

**एम. ए. भाग एक**  
**साहित्यप्रकाराचा अभ्यास : कथा**  
**तात्त्विक विवेचन भाग - एक**

**विशिष्ट साहित्यप्रकार : कथा (२०११-१२, २०१२-१३, २०१३-१४)**

या आधी एम. ए. अभ्यासक्रमामध्ये नियोजित क्रमानुसार 'कादंबरी', 'नाटक', 'कविता' व 'आत्मचरित्र' हे साहित्यप्रकार अभ्यासास नेमलेले होते. शैक्षणिक वर्ष २०११-२०१२ पासून २०१२-२०१३, २०१३-२०१४ या वर्षांसाठी 'कथा' हा साहित्यप्रकार नेमलेला आहे.

**विभाग : एक**  
**अभ्यासक्रमाची योजना :**

कोणत्याही साहित्यप्रकाराला एक तात्त्विक अंग असते, तसेच त्याला एक ऐतिहासिक अंग असते. या दोन अंगांच्या देवघेवीमधून प्रत्येक साहित्यप्रकाराची जडणघडण होत असते. या दृष्टीने साहित्यप्रकाराच्या अभ्यासासाठी काही मार्गदर्शक तत्त्वे सांगता येतील.

- क) साहित्यप्रकाराची संकल्पना : सैद्धान्तिक विचार, संकेतव्यूह.
- ख) या सैद्धान्तिक विचाराच्या प्रकाशात नेमलेल्या साहित्यकृतीचा प्रकारलक्ष्यी अभ्यास करणे.
- ग) साहित्यप्रकाराची ऐतिहासिक जडणघडण.

या तीन प्रमुख मार्गदर्शक तत्त्वांनुसार साहित्यप्रकाराच्या अभ्यासक्रमाची योजना पुढीलप्रमाणे आखता येईल.

**क) साहित्यप्रकाराची संकल्पना : सैद्धान्तिक विचार.**

- १) साहित्य आणि साहित्यप्रकार : वर्गीकरणाची तत्त्वे, दृष्टिकोण.
- २) नेमलेला विशिष्ट साहित्यप्रकार व इतर साहित्यप्रकार यांचे साम्यभेदाचे नाते.
- ३) नेमलेल्या साहित्यप्रकाराच्या प्रकार - उपप्रकारांचे विवेचन.
- ४) प्रकारनिष्ठ साहित्यसमीक्षेचा प्राथमिक परिचय.

**ख) नेमलेल्या साहित्यकृतीचा प्रकारलक्ष्यी अभ्यास.**

- १) साहित्यप्रकाराच्या सैद्धान्तिक विचाराच्या प्रकाशात नेमलेल्या साहित्यकृतीचा अभ्यास करणे.

- २) नेमलेल्या साहित्यकृतीतून संबंधित साहित्यप्रकाराचे विशेष, लक्षणे, संकेत आदींच स्वरूप स्पष्ट करणे.
- ३) नेमलेल्या साहित्यकृतीची प्रकारलक्ष्यी समीक्षा करणे.
- ४) नेमलेल्या साहित्यकृतीच्या आश्रयाने साहित्यप्रकाराच्या प्रकार-उपप्रकारांचा विचार करणे.

**ग) साहित्यप्रकाराची ऐतिहासिक जडणघडण.**

- १) नेमलेल्या साहित्यप्रकाराची मराठी साहित्यातील ऐतिहासिक जडणघडण कशी झाली, याचे दिग्दर्शन करणे, प्रमुख स्थित्यंतरांचा विचार करणे.
- २) साहित्यप्रकाराच्या घडणीमागील व स्थित्यंतरांमागील विचारप्रणाली, वाङ्मयीन परंपरा, प्रवृत्ती, संकेतांचे उल्लंघन व सांस्कृतिक संदर्भ आदी गोष्टींचा विचार करणे.
- ३) साहित्यप्रकाराचे वाङ्मयेतिहासाशी व संस्कृतीशी असलेले नाते स्पष्ट करणे.

**विभाग : दोन**

**कथा : एक साहित्यप्रकार**

**क) कथा या साहित्यप्रकाराची संकल्पना : सैद्धान्तिक विचार.**

- १) साहित्य आणि साहित्यप्रकार.  
साहित्यप्रकाराची संकल्पना, व्याख्या, कथांचे वर्गीकरण (विषय, आशय व रचनेनुसार) उदाहरणार्थ, लोककथा, दैवतकथा, मिथककथा, कथा, कहाणी, साखळीकथा, लघुकथा, प्रवाहानुसार बदलत गेलेल्या - ग्रामीण, दलित, आदिवासी, विज्ञानकथा इत्यादी.
- २) कथा आणि संबंधित कथनपर साहित्यप्रकारातील साम्यभेदांचे नाते स्पष्ट करणे.
- ३) कथा या साहित्यप्रकाराचे स्वरूपविशेष.  
कथेचे घटक - कथनमीमांसेच्या अंगाने, कथाबीज, कथानकविचार, पात्रविचार, निवेदक, निवेदनशैली, वातावरणनिर्मिती, भाषा.

**ख) नेमलेले कथासंग्रह :**

१. समाधी व इतर सहा गोष्टी, दिवाकर कृष्ण, (१९९२), प्रतिभा प्रतिष्ठान, मुंबई.
२. ढग - सखा कलाल, (१९७४), मौज प्रकाशन गृह, मुंबई.
३. आहे हे असे आहे - गौरी देशपांडे, (२००४), मौज प्रकाशन गृह, मुंबई.
४. रक्तचंदन - जी. ए. कुलकर्णी, (२००७), पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.
५. रंग - २ - कमल देसाई, संपा. विद्युत भागवत (२००८), पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.
६. जेव्हा मी जात चोरली होती - बाबुराव बागुल, (२००८), अक्षर प्रकाशन, मुंबई.
७. निवडक गंगाधर गाडगीळ - संपा. सुधा जोशी, (२००९), पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.
८. आलोक - आसाराम लोमटे, (२०१०), शब्द प्रकाशन, मुंबई.



## साहित्यप्रकाराचे वर्गीकरण

डॉ. पुष्पलता राजापुरे-तापस

### उद्दिष्टे

- १) साहित्याच्या वर्गीकरणाची संकल्पना समजून घेणे
  - अ) भारतीय साहित्यमीमांसकांची साहित्याच्या वर्गीकरणाची भूमिका समजून घेणे.
  - ब) पाश्चात्य साहित्यमीमांसकांची साहित्याच्या वर्गीकरणाची भूमिका मांडणे
- २) साहित्यप्रकारलक्ष्यी समीक्षेचे स्वरूप समजून घेणे.

उपरोक्त उद्दिष्टांना अनुसरून प्रथम भारतीय साहित्यमीमांसकांच्या भूमिकेचा परामर्श घेऊ.

भारतीय साहित्यमीमांसकांनी समकालीन संस्कृत भाषेतील उपलब्ध साहित्यकृतींच्या आधारे 'साहित्यप्रकार' या संकल्पनेविषयी गंभीरपणे विचार केलेला दिसतो. संस्कृतात वेद, उपनिषदे, पुराणे या वाङ्मयाव्यतिरिक्त प्रामुख्याने आर्ष महाकाव्ये आणि नाटक ह्या दोन विदग्ध साहित्यप्रकारांत लेखन झालेले दिसते. कालप्रवाहात 'अभिजात महाकाव्य', 'दूतकाव्य', 'खंडकाव्य', 'आख्यान-काव्य', 'चंपूकाव्य' असे काव्याचे विविध प्रकार उदयाला आलेले दिसतात. रघुवंशम्, कुमारसंभवम् (कवी कालिदास), शिशुपालवधम् (कवी माघ), किस्तार्जुनीयम् (कवी भारवी), नैषदीयचरितम् (कवी हर्ष) या काव्यग्रंथांना संस्कृतात अभिजात पंचकाव्याचे स्थान प्राप्त झालेले आहे. तर कवी कालिदासाचे मेघदूतम् 'दूतकाव्य' म्हणून मान्यता पावले तसेच 'ऋतुसंहारम्' हा काव्यग्रंथ 'खंडकाव्य' म्हणून प्रसिद्ध पावला. पुढील काळात महानुभावपंथीय कवींनी 'आख्यानकाव्या'ची परंपरा निर्माण केली (वच्छाहरण, रुक्मिणी स्वयंवर) आणि नंतरच्या काळातील प्रत्येक टप्प्यावरील पंडित कवींनी यात गुणात्मक भर घालून सदर काव्यप्रकार समृद्ध केला. या 'आख्यानकाव्या'तील व 'चंपूकाव्यां'तील कथानकांचा मूलस्रोत संस्कृतातील आर्ष (ललित) महाकाव्येच असलेली दिसतात. 'आठ सर्गा'ची रचना हा आर्ष ललित महाकाव्याचा आकृतिबंध आहे तर निसर्गवर्णन हा 'अभिजात महाकाव्या'चा अंगभूत असा भाग असे. आर्ष ललित महाकाव्ये विदग्ध वाङ्मय म्हणून मान्यता पावलेली दिसतात. अभिजात महाकाव्ये, दूतकाव्ये यांमधील कथानकांचा मूलस्रोत आर्ष ललित महाकाव्यात म्हणजे रामायण-महाभारतात असे. म्हणून या महाकाव्यांना 'आकर' ग्रंथ असे म्हटले जात असे.

पाणिनीने आपल्या व्याकरणविषयक ग्रंथात 'आख्यान' नावाच्या वाङ्मयप्रकारांचा निर्देश केला आहे. तर पाणिनीनंतर झालेल्या वार्तिककार कात्यायनाने आख्यायिका नावाच्या वाङ्मयप्रकाराचा निर्देश केला आहे आणि पंतजलीने आपल्या महाभाष्यात 'वासवदत्ता', 'सुमनोत्तरा' आणि 'भैरथी' अशा तीन 'आख्यायिका'ंची नावे दिली आहेत असे मत रं. पं. कंगले यांनी 'प्राचीन काव्यशास्त्र' या आपल्या ग्रंथात नोंदविले आहे. ह्या वाङ्मयप्रकारांमागे कोणती तत्त्वे कार्यरत होती अथवा या वाङ्मयप्रकारांचे स्वरूप काय होते, याची माहिती मात्र उपलब्ध होत नाही.

संस्कृत साहित्यमीमांसकांनी व आलंकारिकांनी नाटक, काव्य, रीती, अलंकार, छंद वगैरेचे निरूपण शास्त्रीय पारंगतता राखून केले, तसे कथेच्या बाबतीत झाले नाही. कथा व आख्यायिका हेच दोन मोठे भेद भामह, दण्डी, विश्वनाथ वगैरे साहित्यकारांनी चर्चिले आहेत.

दण्डीने भामहाचे विधान खोडून काढताना गद्याचे कथा आणि आख्यायिका हे दोन प्रकार नोंदविले आहेत. त्यांपैकी आख्यायिका ही आत्मकथाच असून ती नायकानेच स्वमुखाने सांगितलेली असते. कथेत सांगणारा नायक किंवा इतरही कुणी असू शकतो, हे पारंपरिक मत दण्डीने नमूद केले आहे. आत्मप्रौढीचा दोष नायकाला लागू नये म्हणून स्वतःचे दोषही तो कथेत सांगू शकतो. वास्तविक नायकाच्या उदात्ततेचाच काय तो पुरस्कार साहित्यात व्हावयाचा, हा नियम आहे. पण शालीन्याच्या या कथनपद्धतीचे नायकाचे स्वदोषकथनही उदात्ततेतच गणले जाते. (उदाहरणार्थ, आख्यायिकेचे उत्कृष्ट उदाहरण कादम्बरी असून, तिच्यात चन्द्रापीड स्वदोष सांगतो.)

वरील विवेचनात आख्यायिका व कथा यांतला भेद फक्त गोष्ट कुणी सांगायची याच मुद्द्यावर आधारलेला असून आख्यायिकेचा अंतर्भाव कथेत होऊ शकतो, ही भूमिका आढळते.

आख्यायिका व कथेतला हा पारंपरिक कोता भेद जाणून दण्डीने 'हा नियम म्हणून म्हणता येत नाही. बोलणारा स्वतः नायक किंवा दुसरा कुणी आहे, यात काय मोठा फरक आहे?' असा प्रश्न विचारला आहे. त्याच्या मते स्वतः बोलावयाचे किंवा दुसऱ्याने बोलावयाचे, उच्छ्वास म्हणजे अध्याय असावयाचे, ही सारी आख्यायिकेची लक्षणे कथेतही दिसून येतातच. आख्यायिका गद्य असली तरी कधीमधी आर्या यावयाच्या, प्रारंभ पद्यात असावयाचा या गोष्टी कथेतही आढळून येतातच. म्हणून कथा व आख्यायिका यांची जात एकच असून ती दोन संज्ञांनी ओळखली जाते. या एकाच प्रकारात आख्याने वगैरे इतर सर्व प्रकार सामावतात असा निर्णय दण्डीने दिला आहे. मात्र त्याने तत्कालीन उदाहरणांनी कथेची व आख्यायिकेची लक्षणे विशद केलेली नाहीत.

कथा व आख्यायिका यांच्या बाबतीत 'साहित्यदर्पणा'त विश्वनाथाने पुढील मत नोंदविले आहे, "कथेतील सरस अशी वस्तू गद्यानेच निर्माण केलेली असते. क्वचित

आर्येचा उपयोग असतो. नांदी पद्यात असते; खलाचा वृत्तान्तही पद्यातच सांगितलेली असतो.’’ कथेचे उत्कृष्ट उदाहरण म्हणून विश्वनाथाने कादंबरीचे उदाहरण दिलेले आहे, ही लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट आहे. आख्यायिकेचे निदान करताना कवीच्या वंशाची व इतर कवींच्या वंशाची महती वृत्तामध्ये किंवा पद्यात येते. कथेचे अंश किंवा विभाग उच्छ्वासात किंवा अध्यायात तोडलेले असतात, इत्यादी. विश्वनाथाने बाणाच्या हर्षचरिताचे कथा म्हणून उदाहरण दिले आहे. ज्या गद्यप्रकाराला दण्डी आख्यायिका म्हणतो तिलाच विश्वनाथ कथा म्हणत आहे असे दिसते.

कथा व आख्यायिका यांतला भेद दण्डीला मान्य नाही. अग्निपुराण व भामह यांनी भेद दाखवले आहेत. परंतु अमरकोशात यांच्या सर्वांत सोप्या व्याख्या दिलेल्या आहेत. त्यात ‘आख्यायिका उपलब्धार्थी’ आणि ‘प्रबन्ध कल्पना कथा’ असे म्हटलेले आहे.

एकंदरीत आख्यायिकेत १) नायक आपल्या कृतीचे स्वतःच वर्णन करतो. २) आख्यायिका ‘उच्छ्वासा’त विभागली जाते. ३) वक्त्र व अपवक्त्र छंदात ती असते. ४) विषय युद्ध, कन्याहरण इत्यादी असतात. ५) श्लेषात्मक शब्दांचा वापर विशेष करून असतो.

कथेची वैशिष्ट्ये अशी : १) नायकेतर माणूस कथा सांगतो. २) ‘लंबका’त विभागणी केलेली असते. ३) आर्या छंद असतो. ४) अंलकारप्रचुर शब्द नसतात.

### कथा आणि वृत्तक

त्रिषष्टि शलाका पुरुष चरित्रात (६-२-३२४ पासून) हेमचंद्राने कल्पित गोष्टींच्या पारिभाषिक नावांबद्दल चर्चा केली आहे. एक मंत्री व कुबडा यांच्यातला हा संवाद आहे. मंत्री कुबड्याला म्हणाला, ‘मला एक मनोरंजन कथा सांग.’ कुबडा विचारतो, ‘कथा सांगू की वृत्तक सांगू?’

या दोहोंत काय फरक आहे, असे मंत्र्याने विचारले, तेव्हा कुबड्याने ‘वृत्तक म्हणजे स्वतःच्या कृत्यांचे वर्णन (चरित्र), कथा म्हणजे पूर्वी होऊन गेलेल्या माणसांचे चरित्र’, असे उत्तर दिले.

राजशेखराने ‘चरिता’ची जी व्याख्या केली आहे तिच्यात चरित म्हणजे तीर्थंकर, चक्रवर्ती, ऋषी यांचे चरित्र असते. चरित व प्रबंध यांत तो भेद मानतो. वास्तविक प्रबंध म्हणजे नंतर होऊन गेलेल्या पुरुषांचे चरित्र. पण हा नियम पुढे पाळला गेला नाही. चरित्र देखील कुणाचेही चरित्र झाले, उदाहरणार्थ, रौहिणेय-चरित्र. रौहिणेय हा चोर होता. शालिभद्र-चरित्र हे एका व्यापाऱ्याचे चरित्र आहे.

सबंध आत्मवृत्तात्मक चरित्र अगर वृत्तक दुर्मिळच आहे. असे वृत्तक कुणी पाहिले आहे का असा प्रश्न हेलेन जॉन्सन यांनी उपस्थित केला आहे.

संस्कृतातील दुसरा महत्त्वाचा साहित्यप्रकार म्हणजे नाटक होय. नाटक हा द्विस्तरीय लेखनकलाप्रकार असल्याचे ध्यानात घेऊन नाट्यसंहिता व रङ्गसंहिता

यांविषयी सविस्तर विवेचन विविध टप्प्यांवर झालेले दिसते. नाट्यमीमांसक धनजंयाने नाटक, प्रकरण, रूपक, प्रहसन, ईहामृग, भाण आदी नाट्यप्रकार नोंदवून त्याची सविस्तर चर्चा केली आहे. महत्त्वाचे म्हणजे साहित्यकृतींचे अंतर्बाह्य घटक व तिचे स्वरूप लक्षात घेऊन संस्कृतात साहित्यप्रकारांचे वर्गीकरण जसे कल्पिलेले दिसते त्याप्रमाणे साहित्यकृतीतून प्रकटणाऱ्या रसनिष्पत्तीप्रक्रियेस अनुकूल अशी साधारणीकरणाची प्रक्रिया लक्षात घेऊन साहित्याचे वर्गीकरण करण्याचा प्रयत्न झालेला दिसतो.

उदा. आनंदवर्धनाने अभिधा, लक्षणा व व्यंजना या तीन शब्दशक्तींपैकी व्यंजनेने प्रकटणाऱ्या व्यंग्यार्थाला वर्गीकरणाचे तत्त्व मानले आणि त्याने त्याआधारे उत्तम काव्य, मध्यम काव्य आणि अधम काव्य (अवर/अधम) असे काव्याचे तीन प्रमुख प्रकार कल्पिले - (१) ज्या काव्यात 'व्यंग्यार्थ' हा मुख्य असेल ते उत्तम काव्य होय असे तो म्हणतो. (२) ज्यात व्यंग्यार्थ थोडा उणा असेल पण वाच्यार्थही आपल्यापरीने चमत्कृतिपूर्ण असेल तर त्यास मध्यम काव्य असे संबोधून (३) जिथे व्यंग्यार्थ मुळीच नसतो, केवळ अर्थालंकार किंवा शब्दालंकार यांनी काव्यात चमत्कृती आलेली असते, ते अधम काव्य ठरते.

आनंदवर्धनाप्रमाणेच जगन्नाथाने 'व्यंग्यार्थ' हे काव्याच्या वर्गीकरणाचे तत्त्व मानले. त्यानुसार त्याने काव्याचे उत्तमोत्तम, उत्तम, मध्यम, अधम असे चार प्रकार कल्पिले आहेत. या दोघांनी केलेले वर्गीकरण पाहता त्यांनी काव्याच्या प्रकारांची आशयलक्ष्यी श्रेणी ठरविण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. अशा प्रकारच्या वर्गीकरणाला 'स्तंभरूप (vertical) वर्गीकरण' म्हणता येईल. महाकाव्यांमध्ये कथा येत असली तरी 'कथा' एक साहित्यप्रकार म्हणून तिची स्वतंत्र वाटचाल झाली नाही. त्यामुळे भारतीय साहित्यशास्त्राने काव्य आणि नाटक या साहित्यप्रकारांच्या स्वरूपाचीच सविस्तर सैद्धान्तिक मांडणी केली आहे.

यानंतर पाश्चात्य साहित्यमीमांसकांच्या साहित्यप्रकारांविषयीच्या भूमिकेचा परिचय करून घेऊ.

.प्लेटो व अॅरिस्टॉटल यांनी अनुकरण्याच्या पद्धतीनुसार (किंवा प्रस्तुतीकरणाच्या पद्धतीनुसार) भावकाव्य, महाकाव्य (किंवा कादंबरी) आणि नाटक असे तीन साहित्यप्रकार कल्पिले आणि भावकाव्य (lyric) हा कवीचा स्वतःचा मुखवटा असतो. महाकाव्यात कवी हा अंशतः स्वतःच निवेदक म्हणून बोलतो व अंशतः आपल्या पात्रांना परस्परामधील प्रत्यक्ष संभाषणांच्या रूपाने बोलायला लावतो. तो मिश्र निवेदनपद्धतीचे उपयोजन करतो. तर नाटकामध्ये कवी पात्रसंचाआड अंतर्धान पावतो. असे या साहित्यप्रकारांचे स्वरूप विशद केले आहे. (साहित्यसिद्धान्त, अनु. डॉ. स. गं. मालशे, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई)

आधुनिक कालखंडात कथनमीमांसकानी कथा ह्या साहित्यप्रकाराचे स्वरूप विशद करताना निवेदक व त्याची निवेदनपद्धती यांविषयी सविस्तर मांडणी केली आहे. त्यांनी प्रथमपुरुषी निवेदन व तृतीयपुरुषी निवेदन अशा निवेदनाच्या दोन पद्धती स्पष्ट केल्या आणि प्रथमपुरुषी निवेदनात निवेदक हा अंशतः स्वतःच बोलतो व कथानकाच्या

गरजेनुसार पात्रांना परस्परांमध्ये प्रत्यक्ष संभाषणास अवसर देऊन संवादात्मक निवेदनाचा आधार घेतो. तोही महाकाव्यातील निवेदकाप्रमाणे या प्रकारच्या मिश्र निवेदनपद्धतीचा अवलंब करतो. तृतीयपुरुषी निवेदकही मिश्र निवेदनपद्धतीचा अवलंब करतो असे स्पष्ट केले आहे. एकूण, महाकाव्य, कथा, कादंबरी या कथनपर साहित्यप्रकारांत मिश्र निवेदनपद्धतीचे उपयोजन जणू अनिवार्य असल्याचे म्हणता येते.

प्लेटो या तत्त्वकाव्यमीमांसकाने 'आदर्श राज्या' ची संकल्पना विशद करताना साहित्यविषयक काही वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिका घेतलेली दिसते. कोणत्याही प्रकारातील साहित्याचे (आशयलक्ष्यी) स्वरूप कसे असावे यावर लक्ष केंद्रित करून प्लेटोने साहित्यविषयक विचार विशद केलेला आहे. त्याने एकूण जीवनव्यवहारात व कलाव्यवहारात साहित्याचे (कलेचे) स्थान काय ? असा सत्ताशास्त्रीय प्रश्न उपस्थित करून 'साहित्य/कला जीवनाच्या अनुकृतीची अनुकृती असते', असे म्हटले आणि साहित्यव्यवहाराला सत्ताशास्त्रीयदृष्ट्या खालच्या पातळीवर स्थान दिले. तसेच साहित्य ज्ञान देऊ शकते का ? असा प्रश्न निर्माण करून केलेला साहित्य/कला या स्वरूपात राहावयाचे असेल तर ते ज्ञान देण्यास कसे असमर्थ ठरते, हे सविस्तर विशद केले. प्लेटोचा साहित्यविषयक/ कलाविषयक हा विचार साहित्यप्रकारांच्या भेदांची चर्चा करणारा नाही, असेच म्हणावे लागते. या उलट अॅरिस्टॉटलने विविध ललित कलांचे महत्त्व व त्यांचे अंगभूत भेद लक्षात घेऊन आपला साहित्यविचार प्रतिपादिला. त्याने 'सर्जक अनुकृतिशीलता' हे सर्व कलांचे समान तत्त्व मानले आणि सर्व कला जीवनाची अनुकृती करतात असे म्हटले. तसेच 'अनुकृतीचे माध्यम, अनुकृतीचा विषय व अनुकृतीची रीती अथवा पद्धती ही प्रत्येकाच्या बाबतीत वेगवेगळी असतात.' त्यामुळे माध्यम, विषय, पद्धती या तीन प्रकारच्या भिन्नत्वामुळे कलात्मक अनुकृतीचा व्यवच्छेद होत असतो, असे मत व्यक्त केले.' याचा अर्थ कलाकृतीचे माध्यम, अनुकृतीचा विषय व अनुकृतीची पद्धती यांनुसार ललित कलांमध्ये भेद निर्माण होतो असे म्हणून त्याने त्याचे सविस्तर विवेचन केले, त्याचे स्वरूप असे :

(१) अनुकृतीच्या माध्यमानुसार चित्रकला, संगीत, काव्य आणि नाटक या ललित कलांमध्ये भेद निर्माण होतात. रंग आणि आकार हे चित्रकलेचे माध्यम आहे. नाद आणि स्वर यांचा मेळ हे संगीताचे माध्यम आहे. स्वर, ताल, मेळ इत्यादींनी युक्त शब्द हे लिरिकचे/ गीतकाव्याचे माध्यम आहे. वृत्तबद्ध, गेय आणि निवेदनपर शब्द हे Epic चे/महाकाव्याचे (तसेच कथात्म साहित्याचे) माध्यम आहे. तर अभिनययुक्त शब्द हे Drama चे/नाट्यसाहित्याचे माध्यम आहे.

(२) कोणत्याही साहित्यप्रकारांत मानवी जीवन अनुकृतीचा 'विषय' असतो मात्र 'भाववृत्तीची अनुकृती' हा काव्याचा विषय असतो. समग्र समाजजीवनाची अनुकृती हा महाकाव्याचा विषय असतो, तर मानवी जीवनातील काही 'ठळक घटनांची अनुकृती' हा नाटकाचा विषय असतो असे त्याने म्हटले. याचा अर्थ जीवनाच्या कोणत्या अंगाची अनुकृती करण्यात आली आहे त्याआधारे साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेद लक्षण ठरविणे शक्य आहे.

(३) अनुकृतीची पद्धती ही देखील साहित्यप्रकाराचा अ-साधारणधर्म सुस्पष्ट करते. उदा. कवी स्वतःच एक पात्र बनून स्वतःविषयी बोलतो किंवा तो विशिष्ट भूमिका घेतो. कवी अंशतः निवेदक असतो, किंवा तो तृतीयपुरुषी निवेदनाचा आधार घेतो. तसेच तो अधूनमधून पात्रांना बोलायला लावतो, ही महाकाव्याच्या अनुकृतीची पद्धती आहे. केवळ पात्रे बोलतात आणि त्यामार्फत ती जीवनाची जेव्हा अनुकृती करतात तेव्हा नाटक जन्मते.

ऑरिस्टॉटलच्या विवेचनाच्या आधारे अनुक्रमे कथा-कादंबरीचे माध्यम निवेदनयुक्त शब्द असतो, असे म्हणता येईल.

कथेच्या अनुकृतीचा विषय समग्र समाजजीवन असणे शक्य नाही. तसेच कवितेप्रमाणे भाववृत्तीची अनुकृती हा कथेचा विषय नसला तरी मानवी जीवनातील मोजक्या (निवडक) व विशेष घटनांची अनुकृती हा कथेचा विषय असतो. याउलट व्यापक समाजजीवनाची अनुकृती हा कादंबरीचा विषय असतो, कथा-कादंबरीच्या अनुकृतीची पद्धती ही महाकाव्याच्या अनुकृतीच्या पद्धतीसारखीच असते. असे ऑरिस्टॉटलच्या प्रस्तुत विचाराच्या आधारे म्हणता येईल.

अनुकृतीचे माध्यम, अनुकृतीचा विषय, अनुकृतीची पद्धती या तत्त्वांनुसार साहित्यप्रकारांचे वैशिष्ट्य सांगणाऱ्या ऑरिस्टॉटलने महाकाव्य आणि शोकांतिका यांची पृथगात्मता पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करून त्यांचे स्वरूप सिद्ध केले.

“एकाच महाकाव्य हे अनेक शोकांतिकांना (शोकात्म नाटकांना) विषय पुरवू शकते. तसेच महाकाव्याच्या रचनेचा आवाका मोठा असतो. मात्र नाटकाच्या सादरीकरणाला मर्यादा असते. तसेच वृत्तयोजनेच्या बाबतीत महाकाव्य हे शोकांतिकेपेक्षा भिन्न असते. महाकाव्यात एकाच वेळी घडलेल्या पुष्कळ घटना दाखविता येतात. परंतु एकाच वेळी घडून येणाऱ्या निरनिराळ्या घटनांची अनुकृती शोकांतिकेत करता येत नाही. नाटकाचे आदी व अंत हे दृष्टीच्या एकाच टप्प्यात सामावण्यासारखे असावे लागतात. कारण नटांनी घेतलेल्या भूमिकांच्या मर्यादेतच वाचकप्रेक्षकाला वावरावे लागते. महाकाव्यात विचारदुष्ट भागाला अधिक वाव मिळतो. कारण त्या ठिकाणी क्रिया करणारी व्यक्ती दिसत नसते. परंतु विचारदुष्ट भागांच्या साहाय्याने शोकान्त कथानकाची - नाट्यकथानकाची - रचना करता येत नाही.” ऑरिस्टॉटलला साहित्यप्रकारांतील पृथगात्मता जशी जाणवली होती त्याचबरोबर त्याला या दोन साहित्यप्रकारांतील साम्याची जाणीव झालेली होती. त्या जाणिवेतूनच त्याने “महाकाव्य आणि शोकांतिका या दोन साहित्यप्रकारांमध्ये वरच्या दर्जाच्या व्यक्तींचीच अनुकृती असते.” असे म्हटले आहे.

ऑरिस्टॉटलच्या या विचारांच्या आधारे कथा-कादंबरीविषयी पुढील भूमिका घेता येईल.

नाटकाप्रमाणे कथेच्या रचनेचा आवाका लहान असतो. म्हणून कथेत विचारदुष्ट भागाला वाव असत नाही. याउलट कादंबरीच्या रचनेचाही आवाका मोठा असतो; पण महाकाव्याच्या रचनेच्या आवाक्यापेक्षा कमी असतो. कादंबरीतही विचारदुष्ट भागाला वाव मिळू शकतो. कारण कादंबरीतील पात्रेही प्रत्यक्ष दिसत नाहीत.



पाश्चात्य अभ्यासक हेगेलनेही साहित्यात व्यक्त होणाऱ्या अनुभवस्वरूपावरून वाङ्मयप्रकाराचे वर्गीकरण कल्पिले आहे. त्याच्या मते “राष्ट्रीय आत्म्याची समग्रता महाकाव्यात व्यक्त केली जाते. याउलट ‘लिरिक’ मध्ये कवी स्वतःचे भावजीवन आणि विश्वविषयक व्यक्तिनिष्ठ दृष्टिकोण यांचा आवर्जून आविष्कार करतो. नाट्यामध्ये महाकाव्याची निरात्मवृत्ती व गीतकाव्याची आत्मपरवृत्ती या दोन्ही वृत्ती एकवटलेल्या असतात.”

हेगेलप्रणीत वाङ्मयप्रकाराच्या वर्गीकरणातून साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण मांडले गेले आहे. मात्र ‘अनुभवाची आत्मनिष्ठा’ हे गीतकाव्याचे/भावकाव्याचे हेगेलप्रणीत व्यवच्छेदक लक्षण टी.एस.एलियटला मान्य नाही. त्याच्या मते ‘अनुभवाची आत्मनिष्ठा’ ही इतरही वाङ्मयप्रकारांच्या मुळाशी असू शकते. म्हणूनच त्याच्या मते ‘अनुभवाची आत्मनिष्ठा’ या तत्त्वाच्या आधारे गीतकाव्याचे इतर साहित्यप्रकारांहून असलेले वेगळेपण सिद्ध करता येणार नाही.

“कवी कवितेत कोणती भूमिका घेतो व कोणाला उद्देशून कविता लिहितो, या गोष्टीवर काव्यप्रकाराचा घाट अवलंबून असतो, हे लक्षात घेऊन टी.एस.एलियट काव्यप्रकारांचे वर्गीकरण करतो. त्याच्या मते कवीचे तीन ध्वनी (थ्री व्हॉयसिस) आहेत. गीतकाव्यात कवीचा पहिला ध्वनी असतो व तो स्वतःशीच बोलत असतो. कथाकाव्यात कवीचा दुसरा ध्वनी असून त्यात कवी प्रेक्षक-श्रोते यांच्याशी बोलतो आणि नाट्यात तिसरा ध्वनी असून तो कवीने निर्माण केलेल्या काल्पनिक पात्रांद्वारे बोलत असतो. दुसऱ्या व तिसऱ्या ध्वनीच्या (अनुक्रमे कथा व नाट्य) काव्यात मी कोणाशी काय बोलणार आहे, हे अगोदरच ठरवावे लागते. त्यात प्रसंग, घटना, व्यक्ती, कथानक कोणते घ्यावयाचे हे कवीला अगोदरच निवडावे लागते. पहिल्या ध्वनीच्या कवितेत कवीचा कोणाशीच संबंध नसतो... काव्याची निर्मिती होत असताना कवीसमोर प्रेक्षक, रंगभूमी, रसिक कोणीही नसतात. फक्त आविष्काराशीच त्याचा संबंध असतो. याउलट, नाट्याची निर्मिती होत असता कवीसमोर रसिक प्रेक्षक, रंगभूमी यांविषयीचा विचार असतो.” नाट्यनिर्मितीचा संबंध सादरीकरणाशी असतो हे टी. एस. एलियटच्या विवेचनाच्या आधारेही म्हणता येते.

इम्युनएल कांट या जर्मन सौंदर्यमीमांसकाने एकूणच कलांचे वर्गीकरण करताना ‘भाषिक आविष्कार’ या तत्त्वाच्या आधारे कलांचे वर्गीकरण केले आहे. “त्याच्या मते कला तीन प्रकारच्या असतात - (१) शब्दांचे माध्यम वापरणाऱ्या कला, (२) ऐंद्रिय माध्यमातून आविष्कार साधणाऱ्या कला, (३) ऐंद्रिय घटकांच्या क्रीडेतून निर्माण होणाऱ्या कला. ‘भाषिक आविष्कार’ या तत्त्वाच्या आधारे केलेल्या वर्गीकरणाचे कांट उपवर्गीकरण कल्पितो आणि तो शब्दांचे/भाषेचे माध्यम वापरणाऱ्या कलांचे ‘वक्तृत्व’ आणि ‘काव्य’ असे भेद करतो.” यानुसार शब्दांचे माध्यम वापरणाऱ्या कलांमध्ये साहित्य व नाटक यांचा समावेश करता येतो. तसेच ‘वक्तृत्व’ या उपप्रकारातही नाटकाच्या प्रयोगरूपाचा समावेश करता येतो.

उपरोक्त पाश्चात्य अभ्यासकांपैकी कांटचा अपवाद करता इतर तिघांनी साहित्यप्रकारांचे 'आदर्श रूप' अगोदर निश्चित केले आणि त्यानुसार साहित्याचे वर्गीकरण केले. या पद्धतीला आदर्शवादी पद्धती मानले जाते. पुढे विसाव्या शतकाच्या आरंभी क्रोचे या इटालियन सौंदर्यमीमांसकाने ज्ञानशास्त्रीय भूमिकेतून वर्गीकरणाच्या संकल्पनेला विरोध केला. त्याच्या मते "प्रातिभ ज्ञान व संकल्पनात्मक किंवा तार्किक ज्ञान यांच्यात जर गल्लत झाली तर ज्या चुका निर्माण होतात त्यांपैकी एक चूक म्हणजे वाङ्मयप्रकार किंवा कलाप्रकार असतात ही समजूत होय." त्याच्या मते साहित्यकृती ही स्वतंत्र व अनन्यसाधारण वस्तू आहे. अशा प्रकारच्या अनन्य वस्तूचा अनुभव घेताना तीमधील विशिष्ट गुणांचा अनुभव घेतला पाहिजे. असा आस्वाद प्रातिभ ज्ञानाच्या मार्गानेच घेता येईल. तर्कनिष्ठ ज्ञान म्हणजे संकल्पनेच्या आश्रयाने होणारे ज्ञान होय. त्यामागे जातितत्त्व असते. तेथे वस्तुवस्तूंमधील सामान्य गुणांचा आश्रय घेतला जातो. म्हणजे हा अनुभव संकल्पनांच्या आश्रयाशिवाय घेता येईल. कलाकृतीचा अनुभव आपण संकल्पनांच्या आश्रयाने घेऊ लागलो तर तो सौंदर्यानुभव न राहाता ज्ञानानुभव होईल. त्यामुळे त्या अनुभवात साहित्यप्रकाराच्या सामान्य गुणांचा किंवा संकल्पनांचा अनुप्रवेश सुरु होईल आणि मग कलाकृतीच्या तत्त्वाकडे व सौंदर्याकडे दुर्लक्ष होईल. याकरिताच क्रोचे ज्ञानशास्त्रीय व सौंदर्यशास्त्रीय भूमिकेतून साहित्याच्या वर्गीकरणाला विरोध करतो.

'साहित्यप्रकार' ही संकल्पना मूलतः विवाद्य असल्याचे मत रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी 'थिअरी ऑफ लिटरेचर' या ग्रंथात नोंदविले आहे. त्यांच्या मते "काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक ही साहित्यप्रकाराची केवळ नावे नाहीत. कारण ज्या सौंदर्यस्वादाच्या परंपरेत एखादी साहित्यकृती सहभागी असते. ती परंपराच तिचा स्वभाव घडवित असते. धर्मसंस्था, विद्यापीठ वा राज्यशासन या जशा संस्था आहेत, तशी साहित्यप्रकार हीसुद्धा एक 'संस्था'च आहे. एखादा प्राणी किंवा एखादी वास्तू, मंदिर, ग्रंथालय वा राजभवन यांचे ज्या प्रकारचे अस्तित्व असते, तसे अस्तित्व साहित्यप्रकाराला असत नाही; तर एखाद्या संस्थेच्या अस्तित्वासारखेच ते अस्तित्व असते." (स. गं. मालशे (अनु.) साहित्य सिद्धान्त, पृ. २५१-२५२)

साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेचा परामर्श घेताना रेने वेलेक प्रभृतींनी इंग्लिश समीक्षक ई. एस. डलास यांचे पुढील मत नोंदविलेले आहे. 'नाटक, कथा आणि गीत' असे काव्याचे तीन मूलभूत प्रकार आहेत. "नाटक-द्वितीयपुरुषी, वर्तमानकाळी; महाकाव्य-तृतीयपुरुषी भूतकाळी आणि भावकाव्य-प्रथमपुरुषी, एकवचनी व भविष्यकाळी असते. भावकाव्य वर्तमानाची अभिव्यक्ती करते तर शोकान्तिका मानवाच्या भूतकाळावर अंतिम न्यायदानाचा निवाडा देते-जणू त्या व्यक्तीचे चरित्रच तिच्या चरित्राच्या अंतिम नियतीमध्ये साकार होते व महाकाव्य एखाद्या राष्ट्राच्या वा वंशाच्या नियतीचे रूप घेते." डलास यांनी साहित्यप्रकाराची पृथगात्मकता स्पष्ट करताना निवेदनपद्धतीबरोबरच साहित्यप्रकारगत 'काल' संकल्पनेचा आधार घेतलेला दिसतो.

क्रोचे सैद्धांतिक पातळीवरून साहित्याच्या ज्या वर्गीकरणाला विरोध करित होता, त्या साहित्याचे स्वरूपच त्यापुढील काळात बदलू लागले. विसाव्या शतकाच्या आरंभी एकूणच मानवी जीवनाच्या विविध क्षेत्रांमध्ये अनेक बदल झाले. औद्योगिकीकरणाला आरंभ झाला. मुद्रणकलेचा शोध लागला, फ्रेंच राज्यक्रांतीतून स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व ही मूल्यगर्भ विचारत्रयी जन्माला आली आणि उदारमतवादाचा उदय झाला. एका विशिष्ट काळात समाजात निरनिराळ्या गोष्टी घडत होत्या. याच काळात 'मध्यमवर्ग' जन्माला येऊन त्याच्या आशा-आकांक्षांना महत्त्व आले. ह्या आशा-आकांक्षा विविध साहित्यप्रकारांतून व्यक्त होऊ लागल्या. मुद्रणकलेच्या शोधामुळे ग्रंथनिर्मिती सुलभ झाली आणि दळणवळणांच्या साधनांमुळे ग्रंथप्रसार मोठ्या प्रमाणावर होऊ लागला. याच काळात विशिष्ट जीवनदृष्टी व्यक्त करण्याच्या हेतूने 'कादंबरी' या साहित्यप्रकाराचा जन्म झाला. तसेच निबंध, लघुकथा, प्रवासवर्णन इत्यादी नवे साहित्यप्रकार निर्माण झाले. तसेच साहित्यव्यवहाराकडे पाहण्याची दृष्टी बदलली. साहित्याच्या वर्गीकरणाच्या संदर्भात वेगळ्या अडचणी निर्माण होऊ लागल्या. त्यातून वर्गीकरणाविषयीची भूमिका व्यापक होऊ लागली असे म्हणता येईल. मात्र आधीच्या कालखंडात प्रामुख्याने महाकाव्य, भावकाव्य आणि नाटक या तीन साहित्यप्रकारांतच साहित्यनिर्मिती होत होती. त्या साहित्यप्रकारांचे संकेत किंवा आदर्श निश्चित करण्यात आले होते. त्यानुसारच साहित्यकृतींची निर्मिती व्हावी असा आग्रहही धरला जात होता.

कलावंतांना आदेश दिले जात होते. पण असे साहित्यप्रकारांचे आदर्श रूप गृहीत धरता येणार नाही याची जाणीव नंतरच्या काळात होऊ लागली. साहित्यकृती मुळात अस्थिर व बदलयुक्त आहे, हे लक्षात येऊ लागले. यातूनच साहित्यकृतीचे स्वरूप अभ्यासून त्याच्या साहाय्याने त्यांचे प्रकार पाडता येतात का हे पाहिले जाऊ लागले.

सुझान लॅंगर आणि नॉर्थ्रप फ्राय या साहित्यमीमांसकांनी या भूमिकेतूनच साहित्याच्या वर्गीकरणाचा विचार केलेला दिसतो. सुझान लॅंगर वाङ्मयप्रकारांचे वर्गीकरण करताना त्या त्या प्रकारातील अनुभवाचे स्वरूप व त्याची अभिव्यक्तिपद्धती यांचे स्वरूप लक्षात घेते आणि ती प्रत्येक वाङ्मयप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण निश्चित करते. लॅंगरच्या मते "प्रत्येक कलेचे स्वतःचे असे 'प्रतिभासरूप आत्मबीज' (illusion) असते. चित्र व संगीत या कलांची अनुक्रमे आभासरूप अवकाश (virtual time) ही प्रतिभासरूप आत्मबीजे (illusion) आहेत. साहित्याचे आभासरूप जीवन व आभासरूप अनुभव हे आत्मबीज (illusion) आहे. वाङ्मयप्रकारात जो काळ (tense) वापरला जातो, तोच त्या प्रकाराचे स्वरूप निश्चित करतो. म्हणून तिच्या मते 'लिरिक' चा काळ वर्तमान, कथनपर वाङ्मयाचा काळ भूत व नाट्याचा भविष्य हा आहे."

"साहित्याच्या प्रत्येक प्रकारात क्रियापदांचा जो वापर केला जातो, त्यातच असे गुणवैशिष्ट्य आहे की, तेच वाङ्मयीन परिमाणाची (literary dimension) खरी प्रकृती स्पष्ट करते. या दृष्टीने गीतकाव्यात वापरला जाणारा विशिष्ट प्रकारचा वर्तमानकाळ हेच काव्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरते, ... कथात्म वाङ्मयाचा काळ भूत असतो व नाट्यात्मक वाङ्मयाचा काळ भविष्यगर्भ वर्तमान असतो."

हेगेल, एलियट, लॅंगर या तीन मीमांसकांनी साहित्यप्रकारांच्या 'आत्मस्वरूपां' चा वस्तुनिष्ठपणे वेध घेण्याचा प्रयत्न केला असून त्या विचारांमध्ये एक प्रकारचे घनिष्ठ नाते दिसते.

नॉर्थप फ्राय यांच्या मते, "साहित्यसृष्टी ही एक व्यवस्था आहे. तिला नियम, संकेत आहेत. साहित्यात ठराविक प्रकारचेच आकृतिबंध दिसतात. त्यामागे एक व्यवस्था असते, त्यात अनियंत्रित असे काही नसते. साहित्यव्यवस्थेचे चार संकेत असतात. (i) Modes (अनुभवाची प्रकृती), (ii) Archetypes (आदिबंध), (iii) Myths (मिथककथा), (iv) Genre (साहित्यप्रकार) त्याचबरोबर साहित्यप्रकाराच्या मुळाशी चार प्रकारच्या 'कोटी' (Categories) असतात, (i) Romance (रोमान्स), (ii) Comic (सुखात्मिका), (iii) Tragic (शोकात्मिका), (iv) Ironic (उपहासगर्भ) साहित्य या त्या कोटी होत."

फ्रायने कोटींचा संबंध मानवी जीव-भावावस्थांशी आणि निसर्गचक्राशी जोडला आहे. फ्रायची ही वर्गीकरणाची पद्धत साहित्याकडे पाहण्याचा वेगळा आणि मौलिक दृष्टिकोण देणारी आहे. रशियन रूपवादी रोमन याकोबसन याने देखील भाषेची निश्चित स्वरूपाची व्याकरणिक संरचना आणि साहित्यप्रकार यांचे मिळतेजुळते परस्परसंबंध दाखवून दिले आहेत. त्याच्या मते भावकाव्य प्रथमपुरुषी एकवचनी, वर्तमानकाळी असते तर महाकाव्य तृतीयपुरुषी भूतकाळी असते. महाकाव्याचा निवेदक 'मी' हा जरा बाजूने अवलोकावयाचा असतो; म्हणजे तो खरोखर तृतीयपुरुषीच असतो. जोनाथन कलर या अभ्यासकाने साहित्यप्रकाराची संकल्पना मांडताना 'करारा' चे तत्त्व ग्राह्य धरून पुढील प्रकारे वर्गीकरण कल्पिले. त्याच्या मते काव्य या साहित्यप्रकाराचा करार 'भावविण्या'शी असतो. तर कथेचा (कथनात्म साहित्यप्रकाराचा) करार 'सांगण्या'शी असतो. तसेच नाटक या उभयपक्षात मोडणाऱ्या साहित्यप्रकाराचा करार 'दाखविण्या'शी असतो. जोनाथन कलरने मांडलेल्या या 'करारा'च्या संकल्पनेतून साहित्यप्रकारांतील 'विशिष्ट काळा'चेही संसूचन होते. जोनाथने कलरने नाटकाचा करार 'दाखविण्या'शी असतो असे जे म्हटले त्याचा अर्थ लक्ष्यार्थानेच घ्यायला हवा. कारण नाटक ही प्रयोगशील कला असल्याने 'दाखविण्या'त ऐकविण्याचाही करार अनुस्यूत असतो हे लक्षात घ्यायला हवे. प्राचीनांपासून ते आधुनिकांपर्यंत सर्व साहित्यमीमांसकांनी नाटक या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण सांगताना नाटक 'दृश्य-श्राव्य' असल्याचेच म्हटले आहे.

#### उदा.

“रसा भावा अभिनया धर्मी वृत्तिप्रवृत्तयः ।

सिद्धीः स्वरास्तआतोद्यं गानं रंगश्च संग्रहः । । १० । । ”

भरतमुनींनी रस, भाव, अभिनय, धर्मी, प्रवृत्ती, सिद्धी, स्वर, आतोद्य (वाद्य), गान व रंग अशी नाटकाची अकरा अंगे सांगितली आहेत.

फ्रेंच रंगचिन्हमीमांसक टाडियुस कौझान (Tadeusz Kowzan) यांनी दिलेल्या नाट्यप्रयोगाच्या सादरीकरणात गुंतलेल्या तेरा चिन्हसरणींचा उल्लेख केला आहे. या तेरा चिन्हसरणी अशा आहेत –

(१) शब्द, (२) शब्दसंहितेचे उच्चारण, (३) चेहऱ्यावरील हावभाव, (४) अभिनय, (५) नटाचे रंगमंचावरील चलनवलन, (६) नटाचा शरीरबांधा, (७) केशरचना, (८) वेशभूषा, (९) रंगमंचसामग्री, (१०) नाटकाचे नेपथ्य, (११) प्रकाशयोजना, (१२) संगीत, (१३) ध्वनि-परिणाम.

भरतमुनी व टडियुस कौझान या दोघांनी नोंदविलेल्या नाट्यसामग्रीचा विचार करता नाटक हा दृश्य-श्राव्य असा दुहेरी परिणाम असलेला साहित्यप्रकार आहे हेच स्पष्ट होते.

बुआलोने आपल्या सिद्धान्तात गोपगीत, शोकगीत, उद्देशिका, चाटूक्ती, व्यंगकाव्य, शोकान्तिका, सुखान्तिका व महाकाव्य असे साहित्यप्रकार नोंदविले आहेत पण त्याचे मूलाधारसूत्र बुआलोने स्पष्ट केलेले नाही. म्हणूनच की काय रेने वेलेकने ही व्यवस्था तर्काधिष्ठित नसून केवळ इतिहासदत्तच आहे, अशी बहुधा बुआलोची समजूत असावी अशी टिप्पणी केलेली दिसते तसेच विषयवस्तू, संरचना, पद्यात्मकता, आकारमान, भावनिक सूत्र, विश्वदर्शन प्रेक्षक-वाचक या संदर्भातील काही तत्वांना धरून हे साहित्यप्रकार वेगळे मानण्यात आले होते. अभिजाततावादी मंडळींच्या दृष्टीने साहित्यप्रकार ही संकल्पना इतकी स्वयंस्पष्ट असते की, त्यांना तत्संबंधी एकंदरीत कसलीच समस्या म्हणून शिल्लक राहिलेली नसते असे मत नोंदविले आहे.

रेने वेलेकच्या मते, साहित्यप्रकारांचीही संकल्पना, तात्त्विकदृष्ट्या बाह्यरूप (विशिष्ट छंद वा संरचना) तसेच अंतर्गत रूप (दृष्टिकोण, भावनिक सूत्र, प्रयोजन-अधिक ढोबळ शब्दांत, विषय व श्रोतृवर्ग-वाचकवर्ग) अशा उभय रीतींवर आधारलेला साहित्यकृतींचा एक संग्रह म्हणून केली पाहिजे. दर्शनी स्वरूपाचा पाया या दोहोंपैकी कोणताही असला (उदाहरणार्थ, अंतर्गत रूपाधारे 'गोपगीत', 'व्यंगकाव्य' बाह्यरूपाधारे द्विगुणी पद्य व पिंडारिक उद्देशिका), तरी ही आकृती पुरी करण्याच्या दृष्टीने अन्य परिमाणाचा शोध घेणे, ही तदनंतरची समीक्षात्मक समस्या ठरेल.

एकूण साहित्याच्या वर्गीकरणाचे जे विविध प्रयत्न पाहिले त्यामागे दोन ठळक दृष्टीकोण दिसतात.

- (१) अभिजातवादी किंवा विशुद्ध दृष्टिकोण,
- (२) आधुनिक किंवा सर्वसमावेशक दृष्टिकोण.

अभिजातवादी प्रकृती आणि महत्ता या बाबातीत एक साहित्यप्रकार दुसऱ्याहून भिन्न असतो, असे मानतात. तसेच प्रत्येक साहित्यप्रकारातील पृथगात्मतेला धक्का लागू नये, त्यात सरमिसळ होऊ नये, असा आग्रह धरतात. त्यामुळे त्यांनी केलेल्या वर्गीकरणात साहित्यप्रकाराची विशुद्धता राखणे हे महत्त्वाचे मानले गेलेले दिसते. अभिजातवादी वर्गीकरणात साहित्यप्रकारांचे संकेत अगोदर निश्चित करतात आणि त्यानुसार त्याची शुद्धता तपासतात. आधुनिक भूमिकेनुसार निरनिराळ्या साहित्यकृती पाहून त्यांच्यातील समान गुणधर्म शोधले जातात. येथे विशिष्टाकडून सामान्य गुणधर्मकडे

जाण्याची पद्धती दिसते. या प्रकारात प्रत्येक साहित्यकृतीची विशिष्टता, नवता मान्य केली जाते. तसेच ती अगोदर लक्षात घेऊन त्या आधारे साहित्यकृतीतील सामान्य तत्त्व/सामान्य गुण शोधले जातात. एकेका साहित्यकृतीवरून साहित्यप्रकाराकडे जाण्याची ही पद्धत वस्तुतः 'निसर्गविज्ञाना' (Natural science) मधील वर्गीकरणाची पद्धत आहे.

रोलाँ बार्थस् हा संरचनावादी फ्रेंच टीकाकार ही पद्धत बाळबोध आहे असे मानतो. त्याच्या मते "साहित्य हे 'मानव्य विज्ञाना' (Human science) चा भाग आहे. त्यामुळे निसर्ग विज्ञानामधील वर्गीकरणाची पद्धत मानव्य विज्ञानासाठी वापरणे चूक आहे. तसेच अभिजातवादी आणि आधुनिक या दोन्ही वर्गीकरणाच्या पद्धतींमध्ये त्रुटी आहेत, असे प्रतिपादन तो करतो आणि तो स्वतःचे वर्गीकरणाचे नवीन नमुनारूप (Model) मांडतो. असे करताना तो एखाद्या विशिष्ट साहित्यप्रकाराचे रूढ संकेत गृहीत धरतो. त्याच्या आधारे तो एक संकेतव्यूह निर्माण करतो आणि त्याच्या आश्रयाने नव्याने सामान्या आलेल्या साहित्यकृतीची तपासणी करतो. त्यात आढळणाऱ्या नवीन संकेतांना देखील तो महत्त्व देतो आणि ते संकेत तो मूळच्या 'नमुनारूपा'त समाविष्ट करतो. त्याचे वर्गीकरणविषयक नमुनारूप (Model) लवचिक व खुल्या तोंडाचे आहे. त्यामुळे साहित्यकृतिविषयक संकेतव्यूह समृद्ध होत जातो."

रोलाँ बार्थस् आदर्शवादी (अभिजातवादी) भूमिकेप्रमाणे सामान्यगुण किंवा जातितत्त्व याला प्राधान्य देत नाही. तसेच आधुनिक भूमिकेप्रमाणे विशिष्ट गुणांनाही प्राधान्य देत नाही. तो हे दोन्ही परस्पराश्रयी आहेत असे मानतो. साहित्यकृती वाचताना साहित्यप्रकारांची जातितत्त्वे (संकेतव्यवस्था) माहीत असावीच लागतात, पण केवळ त्यांनाच महत्त्व देऊन चालत नाही तर त्या विशिष्ट साहित्यकृतीचे म्हणून असणारे लक्षणीय गुणही लक्षात घ्यावे लागतात. रोलाँ बार्थस्ची ही वर्गीकरणविषयक भूमिका साहित्यप्रकारातील सामान्य गुण आणि विशिष्ट गुण या दोहोंना महत्त्व देते.

रॉबर्ट स्कोल याने केलेले साहित्याचे वर्गीकरण या संदर्भात महत्त्वाचे मानले जाते. "रॉबर्ट स्कोल साहित्यकृतीत होणारा शब्दांचा उपयोग आणि शब्दांचे संप्रेषण या दोन तत्त्वांच्या समीलनाच्या आश्रयाने साहित्याचे वर्गीकरण करतो. लेखक शब्दांचा उपयोग विचार व भावना व्यक्त करण्यासाठी, पात्रचित्रणासाठी, कथा सांगण्यासाठी करतो तेव्हा अनुक्रमे निबंध, काव्य, नाटक व कथात्म साहित्यप्रकार निर्माण होतात." असे त्याचे मत आहे. 'शब्दांचा उपयोग/शब्दांचे संप्रेषण' या तत्त्वाच्या आधारे साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण सांगितले गेले आहे. त्याच्या मते निबंधामध्ये लेखक-वाचक यांचा थेट संबंध असतो. त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण वाचकाचा अनुनय हे असते, तर कवितेमध्ये कवीचे आत्मचिंतन असते आणि वाचकाशी त्याचा संबंध अप्रत्यक्ष असतो. 'कवीचे स्वतःशीच बोलणे' हे या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरते. कथा/कादंबरी या साहित्यप्रकारांत लेखकाला श्रोत्यांचे भान असते. त्याचा श्रोत्यांशी साक्षात संबंध असतो. कथन किंवा निवेदन हे या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. याउलट, नाटकात लेखक हा वाचकांशी/प्रेक्षकांशी थेटपणे बोलत नसतो. येथे पात्रांची नाट्यात्मकृती आणि संवाद (उक्ती) महत्त्वाचे असतात. म्हणूनच पात्रापात्रांचे संवाद हे या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरते.

प्रस्तुत 'नमुनारूपा'(Model)च्या आश्रयाने साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण जसे सांगता येते. तसेच हे साहित्यप्रकार एकमेकांमध्ये कसे मिसळले जातात त्याचेही स्पष्टीकरण देता येते. साहित्यप्रकारांतील शब्दांचे उपयोजन व शब्दांचे संप्रेषण या तत्त्वांपैकी कोणत्याही तत्त्वाचा प्रभाव बदलला की त्या साहित्यप्रकाराची सरमिसळ होते. उदारणार्थ, नाटकातील शब्दांचा उपयोग भावना व्यक्त करण्यासाठी अधिक होऊ लागला तर नाटक काव्यात्मतेकडे झुकते. या नमुनारूपात 'सामान्य' व 'विशिष्ट' या दोन्हींची देवघेव आहे. तसेच या नमुनारूपातून साहित्यप्रकार अचल राहात नाही हेही स्पष्ट होते. त्यामुळेच वरील वर्गीकरणविषयक भूमिका अधिक प्रगल्भ असल्याचे म्हणता येते. एकूण आधुनिक साहित्यसिद्धान्तांचा गद्य-पद्य हा भेद पुसून टाकण्याकडे कल दिसतो. तसेच त्याही पुढे जाऊन 'कथासाहित्य' (कादंबरी, लघुकथा, महाकाव्य) नाटक (गद्य वा पद्य) आणि 'काव्य' असे साहित्याचे वर्गीकरण करण्याकडे त्यांचा कल दिसून येतो.

इथवर वर्गीकरणाच्या संकल्पनेचा थोडक्यात मागोवा घेतला आहे. साहित्यप्रकाराच्या वर्गीकरणामागील या विविध भूमिकांतून साहित्यप्रकारांविषयीच्या विविध संकल्पना सुस्पष्ट झालेल्या दिसतात. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे विशिष्ट संकेत असतात, हे या विवेचनातून प्रकर्षाने निदर्शनास येते. तसेच प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण सांगता येते हेही या विवेचनावरून स्पष्ट होते.

साहित्याचे वर्गीकरण व साहित्यप्रकार यांच्या संकेतव्यूहांवर/संकल्पनांवर आधारलेली एक नवी समीक्षा पद्धती यातून जन्माला आलेली दिसते. हीच 'प्रकारनिष्ठ समीक्षापद्धती' (generic criticism) होय. या समीक्षापद्धतीत एखाद्या विशिष्ट साहित्यकृतीत आणि इतर साहित्यकृतींमध्ये कोणते सामान्यगुण आहेत हे शोधले जाते. "तिला बाह्यलक्ष्यी समीक्षा मानले जाते. परंतु तिच्या तत्त्वांचे मार्मिकपणे व कल्पकतेने उपयोजन केल्यास ती अंतर्लक्ष्यी समीक्षेचे कार्य करण्यास समर्थ होते. साहित्यकृतीकडे १) प्रकार, २) तंत्रपद्धती, ३) अनुभवाची जात, ४) भाववृत्ती या चार तत्त्वांनुसार पाहता येते." या समीक्षापद्धतीच्या मुळाशी जातितत्त्व किंवा सामान्यगुण किंवा वर्ग हे मूलतत्त्व आहे. या समीक्षापद्धतीत अनेक साहित्यकृतींमधील संबंध शोधला जातो.

थोडक्यात, एखाद्या साहित्यकृतीची समीक्षा करताना तिचा प्रकार (Genre) आणि तिचा तंत्रप्रकार (Type) यांचा अभ्यास करणे हा बहिर्लक्ष्यी अभ्यास होय. तसेच साहित्यकृतीतील अनुभवाची प्रकृती (Mode) आणि त्यातील भाववृत्ती (Mood) यांचा अभ्यास करणे, हा अंतर्लक्ष्यी अभ्यास होय. अशा प्रकारे प्रकारनिष्ठ समीक्षेतील उणिवा दूर करून ही समीक्षापद्धती द्वंद्वमूल समीक्षापद्धतीच्या पदाला पोहचविता येते. तसेच साहित्यकृतीवर या चार अंगांनी प्रकाशझोत टाकून तिच्या सामान्य व विशेष गुणांचा वेध घेता येतो.

### स्वअध्ययन -

- १) साहित्यप्रकाराविषयीची भारतीयमीमांसकांची भूमिका लिहा.
- २) भारतीयमीमांसकांचा कथाविषयक दृष्टिकोन स्पष्ट करा.

- ३) ॲरिस्टॉटलप्रणीत साहित्यप्रकारांच्या वर्गीकरणाची संकल्पना स्पष्ट करा.
- ४) प्लेटो व टी. एस. इलियट या साहित्यमीमांसकांच्या भूमिकांचा परिचय करून द्या.
- ५) आधुनिक पाश्चात्य साहित्यमीमांसकांपैकी नॉर्थ्रप फ्रायचे वर्गीकरणविषयक नमुनारूप लिहा.
- ६) रोला बार्थचे नमुनारूप लिहा.
- ७) साहित्यप्रकाराच्या वर्गीकरणाचा विविध भूमिकांमधून 'कथा' या साहित्यप्रकाराची कोणती वैशिष्ट्ये लक्षात येतात ते लिहा.

### संदर्भ

गोदावरी केतकर, भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र, (दु.आ.), पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.

र. पं. कंगले (भाषांतरकार) रस-भाव-विचार, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई.

ग. त्र्यं. देशपांडे, भारतीय साहित्यशास्त्र (ति.आ.), पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.

दुर्गा भागवत - लोकसाहित्याची रूपरेषा - वरदा बुक्स प्रकाशन, पुणे.

स. गं. मालशे (अनु.), साहित्य सिद्धान्त, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई.

रा. भा. पाटणकर, कांटची सौंदर्यमीमांसा, इस्थेटिक्स सोसायटी -मुंबई व मौज प्रकाशन, मुंबई.

रा. भा. पाटणकर, क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र एक भाष्य, वाई प्राज्ञपाठशाळा मंडळ.

गंगाधर पाटील, समीक्षेची नवी रूपे, मॅजेस्टिक प्रकाशन, मुंबई.

डॉ. वा. पु. गिंडे, डॉ. द. दि. पुंडे (संपा.), वाङ्मयाचे अध्यापन, मेहता पब्लिशिंग हाऊस, पुणे.

राजीव नाईक, विजय तापस, प्रदीप मुळ्ये (संपा.) रडगनायक-अरविंद देशपांडे स्मृतिग्रंथ, आविष्कार प्रकाशन, मुंबई.





## कथनमीमांसा

### उद्दिष्टे :

- १) कथात्म साहित्याची लक्षणे सांगणे.
- २) क्रमव्यवस्थांचे विवेचन करणे.
- ३) कथन वा संहिता यांच्या मूळ घटकांचे स्वरूप स्पष्ट करणे.
- ४) कथन घटक आणि त्यांचे उपांग यांचे परस्परसंबंध सांगणे.
- ५) कथनाचा वा संहितेचा सूत्ररूपाने आकृतिबंध मांडणे.
- ६) संरचना व कथेतील सौंदर्यात्म कार्यांचे विवेचन करणे.
- ७) कथेचा वाचक व त्याची सर्जक वाचनक्रिया यांचे स्वरूप सांगणे.

### विभाग : एक

कथा ही माणसाइतकीच प्राचीन आहे. माणूस आपण अनुभवलेले व कल्पिलेले अनुभव जेव्हा दुसऱ्याला सांगू लागला तेव्हा कथेचा जन्म झाला. आणि तेव्हापासून त्याच्या हाताशी असणाऱ्या अनेक प्रकारच्या माध्यमांतून तो श्रोत्यांना कथा सांगू लागला. त्याने रंगांच्या, रेषांच्या, मातीच्या, दगडाच्या आणि शब्दांच्या माध्यमांतून कथा सांगितल्या. त्याने मौखिक स्वरूपात कथा सांगितल्या. तशाच त्याने लिखित स्वरूपातही गोष्टी सांगितल्या.

हे मानवनिर्मित कथाविश्व अनंतपरींनी आणि प्रकारांनी संपन्न झालेले आहे. स्वप्न-संहिता, कल्पित कथा, पुराणे, मिथा, अद्भुत कथा, लोककथा, कहाणी, दंतकथा, प्राणिकथा, परीकथा, दृष्टान्त, महाकाव्य, खंडकाव्य, लघुकथा, कादंबरी इत्यादी कथनरूप साहित्याचे अनेक प्रकार आहेत. हे कथनरूप चित्र, नाट्य, चित्रपट, शिल्प, नृत्य आदी अनेक कलाप्रकारांतून प्रकट होत असते. अगणित प्रकारांनी समृद्ध झालेले हे कथनरूप मानवाच्या सर्व संस्कृतींत, सर्व कालखंडात व सर्व देशांत उपजले आणि अनेक कालखंडांतून ते समृद्ध होत आले आहे. ज्यात हे कथनरूप जन्मले नाही असा लोकसमूह आज जगाच्या पाठीवर अस्तित्वात नाही.

समाजातील सर्व वर्ग, जाती-जमाती, पंथ, धर्म या प्रत्येकाच्या भिन्न भिन्न स्वरूपाच्या कथा-मिथा आहेत. भिन्न संस्कृती, भिन्न देश, भिन्न धर्म, भिन्न वंश, भिन्न भाषा, भिन्न माध्यमे या सर्वांमधून भिन्न स्वरूपाची कथनरूपे प्रकट होत असली, तरी त्या सर्वांमध्ये

सामान्य स्वरूपाचे एक कथनरूप वर्तत असते. या कथनरूपाचा वेध कसा घेता येईल? या सर्व कथाप्रकारांमागे, कथनरूप साहित्यामागे एक सामान्य स्वरूपाचा एखादा संकेतव्यूह कार्यकर असतो, त्याचे स्वरूप काय? कथेचे कथापण कोणत्या गुणधर्मात साठलेले असते? कथेचे, तिच्या कथनरूपाचे, तिच्या कथनगुणपरतेचे व्यवच्छेदक लक्षण कोणते? तिचे कथापण व कथार्थ कोणत्या नियमसंकेतांनी निश्चित होत असते? असे प्रश्न या कथनपर साहित्याच्या व कलाप्रकारांच्या संदर्भात उपस्थित होतात.

कथात्म साहित्यप्रकारांपैकी महाकाव्य, खंडकाव्य आदी साहित्यप्रकारांविषयीचा तात्त्विक विचार हा पौर्वात्य व पाश्चात्य प्राचीन साहित्यशास्त्रात झालेला आहे. तसेच कथा, लघुकथा, कादंबरी आदी साहित्यप्रकारांसंबंधीचा तात्त्विक विचार करणारे अनेक ग्रंथ इंग्रजीत लिहिले गेले आहेत. मराठीत या दोन कथात्म साहित्यप्रकारांचा तात्त्विक विचार करणारे ग्रंथ हाताच्या बोटांवर मोजता येतील इतकेच आहेत. या इंग्रजी व मराठीतील ग्रंथांतील सारा कथात्म साहित्याचा विचार हा त्या त्या प्रकार-संकल्पनेच्या मर्यादेतच केलेला आढळतो.

परंतु या सर्व कथनपर साहित्यप्रकारांत वसणारा आणि साहित्येतर कलाप्रकारांतही आढळणारा असा एक समान गुणधर्म दृष्टीस पडतो. हा समान गुणधर्म म्हणजे कथनरूप किंवा कथनगुणपरता हा होय. हे कथनरूप, ही कथनगुणपरता—हे कथा-कादंबरी या कथात्म साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे; परंतु हे कथनरूप चरित्र, आत्मचरित्र, प्रवासवर्णन आदी सत्य वास्तवाशी निगडित असणाऱ्या साहित्यप्रकारांतही आढळते. शिवाय ते सत्यकथा, रोजनिशी, इतिहास, साहित्येतिहास आदी लेखनप्रकारांतही आढळते.

या कथनरूपाचा कथनगुणपरतेचा अधिक विचार करू लागलो की हे कथनरूप चित्र, शिल्प, नृत्य, चित्रपट, नाट्य आदी कलाप्रकारांतही आढळून येते.

आता प्रश्न असा : या सर्व कथात्मक साहित्यप्रकारांत व साहित्येतर कलाप्रकारांत आढळणारा एक सामान्य गुणधर्म म्हणून या कथनरूपाचे, कथनगुणपरतेचे नेमके स्वरूप काय? या दृष्टीने या कथनरूपाची सुव्यवस्थित व शास्त्रशुद्ध मीमांसा होणे आवश्यक होते. परंतु अशा प्रकारची मीमांसा वर उल्लेखिलेल्या इंग्रजी व मराठी ग्रंथांत झालेली नाही. म्हणून अनेक युरोपीय कथनमीमांसकांनी व समीक्षकांनी कथनरूपाच्या स्वरूपाची, कथनरूप साहित्याच्या स्वरूपलक्षणांची सुव्यवस्थित व शास्त्रशुद्ध रीतीने चिकित्सा करणाऱ्या कथनमीमांसेची उभारणी केली.

आज युरोपीय साहित्यविश्वात कथनरूप साहित्याचा अभ्यास व समीक्षा अतिशय सुव्यवस्थित व सखोल रीतीने चाललेली आहे. हा कथेचा अभ्यास शास्त्रशुद्ध व

सुव्यवस्थित असल्यामुळे तो खूपच लोकप्रिय होत आहे. कथनरूप साहित्यासंबंधीच्या व एकूण कथनरूपा-विषयीच्या (नॅरेटिव्ह) शास्त्रशुद्ध व सुव्यवस्थित अशा विचाराला व अभ्यासाला फ्रेंच व युरोपीय कथनमीमांसकांनी 'कथनमीमांसा'असे म्हटले आहे.

या युरोपीय (कॉन्टिनेन्टल) कथनमीमांसेत दोन प्रभावी परंपरा आणि प्रवाह एकवटलेले आहेत. (१) तीत हेन्री जेम्स, पर्सी ल्युबॉक, इ० एम० फॉर्स्टर, डब्ल्यू० सी० बूथ आदी अँग्लो अमेरिकन कथामीमांसकांचा कथाविचार अंतर्भूत आहे. (२) तसेच, तीत रशियन रूपवादी आणि फ्रेंच संरचनावादी—या कथनमीमांसकांचा कथाविचार सामावलेला आहे. या दुसऱ्या परंपरेतील कथाविचार हा प्रामुख्याने चिन्हमीमांसेतील 'चिन्ह-संकल्पने'वर आणि साहित्यिक संज्ञामीमांसेतील (लिटररी फिनमिनाॅलॉजी) 'कथनरूपअनुभवा'वर आधारलेला / उभारलेला आहे. वर उल्लेखिलेल्या अँग्लो-अमेरिकन कथाविचारामागे ही ज्ञानदृष्टी नाही. हा या दोन कथाविचारांतील भेद लक्षात घेतला पाहिजे.

रशियन रूपवादी कथनमीमांसकांत प्रामुख्याने व्हिक्टर श्लोव्हॅस्की, रोमान याकुबसन आदींचा समावेश होतो. तर फ्रेंच कथनमीमांसकांत लेव्ही स्ट्राउस, रोलाँ बार्तस्, जेराई जेनेथ, टी० तोदोरोव्ह, ए० जे० ग्रेमास, पॉल रिकर आदींचा अंतर्भाव होतो. या रशियन आणि फ्रेंच कथनमीमांसकांनी या नव्या कथनमीमांसेची उभारणी व विकास केला आणि कथाविचारात अत्यंत मोलाची भर घातली.

खरे म्हणजे ज्या काळात आधुनिक भाषाविज्ञान व चिन्हमीमांसा विकसित झाली त्याच काळात नवी कथनमीमांसा विकसित झालेली दिसून येते. तसेच, सिनेमाचे तंत्रही याच काळात विकसित झाल्याचे सांगितले जाते. भाषाविज्ञान आणि सिनेमातंत्र यांचे या कथनमीमांसेशी निकटचे नाते आहे.

### बहीणबीज

स्त्रीस्वातंत्र्याच्या त्या नांदीनं पुरुदेशातील सर्व बहिणी आणि समस्त स्त्री जात आज तृप्त झाली होती. (ई)

त्याचं असं झालं. पुरुदेशाचा राजा मरण पावला. आणि राजपुत्र गादीवर आला. (अ)

गादीवर येताच राजपुत्रानं राजकन्येला अर्ध राज्य देऊन तिच्या स्वतंत्र राज्याची स्थापना केली. (आ)

ते पाहून राज्यातील सर्व भावांनी आपापल्या बहिणींना वडिलोपार्जित इस्टेटीचा अर्धा हिस्सा देऊन बीजेच्या मुहूर्तावर त्यांना स्वतंत्र घरं बांधून दिली. (इ)

—आणि राजपुत्रासह सर्व भाऊ बाशिंग बांधून अर्ध्या इस्टेटीची प्रतीक्षा करीत आपल्या भावी संसाराची सुखस्वप्नं रंगविण्यात दंगून गेले. (उ)

ही एका कथेची संहिता. तीत निवेदकाने एका देशात घडलेल्या घटनांचे विशिष्ट क्रमाने निवेदन / कथन केलेले आहे. त्याने हे निवेदन आपल्या विशिष्ट 'दृष्टीने' व 'पद्धतीने' केलेले आहे. ही कथा सांगताना त्याने तिची सुरुवात 'स्त्रीस्वातंत्र्याच्या त्या नांदीनं पुरुदेशातील सर्व बहिणी आणि समस्त स्त्रीजात आज तृप्त झाली होती' या घटनेने केली आहे. परंतु 'मुळात घडलेल्या गोष्टीची' सुरुवात या घटनेने झालेली आहे काय? मूळ गोष्टीची सुरुवात या मधल्या घटनेने अर्थातच झालेली नाही, हे कथेचा प्राथमिक अर्थबोध होताच आपल्या लक्षात येते. मग मूळ गोष्टीची सुरुवात कोणत्या घटनेने झाली? आणि त्यानंतर नैसर्गिक कालक्रमानुसार कोणत्या घटना घडल्या? मूळ गोष्टीतील घटना पुढील कालक्रमानुसार घडलेल्या दिसतील.

- १) पुरुदेशाचा राजा मरण पावला आणि राजपुत्र गादीवर आला. (अ)
- २) गादीवर येताच राजपुत्रानं राजकन्येला अर्ध राज्य देऊन तिच्या स्वतंत्र राज्याची स्थापना केली. (आ)
- ३) ते पाहून राज्यातील सर्व भावांनी आपापल्या बहिणींना वडिलोपार्जित इस्टेटीचा अर्धा हिस्सा देऊन... त्यांना स्वतंत्र घरं बांधून दिली. (इ)
- ४) या स्त्रीस्वातंत्र्याच्या नांदीनं पुरुदेशातील सर्व बहिणी आणि समस्त स्त्रीजात आज तृप्त झाली. (ई)
- ५) –आणि राजपुत्रासह सर्व भाऊ बाशिंंग बांधून अर्ध्या इस्टेटीची प्रतीक्षा करीत आपल्या भावी संसाराची सुखस्वप्नं रंगविण्यात दंगून गेले. (उ)

अशी मूळ गोष्ट (स्टोरी) आहे. कथाकाराने सांगितलेल्या कथासंहितेवरूनच आपण तिची 'पुनर्रचना' किंवा 'मूळ रचना' केली आहे. या मूळ गोष्टीची सुरुवात 'राजा मरण पावला अन् राजपुत्र गादीवर आला' या घटनेने झाली आहे. परंतु या 'गोष्टी'चे (किंवा कथेचे) श्रोत्यांना 'कथन' करताना मात्र कथाकाराने ही प्रारंभीची घटना नंतर सांगितली आहे. आणि (कालक्रमदृष्ट्या) तीनंतर घडलेली 'पुरुदेशातील सर्व बहिणी आणि समस्त स्त्रीजात आज तृप्त झाली होती.' ही चवथ्या क्रमांकाची घटना कथेच्या प्रारंभी सांगितली आहे. म्हणजे मूळ गोष्टीचे निवेदन करताना निवेदकाने ई – अ – आ – इ – उ या 'अनैसर्गिक' कालक्रमानुसार घटना 'सांगितल्या' आहेत.

मात्र मूळ गोष्टीतील घटना अ – आ – इ – ई – उ अशा नैसर्गिक कालानुक्रमाने 'घडलेल्या' आहेत. परंतु त्यांचे 'कथन' करताना कथाकाराने मात्र त्याच क्रमाने त्या सांगितलेल्या नाहीत. मूळ गोष्टीत (स्टोरी) घटना एका क्रमाने घडलेल्या आहेत आणि कथाकाराने कथासंहितेत (टेक्स्ट) त्या सांगितल्या आहेत दुसऱ्याच क्रमाने. या मूळ 'गोष्टी'चे 'कथन' करताना कथाकाराने घटनांच्या कालानुक्रमाची 'नैसर्गिक क्रमव्यवस्था' बदलून टाकली आहे. त्याने कथासंहितेत आपल्या सौंदर्यदृष्टीनुसार व कथेच्या कलात्म गरजेनुसार घटनांची नव्याच क्रमाने गुंफण करून त्यांच्या कालानुक्रमाची एक नवीनच

‘सौंदर्यनिष्ठ क्रमव्यवस्था’ रचलेली आहे. या नव्या क्रमव्यवस्थेत त्याने कोणता अर्थपूर्ण बदल केला आहे...? या बदलामुळे कथेत कोणते सौंदर्यात्म कार्य घडले आहे?

कथाकाराने कथा सांगताना मूळ गोष्टीतील आधी घडलेली घटना (कथासंहितेत) आधी सांगितली आहे. त्यामुळे मूळ गोष्टीचे कथन / निवेदन करताना घटनांच्या ‘नैसर्गिक कालक्रमा’चे कथासंहितेत उल्लंघन (फोअरग्राउंडिंग) झालेले आहे. या उल्लंघनामुळे कथेत कोणते बदल घडले आहेत? हे नियमोल्लंघन व हे बदल कथेत कोणत्या प्रकारचे कार्य करीत असतात?

या नैसर्गिक कालक्रमाच्या उल्लंघनामुळे मूळ ‘गोष्टी’तील चवथ्या क्रमांकाची घटना ही ‘कथेत’ (संहितेत) पहिल्या क्रमांकावर आली. घटनांच्या या स्थानांतरामुळे (डिस्लेसमेंट) व क्रमबदलामुळे चवथ्या क्रमांकाची घटना कथेच्या प्रारंभस्थानी येऊन ती अखेरच्या स्थानी असणाऱ्या पाचव्या क्रमांकाच्या घटनेशी अर्थपूर्ण असे एक नवे नाते सांगू लागली. त्यामुळे कथेचा प्रारंभ आणि शेवट यांच्यामध्ये ‘विरोधनिष्ठ’ असा एक नवा ‘सौंदर्यनिष्ठ’ संबंध निर्माण झाला. कसा हे पाहा :

**कथेचा प्रारंभ :** स्त्रीस्वातंत्र्याच्या त्या नांदीनं पुरुदेशातील सर्व बहिणी आणि समस्त स्त्रीजात आज संतृप्त झाली होती.

**कथेचा शेवट :** आणि राजपुत्रासह सर्व भाऊ बाशिंग बांधून अर्ध्या इस्टेटीची प्रतीक्षा करीत आपल्या भावी संसाराची सुखस्वप्नं रंगविण्यात दंगून गेले.

कथेचा प्रारंभ हा स्त्रीधनाच्या दानाने व स्त्रीस्वातंत्र्याच्या नांदीने होतो. आणि तिचा शेवट स्त्रीधनाच्या अभिलाषेने पूर्ण होतो. घटनांच्या स्थानांतरामुळे आणि कालक्रमातील नियमोल्लंघनामुळे कथेचा प्रारंभ व शेवट यांच्यामध्ये विरोधनिष्ठ संबंध निर्माण झाल्याचे दिसून येईल; आणि हा विरोधनिष्ठ संबंध पुरुषप्रधान संस्कृतीतील पुरुषवर्गाच्या विचार-सरणीतील व मूल्यभावातील अंतर्विरोधावर व दुटप्पीपणावर नेमके बोट ठेवतो. त्यामुळे प्रारंभ व शेवट यांच्यामधील हा विरोधनिष्ठ संबंध कथेचा हेतू व परिणाम यांच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण म्हणूनच तो सौंदर्यपूर्ण झाला आहे.

मूळ गोष्टीत चार व पाच या क्रमांकाच्या घटनांमध्ये नैसर्गिक कालक्रमानुसार फक्त सान्निध्यसंबंध होते. त्या घटनांची गुंफण नैसर्गिक कालक्रम आणि कार्यकारणभाव या (तर्कनिष्ठ) तत्त्वानुसार झालेली होती. परंतु कथासंहितेत या घटनांचे स्थानांतर होऊन नैसर्गिक कालक्रमाचे उल्लंघन घडले. या स्थानांतरामुळे आणि नियमोल्लंघनामुळे सान्निध्यसंबंधावर (म्हणजेच कालक्रम आणि कार्यकारणभाव या तत्त्वांवर) आधारलेल्या घटनांच्या क्रमव्यवस्थेत विरोधमूल संबंधांचे आणखी एक नवे नाते मिळवले-गुंफले गेले.

अशा प्रकारच्या विरोधमूल किंवा साधर्म्यमूल संबंधांवर आधारलेली घटनांची क्रमव्यवस्था सौंदर्यात्म कार्य करू लागते. या विरोधमूल किंवा साधर्म्यमूल संबंधांना रोमान याकुबसनने रूपकतत्त्वनिष्ठ संबंध (मेटॅफोरिकल रिलेशन्स) असे म्हटले आहे. (याकुबसन, १९८५ : पृष्ठे २८-२९).

अशा प्रकारे घटनांचे स्थानांतर आणि (त्यातून निष्पन्न होणारे) नैसर्गिक कालक्रमाचे उल्लंघन यांच्यामुळे कथासंहितेतील रूपकतत्त्वावर आधारलेली कालाची नवी क्रमव्यवस्था एकाच वेळी सामाजिक दंभस्फोटाचे उपहासगर्भ व सौंदर्यात्म कार्य करू लागते. म्हणूनच या स्थानांतराला व नियमोल्लंघनाला किंवा रचनांतरणाला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते.

घटनांचे हे स्थानांतर करताना कथाकाराला कोणती घटना आधी सांगायची व कोणती घटना नंतर सांगायची, कोणती घटना कथेच्या प्रारंभस्थानी ठेवायची व कोणती घटना अखेरच्या स्थानी ठेवायची याविषयी औचित्यपूर्ण अशी निवड व मूल्यविवेक करावा लागतो. या निवडीमागे त्याची मूल्यदृष्टी व कलादृष्टी असते. घटनांच्या या निवडीमागे (सिलेक्शन) आणि नव्या गुंफणीमागे (कॉम्बिनेशन) दोन्ही ठिकाणी रूपकाचे तत्त्व कार्यशील असेल तर तेथे सौंदर्यात्म कार्य शक्य होते.

प्रत्यक्षात वास्तविक घटना नैसर्गिक कालक्रमानुसार घडत असतात. सकाळी सूर्य उगवला. दुपारी तो मध्यान्ही आला. संध्याकाळी तो मावळला. ह्या घटना नैसर्गिक कालक्रमानुसार एकामागून एक या क्रमाने घडलेल्या आहेत. 'श्रीधर आनंदानं शाळेत गेला. अभ्यास केला नाही म्हणून मास्तरांनी त्याला मारलं. संध्याकाळी तो दुःखानं घरी परतला' या घटनांच्या गुंफणीमागे नैसर्गिक कालक्रमाचे तत्त्व आहे. तसेच कार्यकारणभावाचेही तत्त्व आहे. माणसाच्या जीवनकथेत जन्म, बालपण, प्रौढपण, वृद्धपण व मृत्यू या अवस्था नैसर्गिक कालक्रमानुसार येत असतात. प्रत्यक्षात त्या उलटक्रमाने कधीही घडत नाहीत. म्हणजे प्रथम मृत्यू नंतर वृद्धपण, त्यानंतर जन्म अशा उलट क्रमाने कधीही घडत नाहीत. प्रत्यक्षात त्या अ – आ – इ – ई – उ या क्रमाने घडत असतात. परंतु या घडलेल्या घटनांचे निवेदन करताना एखादा निवेदक व्यक्तीच्या जन्मापासून सुरुवात करण्याऐवजी त्याच्या मृत्यूपासूनही प्रारंभ करू शकेल (उ – अ – आ – इ – ई). घडलेल्या घटनांचे निवेदन करताना घटना ज्या क्रमाने घडल्या त्याच क्रमाने आपण सांगतो असे नाही. त्यांचे निवेदन करताना आपला हेतू, भोवतीची प्रसंग-परिस्थिती, श्रोत्याचा प्रतिसाद इत्यादी गोष्टी विचारात घेऊन आपण घटनांच्या कालानुक्रमात किंवा क्रमव्यवस्थेत आवश्यक तो बदल करीत असतो.

कथेतील निवेदकही कथेच्या कलात्म गरजेनुसार, स्वतःच्या कथादृष्टीनुसार व श्रोत्यांच्या भानानुसार घटनांच्या नैसर्गिक कालक्रमात / क्रमव्यवस्थेत आवश्यक तो बदल

करीत असतो. १) 'घटना घडत असतात' तेव्हा त्या नैसर्गिक कालक्रमानुसार घडत असतात. ती घटना घडण्याची एक कालात्म क्रिया असते. तीत घटनांची एक विशिष्ट क्रमव्यवस्था (नैसर्गिक स्वरूपाची) असते. २) आणि घडून गेलेल्या घटनांचे जेव्हा आपण निवेदन / कथन करीत असतो तेव्हा घटनांचे निवेदन / कथन करण्याची दुसरी एक कालात्म क्रिया असते. या दुसऱ्या क्रियेत घटनांची एक विशिष्ट क्रमव्यवस्था (सौंदर्यात्म-कथात्म) अंतर्भूत असते. 'घटना घडणे' ही क्रिया वेगळी आणि 'घटना सांगणे' ही क्रिया वेगळी. घटना घडत असतात तेव्हा त्या फक्त घडत असतात. त्यात सहभागी होणाऱ्या, त्या घडविणाऱ्या व्यक्ती तेथे असतात. कित्येकदा त्यांना पाहणारे प्रेक्षकही तेथे उपस्थित असतात. त्यात सहभागी होणाऱ्या व्यक्तीपैकी किंवा प्रेक्षकांपैकी कोणीतरी एक 'निवेदक' (वक्ता) होऊन जेव्हा तो 'घडत असलेल्या किंवा घडून गेलेल्या' घटनांचे कोणातरी श्रोत्याला निवेदन करू लागतो तेव्हा 'सांगण्याच्या', 'कथनाच्या' क्रियेचा जन्म होतो. आणि या कालात्म स्वरूपाच्या कथनक्रियेतच कथेचा / कथासंहितेचा जन्म होतो.

कित्येकदा मैदानात क्रिकेटची साधी मॅच चालू असते. आपण ती पाहत असतो. तेथे प्रेक्षकही असतात. आपण मॅचमधील घटना प्रत्यक्षच पाहत असतो. त्यामुळे कोणीतरी निवेदकाने त्यांचे कथन करण्याची गरजच नसते. परंतु ही मॅच पाहू शकत नसलेल्या श्रोत्यांसाठी निवेदक जेव्हा मॅचमधील घटनांचे वर्णन, निवेदन, अर्थन करू लागतो तेव्हा कथनाचा किंवा कॉमेंट्रीचा जन्म होतो. मॅचमधील 'घटनांचे घडणे' ही एक वेगळी क्रिया आणि त्यांचे कथन / निवेदन करणे ही एक वेगळी क्रिया आहे. कथनाच्या / निवेदनाच्या क्रियेत कोणीतरी निवेदक कोणातरी श्रोत्याला, 'काहीतरी' निवेदन, कथन करीत असतो.

कथनाच्या क्रियेला कथक, कथा, श्रोता आणि ज्या माध्यमातून कथा सांगावयाची ते शब्द, अभिनय, चित्र, दगड, माती इत्यादीपैकी एखाद दुसरे माध्यम, असे कमीत कमी चार घटक आवश्यक असतात. म्हणून नैसर्गिक कालक्रमानुसार 'घटनांचे घडणे' आणि 'घटनांचे कथन करणे' या दोन भिन्न स्वरूपाच्या कालात्म क्रिया आहेत. खरे म्हणजे त्या कालाच्या दोन भिन्न स्वरूपाच्या दोन क्रमव्यवस्था आहेत. आणि कथेत किंवा कथनपर साहित्यात (कलाप्रकारात) कालाच्या या दोन भिन्न क्रमव्यवस्था अंगभूतपणेच सामावलेल्या असतात. कथनपर साहित्याचे हे व्यवच्छेदक लक्षण होय. मूळ 'गोष्टी'तील घटनांची गुंफण ही नैसर्गिक कालक्रमानुसार होत असते. म्हणून ती कालाची एक नैसर्गिक क्रमव्यवस्था असते. परंतु निवेदकाने सांगितलेल्या 'कथेत' (संहितेत) घटनांची गुंफण नैसर्गिक कालक्रमाचे उल्लंघन करून सौंदर्यात्म कालक्रमानुसार केलेली असते. कारण कथेत घटनांची गुंफण ही कथाकाराच्या कलादृष्टीनुसार व मूल्यदृष्टीनुसार केलेली असते. म्हणून कथेत कालाची दुसरी एक सौंदर्यात्म क्रमव्यवस्था असते. (अर्थात नैसर्गिक कालक्रमाच्या पार्श्वभूमीवर हे कालक्रमाचे उल्लंघन, 'अपरिचितीकरण' होत असते, ही गोष्ट येथे लक्षात ठेवली पाहिजे.)

अशा प्रकारे कथनपर साहित्यात-कालाची नैसर्गिक क्रमव्यवस्था (गोष्ट) आणि कालाची सौंदर्यात्म क्रमव्यवस्था (निवेदन) अशा-दोन प्रकारच्या क्रमव्यवस्था अंतर्भूत असतात. कालाच्या या नैसर्गिक क्रमव्यवस्थेला 'गोष्टगत काल' (स्टोरी टाइम) असे म्हणतात. तर कालाच्या सौंदर्यात्म क्रमव्यवस्थेला 'संहितागत काल' (डिसकोर्स टाइम) असे म्हणतात.

आपल्यासमोर प्रथम येते ती कथा-कादंबरीची संहिता. ही शब्दरूप संहिता आपल्या प्रत्यक्ष अनुभवाचा-वाचनाचा किंवा श्रवणाचा-विषय होते. या कथासंहितेत निवेदक कोणतीतरी एक 'कथा' किंवा 'गोष्ट' वाचक / श्रोत्याला विशिष्ट पद्धतीने सांगत असतो. उदाहरणार्थ, आपण हरिभाऊंची 'वज्राघात' ही कादंबरी घेऊ. तिची शब्दरूप कथासंहिता आपण वाचतो. तीत निवेदकाने रामराजा आणि मेहरजान यांच्या प्रेमाची कथा विशिष्ट रीतीने सांगितलेली आहे. उदाहरणार्थ, त्याने कादंबरीची सुरुवात एका अर्थपूर्ण प्रसंगाने मोठ्या खुबीने केली आहे. परंतु मुळात त्यांच्या प्रेमकथेची सुरुवात मात्र वेगळ्याच प्रसंगाने झालेली आहे. या प्रेमकथेची सुरुवात मुळात कोणत्या घटनेने झालेली आहे?

एकदा रामराजा शिकारीसाठी जंगलात गेलेला असतो. आपल्या लक्ष्याची पारध करण्यासाठी तो नदीकाठच्या एका झाडावर बसतो. इतक्यात तेथे एक वाघ येतो. त्याच सुमारास तेथे पाणी भरण्यास आलेली एक सुंदर तरुणी रामराजाला दिसते. वाघ त्या तरुणीवर झडप घालणार तोच रामराजा त्याच्यावर गोळी झाडतो आणि तिला त्या वाघाच्या तावडीतून वाचवितो. या प्रसंगात रामराजा आणि मेहरजान यांची पहिली भेट होते. त्यांच्या मूळ प्रेमकथेचा (स्टोरी) प्रारंभ या प्रसंगापासून होतो. नंतर तो तिला आपल्या राज्यातील कुंजवनात आणून ठेवतो. पुढे त्यांच्या प्रेमसंबंधात संघर्ष, ताणतणाव निर्माण होत जातात. आणि शेवटी मेहेरजान रामराजाचे तुटलेले शिर आपल्या हातात घेऊन कुंजवनातील पुष्करणीत 'जलसमाधी' घेते. दोघांची पुष्करणीतील जलसमाधी या प्रसंगाने या प्रेमकथेचा शेवट होतो.

या मूळ गोष्टीतील घटना पुढील कालक्रमानुसार घडलेल्या आहेत : १) रामराजा मेहेरजानला वाघाच्या तावडीतून वाचवितो. २) तिच्या बरोबर गांधर्वविवाह करून तिला कुंजवनात ठेवतो. ३) प्रेमभावनेचा व प्रेमसंबंधांचा उत्कर्ष होत असता एका नौकाविहारात परमोच्च सुखाच्या क्षणी दोघांना मरण यावे, अशी मेहेरजान आपली मरणेच्छा व्यक्त करते. ४) परंतु रामराजा स्वतःच्या राजकीय महत्वाकांक्षेसाठी राजजामात होतो. ५) हा आपल्या प्रेमाचा व मातृत्वाचा मानभंग आहे असे समजून मेहेरजान मार्जिनासह कुंजवन सोडून जाते. ६) 'रामराजाला कृतकर्माचा पश्चात्ताप होईल असे करीन' अशी मनात प्रतिज्ञा करून काही वर्षांनी आपल्या मुलासह ती विजापूरच्या राज्यात येते. आणि वरून एक विरागी महायोगिनी म्हणून तेथे वावरते. ७) पुढे मुलगा रणमस्तखान रामराजाच्या दरबारात विजापूरच्या बादशहाचा वकील म्हणून आल्यावर ती त्याच्याबरोबर कुंजवनात परत येते.



८) नंतर बुरखा प्रकरणात रणमस्तखान हा नूरजहान नावाच्या तरुणीच्या प्रेमात पडतो. ९) रणमस्तखानाचे (आपल्या पुत्राचे) प्रेम व त्याची राजकीय आकांक्षा सफल व्हावी म्हणून रामराजा नूरजहानला आपल्या जनानखान्यात ठेवतो. १०) परंतु रामराजाच्या मनात नूरजहानसंबंधी कामुक अभिलाषा असावी या संशयाने रणमस्तखान रामराजाचा शिरच्छेद करतो; आणि त्याचे शिर आपल्या आईच्यापुढे—मेहेरजानपुढे टाकतो. ११) 'पोरा! आपल्या पित्याचा तू वध केलास' असा आक्रोश करित मेहेरजान ते शिर हातात घेऊन पुष्पकरणीत सहगमन करते.

मूळ गोष्टीतील घटना प्रारंभापासून शेवटापर्यंत एकीनंतर एक या नैसर्गिक कालक्रमाने घडलेल्या आहेत. ही कालाची नैसर्गिक क्रमव्यवस्था आहे. कालक्रमाच्या या नैसर्गिक क्रमव्यवस्थेत घटनांची गुंफण १ - २ - ३ - ४ ... ११ या क्रमाने झालेली आहे. या नैसर्गिक कालक्रमातील कोणतीही घटना उलट क्रमाने घडत नाही.

परंतु ही मूळ प्रेमकथा वाचक / श्रोत्यांना सांगताना हरिभाऊंनी कादंबरीची सुरुवात कोणत्या प्रसंगाने केली आहे? ती त्यांनी त्या दोघांच्या पहिल्या भेटीच्या प्रसंगाने केलेली नाही. कथाकथनाची सुरुवात त्यांनी 'रामराजा व मेहेरजान ही दोघे कुंजवनातील पुष्पकरणीत नौकाविहार करित असलेल्या' एका प्रसंगाने केली आहे म्हणजेच मूळ प्रेमकथेचे 'कथन' करताना निवेदकाने तिची सुरुवात नैसर्गिक कालक्रम बदलून केलेली आहे. मग हरिभाऊंनी हा नैसर्गिक कालक्रम बदलून कादंबरीचा प्रारंभ हा नौकाविहाराच्या प्रसंगाने का केला? 'नायक नायिकेला वाघाच्या तावडीतून सोडवितो असा हा प्रथम भेटीचा चित्तथरारक प्रसंग हाताशी असताना त्यांनी त्या प्रसंगाऐवजी नौकाविहाराच्या विशिष्ट प्रसंगाचीच 'निवड' का केली? त्या प्रसंगाच्या निवडीमागे हरिभाऊंची कोणती मूल्यदृष्टी व कलादृष्टी दिसून येते?

वस्तुतः रामराजा आणि मेहेरजान यांच्या प्रथमभेटीचे—म्हणजेच त्यांच्या मूळ प्रेमकथेच्या प्रारंभाचे—निवेदन हे कादंबरीच्या सत्ताविसाव्या प्रकरणात आपल्याला नंतर वाचायला मिळते. मृत्यूच्या दाढेतून ओढून काढणाऱ्या आपल्या प्रियकराला मेहेरजान आपले जीवन अर्पण करते. त्या पहिल्या भेटीत प्रीतीचे बीज पेरले जाते. पुढे हे प्रेमबीज वाढत वाढत अगदी सुखाच्या उच्च शिखरावर चढते. हे प्रेम उत्कर्षाच्या व आनंदाच्या उच्च शिखरावर असताना अन् पोटातही प्रेमखूण वाढत असताना ती आपल्या मनातील एक उत्कट इच्छा त्या नौकाविहारात बोलून दाखविते, 'आपण या नावेत बसून चाललो असता एकमेकांना घट्ट मिठी मारावी, आणखी तितक्यात नाव आपल्यासकट बुडावी.' एका तृप्त, आनंदमय मनोऽवस्थेत उत्पन्न झालेली ही मरणेच्छा.

दोघांमधील प्रेमभावनेच्या वाढीतील हा एक आनंदमय उत्कर्षबिंदू आहे. प्रेमभावनेचा हा आनंदमय उत्कर्षबिंदू कथनाचा—कादंबरीचा प्रारंभबिंदू आहे.

नौकाविहाराच्या प्रसंगाने प्रारंभ केल्यामुळे कथनक्रियेत, कथासंहितेत काय घडले? त्यामुळे कोणते कथाकार्य साधले गेले? या बदलामुळे पुष्पकरणीतील हा नौकाविहाराचा 'आनंदमय' प्रसंग कादंबरीच्या अखेरीस येणाऱ्या चौघांच्या अघटित जलसमाधीच्या 'शोकमय' प्रसंगाशी एक अर्थपूर्ण असे नवेच नाते सांगू लागतो. कादंबरीच्या प्रारंभी सुखाच्या शिखरावरून केलेली 'मरणेच्छा' कादंबरीच्या अखेरीस दुःखाच्या कडेलोटात विपरीत रीतीने पूर्ण होते. यामुळे-प्रसंगाच्या स्थानांतरामुळे-कादंबरीचा प्रारंभ व शेवट यांच्यामध्ये एक विरोधनिष्ठ असे सौंदर्यपूर्ण नाते निर्माण होते. कादंबरीचा प्रारंभ हा आनंदाचा परमोच्च बिंदू आहे. तर तिचा शेवट हा दुःखाचा, शोकाचा परमोच्च बिंदू आहे. प्रारंभीच्या प्रसंगात आनंदमय अशा शृंगाररसाचा उत्कर्ष आहे तर शेवटच्या प्रसंगात शोकमय अशा करुणरसाचा उत्कर्ष आहे. म्हणून भाववृत्तीच्या व रसाच्या दृष्टीने कथेचा प्रारंभ आणि शेवट यांच्यामध्ये विरोधमूलसंबंध प्रस्थापित होतात. त्यामुळे हे दोन्ही प्रसंग सममूल्यतेच्या तत्त्वाने गुंफले जाऊन ते सौंदर्यात्म कार्य करू लागतातच.

परंतु या दोन प्रसंगांतून सूचित होणाऱ्या 'प्रेमार्थ'कडे जरा वेगळ्या दृष्टीने पाहिले तर त्या दोन प्रसंगांमध्ये म्हणजेच प्रारंभ आणि शेवट यांच्यामध्ये साधर्म्यमूल किंवा संवादमूल संबंधाचे तत्त्व असल्याचे दिसून येईल. आता प्रारंभीच्या नौकाविहाराच्या प्रसंगातून कोणता 'प्रेमार्थ' सूचित होतो? या प्रसंगातून मेहेरजानचे रामराजावरील एकनिष्ठ व अविचल प्रेम सूचित होते. या एकनिष्ठ अविचल प्रेमाची निष्कलंकितता मरेपर्यंत राहावी, अशी तिची इच्छा या प्रसंगातून व्यक्त होते. आणि शेवटच्या जलसमाधीच्या प्रसंगातून कोणता 'प्रेमार्थ' सूचित होतो? या प्रसंगातूनही तिचे अविचल एकनिष्ठ प्रेम ध्वनित होते. यावरून कादंबरीच्या प्रारंभीच्या व अखेरच्या प्रसंगांतून अविचल एकनिष्ठ प्रेम हा एकच 'प्रेमार्थ' ध्वनित होतो. म्हणून या प्रेममूल्याच्या व प्रेमार्थाच्या दृष्टीने पाहता प्रारंभीचा नौकाविहाराचा प्रसंग आणि शेवटचा जलसमाधीचा प्रसंग हे साधर्म्याच्या, संवादाच्या नात्याने एकमेकास जोडलेले दिसतात. त्यामुळे या दोन्ही प्रसंगांच्या जुळणीमध्ये साधर्म्यमूल संबंधाचे तत्त्व गोवलेले आहे. इतकेच नव्हे तर प्रारंभीच्या नौकाविहाराच्या प्रसंगातून आणि शेवटच्या जलसमाधीच्या प्रसंगातून ध्वनित होणारे 'प्रेमार्थ' हे, 'खरं प्रेम एकदाच उद्भवतं, एकाच ठिकाणी जडतं, आणि त्याच ठिकाणी सतत राहतं, त्याचा कधी लय होत नाही त्याचं रूपांतर होत नाही.' (पृ० २९९) या कादंबरीच्या समग्र 'कथार्थ'शी साधर्म्याचे, संवादाचे किंवा सममूल्यतेचे नातेही सांगू लागतात.

मेहेरजान व रामराजा यांच्या प्रथम भेटीचा प्रसंग (तिचे जीवनार्पण), नौकाविहाराचा प्रारंभीचा प्रसंग (तिची मरणेच्छा), रामराजाने मार्जिनाजवळ व्यक्त केलेली प्रेमनिष्ठा (पृ० २९९) आणि शेवटचा जलसमाधीचा प्रसंग ही चारही प्रसंगांची मालिका एकाच प्रेमार्थाच्या व प्रेममूल्याच्या धाग्याने म्हणजेच साधर्म्यमूल संबंधाच्या तत्त्वाने एकत्रित गुंफलेली आहे. म्हणून या प्रसंगांच्या गुंफणीला सौंदर्यपूर्ण अर्थाची परिमाणे लाभतात.

रामराजा आणि मेहेरजान यांच्या या मूळ प्रेमकथेत म्हणजेच 'गोष्टी'त घटना ज्या क्रमाने घडलेल्या आहेत त्या नैसर्गिक कालक्रमानुसार निवेदकाने प्रत्यक्ष कथासंहितेत सांगितलेल्या नाहीत. मूळ गोष्टीचे कथन करताना निवेदकाने त्यांच्या नैसर्गिक कालक्रमात बदल केला आहे. त्याने नैसर्गिक कालक्रमाचे उलंघन करून घटना-प्रसंगांचे औचित्यपूर्ण असे स्थानांतर (डिस्प्लेसमेंट) केले आहे. खरे म्हणजे कालक्रम व कार्यकारणभाव या तत्त्वावर गुंफलेल्या घटनांच्या नैसर्गिक क्रमव्यवस्थेत निवेदकाने विरोधमूल व संवादमूल संबंधांवर आधारलेले सममूल्यतेचे आणखी एक तत्त्व (equivalence) गुंफलेले मेळविलेले आहे. हे सममूल्यतेचे तत्त्व म्हणजेच 'रूपकाचे तत्त्व' होय (मेटॅफोर). त्यामुळे घटनांचे स्थानांतर होऊन घटनांची एक नवी सौंदर्यपूर्ण क्रमव्यवस्था निर्माण होते. नैसर्गिक कालक्रम-व्यवस्थेचे सौंदर्यात्म कालक्रमव्यवस्थेत रूपांतर / रचनांतरण होते; आणि कादंबरीतील प्रारंभीचे व शेवटचे प्रसंग सौंदर्यात्म कार्य करू लागतात. त्यामुळे कादंबरीच्या कथारचनेला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते.

थोडक्यात कोणताही कथाकार कथेचे निवेदन करताना कथेच्या प्राणभूत गरजेनुसार आणि आपल्या मूल्यदृष्टीनुसार व कलादृष्टीनुसार घटनांच्या स्थानांत व कालक्रमात औचित्यपूर्ण असा बदल करित असतो.

रामराजा आणि मेहेरजान यांच्या मूळ प्रेमकथेत पहिल्या भेटीच्या प्रसंगापासून ते त्यांच्या मृत्यूपर्यंतच्या सर्व घटना या नैसर्गिक कालक्रमानुसार घडलेल्या आहेत. कालाची ही नैसर्गिक क्रमव्यवस्था होय. (क्रोनॉलॉजिकल ऑर्डर) तीत कालानुक्रम आणि कार्यकारणभाव ही तत्त्वे अंतर्भूत आहेत. परंतु या मूळ प्रेमकथेचे किंवा गोष्टीचे वाचकासाठी निवेदन करताना निवेदकाने ही मुळातील कालाची नैसर्गिक क्रमव्यवस्था बदलून टाकली आहे. म्हणजेच नैसर्गिक (व्याकरणिक) कालानुक्रमाचे उलंघन (फोअरग्राऊंडिंग) करून त्याने कालाची एक नवीन, सौंदर्यपूर्ण (नॉन-क्रोनॉलॉजिकल) क्रमव्यवस्था कथासंहितेत निर्माण केली आहे.

म्हणून मूळ गोष्टीतील 'कालाची नैसर्गिक क्रमव्यवस्था' आणि या गोष्टीच्या कथनातून जन्मलेली 'कालाची सौंदर्यपूर्ण क्रमव्यवस्था' अशा कालाच्या दोन क्रमव्यवस्था या कादंबरीत एकत्रित गुंफलेल्या आहेत. त्या कोणत्याही कथनपर साहित्यात स्वभावतःच एकत्रित गुंफलेल्या, संघटित झालेल्या असतात. अशा जातीच्या कालाच्या दोन क्रमव्यवस्थांची गुंफण हे कथनपर साहित्याचे व्यवच्छेदक लक्षण मानले जाते.

कालाची नैसर्गिक अनुक्रमाची व्यवस्था ही 'गोष्टगत' असते. म्हणून तीमधील कालाला 'गोष्टगत काल' (स्टोरी टाइम) असे म्हटले जाते. तर कालाची सौंदर्यात्म क्रमव्यवस्था ही 'कथासंहितेत' निर्माण केली जाते. म्हणून तीमधील कालाला 'संहितागत काल' (टेक्स्ट-टाइम किंवा डिसकोर्स-टाइम) असे म्हटले जाते. चिन्हमीमांसेच्या

परिभाषेनुसार गोष्टगत कालाला 'चिन्हार्थाचा काल' (द टाइम ऑफ द सिग्निफाइड) असे म्हटले जाते. तर संहितागत 'चिन्हरूपाचा काल' (द टाइम ऑफ द सिग्निफायर) असे म्हटले जाते.

कालाच्या पहिल्या नैसर्गिक क्रमव्यवस्थेला पॉल रिकर यांनी 'कालक्रमानुसारी परिमाण' (क्रोनॉलॉजिकल डायमेन्शन) असे म्हटले आहे. तर कालाच्या दुसऱ्या सौंदर्यात्म क्रमव्यवस्थेला अकालक्रमानुसारी (नॉनक्रोनॉलॉजिकल ऑर कॉन्फिगरेशनल) परिमाण असे संबोधले आहे. त्यांच्या मते प्रत्येक कथनरूपात कथात्म कालाची ही दोन परिमाणे नाना रूपात एकत्रित गुंफलेली असतात. पहिल्या परिमाणामुळे म्हणजेच घटनांच्या कालक्रमानुसारी रचनेतून 'गोष्ट' निर्माण होते. तर कालाच्या दुसऱ्या परिमाणामुळे नैसर्गिक कालक्रमातूनच कथासंहितेत (त्यांच्या परिभाषेत 'प्लॉट'मध्ये) 'अर्थपूर्ण समष्टी' (सिग्निफिकंट होल्स) रचल्या जातात. या अर्थपूर्ण समष्टीमुळे कथेला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते. (पॉल रिकर, १९८१, पृ० १७४)

मात्र काही वेळा मूळ गोष्टीत ज्या क्रमाने घटना घडलेल्या असतात त्याच नैसर्गिक कालक्रमानुसार निवेदक त्यांचे संहितेत / कथनक्रियेत निवेदन करीत असतो. तो नायकाची कथा जन्म, बालपण, लग्न, वृद्धपण, मृत्यू (अ – आ – इ – ई) या नैसर्गिक कालक्रमानुसार निवेदन करीत असतो. असे असले तरी मूळ गोष्ट घडण्याची कालक्रिया आणि त्या गोष्टीचे निवेदन करण्याची कथनक्रिया या दोहोंत 'कालाचे अंतर' पडतेच. या दोन भिन्न स्वरूपाच्या क्रिया असून त्या भिन्न कालांत घडणाऱ्या क्रिया आहेत. वाचकाच्या अंगाने विचार करता, त्याच्यासमोर प्रथम कथासंहितेतील कथनक्रिया येते आणि नंतर 'गोष्ट' उभारणीची क्रिया येते. प्रथम निवेदनाचा काल त्याच्यासमोर येतो; आणि नंतर 'गोष्टीचा काल' येतो. कारण 'गोष्टीतील घटना घडण्याचा काल' आणि त्या घटना 'सांगण्याचा काल' या दोन भिन्न स्वरूपाच्या कालात्म क्रिया आहेत.

उदाहरणार्थ, 'कडू आणि गोड' ही गंगाधर गाडगीळांची कथा. तीत सुशीला नावाची मध्यमवर्गीय स्त्री आपल्या कुटुंबाची एक दिवसाची कथा स्वतःच्या दृष्टीतून सांगते. या कथेतील घटना सकाळपासून ते संध्याकाळपर्यंतच्या कालावधीत घडलेल्या आहेत. त्या ज्या क्रमाने घडल्या त्याच क्रमाने सांगितल्या आहेत. परंतु त्याच नैसर्गिक क्रमाने सांगता सांगता प्रत्येक पात्राचा भूतकाळही ती स्त्री मधूनच सांगत असते. म्हणून कथा वाचून झाल्यावर वाचकाला प्रत्येक पात्राचे केवळ त्या एका दिवसाचे वर्तमानकालीन जीवनच कळत नाही; तर त्याचे भूतकालीन जीवन, त्याच्या सवयी, त्याचे विशेष कळतात; म्हणून अशा प्रकारच्या कथांतही विशेषतः वास्तववादी कथांत कालाच्या दोन क्रमव्यवस्था एकत्रित गुंफलेल्या आढळतात. उदाहरणार्थ ही एक लहानशी कथा पाहा. तीत निवेदक घटनाचे निवेदन नैसर्गिक कालानुक्रमानुसार (अ – आ – इ – ई) या क्रमाने सांगत आहे.

एके कवीचे हातून काही अन्याय झाला. राजा बोलला, याला माझे देखत ठार मारावे. कवी मरणाचे भयाने थरथरा कापू लागला. एक अर्जवी चाकर बोलला, हा काय गांडूपणा? पुरुष कधी भीत नाहीत त्याणे. (कवीने) म्हटले, जर तू शूर आहेस तर माझे स्थानी ये आणि मी तुझे स्थानी बसतो. राजास ती गोष्ट गोड लागली. हासून तो अपराध त्यास माफ केला. तेव्हा तो सुटला आणि तो चाकर खट्टू झाला.

या कथेत घटना ज्या नैसर्गिक कालक्रमाने घडल्या आहेत त्याच क्रमाने निवेदकाने त्याचे कथन केले आहे. आधीच्या घटना नंतर आणि नंतरच्या घटना आधी असा क्रमबदल त्याने केलेला नाही. असे असले तरी घटना 'घडल्याचा काळ' वेगळा आहे. आणि त्या 'घटना सांगण्याचा काळ' वेगळा आहे. मूळ घटना भूतकाळात घडलेल्या आहेत. आणि त्यांचे निवेदन निवेदक आता त्याच्या वर्तमानकाळात कथासंहितेत श्रोत्याला करीत आहे. मूळ घटना घडण्याचा काळ 'भूतकाळ' आहे. तर त्या घटना सांगण्याचा काळ 'वर्तमान' आहे. त्या मूळ घटनांचे कथन करणारी कथनक्रिया ही भिन्न कालक्रिया आहे. म्हणून याही कथेत दोन भिन्न कालक्रियांची गुंफण केलेली आहे.

प्रस्तुत कथेत घटना ज्या क्रमाने घडल्या त्याच क्रमाने सांगितल्या असल्या तरी घटनांची 'निवड' व 'जुळणी' करताना संहितेत घटनांच्या क्रमव्यवस्थेत निवेदकाने रूपकाचे किंवा सौंदर्याचे तत्त्व गुंफलेले आहे. त्यामुळे कथेची संरचना सौंदर्यात्म कार्य करू लागते. कसे ते पाहा. राजाला प्रथम कवीच्या कवित्वाची खरी ओळख नसते. म्हणून त्याच्या अपराधी कृतीबद्दल राजा त्याला शिक्षा करतो. परंतु पुढे कवीच्या कल्पनाचतुर उक्तीतून त्याच्या कवित्वाची खरी ओळख राजाला पटते. त्याचा प्रत्यय येताच राजाची गुणग्राहक न्यायबुद्धी व रसिकवृत्ती जागी होते. त्यामुळे तो कवीला अपराधातून मुक्त करतो. हा कार्यकारणभाव पाहता कथेत घटनांची गुंफण कालक्रम आणि कार्यकारणभाव या तत्त्वांवर आधारलेली दिसून येईल. परंतु या घटनांच्या गुंफणीत आणखी एक सौंदर्यतत्त्व अंतर्भूत असल्याचे दिसून येईल : घटनांच्या कालक्रमानुसारी व्यवस्थेत कवी आणि चाकर यांच्या उक्तीमधील विरोधमूल संबंध गुंफले जातात. तसेच, या क्रमव्यवस्थेत राजाच्या न्यायदानाच्या दोन कृतीमागील अगुणग्राहक व गुणग्राहक अशा दोन न्यायदृष्टीतील विरोधमूल संबंध गुंफले जातात. हे विरोधमूल वा साधर्म्यमूल संबंधांचे तत्त्व म्हणजेच (याकोबसनच्या परिभाषेत) सममूल्यतेचे किंवा रूपकाचे तत्त्व होय. म्हणून कालक्रम व कार्यकारणभाव या तत्त्वांवर आधारलेल्या संहितागत घटनांच्या क्रमव्यवस्थेत (Syntagm) सममूल्यतेचे / रूपकाचे तत्त्व गुंफले जाते. त्यामुळे संहितागत घटनांची क्रमव्यवस्था कथेत सौंदर्यात्म कार्य करू लागते. आणि कथेला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते.

एकंदरीत गोष्टीचे (कथासंहितेत) निवेदन करताना आधीच्या घटना नंतर आणि नंतरच्या घटना आधी सांगून केवळ घटनांच्या क्रमबदलामुळे संहितेत कथासौंदर्य निर्माण होत नाही; तर मूळ गोष्टीतील घटनांच्या नैसर्गिक क्रमव्यवस्थेत बदल करताना संहितागत घटनांच्या क्रमव्यवस्थेत वरील सममूल्यतेचे / रूपकाचे तत्त्व गुंफले गेले तरच ती घटनांची संरचना कथेत सौंदर्यात्म कार्य करू लागते. कथेचे सौंदर्यमूल्य पाहताना व कथेची समीक्षा करताना समीक्षकाने व वाचकाने ही गोष्ट विचारात घेतली पाहिजे.

या गोष्टीला-(Story) रशियन रूपवादी 'Fabula' असे म्हणतात. तर निवेदनपर कथासंहितेला 'Sjuzhet' असे म्हणतात. या ठिकाणी ई० एम० फॉर्स्टरने मांडलेल्या 'स्टोरी' आणि 'प्लॉट' या संकल्पनांचा तुलनात्मक विचार करता येईल. त्याच्या मते 'राजा मेला आणि नंतर राणी मेली' ही झाली 'गोष्ट' (स्टोरी) परंतु 'राजा मेला आणि त्या दुःखानं राणी मेली' हा झाला प्लॉट. 'गोष्टी'त घटनांची गुंफण ही केवळ कालक्रमानुसार झालेली असते. परंतु 'प्लॉट'मध्ये घटनांची गुंफण ही कालक्रम आणि कार्यकारणभाव या दोन तत्त्वानुसार झालेली असते. गोष्टीत घटना एकामागून एक या क्रमाने फक्त घडत असतात. त्या तशा का घडतात याचे कारण दिलेले नसते. उलट 'प्लॉट'मध्ये घटना एकामागून एक या क्रमाने का घडतात याचे कारण दिलेले असते. राणी का मेली? तर राजाच्या मृत्यूमुळे तिला अतीव दुःख झाले; त्या कारणामुळे ती मरण पावली. अशी फॉर्स्टरची 'स्टोरी' आणि 'प्लॉट' यासंबंधीची भूमिका आहे.

म्हणून फॉर्स्टरची 'स्टोरी' आणि 'प्लॉट' या संबंधीच्या संकल्पना आणि रशियन रूपवाद्यांची Fabula आणि Sjuzhet या संकल्पना यांमध्ये मूलभूत भेद आहेत, हे येथे लक्षात घेतले पाहिजे. रशियन रूपवाद्यांनी कथेच्या दोन अंगांमध्ये केलेला हा भेद ही कथाविचारात त्यांनी घातलेली एक महत्त्वाची भर आहे.

आता आपण जिला 'गोष्ट' (स्टोरी) म्हटले ती कोठे असते? ती कथासंहितेपूर्वी अस्तित्वात असते की कथासंहितेनंतर अस्तित्वात येते? कथा सांगण्यापूर्वी प्रथम ही मूळ गोष्ट कोठेतरी प्रत्यक्षात घडलेली असते आणि नंतर कथालेखक तिचे कथेत निवेदन करीत असतो, असे म्हणता येईल काय? तसे म्हणता येणार नाही. कारण ही गोष्ट प्रत्यक्षात घडलेली सत्य घटना असेल तर ती एक ऐतिहासिक सत्यकथा होईल. आणि मग तिचा प्रत्यक्ष सृष्टीत, इतिहासात शोध घेऊन पडताळा पाहाणे हे प्रस्तुत होऊ शकेल. परंतु कथा-कादंबऱ्यांतील घटना-गोष्टी या काल्पनिक असतात. हे कथेचे स्वरूपलक्षण विचारात घेतले पाहिजे. म्हणून ही गोष्ट, कथा सांगण्यापूर्वी किंवा कथासंहितेपूर्वी एक सत्य घटना म्हणून कोठेच अस्तित्वात नसते.

मात्र कथालेखक घडून गेलेली एक काल्पनिक गोष्ट म्हणून सांगत असतो. लेखकाने निर्माण केलेली ती एक काल्पनिक गोष्ट असते. मग ती गोष्ट कथन करण्यापूर्वी लेखकाच्या मनात वसत असते, असे म्हणता येईल काय? आणि तसे असेल तर तिचा शोध लेखकाच्या मनात घेणे शक्य व युक्त होईल काय? खरे पाहता ही गोष्ट लेखकाच्या मनात वसत आहे की नाही, याची शहानिशा करणे वाचकाच्या आवाक्याबाहेरचे असते. कारण दुसऱ्याच्या मनात काय वसते हे आपल्याला कसे काय कळणार? म्हणून या मूळ 'गोष्टी'चा शोध लेखकाच्या मनात घेणे हे अप्रस्तुत ठरते.

मग ही मूळ गोष्ट कोठे घडलेली असते? ती सांगण्यापूर्वी कोठे अस्तित्वात असते? वस्तुतः ही गोष्ट प्रत्यक्षात अस्तित्वात नसते आणि ती लेखकाच्या मनातही नसते. ती असते कथासंहितेच्या मनात. ती कथासंहितेच्या शब्दार्थातच गर्भित असते. प्रथम आपल्यासमोर येते ती कथेची संहिता. या संहितेतील शब्दार्थज्ञानाच्या आश्रयाने वाचक या मूळ 'गोष्टी'ची कल्पकतेने उभारणी करित असतो. वाचकाच्या दृष्टीने कथाकाराने सांगितलेली कथासंहिता (सिग्निफायर म्हणून) प्रथम अस्तित्वात येते. आणि नंतर कथासंहितेच्या वाचनात व वाचनानंतरच्या चिंतनक्रियेत 'गोष्ट' उभारली जाते. म्हणून 'गोष्ट' (स्टोरी) ही कथासंहितेनंतर अस्तित्वात येते. कथासंहिता हे एक चिन्ह (किंवा चिन्हक) आहे. आणि 'गोष्ट' हा चिन्हार्थ आहे. चिन्हार्थ हा वाचनक्रियेत निर्माण व प्रत्यक्षगत होत असतो. म्हणून कथासंहिता (चिन्ह) प्रथम अस्तित्वात येते. आणि तीनंतर 'गोष्ट' (चिन्हार्थ) अस्तित्वात येत असते. उत्तरसंरचनावाद्यांच्या मते कथासंहिता-चिन्हक (सिग्निफायर) आणि गोष्ट – चिन्हार्थ (सिग्निफाइड) असे मानणे अधिक युक्त होईल. **Signifier precedes signified** या सूत्रानुसारही कथासंहिता आधी अस्तित्वात येते आणि तीनंतर 'गोष्ट' अस्तित्वात येते.

एकंदरीत कथनमीमांसेचा हा दृष्टिकोण विचारात घेता 'गोष्टी'चा, तीमधील घटनांचा, पात्रांचा व स्थळांचा शोध प्रत्यक्षातील सृष्टीत घेणे युक्त होणार नाही. तसेच गोष्टीचा शोध लेखकाच्या मनात-त्याच्या भावविश्वातही घेणे उचित होणार नाही. कारण ही मूळ गोष्ट, कथार्थ हा प्रत्यक्ष सृष्टीत वसत नाही, तसाच तो लेखकाच्या मनातही वसत नाही. तसा शोध प्रत्यक्ष सृष्टीत व लेखकाच्या मनात घेणे म्हणजे एका प्रकारे कथा, साहित्य व कला यासंबंधी अप्रगल्भताच प्रकट करणे होय आणि तरीही अनेक मुलाखतकार लेखकाला दूरदर्शन, आकाशवाणी, नियतकालिके आदी माध्यमांतून 'अमुक पात्रे आपल्याला कोठे भेटली?' असे प्रश्न विचारतातच. विशेष म्हणजे लेखकही त्या प्रश्नांना, 'अमुक पात्रे तमुक ठिकाणी मला भेटली' असे सांगतात. आणि एका प्रकारे स्वतःच्याच कल्पनाशक्तीला अवमानित करतात.

**स्वअध्ययन :**

- १) कथासंहितेचा जन्म कसा होतो?
- २) कथनपर साहित्याची लक्षणे सांगा.
- ३) कथनपर साहित्यातील कालाच्या दोन क्रमव्यवस्था कोणत्या?
- ४) कथेला सौंदर्यमूल्य कसे प्राप्त होते?

**विभाग : दुसरा**

कथा, कादंबरी, महाकाव्य, आख्यानपर कविता आदी साहित्यप्रकारांना आपण कथनपर साहित्य म्हणतो. हे कथनपर किंवा कथनरूप साहित्य म्हणजे काय? त्याचे स्वरूपविशेष कोणते? कोणत्याही कथनरूप साहित्यात किंवा कथा-कादंबरीत कोणी एक निवेदक हा शब्दांच्या माध्यमातून कोणत्या तरी श्रोत्याला कोणतीतरी गोष्ट / कथा विशिष्ट दृष्टीने व पद्धतीने सांगत असतो. कथनरूप साहित्याचे हे स्वरूपविशेष विचारात घेऊन त्याची एक स्थूल स्वरूपाची व्याख्या करता येईल.

एकामागून एक या क्रमाने येणाऱ्या कल्पित घटनांच्या अनुक्रमाचे निवेदकाने विशिष्ट दृष्टीने व विशिष्ट रीतीने केलेले शब्दरूप निवेदन म्हणजे कथनरूप साहित्य होय.

१) निवेदन (नॅरेशन) : या व्याख्येत निवेदन ही संज्ञा दोन गोष्टींचे सूचन करते. अ) निवेदक आणि श्रोता / वाचक यांच्यामधील संप्रेषण, आ) ज्या माध्यमातून हे निवेदन केले जाते ते शब्दरूप माध्यम.

अ) निवेदन ही संज्ञा विशिष्ट प्रकारची देवघेव, संप्रेषण सूचित करते. या संप्रेषणात निवेदन करणारा कोणीतरी एक निवेदक असतो. हा निवेदक 'कोणातरी' श्रोत्याला वाचकाला 'काहीतरी' सांगत असतो. या संप्रेषणात निवेदक हा विशिष्ट प्रकारचा कथारूप आशय श्रोत्याप्रत संक्रमित करीत असतो, पोचवीत असतो. या संप्रेषणात निवेदक, श्रोता आणि कथारूप आशय असे तीन घटक असतात.

आ) हा कथारूप आशय श्रोत्यांपर्यंत पोचवायचा असेल तर तो कोणत्यातरी माध्यमातून सांगणे आवश्यक असते. हा कथात्म आशय जेव्हा शब्दरूप माध्यमातून सांगितला जातो तेव्हा तो साहित्यरूप धारण करतो. त्यालाच आपण कथनपर साहित्य म्हणतो. कथा-कादंबरी हे या कथनपर साहित्याचे प्रकार होत. परंतु हा कथारूप आशय अभिनय, चित्रे, छायाचित्रे, रंगरेषा, दगड, माती आदींच्या माध्यमांतूनही सांगितला जातो. शब्द या माध्यमामुळे कथनरूप साहित्य हे कथनरूप शिल्प, कथनरूप नृत्य, कथनरूप चित्र आदी कथनरूपांहून वेगळे पडते.



२) कथेच्या व्याख्येत घटनांच्या अनुक्रमाला, कालाच्या क्रमव्यवस्थेला विशेष महत्त्व असते. कथात्म साहित्यात घटनांचा अनुक्रम कथन केला जातो. घटनांच्या अनुक्रमाचे, क्रमव्यवस्थेचे कथन करू लागताच कथनपर संहितेची रचना कालात्म (टेम्पोरल) होऊ लागते. उलट निबंधात घटनांच्या अनुक्रमाचे कथन नसते. तेथे लेखक विचार-कल्पनांची रचना करित असतो. लिरिकसारख्या काव्यप्रकारात भाववृत्तीला, एखाद्या मानसिक घटनेला महत्त्व असते. त्यात घटनांच्या अनुक्रमाला महत्त्व नसते. कवितेत घटनांच्या अनुक्रमाला महत्त्व येऊ लागल्यास ती कविता कथाकाव्याकडे झुकू लागते. कवितेत शब्द हा लघुत्तम घटक असतो आणि कथेत 'घटना' हा लघुत्तम घटक असतो. हा भेद येथे लक्षात घेतला पाहिजे. कवितेत शब्दक्रमाला विशेष महत्त्व असते. तर कथेत घटनाक्रमाला विशेष महत्त्व असते. कथेत कालक्रम व कार्यकारणभाव या तत्त्वानुसार घटनांची गुंफण होत असते. परंतु घटना म्हणजे काय? घटना म्हणजे जे काही घडते ते, व्यक्तीची, प्राण्याची कोणतीही कृती ही घटना होऊ शकेल. उदाहरणार्थ, तो उभा राहिला. ही एक घटना. परंतु एका घटनेची कथा होऊ शकेल काय? तत्त्वतः होऊ शकेल. परंतु प्रत्यक्षात तरी अशी कथा झालेली दिसत नाही असे कथामीमांसकांचे संशोधन आहे. एका घटनेची कथा होणे तत्त्वतः शक्य झाले तरी एकाहून अधिक घटना असल्याशिवाय घटनानुक्रमकालाची क्रमव्यवस्था निर्माण होऊ शकत नाही. म्हणून कथा ही एकाहून अधिक घटनांनी बनलेली असते.

‘तो उभा राहिला. त्याने इकडे तिकडे पाहिले अन् कड्यावरून उडी घेतली. तिनेही त्याच्या पाठोपाठ कड्यावरून उडी घेतली.’—हे कथन चार घटनांच्या अनुक्रमाचे आहे. ‘तो उभा राहिला.’ या एका घटनेच्या कथनातून कथा किंवा कथनपरता जन्माला येऊ शकत नाही.

३) कल्पित घटना : कथा-कादंबरीतील घटना या काल्पनिक असतात. त्या वास्तव वा सत्य नसतात. म्हणूनच कथनपर साहित्यात ‘फिक्शनॅलिटी’ला महत्त्व असते. कथेत काल्पनिक घटनांच्या अनुक्रमाला महत्त्व असते. त्यामुळे कथाकथन हे वृत्तपत्र, इतिहास, दैनंदिनी, व्यक्तिगत पत्रे, आत्मचरित्रे इत्यादीमधील वास्तविक, सत्य घटनांच्या कथनाहून वेगळे पडते. (परंतु माणसे वास्तवाच्या पातळीवरून जगतात तशीच ती कल्पिताच्या पातळीवरही जगत असतात. त्यामुळे त्यांच्या जीवनात ‘वास्तव’ आणि ‘कल्पित’ यांची सरमिसळ होत असते. वास्तव आणि कल्पित, सत्य आणि स्वप्न यांच्या सरमिसळीने भरलेली जीवनकथा किंवा आत्मकथा ही कथनपर साहित्याकडे झुकू लागते.)

४) कथा-कादंबरी आदी कथारूपांना कोणते तरी एक साध्य असते. त्यामुळे त्या विशिष्ट साध्याच्या दिशेने घटना घडत असतात. आणि त्या साध्याच्या दिशेने त्यांची गुंफण होत असते. या गुंफणीमागे निवेदकाची व त्यामागील लेखकाची विशिष्ट मूल्यदृष्टी असते. त्यामुळे तो निवेदक विशिष्ट रीतीने (घटनांच्या अनुक्रमाचे) निवेदन करित असतो.

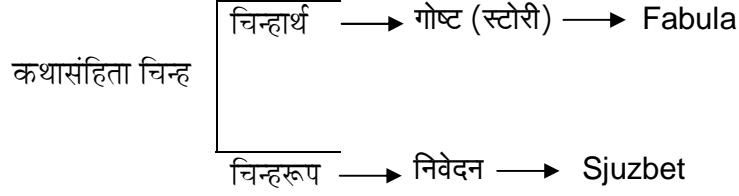
कथा-कादंबरी आदी कथात्म साहित्याला तीन प्रमुख अंगे असतात. १) गोष्ट / कथा (स्टोरी), २) कथासंहिता (टेक्स्ट) आणि ३) निवेदन / कथन (नॅरेशन) या तीन अंगांपैकी कथासंहिता हीच वाचकाच्या प्रत्यक्ष अनुभवाचा विषय होत असते. आपण कथासंहिता वाचीत असतो. तिच्या वाचनातून आपण 'गोष्टी'ची (स्टोरी) उभारणी करतो. कथासंहितेमधून आपण 'गोष्टी'चे ज्ञान मिळवितो. तसेच, तिच्यामधून 'गोष्ट' कशी सांगितली आहे हेही आपल्याला कळत असते. म्हणजेच कथासंहितेमधून आपल्याला 'निवेदन'पद्धतीचेही ज्ञान मिळत असते. गोष्ट / कथा ही संहितेचा विषय असते. तर निवेदनामधून कथासंहितेची निर्मिती होत असते. म्हणून निवेदन ही कथासंहितेला निर्माण करणारी एक निर्मितिक्रिया (अॅक्ट ऑफ प्रोड्यूसिंग) असते. निवेदनाच्या या निर्मितिक्रियेतून कथालेखक कथासंहितेची निर्मिती करित असतो. तर वाचक या कथासंहितेच्या वाचनातून (अॅक्ट ऑफ रीडिंग) 'गोष्टी'ची उभारणी करित असतो.

कथेमध्ये कोणीतरी एखादी गोष्ट किंवा कथा सांगितल्याशिवाय कथेला कथात्मता / कथनपरता प्राप्त होऊ शकत नाही आणि ही गोष्ट कोणत्यातरी शब्दादी माध्यमांतून कथन केल्याशिवाय ती 'संहितारूप' धारण करू शकत नाही.

कथेत कथा सांगणारा एक निवेदक असतो. तो श्रोत्याला / वाचकाला कथा सांगत असतो. ही कथा तो शब्दांच्या माध्यमातून सांगत असतो. त्यामुळे ती वाचक-श्रोत्यांसमोर शब्दरूप धारण करून उभी राहते. ही शब्दरूप कथा म्हणजेच कथा-संहिता (नॅरेटिव्ह टेक्स्ट) होय. प्रथम काहीएक वास्तव अस्तित्वात असते आणि लेखक त्या वास्तवाचा नंतर आविष्कार करित असतो, अशी एक सर्वसाधारण समजूत रूढ आहे. परंतु तसे काहीएक नसते. कथेची शब्दरूप संहिता ही एक दत्त साहित्यकृती म्हणून वाचकासमोर उभी राहते. वाचक तिचे कल्पकतेने वाचन करू लागताच शब्दार्थातून वाचकाच्या संज्ञाचक्षूसमोर एक कल्पित 'कथाविश्व' उभारले जाते. हे कल्पितविश्व शब्दार्थातून निष्पन्न होणाऱ्या ज्ञानाच्या व माहितीच्या आश्रयाने वाचक उभारीत असतो. सहसर्जक वाचनक्रियेतून वाचकाच्या मनात उत्पन्न होणाऱ्या या शब्दार्थजनित कल्पित कथाविश्वाला 'गोष्ट' (स्टोरी) असे म्हटले जाते. (या गोष्टीचे घटना, पात्र आणि स्थलकालबद्ध वातावरण असे तीन घटक असतात.) तर शब्दरूप संहितेला 'कथा-संहिता' (नॅरेटिव्ह डिसकोर्स) असे म्हटले जाते.

कोणतीही 'कथासंहिता' जोपर्यंत कोणती तरी 'गोष्ट' (स्टोरी), 'कथा' सांगत नाही तोपर्यंत ती कथात्म / कथनपर होऊ शकत नाही. आणि जोपर्यंत 'गोष्ट' / 'कथा' शब्दादी माध्यमातून निवेदन केली जात नाही तोपर्यंत 'कथासंहिता' निर्माण होऊ शकत नाही. म्हणून 'गोष्ट' आणि निवेदन (नॅरेशन) ही कथासंहितेची दोन अंगे आहेत. कथासंहितेचे ते दोन ध्रुव आहेत. कथासंहितेत 'काय' सांगितलेले असते? तीत कोणतीतरी गोष्ट, कथा कथन केलेली असते. म्हणून 'गोष्ट' हा कथासंहितेचा विषय आहे.

ही 'गोष्ट' 'कशी' सांगितली जाते? ती ज्या पद्धतीने सांगितली / कथन केली जाते त्या सांगण्याच्या किंवा निवेदन करण्याच्या क्रियेतून कथासंहितेची निर्मिती होत असते. आणि या संहितानिर्मितीच्या क्रियेतूनच निवेदन (नॅरेशन) मूर्त होत असते.



म्हणून कथात्मसाहित्याची-कथा-कादंबरी या कथारूपाची कथासंहिता, 'गोष्ट' आणि 'निवेदन' अशी तीन प्रमुख अंगे मानली जातात. (जेरार्द जेनेथ-नॅरेटिव्ह डिसकोर्स) यांपैकी कथासंहिता ही लेखकाची निर्मिती असते. तर 'गोष्ट' (स्टोरी) किंवा 'कल्पित कथाविश्व' ही वाचकाची निर्मिती असते. ही 'गोष्ट' वाचक कथासंहितेच्या आश्रयाने निर्माण करतो. ही गोष्ट कथासंहितेत गर्भित असते. परंतु वाचक तिची निर्मिती कल्पकतेने करित असतो. वाचकाने वाचनक्रियेत निर्माण केलेल्या या गोष्टीला किंवा 'कल्पित कथाविश्वाला' संज्ञामीमांसेच्या परिभाषेत 'सौंदर्यवस्तू' (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट) असे म्हटले जाते. तर चिन्हमीमांसेच्या परिभाषेतून या गोष्टीला चिन्हार्थ (सिग्निफाइड) असे म्हटले जाते.

कथासंहिता आणि वाचक यांच्यामधील सहसर्जक क्रियेतून (वाचनक्रियेतून) 'गोष्ट' निर्माण होत असते. म्हणून ही गोष्ट किंवा 'कल्पितविश्व' म्हणजे कथासंहितेचा 'आशय' होय. ही गोष्ट तीन घटकांमिळून बनलेली-घडलेली असते. घटना, पात्रे व स्थलकालबद्ध वातावरण हे ते तीन घटक होत.

युरोपीय कथनमीमांसा ही चिन्हसंकल्पनेवर उभारलेली आहे. आपण कथा ऐकत असतो, वाचीत असतो, तसेच आपण चित्रकथाही पाहत असतो. आपल्या अनुभवाचा विषय होणाऱ्या शब्दरूप किंवा चित्ररूप कथेला 'कथनरूप संहिता' (नॅरेटिव्ह टेक्स्ट) असे म्हटले जाते. ही 'कथनरूप संहिता' म्हणजे एका अर्थाने 'चिन्ह' होय. या कथनरूप संहितेला चिन्हमीमांसेच्या परिभाषेत भाषित (पारोल-मेसेज), परिभाषित (डिसकोर्स) असे म्हटले जाते. आता कथा-संहिता हे एक चिन्ह मानले तर त्या कथाचिन्हाची 'चिन्हरूप' व 'चिन्हार्थ' ही दोन अंगे कोणती होतील? शब्दरूप निवेदन (नॅरेशन) हे तिचे चिन्हरूप किंवा आविष्कारांग म्हणता येईल. ही कथासंहिता वाचक वाचतो. तिच्या वाचनातून शब्दार्थज्ञानाच्या व कथात्मज्ञानाच्या आश्रयाने वाचक कल्पकतेने कथार्थ, कथाविश्व निर्माण करतो. हा गोष्टरूप कथार्थ म्हणजे कथाचिन्हाचे आशयांग होय. या गोष्टरूप कथाशयाला 'गोष्ट' (स्टोरी) असे म्हटले जाते.

शब्दरूप निवेदन आणि गोष्ट या दोन अंगांच्या देवघेवीतून व संघटनेतून कथनरूप चिन्ह / संहिता घडली जाते, निर्माण होते. म्हणून संहिता / निवेदन आणि गोष्ट, या दोन अंगांतील परस्परसंबंधांचे विवेचन करणे कथनमीमांसेत अपेक्षित असते.

परंतु चिन्हमीमांसेच्या दृष्टीतून पाहता कथेचा विचार हा तिचे आविष्कारांग आणि आशयांग या दोन अंगांपाशीच सीमित करून भागणार नाही. तर सस्यूर आणि येमस्लेव्ह यांच्या चार पदरी चिन्हविचाराच्या प्रकाशात कथनरूपाचा विचार करणे आवश्यक आहे. तो तसा चिन्हाच्या चार अंगांनी केला तरच कथाविचाराला अधिक व्यापक व सूक्ष्म असे स्वरूप प्राप्त होईल. या दृष्टीने कथेचा विचार कसा करता येईल?

कथेला (अ) एक आविष्कारांग असते. (आ) तसेच तिला आशयांग असते. या आविष्कारांगाला पुन्हा दोन स्तर असतात. १) द्रव्यस्तर आणि २) रचनास्तर तसेच तिच्या आशयांगालाही दोन स्तर असतात. १) द्रव्यस्तर आणि २) रचनास्तर.

अशा प्रकारे कथनरूप चिन्हालाही चार अंगे / स्तर असल्याचे दिसून येते. कथेचे १) आविष्कारद्रव्य, २) आविष्कार-रचना, ३) आशयद्रव्य, ४) आशयरचना.

अ) कथेचे आविष्कारांग : द्रव्यस्तर (१)

कथनरूपाचे / कथेचे आविष्कार अंग म्हणजे कथेची समूर्त संहिता. ही कथासंहिता साहित्यात शब्दांच्या द्रव्यरूप माध्यमातून साकार होते. म्हणून ती शब्दांच्या नादद्रव्यांनी किंवा रंगीत शाईच्या द्रव्यांनी बनलेली असते. चित्रकलेत ही कथासंहिता रंग-रेषांच्या द्रव्यांनी बनलेली असते. नाटकात-नृत्यात ती आंगिक-वाचिक स्वरूपाच्या अभिनयद्रव्यांनी बनलेली असते तर शिल्पकलेत दगड-मातीच्या द्रव्यांनी बनलेली असते.

सारांश, कथेच्या आविष्कारांगाचे द्रव्य म्हणजे नादमय-रंगमय द्रव्याने बनलेले शब्द होत. या द्रव्यमय शब्दांच्या माध्यमातून कथेचे आशयांग म्हणजेच गोष्ट आविष्कृत व संप्रेषित होत असते.

आविष्कारांग : रचनास्तर (२)

कथेतील शब्दांची, वाक्यांची रचना म्हणजे कथेच्या आविष्कारांगाची रचना होय. कथेतील शब्दांची, वाक्यांची रचना गद्याच्या नियमांनुसार होत असते. कवितेतील शब्दांची रचना छंदाच्या / पद्याच्या संकेत / नियमांनुसार झालेली असते.

(आ) कथेचे आशयांग : द्रव्यस्तर (३)

कथेचे आशयांग कोणते? कथेचा आशय म्हणजे कथासंहितेतून साकार होणारी गोष्ट होय. हे गोष्टरूप अर्थात्मक असते. तो आशय कोणत्या द्रव्याने बनलेला असतो? या

गोष्ठीचे जे द्रव्य ते आशयद्रव्य म्हणता येईल. गोष्ठीचे आशयद्रव्य हे घटना, पात्र व स्थलकालादी वातावरण या तीन घटकांनी बनलेले असते. घटना, पात्रे, वातावरण हे घटक शब्दार्थातून साकार होत असतात. घटना, पात्रे, स्थले या अर्थात्मक द्रव्यघटकांची संघटना गोष्ठीत होत असते.

पात्रमनातील मनोहेतू प्रेमादी सहजप्रवृत्ती, त्याचे स्वभावविशेष, त्याची विचारप्रणाली, त्याचा मूल्यभाव या सर्वांचा अर्थात्मक आशयात समावेश होतो. कथेत समाजमनातील सांस्कृतिक संकेतव्यूह, मूल्यव्यूह, विचारप्रणाली आदी गोष्ठी अर्थात्मक आशयद्रव्याने बनलेल्या असतात. म्हणून गोष्ठीतील घटना, पात्र व स्थले हे तीन घटक शब्दातून सूचित होणाऱ्या अर्थात्मक आशयद्रव्याने बनलेल्या असतात. 'सून' हा शब्द मानव, स्त्री, विवाहित स्त्री, मुलाची पत्नी या चार अर्थ-अणूनी (Seme) बनलेला असतो. हे आपण येमस्लेव्हा, चार पदरी चिन्हविचार समजून घेताना पाहिले आहे. कथेतील शब्द, वाक्ये, पात्रे, घटना इत्यादी चिन्हरूपे विविध प्रकारच्या भावार्थघटकांचे सूचन, निर्देशन करित असतात. हे भावार्थघटक म्हणजे कथात्म आशयाचे द्रव्य होय.

आशयांग : रचनास्तर (४)

गोष्ठीतील अर्थात्मक आशयद्रव्यातील घटकांची संघटना म्हणजे कथारूप आशयाची रचना (फॉर्म) होय. घटना, पात्रे, वातावरण इत्यादी अर्थात्मक आशयद्रव्यांनी बनलेल्या घटकांची व त्यांच्यामधील परस्परसंबंधांची ही व्यवस्था होय. थोडक्यात घटना, पात्रे आदी चिन्हांतून सूचित होणाऱ्या भावार्थघटकांची संघटना म्हणजे कथात्म आशयद्रव्याची रचना असे म्हणता येईल.

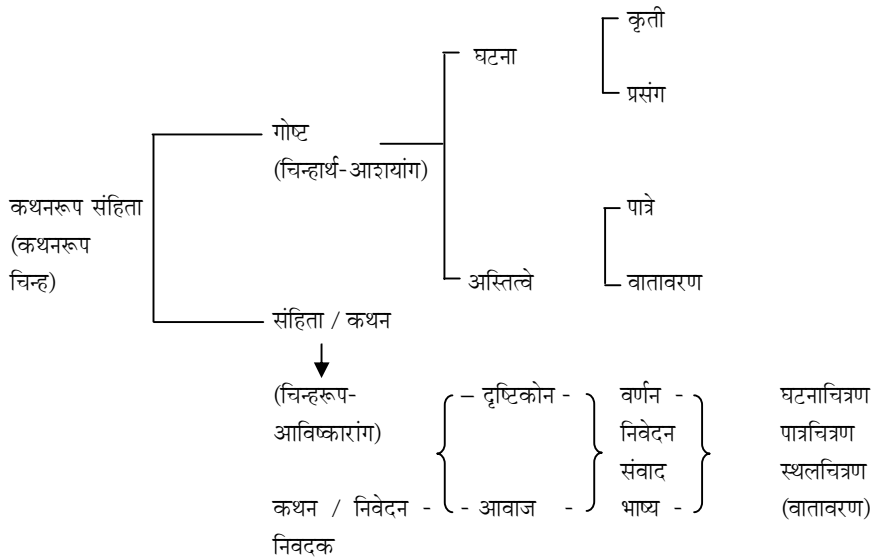
अशा प्रकारे कथेचे 'संहितारूप' आविष्कारांग आणि 'गोष्ठीरूप' आशयांग या दोन अंगांची व त्यांच्या प्रत्येकी द्रव्यस्तर आणि रचनास्तर अशा पुन्हा दोन दोन स्तरांमिळून एकूण चार स्तरांची / अंगांची संघटना कथनरूप साहित्यात झालेली असते.

## कथनरूप संहितेची (चिन्हाची) चार अंगे

	चिन्हरूप-संहिता (डिस्कॉर्स)	चिन्हार्थ-गोष्ट (स्टोरी)
	आविष्काररांग	आशयांग
द्रव्य Substance	ज्यामधून 'गोष्ट' संप्रेषित केली जाते ते शब्द, रंग या द्रव्यांनी बनलेले माध्यम म्हणजे कथेचे आविष्काररांग. शब्दासारखी काही माध्यमे ही स्वभावतःच चिन्हात्मक असतात.	वास्तवातील किंवा कल्पित विश्वातील वस्तू, पात्रे, कृती, स्थले, घटना आदींचे प्रतिमित रूप म्हणजे कथनरूप आशयद्रव्य होय. हे 'गोष्ट' रूप अर्थात्मक आशयद्रव्य शब्द, रंगादी माध्यमांतून कथांकित केले जाते. सामाजिक, सांस्कृतिक विचारप्रणाली, मूलद्रव्य या अर्थात्म आशयद्रव्यातून गुंफलेले असतात.
रचना Form	कथनरूप संहिता / परिभाषित (नॅरेटिव्ह डिस्कॉर्स), शब्द, रंग, द्रव्यांनी बनलेल्या माध्यमाच्या घटकांची संरचना.	गोष्टीतील घटना, पात्रे, वस्तू, स्थले आदी आशयद्रव्याच्या घटकांची व त्या घटकांमधील परस्पर संबंधाची संरचना

## कथनरूप साहित्यकृती

## (कथांगे)



हुसेल-इनगार्देन यांच्या साहित्यिक संज्ञामीमांसेच्या (लिटररी फिनॉमेनॉलॉजी) दृष्टीतून कलाकृतीकडे, साहित्यकृतीकडे पाहता तिच्या अस्तित्वरूपाचे कोणते विशेष दिसून येतात? साहित्यकृती / कलाकृती हे एक अपूर्ण अस्तित्व आहे. कलाकृती ही एक सविषय अनुभवक्रिया (इन्टेन्शनल अॅक्ट) आहे. कलाकृतीचे अस्तित्व हे स्वयंपूर्ण, स्वतंत्र असे अस्तित्व नसते. कलाकृतीला, साहित्यकृतीला दोन अंगे असतात. एक 'कलावस्तू' (आर्ट ऑब्जेक्ट) आणि दुसरे सौंदर्यवस्तू (इस्थेटिक् ऑब्जेक्ट) कलावस्तू म्हणजे लेखकाने निर्माण केलेली शब्दार्थरूप संहिता. ही चार स्तरांनी घडलेली एक बहुस्तरीय वस्तू असते. तिचा विषय 'सौंदर्यवस्तू' हा असतो. सौंदर्यवस्तू निर्माण झाल्याशिवाय कलाकृतीला कलाकृतीपण प्राप्त होत नाही. ही सौंदर्यवस्तू निर्माण करण्यासाठी तिला वाचकाच्या सहभागावर अवलंबून राहावे लागते. म्हणून साहित्यकृती आणि वाचक यांच्यामधील सहसर्जक वाचनक्रियेत सौंदर्यवस्तू निर्माण होते. कलावस्तू आणि सौंदर्यवस्तू या दोन अंगांमिळून कलाकृतीचे / साहित्यकृतीचे अस्तित्वरूप साकार होते.

या भूमिकेतून कथनरूप साहित्यकृतीकडे पाहू लागलो तर कथनरूप संहिता ही एक कलावस्तू (आर्टऑब्जेक्ट) आहे असे म्हणता येईल. ही कथनरूप संहिता आणि वाचक या दोघांच्या सहसर्जक क्रियेतून म्हणजेच वाचकाच्या सहसर्जक वाचनक्रियेत जन्माला येणारी 'गोष्ट' (स्टोरी) म्हणजे 'सौंदर्यवस्तू' असे म्हणता येईल. १) कलाकृती – कथनरूप साहित्यकृती, २) कलावस्तू – शब्दरूप संहिता, ३) सौंदर्यवस्तू – गोष्ट असे समीकरण मांडता येईल.

कथनमीमांसेची उभारणी करताना अनेक कथनमीमांसकांनी चिन्हमीमांसेबरोबरच संज्ञामीमांसेचेही साह्य घेतलेले आहे. त्यांनी या दोन्ही ज्ञानशाखांतील ज्ञानदृष्टींच्या आश्रयाने कथनमीमांसा अधिक अधिक सखोल, व्यापक, सुव्यवस्थित करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. या दृष्टीने पुढील आलेख पाहणे उपयुक्त होईल.

ज्ञानशाखा / साहित्यमीमांसा	लेखक : सर्जक लेखनक्रिया	लेखक : सर्जक लेखनक्रिया	वाचक : सहसर्जक वाचनक्रिया
साहित्यिक संज्ञामीमांसा (लिटरी फिनांमेनॉलॉजी) रोमान इनगार्देन सार्त्र	कलाकृती साहित्यकृती कलाकृती / प्रतिमा	कलावस्तू (आर्ट ऑब्जेक्ट) शब्दरूपसंहिता प्राकृतिक समरूप (मटेरिअल अॅनलॉग)	सौंदर्यवस्तू (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट) सौंदर्यवस्तू सौंदर्यवस्तू
चिन्हमीमांसा	चिन्ह	चिन्हरूप (सिग्निफायर)	चिन्हार्थ (सिग्निफाइड्)
कथनमीमांसा (नॅरटॉलॉजी) रशियन रूपवादी जेरार्ड जेनेथ	कथनरूप साहित्यकृती Narrative Discourse पात्र वातावरण (सेटिंग)	संहिता / निवेदन Plot (Sjuzhet) Narrative Text पात्रचित्रण (कॅरॅक्टरायझेशन) प्रदेश चित्रण स्थलचित्रण	गोष्ट / कथा Fable (Fabula) Story (Histoire) पात्रस्वरूप / पात्रप्रतिमा (कॅरॅक्टर) प्रदेशप्रतिमा
रसमीमांसा	नाट्यकृती	पाठ / संहिता	रसरूप नाट्यार्थ

### स्वअध्ययन :

- १) कथनरूप साहित्याचे स्वरूपविशेष लिहा.
- २) कथनरूप संहिता म्हणजे काय?
- ३) कथात्म साहित्याची प्रमुख अंगे कोणती?
- ४) कथेचे आविष्कारांग आणि आशयांग स्पष्ट करा.

### विभाग : तिसरा

#### अ) गोष्ट

#### कथाबीज-अनुभव

कथाबीज (अनुभवार्थ), कथानक, पात्र, स्थलकालबद्ध वातावरण, कथन / निवेदनपद्धती आणि भाषा या कथांगांमिळून कथेची समष्टी साकार होत असते. कथा-कादंबरी आदी कथनरूप साहित्यप्रकाराचे हे मूलघटक मानले जातात.



कथेत कोणत्यातरी स्वरूपाचा अनुभवार्थ किंवा जीवनार्थ कल्पकतापूर्ण रीतीने साकार झालेला असतो. या अनुभवार्थाला कित्येकदा कथाबीज, कथार्थ असेही संबोधले जाते. हा कथार्थ कल्पकतापूर्ण तसाच तो मानवी जीवनासंबंधीचा असतो. कथाकाराभोवती एक वास्तविक, लौकिक स्वरूपाचे जीवनविश्व वाढत घडत असते. तसेच, त्याच्यासमोर कथा-कादंबरी आदी साहित्यप्रकारांचा संकेतव्यूह असतो; साहित्यव्यवस्था त्याच्याभोवती क्रियाशील असते. या सांस्कृतिक व साहित्यिक विश्वाच्या पार्श्वभूमीवर तो आपल्या कथेत एक कल्पित, कथनरूप, अर्थात्मक अनुभवविश्व निर्माण करतो. या कल्पित विश्वात तो माणसामाणसांमधील परस्परसंबंधांचे, त्यांच्या जीवननिष्ठांचे श्रद्धा-मतप्रणालींचे चित्रण करीत असतो. माणसाचे स्वतःशी, स्वतेरांशी, कुटुंबाशी, समाजाशी, निसर्गाशी व एखाद्या ईश्वरसदृश अज्ञात, अज्ञेय शक्तीशी येणाऱ्या परस्परसंबंधांचे चित्रण तो आपल्या कथाविश्वात करीत असतो. या विविध प्रकारच्या परस्परसंबंधांतून मानसिक, आत्मिक, सामाजिक, राजकीय, निसर्गनिष्ठ इत्यादी स्वरूपाचे (अर्थस्वरूप) मानवी अनुभवविश्व उभारले जाते. हे अनुभवविश्व, हा अनुभवार्थ कथेच्या घटना, कथानक, पात्र, वातावरण आदी सर्व अंगांना सेंद्रियतेच्या नात्याने एकात्म करीत असतो. त्यामुळे कथा-कादंबरीच्या समष्टीला एकजिनसी, सेंद्रिय रूपबंध प्राप्त होत असतो.

### घटना

घटना आणि पात्रे हे 'गोष्टी'चे प्रमुख घटक आहेत. घटना व पात्रे परस्परांना घडवीत कथानकाची उभारणी करतात. पात्रे आपल्या कृतींनी घटना घडवीत असतात. तर घटना पात्रांनाही घडवीत असतात. पात्रांच्या कृतीमुळे जेव्हा घटना निर्माण होतात तेव्हा ते पात्र त्या घटनेचा कर्ता म्हणून वर्तत असते. तेव्हा त्या घटनेवर पात्राचा प्रभाव असतो. उदाहरणार्थ, 'असे म्हणून त्याने (रामराजाने) तत्काळ ती नाव जवळ ओढली. तो स्वतः वर चढला आणि त्याने मेहरजानला आधार देऊन अलगद उचलून नावेत घेतले. लागलीच नाव चालवून त्याने पुष्करणीच्या मध्यावर नेली.' ('वज्राघात', पृ० ४) या घटनेवर रामराजा या पात्राचा प्रभाव असल्याचे दिसून येईल. परंतु एखादी घटना पात्रांच्या कृतीशिवायही घडते. उदाहरणार्थ, 'नदीला पूर आला आणि गोपाळ बुडून गेला.' या प्रसंगात घटना पात्रांच्या कृतीमुळे घडलेली नाही. येथे घटनेचे पात्रावर वर्चस्व असल्याचे दिसून येईल. कारण या घटनेचा पात्रांच्या बुडण्यावर परिणाम झालेला आहे.

कथेत दोन प्रकारच्या घटनांचे निवेदन, वर्णन केले जाते. 'पाऊस पडला', 'सूर्य उगवला', 'नदीला पूर आला' या 'नैसर्गिक घटना' होत. परंतु 'त्याने छत्री उघडली', 'अलकाने सूर्याला नमस्कार केला' या माणसाच्या कृतीतून घडलेल्या घटना आहेत. म्हणून त्या 'मानवी घटना' होत. माणसांमुळे जशा घटना घडतात तशीच घटनांमुळेही माणसांची, व्यक्तींची जडणघडण होत असते. म्हणून कथेत घटना व पात्रे एकमेकांवर प्रभाव टाकीत एकमेकांना घडवीत असतात. या दृष्टीने कथेत घटना व पात्रे परस्परसंबंधित व परस्पराश्रयी असतात.

कथेत पात्र व कथानक या दोन घटकांमध्ये विशिष्ट प्रकारचे परस्परसंबंध प्रस्थापित झालेले असतात. या परस्परसंबंधांचा विचार करणाऱ्या दोन प्रमुख विचारधारा कथाविचारात प्रवर्तित झालेल्या दिसतात. एक विचारधारा कथानकाला प्रधानस्थानी मानून पात्राला गौणस्थानी लेखते. ही अॅरिस्टॉटलच्या मताचा अनुवाद करणारी विचारधारा आहे. याउलट पात्राला प्रधान मानून कथानकाला गौण लेखणारी दुसरी विचारधारा आहे.

मानवी घटनांचे पुन्हा दोन प्रकार पडतात. अ) माणसे सभोवतीच्या विश्वात काही एक कृती करित असतात. आपल्या कृतीने ती बाह्यविश्वाशी, समाजाशी, स्वतः व्यक्तींशी संबंध साधीत असतात. माणसांच्या कृतिरूप घटनांना सामान्यतः बाह्य घटना म्हणतात. आ) तसेच, सभोवतीच्या विश्वासंबंधी, निसर्गासंबंधी, माणसांसंबंधी, समाजासंबंधी वा ईश्वरासंबंधी ही माणसे चिंतन, विचार, कल्पना करित असतात; व मनाने त्यांच्याशी आंतरिक, भावनिक नाते जोडीत असतात. या आंतरिक संबंधांतून उद्भवणाऱ्या मनोगत व्यापारांना-घटनांना मानसिक घटना म्हणतात. या मानसिक घटनांपैकी काही घटना मनाच्या जाणीवशील संज्ञास्तरावर घडत असतात. तर काही घटना नेणिवेच्या असंज्ञ स्तरावर घडत असतात. नेणिवेतील असंज्ञ इच्छा, प्रेरणा या स्वप्न, दिवास्वप्न, फॅण्टसी, व्हिजन, दृष्टान्त आदी मनोव्यापारांतून मूर्त होत असतात हे मनोव्यापार म्हणजे असंज्ञ स्तरावरील मानसिक घटना होत. कथालेखक या संज्ञ व असंज्ञ अशा दोन्ही स्तरांवरील मानसिक घटनांचे निवेदन, चित्रण आपल्या कथेत करित असतो.

अशा प्रकारच्या घटनांच्या गुंफणीतून कथा-कादंबरीत कथानक रचले जाते. घटना या विशिष्ट काळी व स्थळी घडत असतात. घटना जशा स्वतःहून घडत नाहीत तशाच त्या स्वतःहून सांगितल्याही जात नाहीत. घडलेल्या घटनांचे निवेदन करणारा कोणीतरी निवेदक असावा लागतो. हा निवेदक घटनांचे निवेदन करताना घटनांची आपल्या दृष्टीतून विशिष्ट रीतीने गुंफण करतो. या गुंफणीतून कथनक्रियेची व कथानकाची उभारणी होत असते.

या घटनांच्या गुंफणीमागे कोणतेतरी संघटनातत्त्व क्रियाशील असते. केवळ कालक्रमाच्या तत्वांवर आधारलेल्या घटनांच्या गुंफणीला साधी 'गोष्ट' असे म्हटले जाते. तर कालक्रम व कार्यकारणभाव, संभवनीयता आदी तत्त्वांनुसार घटनांची गुंफण झालेली असेल तर तिला कथानक (प्लॉट) असे म्हटले जाते. ही ई० एम० फॉर्स्टरची भूमिका. त्याने या दोन प्रकारच्या संघटनातत्त्वांच्या आश्रयाने 'गोष्ट' आणि 'कथानक' यांच्यामधील भेद स्पष्ट केला आहे.

परंतु पुष्कळदा घटनांच्या गुंफणीमागे तर्कनिष्ठा, कार्यकारणभाव, संभवनीयता आदी संघटनातत्त्वे असतातच असे नाही. कित्येकदा कथेत काही घटना आकस्मिक, अकारण, अघटित वा अकल्पित अशा रीतीने घडत असतात. अशा वेळी घटनांच्या

गुंफणीमागे / जुळणीमागे आकस्मिकता, अघटितता असली तरी त्या घटनांची जुळणी कथेच्या कलाहेतूच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण रीतीने झालेली आहे की नाही हे ध्यानात घ्यावे लागते. उदाहरणार्थ, वरकरणी असंबद्ध व अघटित वाटणाऱ्या घटनाप्रवाहामागे भावनांचा, अनुभवांचा एक गतिमान प्रवाह वाहत असतो. या अनुभवांच्या प्रवाहानुसार घटनांची गुंफण केली जाते. ही घटनांची गुंफण साहचर्याच्या तत्त्वावर अतार्किक रीतीने झालेली असते. तेथे कालक्रम, कार्यकारणभाव, तर्कनिष्ठा आदींचा कणा ढासळलेला असतो. तेथे भाषेने व्याकरणाचे नियम धुडकावून लावलेले असतात. असे असले तरी वरकरणी असंबद्ध व अघटित वाटणाऱ्या घटनाप्रवाहामागे साहचर्याच्या तत्त्वावर आधारलेली भावना-विचारांची एक प्रकारची आंतरिक संगती प्रतीत होत असते. ही संगती कथेतील अनुभवप्रवाहाच्या व कथानकाच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण व सौंदर्यपूर्ण ठरते. साहचर्याच्या तत्त्वावर आधारलेल्या या घटनाप्रवाहाच्या गुंफणीतून भावनाविचारांच्या अनुभवप्रवाहाला किंवा संज्ञाप्रवाहाला साकार करणाऱ्या कथानकाचा जन्म होतो. मर्दकरांनी 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीत आणि 'नटश्रेष्ठ अप्पासाहेब रेळे' या लघुकथेत सुप्त, अर्धसुप्त आणि जागृत संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण करण्यासाठी या कथनतंत्राचा अवलंब केला आहे.

कित्येकदा कथेत निश्चित स्वरूपाचा आरंभ व शेवट हेरून पात्रे, त्यांचे हेतू व कृती यांचे विशिष्ट रीतीने संश्लेषण व संघटन करून कथानक रचले जाते. एका घटनेतून दुसरी, दुसरीतून तिसरी अशा सरलरेषीय अनुक्रमाने कार्यकारणभावाच्या तत्त्वावर आधारलेली कथानकाची रचना केली जाते. अशा जातीच्या कथांत कथानक प्रधान असते. त्यात कथेची सारी भिस्त कथानकावर असते. तसेच पुष्कळदा कथेत (विशेषतः पूर्वीच्या कथेत) एखादी मानसिक, कौटुंबिक वा सामाजिक स्वरूपाची समस्या, प्रश्न वा संघर्ष उत्पन्न होत असतो. आणि तो संघर्ष, ती समस्या सोडविण्याच्या दृष्टीने व दिशेने घटना-प्रसंगांची रचना केली जाते. त्यानुसार तो संघर्ष, ते रहस्य, कोडे, ती समस्या यांची सोडवणूक किंवा उलगडा करणे हे कथानकाचे लक्ष्य असते. अशा प्रकारच्या कथानकावर अर्थातच कालक्रम, कार्यकारणभाव, उत्कंठा-विस्मय, गाठ-निरगाठ-उकल आदी तंत्र-तत्त्वांचा प्रभाव पडलेला दिसून येतो. अशा जातीच्या कथानकांत व कथांत रहस्यगोपन व रहस्य-उकल या गोष्टींना महत्त्व येते. अशा प्रकारच्या कथांना शेवटमुखी (एन्ड ओरिएन्टेड) कथा असे म्हटले जाते.

कथांत प्रधान आणि गौण अशा दोन प्रकारच्या घटना घडत असतात. 'एक होती राणी. तिला पुत्रसंतान नव्हते. त्यामुळे ती दुःखी होती. सारा राजवाडा सुना सुना असे. एके दिवशी राणीला पुत्ररत्न झाले. राणी आनंदून गेली. सारा राजवाडा मुलामाणसांनी फुलून-गजबजून गेला.'

येथे राणीला पुत्रसंतान नव्हते म्हणून ती दुःखी होती. एके दिवशी तिला पुत्ररत्न झाले, ती आनंदून गेली, या प्रधान घटना आहेत. तर सारा राजवाडा सुना सुना होता. राजवाडा मुलामाणसांनी फुलून-गजबजून गेला. या गौण घटना आहेत. रोलॉ बार्तस्ने 'प्रधान घटना'ना (Nuclei) असे म्हटले आहे; तर गौण घटनांना (Catalyses) असे संबोधले आहे. त्याच्या मते कथा-कादंबरीत प्रधान व गौण स्वरूपाच्या घटनांची अर्थपूर्ण रीतीने गुंफण करून कथानकाची उभारणी व संघटना केली जाते. संपूर्ण कथेत काही मोजक्या व अवश्यमेव अशा प्रधान घटना असतात. या प्रधान घटना कथानकाला विशिष्ट प्रकारची गती व दिशा देत असतात. प्रधान घटना कथागत पात्राच्या वृत्तीत व कृतीत काहीतरी बदल घडविते. बदल, परिवर्तन करणाऱ्या या प्रधान घटनेतूनच दुसरी नवी घटना घडते. प्रधान घटनेने केलेल्या परिवर्तनात गौण घटना पूरक असा अर्थ भरण्याचे कार्य करते. या गौण घटना प्रधान घटनेच्या आश्रयाने अर्थनिर्मिती, भावार्थनिर्मिती करीत असतात. प्रधान घटनांनी अनुभव प्रवाहात घडविलेले बदल, परिवर्तन आणि त्यात गौण घटनांनी भरलेला पूरक अर्थ यांमधून कथानकाची उभारणी व संघटना केली जाते.

कथासाहित्यात काल हा केवळ एक विषय किंवा आशयसूत्र म्हणून येत नाही; तर काल ही 'गोष्ट' आणि 'संहिता' या दोन कथांगांच्या संघटनेतील एक महत्त्वपूर्ण घटक असतो. घटनांच्या संघटनेत कालाचा फार मोठा वाटा असतो. कथनरूप साहित्यातील कालाची पुढीलप्रमाणे व्याख्या करता येईल. कल्पित कथेतील काल म्हणजे गोष्ट आणि संहिता या दोन कथांगांमधील कालक्रमाचे संबंध या दृष्टीने गोष्टगत कालाची क्रमव्यवस्था आणि संहितागत कालाची क्रमव्यवस्था यांच्यामधील परस्परसंबंधांचे स्वरूप पाहणे, हे कथाविचारात व कथासमीक्षेत महत्त्वाचे ठरते. गोष्टगत काल आणि संहितागत काल यांच्यामधील कालसंबंधांचे विश्लेषण-विवेचन आपण 'बहीण बीज' आणि 'वज्राघात' या कथा-कादंबरीच्या संदर्भात केले आहे. गोष्टगत काल आणि संहितागत काल यांमधील काल-संबंधांचे जेराई जेनेथ तीन प्रकार सांगतो:१) कालक्रमव्यवस्था (ऑर्डर),२) कालावधी (ड्युरेशन), ३) कालावृत्ती (फ्रीक्वेन्सी).

१) कालक्रमव्यवस्था : मूळ गोष्टीत घटना नैसर्गिक कालानुक्रमाने घडलेल्या असतात. त्यांचे कथन करताना निवेदक कालाच्या नैसर्गिक क्रमव्यवस्थेत बदल करतो. त्यामुळे कथासंहितेत नंतरच्या घटना आधी सांगितल्या जातात. तर आधीच्या घटना नंतर सांगितल्या जातात. फ्लॅशबॅकचे कथनतंत्र कथाकार वापरीत असतात. अशा प्रकारे मूळ गोष्टीतील कालाची 'नैसर्गिक क्रमव्यवस्था' आणि संहितेतील कालाची 'सौंदर्यात्म क्रमव्यवस्था' यांच्यामधील परस्परसंबंधांचे स्वरूप पाहणे आवश्यक असते. कालाच्या या दोन क्रमव्यवस्था कथेत व कादंबरीत एकत्रित कशा गुंफलेल्या असतात याचे विवेचन कथाविचारात व कथासमीक्षेत महत्त्वाचे मानले जाते. अशा प्रकारचे रसग्रहणपर विवेचन आपण वज्राघात आदी कथा-कादंबरीच्या संदर्भात केले आहे.

२) कालावधी : मूळ गोष्टीत जेव्हा घटना घडत असतात तेव्हा त्यांना काहीएक कालावधी लागलेला असतो. समजा एका कथेत मूळ गोष्टीत घडलेल्या घटनांचा कालावधी एक दिवसाचा आहे. (कडू आणि गोड) तीत सकाळपासून संध्याकाळपर्यंत घडलेल्या घटनांचे निवेदन केलेले आहे. हा गोष्टगत घटनांना लागलेला कालावधी आहे. या गोष्टगत घटनांचे निवेदन जेव्हा संहितेत कथन करतो तेव्हा त्या कथनाला किती कालावधी लागतो? तसेच, वाचक जेव्हा ते कथन वाचतो तेव्हा त्याला किती कालावधी लागतो? (निवेदकाचा कथनाचा कालावधी व वाचकाचा ती कथासंहिता वाचनाचा कालावधी यांच्यामध्ये मेळ जमणे कठीण असते.) समजा 'कडू आणि गोड' ही कथा कथन करताना निवेदकाला / लेखकाला अर्धा तास अवधी लागला. याचा अर्थ असा : गोष्टीतील मूळ घटनांना एक दिवसाचा कालावधी लागला. तर त्यांचे कथन करताना किंवा त्यांचे वाचन करताना अर्ध्या तासाचा कालावधी लागला. या दोन कालावधींचे परस्परसंबंधांचे स्वरूप या प्रकारात पाहिले जाते. थोडक्यात मूळ गोष्टीतील घटनांना लागलेला कालावधी आणि कथासंहितेत त्यांच्या निवेदनास लागलेला कालावधी या दोघांची तुलना केली जाते. या दोन प्रकारच्या कालावधींनी कथेत कोणते कथात्म कार्य साधले जाते, याचा विचार केला जातो.

एखाद्या चित्रपटात नायकाचा पंधरा वर्षांचा कालखंड चित्रित केला जातो. परंतु तो चित्रपट दाखवण्याचा कालावधी व तो पाहण्याचा कालावधी तीन तासांचा असतो. तीन तासांच्या कालावधीत पंधरा वर्षांतील घटनांचा कालावधी बसविणे, गुंफणे हे कलाकौशल्याचे काम असते. त्यानुसार घटनांची गुंफण करताना कालाच्या तुकड्यांची जुळणी कलात्मकतेने करावी लागते. नाटकातही या दोन कालावधींची गुंफण कलात्मकतेने केलेली असते.

गोष्टगत कालावधी आणि संहितागत कालावधी यांच्या परस्परसंबंधांचे काही प्रकार सांगता येतील. कित्येकदा कथा-कादंबरीत संहितागत कालावधी हा मूळ गोष्टीच्या कालावधीहून लहान असतो. अशा वेळी कथेच्या निवेदनात सारांशाचे, सारकथनाचे तंत्र वापरले जाते. तीन वर्षांचा काळ तीन वाक्यांत कथन केला जातो. 'अलका पुण्यातील डेक्कन कॉलेजात तीन वर्षे शिकली. यावर्षी मेमध्ये ती बी० ए० झाली. आणि आता दिवाळीत मुंबईतील सचिवालयात नोकरीला लागली.' कधी गोष्टगत कालावधी आणि संहितागत कालावधी यांना सारखाच काळ लागतो; तर कधी संहितागत कालावधी हा गोष्टगत कालावधीहून अधिक काळाचा असतो. या ठिकाणी निवेदक कथाविस्ताराचे, सूक्ष्मविश्लेषणाचे तंत्र वापरतो. मूळ गोष्टीतील घटनांचा काळ एक दिवसाचा असतो. त्यांचे निवेदन निवेदक संहितेत सातशे पानांचे करतो.

हे सारकथनाचे व कथाविस्ताराचे कथनतंत्र कथेत कोणते कथात्म, सौंदर्यात्म कार्य करते, याचे विवेचन कथासमीक्षकाने करणे उचित असते.

३) कालावृत्ती (फ्रीक्वेन्सी) : या काल-संबंधाच्या प्रकारात मूळ गोष्टीत एखादी घटना किती वेळा घडली आणि संहितेत तिचे निवेदन किती वेळा केले, या दोहोंची तुलना केली जाते. अशा प्रकारच्या कथनात्म कालावृत्तीचे काही प्रकार सांगता येतील. 'गोपाळरावांनी तीन लग्ने केली. अखेर तिसऱ्या बायकोला मुलगा झाला.' या कथनरूपात मूळ गोष्टीत गोपाळरावांचे तीन वेळा लग्न झाले. परंतु संहितेत त्या घटनेचे एकदाच निवेदन केले. कालावृत्तीचे प्रकार असे पडतात.

१) गोष्टीत एकदा घडलेली घटना संहितेत एकच वेळ सांगितली जाते. 'मी काल शाळेत गेलो होतो.'

२) गोष्टीत एकदाच घडलेल्या घटनेचे संहितेत अनेक वेळा निवेदन केले जाते. 'अशोक, काल तू शाळेत गेला होतास का?' आईने विचारले, 'तुला कितीदा सांगितलं, मी काल शाळेत गेलो होतो. मी काल शाळेत गेलो होतो, मी काल शाळेत गेलो होतो.'

उदाहरणार्थ, जातेगावकरांची 'पावलं' ही कथा. या कथेत कल्पना देशपांडे नावाची एक तरुणी आताच वयात येऊ पाहणाऱ्या एका नवतरुणाला एक चिट्ठी पाठवते ही चिट्ठी अशी, 'उद्या संध्याकाळी. सात वाजता. नदीकाठच्या शाळेच्या पडक्या वाड्यात याल ना? मी वाट पाहीन.'

मूळ 'गोष्टी'त ही चिट्ठी 'एकदाच' लिहिलेली वा घडलेली घटना आहे. परंतु निवेदकाने कथा सांगताना संहितेत तिचे एक स्मृतिरूप घटना म्हणून 'चार वेळा' वेगवेगळ्या मनःस्थितीच्या संदर्भात निवेदन केले आहे. त्यामुळे या मूळ घटनेची संहितागत पुनरावृत्ती ही प्रत्येक वेळी नवा भावसंदर्भ घेऊन येत असल्याने कथेत एक नावीन्यपूर्ण अशी 'बदलयुक्त पुनरावृत्ती' किंवा 'समांतरता' निर्माण करते. ही कालावृत्ती किंवा समांतरता कथेत कोणत्या प्रकारचे कार्य करते?

ही कालावृत्ती त्या नवतरुणाच्या मनोविश्वातील बदलत्या भाववृत्ती, सिनेमा टॉकीज, वेश्यावस्ती, शाळेचा पडका वाडा, त्याचे घर आदी अवकाश / स्थल-प्रतिमांभोवतीचे भावसंदर्भ आणि कथेचे एकंदर भावविश्व, तिचा आरंभ आणि शेवट या कथांगांना एकत्रून संघटित, संरचित करते. अशा प्रकारची कालावृत्ती ही कथेत कोणत्या प्रकारचे कथात्म / सौंदर्यात्म कार्य करते, हे कथेच्या संवेदनाशील वाचकाने व समीक्षकाने जाणले पाहिजे.

३) मूळ गोष्टीत 'अनेक वेळा' घडलेली घटना संहितेत 'एकाच वेळा' सांगितली जाते. 'आठवडाभर मी दररोज शाळेत गेलो.' मूळ गोष्टीत सात वेळा घडलेली घटना संहितेत मात्र एकदाच सांगितली आहे.

**पात्र :** कथाकार व्यक्तीच्या वृत्ती, कृती, उक्ती, स्मृती, विचार, कल्पना, भावना, संवेदना, विचारप्रणाली, जीवनपद्धती आदींच्या चित्रणातून त्या व्यक्तीची एक शब्दरूप प्रतिमा कथेत निर्माण करतो. व्यक्तीच्या या शब्दरूप प्रतिमेला 'पात्र' असे म्हटले जाते. ही कथागत पात्रे शब्दरूप असली तरी त्यांना वास्तवातील माणसांप्रमाणे शारीरिक, मानसिक व सामाजिक अंगे लाभलेली असतात, असे समजून लेखक त्यांचे चित्रण कथा-कादंबरीत करीत असतात. यामुळे कथेतील 'पात्रे' आणि प्रत्यक्षातील 'माणसे' यांच्यामधील परस्परसंबंधांची चर्चा कथाविचारात व कथासमीक्षेत केली जाते. कथा, कादंबरी, नाट्य आदी साहित्यप्रकारांतील पात्रे ही प्रत्यक्षातील माणसांच्या कृतींची अनुकृती करीत असतात, हे अॅरिस्टॉटलचे मत प्रमाण मानणाऱ्या समीक्षकांचा एक पक्ष आहे. अलीकडील वास्तवतावादी (रिअॅलिस्ट) कथासमीक्षकांची भूमिकाही अशीच आहे. ते कथेतील पात्र हे प्रत्यक्षातील व्यक्तीप्रमाणे 'खरी व्यक्ती' किंवा 'खरे अस्तित्व' (रिअल बीईंग) समजून कथामीमांसा करीत असतात. वास्तवता, यथातथ्यता इत्यादी निकष मानून ते पात्रचित्रणाचे मूल्यन करतात.

या उलट कथागत पात्र हे मूलतः शब्दचिन्हरूप असून ते कथासंहितेचा (टेक्स्ट) एक अंगभूत घटक असते, असे मानणाऱ्या कथनमीमांसकांचा एक पक्ष आहे. त्यांच्या मते कथेतील पात्र हे अर्थस्वरूप असते. पात्रांना कथेच्या संहितेबाहेर स्थान नसते. त्यांचे अस्तित्व प्रत्यक्षातील माणसांच्या अस्तित्वासारखे नसते. ते शब्दरूप चिन्हांनी घडलेले एक 'अर्थस्वरूप अस्तित्व' किंवा 'पेपर बीईंग' असते, अशी रोलॉ बार्तससारख्या कथनमीमांसकांची भूमिका आहे.

**वस्तुतः** कथागत पात्र हे एका अंगाने कथासंहितेचा एक अंगभूत घटक म्हणून कार्यकर असते; तर दुसऱ्या अंगाने पात्राचे भावविश्व हे प्रत्यक्षातील मानवी भावविश्वाशी आपले विशिष्ट प्रकारचे नाते प्रस्थापित करीत असते. या अर्थाने कथेतील कल्पित पात्र हे मानवी भावविश्वाशी आपले नवे संबंध व संदर्भ प्रस्थापित करीत असते. म्हणून या दोन्ही अंगांचे यथोचित भान ठेवून कथामीमांसा व पात्रमीमांसा करणे उचित असते.

कथा-कादंबरीतील पात्राला स्वतःचे स्वविशिष्ट असे भावविश्व, व्यक्तिमत्त्व लाभलेले असते. पात्राच्या विशिष्ट प्रकारच्या मानसिक प्रेरणा, प्रवृत्ती, भावना, विचार, कृती, उक्ती, जीवनदृष्टी इत्यादी व्यापारांतून पात्राचा 'स्व'भाव व 'स्व'रूप साकार होत असते. पात्राचे हे अनेक व्यापार कथासंहितेत अनेक ठिकाणी विखुरलेले असले तरी त्या 'अनेक' अंगांना 'एकात्म' करण्याचे कार्य पात्राचे विशेषनाम, सर्वनाम किंवा अनामही

करीत असते. हे विशेषनाम पात्राच्या अनेक उक्ती-कृतींना व अंगांना एकात्म करून त्या पात्राचे 'स्वरूप, 'स्वत्व' (आयडेंटिटी) निर्देशित करीत असते. कथेचे वाचन करताना कथाभर विखुरलेल्या पात्राच्या अनेक कृती एकत्रित गुंफण्याचे काम वाचकाचे मनही कळत-नकळत करीत असते. या व्यापारातूनच वाचकाच्या-श्रोत्याच्या मनात पात्राची एक प्रतिमा रचली, उभारली जाते.

कथेत प्रत्येक पात्राला स्वत्व लाभलेले असले तरी कथागत पात्र तसे प्रत्यक्षातील व्यक्तीप्रमाणे स्वतंत्र नसते. कथार्थाला साकार करणे हे त्याचे कथात्म कार्य असते. या दृष्टीने प्रत्येक पात्राचे 'स्वरूप काय आहे' (व्हॉट इट इज्) आणि ते कथेत 'कोणते कलात्म कार्य करते' (व्हॉट इट डोज्) या गोष्टी कथासमीक्षकाने पाहणे आवश्यक असते. तसेच, लेखक कथासंहितेत त्या पात्राचे चित्रण कसे करतो तेही पाहणे आवश्यक असते.

कथालेखक पात्रांच्या वृत्ती, कृती, उक्ती इत्यादी क्रियाव्यापारांचे चित्रण वर्णन, निवेदन, संवाद आदी निवेदनप्रकारांच्या आश्रयाने शब्दाच्या माध्यमांतून करीत असतो. तो पात्रांच्या शारीरिक, मानसिक व सामाजिक अंगांचे कथेत चित्रण करीत असतो. ते करीत असताना कथालेखक कधी पात्राचा स्वभाव सुष्ट, दुष्ट, कामसू, कामचुकार इत्यादी विशेषणे योजून सरळ सरळ पात्र चांगले की वाईट याचे वर्णन करीत असतो. तर कधी एखाद्या पात्राचा स्वभाव तो दुसऱ्या पात्राच्या उक्तीमधून सांगत असतो. तर कधी केवळ पात्रांच्या उक्तींवर भर देऊन पात्रस्वभावांचे संवादातून सूचन करतो. तर कधी तो पात्रांच्या उक्तीचे सार स्वतःच्या भाषेत सांगत असतो. कधी पात्रांच्या कृति-उक्तींचे, मनोव्यापारांचे अर्थ लावून त्यावर आपले चिंतन-भाष्य करीत असतो. अशा प्रकारे कथालेखक कथासंहितेत 'पात्रचित्रण' (कॅरेक्टरायझेशन) करीत असतो. प्रत्येक लेखकाची पात्रचित्रण करण्याची एक विशिष्ट पद्धती, शैली असते. ती कथेच्या गरजेनुसार कथागणिक बदलत असते. ही पात्रचित्रणाची पद्धती कथासंहितेमध्येच प्रकट झालेली असते. ती कथेच्या आविष्कारांगाचा एक घटक असते.

'बनगरवाडी' या कादंबरीत लेखक निवेदकाच्या आश्रयाने पात्रचित्रण कसे करतो ते पाहा.

'दोन दिवस शेकू चोहीकडे फिरला, पण त्याला बैल मिळाला नाही. तो घरी जाऊन मटकन बसला. बायकोला म्हणाला, 'काय चालंन माझं.'

शेकूची बायको गावातील सर्व धनगरणीपेक्षा मुंडा हात उंच होती. तिच्या अंगात ताकदही चांगली होती. शेतीची सर्व कामे ती पुरुषाच्या बरोबरीने करत असे...

...वर्षापुरते धान्य आले नाही तर उपासमार होणार. असा विचार मनात येऊन तो कष्टाळू धनगर दुर्मुखला आणि त्याची दणकट बायको रानात आली.' (पृ० ४२).



येथे लेखक निवेदक शोकूच्या बायकोच्या स्वभावविशेषाचे म्हणजे तिच्या अचाट ताकदीचे स्वतःच सरळ वर्णन करतो. 'कष्टाळू धनगर' व 'दणकट बायको' असे विशेषणांच्या आश्रयाने नवराबायकोच्या स्वभावविशेषांचे वर्णन तो करतो.

परंतु पुढे पात्रांच्या उक्तींचे संवादरूपाने व कृतींचे निवेदनरूपाने चित्रण करून त्यांमधून लेखक पात्रांच्या स्वभावविशेषांचे सूचन करतो.

'का ग, मिळाला न्हाई बैल?'

'न मिळायला काय झालं? जुपा टिपन!'

'पर बैल कुटाय?'

'हाय मी. एका बाजूला बैल जुपा, एका बाजूनं मी रेटीन!'

'छ्या, असं ग कसं?'

नवरा जागचा हालत नाही, खाली मान घालून बसला आहे. बघताच ती उठली आणि तिने बैल जोडला. एकीकडचे जू आत होऊन आपल्या खांद्यावर घेतले आणि ती ओरडून म्हणाली, 'हा आवळा'... अंगच्या बळानं शोकूची बायको बैलाबरोबर टिपण ओढीत राहिली.' (पृ० ४३)

या संवादातून आणि पात्रांच्या कृतींतून शोकूच्या बायकोच्या शरीरमनाचा बळकटपणा व जिद्दीपणा हा स्वभावविशेष सूचित होतो. एरव्ही शरीरमनाचा नाजुकपणा, कोमलपणा हा स्त्रीस्वभावाचा सुपरिचित विशेष (विशेषतः मध्यमवर्गीय) मराठी वाचकाच्या मनात ठसलेला असतो. या विरोधी पार्श्वभूमीवरून 'निवडलेला' शोकूच्या बायकोचा 'बळकटपणा व जिद्दीपणा' हा विशेष उठून दिसतो. या विरोधमूलसंबंधावर आधारलेले हे नियमोलंघन (फोअरग्राउंडिंग) अपरिचितगर्भ, नावीन्यपूर्ण म्हणून सौंदर्यपूर्ण वाटते. तिच्या या स्त्रीवेगळ्या स्वभावविशेषांतून तिचे 'स्वत्व' साकार होते. तिच्या व्यक्तिमत्त्वाची नवीनच अपरिचित अशी एक वेगळी 'स्त्रीप्रतिमा' वाचकांच्या मनात निर्माण होते. शोकूच्या बायकोचा 'बळकटपणा व जिद्दीपणा' या व्यवच्छेदक स्वरूपाच्या व्यक्तिविशेषांना सेमूर चाटमन 'ट्रेड्स' असे नाव देतो. (स्टोरी अँड डिस्कोर्स, पृष्ठे २२१-३१) अशा प्रकारच्या स्वभावविशेषांमिळून पात्राचे स्वत्व व पात्राची प्रतिमा रचली जाते. पात्रप्रतिमा निर्माण करण्यासाठी वाचकाला सांस्कृतिक व साहित्यिक संकेतव्यूहांचे ज्ञान असावे लागते.

लेखक कथासंहितेत पात्रचित्रण करीत असतो. हे संहितागत पात्रचित्रण वाचकाच्या अनुभवाचा विषय होते. या लेखकनिर्मित पात्रचित्रणाच्या आश्रयाने वाचक आपल्या मनात पात्राची एक अर्थस्वरूप प्रतिमा कल्पकतेने निर्माण करीत असतो. शोकूच्या बायकोच्या लेखकनिर्मित पात्रचित्रणाचे वाचन करून, आपण तिच्या व्यक्तिमत्त्वाची एक प्रतिमा निर्माण केली. लेखकाने केलेल्या पात्रचित्रणाच्या आश्रयाने वाचक आपल्या सांस्कृतिक व साहित्यिक ज्ञानाच्या आधारे त्या त्या पात्रांचे स्वरूपविशेष, व्यक्तिविशेष यांची उभारणी

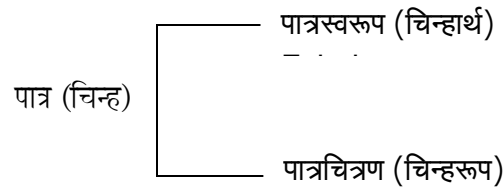
करतो. पात्रांच्या वृत्तीचे, कृतीचे, उक्तीचे अर्थ लावून त्या पात्रांच्या व्यक्तित्वाची प्रतिमा बांधतो. वाचकाने 'पात्रचित्रणा'च्या आश्रयाने निर्माण केलेल्या पात्रप्रतिमेला 'पात्रस्वरूप' (कॅरॅक्टर) असे म्हटले जाते.

अशा प्रकारे 'पात्र' या कथाघटकाची दोन अंगे प्रतीत होतात. एक 'पात्रचित्रण' (Characterisation) आणि दुसरे पात्रप्रतिमा, पात्रस्वरूप (कॅरॅक्टर). पात्रचित्रण हे कथासंहितेचे (डिस्कोर्स) अंग आहे. तर 'पात्रस्वरूप' हे 'गोष्टी'चे (स्टोरी) अंग आहे. 'पात्रचित्रण' ही लेखकाची निर्मिती असते. तर 'पात्रप्रतिमा' ही वाचकाची निर्मिती असते.

पात्रस्वरूप-पात्रचित्रण, घटना-घटनाचित्रण, प्रदेश-प्रदेशचित्रण, निवेदनपद्धती, निवेदक, भाषा इत्यादी कथांगे म्हणजे कथेचे तंत्र नव्हे. ही गोष्ट येथे लक्षात घेतली पाहिजे. कथेचे केवळ आविष्कारांग येथे विचारात घेतले नाही. कथेचे आविष्कारांग व आशयांग यांचे भान या कथांगांत सामावलेले आहेच. त्याशिवाय या दोन्ही अंगांचे द्रव्य व त्यांची रचना यांचेही भान त्यांमध्ये अंतर्भूत आहे. कथनरूपाच्या संरचनेतच या चारही चिन्हस्ताराचे भान सामावलेले आहे. त्यामुळे कथनमीमांसेला अभिप्रेत असलेली कथासमीक्षा ही केवळ आविष्काराचे वा केवळ आशयाचे विश्लेषण, मूल्यमापन करणारी समीक्षा नाही. तर तिला अभिप्रेत असलेल्या कथनसमीक्षेत कथनरूपाच्या चारही अंगांना संघटित करणाऱ्या संश्लेषित समष्टीचे विश्लेषण, अर्थनिर्णयन व मूल्यन यांचे भान सामावलेले आहे.

'पात्र' या कथाघटकाची 'पात्रस्वरूप' (गोष्टगत) आणि 'पात्रचित्रण' (संहितागत) अशी दोन अंगे कथनमीमांसेत मानली जातात. 'पात्र' या कथाघटकाच्या दोन अंगांत केलेल्या विभागणीमागे चिन्हमीमांसा आणि संज्ञामीमांसा या दोन ज्ञानशाखांतील मर्मदृष्टी असल्याचे दिसून येईल.

पात्र हे एक चिन्ह मानले तर संहितागत शब्दरूप पात्रचित्रणाला 'चिन्हरूप' (सिग्निफायर) असे म्हणता येईल. तर गोष्टगत अर्थरूप पात्रस्वरूपाला / पात्रप्रतिमेला 'चिन्हार्थ' (सिग्निफाइड) असे म्हणता येईल.



सस्यूरप्रणीत चिन्हविचाराच्या व भाषाविचाराच्या दृष्टीतून 'पात्र' या चिन्हाकडे पाहिले तर त्याला तीन अंगे असल्याचे दिसून येईल. ज्याप्रमाणे १) चिन्हरूप आणि २) चिन्हार्थ या दोन अंगांमिळून ३) 'चिन्ह' ही समष्टी बनलेली असते. त्याप्रमाणे १) पात्रचित्रण आणि

२) पात्रस्वरूप या दोन अंगांमिळून ३) 'पात्र' ही समष्टी घडलेली असते.

**वातावरण :** 'गोष्टी'च्या घटना, पात्र व वातावरण या तीन घटकांपैकी पात्र आणि वातावरण (सेटिंग) या दोन घटकांना अस्तित्वधारी घटक (Existants) असे म्हटले जाते. या दोन घटकांपैकी पात्र या अस्तित्वधारी घटकाचे स्वरूप आपण पाहिले. आता स्थलकालबद्ध वातावरण या तिसऱ्या कथाघटकाचे स्वरूप आणि कथाकार्य यांचा विचार करू.

कथा-कादंबरीत एक विशिष्ट प्रकारचे एक कल्पित विश्व उभारले जाते. या विश्वात पात्रे / माणसे विशिष्ट वातावरणात काही एक कृती करीत जगत असतात. पात्रांच्या या कृतीतून घटना घडत असतात. ह्या घटना विशिष्ट स्थळी व विशिष्ट काळी घडत असतात. त्यामुळे या घटनाप्रसंगांच्या गुंफणीतून स्थलकालबद्ध अशा वातावरणात कथा (काल) निर्माण होते. कथा ज्या वातावरणात व स्थळी घडते त्या स्थलघटकाला पात्रांच्या व कथेच्या घडणीत अर्थपूर्ण स्थान असते. कथाकार या स्थलघटकाचा उपयोग आपल्या कथाहेतूसाठी अनेक प्रकारे करीत असतात. एखादे निसर्गचित्र, खेडे, शहर, डोंगर, माळ मिळून घडलेले भौगोलिक वातावरण पात्रांच्या जीवनात व कथेच्या रचनेत महत्त्वपूर्ण कार्य करीत असते. वास्तव विश्वात एखादे निसर्गस्थळ माणसाच्या मनःस्थितीचे सूचन करीत नसते. ते माणसाच्या साक्षीविनाही तेथे अस्तित्वात असते. परंतु कथेत एखादे निसर्गचित्र पात्रांच्या मनःस्थितीचे सूचन करते. त्याच्या भाववृत्तीला विशिष्ट आकृतिबंध प्राप्त करून देते. त्या पात्रांच्या जीवनकथेला कल्पित विश्वातील एक भौगोलिक व पार्थिव अशी आधारभूमी प्राप्त करून देते. कित्येकदा हे वातावरण, स्थलवर्णन कथेत वास्तवाचा आभास उत्पन्न करण्यास कारणीभूत होते, तर कित्येकदा एखादे निसर्गदृश्य, एखादे वादळ, एखादी रात्र, दिवस, एखादे घर, खोल्या, दिवाणखाना, फर्निचर आदी स्थले कथेत प्रतीकात्मक अर्थ निर्माण करतात, आणि मग वास्तवसदृश वाटणाऱ्या स्थलांना वाच्यार्थापलीकडील प्रतीकात्मक अर्थ व मूल्य प्राप्त होते.

गोष्टीतील घटनांना आधार देण्यासाठी व पात्रांना भूमीवर उभे राहाण्यासाठी लेखक प्रथम कोणती तरी जागा, स्थळ, अवकाश निर्माण करीत असतो. पुष्कळदा तो आपल्या कथेसाठी वास्तवातील स्थलांची निवड करतो. तो विशिष्ट भौगोलिक प्रदेश शब्दांकित करीत असतो. उदाहरणार्थ, सह्याद्री, कोकणातील प्रदेश, पुणे, मुंबई. कित्येकदा तो पूर्णतः काल्पनिक स्थलांची निर्मिती करतो. पडघवली, बनगरवाडी, आटपाट नगर इत्यादी.

कथा-कादंबरीकार अशा प्रकारच्या एखाद्या प्रदेशाचा, स्थळाचा उपयोग आपल्या कथेत करीत असतो. तो तसा उपयोग करीत असता त्याची कल्पनाशक्ती त्या प्रदेशचित्रणात व स्थलवर्णनात सामाजिक, मानसिक व कल्पकतापूर्ण अर्थाची गुंफण करीत असते. त्यामुळे स्थलांची व प्रदेशाची चित्रे सांस्कृतिक अर्थांनी व मूल्यांनी युक्त असतात. म्हणून कथा-कादंबरीतील स्थलाला व प्रदेशाला विशिष्ट प्रकारचे सांस्कृतिक व सौंदर्यात्म परिमाण लाभलेले असते. या दृष्टीने कथा-कादंबरीतील स्थले व प्रदेश ही ideological असतात, असे म्हणता येईल. ती कोणत्या तरी विचारप्रणालींनी, जीवनमूल्यांनी युक्त असतात.

स्थलवर्णनात व प्रदेशचित्रणात सामाजिक अर्थ, विचारप्रणाली कशी गुंफली जाते ते पाहा : 'कृष्णा नदी आणि सह्याद्रीचे उंच-उंच डोंगर यांच्यामध्ये सातारा जिल्ह्यात तारळी नावाची नदी वाहते... सह्याद्रीची पठारे आणि सह्याद्रीची दरी ही कशी बनली आहेत याची माहिती भूस्तरशास्त्री सांगत असतात. तांबड्या मातीचा थर कोठे आहे; सगळ्यांच्या वर शोकडो हात जाडीचा काळा फत्तर कसा पसरला आहे आणि सगळ्यांच्या खाली कदाचित काळी चिकणमाती कशी टिकून आहे... पण ज्या मानवी प्राण्यांनी हे खोरे भरून राहिले आहे त्याचेही थर पाहण्यासारखे आहेत. मधून एखादा दुसरा वरच्या पृष्ठावरचा खडा मुसलमानी आहे, त्याच्याखाली गुजर-मारवाडी आहे. त्याच्याखाली चित्पावन ब्राह्मण आहे, त्याच्याखाली देशस्थ ब्राह्मण आहे, त्याच्याखाली मराठा आहे. पुष्कळ खोल गेल्यावर कुणबी आहे. त्याच्याखाली मांग-रामोशी आहेत.' (तारळखोऱ्यातील पिन्या).

येथे भूस्तर आणि समाजस्तर हे एकमेकात गुंफले असून त्यामधून एका समाजाची विचारप्रणाली व तिच्याकडे पाहण्याचा कथाकाराचा दृष्टिकोण प्रतिमित होत असल्याचे दिसून येते.

माणसांचा निसर्गाशी संबंध येतो तसाच त्याचा शाळा, देऊळ, घर या मानवनिर्मित स्थलांशीही संबंध येतो. माणूस आणि घर यांचा सनातन संबंध आहे. माणूस गुहेतून घरात आला आणि तेव्हापासून ते घर त्याच्या मनात घर करून राहू लागले. कथेत घर आणि माणूस यांच्यामधील परस्पर संबंधातून कौटुंबिक भावसंबंध व्यक्त होत असतात. तसेच, माणसाचे स्वतःशी येणारे मानसिक व आत्मिक भावसंबंध प्रकट होतात. अशा प्रकारच्या कौटुंबिक, मानसिक व आत्मिक स्वरूपाचे भावसंबंध जी० ए० कुलकर्णी यांच्या 'घर' या कथेतून घराच्या प्रतिमेतून साकार झालेले आहेत.

कथासंहितेतील स्थल व पात्रे यांच्या चित्रणाच्या वाचनातून आपल्या मनात मधुकाका आणि घर अशा दोन प्रमुख प्रतिमा उभारल्या जातात. (पात्रप्रतिमा आणि स्थलप्रतिमा / अवकाशप्रतिमा) कथासंहितेतील घटनांची रचना नैसर्गिक कालक्रमानुसार केलेली नाही. नैसर्गिक कालक्रम बदलून घटनांची गुंफण केलेली आहे. 'संहितागत'

पात्रचित्रण स्थलचित्रण यांच्या आश्रयाने आपल्याला गोष्टगत कालाची व अवकाशाची / स्थळांची एक क्रमव्यवस्था उभारता येईल आणि तिच्या आश्रयाने मधुकाका आणि घर यांच्यामधील भावसंबंधांची उत्पत्ती व विकास-वाढ कशी होत गेली ते सांगता येईल.

मधुकाकाचे जन्मस्थळ : बाळंतिणीची खोली – वडिलांचा – दादांचा वाडा – भाड्याचे घर – या भाड्याच्या घरात स्वतःचे घर बांधण्याची इच्छा – स्वप्न उभारतात – नंतर सध्याच्या राहत्या घरात पत्नी व मुले यांच्यासह संसार करतात. – याच घरात राहून नवे घर बांधतात – एकदा नव्या घराच्या गच्चीवर गेले असता त्यांना भोवळ येते – मग हॉस्पिटल हेच जणू घर करतात – तेथे मृत्यूनंतरच्या ‘खऱ्या घरी’ जाण्याची त्यांना इच्छा होते – खऱ्या घरी जाण्याच्या वाटेवर हॉस्पिटल या घरात मधुकाकांना आधार देणाऱ्या, आपल्या मुलीला घर देऊ न शकलेल्या देशपांडे डॉक्टरांची भेट होते.

जन्मापासून ते मृत्यूजवळच्या क्षणापर्यंतचे मधुकाकाचे आंतरिक भावजीवन घरांच्या प्रतिमेतून संघटित केलेले दिसून येईल. अखेर मधुकाकांना कोणते – कसले घर हवे होते? दगडविटांचे की माणसांच्या मायेचे? मधुकाका अनेक घरांत राहिले, त्यांनी घरे बदलली, एक नवे स्वतःचे घरही बांधले. परंतु त्यांना स्वतःचे घर मिळाले का? मनाला आधार देणारे, समाधान देणारे घर त्यांना मिळाले का? शेवटी दगडविटांचे स्वतःचे घर बांधूनही ते मनाने अनिकेत, निराधार, एकाकीच राहिले.

अशा रीतीने मधुकाकांचे / माणसाचे स्वतःच्या घराशी व स्वतःच्या मनाशी, आत्म्याशी येणाऱ्या मानसिक, आत्मिक व कौटुंबिक भावसंबंधांचे चित्रण घरांच्या प्रतिमेतून संघटित व साकार केले आहे. भावसंबंधांचे हे चित्रण विरोधमूलसंबंधांवर आधारलेले आहे. घराची ही आदिबंधात्मक अवकाश प्रतिमा मधुकाका या पात्राची प्रतिमा घडविण्याचे महत्त्वपूर्ण कथाकार्य करते.

कथागत वातावरण, अवकाश व प्रदेश यांच्याविषयी अधिक विचार ‘कथात्म अवकाश आणि प्रदेश’ या लेखात केला आहे. (पहा : अनुष्टुभ, मे-जून, १९९१).

आ) निवेदन-संहिता : कथनपर साहित्यातील निवेदक, पात्र, प्रसंग, घटना, स्थळे इत्यादीकडे एका विशिष्ट दृष्टीने पाहात कथा सांगत असतो. म्हणून कथेतील प्रत्येक निवेदकाला स्वतःचा एक विशिष्ट ‘दृष्टिकोण’ (पॉइंट ऑव्ह व्ह्यू) असतो. तो कथाविश्वातील पात्र-प्रसंगांकडे संज्ञाचक्षूंनी पाहात असतो तसाच तो मनःचक्षूंनीही पाहात असतो. त्यामुळे त्याच्या ‘दृष्टिकोणा’ला अनेक परिमाणे प्राप्त होत असतात.

कथेतील निवेदक एकीकडे कल्पित कथाविश्व विशिष्ट ‘दृष्टी’ने पाहात असतो. तसेच तो ते कथाविश्व-कथा वाचक-श्रोत्यांना विशिष्ट ‘दृष्टी’ने सांगत असतो. म्हणून

कथेतील निवेदक एकीकडे पाहात असतो आणि पाहिलेली, अनुभवलेली कथा श्रोत्यांना सांगताना तो 'बोलत' असतो. त्यामुळे निवेदकाला स्वतःचा एक विशिष्ट 'आवाज' किंवा ध्वनी (व्हॉईस) असतो. थोडक्यात कथेतील निवेदकाला स्वतःचा एक दृष्टिकोण (पॉइंट ऑव्ह व्ह्यू) असतो तसाच त्याला स्वतःचा एक विशिष्ट 'आवाज' (व्हॉईस) असतो. निवेदकाच्या या दोन विशेषांचा त्याच्या कथनपद्धतीवर परिणाम होत असतो. त्यामधून एखाद्या कथेची कथनशैली विवक्षित रूप धारण करीत असते. आपण प्रथम निवेदकाच्या 'दृष्टिकोणा'चा विचार करू. नंतर त्याच्या 'आवाजा'चा विचार करू.

निवेदक कथागत विश्वाकडे सामान्यतः तीन प्रकारच्या 'दृष्टिकोणा'तून पाहात असतो.

१) तो विशिष्ट जागी उभा राहून किंवा बसून आपल्या संज्ञाचक्षूंनी पात्र, घटना-प्रसंग, वस्तू, स्थले, प्रदेश आदींकडे पाहात असतो. कधी कधी तो एक सर्वसाक्षी निवेदकाची भूमिका घेऊनही पाहात असतो. या ठिकाणी त्याची दृष्टी 'अवकाशसापेक्ष' असते. तसेच तो आपला कथाभाग कधी मंदगतीने तर कधी तो द्रुतगतीने सांगत असतो. त्यामुळे कथानकाची गती कमी जास्त होत असते. या ठिकाणी त्याची दृष्टी 'कालसापेक्ष' असते. निवेदकाच्या या अवकाशसापेक्ष आणि कालसापेक्ष दृष्टिकोनाला 'दिक्कालात्म दृष्टिकोण' (Spacio-temporal) असे म्हणतात.

२) काही वेळा निवेदक पात्र, प्रसंग, प्रदेश, वस्तू आदी गोष्टींकडे आतून पाहात असतो. त्यांच्याशी समरसून पाहात असतो. अशा वेळी त्याचे निवेदन अंतर्लक्ष्यी होते. तर काही वेळा हा निवेदक पात्र-प्रसंगांकडे बाहेरून पाहातो. तो त्यांच्याकडे तटस्थ वृत्तीने अलिप्तपणे पाहातो. अशा वेळी त्याचे निवेदन बहिर्मुखी होते. या दृष्टिकोणाला 'मानसिक दृष्टिकोण' (सायकॉलॉजिकल पॉइंट ऑव्ह व्ह्यू) असे म्हणतात. येथे निवेदकाचे पात्रप्रसंगांशी विशिष्ट प्रकारचे भावसंबंध निर्माण होत असतात.

३) तसेच कथेच्या निवेदकाला स्वतःची मूल्यदृष्टी असते, स्वतःची विचारप्रणाली असते. त्याच्या विशिष्ट प्रकारच्या श्रद्धा, जीवननिष्ठा, मतप्रणाली असतात. आणि मग तो या मूल्यभावाने पात्रप्रसंगांकडे पाहात असतो. निवेदकाच्या अशा प्रकारच्या दृष्टीला 'विचारप्रणालीपर दृष्टिकोण' (ideological) असे म्हणतात.

एखादा कथालेखक एकाच कथेत हे तीनही दृष्टिकोण वापरीत असतो.

या तीन प्रकारच्या दृष्टिकोणातून पाहिलेला, ऐकलेला, चिंतिलेला कथाभाग निवेदक श्रोत्याला आपल्या विशिष्ट 'आवाजा'त (व्हॉईस) कथन करीत असता त्याला विशिष्ट रीतीने बोलावे व लिहावे लागते. तो कधी बोलभाषेचा वापर करतो तर कधी प्रमाण भाषेचा वापर करतो. त्याच्या बोलण्याच्या, लिहिण्याच्या रीतीमुळे व श्रोत्यांच्या भानामुळे

त्याच्या शब्दांना, वाक्यांना विशिष्ट लकब, शैली प्राप्त होते. अशा प्रकारे त्याच्या बोलण्याला व लिहिण्याला कथनशैली प्राप्त होत असते. एखाद्या कादंबरीतील निवेदक स्त्री असेल तर तिची निवेदनाची बोलभाषा, बोलण्याची लकब वेगळी असेल.

कथेतील निवेदक कथा कथन करताना पात्रप्रसंगांकडे तो विशिष्ट दृष्टिकोणातून पाहात असतो. तसाच तो त्याच्याकडे विशिष्ट जागेवरून पाहात असतो. निवेदकाच्या या दृष्टिकोनाविषयी (पॉइंट ऑव्ह व्यू) जुन्या नव्या कथामीमांसकांनी अनेकविध मते मांडलेली आहेत. याविषयीची एक परंपरागत, रूढ दृष्टी अशी आहे. उदाहरणार्थ, काही कथा-कादंबऱ्यातील निवेदक हा सर्वज्ञ व सर्वसाक्षी असतो. म्हणजे त्याला सर्व काळींच्या व सर्व स्थळींच्या घटना, गोष्टी, प्रसंग, पात्रे वगैरे दिसत असतात. तसे समजूनच तो त्यांचे वर्णन, निवेदन करीत असतो. इतकेच नव्हे तर त्याला पात्रांच्या मनातील (जागेपणीच्या वा स्वप्नातील) भावना, विचार, कल्पना कळत असतात. आपल्यासारख्या सर्वसामान्य माणसांना 'दुसऱ्या'च्या मनात काय चालले आहे हे कळत नाही. परंतु अशा प्रकारच्या सर्वसाक्षी व सर्वज्ञ निवेदकाला परमन प्रवेशाची शक्ती व अधिकारच जणू प्राप्त झालेला असतो. उदाहरणार्थ, जी० ए० कुलकर्णी यांच्या 'घर' या कथेतील निवेदकाची सर्वसाक्षी व सर्वज्ञ दृष्टी पाहा.

'काल संध्याकाळी मधुकाकांना वाटले होते की सारी कामे उरकायला आजचा सगळा दिवस पुरायचा नाही. नव्या घरात प्रवेश करायचा म्हणजे अनेक लहानसहान गोष्टींची गुंतवळ सोडत बसावे लागते. भटजींना बोलवायचे, आंब्याची-केळीची पाने आणायची. स्वयंपाकी ठरवायचा. कार्यालयातून मोठी भांडी आणायची. ...महत्त्वाचे म्हणजे आमंत्रणे अद्याप द्यायची होती... तरी ते अद्याप अंधरुणातच बसून होते. रात्रभर पापणी भरण्याइतकीही झोप मिळाली नाही. डोके तर ओल्या चिखलाचे झाल्याप्रमाणे वाटत होते आणि निखाऱ्यावर पाण्याचा भपकारा मारल्याप्रमाणे त्यातून वाफा झळत आहेत असे त्यांना वाटत होते.'

या कथेतील या तृतीयपुरुषी निवेदकाला पात्रमनातील लहान-सहान भावना-विचारांचे ज्ञान असल्याचे दिसून येते. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यातील निवेदक हा प्रामुख्याने सर्वसाक्षी व सर्वज्ञ असा आहे. 'महाभारत' या महाकाव्यातील / महान कथाकाव्यातील 'संजय' हा सर्वज्ञ व सर्वसाक्षी निवेदकाचा एक आदिबंधात्मक अवतार होय.

या उलट काही कथा-कादंबऱ्यांतील निवेदक हा पात्रांच्या मनातील विचार भावना यांच्याविषयी फारच थोडे सांगत असतो. तो घटना-प्रसंगांचे वर्णन अलिप्तपणे वा तटस्थपणे करीत असतो. निवेदक ज्याप्रमाणे तृतीयपुरुषी असतो. त्याप्रमाणे काही कथांत निवेदक प्रथमपुरुषी असतो. तो कथेतील एक पात्रच बनून कथेचे कथन करीत असतो. गाडगीळांच्या 'कडू आणि गोड' या कथेतील निवेदिका सुशीला ही त्या कथेतील एक पात्र

म्हणूनच कथा सांगत असते. 'पडघवली'मधील निवेदिका अंबू नावाची नायिका आहे. काही कादंबऱ्यांत प्रथमपुरुषी व तृतीयपुरुषी असे दोन्ही निवेदनप्रकार आढळतात. 'रणांगण', 'ययाती' आदी कादंबऱ्यांची उदाहरणे सांगता येतील.

निवेदकाच्या संदर्भात आज आणखी एका महत्त्वाच्या प्रश्नाचा विचार करणे आवश्यक आहे. हा प्रश्न म्हणजे कथा-कादंबरीतील निवेदकाचे लिंगही विचारात घेतले पाहिजे. निवेदकाने कथेत चित्रित केलेली जीवनदृष्टी, विचारप्रणाली ही कोणत्या प्रकारची आहे? ती पुरुषप्रधान संस्कृतीतील स्त्री-पुरुषांमधील विषमतेवर आधारलेल्या मूल्यश्रेणीचा पुरस्कार करणारी आहे की त्याविरुद्ध बंड पुकारणारी, तिला नकार देणारी आहे याचाही विचार आज स्त्रीनिष्ठ साहित्यसमीक्षेत केला जातो. उदाहरणार्थ, स्त्री-पुरुषांमधील प्रेमाची संकल्पना, पतिव्रतेची संकल्पना ही पुरुषप्रधान संस्कृतीतील पुरुषाचे हितसंबंध जपणारी एकपक्षी आहे की ती समानतेचा पुरस्कार करणारी आहे. याचा विचार केला पाहिजे. 'सावित्री', 'पण लक्षात कोण घेतो!', 'पडघवली' या कादंबऱ्यांतील निवेदक पात्रे आणि 'हिंदोळ्यावर', 'बळी', 'काळा सूर्य' आदी कथा-कादंबऱ्यांतील निवेदक पात्रे यांच्या जीवनदृष्टीतील व विचारप्रणालीतील साम्यभेदांचे स्वरूप पाहता येईल. आणि निवेदक पात्रे, त्यांच्यामागील गर्भित लेखक व त्याच्या मागील लौकिक लेखक यांच्या दृष्टिकोणांचे संबंधस्वरूप पाहता येईल. त्या सर्वांचा कादंबरीतील पात्ररचनेवर व एकंदर कथारचनेवर काय परिणाम झाला आहे, हे पाहता येईल.

कथेचा निवेदक पाहिलेल्या दृश्यांचे, स्थलांचे, अवकाशाचे, प्रदेशाचे वर्णन करीत असतो. (अवकाश-वर्णन), तसेच तो घडलेल्या घटनांचे, कृतींचे निवेदन करतो. (काल - निवेदन). ऐकलेल्या उक्तींचे संवादरूपाने प्रत्यक्षपणे कथन करतो (किंवा अप्रत्यक्षपणे उक्तींचे निवेदन करतो.) आणि या सर्व पाहिलेल्या, ऐकलेल्या गोष्टींचे, घटनांचे, पात्रांचे व प्रदेशांचे, घेतलेल्या अनुभवांचे चिंतन करीत ते भाष्यरूपाने तो प्रकट करतो. निवेदकाच्या या अनुभव घेण्याच्या व तो शब्दांतून विशिष्ट श्रोत्याला सांगण्याच्या पद्धतीतून वर्णन, निवेदन, संवाद आणि भाष्य असे कथनाचे / निवेदनाचे चार मूलभूत प्रकार जन्माला येतात. निवेदक, त्याचा विशिष्ट दृष्टिकोण त्याचा विशिष्ट आवाज (व्हॉइस) आणि त्याचे हे चार निवेदन-प्रकार यांच्या आश्रयाने कथेची कथासंहिता (नॅरॅटिव्ह टेक्स्ट) जन्माला येते. एका अर्थाने कथालेखकाजवळ असलेली ही कथाविष्काराची साधनेच होत. या चार निवेदन-प्रकाराच्या आश्रयाने निवेदक कथासंहितेत घटनांची गुंफण करतो, पात्रचित्रण (कॅरॅक्टरायझेशन) व प्रदेशचित्रण करीत असतो. म्हणून घटनांची गुंफण, पात्रचित्रण व प्रदेशचित्रण हे लेखकाच्या अंगाने येणारे कथेचे संहितागत असे मुख्य घटक होत.

अशा प्रकारे निवेदक, निवेदकाचा दृष्टिकोण, त्याचा आवाज, वर्णन, निवेदन, संवाद व भाष्य हे चार निवेदनप्रकार, या साधनांच्या आश्रयाने लेखक कोणतीतरी एक कथा शब्दांच्या माध्यमातून श्रोत्याला सांगत कथेची मौखिक किंवा लिखित संहिता निर्माण



करतो. या कथासंहितेला 'डिस्कॉर्स', 'टेक्स्ट', 'पारोल', 'मेसेज' अशी नावे (कथनमीमांसेत / चिन्हमीमांसेत) दिलेली आहेत.

कथा-कादंबरी आदी कथनपर साहित्यात कथा कथन करणारा एक निवेदक असतो. या निवेदकामागे कथागत किंवा संहितागत असा एक गर्भित लेखक असतो. हा गर्भित लेखक (इम्प्लाइड ऑथर) हा प्रत्यक्षातील लौकिक लेखकाहून (रीअल ऑथर) वेगळा असतो. उदाहरणार्थ, खांडेकरांच्या कादंबऱ्या आपण वाचत असतो. त्या वाचीत असता पात्र, प्रसंग, पात्रे, समाज यांच्याकडे पाहण्याचा निवेदकाचा एक विशिष्ट प्रकारचा मूल्यभाव, नैतिक दृष्टिकोण आपणास जाणवत असतो. त्यावरून आपण गर्भित लेखकाची एक प्रतिमा मनात उभारीत असतो. ही गर्भित लेखकाची प्रतिमा प्रत्यक्षातील खऱ्या लेखकाहून वेगळी असते. एखाद्या कथा-कादंबरीतून ध्वनित होणारा गर्भित लेखक हा प्रत्यक्षातील लौकिक लेखकापेक्षा अधिक उदात्त, अधिक आदर्श, तत्त्वनिष्ठ, क्रांतिकारक, स्वातंत्र्याचा पुरस्कर्ता असतो. परंतु खरा लेखक कित्येकदा अनुदात्त, तत्त्वच्युती करणारा, गुलामी वृत्तीचा असतो. कित्येकदा एखाद्या कादंबरीतील गर्भित लेखक मद्यपानविरोधी, समाज-सुधारक असतो परंतु तिचा लौकिक लेखक हा मद्यपान करणारा, सनातनी वृत्तीचा असतो. एखाद्या कथेतील गर्भित लेखक सरकारवर प्रखर टीका करणारा व सामाजिक बांधिलकीचा वगैरे पुरस्कार करणारा असतो, तर तिचा खरा लेखक हा सरकारचे लांगूलचालन करणारा व समाजहिताकडे पाठ फिरवणारा असतो. अशा प्रकारे गर्भित लेखक हा प्रत्यक्ष लेखकाहून अधिक नीतिमान, अधिक आदर्श असू शकतो. या गर्भित लेखकाला प्रत्यक्ष लेखकाचा एक 'दुसरा आत्मा' (सेकंड सेल्फ) असेही म्हटले जाते.

प्रत्येक कथा-कादंबरीतील गर्भित लेखक हा त्या त्या कथेच्या प्रकृतीशी अनुरूप व सुसंवादी अशी एक मूल्यदृष्टी, कलादृष्टी व भूमिका धारण करीत असतो. म्हणून प्रत्येक कथेतील गर्भित लेखक हा कथेगणिक वेगवेगळ्या प्रवृत्तीचा असू शकतो. परंतु त्या सर्व कथा लिहिणारा खरा लेखक मात्र एकच असतो. 'कोसला'मधील गर्भित लेखक एकाच वेळी चिंतनगर्भ अशी काव्यात्म वृत्ती आणि दंभस्फोट करणारी उपहासगर्भ वृत्ती धारण करणारा आहे. परंतु 'बिडार'मधील गर्भित लेखक हा 'कोसला'मधील गर्भित लेखकाहून वेगळ्या प्रवृत्तीचा आहे. त्याची सामाजिक संवेदनशीलता अधिक सूक्ष्मतर आहे. परंतु तो दंभस्फोट करणारी उपहासगर्भ वृत्ती धारण करीत नाही. मात्र या दोन्ही कादंबऱ्या लिहिणारे भालचंद्र नेमाडे—हा खरा लेखक एकच आहे. 'तलावातले चांदणे' या कथेतून ध्वनित होणारी गर्भित लेखकाची प्रतिमा आणि 'किडलेली माणसे' या कथेतून सूचित होणारी त्याची प्रतिमा ही भिन्न स्वरूपाची आहे. 'किडलेली माणसे'मधील गर्भित लेखकाला व्यक्तीच्या मनोव्यापारांचे व सामाजिक अंगांचे जितके व्यापक भान व ज्ञान आहे, तितके व्यापक भान व ज्ञान 'तलावातले चांदणे'मधील गर्भित लेखकाला नाही. त्या कथेच्या

प्रकृतीप्रमाणे त्याचे लक्ष पतिपत्नी संबंधांवर केंद्रित झालेले आहे. 'स्त्री' हा समाजाचा एक घटक आहे. या गोष्टीचे भान या गर्भित लेखकाला कमी आहे. उलट 'भागलेला चांदोबा' या कथेतील स्त्रीच्या मानसिक व सामाजिक अंगाचे व व्यापाराचे गर्भित लेखकाचे ज्ञान व भान हे अधिक व्यापक आहे. या कथेतील स्त्री-पुरुष हे व्यापक हिंदू समाजसंस्कृतीचे घटक आहेत असे मानून त्यांचे चित्रण प्रभावीपणे केले आहे. या तीनही कथांमधील गर्भित लेखक भिन्न भिन्न दृष्टीचे, प्रकृतीचे, प्रवृत्तीचे आहेत. त्यांनी वेगवेगळ्या भूमिका व मुखवटे धारण केलेले आहेत. मात्र या तिन्ही कथा लिहिणारे गंगाधर गाडगीळ हे प्रत्यक्षातील लेखक एकच आहेत.

गर्भित लेखकाच्या बाबतीत आणखी एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. कथा-कादंबरीचे वाचन करीत असता वाचक हा गर्भित लेखकाची प्रतिमा निर्मित, रचित असतो. गर्भित लेखक ही एका अर्थाने वाचकाने निर्माण केलेली प्रतिमा असते. गर्भित लेखकाची प्रतिमा ही संहिता व वाचक यांच्यामधील सहसर्जक देवघेवीमधून निर्माण होते. लौकिक लेखक असा वाचकनिर्मित नसतो. गर्भित लेखक हा कथासंहितेचे 'कार्य' असतो. तो तिचे 'कारण' नसतो. लौकिक लेखक हा संहितेचे कारण म्हणून असतो. लेखकाचा 'कार्य' (फंक्शन) म्हणूनही विचार करता येईल.

कथा-कादंबरीतील गर्भित लेखक हा वास्तवातील लौकिक लेखकाहून कसा वेगळा असतो हे आपण पाहिले. तो खऱ्या लेखकाहून जसा भिन्न असतो तसाच तो कथेतील 'निवेदका'पासूनही भिन्न असतो. कथेचा निवेदक वाचक-श्रोत्याला प्रत्यक्षपणे काहीतरी सांगत असतो. तो कसले तरी निवेदन करताना आढळतो. त्याला स्वतःचा आवाज, ध्वनी असतो. त्याची बोलण्याची, लिहिण्याची स्वतःची अशी एक खास लकब असते. त्याची लिहिण्याची एक लेखनशैली असते. हा निवेदक कधी स्त्रीची भूमिका घेतो तर कधी पुरुषाची भूमिका घेतो. हा निवेदक कधी प्रथमपुरुषी भूमिका घेऊन कथा सांगतो तर कधी तो तृतीयपुरुषी भूमिका घेऊन सांगतो. गर्भित लेखक अशा तंत्रजन्य भूमिका घेऊ शकत नाही. गर्भित लेखक वाचक-श्रोत्याला प्रत्यक्षपणे काहीच सांगत नाही. तो वाचक-श्रोत्यांशी निवेदकाप्रमाणे प्रत्यक्ष संबंध साधू शकत नाही. त्याला स्वतःचा आवाज, ध्वनी, लकब, शैली वगैरे काही नसते, त्यामुळे तो बोलत नाही. तो कसलेही भाष्य करीत नाही. खरे म्हणजे निवेदकाजवळ संप्रेषणाची जी तंत्र-साधने असतात ती गर्भित लेखकाजवळ नसतात. त्याच्याजवळ निवेदनाचे कोणतेच साधन नसते. असे असले तरी या गर्भित लेखकाचे अस्तित्व निवेदकामागे व त्याच्या तंत्रसाधनामागे मूकपणे / अप्रत्यक्षपणे कार्यशील असते.

अशा प्रकारे कथेतील निवेदकाला निवेदक, गर्भित लेखक आणि लौकिक लेखक अशी तीन परिमाणे असतात. सेमूर चाटमनसारख्या कथनमीमांसकांनी निवेदकाची तसेच वाचकाचीही तीन परिमाणे मानलेली आहेत. (चाटमन, १९७८, पृष्ठे १४७-५२).

## कथनरूप संहिता

लौकिक लेखक →	गर्भित लेखक → (निवेदक) → (श्रोता) → गर्भित वाचक	लौकिक → वाचक
-----------------	---	-----------------

प्रत्येक कथेत खरा लेखक, गर्भित लेखक आणि कथागत निवेदक या तिघांचा प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे अंतर्भाव असतो, त्याचप्रमाणे प्रत्येक कथेत खरा वाचक, गर्भित वाचक (इम्प्लाइड रीडर) आणि कथागत श्रोता (Narratee) या तिघांचा प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे अंतर्भाव झालेला असतो. खरा वाचक, गर्भित वाचक आणि कथागत श्रोता ही तीन अंगे खरा लेखक, गर्भित लेखक व निवेदक या तीन अंगांशी समांतर व संवादी आहेत.

**लौकिक वाचक :** जो कथासंहिता प्रत्यक्षपणे वाचतो वा ऐकतो तो खरा वा वास्तविक वाचक होय. (रिअल रीडर). याचे अस्तित्व वास्तवातील खऱ्या लेखकाशी समांतर असते. कथासंहितेचा हा वाचक अनेक कालखंडांतून बदलत असतो. हा वाचक कथेचा जसा केवळ उपभोग घेणारा असतो तसाच तो कथेची सौंदर्यवस्तू निर्माण करणारा सर्जनशील वाचकही असतो. या सर्जनशील वाचकाचा व त्याच्या सहसर्जक वाचनक्रियेचा विचार अनेक कथनमीमांसकांनी खोलवर केलेला आहे.

**गर्भित वाचक :** कथालेखक कथा सांगताना वा लिहिताना अमुक एक प्रकारचा वाचक-श्रोता गृहीत धरून त्याला तो कथा सांगत असतो. त्या वाचकाची कथाविषयक विशिष्ट जाण, अभिरुची विचारात घेऊन तो त्याला कथा सांगत असतो. अशा प्रकारे लेखकाने कथेसाठी गृहीत धरलेल्या वाचकाला / श्रोत्याला गर्भित वाचक (इम्प्लाइड रीडर) असे म्हणता येईल. हरिभाऊंनी आपली स्फुट गोष्ट व कादंबरी सांगत असता विशिष्ट वाचक गृहीत धरलेला होता. त्या वाचकाची साहित्यविषयक जाण, अभिरुची, त्याचे शिक्षण, त्याच्या मनावरील संस्कार इत्यादी गोष्टी त्यांनी गृहीत धरून आपल्या गोष्टीचे निवेदन केले. कित्येकदा त्या वाचकाला अनेक गोष्टी तपशीलवारपणे स्पष्ट करून सांगायला लागत. या उलट नवकथाकारांनीही विशिष्ट प्रकारचा वाचकवर्ग गृहीत धरलेला होता. नवकथेच्या वाचकाला सर्व गोष्टी तपशीलवार सांगण्याची त्यांना गरज वाटत नव्हती. त्यांना अभिप्रेत असलेल्या वाचकाची साहित्यविषयक व कथाविषयक जाण व अभिरुची हरिभाऊंच्या वाचकाच्या अभिरुचीहून भिन्न स्वरूपाची होती.

ज्यावेळी प्रत्यक्षातील वाचक हा कथेच्या-कादंबरीच्या कल्पित विश्वात कल्पनेने प्रवेश करतो त्यावेळी तो एक 'अनदर सेल्फ' 'दुसरा अहं'च होऊ लागतो. प्रत्यक्षातील खऱ्या वाचकाचा अशा प्रकारचा 'दुसरा अहं' म्हणजे गर्भित वाचक होय. असे सेमूर

चाटमन सांगतो. गर्भित वाचक हा कथागत घटक असून तो गर्भित लेखक या घटकाशी समांतर असतो.

कथागत श्रोता (Narratee) – कथेतील निवेदक ज्या कोणाला उद्देशून कथा सांगत वा लिहित असतो, तो श्रोता म्हणजे कथागत श्रोता (Narratee) होय. हा श्रोता कथेतच वसत असतो. कित्येकदा हा कथागत श्रोता हा कथेतील एक पात्रही असतो. उदाहरणार्थ, 'तलावातील चांदणे' या कथेतील प्रथमपुरुषी 'मी' हा निवेदक आपल्या पत्नीला उद्देशून बोलत आहे. या कथेत ती पत्नी 'कथागत श्रोती' आहे. तसेच ती कथेतील एक (तेथे उपस्थित नसणारे) पात्रही आहे. 'सावित्री' या कादंबरीतील सावित्री ही कथागत प्रथमपुरुषी निवेदिका असून ती 'तू' या आपल्या कथागत प्रियकराला उद्देशून पत्रे लिहित आहे. 'तू' हा तिचा प्रियकर या कादंबरीतील एक श्रोता व पात्र आहे. कथागत श्रोता पुष्कळदा अगदी शांतपणे, मूकपणे कथा ऐकत असतो. आपली कोणतीच क्रिया-प्रतिक्रिया देत नाही. तर काही वेळा कथागत श्रोता आपली प्रतिक्रियाही नोंदवीत असतो. कथागत श्रोता हा कथेतच असतो उलट वास्तविक खरा वाचक हा कथेच्या बाहेर असतो.

या सहाही अंगांचा विचार अधिक खोलवर व व्यापकपणे पुढे करता येईल. या सहाही अंगांचे सखोल विवेचन जेनेथ, प्रिन्स, सेमूर चाटमन, तोदोरोव्ह, एको आदी कथनमीमांसकांनी अनेक दृष्टींतून, अनेक अंगांनी केलेले आहे. तूर्त इतकेच नमूद करून ठेवू.

### निवेदनाचे मूलभूत प्रकार

कथासंहितेत निवेदक कथेचे शब्दरूप निवेदन करित असतो. हे निवेदन तो वाक्यांद्वारे करित असतो. म्हणूनच ही संहिता वाक्यांनी व वाक्यबंधांनी बनलेली असते. ही वाक्ये दोन प्रकारची असतात. १) काही वाक्ये कोणत्यातरी कृतीचा, घटनेचा निर्देश करित असतात. उदाहरणार्थ, 'चंदू धावला', 'पक्षी उडाला' ही वाक्ये पात्रांच्या कृतीचा निर्देश करतात. या कृती म्हणजे घटना होत. या कृतींतून काहीतरी 'घडणे' किंवा 'होणे' चित्रित होत असते. ही वाक्ये कृती, 'काहीतरी घडणे' किंवा 'होणे' यांचा निर्देश करतात म्हणून त्यांना 'गतिवाचक वाक्ये-विधाने' (प्रोसेस-स्टेटमेन्ट्स्) असे म्हटले जाते. २) तर काही वाक्ये पात्रांच्या, वस्तूंच्या, स्थलांच्या स्थिर अशा 'स्थिती'चा निर्देश करतात. उदाहरणार्थ, 'आकाश निरभ्र होते', 'झाड हिरवेगार आहे', 'गोपाळ विचारी आहे' ही वाक्ये पात्रांच्या, वस्तूंच्या विशिष्ट स्थितीचा किंवा स्थिर अवस्थेचा निर्देश करतात. म्हणून अशा जातीच्या वाक्यांना स्थितिवाचक वाक्ये म्हटले जाते. (स्टासिस स्टेटमेन्ट्स्).

गतिवाचक वाक्ये ही पात्रांच्या कृतींचे, घटनांचे निवेदन करतात म्हणून ती निवेदनपर असतात. तसेच ही वाक्ये पात्रांच्या उक्तींचे संवादरूपाने चित्रण करतात म्हणून

ती संवादरूपही असतात. थोडक्यात गतिवाचक वाक्ये ही 'निवेदनपर' किंवा 'संवादरूप' असतात.

स्थितिवाचक वाक्ये ही वस्तू, पात्र, स्थल यांच्या स्थिर स्थितीचे वर्णन करतात. म्हणून ती वर्णनपर असतात. कित्येकदा ही वाक्ये पात्र, स्थल, वस्तू यांच्याविषयीचे विचाररूप, भाष्यरूप चिंतनही व्यक्त करतात. म्हणून ही वाक्ये-विधाने भाष्यरूप किंवा चिंतनरूप असतात.

एकंदरीत ज्या वाक्यांच्या आश्रयाने कथेचे निवेदन केले जाते ती वाक्ये निवेदनपर, संवादरूप, वर्णनपर आणि भाष्यरूप असतात. कथा-संहिता ही अशा चार प्रकारच्या वाक्यांनी बनलेली असते. या वाक्यांच्या या प्रकृतिप्रकारांनुसार कथेची कथनशैली आपले विशेषरूप धारण करित असते.

आपण एका कथेचे उदाहरण घेऊ आणि तीत कथाकार या चारही निवेदनप्रकारांच्या आश्रयाने कथेचे कथन कसे करतो, ते पाहू. तसेच कथेच्या भाषेचे स्वरूप व कार्य कोणते, याचाही विचार करू.

### भाषेची गोष्ट

वर निळं आकाश. आकाशात एक पांढरा ढग. खाली हिरवी माळजमीन. तीवर एक काळा दगड. इतक्यात तेथे दगडू आला. अन् त्या दगडावर बसला. त्याला पाहून दगड म्हणाला,

‘दगडू, तुझ्या अन् माझ्यात भेद काय?’

‘मला भाषा बोलता येते. तुला भाषा बोलता येत नाही.’ दगडू उत्तरला.

‘मग मी आता जी बोलत आहे व जी तू ऐकत आहेस ती कोण?’ दगड गडबडून म्हणाला.

‘तरीही आणखी एक भेद आहेच. तू अचेतन आहेस. मी चेतन आहे.’

‘पण अचेतन दगडाचा चैतन्यगर्भ देवही होऊ शकतो. मग देव आणि दगड यांत अभेद नाही काय?’

‘‘दगड’, ‘देव’ आणि ‘दगडू’ या तिघांमधील भेद जी जाणते ती भाषा’ दगडू म्हणाला.

‘मग त्या तिघांत अभेद मानते ती कोण?’ दगडानं विचारलं.

‘देव जाणे!’ दगडू बोलून गेला.

इतक्यात देवच प्रकट होऊन म्हणाला,

‘भाषेला जागेपणी त्या तिघांतील भेद सत्य वाटतो. तर तिला स्वप्नपणी त्या तिघांतील अभेद सत्य भासतो.’

ती देववाणी ऐकून दगड बोलला, ‘देवा, तू स्वप्नात आहेस गोष्टीत?’

‘कारण, तरीही ‘भेद’ आणि ‘अभेद’ यांमधील भेद भाषेला पुसता येत नाही. म्हणून भेद म्हणजे काय?’ दगडूने पुस्ती जोडली. असे बोलून दगड आणि दगडू दोघेही एकाएकी अदृश्य झाले.

ते पाहून देवाला विचार पडला, ‘खरंच आपण भाषेच्या स्वप्नात आहोत की गोष्टीच्या भाषेत आहोत? आपली भाषाच तर आपल्याला फसवीत नाही?’

त्यानं स्वतःलाच चिमटा घेतला अन् खट्टू होऊन तो मटकन जमिनीवर बसला. तेव्हा जमीनच न राहवून म्हणाली,

‘खरं म्हणजे आपली भाषा एकाच वेळी सत्य सांगते आणि सत्य खोटवतेही.’

ही एक लहानशी कथा. स्वतःच्या म्हणजे कथेच्याच स्वरूपावर आणि भाषेवर भाष्य करणारी कथा. मेटॅफिक्शनच्या प्रकृतीची. या कथेतील देव, दगडू, दगड, जमीन ही पात्रे भाषानिर्मित आणि काल्पनिक आहेत. परंतु ही ‘कल्पित’ पात्रे स्वतःलाच निर्माण करणाऱ्या भाषेविषयीच्या व भाषेतील ‘सत्या’चा वेध घेण्याचा प्रयत्न करतात. ही कथा आपल्या भाषेच्या रहस्याविषयी आलंकारिक व रूपकात्मक भाषेतच बोलते. डी मान या उत्तरसंरचना-वाद्याच्या शब्दात सांगायचे तर, ‘It writes figuratively about figures,’ असे सांगता येईल. इतकेच नव्हे तर या कथेतील पात्रे इतरांची आणि स्वतःची भाषाविषयक मते स्वतःच डी-कन्स्ट्रक्ट करतात, (आणि खुद्द कथाही आपल्याला अभिप्रेत असलेल्या अर्थाचे केंद्र विचलित करीत नाही ना? अशी शंका येते.)

कथेच्या भाषेचे स्वरूप काय? ती कथेत कोणते कार्य करते? कथेची भाषा एका कल्पित विश्वाला प्रसवित असते. तिचे वाचन करू लागताच ती वाचकाच्या मनात एका कल्पित विश्वाची प्रतिमा निर्माण करते. अशा काल्पनिक विश्वाची निर्मिती करणे हे तिचे प्रमुख कथाकार्य असते. (निबंधाची तर्कनिष्ठ भाषा असे कल्पित विश्व निर्माण करीत नाही. तिचे ते प्रयोजनच नसते.) कथेत वास्तवाचा निर्देश करणारी साधी, व्यवहारी, तर्कनिष्ठ भाषा वापरली जाते, परंतु ही व्यवहारी भाषा कथेत कल्पित विश्व निर्माण करण्याचे कथाकार्य करीत असते. कथेची भाषा या कल्पित विश्वाची निर्मिती कशी करते?

‘कथालेखक बतावणी करून लोकांचे निर्देशन व त्यांच्याविषयीच्या घटनांचे कथन करू लागला की तो काल्पनिक पात्रे आणि घटना याची निर्मिती करू लागतो.’

‘By pretending to refer to people and to recount events about them, the author creates fictional characters and events.’

अशा प्रकारे कथेची / कादंबरीची भाषा ही स्वभावतःच कल्पिताची भाषा असते. कल्पित विश्वाची निर्मिती करणाऱ्या कथेच्या भाषेतून व कथाविश्वातून सत्यवास्तवाचा,

सत्याचा शोध घेणे कितपत शक्य व युक्त असते? एखाद्या अंतिम सत्याचा शोध घेण्याच्या दृष्टीने कथेची रूपकात्मक / आलंकारिक भाषा ही बेभरवशाची असते. कारण रूपकात्मक व आलंकारिक भाषा अर्थाची अनिश्चितता व अनेकता प्रकट करीत असते. हे भाषारहस्य या कथेतून वर्णन, निवेदन, संवाद आणि चिंतनपर भाष्य या चारही कथनप्रकाराच्या आश्रयाने साकार केले आहे.

१) 'वर निळं आकाश. आकाशात एक पांढरा ढग. खाली हिरवी माळजमीन. तीवर एक काळा दगड.' इत्यादी वाक्ये स्थितिवाचक आणि वर्णनपर आहेत. ती स्थलांचा, अवकाशाचा, भौतिक-भौगोलिक विश्वाचा (फिजिकल वर्ल्ड) निर्देश करतात. ही भाषा व्यवहारी भाषेसारखी आहे. परंतु ती गोष्टीतील कल्पित स्थले व अवकाश निर्माण करण्याचे कार्य करतात.

२) 'दगडू तेथे आला. अन् त्या दगडावर बसला. त्याला पाहून दगड म्हणाला, ...दगड आणि दगडू दोघेही एकाएकी अदृश्य झाले... देव मटकन जमिनीवर बसला.' ही वाक्ये गतिवाचक आहेत. ती दगड, दगडू, देव या कल्पित पात्रांच्या कृतींचे म्हणजे घटनांचे निवेदन करतात. म्हणून ती वाक्ये निवेदनपर आहेत. या निवेदनपर वाक्यांतून निर्माण होणारी पात्रे कल्पित विश्वाचे घटक म्हणून कार्य करीत असतात.

३) या कथेतील दगड, दगडू व देव यांच्या उक्ती साकार करणारी वाक्ये गतिवाचक व संवादपर आहेत. ती पात्रमनातील भावना, विचार साकार करतात.

४) 'खरं म्हणजे आपली भाषा एकाचवेळी सत्य सांगते व सत्य खोटवतेही' – हे वाक्य स्थितिपर असून ते भाष्यपर आहे. ते भाषेच्या स्वरूपावर भाष्य करते.

कथेची भाषा कल्पित विश्वाला प्रसवीत असते. आणि या कल्पित विश्वाला साकार करण्यासाठी कथानिवेदकाने निवेदनाचे वर्णन, निवेदन, संवाद आणि भाष्य हे चारही प्रकार साधन म्हणून वापरलेले आहेत.

एकंदरीत कथनपद्धतीचे हे चार मूलभूत प्रकार कथा-कादंबरीतील कल्पितविश्वाला साकार करण्याचे कार्य करीत असतात. हे चारही निवेदनप्रकार मानवाच्या व कथालेखकाच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीशी व त्याचे निवेदन करण्याच्या पद्धतीशी अंगभूतपणेच निगडित असल्याचे दिसून येईल.

कथा-कादंबरीत जे अर्थात्मक विश्व कथांकित होते त्याची विभागणी दोन भागांत करता येईल. १) दृश्य असे भौतिक विश्व (फिजिकल वर्ल्ड) आणि २) दुसरे अतिभौतिक विश्व (मेटॅफिजिकल). कथेतील भौतिक विश्व हे वास्तविक किंवा काल्पनिक विश्वाची प्रतिमा असते. हे भौतिक विश्व कथांकित होत असता त्या विश्वाचे शारीरिक दृश्यरूप (शोईंग) कथेत प्रतिमित होत असते. याउलट अतिभौतिक विश्व कथांकित होत असता

पात्रे, स्थले, निसर्गदृश्ये, वस्तू यांमिळून बनलेल्या भौतिक विश्वासंबंधीचे निवेदकाचे चिंतन (रिफ्लेक्शन) प्रतिमित होत असते. निवेदक भौतिक विश्व पाहात असतो. त्याचे तो वर्णन करीत असतो. तसेच त्या भौतिक विश्वासंबंधी तो चिंतन, विचार करतो. त्यातील गोष्टींचा तो अर्थ लावतो. याचा अर्थ असा : भौतिक विश्वाच्या चिंतनातून कथेत अतिभौतिक विश्व अंतर्भूत होत असते.

भौतिक विश्वाला दोन परिमाणे असतात. एक कालाचे आणि दुसरे अवकाशाचे, स्थलाचे. परंतु अतिभौतिक विश्वाला फक्त एकच परिमाण असते. ते म्हणजे चिंतनाचे.

१) कथेत अवकाशातील स्थलांचे, प्रदेशाचे, वस्तूंचे चित्रण केले जाते. अवकाशातील वस्तूंच्या या चित्रणाला 'वर्णन' (डिस्क्रिप्शन) असे म्हटले जाते. अवकाशातील या वस्तूंचे म्हणजेच एक प्रकारे भौतिक विश्वाचे चित्रण करताना निवेदक वर्णनाचा आश्रय घेतो.

२) तसेच कथेत कालात घडणाऱ्या घटनांचे, हालचालींचेही 'निवेदन' (नॅरेशन) केले जाते. कालामध्ये घडणाऱ्या या हालचालींना 'कृती' (अॅक्शन) असे म्हटले जाते. पात्रे कृती करतात. त्यांच्या या कृतींना कालाचे परिमाण असते. पात्रांच्या कृतींमधून घटना घडत असतात. या कृतिरूप घटनांशिवाय खऱ्या अर्थाने कथेला कथापणच लाभणार नाही. कृती ही शब्दरूप किंवा उक्तिरूप असते. तशीच कृती ही केवळ शारीरिक (आंगिक) शब्दविरहित अशी असते. कथेत या कृतीचे कथन दोन प्रकारे करता येते. निवेदक उक्तिरूप कृतींचे कथन पात्रांमधील संवादांच्या रूपाने करतो.

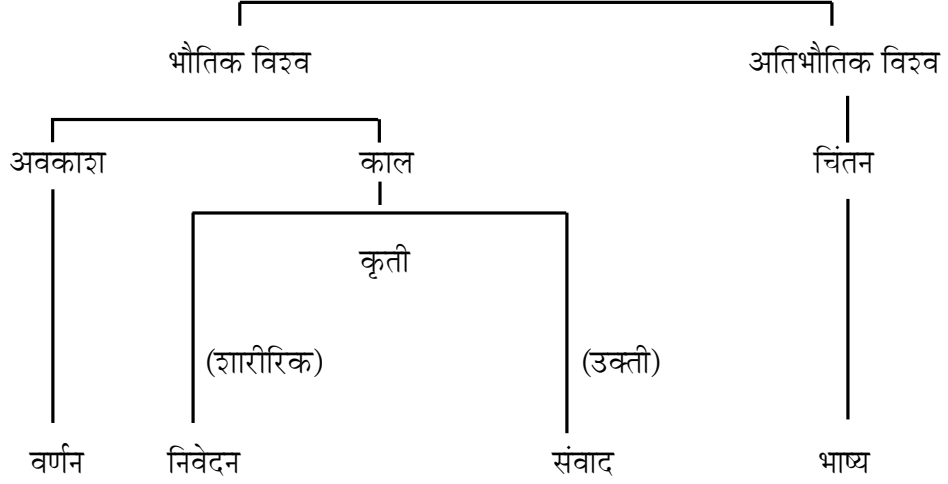
३) तर शारीरिक कृतीचे कथन निवेदनरूपाने (रिपीटिंग) करतो.

४) स्थलकालाच्या चौकटीत घडणाऱ्या या घटनांचे, वावरणाऱ्या पात्रांचे व दिसणाऱ्या दृश्यांचे चिंतनही निवेदक कथांकित करीत असतो. तो पात्रांच्या मनहेतूचा अर्थ लावतो. त्यांच्या कृतींचा अर्थ सांगतो. एकंदर मानवी जीवनावर भाष्य करतो. घटना, पात्रे, प्रदेश आदी गोष्टींसंबंधीचे हे निवेदकाचे (वा पात्रांचे) चिंतन 'भाष्यरूपा'ने (कॉमेंटरी) कथांकित करताना निवेदक 'भाष्या'चा आश्रय घेतो.

अशा प्रकारे निवेदकाच्या अनुभव घेण्याच्या व तो करून करण्याच्या पद्धतीतून वर्णन (डिस्क्रिप्शन), निवेदन (नॅरेशन), संवाद (डायलॉग) आणि भाष्य (कॉमेंटरी) असे चार मूलभूत निवेदनप्रकार निर्माण झालेले दिसतील.



## कथा-विश्व



कथनपद्धतीचे किंवा निवेदनाचे हे चार मूलभूत प्रकार (नॅरेटिव्ह मोडस्) असून ते कथात्मक विश्वाच्या भौतिक आणि अतिभौतिक अशा दोन अंगांचा अनुभव घेण्याच्या व तो सांगण्याच्या पद्धतीतून निर्माण झालेले दिसून येतील. कथेच्या गरजेप्रमाणे कथालेखक या चार निवेदनप्रकारांचा कमी अधिक प्रमाणात वापर करतात.

**संवाद :** कथेचे स्वरूप मूलतः निवेदनपर / कथात्मक असते. कथाकार निवेदनाद्वारे कथानक पुढे नेत असतो. तो निवेदनातून पात्रनिर्मिती करित असतो. व्यक्तीच्या कृति-उक्तीतून सामान्यतः तिचे व्यक्तित्व समूर्त होत असते. या उक्तिकृतींच्या निवेदनातून तिचा विशिष्ट स्वभाव आकारला जातो. पात्रांच्या या उक्तिकृतींचे निवेदन कथाकार करित असतो. पात्रांच्या उक्ती कथांकित करण्याचे दोन प्रकार सामान्यतः दिसून येतात. एक : उक्तींचे निवेदन करणे, या प्रकाराला **Diegesis** असे संबोधले जाते. यात निवेदक उक्तींचे अप्रत्यक्ष पद्धतीने निवेदन करित असतो. दोन : उक्ती प्रत्यक्ष पात्रमुखातून वदविणे या निवेदन प्रकाराला अनुकृती (**Mimesis**) असे म्हटले जाते. या प्रकारात संवाद, स्वगत, भाषण (**Monologue**), प्रत्यक्ष संभाषण आदींचा समावेश होतो.

पुढे अँग्लो-अमेरिकन कथामीमांसकांनी या दोन प्रकारांना अनुक्रमे 'टेलिंग' आणि 'शोईंग' अशी नावे दिली. 'शोईंग' मध्ये घटनांचे व संभाषण-संवादांचे प्रत्यक्ष वर्णन केले जाते. तेथे निवेदकाची उपस्थिती जाणवत नाही. नाटकात जसे संवाद दिले जातात. तसेच कथेत, कादंबरीत संवाद दिले जातात. या उलट 'टेलिंग' या प्रकारात निवेदक स्वतःच्या दृष्टिकोणातून उक्तींचे, संवादांचे निवेदन करित असतो. तो कधी संभाषणे फुलवून सांगतो, तर कधी तो ती सारांशरूपाने सांगतो. परसी ल्युबॉकसारख्या कथामीमांसकांनी 'टेलिंग'पेक्षा 'शोईंग'ला किंवा प्रत्यक्ष संवादांना अधिक महत्त्व दिले. ज्या कथेत आत्मभाषणे, संवाद अधिक असतात ती कथा कलादृष्ट्या अधिक चांगली

असे मानले गेले. पुढे बूथने आपल्या 'द रेटॉरिक ऑफ द फिक्शन' (१९६१) या ग्रंथात 'शोईंग'पेक्षा 'टेलींग'ला अधिक महत्त्व दिले.

परंतु कथासाहित्यात 'शोईंग' हा प्रकार मुळातच असतो का? शब्दातून काढलेले चित्र हा डोळ्याचा विषय होऊ शकतो का? असा मूलभूत प्रश्न सुप्रसिद्ध फ्रेंच कथनमीमांसक जेराई जेनेथ यांनी अलीकडे उपस्थित केला आहे.

**वस्तुतः** कथेच्या गरजेप्रमाणे कथाकाराला जे प्रस्तुत अर्थपूर्ण व आवश्यक वाटेल त्याप्रमाणे तो त्या त्या कथनतंत्राची व साधनांची निवड करीत असतो. एखाद्या कथा-कादंबरीकाराला कथेच्या गरजेप्रमाणे पहिला प्रकार प्रस्तुत वाटेल तर दुसरा प्रकार अप्रस्तुत वाटेल. काही कथांत संवादांवर विशेष भर असतो. तर काही कथांत संवादांवर कमी भर असेल.

संवाद एका दिशेने कथेचे प्रत्यक्ष रूप म्हणजे कथासंहिता साकार करण्यात कार्यशील असतात, तर दुसऱ्या दिशेने ते पात्रांचे स्वभावविशेष चित्रित-सूचित करीत असतात. पात्रांचे व्यक्तित्व, त्यांची भावस्थिती, त्यांची संस्कृती संवादांतून प्रतिमित केली जाते. अशा प्रकारे संवादांतून प्रत्यक्ष पद्धतीने पात्रचित्रण साधले जाते. म्हणजे संवाद हे पात्रनिर्मितीचे एक नाट्यसदृश साधन आहे, असे म्हणता येईल. व्यक्तिव्यक्तीमधील भावसंबंधांचे व मूल्यभावांचे नाट्यात्म दर्शन घडविण्याचे कार्यही संवादांतून साधले जाते. परंतु संवादांचे प्रयोजन केवळ हे पात्रनिर्मिती, पात्रचित्रण यांपुरतेच मर्यादित असत नाही. संवादांतून अनेकवेळा स्थलांचे, निसर्गाचेही चित्रण केले जाते. त्यामधून वातावरणही निर्माण केले जाते. निवेदन-पद्धतीतील भाष्य, वर्णन, साररूप कथन (gist) इत्यादी अंगांच्या बरोबरीनेच संवादही कथार्थाची व कल्पित विश्वाची निर्मिती करण्यात सहभागी होत असतात.

**भाष्य :** निवेदक कथाकथन करीत असता एखाद्या प्रसंगाचे, पात्राचे, स्थळाचे वर्णन करीत असतो. ते करीत असता तो त्या पात्राविषयी, प्रसंगाविषयी आपले मत, अभिप्राय स्पष्टपणे, किंवा अप्रत्यक्षपणे मांडीत असतो. त्यांच्यासंबंधीच्या ह्या मताला, अभिप्रायाला, विचाराला वा चिंतनाला कथेत भाष्य (कॉमेंटरी) असे म्हटले जाते. भाष्य हे निवेदकाचा आवाज (वॉईस) उठावदारपणे मांडते.

अशा प्रकारच्या कथागत भाष्याचे सहा प्रमुख प्रकार मानले जातात. त्यांतील काही असे आहेत :

१) काही भाष्ये उपरोधगर्भ असतात. 'पोलिसांना राष्ट्रांत शांतता राखण्याची उपजतच गोडी असावी असे वाटते, कारण फक्त ऐंशी नव्वद रुपयांवर कोण अर्धी चड्डी घालून चोर पकडण्याचे काम करील?' (कोसला, पृ० १८१).

२) काही भाष्ये कथागत पात्रांच्या मनःस्थितीचा, कृतीचा अर्थ स्पष्ट करणारी असतात. अशा भाष्यांना अर्थनिर्णयनपर भाष्ये असे म्हणतात. 'पायांजवळचा ह्यो शिवंचा दगूड उरावर ठेवल्यागत वाटतंय. जड जड जड. सीतामाईगत बुडत जाणार ह्या वझ्यानं.' (गोतावळा).

'त्या बघण्याचा अर्थ काय होता हे सांगता येणे कठिण होते. पुढे आमची मैत्री झाली मी हाटाला विचारले, पण तिलाहि सांगता येईना. त्या दृष्टीत चोरटेपणा नव्हता. संभ्रम नव्हता. कसलीही सूचना नव्हती. भानच नसल्यासारखी होती ती. प्रथम नुसते आश्चर्य, कुतूहल असावे. नंतर एक प्रकारचा नुसत्या बघण्याचा आधाशीपणा... हाटाल्या सांगण्यावरून दिसते, ती प्रीतीची पहिली दृष्टी होती. माझे सांगतो. त्या दृष्टीने मी चकित झालो. थोडासा आकर्षित झालो... त्या बघण्यात स्वागत होते, आमंत्रण होते, निषेध होता की तिरस्कार होता हे मला मुळीच कळना आणि चेहऱ्याच्या बेभानपणामुळे कसलाही निर्णय करता येईना.' (रणांगण, पृष्ठे ३४-३५).

हाटाल्या बघण्याचा अर्थ काय? यावरील हे निवेदकाचे भाष्य. ते हाटाल्या कृतीचा व चक्रधराच्या मनःस्थितीचा अर्थनिर्णय करण्याचा प्रयत्न करते. ते पात्रांच्या मनातील भावना, इच्छा, विचार या मानसिक व्यापारांवर प्रकाश टाकते.

३) काही भाष्ये पात्रांच्या कृतींचे नैतिक मूल्यभावाच्या आश्रयाने अर्थविवरण करीत असतात. 'पुण्यात स्त्री-पुरुष सगळेच नटतात. पण आपल्या मावशीनं नटणं आणि मिरवणं हे इतकं बरं नाही.' (कोसला, पृ० ३३).

काही भाष्ये समूहाच्या संज्ञेचे, प्रवृत्तीचे अर्थविवरण व मूल्यन करीत असतात. 'भगभगणारे दिवे, विजेच्या तारांची जाळकटे, विद्रूप जाहिराती आणि रोरावणाच्या ट्राम्बा! जणू आंधळ्या मानवी प्रवृत्तीच आपल्या नेमलेल्या मार्गाने अगतिकपणे आणि अट्टाहासाने चालल्या होत्या. विद्वुत-प्रकाशात माणसे चिंध्यांच्या भावल्यांसारखी निर्जीव वाटत होती. एकाकी, करुणास्पद, हास्यास्पद अशी ती सारी होती.' ('गिचमीड', कडू आणि गोड, पृ० ९३).

४) काही भाष्ये सर्वसामान्य स्वरूपाचे सत्य, तत्त्वविचार वा जीवनभाष्य सांगत असतात. 'आमचे स्त्रियांचे वैभव निर्मितीच्या सामर्थ्यावर, माणसे जन्माला घालण्याच्या शक्तीवर असते.' (रणांगण, पृ० १२०).

काही कथांत भाष्ये कमी असतात. त्यात निवेदकाच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाची जाणीव कमीत कमी करण्याचा प्रयत्न असतो. परंतु निवेदकाचे औचित्यपूर्ण भाष्य हे कथनपद्धतीचा एक महत्त्वपूर्ण घटक आहे. अशा प्रकारचे भाष्य कथेतील अनुभव अधिक प्रगल्भ, मूल्ययुक्त करीत असते. कित्येकदा पात्रांच्या कृतींचे, उक्तींचे अर्थ अधिकाधिक स्पष्ट

होतात. भाष्यामुळे निवेदकामागील गर्भित लेखकाच्या मूल्यदृष्टीवर व सौंदर्यदृष्टीवर प्रकाश टाकला जातो. भाष्य करणे म्हणजे कथेत कृत्रिमता निर्माण करणे असे मानणे सर्वस्वी युक्त नाही. भाष्य कथेत कोणते कथात्म कार्य करीत असते हे समीक्षकाने सांगितले पाहिजे. जी भाष्ये अर्थपूर्ण असतात त्यांची दखल समीक्षकाने घेतली पाहिजे. पात्रांच्या कृतींचा, घटनांचा अर्थ लावणारी भाष्ये मूल्ययुक्तही नसलेली (व्हॅल्यू-फ्री) असतात, आणि मूल्ययुक्तही असतात. अशा प्रकारच्या भाष्यांमुळे कथेतील पात्रांच्या, निवेदकाच्या मूल्यदृष्टींमधील संवाद-विरोध हेरता येतो. उपरोधगर्भ भाष्ये कथेत सौंदर्यात्म परिणामही साधित असतात आणि पात्रांच्या मूल्यदृष्टींचा विचारप्रणालींचा दंभस्फोटही करीत असतात.

#### स्व-अध्ययन :

- १) कथानकाचा जन्म कसा होतो?
- २) कथनरूप साहित्यातील कालाची व्याख्या लिहा.
- ३) जेराई जेनेथ यांनी काल-संबंधांचे सांगितलेले तीन प्रकार लिहा.
- ४) 'पात्र' या कथा घटकाची दोन महत्त्वाची अंगे लिहा.
- ५) निवेदन म्हणजे काय ते सांगून त्याचे प्रकार लिहा.
- ६) कथागत भाष्य म्हणजे काय? त्याचे प्रकार सांगा.

#### विभाग : चौथा

#### कथेचा वाचक आणि त्याची वाचनक्रिया

आपण कथेचे वाचन कसे करतो? आपण कथेची संहिता कशी वाचतो? एकापुढे एक या क्रमाने येणारे शब्द, वाक्ये, वाक्यबंध, संहिताखंड, महावाक्य (डिस्कोर्स) याचे वाचन करीत आपण ती संपूर्ण कथासंहिता (होल) वाचत असतो. असे वाचन करीत असता घटना, पात्रे आदीविषयी आपल्याला क्रमाक्रमाने ज्ञान, माहिती होत असते. अशा प्रकारे कथेचे पूर्ण वाचन झाल्यावर पुन्हा मागे वळून त्या संपूर्ण कथासमष्टीच्या (होल) अर्थप्रकाशात आपण पुन्हा घटनांचा, संहिताखंडांचा (पार्ट्स) अर्थ लावतो. याचा अर्थ असा : आपली वाचनक्रिया संहिताखंडाकडून प्रारंभ करून ती संपूर्ण कथासंहितेकडे जाते आणि पुन्हा संहितेच्या समग्र अर्थाच्या प्रकाशात संहिताखंडांचा, घटना-पात्रांचा अर्थ लावते. अशा प्रकारे वाचकाची वाचनक्रिया अर्थाकलनाच्या क्रियेचे एक मंडल पूर्ण करते. म्हणून या क्रियेला 'अर्थनिर्णयन मंडल' (Hermeneutic Circle) असे म्हटले जाते.

साहित्यकृतीचे वाचन अशा पद्धतीने होत असल्यामुळे साहित्यकृती वाचकाच्या वाचनक्रियेला एक विशिष्ट दिशा व दृष्टी देत असते, नियंत्रित करीत असते आणि वाचकाची वाचनक्रिया संहितेने पुरविलेले ज्ञान व माहिती यांना एकत्रित, संघटित करीत कथेच्या अंतिम अर्थाचा निर्णय करण्याचा प्रयत्न करीत असते. काही वेळा हा कथेचा अर्थ स्पष्टपणे लावला जातो तर काही वेळा कथेच्या अंतिम अर्थासंबंधी संदेह, अनिश्चिती उत्पन्न होते.

शब्दार्थमय कथासंहिता वाचकाच्या आस्वादाचा / वाचनाचा विषय होते. कथा-कादंबरीत अवकाशाचा व प्रदेशाचा वाचकाला अनुभव येतो तो प्रथमतः अर्थस्वरूप असतो. कथा-कादंबरी वाचीत असता आपल्यासमोर इंद्रियगोचर असा अवकाश वा प्रदेश नसतो. त्यामुळे आपले डोळे प्रदेश पहात नसतात. आपल्यासमोर असते ती फक्त शब्दार्थमय कथा-संहिता. तिचे / चा वाचन / आस्वाद घेत असता आपल्या वाचनक्रियेत नेमके काय घडते? शब्द-वाक्य-परिच्छेद यांमिळून घडलेल्या या कथासंहितेचा अनुभव घेत असता आपल्या नेत्रेंद्रियांना फक्त अक्षरे, शब्द दिसत असतात (किंवा कथा ऐकताना कर्णेन्द्रियांना केवळ शब्द ऐकू येत असतात.) अक्षरे / शब्द पाहण्या-ऐकण्यापुरतीच नेत्रेंद्रिये व कर्णेन्द्रिये कार्यशील असतात. एकीकडे आपले चर्मचक्षू अक्षरे, शब्द, वाक्यबंध पाहात असतात तर दुसरीकडे आपले संज्ञाचक्षू अर्थाचे ग्रहण व अर्थाची निर्मिती करीत असतात. शब्दांच्या अर्थाचे क्षेत्र हे नेत्रेंद्रियांचा विषय होऊ शकत नाही. हे अर्थक्षेत्र इंद्रियांच्या कक्षेपलीकडे असते. या अर्थाचे ग्रहण व निर्मिती करण्यासाठी आपली चिंतनशील संज्ञा आपले संज्ञाचक्षू उघडीत असते.

शब्दार्थमय कथासंहितेत कथाविश्वासबंधीचे अर्थात्मक ज्ञान ग्रथित केलेले असते. एका अर्थाने हे लेखकांचे, त्याच्या संज्ञेचे ज्ञान असते. लेखकाच्या म्हणजे 'दुसऱ्या'च्या ('अदर'च्या) संज्ञेचे हे कथात्म ज्ञान असते. दुसऱ्याच्या संज्ञेचे हे कथात्म ज्ञान वाचकाच्या अनुभवाचा, चिंतनाचा विषय होत असते. लेखकाचे / दुसऱ्याचे हे ज्ञान आपल्या अनुभवाचा ज्ञेय विषय होत असते. कथासंहिता वाचीत असता आपल्याला 'दुसऱ्याच्या ज्ञानाचे ज्ञान' होत असते. दुसऱ्याच्या ज्ञानविषयीचे (किंवा स्वतःच्या ज्ञानविषयीचे) जे ज्ञान त्याला 'अधिज्ञान' (मेटॅनॉलेज) असे म्हटले जाते. (ए० जे० ग्रेमास, १९८९, पृ० ५६७). ग्रेमासच्या मते कथेत लेखक घटनांसंबंधीचे, पात्रांसंबंधीचे, प्रदेशांसंबंधीचे आपले ज्ञान ग्रथित करीत असतो; इतकेच नव्हे तर आपले हे कथाविश्वासबंधीचे ज्ञान तो वाचकापर्यंत संप्रेषित (कम्युनिकेट) करीत असतो. हे करीत असताना लेखक कथात्म ज्ञानाचे वाटप मोठ्या कौशल्याने करीत असतो. पुष्कळदा निवेदकाला पात्रांविषयीचे ज्ञान असते, परंतु खुद्द पात्रांनाच स्वतःच्या जीवनकथेचे पूर्ण ज्ञान नसते. (आपल्या जन्माविषयी, बालपणाविषयी पात्रांना पुष्कळदा ज्ञान नसते. उदाहरणार्थ, इडिपस) तर कित्येकदा कथालेखक हे कथात्मज्ञान वाचकांना-श्रोत्यांना सांगत असतो. आणि पात्रांना ते न सांगता त्यांना अज्ञानात ठेवतो. पुष्कळदा तर कित्येक कथा-कादंबऱ्यांत असे घडते ती खुद्द लेखकाला आपणच निर्माण केलेल्या कथाविश्वाविषयी व पात्रांविषयी परिपूर्ण ज्ञान नसते. कारण अशा वेळी ती पात्रे स्वतःहून वेगळी अशी 'दुसरी' (अदर) म्हणून त्याच्या संज्ञेपुढे उभी असतात. कथात्म ज्ञान पात्रांपासून व रसिकांपासून लपवून ठेवणे, कथात्म ज्ञानाची Secrecy राखणे आणि ती प्रसंगपरत्वे क्रमाक्रमाने श्रोत्यांप्रत उघड करीत जाणे, हे कथाकथनकलेचे एक रहस्य व कौशल्यच मानले जाते.

अशा स्वरूपाच्या कथात्म ज्ञानाने व अर्थाने युक्त असलेली कथात्म संहिता ही आपल्या आस्वादाचा / वाचनाचा विषय होत असते. या आस्वाद / वाचन व्यापारात तीन ध्रुवांमधील देवघेव सामावलेली असते. हे तीन ध्रुव असे : १) कथात्म संहिता (आर्टिस्टिक ऑब्जेक्ट), २) ही कथासंहिता आणि वाचक यांची सहसर्जक अनुभवाक्रिया (को-क्रिएटिव्ह ऑक्ट), ३) आणि या सहसर्जक क्रियाव्यापारातून निर्माण होणारी 'सौंदर्यवस्तू' (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट). कथासंहिता वाचकाच्या आस्वादाचा विषय होते. कथासंहिता आणि वाचकाची सौंदर्यलक्ष्यी चिंतनशील संज्ञा यांच्यामध्ये सहसर्जक देवघेव सुरू होते. कथासंहितेने पुरविलेले कथात्म ज्ञान, अर्थ व माहिती यांच्या आश्रयाने आणि स्वतःजवळच्या साहित्यिक ज्ञानाच्या आश्रयाने वाचकाची चिंतनशील संज्ञा कल्पकतेने कथाविश्वाची एक अर्थस्वरूप प्रतिमा निर्माण करते. ही 'कथाविश्वा'ची अर्थात्मक प्रतिमा म्हणजे कथेची 'सौंदर्यवस्तू' (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट) होय.

कथा-कादंबऱ्या भिन्न भिन्न प्रकृतीच्या असतात. काही कथा वास्तवसदृश असतात. विशेषतः कादंबऱ्या अशा प्रकृतीच्या असतात. तर काही कथा अद्भुतरम्य असतात. परीकथांची, फॅण्टसीगर्भ कथा-कादंबऱ्यांची प्रकृती अशा प्रकारची असते. कथेची प्रकृती लक्षात घेऊन तीनुसार वाचकास कथाविश्व उभारावे लागते, तीत सहभागी व्हावे लागते. कथा वास्तवसदृश असेल तर वास्तव विश्वाच्या संकेतांच्या ज्ञानाचा उपयोग करून कथेचे कथाविश्व उभारावे लागते. उदाहरणार्थ, कालक्रम व कार्यकारणभाव हे लौकिक, वास्तविक विश्वाचे नियम संकेत होत. वास्तववादी कथा-कादंबरी वाचताना, त्याचा अर्थ लावताना या नियमसंकेतांच्या ज्ञानाचा उपयोग करणे उचित असते.

परंतु पुढील कथा वाचताना वास्तवविश्वाचे वरील नियम, संकेत वापरणे कितपत योग्य होईल?

'दोन भाऊ एकत्र राहात होते. मोठा रानात जाई. धाकटा घरकाम करी. पुढं मोठ्या भावाचं लग्न झालं. त्याची बायको घरात आली. काही दिवसांनी ती धाकट्या भावावर त्याच्या मनाविरुद्ध प्रेम करू लागली. ही गोष्ट मोठ्या भावाच्या लक्षात आली. त्यामुळे धाकटा भाऊ घाबरून जंगलात पळून गेला. मोठा भाऊ त्याला मारण्यासाठी त्याचा पाठलाग करू लागला.

धाकटा भाऊ पळत पळत सूर्यदेवाकडे गेला. त्याने देवाकडे भावापासून संरक्षण मागितले. सूर्यदेवाने दोन भावांमध्ये एक मोठे सरोवर निर्माण केले आणि त्यात भल्या मोठ्या सुसरी सोडून दिल्या.'

या कथेत मोठ्या भावाची बायको धाकट्या भावाच्या प्रेमात पडणे, मोठ्या भावाला राग येणे इथपर्यंतच्या पहिल्या परिच्छेदातील सर्व घटना वास्तव विश्वातील

नियमसंकेतांना धरून घडतात. परंतु धाकट्या भावाने सूर्यदेवाकडे जाणे, सूर्याने सरोवर निर्माण करणे या घटना अद्भुत, अघटित आहेत. त्यामुळे सारी कथा मिथ्या, फॅण्टसीच्या, परीकथेच्या पातळीवर जाते. अशा प्रकृतीच्या कथेत वास्तवविश्वातील कालक्रम, कार्यकारणभाव, संभवनीयता आदी तत्त्वे, संकेत लागू पडणार नाहीत. अशा कथा परीकथांचे संकेत लक्षात घेऊन वाचल्या पाहिजेत. येथे अद्भुतरम्य साहित्याचे संकेत लक्षात घेऊन कथेचा अर्थ लावला पाहिजे.

एकंदरीत कथेचा जाणकार वाचक कथेची प्रकृती विचारात घेऊन तीनुसार वास्तव-विश्वातील संकेतनियमांच्या व साहित्याच्या संकेतांच्या ज्ञानाचा उपयोग करून कथेचा अर्थ लावतो व कथाविश्व उभारतो. एखादी कथा परीकथा असेल, तर फुलपाखरू बोलले कसे? राजपुत्र ढगातून चालला कसा असे प्रश्न कथेचा जाणकार वाचक विचारीत नाही. अशा प्रकारच्या कथासंकेतांचे ज्ञान आजीने सांगितलेल्या कथांतून बाळपणीच बाळकडूप्रमाणे माणसाला मिळत असते.

प्रत्येक कथा आपले उत्तमांग अजून पुढेच आहे असेच जणू आश्वासन देण्याचा प्रयत्न करित असते आणि त्याप्रमाणे वाचकाची जिज्ञासा, उत्कंठा व विस्मय वाढवीत असते. कथेत उत्कंठा, सस्पेन्स अनेक मार्गांनी निर्माण केला जातो. त्यांपैकी प्रमुख दोन प्रकार सांगता येतील :

१) कथेत वाचकाला आवश्यक तेथे माहिती पुरविण्याच्या बाबतीत विलंब करणे (delay) आणि २) कथेत रिकाम्या जागा सोडणे (gaps).

एखाद्या घटनेविषयी वा पात्राविषयी अधिक माहिती ऐकण्याविषयी वाचकाच्या मनात कुतूहल निर्माण होते तेथे कथेचा निवेदक ती माहिती न पुरविता ती लांबणीवर टाकतो, किंवा नंतर ती सांगतो.

‘ती दोघं बागेत बोलत होती. इतक्यात ती त्याच्या कानात काहीतरी कुजबुजली आणि लागलीच त्याने तेथून पळ काढला.’

कुजबुजण्याविषयी माहिती पुरविण्यास लेखकाने विलंब केला. त्यामुळे या प्रसंगांचे वाचन करताना ‘ती काय कुजबुजली असावी? त्यामुळे त्याने का पळ काढला असावा?’ असे प्रश्न वाचकाच्या मनात उत्पन्न होतात आणि त्यामुळे त्याचे कुतूहल जागृत होऊन तो कथेच्या विश्वात व वाचनक्रियेत उत्कंठापूर्वक सहभागी होतो. अशा प्रकारच्या विलंबनाला भूतलक्ष्यी विलंबन असे म्हणता येईल. येथे विलंबामुळे भूतकाळातील अमुक एक घटना का घडली याविषयीचे कुतूहल जागे होते.

### भूतलक्ष्मी विलंबनाचे आणखी एक उदाहरण पाहू :

‘मार्जिनाला त्याने हाक मारली. तिचे व त्याचे थोडावेळ बोलणे झाले. शेवटी त्याने तिच्या हातात दोन थैल्या दिल्या. पुन्हा काही विचारले. त्याचे उत्तर बराच वेळ मार्जिना देईना. मेहरजानच्या तोंडून आपण ऐकावे असे तिने सुचविले. परंतु त्याचा आग्रह फारच दिसला, तेव्हा तिने त्याला किंचित लाजून सांगितले. ते ऐकताच रामराजास फार समाधान व आनंद होईल असे तिला वाटले. परंतु तसा प्रकार काहीच दिसला नाही. उलट त्याला खेद झाला असावा असे तिला वाटले.’ (वज्राघात, पृ० ९).

येथे मार्जिनाला रामराजास काय सांगितले आणि त्या थैल्यात काय होते?—या दोन गोष्टी सांगण्याचे निवेदकाने टाळले आहे. ही माहिती सांगण्यास त्याने विलंब केला. त्यामुळे वाचकाच्या मनात कुतूहल उत्पन्न होऊन तो त्याविषयी अनुमान, तर्क करू लागतो. विलंबनामुळे अमुक एक घटना का घडली, त्याने असे का केले? इत्यादी प्रश्न भूतकाळातील घटनेविषयी वाचकाच्या मनात निर्माण होतात. म्हणून ते विलंबन भूतलक्ष्मी असते.

पुष्कळदा पुढे कोणती घटना घडणार आहे, या विषयीची माहिती सांगण्याचे काम लांबणीवर टाकले जाते. त्यामुळे आता पुढे काय होणार? असा प्रश्न वाचकाच्या मनात निर्माण होतो. अशा प्रकारच्या विलंबनाला भविष्यलक्ष्मी विलंबन म्हटले जाते.

एखाद्या कथेत नायकाला मारण्याचे कटकारस्थान रचले जाते. त्या कटाचे काही धागे कथालेखक प्रथम सांगतो, परंतु काही धाग्यादोऱ्याची माहिती सांगण्याचे टाळतो. त्यामुळे ‘आता पुढे काय घडणार?’ यांविषयीची उत्सुकता व अपेक्षा वाचकाच्या मनात उत्पन्न होते. अशा जातीचे विलंबन भविष्यलक्ष्मी असते.

कथा-कादंबरी जी सामग्री, तपशील वापरते ती तिच्या समग्र अर्थाच्या दृष्टीने पुरेशी नसते. तसेच ती अनेक ठिकाणी अलंकार, प्रतीके, प्रतिमा, स्वप्ने, मिथा, फॅटसी, दिवास्वप्ने आदींचा उपयोग करित असते. त्यामुळे घटनांच्या साखळीत, पात्रांच्या रचनेत, कथार्थाच्या संरचनेत अनेक ठिकाणी ‘रिकाम्या जागा’ (गॅप्स) व तुटलेले दुवे शिल्लक राहातात. संहितेत अशा प्रकारच्या रिकाम्या जागा, गाळलेल्या घटना, तुटलेले दुवे असले तर वाचनाच्या क्रियेत अडथळा निर्माण होतो. मग वाचक आणि संहिता यांच्या ‘देवघेवी’त एक प्रकारचा असमतोल निर्माण होतो. परंतु त्याचबरोबर संहितेत ‘रिकाम्या जागा’ असल्यामुळे, गाळलेली माहिती असल्यामुळे, त्या ‘रिकाम्या जागा’ भरण्यासाठी वाचकाच्या कल्पनाशक्तीला चालना मिळते. त्यामुळे वाचक आपल्या कथात्म ज्ञानक्षमतेच्या आश्रयाने योग्य ती माहिती, ज्ञान व अर्थ त्या रिकाम्या जागेत कल्पकतेने भरू लागतो, आपला उचितसा, सौंदर्यसर्जक प्रतिसाद (रिस्पॉन्स) देऊ लागतो. त्या रिकाम्या जागी अशी माहिती व ज्ञान भरू लागताच वाचक आपल्याजवळचे काहीतरी संहितेला-



कलाकृतीला 'देऊ' लागतो आणि संहिताही आपल्या अस्तित्वाचा तो सौंदर्यपूर्ण समूर्त भाग 'घेऊ' लागते. त्यामुळे संहिता आणि वाचक यांच्यामध्ये खऱ्या अर्थाने 'देवघेव' (म्हणजे कम्युनिकेशनही) होऊ लागते. आणि दोघांच्या या सहसर्जक क्रियेत 'सौंदर्यवस्तू' (अर्थात्मक कथाविश्व) साकार होते. संहिता व वाचक या दांपत्याने निर्माण केलेली सौंदर्यवस्तू म्हणजे जणू काही दोघांचे 'अपत्य' असते. या सौंदर्यवस्तूच्या निर्मितीमुळे वाचकाला सर्जकतेचा आनंद होत असतो. हा आनंद साहित्यकृतीच्या / कथेच्या साध्या वाचनातून निर्माण होणारा भावनिक 'परिणाम रूप' आनंद नसतो. तो सर्जक 'प्रतिसादां'तून निर्माण झालेला असतो. इनगार्देनच्या मते वाचकाने हा प्रतिसाद ज्ञानशील व सौंदर्यशील दृष्टीने दिला तरच सौंदर्यवस्तू प्रत्यक्षगत होते आणि वाचक आणि कलाकृती यांच्यामध्ये अतूट नाते निर्माण होते. (१९७३, पृ० ३५२).

'आपण साहित्यकृतीचा 'अनुभव' घेतो,' / 'तिचा 'आस्वाद' घेतो,' 'तिचे 'वाचन' करतो,' अशी विधाने सरधोपटपणे केली जातात. परंतु वाचकाला येणारा अनुभव हा शब्दस्वरूप असतो, याचे भान अशा प्रकारच्या विधानांत पुष्कळदा ठेवलेले नसते. म्हणून प्रथम साहित्याच्या शब्दस्वरूप अनुभवाची विशिष्टता विचारात घेतली पाहिजे. तसेच हा शब्दस्वरूप अनुभव आणि साहित्येतर कलांतील चित्रस्वरूप, स्वरस्वरूप अनुभव यांतील भेदही लक्षात ठेवला पाहिजे. त्याचबरोबर कवितेचा वाचनानुभव, कथेचा वाचनानुभव आदींची विशिष्टताही विचारात घेतली पाहिजे. आपण कथेचा अनुभव / वाचन कसे करित असतो, हे आपण आताच वर पाहिले आहे.

साहित्याच्या शब्दस्वरूप अनुभवाची विशिष्टता विचारात घेऊन साहित्यकृतीचा अनुभव / आस्वाद / वाचन यांच्या स्वरूपासंबंधी साहित्यिक संज्ञामीमांसेने (लिटररी फिनॉमेनॉलॉजी) मूलगामी उपपत्ती व विचार मांडला आहे. आज युरोपीय साहित्यमीमांसेत वाचक आणि वाचनक्रिया यांच्याविषयी नवे सिद्धान्त मांडले जात आहेत. ते 'वाचक-प्रतिसादमुखी सिद्धान्त' (रीडररिस्पॉन्स थिअरी) या नावाने ओळखले जातात. या वाचक-प्रतिसादमुखी सिद्धान्ताचा मूलाधार म्हणजे हुसेर्लची संज्ञामीमांसा हा होय. या संज्ञामीमांसेच्या आश्रयाने रोमान इनगार्देन या साहित्यमीमांसकाने आपल्या साहित्यिक संज्ञामीमांसेची उभारणी केली.

इनगार्देनच्या मते साहित्यकृती ही ध्वनिस्तर, शब्दार्थस्तर, प्रतिमास्तर आदी भिन्न जातीय अशा चार स्तरांनी घडलेली असते. म्हणून साहित्यकृतीचे अस्तित्व हे बहुजिनसी (हेटरॉजिनियस) आणि बहुस्तरीय आहे. साहित्यकृती ही एकजिनसी वस्तू नाही. तसेच, साहित्यकृती हे स्वायत्त व स्वयंपूर्ण अस्तित्व नसून ते एक परायत्त अस्तित्व आहे. तसेच ते पूर्ण अस्तित्व नसून एक अपूर्ण अस्तित्व आहे. त्याच्या मते साहित्यकृती ही एक सविषय अर्थलक्ष्यी अनुभवक्रिया (इन्टेन्शनल अॅक्ट) आहे.

स्वायत्त वस्तू (झाड, दगड) ह्या केवळ अंगभूत गुणांनी व सत्त्वांनी युक्त असतात. परंतु साहित्यकृतीचे, कलाकृतीचे अस्तित्व हे अंगभूत गुणांनी आणि वाचकाच्या वाचनक्रियेत जन्माला येणाऱ्या संभवरूप गुणांनी युक्त असते. त्यामुळे तिला, तिच्या अस्तित्वाला वाचकाच्या संज्ञेवर, त्याच्या वाचनक्रियेवर अवलंबून राहावे लागते. वाचकाच्या सहसर्जक प्रतिसादाशिवाय साहित्यकृतीचे अस्तित्व पूर्णांशाने अस्तित्वात येऊ शकत नाही.

इनगार्देनच्या साहित्यिक संज्ञामीमांसेने, त्याच्या साहित्यविषयक सिद्धान्ताने साहित्यकृती आणि वाचक त्याची वाचनक्रिया यांच्यामधील परस्परसंबंधांवर नवा प्रकाश टाकला. वाचकाला व त्याच्या वाचनक्रियेला (आस्वादाला / अनुभवाला) वाजवी महत्त्व प्राप्त झाले. इनगार्देनच्या या साहित्यिक संज्ञामीमांसेच्या मूलाधारावर आज हॅन्स रॉबर्ट याउस, **Wolfgang Iser** आदी साहित्यमीमांसकांनी आपल्या वाचकप्रतिसादमुखी सिद्धान्ताची उभारणी केली आहे.

साहित्यकृतीची, संहितेची निर्मिती करताना लेखकाला अनेक प्रकारच्या सांस्कृतिक व साहित्यिक संकेतव्यूहांवर (कोडस्) अवलंबून राहावे लागते. आणि पुन्हा लेखकाला आपली कथासंहिता ही वाचकांपर्यंत पोचवायची असते. आपली संहिता संप्रेषणसुलभ (कम्युनिकेटिव्ह) करण्याच्या दृष्टीने लेखक ज्या संकेतव्यूहांचा विचार तीत करित असतो त्या संकेतव्यूहात सहभागी होणारा, त्याला प्रतिसाद देणारा वाचक लेखकाला गृहीत धरवा लागतो. म्हणून लेखकाला एका संभाव्य अशा 'नमुनेदार वाचका'ची (मॉडेल रीडर) कल्पना करावी लागते (रोल ऑफ द रीडर, पृ० ७) अशी युंवरतो एको आदी चिन्हमीमांसकांची, साहित्यकृती आणि वाचक यांच्यामधील संबंधाविषयीची भूमिका आहे. कथाकार अशा प्रकारचा नमुनेदार वाचक गृहीत धरून कथासंहिता निर्माण करतो. लेखकाला अभिप्रेत असलेल्या या नमुनेदार वाचकाच्या अस्तित्वाचा काही अंशभाग हा कथासंहितेचा एक भाग बनलेला असतो. म्हणून कथेची संहिता एका अर्थाने तिला अभिप्रेत असलेल्या नमुनेदार वाचकाची साहित्यिक वा कथात्म ज्ञानक्षमता निर्माण करित असते, असेही म्हणता येईल.

कथनरूप संहिता ही इतर संहितांच्या मानाने अधिक गुंतागुंतीची, अनेकांगी, व्यामिश्र स्वरूपाची असते. त्यामुळे ती चिन्हमीमांसकाचे काम अधिक कठीण करून सोडते. परंतु याच कारणाने ती त्याला अधिक फलदायी ठरत असते. (पृ० १३)

- १) अर्थनिर्णयन मंडल म्हणजे काय?
- २) कथावाचन व्यापारातील तीन ध्रुव कोणते?
- ३) वाचक आणि कलाकृती यांमधील नाते स्पष्ट करा.
- ४) 'कथनरूप संहिता ही अनेकांगी वा व्यामिश्र स्वरूपाची असते' स्पष्ट करा.

## विभाग : पाचवा

कथासंहिता प्रथम अस्तित्वात येते आणि नंतर तिचा अर्थाशय किंवा 'गोष्ट' अस्तित्वात येते. हे आपण पाहिले आणि हा क्रम जर असा असेल तर मग कथासंहिता ही 'कार्यरूप' असते की ती 'कारणरूप' असते असा प्रश्न निर्माण होतो. कथासंहिता आणि कथार्थ यांच्या संदर्भात आविष्कारवाद्यांची भूमिका अशी सांगता येईल : त्यांच्या मते कथानिर्मितीपूर्वी किंवा कवितानिर्मितीपूर्वी तिचा अर्थ हा प्रथम कवीच्या-लेखकाच्या मनात असतो. त्या अर्थाचा कथा-कविता यांमधून केवळ आविष्कार होत असतो. कथेचा अर्थ हा कारणरूपाने कविमनातच वसत असतो आणि कथा कवितेमधून तो कार्यरूपाने आविष्कृत होत असतो. म्हणून कथार्थ हा कारणरूप असून कथासंहिता ही कार्यरूप असते. क्रोचेच्या मते प्रातिभज्ञान हे कारणरूप असून त्याचा शब्दाच्या माध्यमातून आविष्कार होत असतो. त्याच्या मते प्रातिभज्ञान = आविष्कार (Intuition = Expression). काव्यात कविमनातील भावनेचा उत्स्फूर्त आविष्कार झालेला असतो. असे सांगणाऱ्या वर्डस्वर्थची भूमिका हीच आहे. कविमनातील भावना हे कवितेचे कारण असून कविता ही कार्यरूप आहे. वर्डस्वर्थ, कोलरिज व रोमँटिक वाद यांची काव्यविषयक भूमिका अशीच आहे. कवितेचा, कथेचा मूळ अर्थ कविमनात कारणरूपाने वसत असतो. आणि त्याचा आविष्कार कार्यरूपाने कवितेतून, कथासंहितेतून होत असतो. ह्या साहित्यविषयक, काव्यविषयक भूमिकेने प्रभावित झाल्यामुळे अनेक समीक्षक (इंग्रजी व मराठी) कविमनाचा, कवीच्या काव्यपिंडाचा शोध काव्यातून व कथांतून घेताना आढळतात.

प्लेटो, अँरिस्टॉटल आदी अनुकृतिवाद्यांच्या मते साहित्यकृतीत फॉर्म आयडिया, सत्त्व, मूळ कृती यांची अनुकृती व्यक्त होत असते. म्हणून त्यांच्या दृष्टीने फॉर्म, सत्त्व, मूळ कृती हे कारण असून त्यांची अनुकृती करणारी साहित्यकृती ही कार्यरूप असते. वास्तववाद्यांची भूमिकाही अशीच आहे. साहित्यकृतीत सत्याचा, समाजगत वास्तवाचा आविष्कार झालेला असतो. वास्तवाचा आविष्कार यथातथ्य झालेला आहे की नाही हे पाहण्यासाठी वास्तववाद्यांनी 'व्हेरीफिकेशन'चे तत्त्व वापरले आहे.

मात्र चिन्हमीमांसावादी, संरचनावादी, उत्तरसंरचनावादी / विरचनावादी समीक्षकांची भूमिका अशी नाही. त्यांच्या मते साहित्यकृतीची संहिता ही प्रथम अस्तित्वात येते. ही संहिता म्हणजे चिन्हरूप असून ती 'कारणरूप' असते. आणि तिचा अर्थ किंवा तिची 'सौंदर्यवस्तू' ही वाचकाच्या सहसर्जक वाचनक्रियेत कार्यरूपाने निर्माण होते. म्हणून साहित्यकृतीची संहिता ही कारणरूपाने प्रथम अस्तित्वात येते आणि नंतर तिचा अर्थ कार्यरूपाने वाचनक्रियेत निर्माण होतो. म्हणून या भूमिकेत वाचकाच्या सर्जक प्रतिसादाला विशेष महत्त्व दिले आहे. (सार्त्र, रोमान इनगार्देन आदी संज्ञामीमांसकांची भूमिकाही अशीच आहे.)

युरोपीय कथनमीमांसा (आणि साहित्यमीमांसाही) ही पर्सी ल्युबॉक, इ० एम्० फॉर्स्टर, डब्ल्यू० सी० बूथ आदी अँग्लो-अमेरिकन कथामीमांसकांच्या कथामीमांसेहून भिन्न स्वरूपाची आहे. युरोपीय कथनमीमांसकांनी आपल्या कथनमीमांसेची उभारणी करताना भाषाविज्ञान, चिन्हमीमांसा, संज्ञामीमांसा आदी ज्ञानशाखांतील ज्ञानदृष्टींचा उचितसा उपयोग करून घेतला आहे. त्यामुळे त्यांची कथनमीमांसा अधिकाधिक सुव्यवस्थित, नेमकी, लवचीक, प्रसरणशील व उपयोजनक्षम अशी झाली आहे. त्यामुळे तिने कथनरूप साहित्यावर व कलाप्रकारांवर नवा प्रकाश टाकला आहे. विशेषतः साहित्यसमीक्षा, नाट्यसमीक्षा व चित्रपटसमीक्षा यांना तिने एक नवी दृष्टी दिली आहे.

अँग्लो-अमेरिकेतील कथामीमांसकांचा साहित्यविषयक, कथाविषयक प्रश्नांकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणच भिन्न आहे. एखादा तत्त्वव्यूह घेऊन एखाद्या प्रश्नाला, साहित्यकृतीला, साहित्यविचाराला, साहित्यसमीक्षेला सामोरे जाणे म्हणजे एम्पीरीसीझमने प्रभावित झालेल्या या पंडितांना मोठा अपराधच वाटतो आणि आपल्याकडील विचारवंतांना व समीक्षकांना तर ते मोठे पापच वाटते. परंतु युरोपियन साहित्यमीमांसकांना, तत्त्वमीमांसकांना एखादा तत्त्वव्यूह, संकल्पनाव्यूह व सिद्धान्त घेऊन अभ्यासविषयाला, साहित्यसंहितेला सामोरे जाण्यात कसलीही दिक्कत वाटत नाही; त्यामुळे आज युरोपीय विचारवंतांनी विविध ज्ञानशाखांच्या अभ्यासात व ज्ञानक्षेत्रात फार मोठी आघाडी मारलेली दिसून येईल.

कथनमीमांसेची रूपरेखा सूत्ररूपाने मांडण्याचा प्रस्तुत लेखात प्रयत्न केला आहे. प्रत्येक कथांगावर स्वतंत्र लेख लिहून कथनमीमांसेची सविस्तर उभारणी व मांडणी आणखी एका लेखमालेत पुढे करता येईल. या लेखात कथा-कादंबरी या कथात्म साहित्यप्रकारांवर लक्ष केंद्रित केलेले आहे. कथनमीमांसा म्हणजे कथनरूप साहित्याचे साहित्यशास्त्र किंवा सौंदर्यशास्त्र होय. भाषेचे तिच्या व्याकरणाशी (लॉग) ज्या प्रकारचे नाते असते त्याप्रकारचे नाते कथात्म साहित्य आणि कथनमीमांसा यांच्यामध्ये आहे. या अर्थाने कथनमीमांसा म्हणजे कथेचे व्याकरण होय, असे तोदोरोव्ह या कथामीमांसकाच्या शब्दात सांगता येईल.

**संदर्भ :**

- १) La Narratologie = Narratology = कथनमीमांसा. Narrative या संज्ञेला मराठी पर्यायी संज्ञा 'कथनरूप' अशी वापरली आहे. त्यामुळे 'कथनरूप' हा शब्द सामान्य नाम आणि विशेषण या दोन्ही अर्थाने वापरता येईल.
- २) चिन्हांमधील / पदांमधील विरोधमूल किंवा साधर्म्यमूल संबंध हे कोणत्यातरी सममूल्यतेच्या (Equivalence) तत्त्वावर आधारलेले असतात. सममूल्यतेच्या या तत्त्वाला रोमान याकुबसनने 'रूपकाचे तत्त्व' असे म्हटले आहे म्हणून वैधर्म्यमूल किंवा

साधर्म्यमूल संबंधांना तो 'मेटॅफोरिकल रिलेशन्स' संबोधतो. आणि चिन्हांमधील / पदांमधील सान्निध्यनिष्ठ (Contiguity) संबंधांना तो 'मेटॉनिमिकल रिलेशन्स' असे म्हणतो. वाक्याची रचना करताना आपण शब्दसंग्रहातून (Paradigm) विशिष्ट शब्दांची 'निवड' करतो. या निवडीमागे सममूल्यतेचे म्हणजेच रूपकाचे तत्त्व कार्यशील असते. 'निवडलेल्या' शब्दांची (घटनांची) आपण वाक्यात 'जुळणी' करीत असतो. जुळवलेल्या वाक्यगत शब्दांना परस्परांच्या सान्निध्यात अर्थ प्राप्त होतो. या जुळणीमागे सान्निध्याचे म्हणजेच 'मेटॉनिमी'चे तत्त्व कार्यशील असते. घटनांच्या निवडीमागे रूपकाचे तत्त्व कार्यशील असतेच. परंतु घटनांच्या जुळणीत / गुंफणीत जेव्हा कोणत्या तरी सममूल्यतेचे (म्हणजेच विरोधाचे किंवा साधर्म्याचे) तत्त्व, (रूपकाचे तत्त्व) कार्यशील होते तेव्हा ती घटनांची संरचना सौंदर्यात्म कार्य करू लागते, असे आपल्याला कथेच्या सौंदर्यात्म कार्याविषयी म्हणता येईल.

३) 'स्टोरीटाइम्' आणि 'नॅरेटिव्ह / डिसकोर्स-टाइम्' यांच्यामधील परस्पर संबंधाविषयीचे विवेचन जेराई जेनेथ यांनी आपल्या 'Narrative Discourse' या ग्रंथात केले आहे. (पृष्ठे ३३-८५) तसेच, या विषयासंबंधीचे विवेचन सेमूर चाटमन यांनी आपल्या 'Story and Discourse' या ग्रंथात केले आहे. (पृष्ठे ६२-६९).

४) Christian Metz, *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, (New York, 1974), p. 18.

५) पॉल रिकर, तत्त्वज्ञान, मनोविज्ञान, संज्ञामीमांसा, चिन्हमीमांसा, भाषाविज्ञान, अर्थनिर्णयन मीमांसा, कथनमीमांसा, मिथायन आदी अनेकविध ज्ञानशाखांचे साक्षेपी अभ्यासक असून त्यांनी त्या त्या ज्ञानशाखेतील विषयांवर अनेक ग्रंथ लिहिलेले आहेत. अर्थनिर्णयन मीमांसा, कथनमीमांसा या विषयांवरील ते स्वतंत्र वृत्तीचे अधिकारी भाष्यकार असून त्यांनी अलीकडे आपल्या 'Time and Narrative' या ग्रंथाचे तीन खंड प्रसिद्ध केले आहेत.

Paul Ricoeur (1981), 'Narrative Time', in 'On Narrative', ed. by W. J. T. Mitchell, The University of Chicago, Chicago, p. 174.

६) रघुनाथ, नाना, 'गोष्टी शतक' (१८२४-१८२९), गोष्टी शतक व दोनशे सुंदर गोष्टीपैकी कांही, (संपा०) अ० का० प्रियोळकर, मराठी संशोधन मंडळ, मुंबई, १९६२, पृ० २९. या गोष्टीचा काल १८२४ ते १८२९ असा आहे. आज या कथांना १६२ ते १६७ वर्षे झालेली आहेत. हरिभाऊंच्या गोष्टीपूर्वीच्या आधुनिक मराठी कथेचा हा प्रारंभकाल म्हणता येईल. हरिभाऊंच्या स्फुट गोष्टींना आज शंभर वर्षे आणि नवकथेला पन्नास वर्षे झालेली आहेत.

- ७) रोला बार्तसने प्रधान घटनांना 'Nucle' व गौण घटनांना 'Catalyses' असे म्हटले आहे. *The Semiotic Challenge*, Basil Blackwell, Oxford, (1988) p. 110. या दोन फ्रेंच संज्ञांचे सेमूर चाटमनने अनुक्रमे 'Kernels' and 'Satellites' या इंग्रजी शब्दांत भाषांतर केले. *Story and Discourse*, Cornell University Press, London, (1978), pp. 53-54.
- ८) Ge'rard Genette (1980), *Narrative Discourse*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 33-160.
- ९) Roland Barthes (1977), *Image-Music-Text*, tr. by Stephen Heath, Fontona (paper back), p. III.
- १०) एका चिनी लोककथेचा (इंग्रजी भाषांतरावरून) मराठी अनुवाद.
- ११) Paul de Man (1979), *Semiology and Rhetoric In Allegories of Reading*, Yale University Press, London, p. 14.
- १२) John R. Searle (1975), *The Logical Status of Fictional Discourse In New Literary History*, Vol. VI, No. 2, p. 331.
- १३) Helmut Bonheim (1982), *The Narrative Modes*, D. S. Brewer, Cambridge, pp. 11-12.
- १४) सॉक्रेटीसने प्लेटोच्या 'रिपब्लिक'मध्ये भाषण वा उक्ती यांच्या चित्रणाचे / निवेदनाचे दोन प्रकार सांगितले आहेत. उक्तींच्या अप्रत्यक्ष निवेदनाला त्याने Diegesis असे म्हटले आहे. तर उक्तींच्या प्रत्यक्ष निवेदनाला Mimesis असे संबोधले आहे.
- १५) Percy Lubbock (1907), *The Craft of Fiction*.
- १६) Ge'rard Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, New York, 1980, pp. 162-64.
- १७) मराठीत ही साहित्यिक संज्ञामीमांसा आणि वाचक-प्रतिसादमुखी साहित्यविचार प्रस्तुत लेखकाने अनेक लेखांतून व चर्चासत्रांतून मांडलेला आहे. १९७४ साली (फेब्रुवारी) नाशिक जिल्हा प्राध्यापक संघाने पिंपळगावच्या महाविद्यालयात आयोजित केलेल्या चर्चासत्रात 'अस्तित्ववाद आणि साहित्यकृतीचे अस्तित्वरूप' या विषयावर निबंध सादर केला. १९७५ साली रेग्यांच्या कवितेची समीक्षा करताना संज्ञामीमांसेतील मर्मदृष्टींचा आवश्यक तेथे उपयोग केलेला आहे. १९७६ साली 'कवितेचे अस्तित्वरूप' हा लेख 'पाऊलवाट' (संपा० रमेश वरखेडे) या नियतकालिकात प्रसिद्ध केला. 'रेखेची वाहाणी' या सदरातून 'कलाकृती : सौंदर्य व आनंद', 'साहित्येतिहास आणि साहित्यकृती' आदी लेखांतूनही हा संज्ञामीमांसीय साहित्यविचार तो मांडत आलेला आहे.



## कथा व इतर कथनपर साहित्यप्रकार साम्यभेद

- डॉ. भारती तेंडुलकर

### उद्दिष्टे

- १) 'कथा' या साहित्यप्रकाराच्या विविध व्याख्यांचा परिचय करून घेणे.
- २) 'कादंबरी' या साहित्यप्रकाराच्या विविध व्याख्यांचा परिचय करून घेणे.
- ३) कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र व प्रवासवर्णन या कथनपर साहित्यप्रकारांचे स्वरूप समजावून घेणे.
- ४) उपरोक्त कथनपर साहित्यप्रकारांतील साम्य-भेदांचा स्थूल परिचय करून घेणे.

### कथा

आदिम जीवनाच्या एका अज्ञात टप्प्यावर माणसाने निर्माण केलेले कथेचे मौखिक विश्व आणि आधुनिक काळात निर्माण झालेले लिखित विश्व अनेक अंगांनी संपन्न होत गेलेले दिसते. यामध्ये कहाणी, लोककथा, नीतिकथा, दैवतकथा, व्रतकथा, दृष्टांतकथा, आख्यायिका, कथाकाव्य आणि कथा इत्यादींचा समावेश करणे सहज शक्य आहे. त्याचप्रमाणे लिखित परंपरेतून आलेली महाकाव्ये, खंडकाव्ये, आख्यानकाव्ये इत्यादी कथनरूप साहित्याचे अनेक प्रकार आढळतात. मात्र आधुनिक साहित्यसंस्कृतीतील एक साहित्यप्रकार म्हणून कथा-कादंबरी या प्रकारांना दीर्घ परंपरा आहे असे म्हणता येत नाही. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात कादंबरी हा स्वतंत्र साहित्यप्रकार अस्तित्वात आला, तर एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात पाश्चात्य देशात - जर्मनी, अमेरिका, फ्रान्स, रशिया या देशांमध्ये कथा हा स्वतंत्र साहित्यप्रकार उदयाला आलेला दिसतो.

इंग्लंड-युरोपमध्ये नियतकालिकांचा झालेला उदय ही या काळातील एक महत्त्वपूर्ण घटना होती. कथेच्या स्फुट स्वरूपामुळे हा साहित्यप्रकार नियतकालिकांना अनुरूप ठरलेला दिसतो. मराठी कथेच्या निर्मिती विकासाक्रमाकडे नजर टाकली तरी तत्कालीन नियतकालिकांनीच सदर साहित्यप्रकारासाठी मोलाचा हातभार लावलेला पाहावयास मिळतो.

इंग्लंड व फ्रान्स ह्या दोन देशांमध्ये झालेल्या दोन महत्त्वाच्या राजकीय क्रांतीमुळे तेथील एकूण समाजव्यवस्था, राज्यव्यवस्था यांच्यामध्ये जे संक्रमण झाले त्यातून कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराच्या निर्मितीला चालना मिळालेली दिसते. वरील दोन्ही

साहित्यप्रकार स्वतंत्रपणे साहित्यप्रकार म्हणून रुजू लागल्यानंतरच या साहित्यप्रकारांची तत्त्वचर्चा होऊ लागलेली दिसते. त्याचा थोडक्यात आढावा घेणे आवश्यक ठरते. उदा० आपण प्रथम इंग्रजी व मराठी समीक्षकांनी केलेल्या कथेच्या व्याख्यांचा विचार करता येईल.

‘वेल्स’ - ‘Any piece of short fiction, that could be read, in half an hour’ असे सरधोपट व स्थूलस्वरूपाचे कथेचे लक्षण ‘वेल्स’ यांनी नमूद केले आहे.

‘जॉन हॅड्फिल्ड’ - ‘A story that is not long.’

‘एलरी सेजविक’ - ‘A story is like a horse race, it is the start and finish that count most.’

‘चेकॉव्ह’ - ‘A story should have neither beginning nor end, but remained authors, that, if they described a gun hanging on the wall on page one, sooner or later that gun must go off.’

उपरोक्त व्याख्या अनुक्रमे, ‘वेल्स’, ‘जॉन हॅड्फिल्ड’, ‘एलरी सेजविक’, ‘चेकॉव्ह’ यांनी केल्या आहेत. या व्याख्यांचा सूक्ष्म आढावा घेतला तर वेल्स आणि जॉन हॅड्फिल्ड हे कथेच्या ‘लघुत्वा’वर लक्ष केंद्रित करताना दिसतात. तर, एलरी सेजविक यांनी कथेचा आरंभ आणि अंत महत्त्वाचा मानलेला दिसतो. याउलट चेकॉव्ह कथेच्या आरंभ आणि अंतापेक्षा ‘मधल्या काहीतरी घडण्याला’ अधिक महत्त्व देतात. याचाच अर्थ असा की वेल्स आणि जॉन हॅड्फिल्ड हे दोघे अभ्यासक कथेच्या आकृतिबंधाकडे लक्ष पुरवितात तर एलरी सेजविक व चेकॉव्ह यांनी कमीअधिक फरकाने कथेची रचना व त्यातील कथावस्तू, घटना, पात्रचित्रण, स्थल-काल या घटकांची नोंद केलेली दिसते. या उलट ‘The short story has necessarily a simpler and more clearer plot, action more continuous, more coherent, more significant for characterization, time and place and point of view generally the same throughout; characters fewer and more striking, and presented under more unusual circumstances.’

अॅलब्राइट यांनी कथेचे लक्षण सांगताना कथागत घटकांची जशी नोंद केली, त्याचबरोबर त्या घटकांचे स्वरूप त्यांनी नमूद केलेले दिसते. जसे की, कथावस्तू ही साधी, सरळ आणि वैशिष्ट्यपूर्ण असावी. घटनांमध्ये सातत्य आणि पात्रचित्रणात नेमकेपणा व अर्थपूर्णता अपेक्षिलेली दिसते. तसेच स्थलकाल व लेखकाचा दृष्टिकोण हा कथागत वास्तवात एकच असावा. त्याचबरोबर वातावरणासाठी कल्पिताचा आश्रय घ्यावा.



तर १८४२मध्ये अमेरिकन कथालेखक एडगर ॲलन पो यांनी कथेच्या स्वरूपाची चर्चा करून तिची लक्षणे स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो.

‘It is a piece of fiction dealing with a single incident, material or spiritual, that can be read at one sitting, it is original, it must sparkle, excite, or impress, and it must have a unity at effect or impression, it must move in an even line form its exposition to its close.’

‘पो’ याने लघुकथेची सेंद्रिय एकात्मता, एकच एक परिणाम करण्याची क्षमता यांकडे लक्ष पुरविलेले दिसते. तसेच तिची ‘लघुता’ (brevity) त्याने महत्त्वाची मानली आहे.

कथा ही एका बैठकीत वाचता येण्याजोगी असावी हा त्याचा अभिप्राय वैशिष्ट्यपूर्ण ठरावा.

‘पो’ ने कथा या साहित्याप्रकाराकडे ज्या गांभीर्याने पाहिले त्याची नोंद घेत वॅलरी शॉ यांनी ‘The Short Story - A Critical Introduction’ या आपल्या पुस्तकात सदर व्याख्येविषयी विस्तृत चर्चा केली आहे. ती पुढीलप्रमाणे –

‘As far back as 1842 Edgar Allan Poe had formulated basic principles for the composition of short prose narratives, relating the writer’s aims directly to the brevity of the form. By a brilliant stroke, Poe applied to prose writing what he had found to be an invariable rule of poetic production. In poetry, he maintained, ‘Unity of effect or impression’ was only attainable in works which could be read at one sitting. ‘All high excitements are necessarily transient. Thus a long poem is a paradox. And without unity of impression, the deepest effect cannot be brought about.’ Poe sees the special importance of the way a story begins, but his realization that while every work must contribute to the ‘single effect’.

‘एनसायक्लोपीडिया ब्रिटानिका’मध्ये कथेवरील व्याख्या पुढीलप्रमाणे आढळते. “The short story is a kind of prose fiction, usually more compact and intense than the novel and the short novel (novelette).”

वरील व्याख्या कादंबरी आणि लघुकादंबरीपेक्षा कथेचे असलेले वेगळेपण स्पष्टपणे नोंदविताना दिसते.

पाश्चात्य अभ्यासकांनी कथा या साहित्यप्रकाराचे लक्षण म्हणजे तिचा असाधारण धर्म सांगताना तिचे लघुत्व, तिची संरचना, वैशिष्ट्यपूर्ण पात्रचित्रण, घटनांमधील अर्थपूर्ण सातत्य, तिचे एककेंद्रित्व, तिची अंतर्गत घटकांमधील सेंद्रिय एकात्मता, एकच एक परंतु महत्त्वपूर्ण परिणाम साधण्याची तिची क्षमता आदी संदर्भाना महत्त्व दिलेले दिसते. हे मुद्दाम नोंदवायला हवे.

मराठीमध्ये 'कथा' या साहित्यप्रकाराची चर्चा सर्वप्रथम ना० सी० फडके यांनी केलेली दिसते.

“शक्य तितक्या परिणामकारकरीतीने आणि शक्य तेवढ्या कमी पात्रप्रसंगांच्या साहाय्याने सांगितलेली एकच गोष्ट म्हणजे लघुकथा.”

“कमीत कमी पात्रे आणि कमीत कमी प्रसंग वापरून थोड्या परिणामकारकरीतीने सांगितलेली व ऐकणाऱ्याच्या मनावर एकच एक ठसा उमटविणारी हकीगत म्हणजे लघुकथा होय.”

अशा व्याख्या अनुक्रमे 'प्रतिभासाधन' व 'लघुकथा लेखन: मंत्र आणि तंत्र' या ग्रंथांमध्ये केलेल्या दिसतात.

एकच एक संस्कार करणे हे कथेचे उद्दिष्ट ठरविले गेल्याने लघुकथेची सुरुवात आकर्षक व शेवट परिणामकारक असावा, तसेच प्रथम गुंतागुंत नंतर निरगाठ आणि नंतर उकल अशा कथानकाच्या तीन अवस्था एकामागोमाग एक प्रत्ययास आल्या पाहिजेत, अशी अपेक्षा फडके व्यक्त करताना दिसतात. त्यांनी केलेल्या व्याख्यांवर पाश्चात्य कथा-अभ्यासकांचा व विशेषतः एडगर अॅलन पोच्या व्याख्येचा विशेष प्रभाव जाणवतो.

फडके यांनी लघुकथेच्या तंत्राविषयी जे विचार मांडले, याच प्रकारचा विचार कॅथरिन अॅनी मोर्टर यांनी मांडला असून त्यांच्या विचाराला पुष्टी देणारे मत कॅथरीन मॅन्सफील्ड यांनी मांडले आहे, ते अनुक्रमे असे –

‘If I didn't know the ending of a story, I wouldn't begin'... I always write my last lines, my last paragraph, my last page first and then I go back and work towards it.’

‘Once one has thought out a story nothing remains but the labour.’

तर 'The short story is characterised by unity, totality and concentration on a single event or sequence of events to linger by the way.'

असा कथेच्या स्वरूपतंत्राचे भान व्यक्त करणारा विचार १९०१ मधील 'द फिलॉसॉफी ऑफ द शॉर्ट स्टोरी' या निबंधात मॅथ्यूज यांनी मांडला आहे.

यावरून सर्वसाधारणपणे कथा या साहित्यप्रकाराकडे बघण्याची विविध अभ्यासकांची दृष्टी ही काही अपवाद करता मिळतीजुळती असलेली आढळते -

पाश्चात्य अभ्यासकांच्या विचारप्रभावात मराठीतील अभ्यासकांनी कथा या साहित्यप्रकाराविषयी मते मांडलेली दिसतात. यांपैकी ना० सी० फडके यांच्या विचारांचा आढावा घेतलाच आहे. यानंतर डॉ० वा० ल० कुलकर्णी आणि इतर अभ्यासकांचे विचार पाहू.

“एका विशिष्ट स्थलकाली पात्रांच्या परस्परसंबंधातून घडलेल्या घटनांचे एका दृष्टिकोणातून केलेले चित्रण म्हणजे लघुकथा होय.”

लघुकथेची अशी व्याख्या देऊन वा० ल० कुलकर्णी यांनी लघुकथा म्हणजे केवळ एक प्रसंगचित्र वा घटनाचित्र नव्हे. लघुकथा म्हणजे केवळ एक व्यक्तिचित्रही नव्हे आणि लघुकथा म्हणजे केवळ एका घटनावलीचे कालानुक्रमाने केलेले निवेदनही नव्हे. लघुकथेत व्यक्तिचित्रण हे व्यक्तिचित्रणासाठी नसते, तसेच प्रसंगचित्रण हेही प्रसंगचित्रणासाठी नसते. तर ह्या सर्व गोष्टी एका जीवनानुभवाला अर्थ देण्यासाठी अवतरत असतात. म्हणूनच लघुकथा ही ह्या सर्वांचीच मिळून बनलेली एक संघटना असते. एक अर्थपूर्ण सुव्यवस्था असते व तिचे सुसंघटित, एकात्म, सेंद्रिय, चैतन्यपूर्ण रूप आपणास जाणवत असते. सर्वच वाङ्मयप्रकार हे सुसंघटितता व्यक्त करतात. परंतु लघुकथेची सुसंघटना आपल्या डोळ्यांत विशेष भरते, याचे कारण हे सर्व तिला अत्यल्प अवकाशात साधायचे असते. कथात्म साहित्याला अत्यावश्यक ठरणाऱ्या सर्व महत्त्वपूर्ण घटकांची अल्पावकाशात साधलेली अर्थपूर्ण संघटना म्हणजे लघुकथा, असे तिच्या संबंधात म्हटले जाते.

डॉ. वा० ल० कुलकर्णी यांच्या कथाविषयक विचारांतून कथेचे स्वरूप तिचे तंत्र यांवर प्रकाश पडलेला दिसतो.

**कादंबरीच्या व्याख्या :**

**मॉरिस झेड. श्रोडर -**

“An adequate definition of the novel would, of courses, have to be totally comprehensive, exhaustive and infalliable. It

would have to borrow at once from the history of literature, the study of external form and the study of fictional matter of novels in general.”

कादंबरी या साहित्यप्रकाराची व्याख्या कशी असायला हवी हे सांगताना मॉरिस झेड. श्रोडर वरील विचार नोंदवतात.

“A fictitious prose narrative of considerable length in which characters and actions representative of real life are portrayed in a plot of more or less complexity.”

कॅथरीन लीव्हर यांनी केलेली कादंबरीची व्याख्या जास्तीतजास्त समावेशक आहे. ती अशी —

“कादंबरी म्हणजे कथनात्म लिखित गद्याचा, बऱ्यापैकी दीर्घ म्हणता येईल असा, लेखकाने निर्मिलेल्या नव्या आणि कल्पित वास्तवात वाचकाला गुंगवून टाकणारा रचनाबंध होय.”

“कार्यकारण शृंखलाबद्ध अशा कल्पित कथानकाच्या द्वारा मानवी जीवनाचे दर्शन घडविणारी सविस्तर ललित गद्य कथा म्हणजे कादंबरी.”

डॉ. श्यामसुंदर दास यांच्या मते, ‘उपन्यास मनुष्य के वास्तविक जीवन की काल्पनिक कथा है.’”

#### मुन्शी प्रेमचंद -

“मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र मात्र समझता हूँ। मानव चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।”

#### गुलाबराय -

“उपन्यास कार्यकारण शृंखला में बंधा हुआ वह गद्य कथानक है जिसमें अपेक्षाकृत अधिक विस्तार तथा पेचीदगी के साथ वास्तविक जीवनका प्रतिनिधित्व करनेवाले व्यक्तियों के संबंधित वास्तविक वा काल्पनिक घटनाओं द्वारा मानव जीवन के सत्य का रसात्मक रूपसे उद्धारन किया जाता है।”

कादंबरीची रचना संघराज्याच्या घटनेसारखी असते आणि दीर्घकथेची रचना एकात्म (युनिटी) राज्याच्या घटनेसारखी असते. कादंबरीत अनेक केंद्रे असतात. स्वतंत्रपणे विकास पावणारी अनेक कथाबीजे असतात, वेगवेगळ्या घटकांतून रचलेल्या अनुभवांच्या अनेक स्वायत्त संघटना असतात. या संघटना अर्थातच परस्परसंबंधी असतात. पुष्कळदा तिच्यातील भिन्न कथासूत्रे परस्परांच्या प्रगतीला मदत करतात. मात्र

असे नेहमीच असते असे नाही. कधीकधी या भिन्न कथासूत्रांतील पात्रांचा आणि त्यांच्या कृतींचा व्यावहारिक संबंध अत्यल्प असतो, गौण असतो किंवा मुळीच नसतो. पण ते काही असले तरी कोणत्याही कादंबरीतील या स्वायत्त अनुभवसंघटनांचा परस्परांशी कलात्मक संबंध मात्र निश्चित असतो. तसे नसले तर या संघटना एका कादंबरीत एकत्र येणे हे अर्थशून्य ठरेल.

कोणत्याही कादंबरीतील भिन्न अनुभवसंघटनांमधील हा कलात्मक संबंध विविध प्रकारचा असू शकतो. कधी त्यांपैकी एक अनुभवसंघटना प्रमुख असते आणि बाकीच्या दुय्यम असतात. तर कधी दोन अगर अधिक अनुभवसंघटना अगर कथासूत्रे सारख्याच तोलाची असतात. कधी त्यांत संवाद असतो तर कधी विरोध असतो. मात्र अनुभवसंघटनांमधला हा संबंध कोणत्याही स्वरूपाचा असला तरी काहीसा विस्कळित असतो. असे असणे या अनुभवसंघटनांच्या स्वायत्ततेमुळे अपरिहार्यच असते. साहजिकच कादंबरीचा परिणाम एकात्म नसतो तर बहुविध असतो. यामुळेच कादंबरीतल्या आशयाला एक प्रकारची व्यापकता व संपन्नता प्राप्त होते. पण त्या बरोबरच त्यात बांधेसूदपणा आणि एकात्मता मात्र नसते.

ह्याउलट दीर्घकथा ही स्वभावतःच बांधेसूद आणि एकात्म असते. एकाच अनुभवसंघटनेतून ती घडवलेली असते. ह्याचा अर्थ असा नव्हे की तिचा आशय अनेकांगी नसतो अगर तीत इतर आकृतिबंध नसतात. पण तिचा आशय अनेकांगी असला तरी बहुविध नसतो. तीत इतर आकृतिबंध असले तरी ते स्वायत्त नसतात.

दीर्घकथेचे आणखी एक वैशिष्ट्य असे की ती संपूर्णपणे भावनात्मक पातळीवर राहू शकते. ती शुद्ध भावकथा असू शकते, परंतु महाकाव्य ज्याप्रमाणे सतत भावकवितेच्या पातळीवर राहू शकत नाही. त्याचप्रमाणे कादंबरीदेखील शुद्ध भावकथा असू शकत नाही.

“दीर्घकथेतील ‘दीर्घ’ हा घटक दीर्घत्व सूचक असला तरी तो कथेच्या संदर्भातील आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे. याचाच अर्थ दीर्घकथा हा कथापण कायम राखणारा लघुकथेहून निराळा प्रकार मानावा लागतो. तो कथेच्याच जातीचा प्रकार असल्यामुळे कादंबरीशी नाते सांगू शकत नाही.” हे डॉ० विलास खोले यांचे मत लक्षात घेतले पाहिजे.

प्रा० गंगाधर पाटील यांनी कथनमीमांसेच्या (Naratology) आधारे मराठीत कथेसंबंधी विस्तृत विवेचन केले आहे. महाकाव्य, खंडकाव्य, कादंबरी, कथा हे सर्व कथनपर साहित्यप्रकार असून कथनरूप किंवा कथनगुणपरता हा त्यांच्यात वसणारा समान गुणधर्म आहे. हे कथनरूप व ही कथनगुणपरता हे कथा-कादंबरी या कथात्म साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून नोंदविता येईल. कथेची स्फुटता, तिचा

मर्यादित अवकाश हे कथेचे वेगळेपण आहे. कथेतील मर्यादित अवकाशामुळे कथा सामान्यतः व्यक्तीच्या किंवा समाजाच्या जीवनातील एखाद्या टप्प्याचे, विशिष्ट जीवनानुभवाचे चित्रण साधते, कादंबरीच्या जातीचे जीवनाच्या समग्रतेचे समावेशन कथेत संभवत नाही, असे नोंदविले आहे. जीवनाच्या समग्रतेचे दर्शन कथेत संभवत नाही, असे म्हणताना डॉ० सुधा जोशी यांनी कथा व कादंबरी यांतील भेद पुढीलप्रमाणे सांगितला आहे.

‘अनुभवाचे, रचनेचे एककेंद्रित्व हे कथेचे वैशिष्ट्य असते, तर कादंबरी ही बहुकेंद्री असते.’ असे विधान केले आहे, हे मुद्दाम नोंदवायला हवे.

कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र, प्रवासवर्णन हे सर्वच कथनपर साहित्यप्रकार आहेत. यांपैकी ‘चरित्र’ ही एका व्यक्तीच्या संपूर्ण जीवनाची किंवा त्यातील विशिष्ट कालखंडाची कहाणी असते. चरित्र लेखनामध्ये वस्तुनिष्ठतेला महत्त्व असते तसेच ते चरित्रनायकाच्या जीवनात प्रत्यक्षात घडलेल्या घटनाप्रसंगांशीच प्रामाणिक राहून लिहिणे आवश्यक ठरते. थोडक्यात, ‘सत्यपूर्ण व कलात्मक व्यक्तिदर्शन म्हणजे चरित्र होय.’ म्हणूनच प्रा. अ. म. जोशी यांनी चरित्र हे a truthful transmission of personality असते’, असे सांगितले आहे.

कोणत्याही चरित्रामध्ये ‘जन्म आणि मृत्यू’ या बिंदूंमध्ये चरित्रनायकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विकास कसा होत गेला हे सांगणे महत्त्वाचे असल्यामुळे त्यात निव्वळ वर्णन येऊन चालत नाही. तर चरित्रनायकाला ‘मानवी’ पातळीवर ठेवून त्याच्या व्यक्तित्वाचे दर्शन घडवावे लागते. हे साध्य करण्याकरिता चरित्रकाराजवळ कल्पकता असणे आवश्यक ठरते. ऐतिहासिक सत्य आणि कल्पिताचा आधार यांच्या मिश्रणामुळे चरित्र हा वाङ्मयप्रकार समीक्षेला आवाहन करणारा वाङ्मयप्रकार ठरला आहे.

‘आत्मचरित्र’ म्हणजे स्वतःचा स्वतःच लिहिलेला जीवनवृत्तांत होय.’ स्थूलमानाने कोणताही स्वतःच्या आयुष्याबद्दल व काळाबद्दल लिहिलेला वृत्तांत हा आत्मचरित्रात्मकच समजला पाहिजे. थोडक्यात, ‘आत्मचरित्र म्हणजे लेखकाने स्वतःच स्वतःच्या जीवनाचे काढलेले सत्यपूर्ण कलात्मक चित्र होय.’

आत्मचरित्रामध्ये आत्मचरित्रकार स्वतःच्या अखंड किंवा मर्यादून घेतलेल्या आयुष्याचे सत्यपूर्ण कलात्मक चित्र रेखाटत अशतो. उदा. अखंड आयुष्याचे चित्रण करणारे आत्मचरित्र म्हणजे वि. द. घाटे यांच्या ‘दिवस असे होते’ या आत्मचरित्राचा उल्लेख करता येईल; तर मर्यादून घेतलेल्या आयुष्याचे चित्रण करणारे आत्मचरित्र म्हणून मेजर रामचंद्र साळवी यांच्या ‘स्वाधीन की दैवाधीन’ या आत्मचरित्राचे नाव घेता येईल.

‘आत्मचरित्र’ हे त्याच्या कर्त्यानेच लिहिले पाहिजे, ते धंदेवाईक चरित्रकाराकडून लिहून घेणे योग्य नाही.

‘आत्मचरित्र’, ‘आत्मकथनपर’ लेखन या प्रकारच्या लेखनात स्मृतिसापेक्ष ‘मी’शी संबंधित अनुभव केंद्रस्थानी असतात. आत्मचरित्र हे स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचे सादरीकरण असल्यामुळे त्याच्यामागे स्वप्रकटीकरण आणि आत्मचिंतनाच्या प्रेरणा असतात. या वाङ्मयप्रकारात लेखक म्हणजेच ‘नायक’ स्वतःच्या आयुष्याचे निवेदन करतो. त्यामुळे ‘नायक व निवेदक’ या दोन्ही गोष्टी येथे एकत्र असतात. साहजिकच आत्मचरित्रात वस्तुनिष्ठेपेक्षा आत्मनिष्ठा जास्त असते.

‘चरित्र’, ‘आत्मचरित्र’ हे वाङ्मयप्रकार ललित आणि ललितेतर साहित्याच्या सीमारेषेवरचे साहित्यप्रकार आहेत. या दोन्ही प्रकारांमध्ये ‘कथनात्मकते’चे समान सूत्र आहे. तसेच या दोन्ही प्रकारांमध्ये निव्वळ वर्णन असून चालत नाही, तर नायकाच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विविध पैलूंबरोबर त्याच्या आयुष्याचा विकासक्रमही स्पष्ट व्हावा अशी अपेक्षा असते.

‘प्रवासवर्णन’ म्हणजे प्रवासपर सचित्र भाषण अगर व्याख्यान किंवा ‘परदेशात पाहिलेल्या किंवा घडलेल्या गोष्टींचा वृत्तांत’ होय. प्रवासवर्णनात्मक लेखन हे प्रथमपुरुषी असते. या प्रकारात लेखक हा निवेदकाच्या भूमिकेत असतो. पण त्याच्या व्यक्त होण्याला ‘प्रदेशाच्या’ मर्यादा असतात. कारण यांमध्ये निवेदकाएवढाच प्रदेशही महत्त्वाचा असतो. कोणत्याही प्रवासवर्णनातून प्रदेश, तेथील माणसे, निसर्ग, तिथला भूगोल, इतिहास, संस्कृती, धर्म, राजकारण, अर्थकारण व सामाजिक जीवन जाणवत राहाते. प्रवासी, प्रवास व प्रदेश या मूलभूत घटकांनीच प्रवासवर्णन साकारते. थोडक्यात, प्रवासवर्णनात लेखक व प्रदेश या दोहोंचेही समतोल व कलात्म दर्शन घडणे आवश्यक असते.

प्रवासवर्णन व आत्मचरित्र हे दोन्ही वाङ्मयप्रकार लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वावर आधारित वाङ्मयप्रकार आहेत. आत्मचरित्राप्रमाणे प्रवासवर्णनामध्ये प्रवासकर्ता लेखकच व्यक्त होत असतो. हे दोन्ही वाङ्मयप्रकार लेखकाच्या जीवनातील प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टींवर आधारित असतात. म्हणून या दोन्ही प्रकारांच्या मुळाशी सत्याधिष्ठित अनुभूत असते. लेखकाने स्वतः व्यक्त होणे, हे या दोन्ही प्रकारांचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. मात्र आत्मचरित्रापेक्षा प्रवासवर्णनात व्यक्त होणारे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व अधिक पारदर्शक असते. कारण या प्रकारात ‘स्व’च्या प्रकटीकरणास पूर्ण मोकळीस असते. यातील ‘मी’ लौकिक व कलात्मक अशा दोन्ही पातळ्यांवर व्यक्त होतो. प्रवासवर्णनातील लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व आणि ह्या व्यक्तिमत्त्वाचा लौकिकाच्या पातळीवरील विविध पद्धतींनी होणारा आविष्कार प्रवासवर्णनाला वाङ्मयप्रकार म्हणून मान्यता मिळवून देतो; कादंबरीप्रमाणे

रंजक बनवू शकतो. उदा. अनंत काणेकर यांचे 'धुक्यातून लाल ताऱ्याकडे', गंगाधर गाडगीळ यांचे 'साता समुद्रा पलीकडे', प्रभाकर पाध्ये यांचे 'तोकोनामा', रा. भि. जोशी यांचे 'वाटचाल' इत्यादी.

कथा-कादंबरीसारखे वास्तववादी व कलात्म चित्रण प्रवासवर्णनाला वेगळेपणा प्राप्त करून देते. रंजक व ललित बनविते.

प्रारंभीच्या काळातील प्रवासवर्णने ही आत्मवृत्तेच आहेत. उदा. गोडसे भटजी यांचे 'माझा प्रवास' हे प्रवासवर्णन.

थोडक्यात या प्रकारात केवळ स्थल-प्रदेशाची वस्तुनिष्ठ वर्णने, त्यांचा इतिहास अभिप्रेत नसतो. तर स्थळप्रदेशाचे व्यक्तित्व आणि ते पाहणाऱ्या, अनुभवाऱ्या लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व यांच्यातील अद्वैत साधणारी अनुभवविशिष्टता हे प्रवासवर्णनाचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. प्रवासकालीन अनुभवांचा स्मृतिरूप संस्कार जागवून स्थळ-प्रदेशाचे शब्दचित्र आकाराला येते तेव्हा 'मी'च्या अनुभवांना-संस्कारांना प्रदेशाच्या वस्तुनिष्ठ वर्णनापेक्षा अधिक प्राधान्य मिळते.

'व्यक्तिचित्र' लेखन हा प्रकार दोन पातळ्यांवर हाताळला जातो. एक काल्पनिक पातळीवरील व्यक्तिचित्रे. उदा. पु. ल. देशपांडे यांचे 'व्यक्ती आणि वल्ली' आणि वास्तव पातळीवरील व्यक्तिचित्रे. उदा. पु. ल. देशपांडे यांचे 'गणगोत'

व्यक्तिचित्रे जेव्हा लेखकाच्या अनुभवांचा भाग म्हणून अवतरते तेव्हा ते निखळ, वस्तुनिष्ठ शब्दचित्र असत नाही. निवेदक 'मी'चा अनुभव स्पर्श त्याला प्राप्त झालेला असतो. म्हणून या प्रकारात 'निवेदक' हा महत्त्वाचा घटक असतो.

ललित गद्य लघुकथेसारख्या कथनात्मक वाङ्मयप्रकाराचा तोंडवळा घेऊन अवतरते. त्यामुळे अनेकदा 'कथा' की 'ललित गद्य' असा संभ्रम निर्माण होतो. उदा. श्रीनिवास विनायक कुलकर्णी यांचे 'डोह', गौरी देशपांडे यांचे 'विंचुर्णीचे धडे'. मात्र कथेत घटनाकेंद्री अनुभवांची मांडणी असते, तर ललित गद्यात घटनेला गौण स्थान असून अनुभवावर अधिक भर असतो. तसेच कथेतील निवेदक 'मी' हे कल्पित पात्र असते. मात्र ललित गद्यातील 'मी' हा स्वतः लेखक असतो. तो लेखकाच्या व्यक्तित्वापासून पूर्णपणे अलिप्त होत नाही.

थोडक्यात ललित गद्य हे 'लेखकाच्या आत्मनिष्ठ अनुभवांना केंद्रवर्ती ठेवून लिहिले जाणारे, विविध लवचिक घाटांचे पण एकाच कुळातील लेखनप्रकार आहेत.'

कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र, प्रवासवर्णन हे सर्वच कथनपर साहित्यप्रकार आहेत. त्यामुळे या सर्व साहित्यप्रकारांमध्ये 'निवेदक' हा असतोच तसेच या सर्व



साहित्यप्रकारांमधील कथनाचा 'काल' हा भूतकालच असतो मात्र कालाची गुंफण साहित्यप्रकारानुसार वेगवेगळी ठरते. तसेच यामध्ये येणारी घटनांची गुंफण करताना कथनाच्या पातळीवर या घटना खऱ्या वाटाव्यात अशा प्रकारे करणे आवश्यक असते.

चरित्र आणि आत्मचरित्र यांच्या केंद्रस्थानी थेटपणे प्रत्यक्षातील व्यक्ती असते, कथा-कादंबरीत तशी ती नसते. लेखकाच्या भावाविश्वातील एखादी व्यक्ती 'पात्र' म्हणून कथा-कादंबरीत प्रविष्ट झाली तरी ती कल्पकतेच्या अवगुंठनात प्रकट होते. कथा-कादंबरीतील पात्रे Paper being तर चरित्र, आत्मचरित्र व प्रवासवर्णन यांमधील व्यक्तिरेखा Real being असतात. कथा कादंबरीतील निवेदक हा लेखकाने निर्माण केलेला असतो आणि निवेदकाला प्रथमपुरुषी, तृतीयपुरुषी, द्विस्तरीय निवेदनपद्धती अशा विविध निवेदनपद्धतींचा मुक्त वापर करता येतो. अशा वापरातून कथा-कादंबरीला कलात्म आणि सौंदर्यात्म रूप प्राप्त होत असते. कथार्थातून प्रकटणारा जीवनाशय अनेकविध परिमाणांनी साकार होत असतो. चरित्रात चरित्रनायकाच्या आयुष्याकडे चरित्राचा निवेदक बाहेरून पाहतो त्यामुळे प्रामुख्याने तृतीयपुरुषी निवेदनपद्धतीचा आधार आवश्यक ठरतो आणि आत्मचरित्रात व प्रवासवर्णनात निवेदक स्वतःचीच कथा किंवा स्वतः केलेला प्रवास सांगत असल्याने प्रथमपुरुषी निवेदनपद्धती अनिवार्य ठरते. अपवादानेच आत्मचरित्रात वेगळी निवेदनपद्धती स्वीकारता येते. (उदा० 'एक झाड दोन पक्षी' - विश्राम बेडेकर)

आत्मचरित्र आणि प्रवासवर्णन या साहित्यप्रकारांतील निवेदक हा लौकिकातील लेखकच असतो. म्हणून या साहित्यप्रकारांत लेखकाने अनुभवलेल्या व्यक्ती, प्रदेश, इत्यादी लेखकाच्या दृष्टिकोणातून साकारतात. कथा-कादंबरीमध्ये लेखकाने निर्माण केलेल्या निवेदक-पात्राची जीवनदृष्टी कधी पात्रांच्या जीवनदृष्टीत मिसळून गेलेली असते तर कधी ती 'स्व'तंत्र असते.

चरित्र-आत्मचरित्रात येणाऱ्या घटना, प्रसंग, व्यक्तिरेखा यांविषयी सत्यासत्याचे प्रश्न निर्माण होतात. कथा-कादंबरीतील घटना-प्रसंग आणि पात्र यांविषयी असे सत्यासत्याचे प्रश्न उपस्थित करणे अप्रस्तुत ठरते. चरित्र-आत्मचरित्रात प्रांजळपणाला महत्त्व असते. सर्वसाधारणपणे चरित्राच्या केंद्रस्थानी असामान्य व्यक्तीची निवड केलेली असते. कथा-कादंबऱ्यांमध्ये काळाच्या ओघात बदल होत केंद्रस्थानी सर्वसामान्य व्यक्तीही आलेल्या दिसतात.

कथा-कादंबरीतील वातावरणनिर्मिती ही कल्पकतेने नटलेली असते तर चरित्र, आत्मचरित्रामध्ये निवेदक वर्णनाच्या माध्यमातून वास्तवाला कल्पकतेच्या पातळीवर नेत असतो.

कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र, प्रवासवर्णन या साहित्यप्रकारांमध्ये ज्या घटना-प्रसंगांचे कथन येते त्या घटना-प्रसंगांचा कालक्रम कोणता असावा, कोणते तत्त्व त्यापाठीमागे स्वीकारावे याचे स्वातंत्र्य निवेदकांना घेता येते. म्हणूनच चरित्र-आत्मचरित्रामध्येही नैसर्गिक कालक्रमाची मोडतोड झालेली आढळते. त्यामुळे या सर्वच साहित्यप्रकारांना कलात्मता प्राप्त होते.

कथा, कादंबऱ्यांप्रमाणे चरित्र, आत्मचरित्र, प्रवासवर्णन या साहित्यप्रकारांमध्ये कथन, वर्णन, संवाद, भाष्य या निवेदनपद्धतीच्या उपांगांचा वापर होताना दिसतो.

कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र व प्रवासवर्णन या साहित्यप्रकारांचे काही घटक सारखे असलेले दिसतात, पण त्या त्या साहित्यप्रकारांनुसार त्यांचे कार्य काही अंशी बदलताना दिसते.

#### स्वअध्ययन -

- १) 'कथा' या साहित्यप्रकाराच्या विविध व्याख्या लिहा.
- २) 'कादंबरी' या साहित्यप्रकाराच्या विविध व्याख्या लिहा.
- ३) कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र व प्रवासवर्णन या कथनपर साहित्यप्रकारांचे स्वरूप समजावून सांगा.
- ४) कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र व प्रवासवर्णन या कथनपर साहित्यप्रकारांतील साम्य-भेदांचा स्थूल परिचय करून द्या.

डॉ. भारती तेंडुलकर

#### संदर्भ -

१. अंजली सोमण, 'प्रास्ताविक', मराठी कथेची स्थितिगती, प्रतिमा प्रकाशन, पुणे, १९९५, पृ० ८.
२. Shaw Valerie, The Short Story - A critical Introduction, Logman, New York, 1983, pg. 9.
३. Encyclopedia of Britannica, Macropoedia Volume 16, pg. 711.
४. फडके ना० सी०, प्रतिभासाधन, देशमुख आणि कंपनी, पुणे, आ० ७वी, १९६०, पृ० १९४.
५. फडके ना० सी०, लघुकथालेखन : मंत्र आणि तंत्र, प्रतिमा प्रकाशन, पुणे,

६. जोशी सुधा, कथा : संकल्पना आणि समीक्षा, मराठी विभाग, मुंबई विद्यापीठ आणि मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, २०००, पृ० १५.
७. कुलकर्णी वा० ल०, मराठी विश्वकोश, लक्ष्मणशास्त्री जोशी (संपा.), खंड ३, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई, १९७६, पृ० २५५.
८. Shroder, Maurice, 'The Novel as a Genra', an essay included in The Theory of Novel, ed. by Phillip Stevick, The Free Press, New York, 1967, pg. 14.
९. William little, The shorter Oxford English dictionary, pg. 1341.
१०. गणोरकर प्रभा, डहाके वसंत (संपा०), वाङ्मयीन संज्ञा-संकल्पना कोश, भटकळ फाउण्डेशन, मुंबई, आ० १ली, २००१.
११. कुलकर्णी श्री० मा०, कादंबरीची रचना : स्वरूप, सामुग्री व व्याख्या, उन्मेष प्रकाशन, नागपूर, पृ० १५.
१२. गाडगीळ गंगाधर, 'रंगांगण', साहित्याचे मानदंड, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६२, पृ० २०७-२०८.
१३. खोले विलास (संपा०), 'प्रस्तावना' राजेन्द्र बनहट्टी यांच्या निवडक दीर्घकथा, प्रतिमा प्रकाशन, पुणे, आ० १ली, १९९८.
१४. पाटील गंगाधर, 'कथनमीमांसा', अनुष्टुभ, दिवाळी अंक, १९९१, पृ० ८७.
१५. सावंत वसंत, प्रवासवर्णन एख वाङ्मयप्रकार, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई, १९८७.



## कथांचे वर्गीकरण

डॉ. पुष्पलता राजापुणे तापस

उद्दिष्टे :

१. पुराण कथेचे स्वरूप उलगडून पाहाणे.
२. लोककथा म्हणजे काय ते तपासणे.
३. लोककथेचे विविध प्रकार समजावून घेणे आणि त्या कथांचे स्वरूप जाणून घेणे.
४. आधुनिक कालखंडातील लघुकथेचे, नवकथेचे स्वरूप समजावून घेणे.
५. गूढकथा व रहस्यकथा यांचे स्वरूप लक्षात घेणे.

मानवी समूहाला कथा सांगण्याची व ऐकण्याची मनःपूर्वक ओढ असलेली दिसते. ही कथा सांगण्या-ऐकण्याची परंपरा शतकानुशतके, अव्याहतपणे सुरु असलेली आढळते. स्वाभाविकच काळाच्या प्रत्येक टप्प्यावर विविध कथाप्रकार उदयास आले आहेत. काही कथाप्रकारांचे जतन, संवर्धन मौखिक परंपरेने केले तर काही कथाप्रकार त्या त्या काळातील विविध ग्रंथांनी जतन करून ठेवले आहेत. प्रस्तुत प्रकरणात कथांच्या विविध प्रकारांची ओळख करून घ्यावयाची आहे. कथांचे वर्गीकरण विषय, आशय व रचना यांनुसार करता येते. इथून पुढे या प्रकारच्या वर्गीकरणांतर्गत मोडणाऱ्या कथाप्रकारांची ओळख करून घ्यावयाची आहे.

### पुराणकथा

आदिम व प्रगत अशा सर्व धार्मिक समाजांमध्ये कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात निश्चितपणे आढळणारी विशिष्ट प्रकारची पवित्र कथा.

“विश्वातील म्हणजे आकाश, अंतरिक्ष व पृथ्वीवरील वनस्पती, प्राणी, मानव इत्यादिकांच्या जीवनातील घडामोडी कशा झाल्या व होतात. किंवा कालचक्रानुसार व ऋतुचक्रानुसार विश्वातील विविध पदार्थांच्या नानाविध अवस्था कशा अस्तित्वात आल्या व येतात यासंबंधी; त्याचप्रमाणे निसर्गातील परंतु निसर्गनियंत्रक अशा अलौकिक शक्तींची विविध रूपे, चरित्रे, विग्रह व लीला यांच्यासंबंधी धार्मिक श्रद्धेने केलेले निवेदन म्हणजे पुराणकथा होय.” अशी तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी यांनी पुराणकथेची व्याख्या केलेली आहे.

पुराणकथेत धर्माची, कर्मकांडादी अंगे, यातुक्रिया व तत्संबंधी अलौकिक शक्ती यांचा महिमा वा माहात्म्य सांगितलेले असते, पुराणकथेस दैवतकथा, पुराकथा, दिव्यकथा किंवा मिथ्यकथा असेही म्हणतात.

पुराणकथा हे सर्वच धर्माचे अंग असते. व्यापक अर्थाने पुराणकथा हे कमी जास्त प्रमाणात अखिल मानवी संस्कृतींचे एक अंग आहे. पुराणकथानिर्मितीची प्रवृत्ती ही सार्वत्रिक आणि सार्वकालिक असून ती मानवाची एक गरज आहे, असेही आजपर्यंतच्या पुराणकथांच्या इतिहासावरून काही तत्त्ववेत्त्यांचे मत झाले आहे.

इंग्रजीमध्ये पुराणकथासमुच्चय व पुराणकथाविद्या या अर्थानी 'मिथ' या शब्दापासून बनलेला 'माइथॉलजी' हा स्वतंत्र शब्द वापरला जातो. प्रस्तुत संदर्भात मात्र पुराणकथाही एकच संज्ञा पुराणकथा, पुराकथासमुच्चय आणि पुराणकथाविद्या या तीनही अर्थांची वाचक म्हणून वापरलेली आहे.

उदाहरणार्थ, विश्वोत्पत्तीच्या काही पुराणकथा, वैदिक हिंदू, यहूदी, ख्रिस्ती व इस्लाम या मोठ्या विद्यमान धर्मातील विश्वोत्पत्तीच्या वा धर्मोत्पत्तीच्या पुराणकथा या संदर्भात लक्षात घ्याव्यात. ऋग्वेदातील पुरुषसूक्तात (१०.९०) आलेली पुराणकथा अशी : देवांनी केलेल्या आद्य यज्ञात पुरुषाची आहुती देण्यात आली. त्या पुरुषाच्या मनापासून चंद्र, डोळ्यांपासून सूर्य, मुखापासून इंद्र व अग्नी, प्राणापासून वायू, नाभीपासून अंतरिक्ष, मस्तकापासून तारकागणांनी भरलेले आकाश, पायांपासून भूमी आणि कानांपासून दिशा निर्माण झाल्या. तो पुरुष पुन्हा प्रकट झाला. त्याचे मुख म्हणजे ब्राह्मण, त्याचे बाहू म्हणजे क्षत्रिय, त्याच्या मांड्या म्हणजे वैश्य आणि त्याचे पाय म्हणजे शूद्र होत. देवांनी यज्ञाच्या योगाने यज्ञपुरुषाची पूजा केली. त्या यज्ञातील आचार हेच प्रथमधर्म ठरले. याचे तात्पर्य असे की ते आचार उत्तरकालीन मानवांच्या दृष्टीने अनुकरणीय पूर्वोदाहरण ठरले.

### पुराणकथांची निर्मिती-उद्देश

विविध कारणांनी व उद्देशांनी पुराणकथा निर्माण झाल्याचे दिसते.

१) भूकंप, ग्रहणे, धूमकेतूंचे प्रकट होणे, वादळे, मृत्यू इत्यादी घटना का घडतात? यांसारख्या प्रश्नांची उत्तरे देण्यासाठी प्राचीन मानवांनी पुराणकथा निर्माण केल्या.

२) वर्तमान समाजव्यवस्था, पवित्र मानलेल्या चालीरीती, समाजातील उच्च-नीच पदे इत्यादींचे समर्थन करणे, हाही पुराणकथांचा एक उद्देश असतो. राजे, धर्मगुरू, शामान इत्यादी लोक अशा कथांचा उपयोग करून घेतात.

३) सर्वसामान्य मानवाला धार्मिक आचारविचारांचे, शुभाशुभ कर्मांचे किंवा नीतिअनीतीचे महत्त्व समजण्याकरिता केवळ बुद्धी व इंद्रिये यांचा उपयोग होत नाही. पुराणकथेने त्यांचे महत्त्व मनात बिंबते. स्वर्ग व नरक, पुनर्जन्म, देव, असूर, राक्षस, भूत, पिशाच इत्यादिकांच्या पुराणकथेतील वर्णनाने धार्मिक आचारांचे महत्त्व पटते.

### पुराणकथा रचना व प्रभाव

आजूबाजूच्या वातावरणाचा आणि विशिष्ट प्रदेशातील नैसर्गिक परिस्थितीचा पुराणकथांचा रचनेवर आणि स्वरूपावर प्रभाव पडतो. उदाहरणार्थ, कृषिसंस्कृतीमधील लोकांत पाऊस, वारा, सूर्य, पीक इत्यादी कृषीशी संबद्ध अशा घटनांच्या कथा आढळतात. आफ्रिकन लोक काळ्या लोकांच्या उत्पत्तिविषयक कथा सांगतात. इंडोनेशिया, मेलानीशिया, पॉलिनीशिया इत्यादी समुद्र सन्निध विभागातील लोक विश्वनिर्मितीपूर्वी सर्वत्र समुद्रच होता, असे आपल्या पुराणकथांमध्ये सांगतात. पुराणकथा ज्या काळात व संस्कृतीच्या ज्या अवस्थेत निर्माण होतात, त्या काळाचा व अवस्थेचाही त्यांचा रचनेवर प्रभाव पडतो.

### पुराणकथा व कर्मकांड

पुराणकथा व कर्मकांड या दोन्ही गोष्टी एकमेकींशी निगडित असतात. किंबहुना पुराणकथेशिवाय कोणतेही कर्मकांड पूर्ण होतच नाही. पुराणकथा (मिथ) ही कर्मकांडाची फलश्रुती सांगत असते. उदाहरणार्थ, वैदिक सोमयाग. यज्ञमंडपाकडे सोम आणण्याचे कर्म चालू असताना सोम हा स्वर्गातून कसा आला याचे वर्णन यामध्ये करतात. ख्रिस्ती लोक प्रभूभोजन (युखॅरिस्ट) हा धार्मिक समारंभ करतात. या कर्मकांडाचा येशू ख्रिस्ताच्या क्रूसावर झालेल्या वधाच्या कथेशी संबंध असतो.

कित्येकदा कर्मकांड व पुराणकथा यांचा संबंध कालांतराने क्षीण वा नष्ट होतो. हा संबंध क्षीण वा नष्ट झाल्यानंतर कित्येकदा पुराणकथेचे कथन हेच कर्मकांड बनते.

### पुराणकथा व कल्पनाशक्ती

तर्कशक्ती, बुद्धिवाद, वैज्ञानिक दृष्टिकोन इत्यादींच्या आधारे विश्वाचे स्पष्टीकरण जेव्हा मिळत नव्हते तेव्हा स्वैर व बेलगाम कल्पनाशक्तीच्या द्वारे असे विश्वाचे स्पष्टीकरण करण्याचे काम पुराणकथांनी केलेले आहे. स्वैर कल्पनाशक्ती जेव्हा पुराणकथांची निर्मिती करते तेव्हा ती अनुभवातील पदार्थ घेऊनच आपले मानसिक विश्व निर्माण करते. उदाहरणार्थ, नेहमी पाहिलेला मानव आणि सिंह या दोन पदार्थांच्या अवास्तव मिश्रणाने नरसिंहाची पुराणकथा तयार होते.

### पुराणकथा व नीतिमूल्ये

मानवी नैतिक संकल्पना कमी जास्त प्रमाणावर बाजूस सारून त्या तयार होतात. सृष्टीत उत्पत्तिस्थितिलयांचे चक्र सुरू असते. त्यावर जननक्रिया व मृत्यूची प्रक्रिया, स्त्रीपुरुषसंबंध मानवी जीवनप्रवृत्तींचा कल्पनाशक्तीच्या द्वारे आरोप करून पुराणकथा तयार होतात. अनेकदा पुराणकथांमधून आधुनिकांच्या नीतिकल्पनेला धक्का देणाऱ्या मनुष्यहत्या, नरमांसभक्षण, फसवणूक, व्याभिचार, अगम्य आप्तसंभोग इत्यादी घटना आढळतात. ग्रीक, इजिप्त, जपान, इस्त्राएल इत्यादी कितीतरी देशांच्या पुराणकथांतून बाप व मुलगी वा भाऊ व बहीण यांच्यातील विवाहाच्या अनेक कथा आढळतात.

### पुराणकथा व अद्भुतता

पुराणकथेत अलौकिक अद्भुत व अविश्वासाह घटना आढळतात. उदाहरणार्थ, अयोनिज जन्म, पशुपक्ष्यांचे संभाषण, समुद्रप्राशन इत्यादी विज्ञानाधिष्ठित नियमांच्या आधारे अशा घटनांचे समर्थन करता येत नाही. बहुतेक वेळा या घटना मानवी अनुभवांच्या विरुद्धच असतात, परंतु धर्म व कर्मकांड यांच्याशी निगडित असल्यामुळे सश्रद्ध माणसांकडून त्यांच्या सत्यतेविषयी शंका व्यक्त केली जात नाही.

### पुराणकथा व प्रतीकात्मकता

पुराणकथा ही रूपककथा असते, ती चित्रभाषा असते आणि तिच्यामधून काहीतरी गूढ सत्य व्यक्त केले जाते, म्हणजेच तिच्यात चित्रात्मकता वा प्रतीकात्मकता असते. पुराणकथांचे स्वरूप प्रतीकात्मक मानल्यामुळे एरव्ही त्या कथांतून आढळणारी विसंगती व अनैतिकता नाहीशी होते. उदाहरणार्थ, रावणाला दहा मुखे होती, हे रावणाचे हेर सर्व दिशांनी संचार करीत होते. या तथ्यावरचे रूपक मानले, म्हणजे दशमुखत्वाची शरीररचनेशी येणारी विसंगती दूर होते.

### पुराणकथा व आधुनिक काळ

आधुनिक काळात नव्या पुराणकथांची निर्मिती खूपच कमी होत चालली आहे. पुराणकथांच्या निर्मितीला आवश्यक असे वातावरण व मनोवृत्ती आजच्या समाजात उरलेली नाही. पूर्वजांच्या कृत्यांचे तंतोतंत अनुकरण करण्याची प्रवृत्ती संपली असून सत्याची नवी व अपूर्व रूपे शोधण्याचा प्रयत्न सुरू झाला आहे. ही प्रवृत्ती पुराणकथांच्या निर्मितीला मारक आहे. तरीही साधुसंत त्यांचे चमत्कार इत्यादी विषयी लहानमोठ्या पुराणकथा निर्माण होतात व पुढे होतीलही.

### पुराणकथा आणि धर्म व संस्कृती

पुराणकथा हे धर्माचे एक महत्त्वाचे अंग असल्यामुळे आणि विशिष्ट समाजाचे धार्मिक विचार हे त्यांच्या पुराणकथांतून व्यक्त होत असल्यामुळे पुराणकथांचा धर्माशी अत्यंत निकटचा संबंध असतो. ज्यांनी कथा निर्माण केल्या आणि पिढ्यान्पिढ्या जपल्या त्या लोकांचे आचारविचार, जीवनपद्धती इत्यादी कथांतून प्रतिबिंबित झाल्या आहेत, असे दिसते. तात्पर्य, एखाद्या समाजाची प्राचीन काळातील अवस्था काय होती, हे त्याच्या पुराणकथांवरून कळते. कला, धर्म, कर्मकांड, यातुक्रिया इत्यादीना उत्तेजन देऊन संस्कृतीला समृद्ध करण्यामध्ये पुराणकथांचा वाटा मोठा असतो.

### पुराणकथा व भाषा

पुराणकथांची निर्मिती व अभ्यास यांमध्ये भाषेचाही मोठा वाटा असतो. उदाहरणार्थ, भाषेच्या व्याकरणानुसार शब्दांना असलेल्या लिंगांचा पुराणकथांतील देवादिकांच्या स्वरूपावर प्रभाव पडतो. ज्या लोकांनी सूर्याला पुरुष मानले त्यांचा भाषेत सूर्य या अर्थाचा शब्द पुल्लिंगी आणि ज्यांनी सूर्याला स्त्री मानले त्यांच्या भाषेत तो शब्द स्त्रीलिंगी होता असे

दिसते. पुराणकथा व भाषा ही दोन्ही विशिष्ट आशयाचे निवेदन करणारी संदेशवहनाची साधने असल्यामुळे त्यांचा निकटचा संबंध आहे.

### पुराणकथा साहित्यप्रकार

इतर साहित्यिक कथांप्रमाणे पुराणकथांतही कथानक, व्यक्तिचित्रण, मनोरंजन इत्यादी वाङ्मयीन तत्वांना स्थान असते. पुराणकथांमध्ये असे तत्त्व असल्यामुळे त्यातून विविध प्रकारच्या ललित साहित्याला प्रेरणा मिळते.

पुराणकथा व लोककथा यांचे विषय अनेकदा एकच असतात. दोन्ही कथा परंपरागत असतात. परंतु दोहोंपैकी कोणाची निर्मिती आधी झाली आणि कोणी कोणाच्या विषयांची उसनवारी केली हे ठरविणे अवघड असते. काही लोककथा म्हणजे तयार होत असलेल्या पुराणकथा असतात. तर काही लोककथा या भग्न पुराणकथांचे अवशेष असतात.

### पुराणकथांचे विषय

विश्वातील कोणताही विषय पुराणकथांनी वर्ज्य मानलेला नसल्यामुळे त्यांचे स्वरूप विश्वव्यापक असते.

उदाहरणार्थ, विश्व, देवदेवता, मानव, पशुपक्षी, पृथ्वी, समुद्र, नदी इत्यादीची निर्मिती कशी झाली याविषयीच्या कथा बहुतेक समाजातून आढळतात. उदाहरणार्थ, देवतेचे अश्रू वा घाम यांपासून नदी निर्माण झाली.

एका ग्रीक कथेनुसार प्रॉमीथिअसने जमीन व पाणी यांच्यापासून किंवा स्वतःच्या अश्रूंपासून पहिले मानवशरीर निर्माण केले आणि अथीनाने त्यात प्राण भरले.

एका चिनी कथेनुसार जेड या सर्वश्रेष्ठ देवाने मानवजात निर्माण केली.

राजा, वीर पुरुष, ऋषीमुनी वा एखादा वंश यांची निर्मिती चंद्र वा सूर्य यांच्यापासून झाल्याच्या कथा अनेक ठिकाणी आढळतात. सूर्य हा रामाच्या रघुवंशाचा पूर्वज होता. ईजिप्तमध्ये फेअरो राजाला त्याची प्रजा सूर्यदेव मानत असे.

### भारतीय पुराणकथा

वैदिक काळापासून ते थेट आधुनिक काळापर्यंत पुराणकथांचा प्रवाह विकसित होत आलेला आहे. भारतासारख्या विशालकाय व विविधतेने भरलेल्या देशात राष्ट्रीय व सांस्कृतिक एकात्मता निर्माण करण्याचे महान कार्य भारतीय पुराणकथांनी केले आहे. ज्ञानमार्ग, भक्तिमार्ग, वैष्णव, शैव, पाशुपत, तंत्रमार्ग इत्यादिकांनी आपापल्या पुराणकथा निर्माण केल्याचे दिसते.

- १) वैदिक पुराणकथा.
- २) पुराणेतिहासातील कथा.
- ३) बौद्ध पुराणकथा.
- ४) जैन पुराणकथा.



### लोककथा

लोककथांमध्ये परंपरेने चालत आलेला सांस्कृतिक आशय शिलीभूत झालेला असतो. लोकमानसातील श्रद्धा, रूढी, लोकविश्वास, यातुविद्या यांची सांस्कृतिक सामग्री अशा कथांमध्ये असल्याने मानववंशविज्ञानाच्या व समाजशास्त्राच्या अभ्यासात लोककथांना विशेष महत्त्व दिले जाते. जगभरच्या लोककथांच्या आकृतिबंधात काही समान धागे असतात. आशय आणि आकृतिबंधातील अशा समान तत्वांशांना 'मोटिफ' किंवा 'कल्पनाबंध' असे म्हणतात.

एका पिढीपासून दुसऱ्या पिढीपर्यंत मौखिक परंपरेने चालत आलेल्या गोष्टींना लोककथा म्हणता येईल. अशा लोककथा प्रत्येक समाजात प्रचलित असतात. लोकसाहित्याच्या अध्ययनात लोककथांचे स्थान महत्त्वपूर्ण असून, व्यापकता आणि प्रचुरता यांच्या दृष्टीनेही त्यांचे मूल्य अधिक आहे.

लोककथांची वर्गवारी अनेक पंडितांनी अनेक प्रकारे केली आहे. प्राचीन आचार्यांनी कथांचे वर्गीकरण कथा व आख्यायिका अशा दोनच भागांत केले आहे. कविकल्पनेतून निर्माण होते, ती कथा होय. उदाहरणार्थ, बाणभट्टाची कादंबरी व दण्डीचे दशकुमारचरित. आख्यायिका म्हणजे ऐतिहासिक घटनेवर आधारलेली कथा. बाणाचे हर्षचरित हे आख्यायिकेचे उत्कृष्ट उदाहरण होय. या आख्यायिकेची कथावस्तू वर्धनवंशाचा प्रसिद्ध पुरुष महाराज हर्ष याच्या जीवनाशी संबंधित आहे.

भारतातल्या तीर्थक्षेत्रांच्या कथाही दंतकथाच असून, त्या विपुल आहेत. त्याही स्थानिकच असतात. 'इथे भीमाने नदीला बांध घातला, इथे रामाने वाळूचे लिंग स्थापले, इथे सीतेने तांदूळ धुतले, इथे गणपतीने रावणाला फसवून आत्मलिंग खाली टाकले. इथे शकुंतलेचे बाळपण गेले, इथे ऋष्यशृंग जन्माला, इथे अगस्त्यांचा आश्रम होता, वगैरे आख्यायिका जिथे जाल तिथे ऐकू येतील. एवढेच नव्हे, तर एकच आख्यायिका शंभर ठिकाणी चिकटलेली आढळेल'. असे मत दुर्गा भागवत यांनी व्यक्त केले आहे.

नल-दमयंती, हरिश्चंद्र, शिबी, दधीची यांच्या कथा या मुळात लोककथाच होत्या. पुराणकारांनी त्या परिष्कृत करून आपल्या ग्रंथांत समाविष्ट करून घेतल्या. सृष्टीची उत्पत्ती आणि प्रलय या कथाही मुळात लोककथाच होत्या. पुराणकारांनी त्यांच्यावरही संस्कार केले. बहुतेक आदिवासी जमातींत उत्पत्ती-प्रलयाच्या कथा आढळतात. त्या अजून पुराणांच्या बाहेरच राहिल्या आहेत. दैवतकथा, नक्षत्रकथा, ऋषिकथा यांचाही समावेश पौराणिक कथांत करता येईल. देवतांच्या हातांतील आयुधांच्याही कथा आहेत. त्याही पुराणकारांनी लोकांतूनच घेतल्या असल्या पाहिजेत.

डॉ० अलेक्झांडर क्राप (Alexander Krappe) यांनी लोककथांचे १) परीकथा किंवा अद्भुतकथा, नर्मकथा (Merry Tale), प्राणिकथा (Animal Tale), स्थानिक

कथा (Local Legend), भटकी कथा (Migratory Legend) गद्य सागा असे प्रकार कल्पिलेले आहेत. यानंतर आपण 'परीकथा' या प्रकाराचे स्वरूप समजावून घेऊ.

### परीकथा

रवींद्रनाथ टागोरांनी Fairy-tale या शब्दाला परीकथा ही संज्ञा सुचविली व ती रूढ झाली. त्यांच्या मते ही अद्भुतकथा असते.

संस्कृतमध्ये 'परीकथा' ही संज्ञा आणखी वेगळ्या अर्थाने योजिली जाते. 'कथा' आणि 'आख्यायिका' या दोन प्रकारांच्या प्रभावातून 'परीकथे'चा घाट तयार होतो. युद्ध, कन्याविरह, विप्रलंभविरह हे आख्यायिकेचे विषय परीकथेतही आढळतात. या परीकथांमधील अद्भुताचा रंग कारुण्यमिश्रित असतो. भारतीय परीकथांचा नायक सामान्यपणे राजकुलातला नसतो. तो अमात्य, व्यापारी किंवा ब्राह्मण असतो. म्हणून पाश्चात्य 'परीकथा' आणि संस्कृतातील 'परीकथा' या दोन्ही प्रकारांत मूलभूत भेद आहे. असे मत दुर्गा भागवत यांनी व्यक्त केले आहे.

परीकथा किंवा अद्भुतकथा (Fairy Tale) परीकथेत नायक किंवा नायिका कथेतली मध्यवर्ती व्यक्ती असते. त्या व्यक्तीभोवती अनेक पराक्रमांची, चमत्कारांची किंवा प्रसंगांची उभारणी झालेली असते. या प्रसंगांच्याच सर्वांत लहान पण मूलघटकांना कथाबीजे म्हणतात. कथेतल्या किंवा गीतातल्या आणि कलाकृतीतल्या या बीजरूप अंशाला शास्त्रीय परिभाषेत कल्पनाबंध (Motif) असे म्हणतात. अनेक कथाबीजांची कथावस्तू किंवा संविधानक तयार होते. या कथावस्तूलाच लोकसाहित्याच्या परिभाषेत कथाविशेष (Tale-type) म्हणतात. प्रत्येक कथाविशेषात अनेक बदलणारी कथाबीजे एका ठराविक क्रमात गोवलेली आढळून येतात. कथाबीजे बदलली तरी अनुक्रम बदलत नाही. आणि म्हणूनच गोष्ट एकच असते, पण तिचे पर्याय मात्र अनेक आढळून येतात.

परीकथा हा कथनात्म साहित्याचा एक उपप्रकार असून तो मुख्यतः बालवाङ्मयाचा एक भाग मानला जातो. परी, तिच्या कृती व तिचे स्वभावविशेष हे या कथेचे केंद्र असते. पंख असलेल्या 'परी'च्या अद्भुतरम्य, कल्पनारम्य अशा जगात घडणारी कथा ती परीकथा, असे सर्वसाधारणपणे मानले जाते. 'परी' या शब्दासाठी असणाऱ्या विविध भाषांमधील प्रतिशब्दांत परीचे विविध गुणविशेष सापडतात. 'फेअरी' या इंग्रजी शब्दाचे मूळ असणारा Fata हा लॅटिन शब्द 'रोमन देवते'चा निर्देश करतो. Faerie या फ्रेंच शब्दातून 'जादू' किंवा 'चेटूक' करणारी, असा अर्थ व्यक्त होतो. 'परी' या मूळ फार्सी शब्दार्थानुसार परीला पंख असून, तिला आकर्षक चेहरा असतो. यावरून पुढे पंख असलेली, दिसण्यास मोहक, नाजूक अशी परी परीकथेत कल्पिली गेली.

### परीकथेचे किंवा अद्भुतकथेचे अंतरंग

अद्भुतकथा म्हणजे एक Melodrama किंवा कृत्रिम करुण भावनाट्य असते. कारण कृत्रिम भावनाट्याप्रमाणे नायक-नायिका सुरुवातीलाच एका विशिष्ट दुःखी परिस्थितीत सापडलेली असतात. नायिका बंदिस्त असते किंवा कुठल्या तरी पणाने बांधलेली असते. सावत्र आईने किंवा सावत्र बहिणींनी गांजलेली. आणि नायकाच्या अडचणींना तर सुमारच नसतो. भावांपैकी तो सर्वांना लहान, अत्यंत उपेक्षित असा असतो. पुष्कळदा तो 'विधवापुत्र' असतो. नायक बहुधा शूर व हुषार असतो, पण पुष्कळदा तो मंदबुद्धी असाही दाखविलेला असतो. परंतु हा नायक 'स्वतःच्या कर्तबगारीने पुढे येणारा'च असतो याविषयी शंका नको. कृत्रिम व करुण भावनाट्याप्रमाणेच अद्भुतकथेत खलनायक व खलनायिका असणेही अत्यावश्यक असते.

कृत्रिम व करुण भावनाट्यात जे वातावरण असते तेच अद्भुतकथेतही दिसून येते. उदाहरणार्थ, नायक, नायिका कितीही संकटांतून गेली, तरी त्यांचा प्रत्यक्ष मृत्यू कथेत आढळत नाही. मृत्यू होतो तो खलनायकाचाच दाखवलेला असतो. नायक-नायिकांचा हमेशा विजय ठरलेलाच.

२) अद्भुतकथा किंवा परीकथेचे वातावरण गांभीर्याने भरलेले असते. सर्वत्र दैववादाची छाया पसरलेली असते. नायक शूर असो नाही तर मूर्ख किंवा दीन असो. दैवाच्या अनेक अद्भुत शक्ती, अतिमानवी वनदेवतांच्या स्वरूपात किंवा प्राण्यांच्या स्वरूपात त्यांना मदत करताना दिसतात. नाग, कुत्रा, गाय, बैल, गरुड, पोपट वगैरे प्राणी या कथांत नायक-नायिकांना हमेशा साहाय्य करताना आढळतात.

३) अद्भुतकथांत दैववादांचे प्राबल्य असते; अतिमानवी व्यक्तींचा वावर असला, दुष्टांचे निर्दालन व सज्जनांचा विजय हे तत्त्व अभिप्रेत असले तरी परीकथा किंवा अद्भुतकथा ही नीतिकथा किंवा धर्मकथा होऊ शकत नाही. कारण अद्भुतकथेतली नीती कोणत्याही धर्मप्रवचनातल्याप्रमाणे मानवाचे उच्च कल्याण आणि आध्यात्मिक विकास अभिप्रेत धरून रचलेली नसते. अद्भुतकथांतल्या नीतीचा अंश समाजातल्या दुष्टांचे निर्दालन व्हावे, सज्जनांचा विजय व्हावा या सर्वसामान्य सदिच्छेचेच प्रतीक असतो.

परीकथा किंवा अद्भुतकथा यांचा मुख्य उद्देश रंजकता हाच असतो. त्यामुळे या कथांची सांगड कोणत्याही धार्मिक तत्त्वांशी, कोणत्याही तात्त्विक मतप्रणालीशी किंवा दैवतसंप्रदायाशी घालणे हास्यास्पद आहे, असे अॅलेक्झांडर क्रापचे मत श्रीमती दुर्गा भागवत यांनी आपल्या 'लोकसाहित्याची रूपरेषा' या ग्रंथात उद्धृत केले आहे.

परीकथेचा प्रमुख हेतू मनोरंजन असून साहस, अद्भुतता, चमत्कृती ही या प्रकाराची काही आशयात्मक वैशिष्ट्ये आहेत. परीकथा या लोककथांचाच एक भाग आहेत. परीकथा या कथाप्रकाराचा निश्चित उगम सांगणे म्हणूनच कठीण आहे. भारतीय परंपरेत

‘परी’ची संकल्पना नाही. म्हणून आपल्या मौखिक परंपरेत परीकथा आढळत नाहीत. आशय आणि रूपवैशिष्ट्ये या अंगांनी देशोदेशीच्या परीकथांत वैचित्र्य आढळते. इंग्लिश परीकथेतील परी ही प्रेमळ मातेसमान असते. आयरिश परी ही लहान, अलूड मुलीसारखी असते. तर फ्रेंच कथेतली परी सुंदर तरुणी असते. सर्वसाधारणपणे परीकथेतली परी ही सद्गुणी, मानवी भावभावना असूनही अद्भुत शक्ती असलेली असते. पण्यांची विविध रूपे, त्यांच्या आश्चर्यजनक कृती आणि त्यांचे अलौकिक सौंदर्यवर्णन लहान मुलांना आकर्षित करून घेते. परीच्या अस्तित्वामुळे परीकथेत एक स्वप्निल विश्व निर्माण होते. आकाश, सूर्य, चंद्र, जमीन—या निसर्गातल्या घटकांना परीकथेत एक वेगळेच ‘मंतरलेले’ रूप मिळालेले दिसते. वास्तव जीवनातल्या अपेक्षा आपण परीकथेत करीत नाही. परीकथेचे म्हणून एक वेगळेच वास्तव तेथे अभिप्रेत असते. प्रत्यक्षात न दिसणाऱ्या अनेक गोष्टी परीकथेत दिसतात आणि प्रत्यक्षात न मिळणाऱ्या अनेक गोष्टी परीकथेतली परी मिळवून देते. कथेतल्या गरीब, सद्गुणी, सालस, हुषार पात्रांना त्यांच्या संकटांमध्ये, अडचणींमध्ये पण्या मदत करतात, असे कथेत चित्रण केलेले असते. कथेच्या या एकूण स्वप्नरंजनात्मक आशयामुळे परीकथा ही रंजनात्मक कथेच्या जवळ जाते. परंतु सुष्टुष्ट यांतील संघर्ष व त्यात सुष्टांचा होणारा जय यांमुळे ती बोधकथेशीही जवळीक साधते. परीकथांमधील फॅटसीमुळेही त्यांना एक वेगळे रूप प्राप्त होते.

पुराणकथा व परीकथा या दोहोत असामान्य घटना व व्यक्ती यांचे वर्णन असते. परीकथेची सुरुवात ‘एकदा’ या शब्दाने होत असल्यामुळे ती इतक्या प्राचीन घटनांचे वर्णन करीत नाही. पुराणकथांतील पात्रे व घटना घेऊन मनोरंजनार्थ परीकथा तयार केल्या गेल्या असण्याची शक्यता आहे.

सर्वसामान्यपणे परीचे अद्भुतरम्य, चमत्कृतिपूर्ण व स्वप्नरंजनात्मक कल्पनाविश्व ज्यात साकार झालेले असते, असा बालवाङ्मयातील एक लोकप्रिय कथाप्रकार. पर म्हणजे पंख असलेली ती परी. परी हा शब्द मूळ फार्सी असून तो इराणी प्रवाशांद्वारे इसवी सनाच्या प्रारंभी भारतात आला. फार्सीतल्या परीला मोराचे पंख, घोड्याचे शरीर व मानवी आकर्षक चेहरा कल्पिलेला आहे. भारतीय पुराणांतील अप्सरांच्या वर्णनानुसार पुढे भारतीय परी दिसण्यात, एखाद्या छोट्या, अत्यंत नाजूक व मोहक राजकन्येसारखी पण मनोहर पंख असलेली अशी कल्पिली गेली. परीला ‘फेअरी’ असा इंग्रजी शब्द आहे. त्याचे मूळ लॅटिन “ (रोमन देवतानिदर्शक) या शब्दात सापडते.

जगात परीला सामान्यपणे मानवसदृश, सचेतन, अद्भुत शक्ती असलेली, चांगल्या मुलांवर माया करणारी अशी कल्पिली आहे. जागतिक परीकथावाङ्मयात पण्यांची अनेकविध रूपे वर्णिली आहेत. त्यात सुष्ट पण्या आहेत, तशाच दुष्ट पण्याही आहेत. आंग्ल परी ही बहुधा उपकारकर्त्या, मातेसारख्या प्रेमळ रूपात भेटते. आयरिश परी छोटी, नाचणारी, मिस्किल असते. फ्रेंच ‘परी’ ही बहुधा सुंदर युवती असते; तर जर्मन परी वृद्ध,

समजुतदार व शहाणी. स्पॅनिश 'परी' ही भुरळ घालणारी असते. ती कधीकधी दुष्ट व कुरूपही असते. इटालियन 'परी' ही अशारीर नियतीचे रूप धारण करते. अशा भिन्नभिन्न परीरूपांमुळे देशोदेशीच्या परीकथांची रूपेही भिन्नभिन्न व वैशिष्ट्यपूर्ण बनली आहेत. परीकथांतून पऱ्यांचे त्यांच्या विशिष्ट निवासस्थानांवरून पाडलेले प्रकारही दृष्टोत्पत्तीस येतात. उदाहरणार्थ, जलपरी, हिमपरी, वायुपरी, वनपरी इत्यादी. परीकथांमध्ये या पऱ्यांच्या अद्भुतरम्य कृतींचे व आश्चर्यजनक वाङ्मय विश्वाचे दर्शन घडते.

तथापि 'परीकथा' ही संज्ञा कित्येकदा काहीशा सैलपणाने व व्यापक अर्थानेही वापरली जाते. काही परीकथांमध्ये निर्जीव वस्तूंना सचेतन रूप दिले जाते, तर काही कथांमध्ये पशुपक्ष्यांना मानवी व्यक्तिमत्त्व कल्पिलेले असते. त्यामुळे कित्येकदा परीकथा या परीविनाही अवतरू शकतात. कोल्लोंदीच्या 'पिनोकिओ' हा लाकडी बाहुला जादू होऊन सचेतन होऊ शकतो; पारंपरिक रशियन कथेतील 'स्नेगुर्का' ही हिमपुतळी सचेतन होऊन खऱ्याखऱ्या छोट्या मुलीसारखी वागते. हॅन्स क्रिश्चन अँडरसनचे 'अगली डक्लिंग' म्हणजे बदकाचे कुरूप पिलू आणि इतर पात्रे विचार करू शकतात; तसेच एकमेकांशी मानवी भाषेत बोलू शकतात. शार्ल पेरोच्या 'सिंड्रेला'ला प्रेमळ परी व प्राणी मदत करतात. म्हणजे पऱ्यांची अद्भुत शक्ती अशी विविध रूपांत ? होते. म्हणून या सर्व परीकथांचा म्हणता येतील. परीकथांतील मध्यवर्ती प्रसंग गुंतागुंतीचे असले, तरी सामान्यतः शेवट आनंददायी असतो. क्वचितच वेगळा असतो. परीकथेतून बहुधा चांगल्याचाच जय होतो आणि वाईटाचा नाश होतो, हे दाखविले जाते.

परीकथांचा उगम कळणे दुरापास्त आहे. पाषाणयुगातही अद्भुतरम्य लोककथांच्या साध्या रूपात परीकथा सांगितल्या जात. इ. स. पू. २००० वर्षांपूर्वी ईजिप्तच्या पुरातन कबरींच्या उत्खननात परीकथा लिहिलेले पपायरसचे अवशेष सापडले. जगातील वेगवेगळ्या देशांतील मूळ रहिवाशांतही त्या होत्या व आहेत.

पंधराव्या शतकापर्यंत-मुद्रणकलेच्या शोधाआधी-अतिउष्याच्या, अतिवृष्टीच्या किंवा अतिहिमाच्या प्रदेशांत लोकांना नाईलाजाने जेव्हा घरातच बसून राहावे लागे, तेव्हा मनोरंजनार्थ घरातली अनुभवी प्रौढ माणसे इतरांना तऱ्हेतऱ्हेच्या लोककथा सांगत. या मौखिक परंपरेतूनच परीकथा जतन केल्या गेल्या व त्यांचा प्रसारही झाला. त्यातून रंजनाबरोबरच नैतिक व सांस्कृतिक मूल्येही जतन केली गेली. चांगले व वाईट यांतला तसेच सुप्त व दुष्ट शक्तींतला फरक दाखविण्यासाठी सुष्ट शक्ती सुंदर, मानवसदृश, सद्गुणी व प्रेमळ दाखविल्या जात. दुष्ट शक्ती कुरूप, राक्षसी, हिडीस, दुर्गुणी व क्रूर दाखविल्या जात. यातूनच परीकथांतील पऱ्या (फेअरीज), चांगले किंवा खोडकर टिल्ले (एल्व्हज), काळे बुट्टे (मॅनीकिन्स), प्रेमळ खुजे (ड्वार्फ्स), दैत्य (डेव्हिल्स), राक्षस (जायंट्स), ज्वालामुखी भुजंग (ड्रॅगन्स) इत्यादी पात्रे निर्माण झाली.

परीकथांच्या प्रसारामध्ये लोकांच्या देशांतराचा, भ्रमणाचा वाटाही मोठा आहे. वेगवेगळ्या देशांतील लोक व्यापारधंद्यानिमित्ताने परदेशी जात, तेव्हा तिथेही मनोरंजनार्थ आपापल्या देशांतील लोककथा व परीकथा सांगत. कालांतराने त्यातील काही परीकथा परदेशांत वेगळ्याच रूपात प्रसूत होत. काही विशिष्ट परीकथांचे निरनिराळ्या देशांत जे रूपभेद आढळतात, त्यांचे मूळ या प्रसारात आहे. 'सिंड्रेला'ची कथा किंवा 'द वुल्फ अँड द सेव्हन लिट्ल किड्स' (म. भा. 'शेळीबाईची सात पिले') ही कथा काही फरक होऊन जर्मनीत, रशियात तसेच भारतातही आढळते.

काही कथांमध्ये परी अस्तित्वात नसूनही परीकथासदृश वातावरण असते. काही परीकथांमध्ये परीचे हे गुणविशेष पशुपक्ष्यांमध्ये, निर्जीव वस्तूंमध्ये, तसेच खुजे, बुटके यांच्यातही आढळतात. अशा परीकथांमधील पशुपक्षी, अचेतन वस्तू विचार करतात, बोलू शकतात. चांगल्या वाईटाचे त्यांना ज्ञान असते. प्राणिकथा (पॅरॅबल), नीतिकथा व परीकथा यांच्यात या दृष्टीने काही साधर्म्य दिसते. असे असूनही परीकथेतील वातावरण मात्र अद्भुतरम्य असेच असते, असे आढळून येते.

जोव्हान्नी स्त्रापारॉला याचा फशीशस नाइट्स हा पहिला परीकथासंग्रह होय (१५५०). एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभकाळात जर्मनमधील ग्रिम बंधूंनी मौखिक रूपातील परीकथा एकत्र करून परीकथा या कथाप्रकाराला जर्मन साहित्याच्या मुख्य प्रवाहधारेत स्वतंत्र स्थान मिळवून दिले.

ल्यूइस कॅराल यांचे ऑलिसेस अँडव्हेचर्स इन वंडरलँड, हॅन्स अँडरसन यांचे परीकथावाङ्मय व 'सिंड्रेला' ही परीकथा हे प्रसिद्ध वाङ्मय पाहता, परीकथा या कथाप्रकाराला थोड्याच अवधीत कलात्मक रूप मिळालेले दिसते. परीकथेची संकल्पना मराठी कथात्म साहित्यात रुजलेली आढळत नाही. त्यामुळे मराठीत नोंद घेण्याजोगी परीकथात्म वाङ्मयाची स्वतंत्र निर्मिती दिसत नाही. मात्र हॅन्स अँडरसन यांच्या परीकथांचे सुमती पायगावकर यांनी मराठीत भाषांतर केलेले आहे. अनुवादित परीकथांचा एक नमुना म्हणून या कथांचा निर्देश करता येईल.

### मिथ्यकथा

दुर्गाबाई भागवतांनी 'दैवतकथा' हा शब्द Myth या इंग्रजी शब्दाचे प्रतिरूप म्हणून वापरलेला आहे. (पाहा : लोकसाहित्याची रूपरेषा)

दैवतकथा म्हणजे मानवजातीचा प्रारंभकालचा इतिहास, एवढेच नव्हे तर आधिभौतिक शास्त्रही आहे असे अँड्र्यू लॅंग (Andrew Lang) म्हणतात, असे दुर्गाबाईंनी नोंदवले आहे. मानवाच्या भौतिक, सामाजिक आणि आध्यात्मिक विकासाची अनेक अंगे यामध्ये सामावलेली आहेत. दैवतकथांचा संबंध जगभर जुळलेला आहे मग त्या कथा ग्रंथनिविष्ट वा तोंडी असोत. पुष्कळ ठिकाणी मूळ धर्म गेला पण कथा टिकून

राहिल्या. मानवसमाजाच्या आद्यतम कथा दैवतकथा आहेत या दैवतकथांचे स्वरूप पाहता इंद्रकथा, उत्पत्तिकथा, ज्योतिषकथा, नक्षत्रकथा अशा विविध प्रकारच्या कथा लोकसाहित्यात आहेत.

‘मिथ’ हा शब्द इंग्रजीत सत्यघटनेच्या विरुद्ध अर्थाने वापरला जातो. मिथ म्हणजे कल्पित कथा, दंतकथा, लोककथा हा आणखी एक शब्द प्रचलित आहे. लोककथा म्हणजे सामान्य, विशेषतः ग्रामीण वा आदिवासी लोकांमध्ये प्रचलित असलेल्या कथा. त्या पुस्तकात लिहिलेल्या नसतात (म्हणजे मूळकथा) त्या लोकांना मुखोद्गत असतात. या कथांमध्ये लोकांची संस्कृती, श्रद्धा, अंधश्रद्धा, भीती, विश्वास यांचे प्रतिबिंब पडलेले असते. इंग्रजीत या लोककथांना ‘फोकटेल’ किंवा ‘फोकलोर’ म्हणतात. आपल्याकडे नायक नायिकांनी केलेल्या पराक्रम कथांचा वेगळा विभाग मानला जात नाही. इंग्रजीत अशा कथांना ‘लीजंडस’ म्हणतात. आपल्याकडे त्याचा समावेश लोककथा किंवा ऐतिहासिक कथा प्रकारातच केला जातो. मिथक हा शब्द या सर्व प्रकारांना व्यापून राहाणारा शब्द आहे.

धर्मनिष्ठ लोकांच्या दृष्टीने अंतिम सत्य सांगणारी आणि पवित्र; तर वास्तववादी लोकांच्या दृष्टीने कल्पित व अवास्तव आणि कलावंत-साहित्यिक वर्गैरेच्या दृष्टीने कलात्मक सत्याचा अंतर्भाव असलेली विशिष्ट प्रकारची कथा म्हणजे मिथ्यकथा होय. पुराणकथा, दैवतकथा, इत्यादी तिची पर्यायी नावे. ‘मुखाद्वारे जे काही उच्चारले गेले असेल ते,’ या अर्थाच्या ‘मुथॉस’ या ग्रीक शब्दापासून इंग्रजी ‘मिथ’ हा शब्द बनला आहे. त्यामुळे या शब्दाचा मूळ अर्थानुसार कोणतीही कथा ही मिथ्यकथाच ठरत होती. परंतु काळाच्या ओघात या शब्दाला पवित्र कथा, कल्पित कथा इत्यादी अर्थच्छटा प्राप्त झाल्या.

साहित्याच्या अन्य कोणत्याही प्रकारात वैश्विक सत्ये व जीवनमूल्ये यांविषयी जो दिव्य-भव्य आशय प्रभावी रीतीने सूचित करता येत नाही. तो मिथ्यकथांमधून करता येतो, हे त्यांचे खास वैशिष्ट्य होय. म्हणूनच, प्लेटोसारख्यांना मिथ्यकथा ही कलेच्या दृष्टीने एक अपरिहार्य गोष्ट असल्याचे वाटत होते. कोलरिज (१७७२-१८३४), डब्ल्यू. बी. येट्स (१८६५-१९३९), डी. एच. लॉरेन्स (१८८५-१९३०) इत्यादींनीही साहित्यनिर्मितीसाठी मिथ्यकथांचा उपयोग केला आहे.

मिथकांचे मुख्य वैशिष्ट्य हे की कल्पित असोत वा सत्य, ऐतिहासिक वा दंतकथा, या कथा लोकांच्या फार आवडीच्या असतात. त्यांना ह्या केव्हा ना केव्हा घडलेल्या सत्यकथाच वाटत असतात. या कथा आपल्याला माहिती आहेत, असे त्या समाजातल्या सर्वांना वाटत असते. त्या कथा त्यांच्या रोजच्या व्यवहारात, भाषेत सहजपणे गुंफल्या गेलेल्या असतात.

मिथकांना एका बाजूने मनुष्याच्या उत्तुंग प्रतिभेचा स्पर्श झालेला असतो. तर दुसऱ्या बाजूने त्या त्या काळाच्या समाजाच्या मर्यादांची, समाजाच्या पूर्वग्रहांची, योग्यायोग्य ठरविण्याच्या गोंधळाची, न्यायान्यायाच्या विसंगतीची चौकटही मिथकांना लाभलेली असते.

मिथकांमध्ये मानवी चिंतनाचा अर्क साठविलेला असल्याने मिथकांमध्ये चूक-बरोबर यांच्या पलीकडे जाऊन माणसाला शुद्ध विचारांशी नेऊन सोडण्याची ताकद असते. (जसे की मृत्यूच्या देवतेला यमधर्म संबोधणे) हे शुद्ध चिंतन, जे मिथकांमधून वर वर सोप्या कथांमधून आविष्कृत होते. ते विश्वव्यापारासंबंधी असल्यामुळे त्यात विश्वात दिसणाऱ्या सर्व द्रव्यांचा शोध असतो. जीवनमृत्यू, दिवसरात्र, स्थैर्यप्रलय, नरनारी, त्यागभोग, सार्थकता, निरर्थकता, वैभवदारिद्र्य, कर्मप्राक्तन, मुक्तिपुर्नजन्म अशा अनेक परस्पर विरुद्ध दृश्य व अदृश्य अनुभवांचा शोध मिथकांमधून घेतला जातो.

मिथ्यकथांचे अस्तित्व व प्रभाव सार्वत्रिक आणि सार्वकालीन असल्याचे आढळते. म्हणूनच त्यांची निर्मिती हा मानवी स्वभावाचाच एक भाग आहे, ती मानवाची एक गरज आहे इत्यादी प्रकारचे विचार मानवशास्त्रज्ञांनी व्यक्त केले आहेत. मानवजातीच्या इतिहासात मिथ्यकथांच्या निर्मितीचे एक युगच येऊन गेले असले पाहिजे, जसे अभ्यासक मानतात. आता मानवजात त्या युगापासून फार दूर आली आहे. विज्ञानाच्या वाढत्या प्रभावामुळे एक पवित्र रूप म्हणून असलेले मिथ्यकथेचे महत्त्व क्षीण झाले आहे. मिथ्यकथा हा आता मानसशास्त्रज्ञ व मानवशास्त्रज्ञ यांचा विषय बनला आहे, तो काही अभ्यासक म्हणू लागले आहेत. तथापि मानवाला विश्वातील जीवनातील गूढतेविषयी जोपर्यंत कुतूहल वाटत राहिल, तोपर्यंत त्यात कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात मिथ्यकथांची आवश्यकता भासेल, यात मुळीच संशय नाही.

### दंतकथा

इंग्रजीतील Legend या शब्दाला समानार्थक शब्द म्हणून मराठीत 'दंतकथा' ही संज्ञा रूढ झाली आहे. मुळात इंग्रजीत ही संज्ञा संतवाङ्मयाशी संबंधित असून संतांच्या चरित्रकथांसाठी ती उपयोजिली जात असे. संतांचे जीवनचरित्र, त्यांचे मराठीतील आयुष्य यांसंबंधीच्या कथा 'लीजण्ड' या प्रकारात येतात. त्यांचे पठणही चर्चमध्ये किंवा मठामध्ये केले जाई. कालांतराने ती संज्ञा वीरगणांच्या हकिगती या अर्थाने विस्तार पावली. संत, योद्धा किंवा क्रांतिकारी व्यक्तिमत्त्वाच्याभोवती कथा-मिथांचे एक गूढ वलय लोकमानसात हळूहळू निर्माण होत जाते. या कथांमध्ये निखळ ऐतिहासिक वास्तव असतेच असे नाही, परंतु लोकमानसात अशा इतिहासात होऊन गेलेल्या व्यक्तिविषयी जो लोकभाव नांदत असतो त्यातून त्या इतिहासकालीन वीरगळांच्या संदर्भातील घटनाप्रसंगांचे पुराणसदृश, कल्पितमिश्रित कथाबंध तयार होत जातात आणि पुढे त्या कथा नव्या पिढीकडे संक्रांत होतात. अशा इतिहासाचा आभास निर्माण करणाऱ्या वीरगळांच्या वा इतिहास पुरुषांच्या चरित्रकथांना 'दंतकथा' म्हणतात. फ्रेझर अशा दंतकथांना व्याज इतिहास म्हणतो.



आपल्याकडील 'विठ्ठलचरित्र' किंवा राजा शिवाजीच्या संदर्भातील कित्येक दंतकथा याची उदाहरणे म्हणून सांगता येतील. खंडोबा आणि बानूची गोष्ट यावरील लोककथा ह्या दंतकथेचे पद्मावतरण होत.

दंतकथेचे परिभ्रमणशील किंवा भटकी दंतकथा आणि स्थानिक दंतकथा असे दोन ठळक प्रकार आहेत. एखादी स्थानिक कथा दूरपर्यंत पसरते व विशाल होते तेव्हा ती परिभ्रमणशील कथा. ऐतरेय ब्राह्मणातील शुनःशेपाची कथा ही अशी परिभ्रमण कथा आहे. बलीचे शेवटचे शब्द या नावाने ओळखली जाणारी ही कथा जगभरच्या मिथवाड्मयात आढळते. राजा व बाप हे खरे तर मुलाचे रक्षक असतात, परंतु तेच आपल्या स्वार्थासाठी मुलाचे मारेकरी होतात तेव्हा या विपर्ययास बलिविषय झालेला मुलगा हसतो अशी ही कथा आहे. कथासरित्सागरातील चंद्रहासकथा, मिडासची कथा इत्यादी भटक्या दंतकथेची उदाहरणे आहेत.

### कहाणी / व्रतकथा

कहाणी म्हणजे व्रताच्या दिवशी, त्या व्रताचे माहात्म्य व फल सांगणारी, धार्मिक वळणाची कथा होय. श्रावण मासातील व्रतात अशा कहाण्या सांगितल्या जातात. त्यांत पौराणिक कथांच्या आधारे व्रतांचा प्रभाव वर्णिलेला असतो. प्रत्येक व्रताची व वाराची वेगवेगळी कहाणी आहे. काही कहाण्यांत देवतांचे माहात्म्य वर्णिलेले असते. अशा कहाण्यांत प्राचीन काळातील सामाजिक जीवनाचे चित्र दिसते. त्यांत अद्भुतरम्य प्रसंग व चमत्कार असतात.

कहाणीची एक वेगळी लकब असते, रचना शैली आकर्षक असते. वाक्ये साधी व लयबद्ध असतात; त्यात आवर्तन असते. कथेत एक विशिष्ट आकृतिबंध असतो.

उदा. श्रावणातील सोमवारच्या शिवामुठीची कहाणी अशी : मूठभर तांदूळ घ्यावेत, शिवराईची सुपारी घ्यावी, गंधफूल घ्यावे, दोन बेलाची पाने घ्यावीत, मनोभावे पूजा करावी. हाती तांदूळ घ्यावे आणि तोंडाने म्हणावे, 'शिवा शिवा महादेवा, माझी शिवामूठ ईश्वरा देवा! सासूससत्या दिराजावा, नणंदा, भ्रतारा नावडती आहे ती आवडती कर रे देवा' असे म्हणून तांदूळ वहावेत. संध्याकाळपर्यंत उपास करावा, उष्ट्रे माष्ट्रे खाऊ नये, दिवसा निजू नये, उपवास न निभवला तर दूध प्यावे. संध्याकाळी आंघोळ करावी, देवाला बेल वहावा आणि मुकाट्याने जेवावे.

कहाणीमधील घटना सामान्यतः 'आटपाट नगरात' घडून येतात. आटपाट नगर म्हणजे आठ पेठांचे नगर. ही जुन्या काळातील लोकमान्य नगररचना असल्याचे आढळते. या नगरात घडणारे प्रसंग अद्भुतरम्य असतात. त्यांत चमत्कारांना स्थान असतेच. त्यासाठी धार्मिक जीवनातील संकेतांचा आधार घेतलेला असतो. कहाणीचा शेवट ही साठा उत्तरांची कहाणी पाचा उत्तरी सुफळ संपूर्ण असा केलेला असतो किंवा व्रतांचे माहात्म्य

सांगणाच्या व्रतकथेच्या शेवटी 'अमक्या तमक्याचे अमुक तमुक व्रत करून कल्याण झाले, तसे तुमचे आमचे होवो' असे वाक्य नेहमी येतेच.

कहाण्यांची वाक्यरचना सुटसुटीत असते. वाक्ये लहान लहान असतात. शैली लयबद्ध असते. शब्द सूचक असतात. क्रियापदांची ठेवण जुन्या मराठीची असते. उदाहरणार्थ, करीस, असस, जास, दाखवीस इत्यादी. 'काकणलेल्या लेकी दे', 'मुसळकांड्या दासी दे' वाक्यात या प्रकारची अभिनव विशेषणे उपयोजिली जातात. पुनरावृत्ती हा कहाणीचा प्राण असतो.

रचनेच्या दृष्टीने कहाण्या आकर्षक असतात. भाषेच्या दृष्टीने सुबोध असतात. लयबद्ध रचनेमुळे व सुबोध भाषेमुळे कहाण्यांमधील जीवन तजेलदार वाटते. निरूपण डौलदार होते. येथे श्रोत्यांचा उल्लेख नसतो. वक्त्याचाही नामनिर्देश नसतो.

मराठीतील लोककथेलाही खेडेगावी कहाणी म्हणून संबोधतात. मात्र ही कहाणी व्रतवैकल्यांच्या कहाणीपुरतीच मर्यादित नसते. हिचे कथनश्रवण सर्वत्र सारख्याच आवडीने होते. सामाजिक वर्गवारी व वय यांचे वावडे तिला नसते. स्त्रीपुरुष हा भेदभाव ती मानीत नाही. सर्वसाधारणपणे लोककथांमध्ये विशुद्ध प्रेमाचा आविष्कार दिसतो. या प्रेमाला वासनेचा गंध नसतो, असे मानले जाते. मानवाच्या अभिजात प्रवृत्तीशी या कथांचे साहचर्य असते. त्या बहुधा शाश्वत सत्याला सन्मुख असतात. लोककथांना लोकमंगलाची व लोककल्याणाची कामना असते.

### आख्यायिका

प्रारंभीच्या वैदिक वाङ्मयात हा शब्द आढळत नाही. तैत्तिरीय आरण्यकात एकदाच तो येतो (१.६.३); पण तिथेही तो नेमक्या कुठल्या अर्थाने वापरला आहे, ते नीटसे समजत नाही.

महाभारतापासून मात्र हा शब्द कथा या अर्थी रूढ झाला. राज्यकर्त्यांच्या वंशाची गद्यरूपाने प्रशंसा करणे, तसेच कन्याहरण, संग्राम, विप्रलंभ इत्यादी प्रसंग उच्छ्वास, परिच्छेद यांनी विभागून विस्तारपूर्वक सांगणे, म्हणजे आख्यायिका होय, असे अग्निपुराणात सांगितले आहे. संस्कृत गद्यकाव्याचे आख्यायिका आणि कथा असे दोन प्रकार मानलेले आहेत. 'आख्यायिकोपलब्धार्था' (-ज्ञात किंवा सत्य विषयाचे प्रतिपादन करणारी ती आख्यायिका होय) (अमर). उदाहरणार्थ, हर्षचरित. काल्पनिक विषय रंगविणारी ती कथा होय. उदाहरणार्थ, बाणभट्टाची कादंबरी. विश्वनाथाने आपल्या साहित्यदर्पण या ग्रंथात आख्यायिकेविषयी पुढील श्लोक लिहिला आहे,

आख्यायिका कथावत् स्यात् कवेर्देशादिकीर्तनम् ।

अस्यामन्यकवीनां च वृत्तं पद्यं क्वचित् क्वचित् ॥

अर्थ – आख्यायिका कथेसारखीच असून, तिच्यात कवीच्या वंशादिकांचे वर्णन असते. क्वचित इतर कवींच्या वृत्तांताचा आणि क्वचित त्यांच्या पद्याचाही समावेश असतो. (हिं.सा.को.; लो.सा.रू.)

### दृष्टान्तकथा

दृष्टान्त/दाखला देऊन सांगितलेली कथा ती दृष्टान्तकथा. धर्मोपदेशक, कीर्तनकार, पुराणिक यांना गहन विषय सोपा करून सांगण्यासाठी दाखल्याची गरज भासते. धर्मतत्त्वे, नीतितत्त्वे विशद करण्यासाठी दृष्टान्तांची मदत घेतल्याची इतिहासात अनेक उदाहरणे सापडतात. उदाहरणार्थ, बौद्ध धर्मीयांच्या काही जातककथा, महानुभावीयांच्या दृष्टान्तकथा इत्यादी बुद्ध, येशू ख्रिस्त, श्रीचक्रधर यांसारख्या धर्मोपदेशकांनी स्वधर्मप्रचारासाठी समाजातील काही परिचित लोककथांचा दृष्टान्त म्हणून उपयोग केल्याचे दिसते. यावरून, विविध दाखले म्हणजेच दृष्टान्त देऊन काही कथा सांगितल्या जातात, यालाच दृष्टान्तकथा म्हटले जाते. महानुभावीय लेखक केसोबास यांच्या दृष्टान्तपाठ या ग्रंथात “दृष्टाचा अंती अदृष्ट बुझवले म्हणौनि दृष्टान्त बोलिजे” अशी दृष्टान्ताची व्याख्या केलेली आहे. अज्ञात तत्त्व कळावे म्हणून ज्ञात व लौकिक गोष्टींचा जो दाखला देतात त्यास दृष्टान्त म्हणावे, असा या व्याख्येचा अर्थ होतो. महानुभावीय ग्रंथकारांची दृष्टान्ताची कल्पना अशी आहे. उदाहरणार्थ, परमेश्वर ‘परदर्शी’, ‘अवरदर्शी’ व ‘परावरदर्शी’ कसा असतो हे अज्ञात तत्त्व विशद करण्यासाठी महानुभावीयांनी ‘घरातील माणूस’, ‘घराबाहेरील माणूस’ व ‘उंबरठ्यावरील माणूस’ असे ज्ञात गोष्टींचे तीन दृष्टान्त दिले आहेत.

दृष्टान्तकथा अनेक विशेषांनी युक्त असते. ही कथा सामान्यतः आकाराने लहान असून सुटसुटीत, सोप्या भाषेत सांगितली जाते. घटना-प्रसंगांची विपुलता व गुंतागुंत तिच्यात नसते. तिच्या संक्षिप्त व मिताक्षरी रचनेमुळे बहुधा त्या कथेला व्यंजकता प्राप्त होते. दृष्टान्तकथेतील अनेक दृष्टान्त समाजातील परिचित अशा लोककथा असतात. स्वाभाविकच लोककथांचे काही गुणविशेष दृष्टान्तात सापडतात. उदाहरणार्थ, लोककथांची लौकिक व्यवहाराची भाषा व सर्वपरिचितता, काही दृष्टान्तांच्या भाषेत तत्कालीन भाषेतील वाक्प्रचार येतात. उदाहरणार्थ, महानुभावीयांच्या दृष्टान्तात ‘आधा दाती सीस घेणे’, ‘पालवा पिळा देणे’ असे वाक्प्रचार येतात. निरनिराळ्या व्यावसायिकांच्या बोली, समाजात रूढ असलेले त्या त्या भाषेतील आर्ष शब्द, द्विरुक्तिवाचक शब्द, नादानुकारी शब्द यांनी दृष्टान्तकथा समृद्ध असलेली दिसते. धर्मोपदेशक धर्मतत्त्वांचे निरूपण करण्यासाठी रूढ, परिचित दृष्टान्तांचा उपयोग करीत असले, तरी अशा कथांवर कथानिर्मात्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा, त्याच्या भाषेचा, त्याच्या विशिष्ट निवेदनशैलीचा प्रभावही दिसून येतो. उदाहरणार्थ, श्रीचक्रधरांनी सांगितलेल्या दृष्टान्तकथा.

प्रचारात असलेले अनेक न्याय-उदाहरणार्थ, हंसक्षीर न्याय, देहलीदीप न्याय, अंधगजन्याय-इत्यादींचा उपयोग दृष्टान्तकथांत सहजपणे होताना दिसतो. काही दृष्टान्तकथांत राजहंस, चातक, चंद्र इत्यादी कविसंकेतांचा वापरही केलेला आढळतो.

दृष्टान्त देण्यात रूपकभाव असतो हे खरे असले, तरी रूपकाहून दृष्टान्ताचे स्वरूप वेगळे असते. दृष्टान्त देण्यामागील विशिष्ट प्रयोजनाने दृष्टान्तकथेचे स्वरूप निश्चित होत असते. गहन धर्मतत्त्वांचे, नीतितत्त्वांचे सहज सोपे स्पष्टीकरण करण्यासाठी दृष्टान्तांचा आधार घेतला जात असतो. त्यामुळे ईश्वराचे स्वरूप, ज्ञान, जन्म-मृत्यू, पाप-पुण्य, सदाचार, सद्वर्तन यांसारखे विषय दृष्टान्तकथेत येतात. काही दृष्टान्तकथांतून मानवी स्वभावाचे, जीवनाचे मर्म उलगडले जाते (उदाहरणार्थ, छंदंत जातककथा). दृष्टान्तकथेद्वारा केला जाणारा बोध सुस्पष्ट असावा लागतो. त्या आधारेच दृष्टान्तकथेचे मूल्यमापन होते. दृष्टान्तकथेला साधनमूल्य असून तिच्या विशिष्ट प्रयोजनामुळे तिला आध्यात्मिक, नैतिक संदर्भ प्राप्त होतात.

येशू ख्रिस्ताने सांगितलेल्या बायबलमधील काही कथा, बौद्धांच्या काही जातककथा (इ.स.पू. पाचवे शतक), श्रीचक्रधरांनी दिलेले काही दृष्टान्त (इ.स. तेरावे शतक) या काही प्रसिद्ध दृष्टान्तकथा म्हणून सांगता येतील.

### कुलकथा

पाश्चात्य साहित्यपरंपरेतील 'सागा' या संज्ञेला पर्यायी म्हणून मराठीत 'कुलकथा' ही संज्ञा वापरली जाते. प्राचीन नॉर्स भाषेत 'सागा' याचा अर्थ कथा-कहाणी हा आहे. या कथा-कहाण्या मुळात आइसलँड व स्कँडिनेव्हिया येथे नवव्या शतकापासून बाराव्या शतकापर्यंत मौखिक परंपरेने चालत आलेल्या होत्या. नंतर मध्ययुगात (बारावे ते चौदावे शतक) 'सागा' हा प्रकार लिखित स्वरूपात आढळतो. हा लेखनप्रकार आख्यानात्मक, कथनात्मक स्वरूपाचा असून तो मुख्यतः गद्यप्रकार आहे. याचा विषय प्राचीन काळाशी निगडित असतो. त्यात आइसलँड व स्कँडिनेव्हिया येथील एक किंवा अधिक शूरवीर पुरुषांच्या पराक्रमाची चित्रे रेखाटलेली असतात. या देशांतील वरिष्ठ कुळांचा वा राजांचा पारंपरिक इतिहास, वीरपुरुषांच्या दंतकथा, आख्यायिका असे त्याचे स्वरूप असते. सागांचे ऐतिहासिक, पौराणिक, रोमँटिक व इतर अशा चार प्रकारांत वर्गीकरण केले जाते. 'सागा' हा प्रकार प्राचीन काळाशी संबंधित असल्यामुळे त्याला सामान्यतः आधुनिकतेचा स्पर्श नाही, असे म्हणता येईल. मात्र इंग्रजीत एखाद्या कुटुंबाच्या दोन वा अधिक पिढ्यांची कथा सांगणाऱ्या प्रदीर्घ कादंबऱ्यांच्या संदर्भात या संज्ञेचे उपयोजन केले गेले आहे. (उदाहरणार्थ, जॉन गॉल्सवर्दीची फोरसाइट सागा ही कादंबरी). मराठीमध्ये काटेकोरपणे कुलकथा म्हणता येईल, असे लेखन दाखविता येत नाही.

### चौकटकथा/परिमंडलकथा

एका बीजकथेभोवती अनेक पोटकथांची गुंफण करून एक बृहत्कथा कथन केली जाते तेव्हा त्या प्रकाराला 'चौकट कथा' किंवा परिमंडल कथा म्हणतात. बीजकथेचा आशय अनेक उपकथापोटकथांच्या साहाय्याने खुलविण्याची क्लृप्ती अशा कथांत आढळते. एका मोठ्या डब्यात अनेक लहान डबे भरावेत तशी या कथेची रचना असते. उदाहरणार्थ, महाभारतात जनमेजयाच्या सर्पसत्राच्या मोठ्या कथेत गरूडकथा, कटू-विनतारख्यान, च्यवनकथा, आस्तिकाख्यान अशा अनेक उपकथा सामावल्या आहेत. दण्डीच्या दशकुमारचरित्रात परिमंडलकथेचेच तंत्र वापरले आहे. मालतीबाई दांडेकर यांनी या प्रकारच्या रचनाबंधाला 'स्तबक कहाणी' असे नाव दिले आहे. एका सूत्राभोवती रचलेल्या अनेक कथा निरनिराळ्या व्यक्ती सांगतात किंवा एकाच कथेचा एकेक भाग निरनिराळ्या व्यक्ती सांगतात व कथा पूर्ण केली जाते. म्हणून या कथांचे 'स्तबक कहाणी' असे नामकरण करण्यात आले. पहिल्या कथेतून दुसरी, दुसरीतून तिसरी अशी कथाशृंखला असलेल्या किंचित वेगळ्या रूपबंधाला साखळीकथा किंवा शृंखलाकथा असेही म्हणतात. परिमंडलकथेच्या रूपबंधाचेच हे निरनिराळे आविष्कार होत.

### लघुकथा

कथनात्म गद्याचा एक प्रकार असून एकोणिसाव्या शतकात एडगर अॅलन पो, सर वॉल्टर स्कॉट इत्यादींच्या कथनात्म लेखनातून हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार उत्क्रांत झाला. एडगर अॅलन पो ह्याला लघुकथेच्या जनकत्वाचा मान दिला जातो. लघुकथेची सैद्धान्तिक मांडणी प्रथम पो यानेच केली. तो लघुकथेला 'गद्य-गोष्ट' (प्रोझ-टेल) म्हणतो. लघुत्व हे या गोष्टीचे प्रमुख लक्षण. सॉमरसेट मॉमने लघुकथेची शब्दमर्यादा १६०० ते २०००० शब्दांपर्यंत सांगितली आहे. पोने अर्ध्या ते दोन तासात वाचून होणारी गोष्ट हे लघुकथेचे प्राथमिक लक्षण सांगितले. तसेच एकच एक संस्कार करणारी, तपशिलांना फाटा देऊन पात्रे, प्रसंग, स्थळ-काळ या सर्वच बाबतीत मितव्यय बाळगणारी गोष्ट 'लघुकथा' या संज्ञेस पात्र ठरते. आपल्याकडे ना० सी० फडके यांनी एडगर अॅलन पो याने सांगितलेल्या लघुकथेच्या वैशिष्ट्यांनुसार केलेली व्याख्या अशी : 'कमीत कमी पात्रे आणि कमीत कमी प्रसंग वापरून थोड्या वेळात परिणामकारक रीतीने सांगितलेली व ऐकणाऱ्याच्या मनावर एकच एक ठसा उमटविणारी हकिगत म्हणजे लघुकथा होय.'

'लघुकथा' हा आधुनिक वाङ्मयप्रकार असून कहाणी, आख्यायिका, परीकथा, दंतकथा इत्यादी कथात्म साहित्यप्रकारांपेक्षा लघुकथेचा लक्षणसंच निराळा आहे. लघुकथेत घटना-प्रसंगांपेक्षा पात्रांचे मनोदर्शन, पात्रचित्रणामागील व कथानकनिर्मितीमागील लेखकाचा विशिष्ट जीवनविषयक व कलाविषयक दृष्टिकोण याला महत्त्व असते. त्यामुळे बऱ्याचदा लघुकथेत काही घडत नाही. पात्रे समोरासमोर येतात, त्यांच्यात कधी निःस्तब्धता असते, कधी संवाद होतात, कधी एखादा पात्राविषयी दुसऱ्याच व्यक्तींमध्ये संवाद होतात आणि त्यातून कथानुभव संघटित केला जातो. या संघटनेत कथाघटकांचे एककेंद्रित्व,

स्फुटरूप आणि पात्र-प्रसंगवर्णन या सर्वच बाबतीतला मितव्यय आढळतो. त्यामुळे 'संस्काराची एकता' हे लघुकथेचे मुख्य लक्षण ठरते.

लघुकथेचे काही प्रकार आहेत. तंत्रशुद्ध लघुकथेत निश्चित स्वरूपाचा प्रारंभ, उत्कंठावर्धक कथन व चमत्कृतिपूर्ण शेवट अशी सुसंघटित रचना असते. ना० सी० फडके यांची कथा अशी तंत्रप्रधान लघुकथा होती. याउलट 'नवकथे'मध्ये कथानकाची संकल्पना लवचीक असून विशिष्ट भावाशय निर्माण करणाऱ्या अनुभवांच्या प्रवाहातून कथानक सिद्ध केले जाते. कार्यकारणभाव व कालानुक्रम या तत्त्वापेक्षा कथानुभवातील आंतरिक साहचर्य, अतार्किक संगती यास नवकथेत महत्त्व असते. स्वप्ने, फॅटसी, प्रतीके यांतून मनाच्या असंज्ञ पातळीवरील वास्तव चित्रित करणाऱ्या नवकथेला कार्यकारणप्रधान आकृतिबंध मानवत नाही. त्यामुळे नवकथेच्या रचनाबंधाची घडणही अतार्किकतेच्या तत्त्वाने होणे स्वाभाविक ठरते. गंगाधर गाडगीळ, पु० भा० भावे, अरविंद गोखले, व्यंकटेश माडगूळकर इत्यादी लेखकांनी 'नवकथा' लिहिली.

लघुकथेच्या संघटनेत कथानक, पात्रचित्रण, वातावरण, लेखकाचा दृष्टिकोण व भाषा यांच्यात सेंद्रिय एकात्मता असते. कथासंहितेचे अंगभूत घटक म्हणून बाह्य व मानसिक घटनांची रचना साधली जाते, पात्रांनाही कथांतर्गत घटनाप्रसंगांतच अस्तित्व असते व म्हणून त्यांना 'कागदी-अस्तित्व' (पेपरबीईंग) असते असे म्हणतात. कथानकाच्या संदर्भातच त्या पात्रांना अस्तित्व लाभते. कथानकाबाहेर पात्रांना काहीच अर्थ उरत नाही. त्यामुळे कथेतील पात्रे लौकिक जीवनातल्या माणसांप्रमाणे वाटत असली तरी कथालेखकाचा विशिष्ट कथाहेतू पूर्ण करण्याच्या दृष्टीने ती जन्मलेली असतात. तंत्रशुद्ध लघुकथेत पात्रांच्या ठळक स्वभावविशेषांना महत्त्व असले तरी सर्वसाधारणपणे लघुकथेत व नवकथेत पात्रांच्या अंतर्मनातील वासना-प्रेरणांचे घटक, स्वप्न-दिवास्वप्नांतील अतार्किकतेचे तत्त्व यांतून पात्रांचे अस्तित्वरूप आकार घेते. बऱ्याचदा पात्राला विशेषनामाऐवजी सर्वनामानेच संबोधले जाऊन त्या पात्राचे व्यक्तिविहितत्व सूचित केले जाते.

पात्रचित्रणाप्रमाणेच कथेतील वातावरणही प्रयोजनमूलक असते. स्थळ-काळाच्या अवकाशाला कथेतील भाववृत्तीचे परिमाण प्राप्त झालेले असते. स्थळ-काळाची भौगोलिकता, सामाजिक-सांस्कृतिक संदर्भनिर्देशात्मकता ह्या सगळ्यांना कथांतर्गत भाववृत्तीचेच परिमाण असते. कथालेखकाने स्वीकारलेली निवेदनपद्धती ही कधी प्रथमपुरुषी वा तृतीयपुरुषी असली तरी ती कथार्थाला विशिष्टत्व प्राप्त करून देणारी असते. प्रथमपुरुषी निवेदनातून पात्रांचे आंतरिक भावविश्व व संवेदनस्वभाव प्रगट करण्यावर भर असतो. तसेच तृतीयपुरुषी निवेदनही पात्रांचे जवळून वा दुरून, समपातळीवरून वा उंचीवरून वर्णन करून, कधी वक्त्वपूर्ण वा उपरोध-उपहासाच्या शैलीतून भाष्य करून कथार्थाला विशिष्टत्व प्राप्त करून देते. लघुकथेत कथनपद्धतीत फॅटसी, उपरोध, उपहास,

लयात्म भाषा, प्रतीकांची आवर्तने यांतून आंतरिक संगती साधून संपूर्ण कथेला एकात्म प्रक्रियेच्या (टोटल इमेज) स्वरूपात साक्षात्कारित करण्यावर भर असतो. थोडक्यात एकात्म परिणाम (यूनिटी ऑफ इम्पेशन) हा लघुकथेचा महत्वाचा संस्कार असतो. कादंबरीत अनेककेंद्रित्व हेच वैशिष्ट्य असते. हे एककेंद्रित्व साधणारा पात्र-प्रसंग-घटना-स्थळ-काळाचा मितव्यय, अनुभवाची संपृक्तता आणि स्फुटत्व ह्या लक्षणसंचातून लघुकथेचा आकृतिबंध सिद्ध होतो.

### नवकथा

‘नवकथा’ या संज्ञेला मराठी साहित्यव्यवहारात विशिष्ट अर्थ प्राप्त झालेला आहे. दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या काळात १९४५ च्या सुमारास मराठी साहित्यात नवकथेचा उदय झाला. बा० सी० मर्ढेकरप्रणीत नवकाव्याच्या उदयाशी समकालीन आणि त्यातील प्रवृत्तींशी संवादी अशी ही वाङ्मयीन घटना होती. हे नवसाहित्य नव्या जीवनजाणिवा व कलाजाणिवा यांनी प्रेरित तसेच संस्कारित झालेले होते. या नवसाहित्याने नव्या वाङ्मयीन अभिरुचीची जडणघडण केली; एकूण मराठी साहित्यव्यवहारात मूलभूत व मूल्ययुक्त असे परिवर्तन घडवून आणले, हे सर्वविदित आहे.

नवकथा ही ‘नव’ कशामुळे ठरली याचा संक्षेपाने निर्देश करायचा तर असे म्हणता येईल की तिने पारंपरिक मराठी कथेतून मूर्त होणारी कथा या साहित्यप्रकाराची – कथेची – संकल्पना अधिक खुली व लवचीक केली. कथेतील अनुभवरूपे – मुळात अनुभव घेण्याची पद्धती, अनुभवांच्या संघटनेची तन्हा यांविषयीचे प्रस्थापित संकेत नवकथेने उल्लंघिले. त्याचप्रमाणे कथानकरचना, पात्रांचे आंतरिक भावविश्व, पात्रचित्रणाची पद्धती, वातावरणाच्या घटकाचे स्वरूप व प्रयोजन, निवेदक आणि त्याचा दृष्टिकोण, निवेदनपद्धती, भाषेचा वापर, प्रतिमायोजना या कथेच्या घटकांसंबंधीच्या रूढ संकेतांचेही उल्लंघन नवकथेने केले. मराठी कथेत घडून आलेले हे नवतेचे प्रवर्तन हा एका ऐतिहासिक प्रक्रियेचा भाग होता.

गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, पु० भा० भावे आणि व्यंकटेश माडगूळकर हे चार कथाकार नवकथेचे प्रवर्तक – नवकथाकारांच्या पहिल्या पिढीचे प्रमुख प्रतिनिधी – म्हणून मान्यता पावले. शांताराम, सदानंद रेगे प्रभृतींचाही नवकथाकार म्हणून निर्देश होऊ लागला. या संदर्भात पुढे वादचर्चा होऊ लागल्या. उदाहरणार्थ, त्या काळात जे “नव्या आणि जुन्या कथाकारांचे वाग्युद्ध” खेळले गेले, त्यात पु० भा० भावे हे ना० सी० फडके यांच्या विरुद्ध नव्यांचे प्रतिनिधी म्हणून, नव्यांचा पक्ष घेऊन लढले होते. कालांतराने आपण नवकथाकार नव्हेच, अशी भूमिका त्यांनी घेतली. (त्यांच्या साहित्यानेही पुढे वेगळे वळण घेतले, हेही एक झालेच.) व्यंकटेश माडगूळकर हे नवकथाकार कसे ठरतात, असा प्रश्नही त्या काळात उपस्थित केला गेला होता.

नवकथा म्हणजे नागर संवेदनशीलता मूर्त करणारी कथा, महानगरीकरणाच्या प्रक्रियेत ओढल्या गेलेल्या मुंबईसारख्या शहरातल्या जीवनचित्रणाची कथा; किंवा नवकथा म्हणजे (रूढार्थाने) कथानक नसलेली, घटनाप्रधानता नसलेली कथा, तेव्हाचा रूढ शब्दप्रयोग वापरायचा तर 'मनोविश्लेषणात्मक' व्यक्तिकेंद्रित कथा – हे आणि असे काही संकेत नवकथेशी निगडित झाले. तसेच दुर्बोधता व अश्लीलता हे दोषविशेषही नवकथेशी प्रसंगी जोडले गेले. याशिवाय अनुभवांचा किरटेपणा, मनोव्यापारांतल्या क्षुलक गुंतागुंतींच्या चित्रणात गुंतून पडणे, आवर्तग्रस्तता, मनोविकृतींच्या चित्रणात रमणे, कथेच्या कक्षा संकुचित करणे असे दोषारोपही नवकथेवर करण्यात आले. भयाकुलता, वैफल्यवाद, जंतुवाद यांचे तत्त्वज्ञान करून मांडणे, टोकाचा व्यक्तिवाद पुरस्कारणे, बीभत्स, कुरूप जीवनवास्तवाच्या चित्रणातच गुंतून पडल्याने जीवनदर्शनात एकांगीपणा येणे असे आक्षेपही मुख्यतः गाडगीळांच्या कथेला लक्ष्य करून घेतले गेले. पाश्चात्य कथेचे अनुकरण, परधार्जिणेपण हा आरोपही नवकथेवर करण्यात आला.

### गूढकथा

गूढकथा हा कथा या साहित्यप्रकाराचा एक उपप्रकार होय. जी अखेरीपर्यंत कोणत्या तरी स्वरूपाच्या व पातळीवरील गूढतेची प्रतीती देते; गूढ, विलक्षण अशा अनुभव-पात्र-प्रसंग-वातावरणादींतून जिच्यातील कथार्थाची निर्मिती होते, ती गूढकथा असे सामान्यतः म्हणता येईल. बाह्य विश्वात आणि माणसाच्या आंतरिक विश्वात, त्याच्या मनोवास्तवात जे जे अनाकलनीय, तर्कातीत, अघटित वा गूढ संभवते ते ते गूढकथेचा विषय होऊ शकते. व्यापक अर्थाने हे कोणत्याही कथेचे वैशिष्ट्य म्हणता येईल. तथापि गूढकथेचे स्वतंत्र, व्यवच्छेदक वैशिष्ट्य हे की गूढता हे तिचे निर्मितीचे माध्यम असते.

ज्यांना मराठीत 'रहस्यकथा' म्हणून संबोधले जाते अशा गुप्तपोलिशी कथा, हेरकथा तसेच रम्याद्भुत कादंबऱ्या (रोमान्स) यांसारख्या रहस्यप्रधान साहित्यकृती या गूढकथांहून वेगळ्या ठरतात. गूढता व रहस्यमयता या दोन्हीतही बुद्धी कुंठित करण्याचा गुणधर्म असतो. तथापि रहस्यामध्ये काहीतरी झाकलेले, लपवलेले असते; तर गूढता हा विशिष्ट घटना, वस्तू आदींचा अंगभूत प्रकृतिधर्म असतो. जे आवरणाआड असते, लपवलेले असते व म्हणून अज्ञात, रहस्यमय असते ते बुद्धिचातुर्य, साहस, योजनाबद्ध प्रयत्न यांच्या साहाय्याने उघडकीस आणता येते. क्वचित ते आपणहून, अभावितपणेही उघडे पडू शकते. तथापि अशा प्रकारे गूढतेचा संपूर्ण निरास होऊ शकत नाही. रहस्याबद्दलचे कुतूहल, उत्कंठा, रहस्याची उकल करण्याची इच्छा यांच्या पूर्तीचे समाधान रहस्यकथेच्या वाचनातून मिळते. तर्कशक्तीला विशेष चालना मिळण्याचा बौद्धिक पातळीवरचा अनुभवही त्यातून मिळू शकतो. रम्याद्भुत कादंबरीतही रहस्यमयतेला स्थान असते; परंतु रहस्यकथेप्रमाणे तेच तिचे एकमेव लक्ष्य वा ईप्सित नसते; रहस्याची निर्मिती, उत्कंठेचा ताण व रहस्याची उकल हीच केवळ तिच्या रचनेमागील सूत्रे नसतात. इतर



भावघटक व संघटनतत्त्वे यांनाही रम्याद्भुत कथात्म साहित्यात स्थान असते, एवढेच नव्हे तर ते अधिक महत्त्वाचेही असू शकते. गूढकथा या दोन्हीहून स्वतंत्र प्रकृतीची असते.

ज्ञात जगापलीकडच्या अनाकलनीय, अतर्क्य अशा लोकविलक्षण वास्तवाचे अस्तित्व हे गूढकथेचे अधिष्ठान असू शकते. तर्काने, बुद्धिनिष्ठेने ज्यांचे स्पष्टीकरण देता येत नाही असे अनुभव, अशा घटना इत्यादींचे चित्रण गूढकथेत अनेकदा आढळते. गूढकथा ही अशा प्रकारे अतर्क्य आणि म्हणून गूढ अशा अनुभव-घटनादींवर आधारलेली असली, तरी तिथे महत्त्व केवळ अतार्किकतेला, त्यातून उद्भवणाऱ्या विलक्षणपणाला नसून लेखकाने कोणते कथात्म प्रयोजन त्यातून साधले आहे, त्याद्वारे कोणत्या कथार्थाची निर्मिती केली आहे या गोष्टींना असते.

जीवनातल्या न उलगडणाऱ्या गूढतेची जाणीव गूढकथेच्या मुळाशी असते. उदाहरणार्थ, मृत्यूचे, मरणोत्तर अस्तित्वाचे, नियतीचे गूढ माणसाला नेहमीच आवाहन करीत आले आहे. अशा गूढतेचा वेध घेणाऱ्या कथेचे उद्दिष्टे केवळ भयाचे उद्दीपन, चित्तथरारक रोमांचकारिता इत्यादींचा अनुभव देणे हेच नसते. गूढतेची विविध स्तरांवरील जाणीव, तिची अर्थपूर्णता, व्यामिश्रता साकार करू शकणाऱ्या गूढकथेत ललित निर्मितीच्या अनेकविध शक्यता असतात. प्रतिभावंत साहित्यिकांनी आपल्या लेखनातून हे दाखवून दिले आहे. मात्र या कथाप्रकारात लोकप्रिय वळणाचे, रंजनप्रधान, कारागिरीवर विसंबणारे असे लेखनही होत असल्याने तेच त्याचे प्रातिनिधिक रूप असे मानण्याची गफलत संभवते.

गूढतेच्या प्रतीतीत अंतर्मुखता, चिंतनात्मकता संभवते तसेच आपल्या बौद्धिक असहायतेची जाणीव होऊन असुरक्षिततेचा आणि भयाचा अनुभवही येत असतो. त्यातही या गूढतेमुळे मानवी जीवनालाच धोका उत्पन्न होण्याची शक्यता निर्माण झाली, तर अगतिकतेचा भाव तीव्र होऊन भीती गडद होऊ लागते. भीती आणि अगतिकता यांप्रमाणेच विस्मय आणि करुणा हे भावही या अनुभवाशी जोडलेले असतात. भीती आणि अगतिकता यांनाच प्राधान्य देणाऱ्या कथा 'भयकथा' या सदरात मोडतात 'विलक्षण कथा' असेही गूढकथेचे एक रूप मानता येते. यात पात्र, प्रसंग, वातावरण इत्यादींच्या विलक्षणपणावर मुख्य भर असतो, विस्मयाच्या आवाहनाला तिथे प्राधान्य असते, असे म्हणता येईल.

गूढकथेतील रूपभिन्नता तिच्यातील अनुभवरूपाच्या, आशयाच्या अंगानेही विचारात घेता येते. ज्या अज्ञाताविषयीचे कुतूहल, त्यातील गूढतेचे आवाहनही गूढकथेच्या निर्मितीमागची एक प्रेरणा असू शकते. ते अज्ञात भिन्न भिन्न स्वरूपाचे व स्तरांवरील असणे संभवते. अतिमानुष योनी वा अस्तित्व हे अज्ञाताचे एक क्षेत्र म्हणता येईल. अतींद्रिय अनुभव हेही माणसाच्या तर्कशक्तीला अनाकलनीय असेच असतात. मानवी मनातील असंज्ञेचा तसेच सामूहिक असंज्ञेचा गूढ प्रदेश हे तर्काधिष्ठित संगती नसलेले आणखी एक

क्षेत्र होय. अद्ययावत विज्ञानाला अद्याप न उलगडलेली विश्वातील रहस्ये हे असेच एक मानवी बुद्धीला कोड्यात टाकणारे अज्ञात क्षेत्र म्हणता येईल. या अनुषंगाने अतिमानुषी, अतीन्द्रिय अनुभवाधिष्ठित, मानसशास्त्रीय वा विज्ञानाधिष्ठित असे गूढकथेचे प्रकार स्थूलमानाने कल्पिता येतील. यांपैकी विज्ञानाधिष्ठित गूढकथा ही 'विज्ञानकथा' या स्वतंत्र उपप्रकारात समाविष्ट होते. वरील वर्गीकरण अर्थातच विवेचनाच्या सोयीसाठी केलेले आहे. आशयाच्या अंगाने कल्पिलेली गूढकथेची ही रूपे स्वतंत्रपणेच आकारतात असे नाही. ती परस्परांत मिसळलेली अशीही संभवतात. (उदाहरणार्थ, अतिमानुषी व मानसशास्त्रीय).

गूढकथेचे एक लक्षणीय रूप म्हणजे अतिमानुषाची कथा होय. अतिमानुषाची योजना परीकथेतही असते. परंतु तिच्यात सुखकर व शुभंकर रूपातील अतिमानुषाचा (उदाहरणार्थ, देवदूत, परी) प्रभाव असतो. भयंकर, विनाशकारी अतिमानुषावर मात करण्याची क्षमता त्याच्यात असते. परीकथा ही स्वप्नरंजनात्मक, इच्छापूर्तीचा आनंद देणारी, काव्यगत न्याय प्रस्थापित करणारी अशी असते. शिवाय परीकथेत वास्तव व अद्भुत यांची स्पष्ट फारकत असते. गूढकथेत वास्तव व अद्भुत यांचा असा मेळ साधलेला असतो की त्यांच्यातल्या सीमारेषा पुसल्या जातात. अतिमानुषाची कथा संस्कृतीच्या प्राथमिक अवस्थेतच प्रचलित होती, असे नाही. आजही ती अस्तित्वात आहे. आधुनिक सुशिक्षित, सुबुद्ध माणूस जाणिवेच्या पातळीवर अतिमानुषाचे अस्तित्व नाकारत असला, तरीही अतिमानुषाविषयीची आशंका, कुतूहल, भय या भावना त्याच्या नेणिवेच्या पातळीवर अस्तित्वात असणे संभवनीय ठरते. आजच्या अंधश्रद्धे नसलेल्या वाचकाला अतिमानुषाच्या अद्भुत विश्वात गुंतवण्यासाठी नेहमीच्या परिचित वास्तवापासून टप्याटप्याने दूर नेऊन अतिमानुषाचा तो उत्स्फूर्ततेने, स्वाभाविकपणे स्वीकार करील अशा भावस्थितीत नेऊन ठेवण्याचे कसब कलापूर्ण गूढकथेत दिसून येते. मात्र इथे अद्भुत हे प्रत्यक्ष वास्तव तर नव्हे, असा भयाचा थरारक प्रत्यय देणे एवढेच मर्यादित ईप्सित नसते. या अनुभवाच्या माध्यमातून लेखक विशिष्ट कथार्थाची निर्मिती करीत असतो.

आधुनिक काळात फ्रॉईड आणि युंग यांसारख्या मनोवैज्ञानिकांनी केलेल्या नव्या संशोधनानंतर मानवी मनोव्यापाराच्या जटिल व गूढ विश्वाचे अधिक सूक्ष्म भान निर्माण झाले. मनोवैज्ञानिक गूढकथेचा उदय या अनुषंगाने झाला. माणसाच्या असंज्ञेत खोलवर दडपलेल्या वासनाप्रेरणा, अशा अ-सामाजिक, निषिद्ध प्रवृत्तींच्या दमनातून उद्भवणारे मनोगंड, माणसाच्या व्यक्तिगत व सामूहिक असंज्ञेतील अतर्क्य, गुंतागुंतीचे व्यापार यांमधून अशा मनोवैज्ञानिक अधिष्ठान असलेल्या कथेतील गूढता व भयावहता साकार होऊ लागली. अतिमानुषाच्या कथेचेही एक नवे रूप त्यातून निर्माण झाले. अशा गूढकथेतील अतिमानुष हे मानवी असंज्ञेतील मनोगंडांचे, माणसाच्या इच्छावासना प्रेरणांचे आकार धारण करून प्रतीकात्म पातळीवर अवतरले.

गूढता वा भयावहता ही नेहमीच इंद्रियगम्य स्वरूपात, मूर्तपणेच प्रकटते, असे नाही. ती अमूर्त पातळीवरही अवतरू शकते. अतींद्रिय अनुभवांतून आकारणारी गूढकथा हे याचे उत्तम उदाहरण म्हणून सांगता येईल. (हेन्‍री जेम्सलिखित 'टर्न ऑफ द स्कू'). अशा गूढकथेतील अनुभव अधिक सूक्ष्म तसेच अधिक गहिरा आणि वाचकाच्या कल्पक संवेदनशीलतेच्या सहकार्याची विशेष अपेक्षा करणारा असा असू शकतो.

गूढकथेच्या या आणि अशा विविध रूपांतून तिचे स्वरूप, तिची रचना यांचे काही सामान्य विशेष नोंदता येतील. उदाहरणार्थ, फॅटसीच्या तत्त्वाचे उपयोजन तिच्यात अनेक प्रकारे होताना दिसते. स्वप्न, दृष्टांत, मिथ्स इत्यादी घटक तिच्या रचनेत अतार्किकतेचे तत्त्व आणतात. प्रतीकात्मता, आदिबंधात्मक प्रतिमा हे शैलीविशेषही तिच्यात विशेषेकरून आढळतात. वातावरणाच्या घटकाला गूढकथेत अधिक क्रियाशील, प्रभावी भूमिका असल्याचे दिसून येते. नाट्यात्मता हा गूढकथेचा एक प्रधान धर्म म्हणता येईल. परंतु प्रसंगी ती काव्यात्म अंगानेही आकारताना दिसते.

गूढ कथात्म लेखन दीर्घकथा व कादंबरी या प्रकारांतही होऊ शकते. तथापि सामान्यतः गूढतेच्या व भयाच्या अनुभवातला ताण, त्याचा तीव्र, गहिरा परिणाम यांसाठी कथेसारखा स्फुट प्रकार अधिक अनुकूल ठरलेला दिसतो. गूढकथा ही प्रत्यक्षाच्या पातळीवरील गूढतेच्या माध्यमाद्वारे वाचकाला तात्त्विक पातळीवरील गूढतेकडे नेऊ शकते. लोकविलक्षण अशा अनुभवांना सामोरे नेऊन भय, विस्मय, करुणा यांच्या प्रत्ययातून वाचकाला व्यक्तिमनाच्या, मानवी जीवनाच्या, नियतीच्या, अज्ञेयाच्या गूढतेकडे नेण्याची क्षमता गूढकथेत संभवते.

गूढकथा हा प्रकार आधुनिक काळातला असला तरी त्याचे बीजस्वरूप प्राचीन लोकसाहित्यात आढळून येते. अज्ञाताविषयी वाटणारे गूढ, त्याच्याशी संबद्ध भय, कुतूहल आदी भावना या मानवसमाजाच्या प्रारंभीच्या काळापासूनच्या म्हणता येतील. जगातील सर्वच संस्कृतींतील प्राचीन लोकसाहित्यात अतिमानुषाच्या कथा, अद्भुत आख्यायिका, दंतकथा आढळतात, हे याचेच गमक होय.

गूढकथेचा मूलस्रोत असा प्राचीन असला तरी आधुनिक साहित्यप्रकार म्हणून ती एकोणिसाव्या शतकात आकाराला आली. आधुनिक कथेचा प्रणेता एडगर अॅलन पो या अमेरिकन लेखकाने या क्षेत्रात पायाभूत स्वरूपाची कामगिरी केली. आधुनिक कथा घडवणे आणि गूढकथा व रहस्यकथा यांना कलापूर्ण साहित्याचा दर्जा लाभवून देणे असे त्याचे दुहेरी स्वरूपाचे कर्तृत्व आहे. पाश्चात्य साहित्यात नंतरच्या काळात गूढकथा या प्रकारात सातत्याने लेखन होत आलेले आहे. एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकांतील अनेक मातबर साहित्यिकांनी गूढकथेतील कलात्मक निर्मितीच्या शक्यतांचा समर्थपणे वेध घेतलेला दिसेल.

मराठी साहित्यात गूढकथा आपले स्वतंत्र अस्तित्व, स्वत्व यांनिशी १९६० नंतरच प्रकट झाली, असे म्हणता येईल. द० पां० खांबटे यांचे या प्रकारांतील काही लेखन आढळते. तथापि गूढकथा, भयकथा या संदर्भात आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे, तो रत्नाकर मतकरी व नारायण धारप या कथाकारांचा, या दोघांनीही सातत्याने याच प्रकारात लेखन केले आहे. नारायण धारप यांचे लेखन विपुल तसेच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे; तर रत्नाकर मतकरींनी गूढभयचित्रणातील विविध कलात्मक शक्यतांचा वेध घेत, गूढकथा हा प्रकार अधिक लवचीक, खुला व कलापूर्ण होण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाची कामगिरी केलेली आहे, असे म्हणता येईल.

### रहस्यकथा

रहस्यकथाकार न्यायव्यवस्थेची चौकट सांभाळत असतात. ऐहिक न्यायालयातून एखाद्याची सुटका होईल पण पारलौकिक न्यायालयात अपराध्याला शिक्षा मिळतच असते हे सूत्र बहुतेक रहस्यकथांतून अध्याहृत असते. रहस्यकथेची विविध रूपे आहेत. अपराध-शोधकथा, संदेहकथा, भयकथा, चित्तथरारक कथा वगैरे. या सगळ्या कथारूपांमध्ये अपराध-शोध हे सामान्य सूत्र असते. रहस्यकथा लेखकांची एक जीवनदृष्टी असते. ती सर्वसामान्य माणसाच्या जीवनदृष्टीशी संवाद साधणारी असते. अपराधाचे, खुनाचे कृत्य आणि त्या कृत्याचा व ते करणाऱ्याचा तपास हे सर्वसाधारणपणे कोणत्याही रहस्यकथेचे महत्त्वाचे घटक असतात. रहस्यकथेच्या वाचकांना एखादा खून कसा झाला, कुणी केला एवढ्याच प्रश्नांपुरती उत्सुकता असते. ही उत्सुकता टिकवून ठेवणे लेखकाच्या कसबावर अवलंबून असते.

### स्व-अध्ययन :

- १) पुराणकथेची व्याख्या लिहा.
- २) लोककथांची वैशिष्ट्ये लिहा.
- ३) परीकथांचे स्वरूप सांगून वैशिष्ट्ये लिहा.
- ४) मिथ्यकथांचे स्वरूप स्पष्ट करा.
- ५) दंतकथांचे प्रकार उदाहरणासहित स्पष्ट करा.
- ६) कहाणी या कथाप्रकाराचे महत्त्व विशद करा.
- ७) आख्यायिका या कथा प्रकाराची व्याख्या लिहा.
- ८) दृष्टान्तकथेची व्याख्या सांगून वैशिष्ट्ये लिहा.
- ९) लघुकथेची वैशिष्ट्ये सांगा.
- १०) नवकथा म्हणजे काय ते सांगून नवकथेचे स्वरूप स्पष्ट करा.
- ११) गूढकथेचे स्वरूप स्पष्ट करून विशेष लिहा.
- १२) रहस्यकथेचे घटक लिहा.

## संदर्भ :

- १) भारतीय संस्कृतिकोश-खंड ८, पं. महादेवशास्त्री जोशी, भारतीय संस्कृतिकोश मंडळ, प्रथमावृत्ती, १९७४.
- २) मराठी विश्वकोश-खंड ३, खंड ९, व खंड १३ (संपा.) तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृतिकोश मंडळ, १९८०.
- ३) वाङ्मयीन संज्ञा संकल्पना कोश, (संपा.) प्रभा गणोरकर व इतर, जी. आर. भटकळ फाऊण्डेशन, मुंबई, २००१.
- ४) मराठी वाङ्मयकोश-खंड ४, समीक्षा - संज्ञा, संपा. विजया राजाध्यक्ष, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ, मुंबई, २००२.
- ५) मिथकवाणी, (संपा.) उषा बंबावाले, स्नेहवर्धन पब्लिकेशन, पुणे - १९८५.
- ६) कथा : संकल्पना आणि समीक्षा, डॉ. सुधा जोशी, मुंबई विद्यापीठ, मराठी विभाग आणि मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, २०००.

