शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
दूर शिक्षण केंद्र

सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप

एम. ए. भाग १ : मराठी

सत्र पहिले : अभ्यासपत्रिका क्र. ४.४

सत्र दुसरे : अभ्यासपत्रिका क्र. ८.४

(शैक्षणिक वर्ष २०१८-१९ पासून)

सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप
एम.ए.भाग १: मराठी
अभ्यासपत्रिका क्रमांक ४.४ व ८.४
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 : १००

■

प्रकाशक :
डॉ. व्ही. डी. नांदवडेकर
कुलसचिव,
शिवाजी विद्यापीठ,
कोल्हापूर : ४१६ ००४

■

मुद्रक :
श्री. बी. पी. पाटील
अधीक्षक,
शिवाजी विद्यापीठ मुद्रणालय,
कोल्हापूर : ४१६ ००४

■

ISBN- 978-81-8486-694-0

★ 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, फ्लॅट 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

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

अभ्यास घटकांचे लेखक

लेखक	घटक क्रमांक आणि शीर्षक
सत्र पहिले : अभ्यासपत्रिका क्रमांक ४.४ : सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप	
डॉ. रमेश साळुंखे देवचंद कॉलेज, अर्जुननगर	१. **सर्जनशील लेखन** २. **व्यवहारिक लेखन**
डॉ. रफीक सूरज मुल्ला जयवंत महाविद्यालय, इचलकरंजी, जि. कोल्हापूर	३. **अभिव्यक्तीचे मूलभूत प्रकार, कथनपद्धती आणि भाषा** ४. **अभिव्यक्ती प्रकारातील विविध घटकांचा शोध**
सत्र दुसरे : अभ्यासपत्रिका क्रमांक ८.४ : सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप	
डॉ. हिमांशू स्मार्त एफ-७०-७१, १०५९ ए वॉर्ड, चिंतामणी पार्क, फुलेवाडी रिंगरोड, कोल्हापूर	१. **कथानकांचे विविध प्रकार**
डॉ. बालाजी वाघमोडे आर्टस ॲण्ड सायन्स कॉलेज, आटपाडी	२. **नाट्य निर्मितीच्या विविध तऱ्हा (पद्धती)**
डॉ. प्रशांत गायकवाड विजयसिंह यादव आर्टस ॲण्ड सायन्स कॉलेज, पेठवडगांव	३. **कविता**
प्रा. एकनाथ पाटील कर्मवीर भाऊराव पाटील कॉलेज, उरुण-इस्लामपूर, ता. वाळवा, जि. सांगली.	४. **सर्जनशील लेखन करताना आलेल्या अडचणी, भेडसावणारी आव्हाने याविषयी चर्चा**

■ संपादक ■

डॉ. रमेश साळुंखे
देवचंद कॉलेज, अर्जुननगर,
ता. कागल, जि. कोल्हापूर

प्रा. एकनाथ पाटील
कर्मवीर भाऊराव पाटील कॉलेज,
उरुण-इस्लामपूर, ता. वाळवा, जि. सांगली.

प्रास्ताविक

सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप ही अभ्यासपत्रिका एम. ए. भाग-१ साठी आहे. या अभ्यासपत्रिकेत सर्जनशील लेखन, व्यवहारिक लेखन, अभिव्यक्तीचे मूलभूत प्रकार, कथनपद्धती आणि भाषा, अभिव्यक्ती प्रकारातील विविध घटकांचा शोध, कथानकांचे विविध प्रकार, नाट्य निर्मितीच्या विविध तऱ्हा (पद्धती), कविता, सर्जनशील लेखन करताना आलेल्या अडचणी, भेडसावणारी आव्हाने याविषयी चर्चा 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 त्यांची उत्तरेही दिलेली आहेत. आपण या सर्वांचा उपयोग करून घेऊन उत्तम अभ्यास करावा. तसेच प्रत्येक घटकाच्या शेवटी क्षेत्रीय कार्य म्हणून विविध उपक्रम दिलेले आहेत. सदर उपक्रम प्रत्यक्ष कृतीत आणावेत. म्हणजे प्रत्यक्षानुभव आपणास येईल. दिलेले संदर्भग्रंथ मिळवून वाचावेत, त्या त्या घटकानुसार त्यातील नोट्स, टाचणे काढावीत. या पद्धतीने अभ्यास केल्यास सविस्तर अभ्यास होईल. अर्थात स्वयंअध्ययन साहित्यामुळे आपणास संदर्भग्रंथाप्रमाणे मदत होईल.

– **संपादक**

अभ्यासमंडळ : मराठी

अध्यक्ष : **डॉ. दत्तात्रय मल्लू पाटील**
डॉ. घाळी कॉलेज, गडहिंग्लज, 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**
  पद्मभुषण वसंतरावदादा पाटील कॉलेज, तासगांव,
  जि. सांगली
- **डॉ. सुभाष गणपती जाधव**
  दत्ताजीराव कदम आर्टस, सायन्स अॅण्ड 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 आर्टस अॅण्ड 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 ओमाण्णा गावडे**
  महावीर महाविद्यालय, कोल्हापूर
- **श्री. के. एस. अटकरे**
  कैलास पब्लिकेशन, औरंगपूरा, औरंगाबाद

अनुक्रमणिका

सत्र पहिले : अभ्यासपत्रिका क्रमांक ४.४
सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप

घटक १	सर्जनशील लेखन	१
घटक २	व्यावहारिक लेखन	१७
घटक ३	अभिव्यक्तीचे मूलभूत प्रकार, कथनपद्धती आणि भाषा	३६
घटक ४	अभिव्यक्ती प्रकारांतील विविध घटकांचा शोध	६२

सत्र दुसरे : अभ्यासपत्रिका क्रमांक ८.४
सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप

घटक १	कथानकांचे विविध प्रकार	९१
घटक २	नाट्य निर्मितीच्या विविध तऱ्हा (पद्धती)	११७
घटक ३	कविता	१४०
घटक ४	सर्जनशील लेखन करताना आलेल्या अडचणी, भेडसावणारी आव्हाने याविषयी चर्चा	१६४

विद्यार्थ्यांना सूचना

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

१. घटकांमध्ये 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

सर्जनशील लेखन

१.१ उद्दिष्ट्ये :

- सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप समजावून घेणे.
- व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील परस्परसंबंध शोधणे.
- लेखकाचे समाजाशी असणारे नाते समजावून घेणे.
- सर्जनशील लेखनाची गरज अधोरेखित करणे.
- लेखक आणि त्याची साहित्यकृती यांच्यातील अनुबंध शोधणे.

१.२ प्रास्ताविक :

सर्जनशील साहित्य हे मानवी जीवनव्यवहाराचे एक अत्यंत महत्त्वाचे अंग आहे. समाज जीवनाचे, समाजमनाचे प्रतिबिंब साहित्यात उमटलेले असते. साहित्य हा समाजजीवनाचा आरसा असतो, असेही म्हटले जाते. अर्थातच साहित्यातून समाजाचा चेहरा दिसणे अभिप्रेत असते. अनेक व्यक्तींचा मिळून समाज बनतो. ज्या समाजात व्यक्ती वावरत असते; त्या व्यक्तीची विशिष्ठ अशी वृत्ती प्रवृत्ती असते. त्याच्या आवडीनिवडी असतात. राग लोभादी भावभावना असतात. हे सारे काही माणूस व्यक्त करीत असतो, ते समाजातच. त्यामुळे माणूस, समाज आणि साहित्य यांचे अभिन्नत्त्वाचे नाते असते. ज्या समाजात व्यक्ती वावरते, त्या समाजाच्या काही चौकटी असतात. सामाजिक व्यवहार सुखकर व्हावेत यासाठी प्रत्यक्ष अप्रत्यक्षपणे या चौकटी कार्य करत असतात. सामाजिक चौकटीच्या मर्यादांचे पालन करतच माणसाला जगावे लागते. त्यामुळे त्याच्या स्वातंत्र्यावर काही बंधनेही येतात. असे असले तरीही या मर्यादेत राहून व्यक्ती आपले स्वत:चे असे व्यक्तिमत्त्व जपत असते. ज्या प्रदेशात आपण राहतो, त्या प्रदेशातील आणि त्या काळातील एकूणच परिस्थितीचे भान त्याला ठेवावे लागते. ही परिस्थिती चालीरीती, प्रथा, परंपरा, श्रद्धा आणि विविध प्रश्नांनी व्यापलेली असते. कोणत्याही कालखंडातील पर्यावरणाची प्रक्रिया सतत बदलत राहत असते. हा बदल अत्यंत संथगतीने होत असतो. हे बदलही माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वावर परिणाम करणारे ठरत असतात. प्राप्त परिस्थितीला माणूस एकतर शरण जातो, अथवा आपल्या कुवतीप्रमाणे बंड करण्याचा प्रयत्न करतो. यातूनच समाज, साहित्य, कला यांमध्ये बंडखोरी दिसून येते. सामाजिक जीवनात संप, मोर्चे, हरताळ, चळवळी निर्माण होतात. हे सारे काही साहित्याचा विषय होत असतात.

१.३ विषय विवेचन :

साहित्य आणि समाज यांच्यातील अनुबंध लक्षात घेऊन काही विचारवंत समीक्षकांनी साहित्य, कला यांच्या काही व्याख्या केल्या आहेत. त्याचाही परामर्श आपणास घेतला पाहिजे. तो पुढीलप्रमाणे आपणास घेता येईल. कलेच्या संदर्भात कला म्हणजे अनुकृती (Art is immitation) असे ॲरिस्टॉटल यांनी म्हटले आहे. याचा अर्थ असा की, कला ही जीवनाची अनुकृती वा प्रतिकृती आहे. मॅथ्यू अर्नाल्ड या समीक्षकाने कलेची व्याख्या करताना काव्य म्हणजे जीवनभाष्य (Criticism on life) असे म्हटले आहे. यासोबतच जे वाङ्मयीन वाद आहेत, त्यांच्या विचारांच्या केंद्रस्थानीही समाजाचा आणि साहित्याचा विचार गृहीत धरलेला आहे. अभिजातवाद, सौंदर्यवाद, वास्तववाद, अस्तित्ववाद या वाङ्मयीन वादांचा विचार समाज वजा करून करता येणे केवळ अशक्य आहे. याच बरोबर साहित्यकृतीचा विचार कलामूल्यांच्या अनुषंगाने जसा करता येतो; तसाच तो जीवनमूल्यांच्या संदर्भातही करता येतो. जेथे जीवनमूल्यांचा संबंध येतो तेथे अपरिहार्यपणे समाजाचा विचार करावाच लागतो. त्यामुळे जीवनमूल्ये म्हणजे साहित्य आणि समाज यांच्यातील सेतूबंधच होय; असे म्हणता येते. साहित्याच्या अभ्यासाच्या सोयीसाठी जे वर्गीकरण केले जाते; उदा. सामाजिक, ऐतिहासिक, अथवा प्रादेशिक, ग्रामीण, दलित, आदिवासी, स्त्रीवादी अशा वर्गीकरणाच्या मुळाशीही साहित्य आणि समाजाचा विचार केंद्रस्थानी असतो.

१.३.१ साहित्य आणि समाज परस्पर नाते :

साहित्य आणि समाज यांचे एकप्रकारे अव्दैती स्वरूपाचे नाते असते. ते विलग करता येत नाही. साहित्य मौखिक स्वरूपाचे असो अथवा लिखित स्वरूपाचे साहित्याचा संस्कार मानवी व्यक्तिमत्त्वावर सातत्याने होत राहतो. माणसाच्या बाल्यावस्थेपासून हा संस्कार कळत न कळत होत असतो. साहित्य ही समाजाचे उत्तम भरणपोषण करणारी एक महत्त्वाची संस्था असून साहित्यामुळे समाज घडत असतो. तथापि साहित्य ही समाजाची देण असते, हे ही मान्य करावयास हवे. त्यामुळे सामाजिक हितासाठी साहित्यनिर्मिती करणे, समाज व व्यक्ती यांचा परस्परसंबंध शोधून त्याचे जीवन अधिक मूल्ययुक्त करणे ही महत्त्वाची जबाबदारी सर्जनशील लेखनाची असते. या संदर्भात डॉ. वासुदेव मुलाटे 'साहित्य, समाज आणि परिवर्तन' या ग्रंथात म्हणतात, ''काळानुसार संवेदनशील, जागृत मनाच्या साहित्यिकाने, विचारवंताने हे काम केले पाहिजे. साहित्याचा भाष्यकार हा नुसताच साहित्याचा भाष्यकार असता कामा नये. तो साहित्याबरोबरच समाजाचाही वाचक असला पाहिजे. आणि म्हणूनच समाजाचा भाष्यकारही त्याला होता आले पाहिजे. हा भाष्यकार नुसताच भाष्यकार नसतो, तर तो त्या काळातील समाजाचा एक सुबुद्ध घटकही असतो, प्रतिनिधी असतो. म्हणून या

कर्तव्यभावनेतूनही हे कार्य त्यांच्याकडून घडले तर ते समाजहिताचे असते.'' साहित्य आणि समाज यांच्यातील नातेसंबंधाबाबत डॉ. मुलाटे यांनी केलेले विवेचन आपणास अर्थपूर्ण वाटते.

कोणत्याही कालखंडातल सर्जनशील साहित्य आणि समाज यांच्यात अभिन्नत्वाचे नाते असते, हे आपण पाहिले आहेच. या परस्परसंबंधाची अधिक उकल आपणास पुढीलप्रमाणे करता येते. साहित्य आणि समाज यांच्याचील संबंध अधोरेखित करताना प्रा.स.शि.भावे यांनी साहित्य 'विचार आणि समाजचिंतन' या ग्रंथात खूप महत्त्वाचे विधान केले आहे; ते म्हणतात, ''साहित्य म्हणजे भाषेच्या माध्यमाने केलेली कलानिर्मिती; साहित्यिक म्हणजे कलानिर्मितीची क्षमता असलेली व कलानिर्मिती करणारी व्यक्ती आणि समाज म्हणजे पारंपरिक व नव्याने निर्माण होणाऱ्या हितसंबंधाच्या संदर्भात एकत्र आलेला व एकत्र राहणारा मानवसमूह.'' यावरून समाजाचा विचार एका माणसाच्या संदर्भात आपणास करताच येणे शक्य नाही. विशिष्ठ अशा प्रकारच्या जगण्यासाठी माणसाचे एकत्रित राहणे आवश्यक आहे, अशा एकत्रित येण्यालाचा समाज असे आपण म्हणत असतो.

१.३.२ भाषा साहित्य आणि समाज :

साहित्य आणि समाज या दोहोंमधील परस्परसंबंधाचा विचार करतान आपणास प्रथमतः हे ध्यानी घ्यावे लागते; की भाषा हे साहित्याचे एक अत्यंत महत्त्वाचे मूलद्रव्य आहे. कारण सर्जनशील साहित्याचा आविष्कार भाषेतूनच होत असतो. त्यामुळे भाषा ही कलाप्रकाराच्या निर्मितीचे साधन ठरते. लेखक भाषेच्या माध्यमातून अनुभवांचा आविष्कार करतो आणि वाचक त्या अनुभवांचा आस्वाद भाषेच्याच माध्यामातून घेत असतो. कोणत्याही प्रकारच्या आविष्काराला आणि आस्वादाला सामाजिकतेचा संदर्भ असतो. कारण लेखक काय किंवा वाचक काय दोघेही समाजाचे घटक असतात. त्यामुळे कलाकृतीला आणि तिच्या आस्वादाला सामाजिक किंवा जीवनविषयक संदर्भ प्राप्त झालेला असतो, कारण साहित्याच्या अंतर्गत असणारा आशय हा नेहमी समाजसंलग्न असतो. साहित्याचे श्रेष्ठत्त्व केव्हा सिद्ध होते; तर संबंधित साहित्यकृतीतील जीवनदर्शन जेव्हा सखोल व उत्कट असेल तेव्हा साहित्याचे श्रेष्ठत्व सिद्ध होत असते. यासंदर्भात आपणास हरिभाऊ आपटे यांचे उदाहरण देता येईल. कारण त्यांच्या साहित्यात तत्कालीन सामाजिकतेचे चांगले प्रतिबिंब पडले आहे. त्यामुळे कलाकृतीचा विचार केवळ कलात्मक दृष्टिकोणातून न करता तो सामाजिकतेच्या दृष्टिकोणातूनही करणे अगत्याचे ठरते. कारण साहित्यातून जो विचार व्यक्त होतो; तो सामाजिकतेच्या अंगानेच अधिक्याने होत असतो.

साहित्याचे संस्कार समाजमनावर होतच असतात. लेखक, वाचक आणि त्यांना जोडणारी भाषा या तीनही घटकांचा विचार सामाजिक स्तरावर करावा लागतो. डॉ.रा.भा.पाटणकरांनी 'सौंदर्यमीमांसा' या महत्त्वपूर्ण ग्रंथात 'अलौकिकतावाद' आणि 'लौकिकतावाद' या संदर्भात चर्चा केलेली आहे. या

दोहोंमधील लौकिकतावादाचा विचार हेच सुचवितो; की कला ही जीवनाशी निगडित असते. समाजशास्त्रीय समीक्षापद्धतीचा जनक 'तेन' या फ्रेंच समीक्षकाने समाजशास्त्रीय समीक्षापद्धत विकसित केली. या समीक्षकानेही वंश (Race), परिस्थिती (Melieu) आणि युगधर्म (Moment) हे तीन घटक साहित्यामागे कार्यरत असतात असे मत मांडले आहे. भूप्रदेशाची विशिष्ठ भौगोलिकता, समाजाची विशिष्ठ परंपरा आणि जीवनपद्धधी यामुळे निर्माण होणारी समाजिकता हे 'वंश' या कल्पनेचे स्वरूप म्हणून सांगता येते. परिस्थिती वा प्रसारमाध्यमे ही त्या त्या समाजाने परंपरेने जपलेली प्रचार वा प्रसारमाध्यमे परिस्थिती या संकल्पनेत अभिप्रेत मानली जाते. कीर्तन, तमाशा किंवा संगीत नाटक ही अशीच परंपरेने जोपासली गेलेली प्रसार किंवा आविष्काराची माध्यमे म्हणता येतील. अशी माध्यमे तत्कालीन समाजाच्या ऐतिहासिक वाटचालीशी निगडित असतात. तेन याने सांगितलेली तिसरी संकल्पना आहे युगधर्म अथवा युगप्रवृत्ती. याचे विश्लेषण असे करता येते, की समाजाच्या एकूणच वाटचालीत निर्माण होणाऱ्या प्रत्येक युगाचे एक खास ध्येय अथवा सूत्र असते. हे सूत्र साहित्यात प्रतिबिंबित होत असते. उदाहरणार्थ महाराष्ट्राच्या मध्ययुगीन काळात 'अध्यात्म' हे अशा प्रकारचे महत्त्वाचे सूत्र होते. तर अव्वल इंग्रजी कालखंडानंतर प्रबोधनाचे सूत्र निर्माण झाले. कथा, कविता, नाटक, कादंबरी, निबंध य साहित्यप्रकारांमध्ये प्रबोधनाचे सूत्र आपणास स्पष्टपणे दिसते. तेनच्या विचारांचा सारांशच काढावयाचा असेल तर आपणास असे म्हणता येते, की माणूस हा समाजाचे अपत्य असून त्याचे समग्र जगणे हे समाजाचा अविभाज्य भाग बनते. समाज वजा करून माणसाचा विचार करताच येत नाही.

१.३.३ लेखक आणि साहित्यनिर्मिती :

प्रत्येक व्यक्ती ही समाजाचा घटक असते, हे जरी खरे असले तरी प्रत्येक व्यक्तीला एक स्वतंत्र अस्तित्व असते. हे मान्यच करावे लागते. लेखकही समाजाचा एक घटक असतो. पण सर्वसामान्य माणसांपेक्षा तो निश्चितच वेगळा असतो. त्याचे दैनंदिन जगणे सर्वसामान्य माणसांपेक्षा अधिक संवेदनात्मक पातळीवर सातत्याने सुरू असते. अर्थातच यालाही अपवाद आहेतच. पण अधिक्याने आपणास असे निश्चितच म्हणता येते. त्यामुळेच साहित्यनिर्मिती ही यांत्रिक स्वरूपाची नसते, हे लक्षात घ्यावे लागते. प्रत्येक व्यक्तीचे काही खास स्वतंत्र पिंडधर्म आणि निर्मितीक्षमता लक्षात घेतली; तर साहित्य व समाजनिर्मिती या संबंधात साचेबंधपणा निर्माण होऊ शकत नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे. त्यामुळे व्यक्ती तितक्या प्रवृत्ती हे लेखकाच्या बाबतीतही सार्थ ठरते. एकाच घटना प्रसंगांचे चित्रण त्यामुळे आशय आणि आकृतिबंधानुसार वेगवेगळे ठरते. शरश्चंद्र मुक्तीबोध यांनी 'साहित्यविचार आणि समाजचिंतन' या ग्रंथात ललित साहित्यातील सामाजिक जाणिवेच्या स्वरूपासंदर्भात महत्त्वाची भूमिका मांडलेली आहे; ते म्हणतात, ''समाज म्हणजे व्यक्तींचा समूह वा व्यक्तींची गोळाबेरीज नव्हे. समाजाला स्वतंत्र अशी अंतर्गत रचनाही आहे. ती विवक्षित आर्थिक

संबंधातून निश्चित होते. समाजविकासाच्या प्रक्रियेत धार्मिक नैतिक सामाजिक कलाविषयक इ. रूढी व कल्पना निर्माण झालेल्या असतात. त्या सर्वांचा प्रवाह समाजदेहातून वाहत असतो; परंतु सरते शेवटी त्या सर्वांचे कार्य समाजाच्या मूळ व्यवस्थेला सुरळीत चालू ठेवणे हेच असते.'' यावरून हे दिसून येते की सामान्य माणूस आणि कलावंत यांच्यात भिन्नत्व असते. कलावंताच्या वा साहित्यिकाच्या ठिकाणी नवनिर्मितीचे सामर्थ्य, संवेदनशीलता आणि रूपविषयक जाणीव असते. तो अनुभवाची मांडणी करीत असतो. कलावंताजवळ जीवनविषयक 'आस्था' असते. जीवनाविषयी एक व्यापक 'जाणीव' असते. याचाही अत्यंत समर्पक विचार मुक्तीबोध यांनी केल्याचे आपणास आढळते. त्यामुळे प्राप्त परिस्थिती कितीही प्रतिकूल असली तरीही चांगला लेखक आशावादाचा धागा कधीच सोडत नाही. सूचकतेने का होईना तो जीवनविषयक आस्था आपल्या साहित्यकृतींमधून व्यक्त करीत असतो.

साहित्य व समाज यांच्यातील संबंध गुंतागुंतीचे असले तरी साहित्याला जीवन व्यवहाराची मदत घ्यावी लागते, हे मान्यच करावे लागते. आशा बगे यांनी साहित्याच्या निर्मिती प्रक्रियेच्या संदर्भात सुंदर विवेचन केलेले आहे. त्यांच्यामते साहित्यनिर्मितीचे स्वरूप कसे असते? या प्रश्नाचे उत्तर देताना त्यांनी वाहती नदी, नाव आणि त्या नावेत बसलेला लेखक यांचे उदाहरण दिले आहे. नावेत बसलेल्या लेखकाला तो जसजसा प्रवाहाच्या सोबत जाईल तसतसा सतत नवनवा प्रदेश दिसत असतो. पुढे काय आहे हे जसे निश्चित सांगता येत नाही. तसेच लिहिताना एखाद्या घटनेस-व्यक्तिमत्त्वास कसे वळण लागेल हे लिहित्या लेखकाला निश्चित सांगता येत नाही. साहित्याची निर्मितीप्रक्रिया ही अशी गुंतागुंतीची असते; साहित्य आणि समाज यांच्यात घनिष्ठ नाते असते हे जरी खरे असले तरीही त्यांच्यात एकास एक असे गणिती नाते बांधता येत नाही. असाच विचार या उदाहरणावरून आशा बगे यांना मांडावयाचा असावा. साहित्य आणि समाज यांच्या अनुबंधासंबंधात डॉ. वासुदेव मुलाटे म्हणतात, ''साहित्य हे अनेक चौकटी मोडणारे प्रभावी हत्यार आहे. म्हणून साहित्यातून समाजाचा अंत:स्वर उमटला पाहिजे. समाजाचे वैचारिक, मानसिक, सांस्कृतिक पोषण करण्याचे कार्य साहित्यातून होत असते. समाजाचे सर्वांगीण पोषण करणे, सामाजिक संवेदना टिकविण्याचे कार्य साहित्य करीत नसेल; तर त्याचे मूल्य शून्यवत मानले पाहिजे. जीवनातील भग्नता, रूक्षता, भयावहता कमी करून आनंदाचा झरा निर्माण करणे हे जसे साहित्याचे प्रयोजन आहे; तसेच मानवतेच्या उद्धारासाठी सामाजिक चेतना निर्माण करणे, हेही कार्य साहित्याने केले पाहिजे. एकूणच काय मानवमुक्तीचे समग्र आंदोलन निर्माण करण्याची जबाबदारी साहित्यावर आहे.'' साहित्य निर्मितीचा आणि लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा परस्परसंबंध अत्यंत निकटचा आहे. कारण साहित्याची निर्मिती ज्या व्यक्तिमनातून होत असते; त्या व्यक्तिमनाचे स्वरूप समाजनिर्मितच असते. व्यक्तीच्या जडणघडणीवर ज्या कालखंडात व्यक्ती जगत असते, त्या कालखंडाचे संस्कार पडत असतात. त्या

संस्कारांमधूनच कलेची निर्मिती होत असते. त्यामुळे सर्जनशील लेखकाला समाजापासून फटकून राहताच येत नाही.

१.३.४ लेखक, वाचक आणि समाज :

कोणत्याही लेखकाचे समाजाशी जसे नाते असते तसेच वाचक आणि समाजाचेही विशिष्ठ असे नाते असते. समाजाला वगळून हे दोन घटक विभक्त राहूच शकत नाहीत. कलावंत वा लेखक सर्वसामान्य माणसापेक्षा वेगळा असतो. तो निर्मितक्षम असतो. सामाजिक अनुभवांनी संपन्न होऊन भाषेच्या माध्यमाने तो जणू काही नवी प्रतिसृष्टीच निर्माण करत असतो. कवी केशवसूतही म्हणतात, 'आम्हाला वगळा गत:प्रभ जणू होतील तारांगणे...' असे असले तरीही कलावंताचे समाजाशी काही एक देणेघेणे असतेच. म्हणूनच जी. ए. कुलकर्णी, कवी ग्रेस, महेश एलकुंचवार यांच्यासारखे साहित्यिक सामाजिक व्यवहारापासून किंचित फटकून राहत असले तरीही ज्या कालखंडात वा ज्या परिस्थितीत ते राहत असतात, त्याच्यातूनच ते आपल्या कलेची सामग्री घेत असतात. लेखक आणि समाज यांच्यातील नाते गुंतागुतीचे, गूढ आणि अनाकलनीय असले तरी या दोहोत असलेला संबंध अमान्य करता येत नाही. प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्षपणे लेखकाला सामाजिक बांधिलकी पाळावीच लागते. 'मी स्वत:साठी लिहितो. समाजाचे आणि माझे कोणतेही नाते नाही. मी समाज मानत नाही. समाजाच्या प्रतिक्रियांचे मला कोणतेच सोयरसुतक नाही. सामाजिक बांधिलकी मला मान्य नाही.' अशी कितीही टोकाची भूमिका लेखक घेत असला; तरी काही एक प्रमाणात तो समाजाचे देणे लागतोच. कारण कोणताही लेखक समाजातच राहत असतो. तो बेटावर राहत नाही. सामाजिक बांधिलकी ऐवजी वि.वा.शिरवाडकर तथा कुसुमाग्रज यांनी 'सामिलकी' असा अर्थपूर्ण शब्द योजला आहे. कोणताही लेखक असो त्याच्या कृती उक्तीला नेहमीच एक सामाजिक परिमाण असते. वरील लेखक अर्थातच समाजात रहात असतात आणि त्यांच्या साहित्यकृतींमधील माणसेही अर्थातच समाजात जगत भोगत होती.

मानवसमूह म्हणून आपण रोजचे व्यवहार करत असतो, असे असले तरी भिन्न गटातील व्यक्तिमनांचे पोषण भिन्नपणे होत जाते. हरएक समाजाची धारणा, जीवन जगण्याची, जीवनाला साद प्रतिसाद देण्याची भावना वेगवेगळी असली, तरी अन्यायाचा प्रतिकार करण्याची रीतही भिन्न असते. आचार, रूढी, प्रथा, परंपरा यांचे स्वरूप स्वतंत्र अथवा वेगळे असते. या सर्वांमुळेच प्रत्येक समाजाची जीवनपद्धती निराळी होत असते. या संदर्भात 'साहित्यविचार' या ग्रंथात अरविंद वामन कुलकर्णी यांनी चांगले विवेचन केले आहे; ते म्हणतात, ''भाषा, जात - जमात आर्थिक स्तर, इत्यादिंबरोबरच त्यांच्या वास्तव्याची भौगोलिक भिन्नता, भूप्रदेशाची वैशिष्ट्ये, सुपिकता - नापिकता, पाऊस - पाणी, निसर्ग यांचे वेगळेपण संभवत असते. आपला भारत देश आणि त्यातील राज्ये उदाहरणादाखल पाहिली तरी त्यातील संमिश्रता सहज लक्षात येईल. यामुळे भिन्न गटातील

भिन्न व्यक्तिमनांचे पोषण भिन्नपणे होत जाते; पण इथे हेही लक्षात घेणे अगत्याचे आहे की, अशी गटभिन्नता असली तरी तो सर्व समाज तुकड्यांनी सांधल्यासारखा, अंतर्गतरित्या विभक्त वा अलग असतो असे नव्हे. मराठी गुजराथी, बंगाली इ. भिन्न मानवगट असले तरी ते शेवटी एका भारतीय वैशिष्ट्यपूर्ण समाजातच मोडले जातात.'' शिवाय अरविंद वामन कुलकर्णी यांनी आधुनिककाळात दळणवळणांच्या साधनांबरोबरच वृत्तपत्रे, साहित्य, आकाशवाणी, दूरदर्शन, प्रसारमाध्यमे संपर्क माध्यमे आणि समाजातील भिन्न घटक यांच्यात अनेक प्रकारच्या वैशिष्ट्यांची देवाणघेवाण होत असते, असे महत्त्वपूर्ण मत नोंदविले आहे. कलानिर्मितीमागे समाज संस्कारित व्यक्तीमन आणि त्याची विशिष्ठ अशी जीवनपद्धती असते. एकाच भूप्रदेशातून आलेल्या लेखकांच्या लेखनामध्ये भिन्नता का असते? असाही प्रश्न उपस्थित होऊ शकतो. महादेव मोरे, आनंद यादव, चंद्रकुमार नलगे, राजन गवस, कृष्णात खोत हे तसे पाहिले तर एकाच प्रदेशातील लेखक पण त्यांच्या लेखनात भिन्नता आढळते; आणि ते अपरिहार्यही आहे. याचे कारण असे देता येईल की, ही भिन्नता लेखकांच्या व्यक्तिमत्त्वातील भिन्न पिंडधर्मामुळे प्राप्त होते. त्यामुळे अनुभवविश्वाचे रसायन एकाच स्वरूपाचे असले तरी कलाकृतील भिन्नत्व अपरिहार्यपणे येते. म्हणूनच लेखक आणि त्याची कलाकृती यात व्यक्ती - समष्टीसंबंध असतो; असे म्हणता येते. १९६० नंतर जोरकसपणे लिहिल्या गेलेल्या दलित साहित्याचे यासंदर्भात उदाहरण आपणास देता येईल.

१.३.५ समाज आणि भाषा :

भाषा ही एक सामाजिक प्रणाली असून भाषेचाही समाजाशी घनिष्ठ संबंध असतो. कारण भाषा ही एक सामाजिक वस्तू आहे. भाषेचे समाजाशी नाते अधोरेखित करताना प्रा.शरश्चंद्र मुक्तिबोध म्हणतात, ''ध्वनींना प्राप्त होणारा अर्थ समाजच देत असतो; तो ध्वनींचा गुणधर्म नव्हे... भाषा ही व्यक्तीच्या नव्हे तर समाजाच्या आयुष्यात तयार होत असते. निवेदनाद्वारे व्यवहार सुकर करणे हे तिचे कार्य.'' भाषेचे उपयोजन लेखक आणि त्याची कलाकृती यांच्या संदर्भात स्पष्ट करून मुक्तिबोध पुढे लिहितात, ''ललित वाङ्मयाचा संबंध येतो तो शब्दांद्वारे ऐकणाऱ्याच्या मनात संवेदना - भावनांचा प्रत्यक्ष अनुभवच निर्माण करून त्याद्वारे मनोगत प्रगट करू शकणाऱ्या निवेदन प्रकाराशी.'' संदेशवहनाचे महत्त्वपूर्ण काम भाषेच्या अनुरोधाने प्रामुख्याने होत असते. केवळ संदेशवहन अथवा विचारांची देवाणघेवाण नव्हे; तर माणसाच्या विचार करण्याच्या प्रक्रियेलासुद्धा भाषेची आवश्यकता असते. साहित्यकृतीत भावना, विचार, कल्पना वाचिक आणि लिखित माध्यमात आविष्कृत करण्याचे महत्त्वाचे काम भाषा करत असते. साहित्यातला शब्द, वाक्य, अर्थ, नाद, प्रतिमा - प्रतीके इत्यादिंना समाजमान्यता प्राप्त होते; ती भाषेमुळेच आणि हे सारे घडते ते भाषा आणि समाजाच्या विशिष्ठ अशा जीवनपद्धतीत; त्यामुळे भाषा आणि समाज यांची संलग्न अशी व्यवस्था असते. भाषेचे आणि साहित्याचे नातेही समाजसन्मुख असते. ज्या प्रांतात वा प्रदेशात जी भाषा बोलली जाते; ती तेथील

सर्व जीवन जाणिवा घेऊन साहित्य कलादीप्रांतात अवतरत असते. म्हणी, वाक्प्रचार, अलंकार, शैली हे सारे काही कलाकृतीत अवतरत असते. गो.नी.दांडेकर, चि.त्र्यं.खानोलकर, श्री.ना.पेंडसे यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये प्रामुख्याने कोकणची पार्श्वभूमी तेथील सारी वैशिष्ठ्ये घेऊन व्यक्त होत राहतात. त्यामुळे प्रदेशनिष्ठ भाषेशी सलग्न असणारी सामाजिकता घेऊनच ती साहित्यकलेत अवतरत असते. या वैशिष्ठ्यांमुळे एका कलाकृतीचा दुसऱ्या भाषेत अनुवाद करणे कठीण असते.

१.३.६ वाचक आणि समाज :

वाचक हा समाजजीवनाचा एक अविभाज्य घटक असतो. तेव्हा लेखकाच्या अनुषंगाने समाजाचा जसा विचार केला जातो तद्वतच वाचक या घटकाचाही विचार केला जाऊ शकतो. लेखकाप्रमाणेच वाचकही एका विशिष्ठ समाजाचा घटक असतो. वाचकाच्या व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडणही समाजाने नियत केलेली असते. वाचक आणि समाज यांच्या संदर्भात अरविंद वामन कुलकर्णी म्हणतात, ''वाचक म्हणून त्याचा विचार करताना एका वैशिष्ट्याचा विशेषत्त्वाने विचार करावा लागतो, तो म्हणजे त्याची आवडनिवड, त्याची अभिरूची. साहित्याची वेलेक आणि वॉरेन सांगत असलेली वाचकसापेक्षता लक्षात घेतली की, आपोआप साहित्यव्यवहारातील त्याचे महत्त्व वाढते आणि त्याच्या अभिरूचीचा विचार करावा लागतो. ही अभिरूची जन्मजात असली तरी संस्कारांनी ती कसदार होत जाते आणि या संस्कारात ग्रंथाभ्यास हे जसे एक साधन असते; तसाच त्याचा समाजाकडून होणारा संस्कार त्याच्या अभिरूचीचा पोतही निश्चित करीत असतात.'' साहित्याच्या वाचनाने समाजमन घडत असते. समाजात जे काही चांगले असेल ते लेखक आपल्या साहित्यकृतीतून आविष्कृत करीत असतो. मानवी मूल्यांची गरज कोणत्याही कालखंडातील समाजाला अपरिहार्यपणे लागत असते. कोणत्याही कालखंडातील समाजाचे अवलोकन केले तर त्या त्या काळी सुष्ट प्रवृत्ती जशा होत्या तशाच दृष्ट प्रवृत्तीही होत्या. सृष्टांचे पालन आणि दृष्टांचे निर्दालन करण्याचे काम अनेकप्रकारच्या समाजधुरिणांवर जसे होते तसेच ते ग्रंथकारांवरही अर्थातच होते. रामायण, महाभारत, ज्ञानेश्वरी, तुकोबाचे अभंग, साने गुरूजींचे साहित्य अशाप्रकारचे साहित्य समाजाचे मूल्यात्मक भरणपोषण करण्यास अत्यंत उपयोगी आहे. सत्य, शिव, सुंदराची जोपासना साहित्य करत असते.

साहित्य समाजाचे केवळ मनोरंजन करत नाही तर मनोरंजनासोबतच प्रबोधनाचे कामही साहित्य करीत असते. वाचकांना बोध देण्याचे कामही कळत नकळत साहित्याद्वारे होत असते. इंग्रजी आक्रमणानंतर तर आपल्याकडे साहित्याच्या आणि वैचारिकतेच्या प्रांतात 'प्रबोधनाचे युग' आले. कथा, कविता, नाटके, कादंबरी, निबंध, वर्तमानपत्रे यांनी प्रबोधनाचे खूप मोठे काम केले आहे. केवळ इंग्रजांच्या विरोधातलेच नव्हे तर सामाजिक, राजकीय, शैक्षणिक इत्यादी क्षेत्रातले वातावरण निकोप करण्याचे काम अशा प्रकारच्या साहित्याने केले आहे. प्रसारमाध्यमांच्या अनुपलब्धतेमुळे

वाचन हा एक महत्त्वाचा घटक समाजव्यवहारात होता. त्यामुळे साहित्य कलादींच्या संपर्कामुळे समाजाची वैचारिक भूक भागविण्याचे कार्य साहित्य करीत असते. वाचनामुळे समाजमन घडविण्याचे सामर्थ्य लेखकात येथे कोठून? तर या प्रश्नाचे उत्तर लेखकाच्या जीवन जगण्याच्या वृत्तीप्रवृत्तीत असे देता येते. लेखकाला जर आपल्या साहित्याच्या माध्यमाने जनजागृती करावयाची असेल तर त्याने आधी भरपूर वाचन केलेले असले पाहिजे. हे वाचन अर्थातच जाणिवपूर्वक आणि साक्षेपाने केलेले असले पाहिजे. रंजनाबरोबरच बोध देण्याचे सामर्थ्य साहित्यात असले पाहिजे. साहित्य आणि समाज यांच्यात परस्परावलंबी नाते असते. साहित्याच्या वाचनाचा संस्कार वाचकांवर नकळत होत असतो. त्यातून समाजव्यवहार नियत होत असतात याची पक्की जाणीव लेखकाला असणे आवश्यक असते.

सामाजिक अभिरूची घडवण्याचे महत्त्वाचे काम साहित्याच्या वाचनामुळे होत असते. यशस्वी लेखनाची अंतिम कसोटी वाचनीयता ही आहे. दुर्बोधता व रहस्यमयता वाचकाला खिळवून ठेवायला मदत करते असा विचार मांडून डॉ.आनंद पाटील 'सृजनात्मक लेखन' या ग्रंथात म्हणतात,''वाचकाला फक्त संमोहित करणे, त्याचा अनुनय करणे, त्याला सगळे सुलभ करून भरवणे हे रंजनपर व लोकप्रिय साहित्याचे काम असते. त्या मोहाला लेखकाने (नवे प्रयोग करावयाचे असतील तर) बळी पडू नये. वाचकाला घडवायचे की बिघडवायचे हे त्याने आधी ठरवावे. लेखकाने वाचकाला आपली संहिता रचायच्या कामात सहभागी करून घ्यावे; अशी उत्तराधुनिक लेखकांची मागणी असते. सलमान रश्दी किंवा अरूंधती रॉयचे लेखन या प्रकारचे आहे. मराठीत हे नवे प्रवाह आणले पाहिजेत. लेखन व वाचकाचे वाङ्मयीन प्रभुत्त्व कसोटीला लागेल असे प्रयोगक्षम लेखन करण्याचा विचार नव्या लेखकाने बाळगावा. ती बंडखोरी टिकवून लेखन शक्य तेवढे रोचक करावे.'' या विवेचनावरून लेखक, वाचक आणि समाज यांचे परस्पर नाते अधिक स्पष्टपणे अधोरेखित होते.

केवळ कथा, कादंबरी, नाटक, निबंध, वर्तमानपत्रे, नियतकालिके इत्यादीच नव्हे तर डायरी, नोंदी, पत्रे, रोजनिशी या प्रकारांमध्येही वाचनीयता असते आणि या प्रकारच्या वाचनामुळे वाचकांना प्रगल्भतेचा प्रत्यय येऊ शकतो. हरिवंशराय बच्चन यांची प्रवाशाची डायरी, फिरोज रानडे यांची अफगाण डायरी, सदा कऱ्हाडे यांची एका स्पृश्याची डायरी, तुरूंगातल्या दिवसांच्या नोंदी, जी.ए.कुलकर्णी यांची म.द.हातकणंगलेकर यांनी संपादित केलेली निवडक पत्रे, यशवंतराव चव्हाण यांनी वेणूताईंना लिहिलेली पत्रे अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. या प्रकाराच्या साहित्यामध्ये लेखकांची सृजनशीलता तर दिसतेच पण हे सारे लिखाण आणि त्या लिखाणातून व्यक्त होणारा समाज हे सर्वच समाजाचे वैचारिक व भावनिक पोषण करत असते. मूल्यात्मक भान जागृत करत असते.

१.३.७ सर्जनशील लेखनाची गरज :

'सर्जन' या शब्दाचा सरळ साधा अर्थ 'निर्मिती' अथवा 'नवनिर्मिती करणे' हा आहे. सर्जन या शब्दाकडे आपण व्यापकपणे पाहिले; तर अगदी लहाणपणापासून कोणत्याही व्यक्तीचे सर्जन सुरूच असते. माणसाच्या अवतीभोवती असंख्य घटना – घडामोडी सातत्याने सुरू असतात. कान, नाक, डोळे, जीभ, त्वचा या पंचेद्रियांच्याद्वारे आपण अनेक गोष्टींना साद – प्रतिसाद देत असतो. शालेय वयापासून, कथा, कविता, निबंध, चित्रे, मातीची आणि लाकडाची खेळणी यांच्याशी माणसाचा परिचय होत असतो. असे असले तरी महाविद्यालयीन पातळीवर सर्जनशील लेखन शिकण्याची गरज असते. कारण साहित्याच्या प्रांतात काय सांगितले आहे; हे जसे महत्त्वाचे असते तसेच कसे सांगितले आहे; यालाही अत्यंत महत्त्वाचे स्थान असते. कारण निर्मिती असो वा नवनिर्मिती या संबंधात शिस्तीचा, कलेचा आणि कारागिरीचा संबंध येत असतो. कलानिर्मिती वा साहित्यनिर्मितीच्या मागे कोणता ना कोणता हेतू असतो. तो जर सहज साध्य व्हावयाचा असेल तर सर्जनशील लेखन का? कोणासाठी? कसे करावयाचे? याचा धडा घेण्याची गरज असते. शास्त्रीय गीत गायन, वादन हे जसे ठरवून शिकावे लागते तसेच प्रतिभेचे कितीही गुणसंकिर्तन केले तरीही सर्जनशील लेखनाचा पद्धतशीर अभ्यास करावा लागतो. सर्जनशील लेखनाची गरज लेखकाला जशी असते तशीच ती समाजालाही असते.

लेखकाचे लेखन करण्याचे उद्देश अर्थातच भिन्न असतात. लेखक लेखन का करतात याचे कोणतेही एकच एक उत्तर देणे शक्य नसते. मम्मटाने साहित्याची सहा प्रयोजने सांगितल्याचे सर्वश्रृतच आहे. साहित्यनिर्मितीच्या संदर्भात प्रा.ना.सी.फडके यांनी 'प्रतिभा साधन' हा महत्त्वाचा ग्रंथ लिहिला आहे. सर्जनशील लेखन करणाऱ्या अथवा करू इच्छिणाऱ्या नवोदितांना हा ग्रंथ मार्गदर्शक ठरणारा आहे. 'तुम्ही का लिहिता?' असा मर्ढेकरांना विचारलेल्या प्रश्नाचे उत्तर देताना ते म्हणाले होते, 'पैशासाठी'. कुणी पैशासाठी, यशप्राप्तीसाठी लिहितात तर कुणी 'स्वांन्तः सुखाय' लिहितात. सद्याच्या माहिती तंत्रज्ञानाच्या युगात लेखनाची क्षेत्रं विस्तारत आहेत. त्यामुळे साधं, सोपं, सुसंगत, अर्थपूर्ण लिहिण्याचा प्रयत्न करणे तशी शिस्त स्वत:ला लावणे आवश्यक बनलं आहे. लेखनाच्या संदर्भातल्या व्यावहारिक गरजा तात्पुरत्या बाजूला ठेवल्या तरी साहित्याच्या निर्मितीचा आनंद वेगळाच असतो. सरावाने वा प्रशिक्षणाने सृजनशील लेखनाच्या निर्मितीस हातभार लागू शकतो; हे सिद्ध झाले आहे. व्यावहारिक अनुभवाचे कलात्मक अनुभवात रूपांतर करणे ही जटिल व गुंतागुंतीची बाब आहे. तरीही सरावाने लेखनक्षमता कमावणं हे कौशल्याचे आहे. हे कौशल्य थोड्याशा प्रयत्नाने सहजसाध्य होऊ शकते असे म्हणता येते.

सृजनात्मक लेखनाची गरज दिवसेंदिवस अधिकच व्यापक बनू लागली आहे. शाळा महाविद्यालयातले शिक्षण संपवून विद्यार्थ्यांना अनेकप्रकारच्या उद्योग व्यवसायाला सामोरे जावे लागते.

जो व्यवसाय आपण निवडतो तेथे कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाचे लेखन करावेच लागते. बातमी, अहवाल, जाहिराती, इ-मेल, पत्रे, दैनंदिनी, अर्ज, अहवाल अशा अनेक गोष्टींशी आपला सातत्याने संपर्क येत असतो. या साऱ्या गोष्टींचा संपर्क अर्थातच माणसांमधील वैचारिक, भावनिक देवाणघेवाणीच्या रूपात होत असतो. हे दळणवळण रूक्ष, कोरडे न होता, भावपूर्ण व्हावे असे प्रत्येकालाच वाटत असते. कारण मानवी जीवनव्यवहार आनंददायक व्हावेत अशी अपेक्षा प्रत्येक व्यक्तीची असते. त्यामुळे आपण करीत असलेल्या कामाला सर्जनशीलतेची जोड दिली की अंशत: का होईना आनंदाची निर्मिती होऊ शकते. सर्जनशीलता हा शब्द त्यामुळेच कथा, कादंबरी, कविता, नाटक या वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भातच उपयोगात न आणता तो व्यापकपणे घेतला पाहिजे. शिवाय ज्याला आपण व्यावहारिक मराठी लेखन म्हणतो त्यालाही सर्जनाची जोड देणे गरजेचे आहे. यासाठी सर्जनशील लेखनाची शिस्त अंगी बाणवायची असेल, अशा स्वरूपाचे लेखन कौशल्य आत्मसात करावयाचे असेल तर त्यासाठी जाणीवपूर्वक प्रयत्न केले पाहिजेत. सर्जनात्मक लेखनाच्या संदर्भात विवेचन करताना डॉ. आनंद पाटील यांनी खालील मुद्यांची चांगली चर्चा केली आहे.

१. लिखित नमुने हाताळणे, शुद्धलेखन सुधारणे.

२. व्याकरणाच्या चुका न करता लिखित भाषा वापरणे.

३. विविध हेतू प्रभावीपणे साध्य करण्यासाठी लेखनाचा वापर करणे यात पत्रे, निबंध,इ. लेखनाचा समावेश आहे.

४. साहित्यकृती निर्माण करण्याची कौशल्ये निर्माण करणे. कविता, कथा, कादंबऱ्या, सिनेमाच्या कथा, पटकथा, संवाद, नभोनाट्ये इत्यादी लिहिणे.

५. व्यावसायिक लेखक घडवण्यासाठी प्रशिक्षण देणे.

६. चांगले संपादक, प्रकाशक, मुद्रक घडवणे.

या सर्व विवेचनावरून आपणास असे म्हणता येते, की साहित्य आणि समाज यांच्यात एकरूपतेचे नाते असून त्याच्या अलगअलग विचार करता येत नाही. समाज, लेखक आणि त्याच्या साहित्यकृती, वाचक यांच्यात परस्परपूरक अशा स्वरूपाचे नाते असते. शिवाय प्रतिभेचा भाग लेखनात महत्त्वाचा असला तरी तो अत्यंत अल्प असतो. लेखकाची जडणघडण समाजात होत असते. समाजच लेखकाला एकाअर्थी घडवीत असतो. त्यामुळे सर्जनशील लेखन ही एक कला असून ती पद्धतशीर अभ्यासाच्या जोरावर शिकता येते. अनेक देशांमध्ये सर्जनशील लेखनाचे वर्ग मोठ्या उत्साहात सुरू असून त्या समाजातील एक ज्ञानकेंद्र - विद्याशाखा म्हणून कार्यरत आहेत. अशा प्रकारची कला लेखक कलावंताला आनंदाशिवाय अर्थार्जनाची संधीही उपलब्ध करून देत असते.

त्यामुळे जागतिकीकरणाच्या आजच्या वातावरणात सर्जनशील लेखनाची गरज अपरिहार्य बनत चालली आहे.

१.४ स्वयंअध्ययनासाठी प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१) सर्जनशीलता म्हणजे काय?

२) साहित्यविचार आणि समाजचिंतन हा ग्रंथ कोणत्या लेखकाने लिहिला आहे?

३) लौकिकतावाद आणि अलौकिकतावाद ही संकल्पना कोणी मांडली आहे?

४) समाजशास्त्रीय समीक्षा पद्धतीचा जनक कोणास म्हटले जाते?

५) कला म्हणजे अनुकृती अशी व्याख्या कोणी केली आहे.

उत्तरे : १) 'निर्मिती' अथवा 'नवनिर्मिती करणे' २) शरश्चंद्र मुक्तीबोध ३) डॉ.रा.भा.पाटणकर ४) तेन ५) ॲरिस्टॉटल

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१) कथा, पटकथा, संवाद ... ... या माध्यमासाठी लिहिले जाते.

अ) नाटक ब) चित्रपट क) तमाशा ड) श्रृतीका

२) सामाजिक बांधिकलकी ऐवजी सामिलकी हा शब्दप्रयोग कोणत्या लेखकाने केला आहे.

अ) वि.स.खांडेकर ब) आचार्य अत्रे
क) वि.वा.शिरवाडकर ड) के. रं. शिरवाडकर

३) अभिरूची म्हणजेच..... होय.

अ) आवड ब) नावड क) समीक्षा ड) शास्त्रीय वाड्मय

४) प्रतिभासाधन हा साहित्यनिर्मितीच्या संदर्भातील ग्रंथ..... यांनी लिहिलेला आहे.

अ) सुहास शिरवळकर ब) चारूता सागर क) पु.ल.देशपांडे ड) ना.सी.फडके

५) यशस्वी लेखनाची अंतिम कसोटी.... ही आहे.

अ) दुर्बोधता ब) वाचनीयता क) श्राव्यता ड) निरर्थकता

उत्तरे : १) ब)चित्रपट २) क) वि. वा. शिरवाडकर ३) अ) आवड

४) ड) ना.सी.फडके ५) ब) वाचनीयता

क) दीर्घोत्तरी प्रश्न

व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील परस्परसंबंध सर्जनशील लेखनातून कसे व्यक्त होतात, ते स्पष्ट करा.

सर्जनशील लेखन आणि समाज यांचे अतूट असे परस्परावलंबी नाते असते. अनेक व्यक्तींचा मिळून समाज बनतो. समाजाचे प्रतिबिंब सर्जनशील लेखनातून पडत असते. त्यामुळेच साहित्याला समाजाचा आरसा असे म्हटले जाते. समाजात एकाच वेळी अनेक प्रकारच्या घटना घडामोडी सातत्याने घडत असतात. शिवाय समाजात वेगवेगळ्या जाती, धर्म, प्रथा, परंपरा, रूढी हे सारे काही एकाचवेळी नांदत असतात. कधी यांमध्ये सुसंवाद असतो तर कधी विसंवाद. समाजाचे स्वत:चे म्हणून काही नितीनियम असतात. माणूस कितीही स्वतंत्र असला तरी समाजाची काही बंधने माणसांवर येत असतात. सर्जनशील लेखकही समाजाचा एक अविभाज्य घटक असल्यामुळे त्यालाही समाजाची बंधने अपरिहार्यपणे पाळावीच लागतात. इथेच कलावंताच्या बांधिलकीचा प्रश्न उपस्थित होतो. कलावंताने बांधिलकी पाळावी की नाही यासंबंधीही विचारवंतांमध्ये आणि कलावंतांमध्ये मतभिन्नता दिसून येते. ज्ञानपीठ विजेते कवी कुसुमाग्रज तथा वि.वा.शिरवाडकर यांनी बांधिलकी या शब्दाऐवजी सामिलकी असा अर्थपूर्ण शब्द योजला आहे.

साहित्याचा समाजाच्या अनुषंगाने विचार करताना भाषा या माध्यमाचा अधिक गांभिर्याने विचार करणे गरजेचे असते. कारण साहित्य म्हणजे भाषेच्या माध्यमाने केलेली कलानिर्मिती असते. साहित्याची निर्मिती करत असताना भाषा हे एक महत्त्वाचे मूलद्रव्य आहे; याची जाणीव लेखकाला सदैव ठेवावी लागते. कारण सर्जनशील साहित्याचा आविष्कार भाषेतूनच होत असतो. शिवाय वाचकही साहित्याचा आस्वाद भाषेच्याद्वारेच घेत असतात. म्हणूनच साहित्याच्या आस्वादाला सामाजिक अथवा जीवनविषयक दर्जा प्राप्त झालेला असतो. सामाजिकतेला वगळून साहित्यनिर्मिती होऊच शकत नाही. त्यामुळे सर्जनशील लेखनातून व्यक्ती आणि समाज सातत्याने दृगोचर होत असतात. व्यक्तीला घडविण्याचे अथवा बिघडवण्याचे कार्य समाजातच होत असते. त्यामुळे माणसाचे जगणे भोगणे सारे काही समाजातच घडत असते. व्यक्तीचा राग, लोभ, मत्सर, आनंद, दु:ख या साऱ्यांनाच सामाजिकतेचे संदर्भ असतात. त्यामुळे व्यक्ती समजून घ्यायची म्हणजेच लेखकाला संपूर्ण समाजच समजून घेता आला पाहिजे. लेखकाचे समाजाचे आकलन थिटे असेल तर संबंधित लेखकाच्या लेखनातही समाज आणि पर्यायाने त्या समाजात जगणाऱ्या व्यक्ती यांचे चित्रण अस्सल असणार नाही. त्यामुळे सर्जनशील लेखकाला आपले लिखाण अभिजात दर्जाचे करावयाचे असेल तर त्याला व्यक्तींबरोबरच समाजातले परस्परपूरक आणि परस्पर विसंवादी अंत:प्रवाह यांचे कमालीचे भान असणे गरजेचे असते. हे भान तटस्थपणे भाषेच्या सामर्थ्याने मांडणे हे लेखकाचे महत्त्वाचे काम असते.

व्यक्ती, समाज आणि सर्जनशील लेखन यांचा विचार करताना साहित्याचे समाजामनावर काहीएक संस्कार होत असतात हा विचारही नजरेआड करता येत नाही. कारण कोणतीही कला ही जीवनाशी निगडित असते. कलेमधून अलौकितावादाची जशी मांडणी केली जाते तशीच लौकिकतावादाचीही मांडणी केली जाते. हे कलेच्या प्रांतातील दोन महत्त्वाचे केंद्र असून डॉ.रा.भा.पाटणकर यांनी यासंदर्भात त्यांच्या सौंदर्यमीमांसा या ग्रंथात विस्ताराने मांडणी केलेली आहे. शिवाय तेन या समीक्षकानेही वंश, परिस्थिती आणि युगधर्म यांचा कलाकृतीच्या संदर्भातील विचार सामाजिकतेच्या अनुषंगाने केलेला आहे. कलाकृतीचा विचार या घटकांच्या अनुषंगाने केला तर तो यथार्थ ठरतो. अशी भूमिका तेन या समीक्षकाने पुरेशा विस्ताराने मांडलेली आहे. व्यक्ती समाज आणि सर्जनशीलता यांच्या विचारांच्या केंद्रस्थानी 'तेन' चा विचार चपखलपणे बसतो; असे म्हणता येते. हे संबंध ध्यानी घेऊन समाज आणि साहित्याच्यासंदर्भात व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केल्याचे आढळून येते. या व्याख्यांमधूनही सर्जनशील साहित्याचे समाजाशी असलेले नातेच अधोरेखित होताना दिसते. 'कला म्हणजे अनुकृती' अशी व्याख्या ॲरिस्टॉटल यांनी केलेली आहे तर 'काव्य म्हणजे जीवनभाष्य' असे मॅथ्यू अर्नाल्ड यांनी म्हटले आहे. शिवाय वाङ्मयीन कृतींचा अभ्यास सोयिस्कर व्हावा याकरिता जे वाङ्मयीन वाद आपण अभ्यासतो उदा. अभिजातवाद, सौंदर्यवाद, वास्तववाद, अस्तित्त्ववाद या वाङ्मयीन वादांचा विचारही समाज वजा करून करताच येत नाही. याबरोबरच सामाजिक, ऐतिहासिक, प्रादेशिक, ग्रामीण, दलित, स्त्रीवादी, आदिवासी अशा वर्गीकरणाच्या मुळाशीही साहित्य आणि समाजाचा विचार केंद्रस्थानी असतो.

या सर्व विवेचनावरून आपणास असे म्हणता येते, की व्यक्ती, समाज आणि सर्जनशील लेखन यामध्ये अन्योन्य असा संबंध असून यापैकी कोणत्याही एका घटकाचा विचार दुसऱ्या घटकाला वगळून करताच येत नाही.

ड) लघुत्तरी प्रश्न :

सर्जनशील लेखनाची गरज विशद करा.

शब्दांचे माध्यम सोबतीला घेऊन निर्मिती अथवा नवनिर्मिती करणे म्हणजेच सर्जनशील लेखन करणे होय. सर्जनशीलतेचे आणि माणसाचे नाते अगदी बालवयापासून घनिष्ठ अशा स्वरूपाचे असते. लहान मूल सतत काही न काही त्याच्या आकलनानुसार नवनिर्मिती करीत असते. त्यात त्याला अतिशय आनंदही मिळत असतो. काहीतरी नवीन निर्माण करण्याची आणि ती इतरांना दाखविण्याची हौस सर्वांनाच असते. साहित्याच्या सर्जनातदेखिल हेच सूत्र अंतर्भूत असते. इतरांनी केलेली नवनिर्मिती आस्वादण्यातही एकप्रकारच्या आनंदाचा भाग असतो. त्यामुळे सर्जनशीलतेचे नाते दुहेरी

असते. सर्जनशीलतेचा संबंध म्हणूनच लेखकाशी आणि वाचकाशीही येतो. हे दोघेही समाजाचा एक अविभाज्य घटक असल्यामुळे सर्जनशील लेखनाची गरज ही समाजाची गरज ठरते.

साहित्याच्या प्रांतात सर्जनशीलतेचा प्रामुख्याने संबंध येतो तो साहित्यप्रकारांशी. कथा, कविता, कादंबरी, नाटक, ललित लेख, चरित्र, आत्मचरित्र इ. साहित्यप्रकारांमध्ये सर्जनशील लेखन होत असते. लेखकाच्या संदर्भात विचार करू जाता. लेखक हा सर्वसामान्य माणसांपासून वेगळा असतो. तो अधिक संवेदनशील, आपल्या भवतालाकडे अधिक गांभिर्याने आणि चिंतनशीलतेने पाहणारा असतो. समाजातील विसंवादी गोष्टी त्याला अस्वस्थ करीत असतात. ही अस्वस्थता कोणाला तरी सांगावी ही आंतरिक गरज लेखकाला स्वस्थ बसू देत नाही. त्याच्या व्यक्तीगत अथवा सामाजिक, कौटुंबिक इत्यादी जीवनव्यवहारात सातत्याने घडणाऱ्या घटना प्रसंगांवर त्याला स्वत:चे असे भाष्य करावयाचे असते. या नितांत निकडीतून लेखक त्याला जवळचा असलेल्या कलाप्रकारातून साहित्यप्रकारातून व्यक्त होत असतो. या संदर्भात विजय तेंडूलकर यांचे उदाहरण देता येण्याजोगे आहे. त्यांनी 'गिधाडे' हे नाटक लिहून पूर्ण झाल्यानंतर 'मला दीर्घ मुदतीच्या तापातून उठल्यासारखं झालं' अशी प्रतिक्रिया दिलेली होती. त्यामुळे सर्जनशील लेखन करण्याची गरज खऱ्या लेखकाला स्वस्थ बसू देत नाही.

सर्जनशील लेखनाच्या गरजेचा विचार करताना समाज हा घटक नजरेआड करताच येत नाही. कारण अशा प्रकारचे लिखाण वाचणाऱ्या वाचकांची संख्याही खूपच मोठी आहे. वाचक सर्जनशील लेखन वाचतात याचा अर्थच असा होतो; की वाचकांच्याही काही गरजा असाव्यात आणि त्या अशाप्रकारच्या सर्जनशील लेखनाच्या वाचनामुळे पूर्ण होत असाव्यात. वाचकांच्या मनाला तृप्त समाधान देण्याचे काम सर्जनशील लेखन करीत असते. लोकप्रिय साहित्य अथवा विनोदी साहित्य वाचणाऱ्या वाचकांची संख्याही खूप मोठी आहे. अशाप्रकारच्या लेखनाला खूप मागणी आहे आणि ती दिवसागणिक वाढतेच आहे. आजच्या स्पर्धेच्या आणि धकाधकीच्या काळात अस्वस्थ मनाला शांतविण्याचे काम खचितच साहित्य करीत असते. शिवाय सर्जनशील साहित्य मनोरंजनाबरोबरच प्रबोधनाचे कामही निष्ठेने करीत असते. समाजजीवनातील समाजविघातक विचारांचा वैचारिक पातळीवर निचरा करून सत्य, शिव, मंगलाची प्रतिष्ठापना सर्जनशील साहित्य निश्चितच करीत असते. त्यामुळे समाजाच्या कोणत्याही कालखंडामध्ये सर्जनशील लेखनाची गरज अपरिहार्य बनते, यात कोणतीच अतिशयोक्ती नाही.

१.५ सरावासाठी प्रश्न :

अ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१) सर्जनशील लेखनाचे व्यक्ती आणि समाज यांच्याशी असणारे नाते अधोरेखित करा.

२) लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व सर्जनशील लेखनात कसे प्रतिबिंबित होत ते सांगा.

ब) लघुत्तरी प्रश्न

१) 'सर्जनशील लेखन मनोरंजनासोबत प्रबोधनाचेही काम करते.' या विधानाचा परामर्श घ्या.

२) सर्जनशील लेखनाच्या भाषेचा तुमच्या शब्दात परामर्श घ्या.

१.६ उपक्रम :

तुमच्या जीवनात घडलेल्या कोणत्याही एखाद्या महत्त्वपूर्ण घटनेचे पाचशे शब्दांमध्ये लालित्यपूर्ण वर्णन करा.

१.७ अधिक वाचनासाठी संदर्भग्रंथ :

१) हे सारे येते कोठून?	विजय तेंडुलकर
२) सर्जनशोध आणि लिहिता लेखक	विलास सारंग
३) सप्तक	महेश एलकुंचवार
४) प्रतिमा – प्रचीती	नितीन दादरावाला
५) सृजनात्मक लेखन	डॉ. आनंद पाटील
६) भाषासंवाद	डॉ. अनिल गवळी, डॉ. नंदकुमार मोरे
७) शोध : सर्जन प्रेरणांचा	संपा. एकनाथ पाटील (प्रतिभा दिवाळी विशेषांक २०१५)

❑❑❑

सत्र १ : घटक २

व्यावहारिक लेखन

२.१ उद्दिष्ट्ये :

- व्यावहारिक लेखनाचे स्वरूप समजावून घेणे.
- व्यावहारिक लेखन आणि सर्जनशील लेखन यांच्यातील परस्परसंबंध शोधणे.
- व्यावहारिक लेखन आणि सर्जनशील लेखन यांच्यातील फरक अधोरेखित करणे.
- व्यावहारिक लेखनाच्या विविध क्षेत्रांचा परिचय करून घेणे.
- सर्जनशील लेखनाचे विशेष अधोरेखित करणे.

२.२ प्रास्ताविक :

आजच्या आपल्या एकूणच जीवनव्यवहारात व्यावहारिक लेखनाचे महत्त्व कोणालाही नजरेआड करता येत नाही. आपण जे वर्तमान जीवन जगत आहोत ते कमालीचे व्यामिश्र - गुंतागुतीचे बनले आहे. जागतिकीकरण, खाजगीकरण आणि उदारीकरण यांचे वारे १९९० नंतर झपाट्याने आपल्या समाजव्यवहारात वाहू लागले आहेत. या व्यवस्थेत टिकावयाचे असेल तर जीवघेण्या स्पर्धेला आपणास तोंड द्यावे लागते आहे. प्रत्येक नवशिक्षित माणसाचा वेगवेगळ्या क्षेत्रांशी संबंध येऊ लागलेला आहे. त्यामुळे बदलत्या काळाशी जुळवून घ्यायचे असेल; तर माणसाला काळानुसार बदलले पाहिजे. वेगवेगळी कौशल्ये त्याने आत्मसात केली पाहिजेत. परिणामी आपण स्वीकारलेल्या व्यवहार क्षेत्राकरिता व्यावहारिक भाषेची केवळ तोंड ओळखच नाही, तर या संदर्भातील विविध कौशल्ये आत्मसात करणे गरजेचे बनले आहे. या सर्वांचा साकल्याने विचार करता मराठी भाषेचे स्वरूप, तंत्रे आणि कौशल्ये यांचा परिचय करून घेणे क्रमप्राप्त आहे.

२.३ विषय विवेचन :

व्यावहारिक लेखन कौशल्याचा विचार करताना आपणास पुढीलप्रमाणे विवेचन करणे आवश्यक आहे. आजच्या समाजवास्तवात शासकीय नोकऱ्यांची अनुपलब्धता मोठ्या प्रमाणात निर्माण होऊ लागली आहे. नोकऱ्यांचे स्वरूपही आमुलाग्र बदलले आहे. त्यामुळे व्यावहारिक मराठीची नवनवी क्षेत्रे विद्यार्थ्यांना धुंडाळावी लागताहेत. याचाच एक परिणाम म्हणून स्पर्धा परीक्षांकडे विद्यार्थी मोठ्याप्रमाणात वळताना दिसत आहेत. सरकारी नोकऱ्यांची अनुपलब्धता ही तरूणांसमोर चिंतेची बाब बनत चालली आहे. ज्या तुटपुंज्या नोकऱ्या उपलब्ध आहेत. तेथे भ्रष्टाचाराचे प्रमाण

सर्वसामान्यांसाठी डोळे दिपवणारे आहे. याचीही जाणीव आजच्या समाजाला प्रकर्षाने होऊ लागली आहे. या सर्वांमधून एक चांगला पर्याय म्हणून मोठ्या संख्येने तरूण वर्ग स्पर्धा परीक्षांकडे वळत आहेत. केंद्रपातळीवर आणि राज्यपातळीवर आज अनेक प्रकारच्या परीक्षा घेतल्या जातात. या परीक्षांमध्ये प्रादेशिक भाषांना विशेष महत्त्व असते. व्यवहाराशी निगडित अशाप्रकारचे अनेक प्रश्न या परीक्षांमध्ये विचारले जातात. तेव्हा अशा प्रश्नांकडे गांभिर्याने पाहण्याच्यादृष्टीनेही व्यावहारिक मराठी महत्त्वाची ठरू शकते. त्यामुळे आपणास असेही म्हणता येते, की व्यावहारिक मराठी अथवा व्यावहारिक लेखन सामाजिक गरज भागविणारे एक सशक्त माध्यम ठरते आहे.

२.३.१ व्यावहारिक मराठीची आवश्यकता :

व्यावहारिक मराठीचा विचार करताना आणखी एक बाब दुर्लक्षिता येणार नाही, ती म्हणजे दिवसेंदिवस या विषयाची विस्तारणारी गरज. माणूस हा समाजजीवनाचा एक अविभाज्य घटक आहे. जीवनव्यवहार सुखकर होण्यासाठी त्याचे सामाजिक व्यवहार वाढलेले आणि विस्तारलेले आहेत. माणसाची इच्छा असो अथवा नसो वेगवेगळी व्यवहारक्षेत्रे आपल्या जीवनाला स्पर्श करीत आहेत. त्यामुळे या सर्व जीवनव्यवहारात टिकून राहावयाचे असेल; तर आपण आपल्या मातृभाषेचे सक्षम ज्ञान आत्मसात करणे आणि समाजव्यवहारात त्याचे नेमके उपयोजन करणे ही काळाची गरज बनली आहे. कारण जीवनाची व्यवहारक्षेत्रे दिवसेंदिवस अधिकाधिक वाढू लागली आहेत. आणि ती वाढतच जाणार आहेत.

अलिकडे जग हे एक खेडे बनत चालले असून बहुराष्ट्रीयतावादाचा (Maltinationalism) आणि विश्वात्मकतेचा (Globalization) हा विचार आपल्या समाजव्यवहारात चांगलाच रुजला आहे. वेगवेगळ्या देशातील खाजगी कंपन्या आपल्या देशात येऊ लागल्या आहेत. या सर्वांचा परिणाम होऊन विदेशी भाषा लिहिल्या बोलण्याचे वर्गही सुरू झालेले आहेत. नोकरीच्या संधी या केवळ गावात, जिल्ह्यात, राज्यात अथवा देशात अशी कूपमंडूकवृत्ती सोडून देण्याची वेळ आलेली असून आपले कौशल्य दाखविण्यासाठी जगाची बाजारपेठ आपल्यासाठी खुली झाली असून त्याचा योग्य तो विनियोग आपणास करता आला पाहिजे. याकरिताही व्यावहारिक मराठीकडे सकारात्मकतेने पाहिले पाहिजे. केवळ भारतातीलच नव्हे तर भारताबाहेरील अमराठी लोकांना मराठीचे अध्यापन करणे हे व्यावहारिक मराठी या अभ्यासक्षेत्रातील एक महत्त्वाचे पाऊल असून ते एक विस्तारलेले क्षितीज आहे हे आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. व्यावहारिक समजल्या जाणाऱ्या क्षेत्रांवरून सहज नजर फिरविली तरी उद्योग व्यवसायाच्या किती संधी आपल्या समोर उभ्या ठाकल्या आहेत याची सहज प्रचिती येते.

जाहिरात लेखन, दूरचित्रवाणीवरील संहिता, लेखन (नभोनाट्य, श्रृतीका लेखन, सूत्रसंचालन, मुलाखती इत्यादी.) वृत्तपत्रासाठी लेखन, विज्ञान विषयपर लेखन, अनुवाद, भाषांतर, निबंधलेखन, सारांशलेखन, पत्रलेखन, कार्यवृत्तलेखन, वृत्तलेखन, स्मरणिका संपादन, ग्रंथपरीक्षण, मुद्रितशोधन, अशी अनेक प्रकारची क्षेत्रे नोकरीच्या नव्या संधी म्हणून वाट पहात आहेत. अशा स्वरूपाच्या कामांच्या जाहिराती सातत्याने पहावयास मिळत आहेत. अशा स्वरूपाचे काम सर्जनशील लेखनाचे उत्तम क्षेत्र असूनही या कामांकरिता पुरेसे मनुष्यबळ आजही उपलब्ध होताना दिसत नाही. जे थोडे लोक अशाप्रकारचे काम करीत आहेत, त्यांचीच मक्तेदारी होऊन बसली आहे. अशा स्वरूपाची कामे करण्याकरिता तज्ञ माणसे उपलब्ध होत नाहीत, हे चित्र एका बाजूला दिसते तर दुसऱ्या बाजूस खासगी कार्यालये, उद्योगसमूह, अर्धशासकीय कार्यालये इत्यादी ठिकाणी मराठीतून व्यवहार होत नसून मराठीला किंमतच नाही असे चित्र दिसते आहे. हे दुष्टचक्र भेदून व्यवहारभाषा म्हणून आपण या क्षेत्रांमध्ये आवडीप्रमाणे निवड करून उत्तम करिअर करू शकतो. हे आजकाल सहज सिद्ध होऊ लागले आहे. त्यामुळे मानसिक कमकुवतपणा दूर झटकून व्यावहारिक मराठी भाषा आत्मसात करणे त्यात कौशल्य आत्मसात करणे ही काळाची गरज बनली आहे. तेव्हा या प्रकरणाच्या अनुषंगाने आपणास व्यावहारिक लेखनासंबंधी विचार करता येईल. शिवाय व्यावहारिक लेखन आणि सर्जनशील लेखन यातील फरकही अधोरेखित करता येईल. या विवेचनानंतर आपणास व्यावहारिक मराठीचे स्वरूप अभ्यासता येईल.

२.३.२ व्याख्या आणि व्याप्ती :

व्यावहारिक मराठी हा शब्द शब्दप्रयोग आपण आजकाल सर्रास वाचत ऐकत असतो. 'व्यवहार' या शब्दावरून व्यावहारिक हा शब्द निर्माण झाला असावा; असे म्हटले तरी ते वावगे ठरू नये. तसे पाहिले तर 'व्यवहार' हा शब्द मराठीत अनेक अर्थाने वापरला जातो. व्यवहार म्हणजे एकापेक्षा अधिक माणसांमधील देवाणघेवाण या अर्थीही व्यवहार हा शब्द समाजव्यवहारात वापरत असताना दिसतो. 'जगात वावरताना कसे वावरावे / जगावे याचे त्याला काही व्यवहारज्ञान नाही' असेही वाक्य आपणाला ऐकायला - वाचायला मिळते. 'सामान्यज्ञान' या अर्थीही 'व्यवहार' या शब्दाची योजना केली जाते. 'शिवाय भावनारहित पद्धतीने आणि केवळ लाभहानीचा विचार करून केलेली किंवा करायची गोष्ट' या अर्थानेही 'व्यवहार' हा शब्द प्रचलित आहे. डॉ.गं.ना.जोगळेकर यांनी 'व्यावहारिक मराठी स्वरूप आणि भूमिका' या ग्रंथात 'व्यवहार' या शब्दाचे चांगले विश्लेषण केले आहे, ते म्हणतात, ''धोरणीपणा, धूर्तपणा या अर्थानेही 'व्यवहारी' हे ('व्यवहार'पासून बनलेले) विशेषण येते. (उदा. मारवाडी माणूस पक्का व्यवहारी, तो कधी बधायचा नाही!) याउलट 'व्यवहाराला तो अगदी पक्का' यासारख्या ठिकाणी प्रामाणिक, सचोटीची वृत्ती या अर्थानेही 'व्यवहार' हा शब्द योजला जातो. अशाप्रकारे आपण पाहणी करायला लागला लागलो तर 'व्यवहार' या शब्दाच्या

आणखी इतर छटाही आपल्या लक्षात येतील. 'व्यवहार' या शब्दाची व्युत्पत्ती किंवा त्याचे मूळ शोधायचे म्हटले तर 'वि+अव+ह्हार' यापासून हा शब्द बनला आहे. 'ह् ' या संस्कृत धातूचा अर्थ 'नेणे, स्थलांतर करणे, ताब्यात घेणे' असा आहे. त्याला 'अव' हा उपसर्ग लागून 'अवहार' असा शब्द बनतो. त्याचा अर्थ 'पाठवणे, लुबाडणे, छिनावून घेणे, लुटणे' असा होतो. या 'अवहार' ला पुन्हा 'वि' हा (विरूद्ध या अर्थाचा) उपसर्ग लागल्यामुळे एकूण या शब्दाचा अर्थ सुयोग्य रीतीने, न्यायाने, प्रामाणिकपणे, सभ्यतेने केलेली (देव) घेव किंवा 'एकंदरीने नीतिनियमांना धरून केलेले वर्तन, शिष्टसंमत पद्धतीने आचरण' असा होतो. तेव्हा व्यवहार सांभाळणे म्हणजे फक्त स्वत:च्या फायद्याचीच गोष्ट करणे असे मुळात नसून सचोटी, सद्‌वर्तन, वैध मार्गाचा अवलंब या रीतीने परस्परांमध्ये केलेली कृती अशी या शब्दांमागची भूमिका आहे.''

२.३.३ व्यावहारिक मराठीचे स्वरूप :

व्यावहारिक मराठी लेखनाचे स्वरूप अभ्यासण्याआधी व्यावहारिक मराठी म्हणजे काय? ही संकल्पना नेमकी कशी आहे. तिचे स्वरूप कसे आहे? ते आपणास अभ्यासले पाहिजे. मराठीचा अभ्यास करणे म्हणजे केवळ मराठी साहित्य प्रकारांचा (कथा, कविता, नाटक, कादंबरी, निबंध, ललितगद्य इत्यादी) अभ्यास करणे इतकेच काय ते आपणास ठाऊक असते. शिवाय मराठीचे व्याकरण शिकणे म्हणजेच मराठी शिकणे; असा अतिशय मर्यादित अर्थ मराठी भाषेच्या संदर्भात आपणास माहित असतो. पण २१ व्या शतकात जीवनव्यवहाराची इतकी नवनवी क्षेत्रे उदयास येत आहेत आणि त्या नव्या क्षेत्रांमध्येही आपण आपल्या भाषेचे योग्य ते उपयोजन करू शकतो, हे भान आजकाल वाढीस लागले आहे. त्यामुळे केवळ ललित साहित्य आणि वैचारिक साहित्य यांच्या अध्ययनामुळे संवेदनशीलता, सौंदर्य, चिंतनशीलता आणि स्वतंत्रपणे विचार करण्याची क्षमता वाढते हे जरी खरे असले तरी पारंपरिक अभ्यासक्रमासोबतच व्यावहारिक मराठीचे कौशल्य आत्मसात करणे याला महत्त्व प्राप्त झाले आहे. केवळ पुस्तकी शिक्षण बौद्धिकदृष्ट्या एकारलेले बनत असून सर्वांगीण विकासाअभावी जीवनव्यवहार तोकडा पडत असून व्यावहारिक अभ्यासक्रमाची गरज वाढू लागली आहे.

२.३.४ व्यावहारिक लेखनाच्या संधी :

व्यावहारिक लेखनातही सर्जनशीलतेचा नवनिर्मितीचा घटक अंतर्भूत असतो. मराठीच्या लेखनातून व्यवहाराच्या गरजा कशा भागवायच्या याचाही विचार करणे आवश्यक आहे. व्यावहारिक लेखनाच्या खूप साऱ्या संधी आजच्या समाजव्यवहारात निर्माण झाल्या असून त्याचे स्वरूप आपणास पुढीलप्रमाणे अभ्यासता येते. वर्तमान वास्तवात इंग्रजी भाषेचे महत्त्व वाढते आहे. हे सत्य जरी आपण स्वीकारले तरीही प्रादेशिक अथवा मातृभाषेतूनही पुष्कळ प्रकारचे काम आपण करू शकतो.

विचारांच्या आदानप्रदानाकरिता दूरदर्शन, इंटरनेट, मोबाईल, फॅक्स, व्हॉट्सअॅप इत्यादींसारखी माध्यमे सर्वत्र वापरात असली तरीही वर्तमानपत्र अथवा नियतकालिक यांची संख्याही नजरेत भरण्यासारखी मोठी झालेली आहे. अशा माध्यमात काम करण्याची चांगली संधी तरूणवर्गाला उपलब्ध झालेली आहे. दैनिके, साप्ताहिके, पाक्षिके इत्यादी क्षेत्रांमध्ये वृत्तसंपादन, वार्तापत्र लेखन, अग्रलेख, वृत्तलेख इत्यादी प्रासंगिक स्वरूपाचे लेखन ही वर्तमानपत्राची गरज बनली आहे. शहरी संस्कृतीचा विकास जसा झपाट्याने होऊ लागला आहे, तसेच जागतिकीकरणामुळे खेडीही बदलत चालली आहेत. वेगवेगळ्या योजना, सामाजिक, शैक्षणिक, अध्यात्मिक, सांस्कृतिक क्षेत्रामधील विविध कार्यक्रम गावपातळीवरही मोठ्याप्रमाणात होऊ लागले आहेत. हे सारे काही सुसंगतपणे वाचकांपर्यंत पोहवचविण्याचे काम करण्याची भूमिका अशा माध्यमात काम करणाऱ्या लोकांची निर्माण झाली आहे. याकरिता फावल्या वेळाचे काम म्हणूनही या व्यवसायाकडे पाहिले जाते. या व्यवसायासाठीही खूप लोकांची गरज भासू लागली असून याकडेही आपण सकारात्मकपणे पाहिले पाहिजे.

२.३.५ अनुवाद / भाषांतर :

या सोबतच व्यावहारिक मराठी या विषयाचा उपयोग भाषांतर अथवा अनुवादासाठीही होऊ शकतो. अनुवादाचा संबंध सृजनशीलतेशीही असतो. अनुवादित कलाकृती म्हणजे एक प्रकारे नवनिर्मितीच असते. वसंत सावंत, उमा कुलकर्णी यांच्यासारख्या लोकांनी व्रतस्थपणे आयुष्यभर अनुवादाचे काम प्रामाणिकपणे केलेले आहे. भारतीय भाषांमध्ये तसेच विविध देशातल्या विविध भाषांमध्ये अनेक प्रकारचे ललित साहित्य निर्माण होत असते. ते वाचण्याची अनिवार इच्छा वाचकांची असते; पण परभाषेचा परिचय नसल्याने परभाषेतील साहित्य वाचक वाचू शकत नाहीत. ते प्रादेशिक भाषांमध्ये अनुवादित करून वाचकांची सोय करून देणे ही देखील व्यावहारिक मराठी भाषेतील एक चांगली संधी आहे. शिवाय कायदा, वैद्यक, वेगवगळी सामाजिक शात्रे इत्यादी ग्रंथांचेही भाषांतर करणे आज निकडिचे बनले आहे. यातून अर्थाजनाची सोय तर होतेच शिवाय सर्जनशीलतेशीही आपली नाळ जोडून घेता येते. अनुवाद प्रक्रियेमध्ये भाषिक कौशल्य महत्त्वाची भूमिका बजावत असते. ज्या भाषा अनुवादकाला येतात त्या भाषेचे उत्तम ज्ञान अनुवादकाला असणे गरजेचे असते.अनुवादात गती संपादन केल्यास अर्थवाही पारिभाषिक शब्द कसे योजायचे हे कळू शकते.

२.३.६ प्रसार माध्यमांकरिता लेखन :

व्यावहारिक लेखनाकरिता प्रसारमाध्यमे अत्यंत उपयुक्त ठरू लागली आहेत. आकाशवाणी, दूरदर्शन या माध्यमांची संख्या दिवसेंदिवस वाढतेच आहे. पूर्वी आकाशवाणी व दूरदर्शन यांची केंद्रे

अत्यंत मर्यादित होती. केंद्रशासनाचे एक आणि राज्यशासनाचे एक अशी मोजकीच दूरदर्शन केंद्रे १९७० च्या दरम्यान होती. तसेच नभोवाणीचेही दिल्लीतून होणारे आणि जिल्हावार प्रसारित होणारे नभोवाणीवरील कार्यक्रम ऐकायला मिळत असत. पण सन २००० पासून एफ.एम. ची अक्षरश: हजारो केंद्रे निर्माण झालेली आहेत. दूरदर्शनच्या वाहिन्यांची संख्याही हजारांवर गेलेली सहज दिसते. या माध्यमांना अर्थातच उत्कृष्ठ लेखक – कलावंतांची अत्यंत गरज असते. वेगवेगळ्या स्वरूपाचे कार्यक्रम प्रसारित करण्याकरिता कौशल्यांचा अधिकाधिक समर्पक वापर करणारे मनुष्यबळ या माध्यमांना सदैव लागत असते. यातूनही अर्थार्जनाची चांगली संधी मिळू लागली आहे.

२.३.७ जाहिराती :

व्यावहारिक लेखन कौशल्य आत्मसात केलेल्या आणि आवड असलेल्या तरूणांना जाहिरातींच्या अनेक संधी खुणावत आहेत. प्रसारमाध्यमे असोत, इलेक्ट्रॉनिक माध्यमे असोत अथवा वर्तमानपत्र, नियतकालिक, पोस्टर, विविध आकाराचे फलक – जाहिरातींची ही सारी माध्यमे आजकाल आकर्षक जाहिरातींमुळे वाचक प्रेक्षकांवर चांगलीच भुरळ घालू लागली आहेत. यातील प्रत्येक जाहिरात प्रकाराची आशय, विषय, मांडणी यात वेगळेपण असते. हे वेगळेपण ध्यानात घेऊन जाहिरात निर्मितीचे तंत्र आत्मसात करणे आणि या क्षेत्राकडे व्यवसाय म्हणून पाहणे खूपच लाभदायक ठरते आहे. शिवाय या माध्यमात काम करताना नवनिर्मितीचा चांगला आनंदही मिळू शकतो.

२.३.८ कार्यालयीन कामकाज आणि व्यावहारिक मराठी :

कार्यालय केंद्रशासनाचे असो अथवा राज्यशासनाचे अशा ठिकाणी प्रादेशिक भाषांना महत्त्वाची भूमिका पार पाडावी लागते. शिवाय जिल्हा आणि तालुकास्तरावरही अनेक प्रकारची कार्यालये असतात. शासनाने नुकतेच फतवेही काढले आहेत की अशा कार्यालयातील सर्व प्रकारचे कार्यालयीन व्यवहार मराठी भाषेतूनच झाले पाहिजेत. शिवाय शाळा महाविद्यालये सहकारी आणि निमसहकारी संस्था या ठिकाणीही अनेक प्रकारचे पत्रव्यवहार, टिपण्णी, निवेदन, विनंतीपत्र, सूचनापत्र, माहितीपत्र अशी अनेक प्रकारची कामे करावी लागतात. शिवाय परभाषेतून आलेली पत्रे, माहिती या गोष्टीही भाषांतरित करण्याचे महत्त्वाचे काम कार्यालयात करावे लागते. ही कामे 'कारकुनी स्वरूपाची' म्हणून हेटाळणी करण्यासारखी निश्चितच नसतात. तेव्हा अशा कार्यालयांच्या ठिकाणीही व्यावहारिक भाषेचा कौशल्याने वापर करता येऊ शकतो. व्यावहारिक मराठीत विशेषत: कार्यालयीन मराठीत सारांश लेखन हा एक अतिशय महत्त्वाचा घटक असतो. विस्तृत पत्रे, माहितीपत्रके, अहवाल हे सारे वाचून आकलन करून घेणे इतपत वेळ वरिष्ठांना असत नाही. त्यामुळे विस्तृत अशा लिखाणातले नेमके मुद्दे कोणते आहेत; ते समजून घेऊन मूळ आशयाला धक्का न लावता सारांश लेखन करणे महत्त्वाचे असते. अशा प्रकारच्या लिखाणाकरिता सरावाची आवश्यकता असते. सरावामुळे भाषा सौष्ठवाची

जाणीव होऊन लिखाणात आकर्षकता येऊ शकते. कार्यालयीन कामकाजाच्या भाषेचे स्वरूपही आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. कार्यालयीन कामकाजामध्ये वस्तुनिष्ठता, स्पष्टता, व्यंगार्थापेक्षा वाच्यार्थ, अनलंकृतता महत्त्वाची असते. कारण कार्यालयीन कामकाज हा गांभीर्याने करावयाचा प्रकार असतो. एखाद्या चुकीच्या शब्दामुळे अथवा वाक्यामुळे फार मोठा अनर्थ ओढावण्याचा धोका यामुळे निर्माण होऊ शकतो. असे असले तरी शब्दांची योग्य निवड कल्पकतेचा पुरेसा वापर या माध्यमातदेखील होऊ शकतो.

या सर्व विवेचनावरून आपणास असे दिसून येते की, व्यवहारोपयोगी मराठी लेखनाच्या कक्षा दिवसेंदिवस विस्तारत आहेत. रोजगाराच्या चांगल्या संधी म्हणून अनेक विद्यार्थी याचा लाभ घेत आहेत. व्यावहारिक लेखन जसे महत्त्वाचे बनत चालले आहे, तसेच सर्जनशील लेखनाचाही विचार करणे क्रमप्राप्त आहे. कारण सर्जनशील लेखनाची गरज समाजाच्या कोणत्याही कालखंडातील वाचकांना असते. माणसाच्या सर्वांगीण विकासासाठी सर्जनशील लेखनाची गरज असते. व्यावहारिक लेखनापेक्षा सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप वेगळे कसे असते याचा विचार आपणास पुढीलप्रमाणे करता यईल.

२.३.९ सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप :

सर्जनशील लेखनाचा विचार करणे म्हणजे कथा, कविता, कादंबरी, नाटक, चरित्र, आत्मचरित्र, निबंध, ललितलेख इत्यादींचा विचार करणे होय. अशा स्वरूपाच्या लेखनाचे स्वरूप व्यावहारिक मराठी लेखनाच्या स्वरूपापेक्षा भिन्न असते. व्यावहारिक मराठी भाषेचे कौशल्य जसे आत्मसात करावे लागते; तद्वतच सर्जनशील लेखनाच्या संदर्भातही म्हणता येते. व्यावहारिक लेखनाकरिता जसे वाचन, चिंतन, लेखनाचा सराव हे जसे आवश्यक असते; तसेच सर्जनशील लेखनाकरिताही या गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. व्यावहारिक लेख असो अथवा सर्जनशील लेखन असो दोनही प्रकारांमध्ये नेमक्या शब्दांची निवड, शब्दांमधील सूक्ष्मभेद, शब्दांचे विविध अर्थ, समानार्थी शब्द, व्याकरणदृष्ट्या निर्दोषता, म्हणी, वाक्प्रचार, अलंकार यांचेही नेमके भान सर्जनशील लेखनासाठी लाभदायक ठरू शकतो.

नभोवाणी आणि चित्रवाणीकरिता जी सर्जनशील भाषा वापरली त्या भाषेचे स्वरूपही भिन्न असते. दैनंदिन जीवनातील भाषेचा वापर या माध्यमामध्ये केला जातो. कारण या माध्यमाचा वापर करणारे श्रोते आणि प्रेक्षक बहुतांश सर्वसामान्य असतात. त्यांना समजेल, आकळेल आणि रुचेल अशा स्वरूपाचे लेखन या माध्यमांमध्ये अपेक्षित असते. दुर्बोध, कृत्रिम आणि ग्रांथिक भाषेचा वापर या माध्यमांमध्ये टाळला जातो. ही माध्यमे दृक्श्राव्य माध्यमे असल्यामुळे माध्यमानुसार भाषेचा वापर करावा लागतो. पाल्हाळ, विस्तार, पुनरूक्ती यांना या माध्यमात मुळीच स्थान नसते. श्रवणाच्या

सहाय्याने दृक्प्रत्यय देणे हे नभोवाणीचे वैशिष्ठय असते; तर दृश्य चित्रांमधून घटनाप्रसंगांचा प्रत्यय देणे हे चित्रवाणीचे काम असते.

जाहिरातीतील भाषाही सर्जक अर्थातच सर्जनशील स्वरूपाची असते. जाहिरातीच्या भाषेचे स्वरूपही नेमके, आटोपशीर आणि अल्पाक्षरी असते. कमीत कमी वेळेत संबंधित उत्पादन समाजापर्यंत पोहोचण्याची जबाबदारी जाहिरातींची असते. ग्राहकांच्या मानसिकतेचा विचार करून कल्पकतेने जाहिरातींमधील शब्द योजावे लागतात. नाविन्याचा शोध, परंपरंतले जे चांगले आहे, त्याचा स्वीकार, चटकदारपणा आणि औचित्यपूर्णता ही जाहिरातींची वैशिष्ठ्ये असतात.

वरीलप्रमाणे आपण व्यावहारिक लेखन म्हणजे काय? अशा प्रकारच्या लेखनामध्ये कोणकोणत्या माध्यमांचा समावेश होऊ शकतो? या माध्यमांचे स्वरूप कशाप्रकारचे असते? या माध्यमांमध्ये वापरल्या जाणाऱ्या भाषेचे स्वरूप कसे असते? या मुद्यांचा तपशीलवारपणे अभ्यास केला. यानंतर आपण सर्जनशील भाषेच्या संदर्भात विवेचन करणार आहोत. या विवेचनानंतर आपणास व्यावहारिक मराठी लेखन आणि सर्जनशील लेखन यातील फरक सहजच ध्यानी येईल. शिवाय साहित्यामध्ये भाषेचे उपयोजन कसे होत असते, याचाही परिचय होईल.

२.३.१० सर्जनशील भाषा आणि साहित्य :

माणूस आणि त्याची भाषा यांचे आदिमकाळापासूनचे नाते आहे. भाषा ही मानवी जीवनव्यवहारासाठी अस्तित्त्वात असलेली महत्त्वाची सामाजिक संस्था आहे. मानवाची उत्क्रांती होण्यापाठी भाषेचे कार्य खूप मोलाचे ठरले आहे. माणसाचा जो विकास झाला, त्याने जी प्रगती साधली. साहित्य, कला, क्रीडा, संस्कृती यांत माणसाने जी प्रगती केली त्याच्या केंद्रस्थानी भाषाच होती. साहित्य तर भाषेशिवाय निर्माणच होऊ शकत नाही. भाषेच्या माध्यमातूनच भूत, भविष्य आणि वर्तमान या काळांविषयी बोलता येते. साहित्य मग ते लिखित असो अथवा मौखिक. भाषेचे त्या साहित्याशी घनिष्ठ नाते असते. समाजात रूढ असलेल्या विविध विधी, प्रथा, परंपरा, लोकगीते, विधिगीते, जातक कथा, मौखिक परंपरेचा भाग म्हणून आपण अभ्यास करतो. तर कथा, कविता, कादंबरी, नाटक, ललितगद्य इत्यादी अनेक प्रकार लिखित साहित्याचा भाग म्हणून येतात. लिखित आणि मौखिक भाषेच्या संदर्भात 'भाषासंवाद' या ग्रंथात डॉ.अनिल गवळी व डॉ. नंदकुमार मोरे म्हणतात, ''भाषेचे लिखित रूप हे अचल, स्थिर असते; तर मौखिक भाषा चल, परिवर्तनशील असतात. लिखित रूपापेक्षा या रूपामध्ये जिवंतपणा, नैसर्गिकता, रसरशीतपणा आणि ताजेपणा असतो. भाषेच्या लेखनरूपामध्ये व्याकरण, शुद्धलेखनाचे नियम कटाक्षाने पाळावे लागतात. त्यामुळे बोलण्यातला गोडवा लेखनात उतरत नाही. साहित्याची भाषा मौखिक आणि लिखित दोन्ही रूपांमध्ये पाहता येते. अलिकडे इलेक्ट्रॉनिक उपकरणांच्या मदतीने लिखित साहित्याप्रमाणेच मौखिक साहित्यही

ध्वनिबद्ध करता येते. ते जनत करून पुन्हा पुन्हा ऐकता येते. मौखिक साहित्यामध्ये गद्य रूपापेक्षा पद्यरूप अधिक दिसते. हे साहित्य मौखिक रूपात जतन करावे लागत असल्यामुळे नादमय प्रयुक्त्यांचा आधार घ्यावा लागतो. छोट्या – छोट्या ओळी छंदोबद्धता, पुनरावृत्ती, अनुप्रास, यमके, धृपद अशी श्रवणसुलभ निर्मिती येथे दिसते; तर लिखित साहित्यामध्ये वाचकांच्या सोयीसाठी दृश्यसुकरता जोपासत विरामचिन्हे, ओळींची लांबी, लिहिण्याची शैली यांचा वापर करावा लागतो.'' भाषेचा संबंध समाजजीवनाशी एकरूप झालेला असल्यामुळे साहित्य लिखित असो अथवा मौखिक वास्तव जीवनाचे कलात्मक चित्र भाषेच्याद्वारे व्यक्त होत असते. साहित्याची भाषा अनुभवाचे केवळ चित्रण करीत नाही, तर त्या चित्रणाबरोबर आशयसंपन्न सौंदर्यनिर्मितेचेही कार्य तिच्याकडून होत असते.

व्यवहाराची भाषा आणि साहित्याची भाषा या दोहोंतील फरक अधोरेखित करताना हेही ध्यानी घेतले पाहिजे, की व्यवहाराच्या भाषेपेक्षा अधिक सूक्ष्म, खोल आणि विस्तृत अशा अर्थाची निर्मिती साहित्याच्या भाषेतून होत असते. साहित्याची भाषा व्यक्तीपरत्वे भिन्न असते. त्या भाषेत लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाची छाप पडलेली असते. शिवाय साहित्याच्या भाषेत भावनात्मकतेचा भाग अधिक असतो. व्यवहाराची भाषा जशी रूक्ष, कोरडी आणि तटस्थ असते; तशी साहित्याची भाषा नसते ती अधिक लवचिक जिवंत, प्रवाही आणि जीवनसापेक्ष असते. सर्जनशील साहित्याच्या भाषेत लेखकाच्या भावनिक आंदोलनाला महत्त्व असते. साहित्यात लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रतिबिंब पडत असल्यामुळे व्यवहाराच्या भाषेपेक्षा साहित्याची भाषा वाचकांच्या मनाचा सहज ठाव घेते. व्यवहाराची भाषा आणि साहित्याची भाषा यांच्यासंदर्भात विवेचन करताना डॉ.अनिल गवळी व डॉ. नंदकुमार मोरे 'भाषासंवाद' या ग्रंथात म्हणतात, ''*बनगरवाडी* या कादंबरीमध्ये लेखकाने निवेदनामध्ये योजलेले धनगरांच्या तोंडचे संवाद त्यांच्या व्यवहारी बोलीत येतात. ते संवाद एवढे एकजीव झालेले आहेत की, त्यामुळे *बनगरवाडी* तील भाषेलाच मेंढ्यांच्या शेणामुताचा वास येतो. आनंद यादवांच्या *गोतावळा* या कादंबरीमध्ये तर निवेदनाची भाषा आणि संवादाची भाषा दोन्ही व्यवहारबोलीच आहेत. व्यवहाराच्या भाषेतून झालेली उसनवारी साहित्यामध्ये महत्त्वपूर्ण ठरली आहे. विविध प्रदेशातल्या व्यवहारबोली साहित्यामध्ये येऊ लागल्यामुळे भाषेच्या विकासालाही चालना मिळालेली आहे. या प्रक्रियेमुळे बऱ्याचदा अर्थाभिव्यक्तीच्यादृष्टीने सामर्थशाली शब्द बोलीभाषेतून प्रमाणभाषेत येताना दिसतात. साठोत्तरी मराठी साहित्यामध्ये दाखल झालेले विविध वाङ्मयीन प्रवाह यादृष्टीने महत्त्वपूर्ण ठरलेले आहेत. ग्रामीण, दलित, आदिवासी इत्यादी साहित्यप्रवाह तर अनेक जाती जमातींचे जीवनचित्रण करण्याबरोबरच त्यांच्या समाजाची भाषा माध्यम म्हणून अवलंबितात.'' यासंदर्भात आपणास असे म्हणता येते की, बहिणाबाई, कवी ग्रेस, नामदेव ढसाळ, महेश एलकुंचवार, ना.धों.महानोर, इत्यादी लेखकांची भाषा स्वत:चे वेगळेपण जपणारी कमावलेली भाषा आहे.

सर्जनशील साहित्याच्या भाषेचे वेगळेपण पाहताना आपणास असे म्हणता येते की, अनेक लेखक असे असतात की, आशयाच्या प्रकटीकरणाकरिता भाषेची मोडतोड करतात, ही मोडतोड भाषा वापर, व्याकरणिक नियम, शब्दांचे कोशगत अर्थ अशा विविध पातळीवरील असते कारण प्रतिमा, प्रतीके, अलंकरणाचा सोस त्याच त्या शब्दांची निवड यामुळे भाषेतही साचलेपण आलेले असते. त्यामुळे साहित्यिक नवीन शब्दांची निर्मिती करतात. बा.सी. मर्ढेकराच्या कवितेत ही अशी भाषेची व्याकरणिक मोडतोड मोठ्या प्रमाणात दिसते. डॉ.भालचंद्र नेमाडे यांच्या कादंबऱ्या, अरूण कोलटकर यांच्या कविताही पारंपरिक भाषेची मोडतोड करतात. नवी भाषा बनविण्याचा प्रयत्न करतात. अरूण काळे यांच्या कवितेतूनही वर्तमानकालीन संगणक युगातील नव्या पिढीची भाषा आलेली आहे.

२.३.११ सर्जनशील लेखनाचे विशेष :

व्यावहारिक लेखन आणि सर्जनशील लेखन यातील फरक या संदर्भातील विवेचन केल्यानंतर आपणास सर्जनशील लेखनाचे विशेष पाहता येतील. भाषा ही मानवनिर्मित आहे. विचारांच्या आदानाप्रदानाकरिता भाषेचा वापर प्रामुख्याने जरी होत असला तरी भाषेच्या वापरामध्येही निर्मितीक्षमता असल्याचे दिसते. भाषेची ही निर्मितीक्षमता म्हणजेच भाषेची सर्जनशीलता आहे. संपर्क, संदेश, प्रसारमाध्यमे यामध्ये भाषेचा विविध प्रकारे सर्जनशील वापर होत असल्याचे दिसते. सर्जनशील लेखनाचे विशेष पाहताना आपणास लेखकाचा आणि वाचकांचाही विचार करणे अभिप्रेत आहे. कारण लेखक आणि वाचक ही साहित्य प्रक्रियेची दोन महत्त्वाची अंगे आहेत. सर्जनशील लेखनाचे विशेष आपणास पुढीलप्रमाणे अधोरेखित करता येतील.

संवेदनात्मकता : संवेदनात्मकता हा सर्जनशील लेखनाचा महात्त्वाचा विशेष आहे. केवळ साहित्यच नव्हे तर सर्वच कलांमध्ये संवेदना जागृतीला अनन्य साधारण महत्त्व असते. बा.सी.मर्ढेकर यांनी संवेदनाजागृतीवर आधारित असा कलेविषयी / काव्याविषयी जो लयसिद्धांत मांडला आहे, त्याच्या स्पष्टीकरणासाठी ते बालकवींचे उदाहरण देतात. कलावंत समाजजीवनातून जे अनुभव घेत असतो ते अनुभव तो पंचेद्रियांनी घेत असतो. कान, नाक, डोळे, जीभ आणि त्वचा ही ती पाच इंद्रिये आहेत. कलावंताची पंचेद्रियांद्वारे अनुभव घेण्याची क्षमता टोकदार असते असे म्हटले जाते. कारण कलावंत जीवनव्यवहारातील घटना प्रसंगांचे सूक्ष्म अवलोकन करीत असतो. कलावंताची सूक्ष्म निरिक्षणक्षमता जितकी प्रभावी असते तितकीच अधिक संवेदनात्मकता त्याच्या कलाकृतीत अवतरत असते. पंचेद्रियांनी घेतलेला अनुभव प्रत्ययकारी करण्याची किमया लेखक करीत असतात. मराठी कवितेत बालकवींचे याबाबतीतले कसब विशेष उल्लेखनीय आहे. त्यांच्या 'हिरवे हिरवे गार गालिचे हरित तृणाच्या मखमालीचे' या ओळींमध्ये नेत्रसुखद संवेदना आहे. 'रात्री बारा वाजता माझ्या घराच्या पत्र्यावर पाऊस टायपिंग करीत होता.' या विधानातून श्राव्य संवेदना व्यक्त होते. 'माझ्या

मराठी मातीचा लावा ललाटास टिळा...' या ओळींमधून स्पर्श संवेदना व्यक्त होते. अशी अनेक उदाहरणे आपणास देता येतील. हिंदी कवितेतील गुलजार, मराठी कवितेतील इंदिरा संत, ग्रेस, ना.धों.महानोर इत्यादी अनेक कवींच्या कवितांमध्ये तीव्र स्वरूपाची संवेदनशीलता आपणास सहज दिसून येते. संवेदनात्मकतेमुळे सौंदर्याची प्रतीती येते

पारदर्शकता : सर्जनशील लेखनातील पारदर्शकता म्हणजे लेखकाचे आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक असणे होय. नितळ पारदर्शक लिखाण सर्वांनाच आवडते. बऱ्याचदा आत्मप्रौढी अथवा वाचकांना भारावून टाकण्याच्या नादात लेखक आपल्या अनुभवाशी अप्रामाणिक राहतात. अशा प्रकारचे लिखाण वाचकांच्या पसंतीला अल्पकाळ उतरते. अशा लिखाणाचा गाजावाजाही होतो; पण ते अक्षर वाङ्मय या सदरात गणले जात नाही. जे मनाला भावले, अनुभवायला मिळाले ते जसेच्या तसे साध्या सोप्या भाषेत आविष्कृत करणे हे काम खूप अवघड असते. ते कष्ठसाध्य असते. पण अशा स्वरूपाचे लिखाण दीर्घकाळ वाचकांच्या मनावर अधिराज्य गाजवत असते. लक्ष्मीबाई टिळक यांचे 'स्मृतीचित्रे', विश्राम बेडेकर यांचे 'रणांगण' आणि 'एक झाड दोन पक्षी', इंदिरा संत, नारायण सुर्वे यांच्या कविता, दया पवार यांचे 'बलुतं' श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांचे 'डोह' आणि 'सोन्याचा पिंपळ', महेश एलकुंचवार यांचे 'मौनराग', 'त्रिबंध', अशी पारदर्शक लिखाणाची अनेक उदाहरणे सांगता येतील. अशा प्रकारच्या साहित्याच्या वाचनाने वाचकांच्या अनुभवविश्वाचा विस्तार होऊन त्यांच्या आकलनाच्या कक्षा वाढतात. एक प्रकारचा प्रसन्नपणा, ताजेपणा यांचा प्रत्यय अशाप्रकारच्या पारदर्शक लिखाणातून येत राहतो.

आत्माविष्कार : सर्जनशील लेखनाचे विशेष अभ्यासताना आत्माविष्कार या घटकाचा प्रामुख्याने विचार करावा लागतो. दैनंदिन जीवनात प्रत्येक माणसाला वेगवेगळ्या प्रकारच्या घटना, प्रसंग, अनुभवांमधून जावे लागते. या अनुभवाचे काही संस्कार माणसाच्या मन, बुद्धीवर होत असतात. या अनुभवांना कमी अधिक प्रमाणात प्रत्येक माणूस त्याच्या त्याच्या स्वभाव वैशिष्ठ्यानुसार प्रतिसाद देत असतो. हा प्रतिसाद म्हणजेही एक प्रकारचा आविष्कारच असतो. तथापि सर्वसामान्य माणसांच्या आविष्काराचे रूप, पद्धत आणि सर्जनशील लेखकाच्या आविष्काराचे स्वरूप अर्थातच भिन्न असते. अनुभवांना शब्दबद्ध करण्याची रीतही वेगळी असते. कारण कलावंत हा संवेदनशील मनाचा असतो. त्यामुळे त्याच्या आयुष्यात घडलेल्या, त्याने वाचलेल्या पाहिलेल्या घटनाप्रसंगाचे दाट संस्कार सर्जनशील लेखकावर नित्य पडत असतात. या अनुभव विश्वावर कलावंताला जवळचा अथवा त्याच्या अभिव्यक्तीला साजेल असा फॉर्म घेऊन सर्जनशील कलावंत शब्दांच्या माध्यमातून एकप्रकारे आत्माविष्कारच करत असतो.

वाचकाभिमूखता : सर्जनशील लेखन म्हणून लिहिले जाणारे लेखन वाचकाभिमूख असले पाहिजे. ते वाचनीय असले पाहिजे. वाचनीयता ही सर्जनशील लेखनाची पहिली कसोटी असते.

वाचनीय लेखन आणि वाचकांवर नजर ठेवून लिहिलेले लेखन यातील फरकही आपण समजून घेतला पाहिजे. साधे सोपे मनाला तात्काळ भिडणारे लेखन कुणाही वाचकांना आवडत असते. तथापि लोकप्रिय लेखक वाचकांवर नजर ठेवून लिखाण करण्याचा प्रयत्न करतात. सवंग लिखाण करतात. वाचकांच्या भावभावनांना उद्दिपित करणारे लेखन वाचन त्यांच्या हातून जरी होत असले; तरी अशाप्रकारचे लेखन अल्पायुषी असते. उत्तम प्रकारच्या लेखनामध्ये वाचकाची वाङ्मयीन जाण, वाङ्मयीन प्रभुत्त्व, भाषिक प्रभुत्व, वाङ्मयीन अभिरूची या चार गोष्टी गृहीत धरलेल्या असतात. गो.नि.दांडेकर, श्री.ना.पेंडसे, पु.ल.देशपांडे, व्यकटेश माडगूळकर, शंकर पाटील, आनंद यादव अशी अनेक उदाहरणे यासंदर्भात आपणास देता येतील. साहित्याच्या वाचनीयता या गुणांमुळे वाचन संस्कृतीचा विकास तर होतोच शिवाय वाचकांच्या जीवन जाणिवांच्या कक्षाही वाढत असतात.

सेंद्रीय एकात्मता : सेंद्रिय एकात्मतेलाच 'ऑरगॅनिक युनिटी' असेही म्हटले जाते. सर्जनशील लेखकाला भावलेला अनुभव आणि त्या अनुभवाचे कलात्मक पातळीवर जाऊन शब्दांच्याद्वारे तो अनुभव आविष्कृत होणे हे सारे एकात्म असले पाहिजे. आशय, विषय आणि आविष्कार यांचा एकात्म अनुभव वाचकांना येणे म्हणजेच सेंद्रिय अनुभव होय. यालाच कलाकृतीची एकात्मता असे म्हटले जाते. कलावंताला जाणवलेला अनुभव वेगवेगळा, सुट्या स्वरूपात, विस्कळीतपणा घेऊन आला तर कलाकृतीचा अपेक्षित परिणाम वाचकांवर होत नाही. त्यामुळे साहित्यकृतीच्या रूपाची (फॉर्म) ची जाणीव सर्जनशील लेखकाला असणे खूप गरजेचे असते. केवळ नृत्य या प्रकाराचा विचार केला तरी केशभूषा, वेशभूषा, रंगभूषा, हस्तपदविन्यास, पार्श्वसंगीत, नेपथ्य इ. अनेक गोष्टींची गरज संबंधित आविष्काराला लागत असते. या सर्व गोष्टींच्या एकात्म रसायनातून एक परिपूर्ण कलाकृती उभी राहत असते. साहित्य कलेच्या संदर्भातही हाच नियम लागू पडतो. साहित्य प्रकारांमधील कादंबरी या कलाप्रकाराचे उदाहरण जरी घेतले तरी सर्जनशील लेखकाला आशय, विषय, सुरूवात, मध्य, शेवट, निवेदन, भाषाशैली, पात्रचित्रण अशा अनेक गोष्टीचा विचार करावा लागतो. या प्रत्येक गोष्टीत सुसंवादी नाते राखत अनुभवाचा आविष्कार कलावंताला करावा लागतो.

भाषेची लवचिकता : सर्जनशील लेखकाला नवनिर्मिती करत असताना आनंद होत असतो; हे जरी खरे असले तरी तो स्वांत: सुखाय साहित्यनिर्मिती करीत नसतो. आपले लेखन वाचकांनी वाचावे अशी प्रकट अथवा अप्रकट इच्छा साहित्यिकाची असते. साहित्याचा आणि वाचकांचा असा परस्पराभिमूख संबंध असल्यामुळे साहित्यकृती अधिकाधिक वाचनीय करण्याचा प्रयत्न लेखक करीत असतात. आशयाच्या उत्तम प्रकटीकरणाकरिता कलावंत उपमा, दृष्टांत इत्यादी अलंकारांचा वापर करीत असतात. भाषेला लयबद्धता येण्यासाठी विशिष्ठ शब्दांचा समर्पक उपयोग लेखक करीत असतात. शिवाय म्हणी, वाक्प्रचारांचाही वापर सर्जनशील लेखक करीत असतात. या सर्वांमुळे भाषेत एकप्रकारची लवचिकता येत असते. साहित्याची भाषा ही शास्त्राच्या भाषेपेक्षा अर्थातच वेगळी

असते. भाषेतली रूक्षता, दुर्बोधता, तर्कनिष्ठता वाचनात अनेकदा कंटाळवाणी, रटाळ ठरू शकते. त्यामुळे साहित्याची भाषा अधिकाधिक लवचिक करण्याचा प्रयत्न सर्जनशील लेखक करीत असतात.

दिन पक्ष मास ऋतु वर्ष भराभर गेले
हे रक्त जसेच्या तसेच साकळलेले

लवचिकतेच्या संदर्भातील एक उदाहरण म्हणून बालकवींच्या कवितेतील वरील दोन चरणांचा उल्लेख आपणास करता येईल. या ओळींमध्ये लय, ताल, यमक, गती यांचा जसा प्रत्यय येतो, तसेच *'हे'* या शब्दांवर जोर दिला जातो. शिवाय या चरणांमधून एकप्रकारच्या उदासीनतेचा प्रत्ययही येतो. वरील दोन ओळींमध्ये हे साधलेले आहे, ते बालकवी यांनी शब्दांच्या केलेल्या समर्पक वापरामुळे असे म्हणता येते.

अनेकार्थक्षमता : अनेकार्थक्षमता म्हणजे एकाच कलाकृतीतून अनेक अर्थ प्रतीत होणे. शास्त्राच्या अथवा व्यवहारोपयोगी भाषेपेक्षा सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप वेगळे असते. कविता वगळता इतर साहित्य प्रकारांमध्ये अनेकार्थतेचा प्रत्यय तसा कमीच असतो. पण कवितेचे वैशिष्ट्य सांगताना 'कविता ही अनेकार्थक्षम असते.' हे विधान सातत्याने वाचावयास अथवा ऐकावयास मिळते. कवितेचा अर्थ कविता लिहिताना कवीला ठाऊक असतो आणि कविता लिहून झाल्यावर त्याच कवितेचा अर्थ वाचकांना ठाऊक असतो. वाचकांनी तो स्वत:च्या आकलनाप्रमाणे लावावयाचा असतो. कवितेचा अर्थ प्रत्येक वाचकांगणिक वेगवेगळा असतो. तसेच प्रत्येक वाचकागणिक तो खराही असतो. या संदर्भात बालकवींच्या 'औदुंबर' या कवितेचे उदाहरण देता येईल. या कवितेचा अर्थही वाचकांना अनेकप्रकारे जाणवत राहतो. अनेकाअर्थक्षमतेच्या बाबतीत बालकवींची ही एक महत्त्वाची कविता आहे. या कवितेच्या माध्यमातून अर्थदृष्ट्या वाचकांना अनेक अर्थ जाणवलेले आहेत. एक नितांतसुंदर निसर्गचित्र, राधाकृष्णाच्या प्रेमाचे प्रतीक, दत्तसंप्रदायाचा प्रत्यय असे अनेक प्रकारचे अर्थ वाचक समीक्षकांना भावलेले आहेत. यावरून हे दिसून येते, की कविता असो वा इतर साहित्यकृती अनेकार्थक्षमता हा सर्जनशील लेखनाचा एक महत्त्वाचा विशेष आहे.

अलंकारांची समर्पकता : 'चांगला कवी प्रतिमा प्रतिकांच्या भाषेत बोलतो.' असे म्हटले जाते. सर्जनशील लेखनात प्रतिमा, प्रतिके, दृष्टांत, रूपके इत्यादींचा योग्य वापर केला जातो. अलंकारांच्या वापरामुळे लेखन आकर्षक ठरत असते. सर्जनशील लेखनामध्ये 'काय सांगितले आहे' हे जसे महत्त्वाचे असते. तसेच 'कसे सांगितले आहे' यालाही अधिक महत्त्व असते. त्यामुळेच सर्जनशील कलावंत आवश्यकतेनुसार अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना या शब्दशक्तींचा वापर करत असतो. केवळ लेखकच नव्हे तर सर्वसामान्य लोकही आपल्या नित्याच्या व्यवहारात अलंकारांचा वापर करत असतात. अलंकारांमुळे भाषेची नजाकत अधिकच वाढते. कुसुमाग्रज यांच्या 'काढ सखे गळ्यातील

तुझे चांदण्यांचे हात क्षितीजाच्या दारावर उभे दिवसाचे दूत' या ओळींमधील लय, भावभावनांचा हळुवारपणा, पहाटेचे नितांत सुंदर वातावरण, यौवनसुलभ प्रेम, निरागसता अशा अनेक गोष्टींचा प्रत्यय या कवितेत येत राहतो. हे सारे काही एकजीव होऊन गेले आहे ते कुसुमाग्रज यांनी या कवितेत योजलेल्या प्रतिमा – प्रतिकांवरून, अलंकारांच्या सुंदर वापरावरून. अशाच प्रकारचे उदाहरण म्हणून बा.सी.मर्ढेकर यांच्या 'गणपतवाणी' या कवितेचे देता येते. शिवाय भा.रा.तांबे यांची 'चाफा' ही कविताही नेमक्या अलंकारांच्या अतिसुंदर वापरामुळे परिणामकारक झाली आहे. एखादी घटना अथवा प्रसंग अत्यंत कमीत कमी शब्दांत परिणामकारकपणे वाचकांच्या मनमंचावर उभा करण्याचे सामर्थ्य अलंकारांमध्ये असते. त्यामुळे अलंकरणाचा यथायोग्य वापर सर्जनशील लेखनाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ठ्य आहे.

२.४ स्वयंअध्ययनासाठी प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१) सर्जनशील लेखनातील सेंद्रीय एकात्मता हा विचार कोणत्या समीक्षकाने मांडला आहे?

२) सर्जनशीलता ही संज्ञा कोणत्या धातूपासून रूढ झाली आहे?

३) सर्जनशील लेखकाच्या व्यक्तिमत्वाच्या प्रकटीकरणाला काय म्हटले जाते?

४) सर्जनशील लेखकाचा अनुभव आणि अभिव्यक्ती यांचे नाते कोणत्या प्रकारचे असते?

५) एकाच कवितेचे अनेक अर्थ लागणे याला समीक्षेच्या भाषेत काय म्हटले जाते?

उत्तरे : १) वा.ल.कुलकर्णी २) सृज ३) आत्माविष्कार ४) संवादी ५) अनेकार्थक्षमता

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१) ...... भाषेची नजाकत अधिक वाढवतात.

अ) अलंकार ब) रूक्षता क) दुर्बोधता ड) विसंगतता

२) साहित्याची भाषा अधिकाधिक..... करण्याचा प्रयत्न सर्जनशील लेखक करीत असतात.

अ) अनाकलनीय ब) अवघड क) लवचिक ड)निरर्थक

३) सर्जनशील लेखनातील...... म्हणजे लेखकाचे आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक असणे होय.

अ) वाचनीयता ब) अभिरूची क) अनुभव ड) पारदर्शकता

४) सर्जनशील भाषेच्या संदर्भातील लयसिद्धांत ...... यांनी मांडला.

अ) विष्णुदास भावे ब) बा.सी.मर्ढेकर क) नारायण सुर्वे ड) बालकवी

५) भावनारहित पद्धतीने केवळ लाभहानीचा विचार करून केलेली गोष्ट या अर्थाने...... हा शब्द प्रचलित आहे.

अ) व्यवहार ब) भावना क) विचार ड) कल्पना

उत्तरे : १) अ) अलंकार २) क) लवचिक ३) ड) पारदर्शकता ४) ब) बा.सी.मर्ढेकर

५) अ) व्यवहार

क) दीर्घोत्तरी प्रश्न

व्यावहारिक भाषा आणि सर्जनशील भाषा यांच्यातील फरक स्पष्ट करा.

माणूस हा समाजजीवनाचा एक अत्यंत अविभाज्य घटक आहे. जीवनव्यवहार सुखाचे समाधानाचे आणि आनंदाचे होण्यासाठी त्याचे सामाजिक व्यवहार वाढलेले आणि विस्तारलेले आहेत. माणसाची इच्छा असो अथवा नसो वेगवेगळी व्यवहारक्षेत्रे आपल्या माणसाच्या जीवनाला स्पर्श करीत आहेत. त्यामुळे या सर्व जीवनव्यवहारात टिकून राहावयाचे असेल तर आपण आपल्या मातृभाषेचे पुरेसे सजग भान आणि किमान ज्ञान आत्मसात करणे तसेच समाजव्यवहारात त्याचे नेमके उपयोजन करणे ही काळाची गरज बनली आहे. मानवी जीवनाची व्यवहार क्षेत्रे दिवसेंदिवस अधिकाधिक वाढू लागली आहेत. जाहिरात लेखन, दूरचित्रवाणीवरील संहिता, लेखन (नभोनाट्य, श्रृतीका लेखन, सूत्रसंचालन, मुलाखती इत्यादी.) वृत्तपत्रासाठी लेखन, विज्ञान विषयपर लेखन, अनुवाद, भाषांतर, निबंधलेखन, सारांशलेखन, पत्रलेखन, कार्यवृत्तलेखन, वृत्तलेखन, स्मरणिका संपादन, ग्रंथपरीक्षण, मुद्रितशोधन, अशी अनेक प्रकारची क्षेत्रे नोकरीच्या नव्या संधी म्हणून वाट पहात आहेत. अशा स्वरूपाचे काम सर्जनशील लेखनाचे उत्तम क्षेत्र असूनही या कामांकरिता पुरेसे मनुष्यबळ आजही उपलब्ध होताना दिसत नाही. जे थोडे लोक अशाप्रकारचे काम करीत आहेत त्यांचीच मक्तेदारी होऊन बसली आहे. अशा स्वरूपाची कामे करण्याकरिता तज्ञ माणसे उपलब्ध होत नाहीत, हे चित्र एका बाजूला दिसते तर दुसऱ्या बाजूस खासगी कार्यालये, उद्योगसमूह, अर्धशासकीय कार्यालये इत्यादी ठिकाणी मराठीतून व्यवहार होत नसून मराठीला किंमतच नाही असे चित्र दिसते आहे. हे दुष्टचक्र भेदून व्यवहार भाषा म्हणून आपण या क्षेत्रांमध्ये आवडीप्रमाणे निवड करून उत्तम करिअर करू शकतो. हे आजकाल सहज सिद्ध होऊ लागले आहे.

कथा, कविता, कादंबरी, नाटक, चरित्र, आत्मचरित्र, निबंध, ललितलेख इत्यादींचा विचार करणे, अभ्यास करणे म्हणजेच सर्जनशील लेखनाचा विचार करणे होय. अशा स्वरूपाच्या लेखनाचे स्वरूप व्यावहारिक मराठी लेखनाच्या स्वरूपापेक्षा निश्चितच वेगळे असते. व्यावहारिक मराठी भाषेचे

कौशल्य जसे आत्मसात करावे लागते; तद्वतच सर्जनशील लेखनाच्या संदर्भातही म्हणता येते. व्यावहारिक लेखनाकरिता जसे वाचन, चिंतन, लेखन सराव यांची जशी आवश्यक असते; तसेच सर्जनशील लेखनाकरिताही या गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. व्यावहारिक लेखन असो अथवा सर्जनशील लेखन असो दोनही प्रकारांमध्ये नेमक्या शब्दांची निवड, शब्दांमधील सूक्ष्मभेद, शब्दांचे विविध अर्थ, समानार्थी शब्द, व्याकरणदृष्ट्या निर्दोष व प्रभावी उपयोग, म्हणी, वाक्प्रचार, अलंकार यांचेही नेमके भान व्यावहारिक मराठीसाठी लाभदायक ठरू शकतो. सरावामुळे भाषा सौष्ठवाची जाणीव होऊन लिखाणात आकर्षकता येऊ शकते.अनुवाद प्रक्रियेमध्ये भाषिक कौशल्य महत्त्वाची भूमिका बजावत असते. ज्या भाषा अनुवादकाला येतात त्या भाषेचे उत्तम ज्ञान अनुवादकाला असणे गरजेचे असते. भिन्न भाषांची जाण व अनुवादात गती संपादन केल्यास अर्थवाही पारिभाषिक शब्दांचा उपयोग नेमकेपणाने कसा करावयाचा हे कळू शकते.

नभोवाणी या माध्यमाचा वापर करणारे श्रोते आणि प्रेक्षक बहुतांश सर्वसामान्य असतात. त्यांना समजेल आणि रूचेल अशा स्वरूपाचे लेखन या माध्यमांमध्ये अपेक्षित असते. दैनंदिन जीवनातील भाषेचा वापर या माध्यमामध्ये केला जातो. दुर्बोध, कृत्रिम आणि ग्रांथिक भाषेचा वापर या माध्यमांमध्ये टाळला जातो. ही माध्यमे दृक्श्राव्य माध्यमे असल्यामुळे माध्यमानुसार भाषेचा वापर करावा लागतो. पाल्हाळ, विस्तार, पुनरूक्ती यांना या माध्यमात मुळीच स्थान नसते. श्रवणाच्या सहाय्याने दृक्प्रत्यय देणे हे नभोवाणीचे वैशिष्ठय असते तर दृश्य चित्रांमधून घटनाप्रसंगांचा प्रत्यय देणे हे चित्रवाणीचे काम असते.

जाहिरातीतील भाषाही सर्जक अर्थातच सर्जनशील स्वरूपाची असते. जाहिरातीच्या भाषेचे स्वरूपही नेमके, आटोपशीर आणि अल्पाक्षरी असते. कमीत कमी वेळेत संबंधित उत्पादन समाजापर्यंत पोहोचण्याची जबाबदारी जाहिरातींची असते. ग्राहकांच्या मानसिकतेचा विचार करून कल्पकतेने जाहिरातींमधील शब्द योजावे लागतात. नाविन्याचा शोध, परंपरंतले जे चांगले आहे, त्याचा स्वीकार ,चटकदारपणा आणि औचित्यपूर्णता ही जाहिरातींची वैशिष्ठ्ये असतात.

कार्यालयीन कामकाजामध्ये वस्तुनिष्ठता, स्पष्टता, व्यंगार्थापेक्षा वाचार्थ, अनलंकृतात महत्त्वाची असते. कारण कार्यालयीन कामकाज हा गांभिर्याने करावयाचा प्रकार असतो. एखाद्या चुकीच्या शब्दामुळे अथवा वाक्यामुळे फार मोठा अनर्थ ओढावण्याचा धोका यामुळे निर्माण होऊ शकतो. असे असले तरी शब्दांची योग्य निवड कल्पकतेचा पुरेसा वापर या माध्यमातदेखील करता येऊ शकतो.

व्यवहाराची भाषा आणि साहित्याची भाषा या दोहोंतील फरक अधोरेखित करताना हेही ध्यानी घेतले पाहिजे की व्यवहाराच्या भाषेपेक्षा अधिक सूक्ष्म, खोल आणि विस्तृत अशा अर्थाची निर्मिती साहित्याच्या भाषेतून होत असते. साहित्याची भाषा व्यक्तीपरत्वे भिन्न असते. त्या भाषेत लेखकाच्या

व्यक्तीमत्त्वाची छाप पडलेली असते. शिवाय साहित्याच्या भाषेत भावनात्मकतेचा भाग अधिक असतो. व्यवहाराची भाषा जशी रूक्ष, कोरडी आणि तटस्थ असते तशी साहित्याची भाषा नसते ती अधिक लवचिक जिवंत, प्रवाही आणि जीवनसापेक्ष असते. सर्जनशील साहित्याच्या भाषेत भावनिक आंदोलनाला महत्त्व असते. लेखकाने वापरलेल्या भाषेतच लेखकाच्या व्यक्तीमत्त्वाचे प्रतिबिंब पडत असल्यामुळे व्यवहाराच्या भाषेपेक्षा साहित्याची भाषा वाचकांच्या मनाचा सहज ठाव घेते.

सर्जनशील साहित्याच्या भाषेचे वेगळेपण अभ्यासताना आपणास असे म्हणता येते, की अनेक लेखक असे असतात, की आशयाच्या प्रकटीकरणाकरिता भाषेची मोडतोड करतात, ही मोडतोड भाषा वापर, व्याकरणिक नियम, शब्दांचे कोशगत अर्थ अशा विविध पातळीवरील असते कारण प्रतिमा, प्रतीके, अलंकरणाचा सोस त्याच त्या शब्दांची निवड यामुळे भाषेतही साचलेपण आलेले असते. त्यामुळे साहित्यिक नवीन शब्दांची निर्मिती करतात. याच बरोबर सर्जनशील लेखनाच्या भाषेत सुलभता अंलकारांचा - प्रतिमा प्रतिकांचा यथायोग्य वापर, भाषेची लयबद्धता, तालबद्धता, सौंदर्यपूर्णता, अनेकार्थता इत्यादी घटकांना महत्त्व दिले जाते.

ड) लघुत्तरी प्रश्न :

सर्जनशील लेखनाचे विशेष थोड्यात विशद करा.

सर्जनशील लेखन म्हणजे नवनिर्मितीक्षम लेखन होय. आपल्या दैनंदिन जीवनात संपर्क, संदेश, प्रसारमाध्यमे यामध्ये भाषेचा विविध प्रकारे सर्जनशील वापर होत असते. लेखक अथवा कलावंत जीवनव्यवहारातील घटना प्रसंगांचे सूक्ष्म अवलोकन करीत असतो. कलावंताची सूक्ष्म निरिक्षणक्षमता जितकी प्रभावी, तीव्र असते तितकीच अधिक संवेदनात्मकता त्याच्या कलाकृतीत मोठ्या प्रमाणात अवतरत असते. डोळे, कान, नाक, जीभ आणि त्वचा या पंचेद्रियांनी घेतलेला अनुभव प्रत्ययकारी करण्याची किमया लेखक करीत असतात. सर्जनशील लेखनातील पारदर्शकता म्हणजे लेखकाचे आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक असणे होय. या संदर्भात बा.सी.मर्ढेकर यांनी वाङ्मयपूर्व आत्मनिष्ठा आणि वाङ्मयगर्भ आत्मनिष्ठा या संदर्भात चर्चा केलेली आहे. कलावंताने आपल्या अनुभवांशी आणि अनुभवांचे आविष्करण करताना स्वत:शी प्रामाणिक राहिले पाहिजे. हा प्रामाणिकपण म्हणजेच लिखाणातील पारदर्शकता होय. नितळ, पारदर्शक लिखाण सर्वांनाच आवडते. बऱ्याचदा आत्मप्रौढी अथवा वाचकांना भारावून टाकण्याच्या नादात लेखक आपल्या अनुभवाशी अप्रामाणिक राहतात. अर्थातच असे वाङ्मय 'अक्षर वाङ्मय' या सदरात गणले जात नाही.

साहित्यिकाच्या मनाला जे भावले, अनुभवायला मिळाले ते जसेच्या तसे साध्या सोप्या भाषेत आविष्कृत करणे हे काम खूप अवघड असते. सरावाने ते साध्यही होते. अशा प्रकारच्या साहित्याच्या वाचनाने वाचकांच्या अनुभवविश्वात वाढ होऊन त्यांच्या आकलनाच्या कक्षा विस्तारतात. एक

प्रकारचा प्रसन्नपणा, ताजेपणा यांचा प्रत्यय अशाप्रकारच्या लिखाणातून येत राहतो. व्यवहारात घेतलेल्या अनुभवाचे काही संस्कार माणसाच्या मन, बुद्धीवर होत असतात. या अनुभवांना कमी अधिक प्रमाणात प्रत्येक माणूस त्याच्या त्याच्या स्वभाववैशिष्ठ्यानुसार प्रतिसाद देत असतो. हा प्रतिसाद म्हणजेही एक प्रकारचा आविष्कारच असतो. तथापि सर्वसामान्य माणसांच्या आविष्काराचे रूप, पद्धत आणि सर्जनशील लेखकाच्या आविष्काराचे स्वरूप अर्थातच भिन्न असते. अनुभवांना शब्दबद्ध करण्याची रीतही वेगळी असते. लेखकाच्या आयुष्यात घडलेल्या, त्याने वाचलेल्या पाहिलेल्या घटनाप्रसंगाचे दाट संस्कार सर्जनशील लेखकावर पडत असतात. सर्जनशील लेखनाचे विशेष सांगताना आणखी एका मुद्याचा आपणास विचार करावा लागतो आणि तो मुद्दा म्हणजे वाचकाभिमूखता. अशा प्रकारचे साहित्य वाचनीय असले पाहिजे. वाचनीयता ही सर्जनशील लेखनाची पहिली कसोटी असली पाहिजे. वाचनीय लेखन आणि वाचकांवर नजर ठेवून लिहिलेले लेखन यातील फरकही आपण समजून घेतला पाहिजे. साधे सोपे मनाला तात्काळ भिडणारे लेखन कुणाही वाचकांना आवडत असते. तथापि लोकप्रिय लेखक वाचकांवर नजर ठेवून लिखाण करण्याचा प्रयत्न करतात. अशाप्रकारचे लेखन अल्पायुषी असते. सर्जनशील लेखकाला भावलेला अनुभव आणि त्या अनुभवाचे कलात्मक पातळीवर जाऊन शब्दांच्याद्वारे तो अनुभव आविष्कृत होणे हे सारे एकात्म असले पाहिजे.

कलाकृतीची एकात्म अनुभूती हे चांगल्या सर्जनशील लेखनात अत्यंत महत्त्वाची असते. कलाकृतीचा आस्वाद घेताना तो तुटक तुटक, विखूरलेल्या स्वरूपाचा असून चालत नाही. तो सेंद्रिय स्वरूपाचा असला पाहिजे. आशय, विषय आणि आविष्कार यांचा एकात्म अनुभव वाचकांना येणे म्हणजेच सेंद्रिय अनुभव होय. यालाच कलाकृतीची एकात्मता असेही म्हटले जाते. सर्जनशील साहित्याची भाषा ही शास्त्राच्या भाषेपेक्षा अर्थातच वेगळी असते. भाषेतली रूक्षता, दुर्बोधता, तर्कनिष्ठता वाचनात अनेकदा कंटाळवाणी, रटाळ ठरू शकते. त्यामुळे साहित्याची भाषा अधिकाधिक लवचिक करण्याचा प्रयत्न सर्जनशील लेखक करीत असतात. सर्जनशील साहित्यकृतीचा अनुभव वाचकांगणिक भिन्न भिन्न असतो. यालाच कलाकृतीची अनेकार्थक्षमता असे म्हटले जाते. अनेकार्थक्षमता म्हणजे एकाच कलाकृतीतून अनेक अर्थ प्रतीत होणे. शास्त्राच्या अथवा व्यवहारोपयोगी भाषेपेक्षा सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप वेगळे असते. कविता वगळता इतर साहित्य प्रकारांमध्ये अनेकार्थतेचा प्रत्यय तसा कमीच असतो. पण कवितेचे वैशिष्ट्य सांगताना 'कविता ही अनेकार्थक्षम असते.' हे विधान सातत्याने वाचावयास ऐकावयास मिळते. एखादी घटना अथवा प्रसंग अत्यंत कमीत कमी शब्दांत परिणामकारकपणे वाचकांच्या मनमंचावर उभा करण्याचे सामर्थ्य अलंकारांमध्ये असते. त्यामुळे अलंकरणाचा यथायोग्य वापर सर्जनशील लेखनाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ठ्य आहे. म्हणी, वाक्प्रचार, यमक अनुप्रासादी अलंकार भाषेचा गोडवा वाढवीत असतात.

सर्जनशील लेखनात वरील सर्व घटकांचा मोठ्या कौशल्याने वापर साहित्यिक करीत असतात असे म्हटले तरी वावगे ठरू नये.

२.५ सरावासाठी प्रश्न :

अ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१) व्यावहारिक भाषा म्हणजे काय ते स्पष्ट करून दृकश्राव्य माध्यमातील भाषेच्या स्वरूपाची माहिती द्या.

२) सर्जनशील साहित्यप्रकार म्हणून कवितेचे स्वरूप अधोरेखित करा.

ब) लघुत्तरी प्रश्न

१) आकाशवाणीवरील जाहिरातीच्या भाषेचे स्वरूप विशद करा.

२) कविता अनेकार्थक्षम असते, या विधानाची सत्यता पटवा.

२.६ उपक्रम :

वर्तमानपत्राकरिता आकर्षक जाहिरात तयार करा.

२.७ अधिक वाचनासाठी संदर्भग्रंथ :

१)	रसास्वाद	माधव आचवल
२)	कविता आणि प्रतिमा	सुधीर रसाळ
३)	रसग्रहण कला व स्वरूप	गो. म. कुलकर्णी
४)	व्यावहारिक मराठी	संपा. डॉ. स्नेहल तावरे
५)	व्यावहारिक मराठी	प्रकाश परब

❑❑❑

सत्र १ : घटक ३

अभिव्यक्तीचे मूलभूत प्रकार, कथनपद्धती आणि भाषा

१.१ उद्दिष्टे :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- अभिव्यक्तीचे मूलभूत प्रकार असणाऱ्या कथन, नाट्य आणि काव्य या प्रकारांची ओळख होईल.
- कथन, नाट्य आणि काव्य या प्रकारांची मूलभूत तत्त्वे कोणती यांचा विचार करता येईल.
- साहित्यप्रकारांचे विशेष लक्षात येतील.
- कथनाच्या वेगवेगळ्या पद्धती समजतील.
- साहित्यप्रकारानुसार भाषेचा वापर कसा बदलत जातो याची कल्पना येईल.

३.२ प्रास्ताविक :

कोणतेही लेखन एका भाषिक परंपरेत आकारास येत असते. कुठलीही कलाकृती ही कुठल्यातरी प्रकारात प्रकट होत असते. म्हणजेच परंपरा जितकी महत्त्वाची, तितकाच त्या कलाकृतीचा आकारही महत्त्वाचा. याचाच दुसरा अर्थ असा की, लेखक जेव्हा निर्मिती करतो तेव्हा त्याच्या मनात कलाकृतीच्या आकारासंदर्भात प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे विचार असतोच. कलावंत नेहमी उत्स्फूर्तपणे कलाकृती निर्माण करतो, त्याचे कलाकृतीच्या घाटाकडे लक्षच नसते, अशाप्रकारची भूमिका भाबडी म्हटली पाहिजे. कोणत्याही कलाकृतीची निर्मिती ही एखाद्या पोकळीमध्ये होत नसते. लिहिणाऱ्याला आपल्या लेखनमाध्यमातील संचिताचे, तंत्राचे, रूपतत्त्वांचे किमान भान असते व त्यांची निवडही तो बहुधा योजनापूर्वक करीत असतो. म्हणजेच त्याला जे म्हणावयाचे असते, ते कोणत्या प्रकारात नीटपणे व्यक्त होईल याचा विचार सुरुवातीलाच करावा लागतो. त्याशिवाय त्याचे लेखन पुढे सरकत नाही. साहित्याच्या बाबतीत साहित्यकृतीच्या गाभ्यात उत्स्फूर्ततेचा आणि मौलिकतेचा काही एक भाग निश्चितपणे असतो. पण त्याबरोबरच उर्वरित बहुतांश भाग हा लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व, भाषिक परंपरा, भोवतालची परिस्थिती, जाणीवपूर्वक केलेल्या सरावाचा आणि जाणिवेच्या पातळीवर आत्मसात केलेल्या माध्यमासारख्या बाबींचा असतो. उत्स्फूर्तता आणि जाणीवयुक्तता या दोहोंचा उचित समन्वय साधून कलेच्या क्षेत्रात सर्जन घडून येत असते.

कलाकृतीतील सौंदर्य शोधणे हे तर महत्त्वाचे आहे, पण हे सौंदर्य विशिष्ट अशा आकृतिबंधामुळे प्राप्त झाले आहे का; असा विचारही क्रमप्राप्त ठरतो. एकाच प्रकारचा आशय वेगवेगळी रूपे धारण करू शकतो. आणि त्यातील सौंदर्याविष्काराची पातळी कमी-जास्त होऊ शकते. असा कलावंतांचा अनुभव आहे. म्हणजे असे एखादा आशय कवितेतून वेगळे सौंदर्यरूप धारण करेल, आणि हाच आशय कथेसारख्या प्रकारात वेगळी प्रतिती देईल. म्हणूनच साहित्याच्या आविष्कारामध्ये अभिव्यक्तीप्रकाराचा विचार महत्त्वाचा ठरतो. सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप समजून घेण्यासाठी अभिव्यक्तीचे मुलभूत प्रकार समजून घेणे महत्त्वाचे ठरते.

३.३ विषय विवेचन :

सर्जनशील लेखक अभिव्यक्तीसाठी साहित्यप्रकाराची निवड करतो. साहित्यप्रकार या संकल्पनेची मांडणी पूर्णपणे वस्तुनिष्ठ आणि निर्विवाद करता येणे अशक्य आहे. 'साहित्यप्रकार' ही संकल्पना गुंतागुंतीची आणि वादग्रस्त अशी आहे. म्हणूनच साहित्यप्रकाराची निश्चित अशी व्याख्या करणे कठीण काम आहे. कारण कुठलीही ठाम व्याख्या खोटे ठरविणारे साहित्य निर्माण होऊ शकते आणि ते साहित्य व्याख्येबरहुकूम नाही, म्हणून नाकारणे कठीण होते. त्यामुळे सतत अस्थिर, गतिशील असणाऱ्या साहित्य प्रकारांची काटेकोर व्यवस्था लावणे शक्य होत नाही. साहित्यप्रकारांच्या संदर्भात दोन टोकाच्या भूमिका आजपर्यंत आग्रहाने मांडल्या गेल्या. या दोन भूमिकांपैकी पहिली आहे साहित्यप्रकार नाकारणारी किंवा त्यांना 'नाममात्र' दर्जा देणारी नाममात्रवादी भूमिका, तर साहित्यप्रकार अढळ आहेत असे मानणारी एकसत्त्ववादी भूमिका ही दुसरी. या दोन्ही भूमिका टोकाच्या आहेत. कारण साहित्यप्रकार हे अढळ स्वरूपाचे नसतात. त्यांच्या स्वरूपात खूप लवचिकपणा बघायला मिळतो. म्हणूनच साहित्यप्रकार हे 'नाममात्र' असतात हे जसे खरे नाही, त्याप्रमाणेच त्यांना बंदिस्त अशा सीमेत जखडताही येणार नाही.

साहित्यप्रकार हे संस्कृतीप्रमाणे, काळाप्रमाणे बदलत गेलेले पाहावयास मिळतात. परंतु त्याचबरोबरीने हेही लक्षात येते की सर्व संस्कृतींमध्ये आणि सर्व काळामध्ये मूलभूत म्हणता येतील असे तीन प्रकार दिसून येतात. ते म्हणजे कथनात्मक (narrative), नाट्यात्म (dramatic) व काव्यात्म (poetic) हे होत. मिलिंद मालशे यांनी साहित्यप्रकारांची चर्चा करताना करारव्यवस्थेची मांडणी केली आहे. ती आपण समजून घेऊ.

३.३.१ पायाभूत साहित्यिक करार :

प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे स्वतःचे असे संकेत ठरलेले असतात, आणि त्यांच्यावर आधारलेल्या अपेक्षा वाचकांच्या मनात असतात. कोणत्याही साहित्यकृतीला साहित्यप्रकाराचा संदर्भ असतोच. साहित्यकृतीचे वाचन करताना साहित्यप्रकाराची चौकट मनात ठेवलेली असते. तिच्यात कदाचित

थोडाफार बदल होऊ शकेल. पण एखादी साहित्यकृती 'कादंबरी' म्हणून वाचत असताना शेवटी ती 'कविता' असे घडत नाही.

साहित्याच्या निर्मितीमध्ये आणि आस्वादामध्ये वर्गीकरणाचे महत्त्व मान्य केले की काही तात्त्विक प्रश्न साहजिकच उभे राहतात. साहित्याचे वर्ग किंवा प्रकार ज्यांच्यामुळे शक्य होतात अशी मूलभूत तत्त्वे कोणती? हा त्यातील सर्वात महत्त्वाचा प्रश्न. मिलिंद मालशे यांनी साहित्यप्रकारांची चर्चा करताना करारव्यवस्थेची मांडणी केली आहे. साहित्यप्रकारांचा विचार करताना त्यांनी तीन प्रकारचे पायाभूत करार मानले आहेत. एक करार 'सांगण्याचा', 'कथन' करण्याचा (टेलिंग, नॅरेटिंग), तर दुसरा 'दाखवण्याचा' (शोईंग) असे म्हणता येईल. कथनात्म आणि नाट्यात्म अशी त्यांना नावे देता येतील. तिसऱ्या कराराच्या वर्णनासाठी समर्पक क्रियापद सापडणे कठीण आहे; त्याला 'भावविण्याचा' (इमोटिव्ह) वा 'भावकाव्यात्म' करार असे म्हणता येईल. कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे तिहेरी वर्गीकरण म्हणजे तीन वेगळे करार आहेत; साहित्यनिर्मिती करणारा कलावंत व साहित्याचा आस्वाद घेणारा रसिक यांच्यामधील संबंधाचे, नात्याचे हे तीन वेगवेगळे प्रकार आहेत. घटना, पात्रे इत्यादी घटकांच्या साहाय्याने कथन करण्याच्या प्रक्रियेमध्ये 'कथनकार' या भूमिकेला फार महत्त्व आहे. याउलट, घटना, पात्रे इत्यादी प्रत्यक्ष दाखविण्याच्या प्रक्रियेमध्ये कथनकार प्रायः पूर्णपणे अदृश्य झालेला असतो; तेथे पात्रांच्या क्रिया-प्रतिक्रियांद्वारेच सारा व्यवहार सिद्ध होत असतो. याहीपेक्षा वेगळा संदेशवहनाचा (कम्यूनिकेशन) प्रकार म्हणजे आत्मकेंद्री, स्वकेंद्री अशी एखादी भावावस्था उद्‌गारांच्या स्वरूपात व्यक्त करणे; येथे कलावंताने रसिकाला प्रत्यक्ष काही सांगायचे नसते वा दाखवायचे नसते; किंबहुना कोणी ऐकत-पाहत नाही असे मानून भावावस्थेचा आविष्कार करायचा असतो. कथनात्म, नाट्यात्म व भावकाव्यात्म करारांच्या स्वरूपांचे हे ढोबळ वर्णन झाले. परंतु कलाकार व रसिक यांची साहित्यकलेच्या संदर्भातील नाती किमान तीन प्रकारची असतात हे लक्षात येईल. (मिलिंद मालशे/साहित्य: अध्यापन आणि प्रकार)

एकंदरीत मिलिंद मालशे यांनी सांगण्याचा करार (कथनात्म), नाट्यामध्ये दाखविण्याचा करार (नाट्यात्म) आणि भावकवितेत भावविण्याचा करार (भावकाव्यात्म) हे तीन मूलबंध आहेत अशी मांडणी केली आहे. हे मूलबंध विविध साहित्यप्रकारांमध्ये आढळतात आणि त्यांच्यात विविध साहित्यप्रकार सामावतात असे दिसते. कथा, कादंबरी, महाकाव्य, पोवाडा यांसारखे करार 'कथनात्म' करारातून निर्माण होतात. त्यात 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. एखाद्या संहितेत कथनात्म, नाट्यात्म, भावकाव्यात्म यांपैकी कोणता मूलबंध प्रकर्षाने जाणवतो यावरून ती कविता अथवा कादंबरी आहे की नाही हे ठरविता येते. 'आख्यानकाव्य' असा शब्दप्रयोग

आपण करीत असलो तरी त्या साहित्यप्रकाराचा 'भावकाव्यात्म' या मूलबंधाऐवजी 'कथनात्म' या मूलबंधाशी अधिक जवळचा संबंध आहे असे दिसते. हे तीनही मूलबंध अथवा पायाभूत करार प्रत्यक्ष साहित्यकृतीमध्ये 'विशुद्ध' रीतीने आढळत नाहीत. त्यांच्यात सरमिसळ आढळते. विशेषतः काही लोकरचनांमध्ये एकाचवेळी कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे तिन्ही मूलबंध आढळतात. म्हणूनच 'करारांमधून विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होतात' असे मानण्याऐवजी विशिष्ट साहित्यप्रकारांमध्ये विशिष्ट करार प्रमुखत्वाने आढळतो असे म्हणणे उचित होईल.

विद्यार्थीमित्रांनो, अभिव्यक्तीचे कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे तीन मूलभूत प्रकार आहेत हे आपण समजून घेतले. सर्जनशील लेखक हे तिन्ही प्रकार हाताळताना कोणकोणत्या गोष्टींचा विचार करतो, या प्रकारांचे आंतरिक घटक व विशेष कोणते याचा आपण अभ्यास करणार आहोत.

३.३.२ कथनात्म साहित्यप्रकार :

कथा सांगणे आणि कथा ऐकणे या गोष्टी मानवी संस्कृतीइतक्या जुन्या आहेत असे म्हटले जाते. गोष्ट सांगणे किंवा गोष्ट ऐकणे ही मूलभूत मानवी प्रेरणा आहे. काही घडो अथवा न 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.

प्राचीन साहित्यात कथात्म साहित्याचे प्रमाण फार मोठे आहे. मानवी स्वभावातील कथनरूपता जोपासण्याचा प्रयत्न आदिमकाळापासून 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 या महाकाव्यांना लोकमानसाने लोककथांमध्ये, दैवतकथांमध्ये व नीतिकथांमध्ये रूजवून टाकले आहे. आधुनिक मराठी कथात्मक

साहित्यावर लोककथांचा प्रभाव बघायला मिळतो. मानवी संस्कृतीच्या दीर्घ काळच्या 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 करीत असतो, 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 रुपबंध 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 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 स्वाभविशेष वेगवेगळे असतात. घटना व पात्रे यांतून कथनरुपाची एक पातळी निर्माण होते. ही पातळी कथनरुपाच्या 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 साहित्यातील काही कथनरूपांची उदाहरणेही पाहूयात.

३.३.३ कथनाच्या विविध तऱ्हा :

कथात्मक साहित्याच्या रुपबंधाचा लघुत्तम घटक 'घटना' हाच मानला जातो. 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

जीवन हेतू, इच्छा, आकांक्षा प्रतिबिंबित झालेल्या असतात. या घटनांच्या प्रवाहातून लेखकाला अभिप्रेत असलेला जीवनजाणिवेचा आणि मूल्यभावाचा दृष्टिकोण मांडायचा असतो. कथन करणाऱ्या निवेदकाद्वारे लेखक आपल्या कथा हेतुनुसार व जीवनदृष्टीनुसार, 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 करीत 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 एक 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 करत 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 आविष्कारामधून 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 आपणास 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 पुरूषी निवेदन तर कथाबाह्य निवेदनासाठी तृतीय पुरूषी निवेदन असेही म्हटले जाते. कथनात्मक साहित्याच्या बाबतीत प्रथमदर्शनीच जाणवणारी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे महाकाव्याचे कथन नेहमी तृतीयपुरूषी असते. तर कादंबरी आणि कथा यांचे कथन केवळ तृतीयपुरूषीच नव्हे; तर प्रथमपुरूषी कथनामधूनही अवतरते. तृतीयपुरूषी कथन ही पारंपरिक कथनपद्धती, आणि या कथनपद्धतीवर अनेक संस्कार करून कथा-कादंबरी या प्रकारांनी वेगवेगळ्या कथनपद्धती विकसित केल्या. वेगवेगळ्या कथनपद्धती अभ्यासण्यासाठी कथा-कादंबऱ्यांतील काही प्रातिनिधिक उताऱ्यांचा विचार करणे आवश्यक आहे. ते उताऱ्याचे नमुने असे :

१) तसा माझा नेम वगैरे उदाहरणार्थ बरोबरच आहे. बॅट्री एका हातानं तशीच ठेवून काठीचा अंदाज करून भयानक हळूहळू काठी शेपटीच्या दिशेनं वगैरे नेली, आणि थेट दाणदिशी शेपटी दाबली. उंदीर नेमका चीची एवढंच करून उसळी मारून खुळ्ळ्ळ वगैरे करत उदाहरणार्थ पुन्हा गुप्त झाला. शेपटीच्या वरचा टोबराच तेवढा निघाला.

पुन्हा प्रत्येक वगैरे रांजणाच्या आडून हुबेहूब पहात-पहात गेलो. शेवटी कोपऱ्यात एक भलीमोठ्ठी कोठी होती. एका बाजूनं पाह्यलं तर उदाहरणार्थ काहीच दिसलं नाही. कारण ह्या कोठीच्या आड भयानक सामान होतं. आणि कागदाचे उंदरांनी नेलेले आतोनात बोळे वगैरे होते.

दुसरीकडून वगैरे झोत टाकला, तेव्हा मात्र उदाहरणार्थ उंदीर पाठमोरा दिसला. आणि मी कोठीच्या ह्या वगैरे बाजूनं एक लाकडी पाटी आडवी वगैरे लावून ही बाजू नेमकी बंद केली. आपल्या गडबडीनं कुणी उठलं नाही ना, हे त्यातल्यात्यात पाह्यलं. कोठीच्या दुसऱ्या बाजूनंही पण मारायला फावणार नाही. तिथे पेटी सरकवत आणून ती बाजू पण जाम बंद केली.

पुन्हा बॅट्रीनं पाह्यलं. नाहीतर पळून गेला असायचा बेटा. पण ह्या वेळी त्याचं तोंड साक्षात् माझ्याकडेच होतं. त्याचे डोळे उजेडानं मण्यासारखे वगैरे लखलख करत होते. मी म्हणालो, उदाहरणार्थ आणखी थोडा वेळ.

मग मी साक्षात उंच कोठीवर चढून वगैरे बसलो. ही इतकी उंच होती, की जरा डोकं केलं की वरच्या आडव्या वगैरे लाकडांना लागायचं. तिथे कशी तरी मोटकळी करून अंधारातच काठी भयानक हळूहळू खाली सोडली. अंदाजाप्रमाणे नेमकी काठी गेली म्हणा, का काठीच संपली होती म्हणा, मी काठी थांबवली. मग एकदम वगैरे बॅट्री लावली. वरून उजेड वगैरे येईल हे ह्या मूर्ख प्राण्याला माहीतच नव्हतं.

पण आता तिथे उदाहरणार्थ दोन उंदीर दिसले. हे एक नवीनच. म्हणजे हा दुसरा नेमका केव्हा आला? म्हणजे छानच. मग थेट दाणदिशी एकाच्या अंगावर काठी टोचली. आणि तो उदाहरणार्थ तिथेच हुबेहूब ठार केला. (कोसला/भालचंद्र नेमाडे)

'कोसला' या कादंबरीतील या उताऱ्याचे निवेदन प्रथमपुरूषी आहे. कथेतील एक पात्र (पांडुरंग सांगवीकर) निवेदनाचे कार्य करत आहे. या उताऱ्याचे निरीक्षण करताना कादंबरीच्या निवेदकाचा कथेशी असलेला अत्यंत जवळचा संबंध लक्षात येतो. खरे तर याठिकाणी उंदीर मारण्याची साधी घटना सांगितली जाते आहे. ही घटना नियमित घडणारी असून, फार काही सांगण्यासारखी इतकी महत्त्वाची आहे असे नव्हे. पण या कथेतील आत्मनिवेदन करणारे पात्र स्वतःच कथनपवित्रा घेते, जे घडले ते ते निवडून तपशीलवार सांगते. सामान्य घटनांना निवेदनाच्या पातळीवर आकर्षक करणारी भाषिक करामत लेखकाकडे आहे. त्यामुळे कथनातील सामान्य तपशीलच असामान्य होऊन जातात. या तपशिलांकडे पाहण्याचा निवेदक पात्राचा दृष्टिकोणही हे सारे घडवून आणतो. कथनातील 'उदाहरणार्थ', 'हुबेहूब', 'भयानक', 'साक्षात' अशा पेरून ठेवलेल्या शब्दांनी अडखळायला होते. पण लेखकाने ही जाणीवपूर्वक केलेली योजना आहे. या गोष्टींमुळे कादंबरीचा निवेदक आणि पर्यायाने कथनही अधिक व्यामिश्र होत जाते. यावरून कादंबरीच्या निवेदकाच्या विशिष्ट प्रकृतीचा परिणाम कादंबरीच्या कथनावर कसा होतो हे आपल्या लक्षात आले असेल.

विद्यार्थीमित्रांनो, निवेदनाचे हे दुसरे उदाहरण बघा.

२) काशाप्पा मदकरी हा मी नोकरी करतो त्या गावातला सरळमार्गी व्यवहारी माणूस. या माणसाला गावात शहर घुसत असल्याचा अंदाज सर्वांत आधी आला. म्हणजे झालं असं, की महसूल खात्याच्या ऑफिसबरोबरच गावाच्या शेजारी सहकारी साखर कारखाना होणार, अशी बातमी फुटली आणि आपोआपच कुणाला कळायच्या आत गावात शहर घुसण्याची प्रक्रिया वेगाला लागली. काशाप्पा मदकरींनी व्यवहारीपणे या सगळ्याचा अंदाज घेतला. आपली गावाशेजारची एक एक जमीन लाख खटपटी-लटपटी करून बिगरशेती करून आणली. एक म्हणजे त्या जमिनीत ते फक्त मण-दोन मण भात मळायचे. रान सगळं मशार असल्यामुळे दुसरं काय पिकायचंच नाही, आणि दुसरं म्हणजे जमीन गावालगत असल्यामुळे शेजारच्या गल्लीतली बाया-बापे परसाकडं जाण्यासाठी त्या जमिनीचा वापर सर्व हंगामात करून काशाप्पाला हैराण करायचे. म्हणून त्यांनी हा व्यवहारी पर्याय स्वीकारला. गावात घुसलेल्या शहराला ही बातमी लगेचच लागली. बरेच गरजू काशाप्पा मदकरींच्या घराकडं घिरट्या घालायला लागले, तेव्हाच त्यांच्या नावापुढं अण्णा ही उपाधी जोडली जाऊन ते काशाप्पाण्णा झाले. बघता बघता त्यांनी आपल्या जमिनीत प्लॉट पाडून त्यातले निम्मेशिम्मे विकूनही टाकले, तेव्हा ही बातमी माझ्या कानावर येऊन थडकली. म्हटलं, या गावात आपल्याला राहायचंच नाही, तर असल्या गोष्टींचा विचार करा कशाला? एक तर हे गाव मला बिलकूल आवडत नाही आणि या गावात आपण दोन-चार वर्षांपेक्षा अधिक थांबायचं नाही, असं मी ठरवून टाकलेलं होतं. मुळात या गावात मला यायचंच नव्हतं. पण नशीब मला या गावात घेऊन आलं. (एक होता कावळा / राजन गवस)

प्रथम पुरूषी निवेदन असलेल्या एका कथेच्या सुरुवातीचा हा भाग 'काशाप्पा मदकरी' हे पात्र या कथेच्या मध्यवर्ती असावे अशा धाटणीने या कथेची मांडणी झालीय. पण कथेच्या पुढच्या प्रवासात 'काशाप्पा मदकरी' हे पात्र कुठेच येत नाही. पण लेखकाने कथेच्या सुरुवातीला हे तात्पुरते पात्र निर्माण करून, त्या पार्श्वभूमीवर कथानिवेदकाला आत्मप्रकटीकरणाची संधी प्राप्त करून दिली आहे. याठिकाणी लेखकाने कथांतर्गत निवेदकाचा उपयोग केलेला असला तरी त्याच्या या कथांतर्गत निवेदकामध्ये कथाबाह्य असण्याची प्रवृत्ती अधिक आहे हे आपणास पूर्ण कथा वाचल्यावर लक्षात येईल. कथांतर्गत निवेदक आणि कथाबाह्य निवेदक यांच्यातील सीमारेषा अस्पष्ट करण्याकडे लेखकाचा कल दिसतो. कथाबाह्य निवेदक कथेमध्ये घडणाऱ्या घटनांचे निवेदन कथेबाहेरून करतो. कथांतर्गत निवेदकावर येणाऱ्या मर्यादांपासून तो मुक्त असतो. तो कोठेही जाऊ शकतो. त्याला हव्या त्या पात्राच्या मनात उतरू शकतो. हवे असेल तर कोठल्याही पात्राच्या मनात न उतरण्याचे स्वातंत्र्यही त्याला आहेच. पण इथे कथांतर्गत निवेदन करता करता निवेदक मात्र तटस्थतेने अनेक पात्रांच्या मनात उतरताना आणि त्यांच्या भावभावनांना परिप्रेक्ष्यात घेताना दिसतो.

आता तृतीय पुरूषी कथन आलेला हा आणखीन एक उतारा बघा:

३) तिकडं राणे सरांनी तास 'खतम' करीत आणला तरी हिकडं नानीची नी सुप्रीची खुसपुस चालूच. तास संपवून सर गेले तरी चालूच.

बीजगणिताचे माने सर यायला उशील झाला. नाग्याचं हिंदी उतू जाऊ लागलं.

''चिल्याऽऽ आज शामका क्या है ... कारेकरम?''

''म्हस धुनेका, रेडेकेको पाणी दिखानेका... नाही तो आमचं तात्या... तुला मालुम है...''

''आता है क्या शामको पडळी?... एमएटी लेके मारेंगे... मैं एमएटी चालवता हूं हा... साठ का स्पीडमें... टापोटाप.''

हे सांगताना नाग्याचा एक डोळा नानीच्या नी सुप्रीच्या बेंचावर. हात केसातनं फरारा खराट्यासारखा फिरत्याला. तेची मावशी पडळीला हुती.

सुप्री कायतरी सांगायला लागलिती. खरं नानी मनातल्या मनात पडळीला जाऊन पोचली. पडळी तिच्या मामाचं गाव. आजूळ.

बारकी असताना नानी नेहमी पडळीला जाई. महिना-पंधरा दिवस राही. बारकी असताना 'नाही'ला ती 'नानी' म्हणायची आणि मान हालवायची. तिची आजी मग कानशिलावर बोटं मोडून, 'आग्गं ऽऽ माझी नानी की गं ऽ ती ऽऽ' म्हणायची. पुढं आजीनं तिचं नावच पाडलं नानी. पडळीची आठवण आल्यावर नेहमी होई, तसं नानीला चुकल्या-चुकल्यासारखं वाटू लागलं. संध्याकाळी गायरानातल्या हिरव्यागार मखमलीवर चरणाऱ्या गाईम्हशी, चिंचोक्यातनं न्हाईतर कोयांनी खेळल्याली पोरं, निवळशंख तलम आकाशाखाली हिरवंगार मखमली गायरान, गायरानावर मामाबरबर ढोरं घिऊन चाराय जात्याली बारकी नानी, खेकड्यांचा माग काढीत उकरलेली वढ्याची लांबलचक बिळं, झोपाळ्यावर बसून, येरे येरे माझ्या रामराया ऽऽ रामराया योगी... वनवास भोगी... आले पाणी डोळ्यास भरूनी रे ऽऽ येरे येरे माझ्या ऽऽ' म्हणून दुपातिपारची एकटीच टिपं गाळणारी आजी, काळवटात आंब्याच्या नी जांभळाच्या मागनं करीपलेल्या कैक दुपारी, वाटीभर भात घालून तेच्या बदल्यात गारेगार, कवातरी हेच्यासाठीच खाल्लेला मार... ह्या सगळ्या पडळीच्या आठवणींचा नानीच्या मनात, काजूच्या वाळलेल्या ब्या खरपूस भाजताना सुटतो तसा खमंग वास आधनंमधनं सुटायचा. खरं मागच्या वेळी कुणाच्या तरी लगनाला ती पडळीला गेलती, तवा भावकीतल्याच एकान दिला हाळद चारली आणि ह्या सगळ्या आठवणींना हाळदीचा उगराटपणा आला.

... बीजगणिताचे माने सर बऱ्याच वेळानं वर्गात आल्यावर सुप्रीनं नानीला जोरात चिमटा काढला. आणि नानी भानावर आली. (चांद मातला मातला/किरण गुरव)

एका कथेच्या कथनात्मतेचा हा छोटासा उतारा. या कथनात दृश्यांच्या आणि घटनांच्या सादरीकरणाला अधिक महत्त्व आहे. त्याबरोबरच पात्रांच्या मनोगतालाही महत्त्व आहे. पात्रे बोलू लागली की निवेदक थोडासा बाजूला पडतो. पात्रांच्या संवादात हस्तक्षेप न करण्याची तो भूमिका घेतो. त्यामुळे कथेतले 'नानी'सारखे पात्र थेटपणे वाचकाशी संवाद करू लागले. 'फ्लॅश बॅक' तंत्राचा वापर केल्याने हे पात्र भूतकाळात रमते आणि पुन्हा कथेतल्या वर्तमानकाळात प्रवेशते. 'पडळी तिच्या मामाचं गाव. आजूळ. बारकी असताना नानी नेहमी पळडीला जाई. महिना-पंधरा दिवस राही.' असा जाणीवपूर्वक केलेल्या छोट्या-छोट्या वाक्यांचा वापर, तर काही ठिकाणी वाक्यातल्या क्रियापदांचा वापर न करणे अशा गोष्टींमुळे कथेतले 'दृश्य' पूर्ण करण्याची जबाबदारी अप्रत्यक्षपणे वाचकावर येते. वाचक अशा कथनशैलीमुळे कथेतल्या कथानकाशी गुंतून जातो. वाचक त्याला सोयीस्कर वाटणाऱ्या पात्राची व त्या पात्राच्या दृष्टिकोणाची, स्वतःचा दृष्टिकोण म्हणूनही निवड करू लागतो. वाचकाला कथा प्रत्यक्ष उपलब्ध नसते. पण प्रत्यक्षात उपलब्ध असलेल्या कथनात्मक साहित्यकृतीच्या संहितेमधून वाचक ती पुनर्रचित करत असतो. या गोष्टीचा आपणास प्रत्यय आला असेल. कथा वाचत असताना नानी, सुप्री, नाग्या, चिल्या, आजी ही पात्रे आणि शाळेतला वर्ग व पडळीचं आजोळ याविषयीची कल्पित प्रतिसृष्टी वाचक आपल्या स्तरावर मनातल्या मनात तयार करू लागतो. आता हे आणखीन एक उदाहरण अभ्यासा:

४) चालता चालता.

कोपऱ्यातल्या दिव्याच्या खांबाला सायकल लावून इसम चेन बसवत होता त्याला सुखदेवच्या पोराचं मन गेलं, पोर रेंगाळलं. किरकोळ जोर लावून सुखदेवनं पोराला खेचलं. मग किरकोळपेक्षा ज्यास्त जोर पण सुखदेवनं गरज पडली तसा लावला. सुखदेवनं हे आपोआप केलं.

असा सुखदेव शिवाजी चौकात पोचला.

ठरल्याप्रमाणं आत्मारामही आला.

त्याच्या उजव्या हाताच्या किरंगळीला धरून त्याचं पोर आलं होतं ते सुखदेवच्या पोरासमोर उभं राहिलं.

दोन्ही पोरांची तोंडं समोरासमोर एकमेकाला बघून आनंदात खालच्या पातळीवर होती तेव्हा वरच्या पातळीवर दोन्ही बापांची तोंडं एकमेकाला फार पाहात नव्हती. तेव्हा आत्माराम म्हणाला, 'मला तेल घ्यायचंय ते घिऊन आपण माझ्या नायीतर तुझ्या घरी जाऊ. घरी बोलू. काय?'

'कुणाच्याच घरी नको. आपली बोलणी बायकांना कळतात. हॉटेलात बसू नायीतर अंबाबाईच्या देवळाकडं चालत बोलू.'

'पोरांना घिऊन कुठं जायचं इतक्या लांब अंबाबाईच्या देवळाकडं–'

'पोरांना नकोच होतं आणायला–'

'माझ्या घरी बसू की. माझी बायको ओसरीकडं फिरकायची पण नायी.'

'बायका नवऱ्यांच्या बोलण्याकडं धा मैलावरनं पण कान देतातच. हॉटेलातच बसू. आता ईश्वररावांचं आणिक पुरुषोत्तमरावांचं तत्त्वज्ञान पुरं झालं, आपलं तालुका प्लेस आहेय, घरं भरारा जवळ असतात, हॉटेलात चहाला जाऊच नये. हॉटेलातच बसू.'

'तशी टिंगल करण्यात पॉयींट नायी. ईश्वररावांनी घर बांधलंय. पुरुषोत्तमरावांनी घर बांधलंय.'

'घरं गेली खड्ड्यात. ही काय वाग्णी.'

सुखदेवचा आवाज उंचावला होता, तो छाटला पायज्ये, आत्मारामला वाटलं. ते जमलं नाही तसं आत्मारामला नैतिक वर्णन सुचलं. सुखदेव उगाच एव्हढा चेतलाय. हे बरोबर नायी.

साध्या आवाजात आत्माराम म्हणाला, 'आधी तेल घिऊन टाकतो.'

ईश्वरराव पुरुषोत्तमराव प्रकरणावर सविस्तर आणि उद्याच्या आत ह्याच संध्याकाळी बोलायची दोघांना घाई होती. तूर्त घाई आवरून धरून स्वतःला सुटं ठेवता येईल असं आत्मारामला झालं होतं. घाई उकरून काढून पार होता येईल असं सुखदेवला झालं होतं. शरीरात रक्त असतं तसं दोघांच्यात घाई होती.

घाई आवरायची घाई करत आत्मारामनं घाईत तेल घेऊन टाकलं.

तेव्हा दोन्ही बापांनी पोरांना उचलून हातांच्या कोनाड्यात घेतलं होतं. आत्मारामनं पोराला उजव्या हातावरनं डाव्या हातावर घेतलं. उजव्या हातात तेलाची बुधली स्थिर धरली. सुखदेवनं पोराला उजव्या हातावर धरले होतं. आत्मारामचं पोरगं जवळ आलं तसं सुखदेवच्या पोरानं उत्साहानं आत्मारामच्या पोराला स्पर्श केला. ते नाकात बोट गेलं, आत्मारामच्या पोरानं आत्मारामच्या हातावर गच्चदिशी उसळी घेतली, आत्माराम चालता चालता थोडासा अस्थिर झाला, बुधली हिंदकाळून तेल सांडतंय का काय अशी चिंता झाली. स्पर्श करताना ऊर्फ नाकात बोट जाताना सुखदेवचं पोरही पुढे झुकलं होतं, त्यामुळं सुखदेवही थोडासा अस्थिरला होता.

सुखदेवनं पोराची बाजू बदलली. 'गप. नायीतर चालावं लागेल.' सुखदेव पोरावर खेकसला.

बुधली सांभाळत आत्मारामनं बोराच्या नाकाला बोटानं कालवल्यागत केलं. 'झालं नाक बरं.'

गुदगुल्यानं आत्मारामचं पोरगं रडं आवरून हसलं.

(हे ईश्वरराव... हे पुरुषोत्तमराव.../श्याम मनोहर)

श्याम मनोहर यांच्या कादंबरीतील कथनपद्धतीचा हा एक आगळा-वेगळा नमुना आहे. सुखदेव व आत्माराम ही दोन पात्रे आपल्या लहान मुलांना घेऊन एका चौकात भेटतात, आणि ईश्वरराव पुरुषोत्तमराव या हजर नसलेल्या दोन व्यक्तींविषयी चर्चा करतात. चर्चेचे स्वरूप अर्थातच संवादात्मक आहे. लेखक या व्यतिरिक्त फारशे तपशील देत नाही. एकाखाली एक असलेल्या दोघांच्या संवादातून कथन विस्तारत जाते. संवादातील कोणते विधान कोणती व्यक्ती करते आहे याविषयीचा क्रम ठरविण्याची जबाबदारी लेखकाने वाचकावर टाकली आहे. त्यामुळे वाचकाला अत्यंत जागरूकतेने संहितेचे वाचन करावे लागते. या छोट्याश्या तुकड्यातही लेखकाने सुखदेव व आत्माराम आणि त्यांची मुले अशा चौघांच्या हालचालीही बारकाईने नोंदविल्या आहेत. वाचकाला एकंदरीत हे दृश्य मनात तयार करावे लागते व त्याआधारे तो या कादंबरीची कथा समजून घेण्याचा प्रयत्न करतो. कथेतील घटना व पात्रांची सुसंगती लावण्याचे कार्य करतो. लेखकाला कथानक प्रवाही ठेवावे लागते. एका घटनेतून दुसरी घटना अशी साखळी निर्माण करीत तो कथानक पुढे सरकविण्याचा प्रयत्न करतो. आशयाला अनुरूप अशी भाषा वापरत लहान, सुट्या सुट्या वाक्यांतून तो निवेदनाला गती प्राप्त करून देतो. प्रस्तुत उताऱ्यातील सुखदेव आणि आत्माराम हे कारकून, मध्यमवर्गीय आणि नाकासमोर बघत चालणारे असे सर्वसामान्य माणसे आहेत हे सहजपणे लक्षात येते. कथानकातील पात्रांचे अशाप्रकारचे यथार्थ स्वभावचित्रण करता येणे हेच लेखकाचे लेखनकौशल्य असते.

तर विद्यार्थीमित्रांनो, वेगवेगळ्या कथा-कादंबरीतील चार उतारे आपण पाहिले. कथनात्म साहित्यात घटना हा लघुत्तम घटक असतो, असे आपल्या लक्षात आले. कथनात 'घटना' काय काम करते? तर घटना ही लेखक, निवेदक व अन्य पात्रे यांच्या हेतूंमधील 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 घडवलेली घटना होते. घटनेला विविध हेतूंची आवरणे मिळत गेल्याने तिचे गुंतागुंतीच्या अनुभवात रूपांतर होत जाते.

लेखकाला कथानक प्रवाही ठेवावे लागते. तरच वाचक त्याच्या संहितेकडे आकृष्ट होईल. त्यामुळे लेखक एका घटनेतून दुसरी, दुसरीतून तिसरी घटना अशी साखळी रचत जातो. आशयाला अनुरूप अशी भाषावापर करीत आणि छोट्या, सुट्या सुट्या वाक्यांतून निवेदनाला गती प्राप्त करून घ्यावी लागते. निवेदनाची अनेक तंत्रे असतात. वापरलेल्या तंत्रांतून वाचकाला खिळवून ठेवण्याचे कसब लेखकाला प्राप्त करावे लागते. उत्कंठा, हुरहूर व विस्मय अशा भावनांचा कल्लोळ निर्माण करून कथानकाला आकर्षक बनवावयाचे असते. योगायोगाच्या घटना, अनपेक्षित घडणाऱ्या घटना, कलाटणी देणाऱ्या घटना, कथात इतर उपकथानकांचा वापर, वाचकाला अभिप्रेत असलेले कथानक

उलटेपालटे करून संभ्रम निर्माण करणे, चित्रदर्शी वर्णने, मनोरंजक अशा घटनांची आणि व्यक्तिरेखांची पेरणी अशा गोष्टींच्या वापरातून लेखक कथनाची रंजकता वाढवितो.

काळानुरूप कथनाची तंत्रे बदलत गेली आहे. कधीकधी आधुनिक आशय मांडण्यासाठी लेखक जाणीवपूर्वक प्राचीन कथनशैली अवलंब करून प्रयोगशीलता प्रकट करू शकेल. कशाप्रकारे कथन करावे हा कथा सांगणाऱ्याचा मुद्दा आहे. वरकरणी छोट्या आणि सामान्य वाटणाऱ्या घटनांची मांडणी लेखक कसा करतो व त्यांचा आवाका किती वाढवितो, यावरच कथनाची रोचकता ठरत असते. कथानक साकारताना काहीवेळा लेखक काही घटना जाणीवपूर्वक वगळतो अथवा अध्याहृत ठेवतो. कथनाच्या गरजेनुसार घटनांची निवड आणि क्रम लेखक ठरवित असतो.

विद्यार्थीमित्रांनो कथनाच्या विविध पद्धती अभ्यासताना आपणास कथनाचा पुरूष, निवेदकाचा कथेशी असलेला संबंध, निवेदकाचा गर्भित श्रोत्यांशी कसा समन्वय असतो आणि निवेदक कथन करताना कथेवर कसे नियंत्रण राखतो अशा गोष्टींचा परामर्श घेता आला. आता आपणास कथा-कादंबरी, कविता व नाटक या वाङ्मयप्रकारांतील भाषेच्या स्वरूपाचा विचार करावयाचा आहे.

३.३.४ साहित्याची भाषा :

भाषा ही एक खास मानवी संप्रेषणाची (communication) व्यवस्था आहे. भाषा ही मुळात बोलली जाते, आणि लिखित म्हणजे लिपिबद्ध भाषा ही दुय्यम स्वरूपाची असते, हे तत्त्व कोणत्याही प्रकारच्या लेखनाचा विचार करताना नेहमी लक्षात ठेवावे लागते.

लिखित भाषेचे हे गौण स्वरूप मान्य केल्यावर लेखनप्रक्रियेचे काही गुणधर्म लक्षात घ्यावे लागतात, जे बोलभाषेहून केवळ पद्धतीनेच नव्हे, तर प्रकारानेही स्वतंत्र ठरतात. मेंदूला जाणवणारे संबोधन भाषिक प्रक्रियेत व्यक्त होताना लेखनप्रक्रिया बोलण्याच्या प्रक्रियेपेक्षा अधिक आंतरिक, अर्थाच्या गाभ्याशी अधिक संलग्न राहून सूक्ष्मतर शैलीरूपे प्रकट करीत राहते. त्यामुळे भाषण आणि लेखन यांच्यातला फरक केवळ बोलणे आणि लिहिणे, ह्या सामान्य क्रियांइतका वरवरचा राहत नाही. लेखनात संवेदनशीलता प्रकर्षाने उमटण्याची खास शक्ती असते. साहित्याला आवश्यक अशा आत्मसंवादी वृत्तीचे थेट लिपीकरण लेखन प्रक्रियेच्या अशा शक्तीमुळे सुकर होते. स्वगतपरता हा लेखनप्रक्रियेचा पाया असतो. केवळ बोलण्याला दुसऱ्याशी संवाद करण्याचा, संदेशवहनाचा पाया असतो, विशेषतः साहित्य ही कला आत्मनिष्ठ होऊ लागल्यापासून लिखित भाषेचे स्वतःचे तर्कशास्त्र साहित्याच्या परंपरेतून स्पष्ट होत आले आहे. साहित्याचे मौखिक आणि लिखित असे विभाजन केले, तरी मौखिक साहित्याची भाषिक शैली अधिक संदेशवहनपर असते, अधिक समूहनिष्ठ असते, तर लिखित साहित्याची भाषिक शैली अधिक आत्मपर, अधिक संवेदनशील असते. लिहिलेला,

कोरलेला मजकूर सर्वांना उपलब्ध होऊ शकतो. तो अधिक टिकाऊ व मुळाबरहुकूम असतो. (भालचंद्र नेमाडे/साहित्याची भाषा)

साहित्याची निर्मिती, आकलन, आस्वाद व समीक्षा ही भाषेद्वाराच होत असते, पण भाषेचे हे मुख्य कार्य नाही. संवाद हेच भाषेचे मुख्य कार्य. याचाच अर्थ असा की, भाषा नवा अनुभव स्वीकारू शकते व नवा अनुभव उत्कटतेने व प्रत्ययकारीरित्या मांडू शकते. भाषेच्या अंगी निर्मितीशीलतेचा गुणधर्म असतो. सर्जनशील लेखन करणारा लेखक आपल्या मनातील भावनांच्या अभिव्यक्तीसाठी निरनिराळ्या भाषिक रूपांचा वापर करतो. या लेखनाची भाषा ही लवचीक असते, तेव्हाच ती पारदर्शकही असते. लेखकाच्या प्रतिभेच्या उत्स्फूर्ततेमधून निर्माण झालेली व लेखन करणाऱ्या सर्जकाच्या आत्मनिष्ठ अनुभवाशी प्रामाणिक असणारी अशी ही भाषा असते. हे लेखन लेखकाचे आत्मनिष्ठ लेखन असल्यामुळे भावनात्मकता हाही तिचा विशेष असतो. भाषेच्या या वैशिष्ट्यांमुळे नवा अनुभव मिळतो किंवा नवे ज्ञान होते.

साहित्यकृती ही शब्दरूप असते. हे शब्दरूप काव्य-कथा-नाट्य इत्यादी प्रकारचे असते. लेखकाला आपले सर्जन भावनात्मक रीतीने मांडायचे असेल, तर तो काव्यात्म भाषा व काव्यात्म रचना आपल्या संहितेसाठी स्वीकारतो. याप्रमाणेच कथनात्म किंवा नाट्यात्म अनुभवासाठीची अथवा लेखनासाठीची भाषा बदलत जाते. लेखकाची प्रतिमा या रूपाद्वारे प्रकट होत असते. म्हणून साहित्यकृती ही एक भाषिक घटना आहे.

विद्यार्थीमित्रांनो, आता आपण काव्यात्म, कथात्म आणि नाट्यात्म प्रकारात साहित्यभाषेचे स्वरूप कसे असते याची थोडक्यात माहिती घेऊ या.

३.३.४.१ कवितेची भाषा :

नेहमीच्या भाषिक व्यवहारापेक्षा कवितेच्या भाषेला एकप्रकारची स्वायत्तता असते. कवितेतील शब्द नेहमीच्या वापरातील असले तरी त्यांच्या विशिष्ट अशा मांडणीमुळे, शब्दांचा विशिष्ट क्रम आणि त्यांचे विशिष्ट रूप वापरल्यामुळे कवितेत लयबद्धता आणि नादमयता निर्माण होते. म्हणजेच शब्दांना, त्यांच्या क्रमाला कवितेत मूलभूत महत्त्व आहे. मूर्त असणाऱ्या शब्दांच्या वापरातून अमूर्त अशा आकृतिबंधाची रचना कवितेत होत असते. काव्यभाषेने निर्माण केलेला आकृतिबंध अस्थिर आणि चल अशा स्वरूपाचा असतो.

कवितेत भाषेचे आविष्कारात्मक अंग हे केंद्रवर्ती असते. कवितेत अर्थपूर्ण शब्दांचीच योजना केलेली असते. शब्दाला तीन प्रकारचा अर्थ असतो. १) वाच्यार्थ, २) लक्ष्यार्थ, ३) व्यंगार्थ. हे तीन अर्थ ज्या शक्तीच्या योगाने प्राप्त होतात, त्यांना आपण अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना असे म्हणतो. कवितेत अभिधाशक्तीमुळे शब्द उच्चारल्याबरोबर त्या शब्दांचा समाजात प्रचलित किंवा रूढ

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. ही अपेक्षा व्यंजनाशक्ती पूर्ण करीत असते. व्यंजनाशक्तीमुळे शब्दाच्या अर्थाला रमणीयता प्राप्त होते. व्यंगार्थयुक्त शब्द योजून लिहिलेल्या ओळी म्हणजे कविता. अर्थातच असे शब्द आधी शोधून निवडून ते कवितेत वापरले जातात असे नाही. अनेक शब्दांनी, अनेक ओळींनी बनलेली कविता आपल्यासमोर असते. या सबंध कवितेतून जाणवणारा अर्थ व्यंगार्थ असतो. कवितेचा प्राण हा व्यंगार्थच असतो.

नेहमीच्या व्यावहारिक भाषेहून कवितेची भाषा वेगळी असावी अशी अपेक्षा असते. कवितेच्या भाषेत सौंदर्य निर्माण करण्यासाठी कवितेत अलंकार वापरले जातात. अलंकार शब्द आणि अर्थ यांच्याशी निगडित असतात. 'अनुप्रास' आणि 'यमक' हे शब्दालंकार तर उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक असे काही अर्थालंकार कवी कवितेत योजतो. तसेच कवितेत आपला अनुभव व्यक्त करण्यासाठी कवी प्रतिमांचा वापर करतो. प्रतिमा म्हणजे अनुभवाचे शब्दांनी काढलेले चित्र. प्रतिमा सर्वसामान्यतः दृश्यात्मक असतात. परंतु श्रवणात्मक, गंधात्मक, स्पर्शात्मक अशाही प्रतिमा वापरल्या जाऊ शकतात. प्रतिमा ही गोष्ट कवितेचा गाभा मानली जाते. किंबहुना कविताच मुळी अनेक प्रतिमांनी बनलेली एक प्रतिमा असे म्हटले जाते.

काव्यभाषेचे स्वरूप समजून घेण्यासाठी आपण काही उदाहरणे बघूयात.

घनु वाजे घुणघुणा । वारा वाजे रुणझुणा ।
भवतारकु हा कान्हा । वेगीं भेटवी का ।।१।।
चांदवा चांदणे । चापे वो चंदनु ।
देवकीनंदनु । वीण नावडे वो ।।२।।
चंदनाचे चोळी । माझे सर्व अंग पोळी ।
कान्हो वनमाळी । वेगीं भेटवा कां ।।३।।
सुमनाची सेज । नितळ वो निकी ।
पोळे आगीसारखी । वेगी विझवा कां ।।४।।
तुम्ही गातसा सुस्वरें । ऐकोनी द्या उत्तरें ।
कोकिळे वर्जावे । तुम्ही बाईयांनो ।।५।।
दर्पणी पाहता रूप । न दिसे आपुले ।
बापरखुमादेवीवरें विठ्ठलें। मज ऐसें केलें ।।६।।

–संत ज्ञानेश्वर

ही 'अभंग' प्रकारातील रचना आहे. या रचनेतून ज्ञानेश्वरांना कृष्णाच्या भेटीची मनाला लागलेली उत्कंठा व्यक्त करायची आहे. त्यामुळे भेटीसाठी तळमळणाऱ्या भक्ताच्या मनातील आर्तता, व्याकुळता या भाववृत्ती अधिक दृगोचर करण्यासाठी, ज्ञानेश्वर त्या अर्थच्छटांचा आविष्कार वेगवेगळ्या प्रतिमांतून करतात. 'चंदनाची चोळी', 'सुमनाची शेज', 'चांदवा चांदणे' अशा काही प्रतिमांतून विरह व आर्तता प्रकट झाली आहे. नाद, स्पर्श, स्वर यांना काव्यात्म रूप देण्याची प्रक्रिया संपूर्ण रचनेत आढळते. लय निर्माण करणाऱ्या शब्दयोजनेमुळे व छंदामुळे ही काव्यरचना भावोत्कट प्रतीतीचा प्रत्यय देते. प्रत्येक चरणामध्ये शब्दांची, वर्णांची वारंवार पुनरुक्ती केली आहे. या अनुप्रास व यमक अशा अलंकारांमुळे संपूर्ण रचनेत तालबद्धता निर्माण झालेली आहे. कवितेमध्ये लय असते, मात्र ती आशयानुकूल असते. सामान्यपणे बहुतेक कविता लयबद्ध असतात. पण आधुनिक काळात छंदमुक्त काव्यरचना केली गेली आहे. अनेकांनी आपल्या कवितेसाठी गद्याचाही वापर केला आहे. बऱ्याच वेळेला सर्जनशील लेखकाला व्याकरणव्यवस्थेची मोडतोड करावी लागते. भाषिक व्यवस्थेचे नियमोल्लंघन करावे लागते. अर्थाच्या विविध शक्यता असलेला आशय कमीत कमी शब्दांत मांडण्याची खटपट कवी करत असतो. आता छंदमुक्त रचनेतील हे दुसरे उदाहरण बघा :

'तेव्हा एक कर'

जेव्हा मी या अस्तित्वाच्या पोकळीत नसेन
तेव्हा एक कर,
तू निःशंक मनाने डोळे पूस
ठीकच आहे, चार दिवस धपापेल जीव गदगदेल !
उतू जाणारे हुंदके आवर
कढ आवर, नवे हिरवे चुडे भर
उगीचच चिरवेदनेच्या नादी लागू नको !
खुशाल; खुशाल तुला आवडेल असे एक नवे घर
मला स्मरून कर,
हवे तर; मला विस्मरून कर !

(नारायण सुर्वे)

ही छंदमुक्त रचना असली तरी आपण बारकाईने या कवितेकडे पाहिल्यास, आपल्या लक्षात येईल की या रचनेत एकप्रकारची लय आहे. पतीने आपल्या पत्नीशी केलेले संभाषित असे या कवितेचे रूप आहे. पती आपल्या पत्नीची समजूत काढतो आहे. जीवघेण्या वास्तवात आपल्या जीवाचे बरेवाईट झाले तर आपल्या माघारी पत्नीला कुणाचा आधार असणार नाही. हे त्याला टोचणारे सत्य आणि त्यातून त्याने पत्नीला आपल्यामाघारी दुसरा नव्याने संसार थाटण्याचे केलेले

आवाहन प्रकट होते. कवितेची भाषा अत्यंत साधी सोपी आणि संवादात्मक आहे. एक कर – कढ आवर – चुडे भर – नवे घर – स्मरून कर – विस्मरून कर अशा शब्दांतून पतीच्या आवाहनाची धार वाढत जाते. पतीचा समजूतदारपणा स्त्रीवादी दृष्टिकोणातून कमालीचा उंचावणारा वाटू लागतो. यातून आपल्या लक्षात आले असेल की केवळ रचनाप्रकारालाच प्राधान्य देण्यामुळे कविता निर्माण होत नाही. आपल्या अनुभवाशी सुसंगत म्हणजे आशयाला अनुरूप अशा रचनाबंधाची कवी निवड करतो. काही वेळेला आपल्याला जो आशय व्यक्त करावयाचा आहे त्यासाठी परंपरेने उपलब्ध करून दिलेले छंद-वृत्त आणि भाषा अनुकूल नाही असे वाटले की कवी नव्याने त्यांची घडण करतो. आता आणखीन एक आगळेवेगळे कवितेच्या भाषिक रचनेचे उदाहरण बघा –

घुर्रर् गुरर् भकाभकाक भक
थडाड थड
डुमडूम
फुस्स् 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

(वसंत दत्तात्रेय गुर्जर)

वसंत दत्तात्रेय गुर्जर यांच्या 'गोदी' या कवितासंग्रहातील ही एक कविता. या कवितेत कवीने एक आगळावेगळा प्रयोग केला आहे. गोदीच्या पर्यावरणात काम करताना येणारे क्रेन वगैरे यंत्रांचे आवाज, इंजिनांचा धूर निघताना होणारे आवाज, भोंग्याचा आवाज, मालाची वढउतार करताना होणारे आवाज हेच कवितेचे शब्द बनून येतात. हे 'शब्द' अर्थपूर्ण आहेत आणि त्यांची जुळणीही. एकूण कवितेतून तोडून बाहेर काढल्यावर हे शब्द निरर्थक ठरण्याची शक्यता आहे, मात्र कवितेत ते अर्थपूर्ण असेच ठरतात. वेगवेगळ्या आवाजापलीकडे गोदीत काम करणाऱ्या हमाल मंडळींना काहीच अस्तित्व नाही हेच कवीला यातून सूचीत करावयाचे आहे. त्यामुळे निव्वळ हे आवाजच संपूर्ण कविता व्यापतात. कवितेच्या शेवटी असणारा 'ऊं ऊं ऊं...' हा सायरनचा अथवा रुग्णवाहिकेचा आवाज

गोदीत काम करणाऱ्यांच्या जीवनाची दिशा स्पष्ट करतो. या कवितेत क्रियापदांचा अजिबात वापर झालेला नाही.

सारांश, कविता ही वर्णनपरतेच्या पलीकडे जाऊन अर्थव्यक्ती करते, ती प्रतीकात्मकतेच्या पातळीवर जाते, तिची भाषा ही प्रतिमा-प्रतीकांची, अनेकार्थक्षम भाषा असते.

३.३.४.२ कथात्मक साहित्याची भाषा :

कथात्म साहित्यात कथन करणारा कथेकरी किंवा निवेदक महत्त्वाचा असतो. जगण्यातील एखादा अंश किंवा एखाद्या व्यक्तीच्या जगण्यातील गोष्टी कथन करताना मर्यादित तपशिलाच्या आधारे भाषिक अवकाशात ऐकणाऱ्यासमोर, वाजणाऱ्यासमोर तो ठेवत असतो. जीवनातील कोणते अनुभवविश्व, कोणता आशय व जीवनाचे आकलन कशाप्रकारे केले आहे, यावर कथात्मक साहित्याचा आशय ठरतो. हा आशय कोणत्या भाषेद्वारे व्यक्त झाला आहे यावरून त्याची अभिव्यक्ती निश्चित होते. कथात्मक साहित्यात महाकाव्य, कथा, कादंबरी याबरोबरच आख्यानकाव्य, पोवाडा, कथाकाव्य यांचाही समावेश होतो. परंतु आधुनिक काळात कथा व कादंबरी यांचाच समावेश मुख्यत्वे कथात्मक साहित्य या प्रकारात केला जातो. प्रस्तुत ठिकाणी कथा व कादंबरी या प्रकारांच्या अनुषंगाने कथात्मक साहित्याच्या भाषेचे विशेष अभ्यासणार आहोत.

कथा व कादंबरी हे जीवनप्रवाहाबरोबर वाढत व विकसित होत जाणारे साहित्यप्रकार आहेत. जीवनातील अनेक घटना, माणसामाणसांतील विविध प्रकारचे संबंध, एकाच व्यक्तीच्या मनातील विचारांची गुंतागुंत ही या साहित्यप्रकारांतून चांगल्या प्रकारे व्यक्त होऊ शकते. घटनाप्रसंगांची वर्णने, मानवी मनातील भावनांची स्पंदने, स्थळप्रदेशांची वर्णने ही भाषेद्वाराच केली जातात. यामुळे भाषेला आशयानुरूप वास्तव, अतिवास्तव, सौंदर्यलक्ष्यी अशी परिमाणे प्राप्त करून घ्यावी लागतात.

केवळ बाह्य व प्राथमिक संदर्भामुळे भाषेला साहित्यिक दर्जा प्राप्त होतो; असे म्हणता येणार नाही. साहित्यिक भाषेच्या रचनेला, विशिष्ट हेतूने एका संहितेत मांडलेले असते. ह्या संहितेसंबंधी काही पूर्वग्रह वाचकाने परंपरेने बाळगलेले असतात, लेखक व वाचक दोघांमध्ये हा रिवाज पाळला जातो. ह्या साहित्यिक संदर्भापलिकडे साहित्यिक भाषेच्या संहितेला एक आंतरिक रचनातत्त्व असते. ठराविक अर्थप्राप्तीसाठी ठराविक भाषिक रूपांची रचना मनात धरूनच लेखकाने भाषेची मांडणी केलेली असल्याने आपोआपच संहितेमध्ये हे रचनातत्त्व उपलब्ध होते. तेच परंपरेने साहित्यप्रकाराच्या ठरीव प्रतिसादांतून बाह्य पाठरचनेला आपण लागू करीत असतो. (भालचंद्र नेमाडे/साहित्याची भाषा)

प्रत्येक संहिता वस्तुतः भाषिक रूपांची परस्पर सहकार्य कराणारी एक आंतरिक रचना असते. संहितेतले प्रत्येक भाषिक रूप एकूण रचनातत्त्वाशी कसा संबंध जोडत असते याविषयीची काही उदाहरणे आपण बघूयात. व्यंकटेश माडगूळकर यांच्या 'शाळा' या कथेची सुरुवात अशी आहे :

दुपार झाली. शाळेसमोर बांधलेली पितळी घंटा एका पोराने लाकडी ठोकळ्याने बडवली. तिचा घणघणाट साऱ्या खेड्यात ऐकू गेला.

लहानगा दिनू कुत्र्याशी खेळत होता. शाळेची घंटा त्याला ऐकू आलीच नाही.

पडवीत चौघडी अंथरून आई पडली होती. तिने आवाज ऐकला आणि पडल्यापडल्याच ती म्हणाली, ''घंटा झाली बघ दिनू, शाळेला जा !''

तिला असे तीन-चार वेळा ओरडावे लागले. आणि मग दिनू नाखुषीने उठला. तंगड्या झाडीत आणि हात नाचवीत आईपुढे ओरडला, ''माझी पाटी दे, पुस्तक दे आणि पेन्सिलसुद्धा !''

आई उठली. लहान धाकटा आहे तोवर तिला दिनूचे सारे करायला हवे होते. शिकून शहाणा होऊन तोच पुढे आपल्या विधवा आईला सांभाळणार होता. सारा शीण फेडणार होता.

खिळ्याला अडकवलेली पाटी, पाने विस्कळित होऊन कोनाड्यात पडलेले पुस्तक आणि पेन्सिल हे सारे साहित्य गोळा करून तिने मुलाच्या हाती दिले. ते घेताना त्याचे चिखलाने भरलेले हात तिच्या दृष्टीला पडले आणि कपाळाला आठ्या घालून ती म्हणाली, ''हात धू जा आडावर जाऊन. घाणेरडा कुठचा !''

दिनू जास्तच चिडला. हात कशाला धुवायचे ? थोडे वाळल्यावर जोराने चोळले की सारा चिखल आपोआप जाईल निघून. काय तरीच आईचे ! मग दाणदाण पाय आपटीत तो परसदारी गेला. स्वच्छ पाण्याने भरलेल्या डोणेत दोन्ही हात बुचकळून त्याने चड्डीला पुसले. परत आईपुढे येऊन तो ओरडला, ''आणि टोपी कुठाय् माझी ?''

मग शोधाशोध झाली. माजघर, स्वयंपाकघर, ओटी, खुंट्या, कोनोडे, कोपरे पण टोपी सापडलीच नाही. बराच वेळ दोघां मायलेकांनी धुंडले तेव्हा पोत्याच्या कडेला पडलेली आढळली. ती झटकून डोक्यावर बसवीत आणि पाटी गुढग्यावर आपटीत दिनू बाहेर पडला.

घरांच्या सावली-सावलीतून शाळेकडे जाता-जाता त्याला मुसलमानाचा हामजा आणि त्याचा लहान भाऊ आबास शाळाला जाताना दिसले. गोंड्याच्या टोपीवर पाटी-पुस्तक धरून हामजा लंगडी घालीत होता. भिंतीकडेच्या अरुंद गटारावर दोन्ही बाजूला दोन पाय ठेवून आबास उड्या मारीत चालला होता.

डाव्या हाताची दोन बोटे तोंडात घालून दिनूने आखूड शीळ फुंकली. आपल्या सोबत्याला बोलावण्याची ती पद्धत शाळेतल्या सगळ्या मुलांनी उचलली होती.

हामजा थांबला. आबासही थांबला. दरम्यान दिनू त्यांच्यापाशी जाऊन पोचला. दिनूने विचारले, ''हामजा, तू गणितं सोडवलीस ?'

हामजाने नकारार्थी मान हालवली. त्रासिक चेहरा करून तो म्हणाला, ''पण मास्तर मारायला लागला तर मी आब्बाला जाऊन सांगीन. त्यानंच मला म्हैस राखायला पाठवलं होतं !''

''मीसुद्धा सोडवली नाहीत. छड्या घ्याव्या लागणार मला !''

मधेच लहानगा आबास पाटी वाजवून म्हणाला, ''आमाला गणितंच नाहीत, हुर्यो !''

(शाळा / व्यंकटेश माडगूळकर)

कथेच्या या छोट्याशा उताऱ्यात शाळेत जाणारा दिनू, त्याची आई आणि त्यांची फाटकी आर्थिक परिस्थितीचा परिचय होता. दिनू शाळेत जाण्यास नाखुश आहे. (त्याला शाळेची घंटा ऐकू न येणे, दणादणा पाय आपटणे अशा त्याच्या कृतीतून प्रकट होते) दिनू शिकला तरच आपली परिस्थिती बदलेल असे आईला वाटते. कथेतला परिसर खेड्यातील आहे. शाळकरी मुले शाळा बुडवून जनावरे राखायला जातात. त्यात त्यांच्य पालकानांही वावगे काही वाटत नाही, मुले शाळेतला अभ्यास घरी करण्याचे फारसे गांभीर्याने घेत नाहीत, म्हणून शिक्षक मुलांना छड्यांनी मारून शिक्षा देतात, लहान मुलांचे प्राणीप्रेम अशा अनेक गोष्टी लेखक एकामागून एक घटनांची जंत्री देत मांडत जातो. पात्रांचे स्वभावविशेष रेखाटण्यात लेखक स्वतःचा एक संकेतव्यूह हाताळत असतो. लहान मुलांची बालसुलभ भाषा, त्यांच्या सवयी व वर्तन, आईला मुलांविषयी वाटणारी काळजी, बालहट्ट पुरविणे अशा अनेक बारीकसारीक तपशीलही लेखकाने चतुराईने पेरलेले आहेत. त्यामुळे कथनाच्या आशयाला सलगता प्राप्त होते. त्यातील कालिकता संपून त्याला सार्वत्रिकता प्राप्त होते.

३.३.४.३ नाटकाची भाषा

नाटक ही सादरीकरणाची कला आहे. यामुळेच नाटक हा प्रकार कविता आणि कथा-कादंबरीपेक्षा वेगळा ठरतो. नाट्यलेखन जरी वैयक्तिक पातळीवर लिहिले जात असले तरी नाट्यनिर्मिती आणि नाटकाचा आस्वाद या दोन्ही गोष्टी सामूहिक पातळीवर होत असतात. त्यामुळे नाट्यलेखकाला त्याच्या वैयक्तिक प्रयोजनापलीकडे जाऊन आपल्या नाट्यलेखनाचे काही एक सूत्र निश्चित करावे लागते.

नाट्यप्रयोगाला आधारभूत असणारे लिखित स्वरूपातील शब्दरूप नाटक म्हणजे 'नाट्यसंहिता'. तर प्रयोगाच्या दृष्टीने नाटककाराच्या परवानगीने वा स्वतःचा अधिकार वापरून नाटकाचा दिग्दर्शक त्या संहितेत काही बदल करतो. अशा बदललेल्या शब्दरूपाला 'रंगसंहिता' ही संज्ञा आहे. नाटकाचे नाटकपण संवादात असते, किंबहुना संवाद म्हणजेच नाट्य. संहितेच्या संदर्भात पाहता नाट्याभिव्यक्ती ही संवादामधूनच होत असते. नाटकात व्यक्तिचित्रे किंवा स्वभावचित्रे केवळ संवादातूनच प्रकट होतात. नाट्यवस्तू प्रकट होणे हे संवादामधूनच शक्य असते. या संवादांवर

समूहासमोर सादर होण्याच्या दबावाचा प्रभाव असतो. नाटक हे नाटककार, नाट्यवस्तू, तसेच रंगमंच, दिग्दर्शक यांच्या परस्पर सहकार्यातून रंगमंचावर प्रकट होत असते. यामुळे आणि रंगमंचाच्या बंदिस्तपणामुळे नाट्यातून व्यक्त होणाऱ्या जीवनानुभवाला आविष्कृत करण्यात खूप बंधनेही पडतात.

याठिकाणी आणखीन एक महत्त्वाची गोष्ट नोंदविणे आवश्यक आहे. नाटकाच्या दृष्य परिणामाला महत्त्व असल्याने 'घटना घडताना दाखविणे' गरजेचे असते. घटनेतील पात्रे जेव्हा स्वतः बोलू लागतात तेव्हा ती निवेदकाच्या नियंत्रणामधून मुक्त होतात. नाटकात निवेदकाचे स्थान नगण्य असते. कथनाच्या प्रक्रियेमुळे काळाच्या मोडणीची जी लवचीकता कथा-कादंबरीला प्राप्त झालेली असते तिचा नाटकामध्ये अभाव असतो. नाटकात निवेदकाची उपस्थिती नसल्यामुळे नाटकातील भाषा ही ज्या त्या पात्रांच्या संवादांची राहते. त्यामुळे संवाद हे नाटकाचा मुख्य गाभा आहे. नाटकातील संवादाला नेमकेपणा आणि भरघोसपणा अपेक्षित असतो. कारण संवादातून संविधानक निर्माण होत असते. संविधानक म्हणजे कथानक नव्हे तर संविधानक म्हणजे कार्यकारणभाव दृष्ट्या सुसंगत वाटेल अशी सहेतुक कथानकाची मांडणी. नाटकात लेखकाजवळ संवादाशिवाय अन्य कुठलाच पर्याय नसतो. फार फार तर काही रंगसूचनांच्या आधारे तो संविधानकाची वीण घट्ट करू शकतो.

नाटकातील संवादाची भाषा समजून घेण्यासाठी हा उतारा वाचा :

अप्पा : कावेरी, हा स्वेटर तू केव्हा पुरा केलास आठवतंय?

कावेरी : हो.

अप्पा : त्या दिवशी मुंबईला माझा सत्कार झाला होता. रसिकांनी मला थैली दिली. नटसम्राट ही पदवी दिली. आणि त्याच दिवशी रात्री तू हा स्वेटर माझ्या अंगात घातलास. त्यावेळी काय गंमत झाली, तुला आठवतंय?

कावेरी : (हसून मान फिरविते) इश्श ! ते कशाला सांगायचं सगळं.

अप्पा : आपण तेव्हाही म्हातारे होतो पण आजच्याइतके नाही. पिवळ्या पानाला थोडी किनार होती. मी म्हटलं, त्या थैलीपेक्षा आणि पदवीपेक्षा या स्वेटरचं सुख मला जास्त वाटतं. मी तुला जवळ ओढलं -

कावेरी : पुरे ना आता !

अप्पा : त्या समाधीत किती वेळ गेला कुणास ठाऊक. ती उतरायच्या आतच डॉक्टरांची सिंहगर्जना कानावर आली-अप्पासाहेब, रंगभूमीवरचे हे राजेरजवाडे तुम्हाला भेटायला आले आहेत. समोर पाहतो तो केशवराव, नानासाहेब, गणपतराव अशी खाशी मंडळी दाराजवळ उभी-हातात हारतुरे घेऊन. आणि इकडे आमची काय अवस्था-

कावेरी : नको ना.

अप्पा : स्वेटरमध्ये अडकलेली तुझ्या कर्णफुलाची कडी काही लौकर सुटेना. सगळी मंडळी हसत होती, मस्करी करीत होती. शेवटी डॉक्टरांनी पुढे होऊन हलक्या हातानं ऑपरेशन केलं आणि आपली सुटका केली. (दोघेही हसतात.) मारुतीप्रमाणे जन्मल्याबरोबर असा पराक्रम केला आहे या स्वेटरनं. पण तोही बिचारा आता जर्जर झाला आहे मालकासारखा.

कावेरी : मोरवाडीला गेल्यावर मी नवा स्वेटर करायला घालीन.

अप्पा : (स्वेटर घालून) नक्की?

कावेरी : हो, हो, घेईन.

अप्पा : (नाटकी स्वरात) शपथ वाहा-शपथ वाहा- शपथ वाहा! (दोघेही हसतात. त्याच वेळी विठोबा प्रवेश करतो.)

विठोबा : वाहवा ! असं ट्रेनिंग जमलं तर स्वतःलाच नव्हे तर नाटकालाही बक्षीस मिळवून देईन मी. जमेल केव्हातरी. अप्पासाहेब, हे तुमचे कपडे. धोब्यानं साहेबांच्या कपड्यांबरोबर तुमचेही कपडे दिले. बाईसाहेबांनी सांगितलं, स्वतःच्या हातानं कपाटात ठेवून दे.

अप्पा : मघाची भांग उतरली वाटतं ?

विठोबा : (कपाटात कपडे ठेवीत) जी चढलीच नाही ती उतरण्याचा सवालच निर्माण होत नाही, अप्पासाहेब. माझं डोकं चढलं होतं चोरीच्या आरोपामुळे.

अप्पा : चोरीचा आरोप? कसली चोरी झाली? कोणावर चोरीचा आळ आला?

विठोबा : (माघारी येत) आज आमच्यावर आला, उद्या कोणावरही येईल.

आप्पा : गाढवा, नीट सांगणार आहेस का?

कावेरी : कुणाची चोरी झाली, विठोबा?

विठोबा : कोणाशी बोलायचं नाही म्हणून बाईसाहेबांनी बजावलंय. पण तुम्हाला म्हणून सांगतो. फार वाईट गोष्ट आपल्या घरात घडली आज.

अप्पा : काय झालं ?

विठोबा : साहेबांचा सगळा पगार आज दुपारी चोरीला गेला?

(नटसम्राट/वि. वा. शिरवाडकर)

विद्यार्थीमित्रांनो, हा उतारा वाचल्यानंतर आपल्या लक्षात आले असेल की पात्रे वर्तमानकाळात बोलत असतात. त्यांच्या संवादातून भूतकाळातल्या घटनांचा परामर्श घेतला जातो. लेखक पात्रांच्या संवादातून त्यांचे स्वभावानुरूप चित्र उभे करतो. नाटकातील पात्रांच्या संवादाची भाषा पात्रागणिक बदलत जाते.

३.४ सारांश :

कोणतेही लेखन एका भाषिक परंपरेत आकारास येत असते. सर्जनशील लेखक अभिव्यक्तीसाठी साहित्यप्रकाराची निवड करतो. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे स्वतःचे असे संकेत ठरलेले असतात. साहित्यप्रकारांचे सांगण्याचा करार (कथनात्म), नाट्यामध्ये दाखविण्याचा करार (नाट्यात्म) आणि भावकवितेत भावविण्याचा करार (भावकाव्यात्म) हे तीन मूलबंध आहेत. हे तीनही मूलबंध अथवा पायाभूत करार प्रत्यक्ष साहित्यकृतीमध्ये 'विशुद्ध' रीतीने आढळत नाहीत. त्यांच्यात सरमिसळ आढळते. म्हणूनच 'करारांमधून विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होतात' असे मानण्याऐवजी विशिष्ट साहित्यप्रकारांमध्ये विशिष्ट करार प्रमुखत्वाने आढळतो असे म्हणणे अधिक योग्य ठरते. कथात्म साहित्यातून विशिष्ट संगतीने गुंफल्या गेलेल्या अशा घटनामालिकांचे कथन केले जाते. कथनरूपाचा लघुत्तम घटक 'घटना' असतो. घटनेत पात्रेही असतात. घटना व पात्रे यांतून कथनरूपाची एक पातळी तयार होते. ही पातळी कथनरूपाच्या निवेदकाने केलेल्या निवेदनातून सादर होत असते. निवेदन म्हणजे घडलेल्या घटनेबद्दल, ती घटना ऐकणाऱ्याच्या मनासमोर उभी राहावी म्हणून केलेली सांगण्याची धडपड. याचाच अर्थ असा, कथा वाचकाला भाषिक स्वरूपात उपलब्ध नसते. भाषिक स्वरूपात उपलब्ध असते ती कथनाच्या प्रक्रियेमुळे निर्माण झालेली संहिता. सर्वसाधारणपणे प्रथम आणि तृतीय पुरुषी अशा दोन निवेदन पद्धती कथनात्म साहित्यप्रकारांसाठी वापरल्या जातात.

सर्जनशील लेखन करणारा लेखक आपल्या मनातील भावनांच्या अभिव्यक्तीसाठी निरनिराळ्या भाषिक रुपांचा वापर करतो. नेहमीच्या भाषिक व्यवहारापेक्षा कवितेच्या भाषेला एकप्रकारची स्वायत्तता असते. मूर्त असणाऱ्या शब्दांच्या वापरातून अमूर्त अशा आकृतिबंधाची रचना कवितेत होत असते. कवितेत सौंदर्य निर्माण करण्यासाठी वृत्ते आणि शब्दालंकार वापरली जातात. लय, छंद व ताल या गोष्टींचे भान ठेवले जाते. कमीत कमी शब्दांतून अधिकाधिक अर्थाचा आशय सांगण्याचा प्रयत्न केला जातो. कथा-कादंबरीच्या भाषेत घटनांची मांडणी व क्रम आणि पात्रांचे स्वभावविशेष रेखाटताना लेखक स्वतःचा एक संकेतव्यूह हाताळत असतो. नाटकात मात्र लेखकाजवळ संवादांशिवाय कथानकाची मांडणी करण्यास अन्य कुठलाही पर्याय नसतो. नाटकात निवेदकाचे स्थान जवळपास नसतेच. त्यामुळे नाटकात प्रकट होणारी भाषा ही त्या त्या पात्राच्या संवादाची भाषा असते.

३.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

३.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. सर्जनशील लेखक अभिव्यक्तीसाठी कशाची निवड करतो?

२. मराठीत पायाभूत साहित्यिक करार कुणी मांडला आहे?

३. कथात्म साहित्यातून कशाचे कथन केले जाते ?

४. कोणत्या साहित्यप्रकारात व्यावहारिक भाषेहून वेगळ्या भाषेचा प्रत्यय येतो?

५. नाटक ही कशाप्रकारची कला आहे?

उत्तरे : १) साहित्यप्रकार, २) मिलिंद मालशे, ३) विशिष्ट संगतीने गुंफल्या गेलेल्या घटनामालिकेचे कथन, ४) कविता, ५) सादरीकरणाची.

३.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

१. कोणत्या साहित्यप्रकारास अनेक प्रतिमांनी बनलेली एक प्रतिमा असे म्हटले जाते?

अ) कथा　ब) कादंबरी　क) कविता　ड) नाटक

२. नाटकाचे नाटकपण कुठे असते?

अ) संवादात　ब) प्रेक्षकांची संख्या

क) पात्रांची संख्या　ड) नाटक सादरीकरणाचा वेळ

३. कुठल्या साहित्यप्रकरात लेखकाजवळ संवादाशिवाय अन्य कुठलाच पर्याय नसतो?

अ) कविता　ब) नाटक　क) कादंबरी　ड) कथा

उत्तरे : १) कविता, २) संवादात, ३) नाटक.

३.६ सरावासाठी प्रश्न

३.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. साहित्यप्रकारांचे तीन मूलबंध कोणते?

२. महाकाव्याचा अंतर्भाव कोणत्या साहित्यप्रकारात करावा लागेल?

३. कथात्मक साहित्याच्या रूपबंधाचा लघुत्तम घटक कोणता?

४. 'रंगसंहिता' म्हणजे काय?

५. नाटकाच्या संविधानकाची वीण लेखक कशाच्या आधारे घट्ट करतो?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१. कोणत्या प्रकारातील कथन नेहमी तृतीयपुरूषी असते?

अ) कथा ब) कादंबरी क) महाकाव्य ड) कविता

२. कथात्म साहित्यातील काळ कोणता असतो?

अ) भूतकाळ ब) भविष्यकाळ क) वर्तमानकाळ ड) तीनही पर्याय बरोबर

३. एकसत्त्ववादी भूमिकेत कोणती गोष्ट ठळकपणे मानली जाते?

अ) साहित्यप्रकार नाकारणे ब) साहित्यप्रकारांना नाममात्र दर्जा

क) साहित्यप्रकारांची गरज नाही ड) साहित्यप्रकार अढळ आहेत.

३.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. सर्जनशील लेखक कथनासाठी वेगवेगळ्या पद्धतींचा कशाप्रकारे उपयोग करतो हे सोदाहरण स्पष्ट करा.

२. व्यावहारिक भाषेपेक्षा कवितेमधील भाषेचा वापर वेगळेपणाने कसा बघायला मिळतो?

३.६.३ लघुत्तरी प्रश्न

१. कथात्मक साहित्यातील भाषेचा वापर कथानकाला कशाप्रकारे पूरक असा असतो?

२. पायाभूत साहित्यिक कराराची संकल्पना समजावून सांगा.

३.७ वाचन

* कथनात्म साहित्य आणि समीक्षा / हरिश्चंद्र थोरात
* साहित्याची भाषा / भालचंद्र नेमाडे
* वाङ्मयीन संज्ञा- संकल्पना कोश / संपा. प्रभा गणोरकर - वसंत आबाजी डहाके व इतर.
* भाषिक सर्जन आणि उपयोजन / राजन गवस - अरुण शिंदे - गोमटेश्वर पाटील.

❑❑❑

सत्र १ : घटक ४

अभिव्यक्ती प्रकारांतील विविध घटकांचा शोध

४.१ उद्दिष्टे :

या घटकाच्या अभ्यासानंतर आपल्याला–

- कथा, कादंबरी, कविता, नाटक अशा प्रमुख साहित्य प्रकारातील सर्जनशीलतेची अंगे ओळखता येतील.
- आत्माविष्कारासाठी साहित्यप्रकारांच्या वेगवेगळ्या घटकांचा विचार करता येईल.
- साहित्यकृतीत कथानक, पात्र, वातावरण, लय, भाषा, शैली अशा घटकांचे काय स्थान असते हे लक्षात येईल.
- स्वतःमधील सर्जनशीलतेचा शोध घेऊन भाषिक सर्जनशीलता वाढविता येईल.

४.२ प्रास्ताविक :

लेखक जीवनानुभवाला भाषेच्या माध्यमातून सर्जकतेने प्रकट करतो. या प्रकटीकरणाला ललित साहित्याचे रूप प्राप्त होते. भाषेच्या सौंदर्यपूर्ण उपयोजनातून विविध अनुभवांचे आणि जीवनाशयाचे उत्कट दर्शन साहित्यातून घडते. अनुभवाला सौंदर्यपूर्णरूप प्राप्त होईल असा साहित्यप्रकार लेखक निवडतो. त्यातून विशिष्ट अनुभव हा विशिष्ट पद्धतीने व्यक्त करण्यात लेखक आपली सर्जनशीलता प्रकट करीत असतो. 'अनुभवच आपले रूप शोधत येतो' असेही याबाबतीत म्हटले जाते. साहित्य प्रकार हे स्थिर वा स्थितिशील असत नाहीत असे आपण मागील घटकात पाहिले होते. प्रत्येक लेखक साहित्यप्रकारांच्या संरचनेत आपआपल्या परीने नवी भर घालत असतो किंवा परंपरागत रचनाव्यवस्थेचे अनुसरण करीत असतो.

साहित्य हे माणसाने माणसासाठी निर्माण केलेले असते. लेखक आपल्या मांडणीतून स्वतःपुरते एक कल्पित विश्व निर्माण करतो. त्याच्या या कल्पित विश्वासाठी त्याला भोवतालातील अनेक गोष्टींचा आधार घ्यावा लागतो. त्यामुळे आपोआपच कल्पित विश्वाला वास्तवाचाही स्पर्श होत जातो. म्हणूनच कोणतीही कलाकृती वास्तवाचे कल्पित रूपांतर असते. यामुळे साहित्यनिर्मितीत भावनेबरोबरच कल्पनेलाही अनन्यसाधारण महत्व आहे. प्रत्येक साहित्यप्रकारानुसार त्या त्या साहित्यप्रकाराचे घटक बदलत जातात, एकसारखेच राहात नाहीत. कवितेसाठी शब्दयोजना वृत्त, लय यांची बंधने पाळून केलेली असते. त्यामुळे कवितेची रचनापद्धती कथा, कादंबरी यांसारख्या गद्य प्रकारांपेक्षा निराळी असते हे आपल्या लक्षात येते. कवितेत लयबद्धता, अनेकार्यक्षमता, अल्पाक्षरत्व,

व्यापक जीवनाशयक्षमता, कालातीत वर्तमानता, सेंद्रिय एकात्मता, संवेद्यता असे काही घटक बघायला मिळतात. पण तरीही एखादा विशिष्ट घटक म्हणजे कविता असे निश्चित विधान आपणास करता येणार नाही. नाटक या प्रकाराचे विषयसूत्र, संविधानक, पात्रचित्रण आणि संवाद हे संहितानिष्ठ घटक आहेत. तर कथा-कादंबरी या साहित्यप्रकारांची समष्टी आशयसूत्र, कथानक, घटना, पात्र, वातावरण, निवेदन पद्धती, भाषा-शैली यांतून अवतरते. कथनात्मक, नाट्यात्मक आणि काव्यात्म हे साहित्यप्रकारांचे मूलभूत प्रकार आहेत. त्या अनुषंगाने कविता (काव्यात्म), कादंबरी (कथनात्मक) आणि नाटक (नाट्यात्म) या तीन साहित्यप्रकारांच्या घटकांचा याठिकाणी परामर्श घ्यायचा आहे.

४.३ विषय विवेचन

काही वेळा लेखक एखाद्या साहित्यप्रकारापासून सर्जनशील लेखनास सुरूवात करतो, पण पुढेपुढे त्याला यश दुसऱ्याच एखाद्या साहित्यप्रकारात प्राप्त होते. तर कधी आपण कोणता साहित्यप्रकार हाताळायला हवा होता; यासंदर्भातील लेखकाच्या कल्पना चुकतात. विलास सारंग यांनी एकेठिकाणी नोंदविले आहे-'प्रारंभीच्या काळात वाटले होते, की मला वाङ्मयीन यश मिळाले तर कवी व समीक्षक म्हणून मिळेल, परंतु प्रत्यक्षात कथा-कादंबरीच्या प्रांतात अधिक 'ओरिजनल' लेखन माझ्या हातून झाले आहे असे वाटते'.

कथा, कादंबरी, नाटक या विविध प्रकारांची नावे लेखनानंतर निर्माण होतात. लेखन सुरू करण्यापूर्वी आपण कोणत्या प्रकारातून व्यक्त व्हावे याचा काहीवेळा अंदाज लेखकांनाही येत नाही. सुरूवातीला लेखक काहीसा चाचपडत लेखन मांडत जातो व पक्की दिशा मिळाली की तो त्यादिशेने आपले लेखन पुढे नेतो. याबाबतीत प्रसिद्ध कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे यांचे एक उदाहरण खूपच मनोरंजक आहे. श्री. ना. पेंडसे यांना नियमितपणे रोजनिशी लिहिण्याची सवय. पस्तीस वर्षांहून अधिक काळ रोजनिशीलेखन केल्यावर, वर्षानुवर्षांच्या पायपिटीतून बदलत गेलेल्या स्वतःचे प्रतिबिंब या रोजनिशी संपादित वाचकांसमोर प्रकट करावे, असा त्यांना एकाक्षणी मोह झाला. पण अनेक वैयक्तिक आणि खाजगी स्वरुपाच्या रोजनिशीतल्या नोंदी सार्वत्रिक करणे इष्ट ठरणार नाही असे त्यांना नंतर वाटले. त्यामुळे त्यांनी नोंदी-रोजनिशी संपादित करून प्रसिद्ध करण्याचा निर्णय बदलला. पण रोजनिशीतल्या नोंदीवरून त्यांना नव्या लेखनाची ऊर्मी वाटली. ते भराभर लिहू लागले. लेखनाच्या टप्प्यावर हे लेखन जाणार कुठे, शेवटी त्याला काही अर्थ येईल की नाही, आकार येईल की नाही, मुळात लिहून झाले तेच हास्यास्पद आहे की काय अशा अनेक शंकांनी त्यांची गोंधळल्यागत अवस्था झाली होती. पण नेटाने त्यांनी लेखन चालू ठेवले आणि अवघ्या महिन्याभरात जवळजवळ तीनशे पानांची कादंबरी पूर्ण केली. लेखन सुरू करण्यापूर्वी आपण कादंबरी लिहितो आहोत की आणखीन काही अजिबात अंदाज पेंडश्यांना नव्हता. पण या लेखनप्रक्रियेतून 'लव्हाळी'

ही कांदबरी आकारास आली. 'लव्हाळी' या कादंबरीकडे श्री. ना. पेंडसे यांची श्रेष्ठ आणि महत्वाची कादंबरी म्हणून पाहिले जाते. साहित्यप्रकाराची जडणघडण अशाप्रकारे सर्जनशील लेखकाच्या दृष्टीने चकवा देणारी गोष्ट ठरू शकते.

काहीवेळा एखादा लेखक आपला अनुभव एका साहित्यप्रकारातून आविष्कृत केल्यावर, आणि तो मनासारखा जमलेला नाही; असे वाटल्यानंतर पुन्हा तो अनुभव दुसऱ्या साहित्यप्रकारातून आविष्कृत करण्याचा प्रयत्न करतो. कलावंत म्हणून दुसऱ्या साहित्यप्रकाराचे आव्हान स्वीकारावे असे त्याला का वाटत असावे? याचा अर्थ असाही काढता येईल की त्या त्या साहित्यप्रकारांचे सामर्थ्य लेखकाला नियंत्रित करते. व्यंकटेश माडगूळकरांनी 'सर्व्हिस मोटार' या कथेचा अनुभव पुन्हा नव्याने 'तू वेडा कुंभार' या नाटकातून मांडला. पण या दोन्ही कलाकृतींतील जीवनानुभव एकसारखा नाही. या दोन्ही कलाकृती वेगवेगळ्या प्रकृतीच्या आहेत. म्हणजेच एकच जीवनानुभव ज्यावेळी दुसऱ्या साहित्यप्रकारातून व्यक्त होतो तेव्हा तो 'एकच' राहात नाही. साहित्यप्रकाराच्या बदलामुळे आशयाचा पोतही बदलतो. आशयाचे पैलू, आशयाचे दृष्टिकोन बदलतात. प्रत्येक साहित्यकृती ही प्रत्येक लेखकागणिक आणि निर्मितीच्या बैठकीच्यावेळी वेगळी असते. आशयाची आणि आविष्काराची नित्यनूतनता यामध्ये सामावलेली असते.

तर दुसऱ्या बाजूला एखादा लेखक एकच साहित्यप्रकार दीर्घकाळ म्हणजे आयुष्यभर समर्थपणे हाताळताना दिसतो. मराठीत याविषयीचे उदाहरण म्हणून जी. ए. कुलकर्णी किंवा अरविंद गोखले यांचे देता येईल. अनुभवाच्या संदर्भात कादंबरीचा आवाका असतानाही या दोन्ही लेखकांनी कथा हाच साहित्यप्रकार हाताळला. किंबहुना 'कथा' या साहित्यप्रकाराच्या कक्षा त्यांनी विस्तारत नेल्या असेही म्हणता येईल. अर्थातच काय सांगायचे, आणि कसे सांगायचे याचे संपूर्ण स्वातंत्र्य लेखकाला असते.

साहित्याच्या सर्जनशीलतेवर काळाबरोबरच वाङ्मयीन परंपरेचा, सामाजिक व सांस्कृतिक स्थितिगती, लेखकाची वृत्ती-प्रवृत्ती, आशयाचे विशिष्ट स्वरूप अशा अनेक गोष्टींचा प्रभाव पडत असतो.

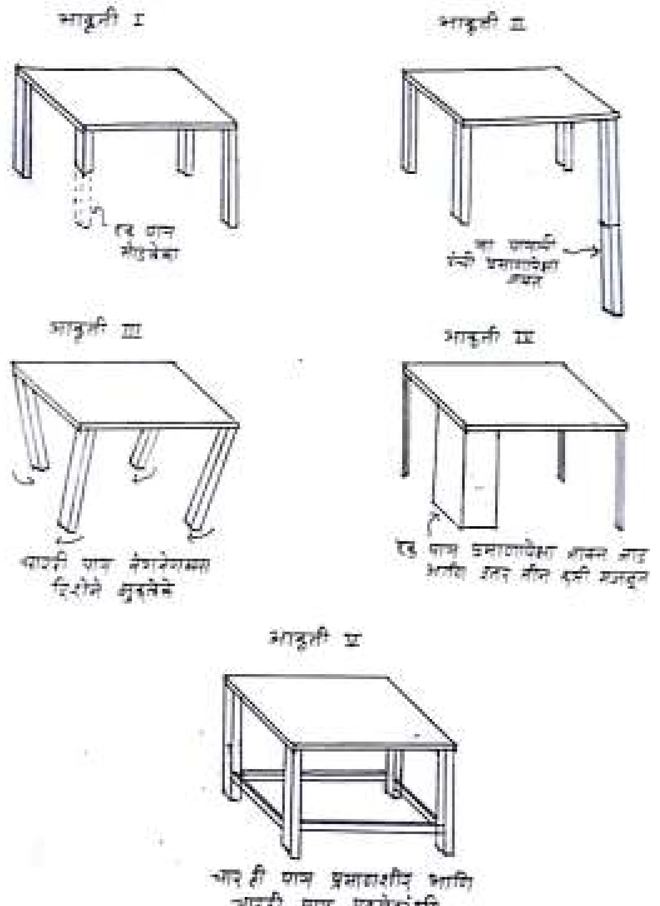
साहित्याच्या सर्जनशीलतेवर लेखकाच्या वृत्ती-प्रवृत्तीचा पडणारा प्रभाव लक्षात घेतल्यानंतर आता आपणास साहित्यप्रकारांतील वेगवेगळ्या घटकांचा विचार करायचा आहे. त्यापूर्वी आपणास 'सेंद्रिय एकात्मता' ही संकल्पना समजून घेणे आवश्यक आहे.

४.३.१ सेंद्रिय एकात्मता

कथनात्म, भावकाव्यात्म आणि नाट्यात्म अशा साहित्यप्रकारांत आपणास वेगवेगळे घटक दिसून येतात. या घटकांचे परस्परांशी नाते असते आणि या सर्व घटकांचे मिळून संपूर्णाशी नाते

असते. हे नाते कसे प्रस्थापित होते, घटकांचे परस्परांशी निर्माण होणाऱ्या नात्याचे स्वरूप काय असते आणि या सर्व घटकांचे संपूर्णाशी जे नाते निर्माण होते त्याचे स्वरूप कसे असते याचा अभ्यास म्हणजेच सेंद्रिय एकात्मतेचा अभ्यास होय.

'सेंद्रिय एकात्मता' ही संकल्पना नीटपणे समजून घेण्यासाठी व्यवहारातील एक उदाहरण घेऊ. समजा आपल्याला अभ्यासासाठी टेबल तयार करून घ्यायचे आहे. टेबल आपल्याला आवश्यक तेवढ्या उंचीचे आणि लांबी-रूंदीचे हवे असते. जर टेबलाच्या लांबी, रूंदी किंवा उंचीच्या प्रमाणित मापात कमी-जास्तपणा झाला तर ते टेबल आपल्याला वापराच्या दृष्टीने गैरसोईचे होईल. टेबलाला नीटपणे उभे राहण्यासाठी समान उंचीचे चार पाय असतात. हे चारही पाय आवश्यक तेवढे मजबूतही असायला हवेत. टेबलाला आणखीन मजबूती येण्यासाठी हे चारही पाय एकमेकांशी जोडले गेलेले असतात. आता खालील आकृती बघा.



१) आकृती मध्ये I तीने पाय एका उंचीचे असून एक पाय मात्र प्रमाणापेक्षा जास्त लांबीचा आहे. त्यामुळे टेबलाचा पृष्ठभाग समतल व स्थिर असणार नाही.

२) आकृती II मध्ये तीन पाय एका उंचीचे असून एक पाय मात्र प्रमाणापेक्षा जास्त लांबीचा आहे. त्यामुळे टेबलाचा पृष्ठभाग समतल व स्थिर असणार नाही.

३) आकृती III मधील टेबलाचे चारही पाय वेगवेगळ्या दिशेने झुकलेले आहेत. त्यामुळे टेबल डळमळणार व अस्थिर होणार.

४) आकृती IV मधील टेबलाच्या चार पायांपैकी एक पाय प्रमाणापेक्षा अधिक जाड व मजबूत, तर इतर तीन पाय प्रमाणापेक्षा अधिकच बारीक. त्यामुळे टेबल नीटपणे उभे राहील याची शाश्वती नाही.

५) आकृती V मधील टेबलाचे चारही पाय मजबूत आणि प्रमाणशीर आहेत. त्याबरोबरच हे चारही पाय एकमेकांशी नाटपण जोडलेले आहेत. त्यामुळे हे टेबल स्थिर, समतल आणि भक्कम आहे असे लक्षात येते.

विद्यार्थी मित्रांनो, साहित्यकृती ही टेबलासारखी असते. तिचे सर्व घटक अविभाज्यपणे जोडले गेलेले असावे लागतात. त्याबरोबरच त्यांचे स्थान आवश्यक तेवढेच असावे लागते. एखादा घटक प्रमाणापेक्षा अधिक सशक्त अथवा दुबळा ठरला तर त्याचा परिणाम साहित्यकृतीचा तोल बिघडण्यात होतो. त्यामुळे साहित्यकृतीतील घटक एकमेकांत मिसळूनच साहित्यपकृतीचा आकृतीबंध तयार होतो. त्यामुळे हे घटक तसे परस्परांना पूरकच ठरत असतात. ते वेगळे, सुटे वा भिन्नपणे जाणवणारे नसतात. कारण त्यांच्या भिन्नतेतील एकता हीच तिथे महत्वाची असते. यालाच साहित्यकृतीतील 'सेंद्रिय एकात्मता' असे म्हणतात.

कविता, कथा, कादंबरी, नाटक अशा वेगवेगळ्या साहित्य प्रकारांतील घटकांचा अभ्यास सेंद्रिय एकात्मतेचे तत्त्व विचारात घेऊनच करावा लागतो. आता आपण वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारातील घटकांचा विचार करू. पैकी कथा व कादंबरी या कथात्मक प्रकारातील घटक सारखेच दिसत असले तरी त्यांच्यात मूलभूत स्वरूपाचे भेद आहेत. स्थलकालाचा, घटनांचा विस्तीर्ण पट कादंबरीत चित्रित होऊ शकतो. एखाद्या व्यक्तीचा संपूर्ण जीवनप्रवास कादंबरी कवेत घेऊ शकते. याउलट कथा सामान्यतः व्यक्तीच्या जीवनातील विशिष्ट टप्प्याचे, एखाद्या जीवनानुभवाचे चित्रण साधताना दिसते. कादंबरीत अनेक केंद्रे असतात. अनुभवाच्या अनेकविध संघटना असतात, तसेच त्यांना स्वायत्त असे अस्तित्व असते. तुलनेत कथेच्या एककेंद्री स्वरूपामुळे तिच्यातील अनुभव, घटना, व्यक्तिरेखा, प्रसंग, भाववृत्ती इत्यादी घटक तसेच त्यांच्यातील परस्परसंबंध मर्यादित असतात. आपण क्रमाने कविता, कथा व कादंबरी यांचा एकत्रितपणे आणि नाटक या साहित्यप्रकारांतील घटकांचा काही उदाहरणे समोर ठेवून विचार करूत.

४.३.२ 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 वाचकासमोरच सोपवलेली आहे. कविता ही कल्पनाशक्ती आणि भावना व्यक्त करणारी भाषा आहे. भावनेचा अविष्कार करणे हेच कवितेचे मुख्य साध्य आहे. निव्वळ शब्दकृती म्हणजे कविता नव्हे, तर त्या शब्दकृतीचे विशिष्ट संकेतांना अनुसरून केलेले रूपांतर म्हणजे कविता असे कवितेच्या संकल्पनेबद्दल 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. मुक्तछंद 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) *'क्षितिजीं 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 उच्चारल्याबरोर 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 करीत असते. व्यंजनाशक्तीमुळे शब्दाच्या 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।
रिधाले, 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 लक्ष्मीकांत तांबोळी यांच्या कवितेचे उदाहरण बघू–

'जमिनीवरचे पाणी कुठे गेले? कुठे गेले?
ज्याच्या त्याच्या डोळ्यात आले?'

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 जितक्या 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, भाष्यपर 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 वस्त्रासारखे
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 महत्व असते. अनुभवांची ऐंद्रिय प्रतीती देण्यासाठी कवितेची भाषा अन्य साहित्यप्रकारांपेक्षा प्राचुर्याने संवेद्य स्वरूपाची असते. ही संवेद्यता लयबद्धता, भाषेची नादमयता वा नादबंध, शब्दकळा, 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 व्यक्तिमत्वाचा 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 शब्दकळा पाहिली म्हणजे हे लक्षात येऊ शकेल. ही सुलभीकरणाकडे, तार्किकतेकडे झुकणारी संवेद्यता असते. (वसंत पाटणकर/ कवितेचा शोध)

आता उदाहरणादाखल या दोन कविता पहा. पाहिली 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
धनव्याकुळ 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 द्रौपदीच्याही
तो कृष्ण नागडा होता

(ग्रेस)

या कवितेची सुरूवात ‘ती गेली तेव्हा .....’ या शब्दांनी होते. त्याबरोबर ही कविता आईच्या मृत्यूचे 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 गेला आहे. पाऊस, आठवण आणि त्यांना अनुसरत येणारे दुःख यांच्यातील एक विलक्षण संवेद्य प्रतीती अनुभवाला येऊ लागते.

सुरंगा

गडद नीलिमा चष्म्यावरचा,
शर्टावरची बटणें काळीं,

अंगठीतला लाल खडा अन्
बूटावरची उदी झळाळी.

पेन मुलायम हिरवट राखी,
गडद जांभळे नाजुक पाकिट,
पट्ट्यावरच राजवर्ख अन्
गहन रुपेरी 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 परिमाण प्राप्त होते. पार्थिव चित्रणातली सारी पार्थिवता अबाधित ठेवून पुन्हा त्या आविष्काराला अपार्थिव सौंदर्य प्राप्त करून देण्याने 'रंग रंग हे जमती, भिनती; मीच होतसे इंद्रधनू' या कल्पनेला एकदम उठाव मिळतो.

विद्यार्थी मित्रांनो, 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.

४.३.३ कथा आणि कांदबरीचे घटक

कथा आणि कादंबरी हे दोन्ही स्वतंत्र, विकसनशील साहित्यप्रकार आहेत. कादंबरीचे लघुरूप म्हणून कथेकडे पाहणे किंवा कथेचे विस्तारित रूप म्हणून कादंबरीकडे पाहणे योग्य ठरणार नाही. कथा व कादंबरी हे कथात्मक साहित्यप्रकार असून कथानक, पात्र, वातावरण, निवेदन पद्धती व भाषा हे घटक दोन्हींकडे आढळतात. मात्र या घटकांचे अस्तित्व कथा व कादंबरीच्या प्रकृतीधर्मानुसार

वेगवेगळे असते. कादंबरी आणि कथा या दोन कथनात्म साहित्यप्रकारांविषयी हरिश्चंद्र थोरात म्हणतात, दोन्ही नवे व आधुनिक साहित्यप्रकार आहेत. एकमेकांच्या आगेमागेच ते तयार झाले. गद्य भाषा, सर्व सामान्यांचे प्रतिनिधित्व करणारी पात्रे, कथात्मता 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 साहित्यप्रकाराच्या 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 कमी जास्त 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. (हरिश्चंद्र थोरात/ मूल्यभानाची सामग्री)

आधुनिक काळात मुख्यतः कथा आणि कादंबरी या दोन गद्य कथात्म साहित्यप्रकारांचाच विशेष प्रादुर्भाव दिसून येतो. आपण कथात्म साहित्याच्या कथा व कादंबरीच्या अनुषंगांने काही घटकांचा विचार करणार आहोत.

१) कथानक

कथा आणि कादंबरी हे निवेदनप्रधान साहित्यप्रकार असल्यामुळे, त्यांत सांगण्याजोगा भरपूर मजकूर असतो. या मजकुराला आपण कथानक असे म्हणतो. कथात्म साहित्यात कथानकाचे स्थान नेमकेपणाने स्पष्ट करताना सुधा जोशी म्हणतात, एखादे कथानक वाचकाला सांगणे हा काही कथाकाराचा उद्देश नसतो. विशिष्ट भावाशय निर्माण करणे, तो मूर्त करणे हे इतर कथाघटकांप्रमाणे कथानकाचेही प्रयोजन असते. पात्रांचे व्यक्तिमत्व, जीवन यांतील स्थित्यंतरे व त्यांची जडणघडण दाखवणे, कथेची गती नियंत्रित करणे, म्हणजे गरजेनुसार ती कमीअधिक करणे, अनुभवाच्या अंगाने विकसन साधणे, आणि अर्थातच कथार्थाचा परिपोष करणे या कार्याद्वारे कथानक आपला अस्तित्वहेतू साध्य करीत असते. (सुधा जोशी/ कथाःसंकल्पना आणि समीक्षा)

कथानकात अनेक घटना व पात्रे असतात. त्यांच्या परस्पर संबंधातून विविध क्रिया घडत जाऊन कथानक पुढे सरकत जाते. कथा व कादंबरीतील घटना घडवलेल्या असल्यामुळे, त्यांच्या घडण्यापाठीमागे काही हेतू असतात. या हेतूप्रधान घटनेला आपण 'अनुभव' असे म्हणतो आणि अनुभवांची ही निर्मिती सर्जनशीलतेच्या पातळीवर होत असते. कथानक प्रवाही ठेवण्यासाठी एका घटनेतून दुसरी घटना अशी साखळी जोडत जावे लागते. या रचनेसंबंधात काही तंत्रेही असतात.

उत्कंठा, विस्मय, अनपेक्षितता, योगायोग अशी काही तंत्रे जाणीवपूर्वक वापरून वाचकाला धक्के दिली जातात. यांतून कथानक मनोरंजक आणि वाचनीय होत जाते. आता आपण कथानक कसे तयार होते आणि कथानकात कथात्मता कशाप्रकारे अवतरते याविषयीचे एक उदाहरण पाहुयात.

वाजंत्रीचा अस्पष्ट आवाज कानी आला घरापुढच्या मांडवात इकडून तिकडे ये-जा करणाऱ्या अप्पाचे पाय गपकन थांबले. आवाज जवळ जवळ यायला लागला आणि अप्पाच्या मनात एकच घाई उसळली. तो लगबगीनं आत घरात गेला. निर्मला गेली कुठं? त्यानं घरभर नजर फिरवली. पैपाहुण्यांनी घर भरलं होतं. कुठलीच वस्तू जाग्यावर नव्हती. बायको घरात नाही हे त्याच्या लक्षात आलं आणि तो पटकन बाहेर आला. डोक्याचा पटका काढून त्यानं तो नीट बांधला. दोन्ही हातांनी चाचपून तो ठाकठीक बसवला आणि काय करावं न कळून तो मांडवाच्या तोंडाशी येऊन थांबला.

फार वर्षांनी दारात लगीनकार्य उभं राहिलं होतं. आपल्या लेकीच्या लग्नाआधी आपल्या धाकट्या भावाचं-मास्तरचं-लग्न व्हावं ही अप्पाची इच्छा होती. पण मास्तरचं आपलं वेगळंच काहीतरी. म्हणाला, ''माझं पुढं बघता येईल की सावकाशीनं....'' शिवाय लग्नं ही 'करतो' म्हणून होतात थोडीच? ती जमून यावी लागतात. एकदा सगळं व्यवस्थित जमून आलं की बार वाजवायला वेळ लागत न्हाई. मास्तरला तशा दोनतीन पोरी सांगून आल्या होत्या. पण त्या त्याच्या मनात न्हाई बसल्या. आपलं मात्र तसं नव्हतं घडलं. एकच मुलगी बघितली आणि 'हां' म्हणून बसलो.

निर्मला या घरात आली आणि मग सगळंच बदललं. जुने दिवस मागे पडले. कष्टानं एकएक मिळवलं. हे घर उभं केलं. सलग चार मुलीच झाल्या. आता थोरलीचं-शोभाचं-लग्न उभं राहिलंय.... अप्पाच्या चेहऱ्यावर क्वचित दिसणारं एक समाधान तरळून गेलं. वाजंत्रीच्या आवाजानं सगळ्या मांडवालाच भरतं आलं होतं.

वाजंत्रीवाल्यांपैकी सगळ्यात पुढं असलेल्या ताशेवाल्यानं सकाळीसकाळीच पाव-अदपाव हाणली होती. त्याला भलताच हुरूप आला होता. नवरामुलगा घोड्यावर ऐटीत बसलेला. घोळक्यात पोरं आणि पोरी. सगळ्यांत मागनं बाप्ये सगळे चाललेले. वाजतगाजत सर्व मंडळी मांडवात आली. मांडव लहानसाच पण देखणा वाटत होता. आंब्याची तोरणं लटकत होती. सगळी धामधूम माजली होती. लगीनघाईच होती.

मास्तर मनात म्हणत होताः लगीन मस्त झालं पाहिजे. सगळं व्यवस्थित झालं पाहिजे. लोकांनी अगदी 'वा!' म्हटलं पाहिजे.... ताशा तडतडल्यागत अनेक विचार त्याच्या डोक्यात वाजत गेले. अजूनपर्यंत तरी सगळं कसं आपल्या सूत्रानं हलतंय असं त्याला मनोमन वाटत राहिलं. आणि या जबाबदारीच्या कल्पनेनंच तो थोडा वाकला. वाकूनच मांडवातल्या धामधुमीत मिसळला.

सकाळचं कोवळं ऊन सजग झालं होतं. दिवस वर चढत होता. घटका पुढं पुढं जात चालली होती. आणि वाढत्या उन्हाबरोबर उकाडा जाणवू लागला होता. लगीनवेळ जवळ येऊन ठेपली होती.

मांडवात ही गर्दी झालेली. अंतरपाटाच्या इकडंतिकडं उभी बाशिगं तेवढी दिसत होती. कलकलाटात एकदम 'शुभमंगल सावधान' झालं आणि अक्षता उधळल्या गेल्या. मास्तरानं ओरडून इशारा दिला आणि वाजंत्री वाजू लागली. लगीन लागलं. अंतरपाट बाजूला झाला आणि मुंडावळ्यांतनं शोभानं प्रथमच डोळे उघडून नवऱ्याकडं पाहिलं. ती दचकली. काळ्या दगडासारख्या त्याच्या चेहऱ्यावर देवीचे ठळक वण होते. पापण्या खाली पाडून तिनं हळूच सुस्कारा सोडला. लक्ष ठेवून राहिलेल्या नवरदेवाच्या बहिणीनं डिवचलं, ''का लाजतेस की काय!'' आणि तिच्या बोलण्यानं शोभा ओशाळली. मान खाली घालून तिनं चेहरा लपवला.

वाजंत्री तारस्तरात वाजत होती. धडाम् धडाम् चालू होतं. कुणाचं कुणाला काहीही ऐकू येत नव्हतं.

पंगत (कथा)/ सखा कलाल

सखा कलाल यांच्या 'पंगत' या कथेचा हा सुरूवातीचा काही भाग. ग्रामीण पार्श्वभूमीवर होत असलेल्या लग्नसोहळ्याची घटना कथेत आली आहे. अप्पा-निर्मला या दांपत्याच्या थोरल्या मुलीचं हे लग्न चार मुलीच असल्याने या दांपत्याने तडजोड करीत आलेलं स्थळ स्वीकारलंय हे स्पष्टपणे दिसतेच आहे. मुलीच्या मानाने नवरामुलगा दिसायला डावाच. पण मुलीचा होकार गृहीत धरून हे लग्न जमवून आणलेलं आहे. मुलगी अक्षता पडल्यावर आपल्या नवऱ्याकडे बघते आणि दचकते. येथूनच पुढे वाचकांच्या मनात तिच्या भविष्यकाळाविषयीची उत्सुकता ताणली गेली आहे. इथपर्यंतचा भाग या कथेच्या तुकड्यात आपण वाचला. आकृतिरूपाने हा भाग मांडायचा झाला तर असा मांडता येईल.

कथानक

प्रमुख घटना (१)	विविध पातळ्यांवरील विविध परिणाम	प्रमुख घटना (२)
अप्पा-निर्मला यांनी कष्टातून उभे केलेले घर		दिसायला बरा नसलेल्या नवऱ्याबरोबर करावा लागणारा संसार
(भूतकाळी) →	(वर्तमानकाळी) लग्नसोहळा →	(भविष्यकाळी)

कथानक

२) पात्र विचार

कथानक हे एका विशिष्ट स्थळकाळाच्या चौकटीत, एका विशिष्ट भौगोलिक तसेच सामाजिक, सांस्कृतिक परिसरात घडत असते. कथेतील आणि कादंबरीतील पात्रेही केवळ अवकाशाच्या पोकळीत जगत नसतात. तसेच कथेतील घटनाही अशा एखाद्या पोकळीत घडत 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 असलेले विविध स्तरांवरील नातेसंबंधांचा शोध लेखक घेत असतो. या पात्रांच्या वैचारिक भूमिका, त्यांची जीवनदृष्टी यांचेही प्रकटीकरण तो करीत असतो. त्या पात्रांच्या भोवतीचे सामाजिक वातावरण, त्यांतून सिद्ध झालेला मूल्यविचार, त्यांच्या भोवतीचे नैसर्गिक, सांस्कृतिक वातावरण यांच्यामुळे पात्रांच्या व्यक्तिवाच्या जडणघडणीवर झालेला परिणाम अशा अंगांनी लेखक पात्रांचे मनोविश्व रेखाटण्यावर भर देतो.

कथानकाला अनुरूप अशा व्यक्तिरेखांची योजना लेखक करीत असतो. त्यातही मुख्य पात्रे, गौण पात्रे, पूरक पात्रे अशी मांडणीही त्याने केलेली असते. पात्रांच्या लकबी, त्यांचे पोशाख, भाषिक वेगळेपण याविषयीही लेखक विचार करतो. काही पात्रे स्थिर प्रकृतीच्या तर काही पात्रे परिवर्तनशील प्रकृतीच्या असतात. त्या आधारावर त्या पात्रांचे स्वभावविशेष मांडावे लागतात. मानवी स्वभावात असणाऱ्या सर्व भावभावना, त्यांचा समंजसपणा अथवा मूर्खपणा अशा सर्व स्वभाववैशिष्ट्यांसह पात्रांचे चित्रण होणे आवश्यक असते. कथेतील पात्रांचे वर्तन हे ओढून ताणून आणलेले न वाटता नैसर्गिक वाटणे आवश्यक ठरते. तरच लेखकाच्या विविध अनुभवांना पात्रे योग्य तो न्याय देऊ शकतील. नाहीतर ती ठिसूळ होऊन जातील. कधीकधी एखादी निर्जीव गोष्ट अथवा निसर्गसुद्धा कथेतील पात्र असू शकते. लेखक पात्र रेखाटण्यात कोणकोणत्या पद्धतीने विचार करतो हे आपणास या उताऱ्यावरून दिसून येईल.

मुंबईचं भाडं! तो एकदम टाण्दिशी जागेवरून उडाला. शे-पाश्याची लॉटरी लागल्यागत त्याला वाटू लागलं. न्हायतर अलीकडं अशी लांबची भाडी मिळत्यात तरी कुठं? मिळाली तर मिळायची ती पाच-पंचवीस मैल जवळचंच थापटून यायची, असली! पेट्रोल महाग झाल्यापासून टॅक्श्यांचे दरही वाढलेले. त्यामुळे दूरच्या टप्प्याची, लाब रानगची भाडी केव्हा तरी अभावानेच मिळायची. त्यामुळे मुंबईचं भाडं म्हटल्यावर त्याची उरलीसुरली झोपही खाड्कन् उडाली. म्हणाला,

''जाऊया, या की. आत तर या की!'' नि त्यानं उजव्या साईडचं दार उघडलं. तो माणूस आत आला नि साईडचं दार झाप्प्दिशी मारून घेत म्हणाला, ''हं, तर मग, काय घेणार सांग?'' ''दिवसावर पायजे असली तर रोजी साठ रुपये पडतील. आईल-पेट्रोल, झालं तर डायवरचं च्या-

जेवण सारं तुमच्याकडं! आनि मायलेजवर पायजे आसंल तर मैलाला आडीच रुपय् रेटच हाय! बघा, कोंचं परवडतंय् तुम्हास्नी ते!'' ''ते दिवसाचं राहूं दे नि आडीचबी ऱ्हावू दे. मी बोलू काय?'' ''बेलाशक! ह्यो येवार हाय-बोललं म्हणून काय बिघडलं?बोला!'' ''वट्टच सांगतो-दोन रुपय् मैलानं येणार काय?'' ''हे लैच टाचकं हुतंय, बघा तर!'' ''काय टाचकं हुत न्हाई, का कमी होत न्हाई. नि दोन रुपय् दर काय वावगा होत न्हाई. आम्ही कितीक डाव न्हेल्यात नि; गाड्या गावाला!'' ''बरं, सिटा किती हैत?'' ''लै न्हाईत! तीन न्हाय् तर चार, बस्स!'' ''बरं, कुठनं जायाचं?'' ''लाटस्नं! लाट ते मुंबई. येतावख्ती आम्हास्नी हितंच सोडलं तरी चालंल....'' 'बघा हं, तुम्ही आलात म्हणून कबूल झालो' अशाप्रकारे उपकारकर्त्याची मुद्रा करीत श्रीशैल म्हणाला, ''हं, तर कवा जायाचं? आज का.....?'' ''आजच. आत्ता.... पेट्रोल घे, ते सुट्टूययाच!'' आणि खिशातून शंभरची एक आकबंद नोट त्यानं पुढं केली.... ती खिशात घातल श्रीशैल खाली उतरला, नि पुढच्या बाजूस, स्टेअरिंग व्हीलवर बसला. भास्कर अण्णाच्या गाडीजवळ नझऱ्या उभं होतं. ते कुणाच्या गाड्या धू-पुस, स्टेपन्या कर, अशी उडापी कामं स्टॅण्डवर करीत असायचं. उन्हाळ्याच्या दिवसांत, सीझनच्या टैमाला, रोजी आठ-दहाला तरी मरण नसायचं कधी, अशी 'प्रापेट'.... ''नझऱ्या, अबे नझऱ्या!'' त्याला बघून श्रीशैलनं हाक मारली. ''काय गा?'' आता आपणास काही कामच लागणार अशा विचारानं हारकून टूं होत नझऱ्या पळतच गाडीजवळ आलं. ''ये, बस गाडीत!'' श्रीशैलनं म्हटलं. तसं क्लीनर साईडचं दार उघडून त्याच्याजवळ बसत नझऱ्यानं विचारलं, ''काय ईषेस?'' ''काम हाय, चल जरा पेट्रोल टाकीपतोर!'' आणि श्रीशैलनं स्विच दिला, स्टार्टर बटन दाबून गाडी चालू केली नि क्लच दाबून गिअर टाकला. तोवर इकडं नझऱ्यानं आपल्या साईडचं दार मारून घेतलं....

स्टँड (कादंबरी)/ महादेव मोरे

भाडेपट्टीवर प्रवासी वहातूक करणाऱ्या टॅक्सी ड्रायव्हर यांच्या जीवनावर आधारित महादेव मोरे यांची 'स्टँड' ही कांदबरी आहे. या कादंबरीअंशात आपणास ड्रायव्हरकाम करणारा श्रीशैल, भाड्यानं गाडी मागायला आलेलं गिऱ्हाईक आणि बारीकसारीक कामासाठी उपयोगी पडणारं नजीर अशी तीन पात्रे दिसतात. लेखकाने संवादाच्या जोरावर या तिन्ही पात्रांचे स्वभावविशेष कमालीचे ताकतीने रंगविले आहेत. गाडीचे भाडे ठरविताना घासाघीस, पण कोणत्याही परिस्थितीत भाडे ठरवायचेच ही अगतिकता, रोजगारासाठी परिस्थितीशरणता लेखकाने बरोबर पकडली आहे. 'ह्यो येवार हाय', 'पेट्रोल घे, ते सुटूयाच', 'प्रोपेट', 'हारकून टूं होणे', 'वट्टच सांगतो' अशी काही शब्दप्रयोगांमुळे कादंबरीचे निवेदन खुमासदार झाले आहे. मोटार गाडी व्यवसायात बोलली जाणारी बोलीभाषा संवादातून प्रकट झाली आहे. खास सीमाभागात बोलल्या जाणाऱ्या बोलीचा प्रभाव या संवादांवर आहे. या कादंबरीअंशातील पात्रांचे कोणतेही बाह्यसंदर्भ न देताही, लेखक पात्रांचे संवादातून अनेक बारीकसारीक तपशील देत राहतो. त्यामुळे वाचक कथानकाशी घट्टपणे जोडून राहतो.

३) वातावरण

कादंबरी आणि कथेतल्या कथानकाला वास्तवता, अस्सलपणा प्राप्त होण्यासाठी वातावरणनिर्मितीची आवश्यकता असते. कथा कादंबरीतील घटना, प्रसंग, पात्रांच्या हालचाली व जीवनहेतू यांना उठाव मिळण्यासाठी पार्श्वभूमीची गरज असते व ती वातावरणामुळे 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 कथा-कादंबरीला संदर्भ प्राप्त होऊन एक व्यापक आलोक किंवा परिप्रेक्ष्य किंवा फलक प्राप्त होतो; व त्या व्यापक फलकावर जीवनविषयक कित्येक गूढे उकलण्यास लेखकाला शक्य होते.

आता रणजित देसाई यांच्या 'स्वामी' या ऐतिहासिक कादंबरीतील खालील भाग वाचाः

दोन प्रहरची वेळ टळली होती. सूर्य झरझर पश्चिम क्षितिजाकडे झुकत होता. शनिवारवाड्याच्या दिल्ली दरवाज्यावरील नगारखान्यावर भगवा झेंडा मोठ्या डौलाने फडफडत होता. दोन्ही बाजूंच्या चिरेबंद बुरुजांच्या रखवालीत उभा असलेला खिळेबंद दिल्ली दरवाजा सताड उघडा होता. शनिवारवाड्याच्या त्या उत्तराभिमुख प्रवेशद्वारावर छबिन्याचे शिपाई शिस्तीत उभे होते.

गंगोबातात्या शनिवारवाड्याकडे झरझर पावले टाकीत जात होते. किडकिडीत देहयष्टीचे, भेदक डोळ्यांचे गंगोबातात्या शनिवारवाड्यासमोर आले, मान वर करून त्यांनी एकवार नगारखान्यावर फडफडणऱ्या भगव्या झेंड्याकडे नजर टाकली आणि ते पायऱ्या चढू लागले.

गंगोबातात्या हे बडे प्रस्थ होते. होळकरांचे सरदार, विश्वासूक असा त्यांचा लौकिक होता. राघेबादादांची गंगोबातात्यांवरील मर्जी साऱ्यांना ज्ञात होती. पायऱ्या चढत येणाऱ्या गंगोबांना पाहताच दिल्ली दरवाज्याच्या आत उभे असलेले खाजगी चिटणीस दत्तोपंत पुढे झाले. मस्तकी, पगडी, अंगात मलमली अंगरखा, धोतर व पायी जोडा परिधान केलेले गंगोबा नजीक येताच दत्तोपंतांनी त्यांना मोठ्या अदबीने नमस्कार केला. त्या नमस्काराचा स्वीकार करून गंगोबांनी विचारले, ''दरबार सुरू झाला?'' ''नाही;'' दत्तोपंत म्हणाले, ''पण दरबार भरला आहे. श्रीमंत अद्यापि दरबारात आले नाहीत.'' गंगोबा हसत म्हणाले, ''दत्तोपंत! तुम्ही नवीन माणसे, तुम्हांला कल्पना नाही यायची.'' ''कसली?'' ''नानासाहेबांच्या वेळी असायला हवं होतं तुम्ही. काय तो थाट! काप गेला आणि भोकं तेवढी राहिली, अशी अवस्था झाली आहे. आता तो रुबाब तर गेलाच आणि त्याबरोबर शिस्तही!'' दत्तोपंत काही बोलले नाहीत. क्षणभर थांबून गंगोबा आपले जरीउपरणे सारखे करीत म्हणाले, ''वेळ झाली. जायला हवं. नाहीतर श्रीमंत दरबारी हजर व्हायचे. त्यांच्या मागून आम्ही तेथे हजर व्हायचे आणि सारा दरबार आम्हांला न्याहाळायचा.'' केलेल्या विनोदावर गंगोबातात्या खूश

होऊन स्वतःच हसले; पण दत्तोपंतांच्या चेहऱ्यावरची रेषाही ढळली नाही. गंगोबांनी एकवार आपल्या भेदक नजरेने दत्तोपंतांडे पाहिले आणि दिल्ली दरवाज्याच्या रोखाने ते वळले. दत्तोपंत खाकरले आणि त्यांनी हाक मारली, ''तात्या!'' गंगोबा वळले. ''काय?'' ''तात्या, आपल्याला ह्या दरवाज्यातून जात येणार नाही.'' दत्तोपंत एकदम म्हणाले. ''म्हणजे?'' ''कालच श्रीमंतांची सक्त ताकीद आहे, की ज्यांना दिल्ली दरवाज्यातून येण्या-जाण्याचा मान असेल, त्यांनाच प्रवेश द्यावा. तात्या, राग मानू नका; पण आपण गणेश दरवाज्यातून जावं, हे ठीक.'' स्वतःला सावरीत गंगोबातात्या म्हणाले, ''अस्सं, अस्सं! ठीक. जशी श्रीमंतांची आज्ञा. आम्ही गणेश दरवाज्याने जाऊ.'' आणि एवढे बोलून ते भरभर पायऱ्या उतरू लागले. पायऱ्या उतरत असता त्यांच्या पुणेरी जोड्याचा चटचट आवाज उठत होता.

पूर्वाभिमुख गणेश दरवाज्यातून गंगोबा आत गेले. अर्ध्या वाड्याला पायी फेरा घालावा लागल्यामुळे त्यांच्या जोड्यावर धूळ माखली होती. फरशीवर पाय झटकून ते आत शिरले आणि गणेशमहालाकडे चालू लागले.

गणेशमहालात दरबार भरला होता. पेशवाईचे सारे सरदार, मानकरी आपापल्या बैठकीवर बसले होते. सहजासहजी कवेत मावू नयेत, एवढ्या जाडीचे शिसवी सुरूदार खांब आपल्या नाजूक कोरीव कामाचे आणि काळ्याशार लकाकीने मन चटकन आकर्षून घेत होते. एकमेकांना समांतर अशा हारीत उभे असलेले ते खांब आणि त्यांनी तोललेले लाकडी छत मसनदीच्या बाजूकडे हळूहळू निमुळते होत गेले होते आणि त्याचीच एक बाजू मेघडंबरीच्या रूपाने खाली उतरली होती. त्या मेघडंबरीच्या खाली भव्य गणेशमूर्ती होती. मूर्तीच्या पायांशी पेशव्यांची मनसद होती. गणेशमहालाच्या चौफेर भिंतीवर रामायण-महाभारतातील निवडक प्रसंग दखनी कलेत चितारले होते.

(स्वामी/ रणजित देसाई)

विद्यार्थीमित्रांनो, वरील मजकुरावरून शब्द, संवाद, वर्णने इत्यादी गोष्टींवरून लेखकाने उत्तम ऐतिहासिक वातावरणनिर्मिती केली आहे हे आपल्या लक्षात आले असेल.

४) भाषाविचार

कथानकाला आकार देणाऱ्या व्यक्तिरेखा, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यांच्या कृती, घटना-प्रसंग यांची मांडणी करण्यासाठी लेखकाजवळ निवेदन हे साधन असते. निवेदने, वर्णने आणि संवाद यांतून साहित्यकृतीची भाषा तयार होते. प्रत्येक साहित्यप्रकाराला स्वतःची अशी एक चौकट असते, जिला आपण शब्दसंहिता म्हणतो. ही शब्दसंहिता विशिष्ट भाषिक रूपांद्वारा घडविली जाते. साहित्यिक भाषेला, रचनेला विशिष्ट हेतूने एका संहितेत मांडलेले असते. कथा-कादंबरीतील वातावरण विविध रंगी करायला भाषाच मदत करते. निरनिराळ्या पात्रांची निरनिराळी भाषा, प्रसंगाला अनुरूप भाषा

यातून लेखक कथानकाला जिवंतपणा आणून सत्याभास निर्माण करीत असतो. कथा किंवा कादंबरीलेखनासाठी लेखक विशिष्ट भाषारूपाची निवड करतो, तसेच तो विशिष्ट रीतीने भाषेचा वापर करतो, विशिष्ट शैलीविशेष योजतो. त्याने केलेल्या या भाषिक वापरामागे आणि भाषाशैलीच्या निवडीमागे त्याचे कथा हेतू, त्याची कथादृष्टी आणि त्याच्या कलाजाणिवा कार्यरत असतात.

राधीवर अन् संगीवर दोन-दोन कंडे चढवलते. राधी-संगीला माझ्यासारखं खेळायाच येतनी! चार घरापरेंत कसंतर खेळत्यात, पर पाचव्या घरात ह्योंची चिप्पीच पचतनी. पचली तरबी पायानं ढकलत शेवटपरेंत आणताच येतनी. मधी कुठं ना कुठं रेषीवर चिप्पी पडत्याय आणि त्येंचं चुकतयच! मी मातर आता चिप्प्यात लई भारी झालते. कोणच माझ्यावर कंडा चढवत नव्हंत. राधी-संगी तर नाहीच नाही, पर आर्चीं, लक्षी, बेबीसुद्धा चढवत नव्हत्या.

आताबी दोघीवर दोन-दोन कंडे चढवलते. खेळाया मी एकटी एकीकडं अन् त्या दोघी एकीकडं होत्या. तरीबी मीच त्येंच्या वर कंडे चढवलते. आता तिसराबी त्येंच्यावर चढवूलालते. अगरबत्ती उदबत्ती झालती. पायाळू खांदाळू झालतं. घड्याळबी झालतं. उट्टी चालू होती. डोस्क्याच्या वरून चिप्पी मागं फेकले. मागं फिरून बघितले, तर चिप्पी पचलती! उट्टी संपली. बस्सी चालू झाली. उजव्या हातात चिप्पी घेतले. जरा थुक्का लावले. चिप्पीच्या पाया पडले. आता मागं फेकणार तर आवाज आला. ''आगं ये जनी...'' आपला डावा हात कंबरंवर ठिवून आई आरडू लालती. ''जरा सवड मिळाली की उघळलीच.... जरा घरचं काम ते बघ. एकट्या मायनंच काय-काय करांव?'' आईचा आवाज आल्याबरोबर मी दचकलेच! आईला एक का वाटतंय की का नाही की? जरा मी खेळलाल्यालं दिसले का आरत्यायच! मला काबर खेळू देतनी की का नाही की? मी सारखं काम-कामच करावं म्हणत्याय. आज सकाळी लवकर उठून सगळं काम केलते. शनवारची शाळा हाय, उशीर होतंय, म्हणून जेवलेले भांडे तसंच ठेवून शाळा गेलते. शाळेवून आल्यावर जरा जेवले. तेवढ्यात राधी-संगी बोलवायला आल्या. मग निवांत भांडे घासायला यिल म्हणून जरा चिप्प्या खेळाया आले. आईला रानातून याला आजू उशीर हाय म्हणून खेळलालते तर आई आज रोजच्या टायमापेक्षा लवकरच आली. अन आल्या-आल्या मी घरात नसल्यालं बघून मला आरडली. मी चिप्पी तसंच टाकून घराकडं पळत आले. आई दारापुढचं उभारलती. रागानं माझ्याकडं बघलालती. तरीबी तिच्याकडं बघून न बघितल्यासारखं केले. अन् घरामधी येत-येत मी विचारले. ''आन् आज एवढ्या का लवकर आल्यास ये?'' ''मग का रात ना दिस तिथंच खप म्हणतीस रानात! मलाबी जीव ते का हाय का नाही?'' मी उगू सहज विचाराया गेले तर आईला लईच राग आलाजुन. मग मी गप्प बसले. सगळे मुसरे भांडे काडवटीत भरून बाहेर आणले. भांडे घासायच्या जागी ठेवले. लोखंडाच्या बकिटात रांजणातलं पाणी घेतले. तिथं भांड्यापाशी ठिवले. अन् पाटा घ्याला मधी आले. तर आई वाकळ आतूर लालती. मला बघितली अन् म्हणाली, ''आजू सकाळचे भांडे तसंच ठिवल्यास?

दिवसभर का केलीस म्हणावं! फकस्त खेळायचंच ध्यान पडलंय माय तुला.'' आसं म्हणून आई वाकळंवर पडली. मी पाटा धिवून बाहीर आले. तिथं भांड्यापशी पाटा टाकले अन् त्येच्यावर बसले. नारळाचं केसर घेतले. ते दोनी हातानं तोडत संगीच्या आंगणाकडं बघितले तर अंगानं जाड, गुबगुबीत गाल आणि जरा बारीक नाक असलेली राधी अन् सडपातळ, नीट सरळ नाकाची, दोन येण्या घालणारी जरा सावळी परं देखणी संगी आजू चिप्प्या खेळलालत्या.

रस्त्यावून एक-दोन माणूस ये-जा करलालतं. मला लई चिप्प्या खेळू वाटलालं. पर काय करावं? आई शिव्या देत्याय म्हणून गप्प बसले. नारळाचं केसर राखंत बुडवले अन् भगुन्यावर घासू लागले. सगळे भांडे घासायचे झाल्यावर ते घेऊन मधी आले. कोपऱ्यात चुलीपशी ठिवले. तर आई जरा कन्हलाल्यावनी वाटली. आईपशी आले. आईच्या गळ्यापशी हात ठिवले. तर आंग गरम झाल्यालं. मी विचारले, ''आई का झालंय ये.'' आई एक आडंगी होत म्हणली, ''जरा धनकूत आल्यावनी वाटलालंय गं. आदरक घालून जरा च्या तर करून दी.''

झिम् पोरी झिम् (कादंबरी) बालाजी इंगळे

विद्यार्थी मित्रांनो, कादंबरीच्या या अंशात लेखकाने मराठवाड्यातल्या बोलीचा किती प्रत्ययकारीपणे उपयोग केला आहे हे आपल्या लक्षात आले असेल. संवादाबरोबरच निवेदनासाठीही केलेल्या प्रादेशिक भाषेच्या वापराने कादंबरीत ग्रामीण जीवनाचे वास्तव चित्र उभे राहते. अशाने वातावरणाबरोबरच व्यक्तिचित्रणाला आणि प्रसंगचित्रणाला उठाव येतो. आता आपण नाटक या साहित्यप्रकाराच्या घटकांचा विचार करू.

४.३.४ 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 म्हणजे 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 संहितेचा 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 असली Craftmanship असली तरी ते एका लेखकाचे सर्जनही असतेच. सृजनाची प्रक्रिया कधीही शंभर टक्के बोधमनाच्या पातळीवरचा व्यवहार नसतो. सृजनात अबोध मनातले धागेदोरे सुद्धा शिरलेले असतात. नाटक हाही एका लेखकाचा आत्मविष्कार असतो. त्यामुळे लेखकाच्या मनाची आणि कथानकाची गुंतागुंत व सरमिसळही झालेली असतेच. त्यामुळे समस्या प्रधान 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 केला जातो आणि मग ती गोष्ट सवय बनून आयुष्याची 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 विषयसूत्राप्रमाणे नाटकातील संविधानकाची रचना बदलते. विषयसूत्राच्या अनुषंगाने निवडक, वेधक आणि परस्परपुरक अशा घटनांना व प्रसंगांना कार्यकारण भावाच्या सूत्रात 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 संविधनकाचा 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 महत्व असते. नाटक ही सादरीकरणाची कला असल्याने रंगमंचावर वावरणाऱ्या प्रत्यक्षातील पात्रांची संख्या मर्यादित आणि कमीत कमी राखण्याकडे नाटककाराचा कल असतो. व्यावहारिक दृष्ट्या 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 रेखाटले असते.

म्हणूनच नाटक पौराणिक असो किंवा ऐतिहासिक, नाटकातून वर्तमानातल्या मानवी जीवनाचे दर्शन घडवण्याचा जितका प्रयत्न होईल तेवढे पात्रचिणाला 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 पात्रांचे 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 पोचविता 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 कशाप्रकारे लेखकाने प्रकट केला आहे हे लक्षात येईल.

वासूः *चूप बे! -श्यामभय्या, उंट उठवा-*

भिकूः *अबे उंटवाले.... इकडे आमचा उंट काय पाणी पितोय काय?*

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

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

जगन्नाथः *आहारे आहारे पठ्ठे! वजीर कसा मरेल- श्यामभय्याच्या बादशहाचा दिवाणजी आहे तो ह्या वासूअण्णा दिवाणजीसारखा मरियल नाही माळीबुवा-*

वासूः *ए माझं का नाव घेतो रे जगन्या-उगिच अंटसंट फोका कशाला मारत बसलाय इथं-काय खेळायचं ते चूपचाप खेळा ना-*

काकाजीः *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!! ठुमऱ्या गातात लेकाचे-अरे, हे काय वाटेल त्याचं काम आहे? (छातीला हात लावून) इथं दर्द पाहिजे. कलकत्त्याची गौहरजान ठुमऱ्या गायची तुला सांगतो श्यामभय्या? -बस्स! जान कुर्बान करून टाकावा तिच्या एकेका स्वरावरून!-हायहायहाय!! ह्या, ह्या दिवाणखान्यात गाणं झालं होतं-आठवतं की नाही वाश्या-*

वासूः *काय बिशाद होती आमची लहानपणी बापूभय्यांच्या पुढे यायची-(तोंडावर हात मारीत) बबबब- हंटरखाली फोडून काढलं असतं ना! 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 दुसरा 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 तंद्री 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 चोघुले-सखारामजी पखवाजिये-ओ हो हो हो-व्हॉट वंडरफुल डेज-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?*

***जगन्नाथः** अरे, पण घोडागाड्या होत्या ना भय्या-सोन्याचा पत्रा मारलेल्या? बस्स-षौक केला यार त्या लोकांनी-पडद्यावरल्या बायांनी 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? काकाजींना आयुष्यभर जंगलखात्यात नोकरी का 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 रंग सूचना करतो. या सूचना प्रेक्षकांसाठी नसतात. तर प्रयोग करण्याच्या दृष्टीने 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 परिणामकारता 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 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 करणे, रंग गोरा अथवा सावळा करणे, वृद्धावस्थेच्या खाणाखुणा दाखविणे, आजारी असल्यासारखा चेहरा करणे अशा अनेक कथानकाला आवश्यक असणाऱ्या गोष्टी करता येतात.

४.४ सारांश

कविता, कथा व कादंबरी आणि नाटक या काही साहित्यप्रकारांच्या घटकांचा आपण विचार केला. लेखन सुरू करण्यापूर्वी कोणत्या प्रकारातून व्यक्त व्हावे याचा अंदाज काहीवेळा लेखकांनाही येत नाही. सुरूवातीला तो काहीसा चाचपडत लेखनास सुरूवात करतो व काहीशी दिशा सुस्पष्ट होऊ लागली की त्यादिशेने आपले लेखन पुढे नेतो. कलावंत म्हणून साहित्यप्रकारांचे आव्हान तो स्वीकारत असतो. कथनात्म, भावकाव्यात्म आणि नाट्यात्म साहित्य प्रकारांतील घटकांचे परस्परांशी नाते असते तर कधी ते सुटे-भिन्नपणे जाणवणारे असतात. साहित्यप्रकारातील घटकांचे परस्परांशी असणाऱ्या एकात्मिक नात्याला 'सेंद्रिय एकात्मता' म्हटले जाते.

कविता या प्रकारात लयबद्धता, अनेकार्थक्षमता, व्यापक जीवनाशयक्षमता, अल्पाक्षरत्व, संवेद्यता असे काही घटक आढळतात. तर कथा-कादंबरीत कथानक, पात्र, वातावरण, भाषा असे काही घटक आढळत असले तरी या घटकांचे अस्तित्व कथा व कादंबरीच्या प्रकृतीधर्मानुसार वेगवेगळे असते. नाटक ही सादरीकरणाची कला आहे. त्यामुळे हा साहित्यप्रकार इतर प्रकारांसारखा उत्स्फूर्तपणे लिहिता येत नाही. नाटकाचा प्रयोग दृक-श्राव्य पातळीवर परिणामकारक कसा होईल याचे भान लेखकाला सतत ठेवावे लागते. नाटकात विषयसूत्र, संविधानक, पात्रे, संवाद, रंगसूचना व वातावरणनिर्मिती असे काही घटक बघायला मिळतात.

सर्जनाची क्रिया ही कलावंताच्या सामाजिक जडण घडणीतून होत असते. लेखक हा समाजाचाच एक प्रतिनिधी असल्याने सामाजिक घडणीचा, सामाजिक बांधिलकीचा आणि त्यातल्या चढउताराचा परिणाम त्याच्या लेखनावर होत असतो. म्हणूनच मानवाच्या सामाजिकीकरणाच्या व सांस्कृतिकीकरणाच्या प्रक्रियेत सर्जनशील साहित्याचा खूप मोठा वाटा आहे.

४.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

४.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१) अमेरिकन कवी रॉबर्ट फ्रॉस्ट याने कवितेची काय व्याख्या केली आहे?

२) व्यंजनाशक्तीमुळे शब्दाला अर्थाला काय प्राप्त होते?

३) घटना, प्रसंग, व्यक्तिरेखा आणि त्यांचे परस्परसंबंध यांची मांडणी करण्यासाठी लेखकाजवळ कोणते साधन असते?

उत्तरे: १) कवी जे लिहितात त्याला कविता म्हणतात.

२) रमणीयता ३) निवेदन

४.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

१) कोणत्या साहित्यप्रकाराचे एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत यथार्थ भाषांतर करणे हे सर्वांत कठीण असते?

अ) कथा ब) कादंबरी क)कविता ड)नाटक

२) कथा व कादंबरीतील कोणत्या गोष्टीच्या मागे लेखकाचा हेतू दडलेला असतो?

अ) घटना ब) पृष्ठसंख्या क) प्रसिद्धी ड) प्रकाशयोजना

३) कोणत्या साहित्यप्रकाराच्या संहितेतील बहुतांश भाग संवादांनी व्यापलेला असतो?

अ) कथा ब) कादंबरी क) कविता ड) नाटक

उत्तरे: १) कविता २) घटना ३) नाटक

४.६ सरावासाठी प्रश्न

४.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१) नाट्यसंहितेत लेखकाने केलेल्या रंगसूचना या कुणासाठी असतात?

२) संविधानक म्हणजे काय?

३) कवितेच्या घटकांची चर्चा कोणत्या प्रकारची कविता समोर ठेवून केली जाते?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१) नाटकातील पात्रांचे स्वभावाचे कंगोरे कोणत्या घटकातून प्रकट होतात?

अ) प्रकाशयोजना ब) रंगभूषा

क) नेपथ्य ड) संवाद

२) कोणत्या साहित्यप्रकारात निवेदक हा नसतो?

अ) कथा ब) कादंबरी क) नाटक ड) आख्यानकाव्य

३) छोट्या भाषिक अवकाशात मोठा आशय प्रकट होणे या कवितेच्या घटकास काय म्हणतात?

अ) अल्पाक्षरत्व ब) लय क) संवेद्यता ड) कथानक

४.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

१) कवितेच्या वेगवेगळ्या घटकांचा सोदाहरण परामर्श घ्या.

२) नाटक लिहिताना लेखकास प्रयोगरूपाच्या अंगाने कोणकोणत्या गोष्टींचा विचार करावा लागतो?

४.६.३ लघुत्तरी प्रश्न

१) साहित्यकृतीत सेंद्रिय एकात्मतेचे तत्व कशाप्रकारे कार्यरत असते?

२) कथानकाला अनुरूप अशा पात्रांची योजना कथा व कादंबरीमध्ये लेखक कशाप्रकारे करतो?

४.७ पूरक वाचन

१) मूल्यभानाची सामग्री/हरिश्चंद्र थोरात.

२) कथाः संकल्पना आणि समीक्षा/सुधा जोशी.

३) कवितेचा शोध/वसंत पाटणकर.

४) मराठी वाङ्मय प्रकारः स्वरूप, संकल्पना व वाटचाल/संपा. द. के. गंधारे.

५) मराठी नाट्यलेखन तंत्राची वाटचाल/अरविंद वामन कुलकर्णी

६) कवितेविषयी/वसंत आबाजी डहाके.

❑❑❑

सत्र २ : घटक २

नाट्य निर्मितीच्या विविध तऱ्हा (पद्धती)

२.१ उद्दिष्ट्ये :

विद्यार्थी मित्रांनो, 'नाट्य निर्मिती' या प्रस्तुत घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपणास पुढील उद्दिष्टे प्राप्त करता येतील.

- नाट्य निर्मितीच्या विविध तऱ्हा लक्षात येतील.
- लेखकास नाटक कसे सूचते? लेखक व नाटकावर संस्कार करणारे तंत्रज्ञ, दिग्दर्शक, कलाकार यांच्याद्वारे नाट्यनिर्मिती कशी होते, याचा बोध होईल.
- नाटक हे जनमाणसांशी निगडित एक माध्यम आहे. त्यामुळे माध्यम म्हणून नाटकाची ओळख होईल.
- नाटकाच्या निर्मितचे स्वरूप लक्षात येईल.

२.२ प्रास्ताविक :

माणसांच्या जन्मापासून मृत्यूपर्यंतचं माणसाचं आयुष्य म्हणजे नाटक मानलं, तर प्रत्येक मनुष्य त्या नाटकातील कलाकार आहे. त्याच्या अवती-भोवती रोज असंख्य घटना घडतात. त्यातील बऱ्याचशा नाट्यपूर्ण असतात. कायम लक्षात राहण्यासारख्या असतात. तर काही क्षणिक लगेच विस्मरणात टाकण्यासारख्या असतात. या सगळ्याच घटना कार्यकारणभावाने व्यक्तीशी निगडित असतात. व्यक्ती त्यातील सूत्रधारच असतो. या बऱ्यावाईट घटनांची दखल माणसांना घ्यावीशी वाटते. तो त्या घटनांना साद देतो. या निमित्ताने त्याच्या मनातील भाव-भावना, कल्पना, विचार क्रिया व प्रतिक्रियेच्या रूपाने व्यक्त होतात. काल्पनिक अथवा वास्तवातील घटनांशी मनुष्य जोडला जातो. त्याला याविषयी बोलावसं वाटतं, लिहावसं वाटतं. कोणाला काही विचारावं, तर कोणाला काही सांगावसं वाटतं. यातून साहित्याची निर्मिती होते. त्याच्या सांगण्याच्या असंख्य तऱ्हा, पद्धती असतात. कधी त्या सरळ, तर कधी रुपसंवादी असतात. त्यातून वाङ्मयप्रकाराचे रूप, कलेचे निकष प्रकट होत राहतात.

कलावंत कलाकृतीचा निर्मिक असतो. कलाकृतीची निर्मिती तो वेगवेगळ्या उद्दिष्टांनी तसेच सर्जनशिलतेने करतो. निर्मितीचा त्याचा हा अनुभव काळोख भेदून प्रसवणाऱ्या पहाटेसारखा असतो. तितकाच अल्हादायक व मनाला आनंद देणारा असतो.

२.३ विषय विवेचन

माणसांचा व्यापक जीवनानुभव कवेत घेणारा व सादरीकरणाद्वारे जगासमोर मांडणारा नाटक वाङ्मयप्रकार तसा खूप जुना आहे. ग्रीक व संस्कृत रंगभूमी तर दोन अडीच हजार वर्षापूर्वीची जुनी आहे. सुमारे दोन अडीच हजार वर्षापूर्वी भरताने लिहिलेला 'नाट्यशास्त्र' ग्रंथ नाटकाची उत्पत्ती, रंगमंचाचे स्वरूप, सादर करावयाच्या बाबी, अभिनयाचे प्रकार, रंगभूषा, वेशभूषा या संदर्भात मौलिक विचार मांडतो. लोकरंजनार्थ निर्माण झालेल्या नाटकाला तो चार वेदांप्रमाणे पंचमवेद मानतो.

जगामध्ये वेगवेगळ्या देशांमध्ये सादर होणाऱ्या नाट्यानुसार ग्रीक रंगभूमी, ब्रिटीश रंगभूमी, रशियन, अमेरिकन, चीन, जपान, पोलिरा, फ्रेंच, जर्मन अशा जागतिक रंगभूमीची निर्मिती झाली. भारतामध्ये संस्कृत, मराठी, बंगाली, पंजाबी, तामिळी, गुजराती, कर्नाटकी, हिंदी, उर्दू ओडिसा रंगभूमीचा उदय झाला. जागतिक रंगभूमीवरील वेगवेगळ्या नाटककारांच्या नाट्यसंहितेची सादरीकरण जसे भारतात झाले, तसेच भारतातील नाटककारांच्या नाट्याचे प्रयोगही जागतिक रंगभूमीवरली झाले. यातून विचारांचं, कल्पनेचं, तांत्रिक सादरीकरणाचं संक्रमण झालं. नाट्य निर्मितीचे विविध दृष्टिकोण, त्यामागच्या प्रेरणा विकसित झाल्या. लोकमानसावरील त्याचा प्रभाव पडला आणि व्यापक जीवनानुभवाचे प्रतिबिंबही नाटकातून उमटले. प्रस्तुत प्रकरणामध्ये आपण नाट्य निर्मितीच्या अनुषंगाने या बाबींचा मागोवा घेणार आहोत.

२.४ नाट्यनिर्मितीच्या तऱ्हा (पद्धती)

'तऱ्हा' म्हणजे पद्धती. आपण असे म्हणू त्या अमक्या-तमक्या माणसांच्या वागण्याच्या वेगवेगळ्या 'तऱ्हा' आहेत म्हणजे काय आहेत? तर पद्धती. एखादा मनुष्य धंदेवाईक असतो तसाच एखादा तऱ्हेवाईकही असतो. 'तऱ्हेवाईक' असणं म्हणजे वागण्याच्या पातळीवर 'विक्षिप्त' असणं असा आहे का? माणसाचा विक्षिप्तपणा नैसर्गिक ग्राह्यतेच्या पलिकडचा असतो, म्हणजे नेमकी वागताना आपण तो गृहित धरलेला नसतो. इथं मनुष्य तऱ्हेवाईक आहे असं आपण म्हणू शकतो. पण नाटक 'तऱ्हेवाईक' आहे असं म्हणता येत नाही. म्हणून नाटकाच्या संबंधाने 'तऱ्हा' म्हणजे 'पद्धती' असा अर्थ आपणाला घ्यावा लागेल.

नाटक निर्माण होते ते कलावंताच्या संवदेनशील मनाने, तंत्रज्ञाच्या प्रयोगशील सर्जनशिलतेने, त्या-त्या कालखंडात सादरणीकरणावेळी विचार केलेच्या लोकरंजनार्थ दृष्टीकोणाने. याला नाट्यनिर्मितीच्या 'तऱ्हा' म्हणता येणार नाही. याला आपण नाट्यनिर्मितीचे उद्देश, प्रेरणा अथवा पद्धती म्हणू. नाटक ही केवळ कलाकृती नाही तर ते जनसंवादी माध्यम आहे. आणि माध्यमाचा विचार करावयाचा तर नाट्यनिर्मितीच्या अनुषंगाने केवळ नाटकाच्या लेखकाचा विचार करता येणार नाही. मुळात हे माध्यम कोणाचे लेखकाचे? दिग्दर्शकाचे? की अन्य कोणाचे? असे प्रश्न उपस्थित केले जात असले तरी नाटकाच्या सादरणीकरणाचा विचार केला तर लेखक व दिग्दर्शकाबरोबर प्रकाश योजनाकार, नैपथ्यकार, रंगभूषाकार, कलाकार, पार्श्व संगीत देणारे संगीतकार यांचाही विचार करावा

लागतो कारण कालखंडानुसार व बदलत्या समाजजीवनाची गरज लक्षात घेऊन नाट्य तंत्रज्ञानी त्यांची कल्पकता, विचार, दृष्टीकोण यांच्या साहाय्याने सादरणीकरणामध्ये अमुलाग्र भर घातली आहे. बदलत्या लोकजीवनाशी अनुरूप हे माध्यमही त्यांनी बदलले आहे. म्हणून या सर्वांच्या सृजनशील व प्रयोगशील मनाचा, दृष्टिकोणाचा व विचाराचा मागोवा घेणे उचित ठरेल.

सुमारे अडीच हजार वर्षापूर्वी भारतात संस्कृत रंगभूमीची निर्मिती झाली असावी. भरताने लिहिलेल्या 'नाट्यसूत्र' या ग्रंथात नाट्यनिर्मितीच्या अनुषंगाने उल्लेख आला आहे अत्रेय ऋषीने भरताला प्रश्न विचारला होता. 'नाटकाची निर्मिती का झाली?' तेव्हा भरताने त्याला जे उत्तर दिले, त्या उत्तरावरून देव आणि राक्षस यांच्या संघर्षामुळे निर्माण झालेले क्रोध, लोभ, विषय वासना नष्ट करण्यासाठी, शुद्रापासून सर्वांना याचा आस्वाद घेता यावा यासाठी, लोकांचे दुःख नष्ट होऊन त्यांचे मनोरंजन व प्रबोधन होण्यासाठी नाटकाची निर्मिती झाली असे दिसते. भरताने याचे कर्तृत्व 'ब्रह्माला' देऊन ईश्वरी कर्तृत्व मानतो. नाटकाचे पावित्र्य राखण्यासाठी त्याला 'पंचमवेद' मानतो. ब्रह्मानेच ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद व अथर्ववेद याचे सार काढून 'नाट्यवेद' बनविला, असे भरत मानतो. त्याचप्रमाणे शंकराने त्यामध्ये नृत्यकला व गायन कलेचा अंतर्भाव केला, असे सांगतो. थोडक्यात नाट्यनिर्मितीचे हे स्वरूप अधिवैदिक होते. त्याच्या सादरीकरणाचे संकेत होते. देवासाठी, राजासाठी, सर्वसामान्य लोकांसाठी वेगवेगळे रंगमंच होते. नाटकाचे स्वरूपही एकसारखे नव्हते. नाटकामध्ये वापरावयाची भाषा देवासाठी व सवर्ण लोकांसाठी तसेच राजासाठी संस्कृत तर शुद्रासाठी व परकीय लोकांसाठी प्राकृत होती. नाटकामध्ये वापरावयाची वेशभूषा, नेपथ्यही वर्णव्यवस्थेने बंदिस्त होते. यावरून त्या कालखंडातील समाजव्यवस्थेचे भान आपणास येते. असे जरी असले, तरी नाटकाला भरताने प्रयोगाचे शास्त्र मानले. केवळ नाट्यसंहिता असून चालत नाही, तर नाटकाचे बरे वाईट मूल्यमापन त्याच्या सादरीकरणानंतर करता येते. म्हणून नाटक म्हणजे केवळ घडणाऱ्या घटनांचे अनुकरण नाही, तर मानवी सुख दुःखाचे जनसमुदायासाठी केलेले सादरीकरण होय. नाटकामध्ये नाट्यसंहितेबरोबर प्रकाशयोजना, नेपथ्य, संगीत, नृत्य, रंगाविष्कार, वेशभूषा या गोष्टींनाही महत्त्व आहे. म्हणूनच ते मिश्र कलेचे जनसंवादी माध्यम आहे. ते पाहाता येते व ऐकता येते म्हणून दृकश्राव्य माध्यम आहे.

२.४.१ मराठी नाट्य निर्मितीच्या प्रेरणा

इ. स. १८४३ मध्ये सांगलीच्या विष्णूदास भावे यांच्या 'सिता स्वयंवर' नाटकाचा प्रयोग झाला म्हणून मराठी, नाट्यसृष्टीचे 'जनक' विष्णूदास भावे ठरले. पण 'सितास्वयंवर' हे नाटक सादर होण्यापूर्वी नाटकाशी साधर्म्य राखणाऱ्या अनेक लोककला अस्तित्वात होत्या. तंजावरचे भोसले राजघराणे या लोककलांना प्रोत्साहन देत होते. त्यामध्ये 'कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ' ललिते, तमाशा, भारूडे, दशावतारी नाटके, गोंधळ, बोहाडे, किर्तने, सोंगी भजने हे लोककलांप्रकार अस्तित्वात होते. एका गावावरून दुसऱ्या गावामध्ये यांचे खेळ होत असल्यामुळे बंदिस्त रंगभूमीतून जत्रा, यात्रा, उरूस, सण उत्सवाच्या ठिकाणी सादरीकरण होऊ लागले. देवा-दिकांच्या भाव-भावनेबरोबर सर्वसामान्य

लोकांच्या भाव-भावना लोककलाप्रकारातून उमटू लागल्या. भाषिक, प्रादेशिक व सादरीकरणामध्ये विविधता दिसू लागली. डॉ. प्रभाकर मांडे यांच्या मते, 'लोककलेचे हे प्रकार भरताने लिहिलेल्या नाट्यसूत्राच्या आगोदरपासून सुरू होते. आदिवासी जनजातींमध्ये शिकार करण्याच्या आगोदर नृत्याचे पदंन्यास व घटना प्रसंगाचे सादरीकरण होई. नंतर कृषीक्रमानुसार स्थीर जीवन प्राप्त होऊ लागल्यावर लोककलाप्रकारात बंदिस्तपणा येऊ लागला. यातूनच नंतर नाट्यशास्त्राची निर्मिती झाली या लोककला प्रकाराचा नाट्यनिर्मितीवरती मोठा प्रभाव पडला आहे. भरताने नाट्यनिर्मितीचे श्रेय 'ब्रह्माला' दिले असले, तरी आदिवासींच्या लौकिक भाव-भावना आणि त्यांच्या लोककला प्रकारातून निर्माण झालेल्या निर्मितीच्या प्रेरणा दूर्लक्षित करता येत नाहीत.'

मराठी रंगभूमीवरचे पहिले नाटक 'सिता स्वयंवर' रंगभूमीवर येण्यापूर्वी १८४२ साली कर्नाटकातील 'करकी' या गावचा 'करकीमेळा' सांगलीला आला होता. त्यांचा खेळ पाहून पटवर्धन राजेंनी असा खेळ लोकरंजनार्थ व्हावा, अशी इच्छा बोलून दाखवली आणि विष्णूदास भावेनी १८४३ साली 'सितास्वयंवर' नाटक रंगभूमीवर आणले.

२.४.२ गद्य प्रहसने व संगीत नाटकांची निर्मिती

'लोकरंग आणि अभिजात रंगभूमी' या पुस्तकामध्ये प्रा. डॉ. प्रभाकर मांडे यांनी दोन्ही मधला परस्पर संबंध उलगडून दाखवला आहे. लोककलेचे रूपांतर नाट्य संहितेत होत असताना अभिजनांच्या रंगभूमीला लोककलेचे आकर्षण होतेच. कोणत्या बाबीमुळे लोककला जीवंत आणि लोकांच्या आकर्षणाचा विषय ठरतात? याचा विचार त्या त्या कालखंडात केला गेला. भरतानेही नाट्यसूत्रामध्ये नाटकाचे सादरीकरण अधिक आकर्षक होण्यासाठी नृत्याची, गायनांची व संगीताची अपरिहार्यता प्रतिपादली आहे. साक्षात शंकराच्या माध्यमातून यांची निर्मिती झाली, असे भरत प्रतिपादन करीत असला, तरी डॉ. रा. चि. ढेरे (भारतीय रंगभूमीच्या शोधात) यांच्या मते, 'लोकनागर प्रक्रिया ही आपल्या परंपरेत संस्कृतीच्या सर्व अंगाना व्यापणारी आहे. रंगभूमीसकट संस्कृतीची समग्रता कवेत घेणारी आहे. भरताचे नाट्यशास्त्र जरी संस्कृतात रचले गेले, तरी भारताची परंपरा ही सूत मागधांची आणि कुशीलवांची आहे; लोकनायक आणि लोकरंजक स्तरातल्या 'अप्रतिष्ठांची' परंपरा आहे.'

(- लोकरंग आणि अभिजात रंगभूमी पृ. ५५)

सांगायचा मूद्दा इतकाच की, बाळा कोटीभास्करांनी नाटकात आणलेली गद्द प्रहसने यावरती तमाशातील सोंगाड्याच्या विनोद निर्मितीचा प्रभाव असावा. कारण 'बासुंदी-पुरीचा फार्स' 'स्त्री चातुर्य दर्शनम अर्थात गुलाबटकडीचा फार्स', 'ढेरे पोट्याचा फार्स', 'सवाई माधवरावाच्या मृत्यूचा फार्स', 'अफजलखान वधाचा फार्स' इत्यादी फार्सच्या सादरीकरणाची पद्धत पाहिली की, ही गोष्ट लक्षात येते.

२.४.३ संगीत नाटकाची प्रायोगिकता

३१ आक्टोंबर १८८० या दिवशी पुण्यातील 'आनंदोद्भव' या नाट्यगृहात 'संगीत शाकुंतल' या नाटकाचा प्रयोग झाला. अण्णासोहब किर्लोस्करांनी संस्कृत नाटकाचे रूपांतर मराठीत केले होते. पण संगीत नाटकाचा पाया त्यामुळे घातला गेला. त्यानंतर त्यांनी शांकर दिग्विजय, सौभद्र, रामराज्यवियोग ही नाटके लिहिली. अण्णासाहेब किर्लोस्करानंतर गोविंद बल्लाळ देवल यांनीही 'दुर्गा', 'झुंझारराव', 'शारदा', 'विक्रमोवर्शीय', 'संशयकल्लोळ' सारखी नाटके लिहिली. 'संगीत संशयकल्लोळ' सुखात्मक नाटकाचा पाया घातला.

थोडक्यात संगीत माणसाच्या जगण्यामधला महत्त्वाचा भाग. माणसांच्या आयुष्यामध्ये त्याला महत्वपूर्ण स्थान आहे. नाटकावरती पडलेल्या संगीताच्या प्रभावामुळे सादरीकरणामध्ये वैविधता आली. सध्या नाटकाच्या पार्श्वसंगीतामध्ये वस्तुनिष्ठता आणण्याचा प्रयत्न केला जातो. आंतरमहाविद्यालयीन, विद्यापीठस्तरीय सादर झालेल्या एकांकिकेमधून संगीताबाबतीत वेगवेगळे प्रयोग करण्यात येतात. वाद्यांच्या आवाजाबरोबर फॉलीला महत्वपूर्ण स्थान देण्यात येते. त्यामुळे वस्तुनिष्ठ परिणाम होण्यास मदत होते.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी निर्माण केलेली संगीत नाटकाची परंपरा पुढे देवल, खाडिलकर, राम गणेश गडकरी यांनी समृद्ध केली. नारायण राजहंस (बालगंधर्व), केशवराव भोसले, बाबुराव पेंटर सारखे उत्कृष्ट कलावंत नाटकाच्या सादरीकरणासाठी लाभले. गोड गळ्याचे बालगंधर्व यानी किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर व गडकरी यांच्या नाटकातील अनेक स्त्री पात्राच्या भूमिका केल्या. केशवराव भोसले आणि बालगंधर्वानी संयुक्तपणे सादर केलेले नाटक 'मानापमान' तर संगीत रंगभूमीला सोन्याचे दिवस आणून देणारे ठरले.

प्रायोगिक रंगाभूमीचे नाट्यनिर्मितीमधील संगीत आणि नृत्याची अपरिहार्यता अधोरेखित केली. संगीत नाटक आणखी व्यापक केलं.आशय आणि अभिव्यक्तीमधील वेगळ्या तऱ्हा (पद्धती) शोधल्या. यादृष्टीने विजय तेंडुलकरांचे, मोहन राकेश व गिरीश कर्नाड यांचेही योगदान मोठे आहे. पण तेंडुलकरांचे, 'घाशीराम कोतवाल' ने अभिजनांची नागररंगभूमी व लोकरंगभूमी यातील अंतर कमी केले. लोककला प्रकाराचे विविध प्रकार पोटात घेऊन आशय आणि अभिव्यक्तीनुसार नृत्य व संगीताला स्थान दिले. जब्बार पटेल यांच्यासारख्या दिग्दर्शकाने त्याचे सादरीकरण करून प्रायोगिकता आणली. विजय तेंडुलकरांच्या या प्रायोगिक संगीत नाटकाचा प्रभाव नंतरच्या पिढीवरती पडला. या पार्श्वभूमीवर संगीत नाटकाचे पुनरुजीवन करणारे सतीश आळेकरांचे 'महानिर्वाण' नाटक आकाराला आले. असेच 'स्वरसम्राज्ञी' व 'कट्यार काळजात घुसली' ही नाटके आकाराला आली. यादृष्टीने विद्याधर गोखले व पुरूषोत्तम दारव्हेकर हे नाटककार महत्त्वाचे ठरतात.

थोडक्यात मराठी नाट्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवरती संगीत व नृत्याचा खूप मोठा प्रभाव पडला आहे. तो पुराण काळापासून आताच्या रंगभूमीपर्यंत दिसतो. जागतिक रंगभूमीवरती आकारास येणारी संगीत

नाटके, त्याच बरोबर भारतातील वेगवेगळ्या राज्यात जोपासल्या गेलेल्या लोककला, नृत्ये यांचाही प्रभाव नाट्यनिर्मितीवरती पडला आहे.

२.४.४ विचारसरणीचा नाटकावरती प्रभाव

लेखकाने समग्र सामाजिक व्यवस्थेचं सतत चिंतन, मनन केलेलं असतं. अभिव्यक्त होण्याच्या त्याच्या भूमिकाही वेगवेगळ्या असतात. कधी त्याला 'सत्य' मांडायचं असंत. कधी एखादी 'कल्पना' तर कधी विचार. विचार मांडताना त्याने समग्र समाज व्यवस्थेची चिकित्सा केलेली असते. पारंपारिक अनिष्ठ जीवनमूल्यांऐवजी नवीन मूल्ये शोधलेली असतात. अखंड मानवजातीसाठी ती त्याला कल्याणकारी वाटतात. या वैचारिक मूल्यांच्या संघर्षातून एखादी साहित्यकृती जन्म घेते. महात्मा फुले यांचं 'तृतीय रत्न' हे नाटक या दृष्टीने महत्वाचं. मानवी शोषणाच्या व गुलामगिरीच्या विरोधात हे नाटक मानवाला मान आणि प्रतिष्ठा मिळवून देणारी समतावादी मूल्ये रुजवतं. असा जीवन मूल्यांचा संघर्ष मानवाशी निगडित प्रत्येक क्षेत्रात असतो. केवळ एकाच प्रदेशापुरता व देशापुरता मर्यादित नसतो तर जागतिक असतो. धार्मिक, सांस्कृतिक, राजकीय, आर्थिक आघाड्यांवरती मनुष्य पहिल्यापासून संघर्षच करत आला आहे. या संघर्षातून, ताण तणावातून कलावंताच्या मनावर सतत आघात होत राहतात. यातून विविध विचारसरणींचा उदय होतो आणि मग नाट्यनिर्मितीचा! वर्तकांना 'आंधळ्याची शाळा' मधून तसेच विजय तेंडुलकरांना 'घाशीराम कोतवाल' 'सखाराम बाईंडर' 'गिधाडे' यातून व्यक्त होण्यांची अगतिकता का आली? याचं कारण 'मला व्यक्त व्हायचं' आहे यामध्ये दडलेलं आहे आणि त्याचं व्यक्त होणं, त्याच्या वैचारिक भूमिकेशी निगडित आहे.

जागतिक पातळीवरती माणसा-माणसामध्ये भेद निर्माण करणाऱ्या वर्णव्यवस्था, चातुवर्णव्यवस्था, धार्मिक मूलतत्ववादी व्यवस्था, भांडवलशाही व्यवस्था, अशा बऱ्याचशा व्यवस्था अस्तित्वात आहेत. यातील संघर्षातून माणसांचं माणूसपण कोंडलं जातंय. ते नष्ट करण्यासाठी किंवा त्याची चिकित्सा करण्यासाठी अनेक विचारधारांनी जन्म घेतला. यंत्र व फ्रॉईड यांनी माणसाच्या मनाची कॉर्ल मार्क्सचा मार्क्सवाद, गांधींचा गांधीवाद पुन्हा साम्यवाद, फुले शाहू आंबेडकरांची विचारधारा, फ्रेंच रशियन राज्यक्रांती अमेरिकन लोकांचा वसाहतवादाविरूद्धचा संघर्ष पुन्हा निर्माण झालेलं महायुद्ध, अणुबॉम्ब हल्ले, रशिया अमेरिकेचं शीत युद्ध! संपूर्ण जागतिक पातळीवरची निर्माण झालेली युद्धसदृश्य परिस्थिती आणि यातून निर्माण झालेली माणसाची असुरक्षितता या घटनांचा मागोवा संवेदनशील मनाचा सृजनशील लेखक घेऊ लागला. त्याने व्यक्तीला त्याच्या मानसिक द्वंद्वाला, केंद्रिभूत मानलं आणि नाट्यनिर्मिती होऊ लागली. यादृष्टीने १९२० नंतरच्या नाट्यनिर्मितीचा मागोवा घेतला, तर देवलांनंतर, मामा वरेकर, आचार्य अत्रे, म. गो. रांगणेकर, अनंत कानेकर, वर्तक यांनी या भूमिकेतून नाटके लिहिली. यावेळचे प्रश्न स्त्री-पुरुष समानतेविषयी, बाला-जरठ विवाहा संदर्भात, स्त्रियांचे व शूद्रांचे शिक्षण व आरोग्य या संदर्भातील, तसेच ग्राम सुधारणेच्या संदर्भातही होते. अनेक महापुरूषांच्या विचारांचा प्रभाव त्यावरती होता. महात्मा फुले, लोकमान्य टिळक,

महात्मा गांधी, आगरकर यांचा उल्लेख यादृष्टीने करावा लागेल. तसेच जागतिक पातळीवरच्या घटना. प्रसंग, विचारधारा याचा प्रभाव त्या त्या कालखंडातील नाट्य निर्मितीवरती पडला आहे.

विजय तेंडुलकरांनी कोणत्याही विचारधारेला अनुसरून नाट्य लेखन केलं नाही. माणूस केंद्रीभूत ठेवून मानवतावादी मूल्याच्या आड येणाऱ्या अनिष्ठ रूढी. परंपरेवर हल्ला करतांना माणसाचं मन व माणसाच्या अतृप्त इच्छा आकांक्षा, विषय-वासना याला महत्त्व देऊन 'सखाराम बाईडर' 'गिधाडे' यासारखी नाटके लिहिली यातून प्रायोगिकता आली. ही प्रायोगिकता का आली असेल? मराठी रंगभूमी घडत असताना तिच्यावरती संस्कृत, ग्रीक, युरोपीय नाट्यपरंपरेचा, तंत्राचा, रंगसंगतीचा, अभिव्यक्त होण्याच्या शैलीचा प्रभाव होताच. त्यातून शेक्सपिअरची नाटके, इब्सेनची नाट्यतंत्रे याचाही प्रभाव होता. नाट्य सादरीकरणाचे संकेत, त्यातून आलेला बंदिस्तपणा आणि नव्याने व्यक्त होण्याची अगतिकता यातूनच 'सखाराम बाईंडर' 'घाशीराम कोतवाल' आकारला आले. नवा विचार, नवी दृष्टी नाट्य निर्मितीवरती प्रभाव टाकून गेली.

माणसांच्या लढ्याचा नवा मुक्तीसंग्राम महात्मा फुले आणि डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या रूपाने पाहायला मिळाला. यामुळे मराठी साहित्य विश्वात नवी क्रांती अनुभवायला आली. कथा, कविता, कादंबरी, आत्मचरित्रे याबरोबर ती नाट्यक्षेत्रातही अनुभवता आली. ही क्रांती म्हणजे जातीअंताचा लढा होती. तसेच 'माणूस' म्हणून जगणं नाकारणाऱ्या वर्णवादी व्यवस्थेची चिकित्सा होती. या व्यवस्थेविरूद्ध विद्रोह आणि ठाम नकार होता. स्वातंत्र्य, समता, बंधुता, समान सामाजिक न्याय, वैज्ञानिक दृष्टिकोण, स्त्री-पुरुष समानता व जातीभेद व धर्मभेद गाडून राष्ट्रीय एकसंघता मानणारी ही विचारधारा होती. व्यक्तीचे सार्वभौमत्व व संविधानिक लोकशाही प्रक्रिया मानणारी ही विचारधारा तथागत गौतम बुद्धांच्या विचारांशी जवळीक साधणारी व 'फुले-शाहू-आंबेडकरी' असे रूप धारण करणारी आहे. याचा खूप मोठा प्रभाव नाट्यनिर्मितीवरती पडला. महात्मा फुले यांचं 'तृतीय रत्न' या दृष्टीने 'फुले-शाहू-आंबेडकरी' रंगभूमीचे सुरुवातीचे नाटक आहे. महात्मा फुलेंच्या प्रभावातून कृष्णराव भालेकरांनी १८७४ साली 'सत्यनारायणाच्या पूजेचा फार्स' व 'अज्ञानराव भोळे देशमुख फार्स' सादर केला. सत्यशोधक जलसे सादर होऊ लागले.

पुढे डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांच्या कृतिशील लढ्याने नवीन परिमान लाभले. माणसाच्या विकासाच्या आड येणारी गोष्ट म्हणजे जात. तीच नष्ट झाली पाहिजे किंवा ती de-caste झाली पाहिजे या भूमिकेतून प्रा. रामनाथ चव्हाणांनी 'बामणवाडा' भि. शि. शिंदे यांचे 'काळोखाच्या गर्भात'. प्रेमानंद गज्वी यांचं 'किरवंत' ही नाटकं सादर झाली. या रंगभूमीची सुरवात 'युगयात्रा'ने केली. इथे नाट्यनिर्मितीमागचा एक विचार समजून घ्यायला पाहिजे. हा विचार विषमता, दैववाद नाकारून डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर प्रणित बुद्धीझमकडे वाटचाल करणारा आहे.

माणसांच्या लढ्याचा हा मुक्तिसंग्राम 'स्त्रीवादी नाट्य' चळवळीने पण स्वीकारला. सनातन पुरुष प्रधान संस्कृतीला तसेच ती संस्कृती जोपासणाऱ्या रुढी, परंपरा, दैववाद, पुराण पोथ्याला नकार आणि समतावादी विचाराचा स्वीकार ही गोष्ट या नाट्यनिर्मितीमागे आहे. यादृष्टीने 'मुलगी झाली

हो' हे चळवळीच्या प्रचार प्रसारासाठी लिहिलेलं पथनाट्य महत्वांच आहे. हे ज्योती म्हापसेकर यांनी लिहिलं होतं. यानंतर सरिता पदकी 'खून पहावा करून' ही रूपातरीत नाट्यकृती रंगभूमीला दिली. तर ज्योत्स्ना देवधरांनी लिहिलेलं 'कल्याणी' हे नाटक राजस्थानमधील जीवन चित्रीत करतं. सई परांजपे यांनी 'जास्वंदी', 'माझा खेळ मांडू दे' या नाट्यकृतीतून स्त्रीविषयक अनेक प्रश्नांचा खोलवर विचार केला.

अजूनही गावकुसाबाहेर भटकणाऱ्या जात समूहांना आत्मभान येऊ लागलेलं आहे. माझा देश, गाव-शीव, लोकशाही, समाजामध्ये असणारं स्थान, मान-प्रतिष्ठा, हक्क व कायदेशीर अधिकार याची जाणीव होऊ लागली आहे. आरक्षणांचे, हक्क आणि अधिकाराचे मुद्दे समोर येऊ लागले आहेत. त्यामुळे गाव गाड्यापासून आदिवासींच्या पाड्यापर्यंत आत्मभानित लोकं नवा विचार करू लागले आहेत. हा नवा विचार नाट्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवरती निश्चितच प्रभाव टाकेल. यातून आशय आणि अभिव्यक्तीमध्ये पण नवे प्रयोग होतील.

थोडक्यात नवा विचार व दृष्टिकोण नाट्यनिर्मितीच्या विविध तऱ्हा (पद्धती) विकसित करतो. त्याचाच उहापोह यानिमित्ताने आपण केला आहे.

२.४.५ नवीन तंत्र आणि माध्यमाची जाणीव

नाटकाची अनेक तंत्रे आहेत त्यांच्या सादरीकरणाच्या पद्धती (तऱ्हा आहेत), संकेत आहेत म्हणूनच भरताने नाटकाला प्रयोगाचं शास्त्र मानलं. हे शास्त्र माणसाच्या आकलनक्षमतेनुसार, कल्पकतेनुसार, विचार करण्याच्या पद्धतीनुसार विकसित होत गेलं. सुरूवातीला तंत्राच्या मागे दैवी शक्ती दिसत असल्या, तरी याचा पर्दाफार्श माणसांनेच केला आणि पद्धती विकसित केल्या. सुरुवातीच्या कालखंडामध्ये लोकांच्या चालीरीती, रुढी, परंपरा यांना प्राधान्य देऊन जत्रा, यात्रा, ऊरूस, बाझार, सण-उत्सव यामध्ये भटकत राहून कलावंत आपली लोककला सादर करायचे. ती जशी भारतात होत होती, तशी रशिया, चीन, जपान, फ्रेंच, इंग्लडमध्ये पण होत होती. जपानमध्ये अशी कला सादर करणाऱ्या प्रकारास 'काबुली' म्हणत. तर अशा कला सादर करणाऱ्या भटक्या कलावंताला रशियामध्ये 'स्कोमोरोखी' म्हणत. भारतामध्येही कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ, सोंगी भजने, भारूडे, ललिते, तमाशा, यक्षगाण, कुचिपुडी नृत्य, आदिवासींची दंडार, डिंडण, डिडाळ, भवाडा या नृत्यप्रकाराचा नाट्यनिर्मितीवरती प्रभाव पडला. जागतिक रंगभूमी सुरुवातीच्या कालखंडात जवळपास अशीच होती. या कलाप्रकारांना पोटात घेऊन नाट्यसंहिता तयार व्हायला लागल्या. सादरीकरणाच्या पद्धती विकसित होऊ लागल्या. वेगवेगळी तंत्रे विकसित होऊ लागली. नाटकाचे सादरीकरण खुल्या जागेवर न होता. त्यासाठी रंगमंदिराचा, चर्चचा, धार्मिक स्थळांचा वापर होऊ लागला. अशा साचेबंद स्वरूपामुळेही तंत्रे विकसित होऊ लागली. सादरीकरणामध्ये वस्तुनिष्ठता येण्यासाठी मुखवटे, चेहऱ्यावरचे रंग, रंगीबेरंगी पोशाख यांचा वापर होऊ लागला रोमन नाट्य परंपरेप्रमाणे संस्कृत नाद्य परंपरेमध्येही (शांकुतल, मृच्छकटिक) नायकाचे आकाश मार्गाने जाणे-येणे दाखविण्यासाठी, वादळ, पाऊस, मेघगर्जना, विजांचा लखलखाट दाखविण्यासाठी, प्रकाश व यंत्राचा वापर होऊ लागला.

नाट्य संहितेला बंदिस्त स्वरूप प्राप्त झालं. यातून शेक्सपियरच्या शोकात्मिका, सुखात्मिका, इब्सेनची वस्तुनिष्ठता यातून तंत्रे विकसित होत गेली. त्या देशातील स्थल, काल, परिस्थिती, समस्या यातून अभिव्यक्तीचे आशय आणि आशयानुरूप तंत्रे विकसित झाली. त्याचा प्रभाव मराठी नाट्यनिर्मितीवरती झाला. 'माणूस नावाचे बेट' 'शांतता कोर्ट चालू आहे' 'घाशीराम कोतवाल' यातून तंत्राची प्रायोगिकता पुढे आली. विजय तेंडुलकर यांचेनंतर सतिश आळेकर, महेश एलकुंचवार, चं. प्र. देशपांडे, शाम मनोहर, कुंडलकर, अतुल पेठे, प्रशांत दळवी, मकरंद साठे, राजीव नाईक, अभिराम भडकमकर, हिरा टाकळकर अशा कितीतरी लेखक दिगदर्शकांनी वृंद्धिंगत केली.

अलिकडे आंतरमहाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धांमध्ये आशयधन संहितेबरोबर नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेशभूषा यामध्ये प्रयोग केले गेले. यामध्ये भूषण देसाई, अमोघ फडके, राजेश शिंदे या प्रकाश योजनाकारांची नावे घेता येतील. या स्पर्धेत सर्वोत्कृष्ट दिग्दर्शकांनी पुढे व्यावसायिक रंगभूमी गाजवली. यामध्ये अद्वैत दादरकर (रिश्ता वही सोच नही) तसेच 'गोष्ट तशी गंमतीची' या नाटकात उभा केलेला घराचा सेट. एकांकिकेमध्येही होता. 'प्रपोजल' नाटकामध्ये रेल्वेचा डबा उभा केला. 'समुद्र' नाटकामध्ये समुद्राजवळची कॉटेज उभी केली. म्हणजेच अलिकडे नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेशभूषा, रंगसंगती याबाबतीत भूमितीय, गणितीय सूत्रांबरोबर आर्थिक बाबींचा विचार होऊ लागला आहे. महाराष्ट्र सरकारने नाटकाला अनुदान जाहीर केल्यापासून सादरीकरणाबाबतीत अधिक खोलवर विचार होऊ लागला आहे.

थोडक्यात 'नाटक' माध्यम पूर्वी फक्त लेखकाचं असलं, तरी अलिकडे ते दिग्दर्शक व तंत्र अवगत असणाऱ्या लोकाचं झालं आहे. त्यामुळे नाट्य निर्मिमतीच्या प्रक्रियेवरती या गोष्टीचा परिणाम होतो व नाटकाच्या विविध तऱ्हा (पद्धती) विकसित होतात.

१९ व्या शतकाच्या सुरूवातीस बोलपटाचा उदय झाला आणि नंतर दूरचित्रवाणीचा. बोलपटानंतर सिनेमाचा उदय झाला. तो लोकांच्या आकर्षणाचा विषय झाला. माणसांना अवगत नसणारी वस्तुनिष्ठ भाषा कॅमेरा बोलू लागला. शब्दाच्या संहितेपेक्षा दृश्याच्या भाषेला महत्व प्राप्त झालं. त्यासाठी कॅमेरा ॲक्सीसरीज (उपकरणे) व लाईट ॲक्सीसरीज व त्याच्या तंत्रज्ञानाची माहिती महत्त्वाची वाटली. नाटकातील साचेबंदपणा, एकसुरीपणा सिनेमात नाहीसा झाला. प्रेक्षकांबरोबरच कलावंत दिग्दर्शकाचा ओढाही सिनेमा, टी. व्ही. सिरियल, एपिसोड शो मध्ये वाढला. याचा खूप खोलवर परिणाम नाटकावरती झाला. सिनेमातील गतिमानता, कल्पक्ता, वस्तुनिष्ठपणा या गोष्टीना नाटकात आणता येते का, म्हणून प्रयोग झाले. यातूनच व्यावसायिक रंगभूमीचा जन्म झाला.

२.४.६ प्रादेशिक भाषा व व्यावसायिक रंगभूमी

लोकांचे रंजन करणे आणि प्रबोधन करणे, हा नाटकाचा प्रधान उद्देश. त्यासाठी नाट्य संहितेपासून त्याच्या सादरीकरणापर्यंत ते अधिक-अधिक लोकार्षक कसे होईल त्याची काळजी घेतली गेली. मंग नाटकात जसा संगीताचा वापर करण्यात आला. तसाच काव्यात्मक शैलीचा,

स्वगताचाही वापर झाला. वि. वा. शिरवाडकरांचे ‘नटसम्राट’ या दृष्टीने महत्वाचे नाटक. कौटुंबिक ताण–तणाव, दुःख मांडताना स्वगताचा उत्तम वापर केला आहे. गडकऱ्यांची नाटकेही अशीच असत.

बोलपट आणि चित्रपट लोकांच्या आकर्षणाचा विषय का ठरतात, याचा जेव्हा विचार होऊ लागला तेव्हा नाटकातील बंदिस्तपणा झुगारून लोककलेतील मुक्त व स्वैर सादरीकरणाचा प्रभाव नाटकावरती पडला. त्यासाठी ग्रामीण विनोद, भाषा याला महत्त्व प्राप्त झालं. गंगाराम गवाणकरांनी १९६२ साली लिहिलेलं मालवणी भाषेतील ‘वस्त्रहरण’ हे नाटक महत्त्वाचं ‘आज काय नाटक होचा नाय’ या एकांकिकेचं त्यांनी नाट्य रूपांतर केलं. ५३ वर्षापासून त्याचे प्रयोग होत आहेत. सुमारे पाच हजारापेक्षा जास्त प्रयोग व्यावसायिक रंगभूमीवरती झाले आहेत. मालवणी भाषेत लयबद्धता, नादमाधूर्य आहे. खास विनोद निर्मितीसाठी भाषेचा वापर केला. मच्छिंद्र कांबळींसारख्या नटाने नाटक अजरामर केले. खरंतर, याची सुरुवात पु. ल. देशपांडे यांच्या विनोदी नाटकाला द्यायला पाहिजे. त्यांचे नाटकातील घरंदाज व मार्मिक चितंन मांडणारे विनोद, महत्त्वाचे होते. नाटकातला मुक्त वावरही महत्त्वाचा होता. व्यावसायिक रंगभूमी निर्माण व्हायला या गोष्टी कारणीभूत ठरल्या असाव्यात. ‘बटाट्याची चाळ’ व ‘वाऱ्यावरची वरात’ तसे हे त्यांचे दोन रंगमंचीय कार्यक्रमच होते.

मालवणी भाषेतील तसे पहिले नाटक बाबासाहेब आचरेकर यांनी लिहिलेले ‘गाववाले हसतील’ (१९५१) हे आहे. तसेच शंकर शिंदे. यांचे ‘हयसर पिकवाया सोना’ हे पण नाटक महत्त्वाचे. नाट्यनिर्मितीमध्ये भाषेचा सहभाग या निमित्ताने महत्त्वाचा ठरला.

वसंत सबनीसांच्या ‘विच्छा माझी पुरी करा’ या वगनाट्याने दादा कोंडके सारखा नट चित्रपटसृष्टीला दिला. तर लक्ष्मणराव देशपांडे यांचे वऱ्हाड लंडनला गेले. ‘मोरूची मावशी’, ‘गाढवाचं लग्न’ ‘यदा कदाचित’, या नाटकातून प्रादेशिक भाषांचे प्रयोग आजमावले गेले आणि ते यशस्वी झाले. नाट्य निर्मितीच्या प्रक्रियेवरती याही घटकाचा प्रभाव पडला आणि नाट्यनिर्मितीच्या तऱ्हा विकसित झाल्या.

२.५ नाट्यनिर्मिती कशी होते?

नाट्यनिर्मितीच्या संदर्भातील हा प्रश्न यापूर्वी प्रश्नाचे रूप पालटून संपूर्ण साहित्यनिर्मितीच्या संदर्भात अनेकांना विचारला गेला आहे. त्यामध्ये खास करून कविता, कथा, कादंबरी, या वाङ्मयप्रकाराशी तो अधिक निगडित होता. नाटकाच्या संदर्भाने अशी चर्चा फार कमी प्रमाणात झाल्याचे दिसते.

‘नाटक’ ही वाङ्मय कलाकृती केवळ लेखकापुरतीच सीमित नाही तर नाटकाच्या सादरीकरणाशी संबंधित सर्व घटकाशी निगडीत आहे. तो सांघिक आविष्कार असतो. त्यामध्ये दिग्दर्शक, संगीतकार, नेपथ्यकार, प्रकाशयोजनाकार, कलाकार, नाटकाशी संबंधित तंत्रज्ञ हे सगळेचजण नाट्यनिर्मितीच्या संदर्भात विचार करीत असतात. त्यांच्या सृजनशील मनाचा मागोवा खूप कमीजणांनी घेतला आहे किंवा नाट्य निर्मितीच्या समीक्षेमध्ये याची वाणवा आहे. याचं सगळ्यात

महत्त्वाचं कारण म्हणजे. नाटकाच्या निर्मितीची समीक्षा करण्यासाठी लेखकांची नाट्यसंहिता समीक्षकाकडे उपलब्ध असते. पण लेखकाचं, तंत्रज्ञ लोकांचं सृजनशील मन उपलब्ध नसते आणि मनामध्ये असणाऱ्या निर्मितीप्रक्रिया ह्या कोणी लिहून ठेवत नाही. त्याचं झेरॉक्स काढता येत नाही. महाराष्ट्र अंधश्रद्धा निर्मूलन समितीचे संस्थापक कार्याध्यक्ष डॉ. नरेंद्र दाभोळकर आणि ज्येष्ठ विचारवंत कॉ. गोविंद पानसरे यांच्या हत्येनंतर निर्माण झालेल्या रिंगणनाटकाच्या निर्मितीची प्रक्रिया नाट्यनिग्दर्शक अतुल पेठे आणि राजू इनामदार यांनी 'रिंगणनाट्य' या पुस्तकाच्या माध्यमातून सविस्तर लिहिली आहे. निर्मितीप्रक्रिया अतिशय तरल आणि कालांतराने अस्पष्ट होत जाणाऱ्या असतात. याचा अर्थ नाटकाशी संबंधित दिग्दर्शक व तंत्रज्ञ लोक निर्मितीच्या संदर्भात विचारच करीत नाहीत असं होत नाही. अलिकडे चित्रपट संहितेवरती जसं प्री वर्क (शुटिंग आगोदरचं काम) केलं जातं तसं नाटकाच्या संदर्भातही केलं जातं. असं काम प्रत्येक तंत्रज्ञ करतो. नाट्यनिर्मितीच्या अनुषंगाने याचा विचार झाला, तर आपणाला नाट्यनिर्मिती कशी होते ते कळेल.

२.५.१ नाट्यनिर्मितीसाठी संवेदनशील 'मन' महत्त्वाचं

नाट्यनिर्मिती होते कोठून? ती माणसाकडून होते. पण कोठून? माणसांच्या कोणत्या अवयवातून? का मन आणि मेंदूतून? या प्रश्नांचा मागोवा घेताना. लेखकाला नाटक सूचते कसे? संपूर्ण नाटक सूचते की प्रारंभीची अतिशय तरल कल्पना सूचते? ती का सूचते? कशी सूचते? या प्रश्नांचा मागोवा घेणं गरजेचं आहे. महात्मा महावीर, तथागत गौतमबुद्धापासून भारतीय विचारधारेमध्ये मनाला खूप महत्त्वाचं स्थान दिलं गेलं आहे. तथागतांच्या म्हणण्यानुसार मनुष्य एका अंधार कोठडीत ठेवलेल्या कैद्यासारखा आहे. त्याला सगळीकडे अंधारच दिसतो. मग मनुष्य प्रकाशमान कसा होतो? तर त्याच्याकडे दोन गोष्टी आहेत एक मन दुसरी इच्छा! मनाला उजेडाचा कवडसा दिसतो. आणि प्रबळ इच्छा माणसाला उद्दिष्टांच्या दिशेने मार्गक्रमण करावयास भाग पाडते. माणसांच्या या उद्दिष्टपूर्तीपर्यंतच्या कृतीवरती बुद्धी अंकुश ठेवते. कुशल व अकुशल मार्गाची जाणीव त्याला सातत्याने करून देते. मनाची, इच्छेची व शरीराची क्रिया व्यवहारिक, कलात्मक, काल्पनिक अनुभवाशी निगडीत असते. याचाच अर्थ असा अनुभवलेल्या संवेदनशील घटनेचं, प्रसंगाचं रूप मनामध्ये उमटतं म्हणून 'मन' निर्मितीप्रक्रियेच्यादृष्टीने महत्त्वाची बाब आहे. आता लेखकाला संपूर्ण नाटक सूचतं की अतिशय तरल कल्पना सूचते? त्या कल्पनेला आपण बीज म्हणू तर लेखकाला अतिशय तरल कल्पना सूचते. ती निरअवयव असते. आणि नंतर तिला अवयव फुटतात. यासाठीची उचित कालमर्यादा सांगणं अशक्य आहे.

२.५.२ नाट्यनिर्मितीचा पहिला घटक लेखक

लेखकाची अनुभव घेण्याची पातळी दोन प्रकारची असते. १) व्यवहारिक, २) कलात्मक वा साहित्यिक तसेच लेखक १) व्यावहारिक व २) कलात्मक जीवनाशीही बांधला गेलेला असतो. कधी-कधी कलात्मक जीवनांचा कंटाळा येऊन तो व्यवहारिक जीवनाकडे आकर्षित होतो, तर कधी व्यावहारिक जीवनाकडून तो कलात्मक जीवनाकडे प्रवास करतो. तिथेच अधिक रमतो. मनाचं,

विरेचन करून घेतो. लेखक अशा दोन्ही प्रकारचे जीवन जगत असला, तरी व्यवहारिक सर्वसामान्य मनुष्य आत्ममग्न होऊन कलात्मक जीवनाचा अनुभव घेत नाही. तसे तो जगत नाही. म्हणून सर्वसामान्य व्यवहारिक माणसांनी घटना, प्रसंग पाहिले, तरी त्यांना कलात्मक अनुभव घेता न आल्याने ते साहित्यनिर्मिती करू शकत नाही. याचा अर्थ व्यवहारिक माणसाला कलात्मक आयुष्य नसतं का? असतं. पण ते जगायचं कसं? त्यातील अनुभव कलात्मकतेने मांडायचे कसे? हे त्यांना माहीत नसतं. लेखकाचं मन सरावाने तसेच इतर कलाकृतींच्या अभ्यासाने सक्षम झालेलं असतं.

आता राहिला प्रश्न लेखक नाट्यनिर्मिती कसा करतो? नाट्यनिर्मिती करीत असताना नाटकाच्या फॉर्मचा रूपसंहितेचा नाही म्हटलं तरी ठोकळेबाज अभ्यास त्याचा असतोच. किंवा घटना, प्रसंग अनुभवल्यानंतर नाटक कसं लिहायचं? या संदर्भातील प्राथमिक माहिती तो मिळवितो. नाट्यनिर्मितीची प्रारंभीची अवस्था नाट्यबिजाची असली, तरी नंतर अनुभवाचे संस्कार त्यावरती होतातच. ते अनुभव बरे, की वाईट? किती कलात्मक? किंवा नाटकासाठी किती वस्तुनिष्ठ? याचा विचार लेखक करतोच. हा विचार करतांना लेखकाच्या समोर त्या वेळी नाट्यवाङ्मयामधले बदल, प्रश्नावरील नाटके असतातच? किंवा अभिव्यक्तीची वेगवेगळी रूपेही असतात.

आता तुमच्या लक्षात एक गोष्ट आली असेल, आपण एकाचवेळी बऱ्याच गोष्टींची चर्चा करतोय. नाट्यबीजे, अनुभव, अभिव्यक्ती, आशय. या सगळ्याच बाबी एकमेकांच्या परिघात येत असल्या, तरी सूक्ष्मपणे एकमेकापासून वेगळ्या आहेत. असाच विचार आपणाला नाट्य संहितेच्या बाबतीत करावा लागेल. नाट्यसंहितेमध्ये येणाऱ्या बाबी उदा. घटना, पात्रे, संवाद, नेपथ्य, रंगभूषा, वेशभूषा, पात्रांचा स्वभाव, पार्श्वसंगीत, नाटकाचा आशय व अभिव्यक्तीची रचना. या सगळ्याच बाबी सादरीकरणाशी निगडीत असतात. जसा पात्रांच्या अभिनयातून संहितेचा अर्थ सूचित होतो. तसाच नेपथ्यातून, रंगभूषेतून, वेशभूषेतून, पार्श्वसंगीतातून व अभिव्यक्तीतून सूचित होतो. कदाचित नाट्य संवादातून सूचित न होणारा अर्थ या व इतर बाबींतून सूचित होतो. या सगळ्या बाबी लेखकाला किती आकलन होतात, यावरती संहितेमध्ये तो मांडणी करतो. पण लेखकाचं एकाग्रचित्त या सगळ्याच बाबींवरती असतं असंही नाही. खासकरून या बाबींपैकी लेखक कशाला जास्त महत्त्व देतो? यावरून नाट्यसंहितेमध्ये त्याचा प्रभाव पडतो. पण लेखकासमोर अभिव्यक्तीचे माध्यम काय आहे? त्याने घेतलेले अनुभव इंद्रियगोचर, दृश्यगोचर असले तरी त्याच्यासमोर 'शब्द' हेच माध्यम आहे. नाटक लिहिताना त्याच्यासमोर नटाचा अभिनय, स्वभाव त्याचे रूप, स्टेजवरील हालचाल किंवा दृश्ये दिसत असली, तरी त्याला ती जशीच्या-तशी संहितांमधून सादर करता येत नाहीत. चित्रपट आणि नाटक लिहिण्याबरोबर दृश्यांशी अधिक निगडीत असल्यामुळे रंगमंचावरील सादरीकरणास अत्यंत महत्त्व प्राप्त झाले आहे. यासाठी नाट्यनिर्मितीच्या बाबतीत इतर घटकांचाही अभ्यास करावा लागेल.

२.५.३ दिग्दर्शक नाट्यनिर्मिती कसा करतो?

चित्रपट किंवा नाटक याच्या सादरीकरणामध्ये दिग्दर्शक खूप महत्त्वाचा घटक आहे. सादरीकरणाशी निगडित सर्वच बाबींचा त्याचा अभ्यास असतो आणि तिकडे त्याला लक्ष द्यावेच लागते. या बाबी कोणत्या आहेत?

अ) नाट्य संहिता व लेखकाची सर्जनशिल निर्मिती

ब) नाट्यनिर्मितीच्या संदर्भात काम करणारे विभागानुसार तंत्रज्ञ (कलादिग्दर्शक, पार्श्वसंगीतकार, नेपथ्यकार, वेशभूषा व रंगभूषाकार, कामगार इ.)

क) कलाकार

ड) व्यावसायिक व प्रायोगिक नाटकाचे निर्मिती बजेट व व्यवस्था

इ) सादरीकरणाशी निगडित बदलत्या अभिव्यक्तीचे तंत्रे.

कमीत कमी या बाबींशी तो निगडित असतोच. नाट्यनिर्मितीच्या अनुषंगाने त्याच्याकडे येणारे सर्वात पहिले व महत्त्वाचे माध्यम लेखकाची संहिता असते. तो नाट्य संहितेचा अभ्यास करतो. कधी-कधी लेखकाकडून तो वाचन करून घेतो. त्याच्यामागचं कारण लेखकाची नाट्य कलाकृती लिहिण्यामागची वस्तुनिष्ठता त्याला जाणून घ्यायची असते. नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना (वन लाईन), नाटकाचा आशय, नाटकातले संवाद, संवाद उच्चारणातील ढंग, पात्रांचे स्वभाव, नाटकाची भाषा, लेखकाचं संहिता लिहिण्यामागचं मन, भूमिका तो समजावून घेतो. त्याचबरोबर वर्तमान स्थितीतील नाटकाचा दर्जा, स्थानही तो शोधत असतो. सादरीकरणानंतर होणाऱ्या परिणामाविषयी विचार करतो. यासाठी निग्दर्शक उत्तम अभ्यासक, कल्पक, कलाकृतीचे वाङ्मयाचे आकलन असणारा, व सर्जनशिल मांडणी करणारा असावा लागतो. तो लेखकाबरोबरच कलादिग्दर्शक, पार्श्वसंगीतकार, वेशभूषा व रंगभूषाकार, तसेच कलाकार व निर्मिती व्यवस्थापकाशी सातत्याने चर्चा करीत असतो. स्वतःचे दृष्टिकोन समजावून सांगत असतो आणि इतरांचेही लक्षात घेत असतो. एकिकडे लेखकाने मांडलेल्या भूमिकेशी प्रामाणिक राहण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो, तर दुसरीकडे नाटकाला अधिक चांगले परिमाण मिळवून देण्यासाठी लेखकाला तो काही बदलही सूचवितो. नाटकाचा स्टोरीबोर्ड, शॉट डिव्हिजन करतो. पात्राच्या स्टेजवरील हालचालींचे, दृश्यांची चित्रे, फोटो काढून अभ्यास करतो. स्टेजची रचना, दृश्याची रचना, पात्रांचा अभिनय (वाचिक, कायिक) यांचा सराव करून घेतो. नाट्यनिर्मितीच्या अनुषंगाने दिग्दर्शकाच्या या भूमिकेचा अभ्यास होणं गरजेचं आहे. तो पुरेशा प्रमाणात होत नाही. कारण ही प्रक्रिया बरीचशी प्रायोगिक आणि प्रात्यक्षिक स्वरूपाची आहे.

२.५.४ कलादिग्दर्शक

दिग्दर्शकाबरोबर कला दिग्दर्शकही महत्त्वाचा घटक आहे. त्याला इंग्रजीत आर्ट डिरेक्टर म्हणतात. त्यालाही नाट्यसंहितेचा अभ्यास करावा लागतो. पण तो त्याला वाटून दिलेल्या किंवा त्याने ठरवून घेतलेलया विभागाशी प्रामाणिक राहातो. कला दिग्दर्शकाला स्टेजची रचना व नेपथ्याकडे लक्ष पुरवावं लागतं. नाटकाच्या गरजेनुसार सेट उभा करावे लागतात. अलिकडे नाटकामध्ये हॉस्पिटल, रेल्वे स्टेशन, समुद्र किनारा याचे सेट उभे केले आहेत आणि त्या प्रभावातून चित्रपटामधूनही त्याचा वापर होऊ लागला आहे. कधी-कधी संहितेमध्ये नेपथ्य व स्टेजवरील सेट संदर्भात सखोल लिहिलं जात नाही, तेंव्हा कला दिग्दर्शकाला कल्पकतेने योजना करावी लागते. कला दिग्दर्शकाकडे नाटकाचा आशय सूचित करण्यासाठी नेपथ्य आणि त्याने उभा केलेला सेटच असतो. त्यामाध्यमातून तो घराचा, रस्त्याचा, ग्रामीण, शहरी लूक मेन्टेन करतो. चित्रपटामध्ये बदलती लोकेशन (स्थळे) टिपण्यासाठी कॅमेरा आहे म्हणून तिथे बारीक-सारीक गोष्टीचं शॉट डिव्हिजन (दृश्य रचना) करता येते. पण नाटकासाठी एकच रंगमंच असतो. कला दिग्दर्शक कल्पकतेने बदलत्या प्रसंगासाठी नेपथ्य बदलतो. सेट बदलतो. त्यासाठी तो दिग्दर्शक, प्रकाशयोजनाकार, पार्श्वसंगीतकार यांच्याशी चर्चा करतो. नेपथ्याचे स्केच, रंगसंगतीसहित नोटबुकवरती काढतो. यासाठी प्रत्यक्ष स्टेजवरील वापरासंबंधी वेळेचं व कामाचं नियोजनही करतो. नाट्यनिर्मितीसाठी कला दिग्दर्शकाची भूमिकाही विचारात घेणे गरजेची आहे.

२.५.५ प्रकाश योजनाकार, वेशभूषाकार व रंगभूषाकार

नाट्यनिर्मितीतले प्रकाश योजनाकार, वेशभूषाकार तसेच रंगभूषाकाराचे योगदान खूप महत्त्वाचे असते. नाटक आपण कानांनी ऐकतो आणि डोळ्यांनी पाहतो. परिणामकारकता साधण्यासाठी रसिक श्रोत्यांच्या भावनेचा विचार करावा लागतो. त्यासाठी रसिकांच्या भावनांना कोणत्या गोष्टीमुळे आवाहन केले जाईल, याचाही विचार करावा लागतो. आम्ही 'कळाव' या मराठी चित्रपटाचे चित्रीकरण करत होतो. त्यावेळची गोष्ट. कलाकारांचा पोशाख सफेद होता आणि त्यांच्या पाठीमागची भिंतही सफेद होती. कधी-कधी डोळ्याला न जाणवणाऱ्या गोष्टी कॅमेरा टिपतो. कलाकार स्पष्ट दिसावेत म्हणून भिंतीवर प्रकाश टाकला तर फ्रेम (दृश्याची एक चौकट) बर्न (जळत) होत होती. यावेळी तीन गोष्टी हातात होत्या. लोकेशन (स्थळ) बदलणे, भिंत रंगविणे व कलाकारांना रंगीत पोशाख देणे. इथं आपण कॅमेरा म्हणजे नाट्य रसिकांचे डोळे गृहित धरू. कॅमेऱ्याला ज्या गोष्टी जाणवतात त्या रसिकांच्या डोळ्यांनाही जाणवतात म्हणून भिंत रंगविताना ती वस्तुनिष्ठतेने व प्रकाश योजना व कॅमेरा दृष्टिकोन लक्षात घेऊन रंगवायला पाहिजे. भावना उत्कट प्रसंग, ताण-तणावाचे प्रसंग, दुःखाचे प्रसंग, प्रेमाचे प्रसंग, तसेच युद्धाचे प्रसंग यामध्ये परिणामकारकता साधण्यासाठी प्रकाश-योजना तसेच कलाकाराची वेशभूषा व रंगभूषा खूपच महत्त्वाची आहे. फँटसी (कल्पनारम्य) नाटकातील कलाकाराची रंगभूषा व वेशभूषा, सामाजिक नाटकासारखी असणार नाही. पण ती पात्रे सजवताना त्या-त्या विभागातील तंत्रज्ञ कलाकारांनी खूप

मेहनत घेतलेली असते. तसेच नाट्यनिर्मितीचा आशयाच्या व अभिव्यक्तीचाही विचार केलेला असतो.

हल्ली तंत्रज्ञानाने नाटकापेक्षा चित्रपटाला खूप सजवता येतं. चित्रपटाला एक ठराविक कलर टोन देता येतो. डी. आय. कलर करेक्शन, ॲनिमेशन करता येते, क्रोमा करता येतो. नाटकामध्ये या गोष्टींना अवकाश आहे का? तर नाही. पण नाटक चित्रपटापेक्षा अधिक सजीव अभिव्यक्ती आहे. चित्रपटात दृश्ये चित्रित केली जातात आणि तंत्रज्ञानाच्या साहाय्याने सजविली जातात. नाटकाला तितका अवकाश नसला, तरी त्या दिशेने भविष्यात प्रयत्न होतील असे मानायला हरकत नसावी.

२.५.६ पार्श्वसंगीत नाटकाची परिणामकारकता वाढवते

नाटक हे सुद्धा चित्रपटासारखेच दृश्य माध्यम असल्यामुळे दृश्याची परिणामकारकता अनेक बाबीने वाढवता येते. त्यामध्ये संगीत हा खूप महत्त्वाचा भाग आहे. अण्णासाहेब किर्लोस्कर, देवलकर, कृ. पा. कोल्हटकर, राम गणेश गडकरी यांच्या नाटकातील गायिलेली पदे आजही लोकांच्या लक्षात आहेत. 'घाशीराम कोतवाल', 'वस्त्रहरण' यासारख्या नाटकांमधून लोककलेच्या गायन परंपरेचा बाजही जोपासला आहे. तशी नाटकाला संगीताची परंपरा खूप जुनी आहे. पण अलिकडे नाटकाचा आशय, अभिव्यक्ती व होणारी परिणामकारकता लक्षात घेऊन संगीताचे आयोजन केले जाते. रेल्वेचा आवाज, विमानाचा आवाज, पक्ष्यांचा, प्राण्यांचा, कलाकारांच्या पावलांचा, समुद्राच्या लाटांचा, पेटलेल्या चित्तेचा, वाऱ्याचा आवाज अशा माणसांशी निगडित वेगवेगळ्या आवाजांचा वापर केला जातो. याला फॉल्बी म्हणतात. यामुळे नाटकाला परिणामकारकता व जिवंतपणा येतो. माणसांच्या अवती-भोवती संगीत आहे. त्याचे संपूर्ण आयुष्यच सजीव-निर्जीव घटकांच्या आवाजांशी, संगीताशी निगडित आहे. त्यामुळे संगीत योजनाकार अधिक बारकाव्याने विविधता आणू लागले आहेत. उदा. प्रत्येकवेळी समुद्रातून येणाऱ्या लाटांचा आवाज सारखा येणार नाही. त्यासाठी लाटांची उंची, तिव्रता महत्त्वाची, तसेच पाऊस, वाऱ्यासंबंधी पण ही गोष्ट लागू होईल.

तसेच नाटकामध्ये गायलेली पदे, त्यांच्या वेगवेगळ्या चाली यांनी नाटकात वेगवेगळी परिणामकारकता निर्माण केली. नाट्य रसिकांना घडवलं. पण त्यांच्या आयुष्यामध्ये संगीताचं स्थान अजरामर राहिलं.

२.६ अनुभवलेल्या एखाद्या प्रसंगावर नाट्यमयरित्या लिहिण्याचा सराव

लेखकाला नाट्यबीज किंवा संपूर्ण नाटक सूचण्यामागे घडलेली एखादी घटना किंवा प्रसंग महत्त्वाचा असतो. अपघात झाला ही घटना पण त्या अनुषंगाने अनेक घडामोडी घडवत असतात. भांडण, ताण-तणाव, पोलीस केस अशा बऱ्याचशा घटना घडतात. याचं निरीक्षण, विश्लेषण, नाट्य संहितेच्या दृष्टीने योग्य व अयोग्य बाबी याचं चिंतन लेखक करतो. आता लेखकाला नाट्यनिर्मितीसाठी वस्तुनिष्ठ घटनाच घडाव्या लागतात असंही नाही. काही काल्पनिक गोष्टी

असतात. तर काही घटना-प्रसंग त्याच्या बाबतीतही घडत नाहीत. तरी तो स्वतःसंबंधीच अशी घटना घडली आहे, अशी कल्पना करून नाट्यनिर्मिती करतो. अशाच एका घटनेचा उल्लेख करून आपण नाट्यनिर्मिती करण्याचा प्रयत्न करूया. कधी कधी आपणाला वाटतं, काही प्रश्न खूपच क्षुल्लक आहेत. ते आपण लक्षात घेऊ नये. पण लेखकाला ते महत्त्वाचे वाटतात. 'आरं. आरं आबा आता तरी थांबा' हा चित्रपट मी लिहिला होता. मी प्रसिद्धीच्या वलयात होतो. अर्थात या कामी दिवंगत सदाशिव अमरापूरकर व त्यांची मुलगी रीमा अमरापूरकर यांची भूमिका महत्त्वाची होती. बऱ्याच ठिकाणी हा चित्रपट प्रदर्शित झाला होता. वर्तमानपत्रामध्ये यावरती भरपूर काही छापून आलं होतं. टी. व्ही. चॅनेल्सवरती मुलाखती येत होत्या. बहुधा सोलापूरमध्ये चित्रपट पाहाण्यास आलेल्या लोकांना अमरापूरकरांनी माझी ओळख करून दिली आणि त्यांना मी त्यांचाच जातभाई असल्याचं समजल्यावरून आनंदाने घोषणा द्यायला सुरुवात केली. क्षणार्धात माझ्यासमोर एक प्रश्न चमकून गेला, 'कोण आहोत आपण?' फार तर याला आपण नाट्यबीज म्हणू.

आता यावरून आपण नाट्यमयरित्या लिहिण्याचा सराव करू.

२.६.१ नाट्यबीज व नाटकाचे मध्यवर्ती सूत्र

आता आपणाला नाट्यबीज सापडलं आहे. गृहीत धरा हाच प्रश्न तुम्हालाही पडला आहे. 'कोण आहोत आपण?' पण या बीजावर नाटक का लिहायचं? कविता का लिहायची नाही? कथा, कादंबरी वगैरे? पण लिहायचं का? यासाठी मनामध्ये दोन गोष्टी निश्चित झाल्या पाहिजेत अ) लिहिण्याची अपरिहार्यता, ब) कोणता उचित वाङ्मयप्रकार माझ्या प्रश्नाला न्याय देऊ शकेल. त्यासाठी वाङ्मय प्रकाराची ओळख व त्यातील प्रभाव या दोन्ही गोष्टी महत्त्वाच्या आहेत.

आपल्यावरती प्रभाव नाटकाचा आहे. आपण आपली लिहिण्याची क्षमता नाटकातून सिद्ध करू शकतो. हे कळलं म्हणून नाटक लिहायला घेतलं. पण तरीही हा प्रश्न अस्वस्थ करतोय. 'कोण आहोत आपण?' याची उत्तरं वेगवेगळी असतील. 'मी कोकणी', 'मी महाराष्ट्रीयन', 'मी अमक्या-तमक्या जातीचा, 'मी अमक्या-तमक्या धर्माचा' किंवा 'मी ठराविक प्रदेशाचा' प्रत्येकाच्या अस्मिता, विचार, दृष्टिकोन वेगवेगळे असतील. पण मला ठामपणे आठवतं. राज्यघटनेच्या सरनाम्यात म्हटलं आहे. We are the people of India. म्हणजेच 'आम्ही भारतीय लोक' म्हणजे मी कोण? 'भारतीय' आता आपणाला मध्यवर्ती सूत्र गवसलं आहे आणि यामुळे अनेक प्रश्न निर्माण होणार आहेत. त्यातील पहिला प्रश्न 'मी भारतीय आहे. आपण सर्वच भारतीय आहोत, मग वर्तनाच्या पातळीवरती लोक 'भारतीय' का नाहीत?' यातून एक कथानक जन्म घेईल.

२.६.२ कथानक व उपकथानकांची गुंफण

आपण वरील प्रश्नांचा मागोवा घेत राहू आणि घटनाकार डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांच्या संकल्पनेतील एकसंघ भारत, त्या देशातील लोक भारताच्या अस्मितेपेक्षा जातीच्या, धर्माच्या, प्रदेशाच्या, भाषेच्या अस्मिता अधिक जोपासतात हे जाणवेल. घटना जरी 'मी'च्या संदर्भातील

महाराष्ट्रातील असली तरी, 'मी' आता सार्वत्रिक होईल तो भारतामध्ये, भारताबाहेर दिसू लागेल. लेखकाचे अनुभवाचे विश्व महाराष्ट्रातील असले, तरी तो अंतःप्रेरणेने व अभ्यासाने इतर राज्यातील अनुभवविश्वाचा मागोवा घेईल. कदाचित तो 'मी' ला भारतातील अनेक राज्यातून फिरवेल. तिथल्या विविधतेच्या, संस्कृतीच्या, विचाराच्या, भौगोलिकतेच्या, आचाराच्या गोष्टी लक्षात घेऊन वरील प्रश्न वागवेल. उत्तर शोधेल. लोकांना सांगेल. 'मी' ला कोण भेटेल? कदाचित 'मी' ला सर्वसामान्य माणसापासून सैनिक, स्वातंत्र्य सैनिक, पोलिस अधिकारी, डॉक्टर, वकील, इंजिनिअर, शेतकरी, कामगार, वेगवेगळ्या जाती-समूहाचे लोक, स्थिर-स्थावर, भटके, स्त्री-पुरूष, बंगल्यात राहणारे, पालात राहणारे, फूटपाथवर राहणारे असे असंख्य लोक त्यातून काय कळेल? कोणाला 'भारत' आहे कोणाला नाही. म्हणजे त्यांना माहीतच नाही. कोणाला माहीत असून ते संधी साधूपणे वागतात. या सगळ्या चर्चेतून एक व्यापक कथानक जन्म घेईल. अर्थात लेखकाची अनुभव घेण्याची क्षमता, त्याची धाटणी किती आहे, यावरती सगळं अवलंबून असेल. यातून दोन गोष्टी साध्य होतील.

१) नाटकाचं कथानक व प्राथमिक अवस्थेतील संहिता

२) नाटक लिहिण्यामागचा हेतू, उद्दिष्टे

२.६.३ योग्य पात्रांची निवड

नाटकाचं कथानक असं आकाराला येत असतानाच त्याच्या संबंधित व्यक्ती, त्या व्यक्तींचे स्वभाव, त्यांचं वागणं-बोलणं, पेहराव, त्यांची भाषा आपल्या लक्षात येऊ लागली असेल. मी नुसतं 'सैनिक' म्हटलं, तरी तो तुमच्या डोळ्यासमोर त्याच्या गणवेशासहित शिवाय शस्त्रासहित उभा राहतो किंवा तो काय करत असेल तेही दिसतं. अशी बरीचशी पात्रं आपल्या डोळ्यासमोर येतील. पण आलेली सगळीच पात्रे आपण स्विकारणार नाही. आपण निवडलेल्या कथानकाला, आशयाच्या अभिव्यक्तीला ते कितपत न्याय देऊ शकतील, याचा आपण विचार करू आणि पात्रांची निवड करू. ती सगळीच पात्रे एकसारखी असणार नाहीत, किंवा ते अनुभवांच्या पातळीवरती अवास्तव ठरणार नाहीत, याची काळजी घेऊ. यावेळी आपण नाटकाच्या अभिव्यक्तीचा पण विचार करू. आता पात्रे निवडताना 'मी'चं सामाजिक स्थान, भौगोलिक, सांस्कृतिक स्थान शोधू. थोडक्यात समाजामध्ये त्याचा दर्जा व वय या दोन्ही गोष्टी पाहू. तसंच 'मी'ला भेटू शकणारी माणसं. ती कोठे राहतात? त्यांची संस्कृती काय? वय काय? दर्जा काय? व त्यांची भाषा काय? यांचाही शोध घेऊ यातून पात्राची रचना होईल. त्यांचे स्वभाव कळू लागतील.

२.६.४ घटना व प्रसंग

'मी'च्या संदर्भात पूर्वी एक घटना घडली असली, तरी आता अनेक घटना घडतायत असं दाखवावं लागेल. त्या वास्तवात घडणारही नाहीत. पण त्या गृहीत धराव्या लागतील. समजा 'मी' केरळमध्ये गेला. तिथे काय घटना घडू शकेल? कोठे घडू शकेल? तसेच 'मी' दक्षिण राज्याकडून उत्तरेच्या राज्यामध्ये जाईल. तेव्हा त्या राज्यांची मानसिकता 'भारत निर्मिती वेळी' काय होती? सध्या

काय आहे? याचाही विचार करावा लागेल. तेथील प्रादेशिकता, संस्कृती, लोकांचे आचार-विचार, त्यांचे शेतीशी, प्राण्यांशी, निसर्गाशी असणारे नातेसंबंध लक्षात घेऊन घटना-प्रसंग दाखवता येतील. उदा. केरळमधला समुद्र व नारळाच्या बागा हिमाचल प्रदेशमध्ये दाखविता येणार नाहीत. लेखक मोजक्याच पण नाटकासाठी उपयुक्त घटना-प्रसंगाची नोंद घेईल.

२.६.५ नाटकाची भाषा-संवाद

नाट्य कथानकामधल्या 'मी' चे अनुभवविश्व व्यापक आहे. त्यामुळे भाषेचे स्वरूप काय असेल? 'मी' ला भेटणाऱ्या व्यक्ती वेगवेगळ्या सामाजिक स्तरातल्या, तसेच प्रादेशिक स्तरातल्या आहेत त्यामुळे भाषा विविधांगी होणारच! पण भाषेची विविधांगी रूपे आकलन करून घेण्याची क्षमताही हवी. आपण नाटक का लिहितो आहोत? कोणासाठी लिहितो आहोत? हे प्रश्न उपस्थित झाले, तर आपल्यासमोर ग्राहक नाट्यरसिक येतील. पण माझ्या मते, लेखकांनी स्वतःला अशी बंधने घालून घेऊ नयेत. व्यामिश्र भाषा समजून घ्यायला अवघड जाईल पण वस्तुनिष्ठता येईल. पात्रांच्या भौगोलिक (प्रादेशिक), सांस्कृतिक, सामाजिक, राजकीय जीवन जगण्याच्या स्तरावरून त्यांच्या अनुभवविश्वातली भाषा आपणास वापरता येईल ती स्थलपरत्वे, त्यांनी स्वीकारलेल्या व्यवसायाने, तसेच वयोमानानुसार बदलत जाईल त्या-त्या प्रदेशातील बोलीभाषेचा प्रभाव जाणवू लागेल आणि नाटकाला एक व्यापक भाषिक सामग्री मिळवून देण्यात आपण यशस्वी होऊ. म्हणजे आता एक गोष्ट लक्षात आली असेल, अनुभवाशी प्रामाणिक राहताना भाषेंचं व्यापक आकलन लेखकाला असणं गरजेचं आहे.

२.६.६ नाट्य संहितेचा विचार

नाट्य संहितेचा विचार करताना एक प्रश्न उपस्थित करू 'नाट्य संहितेमधील सगळ्यात महत्त्वाचा घटक काय? संवाद? पात्रांचा अभिनय? रंगमंचावरचं नेपथ्य? पार्श्वसंगीत? की प्रकाशयोजना? हे खरं आहे, आपण नाटक सांगणार आहे ते पात्राच्या संवादातून व अभिनयातून. पण पात्राच्या सांगण्याच्या प्रक्रियेला हे सगळेच घटक जीवंत करतात. म्हणून लेखकाने कंसात नोंदवलेल्या सूचना कमी महत्त्वाच्या आहेत असे म्हणता येत नाही.

उदा. ('लाही-लाही उन्ह पसरलं होतं. वरचा जीव वर आणि खालचा खाली होत होता. त्यात भरदुपारी मुरमीवरच्या किड्यांनी किरर आवाजात दुपारती सुरू केलेली. तो आवाज कानात तापलेलं शिसं घातल्यासारखा शिरत होता. वाळून-वटून गेलेल्या झाडावरच्या किड्यांनी त्याचं मन, मेंदू पोखरलं होतं)

इथं नाटकातला 'तो' काही बोलत-सांगत नाही. पण कंसात नोंदवलेल्या गोष्टी बरंच काही सांगून जातात. ती त्याच्या मानसिकतेची, तसेच भौगोलिक परिस्थितीची वातावरण निर्मिती करतात. कला दिग्दर्शक व संगीतकाराला महत्त्वाच्या गोष्टी पुरवतात. म्हणून नाटकातील संवादाबरोबर संहितेमधील याही गोष्टी महत्त्वाच्या ठरतात. आपण आपल्या कथाबीजाच्या अंगाने विचार करू.

इतक्या व्यामिश्र अनुभवाची संहिता मांडायची कशी? थेट संवादातून? की लोककला प्रकारातून? विविध राज्यातील कोणती विविधता लक्षात घ्यायची? त्या विविधतेमधील सांस्कृतिक, राजकीय, सामाजिक, की वैचारिक अंगे उलगडून दाखवायची? त्या-त्या राज्यातील कोणती व्यक्ती पात्रं म्हणून प्रातिनिधीक स्वरूपात लक्षात घ्यायची? पात्रांचा वापर दाखवायचा कुठे? चौकात? शेतात? गावात? शहरात? हॉटेलमध्ये की समूद्र किनारी? का मंदिरात? जसे-जसे आपण विचार करीत जाऊ तसे-तसे संहितेचं शरीर ठरेल. मंग एखादी 'घाशीराम कोतवाल' सारखी व्यामिश्र प्रायोगिक कलाकृती आकाराला येईल. कधी आशयाच्या व अभिव्यक्तीच्या गरजेनुसार संहितेचं प्रचलित रूप बदलून नवीन रूपे आकाराला येतील. वर्तमानाचा व भविष्याचा प्रभाव, तसेच जागतिक रंगभूमीच्या बदलत्या प्रारूपाचा प्रभावही जाणवेल किंवा नवीन काही घडेल. पण संहिता आकाराला आणताना आपणाला खूप विचार करावा लागेल. नाटकं पहावी लागतील. कधी जगावी लागतील. किती काळ विचार करावा लागेल सांगता येत नाही. पण जोपर्यंत समाधानकारक कलाकृती लिहिली जाणार नाही तोपर्यंत आपण अस्वस्थच राहू.

२.६.७ एक नमुना

(तो प्रचंड अस्वस्थ होता. कान तुटलेल्या कुत्र्यासारखी त्याची अवस्था झाली होती. आता तर त्याच्या मनात त्या प्रश्नानं आसाडी घातली होती. कान झाडत येणाऱ्या कुत्र्यासारखा तो त्यांच्या शेतामध्ये गेला. तेव्हा तो खेडूत म्हातारा पेंढीचे आळे बांधत होता. उन्हानं करपलेला चेहरा. मळकटलेली बंडी अन् धोतर. गालावर दाढीची खुटं वाढलेली. रानात पसर पडलेय. आभाळात ढगांचे पुंजके दिसू लागलेत म्हणून त्याची आवरा-आवर सुरू आहे. तो गेला आणि त्या म्हाताऱ्याजवळ उदासवाणा बसला. म्हाताऱ्याला कळंना हा परका माणूस कोण?)

म्हातारा : कुठल्या गावचं पाव्हणं?

(त्यानं फक्त म्हाताऱ्याकडं रोखून पाहिलं. त्याला उत्तर द्यावसं वाटलं नाही. म्हातारा बुचकळ्यात पडला. पेंढ्या बांधाय लागला)

तो : तुम्हाला देश माहीत आहे?

(तो अचानक बोलता झाला. पण म्हाताऱ्याच्या चेहऱ्यावर त्याला भला मोठा प्रश्न दिसला)

म्हातारा : काय आसतू देश?

(म्हाताऱ्याला काय सांगावं? संभ्रम ऽ खूप मोठा संभ्रम ऽऽऽ ! मग तो उठून उभा राहिला आणि डॉ. बाबासाहेब आंबेडराच्या अविर्भावात सांगू लागला)

तो : We the people of India's आम्ही भारताचे लोक ऽऽऽ. भारत आमचा देश आहे.

म्हातारा : मला माणसं कळाली. म्हणजी कळतात. त्यांना डोळं भरून बघता येतं. त्यांच्यासंग घडा-घडा बोलता येतं. देश कसला माणूस हाय?

(त्याला आता काय बोलावं कळेना. त्याला एक जाणवलं भारतातील बऱ्याच लोकांना त्यांचा देश माहीत नाही. मंग संविधानिक लोकशाहीचा विषयच वेगळा)

वरील नमुनादर्शक संवादामध्ये मी मुद्दाम अंक कितवा, प्रवेश कितवा टाकला नाही. त्याची वेळ, प्रवेश, स्थळ, अंक आपण ठरवू शकतो. पण इथे एक गोष्ट महत्त्वाची आहे. जे नाट्य संवादातून निर्माण होतं तसंच नाट्य कंसातील सूचनांनी पण होतं. कंसातील सूचना भौगोलिक परिस्थिती नायकाची व म्हाताऱ्याची मनस्थिती व भावस्थिती सूचित करतात. याचा फायदा अभिनेत्याबरोबरच इतर तंत्रज्ञ लोकांनाही होतो. मुळात लेखन हा सर्जनशील प्रकार आहे. लेखकाकडे किती सर्जनशिलता, व्यासंग व अनुभवाशी प्रामाणिकपणा आहे त्यावरती लेखनाचा दर्जा ठरतो.

२.७ समारोप

लेखकाने एखादा प्रसंग अनुभवला की त्या उत्कट तीव्रतेने त्याला तो आकार देण्याचा प्रयत्न करतो. यावरती मग इतर बऱ्यावाईट अनुभवाचे, विचारांचे, मूल्यांचे तो संस्करण करायचा प्रयत्न करतो. असे करताना त्यांने स्वीकारलेल्या मध्यवर्ती कथासूत्राशी, उद्दिष्टांशी तो प्रामाणिक राहतो. यासाठी जागृकता, कल्पकता, योजकता, बहुश्रृतता, सृजनता इ. गुण त्याच्या ठायी असावे लागतात.

तसेच नाटक हे श्राव्य व दृश्य माध्यम आहे. तसेच ते समूहाचे माध्यम आहे. लेखक, दिग्दर्शक व इतर तंत्रज्ञांची कल्पकता, योजकता, विचार, दृष्टिकोन याचाही नाट्यनिर्मितीमध्ये समावेश असतो. त्यामुळे नाट्यनिर्मितीसंबंधी या सर्व घटकांचा विचार करावा लागेल.

नाट्यनिर्मितीच्या ज्या तऱ्हा (पद्धती) विकसित झाल्या आहेत, त्या लेखकाने व तंत्रज्ञांनी त्या-त्या कालखंडात घेतलेल्या भूमिकेवरून, तसेच त्यांच्यावरती पडलेल्या प्रभावावरून स्पष्ट होतात. सुरुवातीला दैवी, धार्मिक, सण, उत्सवाकरिता निर्माण झालेली ही रंगभूमी आपले रूप बदलत लोकनिष्ठ राहिली. लेखनापासून-तंत्रापर्यंत गरजेनुसार बदल करीत अभिव्यक्त होत राहिली. लोककलेच्या अनेक प्रकारांची भूरळ ही नाटकातील नवेपणा शोधतांना महत्त्वाची ठरली आहे. यातूनच अभिव्यक्तीच्या विविध तऱ्हा विकसित झाल्या आहेत.

२.८ शब्दार्थ व टिपा

- **फॉली** (Foli) : संगीताचा एक प्रकार
- **डी. कास्ट :** जाती निर्मूलन
- **करकी मेळा :** कर्नाटकातील 'करकी' या गावचे लोककलावंत
- **स्कोमोरोखी :** रशियामधील अटके कलावंत
- **काबुली :** बाझार, सण, उत्सव यामध्ये भटकत राहून कला सादर करणारे जपानमधील कलावंत
- **दंडार :** आंध, गोंड, कोलाम या आदिवासी जमातीचे नृत्य

- **डिंडण :** डिंडाळासारखा नृत्यप्रकार ढोलाची (मांदोळची) पूजा करून डिंडणचे चाळे सुरू होतात.
- **डिंडाळा :** होळीच्या सणादिवशी करावयाचे भिल्लांचे नृत्य
- **भवडा :** महाराष्ट्रातील आदिम नृत्यप्रकार
- **प्री वर्क :** चित्रिकरणाच्या आगोदरचे काम
- **फॉर्म :** रूप
- **ढंग :** पद्धत, तऱ्हा
- **वन लाईन :** एका ओळीपासून अनेक ओळीपर्यंत सारांश रूपाची गोष्ट
- **शॉट डिव्हीजन :** चित्रित करावयाच्या दृश्याचे वर्गीकरण
- **स्टोरीबोर्ड :** चित्रित करावयाच्या चित्रपट संहितेचा (कथेचा) दृश्याच्या वर्गीकरणाचा तक्ता त्यामध्ये कॅमेऱ्याची हालचाल व पात्रांच्या हालचालीचा समावेश असतो.

२.९ स्वयंअध्ययनासाठी प्रश्न व उत्तरे

■ **वस्तुनिष्ठ प्रश्न**

अ) भरताने लिहिलेल्या नाटकाचे नाव काय?
(संगीत सौभद्र/मृच्छकटीक/नाट्यसूत्र)

ब) संगीत नाट्यरंगभूमीचे जनक कोणाला म्हंटले जाते?
(आण्णासाहेब किर्लोस्कर/खाडिलकर/पु. ल. देशपांडे)

क) 'महानिर्वाण' नाटक कोणी लिहिले?
(पु. शि. रेगे/सतिश आळेकर/वसंत कानेटकर)

ड) नाटकाच्या सादरीकरणासंबंधीचा अभ्यास कोणाला जास्त असावा लागतो?
(दिग्दर्शक/लेखक/रंगभूषाकार)

इ) 'घाशीराम कोतवाल' हे नाटक कोणी लिहिले?
(वि. वा. शिरवाडकर/वसंत कानेटकर/विजय तेंडूलकर)

उत्तरे : अ) नाट्यसूत्र, ब) अण्णासाहेब किर्लोस्कर, क) सतिश आळेकर, ड) दिग्दर्शक, इ) विजय तेंडूलकर

२.१० सरावासाठी स्वाध्याय

अ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. नाट्य निर्मितीच्या विविध तऱ्हा (पद्धती) स्पष्ट करा?

२. नाट्य निर्मितीसाठी आवश्यक घटक कोणते?

३. नाट्यसंहिता कशी आकाराला येते?

४. प्रायोगिक रंगभूमीचा नाट्यनिर्मितीवरील कसा प्रभाव पडला आहे स्पष्ट करा?

ब) टीपा लिहा

१. नाट्यनिर्मितीवरील विचारांचा प्रभाव

२. नाटकाच्या प्रयोगातील दिग्दर्शकाची भूमिका

३. नाट्य संहितेमधील महत्त्वाचे घटक

४. चित्रपट व बोलपटाचा नाट्यनिर्मितीवरील प्रभाव

५. लोककलांचा नाट्यनिर्मितीवरती प्रभाव

६. नाटकाच्या भाषेचे वेगळेपण

७. नाट्यनिर्मितीमध्ये कला दिग्दर्शकाचे योगदान

८. संगीत नाटकांचा नाट्यनिर्मितीवरील प्रभाव

२.११ उपक्रम

१. अनुभवलेल्या एखाद्या प्रसंगावरती 'नाट्यसंहिता' लिहा.

२. दिग्दर्शक व इतर तंत्रज्ञ लोकांसोबत एकत्र येऊन नाट्य संहितेच्या सादरीकरणासंदर्भात चर्चा करा, त्यांच्या नोंदी ठेऊन सादरीकरण करा.

३. विद्यार्थ्यांनी उत्कृष्ट नाटके पहावीत. त्यातील सादरीकरणासंदर्भातील बारकावे लक्षात घ्यावेत.

४. अभ्यासपूर्ण पद्धतीने विद्यापीठस्तरीय व जिल्हास्तरीय युवा महोत्सवामध्ये एकांकिका सादर कराव्यात.

५. नाटकाच्या अनुषंगाने परिसंवाद, अभ्याससत्रे, कार्यशाळा यांचे आयोजन करावे.

२.१२ पूरक वाचन

१. मराठी विश्वकोष खंड १४ पृ. २६४ ते ३०९

२. लोकरंग आणि अभिजन रंगभूमी – लेखक प्रभाकर मांडे

३. भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र एक रसास्वाद – डॉ. पराग धोगे

४. मराठी नाटक : रंगभूमी : नवीनतेकडे किती? कशी? –डॉ. वि. भा. देशपांडे (लेख–नाट्यवेध)

५. मराठी नाटक १९७५ ते २००० – दत्ता भगत (नाट्यवेध–लेख)

६. दलित रंगभूमी आणि दलित नाटक – डॉ. भगवान ठाकूर ('नाट्यवेध'– लेख)

७. मालवणी रंगभूमी – प्रा. बाळकृष्ण लळीत (लेख–'नाट्यवेध')

८. 'दायाद' (वाडा त्रयीचा) – संपादक : प्रशांत दळवी, जिगिषा प्रकाशन, मुंबई

९. मराठी नाटकातील स्त्रीवादी साहित्य व समीक्षा : डॉ. शिवाजीराव पाटील (लेख–नाट्यवेध)

❑❑❑

सत्र २ : घटक १

कथानकांचे विविध प्रकार

१.१ उद्दिष्ट्ये :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपणास;

- कथानकाचे स्वरूप समजून घेता येईल.
- कथानक रचनेची तत्त्वे समजून घेता येतील.
- कथानकाचे प्रकार समजून घेता येतील.
- प्रत्यक्ष कथानक रचून पाहता येईल.

१.२ प्रास्ताविक :

'कथानक' हा कथनात्मक साहित्य प्रकारातील अत्यंत महत्त्वाचा घटक असतो. केवळ कथनात्मक साहित्यप्रकारातच नव्हे तर दृष्यकला (उदा. चित्रपट-टेलिव्हिजन) किंवा प्रयोगकला (उदा. नाटक) यांमध्ये काम करतानाही कथानकाची समज महत्त्वाची ठरते. साहित्यकृतीची अथवा कलाकृतीची परिणामकारकता उत्तम कथानकावर आधारित असते. चांगले कथानक रचता यावे यासाठी कोणत्या पद्धतीने विचार आणि कृती करता येईल? यासाठी कोणत्या प्रकारच्या व्यासंग-रियाजाची आवश्यकता आहे? हे आपण या घटकातून समजून घेऊया. या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला...

- कथानक म्हणजे काय ते समजून येईल.
- कथानकाचे प्रकार आणि त्यांचे वेगळेपण समजेल.
- कथानक रचनेसाठी कोणत्या तत्त्वांवर काम करावे लागते हे समजेल.
- नमुना कथानकाच्या आधारे, आपण अभ्यासलेल्या तत्त्वांचा पडताळा घेता येईल.

आता आपण आपला कथानकाच्या अभ्यासाचा प्रवास आरंभ करू.

१.३ विषय विवेचन

ललित साहित्याची चर्चा करताना, त्या विषयी वाचतांना, आपल्या कानावर कथा आणि कथानक हे दोन शब्द वारंवार येत असतात. अनेकदा कथा कशाला म्हणायचे आणि कथानक कशाला म्हणायचे, याबाबत आपला गोंधळही उडत असतो. सुरवातीला आपण कथा आणि कथानक यातील फरक समजावून घेऊया. कथा (Story) आणि कथानक (Plot) यांच्यात त्या भेदाची चर्चा

अगदी ॲरिस्टॉटलच्या काळापासून घडत आलेली आहे. ॲरिस्टॉटलने प्रथम, प्रत्यक्ष आयुष्यात घडणाऱ्या घटना-कृती यांच्यापासून कथेसाठी निवडल्या गेलेल्या घटना-कृती यांना वेगळे कल्पिले. कथा लिहिताना आपण प्रत्यक्षातल्या घटितांना जसेच्या तसे उतरून काढत नाही. प्रत्येक लेखक त्याच्या-त्याच्या प्रकृतीनुसार, वास्तवाच्या किंवा प्रत्यक्षातल्या सामुग्रीतून निवड करत असतो. ही निवडच प्रत्यक्षाला कथेचं रूप देण्यास कारणीभूत ठरत असते. ही चर्चा पुढे नेण्याआधी आपण कथा आणि कथानक यांमध्ये असणारा भेद नेमका स्पष्ट करता येतो का ते पाहूया. आपल्याला असे म्हणता येईल की कथा म्हणजे घटनांची क्रमबद्ध मांडणी आणि कथानक म्हणजे या घटनांमध्ये निर्माण केलेले संबंध. आपण ज्याला ललित साहित्याच्या संदर्भात कथा किंवा कादंबरी म्हणतो तो वस्तुतः घटनांच्या विशिष्ठ क्रमांमध्ये कथानकाने निर्माण केलेला संबंध असतो. म्हणजेच घटना आणि त्यांच्यात संबंध निर्माण करणारे तत्त्व यांनी मिळून साकारलेली ती संरचना असते. वर उल्लेखलेल्या; व्याख्येसारख्या वाटणाऱ्या विधानांची अधिक खोलात उकल करून पाहूया.

कथा तेंव्हाच कथा म्हणून ओळखली जाईल जेंव्हा तिच्यात एखादी घटना घडेल. मग ही घटना प्रत्यक्ष वास्तवामधली किंवा एखाद्या विशिष्ठ व्यक्तीच्या स्वप्नामधली, कल्पनेमधली कोणतीही असू शकेल. ही घटना भौतिक स्तरावरची/शारीरिक स्तरावरची किंवा मानसिक स्तरावरचीही असू शकेल. यथावकाश आपण या सगळ्या प्रकारच्या घटनांची उदाहरणे पाहू. सुरवातीला काही घटनांची उदाहरणे पाहून घटना म्हणजे; काहीतरी 'अ' अवस्थेकडून 'ब' अवस्थेकडे जाणे. उदा.

१) घड्याळाचा काटा बारावर आला.

२) चिमणीने घरट्यासाठी काडी उचलली.

३) राजाचा मृत्यू झाला.

या खरेतर लघुत्तम कथाच आहेत. या तीनही विधानांमध्ये एक अवस्थांतरण आहे, पात्र आहे, कृती आहे. पात्र, त्याची कृती आणि त्या कृतीमुळे बदललेली अवस्था यांच्या मिश्रणातून काहीतरी 'घडल्याचा' भाव उत्पन्न होतो आहे. आता तुलनेसाठी खालील विधाने पहा,

१) आकाश निरभ्र आहे.

२) घराला निळ्या खिडक्या आहेत.

या विधानांमध्ये अवस्थांतरण नाही परिणामी तिथे काही 'घडत' नाही. ही दोन्हीही विधाने 'वर्णन' करणारी विधानं आहेत. म्हणजे आपल्याला असे म्हणता येईल की 'कथा म्हणजे; पात्रांचा सहभाग असणारी घटनांना आणि कृतींना विशिष्ठ क्रमात बांधणारी संरचना; ज्या संरचनेतील कृती पात्रांकडून हेतूतः घडलेल्या असतात.' आता आपण कथेचे रूपांतर कथानकात कसे होते ते पाहू. यासाठी आपण इ. एम्. फॉस्टर या कादंबरीकार आणि समीक्षकाचे प्रसिद्ध उदाहरण पाहू. इथे फॉस्टरचे मूळ उदाहरण आणि त्याचा मराठी अनुवाद, दोन्ही नोंदविले आहे.

The King died and the queen died. (Story)

राजाचा मृत्यू झाला आणि राणीचा मृत्यू झाला. (कथा)

The King died and then the queen died of grief. (Plot)

राजाचा मृत्यू झाला आणि शोकातिरेकाने राणीचा मृत्यू झाला. (कथानक)

यावरून आपल्या असे लक्षात येईल की 'कथानक' हे संभाषित होण्यातले, प्रकट होण्यातले एक महत्त्वाचे अंग आहे. 'कथानक' म्हणजे 'कथा' सांगण्याची 'तऱ्हा', 'पद्धत. आपण अनेकदा असे पाहतो की काही घटनाक्रम वर्षानुवर्षे पुनरूक्त होत राहतात. ते अनेक कथांमधून पुनःपुन्हा वापरले जातात. घटनाक्रम म्हणून ते शिळे झाले किंवा पुनरुक्त झाले तरी 'कथानक' त्यांना प्रत्येकवेळी नव्याने समोर आणते. 'कथानक' त्यांना नित्यनूतन बनवते. उदाहरणादाखल आपण काही कालातीत, प्रसिद्ध घटनाक्रम पाहू.

१) दोन अनोळखी व्यक्ती भेटतात. त्यांचा जुजबी परिचय होतो. त्या व्यक्ती परस्परांच्या जीवनाचा अविभाज्य भाग बनतात.

२) दोन अनोळखी व्यक्ती भेटतात. त्यांचा जुजबी परिचय होतो. त्या परस्परांच्या जीवनाचा अविभाज्य भाग बनतात. एका अनपेक्षित घटनेने-कृतीने त्या विलग होतात.

३) एखाद्या व्यक्तीचे/समूहाचे जीवन स्थिरावलेले असते. आपत्ती येते. जीवन विस्कटून जाते.

४) एखाद्या व्यक्तीचे जीवन स्थिरावलेले असते. आपत्ती येते. जीवन विस्कटून जाते. शोकाने व्यक्तीचा नाश होतो किंवा व्यक्ती एका उन्नत जाणीवेला पोहचते.

आपण जितके वाचत जाऊ तितके आपल्याला; वर उल्लेखलेले घटनाक्रम असणाऱ्या कादंबऱ्या, नाटके, चित्रपट, कथा सापडत जातील. शेक्सपियरच्या 'किंग लियर' मध्ये आपल्याला क्रमांक चारचा घटनाक्रम दिसतो. मिलिंद बोकिलांच्या 'शाळा' या कादंबरीमध्ये किंवा सुहास शिरवळकरांच्या 'दुनियादारी' या कादंबरीमध्ये आपल्याला क्रमांक दोनचा घटनाक्रम दिसतो. पण म्हणून काही 'शाळा' आणि 'दुनियादारी' या एकाच प्रकारच्या, एकाच गुणवत्तेच्या कादंबऱ्या ठरत नाहीत. अशी असंख्य उदाहरणे आपल्याला पाहता येतील. दोन पुरूष आणि एक स्त्री यांच्या परस्पर नात्यांमधून उद्भवलेल्या; प्रेमाचा त्रिकोण मांडणाऱ्या शेकडो लोकप्रीय कथा-कादंबऱ्या झालेल्या आहेत. परंतु हाच घटनाक्रम असणारे गिरीष कर्नाडांचे 'हयवदन' हे नाटक संपूर्णपणे वेगळा अनुभव देते. याचे कारण त्याच्या कथानकात दडलेले आहे. आपण 'कथा' आणि 'कथानक' यांच्या संयुगाला सरसकट 'कथा' असेच म्हणत असलो, तरी त्यांच्यातला मूलभूत भेद समजून घेणे आवश्यक आहे. सर्जनशील लेखन करू इच्छिणाऱ्या लेखकांनी यावर विशेष लक्ष देणे आवश्यक ठरते. लेखन करणाऱ्याने हेही ध्यानात ठेवावे की; कथा आणि कथानक या दोन संकल्पना आपण विलग करून, सुट्या करून पाहिल्या असल्या तरी, प्रत्यक्षात त्या परस्परांमध्ये विरघळून गेलेल्या असतात. कथा-कादंबरी लिहिताना घटनांचा कालक्रम, अनुक्रम पाळतीलच असे नाही. फ्लॅशबॅक, फ्लॅश फॉरवर्ड, एकाच काळात अनेक अवकाशांमध्ये घडणाऱ्या घटना असे अनेक प्रकार हाताळले

जाऊ शकतात. राजीव नाईक आणि चेतन दातार यांचे संयुक्त लेखन असणारे 'मागोवा' हे नाटक काळात उलटे जाते. ते 'आज सुरू होते आणि काळात उलट प्रवास करत 'काल'कडे जाते. अनेक कथा-कादंबऱ्यांमध्ये 'काळ उड्या' असतात (Time lapse), म्हणजे घटनाक्रम मोठा काळ ओलांडून पुढे जातो. घटनाक्रमावर केले जाणारे हे प्रयोग वस्तुतः कथानकाचेच प्रयोग आहेत.

कथानकाविषयी जाणून घेतल्यानंतर आपण कथानकाचे प्रकार आणि त्याची मूलतत्त्वे यांचा विचार करू. आरंभी कथानकाची मूलतत्त्वे कोणती ते पाहूया. ह्या मूलतत्त्वांच्या सहभागातून कथानकाची उभारणी होत असते. ही मूलतत्त्वे वेगवेगळ्या स्वरूपात, पुनःपुन्हा कथानक रचताना वापरली गेलेली दिसतात. आपण एका आकृतीच्या साहाय्याने ही मूलतत्त्वे समजून घेण्याचा प्रयत्न करू. सुरवातीला ही तत्त्वे कोणती आहेत ते पाहू.

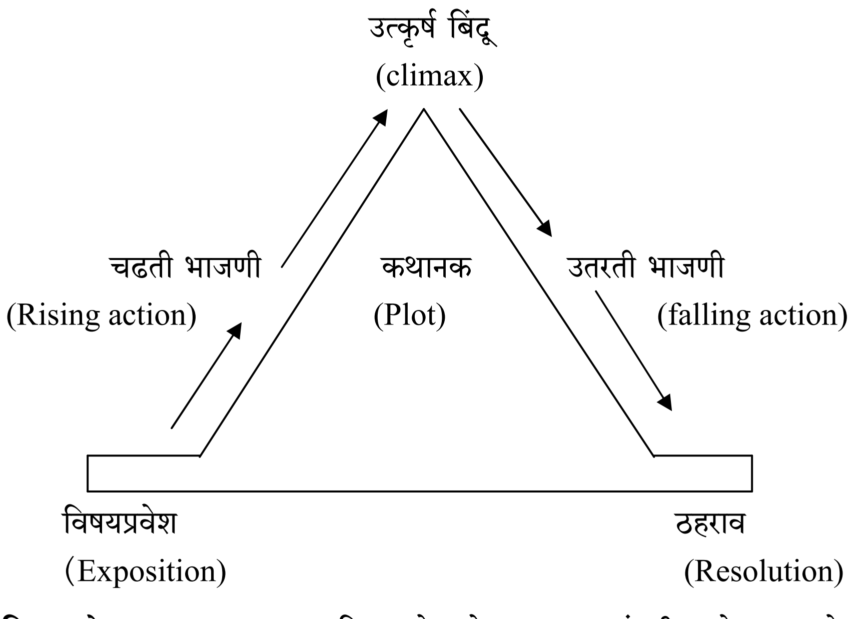
१) विषयप्रवेश (Exposition)

२) चढती भाजणी (Rising action)

३) उत्कृर्ष बिंदू (climax)

४) उतरती भाजणी (falling action)

५) ठहराव (Resolution)



१) विषयप्रवेश (Exposition) : विषयप्रवेश हे कथानक बांधनीमधले महत्त्वाचे तत्त्व आहे. एका अर्थाने, वाचकाची संज्ञा आणि त्याचे संवेदन व्यापायला लेखकाला भूमी उपलब्ध करून देणारे हे तत्त्व आहे. कथानकात आपल्याला कोणत्या प्रकारच्या, कोणत्या तीव्रतेच्या आणि कोणत्या

स्वभावाच्या अनुभवाला, स्थितीला, अवस्थेला किंवा आकलनाला सामोरे जायचे आहे, हे वाचकाला विषयप्रवेशात उमगते-जाणवते. याच बिंदूवर वाचकाची कथानकाविषयीची विश्वासार्हताही निर्माण होऊ लागते. त्याची जिज्ञासा आणि समरसता उद्युक्त होऊ लागते. कथानकात त्याला भेटणारी माणसे (म्हणजे पात्रे), त्यांचे परस्परांशी असणारे संबंध, पात्रे ज्या काळात जगताहेत तो काळ, ज्या स्थळांमध्ये संचार करणार आहेत ती स्थळे हळूहळू उजागर व्हायला लागतात. या साऱ्यांमधले अंतःसंबंध उलगडायला लागतात. हे सारे करण्यासाठी लेखकाने हेतूपूर्ण मांडामांड (Setting) करायची असते या मांडामांडीतून जसा विषयप्रवेश घडतो तशी कथानकाची वृत्ती (Mood) ही व्यक्त होऊ लागते. ही मांडामांड आणि वृत्ती; कथानकाच्या पुढच्या प्रवासात गतिमान होत असतात आणि विकास पावत असतात. पुढे वाचकाचे संवेदन व्यापून टाकणारा 'माहौल' यातून घडणार असतो. हा 'विषयप्रवेश' एकूण कथेचा किती भाग व्यापेल हे कथा किती अवकाश व्यापेल यावर अवलंबून असते. लघुकथा, दीर्घकथा, कादंबरी या तीनही कथनपर लेखनप्रकारांमध्ये विषयप्रवेशाची व्याप्ती कमी-अधिक होऊ शकते. लघुकथेला खूप कमी भाषिक अवकाश व्यापायचे असते. त्यामुळे लघुकथेतील प्रत्येक 'कथानकतत्त्व' अत्यंत सघन (Dence) असावे लागेल. कारण तिथे तुम्हाला अमर्याद विस्तार अपेक्षित नाही. लघुकथेचा परिणाम हा टोकदार असणे आवश्यक असते, याचे भान विषयप्रवेशाच्या स्तरापासूनच पाळावे लागते. लेखनाचा किंवा कथनाचा भाषिक अवकाश जसा विस्तारत जाईल तसे प्रत्येक कथानकतत्त्वही विस्तारत जाईल. आणि हा विस्तार म्हणजे काही केवळ शब्दांची संख्या नसते. लघुकथेमध्ये एकच-एक घटना, मोजक्या व्यक्तिरेखा, मोजकी स्थळे, गोळीबंद कथन करणारी लेखनशैली यांच्या सहभागाने एक तीव्र अनुभव घडवायचा असतो. म्हणून लघुकथेत परिच्छेदाचा आशय काही वाक्यांमध्ये; वाक्यांचा काही शब्दांमध्ये व्यक्त होण्याएवढा घट्ट करावा लागतो. लघुकथेची दीर्घकथा आणि दीर्घकथेची कादंबरी झाली की घटना (आणि उपघटना), व्यक्तिरेखा, स्थळे यांचे प्रमाण वाढते राहते. लघुकथेने व्यापलेला काळही अल्प असतो, तर कादंबरी काळाचा मोठा पट सामाऊन घेणारी असते. ह्या बाबी लेखन करणाऱ्याने ध्यानात ठेवाव्या लागतात. विषय-प्रवेशाने किती भाग व्यापावा हे न समजल्याने अनेकदा कथा-कादंबरीमध्ये इतर कथानकतत्त्वे आक्रसून दुबळी झालेली दिसतात किंवा वाचकाला विषयप्रवेशासाठी पुरेसा विस्तार न मिळाल्याने त्याचा कथा-कादंबरीशी सांधा निर्माण होत नाही. कथनपर साहित्य किंवा नाटकासारखा प्रयोगरूप वाङ्मयप्रकार हाताळताना नवलेखकाने असंख्य प्रकारच्या, जमून आलेल्या विषय प्रवेशांचा अभ्यास करणे महत्त्वाचे ठरते.

२) **चढती भाजणी (Rising Action)** : चढती भाजणी हा शब्दप्रयोग आपण व्यावहारिक जीवनात वेगवेगळ्या संदर्भात ऐकलेला असतो. उदा. त्याने चढत्या भाजणीने यश मिळवले, संख्या चढत्या भाजणीने लिहिल्या आहेत. 'चढती भाजणी' असे म्हणत असताना 'कमी पासून अधिक कडे' असा प्रवास अपेक्षित असतो. शून्यापासून सुरवात करून दहापर्यंत जाणे; ही सर्व परिचित 'चढती भाजणी' आहे. विषय प्रवेशाने कथेच्या विकासाची जमीन तयार झाल्यानंतर चढत्या भाजणीच्या तत्त्वाचा प्रवेश होतो. एका अर्थाने कथानक रचनेतले हे एक आव्हानात्मक, काहीसे नाजूक

(Delicate) वळण असते. चढत्या भाजणीत कथानकाचा गाभा (core) उलगडणार असतो आणि या उलगड्यासाठी नाना घटक उपयोजित होणार असतात. कथानकातला वाचकाचा सहभाग; जो विषय प्रवेशातून आरंभलेला असतो; तो चढत्या भाजणीतील मांडणीमुळे अधिक बळकट होतो. किंबहुना चढत्या भाजणीत वाचकाच्या संज्ञेचा, संवेदनेचा, आकलनाचा, मानसिकतेचा ताबा कथानकाने घेतलेला असतो. लेखकाला; कथा आणि कथानक यांच्या गुंफणीतून ज्या आशयसूत्राचा अनुभव साकारायचा असतो ते आशयसूत्र चढत्या भाजणीत विस्तारत जाते. आशयसूत्राला बळकटी देणारे किंवा त्याला ठोस करणारे नाना संदर्भ या स्तरावर उलगडले जात असतात. चढती भाजणी अत्यंत गतिमान असते. वाचकाला कथानकाच्या अनुभवविश्वात पूर्णपणे खेचून घेण्यासाठी चढती भाजणी खूप महत्त्वाची आणि निर्णायक भूमिका बजावते. चढत्या भाजणीमध्ये पात्र प्रवेश, घटना, कृती, क्रिया आणि प्रतिक्रिया, कृतींचे परिणाम, या साऱ्यांनी प्रभावीत होणारी पात्रांची आंतरिक आणि बाह्य विश्वे यांचा पट विणला जात असतो. पात्रांचा स्वभाव, वैचारिकता, भावविश्व यांच्यात मोठ्या उलथापालथी होत असतात. परिचित वास्तवाचे; स्तिमित करणारे स्तर उलगडले जात असतात. चढत्या भाजणीच्या स्तरावर वाचकाचा, कथानकाला मिळणारा प्रतिसादही सक्रीय आणि गतिमान झालेला असतो. वाचकाची विचारशक्ती, मनःशक्ती आणि त्याचे भावविश्व कथानकाने सर्वस्वी व्यापलेले असते. त्याचे अवधान एकाग्र आणि केंद्रित झालेले असते. वाचक उत्कर्षबिंदूच्या अनपेक्षित टोकावर जाण्यासाठी तयार झालेला असतो. या कारणानेच चढत्या भाजणीची रचना ही लेखकासाठी आव्हान असते.

३) **उत्कर्षबिंदू (climax)** : विषयप्रवेश आणि चढती भाजणी यांच्या रचनेने गाठला जाणारा परिणामाचा परमबिंदू म्हणजे 'उत्कर्षबिंदू' (climax). पहिल्या दोन तत्त्वांची उत्तम हाताळणी जर लेखनाकडून झाली असेल, तर उत्कर्षबिंदूपाशी येताना वाचक, कथानकाने निर्माण केलेल्या अनुभवाने आणि आशयाने भारित (charge) झालेला असतो. वर लिहिल्याप्रमाणे त्याचे समग्र संवेदन व्यापले गेलेले असते. तो कथानकाकडून दिग्दर्शितही झालेला असतो. उत्कर्षबिंदूसाठी 'कळस बिंदू' अशीही संज्ञा वापरली जाते. उत्कर्षबिंदू हे कथानक रचनेचे टोक असते. उत्कर्षबिंदू साधण्याच्या अनेक पद्धती आहेत. कथानक रचना अनुभवत असताना वाचकाच्या मनामध्ये एक उत्कर्षबिंदू निर्माण होत असतो. कथानक त्याला जी जाणीव-आकलन-तर्क देत असते, त्या आधारे वाचक एक उत्कर्षबिंदू कल्पितो. लेखक एकतर वाचकाच्या कल्पनेत साकारणाऱ्या बिंदूपाशी पोहचून; वाचकाला अपेक्षापूर्तीचा आनंद देतो किंवा वाचकाच्या कल्पनेला कलाटणी देणारा, अत्यंत अनपेक्षित, धक्कादायक उत्कर्षबिंदू गाठून वाचकाला स्तिमित करतो. या दोन्हीही पद्धती परिणामकारक आहेत. यातली कोणती पद्धत उपयोजित होईल हे कथानकाच्या स्वरूपावर आणि लेखकाला घडवायच्या असणाऱ्या परिणामावर ठरते. उत्कर्षबिंदूकडे येताना कृतींची, उलथापालथीची, बदलांची वारंवारता वाढलेली असते त्यामुळे कथानक घडणीची गतीही वाढलेली असते. उत्कर्षबिंदूपाशी हे सगळे टोक गाठते. आश्चर्य, धक्का, हादरवून टाकणारे काहीतरी घडल्याने स्तिमित होणे अशा अवस्थेत वाचक आलेला असतो. या एका क्षणामागे; वाचनप्रक्रीयेत अनुभवलेले सगळे कथानक साररूपाने उभे असते. उत्कर्षबिंदूपाशी

आल्यानंतर वाचकाला एका नव्या उजेडात कथानक उमगू शकते. त्याला कथानकातल्या कृतींचे, घटनांचे, वर्तनाचे, मानवी संबंधाचे नवे भान येऊ शकते.

४) उतरती भाजणी (falling action) : उतरत्या भाजणीमध्ये उत्कर्षबिंदूने गाठलेली अत्युच्च तीव्रता ठहरावाच्या दिशेने यायला सुरवात होते. उत्कर्षबिंदूपाशी येताना, कथानकातल्या माणसांनी, कृतींनी, घटनांनी, वर्तनांनी जे-जे घडवून ठेवलेले असते त्याची उमज पडायला सुरवात उतरत्या भाजणीत होते. कथानकाच्या घडणीची गतीही उत्कर्षबिंदू गाठल्यानंतर काहीशी स्थिरावायला लागते. अनेक कथा-कादंबऱ्यांमधेही असेही शक्य असते की उत्कर्षबिंदूच्या धक्क्यापाशी, अनपेक्षितेपाशीच कथानकाचा शेवट होईल; उतरत्या भाजणीच्या अवस्था येणारच नाही किंवा त्या पुढील ठहरावाचीही अवस्था येणार नाही. परंतु बव्हंशी कथानकांच्या अखेरीस या दोन अवस्था येतातच. उत्कर्षबिंदूने निर्माण केलेली तीव्रतमता वाचकाला केवळ उत्तेजित करेल आणि लेखकाला कथानकातून जो परिणाम साधायचा आहे, जे 'म्हणायचे' आहे ते हरवून जाईल अशीही शक्यता असते. विषयप्रवेश, चढती भाजणी, उत्कर्षबिंदूपाशी एका भानापाशी पोहचत असते. अनेक कथा कादंबऱ्यांना काही ठोस-निर्णायक शेवट नसतात. परंतु अशा रचनाही वाचकाला काही एक भाग देतातच. वाचक उमजेच्या एका निश्चित स्थितीला पोहचलेला असतोच. किंवा तो कथानकाच्या सामुग्रीने संस्कारीत होऊन मानवी जीवनाच्या चिंतनाने सक्रीय तरी झालेला असतो. ही सक्रीयता भौतिक-शारीरिक कृतींच्या पातळीवरची नसेल; पण आंतरिक संवेदनेच्या पातळीवरची खचितच असेल. ही जाणीव तयार करण्यामध्ये उतरत्या भाजणीची महत्त्वाची भूमिका असते. तोपर्यंत वाचक कदाचित अनपेक्षित वर्तने, धक्के, विध्वंस, उलथापालथी, कलाटण्या-वळणे यांनी भारित होत आला असेल; पण उतरत्या भाजणीत तो या साऱ्याचा अन्वय लावण्याच्या अवस्थेत येतो. कोणतीही कथा, कादंबरी-नाटक अनुभवल्यानंतर वाचकाला-प्रेक्षकाला स्वतःच्या जीवनात परतायचे असते. कथा-कादंबरी कितीही गुणवान असली, तरी तिच्यात जगता येत नाही. जगण्यासाठी वाचकाला त्याच्या भौतिक विश्वात परतून जीवनव्यवहार करायचे असतात. एखादी भारावून टाकणारी साहसकथा असो, हळवं करणारी प्रेमकथा असो, विषण्ण करणारी युद्धकथा असो, अस्वस्थ करणारी दारूण वास्तवाची कथा असो किंवा उन्नत करणारी चिंतनकथा असो, ती वाचून संपली की आपल्याला आपल्या लौकीकात परतावे लागतेच. तिथे परतल्यावर कथा-कादंबरी-नाटक-चित्रपट आपल्या सोबत राहतात ते त्यांनी दिलेल्या भानाच्या स्वरूपातच. हे भान मुरून आपल्या जगण्यात येईल. कथानकाने जे निर्माण केले ते वाचकाच्या संज्ञेत-प्रज्ञेत मुरवण्यासाठी उतरती भाजणी भूमिका बजावते.

५) ठहराव (Resolution) : सुरवातीलाच एक गोष्ट आग्रहाने ध्यानात घ्यायला हवी ती म्हणजे 'ठहराव' म्हणजे उपाय, उत्तर नव्हे, किंवा तात्पर्य नव्हे. ठहराव हा कथानकाचा क्रमदृष्ट्या शेवटचा बिंदू असल्याने तो उत्तर देणारा-निर्णय देणारा किंवा उपाय सुचवणारा असावा अशी कल्पना असणे किंवा अपेक्षा असणे सहज शक्य असते. हे केवळ वाचकाच्या बाबतीतच घडेल असे नाही. लेखकाचीही अशी समजूत असणे शक्य आहे. चढत्या भाजणीत कथानकामध्ये जी व्यामिश्रता-गुंतागुंत निर्माण झालेली असेल तिचा गुंता सुटणं, तिचं सुलभीकरण होणं हाही ठहरावाचा उद्देश नाही.

ठहराव म्हणजे, कथानकाने (विषयप्रवेश-चढती भाजणी-उत्कर्षबिंदू-उतरती भाजणी या तत्त्वां आधारे) निर्माण केलेले भान वाचकाच्या जाणीवेत-आकलनात स्थिरावणे. ठहरावाच्या तत्त्वाची हीच भूमिका असल्याने गुणवान वाङ्मय कधीच उत्तरवादी-उपायवादी किंवा निर्णयवादी नसते. ठहरावाच्या अवस्थेपर्यंत प्रवास करत येणाऱ्या वाचकाला जे भान मिळते ते त्याच्या जीवनदृष्टीत सामावून जाते. ते कदाचित तात्पर्यासारखे सांगता येणार नाही. आणि हे भान प्रत्येक वाचकाला त्याच्या-त्याच्या ठिकाणी, त्याच्या-त्याच्या जीवनाच्या संदर्भात लाभणे शक्य असते. उत्तरवादी-उपायवादी शेवटात असे शक्य नसते. म्हणून कथानकाच्या शेवटी येणारा, उतरत्या भाजणीचा परिपाक असणारा ठहराव हा एक अवस्था असतो; ठाशीव उत्तर नसते. परंतु लेखक म्हणून अशा ठहरावापाशी येणे अजिबातच सोपे नसते. बव्हंशी लेखक या दुर्गमतेतून मार्ग काढण्यासाठी, कथानकाच्या शेवटी काहीतरी उत्तर देऊन रिकामे होतात. यामुळे त्यांना आणि वाचकाला सुटकेची भावना येत असेल पण ही भावना शब्द कोड्यामधला शब्द आठवण्यासारखीच असते. ती अत्यंत तत्कालीन असते. अल्पजीवी असते. याउलट ठहराव जे भान निर्माण करतो, ते दीर्घजीवी आणि सखोल असते. म्हणून ज्या निखळ रंजन करणाऱ्या, करमणुक करणाऱ्या लेखनकृती उत्तरवादी असतात. त्यांना वाचकांची करमणुक करून सुटका करायची असते. अर्थात अशा लेखनकृतींचे सांस्कृतिक व्यवहारात काहीएक स्थान असतेच. ते नाकारण्याचे कारण नाही. परंतु ज्या लेखकाला करमणुकीच्या पलीकडे जायचे आहे त्याला वाचकाला निव्वळ सुटकेचा अनुभव देऊन चालत नाही. अर्थातच ही लेखकाची निवड असते आणि लेखनकृती वाचनासाठी निवडताना वाचकाचीही.

इथपर्यंतच्या प्रवासात आपण; कथानक म्हणजे काय? कथानकाची मूलतत्त्वे कोणती हे जाणून घेतले. एवढ्या सामुग्रीआधारे आपल्याला कथानक बांधणीचे प्रयत्न करून पाहता येतील. यानंतर आपण कथानकाचे प्रकार समजून घेऊया. अर्थात आपण हे ध्यानात घेतले पाहिजे की हे प्रकार लवचिक आणि खुले असतात. त्यांचे नियम काटेकोर नसतात. वाङ्मयीन परंपरा जसजशी विकसीत होत जाईल तसे या प्रकारांच्या स्वरूपासंदर्भात विविध प्रयोग होऊ शकतात. जसे आरंभकाळातील मराठी कथा घटनाप्रधान, स्पष्ट शेवट असणारी, काहीशी बोधवादी होती. या कथांमधल्या घटना या भौतिक स्तरावर घडणाऱ्या असायच्या. नवकथेने हे चित्र बदलले नवकथा व्यक्तीच्या आंतरिक स्तरावरच्या सूक्ष्म घडामोडी मांडायला लागली. मनोविश्लेषणाच्या मार्गाने जाताना, दृष्य घटनांच्या मांडणीपेक्षा त्या घटनांना घडविणाऱ्या मनोप्रक्रियांना स्थान आले. सर्वपरिचित वास्तवापेक्षा; वास्तवाला आकार देणाऱ्या अगोचर विश्वाचा ही कथा शोध घ्यायला लागली. आपल्याला दिसताना घटना दिसत असली, तरी तिच्या पोटात, अनेक कृतींचे-वर्तनांचे-काळाचे, समाज आणि व्यक्तीसंबंधांचे जाळे अस्तित्वात असते. या धारणेतून नवकथा जन्माला आली. म्हणून अशा कथांना तात्पर्यप्रधान-बोधवादी स्पष्ट शेवटही असत नसे. गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले यांच्या कथा किंवा पुढे जाऊन विलास सारंग, दिलीप चित्रे यांच्या कथा आपल्याला उदाहरणादाखल पाहता येतील. अगदी अलीकडच्या काळात प्रशांत बागड, यांच्या कथाही अभ्यासता येतील. कादंबरी आणि दीर्घकथा किंवा नाटकांमध्येही असेच घडलेले दिसते. आपण जी कथानक रचनेची मूलतत्त्वे

विस्ताराने पाहिली त्या तत्त्वांसंदर्भातही नवी कथा प्रयोगशील राहीलेली आहे. एकातून एक घटना निघत जाणारे कथानक; नवकथा, नवकादंबरी आणि नवनाटक यांनी नाकारलेले दिसते. अर्थात हे प्रयोग अचानक उद्भवत नाहीत. प्रयोग करतानाही कथानक रचनेची मूलतत्त्वे माहीत असावीच लागतात. त्यांवर लेखकाने काम केलेले असावेच लागते. आता आपण कथानकाचे प्रकार पाहू.

१) घटनाक्रम प्रधान (Dramatic or Progressive)

२) उपआख्यानात्मक (Episodic)

३) समांतर (Parrallel)

४) स्मृतीगत (Flash back)

१) घटनाक्रम प्रधान (Dramatic or Progressive) : या कथानकाची रचना; कथानकाच्या मूलतत्त्वांच्या क्रमानुसार केलेली असते. या कथानकात परिणामदृष्ट्या विकसीत होत जाणारा घटनाक्रम असतो. ज्यामध्ये दुसरी घटना पहिल्या घटनेचा परिपाक म्हणून घडते आणि ती पहिल्या घटनेहून अधिक तीव्र असते. अशी तीव्रतमतेची मात्रा वाढत जाऊन उत्कर्षबिंदू येतो. या प्रकारात सुरवातीस प्रश्न-समस्या किंवा संघर्ष प्रवेश करतो आणि चढत्या भाजणीने कथानक विकसीत व्हायला लागते. हा कथानक प्रकार; कथानकाच्या सर्व मूलतत्त्वांचं काटेकोर पालन करतो. घटनांची तीव्रता क्रमाक्रमाने वाढत गेल्याने या प्रकारात एक नाट्यात्मकताही येते. वाचकाची उत्कंठा वाढवत नेणारा हा प्रकार आहे. म्हणूनच हा कथानक प्रकार नेहमीच लेखकप्रिय आणि वाचकप्रिय राहिलेला आहे. आशय गंभीर असो वा विनोदात्मक, हा कथानक प्रकार प्रभावीपणे वापरता येतो. पु. ल. देशपांडे यांच्या 'म्हैस' या कथेमध्ये एस.टी.ने म्हशीला धक्का दिल्यानंतर, क्रमा-क्रमाने वाढत जाणारा ताण हा अंतिमतः पोलीस चौकशीपर्यंत जाऊन उत्कर्षास पोहचतो आणि तिथून त्याचे निराकरण होते. अत्यंत गंभीर आशय असणाऱ्या, वामन होवाळ यांच्या 'मजल्याचं घर' या कथेतही हा कथानक प्रकार उपयोजित झालेला दिसतो. दलित समाजातल्या व्यक्तीने मजल्याचे घर बांधण्याची इच्छा बाळगणे आणि गावातील सवर्णांचा त्याला विरोध असणे हा या कथेचा संघर्षबिंदू आहे. 'म्हैस' कथेमध्ये अपघात घडणे हा संघर्षबिंदू आहे. 'म्हैस'मध्ये अपघात झालाच नसल्याचे निष्पन्न होऊन उत्कर्षापाशी जाऊन भ्रमनिरास होता तर 'मजल्याचं घर'मध्ये; दुडक्या मजल्याचं घर सवर्णांकडून जाळलं गेल्यानं; उत्कर्षबिंदू अत्यंत दाहक बनतो. या कथानक प्रकारात वाचकाची मनोवस्थाही विकसीत होत उत्कर्षापर्यंत पोहचत असते. कथानकातला ताण वाचक वस्तुतः अनुभवत असतो. ठहरावाच्या आणि उतरत्या भाजणीच्या अवस्थेत कथा आल्यानंतर एकतर वाचकाची ताणातून सुटका होते किंवा त्याला प्रश्नाच्या-समस्येच्या-संघर्षाच्या दाहकतेचे स्वरूप उमगलेले असते. कथानकाचा हा प्रकार हाताळणीच्या दृष्टीने सर्वात सोपा असतो. नव्याने लिहू पाहणारे किंवा हमखास यशस्वी होऊ पाहणारे लेखक या प्रकाराचा सर्रास वापर करतात. कथानक हाताळणीवर पकड येण्यासाठी हा प्रकार आजमाऊन बघायला हरकत नाही. अर्थात हे सोपेपण तारतम्याने घेतले पाहिजे. हा प्रकार हाताळतानाही, घटना तीव्रतेने रचत जाण्याचे कौशल्य, मानवी स्वभावाची उमज,

जीवनाची उमज, प्रभावी भाषाशैली, कथानकाच्या प्रत्येक तत्त्वाला घट्ट आकारण्याची शैली-कसब असायलाच हवे. या किमान क्षमतांच्या आधारे रचावयास सोपा असा हा कथानक प्रकार आहे. मराठी वाङ्मयविश्वात हा अत्यंत लोकप्रिय कथानक प्रकार आहे. कथा, कादंबरी, नाटक, चित्रपट या सर्वच प्रवाहांमध्ये या प्रकाराचे वैपुल्य आढळते.

२) **उपाख्यानात्मक (Episodic)** : या प्रकाराच्या शीर्षकावरूनच आपल्याला ध्यानात येईल की या प्रकारात 'उप-आख्यान' प्रवेशीत होते. साधारणपणे या प्रकारात सहभागी असणारी सर्वच 'आख्याने' घटनाक्रमप्रधान (Dramatic) असतात. पण ती सर्व आख्याने एक सूत्राने संबंधित असतात. हा कथानक प्रकार दीर्घ भाषिक अवकाश असणाऱ्या रचनेला, उदा. दीर्घकथा किंवा कादंबरी, जास्त पोषक असतो. एकाच समान आशय सूत्राभोवती फिरणारी कथानके या प्रकारात एकत्र आलेली असल्याने; प्रत्येक कथानकाची (प्रकरणाची) स्वतंत्र बांधणी असते. या बांधणीमध्ये कथानकाच्या मूलतत्त्वाची घट्ट रचनाही असते. प्रत्येक आख्यानाचा विषयप्रवेश, चढती भाजणी, उत्कर्षबिंदू, उतरती भाजणी आणि ठहराव यांची मालिका गुंफलेली असते. यामुळे या प्रकारात एकाहून अधिक उत्कर्षबिंदू आणि शेवट असू शकतात. उपाख्यानात्मक कथानकामध्ये स्थळ-काळ-व्यक्तिरेखा-कृती-वर्तने यांची बहुलता असल्याने या प्रकाराचा पटही विस्तृत असतो. सामान्यपणे दीर्घकथा किंवा कादंबरीमध्ये उपाख्यानात्मक कथानकाचा वापर झालेला दिसतो. उपाख्यानात्मक कथानक हाताळताना लेखकाची कसोटी असते ती सर्व उपाख्यानांमध्ये सांधे निर्माण करण्याची. या कथानकात येणारी सर्व उपाख्याने स्वतंत्रपणेही अर्थपूर्ण आणि संपूर्ण असली पाहिजेत आणि त्यांचे परस्परांशी अर्थपूर्ण संधानही असले पाहिजे. कारण उपाख्यानांचा एकत्र विणलेला पट मिळूनच वाचकाला मानवी जीवनाचा सखोल आणि विस्तृत अनुभव मिळणार असतो. उपाख्यानांमधून माणसे, जीवनशैली, जीवनधारणा बदलताना-विकास पावताना दिसत असतात. काळ संक्रमित होताना अनुभवास येत असतो. शरश्चंद्र माधव मुक्तिबोध यांची, 'क्षिप्रा', 'जन हे वोळतू जेथ' आणि 'सरहद्द' ही कादंबरी त्रयी या दृष्टीने अभ्यासण्यासारखी आहे. बिशू नावाच्या मुलाचा, अजाणत्या वयापासून ते जाणता तरूण होईपर्यंतचा प्रवास ही कादंबरीत्रयी मांडते. या त्रयीमध्ये बिशूच्या जीवनातले अनेक खंड, अनेक आख्यानं वाचकापुढं उलगडत जातात. बिशू ज्या स्थळांमध्ये वाढतो ती स्थळे, ज्या माणसांसोबत वाढतो ती माणसे आणि ज्या काळात वाढतो तो काळ या साऱ्यांमध्ये होणाऱ्या उलथापालथी, या उलथापालथींमधलं सूक्ष्म नाट्य यांमुळे कादंबरीत्रयीमध्ये अनेक मानसिक-भावनिक-वैचारिक उत्कर्षबिंदू येत राहतात. परंतु हे सगळे सुटे-सुटे चाललेले नसते, या साऱ्या घडण्यामध्ये निर्माण होणारे सांधे-सहसंबंध; बिशूच्या विशिष्ट पद्धतीने- विशिष्ट धारणेची व्यक्ती म्हणून वाढण्याचा अनुभव उभा करतात. उपाख्यानात्मक कथानकामध्ये; प्रत्येक उपाख्यानाचे भाषिक अवकाश, कालिक अवकाश भिन्न-भिन्न असू शकते. प्रत्येक आख्यानात कमी-अधिक व्यक्तींचा सहभाग असू शकतो. प्रत्येक आख्यान घडण्याची गती वेगवेगळी असू शकते. प्रत्येक आख्यान घडण्याचे स्थळही वेगळे असू शकते. परंतु प्रत्येक आख्यानाचे सत्त्व (essence), कथानकाच्या मुख्य गाभ्याला जाऊन मिळते आणि तो गाभा (core) घडत जातो. व्यंकटेश माडगुळकर यांच्या

'बनगरवाडी' या कादंबरीचे उदाहरणही आपल्याला पाहता येईल. वरवर पाहता 'बनगरवाडी' ही 'राजाराम विठ्ठल सौंदणीकर' या शिक्षकाची बनगरवाडी या धनगर वस्तीवर नेमणूक झाल्यानंतरचा; थोडक्यात वाडी सोडून जाण्यापर्यंतचा घटनाक्रम सांगणारी अनुक्रमिक कथा वाटते. असं वाटण्याचं कारण तिच्या क्रमिक काळात (chronological time) घडण्यात आहे. मास्तर शाळेत रूजू होणे आणि त्यांचे परत जाणे ह्या दोन काळाच्या बिंदूंमध्ये ती घडते. परंतु ही कादंबरी म्हणजे काही या दोन बिंदूना जोडणारी सरळ रेषा नाही. मास्तरांच्या या प्रवासाला अर्थसघन पद्धतीने व्यक्त करण्यासाठी, मास्तरांना केंद्रवर्ती ठेऊन, बनगरवाडीच्या अनेकस्तरीय वास्तवाला अभिव्यक्त करण्यासाठी माडगुळकर उपख्यानांची एक घट्ट वीण निर्माण करतात. अंजीच्या चोळीचे प्रकरण, बुचडा छाप राणीच्या पैशाची मोड आणण्याचे प्रकरण, शेकू-अंजीचे प्रेम, तालमीचे बांधकाम, कारभाऱ्याचा मृत्यू अशी अनेक उपाख्याने मुख्य कथानकात येत राहतात. याने तो व्यामिश्र पट तयार होतो. त्यातून माडगुळकर लेखक म्हणून अनेक गोष्टी साधतात. अनेक परिणाम साधतात. नागर केंद्रापासून दूर असणाऱ्या धनगर वस्तीवरचे जीवन, तिथली जीवनविद्या आणि मास्तर नेऊ पाहतो त्या शिक्षणपद्धतीमधला टकराव, मानवी स्वभाव, मानवी संबंध, दुष्काळाने ग्रस्त झालेली आणि जगायला गाव सोडणारी विकल माणसं, संघभावनेनं उभारणी करण्याची जिज्ञासा असणारे मानवी समूह हे सारं 'बनगरवाडी' उभा करते. या कथानक उभारणीला मध्यवर्ती सूत्र असते; मास्तरांच्या बनगरवाडीत येऊन शाळा शिकवण्याच्या धडपडीचे आणि त्यानिमित्ताने वाडीचाच एक भाग होण्याचे.

वर उल्लेखलेल्या दोन उदाहरणांवरून आपल्याला उपाख्यानात्मक कथानकाचे स्वरूप ध्यानात येईल. अशा प्रकारचे कथानक उभा करण्यात आव्हान असते ते मुख्य सूत्राला बळकटी देईल; त्याचा आवाका सामावून घेईल अशा आख्यानांना कल्पणे आणि ती कथानकाच्या प्रवाहाचा अभिन्न भाग बनवणे. असे करत असताना, कथानकाची रचना विस्कळीत होणार नाही, प्रत्येक आख्यानाची संवेद्यता जपली जाईल हे पाहणे अत्यंत महत्त्वाचे असते.

३) **समांतर (Parrallel)** : समांतर कथानकामध्ये दोन किंवा अधिक कथानके परस्परांना समांतर घडत असतात. ह्या समांतर कथानकांमध्ये एखादी व्यक्तिरेखा किंवा आशयसूत्र समान असते. या समांतर कथानकांमधली घटना, व्यक्तिरेखा, स्थळे यांचा परस्परांशी संबंध थेटपणे येत नाही. उपाख्यानात्मक कथानकासारखे या समांतर कथानकांमध्ये सांधेही निर्माण होत नाहीत. त्याची घडण समांतर सुरू असते. या समांतर कथानकांमध्ये एखादी व्यक्तिरेखा समान असेल, तर ती दोन्ही कथानकांमध्ये संचरत असते. खरेतर, ही समान व्यक्तिरेखा किंवा सूत्रच दोन कथानकामधला दुवा असते. समांतर कथानक हाताळल्यामुळे लेखकाला दोन भिन्न अनुभवविश्वांना वाचकाच्या वाचनप्रक्रियेचा भाग बनवणे शक्य होते. या कथानक प्रकारालाही दीर्घ भाषिक अवकाश असलेल्या वाङ्मयप्रकारात समांतर कथानके विकसीत होण्यास पुरेसा वाव नसतो. दीर्घकथा किंवा कादंबरी हे प्रकार समांतर कथानकास पूरक आहेत. हे कथानक हाताळतांना दोन्ही कथानकांमधील व्यक्तिरेखा, घटना, स्थळे, वातावरण सारख्याच क्षमतेने उभा करावे लागते. असे करणे लेखकासाठी आव्हानात्मक असते. असे असले तरी समांतर कथानक लेखकाला कथनावर मोठे प्रयोग करण्याचीही

संधी देते. समांतर कथानक दोन वेगळ्या काळामध्येही घडू शकते. एकच स्वभावधर्म असणाऱ्या दोन काळातल्या जीवनानुभवांना साकारणे आणि त्यातून एखाद्या विशिष्ठ जीवनतत्त्वाची कालातीतता दाखवणे लेखकाला शक्य होते. 'अवतार' नावाची हॉलीवुडमध्ये बनलेली प्रख्यात फिल्म समांतर कथानकाचे उत्तम उदाहरण आहे. एकाच वेळी पृथ्वीवरील जीवन आणि परग्रहावरील जीवन या चित्रपटामध्ये अनुभवायला मिळते. चित्रपटाचा नायक दोन्ही कथानकांमध्ये संचरत असतो. उर्जेच्या शोधार्थ अंतराळ धुंडाळणारे पृथ्वीवासी आणि पृथ्वीवासीयांच्या आक्रमणाने संकटात सापडलेले पँडोरावासी यांना जोडणारा दुवा म्हणून जेनेटिकली बदललेले 'अवतार' कार्यरत असतात. या चित्रपटातल्या एका कथानकाचं सूत्र आहे उर्जेच्या शोधाचं आणि दुसऱ्या कथानकाचं सूत्र आहे पँडोरावासी यांच्या स्वग्रह वाचवण्याच्या संघर्षाचं. दोन्ही प्रेरणा तितक्याच तीव्र आहेत. 'अवतार'मधली दोन्हीही सूत्रं एकमेकांना समांतर घडत राहतात. दोन्ही विश्वांमधल्या घटना परस्परांना प्रभावीत करत राहतात. दोन्ही विश्वांमधून माणसांचे आदान-प्रदान होत राहते. परंतु ही दोन्हीही विश्वे आणि त्यांमध्ये घडणारी कथानके परस्परांना अखेरपर्यंत समांतरच राहतात.

४) **स्मृतीगत (Flashback)** : कथानकामध्ये आपण एक विशिष्ठ वर्तमानाचा अनुभव घेत असतो. भलेही ते घडून गेलेले (भूतकालीन) किंवा घडणार असणारे (भविष्यकालीन) असेल. वाचक किंवा प्रेक्षक म्हणून आपण कथा/नाटक अनुभवतो ते आपल्या वर्तमानात आणि वर्तमान म्हणूनच. कथन किंवा दर्शन काळाच्या कोणत्यातरी एका बिंदूवर सुरू होते आणि ते उलगडत जाते. सामान्यपणे ते ज्या काळाच्या बिंदूवर सुरू होते किंवा ज्या क्षणापासून सुरू होते, तिथून ते त्या क्षणाच्या भविष्याकडे जाते. अनेकदा किंवा बहुतेकदा कथा/कादंबरी/नाटक अनुभवतांना आपल्यापुढे प्रश्न असतो 'पुढे काय?' हा. या प्रश्नांची उत्तरे मिळत-मिळत वाङ्मयकृती विकसीत होते. परंतु बरेचदा कथा/कादंबरी/नाटक वर्तमानाच्या ज्या बिंदूवर सुरू होते तिथून त्याला मागे जायचे असते. वर्तमानाचा हा क्षण अत्यंत तीव्रतम, निर्णायक, धक्कादायक असतो. लेखकाला; स्मृतीगत कथानक हाताळताना लेखनाची सुरवात अत्यंत गतीमान, तीव्र बिंदूवर करता येते. पारंपरिक कथानकाने लेखक क्रमाक्रमाने ज्या बिंदूवर पोहोचला तो बिंदू आरंभालाच आणणे या कथानक प्रकारात शक्य असते. हा बिंदू किंवा क्षण, स्थिती एखाद्या व्यक्तीच्या समूहाच्या जीवनात कशी आली हे दाखवण्यासाठी लेखक त्या क्षणाच्या भूतकाळात जातो. आणि भूतकाळातल्या एखाद्या क्षणी कथानक आरंभ करतो. म्हणून स्मृतीगत कथानकाला दोन आरंभबिंदू असतात, एक कथा सांगायला जिथून सुरू झाली तो आणि कथेच्या सुरवातीचा क्षण ज्या क्षणामुळे-स्थितीमुळे अवतरला असेल तो सांगायला सुरवात करण्याचा. या कथानकात स्मृतीत जाणे आणि वर्तमानात येणे अनेकदा घडू शकते. किंवा एकदाही घडू शकते. हा कथानक प्रकार लेखकांमध्ये अत्यंत लोकप्रिय आहे. स्मृतीगततेचे (Flashback) तंत्र; वर्षानुवर्षे कथनकारांना उपयुक्त वाटत आलेले आहे. काळात पुढे-मागे करण्याचे स्वातंत्र्य स्मृतीगत कथानकात असल्याने; कथानक अत्यंत व्यामिश्र आणि पेचदार बनवणे लेखकाला शक्य असते. काळाचा एक विस्तृतपट वाचकापुढे साकारला जात असल्याने वाचकालाही एक तत्त्वचिंतनात्मक अनुभव कथानकातून लाभू शकतो. भूतकाळातल्या कुठकुठल्या दाबांमधून वर्तमान घडले याची

जाणीव स्मृतीगत कथानक देते. याचे अलीकडच्या काळातले उत्तम उदाहरण म्हणून आपल्याला भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'हिंदू' या कादंबरीकडे पाहता येईल. ही कादंबरी जो काळाचा पट सामाऊन घेते तो प्रचंड आहे. खानदेशातला खंडेराव हा या कादंबरीचा नायक, जो पुरातत्त्ववेत्ता आहे. तो प्राचीन अवशेषांची उत्खनने करतो. कादंबरीचे कथानक स्थिरावल्यानंतर; उत्खननाच्या साईटवर असताना वडील अत्यवस्थ असल्याची तार येते आणि खंडेराव पाकिस्तानातून, खानदेशातल्या मोरगावकडे जायला निघतो. त्याच्या या लौकिक प्रवासासोबतच कादंबरी काळाच्या असंख्य पटलांवर फिरत राहते. खंडेरावचे तीसेक वर्षांचे आयुष्य, सिंधू संस्कृतीचा हजारो वर्षांचा प्रवास, हिंदू समाजव्यवस्था आणि कुटुंबव्यवस्थेचा हजारो वर्षांचा प्रवास असे काळाचे नाना पडाव आपल्याला कादंबरीमध्ये भेटतात. खंडेराव आपल्याला त्याची गोष्ट सांगतोय पण त्याला हजारो वर्षांमधला कुठलाच टप्पा वर्ज्य नाही. वारकऱ्यांचे, महानुभावांचे, वैदिकांचे, बौद्धांचे, मोंगलांचे कालखंड तो परस्परात मिसळून कथेत आणतो. या कादंबरीचे उपशीर्षक आहे 'जगण्याची समृद्ध अडगळ'. काळात चालणाऱ्या प्रचंड उलथापालथीमुळे हे शीर्षकही अन्वर्थक बनते. 'हिंदू' हे स्मृतीगत कथानकाचा फारच उन्नत नमुना आहे. प्रत्येकवेळी या कथानकात इतकी व्यामिश्रता येईलच असे नाही. अनेकदा स्मृतीतून वर्तमानाकडे येणे इतकेही घडू शकेल. किंवा ते 'हिंदू' सारखे काळात उलटसुलट न होता कालक्रमिकही असू शकेल. याचे आणखी एक उदाहरण आपल्याला 'लाइफ ऑफ पाय' या इंग्रजी चित्रपटात सापडू शकेल. अर्थातच या कथानक-प्रकाराची अगणित उदाहरणे आहेत. चित्रपटांमधूनही, दृश्य डिजॉल्व होऊन आठवणीत जाण्याचे असंख्य प्रसंग आपल्याला आठवतील. एकूणात हा कथानक प्रकार पुनःपुन्हा उपयोजित होणारा आणि लेखकाला प्रयोगशीलतेची संधी देणारा कथानक प्रकार आहे. विज्ञान साहित्यासारख्या प्रवाहातली कथानके 'स्मृतीगत' असण्याऐवजी 'भविष्यवेधी' असतात. या कथानकांमध्ये आपण आपल्या वर्तमानापासून सूदूर भविष्यात असणारे जीवन अनुभवू शकतो. जयंत नारळीकरांसारख्या लेखकाच्या लेखनात आपल्याला या प्रकारची कथानके अनुभवता येऊ शकतात.

आत्तापर्यंत आपण कथानक म्हणजे काय? कथानकाची मुलतत्त्वे कोणती आणि कथानकाचे प्रकार कोणते? या तीन मुद्द्यांचा परामर्श घेतला. निव्वळ कालक्रमिक घटनाक्रमामध्ये नसणारे काय तत्त्व कथानकाला, कथानक बनवते ते आपण समजून घेतले. कथानकाची बांधणी करण्याची पद्धत आणि कथानकाचे प्रकार समजून घेत असताना आपल्याला कथानक उभारणीच्या प्रक्रियेचा अंदाज आला असेल. या टप्प्यावर कथानकातून अनुभवाची मांडामांड कशी होत असते हेही विस्ताराने समजून घेऊ.

कथानकाच्या मूलतत्त्वांचा आणि प्रकारांचा विचार केल्यानंतर, कथानकातून अनुभवाची मांडामांड करण्याआधी आणखी काही बाबी समजून घेणे अत्यावश्यक ठरते. त्या बाबी कोणत्या हे प्रथम पाहू. प्रथम पात्रांचा किंवा व्यक्तिरेखांचा विचार करू. कारण व्यक्तिरेखांच्या कृती, वर्तन, नातेबंध याआधारे कथानक उभारत असते. आरंभी पात्रांचे प्रकार कोणते असतात ते पाहू.

१) नायक (Protagonist)

२) प्रतिनायक (Antagonist)

३) सहचर पात्रे (Foil Character)

इथे नायक असे म्हणताना, पारंपरिक अर्थाची, पराक्रम गाजवणारी, विजय मिळणारी, खलनायकाला परास्त करणारी व्यक्तिरेखा अपेक्षित नाही. नायक म्हणजे जो कथानकाचा अग्रणी असतो. जो आशयाच्या केंद्रभागी असतो. प्रत्येक वेळी Protogonist मानवी व्यक्तिरेखाच असेल असे नाही. अमानवी, यंत्रमानवी, नायकही असू शकतात. अनेकदा एखादे स्थळही नायकाच्या ठिकाणी असू शकते. मुख्य म्हणजे नायक कथानकाच्या अग्रभागी असतो त्याच्या कृतींमधून, त्याच्या संघर्षातून-वर्तनातून कथानकाचा आकार तयार होतो. या नायकाच्या संघर्षाला आणि झटापटीला कारणीभूत ठरतो तो प्रतिनायक. पुन्हा आपल्याला हे समजून घेणे आवश्यक आहे की प्रतिनायक म्हणजे खलनायक नव्हे. नायक सुष्ट आणि प्रतिनायक दुष्ट अशी ढोबळ वर्गवारीही करून चालणार नाही. जुन्या वळणाच्या कथा/कादंबऱ्या/नाटकांमध्ये अशी स्पष्ट वर्गवारी असते. त्याला आपण काळ्या-पांढऱ्या रंगातली मांडणी म्हणतो. परंतु मानवी मनाचा, त्याचा सामाजिक वर्तनाचा शिस्तबद्ध अभ्यास झाल्यानंतर ही दृष्टी बदलली आणि काळ्या-पांढऱ्या मांडणीचा काळ संपला. काळ्या आणि पांढऱ्याच्या मिश्रणातून तयार होणाऱ्या करड्या छटांचा आविष्कार कथानकात होऊ लागला. जसा नायक (इथे लिंगभावही अपेक्षित नाही. नायक स्त्रिलिंगी आणि पुल्लिंगी, इव्हन थर्ड जेंडर ही असू शकतो) त्याच्या कृती-वर्तनातून कथानकाच्या अनुभवाला दिशा देतो तसा प्रतिनायक नायकाच्या कृतींपुढे, वर्तनापुढे, तत्त्वांपुढे, धारणांपुढे आव्हान निर्माण करतो. या साऱ्याला विरोधी अशी स्थिती निर्माण करतो. यातून ताण, व्यामिश्रता आणि संघर्ष निर्माण होतो. आधुनिक कथानकांमध्ये मूल्यसंघर्ष, मानसिक धारणांचा संघर्ष, स्वतःमधल्या अंतर्विरोधाशी केलेला संघर्ष असा आंतरिक संघर्ष, कल असल्याने प्रतिनायक म्हणून एखादी अवस्था, व्यवस्था, यंत्रणा किंवा स्थितीही असू शकते. उदा. जॉर्ज ऑरवेलच्या '१९८४' मध्ये नायकाच्या विरोधात कुणीएक व्यक्ती उभी नाही तर एक यंत्रणा-व्यवस्था उभी आहे. Big brother हा व्यवस्थेचा चेहरा आहे. पण तो म्हणजे समग्र व्यवस्था नव्हे. व्यंकटेश माडगुळकरांच्या सत्तांतरमध्ये 'टिकून राहण्याची सनातन धडपड' केंद्रस्थानी आहे आणि या धडपडीवर होणारे आघात प्रतिनायकासारखे काम करतात. जि. ए. कुलकर्णी यांच्या लेखनात नियती प्रतिनायकाच्या स्वरूपात दिसते तर पु. ल. देशपांडे यांच्या लेखनात मध्यमवर्गीय मानसिकता. अनेकदा कथानकांमध्ये नायक व्यक्तिरेखेच्या स्वरूपात असतो पण प्रतिनायक व्यक्तिरेखेच्या स्वरूपात असेलच असे नाही. अर्थात सामान्य वाचकाला (ज्याला रंजनाची अपेक्षा असते) अजूनही नायक-प्रतिनायक हा पारंपरिक झगडाच लुभावतो. म्हणून अशा ढोबळ वर्गवारी असणाऱ्या कथानकांची संख्या आजही मोठी असल्याचे दिसते. बॉलीवूडचे लोकप्रिय चित्रपट किंवा सॅटेलाईट चॅनल्सवरच्या दैनंदिन मालिका याची उदाहरणे आहेत. टेलिव्हिजनवर चालणारे रिॲलिटी शोजही नायक-प्रतिनायकाची ढोबळ चौकट स्वीकारतात. परंतु गंभीर रंजनापलीकडे जाणाऱ्या

वाङ्मयातून मात्र ही शैली दूर गेली आहे. तिसऱ्या प्रकारची पात्रे ही सहचर (Foil) असतात. पारंपरिक अर्थाने मुख्य पात्राचे व्यक्तित्व उजळून यावे यासाठी यांचा वापर केला जात असे. परंतु या पात्रांचे खरे काम मुख्य पात्रांचे किंवा प्रतिपात्रांचे जग अधिक मानवी करणे असे असते. जग मानवी करण्याचा अर्थ असा की मुख्य पात्राच्या वर्तनाला मानवी जीवनाचे रूप येण्यासाठी म्हणून इतर पात्रांशी संबंध ठेवावे लागतात, क्रिया-प्रतिक्रिया-आंतरक्रिया घडाव्या लागतात. मुख्य पात्राच्या किंवा प्रतिपात्रांचा वर्तनाविषयी-कृतीविषयी, वेगवेगळी 'म्हणणी' तयार व्हावी लागतात. मुख्य पात्राच्या कृती-वर्तनाचे पडसाद उमटावे लागतात. हे सगळे सहचर पात्रांद्वारे घडून येते. यातही गाभ्यातली पात्रे, गाभ्या भोवतीची पात्रे, परिघावरची पात्रे अशीही रचना करावी लागते. कादंबरीमध्ये अशी त्रिस्तरीय रचना आढळते. सहचर पात्रे गाभ्याभोवती असतात. साधनपात्रे ही परिघावर असतात जी कथानकातल्या घटना घडण्यासाठी साधनरूप काम करतात. म्हणजेच साधनरूप पात्रे निमित्ताने येतात. नायक, प्रतिनायक आणि सहचर पात्रे यांच्या संबंधांमधून कथानक घडते. लेखकाला या संबंधांची वीण कथानक उभारताना गुंफावी लागते. कथन-वर्णन-निवेदन-संवाद या तीनही प्रकारातून हे साधता येते. पुन्हा पात्र रचनेमध्ये सपाट व्यक्तिरेखा (Flat characters) आणि सघन व्यक्तिरेखा (Round Characters) असे दोन प्रकारही असतात. सपाट पात्रे ही निमित्ताने येणारी, फारशी खोली नसणारी असतात, तर सघन पात्रे पूर्ण विकसीत झालेली, कथानकावर परिणाम करणारी किंवा प्रसंगी कथानकाला कलाटणी देणारीही असतात. या पात्रांची मानसिकता, भावनिकता, संवेदना, वैचारिकता, स्वभाव या साऱ्यांचा परिणाम कथानकावर दिसतो.

पात्रानंतर महत्त्वाची असते ती कथानकाची संरचना (Setting) संरचनेमध्ये स्थळ, काळ, परिस्थिती आणि कथानकाचे पर्यावरण उभारणे अपेक्षित असते. संरचना म्हणजे ज्यात पात्रांचे वर्तन-जीवन उभा राहू शकते-घडू शकते असे अवकाश (Space). कथानकामध्ये एखादी विशिष्ट अवस्था किंवा कथानकाचा स्वभाव उभा करण्यासाठी संरचना मदत करते.

संरचनेइतकीच कथानक उभा करण्यासाठी कथनपद्धती महत्त्वाची असते. अंतस्थ कथक, जो कथानकाचा एक भाग असतो, कथनाची एक महत्त्वाची पद्धत आहे. हा असंख्य कथक नायकच असेलच असे नाही. हा कथक 'मी' या प्रथमपुरुषी, आत्मवाचक संबोधनाचा वापर करतो. या कथनपद्धतीमुळे कथानकाला एक व्यक्तिगत स्पर्श लाभतो. दुसऱ्या कथनपद्धतीमध्ये कथक हा तटस्थ-कथानकाबाहेरचा असतो. या कथनपद्धतीत 'तो' या तृतीय पुरुषी, परवाचक संबोधनाचा वापर केला जातो. हा कथक बाहेरून पाहणारा असल्यामुळे वाचक आणि कथानक यांमध्ये एक बंध तयार करण्यासाठी प्रभावी काम करतो. आत्मवाचक, प्रथमपुरुषी कथनपद्धतीत येणारी; नायकाच्या किंवा विशिष्ठ व्यक्तिरेखेच्या भाषाशैलीची, सांस्कृतिक-सामाजिक पार्श्वभूमीची, स्वभावाची बंधने इथे येत नाहीत. कथनपद्धती लवचिक राहते. तिसरी कथनपद्धती आहे, सर्वसाक्षी पद्धतीने कथन करणारी, या कथनपद्धतीमध्ये, कथक 'सर्वकाही जाणणारा' असतो. एका अर्थाने त्याचे कथानकाच्या घडणीवर पूर्ण नियंत्रण असते. तो कोणत्याही पात्राच्या मानसिकतेबद्दल, त्या पात्राच्या मनातल्या घडामोडींवर बोलू शकतो. या घडामोडी तो कथानकाच्या प्रवाहात आणू शकतो. या कथकाचा कथानकाच्या

घटनाक्रमावरही ताबा असतो, तसाच कथानकाच्या स्थळ-काळावरही. सर्वसाक्षी कथकामुळे कथानकाची व्याप्ती लेखकाला मोठी ठेवता येते. कथानकाचा आवाका वाढवता येतो. आत्मवाचक आणि तटस्थ कथन पद्धतींच्या मर्यादा सर्वसाक्षी कथनपद्धतीत ओलांडता येतात. ही पद्धती अनेक पात्रांच्या भूमीकेतून मुख्य आशयसूत्राकडे पाहू शकते. कथानक पद्धती निवडताना लेखकाने; वाचकाला आपण कोणता अनुभव देऊ पहात आहोत याचा विचार करावा. आपण जो अनुभव किंवा आशय मांडू पहात आहोत त्याला किती विस्ताराच्या भाषिक अवकाशाची गरज आहे, याचीही कल्पना लेखकाला असायला हवी. आत्मवाचक आणि तटस्थ कथनपद्धतींना लघुकथेचे अवकाश मानवू शकते, परंतु सर्वसाक्षी पद्धतीची कथनपद्धती निवडली, तर कथेचे भाषिक अवकाश विस्तारायला सुरवात होते.

यानंतर आपण कथानकात निर्माण होणाऱ्या संघर्षाचे स्वरूप पाहूया. कथानकात संघर्ष निर्माण करण्यासाठी ज्या बाबी प्रामुख्याने कारणीभूत ठरतात त्या खाली नोंदविल्या आहेत. कोणत्याही काळात कोणत्या स्थळामध्ये, संस्कृती-समाजामध्ये याच बाबी संघर्षपूरक असतात. हे संघर्ष बिंदू मानवी विकासासोबत जन्मलेले आहेत आणि ते अखंड मानवासोबत राहणारही आहेत.

१) नायक-प्रतिनायक संघर्ष

२) नायक-समाज संघर्ष

३) नायक-व्यवस्था संघर्ष

४) नायक-निसर्ग संघर्ष

५) नायक-स्वतःशी संघर्ष

यातला, नायक-प्रतिनायक संघर्ष हा वैपुल्याने आढळणारा संघर्ष आहे. पारंपरिक कथानकांमध्ये हा सुष्ट-दुष्टाचा झगडा म्हणून येतो. आधुनिक काळामध्ये, दोन व्यक्ती दोन भिन्न मूल्यव्यवस्थांचे प्रतिनिधित्व करत असतात त्यांचा संघर्षही कथानकात येऊ शकतो. या मूल्यव्यवस्थेतली चांगली आणि वाईट व्यवस्था ठरविणे सहजसोपे असेल असे नाही. अनेकदा आपल्याला नायक समाजाशी संघर्ष करताना दिसतो. नायकाचा हा झगडा एखाद्या विशिष्ठ समाजरचनेशी, समाज करतो त्या व्यक्तीच्या दमनाशी किंवा समाजाच्या धारणांशी असतो. समाजातले कालबाह्य साचे, विसंगत मूल्यव्यवस्था, समाजातले साचलेपण, समाजानं सर्व शक्ती वापरून व्यक्तीला परास्त करू पाहणं या साऱ्यांनी नायकाला एक प्रकारे आव्हान-आवाहन मिळत असते. नायक हे सारे झुगारू पाहतो, प्रस्थापित रचनेला आव्हान देऊ पाहतो. यातून संघर्षाची निर्मिती होते. असेच स्वरूप नायक-व्यवस्था संघर्षाचे असते. जसा समाज एक उग्र बळ घेऊन नायकासमोर उभा असतो, तशी व्यवस्थाही उभी असते. व्यवस्था तिच्या चौकटीतल्या साऱ्याच माणसांचे दमन करू पाहते. ती स्वतःची सर्वंकष सत्ता निर्माण करू पाहते. ती अजेय होऊ पाहते. हे सारे करताना तिची जीवनाशी असणारी सांधेजोड नष्ट होऊन ती एक विक्राळ यंत्र बनते, ती अपरिवर्तनीय बनते. किंवा ती, तिच्या निर्मितीच्या वेळी होती

तशी हितकारक न राहता अनागोंदीची बनते. अशा व्यवस्थेविरुद्ध नायक झगडतो. प्रत्येकवेळी त्याचा विजयच होतो असे नाही, पण त्याच्या झगड्यातून वाचकाला एक जीवनभान मिळते. काही कथानकांमध्ये नायक निसर्गाच्या विराट शक्तीशी झुंजताना दिसतो. काहीवेळा नायक निसर्गतः लाभलेल्या स्वतःच्या प्राणीपणाशी झगडताना दिसतो. असा झगडा हा व्यक्तीने आपल्या आदीमतेशी केलेला झगडा असतो. अनेक कथानकांमध्ये नायक स्वतःशीच संघर्ष करताना चितारलेला असतो. त्याचा हा झगडा स्वतःच्या अवस्थांतरणाशी, अधःपतनाशी, एकारलेपणाशी किंवा संवेदनाहीनतेशी असतो. अनेकदा हा झगडा; जगत असताना अपरिहार्यपणे येणाऱ्या दुभंगलेपणाशीही असतो. आपण इथे वारंवार, झगडा, संघर्ष, झुंजणे हे शब्द वापरत असलो तरी हे ध्यानात घेतले पाहिजे की हा संघर्ष नेहमीच Action packed Drama असत नाही. संघर्षाचे स्वरूप सूप्त, सूक्ष्म, मानसिक, नैतिक, भावनिक, बौद्धिक स्तरावरचे असू शकते. किंबहुना गुणवान, सकस वाङ्मयामध्ये ते तसेच असते. कथानक उभा करू पाहणाऱ्या लेखकाला; त्याला मांडायच्या असणाऱ्या संघर्षाचे स्वरूप आणि त्या संघर्षाचा मूल्यभाव अचूक उमजलेला असावा लागतो. कथानकात येणारा संघर्ष हा केवळ वाचकाची उत्तेजना वाढवण्यासाठी किंवा कथानकाची गती वाढवण्यासाठी येत नसतो, तर तो वाचकाची जाणीव घडवण्यासाठी येत असतो. या संघर्षाची रचना करताना लेखकाचे कौशल्य पणाला लागत असते. संघर्षाचा व्यूह उभा करणे, संघर्षाचे व्याप्त-विस्तृत स्वरूप वाचकाच्या वाचनप्रक्रियेचा भाग व्हावे म्हणून त्याचे सर्व स्तर कथानकात आणणे, संघर्ष एकांगी होऊ नये म्हणून प्रयत्नशील राहणे लेखकासाठी महत्त्वाचे असते. कथानकातला संघर्ष रचित किंवा पूर्वनियोजित वाटू नये म्हणून, त्याचे मानवी जीवनाला व्यापून राहणे वाचकाला जाणवून द्यावे लागते. रचित, पूर्वनियोजित संघर्ष पोकळ-खोटा वाटू शकतो.

कथानकाची रचना करताना, पात्र उभारणी करताना, संवाद रचताना, कथनातले प्रवाहीत्व साकारताना लेखकाची शैली निर्णायक ठरत असते. वाङ्मयकृतीची रचना करताना लेखकाला सर्वस्वी भाषा माध्यमावरच काम करावे लागते. कथानकात जी काही चिन्हे, संवेदना, आकार, पोत, स्वर (Tone) निर्माण होणार असतात किंवा कथानकाचे वाचकावर जे मानसिक-भावनिक-बौद्धिक-तार्किक परिणाम होणार असतात; ते भाषेद्वारेच होणार असतात. याचमुळे कथानकाचा विचार करताना शैलीचा विचार अपर्यायी ठरतो. ही शैली शब्द निवड, वाक्यविन्यासांची निवड, शब्दक्रम, संवाद आणि कथन यांचा तोल यातून साकारत असतो. उदाहरणादाखल खालील दोन रचना पाहूया.

१) अंधार पडायला लागला तशी त्याची पावले जडावायला लागली.

२) त्याची पावले जडावायला लागली आणि अंधार पडायला सुरवात झाली.

वरील दोन्ही विधानांमध्ये व्यक्तीचे वर्तन आणि सृष्टीला पालट हा एकाच प्रकारचा आहे. परंतु सांगण्याचा क्रम, वाक्यांमधली शब्दांची वीण, वाक्यांमधल्या विरामांच्या जागा या साऱ्यांमुळे दोन्ही विधानांचा वाचकावर होणारा परिणाम संपूर्णतः वेगळा असेल. आता एक तिसरी रचना पाहू, ती काहीशी काव्यसदृष्य आहे...

एकेक पाऊल
एकेक मणाचे
आणि सभोवती
पाझरणारा अंधार...

या रचनेमध्ये आपण केवळ कथनापेक्षा अधिक काही साधणारा परिणाम घडताना पाहतो. या रचनेमधे लय, नाद, गती, वाक्यांचे खंड या तत्त्वांचा प्राधान्याने विचार केलेला दिसतो. ही रचना व्याकरणनिष्ठही नाही. भाषिक रचनेच्या अशा प्रयोगांमधूनच शैली आकाराला येत असते. वाचकाचे अवधान केंद्रित करणे हा शैलीचा प्राथमिक उद्देश असतो. एकदा हे अवधान केंद्रित झाले की शैली वाचकाच्या समग्र प्रक्रियेचा ताबा घेते आणि वाचकात आशय-भान-भावस्थिती-जाणीव-अनुभव यांचे संक्रमण होते. लेखकाला शैलीच्या घडणीसाठी सातत्याने कार्यरत रहावे लागते. त्यासाठी त्याने जसे सातत्याने लिहित राहीले पाहिजे, तसे सातत्याने वेगवेगळ्या शैली अनुभवांना सामोरेही गेले पाहिजे. आरंभी लेखक एखाद्या शैलीच्या खोल प्रभावात असू शकतो. परंतु जाणीवपूर्वक लिहित राहिल्यास प्रभावाचा निरास होऊन त्याला स्वतःची शैली सापडू शकते.

ही सारी चर्चा केल्यानंतर आपण एका महत्त्वाच्या मुद्द्याकडे येणार आहोत, तो म्हणजे कथानकातून अनुभवाच्या मांडामांडीचा. या मांडामांडीत कोणकोणती तत्त्वं सामावलेली असतात हे आपण पाहिलेच. आपण सुरवातीला पाहीले तसे कोणतेही-कोणत्याही प्रकारचे कथानक निर्माण करायचे, तर त्यासाठी एक आशयसूत्र हवे. हे आशयसूत्र कथानकात, सूक्ष्म स्तरावर गुंफत, त्याचा विस्तार करत, त्याची व्याप्ती दाखवत, ते माणसांच्या वर्तनातून आणि घटना-प्रसंगांच्या रचण्यातून प्रकट करत लेखकाला बांधणी करावी लागते. उदाहरणार्थ, मिलिंद बोकीलांची 'शाळा' ही कादंबरी पाहूया. 'शाळा'मध्ये मुकुंदा जोशी या पौगंडावस्थेतील मुलाचे, भावनिक, मानसिक, सामाजिक, बौद्धिक आणि जैविक अवस्थांतरण हे आशयसूत्र आहे. या कादंबरीकडे मुकुंद जोशी आणि शिरोडकर यांची प्रेमकथा म्हणून पाहीले जाते. परंतु तसे निश्चित नाही. पौगंडावस्थेत आपल्या सहवासात येणाऱ्या भिन्नलिंगी व्यक्तीविषयी मनोशारीर ओढ वाटायला लागणे, या ओढीने झपाटल्यासारखे होणे हा 'शाळा'चा केवळ एक भाग आहे. मुकुंदाच्या अवस्थांतरणात तो मोठी भूमिका बजावतो हे खरे असले, तरी कादंबरी त्याच्या पलीकडचे काही सांगू पाहते. पौगंडावस्थेत मुला-मुलींच्या शरीरात होणारे बदल, या बदलांकडे पाहण्याची; आपापल्या कौटुंबिक-सामाजिक स्तरामुळे मिळणारी दृष्टी, माणसांचे आपल्या आयुष्यात येणं-जाणं, जीवनधारणांचं बदलत जाणं, आपल्या सहवासातल्या व्यक्तींचे मनोभंग, समाजाचे बदलते पसंतीक्रम, व्यक्ती-व्यक्तींच्या नात्याला सूप्तपणे प्रभावीत करणारे राजकारण आणि या साऱ्यात अवस्थांतरीत होणारी व्यक्ती.... हे शाळाचं 'सांगणं' आहे. 'शाळा'मधे येणारी आणीबाणी, मुलांनी मुलींच्या शरीराविषयी केलेली प्रछन्न शेरेबाजी, मुकुंदच्या चाळीत T.V. येणं, मुकुंदाला; त्याच्या मित्रांच्या जगण्यातल सामाजिक वास्तव जाणवणं, नववीपर्यंतचं मोकळं-ढाकळं-खुलं जगणं संपून अचानक दहावीच्या वर्गात येणं. अशा अनेक गोष्टी; 'अवस्थांतरणाच्या' आशयसूत्राला मोठं-व्याप्त करत राहतात. मुकुंदाच्या निमित्तानं

आपल्याला एक काळ, समाज, कुटुंब, जीवनशैली, गाव बदलतानाही जाणवतं. कादंबरीच्या सुरवातीला मुकुंद आपल्याला भात खाचरांविषयी सांगतो. या भात खाचरांमध्ये तो विलक्षण रमतो, त्याला शिरोडकरची आठवण येते. ही भातखाचरं, त्यातलं पाणी, वरचं आकाश मुकुंदाला एक हवीहवीशी तंद्री देत असतात. कादंबरीच्या शेवटी ही भातखाचरं नष्ट होऊन तिथं चाळी बांधण्याचं काम सुरू होतं. एका व्यापारी महानगराची निर्मिती होत असते. मुकुंदाला, स्थिर आयुष्यासाठी दहावीत यशस्वी व्हायचं असतं. त्याची चाळ, तिथलं सामूहिक जीवन विरून गेलेलं असतं. आणि भात खाचरांमध्ये, आपल्या आवडत्या खडकावर बसून मुकुंद ज्या शिरोडकरच्या आठवणीने व्याकूळ झालेला असतो, ती शिरोडकर वडिलांची बदली होऊन निघून गेलेली असते. खरंतर ती एका, बदलू पाहणाऱ्या, अक्राळ-विक्राळ होऊ पाहणाऱ्या जगात हरवून गेलेली असते. मुकुंदला या पालटलेल्या जगात जगायचं असतं - टिकून रहायचं असतं.

या उदाहरणावरून आपल्याला लक्षात येईल की, कथानकाची उभारणी करण्यासाठी; मुख्य आशयसूत्र फुलवत नेणारी अनुभवांची मांडामांड कशी घडत असते. कथानकाची आवाहकता वाढावी, त्यानं वाचकाच्या वाचन प्रक्रियेचा कब्जा घ्यावा, कथानक संपताना त्यानं वाचकाच्या जगण्यात स्वतःची जागा निर्मावी यासाठी लेखकाने आपली लेखनक्षमता पणाला लावायची असते. असे करण्याचा काही हमखास फॉर्म्युला नाही. यासाठी गुणवान कथानकांचे वाचन आणि अभ्यास करणे महत्त्वाचे ठरते. चांगल्या कथानकाच्या निर्मितीसाठी लेखकाला, जगता-जगता अनुभव गोळा करत रहावे लागते. मानवी जगण्याचा, वर्तनाचा, नात्यांचा अर्थ लावत रहावे लागते. लेखकाला आपल्या भाषा माध्यमावरही काम करावे लागते. कारण कथानक हा जसा जीवनाचा अनुभव असतो तसा तो एक भाषिक अनुभवही असतो. तो अपर्यायीपणे भाषेतूनच साकारत असतो. कथानक जे अनुभव मांडते आहे; ते एकाच वेळी वाचकाला आपले-आपल्यासाठीचे वाटले पाहिजेल आणि त्यांच्यापासून तटस्थही होता आलं पाहिजे. वाचकाला स्वतःच्या जगण्याचे आणि एकूण मानवी जीवनाचे भान मिळाले पाहिजे. यासाठी लेखक अनेक प्रकृतींच्या अनुभवांवर काम करू शकतो. कथानकामधला अनुभव वास्तववादी, गूढ, अतर्क्य, असंगत, विनोदी, प्रहसनात्मक असा कोणत्याही स्वरूपाचा असू शकतो. त्याचा काळ ऐतिहासिक, समकालीन, भविष्यकालीन असू शकतो. कथानकाचे विश्व सर्वपरिचित किंवा काल्पनिक कसेही असू शकते किंवा कथानकात वरीलपैकी अनेकांची सरमिसळी असू शकते. उदा. सतिश आळेकरांचे नाटक, 'महानिर्वाण' हे सामाजिक वास्तवाचेही भान देते, ते जीवनामधली असंगतीही (absurdity) दाखवते, त्याचवेळी ब्लॅक कॉमेडीमुळे त्यामध्ये एक विनोदात्मकताही येते. भालचंद्र नेमाडेंच्या कादंबऱ्या सामाजिक-राजकीय-ऐतिहासिक वास्तवाचे दर्शन घडवितांनाचा एक खोल तत्त्वचिंतनाची डूबही दाखवतात. श्रीनिवास विनायक कुलकर्णींच्या लेखनाला नॉस्तेल्जियाची मनोहारी झाक असतेच पण त्यासोबत गतकाळाचा अन्वय लावण्याची एक प्रगल्भ दृष्टीही असते.

थोडके सकस काही लिहायचे असेल तर अमर्याद सकस वाचावे-उलगडून पहावे लागते. त्याने लेखकाला त्याचा-त्याचा म्हणून कथानकाचा आवार-रचना सापडते. अर्थात यासाठी लेखकाने त्याच्या स्वतःच्या जगण्यात सचेत असावे लागतेच.

सरतेशेवटी आपण, प्रत्यक्ष एका आशयसूत्राचे कथानकात रूपांतर करून पाहू. लेखन करू इच्छिणाऱ्यांनी असे वारंवार करून पहायला हवे. व्यक्तीला त्याच्या दिनक्रमात अनेकदा अनुभवास येणारे 'हरवलेपण' आपण कथानकात मांडून पाहू. या हरवलेपणाचे अनेक पैलू, कारणेअसतात. हे हरवलेपण अनेक प्रकारच्या अनुभवांमुळे उद्भवू शकते. उदा. वर्तमानपत्रामधली किंवा T.V. वरची कुणीतरी हरवल्याची बातमी असेल, किंवा आपण हरवलोय असे स्वप्न असेल, परक्या गावात वाट चुकणे असेल, प्रचंड गर्दीत सापडणे असेल, वीज गेल्याने अचानक अंधार होणे असेल, आपले ओळखपत्र हरवणे असेल, आपण आजारी असतानाच्या काळात जग पुढं निघून गेल्याची जाणीव असेल किंवा अगदी बालपणी आईचा हात सुटल्यामुळे खरोखरच हरवल्याची आठवण असेल. आता प्रत्यक्ष 'हरवलेपणाचे' कथानक बांधून पाहू. सुरवातीस आपण केवळ 'हरवलेपण' हे कथासूत्र किंवा आशयसूत्र निवडले हा हरवलेपणाचा अनुभव आकाराला येण्यासाठी आपल्याला, हा अनुभव घेणारी किंवा घेणाऱ्या व्यक्ती, हा अनुभव ज्या घटनाप्रसंगातून येणार आहे, ते घडण्यासाठीचे अवकाश-काळ, हरवलेपण मांडू शकतील असे घटना-प्रसंग यांची निवड करावी लागेल. 'हरवलेपणाचे' आशयसूत्र मांडणाऱ्या कथानकातून आपल्याला काय 'म्हणायचे' आहे हेही निश्चित करावे लागेल. यासंदर्भात लेखकाने खालील प्रश्न स्वतःला विचारावेत.

१) मला केवळ 'हरवलेपणा'चा तीव्र अनुभव द्यायचा आहे का?

२) मला 'हरवलेपणा'च्या अनुभवातून काही तात्त्विक भानापर्यंत पोहचायचे आहे का?

३) मला 'हरवलेपणा'तून एक भयानुभव निर्माण करायचा आहे का?

४) मला मांडावयाचे असणारे हरवलेपण, सांस्कृतिक, राजकीय, आर्थिक, ऐतिहासिक, भावनिक, वैचारिक यांपैकी कोणत्या स्वरूपाचे आहे?

५) मला 'हरवलेपणा'चा ताण निर्माण करून, तो उत्कर्षाला पोहचवून त्यानंतर वाचकाची त्यातून सुटकाही करायची आहे का? (ठोस शेवट)

६) मला वाचकाला हरवलेपणाच्या ताणात-अस्वस्थतेतच राहू द्यायचे आहे का? (खुला शेवट)

हे वानगीदाखल उपस्थित केलेले प्रश्न आहेत. मांडणी आणि आशया संदर्भातले असे अनेक प्रश्न लेखकाला सोडवावे लागतात. लेखकाच्या डोळ्यासमोर त्याचा-त्याचा म्हणून एक वाचक गटही असतो. त्याला या प्रश्नांसोबत आणखी एक प्रश्न सोडवावा लागतो तो कथानकाच्या भाषिक अवकाशाचा किंवा रूपाचा (Form). कारण हा 'हरवलेपणा'च्या आशयसूत्राची लघुकथा, दीर्घकथा,

लघुकादंबरी, कादंबरी, बृहत्कादंबरी, नाटक, चित्रपट काहीही होऊ शकेल. आता प्रत्यक्ष कथानक बांधूया.

'हरवलेपण'

१

तो शक्य तितक्या वेगाने चालतोय. जवळ-जवळ पळाल्यासारखा. चालताना सारखं मागं वळून खात्री करायची. त्याला कळतय की सारखं वळून बघण्यामुळं निष्कारण वेळ जातोय. गती मंदावतीये. सुटकेचा क्षण लांबतोय. त्याला चालायला लागून किती वेळ झाला कुणास ठाऊक. सेकंद, मिनिटं, तास... वर्ष...? पण प्रत्येक वेळी मागं बघितलं वळून की ते तिथंच दिसतात. त्याच अंतरावर, त्याच्यापासून अंतर राखून. एव्हाना खरंतर ते खूप मागे पडायला हवे होते. लुकलुकल्यासारखे होऊन अज्ञातात नष्ट व्हायला हवे होते. पण लाख डोळे त्याच्यावर रोखल्यासारखे ते मागून येतायत. शहर सोडून इतकं लांब आलो आपण मग शहराचे लाईटस् दिसेनासे व्हायला नकोत का? की आपण लांब नाइच आलो? ट्रेडमीलच्या धावत्या पट्ट्यावर चालल्यासारखे एकाच जागी, पावलं उचलून-टेकवून श्रमतोय फक्त? त्याच्या मागं हे पाठलाग करणारे दिवे आणि पुढं अपार अंधार... तो ठरवतो की प्राणपणानं सगळी शक्ती एकवटून अंधारात उडी घालायची. दिव्यांना चकवायचं. तो सगळी शक्ती एकवटतो, पवित्रा घेतो... डोळे गच्च मिटलेले... आणि समोरच्या अंधारात उडी घेतो. काही क्षण तरंगल्यासारखे. कुठंतरी थडकल्यासारखं वाटून त्याचे डोळे उघडतात. भरगच्च अंधार. उजेडाची तिरीप नाही.

२

काही क्षण डोळे सताड उघडे ठेऊन तो फक्त बघत राहीलाय. डोक्यावर अतीशय संथ फॅन फिरतोय. तो हातांनी चाचपून बघतो. चोळामोळा झालेल्या कापडाचा स्पर्श. मग हात मागे केल्यावर लाकडाचा. कसला तरी वास भरून राहीलाय. त्याची घृणा वाटत नाही पण त्रास होतोय. आस्ते-आस्ते त्याला जाणवत की आपण बिछान्यावर अहोत. आपल्याच खोलीत. तो डाव्या कुशीवर वळतो. समोर एक तांबड्या दिव्याचा बिंदू चमकतोय. टक्क. ठसठशीत. त्याचं तेज फाकलय. तो बिंदू पाहताना त्याला जाणवतं आपल्याला त्रास देणारा वास मॉस्किटो रिपेलंटचा. तो बिछान्यात उठून बसतो. बिछान्यावरनं उतरल्यावर त्याचे पाय आपोआपच गॅलरीकडं वळतात. तो कडी उघडून गॅलरीचं दार ढकलतो तसा उजेड लोंढा आल्यासारखा त्याच्या अंगावर धाऊन येतो. गॅलरीत न्यूजपेपरच्या पाच सुरळ्या पडल्यात. म्हणजे आपण चार दिवस झोपून काढले. खोलीच्या खिडक्या-दारं बंद करून, फोन स्विच ऑफ करून फक्त झोपून राहीलो. खोलीत लाइट सुद्धा लावला नाई. खाली रस्त्यावर सगळं रोजच्यासारखं सुरूये. माणसं येतायत-जातायत. वाहनं आडवी तिडवी वाट काढत. लांब हायवेची रेघ दिसतीये. त्याच्या पलीकडं धूसर निळे डोंगर. या साऱ्याला पाठ करून तो वळतो. बिछान्याखाली दोन मोठ्या बॅगा, पुठ्ठ्याचे दोन खोके. तो पुन्हा वळतो. त्याला जाणवतं की, हे असं सकाळसकाळी बिछान्यातनं उठून गॅलरीत येणं आजचं शेवटचं. आपलं या शहरातलं ठाण उठलं.

बहुधा कायमचंच. यापुढं कुठंच असं घर करून, माणसं जमवून, सांधे जोडत राहू तरी की नाई कुणास ठाऊक? त्याच्या डोळ्यासमोर नोकरीचा राजीनामा दिल्यानंतरचे आठ-दहा दिवस संथ गतीनं सरकायला लागतात. आज तसं त्याला धावत चालल्याचं स्वप्न पडलं तसं गेलं वर्षभर अधनंमधनं एक स्वप्न पडायचं. त्यानं आजूबाजूला खूप मऊ-गुबगुबीत उशा गोळा केलेत आणि त्या एकेक फाडून त्यातला सिंथेटिक कापूस तो चारीबाजूंना उडवत बसलाय. कापसाचा एखादा पुंजका नजरेत पकडायचा आणि तो जमिनीवर पडू नये म्हणून फुंक मारत बसायचं. फुंका मारून श्वास फुलला की पुंजका जमिनीवर पडू द्यायचा. स्वप्नात ना उशा संपायच्या ना कापूस. स्वप्नातच त्याला जाणवायचं की, या कापुस उपसण्या-फुंकण्याच्या त्याच्या कामाचं कौतुक होतय, त्याला पैसे मिळताहेत नियमीत. अधनंमधनं त्याचे छोटे-छोटे सन्मान होतायत. कधी एखादी वस्तू, कधी रोख बक्षीस, कधी एखाद्या सहलीचं पॅकेज. हे स्वप्न पडलेल्या झोपेतून तो उठला की त्याला मेंदूत साठवलेलं सगळं निचरा झाल्यासारखं वाटायचं. हलकं. मग त्याला जाणवायचं की जगण्यात तरी आपण वेगळं काय करतोय? आपण ऑफिसात काम करून जे निर्माण करतो किंवा काहीतरी निर्माण व्हायला निमित्त ठरतो ते असचाय, उश्यांमधला कापूस उधळत बसण्यासारखं. आपण जेवतो कापूस पिंजण्याची-उधळण्याची शक्ती मिळावी म्हणून, झोपतो दुसऱ्या दिवशी काम करता यावं म्हणून. कित्येक दिवस आपण आपला चेहरा नीट बघितलेला नाही. कित्येक दिवस आपण स्वतःला श्वास घेताना अनुभवलेलं नाही. कित्येक दिवस माध्यान्हीचं कडक उन्ह आपल्याला पोळलेलं नाही. कित्येक दिवस कुणालाही स्पर्श केलेला नाही. कित्येक दिवस, हळू-हळू झोपेनं डोळे जड होताना जाणवलेलं नाही. सकाळी जागं झालं आणि गॅलरीत गेलं की सकाळचा गारवा जाणवलेला नाही. आंघोळ करताना डोक्यावरून पायांपर्यंत वहात जाणारं पाणी, बाथरूमभर भरून राहणारी वाफ, ओलावून घट्ट झाल्यासारखा साबणाचा वास... असं काई-काई उलट-सुलट आठवायला लागलं त्याला. आता यातलं काहीच कसं नाही? चवी नाहीत, वास नाहीत, स्पर्श नाहीत, तरीही आपण जिवंत आहोत. सुदृढ म्हणण्याइतपत निरोगी शरीर आहे. कणभरही अभाव नाही कशाचा. पण आपण निर्बुद्ध आहोत, मूर्ख आहोत. या जगात असेच आहोत निष्कारण. आणि या जगात म्हणजे, माणसांच्या जगातल्या एका अत्यंत छोट्या कप्प्यात अगदी छोट्या. आणि माणसांच्या जगात तरी आहोत का नीटसे? आपण हसणारी, रडणारी, निराश, उदास, एकाकी, चेहऱ्यावरचे भाव बदलणारी, आनंदी, भयभीत, रोमांचित, उत्सुक माणसं तरी कुठं बघितलीयेत अलीकडं?

हे सगळं अंगावर आलं आणि तार तुटल्यासारखं झालं त्याचं. फुगा फुटल्यासारखं. आत कसोशीनं भरून ठेवलेलं काहीतरी निचरून गेल्यासारखं अचानक. एका सेकंदात.

३

मग राजीनामा. भाड्याचा फ्लॅट सोडत असल्याचं घरमालकांना सांगा. त्यांचे समजुतीचे शब्द. ऑफिसमधल्या सहकाऱ्यांचे चिंतेचे सल्ले. बॉसचा सबुरीचा सल्ला. आई-बाबांना तर कळवलेलंच नाही. फक्त तीव्रपणे ठरवलं की जे जमवलय ते त्यागायचं सगळं. निपटून काढायचं.

अशा वाटण्याला काय म्हणतात माहीत नाही.

त्यानंतरही ही चार दिवसाची अखंड झोप.

४

तो संथपणे चालत बिछान्यावर येऊन बसतो. शहराच्या दिव्यांनी पाठलाग केल्याच्या स्वप्नाचा एक बारीक कण मनात ठसठसतोय. म्हणजे जे-जे निपटून काढतोय आपण त्याचे सूक्ष्म कण राहणार काही दिवस, काही महिने. हे निपटून काढायला श्रमायचं नाही फारसं, त्यानं तोंड द्यायचं. त्याला जाणवलं की कित्येक महिन्यानी त्याला अधीर वाटतय, हलका रोमांच वाटतोय. असं वाटतंच की या शहराच्या पोटात भक्षासारखे पडून होतो आपण. त्याच्या पचनात विरघळून गेलो असतो. थोडक्यात बचावलो.

५

मग तो काहीही न ठरल्याच्या अथांग रस्त्यावर चालायला तयार झाल्यासारखा उभा राहतो.

१.४ समारोप

या घटकामध्ये आपण कथानकाविषयी सविस्तरपणे जाणून घेतले. घटकाच्या अखेरीस एक कथानक रचूनही पाहिले. घटकाच्या अखेरीस दिलेल्या 'हरवलेपण' या कथानकामध्ये १, २, ३, ४, ५, असे क्रमांक टाकलेले आपण पाहू शकाल. हे क्रमांक; १. विषय प्रवेश, २. चढती भाजणी, ३. उत्कर्ष बिंदू, ४. उतरती भाजणी, आणि ५. ठहराव ही कथानकाची तत्त्वे निर्देशीत करण्यासाठी योजलेले आहेत. घटकामध्ये केलेली मांडणी आपण नमुना कथानकाशी जरूर पडताळून पहावी. कथानक रचनेवर पकड येण्यासाठी आणि विविध प्रकारची कथानके लिहिता येण्यासाठी छोट्या-छोट्या रचना करून पहाव्यात. वेगवेगळ्या माध्यमांमधल्या, भाषांमधल्या सशक्त कथानकांचा अभ्यासवाचन करत राहणेही अत्यंत गरजेचे आहे. एकेकाळी वाचनाने अभिरूची संस्कारीत होत असे. आता तिच्यावर दृश्यमाध्यमांचा मोठा प्रभाव आहे. काळानुसार कथानक पोहोचवणारी माध्यमे बदलत राहतील परंतु उत्तम कथानकाचे स्थान नेहमीच अबाधित राहील. म्हणूनच कथानक रचनेचे क्षेत्र नेहमीच लेखकांना आवाहन करत राहील.

१.५ नमुना प्रश्नोत्तरे

अ) योग्य पर्याय निवडा

१. कथानक म्हणजे काय?

अ) कथानक म्हणजे घटनाक्रम

ब) कथानक म्हणजे पात्रांचे नातेसंबंध

क) कथानक म्हणजे घटनांमध्ये निर्माण केलेले संबंध

ड) कथानक म्हणजे भूतकाळ

२. राजाचा मृत्यू झाला आणि शोकातिरेकाने राणीचा मृत्यू झाला.

अ) हे कथानक आहे ब) ही कथा आहे

क) ही कल्पना आहे ड) ही कादंबरी आहे

३. कथानकाचे पहिले तत्त्व कोणते?

अ) विषयप्रवेश ब) भाषाशैली क) वाङ्मयप्रकार ड) बुद्धी

४. 'हयवदन' हे नाटक मूळ कोणत्या भाषेतील आहे?

अ) गुजराती ब) जर्मन क) कन्नड ड) तेलगू

५. कोणत्या कथनपद्धतीत कथक 'मी' या संबोधनाचा वापर करतो?

अ) तृतीय पुरूषी ब) शैलीदार क) चमत्कृतीप्रधान ड) तृतीय पुरूषी

ब) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१. नायक आणि प्रतिनायकासोबत कथानकातला पात्रांचा प्रकार कोणता?

सहचर पात्रे हा नायक-प्रतिनायकासोबतचा महत्त्वाचा पात्रप्रकार असतो.

२. कथानकाचे स्थळ, काळ, वातावरण आणि पर्यावरण उभारण्याची प्रक्रिया म्हणजे काय?

स्थळ, काळ, वातावरण आणि कथानकाचे पर्यावरण उभा करणे म्हणजे कथानकाची संरचना करणे.

३. कथानकावर परिणाम करणारी आणि त्याला कलाटणी देणारी पात्रे काय म्हणून ओळखली जातात.

कथानकावर परिणाम करणारी आणि त्याला कलाटणी देणारी पात्रे सघन पात्रे म्हणून ओळखली जातात.

४. सहचर पात्रांचे कथानकातील स्थान काय?

सहचर पात्रांचे काम मुख्य पात्राचे किंवा प्रतिपात्राचे जग अधिक मानवी करणे असते.

५. स्मृतिगत कथानक कोणत्या काळात घडते?

स्मृतिगत कथानक भूतकाळात घडते.

क) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. कथानकाची तत्त्वे सविस्तर उलगडून सांगा.

या प्रश्नाचे उत्तर लिहीतांना आधी कथा आणि कथानक यातील फरक स्पष्ट करावा. यानंतर, १. विषय प्रवेश, २. चढती भाजणी, ३. उत्कर्ष बिंदू, ४. उतरती भाजणी, ५. ठहराव या तत्त्वांचे स्वरूप समजाऊन सांगावे. ही तत्त्वे विशद करून सांगत असताना; तुम्ही स्वतः वाचलेल्या कथानकांमधील उदाहरणांचा आधार घ्यावा. उत्तर लिहितांना कथानकातील तत्त्वे कोणकोणती आहेत या सोबतच या तत्त्वांचा परस्परांशी कोणता संबंध आहे व ती एकमेकांशी कशी बांधलेली आहेत हे सांगण्याचा प्रयत्न करावा. उदा. विषय प्रवेशामध्ये वाचक जितका कथानकात रूळून जाईल, त्याला जितकी विश्वासार्हता वाटेल तितकी चढती भाजणी करणे सोपे होईल.

ड) लघुत्तरी प्रश्न

१. कथानक रचण्यातली आव्हानात्मकता कोणती?

या प्रश्नाचे उत्तर लिहितांना खालील मुद्यांचा आधार घ्यावा.

१. कथा आणि कथानक यातील फरक, २. कथानकात सांगण्याजोगे आशयसूत्र शोधण्याचे आव्हान, ३. घटनाक्रम, प्रसंग आणि पात्रे निश्चित करणे, ४. परिणामकारक अणि प्रभावी भाषा-रचनाशैली शोधणे, ५. संवाद आणि कथन यांमधील संतुलन शोधणे, ६. कथानकाच्या तत्त्वांची प्रवाही रचना करणे, ७. आशयसूत्रास अनुरूप असा कथानक प्रकार ठरवणे.

१.६ सरावासाठी प्रश्न

अ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. कथानकाच्या प्रकारांचा सविस्तर आढावा घ्या.

२. 'भय' या आशयसूत्रावर आधारित घटनाप्रधान कथानक रचा.

ब) लघुत्तरी प्रश्न

१. कथानकामधील पात्रांचे प्रकार थोडक्यात विशद करा.

२. उपाख्यानात्मक कथानकाचे स्वरूप सांगा.

१.७ उपक्रम

- आपल्या अवतीभवती घडणाऱ्या घटनांमधून कथानकाचा शोध घेऊन कथानकांची रचना करून पहा.
- नमुन्यासाठी काही कथा-कादंबऱ्या निवडून त्यांतले आशयसूत्र-पात्रे घेऊन त्या कथा-कादंबऱ्यांची नव्याने रचना करून पहा.
- नमुन्यासाठी निवडलेली कथा जिथे संपत असेल, तिथून पुढे ती नव्याने कल्पून कथानक बांधून पहा.

- नमुन्यासाठी निवडलेल्या कथेतले मुख्य पात्र बदलून, उपपात्राच्या दृष्टिकोनातून प्रस्तुत कथा नव्याने रचून पहा.

१.८ अधिक वाचनासाठी संदर्भ व साधन ग्रंथ

१. सृजनात्मक लेखन : आनंद पाटील

२. साहित्य अध्यापन आणि प्रकार : संपा. श्री. पु. भागवत व इतर

३. साहित्याची भाषा : भालचंद्र नेमाडे

४. अक्षरांचा श्रम केला : विलास सारंग

याशिवाय, आपण अभ्यासलेल्या घटकामध्ये उल्लेख झालेल्या सर्व साहित्यकृती मुळातून वाचून काढाव्यात.

❑❑❑

सत्र २ : घटक ३

कविता

३.१ उद्दिष्ट्ये :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपणास;

- कविता म्हणजे काय ते कळेल.
- कवितेचे घटक कोणते ते समजेल.
- कवितेच्या प्रकारांची थोडक्यात ओळख होईल.
- कविता कशी आकाराला येते, ते समजेल.
- भावलेल्या एखाद्या अनुभवावर कविता लिहिण्याचा सराव करता येईल.

३.२ प्रास्ताविक :

लिखित वाङ्मयाबरोबरच सर्वच भाषांमध्ये मौखिक परंपरा असल्याचे आढळते. लिपिचा शोध लागण्यापूर्वी माणसाचा पहिला आविष्कार मौखिक स्वरूपात कवितेतून व्यक्त झाला असावा, असे मानले जाते. मराठी कवितेला सुमारे ७०० वर्षांची दीर्घ परंपरा असून, प्राचीन मराठी कवितेवर संस्कृतचा खूप मोठा प्रभाव असल्याचे दिसते. दीर्घकाळापर्यंत मराठी कविता छंद आणि गेयतेभोवती फिरत राहिली आहे. मराठी कवितेची वाटचाल मुळात अनेक संघर्ष व आक्रमणे पचवित झाली आहे. मराठी कविता काळाशी सुसंगत राहून प्रयोगशीलतेतून अभिव्यक्त होत राहिली. अनेक संघर्ष करत, वळणे घेत आशय व अनुभूतीशी ती अधिकाधिक प्रामाणिक राहिली आहे. ठरावीक साच्यातून बाहेर पडून मूल्यात्मकतेकडे वाटचाल करत अधिकाधिक लोकाभिमुख बनली आहे. स्वतःशी संघर्ष करत मराठी कवितेने बाह्य संघर्षाशी स्वतःला जोडून घेतले. माणसांचे भावविश्व व विचारविश्व समृद्ध केले आहे. मराठी कवितेच्या अभ्यासाने, वाचन, चिंतन आणि मननाने आपणासही कवितालेखन करता येणे शक्य आहे.

३.३ विषय विवेचन :

कवितेत भावना, संवेदना व आविष्काराला महत्त्वाचे स्थान असते. जगणे जितके समृद्ध तितकीच कविता उत्कट बनत असते. अवती-भवतीच्या घटनांचे कवीच्या संवेदनशील मनावर परिणाम उमटत असतात. अर्थाचे विविध पदर सूचविण्याची तिची क्षमता हेच तिचे बलस्थान असते. कोणतीही कविता ही कमीत कमी शब्दात नेमकेपणाने प्रकट होत असते. प्रखर समाजवास्तवाने संवेदनशील कवीच्या भावविश्वाला हादरे बसत असतात. अशा घटनांना कवी अत्यंत संवेदनशीलपणे भिडत असतो. आपली अस्वस्थता कवितेतून प्रकट करत असतो. समाजातील घडणाऱ्या बऱ्या-वाईट

प्रसंगांना कवीने दिलेला प्रतिसाद म्हणजेच खऱ्या अर्थाने कविता असते. समाजपरिवर्तनामध्ये कविता मोलाची कामगिरी करत असते. ती संपूर्ण विश्व बदलू शकेल असे नाही पण जीवन जगण्याचे स्वप्न ती जिवंत ठेवते. मानवी जीवनात इतके मानाचे स्थान कवितेला आहे. कवीचे सर्जनशील लेखन मानवाला उन्नत मनुष्यत्वाकडे घेऊन जाऊ शकते.

३.३.१ सर्जनशील कवितेचे स्वरूप :

मानवी सर्जनशीलता ही नित्यनूतन असणारी गोष्ट आहे. ती व्यक्तीगणिक व दरपिढीगणिक नित्य नवी असते. कवितेच्या व्याख्येचा विचार करता तिला निश्चित अशा व्याख्येत बांधता येत नाही. अनेक अभ्यासकांनी कवितेच्या व्याख्या करून काव्याचे स्वरूप आपापल्या परीने स्पष्ट करण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न केला आहे. कवितेविषयी वसंत आबाजी डहाके म्हणतात, 'नादवती, अर्थवती, ध्वनीवती शब्दरचना म्हणजे कविता' कवितेचे स्वरूप समजण्यासाठी डहाके यांनी अतिशय सोप्या व उपयुक्त भाषेत केलेली मांडणी महत्त्वपूर्ण आहे. यासंदर्भात आपणास नाद, अर्थ, ध्वनी, लय इ.नी युक्त असलेली वैशिष्ट्यपूर्ण शब्दरचनेतील अनुभवांची अर्थपूर्ण मांडणी म्हणजेच कविता होय, असे स्थूलमानाने म्हणता येईल. कविता या वाङ्मय प्रकाराविषयी विचार करत असताना पद्यरचना व कविता या दोन गोष्टी नीट समजावून घेतल्या पाहिजेत. पद्यरचनेमध्ये प्रामुख्याने छंद, वृत्त, जाती इ. रचनापद्धतींना महत्त्वाचे स्थान असते तसेच लयबद्ध शब्दरचनेतून मोठा परिणाम साधला जातो. तर कवितेमध्ये प्रामुख्याने अर्थाच्या विविध छटा व्यक्त करणारी, सूचित करणारी तसेच सौंदर्यनिर्मिती साधणारी शब्दयोजना इ.ना. महत्त्वाचे स्थान दिलेले दिसते. कवितेच्या अंतरंगाबरोबर बाह्यरंगदेखील तितकेच महत्त्वाचे असते. कवितेमधील रूप, घाट, नाद, लय, वृत्त, अलंकार, प्रतिमा इ. बाबी केवळ शोभेसाठी येत नाहीत तर काव्यानुभूतीची आंतरिक गरज म्हणून येतात. त्यादृष्टीने विचार करता सर्जनशील कवितेतील शब्दांना उठावदार बनवतात. नेहमीपेक्षा वेगळा अर्थ बहाल करतात. परिणामी कविता अधिकाधिक अर्थपूर्ण बनते.

कवितेमधील सर्जनशीलता वाचकांच्या भावना व संवेदनांना साद घालत असते. जीवनानुभवाला आवाहन करून अधिक गतिमान बनवत असते. त्यातूनच वाचकांची अभिरुची समृद्ध व संपन्न बनते. कवितेमधील जीवनाचे विविध अर्थ उलगडण्याची क्षमता हेच तिचे सामर्थ्य असते. कविता ही एका अर्थाने कवीचे दुसरे शब्दरूपी अस्तित्वच असते. कोणतीही चांगली कविता ही नेमक्या शब्दात काव्यानुभव प्रकट करीत असते. वाचकाला भारावून एका वेगळ्या अनुभूतीची प्रचिती घडवित असते. काहीतरी नवे देण्याची क्षमता वाचकाच्या भावना व संवेदनांना गतिमान बनवत असते. कविता ही जरी काही वेळेला आत्मनिष्ठ व वैयक्तिक वाटली तरी बऱ्याच वेळेला त्यातील आविष्कार भोवतालचे समाजवास्तव घेऊन येत असतो. कारण कवी हा समाजवास्तवातूनच घडत असतो, पुढे येत असतो. त्यातील त्याची जाणीव वास्तवाच्या आकलनातूनच येत असते. ती अर्थपूर्णरीत्या प्रकट करणे, ही वास्तवाचीच एक प्रकारची पुनर्मांडणी असते, असे म्हणता येईल. समाजजीवनातील अनुभवांचा अन्वयार्थ लावण्याची त्याची दृष्टी, अनुभवांची पुनर्मांडणी करण्याची क्षमता कवींच्या अभ्यास,

चिंतन, मनन व प्रतिभेतूनच येते तसेच या सर्जनशील सामर्थ्यामुळेच कलाकृतीची गुणवत्ता व कलात्मकताही विकसित होते. अशाप्रकारे आपणास स्थूलमानाने कवितेचे स्वरूप समजावून घेता येईल.

३.३.२ कवीचे व्यक्तिमत्त्व

कोणत्याही कवीची जडण-घडण ही तो ज्या वातावरणात राहतो व समाजात वाढतो त्यावर बहुतांशी अवलंबून असते. समाजातील चालीरिती, रूढी परंपरा, भाषा व संस्कृतीचा त्याच्या कवितेवर मोठा प्रभाव घडत असतो. त्याच्यावर झालेले संस्कार, जीवनाकडे पाहण्याचा असलेला दृष्टिकोण, अनुभवांचा अन्वयार्थ लावण्याची क्षमता, वास्तवाला भिडण्याची संवेदनशीलता यांचाही मोठा प्रभाव कवितेवर पडत असतो. कवीचे व्यक्तिमत्त्व व कवीने निर्माण केलेली कलाकृती यांच्याविषयी विविध कल्पना व मतमतांतरे मांडली जातात. कवीच्या उत्कृट व्यक्तिमत्त्वाचे प्रतिबिंब त्यांच्या कलाकृतीमध्ये होते. जरी तो स्वतंत्र घटक असला, तरी त्यापासून पूर्णपणे अलग करता येत नाही. एक प्रकारे तो त्या साहित्यकृतीचा अविभाज्य घटक असतो. कलावंताची आपल्या व्यक्तिमत्त्वापासून होणारी मुक्तता म्हणजेच कलाकृती असेही मानले जाते. माणूस म्हणून असणाऱ्या त्याच्या सर्व भूमिकांचे प्रतिबिंब कवितेमध्ये उमटत असते. जेव्हाएखादा कवी कविता लिहित असतो, त्यावेळी प्रत्यक्षात अस्तित्वात असलेल्या मूर्तस्वरूप व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण होते. व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण म्हणजे काय हे सांगताना रा. ग. जाधव लिहितात, '.... कवींचे संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व कविता लिहिताना अमूर्त होते. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विघटन न होता संघटन झालेले असते व असे एकात्म व्यक्तिमत्त्वच अमूर्त होत जाते. दुसऱ्या शब्दात याचा अर्थ असा होतो की, या कवींचे कवित्व हा त्यांच्या व्यक्ती म्हणून असलेल्या प्रत्यक्षातील एखाद दुसऱ्या भूमिकेचा अमूर्त आविष्कार नसतो. तर कविता लिहिताना त्यांच्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाचे संश्लिष्ट व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण घडत असते. आणखी असे की, या कवींचे प्रत्यक्षातील सर्व उपजत व अर्जित गुणविशेष साररूपाने वा तत्त्वरूपाने निर्मिती समयीच्या अमूर्तीकरणात अस्तित्वात असतात. अमूर्तीकरण म्हणजे खाजगी व्यक्तिमत्त्वाचे वेषांतर नव्हे किंवा विसर्जनही नव्हे, तर ते खाजगी व्यक्तिमत्त्वाच्या सारभूत विशेषांचे सर्जनशील एकाग्रीकरण होय.'' (साठोत्तरी कवी व कविता पृ. २१) रा. ग. जाधव यांनी कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण कसे होते, हे अत्यंत मार्मिकपणे स्पष्ट केले आहे.

कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार करता जसा व्यक्तिगत विचार करावा लागतो, तसाच कालखंडानुसार व सामूहिकपणे देखील करता येऊ शकतो. साठोत्तरी मराठी कवींच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार करता या कालखंडातील मराठी कवी वेगवेगळ्या सामाजिक व सांस्कृतिक पर्यावरणातून घडले व पुढे आले. ही बाब आपल्याला प्रकर्षाने ध्यानात घ्यावी लागते. या कालखंडातील कवींनी मराठी कवितेचा परिघ अधिक विस्तृत केला. कवी व रसिक यांच्या संकुचित, काल्पनिक व अवास्तव असणाऱ्या कल्पना झुगारून दिल्या. जगण्याशी संबंधित नसलेल्या कल्पनांना नकार देऊन प्रत्यक्ष जगण्याचे अस्तित्वभान प्रकट केले. याचे यथोचित मूल्यमापन करताना पुढे रा. ग. जाधव लिहितात,

'साठोत्तरी कालखंडात प्राधान्याने पुस्तकी व मध्यमवर्गीय असलेल्या काव्यसंस्कृतीने जीर्ण झालेली कात टाकली. दलित काव्य प्रवाहाने मराठी काव्यसंस्कृतीचा सामाजिक-सांस्कृतिक पैस विस्तृत केला. कवी, काव्य, रसिक यांच्या वैभूतिक व अवास्तव कल्पना झुगारून त्यांना प्रत्यक्ष जगण्याच्या अस्तित्वभानात आणून प्रतिष्ठित केले. कवी जन्मावा लागतो, हे खरेच पण तो कुठेही, कुणातही व कधीही जन्म घेऊ शकतो, कविता हा जगण्याचा सर्वसाधारण पण कुणालाही लाभू शकणारा मार्ग आहे, कविता केवळ शाळा कॉलेजात किंवा विशिष्ट वाड्या-वस्तीतच निर्माण होते, असे नव्हे, तर ती कुठेही निर्माण होऊ शकते, अशा प्रकारच्या कल्पनांना साठोत्तरी कवितेने विश्वसनीयता प्राप्त करून दिली.' (पृ. १९, २०) साठोत्तरी कवींनी आपले सर्जनशील व्यक्तिमत्त्व सामाजिकतेशी कसे जोडले हे अत्यंत वस्तुनिष्ठपणे प्रकट केले आहे. शिवाय या कालखंडातील कवींनी रूढ कवितेच्या धारणा कशा सर्जनशीलतेत रूपांतरीत केल्या हे स्पष्ट केले आहे. कवी कुठेही जन्म घेऊ शकतो, हा विश्वास पुढील पिढ्यांना दिला. या कालखंडातील कवितेचे अवकाश विस्तारले. वर्तमानकाळाशी सतत संवाद साधत कविता अधिकाधिक वास्तवाभिमुख बनली. कवींनी आपल्या सर्जनशीलतेमुळे आशय-अभिव्यक्ती, भाषा, आकृतिबंधात आमूलाग्र बदल घडविले.

३.३.३ कवितेचे घटक :

कवितेचा विचार करता तिच्या अंतरंगाबरोबर बाह्यांगाचा देखील विचार करावा लागतो. सर्जनशील निर्मितीसाठी असा काटेकोर विचार करणे कठिण असते. तरी काही घटक ध्यानात घ्यावे लागतात. कवितेच्या बाह्यांगाचा विचार करता कवितेचे बाह्यांग हे स्वतंत्र नसते, तर ते कवितेचा एक अविभाज्य भाग असते. काव्यानुभूतीची प्रचिती येण्यासाठी अंतरंगाबरोबरच बाह्यांगाचा देखील विचार करावा लागतो. कवितेची दृश्य स्वरूपातील मांडणी व इतर वाङ्मयप्रकारापेक्षा तिचे वेगळेपण ध्यानात येण्यासाठी कवितेचे घटक ध्यानात घेणे गरजेचे असते. कवितेत भावनाप्रधानतेला प्राधान्य असते. याचा विचार करता येथे आपण भावकवितेच्या आधारे कवितेचे घटक थोडक्यात पुढीलप्रमाणे विचारात घेऊ.

१. लयबद्धता :

कवितेमधील लयबद्धतेमुळे कवीच्या मनातील विचार, भावना, कल्पना यांना उठावदारपणा प्राप्त होतो व ती कविता वाचकांच्या अंतःकरणाला सहज भिडते. सामान्यपणे वृत्तबद्ध, छंदोबद्ध रचनेतून लय साधली जाते. आशय अधिकाधिक परिणामकारकपणे पकड घेतो आणि वाचक कवितेच्या आशयाकडे उत्स्फूर्तपणे आकर्षित होतो. सामान्यतः बहुतेक कविता लयबद्ध असलेल्या दिसतात. पण प्रत्येक लयबद्ध रचना म्हणजे कविता असतेच असे नाही. आधुनिक काळात यामध्ये कवीच्या सर्जनशीलतेनुसार मोठ्या प्रमाणात बदल होत असलेला दिसतो. अलीकडे मोठ्या प्रमाणात मुक्तछंदात असलेली कविता आढळते. बहिणाबाईंच्या कवितेत आपणास अंगभूत लय असलेली दिसून येते. उदा.-

अरे संसार संसार
जसा तवा चुल्ह्यावर
आधी हाताला चटके
तवा मियते भाकर।

बहिणाबांच्या या काव्यपंक्ती एक अंगभूत स्वतंत्र लय घेऊन प्रकट होतात. त्यामुळे ही रचना अधिकाधिक आशयघन उठावदार बनते. वाचकाला सहजस्फूर्त आकर्षित करते. त्याला ही कविता आपलीशी वाटते आणि वाचक त्यातील अनुभूतीशी अधिकाधिक समरस होतो. यातील लयबद्धतेने मोठा परिणाम साधल्याचे दिसते.

२. अनेकार्थता :

कवितेतील अनेकार्थता किंवा सूचितार्थ जितका सखोल, विविधांगी तितकी ती कविता श्रेष्ठ दर्जाची ठरण्याची शक्यता असते. किंबहुना श्रेष्ठ कवितेतून अनेकार्थतेचे सूचकत्व असलेले दिसते. परंतु प्रत्येक कवितेतून सूचित होणारा सूचितार्थ सारखाच असतो, असे म्हणता येत नाही. बऱ्याच वेळा तो जीवनदृष्टीनुसार, अभिरुचीनुसार, मानसिकतेनुसार, आकलनानुसार वेगवेगळा जाणवत असतो. अनेकार्थतेवर कवितेची गुणवत्ता कमी जास्त प्रमाणात होऊ शकतो. वाच्यार्थ, लक्षार्थ, व्यंगार्थापलीकडे जाऊन कवितेमध्ये आलेला अधिकचा अर्थ घ्यावा लागतो. यातील विविध अर्थाचे सूचन समजावून घ्यावे लागते. कवितेतील सूचितार्थ ह आशयाला प्रतिकात्मक पातळीवर नेत असतो. उदा.-

म्हातारपण म्हणजे
मरणापूर्वीचे मरण.

ही एका कवीची कविता असून यामध्ये मृत्यू दोन वेळा सूचित केलेला आहे. एक प्रत्यक्ष शरीरातून प्राण निघून गेल्यानंतर होणारा मृत्यू. तर दुसरा अर्थ म्हणजे म्हातारपण ही अवस्था मृत्यूसारखीच असल्याचे सूचविले आहे. म्हातारपणाच्या अवस्थेकडे एक निरुपयोगी वस्तू म्हणून पाहिले आहे. हे दोन्ही अर्थ आपणास अंतर्मुख करतात, विचारप्रवण बनवतात. अशा अर्थाने आपणास अनेकार्थता समजावून घेता येईल.

३. अल्पाक्षरत्व :

अल्पाक्षरत्व हे कवितेचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होय. कमीत कमी शब्दात मनातील आशय, विचार, भावना वाचकांपर्यंत नीट व नेमक्या शब्दात पोहोचविणे गरजेचे असते. अल्पाक्षरत्व जपणं हे कवितेच्या गुणवत्तेसाठी, दर्जासाठी, अर्थपूर्णतेसाठी महत्त्वाचे असते. कमीत कमी शब्दात जास्तीत जास्त अर्थ सूचित करण्यासाठी प्रतिमा, प्रतीके, उपमा, रुपक यांचा आधार घ्यावा लागतो. अर्थांचे नवे नवे पदर सूचित करणारा अर्थ नेमकेपणाने संक्षिप्त करावा लागतो. वर्णणाला, स्पष्टीकरणाला किंवा विश्लेषणाला फार वाव देऊन चालत नाही. कधी कधी मोठा अर्थ साधण्यासाठी रूपक,

प्रतिक, प्रतीमा यांचा आधार घेतला जातो. अर्थघटकांचे संश्लेषण केले जाते. अल्पाक्षरत्व हे तत्त्व सांभाळल्यामुळे कवितेत नेमकेपणा व सुटसुटीतपणा येतो. त्याच्यावरच कवितेची परिणामकारकता अवलंबून असते.

४. व्यापक जीवनाशय क्षमता :

कवितेतून व्यक्त झालेली व्यापक जीवनाशय क्षमता हे काव्याचे यश मानले जाते. व्यापक जीवनाशय कवितेला मोठ्या उंचीवर घेऊन जाऊ शकतो. कवितेचा आकार लहान असला, तरी त्यातून व्यक्त होणारा व्यापक जीवनाशय अनेकांचे लक्ष वेधून घेतो. कवीचे अनुभवविश्व जितके व्यापक, सखोल आणि विशाल, उत्कट आणि विविधांगी तितका कवितेचा आशय सखोल असण्याची शक्यता असते. व्यापक जीवनाशय क्षमतेमुळे वाचकाच्या मनातील भावना उन्नत व गतिमान होतात, जीवन समृद्ध बनवतात. व्यापक आशयामध्ये अर्थाच्या विविध दिशांचे सूचकत्व असते. कवीची कल्पनाशक्ती, सर्जनशीलता, अनुभवाची समृद्धता यातूनच वाचकाला काव्यानुभूतीचा प्रत्यय येतो. अल्पाक्षरी असणारी कविता त्यातील व्यापक आशयामुळे परिणामकारक होते. तसेच वाचकाच्या अंतरंगाला थेट भिडते. कवितेतील आशय, रूपक, प्रतिमा, प्रतिकांमुळे अधिक अर्थपूर्ण झाल्याचा देखील कधी कधी प्रत्यय येतो. व्यापक जीवनानुभूतीने पुरेपूर भरलेल्या कवितेचे यथार्थ भाषांतर किंवा संक्षेप करणे हे मोठे जोखमीचे देखील ठरू शकते. त्यातून अपेक्षित अर्थ निसटण्याचा धोका असतो. कवीचे काव्यानुभवामागील चिंतन वाचकाला उठाव करण्यास प्रवृत्त करू शकते. व्यापक जीवनाशय क्षमतेमुळे कवितेची खोली अधिक वाढते.

उदा. संत तुकाराम यांचा 'आनंदाचे डोही आनंद तरंग' हा अभंग यातील व्यापक जीवनाशय क्षमतेमुळे आपल्याला भारावून टाकणारा वाटायला लागतो. क्षणार्धात आपण त्यातील अनुभूतीने भारावून जातो. अशाप्रकारे व्यापक आशयाचे महत्त्व ध्यानात घेता येईल.

५. कालातीत वर्तमानता :

कविता हा मूळात भावनेचा प्रांत आहे. भावनेतील चढउतारांचे पडसाद कवितेमध्ये उमटत असतात. कथात्मक अनुभव हा काळाशी निगडित असतो. पण त्यातील काव्यानुभव हा कालनिरपेक्ष असतो, कालातीत असतो. कवितेतून प्रामुख्याने वर्तमानकाळ प्रतीत होतो. एखादा कथात्मक अनुभव जरी भूतकाळात घडून गेला असला, तरी त्याचा वर्तमानावर परिणाम झालेला दिसतो. बऱ्याचवेळेला कथात्मक अनुभवातील भूतकाळ वर्तमानात नवी दिशा घेण्यासाठी किंवा भविष्यातील धोका ओळखण्यासाठी खूप महत्त्वाचा असतो. दलित कवितेमध्ये व्यक्त झलेला एखादा भूतकालीन अनुभव व्यक्तिगत असला, तरी तो सामूहिकता घेऊन प्रकटतो. कारण त्याचे नाते वर्तमानकाळाशी देखील असते. येथे येणारा भूतकाळ कथेतील भूतकाळासारखा येत नाही. तर चालू वर्तमानकाळावरील परिणाम दर्शवण्यासाठी अभिव्यक्त होतो. हे ध्यानात घ्यावे लागेल. यामध्ये वर्तमानकाळाला आवाहन असते. यातील काव्यानुभव हा कालनिरपेक्ष असतो. काळाची बंधने काव्यातून गळून पडतात. कवितेमध्ये वर्तमानकाळापेक्षा वेगळा काळ प्रकट झाला की, ती कविता कथानाकडे व नाट्यपरतेकडे

झुकण्याची शक्यता निर्माण होते, ती भावकवितेपासून दूर जाण्याची शक्यता निर्माण होते. अशा वेळी कवितेचे कवितापण हे संपण्याची शक्यता निर्माण होते.

६. सेंद्रिय एकात्मता :

कविता ही एकापेक्षा अधिक घटकातून अभिव्यक्त होते आणि ते घटक एकमेकांपासून अलग करता येत नाहीत. यालाच 'सेंद्रिय एकात्मता' असे म्हणता येईल. कवितेमधील आशय आणि अभिव्यक्ती, शब्द आणि अर्थ हे स्वतंत्रपणे येत असले, तरी ते कवितेचा एक अविभाज्य भाग बनून जातात. शब्द, अर्थ, नाद, लय, प्रतिमा, प्रतीक, रुपक इ. गोष्टी कवितेला एक परिपूर्णता प्राप्त करून देतात. या अस्तित्व घटकांना अलग करण्याचा प्रयत्न केला, तर कवितेचे अस्तित्वच धोक्यात येण्याचा संभव असतो. कारण हे सर्व घटक एकमेकांत नकळत गुंफले गेलेले असतात. यातूनच कवितेला एक एकात्म असे सूत्र लाभलेले असते. त्यामुळे त्यांना अलग करणे, त्यांचा संक्षेप किंवा विस्तार करणे हे मोठे जोखमीचे असते.

७. संवेद्यता :

संवेद्यता हा कविता या वाङ्मयप्रकाराचा खास विशेष होय. संवेद्यतेमुळे कविता अनुभवाची प्रतीती देत असते. त्यातील उत्स्फूर्तता व उत्कटता वाचकाला भावत असते. संवेद्यतेशिवाय साकारलेली कविता उत्कट अनुभूती प्रकट करेलच असे नाही. परिणामी संवेद्यतेशिवाय कवितेचे साकारणे कठिण असते. अनुभवाची प्रतीती नसेल, तर ते काव्य निर्जीव ठरण्याचा धोका असतो. कोणतीही श्रेष्ठ कविता अनेक घटकांद्वारे संवेद्य अनुभवांची निर्मिती करत असते आणि हा अनुभव तिचा गाभा असतो म्हणून तर, ती कविता असते. त्यामुळे संवेद्यता हा कविता या वाङ्मय प्रकाराचा खास गुणविशेष होय.

कवितेचे कवितापण हे निश्चित करत असताना प्रामुख्याने भाव हा घटक ध्यानात घ्यावा लागतो. येथे भावकवितेला डोळ्यासमोर ठेवून कवितेच्या घटकांची चर्चा केली आहे. यावरून कोणताही एखादा विशिष्ट घटक म्हणजेच कविता असे म्हणता येणार नाही. काही काव्य प्रकारांच्या घटकांमध्ये बदल असू शकतो हे गृहीतच आहे. अशाप्रकारे आपणास कवितेच्या घटकांची थोडक्यात ओळख करून घेता येईल.

३.३.४ कवितेचे प्रकार :

मराठी कवितेला प्राचीन परंपरा असून मराठी काव्याचे भावकविता, कथा कविता, नाट्य कविता, भाष्य कविता असे ठळक प्रकार सांगितले जातात. कवी केशवसुत यांना आधुनिक मराठी कवितेचे जनक मानले जाते. पण केशवसुतपूर्व कालखंडात कविता ठराविक साच्यातून प्रकट होत होती. कवी केशवसुतांच्यापासून कवितेच्या आशय, विषय, आविष्कार तंत्रात मोठ्या प्रमाणात बदल जाणवू लागले. विशेषतः स्वातंत्र्योत्तर कालखंडात आशय, रचनातंत्र, अभिव्यक्ती, भाषा इत्यादी काव्यविषयक जाणिवेवर मोठ्या प्रमाणात बदल जाणवू लागले. त्याचे प्रतिबिंब स्पष्टपणे दिसू

लागले. मराठी कवितेच्या प्रकाराविषयी चर्चा करत असताना प्राचीन, मध्ययुगीन, आधुनिक असे कालखंडानुसार वर्गीकरण करता येईल. त्यातील मध्ययुगीन काव्यप्रकारांचा थोडक्यात पुढीलप्रमाणे आढावा घेता येईल.

■ मध्ययुगीन काव्यप्रकार :

कवितेची निर्मिती प्रक्रिया अभ्यासण्यापूर्वी आपणास मध्ययुगीन काव्यप्रकारांचा परिचय असणे गरजेचे आहे. या कालखंडात आपणास प्रामुख्याने तीन परंपरा स्पष्ट दिसतात. संत कविता, पंडिती काव्य आणि शाहिरी कविता या तीन परंपरेतील काही महत्त्वाच्या काव्यप्रकारांचा आपण पुढीलप्रमाणे थोडक्यात आढावा घेऊ.

१. ओवी :

ओवी हा छंद अक्षरसंख्यांक आहे. प्राचीन मराठी वाङ्मयात, काव्यात साडेतीन चरणी व साडेचार चरणी ओवी पहावयास मिळते.

साडेतीन चरणी ओवी म्हणजे तीन चरण यमकबद्ध असतात व चौथा चरण सामान्यतः या तिन्हीपेक्षा लहान असल्यामुळे साडेतीन चरणी ओवी असे म्हणतात. यामध्ये पहिले तीन चरण स्थूलमानाने सारखे असावेत अशी अपेक्षा असते.

एकनाथांची ओवी म्हणजे साडेचार चरणी ओवी होय. साडेचार चरणी ओवीमध्ये तीन चरण समान झाल्यावर चौथ्या चरणात मध्यावर पुन्हा तेच अक्षर साधून पुढे आणखी चार-पाच अक्षरानंतर ती ओवी पूर्ण व्हावी अशी अपेक्षा असते.

२. अभंग :

अभंगांचे मोठा अभंग आणि लहान अभंग असे दोन प्रकार पडतात. मोठा अभंग चार चरणी असून पहिल्या तीन चरणात प्रत्येकी सहा व चौथ्या चरणात चार अक्षरे असतात. दुसऱ्या व चौथ्या चरणाच्या शेवटी यमक असते. लहान अभंगात चार अक्षरांचे दोन चरण असतात. प्रत्येक चरणात सामान्यतः आठ अक्षरे असतात. क्वचितच पहिल्या चरणात सहा किंवा सात अक्षरे असतात. दुसऱ्या चरणात कधी कधी ९-१० अक्षरे येतात. दोन्ही चरणात यमक असते.

३. लावणी :

लावणी भावपर असून या रचनेत पाच ते सात कडव्यांची कमालसंख्या असते. शाहिरांनी पोवाडा व लावणी हे दोन पद्यप्रकार समर्थपणे हाताळले. पोवाडा वीररसयुक्त तर लावणी शृंगाररसयुक्त असलेली आढळते. स्त्रीचे सौंदर्य आणि प्रेम हे लावणीचे विषय असून पेशवाईमध्ये प्रसिद्ध पावलेला हा एक रचनाप्रकार आहे. मनोरंजनासाठी लावणीचा मोठ्या प्रमाणात वापर करण्यात आला. लावणीमध्ये समाजस्थितीनुसार आशय-विषयात आमूलाग्र बदल झाला. लावणीचे बदलत्या काळाशी

जुळवून घेतल्याने ती आजतागायत टिकून आहे. लावणीचा जसा मनोरंजनासाठी वापर झाला तसा कामगार वर्गाचे प्रबोधन करण्यासाठी देखली मोठ्या प्रमाणात वापर झाला.

लावणीचे वैशिष्ट्य, सादर करण्याची पद्धती, आणि शब्दरचनेवरून शृंगार, विनोद, पौराणिक, हरदासी, बैठकीची, महारी इ. प्रकार पडलेले दिसतात.

४. पोवाडा :

पोवाड्यातून वीरांच्या पराक्रमाचे स्फूर्तिदायक वर्णन केलेले आढळते. हा एक प्राचीन रचनाप्रकार असून यामध्ये शाहिरांना गायन, वादन, ढोलकी अपेक्षित असते. प्राचीन काळापासून समाजजीवनातील घटना-प्रसंग, शूरवीरांचे पराक्रम, लोकांपर्यंत पोचविण्यासाठी पोवाडा या काव्य प्रकाराचा मोठ्या प्रमाणात उपयोग झाला. लोकांचे कुतूहल जागे करणे, जनजागृती करणे, शूरवीरांच्या पराक्रमांचे दर्शन घडवणे, देवी-देवता, तीर्थक्षेत्रांचे माहात्म्य सांगणे इ. विविध उद्देशाने पोवाड्यांची रचना झालेली आढळते. पोवाड्यातील विविध विषयातून प्रत्यक्ष अनुभूती यावी, त्यातील उत्कटता प्रत्ययाला यावी या उद्देशानेच यातील गायक भूमिका घेताना दिसतो. संवाद, नाट्य, ओघवती बोली भाषा, त्यातील जिवंतपणा इ. वैशिष्ट्यामुळे ही रचना प्रत्ययकारी ठरते.

५. फटका :

१८ व्या शतकात बहराला आलेला हा एक काव्यप्रकार आहे. या रचनाप्रकारात आठ मात्रांचे तीन गट आणि शेवटी सहा मात्रा प्रत्येक ओळीत, असे दोन ओळींचे म्हणजेच साठ मात्रांचे धृपद असते. समकालीन जीवनाचे संदर्भ मांडत जीवनमूल्यांकडे लक्ष वेधणारा हा एक महत्त्वाचा काव्यप्रकार होय. यातून लोकव्यवहारातील तत्त्वे व प्रबोधन ठसकेदारपणे व खड्या आवाजात सांगितले जात असे. या प्रकारात अनेकांनी रचना केली असली, तरी अनंत फंदींचे फटके विशेष लोकप्रिय आहेत. स्पष्टवक्तेपणा, ठसकेबाज रचना, लोकव्यवहारातील दृष्टान्त इ. या रचनाप्रकाराची वैशिष्ट्ये सांगता येतील.

६. विरहिणी :

विरहाची गाणी ती विरहिणी. यातून विरहाच्या भावस्थितीचे वर्णन केलेले असते. अशा गीतातून परमेश्वराविषयीची आर्तता प्रकट केली जाते. यातील प्रेमभावनेचा आविष्कार म्हणजेच भक्तीचे एक रूप असते. अनुराग, मिलन, विरह इत्यादी भावनांचा आविष्कार अभिव्यक्त होतो.

७. गौळण :

गोष्टींची कृष्णप्रेम व्यक्त करणारी गीते म्हणजेच गौळणी होत. श्रीकृष्ण म्हणजे ईश्वर व गोपी म्हणजे भक्त असे रूपक यातून योजलेले असते. गोपींनी प्रसंगानुरूप ही गीते गायिलेली असून यात अभिनय व शब्दोच्चार अभिप्रेत असतात. गोपींची कृष्णप्रेम व्यक्त करणारी गीते म्हणून देखील गौळणींना ओळखले जाते. संतांनी रचलेल्या गौळणीतून आध्यात्मिक अनुभव रूपकातून व्यक्त

होतात. तर तमाशातील गौळणींना ओळखले जाते. संतांनी रचलेल्या गौळणीतून आध्यात्मिक अनुभव रुपकातून व्यक्त होतात. तर तमाशातील गौळणीतून नृत्य व अभिनय प्रकटतो.

८. भूपाळी :

भूपाळी म्हणजे परमेश्वराला झोपेतून उठविण्यासाठी म्हणावयाचे गीत होय. भूपाळीत प्रातःकाळचे सुंदर वर्णन असून यामध्ये परमेश्वराच्या बालरूपाची कल्पना केली जाते. आपल्या बाळाने झोपेतून लवकर उठावे यासाठी माता वात्सल्यपूर्ण आळवणी करीत असते. भूपाळीला लोकमानसात एक महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झालेले आहे.

९. भारूड :

आध्यात्मिक व नैतिक शिकवण देणारे रुपकात्मक गीत म्हणजे भारूड होय. करमणुकीतून लोकशिक्षण हे भारूडाचे खास वैशिष्ट्य होय. भारूडाविषयी बहुरूढ ते भारूड, भराडी जातीचे लोक गातात ते भारूड इ. स्वरूपाच्याा व्युत्पत्ती सूचविल्या जातात. भारूडाच्या सादरीकरणात नाट्यात्मकता असलेली मोठ्या प्रमाणात आढळते. समाजातील अनेक विषयांवर विविध रूपकातून प्रकाश टाकला जातो. भारूडांची रचना अनेक संतांनी केली असली तरी एकनाथांचीच भारूडे मोठ्या प्रमाणात लोकप्रिय आहेत.

■ आधुनिक काव्यप्रकार :

आधुनिक मराठी कवितेने अनेक वळणे घेत आपल्या आशय-अभिव्यक्तीमध्ये काळानुरूप, प्रसंगानुरूप अनेक बदल घडविले. यानंतर आपण आधुनिक काव्यप्रकारांचा पुढीलप्रमाणे थोडक्यात आढावा घेऊ.

१. सुनीत :

इंग्रजी सॉनेटवरून आधुनिक काळात आलेला, विशिष्ट वृत्तबंधात जीवनानुभव पूर्णत्वास नेणारा, भावकवितेचा चौदा चरणांचा रचनाबंध म्हणजे सुनीत होय. साधारणपणे १३ व्या शतकात इटलीमध्ये हा काव्यप्रकार उदयास आला असून मराठीत तो केशवसुतांनी रूढ केला. त्यानंतर भा. रा. तांबे, गोविंदाग्रज, बालकवी, कवी गिरिश, यशवंत, माधव ज्युलियन, बा.भ. बोरकर, इंदिरा संत, बा.सी. मर्ढेकर, शांता शेळके, वा. रा. कांत, विं. दा. करंदीकर इत्यादींनी मराठीमध्ये सुनीताची रचना केली. यांनी रचना केली असली, तरी रविकिरण मंडळाच्या काळात सुनीत या काव्यप्रकाराचा बहर आला. विविध विषयांवर सुनीते लिहिली गेली. त्यांचे संग्रह निघाले. विविध प्रयोगांच्या माध्यमातून सुट्या सुट्या सुनीतांमधून कथा साकार करणारी खंडकाव्ये देखील निर्माण झाली. सुनीत या नावाबद्दल अभ्यासकांत खूप चर्चा झाली. याबाबत त्यांच्यामध्ये मतभेद असले, तरी मराठीत सुनीत हेच नाव रूढ झाले. सुनीत म्हणजे जे योग्य प्रकारे नेले गेले आहे ते; असे म्हणता येईल. यातील विशिष्ट वृत्तबंधातून जीवनानुभव योग्य प्रकारे पुर्णात्वास नेलेला असतो. हा भावनाप्रधान विचाराला महत्त्वाचे स्थान देणारा काव्यप्रकार आहे.

सुनीताचे वैशिष्ट्य म्हणजे यातील आशय एका विशिष्ट उंचीवर पोहोचल्यानंतर अर्थाची दुसरी बाजू प्रकट करतो. अर्थातील विविधता साधणे हे सुनीताचे मुख्य ध्येय असते. यामध्ये भावना या संयमाने प्रकट होतात. यामध्ये चौदा ओळींची मर्यादा, विशिष्ट पद्धतीची यमक योजना, तसेच विशिष्ट वृत्तबंधातून सुनीत हा काव्यप्रकार साकारला जातो. हा काहिसा साचेबद्ध काव्यप्रकार वाटला तरी तो नवनवीन अर्थाचे अनेक पदर साकारतो. सामान्यता यामध्ये शार्दूलविक्रिडीत वृत्त आढळते.

सॉनेटचे दोन प्रकार आढळतात. मिल्टन आणि शेक्सपिअर हे या दोन पद्धतींचे पुरस्कर्ते म्हणून ओळखले जातात. या दोघांनीही प्रणयभावनेपुरताच विषय मर्यादित न ठेवता रचनाबंधाच्या विषयाची व्याप्ती वाढविली. पेर्ट्राक पद्धतीचे (मिल्टनी सुनीत) आणि शेक्सपिअर पद्धतीचे. असे दोन प्रकार आढळतात. मिल्टनी पद्धतीमध्ये चौदा ओळींचे विभाजन आठ अधिक सहा असे केलेले आढळते. यामध्ये यमकाचे संकेत काटेकोरपणे पाळले जातात. मराठीत प्रामुख्याने शेक्सपिअर पद्धतीचे सुनीत आढळते. यामध्ये बारा ओळींचा एक आणि दोन ओळींचा एक असे दोन गट अथवा चार चार ओळींची तीन आणि दोन ओळींचे एक अशी चार कडवी असणारी रचना आढळते. ही रचना शार्दुलविक्रिडीत वृत्तात आढळते. रविकिरण मंळडानंतर याचा बहर ओसरलेला दिसतो. परंतु आधुनिक मराठी कवितेच्या वैभवात भर घालणारा काव्यप्रकार म्हणून सुनीताला महत्त्व द्यावे लागते.

२. गीतिकाव्य (लिरिक – भावगीत)

गीतिकाव्याचे मूळ गीतामध्ये असून हा एक स्फुट काव्यप्रकार होय. लयबद्ध शब्दातून उत्कट प्रतीच्या उत्स्फूर्त भावना प्रकट होऊन रसिकांना हळुवारपणे स्पर्श करतात, अशी हलकी-फुलकी रचना म्हणजे 'भावकाव्य' असे म्हणता येईल. उत्स्फूर्त भावनांच्या उत्कटतेतून याचा जन्म होतो. यामध्ये काळानुरूप बदल होत आलेले आहेत. गीतिकाव्यात भावना व गेयतेला अतिशय महत्त्वाचे स्थान आहे. भावना व गेयता हा यातील गाभा किंवा मूळ घटक असल्याने यांच्या विचाराशिवाय त्याला पूर्णत्व प्राप्त होऊ शकत नाही. ग्रीक वाङ्मयातून 'लिरिक' ही संज्ञा इंग्रजीत आली. यामध्ये वाद्याच्या साथीने काव्यगायन अभिप्रेत असते. ग्रीक 'लिरिक' यासाठी मराठीत 'वीणाकाव्य' असे भाषांतर करण्यात आले. मराठी गीतिकाव्य परंपरेत अभंग, आरत्या, भूपाळ्या, गौळणी, विराण्या कीर्तन आणि लोकगीतांना महत्त्वाचे स्थान आहे. यासाठी माधवराव पटवर्धन यांनी भावगीत ही संज्ञा सुचविली आहे. पुढे ही संज्ञा रूढ झाली. भावगीताला व्यक्तिगत, आत्मकेंद्री, हळुवार, तरल भावछटांचा उत्स्फूर्त आविष्कार करण्याची क्षमता लाभल्याचे आपणास दिसून येते.

३. गझल :

गझल हा पद्यरचनेचा एक प्रकार होय. हा फार्सी भाषेतील काव्यप्रकार असून पाश्चात्यांच्या प्रभावातून तो पुढे आला. हा काव्यप्रकार फार्सी भाषेतून उर्दूत स्थिरावला. पुढे हिंदी, मराठी, गुजरातीसह इतर भारतीय भाषांत विस्तार पावला. गझलची मूळ प्रकृती शृंगारकाव्याची आहे. सुरेश भट यांना एकाच वृत्तातील एकच यमक व अन्त्ययमक असलेल्या २, २ ओळींच्या किमान पाच किंवा त्याहून अधिक कवितांची बांधणी म्हणजे गझल असल्याचे वाटते. 'प्रेयसीबरोबर केलेल्या

गुजगोष्टी' (महबूबासे बात करना) हा या शब्दाचा कोशगत अर्थ. गजाल म्हणजे 'हरीण' या अर्थाची नाजूक छटादेखील या शब्दात मिसळलेली आहे.' (मराठी वाङ्मयकोश - खंड ४ था, पृ. १०३) प्रेमानुभव प्रकट करणे हा गझल या काव्यप्रकाराचा मुख्य विषय असला, तरी नंतर मात्र भक्ती - आध्यात्मापासून सामाजिक व राजकीय विषयाबरोबर राष्ट्रीय पातळीवरचे विषयही गझलेचा विषय झाल्याचे आढळतात.

गझल मध्ये पहिल्या दोन ओळीत यमक साधलेले असते. या पहिल्या दोन ओळींच्या यमकाने पुढील गझल काव्याचा संबंध दाखवलेला असतो. या अर्थाने या पहिल्या दोन ओळी महत्त्वाच्या असतात. या दोन ओळींची सुद्धा स्वतंत्र कविता बनू शकते. पण या दोन ओळी स्वतंत्र असल्या, तरी त्यामध्ये अंतर्गत सहसंबंध असतो. पहिल्या दोन ओळीत आलेले यमक नंतर येणाऱ्या चौथ्या, सहाव्या, आठव्या ओळीत साधायचे असते. त्यावर गझलेची रचना व परिणामकारकता अवलंबून असते. दोन दोन ओळींच्या यातील कवितेला शेर असे संबोधले जाते. असे कमीत कमी पाच ते सात शेर असावे लागतात. गझलमध्ये असलेली अल्पाक्षरी मांडणी, नाट्य, खटका, शब्दांचा ऐटदारपणा, रचनेतील मुक्तपणा इ.नी युक्त असलेल्या वैशिष्ट्यांमुळे त्याला उठावदारपणा प्राप्त होतो.

४. मुक्तछंद :

मुक्तछंद रचनेत कवीला आपल्या भावना किंवा विचार व्यक्त करताना कोणतेही बंधन असत नाही. म्हणून यास 'मुक्तछंद' असे म्हणता येईल. यास मात्रांचे व गणांचे कोणतेही बंधन असत नाही. यामध्ये रचनाबंधापेक्षा आशयाला महत्त्व असते. आशयाच्या उत्कट परिणामकारकतेसाठी मुक्तछंदाची कल्पना गतिमान झाली. यामध्ये यमक, वृत्त, अलंकार यांचे कोणतेही बंधन नसावे. आशय सुटसुटीत व परिणामकारक असावा या संकल्पनेतून मुक्तछंदाचा उदय झालेला आहे. छंदासाठी काव्य नसून कवितेसाठी छंद आहे. या प्रभावी व परिणामकारक विचारसरणीमुळे मुक्तछंदाची कल्पना गतिमान झाली. इंग्रजीतील 'फ्री व्हर्स' हे मुक्तछंदाचे स्फूर्तिस्थान होते. नवा छंद निर्माण करण्याच्या प्रेरणेतून मुक्तछंदाचा उदय झाला. मुक्तछंदात छोटे-छोटे उपचरण असतात. यामध्ये किती अक्षरे असावीत यांचे कोणतेही निश्चित असे बंधन नसते. अशा किती ओळींचे कडवे असावे, याचेही बंधन नसते. मनातील विचार, कल्पना, भावना पूर्ण झाली की कडवे संपते. वृत्तांच्या बंधनामुळे मनातील विचार अथवा भावनाप्रकटीकरणाला कोणताही अडथळा येऊ नये. याचा अधिक विचार केला जातो. वृत्तांचे बंधन अथवा लघु, गुरू जुळवण्याच्या नादात अयोग्य शब्दांची मांडणी केली जाऊ नये यातून मुक्तछंदाची रचना पुढे आलेली दिसते. मुक्तछंदाच्या वाढत्या प्रसाराबरोबरच यामध्ये देखील लवचिकता येत असल्याचे दिसते.

५. दशपदी :

कवी अनिल यांनी लिहिलेल्या काही नव्या बांधणीच्या कवितांसाठी दशपदी ही रचना रूढ झाल्याचे दिसते. दहा चरणांची कविता म्हणजे दशपदी होय. कवी अनिलांची रचना आपणास प्रामुख्याने दशपदीमध्ये आढळते. 'दशपदी'मध्ये पद म्हणजे एक चरण आणि त्याची एक ओळ असे

आहे. सलग अशा दहा ओळींचा त्यामध्ये समावेश असतो. यातील आशय दहा ओळींतून संपूर्णपणे अभिव्यक्त होईल असाच असतो. तो दहा चरणात संपूर्णपणे व्यक्त होतो. विशिष्ट वृत्त, जाती, छंद किंवा मुक्तछंदात ठराविक अक्षरसंख्या किंवा यमक योजना यांचा कसलाही आग्रह दशपदीच्या रचनाबंधाबाबत नसतो.

कवी अनिलांच्या मते, 'संपूर्ण दशपदी म्हणजे सलग अशा प्रवाही दहा ओळींचा स्तंभ असतो. हा संपूर्ण स्तंभ म्हणजेच स्वतःच स्वतःशी व्यक्त केलेला एक उद्‌गार असतो.' यामध्ये शेवटी येणाऱ्या उद्‌गारवाचक चिन्हाखेरीज कोणतीही विरामचिन्हे येत नाहीत. कवी अनिल यांच्या १९६१ साली प्रकाशित झालेल्या 'सांगाती' या काव्यसंग्रहात १३ दशपदींचा समावेश असल्याचे आढळते. तर १९७६ साली प्रकाशित झालेल्या 'दशपदी' या काव्यसंग्रहात एकूण ४७ कवितांचा समावेश आहे. कवी अनिल यांच्या खेरीज कोणीही हा रचनाप्रकार हाताळलेला नाही. म्हणून 'दशपदी म्हणजे कवी अनिल' असेच जणू समीकरण निर्माण झालेले आहे. कवी अनिलांच्या काही दशपदी मुक्तछंदात आहेत. त्यांच्या चरणातील अक्षरसंख्या ठराविक आहे, असेही नाही. दहा चरणांच्या कवितेसाठी 'दशपदी' हाच शब्द वापरला जात असून तोच सध्या रूढ झाल्याचे दिसते. मराठीमध्ये 'दशपदी' हा एक महत्त्वाचा काव्यप्रकार समजला जातो.

६. हायकू :

'हायकू' हा जपानी पद्यरचना प्रकार असून तो एक मुक्त काव्यप्रकार समजला जातो. मराठीमध्ये शिरीष पै यांनी जाणिवपूर्वक प्रयत्न करून सुरुवातीलाच 'हायकू' या काव्यप्रकाराचा आपल्या वाचकांना परिचय करून दिला. 'तीन ओळींचा, सतरा शब्दावयवांचा, मितभाषी आणि बंदिस्त घाट असलेला जपानी भावकवितेचा एक स्फुट प्रकार. जपानी भाषा उच्चारप्रधान आहे, त्यामुळे इंग्रजी वृत्तरचनेतील 'सिलॅबिक' प्रमाणे येथेही उच्चारानुरोधाने (शब्दांच्या संख्येवरून नव्हे) 'शब्दावयव' योजले जातात. (त्यांना 'अक्षरावयव' अशीही पर्यायी संज्ञा आहे.) हायकूमध्ये सतरा शब्दावयवांची – पहिल्या ओळीत पाच, दुसऱ्या ओळीत सात व पुन्हा तिसऱ्या ओळीत पाच अशी विभागणी केलेली असते. ओळी निर्यमक असतात. निसर्गप्रतिमांतून (झटिति) प्रत्यय देणारी अत्यंत तरल, चिंतनशील, सूक्ष्म, गूढ अनुभूतींची क्षणचित्रे हायकूमधून साकार केली जातात. 'टांका' या पाच ओळींच्या जपानी काव्यप्रकारातून हायकू जन्माला आला.' (मराठी वाङ्मयकोश खंड ४ था पृ. ४२०) हायकूमध्ये यमकांचे कोणतेही बंधन नसले, तरी संपूर्ण तीन चरणांची ती कविता होते. यामध्ये तीन ओळीत १७ अक्षरांमध्ये संपूर्ण आशय प्रकट केला जातो. कमीत कमी शब्दात जास्तीत जास्त आशय प्रकट केला जातो. मनातील भावना व जीवनानुभव कमीत कमी शब्दात पकडलेला असतो. 'हायकू' हा सर्वात लघुकाव्यप्रकार असून मराठी काव्यात त्याला विशेष असे स्थान आहे.

७. विडंबन :

विनोदनिर्मितीसाठी किंवा दोषदर्शनाच्या उद्देशाने लिहिलेले, एखाद्या विशिष्ट साहित्यकृतीचे किंवा साहित्यकृतीच्या शैलीचे थट्टेच्या सुरात केलेले अनुकरण म्हणजे विडंबन होय. इतर वाङ्मय

प्रकाराच्या तुलनेत कवितेचे मोठ्या प्रमाणात विडंबन केलेले आढळते. कदाचित इतर वाङ्मयप्रकार आकार व आशयाने विस्तृत असल्याने टाळले जात असतील किंवा टाळले जात असावेत.

विडंबनाचे स्थूलमानाने दोन प्रकार पडतात. हास्यनिर्मितीकरिता केलेले विडंबन आणि दुसरा प्रकार म्हणजे साहित्यावर टीका करण्याच्या उद्देशाने केलेले विडंबन. साहित्याची उत्कृष्ट जाण असेल, तर विडंबन यशस्वी होऊ शकते. विडंबनामध्ये विनोद हा महत्त्वाचा घटक असून कवीचा मूळ पिंड आणि विनोदबुद्धी महत्त्वाची मानली जाते. यशस्वी विडंबनासाठी तीन गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. विडंबित साहित्यकृती ही पूर्वपरिचित असावी, विडंबनकाराला साहित्यकृतीचे तंत्र व शैलीची जाण हवी आणि तिसरे म्हणजे विडंबनकाराच्या ठिकाणी विनोदबुद्धी हवी. या तीन गोष्टींमुळे विडंबन परिणामकारक ठरू शकते. विडंबनामध्ये उपहासात्मक टीका केली जाते. मनातील भावनांना इजा न पोहोचवता विनोदाच्या माध्यमातून व्यंगावर अचूक बोट ठेवण्याचा प्रयत्न केला जातो. शैली किंवा आशयाचे विडंबन करून दोषदर्शन केले जाते. विडंबनासाठी मूळ कृती आवश्यक असते. प्रसिद्ध व लोकप्रिय साहित्यकृतीवर विडंबन असेल, तर ते लोकांपर्यंत लवकर पोहोचते. व्यक्तिगत निंदानालस्ती अपशब्द इत्यादींना यामध्ये स्थान नसते, तर शुद्ध विनोदनिर्मितीच्या उद्देशाने मार्मीकपणे व्यंगदर्शन घडवणे अभिप्रेत असते. विडंबनकाव्य हे जाणीवपूर्वक लिहिले जात असून ते सुटसुटीत असेल, तर ते यशस्वी होते. कवितेचे प्रकार समजावून घेतल्यानंतर आपण कविता कशी आकाराला येते, ते पाहूया.

३.३.५ कविता कशी आकाराला येते?

मानवी जीवनाविषयी संवेदनशील कवीला अस्था असते. वाचन, चिंतन, मनन, भ्रमण यातून त्याचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व आकार घेत असते. कवी ज्या अनुभूतीशी भिडतो, त्या अनुभूतीच्या अस्वस्थपणातच नवनिर्मितीचे बीज लपलेले असते. कवीचं लिहिणं, हे एक प्रकारचं जगणंच असतं. आणि पुनर्जगणं म्हणजेच नवनिर्मिती असते, असेही म्हणता येईल.

कोणत्याही कवी / कलावंताने आपल्या आजूबाजूला घडणाऱ्या घटनांचे जिज्ञासूवृत्तीने निरीक्षण केले पाहिजे. एकांतात चिंतन करून आपल्या अनुभवांना भिडलं पाहिजे. मानवी स्वभावाचे सूक्ष्म निरीक्षण करून मानवाच्या अस्तित्वाचा शोध घेतला पाहिजे. हा शोध घेत असताना एखादी घटना आपल्याला खूपच अस्वस्थ करत असते. कधी कधी दीर्घकाळपर्यंत अशी घटना आपल्या भावविश्वाला धक्के देण्याचे काम करत असते. ती अस्वस्थता प्रकट झाल्याशिवाय, तो अनुभव अभिव्यक्त झाल्याशिवाय राहवत नाही. तेव्हा कविला लिहिणे भाग पडते. ती त्याची आंतरिक गरज असते. ही त्याची अनुभूती कधी व्यक्तिगत तर कधी सामूहिकता गतिमान करते. कवी/कलावंत हा संवेदनशील असतो. कविता भोवतालच्या अस्वस्थपणातून उत्कट भावनांच्या माध्यमातून समाजवास्तवाला प्रतिक्रिया देत असते. तिचे प्रतिबिंब वाचकाच्या मनावर उमटत असते, वाचकाच्या अनुभव व जीवनाच्या परिघाकडे खेचून त्याची अभिरूची घडविण्याचे काम करत असते. कवी हा कधी कधी आपल्या कवितेतून एकाकीपणा जपत आंतरिक गरज म्हणून जगण्याचा अवकाश शोधत

असतो. कविता सूचण्याची प्रक्रिया ही खूप गुंतागुंतीची आहे. कोणत्याही एका सूत्रात बांधून ती प्रकट करता येत नाही. हा बदल जसा व्यक्तिगणिक असतो, तसा समूह, परिस्थिती, वातावण, मनःस्थिती, भोवतालचे समाजवास्तव कवीची जडण-घडण यानुसारही कविता सुचण्याची प्रक्रिया बदलत असते. जेव्हा कवीला काही आतून-बाहेरून हलवतं, छळतं, बेचैन करतं, तेव्हा कविता सुचते. हा अनुभव अनेकांनी व्यक्त केला आहे. कविता कशी सूचते, याविषयीचा एकनाथ पाटील संपादित २०१५ च्या 'प्रतिभा' दिवाळी अंकातील लेखात मांडलेला कवी अजय कांडर यांचा अनुभव आपण पाहणार आहोत. तो निर्मितीप्रक्रिया अगदी नेमकेपणा उलगडण्यास मदत करणारा असल्याने तो आपण पाहणार आहोत.

कोकणातल्या 'बावशी'सारख्या छोट्या खेड्यात वाढलेले कवी अजय कांडर कवितेच्या निर्मिती प्रक्रियेविषयी लिहितात, ते फार बोलके आहे. त्यांचा तो अनुभव त्यांच्याच शब्दातून समजावून घेऊया. ते म्हणतात, '... मी मात्र जेव्हा जेव्हा प्रचंड अस्वस्थ असतो तेव्हाच कविता निर्मितीकडे वळतो आणि तेव्हाच मला मोकळं झाल्यासारखं वाटतं. मुलाला बाई जन्म देते तेव्हाचीही वेदना बाईला अस्वस्थ करणारी असते. तरी ती सुखावह असते. कवीच्या दृष्टीनेही हीच गोष्ट महत्वाची आहे. कविता लिहून कागदावर पूर्ण झाल्यानंतरचा आनंद मोठा असतोच. परंतु कविता लिहित असतानाचा तो जो क्षण असतो तो क्षण माझ्या दृष्टीने अधिक महत्वाचा आहे. बऱ्याच वेळा कविता लिहिण्याची प्रक्रिया दीर्घकाळ चालत राहते. ती किती दीर्घकाळ चालते याचा अंदाज आपण बांधू शकत नाही. कधी कधी आज सुचलेला एक कवितेचा विचार पूर्णत्वास जाण्यास काही वर्षांचाही कालावधी जातो. असाही अनुभव मी घेतलेला आहे. तर दुसऱ्या बाजूला एखादी कविता सूचताना जो अनुभव आपण कवितेत व्यक्त करत असतो. त्या अनुभवांचं काही चिंतन मनात सतत चालू रहातं व त्यानंतर त्या चिंतनातून कवितेचा पहिला उद्‌गार माझ्या मनात येतो. नंतर सलग कवितेचे शब्द सूचतात. ही निर्मितीप्रक्रिया खरंतर, बरेचकाळ माझ्या मनात सुरू राहते आणि त्यानंतरच पूर्ण कविता मनात झाल्यावर ती कागदावर उतरली जाते. पण इथेही मला फार गंमतीशीर गोष्ट सांगावीशी वाटते. कविता एकदा कागदावर लिहून झाली, म्हणजे कविता निर्मितीची प्रक्रिया संपली का? तर याचेही उत्तर नाहीच असे येते. कारण कवितेचा जो मनातून फुटणारा नैसर्गिक उद्‌गार आहे, त्या उद्‌गारानेच शब्द कागदावर लिहितो. पण त्या शब्दांची तोडमोड करून कवितेचा आकृतीबंध तयार करण्याची प्रक्रिया सुरू होते आणि हाही कविता निर्मितीचाच एक भाग आहे. किंबहुना आपल्या अस्वस्थपणातून कागदावर कवितेचे शब्द उतरायला जेवढा त्रास होत नाही. त्याच्यापेक्षाही कित्येक पटीने कवितेचे पुनर्लेखन करताना त्रास होतो. म्हणजे बाळाला जन्माला घातल्याचा आनंद मिळतो तेवढाच बाळाला वाढविण्याचाही आनंद असतो. त्याचाच प्रत्यय संपूर्ण कविता निर्मितीच्या प्रक्रियेत कवी घेतो.' (प्रतिभा, दिवाळी २०१५, पृष्ठ क्र. २५)

निर्मिती प्रक्रिया नेमकी कशी घडते. निर्मिती प्रक्रियेमध्ये कवीचे नेमके काय स्थान असते, हे अजय कांडर यांनी अचूकपणे टिपण्याचा प्रयत्न केला आहे. निर्मिती प्रक्रियेचा संपूर्ण अनुभव कवीला शब्दात पकडता येतोय असे नाही. बराचसा भाग शब्दातीत असू शकतो. पण कांडर यांनी जेवढा भाग

प्रकट केला आहे त्यावरून निर्मिती प्रक्रिया समजण्यास मदत होऊ शकते. जेव्हा कवी कविता लिहितो, तेव्हाच तो खऱ्या अर्थाने जिवंत असतो असे एकूणच अजय कांडर यांच्या निर्मिती प्रक्रियेच्या अनुभवाविषयी म्हणता येईल. त्यांच्या 'आवानओल' या काव्यसंग्रहातील 'बाया पाण्याशीच बोलतात.' या कवितेची निर्मिती प्रक्रिया त्यांनी नेमकेपणाने उलगडून दाखविली आहे, ''माझ्या 'आवानओल' या पहिल्या काव्यसंग्रहातील समग्र कविता सर्वदूर पसरलेल्या कष्टकरी बायांची वेदनाच मांडते. या कवितांमधून व्यक्त झालेला माझा अनुभव हा तळकोकणातील कष्टकरी बायांचा आहे. 'आवानओल'च्या निमित्ताने मराठी साहित्यात प्रथमच अशा प्रकारचं तळकोकण आल्याचं विधान हा संग्रह प्रकाशित झाल्यानंतर कवितेच्या अनेक जाणकारांनी व्यक्त केलं होत. हे अनुभवविश्व माझ्या जगण्याचाच एक भाग असल्याने ते माझ्या कवितेच्या निर्मिती प्रक्रियेशी जोडलं गेलं. कष्टकरी बायांच्या लोकसमूहात वाढताना त्यांच्याबद्दल कवितेचा उद्‌गार व्यक्त व्हावा, यात नवल ते काय! पण कविता निर्मितीच्या दृष्टीने इथे महत्त्वाची गोष्ट अशी आहे की, आपला भोवताल आपल्या कवितेत मांडताना त्या भोवतालाचाच एक भाग आपणही होऊन जाणं गरजेचं असतं 'आवानओल'मधील बाईच्या कष्टकरी जगण्याचा भाग हा माझ्या जगण्याचाही एक भाग होता. उदा. 'आवानओल'मधील पहिलीच 'बाया पाण्याशीच बोलतात' ही बहुचर्चित कविता. तिच्यावर स्वतंत्र समीक्षालेखन झालंय. परंतु ही कविता शालेय आणि विद्यापीठ स्तरावरच्या अभ्यासक्रमात समाविष्ट करण्यात आली. एवढेच नव्हे तर ही कविता अन्य भारतीय भाषांमध्ये भाषांतरित करण्यात आली. एखादी काव्य निर्मिती स्वतः कवीला अधिक भावते. परंतु सर्वच स्तरातील सर्व 'विचारी' वर्गातील माणसांनाही ती कशी काय अपील होते, हा विचार माझ्या मनात डोकावतो तेव्हा मला त्याची काही कारणे ठळकपणे जाणवत राहतात.

एक घागर भरत नाही दुसरी रिकामीच,
तरी रांगाच रांगा जातात वाढत
बाया झऱ्यापाशी उभ्या
आटत चाललेल्या धारेसारख्या तुटक बोलत
डुंगलीतील झरा वाचवू पहातोय जीव,
तिथे सर्वांचेच प्राण तहानलेले
चढणीचा घाट चढून उतरून
बायांच्या पायात गोळे आणि डोळे ओले.
सुकून जावा कोंब तसा वाळून गेला जीव,
सोसून उन्हाच्या झळा
थेंबाथेंबानेच पाणी त्या करू पाहतात आपापल्यापाशी गोळा
किती वाढत जातो उन्हाळा झऱ्यावरच पहारा ठेवताना
दिवसरात्र बाया पाण्याशीच बोलतात,
झरा मुका होत जाताना।

या कवितेतून व्यक्त झालेला बाईचा पाण्याचा अनुभव हा खरं तर, माझ्या जगण्याचाच भाग होता. 'बावशी'सारख्या सोयी सुविधांनी उपेक्षित राहिलेल्या खेडेगावात पाणी ही गंभीर समस्या बनून राहिलेली आहे. (आजही महाराष्ट्रातील अनेक खेडेगावात ही परिस्थिती आहे.) अशावेळी सर्वाधिक त्रास सहन करावा लागतो तो बाईलाच. बाईच्या शारीरिक कष्टाबरोबरच मानसिक स्थितीचाही इथे कस लागत असतो. पण जेव्हा हाच अनुभव कवीचा होत जातो, तेव्हा तो अधिक वस्तुनिष्ठ आशयाचे बहुपदर घेत कवितेत व्यक्त होतो. 'बाया पाण्याशीच बोलतात' या कवितेत वरवर पाहता पाणी टंचाईच्या दिवसातील बाईचा अनुभव मांडण्यात आला आहे. पण त्या पलीकडे जाऊन विचार केल्यास असं जाणवतं की, बालपणापासून बाईची सर्व स्तरावर उपेक्षा झालेली मी खेडेगावात पाहिली. त्याचं प्रातिनिधीक रूप म्हणून आपल्याला या कवितेकडे पाहता येईल. कोकण हा भाग मुंबई शहरापाशी जोडला गेला आहे. कोकणात एखादं दुसरं कुटुंब गावी रहातं. बाकी सर्व माणसं मुंबईत असतात. बहुसंख्य पुरूष मुंबईला नोकरी करतात. त्यांच्या पत्नी मात्र गावीच राहिलेल्या आढळतात. अशावेळी जी त्यांची शारीरिक घुसमट असते ती घुसमट व वेदना शब्दात व्यक्त करणे तशी कठीणच गोष्ट आहे. परंतु वर्षानुवर्षे अशीच तिच्या जीवाची तगमग झालेली पाहिल्यावर तिचं उपेक्षित कामजीवन आणि आटत चाललेला पाण्याचा झरा यामध्ये काही साम्य माझ्यासारख्या कवीला आढळते आणि त्यातून या कवितेची निर्मिती होते. 'बाया पाण्याशीच बोलतात' या कवितेची प्रत्येक ओळ पाणी टंचाईची दाहकता व्यक्त करते. तर दुसऱ्या बाजूला विचार केला तर बाईच्या उपेक्षित कामजीवनाविषयीची ठाम विधान करू पाहते आहे. या कवितेच्या निर्मिती प्रक्रियेतच या दोन स्तरावरचा भावार्थ मला जाणवत गेला आणि भावार्थाच्या उत्सुकतेतूनच या कवितेची उत्स्फूर्तपणे काव्यनिर्मिती झाली. त्यामुळे आपल्याला इथे असे म्हणता येईल की, जेव्हा बाह्य जगही आपण आपलेसे करून घेऊ तेव्हाच अधिक सशक्त काव्यनिर्मिती होते आणि ती काव्य निर्मिती वाचकालाही भावत असते.'' (प्रतिभा दिवाळी २०१५ पृ. २७-२८)

कवी अजय कांडर यांचा काव्यनिर्मिती प्रक्रियेवरचा अनुभव आपणाला खूप काही सांगून जातो. यातून एका बाजूला कविता निर्मिती प्रक्रिया याविषयीचे दिशादर्शन असले, तरी दुसऱ्या बाजूला समाजवास्तवाने आपण अंतर्मुख होतो. दुःखाच्या दुहेरी जाणिवेने खूपच अस्वस्थ होतो. या कवितेतील अनेकार्थता आपणास झपाटून टाकते. जीवनातील अनुभव कसे शब्दबद्ध करावेत याचे यथार्थ सूचन करते.

३.३.६ भावलेल्या अनुभवावर कविता लिहिण्याचा सराव

आपण दैनंदिन जीवनात अनेक घटना-प्रसंग अनुभवत असतो. त्यातील काही प्रसंग कालांतराने विस्मरणात जातात. तर काही प्रसंग कायमचे काळजावर कोरले जातात. असे अनुभव जवळ जवळ सर्वांच्याच बाबतीत घडतात. पण अशा प्रसंगांकडे आपण कसे पाहतो, हे फार महत्त्वाचे असते. कधी-कधी असे अनुभव आपले जीवन व्यापून राहतात. आपल्याला आतून-बाहेरून हलवतात, अस्वस्थ करतात. तर कधी कधी ते मनात दीर्घकाळ रेंगाळत राहतात. त्यातील अस्वस्थता खूप काळ

मनात सलत असते. मग त्यावर चिंतन चालू असते, कधी तुलनात्मक विचार असतो. तर काही पुढे घडणाऱ्या घटना डोळ्यांसमोर उभ्या राहत असतात. तर कधी कधी आपण रिते होणे, ही आपल्या अभिव्यक्तीची गरज असते. अशा अनुभवांना भिडण्याची दृष्टी कवीकडे असावी लागते. आपण वास्तवाला जितक्या उत्कट व संवेदनशीलपणे भिडतो. तितक्याच सृजनाच्या शक्यता निर्माण होतात.

कविता लिहिण्यासाठी अंगी दैवी शक्ती असली पाहिजे, व्यक्तीला जन्मजातच प्रतिभा शक्ती असली पाहिजे, असे बहुतांशी लोक मानतात. अशी क्षमता फारच कमी लोकांच्याकडे असते, म्हणून त्यांना कदाचित निर्मिती प्रक्रिया दैवी वाटत असावी. अत्यंत संवेदनशील असणारा कवी आणि अशी संवेदनशीलता अभिव्यक्त करण्याची बौद्धिक कुवत त्यांच्याकडे असेल, तर त्याला अशी सर्जनशील निर्मिती मोठा आनंद देऊ शकते. कवी/कलावंताला अनेक घटना अस्वस्थ करत असतात. त्याचा स्वतःशी सतत संघर्ष चाललेला असतो. त्याच्यातला प्रगल्भ होत असलेला माणूस त्याच्या संघर्षाचा साक्षीदार असतो. खऱ्या अर्थाने त्याची माणूस बनण्याची प्रक्रिया गतिमान होत असते. कवीचं व्यक्त होणं हे स्वतः त्याच्यासाठी आणि समाजासाठी अधिक गरजेचे असते. कवी हा कवितेतून अभिव्यक्त होतो. त्यातील जाणिवांची अनुभूती जेव्हा वाचक घेत असतो. तेव्हा त्या कवीचे अनुभव, दुःख हे त्याच्यापुरते राहात नाही. ते सामूहिक बनते, तसेच वाचकांच्या भावनांना आकार देत असते. त्याच्या मनःपटलावर त्या जाणिवांचे भावतरंग उमटत असतात.

येथे आपण भावलेल्या अनुभवावर काव्यनिर्मिती कशी होते, हे पाहण्याचा प्रयत्न करणार आहोत. एक गोष्ट ध्यानात घेतली पाहिजे की, हा अनुभव सर्वांच्याच बाबतीत सारखाच प्रत्यय देणारा असेल असे नाही. शिवाय सर्वच लोक आपल्या जीवनात येणाऱ्या उत्कट अनुभवावर कविता लिहितात असे नाही. इथे आपण स्वतःच्या भावलेल्या प्रसंगावर कविता कशी लिहिली, याचे उदाहरण पाहणार अहोत. त्यातून अशा प्रसंगांवर कविता कशी लिहावी, याचे दिशादर्शन होईल. आपण इथे अनुभवावर आधारित कविता लिहिण्याचा मर्यादित अर्थाने विचार करू तो पुढीलप्रमाणे-

सन २००४ साली नामदेव ढसाळ यांना साहित्य अकादमीचा विशेष साहित्य पुरस्कार जाहिर झाला होता. तो स्वीकारताना त्यांनी एक खंत व्यक्त केली होती. त्याचा सारांश रूपाने आशय पुढीलप्रमाणे होता, 'माझ्या कवितेत सर्वसामान्य माणूस मी पूर्णपणे चित्रित करू शकलो नाही, ही खंत मनाला आहे.' हे नामदेव ढसाळ यांचे विधान मनाला खूप अस्वस्थ करून गेले. भारतातील एक मोठा कवी आपण सामान्य माणसाला पूर्णपणे रेखाटू शकलेलो नाही; याबद्दल खंत व्यक्त करतो, ही गोष्ट मनाला स्पर्श करून गेली. भारतातील एक मोठा कवी आपण सामान्य माणसाला कवितेत अभिव्यक्त न केल्याबद्दल, कित्येक दशके कविता लिहिल्यानंतर हे मत व्यक्त करतो. ही गोष्ट खूपच विचार करायला प्रवृत्त करत होती. या विधानाने माझ्या मनात अस्वस्थता निर्माण झाली. आणि अशा माणसांचा मी शोध घेत राहिलो. जी माणसं अजून कोणाच्याही कवितेचा/साहित्याचा विषय झालेली नाहीत. अशा माणसांचा शोध मनात खूप काळ रेंगाळत राहिला, अस्वस्थ करत राहिला. जवळ-जवळ ३ ते ४ वर्षे ही घुसमट मनात सलत राहिली. या वेळी मला एक गोष्ट प्रकर्षाने जाणवली की,

भाषा बोलणारेच साहित्याचा विषय होतात. जे भाषा बोलू शकत नाहीत, मुके, वाचा गेलेले लोक, कोणत्याच भाषेत व्यक्त न होणारे पण भावना व हावभावातून व्यक्त होणारे लोक माझ्या डोळ्यासमोर आले. मग मला नामदेव ढसाळांच्या त्या विधानाचा अर्थ थोड्याफार प्रमाणात समजायला मदत झाली. मग मला प्रश्न पडला, कशी कविता लिहिता येईल. मग कालांतराने मला जाणवले की, जगण्यातून व्यक्त होणारी एक वेगळीच हृदयभाषा आहे. माझा शोध चालूच होता अशा माणसांना शोधण्याचा. मग अचानक एक दिवस मी कोल्हापूरहून पेठवडगावकडे येत असताना रात्री १० वाजता एका उड्डाणपूलाखाली एक भिक्षा मागणारी पण वाचा नसलेली स्त्री दिसली. याविषयीची बातमी एका स्थानिक वृत्तवाहिनीने दाखवली होती. माझ्या बाईकचा लाईट तिच्या चेहऱ्यावर पडताच हृदयात कालवाकालव झाली. नामदेव ढसाळ यांनी जी खंत व्यक्त केली होती, त्यातील एक व्यक्ती ही भिक्षा मागणारी स्त्री असेल का? या विचाराने क्षणार्धात अंगात वीज चमकावी तसे झाले. आणि माझ्याकडून 'हृदयभाषा' नावाची एक कविता जन्मास आली. पुढे ती 'धम्मपहाट' (२००९) या कवितासंग्रहातून प्रकाशित झाली. मी सुरुवातीलाच अस्वस्थपणा प्रकट करताना त्या कवितेत लिहिले,

हृदयभाषा

शब्द असतात
फसवे, निरर्थक, आश्वासक
आणि बेईमानसुद्धा
खरा असतो,
तो शब्दांच्या भिंती पलीकडचा
अव्यक्त 'माणूस'
जो शब्दांमध्ये बांधता येत नाही.

या ओळींतून शब्दांपलीकडचा माणूस समजून घेत असताना शब्दांशिवाय, भाषेशिवाय माणूस जगू शकतो याची जाणीव झाली. मग मला प्रश्न पडला. शब्दांना काहीच अस्तित्व नसते का? तेव्हा पुढील ओळी सूचल्या.

असे असले, तरी
शब्दांचे अस्तित्व नाकारताही येत नाही.
नीतिमान कर्तृत्ववान माणसांमागे
झोपलेले शब्द उभे राहतात.

पुढे माझ्या मनाची द्विधा अवस्था झाली. शब्दांना अस्तित्व असते, शब्दांशिवाय माणूस असतो. मग प्राधान्य कशाला द्यावे? तेव्हा आपोआपच उत्स्फूर्त ओळी प्रकट झाल्या.

पण मी शब्दांचे नाही

माणसाचे बोट हाती धरतो
शब्दांनी नाकारलेल्या
माणसाला हृदयात कोरतो.
शब्दांच्या भिंती दूर सारून
सर्वांगाला नवी वाचा देऊया
आपण सारेच
आता जगण्यातून व्यक्त होऊया.
अव्यक्त माणसांच्या हृदयभाषेला
नवा जन्म देऊया.

अशाप्रकारे माझ्या मनाची खूप काळ चाललेली घालमेल बऱ्याच प्रमाणात कमी झाली. ३ ते ४ वर्षापूर्वीचे कवितेचे बीज अशाप्रकारे अस्वस्थ करत होते. ते अभिव्यक्त झाल्यानंतर मनातल्या अस्वस्थतेला वाट मोकळी झाली. हा आनंद खरोखरच अवर्णनीय होता. ढसाळांच्या त्या विधानाने मनात निर्माण झालेली अस्वस्थता, उड्डाणपूलाखाली भेटलेली भिक्षा मागणारी मूक स्त्री, आणि साहित्याचा विषय झालेले सामान्य लोक. अशा भावलेल्या अवकाशातून 'हृदयभाषा' या कवितेची निर्मिती झाली. या भावलेल्या अनुभवातून कविता कशी आकाराला येते, याचे दिशादर्शन व्हावे, एवढ्याच मर्यादित हेतूने लिहिले आहे. असे आपल्या जीवनातील काही प्रसंग निवडून विद्यार्थ्यांना कविता लेखनाचा सराव करता येईल.

३.४ समारोप

मानवी जीवनात सर्जनशील लेखनाला खूप महत्त्वाचे स्थान आहे. सर्जनशील लेखनामुळेच माणसाचे भावविश्व, विचारविश्व व अनुभवविश्व समृद्ध व संपन्न बनविले आहे. या पाठात आपण कविता म्हणजे काय, कवितेचे घटक, कवितेचे प्रकार, सर्जनशील कवितेची निर्मिती प्रक्रिया, भावलेल्या एखाद्या अनुभवावर कविता कशी लिहिता येईल. हे समजून घेतले. सर्जनशील कविता मानवी जीवनातील गुंतागुंत कमी करून जगणे कसे सुसह्य बनवते, हे पाहिले. मानवी जीवनातील सर्जनशील कवितेचे स्थान लक्षात घेऊन, सर्जनशील कविता लेखन करता येईल.

३.५ शब्दार्थ व टिपा :

अर्जित – मिळवलेले, संपादित केलेले

संवेद्यता – स्वतःस कळालेले, जाणवलेले

संश्लिष्ट – चिकटलेला, कवटाळलेला, संलग्न

संवेदना – ज्ञान, बोध, जाणीव

३.६ स्वयं अध्ययनासाठी प्रश्न व त्यांची उत्तरे

■ **वस्तुनिष्ठ प्रश्न**

अ) योग्य पर्याय निवडा.

१. आधुनिक मराठी कवितेचे जनक म्हणून .... यांना ओळखले जाते.

(बालकवी / मर्ढेकर / केशवसूत)

२. कविता ही नेहमी .... काळाशी संवाद साधत असते.

(वर्तमानकाळ / भूतकाळ / भविष्यकाळ)

३. .... हे तत्त्व सांभाळल्यामुळे कमीत कमी शब्दात कवीच्या मनातील आशय, विचार व भावना नेमक्यापणाने प्रकट केल्या जातात.

(अल्पाक्षरत्व / उत्स्फूर्तता / यमक)

४. इंग्रजी सॉनेटवरून मराठीत .... हा काव्यप्रकार रूढ झाला.

(सुनीत / हायकू / गझल)

५. अजय कांडर यांनी लिहिलेली .... ही कविता बहुचर्चित ठरली आहे.

(सावित्री / हृदयभाषा / बाया पाण्याशीच बोलतात)

उत्तरे : १. केशवसूत, २. वर्तमान, ३. अल्पाक्षरत्व, ४. सुनीत, ५. बाया पाण्याशीच बोलतात

ब) एका वाक्यात उत्तरे द्या.

१. सेंद्रिय एकात्मता म्हणजे काय?

२. कोणत्या प्रकारच्या काव्यरचनेत कवीला आपल्या भावना किंवा विचार व्यक्त करताना बंधन असत नाही.

३. दशपदी म्हणजे काय?

४. कविता म्हणजे काय?

५. लिपिचा शोध लागण्यापूर्वी कविता प्रथमता कोणत्या स्वरूपात आविष्कृत झाली.

उत्तरे १. अनेक घटकांतून कविता अभिव्यक्त होते. त्यातील कोणत्याही घटकांना एकमेकांपासून अलग करता येत नाही. त्यांना सेंद्रिय एकात्मता म्हणता येईल.

२. मुक्तछंदात कवीला वृत्तरचनेचे किंवा यमकांचे, मात्रांचे बंधन नसते.

३. दहा चरणांची कविता म्हणजे दशपदी होय.

४. नादवती, अर्थवती, ध्वनीवती, शब्दरचना म्हणजे कविता होय.

५. लिपिचा शोध लागण्यापूर्वी मौखिक स्वरूपात प्रथमतः कविता आविष्कृत झाली.

क) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. कविता लेखन करताना कोणकोणत्या बाबी ध्यानात घ्याव्यात.

■ **प्रस्तावना :**

कविता लेखन करताना लयबद्धता, अनेकार्थता, अल्पाक्षरत्व, व्यापक जीवनाशय क्षमता, कालातीत वर्तमानता, सेंद्रिय एकात्मता इत्यादी घटक ध्यानात घ्यावे लागतात. कविता कशी आकाराला येते; हे काटेकोरपणे सांगता येत नसले, तरी तिच्या निर्मितीप्रक्रियेविषयी आपल्याला काही जाणून घेता येणे शक्य असते.

■ **विषय विवेचन :**

कविता लेखन करताना प्रत्यक्ष निर्मिती होण्यापूर्वीच तिचा प्रवास अनेक गोष्टींच्या माध्यमातून होत असतो. कवी किंवा कलावंत ज्या वातावरणात वाढत असतो, त्याचा एक परिणाम त्याच्या कविता लेखनावर होत असतो. कवीची जीवनाकडे पाहण्याची असलेली दृष्टी, भावलेल्या घटनांचा अन्वयार्थ लावण्याची असलेली क्षमता, वास्तवाला भिडण्याची संवेदनशीलता हीच कवीला सामान्य माणसाच्या अनुभवापासून एका वेगळ्याप्रकारे अलग करत असते. कवीची सुखात्मक किंवा दुःखात्मक शब्दरूपी अनुभूती वाचकाच्या अंतःकरणाला भिडते, तेव्हा एक चांगली कविता वाचल्याचा वाचक अनुभव घेत असतो. एखाद्या साध्या वाटणाऱ्या घटनेतून कवी जीवनाची अनेकार्थता प्रकट करत असतो. अशी अनेकार्थता वाचकाच्या भावविश्वाशी समरस होते, तेव्हा वाचक त्या कवितेतील अनुभूतीशी तादात्म्य पावतो. हे कवितेचे सामर्थ्य असते. कवीच्या अस्वस्थपणातच नवनिर्मितीचे/सर्जनशीलतेचे बीज लपलेले असते. अशा सर्जनशीलतेतूनच त्याची माणूस बनण्याची प्रक्रिया अधिक गतिमान होत असते. हा एक प्रकारे कवीचा स्वतःचा शोध असतो. असेही म्हणता येईल. त्या निर्मितीनंतरचा आनंद कवीसाठी खूप महत्त्वाचा असतो. एखादी घटना किंवा प्रसंग पाहिल्यानंतर किंवा अनुभवल्यानंतर जी अस्वस्थता असते, ती कागदावर उतरेपर्यंतचा त्याचा प्रवास खूप महत्त्वाचा असतो. कवीला सुचलेला विचार पूर्णत्वास जाण्यासाठी अनेक प्रक्रिया पूर्ण कराव्या लागतात. चिंतनातून विचार बाहेर पडतात, शब्द सूचतात, लेखन, पुनर्लेखन होते. ही प्रक्रिया बराच काळ चालू राहते. कवितेच्या निर्मितीप्रक्रियेनंतर सुद्धा त्या कवितेची निर्मिती प्रक्रिया मनात रेंगाळत राहते. अस्वस्थतेतून कागदावर उतरलेले शब्द पुनर्लेखन करताना काही प्रमाणात बदलावे लागतात. पुनर्लेखन झाल्यानंतर कवीला जे काही म्हणायचे असते किंवा सांगायचे असते, ते जोपर्यंत सांगून झालेले आहे असे वाटत नाही, तोपर्यंत कवी हा पुनर्लेखन करण्याची प्रक्रिया करत असतो. हे पुनर्लेखन म्हणजेच कवीचा हा अनुभव एकप्रकारे पुनर्जगणेच असते. बाळजन्माला घातलेल्या आनंदाबरोबरच त्याचा वाढविण्याचा असा दुहेरी आनंद कवीला प्रत्ययास येतो. कविता

सूचण्यापासून ती कागदावर उतरेपर्यंतचा जिवंत अनुभव त्याला माणूस म्हणून अधिक समृद्ध बनवत असतो. ज्या पर्यावरणात कवी वाढतो, ते पर्यावरण त्याच्या कवितेचा अविभाज्य भाग बनून जाते. आणि कवी त्या कवितेतील पर्यावरणाचाच एक भाग बनून जातो. अशाप्रकारची निर्मिती ही सर्व स्तरातील वाचकाला भावत असते, आपली वाटत असते. कवितेतून प्रकट झालेले वास्तव प्रतिकात्मक असले, तरी त्याची नाळ वर्तमानकाळाशी जोडली जाते. म्हणून ते आवाहन वर्तमानकाळालाही असते. कवितेतील अनेकार्थता आशयाला उत्कट पातळीवर घेऊन जाते. जीवनाच्या उत्सुकतेतूनच अशी नवनिर्मिती उत्स्फूर्तपणे करत असतो. यामध्ये शब्दापलीकडचा माणूस व त्याचे जीवन शब्दात पकडलेले असते. अशा भावलेल्या अवकाशात कवी माणसाच्या सुखदुःखाचा शोध घेत असतो. कधी कधी स्वतःच्या जगण्याचा एक स्वतंत्र अवकाश तो मांडत असतो. अजय कांडरसारखा कवी 'मी लिहितो तेव्हाच जिवंत असतो' असे म्हणतो, तेव्हा त्या कवीचे कवितेशी असलेले उत्कट व अतुट नातेच स्पष्ट होते.

■ **समारोप :**

अशाप्रकारे आपणास कविता लेखन करताना कोणकोणत्या गोष्टी ध्यानात घ्याव्यात हे स्थूलमानाने समजून घेता येईल व प्रत्यक्ष कविता लेखन करण्यास मदत होईल.

ड) लघुत्तरी प्रश्न

१. मुक्तछंदाचे स्वरूप थोडक्यात स्पष्ट करा.

■ **प्रस्तावना :**

मुक्तछंद हा मराठीतील अलीकडच्या काळातील महत्त्वाचा काव्यप्रकार आहे. त्याचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे समजावून घेऊ.

■ **विषय विवेचन :**

मुक्तछंद हा रचनाबंधापेक्षा आशयाला महत्त्व देणारा एक काव्यप्रकार आहे. मुक्तछंद रचनेत कवीला आपल्या भावना किंवा विचार व्यक्त करताना कोणतेही बंधन असत नाही. म्हणून यास 'मुक्तछंद' असे म्हटले जाते. यामध्ये मात्रा व गणांचे कोणतेही बंधन असत नाही. रचनाबंधापेक्षा आशय महत्त्वाचा मानला जातो. आशय परिणामकारक होण्यासाठी मुक्तछंदाची कल्पना पुढे आली. इंग्रजीतील 'फ्री व्हर्स' हे मुक्तछंदाचे स्फूर्तिस्थान होते. नवा छंद निर्माण करण्याच्या प्रेरणेतून मुक्तछंदाचा उदय झाला. यामध्ये यमक, वृत्त, अलंकार यांचे कोणतेही बंधन नसते. लघु गुरू यांचेही बंधन नसते. छंदासाठी काव्य नसून कवितेसाठी छंद आहे या प्रभावी विचारामुळे मुक्तछंदाची कल्पना पुढे आली. मनातील विचार, कल्पना, भावना पूर्ण झाली की कडवे संपते. मनातील विचार किंवा भावनेला कोणत्या वृत्त अथवा अलंकारामुळे अडथळा येऊ नये. वृत्तांचे बंधन, लघुगुरू जुळवण्याच्या नादात अयोग्य शब्दांची मांडणी होऊ नये. यातूनच मुक्तछंदाची पुढे आलेली कल्पना दिवसेंदिवस

वाढत राहिली. अलीकडच्या काळात याचा अधिक प्रसार होत असून यामध्ये देखील दिवसेंदिवस लवचिकत येत असल्याचे दिसते.

■ **समारोप :**

अशाप्रकारे मुक्तछंदाचे स्वरूप थोडक्यात समजावून घेता येईल.

३.७ सरावासाठी स्वाध्याय

अ) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. कविता म्हणजे काय, ते सांगून कवितेचे स्वरूप स्पष्ट करा.

२. कवितेचे घटक कोणते, थोडक्यात स्पष्ट करा.

ब) लघुत्तरी प्रश्न

१. कवीचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व म्हणजे काय ते थोडक्यात स्पष्ट करा.

२. लयबद्धतेचे स्वरूप स्पष्ट करा.

३.८ उपक्रम

१. तुम्हाला भावलेल्या अनुभवावर कविता लिहा.

२. एखाद्या जाणकार कविची मुलाखत घेऊन कविता कशी आकाराला येते, हे जाणून घ्या.

३.९ अधिक वाचन

१. डहाके वसंत आबाजी (१९९९) 'कवितेविषयी', स्वरूप प्रकाशन, औरंगाबाद.

२. जाधव रा. ग. (२००७) साठोत्तरी मराठी कविता व कवी, साकेत प्रकाशन, औरंगाबाद.

३. कोतापल्ले नागनाथ (१९९६) 'साहित्याचा अन्वयार्थ', मेहता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे.

४. पाटील एकनाथ - अतिथी संपादक, शोध : सर्जन प्रेरणांचा (प्रतिभा दिवाळी विशेषांक २०१५), नाग-नालंदा प्रकाशन, इस्लामपूर, जि. सांगली.

५. गायकवाड प्रशांत (२००९), 'धम्मपहाट', लोकायत प्रकाशन, सातारा.

❑❑❑

सत्र २ : घटक ४

सर्जनशील लेखन करताना आलेल्या अडचणी, भेडसावणारी आव्हाने याविषयी चर्चा

४.१ उद्दिष्ट्ये :

विद्यार्थी मित्रांनो, मागील घटकांमध्ये आपण अनुक्रमे कथा, नाटक, कविता या सर्जनशील लेखनाच्या विविध प्रकारांचे आणि त्यांच्या निर्मितीचे स्वरूप अभ्यासले. शिवाय स्वतःच्या अनुभवांवर आधारित वरील वाङ्मयप्रकारात लेखनाचा सरावही केलात. आता प्रस्तुत घटक अभ्यासल्यानंतर तुम्हाला;

- सर्जनशील लेखन करताना कोण-कोणत्या अडचणी येतात, हे समजून घेता येईल.
- अशा अडचणींवर मात करण्यासाठी लेखक करीत असलेल्या प्रयत्नांचे स्वरूप अभ्यासता येईल.
- सर्जनशील लेखकासमोर लेखनप्रक्रियेच्या अनुषंगाने कोणकोणती आव्हाने असतात, याचा अभ्यास करता येईल.
- अशा आव्हानांना सर्जनशील लेखक कसा सामोरा जातो, याचा अभ्यास करता येईल.
- या अभ्यासामुळे सर्जनशील लेखनाची प्रक्रिया समजून घेण्यास किमान मदत होईल.
- या अभ्यासाआधारे सर्जनशील लेखनाचा प्रयत्न करू शकाल.

४.२ प्रास्ताविक :

नवे, वेगवेगळे, औचित्यपूर्ण, सौंदर्यपूर्ण निर्माण करण्याची मानसिक शक्ती म्हणजे सर्जनशीलता होय. 'सर्जनशीलता' ही मानसिक प्रक्रिया आहे. अपूर्वता, नावीन्य आणि औचित्य मूल्य हे सर्जनशीलतेचे आवश्यक गुण आहेत. फ्रॉइडच्या मते, 'सर्जनशीलता ही नेणिवेतून प्रकट होते.' जुन्या अनुभवांची, कल्पनांची मोडतोड करून त्याच्यातून नव्या कल्पना मांडल्या जातात. सर्जनशीलतेत दोन घटक असतात. एक 'विचारप्रक्रिया' आणि दुसरी 'निर्मिती'. सर्जनशीलतेच्या विचारप्रकियेत दोन किंवा त्यापेक्षा अधिक कल्पनांचे एकत्रिकरण आणि पुनर्घटन असते. आपल्या मनातील अनेक कल्पना, प्रतिमा, स्मृती यापैकी कांहीचीच निवड करून त्यांचे योग्य रीतीने एकत्रीकरण आणि पुनर्घटन अशी सर्जनशीलतेची प्रक्रिया आहे. या विचारप्रक्रियेत प्रतिभेला अनन्यसाधारण महत्त्व असते. ही प्रामुख्याने 'प्रातिभविचारप्रक्रिया' असते. मात्र तुमच्याकडे केवळ विचार असला आणि तो प्रत्यक्ष कार्यान्वित झाला नाही, तर तुम्ही 'कल्पक' असता पण 'सर्जक' असत नाही. त्यामुळे कार्यान्वित झालेली 'प्रतिभाशक्ती' ही नवनिर्मिती करू शकते. हेमचंद्राच्या मते, 'नवनवोन्मेषशालिनी' किंवा

अभिनवगुप्ताच्या मते, 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षम' अशी जी प्रतिभा मोजक्या लोकांमध्ये असते, तिच्या साहाय्याने संबंधित लेखक, कलावंत स्वतःचे नवे विश्व निर्माण करतो. असे विश्व निर्माण करणाऱ्या सर्जनशील लेखकांसमोर सर्जनशील लेखन करताना कोणकोणत्या अडचणी आणि आव्हाने असतात, याचा प्रस्तुत प्रकरणात आपण विचार करणार आहोत.

४.३ विषय विवेचन :

विद्यार्थी मित्रहो, सुरवातीला आपण सर्जनशील लेखकांसमोरच्या अडचणींचे स्वरूप समजावून घेणार आहोत. अपवाद वगळता अडचणी सर्वसाधारणपणे सर्व काळात सारख्याच असतात. काही आव्हाने मात्र काळानुरूप बदलतात. त्यामुळे आव्हानांचा विचार काळाच्या संदर्भात करणे आवश्यक आहे. मराठी भाषेच्या प्रारंभ काळात संस्कृतच्या प्रभावामुळे मराठी भाषेत लिहिणं हेच एक मोठं आव्हान होतं. इस्लामी आक्रमणांच्या काळात मराठी भाषेचं अस्तित्व धोक्यात आलं. इंग्रजी आमदानीत प्रशासकीय कामकाजात इंग्रजी भाषेचा प्रभाव वाढत गेला आणि आज संगणक-मोबाईल क्रांतीच्या, जागतिकीकरणाच्या काळात 'जग एक मोठं खेडं' म्हणून आकाराला येत आहे. तरीही त्या त्या काळातल्या लेखकांनी आपापल्या क्षमतेनुसार मराठी भाषेत सर्जनशील लेखन केलं आहे. या प्रत्येक काळातल्या लेखकांसमोर सर्जनशील लेखनासंदर्भात अडचणी आणि आव्हाने होती. अडचणींचे स्वरूप तुलनेने किरकोळ मात्र आव्हानांचे स्वरूप अडचणींपेक्षा अधिक व्यापक आणि तीव्र होते. सर्वसाधारणपणे सर्वच काळातल्या लेखकांना कोणकोणत्या अडचणींना सामोरे जावे लागते, याचा विचार करूया.

४.३.१ सर्जनशील लेखन करताना येणाऱ्या अडचणी

१) लेखनासाठीच्या वेळेचा प्रश्न.

कोणत्याही लेखकाला त्याचे वैयक्तिक, कौटुंबिक आणि सामाजिक आयुष्य असते. या प्रत्येक आघाडीवर त्याला वेगवेळ्या जबाबदाऱ्या पार पाडाव्या लागतात. कोणाही सामान्य माणसाला, जगण्यासाठीचा ज्या प्रकारचा संघर्ष करावा लागतो, त्या प्रकारचा संघर्ष कमी-अधिक प्रमाणात लेखकांनाही करावा लागतो. ज्या प्रकारच्या अडी-अडचणी आणि समस्यांना सामान्य माणसांना सामोरे जावे लागते, तशा अडचणी आणि समस्यांना लेखक-कलावंतांनाही सामोरे जावे लागते. उलट लेखक हा सामान्य माणसांपेक्षा अधिक हळवा आणि संवेदनाक्षम मनाचा असल्याने भोवतालातल्या अनेक घडामोडींमुळे इतरांपेक्षा तो अधिक अस्वस्थ असतो. त्याने त्याच्या वैयक्तिक आणि कौटुंबिक आयुष्यातील अडचणींच्या व्यापातून लेखनासाठी पुरेसा वेळ देणे आवश्यक असते. चांगल्या लेखकाने लेखनासाठी केवळ स्फूर्तीवर अवलंबून राहून चालणार नाही. स्फूर्ती लेखनासाठी निमित्त ठरेल. पुढचा कलाकृतीचा सगळा डोलारा उभा करण्याचे आणि पुनर्लेखनाचे काम लेखकाला हेतुपूर्वक करावे

लागते आणि त्यासाठी आवश्यक असा वेळ तो देऊ शकला नाही, तर सर्जनशील लेखनाची चांगली क्षमता असूनही लेखनासाठी पूरेसा वेळ न दिल्याने चांगला लेखक संपून जाण्याचा धोका संभवतो.

२) **योग्य मार्गदर्शनाचा आणि आदर्शांचा अभाव.**

सर्जनशील लेखन करणारा कोणताही लेखक लेखनाच्या प्रारंभीच्या काळात अंधारात चाचपडत आपली वाट शोधत असतो. लेखनासाठी त्याच्या आत जो एक मानसिक संघर्ष सुरू असतो, तो व्यक्त करण्यासाठी स्वतःच्या आतून आणि बाहेरच्या भोवतालातूनही काही पर्याय तो शोधत असतो. अनेकदा पूर्वसूरींच्या अथवा समकालीन लेखकांच्या लेखनातून अथवा अशा लेखकांशी होणाऱ्या निकोप चर्चांमधून अशी वाट लेखकाला गवसण्याची शक्यता असते. मात्र लेखनाच्या या प्राथमिक टप्प्यावर योग्य प्रकारचे मार्गदर्शन मिळाले, तर योग्य दिशेने लेखन झाल्याची कितीतरी उदाहरणे वाङ्मयाच्या क्षेत्रात पहावयास मिळतात. मार्गदर्शन याचा अर्थ एक लेखक अथवा त्याचे लेखन दुसऱ्या लेखकाला पूर्णांशाने लेखक म्हणून घडवू शकत नाही. कारण प्रत्येक लेखकाचा लेखनपिंड, अनुभव घेण्याची धाटणी, आणि व्यक्त होण्याची पद्धत कधीही एकापेक्षा वेगळी असते. मात्र अशा चर्चा अथवा लेखनाचे वाचन संबधित लेखकासाठी दिशादर्शक ठरू शकते. तरीही संबधित लेखक अशी चर्चा कोण्या लेखकांशी करतो अथवा कोणत्या लेखकांचे लेखन तो आवर्जून वाचतो, ते लेखक लेखनाबाबत किती गंभीर आहेत यावरच ही चर्चा अथवा वाचन लाभदायी ठरणार का, हे अवलंबून असते. अशा चर्चा आणि वाचनावेळी संबधित लेखकाने तटस्थ असणे आवश्यक असते. कारण कोणत्याही प्रकारचे अनुकरण हे संबधित लेखकासाठी मारक असते. कारण एक लेखक दुसऱ्या कोणाही लेखकापेक्षा अनेक बाबतीत भिन्न असतो. तरीही एका अनुभवी आणि स्वतःच्या लेखनाबाबत गंभीर असणाऱ्या प्रामाणिक लेखकाचे प्रत्यक्ष निर्मितीचे प्रामाणिक अनुभव दुसऱ्या लेखकाला त्याची स्वतंत्र वाट शोधायला दिशादर्शक ठरू शकतात. मात्र चुकीच्या मार्गदर्शनाने संबधित लेखकाची दिशाभूल होऊ शकते.

वरील पार्श्वभूमी विचारात घेता, अशा प्रकारच्या मार्गदर्शनाचा अभाव मराठी भाषेच्या वाङ्मयीन पर्यावरणात दिसतो. खरे तर, प्रत्यक्ष लेखनाच्या कृतीत लेखकाला स्वतःची वाट स्वतःच शोधावी लागते. ही वाट शोधताना इतरांच्या अनुभवांचा उपयोग होऊ शकतो. मात्र अशावेळी लेखनाच्या क्षेत्रातले चुकीचे आदर्श लेखकासमोर असतील, तर लेखनाची चांगली क्षमता असणारा लेखकही भरकटू शकतो. उदा. गंभीर कविता लिहिणारा कवी टाळ्या मिळविणाऱ्या सवंग, मंचीय कवितेच्या मोहात अडकला (अभंग, ओवीसारख्या गेय कवितेची सशक्त परंपरा मराठीत आहे, हे इथे जाणीवपूर्वक नोंदवावेसे वाटते.) किंवा गंभीर कथालेखन करणारा कथालेखक कथाकथनाच्या मोहात अडकून कथाकथनासाठी टाळ्यांच्या कथा लिहायला लागला, तर त्याच्या लेखनावर त्याचा विपरीत परिणाम होऊ शकतो. अशा मोहात न अडकण्याची दक्षता चांगल्या लेखकाने घेणे आवश्यक ठरते.

३) चांगल्या आणि भरपूर वाचनाची वानवा.

चांगलं लिहिता येण्यासाठी लेखकाने आपल्या आधीच्या आणि समकाळातल्या लेखकांचं चांगलं लेखन वाचलं पाहिजे. अन्य लेखकांची भोवतालाकडे पाहण्याची दृष्टी समजून घ्यायला, त्यांनी त्यांच्या लेखनात केलेले नवे-नवे प्रयोग जाणून घ्यायला अशा वाचनाची मदत होते. या प्रकारच्या वाचनाने लेखक म्हणून स्वतःची दृष्टी अधिकाधिक विस्तारत जाते. आपल्या मनात सुरू असलेल्या लेखनगर्भ विषयाच्या अनुषंगाने किलकिलं दार खुलं व्हायला मदत होते. कोंडी फुटते आणि लेखनाची वाट आपणाला गवसते. सर्जनशील लेखनात अन्य लेखकांनी आशय आणि अभिव्यक्तीच्या स्तरावर केलेल्या प्रयोगांपेक्षा आपण कोणते नवे, वेगळे प्रयोग करू शकतो. प्रतिमा प्रतीकांबरोबरच भाषेचा वापर करताना कोणती काळजी घेतली पाहिजे. अन्य लेखक स्वतःच्या लेखनानुभवाकडे कसे पाहतात आणि आपण कसे पाहिले पाहिजे. लेखनासाठी निमित्त ठरलेल्या मूळ अनुभवाचे लेखनानुभवात रूपांतर करताना कोण-कोणती दक्षता घेतली पाहिजे, याचा एक वस्तुपाठ चांगल्या आणि भरपूर वाचनातून संबधित लेखकाला मिळत जातो. आधीच्या आणि स्वतःच्या पिढीतल्या चांगल्या पुस्तकांच्या वाचनाबरोबरच लेखकाने दर्जेदार समीक्षेचेही वाचन केले पाहिजे. समाज, संस्कृती आणि वाङ्मयव्यवहार उलगडून सांगणारी चांगली समीक्षा वाचल्याने लेखकाचा समाज आणि संस्कृतीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन अधिक व्यापक आणि सखोल बनत जातो. संस्कृतीचा जसा साहित्यावर तसा साहित्याचाही संस्कृतीवर परिणाम होत असतो. मात्र अशा प्रकारच्या वाचनाची वानवा असेल, तर लेखकांना आपल्या लेखनाची वाट पकडायला दीर्घकाळ अंधारात चाचपडावे लागते अथवा सर्जनशील लेखनाची चांगली पण सुप्त क्षमता असूनही वाचनाअभावी एखादा लेखक चुकीच्या पद्धतीने व्यक्त होतो. त्याच्या लेखनात उणिवा राहतात. व्यवहारिक आणि आर्थिक अडचणींमुळे खेड्यापाड्यातल्या परिघाबाहेरच्या चांगल्या लेखकांपर्यंत चांगली पुस्तके पोहोचत नाहीत. आजच्या फेसबुक, वॉटस्प, ट्विटरच्या काळात तर माणूस वाचनच विसरला आहे. या साऱ्या वातावरणाचा परिणाम जसा लेखकाच्या वाचनावर तसाच तो लेखकाच्या लेखनावरही होत असतो.

४) लेखनाची सुरवात नेमकी कशी करायची?

अनेकदा लेखकांच्या मनात खूप काळापासून लेखनासाठीचा विषय घोळत असतो. या विषयाच्या लेखन अभिव्यक्तीसाठी लेखकाचा आतल्या आत एक प्रकारचा मानसिक संघर्ष सुरू असतो. लेखनविषय लेखकाच्या मनाला भावत असतो. पण तो शब्दात कसा पकडायचा? लेखनाची सुरवात नेमकी कुठून आणि कशी करायची? या संदर्भातचा लेखकाचा स्वतःचा स्वतःशीच आतल्या आत एक प्रकारचा झगडा सुरू असतो आणि यातून लवकर मार्ग सापडत नाही. कोणत्याही भाषिक कलाकृतीचे यश जसे संपूर्ण कलाकृतीवर अवलंबून असते, तसेच ते कलाकृतीच्या लेखन आरंभावरही

अवलंबून असते. एकदा का लेखनाचा आरंभ व्यवस्थित झाला, की हळूहळू लेखक लेखन विषयावर स्वतःची पकड ठेवतो आणि पुढे लेखकाच्या कलानुसार संबधित कलाकृती आकार घेत जाते. कधी हा लेखनारंभ म्हणजे प्रत्यक्षातल्या कलाकृतीचा आरंभ असतो. तर कधी तो प्रत्यक्षात आकारास आलेल्या कलाकृतीचा आरंभ असे मात्र होत नाही. अनेकदा लेखक एखाद्या कलाकृतीचे सूचतील तसे आधले-मधले तुकडे आधी लिहून काढतो आणि नंतर ते जुळवतो. मात्र आधी लिहिलेले तुकडे कलाकृतीच्या अंतिम आराखड्यात कुठेही असू शकतात. 'माझे विद्यापीठ' या दीर्घकवितेच्या शेवटच्या चार ओळी नारायण सुर्वेनी आधी लिहिल्या. नंतर ते कविता लिहित गेले आणि प्रारंभी लिहिलेल्या चार ओळी कवितेच्या शेवटी आल्या, अशी आठवण सुर्वे स्वतः भाषणात, मुलाखतीत सांगत असत. याचा अर्थच असा होतो की, अपवाद वगळता जुन्या नव्या बहुतांश लेखकांना प्रत्येक नव्या कलाकृतीच्या निर्मितीवेळी तिची सुरवात नेमकी कुठून आणि कशी करायची, या अडचणीला सामोरे जावे लागते. एकदा ही अडचण सुटली, की पुढचा मार्ग आपोआप मोकळा होतो.

५) सांस्कृतिक साक्षरतेचा अभाव.

मराठी भाषेच्या वाङ्मयीन पर्यावरणात अपवाद वगळता कवी-लेखकांकडे पाहण्याचे समाजाचे दोन परस्परविरोधी दृष्टिकोन दिसून येतात. एका दृष्टिकोनातून लेखक-कवी विनोदाचे, चेष्टेचे, उपहासाचे विषय आहेत. 'कवीसंमेलनाच्या मंडपातून पळून जाणारे रसिक आणि कवितेची चोपडी हातात घेऊन कविता ऐकविण्यासाठी रसिकांमागे धावणारा कवी' अशा आशयाचे व्यंगचित्रही मराठी भाषेच्या सांस्कृतिक पर्यावरणात दिसते. कलेच्याच प्रांतात वावरणाऱ्या एका प्रतिभावंत व्यंगचित्रकाराला दुसऱ्या प्रतिभावंताबद्दल अशा प्रकारची प्रतिक्रिया द्यावी, असे तरी का वाटले असावे? याला लेखक-कवींमध्ये असणारा विक्षिप्तपणा कारणीभूत आहे. इटालियन संशोधक लोंब्रोसो याने 'प्रतिभा ही वेडाची बहीण आहे' असे म्हटले आहे, ते कदाचित यामुळेच. खरे तर, रुढीबद्ध परंपरागत मांडणीसाठी धैर्य लागत नाही. पण प्रवाहाविरुद्ध पोहोण्यासाठी मात्र ते लागते. त्यासाठी स्वभावातही एक प्रकारचा विक्षिप्तपणा, तऱ्हेवाईकपणा असतो. लेखक कलावंतांमध्ये तो मोठ्या प्रमाणावर आढळतो, हा योगायोग नव्हे. मात्र हा तऱ्हेवाईकपणा, विक्षिप्तपणा हे लेखक-कलावंतांचे व्यवच्छदेक लक्षण मानणे चूक होईल. मात्र हौशी रसिक-वाचकांकडून या विक्षिप्तपणाचे कौतुक, उदात्तीकरण केले गेले आणि काही लेखक-कवींनी या विक्षिप्तपणाच्या कौतुकाचा अर्थ नको तितका चुकीचा लावला. परिणामी समाजाचा त्यांच्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोनही पूर्वग्रहदूषित बनला.

लेखक कवींकडे पाहण्याचा जो दुसरा मतप्रवाह दिसतो; तो लेखक-कवींच्या कमालीच्या उदात्तीकरणाचा आहे. 'जे न देखे रवी, ते देखे कवी', 'कविता ही दैवी देणगी आहे' ही किंवा अशाच आशयाची भ्रामक सुभाषितं मराठी भाषेच्या वाङ्मयीन पर्यावरणात दिसतात. लेखक-कवींसह त्यांच्या लेखनावर प्रेम करणाऱ्या वाचकांकडून अशा भ्रामक कल्पनांचे मोठ्या प्रमाणावर उदात्तीकरण

करण्यात आले. सवंग प्रसिद्धीमुळे काही लेखक-कवीही अशा उदात्तीकरणात बुडाले. मिळणाऱ्या सवंग प्रसिद्धीमुळे अशा लेखक-कवींनी स्वतःभोवती भ्रामक कल्पनांचे खोटे कोष निर्माण केले. परिणामी असे लेखक चांगल्या लेखनापासून दुरावले. याला अपवाद असलेले आणि लेखनाकडे गंभीरपणे पाहणारे लेखक-कवी वगळता अशा लेखक-कवींकडे पाहण्याची दृष्टीही एकतर अतिउदात्तीकरणाची अथवा नकारात्मक बनल्याचे दिसते.

लेखक-कवींना त्यांच्या लेखनासह मुळातून समजून घेणारा तिसरा मतप्रवाह मात्र मराठीच्या वाङ्मयीन पर्यावरणात खूपच क्षीण आहे. लेखक-कवींना त्यांच्या लेखनासह समजून घेण्याच्या सांस्कृतिक साक्षरतेचा अभाव ही मोठी अडचण आपल्या वाङ्मयीन पर्यावरणात दिसून येते. आजूबाजूचा समाज लेखकाच्या लेखनाकडे कसा पाहतो, यावरही संबधित लेखकाचा उद्याच्या काळातला लेखन प्रवास अवलंबून असतो.

६) अभ्यास, सराव आणि पुनर्लेखनाची तयारी.

लेखक ज्या माध्यमातून अथवा वाङ्मयप्रकारातून व्यक्त होण्याचा प्रयत्न करीत असतो त्या माध्यमाचा, वाङ्मय प्रकाराचा अभ्यास, त्यावरची लेखकाची पकड, संबधित वाङ्मय प्रकार हाताळण्याचे कसब अवगत करणे, हा त्याच्या लेखनाच्या पूर्वतयारीचा भाग असतो. मुळातच ज्याच्याकडे प्रतिभा आहे, त्याला अभ्यास आणि सरावाने अशी कौशल्य संपादन करणे शक्य होते. कविता सुचल्यानंतर चांगला कवी तिचे अनेक वेळा पुनर्लेखन करतो. जसे कवितेचे तसेच नाटक, कथा, कादंबरीसारख्या दीर्घ पल्ल्याच्या लेखनातही लेखकाला अनेक वेळा पुनर्लेखन करावे लागते. अशा पुनर्लेखनातूनच कलाकृतीची अंतिम संहिता निश्चित होते असे पुनर्लेखन हे बौद्धिक, मानसिक आणि शारीरिक श्रमाचे काम असते. त्यासाठी भरपूर श्रम आणि वेळही द्यावा लागतो. दैनंदिन व्यापातून सवड काढून, भरपूर वेळ देऊन, मोठ्या संयमाने, सातत्य टिकवून पुनर्लेखन करणे आवश्यक असते. अशा अडचणींवर मात करणे ज्याला शक्य होते, तो लेखक लेखनात यशस्वी होतो.

प्रतिभा ही उपजत, नैसर्गिक देणगी असली, तरी तेवढे उच्च दर्जाच्या कलाकृतीला पुरेसे पडत नाही. त्यासाठी अभ्यासाची, सरावाची, संयमाची आणि पुनर्लेखनाची गरज असते. प्रतिभावंताला अभ्यासाची गरज नसते, हा भ्रम आहे. 'प्रतिभा म्हणजे नव्याण्णव टक्के घाम आणि एक टक्का स्फूर्ती' असे आईनस्टाईनने म्हटले आहे. अशा बाबींकडे झालेले दुर्लक्ष लेखनात अडसर ठरू शकते.

७) प्रकाशन आणि वितरणाची समस्या

एकविसाव्या शतकात संपर्काची यंत्रणा सोपी झालेली असतानाही अपवाद वगळता प्रकाशनाचा व्यवसाय आजही नगरा-महानगरांमध्ये एकवटलेला आहे. ही कोंडी फोडण्याचे काम काही प्रकाशन

संस्थांनी जाणीवपूर्वक केलेले दिसते. हे खरे असले, तरीही त्यांच्या कामाला मर्यादा आहेत. खेड्यापाड्यातला परिघाबाहेरचा चांगला लेखक शोधणं ही जशी अशा प्रकाशन संस्थाच्या समोरची अडचण आहे. तशीच असे परिघाबाहेरचे चांगले लेखक आजही प्रथितयश प्रकाशन संस्थांपर्यंत पोहोचू शकत नाहीत. काही प्रकाशन संस्थाचे लेखक शोधण्याचे अपवादात्मक प्रयत्न वगळता अनेक प्रकाशन संस्थाकडे खेड्यापाड्यातले लेखक शोधण्याच्या सक्षम यंत्रणा नाहीत. संगणकाच्या वाढत्या प्रसारामुळे अक्षर जुळणी, ले आऊट आणि मुद्रणाच्या सोयी आता खेडोपाडी पोहोचल्याने त्यांचा उपयोग करून अनेक नवे लेखक स्थानिक पातळीवरच पुस्तक प्रकाशनाचा प्रयत्न करताना दिसतात. अशारितीने प्रकाशित केलेल्या पुस्तकांच्या वितरणाची कसलीही अद्ययावत यंत्रणा लेखकांकडे अथवा खेड्यापाड्यातल्या नव्या प्रकाशकांकडे नसते. परिणामी अशी पुस्तके जाणकार वाचकांपर्यंत पोहोचत नाहीत. गुणवत्ता असूनही त्यांची योग्य माध्यमांमध्ये योग्य ती दखल घेतली जात नाही. संबंधित लेखकाच्या भावी लेखनाला आवश्यक असणारी ऊर्जा सभोवतालातून मिळत नाही. अशा अनुभवातून लेखकाची लेखनाची ऊर्जा संपून जाण्याचा धोका संभवतो. प्रथितयश प्रकाशन संस्थांनी प्रकाशित केलेल्या अनेक पुस्तकांच्या एक हजाराच्या आवृत्तीचेही अनेक वर्ष वितरण होत नाही. पुस्तक जाणकार वाचकांपर्यंत पोहोचले नाही, तर गुणवत्ता असूनही अशा पुस्तकांची योग्य चर्चा न झाल्याने संबधित लेखकाच्या उद्याच्या काळातील लेखनावर त्याचा विपरीत परिणाम होतो. प्रत्यक्ष लेखनाशी संबधित नसली, तरी लेखनाच्या प्रक्रियेवर परिणाम करणारी ही अडचण आहे.

८) उपजीविकेचा प्रश्न

कोणताही लेखक आपल्या आयुष्यातला महत्त्वपूर्ण वेळ देऊन लेखन करीत असतो. लेखन करताना बौद्धिक आणि शारीरिक श्रमही त्याने घेतलेले असतात. त्याच्या लेखनामागे दीर्घकाळाचे चिंतन, अभ्यास, आणि कष्टही असतात. मम्मटाने 'अर्थप्राप्ती' हे लेखनामागचे प्रयोजन सांगितले आहे. त्यानुसार 'मागणी तसा पुरवठा' या सूत्रानुसार लेखन करणारे व्यावसायिक लेखक लेखनातून काही प्रमाणात पैसा मिळवत असल्याची अपवादात्मक उदाहरणे आपल्याकडे आहेत. मात्र अनेक चांगले लेखक केवळ पैशासाठी लिहीत नसतात; हे जरी खरे असले, तरीही कोणत्याही चांगल्या कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी लेखकाने आपला वेळ आणि श्रम दोनही खर्ची घातलेले असतात. याच काळात लेखक नसलेल्या दुसऱ्या एखाद्या सामान्य माणसाने सर्जनशील लेखन वगळता दुसरे अन्य कोणतेही काम केले असेल, तर त्याला मात्र त्या कामाचा आर्थिक मोबदला मिळतो. एखाद्या व्यावसायिक वक्त्याने तयारी करून एखाद्या विषयावर व्याख्यान दिले असेल, तर त्यालाही मानधन दिले जाते. प्रथितयश प्रकाशन संस्थांचे प्रथितयश लेखक वगळता अन्य लेखकांना सर्जनशील लेखनाचा आर्थिक मोबदला मिळण्याची ठोस व्यवस्था आपल्याकडे नाही. अनेक नव्या लेखकांना स्वतःजवळचेच पैसे खर्च करून पुस्तके प्रकाशित करावी लागतात. नारायण सुर्वेसारख्या मराठीतील

महत्त्वाच्या कवीला सुद्धा पदरमोड सहन करून स्वतःचा पहिला कवितासंग्रह प्रकाशित करावा लागला होता. मराठी भाषेच्या वाङ्मयीन पर्यावरणात आयुष्यभर चांगले लेखन करू इच्छिणाऱ्या लेखकाला 'पूर्णवेळ लेखक' म्हणून जगण्याची सोय नाही. जगण्यासाठी आर्थिक उत्पन्नाची तरतूद म्हणून सर्जनशील लेखन वगळता नोकरी-व्यवसायाचे पर्याय त्यांना निवडावे लागतात. अशा लेखकांची नोकरी-व्यवसायात खूपशी ऊर्जा खर्ची पडते. एकीकडे अनुभवाने ते समृद्ध होतात. मात्र दुसरीकडे लेखनासाठी पुरेसा वेळ ते देऊ शकत नाहीत. एखादा लेखक आयुष्यभर केवळ लेखन आणि लेखनच करू इच्छित असेल, तर केवळ सर्जनशील लेखनावर स्वतःसह कुटुंबाची किमान उपजीविका चालवता येणे आणि लेखकाला कोणत्याही अडथळ्याशिवाय मनसोक्तपणे त्याचे लेखन करता येणे, आजच्या काळात कठीण आहे. जगण्यातल्या विविध प्रश्नांनी त्रस्त लेखकांच्या किमान उपजीविकेची व्यवस्था न झाल्याने पुढे अशा लेखकाच्या लेखनावर या परिस्थितीचा विपरीत परिणाम झाल्याची उदाहरणे पहावयास मिळतात.

९) अनुकरणात चेहरा हरवण्याचा धोका.

सर्जनशील लेखन करणारा लेखक ज्या माध्यमाची अथवा वाङ्मयप्रकाराची निवड करतो. त्या वाङ्मयप्रकारात आधीच्या पिढीत अथवा समकाळातल्या अनेक कवी-लेखकांनीही लेखन केलेले असते. आशय, अभिव्यक्ती आणि प्रवृत्तीच्या स्तरावर यापैकी अनेक लेखकांचे लेखन संबधित लेखकाला जवळचे आणि अनुकरणीय वाटू शकते. या लेखकांनी वेगवेगळ्या स्तरावर आपल्या लेखनात केलेल्या प्रयोगांचा प्रभाव संबधित लेखकावर असण्याची शक्यता असते. चांगल्या अर्थाने प्रभाव असणे वाईट नसते. मात्र असा प्रभाव पचवून तो ओलांडून चांगल्या लेखकाला त्यापलीकडे जाता आले पाहिजे. तरच लेखक स्वतःची स्वंतत्र ओळख निर्माण करू शकतो. तो जर अनुकरणात अडकला, तर मात्र चाकोरीबाहेरचे नवे काही तो निर्माण करू शकत नाही. प्रभावशाली लेखकाच्या छायेत लेखन करणारा लेखक कालांतराने निष्प्रभ ठरू शकतो. अशा वेळी जुन्या नव्या पिढीतल्या चांगल्या लेखकांचे लेखन नीट समजून घेऊन ते पचवून त्यापेक्षा वेगळी आणि स्वंतत्र वाट नव्या लेखकांनी निवडणे अपेक्षित असते. असे प्रभाव पचवणे अथवा नाकारणे ही लिहित्या लेखकांसमोरची अडचण असते.

४.३.२ सर्जनशील लेखन करताना भेडसावणारी आव्हाने.

विद्यार्थी मित्रहो, आपण सर्जनशील लेखन करताना येणाऱ्या अडचणींचा विचार केला. अडचणींच्या तुलनेत आव्हानांचे स्वरूप व्यापक असते. आता आपण सर्जनशील लेखन करणाऱ्या लेखकाला सर्जनशील लेखन करताना भेडसावणाऱ्या आव्हानांचा विचार इथे करणार आहोत.

१) संवेदनशीलता जपण्याची आवश्यकता.

कोणताही लेखक हा मुळात संवेदनक्षम आणि हळव्या वृत्तीचा असतो. त्याची संवेदनशीलता त्याच्या लेखनाच्या मुळाशी असते. त्याच्या या संवेदनशीलवृत्तीमुळेच सभोवताली घडणाऱ्या घडामोडींचा तो इतरांपेक्षा वेगळ्या पद्धतीने विचार करीत असतो. लेखकाच्या अशा विचार करण्याचा त्याच्या भावनेशी खूप जवळचा संबंध असतो. इतरांपेक्षा वेगळ्या पद्धतीने विचार करण्याच्या लेखकाच्या या भावनिक वृत्तीलाच 'संवेदनशीलता' असे म्हणतात. वर्डस्वस्थने कवींमध्ये नेहमीपेक्षा अधिक ऐंद्रिय संवेदनशीलता असल्याचे म्हटले आहे. लेखक-कवींची संवेदनशीलता 'भाषिक संवेदनशीलता' असते. ही वृत्ती प्रत्येक माणसात कमी अधिक प्रमाणात असते. लेखक-कलावंत आणि शास्त्रज्ञांमध्ये ती अधिक प्रमाणात असते. म्हणूनच ते इतरांपेक्षा पूर्णतः वेगळा विचार करू शकतात. लेखकालाही त्याची ही संवेदनशीलवृत्ती लिहायला भाग पाडते. क्रौंच पक्षाची शिकार वाल्मीकीच्या आधीही झालीच असणार, न्यूटनच्या आधी आणि नंतरही झाडावरून सफरचंद खाली पडले असणार, आर्किमिडीजच्या आधी आणि नंतरही अंघोळ करताना टफातून पाणी बाहेर फेकले गेले असणार. मात्र त्या त्या अनुभवांचा वेगळा अर्थ लावण्याची वेगळ्या प्रकारची संवेदनशीलता त्यांच्यामध्ये होती आणि म्हणूनच वाल्मीकी रामायण लिहू शकले. न्यूटन आणि आर्किमिडीज अनुक्रमे गुरूत्वाकर्षणाचा आणि वस्तुच्या आकारमानाचा शोध घेऊ शकले. तो एक एक क्षण त्यांच्या आयुष्यातल्या कलाकृतींच्या निर्मितीचे अथवा शोधाचे उगमस्थान आहे. तिथेच नव्या कल्पना, नवे विचार असतात. सामान्यांना ते दिसत नाहीत प्रतिभावंतांना मात्र ते दिसतात, त्याच्या मुळाशी संवेदनशीलता असते. मात्र आज लेखकांच्या संवेदनशीलतेवर विपरीत परिणाम करणाऱ्या कितीतरी घडामोडी लेखक-कलावंतांच्या सभोवताली घडत असतात. संवेदनशीलतेचा आणि लेखकाच्या मनाचा खूप जवळचा संबंध असतो. मनावर सततच्या होणाऱ्या आघातांमुळे लेखकाची संवेदनशीलता बोथट होण्याचा धोका संभवतो. संवेदनशीलता बोथट होण्याचा लेखकाच्या लेखनावर नकारात्मक परिणाम होऊन भोवतालाकडे पाहण्याची संवेदनशील नजरच गमावली जाण्याचा संभव असतो. कुठल्याही काळाचे वर्तमान लेखकांच्यासाठी अनुकूल नसते. अशावेळी लेखकाने लेखनासाठी कारणीभूत ठरणारी संवेदनशीलता प्राणपणाने जपली पाहिजे. जिच्या आधारे लेखक उच्च दर्जाची साहित्यनिर्मिती करू शकतो. ती संवेदनशीलताच संपुष्टात आली, तर चांगल्या दर्जाची साहित्य निर्मिती तो करू शकणार नाही.

२) लेखनबीज पकडण्याचे आव्हान.

कोणत्याही वाङ्मयप्रकाराच्या लेखनाचे बीज नेणिवेच्या पातळीवर एखाद्या क्षणाला लेखक/कवीच्या मनाला स्पर्शून जाते. तो क्षण त्या कलाकृतीच्या निर्मितीच्यादृष्टीने खूपच महत्त्वाचा असतो. लेखकाला तो पटकन पकडता आला पाहिजे. तो क्षण त्या त्या वेळी लेखकाला पकडता आला नाही तर लेखनाचे बीज विस्मृतीत जाण्याचा धोका असतो. अनेकदा प्रवासात, झोपेत, एकांतात काही कलाकृतींची लेखनबीजं मनात चमकून गेल्याची आणि त्या त्या क्षणाला लेखकांनी त्यांची योग्य नोंद घेतल्याने पुढे त्या लेखनबीजांचा चांगल्या कलाकृतीत विस्तार केल्याची अनेक उदाहरणे आहेत. वरवर सामान्य वाटणाऱ्या अनुभवाकडे पाहण्याचा लेखकाचा तो असामान्य, उत्स्फूर्त दृष्टिकोन अबोध मनातून (नेणिवेतून) सबोध मनात (जाणिवेकडे) सरकल्यावर त्याचे तपशीलवारपणे विस्ताराने चांगल्या कलाकृतीत रुपांतर करणे लेखकाला सोपे जाते. मात्र त्यासाठी लेखनबीज मनात पडल्याचा लेखकाच्यादृष्टीने महत्त्वाचा क्षण लेखकाला पटकन पकडता आला पाहिजे. अनेकदा लेखनबीजाची लेखी नोंद करून ठेवण्याचीही आवश्यकता असते. अन्यथा धकाधकीच्या गतिमान जीवनात लेखनबीजाची योग्य नोंद केली गेली नाही, तर ते लेखनबीज विस्मृतीत जाण्याचा धोका संभवतो.

३) अपरिपक्व अभिव्यक्तीचा धोका.

अनेकदा लेखकाला व्यक्त व्हायची घाई असते. अशा घाईमुळे संबधित कलाकृतीचा पोत बिघडण्याचा धोका असतो. परिणामी अशी घाई-गडबडीत निर्माण केलेली कलाकृती अपेक्षित परिणाम साधत नाही. लेखकाच्या मनावरच्या दाबामुळे मनाच्या एका विशिष्ट अवस्थेत एखादी कलाकृती त्वरित लिहिली जाते हे खरे असले, तरी हे सर्वच कलाकृतींच्या बाबतीत संभवत नाही. अनेकदा लेखनबीज प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या अवस्थेत पोहोचण्यासाठी लेखनबीज मनात रुजणे आवश्यक असते. जसे तांदूळ पाण्यात टाकल्यावर उष्णता दिल्या दिल्या लगेचच तांदळाचे भातात रूपांतर होत नाही. भात शिजण्यासाठी काही काळाचा अवधी द्यावा लागतो. अन्यथा भात कच्चा लागतो. तसेच लेखनबीज मनात रुजण्यासाठी योग्य तो अवधी द्यावा लागतो. लेखकाने व्यक्त व्हायची घाई करून चालत नाही. लेखनबीज मनात पडल्यापासून प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या निर्मितीपर्यंतचा कालखंड कितीही दिवसांचा, महिन्यांचा अथवा कितीही वर्षांचा असू शकतो. नेणिवेच्या पातळीवर लेखनबीज मनात पडून परिपक्व झाल्यानंतर कलाकृतीचा आराखडा हळू हळू लेखकाच्या मनात आकार घेत जातो. लेखनबीज मनात पडल्यापासून प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या निर्मितीपर्यंतचा कालखंड हा लेखकाच्या दृष्टीने 'मानसिक संघर्षाचा कालखंड' असतो. लेखकही 'प्रतिभा' हा त्याच्याकडे असलेला आणि अभिननवगुप्ताच्या मते 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षम प्रज्ञा' असलेला वेगळा असा एक गुण वगळता सर्वसामान्य माणसासारखे आयुष्य जगत असतो. लेखनकाळात दैनंदिन जगण्यातल्या अनेक व्यवहारिक अडचणींना आणि जबाबदाऱ्यांना लेखकालाही सामोरे जावे लागते. सामान्य

माणसाप्रमाणेच जगण्यातले हे प्रश्न लेखकालाही सतावत असतात. त्यातून मार्ग काढण्यासाठीची सर्वप्रकारची धडपड त्यालाही करावी लागते.

कोणताही लेखक-कलावंत आपले लौकिक आयुष्य थोड्याफार फरकाने सर्वसामान्य माणसांसारखेच जगत असतो. मात्र लेखनविषय त्याच्या मनातून हटायला तयार नसतो. तर कधी कधी त्याला मनात तो टिकवून ठेवावा लागतो. अनेकदा लेखकाचा 'आतला आवाज' लिहिण्यासाठी त्याला आतून सातत्याने साद घालीत असतो. लौकिक जीवन जगतानाच लेखनबीज अबोध मनात शिरते आणि मग त्या बीजाचा ताबा लेखकाचे सबोध मन घेते. हा कलाकृतीच्या 'अंतःपोषणाचा कालखंड' असतो. अंतःपोषणाचा हा काळ कितीही असू शकतो. अनुभवाची तीव्रता, लेखकाची संवेदनशीलता आणि तादात्म्य पावण्याची शक्ती यावर हा कालखंड अवलंबून असतो. या काळात लेखकाला आपली लेखनावरची एकाग्रता अविचल ठेवावी लागते. अनेकदा व्यवहारातले अनेक घटक ही एकाग्रता भंग करण्याची शक्यता असते. त्यावर मात करण्याची तयारी आणि लेखनासाठीचा संयम लेखकाकडे असावा लागतो.

४) भोवताल सर्वांगानी समजून घेण्याची गरज.

प्रत्येक काळात प्रश्न असतात. आजचा काळही त्याला अपवाद नाही. आजचा काळ प्रचंड गुंतागुंतीचा, जटिल, व्यामिश्र आणि संभ्रमाचा काळ आहे. मुळात एकविसावे शतक हे मूल्यांच्या विद्रूपीकरणाचे शतक आहे. एकमेकांत गुंतलेले आणि परस्परातून निर्माण होणारे अनाकलनीय असे कितीतरी प्रश्न या काळाने निर्माण केलेले आहेत. या प्रश्नांची एकमेव, सर्वसमावेशक आणि सर्वमान्य अशी निर्विवाद उत्तरे सापडतीलच अशी आजची स्थिती नाही. या काळाचे सत्य कोणा एका माणसाला सापडेल अशीही स्थिती नाही आणि वेगवेगळ्या माणसांनी आपापल्या परीने शोधलेला सत्याचा सांधा एकमेकाशी जुळेलच असेही ठामपणे सांगता येत नाही. संशय, संभ्रम आणि अस्वस्थता ही या काळाची वैशिष्ट्ये आहेत. त्यामुळे गरगरून टाकणारा भोवताल समजून घेणे आणि त्याचे अन्वयार्थ लावणे दिवसेंदिवस कठीण बनत निघाले आहे. ही जोखीम लेखकाला स्वीकारावी लागते. त्या त्या काळाचे अर्थनिर्णयन करण्याचे काम त्या त्या काळातले लेखक-कलावंतच करीत असतात. कोणताही लेखक कलावंत आपल्या कलेतून जे रचित रचतो ते त्याचे एकट्याचे कधीच नसते. ते त्याने त्याचा भूतकाळ, वर्तमान, इतिहास, परंपरा, संस्कृती, भाषा आणि भूगोल अशा अनेक घटकांतून घेतलेले असते. मात्र इतिहासाचा, तत्त्वज्ञानांचा आणि माणूसकीचा अंत करणारा हा काळ असल्याने या काळातल्या घटिताचा नीट अन्वयार्थ लावण्याचे आव्हान आज लेखकांसमोर आहे. लेखक ज्या सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय पर्यावरणात राहतो, त्या पर्यावरणाचा तो अविभाज्य भाग असतो. आपल्या कलाकृतीचे आशयद्रव्य तो आपल्या भोवतालातून निवडीत असतो. याचाच अर्थ कोणताही चांगला लेखक आपल्या काळाबद्दल लिहीत असतो. लेखकाचे

अनुभवक्षेत्र जितके व्यापक तितके त्याच्या लेखनात वैविध्य अधिक. पण अनुभवाच्या विस्तारापेक्षाही त्याची खोली अधिक महत्त्वाची असते. भारतीय समाज हा बहुसांस्कृतिक समाज आहे. एका गावाच्या अथवा शहराच्या पोटात विविध सांस्कृतिक समाज सामावलेले असतात. त्यांच्यात जसे सहसंबंध तसे विरोधीसंबंधही असतात. या संबंधांचे समग्र आकलन लेखकाला असणे आवश्यक असते. या अनेक संस्कृतींपैकी एका संस्कृतीकडे लेखकाचे जाणते-अजाणतेपणी दुर्लक्ष झाले, तर ती कलाकृती एकांगी होण्याचा धोका संभवतो. म्हणून लेखकाचे जगणे जेवढे अनुभवसंपन्न तेवढी त्याच्या लेखनात परिपक्वता अधिक. मात्र आजच्या भोवतालातून आशयद्रव्य निवडताना आणि त्याचे अन्वयार्थ लावताना लेखकही संभ्रमात सापडलेले दिसतात. कोणत्याही प्रश्नाला एकच एक असे समर्पक उत्तर सांगणारा हा काळ नसल्याने एकाच प्रश्नाकडे पाहण्याचे विविधांगी दृष्टिकोन अथवा अनेकविध उत्तरांच्या शक्यता लेखनाच्या कवेत पकडण्याचे आणि त्यांचे योग्य अर्थ लावण्याचे आव्हान लेखकांसमोर आहे.

५) कोणाच्या बाजूने उभं राहायचं, हा कळीचा प्रश्न.

लेखन ही मुळात अत्यंत जबाबदारीने करावयाची गुंतागुंतीची, जटिल आणि व्यक्तिसापेक्ष अशी भाषिक कृती असते. कोणताही चांगला लेखक कवी लिहितो, म्हणजे तरी नेमकं काय करतो? तर, अनेकार्थांनी आपल्या जगण्याचाच अविभाज्य आणि अर्थवाही तुकडा आपल्या लेखनातून शब्दबद्ध करीत असतो. मुळात सभोवतालची विपरीत परिस्थितीच त्याला लिहायला भाग पाडत असते. चांगला लेखक हा आधी चांगला माणूस असतो आणि नंतर तो चांगला लेखक असतो. त्यामुळे भोवतालातल्या विपरीत वास्तवाचे कितीतरी संदर्भ त्याला खुपत असतात. माणूस म्हणून, त्याच्या मनाला ते रुचत नसतात. ते बदलावेत, असे मनोमन त्याला वाटत असते. अशा वेळी आपल्या आजूबाजूच्या विपरीत वास्तवाबद्दलची एक ठाम, नैतिक, विवेकी भूमिका आपल्या लेखनात तो घेत असतो. आपल्या आजूबाजूचं जग अधिकाधिक सुंदर बनविण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो. एका अर्थाने मानवी मूल्यांची गळचेपी करणाऱ्या काळाच्या विरोधात लेखकाने पुकारलेला हा 'रचनात्मक संघर्ष' असतो. शिवाय लेखकाच्या भवतालात जे जे सत्य, चांगले, पवित्र आणि विवेकी असते, त्याच्या समर्थनाची भूमिका चांगला लेखक नेहमीच आपल्या लेखनातून घेत असतो. 'लेखकानं तटस्थ असलं पाहिजे', अशी एक भूमिका समीक्षेच्या क्षेत्रात मांडली जाते. निरीक्षण आणि आकलनं-अन्वयार्थ लावताना त्याची तटस्थता योग्य असली, तरी प्रत्यक्ष लेखनाच्या कृतीत लेखक कोणाच्या बाजूने उभा राहतो, ही गोष्ट खूपच महत्त्वाची असते. चांगला लेखक एकीकडे सभोवतालातल्या चांगल्या गोष्टींच्या पाठीशी राहतो. तर दुसरीकडे तो नेहमी व्यवस्थेला लेखनातून प्रश्न विचारीत असतो. व्यवस्थेत हस्तक्षेपाची भूमिका घेतो. पावलोपावली अभिव्यक्ती स्वातंत्र्याची गळचेपी सुरू असल्याच्या वर्तमानात लेखकाच्या भूमिकेला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे आणि म्हणून कोणताही

चांगला लेखक कवी आपल्या काळातील बदलाचा आवाज मोठा करण्यासाठी लिहित असतो. याचाच अर्थ चांगला लेखक आपल्या लेखनातून 'रचनात्मक संघर्ष' उभा करताना मानवी हितसंबंधाचं व्यापक पातळीवरचं विधायक राजकारण उजागर करीत असतो. धोक्याच्या अनेक घंटा वाजवणाऱ्या आणि माणूसपण संपुष्टात आणणाऱ्या सांप्रत काळाचा विचार करता, मानवी हितसंबंधाच्या रचनात्मक संघर्षाच्या विधायक व्यापक राजकारणात कोणाच्या बाजूने उभं राहायचं हे ठरविण्याचे आव्हान लेखकांसमोर असते.

६) वाङ्मयप्रकार आणि आकृतिबंधाच्या निवडीचा संभ्रम.

लेखक ज्या वाङ्मयप्रकारातून (उदा कविता, कथा, कादंबरी, नाटक इत्यादी) व्यक्त होण्याचा प्रयत्न करीत असतो, त्या वाङ्मयप्रकाराची आणि आकृतिबंधाची जाण त्याला असणे आवश्यक असते. त्यावर त्याची पकड असावी लागते. त्यासाठी संबधित वाङ्मयप्रकार अथवा आकृतिबंध हाताळण्याचे कौशल्य इत्यादी बाबी अवगत करणे, हा लेखकांच्या लेखनाच्या पूर्वतयारीचा भाग असतो. अनेकदा एखादा वाङ्मयप्रकार एखाद्या लेखकाच्या अधिक जवळचा अथवा आवडीचा असतो. आवडत्या वाङ्मयप्रकाराऐवजी दुसऱ्या वाङ्मयप्रकारात लेखन करणे संबधित लेखकाला गैरसोयीचे वाटते. अनेकदा विविध वाङ्मयप्रकारात लेखन करण्याचा हातखंडा असलेल्या लेखकासमोर कोणता अनुभव कोणत्या वाङ्मयप्रकारातून मांडला पाहिजे, याचा पेच असतो. तेव्हा संबधित अनुभवाच्या अभिव्यक्तीसाठीचे नीट आकलन संबधित लेखकाला असणे आवश्यक असते लेखकाला आपल्या 'वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा' शोध घेऊन स्वतःच्या आवडीनुसार आणि पूर्ण क्षमतेनुसार वाङ्मयप्रकाराची निवड करता आली पाहिजे. अनेकदा ही निवड आपोआप त्या अनुभवासोबतच येते. मात्र काहीवेळा 'स्व' च्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा शोध न घेता अनेक नवे लेखक अनुकरणात अडकतात आणि चांगली क्षमता असूनही अनुकरणामुळे फसगतीत अडकतात.

जशा लेखकाच्या तशाच एखाद्या अनुभवाच्याही अभिव्यक्तीबाबत मर्यादा असतात. एखाद्या चांगल्या कथेचा विषय कितीही ताणला, तरी त्याची चांगल्या कादंबरीत मांडणी करता येणे कठीण असते आणि एखाद्या कादंबरीचा विषय कथेतून मांडला, तर चांगल्या कादंबरीवर अन्याय केल्यासारखे होईल. जसे एखाद्या अनुभवाच्या मर्यादा आणि बलस्थाने लेखकाला माहीत असणे आवश्यक असते, तसेच लेखक हाताळणार असलेल्या वाङ्मयप्रकाराचीही बलस्थाने आणि मर्यादा लेखकाला माहीत असणे आवश्यक असते. विशेषतः उमेदीच्या काळात नवोदित लेखकासमोर योग्य वाङ्मयप्रकाराच्या आणि आकृतिबंधाच्या निवडीचा पेच असतो. अशावेळी आपल्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा शोध लेखकाला काळजीपूर्वक घेता आला पाहिजे. कोणता वाङ्मयप्रकार स्वतःला अधिक जवळचा आहे, याची पूरेपुर जाणीव संबधित लेखकास असणे आवश्यक असते.

७) मूळ अनुभवाचे कलात्मक अनुभवात रूपांतर.

कोणत्याही वाङ्मयीन कलाकृतीच्या लेखनाचं बीज लेखकाच्या मनात रुजल्यानंतर नेणिवेच्या स्तरांवरून ते जाणिवेच्या पुढच्या टप्याकडे सरकते, तेव्हा निर्मितीआधी आणि प्रत्यक्ष निर्मितीवेळी लेखकाला निरीक्षण, ग्रहण, स्मरण, आकलन, निवड, लेखन आणि पुनर्लेखन या टप्प्यांवर प्रवास करावा लागतो. विशेषतः कथा, कादंबरी, नाटक आणि अपवाद वगळता कवितेतही हे टप्पे त्याला पार करावे लागतात. हे टप्पे पार करताना कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी कारणीभूत ठरलेला मूळ अनुभव लेखक जसाच्या तसा कलाकृतीसाठी निवडत नाही. तर मूळ अनुभवाचे प्रतिभेच्या आधारे लेखक कलात्मक अनुभवात रूपांतर करतो. प्रत्यक्षानुभव आणि त्याआधारे कलाकृतीत परावर्तित झालेला कल्पितानुभव यांच्या सरमिसळीची प्रक्रिया प्रचंड गुंतागुंतीची आणि लेखकाला बौद्धिक आणि मानसिक पातळीवर दमवणारी गोष्ट असते. ती करताना लेखकाला कल्पना, भावना, बुद्धी आणि सारासार विवेकाचा आधार घ्यावा लागतो. दगडातून शिल्प कोरताना मूळ दगडातील अनावश्यक भाग काढून टाकून शिल्पकार जसे एखाद्या सुंदर शिल्पाची निर्मिती करतो. तसे लेखकालाही मूळ अनुभवातले चांगल्या कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी अनावश्यक संदर्भ वगळावे लागतात. याचाच अर्थ चांगल्या कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी मूळ अनुभवातल्या पोषक संदर्भांच्या निवडीचे स्वातंत्र्य लेखक घेतो. जसे एखादा प्रतिभावान चित्रकार जेव्हा स्थळचित्रणासाठी एखादे स्थळ (स्पॉट) आणि चित्रासाठीचा त्याचा दृष्टिकोन निवडून प्रत्यक्ष चित्राची निर्मिती करतो, तेव्हाही तो चित्राला मारक ठरणारे प्रत्यक्ष अस्तित्वात असलेले संदर्भ चित्रातून वगळतो. चित्र अधिकाधिक सुंदर बनविण्यासाठी प्रत्यक्षात नसलेल्या काही नव्या संदर्भांची भर घालतो, ज्यामुळे चित्राच्या सौंदर्याची परिणामकारकता अधिक वाढते. जसे चित्रकाराला तसेच लेखकालाही आपल्या कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी मारक ठरणारे अनावश्यक संदर्भ वगळावे लागतात. शिवाय कलाकृती अधिकाधिक परिणामकारक बनविताना मूळ अनुभवात नसलेल्या पण कलाकृतीच्या सौंदर्यात भर घालणाऱ्या कल्पनेतल्या नव्या इष्ट संदर्भांची भर घालावी लागते. प्रत्यक्ष लेखन प्रक्रियेवेळी लेखकाला ढोबळमानाने खालील प्रक्रियातून जावे लागते.

१) मूळ अनुभवातल्या पोषक संदर्भांची निवड आणि अनावश्यक संदर्भांची वजावट.

२) कलाकृतीसाठी पोषक ठरणाऱ्या कल्पित वास्तवातील संदर्भांची भर.

३) गैरसोयीच्या संदर्भांऐवजी सोयीच्या पर्यायी संदर्भांचा वापर.

४) दोन स्वतंत्र, परस्पराहून वेगळ्या अनुभवांचे एकत्रिकरण.

५) एकाच अनुभवाचे विक्रेंद्रीकरण आणि त्याचे उपयोजन.

प्रत्यक्ष लेखनप्रक्रियेदरम्यान लेखकाला वरील पाचही प्रक्रियेतून जावेच लागेल, असे नाही. कधी पाचही प्रक्रियांचा तर कधी सोयीनुसार यापैकी काही प्रक्रियांचा वापर लेखकाला करावा लागतो. वरील पैकी कोणत्या प्रक्रियांचा उपयोग कधी लेखकाला करावा लागेल, हे त्या वाङ्मयप्रकाराची मागणी, अनुभवाचे स्वरूप आणि लेखकाचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व यावर हे अवलंबून असेल. वरील प्रक्रियेत व्यक्तिसापेक्ष थोडा-बहुत बदलही होऊ शकतो. मात्र ढोबळमानाने वरील प्रकारच्या प्रक्रियेतून ललित लेखकाला जावे लागते.

८) लेखनविषयाशी तादात्म्याची गरज.

लेखनाच्या वेळेची मनस्थिती ही 'सविकल्प समाधी' सारखी असते. तीमध्ये चित्ताची एकाग्रता महत्त्वाची असते. लेखक आपल्या सभोवतालाकडे अत्यंत डोळसपणे पाहत असतो. स्वतःच्या जगण्याच्या विविध प्रकारच्या पर्यावरणातून लेखकाला लेखनाचे विषय गवसत जातात. कधी कधी त्याच्या व्यक्तिगत जीवनातूनही लेखनाचे आशयद्रव्य लेखकाला मिळत जाते. मात्र त्याचे कलात्म अनुभवात रूपांतर करताना लेखकाला व्यक्तिगत अनुभवाचे समष्टीकरण करावे लागते. म्हणजेच लेखनानुभवातील 'मी', 'माझे' या व्यक्तिगत भावनांचा लोप करून व्यापक दृष्टीने या अनुभवांकडे पहावे लागते. व्यक्तिगत स्तरावरचे जीवनानुभव अगदी जसेच्या तसे लेखनात आले, तर त्या लेखनाला केवळ आत्मकथनाचेच स्वरूप प्राप्त होईल. ते तसे न ठेवता त्याला व्यापक स्वरूप आणण्यासाठी लेखकाला लेखनातून 'मी' चे विसर्जन करून व्यक्तिगत अनुभवांचे समष्टीकरण करावे लागते. व्यक्तिगत जीवनानुभव अगदी जसेच्या तसे लेखनात आले, तर ते लेखन अनुभवकथन अथवा आत्मकथन होईल. कदाचित ते वाचनीय होईल, पण सर्जनशील होईलच याची खात्री देता येणार नाही. कारण 'कल्पकता' हा सर्जनशील लेखनाचा एक विशेष आहे. कोलरिजने प्रथम श्रेणीची आणि द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती असे कल्पनाशक्तीचे दोन प्रकार मानलेले आहेत. कोलरिजने चमत्कृतिशक्ती हे कल्पनाशक्तीचे एक वेगळे रूप कल्पिलेले आहे. संवेदनशीलता, कल्पकता आणि सहानुभावाच्या आधारेच इतरांच्या भाव-भावना समजून घेण्याची क्षमता लेखकाकडे निर्माण होते. इतरांच्या भाव-भावनांशी लेखक जेव्हा तादात्म्य पावतो तेंव्हा लेखक स्वतःचे विचार, भावना, अस्मिता इत्यादी गोष्टी काही काळासाठी का असेना विसरून जातो. त्याशिवाय इतरांच्या अनुभवाशी तादात्म्य शक्य नसते. काही काळ स्वतःला विसरून इतरांच्या भावना स्वतःत संक्रमित करुन त्यांची तीव्रता वाढविली जाते. कथा, कादंबरी, नाटकातील व्यक्तिरेखा लेखक जेव्हा उभा करतो, तेव्हा काही काळासाठी का असेना, तो त्या त्या व्यक्तिरेखा स्वतःच्या पातळीवर जगत असतो. त्या त्या व्यक्तिरेखांच्या दृष्टिकोनातून विचार करीत असतो. एका अर्थाने हा परकायाप्रवेशच असतो. यालाच 'सहसंवेदन' असेही म्हणतात. अशा तादात्म्यावेळी स्वतःला विसरून लेखकाने लेखनविषयाशी

एकरूप होणे, अपेक्षित असते. राजशेखरनेही काव्यनिर्मितीसाठी 'मनाची एकाग्रता' आवश्यक मानली आहे. त्या अवस्थेत राजशेखर यांच्या मते, कवीला सूक्ष्म अर्थाचे दर्शन होते.

९) नव्या वाटांचा शोध.

अनेकदा अनेक लेखकांना चाकोरीतूनच साचेबद्ध लेखन करायची सवय असते. पूर्वसुरींनी निर्माण केलेल्या पारंपरिक चाकोरीतून लेखन करण्यात कोणताही धोका नसतो. परंपराप्रिय लेखक चाकोरी मोडण्याची जोखीम पत्करीत नाहीत. बहुसंख्य परंपराप्रिय लेखकांची मानसिकता मळलेल्या वाटेने जाण्याची असते. मात्र ज्या लेखकाला परंपरेपेक्षा, इतरांपेक्षा काही वेगळं सांगायचं आहे, तो पूर्वसुरींचे चांगले प्रभाव पचवून, अनावश्यक प्रभाव नाकारून स्वतःची नवी, स्वतंत्र वाट शोधतो. नवे प्रयोग करतो. एका अर्थाने अशा लेखकाची परंपरेविरुद्धची ही बंडखोरी असते. चांगला लेखक नेहमीच नियमांचे, परंपरांचे जाणीवपूर्वक उल्लंघन करीत असतो आणि नावीन्यपूर्ण लेखन वाचकांसमोर ठेवतो. परंपरेने, रुढीने, नियमांचे काटेकोर पालन करून नावीन्य येऊ शकत नाही. खुले आणि प्रयोगशील मन ही प्रतिभावंत विचारप्रक्रियेची पूर्वअट असते. बंदिस्त आणि चाकोरीबद्ध विचार हा ठरावीक, साचेबद्ध उत्तराकडे नेतो. पण प्रश्नांचा अनेक अंगांनी विचार करावयाचा असेल, तर लेखकाने आपले मन खुले ठेवले पाहिजे. धर्म, जात, वंश यांच्यासह एखाद्या विशिष्ट विचाराला लेखक जेव्हा कवटाळतो, तेव्हा त्यांच्या चिकित्सेचा विचार तो करीत नाही. अशा प्रकारची बंदिस्त विचारसरणी लेखकाची दृष्टी कोती करते. प्रश्नांच्या उत्तराच्या अनेकानेक संभाव्य शक्यता मग त्याला दिसू शकत नाहीत. झापड दूर झाल्याशिवाय लेखकाला अंतःदृष्टी येऊ शकत नाही.

छापाचे गणपती तयार करणे सोपे असते. त्यात कसलेही नावीन्य नसते. स्वतंत्र मूर्ती तयार करताना मात्र मूर्तिकाराचा कस लागतो. तसेच लेखक नियम तोडून काही नवे सांगण्याचा प्रयत्न करतो त्यावेळी वाचकालाही त्याबाबत उत्सुकता असते. नवा विचार मांडणारा, नवे प्रयोग करणारा, नवी वाट शोधणारा लेखक हा मुळातच बंडखोर असतो; परंपरेविरोधात रुढीं विरोधात जाण्याची जोखीम तो स्वीकारतो. अशावेळी त्याच्या लेखनाचे स्वागत होते. अभिनवगुप्ताने लेखकाच्या या वृत्तीला 'प्रतिभा स्वातंत्र्य' असे म्हटले आहे. कवीला उपकारक ती कारयित्री आणि रसिकाला उपकारक ती भावयित्री प्रतिभा असे प्रतिभेचे दोन प्रकार राजशेखर यांनी मानले आहेत.

लेखक-कवीला कोणता अनुभव महत्त्वाचा वाटेल किंवा त्याचे चित्त वेधून घेईल; सांगता येत नाही. कलावंत मळलेल्या वाटेने चालत नाही. परंपरेला तो छेद देतो. एका मर्यादित अर्थाने तो परंपरेविरुद्ध, रुढीप्रिय विचारांविरोधात बंड करीत असतो. पारंपरिक विचार न करणारा माणूस समाजाला विक्षिप्त वाटण्याची शक्यता असते. पण तो चार चौघांसारखा विचार न करता निराळ्या पद्धतीने विचार करतो. चौकटीत विचार न करता चौकटीबाहेर विचार करतो किंवा नवीनच चौकट तो

निर्माण करतो. परंपरेतील, रुढीतील, सद्यःस्थितीतील काहीतरी त्याला अस्वस्थ करीत असते आणि ही अस्वस्थता हाच त्याच्या लेखनाचा विषय असतो. मराठीत बा. सि. मर्ढेकरांनी कवितेच्या प्रांतात, तर भालचंद्र नेमाडे यांनी 'कोसला' कादंबरीच्या माध्यमातून कादंबरीच्या प्रांतातील जुने साचे नाकारुन आशय आणि अभिव्यक्तीच्या स्तरावर अनोखे प्रयोग केले आणि आपली नवी वाट निर्माण केली. त्यांचे मराठी भाषेच्या वाङ्‌यविश्वात चांगले स्वागत झाले. चांगल्या प्रयोगशील लेखकाला असे नव्या वाटा शोधण्याचे आव्हान पेलावे लागते.

१०) प्रतिमा प्रतीकांच्या पायाभूत आकलनाची आवश्यकता.

कोणताही लेखक कलावंत निर्वात पोकळीत राहात नसतो. सामान्य माणसारखा तोही समाजाचाच एक अविभाज्य घटक असतो. समाजातूनच त्याचे व्यक्तिमत्त्व आकाराला येत असते. ज्या समाजात तो राहतो, त्या समाजाची विशिष्ट अशी एक संस्कृती असते. संस्कृतीबरोबरच ज्या काळात आणि प्रदेशात लेखक राहतो, त्याचाही परिणाम लेखकाच्या लेखनावर होत असतो. त्या त्या समाजाची संस्कृती पिढ्यान् पिढ्या काही विशिष्ट प्रतिमा, प्रतीकांचे वहन करीत असते. परंपरागत वारशामुळे ही प्रतीके लेखक-वाचकाला माहीत असतात. संस्कृतिनिष्ठ असलेल्या या प्रतीकांनाच युंग 'सामाजिक जाणीव' म्हणतो. परिणामी संस्कृतीचा अभ्यास असल्याशिवाय कोणतीही कलाकृती जशी वाचकाला कळू शकणार नाही, तसे प्रतीकांचे मूळ अर्थ माहीत असल्याशिवाय अशा प्रतीकांचा वापर अर्थपूर्ण ठरत नसतो. अनेकदा ते विसंगत ठरण्याची, त्यातून काही वाद निर्माण होण्याची शक्यता असते. अनेकदा मूळ अर्थाबरोबरच लेखकाला अशा प्रतीकांचे नवे अर्थ गवसत असतात. त्यांचा उपयोग तो आपल्या लेखनात करीत असतो. त्यातूनही काही प्रश्न निर्माण होण्याची शक्यता असते. लेखकाला असे अर्थ लावण्याचे स्वातंत्र्य राज्यघटनेनेच बहाल केलेले आहे. मात्र इतिहास, परंपरा, धर्म अथवा संस्कृतिनिष्ठ असलेल्या प्रतिमा प्रतीकांचे मूळचे पायाभूत अर्थ समजून घेऊनच त्यांचे जुने अथवा लेखकाने लावलेले नवे अन्वयार्थ लेखनात वापरण्याचे भान लेखकाला सांभाळावे लागते.

११) स्थळ, काळ, परिस्थितीला समांतर राहूनही त्यांच्या मर्यादा ओलांडण्याचे आव्हान.

प्रत्येक काळाचे म्हणून काही प्रश्न असतात, काही वैशिष्ट्ये असतात. या प्रश्न आणि वैशिष्ट्यांचा त्या त्या काळातील कलांवर परिणाम होत असतो. अशा कलांमधून त्या त्या काळाचे दर्शन घडत असते. लेखनकलाही त्याला अपवाद नाही. प्रत्येक ललित कलाकृती त्या त्या काळाचं अपत्य असते. या अर्थानं ती कालसापेक्ष असते; हे जरी खरे असले, तरी कोणतीही श्रेष्ठ कलाकृती स्थळ, काळ, अवकाश यांचे संदर्भ पचवून त्यांच्यापासून मुक्त होण्याचीही आकांक्षा बाळगते. स्थळ, काळ, संस्कृती यांची बंधने आणि मर्यादा ओलांडून प्रतिभा सर्वोच्च पातळीवर जाते, तेव्हा त्या

कलेचा दर्जा श्रेष्ठ बनतो. जागतिक स्तरावर मान्यता पावलेल्या कलाकृती स्थळ, काळाला समांतर राहूनही स्थळ काळाच्या मर्यादा ओलांडतात म्हणूनच त्यांना वैश्विक दर्जा प्राप्त होतो. टॉलस्टॉय, दोस्तोव्हस्की, मॅक्झिम गॉर्की, शेक्सपीअर यासारखे लेखक स्थळ, काळाच्या मर्यादा ओलांडून पुढे गेले. मराठीतील संत तुकारामांची अभंगगाथा काळाला समांतर असूनही ती स्थळ काळाच्या मर्यादा ओलांडते.

कोणत्याही सर्जनशील साहित्यकृतीत सामान्य लेखनातील अर्थवाहकतेपेक्षा व्यापक अर्थवाहकता असते. अशी सर्जनशील साहित्यकृती स्थल, काल, परिस्थितीच्याही पलीकडे जाऊन आपली व्यापक अर्थवाहकता सिद्ध करते. तसेच ती स्थल, काल, परिस्थितीनुसार तो तो प्रदेश, परिस्थिती आणि काळ यांच्याशी अनुरुप अशी अर्थव्यक्ती करीत असते. या पार्श्वभूमीवर चांगल्या लेखकासमोर स्थळ, काळ, परिस्थितीच्या मर्यादा ओलांडण्याचे आव्हान असते.

१२) लोकप्रियतेच्या मोहाचा विळखा.

चांगला लेखक अंतःप्रेरणेशिवाय लिहित नाही. 'हत्तीइलो' या दीर्घकवितासंग्रहाच्या भूमिकेत कवी अजय कांडर लिहितात, 'आतला आवाज साद देतो, तेव्हाच लेखकानं लिहायचं असतं' याचा अर्थच एखादा लेखनविषय अंतःप्रेरणेतून सूचल्याशिवाय लेखकाने लिहू नये. पुनर्लेखनाचा पुढचा टप्पा हा जरी बौद्धिक, मानसिक आणि शारीरिक श्रमाचा भाग असला, तरी मुळात लेखनविषय सुचणे ही बाब लेखकाच्या अंतःप्रेरणेशी संबधित असते. अनेकदा अनेक चांगले गंभीर लेखकही पैसा, प्रसिद्धी, मानसन्मान, मानदपदे आणि तत्सम प्रलोभनांना बळी पडून 'मागणी तसा पुरवठा' या सूत्रानुसार लेखन करतात. परिणामी स्वतःतल्या लेखकाचे 'लेखकपण' हरवून बसतात. लोकप्रियतेच्या मोहात अडकलेला लेखक लवकर संपून जाण्याचा धोका असतो. प्रसिद्धीच्या तात्कालिक लाटेवर स्वार होण्याच्या नादात तो आपले सत्त्व गमावून बसतो. ज्याला खरंच काही चांगले लिहायचे आहे, अशा लेखनाकडे गंभीर वृत्तीने पाहणाऱ्या लेखकाने लोकप्रियतेच्या मोहात अडकता कामा नये. चांगलं लिहिणाऱ्या लेखकाला प्रसिद्धी मिळणं, हा अपरिहार्य भाग असतो. एकदा प्रसिद्धीच्या झोतात आल्यावर अनेक वाङ्मयबाह्य बाबी लेखकाला खुणावत राहतात. अशा बाबींच्या आहारी गेल्याने लेखनभान गमावले जाण्याचा धोका असतो. आपल्या लेखनातले सातत्य आणि सत्त्व टिकवायचे असेल, तर लेखकाने अशा अवाङ्मयीन मोहात अडकता कामा नये.

१३) लेखनाची ऊर्मी टिकवून ठेवण्याची आवश्यकता.

आपणाकडच्या सामाजिक, सांस्कृतिक आणि राजकीय पर्यावरणाचा विचार करता, इथे सांस्कृतिक साक्षरतेचा अभाव आहे. अनेक पाश्चात्य देशांमध्ये लेखक कलावंतांचे महत्त्व जाणले जाते. तितके समृद्ध वाङ्यीन पर्यावरण अद्याप आपल्या इथे विकसित झालेले नाही. 'पूर्णवेळ लेखक'

ही संकल्पना आपल्याकडे रुजलेली नाही. समाज सर्वार्थाने लेखक कलावंतांची जबाबदारी स्वीकारीत नाही. परिणामी माणूस म्हणून ज्या ज्या जबाबदाऱ्या सामान्य माणसांना पार पाडाव्या लागतात, त्या सर्व जबाबदाऱ्या लेखकालाही पार पाडाव्या लागतात. एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतचा मानसन्मान आणि प्रतिष्ठा वगळता आपल्याकडच्या समाजव्यवस्थेत लेखकाला 'विशेष दर्जा' नाही दैनंदिन जीवनातल्या सर्वच प्रकारच्या अडचणींची जबाबदारी लेखकाला उचलावी लागते. अशा अडचणींनी घेरलेल्या लेखकाला अशा अनुभवातून लेखनाचे अनेक विषय मिळू शकतात. संधी म्हणून अशा अनुभवांकडे गंभीर प्रवृत्तीचा चांगला लेखक सकारात्मक दृष्टिकोनातून पाहत असतो. मात्र वारंवार येणाऱ्या अशा अनुभवांमुळे लेखकाचे लेखनविषयावरचे लक्ष विचलीत होण्याचा संभव असतो. शिवाय त्याच्या वैयक्तिक आणि सामाजिक आयुष्यातही वारंवार अनेक प्रकारच्या अडचणींना त्याला सामोरे जावे लागल्याने अशा अडचणींमध्ये तो गुंतून पडतो. त्यामुळे लेखनासाठी आवश्यक असणारी त्याची एकाग्रता भंग पावते. त्याचा परिणाम कळत, नकळत लेखनावर होतो. अशा वातावरणात लेखनाची ऊर्मी टिकवून ठेवण्याचे आव्हान लेखकासमोर असते. शिवाय लेखकाची लेखनाची ऊर्मी टिकायची असेल, तर त्याच्या लेखनाची योग्य ती दखल घेणारा निकोप समीक्षा व्यवहार असायला हवा. गंभीर सांस्कृतिक व्यवहार मांडणारी नियतकालिके जशी लेखकाला माहीत असायला हवीत तसेच गंभीर लेखन करणाऱ्या लेखकांची नोंद अशा नियतकालिकांनी घ्यायला हवी.

१४) वाङ्मयबाह्य दबाव झुगारणे.

गंभीर प्रवृत्तीचा कोणताही चांगला लेखक जीवनदर्शनाबरोबरच नेहमी व्यवस्थेत हस्तक्षेपाची भूमिका घेतो. मानवी हितसंबंधाच व्यापक पातळीवरच विधायक राजकारण तो आपल्या लेखनातून करीत असतो. आपल्या जगण्याच्या पर्यावरणात जे जे अमानवी, अनैतिक आणि अविवेकी चाललेलं आहे. त्याचा निषेध आणि विरोध नोंदविण्याचा, त्यासंबधी काही एक ठाम विधान करण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो. शिवाय भोवतालात जे जे चांगले, मानवी, नैतिक आणि विवेकी आहे त्याच्या समर्थनाचीही भूमिका लेखक आपल्या लेखनातून घेत असतो. लेखकाची ही भाषिक कृती ज्यांच्या मतलबी, संकुचित हितसंबंधाआड येत असते, असे घटक साम, दाम, दंड, भेदाचा वापर करून लेखकाच्या अभिव्यक्ती स्वातंत्र्यावर दबाव आण्याचा प्रयत्न करतात. हुकूमशाहीत विचार आणि अभिव्यक्तीचे स्वातंत्र्य असत नाही. अशा वातावरणात प्रतिभावंत निर्माण होणे कठीण असते. राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक आणि धार्मिक दबावातून अभिव्यक्ती स्वातंत्र्यावर गदा येते आणि मुक्त स्वातंत्र्याशिवाय प्रतिभेला पंख फुटू शकत नाहीत.

अलीकडच्या काळात जातिधर्मांसह छोट्या छोट्या समूहांच्या अस्मितेचे प्रश्न टोकदार बनवले जात आहेत. अशा समूहांच्या अस्मितांची आणि त्यातील उणिवांची चिकित्सा करणाऱ्या लेखकांवर हरतऱ्हेने दबाव आणण्याचे राजकारण केले जाते. एका विशिष्ट समाजाच्या परंपरेवर कादंबरीतून भाष्य

केल्याच्या रागापोटी संबधितांकडून पेरुमल मुरुगन या तमिळ भाषिक लेखकाला धमकावण्यात आल्याचे आणि संबधित लेखकाने आपल्यातल्या लेखकाचा मृत्यू झाला असल्याचे फेसबुकवरून जाहीर केल्याचे उदाहरण ताजे आहे. आज जगभरात विविध ठिकाणी लेखक कलावंतांच्या अभिव्यक्तीची मुस्कटदाबी केली जात आहे. वाङ्मयबाह्य सेन्सॉरशिपमुळे लेखक कलावंतांच्या मनावर दबाव आहेत. अशा दबावाच्या वातावरणामुळे लेखक मोकळेपणी लिहू शकत नाहीत. अशा प्रसंगी सरकारची भूमिका महत्त्वाची असते. पण अनेकदा सरकार किंवा सरकारशी प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष संबंधित असलेले बलाढ्य घटकच लेखक-कलावंतांवर दबाव आणतात आणि हेतूपूर्वक अभिव्यक्तीस्वातंत्र्याचा संकोच केला जातो. असे वातावरण लोकशाहीच्या आणि कोणत्याही कलेच्या भविष्याच्या दृष्टीने मारक असते. असले वाङ्मयबाह्य दबाव झुगारुन स्वतःला जे आणि जसं वाटतं तसंच लेखन करण्याचे आव्हान लेखकांसमोर आहे.

१५) लेखक आणि टीकाकार या दोन भूमिका निभावण्याची कसरत.

कोणताही गंभीर प्रवृत्तीचा चांगला लेखक लिहितो, म्हणजे तरी नेमकं काय करतो? तर, विविधार्थांनी आपल्याच जगण्याचा अर्थवाही तुकडा आपल्या लेखनाच्या माध्यमातून अभिव्यक्त करतो. ही अभिव्यक्ती मनाच्या एका विशिष्ट अवस्थेत होत असली, तरी आपण काय लिहीत आहोत, लिहिणार आहोत; याचं पक्कं भान लेखकाकडे असतं. लेखनाच्या या मानसिक संघर्षाच्या काळात चांगला लेखक; कलावंत आणि समीक्षक अशा परस्पराहून कितीतरी वेगळ्या तरीही परस्परपूरक अशा दोन भूमिका एकाचवेळी जगत असतो. जाणीव-नेणीव आणि वास्तव-कल्पित वास्तव यांच्यामध्ये लेखकाचा ज्यावेळी झगडा चालू असतो. त्यावेळी लेखकातला समीक्षकच सकारात्मक अर्थाने सदैव लेखकाच्या स्वैर वृत्तीवर अंकुश ठेवत असतो. नेणिवेतील प्रतिमांचे जाणिवेच्या कल्पनांनी परिष्करण होत असते. जाणीव-नेणीव संवादाचा एक भाग परिष्करण हा असतो. कोणताही चांगला लेखक-कलावंत हा आधी स्वतःचाच चांगला टीकाकार असतो. ज्या लेखकाला स्वतःचा टीकाकार बनता येत नाही, त्याला आपल्या मर्यादांचा शोध घेऊन त्या दुरुस्त करण्याची संधीही घेता येत नाही. उदा. एखादा प्रतिभावान चित्रकार ज्यावेळी प्रत्यक्ष चित्राची निर्मिती करतो, त्यावेळी प्रत्यक्ष चित्र रेखाटायला अथवा रंगवायला सुरू असताना अधूनमधून अनेकदा तो चित्रापासून काही विशिष्ट अंतरावर दूर जाऊन तो त्या चित्राचं निरीक्षण करतो. तो निरीक्षण करतो याचाच अर्थ आपणच काढत असलेल्या चित्रातल्या उणिवांचा तो शोध घेतो आणि पुन्हा चित्राजवळ जाऊन त्या उणिवा तो दुरुस्त करतो. याचा अर्थच असा होतो की, चित्रकार ज्यावेळी चित्राजवळ असतो त्यावेळी तो चित्रकाराच्या (कलावंताच्या) भूमिकेत असतो. आणि चित्रापासून दूर जाऊन जेव्हा तो आपल्याच चित्राचे निरीक्षण करतो त्यावेळी तो आपल्याच चित्राचा टीकाकार (समीक्षक) असतो. कलावंत आणि समीक्षक या परस्पराहून कितीतरी वेगळ्या तरीही परस्परपूरक अशा दोन

भूमिका एकाचवेळी जशा चित्रकाराला तशा चांगल्या लेखकालासुद्धा निभावाव्या लागतात. ज्या लेखकाला अशा भूमिका निभावता येणार नाहीत, त्याला त्याच्या लेखनामधील उणिवा शोधता येणार नाहीत. परिणामी सदरचे लेखन दर्जाची अपेक्षित उंची गाठणार नाही. मात्र एकाचवेळी निर्माता म्हणून कलाकृतीत गुंतवून घेणे आणि दुसऱ्या क्षणाला लगेचच त्या भूमिकेतून बाहेर पडून आपल्याच लेखनाचे तटस्थपणे परीक्षण करणे या दोन भूमिका निभावणे ही सोपी कृती नसते. यापैकी एकजरी भूमिका दुसरीपेक्षा अधिक वरचढ ठरली, तर कलाकृतीचा पोत बिघडण्याचा धोका असतो. तो टाळण्यासाठी एकाचवेळी या दोनही भूमिका निभावण्याच्या आव्हानाला लेखकाला सामोरे जावे लागते.

१६) मानसिक स्वास्थ्य आणि श्रमाची तयारी

चांगला लेखक नेहमी अस्वस्थ असतो. अस्वस्थ असल्याशिवाय त्याला चांगले लिहिता येत नाही. असे लेखन वाचकालाही अस्वस्थ करून सोडते. अस्वस्थता हे श्रेष्ठ कलाकृतीचे प्रमुख लक्षण मानले जाते हे खरे असले, तरी लेखनविषयाच्या अनुषंगाने असलेली लिहायला बळ देणारी अस्वस्थता वगळता लेखनकाळात लेखक लेखनबाह्य कारणांनी अस्वस्थ असता कामा नये. लेखनविषयाच्या अनुषंगाने लेखकाच्या मनात असलेली आणि लेखकाला अस्वस्थ करणारी गुंतागुंत त्याला लिहायला बळ देते. एकीकडे ही गुंतागुंत व्यक्त करण्यासाठी लेखकाचा स्वतःचा स्वतःशीच झगडा सुरू असतो. मात्र अशा काळात लेखनबाह्य कारणांनी मानसिक स्वास्थ गमावून बसलेला लेखक संबधित विषयाला आपल्या लेखनात योग्य न्याय देऊ शकणार नाही. अशावेळी मानसिक स्वास्थ्य बिघडणाऱ्या आणि लेखकाचे लेखन विषयावरचे लक्ष विचलीत करणाऱ्या घटकांवर मात करण्याचे आव्हान लेखकासमोर असते.

जसे मानसिक स्वास्थ्य तसेच लेखकाचे शारीरिक स्वास्थ्यही तितकेच सुरक्षित आणि चांगले असावयास हवे. लेखकाच्या मनात प्रथम कल्पनांची निर्मिती होते. त्यानंतरचा भाग हा बौद्धिक आणि शारीरिक श्रमाचा असतो. अनेकदा अशा श्रमाची तयारी नसलेले अनेक चांगले लेखक चांगल्या लेखनाची क्षमता असूनही बौद्धिक आणि शारीरिक श्रमाअभावी संपून जातात. कादंबरी लेखनासारख्या दीर्घ पटाच्या लेखनात जशी मनाची तशीच शरीराची साथही महत्त्वाची असते. लेखनविषय कितीही चांगला असला, तो मांडण्याची प्रभावी क्षमता लेखकाकडे असली, तरीही या काळात लेखक शारीरिकदृष्ट्या व्याधीग्रस्त आणि मानसिक दृष्ट्या चिंताग्रस्त असेल, तर क्षमता असूनही संबधित विषयाला तो योग्य न्याय देऊ शकणार नाही. अशावेळी जसे मानसिक तसेच स्वतःचे शारीरिक स्वास्थ्य जपण्याचे आव्हानही लेखकासमोर असते.

४.४ समारोप

विद्यार्थी मित्रांनो, या घटकात आपण सर्जनशील लेखन करताना आलेल्या अडचणी आणि भेडसावणाऱ्या आव्हानांचा अभ्यास केला. दैनंदिन जीवनातील नित्याच्या संदेशवहनाबरोबरच त्या पलीकडे जाऊन भाषा जेव्हा सौंदर्यात्मक कार्य करू लागते तेव्हा भाषिक सर्जनशीलता निर्माण होते. नवे, वेगळे, औचित्यपूर्ण, सौंदर्यपूर्ण निर्माण करण्याची मानसिक शक्ती म्हणजे 'सर्जनशीलता' होय. इंग्रजीत तिला 'Creativity' असे म्हणतात. सराव, प्रयत्न, कल्पनाशक्ती, प्रतिभा, व्युत्पन्नता, वाचन, संस्कार, अभिरुची याद्वारे सर्जनशीलता जोपासता येते. मात्र सर्जनशील लेखन लवचिक आणि खुले असते. त्याचे काटेकोर नियम नसतत. लेखकागणिक, वाङ्मयप्रकारानुरूप आणि अनुभवानुरूप सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप बदलते आणि त्यामुळे एकाच विषयावरच्या दोन लेखकांनी लिहिलेल्या दोन कलाकृती परस्परांहून कितीतरी भिन्न असतात. जीवन जगत असताना लेखक विविध प्रकारचे अनुभव घेत असतो. त्यातील मोजकेच अनुभव त्याच्या मनात रुजतात आणि व्यक्त करण्यासाठी लेखकाच्या मनाला ते आवाहन करीत असतात. लेखक प्रत्यक्ष असे लेखन करतो; तेव्हा त्याला कोणकोणत्या प्रकारच्या अडचणींना आणि आव्हानांना सामोरे जावे लागते, याचा विचार आपण प्रस्तुत प्रकरणात केला. या अभ्यासाआधारे तुम्हाला सर्जनशील लेखनाचे स्वरूप समजून घ्यायला मदत होईल आणि सर्जनशील लेखन करताना लेखकाला कोण कोणत्या अडचणींना आणि आव्हानांना सामोरे जावे लागते. शिवाय अशा अडचणी आणि आव्हानांवर कशी मात करता येईल, याच्या काही दिशा समजून घेता येतील. प्रत्यक्ष सर्जनशील लेखन करताना तुम्हालाही या अभ्यासाचा उपयोग होईल.

४.५ शब्दार्थ आणि टिपा

सर्जनशीलता: नवे, वेगळे, औचित्यपूर्ण, सौंदर्यपूर्ण निर्माण करण्याची मानसिक शक्ती.

निर्मितीशीलता: नवे निर्माण करण्याची शक्ती.

साहित्य: शब्द व अर्थ यांचे सहितत्व धारण करणारे वास्तव आणि कल्पितवास्तव यावर आधारित सौंदर्यपूर्ण लेखन.

आकलन: नेमका विचार, भावना, वस्तुस्थिती आणि मत समजून घेणे.

भाषाव्यवहार: भाषेचा प्रत्यक्ष वापर.

भाषाविष्कार: व्यक्तिनिहाय भाषिक अभिव्यक्ती.

आकृतिबंध: आशयाला मिळालेले अंतिम रूप.

मांडणी: विषयाचा आवाका स्पष्ट करणारे आशय सापेक्ष मुद्देसुद लेखन.

व्यवहारिक अनुभव: प्रत्यक्ष जीवन जगताना, समाजात वावरताना आलेले अनुभव.

कलात्मअनुभव: प्रत्यक्ष जीवन जगताना आलेल्या अनुभवांची कल्पनाशक्तीच्या आधारे लेखकाने साहित्यकृतीत केलेली पुनर्मांडणी.

प्रतिभा: नवनिर्माणक्षम प्रज्ञा.

मूल्य: श्रेष्ठ तत्त्व.

पारंपरिक: परंपरेने चालत आलेले.

आत्माविष्कार: प्रकट करणे, व्यक्त करणे, स्वतःच्या भावनांना व्यक्त करणे.

प्रतिमा: शब्दांनी काढलेले चित्र.

कथानक: भाषेच्या आधारे घटना, प्रसंगांची सुसूत्रपणे केलेली बांधणी.

व्यवच्छेदक: एकमेव, अन्य दुसरे नाही असे.

पोत: आकार, आराखडा.

४.६ स्वयंअध्ययनासाठी प्रश्न व उत्तरे

४.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१) सर्जनशीलता म्हणजे काय?

उत्तरः नवे, वेगळे औचित्यपूर्ण आणि सौंदर्यपूर्ण निर्माण करण्याची मानसिक शक्ती म्हणजे सर्जनशीलता होय.

२) फ्रॉइडच्या मते सर्जनशीलता कशातून प्रकट होते?

उत्तरः फ्रॉइडच्या मते सर्जशीलता ही नेणिवेतून प्रकट होते.

३) सर्जनशीलतेत कोणते दोन घटक असतात?

उत्तरः विचारप्रक्रिया आणि निर्मिती हे दोन घटक सर्जनशीलतेत असतात.

४) सर्जनशील लेखकाच्या दृष्टिकोनातून कोणता कालखंड मानसिक संघर्षाचा असतो?

उत्तरः लेखनाचे बीज मनात पडल्यापासून प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या निर्मितीपर्यंतचा कालखंड हा लेखकाच्या दृष्टिकोनातून मानसिक संघर्षाचा कालखंड असतो.

५) राजशेखर यांनी प्रतिभेचे कोणते दोन प्रकार सांगितले आहेत?

उत्तरः कारयित्री आणि भावयित्री प्रतिभा असे प्रतिभेचे दोन प्रकार राजशेखर यांनी सांगितले आहेत.

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१) लेखक कवींची संवेदशीलता ही कोणती संवदनशीलता असते?

(वाचिक/ भाषिक/ चित्रमय)

२) संस्कृतिनिष्ठ असलेल्या प्रतिकांना युंगने काय म्हटले आहे?

(सांस्कृतिक मूल्य/ औचित्य मूल्य/ सामाजिक जाणीव)

३) प्रतिभा म्हणजे नव्याण्णव टक्के घाम आणि एका टक्का स्फूर्ती असे कोणी म्हटले आहे?

(आईनस्टाइन/ ॲरीस्टॉटल/ फ्रॉइड)

४) प्रतिभावंत विचार प्रक्रियेची पूर्वअट कोणती असते?

(पुनर्लेखन/ खुले आणि प्रयोगशील मन/ आकृतिबंध)

५) 'प्रतिभा स्वातत्र्य' ही संकल्पना कोणी मांडली?

(मम्मट/ भरत/ अभिनवगुप्त)

उत्तरे: १) भाषिक २) सामाजिक जाणीव

३) आईनस्टाईन ४)खुले आणि प्रयोगशील मन

५) अभिनवगुप्त.

४.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

१) सर्जनशील लेखन करताना लेखकाला भेडसावणाऱ्या आव्हानांचा सविस्तर आढावा घ्या.

प्रस्तावना– सर्जनशील लेखन करताना लेखकाला अनेक प्रकारच्या आव्हानांना सामोरे जावे लागते. या आव्हानांचे स्वरूप व्यापक असते. प्रत्यक्ष लेखनावेळी एकाचवेळी या विविध प्रकारच्या आव्हानांवर लेखकाला मात करावी लागते. अशा आव्हानांवर यशस्वीपणे मात करू शकणारा

लेखकच जीवनदर्शनात यशस्वी ठरतो. लेखक म्हणून आपला ठसा उमटवू शकतो. आपला आतला आवाज व्यक्त करू शकतो.

विषयविवेचन– नवे, वेगळे, औचित्यपूर्ण, सौंदर्यपूर्ण निर्माण करण्याची मानसिक शक्ती म्हणजे सर्जनशील लेखन होय. सर्जनशील लेखन आणि व्यवहारिक लेखन यामध्ये खूप मोठी तफावत असते. संवेदनशीलता आणि प्रतिभा या गुणांमुळे सर्जनशील लेखक 'अपूर्ववस्तुनिर्मिती' करू शकतो. ही निर्मिती करताना सर्जनशील लेखनाचे बीज मनात पडल्यापासून प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या निर्मितीपर्यंतचा कालखंड हा लेखकाच्या दृष्टिकोनातून 'मानसिक संघर्षाचा' कालखंड असतो. या कालखंडात लेखकाला खालील प्रकारच्या अनेक आव्हानांना सामोरे जावे लागते.

१) संवेदनशीलता जपण्याची आवश्यकता.

लेखकाकडे भाषिक संवेदशीलता असते. या संवेदनशीलवृत्तीमुळेच लेखक स्वतःच्या भोवतालाचा इतरांपेक्षा वेगळ्या पद्धतीने अन्वयार्थ लावतो. संवेदनशीलतेचा लेखकाच्या भावनेशी जवळचा संबध. मनावर, भावनेवर आघात करणाऱ्या घडामोडी आजूबाजूला घडतात. त्याचा लेखकाच्या संवेदनवृत्तीवर विपरीत परिणाम. संवेदना बोथट. त्या जपण्याची गरज.

२) लेखनबीज पकडण्याचे आव्हान.

सर्जनशील लेखनाचे बीज नेणिवेच्या पातळीवर एका क्षणात लेखकाच्या मनाला स्पर्शून जाते. ते पटकन पकडता आले पाहिजे. अन्यथा विस्मृतीत जाण्याचा धोका. योग्य नोंद आवश्यक. तरच लेखन–बीजाचा प्रत्यक्ष कलाकृतीत विस्तार करणे सोपे. अन्यथा विस्मृतीचा धोका.

३) अपरिपक्व अभिव्यक्तीचा धोका.

अनेकदा लेखकाला व्यक्त व्हायची घाई असते. लेखनबीज रुजल्याशिवाय व्यक्त व्हायच्या घाईमुळे कलाकृतीचा पोत बिघडण्याचा धोका. घाईत निर्माण झालेली कलाकृती अपेक्षित परिणाम साधन नाही. अंतःपोषणाच्या काळात लेखनबीज पुरेसे रुजू देण्याची गरज.

४) भोवताल सर्वांगाणी समजून घेण्याची गरज.

आजचा काळ प्रचंड गुंतागुंतीचा, जटिल, व्यामिश्र आणि संभ्रमाचा काळ आहे. परस्परात गुंतलेले कितीतरी अनाकलनीय प्रश्न या काळाने निर्माण केले आहेत. अशा प्रश्नांची सर्वसमावेशक आणि सर्वमान्य उत्तरे नाहीत. लेखक समाजाचा सांस्कृतिक प्रतिनिधी. काळाचे अर्थनिर्णयन करण्याची, काळ समजून सांगण्याची जबाबदारी लेखकांची. लेखकाचे अनुभवक्षेत्र जितके व्यापक तितके लेखनही व्यापक.

५) कोणाच्या बाजूने उभं राहायचं?

लेखन ही जबाबदारीने करावयाची भाषिक कृती. सभोवतालची परिस्थिती लेखकाला लिहायला भाग पाडते. विपरीत परिस्थितीबद्दलची ठाम, नैतिक, विवेकी भूमिका लेखक लेखनातून घेत असतो. लेखनाच्या माध्यमातून लेखक रचनात्मक संघर्ष उभारत असतो. मानवी हितसंबधाचं व्यापक पातळीवरचं विधायक राजकारण करीत असतो.

६) वाङ्मयप्रकार आणि आकृतिबंधाच्या निवडीचा संभ्रम.

बहुश्रूत लेखकासमोर कोणता अनुभव कोणत्या वाङ्मयप्रकारातून कसा व्यक्त करावा हा पेच असतो. नव्या लेखकासमोर पूर्वसुरींच्या विविध वाटा आणि प्रभाव असतात. प्रभाव पचवून अनुकरण टाळून स्वतःच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्वाचा शोध घेण्याचे आव्हान असते.

७) मूळ अनुभवाचे कलात्मक अनुभवांत रूपांतर.

कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी निमित्त ठरलेला मूळ अनुभव लेखक कलाकृतीत जसाच्या तसा घेत नाही. लेखक वास्तव आणि कल्पितवास्तव यांच्या सरमिसळीची प्रक्रिया करतो. मूळ अनुभवातील कलाकृतीला मारक ठरणारे संदर्भ वगळून लेखक कल्पनेतल्या नव्या संदर्भांची भर घालतो.

८) लेखन विषयाशी तादात्म्याची गरज.

लेखनावेळी चित्ताची एकाग्रता महत्त्वाची. जगण्याच्या पर्यावरणातून लेखनाचे विषय गवसतात. व्यक्तिगत जीवनानुभवांचे व्यापकीकरण करणे आवश्यक. इतरांच्या भावभावनांशी एकरूप होताना व्यक्तिगत भावभावनांचे, 'मी' चे विसर्जन आवश्यक. तरच इतरांच्या भावनेशी तादाम्य शक्य. लेखक स्वतःच्या पातळीवर लेखनातल्या व्यक्तिरेखा काही काळासाठी जगतो, तेव्हा लेखन चांगले.

९) नव्या वाटांचा शोध.

पूर्वसुरींच्या साचेबद्ध, पारंपरिक चाकोरीतून लेखन करण्यात धोका नाही. परंपराप्रिय लेखक मळलेल्या वाटेने जातात. ज्या लेखकाला इतरांपेक्षा वेगळं कांही सांगायचं आहे, त्याला चाकोरी मोडण्याची जोखीम पत्करावी लागते. चांगला लेखक नियमांचे उल्लंघन करून नवी वाट शोधतो.

१०) प्रतिमा, प्रतीकांच्या पायाभूत आकलनाची आवश्यकता.

लेखक समाजाचा अविभाज्य घटक. समाजातूनच लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व आकाराला. ज्या समाजात लेखक राहतो, त्या समाजाची अशी विशिष्ट संस्कृती असते. ती संस्कृती काही प्रतिमा प्रतीकांचे वहन करीत असते. अशा प्रतिमा प्रतीकांचे नवे अर्थ लेखकाला गवसतात. त्याचा वापर

लेखक लेखनात करतो. त्यातून काही वाद होण्याची शक्यता असते. अशावेळी प्रतिमा, प्रतीकांचे मूळ पायाभूत अर्थ लेखकाला माहीत असणे आवश्यक असते.

११) स्थळ काळ परिस्थितीच्या मर्यादा ओलांडण्याचे आव्हान.

प्रत्येक काळाचे म्हणून काही प्रश्न, काही विशेष असतात. त्यांचा बरा वाईट परिणाम त्या त्या काळातील कलांवर होतो. प्रत्येक कलाकृती त्या त्या काळाचं अपत्य असते. मात्र स्थळ, काळ अवकाशाच्या मर्यादा ओलांडून कलाकृती त्यापलीकडे जाते, तेव्हा ती श्रेष्ठ बनते.

१२) लोकप्रियतेच्या मोहाचा विळखा.

चांगला लेखक, अंतःप्रेरणेशिवाय लिहीत नाही. आतला आवाज साद देतो तेव्हाचं लेखकानं लिहायचं असतं. अनेक लेखक प्रलोभनांना बळी पडून 'मागणी तसा पुरवठा' या सूत्राने लेखन करुन लेखकपण हरवून बसतात. अशा मोहांना बळी न पडण्याचे आव्हान लेखकांसमोर असते.

१३) लेखनाची ऊर्मी टिकवून ठेवण्याची आवश्यकता.

दैनंदिन जीवनातल्या व्यवहारिक अडचणीतून लेखकाला जसे लेखनाचे विषय मिळतात, तसे वारंवार येणाऱ्या अशा अनुभवांमुळे लेखकाचे लेखनावरचे लक्ष विचलित होण्याचा धोका असतो. व्यक्तिगत आणि सामाजिक आयुष्यातील अडचणीत लेखक गुंतून पडल्याने लेखनासाठीची एकाग्रता भंग पावते. अशा वातावरणात लेखनाची उर्मी टिकवून ठेवण्याचे आव्हान.

१४) वाङ्मयबाह्य दबाव झुगारणे.

चांगला गंभीर प्रवृत्तीचा लेखक व्यवस्थेत हस्तक्षेपाची भूमिका घेतो. जगण्याच्या पर्यावरणात जे जे अमानवी, अनैतिक आणि अविवेकी त्याचा निषेध आणि विरोध लेखनातून करतो. त्याचे लेखन ज्यांच्या हितसंबंधाआड येते असे घटक येनकेन प्रकारे लेखकाच्या अभिव्यक्ती स्वातंत्र्यावर दबाव टाकायचा प्रयत्न करतात. (उदा. पेरुमल मुरुगन यांना मिळालेली धमकी.) असे दबाव झुगारले पाहिजेत.

१५) एकाचवेळी दोन भूमिका निभावण्याची कसरत.

चांगला लेखक जसा चांगला कलावंत असतो तसाच स्वतःचा चांगला टीकाकारही असतो. ज्या लेखकाला स्वतःचा टिकाकार बनता येत नाही त्याला स्वतःतल्या मर्यादांचा शोध घेता येत नाही. एकाचवेळी कलाकृतीत गुंतवून घेणाऱ्या कलावंताची आणि तिच्यातल्या उणिवा शोधणाऱ्या टीकाकाराची भूमिका.

१६) मानसिक स्वास्थ आणि श्रमाची तयारी.

अस्वस्थता हे श्रेष्ठ कलाकृतीचे लक्षण असते. लेखनविषयाशी संबधित अस्वस्थता लेखनाला पोषक. मात्र लेखनबाह्य कारणांनी लेखक अस्वस्थ असेल, तर लेखनावर विपरीत परिणाम. तसेच लेखन, पुनःर्लेखन हे बौद्धिक आणि शारीरिक श्रमाचे काम. लेखक मानसिक आणि शारीरिकदृष्ट्या तंदुरुस्त हवा. मानसिक अस्वास्थ आणि शारीरिक व्याधींवर मात करणे आवश्यक .

समारोप- दैनंदिन जीवनातील नित्याच्या संदेशवहनापलीकडे जाऊन भाषेच्या आधारे लेखक काही सौंदर्यात्मक कार्य करू लागतो, तेव्हा भाषिक सर्जनशीलता निर्माण होते. लेखक प्रत्यक्ष जेव्हा सर्जनशील लेखन करतो, तेव्हा त्याला वरील प्रकारच्या आव्हानांना सामोरे जावे लागते. चांगला गंभीर प्रवृत्तीचा लेखक अनुभवाधारे अशा आव्हानांवर मात करू शकतो.

४.६.३ लघुत्तरी प्रश्न

१) सर्जनशील लेखक मूळ अनुभवाचे कलात्मक अनुभवात रूपांतर करताना नेमकं काय काय करतो?

प्रस्तावना- कोणत्याही वाङ्मयीन कलाकृतीच्या लेखनाचं बीज मनात रुजल्यानंतर नेणिवेच्या स्तरावरून ते जाणिवेच्या पुढच्या टप्प्याकडे सरकते. निर्मिती दरम्यान लेखकाला निरीक्षण, ग्रहण, स्मरण, आकलन, निवड, प्रत्यक्ष लेखन आणि पुनर्लेखन या टप्प्यांवर प्रवास करावा लागतो या प्रवासात लेखकाला आलेल्या अनुभवांचे लेखक कलात्मक अनुभवात रूपांतर करतो.

विवेचन- कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी निमित्त ठरलेला आणि त्याच्या अनुषंगाने त्याला जोडून येणारा अनुभव लेखक अगदी जसाच्या तसा कलाकृतीसाठी कधीच निवडीत नाही. मूळ अनुभवाचे प्रतिभेआधारे लेखक कलात्मक अनुभवात रूपांतर करतो. प्रत्यक्षानुभव आणि कलाकृतीत परावर्तित झालेला कलात्मक अनुभव यांच्या सरमिसळीची प्रक्रिया प्रचंड गुंतागुंतीची आणि लेखकाला बौद्धिक, मानसिक आणि शारीरिक पातळीवर दमवणारी गोष्ट असते. ती करताना लेखकाला भावना, बुद्धी, कल्पना आणि सारासार विवेकाचा आधार घ्यावा लागतो. लेखनादरम्यान स्वतःच्या लेखनाचे मूल्यमापनही करावे लागते. वास्तव आणि कल्पित वास्तवाच्या सरमिसळीची ही प्रक्रिया खूपच गुंतागुंतीची आणि लेखकाला दमवणारी. चांगल्या कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी मूळ अनुभवातले पोषक नसलेले संदर्भ वगळावे लागतील. याचाच अर्थ मूळ अनूभवातल्या पोषक संदर्भांच्या निवडीचे स्वातंत्र्य लेखक घेतो. उदा. चित्रकार चित्र काढताना किंवा शिल्पकार शिल्प घडवताना जी कृती करतो, तशीच कृती लेखकालाही करावी लागते. सर्जनशील लेखकाला लेखनादरम्यान सर्वसाधारणपणे खालील पाच प्रक्रियांमधून जावे लागते.

१) मूळ अनुभवातल्या पोषक संदर्भाची निवड आणि अनावश्यक संदर्भांची वजावट

२) कलाकृतीसाठी पोषक ठरणाऱ्या कल्पितवास्तवातील संदर्भांची भर.

३) मूळ अनुभवातील गैरसोयीच्या संदर्भांऐवजी सोयीच्या पर्यायी संदर्भाचा वापर.

४) दोन स्वतंत्र आणि परस्पराहून वेगळ्या अनुभवांचे एकत्रिकरण.

५) एकाच अनुभवाचे विकेंद्रीकरण आणि सोयीनुसार त्याचे उपयोजन.

प्रत्यक्ष लेखन प्रक्रियेदरम्यान लेखकाला वरील प्रक्रियांमधून जावे लागते

समारोप– सर्जनशील लेखकाला त्याच्या मूळ अनुभवाचे कलात्मक अनुभवात रूपांतर करताना वरील प्रक्रियांमधून जावे लागते. या सर्वच प्रक्रिया लेखकाच्या अंतर्मनात चालणाऱ्या प्रक्रिया आहेत. त्यांचा दृश्य परिणाम म्हणजे लेखकाची कलाकृती असते. कधी वरील सर्वच प्रक्रियांचा तर कधी वाङ्मयप्रकाराची गरज, अनुभवाचे स्वरूप आणि लेखकाचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व यावर वरीलपैकी आवश्यक त्या प्रक्रियांचा उपयोग लेखक आपल्या लेखनादरम्यान करीत असतो. त्यामुळे मूळ अनुभवाचे कलात्मक अनुभवात रूपांतर करण्याच्या प्रक्रियेत लेखकसापेक्ष बदलही संभवतो. ही प्रक्रिया लवचिक असते.

४.७ सरावासाठी स्वाध्याय

४.७.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१) सर्जनशीलतेचे आवश्यक गुण कोणते?

२) प्रतिभा ही वेडाची बहीण आहे, असे कोणी म्हटले आहे?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१) प्रतिभेला ‘नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा’ असे कोणी म्हटले आहे?

(मम्मट/ हेमचंद्र/ राजशेखर)

२) इतरांपेक्षा वेगळ्या पद्धतीने विचार करण्याच्या लेखकाच्या भावनिक वृत्तीला काय म्हणतात?

(प्रेरकवृत्ती/ सृजनशीलता/ संवेदनशीलता)

४.७.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

१) सर्जनशील लेखन करताना लेखकाला जाणवणाऱ्या अडचणींचे स्वरूप सविस्तर विशद करा.

२) सर्जनशील लेखन करताना लेखकाला कलावंत आणि समीक्षक अशा दोन भूमिका का पार पाडाव्या लागतात?

४.७.३ लघुत्तरी प्रश्न

१) सर्जनशील लेखनासाठी लेखकाला भोवताल सर्वांगानी समजून घेण्याची आवश्यकता का भासते?

२) सर्जनशील लेखक लिहितो, म्हणजे नेमकं काय करतो?

३) सर्जनशील लेखकाला संवेदनशीलतेची आवश्यकता का भासते?

४) सर्जनशील लेखन करणाऱ्या लेखकाचे मानसिक स्वास्थ्य चांगले का असले पाहिजे?

५) सर्जनशील लेखन करणाऱ्या लेखकाला प्रतिमा, प्रतीकांच्या पायाभूत आकलनाची आवश्यकता का भासते?

४.८ उपक्रम

१) प्रसिद्ध लेखकाशी संवाद साधून सर्जनशील लेखन करताना आलेल्या अडचणींचे स्वरूप समजावून घ्या.

२) सर्जनशील लेखन करताना भेडसावणारी आव्हाने; या विषयावर प्रसिद्ध कवीची अथवा लेखकाची मुलाखत घ्या.

३) तुमच्या अनुभवावर आधारित सर्जनशील लेखन करा आणि सर्जनशील लेखन करताना तुम्हाला कोण कोणत्या अडचणी आल्या, कोणत्या आव्हानांना सामोरे जावे लागले, याची वर्गात गटचर्चा करा.

४) लेखनाकडे गंभीरपणाने पाहणाऱ्या कवी, कथालेखक, नाटककार अथवा कादंबरीकार यांना तुमच्या कॉलेजमध्ये निमंत्रित करून 'साहित्याची निर्मितीप्रक्रिया' या विषयावरील कार्यशाळेचे आयोजन करा.

५) तुमच्या परिसरातील नाटककाराला प्रत्यक्ष भेटून नाटकाची संहिता आणि प्रयोग यामधील परस्परसंबंध समजावून घ्या.

४.९ अधिक वाचन

१) सर्जनप्रेरणा आणि कवित्वशोध, म. सु. पाटील, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, २०१३

२) अत्यंत प्रतिभावान मुलांची सात वैशिष्ट्ये, मूळ लेखकः दिनेश व्होरा

३) सर्जनशोध आणि लिहिता लेखक, विलास सारंग, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई २००७

४) साहित्याची निर्मिती प्रक्रिया, आनंद यादव, मेहता पब्लिशिंग हाउस पुणे १९८९

५) साहित्यः निर्मिती व समीक्षा, दि. के. बेडेकर, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई

६) शोधः सर्जन प्रेरणांचा, अतिथी संपादक-एकनाथ पाटील, (प्रतिभा दिवाळी विशेषांक २०१५), नाग- नालंदा प्रकाशन, इस्लामपूर, ता. वाळवा, जि. सांगली

❑❑❑