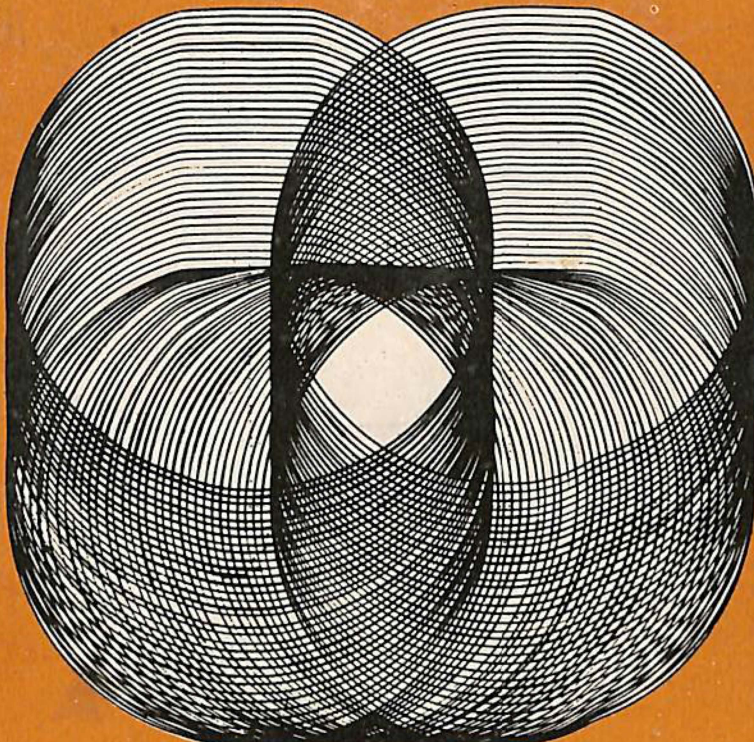

साहित्याची भाषा

MR 891.46
N 34 S

भालचंद्र नेमाडे

साहित्याची भाषा

लेखकाची इतर पुस्तके :

कविता :
देखणी

कादंबरी :
कोसला
बिढार
जरीला
झूल

समीक्षा व संशोधन :
तुकाराम
टीकास्वयंवर
दि इन्फ्लुअन्स ऑफ इंग्लिश ऑन मराठी : ए सोशिओलिंग्विस्टिक ॲण्ड स्टायलिस्टिक स्टडी
मराठी रीडिंग कोर्स (इअन रेसाइड सह)
इंडो-अँग्लीअन रायटिंग्स : टू लेक्चर्स
मराठी फॉर बिगिनर्स

साहित्याची भाषा

भालचंद्र नेमाडे

साकेत

साहित्याची भाषा

भालचंद्र नेमाडे

साकेत प्रकाशन

क्रमांक - ५६

Library IIAS, Shimla
MR 891.46 N 34 S
G6133

आवृत्ती पहिली १९८७
आवृत्ती दुसरी १९९८

© प्रतिमा नेमाडे

बी ४०१, नीलेश अपार्टमेंट,
मिठागर रोड, कांदरपाडा,
दहिसर (पश्चिम),
मुंबई - ४०० ०६८

प्रकाशक :
बाबा भांड
साकेत प्रकाशन प्रा. लि.
११५, म. गांधीनगर, स्टेशनरोड,
औरंगाबाद - ४३१ ००५

मुद्रक :
प्रिन्टवेल
एम. आय. डी. सी., चिकलठाणा
औरंगाबाद - ४३१ २१०

अक्षरजुळणी :
सौ. शिल्पा काळे,
पुणे

मुखपृष्ठ :
हर्षल नेमाडे

Indian Institute of Advanced Study
Acc. No. G-6133
Date 22-6-2010
Simla

MR
891.46
N 34 S

किंमत : ५०.०० रुपये

ISBN 81-87063-63-7

प्रस्तावना

प्रस्तुत पुस्तकात साहित्याच्या भाषेचा प्राथमिक अभ्यास करणाऱ्यांना उपयुक्त ठरतील, असे लेख एकत्रित केले आहेत. ह्या विषयांचे अध्यापन गेली काही वर्षे मी इंग्रजीतून करीत आहे, तरी स्वभाषेत असे विचार मांडतांना कितीतरी संकल्पना मुळापासून स्पष्ट होतात, याचा मला अनुभव आला. त्यामुळेच सर्व विषयांच्या प्राध्यापकांनी आपापल्या मातृभाषेतच लेखन केले पाहिजे, असे माझे आग्रही मत आहे.

ही संधी ज्या मित्रांमुळे आणि संस्थांमुळे मला मिळाली, त्यांचा ऋणनिर्देश येथे करीत आहे :

'साहित्याची भाषा' हा येथे छापलेला निबंध जी. इ. सोसायटीच्या नाशिक येथील महाविद्यालयात एप्रिल, १९८६ मध्ये रा. य. प्र. कुळकर्णी यांनी आयोजिलेल्या चर्चासत्रात प्रथम वाचला. हा निबंध *आलोचना,* मे, १९८६ मध्ये तसेच *अनुष्टुभ,* मे-जून, १९८६ मध्ये प्रकाशित झाला.

परिशिष्टातील पहिला लेख 'लिखित भाषा' हा महाराष्ट्र राज्य भाषा संचालनालयातर्फे औरंगाबाद येथे ऑक्टोबर, १९७९ मध्ये झालेल्या चर्चासत्रात वाचला. हा लेख *लोकराज्य,* फेब्रुवारी, १९८० मध्ये, तसेच *मंथन* (मुंबई : महाराष्ट्र राज्य भाषा संचालनालय, १९८३) ह्या संग्रहात प्रसिद्ध झाला.

परिशिष्ट दोनमध्ये असलेला पु. शि. रेगे यांच्या 'भाषा' नामक कवितेवरील

लेख रा. वसंत दावतर यांनी *आलोचना,* डिसेंबर, १९६२ मध्ये प्रसिद्ध केला होता.

परिशिष्ट तीनमधील 'इराणी' ह्या रा. अरुण कोलटकरांच्या कवितेवरील लेख इंग्रजी विभाग, मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद तर्फे फेब्रुवारी, १९८४ मध्ये झालेल्या चर्चासत्रात वाचला होता. ह्या कवितेच्या इंग्रजी रूपाच्या तुलनेच्या संदर्भात इंग्रजीत ह्याच कवितेची किती अर्थहानी होते, हे दाखवण्यासाठी प्रस्तुत कवितेचे विश्लेषण केले होते. तौलनिक संदर्भ बदलून ह्या पुस्तकाच्या संदर्भात प्रस्तुत लेख नव्याने लिहिला आहे.

'इराणी' ही कविता *अरुण कोलटकरच्या* कविता (मुंबई : प्रास प्रकाशन, १९७७) ह्या संग्रहातून उद्धृत केली आहे.

परिशिष्ट चारमधील 'भाषांतरमीमांसेचे स्वरूप' हा लेख रा. नरेश परळीकर यांनी नॅशनल बुक ट्रस्ट इंडिया, नवी दिल्ली तर्फे आयोजित केलेल्या चर्चासत्रात पुणे येथे डिसेंबर, १९८२ मध्ये वाचला. प्रस्तुत लेख *नवभारत,* ऑगस्ट, १९८३ मध्ये, तसेच *संशोधनाची क्षितिजे : डॉ. वि. भि. कोलते अमृतमहोत्सव गौरव ग्रंथ,* सं. भास्कर लक्ष्मण भोळे (नागपूर : अमेय प्रकाशन, १९८५) ह्या लेखसंग्रहात प्रसिद्ध झाला.

बांबोली, गोवा
१९८७

लेखक

दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना

प्रस्तुत पुस्तकाची पहिली आवृत्ती गेली काही वर्षे उपलब्ध नसल्याने अभ्यासकांची व विशेषत: विद्यार्थीवर्गाची गैरसोय होत होती.

ही दुसरी आवृत्ती पहिल्या आवृत्तीप्रमाणेच, परंतु किरकोळ मुद्रणदुरुस्त्या करून व मराठीतील संदर्भग्रंथ अद्ययावत करून छापली आहे.

औरंगाबाद
१९९७

प्रकाशक

अनुक्रमणिका

१.	भाषेचे स्वरूप	१
२.	व्यवहारभाषा, साहित्यभाषा आणि शास्त्रभाषा	८
३.	भाषेचे स्तर	२०
४.	साहित्यकृतीतील अर्थव्यापार	२५
५.	शैली	३४
६.	शैलीचे गुणधर्म	४२

परिशिष्टे :

१.	लिखित भाषा	५५
२.	संहितानिष्ठ भाषा : पु. शि. रेगे यांची एक कविता	६१
३.	'इराणी' ह्या कवितेचे भाषाशास्त्रीय विश्लेषण	७२
४.	भाषांतर-मीमांसेचे स्वरूप	८१

संदर्भ ग्रंथ ९२

१. भाषेचे स्वरूप

भाषा ही संदेशवहनाचा एक प्रकार आहे. मानव आणि इतर प्राणी वेगवेगळ्या प्रकारच्या खाणाखुणा करून इतरांना काही संदेश पाठवीत असतात. अर्थ व्यक्त करणाऱ्या ह्या संदेशांतील खाणाखुणांना आपण 'चिन्ह' अशी शास्त्रीय संज्ञा वापरू. ह्या चिन्हांना ठरावीक अर्थ प्राप्त करून देणे असेल, तर विशिष्ट चिन्हाला विशिष्ट अर्थ दिलेला असतो. उदा. कोकिळ नरपक्षी ठरावीक तालात कुहूकुहू असा आवाज करतो, तेव्हा तो आपल्या परिसरातल्या मादीला आपल्याकडे आकर्षित करीत असतो. मांजर विशिष्ट पद्धतीने गुरगुर करते, तेव्हा त्याला आपुलकी व्यक्त करावीशी वाटत असते. सजीव सृष्टीत रंग, प्रकाश, रसायने, शारीरिक हालचाल किंवा हावभाव, ध्वनियुक्त चिन्हांचे स्वर, असे चिन्हांचे अनेक प्रकार आढळतात. मासे, मुंग्या, किडे, मधमाश्या हे सर्व प्राणी अशा नाना प्रकारच्या चिन्हव्यवस्था उपजत बुद्धीनेच वापरीत असतात. वास, चव, स्पर्श, श्रवण, दृष्टी, इ. संवेदनांनी आकलन होणाऱ्या चिन्हांनी सजीव सृष्टी गलबललेली असते.

ह्या चिन्हांची कार्यपद्धती शोधून पाहिल्यास त्यांच्यामागे एक व्यवस्था असते, हे अभ्यास केल्यावर लक्षात येते. व्यवस्था ही शास्त्रीय संज्ञा एकमेकांशी सहकार्य करणाऱ्या संलग्न घटकांची कार्यरत अशी रचना म्हणून आपण वापरू. चिन्हव्यवस्था म्हणजे एका चिन्हाचा अमुक अर्थ होत असला, तर दुसऱ्याचा पहिल्यापेक्षा वेगळा, तिसऱ्याचा ह्या दोन्हीपेक्षा वेगळा, असे भिन्नभिन्न अर्थ सगळ्या चिन्हांमधून व्यक्त झालेले असावेत. उदा.,

रस्त्यावरील रहदारीच्या नियंत्रणासाठी लाल रंग हे चिन्ह 'थांबा' असा अर्थ व्यक्त करते, तर हिरवा रंग 'चालू लागा' असे सांगेल, पिवळा रंग 'तयारीत राहा' असा संदेश देईल. वानरांच्या टोळीत एका वानराने 'हुप हुप' असा आवाज केला, तर इतरांनी 'सावधान राहावे' असा संदेश व्यक्त होतो. 'हुर्हुर्' असा किंचाळल्यासारखा आवाज केला, तर आपल्यावर काहीतरी संकट येत आहे, असा संदेश मिळेल. त्या दोन्ही अर्थांमध्ये घोटाळा होऊ नये, इतपत ही ध्वनिचिन्हे वेगवेगळी असावी लागतात.

बहुतेक मानवेतर प्राण्यांच्या चिन्हव्यवस्था तोकड्या, कमी चिन्हांच्या, ठळक अशा असतात. ज्यांचा मेंदू विकसित झाला आहे, अशा वानरकोटीतल्या प्राण्यांच्या चिन्हव्यवस्थेत त्या मानाने जास्त चिन्हे असतात. त्यातही मानवाची चिन्हनिर्मितिक्षमता विविध प्रकारची आणि समृद्ध आहे. पाषाण, रंग, हातवारे, हावभाव, लिखित अक्षरे म्हणजे आपण लिहितो — ती लिपी, बिनतारी संदेश, आंधळ्यांसाठी ब्रेल लिपी, इ. अनेक चिन्हव्यवस्थांचा वापर मानव करतो. तथापि घशातून, तोंडातून, पडजीभ, दात, जीभ, ओठ, टाळू, इ. ध्वनी उच्चारणाऱ्या इंद्रियांच्या साहाय्याने मानव विविध वर्ण निर्माण करतो. त्यांची नानाविध जुळणी करून जी चिन्हव्यवस्था मानव वापरतो, ती अत्यंत समृद्ध, अर्थवाही असते.

खास मानवी अशी संदेशवहनाची व्यवस्था म्हणजे भाषा होय.

भाषेतले वर्ण आपण स्वतंत्रपणे वेगवेगळे उच्चारू शकतो, त्यांची विविध पद्धतींनी जुळणी करू शकतो. ह्या जुळणीचे नियम लहानपणीच प्रौढांना अनुसरून बालके अवगत करून घेतात. मानवी मेंदूच्या रचनेतही भाषा अवगत करून वापरण्याचे आनुवंशिक गुण आढळतात; ह्यामुळे मानवी अपत्यांना आपल्या परिसरातील भाषेचे नियम वेगाने आत्मसात करता येतात. भाषेच्या द्वारे हळूहळू बालके सृष्टीचा अर्थ लावू शकतात. कोणत्या वस्तूला कोणता वर्णसमूह वापरावा, कोणत्या क्रियेला कोणते वर्णसमूह कसे वापरावे, हे परंपरेने चालत आलेल्या शब्दांनुसार बालके ऐकत, अनुकरण करीत सवयीने अवगत करून घेतात. भाषेमुळे मानवाला कुटुंब, टोळ्या, गाव, जमात, समाज, राज्य, इ. संस्था स्थापन करता आल्या. कारण माणसामाणसांतल्या संदेशवहनामुळेच माणसे एकत्र येऊन समूहात वावरू शकतात. आर्थिक,

सामाजिक, धार्मिक व्यवहार करू शकतात. जगातल्या सर्व मानवी समूहांच्या भाषा सारख्याच प्रभावी असून प्रत्येक भाषेत त्या त्या समाजाच्या गरजेनुसार अर्थ व्यक्त करण्याची क्षमता आहे.

भाषेची उत्पत्ती नेमकी कशी झाली, यासंबंधी अनेक सिद्धांत मांडले गेले. तथापि, त्यांतला एकही शास्त्रीय पुराव्याच्या अभावी ग्राह्य मानता येत नाही. भाषेचा इतिहास संस्कृतीइतकाच जुना आहे. कारण भाषेशिवाय संस्कृती शक्य नव्हती. मानव चतुष्पाद असेपर्यंत भाषा निर्माण होणे अशक्य होते. कारण भाषेचे घटक जे *क ख ग घ च छ ज झ* इत्यादी सूक्ष्म उच्चारभेद असलेले वर्ण मानव द्विपाद झाल्यावरच उच्चारणे शक्य झाले. फुफ्फुसात घेतलेली हवा सोडतांना कंठमार्गाने घशातून वर पोकळीत निरनिराळ्या ठिकाणी अडवली जाते. दर वर्णाच्या उच्चारासाठी जीभ अनेक प्रकारांनी वळवावी लागते. ओठ, पडजीभ, कंठस्नायू विशिष्ट पद्धतींनी संयोजित करावे लागतात व उच्चारक्रियेत फुफ्फुसांकडून आवश्यक तेवढा हवेचा दाब असावा लागतो. ह्या गोष्टी, हवेचा मार्ग उभा संथपणे कंठमार्गात चालू राहणे मानवाच्या उभ्या शरीरामुळेच शक्य होतात. हवेचा मार्ग कंठाच्यावर काटकोनात तोंडाकडे वळतो, त्यामुळे विविध प्रकारचे स्वर, व्यंजने, अनुनासिके, जोडस्वर, जोडव्यंजने उच्चारणे शक्य होते. मानव दोन पायांवर उभा राहून दोन्ही हातांनी हवे ते काम करू शकतो. त्यामुळे तोंड, दात, जीभ, इ. अवयव संपूर्णपणे भाषेच्या निर्मितीसाठी मोकळे राहू शकतात. इतर प्राण्यांना तोंडाने बरीच कामे करावी लागतात, तर मानव हातांनी अशी कामे करीत बोलण्यासाठी त्याच वेळी तोंड वापरू शकतो.

मानववंशशास्त्रज्ञांच्या मते सुमारे ४० लक्ष वर्षांपूर्वी मानव द्विपाद झाला, तेव्हापासून २० लक्ष वर्षे मानवी मेंदूमध्ये भाषेचे केंद्र एक जीवशास्त्रीय गरज म्हणून विकसित होत गेले. त्यानंतर भाषेला अनुसरून मानवाची संवेदनशीलता घडत गेली. सुमारे ५० हजार वर्षांपूर्वी मानवाची समृद्ध संवेदनशीलता घडत गेली व त्याच सुमारास जगभरच्या सर्व मानवी समूहांच्या भाषा घडू लागल्या. सुमारे १० हजार वर्षांपूर्वी ह्या सर्व भाषा संदेशवहनाच्या लवचीक, सक्षम व समृद्ध व्यवस्था म्हणून वापरल्या जाऊ लागल्या असाव्यात. यानंतर जगात निरनिराळ्या ठिकाणी भाषा लिहिल्या जाण्यासाठी लागणाऱ्या

लिपी चित्रांच्या स्वरूपातून अक्षरांपर्यंत उत्क्रांत होत अस्तित्वात आल्या. समाजाचे नियंत्रण भाषेच्या साधनाने होऊ लागले. त्यामुळे भाषेला एक पायाभूत सामाजिक संस्था म्हटले जाते. त्याचबरोबर मानवाची आंतरिक विचारशक्तीही भाषेच्या प्रभावाखाली तयार होऊ लागली. साहित्याच्या इतिहासात भाषेचे हे उत्क्रांत स्वरूप पाहता येते.

भाषेची दोन प्रमुख अंगे कल्पिता येतात; आणि ह्या दोन अंगांनी मिळून भाषा बनते. पहिले अंग म्हणजे सर्वसामान्य व्यापक संदेशवहनाच्या नियमांचा समूह — ह्याला आपण स्थिर भाषा म्हणू. दुसरे अंग प्रत्यक्ष वापरात मर्यादित स्वरूपात व्यक्तिसापेक्ष वर्तन म्हणून आढळते — ज्याला आपण अस्थिर भाषा म्हणू. स्थिर भाषा ही सामूहिक व्यवस्था असते, तिच्यात समूहमानस व्यापक स्वरूपात प्रकट होते. तो व्यक्तिनिरपेक्ष असा निर्णायक नियमांचा संकेतकोश असतो. ह्याउलट अस्थिर भाषा प्रयोगशील, उद्देशपूर्वक वापर म्हणून आढळते. तिच्यात व्यक्तिमानस प्रकट होते. कोणीतरी ती सहेतुक प्रत्यक्ष वापरलेली असते. उदा., आज एक मराठी माणूस शेतकरी असला, तर तो आपल्या उद्योगधंद्यानुसार, गरजेप्रमाणे काही शब्द वापरील, काही वाक्यरचना वापरील; तर दुसरा मराठी माणूस समुद्रावर मासेमारीचा धंदा करीत असेल, तो त्याच्या परिसराप्रमाणे शब्द, वाक्यरचना वापरील. ही ज्याची त्याची अस्थिर भाषा झाली. खरे तर दोघेजण एका व्यापक स्थिर मराठी भाषेचे दोन भिन्न वापरकरी असतात. तेराव्या शतकातील मराठी किंवा सतराव्या शतकातली मराठी किंवा आजची मराठी, ही सर्व मराठीच्या स्थिर स्वरूपातील वेगवेगळी अस्थिर रूपे आहेत. सगळे मराठीचे शब्द आणि सगळ्या मराठी व्याकरणाची रूपे आपण कदाचित जन्मभरही वापरणार नाही, परंतु ते विशाल सर्वसमावेशक अशा स्थिर भाषेचेच घटक आहेत. गरज पडेल, तेव्हा ह्या स्थिर भांडारातले शब्द, तेथील वाक्यरचना कुठल्याही मराठी भाषकाला उपलब्ध असतात.

प्रत्येक भाषेची अशी दोन अंगे कल्पिता येतात. प्रत्येक भाषेचे एक स्थिर सर्वव्यापी अंग अप्रत्यक्षपणे अस्तित्वात असते, तर प्रत्यक्षात जो तो मर्यादित स्वरूपात गरजेनुसार अस्थिर भाषा वापरीत असतो. मराठीची जुनी-नवी, निरनिराळ्या जिल्ह्यांमधली, निरनिराळ्या उद्योगधंद्यांमधली विशाल

स्थिर रूपे आणि व्यक्तिपरत्वे वापरली जाणारी विशिष्ट व्यवहारातली अस्थिर रूपे, या दोन्ही अंगांनी मिळून मराठी भाषा बनते.

भाषा व्यक्तिपरत्वे बदलते, जातीजमातीनुसार बदलते, भौगोलिक प्रदेशानुसार बदलते, कालागणिक बदलते. हे सर्व बदल भाषेचे अंगभूत भाग असतात. ते कधी अतिसूक्ष्म असतात, तर कधी चटकन लक्षात येण्याजोगे ठळक असतात. भाषा कधीच एकसारखी,एकठोक किंवा एकपदरी नसते.

भाषेत अमुक वर्णसमुच्चयाला अमुकच अर्थ का प्राप्त होतो, याला कारण सांगता येत नाही. 'बोट' या शब्दातील ब् + ओ + ट् या वर्णसमुच्चयाला 'एक अवयव', असा अर्थ का आहे आणि 'मोट' ह्या वर्णसमुच्चयात म् + ओ + ट् हे वर्ण एकत्र आल्यामुळे 'पाणी काढण्याचे एक साधन', असा अर्थ का आहे, ह्याचे तर्काधिष्ठित स्पष्टीकरण देता येत नाही. प्रत्येक शब्दाला ध्वनीचे एक अंग आणि अर्थाचे दुसरे अंग असते. ह्या दोन्ही अंगांनी मिळून भाषिक चिन्ह बनते. भाषिक चिन्हांना परंपरेने अर्थ चिकटलेले असतात व तेच एका पिढीकडून पुढची पिढी चालू ठेवीत असते.

भाषा सर्वांना समजावी, असा नियामक आदर्श दंडक प्रत्येक भाषिक समूहात असतो. परंतु याचबरोबर भाषा प्रत्येक जण जशी बोलतो, त्या स्वाभाविकतेलाही मान्यता दिली पाहिजे, अशीही प्राकृतता भाषेला असते. ह्यामुळे भाषेची हुकमत प्रत्येक व्यक्तीवर असते. तसेच प्रत्येक व्यक्तीचाही भाषेवर अधिकार असतो. त्यामुळे भाषेचे सर्व भेद नैसर्गिक मानून एकाच भाषिक समूहात व्यवसायानुरूप, वयानुरूप, लिंगानुरूप, शिक्षणाच्या पातळीनुसार, प्रसंगानुसार वापरली जाणारी निरनिराळी रूपे साहित्याच्या भाषेत महत्त्वाची मानली जातात. या संदर्भात शुद्ध किंवा अशुद्ध अशी भाषा मानणे अशास्त्रीय आणि अडाणीपणाचे लक्षण असते. भाषा वापरण्याचे प्रकार समाजातल्या निरनिराळ्या गरजांनुसार, प्रथांनुसार आणि संदर्भानुसार बदलत असतात. साहित्यिक ह्या सर्व भाषिक गरजा, प्रथा आणि संदर्भ प्रकर्षाने आपल्या कृतीमध्ये वापरीत असतात.

भाषेत प्रादेशिक, ग्रामीण-शहरी, सुशिक्षितांची-अशिक्षितांची, इ. भेद नैसर्गिक असले, तरी बोलीभाषांचे किंवा पोटभाषांचे स्वातंत्र्य मर्यादित करण्याकडे आधुनिक समाजांचा कल आहे. त्यासाठी एखाद्या प्रदेशातली पोटभाषा

प्रमाण मानून शिक्षण, ग्रंथलेखन, इ. सार्वजनिक उपयोगाच्या क्षेत्रातला वापर त्या प्रमाणभाषेतच करणे एकंदर भाषिक समूहाच्या एकंदर प्रगतीसाठी व एकजिनसीपणासाठी आवश्यक असते. महाराष्ट्रात पुणेरी मराठी प्रमाणभाषा मानली गेली असेल, तर हा पुणेरी बोलीचा केवळ मोठेपणा नसून इतर भागांतल्या लोकांचा तो मोठेपणा आहे. कारण या सामंजस्यामुळेच सबंध मराठी भाषकांचा एकजिनसीपणा टिकून राहणे शक्य होते. भाषिक बेबनाव वाढला, तर राष्ट्रीयतेला तडा जातो. उदा., पूर्व आणि पश्चिम पाकिस्तान किंवा स्कॉटिश व इंग्रजी बेबनाव. अनेक बोलींपैकी एखादीच का प्रमाणभाषा ठरते ? ह्यामागे ऐतिहासिक पारंपरिक, भौगोलिक, व्यापारी अशी अनेक कारणे लागू पडतात. (**परिशिष्ट एक पाहा.**)

एखादी भाषा दीर्घ कालांतराने विस्तृत प्रदेशावर पसरत गेली, तर तिच्या पोटभाषा स्वतंत्र भाषा म्हणून पुढे अस्तित्वात येतात. प्रादेशिक बोलीभाषा आणि अशा विभक्त होत गेलेल्या एकाच कुळातल्या भगिनीभाषा यांच्यातला फरक हा, की बोलीभाषा बऱ्याच अंशी इतर बोलींच्या भाषकांना सहज समजू शकते, स्वतंत्र झालेली भगिनी-भाषा कितीही जवळची असली, तरी सहज समजत नाही. कोल्हापुरी बोलीच्या भाषकाला नागपुरी बोली सहज समजते. परंतु कोठल्याही मराठी भाषकाला गुजराती, हिंदी, उडिया ह्या मराठीच्या भगिनीभाषा सहज समजत नाहीत. दोन भाषांच्या सीमेवरील प्रदेशात ह्या दोन्ही भाषांना छेदणारी पोटभाषा बोलली जाते, तेव्हा एक प्रकारचे द्वैभाषकत्व नैसर्गिकरीत्याच तेथे अवगत असते. हिंदुस्थानात तर दक्षिण किनाऱ्यापासून उत्तरेकडे पंजाब आणि आसामपर्यंत क्रमाक्रमाने बदलत जाणारा विस्तीर्ण भाषिक पट अस्तित्वात आहे आणि कोणत्याही एका भाषेची सीमा स्पष्टपणे दाखवता येत नाही. त्यामुळे कोणत्याही भारतीय भाषेत लिहिणाऱ्या लेखकाला समृद्ध असे बहुभाषिक भांडार उपलब्ध असते. विशिष्ट ठिकाणी भाषा वापरण्याच्याही प्रथा सर्वत्र आढळतात. त्यामुळे कोणत्याही भारतीय भाषेतील साहित्यात प्रादेशिक, परप्रांतीय, संस्कृत, प्राकृत, अरबी, फारसी, इंग्रजी अशा अनेक भाषिक घटकांचा वैशिष्ट्यपूर्ण उपयोग आढळतो.

भाषेचे एक वैशिष्ट्य असे, की केवळ शब्दांनीही कृती व्यक्त केली जाते. त्या वैशिष्ट्याला भाषिककृती असे म्हणतात. उदा., 'हा समारंभ

संपला, असं मी जाहीर करतो,' 'आजपासून आपण मित्र झालो,' 'तू माझा शत्रू आहेस, असं मी मानतो.' ह्या विधानांना कृतिपरता आहे. ती केवळ अर्थ व्यक्त करतात, असे नाही. भाषेत आज ह्या घटकेला आपण भूतकाळातली कोणतीही घटना सांगू शकतो किंवा भविष्यकाळातली घटना कल्पना करून आज वर्णू शकतो. भाषेची ही स्थलांतरणाची व कालांतरणाची शक्ती कथनपर साहित्याला पायाभूत ठरली आहे. प्रत्यक्ष समोर वस्तू नसली, तरी तिच्याबद्दलचा केवळ शब्द त्या वस्तूचे प्रतीक म्हणून आपण वापरीत राहतो. उदा., 'शहामृग घोड्यापेक्षा जलद धावतो.' येथे शहामृग प्रत्यक्ष दाखवण्याची गरज नसते. तसेच अमूर्त कल्पना, विचार, वस्तू यांची चर्चा शक्य होते, याचे कारण भाषेचे हे प्रतीकात्मक स्वरूप होय. फार काय, भाषेमुळेच बेमालूम खोटे बोलणेही शक्य होते.

अचूकपणा, विशिष्टीकरण या भाषेच्या गुणधर्मांमुळे काही गहन विचार, तात्त्विक चर्चा, शास्त्रीय मीमांसा शक्य असतात. भाषेमुळे परंपरा व भूतकाळातील सांस्कृतिक वारसा अभंग राहून धर्म, मूल्ये, विचार जतन करून ठेवता येतात. शिवाय, भाषेबद्दल बोलतांनाही आपणांस भाषाच वापरावी लागते, हे तिचे खास वैशिष्ट्य समजले जाते. भाषेच्या अंगी सर्जनशक्तीही असते — ज्यामुळे भाषेत सौंदर्याकृती निर्माण होऊ शकतात. खरे तर, सौंदर्यनिर्मिती किंवा साहित्यनिर्मिती हे भाषेचे मूलभूत कार्य नाही. परंतु भाषेच्या अनेक वापरांपैकी साहित्य हे एक आहे.

२. व्यवहारभाषा, साहित्यभाषा आणि शास्त्रभाषा

भाषा ही मुळात बोलली जाते, आणि लिखित म्हणजे लिपिबद्ध भाषा ही दुय्यम स्वरूपाची असते, हे तत्त्व कोणत्याही प्रकारच्या लेखनाचा विचार करतांना नेहमी लक्षात ठेवावे लागते. बोलभाषा प्रधान आणि लिखित भाषा गौण असणे मानवी समाजाच्या इतिहासावरूनही लक्षात येते, कारण लिप्यांचा शोध तीन-चार हजार वर्षांपलीकडे जात नाही. आजही शंभर टक्के निरक्षर असलेले अनेक समाज पृथ्वीवर अस्तित्वात असून त्यांच्या बोलभाषा अत्यंत प्रभावी व इतर कोणत्याही प्रगत समाजांच्या भाषांइतक्याच सक्षम आहेत. हिंदुस्थानातही पन्नास टक्के लोक भाषा फक्त बोलतात, लिहीत नाहीत.

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 प्रकियेत व्यक्त होतांना लेखनप्रक्रिया बोलण्याच्या प्रक्रियेपेक्षा अधिक आंतरिक, अर्थाच्या गाभ्याशी अधिक संलग्न राहून सूक्ष्मतर शैलीरूपे प्रकट करीत राहते. त्यामुळे भाषण आणि लेखन यांच्यांतला फरक केवळ बोलणे आणि लिहिणे, ह्या सामान्य क्रियांइतका वरवरचा राहत नाही. लेखनात संवेदनशीलता प्रकर्षाने उमटवण्याची 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, विशेषत: साहित्य ही कला आत्मनिष्ठ होऊ लागल्यापासून लिखित भाषेचे स्वत:चे 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.

लिखित भाषा ही बोलभाषेचे केवळ दृश्य स्वरूप नसून तिच्यात शैलीचेही गुण बदलतात. ह्यामुळे साहित्याच्या लिखित भाषेत गद्याचा विकास प्राय: लेखनप्राधान्यामुळे होत गेला. बोललेले हवेत चटकन् विरते. त्यामुळे बोलभाषेतील साहित्यकृतीला काही नादमय प्रयुक्त्यांचा आधार घ्यावा लागतो. आखूड ओळी, अनुप्रासाचे आधिक्य, छंदोबद्धता, पुनरावृत्ती, यमके, यती, धृपद, अशा श्रवणसुलभ रूपघटकांचा मौखिक साहित्याला आधार घ्यावा लागतो. लिखित साहित्याला स्मरणशक्तीवर अवलंबून राहण्याची गरज नसते. वाचनाची दृश्यसुकरता लिखित साहित्याला जोपासावी लागल्यामुळे विरामचिन्हांचे, ओळींच्या लांबीचे, लिहिण्याच्या किंवा छापण्याच्या शैलीचे महत्त्व अशा साहित्यकृतींमध्ये भाषिक शैलीचा अविभाज्य भाग म्हणून येते.

लिखित भाषा बोलभाषेपेक्षा अधिक कर्मठ आपोआप ठरते. कां की बोलभाषेच्या बदलाचा वेग लिखित भाषेत ताबडतोब उमटत नाही, कारण लेखनाचे नियम व्याकरणे, ग्रंथ, कोश, यांनी पक्के करून टाकल्यामुळे पिढ्यापिढ्यासुद्धा बदलता येत नाहीत. त्यामुळे 'शुद्धलेखन' असे प्रमाणक सर्वांना पाळावे लागते व ते काही पिढ्यांनंतर अत्यंत जाचक ठरू शकते. मुळातच आपण बोलतो, तसे हुबेहूब लिपीत परिवर्तन करणारी लिपितत्त्वे जगातल्या कोणत्याच लिपीत नाहीत. एका ध्वनीला एकच अक्षर असलेली बाराखडी कुठेही अस्तित्वात नाही, त्यामुळे भाषाशास्त्रज्ञांना 'इंटरनॅशनल फोनेटिक लिपी' शोधून काढावी लागली.

ज्याला आपण वर बोलभाषा म्हणजे नेहमीच्या बोलण्यातली व्यवहाराची भाषा अशी संज्ञा वापरली, ती समाजाच्या नानाविध क्षेत्रांमध्ये इतक्या प्रचंड प्रमाणात वापरली जाते, की तिच्या मानाने साहित्याची भाषा फार

किरकोळ ठरते. संदेशवहनाचे क्षेत्र व्यवहाराच्या भाषेत विशाल ठरले, तरी ते प्राय: साधनरूप असते. साहित्यातील काही प्रकारांत हे साधन म्हणून वापरले जाते, तरी साधन-साध्य हा भेद नेहमीच टिकत नाही आणि भाषेसारख्या लवचीक साधनाचे साध्याशी एकरूप झालेले आढळते.

कोणत्या मर्यादेपर्यंत भाषा हे साधन राहते आणि कोणत्या मर्यादेपर्यंत ती माध्यम म्हणून वापरली जाते, ह्याचे ठोकळ नियम ठरवता येत नाहीत. भाषा ह्या साधनाची परिणती माध्यमता केंव्हा होते, हे ठरवणारे गमक म्हणजे भाषेचे अर्थवहनाचे कार्य होय. व्याकरणाच्या नियमांबरहुकूम आवश्यक ते अर्थवहन करण्याची जबाबदारी पार पाडून भाषा जेव्हा आणखी काही अर्थ प्रकट करू लागते, तेव्हा साधन म्हणून तिचे कार्य ओलांडून ती माध्यम म्हणून कार्य करू लागते. अशा सीमेवर ती घाटसापेक्ष किंवा रूपसापेक्ष होऊ लागते. म्हणजे साहित्याच्या भाषेची प्रमुख कसोटी ही, की तिने व्यवहारभाषेचे व्याकरणप्राधान्य किंवा नियमावलंबन पार पाडून, त्याला ओलांडून, अधिक अर्थ दिला पाहिजे. ह्या अधिक अर्थाला आपण शैलीय अर्थ म्हणू. सारांश, साहित्याच्या भाषेत शैलीय अर्थाचा उरावा आढळतो, व्यवहारभाषेत जेमतेम संदेशवहन घडत असल्यामुळे हे अर्थाधिक्य आवश्यक नसते.

हा अधिक अर्थ कोणता ? शैलीचे असे अर्थाधिक्य आणण्यात कोणते कार्य असते ? याचे उत्तर रूपनिर्मितीसाठी आवश्यक असलेले खास शैलीगुण भाषेत प्रकट करणे, हे होय. याची सविस्तर चर्चा आपण वाङ्मयप्रकारांच्या आणि शैलीच्या चर्चेत पुढे सविस्तर पाहू.

भाषा हे साहित्याचे माध्यम, की साधन, हा प्रश्न बराचसा अनाठायी ठरतो. ह्या प्रश्नाचे उत्तर आपणांस तत्त्व म्हणून निश्चित करता येत नाही, कारण साहित्यप्रकारानुसार, एवढेच नव्हे, तर एकाच साहित्यकृतीतही भाषा कधी साधन म्हणून, तर कधी माध्यम म्हणून कार्य करते. भाषा ही मानवाच्या बाह्य तसेच आंतरिक जीवनाचा अविभाज्य घटक असल्यामुळे तिचा नानाविध प्रकारांनी उपयोग सतत चालू असतो. इतर कलांची माध्यमे (शिल्पकलेचे पाषाण किंवा धातू, चित्रकलेचे रंग, संगीताचे ध्वनी) भाषेइतकी मानवी जीवनाचा सर्वस्पर्शी भाग झालेली नसतात, की ती मानवी जीवन

इतक्या विस्ताराने वा खोलीने व्यापणारी नसतात. शिवाय भाषेचे संदेशवहन आणि चिंतन म्हणून जसे महत्त्व आहे, तसे पाषाण, धातू, रंग, ध्वनी, यांचे स्वतंत्र महत्त्व मानवी जीवनात दाखवता येत नाही. पाषाणाचे खास मानवी जीवनाशी अतूट ठरलेले असे स्वतंत्र कार्य नाही. त्यामुळे शिल्प : पाषाण : : साहित्य : भाषा असे ठोकळेबाज समीकरण भाषेच्या बहुधर्मित्वामुळे शक्य होत नाही. संदेशवहन उत्तम करणे, हे भाषेचे मूळ कार्य मानून मग साहित्यात भाषेचा वापर होतो. तसे पाषाणाचे किंवा रंगाचे मूळ कार्य ठरवता येत नाही. त्यामुळे भावकवितेत भाषा हे माध्यम असते, तर निबंधात ते प्राय: साधन असते; कादंबरीत ती कधी साधन म्हणून, तर कधी माध्यम म्हणून येते; नाटकात ती प्राय: साधन म्हणून येते. सारांश, साहित्यप्रकारांनुसार भाषेचा वापर बदलत असतो.

व्यवहारभाषा आणि साहित्याची भाषा अशा संज्ञा आपण वापरीत असलो, तरी त्यांच्यात स्पष्ट आणि काटेकोर सीमा प्रत्यक्षात दिसत नाहीत. खरे तर भाषेसारख्या प्रवाही आणि अनेक पदरी संस्थेत कुठेच काटेकोर सीमा पाडता येत नाहीत, कारण भाषेचा वापर करणाऱ्या मानवांतही बोधन-संवेदन-भावना विचार अशा काटेकोर सीमा आढळत नाहीत. त्यामुळे भाषेचा वापर ह्या विविध स्तरांवर एकाच प्रसंगी होणे शक्य असते. एखादा सामान्य माणूस प्रसंगी कवीसारखे बोलून जातो. तीव्र दु:खाच्या प्रसंगी अत्यंत रुक्ष माणूसही भाषेचा तरल काव्यात्म वापर करून जातो. साहित्यिकही संपूर्ण कथेत किंवा कादंबरीत प्रत्येक घटनेचे वर्णन साहित्यिक भाषेत करीत नाही. कित्येक कविता कमीजास्त अंशांनी व्यवहारी व्याकरणी भाषा वापरीत पुढे सरकतात. *'जेथे जातो तेथे तू माझा सांगाती । चालविसी हाती धरोनिया'* ह्या अभंगात व्यवहारी भाषेची पकड बरीच दिसेल, तर *'तुका म्हणे सोंग वाया । कारण या अनुभवे ॥'* ह्यात क्रियापदे वगळून रचना केलेली दिसते. संपूर्णत: व्यवहारी भाषा टाळून साहित्यकृती पूर्णांशाने काव्यात्म भाषेत लिहिता येणे अशक्य आहे. तुकारामाची चरणे आपले शेतकरी सहजगत्या उद्धृत करून बोलतात. तुकारामानेही व्यवहारभाषेतून मोठ्या प्रमाणावर उसनवारी केलेली दिसते. सारांश, असाहित्यिक-साहित्यिक, मौखिक-लिखित, गद्य-काव्य ह्या वरवर स्वतंत्र वाटणाऱ्या भिन्न भिन्न विभाजनांमधून दोन्ही बाजूंना सहजासहजी छेदणारी भाषिक रूपे आपण गृहीत धरली पाहिजेत, तरच व्यक्तिगणिक,

साहित्यप्रकारागणिक, प्रसंगागणिक कधी कधी सूक्ष्म, स्थूलमानाने बदलणाऱ्या भाषेच्या वापराचा सलग पल्ला आपल्या आकलनात येईल. प्रत्यक्ष वापरात न आढळणारी तकलादू अशी सोयीची कुंपणे आपण आपल्या शास्त्रीय वर्गीकरणाच्या शिस्तीसाठी मानीत असतो. असे करणे आवश्यकही आहे. तथापि, ह्या कुंपणांमधून भाषिक रूपे चपळपणे सहज इकडून तिकडे जाऊ शकतात, ह्याचे भान ठेवले, तर साहित्यिक भाषेचे स्वरूप अधिक स्पष्टपणे आपल्या ध्यानात येईल.

व्यवहारभाषेचे कार्य अंतिमत: विशिष्ट मर्यादिपुरते एकपदरी संदेशवहन करणे असे असते. हे संदेशवहन रिवाजानुसार सुलभ तातडीचे, प्रसंगानुरूप कमीजास्त काटकसरीने अर्थ व्यक्त करणारे आणि पूर्णत: तात्कालिक असते. काळ बदलला, की ह्या भाषेचे महत्त्वही संपलेले असते. तुटक, अपुरे सोडून दिलेले वाक्यखंड, अनेक निरर्थक पदे — जी बोलणारांना जोडून घेतात — अशा रूपांची ह्या भाषेत रेलचेल असते. व्यवहारी भाषेत बोलणारा, ऐकणारा आणि त्यांच्यामधला संदेश ह्या तीन आवश्यक घटकांना धरून भाषिक व्यवहार चालतो; आणि संदेशाचे स्वरूप त्या त्या वेळची परिस्थिती समोर ऐकणारा माणूस नवखा आहे, की जुना परिचयाचा, घरचाच आहे, की परका, इत्यादी संदर्भानुसार ठरते. उदाहरणार्थ, आईने मुलाला 'दूध तापवून ठेव', असे म्हटल्यावर मुलाला दूध कुठे ठेवलेले आहे, कोणत्या भांड्यात आहे, कशावर तापवायचे आहे,किती तापवायचे आहे, परत कुठे ठेवायचे, कपाट बंद करून ठेवायचे, ह्या सर्व गोष्टी माहीत असणे गृहीत धरलेले असते. मुलाच्याच ठिकाणी नवखी ऐकणारी व्यक्ती असेल, तर तिला ह्या सर्व गोष्टी सविस्तर वर्णन करून सांगाव्या लागतील.

व्यवहारी भाषेला अर्थाचा एकच पदर आवश्यक असतो, ती अनेकार्थता टाळते. भावना-संताप-प्रेम, इ. व्यक्त करण्यासाठी कोणत्या शब्दावर किती जोर द्यावा, शब्दाशब्दांमधले हेल कसे द्यावे, यांचे ध्वनिनियमही त्या त्या घरातल्या, प्रसंगातल्या, व्यक्तिव्यक्तींच्या स्थानाप्रमाणे, एकूण रिवाजानुरूप ठरलेले असतात. साहित्याच्या किंवा शास्त्रीय वाङ्मयाच्या भाषेच्या तुलनेने व्यवहारभाषेत एक प्रकारचा भरडपणा आढळतो. व्यवहारी भाषेच्या वापरातही समविचारांच्या गप्पांना साहित्यिक भाषेच्या अर्थसघनतेपर्यंत सहज जाता येते. म्हणून समविचाराच्या

माणसांना एकमेकांचा भाषिक सहवास नेहमीच आवडतो. अशा प्रसंगी साहित्यिक भाषेचा व्यवहारी भाषेशी संयोग होताना दिसतो. कीर्तनकार, वक्ते, व्याख्याते, हे भाषक व्यवहारी भाषेला नेहमी साहित्याच्या पातळीवर नेतांना दिसतात. परंतु एरवी व्यवहारी भाषा खास करून म्हटली, म्हणजे ती आपल्या नैमित्तिक संदेशवहनाच्या कार्याबाहेर जात नाही. हेच तिचे मूळ स्वरूप म्हणावे लागेल.

साहित्याच्या भाषेची व्यवहाराच्या भाषेशी असलेली देवघेव लक्षात घेऊनही साहित्यिक भाषेची काही खास वैशिष्ट्ये आपण सांगू शकतो. ह्यांपैकी अगदी प्राथमिक असे वैशिष्ट्य म्हणजे ह्या भाषेला कुठल्यातरी साहित्यप्रकाराचा एक बाह्य संदर्भ सकृद्दर्शनीच प्राप्त होतो.

आपण एक कविता वाचत आहोत (किंवा ऐकत आहोत), तेव्हा ह्या कमी-अधिक लांबीच्या किंवा तुटक वाक्यरचनेच्या लयबद्ध ओळी कवितेसारख्या वाचल्या पाहिजेत, हा संदर्भ प्राथमिक ठरतो. बालकवींची

कुणि नाही, ग, कुणि नाही,
आम्हाला पाहत, बाई

ही चरणे एका लयीत वाचावी लागतात. किंवा खालील उतारा ही कादंबरी आहे, असे समजून आपण तिच्यातील भूतकाळी वाक्यरचनेला समजून वाचीत जातो :

> *आज माझ्या अशील श्रीमती अनसूयाबाई राइलकर यांच्या स्थावर जंगम-मालमत्तेसंबंधी वरिष्ठ न्यायालयात चाललेल्या दाव्याचा निकाल लागला. निकाल आमच्या विरुद्ध लागला. हा दावा चालवताना मी माझ्या लौकिकास साजेसंच कर्तृत्व दाखवलं होतं. माझा लौकिक एक अयशस्वी वकील असा. माझ्याकडे अशील फिरकतच नाहीत.*

भाऊ पाध्ये यांच्या *बॅरिस्टर अनिरुद्ध धोपेश्वरकर* ह्या कादंबरीची ही पहिली वाक्ये वाचतांना असा एक वकील ही गोष्ट सांगतो आहे, हे समजून पुढील वाक्ये आपण वाचीत राहतो. त्या भाषेला कसा प्रतिसाद द्यावा, याची मानसिक पूर्वपीठिका वाचक ह्या संदर्भानुसार तयार करतो.

त्यामुळे पुराणातली वांगी पुराणात, अशी समज सर्व वाचकांना असते.

साहित्याच्या भाषेला सामोरे जाण्याची चित्तवृत्ती त्या त्या भाषेचे परिशीलन योग्य रीतीने जुळवून घेते. हा संदर्भ पुन्हा दर साहित्यप्रकारानुसार बदलत जातो. कविता वाचतांना हळूहळू ओळींच्या लांबीनुसार, विराम सांभाळीत, शब्दांच्या अंत:स्तराचे, तसेच बहि:स्तराचे भान ठेवीत, व्याकरणाचे नियम एका बाजूला आणि लयीचे नियम दुसऱ्या बाजूला सतत समोर ठेवीत, अनेकार्थी भाषिक रूपे असण्याची शक्यता आजमावत आपण कवितेच्या संहितेचा अर्थ लावीत असतो.

एक गुलाबाची कळी,
ढकलते माझ्या नाकात रबराची नळी

अरुण कोलटकरांना इथे एका नर्सचे वर्णन करायचे असते.

लघुकथा त्या मानाने लयीचे भान मुख्य न ठेवता वाक्यावाक्याचे संबंध लक्षात घेत वाचावी लागते.

व्यंकटेश माडगूळकरांची *कोंडिबा गायकवाड* ही कथा अशी सुरू होते :

माझं आजोळ हे एक अति डामरट गाव आहे. आख्ख्या माणदेशात प्रसिद्ध आहे. गाव गायकवाडांचं आहे. इतरांपेक्षा त्यांचा भरणा अधिक आहे आणि ही गायकवाड मंडळी मोठी बलदण्ड उफराटच्या काळजाची आहे. रांगडी आणि असंस्कृत आहे. 'जीव घेईन', 'कुऱ्हाडीनं तोडीन' या धमक्यां तिथल्या पोराबाळांच्या तोंडी आहेत. दरसाल तिथं एखादा-दुसरा खून होतो आणि काठचा-कुऱ्हाडीच्या हाणामाऱ्या रोज.

ही कथा वाचतांना एका वाक्याचा दुसऱ्याशी संबंध प्राधान्यानं जोडत अर्थघटक जुळवत कथेचे सूत्र पकडावे लागते.

कादंबरीचा भाषिक अवकाश विस्तीर्ण आहे, हे आधीच ठरल्यामुळे अनेकपदरी आशयसूत्र, अनेक पात्रे, त्यांचे परस्परसंबंध, संवाद, वर्णने, यांचे घटक जुळवत कादंबरी वाचावी लागते. सारांश, साहित्याच्या भाषेला संहिताविशिष्ट सामोरे जाण्याचा रिवाज प्राथमिक असला, तरी निर्णायक ठरतो.

केवळ बाह्य व प्राथमिक संदर्भामुळे भाषेला साहित्यिक दर्जा प्राप्त होतो, असे कोणी सुबुद्ध वाचक म्हणणार 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 प्राथमिक संदर्भापलीकडे साहित्यिक भाषेच्या संहितेला एक आंतरिक रचनातत्त्व सुद्धा असते. ठरावीक अर्थप्राप्तीसाठी ठरावीक 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.

वस्तुतः प्रत्येक संहिता भाषिक रूपांची परस्पर सहकार्य करणारी एक आंतरिक रचना असते. आणि संहितेतले प्रत्येक भाषिक रूप इतरांशी व पर्यायाने एकूण रचनातत्त्वाशी काहीतरी संबंध दाखवते. म्हणजे एका कवितेतला प्रत्येक शब्द, विरामचिन्ह, ओळीचे नादतत्त्व, ओळीची लांबी — सर्व भाषिक रूपे एकमेकांशी व सबंध कवितेशी सहकार्य करीत एकंदर रूपाची मांडणी करीत असतात.

बनगरवाडी ह्या कादंबरीतला प्रत्येक शब्द, वाक्य, परिच्छेद, मेंढरांची वर्णने, धनगरांच्या हालचाली आणि रीतिरिवाज ह्या भाषिक रूपांनी व्यक्त होतात. पर्यायाने ह्या कादंबरीची भाषिक रूपे कादंबरीच्या संहितेतून एकमेकांशी काहीतरी संबंध ठेवूनच योजलेली असतात. ह्या कादंबरीतले विश्व तिच्या संहितेच्या भाषिक रूपांच्या परस्परसंबंधातूनच निर्माण होत राहते.

संहितेतील भाषेला चिरंतन स्वरूपाचा कालसंदर्भ असतो, जो व्यवहारभाषेला नसतो. साहित्यकृतीच्या संहितेतील भाषिक रूपे संहितेबाहेर स्वतंत्रपणे व्यवहाराच्या भाषेत काहीतरी अर्थ व्यक्त करतातच. ह्या प्रत्येक भाषिक रूपाला शब्दकोशातले सामान्य अर्थ असतातच. परंतु संहितेत त्याची मांडणी करतांना भाषिक रूपे त्या त्या संहितेच्या रचनेनुसार विशिष्ट अर्थ प्राप्त करतात. 'बरे झाले' ह्या भाषिक रूपाला व्यवहारात एक सामान्य अर्थ आहे. परंतु *'बरे झाले देवा बाईल कर्कशा'* अशा एका अभंगाच्या संहितेत ह्या सामान्य अर्थाचे विशिष्टीकरण होऊन संहितेतल्या इतर भाषिक रूपांशी 'बरे झाले' ह्या रूपाचे

सहकार्य दिसून येते. ह्यातून सबंध अभंगातल्या घटनांबद्दलची तुकारामाची वृत्ती ह्या सर्व भाषिक रूपांमधून प्रतीत होते. 'हिरवे हिरवे गार गालिचे' ह्या ओळीमधून मात्रांची आवतने, ध्वनींचे संयोजन, विशेषणाची पुनरावृत्ती, रंगांचे आणि स्पर्शांचे संवेदन देणारे वर्णांचे प्रास आणि विशिष्ट अर्थ जाणवून देणारी शब्दांची निवड — ह्या सर्व तत्त्वांनी निर्माण होणारा अर्थ *'फुलराणी'* ह्या कवितेच्या एकंदर रूपाशी सहकार्य करणारी भाषिक रूपांची रचना म्हणून पाहता येतात. कवितेच्या संहितेमध्ये घटकतत्त्वांचे सहकार्य अधिक प्रकर्षाने दिसून येते. कथा-कादंबरीसारख्या अधिक दीर्घ भाषिक संहितांमध्ये ही घटकतत्त्वे अधिक संयमित, संथ आणि निरनिराळ्या भागांमध्ये विखुरलेली असतात.

साहित्याची भाषा व्याकरणापलिकडचे अर्थाधिक्य व्यक्त करते आणि समृद्ध अर्थव्यक्ती करते, हे आपण मागे पाहिलेच. साहित्याच्या भाषेचा आणखी एक विशेष, म्हणजे ती अनपेक्षित अर्थव्यक्ती करते. व्यवहाराच्या भाषेत शब्द, शब्दांचे व्याकरण, शब्दक्रम, वाक्यरचना नेहमी अपेक्षित पद्धतीने कार्य करीत असतात. ह्या प्रमाणकांची कमीअधिक मर्यादित मोडतोड साहित्यिक भाषेत केलेली असते. नियमोल्लंघन हा शैलीच्या अभ्यासाचा एक भाग आहे. भाषा सतत वापराने बेचव, बोथट होत असते. साहित्याच्या भाषेतही एकसारख्या वापराने भाषिक रूपांना गुळगुळीतपणा येत राहतो. *'निळेजांभळे'* रंग, *'मोरपंखी'* डोळे, *'गुलाबी'* गाल, *'कोवळी उन्हं,'* *'रम्य प्रभात'*, अशा रूपांमधले नावीन्य नाहीसे होते आणि त्यांच्या पिष्टोक्ती तयार होतात. त्यामुळे अनुभव कितीही नवीन असला, तरी अशा जुनाट भाषिक रूपांनी तो संपूर्ण कंगोऱ्यांसह ताजेपणा कायम ठेवून व्यक्त होत नाही. भाषिक रूपांना नवीन अर्थच्छटा प्राप्त करून देण्यासाठी रूढ झालेली प्रमाणके मोडणे आवश्यक ठरते.

ही मोडतोड भाषेच्या सर्व स्तरांवर शक्य असते. शब्दांच्या स्तरांवर केलेले असे प्रयोग चटकन लक्षात येतात. (उदा., पंक्चरणे, पंपणे, इ.) पण साहित्यिक भाषेत ध्वनी, मात्रा, हेल, शब्दरचना, शब्दक्रम, वाक्यरचना, वाक्यावली, ओळी, कडवी, ह्या सर्वच स्तरांवर नवनव्या रचना अपेक्षित असतात. ह्या भाषिक प्रयोगांमधून अर्थाचे नवनवे पदर प्रकट होतात आणि

भाषेला पुरोगामी करण्यात साहित्यिकांना यश येते. एखाद्या कालखंडात सबंध साहित्याची भाषा बोथट झालेली दिसते (उदा., रविकिरण मंडळाचा काळ), तर दुसऱ्या कालखंडात साहित्यिक भाषेचे पुरोगामित्व अतिरेकी पातळीला जाऊन दुर्बोधतेकडे वळते (उदा., १९५० नंतरच्या दशकातील नवकाव्य). भाषेचे प्राथमिक कार्य म्हणजे संदेशवहन. हे सांभाळून नवनवीन भाषिक रूपे वापरून संदेशवहनाच्या मूळ कार्यात भाषिक अर्थसमृद्धी, अधिक विशिष्टीकरण करीत राहणे, ही साहित्यिक भाषेची कसोटी ठरते.

माधव जूलियन यांनी नवनवे लेखनप्रयोग, अनुस्वार-लेखन, अनोखे सामासिक शब्द आणि नवनवी शब्दरचना वापरल्याने त्यांना कवितेच्या ओळीची लय सांभाळण्यासाठी मोठ्या प्रमाणावर पदक्रमाची जुळवाजुळव करावी लागते. उदा.,

मुग्धे, तू तर चाललीस, अिकडे मी राहिलो अेकला.
प्रेमाचा नुसता न शब्द, कुठले ते चुम्बनालिङ्गन,
अुष्णोच्छ्वास, परस्पराश्रु करणे वक्षावरी सिञ्चन ?

नवीन प्रयोग करतांना नवी बंधनेही निर्माण होतात, नव्या शब्दांचा लयीवर परिणाम होतो. अधिक विशेषणे वापरल्यामुळे नामांच्या स्पष्टतेवर दडपण येते. अतिलांब ओळींनी शब्दांमधले परस्परसंबंध दुरावतात. ह्या सर्व भाषिक रचनांना सांभाळून भाषिक प्रयोग यशस्वी करून दाखवणे साहित्याच्या भाषेला नेहमीच आव्हान असते. भाषेत उपलब्ध असलेली निरनिराळ्या बोलीभाषांमधील रूपे, परक्या भाषांतून उसनी घेतलेली रूपे, जुन्या काळात वापरली गेलेली, पण नंतर वापरातून नाहीशी झालेली रूपे, व्याकरणाचे नियम बाजूला सारून नव्याने बनवलेली रूपे, ह्या सर्व प्रकारांनी साहित्याच्या भाषेला नवता आणता येते. सारांश, साहित्याची भाषा व्यवहाराच्या भाषेपेक्षा अधिक विस्तारशील, 'स्वतंत्र', रचनेचे अधिक स्वातंत्र्य प्राप्त करून देणारी, उपलब्ध रूपांचा महत्तम वापर करून होणारी, अर्थव्याप्तीच्या नवनव्या दिशा दाखवणारी, अधिक अर्थसमृद्ध आणि पूर्णपणे संहितानिष्ठ ठरते. (**परिशिष्ट दोन पाहा.**)

शास्त्रीय वाङ्मय हेही भाषेच्या कमावलेल्या सफाईदार वापराचे साहित्यासारखेच दुसरे एक अंग आहे. खरे तर प्रत्येक मानवी व्यवहारक्षेत्रागणिक भाषेचे

स्वरूप बदलते, असे आपण मागे स्पष्ट केले आहे. धार्मिक वाङ्मय, राजकीय चर्चा, हवामान खात्याची वृत्ते, वृत्तपत्रीय बातम्या, जाहिराती, इ. प्रत्येक क्षेत्रानुरूप भाषेची खास रूपे प्रकर्षाने कार्य करतांना आढळतात. ह्या रूपांना आपण *क्षेत्रनिर्देशक* पदे असे म्हणू. उदा., 'इहलोक', 'परलोक', 'पाप-पुण्य', 'भाव', 'भक्ती', 'दर्शन', 'प्रसाद', 'मानवयोनी', 'नरकवास', अशी पदे वारंवार येऊ लागली, की हे क्षेत्र निश्चितपणे धार्मिक आहे, हे लक्षात येईल. वृत्तपत्रीय बातम्यांमध्ये 'पन्नास ठार, शेकडो जखमी' किंवा 'भ्रष्ट अधिकारी निलंबित', 'विकसनशील देशांच्या आर्थिक समस्यांबद्दल अलिप्ततावादी राष्ट्रांना चिंता', ही क्षेत्रनिर्देशके ताबडतोब आपले क्षेत्र स्पष्ट करतात. कोणत्याही विषयावर हुकमत मिळविणे असेल, तर त्या त्या क्षेत्रनिर्देशकांचा नीट वापर करता येणे महत्त्वाचे असते. शास्त्रीय विषयांच्या भाषेतही वेगवेगळ्या शास्त्रांची वेगवेगळी क्षेत्रनिर्देशके असतात. पदार्थविज्ञानशास्त्राची खास क्षेत्रनिर्देशके रसायनशास्त्रापेक्षा वेगळी, मानव्यविद्यांची आणखी वेगळी, असा आणखी सूक्ष्मतर भेद दाखवता येईल.

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

युरेनियमसारख्या मोठ्या वस्तुमानाच्या (भारी) अणुकेंद्रांच्या

भंजनामुळे किंवा ड्यूटेरियमसारख्या लहान वस्तुमानाच्या अणुकेंद्रांच्या संघटनामुळे प्राप्त होणाऱ्या ऊर्जेस अणुऊर्जा म्हणतात.... जेव्हा एखाद्या भारी अणूचे भंजन होते, तेव्हा दोन खंडांच्या प्रत्येकी बंधनऊर्जांची बेरीज ही मूळ अणूच्या बंधनऊर्जेपेक्षा अधिक असते.... याच्या उलट H^1 (हायड्रोजन) H^2 (ड्यूटेरियम) यांसारख्या हलक्या अणूंचे He^4 (हीलियम) च्या रूपात एकत्रीकरण झाल्यास प्रत्येक कणाची बंधनऊर्जा १.१ Mev पासून ७.२ Mev पर्यन्त वाढते. त्याला संघटनविक्रिया म्हणतात.

(वि. त्र्यं. आठवले, *मराठी विश्वकोश,* खंड १, पृष्ठ १३२.)

काही संज्ञांनी तर गणिती सूत्रे मांडलेली असतात, आणि गणिती चिन्हेही रूढ झालेली असतात.

शास्त्रभाषा हे लिखित भाषेच्या गद्यशैलीचे अत्यंत मितव्ययी स्वरूप म्हणता येईल. ह्या पद्धतीचे संदेशवहन प्राय: तज्ज्ञांच्या मर्यादित वापरासाठी ज्ञानात्मक विधाने, तर्कप्रधान चर्चा, सुस्पष्ट विश्लेषण, यांसाठी असते. ह्या प्रकारच्या गद्याला सामाजिक परंपरा असावी लागते. शास्त्रभाषा त्या त्या क्षेत्रातल्या लोकांसाठी प्राय: असल्यामुळे ती सुरस, सुगम, कोणालाही विनासायास कळेल, अशी अपेक्षा करणे अनाठायी असते. बुद्धीला शीण दिल्याशिवाय शास्त्रभाषा अवगत होणे दुरापास्त असते. शास्त्रभाषेत लेखकापेक्षा विषयाला अधिक महत्त्व असते. साहित्यभाषा जशी लेखकागणिक बदलते, तशी शास्त्रभाषा बदलत नाही. शास्त्रभाषेची एक स्वतंत्र शैली ठरलेली असते आणि शास्त्रीय भाषेच्या लेखकांना तीच सर्वत्र वापरावी लागते. अशा शास्त्रीय भाषेतून शास्त्रीय लिहिणाराला आपले व्यक्तित्व मांडावे लागत नसून बौद्धिक आकलनाची मांडणी फक्त वैयक्तिक करणे शक्य असते.

३. भाषेचे स्तर

भाषेचे वेगवेगळ्या क्षेत्रांतले वापर लक्षात घेता ती एक विलक्षण लवचीक व्यवस्था आहे, हे मान्य करावे लागते. भाषेच्या संरचनेचे जितके सूक्ष्मतर अवलोकन आपण करू जातो, तितके तिच्या संरचनेतील घटकांचे आश्चर्यकारक कार्य जाणवत जाते. कितीही मूर्त वस्तू अथवा स्पष्ट घटना किंवा कितीही अमूर्त संकल्पना अथवा विचार असो, भाषेचे भिन्नभिन्न घटक त्यांची अभिव्यक्ती समर्थपणाने करू शकतात, हे साहित्यभाषा, शास्त्रभाषा, निरनिराळ्या मानवी क्षेत्रांमध्ये वापरले जाणारे भाषाप्रकार पाहिल्यावर आपल्या लक्षात आले. भाषेच्या ह्या विस्तारशीलतेचे, तसेच तीव्रतेचे कारण प्रामुख्याने तिच्या संरचनेत कार्य करणारे अनेक घटक आणि ह्या घटकांचे परस्पर सहकार्य, हे म्हणता येईल.

भाषा ही प्रवाही किंवा चल संस्था असूनही विश्लेषणाच्या सोयीसाठी तिचे स्तब्ध किंवा अचल स्वरूप कल्पून वेगवेगळ्या स्तरांतील घटक वस्तुनिष्ठ पद्धतीने शोधता येतात, ह्या घटकांचे भाषेच्या संरचनेतले स्थान पाहता येते आणि त्यांची कार्यपद्धती तपासता येते. ह्या चौकटीतून साहित्यकृतीच्या भाषेचा अभ्यास केला असता साहित्यकृतीत कोणते घटक कोणत्या स्तरावर कार्यरत आहेत आणि कोणत्या अन्य इतर स्तरांवरील घटकांशी ते सहकार्य करीत आहेत, ही शैलीशास्त्रीय तत्त्वे शोधता येतात. साहित्य हे भाषेतूनच व्यक्त होते. त्यामुळे ह्या भाषेचा शास्त्रीय पद्धतीने अभ्यास करणे साहित्याच्या इतर अभ्यासपद्धतींपेक्षा अधिक फलदायी ठरते, असा साहित्याच्या शैलीशास्त्रीय

अभ्यासकांचा दावा आहे.

भाषेचे दोन प्रमुख स्तर मानता येतात :

१.पृष्ठस्तर आणि २. अंत:स्तर.

पृष्ठस्तरात खालील निरनिराळे उपस्तर अभिप्रेत असतात :

अ) भाषेचे नादरूप :

ध्वनितत्त्वे;

स्वर आणि व्यंजने; स्वरास्वरांतील, स्वर आणि व्यंजने यांमधील, व्यंजना-व्यंजनांतील परस्परसंबंध;

आघात;

एकूण वाक्यखंडावरील हेल;

स्वरांची आणि पर्यायाने वाक्यखंडांची, वाक्यांची किंवा ओळींची लांबी;

विराम, लय, यमके, कडवी;

ह्या नादतत्त्वांचा इतर स्तरांच्या संदर्भात अभ्यास होतो.

आ) भाषेचे लेखनरूप :

संहिता लिखित स्वरूपात प्राय: असल्यामुळे अक्षरांची मांडणी;

ओळींची किंवा वाक्याची मांडणी;

शब्दांची लांबी;

विरामचिन्हांची व्यवस्था, जी एकूण नादतत्त्वांत्त्वांना तोलून धरणारी असते;

संहिता छापण्याची शैली, परिच्छेदांची पद्धत, एकूण संहितेची विभागणी;

ह्या बाबींचाही अभ्यास आशयाला उठाव देणारा म्हणून करता येतो.

इ) भाषेचे शब्दरूप :

शब्द, शब्दांची रूपे, शब्दांच्या नाम-विशेषण-क्रियापद, इ. जाती; शब्दांचे क्षेत्रवैशिष्ट्य — म्हणजे शब्द बोलभाषेतून घेतलेले आहेत, की प्रादेशिक

G-6133

आहेत, परभाषेतून उसने घेतलेले आहेत, की ऐतिहासिक आहेत, कोणत्या सामाजिक व्यवहारातले आहेत, त्यांचे स्वरूप; शब्द एकमेकांना संदर्भ पुरवीत असतात, त्या संदर्भांची जुळणी.

ई) भाषेचे व्याकरणरूप :

व्याकरण-लिंगवचन-पुरुष-विभक्ती, काळ, इ. व्याकरण-वैशिष्ट्ये.
हा व्याकरणाचा विचार शब्दांच्या स्तरावरच प्राय: होतो.
ह्यानंतर भाषेचा अंत:स्तर सामान्यत: सुरू होतो. वस्तुत: शब्दांचा उगम भाषेच्या अंत:स्तरातच असतो, मात्र तो पृष्ठस्तरावर प्रकट होतो. अर्थात भाषेच्या स्तरांची वरीलप्रमाणे काटेकोर विभागणी सोईसाठीच करावी लागते, भाषेच्या अंत:स्तरात अर्थाचे घटक शब्दरूपाने अवतीर्ण होताहोताच परस्परसाहचर्याने वाक्याची अंतर्रचना निर्माण करीत राहतात आणि मग ही अंतर्रचना ध्वनींच्या द्वारे बाह्यस्तरावर प्रकट होते. म्हणून वाक्यरचना, वाक्यखंड, संपूर्ण वाक्ये, यांची भाषेच्या अर्थव्यवस्थेत जडणघडण होते.

भाषा दोन मूलभूत तत्त्वांनी अर्थाचे घटक जोडीत असते :

अ. उभ्या समरूपी चळतींमधील नेमक्या रूपांच्या निवडीने, आणि

आ. आडव्या रेषीय जुळणीने.

काही साध्या उदाहरणांनी हे स्पष्ट करता येईल :

मला
तुला
तिला
रामाला

ह्या चळतीपैकी एकाची निवड करून पुढे *आंबा फार आवडतो* अशा त्या चळतीतल्या एका रूपाचे स्थान पक्के केले जाते.

मला *आंबा*
पेरू
ऊस
चहा फार आवडतो.

अशा जुळणीने दुसऱ्या पदाची भाषेत उपलब्ध असलेली यादी निवडीसाठी वापरता येते.

मला आंबा

फार

कमी

अतिशय आवडतो.

ही क्रियेबद्दल माहिती सांगणाऱ्या शब्दांची यादीही बोलणाऱ्याच्या भाषेत अंत:स्तरावर तयार असते.

वाक्यांच्या प्रश्नार्थक, विधानात्मक, नकारार्थी, इ. प्रकारांनुसार ही निवड व जुळणीची तत्त्वे बदलत असतात.

आडवी रेषीय जुळणी *मला + आंबा + फार + आवडतो* अशी एकापाठोपाठ एक येणाऱ्या शब्दांनी तयार होते. ह्या जुळणीत मला नंतर आंब्याच्या जातीचे भाषिक रूप आवश्यक असते. *मला + आंबा* ह्यानंतर *फार* च्या जातीचा शब्द चालतो. आणि शेवटून क्रियापद येऊ शकते. जर कोणी 'मला तुला तिला आवडतो' किंवा 'मला आंबा पेरू ऊस' किंवा 'फार अतिशय कमी आवडतो आवडत नाही' अशी त्याच त्याच जातीच्या शब्दांची रचना केली, तर तिथे भाषेचे जुळणीचे तत्त्व पाळले जाणार नाही.

सारांश, भाषेच्या अंत:स्तरावर अर्थाच्या उभ्याआडव्या जुळण्या करणारी यंत्रणा असते. ही वाक्यरचनेच्या स्तरावरून शब्दांमधून ध्वनीच्या पातळीपर्यंत आल्यावर संदेशवहन पूर्ण होते. वरील सर्व घटक आणि जडणघडणीची तत्त्वे मिळून भाषेची संरचना तयार होते. ह्यांना रूपकार्थाने भाषेचा पाया, भिंती, खांब, तुळया, खिळे म्हणता येईल. मात्र भाषेच्या प्रत्येक घटकाचा दुसऱ्याशी सेंद्रीय संबंध असतो. हा फरक नेहमी लक्षात ठेवला पाहिजे. केवळ विश्लेषणापुरत्या आपल्या सोयीसाठी आपण मानलेली भाषेची ही स्तब्ध संरचना कार्यरत झाली, की तिला आपण व्यवस्था असे नाव देतो. प्रत्येक व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा भाग म्हणून भाषा काम करते, तरी एक ठोकळ संरचना म्हणून भाषेकडे शास्त्रीय दृष्टीने पाहण्याची सोय

भाषाशास्त्राने केलेली आहे.

येथे एका महत्त्वाच्या बाबीचा निर्देश केला पाहिजे. शैलीचा अभ्यास करतांना वर सांगितलेल्या विविध स्तरांचा उपयोग कोणत्याही क्रमाने केला, तरी चालतो. अमुक नादस्तराचीच आधी छाननी करून मग शब्दांकडे जावे किंवा शेवटी अर्थस्तर पाहावा, असे मुळीच नाही. जो स्तर प्रकर्षाने जाणवेल, त्यामधील भाषिक रूपे आधी लक्षात येतील. हे खरे असले, तरी एकाच वेळी विविध स्तरांची जाण जागृत ठेवणे सर्वांत चांगले ठरेल. कोणत्या ओळीत किंवा वाक्यात कोणता विशिष्ट भाषिक स्तर अधिक प्रकर्षाने जाणवतो, ह्याची जाण अभ्यासकाला आली, की इतर स्तरांना त्यामानाने पार्श्वभूमीवर ठेवून मग त्यांच्याकडे वळणे इष्ट ठरते. तथापि, विश्लेषणाची प्रत्यक्ष पद्धती ज्याने त्याने स्वत: आखून घेणे श्रेयस्कर असते. प्रत्येक भाषिक स्तर प्रत्येक ओळीत किंवा प्रत्येक कवितेत शैलीदृष्ट्या प्रभावी असेलच, असेही नाही.

ह्या विश्लेषण पद्धतीचे एक उदाहरण म्हणून **परिशिष्ट तीन** पाहा.

आता ह्या घटकांचा आणि संरचनेच्या तत्त्वांचा साहित्यिक कसा उपयोग करून घेतात, हे एखाद्या कवितेतल्या प्रत्येक भाषिक रूपाची छाननी प्रत्यक्ष करतांनाच स्पष्ट होते. किंबहुना, कवितेतील भाषेच्या घटकांचा आणि संरचनातत्त्वांचा अभ्यास केल्यामुळे भाषेचा वापर साहित्यिक कसा करतात, हे बऱ्याच वस्तुनिष्ठ पद्धतीने शोधता येते. भाषाशास्त्रीय साहित्याभ्यासाची ही महत्त्वाची देणगी समजली जाते. ह्या पद्धतीनेच शैलीशास्त्राचा पाया घातला गेला आणि शैलीय विश्लेषणाच्या अनेक शाखा निर्माण झाल्या. साहित्यकृतीत भाषिक रूपांची मांडणी कशा पद्धतीने केली आहे, याचा शोध घेतांना शैलीची तत्त्वे आढळू लागतात.

४. साहित्यकृतीतील अर्थव्यापार

भाषेच्या विविध स्तरांवरील घटकांचे प्रयोग अंतिमत: अर्थाच्या स्तराशी जोडले जातात, कारण संदेशवहनाचे भाषेचे प्राथमिक कार्य अर्थाच्या स्तराशीच मूलत: जोडलेले असते, हे आपण आधीच पाहिले. काही शुद्ध कवितेत केवळ नादमयतेचे तत्त्व अर्थनिरपेक्ष कार्य करतांना आढळते. (उदा., *अडगुलं मडगुलं । सोन्याचं कडगुलं ।* किंवा शिशुगीते, बडबडगीते, इ.). अशा भाषेत निरर्थकतेची जाणीव करून देऊन केवळ भाषेच्या पृष्ठस्तरांची प्रयोगप्रधानता प्रभावी होते.

रात्रिर्गमिष्यति भविष्यति सुप्रभातम् ।
भास्वानुदेष्यति हसिष्यति पंकजश्री: ॥

अशा कवनामध्ये नादरूपाने अर्थाला सुरावट देण्याचा प्रयोग आढळतो.

'कठिण समय येता कोण कामास येतो' अशा श्लोकात केवळ अर्थाची मांडणी छंदोबद्ध करून परिणाम साधलेला असतो. *'हळूहळू सोडवावी मिठी प्रपंचाची'* या ठिकाणी तर केवळ अर्थाची सरळ मांडणीच प्रधान ठरते. सारांश, भाषेच्या रूपांच्या सौंदर्यशील मांडणीचे मोजके सैद्धान्तिक निष्कर्ष काढणे कठीण असते. असे निष्कर्ष काढावयाचे असतील, तर त्या त्या कवितेच्या संहितेतून ते काढावे लागतात. भाषेच्या घटकांच्या अशा अगणित रचना होऊ शकतात. सृष्टीचे बोधन अनेकांना अनेक प्रसंगी अनेक प्रकारे होत असते, त्याचे अर्थस्तरांकडून पृष्ठस्तरांवर प्रकटीकरण करण्याचे मार्गही

अगणित असतात. ह्या सर्व प्रयोगांचा पल्ला आकलनात घेणे आणि शास्त्रीय पद्धतीने त्यांचे विश्लेषण करणे, हे शैलीच्या अभ्यासकाचे प्राथमिक कार्य आहे. नियम आणि विश्लेषण करणे, हे शैलीच्या अभ्यासकाचे प्राथमिक कार्य आहे. नियम आणि सिद्धान्त प्रत्यक्ष साहित्यव्यापाराला न्याय देतील, तरच कामाचे असतात.

अलंकारशास्त्रात युरोपीय आणि भारतीय साहित्यमीमांसकांनी असे नियमांचे आणि वर्गीकरणाचे साचे बनवलेले दिसतात. जणू काही अर्थनिर्मिती आणि भाषिक प्रयोग यांचे सर्व साहित्यात सारखेच नाते असते, असा सिद्धांत त्यामागे दिसतो. प्रत्येक उपमा किंवा प्रत्येक अनुप्रास अर्थाची शोभा वाढवील, असे नाही.

न्यावा चमूवरि तुवां रथ, तरुणीप्रति जसा स्मरे तरुण ।

मोरोपंतांची ही उपमा किंवा

हासे तो भटतल्लज, भल्लज पीडा न तल्लुलाटात ।
हे तींत पोहणारा सिंधूच्या जेवि मल्ल लाटांत ॥

हे अनुप्रास कुठल्याही बाबतीत अर्थाला अनुरूप वाटत नाहीत.

कोणता अलंकार कुठे सौंदर्यदायी आहे, हा निवाडा साहित्यसमीक्षेच्या तत्त्वानुसार ठरला पाहिजे. अलंकाराचे गुणकारकत्व त्या त्या कवितेच्या संहितेतील इतर भाषिक रूपांच्या संदर्भात ठरविले पाहिजे.

तथापि, हा वर्गीकरणाचा हव्यास आणि मूल्यनिर्भरता वगळल्यास अलंकार-शास्त्राने शैलीचे काही वस्तुनिष्ठ नियमही शोधण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. भाषेच्या नादरूपाची आवर्तने, पुनरावृत्ती, इ. अर्थनिरपेक्ष आकृतिबंध म्हणून अनुप्रास हा अलंकार; मांडणीचे नादचिन्ह म्हणून यमक; उभे आडवे साम्यविरोधभेद, अतिरेक, इ. संबंध दर्शविणारे उपमा, उत्प्रेक्षा, अर्थांतरन्यास, दृष्टांत, स्वभावोक्ती, विरोधाभास, विरोधन्यास, व्याजस्तुती, अपह्नुती, अतिशयोक्ती, इ. अलंकार भाषेच्या विविध स्तरांच्या योजनांचे शैलीय निरीक्षण म्हणून महत्त्वाचे ठरतात. ध्वनी आणि अर्थ, पृष्ठस्तर आणि अंत:स्तर यांची विभागणीही महत्त्वाची ठरते. शैली हे आशयाचे वेष्टण आहे, ही कल्पना आधुनिक भाषाशास्त्रातही मान्य झाली आहे. परंतु एकंदरीने अलंकारशास्त्र साहित्यभाषेतील अर्थनिरपेक्ष

पद्धती शोधण्यात असमर्थ ठरले. भव्य, मध्यम, आणि सरळ; किंवा विकट, पुष्पित आणि शुद्ध; किंवा उत्तमोत्तम, उत्तम, मध्यम, अधम अशी शैलीची वर्गीकरणे करणाऱ्या युरोपीय आणि भारतीय मीमांसकांच्या तर्कीकरणाच्या हव्यासामुळे तोच प्रकार झालेला दिसतो.

भाषेचा अर्थव्यापार संस्कृत व्याकरणकार आणि साहित्यमीमांसक यांनी अत्यंत मूलगामी आणि शास्त्रीय पद्धतीने केला आहे. त्याच्यापुढे अर्थविचाराच्या बाबतीत आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञांनाही फारसे नवीन सांगत आलेले दिसत नाही. भाषेची तीन कार्ये पुढीलप्रमाणे सांगता येतात :

१. सरळ संदेशवहन, ज्याला वाच्यार्थ म्हटले जाते.

२. सूचक अर्थनिर्मिती, जी सरळ संदेशवहनाव्यतिरिक्त आणखी काही व्यक्त करणारी, भाषिक रचनेमुळे साध्य होते. ह्याला सूचितार्थ म्हटले जाते आणि हा अर्थ 'सरळ' न होता 'वक्र' पद्धतीने निष्पन्न होतो. ही वक्रता कमीजास्त प्रमाणात वाच्यार्थाशी काहीतरी संबंध दाखविते, परंतु हिच्या योगाने एकूण अर्थ बहुरंगी, बहुपदरी ठरतो. वेगवेगळे अर्थालंकार ह्या भाषिक वापराने शक्य होतात. *'चेहरा फुलला'* म्हटल्यावर फुलाच्या धर्माशी चेहऱ्याचे साम्य गृहीत धरले जाते. *'आयुष्याचा वसंत संपला'* येथे सृष्टीतील कालचक्राचा मनुष्याच्या आयुष्याशी संबंध जोडलेला असतो.

३. संहितेतील स्थलकाल-प्रसंगाच्या संदर्भानुसार 'वाच्यार्थ' पूर्णपणे स्थानांतरित करणे, साहित्यनिष्ठ असा स्वतंत्र अर्थ निर्माण करणे, हे संहितार्थाचे प्रदीर्घ स्वरूप म्हणता येईल.

वाच्यार्थ म्हणून *'डोईचा पदर'* आणि *'पदर खांद्यावर पडला'* ह्या शब्दसमूहांना विशिष्ट वस्तू, विशिष्ट क्रिया एवढाच अर्थ आहे. पण *'तिच्या डोईचा पदर खांद्यावर आला,'* असे कोणी संकेतार्थाने म्हटले, तर अशी बाई बाजारबसवी आहे, असे खरे म्हणायचे असते. आता जर जनाबाईने हेच भाषिक प्रयोग खालील अभंगात केले, तर ह्या प्रयोगांना संहितानिष्ठ अर्थ मिळून जनामनाची लाज सोडून मी परमेश्वरभक्तीला राजी झाले, अशा शैलीत तो व्यक्त होईल :

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

साहित्यकृतीत हे तिसरे, संहितार्थाचे कार्य, प्रधान ठरते. संहितेत एकापाठोपाठ भाषिक रूपे येत असतात. त्यामुळे पहिल्या रूपाचा अर्थ दुसऱ्या रूपाच्या अर्थाला संदर्भ ठरतो आणि दोन्ही अर्थघटकांचे एकमेकांवर परिणाम होऊन नव्या पातळीवर हा अर्थ जातो. त्याचे पुन्हा तिसऱ्या रूपाच्या अर्थघटकावर परिणाम होऊन क्रमाक्रमाने शब्दांचे, वाक्यखंडांचे, वाक्यांचे अथवा (कविता असेल, तर) ओळींचे एकमेकांवर संस्कार होत अर्थाची स्वतंत्र पातळी निर्माण होत राहते. ह्या अर्थाचा वाच्यार्थाशी अत्यंत प्राथमिक, जुजबी असा संबंध उरतो. सूचितार्थाचा पल्ला संहितानिष्ठ संहितार्थाच्या मानाने अतिशय तोकडा, एखाद्या अर्थघटकापुरता असतो. ह्याउलट संहितानिष्ठ संहितार्थ संबंध साहित्यकृतीतील स्थलकाळाला सांभाळणारा असा दीर्घ पल्ल्याचा असू शकतो. तो एका स्वतंत्र पातळीवरचा विषय ठरतो. *'भिंत खचली, कलथून खांब गेला'* अशी सुरुवात झालेली बालकवींची कविता शेवटपर्यंत एक व्यामिश्र अर्थाची पातळी निर्माण करीत राहते. भाषेचे हे कार्य अर्थात निव्वळ शब्दांच्या शक्तीवर अवलंबून नसते, तर शब्दांसकट सर्व प्रकारच्या भाषिक रूपांच्या रचनेवर अवलंबून असते. भाषेच्या ह्या संहितार्थामुळे गद्य आणि पद्य, वेगवेगळे साहित्यप्रकार, वेगवेगळे संहितेचे रचनाप्रकार शक्य होतात.

रूपक, प्रतीक, प्रतिमा आणि प्राक्कथा

ह्या चार भाषिक योजनांना साहित्याच्या अर्थव्यवहारात महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे.

वाच्यार्थ, सूचितार्थ आणि संहितार्थ ही तीन कार्ये साहित्याच्या भाषेत कमीजास्त प्रमाणात आढळली, तरी अर्थाचे अधिक वक्र व्यापार, अधिक उठाव आणि व्यामिश्रता, अधिक स्पष्टीकरण करणारे भाषिक प्रयोग *रूपक, प्रतीक, प्रतिमा* आणि *प्राकृकथा* यांच्या योजनेने शक्य होतात. ह्या चारही भाषिक योजना भाषेच्या अंत:स्तरावर उगम पावणाऱ्या विविध अर्थच्छटांचे संलग्नीकरण करतांना दिसतात. ह्यांपैकी *प्रतीक* आणि *प्राकृकथा* अधिक सामूहिक, सर्वांनी मानलेल्या, अधिक स्थिर आणि साहित्याव्यतिरिक्त अन्य सांस्कृतिक क्षेत्रांशी निगडित असू शकतात. तथापि, त्यांची व्यक्तिनिष्ठ रूपे वैयक्तिक साहित्यकृतींमध्येही निमार्ण होऊ शकतात.

रूपके आणि *प्रतिमा* मात्र अधिक वैयक्तिक, साहित्यिकांच्या मानसशास्त्रीय प्रक्रियांशी अधिक जुळलेल्या असतात. रूपकाचे विस्तारशील वापर एखाद्या कालखंडात किंवा समानशील साहित्यिकांच्या पंथात प्रतीकाची रूपे धारण करतात. अधिक प्रदीर्घ ऐतिहासिक परंपरेत टिकून राहणारी रूपके आणि प्रतीके स्थिरावून प्राकृकथांचे रूप धारण करतात. ह्या प्रक्रियेला मानववंशशास्त्रीय तत्त्वे लागू होतात. एकंदरीने चिन्हांचे अधिकाधिक व्यापक स्वरूप, परस्परव्याप्त स्वरूप ह्या चारही संकल्पनांमधून पाहता येते.

येथे एक गंभीर सूचना करावीशी वाटते. ती ही, की ह्या संकल्पनांना केंद्रीभूत करून युरोपीय साहित्यात वेगवेगळ्या भाषांमध्ये वेगवेगळ्या साहित्यिक चळवळी होऊन गेल्या. त्यामुळे ह्या प्रत्येक चळवळीच्या तत्त्वज्ञानानुसार त्या त्या काळातल्या साहित्यात प्रस्तुत संकल्पनांचे अर्थ विशिष्ट होते. त्यांचे उपयोजनही समीक्षकांनी भिन्नभिन्न अर्थांनी केले आहे. ह्यास्तव मराठी समीक्षेने अशा संज्ञा वापरतांना एकतर आपल्या वाङ्मयीन इतिहासानुसार यांचे स्वतंत्र अर्थ केले पाहिजेत. किंवा कोणत्या युरोपीय चळवळीनुसार आपण 'प्रतीक' किंवा 'प्रतिमा' ह्या संज्ञा वापरतो, हे स्पष्ट केले पाहिजे. एकेकाळी युरोपात ह्या सर्व संज्ञांना केवळ बाह्य अलंकरण असे अर्थ होते. आज ह्या चारही संज्ञांना साहित्याविष्काराची केंद्रे मानली जातात. मराठी साहित्याच्या अभ्यासकांनी ह्यातून निर्माण होणारा साहजिक गोंधळ टाळला पाहिजे.

१. रूपक :

भाषेच्या एका खास प्रवाही अर्थयोजनेच्या वृत्तीला रूपक प्रक्रिया म्हटले जाते. एका वस्तूचे गुणधर्म किंवा स्वरूप दुसऱ्या वस्तूशी जोडले, की रूपकनिर्मिती होते. ह्या प्रक्रियेत दोन्ही वस्तूंच्या गुणधर्मात आणि स्वरूपात फेरफार होतात. कारण एकीचे गुणधर्म आणि तिचे स्वरूप दुसरीवर लादले जातात. ह्यामुळे एकीचे अपूर्ण स्वरूप दुसरीच्या अपूर्ण स्वरूपात, किंवा एकीचे अपूर्ण, तर दुसरीचे पूर्ण स्वरूप परस्परसंयोगामुळे कमालीचे बहुरंगी, बहुस्पर्शी, बहुदर्शी असे संवेदनाच्या पातळीवर समृद्ध होते. *'अणुरेणुया थोकडा तुका आकाशाएवढा'* हे रूपक उदाहरण म्हणून पाहिले असता रूपकीकरणामुळे अनेकविध अर्थ निर्माण करण्याची प्रक्रिया लक्षात येईल.

व्यवहारभाषेत सामान्य लोक मोठ्या प्रमाणावर रूपकांचा वापर करीत असतात. *'ऊन मी म्हणत होते.'*, *'तो गाढव आहे.'*, *'विमानाचे पंख'*, *'खुर्चीचे पाय'*, ही नेहमीच्या बोलण्यातली रूपके होत. शब्द आणि त्यांचे आशय यांत किती विस्तृत अंतर असते आणि त्यांच्या गुणधर्मांचे परस्परांशी किती समृद्ध साहचर्य निर्माण करता येणे शक्य असते, हे रूपकांवरून लक्षात येते.

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

२. प्रतीक :

प्रतीकांची निर्मिती ही मानवी मनाची सतत चालणारी नैसर्गिक क्रिया

समजली जाते. चिन्ह आणि त्याचा अर्थ हे द्वैत प्रतीकामध्ये उघडपणे गृहीत धरलेले असते. हे दोन्ही भाग तपशिलात नेहमीच समांतर राहण्याची गरज नसते. रूपक आणि प्रतिमा यांना प्रातिनिधिक स्वरूप देण्याकडे प्रतीकांचा कल असतो. आधुनिक काळात प्रतीकांचे खाजगीकरण करण्याकडे कवींचा कल दिसतो. जुन्या मराठीत प्रतीकांचे सामाजिक, पंथीय स्वरूप असे. निरनिराळ्या सामाजिक क्षेत्रांमधून प्रतीके शोधण्याचीही वृत्ती आधुनिक काळात प्रबळ आहे. मर्ढेकरांची औद्योगिक क्षेत्रातील प्रतीके, माडगूळकरांची वन्य सृष्टीतील प्रतीके, अरुण कोलटकरांची अचेतन सृष्टीतील प्रतीके किंवा महानोरांची रानातली प्रतीके विशिष्ट क्षेत्रातल्या दृश्य किंवा श्राव्य संवेदनांचा दबाव साहित्य-भाषेवर आणतांना दिसतात. ख्रिस्ती धर्माचा क्रूस, मराठ्यांचा भगवा झेंडा, नाझींचे स्वस्तिक ही प्रतीके पारंपरिक ठरली आहेत. अजिंठा, वेरूळ ह्या आपल्या प्राचीन शिल्पकलेत व चित्रकलेत धार्मिक प्रतीकांनी विशिष्ट भावभावना दर्शविलेल्या आहेत. ऐंद्रिय संवेदनांना सरळ आवाहन करणे प्रतीकाच्या ह्या बाह्य क्षेत्रातील मुळांमुळे शक्य होते. युरोपीय नवसाहित्यात जीवनाचा अर्थ व्यक्त करणारी नाना प्रतीके काफ्का, बेकेट, लॉरेन्स, कामू, हेमिंग्वे, इत्यादिकांनी अभूतपूर्व क्लृप्त्यांनी मांडली.

प्रतीक हे अर्थाचा असा संबंध प्रकट करते, की हे रूपचिन्ह वारंवार एकाच कृतीत किंवा इतर कृतींमध्ये किंवा अनेक कलांमध्ये एकच अर्थसंघटन व्यक्त करते. उदा., विष्णूची मूर्ती असली, की तिच्याखाली रुपचिन्ह गरुड, शंकराची असेल, तर नंदी कोरलेला असतो. पुनरावृत्ती हे प्रतीकाचे लक्षण ह्यामुळेच मानले जाते. प्रतीकांचा वापर हा स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय होऊ शकतो, इतकी ती कलाविश्वामध्ये सार्वत्रिकपणे आढळतात.

३. प्रतिमा :

ऐंद्रिय संवेदना प्रकट करण्याची प्रतिमासृष्टी ही आणखी एक प्रभावी भाषिक योजना आहे. रंग, रूप, वास, चव आणि नाद ह्या संवेदनांची पुनर्निर्मिती करण्याचे हे परिणामकारी साधन ठरते. कारण प्राय: प्रतिमांची निर्मिती बोधनक्रियेच्या म्हणजे भाषेच्या अंत:स्तराच्या सर्वात सुरुवातीच्या मन:स्थितीत होते. प्रतिमा ही संज्ञा सामान्यत: अनेकवचनी वापरावी लागते.

कारण 'एक' प्रतिमा विशिष्ट संवेदना प्रकट करण्यास बहुधा असमर्थ ठर प्रतिमांचे एखाद्या साहित्यकृतीत सबंध विश्वच अवतरलेले असते.

अबोध मनाची क्रिया भाषेच्या स्तरावर पकडण्याचे कौशल्य प्रतिमांम आश्चर्यकारक पद्धतीने दिसून येते. ह्या प्रक्रियेत शब्दांचे रूढ वाच्यार्थ पार्श्वभूमी जाऊन आदिम संवेदनपर अर्थ व्यक्त होत राहतो. बोधनाचा ताजेपणा आ टवटवीतपणा प्रतिमांमधील अर्थसंमिश्रणामुळे आणि अकृत्रिम अर्थप्रतीतीमु व्यक्त होत राहतो. व्यवहारभाषेतल्या शब्दांच्या गुळगुळीत अर्थाला त देण्याचे कार्य प्रतिमा करतात. ऐंद्रिय संवेदनांच्या प्राबल्यामुळे प्रतिमा भाषे नेहमी अतार्किक अमूर्त अर्थांची डूब देत राहतात. सामाजिक किंवा अमानसि स्वरूपाच्या प्रतिमाही असू शकतात.

तुकारामाच्या कवितेत अशी प्रतिमासृष्टी छिन्नी आणि मूर्ती, चंदन आणि त्याचा वास, सोने आणि त्याचा कस, पाईक आणि त्याचे धैर्य, हिर आणि ऐरण, खरे आणि खोटे माप, इ. द्वारे नैतिक अढळपणा, आत्मनिष्ठा म्हणून वापरल्याचे वि. भि. कोलते यांनी दाखवले आहे. (*तुकारामाचे अभंग : महाराष्ट्र-धर्माचे प्रणेते,* दिल्ली, १९५९).

साहित्यिकाच्या किंवा साहित्यातील पात्रांच्या अबोध मनांतील प्रेरणा शोधण्याचे प्रयत्नही प्रतिमांच्या अभ्यासकांनी केलेले आहेत. शैलीचा एक स्तर म्हणूनही प्रतिमांचा अभ्यास करता येतो. मात्र भाषेच्या इतर स्तरांना वगळून केवळ प्रतिमांचा अभ्यास करून काढलेले निष्कर्ष वस्तुनिष्ठ ठरत नाहीत.

४. प्राक्कथा :

प्रस्तुत संज्ञा मुळात पौराणिक, धार्मिक, लोकविद्या अशा प्राचीन 'कहाण्यां'साठी, म्हणजे परंपरेने सार्वत्रिक करून टाकलेल्या कथांच्या घाटासाठी वापरली जाते. प्राक्कथांचे प्रत्येक संस्कृतीत फार मोठे प्रस्थान असून त्यांना वैश्विक स्थानही सहजासहजी प्राप्त होते, इतके आदिम रूपबंध प्राक्कथांमध्ये असतात. आधुनिक काळात प्राक्कथा निर्माण करण्याची सर्जनशक्ती कमी झाली आहे, असे सांगण्यात येते. कारण एका स्थिर, निखळ सौंदर्यपर मानवी इतिहासाच्या अवस्थेत त्यांचा जन्म झालेला दिसतो. ध्रूव, प्रल्हाद, सीता, सावित्री,

हेलन, येशू यांच्या कथा एका तर्कविरोधी, मूल मानवी प्रवृत्तींचा आविष्कार करणाऱ्या ठरल्या, तशा हल्ली न होण्याचे कारण विवेकशील, तर्काधिष्ठित जीवनदृष्टी वाढत गेली आणि यातुविद्या, गूढविद्या, अंधश्रद्धा संपुष्टात आल्या.

तथापि, त्या त्या काळात प्रतीत होणाऱ्या जीवनाच्या विराट स्वरूपाची सुसंगती लावणे, त्याला गोष्टीरूपाने भाषेत व्यक्त करणे, आकार आणि अर्थ मिळवून देणे ही प्रक्रिया लेखक प्राक्कथांच्या पद्धतीने पार पाडत असतात. दॉन किखोती, हॅम्लेट, मॅक्बेथ, मादाम बोव्हारी, काफ्काचा के, मॉबी डिक, यमू, सिंधू, चिमणराव, श्याम, गणपत वाणी ह्या नव्या प्राक्कथा पूर्वीइतक्याच काव्यात्म, रूपकीय, प्रतीकरूप पद्धतीने जनमानसात प्रस्थापित होतांना दिसतात. ह्या अर्वाचीन प्राक्कथांची काल व स्थल छेदून जाणारी विश्वात्मकता काही अंशी मर्यादित ठरते. याचे खापर वाढत्या बुद्धिवादावर फोडण्यात येते. तसेच, इतिहासाचे विश्लेषण करणाऱ्या आधुनिक प्रवृत्तीवर फोडण्यात येते. रूपकांच्या द्वारे इतिहास चिरंतन करण्याचे प्राक्कथा हे एक नैतिक व सौंदर्यशील साधन होते. काव्य आणि धर्म यांचा ऱ्हास समाजातील गूढवाद कमी करीत जातो. त्यामुळे प्राक्कथांची शुद्ध कालातीतता, वैश्विकता आणि अलौकिकता संकुचित होणे साहजिक आहे. मानवी समाजाच्या विघटनाचे हे उदाहरण ठरेल. तरीही, अमूर्त तत्त्वांवरची मानवाची समूहनिष्ठा ज्या प्रमाणात राहील, त्या प्रमाणात प्राक्कथांची गरजही राहील.

५. शैली

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

मागील प्रकरणात आपण पाहिले, की प्राचीन ग्रीक व हिंदुस्थानी साहित्यमीमांसकांपासून चालत आलेला शैलीविचार प्रामुख्याने आदर्शवादी होता. त्यात शैलीचा श्रेष्ठ-कनिष्ठ असा भेद अभिप्रेत होता. बाह्यांग महत्त्वाचे

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

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

शैलीगुण शोधून काढले, तरी ते नियामक ठरण्याची शक्यता नसते.

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

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

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

बरीचशी जुळते. रिचर्डस्च्या 'प्रॅक्टिकल क्रिटिसिझम्'मुळे भाषिक प्रयोगांच्या 'विशिष्ट योजने'चा अभ्यास रूढ झाला.

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

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

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

मानवी व्यवहाराच्या अनेक क्षेत्रांत शैली ही संज्ञा रीत, पद्धत, लकब, वळण, ढब, धाटणी, कौशल्य, वैशिष्ट्य, तंत्र किंवा 'स्टाईल' अशा अनेक अर्थांनी वापरली जाते. काही मानवी व्यवहारपद्धतींचे इतर प्राण्यांच्या तत्सम व्यवहारपद्धतींशी साम्य सापडते. उदा., पक्ष्यांची घरटे करण्याची सुंदर पद्धती, कळपाचे नेतृत्व, प्रियाराधन, इ. परंतु पशुपक्ष्यांमध्ये ह्या पद्धती आनुवंशिक असतात, तर मानवी व्यवहारांच्या पद्धती बुद्धीच्या योगाने बदलत आल्या आहेत. ह्या बदलाचीही सातत्यपरंपरा आहे. मानववंशशास्त्राने सिद्ध केलेल्या मानवी समाजाच्या विविध व्यवहारांकडे शैलीच्या दृष्टिकोनातून पाहिले, म्हणजे शैली हे तत्त्व संस्कृतीइतकेच पुरातन, संस्कृतीच्या परंपरेचे व जिवंततेचे द्योतक ठरते. शैली हे मानवी व्यवहारांना आल्हाददायक रूप देणारे एक तत्त्व आहे. साहित्य, संगीतादी कलांबरोबरच कपडे, राहणी, विणकाम, मडकी-भांडी करणे, राज्यशासन, धर्म अशा अनेक क्षेत्रांत परंपरा, उपजत बुद्धी आणि व्यक्तीची विचारशक्ती यांचा एकमेकींवर परिणाम होत राहतो. शैलीमधून क्वचित व्यवहाराचेही स्वरूप बदलून जाते. उदा., राज्यशासन, शहरी वसाहती, इ. शैलीच वरचढ होऊन व्यवहार बदलत जातात. हा बदल ज्या विशिष्ट पद्धतीने होतो, ती शैली; मग तो केवळ बदलाकरिता बदल असो, की प्राप्त परिस्थिती अनुकूल करून घेण्याच्या हेतूने केलेला बदल असो, व्यक्तीकडून झालेला असो, की लोकमानसाकडून झालेला असो.

शैली हे तत्त्व सर्जनाशी संबंधित असले, तरी तिचे स्वरूप दर्शनी, सार्वजनिक, निरीक्षकसापेक्ष आहे. शैलीशी व्यक्तिबाह्य वस्तुनिष्ठ घटक इतके निगडित झालेले असतात, की त्यांमुळे तिच्या व्यक्तिनिष्ठ सर्जनप्रधान संकल्पना गौण ठरतात, 'स्फूर्ती'चे अवास्तव स्तोम खोटे ठरते. एका मानवी समूहाची विशिष्ट व्यवहारातील शैली दुसऱ्या मानवी समूहाच्या त्याच व्यवहारातील शैलीपेक्षा भिन्न असू शकते. उदा., शिष्टाचार, धर्म, इ. एका भाषेचीही स्वतंत्र शैली असते, ती अन्य भाषांमध्ये नसते. दिवसेंदिवस सर्व मानवी समाज अनेक व्यवहारांत सार्वत्रिक शैलीकडे जात आहेत, असे दिसून येत असले, तरी पुन्हा प्रत्येक समाज स्वत:ची पृथक अशी शैलीही जपत असतो.

आपल्याकडील स्वयंपाकादी चौसष्ट कलांच्या यादीप्रमाणे इतर समाजांच्या

आणखी शेकडो कला होत्या. किंबहुना, जिथे शैलीचा आढळ आहे, त्या व्यवहाराला उदार बुद्धीने कला संबोधणे योग्य होईल. कलांची संख्या मर्यादित करण्यामागे शास्त्रीय तत्त्व दिसत नाही. उलट, शैलीविचार कोता होतो. द्रव्य किंवा माध्यम किंवा तंत्रे बदलून जुन्या कलांमधूनच नवीन कला निर्माण होतात. उदा., चित्र, फोटोग्राफी, फिल्म. जुन्या कला मरतात. उदा., नाणी, पुष्पास्तरण. ह्यावरून शैलीच्या सर्वव्यापित्वाचे, सातत्याचे, नवीनतेचे आणि परिमाणांचे महत्त्व लक्षात येते.

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

साहित्यकृतीतील अर्थद्रव्याचे (= आशयाचे) वैशिष्ट्य भाषेच्या सर्वमान्य, सार्वत्रिक, वस्तुनिष्ठ घटकांद्वारेच संहितेत मांडलेले असल्यामुळे एकाच साहित्यकृतीचा अनेक भिन्नरुची रसिकांना जवळपास समान अनुभव मिळतो. भाषा ह्या संस्थेचे हे सर्व रसिक सभासद असतात आणि मानवांच्या संवेदना स्थूलमानाने एकाच प्रकारच्या असतात, ह्या सिद्धान्तावर शैलीची परिणामकारकता अवलंबून आहे. साहित्यकृतीतील शैली वाचकाच्या अनुभवाने प्रतीत होते. केवळ बौद्धिक आकलनाने प्रतीत होणाऱ्या संकल्पनांपैकी ही नाही. तथापि, शैलीचे वस्तुनिष्ठ वर्णन करण्याकडे आधुनिक शैलीशास्त्राचा कल आहे. न वाचलेल्या कवितेबद्दल किंवा न पाहिलेल्या चित्राबद्दल कोणी कितीही उत्तम विश्लेषण केले, तरी मूळ कलाकृतीबद्दल बरेवाईट पूर्वग्रह निर्माण होण्यापलीकडे तिच्यासंबंधी फारशी निष्पत्ती होत नाही.

शैलीला योग्य प्रतिसाद मिळाला नाही, तर ती खुंटते. म्हणून बऱ्याचदा अभिरुचीच्या साचेबंदपणाविरुद्ध वाङ्मयीन बंडे होतात. नवी शैली रूढ केली जाते, तंत्रांचे पुनरुज्जीवन अथवा नवीनीकरण होते किंवा नवी तंत्रे शोधली जातात.

शैलीचे तिच्यामुळे व्यक्त होणाऱ्या आशयाशी असलेले साहचर्य व भिन्नत्व ह्या दोन्ही गोष्टी गृहीत धराव्या लागतात. द्रव्य (आशय=अर्थ), माध्यम (भाषा) आणि रूप (वाङ्मयप्रकार) ही शैलीची तीन परिमाणे असल्यामुळे कोणत्याही एका परिमाणावरून शैलीचे आकलन पूर्ण होत नाही. ह्यांतील

परिमाणांमुळे शैलीचे अनेक बाह्य संदर्भही आपोआप लागू होतात. त्यांची वर्गवारी आशयनिष्ठ संदर्भ, भाषानिष्ठ संदर्भ आणि साहित्यप्रकारनिष्ठ संदर्भ, अशी करता येईल. हे संदर्भ एकाच कलाकृतीतले असल्यामुळे परस्परव्यापी आणि परस्परसंलग्न असतात. शैलीच्या अभ्यासातून अशा रीतीने सबंध साहित्यकृतीचे अंतरंग स्पष्ट होऊ शकते.

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

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

एका वाक्प्रयोगात किंचित फरक केला, तरी अर्थात फरक होत नाही; पण शैलीत फरक होतो. उदाहरणार्थ,

मी उशिरा आलो.
मी उशिरानं आलो.
मी यायला उशीर केला.
मी लवकर येऊ शकलो असतो.
मी लवकर येऊ शकलो नाही.
मला लवकर यायला जमलं नाही.

इत्यादी अनेक पद्धतींनी एकच अर्थ व्यक्त करता येतो. एकच अर्थ वेगवेगळ्या भाषिक प्रयोगांमधून व्यक्त करता येतो; तो एकाच ठरीव प्रकारे व्यक्त केला, तर शैलीचा आढळ होणे अशक्य आहे. ह्या निरीक्षणांवरूनच संहितेतील भाषेचे सर्व घटक महत्त्वाचे ठरतात. भाषेच्या कलाकाराजवळ काही खास भाषिक खुब्यांचे कौशल्य असते. एका साहित्यिकाजवळच्या ह्या खुब्या मर्यादितच असतात, आणि त्या शोधून काढता येतात. भाषेच्या शब्दसंभाराचा वाक्यरचनेचा व व्याकरणादी अंगांचा जास्तीत जास्त उपयोग ह्या खुब्यांनी साहित्यिक करीत असतो. वाङ्मयीन क्रांतीही शैलीद्वारेच फलित होते. कारण समाजजीवनात बदल झाला, की नेहमीच तत्कालीन साहित्यात आपोआप क्रांती होत नाही, तर साहित्यकृतीच्या इतर घटकांशी शैलीच्या होणाऱ्या सायुज्यतेनेच हा अपेक्षित बदल फलद्रूप होतो.

जुनी शैली वापरून बोथट झाल्यावर बंडखोर साहित्यिक नवी शैली यशस्वी रीतीने वापरून क्रांती करतात. वस्तुत: ही बंडखोरी त्याआधीही कित्येक लेखकांनी कमी-अधिक प्रमाणात सुरू केलेली असते. मात्र, ती प्रकर्षाने जाणवून देणारे लेखक क्रांतिकारक ठरतात. शैलीतील अशी क्रांती सर्वसामान्य साहित्यव्यवहारात अनुकरणाने एकदा रूढ झाली, की त्यानंतरच्या नजीकच्या काळातील स्वतंत्र शैलीचे साहित्यिकही निष्प्रभ वाटतात आणि टीकाशास्त्रीय मूल्यमापनाचे प्रश्न निर्माण होतात. ह्या क्रांतिकारक शैलीची लाट ओसरून गेली आहे आणि शैलीत नवी क्रांतीही होत नाही, अशी परिस्थितीही साहित्याच्या इतिहासात बऱ्याचदा येते. शैलीच्या ह्या विचारात एका कालखंडातल्या सर्व लेखकांच्या कृतींमधून दिसणाऱ्या भाषिक प्रवृत्ती, त्यांचे स्वरूप, विकास व आवर्तने, यांचा अभ्यास होतो.

६. शैलीचे गुणधर्म

विशिष्ट साहित्यकृतीच्या शैलीचा विचार करतांना शैलीचे सत्त्व कळून येते, हे आपण मान्य केल्यावर एकंदरीत शैलीचा विचार करतांना शैलीचे काही गुणधर्म शोधता येतील. साहित्यातील शैलीचे स्वरूप सर्वसाधारणपणे काही भाषिक आकृतिबंधांमधून सापडू शकते. ह्या आकृतिबंधांना घडवणारा भाषेचा वापर तपासता येतो. शैलीचे काही गुणधर्म स्पष्टपणे मांडता येतात.

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

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

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

शैलीचा चौथा धर्म : भाषावैशिष्ट्यांना आवश्यक ते सर्व *संदर्भ* पुरवणे.

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

ह्या सर्व धर्मांनी सिद्ध झालेल्या शैलीत अनेक वैशिष्ट्यांची योजना केलेली आढळून येते, हे आपण मागे पाहिले. भाषिक रूपांची साहित्यकृतीतली योजना दर साहित्यकृतीत विलक्षण नवनवी असल्याचे दिसून येते.

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

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

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

साहित्यिक भाषेच्या सर्व वैशिष्ट्यांचा सर्वांगांनी विचार होऊनही निव्वळ भाषेच्या परिमाणावरून शोधलेले शैलीचे स्वरूप व कार्य परिपूर्ण आहे,

असे आज तरी म्हणवत नाही. तथापि, भाषाशास्त्र हे सर्वांत प्रगत मानव्य शास्त्र समजले जाते, त्यामुळे साहित्य व भाषा यांचे परस्परसंबंध तपासले, तर ते अत्यंत उपयुक्त ठरेल. साहित्य ही आधीच व्यामिश्र कला असल्यामुळे, तिचे माध्यम भाषा हीसुद्धा वेगाने बदलत व विस्तारत असल्यामुळे, जगातील अनेक प्रतिभावंतांचे तिच्यावर दर पिढीत अनेकविध प्रयोग होत राहिल्यामुळे, तसेच रूपांमध्ये अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमता विलक्षण वाढल्यामुळे शैलीचा व्यापार विस्तारला आहे. त्यामुळे शैलीविचारावर मोठी जबाबदारी पडते. विशेषत: नवे वाङ्मयप्रकार तंत्रनिष्ठ होत चालल्यामुळे बाल्यावस्थेतील शैलीशास्त्रासमोर नवनवे प्रश्न उभे राहतात. बऱ्याच वाङ्मयप्रकारांमध्ये तंत्रच आशय व माध्यम यांच्यावर प्रभुत्व गाजवते, त्यांचा तपशील ठरवते.

गीतकाव्यासारख्या शुद्ध भाषाप्रधान वाङ्मयप्रकाराच्या बाबतीत भाषाशास्त्रप्रणीत शैलीविचार परिपूर्ण ठरला, तरी शैलीत इतरही काही घटक असावेत, हे ताडता येते. उदा., महाभारताचे इतर कोणत्याही भाषेत भाषांतर केले, तरी ते सुंदरच राहते. एका भाषेतील रूपांचे दुसऱ्या भाषेत अर्थ तोच ठेवून स्थानांतर करतांना होणाऱ्या प्रक्रियांचा सखोल अभ्यास भाषाशास्त्रज्ञांनी केला आहे. शैलीच्या अभ्यासकांना भाषांतरमीमांसेत चाललेली चर्चा अत्यंत उद्बोधक ठरली आहे. (**परिशिष्ट चार पाहा.**)

पथेर पांचाली ह्या कादंबरीचे फिल्ममध्ये रूपांतर होऊ शकते व ते रूपांतरही तितकेच सुंदर होते. तौलनिक साहित्यात अशा भाषांव्यतिरिक्त अन्य घटकांची प्रकर्षाने प्रतीती येते. अभिजात साहित्यकृतीचे देशकालभाषानिरपेक्ष आकलन, थोर साहित्यकृतीचे सर्वत्र होणारे परिणाम, परीकथांमध्ये सर्वत्र आढळणारी रुपचिन्हे, निरनिराळ्या भाषांमधल्या एकेका वाङ्मयप्रकाराची समानशैली, लोकगीतांचे सामान्य रूपबंध, संरचनांमधील साम्ये आणि लयतत्त्वे, साहित्यकृतींबाहेर जनमानसात वसणारी विख्यात झालेली डॉन क्विखोती - सांको पांझांसारखी काल्पनिक पात्रे, आशयसूत्रे, प्रतीके — अशा सार्वत्रिक वैशिष्ट्यांना शैलीविचारात स्थान असणे आवश्यक आहे. तसेच चित्रशिल्पस्थापत्यादी इतर कला व साहित्य ह्यांच्यांतील शैलीसामर्थ्याचा विचारही एकूण शैलीविचारातील त्रुटी भरून काढू शकेल. शैलीची प्रमाणवादी संकल्पना जाऊन स्वभाववादी संकल्पना रूढ झाल्यामुळे असे अनेक प्रश्न उपस्थित होत आहेत.

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

प्रत्यक्षात गीतकाव्यासारखे छोटे छोटे संहिता-खंड शैलीशास्त्रीय विश्लेषणासाठी अधिक प्रिय असले, तरी हल्ली संगणकांचा वापर शक्य झाल्यामुळे कादंबरीसारख्या मोठाल्या संहिताही विश्लेषणासाठी घेणे शक्य झाले आहे. स्वल्पविराम, पूर्णविराम, शब्द, वाक्यखंड, ओळींची लांबी, वाक्यावाक्यांमधील संबंध अशा सर्व भाषिक रूपांची अचूक मोजणी करून भाषिक वापराच्या त्या त्या साहित्यकृतीच्या किंवा अनेक साहित्यकृतींच्या खास धाटणी शोधून काढता येतात.

एखाद्या लेखकाच्या सर्व संहितांचा भाषिक अभ्यास करून त्याच्या भाषिक लकबी शोधून काढता येतात. थोडक्यात म्हणजे शैलीच्या अभ्यासाला व्यक्तीची किंवा साहित्यकृतीची किंवा आणखी विस्तृत अशा मर्यादा घालून आपण अचूक निष्कर्ष काढू शकतो. उदा., महानुभाव गद्यात आखूड वाक्ये असतात, तुकाराम संस्कृत शब्द रामदासापेक्षा कमी वापरतो, बखरींमध्ये मराठीतल्या फारशी शब्दांचे प्रमाण फार वाढले, रोमँटिक कवी विशेषणे जास्त वापरतात. हे निष्कर्ष दहा दहा पाने मजकूर नमुने तपासून अचूक टक्केवारीनेही सांगता येतील. तुकारामाच्या सर्व अभंगांतून भाषेचा एकव्यक्तीय वापर सापडतो. परंतु एखाद्या संप्रदायात, युगात, पंथात अनेक लेखक काही समान भाषिक रूपांचा वापर करतांना दिसतात. नाटकाच्या भाषेत आणि कादंबरीच्या भाषेत मांडणीपासून वाक्यरचनेपर्यंत फरक आढळतो. हे निष्कर्ष मोघम निरीक्षणानेही

आपण काढतच असतो. त्यांना शैलीशास्त्र वस्तुनिष्ठ प्रमाण प्राप्त करून देते. एखाद्या पुरातन ग्रंथाचा लेखक माहीत नसेल, तर त्याची शैलीशास्त्रीय लक्षणे शोधून तो ग्रंथ कोणत्या लेखकाचा असू शकेल, हे शैलीशास्त्रीय कसोट्यांनी ताडता येते. एकंदरीने शैलीचा अभ्यास खालील चार प्रकारे करता येतो :

१. साहित्यकृतीची शैली

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

२. वैयक्तिक शैली

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

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

येतात, त्या प्रमाणात त्याचे अंतर्विश्व प्रकट होत राहते.

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

३. युगशैली

साहित्याच्या इतिहासात वेगवेगळे कालखंड पाडलेले दिसतात. त्यांना प्रामुख्याने राजकीय घटनांचे आधार दिलेले असले (उदा., यादवकाल, शिवकाल, पेशवेकाल), तरी राजकीय घटनांनुसार सामाजिक स्थित्यंतरेही घडतात आणि सामाजिक स्थित्यंतरांबरोबर सांस्कृतिक स्थित्यंतरेही आपोआप घडतात. दुसरी गोष्ट म्हणजे भाषेतही कालक्रमाने उत्क्रांती होते, हे आपण सुरुवातीला पाहिले. ह्या सर्व बदलांचे प्रत्यंतर त्या त्या युगातल्या साहित्याच्या भाषेत स्पष्टपणे उमटलेले दिसते. कारण त्या त्या वेळची भाषिक रूपे

लिखित साहित्यात नोंदली जातात. मौखिक साहित्यात ही उत्क्रांती जशीच्या तशी नोंदलेली टिकत नाही. कारण, बदलत्या काळाबरोबर ह्या तोंडी रूपांमध्ये समकालीन भाषेच्या रूपांप्रमाणे बदल केले जातात. तरीही काही जुनी रूपे मौखिक साहित्यातही शिल्लक राहतात. (उदा., रोज *मरे* त्याला कोण *रडे*) ऐतिहासिक प्रक्रियेचा अंगभूत भाग म्हणून साहित्यिक कालखंड अस्तित्वात येतात आणि ह्या कालखंडातली शैलीय रूपे त्या त्या कालखंडाची गरज म्हणून साहित्याच्या भाषेत स्पष्टपणे सापडतात. ह्या रूपांच्या समुच्चयाला *युगशैली* म्हणता येते.

खाली तीन युगशैलीचे नमुने पाहा :

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

या शैलीचा काळ आणि

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

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

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

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

विशिष्ट युगात ज़ितके लेखक असतील, त्या सर्वांच्या शैलीसमुच्चयाला सामावणारी, त्या सर्वांच्या वरची ऊर्ध्व स्वरूपातली अशी महाशैली म्हणून युगशैली पाहता येते. ती अनेक वैयक्तिक शैलींनी बनलेली असते, तरी ह्या महाशैलीच्या दडपणाखालीच प्रत्येक लेखकाची वैयक्तिक शैलीही बनत असते. कोणतीही एक युगशैली तिच्या आधीच्या आणि नंतरच्या युगशैलींना जोडणारा दुवा असते. त्यामुळे तिचे पूर्वरूप आधीच्या कालखंडात दिसते,

तर अवशेष नंतरच्या कालखंडात दिसतात. ती सार्वत्रिक असल्यामुळे त्या कालखंडातल्या सर्व साहित्यकृतींवर, चळवळींवर, संप्रदायांवर आणि साहित्यप्रकारांवर तिची छाप पडलेली दिसते.

एका कालखंडात लिहिणाऱ्या सर्व लेखकांच्या भाषिक आविष्कारांवर युगशैली हुकमत ठेवते, त्यांच्या वैयक्तिक भाषाव्यापाराला ती नियमित करते, आणि त्यांच्या शैलीचा एकूण पल्ला निश्चित करते. त्यामुळे त्या काळात लिहिल्या गेलेल्या बऱ्यावाईट, लहानमोठ्या, नवशिक्या-प्रस्थापित, युगप्रवर्तक-पारंपरिक सर्व प्रकारच्या साहित्यकृतींमधील भाषेच्या वापराला छेद देणारी भाषिक तत्त्वे आणि तसे घटक मिळून युगशैली बनते. अशा शैलीय रूपांचा संच दर कालखंडाच्या युगशैलीत शोधता येतो. ह्यातून त्या त्या काळाची सामुदायिक भाषिक अभिरुची ठरते. काही ठळक व अक्षर ठरलेल्या साहित्यकृतींमध्ये कालशैली उत्कटपणे व्यक्त होत असली, तरी तिची समुद्रसपाटी लहानसहान किरकोळ अशा अनेक साहित्यकृतींमध्ये आढळते. युगशैली हे एक अवाढव्य दृश्य म्हणून पाहिली जाते, ज्यात वेगवेगळी भाषेची रूपे, तत्त्वे, तिचे घटक, तिची प्रमाणके आणि त्यांचे भेद इत्यादींचे नवे नवे बंध तयार होत राहतात, तर जुने मावळतांना दिसतात. युगशैलीत ह्या निरंतर प्रक्रियेचे दर्शन घडत राहते.

अमुक एका साहित्यकृतीत युगशैली पाहणे असेल, तर ती कृती केंद्रस्थानी ठेवून इतर तत्कालीन साहित्यकृती तिच्या आजूबाजूला रचाव्या लागतात. हे पुनर्रचन त्या त्या काळातल्या युगशैलीच्या आकलनाशिवाय शक्य होत नाही. युगशैलीचे हे तत्त्व अभ्यासासाठी मान्य केले, तर साहित्यिक हा त्याच्या साहित्यकृतींना दुय्यम ठरतो आणि त्याचे साहित्य त्याच्या कालखंडाच्या युगशैलीला दुय्यम ठरते. भाषिक समूहाची एकता, एकसंधता युगशैलीतून प्रकर्षाने प्रकट होते. समूहाच्या अंत:स्तरातील संवेदना व विचार एकत्रितपणे प्रक्षेपित करणारी युगशैली केवळ साहित्यापुरतीच नव्हे, तर त्या कालखंडातली संस्कृतीची इतर अंगे; नैतिक, सामाजिक, धार्मिक जीवनाची मूल्ये; अन्य कलांचे घाट व गुणधर्म ह्यांच्याशीही सेंद्रियपणे जोडलेली असते. एकाच कालखंडात एका समूहाच्या संस्कृतीत परस्परविरोधी कितीही भेद असले, तरी त्याच्या अंत:स्तरात जी अचल तत्त्वे असतात, ती युगशैलीचे प्रमुख

घटक ठरतात. ह्यामुळे एका काळातल्या कलाकृतींचे घाट दुसऱ्या काळातल्या कलाकृतींच्या घाटांपेक्षा स्पष्टपणे वेगळे असलेले दिसतात.

४. साहित्यप्रकाराची शैली

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

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

हे शैलीचे संघटनकार्य साहित्यप्रकाराच्या गरजेनुसार घडत असते.

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

नाटकात व्यवहारसदृश संवादांनी भाषा बनते आणि तिच्या मदतीला हावभाव, हातवारे, हालचाली, प्रकाश, नेपथ्य, इ. अन्य व्यवस्था असतात. क्वचित अन्य व्यवस्था प्रधान होऊन भाषिक व्यवस्था दुय्यम ठरते. कादंबरीत पात्रांच्या, वर्णनांच्या, प्रसंगांच्या विविध स्तरांना तोलून धरणारी धीमेपणाने कथन चालू ठेवणारी भाषा असते.

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

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

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

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

शेवटी एक महत्त्वाची गोष्ट ध्यानात ठेवली पाहिजे, की शैलीविचार म्हणजे काही अचानक अलीकडे सुरू झालेले काहीतरी नवीन शास्त्र आहे,

असे अजिबात नाही. कोणीही समीक्षक साहित्यकृतीचा आस्वाद घेतांना कमीअधिक प्रमाणात तिच्या भाषिक रूपांना प्रथमतःच प्रतिसाद देत असतो. भाषेच्या संपूर्ण आकलनाशिवाय साहित्यकृतीचा आस्वाद सुरूच होत नाही. साहित्यभाषेच्या ह्या प्रतिसादाला भाषाशास्त्रीय शिस्त मात्र शैलीविचाराने मिळते, असे म्हणता येईल.

परिशिष्टे

परिशिष्ट एक

लिखित भाषा

सुसंस्कृत समाजात भाषेची बोली व लिखित अशी दोन्ही स्वरूपे अस्तित्वात असतात. लिखित भाषेत पद्य आणि गद्य अशा दोन प्रवृत्ती आशयाच्या गरजेनुरूप वापरलेल्या असतात. गद्याची परंपरा सर्व जगभर उशीरा सुरू झाली, तरी आज तिने लिखित भाषेचे जवळजवळ सर्वच क्षेत्र व्यापलेले दिसते. कारण गद्य हे माध्यम बुद्धिनिष्ठ, सारासार विचाराला पोषक आणि लवचीक आहे. त्यातून मध्ययुगीन आत्यंतिक व्यक्तिवादाची जागा सामाजिकतेच्या लोकशाही जाणिवेने घेतल्यामुळे गद्याला आज दुसरा पर्याय नाही. शास्त्रीय विचारापासून तर कादंबरीपर्यंत गद्याच्या विविध शैली आज सर्व प्रगत भाषांमध्ये रूढ झाल्या आहेत. बहुतेक सर्व लोकव्यवहाराच्या क्षेत्रांत गद्य वापरलेले दिसून येते. समाजजीवनातील सांस्कृतिक मूल्यांचे जतन, संवर्धन आणि वहन करण्याची जबाबदारी आज प्रामुख्याने गद्यावर आहे. म्हणून मातृभाषेच्या लिखित स्वरूपाचा विकास करणे, सर्व व्यवहारांत मातृभाषा वापरणे ही नैसर्गिक क्रिया सर्व जगभरच्या स्वतंत्र मानवी समूहांमध्ये निरपवाद दिसून येते.

आधुनिक मराठी गद्यशैली इंग्रजी संस्कृतीच्या हिंदू संस्कृतीशी एकोणिसाव्या शतकात झालेल्या संपर्कातून विकसित झाल्याचे दिसते. त्याआधी तेराव्या शतकात व नंतर शिवकालोत्तर मराठीत समर्थ गद्यलेखन होते. एकोणिसाव्या

शतकातही १८५७ पर्यंत ईस्ट इंडिया कंपनीच्या काळात देशी भाषांतूनच व्यवहार व्हावेत, अशा इंग्रजांचा कटाक्ष होता. १८५७ नंतर इंग्रज सरकार देशी भाषांबाबत उदासीन झाले आणि शिक्षणक्षेत्रात घुसलेल्या स्वार्थी लोकांनी इंग्रजीचा ठेका घेतला, तो आजपर्यंत सोडलेला नाही. इंग्रजी टिकवण्यामागे आजही ह्या वसाहतवादी, साम्राज्यवादी प्रवृत्ती आहेत, फरक एवढाच, की ह्या प्रवृत्ती इंग्रजांऐवजी आता मूठभर असलेले नोकरमाने शहरी-उपरे, परप्रांतीय आणि कारकुनी वृत्तीचे लोक टिकवीत आहेत. ह्यात एक मोठे सांस्कृतिक अध:पतन राजरोसपणे चाललेले दिसते. लहानपणीच कोवळ्या लेकरांना इंग्रजी माध्यमाच्या शाळांमध्ये घालून त्यांना बौद्धिक पंगुत्व आणण्याची ही क्रिया कोणत्याही मानवी मूल्यांना धरून नाही. इंग्रजीच्या या समाजातल्या अस्तित्वानेच आपल्या लोकांच्या उपजत कल्पनाशक्तीचा नाश होत आला आहे. युनेस्कोने सर्व स्वतंत्र राष्ट्रांना पाठवलेल्या खलित्यात (१९५३) प्राथमिक शिक्षण तरी मातृभाषेतूनच दिले जावे, असे बजावलेले असूनही स्वार्थी, व्यापारी मनोवृत्तीचे लोक इंग्रजी टिकवून धरीत आहेत. परभाषा ह्या लायब्ररी लँग्वेजेस म्हणून आणि स्वभाषेला विचारांचा पुरवठा करणाऱ्या म्हणून शिकवल्या जाव्यात, हे धोरण जोपर्यंत आपल्या सरकारला आणि लोकांना मान्य होत नाही, तोपर्यंत मातृभाषेच्या विकासाची दुर्दशा थांबणे अशक्य आहे.

भाषा म्हणजे काय आणि भाषा समाजाच्या विविध क्षेत्रांत कशी वापरली जाते, याचे शास्त्रीय आकलन न झाल्यामुळे आपल्या सुशिक्षितांची लिखित भाषेकडे पाहण्याची दृष्टी संकुचित राहिली आहे. भाषेचा अभ्यास आपल्या विद्यापीठांतून किती अडाणी पद्धतीने चालतो, हे भाषांचे सर्व विद्यापीठांतले अभ्यासक्रम पाहणाऱ्यांच्या लक्षात येईल. शिक्षणक्षेत्रातले हे सुशिक्षितांचे अज्ञान दूर केल्याशिवाय मराठीच्या विकासाला गती येणे अशक्य आहे. अशा सुशिक्षितांकडून मराठीचा व पर्यायाने ह्या देशातील संस्कृतीचा विकास होईल, अशी आशा नाही.

भाषेच्या वापरात वैयक्तिक व सामूहिक अशी दोन अंगे स्पष्टपणे वेगळी असतात. सबंध मराठी समाजाची भाषा ही प्रत्येक व्यक्तीने वापरावी, अशी अपेक्षा नसते. गरजेप्रमाणे आपापल्या क्षेत्रातली भाषा नीट येणे हीच किमान अपेक्षा असते. नानाविध उद्योगधंदे, अपरिचित प्रगत शास्त्रे, कला, समाजातील

नानाविध क्षेत्रे ह्या सर्वांमध्ये वापरली जाणारी मराठी भाषा प्रत्येक व्यक्तीला परिचित असेलच, असे नाही. ती तशी असू नये. प्रत्येक व्यक्तीने प्रत्येक क्षेत्रातील भाषा आपल्याला विनासायास समजेल, अशी अपेक्षा करणे हा दुराग्रह आहे. विशिष्ट क्षेत्रातली तांत्रिक परिभाषा बुद्धीला शीण दिल्याशिवाय समजावी, अशी अपेक्षा निर्बुद्ध माणसेच करतात. ह्यात नवीन काही न शिकण्याची आळशी वृत्तीच प्रकट होत असते.

बोली व लिखित शैलीचे परस्परसंबंध कसे असावेत, हाही एक वादग्रस्त प्रश्न झाला आहे. ह्या दोन्हींमध्ये फारसे अंतर असू नये, हे मान्य केले, तरी ह्यात काहीच अंतर असू नये, बोलीभाषेतूनच लिखित भाषा घ्यावी, असे म्हणणे म्हणजे विकास थांबवणे होय. लिखित भाषेमुळे बोलीभाषेची समृद्धी वाढते, हे तुकारामाचा मराठीवर झालेला परिणाम पाहता लगेच लक्षात येईल. भाषेच्या अनेक वापरांना त्यामुळे मर्यादा बसेल. नेहमीच्या संभाषणातली भाषा आधी सोपी करण्याचे सुशिक्षित मराठी लोकांनी मनावर घेणे आवश्यक आहे. मायबाप, नवरा-बायको हे देशी शब्द उच्च स्टेटस दर्शविणारे सुशिक्षित लोक बोलण्यात वापरत नाहीत. 'ही माझी बायको' ऐवजी 'ही माझी पत्नी,' 'हा माझा नवरा' ऐवजी 'हे आमचे मिस्टर' असे संभाषणात बोलणाऱ्या सुशिक्षितांनी लिखित भाषेकडून देशी सोपेपणाची अपेक्षा करणे हे ढोंग आहे.

समाजातल्या विविध क्षेत्रांत त्या त्या क्षेत्राला शोभणारी अशी शैली वापरली जाते. कीर्तनातली हरदासी भाषा, शाळा-कॉलेजांत शिकवतांना वापरल्या जाणाऱ्या भाषेपेक्षा वेगळी असते. गंभीर विषयावरच्या पुस्तकातील भाषा कादंबरी-नाटकांतल्या भाषेपेक्षा वेगळी असावी लागते. साहित्यातसुद्धा कवितेची भाषा निबंधाच्या भाषेपेक्षा वेगळी पडते. वर्तमानपत्रातली भाषा जाहिरातीतल्या भाषेपेक्षा वेगळी असते. कायद्याची भाषा राजकीय व्यासपीठावरील भाषेपेक्षा वेगळी असते. असा लोकव्यवहारातील विविध शैलींचा विस्तृत पट मांडता येतो. ह्या विविधतेत एकमेकांपासून वेगळे असण्यात भाषेची समृद्धी असते. परिभाषेची शास्त्रीय काटेकोर भाषा नेहमीच्या बोलीभाषेपासून संपूर्णतः निराळी असणे आवश्यक असते. लोकव्यवहाराच्या प्रत्येक क्षेत्रात वापरली जाणारी भाषा वैशिष्ट्यपूर्ण असावीच लागते. भाषेत अशा योजनेला *क्षेत्रनिर्देशक*

म्हटले जाते.

व्यवहारात आजपर्यंत वापरल्या गेलेल्या इंग्रजी शब्दांना परिभाषा शोधतांना वरील क्षेत्रनिर्देशक तत्त्वाचा उपयोग होईल. परिभाषेचे कार्य एका बाजूने निश्चित अर्थ देणे, तर दुसऱ्या बाजूने संबंधित शब्दांचे वर्ग सूचित करणे, असे असते. परिभाषेत ही शिस्त आवश्यक असते. ही तत्त्वे मान्य केल्याशिवाय परिभाषा करताच येत नाही. ह्या बाबतीत मराठीत नेहमी शुष्क चर्चा चालल्याचे आढळून येते. हे शब्द सर्वसामान्यांना समजणारे, बोलीभाषेतले, सुलभ असावे, असा प्रतिसिद्धांत मांडण्यात येतो.

ह्या बाबतीत एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे, की परिभाषेतली ही वादस्थळे फक्त शब्दांपुरतीच मर्यादित असतात. वाक्यरचना, वाक्यांशरचना ही मराठीच्या तत्त्वांनीच केली गेली पाहिजे, कारण मराठी यासाठी समर्थ आहे. व्यवहारातल्या फार थोड्या शब्दांपुरताच हा वाद उरतो. इंग्रजी शब्दांची सवय झालेल्या एका पिढीला हे नवे शब्द कर्कश वाटणे साहजिक आहे. परंतु आज **अर्थसंकल्प, कर्मचारी, कार्यक्रम, पटकथा, दिग्दर्शक, निर्माता, पत्रव्यवहार, पार्श्वभूमी, विद्यापीठ, लोकसभा,** इत्यादी हजारो शब्द एका पिढीतच रूढ झालेले आपण पाहिले. ह्यातला रघुवीरी प्राणायाम काही शब्दांपुरता टाकाऊ वाटला, तरी तांत्रिक परिभाषा रूढ करायला दुसरा पर्याय नाही. काही इंग्रजी शब्द संस्कृत शब्दांपेक्षा सोपे, सर्वांना कळणारे असतात. अशी परिभाषेची उदाहरणे देऊन विनोद, हशा पिकविणारे अडाणी विचारवंतही आपल्या समाजात फार आहेत. ह्या लोकांना स्वभाषेचे प्राथमिक महत्त्वही माहीत नसते. अखेर भाषा ही प्रतीकात्मक असते. ध्वनीची प्रतीके व अर्थ यांच्यांत अर्थाअर्थी संबंध नसतो. इंग्रजी म्हटले जाणारे हे शब्दही मुळात बव्हंशी लॅटिनमधून व काही अंशी ग्रीक व इतर आधुनिक युरोपीय भाषांमधून घेतलेले आहेत. तितकीच लवचीक धातुक्रिया असलेली संस्कृतची शब्दसंपत्ती ह्यासाठी वापरून घेणे सर्व दृष्टींनी समर्थनीय आहे. शिवाय संस्कृत ही केवळ ब्राह्मणी भाषा नसून जगातली एक संपन्न भाषा समजली जाते. संस्कृतमधून अत्यंत उत्तुंग शास्त्रीय विचार व्यक्त झालेले आहेत. एवढेच नव्हे, तर ती ह्या देशाची लिंग्वा फ्रांका होती. संस्कृतची कास धरल्याशिवाय ह्या क्षेत्रात आपल्याला पुढे जाता येईल, असे वाटत नाही.

संस्कृत ही सर्व हिंदुस्थानातील भाषांना कवटाळणारी एक पिडजिन = संमिश्र खिचडी भाषा होती, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. उर्दू-पर्शियन ह्या भाषाही संस्कृतशी रक्ताचे नाते सांगणाऱ्या आहेत, हे बहुतेक हिंदुत्ववाद्यांना माहीत नसावे. मात्र संस्कृतमधून शब्द घेतांना मराठीच्या ध्वनिप्रक्रियेशी जुळणारी शब्दावली घेणे आवश्यक आहे. हा विवेक तज्ज्ञांनी नेहमी जागृत ठेवला पाहिजे.

विविध लोकव्यवहारांत भाषा वापरत राहिल्याने भाषा सशक्त होते. ही भाषा बोलणारे लोक सर्जक पद्धतीने ती वापरू शकतात. जंगलखात्याच्या रिपोर्टापासून तर पी. डब्ल्यू. डी. मधील रोड कारकुनाच्या रिपोर्टापर्यंत सर्व व्यवहार मातृभाषेतून झाले, तर भाषेची लवचिकता वाढते, कार्यशक्ती वाढते. इंडियन इंग्रजीत अनाकलनीय पत्रव्यवहार करणाऱ्या आणि पोपटासारखी उथळ जुनाट इंग्रजी बोलणाऱ्या अनेक पिढ्यांनी ह्या देशाच्या संस्कृतीत इंचभरही भर घातलेली नाही, हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे.

नेहमीच्या बोलीतले शब्द परिभाषेत वापरा, हे तत्त्व म्हणून कितपत टिकेल, याची खात्री देता येत नाही. कोणत्या बोलीतले शब्द वापरावे, हा प्रश्न येथे उपस्थित होईल. पुण्या-मुंबईच्या लोकांना जवळचा वाटणारा *'कोंबडा'* असा शब्द महाराष्ट्रातल्या सर्व भागांत जवळचा वाटणार नाही. वऱ्हाड-खानदेशात व इतरत्रही अनेक जमातींत *मुरगा* हा शब्द जवळचा आहे. तो का वापरू नये ? हे भांडण उपस्थित करण्यापेक्षा *कुक्कुट* हा संस्कृत शब्द जास्त चांगला. कारण ह्यामुळे मराठीत आणखी एक शब्द येतो. त्या शब्दाची वेगळी दृष्टी अर्थव्यवहारात येते, गद्यशैलीची समृद्धी वाढते. *लोहमार्ग* हा शब्द *लोहार, भक्तिमार्ग* हे शब्द माहीत असलेल्या ग्रामीण जनतेला जास्त जवळचा आहे. तो संस्कृत म्हणून कठीण आहे, ही ओरड चुकीची आहे. मार्ग, रस्ता, पथ, रोड हे सगळेच शब्द भाषेला विविध छटा आणून देतात. म्हणून बोलीचा दुराग्रह परिभाषेत असता कामा नये. समाजात लांबलांबचे अनेक मोठे समूह सोशिकपणे प्रमाणभाषेची शिरजोरी सहन करत असतात, याचे भानही प्रमाणभाषाच ज्यांची बोलीभाषा आहे, अशा शहरी समूहांनी ठेवले पाहिजे. पुण्या-मुंबईच्या लोकांना जे शब्द जवळचे, सोपे वाटतील, ते कोकणी-खानदेशी-वऱ्हाडी-मराठवाड्यातल्या लोकांना

जवळचे वाटतीलच, असे नाही. म्हणून परिभाषेत तज्ज्ञांची मते जास्त ग्राह्य धरली पाहिजेत. दुर्दैवाने परिभाषा रुळवण्यात आपले सरकार, जुनेच ड्राफ्टिंग करणारा आळशी कारकून-वर्ग आणि विद्यापीठांमधील इंग्रजीतून चोऱ्या करणारे विद्वान, स्वार्थी परप्रांतीय नोकरमाने लोक — हे सगळे हेतुपुरस्सर उदासीन राहिल्यामुळे आपल्या भाषेच्या विकासाची गती मंद आहे. ह्या तिन्ही वर्गांवर सुबुद्ध नागरिकांनी कडक नजर ठेवणे आवश्यक झाले आहे.

लिखित गद्यशैलीचा आणखी एक पैलू म्हणजे तिचे दृश्य स्वरूप. बऱ्याचदा व्यवहारातल्या शब्दांना, शब्दसमूहांना प्रतीकांपलीकडे दुसरे कार्य नसते. बऱ्याचदा त्यांचे दृश्य स्वरूपच अर्थ व्यक्त करते. अक्षरांचा आकार चित्रासारखा अर्थ व्यक्त करतो. CIDCO (सिडको) म्हणजे पूर्ण काय, हे माहीत नसले, तरी ह्यातला अर्थमितव्यय कळतो. मराठीची देवनागरी लिपी ह्या दिशेने विकसित करणे आवश्यक आहे. ह्यात संशोधनाला सुरुवातही झालेली नाही, ही खेदाची गोष्ट आहे. अलिकडच्या मराठी टायपांचे, हस्तलिपीचे दारिद्र्य लक्षात घेण्यासारखे आहे. निर्णयसागर, कर्नाटक ह्या फौंड्र्यांत ओतलेले सुंदर मराठी टाईप जाऊन आता ओंगळ टाईप सर्रास चाललेले दिसतात. देवनागरीचे वळणही ओंगळ झालेले आहे. आद्याक्षरांची प्रतीके करण्याची शक्ती देवनागरी लिपीला देण्याचे प्रयत्न करणे आवश्यक आहे. ध्वनी, अक्षर व अर्थ यांचे नवनवे अंतरंग शोधणे आवश्यक आहे.

परिशिष्ट दोन

संहितानिष्ठ भाषा :

पु. शि. रेगे यांची एक कविता

मोहाच्या झाडाची तशी पुन्हां लगडलेली डहाळी,
केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोल खुणा,
आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत —
संगत.

'उगाच, उगाच, उगाच,'
मी होतों माझ्याशींच म्हणालों,
तिच्या मोरपंखी डोळ्यांना का हें ठाऊक नाहीं ?
— असेलही.

पण त्यांना तसें नाचतें ठेवतांना
तिला कांहिंच कांहीं कळलेलं नाहीं....
मी मला शिकवली आहे त्यांची अयोध्य भाषा —
आतांशा,

ज्या माझ्या मनांत नव्हतं कांहीं ठरत
पलटत्या आभाळाच्या चालीगत.

अलीकडील अनेक कवींच्या कवितांपैकी फक्त पु. शि. रेगे यांच्याच कवितेत कवितेच्या स्वतंत्र म्हणजे संहितानिष्ठ भाषेची काही तत्त्वे पूर्णावस्थेस गेलेली दिसतात. त्यांच्या कवितेचे दुर्लक्षित स्थान लक्षात घेता, त्यांच्या कर्तृत्वाची महती सांगणे जितके महत्त्वाचे आहे, तितके त्यांच्या एकंदर कवित्वाची महती सांगणे महत्त्वाचे नाही. त्यांच्या कवितेचे मूल्यमापन झाले नाही; कारण मूल्यमापनास आवश्यक असे मूल्य हाती लागणे हे त्या त्या कवितेच्या स्वयंसिद्ध आकारावर अवलंबून असते व रेग्यांच्या कवितेचा आकार ज्या भाषिक तत्त्वांमधून बनतो, ती भाषिकतत्त्वे बालकवींनंतर एकदम रेग्यांच्या कवितेतच नव्याने आढळतात. ज्या कविता शब्दांनी लिहिल्या जातात — विचारांनी नव्हे, त्यात रेग्यांची कविता मोडते. ज्यांच्या प्रत्येक शब्दावर सबंध संहितेचे वजन असते, ज्यांची रचना व्याकरणावर हुकमत गाजवून व्याकरणाबाहेरची भाषा निर्मिते, अशा कवितांत रेग्यांची निर्मितिशक्ती स्वतंत्र कार्य करते.

येथे घेतलेली कविता भाषिक आकृती म्हणून पाहिली आहे. (**पुष्कळा** : ५४)

ह्या संहितेतील एकेक शब्द वाचणे म्हणजे आपली जागृतावस्था त्या शब्दाच्या स्वाधीन करणे होय. एका शब्दातून दुसऱ्या शब्दात ह्याप्रमाणे प्रवास करीत गेलेले मन शब्दांच्या पोटात असलेल्या सबंध अर्थाने संस्कारित होत जाते. एक शब्द जितक्या म्हणून जाणिवा, संकेत, अर्थव्याप्ती, इत्यादी व्यक्त करील, ते सर्व म्हणजे त्या शब्दाची कक्षा होय. संहितेत एक शब्द, एक शब्दसमूह, एक ओळ हे एकमेकांना जबाबदार असतात व हे सर्व मिळून सबंध संहितेला जबाबदार असतात. जबाबदार असणे म्हणजे कार्य करून घेण्यापुरते बांधून घेणे. संहितेत ओळ हा कडव्याखालोखाल मोठा घटक होय; वाक्य हा व्याकरणाचा घटक कवितेच्या विचारास बाह्य आहे. उपरिनिर्दिष्ट जबाबदार शब्दांतर्गत कक्षांमध्येच फक्त लय निर्मिण्याची

शक्ती असते. ही लय कवितेतील एकंदर लयीशी म्हणजे अंतर्लयीशी बांधलेली असते. लय म्हणजे नाद नव्हे. नाद कवितेच्या ध्वनिस्तरास धरून असतो. कवितेच्या अंतर्लयीचा एक सबंध आकार असतो व तिचे घटक विश्लेषणाच्या पद्धतीसाठी मात्र ओळीओळींतून शब्दांतून विभागले असतात. वाचतांना नेणिवेने होणारे शब्दांचे आवाहन विश्लेषणाच्या प्रक्रियेनंतर कृत्रिम वाटते. कारण एका शब्दाला जशी कक्षा असते, तशीच एका ओळीलाही एक कक्षा असते; पण तोपर्यंत ओळीतील कक्षासमूहाला लयीचे स्वरूप प्राप्त होऊन गेलेले असते. कविता वाचतांना जाणवणाऱ्या आकृतीचे विश्लेषण करतांना ह्याहून अधिक पुढे जाणे अशक्य आहे. अर्थाची मदत घेऊनही अर्थावर अवलंबून न राहता शब्दांच्या कक्षांची शुद्ध प्रतिबिंबे शोधणे हे कवितेच्या अभ्यासाचे शेवटचे टोक आहे. ह्यापुढे जे दिसते, ते लयीचे अर्थरहित रूप, जे निवेदनीयच नसते. इतक्या सगळ्यांचा प्रत्यय या कवितेत घेता येतो.

मोहाच्या झाडाची तशी पुन्हां

व्यवहारातील भाषा आपल्याला फक्त कोशासारखी प्रत्येक शब्दाचे रूप पुरवत असते. 'मोहाचे झाड' ह्या शब्दयुगलास मराठीत एरव्ही जो अर्थ आहे, किंवा 'तशी', किंवा 'पुन्हा' ह्या शब्दांनी एरव्हीही जो अर्थ ध्वनित होतो, तो येथे आणून टाकला, की व्यवहारातील भाषेचे कार्य संपले. मग रेग्यांची वैयक्तिक भाषा उरते.

मोहाच्या झाडाची तशी पुन्हां लगडलेली डहाळी

येथील झाड आता इतर झाडांहून वेगळे आहे, ते रेग्यांचे आहे, कारण त्याला 'तशी' डहाळी किंवा 'तशी पुन्हां' लगडलेली किंवा 'तशी' 'लगडलेली' डहाळी आहे.

शब्दाशब्दांतून संहितेच्या शेवटापर्यंत जातांना एकामागून एक कक्षांचे संस्कार होतात, पण शब्द वाचतांना येतात, तसे हे संस्कार सुटेसुटे व स्वयंकेंद्रित राहत नाहीत. 'मोहाच्या झाडाची तशी पुन्हां लगडलेली डहाळी' ह्या ओळीतील प्रत्येक शब्दाची कक्षा पुढच्यात मिळत मिळत ओळीच्या शेवटी ह्या सर्व कक्षांचे संबंध जुळलेले असतात. ह्या सर्व कक्षांचे एकमेकांवर हळू आघात

होऊन त्यांची ओळीच्या शेवटी सर्व शब्दकक्षांची मिळून मोठी कक्षा होते. ही रेग्यांची कविता म्हणून हळू आघात, तुकारामाच्या कवितेत हे आघात प्रचंड होतील. शब्दकक्षांच्या ह्या आघातांचा केवळ मनोग्राह्य असा आवाज असतो. रेग्यांच्या एका शब्दकक्षेनंतर दुसऱ्या शब्दकक्षेचे ग्रहण करतांना होत असणारा हा आवाज जर प्रतीत झाला नाही, तर रेग्यांची कविता कळणेच दूरापास्त आहे. रेग्यांच्या एका ओळीच्या कक्षेतील शब्दकक्षांची गती अत्यंत संथ असते. ही गती त्यांच्या अक्षर-रचनेच्या वाचनप्रक्रियेमुळे येते. मर्ढेकरांच्या एका ओळीच्या कक्षेतील शब्दकक्षांची गती अत्यंत वेगवान असण्याचे कारण जसा त्यांचा पादाकुलक छंद, तसे रेग्यांतील संथ गतीचे कारण हे मुक्तछंदाचे त्यांनी केलेले हेतुपूर्वक प्रयोग होत. मराठीत रेग्यांच्या कवितेत मुक्तछंदाचा उच्चबिंदू सापडतो.

केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोल खुणा,
आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत —
संगत.

जे गद्यात विस्ताराने लिहिता येईल, ते कवितेत विस्ताराने नसावे, ही काळ स्फटिकासारखा एकवटून टाकण्याची रेग्यांच्या कवितेची शक्ती वरच्या पहिल्या ओळीत अत्यंत कठीण स्वरूपात साचली आहे. जे थोडेसे अजून कवितेतील 'माझ्या'पाशी आहे, त्याची सबंध आकृतीही अजून त्या रूपाने 'त्याच्या'पाशी आहे. दुपार टळून गेली आहे, पण 'केव्हाच' टळून गेली आहे, म्हणजे दुपार टळण्याआधीपासून तर आतापर्यंतचे सबंध वस्तुजात अजून त्याच्यापाशी आहे. त्याबरोबर आणखी बरेच बदलले आहे, कारण दुपारच्या 'खुणा' टळलेल्या अजून ध्यानात आहेत. खुणा केव्हाही त्याच्या जननकारणानंतरच्या अस्तित्वाच्या निदर्शक असतात, म्हणून दुपारच्या टळलेल्या खुणा अजून कायम आहेत. 'राजवर्खी' आणि 'अबोल' ही त्याची लक्षणे दुपारच्या तशा झळझळणाऱ्या सौंदर्यात आणि नंतरच्या उरलेल्या स्वरूपात अत्यंत विसंवादी स्थितीचा परिणाम दाखवितात. केवळ दोन विशेषणांपलीकडे त्यांचा तपशील काही नाही, फक्त दुपारचा तोरा प्रतीत होऊन त्यापुढचे क्रियाहीनतेचे परिशीलन नोंदले जात आहे. ह्या सबंध कवितेच्या लयीत त्या ओळीतील लयघटकच तेवढा वेगवान आहे. बऱ्याच वेळापूर्वीपासून

बदलत बदलत आलेले दुपारचे स्वरूप, तिच्या खुणांची आठवण, मोहाच्या लगडलेल्या डहाळीचे सान्निध्य, ह्या सान्निध्याने बरोबर 'तशी' परिस्थिती प्राप्त झालेली, ह्या सर्व प्रतिप्रवाहांनी व उपप्रवाहांनी कवितेच्या केवळ शब्दसमूहाने व्यक्त झालेल्या वस्तुजातापूर्वीचेही बरेच काही सांगितले आहे. ह्या पूर्वीच्या प्रवाहांनी 'केव्हाच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोल खुणा' ह्या एका ओळीच्या कक्षेवर भलतेच चुंबकत्व आणले आहे; म्हणून ह्या सबंध कवितेत ही ओळच तेवढी इतक्या वरच्या पट्टीतील सूर लावून आहे. पुढची ओळ लगेच 'आणि'ने सुरू झाल्याने ह्या ओळीतली लय सरळ पुढच्या ओळीत शिरत नाही.

आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत —
संगत.

रेग्यांच्या लयघटकांत कोणता शब्द कोणत्या शब्दाला अनुसरतो, हे नेहमी अस्पष्ट असते; त्यांच्या कवितेत लयीव्यतिरिक्त दुसऱ्या कोणत्याच तत्त्वाचा आढळ नसतो. इतर कवींच्या कवितांतील लय विचारांच्या सुसंगतीने हाती लागते, येथे लय सापडणे केवळ शब्दांच्या कक्षांवर अवलंबून असते. 'ओणवमुखी' हे स्त्रीच्या हेतुदर्शनाचे रूप, किंवा तिच्या निसर्गसमृद्ध स्वभावाचे म्हणजे 'कलागती'चे रूप किंवा अशा 'संगती'चे रूप असेल. तिची 'ती' ओणवमुखी कलागत म्हणतांना अजूनही 'केव्हांच' टळलेल्या गोष्टींचा एखादा धागा येथेही अडखळतो आहेच. पण अत्यंत समृद्ध असा भाषाप्रयोग 'कलागत संगत' ह्यात सापडतो. एक शब्द दुसऱ्या शब्दांशी नाते दाखवितो, तो मूळ लयानुभवाचे आकार जसेच्या तसे कोरल्याशिवाय स्वतःचे अस्तित्वच सिद्ध करीत नाही. ('त्रिधा राधा' हा त्यांचा लयानुभव पाहा. 'राधे'चा त्यांना प्रतीत झालेला लयानुभव मुळात स्वतःला तीनदा विभागून नादसाहचर्याने प्रतीत होतो आणि राधेला 'त्रिधा' असे रूप मिळते. 'नकोजलेल्या' हेही असेच एक उदाहरण आहे.) शब्दांच्या कक्षेचे हे लुकलुकणारे अतिसूक्ष्म संगीत म्हणजे रेग्यांनी मराठी भाषेतून केलेला महत्त्वाचा निर्मितिशील आविष्कार आहे. 'कलागत' आणि 'संगत' हे दोन्ही शब्द एकमेकांची विशेषणे मानली किंवा ती दोन्ही वेगवेगळी विशेषणे मानली, तरी शेवटी 'कलागत' आणि 'संगत' हे दोन्ही शब्द तिसऱ्याच एका 'गती'ची रूपे आहेत, हे लयीच्या

बाजूने सिद्ध होते.

आणि तिची ती ओणवमुखी (कलागत) संगत
आणि तिची ती ओणवमुखी (संगत) कलागत
आणि तिची ती ओणवमुखी गत (कला-गत, सं-गत)

अशा ह्या ओणवमुखी कलागतीची (किंवा संगतीची) एकत्रित अनुभवलेली भिन्न नादरूपे एकाच लयघटकात एकत्रित होऊन गेली आहेत. 'कलागत' नंतर 'संगत' बऱ्याच वेळाने यावा, म्हणून केवळ त्यासाठीच एक स्वतंत्र ओळ केलेली आहे. पुढे लगेच

'उगाच, उगाच, उगाच,'
मी होतों माझ्याशींच म्हणालों,

अशा एकदम विसंवादी ओळी येतात.

संहितेतील ओळीओळींचे संबंध, ही गोष्टही कवितेच्या भाषेच्या संदर्भातच मोडते. मुक्तछंदाच्या अपरिहार्यतेत एक ओळ कुठे तोडलेली असते, हा भाग सर्वांत अधिक महत्त्वाचा आहे. आपण अगोदरच ओळ हा कवितेतील एक मोठा घटक मानले आहे. एक ओळ संपल्यानंतर व दुसरी ओळ सुरू होण्यापूर्वी जो रिकामा काळ म्हणजे विराम असतो, त्याबद्दलचा हा विचार आहे. ह्या रिकाम्या काळामुळे मागच्या ओळीची सबंध कक्षा व पुढच्या ओळीत अभिप्रेत असलेली कक्षा ह्या वेगळ्या पडतात. हे अर्थातच संहिता वाचण्याच्या प्रक्रियेमुळे होते. ओळीच्या मर्यादेपासून तर वाचनप्रक्रियेच्या स्वरूपापर्यंत सर्व गोष्टींचा विचार कवितेच्या अध्ययनात अपेक्षित असतो. प्रत्येक दोन ओळींतील हे रिकामे अंतर एकाच वेळी दोन ओळींच्या कक्षांना तोडतेही व जोडतेही. ह्या रिकाम्या अंतराचा उपयोग मराठीत मुक्तछंदात लिहिणाऱ्या कवींना अजूनपर्यंत फारसा करता आलेला नाही. रेग्यांनीही अजून असा उपयोग प्रकर्षाने केलेला नाही; रेग्यांच्या कवितेत ओळीनंतरची स्तब्धता केवळ त्या ओळीला पुढच्या ओळीपासून विलग करण्याकरिता येते. पण त्यांच्या नव्या ओळीत निदान मागचे अंतर उपयोजण्याचे सामर्थ्य असते.

केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोल खुणा,

ह्यानंतर लगेच

आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत

येथील पहिल्या ओळीची लांबी संपल्यावरच्या रिकाम्या अंतरानंतर लयीचा प्रवाह पुढल्या ओळीत धावतांना 'आणि' मुळे त्याला वेगळे वळण मिळते. 'आणि'चा व्याकरणातील उपयोग म्हणजे अधिकतेचा, बेरजेचा अर्थ म्हणून असतो. 'केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोलखुणा' ह्या लयघटकाचे व 'आणि' ने सुरू झालेल्या दुसऱ्या लयघटकाचे एकसूत्रीकरण केवळ ओळीनंतरची स्तब्धता व पुढल्या ओळीपूर्वीचा 'आणि' ह्या दोनही विभाजन करणाऱ्या अर्थांमुळे होत नाही. त्यामुळे 'केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोलखुणा' हा सबंध लयघटक आपले वेगळेपण शेवटपर्यंत कायम राखतो; त्याचे वेगळेपण घालवली जाणारी रचना पुढे शेवटपर्यंत नाही. 'दुपारच्या राजवर्खी खुणां'नंतर आलेली सगळी मन:स्थिती त्या ओळीतील वस्तुजाताशी खरोखरच विसंवादी आहे; म्हणून ह्या ओळीतील लयघटकाचे अस्तित्वही सगळ्या लयघटकांशी विसंवादी झालेच आहे. 'आणि'चा इतका चतुर आढळ कवितेच्या भाषेत अभ्यास करण्याइतका सूक्ष्म आहे, कारण त्यामुळे कवितेतील एका लयघटकाचा बाकीच्या सर्व लयघटकांशी मुद्दाम दिसणारा दूरसंबंध घडलेला आहे. ह्या कवितेतील प्रत्येक नव्या ओळीत एकतर आधीच्या ओळीच्या अर्थाशी विसंगत अशी अध्याहृत दिशा दाखविणारा शब्द आधी येतो (केव्हांच, आणि, मी, ज्या) किंवा मग आधीच्या ओळीलाच पूर्ण करणारी म्हणून पुढची ओळ येते व विधान पूर्ण करते (संगत, मी होतो, — असेलही,) येथेच व्याकरणातील अनेक तत्त्वांचा रेगे आश्चर्यकारक उपयोग करून घेतांना दिसतात. ओळ संपल्याबरोबरच जेव्हा त्यांचा लयघटक संपतो, पण विधान अपूर्ण राहते, तेव्हा

पण त्यांना तर्से नाचर्ते ठेवतांना

अशा व्याकरणाने ते ओळींचे संबंध लावतात, व व्याकरणावर हुकमत गाजवतांनाच व्याकरणाला शरणही जातात. परंतु रेग्यांच्या एकंदर कवितेच्या स्वभावाबद्दल असे म्हणता येईल, की त्यांच्या कवितेतील एक लयघटक दुसऱ्यांशी एका रेषेने जोडला जात नाही. रेग्यांच्या कवितेला रेषाप्रधान किंवा पौरस्त्य संगीताला जवळची असे म्हणणे चुकीचे आहे. त्यांच्या सलग ओळीचे निरीक्षण केल्यास '**मोहाच्या झाडाची तशी पुन्हां लगडलेली**

डहाळी', ह्यापुढची **'केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोल खुणा'** नंतरची **'आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत —'** ह्या ओळींमधील लयघटक मुळीच एका रेषेत येत नाहीत; आणि पुढच्या कडव्यात

> **'उगाच, उगाच, उगाच,'**
> **मी होतों माझ्याशींच म्हणालों,**

अशा एकदम निराळ्या कालाचे दर्शन होते. दोन लयघटक येथे सलग संबंध जुळवीत नाहीत; आणि ते तसे जुळतात, तेव्हा तेथील लयघटकच लांबलेला असतो — (आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत + संगत.) प्रस्तुत कवितेचे पहिले कडवे आणि दुसरे कडवे ह्यांत आणि प्रत्येक कडव्याच्या ओळीओळीमध्ये इतके अंतर आहे, की तिच्या आकृतीत ह्या अंतरालाच बरीच मोठी जागा द्यावी लागेल.

'उगाच'ची तीनदा होणारी सममात्रिक आवर्तने 'उगाच'ला उगीच पुटपुटण्यापलिकडे काही अर्थ नाही, असेही जाणवून देतात, तरी तसे पुन्हा पुन्हा म्हणायला लावणाऱ्या परिस्थितीची भरीव कल्पनाही करून देतात. ही भाषिक पातळीच्या पलिकडची निरर्थकता जितकी भरीव आहे, तितकेच त्यापुढचे 'मी होतो माझ्याशीच म्हणालो,' हे 'स्पष्टीकरण' पोकळ आहे. ह्या स्पष्टीकरणाने रेग्यांची भाषा एकदम गद्याच्या विस्तारशील पातळीवर येते. रेग्यांच्या मर्यादेचे हे एक उदाहरण होय. कवितेतील अंतर्लयीला जेथे 'उगाच, उगाच, उगाच' असा शब्दकक्षांचा आवाज सापडतो, तेथेच त्यांना दुसरे अनेक आवाज का सापडत नाहीत ? ह्या आंवाजांची पातळी सोडून ते व्याकरणाच्या पातळीवर का येतात ? शब्दसंवेदनांतून पलिकडे गेलेले त्यांचे मन पुन्हा शब्दसंवेदनाधिष्ठित प्रतीकांवर येते. एका शब्दापुढे तसेच लयबद्ध शब्द उभे करण्याची त्यांच्या ह्या संवेदनातीत लयीची शक्ती शेवटी गद्याच्या शाब्दिक शक्तीच्या मानाने कमी पडते. हा फरक व्याकरणाला शरण गेल्यावाचून साहजिकच सापडत नाही. दोन लयघटकांमधील विस्तृत अंतर उपयोजण्याचे त्यांचे एरव्हीचे शिल्प येथे ते अंतर भरून काढण्याच्या नादात दिसते. म्हणून पुन्हा 'डोळ्यांच्या' हालचालींतून भाषेची आंदोलने सुरू होतात. प्रश्नोत्तरांनी ओळी भरलेल्या दिसतात. मात्र 'मोरपंखी' डोळे असे म्हणून ते पापण्यांच्या हालचालीची आणि रंगविसंवादाची मिळून एकच

कक्षा बनवतात व कवितेला नटवतात. ज्या पातळीवर भाषिक नटवेगिरीला लयीत स्थान सापडणे दूषण आहे, त्या पातळीवर ते सापडते, यात नवीनता असते, पण ती कवितेच्या बाहेरची असते, तीत मेहनत असते.

पण त्यांना तसें नाचतें ठेवतांना
तिला कांहिंच कांहीं कळलेलं नाहीं....

ह्या सबंध कवितेत ठायीठायी आलेले हे शब्द पाहा :

— मोहाच्या झाडाची 'तशी' पुन्हां लगडलेली डहाळी
— आणि तिची 'ती' ओणवमुखी कलागत
— तिच्या मोरपंखी डोळ्यांना का 'हें' ठाऊक नाही ?
— पण त्यांना 'तसे' नाचतें ठेवतांना

ह्या सर्व चिन्हांकित शब्दांचा रोख 'केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी खुणा' ह्या ओळीने दर्शविलेल्या अध्याहृत काळाकडे आहे. ह्या विवक्षित काळाचे चुंबकत्व सगळ्या ओळींनी दाखवलेल्या वस्तुजातावर आहे. 'तशी', 'तसें' इत्यादी संबोधन करणाऱ्या शब्दांच्या कक्षा अत्यंत विशाल आहेत. 'तशी पुन्हां लगडलेली डहाळी' म्हणतांना 'तशी' म्हणजे कवीला अभिप्रेत असलेली 'तशी' डहाळी किंवा 'तसें नाचतें ठेवतांना' मधील अभिप्रेत असलेली पद्धत, ह्या केवळ संबोधिलेल्या वस्तूंचा आवाका अमर्यादित आहे. 'कांहिच कांहीं कळलेलं' नसतांनाही हेतुपुरस्सर डोळ्यांना 'नाचतें ठेवणें' हा स्त्रीसुलभ विसंगतीचा स्वाभाविक छंद म्हणता येईल, पण आपल्या पातळीवरून तसे नाचतें ठेवतांना — तिला 'कांहिंच कांही कळलेलं नाही.' हे 'कांहिंच कांही', वरच्या कडव्यातील 'उगाच, उगाच, उगाच' 'मी होतों माझ्याशींच म्हणालों,' ह्याच्याशी (भूमितीच्या भाषेत) समांतर आहे. 'कांहिंच कांहीं' मधील 'उगाच, उगाच, उगाच' सारखी रिकामी अर्थरहित कक्षा पडसादासारखी आहे. ह्या कवितेत एका लयघटकाशी अनेक प्रकारच्या संगती-विसंगतींनी जुळणारा पुढचा लयघटक मध्येच कुठेतरी सापडतो; मधले लयघटक जरा वेळ बाजूला जातात व त्यांना जुळणारा लयघटक सापडेपर्यंत ते विभक्त राहतात. ह्या लयघटकांच्या परस्पर छेदातूनही काही शिल्पाचा बोध होतो. कवितेच्या अंतर्लयीची सबंध घडण भाषिक तत्त्वानेच संपूर्ण

होत असल्याने ह्यापलिकडच्या बोधाला अधिक महत्त्व नाही.

मी मला शिकवली आहे त्यांची अयोध्य भाषा
आतांशा

मोरपंखी डोळ्याचे सातत्य अजूनही त्यांच्या 'अयोध्य' भाषेत राहिले आहे. 'अयोध्य' हा रेग्यांच्या नवीन विशेषणपद्धतीचा आणखी एक नमुना. अशा विशेषणात भाषेचा केवळ नटवेपणा दुय्यम ठरतो. कारण येथे डोळ्यांच्या भाषेचे वर्णन केलेले नसते, तर कवितेतील 'मी होतों माझ्याशींच म्हणालों' ह्या गोंधळलेल्या मन:स्थितीचे गुण दाखविलेले असतात. 'मी मला शिकवली' ह्यामधील हेतुपुरस्सर क्रियेचेही गुण दाखविले जातात; आणि एक शब्द म्हणूनही सबंध कवितेचा ताण व्यक्त होतो. (केवळ भाषिक नवीनता म्हणूनही अशा शब्दांना कवितेबाहेर किंमत असतेच.) 'लगडलेली' डहाळी 'राजवर्खी अबोल' खुणा, 'ओणवमुखी कलागत संगत' 'अयोध्य' भाषा ही ह्या कवितेतील विशेषणे पाहा. सामान्यत: विशेषणे विशेष्याचे गुण आकुंचित करतात व आपले वर्चस्व दाखवितात, ही भाषेची मर्यादा झाली; आणि नव्या जमान्यातही जुन्या कविता लिहिणारे कवी ही भाषेची मर्यादा जाणत नाहीत, म्हणून त्यांच्या तथाकथित काव्यात्मक कवितांत हटकून विशेषणावर जोर असलेला आढळतो. पण ही मर्यादा ज्यांना माहीत झालेली आहे, ते रेग्यांच्या दर्जाचे कवी विशेषणांवर अत्यंत पराकोटीने विविध प्रयोग करूनच त्यांचा वापर करतात. शाहिरांसारखे श्रेष्ठ कवीही नामांच्या ध्वनिसादृश्याशी विशेषणे जुळवून नादतत्त्वाच्या आहारी जाऊन फसलेले दिसतात. हे रेग्यांत नाही. 'अयोध्य'ची नवीनता केवळ परिणामकारक नाही, तर अशी भाषा, की जी स्वत:ने स्वत:ला शिकवून घेण्यासारखी वाटावी, ह्या क्रियेशी संधान साधून 'अयोध्य' बनली आहे, ती 'अयोध्य भाषा'. भाषा कुणीतरी दुसऱ्याच कुणालातरी शिकवते, तेव्हा येथे 'मी' 'मला' शिकवली आहे, हे 'मी'चे दोन तुकडे खरेच ठरवून घ्यायला 'अयोध्य' असलेली भाषा शिकणे व शिकवणे अपरिहार्य आहे. हे 'मी'चे दोन तुकडे पुढेच शेवटच्या दोन ओळींच्या संदर्भात गृहीत धरले जातात. (रेग्यांची भाषा आणखी पिंजली, तर 'अन्वयार्थ' सांगण्याचा प्रमाद ओढवतो.) 'मी मला शिकवली आहे त्यांची अयोध्य भाषा' ही ओळ अत्यंत महत्त्वाची, त्यांच्या सबंध काव्यवृत्तीवर

बोट ठेवणारी आहे.

आतांशा,
ज्या माझ्या मनांत नव्हतं कांहीं ठरत
पलटत्या आभाळाच्या चालीगत.

'ज्या माझ्या मनांत कांही ठरत नव्हतं —' हे व्याकरणात मांडले, तर पुढे 'त्या' माझ्या मनात — असे यायलाच पाहिजे. पण कवितेत 'ज्या माझ्या मनात नव्हतं कांहीं ठरत पलटत्या आभाळाच्या चालीगत' एवढेच कवितेच्या भाषेला सांगायचे आहे व पुढे कविताच संपली आहे; व्याकरण पुरे होत नाही. हे अर्थबद्ध वाक्य अपुरेच राहिले पाहिजे, त्याला दुसरे पारडे नको आहे. ही रेग्यांच्या व्याकरणातील खुब्यांपैकी एक होय. रेग्यांची भाषा, म्हणून त्यांची स्वत:ची आहे.

भाषेने वेगवेगळी नावे दिल्याने केवळ दोन वस्तूंत मूलत: असलेला संबंध दुरावतो. पण वस्तूवस्तूंतील नाते जेव्हा लयीच्या रूपाने मनावर जुळते, तेव्हा उपमा-उत्प्रेक्षांनी किंवा प्रतिमा-प्रतीकादींनी सर्वांचा संवाद मांडला जातो व 'ज्यांत काही ठरत नव्हतं' अशा मनाचे 'पलटत्या आभाळाशी' नाते असते, आणि मनातल्या सगळ्या प्रक्रियेला बाहेर रूप शोधलेले असते.

परिशिष्ट तीन

‘इराणी’ ह्या कवितेचे भाषाशास्त्रीय विश्लेषण

इराणी

इराणचा चकणा शहा पाहतो तडकलेल्या व सस्मित
काचेआड केकला चढणारी क्रमिक बुरशी.
क्वचित विचलित करते त्याचे लक्ष सुशिक्षित
बेकाराला राखी बांधताना अकृत्रिम माशी.

चित्रातील वनराजीच्या कुशाग्र निर्जीवतेस व्यग्र
करीत नाही वारा; अन् सरळ सरोवराचे विपर्यास
वाकडा हंस. सुईसारखा सीधा मार्ग
अग्रावर तोलतो राखीव बंगल्याचा रेखीव आभास.

अशा निसर्गचित्रांची होते ग्लासात अविद्राव्य तारांबळ
घोटागणिक परिच्छेद पाण्याचा लांबताना तृषार्तासमक्ष.
जिज्ञासूंचे वेधू इच्छिते चहाचे विचक्षण वर्तुळ
विचारप्रवर्तक टेबलाच्या महत्त्वाच्या भागाकडे लक्ष.

खुर्चीखालील अंधारांना निमित्त झालेले मांजर,
गतप्रभ दुश्चिन्ह, सांभाळते दुटप्पी झोपेत दोन
सापत्न स्वप्नप्रपंच. दिशांची अफरातफर
करून बिलोरी मंत्रिमंडळ पिकवते अप्रच्छन्न प्रतिबोंब.

सिगारेट पेटवून बेकार ठेवतो जळणारी काडी
चहाच्या वर्तुळात जी उठून बसते विझताना जरा.
अगत्यशील जशी लाश बर्फाच्या लादीवर उघडी
समशीतोष्ण कोणी आलासे वाटताच सगा सोयरा.

अरुण कोलटकर यांच्या प्रस्तुत कवितेच्या संहितेकडे वळण्याआधी काही संहिताबाह्य संदर्भांची आधी चर्चा करू. खरे तर संहिता समजावून घेणे हे सर्वाधिक महत्त्वाचे असते, ती कोणी, केव्हा, कशासाठी वगैरे लिहिली, हा दुय्यम भाग असल्याने आधी उरकून घेतलेला बरा.

प्रथम प्रश्न उपस्थित होतो, की हीच कविता विश्लेषणासाठी का निवडली ? ह्याची कारणे अनेक आहेत — एकूण मराठी कवितेच्या इतिहासाचा परिचय, तसेच आजच्या कवितेने ह्या परंपरेत काय भर टाकली, कोणते कवी लिहीत आहेत, ते काय प्रयोग करीत आहेत, अरुण कोलटकर यांनी काय काय लिहिले आहे, ते कसे लिहितात, त्यांची भाषिक कामगिरी काय, इत्यादी गोष्टींचा परिचय नियमित वाचकाला होत असतो. एखादी कविता ह्या सतत परिचयात लक्षात राहते. तिच्या संबंधीचा मूल्यनिर्णय, म्हणजे ती कशी आहे, हेही वाचल्याबरोबर मोघमपणे ठरते. कवितेचे विश्लेषण ह्यानंतर होते; तथापि, विश्लेषणात केवळ खाजगी प्रतिक्रिया मनोसंस्कारवादी पद्धतीने देण्याऐवजी कवितेचे स्वरूप स्वतःला व इतरांना अधिक स्पष्ट होण्यासाठी वस्तुनिष्ठ पद्धतीची गरज असते. कवितेच्या विश्लेषणाच्या अनेक वस्तुनिष्ठ पद्धती उपलब्ध असून भाषाशास्त्रीय पद्धत ही त्यांपैकी एक आहे. भाषाशास्त्र हे सर्वाधिक प्रगत मानव्य शास्त्र समजले जात असल्याने भाषाशास्त्राने प्रस्थापित केलेल्या भाषिक मूलतत्त्वांच्या आधारे कवितेच्या संहितेचे विश्लेषण अधिक वस्तुनिष्ठ होऊ शकते. साहित्याचा आविष्कार भाषेतूनच शक्य असल्याने

भाषा ह्या माध्यमाचा कसोशीने पाठपुरावा केल्यास साहित्यकृतीची अंतर्रचना अधिक विश्वासार्हरीत्या हाताशी लागण्याची शक्यता वाढते. शेवटी भाषाशास्त्रीय विश्लेषण एक साधन असून ते चांगल्या वा वाईट कवितेला सारख्याच यशस्वीपणे वापरून दाखवता येते. त्यामुळे साहित्य-समीक्षेचे महत्त्व उलट वाढले आहे.

'इराणी' ह्या कवितेत मराठीचे पुरोभूमीकरण आणि अन्य भाषिक योजना बऱ्याचशा एकत्रित सापडल्यामुळेही विश्लेषणासाठी उदाहरण म्हणून ती घेणे सोयीचे वाटले. प्रत्येक साहित्यिक आपल्या संहितेत प्रत्येक भाषिक रूप हेतुपुरस्सर वापरतो, प्रत्येक रूप भाषेतून निवडून घेतो, प्रसंगी रूपांची मोडतोडही करतो, हे व इतर शैलीचे गुणधर्म प्रस्तुत संहितेत स्पष्टपणे आढळतात.

ही संहिता कवितेसारखी, म्हणजे मराठी कविता लिहिण्याची किंवा छापण्याची जी प्रस्थापित परंपरा आहे, तीनुसार छापलेली असल्याने प्रस्तुत संहितेला कविता म्हटले आहे. संहिता वाचून झाल्यावर मनावर झालेला परिणाम म्हणजे कविता ठरते, याचीही संहितेचे वाचन झाल्यावर रुजुवात झाली.

कविता एकेक शब्द वाचत गेल्यावर प्रतीत होत जाते. कुठेतरी तिचे अंत:सूत्र ध्यानात आले, की लखकन सबंध कवितेची भाषिक रूपे ह्या अंतर्रचनेने भारलेली वाटू लागतात. परंतु प्रत्यक्ष विश्लेषणात हा मानसिक कालनिष्ठ प्रतिसाद जसजसा होतो, त्याच गतीने मांडता येत नाही. याचे कारण भाषेच्याच आधारे आपल्याला हा प्रतिसाद मांडावा लागतो आणि भाषेचे स्वरूप नेहमी आडवे रेषीय, क्रमाक्रमाने अर्थ व्यक्त करणारे असते.

ह्या संहितेच्या बाह्यरचनेकडे पाहिल्यावरच असे दिसते, की ४-४ ओळींच्या ५ कडव्यांमध्ये साधारणत: मध्यम लांबीच्या ओळींनी ही मांडलेली आहे. क्वचित एखादी लांब ओळही सापडते. ह्यामुळे बहुतांशी पाळलेला रेखीवपणा अधूनमधून बिघडवल्याची कल्पना येते. यमकांकडे लक्ष दिल्यास, ती सर्वत्र नीट पाळली असूनही दोन ठिकाणी चुकवली आहेत. दुसऱ्या कडव्यातील 'व्यग्र' आणि 'मार्ग' ही जोडी किंचित विषम वाटते, पण चौथ्या कडव्यातल्या 'दोन'शी 'प्रतिबोंब' जुळवण्याचा (किंवा बुद्ध्या न जुळवण्याचा) प्रयत्न लक्षणीय वाटतो. वस्तुत: कवीला डोंब, कोंब वगैरे रूपे किंवा निदान खांब सारखी थोडीफार जुळणारी रूपे योजता आली असती. पण निवड

केली आहे, ती निर्यमकी रूपाची. यावरून कवितेला एरवी आणलेला बंदिस्तपणा हा काटेकोरपणे मुद्दामच पाळलेला नाही. काहीतरी न जुळणारे सूत्र संहितेच्या मांडणीत पेरलेले आहे. कवितेच्या अंत:स्तरावरही पुढे याचा संदर्भ लागेल.

पहिल्याच कडव्यात भाषेच्या नादमाधुर्याची किंवा साहजिक अंगभूत सरळपणाची अपेक्षित बाजू र, ण, क, श, च, क्ष (ह्यात क + श आलेच) ह्या वर्णांच्या नको तितक्या पुनरावृत्तीने भंग पावते. ह्या वर्णांचे एकमेकांशी झालेले संयोग आणखी ही नादस्तरावरची जाणीव मोडून टाकतात. विशेषत: र ह्या वर्णाचे इतर व्यंजनांशी झालेले विचित्र ध्वनी (क्र, ग्र, त्र, प्र, र्ग, र्ज, र्त, र्च, इत्यादी) सर्व कवितेत विलक्षण चक्रावून टाकणारे आवर्त संगीत निर्माण करतात. एकूण कवितेत दोनच ओळी सोडल्या, तर प्रत्येक ओळीत र हा वर्ण एकदा तरी येतोच. मराठी र चा प्रखर प्रवाही उच्चारगुण इतर वर्णांच्या तुलनेत मराठी माणसाला सहज जाणवेल. एकंदरीने नादस्तरावर कुठेही नीट सरळ प्रसन्न असे चाललेले नाही. सर्वत्र जोडाक्षरांची अफरातफर अप्रच्छन्नपणे दबलेला स्फोटक अंत:स्तर व्यक्त करीत असल्याचे जाणवते.

आणखी असे मानसिक दडपण येण्याचे कारण म्हणजे ह्या कवितेतला विचित्र अर्थवलये निर्माण करणारा शब्दक्रम. कोणत्याही संहितेत पहिल्या ओळीपासून एकेक शब्द वाचत जातांना आपले मन प्रत्येक शब्दाच्या कक्षेतून संस्कारित होत होत पुढील शब्दाच्या कक्षेशी आधीचे अर्थवलय जुळवत सरकत असते. हा वाचण्याच्या (आणि लिहिण्याच्या) क्रमाचा अपरिहार्य भाग असतो. प्रस्तुत कवितेत प्रत्येक कडव्याच्या पहिल्या ओळीच्या शेवटी येऊन ठेपल्यावर साठवलेला अर्थ ओळीच्या कडेवर अपुराच ठेवण्याची व्यवस्था केलेली दिसते. कारण पहिल्या ओळीत कोणतेच वाक्य पूर्ण होऊ नये, असेच ओळींचे अर्थघटक रचलेले आहेत. त्यामुळे ओळीच्या शेवटी अर्थाची लय तुटून ती पुढच्या ओळीत घुसवावी लागते. दुसऱ्या ओळीच्या शेवटी मात्र ती बहुतेक ठिकाणी पूर्ण होते, चौथ्या ओळीच्या शेवटी मात्र प्रत्येक कडव्याची अर्थलय हटकून थांबते आणि नवे कडवे नव्याने सुरू होते. वेड्यावाकड्या शब्दक्रमामुळे आणि हिंसास्पद विशेषण-नाम योजनेमुळे क्वचित पहिल्यापासून सर्व कडवे वाचून घ्यावे लागते. ही बळजबरी सहन

करावी लागेल, अशीच वाक्यरचना मोडून बनवलेली दिसते.

ह्या हिंसास्पद विशेषण-नामांचा त्यांच्या ध्वनिगुणांसह स्वतंत्रपणेही अभ्यास करता येईल. 'तडकलेल्या व सस्मित / काचेआड', 'अकृत्रिम माशी', कुशाग्र निर्जीवता', 'अविद्राव्य तारांबळ', 'विचक्षण वर्तुळ', 'विचारप्रवर्तक टेबल', 'गतप्रभ दुश्चिन्ह', 'सापत्न स्वप्नप्रपंच', 'बिलोरी मंत्रिमंडळ', 'अप्रच्छन्न प्रतिबोंब' ही जुळणी विलक्षण स्फोटक अशीच दिसेल.

त्यातही 'अगत्यशील लाश'मध्ये पहिला संस्कृत, तर दुसरा फारशी शब्द पाहा. 'राखीव बंगल्याचा रेखीव आभास' अशी लोभस विशेषणे-नामे किंवा 'सरळ सरोवरे', 'सुईसारखा सीधा' असे कर्णमधुर अनुप्रास फक्त दुसऱ्या एकमेव कडव्यात चित्रांचे वर्णन करण्यासाठी आले आहेत.

विरामचिन्हांचे उपयोगही विशेष योजना दर्शवतात. प्रत्येक कडवे ठामपणे पूर्णविरामाने बंद केले आहे. सामान्यत: ओळी सरळसोट आहेत; पण दुसऱ्या कडव्यात दुसऱ्या ओळीच्या एक तृतीयांश अंतरावरच अर्धविराम आहे, लगेच पुढे तिसऱ्या ओळीत तशाच अंतरावर 'वाकडा हंस' नंतर एकदम पूर्णविरामच आहे. ह्यामुळे इथल्या दुसऱ्या ओळीचा अर्थघटक इतर कडव्यांमधल्या दुसऱ्या ओळींप्रमाणे तिथेच न संपता तिसऱ्या ओळीवर कलंडतो. खरे तर 'वाकडा हंस' एवढे दोन शब्द आधीच्या ओळीत सामावून घेणे अशक्य नव्हते. पण हे योजनापूर्वक केले असावे. हाच प्रकार पुन्हा चौथ्या कडव्यात झालेला दिसतो :

खुर्चीखालील अंधारांना निमित्त झालेले मांजर
गतप्रभ दुश्चिन्ह,

असा एक अर्थघटक, तर

सांभाळते दुटप्पी झोपेत दोन
सापत्न स्वप्नप्रपंच

हा पुढचा अर्थघटक एका ओळीचे दोन तुकडे करतो. येथे एकंदर अर्थघटक समजून घेण्यासाठी तोडलेली ओळ जुळवूनही तिसऱ्या ओळीपर्यंत 'स्वप्नप्रपंच' पर्यंत चालत जावे लागते. सारांश, शब्दक्रम, ओळींचे विरामचिन्हांनी पाडलेले खंड अर्थाचे आकलन सुगम होण्यातले हेतुपुरस्सर अडथळे म्हणून

येतात. कधी अर्धविराम, कधी स्वल्पविराम, कधी ओळीच्या मधेच पूर्णविराम आणि नव्या वाक्याची सुरुवात — ही लक्षणे काहीतरी विचलित होत असल्याची शैलीचिन्हे होत. पुढे अर्थस्तरावर ही चिन्हे जोडल्यास अर्थवलयांची ही खळबळ महत्त्वाची ठरेल.

तसेच वाक्यरचनेचा घाट पाहतांना असे दिसेल, की कुठे कुठे वाक्याच्या घटकांची अनपेक्षितपणे अपरिमित फेकाफेक केली आहे. तिसऱ्या कडव्यात शेवटच्या दोन ओळींमध्ये 'जिज्ञासूंचे वेधू इच्छिते चहाचे विचक्षण वर्तुळ' ह्यातला सगळ्यांत महत्त्वाचा असलेला शब्द 'लक्ष' हा वाक्याच्या पूर्ण शेवटी येतो. व्याकरणाच्या आदर्श नियमाची ही हेतुनिष्ठ मोडतोड होय. ह्यामुळे 'लक्ष' हा शब्द येईपर्यंत त्या वाक्याच्या अन्य घटकांवर जबरदस्त ताण पडत जातो.

आता संहितानिष्ठ भाषेच्या भिन्न भिन्न स्तरांवरून अर्थस्तरावर येतांना ह्या सर्व स्तरांचे भान ठेवत आपण कवितेच्या अंतर्रचनेला कसे हळूहळू पकडू शकतो, हे पाहू.

पहिल्या कडव्याच्या सुरुवातीलाच 'इराणचा चकणा शहा' असा माणूस मराठी जगतात तर प्रत्यक्ष नसल्याने हे सर्व इराण्यांना अभिमानास्पद असलेल्या इराणच्या शहाचे इराणी हॉटेलात सार्वत्रिक आढळणारे भिंतीवर उंच टांगलेले भव्य चित्र आहे, असा संदर्भ लागतो. ह्या फोटोबरोबर आपणही भिंतीवरून समोरच्या इराणी हॉटेलचे परिप्रेक्ष्य पाहत आहोत. हॉटेलातले आरसे, भडक रंगीत सीन किंवा आदर्श निसर्ग-देखाव्यांची चित्रें, रिकामटेकडे लोक, चहा पीत इंटलेक्च्युअल भंकस करणारे लोक ही स्थिरचित्रे क्रमाक्रमाने कवितेत समोर येत जातील. हा इराणच्या शहाबरोबरचा चाक्षुष बिंदू कवितेने वाचकांसाठी प्रथमच प्रस्थापित केला. भिंतीवरून खाली शहाला दिसणारी फुटक्या शोकेसमधल्या काचेआडच्या जुनाट केकवरची बुरशी हळूहळू ('क्रमिक') अशी विघटनाची कायम सुरू असलेली प्रक्रिया वाचकालासुद्धा दाखवते. ह्या विघटन-प्रक्रियेचा कवितेच्या आशयसूत्राशी खोलवर संबंध नंतर लक्षात येईल. खरे तर बुरशी ही एक वाढही आहे, पण ह्या वाढीमुळे ती ज्या पदार्थावर वाढेल, त्याचा क्रमिक नाश अटळ आहे.

शहाच्या चकण्या नजरेतही हे द्वैत आहे.

शहाच्या पाहण्यात आणि तिकडे खाली चाललेल्या नैसर्गिक विघटन-प्रक्रियेच्या सातत्यात एक माशी व्यत्यय आणते आहे. ह्या कवितेतल्या प्रबळ अशा अचेतन सृष्टीत हा एकच धडपडणारा किरकोळ प्राणी आहे. तिच्या अनुषंगाने आपल्या दृष्टिपरिघात एक 'सुशिक्षित बेकार' दिसतो. त्याच्या मनगटाभोवती ही माशी फिरत असल्याने ती जणू त्याला राखी बांधते आहे. एवढाच एक प्राणी त्याला जीव लावणारा भेटतो. 'सुशिक्षित बेकार' हा खरे तर वृत्तपत्रीय क्षेत्रनिर्देशक आहे, पण ह्या प्रकारात कसा माणूस असू शकेल ? तरुण, शिक्षणामुळे प्राप्त केलेली सुंदर मूल्ये गडगडायला आलेली पाहणारा, दबलेली निराशा, असह्य झालेले परावलंबी जीवन, तरुण वयातल्या गरजा न भागणाऱ्या — ह्या संकल्पना गृहीत धरल्यास माशीने त्याला प्रेमाने राखी बांधू पाहणे जुळते. शिवाय मराठीत माशी स्त्रीलिंगी असल्याने हे 'अकृत्रिम' भगिनिप्रेम व्याकरणाच्या स्तरावरही तोलून धरलेले आहेच.

दुसऱ्या कडव्यात दृश्याचे केंद्र इराणी हॉटेलातल्या भौमितिक अचूकपणाने नजरच खिळवून टाकणाऱ्या भडक रंगीत निसर्गचित्रांकडे वळते. ह्यांतल्या वनराजी (पंडिती परंपरेचा क्षेत्रनिर्देशक), टोकदार गवताची हिरवळही निर्जीव असल्याने वाऱ्याने हलती दाखवण्याचा प्रश्नच चित्र बनवणाऱ्यापुढे आला नाही, सरळ सरोवर आणि त्याचा विपर्यास म्हणून त्यात पोहणारे वाकडे हंस, सरळ बंगल्यातून एकदम समोर मोठा मोठा होत जाणारा रस्ता — खालून पाहिल्यास त्याच बंगल्याला सुईवर तोलून धरल्यासारखे विचित्र दृश्य ह्या सर्व वस्तू अधिवास्तव (स्यूररिॲलिस्ट) दृष्टीने पाहिल्या आहेत. ह्यातले चेतनागुणीकरण सजीव सृष्टीच्या मुकाबल्यात अतिशय नेटके आणि परिपूर्ण 'आखीव-रेखीव' आहे.

तिसऱ्या कडव्यात ह्या चित्रांची ग्लासातून पाणी पिता पिता दिसणारी घोटागणिक लांब-आखूड होणारी प्रतिबिंबे टिपतांना कोणाही तृषार्ताला ती तशी वाटतील, एवढाच उल्लेख आहे. कदाचित सुशिक्षित बेकारही असे पाहत असावा. परंतु ह्या टेबलावर वैचारिक गप्पा मारणाऱ्यांच्या टोळक्याला सुद्धा कमी प्रमाणात उल्लेखून चहाच्या कपाने उमटवलेल्या एका गोल डागाचे प्रमाण वरचे मानलेले आहे. सजीव सृष्टीच्या अचेतनीकरणाने आणि अचेतन सृष्टीच्या मानवीकरणाने हे दृश्य अधिकाधिक गतिमान होत चालले आहे.

कारण टेबलाच्या चौकोनावरचा हा गोल डाग अधिक वास्तव, अधिक परिपूर्ण ठरतो. त्यामुळेच तो सर्वांचे 'लक्ष' वेधून ठेवतो.

चौथ्या कडव्यात आणखी एक आभासात्मक सजीव प्राणी (पहिल्या कडव्यातल्या प्रेमळ माशीनंतर) हळूहळू आकार घेतो आहे. इतका वेळ हे काळे मांजर 'अंधारांना निमित्त' झाल्यामुळे अचेतनच ठरले होते. 'अंधारां'चे हे अनेकवचन त्यांना अतिशय सजीव करणारे ठरले आहे. काळे मांजर 'गतप्रभ' आणि 'दुश्चिन्ह' असल्याने भयानक भविष्याची जाणीव करून देते. त्याची 'दुटप्पी' झोप दोन बायकांचा दुर्घट संसार करण्याइतके दोन 'स्वप्नप्रपंच' सांभाळते. एकूण कुठेतरी दोन गोष्टींमधला झगडा तीव्रपणे प्रतीत होऊ लागला आहे. तो कोणता, हे पुढच्या कडव्यात अधिक स्पष्ट होईल. इतका वेळ 'दुटप्पी'पणे चाललेला हा प्रपंच तातडीने संपण्याची लक्षणे म्हणून लगेच त्याच ओळीत 'दिशांची अफरातफर' येते. अशी दिशांची अफरातफर करणारे हॉटेलातले चाऱ्ही बाजूंचे बिलोरी आरसे होत. हे अवकाशाचे भान सुटणे म्हणजे प्रारंभीच सुरू झालेल्या विघटन-प्रक्रियेचा शेवट होय. मंत्रिमंडळाचा भ्रष्टाचार जसा खुला झाल्याबरोबर भ्रष्टाचार करणारेच उलटच्या बोंबा मारू लागतात, तसे ह्या इतका वेळ साळसूद ठरलेल्या आरशांनी दबलेले विघटन स्वत:च खुले केले. केकवरच्या बुरशीपासून टिकलेले स्थिर, संतुलित जग, वारा नसलेले गवत दाखवणारी चित्रे आणि सगळे रेखीव आभास, गोल डाग आणि दुश्चिन्ह मांजर इथपर्यंतचे सर्व अर्थघटक भयानक वेग घेऊन खुल्या अव्यवस्थेपर्यंत कवितेचे आशयसूत्र आणून सोडतात. 'प्रतिबिंबां'चे आरशांशी असलेले नाते 'प्रतिबोंब'च्या ध्वनिसमुदायाने बव्हंशी परावर्तित केलेले आहेच. ह्या परस्परव्याप्त अर्थकक्षा एका शब्दात येऊन गेल्याने आतल्या आत पूर्ण झालेले विलक्षण गतिमान असे काहीतरी अघटित होणार, असे मितव्ययाने सांगितले गेले. सजीव आणि निर्जीव सृष्टीने कसेबसे उभारलेले हे विश्व कोलमडते आहे.

शेवटच्या कडव्यात प्रथमच आतापर्यंत चालत आलेले वस्तूवस्तूंमधील ताणांचे मानवी पातळीवर परिमार्जन झाले आहे. आपला सुशिक्षित बेकार इतका वेळ चाललेली प्रक्रिया स्वत:च्या अस्तित्वाशी जोडू पाहत असणार. त्याने स्वत:शी काहीतरी ठरवले. 'प्रतिबोंब' झाल्याझाल्या त्याने सिगारेट

पेटवली. निकोटिनप्रणीत बेछूटपणा, नैराश्य हा संदर्भ इथे गृहीत धरावा. त्याने ठेवलेली 'जळती' काडी चहाच्या वर्तुळात जरा आर्द्र होऊन तिचे लांब बारीक कोळसामय उरलेले प्रेत किंचित डोक्याकडून वर उंचावले. हे सूक्ष्मदर्शी शैलीचिन्ह महत्त्वाचे ठरते, कारण इथे 'जळती' हे एक रूपकीय शैलीचिन्ह होते. बर्फाच्या लादीवर ठेवलेले बेवारशी प्रेत ज्याप्रमाणे ओळख दाखवणाराची वाट पाहत पडलेले असते. ही उत्सुकता सुशिक्षित बेकाराच्या संभाव्य आत्महत्येच्या प्रेरणेचे स्थानांतरण म्हणून पाहता येते. कारण सुशिक्षित बेकाराला सम्यासोयऱ्यांची समशीतोष्ण मानवी माया मिळत नाही. शरीरपोषणाची चिंता सुशिक्षित तरुण माणसाच्या किंकर्तव्यमूढ अवस्थेत अत्यंत जीवघेणी असते. शेवटच्या दोन ओळींत वाक्यही पूर्ण नसून खंडित उपमान म्हणून फक्त त्या ओळी येतात. 'लाश' हा खास फारशी शब्दही पूर्णपणे अचेतन सृष्टीचा विजय दर्शवतो. हे आत्मनाशाचे दुश्चिन्ह त्याला स्वत:चे नको झालेले सचेतनत्व दर्शवते. ते बाह्य प्रपंचावरचा स्वत:चा ताबा सुटल्याचे निर्देशकही आहे.

संहितेतील सर्व स्तरांवरच्या भाषिक रूपांनी प्रखर असा मानसिक ताण निर्माण केल्याने सबंध कवितेत उभारलेली संरचना अत्यंत निष्ठुर अशी मानसिक स्थिती निर्माण करू शकली.

•

परिशिष्ट चार

भाषांतर-मीमांसेचे स्वरूप

प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या भाषांतरप्रक्रियेचा अभ्यास केल्यास साहित्याच्या भाषेबद्दलची महत्त्वाची निरीक्षणे प्राप्त होतात; परंतु भाषांतरासंबंधीच्या ग्रंथांचे, समीक्षेचे व अहवालांचे अवलोकन करणारास सामान्यत: असे विधान करता येईल, की भाषांतर-मीमांसा ही फारशी प्रगत अभ्यासशाखा नाही. भाषांतरासारखे किचकट, वैतागजन्य आणि मेहनतीचे व ह्या सर्वांच्या प्रमाणात अत्यंत कमी फायद्याचे काम आधीच बाजारी वाङ्मयीन जगात फारसे प्रतिष्ठेचे नाही. चांगले भाषांतर करण्यापेक्षा भिकार निर्मिती करणेच सर्वत्र महत्त्वाचे ठरते. भाषांतराचीच ही दशा, तर भाषांतरावरील चर्चेचे जुजबी स्थान का — हे सहज ध्यानात येण्यासारखे आहे. आजही आपण भाषांतरांवरील चर्चेला 'द प्रॉब्लेम्स ऑफ ट्रान्सलेशन' असेच नाव देतो, कारण अजून भाषांतर-मीमांसेचे स्वरूप प्रवाशांच्या गाईडबुकासारखे अडचणीतून मार्ग काढण्यापुरते महत्त्वाचे समजले जाते. हे क्षेत्र कोणत्या प्रकारच्या अडचणींनी व्यापलेले आहे, याची कल्पना मात्र आज ह्या क्षेत्रात काम करणाऱ्यांना आलेली दिसते. कवितेच्या भाषांतरापासून तर यांत्रिक भाषांतरापर्यंत ह्यात उपस्थित होणाऱ्या प्रश्नाचे स्वरूप पाहता भाषांतर-मीमांसा हे विविध अभ्यास-क्षेत्रांच्या सीमेवरचे व्यामिश्र क्षेत्र आहे, असे म्हटले पाहिजे.

भाषांतर-मीमांसेची फारशी प्रगती न होण्याची आणखी काही कारणेही आज स्पष्ट झाली आहेत : ह्या अभ्यासाला शास्त्रीय चौकट नव्हती. एक सुसूत्र कार्यक्रम म्हणून भाषांतरे क्वचितच हाती घेतली जात, त्यामुळे भाषांतरासंबंधीचे सिद्धांत मांडतांना चुकीच्या पद्धतींचा वापर होत होता, किंबहुना पद्धती टाळून काव्यिक-कोटिबाज सिद्धांतच मांडलेले दिसतात. द्विभाषिकता ह्या भाषाशास्त्रीय घटनेचे शास्त्रीय विश्लेषणही मानव्य अभ्यासक्षेत्रात उशिरा सुरू झाले. दोन किंवा अधिक अभ्यासक्षेत्रांच्या सीमेवरील विषयाचा अभ्यास करण्याची शिस्तही प्रबळ एकेरी शास्त्रीय पद्धतींमुळे अभ्यासकांना नव्हती. एका विशिष्ट पद्धतीचा वापर करणारी अनेक शास्त्रे एकमेकांच्या अभ्यासाला पूरक अशी तत्त्वे मांडत असतात व पर्यायाने त्या पद्धतीतही सुधारणा घडवून आणत असतात. त्यामुळे ती शास्त्रे व ती पद्धत ही दोन्ही प्रगत होत असतात. दुर्दैवाने भाषांतर-समीक्षा ही एकभाषिक-एकसांस्कृतिक अशी वाङ्मयीन समीक्षेमधलीच बिनशिस्तीची बाब आहे, अशी सर्वत्र भूमिका घेतली गेलेली दिसते. शिवाय भाषांतरांची स्वैर अनुवादापासून तर वाङ्मयचौर्यापर्यंत अनेक व्यक्तिनिष्ठ रूपे प्रचलित असल्याने ह्या रूपांचा अभ्यास एका केंद्रावरून होणे अशक्य होते. अशी चर्चा करणारे भाषांतरकार, कवी, वाङ्मयेतिहासकार व समीक्षक वारंवार साहित्य-समीक्षेतले नेहमीचे कूटप्रश्न उपस्थित करून भाषांतराच्या खास प्रश्नांपासून दूर जातांना दिसतात. मात्र भाषांतर प्रक्रियेसंबंधी अंतर्दृष्टी दाखवणारी तात्त्विक विधाने अनेक प्रतिभावंतांनी आपापल्या प्रस्तावना, टीपा, समीक्षा, पत्रे, संवाद, इ. मधून व प्रसंगोपात्त केलेली भरपूर आढळतात (उदा., ज्ञानेश्वर, तुकाराम, वामन पंडित, दासोपंत, जेम्स हॉवेल, ड्रायडन, जॉनसन, कॉलरिज.) ह्या विधानांना चिकित्सेचे पुरेसे बळ नसल्याने सिद्धांतांच्या पातळीवर ते अर्थातच जाऊ शकत नाहीत. ह्या विधानांचे पुनर्रचन करून त्या त्या काळातल्या भाषांतर-मीमांसेचे स्वरूप कोणी केल्याचेही प्रस्तुत लेखकाच्या वाचनात नाही. अलिकडच्या शास्त्रीय चर्चेत वरील विधानांचा तळटीपा म्हणून फक्त उपयोग केला जातो. मॅक्सम्यूलर, मॅथ्यू आर्नोल्ड, इ. व्ही. रीऊ, इझरा पाउंड ह्या भाषांतरकारांनी भाषांतरावर महत्त्वाची चर्चा केली आहे. मराठीतल्या थोर भाषांतरकारांनी तात्त्विक चर्चा टाळलेली दिसते.

एकंदरीने भाषांतरासंबंधीचे सिद्धांत मांडण्यासाठी लागणारी तौलनिक दृष्टी व शास्त्रीय चौकट नसल्याने विसाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत म्हणजे भाषाशास्त्र

पूर्ण विकसित होईपर्यंत भाषांतरातल्या अडचणींची ठोक चर्चा ठरावीक प्रश्नांभोवती चालत राहिली. आजही हे प्रश्न संदर्भ म्हणून भाषांतर-मीमांसेला वापरावे लागतात. हे प्रश्न साररूपाने असे मांडता येतील :

(१) भाषांतर हे मुक्त असावे, की मुळाबरहुकूम ?

'सुंदर असेल, तर क्वचितच एकनिष्ठ; आणि एकनिष्ठ असेल, तर क्वचितच सुंदर' ही सिसरोची उक्ती या संदर्भात नेहमी उद्धृत केली जाते

(२) भाषांतरासाठी व्युत्पत्तीची *अधिक* गरज असते, की प्रतिभेची ? (येथे प्रतिभा म्हणजे मेहनत न करता काहीही 'जमवणे' असाच अर्थ अभिप्रेत असे.) म्हणजे भाषांतर हे प्रतिभेच्या बळावर होते, की ती प्राय: इच्छाशक्तीवर व मेहनतीवर चालणारी विवेकनिष्ठ क्रिया आहे ?

(३) भाषांतर हे शास्त्र, की कला ?

(४) भाषांतर हे मूळ भाषेतल्या साहित्यकृतीसारखेच दुसऱ्या भाषेतही वाटावे, की भाषांतरासारखे वेगळेच जाणवत राहावे ?

(५) भाषांतरातला काळ, भाषाशैली, संस्कृतिचित्रण इ. मूळच्यासारखे ठेवावे, की भाषांतर झाले, त्या काळानुसार त्यात फेरफार करावे ?

(६) भाषांतर मातृभाषेतच करावे, की परभाषेतही ? भाषांतरकाराची मूळ भाषेवर हुकमत असावी, की ज्या भाषेत भाषांतर करायचे, तिच्यावर हुकमत असावी ? दोन भाषांवर सारखी हुकमत असू शकते काय ? एकूण कोणत्याही भाषेची समज कमी असेल, तर भाषांतराचा दर्जा घसरत नाही काय ?

(७) भाषांतरांची प्रयोजने कोणती ?

वरील पैकी कोणताही प्रश्न चर्चा करून सुटणारा नसल्याने या प्रश्नांची फक्त चर्चाच पंडित, समीक्षक करीत असत. ह्या प्रश्नांची शास्त्रीय चर्चा करण्यासाठी वैयक्तिक गुणदोषांच्या व कबुलीजबाबांच्या साक्षीच स्वत: भाषांतरकारांनी देणे आवश्यक असल्याने ह्याबद्दलची उत्तरे स्वत: भाषांतरकार प्रामाणिकपणे देईपर्यंत भाषांतर-मीमांसा अंधारातच राहील, असे दिसते. ह्या प्रश्नाचे स्तोम प्रामाणिकपणाशिवाय चालू राहिल्याने भाषांतराबद्दल प्राथमिक स्वरूपाच्या चर्चाच चालू राहिल्या आणि प्रमाण्यवादी संकल्पना रूढ झाल्या.

विद्वत्तेमुळे भाषांतराबद्दलचे मूलभूत अज्ञान नाहीसे होत. नाही, हेही जॉर्ज स्टायनरच्या **आफ्टर बेबल** (लंडन : ओ. यू. पी., १९७५) ह्या बेशिस्त ग्रंथावरून लक्षात येण्यासारखे आहे.

१९४० च्या सुमारास भाषांतर-मीमांसा ही भाषाशास्त्राची उपयोजित शाखा म्हणून गणली जाऊ लागली. भाषाशास्त्र हे सर्वांत प्रगत मानव्य शास्त्र असल्याने भाषांतरासंबंधीच्या सर्व प्रमाणवादी संकल्पना यथार्थवादी होऊन ह्या क्षेत्राचा भाषाशास्त्रीय चौकटीत पूर्ण कायापालट झाला. ह्या क्षेत्रात वर्णनपरता वाढली. भाषाशिक्षणातील वेगवेगळ्या सिद्धांतांचाही भाषांतर-मीमांसेला उपयोग झाला. त्याचबरोबर द्विभाषिक तौलनिक अभ्यासक्षेत्रे वाढून द्विसांस्कृतिक प्रक्रियांची यथार्थवादी चर्चा होऊ लागली. भाषांतर ही संहितेचे एका भाषिक-सांस्कृतिक आवरणातून दुसऱ्या भाषिक-सांस्कृतिक आवरणात स्थानांतरण करणारी एक द्विभाषिक प्रक्रिया आहे, ह्या रूपांतरणात भाषांचे अंत:स्तर अधिक कार्यरत होतात व मग बहि:स्तराचा उपयोग कसकसा होतो, ही प्रक्रिया एकूण भाषाशास्त्रीय उपव्यवस्थांनी स्पष्ट करण्यात आली. सर्व प्रकारच्या गद्य वा पद्य, ललित वा शास्त्रीय संहितांच्या भाषांतरांमध्ये काही समान सत्त्व असते, भाषेच्या वापराची समान गुणधर्म-वैशिष्ट्ये असतात. ह्या भूमिकेवरून भाषांतर-मीमांसक भाषाशास्त्रज्ञांनी काही उद्दिष्टे ठरविली व भाषांतराच्या क्षेत्राचा व्याप व मर्यादा स्पष्ट केल्या. भाषांतर-मीमांसेचा अशा रीतीने पाया घातला गेला.

दोन भाषांच्या संरचनांमध्ये अंत:स्तरावर बऱ्याच मोठ्या प्रमाणावर साम्य असते, ह्या शब्दार्थविचारातील (सिमँटिक्स) सिद्धान्तावरून आणि तौलनिक भाषाशास्त्रातील साम्यदर्शक अभ्यासांवरून असे सिद्ध करता येते, की एका भाषेतील संहितेच्या शब्दार्थांचे स्थानांतरण दुसऱ्या भाषेतील संहितेत करता येणे शक्य असते. हे स्थानांतर अर्थदृष्ट्या समनिर्देशक अशा भाषिक घटकांमधून शक्य होते. ह्या प्रक्रियेत 'समनिर्देशक अर्थ' ही संकल्पना विवाद्य ठरली आहे. एखाद्या वाक्प्रचाराचे म्हणजे भाषिक घटकाचे मूळ भाषेत अर्थदृष्ट्या जे स्थान असेल, तेच स्थान जितके शक्य असेल तितके, दुसऱ्या भाषेत त्याऐवजी वापरलेल्या वाक्प्रचाराचे असले पाहिजे, असा व्यावहारिक उपयोग या संकल्पनेत आहे. म्हणजे दोन भाषांमध्ये व्यावहारिक अर्थाच्या दृष्टीने

समानके असतात व ती भाषांतरात योजलेली असतात. जितक्या ह्या दोन भाषा रक्ताच्या नात्याने अधिक जवळ किंवा सांस्कृतिकदृष्ट्या अधिक जोडलेल्या असतील, तितकी त्यांच्यामध्ये जास्त समानके असतील व त्यांच्यांत अर्थाचे स्थानांतरण सोपे जाईल. उदा., उडिया-मराठी, मराठी-कानडी, मराठी-गुजराती, इ. भाषांतरकाराला मातृभाषेचे ज्ञान परभाषेपेक्षा साहजिकच जास्त असल्याने भाषांतरे मातृभाषेतच सर्जनशील ठरतात.

त्याचप्रमाणे एकाच इंग्रजीसारख्या दीर्घकाळ अनेक जनसमुदायांवर लादलेल्या भाषेतून जेव्हा मराठीसारख्या भाषेमध्ये वर्षानुवर्ष विचारांची घेवाण एकसारखी चालू असते, तेव्हा मूळ भाषेच्या शब्दार्थव्यवस्थेशी जुळणारी एक दुय्यम व्यवस्था अशा *घेणाऱ्या* ग्राहक भाषेत प्रस्थापित झालेली असते. त्यामुळे भाषांतरांना आवश्यक अशी समानके उसनवारीनेच अशा घेणाऱ्या भाषेत पुरेशी तयार असतात. भाषांतरांची दीर्घ परंपरा असलेल्या जर्मन, इंग्रजी अशा भाषांमध्ये परक्या भाषांचे अर्थक्षेत्र स्थिरभाषेच्या पातळीवर सुरक्षित ठेवलेले असते. जगभर दिवसेंदिवस समान संस्कृतितत्त्वांच्या प्रसारामुळे, विस्तारमाध्यमांमुळे व वैज्ञानिक सार्वजनिकतेमुळे एक आंतरराष्ट्रीय अर्थक्षेत्र सर्वत्र प्रस्थापित होतांना दिसते. ह्या घटना भाषांतर-प्रक्रियेला पोषक आहेत. भाषांतरांमुळे ह्या घटना बऱ्याच मोठ्या प्रमाणावर घडतांनासुद्धा दिसतात. अशाच स्वरूपाच्या भाषासंपर्कांच्या राष्ट्रीय व सामूहिक प्रक्रियांमधून एकमेकांच्या संरचनांचा परिणाम म्हणून तिसरीच कृत्रिम हेंगाडी भाषा रूढ होते. परक्या भाषेच्या अर्थरचनांची सवय होऊन परक्या भाषेत लिहिणे बोलणे वाढते . व **इंडियन रायटिंग इन् इंग्लिश** ह्यासारखे वाङ्मय निर्माण होते. भाषांतर-मीमांसेत अशा विविध प्रकारच्या लिखित द्विभाषिक परिणामांचा अभ्यास होऊ शकेल.

भाषाशास्त्रीय भाषांतर-मीमांसेशी संलग्न असे दुसरे अंग शब्दार्थविचारदृष्ट्या केलेले भाषांतरांचे विश्लेषण होय. संस्कृत ग्रंथ शिकवण्याकरता वापरण्यात येणारी अन्वयार्थाची पद्धत ह्या अंगाचे उत्कृष्ट उदाहरण ठरते. सूक्ष्मलक्षी पाठचिकित्सा भाषांतराला अपरिहार्यपणे अचूकता आणून देते. ह्यातील **अर्थविचारदृष्ट्या भाषांतर** हे संदेशवहनाच्या व चिन्हविनिमयाच्या विशालतर क्षेत्रांचा भाग ठरते. भाषांतर-प्रक्रियेत एका भाषेच्या चिन्हसमूहाचे आकलन होण्यासाठी त्या चिन्हांची अर्थामध्ये मोड केली जाते व ह्या अर्थाची

दुसऱ्या भाषेच्या चिन्हसमूहामध्ये बांधणी करून मग त्याचा भाषेच्या बहि:स्तरावर आविष्कार केला जातो. ह्या प्रकारात मूळ अर्थाची रूपसापेक्षता आवश्यक असेल, तर तीही नव्या चिन्हरचनेत मुळासारखी ठेवली जाते. वरील जोडक्रिया लक्षात घेता दोन भिन्न चिन्हव्यवस्थांवर **सारखीच हुकमत ठेवणारा संदेशवहनाचा व्यवहार** ही संकल्पना काही मूलभूत विरोध निर्माण करते. भाषांतर-मीमांसेच्या सांस्कृतिक अंगाचा विचार करतांना हा विरोध अधिक स्पष्ट होतो, तो पुढे बघू.

एका भाषेत चिन्हांकित झालेला अर्थ दुसऱ्या भाषेत कसा जातो, ही चर्चा एकाच वेळी तर्कशास्त्र, तत्त्वज्ञान, भाषाशास्त्र आणि मानसशास्त्र ह्या भिन्न भिन्न शास्त्रांमधील विशिष्ट शाखांनी मांडलेल्या सिद्धांतावर अवलंबून राहून करावी लागते. कारण अर्थाचा अर्थ काय ? अर्थाचे मूळ स्वरूप काय ? भाषानिरपेक्ष अर्थ असतो काय ? निर्गुण, निराकार असा चिन्हनिरपेक्ष अर्थ मानवी आकलनात येऊ शकतो काय ? हे प्रश्न नेहमीच विवाद्य ठरतात. तथापि, भाषेवर नीट पकड असणाऱ्या कोणाही वाचकाला हे ठामपणे सांगता येईल, की लिखित संहितेत भाषिक रचनांमधला अर्थ निखळ नसतो. विशेषत: ललित साहित्यकृतीच्या संहितांचा अर्थ निखळ नसतो. तो संहितेने ठरवलेल्या रूपाप्रमाणे म्हणजे रूपसापेक्ष असतो; त्याची मोड करता येते, परंतु थोडीफार अर्थहानी होणे संभवनीय असते. रूपसापेक्षता किती अर्थवाही आहे, ह्यावर ही हानी अवलंबून असते.

आता मूळ भाषेतल्या एका संहितेतल्या रूपसापेक्ष अर्थाचे दुसऱ्या भाषेतल्या संहितेत रूपसापेक्ष असेच स्थानांतरण मुळाबरहुकूम होणे अशक्य आहे, हा एक ध्रुव; आणि दुसरा ध्रुव म्हणजे एका भाषेच्या चिन्हांनी व्यापलेला अर्थ दुसरी कुठलीही भाषा वेड्यावाकड्या स्वरूपात का होईना, परंतु व्यापू ही शकतेच, कारण भाषांभाषांमधले फरक फार खोलवर नसतात, भाषिक युनिव्हर्सल्सचा — सर्वसाधारण्याचा — सिद्धांत लावल्यास भाषांतर हे सहज शक्य आहे. ह्या दोन ध्रुवांच्या ताणामधून विविध वाद निर्माण होतात. तथापि, ह्यांतला मध्यम मार्ग म्हणून युजीन नायडा ह्या आजच्या सर्वश्रेष्ठ भाषांतर-मीमांसकाने असा सिद्धांत मांडला, की दोन भाषांमधले साम्य भाषांच्या अर्थाच्या गाभाऱ्याजवळ 'अधिक' असते व भाषेच्या अंत:स्तरातील

वाक्यविन्यासानंतर बहि:स्तरापर्यंत ते कमी कमी होत जाते.

ह्या संपूर्ण चर्चेत अर्थाची रूपनिरपेक्ष अभाषिक अशी संकल्पना करून मग त्याचे चिन्हीकरण होते, असे मानणाऱ्या मीमांसकांनाही भाषांतरात मूळ अर्थाची काहीतरी हानी ही होतेच, असे मान्य करावे लागते. वस्तुत: अर्थाचा आपण काय अर्थ करतो, ह्यावर ह्या प्रश्नांचे उत्तर अवलंबून आहे. भाषेचे स्वरूप प्रतीकात्मक म्हणजे स्वत: साधनभूत होऊन स्वत:पलिकडचा अर्थ दाखवणे असे आहे. एखाद्या भाषिक संहितेत बांधलेला अर्थ अभिधा, लक्षणा व अशा सरळ व्यावहारिक व संहिताविशिष्ट स्वरूपांमधूनच व्यक्त होतो. ह्यानुसार त्या त्या संहितेत कोणत्या प्रकारचा अर्थ निर्णायक ठरेल, याची व्यावहारिक व्यवस्था असते. भाषांतराची अशक्यता आणि आवश्यकता ह्या दोन ध्रुवांमधून मार्ग काढत वरील व्यावहारिक व्यवस्थेचा अर्थ पायाभूत मानून कोणत्याही भाषेत मूळ अर्थाची पुनर्रचना करता येते.

भाषांतराची अशक्यता मानणारे लोक बहुधा रूपनिष्ठ अशा कवितेसारख्या वाङ्मयप्रकाराचे उदाहरण घेताना दिसतात. वस्तुत: हा अडवणूक करण्याचा एक प्रकार आहे. कारण कवितेची संहिता अत्यंत गुंतागुंतीची, भाषिक रचनांनी व व्यामिश्र चिन्हांनी अनेकपक्षी अर्थ व्यक्त करणारी असते. मराठी कवितेचे मराठीतसुद्धा पुन्हा दुसऱ्या प्रकारच्या भाषिक रचनेने पुनर्कथन करता येत नाही. अशा परिस्थितीत दुसऱ्या भाषेवर ही निष्ठुर जबाबदारी लादणे म्हणजे अस्तित्वात नसलेली प्रमाणे भाषांतराकडून अपेक्षिणे ठरते. कारण कोणत्या नेमक्या अर्थाची समानके दुसऱ्या भाषेत शोधावी, हे येथे स्पष्ट केलेले नसते. ह्याउलट शास्त्रीय विषयावरील संहिता तार्किक चिन्हांचीच भाषा वापरत असल्याने तिचे भाषांतर मूळ अर्थाची हानी न होता समान भाषाचिन्हे वापरून करता येते. शिवाय शास्त्राची भाषा रूपसापेक्ष नसते. त्यामुळे भाषांतराच्या अरूंद वाटेतूनही तिला सुलभपणे दुसऱ्या भाषेत नेता येते. ललित भाषेच्या भाषांतराची वाट कितीही रूंद केली, तरी अर्थहानी होणे टळत नाही.

संहितेला मिळणारा प्रतिसाद मानसिक असल्याने भाषांतरित कृती मूळच्या सारखी 'वाटणे' ह्यातील वाटण्याला काहीही मोजमाप अस्तित्वात नाही. भाषांतरात अर्थाची हानी होतेच, हे विधान तत्त्व म्हणून मान्य करणे आणखी

एका कारणाने अशास्त्रीयच ठरते. मूळ संहितेत 'जितका' अर्थ आहे, 'तितकाच' अर्थ दुसऱ्या भाषेत मांडता यावा, ह्या कसोटीतील 'जितक्या-तितक्या'ला वस्तुनिष्ठ मोजमाप देता येत नाही. सारांश, भाषांतरित कृती ही मूळ कृतीचा एक भेद किंवा व्हेरिएशन म्हणून मानणे अधिक सयुक्तिक वाटते.

हे भेदाचे शैलीशास्त्रीय तत्त्व भाषांतराच्या चर्चेला अधिक अनुकूल चौकट प्राप्त करून देते. सर्व मानवजातींमध्ये वास्तवाचे आकलन आणि तज्जन्य अर्थाचे चिन्हीकरण जवळपास सारख्याच पद्धतीने केले जाते. त्या त्या भाषेची संरचना काही मर्यादेपर्यंत ह्या प्रक्रियांवर हुकमत गाजवते, असे मान्य केले, तरी तेवढ्या मर्यादेपर्यंत व्यापलेल्या त्या त्या भाषेच्या वैशिष्ट्यांपुरत्या अर्थाचे भाषांतर दुसरीत साहजिकच होणार नाही. जे शक्यच नाही, त्यासाठी आटापिटा करण्यात स्वारस्य नाही. मात्र एवढ्यावरून भिन्न भाषांच्या उपव्यवस्थांमधील समान अर्थनिर्मितीसंबंधीचे सिद्धांत खोटे ठरत नाहीत. एका भाषेतील एका अर्थाच्या घटकाचे समनिर्देशक दुसऱ्या भाषेत निरनिराळ्या उपव्यवस्थांमध्ये शोधता येतात. मराठीतील नपुंसकलिंगी शब्दाचा समनिर्देशक इंग्रजीत किंवा हिंदीत व्याकरणाच्या लिंगघटकातच सापडेल, असे नाही. उदाहरणार्थ, कुत्रा, कुत्री, कुत्रं ह्या प्रकारचे तीन अचूक समानार्थी शब्द नपुंसकलिंगी नसलेल्या इंग्रजीत किंवा हिंदीत नसणार. असे समनिर्देशक ध्वनि-शब्द-शब्दसमूह-वाक्यविन्यास-वाक्यरचना किंवा वाक्याबाहेरील वाक्यसमूहाच्या घटकांमध्ये शोधल्यास सापडू शकतील. आणखी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे सूक्ष्म किंवा स्थूल भाषिक तत्त्वे संपूर्ण संहितेच्या शैलीला अनुलक्षून असतात. एकेका सुट्या तुकड्याला शैलीविचारात महत्त्व नाही. ह्यामुळे समानकांच्या संकल्पनेला अधिक यथार्थवादी अर्थ प्राप्त होतो.

आत्तापर्यंत पाहिलेल्या भाषा, चिन्हव्यवस्था, अर्थविचार व शैली ह्या संलग्न अंगांनी होणाऱ्या भाषांतर-चिकित्सेत भाषांतरातील सर्व घटकद्रव्यांचा व प्रक्रियांचा विचार होतो, इतके ते परिपूर्ण आहे, असे वाटत नाही. भाषाशास्त्राचा अभ्यास सूक्ष्मलक्षी आणि स्थूललक्षी करूनही भाषांतराचे काही महत्त्वाचे गुणधर्म आकलनातून निसटलेले दिसतात. ते भाषाशास्त्राव्यतिरिक्त अन्य शास्त्रांमध्ये लक्षात येतात. ह्यांपैकी एक म्हणजे तौलनिक साहित्यविचारातील भाषांतरासंबंधीचे विवेचन. युरोपात पारंपरिक अभ्यासक्रमात भाषांतर हे तौलनिक

साहित्यविचाराची शाखा गणली जाई. आजही दोन साहित्यपरंपरा, दोन वाङ्मयीन संप्रदाय, दोन शैलीपरंपरा, दोन भाषिक व सांस्कृतिक परंपरा, विविध वाङ्मयप्रकार व छंदप्रकार, वाङ्मयीन सौंदर्यशास्त्रीय मूल्यप्रणाली, इत्यादींमधील स्पशरिषा म्हणून भाषांतराकडे पाहिले जाते. त्याच बरोबर दोन भाषांना छेदणाऱ्या समाईक वाङ्मयीन चळवळी, प्रभाव, थोर ग्रंथांचे समान परिणाम, आशयद्रव्ये, लोकवाङ्मय प्रवृत्ती वगैरे प्रवृत्तींचा व प्रेरणांचा विचार भाषांतराच्या अभ्यासाचे अविभाज्य अंग आहे. मराठीच्या आधुनिक युगाचा पाया प्राय: भाषांतरकारांनी घातला, असे सर्वमान्य विधान केले जाते, परंतु ह्या भाषांतरकारांनी कादंबरी, ट्रॅजेडी, विनोद, समीक्षा, पत्रव्यवहार अशा साहित्यप्रवाहांपासून तर वाक्यरचना, वाक्यविन्यास, शब्दकला, इ. भाषिक प्रयोग इंग्रजीवरून मराठीत कसे रुजवले, ह्या प्रश्नाचे उत्तर एकभाषिक साहित्यसमीक्षेत समाधानकारकपणे सुटणे शक्य नाही. त्यासाठी तौलनिक दृष्टी अपरिहार्य ठरते.

भाषा व संस्कृती मोठ्या प्रमाणावर परस्परावलंबी असतात. भाषांतर हे संस्कृतिसंपर्काचे मोठे वाहक असून त्याद्वारे अत्यंत मूलभूत विचार, मूल्ये, रूपबंध, कथनतंत्रे, इ. एका संस्कृतीने प्रथम शोधून काढलेल्या गोष्टी नकळत देशोदेशी पसरतात, असे लक्षात येते. *पंचतंत्र*ातील गोष्टी सहाव्या शतकात हिंदुस्थानातून इराणमार्गे बगदाद व कॉन्स्टंटिनोपल ह्या केंद्रांतून युरोपभर पसरल्याचे मॅक्सम्यूलरने शोधून काढीपर्यंत कोणाला माहीत नव्हते. ह्यावरून भाषांतराचे सांस्कृतिक कार्य महत्त्वपूर्ण मानावे लागते.

भाषांतराची गरज काय ? भाषांतरासारखी कठोर परिश्रमाची व दुर्धर जोखीम स्वीकारतांना मातृभाषेच्या व परभाषेच्या स्पशरिषेवर आपण लढत आहोत, असे आन्तोनी गालाँद, रिचर्ड बर्टन आणि कृष्णशास्त्री चिपळूणकर ह्या *अरेबियन नाईटस्*च्या सर्व भाषांतरकारांना का वाटते ? याचे उत्तर हेच, की मानवी संस्थांची स्वत:च्या मर्यादांवर मात करण्याची आणि स्वत:पलीकडे जाण्याची शक्ती आश्चर्यकारक आहे. भाषांतरांमध्ये काही सांस्कृतिक प्रवृत्तींचे स्थूल तसेच सूक्ष्म प्रमाणांवरून यथादर्शन आकलन होते. सामान्यत: भाषांतरित साहित्यग्रंथ एका शिष्ट संस्कृतीचे व एका प्रमाणभाषेचे प्रतिनिधित्व करतात, असा गैरसमज आहे. वस्तुत: शास्त्रीय व तांत्रिक ग्रंथ सोडल्यास इतर

सर्वच प्रकारच्या वाङ्मयकृती मुळात कोणत्यातरी पोटभाषेशी व पोटसंस्कृतीशी बांधलेल्या असतात. ही पोटसंस्कृतीची वैशिष्टचे भाषिकदृष्टचा अत्यंत समृद्ध आणि अनुकलनीय असतात. दुसऱ्या भाषेतल्या तशाच पोटसंस्कृतीत ती भाषांतरित झाली पाहिजेत. हेमिंग्वेचे *दि ओल्ड मॅन ॲण्ड द सी* हे पुस्तक शिष्ट मराठीत व पुण्यात केले व शहरी लोकांनी वाचले, तरी या ग्रंथातील मूळ अमेरिकन-कॅरिबियन, युद्धोत्तर, गावठी कोळी संस्कृतीला जपा म्हणणारी पोट-संस्कृती मुळात आहे, तशीच राहते. ह्याबरोबर हयूगोच्या *ला मिझरेबल्चे* साने गुरुजींनी *दुःखी* मध्ये बालकथेत केलेले संक्षिप्त रूपांतर मूळचा रिपब्लीकनिझम मराठीतही सोडत नाही. सारांश, मूळच्या संस्कृतीची उच्च मूल्ये निखळ स्वरूपात जगभर प्रसृत करणारी आंतर्भाषीय व्यवस्था भाषांतरामध्ये असते. त्यामुळे विश्वसाहित्यात नीचमूल्यीय संस्कृतीला आपोआपच वगळले जाते. उदाहरणार्थ, आधुनिक भारतीय साहित्य. याउलट उच्चमूल्यीय संस्कृतीचे प्राचीन भारतीय साहित्य आजपर्यंतसुद्धा नेहमीच सर्वत्र भाषांतरित होत आलेले दिसते.

भाषांतरित कृतीचे मूल्यमापन कसे करावे, ह्याबद्दल परस्परविरोधी रिवाज आहेत. मूळ साहित्यकृतीचे मूळ भाषेतल्या साहित्य-समीक्षेच्या निकषांनुसार मूल्यमापन केले जाते. तसे भाषांतरित कृतीचे मूल्यमापन दुसऱ्या भाषेतल्या वाङ्मयपरंपरेनुसार होऊ शकत नाही. ह्यामुळेच भाषांतरे तौलनिक साहित्यविचाराकडे सोपवण्याचा रिवाज होता. अशा कृतींची प्रभावप्रक्रिया स्वतंत्रपणे अभ्यासता येते. थोर साहित्यकृतींचे तकलादू भाषांतरसुद्धा कोणत्याही भाषेत किमान परिणाम तरी करतेच, असा अक्षरवाङ्मयाची कसोटी म्हणून भाषांतराचा वापर साहित्य-मीमांसेत नेहमी केला जातो. ह्यात भाषेच्या चलघटकाला दुय्यम स्थान प्राप्त होते. मूळ भाषेतल्या संहितेला त्या भाषेतला वाचक जो प्रतिसाद देतो, त्याचेसुद्धा मूल्यमापन शास्त्रीय पद्धतीने होत नाही, अशी जिथे परिस्थिती आहे, तिथे भाषांतरित कृतीला 'तसाच वाटेल' असा प्रतिसाद दुसऱ्या भाषेतील वाचक देईल, याबद्दल काहीही बोलणे अप्रस्तुत ठरते. ही क्रिया संपूर्णतः मानसशास्त्रीय असते. भाषांतराची गुणवत्ता मोजण्याची पात्रता दोन्ही भाषांचा जाणता वाचक होऊन एखाद्याच्या अंगी येऊ शकेल, परंतु अशा वाचकालाही यातून वस्तुनिष्ठ मूल्यमापनाचे निकष ठरवता येतील, असे नाही. कारण भाषांतराचे मूल्यमापन ही परंपरासापेक्ष, संस्कृतिसापेक्ष

आणि मुख्य म्हणजे व्यक्तिसापेक्ष प्रक्रिया असून भाषांतरात काय उणे, काय अधिक, एवढेच तौलनिक मतप्रदर्शन करता येणे शक्य असते. मूळ संहिता व तिचे भाषांतर यांचे सर्वांगीण विश्लेषण करणारा आदर्श नमुनाही आजपर्यंत कोणी मांडलेला नाही. यांत्रिक भाषांतरांचे प्रयोगही निश्चित निर्णयापर्यंत आलेले नाहीत.

एकूण भाषांतराच्या अभ्यासक्षेत्राची आजची परिस्थिती पाहता अनेक शास्त्रांच्या सीमेवरील हे क्षेत्र असल्याने सर्वसमावेशक अशी विवेचनपद्धतीच भाषांतराला योग्य न्याय देऊ शकेल, असे वाटते. ह्यातल्या परस्परव्यापक पद्धती आणि दृष्टिकोन जाणून घेणे आणि त्यानंतर त्यांच्यांत सुसूत्रता आणणे हे भाषांतराच्या क्षेत्रातल्या अभ्यासकांचे प्राथमिक कार्य आहे. मानव व त्याचा मानसिक प्रतिसाद हे महत्त्वाचे चलघटक असलेल्या प्रक्रियांच्या अभ्यासामध्ये वैज्ञानिक शास्त्रांसारखी संपूर्ण वस्तुनिष्ठ तत्त्वप्रणाली अपेक्षित नसते. तथापि, भाषांतरास्वादातील वाचकाच्या किंवा समीक्षकाच्या आत्मनिष्ठ तत्त्वांची बूज राखून काही महत्त्वाचे सिद्धांत मांडणे शक्य आहे, असे आज म्हणता येते.

संदर्भग्रंथ

इंग्रजी :

Babb H. S. (ed.). *Essays in Stylistic Analysis.* New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Barthes, Roland. *Barthes : Selected Writings.*, ed. Susan Sontag. Fontana / Collins, 1983.

Brislin, Richard W. (ed.). *Translation : Application and Research.* New York : Gardner Press, 1976.

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. *Understanding Poetry.* New York : Holt, Rinehart and Winston, 1960.

Brown, Huntington. *Prose Style : Five Primary Types.* Minneapolis : Univ. of Minnesota, 1966.

Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation.* London : Oxford Univ. Press, 1965.

Chatman, Seymour (ed.). *Literary Style : A Symposium.* London : Oxford Univ. Press,1971.

Crystal, David and Derek Davy. *Investigating English Style.* London : Longmans, Green and Co., 1969.

Dolezel, Lubomir and Richard W. Bailey. *Statistics and Style.* New York : American Elsevier Publishing, 1969.

Enkvist, Nils. *Linguistic Stylistics.* The Hague : Mouton, 1973.

Freeman, Donald C. (ed.). *Linguistics and Literary Style.* New York : Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Gravin, Paul L. (ed. and trans.). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style.* Washington : Georgetown Univ. Press, 1964.

Hernadi, Paul. *Beyond Genre.* Ithaca : Cornell Univ. Press, 1972.

Joos, Martin. *The Five Clocks.* Bloomington : Indiana Univ. Press, 1962.

Kelkar, Ashok R. "Some Notes on Language and Literature", *Indian Linguistics,* vol.31.3 (1970).

Kroeber A. L. *Style and Civilizations.* Ithaca, N. Y. : Cornell Univ. Press, 1957.

Nemade, Bhalchandra. *The Influence of English on Marathi : A Sociolinguistic and Stylistic Study.* Panaji : Rajhauns, 1990.

Nida, Eugene A. *Language Structure and Translation.,* ed. A. S. Dil. Stanford, Cal. : Stanford Univ. Press, 1975.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry.* London : Methuen 1978.

Savory, Theodore. *The Art of Translation.* London : Jonathan Cape, 1957.

Sebeok, T. A. (ed.). *Style in Language.* Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1964.

Smith, A. H. (ed.). *Aspects of Translation.* London : Secker and Warburg, 1958.

Spencer, John (ed.). *Linguistics and Style.* London : Oxford Univ. Press, 1964.

Wellek, Rene and Austin Warren. *Theory of Literature.* Harmondsworth : Penguin Books, 1966.

Wellek, Rene. *Concepts of Criticism.,* ed. Stephen G. Nichols Jr. New Haven : Yale Univ. Press, 1963.

Wellek, Rene. *Discriminations : Further Concepts of Criticism.* Delhi : Vikas Publications, 1970.

Widdowson, H. G. *Stylistics and the Teaching of Literature.* London : Longman, 1975.

मराठी :

केळकर, अशोक रा. 'भाषावैज्ञानिक संशोधनाच्या नव्या दिशा' आणि 'मार्गदर्शक सूचि.' *भाषा आणि समीक्षा,* संपा. वसंत स. जोशी. पुणे : महाराष्ट्र साहित्य परिषद, १९८१.

केळकर, अशोक रा. 'भाषा आणि साहित्य.' *महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका* ४५, मार्च १९७०

देशपांडे, एल. एस. *शोध : संरचनांचा.* नांदेड : अभय, १९९४.

धोंगडे, रमेश वा. आणि अश्विनी र. धोंगडे. *मराठी : भाषा आणि शैली.* पुणे : दिलिपराज, १९८५.

नेमाडे, भालचंद्र. *टीकास्वयंवर.* औरंगाबाद : साकेत, १९९०.

पाटील, चंद्रकांत, '*कोसला* : भाषा आणि शैली' *कोसलाबद्दल,* सं. बाबा भांड. औरंगाबाद : धारा, १९७९; सुधारित दुसरी आवृत्ती, १९९६.

मालशे, मिलिंद. "डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांचे भाषाशास्त्रीय व शैलीशास्त्रीय लेखन," *प्रतिष्ठान : भालचंद्र नेमाडे विशेषांक,* सप्टें. १९९१-फेब्रु. १९९२. संपा. नागनाथ कोत्तापल्ले.

मालशे, मिलिंद आणि स. गं. मालशे. 'साहित्याभ्यासाची शैलीलक्ष्यी पद्धत.' *मराठी संशोधन पत्रिका,* २८ : ४, १९८१.

सावंत, वासुदेव. "भालचंद्र नेमाडे यांच्या *कोसला* कादंबरीचा अभ्यास." *कोसलाबद्दल,* दुसरी आवृत्ती, सं. बाबा भांड, उपरोक्त.

G-6133
22-6-10

साहित्याची भाषा
दुसरी आवृत्ती

मराठवाडा साहित्य परिषद,
कुरुंदकर पुरस्कार - १९८७
मराठी अभ्यास परिषद,
महाबँक पुरस्कार - १९८८

मराठी साहित्यात कवी आणि कादंबरीकार यांनी शास्त्राची, वैज्ञानिक अभ्यासाची, चिकित्सक समीक्षेची धास्ती घेतलेलेच अधिक आढळतात. सर्जनशील लेखकाला तात्त्विक चर्चेची वगैरे काही गरज नसते; चिकित्सा, विश्लेषण, शास्त्र, वगैरेंना सर्जन प्रक्रियेत तर थारा नसतोच, परंतु सर्जनशील अशा कलाकृतींच्या अभ्यासालादेखील त्यांची काही आवश्यकता नसते; अशी रोमँटिक भूमिकेची ढालही विश्लेषणाला विरोध करताना पुढे करण्यात येते. या संदर्भात विचार करता भालचंद्र नेमाड्यांसारख्या सर्जनशील लेखकाने भाषेच्या आधुनिक स्वरूपाच्या वैज्ञानिक अभ्यासाची तत्त्वे आत्मसात करून त्यांच्या आधारे साहित्य शैलीच्या विश्लेषणाचा प्रयत्न थोडक्यात पण नेमकेपणाने करावा, ही गोष्ट दिलासा
समीक्षेने आज भाषाविज्ञानाचा व शैली
आहे व त्यात नेमाड्यांचा सहभाग अ

Library IIAS, Shimla
MR 891.46 N 34 S
G6133

डॉ. मिलिंद स. मालशे
प्रतिष्ठान,
सप्टें. १९९१-फेब्रु. १९९२.

ISBN 81-87063-63-7

Rajmudra

साहित्याची भाषा

दुसरी आवृत्ती

मराठवाडा साहित्य परिषद,
कुरुंदकर पुरस्कार - १९८७
मराठी अभ्यास परिषद,
महाबँक पुरस्कार - १९८८

मराठी साहित्यात कवी आणि कादंबरीकार यांनी शास्त्राची, वैज्ञानिक अभ्यासाची, चिकित्सक समीक्षेची धास्ती घेतलेलेच अधिक आढळतात. सर्जनशील लेखकाला तात्त्विक चर्चेची वगैरे काही गरज नसते; चिकित्सा, विश्लेषण, शास्त्र, वगैरेंना सर्जन प्रक्रियेत तर थारा नसतोच, परंतु सर्जनशील अशा कलाकृतींच्या अभ्यासालादेखील त्यांची काही आवश्यकता नसते; अशी रोमँटिक भूमिकेची ढालही विश्लेषणाला विरोध करताना पुढे करण्यात येते. या संदर्भात विचार करता भालचंद्र नेमाड्यांसारख्या सर्जनशील लेखकाने भाषेच्या आधुनिक स्वरूपाच्या वैज्ञानिक अभ्यासाची तत्त्वे आत्मसात करून त्यांच्या आधारे साहित्य शैलीच्या विश्लेषणाचा प्रयत्न थोडक्यात पण नेमकेपणाने करावा, ही गोष्ट दिलासा देणारी आहे. मराठी समीक्षेने आज भाषाविज्ञानाचा व शैलीवि[illegible] आहे व त्यात नेमाड्यांचा सहभाग अ[illegible]

Library IIAS, Shimla
MR 891.46 N 34 S
G6133

डॉ. मिलिंद स. मालशे

प्रतिष्ठान,
सप्टें. १९९१-फेब्रु. १९९२.

ISBN 81-87063-63-7

Rajmudra