

साहित्य आणि संगीत

अशोक दामोदर रानडे

(२५ जानेवारी १९८४ रोजी विष्णुशास्त्री चिपळूणकर व्याख्यानमालेत डॉ. अशोक दा. रानडे यांनी दिलेल्या व्याख्यानाचे शब्दांकन. मूळ प्रसिद्धी - संभाषिते, संपा. विजय तापसे, वर्षा माळवदे, रामनारायण रुईया महाविद्यालय, मुंबई, विष्णुशास्त्री चिपळूणकर व्याख्यानमाला, जाने. २००५)

महाराष्ट्राच्या इतिहासातील ज्या कालखंडात कला या वेगळ्या फटकून राहत नव्हत्या, अशा कालखंडात विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी आपलं कार्य केलं. त्यांनी आपलं संगीतप्रेम व्यक्तिगत, कौटुंबिक कारणांसाठी थोडसं छुपं ठेवलं होतं, हे आपल्या सर्वांना माहीत आहे. कृष्णशास्त्र्यांची पिढी ही तमाशात विशिष्ट प्रकारे रंगून जाणारी होती. त्यामुळे विष्णुशास्त्र्यांना त्या वातावरणाचा उबग आलेला होता. पण असं असूनसुद्धा त्यांच्या रसिक मनानं महाराष्ट्रातल्या लोकसंगीतातले बारकावे टिपले; संस्कृत आणि प्राकृत या दोन्ही वाडमयांकडे तितकंच आपुलकीनं पाहिलं. ते जर थोडे दीर्घायू झाले असते, तर माझी खात्री आहे की, त्यांनी स्वदेश, स्वधर्म, स्वभाषा याबरोबर कला या विषयावरसुद्धा अधिक लिखाण केलं असतं. या कालखंडामध्ये साहित्य आणि संगीत यांची हातमिळवणी अधिक स्वाभाविक होण्यास भरपूर वाव होता. अशा कालखंडातल्या माणसाच्या स्मृतिप्रीत्यर्थ जी व्याख्यानमाला गुंफली जाते, त्यात साहित्य आणि संगीत हा विषय घेणं, हे उचित ठरणार आहे.

एकंदरीनं आंतरकला-संबंध हा विषय प्रत्येक पिढीला महत्त्वाचा वाटलाय. दोन किंवा अधिक कला एकत्र आल्या की काय होतं, हा विषय प्रत्येक पिढीनं पुन्हा तपासलेला आहे, तपासला पाहिजे. जो विषय प्रत्येक पिढीनं पुनःपुन्हा तपासला पाहिजे असे वाटतं त्या विषयाचं आव्हानात्मक स्वरूप किती मोठं असेल हे सहज समजण्यासारखं आहे. म्हणून पुन्हा एकदा या विषयाची 'वैचारिक मांडणी करायला हवी', अशी आपण भूमिका घेतली पाहिजे. असं म्हणण्यात मला सुचवायचंय ते असं की, यापूर्वी या विषयाचा विचारच झाला नाही, अशी भूमिका आपण घेऊ शकणार नाही. प्रत्येक पिढीनं त्यांच्या परीनं आणि प्रयोजनार्थ याचा विचार केलेला आहे. आपण कदाचित काही वेगळ्या कारणांसाठी त्याचा विचार करणार आहोत. जिथं जिथं प्रयोगाचा संबंध येतो, ती परंपरा अलिखित असल्यामुळे ती अतूट असते, असा माझा विश्वास आहे. साहित्य आणि संगीत याचा जो विचार झालेला आहे, तो बऱ्याच प्रमाणात अप्रतिहतपणे या देशात चाललेला आहे, ही माझी धारणा आहे. म्हणून सौंदर्यशास्त्राचा विचार करणारे आम्हीच पहिले, असा कुठल्याही प्रकारचा दावा या विषयाच्या बाबतीत करता येईल, असे मला प्रामाणिकपणे वाटत नाही. म्हणून परंपरेचा वारसा सांगणारा हा विषय आहे आणि आपण त्याच भूमिकेतून त्याकडे पाहिले पाहिजे, असंही मला सुचवायचं आहे.

एकंदरीनं, कलाकार-कलासमीक्षक-कलाविचारक सर्वांनाच या विषयाचं आकर्षण वाटलेलं आहे. त्याची कारणं काय असं जर पाहिलं, तर एक मुद्दा सहज लक्षात येतो; तो असा की, कुठलीही कलाकृती ही तसं पाहता कलेच्या एकाच प्रांतात सामावणारी नसतेच मुळी! प्रत्येक कलाकृती ही अनेक कलांचं संचित घेऊनच जन्माला येते. म्हणून कुठल्याही कलाकृतीचा अभ्यास करणारा कुठल्याही क्षेत्रातला असो, त्याला केव्हा ना केव्हा तरी आंतरकला संबंधांकडे वळावंच लागतं. खुद्द कलाकाराचा जर विचार केला तर असं दिसतं की, ज्याला आपल्या कर्मयोगात अनेक सिद्धी प्राप्त करायची इच्छा असते, त्या प्रत्येक कलाकाराला पुन्हा पुन्हा दुसऱ्या कलेकडे लक्ष ठेवावं लागतं. अनेक वेळेला काही विशिष्ट कलाकृती या अनेकमुखी आहेत, असं आपल्या लक्षात येतं; काही काही वेळेला या प्रयत्नांमध्ये काहीतरी नवीन करण्याचा हव्यास आहे, असंही आपल्याला वाटतं; काही वेळेला असं करण्यामध्ये त्यांचे प्रयत्न फसले आहेत, असंही आपल्या लक्षात येतं. तरीसुद्धा प्रत्येक कलाकार जेव्हा काही नवीन करावं, अशा इर्षेनं पाऊल टाकतो, तेव्हा तो बऱ्याच वेळेला दुसऱ्या कलांकडे दृष्टी ठेवून आपला क्रियायोग साध्य करायला लागतो, असं दिसतं. तेव्हा कलाकाराच्या दृष्टीनंसुद्धा ही गोष्ट आवश्यकच ठरते.

आता 'समीक्षक' निदान औपपत्तिकदृष्ट्या पाहता 'संपूर्ण पाहणारा तो' असा असायला हवा. त्यामुळे कलाकृतीच्या सामर्थ्याचा नेमका वेध घेणं, हीच जर त्याची प्रतिज्ञा असेल तर त्यालासुद्धा कुठल्याही एका कलाकृतीचं समीक्षण करत असताना अनेक कला त्याच्यामध्ये कशा आलेल्या आहेत. कुठपर्यंत आलेल्या आहेत, कोणत्या प्रमाणात आल्या आहेत, कोणत्या पद्धतीनं आल्या आहेत, याचासुद्धा विचार करायला लागतो. म्हणून त्यांनासुद्धा आंतरकलासंबंध हा अतिशय जिवाळ्याचा विषय ठरतो. राहता राहिले कलाविचारक! कलाविचारकांनासुद्धा एकंदर जीवनव्यवहाराचाच वेध घ्यायचा असतो. कारण कुठलीही कला आपण समजतो त्या स्वरूपात शुद्ध नसते, हे माझ्या दृष्टीनं विचारकांना फार लवकर जाणवायला लागतं. त्यामुळे सौंदर्यसमीक्षा ही तत्त्वज्ञानाची संगत घेऊन का जायला लागते; याला कारण एकंदर जीवनाचा वेध घेणं, हेच त्यांचं ध्येय असल्यामुळे विचारकांनासुद्धा याकडे वळायला लागतं. म्हणजे थोडसं असं म्हणायला लागेल की, या ना त्या रूपानं, या ना त्या कारणानं, या ना त्या प्रमाणात कलाव्यवहाराशी संबंधित असलेल्या प्रत्येक व्यक्तीला किंवा संस्थेला आंतरकलासंबंध हा महत्त्वाचा विषय वाटायला लागतो. म्हणून याचा विचार करणं, हे अतिशय आवश्यक होऊन बसतं.

फक्त हे करताना एक पथ्य पाळायला लागतं. या सर्व संबंधांचा विचार अनेक पातळ्यांवर करावा लागतो. ऐतिहासिक पातळीवर विचार करणं, हा एक अत्यंत आवडीचा भाग आहे. परंतु आपण बहुतेक वेळेला सनावळ्या किंवा वंशावळ्या यावर लक्ष केंद्रित केल्यामुळे कल्पना आणि ध्येय यांचे परस्परान्त होणारे जे संबंध आहेत त्यांचा इतिहास कधी लिहिला जात नाही. त्यामुळे ज्या देशामध्ये सनावळ्यांना फारसं महत्त्व नाही, त्या देशात इतिहास लिहिताना फार अडचण निर्माण होते. यामुळे आंतरकलासंबंधांचा ऐतिहासिक पातळीवरचा विचार हा बऱ्याच वेळेला फसवा ठरतो. दुसरी पातळी आहे ती व्यावहारिक पातळी! ही अतिशय महत्त्वाची आहे. आपल्याकडे चित्रपट म्हणा किंवा नाट्य म्हणा वा दूरदर्शन म्हणा, ही जी काही माध्यमं आहेत, या माध्यमांवर कुठली गोष्ट कशी ठेवली म्हणजे ती जास्त उठावदार होईल, याचा विचार करायला लागतो. त्यात आंतरकलासंबंध महत्त्वाचे ठरतात. सौंदर्यशास्त्र ही पातळीही तितकीच महत्त्वाची! याही पातळीवर आपण वावरणार नाही.

पण एका पातळीवर आजवर फारसा विचार झाला नाही, असं मला वाटतं; तो प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या पातळीवर! जेव्हा संगीतकार संगीताचा प्रयोग करतो, जेव्हा साहित्यिक साहित्य लिहितो, सृजन करतो तेव्हा त्याचा संगीतकलेशी काय संबंध असतो किंवा त्या संगीतकाराचा साहित्याशी काय संबंध असतो, ही प्रत्यक्ष प्रयोगशील पातळी आहे. त्यावर फारसं विवेचन झालं नाही, असं मला वाटतं. खुद्द संगीतकार जेव्हा प्रयोग करतो, तेव्हा एका तऱ्हेनं त्यानं हा विचार केलेलाच असतो. खुद्द साहित्यिक प्रयोग करतो, तेव्हा त्यानं एका तऱ्हेनं हा विचार केलेला असतो. सिद्धिमधूनच तो विचार सिद्ध होत असतो. 'विचार' म्हणून वेगळा मांडला नसला तरी याचा अर्थ त्यानं विचार केलाच नाही, असं मानायचं काही कारण नाही. मग असं म्हणायला लागेल की, याचं शब्दीकरण झालेलं नाही. साहित्यामध्ये संगीत 'निर्मिती'च्या दृष्टीनं केव्हा अवतरतं, कसं अवतरतं आणि संगीताच्या निर्मितीत संगीत हे का अवतरतं, याचा आपल्याला शोध घ्यायचाय. मग प्रश्न निर्माण होतो की, खरोखर या कलांचा संबंध आहे किंवा तो असायला हवा, असं गृहित धरण्यासारखी परिस्थिती आहे का? वैचारिक पातळीवर साहित्यिकांनी संगीताचा वेध घ्यावा, संगीतकारांनी साहित्याचा वेध घ्यावा, हे कदाचित पटू शकेल; पण मला संगीतकार व्हायचंय, मग मी साहित्याचा अभ्यास, अर्थात ललित साहित्याचा अभ्यास करणं गरजेचं आहे का? किंवा मला साहित्यिक व्हायचंय, मग मला सृजनात्मक संगीताचा अभ्यास करणं गरजेचं आहे का? असा प्रश्न जर विचारला तर थोडीशी अडचणीची परिस्थिती निर्माण होते.

प्रत्यक्षात फार कमी संगीतकार असे आढळतात की, ज्यांना निर्माणक्षम, निर्मितीक्षम साहित्याची चांगली जाण आहे. दुदैवानं उलटंही तसंच दिसतं. म्हणजे फार कमी निर्माणक्षम, निर्मितीक्षम साहित्यिक असे असतात की, ज्यांना संगीताची आणि सृजनात्मक संगीताची चांगली जाण आहे. काही कलाकार तसे असतीलही. पण मला असं वाटतं की, हा अपघात आहे. अजून तसा

नियम झालेला दिसत नाही. कदाचित हा आदर्श असू शकेल; पण प्रत्यक्षात मात्र अजून तसं दिसत नाही. त्यामुळे मला वेगळा प्रश्न विचारावासा वाटतो की, मग आपलं गृहितक चुकलंय का? सर्व कलांच्या सृजनात्मक भावाकडे सर्व कलाकारांनी लक्ष देणं, हेच आवश्यक आहे का? तर मग आपल्याला असं उत्तर द्यायला लागेल की, तसं पाहता सर्व कलांचा इतर कलांशी अंगभूत संबंध नसतोच मुळी! जागतिक विचारामध्ये कलांची जी काही वर्गवारी झालेली आहे, तिकडे जर आपण पहायला लागलो तर असं अंतःसूत्र दिसतं. सर्व देशांमध्ये एक वर्गीकरण रूढ झालेलं दिसतं. त्या वर्गीकरणाचा विचार करता असं म्हणावं लागेल की, काही विशिष्ट वर्गातल्या कला या विशिष्ट अंगभूत तऱ्हेनं एकमेकांशी निगडित असतात. दुसऱ्या वर्गाशी त्यांचा अंगभूत संबंध असलाच पाहिजे असं नाही.

आता उदाहरण देतो. आपण 'साहित्यिक कला' असा एक वर्ग करतो. त्यामध्ये काव्य, कथा आणि नाट्य (नाट्याला मी 'पाठ्य' असं म्हणणार आहे) हा एक वर्ग झाला. दुसरा वर्ग झाला 'ललित कला'. यामध्ये चित्र आणि शिल्प या दोन कला. तिसरा वर्ग झाला 'प्रयोगकला' - यात नृत्य, संगीत आणि नाट्य (श्रुत किंवा प्रयुक्त). पुढे 'संमिश्र कला' असा एक वर्ग. त्यात वास्तूविद्या, सुलेखन किंवा कोरण्याची कला इत्यादी येतात. पुढचा वर्ग 'संयोगी कला'. ज्यात चित्रपट आणि नाट्य येतं. या नाट्यात पुन्हा अभिनित असा मी फरक करतो आहे. एकंदर साहित्यिक कला हा जो वर्ग आहे, त्यातल्या या तीन कला एकमेकांशी अंगभूतदृष्ट्या निगडित असतात. तुम्ही काव्य लिहिलंत की, नाट्य आणि कथा यांना तुम्ही वापरलंत, असं गृहित धरता येतं. याउलट मी जर साहित्यिक कलेत असेन, तर दुसऱ्या वर्गातल्या कला या अंगभूतदृष्ट्या तिथं निगडित नसतात, तर विशिष्ट परिणामांचं फळ म्हणून किंवा मला त्यांच्यातून काही साधायचंय, म्हणून त्यांच्यातून मी काही घेऊ शकतो. संमिश्र कलांमध्ये मुळातच एकाच वर्गातल्या दोन कला एकत्र आलेल्या असतात. वेगवेगळ्या वर्गातल्या कला एकत्र आल्यामुळे संयोगी कला निर्माण होतात. संमिश्र आणि संयोगी कलांमध्ये अधिकाधिक भर पडू शकते. पहिले जे तीन वर्ग आहेत, त्यांच्यात नवीन भर पडू शकत नाही. मानवाला एकंदर जी प्रकटन साधन दिलेली आहेत, त्यांची संख्या परिमित असल्यानं हे वर्ग पडलेले आहेत.

माझा एक आवडता सिद्धान्त आहे की, गेल्या दोन हजार वर्षांत स्वरयंत्रात काहीही फरक पडलेला नाही. संमिश्र आणि संयोगी कला यात आंतरकलासंबंधांचं तत्त्व वेगवेगळ्या तऱ्हेनं आविष्कृत होताना दिसतं. साहित्य आणि संगीत या दोन्हीही कला या वेगवेगळ्या वर्गातल्या आहेत, हे आपल्या लक्षात येतं. साहित्याचे प्रकटन मार्ग फक्त चार-गद्य, पद्य, कथन आणि नटन! ज्याला आपल्यात साहित्य संवेदन आहे असं वाटतं, तो यापैकी कुठल्यातरी एका प्रकारानं त्याची अभिव्यक्ती करू पाहतो. तुमची संवेदना जर साहित्याच्या क्षेत्रात वावरत असेल, तर मग त्यात संगीताचा वारसा सांगणारं असं काही येत असतं. 'म्युझिकॅलिटी अॅण्ड म्युझिक' असा आपण फरक करायचा. म्युझिकॅलिटी इज लेस दॅन म्युझिक. बट म्युझिकॅलिटी इज पॉसिबल बिकॉज ऑफ म्युझिक. आज साहित्यमार्गात संगीतत्त्व कुठे येतं, ते आपण पाहणार आहोत. कुठेही कोणीही तुम्हाला असं सांगितलं की, अमक्या अमक्या कलेत साहित्य आणि संगीत दोन्ही सारख्याच श्रेष्ठ असतात, तर त्याच्यावर पडलेल्या द्वैत तत्त्वज्ञानाच्या प्रभावाखेरीज त्यातून काहीही सिद्ध होत नाही, असं मी म्हणेन. दोन कला एकत्र येतात, तेव्हा एक कला हीच प्रभावी असते. दुसरी तिच्या अनुषंगानंच वावरत असते. यात काहीही वावगं नाही. ते तसं स्वाभाविक आहे आणि ते तसं समजून घेण्यात सगळ्यांचं हित आहे.

गद्याची व्याख्या मला मिळाली. कुठून मिळाली ते नंतर सांगतो. गद्य म्हणजे 'टू बी स्पोकन ऑर अटर्ड किंवा काँपोझिशन नॉट मेट्रिकल यट फ्रेम्ड विथ हार्मनी. प्रोज मिन्स ऑर्डिनरी लॅंग्वेज ऑफ मेन फॉर स्पिकिंग ऑर रायटिंग'. गद्य याचा पहिला अर्थ आणि गद्य याचा विसाव्या शतकातला अर्थ यात बराच फरक झालेला आहे. तो गुणवत्तेच्या बाबतीत झालेला आहे, हेही आपल्याला दिसून येईल. या सर्व अर्थांच्याद्वारे गद्याची काही लक्षणं दिसतात, ती आता सांगतो. गद्यमार्ग नेहमीच पद्याच्या सावलीत वावरतोय, असं दिसतं. 'गद्य म्हणजे पद्य नाही ते' असंच लोक सुचवतात. म्हणजे पद्याच्या सावलीत वावरण्याची मानहानीकारक भूमिका गद्यावर जवळजवळ विसाव्या शतकापर्यंत चालू राहिलेली होती, असं दिसतं. दुसरा एक भाग असा की, गद्य-पद्य हे नेहमी

जोडीनंच वावरतात. जसं हळद-कुंकू, धूपद-धमार! धूपद-तराणा असं कोणी म्हणणार नाही; कारण ते नैसर्गिक वाटत नाही. त्याप्रमाणेच मीठ-भाकर. म्हणजे यांच्यात कुठेतरी संगती आहे, जसं गद्य-पद्य हे जोडीनं उच्चारले जाणं, यातही कुठेतरी संगती आहे. ती संगती माझ्या दृष्टीनं अशी आहे की, गद्याला स्वतंत्र अस्तित्व उशीरा आल्यामुळे त्याला नेहमी आपण हे नाही ते, असं सांगण्याची पाळी आली. गद्यमार्गाचे जे काही ओशाळलेपण आहे ते बराच काळ चालू राहिलं, एवढं आपल्याला लक्षात ठेवायला हरकत नाही. गद्यमार्ग हा सरळ रेषात्मक असतो. याची गती डावीकडून उजवीकडे असते. म्हणजे ती लिखाणामध्ये असते, यादृष्टीनं मला म्हणायचं नाही. गद्य एकरेषात्मक असतं; याचा अर्थ असा की, त्यात सूचकतेचा अभाव असतो. त्याला एकीकडून एकीकडे असाच प्रवास करायचा असतो, त्याला निश्चितार्थी राहायचं असतं; तेव्हा त्याला इकडेतिकडे बघून चालत नाही. झापड लावून चालणं, ही परिस्थितीसुद्धा काही काही वेळा गरजेची असते. गद्याकडे ती भूमिका बऱ्याचवेळा दिली जाते. ज्याक्षणी गद्य ही भूमिका सोडतं, त्याक्षणी ते वेगवेगळे गुण घ्यायला लागतं, कलांचे गुण घ्यायला लागतं, पद्याचेही गुण घ्यायला लागतं. काही उदाहरणं मी आणलेली आहेत, ती तुम्हाला वाचून दाखवतो. सरळ रेषात्मक गद्य याचं हे उदाहरण पहा - 'गरीबांना कस्पटाप्रमाणे लेखणारा श्रीमंतांचा दुरभिमान आणि अपमान झाल्यामुळे चिडलेल्या गुणी गरीबांचा क्रोध, या मानापमानाच्या कात्रीत सापडल्यामुळे दोन वेळेला मोडलेले धैर्यधर व भामिनीचे लमन खऱ्या प्रेमाचा पगडा मनावर बसून निरभिमानी बनलेल्या भामिनीच्या चतुर लीनतेनं अखेरीस कसे घडून आले, याचे वर्णन या नाटकात केले असून, अंगावर दागिन्यांची ओझी लादून घेणाऱ्या लक्ष्मीधराचा आचरटपणा आणि गरीबांविषयीचा तिरस्कार अंगी भिनल्यामुळे, गुणी गरीबांचा द्वेष करणाऱ्या विलासधराचा अभिमान या दोन तटांमधून सदर प्रेमाचे प्रवाहास तो स्पष्ट, जोराचा व मर्यादित दिसावा म्हणून वहावयास लावले आहे'. हे संबंध एक वाक्य आहे. हे एकरेषात्मक आहे, हे आपल्या सहजपणे लक्षात येईल. म्हणजे गद्य जेव्हा एकरेषात्मक असतं, तेव्हा ते माहिती देऊ पाहतं. तुमच्या मनात भावना निर्माण करणं, हे त्या गद्याला परवडत नाही, त्याचा तो हेतूही नसतो. उद्या रेल्वे टाईमटेबलमध्ये जर भावना यायला लागली तर अवघड होईल. ऑब्रे मेनन हा विनाकारण कडवट लिहिणारा असा लेखक! तो बऱ्याच काळानंतर जेव्हा भारतात आला, तेव्हा त्याला असं विचारण्यात आलं की, 'भारतामध्ये जे इंग्रजी लेखन होतंय, त्याविषयी आपलं काय मत आहे?' त्यानं सांगितलं की, 'ट्रिमेन्डस इंप्रूव्हमेन्ट हॅज बिन रजिस्टर्ड'. तो म्हणाला, 'दि प्रोज हॅज इंप्रूव्हड'. याचं त्यानं उदाहरण दिलं, रूरल क्रेडिट सर्व्हे ऑफ वर्ल्ड बँक ऑफ इंडिया. अर्थात, सरल रेषात्मक गद्य कसं असावं, याचा तो नमुना होता. घटनेचं जे प्रिअॅम्बल असतं, ते कधीही सरल रेषात्मक नसतं; कारण घटनेत नेमकं काय लिहिलंय, हे कळलं तर पुढचे सगळे वादविवाद टळतात, भावनांचे आविष्कार अडतात. त्यामुळे ते तसं असून चालत नाही.

या सगळ्या अर्थांमध्ये सारखं सूचित झालंय की, हे गद्य म्हणजे बोललं जाणारं, बोलला जाणारा शब्द. एका माणसानं माझा दूरदर्शनवरचा कार्यक्रम बघून असं म्हटलं होतं की, तुम्ही छापल्यासारखं बोलता. सुरुवातीला मला वाईट वाटलं, पण विचारांती बरं वाटलं. मी छापल्यासारखं बोलतो म्हणजे काय तर, छापलेली अक्षरं स्पष्ट दिसतात, वाक्यांची रचना कळते, म्हणजे अर्थ शब्द खायचे आणि अर्थच फेकायचे हे मी करत नाही, असं त्याला सुचवायचंय, हे विचारांती माझ्या लक्षात आलं. त्यामुळे मी खूप झालो. बोलीभाषा आणि बोलला जाणारा शब्द यातला फरक पण स्पष्ट केला पाहिजे. म्हणून लिखित अवतार हा गद्यामध्ये अंतर्भूत होणं, ही पुढची क्रिया आहे. नंतर नंतरच्या कोशांमध्ये हे दिसायला लागतं. जो काही भर आहे, तो बोलल्या जाणाऱ्या शब्दांवरच आहे. या बोलक्या शब्दांशी गद्याची जवळीक हा माझ्या दृष्टीनं अतिशय महत्त्वाचा भाग आहे. पुढं गद्यमार्गामध्ये रचनाही असू शकते, असंही सांगितलंय. गद्यातली संगीतात्मकता ही लयात्मकता आहे.

ही लयात्मकता कशी निर्माण होते, असं जर पाहिलं तर, आपली सरल रेषात्म धाटणी सोडून गद्य जेव्हा पद्यमार्गाकडे झुकायला लागतं, तेव्हा त्याच्यामध्ये लयात्मकता निर्माण होते. संगीतमार्गाशी फारकत घेऊन गद्यात रचना करणं फार अवघड जातं. कसं? त्याचे एक उदाहरण पाहू - 'ध्वनी, रेघा, हावभाव व आकृती यांना भाषा, अक्षर, अभिनय आणि भांडी यांचे रूप देऊन या चारी

नैसर्गिक व अनुकारक शक्तींचा उपयोग रोजच्या व्यवहारातील विचारप्रदर्शनाच्या कामी मनुष्याने केला. साध्या, सरळ, पोटभरू व्यवहाराला ही भाषादी साधने साळसूदपणे पुरी पडतात, हे खरे आहे. परंतु, विचारांचे किंवा विकारांचे जेव्हा काहूर उठते आणि सुखदुःखांचा जेव्हा कल्लोळ माजतो, तेव्हा साधी बोलणी आणि सुधी लिहिणी कुचकामाची ठरतात आणि तीव्रतर साधनांचा आश्रय केल्यावाचून वादळांची शांती होत नाही'. माझ्या दृष्टीनं लयबद्ध गद्याचं हे एक उदाहरण आहे. पहिल्या वाक्यात चार-चार पदं दोन्हीकडे आलेली आहेत. इथे लयात्मकता दिसते. लयात्मकतेची अपेक्षा निर्माण करून ती न देणं हेसुद्धा इथं झालेलं आहे. वाक्याची जोडणी जेव्हा होत असते, तेव्हा आधीची पदं आणि नंतर येणारी पदं यांचा कानावर घडलेल्या श्रुतीसंवेदनेमध्ये कुठेतरी लयात्मक अनुभव असतो. तो इथं पुरा होत नाही, अपेक्षा निर्माण होते; पण ते वाक्य मात्र पडतं. त्यापुढच्या वाक्यात मात्र लयीचा अनुभव आहे. 'बोलली जाणारी भाषा' असं जेव्हा आपण म्हणतो, तेव्हा 'ज्या भाषेत तुम्ही वाढता ती भाषा' हे महत्त्वाचं आहे. अशा प्रकारच्या लयीचा अनुभव हा संस्कृतिनिरपेक्ष नसतो, हेसुद्धा मी आताच सुचवून ठेवतो. 'साधंसुधं' हा शब्द ज्याला माहीत नसेल त्याला साधं असं होणं आणि सुधं असं होणं, यातली लय कळणार नाही. ही लय एका दृष्टीनं आवर्तनाचं सूचन करणारी पण आवर्तन पुरं न करणारी अशी आहे. जेव्हा शब्द विघटित केले जातात, तेव्हा त्या शब्दांचे अर्थ एकमेकांकडे आकर्षण पावतात, असं दिसतं. ते आकर्षण तुम्हाला जाणवत असतं. गद्याचं पद्यमार्गाकडे झुकणं, हे लयीच्या गुणामुळे होतं.

नादपूर्णता म्हणजे काय? याचे दोन अर्थ आहेत. एकतर नादानं तुमचा कान पूर्णपणे भरला पाहिजे. दुसरा अर्थ असा की, तोच नाद परत परत आल्यामुळे त्याची पुनरावृत्ती झाल्यामुळे एक आनंद होतो. समान नाद जेव्हा अनुभवाच्या एकाच एककामध्ये येतात, त्यावेळेला होणारं सुख हे श्रवणेंद्रियाचं सुख असतं. बाकी त्याचा अर्थ कळो न कळो, हा नाद सर्वांना पोचतो. म्हणून प्रासादी अलंकारांमधले जे नाद असतात, हे केवळ समान असतात, असंही नाही. ते केवळ पुन्हा पुन्हा येतात, असंही नाही. त्याच्यात पुन्हा तो नाद विशिष्ट कालांतरानं येणं, हाही भाग आलेला असतो, उदाहरणार्थ, अगंगंगं यात 'गं गं गं' हा नाद वारंवार आलेला आहे. परंतु याला कुणी संगीताचं उदाहरण म्हणणार नाही. नादाच्या पुनरावृत्तीमुळे, समान नादाच्या पुनरावृत्तीमुळे किंवा तेच नाद एकाच एककात वारंवार आले, म्हणून केवळ आनंद होत नाही. हा आनंद त्या रचनेमुळे होतो, नादाची एक आकृती तयार होते म्हणून होत असतो. ही आकृती कशामुळे तयार होते, असा प्रश्न जर आपण विचारला, तर आपल्या असं लक्षात येईल की, तिथं पद्याकडे कल असतो म्हणून. पद्याकडे कल म्हणजे पद्य व्हायचं नाही; पण पद्याचं सूचन करायचं. इलियट असं म्हणाला होता की, फ्री व्हर्स म्हणजे खरं काय हो? तर ते मुक्त वगैरे असं काही नसतं; तर आम्ही सारखं पद्याचं सूचन करतो. छंदाचं सूचन करतो, पण त्या छंदात तर जाऊन बसत नाही. छंदाची चौकट आम्ही पाळत नाही; पण त्याचं सूचन तुम्हाला आणि आम्हाला होत असतं, हे जास्त महत्त्वाचं आहे. तसं पद्याकडचा कल म्हणजे काय? तर कुठेतरी हे पद्य होतंय की काय, अशी शंका निर्माण करायची मनात; पण पद्य व्हायचं मात्र नाही. याचं एक उदाहरण पहा - पराक्रम न काडीचा गुण नाही कवडीचा, मनात ज्याशी त्याशी खोट; आणि तोंडावर मात्र चखोट, बोलून परक्याला गोड, वाटते तिची नष्ट खोड, आणि लटके कावेदावे, राणीला नाही का गं ठावे'. आता हा बजाबा नेन्यांच्या १८७२ च्या 'सैरंध्री' नाटकातला उतारा आहे. ज्या कालखंडाचा आपण उल्लेख केला, त्या कालखंडाशी हे फार संलग्न आहे. मराठी गद्य वेगळं वळण घ्यायला लागलं, त्यावेळचा हा उतारा आहे. इथं पद्याचं सूचन आहे; पण हे पद्य झालेलं नाही. नादाची पुनरावृत्ती विशिष्ट कालांतरानं होण्यामुळे आपल्याला त्या पद्याची केव्हातरी सूचना होत राहते. त्यामुळे त्या नादाची आकृती निर्माण होते, नाहीतर ते निव्वळ नाद राहिले असते. नादाची ओळ म्हणजे छंद नव्हे, त्याचप्रमाणं समान नाद येणं म्हणजे काही कान भरणं नव्हे. म्हणून पद्याकडे झुकणं याचं हे उदाहरण झालं.

सर्व वर्गांमध्ये तर-तमभाव असतो. काही वर्ण हे गुणवत्तेनं अधिक चांगले असतात, असं दिसतं. वर्णमालेची छाननी वेगवेगळ्या प्रकारानं करतात. उदाहरणार्थ, आपल्या उच्चारयंत्रणेमधला कुठला भाग हा विशिष्ट वर्णांच्या उच्चारणासाठी वापरला

जातो. त्यानुसार एक छाननी आपण करतो. अशी छाननी जेव्हा तुम्ही करता, तेव्हा काही वर्ण हे अधिक नादपूर्ण असतात असं दिसायला लागतं. पाची वर्गातली अनुनासिक ही नादपूर्ण असतात. 'ल' हे व्यंजन, हे अधिक नादपूर्ण असतं. 'अ', 'आ', 'ए', 'ओ', 'उ' आणि 'इ' हे नादमय स्वर असतात. हल्ली अनुनासिक उच्चारलीच जात नाहीत. या पाचही अनुनासिकांचा आशय वेगळा आहे. हा आशय वेगळा आहे, म्हणून यांना आमच्यामध्ये स्थान असलं पाहिजे. दीर्घताशक्य ध्वनी सांगीतिक स्वरध्वनीसाठी आणि तुटकपणाचा प्रत्यय देऊ शकणारे भाषिक ध्वनी हे सांगीतिक लयखंडांना पोषक ठरत असतात. ज्यांच्या उच्चारणामध्ये नाद घुमवण्याची शक्यता असते, ते ध्वनी सपाट नाद निर्माण करणाऱ्या ध्वनीपेक्षा संगीतानुकूल असतात. रचनांतर्गत गायनगती विचारात घेता 'क' वर्ग आणि 'च' वर्गाखेरीजचे जे तीन वर्ग आहेत, ते द्रुतगतीला पोषक ठरतात. ज्या स्वरध्वनीची फेक करायची असेल, ती लांबवरच्या श्रोत्यापर्यंत पोचावी अशी अपेक्षा असेल, त्या स्वरध्वनीचा उच्चार 'ह'कारयुक्त केल्यास फलदायी ठरतं. 'ह' या खुद्द महाप्राण व्यंजनाखेरीज पाची वर्गातील अनुनासिक वजा करता एकांतर क्रमाने येणारी व्यंजने 'खा' 'की'च्या संदर्भात पोषक ठरतात. 'क', 'ख', 'ग', 'घ', 'ङ' ही वर्णमाला घेतली, तर त्यात 'ख' आणि 'घ' मध्ये हकार जास्त आहे. म्हणून 'ख', 'घ', 'छ', 'झ', 'ठ', 'ढ', 'थ', 'ध', 'फ' आणि 'भ' ही व्यंजनं फेकीच्या दृष्टीनं चांगली असतात. अनेक शिव्यांचा उगम 'भ' पासून का ते कळलं असेल; कारण ते सगळं प्रयोगानुकूल असतं. विसर्ग हा सर्वाधिक फेकीचा आहे. परंतु तो नादस्तंभक आहे. म्हणजे त्याच्यानंतर नाद निर्माण होत नाही. परिणामकारतेसाठी दीर्घताशक्य ध्वनी आवश्यक असतात.

जे बोललं जातं ते ऐकलंही जात असतं, म्हणूनच ते बोललं जातं. पण जे बोललं जात असतं, ते तसंच ऐकू जात नाही म्हणून बोलणं बदलत असतं. नाहीतर ते बदलण्याची गरज भासली नसती. संगीतामध्ये दोन नाद असतात, एक 'अनाहत' व दुसरा 'अनाहत'. त्यातला अनाहत नाद हा योग्यांसाठी असतो. परंतु मला प्रयोगाविषयीच चर्चा करायची असल्यानं जो नाद अभिप्रेत आहे, तो अनाहत नव्हेच. माझ्या लेखी अनाहत नाद अस्तित्वातच नाही. मग प्रयोग म्हणजे काय? तर प्रयोग म्हणजे सयुक्तिक वाटणाऱ्या शारीर-मानस हालचालींसह प्रत्यक्ष ध्वनियुक्त उच्चारण करणे, अशी प्रस्तुत संदर्भात प्रयोगाची व्याख्या आहे. सर्व उच्चार दीर्घ करणं, हा संगीतगुणाचा पहिला प्रवेश आहे. उच्चार दीर्घ केला तर तो गद्यमार्गाला पटत नाही; कारण त्याला आपण हेल काढणं म्हणतो. गद्यमधलं जे गद्य असतं, त्यातले जे शब्द असतात ते संपणारे शब्द असतात. त्यांना लांबवलं की, तुम्ही त्यांच्या बाहेर जाता. ते लांबवण्यासाठी कारणं अनेक असू शकतात. परंतु ते केल्यानंतर त्यात शेवटी दीर्घत्व हा संगीतगुण शिरायला लागतो. 'स्वनसलगता' हा जो गुण आहे, तो कंठसंगीताला जवळचा आहे, भारतीय संगीताला जवळचा आहे, भारतीय परंपरेत महत्त्वाचा आहे. म्हणून तो संगीतगुण म्हणून भाषेत वावरायला लागतो. त्यावेळेला व्यंजनं दीर्घत्वानं उच्चारली जातात आणि तिथं गद्याच्या गद्यपणाला छेद जातो.

याचं कारण असं की, जेव्हा आपल्याला माहिती द्यायची नसते, तेव्हा आपल्याला दुसरं काही करायचं असतं. भावनात्मक आशय तुम्हाला सांगायचा असतो. त्यासाठी गद्याच्या गद्यपणाला छेद द्यायला लागतो. त्यासाठी पहिलं जे तुम्हाला करायला लागतं, ते ध्वनीला लांबवणं. व्यंजन असो की स्वर असो, तो तुम्हाला लांबवायला पाहिजे. या लांबवण्याच्या प्रक्रिया एकंदर आपल्या चौकटीत बसल्या नाहीत की, मग त्याला हेल काढणं, असं आपण म्हणायला लागतो. उदाहरणार्थ, जेव्हा आपल्याला भावनात्मक गद्य दिसायला लागतं, तेव्हा त्याच्यात प्रश्नचिन्ह व उद्गारचिन्ह जास्त दिसायला लागतात. यातच वाक्य अर्धवट सोडणं हे आधुनिक युगाचं महत्त्वाचं लक्षण झालेलं आहे. म्हणजे गद्यमार्ग तिथं लंगडा पडतो, असा याचा अर्थ होतो. प्रश्नचिन्ह म्हणजे संगीताच्या बाजूनं पाहिलं तर लक्षात येतं की, ती वाढीव 'तारता' असते. प्रश्न हा नेहमी वर गेला पाहिजे. प्रश्नचिन्हाच्या उच्चारणात तारता वाढती असणं, हे नादाच्या दृष्टीनं महत्त्वाचं अंग आहे. उद्गारचिन्ह म्हणजे तिथं तारता स्थिर होते व ती जास्त काळ राहते. संगीतकाराची भाषा वापरायची तर त्याची 'आस' राहते. अजून वाक्य शिल्लक आहे, असं वाटतं; पण ते शिल्लक नसतं. या तारतेच्या

पातळ्या संगीताच्या दृष्टीनं मोजता येत नाहीत. इथं संगीतत्व आलेलं आहे, संगीत आलेलं नाही. संगीताचं सूचन झालंय, संगीताचे गुण घेतले; पण अजून आम्ही संगीताच्या प्रांतात विराजमान झालेलो नाही. म्हणून प्रश्नचिन्ह, उद्गारचिन्ह हा अवधी वाढवणं व तारता वाढवणं या दोन मार्गांनं भावनात्मक आशय हा गद्य मार्गात यायला लागतो. हा येतो आहे; याचाच अर्थ असा की, गद्याला स्वतःचा स्वधर्म सोडायला लागतो. हा स्वधर्म सोडल्यामुळेच त्याला जे काही करायचे ते करणं शक्य होतं. हे सगळं विवेचन वाङ्मयाला जास्त लागू पडतंय आणि साहित्याला नव्हे, असं वाटेल.

एक गोष्ट लक्षात घ्या की, गद्याचा आधुनिक अवतार लिहिला जायला लागला खरा, पण लिहिलेलं सगळंच गद्य हे आधुनिक गद्य नव्हतं. ते बोलण्यासाठीही लिहिलेलं होतं. त्यामुळे लिहिणं, हा त्याच्या बाबतीत एक अपघातच होता. म्हणून सातव्या शतकापर्यंत साहित्याला वाङ्मय ही संज्ञा मिळाली नव्हती, तर त्याला शास्त्र असाच अर्थ होता. वाङ्मय ही संज्ञा त्याकाळी, आज ज्याला आपण ललित साहित्य म्हणतो, त्या अर्थानं वापरली जात होती. गद्यमार्गामध्ये संगीत तत्त्वाची पुढची जर महत्त्वाची कुठली खूण असेल, तर त्याला मी 'अखंड गुंजारव तत्त्व' असं म्हणेन. म्हणजे हे जे गद्य असतं, ते लिहिलं जाणारं असो की बोललं जाणारं असो, ते सारखं चालू आहे, असं वाटत राहतं. त्याच्यामध्ये कुठेही ज्याला आपण विरामचिन्ह म्हणतो; ती आहेत, असं वाटतच नाही. ती पाहिजे आहेत किंवा ती असतात, ही गोष्ट खरी आहे. पण असं गद्य हे शेवटी बोलण्यासाठीच लिहिलेलं असतं. त्यामुळे माणसांचे श्वसनमार्ग आणि श्वसनक्रिया या स्वरयंत्राबरोबरच गेल्या दोन हजार वर्षांत बदललेल्या नाहीत. त्यामुळे तुमचा-आमचा श्वास हुतुतुचा नसल्यानं संपतो. मध्ये थांबायलाच लागतं, आवंढा गिळायलाच लागतो. त्यामुळे विरामचिन्ह कुठंतरी असतातच. पण एक वाक्य संपल्यानंतर दुसरं इतक्या लगेच सुरू होतं की, ज्यामुळे तुम्हाला अखंडतेचा एक प्रत्यय येतो. नाद सारखा चालू आहे, असा प्रत्यय येतो. अशा गद्यामध्ये एकसूरीपणा असतो. पण अखंड गुंजारव हवा असेल, तर तुम्हाला एकसूरीपणा पत्करायलाच लागतो. ही गोष्ट आपल्या सहसा लक्षात येत नाही; म्हणून आपण काही वक्त्यांना दोषही देतो. ध्वनीची तारता, उच्चता याच्यामधले भेद जाणवू नयेत, अशा तऱ्हेनं एक 'नम्बनेस' निर्माण करणं, हा गुंजारवाचा महत्त्वाचा गुण आहे. काही विशिष्ट गायक लोकप्रिय का, असा प्रश्न मला लोक विचारतात. तेव्हा त्यांना मी सांगतो की, माणसाला कान नेहमी भरलेले हवे असतात. त्या नादाला अर्थ काय, त्यात आकृती आहे की नाही, त्यात घराणं आहे की नाही, हे सगळे नंतरचे प्रश्न आहेत. 'आमचे कान भरून टाका', ही पहिली मागणी असते. 'नारदीय शिक्षा' हा संगीतातील आद्य म्हटला जाणारा ग्रंथ आणि विष्णुधर्मोत्तर पुराणातलं ते चित्रसूत्र यात मजेशीर समांतरता मला दिसली. 'नारदीय शिक्षे'त असं दिलंय की, आचार्यांना छटांच्या दृष्टीनं जे शुद्ध संगीत असेल ते आवडतं. पंडितांना सर्व भाग समतोल आहेत, असं संगीत आवडतं. स्त्रियांना जे मधुर संगीत असेल ते आवडतं. इतरेजनांना जे उच्च स्वरात असतं, ते संगीत आवडतं. कान हे तारतेनं भरता येतात आणि नादाच्या गरिम्यानंही भरता येतात. तेव्हा 'अमकं संगीत आजच्या पिढीला आवडतं म्हणून त्यांची अभिजात संस्कृतीशी फारकत झाली आहे'; इत्यादी वाक्यं जर आपल्याला बोलायची असतील तर आपल्याला हा भाग प्रथम कळला पाहिजे. इकडे चित्रसूत्रात दिलंय की, आचार्यांना ज्याच्या रेषा अतिशय सुबध्द असतात, ते आवडतं. रसिकाला ज्याच्या रेषा सुललित असतात. ते आवडतं. स्त्रियांना ज्यामुळे आल्हाद होतो, ते आवडतं. रंगांची टवटवी ज्यात असते, ते इतरेजनांना आवडतं. आता आपल्या लक्षात येईल की, कान भरणं आणि डोळे भरणं या दोन क्रिया समांतर म्हणून वापरलेल्या आहेत. म्हणून अखंड गुंजारव हे अतिशय महत्त्वाचं तत्त्व आहे. गद्यामध्ये संगीतत्वाचा आढळ होतो, तेव्हा ही एक अतिशय महत्त्वाची खूण असते. यात विरामचिन्ह असतात; परंतु ती सुप्त, गुप्त, प्रयुक्त असतात. आपल्याकडे लिहिताना अवग्रह आणि दंड एवढी दोनच चिन्हं महत्त्वाची होती. आपण जे स्वल्पविराम वगैरे घेतले ते इंग्रजांपासून घेतले; कारण लिहिताना माणूस सरळ लिहित जाऊ शकतो, पण बोलताना त्याला थांबायला लागतं. एकसूरीपणाचा हा आविष्कार अशा तऱ्हेनं गद्यमार्गामध्ये घडतो.