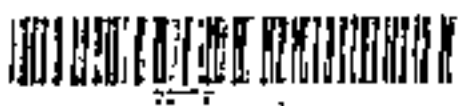


म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय श्री-व्या.
सं. क्र. १६२



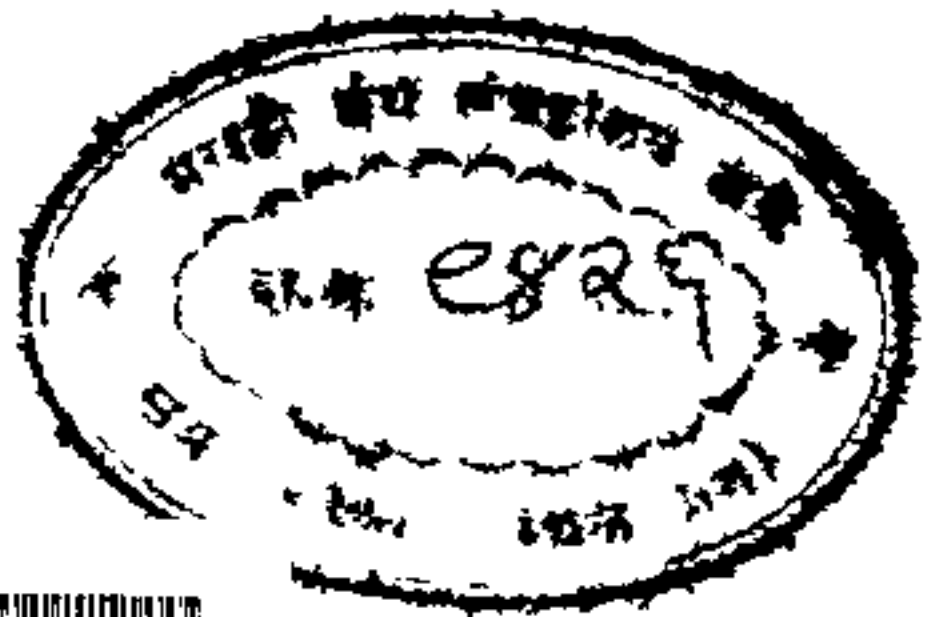
REFBK-0009426

अरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र

भारतां ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, स्वल्पत.
अनुक्रम २०७८ दि: १०/०५/२०१८
क्रमांक १६२ नोंद दि: १२/५/१८

गोविंद विनायक करंदीकर

प्राध्यापक, रामनारायण रुइया कॉलेज, मुंबई



REFBK-0009426



मौज प्रकाशन (प्रा) लिमिटेड

किंमत : पांच रुपये

मौज प्रकाशन : २४

पहिली आवृत्ति : १५ ऑगस्ट, १९५७

पुढील आवृत्तींचे सर्व हक्क
सौ. सुमा करंदीकर यांच्या स्वाधीन

वेष्टन : द. ग. गोडसे

मुद्रक :
वि. पु. भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, मुंबई ४

प्रकाशक :
दा. पु. भागवत
मौज प्रकाशन (प्रा.) लिमिटेडसाठी
खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई ४

केशवसुतांला

पन्नासाव्या स्मृतिदिनानिमित्त

इंग्रजी शब्दांसाठी वापरलेले मराठी प्रतिशब्द

Action . कर्म	Probability : संभवनीयता
Actuality : प्रत्यक्षता	Proportion : प्रमाणमान
Analogy : सादृश्यनिष्ठ अनुमान	Purgation : विरेचन
Catastrophe : निर्वहण	Qualitative parts : घटक (किंवा गुणात्मक घटक)
Chorus : वृंद	Quantitative parts : विभाग (किंवा संख्यात्मक विभाग)
Classical : संयतशील	Rational soul : विचारशील आत्मतत्त्व
Comedy : सुखान्तिका	Recognition : अभिज्ञान
Complex plot : संमिश्र कथानक	Reversal of the situation : घटनेची परावृत्ति
Deductive : निष्कर्षात्मक	Romantic : निर्भरशील
Double plot . दुहेरी कथानक	Satire : उपहासिका
Efficient cause : प्रभावी कारण	Satyrical play : विरूपिका
Episode : प्रसंगात्मिका किंवा उपकथा	Simple plot : साधे कथानक
Episoedic : प्रसंगानुसारी	Single plot : एकेरी कथानक
Final cause : हेतुकारण	Species : जाति
Formal cause : रूपकारण	Syllogism . त्रिपदिका
Genus : वर्ग	Term . पद
Harmony : मेळ	Tragedy : शोकान्तिका
Ideal form : चिद्रूप	Tragic error : शोकात्म प्रमाद
Imitation : अनुकृति	Tragi-comedy : सुखदुःखात्मिका
Inductive : प्रत्ययात्मक	Trilogy : त्रिनाट्य
Lampoon : अधिक्षेपिका	Unity . एकात्मता
Material cause : वस्तुकारण	Universal : विश्वात्मक
Melodrama : भयात्मिका	Whole : सन्नघ
Metaphysics : अतिविज्ञान	Or . अथवा (एकार्थसूचक पर्याय दाखविण्यासाठी); किंवा (भिन्नार्थ- सूचक पर्याय दाखविण्यासाठी)
Necessity : अपरिहार्यता	
Organic part अंग	
Particular : विवक्षित	
Pastoral : अनागर	
Possibility : शक्यता	
Potentiality : भवितव्यता	

शुद्धिपत्र

[महत्त्वाच्या चुकांची दुरुस्ती पुढीलप्रमाणे]

- पृष्ठ ११, ओळ २४ : जणुं काय पांच इंद्रियांचा अनुभव एकात्म करणारें...
- पृष्ठ १४, ओळ २५ : ...कलेमध्ये डोकावणाऱ्या प्रतीकवाद...
- पृष्ठ ४२, ओळ १६ : शोकात्म करुणा वाटणें ही प्रवृत्ति...
- पृष्ठ ४७, ओळ २९ : तर विलक्षण (किंवा दुर्मिळ) शब्द...
- पृष्ठ ५७, ओळ १४ : पहिलें, अनुकृति करण्याची प्रवृत्ति....
- पृष्ठ ६०, ओळ १२ : प्रसंगात्मिकांच्या अथवा अंकांच्या संख्येंतील वाढ...
- पृष्ठ ६९, ओळ २४ : ...आणि कर्मांत प्रसंगानुसारी असलेलीं हीं...
- पृष्ठ ६९, ओळ २६ : त्याला मी प्रसंगानुसारी म्हणतां.
- पृष्ठ ७२, ओळ २३-२४ : प्रारंभक^३ म्हणजे प्रवेशगीतापूर्वीं येणारा शोकान्ति-
केचा सगळा भाग. प्रसंगात्मिका^४ म्हणजे दोन संपूर्ण
बृंहगीतांमध्ये असणारा शोकान्तिकेचा

प्रस्तावना

* * * अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचें प्रस्तुत मराठी भाषांतर हें बुचरच्या इंग्रजी भाषांतरावरून केलेलें आहे. त्राय्वॉटर आणि मार्गॉलिथ यांचीं इंग्रजी भाषांतरे बुचरच्या इतकींच विख्यात आहेत : म्हणून ज्या ठिकाणी मूळ ग्रीक ग्रंथांतील निराळ्या पाठभेदाची निवड केल्यामुळें, किंवा एकाच शब्दाचा निराळ्या प्रकारें अर्थ लावल्यामुळें, या दोघांचीं भाषांतरे बुचरहून भिन्न ठरलीं त्या ठिकाणीं त्यांचे पर्याय टीपांमध्ये उद्धृत केले आहेत. हेतु हा कीं, बुचरद्वारेच त्राय्वॉटर आणि मार्गॉलिथ यांच्या संशोधनाची दखल चिकित्सक वाचकाला घेतां यावी. प्रस्तावना, टीपा, आणि परिशिष्टें हींसुद्धां ग्रंथ स्वयंपूर्ण व्हावा या हेतूनेच जोडलेलीं आहेत. सुशिक्षित मराठी वाचकाला अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र समजून घेतांना त्या सर्व लिखाणाचा उपयोग होईल अशी आशा आहे. प्रस्तावनेचें कार्य दुहेरी स्वरूपाचें आहे : अॅरिस्टॉटलचें व्यक्तित्व व विचारपद्धति, ग्रीक वाङ्मयाचें स्वरूप, आणि प्लेटोचा टीकाशास्त्रीय विचार यांचें स्थूल विवेचन करून काव्यशास्त्राची पार्श्वभूमि स्पष्ट करणें ; आणि त्या पार्श्वभूमीवर अॅरिस्टॉटलनें प्रतिपादलेल्या प्रमुख सिद्धांतांचें विवेचन करून त्या सिद्धांतांतील परस्परसंबद्धता व एकात्मता उघड करणें. टीपांमध्ये—वर उल्लेखिलेल्या पर्यायसूचक भाषांतरांवरून—पद्धतिदर्शक, स्पष्टीकरणत्मक, तुलनात्मक व ऐतिहासिक असें विवेचन आलेलें आहे. परिशिष्टांचें मुख्य प्रयोजन काव्यशास्त्रांतील सिद्धांतांवर—विशेषतः कॅथार्सिसवर—प्रकाश टाकणारे अॅरिस्टॉटलच्या अन्य ग्रंथांतील उतारे देणें हें आहे; पण त्याच जोडीला अॅरिस्टॉटलशीं सहमत नसलेल्या इतर विचारवंतांच्या प्रतिटीका देऊन त्याचें काव्यशास्त्र हें वाचकांचें निव्वळ आणखी एक श्रद्धास्थान होणार नाहीं, असा प्रयत्न केला आहे. संदर्भग्रंथांची यादी ही बहुतांशीं ऋणनिर्देशाचीच यादी आहे, असें समजायला हरकत नाहीं. अनेक इंग्रजी पंडितांना वाट पुसत पुसतच माझे हात अॅरिस्टॉटलच्या पायापर्यंत पोचविण्याचा प्रयत्न मी केलेला असल्यामुळें त्या सर्वांच्या ऋणांत मी 'अक्षरशः' बुडालेला आहे.

* * * हा ग्रंथ शक्य तितका निर्दोष व्हावा या दृष्टीनें दोन स्नेह्यांनीं कमालीचे परिश्रम घेतले : माझे मेहुणे श्री. के. कृ. गोखले आणि प्रा. श्री. पु. भागवत. भाषांतराचा पहिला खर्डा श्री. गोखल्यांनीं चिकित्सकपणें तपासला नसता तर त्यांत आणखी किती चुका राहिल्या असत्या हें सांगणें कठीण. आणि त्यानंतर केलेल्या दुसऱ्या खर्द्यावरून मुद्रणप्रत करतांना 'श्री. पू.'नीं अनेक त्रारकाचे सुचविले नसते तर भाषेला जें आतां थोडेंफार मराठी वळण दिसतें तें

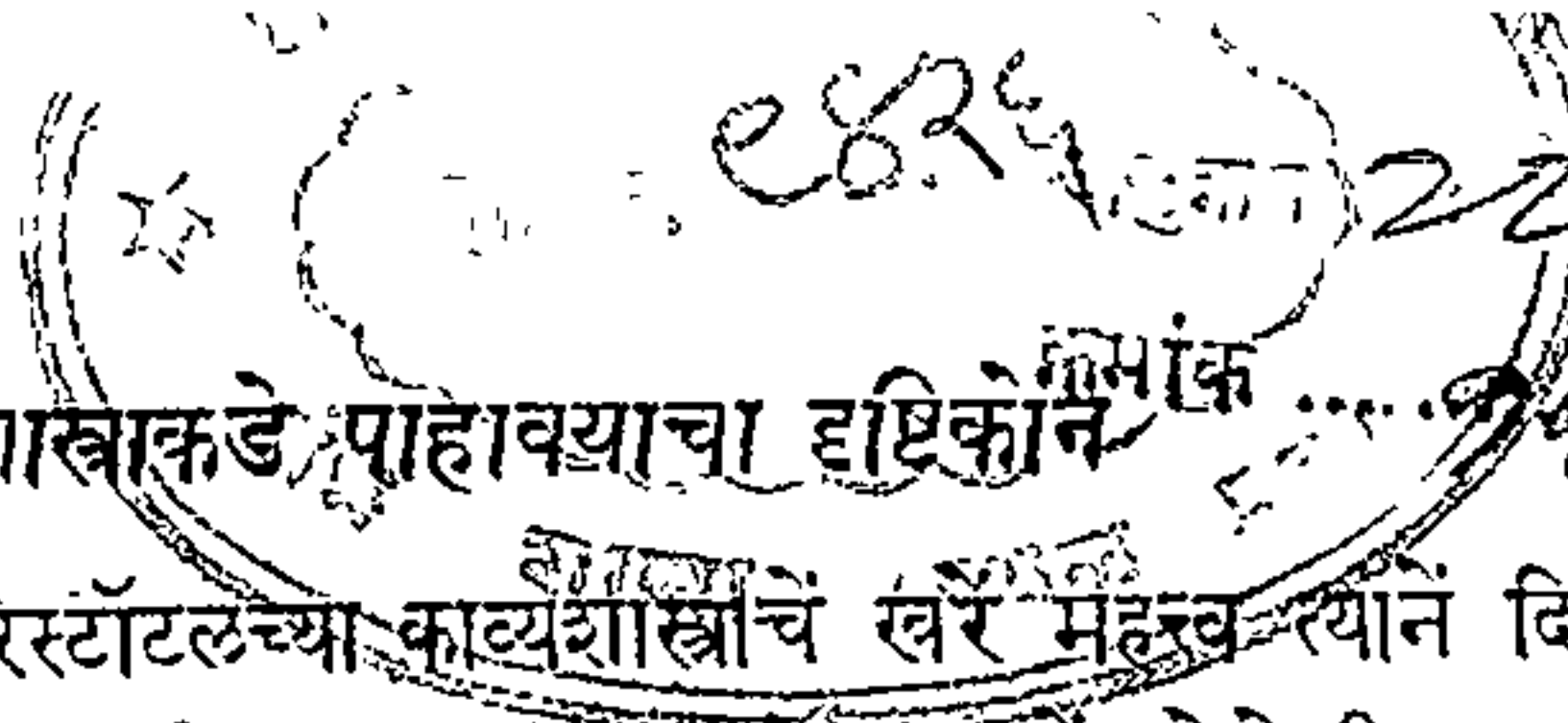
दिसलें नसतें. खरें म्हणजे 'श्री. पूं.'चें सहकार्य नसतें तर हा ग्रंथ या स्वरूपांत दिसलाच नसता. या दोन्ही स्नेह्यांनीं घेतलेले परिश्रम मी अत्यंत कृतज्ञतेनें नमूद करतो.

* * * याशिवाय पुष्कळ विद्वानांचें साहाय्य व सूचना मला उपयुक्त ठरल्या आहेत : ग्रीक लिपीतील शब्दांचें रोमन लिपींत अक्षरांतर करतांना, व विशेषतः विसाव्या प्रकरणांतील व्याकरणविषयक संज्ञांचें भाषांतर करतांना, कोल्हापूरचे भाषाशास्त्रज्ञ डॉ. घाटगे यांचें मार्गदर्शन मला फार उपयोगी पडलें. सुमारे दोन वर्षांपूर्वी प्रा. वा. ल. कुलकर्णी, डॉ. गं. व. ग्रामोपाध्ये व प्रा. रा. भि. जोशी यांनीं भाषांतराच्या दुसऱ्या खंड्याचा कांहीं भाग वाचून भाषेच्या मोडणीविषयीं कांहीं सूचना केल्या ; तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी व प्रा. सौ. कुसुमावती देशपांडे यांनीं कांहीं सदोष शब्दप्रयोग माझ्या निदर्शनाला आणले ; युनिव्हर्सिटी लायब्ररीचे ग्रंथपाल श्री. मार्शल, प्रा. पेडणेकर, व श्री. सदानंद रेगे यांनीं कांहीं दुर्मिळ पुस्तके मला उपलब्ध करून दिलीं. या सर्वांचा मी अत्यंत आभारी आहे.

* * * मराठी भाषेमध्ये होणारें अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचें हें पहिलेंच भाषांतर आहे. अर्थात् त्यांत फार मोठ्या उणिवा आहेत. असें असूनहि मौज प्रकाशनानें या ग्रंथाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी अंगावर घेऊन आपला साहसी स्वभाव पुन्हा एकदां सिद्ध केला ! मौज प्रकाशनाचे चालक, मुद्रक आणि त्यांचे सर्व सहकारी यांचा मी त्याबद्दल कायमचा ऋणी आहे. ग्रीक भाषेचें पांडित्य पाठीशीं असल्याशिवाय अशा उद्योगाला हात घालणें किती धोक्याचें असतें याची जाणीव मला आहे. पण अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रासारखा मौलिक ग्रंथ मातृभाषेमध्ये भाषांतरित होणें ही गोष्ट मला इतकी निकडीची वाटली कीं, माझ्या अनधिकारित्वाची विशेषशी परवा मी केली नाही. ग्रीक जाणणाऱ्या एखाद्या मराठी पंडिताकडून अधिक चांगलें भाषांतर उपलब्ध होईपर्यंत हा ग्रंथ मराठी वाचकांना व विद्यार्थ्यांना उपयुक्त वाटला तरी त्यानें आपलें अपेक्षित कार्य पुरें केलें असें समजायला हरकत नाही.

वेडेकर-सदन नं. ७
मुंबई १६

गो. वि. करंदीकर



काव्यशास्त्राकडे पाहावयाचा दृष्टिकोन ... नों दि: ११/५१

अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचे खरे महत्त्व त्याने दिलेल्या उत्तरांत नाही; ते त्याने विचारलेल्या प्रश्नांत आहे. त्याने केलेली वाङ्मयीन चिकित्सा त्याच्या व्यक्तित्वाची विशिष्ट घडण, त्याच्या विचारपद्धतीच्या अंगभूत मर्यादा, त्या वेळीं उपलब्ध असलेल्या ग्रीक वाङ्मयाचा एकांगीपणा, आणि त्याच्या पूर्वीच प्लेटोने कांहीं वाङ्मयीन प्रश्नांची केलेली विकृत मांडणी,—या निरनिराळ्या कारणांमुळे शाश्वत वाङ्मयीन मूल्यांचा विचार करणाऱ्या टीकाकाराचे पूर्ण समाधान करू शकत नाही. पुष्कळ ठिकाणी ती वाङ्मयनिष्ठ नाही; व जिथे ती वाङ्मयनिष्ठ आहे तिथे ती अपुरी आहे. तेव्हां कोणत्याहि सुबुद्ध टीकाकाराने अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांत वाङ्मयीन मूल्यांविषयींचा 'शेवटचा शब्द' शोधण्याचा प्रयत्न करणे हास्यास्पद ठरेल. वाङ्मय हे एक सतत बदलणारे वास्तव आहे; म्हणून टीकाशास्त्रालाहि वस्तुनिष्ठ राहावयाचे असेल तर सतत गतिशील राहिल्यावांचून गत्यंतर नसते. वस्तुतः व्याकरणाचा भाषेशी जशा प्रकारचा संबंध असतो, तशाच प्रकारचा संबंध टीकाशास्त्राचा वाङ्मयाशी असतो. 'युक्लिडच्या सिद्धांताइतकीच अॅरिस्टॉटलची विधानेहि प्रमादातीत आहेत' हे लॅसिंगचे वाक्य आतां हास्यास्पद वाटू लागते. पण हे खरे असले तरी ज्या विचारवंताला एका विशिष्ट वाङ्मयीन पंथाचे आग्रही प्रतिपादन न करतां आपली वाङ्मयविषयक जाणीव अधिक सुसंस्कृत करावयाची आहे, त्याला अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राची देखल घेणे अत्यावश्यक आहे. मात्र हे करित असतांना अॅरिस्टॉटल हा एका अर्थाने युरोपांतील व्यास असला, तरी ह्या व्यासाने ज्ञानाची परिसीमा न गांठतां फक्त त्याचा मजबूत पायाच घातला हे विसरतां कामा नये. पाश्चात्यांचे टीकाशास्त्र हे भारतीय टीकाशास्त्रापेक्षा अधिक विकसित झाले असेल, तर त्या विकासाला प्रतिभासंपन्न टीकाकारांची ही जाणीवच जबाबदार आहे. ज्या कालखंडामध्ये पाश्चात्यांना ह्या गोष्टीचा विसर पडला, अॅरिस्टॉटल प्रमादातीत ठरला, व शब्दप्रामाण्याला महत्त्व आले, त्या वेळीं त्याचा विपरीत परिणाम तत्कालीन वाङ्मयावर—विशेषतः काव्यावर—निश्चित झाला, आणि टीकाशास्त्राहि खुस्तले गेले. निदान थोर कलाकृतीच्या रसास्वादाशी असलेला त्याचा जिव्हाळ्याचा संबंध तरी दुरावला गेला. या दृष्टीने सतराव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील व अठराव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील इंग्रजी वाङ्मयाचा अभ्यास उद्बोधक ठरेल. शास्त्राची संस्थापना करणारा विचारवंत हाच उत्कर्षत्रिंदु मानून

त्याच्या नंतर येणारे भिन्न विचारवंत हे अपकर्षाचे टप्पे मानणारी भारतीय विचार-पद्धति पुष्कळ प्रभावी तत्त्वज्ञानांना मारक ठरलेली आहे. खरें पाहिलें तर शास्त्राच्या संस्थापकाचा दर्जा त्यानें त्या शास्त्रांत किती भर घातली यापेक्षां त्यानें त्यांत किती नवी भर पाडण्याची शक्यता निर्माण केली यावर अवलंबून आहे. त्याच्या प्रतिभेची झेप व बुद्धीचा आवांका हीं त्यानें सांगितलेल्या नुसत्या नवीन विचारांत नसतात, तर विचारांत दाखविलेल्या नवीन दिशेत असतात. आणि म्हणूनच विचारांचें महत्त्व संपलें तरी विचारपद्धतीचें महत्त्व शिल्लक उरतें; आणि विचारपद्धतीच्या मर्यादा उमरूं लागल्या, तरी त्या शास्त्रज्ञांचें ऐतिहासिक कार्य वादातीत राहतें. तसें पाहिलें तर अॅरिस्टॉटलचीं वाङ्मयविषयक विधानें हीं विवाद्य आहेत; पण तीं वाद्द निर्माण करणारीं ठरलीं, विचारांत गति देणारीं ठरलीं, हाच त्यांचा खरा मोठेपणा आहे. पाश्चात्य टीकाशास्त्रांतील नवेजुने वाद्द खंडनाच्या किंवा मंडनाच्या नात्यानें त्याच्या भूमिकेशीं संबद्ध आहेत. अर्वाचीन भारतीय वाङ्मय हें पौर्वात्य व पाश्चात्य परंपरांच्या संगमावर उभें आहे; म्हणून त्याला भरताच्या नाट्यशास्त्राइतकीच अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचीहि जरूरी आहे. आपलें नवें वाङ्मय व टीकाशास्त्र हें खऱ्या अर्थानें विकासशील व्हावयाचें असेल, तर तें भूतकालानें मर्यादित होणार नाहीं, त्याप्रमाणेंच भूतकालाला विसरूंहि शकणार नाहीं, अशी दक्षता घेणें आपलें कर्तव्य ठरतें.

अॅरिस्टॉटलच्या व्यक्तित्वाची घडण

अॅरिस्टॉटलच्या व्यक्तित्वाची घडण समजून घेतांना त्याच्या आयुष्याची स्थूल रूपरेखा उपयुक्त ठरण्याचा संभव आहे. आयुष्याची छाया तत्त्वज्ञानावर पडणें असंभवनीय नसतें. शॉपेनहावरसारख्या एखाद्या तत्त्वज्ञाच्या बाबतींत ती अगदीं सुस्पष्ट दिसते, तर बेकनसारख्या एखाद्या विचारवंताच्या बाबतींत ती अत्यंत सूक्ष्म व तरल स्वरूप धारण करते. अॅरिस्टॉटलच्या आयुष्यांतील कांहीं महत्त्वाच्या घटनांचा परिणाम त्याच्या व्यक्तित्वाच्या घडणीवर व एकूण जीवनदृष्टींवर झालेला असावा असा संशय वाटू लागतो; पण त्या दोहोंमध्ये कार्यकारणसंबंध शोधणें धोक्याचें आहे. कांहीं वेळां वरवर झुल्लक दिसणाऱ्या गोष्टीचे परिणाम अतिशय मूलगामी होतात आणि या परिणामांचें स्वरूप क्रियात्मक आहे कीं प्रतिक्रियात्मक आहे हें ठरवणेंहि कठीण असतें.

अॅरिस्टॉटलचा जन्म इ. स. पू. ३८४ मध्ये स्टॅजिरा या शहरीं झाला. हें शहर

ईजिअन समुद्राच्या किनाऱ्यावरील एका ग्रीक वसाहतींत वसलेले आहे. त्या वेळीं ग्रीक संस्कृतीचे केंद्र अथेन्समध्ये होते. त्यामुळे अथेन्सपासून दूर असलेल्या वसाहतींतील ग्रीकांना ग्रीक संस्कृतीविषयी विलक्षण आकर्षण व ओढ वाटणे नैसर्गिक होते. अॅरिस्टॉटलचा जन्म एका मध्यमवर्गीय कुटुंबांत झालेला होता. त्याचा बाप हा मॅसिडोनियन राजा अॅमिन्टस याच्या दरबारीं राजवैद्याच्या हुद्द्यावर होता. म्हणून अॅरिस्टॉटलचे बालपणसुद्धा शास्त्रीय विचाराला पोषक ठरणाऱ्या वैद्यकीय वातावरणाशी निगडित झाले. ग्रीक लोकांच्या सांस्कृतिक भांडवलाविषयी कमालीचे कुतूहल आणि घरच्या शास्त्रीय वातावरणामध्ये वाढलेली तीव्र जिज्ञासा य़ोचर घेऊन अॅरिस्टॉटल आपल्या वयाच्या सतराव्या वर्षी अथेन्सला आला.

त्या वेळीं अथेन्समध्ये प्रख्यात ग्रीक तत्त्वज्ञ प्लेटो याची अकॅडेमी हें आद्य विद्यापीठ म्हणून ओळखले जात असे. महत्त्वाकांक्षी विद्यार्थी आपोआपच आकर्षित व्हावेत अशी अलौकिक कीर्ति प्लेटोने मिळविली होती. अॅरिस्टॉटलने अथेन्सला आल्यावर प्लेटोच्या मार्गदर्शनाखाली वीस वर्षे, म्हणजे वयाच्या सदतिसाव्या वर्षापर्यंत, अध्ययन व अध्यापन केले. अॅरिस्टॉटल अकॅडेमीमध्ये दाखल झाला त्या वेळीं प्लेटो एकसष्ट वर्षांचा परिणतप्रज्ञ कुलगुरु होता; आणि एक्याऐशाव्या वर्षी प्लेटो वारला त्या वेळीं अॅरिस्टॉटलचे वय फक्त सदतीस वर्षांचे होते. अॅरिस्टॉटलच्या अत्यंत विकासशील अशा अवस्थेमध्ये त्याला प्लेटोच्या मूळगामी प्रज्ञेचे मार्गदर्शन लाभले होते. प्लेटोच्या विकासांतील एक महत्त्वाचा टप्पा अॅरिस्टॉटलने जवळून पाहिलेला होता; आणि त्याचे सर्व उपलब्ध ज्ञानभांडार त्याने आत्मसात् केलेले होते. पण प्लेटो वारला त्या वेळीं एक अगदीं अनपेक्षित घटना घडून आली. प्लेटोच्या मृत्युपत्राप्रमाणे अकॅडेमीचे कुलगुरुपद प्लेटोच्या पुतण्याकडे—म्हणजे स्युसिपसकडे—गेले. प्लेटोच्या मृत्यूनंतर अॅरिस्टॉटल आणि झेनॉक्रटीझ या दोघां सच्छिष्यांनीं लगेच अथेन्स सोडले ही गोष्ट या घटनेशीं संबद्ध असावी असे वाटल्यावांचून राहत नाही. तसेंच अॅरिस्टॉटलच्या वैचारिक विकासांतील प्लेटोच्या अनुयायित्वाचा पहिला टप्पा या घटनेच्या नंतर लौकरच संपुष्टांत आला ही गोष्टहि कांहींशी सूचक वाटते. जणू काय कुलगुरुपदाला मुकल्यामुळेच अॅरिस्टॉटलला आपले वैचारिक स्वातंत्र्य मिळू शकले. कदाचित् अॅरिस्टॉटलच्या बदलत्या विचारांची चाहूल प्लेटोलाहि लागलेली असावी, आणि म्हणूनच त्याने आपले गुरुकुल आपल्या पुतण्याकडे—तो अधिक परंपराप्रिय असल्यामुळे—सोपविलेले असावे. प्रत्यक्ष वस्तुस्थिति कळणे आतां अशक्य आहे.

अथेन्स सोडल्यावर अॅरिस्टॉटल अॅससला आला. इथें हर्मिअॅस या उमरावाच्या आश्रयाखालीं प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास करणारें एक नवें गुरुकुल प्लेटोच्या कांहीं जुन्या शिष्यांनीं अगोदरच स्थापिल्लें होतें. त्यांच्याशीं अॅरिस्टॉटलनें सहकार्य केलें. ह्या सहकार्याला अॅरिस्टॉटलच्या बौद्धिक जीवनांत महत्त्व नसलें तरी कौटुंबिक व व्यावहारिक जीवनांत फार आहे. या ठिकाणींच हर्मिअॅसची मानलेली मुलगी पिथिअॅस हिच्याशीं अॅरिस्टॉटलचें लग्न झालें. या संबंधापासून त्याला एक मुलगी झाली. पुढें अॅरिस्टॉटलनें एक दुसरें लग्न केलें आणि त्या दुसऱ्या पत्नीपासून त्याला निकॉमॅकस हा मुलगा झाला. अॅरिस्टॉटलचा सासरा हर्मिअॅस याचे मॅसिडोनियाचा राजा फिलिप याच्याशीं घनिष्ठ संबंध होते. त्यामुळें, किंवा अॅरिस्टॉटलच्या बापाचा राजवैद्य म्हणून राजघराण्याशीं असलेला संबंध विचारांत घेऊन, फिलिपनें अॅरिस्टॉटलला आपला मुलगा अॅलिग्झांडर याचा शिक्षक म्हणून नेमून घेतलें. इ. स. पू. ३४२ पासून इ. स. पू. ३३५ पर्यंत सात वर्षे अॅरिस्टॉटलनें मॅसिडोनियामध्ये राहून जगज्जेत्या अॅलिग्झांडरला ज्ञान-विज्ञानाचे पाठ दिले. मध्यंतरीं पर्शियन सम्राटानें हर्मिअॅसच्या मुलुखावर हल्ला केला, त्याला कैद केलें व शेवटीं सुळावर दिलें. कारण पर्शियन सम्राटाच्या विरुद्ध फिलिपनें रचलेल्या कारस्थानांत हर्मिअॅस सामील होता ही गोष्ट विख्यात होती. फिलिपचा मुलगा अॅलिग्झांडर याला राज्यशास्त्राचे पाठ देत असतांना अॅरिस्टॉटलनें तें काम किती जिद्दाळ्यानें व पोटतिडिकेनें केलेलें असावें ही गोष्ट या संदर्भावरून लक्षांत येईल. जनरल द गॉलच्या मताप्रमाणें “अॅलिग्झांडरच्या विजयाचीं पाळें अॅरिस्टॉटलच्या शिकवणीइतकीं खोल होती.” इ. स. पू. ३३६ मध्ये फिलिप वारला आणि नंतर साम्राज्याचीं सर्व सूत्रे अॅलिग्झांडरच्या हातीं आलीं. आणि पुन्हां एकदां अॅरिस्टॉटलच्या आयुष्यांत एक अनपेक्षित बदल घडून आला. वस्तुतः पूर्वसंबंधाचा फायदा मिळून त्याचें मॅसिडोनियांतील बस्तान अधिक स्थिर व्हावयाचें. पण प्रत्यक्षांत अगदीं उलट घडलें. अॅरिस्टॉटलला आपलें मॅसिडोनियांतील बस्तान हालवून पुन्हां अथेन्सची वाट धरावी लागली ! अॅरिस्टॉटलचे व अॅलिग्झांडरचे संबंध या कालखंडांत कशा स्वरूपाचे होते, आणि अॅरिस्टॉटलचें हें स्थलांतर एखाद्या अपेक्षाभंगामुळें घडून आलें कीं काय, या-संबंधीं कोणताहि निश्चित निष्कर्ष काढणें कठीण आहे.

अॅरिस्टॉटल पुन्हां अथेन्समध्ये आला त्या वेळीं त्याचें वय पन्नाशीच्या घरांत होतें. प्लेटोच्या मार्गदर्शनाखालीं केलेली वीस वर्षांची शुद्ध ज्ञानोपासना आणि

फिलिपच्या राजकीय जीवनाच्या संदर्भात प्राप्त झालेला ऐहिक अनुभव या दोन प्रेरणांमुळे त्याचे व्यक्तित्व आतां संमिश्र बनले होते. प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानाने आकर्षित झालेल्या त्या तीस वर्षांपूर्वीच्या तरुण जिज्ञासूला आतां स्वतःचे असे नवे विचार मांडण्याची शक्ति प्राप्त झाली होती ; कल्पनेतील आदर्श हुडकण्यापेक्षां वस्तुस्थितीचे विश्लेषण करण्याची प्रवृत्ति वाढलेली होती. यावेळीं प्लेटोची अकॅडेमी झेनॉक्रटीझच्या मार्गदर्शनाखालीं आपले कार्य करितच होती ; पण अॅरिस्टॉटल पुन्हां त्या दिशेला वळला नाही. त्याच्या स्वतःच्या कीर्तीने आकृष्ट होणाऱ्या तरुणांची संख्या दिवसेंदिवस वाढत होती. म्हणून आपल्या तत्त्वज्ञानाचे अध्यापन करण्याच्या हेतूने त्याने अथेन्सजवळील 'लायसिअम' या तपोवनामध्ये एक नवे गुरुकुल सुरू केले. शतपावली घालतां घालतां व्याख्याने देण्याच्या त्याच्या विक्षिप्त पद्धती-मुळे त्याचे विद्यापीठ 'पेरिपेटिक' या नावाने प्रसिद्धि पावले. एवढेच नव्हे, तर तत्त्वज्ञानामध्ये सुद्धां त्याची विशिष्ट भर 'शतपावली पंथ' या नावाने ओळखिली जाऊं लागली ! अॅरिस्टॉटलचे बहुतेक उपलब्ध ग्रंथ हे या 'लायसिअम'मध्ये इ. स. पू. ३३६ पासून इ. स. पू. ३२३ या तेरा वर्षांच्या कालखंडांत लिहिलेले आहेत. त्यांतील कांहीं ग्रंथ हे त्याच्या विद्यार्थ्यांनीं व्याख्यानांवरून घेतलेलीं टिपणे असावीं असाहि एक तर्क आहे. दुसऱ्या कांहीं ग्रंथांचें स्वरूप अॅरिस्टॉटलनें आपल्या व्याख्यानासाठीं काढलेल्या टिपणांसारखें आहे. मात्र या ग्रंथांतील विचार-वैभव पाहिलें कीं कांहीं ग्रंथांची तयारी व जमवाजमव तरी प्रथमपासूनच सुरू असावी असें वाटल्यावांचून राहत नाही. दुर्दैवाने अॅरिस्टॉटलची ही शानोपासना अखंडपणे चालू राहण्यासारखी परिस्थिति फार दिवस टिकली नाही. इ. स. पू. ३२३ मध्ये अॅलिझांडर मरण पावला ; आणि अॅलिझांडरच्या साम्राज्याला विरोध करणारा अथेन्समधील स्वातंत्र्यवादी पक्ष पुन्हां चवताळून उठला. अॅलिझांडरशीं असलेल्या पूर्वसंबंधामुळे अॅरिस्टॉटलच्या आयुष्यालाच धोका निर्माण झाला. या स्वातंत्र्यवादी उठावाला भिऊन अॅरिस्टॉटलनें अथेन्स सोडलें व तो आपल्या आजोळीं—म्हणजे यूव्रोआ वेटावरील कॅल्सिस शहरीं—पळून गेला. अॅरिस्टॉटल पुढें फार दिवस जगला नाही. इ. स. पू. ३२२ मध्ये तो वयाच्या बासष्टाव्या वर्षी मरण पावला. अवघ्या बासष्ट वर्षांमध्ये त्यानें केलेली ज्ञानसाधना लक्षांत घेतली म्हणजे प्लेटोसारखें दीर्घायुष्य अॅरिस्टॉटलला लाभलें असतें तर मानवाला अजूनहि अज्ञात राहिलेलीं अशीं किती नवीं शास्त्रे त्यानें प्रकाशांत आणलीं असतीं, असा चमत्कारिक विचार मनामध्ये आल्यावांचून राहत नाही.

अॅरिस्टॉटलच्या ग्रंथांमध्ये त्याच्या व्यक्तित्वाचा जो ठसा उमटला आहे तो प्रगाढ तत्त्वचिंतकाचा व वस्तुनिष्ठ शास्त्रज्ञाचा आहे. पण त्याच्याविषयीं प्रचलित असलेल्या दंतकथा विचारांत घेतल्या तर त्याचें व्यक्तित्व पुष्कळ परस्परविरोधी प्रेरणांनीं भरलेलें असावें असें वाटूं लागतें. सत्यसंशोधन हें जीवनांतील प्रधान मूल्य मानणाऱ्या ह्या तत्त्वज्ञाला भडक आणि अद्यावत् कपड्यांचें मनस्वी व्यसन होतें ! वक्तृत्वशास्त्रावरील जगप्रसिद्ध ग्रंथाचा हा लेखक स्वतः मात्र अडखळत व चाचरत बोलत असे ! राज्यशास्त्रामध्ये तत्कालीन गुलामीचा पुरस्कार करणारा हा नागरिक आपल्या मृत्युपत्रामध्ये स्वतःच्या गुलामांना दास्यमुक्त करायला मुळींच विसरला नव्हता ! थोडक्यांत म्हणजे अॅरिस्टॉटलचें व्यक्तित्व हें त्याच्या ग्रंथांनीं नियमित झालेलें नव्हतें ; त्याचे ग्रंथ हे त्याच्या व्यक्तित्वांतून निर्माण झालेले होते.

अॅरिस्टॉटलची विचारपद्धति

ग्रीक संस्कृतीला ज्ञात असलेल्या ज्ञानाच्या बहुतेक क्षेत्रांमध्ये अॅरिस्टॉटलनें अद्वितीय भर घातली ; एवढेंच नव्हे तर कांहीं नवीं ज्ञानक्षेत्रें त्यानें प्रथम प्रकाशांत आणलीं. त्याच्या अपूर्व ज्ञानसाधनेचा आवांका एवढा प्रचंड आहे कीं, हें सर्व खरोखरच एका माणसाचें कार्य आहे कीं काय याविषयीं संशय वाटूं लागवा. परमेश्वरानें प्रथम विश्व निर्माण केलें आणि नंतर तें समजून वेण्यासाठीं हें विचार करणारें महायंत्र निर्माण केलें असें म्हटलें तरी अतिशयोक्ति होणार नाही. त्याचे उपलब्ध ग्रंथ नऊ गटांमध्ये विभागतां येतील : (१) तर्कशास्त्रविषयक (The Organon) : Categories ; The Interpretatione ; Prior Analytics ; Posterior Analytics ; Topics आणि Sophistici Elenchi ; (२) विज्ञानविषयक : Physics ; De Coelo ; De Generatione et Corruptione ; आणि Meteorologica ; (३) प्राणिशास्त्रविषयक : Historia Animalium ; De Partibus Animalium ; De Motu ; De Incessu Animalium ; आणि De Generatione Animalium ; (४) मानसशास्त्रविषयक : De Anima आणि Parva Naturalia ; (५) अतिविज्ञानविषयक : Metaphysics ; (६) नीतिशास्त्रविषयक : Nicomachean Ethics आणि Eudemian Ethics ; (७) राज्यशास्त्रविषयक : Politics आणि Constitution of Athens ; (८) साहित्यशास्त्रविषयक : Rhetorics आणि Poetics ;

(९) सध्यां अनुपलब्ध असलेल्या ग्रंथांचे अवशिष्ट भाग.

विषयांच्या व ग्रंथांच्या या धावत्या नामनिर्देशानेंसुद्धां अॅरिस्टॉटलची बौद्धिक मुलुखगिरी केवढी जबरदस्त होती याची पुसटशी कल्पना येऊं शकेल. त्याचें बौद्धिक साम्राज्य अॅलिग्झांडरच्या पार्थिव साम्राज्याला लाजविणारें होतें. युरोपांतील विविध शास्त्रांचा पाया घालणारा हा पहिला पुरवच इतक्या व्यापक दृष्टिकोनाचा व मूलगामी प्रज्ञेचा निघावा ही गोष्ट पाश्चात्यांच्या सांस्कृतिक विकासाच्या दृष्टीनें अत्यंत उपकारक ठरली. त्यानें प्रत्येक शास्त्राच्या प्रगतींतला एक महत्त्वाचा टप्पा गांठला एवढेंच नव्हे तर या सर्व शास्त्रीय संशोधनांतून अभिव्यक्त होणारी अशी एक विचारपद्धति भावी पिढ्यांच्या हवालीं केली. ब्रॅट्टूड रसेलनें एके ठिकाणीं असें म्हटलें आहे कीं, नव्या विचारपद्धतीचा शोध लावणारा शास्त्रज्ञ हाच सर्वश्रेष्ठ शास्त्रज्ञ होय. म्हणूनच अॅरिस्टॉटलच्या विचारपद्धतीला त्यानें जमविलेल्या फुटकळ ज्ञानापेक्षां अधिक महत्त्व प्राप्त होतें. प्रस्तुत काव्यशास्त्रांतील निरनिराळ्या वाङ्मयीन प्रश्नांचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलनें जी विशिष्ट पद्धति स्वीकारलेली आहे तिचें औचित्य कळण्याच्या दृष्टीनें अॅरिस्टॉटलची ही सर्वोत्तम विचारपद्धति समजून घेणें आवश्यक आहे.

अॅरिस्टॉटलनें एकूण शास्त्रांचे तीन गट कल्पिलेले दिसतात. त्यांतील विज्ञान किंवा अतिविज्ञान यांसारख्या मूलज्ञानात्मक शास्त्रांचें (Theoretical Sciences) साध्य स्वार्थनिरपेक्ष ज्ञान ; राज्यशास्त्र किंवा नीतिशास्त्र यांसारख्या व्यावहारिक शास्त्रांचा (Practical Sciences) हेतु जीवनाचें मार्गदर्शन. आणि वक्तृत्वशास्त्र किंवा काव्यशास्त्र यांसारख्या सृजनात्मक शास्त्रांचें (Productive Sciences) लक्ष्य कलांचें नियमन. पण कोणत्याहि शास्त्राचा विचार करतांना तर्कशास्त्राचे नियम पाळावे लागतात. त्यामुळे तर्कशास्त्र हें शास्त्रांचें शास्त्र ठरतें. अॅरिस्टॉटल शास्त्राची व्याख्या एका विशिष्ट क्षेत्रांतील कार्यकारणसंबंधांचें ज्ञान अशी करतो. हें ज्ञान स्वयंसिद्ध विधानांच्या त्रिपदिकात्मक निष्कर्षांतून (syllogistic deduction) प्राप्त होतें. त्रिपदिकेमध्ये (syllogism) तीन विधानांचा अंतर्भाव होतो ; त्यांतील तिसरें विधान हें पहिल्या दोन विधानांवरून काढलेला निष्कर्ष असतो. या त्रिपदिकात्मक निर्णयास (syllogistic reasoning) अॅरिस्टॉटलनें आपल्या तर्कशास्त्रांत फार महत्त्वाचें स्थान दिलेले आहे. त्याच्या कल्पनेप्रमाणें या त्रिपदिकात्मक निर्णयांत पुढील गोष्टी पायाभूत असतात : प्रत्येक विधानामध्ये दोन पदे (terms) असणें ; दोन्ही विधानांमध्ये एक साधारण पद (common term) असणें ; आणि त्या साधारण

पदान्ना उरलेल्या दोन पदांशीं उद्देश्य म्हणून किंवा विधेय म्हणून संबंध असणे. अशा प्रकारे संबंधित असलेल्या दोन विधानांच्या साहाय्याने विचारवंत एक तिसरे विधान मांडू शकतो. या निष्कर्षात्मक तर्कशास्त्राची (deductive logic) अरिस्टॉटलने केलेली मांडणी ही जवळजवळ निर्णायक स्वरूपाची आहे. पण एखाद्या तत्त्वज्ञाला हे तर्कशास्त्र पुरेसे वाटले तरी वस्तुनिष्ठ शास्त्रज्ञाला त्यांतला अपुरेपणा खटकल्यावांचून राहत नाही. सुदैवाने अरिस्टॉटल हा नुसता तत्त्वज्ञच नव्हता, तर तो शास्त्रज्ञहि होता. म्हणूनच निष्कर्षात्मक तर्कशास्त्राबरोबरच प्रत्यक्ष विचार करीत असतांना अर्वाचीन म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या मिलच्या प्रत्ययात्मक तर्कशास्त्राचाहि (inductive logic) तो अवलंब करतो असे दिसून येते. विविध घटनांचे व त्यांच्याशीं निगडित असलेल्या परिणामांचे निरीक्षण करून त्यांच्यामधील कार्यकारणसंबंधांचे संशोधन करणे व अनुभवाच्या संदर्भात सिद्ध ठरणारे विश्वात्मक विधान प्रस्थापित करणे ही गोष्ट त्याच्या तर्कशास्त्रांत अंतर्भूत नसली तरी त्याच्या विचारपद्धतीला अज्ञात नाही. म्हणजेच अरिस्टॉटलची विचारपद्धति ही त्याच्या तर्कशास्त्रापेक्षा अधिक व्यापक व मूलगामी आहे.

शास्त्रांच्या प्रस्थापनेसाठी वास्तवांतील कार्यकारणसंबंधांचा विचार करीत असतांना अरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणे विचारवंतांना चार प्रकारच्या कारणांचा शोध घ्यावा लागतो : [१] वस्तुकारण (the material cause) ; [२] प्रभावी कारण (the efficient cause) ; [३] रूपकारण (the formal cause) . आणि [४] अंतिम कारण किंवा हेतुकारण (the final cause). कलाकृतीसारख्या मानवनिर्मित वस्तूमध्ये हेतुकारणाला महत्त्व प्राप्त होते ; पण नैसर्गिक वस्तूमध्ये वस्तुकारण व रूपकारण यांचाच जास्त संबंध असतो. प्रत्येक प्रकारच्या वास्तवामध्ये वस्तु (matter) आणि रूप (form) हीं दोन अंतिम तत्त्वे एकरूप झालेलीं असतात. अरिस्टॉटलच्या विचारपद्धतीत वस्तु आणि रूप हीं परस्परावलंबी आहेत. प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानांतील चिदरूपांचे (ideal form) अस्तित्व हे वस्तूंच्या अस्तित्वावर अवलंबून नाही. तीं चिदरूपे स्वतंत्र व शाश्वत आहेत. अरिस्टॉटलच्या कल्पनेप्रमाणे हीं चिदरूपे वस्तूंच्या विशिष्ट रूपांतूनच अभिव्यक्त होत असतात. म्हणजेच चिदरूपांचे किंवा वस्तूंच्या अंतरंगांतील शाश्वत तत्त्वांचे आकलन होण्यासाठी अस्तित्वांत असलेल्या वस्तूंचे प्रत्यक्ष स्वरूप तपासावे लागते. म्हणूनच अरिस्टॉटलला शोकान्तिकेच्या आदर्श स्वरूपाविषयीं निर्णय घेण्यापूर्वी अस्तित्वांत असलेल्या विविध शोकान्तिकांचीं स्वरूपे तपासावीं लागलीं किंवा आदर्श राज्य-

घटनेविषयीं निर्गम घेण्यापूर्वीं निरनिराळ्या दीडशें राज्यघटना विचारांत व्याव्या लागल्या.

वस्तु आणि चिद्रूप यांना परस्परावलंबी बनवून अॅरिस्टॉटलने वास्तवांतील गतिशीलतेचा स्वीकार केला. वास्तवांतील गतिशीलतेचा काहींतरो समाधानकारक अर्थ लागल्याशिवाय वनस्पतिशास्त्र, प्राणिशास्त्र, राज्यशास्त्र किंवा साहित्यशास्त्र यांच्यामध्ये पुनःपुन्हां प्रत्ययाला येणारी विकासक्रिया अर्थहीन ठरते. अॅरिस्टॉटलने आपल्या विचारपद्धतीमध्ये अंतिम सत्याचा मान अक्षय आणि अचल अशा चिद्रूपाला न देतां तो विकासशील चिद्रूपाला दिला. अर्थातच त्यामुळे 'असण्या'पेक्षा 'होण्या'ला जास्त महत्त्व आले. अॅरिस्टॉटलच्या तत्त्वज्ञानाप्रमाणें आदितत्त्वामध्ये फक्त भवितव्यता (Potentiality) असते. त्यांतून पुढें प्राथमिक द्रव्यें निर्माण होतात व त्यांच्या परस्पर संयोगांनून अधिक संमिश्र व उन्नत वस्तु घडविल्या जातात. अशा प्रकारें साध्यांतून संमिश्राकडे (Complex) असा एक विकासक्रम अॅरिस्टॉटलच्या विचारपद्धतींत गृहीत आहे. वनस्पति, प्राणी, राज्यसंस्था किंवा वाङ्मय या सर्व गोष्टी विकास पावणाऱ्या आहेत ; त्या विकासामार्गे त्यांच्या स्वरूपाशीं सुसंगत असे सामान्य नियम आहेत ; आणि त्या विकासामागील प्रेरणा वस्तूंच्या विशिष्ट स्वरूपाची अपेक्षित पूर्णावस्था गांठणें ही आहे ;—या गोष्टी अॅरिस्टॉटलच्या प्राथमिक विकासवादाचीं प्रमुख गृहीतें आहेत. महाकाव्य श्रेष्ठ कीं शोकान्तिका श्रेष्ठ, किंवा साधें कथानक चांगलें कीं संमिश्र कथानक चांगलें,—अशांसारखे वाङ्मयीन प्रश्न सोडवितांना अॅरिस्टॉटलच्या निर्गमावर या निवारपद्धतीची दृष्ट छाया पडलेली आहे.

अनुभवाचें मूलीकरण करण्याची अॅरिस्टॉटलची पद्धतीसुद्धां या प्राथमिक विकासक्रमाशीं सुसंगत अशीच आहे. मनुष्यप्राणी हा इतर प्राण्यांहून अधिक संमिश्र असल्यामुळे तो अधिक विकसित आहे. पांच इंद्रियांचा अनुभव एकात्म करणारें सहावें इंद्रिय त्याला लाभलेलें आहे. म्हणूनच विचारशील आत्मतत्त्व (rational soul) हें माणसाचें व्यवच्छेदक आणि सर्वश्रेष्ठ लक्षण ठरतें. या लक्षणा-मुळेच इंद्रियजन्य वासनांचें दमन करून विचारशील आत्मतत्त्वाला आकलन होणाऱ्या सत्याचें संशोधन करणें ही जबाबदारी त्याला स्वीकारावी लागते. विचारशील आत्मतत्त्वाला अभिप्रेत असलेला सर्वश्रेष्ठ आनंद हा बौद्धिक आनंद असतो. म्हणून वस्तूमधून अभिव्यक्त होणाऱ्या चिद्रूपांचा शोध घेणें : विकसित जाणाऱ्या वास्तवामागील प्रभावी प्रेरणा स्पष्ट करणें ; विविध वस्तूंना एकत्र बांधणारें

सामान्य तत्त्व हुडकून काढणें;—हीं विचारशील आत्मतत्त्वाचीं प्रमुख कार्ये ठरतात. मानवी जीवनांतील सर्वश्रेष्ठ 'शिव'कल्पनामुद्दां अॅरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणें या सत्यसंशोधनाच्या प्रवृत्तीचीं व इतर वासनांच्या निवृत्तीचीं संतुद्ध आहे. अॅरिस्टॉटलनें सुचविलेले काव्यानंदाचें बौद्धिक स्वरूप व शोकान्तिकेमुळे वडणाऱ्या नैतिक परिणामावर दिलेला फाजील भर हीं या संदर्भांत सहज समजू शकतात. अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेले तर्कशास्त्र, वस्तूच्या आदर्श स्वरूपाविषयींची त्याची कल्पना, त्यानें गृहीत धरलेला विकासक्रम आणि अनुभवाचें मूल्यांकन करतांना त्यानें मानलेला निकष या सर्व गोष्टी लक्षांत घेतल्या म्हणजे अॅरिस्टॉटलची काव्यशास्त्रामधील चर्चा कोणत्या विचारपद्धतीनुसार चालत आहे याचा बोध होऊं लागतो.

ग्रीक वाङ्मयाचा एकांगीपणा

टीकाशास्त्राच्या मर्यादा ह्या पुष्कळदां वाङ्मयाच्या मर्यादांशीं समांतर असतात. अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र हेंहि या नियमाला अपवाद नाहीं. वस्तूचें वर्गीकरण व विश्लेषण करून त्याचें स्वरूप व कार्य याविषयीं नवीन सिद्धान्त प्रस्थापित करणें ही अॅरिस्टॉटलच्या विचारपद्धतींतील एक महत्त्वाची आद्यप्रेरणा असल्यामुळे अॅरिस्टॉटलच्या डोळ्यांसमोर असलेल्या ग्रीक वाङ्मयाचा एकांगीपणा हा त्याच्या काव्यशास्त्राला बराच बाधक ठरला. त्याचें काव्यशास्त्र हें मुख्यतः 'ग्रीक' काव्यशास्त्र बनले. तसें पाहिलें तर ग्रीक ललित वाङ्मय हें संस्कृत वाङ्मयाइतकेंच आपल्या परीनें संपन्न होतें. शाश्वत वाङ्मयामध्ये ज्यांना निश्चित स्थान आहे अशीं महाकाव्ये व नाटके ग्रीक प्रतिभेनें निर्माण केलीं होती. पण ग्रीक वाङ्मयामधील कांहीं कलाकृति सर्वश्रेष्ठ असल्या तरी सर्व प्रकारच्या कलाकृति त्यांत नव्हत्या. त्यांतील महाकाव्य, वीणाकाव्य, शोकान्तिका आणि सुखान्तिका हे वाङ्मयप्रकार चांगलेच समृद्ध होते. अर्वाचीन वाङ्मयांत उपलब्ध नसलेले डिथिरॅव व माइम यांसारखे प्रकारहि त्या वेळीं ह्यात होते. इ. स. पू. चवथ्या शतकानंतर उदयाला आलेले पुष्कळ महत्त्वाचे वाङ्मयप्रकार अॅरिस्टॉटलला त्या वेळीं उपलब्ध होणें शक्य नव्हतें. थिओक्रीटस आणि व्हर्जिल यांचें प्रशांत अनागर (pastoral) काव्य, होरेसच्या अभिजात उपहासिका, तेराव्या शतकामध्ये डॅन्टीच्या हातून लिहिलें गेलेलें अगदीं निराळ्या धर्तीचें महाकाव्य, शेक्सपिअरनें निर्माण केलेलें निर्भरशील (romantic) नाट्यवाङ्मय, एकोणिसाव्या शतकापासून वाङ्मयाच्या केंद्र-

स्थानीं असलेली कादंबरी, इन्सेननें प्रवर्तिलेलें जीवनदर्शी नवनाट्य, जेम्स जॉइस आणि रिबो यांचे शैलीच्या क्षेत्रांतील आत्यंतिक प्रयोग,—वाङ्मयाच्या इतिहासांतील हीं स्थित्यंतरें अॅरिस्टॉटलला दिसण्यासारखीं नव्हतीं. त्यांतलीं कांहीं तर कोणत्याहि प्रगाढ विचारवंताला निव्वळ कल्पनेच्या साहाय्यानें ताडतां येऊं नयेत इतकीं आश्चर्यकारक होतीं. या भावी स्थित्यंतरांशीं तुलना करतां अॅरिस्टॉटलच्या समोर असलेलें ग्रीक वाङ्मय हें पुष्कळसें एकसुरी व एकात्म होतें. म्हणूनच 'अॅरिस्टॉटलनें आमचें वाङ्मय पाहिलें असतें तर आपलीं मतें बदळीं असतीं' ही ड्रायडनची गर्वोक्ति अनाट्यां वाटत नाहीं. ज्या वाङ्मयाचें वर्गीकरण व विश्लेषण करून त्याच्या शाश्वत स्वरूपाविषयीं अॅरिस्टॉटल निष्कर्ष काढित होता त्या वाङ्मयाच्या एकांगीपणामुळें त्याच्या सिद्धांतांना कांहीं ठिकाणीं संकुचितपणा प्राप्त होणें नैसर्गिक होतें.

अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राला याहून अधिक घातक ठरेल असें दुसरें एक आगंतुक कारण अॅरिस्टॉटलच्या समकालीन ग्रीक वाङ्मयामध्येच सांठवलेलें होतें. समकालीन ग्रीक लेखकांमध्ये एकहि प्रथमश्रेणीचा कलावंत उपस्थित नव्हता. महाकाव्य हा थोर काव्यप्रकार जवळजवळ इतिहासजमा झालेला होता ; शोकान्तिका घसरतील लागलेली होती ; आणि सुखान्तिकेंतल्या नवीन प्रयोगांना अजून प्रतिष्ठा प्राप्त झालेली नव्हती. अॅरिस्टॉटलची ह्यात हा ग्रीक वाङ्मयांतील उत्कर्षकाल नसून अपकर्षकाल होता. महाकाव्य आणि वीणाकाव्य, शोकान्तिका आणि सुखान्तिका,—या महत्त्वाच्या वाङ्मयप्रकारांतील बहुतेक अभिजात वाङ्मय अगोदरच लिहिलें गेलें होतें. हेमरनें आपलीं इलिअड आणि ऑडिसि हीं महाकाव्ये इ. स. पू. नवव्या शतकाच्या सुमारास लिहिलेलीं होती ; सॅफो आणि पिंडार यांनीं आपलें उत्कृष्ट वीणाकाव्य अनुक्रमें इ. स. पू. सातव्या व पांचव्या शतकांत रचलेलें होतें. इ. स. पू. सहाव्या व पांचव्या शतकांत ग्रीक वाङ्मयाचा मानदंड ठरलेल्या ईस्किलस, सॉफक्लीझ आणि युरिपिडीझ यांच्या शोकान्तिकांनीं ग्रीक नाट्यवाङ्मयांत अद्वितीय भर घातली होती. अॅरिस्टॉफनीझच्या सर्व विख्यात सुखान्तिकासुद्धां इ. स. पू. चौथ्या शतकाच्या सुरुवातीपर्यंत लिहून झाल्या होत्या. या सर्वांचा संकलित परिणाम असा झाला कीं, ग्रीक साहित्यांतील निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांची अपेक्षित अशी पूर्णावस्था त्यांना प्राप्त झाली आहे, त्या वाङ्मयप्रकारांचें पूर्वीच्या अभिजात कलाकृतींमध्ये प्रकट झालेलें स्वरूप हेंच आदर्श स्वरूप आहे, ग्रीक वाङ्मयांत न सांपडणारे असे दुसरे वाङ्मयीन आदर्श असणें असंभवनीय आहे,—अशी स्पष्ट नसली तरी सुप्त जाणीव अॅरिस्टॉटलच्या वाङ्मय-

विवेचनामध्ये बद्धमूल झाली. वाङ्मयाच्या आदर्श स्वरूपासंबंधी—विशेषतः निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांतील तांत्रिक गोष्टींसंबंधी—सामान्य नियम बांधतांना जी जागरूकता उत्कर्षशील वाङ्मयेतिहासाच्या संदर्भात ठेवतां आली असती ती या निराळ्या संदर्भात राखणें कठीण झालें. मात्र अॅरिस्टॉटलसारख्या सूक्ष्म विचारवंताला स्वतःच्या निरूपणांतील ही मर्यादा मधून मधून उमगलेली असावी. शोकान्तिकेला तिचें आदर्श स्वरूप प्राप्त झालें आहे कीं व्हावयाचें आहे; तिच्यांतील वाङ्मयगुणांची चर्चा प्रेक्षकनिष्ठ असावी कीं स्वरूपनिष्ठ असावी;—हे प्रश्न त्यानें स्वतःलाच विचारलेले आहेत; पण असल्या प्रश्नांनीं त्याला भंडावलेलें दिसत नाहीं. काव्यचर्चा करतांना कांहीं वात्रतींत अॅरिस्टॉटल इतका 'वस्तुनिष्ठ' राहिला कीं, त्यामुळें पूर्णपणें वास्तवनिष्ठ राहणें त्याला नेहमींच शकलें नाहीं.

ग्रीक वाङ्मयाच्या मर्यादा ह्या मूलतः ग्रीक संस्कृतीच्याच मर्यादा होत्या. ग्रीक वाङ्मयाच्या या चतुर्कारिक एकांगीपणांत एक विरोधाभास दडलेला आहे. कोणतीहि आत्यंतिक प्रवृत्ति ग्रीक प्रकृतीशीं जुळणारी नव्हती. मानवी जीवनांतील आत्यंतिकतेला 'शोकान्तिका' हें ग्रीक संस्कृतीनें दिलेलें उत्तर होतें. आणि हें उत्तरहि कलात्मक दृष्ट्या अत्यंत संयमपूर्ण व तालबद्ध अशा रूपानें प्रकट झालेलें होतें. ग्रीक वाङ्मय हें स्वभावतःच संयतशील (classical) होतें. ग्रीक वाङ्मयापेक्षां निराळ्या प्रकारच्या कलाकृतीचें स्वागत करण्याची शक्ति अॅरिस्टॉटलमध्ये फितपत असावी याविषयीं अनुमान करणें धाष्ट्याचें आहे. तरी पण पौरात्य कलांचें क्षेत्र—विशेषतः ईजिप्त आणि अॅसिरिया या देशांतील कलांचें क्षेत्र—त्याला सर्वस्वीं अपरिचित असण्याची जरूरी नव्हती. ग्रीक वाङ्मयावर पोसलेल्या अभिरुचींतील संकुचितपणा त्यामुळें आपोआपच कमी झाला असता; आणि दुसऱ्या जातीच्या कलेचीं क्षेत्रें निरीक्षणांत आल्यामुळें अॅरिस्टॉटलच्या ललितकलांसंबंधींच्या विधानांना अधिक विश्वात्मकता प्राप्त झाली असती. पण ग्रीक संस्कृतीबद्दल अॅरिस्टॉटलला इतका कमालीचा आदर वाटत असावा कीं, ईजिप्त आणि अॅसिरियामधील कलेमध्ये डोकावणाऱ्या प्रतिविंबवाद (Symbolism) किंवा वास्तववाद (Realism) या भिन्न प्रवृत्तींची दखल घेणें त्याला आवश्यक वाटलें नसावें. कदाचित् ज्या कारणामुळें त्याला युरिपिडीझच्या नव्या शोकान्तिकेकडे किंवा समकालीनांच्या नव्या सुखान्तिकेकडे विशेष जिव्हाळ्यानें पाहतां आलें नाहीं त्याच कारणाकरितां ग्रीकेतर अन्य कलाकृतींकडे त्याचें दुर्लक्ष झालें असावें. अभिजात ग्रीक वाङ्मयाची अॅरिस्टॉटलच्या मनावरील

पकडच इतकी जबरदस्त होती. ग्रीक वाङ्मयाइतकेंच संपन्न असलेलें दुसरें एखादें वाङ्मय अॅरिस्टॉटलच्या अवलोकनांत असतें तर तो ग्रीक वाङ्मयांतील आदर्शांनीं इतका दिपून गेला नसता. मग वाङ्मयाच्या तुलनात्मक अभ्यासानें निर्माण होणारा जागरूकता त्याच्या विधानांमध्ये व्यक्त झाली असती आणि वाङ्मयाचीं शाश्वत वैशिष्ट्यें व ग्रीक वाङ्मयामध्येच प्रकट होणारे उपरे गुणधर्म यांमधील लक्ष्मणरेषा काढणें त्याला अधिक सोपें गेलें असतें. संघटित व एकात्म ग्रीक संस्कृतींतील ग्रीक लेखकांनीं स्वभावलेखनामध्ये व्यक्तिनिष्ठ गुणापेक्षां वर्गनिष्ठ वैशिष्ट्यावर दिलेला फाजील भर, ग्रीक शोकान्तिकांच्या पूर्वजपूजात्मक संदर्भामुळें ठराविक कथानकांच्या अधिक प्रभावी रचनेला आलेलें आत्यंतिक महत्त्व, प्रायश्चित्तकल्पनेच्या पार्श्वभूमीमुळें ग्रीक लोकांच्या नाट्यानंदाशीं असलेलें नैतिक मूल्याचें साहचर्य,—या गोष्टी अॅरिस्टॉटलला अधिक तटस्थपणें पाहतां आल्या असत्या. म्हणजेच काव्याच्या अंतरंगाशीं या गोष्टींचा कितपत संबंध आहे याचा निर्णय घेणें त्याला शक्य झालें असतें.

मात्र याचा अर्थ असा नव्हे कीं, समकालीनांच्या सामान्य कल्पनाच अॅरिस्टॉटलनें अधिक तात्त्विक स्वरूपांत जगापुढें मांडल्या, किंवा शाश्वत वाङ्मयीन मूल्यांच्या दृष्टीनें अॅरिस्टॉटलनें केलेली कामगिरी सामान्य आहे. त्याच्या यशाच्या मर्यादा शोधणें म्हणजे त्यानें केलेलें कार्य नाकारणें नव्हे ! अॅरिस्टॉटल हा प्रस्थापित मतांची विशेष पर्वा करणारा नव्हता. शोकान्तिका महाकाव्यापेक्षां अधिक उन्नत वाङ्मयप्रकार आहे हें सांगतांना तो एखाद्या लोकप्रिय कल्पनेला धक्का देत असणें सहज शक्य आहे. क्वचित् प्रसंगीं शोकान्तिकेमध्ये काल्पनिक कथानक घालणें निषिद्ध नसावें असें प्रतिपादतांना त्यानें रूढ कल्पनेचा स्वीकार केलेला दिसत नाहीं. निव्वळ पद्यरचना म्हणजे काव्य नव्हे असें ओरडून सांगतांना तत्कालीन विद्वज्जडांना काय वाटेल याचा विचार त्याच्या मनांत संभवलेला नसावा. शिवाय ग्रीक वाङ्मयाच्या सर्व मर्यादा लक्षांत घेऊनहि आपण एक गोष्ट विसरतां कामा नये. ग्रीक वाङ्मय हें विविध नसलें तरा उत्कट होतें. वाङ्मय जेव्हां उत्कटतेची परिसीमा गांठतें, तेव्हां एका विशिष्ट भाषेऐवजीं मानवी हृदयाची भाषाच आपणाला ऐकूं येत असते. आणि मग ज्या अर्थानें वाङ्मय स्थलकालातीत होतें त्या अर्थानेंच त्याचें विवेचनहि शाश्वत मूल्यांना स्पर्श करतें. वाङ्मयांतील तांत्रिक प्रश्नांविषयींचीं अॅरिस्टॉटलचीं विधानें कांहीं वेळां पोरकट भासतील; परंतु वाङ्मयांतील कलाकृतीच्या मूळ स्वरूपाविषयींचे त्याचे निष्कर्ष अजूनहि पुष्कळ

वेळां स्थलकालाच्या मर्यादा ओलांडू शकतात. कारण या वेळीं तो निव्वळ होतकरू लेखकांना मार्गदर्शन करण्याच्या भूमिकेत नसतो. त्याला विश्वबंध तत्त्ववेत्ता प्लेटो याची कलेच्या व वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयींची भूमिका तपासून त्या ठिकाणीं अधिक वस्तुनिष्ठ व तर्कशुद्ध सिद्धांतांची प्रस्थापना करावयाची असते.

ललितकला व वाङ्मय याविषयींची प्लेटोची भूमिका

कोणत्याहि शास्त्रांतील पूर्वविचारांच्या संदर्भातच नवविचारांचें वैशिष्ट्य लक्षांत येऊं शकतें. या दृष्टीनें अरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राची टीकात्मक पार्श्वभूमि पाहावयाची असल्यास ललितकला व वाङ्मय यांसंबंधींच्या प्लेटोच्या भूमिकेचें स्थूल दर्शन अनाठायीं होणार नाहीं. पण इथेंहि प्लेटोवर एखाद्या विशिष्ट दृष्टिकोनाचा आरोप करतांना तो दृष्टिकोन ज्या संवादात्मक पद्धतींनून प्रकट झाला त्या पद्धतीच्या मर्यादा लक्षांत घेतल्या पाहिजेत. संवादपद्धतीचा आश्रय केल्यानें विचारांतील विविधता व गतिशीलता अधिक परिणामकारक रीत्या प्रकट होऊं शकते हें खरें, पण त्याचबरोबर संवाद-लेखकाची भूमिका नेमकी कोणत्या पात्राशीं संबद्ध आहे हें निश्चयानें सांगणें कठीण होऊन असतें. सामान्य-पणें प्लेटोचा दृष्टिकोन हा संवादांतील सॉक्रेटीझच्या दृष्टिकोनाशीं पुष्कळ ठिकाणीं एकरूप असावा अशी कल्पना आहे. शिवाय प्लेटोनें हे संवाद आयुष्यांतील निरनिराळ्या वळणावर लिहिलेले आहेत ही गोष्टहि विसरतां कामा नये. आयन (Ion), गॉर्गिअस (Gorgias), प्रोटॅगॉस (Protagoras) वगैरे संवाद पहिल्या पत्रांत येतात; सिंपोजिअम (Symposium), रिपब्लिक (Republic), फीड्रस (Phaedrus) वगैरे मधल्या पत्रांत येतात; आणि फिलेबस (Philebus), लॉज (Laws) वगैरेचा अंतर्भाव शेवटच्या कालखंडांत होतो. त्यामुळें प्लेटोच्या अंतर्गत वैचारिक प्रगतीचा परिणाम परस्परविरोधी विधानांमध्ये उतरलेला दिसतो. या अंतर्गत संदर्भाप्रमाणेंच बदलत्या सामाजिक संदर्भांचा ताण पडून प्लेटोच्या वाङ्मयीन विचारांत सूक्ष्म बदल पडणें अशक्य नव्हतें. प्लेटोच्या वेळीं ग्रीक नगरराज्यें हीं विघटनेच्या अवस्थेंत होती; राजकीय, नैतिक आणि कलात्मक क्षेत्रांमध्ये एक सर्वव्यापी अराजक माजण्याचा संभव स्पष्ट दिसत होता. अथेन्सच्या वैभवावर आलेलें हें गंडांतर कशा प्रकारें डावलतां येईल, हा विचार प्लेटोसारख्या तत्त्वज्ञाला भंडावणारा होता. या कालांतील त्याची भूमिका ही एखाद्या कठोर शस्त्रवैद्याच्या भूमिकेसारखी आहे. प्लेटोच्या कारकीर्दीतील शेवटच्या कालखंडामध्ये

निव्वळ विश्लेषणात्मक प्रवृत्ति कमी होऊन नागरिक जीवनाची पुनर्रचना करण्याच्या वस्तुनिष्ठ प्रयत्नांना सुरुवात झालेली होती. कदाचित् त्यामुळेच कीं काय, 'रिपब्लिक'मध्ये सत्यसंशोधनाच्या दृष्टीने अनवश्यक भासणारी शोकान्तिका 'लॉज'मध्ये पुन्हां समाजशिक्षणाच्या दृष्टीने पूरक वाटू लागली (लॉज, ८१७ ब). ज्ञानाच्या क्षेत्रांतील तार्किक विचारांची सांगड ग्रीक संस्कृतीपुढील महत्त्वाच्या समस्यांशी घालण्याचा प्रयत्न कळतनकळत प्लेटोच्या हातून झालेला दिसतो. ही विचारांतील विसंगति आहे कीं विकास आहे याविषयीं दुमत होऊ शकेल; पण प्लेटोने आपल्या आदर्श लोकराज्यांतून कवीची हकालपट्टी केली या एकमेव विधानामध्ये त्याचा सर्व गतिशील विचार सामावण्यासारखा नाही ही गोष्ट अगदी स्पष्ट आहे.

प्लेटोच्या टीकाशास्त्रीय विचारांचें परोक्षण करतांना त्याच्या तत्त्वज्ञानांतील दोन गोष्टी निर्णायक ठरल्याचें दिसून येतें. त्यांतील पहिली गोष्ट ही विश्वांतील अंतिम वास्तवाचा निर्णय करणारी होती. प्लेटोच्या दृष्टीने अंतिम वास्तव हें अचल, शाश्वत आणि एकात्म होतें आणि हा मान त्यानें वस्तूंच्या पार्थिव रूपांऐवजीं कल्पनागोचर अशा चिद्रूपांना (ideal form) दिला. या चिद्रूपांमध्येहि एक प्रकारची श्रेणी होती. प्लेटोच्या विश्वामध्ये सर्वश्रेष्ठ चिद्रूपाचा मान शिवकल्पनेला (the idea of the good) मिळालेला होता. सर्व मूल्यांवर हुकमत गाजवणारें असें हें एक आदिमूल्य होतें. सौंदर्यकल्पना आणि सत्यकल्पना हीं चिद्रूपें कधीं शिवकल्पनेशीं बरोबरीच्या नात्यानें, तर कधीं त्या कल्पनेच्या खालच्या पातळीवर वावरतांना दिसतात. बाकीच्या सर्व गुणविषयक, वस्तुविषयक किंवा गणितविषयक कल्पना त्याहूनहि खालच्या पातळीवर प्रविष्ट होतात. दुसरी महत्त्वाची गोष्ट ही ज्ञानाच्या व्यक्तित्वांतील निरनिराळ्या घटकांसंबंधीं आहे. प्लेटोला ज्ञानाच्या व्यक्तित्वामध्ये तीन घटक दिसू शकतात. त्यांतील अंतिम वास्तवाचें आकलन करूं शकणारें विचारशील आत्मतत्त्व हा घटक तो सर्वश्रेष्ठ मानतो. शौर्य, संयम, शहाणपणा वगैरे गुणांना आधारभूत ठरणारें क्रियाशील आत्मतत्त्व ह्याचा क्रम त्याच्या खालोखाल लागतो. आणि संग्रहशील आत्मतत्त्व हा सर्वांत हीन दर्जाचा तिसरा घटक ठरतो. तसेंच संवेदना, भावना, आणि बुद्धि या तिघांमध्येहि बुद्धीकडेच सार्वभौमत्व येतें. चिद्रूपांमध्ये शिवकल्पनेला आद्यस्थान दिल्यामुळे आणि त्याचें आकलन करूं शकणारें विचारशील आत्मतत्त्व हा व्यक्तित्वाचा उच्चत्रिंदु मानल्यामुळे प्लेटोच्या कला व वाङ्मय

यांविषयींच्या भूमिकेला विलक्षण एकांगीपणा आला.

प्लेटोच्या रिपब्लिकमध्ये सामाजिक जीवनाचे प्रमुख मूल्य नीति हें असून वैयक्तिक जीवनातील प्रमुख श्रेय सत्यसंशोधन हें आहे. सामाजिक 'न्याय' हा या दोन प्रेरणांचा आविष्कार आहे. अर्थातच सत्यसंशोधन आणि नैतिक वर्तन हीं आदर्श नागरिकांचीं प्रधान कर्तव्ये ठरतात. प्लेटोचे ललितकलांवरील स्थूल आक्षेप हे एका सत्यसंशोधकाचे आक्षेप आहेत. ललितकला ह्या व्यक्तीला तिच्या सत्यसंशोधनामध्ये उपकारक ठरत नाहीत, हा त्याचा पहिला आक्षेप आहे. वस्तुतः सत्यदर्शन घडविण्याचा अधिकार कवीचा आहे कीं तत्त्वज्ञाचा आहे, हा वाद ग्रीक संस्कृतीच्या सुरवातीपासूनच दिसून येतो; या वादाचीं पालें क्रीटन संस्कृती-इतकीं खोल आहेत. त्या संस्कृतीमध्ये कवीचा हा अधिकार इतका सर्वमान्य होता कीं, तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास चोरटेपणानेच करावा लागे. रूढ धार्मिक कल्पनांचा सुखद पुनरुच्चार करणें कवीला सहज शक्य होतें. म्हणूनच ग्रीक लोक होमरच्या सर्वोच्च कलाकृतीमध्ये सौंदर्याचा आदर्श शोधण्याऐवजीं नैतिक व पारमार्थिक कल्पना शोधण्याचा प्रयत्न करीत. काव्यांतील कल्पना आणि धर्मातील रूढ संकेत यांचा सामान्य मनावर पगडा असल्याने तत्त्वज्ञान सत्यसंशोधन करतांना दोन आघाड्यांवर लढणें आवश्यक होतें. कवींनीं लोकप्रिय केलेल्या जुन्या नैतिक कल्पनांनींच प्लेटोचा गुरु सॉक्रेटीझ याची आहुति घेतली होती. अशा वेळीं सत्यसंशोधनाचा अधिकार तत्त्वज्ञानाचा आहे, तो ललितकलांचा नाही, हें आवर्जून प्रतिपादणें प्लेटोला आवश्यक वाटलें. प्लेटोच्या कल्पनेप्रमाणें पलंगाचें चिद्रूप हें अंतिम वास्तव होतें; सुतारानें बनवलेला पलंग हा ह्या चिद्रूपाची एक अनुकृति होती. हा पलंग जीवनोपयोगी असल्याने व या अनुकृतीच्या साहाय्यानें मूळ चिद्रूपाची मनाला जाणीव होत असल्यानें सुतारानें पलंग निर्माण करणें हितावह होतें. पण ह्या सुताराच्या पलंगाची चित्रकार किंवा कवि रंगाच्या किंवा शब्दाच्या माध्यमांतून जेव्हां अनुकृति करतात तेव्हां यापैकीं कोणतीच गोष्ट साधत नाही. आपला आनंद हा विभ्रमावर आधारलेला असतो. सुताराचा पलंग ही नुसती अनुकृति असते, तर कवीचा किंवा चित्रकाराचा पलंग ही त्या अनुकृतीची अनुकृति असते! या उपपत्तीच्या साहाय्यानें प्लेटोनें सर्व ललितकलांना वास्तवापासून दुप्पट दूर टकललें आणि तत्त्वज्ञानाचा सत्यसंशोधनाचा अधिकार पुन्हां एकदां सिद्ध केला. मात्र हें करीत असतांना जें वाङ्मय अनुकृतिप्रधान नव्हतें अशा स्तोत्ररूप व सजनप्रशस्तिपर वाङ्मयाचा अपवाद करायला तो विसरला नाही.

ललितकलांवरील प्लेटोचा आक्षेप हा एका सत्यसंशोधकाचा आक्षेप होता असें मानलें तर ललितवाङ्मयावरील त्यानें केलेला हल्ला हा एका नीतिवाद्याचा हल्ला होता असें म्हणतां येईल. हा हल्ला करतांना प्लेटोनें आपलें लक्ष्य शोकान्तिका या सर्वांत प्रभावी व लोकमान्य वाङ्मयप्रकारावर केंद्रीभूत केले. वस्तुतः त्याच्या कल्पनेप्रमाणें शोकान्तिका हा महाकाव्यापेक्षां खालच्या दर्जाचा काव्यप्रकार होता (लॉज, ६५८ ड) व महाकाव्यांतील देवदेवतांचीं वर्णनें हींसुद्धां त्याच्या दृष्टीनें उच्च नैतिक प्रवृत्तीशीं सुसंगत नव्हतीं; पण शोकान्तिकेच्या दर्शनानें घडणारे नैतिक परिणाम फारच भयानक होते. सहानुभवाच्या साहाय्यानें भीति आणि करुणा या दोन्ही भावनांचे उद्रेक साधणें हा शोकान्तिकेचा विशेष परिणाम त्याला जाणवलेला होता. आणि आदर्श नागरिकाच्या दृष्टीनें ही गोष्ट अत्यंत अपायकारक होती. भीति आणि करुणा या दोन अनिष्ट प्रवृत्तींचें नियमन कसें करावें, हा त्याच्या पुढील महत्त्वाचा प्रश्न होता, त्या प्रवृत्तींत लोळणें हा नव्हे. प्लेटोचा आदर्श योद्धा किंवा राज्यकर्ता हा खंबीर, संयमी व धीरोदात्त पुरुष होता. पण प्लेटोला ज्ञात असलेला शोकान्तिकेचा परिणाम हा योद्ध्यांना भावनाविवश करणारा आणि सामान्य नागरिकाला स्त्रैण बनविणारा होता. याशिवाय मानसशास्त्रदृष्ट्या अधिक सखोल असा दुसराहि एक आक्षेप प्लेटोनें घेतलेला दिसतो. शोकान्तिकेचा परिणाम हा सहानुभवांवर आधारलेला आहे. कोणताहि सहानुभव घेतांना लेखकाला किंवा प्रेक्षकाला जो परकायाप्रवेश करावा लागतो, तो सुसंस्कृत नागरिकाच्या एकात्म व्यक्तित्वाचें विघटन करणारा आहे, असें प्लेटोचें प्रतिपादन होतें (रिपब्लिक, ३९५ क). या परकायाप्रवेशाची चटक लागणें, ती संवय होणें व त्याचें मानसिक विकृतींत रूपांतर होणें अशक्य नव्हतें. सहानुभव प्रस्थापित करण्यामागील हा मूलभूत आक्षेप शोकान्तिकेच्या वावरीत विशेष उग्र होण्याचें कारण वाजवी होतें. शोकान्तिकेमध्ये खुनी, आततायी व प्रमादशील पात्रे वावरत असल्यामुळें त्यांच्याशीं सहानुभव प्रस्थापित करणें हें धोक्याचें होतें. सारांश, भीति आणि करुणा यांना शरण जाण्यांत किंवा सहानुभवामुळें स्वतःच्या एकात्म व्यक्तित्वाचें विघटन घडवून आणण्यांत सामाजिक किंवा वैयक्तिक दृष्ट्या कोणताच शहाणपणा प्लेटोला दिसूं शकत नव्हता.

प्लेटोनें केलेलें हें वाङ्मयाचें अवमूल्यन कितपत यथार्थ किंवा विपर्यस्त होतें याची कल्पना अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र वाचल्यावर पुष्कळशी येऊं शकते. याचा अर्थच असा कीं, काव्यशास्त्राची मांडणी करतांना अॅरिस्टॉटलच्या मनामध्ये

प्लेटोचे सिद्धान्त घोळत असावेत. ते तसे घोळत राहावे इतकी मौलिकता व विवाद्यता प्लेटोच्या विचारांमध्ये निश्चित होती. अनुकृति हें ललितकलांचें व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून प्रथम त्यानेच मांडलें; विरोधी घटकांचा कलाकृतीमध्ये घडणारा मेळ प्रथम त्यालाच दिसला (सिंपोजिअम्, १८७); आदर्श कलाकृतीमध्ये प्रकट होणारी प्राणिसदृश एकात्मता प्रथम त्यालाच जाणवली (फीड्रस, २६४ क); कलाकृतींतील औचित्यकल्पनेचें स्थान प्रथम त्यालाच उमगलें (रिपब्लिक, ३९८ ड); कलाकृतींत उमटणाऱ्या जीवनचित्राचा उणेपणा प्रथम त्यालाच बोचला; रसास्वादांतील सहानुभवाचें स्थान प्रथम त्यानेच हेरलें; कला आणि नीति यांतील संबंध तपासण्याचा पहिला गंभीर प्रयत्न त्यानेच केला; आणि कलेची प्रेरणा आनंद देणें ही आहे व तो आनंद विचारशीलतेशीं सुसंबद्ध नाहीं ही कल्पनाहि प्रथम त्यानेच मांडली. इतर गोष्टींचा विचार करीत असतांना निव्वळ अनुषंगानें ललितकला व वाङ्मय यांसंबंधीं इतके विचार प्रतिपादन करणें ह्या गोष्टींतच प्लेटोच्या प्रतिभेची झेप व्यक्त होते. म्हणून अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राची ही प्रभावी पार्श्वभूमि अॅरिस्टॉटलच्या यशामध्ये वांटेकरी आहे.

अॅरिस्टॉटलच्या उपलब्ध काव्यशास्त्राचें स्वरूप

अॅरिस्टॉटलचें उपलब्ध काव्यशास्त्र वाचीत असतांना प्रथम उपलब्ध काव्यशास्त्राचा अपुरेपणा लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. ब्राय्वॉटरच्या मताप्रमाणें अॅरिस्टॉटलचें मूळचें काव्यशास्त्र हें द्विखंडात्मक असावें; त्यांतील पहिल्या खंडांत ललितकलांचें स्थूल स्वरूप, शोकान्तिका आणि महाकाव्य यांची चर्चा असून दुसऱ्या खंडांत सुखान्तिका व कॅथार्सिस यांची विशेष चिकित्सा असावी. सध्यां फक्त पहिला भागच उपलब्ध आहे आणि आतां तोच भाग अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र म्हणून ओळखला जातो. ग्रंथाची भाषा आणि प्रतिपादनपद्धति लक्षांत घेतां हा पहिला खंडहि अॅरिस्टॉटलनें कसोशीनें तपासला असावा असें दिसत नाहीं. कांहीं मौलिक विचार अगदीं सूत्रमय भाषेंत मांडलेले सांपडतात, तर कांहीं सामान्य गोष्टींच्या विवरणांतहि पाह्लाळ घुसलेला दिसतो. गिलवर्ट मरीला या उपलब्ध ग्रंथाचें स्वरूप अनुभवी व्याख्यात्याच्या हस्तलिखितामारखें भासतें; तर कांहीं विद्वानांना हीं अॅरिस्टॉटलच्या व्याख्यानांचीं विद्यार्थ्यांनीं घेतलेलीं टिपणें असावीं, असा संशय येतो. काव्यशास्त्राच्या सव्वीस प्रकरणांतील चारवें आणि

विसावें अशीं दोन प्रकरणें बुचरसारख्या कांहीं विद्वानांना संपूर्णपणें प्रक्षिप्त वाटतात. पण हा अपुरेपणा गृहीत धरूनहि अॅरिस्टॉटलचें उपलब्ध काव्यशास्त्र हाच पाश्चात्य टीकाशास्त्राचा पाया आहे, ही गोष्ट निर्विवाद आहे. त्याचा परिणाम टीकाशास्त्रावरच वाङ्मयाच्या विकासावरहि झालेला आहे. सामान्यपणें वाङ्मयाचा इतिहास हा आत्मनिष्ठ अशा निर्भरशील (romantic) व रूपनिष्ठ अशा संयतशील (classical) या दोन प्रवृत्तींमधील अंतर्विरोधांतून घडत गेलेला आहे अशी कल्पना केली. तर ज्या ज्या वेळीं संयतशील प्रवृत्तीचा जोर झाला त्या त्या वेळीं अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र हें कलावंतांना व टीकाकारांना सारखेंच मार्गदर्शक ठरलें आहे. म्हणूनच त्रायत्रलच्या खालोखाल ज्या एका ग्रंथांतील महावाक्यें पाश्चात्य विद्वानांनीं पुनःपुन्हां उद्धृत केलीं आहेत असा ग्रंथ म्हणजे अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्रच होय.

अशा अलौकिक ग्रंथाची जगांतील अनेक भाषांत पुनःपुन्हां भाषांतरें होणें अगदीं नैसर्गिक होतें. मूळ ग्रीक काव्यशास्त्राचें पहिलें भाषांतर नवव्या शतकाच्या अखेरीला प्रथम सीरिअॅकमध्ये झालें आणि त्या सीरिअॅक भाषांतरावरून काव्यशास्त्राचें पहिलें अॅरिअॅक भाषांतर अकराव्या शतकाच्या सुरवातीला अबुल वशार मद्दा यानें तयार केलें. संहितानिर्णयाच्या दृष्टीनें त्यानंतर झालेलीं हिब्रू, लॅटिन, किंवा अर्वाचीन भाषांतील भाषांतरें महत्त्वाचीं नाहींत. सीरिअॅक भाषांतराचें फक्त एक पानच शिल्लक आहे; पण अॅरिअॅक भाषांतर अत्यंत जीर्ण अवस्थेंत अजूनहि उपलब्ध आहे. मूळ ग्रीक ग्रंथांतील शंकास्थळांचा निर्णय करतांना त्याचा चांगला उपयोग होतो. काव्यशास्त्राचें पहिलें इंग्रजी भाषांतर इ. स. १७८८ सालीं पायनें (Pye) प्रसिद्ध केलें; त्यानंतर ट्विनिंग (Twining : १७८९), व्हॉरटन (Wharton : १८८३), बकिल (Buckley : १८९४), बुचर (Butcher : १८९५), ब्राउचर (Bouchier : १९०५), बायवॉटर (Bywater : १९०९), मार्गोलिथ (Margoliouth : १९११), फाइफ (Fyfe : १९२७), बार्कर (Barker : १९४८) व पॉट्स (Potts : १९५३) या पंडितांनीं काव्यशास्त्राचीं इंग्रजी भाषांतरें प्रसिद्ध केलीं. त्यांपैकीं बुचर, बायवॉटर व मार्गोलिथ यांचीं भाषांतरें आपापल्या परीनें अप्रतिम आहेत. मार्गोलिथ या अॅरिअॅकच्या पंडितानें आपल्या इंग्रजी भाषांतरामध्यें मूळ अॅरिअॅक भाषांतरावरून केलेला शब्दनिश्चय प्रमाण मानला आहे; व शब्दांचा अर्थ शोधतांना सूत्रमय ग्रंथ लावण्याची पौर्वात्य पद्धति स्वीकारलेली आहे. बायवॉटरचें भाषांतर हें ग्रीक भाषेच्या त्याच्या प्रचंड

पांडित्यामुळें व नेटक्या इंग्रजीमुळें ख्यातनाम आहे. बुचरच्या भाषांतरामध्ये ग्रीक पांडित्यात्रोवरच वाङ्मयाची डोळस समजहि कार्यप्रवण झालेली आहे. वस्तुतः इंग्रजीसारख्या समृद्ध व लवचिक भाषेमध्येसुद्धां अरिस्टॉटलच्या शब्दांना अनुरूप असे प्रतिशब्द मिळत नाहींत अशी भाषांतरकारांची तक्रार आहे. या विविध भाषांतरांवरून गेल्या तीन शतकांतील इंग्रजी पंडितांचा दीर्घोद्योग व्यक्त होतो, एवढेंच नव्हे तर मूळ ग्रीक ग्रंथांवरून काव्यशास्त्राचें भाषांतर करणें किती कठीण आहे हेंहि आपोआपच स्पष्ट होतें. अजूनहि Mimesis (imitation or representation?), Katharsis (purification or purgation?), Anagnorsis (recognition or discovery?), Peripetia (reversal of fortune? reversal of intention? or irony of fate?), Hamertia (intellectual error or moral flaw?), Eudaimonia (happiness or high life?), Prattein (action or faring?), Muthos (myth or plot?), Zoon (creature, or picture?) या ग्रीक शब्दांचे मूळ अर्थ किंवा कंसांतील इंग्रजी प्रतिशब्द सर्वमान्य झालेले नाहींत.

काव्यशास्त्राचा विषयविस्तार

काव्यशास्त्रांतील एकूण सव्वीस प्रकरणांची स्थूल रूपरेखा डोळ्यांपुढें आणल्यास इतक्या आटोपशीर ग्रंथांतहि अरिस्टॉटलनें बहुतेक सर्व महत्त्वाच्या वाङ्मयीन प्रश्नांचा परामर्श घेतलेला आहे, हें मान्य करावें लागेल. पहिल्या तीन प्रकरणांत मुख्यतः ललितकलांतील सामान्य तत्त्वांची चर्चा आहे. ही चर्चा पुढील वाङ्मय-विवेचनाला उपकारक व्हावी अशा दृष्टीनेच केलेली आहे. ललितकलांची स्वतंत्र व सविस्तर चर्चा करण्याचा हेतु इथें अभिप्रेत नाहीं. पुढील तेवीस प्रकरणें हीं काव्यचर्चेला वाहिलेलीं आहेत. पण त्यांतहि मुख्य भर शोकान्तिकेवर आहे. याचीं अनेक कारणें असूं शकतील. कदाचित् सध्यां अनुपलब्ध असलेल्या दुसऱ्या भागांत इतर विषयांची चर्चा केलेली असेल; कदाचित् शोकान्तिका या सर्वोत्तम, समृद्ध व लोकप्रिय वाङ्मयप्रकाराची चर्चा करणें हें समकालीनांच्या दृष्टीनें अधिक आवश्यक असेल; कदाचित् विषयाचें प्रधान अंग सविस्तर मांडून इतर अंगांची सूचक मांडणी करण्याची पौर्वात्य सूत्रपद्धति अरिस्टॉटलला हितावह वाटली असेल. कारण ही सर्व चर्चा करीत असतांना अरिस्टॉटलनें आपल्या नीतिशास्त्र, वक्तृत्वशास्त्र, राज्यशास्त्र, अतिविज्ञान वगैरे ग्रंथांचें ज्ञानहि गृहीत धरलेलें आहे.

पहिल्या प्रकरणामध्ये ललितकलांचें व्यवच्छेदक लक्षण जें अनुकृति त्याची

चर्चा आहे. ही चर्चा अनुकृतीचें माध्यम, अनुकृतीचे विषय, आणि अनुकृतीची पद्धति या तिहेरी संदर्भांत केलेली आहे. या संदर्भांत चित्र, शिल्प, नृत्य, संगीत या इतर ललितकलांचे उल्लेख आहेत; पण मुख्य भर काव्यावरच आहे. दुसऱ्या आणि तिसऱ्या प्रकरणांत अॅरिस्टॉटलनें आपलें लक्ष कलांच्या—विशेषतः काव्याच्या—वर्गीकरणाकडे वळवलेलें आहे. अनुकृतीतील विषयाला प्राधान्य देऊन शोकान्तिका आणि सुखान्तिका हे वर्ग प्रथम कल्पिले आहेत; आणि नंतर अनुकृतीच्या पद्धतीला महत्त्व देऊन नाट्यात्मक कथन, विशुद्ध कथन आणि विशुद्ध नाट्य असे तीन भेद केले आहेत.

चवथें आणि पांचवें या दोन प्रकरणांत मुख्यतः काव्याचा उगम आणि विकास या प्रश्नांचा विचार केलेला आहे. हें करीत असतांना काव्याच्या उगमाचा संबंध मनुष्यस्वभावांतील अनुकृतिप्रियता व तालप्रियता या दोन खोल प्रवृत्तींशीं जोडलेला आहे. काव्याचा विकास तपासतांना शोकान्तिका आणि सुखान्तिका या काव्यप्रकारांचें बीज होमरच्या महाकाव्यामध्ये शोधलेलें आहे व या दोन प्रकारांतील वेगळेपणाचा संबंध लेखकांच्या स्वभावांतील वेगळेपणाशीं भिडवलेला आहे. नंतर शोकान्तिका आणि सुखान्तिका यांच्या विकासांतील फक्त मुख्य टप्प्यांचा निर्देश आहे. पांचव्या प्रकरणाच्या शेवटीं महाकाव्य आणि शोकान्तिका यांची घटकांच्या संदर्भांत तुलना केली आहे.

सहाव्या प्रकरणापासून सोळाव्या प्रकरणापर्यंत शोकान्तिकेतील घटकांची सविस्तर व सखोल चर्चा आहे. सहाव्या प्रकरणामध्ये शोकान्तिकेची सुप्रसिद्ध व्याख्या असून शोकान्तिकेतील तीन अंतर्गत व तीन बाह्य अशा सहा गुणात्मक घटकांचा नामनिर्देश आहे. अंतर्गत घटकांमध्ये कथानक, स्वभावदर्शन व विचार यांचा अंतर्भाव आहे; तर बाह्य घटकांमध्ये दृश्ये, गीते व भाषा यांचा उल्लेख आहे. या सर्व घटकांमध्ये कथानकाला आद्यस्थान दिलेले आहे. पुढें सातव्या प्रकरणापासून चौदाव्या प्रकरणापर्यंत या महत्त्वाच्या अंगाचें सांगोपांग निरूपण आहे. हें करतांना शोकान्तिकेच्या रचनेची निरनिराळ्या दृष्टिकोनांतून चर्चा केलेली आहे. प्रथमतः कथानक एकात्म, स्वयंपूर्ण आणि संभाव्य असावे असे ठसविलें आहे; नंतर काव्यात्मक सत्य हें ऐतिहासिक सत्यापेक्षां निराळें असून काव्य हें इतिहासापेक्षां तत्त्वज्ञानाला अधिक जवळचें आहे, कारण तें अधिक विश्वात्मक आहे, हा सिद्धांत मांडला आहे. तसेंच, कथानक हें साधे नसून संमिश्र—गृहणजेच अभिज्ञान व परावृत्ति या वैशिष्ट्यांनी युक्त—

असावे, ही गोष्ट सुचविली आहे. नंतर शोकान्तिकेच्या नायकाचे स्वभावविशेष —विशेषतः शोकात्म प्रमाद—या प्रश्नाची चर्चा आहे, आणि पुढे करुणा व भीति या शोकात्म भावनांची निर्मिति कथानकाच्या घडणीवर अवलंबून आहे असे दर्शविले आहे. मध्येंच बाराव्या प्रकरणांत शोकान्तिकेतील रूपात्मक घटकांचा —म्हणजेच स्टॅसिमन, एपिसोडिअन वगैरे विभागांचा—नामनिर्देश व व्याख्या आहेत. (हें सर्व प्रकरण प्रक्षिप्त असण्याचा संभव आहे.) पंधराव्या प्रकरणांत शोकान्तिकेतील स्वभावदर्शनाची नैतिक दृष्टिकोनांतून चिकित्सा करण्यांत आली असून शेवटीं अपरिहार्यता किंवा संभाव्यता ह्या आद्य तत्वांना स्वभावदर्शनांत-सुद्धां अग्रस्थान दिलेले आहे. सोळाव्या प्रकरणांत कथानकांतर्गत अभिज्ञानाचे निरनिराळे प्रकार विचारांत घेतले आहेत, आणि त्यांतील सरस कोणते किंवा नीरस कोणते याचा निर्णय केला आहे.

सतरावे आणि अठरावे हीं दोन प्रकरणे शोकान्तिका लिहूं इच्छिणाऱ्या होतकरू नाटककाराला मार्गदर्शन करणारीं आहेत. इथें सगळा भर तात्त्विक चर्चेपेक्षां प्रत्यक्ष निर्मितीच्या प्रक्रियेवर आहे. या प्रक्रियेमध्ये दोन गोष्टींना महत्त्व दिलेले आहे : (१) संबंध प्रसंग स्वतःच्या डोळ्यासमोर उभा करणे व सहानुभव प्रस्थापित करण्यासाठीं स्वतः पात्रांच्या भूमिकांत शिरण्याचा प्रयत्न करणे ; आणि (२) निरनिराळे प्रसंग रंगवायला लागण्यापूर्वी प्रथम संबंध कथानकाची स्थूल रूपरेखा निश्चित करणे. या दोन महत्त्वाच्या गोष्टींनंतर चार गौण अशा तांत्रिक गोष्टींचा उल्लेख केलेला आहे : (१) गुंतागुंत आणि उकल या कथानकांतील दोन अंगांची —विशेषतः दुसऱ्या अंगाची—काळजी घेणे ; (२) काव्यांतर्गत विविध गुणांचा शक्य तेथें समन्वय करणे ; (३) एखाद्या महाकाव्याला शोभेल असा पाल्हाळ शोकान्तिकेमध्ये न घालणे ; आणि (४) संवादांप्रमाणेंच वृंदगीतांनाहि शोकान्तिकेच्या रचनेमध्ये अंगात्मक (organic) असे स्थान देणे.

यानंतर एकोणिसाव्या प्रकरणापासून बाराविसाव्या प्रकरणापर्यंत मुख्यतः काव्यात्म शैलीचा व भाषेचा विचार केलेला आहे. काव्यात्म शैलीचा विचार आशय आणि शब्दयोजना या दुहेरी संदर्भांत केलेला आहे. संभाषणामधून व्यक्त होणारा आशय भाववाहक व औचित्यपूर्ण असावा हें मुख्य तत्त्व सुचविल्यानंतर इतर तपशिलासाठीं वक्तृत्वशास्त्राचा हवाला दिला आहे ; आणि मध्येंच बिसाव्या प्रकरणामध्ये भाषेतील निरनिराळ्या अवयवांचें व्याकरणनिष्ठ विश्लेषण केले आहे. (हेंहि प्रकरण बाराव्या प्रकरणाप्रमाणेंच प्रक्षिप्त असण्याचा संभव

आहे.) ह्यानंतर पुन्हां एकदां काव्यात्म भाषेकडे वळून त्या संदर्भात रूपकाचें अनन्य महत्त्व स्पष्ट केलें आहे. पुढें काव्यात्म भाषेच्या इतर अंगांचा परामर्श घेऊन शेवटीं त्रिविसाव्या प्रकरणांत काव्यात्म शैलीचें ध्येय सामान्य न ठरतां प्रासादिक असणें हें आहे असें प्रतिपादलें आहे.

तेवीस, चोवीस आणि सव्वीस या प्रकरणांत पुन्हां एकदां महाकाव्य आणि शोकान्तिका यांची तुलना केलेली आहे. पहिल्या दोन प्रकरणांत कथानकाची एकात्मता हा गुण दोन्ही काव्यप्रकारांत सामान्य असून दोहोंतील भेद हा कथानकाचा आवाका, कथनाकरितां योजिलेला छंद आणि कथानकांतील अद्भुताचें स्थान या त्रयीमध्ये सामावलेला आहे असें प्रतिपादन केलें आहे. मध्येच पंचविसाव्या प्रकरणांत काव्यरचनेवरील कांहीं लोकप्रिय आक्षेपांचें वकिली पद्धतीनें खंडन केलें आहे आणि नंतर पुन्हां एकदां काव्यात्म सत्य आणि शास्त्रीय सत्य यांतील भेद सूचित केला आहे. शेवटच्या—म्हणजे सव्विसाव्या—प्रकरणांत शोकान्तिका आणि महाकाव्य यांची अर्धवट सोडलेली तुलना पूर्ण केली आहे. त्याच ठिकाणीं शोकान्तिका आणि महाकाव्य या दोन काव्यप्रकारांपैकीं अधिक उन्नत काव्यप्रकार कोणता असा प्रश्न निर्माण करून तो मान शोकान्तिकेला देण्यांत आला आहे. हें करित असतांना निर्णायक महत्त्व सुसंस्कृत रसिकांच्या सद्भिरुचीला न देतां तें शोकान्तिकेतील स्वरूपनिष्ठ गुणांना—घटकांची संख्या, घटांतील एकात्मता, आणि परिणामांतील उत्कटता या गुणांना—दिलेलें आहे.

काव्यशास्त्राच्या या विषयविस्तारामध्ये वाङ्मयीन मूल्यमापनाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे असे पुष्कळ प्रश्न अंतर्भूत झालेले आहेत. म्हणूनच जागतिक टीकाशास्त्रामध्ये अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचें स्थान फार वरचें आहे. (१) ललित-कलांचें व्यवच्छेदक लक्षण, (२) काव्यात्मक सत्य व ऐतिहासिक सत्य, (३) काव्यानंदाचें मूळ स्वरूप, (४) नाट्यवाङ्मयांतील कथानकाचें महत्त्व, (५) शोकान्तिकेचें वाङ्मयांतील स्थान, व (६) काव्यात्म भाषेचीं वैशिष्ट्ये—या महत्त्वाच्या प्रश्नांची त्यानें केलेली मांडणी अजूनहि पूर्वीइतकीच नवविचारांना चालना देणारी आहे. सारांश, अॅरिस्टॉटलनें विचारलेले प्रश्न हे वाङ्मयांतील यक्षप्रश्न ठरले. या यक्षप्रश्नांचा पुढें झालेला विकास म्हणजेच पाश्चात्य टीकाशास्त्राचा इतिहास असें म्हटलें तरी चालेल त्या इतिहासांतील स्थित्यंतरे तपासणें ही गोष्ट विचाराचें गतिशास्त्र समजून घेण्याच्या दृष्टीनें महत्त्वाची आहे. परंतु या प्रस्तावनेचा हेतु त्या विवाद्य व व्यापक प्रश्नांशीं झुंजणें हा नसून अॅरिस्टॉटलनें त्या

यक्षप्रश्नांची केलेली मांडणी कशा स्वरूपाची होती हें पाहणें एवढीच आहे.

ललितकलांचें व्यवच्छेदक लक्षण

आधुनिक विचारवंतांवर सौंदर्यवादाचा पगडा एवढा जबरदस्त आहे कीं, ललितकला म्हणजे त्याला लगेच सौंदर्याची आठवण होते. या सौंदर्यवादाचीं बीजे प्लेटोमध्येहि सांपडण्यासारखीं आहेत आणि अॅरिस्टॉटलनंतर उदयास आलेल्या प्लॉटिनस या गूढवाद्यानें तर सौंदर्याची स्थापना कलाकृतीच्या केंद्रस्थानीं केलेली आहे. पण अॅरिस्टॉटलच्या टीकाशास्त्रामध्ये सौंदर्यविचाराला दुय्यम स्थान आहे. सौंदर्य हें ललितकलांचें व्यवच्छेदक लक्षण आहे, अशी स्पष्ट भूमिका त्यानें कोटेंहि स्वीकारलेली नाही. सौंदर्य हें मानवनिर्मित कले-प्रमाणेंच कमीजास्त प्रमाणांत निसर्गामध्येहि अभिव्यक्त होतें, ही गोष्ट त्याला उमगलेली होती. म्हणून सौंदर्य हा ललितकलांच्या रचनेतील एक महत्त्वान्ना घटक आहे याची जाणीव ठेवूनहि तें ललितकलांचें व्यवच्छेदक लक्षण आहे असें अॅरिस्टॉटलनें मानलेलें नाही. तो मान त्यानें सृजनपूर्ण अशा अनुकृतिशीलतेला दिलेला आहे. ज्यांना आपण ललितकला म्हणतो त्यांना तो अनुकृतिशील कला म्हणून संबोधतो. अर्थात्च सौंदर्य म्हणजे काय ? सौंदर्याचे घटक कोणते ? त्या घटकाचें संघटन करणारें आद्य तत्त्व कोणतें ?—या प्रश्नांची सौंदर्यशास्त्राला अनुरूप अशी चर्चा काव्यशास्त्रामध्ये आढळत नाही. सौंदर्यात्मक घाटामधील तोल, मेळ, विरोध वगैरे तत्त्वांविषयीं अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांतील विखुरलेल्या विधानांवरून एक सुसंगत असें सौंदर्यशास्त्र निर्माण करणें व त्याचें पितृपद अॅरिस्टॉटलला ब्रह्मल करणें ही गोष्ट अॅरिस्टॉटलचा गौरव करणारी असली तरी वैचारिक वस्तुनिष्ठेशीं सुसंगत नाही. अॅरिस्टॉटलच्या सौंदर्यात्मक विचाराच्या मर्यादा व त्यानें सौंदर्यशास्त्राच्या विकासाला लावलेला हातभार पाहावयाचा असल्यास त्या संबंधांतील बोसांके व मढेंकर यांचें लिखाण उद्बोधक ठरणारें आहे.

। अॅरिस्टॉटलच्या कल्पनेप्रमाणें सर्व ललितकला हे अनुकृतीचे प्रकार आहेत. त्यांच्यांतील भिन्नत्व हें तीन गोष्टींमुळे निर्माण होतें : अनुकृतीचें माध्यम, अनुकृतीच्या वस्तू, व अनुकृतीची पद्धति. सर्व ललितकलांना एकत्र बांधणारें व ललितकलेतर वास्तवापासून असलेलें त्याचें वेगळेपण सुस्पष्ट करणारें असें सामान्य तत्त्व म्हणजे अनुकृतिप्रधानता. याचा अर्थ हाच कीं अनुकृतिप्रधानता हें ललितकलांचें व्यवच्छेदक लक्षण होय. वस्तुतः अनुकृति हा शब्द प्लेटोनेंहि ललितकलांचें

व्यवच्छेदक लक्षण म्हणूनच वापरलेला आहे; पण अॅरिस्टॉटलनें अनुकृति या शब्दांत ओतलेला विशिष्ट अर्थ लक्षांत घेतला म्हणजे प्लेटोनें दाखविलेलें व्यवच्छेदक लक्षण हें अॅरिस्टॉटलनें मांडलेल्या व्यवच्छेदक लक्षणापेक्षां सर्वस्वीं निराळें आहे ही गोष्ट उघड होते. प्लेटोला अभिप्रेत असलेली अनुकृति ही अंतिम वास्तवापासून दूर पडलेली अशी दुबळी नकल आहे. अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेली अनुकृति हा अंतिम वास्तवाचाच कल्पनाजन्य व इंद्रियगोचर असा अवतार आहे. ही अनुकृति मानवाला सत्यापासून दूर नेणारी नसून अंतिम चिद्रूपांचा प्रत्यय देणारी आहे. जणुं काय ललितकला ही विकासशील वास्तवाला त्याच्या आदर्श अवस्थेचा साक्षात्कार घडवीत असते.

थोडक्यांत म्हणजे 'अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असणारी जीवनानुकृति ही परप्रकाशी नकल नसून सृजनशील निर्मिति आहे.' अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रामध्ये ही मूलभूत कल्पना निरनिराळ्या स्वरूपांनीं व्यक्त होतांना दिसते. ललितकले-मध्ये प्रतिबिंबित होणारें जीवन हें प्रत्यक्ष जीवनापेक्षां अधिक चांगलें, अधिक वाईट किंवा आहे तसेंच अशा तीन निरनिराळ्या अवस्थांत प्रकट होऊं शकतें, या निरीक्षणांत तीच कल्पना अंतर्भूत आहे; तसेंच 'कलात्मक सत्य हें ऐतिहासिक सत्यापेक्षां अधिक विश्वात्मक आहे, या तार्किक निष्कर्षालाहि या कल्पनेचा पाठिंबा आहे. चित्रकारानें काढलेलें पलंगाचें चित्र हें सुतारानें घडविलेल्या पलंगापेक्षां कांहीं गोष्टींत कमी आहे ही गोष्ट प्लेटोला खटकलेली होती. पण चित्रकारानें काढलेलें चित्र हें कांहीं बाबतींत—'पलंगापणा' व्यक्त करण्याच्या बाबतींत—मूळ वस्तूहून अधिक यशस्वी आहे ही गोष्ट प्रथम अॅरिस्टॉटलला उमगली.' अनेक पलंगांतून अभिव्यक्त होऊं पाहणारें पलंगाचें चिद्रूप हें चित्रकाराच्या चित्रामध्ये मूर्त स्वरूप धारण करतें. म्हणजेच वास्तवाला गतिमान करणारी पूर्णत्वाची ओढ ही कलाकृतीमध्ये अधिक सुस्पष्टपणें प्रत्ययाला येते. कलाकृतीतील अनुकृति ही या विशाल अर्थानेहि सृजनशील असते. /

अनुकृतीच्या कल्पनेमध्ये अॅरिस्टॉटलनें ओतलेला हा नवीन आशय लक्षांत घेतला म्हणजे या 'अनुकृतिशील' ललितकलांमध्ये अॅरिस्टॉटलनें संगीताचा अंतर्भाव कां केला व वास्तुकलेचा अंतर्भाव कां केला नाही हें कोडे आपोआपच उकलूं लागतें. ग्रीक अभिजात संगीतामध्ये निसर्गातील बाह्य हालचालींशीं सुसंगत अशीं नादरूपें वापरण्याची व अगदीं प्राथमिक अर्थानेहि निसर्गजीवनाची अनुकृति करण्याची प्रवृत्ति होती. पण अॅरिस्टॉटलला संगीत अनुकृतिशील

वाटत असलें तर तें या प्राथमिक अर्थानेंच होय असें समजण्याची मुळीच जरूरी नाही. ललितकलांमध्ये अनुकृत होणारें वास्तव हें निसर्गदृश्ये आणि लोकचरित एवढ्यापुरतेंच मर्यादित नाही. मानवी स्वभाव व भावना यांचाहि अंतर्भाव त्या वास्तवामध्ये केलेला आहे. स्वभाव व भावना यांचीं रूपें हीं कल्पनागोचर असल्यानें नादरूपांतून अभिव्यक्त होणारें त्यांचें स्वरूप हें स्थूल अर्थानें अनुकृतिशील असणें अशक्य आहे. पण ती अनुकृति अधिक सूक्ष्म असल्यामुळेच अधिक सृजनशील आहे. म्हणजेच अरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेल्या अनुकृतीच्या कल्पनेशीं सुसंगत आहे. याच्या उलट वास्तुकला ही मानवाच्या आंतरिक जीवनाशीं—स्वभाव व भावना यांच्याशीं—तितकीशी निगडित नसल्यानें अरिस्टॉटलनें तिचा अंतर्भाव ललितकलांमध्ये केलेला नसावा. त्याच्या दृष्टीनें ती सुतारकाम, पाकशास्त्र वगैरे कलांपेक्षा थोडी अधिक उन्नत अशी उपयुक्त कला असावी.

ललितकला या ललितकलेतर वास्तवापेक्षां कोणत्या अर्थानें भिन्न आहेत हें स्पष्ट करण्यासाठीं अरिस्टॉटलनें सृजनशील अनुकृतिवादाचा आश्रय केला. त्यामुळे प्लेटोला दिसणाऱ्या सत्यभ्रष्ट विभ्रमालाच एका अधिक उन्नत सत्याचा दर्जा प्राप्त झाला. पण अरिस्टॉटलचा ललितकलांसंबंधींचा विचार इथेंच थांबलेला नाही. ललितकला आणि उपयुक्त कला यांतील फरकहि अरिस्टॉटलला जाणवलेला होता. मात्र तो फरक त्यानें ललितकलेतील वास्तव व ललितकलेतर वास्तव यांतील फरकाइतका सुस्पष्ट केलेला नाही. पाकशास्त्रासारख्या उपयुक्त कलांचा हेतु नैसर्गिक प्रक्रिया अधिक प्रभावी पद्धतीनें साधणें व त्यामुळे प्राणि-जीवनाच्या धारणेला मदत करणें हा असतो. इथेंहि निसर्गातील आंतरिक प्रेरणा समजून घेऊन तिची अनुकृति केलेली असते; पण या अनुकृतीचें लक्ष्य त्या प्रेरणेचें आदर्श चिद्रूप शोधणें व त्या दर्शनांतच तृप्त राहणें हें नसतें. त्याची नजर विशिष्ट व्यावहारिक लाभावर रोखलेली असते. उपयुक्त कलांचें पर्यवसान चिद्रूपदर्शनाच्या आनंदांत नसून व्यावहारिक लाभामुळे निर्माण होणाऱ्या सुखांत असतें. ललितकलेची उपासना ही शुद्ध व विमुक्त असते. याशिवाय आधुनिक सौंदर्यवादशीं सुसंगत अशी दुमरोहि एक उपपत्ति अरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रामध्ये नृचित झालेली आहे. संगीत, नृत्य व काव्य या ललितकलांमध्ये ज्या तालतत्त्वाचा आधिष्ठाकार होतो, त्या तालतत्त्वाला व तज्जन्य आनंदाला—अर्थात् एका मर्यादित अर्थानें—ललितकलांच्या रचनेमध्ये महत्त्वाचें स्थान त्यानें दिलेलें आहे.

मनुष्यस्वभावांतील तालप्रवृत्ति ही ललितकलांच्या उगमस्थानी असल्याचा उल्लेख अॅरिस्टॉटलने केलेला आहे. शिवाय ललितकलांच्या उभारणीमध्ये घटांतील एकात्मता, घटकांचे परस्परावलंबित्व, रचनेतील सुसंगति आणि संपूर्ण कलाकृतीची स्वायत्तता, या गोष्टींना अॅरिस्टॉटलने महत्त्वाचे स्थान दिलेले आहे. थोडक्यांत म्हणजे ललितकलेचीं मूल्ये हीं उपयुक्त कलेच्या मूल्यापेक्षां निराळी आहेत, ही गोष्टहि अॅरिस्टॉटलला जाणवलेली होती.

काव्यात्मक सत्य

ललितकलेतील सत्याचे स्वरूप कोणते, हा एक महत्त्वाचा तात्त्विक प्रश्न आहे. अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांत या व्यापक प्रश्नाचा विचार स्वतंत्रपणे केलेला नाही. तरी पण काव्यांतील सत्याचे स्वरूप कशा प्रकारचे आहे, याची सूचक चर्चा त्याने केलेली आहे आणि त्या आधाराने ललितकलेतील सत्याविषयीची त्याची कल्पना अंदाजणे कांहीं प्रमाणांत शक्य आहे. वस्तुतः 'सत्य' हा शब्द प्रस्तुत संबन्धांत कांहींसा दिशाभूल करणारा आहे. तत्त्वज्ञानामध्ये सत्याचे निरनिराळे अर्थ संभवू शकतात आणि आपल्या शोधाचा विषय हा त्या सर्वांहून अधिक स्थूल आहे. शास्त्रीय विचारामध्ये सत्याचा अर्थ वास्तवाशी सुसंवादी असणारे विधान असा असतो, आणि हा सुसंवाद वास्तवांतील घटक व विधानांतील घटक यांच्या एकरूपतेवरून अजमावला जातो. शुद्ध तात्त्विक विचारामध्ये सत्याचा अर्थ अंतर्गत सुसंगतीशीं एकनिष्ठ असणारे विधान असा होतो. एखादा उपयुक्ततावादी तर सत्याचा अर्थ वास्तवाचे 'समाधानकारक' दर्शन घडविणारे विधान एवढाच करतो आणि मग ती 'समाधानकारकता' हेतूवर व साधनावर अवलंबून राहते.

पण ज्या वेळीं आपण अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेले काव्यात्मक सत्य कोणते असा प्रश्न निर्माण करतो, त्या वेळीं वाचकांच्या मनोवृत्तीला सुसंवादी वाटण्यासाठी काव्यात्म अनुकृतीमध्ये कोणता गुणविशेष असला पाहिजे ह्याचे उत्तर आपणाला हवे असते. आपल्यापुढील प्रश्न असा असतो : काव्यामध्ये प्रकट होणाऱ्या जाणिवेचे नियमन करणारे आद्य तत्त्व कोणते ? खरे म्हणजे असा प्रश्न मांडीत असतांनाहि हे नियमन करणारे तत्त्व एकच आहे, किंवा या तत्त्वाने सूचित होणारा अर्थ अंतर्गत सुसंगति एवढाच आहे, असे सुचविणे म्हणजे जे शोधावयाचे आहे तेच गृहीत धरण्यासारखे आहे. अॅरिस्टॉटलने काव्यात्मक सत्याचा निर्णय करतांना एकाहून अधिक निकष वापरलेले आहेत ; आणि त्याने

मुचविलेली उपपत्ति काव्यांतील घटकांपुरतीच मर्यादित नसून काव्य व काव्यानंद घेणारें मन यांतील संबंधाचाहि विचार करणारी आहे.

काव्यांतर्गत सत्याचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलनें 'संभवनीयता' किंवा 'अपरिहार्यता' हा प्रधान निकष मानलेला आहे. काव्यामध्ये सांपडणाऱ्या जीवनदर्शनांतील घटना व स्वभाव या दोहोंचेंहि नियमन करणारें हें आद्यतत्त्व आहे. घटनांतील क्रम हा संभवनीय असावा; स्वभावांतील घटकांची जुळणी ही संभवनीय असावी; स्वभाव आणि घटना यांतील संबंध हा संभवनीय असावा; विशिष्ट पात्रानें विशिष्ट परिस्थितींत वापरलेली भाषा व व्यक्त केलेले विचार हे संभवनीय असावे;—अशा प्रकारें कथावस्तूची सुरवात सोडून त्यानंतर घडणारें संबंध कर्म संभवनीयता किंवा अपरिहार्यता या तत्त्वानें बांधलें जावें, असा अॅरिस्टॉटलचा दंडक आहे. या संभवनीयतेमुळेच काव्यात्मक सत्य हें अधिक विश्वात्मक बनतें आणि या विश्वात्मकतेमुळे तें स्थलकालानें बद्ध झालेल्या ऐतिहासिक सत्यापेक्षां श्रेष्ठ आहे, अशी अॅरिस्टॉटलची धारणा आहे. अॅरिस्टॉटलच्या तत्त्वज्ञानांत मनुष्याच्या व्यक्तित्वांतील सर्वोच्च घटकाचा मान विचारशील आत्मतत्त्वाला दिलेला असल्यामुळे काव्यासारख्या सर्वोच्च कलेमध्ये त्या विचारशील आत्मतत्त्वाला प्रिय असणारी तत्त्वज्ञानात्मक संभवनीयता हा प्रधान निकष ठरणें नैसर्गिक होतें. तरी पण अॅरिस्टॉटलनें काव्यामध्ये अपेक्षित असलेल्या संभवनीयतेवर एवढा ताण दिला आहे कीं, ही संभवनीयता तर्काधिष्ठित संभवनीयतेहून किंवा संख्याशास्त्रीय (statistical) संभवनीयतेहून पुष्कळशी निराळी वाटते. ती संभवनीयता संख्याशास्त्रीय असती तर कथावस्तूचें मूळ गृहीत त्यांतून निसटलें नसतें आणि ती सर्वस्वीं तर्काधिष्ठित असती तर 'रूढ कल्पना', 'अपवादात्मक घटना', आणि 'संभवनीय अशक्यता' या गोष्टींचा तिच्याशीं समन्वय होणें अशक्य झालें असतें. अॅरिस्टॉटलनें या दोन्ही गोष्टी केलेल्या आहेत. याचा अर्थ अॅरिस्टॉटलला तर्काधिष्ठित संभवनीयतेपेक्षां अधिक व्यापक आणि संख्याशास्त्रीय संभवनीयतेपेक्षां अधिक उन्नत असें तत्त्व सूचित करावयाचें आहे हें स्पष्ट आहे. मनुष्याच्या व्यक्तित्वांतील विचारशील आत्मतत्त्वाचें समाधान करण्याच्या दृष्टीनें केवळ तर्काधिष्ठित संभवनीयतेचें तत्त्व पुरेसें असलें तरी त्याच्या व्यक्तित्वांतील कांहीं गौण अंगांचें समाधान रूढ कल्पनेच्या किंवा परंपरेच्या संदर्भात होत असतें. या सर्व गोष्टींचा अंतर्भाव करण्याच्या हेतूनें अॅरिस्टॉटलनें काव्यात्मक सत्याची कल्पना इतकी व्यापक केलेली

आहे कीं, ती निव्वळ तर्काधिष्ठित संभवनीयतेच्या सिद्धांतानें नियमित होऊं शकत नाहीं. या व्यापक काव्यात्मक सत्याशीं समकक्ष होण्यासाठीं संभवनीयतेच्या सिद्धांताला तर्कापेक्षां अधिक व्यापक असा मानसशास्त्रीय व कांहींसा वाचकसापेक्ष अर्थ स्वीकारावा लागेल. संभवनीयतेच्या तर्कशास्त्रीय अर्थाशीं विसंवादी वाटणाऱ्या पुष्कळ गोष्टी काव्यरूप होऊं शकतात, हें अरिस्टॉटलनें वेळोवेळीं सुचविलेलें आहे. बीजकथा या समाजमनामध्ये खोल रुजलेल्या असल्यामुळें, कांहीं काल्पनिक घटना या संभवनीयतेचा बुरखा पांघरल्यामुळें, महाकाव्यांतील अद्भुत हें त्या काव्यप्रकाराच्या विशिष्ट परंपरेमुळें, तर्कदुष्ट लोकभ्रम हे सार्वत्रिक मान्यता पावलेले असल्यामुळें, आणि कांहीं अशक्य गोष्टी या अधिक उन्नत सत्याचा आदर्श दाखवीत असल्यामुळें, त्याच्या काव्यांतील सुसंगतीशीं विरोधी ठरत नाहीत. थोडक्यांत म्हणजे अरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेली संभवनीयता ही कांटेकोर अशा तर्कशास्त्रीय कार्यकारणभावापुरती मर्यादित नाहीं. तिचा रोख मानसशास्त्रीय आहे. काव्यामध्ये अनुकृत होणाऱ्या गोष्टी संभवनीय 'आहेत' कीं काय या प्रश्नापेक्षां त्या संभवनीय 'वाटतात' कीं नाहीं ही गोष्ट त्याला काव्यात्मक सत्याच्या दृष्टीनें अधिक महत्त्वाची वाटत असावी अशी भूमिका स्वीकारल्याशिवाय त्यानें काव्याची सुरुवात व शेवट याविषयीं केलेलीं विधानें, 'संभवनीय अशक्यतेचा' त्यानें केलेला स्वीकार, 'असंभवनीय शक्यते'चा अन्हेर सुचविणारी तर्कदुष्ट भाषा, किंवा 'कचित्प्रसंगीं अपवादात्मक घटना घडणें हेंसुद्धां संभवनीय आहे' हें वचन, या गोष्टी अनाकलनीय ठरतात. तर्कशास्त्राच्या या आज्ञा प्रवर्तकाला हे अंतर्विरोध समजलेच नाहीत असें मानण्याऐवजीं त्याची काव्यात्मक सत्याची कल्पना तर्कनिष्ठ संभवनीयतेहून अधिक व्यापक व कांहींशी मानसशास्त्रीय संभवनीयतेकडे झुकणारी असावी, असें गृहीत धरणेंच अधिक सयुक्तिक वाटतें.

काव्यात्मक सत्य हें ऐतिहासिक सत्यापेक्षां अधिक विश्वात्मक असल्यामुळें तत्त्वज्ञानात्मक सत्याला अधिक जवळचें आहे, असें अरिस्टॉटलनें स्पष्टपणें मांडलेलें आहे. पण अधिक विश्वात्मक किंवा तत्त्वज्ञानात्मक याचा अर्थ संपूर्णपणें तत्त्वज्ञानात्मक असा नव्हे. इतिहास हा अलिसत्रायडीझनें काय केले तें सांगतो; काव्य हें अलिसत्रायडीझच्या स्वभावाच्या माणसानें एका विशिष्ट परिस्थितींत काय करणें संभवनीय असतें तें सांगतें; म्हणजेच कोणत्याहि वाचकाला जें केव्हांहि संभवनीय 'वाटेल' तें सांगतें. काव्यात्मक सत्य हें या विशिष्ट अर्थानेंच विश्वात्मक

आहे असें ऑरिस्टॉटलला सुचवावयाचें आहे. त्याचा भर नुसता काव्यांतील घटकांच्या परस्परसंबंधावर आहे असें नसून काव्य आणि वाचक यांच्यांतील संबंधहि त्यांत गृहीत आहे.

ललितकलांतील सत्याचा निकष म्हणून संभवनीयतेचें तत्त्व ऑरिस्टॉटलनें कधींच मांडलेलें नाहीं ही गोष्टसुद्धां लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. संभवनीयता किंवा अपरिहार्यता या तत्वांचा पुनरुच्चार काव्याच्या संदर्भात त्यानें पुनःपुन्हां केलेला दिसतो. पण आपल्या नेहमींच्या पद्धतीला अनुसरून ऑरिस्टॉटलनें त्याचें अधिक स्पष्टीकरण करण्यासाठीं संगीत किंवा चित्र या इतर ललितकलांची उदाहरणें घेतलेलीं दिसत नाहींत. याचा अर्थ उघड आहे. संभवनीयतेचा सिद्धांत मांडताना त्याला ललितकलांतील सामान्य सत्याचा निकष सांगवावयाचा नव्हता ; त्याला फक्त काव्यात्मक सत्यांतील एक महत्त्वाचें तत्त्व सुचवावयाचें होतें. “काव्य आणि राज्यशास्त्र यांच्यामधील बरोबरपणाचा निकष एकच नसतो ; तसाच तो काव्य आणि अन्य एखादी कला यांच्यांतहि नसतो” हें त्याचें मत इथें लक्षांत घेतलें पाहिजे. संभवनीयतेचा सिद्धांत हा काव्यात्मक सत्याचें खास वैशिष्ट्य शोधण्याचा ऑरिस्टॉटलचा प्रयत्न आहे ; ललितकलांतील सामान्य सत्य शोधण्याचा नव्हे. चित्रामधील घटकांचा संबंध कालानुक्रमावर अवलंबून नसतो ; तो क्षण-प्रत्ययात्मक असतो. तिथेंहि घटकांचा सहभाव संभवनीय आहे कीं नाहीं असा प्रश्न विचारतां आला असता ; पण तो प्रश्न ऑरिस्टॉटल विचारित नाहीं. उलट, त्या ठिकाणीं “काळविटाला चुकीनें शिगें लावणें हें काळविटालाच्या कलाहीन चित्रणापेक्षां कमी दोषाह आहे” असें तो सांगून बसतो. याचा अर्थ असा कीं, लवचिक अशा मानसशास्त्रीय अर्थानेंसुद्धां संभवनीयतेचें तत्त्व ललितकलांतील सत्याचा सामान्य निकष होण्याची शक्यता नाहीं ही गोष्ट ऑरिस्टॉटलला जाणवलेली होती. संगीताचा प्रत्यय कालानुक्रमानें घेत असला आणि ग्रीक संगीत हें अनुकृति-प्रधान असलें तरी त्याचाहि उल्लेख ऑरिस्टॉटलनें संभवनीयतेच्या संदर्भात केलेला नाहीं ही गोष्टहि विसरतां कामा नये.

ललितकलांतील सत्याचें नियमन करणारें आद्य तत्त्व शोधावयाचें झाल्यास आपल्याला ऑरिस्टॉटलनें काव्यकारणाची मीमांसा करतांना सुचविलेल्या तालतत्त्वा-कडे वळावें लागेल. संगीत, नृत्य, आणि काव्य यांमध्ये आढळणाऱ्या प्राथमिक तालरूपांचें विश्लेषण करून त्याच्या साहाय्यानें ललितकलांतील सत्याचें नियमन करणारें आद्य तालतत्त्व ऑरिस्टॉटलला सांपडलें होतें असें येथें विलकुल

सुचवावयाचें नाहीं. त्यानें वापरलेला ताल हा शब्द चित्रांतील तालबद्धताहि स्वतःत सामावून घेण्याइतका व्यापक किंवा मूलगामी नाहीं. तरी पण शिल्प किंवा चित्र सोडून वाक्यांच्या सर्व कलांतील मर्यादित तालतत्त्वाचा विचार त्यानें केलेला असावा, असें जाणवल्यावांचून राहत नाहीं. शिवाय कलाकृतींतील प्राणिसदृश एकात्मता, घटक आणि घाट यांचें परस्परावलंबित्व, सौंदर्यप्रत्ययाशीं संबद्ध असलेल्या आकारमानाचा विचार, आणि सुखद व सुंदर या दोन कल्पनांतील मौलिक भेदाची जाणीव,—ह्या सर्व गोष्टींची दखल घेणारा अॅरिस्टॉटल ललित-कलांतील सामान्य सत्यापासून फार दूर होता असें मानणें धाडसाचें ठरेल. या सर्व गोष्टींचें विवरण करतांना त्यानें काव्याइतकाच चित्रकलेवरहि भर दिलेला आहे, ही गोष्टहि फार सूत्रक वाटते.

काव्यकारण व काव्यानंद

अॅरिस्टॉटलची काव्यविषयक कल्पना उपयुक्ततावादानें मर्यादित झालेली नाहीं, ही गोष्ट पूर्वीच स्पष्ट झालेली आहे. अर्थात् त्यानें केलेली काव्यकारण व काव्यानंद यांची चिकित्साहि उपयुक्ततावादाच्या आहारीं गेलेली नाहीं. काव्यकारण व काव्यानंद यांविषयींची त्याची भूमिका ही या अर्थानें 'शुद्ध' आहे. तरी पण काव्य ज्या प्रेरणेंतून निर्माण होतें त्या प्रेरणेशीं संबद्ध असलेला आनंद हाच खरा काव्यानंद, कीं काव्यनिर्मितीमागील प्रेरणा कोणत्याहि असल्या तरी काव्याच्या प्रत्यक्ष स्वरूपाचा रसास्वाद घेतांना सुसंस्कृत मनाला जाणवणारा आनंद हाच खरा काव्यानंद, हा महत्त्वाचा प्रश्न शिष्टक उरतोच. या प्रश्नाविषयीं कोणती तरी ठाम भूमिका स्वीकारून मग काव्यकारण व काव्यानंद यांचा समग्र विचार काव्यशास्त्रा-मध्ये झालेला नाहीं. उलट, या वावतींत दोन परस्परविरुद्ध दिशांनीं विचार केला गेल्यामुळे एक प्रकारचा गोंधळ झालेला आहे. काव्यानंदाचें सामान्य स्वरूप व त्या काव्यानंदाला विशिष्ट काव्यप्रकारांत येणारें मूर्त स्वरूप यांत सुसंगति नाहीं. पहिल्याचें स्वरूप बौद्धिक आहे, तर दुसऱ्याचें भावनात्मक आहे. काव्यशास्त्राचा अंतर्भाव 'सृजनात्मक' शास्त्रांत झालेला असल्यामुळे आणि सृजनात्मक शास्त्रांमध्ये रूपकारणाइतकेंच हेतुकारणालाहि महत्त्व असल्यानें अॅरिस्टॉटलला दोन निरनिराळ्या दृष्टींनीं विचार करणें आवश्यक वाटलें असावें; कदाचित् काव्यकारण हें मुख्यतः कवीशीं संबद्ध ठेवून काव्यानंदामध्ये मात्र रसिकाच्या मनोवृत्तीला प्राधान्य दिल्यामुळे अशी स्थिति झालेली असावी.

अॅरिस्टॉटलचे काव्यकारणाविषयींचे विचार समजून घेणें हें आणखीहि एका कारणानें विकट झालें आहे. काव्यशास्त्रांतील चौथ्या प्रकरणांत काव्याची निर्मिति ज्या दोन प्रेरणांशीं संबद्ध केली आहे त्या दोन प्रेरणा कोणत्या, याविषयींच अॅरिस्टॉटलच्या अधिकारी भाष्यकारांमध्ये अजून एकमत नाहीं. नायवॉटरच्या मताप्रमाणें मनुष्याची अनुकृति करण्याची वृत्ति ही पहिली प्रेरणा आणि अशा प्रकारें केलेली अनुकृति पाहून आनंद वाटण्याची वृत्ति ही दुसरी प्रेरणा. बुचरच्या मताप्रमाणें अनुकृति करण्याची व अनुकृति पाहून आनंदित होण्याची वृत्ति ही पहिली प्रेरणा आणि मेळ व ताल यांच्यामुळें आनंदित होण्याची प्रवृत्ति ही दुसरी प्रेरणा. ललितकलेंतील माध्यमाविषयीं अॅरिस्टॉटलनें स्वीकारलेला व्यापक दृष्टिकोन लक्षांत घेतला कीं, बुचरचें मतच ग्राह्य वाटूं लागतें. पहिल्या प्रेरणेचा अधिक निकटचा संबंध काव्याच्या अंतर्गत स्वरूपाशीं म्हणजे सृजनशील अनुकृतीशीं आहे; आणि दुसरी प्रेरणा ही काव्याच्या बाह्य स्वरूपाचा वेध घेणारी आहे. काव्याच्या एकात्मतेवर भर देणाऱ्या अॅरिस्टॉटलला या दोन प्रवृत्तींचा आविष्कार अगदीं स्वतंत्रपणानें होत असतो असं म्हणावयाचें नाहीं हें उघड आहे. इथें लक्षांत घ्यावयाची मुख्य गोष्ट एवढीच कीं, काव्यकारणांचा स्थूलमानानें विचार करतांना अॅरिस्टॉटलनें हेतुकारणाला महत्त्व न देतां तें मानवी मनांतील प्राथमिक प्रेरणांना दिलेलें आहे. त्याची चिकित्सा मूलतः मानसशास्त्रीय आहे.

या काव्यकारणांचें निरूपण करतांनाच अॅरिस्टॉटलनें काव्यानंदाचें प्राथमिक व सर्वसामान्य स्वरूप स्पष्ट केलें आहे. अनुकृतीच्या अवलोकनानें होणारा आनंद हाहि निरपवाद आहे. हुबेहूब चित्रणामध्ये स्वभावतः दुःखद असलेल्या गोष्टी सुखद वाटूं लागतात. त्या तशा कां वाटतात याचें कारण अॅरिस्टॉटलच्या कल्पनेप्रमाणें मुख्यतः बौद्धिक आहे. अनुकृतीचें ज्ञान होणें म्हणजेच साधर्म्याचें ज्ञान होणें; साधर्म्य अवलोकणें म्हणजेच शिकणें किंवा अनुमान काढणें. सारांश, अनुकृतीच्या अवलोकनानें होणारा आनंद हा मुख्यतः ज्ञानात्मक आहे. पण हा ज्ञानात्मक आनंद मूळच्या वास्तवाचें ज्ञान गृहीत धरतो. ज्या वेळीं मूळचें वास्तव रसिकाच्या परिचयाचें नसतें, त्या वेळीं कलाकृतीमुळें होणारा आनंद निराळ्या कारणानें होत असला पाहिजे हें स्पष्टच आहे. अॅरिस्टॉटलच्या कल्पनेप्रमाणें हें निराळें कारण म्हणजे कलाकृतीमध्ये प्रत्ययाला येणारी रचना, रंग, मेळ, ताल या घटकांचा रसास्वाद घेणारी मनुष्यस्वभावांतील दुसरी प्रवृत्ति होय. या प्रवृत्तीलाच माणसाची सौंदर्यदृष्टि असं म्हटलें तरी चालेल. अॅरिस्टॉटलनें या विविध घटकांचें

सर्वव्यापी सौंदर्यकल्पनेमध्ये संश्लेषण केलेले होते असे दिसत नाही. ती आधुनिकता अॅरिस्टॉटलवर न लादतां हि या निराळ्या प्रवृत्तीची दखल त्याने घेतलेली होती ही गोष्ट मान्य करणे भाग आहे.

काव्यकारणाशी संबद्ध असलेल्या काव्यानंदाविषयींच्या या दोन उपपत्त्या सुचवीत असतांना अॅरिस्टॉटलने आपले लक्ष कवीवर न रोखतां ते रसिकावर रोखलेले दिसते. अॅरिस्टॉटलचा कवि हा निव्वळ स्वतःच्या आनंदासाठींच कार्यप्रवण होत असावा असे दिसत नाही. कलानिर्मितीनंतर कवि हा स्वतःच रसिकाच्या भूमिकेत शिरू शकत असल्याने काव्यानंदाच्या रसिकनिष्ठ विचारामध्ये 'स्वान्तःसुखाय' ही भूमिका अंतर्भूत आहे असे प्रतिपादन करणे शक्य असले, तरी त्याला काव्यशास्त्रांत अन्यत्र आधार मिळत नाही आणि एकंदर ग्रीक परंपराहि या प्रतिपादनाशी सुसंगत नाही. शोकान्तिकेची चर्चासुद्धां काव्यानंदाच्या दृष्टीने वाचकनिष्ठच आहे. कदाचित् काव्यानंदाचे मूलीकरण करतां यावे, त्यामध्ये तरतमभाव प्रस्थापित करतां यावा, या दृष्टीने अशी मांडणी सोयिस्कर असावी. शोकान्तिका व महाकाव्य यांतील उच्चनीचभाव सुस्पष्ट करतांना रसिकनिष्ठ आनंदाला महत्त्वाचे स्थान नाकारलेले आहे ही गोष्ट खरी असली, तरी सुखान्तिका आणि शोकान्तिका यांतील काव्यानंदांची तुलना करतांना रसिकाला महत्त्व आलेले आहे. असंस्कृत लोकांना जाणवणारा सुखान्तिकेतील काव्यानंद हा सुसंस्कृत लोकांना जाणवणाऱ्या शोकान्तिकेतील काव्यानंदापेक्षा खालचा मानलेला आहे. याचा अर्थ अॅरिस्टॉटलने या खालच्या दर्जाच्या काव्यानंदाचा किंवा रसिकांचा अधिक्षेप केला आहे असे मुळीच नाही. उलट, संगीताविषयीं बोलत असतांना आपल्या राज्यशास्त्रामध्ये त्याने दोन्ही प्रकारच्या संगीताचे योग्य स्थान मान्य केले आहे.

अॅरिस्टॉटलने सुचविलेल्या काव्यकारणांच्या व काव्यानंदाच्या या उपपत्तीमध्ये एक मोठे वैगुण्य तरीसुद्धां शिल्लक उरते. अनुकृतीच्या संदर्भात जी सृजनशीलता त्याने गृहीत धरलेली आहे त्या सृजनशीलतेचा पुरेसा परामर्श या संबंध उपपत्तीमध्ये कोठेच दिसत नाही. कदाचित् त्यामुळेच काव्यानंदाच्या या प्राथमिक व सर्वसामान्य स्वरूपावर प्रकाश पाडल्यानंतर काव्यप्रकारांच्या प्रत्यक्ष चर्चेमध्ये अॅरिस्टॉटलने विशिष्ट भाववृत्तीशी साहचर्य राखणारा असा आणखी एक निराळा काव्यानंद गृहीत धरला असावा. प्रत्येक काव्यप्रकाराने त्या काव्यप्रकाराशी सुसंगत असलेला असा विशिष्ट आनंद दिला पाहिजे या गोष्टीवर अॅरिस्टॉटलचा कटाक्ष आहे. म्हणूनच प्रेक्षकांना स्वप्न करण्यासाठी शोकान्तिकेचा सुखान्त शोध करणे

ही गोष्ट तो निपिद्ध मानतो. तशा प्रकारच्या आनंदावरून शोकान्तिकेचें यश मोजणें चुकीचें आहे हाच या भूमिकेचा अर्थ आहे. त्यानें केलेली शोकान्तिकेच्या स्वरूपाची चर्चा ही शोकात्म आनंदाला मुख्य लक्ष्य मानून केलेली आहे. भीति आणि करुणा यांनीं समृद्ध असा विशिष्ट भावानुभव कसा साधतां येईल या हेतूला प्राधान्य देऊन मग त्या संदर्भांत कथानक आणि नंतर कथानकाच्या संदर्भांत स्वभावचित्रण असा विचारक्रम त्यानें स्वीकारला आहे. काव्यप्रकारांशीं संबद्ध असलेला हा आनंद मूलतः भावनात्मक आहे आणि म्हणूनच तो अनुकृतिगर्भ सृजनशीलतेशींहि अधिक जुळता आहे. सारांश, अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेलें काव्यानंदाचें स्वरूप हें अशा प्रकारें बौद्धिक, सौंदर्यात्मक व भावनात्मक असें त्रिविध आहे.

शोकान्तिकेतील आद्य घटक—कथानक कीं स्वभावदर्शन ?

शोकान्तिकेची शक्ति प्रयोगाशिवाय नुसत्या वाचनानेंसुद्धां प्रत्ययाला येऊं शकते, अशी अॅरिस्टॉटलची धारणा असल्यामुळें शोकान्तिकेच्या विश्लेषणामध्यें बाह्य घटकांपेक्षां अंतर्गत घटकांना त्यानें अधिक महत्त्व दिलेलें आहे. पण कथानक (muthos), स्वभाव (ethos) आणि विचार (dianoia) या तीन अंतर्गत घटकांतहि कथानक हाच आद्य घटक मानल्यामुळें काव्यशास्त्रामध्यें त्याचीच चर्चा सांगोपांग केलेली आढळते. कथानक हा शोकान्तिकेचा आत्मा आहे; स्वभावदर्शनावांचूनहि शोकान्तिका असूं शकेल, पण कथानकावांचून तिचें अस्तित्वच अशक्य आहे;—अशीं ठाम विधानें करून कोणतीहि असंदिग्धता न ठेवतां शोकान्तिकेच्या रचनेतील कथानकाचें अनन्य महत्त्व अॅरिस्टॉटलनें उद्घोषित केलें आहे. नेहेमीं कांटेकोरपणानें विधानें करणारा अॅरिस्टॉटल या वावरींत इतका आग्रही बनाव व स्वभावचित्रणांतील कसब हा एक पोरखेळ आहे असें त्याच्याकडून सुचविलें जावें, ही गोष्ट अर्वाचीन वाङ्मयीन टीकाकाराला खटकल्यावांचून राहत नाहीं. पण बरबर विचार करणाराला ही भूमिका जितकी आत्यंतिक वाटते, तितकी ती प्रत्यक्षांत नाहीं, ही गोष्ट अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेले कथानक व स्वभाव या शब्दांचे अर्थ तपासल्यावर कळून येतें. शोकान्तिकेच्या घाटाच्या संदर्भांत वापरलेला कथानक हा शब्द प्रत्यक्ष जीवनाच्या संदर्भांत वापरलेल्या कर्म (praxis) या शब्दाशीं समांतर आहे. अॅरिस्टॉटलची कर्माची कल्पना फार व्यापक आहे. कर्मांमध्ये निव्वळ बाह्य प्रसंगच येतात असें नसून प्रसंगांत परिणत होणाऱ्या

आंतरिक प्रेरणाहि सामावू शकतात. कथानक म्हणजे प्रसंगांची रचना हा आपला अर्थ अॅरिस्टॉटलने स्पष्ट केलेला असला, तरी ही कर्माची पार्श्वभूमीहि आपण लक्षांत घेतली पाहिजे. तसेंच अॅरिस्टॉटल ज्याला स्वभाव (ethos) म्हणतो तो स्वभाव आपल्या सध्यांच्या कल्पनेपेक्षा अधिक एकसुरी आहे; स्वभाव या शब्दाने त्याला एक नैतिक वृत्ति सुचवावयाची आहे. आपण ज्याला स्वभावदर्शन म्हणतो त्यामध्ये त्याला अभिप्रेत असलेला स्वभाव (ethos), विचार (dianoia) व त्याला अभिप्रेत नसलेल्या आगर्खा पुढील प्रेरणा गृहीत असतात. अॅरिस्टॉटल ज्या वेळी स्वभावदर्शनापेक्षा कथानकाला आद्यस्थान देतो त्या वेळी त्याला एवढेच सुचवावयाचे असते: शोकान्तिकेच्या रचनेच्या दृष्टीने घटनेघटनेमधील संबंध हा स्वभाव व घटना यांच्यामधील संबंधापेक्षा अधिक मूलभूत व अपरिहार्य असतो.

कथानकाच्या रचनेला दिलेले हे प्राधान्य निरनिगळ्या अर्थानीं सकारण होते. ग्रीक शोकान्तिकांतील नायकांचे स्वभाव व त्यांच्या जीवनांतील घटना या सर्वश्रुत होत्या; त्यामुळे नाटकाचे मुख्य यज्ञ मांडणीतील नावीन्यावरच अवलंबून होते: आणि हा मांडणीतील नवेपणा प्रसंगांच्या गुंफणीत व्यक्त होत होता. शिवाय, शोकान्तिका ही कर्माची अनुकृति आहे, व्यक्तीची नाही, ही अॅरिस्टॉटलची भूमिका होती; त्यामुळे शोकान्तिकेच्या घाटामध्ये कर्माशी समांतर असलेल्या कथानकाला आद्यस्थान मिळणे क्रमप्राप्त होते. शोकान्तिका ही कर्माची अनुकृति मानण्यामध्येच हा तरतमभाव स्पष्ट झालेला होता. मनुष्य सुखी किंवा दुःखी होतो तो नुसता स्वभावामुळे होत नाही, तर विशिष्ट प्रकारच्या कृतीमुळे होतो. खून करण्याची इच्छा होणे एवढ्यावरूनहि स्वभाव ठरू शकतो, पण तेवढ्यामुळे तो फाशी जात नाही; त्यासाठी त्या स्वभावाची कृतीत परिणति व्हावी लागते. म्हणून अवस्थांतर गृहीत धरणाऱ्या शोकान्तिकेला नुसते 'असणे' पुरेसे ठरत नाही; तिथे 'करणे' किंवा 'होणे' याला महत्त्व असते. निव्वळ आंतरिक संघर्षामध्ये असलेली शोकात्मता व गतिमानता ग्रीक नाट्यामध्ये पुरेशा प्रमाणांत अभिव्यक्त न झाल्यामुळे अॅरिस्टॉटलची ही श्रद्धा दृढावली गेली. शिवाय, कथानकाला आद्यस्थान देणाऱ्या या मीमांसेला हेतुकारणानेहि पाठिंबा दिला. कसणा आणि भीति या भावनांना आवाहन करणे हे शोकान्तिकेचे फलित असल्यामुळे आणि त्या भावनांचे परावृत्ति (reversal of fortune) व अभिज्ञान (recognition) या कथानकांतील घटकांशी साहचर्य असल्यामुळे शेवटी कथानकालाच महत्त्वाचे स्थान देणे आवश्यक ठरले.

शोकान्तिकेच्या रचनेमध्ये कथानकाला अनन्य महत्त्व दिले गेल्यामुळे कथानकाच्या रचनेमागील प्रधान सूत्रे हुडकून काढणे आवश्यक होते. हे कार्य करित असतांना अरिस्टॉटलने जागतिक टीकावाङ्मयांत महत्त्वाची भर घातलेली आहे. त्याने केलेले मार्गदर्शन अशा स्वरूपाचे आहे : (१) कथानकाचे आकारमान सौंदर्य प्रकट करण्याला समर्थ असावे : आकार फार मोठा असला तर घटक दिसतील, पण घाट दिसणार नाही ; त्यांची एकात्मता अनुभवाला येणार नाही. उलट, तो फार लहान असला तर घाट दिसेल, पण विविध घटकांचे सौंदर्य प्रतीत होणार नाही. म्हणजेच कथानकाचा आकार घटक-घाट-संबंधाचा प्रत्यय देणारा असावा. (२) कथानक हे संपूर्णपणे स्वायत्त वाटावे. त्याचा प्रारंभ आणखी कांहीं पूर्वसूत्र वळायला हवे होते असे भासवणारा नसावा आणि त्याचा अंत हा आणखी एखाद्या घटनेची जिज्ञासा निर्माण करणारा नसावा. कथानक हे स्वयंपूर्ण वाटावे. (३) कथानकाला प्राणिसदृश एकात्मता असावी. त्यामध्ये नुसती 'एका' व्यक्तीच्या कर्माची अनुकृति नसून 'एकात्म' वाटणाऱ्या कर्माची अनुकृति असावी. प्राणिसदृश एकात्मतेचे मुख्य लक्षण असे की कोणताही एक प्रसंग काढल्याने किंवा हलवल्याने 'संबंध' एकदम विस्कळित वाटू लागता. (४) कथानकांतर्गत सर्व घटना म्हणजे प्रारंभानंतरचा सर्व भाग हा अपरिहार्य किंवा संभवनीय अशा कार्यकारणसंबंधाने बद्ध झालेला आहे असे वाटावे. (५) कथानकाची रचना करणा व भीति या भावनांना आवाहन करणारी असावी. म्हणूनच ती सार्धी नसून संमिश्र असावी ; कारण संमिश्र कथानक हे परावृत्ति व अभिज्ञान यांच्या साहाय्याने करणा व भीति या भावनांचा अत्यंत उत्कट असा प्रत्यय देऊ शकते.

याशिवाय तत्कालीन ग्रीक शोकान्तिकेच्या विशिष्ट पार्श्वभूमीशी सुसंगत असलेल्या व कथानकाच्या रचनेमध्ये मार्गदर्शन करणाऱ्या अन्य सूचना काव्यशास्त्रामध्ये ठिकठिकाणी विखुरलेल्या आहेत. नाट्योत्सवाची विशिष्ट परिस्थिति लक्षांत घेऊन कथानकाचा कालखंड एका दिवसापुरता मर्यादित असावा, असे त्याने सुचविलेले आहे. नाट्योत्सवाची राष्ट्रीय पार्श्वभूमी लक्षांत घेऊन कथानकाची निवड करतांना विशिष्ट घराण्याशी संबद्ध असलेल्या कर्मांना प्राधान्य द्यावे अशी त्याची शिफारस आहे ; पण ती करित असतांना सुसंगत असे स्वतंत्र कथानक निर्माण करण्याचे नाटककाराचे स्वातंत्र्य त्याने नाकारलेले नाही. लोकरंजनाला फार्जाल प्राधान्य देऊन कलेची अपरिहार्यता गौण मानणाऱ्या नाटककारांना शोकान्तिकेचा शेवट सुखान्त होतां नये असे त्याने बजावलेले आहे. बीजकथांमधील संभवनीयतेची विसंगत

अशा दैवी घटना कथानकामध्ये डोकावणार असल्या तर निदान त्यांचा पसारा तरी कथानकाच्या बाहेर ठेवावा असा सल्ला त्याने दिला आहे. पण या तपशीलाला विशेष महत्त्व देण्याचे कारण नाही. अॅरिस्टॉटलच्या विश्लेषणाचे खरे रहस्य त्याने घाटाच्या कल्पनेला दिलेल्या प्राधान्यांत आहे. त्याची ही मीमांसा घटनाप्रधान वाङ्मयामध्ये—म्हणजे नाट्यात्मक व निवेदनात्मक वाङ्मयामध्ये—उद्बोधक ठरणारी आहे. त्याने सांगितलेले घाटाचे महत्त्व सार्वत्रिक असले तरी त्याने उल्लेखिलेली नियामक तत्त्वे—विशेषतः संभवनीयतेचे तत्त्व—ही मुख्यतः शोकान्तिकेच्या नियमनासाठी अवतरलेली आहेत ही गोष्ट विसरणे उचित होणार नाही. संपूर्ण ललितवाङ्मयाचा विचार करतांना (आणि यामध्ये वैणिकांचाहि विचार करावा लागेल) किंवा त्याच्याहि पुढे जाऊन सर्व ललितकलांचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलने हीच नियामक तत्त्वे गृहीत धरली असतीं असे समजावयाला आपणापाशी पुरेसा पुरावा नाही. तशी एखादी भूमिका अॅरिस्टॉटलवर लादणे आणि मग या लादलेल्या भूमिकेची मुकाबला करणे म्हणजे अॅरिस्टॉटलवर दुहेरी अन्याय करण्यासारखे आहे.

अॅरिस्टॉटलने आपला स्वभावदर्शनासंबंधीचा विचार कथानकाच्या आदर्श रचनेला पूरक ठरेल अशा दृष्टीनेच केलेला आहे. आपल्या अर्थाने स्वभावदर्शनाविषयीची त्याची कल्पना समजून घ्यावयाची झाल्यास त्याने मांडलेले स्वभाव अथवा नैतिक वृत्ति (ethos) आणि विचार (dianoia) हे दोन्ही घटक लक्षांत घ्यावे लागतील. अॅरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणे स्वभावाचा प्रवेश कर्माचा साहाय्यकारी म्हणूनच होतो. कर्मांमध्ये वृत्ति व विचार या दोन्ही बाबतींत कांहीं विशिष्ट गुण असलेल्या व्यक्ति गृहीत असतात. ज्याला उद्देशून आपण कर्त्यावर चांगलेपणाचा किंवा वाईटपणाचा आरोप करतो त्याला अॅरिस्टॉटल स्वभाव म्हणतो ; एखादे सत्य मांडणे किंवा एखादे विधान सिद्ध करणे या गोष्टींचा अंतर्भाव विचारांत होतो. तरीहि या विचाराच्या संदर्भात तर्काला आद्य महत्त्व न देतां ते महत्त्व अॅरिस्टॉटलने औचित्याला दिलेले आहे, आणि विशेष स्पष्टीकरणार्थ सुचविलेला हवाला तर्कशास्त्राचा नसून वक्तृत्वशास्त्राचा आहे, ही गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे. स्वभावदर्शनाचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलने आणखीहि एक महत्त्वाचे विधान केलेले आहे. त्याचे म्हणणे असे की मनुष्य कोणत्या गोष्टी निवडतो व कोणत्या टाळतो हे दाखविणाऱ्या नैतिक हेतूच्या संदर्भातच त्याच्या स्वभावाची कल्पना करणे शक्य असते. जीं भाषणे या नैतिक हेतूचा आविष्कार

करोत नाहींत तीं स्वभावनिदर्शक नाहींत. वस्तुतः अॅरिस्टॉटलनें आपल्या मानसशास्त्रामध्ये मांडलेली मनुष्याच्या व्यक्तित्वाची कल्पना पुष्कळच संमिश्र (complex) आहे. त्या ठिकाणीं संचलनशीलता आणि संवर्धनशीलता, संवेदना आणि वासना, विचारशक्ति आणि कल्पनाशक्ति (phantasia), या निरनिराळ्या गोष्टी व त्यांतील परस्परसंबंध गृहीत धरलेले आहेत. पण काव्यशास्त्रांतील स्वभावाची कल्पना ही मानसशास्त्रांतील व्यक्तित्वाच्या (soul) कल्पनेशीं समकक्ष नाहीं. माणसाच्या स्वभावामध्ये नीतिनिरपेक्ष असे वृत्तिविशेष अॅरिस्टॉटलनें गृहीत धरलेले नाहींत, किंवा निदान त्यांचें वाङ्मयीन महत्त्व तरी त्याला जाणवलेलें नाहीं. सारांश, अॅरिस्टॉटलची स्वभावचित्रणाची कल्पना नुसत्या कथानकाच्या दडपणा-मुळेंच संकुचित झालेली आहे असें नसून ती नैतिक दृष्टिकोनानें हि मर्यादित झालेली आहे.

शोकान्तिकेंतील स्वभावचित्रणाचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलनें आपलें सर्व लक्ष नायकाच्या शोकात्म वृत्तिविशेषावर केंद्रीभूत केलेलें आहे. अॅरिस्टॉटलची स्वभावचित्रणाची कल्पना ही व्यक्तिनिष्ठ नसून वर्गनिष्ठ आहे ; त्याला हवा असलेला नायक हा अनन्य नसून एका विशिष्ट वर्गाच्या सर्वसामान्य गुणधर्मांचें प्रतीक आहे. इतर वाङ्मयीन निष्कर्षांच्या बाबतींत उपयुक्त ठरणारी वर्गवारीची पद्धति या ठिकाणीं त्याच्या विधानांना हानिकारक झालेली आहे. शिवाय नायकाचा स्वभावनिर्णय करतांनाहि हेतुकारणाला प्राधान्य दिल्यामुळें त्याच्या नायकाला एक प्रकारची यांत्रिकता आलेली आहे. शोकात्म अवस्थांतर सुत्रविणाऱ्या कथानकाची परिणामकारकता मुख्यतः परावृत्ति व अभिज्ञान यांच्या उठावावर अवलंबून असते ; आणि परावृत्ति व अभिज्ञान यांची शक्ति करुणा व भीति यांना आवाहन करण्यावर अवलंबून असते ; तेव्हां करुणा व भीति या भावना ज्याच्या संदर्भांत तीव्रतेनें जाणवूं शकतील तो नायकच आदर्श शोकात्म नायक ठरूं शकतो. त्या दृष्टीनें सत्पुरुष व खलपुरुष हे दोघेहि त्याज्य ठरतात. आदर्श नायक हा ह्या दोन टोकांच्या मध्ये असतो. तो उत्कटत्वानें चांगला किंवा न्यायी नसतो ; आणि तरीसुद्धां त्याच्यावरील विपत्ति मात्र दुर्गुणामुळें किंवा दुराचारामुळें न ओढवता एखाद्या प्रमादामुळें किंवा स्वलनशीलतेमुळें ओढवलेल्या असतात. वाजवी नसलेली त्याची विपत्ति पाहून आपणाला करुणा येते आणि त्याच्यावरील प्रसंग हा आपल्यासारख्याच एका माणसावरील प्रसंग असल्यानें आपल्याला भीति वाटते. अॅरिस्टॉटलनें शोकान्तिकेचा नायक प्रसिद्ध व वैभवसंपन्न असावा, असें देखील

त्याच दमांत सांगितलेलें आहे, पण थोडें वारकाईनें पाहिलें तर त्या दोन विधानांत विसंगति आहे असें म्हणतां येणार नाहीं. अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेलें सामान्यत्व हें आर्थिक किंवा राजकीय नाहीं; तें नैतिक व बौद्धिक आहे. उत्कटत्वानें चांगलें व न्यायी नसणें आणि प्रमादशील असणें, हेंच त्या सामान्यत्वाचें प्रमुख गमक आहे. नायकाच्या वृत्तिविशेषाची सम प्रमादशीलतेवर ठेऊन अॅरिस्टॉटलनें शोकात्म स्वभावचित्रणामधील शाश्वत प्राणतत्त्वान्नाच निर्देश केला आहे, हें सेंट्सवरीचें म्हणणें यथार्थ आहे.

शोकान्तिकेचा भावनात्मक परिणाम : कॅथासिस

शोकान्तिकेचा विशिष्ट भावनात्मक परिणाम सुचविण्यासाठीं अॅरिस्टॉटलनें 'कॅथासिस' हा शब्द वापरलेला आहे; पण नेहमीं लहानमोठ्या शब्दांच्या स्पष्ट व्याख्या करून मग तत्त्वचर्चेला प्रारंभ करणाऱ्या अॅरिस्टॉटलनें हा अत्यंत महत्त्वाचा शब्द मोघम ठेवला आहे. शोकान्तिकेच्या व्याख्येच्या शेवटीं ती 'करुणा आणि भीति यांच्या साहाय्यानें तसल्या भावनांचें कॅथासिस घडवून आणते' असा उल्लेख आहे. पण या कॅथासिसमध्ये कोणती मानसिक प्रक्रिया गृहीत धरली आहे याचा उल्लाडा होत नाहीं. सध्यां अनुपलब्ध असलेल्या काव्यशास्त्राच्या दुसऱ्या भागांत या शब्दाचें स्पष्टीकरण आलेलें असावें, असा काहीं विद्वानांचा तर्क आहे; पण प्रथम शब्द वापरून इतक्या उशिरां अर्थनिर्णय करणें हें अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांतील शैलीशीं सुसंगत नाहीं. कॅथासिस या शब्दाचा अर्थ अनिर्णीत ठेवला गेल्यामुळे शोकान्तिकेच्या भावनात्मक परिणामाविषयीं संभाव्य वाटणाऱ्या निरनिराळ्या उपपत्त्या या शब्दावर लादल्या गेल्या. अर्थातच त्या स्वतंत्रपणें चिंतनीय आहेत. पण इथें आपला मुख्य हेतु अॅरिस्टॉटलच्या मनांतील अर्थ हेरणें हा असल्यामुळे त्या निरनिराळ्या विचारपद्धतींचें ओझरतें दर्शन पुरेसें आहे.

कॅथासिसच्या संबंधांत विद्वानांनीं धार्मिक, नैतिक, वैद्यकीय, मानसशास्त्रीय व सांध्यवादी, असे निरनिराळे अर्थ सुचविलेले आहेत. (१) गिल्वर्ट मरीसारख्या पंडितांनीं अॅरिस्टॉटलला कॅथासिस या शब्दानें एक धार्मिक किंवा संस्कारशास्त्रीय कल्पना सुचवावयाची आहे असें मानलेलें आहे. शोकान्तिकेचें मूल डायोनीससच्या उत्सवांत आहे; आणि हा वार्षिक उत्सव म्हणजे सामुदायिक पापाचें परिमार्जन करणारें एक सामाजिक प्रायश्चित्त असे. शिवाय सामाजिक अरिष्टाचें निवारण करण्यासाठींच ग्रीक शोकान्तिकेचा पहिला प्रयोग रोममध्येहि करण्यांत

आला, असा उल्लेख लीव्हीच्या लिखाणांत सापडतो. तेव्हां कॅथार्सिसमध्ये हा प्रायश्चित्ताचा अर्थ सामावलेला आहे, असें मरांचें प्रतिपादन आहे. पण ऑरिस्टॉटलनें शोकान्तिकेच्या धार्मिक उगमाची दखल घेतलेली नसल्यामुळे हा भावनात्मक परिणाम सयुक्तिक असल्या तरी ऑरिस्टॉटलला तो अभिप्रेत असावा असें वाटत नाहीं. (२) रॉबर्टेलि, कॉनेल व लेसिंग वगैरे विचारवंतांचा तपशील निराळा असला, तरी कॅथार्सिसचा अर्थ नैतिक विशुद्धीकरण होय या बाबतींत त्यांचें एकमत आहे. शोकान्तिकेतील भीति आणि करुणा या भावनांचा पुनः-पुनः प्रत्यय घेतल्यानें मनुष्याचें मन उठल्यासुटल्या भावनाविवश होत नाहीं. तें खंबीर व संयमी बनतें. रॉबर्टेलीच्या मतानें कॅथार्सिसमध्ये अंतर्भूत असलेला भावनात्मक परिणाम हा असा वज्रीकरणाच्या (hardening) स्वरूपाचा असतो. कॉनेलनें सुचवलेली प्रक्रिया थोडी निराळी आहे. नायकाच्या जीवनांत विकार-वशतेनें घडलेल्या दारुण घटना पाहून प्रेक्षकाला स्वतःच्या जीवनाविषयी भीति वाटू लागते; त्यामुळे आपल्या विकारांना आवरण्याकडे त्याची प्रवृत्ति होते व साहजिकच नैतिक शक्तीची वाढ होते. लेसिंगचें भाष्य नैतिक विशुद्धीकरणाचा पाठपुरावा करणारें असलें तरी त्यानें सुचविलेला मनोव्यापार अगदीं निराळ्या प्रकारचा आहे. करुणा वाटणें ही प्रवृत्ति मुळांतच नैतिक आहे; शोकान्तिकेच्या अवलोकनामुळे या सत्प्रवृत्तीची जोपासना होते, वाढ होते. (३) मिनटूनी, मिल्टन, ड्विनिंग, व्नेस वगैरे पंडितांच्या मतानें ऑरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेला अर्थ वैद्यकीय असून त्याला 'विरेचन' सदृश मानसिक प्रक्रिया सुचवावयाची आहे. हा अर्थ होमिओपार्थीशीं विशेष सुसंगत आहे. या भावनात्मक परिणामामध्ये प्रथम कृत्रिम प्रक्षोभ (किनेसिस) व नंतर विरेचन (कॅथार्सिस) असा क्रम गृहीत धरणें अवश्य असतें. (४) फ्रॅट्ग आणि गॅस्नेर यांनीं मानसशास्त्रीय भूमिकेवरून कॅथार्सिसचा अर्थनिश्चय केला आहे. फ्रॅट्गला कॅथार्सिसमध्ये प्रेक्षकांना होणारी आपल्या स्वतःच्या सुरक्षिततेची सुखद जाणीव सांठवलेली दिसते, तर मनोवगाहनाच्या अद्ययावत् पद्धतीचा रवीकार करणाऱ्या गॅस्नेरला त्याच कॅथार्सिसमध्ये मुक्त व दडपलेल्या मनःप्रवृत्तीचें जाणीवपूर्वक प्रकटीकरण झाल्यानें प्राप्त होणाऱ्या निकोपपणा सांपडूं शकतो. (५) बुचर आणि रिचर्डस् या दोन पंडितांनीं दोन निरनिराळे सौंदर्यवादी अर्थ कॅथार्सिसमध्ये ओतलेले आहेत. कलेच्या साहाय्यानें खालच्या पातळीवरील दुःखद भावनांचें वरच्या पातळीवरील शुद्ध भावनांमध्ये होणारें उन्नयन म्हणजे कॅथार्सिस, असें बुचरचें म्हणणें आहे; तर द्येमुळे वाटणारें

आकर्षण आणि भीतीमुळे घडणारे प्रतिसारण यांचा कलात्मक तोल साधल्यामुळे येणारी समधातता (equilibrium) म्हणजे कॅथासिस, असे रिचर्ड्सचे प्रतिपादन आहे. हेगेलला शोकान्तिकेमध्ये दोन विसंवादी विश्वकल्पनांचे अंतिम संमेलन (reconciliation) दिसते; म्हणजेच कॅथासिसमध्ये नैतिक आणि सौंदर्यात्मक असे दोन्ही आशय सामावून शकतात.

अॅरिस्टॉटलला कॅथासिस या शब्दाने नेमके काय ध्वनित करावयाचे होते याविषयी विद्वानांचे एकमत नसले, तरी तत्कालीन ग्रीक विद्यार्थ्यांना तो शब्द पारंपारिक वैयक्तिक अर्थाने परिचित असणे शक्य होते; आणि ज्या अर्था विद्यार्थ्यांच्या सोयीसाठी सुद्धा अॅरिस्टॉटलने त्या शब्दाची व्याख्या केलेली नाही त्या अर्थी त्याला अभिप्रेत असलेला कॅथासिसचा विशिष्ट अर्थही त्याने विद्यार्थ्यांना अन्यत्र सांगितलेला असावा. पारंपारिक अर्थावर्ती अॅरिस्टॉटलने केलेले कलम विद्यार्थ्यांना त्याच्या राज्यशास्त्रामध्ये उमगण्यासारखे होते. राज्यशास्त्राच्या पांचव्या प्रकरणांत कॅथासिस या शब्दाचे विशेष स्पष्टीकरण काव्यशास्त्रांत करण्यांत येईल असा हवाला दिलेला आहे ही गोष्ट खरी, पण विद्यार्थ्यांना अर्थ स्पष्ट झाला असल्यास तो हवाला पाळण्याची जरूरी अॅरिस्टॉटलला न वाटणे साहजिक होते. राज्यशास्त्राच्या पांचव्या प्रकरणावरूनच हा अर्थ स्पष्ट होऊ शकतो. त्यांतील एक उतारा संगीताच्या एका विशिष्ट प्रकाराची सामाजिक उपयुक्तता स्पष्ट करणारा आहे. धार्मिक उन्मादाने पछाडलेल्या माणसावर भावनाप्रक्षोभक संगीताचा प्रयोग केल्याने त्याच्या प्रक्षुब्ध भाववृत्तीला वाट फुटून त्याला पुन्हा आनंदमय अशा शांत मनःस्थितीचा लाभ होतो, असे प्रतिपादन अॅरिस्टॉटलने त्या उताऱ्यांत केलेले आहे; आणि या प्रतिक्रियेचा उल्लेख त्याने 'कॅथासिस' या शब्दानेच केलेला आहे. एवढेच नव्हे, तर त्या उताऱ्याच्या शेवटी करुणा व भीति या विशिष्ट भावनांचा (व सामान्यपणे सर्व भावनाविवश स्वभावाच्या माणसांचा) उल्लेख करून त्या भावनांचे कॅथासिसहि अशाच प्रकारे होऊ शकते, व त्यानंतर आनंदमय अशी प्रशांत भावस्थिति निर्माण होते, असा निर्देश आहे. हा निर्देश शोकान्तिकेकडे डोकावणारा आहे. भावनाप्रक्षोभक संगीतामुळे घडणारे कॅथासिस व शोकान्तिकेमुळे घडणारे कॅथासिस ही दोन्ही एकाच जातीची आहेत हे यावरून सहज स्पष्ट होते. म्हणून अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेली 'कॅथासिस'ची व्याप्ति व अर्थ ही त्या उताऱ्यांतील घटकांचे परस्पर संबंध तपासून निश्चित करता आली पाहिजेत.

त्या दृष्टीने पहिली महत्त्वाची गोष्ट अशी की, कॅथासिसचा संबंध अॅरिस्टॉटलने

सर्व प्रकारच्या संगीताशीं जोडलेला नाही ; तो फक्त एका विशिष्ट प्रकारच्या भावना-प्रक्षोभक संगीताशीं जोडलेला आहे. म्हणजे संगीताच्या व्यवच्छेदक लक्षणाशीं त्याचा अनिवार्य संबंध प्रस्थापित केलेला नाही. त्याच दृष्टीने काव्याकडे पाहिलें तर ऑरिस्टॉटलने कॅथार्सिसचा संबंध फक्त भावनाप्रक्षोभक काव्यप्रकाराशीं म्हणजे शोकान्तिकेरीं जोडलेला असणेंच रास्त दिसतें. लेन कूपरप्रमाणें सुखान्तिकेंतहि कॅथार्सिस शोधूं पाहणें म्हणजे ऑरिस्टॉटलची कॅथार्सिसची कल्पना विकृत करण्यासारखें आहे. कॅथार्सिसची कल्पना भावनाप्रक्षोभक संगीताशीं व भावनाप्रक्षोभक काव्यप्रकाराशीं निगडित झाल्यामुळें एक पाऊल पुढें जाऊन सर्व प्रकारच्या भावनाप्रक्षोभक कलाप्रकारांमुळें कॅथार्सिस घडूं शकतें अशी भूमिका फार तर ऑरिस्टॉटलवर लादतां येईल ; परंतु कॅथार्सिस हा सर्व ललितकलांचा सामान्य परिणाम आहे अशा समजुतीनें त्याचा अर्थ ताणतां येणार नाही.

राज्यशास्त्रांतील उताऱ्याकडे थोडें अधिक वारकाईनें पाहिलें म्हणजे कॅथार्सिसमध्ये गृहीत असलेल्या प्रक्रियेवर किंवा अर्थावर आणखी प्रकाश पडूं शकतो. त्या उताऱ्यांत कॅथार्सिस घडून येण्यासाठीं प्रथम धार्मिक उन्मादानें पछाडलेली मनःस्थिति गृहीत आहे ; म्हणजे भावनाप्रक्षोभक संगीतानें प्रथम पछाडलेंपण निर्माण करावयाचें व नंतर तें पछाडलेंपण नष्ट करावयाचें, अशी गोष्ट सुचविलेली नाही. शोकान्तिकेच्या वाचतींतसुद्धां अशी गोष्ट गृहीत धरण्याजोगा आपल्याजवळ पुरावा नाही ; मग कॅथार्सिसनें सूचित होणारा भावनात्मक परिणाम हा जीवनामध्ये करुणा व भीति यांनीं भावनाविवश होणाऱ्या प्रेक्षकापुरताच मर्यादित असला पाहिजे. ज्या प्रमाणांत धार्मिक प्रक्षोभापेक्षां करुणा व भीति या भावनांचे प्रक्षोभ अधिक सामान्य आहेत त्या प्रमाणांत शोकान्तिकेनें घडणारें कॅथार्सिस हें अधिक सार्वत्रिक असतें.

शिवाय राज्यशास्त्रांतील संगीतविषयक दृष्टिकोनाचें विश्लेषण करून निघणाऱ्या या निष्कर्षाशीं नीतिशास्त्रांतील शिवकल्पनेचें विवेचन सुसंवादी आहे. निकोमेकिअन नीतिशास्त्राच्या दुसऱ्या विभागांतील सहावें प्रकरण त्या दृष्टीनें फार उद्बोधक ठरतें. त्या ठिकाणीं व्यक्त झालेली ऑरिस्टॉटलप्रणीत सद्गुणीपणाची (virtue) कल्पना ही सुवर्णमध्याच्या सिद्धांतावर आधारलेली आहे. काहीं गोष्टींच्या तीन अवस्था कल्पितां येतात : अतिरेक, सुवर्णमध्य आणि उणीव. सद्गुणी मनुष्य हा भीति, करुणा, क्रोध, आत्मविश्वास वगैरे भावनांचा किंवा सुखदुःखांचा अतिरेक आणि उणीव टाळीत असतो. सुवर्णमध्य साधणें याचा अर्थ योग्य वेळीं, योग्य

वस्तूंच्या संदर्भात, योग्य व्यक्तींकरतां, योग्य हेतूनें आणि योग्य पद्धतीनुसार या भावनांचा प्रत्यय घेणें. फक्त नैतिक चांगलेपणाचेंच लक्ष्य सुवर्णमध्य असतें असें नव्हे ; तर कलात्मक चांगलेपणांतसुद्धां ही सुवर्णमध्याची कल्पना अंतर्भूत असते असें अॅरिस्टॉटलनें याच संदर्भात सुचवून टाकलें आहे. चांगला कलावंत हा आपल्या कलाकृतीमध्ये अतिरेक आणि उणीव हीं दोन टोके टाळीत असतो ; म्हणूनच चांगल्या कलाकृतीमधून काहीं काढतां येत नाही किंवा त्यांत अन्य काहीं घालतां येत नाही. कलाकृतीच्या घाटाप्रमाणेंच कलाकृतीच्या भावनात्मक परिणामाचें लक्ष्य सुवर्णमध्याच्या कल्पनेशीं संलग्न असणें शक्य आहे. भीति आणि करुणा या दोन्ही भावनांचे अतिरेक आणि उणीव टाळण्याच्या प्रक्रियेला शोकान्तिकेच्या संदर्भात कॅथार्सिस म्हटलेलें असावें. कॅथार्सिस म्हणजे भावनांचें सुवर्णमधीकरण. राज्यशास्त्रांतील उताऱ्यावरून निष्पन्न होणारा उपशमात्मक (relief) अर्थ व नीतिशास्त्रांतील उताऱ्यावरून सूचित होणारा सुवर्णमध्यात्मक (mean) अर्थ हे दोन्ही परस्परप्रोपक असून शोकान्तिकेच्या नैतिक फलश्रुतीकडे बोट दाखवणारे आहेत.

जीवनांतील भावनाप्रक्षोभावर शोकान्तिकेतील भावनाप्रक्षोभाचा उतारा दिल्यावर प्रेक्षकाला एका आनंदमय व शांत मनःस्थितीचा प्रत्यय येतो, असेंहि राज्यशास्त्रांतील संगीतचर्चेवरून अनुमान करतां येतें. परंतु भावनाप्रक्षोभाचा उपशम (relief) होण्यानें मनःस्थिति शांत झाली तरी ती आनंदमय कां व्हावी, याचें उत्तर वरील उताऱ्यांत सांपडूं शकत नाही. तें शोधण्यासाठीं बुचरसारख्या पंडितांनीं वक्तृत्वशास्त्रामध्ये करुणा व भीति यांच्या अॅरिस्टॉटलनें केलेल्या व्याख्या मदतीला घेतल्या आहेत. त्या ठिकाणीं अॅरिस्टॉटलनें करुणा व भीति हे दोन्ही दुःखाचेच प्रकार मानले आहेत. कलेच्या संदर्भात येणारा भावानुभव हा काल्पनिक, स्वार्थनिरपेक्ष व विश्वात्मक असल्यामुळे शोकान्तिकाजन्य करुणा व भीति यांतील दुःखाचा अंश नष्ट होतो, असें बुचरनें सुचविलें आहे. पण करुणा आणि भीति यांतील दुःखाचा भाग नष्ट झाला, तर करुणा आणि भीति यांचीं 'शुद्ध' स्वरूपें शिल्क उरतात ; आनंद शिल्क उरत नाही. याचा अर्थ असा कीं दुःखाचा उपशम म्हणजेच आनंद किंवा कसल्याहि भावनांचें 'शुद्ध' स्वरूप अनुभवणें म्हणजेच आनंद अशी भूमिका स्वीकारावी लागते. अॅरिस्टॉटलनें आपल्या वक्तृत्वशास्त्रामध्ये आनंदाची व्याख्या "a certain motion of the soul and a sudden and perceptible settling of the soul into its normal condition"

अशी केलेली आहे. त्या व्याख्येची हे निष्कर्ष जुळणारे आहेत.

पण राज्यशास्त्रातील मूल उतान्याचा रोख लक्षांत घेतला तर ऑरिस्टॉटलचा जोर या उपशमाचीं निगडित असलेल्या आनंदावर नसून त्या उपशमांतून निर्माण होणाऱ्या सामाजिक उपयुक्ततेवर आहे असें वाटू लागतं. ज्या भावनाप्रशोभक संगीताच्या संदर्भात कॅथार्सिसचा उल्लेख आलेला आहे तें संगीत सामाजिक दृष्ट्या उपयुक्त असें कार्य करीत आहे. नीतिशास्त्रातील सुवर्णमध्याचा सिद्धांत तर उघडउघडच नागरिकांच्या आदर्श जीवनाचीं संवद्ध आहे. भावनातिरेकाच्या उपशमानें किंवा सुवर्णमध्य साधण्यानें अस्तित्वांत येणारें नैतिक जीवन हीच शोकान्तिकेची सामाजिक उपयुक्तता होय. शोकान्तिकेच्या संदर्भात घडणारें कॅथार्सिस हें त्या काव्यप्रकाराचा प्लेटोनें केलेला अधिक्षेप लक्षांत घेऊन अवतरलेलें असावें. शोकान्तिकासुद्धां आनंद कां देते, याचें एक उत्तर ऑरिस्टॉटलनें काव्यकारणाची चिकित्सा करतांना दिलेलें आहे. स्वरूपतः दुःखद् असलेल्या वस्तूची अनुकृति सुखद् असते हें त्यानें तिथेंच सुचवलेलें आहे. म्हणून मुख्यतः शोकान्तिकेचें सामाजिक स्थान सिद्ध करण्यासाठींच कॅथार्सिसची नैतिक उपपत्ति मांडलेली असावी. प्लेटोच्या शोकान्तिकेवरील हल्ल्याला 'कॅथार्सिस' हें ऑरिस्टॉटलनें दिलेलें उत्तर आहे.

काव्यात्म भाषेचें वैशिष्ट्य

काव्यात्म भाषेचें ऑरिस्टॉटलनें सांगितलेलें वैशिष्ट्य समजून घेण्यापूर्वी ऑरिस्टॉटलच्या विचारांची वाङ्मयीन पार्श्वभूमि डोळ्यांसमोर ठेवली पाहिजे. ज्या सृजनशील वाङ्मयाचा उल्लेख आपण सध्यां ललितवाङ्मय या नांवानें करतां, तें वाङ्मय ऑरिस्टॉटलच्या वेळीं मुख्यतः वृत्तवद्ध असे. ललितवाङ्मयाचा स्वतंत्र असा गद्य अवतार अजून मान्यता पावलेला नव्हता. एवढेंच नव्हे, तर पुष्कळशा शास्त्रीय ग्रंथांची रचनाहि वृत्तवद्ध भाषेंतच झालेली होती. सारांश, काव्यात्म भाषेचें वैशिष्ट्य मांडतांना ऑरिस्टॉटलच्या डोळ्यांपुढें असलेलें द्वैत हें काव्य आणि काव्येतर ललितवाङ्मय असें नसून काव्य आणि शास्त्रीय (किंवा ऐतिहासिक) वाङ्मय असें होतं. वृत्तवद्धता हा गुण दोन्ही प्रकारांत संभवत असल्यामुळे तें काव्यात्म भाषेचें मुख्य लक्षण नव्हे, ही गोष्ट त्याला उघड उघड दिसणारी होती आणि ती त्यानें स्पष्टपणें मांडलेली आहे. अनुकृतिरूपता हें काव्याचें व अनुकृतिशीलता हें कवीचें मुख्य लक्षण असल्यामुळे त्याच्याशीं सुसंगत असा

काव्यात्म भाषेचा प्रमुख गुणधर्म कोणता, हाच प्रश्न त्याला सोडवायचा होता.

हा प्रश्न सोडवतांना रूपकात्मकता हेंच काव्यात्म भाषेचें प्रमुख वैशिष्ट्य होय, असें उत्तर अॅरिस्टॉटलनें दिलेलें आहे. मात्र त्याला अभिप्रेत असलेली रूपकात्मकता ही आपल्या 'रूपक' या काव्यालंकारामध्ये सामावण्याइतकी मर्यादित नाही. काव्यशास्त्राच्या त्रविंशत्या प्रकरणांत या रूपकात्मकतेचें तर्कनिष्ठ पृथक्करण करतांना जे निरनिराळे कल्पनाव्यापार सुचविले आहेत ते त्याहून अधिक व्यापक आहेत. अॅरिस्टॉटलच्या मतानें उत्कृष्ट रूपकांच्या निर्मितींत साधर्म्य शोधणारी दृष्टि अभिप्रेत आहे; आणि साधर्म्य शोधण्याची दृष्टि हेंच कविप्रतिभेचें अनन्य वैशिष्ट्य आहे. चाकी सर्व गोष्टी शिकवतां येतील, पण ही गोष्ट शिकवतां येणार नाही, हें त्यानें अतिशय आग्रहानें प्रतिपादलेलें आहे. पण काव्यात्म भाषेचा हा गुणविशेष कां शिकवतां येत नाही, याचा सखोल विचार अॅरिस्टॉटलनें केलेला नाही. उलट, त्यानें केलेल्या तर्कनिष्ठ मांडणीमुळे रूपकात्मक भाषा ही एक फक्त बौद्धिक कसरत आहे असा ग्रह होऊं लागतो. पुढें पुढें या रूपकात्मक भाषेला उखाण्याशीं व कूटभाषेशीं संबद्ध केल्यानें हा ग्रह आणखी दृढावत जातो. रूपकात्मक भाषेंतील असामान्य शक्तीचा व प्रतिभेचा प्रत्यय अॅरिस्टॉटलला आलेला असला, तरी त्या शक्तीचें खरें उगमस्थान त्याला सांपडलेलें नाही. आपल्या रूपकाच्या विवेचनांत अॅरिस्टॉटलनें वस्तू-वस्तूतील किंवा क्रिये-क्रियेंतील साधर्म्य-निरीक्षणावर भर दिला आहे. पण या साधर्म्यनिरीक्षणाकडे प्रवृत्त करणारी कविमनांतील आत्मनिष्ठ प्रेरणा किंवा सृजनशील भावस्थिति त्यानें तपासलेली नाही. (वक्तृत्वशास्त्रांतील रूपकांची चर्चा निराळ्या दृष्टिकोनांतून केलेली असली, तरी तीहि या प्रश्नावर प्रकाश पाडूं शकत नाही.) त्यानें कवीच्या भाषेचें हें रूपकात्मक वैशिष्ट्य ब्राहेरून तपासलेलें आहे; आंतून तपासलेलें नाही. थोडक्यांत म्हणजे त्याला 'रूपक' दिसूं शकलें, पण 'प्रतिमा' दिसूं शकली नाही. काव्यात्म भाषेच्या ह्या वैशिष्ट्यावर पोहोचण्यासाठीं काव्य आणि काव्येतर ललितवाङ्मय असें द्वैत डोळ्यासमोर येणें आवश्यक होतें; पण अॅरिस्टॉटलच्या वाङ्मयीन पार्श्वभूमीशीं ही गोष्ट सुसंगत नव्हती.

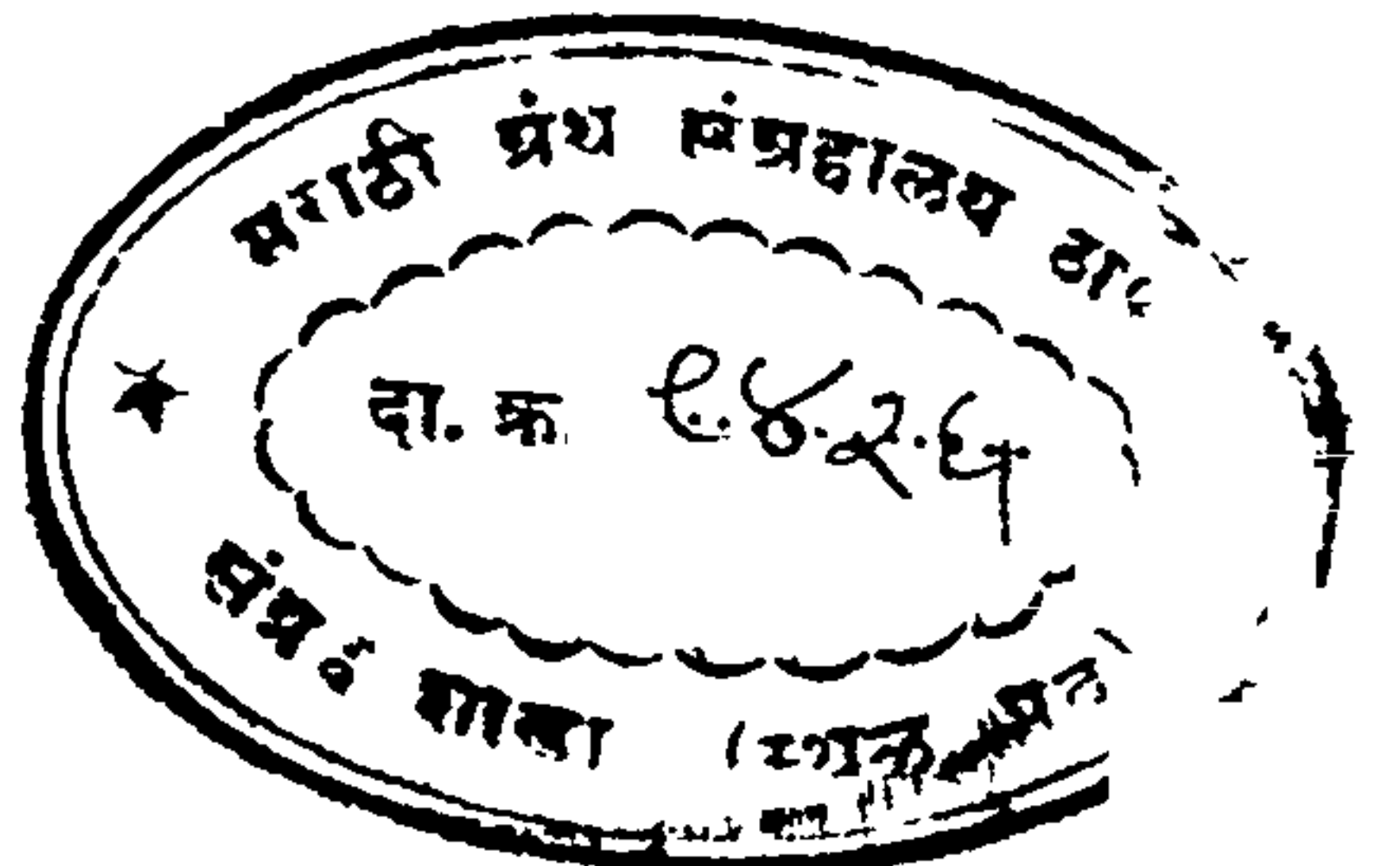
काव्यात्म भाषेंतील शब्दसृष्टीचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलनें घेतलेली भूमिका वस्तुनिष्ठ व व्यापक आहे. त्यानें सगळ्या प्रकारच्या शब्दांचा स्वीकार केलेला दिसतो. रूढ आणि वाच्यार्थक शब्दांमुळे काव्य सुबोध होतें; तर परकी (किंवा दुर्मिल) शब्द आणि रूपकात्मक शब्द काव्याला भव्यता देतात. सामान्य

शब्दांचे विस्तरण, संकोच किंवा परिवर्तन यांच्या साहाय्याने सामान्यत्वाहून निराळी अशी सुबोधता भाषेला प्राप्त होते. तसेच सामान्य शब्दांच्या साहाय्याने वनविलेले असामान्य शब्दसमूह हेहि वैशिष्ट्यपूर्ण कार्य करू शकतात. कवीला अलंकारिक शब्दांइतकेच गद्यप्राय शब्दहि परिस्थितीनुरूप वापरावे लागतात, ह्या गोष्टीची ऑरिस्टॉटलला डोळस जाणीव असल्यामुळे, कवीने अमुक शब्द वापरावे किंवा अमुक शब्द वापरू नयेत असा दंडक त्याने घातलेला नाही. कांही वावर्तीत कवीची निरंकुशता त्याने मान्य केलेली आहे. कांही वावर्तीत असे म्हणण्याचे कारण एवढेच की, कवीच्या भाषेचा त्याच्या आशयाशी असलेला अनिवार्य संबंध त्याच्या शब्दविवेकामध्ये गृहीत आहे. म्हणूनच डिथिरैव, वीरकथात्मक काव्य, व उपहासप्रधान काव्य (आण्विक काव्य), या निरनिराळ्या काव्यप्रकारांकरितां निरनिराळ्या वजनाची भाषा त्याने सुचविलेली आहे. संयम आणि औचित्य हीं तत्त्वेहि त्याने भाषेला आशयसन्मुख करण्यासाठींच प्रतिपादिलेली आहेत. हे काव्यात्म शैलीचे सापेक्षत्व अशा प्रकारे ऑरिस्टॉटलने गृहीत धरलेले असले, तरी आपल्या इतर तत्त्वज्ञानाशी संवादी ठरेल अशी शैलीची आदर्श अवस्था शोधण्याचा प्रयत्न त्याने टाळलेला नाही. 'सामान्य न वनतां सुबोध असणे' हा आदर्श त्याने पुढे ठेवला आहे; आणि म्हणूनच काव्याची भाषा सर्वस्वी उखाणेवजा किंवा क्लिष्ट असू नये असेहि त्याने सूचित केले आहे.

ऑरिस्टॉटलने भाषेचाच उल्लेख काव्याचे माध्यम म्हणून केलेला आहे. जर भाषा हे काव्याचे माध्यम आहे अशी कल्पना मान्य केली तर चित्रकलेचे माध्यम रंग किंवा संगीताचे माध्यम स्वर यांप्रमाणेच भाषेतहि एक प्रकारची सौंदर्यात्मक सुसंवेद्यता गृहीत धरावी लागेल. तशी शक्ति भाषेमध्ये असल्याचा स्पष्ट निर्देश काव्यशास्त्रांत केलेला नसला, तरी एका धावत्या उल्लेखावरून ऑरिस्टॉटलला भाषेच्या या गुणाची जाणीव असावी असे म्हणतां येते. चोविसाव्या प्रकरणाच्या अखेरीला जिथे कर्मांमध्ये गतिशीलता नसेल व स्वभावाचा किंवा विचारांचा आविष्कार अपेक्षित असणार नाही अशा वेळीं विशेष ढंगदार अशा भाषेचा वापर करावा अशी सूचना त्याने केलेली आहे. इथे भाषा हे साधन नसून साध्य झालेले आहे. कर्म, स्वभाव किंवा विचार यांच्या आविष्काराचे साधन म्हणून असलेला भाषेचा उपयोग, आणि स्वतंत्रपणेच सुखद् किंवा सुसंवेद्य होण्याचा हा गुण, यांमध्ये तफावत आहे; थोडासा विरोधहि आहे. पण ऑरिस्टॉटलने माध्यमाच्या वावर्तीत विशेष कसोशीने विचार केलेला नसल्यामुळे

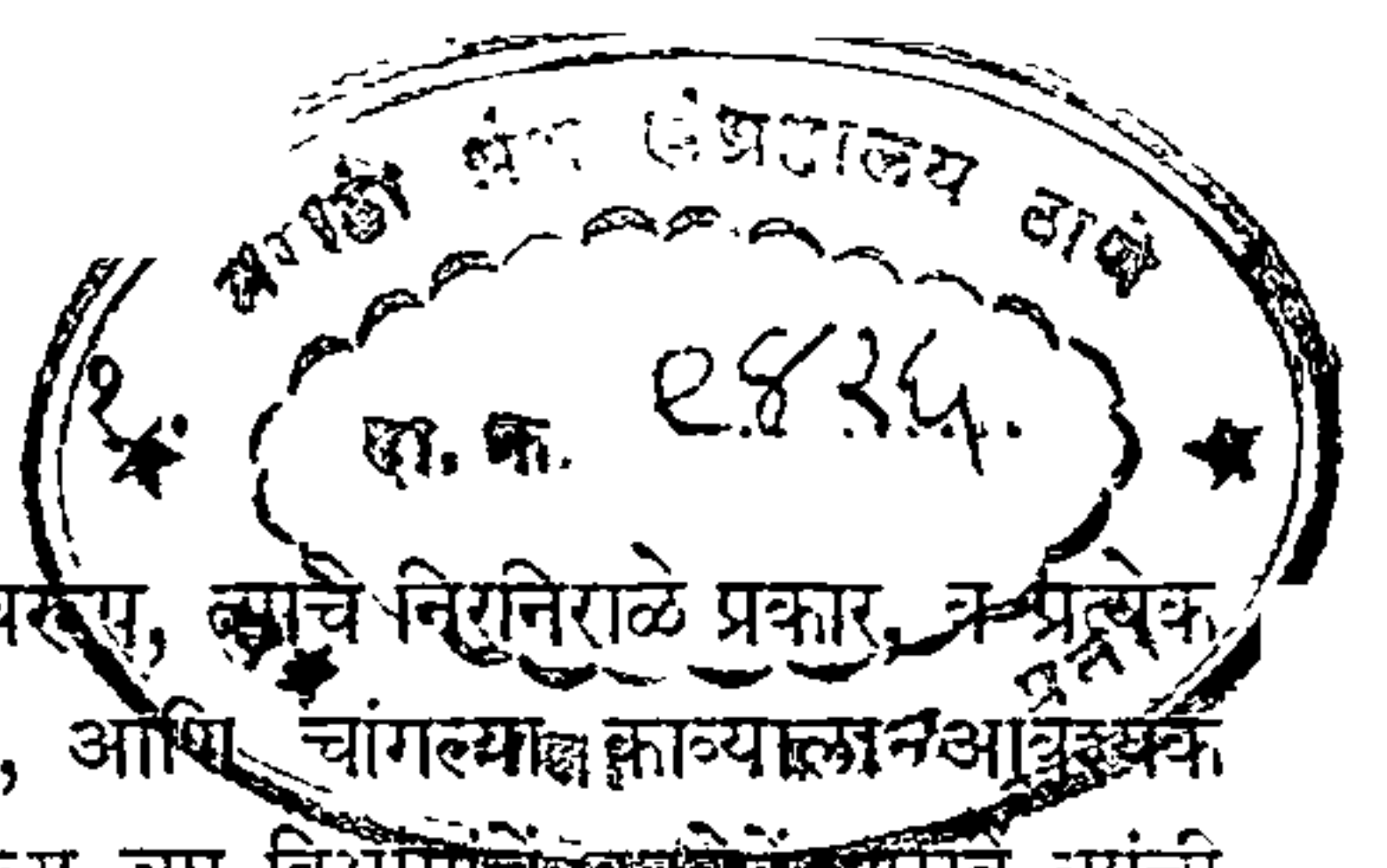
या उल्लेखाला फाजील महत्त्व देण्याचीहि जरूरी नाही. अॅरिस्टॉटलनें सुरवातीला भाषा हेंच काव्याचें माध्यम ठरविलेलें असलें तरी प्रत्यक्ष काव्याचा घाट तपासतांना तो या अभिव्यक्तीच्या साधनावर दृष्टि न रोखतां काव्याचें खरें माध्यम जो 'कर्म', 'स्वभाव', 'विचार' या निरनिराळ्या अंगांनून सूचित होणारा 'आशय' त्यावरच रोखतो. पण काव्याचें 'माध्यम' कोणतें, व त्या माध्यमाचे अभिव्यक्तीच्या 'साधना'शीं असलेले संबंध कशा प्रकारचे आहेत, या गहन प्रश्नाचा विचार करावयाचा असल्यास एकीकडे मर्दकरांचें सौंदर्यशास्त्र आणि दुसरीकडे रिचर्ड्स-प्रणीत भाषार्थशास्त्र (semantics) यांचा विचार करावा लागेल. 'अनुकृतीची अनुकृति' करणाऱ्या प्रस्तुत भाषांतरकारानें त्या प्रांतांत न शिरणेंच चांगलें.

मराठी वाङ्मय हें इतिहासाच्या एका महत्त्वाच्या वळणावरून पुढें जात आहे अशा वेळीं टीकाकाराकडून होणारी बाह्य टीका आणि कलावंताची आत्मटीका या दोन्ही गोष्टी अधिक जबाबदार व वाङ्मयनिष्ठ होणें आवश्यक आहे. प्रगतिशील वाङ्मयामध्ये नव्या उमेदीबरोबरच नवे धोकेहि अंतर्भूत असतात; आणि या गोष्टीला सध्यांचें मराठी वाङ्मय हा अपवाद नाही. कलाहीन आशयवाद आणि निर्जीव रूपवाद हे दोन्ही खडे चुकवून आपणाला पुढें जावयाचें आहे. कलाहीन आशयवादामध्ये प्रचारकी पोपटपंचीप्रमाणेंच फसवा गृहवादहि उपस्थित आहे; आणि निर्जीव रूपवादामुळें तांत्रिक कसरतीप्रमाणेंच लोकविलक्षण गुंतागुंतीला स्वतःचीच अशी प्रतिष्ठा प्राप्त होत आहे. या दोन्ही अरिष्टांना टाळून मराठी वाङ्मयाचा प्रवाह आशयवन सौंदर्यवादाच्या किंवा नवसौंदर्यवादाच्या दिशेनें प्रगत होणें ही आजची एक महत्त्वाची निकड मानली, तर अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचा मराठी वाङ्मयाच्या या वळणावर एका दीपस्तंभासारखा उपयोग होण्यासारखा आहे. पण नव्या वाङ्मयाचें स्वरूप व प्रश्न हे इतके व्यापक होऊं पाहत आहेत कीं कोणत्याहि एका दीपस्तंभाच्या प्रकाशांत फार वेळ रेंगाळत राहणें इष्ट ठरणार नाही. पण प्रतिभावंताप्रमाणें टीकाकारालाहि हें ज्ञान उपजतच असावें लागतें.





भा षां त र



माझा मानस^१ काव्याचें मूलस्वरूप, त्याचें निरनिराळे प्रकार, व प्रत्येक प्रकाराचें मूलभूत लक्षण यांचा, आणि चांगल्या काव्याला न आवडणारे ठरणारी कथानकाची रचना^२, काव्य ज्या विभागांचें बनलेलें असते त्यांची संख्या व स्वरूप, आणि त्याचप्रमाणें सदर मीमांसेंत अंतर्भूत होणाऱ्या इतर गोष्टी यांचा विचार करण्याचा आहे. तेव्हां निसर्गाच्या क्रमाला अनुसरून आपण आद्य तत्त्वांपासून^३ सुरुवात करूं.

महाकाव्य व शोकान्तिका, सुखान्तिका व डिथिरॉविक काव्य^४ आणि मुरली व वीणा यांच्या संगीताचे बहुतेक प्रकार^५, हीं सर्व त्यांच्या सामान्य स्वरूपांच्या दृष्टीनें अनुकृतीचे प्रकार आहेत. तथापि तीन गोष्टींमुळे तीं परस्परापासून भिन्न ठरतात. अनुकृतीचें माध्यम, अनुकृतीचे विषय व अनुकृतीची पद्धति हीं प्रत्येक बाबतींत भिन्न असतात.^६

कारण जसें कांहीं लोक जाणीवपूर्वक कसवानें किंवा निव्वळ सवयानें रंग व रूप यांच्या माध्यमांतून, किंवा आवाजाच्या साहाय्यानें, निरनिराळ्या वस्तूंची अनुकृति करतात व पुनर्दर्शन घडवितात, तसेंच सामान्यपणें वर निर्देशिलेल्या सर्व कलांमध्ये ताल, भाषा किंवा मेळ यांच्या स्वतंत्र किंवा संयुक्त योजनेनें अनुकृति^७ निर्मिलेली असते.

अशा प्रकारें मुरली व वीणा यांच्या संगीतांत फक्त मेळ व ताल यांचा उपयोग केलेला असतो. आणि मूलतः त्यांच्यासारख्या असलेल्या धनगरी पावरीच्या संगीतासारख्या इतर कलांतहि तेंच होतें. नृत्यामध्ये मेळ न वापरतां फक्त ताल वापरतात. कारण नृत्यसुद्धां तालवद्ध हालचालींतून स्वभाव, भावना आणि कर्म यांची अनुकृति करीत असतें.

याशिवाय दुसरीहि एक कला आहे; ती फक्त भाषेच्या साहाय्यानें अनुकृति करते; आणि ती भाषा गद्यमय किंवा पद्यमय असते. हे पद्य पुन्हां एकाच वृत्तामध्ये असतें किंवा अनेक वृत्तांचा उपयोग करते—

पण ही कला अजूनपर्यंत नामविरहित आहे. कारण एकीकडे सॉफ्रॉन^{१०} व झेनोफॉस^{११} यांची प्रहसने^{१२} व सॉक्रेटीझचे संवाद^{१३} आणि दुसरीकडे ऑर्गॅनिक, एलिजाअँक किंवा दुसऱ्या तत्समान वृत्तांतील^{१४} काव्यात्म अनुकृति या सर्वांना लागू पडेल असा शब्द उपलब्ध नाही. जणु काय अनुकृति हें कवीचें खरें वैशिष्ट्य नसून पद्य हेंच एकजान सर्वांना कवित्व देतें, अशा समजुतीनें लोक अर्थातच 'निर्माता' किंवा 'कवि' हा शब्द वृत्तविशेषापुढें जोडतात आणि मग एलिजाअँक कवि किंवा एपिक (म्हणजे हेक्झॅमीटर) कवि असा शब्दप्रयोग करतात. वैद्यकावरील किंवा विज्ञानावरील प्रबंध पद्यांत लिहिला तरीहि त्या लेखकाला रूढीप्रमाणें कवि हें नांव दिलें जातें; आणि तरीसुद्धां होमर^{१५} व एम्पेडक्लीझ^{१६} यांच्यामध्ये वृत्ताशिवाय दुसरें कोणतेंहि साधर्म्य नाही; आणि म्हणून पहिल्याला कवि व दुसऱ्याला कवि न म्हणतां विज्ञानी म्हणणेंच बरोबर ठरेल. याच तत्त्वानुसार सर्व जातींच्या वृत्तांची खिचडी असलेले 'सेंटॉर' रचनांच्या कीरेमॉनप्रमाणें^{१७} जरी एखाद्या लेखकानें आपल्या काव्यात्म अनुकृतींत सर्व वृत्तांचें मिश्रण केलें तरी आपण त्यालाहि कवि या सामान्य अभिधानांत गोवले पाहिजे.^{१८} तेव्हां हें इतकें त्या वैशिष्ट्यांसंबंधीं.

ताल, स्वररचना^{१९} व वृत्त या वर निर्देशिलेल्या सर्व साधनांचा उपयोग करणाऱ्याहि कांहीं कला आहेत. डिथिरॅम्बिक व नोमिक^{२०} काव्य आणि त्याचप्रमाणें शोकान्तिका व सुखान्तिका या अशाच आहेत. पण त्यांच्यामध्ये फरक असा आहे कीं, पहिल्या दोन कलांत हीं सर्व साधनें संयुक्तपणें वापरलीं जातात आणि उरलेल्या दोन कलांत कधीं एक तर कधीं दुसरें साधन वापरण्यांत येतें.

तेव्हां अनुकृतीचें माध्यम विचारांत घेतल्यास कलांमधील भिन्नता ही अशा स्वरूपाची आहे.

दिनांक २२/०६/२००८ वि: २१/०५१

क्रमांक ... २६२ नों: दि: २२/६/०८

ज्या अर्थी कर्मे करणारीं माणसें' हा अनुकृतीचा विषय असतो आणि तीं माणसें वरच्या दर्जाचीं किंवा खालच्या दर्जाचीं असूं शकतात, (कारण नैतिक स्वभाव हा मुख्यतः या वर्गीकरणार्शीं सुसंबद्ध असतो आणि नैतिक भिन्नत्वाचीं चांगलेपणा किंवा वाईटपणा हीं प्रमुख लक्षणे असतात) त्या अर्थी आपण, माणसें प्रत्यक्ष जीवनांत असतील त्यापेक्षां अधिक चांगलीं, त्यापेक्षां अधिक वाईट, किंवा असतील तशींच दाखविलीं पाहिजेत, हे ओघानेंच प्राप्त होतें.^२ चित्रकलेंतहि हेंच घडतें: पॉलिग्राॅटसनें^३ माणसें असतात त्याहून अधिक उदात्त दाखविलीं, पॉसॉननें^४ असतात त्याहून कमी उदात्त दाखविलीं, व डायनाय्-सिअसनें^५ तीं जीवनसदृश दाखविलीं.

आतां हे उघड आहे कीं, अनुकृतीच्या वर निर्देशिलेल्या प्रत्येक पद्धतींत हे भेद व्यक्त होतील, आणि प्रत्येक पद्धति अशा तऱ्हेनें भिन्न असलेल्या वस्तूंची अनुकृति करित गेल्यानें एक स्वतंत्र प्रकार बलने. अशी विविधता नृत्यांत, मुरलीवादनांत, आणि वीणावादनांतसुद्धां सांपडूं शकेल. त्याचप्रमाणें ती भाषेमध्यें—म्हणजे गद्यांत किंवा संगीताची साथ नसलेल्या पद्यांत—सांपडूं शकेल. उदाहरणार्थ, होमर माणसें असतात त्याहून अधिक चांगलीं^६ दाखवतो; क्लिओफॉन^७ असतात तशींच ठेवतो; विडंबनांचा निर्माता असलेला थेशियांतला हिगेमॉन^८ आणि डॅलिअडकर्ता निकोकारीझ^९ हे माणसें असतात त्याहून अधिक वाईट दाखवतात. डिथिरॅवस व नोमूस यांच्या वावतींतहि हीच गोष्ट दिसून येते; यांतसुद्धां निरनिराळे नमुने दाखवितां येतात. टिमोथिअस^{१०} आणि फिलॅक्झीनस^{११} यांच्यामध्ये साय्क्लॉप्सच्या^{१२} प्रकटीकरणांत भिन्नत्व आहे. याच वैशिष्ट्यामुळे शोकान्तिका आणि सुखान्तिका यांच्यामध्ये भिन्नत्व निर्माण होतें; कारण सुखान्तिकेचें लक्ष्य माणूस अधिक वाईट आहे असें

दाखविण्याकडे असतें, तर शोकान्तिकेचें तो प्रत्यक्ष जीवनापेक्षां अधिक चांगला दाखविण्याकडे असतें.^{१३}

. ३ .

अजूनहि एक तिसरें भिन्नत्व आहे—ज्या पद्धतीनें त्या प्रत्येक विषयाची अनुकृति केली जाते ती पद्धति. कारण जरी माध्यम एकच असलें आणि अनुकृतीचे विषयहि तेच असले, तरीसुद्धां कवि निवेदनाच्या साहाय्यानें अनुकृति करूं शकेल—या बाबतींत त्याला होमरप्रमाणें दुसरे व्यक्तित्व स्वीकारतां येईल, अगर व्यक्तित्व न बदलतां स्वतःच्या भूमिकेंतून बोलतां येईल^१—किंवा तो आपल्यासमोर जिवंत व चालतींबोलतीं पात्रें उभीं करील.

आम्ही सुरुवातीस सांगितल्याप्रमाणें माध्यम, विषय व पद्धति या तीन भिन्नत्वांमुळे कलात्मक अनुकृतीचा व्यवच्छेद होत असतो. म्हणजे असें कीं, एका दृष्टीनें सॉफक्लीझची^२ अनुकृति ही होमरच्या जातीची असते—कारण दोघेहि व्यक्तित्वाच्या उदात्त नमुन्याची अनुकृति करतात ; दुसऱ्या दृष्टीनें ती ऑरिस्टॉफनीझच्या^३ जातीची असते—कारण दोघेहि हावभाव करणाऱ्या व कृति करणाऱ्या व्यक्तीची अनुकृति करतात. म्हणून कोणी असें म्हणतात कीं 'नाट्य' हें अभिधान कृति दाखविणाऱ्या काव्याला दिलें आहे. याच कारणामुळे शोकान्तिका व सुखान्तिका यांच्या पितृत्वाचा दावा डॉरिअन्स^४ करतात. सुखान्तिकेच्या बाबतींत हा दावा मिगॅरिअन्सहि^५ करतात—आपल्या लोकसत्ताक राज्यांत तिचा जन्म झाला असें समजणारे केवळ खुद्द ग्रीसमधील मिगॅरिअन्सच नव्हेत तर सिसिलीमधील मिगॅरिअन्सहि ; कारण कायोनिडीझ व मॅग्रीझ^६ यांच्यापेक्षां पुष्कळ जुना असलेला एपिकार्मस^७ हा कवि त्या देशामध्ये होऊन गेला. पेलपनीझ येथील काहीं डॉरियन्सचा शोकान्तिकेच्या बाबतींतहि असाच

दावा आहे. प्रत्येक बाबीत ते भाषेच्या पुराव्याला आवाहन करतात. आपण दूरदूरच्या खेड्यांना komai म्हणतो, पण अथेनिअन्स démoi म्हणतात, असें ते सांगतात; आणि ते असें गृहीत धरतात कीं, सुखान्तिका निर्मिणाऱ्यांचें नांव komázein—‘मजा मारणें’ यावरून पडलेलें नाहीं, तर शहरापासून तिरस्कारपूर्वक वगळले गेल्यामुळे ते गांवोगांव (katà komas) भटकत असत यावरून पडलेलें आहे; आणखी ते असेंहि म्हणतात कीं, ‘करणें’ या क्रियापदासाठीं डोरियन शब्द drān हा आहे आणि अथेनिअन शब्द práttein हा आहे.^१

अनुकृतीच्या निरनिराळ्या पद्धतींची संख्या व स्वरूप ह्याविषयी एवढें विवेचन पुरे.

. ४ .

सामान्यतः काव्याची निर्मिति दोन कारणांमुळे झाल्याचें दिसून येतें; त्यांपैकीं प्रत्येक कारण आपल्या मूलस्वभावांत खोलवर रुतलेलें आहे.^१ पहिलें, अनुकृति करण्याची प्रवृत्ति ही माणसांत बाल्यावस्थेपासूनच रुजलेली असते; माणूस आणि इतर प्राणी यांच्यातील एक फरक असा कीं तो सर्व जिवंत प्राण्यांहून अधिक अनुकृतिशील असतो आणि आपले पहिले पाठ ह्या अनुकृतीमधून शिकतो; आणि अनुकृतीतील वस्तूमुळे जाणवणारा आनंदहि^२ तितकाच सार्वत्रिक असतो. आपण अनुभवलेल्या गोष्टींतच आपल्याला ह्याचा पुरावा सांपडतो. ज्या वस्तु स्वरूपतः आपल्याला दुःखद वाटतात, त्याच वस्तूंच्या हुबेहूब चित्रणाच्या चिंतनानें आपल्याला आनंद होतो: उदाहरणार्थ, हिडिस श्वापदांचीं अगर मृत्त शरीरांचीं स्वरूपें. पुन्हां ह्याचें कारण असें कीं, नुसत्या तत्त्वज्ञानाच नव्हे तर सामान्य माणसांनाहि शिकणें ही गोष्ट अत्यंत उत्साहपूर्ण

आनंद देते ; मात्र त्यांची शिकण्याची कुवत ही अधिक मर्यादित असते. साधर्म्य पाहण्यांत माणसाला आनंद होण्याचें कारण हें कीं, त्याचें चिंतन करतांना आपण शिकतो आहों अगर अनुमान काढतो आहों आणि 'वा ! तो तर हाच !' असें म्हणतो आहों याची जाणीव होते. कारण जर तुम्ही मूळचें अस्सल पाहिलेलें नसेल, तर तुमचा आनंद हा अनुकृतिजन्य असा नसून कारागिरी, रंगकाम किंवा अशाच अन्य कारणावर अवलंबून राहतो.

म्हणजे आपल्या स्वभावांतील एक प्रवृत्ति अनुकृति ही आहे. दुसरें^३, मेळ आणि ताल हीहि एक प्रवृत्ति^४ आहे ; कारण वृत्तें हे उघडउघड तालाचेच^५ पोटविभाग असतात. याच नैसर्गिक देणगीचा आधार घेऊन लोकांनीं आपल्या विशिष्ट वृत्तीचा असा विकास केला कीं, त्यांच्या रांगड्या शीघ्र रचनेंतूनच काव्याचा जन्म झाला.

यानंतर लेखकांच्या वैयक्तिक स्वभावाप्रमाणें^६ काव्याचा विकास दोन निरनिराळ्या दिशांनीं होत गेला ; गंभीर वृत्तीच्या लोकांनीं उदात्त कर्मांची आणि चांगल्या माणसांच्या वर्तनांची अनुकृति केली. अधिक सामान्य लोकांनीं हलक्या माणसांच्या कर्मांची अनुकृति केली ; आणि जशीं पहिल्या प्रकारच्या लेखकांनीं प्रसिद्ध व्यक्तींचीं स्तवनें आणि दैवतांचीं स्तोत्रें रचिलीं, तशा ह्यांनीं प्रथम उपहासिका रचल्या ; उपहासिकेच्या जातीची एखादी कविता होमरपूर्वीच्या कोणत्याहि लेखकावर लादतां येणें शक्य नाहीं. मात्र असले पुष्कळ लेखक तेव्हां असण्याचा संभव आहे. पण होमरपासून पुढें मात्र अशीं उदाहरणें दाखवतां येणें शक्य आहे— त्यांचीं स्वतःचींच मार्गाइट्स^७ आणि तत्समान इतर रचना हीं उदाहरणें म्हणून घेतां येतील. त्यांना अनुकूल असें वृत्तदेखील तेथें योजिलेलें आहे. ह्यावरूनच त्या वृत्ताला अजूनहि आएंविक अथवा अधिक्षेपाचें वृत्त असें म्हटलें जातें. कारण त्या वृत्तांतच लोक एकमेकांचा अधिक्षेप

करीत असत. अशा प्रकारें जुन्या कवींमध्ये उदात्त काव्याचे निर्माते किंवा अधिक्षेपिकांचे लेखक असा भेद निर्माण झाला.

अनुकृतींतील सौष्टव व नाट्यमय रचना ह्यांचा मिलाफ फक्त होमरनेच केल्यामुळे गंभीर शैलीच्या क्षेत्रांतील कवींमध्ये तो अग्रगण्य आहे; त्याचप्रमाणें वैयक्तिक उपहासिका लिहिण्याऐवजीं हास्यास्पद गोष्टींचें नाट्यीकरण करून सुखान्तिकेतील प्रमुख अंगांची मांडणीहि प्रथम त्यानेच केली. इलियड आणि ऑडिसी यांचा शोकान्तिकेशीं जो संबंध लागतो तोच संबंध त्याच्या मार्गाइट्सचा सुखान्तिकेशीं लागतो. परंतु जेव्हां शोकान्तिका व सुखान्तिका उदयाला आल्या, तेव्हां त्या दोन्ही जातींच्या कवींनीं आपापल्या नैसर्गिक वृत्तींचाच अंगीकार केला : अधिक्षेपिका रचणारे सुखान्तिकेचे लेखक झाले, आणि महाकाव्य-निर्मात्यांच्या मागून शोकान्तिकाकर्ते आले; कारण नाट्य हा अधिक प्रगल्भ व अधिक उच्च कलाप्रकार होता.

शोकान्तिकेनें आपल्या अनुरूप प्रकारांची पूर्णावस्था अजून गांठली कीं नाहीं आणि शोकान्तिकेचें परीक्षण हें स्वरूपनिष्ठ असावें कीं प्रेक्षकनिष्ठसुद्धां असावें, असा एक दुसरा प्रश्न उपस्थित होतो : तें काहीं असलें तरी शोकान्तिका—आणि त्याचप्रमाणें सुखान्तिका—ही प्रथम निव्वळ शीघ्ररचना होती. पहिलीचा उगम डिथिरॅव रचणाऱ्यापासून झाला आणि दुसरीचा उगम आपल्या पुष्कळ शहरांतून अजूनहि रूढ असलेल्या लिंगगीतांपासून झाला; शोकान्तिकेची प्रगति हळूहळू क्रमाक्रमानें होत गेली; दृश्यमान झालेल्या प्रत्येक नवीन घटकाचा विकास केला गेला. पुष्कळ संक्रमणांतून गेल्यानंतर तिला तिचें नैसर्गिक स्वरूप प्राप्त झालें :^{१०} आणि तिथें ती थांबली.

ईस्क्रिलसन^{१०} प्रथम दुसऱ्या नटाची योजना केली. त्यानें वृंदाचें^{११} महत्त्व कमी केलें आणि प्रमुख भूमिका मंत्रादाला दिली. सॉफक्लीझनें

नटांची संख्या तीनपर्यंत वाढविली आणि देखाव्यांच्या चित्रणाची जोड दिली. छोट्या कथानकाऐवजीं अधिक व्यापक कथानकाची योजना व पूर्वीच्या सॅटिरिक^{१२} स्वरूपांतील विरूप शब्दयोजनेऐवजीं शोकान्तिकेच्या भारदस्त पद्धतीचा स्वीकार या गोष्टी वऱ्याच कालावधीनंतर घडून आल्या. ज्याचा उपयोग काव्य सॅटिरिक अवस्थेंत असतांना व तें नृत्याशीं अधिक संबंधित असतांना केला जात असे, त्या ट्रॅकेडक टेट्रॅमीटरबद्दल^{१३} नंतर आंशिक वृत्त वापरण्यांत आलें; एकदां संवादार्थें प्रवेश केल्यावर निसर्गार्थें स्वतःच अनुरूप वृत्त हुडकून काढलें. कारण सर्व वृत्तांमध्ये आंशिक वृत्त हें अधिक बोलभाषिक आहे. संभाषणांतील भाषा दुसऱ्या कोणत्याहि पद्यप्रकारापेक्षां आंशिक रचनेंतच चपखल वसते, यावरून आपणाला ह्याचा प्रत्यय येऊं शकतो; क्वचित् हेक्झॅमीटरमध्येहि वसते, पण तीहि आपण बोलभाषेतील उच्चार सोडले तरच. प्रसंगांच्या अथवा अंकांच्या संख्येंतील वाढ आणि परंपराकथित इतर उपसाधनें ह्यांचें वर्णन यापूर्वीच झालें असें समजलें पाहिजे; कारण त्या सर्वांचें तपशीलवार विवेचन हा निःसंशय एक मोठा उद्योग होईल.

. ५ .

सुखान्तिका ही, आम्हीं सांगितल्याप्रमाणें, खालच्या दर्जाच्या—तथापि वाईट या शब्दाच्या पूर्णार्थानिं नव्हे^१—व्यक्तींची अनुकृति असते. कारण, हास्यास्पदता हा कुरूपतेचाच एक पोटभेद आहे. ती दुःखद किंवा विनाशक नसणाऱ्या एखाद्या दोषांत अगर कुरूपतेंत अंतर्भूत असते.^२ अगदीं उघड दिसणारें उदाहरण असें हास्योत्पादक मुखवटा कुरूप व विकृत असतो; पण त्याच्यामध्ये दुःखाचा अंतर्भाव नसतो.

शोकान्तिका ज्या निरनिराळ्या संक्रमणांतून गेली, तीं संक्रमणे व त्या संक्रमणांचे निर्माते हीं प्रसिद्ध आहेत; परंतु सुखान्तिकेला मात्र इतिहास

नाहीं. कारण प्रथम तिचा गंभीरपणें विचारच केला जात नव्हता. आर्कानने^३ कवीला सुखान्तिकात्मक वृंद पुरविण्यापूर्वी पुष्कळ कालावधि लोटावा लागला; तोंपर्यंत नटवर्ग हा स्वयंस्फूर्त होता. सुखान्तिकाकर्ते असें स्वतंत्र अभिधान ऐकूं येण्यापूर्वीच सुखान्तिकांना एक निश्चित स्वरूप प्राप्त झालें होतें. मुखवट्यांची अगर प्रास्ताविकांची योजना कोणी केली, किंवा नटांची संख्या कोणी वाढविली, हा आणि अशासारखा दुसरा तपशील अज्ञात आहे.^४ कथानकाच्यापुरतें बोलावयाचें तर तें प्रथम सिसिलींतून आलें; पण 'आएंत्रिक' किंवा अधिक्षेपक स्वरूपाचा त्याग करून आपले विषय व कथानकें यांना व्यापकता देणारा क्रेटीझ^५ हाच अथेनियन लेखकांमधील पहिला लेखक होय.

महाकाव्य हें पद्यामध्ये वरच्या दर्जाच्या व्यक्तींची अनुकृति करित असल्यामुळे तेवढ्या बाबतींत महाकाव्य व शोकान्तिका ह्यांत साधर्म्य आहे. त्यांच्यामधील वैधर्म्य असें कीं, महाकाव्यामध्ये फक्त एकाच वृत्ताचा उपयोग करतां येतो व त्याचें स्वरूप निवेदनात्मक असतें. शिवाय विस्ताराच्या बाबतींतहि त्यांच्यांत वैधर्म्य असतें. कारण शोकान्तिका ही शक्य तों सूर्याच्या एका प्रदक्षिणेंत राहण्याचा प्रयत्न करते, किंवा या मर्यादेचा अगदीं अल्पसाच अतिक्रम करते;^६ परंतु महाकाव्यांतील कर्माला कालाची मर्यादा नसते. वैधर्म्याचा हा दुसरा मुद्दा होय. पण प्रथम हेंच स्वातंत्र्य महाकाव्याप्रमाणें शोकान्तिकेंतहि घेतलें जात असे.

त्यांच्या घटकांपैकीं कांहीं दोहोंतहि सामान्य आहेत, तर कांहीं शोकान्तिकेपुरतेच विशिष्ट आहेत. त्यामुळे ज्याला चांगली अगर वाईट शोकान्तिका कोणती हें कळतें त्याला तेंच महाकाव्याविषयींहि समजतें. महाकाव्याचे सर्व घटक शोकान्तिकेंत सांपडूं शकतात, पण शोकान्तिकेचे सर्व घटक महाकाव्यांत सांपडूं शकत नाहींत.^७

. ६ .

हेक्झामीटर वृत्तामध्ये अनुकृति करणारे काव्य, व सुखान्तिका ह्यांच्या-विषयीं आपण नंतर^२ बोलू. पूर्वीच्या विवेचनांतून निष्पन्न होणारी शोकान्तिकेची रूपात्मक व्याख्या जमेला धरून आतां आपण तिच्या-संबंधीं विवेचन करूं.

शोकान्तिका ही गंभीर, स्वयंपूर्ण व विशिष्ट आकारमान असलेल्या कर्माची अनुकृति असते; तिची भाषा प्रत्येक प्रकारच्या कलात्मक अलंकारानें विभूषित असते, आणि त्यांचे निरनिराळे प्रकार नाटकाच्या वेगवेगळ्या विभागांत सांपडतात; ती नाट्यरूप असते, निवेदनात्मक नसते; आणि ती करुणा व भीति ह्यांच्या साहाय्यानें त्या भावनांचें योग्य तें विवेचन घडवून आणते.^३ 'विभूषित भाषा' याचा माझा अर्थ छंद, 'मेळ' आणि गीत जिच्यांत येतात अशी भाषा. 'निरनिराळे प्रकार वेगवेगळ्या विभागांत' याचा माझा अर्थ असा कीं, कांहीं विभाग फक्त पद्याच्या माध्यमांतून व्यक्त होतात, तर दुसरे गीताच्या साहाय्यानें.

आतां ज्या अर्थी शोकान्त अनुकृतीमध्ये नाट्य व ठविणाऱ्या व्यक्तींचा अंतर्भाव होतो, त्या अर्थी अनिवार्यपणेंच पहिल्या प्रथम दृश्य^४ साधनें हें शोकान्तिकेचें एक अंग ठरतें. त्यानंतर गीत आणि शब्दयोजना येतात; कारण तीं अनुकृतीचीं माध्यमे असतात. 'शब्दयोजना' याचा माझा अर्थ शब्दांची वृत्तात्मक रचना; गीताविषयीं बोलावयाचें तर तो असा शब्द आहे कीं त्याचा अर्थ प्रत्येकाला समजतोच.

शिवाय, शोकान्तिका ही कर्माची अनुकृति असते आणि कर्मांमध्ये स्वभाव व विचार ह्या दोन्ही बाबतींत कांहीं विशिष्ट गुण असलेल्या व्यक्ति गृहीत असतात; कारण त्यांच्याच साहाय्यानें आपण कर्मांना विशेषणें लावतो, आणि त्याच विचार व स्वभाव ह्या दोन नैसर्गिक कारणांमुळे

कर्म निर्माण होतात, आणि पुन्हां त्याच कर्मावर सर्व यश किंवा अपयश अवलंबून असते. म्हणून कथानक ही कर्माची अनुकृति होय : कारण इथे कथानकाचा अर्थ मी प्रसंगांची रचना असा करतो. ज्याला अनुलक्षून आपण कर्त्यावर विशिष्ट गुणांचा आरोप करतो त्याला मी स्वभाव म्हणतो. जेव्हां एखादे विधान सिद्ध केले जाते, किंवा असेंहि संभवेले, एखादे सामान्य सत्य मांडले जाते, तेव्हां विचाराची आवश्यकता असते. म्हणून प्रत्येक शोकान्तिकेमध्ये तिची प्रत निश्चित करणारी अशी सहा अंगे आवश्यक असतात : तीं म्हणजे कथानक, स्वभाव, शब्दयोजना, विचार, दृश्य व गीत. त्यांपैकीं दोन अंगे हीं अनुकृतीचीं माध्यमे आहेत, एक अनुकृतीची पद्धति आहे, आणि तीन अनुकृतीचे विषय आहेत. आणि त्यांच्या अंतर्भावाने ही यादी पुरी होते. आपण असे म्हटले तरी चालेल कीं, हे घटक एकजात प्रत्येक कवीने वापरलेले आहेत ; वस्तुस्थिति अशी आहे कीं प्रत्येक नाटकांत दृश्यात्मक घटक असतात आणि त्याचप्रमाणे स्वभाव, कथानक, शब्दयोजना, गीत आणि विचार हेहि असतात.

पण प्रसंगांची रचना सगळ्यांत महत्त्वाची होय. कारण शोकान्तिका ही व्यक्तींची अनुकृति नसून एका कर्माची व जीवनाची अनुकृति असते : आणि जीवन कर्मरूप असते, व शोकान्तिकेचे उद्दिष्ट कर्माची एक पद्धति दाखविणे हे असते, गुण दाखविणे हे नव्हे.^६ आतां स्वभाव हा मनुष्यांचे गुण ठरवतो, पण तीं सुखी असणे अगर त्याविरुद्ध असणे हे त्यांच्या कर्मावरून ठरते. म्हणून नाट्यात्मक कर्मांमागील हेतु स्वभावदर्शन हा नसतो ; स्वभावाचा प्रवेश कर्माचा साहाय्यकारी म्हणूनच होतो. म्हणून प्रसंग आणि कथानक हेच शोकान्तिकेचे साध्य असते ; आणि साध्य हीच सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट होय. शिवाय कर्मांचून शोकान्तिका घडणे शक्य नाही ; स्वभावांचून घडणे शक्य आहे. बहुतेक अर्वाचीन कवींच्या शोकान्तिका स्वभावदर्शनामध्ये अयशस्वी आहेत ; आणि सामान्यपणे कवींच्या बाबतींत हे पुष्कळदां खरे ठरते. चित्रकलेतहि

हेंच दिसते. आणि इयूक्लिडस व पॉलिग्नॉटस यांच्यामध्ये अंतर आहे तें याच बाबतींत. पॉलिग्नॉटस स्वभावचित्रण चांगलें करतो. इयूक्लिडसच्या शैलीमध्ये नैतिक गुणधर्माचा अभाव आहे. शिवाय जरी तुम्ही शब्द-योजना व विचार या बाबतींत घोटीव असलेलीं व स्वभावाचा आविष्कार करणारीं भाषणें यांची एकत्र गुंफण केली, तरी त्यामुळे, या सर्व बाबतींत कितीहि उणेपणा असलेल्या पण कथानक व कलात्मकरीत्या रचलेले प्रसंग असलेल्या नाटकाइतका आवश्यक तो शोकात्म परिणाम तुम्हांला करतां येणार नाही. याशिवाय शोकान्तिकेतील भावनात्मक ओढ निर्माण करणारे अत्यंत प्रभावी घटक—पेरिपेटिया अथवा घटनेची परावृत्ति, आणि अभिज्ञान असलेले प्रवेश—हे कथानकाचेच विभाग असतात. आणखी एक गमक असें कीं, नवथर कलावंत कथानक रचतां येण्यापूर्वीच शब्दयोजनेतील सफाई आणि व्यक्तिचित्रणांतील रेखीवपणा कमावूं शकतात. बहुतेक सर्व सुरुवातीच्या कवींच्या बाबतींत हेंच दिसून येतें.

तेव्हां कथानक हेंच आद्यतत्त्व आणि जणुं काय शोकान्तिकेचा आत्मा होय. स्वभावाचा अनुक्रम दुसरा लागतो. चित्रकलेंतहि अशीच वस्तुस्थिति दिसून येते. अत्यंत सुंदर रंगहि त्यांच्या मांडणींत गोंधळ असल्यास एखाद्या व्यक्तिचित्राच्या खडूने काढलेल्या रेखाकृतीइतका आनंद देऊं शकणार नाहीत. म्हणून शोकान्तिका ही कर्माची, व मुख्यतः कर्माला अनुलक्षूनच कर्त्याची, अनुकृति होय.

विचाराचा अनुक्रम तिसरा आहे—विचार म्हणजे दिलेल्या परिस्थितीमध्ये जें शक्य किंवा उचित असेल, तें बोलण्याची शक्ति. भाषणाच्या बाबतींत हें कार्य राज्यशास्त्राचें व वक्तृत्वशास्त्राचें आहे. आणि म्हणूनच जुने कवि आपल्या पात्रांना नागरिक जीवनांतील भाषा बोलावयाला लावीत; आपल्या काळांतील कवि त्यांना वक्तृत्वशास्त्रज्ञांची

भाषा बोलावयाला लावतात. मनुष्य कोणत्या प्रकारच्या गोष्टी निवडतो व कोणत्या टाळतो, हे दाखविणाऱ्या नैतिक हेतूचा आविष्कार ज्यामुळे होतो तो स्वभाव होय.^० म्हणून जीं भाषणें नैतिक हेतूचा आविष्कार करीत नाहीत, अगर ज्यांमध्ये बोलणारा कोणतीच गोष्ट निवडीत नाही अगर टाळीत नाही, तीं स्वभावनिदर्शक नव्हेत. उलट पक्षीं, ज्या ठिकाणीं एखादी गोष्ट आहे किंवा नाही हे सिद्ध केले जातें अगर एखादें सामान्य सुभाषित मांडले जातें, त्या ठिकाणीं विचार दिसून येतो.

उल्लेखित घटकांपैकीं चौथा घटक शब्दयोजना होय ; प्रथम सांगितल्याप्रमाणें, शब्दयोजना याचा अर्थ मी अर्थाचा शब्दमय आविष्कार असा करतो ; आणि त्याचें मूलतत्त्व हे पद्यांत व गद्यांत सारखेंच असतें.

उरलेल्या घटकांपैकीं गीताला अलंकारांमध्ये प्रमुख स्थान आहे.

दृश्यांना अर्थातच एक स्वतःचें असें भावनात्मक आकर्षण आहे ; परंतु सर्व अंगांमध्ये तें किमान कलात्मक आणि काव्यकलेशीं कमीत कमी संलग्न आहे.^{१०} कारण आमची खात्री आहे कीं, शोकान्तिकेचा प्रभाव प्रयोग व नट यांच्या व्यतिरिक्तहि जाणवतो. शिवाय दृश्यात्मक परिणामांची निर्मिति कवीच्या कलेपेक्षां बहूशीं नेपथ्यविशारदाच्या कलेवरच अवलंबून असते.

. ७ .

हीं तत्त्वे प्रस्थापित केल्यानंतर आतां आपण कथानकाच्या योग्य रचनेसंबंधीं विवेचन करूं ; कारण हीच शोकान्तिकेतील आवड आणि अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट होय.

आतां आपल्या व्याख्येप्रमाणें शोकान्तिका ही एका स्वयंपूर्ण, संबंध, व विशिष्ट आकारमान असलेल्या कर्माची अनुकृति असते ; कारण विशेष असें आकारमान नसलेला संबंध असू शकतो. संबंध वस्तु ती कीं जिला

आदि, मध्य आणि अंत आहे. जो स्वतः कोणत्याहि गोष्टीपासून कार्य-कारणसंबंधानें घडून येत नाही, पण ज्याच्यानंतर नैसर्गिकपणें एखादी गोष्ट असते अगर घडून येते, तो आदि होय. उलट पक्षीं, जो स्वतः निसर्गतः दुसऱ्या एखाद्या गोष्टीमागून अपरिहार्यपणें किंवा नियमपूर्वक येतो, पण ज्याच्यानंतर मात्र कांहींच येत नाही, तो अंत होय. जो कशाच्या तरी मागून येतो व ज्याच्यामागून कांहीं तरी येत असतें, तो मध्य होय. म्हणून चांगली रचना असलेल्या कथानकाची सुरुवात किंवा शेवट यदृच्छेनें न होतां ह्या तत्वांना अनुसरून असली पाहिजे.^३

शिवाय सुंदर वस्तूमध्ये—मग तो एखादा जिवंत प्राणी असो, अगर विभागांनीं बनलेली एखादी सबंध वस्तु असो—फक्त विभागांची सुसंगत रचना असून भागत नाही, तर एक विशिष्ट आकारमान असावें लागतें; कारण सौंदर्य हें आकारमान व सुसंगति ह्यांच्यावर अवलंबून असतें.^३ म्हणून अत्यंत लहान चित्र हें सुंदर असूं शकत नाही; बहुतांशीं असंवेद्य अशा क्षणार्धामध्ये ती वस्तु पाहिली गेल्यामुळे तिचें दर्शन अस्पष्ट होतें. त्याचप्रमाणें अवाढव्य आकाराचें चित्रहि सुंदर असूं शकत नाही; कारण डोळ्याला तें सर्व एकदम ग्रहण करतां न आल्यामुळे त्यांतील एकात्मता व सबंधपणाची जाणीव प्रेक्षकाला होऊं शकत नाही; उदाहरणार्थ, एखाद्याची लांबी हजार मैल असल्यास.^४ म्हणून ज्याप्रमाणें सजीव वस्तु व प्राणी ह्यांच्या बाबतींत एका विशिष्ट आकारमानाची आवश्यकता असते आणि तें आकारमान एका दृष्टिक्षेपांत सहज सामावणारें असावें लागतें, त्याप्रमाणें कथानकाच्या बाबतींतहि एका विशिष्ट लांबीची आवश्यकता असते आणि ती लांबी स्मरणशक्तीला सहज आकलन करतां येण्यासारखी असावी लागते. नाट्यस्पर्धा व इंद्रियगोचर प्रयोग ह्यांच्या संदर्भातील लांबीची मर्यादा हा कलेच्या तात्त्विक विचाराचा भाग नव्हे. कारण जर शंभर शोकान्तिकांची स्पर्धा एकाच ठिकाणीं व्हावी असा नियम असता, तर प्रत्येक प्रयोग हा घटिकापात्रानें मर्यादित

केला गेला असता,—आणि पूर्वीं असें करीत असत, असें आपणाला सांगण्यांतहि येतें.^५ पण खुद्द नाटकाच्या मूलस्वभावानें ठरविलेली मर्यादा ही अशी. जर संबंध सुस्पष्ट असेल तर नाटक जितकें अधिक मोठें तितकें तें त्याच्या आकारमानामुळें अधिक सुंदर. आणि ह्या गोष्टीची स्थूल व्याख्या करावयाची झाल्यास आपणांस असें म्हणतां येईल कीं, ज्या आवांक्र्यांत प्रसंगमालेमध्ये संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या नियमाप्रमाणें दुःस्थितीपासून सुस्थितीपर्यंतचा^६ किंवा सुस्थितीपासून दुःस्थितीपर्यंतचा बदल सामावूं शकतो तें योग्य आकारमान होय.^७

. ८ .

कथानकाची एकात्मता ही, कांहीं लोक समजतात त्याप्रमाणें नायकाच्या एकत्वावर अवलंबून नसते.^१ कारण एकाच माणसाच्या आयुष्यांतील प्रसंगांत इतकी अनंत विविधता असते कीं, ते एकात्म बनवणें शक्य नसतें; आणि त्याचप्रमाणें एकाच माणसाचीं अशीं पुष्कळ कृत्यें असतात कीं, त्यांतून आपणाला एक कर्म निर्माण करणें शक्य नसतें. म्हणून एखादें हेरकिलिअड^२, एखादें थीसिअड^३ अगर अशाच प्रकारचीं दुसरीं काव्यें रचणाऱ्या सर्व कवींनीं चूक केली असेंच वाटूं लागतें. त्यांची अशी कल्पना असते कीं, हेरक्लीझ हा माणूस एक असल्यानें त्याच्या कथेंतहि एकात्मता असलीच पाहिजे. पण इतर सर्व वावर्तींत कमालीची गुणवत्ता असलेल्या होमरनें ह्याहि वावर्तींत—कसत्रामुळें म्हणा किंवा नैसर्गिक प्रतिभेमुळें म्हणा^४—सत्य अचूक हेरलेलें दिसतें. ऑडिसीची^५ रचना करतांना त्यानें ऑडिस्यूसच्या सर्वच साहसांचा—ज्यामध्ये अपरिहार्य किंवा संभाव्य संबंध नाही अशा पार्नससवर त्याला झालेली जखम किंवा सैन्याची जमवाजमव होतांना त्यानें पांघरलेलें वेड ह्या प्रसंगांचा—अंतर्भाव केलेला नाही. परंतु आ ही म्हणतो त्या अर्थानें एकात्मता असलेल्या कर्माला केंद्रस्थानीं कल्पूनच त्यानें

ऑडिसी आणि त्याचप्रमाणें इलियड ह्यांची रचना केलेली आहे. म्हणून ज्याप्रमाणें इतर अनुकृतिशील कलांमध्ये अनुकृतीच्या विषयांत एकात्मता असेल तेव्हांच अनुकृतींत एकात्मता असते, त्याप्रमाणें कथानक ही कर्माची अनुकृति असल्यामुळें त्यांतहि एकाच आणि तीहि सबंध कर्माची अनुकृति असली पाहिजे; आणि विभागांचें रचनात्मक ऐक्य असें असलें पाहिजे कीं, त्यांच्यापैकीं कोणत्याहि विभागाचें स्थान बदललें किंवा तो काढून टाकला तर सबंध रचनाच विस्फळित व विचलित व्हावी. कारण ज्या गोष्टीचें अस्तित्व किंवा अभाव कोणताच दृश्य बदल घडवीत नाही, ती गोष्ट त्या सबंध वस्तूचा मूलघटक असूं शकत नाही.^६

. ९ .

शिवाय, आतांपर्यंत जें सांगितलें त्यावरून हें उघड आहे कीं, कवीचें कार्य जें घडलें आहे तें सांगणें हें नव्हे तर जें घडूं शकेल—संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या नियमाप्रमाणें जें शक्य आहे—तें सांगणें हें आहे.^१ कवि आणि इतिहासकार ह्यांच्यामध्ये भिन्नता आहे ती पद्यामध्ये अगर गद्यामध्ये लिहिण्यामुळें नव्हे. हेरॉडोटसचा^२ ग्रंथ हा पद्यांत लिहितां येईल आणि तरीहि तो जितका छंदोबद्ध नसतांना तितकाच छंदोबद्ध झाल्यावरहि इतिहासाचा एक प्रकार ठरेल. खरा भेद हा आहे कीं, एक जें घडलें तें सांगतो, तर दुसरा जें घडणें संभाव्य आहे तें सांगतो. म्हणून काव्य ही गोष्ट इतिहासापेक्षां अधिक तत्त्वज्ञानात्मक व अधिक उच्च आहे; कारण काव्याची प्रवृत्ति विश्वात्मकाचा आविष्कार करण्याकडे तर इतिहासाची प्रवृत्ति विवक्षिताचा आविष्कार करण्याकडे असते.^३ एका विशिष्ट प्रकारचा मनुष्य अमुक एका प्रसंगीं संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या नियमाप्रमाणें जें वोलेल किंवा करील त्याला मी विश्वात्मक समजतां. आणि व्यक्तींना नांवें देतांना काव्याची दृष्टि ह्या विश्वात्मकतेकडेच असते.^४ अॅलिसब्राय-डीझनें जें केलें अगर भोगलें तें विवक्षिताचें उदाहरण होय. सुखान्तिके-

मध्ये हैं अगदीं उघड दिसते. कारण इथें कवि प्रथम संभाव्य वाटेल अशा पद्धतीनें कथानक रचतो आणि नंतर स्वभावदर्शक नांवे घालतो ; विशिष्ट व्यक्तीविषयीं लिखाण करणाऱ्या अधिक्षेपिकाकर्त्यांच्या पद्धतीपेक्षां ही पद्धति भिन्न आहे. परंतु शोकान्तिकाकर्ते मात्र अजूनहि खरीं नांवेच योजतात ; कारण जें शक्य असतें तें विश्वसनीय वाटतें : जें घडलेलें नाहीं तें होणें शक्य आहे अशी आपल्याला एकदम खात्री वाटत नाहीं : पण जें घडलेलें आहे तें उघडउघडच शक्य वाटतें : नाहीं तर तें घडलेंच नसतें.” तरीसुद्धां अशा कांहीं शोकान्तिका आहेत कीं, ज्यांमध्ये फक्त एकदोन सुप्रसिद्ध नांवे असून बाकीचीं काल्पनिक आहेत. दुसऱ्या कांहींमध्ये एकहि सुप्रसिद्ध नांव नाहीं. उदाहरणार्थ, अँगथॉनच्या^६ अँथिअसमध्ये प्रसंग आणि नांवे हीं सारखींच काल्पनिक आहेत, आणि तरीसुद्धां आनंदामध्ये उणेपणा विलकुल येत नाहीं. म्हणून कांहींहि झालें तरी आपण परंपरागत व शोकान्तिकेचे नेहमींचे विषय असलेल्या आख्यायिकांना चिकटून राहावयाचेंच असें होतां नये. खरें म्हणजे तसा प्रयत्न करणे हास्यास्पद ठरेल ; कारण प्रसिद्ध असलेले विषयसुद्धां फक्त कांहींना माहिती असतात, आणि तरीसुद्धां ते सर्वांना आनंद देतात. यावरून असें स्पष्ट दिसतें कीं, कवि अथवा रचणारा हा पद्य रचणारा असण्यापेक्षां कथानक रचणारा असला पाहिजे : कारण अनुकृति करतो म्हणून तो कवि असतो आणि तो ज्यांची अनुकृति करतो तीं कर्मे असतात. आणि जरी त्यानें यदृच्छया ऐतिहासिक विषय निवडला, तरीसुद्धां तो कवीच राहतो ; कारण प्रत्यक्ष घडलेले कांहीं प्रसंग संभाव्यतेच्या व शक्यतेच्या नियमाशीं सुसंगत कां असूं नयेत, ह्याला कांहींच कारण नाहीं ; आणि त्यांच्यांतील ह्या विशिष्ट गुणामुळे तो त्यांचा कवि अथवा रचणारा ठरतो.

सर्व कथानकांत आणि कर्मांत प्रसंगात्मक असलेलीं हीं अत्यंत निकृष्ट. ज्या कथानकांतील प्रसंगात्मिका अथवा अंक हे संभाव्य किंवा अपरिहार्य संगतीशिवाय एकामागून एक येत जातात त्याला मी ‘प्रसंगात्मक’ म्हणतो.”

निकृष्ट कवि अशा लिखाणांची निर्मिति स्वतःतील दोषामुळे करतात ; चांगले कवि नटांना खूप करण्यासाठी करतात ; कारण स्पर्धेकरितां प्रयोग लिहित असल्यामुळे ते कथानकाला त्याच्या मर्यादेपेक्षा जास्त ताणतात आणि पुष्कळां नैसर्गिक ओघ तोडणें त्यांना भाग पडतें.^६

आणखी असें कीं शोकान्तिका ही नुसत्या स्वयंपूर्ण कर्माची अनुकृति असते असें नव्हे, तर ती भीति व करुणा उत्स्फूर्त करणाऱ्या घटनांची अनुकृति असते. आपणांपुढें ह्या घटना अनपेक्षितपणें प्रगट झाल्या म्हणजे असल्या परिणामाची निर्मिति उत्कृष्टपणें होते ; आणि त्याच वेळीं ह्या घटना कारण आणि कार्य अशा अनुक्रमानें घडल्या, तर हा परिणाम अधिक तीव्र होतो. शोकात्म विस्मय अशा वेळीं जितका प्रचंड वाटेल, तितका तो त्या घटना स्वतंत्रपणें किंवा आकस्मिकपणें घडल्या तर वाटणार नाही. कारण योजनेची ऐट असणारे योगायोगसुद्धां अत्यंत परिणामकारक असतात. आर्गोसमधील मिटिसचा पुतळा हा एका उत्सवप्रसंगीं प्रेक्षक म्हणून उपस्थित असलेल्या मिटिसच्या मारेकऱ्यावर पडला व त्यानें त्याला ठार केलें, हें उदाहरण आपल्याला घेतां येईल. असल्या घटना या निव्वळ काकतालीय नसाव्या, असा भास होतो. म्हणून ह्या तत्त्वाप्रमाणें रचलेलीं कथानकें हीं अपरिहार्यपणें सर्वोत्कृष्ट होत.

. १० .

कथानकें साधीं असतात किंवा संमिश्र^१ असतात ; कारण प्रत्यक्ष जीवनांतील ज्या कर्माची अनुकृति कथानकांत केलेली असते, त्या कर्मांमध्येहि असली भिन्नता उघडपणें दिसून येते. जेव्हां घटनेची परावृत्ति^२ आणि अभिज्ञान^३ ह्यांच्याशिवाय स्थित्यंतर घडून येतें, तेव्हां बरील अर्थानें एक व अखंड असलेल्या कर्माला मी साधें कर्म म्हणतां.

ज्या कर्मांमध्ये ह्या स्थित्यंतराशीं परावृत्ति किंवा अभिज्ञान किंवा हीं दोन्ही निगडित असतात तीं संमिश्र कर्मे होत. ह्या दोन्ही गोष्टी

कथानकाच्या अंतर्गत रचनेतूनच उद्भवल्या पाहिजेत ; म्हणजे असें कीं, जें मागाहून घडतें तें पूर्वीं घडलेल्या घटनांचा अपरिहार्य किंवा संभाव्य परिणाम असला पाहिजे. कोणतीहि विशिष्ट घटना कार्यकारणभावानें घडते, कीं कालानुक्रमानें घडते, यामुळेच सगळा फरक पडत असतो.^४

. ११ .

ज्या स्थित्यंतरामुळे संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या नियमानुसार कर्माला विरुद्ध दिशेकडे कलाटणी मिळते, त्या स्थित्यंतराला घटनेची परावृत्ति म्हणतात. उदाहरणार्थ, ईडिपस^१ ह्या नाटकामध्ये ईडिपसला उत्साहित करण्यासाठीं व आपल्या आईविषयींच्या आशंकेपासून त्याला मुक्त करण्यासाठीं दूत प्रवेश करतो, पण ईडिपस कोण आहे हें उघड करून^२ नेमका विरुद्ध परिणाम घडवून आणतो. त्याचप्रमाणें लिन्सिअस^३ ह्या नाटकामध्ये लिन्सिअसला स्वतःच्या मृत्यूकडे नेलें जात असतें आणि डॅनेअस हा त्याला मारण्याच्या हेतूनें त्याच्याबरोबर जातो. पण पूर्वीं घडलेल्या प्रसंगांचा परिणाम असा होतो कीं, डॅनेअस हा मारला जातो आणि लिन्सिअसचें रक्षण होतें.

अभिज्ञान म्हणजे, त्या शब्दानें सूचित केल्याप्रमाणें, अज्ञानापासून ज्ञानाकडे नेणारें आणि कवीनें चांगल्या किंवा वाईट भवितव्यासाठीं निश्चित केलेल्या व्यक्तीमध्ये प्रेम किंवा द्वेष निर्माण करणारें स्थित्यंतर होय. अभिज्ञानाचा सर्वोत्कृष्ट प्रकार हा, ईडिपसमध्ये आहे त्याप्रमाणें, घटनेच्या परावृत्तीशीं सहभाव राखणारा असतो. अर्थात् दुसरेहि प्रकार असतातच. अत्यंत सामान्य दर्जाच्या निर्जीव वस्तूसुद्धां एका अर्थानें अभिज्ञानाच्या वस्तू ठरणें शक्य आहे.^५ शिवाय एखाद्या व्यक्तीनें एखादी गोष्ट केलेली आहे किंवा नाही हेंहि आपणाला ओळखतां येईल अगर उमगूं शकेल. पण कथानकाशीं व कर्माशीं अत्यंत संलग्न असलेलें अभिज्ञान म्हणजे, आम्हीं सांगितल्याप्रमाणें, व्यक्तीचें अभिज्ञान होय. हें

अभिज्ञान परावृत्तीशीं संयोगित झाल्यावर करुणा किंवा भीति निर्माण करू शकेल; आणि आपल्या व्याख्येप्रमाणें तर शोकान्तिका ही असले परिणाम निर्माण करणाऱ्या कर्मांचेंच दर्शन घडवीत असते. शिवाय सुस्थितीचे किंवा दुःस्थितीचे प्रसंग अशाच घटनांवर अवलंबून असतात. तेव्हां अभिज्ञान हें व्यक्तींच्यामध्ये व्हावयाचें असल्यामुळे असें घडू शकेल कीं, फक्त एक व्यक्ति दुसऱ्याकडून ओळखली जाते—व त्या वेळीं दुसरी ही अगोदरच परिचित असते—किंवा असेंहि आवश्यक असें शकेल कीं, अभिज्ञान हें उभयपक्षां झालें पाहिजे. पत्र पाठविल्यामुळे इफिजिनायाची ओळख ऑरेस्टीझला पटलेली असते; पण ऑरेस्टीझची ओळख इफिजिनायाला करून देण्यासाठीं अभिज्ञानाच्या आणखी एका क्रियेची जरूरी भासते.

घटनेची परावृत्ति आणि अभिज्ञान हीं कथानकाचीं दोन अंगें त्रिस्मयावर आधारलेलीं असतात. दुःखभोगाचा प्रसंग हें तिसरें अंग होय. रंगभूमीवरील मृत्यु, शारीरिक यातना, जखमा आणि तत्सम इतर विनाशक व दुःखद क्रिया म्हणजे दुःखभोगाचा प्रसंग होय.

. १२ .

[^१ जीं अंगें शोकान्तिकेच्या सवंधाचे घटक म्हणून समजलीं पाहिजेत त्यांचा निर्देश ह्यापूर्वीच झालेला आहे. आतां आम्ही संख्यात्मक विभागाकडे वळतो, म्हणजे—ज्या निरनिराळ्या भागांत शोकान्तिक विभागलेली असते अशा—प्रारंभक, प्रसंगात्मिका, निर्गमन व वृंदगीत ह्या विभागांकडे;^२ ह्यांपैकीं शेवटच्याचे प्रवेशगीत व स्थानगीत असे भेद करतां येतात. हे विभाग सर्व नाटकांना सामान्य असतात. रंगभूमीवरील नटांचीं गीतें आणि शोकगीत हीं कांहीं नाटकांपुरतीं विशिष्ट असतात.

प्रारंभक^३ म्हणजे प्रवेशगीतापूर्वीं येणारा शोकान्तिकेचा सगळा भाग गात्मिका^४ म्हणजे दोन संपूर्ण वृंदगीतांमध्ये असणारा शोकान्तिकेचा प्रसं

सगळा भाग. निर्गमन^४ म्हणजे ज्याच्यामागून वृंदगीत येत नाही असा शोकान्तिकेचा सगळा भाग. वृंदात्मक भागामधील पहिल्या अविभक्त वृंदगीताला प्रवेशगीत म्हणतात; अॅनपीस्ट किंवा ट्रोकेइक टेट्रामीटर हीं वृत्ते नसलेल्या वृंदगीताला स्थानगीत^५ म्हणतात; शोकगीत^६ हे वृंद आणि नट ह्यांचा संयुक्त विलाप होय. जीं अंगें शोकान्तिकेच्या सवंधाचे घटक म्हणून समजलीं पाहिजेत त्यांचा निर्देश ह्यापूर्वीच झालेला आहे ज्या निरनिराळ्या भागांत ती विभागली जाते ते संख्यात्मक भाग येथें सांगितले आहेत.]

. १३ .

यापूर्वी जें सांगितलें त्याला पूरक म्हणून कथानकाची रचना करतांना कवीनें कोणत्या गोष्टींना लक्ष्य मानावें, कोणत्या गोष्टी टाळाव्या, आणि कोणत्या साधनांनीं शोकान्तिकेचा विशिष्ट परिणाम निर्माण होऊं शकेल ह्याचा विचार करण्याकडे आपणाला वळलें पाहिजे.

आपण पाहिलें कीं, आदर्श शोकान्तिकेची रचना साधी नसून संमिश्र असावी. शिवाय तिनें अशा कर्माची अनुकृति करावी कीं, ज्यामुळें करुणा व भीति ह्यांचा प्रक्षोभ होईल; कारण शोकात्म अनुकृतीचें व्यवच्छेदक लक्षण हेंच असतें. यावरून असा सरळ निष्कर्ष निघतो कीं, पहिली गोष्ट म्हणजे, नाटकांत दाखवलेलें अवस्थांतर हें एखादा सद्गुणी मनुष्य वैभवांतून विपत्तीकडे गेल्याचें दृश्य नसावें. कारण त्यामुळें करुणा किंवा भीति ह्यांपैकीं कशाचाच क्षोभ होत नाही. तें फक्त आपणाला धक्का देतें. किंवा तें अवस्थांतर दुर्गुणी माणसाचें विपत्तींतून वैभवाकडे झालेलें संक्रमण नसावें. कारण शोकान्तिकेच्या आंतरिक प्रेरणेशीं ह्याहून अधिक विसंवादी असें दुसरें कांहींच असूं शकणार नाही; यामध्यें एकहि शोकात्म गुणधर्म नाही; त्यानें नैतिक दृष्टीचें समाधान होत नाही अगर करुणा किंवा भीति यांनाहि आवाहन होत नाही. त्याचप्रमाणें अडिल खलपुरुषाचें

अवःपतन दाखविणेंहि योग्य नाहीं. या जातीच्या कथानकानें नैतिक दृष्टीचें समाधान निःसंशय होईल, पण त्यामुळें करुणा किंवा भीति उत्स्फूर्त होणार नाहींत; कारण अयोग्य अशा विपत्तीमुळें करुणा निर्माण होते, आणि आपल्यासारख्या अशा माणसाच्या विपत्तीमुळें भीति निर्माण होते.^१ म्हणून असला प्रसंग हा कारुण्यपूर्ण होणार नाहीं किंवा भयानकहि होणार नाहीं. मग या दोन टोकांमधील स्वभावांतील व्यक्ति उरते—जी उत्कटत्वानें चांगली व न्यायी नसते, आणि तरीसुद्धां जिच्यावरील विपत्ति दुर्गुणामुळें किंवा दुराचरणामुळें न ओढवतां एखाद्या प्रमादामुळें^२ अथवा स्वलनशीलतेमुळें ओढवते. तो अत्यंत प्रसिद्ध आणि वैभवसंपन्न असला पाहिजे—ईडिपस, थायेस्टीझ^३, किंवा असल्या घराण्यांतील अन्य ख्यातनाम माणसासारखी एखादी व्यक्ति.

म्हणून चांगल्या प्रकारें रचलेलें कथानक हें परिणामाच्या दृष्टीनें एकेरी असावें; कांहीं मानतात त्याप्रमाणें दुहेरी^४ असूं नये. अवस्थांतर असावें तें वाईटांतून चांगल्याकडे नव्हे, तर उलट, चांगल्याकडून वाईटाकडे. हें घडून यावें तें दुर्गुणाचा परिपाक म्हणून नव्हे : तर आम्ही वर्णन केलेल्या अगर त्याहून चांगल्या पण वाईट नाहीं अशा व्यक्तीच्या एखाद्या महान प्रमादामुळें अथवा स्वलनशीलतेमुळें. रंगभूमीची परंपरा आमच्याच मताचा पाठपुरावा करते. प्रारंभीं, हातीं लागेल त्या कोणत्याहि आख्यायिकेचें निवेदन कवि करीत असत. सध्यां सर्वोत्कृष्ट शोकान्तिका ह्या कांहीं थोड्या घराण्यांच्या कथेवर—अॅल्कमीऑन^५, ईडिपस, ऑरेस्टीझ, मेलिएगर^६, थायेस्टीस, टेलिफस^७ यांच्या आणि ज्यांनीं कांहीं भयंकर केलें किंवा भोगलें अशा इतरांच्या स्थितीवर—आधारलेल्या असतात. तेव्हां शोकान्तिका ही कलेच्या नियमाप्रमाणें निर्दोष ठरण्यासाठीं तिची रचना अशा प्रकारची असली पाहिजे. म्हणून युरिपिडीझ^८ हा ह्या तत्वाचा अवलंब स्वतःच्या नाटकांत करतो व त्यापैकीं वरींच शोकपर्यवसायी होतात एवढ्याकरतांच जे त्याला दोष देतात ते चूक करतात. आम्ही

सांगितल्याप्रमाणें तोच योग्य शेवट होय. याचा उत्कृष्ट पुरावा म्हणजे असलीं नाटके, तीं व्यवस्थित केल्यास, रंगभूमीवर आणि नाट्यस्पर्धेमध्ये परिणामाच्या दृष्टीनें अत्यंत शोकात्म ठरतात; आणि युरिपिडीझ हा, त्याची आपल्या विषयाची एकंदर हाताळणी सदोप असूनहि, सर्व कवीं-मध्ये अत्यंत शोकात्म वाटतो.

काहीं लोक ज्याला प्रथम स्थान देतात, तो शोकान्तिकेचा प्रकार दुसऱ्या श्रेणीत येतो. ऑडिसीप्रमाणें त्याच्यांत दुहेरी कथासूत्र असतें; आणि त्याचप्रमाणें चांगल्याकरतां आणि वाईटाकरतां परस्परविरुद्ध निर्वहणें असतात. प्रेक्षकांच्या कमकुवतपणामुळे तो प्रकार सर्वोत्तम समजला जातो; कारण कवीला त्याच्या लिखाणांत प्रेक्षकांच्या इच्छेकडून मार्गदर्शन होत असतें. तथापि त्यापासून मिळणारा आनंद हा खरा शोकात्म आनंद नव्हे. त्याचें औचित्य सुखान्तिकेमध्येच—तिथें ऑरेस्टीझ व ईजिप्थस^१ यांच्यासारखे कडूर वैरी सरतेशेवटीं मित्र बनून रंगभूमीवरून निवून जातात, आणि कोणी मारीत नाहीं किंवा मारला जात नाहीं.

. १४ .

भीति व करुणा दृश्यात्मक साधनांनींहि निर्माण होऊं शकतील; पण तीं त्या लिखाणाच्या अंतर्गत रचनेचाहि परिपाक असूं शकतात, आणि ही पद्धति अधिक चांगली असून श्रेष्ठ कवीला शोभणारी आहे. कारण कथानकाची रचना अशी असली पाहिजे कीं, डोक्याच्या मदतीशिवायसुद्धां कथा ऐकणारा मनुष्य घडणाऱ्या गोष्टीमुळे भीतीनें थरारेल आणि दयेनें विरघळून जाईल.^१ ईडिपसची कथा ऐकून आपणावर असाच परिणाम व्हावयास पाहिजे. पण हा परिणाम नुसत्या दृश्यांनीं घडवून आणणें ही पद्धति कमी कलात्मक आणि बाह्य साधनांवर अवलंबून राहणारी आहे. भयानकाच्या जाणिवेऐवजीं फक्त राक्षसी गोष्टींची जाणीव निर्माण करण्यासाठीं जे दृश्यात्मक साधनांची योजना करतात, ते शोकान्तिकेच्या

उद्दिष्टाशींच अपरिचित असतात;^२ कारण आपण शोकान्तिकेपासून कोणत्याहि किंवा प्रत्येक प्रकारच्या आनंदाची अपेक्षा न करतां तिला अनुरूप असेल त्याचीच केली पाहिजे.^३ आणि कवीनें द्वावयाचा आनंद हा करुणा व भीति यांच्यापासून अनुकृतिद्वारे^४ प्राप्त होत असल्यानें याच गुणाचा ठसा प्रसंगावर उमटविला पाहिजे हें उघड आहे.

आतां आपण भयानक किंवा करुणात्मक वाटणाऱ्या अवस्था कोणत्या हें निश्चित करूं.

हा परिणाम साधणारीं कृत्ये^५, जे स्नेही आहेत, शत्रु आहेत, किंवा परस्परांविषयीं तटस्थ आहेत, अशा लोकांमध्येच घडलीं पाहिजेत. दुःख हें स्वभावतःच करुणेला आवाहन करणारें आहे ही गोष्ट वगळल्यास, एखाद्या शत्रूनें शत्रूला मारलें तर त्या कृतींत अगर हेतूंत करुणेला आवाहन करणारें दुसरें काहींच नाहीं. तटस्थ लोकांच्या बाबतींतहि हीच गोष्ट. पण परस्परांना निकट किंवा प्रिय अशा व्यक्तींमध्ये जेव्हां शोकात्म प्रसंग घडून येतो—उदाहरणार्थ, जेव्हां भाऊ भावाला, मुलगा बापाला, आई मुलाला किंवा मुलगा आईला मारतो अगर मारण्याचा विचार करतो, किंवा याच जातीचें दुसरें एखादें कृत्य केलें जातें—तेव्हां त्या घटनाच कवीनें शोधावयाच्या असतात. अर्थात् त्यानें परंपरामान्य आख्यायिकेचा आराखडा नष्ट करूं नये—उदाहरणार्थ, क्लाय्टेम्नेस्ट्राला अॅरेस्टीझनें मारलें आणि एरिफायलीला अॅल्कमीआननें ठार केलें ही गोष्ट—पण त्यानें स्वतःची कल्पकता दाखविली पाहिजे आणि परंपराप्राप्त साहित्य कसवानें हाताळलें पाहिजे. कसवानें हाताळणें म्हणजे काय याचा अर्थ आपण अधिक स्पष्ट करूं या.

तें कृत्य, जुन्या कवींच्या पद्धतीप्रमाणें, जाणीवपूर्वक आणि व्यक्तींना ओळखून केलेलें असूं शकेल. युरिपिडीझ मिडिआकडून तिच्या मुलांचा वध करवितो तो असाच.^६ अगर भयानक कृत्य केलेलें असेल, पण तें अजाणनां केलेलें असूं शकेल, आणि नात्याच्या किंवा मैत्रीच्या

संबंधाचा शोध मागाहून लागलेला असेल. सॉफक्लीझचें ईडिपस हें याचें एक उदाहरण आहे. अर्थात् इथें तो प्रसंग खऱ्या नाटकाच्या वाहेर आहे; पण जिथें त्याचा अंतर्भाव नाटकाच्या कथानकांत होतो असेहि प्रकार आहेत: अॅस्टिडॅमसचें अॅलक्मीऑन हें नाटक किंवा जखमी ऑडिस्यूस या नाटकामधील टिलेगॉनस^{१०} यांचा निर्देश करतां येईल. यानंतर एक तिसरा प्रकार आहे—व्यक्तींना ओळखून कृति करण्याच्या वेतांत असणें आणि नंतर कृति न करणें. चौथा प्रकार असा^{११}: जेव्हां एखादा मनुष्य अज्ञानामुळें अत्यंत हानिकारक कृत्य करण्याच्या विचारांत असतो आणि तें करण्यापूर्वीच त्याला ओळख पटते. शक्य असलेले प्रकार हे एवढेच आहेत. कारण कृत्य केलेलें तरी असलें पाहिजे किंवा न केलेलें तरी असलें पाहिजे,—आणि तेंहि जाणीवपूर्वक किंवा अजाणतां. पण व्यक्तींना ओळखून कृति करण्याच्या विचारांत असणें आणि नंतर ती न करणें हा प्रकार ह्या सर्व प्रकारांत अत्यंत निकृष्ट. हा प्रकार शोकात्म न होतां धक्का देणारा असतो; कारण त्यामुळें कोणताच असा अनर्थ घडत नाही. म्हणून काव्यामध्ये तो कधींच सांपडत नाही किंवा अगदीं क्वचितच सांपडतो. तथापि अॅटिगनीमध्ये^{१२} त्याचें एक उदाहरण आहे; तिथें हेमॉन हा क्रीऑनला ठार मारण्याची धमकी देतो. तें कृत्य घडवून आणणें ही त्याहून अधिक चांगली पद्धति. तें अजाणतां केलें जाणें आणि स्फोट मागाहून होणें ही पद्धति त्याहूनहि चांगली. मग त्यामध्ये आपणाला धक्का देणारें कांहींच नसतें, आणि स्फोटामुळें विस्मयकारक परिणाम निर्माण होतो. शेवटचा हा सर्वोत्कृष्ट प्रकार होय; ह्या प्रकारानुसार क्रेसफॉटीझ^{१३} या नाटकामधील मेरोपि आपल्या पुत्राचा वध करण्याच्या विचारांत असते, पण त्याची ओळख पटल्यामुळें त्याला जिवंत ठेवते. त्याचप्रमाणें इफिजिनाया या नाटकामध्ये बहिणीला भावाची ओळख अगदीं आयत्या वेळीं पटते. तसेंच हेली^{१४} या नाटकामध्ये मुलाला आईची ओळख

तो तिचा त्याग करणार इतक्यांत पटते. तेव्हां पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें कांहीं थोडीं घराणींच शोकान्तिकेचे विषय पुरवितात, याचें कारण हेंच. विषयांच्या शोधांत असलेल्या कवींना आपल्या कथानकावर शोकात्म गुण ठसविण्याकडे प्रवृत्त केलें तें त्यांच्या कसबानें नव्हे तर निव्वळ यदृच्छेनें. म्हणून ज्यांच्या इतिहासांत असले प्रक्षोभक प्रसंग आहेत अशा घराण्यांचा आश्रय घेणें त्यांना भाग पडलें.

प्रसंगांची रचना व योग्य प्रकारचें कथानक ह्यांच्याविषयीं आतां पुरेंसें सांगण्यांत आलेलें आहे.

. १५ .

स्वभावाच्या^१ बाबतींत चार लक्ष्यें असतात. पहिलें आणि सर्वांत महत्त्वाचें म्हणजे तो चांगला^२ असला पाहिजे. आतां कोणत्याहि प्रकारच्या नैतिक हेतूचा आविष्कार करणारें भाषण किंवा कृति ही स्वभावनिदर्शक ठरूं शकेल. जर हेतु चांगला असेल तर स्वभावहि चांगला ठरेल; हा नियम प्रत्येक वर्गाच्या बाबतींत सापेक्ष आहे. एखादी स्त्रीसुद्धां चांगली असूं शकेल आणि त्याचप्रमाणें एखादा गुलामहि;^३ जरी असें म्हणतां येईल कीं स्त्री ही खालच्या दर्जाची व्यक्ति आहे आणि गुलाम हा अगदींच हीन आहे. दुसरें लक्ष्य औचित्य^४ हें होय. मर्दानी शौर्य असा एक प्रकार असतो; पण स्त्रियांमध्ये हें शौर्य किंवा वेदूट दुपारी हीं औचित्यपूर्ण नसतात. तिसरें, स्वभाव हा जीवनसदृश असला पाहिजे.^५ यथे वर्णिलेला चांगलेपणा किंवा औचित्य याहून ही गोष्ट भिन्न आहे. चौथा मुद्दा सुसंबद्धता हा होय. कारण ज्याच्यावरून एखादा प्रकार सुचला तो अनुकृतीचा विषय असंबद्ध असला तरीसुद्धां तो सुसंबद्धपणें असंबद्ध असला पाहिजे.^६ स्वभावाच्या प्रयोजनशून्य अधःपतनाचें एक उदाहरण आपणाला ऑरेस्टीझ या नाटकामधील मेनिलेअसमध्ये^७ सांपडतें. असभ्य आणि औचित्यहीन स्वभावाचें उदाहरण स्क्रिअर^८ या नाटकामधील

ऑडिस्यूसचा विलाप आणि मेनॉलिपीचें^{१०} भाषण यांमध्ये सापडते. असंबद्धपणाचें उदाहरण इफिजिनाया अँट ऑलिस या नाटकामध्ये मिळते—कारण दयेची याचना करणाऱ्या इफिजिनायाचें तिच्या नंतरच्या व्यक्तित्वाशीं अजिवात सादृश्य नाहीं.

जसें कथानकाच्या रचनेमध्ये तसेंच स्वभावचित्रणांतहि कवीनें जें अपरिहार्य आहे किंवा जें संभवनीय आहे तें नेहमीं लक्ष्य मानावें. जसा एक प्रसंग हा दुसऱ्या प्रसंगानंतर अपरिहार्य किंवा संभाव्य क्रमानें घडतो, तसाच एका विशिष्ट स्वभावाचा मनुष्य हा अपरिहार्यतेच्या किंवा संभाव्यतेच्या नियमाप्रमाणें एका विशिष्ट पद्धतीनें बोलला किंवा वागला पाहिजे.^{१०} यावरून हें उघड आहे कीं कथानकाची उकल ही कथानकाच्या गुंतागुंतीइतकीच खुद्द कथानकामधून उद्भवली पाहिजे; मीडिआ या नाटकाप्रमाणें किंवा इलिअडमधील ग्रीकांच्या पुनरागमनाप्रमाणें ती दैवी यंत्रणेनें घडून येऊं नये.^{११} दैवी यंत्रणा ही कथानकाबाहेरील प्रसंगासाठीं, म्हणजे मानवी ज्ञानाच्या टप्प्यापलिकडे असलेल्या आणि ज्याचें निवेदन किंवा पूर्वकथन आवश्यक आहे अशा पूर्वीच्या व नंतरच्या प्रसंगांसाठीं वापरावी; कारण देव हे सर्वसाक्षी असल्याचें आपण मानतो. कथानकामध्ये विचारदृष्ट असें कांहींहि असूं नये. जर ती विचारदृष्ट गोष्ट टाळणें अशक्य असेल, तर ती शोकान्तिकेच्या मर्यादेच्या बाहेर असावी. सॉफक्लीझच्या ईडिपस या नाटकामधील विचारदृष्ट विभाग असाच आहे.

शिवाय शोकान्तिका ही सामान्य पातळीपेक्षां वर असलेल्या व्यक्तीची अनुकृति असल्यामुळे व्यक्तिचित्र काढणाऱ्या चांगल्या चित्रकारांचें उदाहरण पुढें ठेवावें. मूळ व्यक्तीच्या वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूपाचें पुनर्दर्शन घडवितांना ते जीवनसदृश पण अधिक सुंदर असें सादृश्य निर्माण करतात.^{१२} कवीनें सुद्धां त्याप्रमाणेंच संतापी, आळशी किंवा अन्य स्वभाव-दोष असलेल्या माणसांचें पुनर्दर्शन घडवितांना तो नमुना कायम ठेवावा, आणि तरी सुद्धां त्यांचें उदात्तीकरण करावें. अँगथॉन व होमर ह्यांनीं

अकिलीझचें चित्रण याच पद्धतीनें केलेलें आहे.

तेव्हां कवीनें पाळावयाचे नियम हे असे आहेत. काव्यामध्ये अत्यावश्यक नसली तरी काव्याशीं सहस्थिति असणाऱ्या इंद्रियांच्या आवाहनांची उपेक्षाहि त्यानें करतां कामा नये ; कारण या बाबतींतहि प्रमाद घडण्याला भरपूर जागा असते. पण आमच्या प्रकाशित प्रबंधामध्ये^{१३} याविषयीं पुरेंसें सांगण्यांत आलेलें आहे.

. १६ .

अभिज्ञान म्हणजे काय याचें स्पष्टीकरण पूर्वीच केलेलें आहे. आतां आपण त्याच्या प्रकारांची गणना करूं.

पहिला आणि सर्वांत कमी कलात्मक प्रकार—खुणांनीं घडणारें अभिज्ञान—हा कल्पकतेच्या दारिद्र्यामुळे सर्वांत जास्त वापरला जातो. त्यापैकीं कांहीं खुणा जन्मजात असतात—उदाहरणार्थ, पृथ्वीपोटीं जन्मलेल्या वंशाच्या अंगावरील भाला^१, किंवा कार्सिनसनें^२ आपल्या थायस्टीझ या नाटकांत योजलेल्या तारका. कांहीं जन्मानंतर लाभलेल्या असतात ; आणि यापैकीं कांहीं व्रणासारख्या शारीरिक असतात ; कांहीं गळ्यांतील हार किंवा जिच्यामुळे ओळख पटते ती टायरो या नाटकांतील चिमुकली होडी^३ यांच्यासारखीं बाह्य लक्षणे असतात. यामध्यें सुद्धां थोड्याफार कौशल्यपूर्ण मांडणीला वाव आहेच. व्रणामुळे घडून आलेल्या ऑडिस्यू-सच्या अभिज्ञानामध्यें परिचारिकेला एका पद्धतीनें ओळख होते व डुकरपाळाला दुसऱ्या पद्धतीनें होते. निव्वळ पुराव्याच्या हेतूनें केलेली लक्षणांची योजना—आणि अर्थातच लक्षणांनीं किंवा लक्षणांशिवाय साधलेला कोणताहि पद्धतशीर पुरावा—ही अभिज्ञानाची कमी कलात्मक पद्धति होय. ऑडिसीमधील स्नानाच्या प्रसंगांत^४ घडतो त्याप्रमाणें प्रसंगाच्या पलटीमुळे घडून येणारा प्रकार अधिक चांगला.

यानंतर कवीनें बुद्धिपुरस्सर घडविलेलीं आणि त्यामुळे कलाहीन

झालेलीं अशीं अभिज्ञानें येतात. उदाहरणार्थ, इफिजिनाया या नाटका-
मधील ऑरेस्टीझ हा आपण ऑरेस्टीझ असल्याची वस्तुस्थिति उघड
करतो. अर्थात् इफिजिनाया आपली ओळख पात्रानें पटविते; पण
ऑरेस्टीझ हा कथानकाला पाहिजे तें नव्हे तर कवीला पाहिजे तें बोलून
ओळख पटवितो. म्हणून ही गोष्ट वर उल्लेखिलेल्या दोषाशीं अगदीं
जवळची आहे : कारण ऑरेस्टीझ अशाच प्रकारें आपल्याबरोबर कांहीं
लक्षणेहि आणूं शकला असता. असलेंच दुसरें उदाहरण म्हणजे
सॉफक्लीझच्या टीरिअस या नाटकामधील 'धोट्यांची भाषा' हें होय.

तिसरा प्रकार स्मरणशक्तीवर अवलंबून असतो; यांत एखाद्या वस्तूचें
दर्शन एखादा भाव जागृत करतें. उदाहरणार्थ, डायूसिआजिनीझच्या^६
सिप्रिअन्स या नाटकामध्ये, जिथें नायकाला चित्र पाहून रडें कोसळतें,
किंवा 'अॅलिसनोअसचें गीत' या नाटकामध्ये^७, जिथें ऑडिस्यूसला
चारणाच्या वीणावादनां गतकालाची आठवण होते व तो रडूं लागतो,
आणि त्यामुळें अभिज्ञान घडतें.

विचाराच्या प्रक्रियेनें घडतो तो चौथा प्रकार. उदाहरणार्थ, कोए-
फोरीमध्ये^८ :—'माझ्यासारखा दिसणारा कोणी तरी आलेला आहे :
माझ्यासारखा दिसणारा ऑरेस्टीझशिवाय दुसरा कोणीच नाही : म्हणून
ऑरेस्टीझच आलेला आहे.' सॉफिस्ट असलेल्या पॉलायडीझच्या^९
नाटकामध्ये इफिजिनायाला पटलेली ओळखसुद्धां अशाच प्रकारची आहे.
'तेव्हां मीसुद्धां माझ्या वहिणीप्रमाणें वेदीवर मेलें पाहिजे' हा विचार
ऑरेस्टीझनें व्यक्त करणें हें अगदीं नैसर्गिक होतें. त्याचप्रमाणें थिओडे-
क्टीझच्या टिडिअस^{१०} या नाटकामधील बाप म्हणतो, 'मी माझा मुलगा
मिळवायला आलों आणि स्वतःचा जीवच गमावतो आहे.' तसेंच फीनिडी^{११}
या नाटकामध्येहि : स्त्रियांनीं ती जागा पाहिल्याबरोबर आपल्या भवितव्या-
विषयीं अनुमान काढलें : 'इथें आपलें मरण अटळ आहे, कारण इथेंच
आपणाला टाकण्यांत आलेलें होतें.' याशिवाय ज्यामध्ये एखाद्या पात्रानें

काढलेल्या चुकीच्या अनुमानाचा अंतर्भाव होतो, असें एक मिश्र प्रकारचें अभिज्ञान असतें; उदाहरणार्थ, 'दूताच्या वेषांतील ऑडिस्यूस'^{१२} या नाटकामध्ये. 'अ' म्हणाला, < दुसरा कोणीहि तें धनुष्य वाकवूं शकत नाहीं ... म्हणून 'व'ला (वेषांतर केलेल्या ऑडिस्यूसला) वाटलें कीं, 'अ'ला >^{१३} तें धनुष्य ओळखतां येईल; वस्तुतः तें त्यानें पाहिलेलें नव्हतें; आणि या साधनानें—'अ' तें धनुष्य ओळखूं शकेल या अपेक्षेच्या साधनानें— अभिज्ञान घडवून आणणें हें चुकीचें अनुमान होय.

पण सर्व अभिज्ञानांमध्ये जें प्रत्यक्ष प्रसंगांतून उद्भवतें व ज्यामधील चकित करणारा शोध नैसर्गिक साधनांनीं लावला जातो तें उत्कृष्ट अभिज्ञान होय. सॉफक्लीझच्या ईडिपस व इफिजिनाया या नाटकांमधील अभिज्ञान असलेंच आहे; कारण इफिजिनायाला पत्र लिहिण्याची इच्छा होणें हें नैसर्गिक होतें. फक्त असलीं अभिज्ञानेच लक्षणें किंवा ताईत यांची कृत्रिम मदत टाळूं शकतात. याच्या खालोखाल विचारप्रक्रियेनें साधणारीं अभिज्ञाने येतात.^{१४}

. १७ .

कथानकाची रचना करतांना आणि योग्य शब्दयोजनेच्या साहाय्यानें त्याची मांडणी करतांना कवीनें शक्य तितका तो प्रसंग स्वतःच्या डोळ्यांसमोर उभा करावा. अशा रीतीनें जणूं काय आपण त्या कर्माचे प्रेक्षक आहोंत असें समजून प्रत्येक गोष्ट अत्यंत स्पष्टपणें नजरेसमोर आणल्यानें त्याच्याशीं सुसंगत काय हें त्याला उमगूं शकेल आणि विसंगतीकडे दुर्लक्ष होण्याचा संभव अत्यल्प राहिल.^१ या नियमाची आवश्यकता कार्सिनसमध्ये सापडणाऱ्या दोषानें दाखविलेली आहे. अँफिअॅरास हा देवळाहून परत येणाऱ्या मार्गावर असतो. ज्यानें ती घटना पाहिली नाहीं त्याच्या अवलोकनांतून ही गोष्ट निसटली. तथापि प्रेक्षकांना ही नजरचूक खटकल्यामुळें रंगभूमीवर तें लिखाण अयशस्वी झालें.

त्याचप्रमाणें कवीनें आपल्या शक्तीची पराक्राष्टा करून आपलें नाटक हें अनुरूप अभिनयासह घडवून पाहावें. कारण जे भावनेचा अनुभव घेतात ते, स्वतः निर्मिलेल्या पात्रांविषयींच्या स्वाभाविक सहानुभूतीमुळे अत्यंत खरेखरे वाटतात; आणि अत्यंत जीवनसदृश अशा वास्तवतेनें, प्रक्षुब्ध झालेला मनुष्य खवळूं शकतो आणि संतापलेला मनुष्य अकांड-तांडव करूं शकतो.^२ म्हणून काव्याला एक निसर्गदत्त देणगी तरी लागते किंवा वेडाची छटा तरी लागते. पहिल्या वावतींत माणूस हा कोणत्याहि स्वभावाचा घाट स्वीकारूं शकतो; दुसऱ्या वावतींत तो आपल्या स्वतःच्या व्यक्तित्वामधून वाहेर उचलला जातो.^३

कथेच्या वावतींत, कवीनें प्रथम तिचा सामान्य आराखडा रेखाटावा आणि नंतर प्रसंग भरावे व तपशीलवार विस्तार करावा—मग ती कथा कवीनें आयती घेतलेली असो, अगर स्वतः रचलेली असो.^४ सामान्य आराखडा हा इफिजिनाया या नाटकाच्या साहाय्यानें स्पष्ट करतां येईल. एका तरुण मुलीचा वळी देण्यांत येतो; वळी देणाऱ्यांच्या डोळ्यांसमोरून ती गूढपणें अदृश्य होते; तिला दुसऱ्या देशांत नेऊन टाकण्यांत येतें; तिथें सर्व परकी लोकांना देवतार्पण करण्याची रूढि असते. तिची याच कामावर नेमणूक होते. कांहीं कालानंतर दैवयोगानें तिचा स्वतःचा भाऊ त्या ठिकाणीं प्राप्त होतो. आतां कांहीं कारणामुळे देववाणीनें त्याला तिकडे जाण्याची आज्ञा दिलेली असते ही गोष्ट नाटकाच्या सामान्य आराखड्याच्या वाहेरची आहे. त्याचप्रमाणें त्याच्या आगमनाचा हेतु हासुद्धां कथानकाच्या वाहेरचा आहे.^५ तथापि तो येतो; तो पकडला जातो; आणि त्याला वळी देणार इतक्यांत तो आपण कोण आहों हें उघड करतो. अभिज्ञानाची पद्धति ही युरिपिडीझच्या प्रमाणें असूं शकेल, किंवा पॉलिइडसच्या प्रमाणें असूं शकेल; पॉलिइडसच्या नाटकामध्यें तो अगदीं साहजिकपणें उद्गारतो : 'म्हणजे माझी वहिणच नव्हे तर मीसुद्धां वळी जाणें हेंच विधिलिखित दिसतें;' आणि ह्या उद्गारांमुळे तो वांचविला जातो.

यानंतर एकदां नांवांची योजना केली म्हणजे प्रसंग भरणेच शिष्टक उरते. आपण हें पाहिलें पाहिजे कीं, ते कथानकाशीं सुसंबद्ध आहेत. उदाहरणार्थ, ऑरेस्टीझच्या वावतींत त्याच्या अटकेला कारणीभूत होणारें त्याचें वेडेपण आणि शुद्धीकरण विधीच्या साधनानें होणारी त्याची मुक्तता. नाटकामध्ये प्रसंग छोटे असतात ; पण हे प्रसंगच महाकाव्याला विस्तार देतात. म्हणून ऑडिसीची कथा थोडक्यांत सांगणें शक्य आहे. कोणी एक मनुष्य पुष्कळ वर्षे आपल्या घरापासून दूर असतो ; पोसाय्-डॉनकडून^६ त्याच्यावर कडक पाहरा ठेवला जातो, आणि त्याला निर्जन स्थितींत टाकलें जातें. दरम्यान त्याच्या घराची अवस्था अत्यंत शोचनीय होते. विवाहेच्छू लोक^७ त्याची दौलत उधळून टाकतात व त्याच्या मुलाविरुद्ध कट रचतात. सरतेशेवटीं वादळाचे धक्के खात तो स्वतःच तिथें उपस्थित होतो ; काहीं लोकांना स्वतःशीं परिचित करतो ; स्वतःच्या हातांनीं त्या विवाहेच्छू लोकांवर हल्ला चढवतो. आणि त्यांचा नाश करून स्वतःचा वचाव करतो. कथानकाचें सार एवढेंच ; बाकी सर्व प्रसंग.

. १८ .

प्रत्येक शोकान्तिकेचे दोन विभाग पडतात—गुंतागुंत, व उकल अथवा ग्रंथिमोक्ष. पुष्कळदां कथानकाच्या बाहेरील प्रसंगांचा मूळ कथानकाच्या एखाद्या विभागाशीं संयोग करून गुंतागुंत निर्माण केली जाते ; उरलेला भाग उकल हा असतो. कथानकाच्या प्रारंभापासून तों सुस्थिति किंवा दुःस्थिति निदर्शक कलाटणीपर्यंत पसरलेल्या सर्व विभागाला मी गुंतागुंत मानतो.^१ कलाटणीच्या सुरुवातीपासून अंतापर्यंतचा सर्व विभाग ही उकल होय. अशा प्रकारें थिओडेकटीझच्या लिन्सुअस या नाटकामधील गुंतगुंतींत नाटकामध्ये गृहीत धरलेले पूर्वप्रसंग, बालकाचें अपहरण आणि शिवाय पुन्हां^२....यांचा अंतर्भाव होतो ; < उकल > खुनाच्या आरोपापासून शेवटापर्यंतचा सर्व भाग व्यापते.

शोकान्तिकेचे चार प्रकार^३ आहेत : संमिश्र शोकान्तिका, जी सर्वस्वीं घटनेची परावृत्ति आणि अभिज्ञान यावर अंत्रलंबून असते ; दुःखभोगात्मक शोकान्तिका^४ (जिथें विकार ही प्रेरक शक्ति असते),—उदाहरणार्थ, एजॅक्स^५ व इक्सायन^६ यांच्या संबंधींच्या शोकान्तिका ; नैतिक शोकान्तिका^७ (जिथें हेतु हे नैतिक असतात),—उदाहरणार्थ, थिओटिडीझ^८ व पीलिअस^९ हीं नाटके. चौथा प्रकार, साधी शोकान्तिका. < निव्वळ दृश्यात्मक घटक आम्हीं या ठिकाणीं वगळलेला आहे >, ज्याचीं उदाहरणें फॉरसिडीझ^{१०} व प्रॉमीथिअस^{११} या नाटकांत आणि हेडीझमधील^{१२} दृश्यांत सापडतात. शक्य असल्यास कवीनें सर्व काव्यात्मक घटकांचा संयोग करण्याचा प्रयत्न करावा ; किंवा तें न साधल्यास जास्तीत जास्त व सर्वांत महत्त्वाच्या घटकांचा संयोग करावा. सध्यांच्या छिद्रान्वेषी टीकेचा विचार करतां असें करण्याची आवश्यकता फारच भासते. कारण जरी आजपावेतो आपापल्या शाखेमध्ये चांगले ठरणारे कवि झालेले असले, तरी एकाच माणसानें इतर सर्वांना त्यांच्या निरनिराळ्या प्रकारांच्या नैपुण्यांमध्ये मार्ग टाकावें अशी अपेक्षा टीकाकार सध्यां करीत असतात. एखादी शोकान्तिका तीच आहे कीं निराळी आहे हें ठरवितांना कथानक हेंच उत्कृष्ट गमक होय. जिथें गुंतागुंत व उकल हीं सारखींच असतात, तिथें एकरूपता संभवते. पुष्कळ कवि गांठ चांगली मारतात ; पण त्याची उकल वाईट करतात. तथापि नेहमीं दोन्ही कला आत्मसात् कराव्या.

शिवाय जें वारंवार म्हटलें गेलें आहे तें कवीनें लक्षांत ठेवावें, आणि शोकान्तिकेमध्ये महाकाव्यात्मक रचना करूं नये.—मी महाकाव्यात्मक रचनेचा अर्थ कथानकांची अनेकता असलेली रचना असा करतो—उदाहरणार्थ, समजा, इलियडच्या संपूर्ण कथेचीच एक शोकान्तिका तुम्ही करावयाची ठरविली. महाकाव्यामध्ये त्याच्या लांबीमुळे प्रत्येक विभागाला आपलें योग्य आकारमान प्राप्त होऊं शकतें. नाटकामधील परिणति कवीच्या अपेक्षेचें समाधान करूं शकत नाहीं. याचा पुरावा असा कीं, ज्या कवींनीं

युरिपिडीझप्रमाणें विशिष्ट विभागांची निवड न करतां ट्रॉयच्या पाडावाच्या सर्व क्रथेचें नाटकीकरण केलें, किंवा ईस्क्रिलसप्रमाणें नायोवीच्या^{१३} क्रथेंतील एक भाग न घेतां तिची संबंध कथा घेतली, ते एक तर संपूर्णपणें अयशस्वी झाले किंवा रंगभूमीवर अगदीं माफक यश त्यांच्या पदरांत पडलें. अॅगथॉनसुद्धां या एकाच दोषामुळें अयशस्वी झाल्याचें ऐकिवांत आहे. तथापि आपल्या घटनेच्या परावृत्तीमध्ये लोकाभिरुचीची पकड घेण्याचें—नैतिक दृष्टीचें समाधान करील असा शोकात्म परिणाम निर्माण करण्याचें—त्याचें कसब अद्भुत आहे. जेव्हां सिसिफससारख्या हुपार बदमाशावर मात केली जाते, किंवा धाडसी खलपुरुषाचा पराभव केला जातो, तेव्हां हा परिणाम निर्माण होतो. अॅगथॉन म्हणतो त्या अर्थानें अशी स्थिति संभवनीय आहे : तो म्हणतो, 'संभाव्यतेच्या विरुद्ध कित्येक गोष्टी घडव्या हें संभवनीय आहे.'^{१४}

वृंदसुद्धां एक नट आहे असेंच समजावें. संबंध नाटकाचा तो एक अभिन्न विभाग असला पाहिजे.^{१५} आणि त्यानें कथानकांत भाग घ्यावा तो युरिपिडीझच्या पद्धतीनें नव्हे पर सॉफ्क्लीझच्या पद्धतीनें. नंतरच्या कवींविषयीं बोलावयाचें झाल्यास, त्यांच्या वृंदगीतांचा लिखाणांतील विपयाशीं इतका अल्प संबंध असतो कीं, तितका तो कुठल्याहि दुसऱ्या शोकान्तिकेच्या विपयाशींसुद्धां असूं शकेल. त्यामुळें तीं फक्त मध्यंतरगीतें म्हणूनच गायिलीं जातात. ही चाल प्रथम अॅगथॉननें सुरू केली. परंतु असलीं वृंदात्मक मध्यंतरगीतें योजणें आणि एखादें भाषण किंवा एखादा संबंध अंकसुद्धां एका नाटकांतून दुसऱ्या नाटकांत घालणें यामध्ये अंतर तें कोणतें ?

. १९ .

शोकान्तिकेच्या इतर अंगांची चर्चा यापूर्वी झालेली असल्यामुळें शब्दयोजना व विचार यांविषयीं बोलावयाचें शिल्लक उरतें. विचाराच्या

वाच्यतांत वक्तृत्वशास्त्रामध्ये^१ जें सांगितलेलें आहे तें आपण गृहीत धरूं शकतो, कारण हा विषय त्या मीमांसेशीं अधिक संलग्न आहे. जो भाषणानें निर्माण करावा लागतो अशा प्रत्येक परिणामाचा अंतर्भाव विचारामध्ये होतो; त्याचे पोटविभाग असे : मंडन व खंडन; करुणा, भीति, क्रोध व तत्समान इतर भावनांचें प्रक्षोभन; महत्वाचें काय किंवा त्याच्या विरुद्ध काय याचें सूचन. आतां हें स्पष्ट आहे कीं, जेव्हां करुणा, भीति, महत्त्व, किंवा संभाव्यता यांची जाणीव निर्माण करणें हा हेतु असतो, तेव्हां, ज्या दृष्टिकोनांतून नाट्यात्मक भाषणांचा विचार केला जातो त्याच दृष्टिकोनांतून^२ नाट्यात्मक प्रसंगांचाहि विचार केला पाहिजे. अंतर एवढेंच कीं, शाब्दिक अभिव्यक्तीऐवजीं खुद्द प्रसंगच बोलके झाले पाहिजेत. उलट पक्षीं, भाषणामध्ये अभिप्रेत असलेले परिणाम हे वक्त्यानें निर्माण केले पाहिजेत आणि तेहि भाषणाचे परिणाम म्हणूनच. कारण वक्ता जें बोलतो त्याहून अगदीं अलगपणें जर विचाराचा आविष्कार होत असला, तर वक्त्याचें कार्य तें कोणतें?

यानंतर शब्दयोजनेविषयीं. या मीमांसेची एक शाखा बोलण्याच्या पद्धतीचा विचार करते. पण ज्ञानाचें हें क्षेत्र वक्तृत्वशास्त्राचें व त्या शाखांतील तज्ज्ञांचें आहे. उदाहरणार्थ, तिच्यामध्ये आज्ञा, प्रार्थना, विधान, धमकी, प्रश्न, उत्तर आणि असल्याच अन्य गोष्टी म्हणजे काय, या प्रश्नाचा अंतर्भाव होतो. या गोष्टी जाणणें किंवा न जाणणें यामुळे कवीची कला कोणत्याहि गंभीर दूषणाला पात्र होत नाही. कारण, 'गा क्रोधाविषयीं, देवते' या शब्दांमध्ये^३ आपण प्रार्थना उच्चारित आहों, अशा कल्पनेखालीं होमर आज्ञा करतो, हा प्रोटॅगरसन^४ त्याच्यावर लादलेला दोष कोण मान्य करील? कारण त्याच्या मतें, एखादी गोष्ट कर किंवा करूं नको असें कोणाला सांगणें ही आज्ञा होते. म्हणून ही मीमांसा काव्यासंबंधीं नसून दुसऱ्या कलेसंबंधीं^५ असल्यामुळे आपणाला गालतां येईल.

. २० .

[^१भाषेमध्ये सामान्यपणे पुढील अंगांचा अंतर्भाव होतो :—वर्ण, अक्षर, निपात, नाम, क्रियापद, प्रत्यय अथवा विभक्ति, वाक्य अथवा वाक्यांश.

वर्ण^२ म्हणजे अविभाज्य ध्वनि; पण असला प्रत्येक ध्वनि नव्हे, तर जो एका ध्वनिसमूहाचा घटक असू शकतो तो. कारण पशूसुद्धा अविभाज्य ध्वनि उच्चारतात, पण त्यांपैकीं कोणत्याहि ध्वनीला मी वर्ण म्हणत नाहीं. मी म्हणतो तो ध्वनि स्वर, अर्धस्वर, किंवा स्पर्श^३ असू शकेल. स्वर म्हणजे जिव्हेच्या किंवा ओठाच्या आघाताशिवाय श्राव्य असलेला ध्वनि. अर्धस्वर म्हणजे सकार व रेफ यांच्यासारखा असल्या आघातांमुळे निर्माण होणारा श्राव्य ध्वनि. स्पर्श म्हणजे असल्या आघातामध्ये ज्याला स्वतःचा ध्वनि नसतो, पण स्वरांशीं संयोगित झाल्यानें जो श्राव्य होतो असा गकार व डकार यांच्यासारखा ध्वनि. त्यांच्यामधील भेद ठरवितांना, तोंडाचा आकार कसा होतो, त्यांच्या निर्मितीचें स्थान कोणतें, ते महाप्राण आहेत कीं अल्पप्राण आहेत,^४ दीर्घ आहेत कीं ऋस्व आहेत, ते उदात्त आहेत, अनुदात्त आहेत, कीं स्वरित आहेत,^५ याचा विचार केला जातो; याची सविस्तर मीमांसा हा छंदाविषयीं लिहिणारांचा प्रांत होय.

स्पर्श व स्वर यांच्या संयोगानें बनलेल्या अर्थहीन ध्वनीला अक्षर^६ म्हणतात. कारण 'अ'सह असलेल्या 'ग्र' इतकेंच 'अ'शिवाय असलेलें 'ग्र' हेंहि अक्षर असतें.^७ पण या भेदाचा सूक्ष्म विचार हें छंदःशास्त्राचें कार्य आहे.

अनेक ध्वनींच्या एका अर्थपूर्ण ध्वनींत घडणाऱ्या मीलनाला जो मदत करीत नाहीं अगर अडथळा आणीत नाहीं असा अर्थहीन ध्वनि म्हणजे निपात^८ होय; तो वाक्याच्या कोणत्याहि टोकाला अगर मध्ये ठेवला तरी चालतो. किंवा निपात म्हणजे निरनिराळ्या अर्थपूर्ण ध्वनींशीं

नंलग्न होऊन एक अर्थपूर्ण ध्वनि निर्माण करणारा amphí, perí आणि तत्सम अर्थहीन ध्वनि. किंवा निपात म्हणजे वाक्याचा प्रारंभ, शेवट किंवा विभाग दर्शविणारा पण स्वतंत्रपणे वाक्यारंभीं न शोभणारा अर्थहीन ध्वनि. उदाहरणार्थ, mén, 'étoi, dé.

ज्यांतील कोणताहि भाग स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण नसतो, व ज्यामुळे काळाचा बोध होत नाही, असा संयुक्त अर्थपूर्ण ध्वनि म्हणजे नाम होय : कारण सामासिक शब्दामधील निरनिराळीं प्रातिपदकें^{१०} हीं स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण अहोत असें समजून आपण वापरीत नाहीं. उदाहरणार्थ, थिओडॉरस, 'ईश्वरदत्त', यामधील dōron अथवा 'देणगी' हा शब्द स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण नाही.

काळाचा बोध करणारा पण नामाप्रमाणेंच ज्यांतील कोणताहि भाग स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण नाही, असा संयुक्त अर्थपूर्ण ध्वनि म्हणजे क्रियापद होय. कारण 'मनुष्य' किंवा 'शुभ्र' हे शब्द 'केव्हां'ची कल्पना व्यक्त करीत नाहीत; परंतु 'तो चालतो' किंवा 'त्याचें चालून झालें आहे' यामध्ये वर्तमान किंवा भूत हे काल सुचविले जातात.

प्रत्यय^{११} हे नामें व क्रियापदें या दोघांनाहि लागतात; आणि ते, 'चा' 'ला' किंवा यासारखे संबन्ध, 'मनुष्य' किंवा 'मनुष्यें' यासारखी एक किंवा अनेक ही संख्या, किंवा प्रश्न अगर आज्ञा दर्शविणाऱ्या प्रत्यक्ष भाषणांतील लकवा किंवा सूर व्यक्त करतात. 'तो गेला?' आणि 'जा' यांतील क्रियापदांचे प्रत्यय अशा प्रकारचे आहेत.

ज्यांतील थोडे तरी भाग स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण असतात अशा संयुक्त अर्थपूर्ण ध्वनीला वाक्य अथवा वाक्यांश^{१२} म्हणतात; कारण असल्या प्रत्येक शब्दसमूहामध्ये क्रियापदें आणि नामें असतात असें नाही, तर तो क्रियापदावांचूनहि असूं शकतो—उदाहरणार्थ, 'मनुष्याची व्याख्या'.^{१३} तरी पण त्यामध्ये थोडा तरी भाग अर्थपूर्ण असणारच; उदाहरणार्थ, 'चालण्यामध्ये' किंवा 'क्लिऑनचा मुलगा, क्लिऑन'. वाक्य दोन

पद्धतींनीं एकात्म वनूं शकते—एकाच वस्तूचा निर्देश करीत असल्यामुळे किंवा निरनिराळे विभाग एकत्र गुंफलेले असल्यामुळे. अशा प्रकारें, निरनिराळे विभाग एकत्र गुंफलेले असल्यामुळे इलियड हें एकात्म आहे, तर एकाच वस्तूचा निर्देश करीत असल्यामुळे मनुष्याची व्याख्या ही एकात्म आहे.]

. २१ .

शब्द दोन प्रकारचे असतात; साधे व द्विपदी. जे अर्थहीन घटकांनीं बनलेले असतात अशा गृहे सारख्या शब्दांना मी साधे म्हणतो. जे एक अर्थपूर्ण व एक अर्थहीन अशा घटकांनीं (मात्र संबंध शब्दांत कोणताच घटक अर्थपूर्ण नसतो^१) किंवा दोन्ही अर्थपूर्ण घटकांनीं बनलेले असतात, त्यांना मी द्विपदी अथवा सामासिक शब्द म्हणतो. त्याचप्रमाणें शब्द हे, पुष्कळ मॅसिलियन प्रयोगांसारखे^२ त्रिपदी, चतुष्पदी किंवा बहुपदी असूं शकतील. उदाहरणार्थ, 'हर्मो-कायको-क्झांथस < ज्यानें पिता झ्यूज याची प्रार्थना केली तो >'.^३

प्रत्येक शब्द हा रूढ, विलक्षण, रूपकात्मक, अलंकारिक, नवनिर्मित, विस्तारित, संकोचित, किंवा परिवर्तित, यांपैकीं कसला तरी असतो.

एका विशिष्ट जनसमूहाच्या व्यवहारांत प्रचलित असलेल्या शब्दाला मी रूढ अथवा वाच्यार्थक शब्द समजतो. विलक्षण शब्द म्हणजे दुसऱ्या प्रदेशांत वापरला जाणारा शब्द होय. अर्थात् एकच शब्द एकाच वेळीं विलक्षण व रूढ शब्दहि असूं शकेल, पण एकाच जनसमूहाच्या संदर्भांत मात्र नव्हे. sigunon 'भाला' हा शब्द सिप्रियन लोकांच्या दृष्टीनें रूढ आहे, पण आपल्या दृष्टीनें विलक्षण आहे.

रूपक^४ म्हणजे भिन्न अभिधानाची केलेली योजना; वर्गाचा जातीवर, जातीचा वर्गावर, वा जातीचा जातीवर आरोप करून किंवा सादृश्यनिष्ठ अनुमानाला म्हणजेच प्रमाणमानाला अनुसरून अशी योजना करतां येते.

वर्गाचा जातीवर, तो असा : 'माझे जहाज तेथे पडलें आहे'; कारण 'नांगरून पडणें' ही 'पडणें' या वर्गाची जाति आहे. तसेंच जातीचा वर्गावर : 'खरोखर ऑडिस्यूसनें दशसहस्र सत्कृत्यें केलीं आहेत'; कारण 'दशसहस्र' ही 'मोठी संख्या' या वर्गाची जाति आहे, आणि ती सामान्यपणें मोठी संख्या या कल्पनेकरतां वापरली आहे. किंवा जातीचा जातीवर : उदाहरणार्थ, 'ब्राँझच्या पाल्यानें प्राण खेचून काढले' आणि 'अभेद्य ब्राँझच्या जहाजानें पाणी कापून काढलें'. 'arúsai' 'खेचून काढणें' याचा उपयोग tamein 'कापून काढणें' या अर्थानें केला आहे, आणि tamein याचा उपयोग 'arúsai' या अर्थानें केला आहे. दोन्ही 'काढणें' या वर्गाच्या जाति आहेत. सादृश्यनिष्ठ अनुमान अथवा प्रमाणमान यामध्यें दुसऱ्या पदाचा पहिल्या पदाशीं असलेला संबंध हा चौथ्या पदाचा तिसऱ्या पदाशीं असलेल्या संबंधासारखा असावा लागतो. मग आपण चौथें दुसऱ्याकरतां आणि दुसरें चौथ्याकरतां वापरूं शकतो. कांहीं वेळां तर मूळ शब्द ज्या पदाच्या संबंधांत वापरला आहे तें पद जोडून आपणाला रूपक मर्यादित करतां येतें. उदाहरणार्थ, डायनाय्ससला जसा पेला तशी एरीझला^१ ढाल; म्हणून त्या पेल्याला 'डायनाय्ससची ढाल' म्हणतां येईल आणि त्या ढालीला 'एरीझचा पेला' म्हणतां येईल. किंवा दुसरें उदाहरण, जीवनाला जसें म्हातारपण तशी दिवसाला सायंकाळ. म्हणून सायंकाळला 'दिवसाचें म्हातारपण' म्हणतां येईल आणि म्हातारपणाला 'जीवनाची सायंकाळ' अथवा, एम्पेडक्लीझच्या शब्दामध्यें, 'जीवनाचा मावळता सूर्य' म्हणतां येईल. प्रमाणमानांतील कांहीं पदांसाठीं केव्हां केव्हां शब्दच अस्तित्वांत नसतो; तरीसुद्धां रूपकें वापरणें शक्य असतें. उदाहरणार्थ, वीं पसरविण्याला पेरणें असें म्हणतात. परंतु किरण पसरविण्याच्या सूर्याच्या क्रियेला स्वतंत्र असें अभिधान नाही. तरीहि या क्रियेचा सूर्यप्रकाशाशीं असलेला संबंध हा पेरण्याच्या क्रियेचा वियांशीं असलेल्या संबंधासारखाच आहे.

म्हणूनच 'ईश्वरनिर्मित प्रकाशाला पेरीत' हें कविवचन संभवतें. या जातीचें रूपक वापरण्याची दुसरीहि एक पद्धति आहे. आपण एखादें वेगळें पद वापरावें आणि नंतर त्या पदाच्या अनुरूप विशेषणांपैकीं एखादें विशेषण नाकारावें. आपण त्या ढालीला 'एरीझचा पेला' न म्हणतां 'मद्यरहित पेला' म्हणावें.

< अलंकारिक शब्द.. .. >^६

नवनिर्मित शब्द म्हणजे ज्याचा उपयोग स्थानिक व्यवहारामध्ये कधींहि केलेला नाहीं व ज्याचा प्रयोग प्रथम कवीनेच केलेला आहे असा शब्द. असले कांहीं शब्द आढळतात : उदाहरणार्थ, 'ernúges 'कोंब' हा शब्द kórata 'शिगे' अशा अर्थानें आणि arētēr 'प्रार्थना करणारा' हा शब्द iercús 'पुरोहित' अशा अर्थानें.

जेव्हां त्या शब्दांतील मूळच्या स्वराच्याऐवजीं दीर्घ स्वर योजिला जातो, किंवा एखाद्या अक्षराची भर घालण्यांत येते, तेव्हां त्या शब्दाचा विस्तार होतो. जेव्हां त्या शब्दाचा एखादा भाग गाळण्यांत येतो तेव्हां त्या शब्दाचा संकोच होतो. दीर्घीकरणाचीं उदाहरणें म्हणजे pólēos हा póleōs करितां, आणि Pēlēiádeō हा Pēlēidou करतां. संकोचाचीं उदाहरणें म्हणजे krí, dō आणि mía gínetai àmphotérōn 'óps मधील' 'óps.

ज्या शब्दाच्या सामान्य स्वरूपांतील कांहीं भाग तसाच राहतो व कांहीं भाग बदलला जातो तो परिवर्तित शब्द होय. उदाहरणार्थ, dexiterōn katà mazón या वचनामध्ये dexiterón हा शब्द dexión या शब्दाकरितां आहे.

[^७ नामें हीं पुल्लिंगी, स्त्रीलिंगी किंवा नपुंसकलिंगी असतात. पुल्लिंगी नामें n, r, s हे वर्ण किंवा s शीं संयुक्त असणारे ps व x हे दोन वर्ण अंतीं येणारीं असतात. स्त्रीलिंगी नामें हीं t व o हे नेहमीं दीर्घ असणारे स्वर अंतीं असणारीं, आणि ज्यांतील स्वराचें दीर्घीकरण होऊं शकतें असा a स्वर अंतीं असणारीं असतात. अशा प्रकारें पुल्लिंगी व

स्त्रीलिंगी नामांच्या अंतीं येणाऱ्या वर्णांची संख्या सारखीच असते ; कारण ps व x अंतीं असणारीं हीं s अंतीं असणाऱ्या शब्दांसारखींच आहेत. स्वभावतःच ऱ्हस्व असलेल्या स्वरानें किंवा स्पर्शानें कोणत्याच नामाचा शेवट होत नाही. शेवटीं i असलेलीं फक्त तीन नामें आहेत— méli, kómmi, péperi : आणि अन्त्य u असलेलीं पांच आहेत. नपुंसकलिंगी नामांच्या अंतीं शेवटीं निर्देशिलेले दोन स्वर येतात ; तसेंच n व s हेहि.]

. २२ .

असंस्कृत न ठरतां सुस्पष्ट असणें ही शैलीची आदर्श अवस्था होय.^१ जिच्यामध्ये फक्त रूढ अथवा वाच्यार्थक शब्द वापरलेले असतात ती शैली सर्वांत सुस्पष्ट असते ; पण त्याचबरोबर ती असंस्कृत वाटते— उदाहरणार्थ, क्लिओफोन आणि स्थिनेलस^२ यांचें काव्य. उलटपक्षीं जी शैली अपरिचित शब्द वापरते ती भव्य व वरच्या दर्जाची वाटते. ती अपरिचित या शब्दाचा अर्थ विलक्षण (अथवा दुर्मिळ), रूपकात्मक, विस्तारित, थोडक्यांत म्हणजे सामान्य वाक्प्रचाराहून भिन्न असलेले कोणतेहि शब्द असा करतो. परंतु सर्वस्वीं अशाच शब्दांनीं बनलेली शैली ही उखाणेवजा किंवा दुर्वोध होईल. ती रूपकांनीं भरलेली असली तर उखाण्यासारखी वाटेल ; जर ती विलक्षण (अथवा दुर्मिळ) शब्दांनीं भरलेली असली तर ती दुर्वोध वनेल. कारण सत्य गोष्टी अशक्य रचनेतून व्यक्त करणें हेंच उखाण्याचें मूलतत्त्व असतें. आतां ही गोष्ट सामान्य शब्दांच्या हक्या त्या रचनेनें साधतां येणें शक्य नाही ; परंतु रूपकांच्या उपयोगामुळे शक्य आहे. उखाणा म्हणजे असा 'अग्नीच्या साहाय्यानें दुसऱ्या माणसावर ब्रँझ चिकटवणारा माणूस मी पाहिला'^३ आणि याच जातीचे दुसरे. जी शब्दयोजना विलक्षण (अथवा दुर्मिळ) शब्दांची बनलेली असते तिला दुर्वोध म्हणतात. म्हणून शैलीमध्ये ह्या घटकांचा एक विशिष्ट

अंतर्भाव आवश्यक असतो; कारण विलक्षण (अथवा दुर्मिळ) शब्द, रूपकात्मक शब्द, अलंकारिक शब्द आणि वर निर्देशिलेल्या अन्य जातींतील शब्द हे शैलीचें सामान्यत्वापासून आणि असंस्कृततेपासून संरक्षण करतात; आणि वाच्यार्थक शब्दांचा उपयोग केल्यामुळें तिला सुस्पष्टता येते. सामान्यत्वाहून वेगळी अशी सुबोधता निर्माण करण्याचें कार्य शब्दांचें विस्तरण, संकोच किंवा परिवर्तन यांच्याइतकें दुसऱ्या कशानेंच साधत नाहीं. कारण अपवादात्मक प्रसंगीं नेहमींच्या वाक्प्रचारापासून दूर गेल्यामुळें भाषेला वैशिष्ट्य प्राप्त होईल आणि त्याच वेळीं काहीं प्रमाणांत रूढार्थाशीं संबद्ध असल्यामुळें तिला सुस्पष्टता येईल. म्हणून या वाक्स्वातंत्र्याची जे निंदा करतात आणि अशा लेखकांचा जे उपहास करतात, ते टीकाकार चूक होत. उदाहरणार्थ, थोरला युक्लीड्डीझ^५ असें म्हणतो कीं, जर आपण अक्षरें वाटेल तशीं दीर्घ करूं लागलों तर कवि होणें हें अगदीं सोपें होईल. स्वतःच्या शब्दयोजनेंतील मांडणीमध्येच या पद्धतीचें त्यानें विडंबन केलें आहे; जसें पुढील काव्यपंक्तींत :

'Epichárēn eidon Marathônáde badízonta,

किंवा

oúk 'án g' érámenos tòn ékeinou élléboron.

ह्या निरंकुशतेचा उपयोग खटकेल अशा पद्धतीनें करणें हें अर्थातच विद्रूप असतें. पण काव्यात्म शब्दयोजनेच्या कोणत्याहि प्रकारांत संयम हा असलाच पाहिजे. रूपकें, विलक्षण (अथवा दुर्मिळ) शब्द, किंवा भाषेचे असलेच दुसरे प्रकार हे जर औचित्याला सोडून व हास्यास्पद व्हावे या निश्चित हेतूनें वापरण्यांत आले, तर त्यांचा परिणामसुद्धां असाच होईल. दीर्घीकरणाच्या यथार्थ योजनेमुळें केवढा मोठा फरक पडूं शकतो हें महाकाव्यांतील पद्यरचनेमध्ये शब्दांचें रूढ रूप वापरल्यानें उघड होईल. त्याचप्रमाणें जर आपण एखादा विलक्षण (अथवा दुर्मिळ) शब्द, एखादें रूपक, किंवा त्यासारखाच अभिव्यक्तीचा दुसरा एखादा प्रकार घेतला

आणि त्याच्या जागीं रूढ अथवा वाच्यार्थक शब्द घातला, तर आमच्या विधानांतील सत्य स्पष्ट होईल. उदाहरणार्थ, ईस्क्रिलस व युरिपिडीझ या दोघांनींही एकच आंभिक ओळ रचली. पण रूढ शब्दाऐवजीं दुर्मिळ शब्द वापरणाऱ्या युरिपिडीझनें फक्त एका शब्दाचा बदल केल्यामुळे एक पंक्ति सुंदर वाटते, तर दुसरी क्षुद्र वाटते. आपल्या फिलोक्टेटीझमध्ये ईस्क्रिलस म्हणतो :

phagédaina <d'> hè mou sárkas 'esthíei podós^९

युरिपिडीझ. 'esthíei 'भोजन करतो'च्या ऐवजीं thoinâtai 'मेजवानी झोडतो' हा प्रयोग घालतो. तसेंच,

nûn dé m' èõn òlígos te kai òutidanòs kai 'aeikês,^{१०}

या ओळींत आपण

nûn dé m'èõn mikrós te kai 'asthenikòs kai 'aeidês,^{१०}

असे रूढ शब्द योजले, अगर

díphron 'aeikélion katatheis òlìgèn te trápezan,^{११}

या ओळीऐवजीं आपण

díphron mochthêròn katatheis mikrán te trápezan,^{१०}

असे वाचले, किंवा 'eíónes boóōsin^{११} बदल 'eíónes krázousin^{१२} असे शब्द वाचले, तर त्यांमधील अंतर जाणवल्यावांचून राहणार नाहीं.

सामान्य भाषेमध्ये जे शब्दसमूह कोणी वापरीत नाहीं, ते वापरल्या-बदल अरिफ्रिडीझनें^{१३} शोकान्तिकाकऱ्यांची चेष्टा केली होती. उदाहरणार्थ, 'apò dōmátōn च्या ऐवजीं dōmátōn 'ápo^{१४}, peri 'Achilléōs च्या ऐवजीं 'Achilléōs péri^{१५}, séthen, 'egō dé nin इत्यादि. नेमके असले शब्दसमूह रूढ वाक्प्रचारामध्ये अंतर्भूत नसतात म्हणूनच ते शैलीला वैशिष्ट्य देतात. तथापि त्याला हे उमगू शकले नाहीं.

अभिव्यक्तीच्या या निरनिराळ्या पद्धतींमध्ये आणि त्याचप्रमाणे सामासिक शब्दांत, विलक्षण (अथवा दुर्मिळ) शब्दांत व इतरत्र औचित्य राखणे ही एक अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट आहे. पण रूपकावर अधिकार असणे ही

गोष्ट क्विती तरी पटांनै अधिक महत्त्वाची आहे. ही एकच गोष्ट दुसऱ्याने शिकवितां येण्यासारखी नाहीं; तें प्रतिभेचें लक्षण आहे; कारण उत्कृष्ट रूपकांच्या निर्मितींत साधर्म्य शोधणारी दृष्टि अभिप्रेत असते.^१

शब्दांच्या निरनिराळ्या जातींपैकीं सामासिक शब्द हे डिथिरॅवसाठीं, दुर्मिळ शब्द हे वीररसात्मक काव्यासाठीं, आणि रूपकें हीं आंशिक काव्यासाठीं अनुरूप असतात. अर्थात् वीररसात्मक काव्यामध्ये ह्या सर्वच प्रकारांचा उपयोग होऊं शकतो. पण आंशिक पद्यासाठीं मात्र गद्यांत सापडणारे शब्दच अत्यंत अनुरूप असतात;^२ कारण त्यामध्ये शक्य तों नेहमींच्या परिचित भाषेचाच वापर करण्यांत येतो. ते शब्द म्हणजे, रूढ अथवा वाच्यार्थक शब्द, रूपकात्मक शब्द व अलंकारिक शब्द.

शोकान्तिकेविषयीं आणि अभिनयाच्या साहाय्यानें केलेल्या अनुकृती-विषयीं एवढें विवेचन पुरेसं आहे.

. २३ .

जिचें स्वरूप निवेदनात्मक आहे आणि जी फक्त एकाच वृत्ताचा उपयोग करते अशा काव्यात्म अनुकृतीमधील^३ कथानकाची रचना शोकान्तिकेप्रमाणेंच नाट्यात्मक तत्त्वानुसार केली पाहिजे हें उघड आहे. आदि, मध्य व अंत असलेलें संबंध व स्वयंपूर्ण असें एकच कर्म हा तिचा त्रिषय असावा. अशा प्रकारें एकात्मतेच्या वावतींत सजीव प्राण्याशीं तिचें साधर्म्य राहिल आणि स्वतःशीं अनुरूप असा आनंद ती देऊं शकेल.^४ रचनेच्या दृष्टीनें ती इतिहासात्मक लिखाणापेक्षां भिन्न असेल. कारण इतिहासात्मक लिखाण हें, अपरिहार्यपणेंच, एका कर्माचें चित्रण न करतां एका कालखंडाचें व त्या कालखंडांतील एक अगर अनेक व्यक्तींच्या वावतींत घडलेल्या सर्व गोष्टींचें चित्रण करित असतें—मग त्या घटनांमधील संबंध क्वितीहि अल्प असो. कारण जसें सॅलमिस-मधील आरमारी युद्ध व सिसिलीमध्ये कार्थेजीनिअन्सवरोवर झालेली

लढाई ही एकाच वेळीं घडली,^३ पण त्यांची परिणति कोणत्याहि एका परिणामांत झाली नाही, तसेंच प्रसंगांच्या क्रमामध्येहि कांहीं वेळां एखादी गोष्ट दुसऱ्या गोष्टीच्या पाठोपाठ घडून येते आणि तरीसुद्धां त्यामुळे एकच परिणाम घडून येतो असें नाही. आपण असें म्हटलें तरी चालेल कीं, बहुतेक कवींचा परिपाठ असाच असतो. इथेंहि, पूर्वीं म्हटल्याप्रमाणें, होमरची लोकोत्तर गुणवत्ता स्पष्टपणें दिसून येते. जरी ट्रॉयच्या युद्धाला आदि व अंत होता, तरीसुद्धां तें संपूर्ण युद्ध हा आपल्या काव्याचा विषय बनविण्याचा प्रयत्न त्यानें कवींच केला नाही. तो कथाविषय फारच विशाल व दृष्टीच्या एका टप्प्यांत सहजासहजीं न सामावणारा ठरला असता. जरी त्यानें त्या विषयाची लांबी मर्यादित केली असती तरीहि प्रसंगांच्या विविधतेमुळे तो प्रमाणाबाहेर गुंतागुंतीचा झाला असता. आहे त्या स्वरूपांत त्यानें एकच भाग वेगळा काढला आहे आणि त्यामध्ये युद्धाच्या एकंदर कथेमधील नौकांची यादी व दुसऱ्या पुष्कळ घटनांचा उपकथा म्हणून समावेश करून काव्याला विविधता दिली आहे. वाकीचे सर्व कवि हे एकच नायक, एकच कालखंड, किंवा एकच खरें पण विभागांची अनेकता असलेलें कर्म घेतात. लघु इलियड व सिप्रिया यांच्या लेखकानें हेंच केलें.^४ याच कारणामुळे इलियड व ऑडिसी हीं प्रत्येकीं एका शोकान्तिकेला विषय पुरवूं शकतात, किंवा फार फार तर दोहोंना. पण सिप्रिया हें पुष्कळ शोकान्तिकांना साहित्य पुरवूं शकतें आणि लघु इलियड आठांना पुरवितें^५—‘शस्त्रांचा निवाडा’, ‘फिलोक्टेटीझ’, ‘निओप्टॉलिमस’, ‘युरिफिलस’, ‘भिक्षार्थी ऑडिस्यूस’, ‘लेकोनियन स्त्रिया’, ‘इलियमचा पाडाव’, ‘आरमाराचें प्रयाण’.

. २४ .

शिवाय महाकाव्यामध्येहि शोकान्तिकेइतकेच प्रकार असले पाहिजेत. महाकाव्य हें साधें किंवा संमिश्र अगर ‘नैतिक’ किंवा ‘दुःखभोगात्मक’

असलें पाहिजे.^१ गीत व दृश्य हे दोन अपवाद सोडून वाकीचे विभागहि तेच असतात, कारण घटनेच्या परावृत्त्या, अभिज्ञानें व दुःखभोगाचे प्रसंग या गोष्टी त्यांच्यांतहि आवश्यक आहेत. शिवाय विचार व शब्दयोजना हींसुद्धां कलात्मक असलीं पाहिजेत. या सर्व बाबतींत होमर हा आपला प्राचीनतम व यथार्थ आदर्श होय. खरोखरच त्याच्या प्रत्येक काव्यामध्ये दुहेरी वैशिष्ट्य आहे. इलियड हें साधेंहि आहे आणि दुःखभोगात्मकहि आहे ; आणि ऑडिसी हें संमिश्र आहे (कारण अभिज्ञानाचे प्रसंग त्यांच्यांत अनुस्यूत आहेत)^२ तसेंच नैतिकहि आहे. शिवाय शब्दयोजना व विचार यांमध्ये तीं सर्वश्रेष्ठ आहेत.

रचनेचा आवांका व वृत्तयोजना या बाबतींत महाकाव्य हें शोकान्तिकेपेक्षां भिन्न असतें. आवांका अथवा लांबी याविषयींची योग्य मर्यादा आम्हीं पूर्वी सांगितलीच आहे :—आदि व अंत हे दृष्टीच्या एकाच टप्प्यांत सामावण्यासारखे असले पाहिजेत. जीं काव्ये आकारमानाच्या दृष्टीनें जुन्या महाकाव्यांपेक्षां लहान असतील, व लांबीच्या दृष्टीनें एकाच प्रयोगांत दाखविल्या जाणाऱ्या शोकान्तिकांच्या समूहाएवढीं असतील, त्यांच्याकडूनच ही अट पाळली जाईल.^३

मात्र महाकाव्यामध्ये आपला विस्तार वाढविण्याची एक दांडगी व विशिष्ट शक्ति असते ; आणि त्याचें कारण आपल्याला उमगण्यासारखें आहे. अगदीं एकाच वेळीं घडून येणाऱ्या निरनिराळ्या घटनांची अनुकृति आपणाला शोकान्तिकेमध्ये करतां येत नाही ; रंगभूमीवरील घटना व नटांनीं घेतलेल्या भूमिका यांच्या मर्यादेतच आपणाला वावरावें लागतें. पण महाकाव्यामध्ये, त्याच्या निवेदनात्मक स्वरूपामुळे, एकाच वेळीं घडलेल्या पुष्कळ घटना दाखवितां येतात.^४ आणि विषयाशीं सुसंबद्ध असल्यास त्या काव्याचा भरीवपणा व भारदस्तपणा यांत भर घालतात, या बाबतींत महाकाव्य सरस ठरतें ; आणि त्यामध्ये परिणामाची भव्यता. श्रोत्यांचें मनोरंजन व विविध उपकथांमुळे गोष्टीला लाभणारें वैचित्र्य हीं

निर्माण होतात. कारण प्रसंगांचा तोचतोपणा वीट निर्माण करतो आणि त्यामुळे शोकान्तिका रंगभूमीवर अयशस्वी होतात.

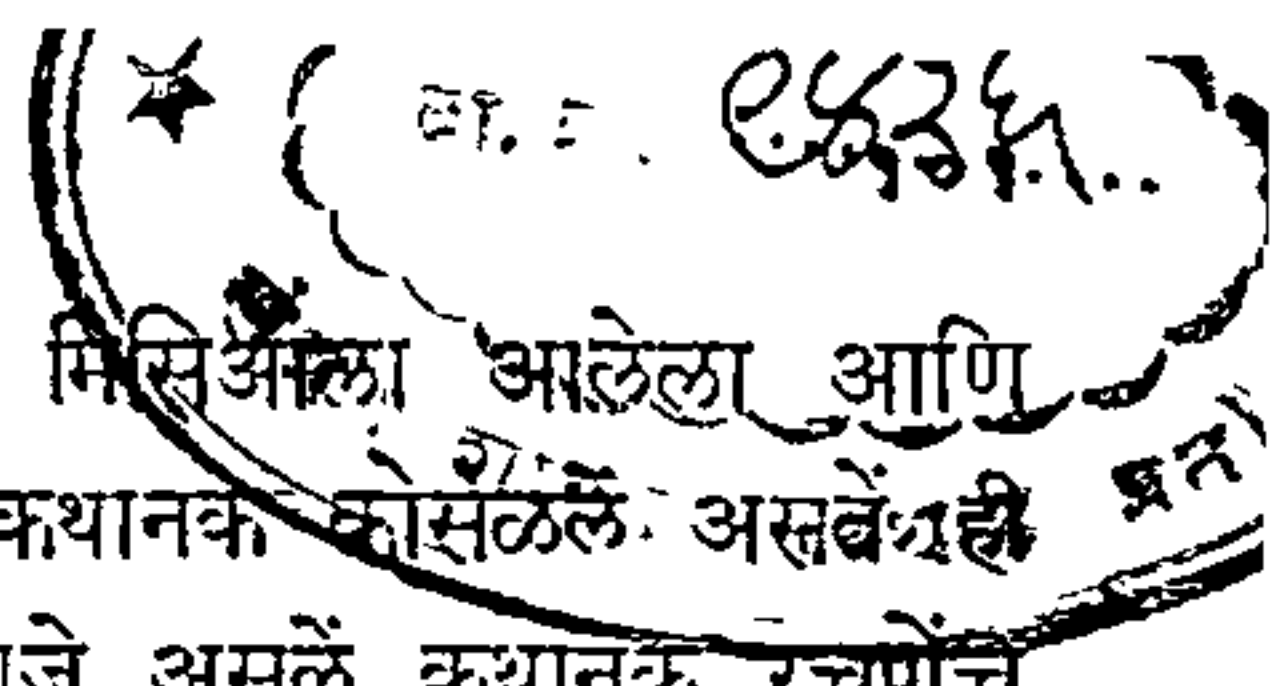
छंदाच्या संबंधांत असे म्हणतां येईल कीं, हिरॉइक वृत्तानें अनुभवाच्या निकषावर आपली अनुरूपता सिद्ध केली आहे. जर एखाद्या निवेदनात्मक काव्याची रचना आतां दुसऱ्या एखाद्या वृत्तांत किंवा दुसऱ्या अनेक वृत्तांत केली, तर ती विजोड वाटेल. कारण सर्व वृत्तांमध्ये हिरॉइक वृत्त हें अत्यंत डौलदार व वजनदार वृत्त आहे; आणि म्हणून दुर्मिळ शब्द व रूपकें हीं त्यामध्ये चपखल बसूं शकतात; अनुकृतीच्या निवेदनात्मक प्रकाराचा हा दुसरा असामान्य विशेष आहे.^५ उलटपक्षीं, आंघ्रिक व ट्रोकेइक टेट्रामिटर हीं वृत्ते गतिशील आहेत; त्यांपैकीं दुसरें नृत्याला जवळचें आहे, आणि पहिलें कृतीचा आविष्कार करणारें आहे. कॅरमॉननें केले त्वाप्रमाणें निरनिराळीं वृत्ते एकाच ठिकाणीं मिसळणें हें याहूनहि अधिक असंबद्ध ठरेल. म्हणून अजूनपर्यंत कोणीहि मोठ्या आवाक्याच्या काव्याची रचना हिरॉइक वृत्ताशिवाय अन्य वृत्तांत कधींहि केलेली नाही. आम्हीं सांगितल्याप्रमाणें अनुरूप वृत्ताची निवड स्वतः निसर्गच शिकवीत असतो.^६

ज्याला आपण कोणती भूमिका घ्यावी हें बरोबर समजतें असा एकमेव कवि ठरण्याचा मान सर्वच वावतींत प्रशंसनीय असलेल्या होमरचा आहे. आपल्या स्वतःच्या भूमिकेंत कवीनें शक्य तितकें कमी बोलावें; कारण तो अनुकृति करणारा ठरतो तो यामुळे नव्हे.^७ इतर कवि प्रसंगाच्या ठिकाणीं नेहमींच उपस्थित असतात, आणि अनुकृति फार अल्प व क्वचित् करतात. होमर मात्र अगदीं थोड्या प्रास्ताविक शब्दांनंतर एखादा पुरुष, एखादी स्त्री किंवा एखादी अन्य व्यक्ति पुढें आणतो; आणि त्यांपैकीं कोणत्याहि व्यक्तींत वैशिष्ट्यपूर्ण गुणांचा अभाव नसतो, तर प्रत्येकीला तिचा स्वतःचा असा स्वभाव असतो.

शोकान्तिकेमध्ये अद्भुताचें अंग आवश्यक असतें. व्यावर्ती

अद्भुताची मुख्य परिणामकारकता अवलंबून असते, त्या विचारदुष्ट भागाला महाकाव्यामध्ये अधिक वाच मिळतो; कारण त्या ठिकाणी क्रिया करणारी व्यक्ति दिसत नसते. या दृष्टीने, हेक्टरचा पाठलाग रंगभूमीवर दाखविल्यास तो हास्यास्पद ठरेल—तिथें ग्रीक लोक शांतपणें उभे असतात, पाठलागामध्यें भाग घेत नाहींत; आणि अकिलीझ त्यांना मार्गें राहण्याची खूण करीत असतो. पण महाकाव्यामध्ये ही असंबद्धता ध्यानांत येत नाहीं. तसेंच अद्भुत हें आनंददायक असतें: आपल्या श्रोत्यांना तें आवडेल हें जाणून प्रत्येक जण एखादी गोष्ट सांगतांना स्वतःची कांहीं भर घालीत असतो, यावरून हें अनुमान निघूं शकतें. कौशल्यानें खोटें बोलण्याची कला इतर कवींना मुख्यतः होमरनेंच शिकविली. तिची गोम एका हेत्वाभासांत असते. कारण जर एक गोष्ट असली अगर झाली तर दुसरी गोष्ट असते अगर होते, असें गृहीत धरून लोक अशी कल्पना करतात कीं, जर दुसरी असेल तर त्याचप्रमाणें पहिली असली अगर झाली पाहिजे. पण हें चुकीचें अनुमान आहे. म्हणून ज्या ठिकाणी पहिली गोष्ट असत्य असते त्या ठिकाणी दुसरी गोष्ट सत्य असल्यास पहिली गोष्टहि आहे अगर झाली असें आणखी सांगण्याची विलकुल आवश्यकता नसते. कारण मन दुसरी गोष्ट सत्य आहे हें जाणून पहिलीच्या सत्यते-विषयीं चुकीचें अनुमान काढतें. याचें एक उदाहरण ऑडिसीमधील स्नानाच्या प्रसंगांत सापडतें.^{१०}

या दृष्टीने कवीनें असंभवनीय शक्यतेपेक्षां संभवनीय अशक्यतेचा स्वीकार करावा.^{११} विचारदुष्ट भागांच्या साहाय्यानें शोकान्त कथानकांची रचना होतां कामा नये. शक्य तर सर्व विचारदुष्टता टाळली जावी; किंवा कांहींहि करून ती नाटकांतील कथानकाच्या बाहेर राखावी (उदाहरणार्थ, लेअसचा मृत्यु कसा घडला यासंबंधीचें ईडिपस या नाटकामधील नायकाचें अज्ञान); नाटकांत ठेवूं नये,—उदाहरणार्थ, इलेक्ट्रा^{१२} या नाटकामधील वार्ताहरानें केलेलें पिथियन खेळांचें वर्णन, किंवा मिसियन्स^{१३} या



नाटकामध्ये दाखविल्याप्रमाणे टेजियाहून मिसिस ऑल्टा आलेला आणि तरीसुद्धा अवोल राहिलेला मनुष्य. एरवीं कथानक कोसळले असतंही सवव हास्यास्पद आहे. पहिली गोष्ट म्हणजे असले कथानक रचणेच योग्य नव्हते. पण एकदां का विचारदुष्ट गोष्टीची योजना केली आणि तिला संभवनीयतेचा रंग चढविला कीं मग तिच्या असंबद्धतेचा विचार न करतां आपण ती स्वीकारलीच पाहिजे.^{१४} ज्यामध्ये ऑडिस्यूसला इथाकाच्या किनाऱ्यावर सोडलेले असते असे ऑडिसीमवील विचारदुष्ट प्रसंगच घ्या.^{१५} जर एखाद्या निकृष्ट कवीने तो विषय हाताळला असता तर हे प्रसंगसुद्धा किती असह्य वाटते हे उघड झाले असते. पण आहे त्या स्वरूपांत, काव्याच्या मोहिनीमुळे ती असंबद्धता झाकली गेली आहे.

जिथे स्वभाव किंवा विचार यांचा आविष्कार नाही अशा कथानका-मधील विरामांत शब्दयोजना बोटिव असावी. कारण, उलट पक्षी, चमकदार शब्दयोजनेमुळे स्वभाव व विचार हे फक्त अस्पष्ट होतात.^{१६}

. २५ .

टीकात्मक आक्षेप व त्यांचीं निरसन^१ आणि तीं ज्यापासून उद्भवतात त्या उगमस्थानांचे स्वरूप व संख्या हीं पुढीलप्रमाणे दाखवितां येतील.

चित्रकार किंवा एखादा कलावंत यांच्याप्रमाणे कवि हा अनुकृति करणारा असल्यामुळे त्याला पुढील तीनपैकीं एका वस्तूची अनुकृति करणे भाग पडते—पूर्वीं होत्या तशा किंवा आतां आहेत तशा वस्तु, त्या जशा आहेत असें म्हटले जाते किंवा समजले जाते अशा वस्तु, किंवा त्या जशा असावयास पाहिजेत अशा वस्तु.^२ अभिव्यक्तीचे साधन भाषा हे असते—मग ती रूढ शब्दांची असेल किंवा दुर्लभ शब्द व रूपके यांचीहि असूं शकेल. याशिवाय ज्याची आपण कवींना खास सवलत देतो असे भाषेचे पुष्कळ बदल असतात. त्याचप्रमाणे काव्य व राज्यशास्त्र यांच्यामध्येहि बरोबरपणाचा निकष एकच नसतो;

तसाच तो काव्य व अन्य एखादी कला यांच्यामध्येहि नसतो.^३ प्रत्यक्ष काव्यकलेंतसुद्धां दोन प्रकारचे दोष संभवतात,—ज्यांचा संबंध तिच्या मूलस्वरूपाशीं असतो असे, आणि जे आगंतुक असतात असे. कवीनें एखादी गोष्ट अनुकृतीसाठीं निवडली पण योग्यतेच्या अभावीं < तिची अनुकृति बरोबर केली नाही >^४ तर तो काव्यामधील मूलभूत दोष होय. पण जर तो दोष चुकीची निवड करण्यांत असेल—जर त्यानें एका कडेचे दोन्ही पाय एकदम उडविणारा घोडा दाखविला असेल, किंवा वैद्यकांतील वा दुसऱ्या कलेंतील काहीं तांत्रिक चुका केल्या असतील,—तर तो काव्यांतील मूलभूत दोष नव्हे. याच दृष्टिकोनांतून आपण टीकाकारांनीं निर्माण केलेल्या आक्षेपांचा विचार केला पाहिजे व त्यांना उत्तर दिलें पाहिजे.

प्रथमतः खुद्द कवीच्या कलेशीं निगडित असलेल्या गोष्टींविषयीं : जर त्यानें असाध्य गोष्टीचें वर्णन केलें, तर तो दोषास्पद ठरेल ; पण कलेचें ध्येय जर त्यामुळें साध्य होत असेल (हें ध्येय पूर्वीच सांगितलें आहे) —जर त्यामुळें त्या किंवा अन्य काव्यविभागाचा परिणाम अधिक प्रभावी होत असेल—तर त्या चुकीचें समर्थन करतां येईल.^५ हेक्टरचा पाठलाग हें एक समर्पक उदाहरण आहे. तथापि काव्यकलेचे विशिष्ट नियम न उल्लंघितां तेंच ध्येय तितकेंच किंवा त्याहून अधिक साध्य होऊं शकत असेल, तर तो दोष समर्थनीय नाही ; कारण शक्य तों प्रत्येक प्रकारचा दोष टाळला गेला पाहिजे.

शिवाय, तो दोष काव्यकलेच्या मूलतत्त्वांशीं संबधित आहे कीं त्यांतील आगंतुक गोष्टींशीं ? उदाहरणार्थ,—हरिणीला शिंगें नसतात, हें माहित नसणें ही गोष्ट तिचें कलाहीन चित्र काढण्यापेक्षां कमी गंभीर आहे.

याउपर वर्णन वस्तुनिष्ठ नाही असा आक्षेप कोणी घेतल्यास “पण त्या वस्तु जशा असावयास पाहिजेत तशा आहेत” असें उत्तर कवि

देऊं शकेल : जसें सॉफवलीझ म्हणे कीं, आपण माणसें तीं असावयास पाहिजेत तशीं रेखाटतो; युरिपिडीझ तीं असतात तशीं रेखाटतो. अशा प्रकारें त्या आक्षेपांचें निरसन करतां येईल. पण जरी अनुकृति ह्या दोहोंपैकीं कोणत्याच प्रकारची नसली, तरीसुद्धां “लोक ती वस्तु अशीच आहे असें म्हणतात” असें उत्तर कवि देऊं शकेल. देवा-दिकांच्या कथांना हें लागू पडतें. या गोष्टी वस्तुस्थितीहून उच्च नाहींत किंवा वस्तुस्थितीला धरूनहि नाहींत असें असणें अगदीं सहज शक्य आहे. बहुधा त्या गोष्टी झेनफनीझ^६ म्हणतो त्या स्वरूपाच्याच आहेत. पण तें कांहीं असलें तरी “लोक हें असेंच सांगतात”. शिवाय एखादें वर्णन हें वस्तुस्थितीपेक्षां अधिक चांगलें नसणें शक्य आहे : “तरी पण वस्तुस्थिति तीच होती”; जसें “भाले आपल्या मागच्या टोकांवर ताठ उभे राहिले”^७ या शस्त्रासंबंधींच्या उताऱ्यामध्ये. त्या वेळीं तसा रिवाज होता, आणि तसाच तो इलीरिअन लोकांमध्ये अजूनहि आहे.

त्याचप्रमाणें एखादा जें बोलतो किंवा करतो तें काव्यदृष्ट्या योग्य आहे कीं अयोग्य आहे हें तपासतांना आपण नुसती ती विशिष्ट कृति किंवा उक्ति पाहूनच तें काव्यदृष्ट्या चांगलें आहे कीं वाईट आहे हें विचारणें योग्य नाहीं. ती कृति कोणी केली, किंवा ते शब्द कोण बोलला; कोणाला, केव्हां, कोणत्या साधनांनीं किंवा कोणत्या हेतूनें, या गोष्टींचा विचारसुद्धां आपण केला पाहिजे. उदाहरणार्थ, हेतु अधिक मोठें इष्ट साधावें हा आहे कीं अधिक मोठे अनिष्ट टाळावें हा आहे.

भाषेच्या वाक्प्रचाराची योग्य ती दखल घेतल्यानें इतर शंकांचें निरसन होईल. आपण दुर्मिळ शब्दांकडे लक्ष द्यावें; उदाहरणार्थ. *ouréas mè prnôton* यामध्ये कवि *ouréas* हा शब्द बहुधा खेचरें या अर्थानें वापरीत नसून पहारेकरी या अर्थानें वापरीत असावा.^८ तसेंच पुन्हां डॉलॉनसंबंधीं. “अर्थात् तो दिसायला विद्रूप होता” यामध्ये त्याचें शरीर विरूप होतें असें म्हणावयाचें नसून त्याचा चेहरा कुरूप

होता असें म्हणावयाचें आहे; कारण क्रीटन लोक eucidés 'सुरूप' हा शब्द सुंदर चेहऱ्याकरतां वापरतात.^९ तसेंच zōrōteron de keraic या वाक्यामध्ये 'पेय जोरांत मिसळा' याचा अर्थ, तें अड्डल दारुड्याला लागतें तसें अधिक कडक मिसळा असा नव्हे, तर तें अधिक लौकर मिसळा असा होतो.^{१०}

काहीं वेळां एखादा उद्गार रूपकात्मक असतो. उदाहरणार्थ, "आतां रात्रभर सर्व देव व मानव झोपलेले होते,"—आणि लगेच कवि म्हणतो— "पुष्कळदां तर जेव्हां ट्रॉयच्या मैदानावर तो आपली नजर फिरवी, तेव्हां पाव्यांचे व अलगुजांचे आवाज ऐकून तो आश्चर्यचकित होई."^{११} या ठिकाणी 'सर्व' हा शब्द 'अनेक' या शब्दाकरतां रूपकात्मक अर्थानें वापरला आहे; म्हणजे 'सर्व' हा इथें 'अनेका'ची जाति आहे. त्याच-प्रमाणें "एकमेव तिला तोड नव्हती...."^{१२} या काव्यपंक्तीमध्ये o'ic 'एकमेव' हा शब्द रूपकात्मक आहे. कारण जें अत्यंत प्रसिद्ध आहे तें एकमेव म्हणतां येईल.

शिवाय तें निरसन उच्चारांतील आघातावर किंवा सुरावर अवलंबून असेल. या पद्धतीनें थॉसॉसच्या हिपिऑसनें^{१३} didomen (didómen) de hoi आणि tò mèn hoú (ou) katapúthetai 'ómbroi या ओळींतील शंकांचें निरसन केलें.^{१४}

किंवा तसाच तो प्रश्न विरामचिन्हांनीं सोडवितां येईल. उदाहरणार्थ, एंपेडॉक्लीझच्या ग्रंथामध्ये— "एकाएकीं पूर्वीं अमर व्हायला शिकलेल्या वस्तु मर्त्य बनल्या आणि पूर्वीं मिश्रणहीन असलेल्या संमिश्र बनल्या."^{१५}

किंवा अर्थाच्या संदिग्धपणानेंहि होईल. उदाहरणार्थ, paróichēken de pléō nux मधील pléō हा शब्द संदिग्ध अर्थाचा आहे.^{१६}

किंवा भाषेंतील वाक्यचाराणें होऊं शकेल : उदाहरणार्थ, कोणत्याहि मिश्र पेयाला o'inos 'मद्य' म्हणतात. म्हणून जरी देव मद्य पीत नाहींत, तरी ग्यॅनिमीड^{१७} हा "इयूससाठीं मद्य ओततो" असें म्हणतात.

त्याचप्रमाणे लोखंडाचें काम करणारांना chalkéas अथवा काशाचें काम करणारे म्हणतात. तथापि हें रूपकात्मक आहे असेंसुद्धां म्हणतां येईल.

त्याचप्रमाणे एखाद्या शब्दामध्ये जेव्हां विसंगत अर्थ प्रतीत होतो, तेव्हां त्या विशिष्ट उताऱ्यामध्ये त्याचे कोणते निरनिराळे अर्थ संभवताना हें पाहिलें पाहिजे. उदाहरणार्थ “तो काशाचा माला तिथेंच थांबविला गेला” मधील ‘तिथेंच थांबविला गेला’ हे शब्द किती निरनिराळ्या अर्थांनीं घेतां येतील तें आपण पाहिलें पाहिजे.^{१८} भाष्याची खरी पद्धति ही ग्लॉकननें^{१९} उल्लेखिलेल्या पद्धतीच्या बरोबर विरुद्ध आहे. तो म्हणतो, टीकाकार हे एकदम कांहीं निराधार निष्कर्ष काढतात; प्रतिकूल निर्णय देतात आणि मग त्याचें समर्थन करूं लागतात; आणि त्यांना जें जें वाटतें तेंच कवीनें म्हटलें आहे असें गृहीत धरून आपल्या स्वतःच्या कल्पनेशीं न जुळणारी एखादी गोष्ट असल्यास त्याला दोष देतात. इॅकरियससंबंधींचा^{२०} प्रश्न अशाच पद्धतीनें हाताळण्यांत आला आहे. तो लॅसिडीमनमधील होना अशी टीकाकार कल्पना करतात. त्यामुळे टिलेमकस लॅसिडीमनला गेला असतां त्याला तो भेटूं नये हें त्यांना चमत्कारिक वाटतें. परंतु सेफ्लेनिअन कल्पनाच कदाचित् खरी असूं शकेल. त्यांचें प्रतिपादन असें कीं, ऑडिस्यूसनें स्वतःची पत्नी त्या लोकांमधून निवडली आणि तिचा बाप हा इॅकडियस होता, इॅकरियस नव्हे. तेव्हां फक्त चुकीच्या कल्पनेमुळेच तो आक्षेप संभवनीय वाटूं लागतो.

सामान्यतः जें अशक्य आहे त्याचें समर्थन कलेच्या गरजा, उच्चतर वास्तव, किंवा प्रचलित समजुती यांच्या संदर्भांतच केलें पाहिजे.^{२१} कलेच्या गरजा लक्षांत घेतां असंभवनीय पण शक्य गोष्टीपेक्षां संभवनीय अशक्यताच अधिक स्वीकारार्ह असते. तसेंच इ्यूक्सिसनें^{२२} चितारलीं आहेत तशीं माणसें असणें हें अशक्य असूं शकेल. आम्ही म्हणतो, “होय, पण जें अशक्य आहे तें अधिक बरचें आहे. कारण आदर्श स्वरूप हें वस्तुस्थितीच्या पलीकडे गेलें पाहिजे.” विचारदुष्ट गोष्टींचें समर्थन करण्या-

करतां आपण जें सामान्यपणें आहे असें समजलें जातें त्याचा आधार घेत असतो. त्याच्याचपुढें आम्हाला असें आग्रहानें सांगावयाचें आहे कीं, ज्याप्रमाणें संभवनीयतेच्या विरुद्ध एखादी गोष्ट घडणें हें संभवनीय असतें, त्याचप्रमाणें विचारदुष्ट गोष्टी या काहीं वेळां विचारद्रोही नसतात.^{२३}

द्वंद्वात्मक खंडनांतील नियमांस अनुसरूनच परस्परविरोधी भासणाऱ्या गोष्टी तपासल्या पाहिजेत—म्हणजे तीच गोष्ट, त्याच संदर्भात, व त्याच अर्थानें अभिप्रेत आहे कीं नाहीं हें विचारांत घेऊन. म्हणून कवि स्वतः जें म्हणतो त्या संदर्भात किंवा एखादी सुबुद्ध व्यक्ति जें गृहीत धरते त्या संदर्भातच तो प्रश्न आपण सोडविला पाहिजे.

आंतरिक अपरिहार्यता नसतांना विचारदुष्टतेचा आणि त्याचप्रमाणें स्वभावाच्या अधःपतनाचा भाग योजणें या गोष्टींचा अधिकक्षेप न्याय्य आहे. युरिपिडीझनें केलेल्या ईजिअसच्या योजनेंतील विचारदुष्ट भाग आणि ऑरेस्टीझ या नाटकामधील मेनिलेअसचा अधमपणा हे असेच आहेत.^{२४}

अशा प्रकारें टीकात्मक आक्षेपांचीं हीं पांच उगमस्थळें असतात ; अमुक गोष्टी अशक्य, किंवा विचारदुष्ट, किंवा अनैतिक, किंवा परस्परविरोधी, किंवा कलेच्या दृष्टीनें औचित्यहीन आहेत, असें दूषण दिलें जातें. त्यांचें खंडन वर दिलेल्या वारा^{२५} मुद्द्यांच्या साहाय्यानें केलें पाहिजे.

. २६ .

अनुकृतीची महाकाव्यात्मक पद्धति श्रेष्ठ, कीं शोकान्तिकात्मक पद्धति श्रेष्ठ, असा प्रश्न उपस्थित होऊं शकेल. जर अधिक सुसंस्कृत कला ही अधिक श्रेष्ठ कला असेल—आणि अधिक चांगल्या जातीच्या प्रेक्षकांना आवडते ती कला नेहमीं अधिक सुसंस्कृत असते—तर जी कला सरसकट सगळ्याच गोष्टींची अनुकृति करते ती कला उघडउघड अत्यंत असंस्कृत होय.^१ स्वतःचें असें काहीं तरी आंत घुसडल्याशिवाय अर्थाचें आकलन

न होण्याइतके प्रेक्षक मठ आहेत असें समजून नट अस्वस्थपणानें चाळे करीत असतात. जर चक्रकेंक दाखवावयाची असेल, तर निकृष्ट दर्जाचे मुरलीवादक स्वतःचें अंग मोडतात व मुरडतात; किंवा जर स्त्रिकाची भूमिका वठवावयाची असेल, तर वृंदप्रमुखाला धक्के देऊं लागतात. शोकान्तिकेमध्येहि हाच दोष असतो असें म्हटलें जातें. या संबंधांत नव्या नटांवद्दल जुन्या नटांचें असलेलें मत आपल्याला विचारांत घेतां येईल. मिनिस्कास^२ हा कॅलिपायडीझला^३ त्याच्या अतिरिक्त अंग-विक्षेपांमुळे मर्कट म्हणत असे, आणि पिंडॅरसचेंहि^४ तेंच मत होतें. तेव्हां सामान्यपणें शोकात्म कलेचा महाकाव्यात्मक कलेशीं असलेला संबंध हा नव्या नटांचा जुन्या नटांशीं असलेल्या संबंधासारखा ठरतो. यामुळे आपणाला असें सांगण्यांत येतें कीं, महाकाव्य हें अभिनयाची आवश्यकता नसणाऱ्या सुशिक्षित प्रेक्षकांना उद्देशून असतें; शोकान्तिका ही खालच्या लोकांकरितां असते. असंस्कृत असल्यामुळे उघडच ती त्या दोहोंपैकीं कनिष्ठ कला होय.

आतां पहिली गोष्ट अशी कीं, हें दूषण काव्यकलेचें नसून अभिनय-कलेचें आहे. कारण सॉसिस्ट्रॅटसप्रमाणें^५ महाकाव्य म्हणण्यांत किंवा ऑपुंटियन नॅसिथिअसप्रमाणें^६ त्रैणिकांच्या चढाओढींत तितकाच अतिरिक्त अभिनय होणें शक्य आहे. दुसरी गोष्ट म्हणजे, सर्वच नृत्याचा आणि त्याचप्रमाणें सर्वच अभिनयाचा अधिक्षेप करणें योग्य नसून, निकृष्ट नटांच्या अभिनयाचा अधिक्षेपच योग्य होय. पतित स्त्रियांच्या भूमिका केल्यामुळे ज्यांचा अधिक्षेप झाला,^७ अशा कॅलिपायडीझमध्ये आणि त्याचप्रमाणें आजकालच्या कांहीं दुसऱ्या लोकांमध्येहि हाच दोष काढला गेला. शिवाय, महाकाव्याप्रमाणें शोकान्तिकासुद्धां अभिनयाचांचून परिणामकारक होऊं शकते. केवळ वाचनानेंसुद्धां तिला आपली शक्ति प्रगट करतां येते. तेव्हां जर ती इतर सर्व वावरींत श्रेष्ठ असेल तर आमच्या मतानें हा कांहीं तिचा अंगभूत दोष नव्हे.

आणि ती श्रेष्ठच आहे; कारण महाकाव्याचीं सर्व अंगें तिच्यांत असून—ती महाकाव्याचें वृत्तसुद्धां वापरूं शकेल—शिवाय तिच्यांत संगीत व दृश्यात्मक परिणाम हीं महत्त्वाचीं उपांगें असतात; आणि तीं अत्यंत जिवंत अशा आनंदाची निर्मिति करतात. तसेंच प्रयोगाप्रमाणें वाचनामध्येहि तिच्या परिणामांत जिवंतपणा असतो. शिवाय, ती कला आपलें साध्य अधिक आटोपशीरपणें साधूं शकते; कारण केंद्रीभूत झालेला परिणाम हा दीर्घ कालखंडावर पसरलेल्या आणि म्हणून सौम्य झालेल्या परिणामापेक्षां अधिक आनंदकारक असतो. उदाहरणार्थ, सॉफक्लीझचें ईडिपस हें नाटक जर इलियडएवढ्या प्रदीर्घ आकारांत वसविलें तर तें कितीसें परिणामकारक होईल? दुसरें असें कीं, महाकाव्यात्मक अनुकृतीमध्ये एकात्मता कमी असते; कोणतेंहि महाकाव्य विविध शोकान्तिकांना विषय पुरवूं शकतें यावरून हेंच दिसतें. सारांश, महाकवीनें घेतलेल्या कथेमध्ये जर कांटेकोर एकात्मता असेल, तर ती आटोपशीरपणें सांगावी लागेल व छटलेली दिसेल, किंवा जर ती महाकाव्यांतील विस्तारविषयक दंडकाला अनुसरणारी असेल, तर ती निश्चितपणें सपक व पचपचीत वाटेल. < अशा विस्तारामध्ये एकात्मतेची थोडीशी उणीव अभिप्रेत असते >—जर, मी म्हणतो, विशिष्ट आकारमानाच्या निरनिराळ्या विभागांनीं बनलेल्या इलियड व ऑडिसी यांच्याप्रमाणें विविध कर्माची योजना करून काव्य रचलें गेलें तर तरी पण ह्या काव्यांना रचनेच्या बाबतींत शक्य तितकें पूर्णत्व आलेलें आहे. ह्यापैकीं प्रत्येक काव्य शक्य तेवढ्या जास्तीत जास्त प्रमाणांत एकाच कर्माची अनुकृति करणारें आहे.

तेव्हां शोकान्तिका ही या सर्व बाबतींत महाकाव्यापेक्षां श्रेष्ठ असेल आणि शिवाय कला या नात्यानें आपलें विशिष्ट कार्य अधिक चांगल्या रीतीनें साधीत असेल,—कारण पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें प्रत्येक कलेनें एखादा आगंतुक आनंद निर्माण न करितां तिचा स्वभावसिद्ध आनंद

निर्माण केला पाहिजे—तर सरळच असा निष्कर्ष निघतो कीं, शोकान्तिका हीच अधिक श्रेष्ठ कला होय; कारण आपलें उद्दिष्ट ती अधिक पूर्णपणें साध्य करूं शकते.^{१०}

शोकान्तिका व महाकाव्यें यांचें सामान्य स्वरूप, त्यांचे विविध प्रकार व विभाग, आणि त्यांपैकीं प्रत्येकाची संख्या व त्यांचे भेद, काव्य चांगलें-अगर वाईट ज्यामुळें ठरतें तीं कारणें, आणि टीकाकारांचे आक्षेप व त्यांचें निरसन, यांविषयीं एवढें पुरे.

टी पा व प रि शि ष्टें

१ : या पहिल्या परिच्छेदावरून अॅरिस्टॉटलच्या संकल्पित काव्यशास्त्राचें स्वरूप स्पष्ट होतें. याच संदर्भांत ग्रंथाचा शेवटचा परिच्छेद वाचून पाहवा. त्या परिच्छेदावरून आपला संकल्प पुरा झाल्याची जाणीव ग्रंथकाराला असावी असें वाटतें ; आणि मग काव्यशास्त्राचा सुखान्तिकेविषयींचा दुसरा भाग खरोखरच अस्तित्वांत होता कीं काय याविषयीं संशय वाटूं लागतो. मात्र ब्राय्‌वॉटर तो अस्तित्वांत असावा असें मानतो.

मार्गोलिथ या पंडिताच्या मतानें अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र हें सूत्रग्रंथांच्या पद्धतीनें लिहिलेलें आहे : विषयांतील महत्त्वाच्या भागांचें तपशीलवार विवेचन करून गौण भागांचें विवेचन अनुमानावर सोपविलेलें आहे ; व इतर ग्रंथांतून स्पष्ट केलेल्या कल्पना या ग्रंथांत गृहीत धरल्या आहेत. मार्गोलिथ म्हणतो, "The first sentence of the treatise, like Panini's opening sutra, contains the whole book in the germ." आपल्या प्रस्तावनेंत या दोघांच्या लेखनपद्धतींतील साधर्म्याची त्यानें चांगली दखल घेतली आहे. त्या ठिकाणीं तो लिहितो, "Like the Sutras of Panini each part of the system assumes every other."

मार्गोलिथचा हा दृष्टिकोन स्वीकारावयाचा झाल्यास अॅरिस्टॉटलच्या निरनिराळ्या ग्रंथांमधील महत्त्वाच्या विधानांत एक वैचारिक सुसंगति व परस्परपूरकता गृहीत धरावी लागेल. अॅरिस्टॉटलच्या तत्त्वज्ञानाचें विवेचन करतांना झेलरनें (Zeller) तशी सुसंगति गृहीत धरलेली आहे. अॅरिस्टॉटलचें सर्व उपलब्ध ग्रंथ हे अथेन्समधील तेरा वर्षांच्या शेवटच्या वास्तव्यांत लिहिलेले असल्यामुळे त्या ग्रंथांतील विचारांत विकास शोधण्याऐवजीं परस्परसंबद्धता शोधण्याकडेच पंडितांचा कल राहतो. झेलर लिहितो, "If, then, the view already indicated as to the destination of these texts for his scholars, their connection with his teaching, and the character of their cross references be right, it follows that all of them must have been composed during his final sojourn in Athens." बर्नेसलासुद्धां (Berneys) हे सर्व ग्रंथ एका लहान कालखंडांत लिहिलेले असल्यामुळे त्यामध्ये अॅरिस्टॉटलच्या वैचारिक वाटचालीचा ठसा सांपडूं शकत नाही. तो लिहितो, "All the surviving

works belong to the last period of Aristotle's life. the nature of their context excludes all hope that even the earliest of them could ever be early enough to show us Aristotle still working at his system; at all points it presents itself to us as complete; nowhere do we see the builder building." ही वस्तुस्थिति खरी असल्यास मार्गालिख म्हणतो त्याप्रमाणे काव्यशास्त्रांतील विधानांचा अर्थ लावतांना इतर शास्त्रांतील अॅरिस्टॉटलचीं विधाने लक्षांत घ्यावीं लागतील.

पण वर्नर जॅगर (Werner Jaeger) या पंडिताने वरील सर्वसामान्य गृहीताला जबरदस्त धक्का दिलेला आहे. १९२३ सालीं प्रकाशित केलेल्या अॅरिस्टॉटलवरील आपल्या ग्रंथामध्ये अॅरिस्टॉटलच्या वैचारिक वाटचालीच्या खुणा त्याने स्पष्ट केल्या आहेत; आणि ते करित असतांना अतिविज्ञान, राज्यशास्त्र व नीतिशास्त्र या ग्रंथांतील विचारांची अपरिपक्व व परिपक्व अशीं दोन स्वरूपे त्याने उजेडांत आणलीं आहेत. त्याच्या दृष्टीने अॅरिस्टॉटलच्या वैचारिक विकासामध्ये तीन खंड पडतात : पहिल्या खंडांत अॅरिस्टॉटल प्लेटोच्या विचारांचा विकास करतो; दुसऱ्या खंडांत प्लेटोच्या विचारांचे खंडन करतो; आणि तिसऱ्या खंडांत स्वतःच्या सर्वस्वीं स्वतंत्र अशा सिद्धांतांची व पद्धतीची प्रस्थापना करतो. जॅगर लिहितो, "He began his philosophical development by following Plato; he then went on to criticise him; but in his third period there appeared something totally new and original. He turned to the empirical investigation of details and by consistently carrying out his conception of form he became in this sphere the creator of a new type of study." (Aristotle, ch. XIII, p. 325) जॅगरच्या मताप्रमाणे या निरनिराळ्या खंडांतील विचारपद्धतींचे अवशेष अॅरिस्टॉटलच्या उपलब्ध ग्रंथांमध्येहि सापडू शकतात.

जॅगरच्या या संशोधनामुळे निव्वळ सूत्रपद्धतीने ग्रंथ लावण्यामध्ये कोणता धोका अंतर्भूत आहे याची कल्पना विचारो वाचकाला येऊ शकेल. काव्याविषयींचे अॅरिस्टॉटलचे पूर्ववयांतील विचार कोणत्या जातीचे होते हे सुचविण्यापुरते त्या काळांतील कांहीं उतारे उपलब्ध असते तर अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांत पहिल्या व नंतरच्या विचारांचे कितपत मिश्रण झाले आहे हे पाहतां आले असतें. मग कथानकाच्या रचनेचे नियमन करणारे 'संभवनीयतेचे तत्त्व' आणि कविप्रतिभेचे

वैशिष्ट्य सांगतांना उल्लेखिलेली 'वेडाची छटा' या कांहींशा विसंवादी गोष्टींचा अर्थ अधिक समर्पकपणे लागला असता. पण पूर्वीच्या विचारांची कल्पना येऊं शकणारे उतारे पुरेशा प्रमाणांत उपलब्ध नसल्यामुळे मार्गालिथनें सुचविलेली सूत्रपद्धतीच सध्यां तरी अधिक उपयुक्त आहे.

काव्यशास्त्रांतील प्रकरणांचा परंपराप्राप्त अनुक्रम बदलून विषयांची मांडणी अधिक सुसूत्र करण्याचा सर्वांत मोठा प्रयत्न डॅन्यल हेन्सिअसनें (Daniel Heinsius) केलेला आहे. त्याची मांडणी पुढीलप्रमाणें :

हेन्सिअस : प्र० ७ = प्र० १२

„ प्र० १३ = प्र० १६

„ प्र० १४ = प्र० ११ (कांहीं भाग) + प्र० १३ (कांहीं भाग)

„ प्र० १५ = प्र० १४

„ प्र० १६ = प्र० १३ (कांहीं भाग) + प्र० १७

„ प्र० १७ = प्र० १८

„ प्र० १८ = प्र० १५

ऑरिस्टॉटलनें केलेल्या प्रत्येक गोष्टीमध्ये तर्कशुद्ध मांडणी असलीच पाहिजे असें समजून हे प्रयत्न केलेले असतात. पण बाय्वॉटरला हे गृहीतच अमान्य आहे.

काव्यशास्त्राच्या मांडणीमध्ये असलेले दोष बाय्वॉटर पुढीलप्रमाणें दाखवतो :

अ. पारिभाषिक शब्द प्रथम वापरून नंतर पुढें त्यांच्या व्याख्या पुरवणें : 'कथानक' हा शब्द प्रथम नवव्या प्रकरणांत येतो ; त्याची व्याख्या दहाव्या प्रकरणांत. 'परावृत्ति' आणि 'अभिज्ञान' हे शब्द प्रथम सहाव्या प्रकरणांत येतात ; त्यांची व्याख्या अकराव्या प्रकरणांत येते.

ब. एकाच कल्पनेसाठीं एकच शब्द न वापरणें : पहिल्या प्रकरणांत 'गीत' (Melos) आणि 'मेळ' (harmonia) हे दोन्ही शब्द संगीतात्मक घटक सुचविण्यासाठीं वापरलेले आहेत ; आणि वाङ्मयीन घटक सुचविण्यासाठीं पद्य (metron) आणि भाषा (logos) हे दोन निरनिराळे शब्द वापरलेले आहेत.

क. एका पारिभाषिक शब्दाचा एकाहून अधिक कल्पना व्यक्त करण्यासाठीं उपयोग करणें : एपिसोड (epeisodion) हा शब्द कधीं 'प्रसंगात्मिका' अथवा अंक या अर्थानें तर कधीं उपकथा किंवा प्रसंग या अर्थानें वापरलेला दिसतो. 'पॅथॉस' (pathos) हा शब्द अकराव्या प्रकरणांत 'दुःखभोगाचा प्रसंग' या

अर्थाने तर सतराव्या व एकोणिसाव्या प्रकरणांत 'भावना' या अर्थाने वापरलेला दिसतो.

ड. कांहीं ठिकाणीं मांडलेले दोन विचार परस्परांशीं विसंगत असणें : तेराव्या प्रकरणामध्ये नाटकांतील पात्रें नातेवाईक असलीं तरी त्यांचा शेवट शोकात्मच झाला पाहिजे असें म्हटलेलें आहे ; तर चौदाव्या प्रकरणांत नाट्यांतील व्यक्तीच्या वावर्तीत घडणारा शोकात्म शेवट हा वेळींच अभिज्ञान घडवून टाळावा असें सुचविलें आहे. तसेंच तेविसाव्या प्रकरणांत होमरच्या प्रत्येक महाकाव्यामध्ये एकाच एकात्म कर्माची अनुकृति आहे असें प्रतिपादन केलेलें आहे ; पण सव्विसाव्या प्रकरणामध्ये होमरच्या प्रत्येक महाकाव्यामध्ये एकाहून अधिक कर्माची अनुकृति असल्याचें सूचित केले आहे.

इ. विस्मरणामुळे निर्माण झालेले दोष : अकराव्या प्रकरणांत ईडिपस नाटकामधील परावृत्तीचें केलेलें चुकीचें विवेचन ; पंचविसाव्या प्रकरणांत ईलिअड-मधील उद्धृत केलेल्या ओळींतील चुका ; पूर्वी केलेल्या विधानांतील कांहीं शब्दांची विस्मृति.

२ : मूळच्या ग्रीक वाक्याचें गिलवर्ट मरीनें केलेलें शब्दशः भाषांतर अर्थाच्या दृष्टीनें अधिक साक्षेपी आहे. मरीचें भाषांतर असें : "How the myths ought to be put together" (बीजकथांची गुंफण कशी करावी). ग्रीक संस्कृतींतील नाट्यमहोत्सवाचें धार्मिक स्वरूप लक्षांत घेतलें म्हणजे ग्रीक नाटककार कल्पनेच्या साहाय्यानें संपूर्णपणें अभिनव अशी कथा रचण्याचा प्रयत्न कां करीत नसत हें लक्षांत येतें. प्रेक्षकांना ज्ञात असलेल्या बीजकथांचीच अधिक प्रभावी व नावीन्यपूर्ण रचना कशी करावी, हाच त्यांच्यापुढील महत्त्वाचा प्रश्न होता. तो अर्थ मरीच्या भाषांतरांतच व्यक्त होतो.

३ : बुचर : "principles which come first" ; वाय्वॉटर : "the primary facts"; मार्गोलिथ : "genus and differentia". अरिस्टॉटलच्या इतर ग्रंथांमध्ये 'प्रथम येणारीं तत्त्वे' म्हणजे 'व्यवच्छेदक लक्षणें' अशी कल्पना गृहीत असल्यामुळे भाषांतर 'आद्यतत्त्वे' या शब्दांनीं केलेलें आहे.

४ : डिथिरॅम्बिक काव्य (Dithyrambos) : नृत्यगीताचा एक प्रकार. ग्रीक लोकांचें सृजनदैवत डायनायसस (Dionysus) याच्या उत्सवप्रसंगीं त्याच्या वेदीभोवतीं मुरलीच्या साथीवर नृत्य करण्याचा परिपाठ असे. त्या प्रसंगीं गायिल्या जाणाऱ्या स्तोत्रांना डिथिरॅम्ब म्हणत. अथेन्समध्ये हा उत्सव वर्षातून दोनदां

होत असे. नृत्यामध्ये पन्नास लोकांचा अंतर्भाव होई. नृत्य करणारा वृंद हा डायनायूससच्या जीवनांतील सुखदुःखाचे प्रसंग तद्रूपतेने व उत्कटतेने प्रकट करी. त्याच्या जीवनकथेला निसर्गातील सृजन व विनाश याचे प्रतीक मानले जाई. कांहीं पंडितांच्या मताप्रमाणे अशा प्रकारचीं स्तोत्रे हीच ग्रीक नाट्याची गंगोत्री होय. कोरिन्थमधील अरायन (Arion) या कवीने स्तोत्रे गाणाऱ्या या नृत्यवृंदाचे प्रथम देण गट केले आणि स्तोत्रांची रचना संवादात्मक करून ग्रीक शोकान्तिकेचा पाया घातला. लेसासने या काव्यप्रकारचे थोडेफार निधर्मीकरण केले व त्याला विविधतेची जोड दिली. पुढे डिथिरॅविक काव्याच्या स्पर्धा होऊ लागल्या व यशस्वी कवींना बक्षिसे देण्याची पद्धति रूढ झाली.

वीणाकाव्याचा अथवा वैणिकांचा उल्लेख काव्यशास्त्रामध्ये टाळलेला दिसतो ; अॅरिस्टॉटलच्या वेळी या प्रकारच्या काव्याचा अंतर्भाव संगीताच्या एका शाखेमध्ये होत असावा असा बायवॉटरचा अंदाज आहे. तो लिहितो : "The probability is that from the importance of its musical element, it belonged in Aristotle's classification of the arts to the theory of 'melopoiia' rather than that of poetry proper." प्लेटो डिथिरॅवचा अंतर्भाव अनुकृतिशील नसलेल्या काव्यामध्ये करतो. पण अॅरिस्टॉटलच्या वेळेपर्यंत डिथिरॅवचे स्वरूप बदललेले असणे शक्य आहे. अॅरिस्टॉटलने केलेला डिथिरॅवचा उल्लेख हा वीणाकाव्याचा उल्लेख नसून एका अनुकृतिशील अशा नाट्यात्मक गीताचा उल्लेख आहे.

५ : प्राचीन ग्रीक संगीत हे अनुकृतिप्रधान होते. त्यामध्ये सुद्धा एखाद्या प्रसंगाचे प्रगटीकरण करण्याची प्रवृत्ति असे. अनुकृतिदर्शक गीत किंवा नृत्य ज्यामध्ये नाही अशा संगीताला प्लेटोसुद्धा 'पाशवी गोंगाट' समजत असे. कांहीं वेळां संगीत हा शब्द ग्रीक लोक अधिक व्यापक अर्थाने वापरीत ; आणि अशा वेळां संगीतामध्ये वाङ्मयाचा व इतर बौद्धिक व कलात्मक व्यासंगांचा अंतर्भाव होई. प्लेटोच्या रिपब्लिकमध्ये अशा अर्थानेहि तो शब्द वापरलेला आढळतो.

६ : बुचर : "They differ, however, from one another in three respects,—the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct." बायवॉटर : "But at the same time they differ from one another in three ways, either by a difference of kind in their means,

or by differences in the objects, or in the manner of their imitations.” मार्गोलिथ : “...are all in fact immaterial portrayals of the imaginary. They differ, however, from each other in three matters: the clothing which varies in category; the theme which varies in species; and the treatment which varies in mode.”

७ : अनुकृतीच्या सिद्धांताचे जनकत्व प्लेटोकडे जाते. अरिस्टॉटलने तीच कल्पना अधिक निश्चित स्वरूपांत मांडली आणि त्या आधाराने ललितकलांचे व्यवच्छेदक लक्षण स्पष्ट करून साहित्यशास्त्राच्या दृष्टीने उपयुक्त असे वर्गीकरण केले.

‘mimeisthai’ या ग्रीक धातूचा सर्वसामान्य अर्थ ‘दुसऱ्याने केले ते करणे’ किंवा ‘एखाद्या वस्तूसारखी दुसरी एखादी वस्तु तयार करणे’ असा आहे. प्लेटोने mimesis, ‘अनुकृति’, हा शब्द काहीं ठिकाणी ‘निवेदनात्मक नसलेले’, ‘नाट्यरूप’ अशा अर्थाने वापरलेला आहे. अरिस्टॉटलने चोविसाव्या प्रकरणांत हा शब्द ‘निवेदनात्मक नसलेले’ या अर्थाने वापरलेला आहे; पण तिसऱ्या प्रकरणांत तोच शब्द सर्व वाङ्मयाचा सामान्य गुणधर्म प्रकट करण्यासाठी अत्यंत व्यापक अर्थाने वापरलेला आहे. त्या ठिकाणी निवेदनात्मक वाङ्मयाचा अंतर्भाव अभिप्रेत आहे. वाय्वॉटरच्या दृष्टीने ही एक काव्यशास्त्रातील फार मोठी विसंगति आहे.

‘जाणीवपूर्वक कसवाने किंवा निव्वळ सवयीने’ हा छेद (paranthesis) सुस्पष्ट करतांना वाय्वॉटर लिहितो, “The contrast is between the skill depending on mere practice or habitude, and that directed by a consciousness of the rules and principles of the art which deals with the particular subject.” या दोन्ही बटकांच्या परस्परसंबंधावर अरिस्टॉटलच्या अतिविज्ञानातील पुढील विधानांनी आणखी प्रकाश पडू शकेल : “And experience seems pretty much like science and art, but really science and art come to men through experience; for ‘experience made art’, as Polus says, ‘but inexperience luck’...With a view to action experience seems in no respect inferior to art, and men of experience succeed even better than those who have theory without experience.”

ग्रीक लोकांची कवीविपर्यांची कल्पना वाय्वॉटर पुढीलप्रमाणे मांडतो :
 "Its primary meaning is the man who writes words or composes the music....Another association attaching to the word had its origin in the matter with which early Greek poetry was connected. The poet was distinguished from the historian or chronicler by the fact that he was so constantly dealing with a remote or legendary past, in the treatment of which there was ample room for play of imagination....The ordinary conception in antiquity of the poet was that he was, just like the painter an imitator, and that his work was not so much a creation as a copy, more or less faithful, of something already existing in legend or life." तिथेहि अनुकृति आहेच.

८ : मुळांतील *epopoia* हा ग्रीक शब्द अनिश्चित अर्थाचा वाटल्यामुळे बुचरने व वाय्वॉटरने 'दुसरीहि एक कला आहे' असा मोघम शब्दप्रयोग स्वीकारला आहे. कारण *epopoia* हा शब्द स्वीकारला की ती कला 'अजूनपर्यंत नामविरहित आहे' या म्हणण्याला विशेष अर्थ राहत नाही ! मूळच्या ग्रीक शब्दाने सुचविलेल्या आशयाविपर्यां निरनिराळीं मते आहेत : हरमानच्या (Hermann) मताने 'गद्य'; बुह्लच्या (Buhle) मताने 'संगीताचे अंग नसलेले पद्य'; रिट्टरच्या (Ritter) मताने 'एका विशिष्ट प्रकारचे गद्यपद्य लिखाण'. संबंध परिच्छेदाचा विचार करतां फाइफचे (Fyfe) मत अधिक ग्राह्य वाटते. त्याच्या कल्पनेप्रमाणे अॅरिस्टॉटलला या ठिकाणी 'Literature' (वाङ्मय) असा व्यापक अर्थ सुचवावयाचा आहे. ग्रीक भाषेत गद्य आणि पद्य या दोन्ही लेखन-प्रकारांचा अंतर्भाव करणारा 'वाङ्मय' असा शब्द नाही. तो अर्थ प्रगट करण्यासाठी अॅरिस्टॉटलची धडपड आहे.

९ : सॉफ्रॉन (Sophron) : ग्रीक भाषेच्या डोरियन बोलीमध्ये विडंबनात्मक प्रहसने लिहिणारा एक लेखक. त्याच्या लिखाणांतील फक्त काहीं त्रुटित उतारे उपलब्ध आहेत. बोलभाषेतील वाक्प्रयोग आणि खालच्या वर्गाचे वस्तुनिष्ठ चित्रण यांमदल तो विशेष प्रसिद्ध होता. प्लेटो वारला त्या वेळी त्याच्या उशीखाली सॉफ्रॉनच्या प्रहसनांची प्रत सांपडली.

१० : झेनार्कस (Xenarchus) : सॉफ्रॉनचा पुत्र, विडंबनात्मक प्रहसनांचा लेखक.

११. मूळचा ग्रीक शब्द mimus असा असून इंग्रजी भाषांतरकार mime असा प्रतिशब्द वापरतात. प्राचीन काळीं इटली आणि सिसिली या देशांत मेजवानीच्या प्रसंगीं लोकांचें रंजन करण्यासाठीं विडूषक किंवा 'नकल्या' याची योजना करण्याचा परिपाठ असे. त्याच्या नांवावरून त्याच्या विनोदी भाषणांनाहि mime म्हणण्याची पद्धत पडली. त्यांतूनच हळूहळू विडंबनात्मक गद्य प्रहसनांची निर्मिती झाल्यामुळे त्या लेखनप्रकारालाहि तेंच नांव योजण्यांत आलें.

१२ : सॉक्रेटीझ (Socrates) : इ. स. पू. पांचव्या शतकांतील प्रख्यात ग्रीक तत्त्वज्ञ व प्लेटोचा गुरु. ग्रीक तत्त्वज्ञानाचा जनक, संवादपद्धतीचा स्वीकार करणारा एक थोर शिक्षक, व स्थितप्रज्ञाची भूमिका ठेवून लोकजागृती करणारा महान कर्मयोगी. त्याची 'आंतल्या आवाजा'वर श्रद्धा होती व तो कमालीचा सत्यनिष्ठ होता. तत्कालीन सनातनी लोकांनीं नवदैवतें निर्माण करणें व तरुणांना विघ्नडवणें अशा दोन आरोपांखालीं त्याला विषप्रशनाची शिक्षा केली. 'सॉक्रेटीझचे संवाद' या शब्दसमूहाचा अर्थ 'सॉक्रेटीझ हा ज्या संवादांतील एक पात्र आहे असे संवाद'. सॉक्रेटीझ हा संवादपद्धतीचा जनक मानला गेला असला तरी त्यानें स्वतः लिहिलेले संवाद उपलब्ध नाहीत. प्लेटोनें व इतर ग्रीक तत्त्वज्ञांनीं सॉक्रेटीझ व इतर काल्पनिक पात्रें यांच्या संवादांच्या साहाय्यानें आपलें तत्त्वज्ञान प्रकट केले आहे.

१३ : ग्रीक वृत्ते हीं लघु व गुरु अक्षरांच्या विशिष्ट गणांची पुनरावृत्ति साधल्यानें निर्माण होतात. आंघ्रिक वृत्तांत एक लघु व एक गुरु यांच्या गणांची पुनरावृत्ति असते. सामान्य व्यवहारांतील भाषा या वृत्तामध्ये अधिक सहज रीत्या बसत असल्यामुळे ग्रीक भाषेतील उपहासात्मक किंवा विडंबनात्मक काव्य हें मुख्यतः याच वृत्तांत लिहिलें गेलें. त्यामुळे आंघ्रिक काव्य या शब्दांनीं नुसता वृत्तविशेषच सूचित होतो असें नसून काव्यविषयहि सूचित होतो. एलिजॉइक वृत्तांत एक गुरु आणि दोन लघु अशा अक्षरांच्या गणाची पुनरावृत्ति असते. ग्रीक भाषेतील गंभीर, भावनाप्रधान, व चिंतनात्मक काव्य हें याच वृत्तांत लिहिलें गेल्यामुळे या काव्यविशेषावरून वृत्तविशेष सूचित होऊं लागला. त्याचप्रमाणें महाकाव्यांची रचना हेक्झमीटरमध्ये होत गेल्यामुळे महाकवीला 'एपिक' किंवा 'हेक्झमीटर' कवि म्हणण्याची पद्धत पडली.

१४ : होमर (Homer) : ग्रीक भाषेतील 'इलिअड' आणि 'ओडिसी' या दोन महाकाव्यांचा निर्माता. हीं दोन्ही काव्ये ट्रोजन युद्धाशीं संबद्ध असून मुख्यतः प्राचीन बीजकथांवर आधारलेलीं आहेत. या काव्यांतील भाषिक व इतर

सामाजिक पुराव्यावरून होमर हा इ. स. पू. दहाव्या शतकामध्ये जन्मला असावा, असा निष्कर्ष निघतो. पण त्याच्या जीवनाविषयी तो म्हातारपणी आंधळा होता याहून अधिक निश्चित माहिती उपलब्ध नाही. कांहीं पंडित त्याचें ऐतिहासिक अस्तित्वच मान्य करीत नाहींत ! त्याचें जन्मस्थान म्हणून आशियामायनरमधील स्मिर्नापासून अथेन्सपर्यंत निरनिराळ्या शहरांचा उल्लेख केला जातो.

१५ : एम्पेडक्लीझ (Empedocles) : इ. स. पू. पांचव्या शतकातील एक ग्रीक तत्त्वज्ञ, शास्त्रज्ञ आणि कवि. ग्रीक लोकशाहीचा एक प्रमुख उद्गाता. त्यानें वैद्यकावर एक पद्यमय ग्रंथ व निसर्गावर एक प्रदीर्घ काव्य लिहिलेले आहे. वस्तूंचें ज्ञान त्यांनीं प्रक्षेपित केलेल्या कणांमुळे होतें व विचारहि मूलतः कणमय आहेत या मताचा तो पुरस्कर्ता होता. लोकांना दिपविण्यासाठीं त्यानें स्वतःला एटना ज्वालामुखीच्या तोंडांत फेकलें अशी एक दंतकथा आहे !

१६ : कॅरेमॉन (Chamaemon) इ. स. पू. चवथ्या शतकातील एक ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता. याच्या लिखाणांतील फक्त कांहीं उतारे उपलब्ध आहेत. त्याच्या एका काव्याचें नांव 'सेंटॉर' (Centaur). वस्तुतः 'सेंटॉर' म्हणजे माणसाचें तोंड आणि घोड्याचे पाय असलेला एक काल्पनिक प्राणी ; ग्रीक शिल्पकार व कवि यांचा एक आवडता विषय.

१७ : बुचरच्या भाषांतराशीं ब्राय्वॉटरचें भाषांतर जुळणारें आहे. पण बक्लि (Buckley) मात्र अगदीं विरुद्ध अर्थाचें भाषांतर देतो : "In like manner, though someone mingling all the measures, should produce imitation, as Charaemon has done in his Centaur, a mixed rhapsody of all the metres, yet he must not be called a poet."

१८ : बुचर : 'tunc'; ब्राय्वॉटर : 'melody'. मागील विवेचनाचा विचार केला तर या टिकाणीं 'मेळ' अथवा 'harmony' याचा उल्लेख होणें नैसर्गिक होतें. पण दोन्ही भाषांतरकारांनीं तो शब्द कटाक्षानें टाळलेला आहे.

ऑरिस्टॉटलनें 'गीत' आणि 'मेळ' हे शब्द विशेष कांटेकोरपणानें वापरलेले नाहींत असें ब्राय्वॉटरचें म्हणणें आहे. पहिल्या आणि सहाव्या प्रकरणांत त्यानें गीत (melos) हा शब्द मेळ (harmonia) या अर्थानें वापरलेला आहे ; आणि सहाव्या प्रकरणांत प्रथमतः तर गीत आणि मेळ हे दोन्ही शब्द एकार्थ-सूचक समजून एकदमच वापरले आहेत.

१९ : नोमिक काव्य म्हणजे वीगेच्या साथीसह एकाच व्यक्तीनें गायिलेलें स्तोत्र. डिथिरॅत्र हाहि एक स्तोत्रप्रकार खरा; पण तो अनेक व्यक्ति मिळून बनलेल्या वृंदाकडून गायिला जाई व त्या वेळीं नृत्याचीहि अपेक्षा असे.

०२.

१ : कलात्मक अनुकृतीचा विषय 'कर्म करणारीं मागसें' हा असतो, ही गोष्ट प्लेटोनें रिपब्लिकच्या दहाव्या प्रकरणांत ६०३ क मध्ये सांगितलेली आहे. अॅरिस्टॉटल तीच कल्पना अधिक व्यापक दृष्टिकोनांतून पाहत आहे. 'कर्म' हा शब्द बुचर व वाय्वॉटर यांनीं वापरलेल्या action या शब्दासाठीं वापरला आहे; आणि त्या पंडितांनीं वापरलेला action हा शब्द अॅरिस्टॉटलच्या praxis या शब्दाचें भाषांतर आहे; अॅरिस्टॉटलचा हा शब्द काव्यशास्त्रामध्ये निरनिराळ्या संदर्भांत आलेला आहे आणि त्याच्या अर्थाची व्याप्ति त्या त्या संदर्भानुसार कमी-जास्ती झालेली आहे. कांहीं वेळां त्या शब्दाचा अर्थ 'चरित' या शब्दाइतका व्यापक असतो (उदाहरणार्थ, या ठिकाणच्या वाक्यांत). बुचर म्हणतो, "It embraces not only the deeds, the incidents, the situations, but also the mental processes, and the motives which underline the outward events or which result from them. It is the compendious expression for all these forces working together towards a definite end." कांहीं वेळां त्या शब्दाचा अर्थ ज्यांतून कथानक उभें होतें त्या 'घटना' असा असतो. बुचर म्हणतो, "Again, it can denote 'faring' as well as 'doing'; hence in the drama where action is represented by the plot, it must include outward fortune and misfortune." आणि कधीं कधीं हा शब्द 'कृति' या मर्यादित अर्थाने वापरलेला दिसतो; अशा वेळीं बुचर लिहितो: "Sometimes it is used for 'action' or 'doing' in its strict and limited sense." अशा प्रकारें 'कर्म' या शब्दानें निरनिराळ्या संदर्भांत 'चरित', 'घटना', व कृति हे वेगवेगळे अर्थ सुचविले जातात.

मार्गोलिथच्या व मरीच्या मताप्रमाणें मूळ ग्रीक शब्दांत माणसांच्या 'कृती'-इतकाच माणसांच्या 'भोगा'चाहि अंतर्भाव होतो. अॅरिस्टॉटलनें वापरलेल्या

action या शब्दाचा अर्थ 'कल्पनात्मक अनुभव' (imaginative experience) हा आहे असें अँरक्रॉवीचे मत आहे.

२ : आय्वॉटर : "The objects the imitator represents are actions, with agents who are necessarily either good men or bad—the diversities of human character being nearly always derivative from this primary distinction, since the line between virtue and vice is one dividing the whole of mankind. It follows, therefore, that the agents represented must be either above our own level of goodness, or beneath it, or just such as we are."

३ : पॉलिग्नॉटस (Polygnotus) : इ. स. पू. पांचव्या शतकातील एक विख्यात ग्रीक चित्रकार.

४ : पॉसॉन (Pauson) : या चित्रकाराविषयी कोणतीच माहिती उपलब्ध नाही ; पण अँरिस्टॉटलच्या राज्यशास्त्रामध्ये तरुणांनी या चित्रकाराची चित्रे पाहून नयेत, असा एक उल्लेख सांपडतो.

५ : डायनाय्सिअस (Dionysius) : इ. स. पू. पांचव्या शतकातील एक वास्तववादी ग्रीक चित्रकार.

६ : अँरिस्टॉटलला गृहीत असलेली चांगलेपणाची कल्पना ही आपल्या कल्पनेहून भिन्न आहे. कारण ग्रीक लोकांची नीति ही मुख्यतः व्यवहारसन्मुख असे. त्यांच्या दृष्टीने साहस, शक्ति, शहाणपणा वगैरे गुणांचा अंतर्भाव नैतिक सद्गुणांत होई. अँरिस्टॉटलची 'चांगलेपणा'ची कल्पना किती व्यापक होती, हे कळण्याच्या दृष्टीने त्याच्या वक्तृत्वशास्त्रातील सहावे प्रकरण उद्धोधक आहे.

७ : क्लिओफॉन (Cleophon) : माहिती उपलब्ध नाही.

८ : हिगेमॉन (Hegemon) : माहिती उपलब्ध नाही.

९ : निकोकारोझ (Nicochares) या लेखकाविषयी अन्य माहिती उपलब्ध नाही. पण 'deilos' या ग्रीक शब्दाचा अर्थ भित्रा असा असल्यामुळे डीलिअड (Deiliad) या नावाचा अर्थ 'भित्रा नायक असलेले महाकाव्य' असा होईल.

१० : टिमोथिअस (Timotheus) : वृंदनृत्यासाठी काव्य लिहिणारा एक ग्रीक कवि.

११ : फिलॅक्झीनस (Philoxenus) : इ. स. पू. पांचव्या शतकातील वृंदगीतात्मक काव्य लिहिणारा एक ग्रीक कवि. राजाच्या निकृष्ट काव्यावर उघडपणे

टीका केल्यामुळे त्याला राजाने दगडाच्या खाणीत फेकून दिले; पण तो त्यांतून सुरक्षितपणे बाहेर पडला, व नंतर राजाची टर उडविण्यासाठी त्याने साय्क्लॉप्स हे वृंदगीतात्मक काव्य लिहिले, अशी दंतकथा आहे.

१२ : साय्क्लॉप्स (Cyclops ; ग्रीक Kyklopes) : ग्रीक वीजकथांतील दानवांची एक जात. युरनस आणि जी (म्हणजे पृथ्वी) यांच्या पोटी जन्मलेल्या या दानवांच्या कपाळावर मधोमध एक डोळा असे. या ठिकाणी त्या नांवाचे काव्य गृहीत आहे.

१३ : आय्वॉटर : "This difference it is that distinguishes Tragedy and Comedy also; the one would make its personages worse, and the other better, than the men of the present day."

०३०

१ : छेदात्मक वाक्य रिड्डरच्या मताने प्रक्षिप्त आहे. पण बुचर आणि आय्वॉटर हे दोघेहि त्याचा स्वीकार करतात.

२ : सॉफक्लीझ (Sophocles) : इ. स. पू. ४९५ च्या सुमारास जन्मलेला श्रेष्ठ ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता. ग्रीक शोकान्तिकेचे आदर्श स्वरूप त्याच्या कलाकृतींमध्ये पाहावयास मिळते. त्याच्या व्यक्तित्वाप्रमाणेच त्याची नाटकेहि भव्य व सौष्ठवपूर्ण आहेत. त्याने जवळ जवळ एकशेंतीस नाटके लिहिलीं ; त्यांतील सात उपलब्ध आहेत. सुमारे शंभर नाटकांचीं शीर्षके किंवा त्रुटित उतारे सापडू शकतात. उपलब्ध असलेल्या सात नाटकांपैकी 'ईडिपस टिरॅनस' (Oedipus Tyrannus) आणि अॅन्टिगॉनि (Antigone) हीं सर्वश्रेष्ठ मानलीं जातात. इ. स. पू. ४६८ मध्ये वयाच्या सत्ताविसाच्या वर्षी त्याने नाट्यस्पर्धेमध्ये ईस्किलस या ज्येष्ठ नाटककाराचा पराभव केला. हा शोकान्तिकाकर्ता नृत्य, गायन व कसरत यांत सारखाच निपुण होता. त्याच्याविषयी, तो घशांत द्राक्ष अडकून मेला, किंवा नाट्यस्पर्धेतील यशाने हर्षवायु होऊन मेला, अशा गमतीच्या दंतकथा उपलब्ध आहेत.

३ : अॅरिस्टॉफनीझ (Aristophanes) : इ. स. पू. पांचव्या शतकातील एक श्रेष्ठ ग्रीक सुखान्तिकाकर्ता. त्याच्या नाटकांमध्ये तत्कालीन सामाजिक किंवा वैयक्तिक व्यंगांचे अत्यंत विनोदी व उपहासगर्भ असे चित्रण मिळू शकते. त्याने

एकंदर चव्वेचाळीस नाटके लिहिलीं ; त्यांपैकीं सुमारे सव्वीस नाटकांचीं शीर्षके व त्यांतील कांहीं उतारे सापडतात. अकरा नाटके मात्र पूर्णपणे उपलब्ध आहेत. त्यांपैकीं 'मेघ', 'पक्षी', व 'वेडुक' हीं नाटके विशेष प्रसिद्ध आहेत.

४ : डॅरिअन्स (Dorians) : ग्रीक भाषेची डॅरिअन बोली बोलणारे लोक.

५ : मिगॅरिअन्स (Megarians) : ग्रीसमधील मिगॅरा नगराचे रहिवासी. पुढे त्यांनीं सिसिलीमध्ये आणखी एक मिगॅरा या नांवाची नवी वसाहत निर्माण केली. त्या ठिकाणच्या लोकांचाहि यान्त्र अभिधानाने उल्लेख होऊं लागला.

६ : कायोनिडीझ (Chionides) : इ. स. पू. सहाव्या शतकातील एक मिगॅरिअन सुखान्तिकाकर्ता. सुखान्तिकेला कलात्मक स्वरूप प्रथम याने दिले.

७ : मॅग्नीझ (Mages) : इ. स. पू. सहाव्या शतकातील दुसरा एक मिगॅरिअन सुखान्तिकाकर्ता. याने सुखान्तिकेच्या विकासाला हातभार लावला.

८ : एपिकार्मस (Epicharmus) : इ. स. पू. सहाव्या शतकातील एक सिसीलियन नाटककार. याने डॅरिअन प्रहसनांचा विकास घडवून त्यांनून सुखान्तिका निर्माण केली. त्यानें नुसत्या वीजकथांचें नाट्यीकरण केले असें नव्हे, तर जीवनाचें वास्तववादी चित्रण करण्याचाहि प्रयत्न केला.

९ : परिच्छेदाचा शेवटचा भाग—'आपण दूरदूरच्या खेड्यांना...हा आहे'—रिट्जरच्या मताने प्रक्षिप्त आहे. बुचर आणि वाय्वॉटर या दोघांनींहि तो शुद्ध समजून स्वीकारलेला आहे. पण एका ठिकाणीं दोघांच्या भाषांतरांत थोडा फरक आहे : बुचर : "being excluded contemptuously from the city." वाय्वॉटर : "lack of appreciation keeping them out of the city."

• ४ •

१ : अॅरिस्टॉटलने केलेल्या काव्यकारणाच्या चर्चेत स्फूर्तीला स्थान नाही. म्हणून काइफ म्हणतो, "The soul of poetry and drama lies beyond the reach of his anatomical method, but without any predecessor in the same field he successfully achieved almost all that criticism can achieve on inductive principles by observation, analysis, classification and generalization." प्लेटोची काव्यकारणाची कल्पना ही बहुतांशी स्फूर्तीवर आधार-

लेली आहे. त्याच्या आयॉनमधील (Ion) पुढील उताऱ्यांत उपहासाची छटा असली, तरी या काव्यात्म उत्स्फूर्ततेची जाणीवहि आहे : "For the poet is a light and winged and holy thing, and there is no invention in him until he has been inspired and is out of his senses and the mind is no longer in him; when he has not attained to this state, he is powerless and unable to utter his oracles."

२ : अॅरिस्टॉटलने आपल्या वक्तृत्वशास्त्रांतील अकराव्या प्रकरणांत सुख म्हणजे काय, आणि कोणत्या गोष्टी सुखद वाटतात, याची चर्चा केलेली आहे. सुख म्हणजे आत्म्याने त्याच्या मूळ प्रवृत्तींत वेतलेली उत्कट आणि सुसंवेद्य ज्ञेय. त्याच ठिकाणी जिज्ञासेची तृप्ति ही सुखद असते असा उल्लेख आहे. हीच अनुकृतिजन्य सुखाची चिकित्सा त्या ठिकाणीहि केलेली आहे : "हुवेहूत्र अनुकृति असलेल्या सर्व वस्तु सुखद वाटतात; मग ज्याची ही अनुकृति आहे ती वस्तु मूलतः सुखद असो किंवा नसो. कारण आपल्याला सुख होतें तें त्या वस्तूमुळे नव्हे; तर 'हें म्हणजेच तें' असें अनुमान निघतें आणि अत्रा रीतीनें आपण कांहीं शिकत असतो." जिज्ञासातृप्ति किंवा ज्ञानप्राप्ति ही स्वभावतःच सुखद आहे, हा अॅरिस्टॉटलचा ठाम सिद्धांत आहे. अॅरिस्टॉटलच्या अतिविज्ञानाची (Metaphysics) सुरवात "All men by nature desire to know." या महावाक्यानें होते. पण राज्यशास्त्रांतील संगीतशिक्षणाच्या संदर्भांत केलेलें विधान याच्याशीं विसंगत वाटतें. "Now obviously youths are not to be instructed with a view to their amusement, for learning is no amusement but is accompanied with pain."

अनुकृति करण्याची प्रेरणा सार्वत्रिक आहे त्याचप्रमाणें अशी अनुकृति पाहून आनंदित होण्याची प्रवृत्तीहि सार्वत्रिक आहे असें सांगत असतांना अॅरिस्टॉटलनें कलावंताप्रमाणेंच रसिकाचें अस्तित्वहि गृहीत धरलेलें आहे. ब्राय्वॉटर म्हणतो, "Aristotle is perfectly aware that the cultivation of an art implies not only artists but also a public to accept and reward their work." अनुकृति पाहिल्यानें होणाऱ्या आनंदाचें स्वरूप मुख्यतः बौद्धिक आहे असें अॅरिस्टॉटलनें सुचविलेलें आहे. बेलजरच्या (Belger) मतानें या ठिकाणीं अॅरिस्टॉटल हा प्लेटोच्या कल्पनेचा पाठपुरावा करीत आहे.

३ : दुसरें कारण कोणतें याविषयीं पंडितांमध्ये वाद आहे. ब्राय्वॉटर अनुकृति

करण्याची प्रवृत्ति हें पहिलें व अनुकृति पाहिल्यानें होणारें सुख हें दुसरें मानतो. बुचरच्या दृष्टीनें या दोन्ही गोष्टींचा अंतर्भाव पहिल्या कारणांत होतो आणि मेळ व ताल या गोष्टींचा अंतर्भाव दुसऱ्या कारणांत होतो.

टिर्विट (Tyrwhitt) आणि वाह्लेन (Vahlen) हेसुद्धां मेळ आणि ताल हीच दुसरी प्रवृत्ति मानतात. पण हीच दुसरी प्रवृत्ति असती तर तिची थोडी-फार चर्चा केल्याशिवाय अॅरिस्टॉटल पुढें गेल्ल नसता असें त्राय्वॉटरचें म्हणणें आहे.

४ : ही प्रवृत्ति फार खोल आहे, असें डार्विननेंही मानलेलें आहे. तो लिहितो :
“The perception if not the enjoyment of musical cadences and of rhythm is probably common to all animals.”

५ : हॅरिसनें ताल आणि वृत्त यांचा संबंध पुढीलप्रमाणें स्पष्ट केला आहे :
“Rhythm differs from metre in as much as rhythm is proportion applied to any motion whatever; metre is proportion applied to the motion of words spoken... and hence it follows that though all metre is rhythm, yet all rhythm is not metre.”

६ : लेखकाच्या व्यक्तित्वाची घडण आणि त्यानें निर्माण केलेलें वाङ्मय या दोहोंतील जिव्हाळ्याचा संबंध अॅरिस्टॉटलला स्पष्टपणें जाणवलेला होता. पुढें सांत बव्ह (Sainte-Beuve) या अर्वाचीन फ्रेंच टीकाकारानें या दृष्टिकोनांतून वाङ्मयाचें मूल्यमापन करण्याची एक निश्चित पद्धति निर्माण केली. तो लिहितो :
“Literary production is not for me distinct or at least separable from the rest of man and human organization; I can taste a work, but it is difficult for me to judge it independently of my knowledge of the man himself.”
वाङ्मयाचा विकास सुस्पष्ट करतांना अॅरिस्टॉटल हा दृष्टिकोन स्वीकारतो; पण वाङ्मयीन कलाकृतीची चर्चा करतांना त्याचा सर्व भर वाङ्मयाच्या स्वरूपावर दिसतो.

ग्रीक शोकान्तिकेच्या धार्मिक उगमाची दखल अॅरिस्टॉटलनें घेतलेली नाही, असा एक आरोप अॅरिस्टॉटलवर बहुतेक टीकाकारांकडून करण्यांत येतो. पण अॅरिस्टॉटलनें त्याची चर्चा केली नाही म्हणजे त्याला त्याचें ज्ञानच नव्हतें ही गोष्ट त्राय्वॉटरला मान्य नाही. तो म्हणतो, “His silence on such points is no proof of his ignorance of the legendary history of Attic tragedy.”

७ : मार्गाइट्स (Margites) : इ. स. पू. आठव्या शतकांतील एक अनु-पलब्ध ग्रीक काव्य. यामध्ये स्वतःला सर्वज्ञ समजणाऱ्या एका मूर्खाचा अधिक्षेप केलेला असावा, असें मानतात.

८ : फॅलस या सृजनदेवतेला उद्देशून लिहिलेलीं अश्लील गीते.

९ : अॅरिस्टॉटलची वाङ्मयीन विकासाकडे पाहण्याची दृष्टि ही प्राणिशास्त्रज्ञाची आहे. प्रत्येक सजीव वस्तूला तिचें स्वतःचें असें एक नैसर्गिक रूप असतें आणि तें प्राप्त झाल्यावर तिचा विकास थांबतो, हा सिद्धांत या सर्व विचारपद्धतीच्या बुडाशीं आहे.

१० : ईस्किलस (Æschylus) : इ. स. पू. ५२५ मध्ये जन्मलेला एक श्रेष्ठ ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता. अभिजात ग्रीक शोकान्तिकेचा पाया यानेंच घातला. आपल्या भव्योदात्त व भावनोत्कट शैलीमुळे ग्रीक नाट्याला अत्यंत काव्यात्म स्वरूप यानेंच दिलें. त्यानें नव्वद नाटके लिहिलीं. त्यांपैकीं व्यायशीं नाटकांचीं नांवे ज्ञात असून सात नाटके संपूर्णपणें उपलब्ध आहेत. त्यांपैकीं 'प्रमीथिअस ब्राउंड' व 'अॅगमेमन' हीं सर्वश्रेष्ठ मानलीं जातात. त्याच्या पूर्वीचीं ग्रीक नाटके एक नट व वृंद यांच्या संवादावर आधारलेलीं असत. रंगभूमीवर दुसरा नट आणून ईस्किलसनें खऱ्या नाट्यमय संवादांची सुरवात केली. त्याच्या डोक्यावरील टक्कलाला खडक समजून आकाशांतील गरुडानें एक कासव त्यावर टाकलें आणि त्यामुळे तो मरण पावला अशी एक विचित्र दंतकथा प्रचलित आहे.

११ : वृंद (Chorus > ग्रीक Choros) : या शब्दाचा मूळचा अर्थ 'उपास्य दैवतासमोर उत्सवाच्या प्रसंगीं नृत्य व गायन करणारा भक्तगण' असा होता. पुढें या शब्दाला ग्रीक नाट्याचा एक महत्त्वाचा घटक ठरणारा 'व्यक्तींचा समुदाय' असा अर्थ प्राप्त झाला. प्राचीन काळीं डायनाय्ससच्या उत्सवप्रसंगीं भक्तगण त्याच्या वेदीभोंवतीं नृत्य व गायन करीत असत; व तें करीत असतांना त्या दैवताच्या जीवनांतील सुखदुःखाचे प्रसंग अत्यंत निर्भर व उत्कट अशा अवस्थेंत अभिव्यक्त करीत. हा भक्तगण हेंच वृंदाचें प्राथमिक स्वरूप होय. या वृंदामध्ये एक नायक असे. त्या वृंदनायकाला थेस्पिसनें (Thespis) प्रथम नटाची भूमिका दिली आणि वृंदनायक व इतर वृंद यांच्यामध्ये संवादाची योजना करून ग्रीक शोकान्तिकेची सुरवात केली. ईस्किलसनें दुसरा नट रंगभूमीवर प्रविष्ट केल्यामुळे त्याच्या कथानकामध्ये वृंदाचें महत्त्व आपोआपच कमी झालें. सॉफक्लीझनें नटांची संख्या तीनपर्यंत वाढवल्यामुळे वृंदाचें महत्त्व आणखी घटत चाललें. पुढें

युरिपिडीझच्या नाटकांमध्ये वृंद हा एक रंगभूमीवरील आदर्श प्रेक्षक ठरला. अभिजात ग्रीक शोकान्तिकेमध्ये वृंदाकडे दुःखितांना दिलासा देण्याचें व परमेश्वरी इच्छेचा उद्गाता होण्याचें कार्य असतें. सुरवार्तीला वृंदामध्ये जवळ जवळ पन्नास व्यक्तींचा अंतर्भाव होई; पण सॉफक्लीझच्या नाटकांत ती संख्या पंधरावर येऊन ठेपली. वृंदाचें रंगभूमीवरील अस्तित्व, त्याच्या नृत्यमय हालचाली, कथानकाच्या निरनिराळ्या टप्प्यांवर त्यानें गायलेलीं गीतें, आणि त्या गीतांतून होणारा संयमाचा व प्रभुशरणतेचा पुरस्कार—हीं सर्व ग्रीक शोकान्तिकेचीं मनोज्ञ वैशिष्ट्ये होत. या अर्थानें वृंद हा ग्रीक शोकान्तिकेचा कणा होता.

१२ : सॅटिरिक म्हणजे 'सॅटर' ना (Satyr) अनुरूप अशी. सॅटर हे मद्याचें दैवत बॅकस (Bacchus) याचे अनुयायी होत. त्यांचीं स्वरूपे विरूप व अर्धपाशवी असत. बक्यासारखे कान व शेपट्या असलेले हे प्राणी स्वभावानें उद्दाम व मद्याचे भोक्ते होते. बॅकसभोवतीं होणारें सॅटरांचें नृत्य हेंच शोकान्तिकेचें उगमस्थान असावें, असा कांहीं पंडितांचा तर्क आहे.

१३ : पहिलें गुरु व दुसरें लघु अशा दोन अक्षरांच्या गणाचीं चार आवर्तनें असलेलें एक वृत्त. अॅनॅपीस्टप्रमाणेंच हें वृत्तहि नृत्यानुकूल असतें.

• ५ •

१ : बुचर : "not, however, in the full sense of the word bad." ब्रायवॉटर : "Worse, however, not as regards any and every sort of fault."

'पण वाईट या शब्दाच्या पूर्णार्थानें नव्हे' असें म्हणण्यांत अॅरिस्टॉटल्ला पुढील गोष्टी सुचवावयाच्या आहेत : सुखान्तिकेतील पात्रे हीं सर्वसाधारण माणसापेक्षां एका विशिष्ट त्रावर्तीतच वाईट असतात; या त्रावर्तीत अपायकारक नसलेलें एखादें व्यंग किंवा स्वभावांतर्गत कुरूपता यांचा समावेश होत असतो; या व्यंगामुळें ती व्यक्ति दोषास्पद किंवा धृणास्पद न ठरतां फक्त हास्यास्पद ठरते. अपायकारक नसलेली वाईट गोष्टच अॅरिस्टॉटल्लाच्या कल्पनेप्रमाणें हास्याचा विषय होऊं शकते.

सारांश, हास्याचे विषय (geloion) दोन प्रकारचे असतात : (१) अपायकारक नसलेली चूक अंतर्भूत असणारी कृति; आणि (२) अपायकारक नसलेलें अॅ. ९

नैतिक किंवा शारीरिक व्यंग असलेली व्यक्ति. प्लेटोनेसुद्धां अपायकारक नसलेलें अज्ञान हा हास्यान्ना प्रमुख विषय मानलेला होता. अॅरिस्टॉटलनें या विषयाची तपशालवार चर्चा केलेली असावी आणि त्या चर्चेला अनुसरूनच पुढें सिसेरोनें (Cicero) आपल्या 'डि ओरेटर?' या ग्रंथामध्यें हास्यास्पदतेचें विवेचन केलेलें असावें असा त्राय्वॉटरचा तर्क आहे.

२ : त्राय्वॉटर : "The Ridiculous may be defined as a mistake or deformity not productive of pain or harm to others."

३ : आर्क्कॉन (archon) या अधिकाऱ्याचें मुख्य काम नाटकांची तपासणी करून त्यांना परवाना देणें हें असे. त्याचप्रमाणें निवड झालेल्या नाटकांच्या प्रयोगाची व्यवस्था करणें व विशेषतः अनुरूप असा वृद् उपलब्ध करून देणें हेहि काम त्याला करावें लागे.

४ : वक्लीच्या मतानें हें वाक्य प्रक्षिप्त असण्याचा संभव आहे. बुचर आणि त्राय्वॉटर हे दोघेहि तें शुद्ध मानतात.

५ : क्रेटीझ (Crates) : इ. स. पू. पांचव्या शतकांतील एक सुखान्तिका कर्ता. यानें आपला पहिला विजय इ. स. पू. ४५० च्या नाट्यस्पर्धेंत मिळविला.

६ : या वाक्याच्या आधारावर अॅरिस्टॉटलला गृहीत असलेलें कालैक्याचें तत्त्व (the unity of time) मांडण्यांत येतें. पण अॅरिस्टॉटलचा रोख एखादें शाश्वत तत्त्व प्रतिपादण्याकडे नसून रूढ पद्धतीची दखळ घेणें एवढाच दिसतो. इथें सूर्याच्या एका प्रदक्षिणेंत केवळ्या कालखंडाचा अंतर्भाव अपेक्षित आहे, याबद्दल पंडितांमध्ये वाद आहे. गिराल्दि सितिओ (Giraldi Cintio) यानें या वाक्याचा आधार वेऊन कालैक्याचें तत्त्व प्रथम मांडलें. त्याच्या कल्पनेप्रमाणें 'सूर्याची एक प्रदक्षिणा' म्हणजे 'एक दिवस'. रॉबर्टेलीच्या (Robertelli) मतानें फक्त बारा तास.

या ठिकाणीं सुचविलेली लांबी ही प्रयोगाची लांबी असून कथानकामध्यें गृहीत धरलेल्या कालाची लांबी नव्हे असेंहि एक मत आहे. अॅरिस्टॉटल या दोन्ही गोष्टी परस्परावलंबी मानतो, असेंहि कांहीं लोकांना वाटतें. टेक्मुल्लरच्या (Teichmuller) मतानें अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेला काळ हा प्रत्यक्ष प्रयोगाला—विशेषतः त्रिनाट्याच्या (trilogy) प्रयोगाला—लागणारा काळ होय. पण त्राय्वॉटरला हा अर्थ मान्य नाही.

मूलचा ग्रीक शब्द periodos असा आहे. टेकुमुल्लर या शब्दाचा अर्थ 'अर्धवर्तुळ' असा करतो आणि अॅरिस्टॉटल्ला वारा तासांचा दिवस सुचवावयाचा आहे असें प्रतिपादन करतो. त्राय्वॉटर त्या शब्दाचा अर्थ 'वर्तुळ' असा करतो आणि अपेक्षित कालखंड हा चौवीस तासांचा दिवस आहे असें मानतो.

अॅरिस्टॉटल्लेने केलेला कालैक्याचा उल्लेख हा फक्त वस्तुस्थितिनिदर्शक आहे ; एक साहित्यशास्त्रीय दंडक म्हणून तो त्याने मांडलेला असावा असें समजणें चुकीचें होईल.

७ : त्राय्वॉटर : "All parts of an epic are included in Tragedy; but those of Tragedy are not all of them to be found in the epic."

शोकान्तिकेमध्ये 'गीतें' आणि 'दृश्ये' हे दोन घटक अधिक असतात. वस्तुतः महाकाव्यामध्ये निवेदकाकडून घटनेवर होणारें भाष्य हा एक निराळा घटक असूं शकतो. पण त्याची दखल अॅरिस्टॉटल्लेने घेतलेली नाहीं.

• ६ •

१ : म्हणजे महाकाव्य. ग्रीक भाषेंतील बहुतेक सर्व महाकाव्ये या वृत्तांत रचलेली आहेत. ग्रीक कवि वृत्त आणि काव्यविषय यांच्या संबंध फार जिव्हाळ्याचा समजत.

२ : अॅरिस्टॉटल्लेने या ठिकाणी दिलेले आश्वासन पूर्णपणें पुरें केलेले नाहीं. महाकाव्याची चर्चा पुढें आलेली आहे ; पण सुखान्तिकेची सांपडत नाहीं. ग्रंथ अपुरा असल्याचा किंवा दुसरा भाग गहाळ झाल्याचा हा एक पुरावा मानण्यांत येतो.

३ : बुचर : "Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions."

त्राय्वॉटर : "A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each kind

brought in separately in the parts of the work; in the dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions.”

मार्गोलिथ : “A tragedy is, then, the portrayal of an imaginary chapter of heroic life, complete and of some length, in language sweetened in different parts in all known ways, in dramatic not narrative form, indirectly through pity and terror righting mental disorders of this type.”

कॅथार्सिस (Katharsis) या ग्रीक शब्दाचें भाषांतर निरनिराळ्या अर्थानीं केलें जातें. त्या दृष्टीनें विरेचन (purgation), विशुद्धीकरण (purification), समधातीकरण (equilibrium), उन्नयन (sublimation) किंवा प्रायश्चित्त (expiation), सुवर्णमध्यीकरण (mean) असे निरनिराळे शब्द निरनिराळ्या अर्थानुरोधानें वापरावे लागतील. कोणताहि एक विशिष्ट अर्थ ध्वनित करावयाचा नसेल त्या वेळीं ‘कॅथार्सिस’ हा ग्रीक शब्द वापरणें इष्ट ठरेल.

या शोकान्तिकेच्या व्याख्येंतील निरनिराळ्या घटकांचें विवेचन अगोदरच झालेलें आहे, असें अॅरिस्टॉटलनें सुचविलेलें आहे : (१) ‘अनुकृति’ या स्वरूपाची चर्चा पहिल्या प्रकरणांत सांपडते ; (२) ‘गंभीर’ या प्रकृतीची चर्चा दुसऱ्या आणि चवथ्या प्रकरणांत ; (३) ‘भाषा’ या माध्यमाची चर्चा पहिल्या प्रकरणांत ; (४) ‘नाट्यरूप’ या पद्धतीची चर्चा तिसऱ्या प्रकरणांत ; (५) पण शेवटच्या वाक्यांत उल्लेखिलेल्या कॅथार्सिसची किंवा भावनात्मक परिणामाची चर्चा पूर्वीं आलेली नाहीं हें स्पष्ट आहे.

ब्राय्‌वॉटरच्या मतानें ही चर्चा पुढें अनुपलब्ध झालेल्या काव्यशास्त्राच्या दुसऱ्या भागांत केलेली असावी.

‘कॅथार्सिस’चा (Katharsis) अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेला अर्थ कोणता हा एक अत्यंत विवाद्य प्रश्न आहे. या वादामध्यें दोन महत्त्वाचे प्रवाह आहेत : (अ) ‘विशुद्धीकरण’वादी आणि (ब) ‘विरेचन’वादी. विशुद्धीकरणवादी लोक कॅथार्सिस हा शब्द एका नैतिक प्रक्रियेशीं संबद्ध करतात ; विरेचनवादी त्या शब्दाचा संबंध वैद्यकांतील एका प्रक्रियेशीं जोडतात.

पण विशुद्धीकरण कशा पद्धतीनें घडतें या प्रश्नाचा विचार करतांना सगळे विशुद्धी-

करणवादी एकच पद्धति सुचवितात असें नाही : (१) हेन्सिअस, मिल्टन आणि लेसिंग हे शोकान्तिकेमुळे करुणा व भीति या भावनांचें विशुद्धीकरण होतें असें मानतात ; कारण नाट्यगृहामध्ये या भावनांचा पुनःपुन्हां प्रक्षोभ केला गेल्यामुळे त्यांचा मूळचा जोर कमी होऊन त्या परिमित व प्रमाणशीर होतात. (२) व्हिक्टोरिअसच्या मतानें शोकान्तिकेमधील नायकाची अवस्था पाहून आपणाला योग्य धडा मिळतो आणि आपल्या करुणा, भीति किंवा तत्सम इतर भावना संयमशील होतात. (३) बेटोच्या (Batteux) मतानें शोकान्तिकेमुळे निर्माण होणाऱ्या करुणा व भीति या भावना शुद्ध असतात, कारण त्यामध्ये दुःखाचा भाग नसतो ; आणि दुःखाचा भाग नसतो याचें कारण त्या खऱ्याखऱ्या आपत्तीमुळे निर्माण न होतां काल्पनिक आपत्तीमुळे निर्माण झालेल्या असतात. (४) ब्रँडिस (Brandis) आणि सूसेमिहल (Susemihl) यांच्या मताप्रमाणें शोकान्तिकेमुळे निर्माण होणाऱ्या करुणा व भीति या भावना स्वभावतःच निरपेक्ष (disinterested) आणि स्वतःविपर्यायाच्या विचारापासून विमुक्त असल्यामुळे शुद्ध असतात. (५) हरमानच्या (Hermann) मतानें शोकान्तिकेच्या उदात्ततेमुळे करुणा व भीति या भावनांचेहि उदात्तीकरण होतें आणि त्या शुद्ध बनतात.

टीकाशास्त्राच्या विकासांतील लेसिंगचें महत्त्व लक्षांत घेतां त्याच्या मताची थोडी अधिक छाननी केल्यास ती अनाटायी होणार नाही. करुणा आणि भीति या सामान्य गुणधर्मांचें नैतिक गुणधर्मांमध्ये रूपांतर करण्याच्या प्रक्रियेला तो कॅथार्सिस समजतो ; आणि हें स्थित्यंतर घडत असतांना उणीव आणि अतिरेक या दोन्ही दोषांपासून त्या भावनांचें शुद्धीकरण होतें असें मानतो. लेसिंग लिहितो, "The tragic purification of passions consists merely in the conversion of pity and fear into virtuous habits of mind. But as with every virtue, according to Aristotle, there are on either side of it extremes of excess and defect, between which it stands as a mean ; tragedy if it is to turn pity into virtue, must be able to purify us from both extremes of pity and it must do the same thing with fear likewise." वस्तुतः लेसिंगने स्पष्ट शब्दांत मांडलेली ही उपपत्ति त्याच्या अगोदर हेन्सिअसनेहि सुचविलेली होती.

लेसिंगच्या या उपपत्तीवर ब्रायूवॉटर पुढील आक्षेप घेतो : (१) या उपपत्तीमध्ये भावनांचें विशुद्धीकरण आणि आत्म्याचें भावनांपासून विशुद्धीकरण या दोन

गोष्टींचा गोंधळ करण्यांत आला आहे. (२) भावनेची 'शुद्धता' आणि भावनेची 'मध्यमावस्था' या दोन्ही गोष्टी एक समजणें किंवा अतिरेक आणि उणीव या गोष्टींना 'अशुद्ध' मानणें ह्या दोन्ही गोष्टी तर्कदुष्ट आहेत. (३) लेसिंग सुचवतो तसा परिणाम घडण्यासाठीं शोकान्तिकेचे प्रयोग सतत पाहणें आवश्यक आहे. पण ग्रीक पार्श्वभूमीचा विचार करतां शोकान्तिकेचे प्रयोग कांहीं विशिष्ट प्रसंगींच पाहावयाला मिळत असत असें दिसतें. (४) भावनांचा पुनःपुन्हां प्रक्षोभ केल्यानें त्यांचा जोर कमी होण्याऐवजीं तो वाढत जाण्याचीहि शक्यता आहे.

त्राय्वॉटरचा कल वेल (Weil, १८४८) आणि बर्नेस (Berneys, १८५७) यांनीं निर्माण केलेल्या विरेचनवादी पंथाकडे आहे. ग्रीक वैद्यकामध्ये कॅथासिस हा शब्द विरेचन या अर्थानें वापरलेला असल्यामुळें व अॅरिस्टॉटलच्या राज्यशास्त्रामध्ये त्या प्रक्रियेचा सूचक उल्लेख केलेला असल्यामुळें वेल आणि बर्नेस ह्या दोघांनींही स्वतंत्रपणें या उपपत्तीची प्रस्थापना केली. त्राय्वॉटर विरेचनवाद्यांचा दृष्टिकोन पुढीलप्रमाणें मांडतो : कांहीं माणसांचीं मनें करुणा आणि भीति या भावनांच्या अतिरेकांमुळें अस्वस्थ होतात. शोकान्तिकेमुळें होणाऱ्या प्रक्षोभामुळें या सांचलेल्या भावनांचा (accumulated emotions) उपशम होतो. त्याचप्रमाणें आवश्यक तो उपशम प्राप्त झाल्यामुळें त्या माणसांना एक निर्दोष असा आनंदहि (harmless pleasure) प्राप्त होत असतो. ज्यांचीं मनें करुणा आणि भीति यांनीं अस्वस्थ होतात त्यांना शोकात्म प्रक्षोभ अत्यंत आवश्यक असतो ; पण सर्वसामान्य माणसालासुद्धां तो हितावहच ठरतो. त्राय्वॉटरच्या मतानें, प्लेटोचा शोकान्तिकेवरील हल्ला लक्षांत घेऊनच अॅरिस्टॉटलनें आपला विरेचनाचा किंवा कॅथासिसचा सिद्धान्त मांडलेला आहे ; आणि प्लूटार्च (Plutarch), आयंब्लिक्स (Iamblichus), प्रॉक्लस (Proclus) या प्राचीन लेखकांच्या विचारामध्येहि विरेचनवादी विचारधारेचें अस्तित्व खंडनाच्या किंवा मंडनाच्या नात्यानें गृहीत धरलेलें आहे. मात्र त्राय्वॉटरनें केलेल्या विरेचनवादी मांडणीमध्ये मुख्य भर वैद्यकीय उपयुक्ततेवर नसून उपशमात्मक आनंदावर आहे. त्राय्वॉटर लिहितो, "The great function of the tragic poet is to excite certain emotions and procure us the pleasure that must accompany such excitement. This pleasurable excitement of emotions, in fact, is with him the end and aim of tragedy, so far as the poet

himself is concerned. The statesman, however, viewing human nature and society as a whole, is able to look beyond all this and see the ultimate justification of the existence of tragedy. In politics, accordingly, Aristotle recognizes the usefulness of tragedy, explaining that it supplies a natural want, as a sort of catharsis of emotion, which as emotional creatures men require from time to time to keep their souls in health and quietude. This is a reasonable apology for tragedy and a sufficient answer to Plato's criticism." (प्रस्तुत लेखकाला पटणारा दृष्टिकोन प्रस्तावनेमध्ये मांडलेला आहे. पृ. ४१ ते ४६ पाहा.)

कॅथार्सिसप्रमाणेच शोकान्तिकेच्या व्याख्येतील 'गंभीर' हा शब्द बराच विवाद्य आहे. 'spondaios' या ग्रीक शब्दाचे भाषांतर बुचर व वाय्वॉटर या दोघांनीहि 'serious' किंवा 'गंभीर' असे केलेले आहे. हंफ्री हाउसच्या मताने 'spondaios' या शब्दाचे भाषांतर 'good' किंवा 'चांगला' या शब्दानेच केले पाहिजे. हाच शब्द दुसऱ्या प्रकरणांत आलेला असतांना वाय्वॉटरने त्याचे भाषांतर 'चांगला' अशा अर्थानेच केलेले आहे. शिवाय पंधराव्या प्रकरणांत स्वभावदर्शनाविपर्यांचा पहिला दंडक सांगतांना अॅरिस्टॉटलने 'चांगला' हाच शब्द वापरलेला आहे; मात्र त्या ठिकाणी असलेला मूळ ग्रीक शब्द 'xresta' असा आहे, आणि त्याचा अर्थ 'नैतिक दृष्ट्या चांगला' असा होतो. हंफ्री हाउसच्या मताप्रमाणे अॅरिस्टॉटलप्रणीत शोकान्तिकेच्या कल्पनेमध्ये महान् नैतिक प्रश्नांचा अंतर्भाव होत असतो आणि चांगल्या कर्मांची व चांगल्या व्यक्तींची योजना करणे आवश्यक असते. अॅरिस्टॉटलची नैतिक चांगलेपणाची कल्पना किती व्यापक आहे हे रॉसन (Aristotle, pp. 129 - 208) स्पष्ट केलेले आहे. शिवाय अॅरिस्टॉटलची सद्गुणीपणाची कल्पना ही नकारात्मक नाही. हंफ्री हाउस म्हणतो, "Aristotle's good man is not good unless he is desiring specific, positive, good ends and working towards their attainment."

पण इथे एक लक्षांत ठेवले पाहिजे की spondaios हा ग्रीक शब्द वाय्वॉटरने मूळ पाठ दुरुस्त करून घेतलेला आहे. मूळच्या पाटांतील ग्रीक शब्द eudaimonia असा आहे; आणि मरीच्या मताप्रमाणे त्याचा अर्थ मुख्यतः

'happiness', 'सुख' किंवा 'high life', 'वैभव' असा होतो. मार्गोलिथने हाच पाठ स्वीकारून त्याचे इंग्रजी भाषांतर 'heroic life', 'धीरोदात्त जीवन' असे केलेले आहे.

४ : 'दृश्य साधने' या अंगामध्ये रंगभूमीवरील देखाव्यांप्रमाणेच पात्रे, पात्रांचे पोशाख, वगैरे गोष्टींचाहि अंतर्भाव होतो. ट्रिनिंगच्या मताप्रमाणे 'spectacle' हा इंग्रजी शब्दसुद्धां मुळांतील सर्व अर्थ व्यक्त करू शकत नाही. बुचर : 'spectacular equipment'; त्राय्वॉटर : 'the spectacle (or stage-appearance of the actors)'.

'शब्दयोजना' या संज्ञेचा अर्थ निश्चित करण्याचे कारण असे कीं मुळांतला 'lexis' हा ग्रीक शब्द निरनिराळ्या अर्थानीं वापरला जातो. या ठिकाणी त्याचा अर्थ 'वृत्तवद्ध रचना' असा आहे. याच प्रकरणांत पुढे तो शब्द 'विचाराचा शब्दमय आविष्कार' अशा अर्थाने वापरलेला दिसतो.

५ : रिडरच्या मताने हे वाक्य प्रक्षिप्त आहे. बुचर व त्राय्वॉटर ते शुद्ध मानतात.

६ : हे वाक्य मूळचे नसून आल्डस या इटालियन पंडिताने घुसडले, असे वकलीचे मत आहे. रिडरला या संबंध परिच्छेदाच्या शुद्धतेविषयी जबर संशय आहे. पण बुचर व त्राय्वॉटर हे दोन्ही पंडित तो शुद्ध मानतात.

त्राय्वॉटर : "Tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life, of happiness and misery. All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a creation, a kind of activity, not a quality. Character gives us qualities, but it is in our actions—what we do—that we are happy or the reverse. In a play accordingly they do not act in order to portray the characters; they include the characters for the sake of action. So that it is the action in it, i.e., its Fable or Plot that is the end and purpose of the tragedy; and the end is everywhere the chief thing. Besides this, a tragedy is impossible without action, but there may be one without character."

मार्गोलिथ : " .tragedy portrays not imaginary human beings but an experience, a condition of life, i.e., happi-

ness; and wretchedness is an experience and the end a career, not a quality.”

७ : झ्यूक्सिस (Zeuxis) : इ. स. पू. पांचव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील एक प्रख्यात ग्रीक चित्रकार. स्त्रीसौंदर्याचें चित्रण करण्यांत त्याचा हातखंडा होता. त्याच्या चित्रांतील अनुकृति इतकी हुबेहुब असे कीं, त्यानें रंगविलेल्या द्राक्षांच्या बोसावर पक्षी आपल्या चांची मारीत. स्वतःच रंगविलेलें एका म्हाताच्या बाईचें विनोदी चित्र पाहून तो इतका हसला कीं, त्यांतच त्याचा मृत्यु झाला, अशी एक दंतकथा आहे.

८ : हें वाक्य रिडरच्या मतानें प्रक्षिप्त आहे. बुचर व त्राय्वॉटर तें शुद्ध मानतात.

त्राय्वॉटर : “We maintain, therefore, that the first essential, the life and soul, so to speak, of Tragedy is the Plot; and that the characters come second—compare the parallel in painting.” मार्गोलिथ : “The story, then, is the heart and soul, so to speak, of the tragedy, and the psychology only second in importance.”

शोकान्तिकेंतील नायकाचा स्वभाव हा नैतिक दृष्ट्या सद्गुण असतो, असा एक आक्षेप शोकान्तिकेच्या विरोधकांनीं घेतलेला होता. विशेषतः प्लेटोनें. त्या आक्षेपां-
नून बाहेर पडण्यासाठीं शोकान्तिकेचें लक्ष्य स्वभावदर्शन नसून कथानक हें आहे, असें आत्यंतिक विधान अॅरिस्टॉटलनें केलें असण्याचा संभव आहे.

पण बोसांकेच्या मताप्रमाणें मुळांतला ‘ethos’ हा ग्रीक शब्द माणसाच्या संपूर्ण व्यक्तित्वाशीं समानार्थक नसून फक्त स्थूल नैतिक गुणधर्मांचा निदर्शक आहे. म्हणजे ज्या अर्थानें एखाद्या माणसाला संयमी किंवा शूर म्हणण्यांत येतें तो अर्थ सुचवणारा आहे. हा नैतिक गुणधर्म नुसत्या भाषणानेंसुद्धां प्रकट होऊं शकेल; पण त्या प्रकटीकरणानें नाट्य निर्माण होणार नाहीं. कथानक या शब्दानें अॅरि-
स्टॉटलला एखाद्या माणसाच्या कृतिरूप व्यक्तित्वाचें नाट्यरचनेंतील स्थान प्रकट करावयाचें आहे. खरा विरोध स्वभाव व कथानक असा नसून निव्वळ भाषणानेंहि सूचित होणारे नैतिक गुणधर्म आणि कृतीमध्ये परिणत झालेलें व्यक्तित्व यांमध्ये आहे. त्यांतील दुसऱ्याचा अंतर्भाव कथानकांत होत असल्यामुळे कथानक हा शोकान्तिकेचा आत्मा ठरतो. बोसांके म्हणतो, “. . . I believe that I am right in saying that the normal application of ‘ethos’

in Plato and Aristotle is to types of character as described by a single term with a moral connotation, such as 'courage', 'temperance', 'gentleness' and their opposites.

Thus it occurs to us that the antithesis which seems indicated by a literal rendering of Aristotle, may not be that which he had in mind. He may not have been contrasting the plot as a mere puzzle and solution, with the portrayal of individual human character, but he may rather have intended to oppose the man as revealed in action or in speech which contributes to advance the march of incident, to monologue or conversation simply intended to emphasize this or that type of disposition in the interlocutor. The illustration from painting conforms this suggestion. He must, we are driven to conclude, have accepted the element of character which is the moving spring of plot as a part of the human situation and conditions to be portrayed." (*A History of Aesthetic*, Ch. IV, pp. 71-74)

रॉसच्या दृष्टीने अरिस्टॉटलने केलेला कथानक आणि स्वभाव यांच्यातील भेद हा त्याच्या अतिविज्ञानातील प्रत्यक्षता (actuality) आणि भवितव्यता (potentiality) यांतील भेदाशी समांतर आहे; आणि ज्या अर्थाने प्रत्यक्षता ही भवितव्यतेहून अधिक अनिवार्य आहे त्या अर्थानेच कथानक हे स्वभावापेक्षा अधिक निर्णायक व महत्त्वाचे आहे. शिवाय रॉसच्या मताने अरिस्टॉटलने केलेली स्वभाव व विचार या घटकांची कल्पना भाषणांनून आविष्कृत होणाऱ्या व्यक्तित्वाच्या वैशिष्ट्यापुरतीच मर्यादित आहे. परंतु स्वभाव व विचार यांच्यातील अत्यंत महत्त्वाचे अंग हे कृतीत परिणत होत असल्यामुळे त्याच्याशी संबद्ध असलेले कथानक हेच जास्त महत्त्वाचे ठरते. रॉसचे शब्द पुढीलप्रमाणे :

"Aristotle's meaning is to be discovered by noting (1) that the opposition between plot and character is an example of that between actuality and potentiality. Character, then, opposed to plot is just character in so far as it is inactive, and in accordance with his metaphysical principles Aristotle is bound to give the preference

to plot, which is character-in-action. And it is surely true that most play-goers care a great deal more for an interesting plot, even when the characters are commonplace, than for ingeniously or profoundly sketched characters who do nothing in particular. (2) For the most part Aristotle uses 'character' and 'thought' in the poetics of the revelation of character and thought in language. Now it would be agreed that the most significant dramatic expression of moral and intellectual quality is in action. 'Plot' thus absorbs into itself the most important part of character and thought and becomes beyond doubt the chief element in the play." (Aristotle, Ch. IX, pp. 285-286)

त्राय्वॉटरच्या मताने 'कथानक कीं स्वभावदर्शन ?' हा प्रश्न अॅरिस्टॉटलच्या वेळींही एक विवाद्य प्रश्न म्हणून ओळखला जात असावा ; एरवीं त्या प्रश्नावर इतका भर काव्यशास्त्रामध्ये दिला गेला नसता. या संबंधांत त्राय्वॉटर लिहितो "As it is the first duty of tragedy to represent an action, the 'muthos' or story of action in it must be the first and most essential element in its construction." 'स्वभावावांचून शोकान्तिका असणें शक्य आहे ; पण कथानकाशिवाय नाही' हें विधान एक प्रकारची महत्त्वसूचक अतिशयोक्ति आहे. त्यांतील आत्यंतिकतेचा गंभीरपणें परामर्श घेणें योग्य नाही. शिवाय, 'aethes' या मूळ ग्रीक शब्दाचा अर्थ 'स्वभावावांचून' असा होतो, त्याचप्रमाणें 'स्वभावांत उणीव असून' असाहि होतो, असें त्राय्वॉटरचें मत आहे.

९ : अॅरिस्टॉटलला गृहीत असलेला 'स्वभाव' म्हणजे अर्वाचीन काव्यशास्त्रांतील संपूर्ण 'व्यक्तित्व' नव्हे. त्याची स्वभावाची कल्पना नीतिमत्तेशीं निगडित आहे, ही गोष्ट विसरतां कामा नये.

बुचर : "Character is that which reveals moral purpose, showing what kind of thing a man chooses or avoids." त्राय्वॉटर : "Character in a play is that which reveals the moral purpose of the agents, i.e., the sort of thing they seek or avoid. "

१० : अॅरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र आणि भरताचें नाट्यशास्त्र यांचा तौलनिक अभ्यास अनेक दृष्टींनीं उपयुक्त ठरेल. भरताच्या दृष्टिकोनांत दृश्य परिणामाला महत्त्वाचें स्थान आहे आणि त्यामुळें दृश्यात्मक साधनांचा सूक्ष्म व कांटेकोर विचार नाट्यशास्त्रामध्यें केलेला आहे. अॅरिस्टॉटल हा नाट्याच्या कल्पनाजन्य स्वरूपाचें विश्लेषण करीत आहे; म्हणून दृश्यात्मक साधनांच्या विचाराला त्यांनं डावललेलें दिसतें. या विचाराला कलेच्या तार्किक मीमांसेंत स्थान नाहीं, हें मत त्यानें पुढच्या प्रकरणांत पुन्हां एकदां मांडलेलें आहे.

• ७ •

१ : बुचर : "For there may be a whole that is wanting in magnitude. A whole is that which has a beginning, a middle and an end." वाय्वॉटर : "For a whole may be of no magnitude to speak of. Now a whole is that which has beginning, middle and end."

२ : या परिच्छेदांतील अॅरिस्टॉटलप्रणीत 'संबंधा'ची (whole) कल्पना ही अर्वाचीन साहित्यशास्त्रांतील 'संबंधा'च्या कल्पनेहून—विशेषतः गेस्टाल्ट पद्धतीच्या मानसशास्त्रावर आधारलेल्या सौंदर्यशास्त्रीय कल्पनेहून—किती वेगळी आहे हें पाहण्यासारखें आहे. अर्वाचीनांच्या दृष्टिकोनाप्रमाणें 'संबंध' हा घटकांच्या वेरजेपेक्षा अधिक संपन्न असतो. सौंदर्यशास्त्रांतील संबंधाची कल्पना स्पष्ट करतांना ऑइबर्न (Osborne) लिहितो, "The essence of configuration is that it is an organic whole, a whole or unity which is prior to its parts and cannot be discursively reconstructed from the parts and the relations between the parts taken analytically; the parts are what they are in virtue of the whole of which they are parts."

अॅरिस्टॉटलप्रणीत 'संबंधा'ची कल्पना तार्किक आहे, असें गृहीत धरून मर्देकरांनीं त्याचें पद्धतशीर खंडन केलें आहे आणि त्यांतील अंतर्विरोध सुस्पष्ट केले आहेत (*Two Lectures on An Aesthetic of Literature*. पृ. १४ ते पृ. २२ पाहा). पण अॅरिस्टॉटलची 'संबंधा'ची कल्पना ही मूलतः मानसशास्त्रीय व हेतुनिष्ठ आहे (प्रस्तावना पाहा). त्यामुळें मर्देकरांनीं केलेलें खंडन बरेचसें अनाटार्थी झालें आहे.

अॅरिस्टॉटलची 'प्रारंभा'ची कल्पना तर्कदुष्ट ठरवण्याचा प्रयत्न मढेंकरांनीं केलेला आहे; पण प्रारंभ हासुद्धां कार्यकारणसंबंधाच्या सांखळींतील एक दुवा आहे, ही गोष्ट अॅरिस्टॉटलला सहज उमगण्यासारखी होती. अॅरिस्टॉटलची प्रारंभाची कल्पना त्राय्वॉटर पुढीलप्रमाणें सुस्पष्ट करतो: "By a 'beginning' Aristotle does not mean something without antecedents, but only something that may be detached as it were from its antecedents, and viewed apart from them as the first term in a new series of events."

जो अनिवार्यपणें दुसऱ्या कशाच्या मागाहून येत नाही, तो प्रारंभ होय, असें म्हणण्यांत अॅरिस्टॉटलचा भर नाटकांतील पहिल्या घटनेच्या प्रभावीपणावर व स्वयंभू नाट्यमयतेवर आहे, असें हंफ्री हाउसचें प्रतिपादन आहे. तें सिद्ध करण्यासाठीं 'ईडिपस टिरॅनस'चें उदाहरण घेऊन तो पुढें म्हणतो, "The initial situation (the plague, the mourning, and the royalty) is given immediately in dramatic terms. Thereafter, each step which Oedipus takes himself provides the occasion for revealing some part of the antecedent knowledge which is necessary to the process of the discovery. And none of this information is needed for the grasping of the initial situation."

३ : बुचर : "Beauty depends on magnitude and order."

त्राय्वॉटर : "Beauty is a matter of size and order."

४ : बुचर : "the picture"; त्राय्वॉटर : "the creature".

'zoon' ह्या मूळच्या ग्रीक शब्दाचा अर्थ सुसेमिहलच्या (Susemihl) मतानें 'चित्र' किंवा 'पुतळा' असा आहे; तर त्राय्वॉटरच्या मतानें 'जिवंत प्राणी' असा आहे. बुचरनें 'चित्र' हा अर्थ स्वीकारलेला आहे.

५ : हें वाक्य प्रक्षिप्त असावें, असा रिट्झरचा तर्क आहे. फाइफ्सुद्धां या वाक्याच्या शुद्धतेविषयीं साशंक आहे. नाटकांचे प्रयोग घटिकापात्रानें मर्यादित केल्याचा अन्य पुरावा उपलब्ध नाही; पण न्यायालयांतील भाषणें मात्र अशा रीतीनें मर्यादित करण्याचा परिपाठ होता. बुचर व त्राय्वॉटर हे दोघेहि या वाक्याचा स्वीकार करतात.

'agon' या मूळ ग्रीक शब्दाचा अर्थ 'स्पर्धा' (contest) असा करण्याचा

परिपाठ आहे; पण ब्राय्वॉटरच्या मतानें इथें आणि काव्यशास्त्रांतील अन्य ठिकाणीं—म्हणजे सातव्या व तेराव्या प्रकरणांत—त्या शब्दाचा अर्थ 'जाहीर प्रयोग' (public performance) एवढाच असणें संभवनीय आहे.

शोकान्तिकेच्या प्रयोगाचा वेळ केव्हांहि एखाद्या कालदर्शकानें (clepsydra) मर्यादित होत असण्याची शक्यता ब्राय्वॉटरला पटत नाही. त्याला या ठिकाणीं भाषेमध्ये कांहीं तरी गफलत झालेली असावी असें वाटतें. म्हणून या घटनेचा संबंध न्यायालयाशीं जोडतां येईल अशा पद्धतीनें तो श्मिड्टच्या (Schmidt) नव्या पाठभेदाचा स्वीकार करतो.

६ : कथानकाच्या रचनेची चर्चा करतांना अॅरिस्टॉटलच्या मनामध्ये सुखान्तिका आणि शोकान्तिका हे दोन्ही प्रकार होते, असें अनुमान या उल्लेखावरून काढतां येईल. दुःस्थितीपासून सुस्थितीकडे होणारा बदल हा फक्त सुखान्तिकेच्या कथानकांतच अंतर्भूत होऊं शकतो. शोकान्तिकेची चर्चा करतांनाच सुखान्तिकेचीं तत्त्वे ध्वनित करण्याचा अॅरिस्टॉटलचा उद्देश या ठिकाणीं उघड दिसतो.

७ : या शेवटच्या परिच्छेदाच्या सुरवातीला अॅरिस्टॉटलनें आकारमान व सुसंगति या सौंदर्यतत्त्वांचा उल्लेख केला आहे आणि तो विचार सुस्पष्ट करण्यासाठीं चित्र व प्राणिदेह यांच्यांतील साधर्म्य सुचविलें आहे. जर सुसंगतीची कल्पना अॅरिस्टॉटल प्राणिदेह किंवा चित्र यांच्या संबंधांत स्वीकारूं शकतो, तर ती कार्यकारणभावाशीं निगडित असलेल्या तार्किक संगतीहून भिन्न असली पाहिजे. कारण एकदम पाहिल्या जाणाऱ्या चित्राच्या दोन किंवा अधिक घटकांमध्ये कार्यकारणभावाची कालनिष्ठ जाणीव शक्य नाही. म्हणजे चित्रांतील सुसंगति व कथानकांतील सुसंगति या सुसंगतीच्या दोन निरनिराळ्या कल्पना अॅरिस्टॉटल एकदम मांडीत आहे असें म्हणावें लागेल, किंवा कथानकांतील सुसंगति ही तार्किक सुसंगतीहून निराळी असली पाहिजे असें मानावें लागेल. सुसंगतीची मानसशास्त्रीय कल्पना स्वीकारली तर हा आक्षेप शिळक उरत नाही.

अॅरिस्टॉटलला सुचलेलें प्राणिदेहाचें उदाहरण हें त्याच्या प्राणिशास्त्रीय दृष्टिकोनाची ओळख पटविणारें आहे.

• ८ •

१ : बुचर : "Unity of plot does not, as some persons think, consist in the unity of the hero." ब्राय्वॉटर : "The

unity of a plot does not consist, as some suppose, in its having one man as its subject."

२ : हेरक्लीझ (Herecles) अथवा हरक्युलीझ या ग्रीक वीजकथांतील भीमकर्म्याची जीवनकथा सांगणारे काव्य. हेरक्लीझच्या जीवनकथेत निरनिराळ्या चारा साहसांचा अंतर्भाव करण्यांत येतो. याला अॅलसिनायडीझ असं हि नांव आहे.

३ : ग्रीक वीजकथांतील थीसिअस (Theseus) या आद्य राष्ट्रपुरुषाची जीवनकथा सांगणारे काव्य. थीसिअसच्या जीवनकथेत खडक उचलून टाकणे, राक्षसांचा पराभव करणे, रानटी बैलाला ठार मारणे, माय्‌नटॉरचा वध करणे, आपल्या प्रेयसीचा त्याग करणे, वगैरे विविध गोष्टींचा अंतर्भाव होतो.

४ : बुचर : "whether from art or natural genius". पहिल्या प्रकरणांतहि एक असाच शब्दसमूह आलेला आहे. त्या ठिकाणी बुचर : "by conscious art or mere habit" असें भाषांतर करतो; तर त्राय्वॉटर "whether by art or constant practice" असे शब्दवापरतो. मराठींत 'कला' या शब्दानें सामान्यतः 'ललितकला' असा अर्थच ध्वनित होत असल्याने इथें 'art' या शब्दाचें भाषांतर 'कसब' या शब्दानें केलेलें आहे. शिवाय चौदाव्या प्रकरणांतील 'not art, but happy chance' हा उल्लेखहि 'कसब' या शब्दांतील जाणीवपूर्वकतेला पोषकच आहे.

५ : ऑडिसि (Odyssey) : ऑडिस्यूस अथवा यूलिसीझ याच्या जीवन कथेवर आधारलेलें होमरचें महाकाव्य. पार्लिसस पर्वतावर ऑडिस्यूसला जखम होण्याचा प्रसंग ऑडिसीच्या एकोणिसाव्या स्कंधामध्ये आलेला आहे; पण त्याला प्राधान्य मिळालेलें नाहीं. त्यानें पांघरलेल्या वेडाचा प्रसंग ट्रोजन युद्धापूर्वी घडलेला आहे. ट्रोजन युद्धांतील आपली जबाबदारी टाळण्यासाठीं ऑडिस्यूस वेडाचें सांग घेतो. लोकांना आपलें वेड पटावें म्हणून तो एक अजब युक्ति योजतो : औताला एक घोडा आणि एक बैल बांधून तो नांगरायला सुरवात करतो. पण पिलॅमिडीझ हा त्याच्या मुलालाच औतापुढें आणून ठेवतो आणि त्यानें औत थांबवल्यानरोबर त्याचें सर्व ढोंग उघडें पडतें. हा प्रसंग ऑडिस्यूसच्या जीवन-कथेंत येत असला तरी ऑडिसींत डावललेला आहे.

६ : त्राय्वॉटर : "The truth is that, just as in the other imitative arts one imitation is always of one thing, so in poetry the story, as an imitation of action, must represent

one action, a complete whole, with its several incidents so closely connected that transposal or withdrawal of any one of them will disjoin and dislocate the whole. For that which makes no perceptible difference by its presence or absence is no real part of the whole.”

अरिस्टॉटलचे कथानकांतील एकात्मता अथवा कर्मैक्य (unity of action) याविषयांचे विचार इथें पुन्हां एकदां स्पष्ट शब्दांत मांडलेले आहेत. ‘संबंध’ आणि ‘घटक’ यांच्यामधील जिझाळ्याचा संबंध त्यानें लक्षांत घेतलेला आहे. या ठिकाणीं मांडलेला एकात्मतेचा सिद्धांत त्याच्या मताप्रमाणें सर्व अनुकृतिप्रधान कलांना सारखाच लागणारा आहे.

एकात्मतेची ही कल्पना कोल्रिजनें (Coleridge) पुढें अधिक उन्नत स्वरूपांत प्रकट केली. कलाकृतींतील विविध घटकांची परस्परपूरकता तो पुढील शब्दांत मांडतो : “language, passion, and character must act and react on each other.” या एकात्मतेचा आविष्कार काळाच्या संवंधांत कसा होत असतो याविषयीं त्यानें आपल्या पत्रव्यवहारामध्यें एक महत्त्वपूर्ण विधान केलेलें आढळते : “The common end of all narrative, nay, of all poems, is to convert a series into a whole : to make those events, which in real or imagined history move in a straight line, assume to our understanding a circular motion.” (*Unpublished Letters*, ed. E. L. Griggs, London, 1932) काव्याचा विचार करतांना काव्य आणि इतर कला यांच्यांतील सामान्य तत्त्वे हुडकण्याकडेहि अरिस्टॉटलची प्रवृत्ति आहे.

• ९ •

१ : बुचर : “It is not the function of the poet to relate what has happened, but what may happen,—what is possible according to the law of probability or necessity.”
 वॉल्टर : “The poet’s function is to describe, not the thing that has happened, but a kind of thing that might happen, i.e., what is possible as being probable or necessary.”

वक्तृत्वशास्त्राच्या पहिल्या खंडातील दुसऱ्या प्रकरणांत अॅरिस्टॉटल संभाव्य गोष्टीची (a probability) व्याख्या “संदर्भायत्त (contingent) किंवा अनिश्चित (variable) या वर्गांत मोडणारी बहुधा घडणारी गोष्ट” असा करतो. संभाव्यता ही तर्कनिष्ठ विश्वात्मकतेशीं समांतर असली तरी एकरूप नाही. अॅरिस्टॉटल लिहितो, “A Probability is a thing that usually happens; not however, as some definitions would suggest, anything whatever that usually happens, but only if it belongs to the class of the ‘contingent’ or ‘variable’. It bears the same relation to that in respect of which it is probable as the universal bears to the particular.” ‘संदर्भायत्त’ किंवा ‘अनिश्चित’ या शब्दांच्या अर्थावर पुढील विधानांनीं अधिक प्रकाश पडू शकेल. अॅरिस्टॉटल लिहितो, “Most of the things about which we make decisions and into which therefore we inquire present us with alternative possibilities. For it is about our actions that we deliberate and inquire and all our actions have a contingent character.”

२ : हेरॉडोटस (Herodotus) : इ. स. पू. पांचव्या शतकातील विख्यात ग्रीक इतिहासकार. याला पाश्चात्य इतिहासाचा जनक मानण्यांत येते. राजकीय कारणांमुळे त्याच्या आयुष्यांत दोनदां देशत्यागाचा प्रसंग आला. त्यानें आशिया-मायनर, इजिप्त, कॉकेशस, वगैरे दूरदूरच्या देशांत प्रवास करून खूप माहिती जमविली. इ. स. पू. ४४५ च्या सुमारास त्यानें अथेन्समध्ये आपल्या इतिहासाचीं जाहीर वाचनें केलीं; आणि तीं इतकीं लोकप्रिय झालीं कीं, त्याला सरकारतर्फे पारितोषिक देण्यांत आले. अशा एका वाचनाच्या प्रसंगीं थ्यूसिडिडीझ हा लेखक दळदळा रडू लागला, अशी दंतकथा आहे.

३ : बुचर : “Poetry, therefore, is a more philosophical and a higher thing than history: for poetry tends to express the universal, history the particular.” ब्रायवॉटर : “Hence poetry is something more philosophic and of greater import than history, since its statements are of the nature rather of universals, whereas those of history are singulars.”

फाइफ तर 'तत्त्वज्ञानात्मक' (philosophic) या शब्दाएवजीं 'शास्त्रीय' (scientific) हा शब्द सुचवितो ; आणि पुढें "tragedy, like science, induces general truths from particular facts" असें विधान करतो. 'विश्वात्मक' आणि 'विवक्षित' या संज्ञांचे अर्थ अॅरिस्टॉटलनें 'On Interpretation' मध्ये पुढीलप्रमाणें स्पष्ट केले आहेत : "By the term 'universal' I mean that which is of such a nature as to be predicated of many subjects, by 'individual' that which is not thus predicated."

अॅरिस्टॉटलची 'विश्वात्मका'ची कल्पना झेलर (Zeller) पुढीलप्रमाणें स्पष्ट करतो : "A Universal is that which belongs to many things in common or more accurately that which belongs to them by reason of their nature and, therefore, necessarily and always. It follows that all universal concepts denote only certain of the properties of things; or in other words, are predicates and not subjects... If, then, the universal is not anything subsisting by itself it cannot be Substance... Substance is that which is only subject and never predicate... These conditions Aristotle finds fulfilled only in individuals... The individual alone is that which belongs to itself only, which is not borne up by some other, which is what it is by reason of itself, and not upon the basis of some other being... He is convinced that Science relates, not to the individual, but to the universal and even when it descends furthest to particulars, it addresses itself all the while, not to the individual things, as such, but to general conceptions only." (*Aristotle and the Earlier Peripatetics*, pp. 330-335)

४ : रिडरच्या मतानें प्रक्षिप्त ; बुचर व त्रायवॉटर यांच्या मतानें शुद्ध.

५ : 'प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टी', 'शक्य गोष्टी', वगैरे कल्पना आपल्यापुढें मांडतांना अॅरिस्टॉटलची दृष्टि 'विश्वसनीय' गोष्टींचे निरनिराळे प्रकार स्पष्ट करण्याकडे आहे, हें उघड दिसतें. खरीं नांवें योजल्यानें विश्वसनीयता वाढते असा सारांश. सर्वांना विश्वसनीय वाटणें हा संभाव्य गोष्टींचा विशेष गुणधर्म

मानतां येईल. तरी पण 'प्रत्यक्ष', 'शक्य', व 'संभाव्य' या तीन शब्दांच्या स्पष्ट व्याख्या अरिस्टॉटलने केलेल्या नसल्यामुळे मतभेदाला भरपूर जागा आहे.

६ : अॅगथॉन (Agathon) इ. स. पू. पांचव्या शतकातील एक ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता. तो स्वतःच्या सौंदर्याविषयी प्रसिद्ध होता. त्याच्या अॅन्थिअस (Antheus) या नाटकातील कथानक व पात्रे कल्पित आहेत. पण ही गोष्ट ग्रीक शोकान्तिकांमध्ये अत्यंत अपवादात्मक आहे याची जाणीव अरिस्टॉटललाहि आहे.

७ : ब्राय्वॉटर : "Of simple plots and actions the episodic are the worst. I call a Plot episodic when there is neither probability nor necessity in the sequence of its episodes."

'प्रसंगानुसारी' कथानकाचे उदाहरण म्हणून टिर्विट (Tyrwhitt) ईस्किलसच्या 'प्रॉमिथ्यूअस' या नाटकाचा उल्लेख करतो.

'एपिसोड' हा ग्रीक शब्द काव्यशास्त्रामध्ये निरनिराळ्या संदर्भांत निरनिराळ्या अर्थानीं आलेला आहे. हंफ्री हाउसने आपल्या ग्रंथामध्ये या शब्दाचे तीन निरनिराळे उपयोग स्पष्ट केले आहेत : (१) काव्यशास्त्राच्या बाराव्या प्रकरणांत शोकान्तिकेच्या संख्यात्मक अंगांची चर्चा केलेली आहे. त्या ठिकाणी येणारा 'एपिसोडिअन' किंवा 'एपिसोड' हा शब्द 'दोन वृंदगीतांमध्ये येणारा शोकान्तिकेचा भाग', 'प्रसंगात्मिका' असा आहे. अर्वाचीन परिभाषेतील 'अंक' हा शब्द जवळ जवळ हाच अर्थ सुचवणारा आहे. (२) काव्यशास्त्राच्या सतराव्या प्रकरणांत कथानकाचा आविष्कार कसा करावा हे सांगतांना, व पुढे चौविसाव्या प्रकरणांत शोकान्तिका आणि महाकाव्य यांतला एक महत्त्वाचा भेद दाखवतांना, 'एपिसोड' हा शब्द काव्यांतील सृजनप्रक्रियेचे एक अंग सुचविण्याच्या हेतूने वापरलेला आहे. हंफ्री हाउसच्या मताने बुचरचे 'fill in the episodes' किंवा ब्राय्वॉटरचे 'the insertion of episodes' हे भाषांतर या प्रक्रियेचा विपर्यास करणारे आहे. तो स्वतः 'episodise' (make into episodes) किंवा 'प्रसंगीकरण' हा शब्द वापरावा अशा मताचा आहे. सारांश, या संदर्भातील 'एपिसोड' हा शब्द कथाबीजाच्या 'सृजनशील विस्तारा'बद्दल वापरलेला आहे. पण विवेचनाचा रोख लक्षांत घेऊन सतराव्या प्रकरणांतील 'एपिसोड'साठी 'प्रसंग' आणि चौविसाव्या प्रकरणांतील 'एपिसोड'साठी 'उपकथा' असे दोन निरनिराळे शब्द वापरणे अधिक इष्ट ठरेल. (३) काव्यशास्त्राच्या या नवव्या

प्रकरणांत 'एपिसोडिक', 'प्रसंगानुसारी' हें विशेषण सर्वांत निकृष्ट जातीच्या कथानकाचें वैशिष्ट्य दाखविण्यासाठीं वापरलेलें आहे. या ठिकाणीं त्याचा अर्थ सृजनशील विस्तार सुचविणारा नसून या प्रक्रियेंतील अयशस्विता सुचविणारा आहे. अशा दोषसूचक अर्थानें हा शब्द ऑरिस्टॉटलनें आपल्या अतिविज्ञानाच्या तेराव्या खंडामध्ये वापरलेला सापडतो. निसर्ग हा निकृष्ट दर्जाच्या शोकान्तिके-प्रमाणें 'एपिसोडिक' किंवा 'प्रसंगानुसारी' नसतो; तर तो संबद्ध अथवा अखंड असतो, असें त्यानें त्या ठिकाणीं म्हटलेलें आहे.

८ : एखाद्या विशिष्ट कालखंडांतील साहित्याचें स्वरूप हें त्याच्याशीं संबद्ध असलेल्या सामाजिक पार्श्वभूमीनें मर्यादित होण्याची शक्यता असते, ही गोष्ट ऑरिस्टॉटलला उमगलेली दिसते. या ठिकाणीं नाट्यस्पर्धांचा नाट्यरचनेवर होणारा प्रतिकूल परिणाम ध्वनित केलेला आहे. त्यांतील अनुकूल भागाचा विचार ऑरिस्टॉटलनें केलेला नाही.

यावर बाय्वॉटर पुढीलप्रमाणें भाष्य करतो : "As every play, as an acting play, has by custom to be of certain length, the poet if his story proves too short, may have to spin it out by the insertion of additional incidents which will break the sequence of the story; 'with a view to actors' may be taken as equivalent to 'because the play has to be acted.'"

• १० •

१ : अवांचीन साहित्यशास्त्रांत उपकथानकें (sub-plots) असलेल्या कथानकाला 'संमिश्र' समजण्याचा परिपाठ आहे. पण ऑरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांत 'संमिश्र' याचा अर्थ 'परावृत्ति' व 'अभिज्ञान' यांनीं युक्त असलेलें असा आहे.

२ : कथानकाच्या प्रवाहाची गति ज्या वेळीं विरुद्ध दिशेला वळते तेव्हां घटनेची 'परावृत्ति' घडून येते. मूळचा ग्रीक शब्द पेरिपिटीया (peripeteia) असा आहे. त्याला इंग्रजी भाषेंतहि सोयिस्कर शब्द नाही. बुचर 'reversal of the situation' असा शब्दसमूह वापरतो. ब्रक्लीनें 'revolution' असा शब्द वापरला आहे. बाय्वॉटर 'peripety' या नवनिर्मित शब्दाचा वापर करतो. मराठीतील 'पलट' हा शब्द बराचसा समानार्थक आहे.

‘परावृत्ति’ आणि ‘अभिज्ञान’ यासाठी मार्गोलिथ ‘Irony of Fate’ आणि ‘The Discloser of Mistaken Identity’ हे शब्दसमूह वापरतो.

हंफ्री हाउसच्या मताप्रमाणे पेरिपिटिआ या ग्रीक शब्दाचे भाषांतर ‘reversal of fortune’ असे न करतां ‘reversal of intention’ असे केले पाहिजे. घटनेची परावृत्ति ही साध्या शोकान्तिकेतसुद्धां आवश्यकच ठरते; सुस्थितीतून दुःस्थितीकडे होणारा प्रवास ही एक परावृत्तीच असते. मग तिच्या अस्तित्वाचा कटाक्षाने उल्लेख करण्यांत कोणतेच स्वारस्य उरत नाही. पण हेतूची परावृत्ति घडणे ही गोष्ट संमिश्र कथानकाचे एक वैशिष्ट्य ठरू शकेल.

‘परावृत्ति’ (peripeteia) या शब्दांनी सुचविलेले स्थित्यंतर कशा प्रकारे घडते याविषयी पंडितांमध्ये वाद आहे. नायकाच्या जीवनातील सुस्थितीपासून दुःस्थितीकडे घडणारे स्थित्यंतर हे अचानकपणे घडून आल्यास परावृत्ति निर्माण होते असे वॉयवॉटर मानतो. पण वाहलेन (Vahlen) आणि डॉ. लॉक (Lock) यांच्या मताने कर्ता ज्या परिणामांची अपेक्षा करित असतो त्याच्या बरोबर विरुद्ध परिणाम घडून आल्यास त्या स्थित्यंतराला परावृत्ति समजणे इष्ट होय. हा अर्थ गृहीत धरल्यास ‘ईडिपस टिरॅनस’ या नाटकातील परावृत्ति ईडिपसच्या जीवनाएवजी दूताच्या जीवनाशी संबद्ध करावी लागेल असा वॉयवॉटरचा आक्षेप आहे !

३ : ‘अभिज्ञाना’च्या निरनिराळ्या प्रकारांची चर्चा पुढे आलेली आहे, त्या वेळीं अर्थ अधिक स्पष्ट होईल. एखाद्या घटनेचा एकदम ‘उलगडा’ होणे; त्यांतील न कळलेल्या अर्थांचे एकदम ‘ज्ञान’ होणे;—या अवस्थेला अभिज्ञान असे म्हटलेले आहे. मूळचा ग्रीक शब्द अॅनॅग्नोरिसिस (anagnorisis) असा आहे. बुचरने वापरलेल्या ‘recognition’ या शब्दामध्ये ‘ओळखणे’ या कल्पनेवर अधिक भर आहे; तर वॉयवॉटरने वापरलेल्या ‘discovery’ या शब्दामध्ये ‘उमगणे’, ‘शोध लागणे’, ‘स्फोट’ या कल्पनेला प्राधान्य आहे.

४ : बुचर : “It makes all the difference whether any given event is a case of propter hoc or post hoc.”

• ११ •

१ : हा उल्लेख सॉफक्लीझच्या ‘ईडिपस टिरॅनस’ या नाटकाच्या संदर्भात केलेला आहे. ‘स्वतःच्या हातून बापाचा खून व आईशी लग्न घडेल’ हे

देववाणीनें सांगितलेलें विधिलिखित चुकविण्यासाठीं ईडिपस देशांतर करतो. देशांतरानंतर त्याच्या हातून एक माणूस मारला जातो आणि एका विधवा राणीशीं त्याचा विवाहहि घडून येतो. पुढें त्यानें मानलेलीं पॉलिबिअस व मेरपी हीं त्याचीं खरीं मातापितरें नसून, त्यानें मारलेला माणूस लेयस व त्याच्याशीं विवाहवद्ध झालेली राणी जोकास्टा हींच त्याचीं खरीं मातापितरें आहेत, ही गोष्ट उघड होते. हें अभिज्ञान घडतांच तो जोकास्टाला मारण्यासाठीं धावतो; पण जोकास्टाला हें अभिज्ञान अगोदरच झाल्यामुळें तिनें आत्महत्या केलेली असते. शेवटीं तिच्या झग्याच्या सुयांनीं ईडिपस स्वतःचे डोळे फोडून घेतो आणि आपल्या मुलांसह वनवासास जातो. ईडिपसला भयमुक्त करण्याच्या हेतूनें वार्ताहरानें केलेलें निवेदन आणि त्यानें पुरविलेल्या माहितीवरून निघगारा विरुद्ध अर्थाचा निष्कर्ष ही सर्व घटना प्रत्यक्ष नाट्यरचनेमध्ये अत्यंत प्रभावी ठरली आहे.

२ : बुचर : "...revealing who he is." ; व्हायवॉटर : "reveals the secret of his birth."

३ : इ. स. पू. चवथ्या शतकातील ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता थिओडेक्टिझ यानें लिहिलेलें एक नाटक. लिन्सिअसचें (Lynceus) लग्न उॅनेअसच्या मुलीशीं झालेलें असतें. उॅनेअस तिला आपल्या नवऱ्याचा खून करण्याची आज्ञा करतो; पण ती तें करण्याचें नाकारते. दैवयोगानें त्यांचा मुलगा अॅब्रस हा उॅनेअसच्या हातांत सांपडतो. त्याच्यावर खोटे आरोप ठेवून त्याला न्यायासनासमोर खेचलें जातें. पण न्यायासन अॅब्रसला निर्दोषी ठरवितें आणि उॅनेअसलाच देहान्ताची शिक्षा भोगावी लागते.

४ : निर्जीव वस्तूंना ओळखणें निराळें आणि निर्जीव वस्तूंच्या साहाय्यानें माणसांना ओळखणें निराळें. अॅरिस्टॉटलला या ठिकाणीं पहिली गोष्टच सुचवावयाची आहे असें ट्विनिंगचें मत आहे; आणि तें बरोबर आहे. कारण अभिज्ञानाचीं साधनें म्हणून निर्जीव वस्तूंचा निराळा उल्लेख पुढें आलेलाच आहे.

५ : हा उल्लेख युरिपिडीझच्या 'इफिजिनाया इन् टॉरिस' या नाटकाच्या संदर्भांत केलेला आहे. इफिजिनाया (Iphiginia) ही दोन ग्रीक तरुणांना आर्टिमिस (Artemis) या देवतेपुढें बळी देण्याच्या विचारांत असते. त्यांपैकीं एकाला वांचवून त्याच्याबरोबर एक पत्र स्वदेशीं पाठवावें असा विचार तिला सुचतो आणि तें पत्र ती त्याला मोठ्यानें वाचून दाखवते. त्यांतील उल्लेखावरून

दुसऱ्या तरुणाला म्हणजे ऑरेस्टीझला (Orestes) ती आपली बहीणच आहे याची साक्ष पटते. पण हा आपला भाऊ ऑरेस्टीझ आहे हें पटण्यासाठी त्याला आपल्या अन्य खुणा तिला दाखवाव्या लागतात. ऑरेस्टीझ आणि इफिजिनाया यांची ताटातूट झाल्यावर पुष्कळ कालावधि लोटलेला असतो आणि मध्यंतरींच्या काळांत इफिजिनाया ही एका परकी देशांत आर्टिमिस (Artemis) या उग्र दैवताची पुजारीण बनलेली असते. त्यामुळे या पुनर्भेटीला दोघांच्या जीवनांत फार महत्त्व असतें.

• १२ •

१ : बुचरनें या प्रकरणाचें भाषांतर कंसांत टाकलें आहे ; त्याच्या शुद्धतेविषयी तो साशंक आहे. रिड्डरच्या मताप्रमाणेंहि हें प्रकरण अर्थदृष्ट्या उपयुक्त असलें तरी प्रक्षिप्त आहे. झेलरच्या (Zeller) मताप्रमाणें काव्यशास्त्रांतील हें प्रकरण व इतर लहानसहान प्रकरणें हीं प्रक्षिप्त असावींत. कांहीं प्रकरणांचा अनुक्रमहि चुकीचा असावा. उदाहरणार्थ, पंधरावें प्रकरण हें त्याच्या मतानें अठराव्या प्रकरणानंतर आलें पाहिजे. सुसेमिह्ल (Sussemihl) असें मानतो कीं, काव्यशास्त्राच्या मांडणींतील हा विस्कळीतपणा लिहिणाऱ्यांचा निष्काळजीपणामुळे किंवा प्रति काढणाऱ्यांच्या स्वैर वृत्तीमुळे निर्माण झालेला असावा. पण एवढ्यामुळे प्रक्षिप्त विभाग घुसूं शकतील असें झेलरला वाटत नाहीं ; कांहीं समासान्तर्गत मजकूर ग्रंथामध्यें सामील व्हावा या हेतूनें हा प्रकार घडलेला असावा असा त्याचा तर्क आहे.

रिड्डरप्रमाणेंच बर्नेस आणि बर्नहार्डी (Bernhardy) हेहि बारावें प्रकरण प्रक्षिप्त मानतात. आपल्या दृष्टिकोनाचें समर्थन करतांना रिड्डर पुढील कारणांचा उद्देश करतो : (१) या प्रकरणामुळे मुख्य विषयाच्या प्रतिपादनाचा ओघ खंडित होतो. (२) यांतील संज्ञा आणि त्यांच्या व्याख्या यांची ऑरिस्टॉटलच्या इतर विवेचनामध्ये कुठेंच जरूरी भासत नाहीं. (३) त्यांतील शेवटच्या वाक्यामध्ये पहिल्या वाक्याचीच पुनरुक्ति दिसत असल्यानें ही पद्धति ऑरिस्टॉटलऐवजीं दुसऱ्या कोणाची असावी असें दिसतें.

बाय्वॉटर हें प्रकरण प्रक्षिप्त मानीत नाहीं. तो आपलीं कारणें पुढीलप्रमाणें मांडतो : (१) कांहीं वाक्यांची लक्ष्य आणि सामान्यतः सर्वच व्याख्यांचें

सुटसुटीत व सुस्पष्ट स्वरूप हें अॅरिस्टॉटलच्या पद्धतीशीं सुसंगत आहे. (२) या प्रकरणांतील संज्ञांचें महत्त्व नुसतें पारिभाषिक आहे असें नव्हे. त्या संज्ञा मान्यता पावलेल्या असल्यामुळें त्यांच्या उल्लेखाशिवाय ग्रंथामध्ये अपुरेपणा राहिला असता. शिवाय त्यांपैकीं कांहीं संज्ञांचा उपयोग अॅरिस्टॉटलनें काव्यशास्त्रांत केलेला दिसतो. (३) शोकान्तिकेच्या व्याख्येमध्ये आलेला 'विभाग' हा शब्द याच अर्थाचा असल्यामुळें त्यांची चर्चा होणें नैसर्गिक वाटतें. तरीसुद्धां हेगचा (Haigh) आक्षेप शिल्लक उरतोच. या प्रकरणांत कांहीं विभागांचा संबंध कांहीं वृत्तप्रकारांशीं जोडलेला आहे; पण अॅरिस्टॉटलनें उल्लेखिलेल्या शोकान्तिकेमध्ये तरी त्यांचें साहचर्य नेहमींच आढळत नाहीं. अॅरिस्टॉटलकडून अशी चूक घडणें सामान्यतः कठीण आहे. या आक्षेपाला तोंड देण्यासाठीं वाय्वॉटर निराळाच पवित्रा घेतो. या ठिकाणीं अॅरिस्टॉटल सॉफक्लीझकालीन नाट्याच्या संदर्भांत बोलत नसून समकालीन (म्हणजे चवथ्या शतकांतील) नाट्य डोळ्यांपुढें ठेवून बोलत आहे असें त्याचें प्रतिपादन आहे. पण आदर्श नाट्यरचनेचा विचार करतांना सॉफक्लीझचा सतत उल्लेख करणारा अॅरिस्टॉटल विभागांची चर्चा करतांना मात्र एकदम समकालीन रंगभूमीकडे वळावा ही गोष्ट थोडी चमत्कारिक वाटते ! हें लक्षांत घेऊन वाय्वॉटर पुढीलप्रमाणें भाष्य करतो, "His work is, in intention at any rate, a practical treatise, an Art of Poetry, not a record of learned research; and it was written for the benefit of the men of his own day and with reference to the theatrical conditions of the time. Already he thinks that in certain particulars the existing practice of the stage should be reformed by a return to that of the older dramatists, the general assumption in the poetics is the theatre as it was in the middle of the fourth century."

हा दृष्टिकोन स्वीकारणें अवघड दिसतें. काव्यशास्त्रामध्ये ज्या नाटकांचा उल्लेख आदर्श नाटके म्हणून पुनःपुन्हां केलेला आहे तीं मुख्यतः सॉफक्लीझचीं आहेत. शिवाय वृंद हासुद्धां सॉफक्लीझच्या नाटकांत आहे त्याप्रमाणें शोकान्तिकेचा अभिन्न घटक म्हणून वापरण्यांत यावा असा अॅरिस्टॉटलचा कटाक्ष आहे. सारांश, अॅरिस्टॉटलच्या डोळ्यांना चवथ्या शतकांतील नाट्याची विपन्नावस्था दिसत असली तरी त्याचा सर्व ओढा आदर्श अशा सॉफक्लीझच्या शोकान्तिकेचें

पुनरुज्जीवन करण्याकडे दिसतो. विभागांच्या चर्चेपुरताच तो समकालीन नाट्याकडे वळेल हे शक्य वाटत नाही. शिवाय वृत्ताविषयींचीं विधाने सोडलीं तर बाकीच्या विधानांत उल्लेखिलेले सर्व विभाग जुन्या शोकान्तिकांमध्येहि सांपडूं शकतात.

२ : वृंद हा शब्द अगोदर योजला गेला असल्यामुळे 'Choric Song' चे भाषांतर 'वृंद-गीत' असें केलेलें आहे.

३ : प्रोलॉग (prologue) या मूळ शब्दाचा अर्थ 'नाटकांतील सुरवातीचा भाग'. याला 'प्रारंभक' असें म्हणतां येईल.

४ : एपिसोड (episode) या मूळ शब्दाचा अर्थ 'मध्ये घातलेला भाग' असा होतो. यामध्ये मुख्यतः नाटकांतील संवादात्मक भागाचा अंतर्भाव होत असे. हा संवादात्मक भाग ग्रीक नाटकांत दोन वृंदगीतांच्या मध्ये येत असतो. याला 'प्रसंगात्मिका' असें म्हणतां येईल. 'अंक' हा शब्दहि बराचसा समानार्थक आहे. (शिवाय प्रकरण ९, टीप ७ पाहा.)

५ : एक्झोड (exode) या शब्दाचा मूळचा अर्थ 'निघून जाणे'. याच्यासाठीं 'निर्गमन' हा शब्द अन्वर्थक ठरेल. हा नाटकाचा शेवटचा भाग.

६ : पॅरोड (parode) या मूळ शब्दाचा अर्थ 'वृंदाचा रंगभूमीवरील प्रवेश'. त्याला 'प्रवेशगीत' असें म्हणतां येईल. रंगभूमीवर प्रवेश करतांना वृंदानें म्हटलेलें गीत.

७ : स्टॅसिमन (stasimon) या मूळ शब्दाचा अर्थ 'स्थिर'. वृंद रंगभूमीवर आपल्या स्थानावर आल्यानंतर त्याच्याकडून म्हटलें जाणारें गीत. 'स्थानगीत' हा प्रतिशब्द सूचक ठरेल. ट्रोकेइक व अॅनपीस्टिक हीं वृत्ते गति-सूचक असल्यामुळे त्यांचा वापर पॅरोडमध्ये केला जाई; पण तीं स्टॅसिमनमध्ये कटाक्षानें टाळलीं जात.

'स्थानगीत' हा शब्द वृंद स्वतःच्या स्थानामध्ये—म्हणजे वृंदालयामध्ये—आल्यानंतर जीं गीतें गातो त्याच्यासाठीं वापरलेला असावा हे मत ब्राय्वॉटरला मान्य नाही. ब्राय्वॉटर त्याचा अर्थ 'स्थिर उभें राहून गायिलेलीं गीतें' असा करतो आणि अॅरिस्टॉटलच्या वेळीं वृंद अशा प्रकारें स्थिर उभें राहून—नृत्य न करतां—गीतें गात असल्यानें हा शब्द निर्माण झाला असावा असा तर्क करतो. अॅरिस्टॉटल या प्रकरणांत समकालीन रंगभूमीच्या संदर्भांत बोलत असावा ही कल्पना ज्यांना मान्य नाही ते स्थानगीताचा अर्थ प्रवेशगीताच्या विरुद्ध म्हणजे वृंदालयामधून गायिलेलीं गीतें असा करतात.

८ : कॉमॉस (commos) या मूळ शब्दाचा अर्थ 'मारणें' अथवा 'बडवणें'. शोकान्तिकेच्या या विभागामध्ये शोकविव्धळ होऊन कपालावर हात मारणें किंवा ऊर बडवून वेणें अशासारख्या हावभावांचा अंतर्भाव होणें नैसर्गिक असल्यामुळें हा शब्द योजलेला असावा. या विभागाला 'शोकगीत' असें म्हणतां येईल.

वर उल्लेखिलेले संख्यात्मक विभाग सॉफक्रीझच्या 'ईडिपस टिरॅनस' या नाटकांत पुढील क्रमानें येतात : (१) प्रारंभक : या विभागांतील संवादांमुळें प्लेगनें उडवलेला अनर्थ, त्यावर देववाणीनें सांगितलेला पापी माणसाला हद्दपार करण्याचा इलाज, आणि लेअसचें पूर्ववृत्त, ह्या गोष्टी कळूं शकतात. (२) प्रवेशगीत : वृंदाल्यांत प्रवेश करतांना वृंदानें गायिलेल्या आराधनात्मक व ईशप्रशस्तिपर गीताचा अंतर्भाव या विभागामध्ये होतो. (३) पहिली प्रसंगात्मिका : या विभागांतील संवादांवरून लेअसचा वध आणि अगम्यागमन हीं दोन्ही पापें ईडिपसकडूनच झालेलीं असावीत असें वाटूं लागतें. (४) पहिलें स्थानगीत : ईशस्तुति करणाऱ्या वृंदाच्या या गीतामध्ये ईडिपसविषयीं आदर व चिंता व्यक्त केलीं जातात. (५) दुसरी प्रसंगात्मिका : या विभागांतील संवादावरून ईडिपस आणि क्रीऑन यांच्यांतील वितुष्ट वाटूं लागल्याचा प्रत्यय येतो. वृंदनायक आणि जोकास्टा हीं दोघेही वितुष्ट मिटवण्याचा आणि ईडिपसला धीर देण्याचा प्रयत्न करतात. हें होत असतांना लेअसचें पूर्ववृत्त आणि ईडिपसचें पूर्वायुष्य या दोन्ही गोष्टी अधिक स्पष्ट होतात. (६) दुसरें स्थानगीत : या वृंदगीतामध्ये उन्मत्तपणा आणि मदांध वृत्ति यांचा निषेध केलेला असतो. (७) तिसरी प्रसंगात्मिका : या विभागांतील संवादांवरून ईडिपसनेंच लेअसला ठार केलें असून जोकास्टा या आपल्या आईशीं अगम्यागमन केलें आहे, ही गोष्ट सुस्पष्ट होऊं लागते. ईडिपसला हें अजून उमगत नाहीं ; पण जोकास्टाला मात्र वस्तुस्थितीचें अभिज्ञान घडतें व तिचें दुःख अनावर होतें. दूताचा हेतु ईडिपसला भयापासून निवृत्त करावें हा असतो ; पण त्याच्या निवेदनानें नेमका उलट परिणाम घडून येतो. (८) तिसरें स्थानगीत : या वृंदगीतामध्ये ईडिपसचें अभीष्टचिंतन केलेलें असतें ; आणि त्या हेतूनेंच दैवतांची प्रार्थना केलेली असते. (९) चौथी प्रसंगात्मिका : या संवादात्मक विभागामध्ये धनगरानें केलेल्या निवेदनावरून ईडिपसच्या जन्माचें गूढ उघड होतें. त्यामुळें ईडिपसला आपण आपल्या बापाला मारलें व आईशीं व्यभिचार केला याचें अभिज्ञान घडतें. हें अभिज्ञान घडतांनाच त्याच्या सुस्थितीचें दुःस्थितींत रूपांतर होते—म्हणजे घटनेची परावृत्तीहि घडते. (१०) चौथें स्थानगीत :

या वृंदगीतामध्ये ईडिपसच्या शोकान्त जीवनकथेवरून कोणताहि माणूस सुखी म्हणणे कठीण आहे असा सूर छेडला जातो. (११) निर्गमन : या विभागातील संवादांवरून जोकास्टाची आत्महत्या व ईडिपसनें डोळे फोडण्याचें केलेलें आततायी कर्म यांचें निवेदन होतें. शेवटीं ईडिपसला त्या असहाय अवस्थेंतच हद्दपार करण्यांत येतें. आणि वृंदाच्या लहानशा निर्गमनगीतानें नाटकाचा शेवट होतो.

• १३ •

१ : बुचर : "Pity is roused by unmerited misfortune, fear by the misfortunes of a man like ourselves."

बाय्वॉटर : "Pity is occasioned by undeserved misfortune and fear by that of one like ourselves."

हें वाक्य रिडरच्या मताप्रमाणें मूळ ग्रंथामधील नसून समासांतर्गत टीपेच्या स्वरूपाचें आहे.

२ : 'हॅमरशिया' (hamartia) या मूळच्या ग्रीक शब्दाचें भाषांतर बुचरनें 'error or frailty' या दोन शब्दांच्या साहाय्यानें केलेलें आहे. म्हणून आम्हीहि 'प्रमाद अथवा स्वल्पशीलता' असे दोन शब्द वापरले आहेत. 'हॅमरशिया' या ग्रीक शब्दामध्ये (१) परिस्थितीच्या अपुऱ्या ज्ञानामुळे घडणारी बौद्धिक चूक, (२) विकाराधीन माणसाच्या हातून झालेली अपघातात्मक चूक, आणि (३) स्वभावांतर्गत नैतिक दोषामुळे घडणारी अपरिहार्य चूक, या सर्वांचा अंतर्भाव होतो, असें बुचरचें मत आहे. व्यक्तिशः तो तिसऱ्या जातीच्या चुकीला अधिक महत्त्व देतो. बाय्वॉटर 'हॅमरशिया'चें भाषांतर 'error of judgement' या शब्दांनीं करतो; म्हणजे तो बौद्धिक चुकीला अधिक महत्त्वाची मानतो. गिलबर्ट मरीच्या मतानें 'हॅमरशिया' या शब्दाचा प्राथमिक अर्थ 'चुकीचा नेम' असा असून तत्कालीन रूढ अर्थ 'गुन्हा' किंवा 'पाप' असा होता. बायबलच्या नव्या करारांत 'पाप' या अर्थानें हा शब्द ग्रीक लेखकांनीं वापरलेला आढळेल. गिलबर्ट मरीला भाषांतरासाठीं 'something wrong' हे शब्द पुरेसे वाटतात ! 'प्रमाद' हा शब्द या ठिकाणीं अन्वर्थक ठरेल.

सेन्ट्सबरीच्या मतानें अॅरिस्टॉटलची प्रमादाची कल्पना ही शोकात्म स्वभाव-चित्रणाच्या दृष्टीनें अत्यंत मौलिक अशा स्वरूपाची आहे. सेंट्सबरी लिहितो,

“Even more surprising is the acuteness, the sufficiency, and the far-reaching character of his doctrine of the tragic ‘hamertia’. For there can be no question that he has here hit on the real differentia of tragedy. . . . Wherever the tragedian, of whatever style and time, has hit this ‘hamertia’, this human and not disgusting ‘fault’ he has triumphed; wherever he has missed it, he has failed, in proportion to the breadth of his miss.” (*History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Vol. I, Ch. III, p. 39)

बाय्वॉटर, रोस्टॅग्नी, व हंफ्रि हाऊस यांच्या मताप्रमाणें ‘hamartia’ किंवा ‘शोकात्म प्रमाद’ म्हणजे सेंटस्वरी व बुचर मानतात त्याप्रमाणें नैतिक वैगुण्य नसून ‘परिस्थितींतील एखाद्या विशिष्ट घटकाविषयी असलेलें अज्ञान’ होय. अशा प्रकारच्या अज्ञानामुळें घडणारीं कर्मे हीं ऐच्छिक कर्मे आणि अनैच्छिक कर्मे यांच्याहून निराळ्या अशा एका स्वतंत्र वर्गांत मोडतात. ऐच्छिक कर्मांप्रमाणें तीं हेतुनियत असतात, पण अनैच्छिक कर्मांप्रमाणें त्यांचे परिणाम मात्र अनपेक्षित ठरतात. या कर्मांमुळें तीं करणाऱ्यालाहि पश्चात्ताप होतो आणि म्हणून तो करणेला पात्र ठरतो.

३ : थायेस्टीझ (Thyestes): ग्रीक वीजकथांतील एक नायक. यानें आपला भाऊ अट्रिअस (Atreus) याच्या पत्नीशीं—म्हणजे ईथ्राशीं (Aethra)—जारकर्म केलें. त्याचा सूड म्हणून अट्रिअसनें थायेस्टीझला त्याच्या मुलाच्या मांसाची मेजवानी दिली ! तें उमगल्यावर थायेस्टीझनें अट्रिअसच्या सबंध वंशाला शाप दिला. त्यामुळेंच अॅगमेमनन, इफिजिनाया, अॅरेस्टीझ, वगैरे वंशजांच्या जीवनकथा शोकान्त झाल्या आणि त्यांतून ग्रीक शोकान्तिकांना विषय उपलब्ध झाले. थायेस्टीझला स्वतःची मुलगी पेलॉपिआ (Pelopia) हिच्यापासूनच ईजिस्थस हा मुलगा झाला. थायेस्टीझच्या जीवनकथेवरील ग्रीक शोकान्तिका उपलब्ध नाहीं.

४ : ‘एकेरो’ कथानक म्हणजे फक्त शोकात्म शेवट साधणारें शुद्ध कथानक ; ‘दुहेरी’ कथानक म्हणजे शोकात्म आणि सुखात्म असे दोन्ही शेवट साधणारें अशुद्ध कथानक. नाटकांतील दोन व्यक्तींच्या जीवनांत अशा प्रकारें परस्परविरोधी निर्वहणें दाखवून लोकरंजन करण्याचा प्रयत्न त्या वेळीं कांहीं नाटककार करीत असत आणि कांहीं टीकाकार या तंत्राचा पुरस्कारहि करीत असत असें या निर्देशावरून स्पष्ट होतें. अरिस्टॉटलचा काल हा ग्रीक नाट्याचा न्हासकाल होता.

ऱ्हासकालामध्ये अशा प्रकारे सुलभ लोकानुरंजन करण्याकडे कलावंताची प्रवृत्ति झाल्याची उदाहरणे इंग्रजी वाङ्मयांतहि पाहावयास सांपडतील. शेक्सपिअरच्या शोकान्तिकांना सुखान्तिका वनविण्याचा प्रयत्न आणि सुखदुःखान्तिकांना (tragi-comedy) प्राप्त होणारी लोकप्रियता या गोष्टी १६६० नंतरच्या इंग्रजी नाट्याच्या ऱ्हासकालामध्येहि सांपडू शकतात.

‘एकेरी’ आणि ‘दुहेरी’ हे वर्गीकरण ‘साधे’ आणि ‘संमिश्र’ या वर्गीकरणाहून अगदी निराळ्या स्वरूपाचे आहे, ही गोष्टहि विसरतां कामा नये. आदर्श कथानक हे ‘एकेरी’ आणि ‘संमिश्र’ असावे, असे अॅरिस्टॉटल्ला म्हणावयाचे आहे.

५ : अॅल्कमीऑन (Alcmaeon) : ग्रीक बीजकथांतील पित्याच्या आशेवरून आईला ठार मारणारा एक ग्रीक योद्धा.

६ : मेलेिएगर (Meleager) : ग्रीक बीजकथांतील एक श्रेष्ठ योद्धा. याने मारलेल्या अस्वलाविषयी व नंतर त्याची वांटणी करतांना उद्धवलेल्या युद्धाविषयी निरनिराळ्या सुरस कथा उपलब्ध आहेत.

७ : टेलिफस (Telephus) : हरक्यूलसचा पुत्र.

८ . युरिपिडीझ (Euripides) : ईस्किलस व सॉफक्लीझ यांच्या मागोमाग उदयाला आलेला त्यांच्याच तोडीचा एक ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता. याचा जन्म इ. स. पू. ४८० च्या सुमारास झाला. हा मल्लविद्येत प्रवीण असून तत्त्वज्ञान व वक्तृत्वशास्त्र यांचाहि व्यासंगी होता. वयाच्या त्रेचाळिसाव्या वर्षी त्याला नाट्यस्पर्धेत पहिला विजय मिळाला. मिल्टनच्या या आवडत्या शोकान्तिकाकर्त्यांचे वैवाहिक जीवन मिल्टनप्रमाणेच अयशस्वी होते. त्याने पाउणशेंहून जास्त शोकान्तिका लिहिल्या; त्यांतील फक्त अठराच उपलब्ध आहेत. ‘मीडिआ’ ही त्याची सर्वोत्तम शोकान्तिका. त्याच्या शोकान्तिकांमध्ये दैवी चमत्कारांना किंवा नियतीच्या शक्तीला गौण स्थान असल्यामुळे, व त्यांचे स्वभावचित्रण भव्योदात्त नसून वास्तववादी असल्यामुळे, त्याने ग्रीक शोकान्तिकेचे ‘मानवीकरण’ (humanization) केले, असे मानले जाते. त्याला कुन्यांनी फाडून खाल्ला, अशी त्याच्या मृत्यूविषयी एक दंतकथा आहे.

९ : अॅरेस्टीझचा बाप अॅगमेम्नन याला ईजिप्थस ठार मारतो व नंतर अॅरेस्टीझच्या व्यभिचारिणी आईशीं विवाहबद्ध होतो. बापाचा खून व आईशीं व्यभिचार या दोन्ही गोष्टींचा खूड घेण्यासाठी गुप्त वेप धारण करून अॅरेस्टीझ

आठ वर्षांनीं प्रकट होतो, व ईजिप्थसला ठार करतो. अॅरेस्टीझच्या कथेंतील घटनांचें हॅम्लेटच्या जीवनकथेशीं असलेलें साधर्म्य वाचकांच्या सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे.

• १४ •

१ : बायवॉटर : “The Plot in fact should be so framed that even without seeing the things take place, he who simply hears the account of them shall be filled with horror and pity at the incidents.”

बुचर : “For the plot ought to be so constructed that even without the aid of the eye, he who hears the tale told will thrill with horror and melt with pity.”

अन्य ठिकाणीं या भाषांतरकारांनीं वापरलेल्या ‘fear’ या शब्दाएवजीं ‘horror’ या शब्दाची व्याप्ति थोडी निराळी असली, तरी पण विवेचनाच रोख लक्षांत वेतां अॅरिस्टॉटलनें वापरलेले मूळ शब्द एकाच अर्थाचे असावेत.

करुणा आणि भीति ह्या कोणाच्या संबंधांत निर्माण होतात याविषयीं पंडितांमध्ये थोडा वाद आहे. पण या वाक्यावरून अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेली कल्पना स्पष्ट होऊं शकते. बहुतेक पंडितांच्या दृष्टिकोनांत नायकावरतीं संकट कोसळणार या कल्पनेनें आपल्याला त्याच्याविषयीं वाटणारी ‘भीति’ आणि तें कोसळल्यामुळें त्याच्या विकल अवस्थेवरदल वाटणारी ‘करुणा’ या स्वार्थनिरपेक्ष भावनाच अभिप्रेत असल्याचें दिसून येतें. बुचर आणि बायवॉटर हे दोघेहि याच मताचे आहेत. मात्र बायवॉटर हा भीतीपेक्षां करुणेला जास्त शोकात्मक मानतो आणि भीति ही एक साहाय्यकारी भावना आहे असें प्रतिपादन करतो.

लेसिंगचा दृष्टिकोन याहून निराळा आहे. नायक हा आपल्यासारखाच स्वलनशील असल्यामुळें नायकावर कोसळणाऱ्या आपत्ति आपल्यावरहि कोसळूं शकतील या कल्पनेनें आपणाला वाटणारी भीति हीच शोकात्म ‘भीति’ होय आणि अशा भीतीचा अंश असल्याशिवाय आपल्याला करुणेची भावना अनुभवतां येत नाहीं असें त्याचें प्रतिपादन आहे. तो लिहितो, “Aristotle’s fear is not the fear which the impending evil of another arouses in us for that other; it is the fear that arises

for ourselves from our likeness to the sufferer. . .”
 “The feeling of pity is impossible without fear for ourselves. . . .fear is a necessary ingredient in pity.”

२ : मेलोड्रामा (भयात्मिका) आणि शोकान्तिका या दोन नाट्यप्रकारांतील भेद या ठिकाणी स्पष्ट झालेला आहे. क्रूर राक्षसी कर्मे रंगभूमीवर दाखवून प्रेक्षकांच्या इंद्रियांना व मनाला धक्के देणे, हे मेलोड्रामाचें लक्ष्य असतें; तर शोकात्म घटनेच्या साहाय्यानें भीति आणि करुणा या भावनांना आवाहन करून त्यांचें विरेचन किंवा शुद्धीकरण घडविणें हे शोकान्तिकेचें लक्ष्य असतें. नाट्यांतील दृश्यात्मक साधनांवर भर दिल्यास शोकान्तिकेतील मुख्य लक्ष्य डोळ्याआड होण्याची शक्यता अॅरिस्टॉटलला जाणवलेली आहे.

३ : ब्राय्वॉटर : “Not every kind of pleasure should be required of a tragedy, but only its own proper pleasure.”

लेन कूपरच्या (Lane Cooper) दृष्टीनें हे महावाक्य फार महत्त्वाचें आहे. तो लिहितो, “Aristotle’s great contribution to the study of literature lies in his perspective, as shown in the demand that each kind of art shall produce its own effect. . . . and the aim of the poet is pleasure, not the arousal of pity and fear—that is only the means; the all important end is tragic delight.”

४ : हा शब्द फार महत्त्वाचा आहे. शोकात्म आनंदाचा उगम करुणा व भीति यांचा विरेचनांत नसून अनुकृतींत आहे ही गोष्ट या ठिकाणी पुन्हां एकदां सूचित केली आहे. विरेचनाच्या सिद्धांताचें मुख्य लक्ष्य शोकान्तिकेचा नैतिक परिणाम सिद्ध करणें हा आहे. (प्रस्तावना पाहा.)

५ : बुचर : ‘actions capable of this effect’; ब्राय्वॉटर : ‘In a deed of this description’.

६ : ‘भाऊ भावाला’—म्हणजे फीनिसीमधील (Phoenissae) ओइटी-क्लीझ (Eteocles) आणि पॉलिनायसीझ (Polyneices) यांच्याप्रमाणें; ‘मुलगा बापाला’—म्हणजे ईडिपस टिरॅनसमधील (Oedipus Tyrannus) ईडिपस आणि लेयस् (Laius) यांच्याप्रमाणें; ‘आई मुलाला’—म्हणजे अॅल्थीआ (Althea) आणि मेलिएगर (Meleager) यांच्याप्रमाणें; ‘मुलगा आईला’—म्हणजे अॅरेस्टीझ आणि क्लायटेम्नेस्ट्रा यांच्याप्रमाणें.

७ : या निर्देशाचा संबंध अॅस्टिडॅमस (Astydamus) या ग्रीक नाटककाराच्या अॅल्कमीऑन (Alcmeon) या नाटकाच्या कथानकाशीं असावा असा फाइफचा तर्क आहे. एरिफाय्ली (Eriphyle) ही एक स्तनहार मिळविण्यासाठीं आपल्या नवऱ्याचा मृत्यु घडेल अशी योजना करते. तिचा मुलगा अॅल्कमीऑन हा जाणून-बुजून सूड घेण्याच्या हेतूनें तिला ठार करतो. अॅल्कमीऑननें मुळांत जाणून बुजून केलेलें कृत्य हें नकळत घडून आलें असें दाखविणें हेंच त्या नाटककाराचें कसब असावें असा ट्विनिंगचा अंदाज आहे.

८ : या ठिकाणीं निर्देशिलेला प्रसंग युरिपिंडीझच्या मिडिआ (Medea) या नाटकांतील आहे. जेसनच्या (Jason) प्राप्तीसाठीं मिडिआ त्याच्या चुलत्याचा खून करते व नंतर तीं दोघें कोरिंथचा राजा क्रीऑन (Creon) याच्या आश्रयाला जातात. त्या ठिकाणीं जेसन राजकन्येच्या प्रेमांत सांपडतो आणि क्रीऑन हा मिडिआ सूड घेईल या भीतीनें, तिला तिच्या दोन मुलांसह हद्दपार करण्याचा घाट घालतो. पण मिडिआ ही धूर्तपणें तिला मिळालेल्या एका दिवसाच्या मुदतींतच जेसनची प्रेयसी आणि तिचा बाप यांना यमसदनाला पाठवते ; व जेसनचें आपल्या मुलांवर निरतिशय प्रेम आहे ही गोष्ट लक्षांत येतांच त्यांनाहि, जेसनचा सूड घेण्याच्या इच्छेनें, ठार करते.

९ : विधिलिखित चुकविण्यासाठीं देशान्तर करीत असतां ईडिपस आपल्या बापाला म्हणजे—लेअसला—ठार मारतो. पण त्या वेळीं आपण मारतो तो मनुष्य आपला बाप आहे ही गोष्ट त्याला उमगलेली नसते ; आणि ही घटना कथानकाला सुरवात होण्यापूर्वी पुष्कळ वर्षे घडलेली असते.

१० : 'जखमी ऑडिस्यूस' (The Wondered Odysseus) हें सॉफ-क्लीझच्या अनुपलब्ध नाटकांपैकीं एक नाटक असावें असा फाइफचा अंदाज आहे. त्या नाटकामध्यें टिलेगॉनस (Telegonus) हा बापाचा शोध करीत इथाकाला कसा येतो आणि नंतर नकळत आपल्या बापालाच कसा मारतो वगैरे बीजकथांतर्गत घटना दाखविलेल्या असाव्या.

११ : कंसांतील वाक्य अॅरिस्टॉटलच्या उपलब्ध ग्रंथामध्यें सांपडत नाहीं. म्हणून बाय्वॉटरच्या भाषांतरांत चौथा प्रकार हाच तिसरा प्रकार म्हणून दिलेला आहे. फाइफहि कंसांतील वाक्याचा अंतर्भाव आपल्या भाषांतरामध्यें करीत नाहीं. पण अॅरिस्टॉटलनें शक्य असलेल्या सर्व प्रकारांची नोंद केलेली नाही ही गोष्ट त्याला जाणवलेली आहे. फाइफच्या मताप्रमाणें आणखी एक घटना संभवते ;

ती अशी : 'अ' हा 'व'ला ओळखूनच जाणीवपूर्वक एखादें भयंकर कृत्य करण्याचा विचार करतो ; पण कृति मात्र करित नाही. हा प्रकार शोकान्त नव्हे हें स्पष्टच आहे ; पण त्याची नोंद शक्य प्रकारांच्या यादींत होणे आवश्यक होतें आणि ही गोष्ट अॅरिस्टॉटलच्या नजरेंतून निसटण्यासारखी नव्हती. या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन बुचरनें हें पदरचें वाक्य भाषांतरामध्ये अंतर्भूत केलें आहे. शिवाय पुढील विवेचनांत या प्रकाराची चर्चा अॅरिस्टॉटलनें केलेली आढळते.

अॅरिस्टॉटलचा अर्थहीन वाक्यार्थ अर्थपूर्ण करण्यासाठीं नवीन वाक्यार्थ मूळ ग्रंथांत घुसडण्याची कल्पना अनुचित वाटते. नवीन वाक्यार्थ घालण्याऐवजीं मूळ ग्रंथ या ठिकाणीं अशुद्ध व अपुरा वाटतो एवढें विधान करून बुचर थांबता तर अधिक योग्य झालें असतें.

१२ : या ठिकाणचा उल्लेख सॉफक्लीझच्या अॅटिगनि (Antigone) या सुप्रसिद्ध नाटकाच्या संदर्भांत केलेला आहे. धर्माज्ञेप्रमाणें अॅटिगनीनें आपल्या देशद्रोही भावालासुद्धां मूठमाती देणे आवश्यक असतें ; पण राजाज्ञेप्रमाणें तिनें देशद्रोही नागरिकाचा अशा प्रकारें अंत्यसंस्कार करणे हा गुन्हा असतो. अॅटिगनी धर्माज्ञेला राजाज्ञेपेक्षां श्रेष्ठ मानते आणि आपल्या भावाला मूठमाती देते. अर्थात् क्रीऑन (Creon) हा राजा तिला भुयारांत जिवंत चिणून ठार मारण्याचा हुकूम देतो. क्रीऑनचा मुलगा हेमॉन हा अॅटिगनीवर अनुरक्त असल्यामुळे इथें उल्लेखिलेलें वर्तन त्याच्याकडून घडतें. तो बापाला धमकी देतो ; पण त्याच्याकडून कृति मात्र होत नाही. अॅरिस्टॉटलनें कंसांतील तिसऱ्या प्रकाराची नोंद केली नसली तरी दखल घेतलेली आहे ही गोष्ट स्पष्टच दिसते.

१३ : 'क्रेस्फॉंटीझ' (Cresphontes) हें युरिपिडीझचें एक अनुपलब्ध नाटक. मेरपी (Merope) ही क्रेस्फॉंटीझ या राजाची पत्नी. पॉलिफॉंटीझ हा क्रेस्फॉंटीझ आणि त्याचे दोन पुत्र यांना ठार करून मेरपीला स्वतःशीं लग्न करण्यास भाग पाडतो. ती मोठ्या कौशल्यानें इपीटस (Aepytus) या आपल्या तिसऱ्या पुत्राचा बचाव करते व पुढें त्याच्याकडूनच पॉलिफॉंटीझचा वध होतो. इथें निर्देशिलेली घटना ही या तिसऱ्या पुत्राच्या संबंधांत घडलेली असावी. क्रेस्फॉंटीझ या नाटकांत वरील बीजकथेलाच दृश्यरूप दिलेले असावे.

१४ : एका अज्ञात ग्रीक नाटककाराचें एक अज्ञात नाटक. ग्रीक बीजकथांमध्ये हेली (Helle) ही अॅथमॅस (Athamas) आणि नेफेली (Nephele) यांची कन्या होय असा उल्लेख सांपडतो.

• १५ •

१ : बुचर, चाय्वॉटर व फाइफ या पंडितांनीं मूळच्या ग्रीक शब्दाचें भाषांतर 'Character' या इंग्रजी शब्दानें केलेलें आहे व आम्हीं वापरलेला 'स्वभाव' हा शब्द समानार्थक आहे. पण ब्रकिल व ट्विनिंग यांनीं 'Manners' हा शब्द वापरलेला आढळतो.

२ : 'शोकान्तिका ही माणसें आहेत त्याहून अधिक चांगलीं दाखविते' हें पूर्वीं येऊन गेलेलें विधान या ठिकाणीं लक्षांत ठेवलें पाहिजे. शिवाय ग्रीक लोकांची चांगलेपणाची कल्पना अतिशय व्यापक असून त्यामध्ये शौर्य, पराक्रम, वगैरे गुणांचा अंतर्भावहि सहज होत असे, ही गोष्ट विसरतां कामा नये. चांगला म्हणजे 'सामान्य लोकांपेक्षां अधिक उठावदार' हा मुख्य रोख आहे.

३ : चाय्वॉटर : "Such goodness is possible in every type of personage, even in a woman or a slave, though the one is perhaps an inferior, and the other a wholly worthless being."

या वाक्यावरून स्त्रिया आणि गुलाम यांच्याविषयीं सुसंस्कृत ग्रीक लोकांच्या काय कल्पना असत याचा अंदाज येतो. शिवाय 'चांगला' या शब्दानें अॅरिस्टॉटलला काय सुचवावयाचें आहे तेंहि स्पष्ट होतें. स्त्रिया किंवा गुलाम हे सामान्य ग्रीक नागरिकाशीं तुलना करतां चांगले नसतील ; पण स्त्रिया किंवा गुलाम या वर्गातील सर्वसामान्य व्यक्तीपेक्षां अधिक चांगल्या व्यक्ति त्या त्या वर्गामध्ये असूं शकतील.

४ : स्वभावदर्शनांतील दुसरा दंडक सुचविणारा ग्रीक शब्द 'harmottovta' असा आहे. त्या शब्दाचें भाषांतर बुचरनें 'propriety' या शब्दानें व चाय्वॉटरनें 'appropriate' या शब्दानें केलेलें आढळतें. ल्यूकसनें शोकान्तिके-वरील आपल्या ग्रंथामध्ये या शब्दाचें भाषांतर 'true to type' असें केलेलें आहे (*Tragedy*, p. 111). चाय्वॉटरनें आपल्या भाष्यामध्ये 'nothing at variance with the class to which the individual belongs,' असें स्पष्टीकरण करून एक प्रकारच्या वर्गसापेक्ष चित्रणावर भर दिला आहे.

पण हॅफ्री हाउसच्या मतानें इंग्रजींतील 'type' शीं समानार्थक असा ग्रीक भाषेत शब्दच नाहीं. त्यामुळे ल्यूकसनें अॅरिस्टॉटलवर केलेला सामान्य गुण-

विशेषांच्या चित्रणाचा किंवा स्थूल चित्रणाचा आरोप अस्थानीं आहे. अॅरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेली वर्गवारी ही स्थूल गुणविशेषावर भर देणारी नाही ; तिचें लक्ष्य राजकीय आणि सामाजिक संदर्भानें बद्ध असलेली अनन्यता असावें, असा हंफ्री हाउसचा अंदाज आहे. तसें असेल तर या दंडकाचा सर्व रोख स्थूल चित्रणाच्या विरुद्ध राहतो ; स्थूल चित्रणाला पोषक नव्हे.

५ : 'जीवनसदृश' आणि 'औचित्यपूर्ण' या दोन शब्दांतील भेद स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीनें हें वाक्य अपुरें वाटतें. औचित्याची वर सांगितलेली कल्पना या जीवनसदृशत्वाला पोटांत घेण्याइतकी व्यापक आहे. अशा वेळीं अॅरिस्टॉटलला स्वभावचित्रणांतील 'जिवंतपणा' तर सुचवावयाचा नाही ना, असा संशय आल्या-वांचून राहत नाही.

स्वभावदर्शनाच्या संबंधांत मांडलेल्या या तिसऱ्या दंडकाचा अर्थ काय असावा याविषयीं वाद आहे. मूळ ग्रीक शब्दांचें शब्दशः भाषांतर "Third is the being like (homoia)" एवढेंच होतें, असें हंफ्री हाउसचें मत आहे. म्हणून तो हा तिसरा दंडक 'likeness' किंवा 'सादृश्य' या शब्दानें सूचित करतो. ब्राय्‌वॉटर आपल्या भाषांतरामध्ये 'like the reality' असा शब्दसमूह वापरतो आणि अपेक्षित सामर्थ्य हें बीजकथांतील मूळ व्यक्तीशीं असावें असें मानतो. बुचर आणि इटालियन भाष्यकार रोस्टॅग्नी (Rostagni) हे अॅरिस्टॉटलला 'true to life' किंवा 'जीवनसदृश' हा अर्थ सुचवावयाचा आहे असें गृहीत धरतात. हंफ्री हाउस याच स्पष्टीकरणाला दुजोरा देतो.

६ : ब्राय्‌वॉटर : "The fourth is to make them consistent and the same throughout; even if inconsistency be part of the man before one for imitation as presenting that form of character, he should still be consistently inconsistent."

७ : मेनिलेअस (Menelaus) : ट्रोजन युद्धाला कारणीभूत झालेल्या सौंदर्यसम्राज्ञी हेलिनचा (Helen) पति.

८ : 'स्किला' या नाटकाविषयीं या निर्देशाव्यतिरिक्त अन्य माहिती उपलब्ध नाही. ग्रीक बीजकथांमध्ये स्किला हें बारा पांय व सहा डोकीं असलेल्या व कुत्र्या-प्रमाणें भुंकणाऱ्या एका राक्षसाचें नांव आहे. हा राक्षस समुद्रांत वास्तव्य करतो अशी कल्पना असल्यामुळे पुढें इटलीजवळील एका खडकाला—त्या ठिकाणीं

पुष्कळ जहाजे बुडत असल्यामुळे—हेंच नांव पडलें.

९ : मेनालिपीच्या (Menalippe) जीवनकथेवर युरिपिडीझनें लिहिलेल्या शोकान्तिकेंतील आतां फक्त कांहीं उतारेच उपलब्ध आहेत. नेपच्यूनशीं केलेल्या अनैतिक संबंधामुळे मेनालिपीला दोन अपत्ये झालीं; आणि तीं तिनें आपल्या बापाच्या गोठ्यांत दडविलीं. आपल्या गार्गीच्या पोटीं हे राक्षस जन्मले असावेत अशा कल्पनेनें तिच्या बापानें तीं मुलें जाळावयाचें ठरविलें. तेव्हां मेनालिपीनें ते राक्षस नसून गार्गीची नैसर्गिक अपत्ये आहेत हें सिद्ध करण्यासाठीं एक पल्लेदार भाषण केलें. येथील निर्देश या भाषणाला उद्देशूनच असावा.

१० : ब्राय्वॉटर : “The right thing, however, is in the character just as in the incidents of the play to endeavour always after the necessary or probable; so that whenever such and such a personage says or does such and such a thing, it shall be the probable or necessary outcome of his character.”

११ : बुचर : ‘Deus ex Machina’; ब्राय्वॉटर : ‘stage-artifice’.

युरिपिडीझच्या या नाटकांत सूर्यदेवता मिडिआला आपल्या रथांतून आकाशांत घेऊन जाते. त्याचप्रमाणें होमरच्या इलिअडमधील ग्रीक लोकांचें पलायन हें निव्वळ अथीनि (Athene) या देवतेच्या हस्तक्षेपामुळेच टळूं शकतें. हीं दोन्ही निर्वहणें अपरिहार्य वाटत नाहींत; दैवी चमत्कारांच्या स्वरूपाचीं वाटतात. अशा प्रकारच्या घटनांसाठीं ‘दैवी यंत्रणा’ हा शब्दप्रयोग वापरला आहे.

१२ : चित्रकारापासून—म्हणजेच सामान्यतः इतर ललितकलांकडून—कवीला वरेंच शिकतां येण्यासारखें आहे ही गोष्ट इथें ध्वनित केली आहे. अनुकृति हा सामान्य गुणधर्म असलेल्या सर्व कलांचा परस्परांशीं असलेला संबंध तपासण्याकडे अॅरिस्टॉटलची नैसर्गिक प्रवृत्ति आहे. त्याचप्रमाणें शोकान्तिकेच्या संदर्भांत कलावस्तूचें घडणारें उदात्तीकरण हें अन्य कलांतहि घडत असतें याची जाणीव त्याला होती असें दिसतें. पण तेवढ्यावरून हें उदात्तीकरण केलेल्या सर्वच क्षेत्रांत झालें पाहिजे असें अनुमान काढावयाला आधार नाहीं.

१३ : बुचर : “Nor should he neglect those appeals to the senses, which, though not among the essentials, are concomitants of poetry.”

वाय्वॉटर : "... those also for such points of stage-effect as directly depend on the art of the poet."

“कवीविषयी” या अर्थाचें शीर्षक असलेला एक ग्रंथ अॅरिस्टॉटलने लिहिलेला होता असा पुष्कळांचा तर्क आहे; पण तो सध्या उपलब्ध नाही. ‘प्रकाशित प्रबंध’ हे शब्द त्या ग्रंथाला उद्देशून असावे.

•१६•

१ : ग्रीक वीजकथांतील कॅड्मस (Cadmus) या पुराणपुरुषानें पृथ्वीमध्ये सर्पांचे दांत पेरले. पुढें पृथ्वीच्या पोटीं एक वंश जन्माला आला; त्या वंशांतील प्रत्येक व्यक्तीच्या अंगावर भाल्याची खूण असते असा कविसंकेत होता.

२ : कार्सिनस (Carcinus) या नाटककाराविषयी या निर्देशाव्यतिरिक्त अन्य माहिती उपलब्ध नाही. थायेस्टीझ हें त्याचें नाटकहि आतां उपलब्ध नाही.

३ : टायरो (Tyro) ही पोसाय्झॉनची मुलगी. तिला स्वतःच्या पित्यापासून एक जुळें झालें. तिनें तें जुळें एका नौकेत ठेवलें आणि ती नौका प्रवाहांत सोडून दिली. पुढें या नौकेमुळेच तिला आपल्या मुलांचें अभिज्ञान घडलें. या वीजकथेवर आधारलेलीं दोन नाटके सॉफक्लीझनें लिहिलेलीं होती; पण आतां त्यांतील कोणतेंच उपलब्ध नाही. त्यागुळें अभिज्ञानाचें नक्की स्वरूप कळणें कठीण आहे.

४ : हा स्नानाचा प्रसंग ‘ऑडिसी’ मधील एकोणिसाव्या अध्यायांत येतो. ऑडिस्यूस आपल्या स्वतःच्या राजवाड्यांत वेप्रांतर करून प्रवेश करतो. तत्कालीन शिष्टाचाराला अनुसरून राजवाड्यांतील एक वृद्ध परिचारिका त्याला स्नान घालते. स्नान घालतांना ऑडिस्यूसच्या मांडीवरील वण तिच्या नजरेला पडतो, आणि आलेला गृहस्थ हा पाहुणा नसून खुद्द ऑडिस्यूसच आहे या गोष्टीचें अभिज्ञान घडते.

५ : टेरिअस (Tereus) हा आपली मेहुणी फिलोमीला (Philomela) हिच्यावर बलात्कार करतो, आणि हें कर्म आपली पत्नी प्रॉक्विन हिला कळूं नये म्हणून फिलोमीलाची जीभ छाटून टाकतो. पण फिलोमीला आपल्या दुःखाची कहाणी कपड्यावर त्या अर्थाचें भरतकाम करून प्रॉक्विनीला विदित करते. धोऱ्याच्या साहाय्यानें चित्रित केलेल्या या वृत्तालाच अॅरिस्टॉटलनें ‘धोऱ्याची भाषा’ म्हटलेलें असावें, असें फाइफ् व टिरिविट् या पंडितांचें मत आहे.

६ : डायूसिऑजिनीझ (Dicaeogenes) : इ. स. पू. चवथ्या शतकांतील एक शोकान्तिकाकर्ता. वेषांतर केलेला ट्यूसर (Teucer) हा आपल्या पित्याचें चित्र पाहून रडूं लागतो व त्याचें अभिज्ञान घडतें.

७ : होमरच्या 'ऑडिसी' मधील एका विभागाचें नांव. पूर्वी ऑडिसींतील निरनिराळे विभाग अशा अनुरूप नांवांनीं ओळखले जात. ऑडिसीचें स्कंधीकरण हें पुष्कळ नंतरचें आहे.

८ : कोएफोरो (Choephorae) एक अनुपलब्ध नाटक. कांहींच्या मतानें ईस्किलसच्या अॅरिस्टीआ या त्रिनाट्यांतील दुसरा भाग.

९ : पॉलाय्डीझ (Polyides) : या ग्रीक नाटककाराविषयीं अन्य माहिती उपलब्ध नाही.

१० : टिडिअस (Tydeus) : एक अनुपलब्ध नाटक.

११ : फिनिडी (Phineidae) : एक अनुपलब्ध नाटक.

१२ : या अर्थाचें शीर्षक असलेलें नाटकहि अनुपलब्ध आहे.

१३ : कंसांतील वाक्यार्थ वुचरनें अर्थ पुरा करण्यासाठीं योजलेला आहे. वाय्वॉटरनें योजलेले शब्द थोडे याहून निराळे आहेत.

वाय्वॉटर : "He said he should know the bow—which he had not seen; but to suppose from that that he would know it again (as though he had once seen it) was bad reasoning."

१४ : रिड्डरच्या मतानें हें सर्व प्रकरण प्रक्षिप्त मजकुरानें भरलेलें आहे.

•१७.

१ : विसंगति टाळण्याचा अॅरिस्टॉटलनें सुचविलेला उपाय त्याला अपेक्षित असलेल्या सुसंगतीच्या स्वरूपावर प्रकाश टाकणारा आहे. सर्व प्रसंग डोळ्यांपुढें उभा करून त्यांतील घटक परस्परांना पूरक ठरतील अशा दृष्टीनें त्यांचा विचार करणें ही गोष्ट निव्वळ कार्यकारणसंबंधाच्या ज्ञानावर अधिष्ठित असूं शकणार नाही. प्रसंगमालेंतील सुसंगतीचा विचार कार्यकारणसंबंधावर भर देऊन करतां येईल. पण डोळ्यापुढें उभा केलेला एखादा विवक्षित प्रसंग हा घटकांच्या परस्परपूरकतेच्या संदर्भातच पाहावा लागेल. कवि आणि चित्रकार यांच्यांतील साधर्म्य या ठिकाणीं पुन्हां एकदां ध्वनित झालें आहे.

अरिस्टॉटलच्या या विधानावर भाष्य करतांना ब्राय्‌वॉटर लिहितो : "If the poet is to portray great emotion convincingly he must feel it himself; and if he feels it, he cannot but express it to some extent in gesture as well as word. Aristotle, therefore, does not agree with the theory that the poet should write in cold blood, and that poetry is a matter of pure art and intellect. . . The imaginative power of identifying oneself for the time with one's personages, which poetry demands, is a matter not of art, but of nature and temperament; it requires a natural gift or else a touch of madness in the poet's constitution."

वर्डस्वर्थने 'लिरिकल वॅल्यूस्'च्या प्रस्तावनेमध्ये अरिस्टॉटलच्या या विचाराचा पुनरुच्चार केलेला दिसतो. तो लिहितो : "It will be the wish of the poet to bring his feelings near to those of the persons whose feelings he describes, nay for short spaces of time, perhaps, to let himself slip into an entire delusion, and even confound and identify his own feelings with theirs."

२ : ब्राय्‌वॉटर : "Given the same natural qualifications, he who feels the emotions to be described will be the most convincing; distress and anger, for instance, are portrayed most truthfully by one who is feeling them at the moment."

३ : बुचर : "Hence poetry implies either a happy gift of nature or a strain of madness. In the one case a man can take the mould of any character; in the other he is lifted out of his proper self."

मार्गोलिथ : "Hence poetry is the work of the finely constituted or the hysterical; for the hysterical are impressionable."

काव्यकारणाचा विचार करतांना अरिस्टॉटलने कवीच्या या विशिष्ट शक्तीची दखल न घेतल्यामुळे अरिस्टॉटलला स्फूर्तीचे कलानिर्मितीतील महत्त्व कळलेले नसावे, असा आक्षेप फाइफसारख्या पंडितांनी घेतलेला आहे. (प्रकरण चारमधील पहिली टीप पहा) अर्थात् प्लेटोने या अंगावर जितका भर दिला तितका

अरिस्टॉटलनें दिलेला नाही हें खरें; पण तो विचार त्याच्या मीमांसेतून सर्वस्वी वगळला गेला आहे असें म्हणतां येणार नाही.

या ठिकाणी लॉजायनसच्या (Longinus) 'दि सब्लाइम्' या ग्रंथातील निर्भरवादाची आठवण होते. लॉजायनस लिहितो, "For a work of genius does not aim at persuasion but ecstasy—or lifting the reader out of himself."

४ : 'संबंधा'च्या कल्पनेला अरिस्टॉटलनें प्रत्येक ठिकाणी आद्य महत्त्व दिलें आहे.

५ : रिडरच्या मतानें हें वाक्य प्रक्षिप्त आहे. पण बुचर आणि त्रायवॉटर तें शुद्ध मानतात.

६ : पोसाय्डॉन (Poseidon) हा ग्रीक वीजकथांतील झ्यूस या देवेंद्राचा कनिष्ठ बंधु. समुद्रावर सत्ता चालविणारें एक दैवत. त्याचा ऑडिस्यूसवर राग असल्यामुळे तो त्याला स्वदेशीं पोचण्याला प्रत्यवाय करतो आणि त्यामुळे अनेक विघ्नें निर्माण होतात.

७ : ऑडिस्यूस हा देशोदेशीं भटकत असतांना इकडे ग्रीसमध्ये शंभराहून अधिक उमराव त्याच्या घरीं त्याच्या पत्नीशीं विवाह करण्याच्या हेतूनें जमलेले असतात. ते त्याची संपत्ति चैनीमध्ये उधळून टाकतात आणि मुलाविरुद्ध कट रचतात. अपुरें विणकाम पुरें झाल्यावांचून आपण विवाहबद्ध होणार नाही असें सांगून त्याची पत्नी पिनेलपी (Penelope) ही विवाहाचा प्रसंग पुढें टकलत राहते. पण शेवटीं धनुर्विद्येची स्पर्धा ठेवून त्यांतील विजेत्याशीं विवाह करण्यासाठीं तिला कबूल व्हावें लागतें. ही चढाओढ चालूं असतांनाच ऑडिस्यूस परत येतो आणि त्या विवाहेच्छुंना ठार करतो.

•१८•

१ : बुचरच्या भाषांतरांत दुःस्थिति आणि सुस्थिति या दोहोंचाहि उल्लेख येत असल्यानें हें वाक्य शोकान्तिका आणि सुखान्तिका या दोन्ही नाट्यप्रकारांत सांपडणाऱ्या गुंतागुंतीचें स्वरूप सुचविणारें ठरेल. पण पहिल्याच वाक्यावरून अरिस्टॉटल हा शोकान्तिकेविषयीं बोलत आहे हें स्पष्ट दिसतें. म्हणून त्रायवॉटर मूळ वाक्याचें भाषांतर पुढीलप्रमाणें करतो : "By Complication I mean all from the beginning of the story to the point

just before the change in the hero's fortune."

२ : या ठिकाणी मूळ वाक्य अपूर्ण आहे. बुचर तें तसेंच ठेवतो आणि 'उकल' हा पदरचा शब्द कंसांत घालतो. त्राय्वॉटर पदरचे शब्द घालून वाक्यरचना पुरी करतो; ती अशी : ". . . the Complication includes together with the presupposed incidents, the seizure of the child and that in turn of the parents; and the Denouement all from the indictment for the murder to the end."

३ : या चार प्रकारांचा आधार अॅरिस्टॉटलनें कथानकाचें विश्लेषण करतांना उल्लेखिलेले चार घटक हा असावा असा फाइफचा तर्क आहे.

या ठिकाणीं सुचविलेलें वर्गीकरण शोकान्तिकेमध्ये जें अंग अधिक प्रभावी ठरत असेल तें लक्षांत घेऊन केलेलें आहे. त्राय्वॉटरच्या मतानें शोकान्तिकेचा चौथा प्रकार हा दृश्याला प्राधान्य देणाऱ्या शोकान्तिकेचा होय; पण 'spectacle' पासून 'spectacular' हा शब्द जसा साधतां येतो तसा 'opsis' या ग्रीक शब्दापासून दुसरा विशेषणात्मक शब्द साधतां येत नसल्यामुळे अॅरिस्टॉटलला घटकाचा उल्लेख करून तो प्रकार सूचित करावा लागला वाह्लेन (Vahlen), बुचर, वगैरे पंडित या ठिकाणीं कांहीं मजकूर गाळला गेला असावा असें मानतात व नवे पाठ सुचवितात.

नवे पाठ घालून विवेचनांत सुसंगति आणण्याचा प्रयत्न त्राय्वॉटरला मान्य नाही. तो म्हणतो : "The truth is that Aristotle is more human than we commonly suppose—that his memory is sometimes at fault and also that he sometimes writes down what occurs to him at the moment without stopping to reflect whether it is quite reconcilable with what he has said elsewhere."

४ : बुचर : 'The Pathetic'; त्राय्वॉटर 'The tragedy of suffering'.

५ : एजॅक्स (Ajax) हा योद्धा ग्रीक बीजकथांमध्ये भीमकर्मा म्हणून प्रसिद्ध आहे. ट्रोजन युद्धांतील विजयाचें श्रेय आपल्या पराक्रमाला न मिळतां ऑडिस्यूसच्या मुत्सद्देगिरीला व धूर्तपणाला मिळालें हें पाहून त्याचा क्रोध अनावर झाला आणि त्यामुळेच त्याचा मृत्यु ओढवला अशी एक कथा प्रचलित आहे. विकारवशतेमुळे घडणारा दुःखभोगात्मक शेवट हें या प्रकारच्या

शोकान्तिकेचें एक लक्षण असावें.

६ : इक्सायन (Ixion) हा आपल्या सासऱ्याला कवूल केलेलें देज न देतां दगा करून अग्नीमध्ये फेकतो. या पापांतून झ्यूस (Zeus) त्याला विमुक्त करतो, पण इक्सायन हा झ्यूसच्या पत्नीशींच व्यभिचार करण्याचा प्रयत्न करतो. या अपराधाकरतां शिक्षा म्हणून त्याला पाताळांतील एका भयंकर चक्रावर कायमचें बांधलें जातें. अॅरिस्टॉटलनें केलेला उल्लेख त्याच्या विकारवशतेमुळें ओढवलेल्या या शेवटच्या दुःखभोगाला उद्देशून असावा.

७ : बुचर : "the Ethical"; बाय्वॉटर : "the Tragedy of Character". फाइफ आणि ट्रिवनिंग हे बाय्वॉटरशीं सहमत दिसतात. वक्लीचा 'moral' हा शब्द बुचरच्या अर्थाशीं जमणारा आहे.

अॅरिस्टॉटलनें स्वभावचित्रणाविषयीं केलेलें विवरण वाचलें (प्रकरण दोन व प्रकरण पंधरा यांतील पहिले परिच्छेद पाहा) म्हणजे या दोन कल्पनांतील अंतर पुष्कळच कमी होत जातें.

८ : थिओटिडीझ (Phthiotides) : हें अनुपलब्ध नाटक सॉफक्लीझचें असून त्यामध्ये स्त्रियांच्या स्वभावाचें विशेष चित्रण केलेलें होतें असें फाइफचें मत अ हे.

९ : सॉफक्लीझ व युरिपिडिझ या दोघांनींही पीलिअस (Peleus) या नांवाचें एक एक नाटक लिहिलेलें होतें.

१० : एक अनुपलब्ध नाटक. फॉरसीस (Phorceys) हें एका समुद्राच्या देवाचें नांव होतें. नाटकाच्या विषयाशीं त्या देवाचा संबंध असावा.

११ : प्रॉमीथिअसविषयीं (Prometheus) ग्रीक वीजकथांमध्ये निरनिराळ्या गोष्टी उपलब्ध आहेत. ईस्किलस या श्रेष्ठ ग्रीक नाटककारानें आपल्या 'प्रॉमीथिअस बाउंड' या नाटकामध्ये त्याच्या जीवनकथेला फार व्यापक व उदात्त अर्थ दिलेला आहे. मानवाच्या सुखासाठीं व प्रगतीसाठीं देवेंद्राचें—म्हणजे झ्यूसचें—वैर स्वीकारूनहि प्रॉमीथिअस हा स्वर्गातील अग्नी माणसांना उपलब्ध करून देतो, आणि या पापाचें प्रायश्चित्त म्हणून घोर यातना सहन करतो. झ्यूसच्या आज्ञे-प्रमाणें शिक्षा म्हणून कॉकेशस पर्वतावरील एका शिलाखंडाला त्याचें शरीर कायमचें जखडून टाकलें जातें; त्याचीं आतडीं दिवसां गिधाडाकडून खावलीं जातात आणि रात्रीं पुन्हां वाढविलीं जातात.

मात्र या ठिकाणीं उल्लेखिलेलें नाटक हें ईस्किलसचें असावें असें वाटत नाहीं.

तें दृश्यात्मक परिणामांना महत्त्व देणारें असें याच विषयावरील दुसरें एखादें अनुपलब्ध नाटक असावें. हा अर्थ स्पष्ट करण्याच्या हेतूनें पदरचे शब्द वापरून बुचरनें ते कंसांत टाकले आहेत. वाय्वॉटरहि समानार्थक शब्दांची योजना करतो.

१२ : हेडीझ (Hades) : ग्रीक लोकांचा पाताळ. पाताळाच्या पार्श्वभूमीवरील नाटकांत तिर्घांत मिळून एक डोळा असलेल्या ग्रेई नांवाच्या चेटकिणी व डोक्यावर केसांच्याऐवजीं साप असलेल्या गॉरगन नांवाच्या राक्षसिणी वगैरे पात्रें दाखविलीं जात. त्यांचा परिणाम मुख्यतः दृश्यात्मक असे.

१३ : नायवि (Niobe) : हिला सात मुलगे व सात मुली होत्या; त्यामुळे ती स्वतःला अपॉलोची माता लियो हिच्याहूनहि श्रेष्ठ समजू लागली. त्याचा अपॉलोला राग आला आणि त्यानें नायवीचीं सर्व अपत्यें मारून टाकलीं. नायवीनें आपलीं सर्व मुलें मेलेलीं पाहून इतका शोक केला कीं, तिचें रूपांतर दगडांत झालें; आणि तरीहि तिचे अश्रू तसेच वाहत राहिले, अशी वीजकथा आहे.

१४ : बुचर : "Such an event is probable in Agathon's sense of the word: 'It is probable', he says, 'that many things should happen contrary to probability.'"

१५ : बुचर : "The Chorus too should be regarded as one of the actors; it should be an integral part of the whole and share in the action."

•१९•

१ : 'रेटरिक' (Rhetoric) या शब्दाचें भाषांतर वक्तृत्वशास्त्र या शब्दानें केलेलें आहे. पण ग्रीक शब्द अधिक व्यापक अर्थाचा आहे. त्यामध्ये वक्तृत्वशास्त्र व अलंकारशास्त्र या दोहोंचाहि अंतर्भाव होऊं शकतो. 'विचार' या शब्दाची पुढें सांगितलेली व्याप्ति लक्षांत घेतली म्हणजे त्याचें विवेचन 'रेटरिक'मध्ये कां मिळूं शकेल हें सहज लक्षांत येईल.

२ : म्हणजे भाषेच्या किंवा दृश्य परिणामाच्या मदतीशिवाय निव्वळ प्रसंगांच्या मांडणींतून इष्ट त्या भावना निर्माण होतात कीं नाहीं या दृष्टिकोनांतून.

३ : होमरच्या 'इलिअड' या महाकाव्याचा प्रारंभ या शब्दांनीं होतो.

४ : प्रोटॅगरस (Protagorus) : इ. स. पू. पांचव्या शतकांतील एक ग्रीक

तत्त्वज्ञ. सगळ्या गोष्टी मानवसापेक्ष आहेत आणि माणसाचें ज्ञान हें प्रवाही आहे, असें त्याचें मत होतें. प्रस्थापित धार्मिक कल्पनांशीं विरोधी असें तत्त्वज्ञान मांडल्यामुळें याचे ग्रंथ सामुदायिक रीत्या जाळण्यांत आले.

५ : म्हणजे वक्तृत्वकलेसंबंधीं. मार्गोलिथच्या मताप्रमाणें उपांगाची चर्चा योग्य त्या अन्य ग्रंथांवर सोपवून आपल्या विषयाच्या केंद्राकडे वळणें हें सूत्र-पद्धतीचें लक्षण होय. पण पुढच्या प्रकरणांत तर अॅरिस्टॉटल हा व्याकरणाच्या प्राथमिक व्याख्यांचीच चर्चा करतांना आढळतो ! आणि ती चर्चा काव्यशास्त्राशीं या विषयांहूनहि कमी संलग्न आहे. अशा वेळीं पुढील प्रकरण प्रक्षिप्त आहे हें मत मार्गोलिथच्या सूत्रकल्पनेला पोषक ठरतें.

•२०•

१ : रिडरच्या मतानें हें संबन्ध प्रकरण प्रक्षिप्त आहे ; आणि या प्रकरणांतील विषयाचा संबन्ध काव्यशास्त्रापेक्षां व्याकरण आणि भाषाशास्त्र यांच्याशीं आहे ही गोष्ट त्राय्वॉटरलासुद्धां कबूल आहे. पण इथेंहि त्राय्वॉटरचा कल तें प्रक्षिप्त मानण्याकडे नाहीं. या संबन्धांत त्यानें मांडलेल्या पुढील गोष्टी उल्लेखनीय आहेत : (१) पुढील दोन प्रकरणांत काव्याच्या भाषेचा विचार असल्यामुळें भाषेविषयीं प्राथमिक माहिती अगोदर देणें हें तर्कदुष्ट नाहीं. (२) ग्रीक लोकांचें व्याकरण हें काव्याची चर्चा व काव्याचा अर्थनिश्चय करण्याच्या प्रयत्नांतून निर्माण झालेलें आहे. (३) अॅरिस्टॉटलनें आपल्या 'दि इंटरप्रिटेशन' या ग्रंथामध्यें तर्कनिष्ठ व तर्कातीत विधानांची चर्चा करतांना व्याकरणांतील कांहीं गोष्टींचा अंतर्भाव काव्य-चर्चेमध्ये होतो असा उल्लेख केलेला आहे. (४) या प्रकरणांतील व्याकरण-विषयक संज्ञा या प्राचीन कल्पनांशीं आणि अॅरिस्टॉटलच्या पद्धतीशीं सुसंगत आहेत. (५) या प्रकरणांतील कांहीं सूक्ष्म तपशिलांचा अर्थ अॅरिस्टॉटलच्या अन्य ग्रंथांतील विचारांच्या संदर्भातच लागू शकतो.

लेन कूपरच्या दृष्टीनें हें प्रकरण महत्त्वाचें आहे ; कारण हें प्रकरण म्हणजे पाश्चात्यांच्या शास्त्रीय व्याकरणाचा प्रारंभ आहे : "The poetics contains the beginnings of scientific grammar."

ग्रीक भाषेची धाटणी संस्कृतच्या वळणावर असल्यामुळें भाषांतर करतांना मुख्यतः संस्कृतमधील पारिभाषिक शब्दांचाच वापर केला आहे.

२ : बुचर : 'Letter'; त्राय्वॉटर : 'Letter (or ultimate element)';

टेलर : 'Vocal Sound'.

मूळचा ग्रीक शब्द 'an articulate sound'—'संवेद्य ध्वनि' या अर्थाचा आहे.

३ : वुचर : 'mutes'.

४ : वुचर : "according as they are aspirated or smooth"

५ : वुचर : "as they are acute, grave, or of an intermediate tone".

६ : वुचर : "a syllable".

७ : 'ग्र' मधील 'र्' हा अर्धस्वरहि 'ग्' या स्पर्शाचा अक्षरत्व देतो असा आशय.

८ : वुचर : 'connecting word'; वाय्वॉटर : 'conjunction'. 'निपात' साठी अव्यय असा शब्दहि वापरतां येईल. पण संस्कृतमधील निपात अथवा अव्यय किंवा इंग्रजीतील 'conjunction' हा शब्द यांपेक्षां ग्रीक भाषेतील ह्या घटकासाठी 'connecting word' किंवा 'जोडणारा शब्द' हा शब्दसमूहच अधिक अन्वर्थक आहे.

ऑरिस्टॉटलच्या 'sundesmos' या ग्रीक शब्दामध्ये preposition, the copulative conjunction, आणि कांहीं particles यांचा अंतर्भाव होतो.

९ : वुचर : 'Separate parts (of a compound)'.

१० : वुचर : 'Inflexion or Case'; वाय्वॉटर : 'the Case'.

मूळचा ग्रीक शब्द इंग्रजीतील 'Inflexion' आणि 'Case' या दोन्ही अर्थाना व्यापणारा असल्यामुळे वुचरने मूळांतील एका शब्दासाठी दोन शब्द वापरलेले आहेत. पण 'प्रत्यय' हा संस्कृत शब्द अन्वर्थक आहे.

ऑरिस्टॉटलच्या 'ptoseis' ह्या ग्रीक शब्दामध्ये (१) नामांचीं प्रथमेशिवाय इतर विभक्तिरूपे, (२) सामान्यनामांचीं प्रथमा धरून सर्व रूपे, (३) लिंगभेद सुचविणारीं रूपे, (४) the paronymous adjectives, (५) तर-तम-भावदर्शक विशेषणे, (६) क्रियाविशेषणे, (७) क्रियापदाचा भूतकाळ आणि भविष्यकाळ, (८) मांडणीतील फरकामुळे घडून येणारे शब्दार्थाचे बदल, इतके निरनिराळे अर्थ सामावू शकतात, असें ऑरिस्टॉटलच्या इतर ग्रंथांमधील उल्लेखांचा आधार घेऊन वाय्वॉटरने दाखविलेले आहे.

११ : मूळ ग्रीक शब्द 'लॉगॉस' (logos) हा असून त्याचा अर्थ 'आशयपूर्ण

विधान' असा होतो. त्या ठिकाणीं क्रियापदाची अपेक्षा असतेच असं नाहीं. म्हणून इंग्रजीमध्ये बुचर 'a sentence or a phrase' असा शब्दसमूह वापरतो. ब्राय्वॉटर 'speech' हा शब्द वापरतो.

ब्राय्वॉटर म्हणतो, "A logos, in Aristotle's sense of the term, does not necessarily involve predication."

१२ : मूळच्या ग्रीक व्याख्येचें द्विविनिंगनं केलेलें भाषांतर : 'A terrestrial animal with two feet' असें आहे. यामध्ये क्रियापद नाही ; तरीहि 'मनुष्य' हा आशय अभिव्यक्त होतो. एकाच प्राण्याचा निर्देश झाल्यामुळें हें 'वाक्य' एकात्म आहे. 'इलिअड' या महाकाव्याला आलेली एकात्मता ही निराळ्या प्रकारची आहे ; तिचा उगम निरनिराळ्या विभागांच्या संबद्धतेमध्ये आहे. ही गोष्ट परिच्छेदाच्या शेवटीं स्पष्ट केलेली आहे.

•२१•

१ : बुचर : (though within the whole word no element is significant ; ब्राय्वॉटर : (a distinction which disappears in the compound)

२ : अॅरिस्टॉटलच्या साहाय्यानें या शब्दसमूहावर प्रकाश पडेपर्यंत मूळ ग्रंथांत 'मॅगॅलिओटी' (Megaliotae) असा शब्द वाचण्यांत येई आणि 'असा देश अस्तित्वांत नाही' असा शेर मारून भाष्यकार पुढें जात. पण मार्गोलिथसारख्या पंडितांनीं काव्यशास्त्राच्या अॅरिस्टॉटल भाषांतरांचा अभ्यास करून 'मॅसिलीयन' हा शुद्ध पाठ हस्तगत केला. पण ब्राय्वॉटरनें तो स्वीकारलेला नाही.

३ : 'हर्मो-कायको-झांथस' हा शब्द आशियामायनरमधील हर्मस, कायकस आणि झांथस या तीन नद्यांच्या नांवांचा बनलेला आहे. संबंध सामासिक शब्दाचा अर्थ एखाद्या देवतेचें विरुद्ध म्हणून होत असावा, असा फाडफाडा तर्क आहे. कंसांतील शब्द बुचरच्या भाषांतरांत सांपडतो ; पण ब्राय्वॉटर फक्त 'आणि या सारखे' असे तीन शब्द वापरतो.

४ : बुचर : "Metaphor is the application of an alien name by transference either from genus to species or from species to genus, or from species to species or by analogy, that is proportion."

रूपकांचें विवेचन करतांना अॅरिस्टॉटलनें दाखविलेल्या तिसऱ्या व चौथ्या प्रकारांचें निरीक्षण केल्यास अॅरिस्टॉटलच्या रूपकाच्या कल्पनेंत सिनेकडॉकी-चाहि (Synecdoche) अंतर्भाव होत होता असें आढळून येईल. तसेंच त्यानें दिलेलीं उदाहरणे लक्षांत घेतलीं तर मॅक्समुल्लर ज्याला 'रॅडिकल मेटफर' म्हणतो त्या मेटफरचा अंतर्भावहि त्याच्या कल्पनेंत झालेला आहे असें गृहीत धरावें लागेल.

५ : एरोझ (Ares) : ग्रीक लोकांचें रणदैवत ; युद्धाचा देव.

६ : अलंकारिक शब्दांची दखल प्रस्तुत ठिकाणीं घेणें आवश्यक होतें, पण तीं वेतलेलीं नाहीं. मूळ ग्रंथांतील ही उणीव लक्षांत येण्यासाठीं बुचरनें 'अलंकारिक शब्द' हे पदरचे शब्द कंसांत घातलेले आहेत. बाय्वॉटर त्या ठिकाणीं फक्त तीन फुल्या टाकतो; पदरचे शब्द घालीत नाहीं.

'अलंकारिक शब्दा'साठीं ग्रीक शब्द 'kosmos' असा आहे ; पण या शब्दाची व्याख्या गहाळ झाली असल्यानें अॅरिस्टॉटलला कोणत्या प्रकारचे शब्द सुचवावयाचे आहेत हें निश्चितपणें सांगणें कठीण आहे. 'रेटरिक'च्या तिसऱ्या विभागांतील दुसऱ्या प्रकरणांत अॅरिस्टॉटलनें कांहीं शब्द हे विशिष्ट नादाच्या किंवा अर्थच्छटांच्या साहचर्यामुळे इतर शब्दांहून अधिक सुंदर मानलेले आहेत. या ठिकाणीं त्याच शब्दांचा उल्लेख झालेला असणें शक्य आहे.

७ : ब्रक्लि : "the sight of both is one".

८ : ब्रक्लि : "in the right breast".

९ : प्रकरणांतील मुख्य प्रतिपादनार्थीं वा परिच्छेदाचा संबंध नसल्यानें तो प्रक्षिप्त असावा असें रिट्टरचे मत आहे. बुचरहि हा परिच्छेद कंसांतच घालतो. पण बाय्वॉटरच्या मतानें तो शुद्ध दिसतो.

अनुक्रमेण संवत्सलय, ठाणे. स्वल्पत.

अनुक्रमेण २० वि.

१ : बुचर : "The perfection of style is to be clear without being mean."

बाय्वॉटर : "The perfection of Diction is for it to be at once clear and not mean."

२ : स्थिनेलस (Sthenelus) : या कवीविषयीं कोणतीहि माहिती उपलब्ध

नाहीं. पण तो एक ग्रीक शोकान्तिकाकर्ता असावा, असें फाइफचें मत आहे.

३ : शरिराच्या विशिष्ट भागांतील दुःख नष्ट करण्यासाठीं अग्नीच्या साहाय्यानें आंतील हवा नष्ट करून काशाचें भाडें त्या भागावर चिकटवणें ही क्रिया प्राचीन ग्रीक वैद्यकामध्यें सांगितलेली होती. वक्लीच्या मतानें या उखाण्याचा संबंध त्या कृतीशीं आहे. ही कृति करणारा माणूस ; म्हणजेच वैद्य.

४ : बुचर : "But nothing contributes more to produce a clearness of diction that is remote from commonness than the lengthening, contraction, and alteration of words. For by deviating in exceptional cases from the normal idiom, the language will gain distinction; while, at the same time, the partial conformity with usage will give perspicuity."

अॅरिस्टॉटलला काव्यांतील या प्रक्रियेचें यथार्थ स्वरूप समजलें नसावें असें वाटतें. रूपकांची योजना असो किंवा शब्दांचें काव्यान्तर्गत होणारें परिवर्तन असो, अॅरिस्टॉटल त्यांचा मागोवा घेऊन भावनात्मक अनिवार्यतेपर्यंत कधींच पोचत नाहीं. व्हॉस्लरनें (Vossler) तिचें स्वरूप पुढील शब्दांत सुचविलें आहे : "In the language of everyday speech the natural forms of expression, sounds, voice, rhythm, are ruled by usage and are the outer form that has to obey our intentions. In poetry they become the inner and the dominant part to which the rules of syntax and word usage have to adapt themselves."

५ : थोरला युक्लीड्डीझ (Eucleides, the elder) : ग्रीक तत्त्वज्ञानांतील मॅगॅरिथन पंथाची स्थापना करणारा एक तत्त्वज्ञ ; सॉक्रेटीझचा शिष्य. त्यानें लिहिलेल्या मूळ ग्रीक वाक्यांचें पॉट्सनें केलेलें इंग्रजी भाषांतर : 'Epichares walked to Marathon' आणि 'Buy his hellebore for lovers' complaints'.

६ : फाइफ : "This ulcer eats the flesh of this my foot."

७ : फाइफ : "I that am small, of no account nor goodly."
(होमरच्या ऑडिसीमधील एक ओळ.)

८ : फाइफ : "I that am little and weak and ugly."

९ : फाड्फ : "Setting a store unseemly, and table small." (होमरच्या ऑडिसीमधील एक ओळ.)

१० : फाड्फ : "Setting a shabby stool and little table."

११ : फाड्फ : "The seashores roar."

१२ : फाड्फ : "The seashore croak"

१३ : अॅरिफ्रॅडीझ (Ariphrades) : याच्याविषयीं कोणतीहि माहिती उपलब्ध नाही.

१४ : ब्रक्लि : "from home" च्या ऐवजीं "home from"

१५ : ब्रक्लि : "about Achilles" च्या ऐवजीं "Achilles about"

१६ : ब्राय्वॉटर : "The greatest thing by far is to be a master of metaphor. It is the one thing that cannot be learnt from others ; and it is also a sign of genius, since a good metaphor implies an intuitive perception of the similarity in dissimilars."

या महावाक्यांत झालेला रूपकांचा उल्लेख अत्यंत महत्त्वाचा आहे. कवि-प्रतिभेचें वैशिष्ट्य कशांत असतें व कवीमध्ये निसर्गदत्त अशी कोणती शक्ति असावी लागते, या प्रश्नाचें उत्तर अॅरिस्टॉटलनें इथें दिलेलें आहे.

'नैसर्गिक देणगी' 'euphuia' म्हणजे शिक्षणानें किंवा अभ्यासानें न साधणारी देणगी. रूपकांच्या क्षेत्रांतील मौलिकतेचें महत्त्व अॅरिस्टॉटलनें आपल्या 'रेटरिक' मध्यें हि सांगितलेलें आहे (भाग तिसरा, प्रकरण दुसरें). कविप्रतिभेची ही शक्ति विरोधांतर्गत साधर्म्य शोधणारी असते ; म्हणजे उघडपणें न दिसणारें साधर्म्य शोधण्यांतच तिचा प्रत्यय येत असतो.

१७ : अॅरिस्टॉटलची शब्दमीमांसा ही आशयनिष्ठ व विश्लेषणात्मक आहे.

बुचर : "Of the various kinds of words, the compound are the best adapted to dithyrambs, rare words to heroic poetry, metaphors to iambic. . . But in iambic verse, which reproduces, as far as may be, familiar speech, the most appropriate words are those which are found even in prose."

•२३•

१ : म्हणजे महाकाव्यांतील.

२ : बुचर : "It will then resemble a living organism in all its unity, and produce the pleasure proper to it."

त्राय्वॉटर : "... so as to enable the work to produce its own proper pleasure with all the organic unity of a living creature."

एकात्मतेच्या वावतींत कलाकृतीचें जिवंत प्राण्याशीं साधर्म्य सुचवून अॅरिस्टॉटलनें आपल्याला गृहीत असलेलें रचनातत्त्व हें निव्वळ तर्कशास्त्रीय नाहीं ही गोष्ट पुन्हां एकदां सुचविली आहे.

३ : हेरॉडोटस (Herodotus) या प्रसिद्ध ग्रीक इतिहासकाराच्या मताप्रमाणें कार्थेजियन लोकांचा जेलो (Gelo) यानें केलेला पराभव व सॅलामिसमध्ये पर्शियन लोकांचा अथेनियन आरमारानें केलेला पराभव या दोन्ही घटना इ. स. पू. ४८० मध्ये एकाच दिवशीं घडल्या.

४ : या लेखकाविषयींची माहिती उपलब्ध नाहीं आणि त्यानें लिहिलेलीं काव्येहि आतां मिळूं शकत नाहींत. पण इसवी सनाच्या पांचव्या शतकांतील प्रॉक्लस् (Proclus) या लेखकानें लिहून ठेवलेला गद्य सारांश सध्यां उपलब्ध आहे. त्यावरून लघु इलिअडची (Little Iliad) सुरवात अकिलीझच्य (Achilles) मृत्यूपासून झालेली असावी व सिप्रिआमध्ये (Cypria) पॅरिस व हेलिन यांचा व्यभिचार व ट्रोजन युद्धाचें मूळ यांवर भर दिलेला असावा असा फाडफचा तर्क आहे.

५ : बुचरच्या भाषांतरांत फक्त आठच नांवे आहेत. त्राय्वॉटरच्या भाषांतरांत 'सायनॉन' (Sinon) व 'ट्रॉयच्या स्त्रिया' (Women of Troy) हीं आणखी दोन नांवे अंतर्भूत केलेलीं आढळतात. म्हणून त्राय्वॉटर त्या यादीशीं सुसंगत असा 'आठाहून अधिक' हा शब्दप्रयोग स्वीकारतो.

यादींतील तिसऱ्या व चवथ्या नाटकाविषयीं कोणतीहि माहिती उपलब्ध नाहीं.

•२४•

१ : रिडरच्या मतानें हें वाक्य प्रक्षिप्त आहे. बुचर व त्राय्वॉटर तें शुद्ध मानतात.

२ : टिवनिंगने ऑडिसींतील अभिज्ञानाचे प्रसंग म्हणून पुढील प्रसंगांचा उल्लेख केला आहे : युलिसीझचें, टिलेमकस, पिनेलापी व अॅल्किनास या तिघांना ; टिलेमकसचें, मेनिलेअसला व हेलिनला ; यूलिसीझचें, परिचारिकेला.

३ : या वाक्यांतील आशय पूर्वीच्या वाक्यांतील दंडकाशीं विसंगत आहे, असा रिडरचा आक्षेप आहे. पण फाडफनें त्याला समर्पक उत्तर दिलेलें आहे : 'इलिअड'मध्ये जवळजवळ सतरा हजार ओळी आहेत. आणि नाट्यस्पधेंतील एका वेळीं दाखविलेल्या सर्व नाटकांच्या एकूण ओळींची संख्या जवळजवळ एवढीच भरेल. एका वेळीं तीन कवींचीं नाटके दाखविलीं जात व प्रत्येक कवीला तीन शोकान्तिका दाखवितां येत. इ. स. पू. पांचव्या शतकानंतर या गंभीर नाटकांच्या जोडीला आणखी तीन प्रहसनं दाखविण्याची पद्धति रूढ झाली. अॅरिस्टॉटलचें विधान जुन्या पद्धतीला अनुलक्षून आहे.

४ : बुचर : "In tragedy we cannot imitate several lines of actions carried on at one and the same time; we must confine ourselves to the action on the stage and the part taken by the players. But in Epic poetry owing to the narrative form, many events simultaneously transacted can be presented. . ."

अभिव्यक्तीच्या पद्धतीनुसार किंवा माध्यमानुसार स्थळकाळाची विशिष्ट पद्धतीनें मांडणी करणें कलावंताला भाग पडतें, ही गोष्ट या विधानांत सूचित झालेली आहे. या विचाराचें विकसित स्वरूप लेसिंगच्या 'लेअॅकोन' या ग्रंथांत पाहावयाला सांपडेल.

५ : रिडरच्या मतानें हें वाक्य प्रक्षिप्त आहे ; पण बुचर आणि वाय्वॉटर तें शुद्ध समजतात.

६ : बुचर : "Nature herself, as we have said, teaches the choice of the proper measure."

७ : बुचर : "The poet should speak as little as possible in his own person; for it is not this that makes him an imitator."

वाय्वॉटर : "The poet should say very little in propria persona, as he is no imitator when doing that."

अॅरिस्टॉटलप्रणीत काव्यशास्त्राचा भर आत्माविष्कारावर नसून जीवनाच्या

अनुकृतीवर आहे. त्या भूमिकेशीं हें विधान सुसंगत आहे.

फाडफच्या मतानें येथें उल्लेखिलेली स्वतःची भूमिका ही कवि स्वतःच्या भूमिकेंतून महाकाव्यांतील कथांचें निवेदन करतो त्या वेळची नव्हे ; तो महाकाव्यांतील परंपरेला अनुसरून काव्यदेवतेचें मधून मधून आराधन करतो त्या वेळची होय. त्याच्या मतानें अॅरिस्टॉटलचा कटाक्ष या उपन्या भागावर आहे.

८ : कथानकाचें विवेचन करतांना सांगितलेले दंडक ठरवितांना अॅरिस्टॉटलनें प्रेक्षकांची मनःस्थिति व त्यांचें समाधान यांचा विचार केलेला होता, असा अंदाज या ठिकाणीं केलेल्या अद्भुताच्या चर्चेवरून काढतां येईल.

या ठिकाणीं निर्देशिलेली हास्यास्पद गोष्ट अशी : इलिअड या महाकाव्यामध्ये निव्वळ मानेच्या नकारदर्शक हेलकाव्यानें अकिलीझ आपली संध सेना थांबवू शकतो ! महाकाव्य वाचतांना या गोष्टींतील असंभाव्यता आपणाला खटकत नाही ; नाटकांत दाखविली तर खटकते.

९ : बुचर : "It is Homer who has chiefly taught other poets the art of telling lies skillfully. The secret of it lies in a fallacy."

ब्राय्वॉटर : "Homer more than any other has taught the rest of us the art of framing lies in the right way. I mean the use of paralogism."

१० : परिच्छेदाचा शेवटचा भाग प्रक्षिप्त आहे, असें रिट्टर व डोनाल्डसन यांचें मत आहे ; पण ब्राय्वॉटर व बुचर तो शुद्ध समजतात. मांडणींतील तार्किक डौल हा अॅरिस्टॉटलच्या शैलीशीं जुळणारा आहे.

इथें उल्लेखिलेला प्रसंग ऑडिसीच्या एकोणिसाव्या सर्गांत येतो. यूलिसीझ हा वेपान्तर करून स्वतःच पिनेलपीला भेटतो आणि यूलिसीझच्या पोषाखांतील बारीकसारीक तपशिलाचें वर्णन करून आपण त्याला खरोखरच भेटलेले होतो हें सूचित करतो. त्या वेळीं पिनेलपी अशा पद्धतीनें विचार करते : "त्यानें सांगितलेली गोष्ट खरी असली, तर तपशीलहि खरा असला पाहिजे ; तो खरा आहे ; तेव्हां त्यानें सांगितलेली गोष्ट हीदेखील खरीच असली पाहिजे." प्रेक्षक किंवा वाचक हे कवीनें दिलेला तपशील घेऊन पिनेलपीच्या पद्धतीनेंच विचार करूं लागतात ; व कवि जें सांगतो तें सत्य आहे असें समजू लागतात.

११ : बुचर : "Accordingly, the poet should prefer pro-

bable impossibilities to improbable possibilities.”

मार्गोलिथ आपल्या भाषांतरामध्ये 'probable' हा शब्द न वापरता 'plausible' हा शब्द वापरतो. त्याने वापरलेल्या 'plausible impossibility' या शब्दसमूहाचा अर्थ 'विश्वसनीय अशक्यता' असा होईल.

'संभवनीय अशक्यतेची' कल्पना मूलतः तर्कदुष्ट असूनहि ती अॅरिस्टॉटल-कडून सुचविली जाते याचा अर्थ तिचा रोख 'असण्याकडे' नसून 'वाटण्याकडे' आहे असें दिसते. (शिवाय प्रकरण ९, टीपा १ पाहा.)

१२ : सॉफक्लीझच्या 'इलेक्ट्रा' (Electra) या नाटकांत एक वृद्ध शिक्षक पिथीअन रथस्पर्धेमध्ये ओढवलेल्या अॅरेस्टीझच्या मृत्यूचे खोटे पण हृदयस्पर्शी वर्णन करतो. हे वर्णन खोटे असते; कारण अॅरेस्टीझच्या काळी पिथीअन रथस्पर्धाच अस्तित्वांत नव्हत्या.

१३ : 'मिसिअन्स' (Mysians) हे नाटक सध्या अनुपलब्ध आहे. ते बहुधा ईस्किलसचे असावे असें फाइफचे मत आहे.

१४ : बुचर : "But once the irrational has been introduced and an air of likelihood imparted to it, we must accept it in spite of the absurdity."

त्रायवॉटर : "If the poet has taken such a plot, however, and one sees that he might have put it in a more probable form, he is guilty of absurdity as well as a fault of art."

ही दोन्ही भाषांतरे अगदी निराळ्या अर्थाची आहेत. बुचरचे भाषांतर हे अॅरिस्टॉटलच्या मूळच्या विचाराचे खरे प्रतीक मानल्यास कोलरिजने सुस्पष्टपणे मांडलेली 'अश्रद्धेचा अवरोध' (willing suspension of disbelief) ही कल्पना या ठिकाणी सूचित झाली आहे असें मानावे लागेल.

१५ : या ठिकाणी निर्देश केलेला प्रसंग ऑडिसीच्या तेराव्या सर्गांत येतो. यूलिसीझ झोपलेला असतो; पण त्याचे सहकारी त्याला तिथेच—म्हणजे इथाकाच्या किनाऱ्यावर—सोडून निघून जातात.

१६ : बुचर : "The diction should be elaborated in the pauses of action, where there is no expression of character or thought. For, conversely, character and thought are merely obscured by a diction that is over brilliant."

रिट्जरच्या मताने अॅरिस्टॉटलचे खरे काव्यशास्त्र इथेच संपते. पुढील दोन्ही

प्रकरणें तो प्रक्षिप्त मानतो. पण बुचर व त्राय्वॉटर यांसारखे अन्य पंडित त्याच्याशीं सहमत नाहींत.

•२५•

१ : बुचर : 'Critical difficulties'; त्राय्वॉटर : 'problems';
बक्लि : 'critical objections'.

अॅरिस्टॉटलचा शब्द 'समस्या' किंवा 'problem' या अर्थाचा आहे. तत्कालीन टीकाग्रंथांचें हें एक सर्वसामान्य शीर्षक असे. होमरसंबंधींचे टीकाग्रंथ त्या वेळीं 'होमरविषयींच्या समस्या' म्हणून ओळखले जात.

२ : बुचर : "The poet being an imitator, like a painter or any other artist, must of necessity imitate one of the three objects,—things as they were or are, things as they are said or thought to be, or things as they ought to be."

दुसऱ्या प्रकरणांत चर्चितलेल्या अनुकृत वस्तूच्या तीन जाती आणि या ठिकाणीं सुचविलेलें वर्गीकरण या दोन गोष्टी भिन्न आहेत. फक्त पहिला गटच दोन्ही वर्गीकरणांत सामान्य आहे.

३ : बुचर : "The standard of correctness is not the same in poetry and politics, any more than in poetry and any other art."

त्राय्वॉटर : " . There is not the same kind of correctness in poetry as in politics, or indeed any other art."

राज्यशास्त्र आणि काव्य यांच्यामधील औचित्यविचार एक नसतो; एवढेंच नव्हे, तर काव्यकला व इतर अनुकृतिशील कला यांच्यांतहि औचित्याची कल्पना एकच असू शकत नाहीं, हा अॅरिस्टॉटलचा विचार मोठा सूचक आहे. काव्यशास्त्रामध्ये वगळता ठिकाणीं सर्व अनुकृतिशील कलांतील सादृश्यावर भर दिलेला आढळतो; पण कांहीं वेळां त्यांतील भेदहि विचारांत घेतलेला आहे.

काव्याच्या क्षेत्रांतील बरोबरपणाचा निकष आणि इतर शास्त्रांतील बरोबरपणाचा निकष हा एकच नव्हे असें अॅरिस्टॉटल म्हणत असला, तरी हें विधान ताणून त्यांतून 'कलेकरतां कला' या सिद्धांताचें पितृवद् अॅरिस्टॉटलवर लादतां येणार नाहीं. राष्ट्राच्या सामाजिक आणि नैतिक जीवनाचें नियमन करणारें राज्य-

शास्त्र हें अॅरिस्टॉटलच्या मतानें काव्यशास्त्रापेक्षां श्रेष्ठ असल्यानें त्याची हुकमत काव्यावर चालणें हेंच नैसर्गिक आहे ; मात्र काव्याचें लक्ष्य साध्य करण्याकरितां अपवाद म्हणून कांहीं ठिकाणीं राज्यशास्त्र किंवा नीतिशास्त्र यांच्या बंधनांतून विमुक्त होण्याचा अधिकार काव्याला आहे, असें अॅरिस्टॉटल मानतो. या दृष्टिकोनाचें समर्थन करतांना त्राय्वॉटर लिहितो : “Readers of the Nicomacheon Ethics will remember that in the Aristotelian hierarchy of arts all the other arts are regarded as subordinate to ‘politike’, the supreme art, which deals with the whole social and moral order of the state, and that there is no hint of the so-called ‘aesthetic’ arts being outside its purview and control.”

४ : कंसांतील शब्द अपुरें वाक्य पुरें करण्यासाठीं चुचरनें पदरचे घातले आहेत.

५ : काव्याच्या स्वरूपाची चर्चा करतांना अॅरिस्टॉटलची दृष्टि मुख्यतः वाचकाच्या मनावर होणाऱ्या त्याच्या परिणामाशीं निगडित आहे. एक विशिष्ट परिणाम साधण्यासाठीं केलेली ती अनुकृति आहे ही गोष्ट तो कधींहि विसरत नाही. थोडक्यांत म्हणजे त्याची दृष्टि कांहीं अंशीं हेतुनियत आहे.

६ : झेनफनीझ (Xenophenes) : इ. स. पू. सहाव्या शतकांतील एक ग्रीक तत्त्वज्ञ. होमरच्या महाकाव्यांतील धार्मिक कल्पनांवर व त्यामध्ये वर्णिलेल्या देवांच्या अनैतिक आचारावर त्यानें कडाडून हल्ला केला होता. पुढें प्लेटोनें कवीची हकालपट्टी करण्यापूर्वी त्याच्यावर ठेवलेल्या आरोपांत झेनफनीझच्या या आरोपाचा अंतर्भाव केलेला दिसतो.

७ : हा उल्लेख इलिअड, सर्ग १० (१५२) मध्ये सापडतो.

८ : शब्दाच्या अपरिचित अर्थाची दखल न घेतां परिचित अर्थाला प्राधान्य दिलें तर इलिअडमधील मूळ वाक्याचा अर्थ “सार्थीची सुरवात ‘खेचरा’ पासून झाली” असा होतो. हा अर्थ सयुक्तिक न वाटल्यामुळे होमरचे टीकाकार त्याला दोष देतात. अॅरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणें प्रस्तुत वाक्यांत शब्दाचा अपरिचित अर्थ घेतला पाहिजे ; मग “सार्थीची सुरवात ‘पहारेकच्या’ पासून झाली” असें अर्थपूर्ण वाक्य मिळूं शकेल.

९ : हा उल्लेख इलिअड सर्ग १० (३१६) मध्ये येतो. डॉलॉन (Dolon)

हा पळण्यामध्ये अत्यंत चपळ आणि दिसण्यामध्ये अत्यंत विद्रूप असें वर्णन होमरनें केलेलें आहे. मूळच्या ग्रीक शब्दाचें 'विरूप' आणि 'कुरूप' असे दोन्ही अर्थ होऊं शकतात. होमरचे टीकाकार 'विरूप' (हिंगाड्या शरिराचा) हा अर्थ मनांत धरतात आणि मग असा मनुष्य चपळ असणें शक्य नाहीं असा अंत-विरोध दाखवतात. पण 'कुरूप' असा अर्थ घेतला कीं हा आक्षेप निरर्थक ठरतो, असें ऑरिस्टॉटलला म्हणावयाचें आहे.

१० : हा उल्लेख इलियड, सर्ग ९ (२०२) मध्ये येतो. ऑरिस्टॉटलनें इथें केलेलें निरसन हें झॉइलसनें (Zoilus) घेतलेल्या आक्षेपाला उद्देशून आहे, असें ट्विनिंगचें मत आहे.

११ : हा उल्लेख इलियडमधील दहाव्या सर्गांत सांपडतो. 'सर्व' देव व मानव झोपलेले असल्यास अलगुजांचा आवाज कोण काढणार? पण 'सर्व' हा शब्द 'अनेक' या अर्थानें घेतला कीं आक्षेप अनाटायीं ठरतो.

१२ : हा उल्लेख इलियडच्या अठराव्या सर्गांत सांपडतो.

१३ : थॅसासचा हिपिअस (Hippias of Thasos) या टीकाकाराविषयीं कोणतीहि माहिती उपलब्ध नाहीं. ग्रीक भाषेमध्ये शब्दावरील आघाताचें (accent) स्थान बदलल्यास कांहीं वेळां अर्थहि बदलूं शकतो. हिपिअसनें 'didomen' या शब्दांतील पहिल्या अक्षरावरील (syllable) आघात दुसऱ्या अक्षरावर टकलल्यामुळे 'आम्ही वचन देतो' याऐवजीं 'वचन द्या' असा अर्थ निष्पन्न झाला. ग्रीक अक्षरावरील महाप्राणदर्शक खूण वगळल्यानेंहि असाच अर्थ बदलूं शके.

१४ : हीं दोन्ही उदाहरणें इलियडमधील आहेत. पहिल्या ओळीवरील आक्षेपाचें निरसन 'didomen' या शब्दांतील आघातस्थान बदलल्यामुळे होतें ; दुसऱ्या ओळीवरील आक्षेपाचें निरसन 'hou' या शब्दामधील महाप्राण गाळून 'ou' असा उच्चार केल्यानें होतें. (सविस्तर स्पष्टीकरणासाठीं फाइफ आणि टेलर यांचीं भाष्यें पाहा.)

१५ : बुचर : "Of a sudden things became mortal that before had learnt to be immortal, and things unmixed before mixed."

स्वल्पविराम 'before' च्या पूर्वी किंवा नंतर द्यावा त्याप्रमाणें—म्हणजेच 'before' चा संबंध 'unmixed' शीं जोडावा कीं 'mixed' शीं जोडावा

त्याप्रमाणें--अर्थ बदलतो असें अॅरिस्टॉटलला सुचवायचें आहे.

एंपेडॉक्लीझ वस्तूंच्या आद्य घटकांची चर्चा करीत असतांना हें वचन आलेलें आहे. त्याचा मूळ ग्रीक ग्रंथ पद्यांत असल्यामुळें फाइफनें या वचनाचें भाषांतरसुद्धां पद्यांत केलेलें आहे; तें असें :

“Soon mortal grew they that aforesaid learnt
Immortal ways, and pure erstwhile commingled.”

स्वल्पविराम ‘erstwhile’ पूर्वी दिल्यास एक अर्थ होतो आणि नंतर दिल्यास दुसरा होतो. मराठी भाषांतरांत ही मुळांतील खुबी साधलेली नाही.

१६ : हा वाक्यांश ईलिअड, सर्ग १० (२५३) मधील आहे. मूळच्या संबंध वाक्याचा अर्थ असा आहे : “रात्रीच्या दोन भागांपेक्षा अधिक कालावधि निघून गेला आहे आणि आतां फक्त तिसरा भाग शिल्लक आहे.” या विधानां-
तील गणितात्मक विसंगति सहज कळण्यासारखी आहे.

१७ : गॅनिमीड (Ganymede) : झ्यूस या देवेंद्राचा मद्य देणारा एक सेवक. हा अत्यंत सुस्वरूप असल्यामुळें देवेंद्रानें गरुडाचें रूप घेऊन त्याला स्वर्गामध्यें पळवून नेलें अशी बीजकथा आहे.

१८ : अॅकिलीझचें चिलखत पांच थरांचें होतें : पहिला सोन्याचा, नंतरचे दोन काशाचे आणि शेवटचे दोन टिनचे. ईनिअॅसनें (Aeneas) फेकलेल्या भाल्यामुळें त्याच्या चिलखताचे दोन थर भेदले गेले आणि तिथेंच तो सोन्याच्या थरानें थांबविला गेला, असें होमरनें वर्णन केले आहे. तें वस्तुस्थितीशीं विसंगत आहे असा टीकाकारांचा आक्षेप. अॅरिस्टॉटलनें सुचविलेले निरसन अस्पष्ट आहे.

१९ : ग्लॉकन (Glaucan) : या टीकाकाराविषयीं कोणतीहि अन्य माहिती उपलब्ध नाही.

२० : इकॅरिअस (Icarus) : टिलेमकसचा (Telemachus) बाप. या ठिकाणाचा उल्लेख ऑडिसीच्या चौथ्या सर्गांत सांपडतो.

२१ : बुचर : “In general the impossible must be justified by reference to artistic requirements, or to the higher reality, or to received opinion.”

अॅरिस्टॉटलनें घेतलेली कलात्मक वास्तवासंबंधींची व्यापक भूमिका या ठिकाणीं पुन्हां एकदा सुस्पष्ट झाली आहे.

२२ : झ्यूसिस (Zeuxis) : राष्ट्रीय दृष्ट्या उपयुक्त अशीं पुष्कळ चित्रे

काढल्यावर व त्याकरितां राष्ट्रानें त्याचा गौरव केल्यावर इयूक्सिस स्त्रीसौंदर्याकडे वळला. त्यानें सर्व सुंदर स्त्रिया पाहण्याची इच्छा प्रदर्शित केली आणि त्याप्रमाणें राष्ट्रांतील सर्व सुंदर स्त्रिया त्याला दाखविण्यांत आल्या. त्या सर्वांचें सूक्ष्म निरीक्षण करून त्यानें स्त्रीसौंदर्याचा आदर्श ठरणारें हेल्डिनचें चित्र काढलें, अशी आख्यायिका आहे.

२३ : बुचर : “In addition to which we urge that the irrational sometimes does not violate reason; just as ‘it is probable that a thing may happen contrary to probability.’ ”

अॅरिस्टॉटलला गृहीत असलेला संभाव्यतेचा अर्थ शोधण्याच्या दृष्टीनें हें वाक्य महत्त्वाचें आहे.

२४ : हा उल्लेख युरिपिडीझच्या ‘मिडिआ’ या नाटकाला उद्देशून आहे. जेसननें मिडिआचा त्याग केल्यानंतर अचानक ईजिअस (Aegeus) हा अथेन्सचा राजा तिथें उपस्थित होतो व तिला आश्रय देतो. या उपस्थितीमागे आंतरिक अपरिहार्यता नाहीं, असें अॅरिस्टॉटलला सुचवावयाचें आहे.

काव्यशास्त्राच्या पंधराव्या प्रकरणांत कथानकाच्या दृष्टीनें अनावश्यक असणाऱ्या अधमपणाचें उदाहरण म्हणून मेनिलेअसचा उल्लेख आलेला आहे.

२५ : ही संख्या चारा कशी भरते हें समजून घ्यावयाचें असल्यास द्विनिंगचें भाष्य पाहा.

•२६•

१ : बुचर : “If the more refined art is the higher, and the more refined in every case is that which appeals to the better sort of audience, the art which imitates anything and everything is manifestly most unrefined.”

त्राय्वॉटर : “It may be argued that, if the less vulgar is the higher, and the less vulgar is always that which addresses the better public, an art addressing any and everyone is of a very vulgar order.”

ह्या शेवटच्या प्रकरणामध्यें अॅरिस्टॉटल शोकान्तिका आणि महाकाव्य या कलाप्रकारांतील उच्चनीचभाव ठरविण्याचें मुख्य गमक कोणतें हें स्पष्ट करीत

आहे. इथें शोकान्तिकेच्या श्रेष्ठत्वाला आक्षेप घेणाऱ्या टीकाकारांचें मत मांडलेलें आहे. त्यांचा आधार रसिकनिष्ठ आहे. त्या आक्षेपांचें निरसन करून शोकान्तिकेचें श्रेष्ठत्व सिद्ध करण्यासाठीं अॅरिस्टॉटलनें मुख्यतः स्वरूपनिष्ठ गुणांवर भर दिला आहे; व त्यांतहि त्याचा विशेष जोर शोकान्तिकेतील एकात्मतेवर व तिच्याशीं संबद्ध असलेल्या काव्यात्म आनंदावर आहे.

२ : मिनिस्कस (Mynniscus) : ईस्किलसच्या नाटकांत काम करणारा एक नट.

३ : कॅलिपाय्डीझ (Callipides) : मिनिस्कसच्या नंतरच्या पिढीतील एक नट.

४ : पिंडरस (Pindarus) : याच्याविषयीं माहिती उपलब्ध नाही.

५ : सॉसिस्ट्रॅटस (Sosistratus) : याच्याविषयीं माहिती उपलब्ध नाही.

६ : नॅसिथिअस (Mnasitheus) : याच्याविषयीं माहिती उपलब्ध नाही.

७ : ग्रीक रंगभूमीवर स्त्रियांच्या भूमिका पुरुषांनाच कराव्या लागत.

८ : बुचर : "Moreover the art attains its end within narrower limits; for the concentrated effect is more pleasurable than one which is spread over a long time and so diluted."

कलानंदाच्या उत्कटतेचें कालसापेक्ष स्वरूप या ठिकाणीं सूचित झालें आहे.

९ : मुळांतील अपूर्ण शब्दसमूह बुचरनें पदरचे शब्द घालून पुरा केला आहे.

१० : बुचर : "If, then, Tragedy is superior to Epic poetry in all these respects, and moreover fulfils its specific function better as an art—for each art ought to produce, not any chance pleasure, but the pleasure proper to it, as already stated—it plainly follows that tragedy is the higher art, as attaining its end more perfectly."

आयुर्वॉटरच्या मतानें शोकान्तिका आणि महाकाव्य हीं करुणा आणि भीति यांच्या प्रक्षोभाशीं संबद्ध असलेल्या असा एकच प्रकारचा आनंद देत असतात. पण वाङ्मयाच्या प्रत्येक प्रकारानें आपल्या स्वरूपाशीं जुळणारा असा आनंदच दिला पाहिजे, ह्या अॅरिस्टॉटलच्या विधानाशीं त्याचें विवेचन सुसंगत दिसत नाही.

परिशिष्ट : १

अॅरिस्टॉटल आणि संगीत

[राज्यशास्त्राच्या आठव्या खंडांतील पांचव्या, सहाव्या व सातव्या प्रकरणांतलि कांहीं उतारे.]

(अ)...“संगीत हा शिक्षणाचा एक भाग असावा कीं नसावा हा पहिला प्रश्न आहे. आमच्या विवेचनामध्ये उल्लेखिलेल्या तीन गोष्टींपैकी संगीतामुळें निर्माण होणारी गोष्ट कोणती? शिक्षण, कीं करमणूक (amusement), कीं बौद्धिक आनंद (intellectual enjoyment); कारण त्याची गणना तिहींतहि करतां येईल आणि या तिघांच्याहि स्वभावविशेषांत संगीत सहभागी असल्याचें दिसेल. करमणूक ही आरामासाठीं (relaxation) असते; आणि आराम हा निसर्गतःच सुखदा असतो; कारण श्रमांमुळें झालेल्या दुःखावर तो एक इलाज असतो. आणि बौद्धिक आनंदांमध्ये उदात्तावरोवरच (the noble) सुखदाचेंहि (the pleasant) अंग अस्तित्वांत असतें ही गोष्ट सर्वसंमत आहे; कारण कल्याणामध्ये (happiness) दोन्ही गोष्टी अंतर्भूत असतात. गीतासह असो किंवा गीताशिवाय असो, संगीत ही एक अत्यंत सुखदा गोष्ट आहे याबद्दल सर्व माणसांचें एकमत आहे...एवढ्यावरूनसुद्धां तरुणांना संगीताचें शिक्षण देणें आवश्यक आहे असें आपल्याला गृहीत धरतां येईल. कारण निरुपद्रवी सुखें हीं जीवनाच्या आदर्श साध्याशीं सुसंगत आहेत, एवढेंच नव्हे, तर त्यामुळें आरामहि प्राप्त होत असतो...

...पण संगीताची साधना ही केवळ पूर्वी घडलेल्या श्रमाच्या परिहारासाठीं (alleviation) करतात असें नव्हे; त्यामुळें करमणूकहि (recreation) मिळूं शकते. पण हा एक लाभ होत असल्यामुळें याहून अधिक उदात्त असा दुसरा लाभ होऊं शकणार नाही असें कोण म्हणूं शकेल? सर्व जणांना वाटणाऱ्या व सहभागी करून घेणाऱ्या या सर्वसामान्य आनंदाव्यतिरिक्त (कारण संगीतामुळें होणारा आनंद हा नैसर्गिक असल्यामुळें सर्व प्रकारच्या वयोमानाशीं व स्वभावाशीं जुळणारा असतो) स्वभाव (character) आणि आत्मा (soul) यांवर त्याचा कांहीं परिणाम होणें हें संभवनीय नाही काय? जर स्वभावामध्ये संगीतामुळें फरक पडत असेल तर त्याचा असा कांहीं परिणाम होत असला पाहिजे. आणि तसा फरक पडत असतो ही गोष्ट निरनिराळ्या प्रकारें सिद्ध झालेली आहे; आणि

विशेषतः आलिंपसच्या गीतांनीं (songs) पडणाऱ्या प्रभावामुळे ; कारण त्यामुळे अभिनिवेश (enthusiasm) उत्स्फूर्त होतो ही गोष्ट संशयातीत आहे ; आणि अभिनिवेश ही आत्म्याच्या नैतिक विभागांतील एक भावना (emotion) आहे. शिवाय, ताल (rhythms) आणि चाली (tunes) यांच्या व्यतिरिक्तहि नुसत्या अनुकृतीच्या श्रवणानें माणसांच्या भावना (feelings) सहानुभूतीमुळे भारल्या जातात. ज्या अर्थी संगीत हा एक आनंद आहे, आणि सद्गुणीपणा (virtue) हा योग्य प्रकारें आनंदी होण्यांत, प्रेम करण्यांत व द्वेष वाटण्यांत अंतर्भूत आहे, त्या अर्थी योग्य अभिमत (judgement) व्रतविण्याची आणि चांगल्या प्रवृत्तींत (dispositions) व उदात्त कर्मांमध्ये आनंदित होण्याची शक्ति मिळविणें व वाढविणें याच्याइतकी दुसरी महत्त्वाची गोष्ट कोणतीच नाही. ताल आणि स्वररचना (melody) हीं क्रोध व ऋजुता (gentleness), धैर्य व संयम (temperance) आणि यांच्याविरुद्ध असलेले सर्व गुणविशेष व स्वभावांतर्गत इतर वैशिष्ट्ये यांच्या अनुकृति (imitations) पुरवूं शकतात ; आणि त्या खऱ्याखऱ्या भावनांपेक्षां कमअस्सल नसतात, हें आपण स्वानुभवावरून ओळखूं शकतो ; कारण अशा रचना (strains) ऐकत असतांना आपल्या आत्म्यामध्ये एक स्थित्यंतर घडून येतें. नुसत्या पुनर्दर्शनानें (representations) निर्माण होणारा सुखात्मक किंवा दुःखात्मक भावनांचा अनुभव आणि प्रत्यक्षामुळे निर्माण होणारा त्याच भावनांचा अनुभव यांमध्ये फारसें अंतर नसतें. उदाहरणार्थ, जर एखाद्या माणसाला एखादा पुतळा पाहून त्याच्या सौंदर्यामुळे आनंद झाला असेल तर मूळ विषयाचें दर्शनहि त्याला निश्चितच सुखकारक वाटेल. रसनेंद्रिय किंवा स्पर्शेन्द्रिय यांसारख्या दुसऱ्या कोणत्याहि इंद्रियाच्या विषयांचें नैतिक स्वभावधर्मांशीं (moral qualities) कसलेंहि साधर्म्य नसतें ; दृश्य विषयांचें किंचितसें असतें ; कारण थोड्याशा प्रमाणांत नैतिक स्वभावधर्म असलेल्या आकृति (figures) असूं शकतात, पण त्यांच्याविषयींच्या या भावनेंत सगळेच सहभागी होऊं शकत नाहीत. शिवाय आकृति आणि रंग या नैतिक वृत्तींच्या (moral habits) अनुकृति नसून खुणा (signs) असतात ; भावनेच्या अवस्था दाखविणारी शारीरिक चिन्हे (indications) असतात. नैतिकतेशीं त्यांचा असलेला संबंध अगदीं अल्प असतो ; पण अल्प कां होईना तो असल्यामुळे तरुणांना पॉसॉनच्या कलाकृति पाहायला न शिकवतां, पॉलिग्राटसच्या किंवा नैतिक कल्याणांचा आविष्कार करणाऱ्या कोणत्याहि अन्य चित्रकाराच्या किंवा

शिल्पकाराच्या कलाकृति पाहावयाला शिकविले पाहिजे. उलट पक्षीं, नुसत्या स्वररचनेतहि (melody) स्वभावाची अनुकृति असते; कारण संगीताच्या निरनिराळ्या पद्धति (musical modes) या मूलतःच परस्पराहून भिन्न आहेत आणि श्रोत्यांवरील त्यांचा होणारा परिणामहि भिन्न प्रकारचा असतो. कांहीं पद्धति माणसांना खिन्न आणि गंभीर करतात, उदाहरणार्थ, तथाकथित मिक्सॉलीडियन पद्धति, कांहींमुळें मन दुबळें बनतें, उदाहरणार्थ, रंजनशील पद्धति (relaxed modes); दुसऱ्या कांहींमुळें संयमपूर्ण आणि सुस्थित मनोवृत्तीचा अनुभव येतो. डोरियन पद्धतीचा विशिष्ट परिणाम अशाच स्वरूपाचा असतो: फ्रिजियन पद्धति अभिनिवेश (enthusiasm) उत्स्फूर्त करते.....

.....हीच तर्चे तालांनाहि (rhythms) लागतात; कांहींचा स्वभाव स्थितिसूचक असतो, तर कांहींचा गतिसूचक असतो; आणि या दुसऱ्या प्रकारामध्येहि कांहींची गतिमानता ग्राम्य (vulgar) प्रकारची असते, तर कांहींची उदात्त असते. संगीतामध्ये स्वभाव बनविण्याची शक्ति असते आणि म्हणून त्याचा अंतर्भाव तरुणांच्या शिक्षणामध्ये झाला पाहिजे, हें दाखविण्याच्या दृष्टीने एवढें विवेचन पुरेसें आहे....” (प्रकरण पांचमधून)

(ब) “...शिवाय बांसरी (flute) हें वाद्य नैतिक स्वभावाचा आविष्कार करू शकत नाही; तें फारच उत्तेजक (exciting) असतें. त्याचा उपयोग करण्याची योग्य वेळ ज्या वेळीं कार्यक्रमाचा हेतु शिक्षण देणें हा असेल ती नव्हे, तर ज्या वेळीं विकारांचा (passions) उपशम (relief) साधावयाचा असेल ती होय....” (प्रकरण सहामधून)

(क) “...आतां, आपण पाहतां कीं संगीत (music) हें स्वररचना (melody) आणि ताल (rhythm) यांच्या साहाय्यानें निर्माण होतें; आणि त्यांपैकीं प्रत्येकाचा शिक्षणावर्तीं काय परिणाम होतो हें आपण जाणलें पाहिजे; आणि स्वररचनेतील गुणवत्ता पसंत करावी, कीं तालांतील गुणवत्ता पसंत करावी, हेंहि...

...नैतिक स्वररचना (ethical melodies), कृतिशील स्वररचना (melodies of action), आणि भावनोत्कट अथवा स्फूर्तिदायक स्वररचना (passionate or inspiring melodies) हें कांहीं तत्त्वज्ञांनीं सुचविलेलें स्वररचनांचें वर्गीकरण आम्हांला मान्य आहे; आणि त्यांपैकीं प्रत्येकांशीं जुळणारी अशी, त्यांनीं सांगितल्याप्रमाणें, एक पद्धतीहि आहे. पण आमचें आणखी

असें म्हणणें आहे कीं, संगीताचा व्यासंग हा एका फायद्यासाठीं करावयाचा नसून अनेक फायद्यांच्या दृष्टीनें करावयाचा आहे. (१) शिक्षणाच्या दृष्टीनें व (२) विरेचनाच्या दृष्टीनें (सध्यां आम्ही 'विरेचन' हा शब्द स्पष्टीकरणाशिवाय वापरीत आहोंत; पण यानंतर जेव्हां आम्ही काव्याविषयीं बोलूं, तेव्हां या विषयाचा विचार अधिक कांटेकोरपणानें केला जाईल); याशिवाय संगीताचा उपयोग (३) बौद्धिक आनंदासाठीं, आरामासाठीं आणि परिश्रमानंतरच्या कर्मणुकीसाठीं होऊं शकतो. म्हणून हें स्पष्ट आहे कीं आपण सर्वच पद्धतींचा उपयोग केला पाहिजे, पण त्या सर्व पद्धतींचा उपयोग एकाच तऱ्हेनें मात्र करतां कामा नये. शिक्षणामध्ये अत्यंत नैतिक अशा पद्धतींची निवड करावी; पण इतरांचे कार्यक्रम ऐकतांना कृतिशील आणि भावनोत्कट पद्धतींचा अंतर्भाव करायला हरकत नाही. कारण कांहीं आत्म्यांमध्ये करुणा आणि भीति, किंवा अभिनिवेश (enthusiasm), हीं फार उत्कटतेनें अस्तित्वांत असतात; आणि कमीजास्त प्रमाणांत त्यांचा प्रभाव सर्वांवरच चालतो. कांहीं व्यक्ति एका धार्मिक उन्मादाच्या (religious frenzy) आहारीं जातात; पण आत्म्याला उत्तेजित करून गूढ उन्मादांत नेणाऱ्या स्वररचनांचा जेव्हां उपयोग केला जातो, तेव्हां त्या पवित्र स्वररचनांच्या परिणामामुळे हे लोक जणूं काय उपचार आणि विरेचन (healing and purgation) लाभल्याप्रमाणें बरे झालेले दिसतात. ज्यांच्यावर करुणा आणि भीति यांचा अंमल चालतो त्यांचा आणि प्रत्येक भावनिर्भर स्वभावाच्या व्यक्तीचा अनुभव असाच असला पाहिजे; आणि ज्या प्रमाणांत असल्या भावनांच्या वावर्तीत प्रत्येक जण संवेदनाक्षम असतो त्या प्रमाणांत इतरांच्याहि; आणि अशा प्रकारें सगळेच जण विरेचित होऊन त्यांचे आत्मे हलके व आनंदित (lightened and delighted) होतात. विरेचक स्वररचना (purgative melodies) ह्या, त्याच प्रकारें, मनुष्यमात्राला एक निरुपद्रवी आनंद देत असतात. नाट्यगृहामध्ये संगीताचे कार्यक्रम करणाऱ्यांना ज्यांच्या संदर्भांत स्पर्धा करण्यासाठीं पाचारण करावें त्या संगीताच्या पद्धति व स्वररचना याच होत.

पण ज्या अर्थी प्रेक्षक (spectators) हे दोन प्रकारचे असतात—एका प्रकारांत स्वतंत्र आणि सुशिक्षित लोकांचा अंतर्भाव होतो आणि दुसऱ्यामध्ये कारागीर (mechanics), मजूर आणि त्यासारख्या इतर लोकांचा अंतर्भाव होतो—त्या अर्थी दुसऱ्या वर्गाच्या आरामासाठीं सुद्धां (relaxation) स्पर्धा

आणि प्रदर्शनें यांची योजना केली पाहिजे. आणि तें संगीत त्यांच्या मनोवृत्तीशीं जुळणारें असावें; कारण जशीं त्यांचीं मनं हीं स्वाभाविक अवस्थेपासून विकृत (perverted) झालेलीं असतात, तशाच कांहीं संगीतपद्धति ह्या विकृत झालेल्या आणि कांहीं स्वररचना ह्या चढ्या स्वरांतील (highly strung) व अस्वाभाविक रंगाच्या असतात. जें स्वतःच्या स्वभावाशीं सुसंगत असतें त्याच्या-पासूनच माणसाला आनंद मिळूं शकतो; आणि म्हणूनच धंदेवाईक संगीतज्ञांना खालच्या प्रकारच्या श्रोत्यांपुढें खालच्या जातीचें संगीत निर्माण करण्याची परवानगी असली पाहिजे.” (प्रकरण सातमधून)

[बेंजामिन जोवेटच्या इंग्रजी भाषांतरावरून]

परिशिष्ट : २

अरिस्टॉटलचा नैतिक आदर्श

[निकोमॅकिअन नीतिशास्त्र; खंड दुसरा, प्रकरण सहावें]

“तथापि आम्ही सद्गुणीपणा (virtue) ही स्वभावाची एक अवस्था आहे एवढेंच म्हणून न थांबतां, ती अवस्था कशा प्रकारची आहे हें सांगणेंहि आवश्यक आहे. असें म्हणतां येईल कीं, प्रत्येक सद्गुण अथवा गुणवत्ता (excellence) ही त्याच्याशीं संबंधित असलेल्या वस्तूला सुस्थिति प्राप्त करून देते आणि त्या वस्तूचें कार्यहि सुकर करते; उदाहरणार्थ, डोळ्याची गुणवत्ता ही डोळा आणि त्याचें कार्य या दोघांनाहि चांगलीं बनविते; कारण डोळ्याच्या या गुणवत्तेमुळेच आपण पाहूं शकतो. त्याचप्रमाणें घोड्याची गुणवत्ता ही स्वतः घोड्याला तर चांगलें बनवितेच, पण दौड करणें, स्वाराला वाहणें आणि शत्रूच्या हल्ल्याला तोंड देणें या (कार्यां) नाहि चांगलें बनविते. म्हणून जर हें प्रत्येक बाबतींत खरें असेल, तर माणसाचा सद्गुणीपणा म्हणजेसुद्धां त्याला स्वतःला चांगलें बनविणारी आणि त्याचें स्वतःचें कार्य त्याच्याकडून चांगल्या प्रकारें करविणारी अशी एक स्वभावाची अवस्था ठरूं शकेल.

हें कसें घडतें तें आम्हीं पूर्वीच सांगितलेलें आहे; पण सद्गुणीपणाच्या विशिष्ट स्वरूपाविषयींच्या पुढील विवेचनावरून तें सुस्पष्ट होईल. अखंड (continuous) आणि विभाज्य (divisible) अशा प्रत्येक वस्तूमधून जास्त (more), कमी (less), किंवा सारखा (equal) असा भाग उचलतां येतो; आणि ह्या भागाचें तें स्वरूप वस्तुसापेक्ष असतें किंवा व्यक्तिसापेक्ष असतें; आणि सारखा भाग ही

अतिरेक (excess) आणि उणीव (defect) ह्या दोघांमधील मध्यमावस्था (the intermediate) असते. मी वस्तुसापेक्ष मध्यमावस्थेचा अर्थ प्रत्येक परिसीमेपासून (extreme) सारख्या अंतरावर असलेली अवस्था असा करतो; आणि ही अवस्था सर्व माणसांना एकच व सारखीच असते. व्यक्तिसापेक्ष मध्यमावस्था म्हणजे जिंच्यामध्ये फार जास्त किंवा फार कमी नाही अशी अवस्था; आणि ही सर्वांच्या वावर्तीत एकच किंवा सारखीच नसते. उदाहरणार्थ, दहा हे जास्त आणि दोन हे कमी असतील, तर सहा ही वस्तुसापेक्ष मध्यमावस्था ठरेल, कारण ती जेवढ्याने दुसऱ्याहून मोठी तेवढ्याने पहिल्याहून लहान आहे. अंकगणितात्मक प्रमाणमानाप्रमाणे हीच मध्यमावस्था होय. पण व्यक्तिसापेक्ष मध्यमावस्थेचा अर्थ मात्र अशा प्रकारे लावतां कामा नये. जर एका विवक्षित व्यक्तीच्या आहाराकरितां दहा पौंड हे फार जास्त होत असले आणि दोन पौंड हे फार कमी होत असले, तर त्यावरून एखाद्या वस्तादाने (trainer) आपल्यासाठीं सहा पौंडांची मागणी करूं नये! कारण हेंसुद्धां कदाचित् त्या माणसाच्या वावर्तीत फार जास्त किंवा फार कमी ठरण्याची शक्यता असते. मिलेच्या वावर्तीत फार कमी, आणि मल्लविद्येचे प्राथमिक पाठ घेणाऱ्याच्या वावर्तीत फार जास्त. धावण्याच्या आणि कुस्तीच्या संबंधांतहि हेंच खरें ठरतें. अशा प्रकारे कोणत्याहि कलेतील तज्ज्ञ मनुष्य अतिरेक आणि उणीव टाळीत असतो, पण मध्यमावस्थेचा शोध करीत असतो—आणि जिची तो निवड करीत असतो ती मध्यमावस्था वस्तुसापेक्ष नसते, तर व्यक्तिसापेक्ष असते.

जर प्रत्येक कला ही अशा प्रकारे आपलें कार्य मध्यमावस्थेवर नजर ठेवून आणि या दंडकानुसार (standard) त्याचें मूल्यमापन करून अधिक चांगल्या प्रकारे साधीत असेल [चांगल्या कलाकृतींतून कांहीं काढतां येत नाही किंवा तिच्यांत कांहीं घालतां येत नाही, असें पुष्कळदां आपण यामुळेच म्हणत असतो; आणि असें म्हणण्यांत, अतिरेक आणि उणीव यांमुळे कलाकृतीचा चांगलेपणा नष्ट होतो व सुवर्णमध्यामुळे (mean) तो सुरक्षित राहतो असा विचार अंतर्भूत असतो; आणि, आम्हीं म्हटल्याप्रमाणे, चांगले कलावंत आपल्या कलाकृतीमध्ये हें लक्ष्य मानतात.] आणि याशिवाय जर सद्गुणीपणा हा निसर्गासारखाच कोणत्याहि कलेपेक्षां अधिक कांटेकोर आणि अधिक चांगला असेल, तर त्याच्याजवळ मध्यमावस्था हेंच लक्ष्य मानण्याचा गुणधर्म असलाच पाहिजे. मला म्हणावयाचें आहे कीं, नैतिक सद्गुणीपणाजवळ, कारण

भावना (passions) आणि कर्मे (actions) यांच्याशीं त्याचाच संबंध येत असतो. आणि यांच्यांतच अतिरेक, उणीव, आणि मध्यमावस्था यांचें अस्तित्व सापडतें. उदाहरणार्थ, भीति, आत्मविश्वास, क्षुधा, क्रोध व करुणा आणि सामान्यतः आनंद व दुःख हीं फार जास्त किंवा फार कमी वाटूं शकतात, आणि दोन्ही वावतीत तीं चांगलीं नसतात. पण तींच योग्य वेळीं, योग्य वस्तूंच्या संदर्भांत, योग्य व्यक्तीकरितां, योग्य हेतूनें आणि योग्य पद्धतीनुसार वाटणें, हें मध्यमावस्थात्मक व सर्वोत्कृष्ट असतें ; आणि हेंच सद्गुणीपणाचें वैशिष्ट्य होय. त्याचप्रमाणें कर्मांच्या संबंधांतहि अतिरेक, उणीव, आणि मध्यमावस्था हीं असूं शकतात. आतां सद्गुणीपणाचा संबंध भावना आणि कर्मे यांच्याशीं असतो, त्यांच्यांतील अतिरेक ही एक प्रकारची अयशस्विता (failure) असते ; आणि त्याचप्रमाणें त्यांच्यांतील उणीवहि ; उलट त्यांची मध्यमावस्था ही स्तुत्य असून तो एक यशस्वितेचा (success) प्रकार असतो ; आणि स्तुत्य ठरणें किंवा यशस्वी होणें हीं दोन्ही सद्गुणीपणाचीं वैशिष्ट्ये असतात. म्हणून सद्गुणीपणा म्हणजे एक प्रकारचा सुवर्णमध्य होय ; कारण, आपण पाहिल्याप्रमाणें, त्याचें लक्ष्य मध्यमावस्था हें असतें.

शिवाय अयशस्वी होण्याचे निरनिराळे मार्ग असूं शकतात [कारण, पायथें-गौरसपंथीयांनीं सुचविल्याप्रमाणें, वाइटाचा अंतर्भाव अमर्यादिताच्या वर्गांत होतो आणि चांगल्याचा मर्यादिताच्या वर्गांत.] पण यशस्वी होण्याचा मार्ग फक्त एकच असतो ; [त्याच कारणामुळें पहिला सोपा असतो आणि दुसरा कठीण असतो—नेम चुकणें हें सोपें असतें ; नेम लागणें हें कठीण.] याच कारणासाठीं अतिरेक आणि उणीव हीं दुर्गुणाचीं वैशिष्ट्ये असतात आणि सुवर्णमध्य हें सद्गुणीपणाचें वैशिष्ट्य असतें.

कारण, माणसें चांगलीं असतात, त्याची पद्धति एकच असते ; पण वाईट असतात, त्याच्या अनेक.

म्हणून सद्गुणीपणा ही सुवर्णमध्य निवडणारी स्वभावाची एक अवस्था असते ; हा सुवर्णमध्य व्यक्तिसापेक्ष असतो, आणि त्याचा निर्णय बौद्धिक तत्त्वानुसार (rational principle) आणि व्यावहारिक शहाणपणा (practical wisdom) असलेल्या माणसाला तो ज्या तत्त्वानुसार ठरवितां येईल अशा तत्त्वानुसार केलेला असतो. सद्गुणीपणा हा दोन दुर्गुणांच्या मधील सुवर्णमध्य असतो—अतिरेकावर अवलंबून असलेल्या आणि उणिवेवर अवलंबून असलेल्या. शिवाय

तो सुवर्णमध्य ठरण्याचें कारण असें कीं, सद्गुणीपणापेक्षां दुर्गुण हे भावना आणि कर्म यांच्यामध्ये जें योग्य आहे त्याहून जास्त असतात किंवा कमी असतात ; परंतु सद्गुणीपणा मात्र जें मध्यमावस्थात्मक आहे त्याचा शोध व निवड करीत असतो. म्हणून मूलतत्त्वाच्या (substance) आणि व्यवच्छेदक लक्षण (essence) सांगणाऱ्या व्याख्येच्या दृष्टीनें सद्गुणीपणा म्हणजे सुवर्णमध्य ; जें सर्वोत्कृष्ट आणि योग्य आहे त्याची परिसीमा.

पण प्रत्येक कर्मांमध्ये किंवा प्रत्येक भावनेमध्ये सुवर्णमध्य साधतां येतो असें नाही ; कारण कांहींच्या अभिधानामध्ये मुळांतच वाईटपणा अंतर्भूत आहे ; उदाहरणार्थ : द्वेष, निलंजपणा, असूया ; आणि कर्मांच्या वावर्तीत व्यभिचार, चोरी, व खून ; कारण ह्यांची आणि ह्यांच्यासारख्याच दुसऱ्या अन्य गोष्टींचीं अभिधाने हीं त्या गोष्टी स्वभावतःच वाईट आहेत असें दर्शवितात ; त्यांचे अतिरेक आणि उणिवा हे नव्हेत. म्हणून त्यांच्या वावर्तीत बरोबर ठरणें कधीं शक्य नसतं, त्यांच्या वावर्तीत आपण नेहमींच चूक असतो. अशा गोष्टींच्या वावर्तीत चांगलेपणा किंवा वाईटपणा हा योग्य स्त्रीर्षी, योग्य वेळीं, आणि योग्य पद्धतीनुसार व्यभिचार करण्यावर अवलंबून नसतो. त्यापैकीं कांहींहि करणें हें चूकच असतें. त्याचप्रमाणें अन्याय, भ्याड, आणि विषयासक्त कर्मांमध्येसुद्धां सुवर्णमध्याची, अतिरेकाची आणि उणिवेची अपेक्षा धरणें हास्यास्पद ठरेल ; कारण अशा तऱ्हेनें विचार करूं लागल्यास अतिरेक आणि उणीव यांना स्वतःचा सुवर्णमध्य असतो, अतिरेकाचा अतिरेक असूं शकतो आणि उणिवेचीसुद्धां उणीव असूं शकते, असें मानावें लागेल. ज्याप्रमाणें मध्यमावस्था ही एका अर्थानें परिसीमा असल्यामुळें संयम (temperance) आणि धैर्य यांना अतिरेक आणि उणीव या अवस्था असूं शकत नाहीत, त्याचप्रमाणें आम्ही निर्देशिलेल्या कर्मांमध्येसुद्धां सुवर्णमध्य किंवा अतिरेक व उणीव हीं असूं शकत नाहीत, तीं कशींहि केलीं तरी चुकीचीच ठरतात ; कारण सामान्यतः अतिरेक आणि उणीव यांना सुवर्णमध्य नसतो, अगर सुवर्णमध्याला अतिरेक आणि उणीव नसतात.”

[रॉसच्या इंग्रजी भाषांतरावरून]

परिशिष्ट . ३

अथेन्समधील ग्रीक रंगभूमि

अॅरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रामध्ये मुख्य भर शोकान्तिकेवर दिलेला

आहे आणि शोकान्तिकेची चर्चा करीत असतांना तिच्या प्रयोगाला गौण मानलें आहे. अर्थात् ग्रीक शोकान्तिकेच्या प्रयोगाशीं संबद्ध असलेल्या निरनिराळ्या घटकांविषयीं विशेष माहिती काव्यशास्त्रामध्ये मिळूं शकत नाहीं. सध्यां उपलब्ध असलेली माहिती हीसुद्धां बरीचशी अनुमानांवर आधारलेली आहे; आणि हीं अनुमानें (१) ग्रीक नाटकांतील अंतर्गत उल्लेख, (२) अवशिष्ट ग्रीक नाट्यग्रंथांचें स्वरूप, (३) समकालीन कलावस्तूंमध्ये (मातीचीं भांडीं वगैरे) पडलेलें त्याचें प्रतिबिंब, आणि (४) इतर लेखकांनीं (पोलक्स वगैरे) दिलेली प्रत्यक्ष माहिती, या अनिश्चित पुराव्यावर आधारलेलीं आहेत. प्रत्येक महत्त्वाची गोष्ट ही विवाद्य आहे, हें लक्षांत ठेवून पुढील स्थूल रूपरेषा पाहावयाची आहे.

(अ) धार्मिक पार्श्वभूमि : ग्रीक लोक डायनाय्सस या सृजनदेवाचे वर्षांतून चार उत्सव करीत. लीनिआ (Lenaea) आणि अॅन्थिस्टीरिआ (Anthesteria) हे दोन उत्सव अनुक्रमें जानेवारी व फेब्रुवारीच्या सुमारास येत. या दोन्ही उत्सवांचा मद्यव्यवसायाशीं संबंध असे. अॅन्थिस्टीरिआ हा उत्सव सर्वांत प्राचीन असला, तरी त्या उत्सवामध्ये नाट्यस्पर्धा ठेवण्याची प्रथा नव्हती. लीनिआ या उत्सवामध्येसुद्धां इ. स. पू. ४५० पासून पुढें नाट्यस्पर्धा ठेवण्यांत येऊं लागल्या. नाट्यस्पर्धांच्या दृष्टीनें सर्वांत महत्त्वाचे उत्सव 'ग्रामीण डायनिझिआ' (the Rustic Dionysia) आणि 'शहरी डायनिझिआ' (the Great or Urban Dionysia) हे होत. हे दोन उत्सव अनुक्रमें डिसेंबर आणि मार्च या महिन्यांच्या सुमारास येत आणि या दोन्ही उत्सवांमध्ये डायनाय्सस या सृजनदेवतेसमोर नाट्यस्पर्धा ठेवल्या जात. ग्रामीण डायनिझिआ-मध्ये खेडुतांच्या मिरवणुकी निघत; सृजनाचें प्रतीक म्हणून लिंगपूजा करीत; त्याला अनुरूप अशीं लिंगगीतें (phallic songs) गायलीं जात; आणि शेवटीं नाट्यप्रयोग दाखविण्यांत येत. 'शहरी डायनिझिआ' हा उत्सव अधिक प्रतिष्ठा पावलेला होता. या उत्सवाच्या वेळीं डायनाय्ससची मूर्ति शृंगारलेल्या रथांत ठेवून तो रथ शहरांतील निरनिराळ्या भागांतून मिरविण्यांत येई. रात्रीच्या वेळीं मशालींच्या झगझगाटांत तो रथ परत डायनाय्ससच्या मंदिराकडे यावयाला निघे. मग मंदिराच्या आसमंतांतील नाट्यग्रंथामध्ये पहिले दोन दिवस 'डिथिरॅंब' नांवाच्या नृत्यगीतात्मक नाट्यप्रकाराच्या चढाओढी होत आणि त्या संपल्यानंतर उत्सवाच्या शेवटच्या तीन दिवशीं मुख्य नाट्यस्पर्धा घडून येत. हा

सर्व महोत्सव पाहण्यासाठीं दूरदूरच्या प्रदेशांतील व परदेशांतील लोक अथेन्स-मध्ये येत असत असें म्हणतात.

(ब) ग्रीक नाट्यगृह : डायनाय्सस या सृजनदेवाची वेदी (altar) हें केंद्र कल्पूनच ग्रीक नाट्यगृहाची रचना केलेली असे. डेलफी (Delphi), एपिडॉरस (Epidauros), सिरेक्यूज (Syracuse), टॉरमिना (Taromina), इथोमी (Ithome), सीगिस्टा (Segesta), आणि अथेन्स (Athens) या निरनिराळ्या ठिकाणीं ग्रीक नाट्यगृहांचे अवशेष उपलब्ध आहेत. त्यांतील एपिडॉरस येथील नाट्यगृह अधिक चांगल्या स्वरूपांत अवशिष्ट असल्यामुळे आणि अथेन्समधील डायनाय्ससचें थिएटर हें ईस्किल्स, सॉफक्लीझ व युरिपिडीझ यांच्या शोकान्तिकांचें प्रयोगस्थान असल्यामुळे विशेष महत्त्वाचें समजलें जातें. त्या सर्वांची रचना एकाच तऱ्हेची होती असें समजणें चुकीचें ठरेल; पण सामान्यतः त्या नाट्यगृहांमध्ये पुढील अंगांचा अंतर्भाव होई : (१) प्रेक्षागार (Lat. cavea; Gk. theatron), (२) वृंदालय (orchestra), (३) रंगमंच (proskenion or logeion), आणि (४) प्रसंगगृह (skene).

प्रेक्षकांना नाटक पाहणें अवघड जाऊं नये म्हणून टेकडीच्या नैसर्गिक उतरणीचा फायदा घेऊन प्रेक्षागार बांधण्याचा परिपाठ असे. हें उतरतें प्रेक्षागार अर्धवर्तुळाकार अशा पायऱ्यांच्या रांगांनीं भरलेलें असे. या पायऱ्यांच्या रांगांना 'klimakes' म्हणत. रांगांमधून प्रेक्षकांना खालीं-वर जातां यावें म्हणून अरुंद असे वृंदालयाकडून त्रिज्येच्या दिशेनें जाणारे रस्ते असत. या आरपार रस्त्यांमुळे पडणाऱ्या प्रेक्षागाराच्या प्रत्येक विभागाला 'kerkis' म्हणत. प्रेक्षागार हें एका वर्तुळाचा जवळजवळ दोनतृतीयांश भाग व्यापीत असे. इ. स. पू. ३३० च्या सुमाराला बांधलेलें एपिडॉरस येथील प्रेक्षागार जवळजवळ ३६० फूट लांबरुंद असून त्यामध्ये १७,००० प्रेक्षक बसू शकतील एवढी पायऱ्यांची उतरंड आहे. अथेन्समधील डायनाय्ससचें प्रेक्षागार हेंसुद्धां इतकें मोठें आहे कीं, त्यामध्ये डॉरफेल्डच्या (Dorpfeld) मतानें एका वेळीं १७,००० प्रेक्षक बसू शकावेत. प्रेक्षकांना बसण्यासाठीं कांहीं वेळां पायऱ्यांवर लाकडी किंवा संगमवरी बेंचका असत. निदान धर्मगुरूसाठीं तरी पहिल्या रांकेंत एक संगमवरी व आच्छादित उचासन असे.

प्रेक्षागाराच्या सर्वांत खालच्या पायरीला लागून वृंदालय (orchestra) असे. 'ऑरकेस्ट्रा' या शब्दाचा मूळ अर्थ नृत्य करण्याची जागा एवढाच होतो. या

ठिकाणीं ग्रीक नाटकांतील वृंद आपलीं गीतें गाई व नृत्य करी. वृंदालय हें कांहीं ठिकाणीं वर्तुळाकार असे, तर कांहीं ठिकाणीं नालाच्या आकाराचें असे. त्याचा व्यास जवळ जवळ साठ फूट असे. या वृंदालयाच्या मध्यावर डायनायूससची वेदी (thumele) असे. वृंदालयाच्या दोनतृतीयांश बाजूला वर सांगितलेल्या प्रेक्षागाराचा वेर असे, आणि उरलेल्या विरुद्ध बाजूला ज्या ठिकाणीं प्रत्यक्ष नाट्यप्रसंग घडून येत अशीं रंगमंच व प्रसंगगृह हीं अंगें असत. वृंदालय व हीं दोन अंगें यांची मांडणी टेकडीच्या पायथ्याजवळील सपाट जागेवर केलेली असे. वृंदालयाच्या दोन बाजूंना दोन प्रवेशद्वारे (parodoi) असून त्या प्रवेशद्वारांचा उपयोग नट आणि वृंद यांच्याप्रमाणेंच प्रेक्षकवर्गाकडूनहि केला जाई. वृंदालय हें मुख्यतः वृंदाच्या नृत्यमय हालचालींसाठीं असे, पण क्वचित् प्रसंगां कांहीं नाट्यप्रसंग या ठिकाणींहि दाखवले जात.

वृंदालयापासून सुमारे दहा फूट जागा सोडून व प्रेक्षागाराकडे तोंड करून प्रसंगगृह बांधलेलें असे. त्याची रुंदी सुमारे दहा फूट, उंची सुमारे बारा फूट आणि लांबी सुमारे पन्नास फूट असे. या प्रसंगगृहाच्या दर्शनी बाजूला एखाद्या राजवाड्याच्या किंवा मंदिराच्या दर्शनी भागाचा उठाव दिलेला असे आणि त्यामध्ये पात्रांना जाण्यायेण्यासाठीं तीन द्वारे ठेवलेलीं असत. त्यांपैकीं मधला दरवाजा सुमारे दहा फूट रुंदीचा असावा; पण बाजूचीं दोन दारे लहान असावीं, असा वेब्सटरचा तर्क आहे. कारण त्याच्या कल्पनेप्रमाणें शोकान्तिकेच्या प्रयोगामध्ये या बाजूच्या दारांची आवश्यकता भासत नाहीं. या प्रसंगगृहाच्या दोन टोकांना वृंदालयापर्यंत पुढें येणारीं अशीं दोन विंगज (paraskenia) असत. त्या खोल्यांचा उपयोग नटांना आपले पोषाक आणि मुखवटे बदलण्यासाठीं होत असावा अशी एक कल्पना आहे.

वृंदालय आणि प्रसंगगृह यांच्यामधील सुमारे पंचेचाळीस फूट लांब आणि दहा फूट रुंद अशा जागेमध्ये मुख्य रंगमंच (proskenion or logein) असे. या रंगमंचावरच नाटकांतले बहुतेक प्रसंग दाखविले जात. या रंगमंचापासून प्रेक्षकांची पहिली रांग साठ फुटांवर असे आणि शेवटची तीनशें फुटांवर राही. वृंदाचें महत्त्व जसजसें कमी होत गेलें तसतसा हा रंगमंच वृंदालयाहून उंच होऊं लागला असें समजणें अगदींच चुकीचें होणार नाहीं. ग्रीक रंगमंच हा उंच असे, कीं सखल असे, हा एक अत्यंत विवाद्य असा प्रश्न आहे. कांहीं पंडित तो इ. स. पू. चवथ्या शतकानंतरच वृंदालयाहून दहाबारा फूट उंच झाला

असावा असें मानतात ; पण बहुतेक अर्वाचीन पंडित तो जवळजवळ वृंदाल्या-
च्याच पातळीत असावा असें समजगारे आहेत. निदान सॉफक्लीझच्या वेळीं
तरी तो वृंदाल्याहून फार उंच नव्हता हें निश्चित.

ग्रीक रंगभूमीला पडद्याचा (drop curtain) परिचय झालेला नव्हता ; पण
अनुरूप असे देखावे वापरण्याची पद्धति रूढ होती. कधीं हा देखावा प्रसंग-
गृहाच्या दर्शनी भागावरच चित्रित केला जाई ; तर कधीं तो कापडावर किंवा
तक्त्यावर रंगवून प्रसंगगृहाच्या बाहेर बांधीत. हे देखावे चित्रित करण्याची
कल्पना प्रथम सॉफक्लीझनें काढली असा काव्यशास्त्रामध्ये उल्लेख आहे. या
शिवाय प्रसंगाचा बदल सूचित करण्यासाठीं तीन बाजूंना तीन देखावे असलेले
त्रिकोनी लाकडी ठोकळे वापरण्याचा परिपाठ होता. असले दोन ठोकळे रंगमंचाच्या
'दोन बाजूंस ठेवण्यांत येत आणि त्या ठोकळ्यांवरील अनुरूप असा देखावा दर्शनी
करून प्रसंगांचें स्वरूप सूचविण्यांत येई. या लाकडी ठोकळ्यांना 'periaktoi'
म्हणत. पण हे ठोकळे सॉफक्लीझच्या वेळेला होते, कीं मागाहून आले, याविषयीं
पंडित साशंक आहेत. राजवाड्यामधील आंतल्या अंगाला घडणारा प्रसंग जसाच्या-
तसा एकदम प्रगट करण्यासाठीं ग्रीक रंगभूमीवर एका चक्रपीठाचा
(akkuklema) उपयोग करीत. हें चक्रपीठ म्हणजे चाकें असलेला एक फ्लाट
असे आणि प्रसंगगृहांतील मधल्या दरवाजांतून तो रंगभूमीवर आवश्यक तेव्हां
ढकलला जाईल. वेबस्टरच्या मताप्रमाणें तो सुमारे दहा फूट लांब आणि सहा फूट
रुंद असावा. पण हें चक्रपीठ सॉफक्लीझच्या वेळेला होतें कीं काय याविषयीं कांहीं
संशोधक साशंक आहेत. पिकार्ड-कॅम्ब्रिजच्या (Pickard-Cambridge) मतानें
अशा चक्रपीठाचा उपयोग हेलेनिक कालखंडापूर्वी करीत असत असें म्हणायला
पुरेसा आधार उपलब्ध नाही. जेव्हां अद्भुत घटनेमध्ये एखादा देव आकाशांतून
पृथ्वीवर उतरे किंवा एखादें पात्र अचानक अदृश्य होई तेव्हां ग्रीक रंगभूमीवर
यारीचा (mechane) उपयोग करीत. हें यंत्र प्रसंगगृहाच्या गच्चीवरून आपलें इष्ट
कार्य करीत असावें अशी कल्पना आहे. आकाशांतील देवांचें नुसतें अस्तित्वच
दाखवावयाचें असल्यास आणखी एक तिसरें उपकरण वापरण्याचा ग्रीक लोकांचा
परिपाठ असे. त्याला ते देवगृह (theologeion) म्हणत. रंगमंचापासून खूप
वर प्रसंगगृहाच्या गच्चीजवळ एक फ्लाट टांगून त्यावर या देवांना प्रगट होतां येई.
पण हें देवस्थान व पूर्वी उल्लेखिलेली यारी हीं दोन्ही साधनें एकाच वेळीं
अस्तित्वांत होती कीं काय हा प्रश्न विवाद्य मानला जातो. हेगच्या (Haigh)

मतानें ईस्किलसच्या वेळेपासूनच हीं दोन्ही उपकरणें अस्तित्वांत होतीं.

सारांश, आपण ज्याला रंगभूमि म्हणतो त्यामध्ये ग्रीक नाट्यगृहांतील वृंदालय, रंगमंच आणि प्रसंगगृह या तिन्ही अंगांचा अंतर्भाव करावा लागेल.

(क) रंगभूमीवरील नट : शोकान्तिकेतील नटांना सामाजिक प्रतिष्ठा फार चांगली होती. शोकान्तिकेचा धार्मिक उगम किंवा सुरुवातीला कवीकडून घेतल्या जाणाऱ्या प्रमुख भूमिका यांमुळे ही प्रतिष्ठा निर्माण झाली असणें शक्य आहे. प्रत्येक कवीच्या नाट्यप्रयोगासाठीं आवश्यक तो नटांचा संच सरकारच पुरवीत असे. नाट्यस्पर्धामधील त्यांच्या कामाची विदागीसुद्धां सरकाराकडूनच दिली जाई. मात्र वृंदामध्ये अंतर्भूत होणाऱ्या नृत्य-गायकांचा खर्च हा प्रथम प्रथम एखाद्या धनिक आश्रयदात्याकडून (choregus) केला जाई. अशी जबाबदारी अंगावर पडणें हा त्या वेळीं एक बहुमान समजत असत. पण पुढें हें कार्यहि हळूहळू सरकारच्या अंगावर पडलें. सुरुवातीला कवि हे नाटकांतील प्रमुख भूमिकेचें काम स्वतःच करीत ; पण सॉफक्लीझच्या वेळेपासून ही परंपरा मार्गे पडली.

ग्रीक रंगभूमीवर स्त्रियांच्या भूमिका पुरुष करीत. ग्रीक नाटक उभें करण्यासाठीं सामान्यतः तीन नट लागत ; प्रसंगानुसार एक नट, पोपाखांत फेरबदल करून, अनेक भूमिका करूं शके. सर्वांत महत्त्वाची भूमिका करणाऱ्या नटाला प्रथम नट (protagonist), दुय्यम भूमिका करणाऱ्याला द्वितीय नट (deuteragonist), आणि किरकोळ भूमिका करणाऱ्या नटाला तृतीय नट (tritagonist) म्हणत. क्वचित् प्रसंगीं नटांना गीतें म्हणण्याचेहि प्रसंग येत ; पण मुख्यतः गीत आणि नृत्य हीं अंगें वृंदाशीं संबद्ध असत.

वृंदाचें उभें राहण्याचें स्थान वृंदालय हें असे ; डिथिरॅंब या नाट्यप्रकारामध्ये त्याची रचना वर्तुळाकार असे ; पण शोकान्तिकेच्या वेळीं त्याची मांडणी आयताच्या आकाराची होई. त्याच्या नृत्यमय हालचाली या विशिष्ट आकाराशीं संबद्ध असत. प्रेक्षकांकडून वृंदालयाकडे दृष्टिक्षेप केल्यास वृंदामधील सर्व व्यक्ति या एका आयतामध्ये रांगा करून उभ्या राहिलेल्या दिसत. पहिल्या रांगेंत मध्यावर वृंदा-नायक (coryphaeus) दिसे. हेराच्या मताप्रमाणें पात्राबरोबरच्या संभाषणामध्ये वृंदाचें प्रतिनिधित्व करणें आणि वृंदाच्या नृत्यमय हालचालींचें संचलन करणें, ह्या गोष्टी त्याच्याकडे असत. याच्या दोन बाजूंना दोन दुय्यम वृंदानायक (parastatae) असत आणि त्यांच्या पलीकडे एक एक तिसरा माणूस (third man) असे.

पांच जणांच्या या पहिल्या रांगेच्या मागे पांच पांच जणांच्या आणखी दोन रांगा असत. शोकान्तिकेतील वृंदाच्या नृत्यमय हालचाली सुरू झाल्या कीं, कधीं पांच जणांच्या तीन रांगा दिसत, तर कधीं तीन जणांच्या पांच रांगा दिसत. बहुधा प्रत्येक वृंदगीतात्मक भागाशीं या नृत्याचें साहचर्य असे; आणि या नृत्यांची योजना हेगच्या मताप्रमाणें अनुरूप अंगविक्षेपांनीं गीतांतील आशयाचा परिणामकारक आविष्कार व्हावा अशा पद्धतीनें केलेली असे. नृत्यसुद्धां तालवद्ध हालचालींनून स्वभाव, भावना व कृति यांचा आविष्कार करूं शकतें, असा उल्लेख काव्यशास्त्रामध्यें केलेला आहे. शोकान्तिकेतील गंभीर नृत्यप्रकाराला एमेलेिया (emmeleia) म्हणत. कांहीं वेळां नृत्य करतांना किंवा वृंदगीत गातांना वृंदांतील व्यक्ति दोन गटांत विभागल्या जात. हेगच्या मताप्रमाणें वृंदनायकाचें नटाशीं होणारें संभाषण 'बोललेलें' असे, 'गायिलेलें' नसे. प्रवेशगीत किंवा स्थानगीतें हीं मात्र गायलीं जात आणि त्यामध्ये संपूर्ण वृंद सहभागी होई. शोकान्तिकेतील वृंदांमध्ये सामान्यतः वृद्ध पुरुष, प्रौढ स्त्रिया किंवा अविवाहित मुली यांची योजना केलेली असे. वृंदांतील प्रत्येक व्यक्तीच्या तोंडावर अनुरूप मुखवटा असे. पायामध्ये सफेद रंगाचे जोडे असत आणि अंगामध्ये नेहमींचा ग्रीक पोषाख असे. वृंदाच्या सामुदायिक जीवनाला एखाद्या शोकात्म घटनेची पार्श्वभूमि असल्यास त्याला काळ्या रंगाचे कपडे देण्यांत येत. याउलट, विरूपिकेतील वृंद त्रोकडासारखा सजविला जाई आणि सुखान्तिकेतील वृंदाला विरूप व लोकविलक्षण मुखवटे वापरावे लागत.

शोकान्तिकेचा प्रयोग करतांना नटानें वापरावयाचा पोषाख हा त्या भूमिकेशीं अनुरूप, जीवनसदृश पण अधिक डौलदार व उटावदार रंगाचा असे. ग्रीक लोक नेहमींच्या जीवनांत अंगाबरोबर भिडणारा किटॉन (chiton) नांवाचा अंगरखा वापरीत; पुरुषांचा किटॉन दोपरापर्यंत असून बायकांचा पायघोल असे. पुरुष किटॉनवर हिमेटिऑन (himation) नांवाचें एक उपवस्त्र घेत. त्याचें उजव्या हाताखालील टोक डाव्या खांद्यावर उडवलेलें असे. बायकांच्या अंगावरील बाहेरच्या उपवस्त्राला पेप्लॉस (peplos) म्हणत. मजुरांच्या अंगावर जाडीभरडी अशी एकच कोपरो (exomis) असे. शिरोवस्त्र हें फक्त प्रवास करतांना वापरण्याचा रिवाज होता. या शिरोवस्त्रामध्ये धनिकांसाठीं पेटॅसोस (patasos) आणि मजुरांसाठीं पायलॉस (pilos) अशा दोन टोप्यांचा अंतर्भाव होई. ग्रीक नागरिकांचे बहुतेक कपडे सफेद रंगाचे असत; पण स्त्रिया मात्र फुलें भरलेले

चित्रविचित्र रंगाचे कपडे वापरूं शकत. विशिष्ट भावस्थिति सुचविण्यासाठीं ग्रीक रंगभूमीवर अनुरूप समजले जाणारे कपडे वापरले जात. शोक सुचविण्यासाठीं मुख्यतः काळा किंवा क्वचित् पिवळा रंग पसंत केला जाई.

ग्रीक रंगभूमीवरील नटाचें सर्वांत महत्त्वाचें वैशिष्ट्य म्हणजे 'मुखवट्यां'चा वापर हें होय. सुखान्तिकेंतील मुखवटे विरूप व विक्षिप्त असत ; पण शोकान्तिकेच्या प्रयोगांत वापरावयाचे मुखवटे हे जीवनसदृश पण अधिक भव्य व रुचावदार असत. पात्राच्या जीवनांत एखादा अपघात किंवा महत्त्वाचें शारीरिक स्थित्यंतर घडल्यास मुखवटे बदलण्याचा परिपाट असे. शोकान्तिकेमध्ये वापरण्यांत येणाऱ्या निरनिराळ्या अष्टावीस मुखवट्यांचा उल्लेख पॉलक्स (Pollux) या प्राचीन कोषकारानें केलेला आहे. तोंडावर मुखवटा असल्यामुळें भावनेचे बदल लगेच चेहऱ्यावर सूचित करणें ग्रीक नटाला शक्य नसे ; पण या मुखवट्यामुळें आवाज दूरपर्यंत पोचवण्याला मदत होई असें काहीं पंडितांचें मत आहे. प्रेक्षागाराची लांबीरुंदी लक्षांत घेतली म्हणजे नटाचा आवाज भावसूचक ठरण्यापेक्षां श्राव्य ठरणें अधिक आवश्यक होतें ही गोष्ट उघड होते. मुखवट्यांचें अस्तित्व आणि प्रेक्षागाराची लांबीरुंदी ह्या दोन गोष्टींचा परिणाम ग्रीक नाटकांच्या भाषेवर व अप्रत्यक्षपणें स्वभावदर्शनाविषयींच्या ग्रीक दृष्टिकोनावर होणें अपरिहार्य होतें. नटाच्या व्यक्तित्वाला भव्यता यावी व त्याची उंची असामान्य दिसावी म्हणून ग्रीक रंगभूमीवर आणखी दोन उपसाधनें वापरलीं जातः उंच टाचांचे बूट (kothurnos) व मुखवट्यावरील शिरोभूषणें (onkos). शिवाय ग्रीक लोक दाढीहि वाढवीत असत. (मात्र होमरनें वस्तूच्याचा उल्लेख केलेला आहे !)

(ड) नाट्यस्पर्धांचें स्वरूप : ग्रीक नाट्यस्पर्धांचें स्वरूप लक्षांत येण्यासाठीं पुन्हां एकदां आपणाला डायनायूससच्या उत्सवाकडे वळलें पाहिजे. उत्सवाचे पहिले दोन दिवस 'डिथिरॅम्ब' नांवाच्या नृत्यगीतात्मक नाट्यप्रकारांत जात. डिथिरॅम्बमध्ये डायनायूसस या सृजनदेवाच्या चरित्रांतील घटनांचें पुनर्दर्शन घडविण्यांत येई. या डिथिरॅम्बमधूनच शोकान्तिका उत्क्रान्त झाली असावी, असा एक सिद्धांत आहे. डिथिरॅम्बला एका धार्मिक विधीचें स्वरूप असे. या डिथिरॅम्बमधील स्पर्धा पहिल्या प्रथम उरकून घेत. त्यांतील विजेत्याचासुद्धां बहुमान केला जाई. डिथिरॅम्बच्या स्पर्धा संपल्यानंतर मुख्य नाट्यस्पर्धांची सुरवात होई. प्रत्येक नाट्यस्पर्धेच्या सुरुवातीला डायनायूससच्या वेदीवर हवि अर्पण करण्याचा प्रघात असे. बहुधा नाट्यस्पर्धांची सुरवात सूर्योदयाबरोबर करण्यांत येई. एका

उत्सवांतील नाट्यस्पर्धांत फक्त निवडक तीन कवि भाग घेऊं शकत आणि प्रत्येक कवीच्या चार नाटकांचे प्रयोग दाखविले जात. कोणाच्या नाटकांचे प्रयोग प्रथम करावयाचे हें चिठ्या टाकून (by lots) ठरवीत. उजाडल्यापासून दुपारपर्यंत एकामागून एक तीन नाटकांचे प्रयोग होत, नंतर प्रेक्षकांना विश्रांति मिळे; व पुन्हां संध्याकाळीं त्या कवीचें उरलेलें चौथें नाटक दाखविलें जाई. सुरवातीसुरवातीला सकाळीं पाठोपाठ दाखविण्यांत येणारीं तिन्ही नाटके एकाच विषयाशीं संबद्ध असावीत—तें एक त्रिनाट्य (trilogy) असावें—असा संकेत होता; पण सॉफक्लीझच्या वेळेपासूनच त्या नाटकांचे विषय निरनिराळे होऊं लागले. हळूहळू नाटकांची लांबी वाढूं लागली आणि शेवटीं नाट्यस्पर्धामध्यें दोन नाटके दाखविण्याकडेच प्रवृत्ति झाली. सुरवातीला संध्याकाळीं दाखविण्यांत येणारें कवीचें चौथें नाटक हें एखादी विरूपिका (satyric play) असे. युरिपिडीझच्या वेळीं विरूपिकेऐवजीं कांहीं वेळां गंभीर नाटक दाखविल्याचाहि पुरावा सांपडतो. अशा प्रकारें तीन दिवसांत तिन्ही कवींच्या कलाकृति रंगभूमीवर सादर करण्यांत येत.

शेवटच्या दिवशीं नाट्यस्पर्धांचा निकाल जाहीर करण्यांत येई. हा निर्णय देण्यासाठीं एक परीक्षक मंडळ निवडण्याचा परिपाठ असे. रंगभूमीच्या प्राथमिक अवस्थेंत प्रेक्षकांचा कौल घेऊन निकाल जाहीर होत असे. पण पुढें हें काम या परीक्षक मंडळाकडे आलें. परीक्षक मंडळ निवडण्यासाठीं चिठ्या टाकण्यांत येत. उत्सव जवळ आला म्हणजे सरकारी अधिकारी (archon) आणि आश्रयदाते धनिक (choregi) हे चिठ्या टाकून ग्रीक लोकांच्या दहा जमातींतील प्रतिनिधींची एक प्राथमिक यादी तयार करीत. नंतर मातीच्या चकत्यांवर तीं नांवें लिहून प्रत्येक जमातीकरितां ठेवलेल्या स्वतंत्र रांजणामध्यें त्या त्या जमातींतील प्रतिनिधींच्या नांवाच्या चकत्या ठेवल्या जात. नंतर रांजणावर सील करून संबंधित लोकांना एकत्र बोलावले जाई आणि त्यांच्यासमोर पुन्हां प्रत्येक रांजणांतून एक चकती बाहेर काढली जाई. अशा प्रकारें दहा परीक्षकांची निवड करून त्यांच्याकडे नाट्यस्पर्धांतील क्रमांक ठरविण्याचें काम सोपविण्यांत येई. स्पर्धेनंतर गुणानुक्रमानें नांवें लिहिलेल्या चकत्या परीक्षक एकत्र ठेवीत. त्यांपैकीं पांच चकत्या चिठ्या टाकून उचलल्या जात; आणि त्यावरून निष्पन्न होणाऱ्या गुणक्रमानुसार पहिला क्रमांक ठरविण्यांत येई. ज्यांच्या चकत्या उचलल्या जात व शेवटीं निर्णायक ठरत त्या परीक्षकांचीं नांवें व त्यांनीं ठरविलेल्या गुणानुक्रम

या दोन्ही गोष्टी जाहीर करण्याचा परिपाठ असे. या पद्धतीमध्ये नशीब आणि गुणवत्ता या दोन्ही गोष्टींचें एक चमत्कारिक मिश्रण दिसून येतें !

ज्याचें नाटक पहिल्या क्रमांकाचें ठरेल त्या कवीला व त्या नाटकांतील वृंदाचा खर्च करणाऱ्या आश्रयदात्या धनिकाला (choregi) गौरवानें एकेक आयव्हीचा पर्णमुकुट (crown of ivy) अर्पण करण्यांत येई. विजेत्यांच्या हस्तें डायनाय्ससच्या वेदावर इवि समर्पण करण्याचा विधि होई आणि विजेत्याच्या सन्मानार्थ त्याला त्याच्या इष्टमित्रांसह मेजवानी देऊन उत्सवाची सांगता होत असे. नाट्यस्पर्धेत यशस्वी होऊन आयव्हीचा पर्णमुकुट मिळणें हेंच सर्वोच्च सन्मानाचें प्रतीक मानण्यांत येई खरें ; पण या यशाला व्यावहारिक वाजू नव्हती असें नाहीं. यशस्वी कवीला व वृंदाला पैशाच्या स्वरूपांत भरपूर विदागी मिळे. खरें म्हणजे नाट्यस्पर्धेत सहभागी झालेल्या तिन्ही कवींना कांहीं ना कांहीं विदागी देण्याची प्रथा होती. नाट्यस्पर्धेत भाग घेण्यासाठीं निवडलें जाणें हासुद्धां एक बहुमानच होता ; स्पर्धेला पात्र ठरल्यावरच नाटकांच्या प्रयोगाची व्यवस्था सरकारकडून करण्यांत येई. कवींचीं नाटके वाचणें, त्यांतील योग्य त्या कवींची नाट्यस्पर्धेसाठीं निवड करणें, आणि शेवटीं त्यांच्या प्रयोगाची व्यवस्था करणें, हीं कामें करणाऱ्या सरकारी अधिकाऱ्याला आर्कॉन (archon) म्हणत.

वरील स्थूल रूपरेखेमध्ये ग्रीक संस्कृतीनें व्यापलेल्या सर्व प्रदेशांतील विविध रंगभूमींचें दर्शन घडविण्याचा हेतु नसून फक्त अथेन्समधील रंगभूमीचें स्वरूप डोळ्यासमोर आणणें एवढा मर्यादित हेतूच अभिप्रेत आहे. आणि हें करित असतांनासुद्धां इ. स. पू. सहाव्या शतकांतील प्राथमिक रंगभूमि किंवा इ. स. पू. चवथ्या शतकानंतर निर्माण झालेली हेलेनिक रंगभूमि यांचा विचार टाळलेला आहे. सर्व लक्ष मुख्यतः पेरिकलीझच्या कारकीर्दीतील सॉफक्लीझ-कालीन रंगभूमीवर रोखलेलें आहे. थोड्याफार फरकानें ईस्किलस आणि युरिपिडीझ यांच्या नाटकांचे प्रयोगहि याच पार्श्वभूमीवर घडलेले होते. इ. स. पू. चवथ्या शतकानंतर उदयास आलेल्या हेलेनिक रंगभूमीमध्ये रंगमंच हा वृंदाळ्यापासून दहावारा फूट अधिक उंचावर (कांहींच्या कल्पनेप्रमाणें प्रसंगग्रहाच्या गर्बीवर) गेला. वृंदाचा आणि कथानकांतर्गत पात्रांचा संबंध कायमचा दुरावला गेला. वृंदाचें कार्य मध्यंतरगीत गाणें एवढेंच उरलें आणि हळूहळू वृंदाळय हें उजाड होऊं लागलें. वेव्स्टरच्या मतानें तर अतिशय उंच टांचांचे बूट आणि उंच शिरोभूषणें हींसुद्धां प्रामुख्यानें या स्थित्यंतरानंतरच द्वापरण्यांत येऊं लागलीं.

नाट्यगृहाच्या स्वरूपांतील हे नवे स्थित्यंतर किती मूलगामी होते हे सांगतांना वेब्सटर लिहितो : "This is a fundamental alteration in the assumptions of drama. The gradation from actors through chorus to audience no longer exists. Actors (and chorus) now operate in a private world cut off from the audience by an architectural setting, a thirteen foot wall, and an empty orchestra. It is the beginning of the conventions of the modern theatre, in which we overhear and observe the private lives of other people." (*Greek Theatre Production*, Ch. 1, p. 21) थोडक्यांत म्हणजे हे नवे स्थित्यंतर सुखान्तिकेला पोषक ठरलें तरी धीरगंभीर व धार्मिक प्रकृतीच्या ग्रीक शोकान्तिकेला मारक होऊं लागलें. पण अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रांतील सिद्धांताशीं या नव्या स्थित्यंतराचा संबंध फारच अल्प असल्याने त्याबद्दलचा तपशील इथें अनावश्यक आहे.

परिशिष्ट : ४

काहीं प्रतिटीका

: १ :

‘ विश्वात्मकता ’ आणि ‘ विवक्षितता ’ ह्या दोन कल्पनांतील विश्वात्मकतेचा संबंध काव्याशीं असून विवक्षितत्वाचा संबंध इतिहासाशीं आहे हे अॅरिस्टॉटलचें प्रतिपादन हेन्री बर्गसाँ अमान्य करतो. तो लिहितो :

“Hence it follows that art always aims at what is individual. What the artist fixes in his canvas is something he has seen at a certain spot, on a certain day, at a certain hour with a colouring that will never be seen again. What a poet sings of is a certain mood which was his and his alone, and which will never return. . . Nothing could be more unique than the character of Hamlet. Though he may resemble other men in some respects, it is clearly not on that account that he interests us most.” (*Laughter, An Essay on the Meaning of the Comic*, pp. 161-162)

: २ :

कलेचा संबंध तार्किक संगतीशी किंवा विश्वात्मकतेशी नसतो ही गोष्ट प्रा. एच्. डी. लेविस यांनी अरिस्टॉटेलियन सोसायटीपुढे वाचलेल्या प्रबंधांत पुढीलप्रमाणे मांडलेली आहे :

“For what is made plain to us in art is not the rational connectedness of things which we apprehend in science and everyday thoughts. Art concerns, not the universal, but the individual aspect of reality. It is for this reason that it does not follow any predeterminable course or admit in essentials, of rational analysis. Art uncovers for us the character of particular things in the starkness and strangeness of their being what they are. It is mercilessly intimate.

“The limits of science lie only in the absolute mystery of the ultimate transcendent wholeness of things. But the limits of art lie directly in what is perceived. For the more the artist invests the commonplace realities of ordinary experience with the significance of his peculiar individual impression of them the more starkly do they also present to him an alien irreducible nature. The finer his appreciation of objects the more is their distinctness stressed. ”(*Revelation and Art : Aristotelian Society Supplementary Vol. XXIII, pp. 9-10*)

: ३ :

मदेंकरांनी अरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रावर चौफेर हल्ला चढविलेला आहे. वाङ्मयाच्या घाटाकडे टीकाकारांचे लक्ष वेधविल्याबद्दल त्याला प्रथम धन्यवाद देऊन नंतर ते त्याने मांडलेल्या चार प्रमुख विचारांचे तार्किक खंडन करतात.

[अ] इतिहास आणि काव्य यांचा अरिस्टॉटलने केलेला व्यवच्छेद त्यांना तर्कशून्य वाटतो. ते लिहितात :

“I would like to point out that the idea of accident is philosophically untenable and practically fluid. To admit accident in your picture of reality is to overthrow the founda-

tions of all philosophical inquiry and scientific research, and make them both impossible. It is a pre-supposition of philosophy and science that reality is an ordered whole and can never admit of an accident. Practically the concept of accident is, as I said, fluid; that is to say it depends on context. .

“The fact of the matter is that the whole distinction between a probable ideal sequence and a real or factual sequence is a false distinction so far as literature is concerned. The probable ideal sequence is governed by the laws of human nature. These laws of human nature are themselves derived from human behaviour, that is to say, from the unwritten biographies of men. And if they can impart form to an ideal structure built on them, they cannot conceivably fail to have imparted the same form to the factual structure from which they are derived, namely, the biographies of men. ”
(*Two Lectures on an Aesthetic of Literature*, pp. 19-21)

[ब] शिवाय प्रसंगक्रमाच्या संबंधांत कार्यकारणनिष्ठ संभाव्यतेचें तत्त्व गृहीत धरणें म्हणजे पात्रांच्या स्वभावाचें ज्ञान कथानकाच्या सुरवातीपूर्वीं गृहीत धरणें होय. आणि हें केवळ अशक्य असतें :

“In short the fact must be never lost sight of that the Aristotelian doctrine of probability necessarily postulated an initially defined character, a condition which by the very nature of the case is impossible of fulfilment. It assumes a certain knowledge which in the circumstances and at the time at which it assumes it, it has no right to assume. The truth of the matter is that of probability in the sense in which inductive logicians understand it, Aristotle had no idea at all. The necessity which binds his beginning, middle and end into a whole is neither more nor less than the necessity which rules his syllogistic reasoning. Given the premises the conclusion follows. Its logical value is the same.” (*Arts and Man*, p. 89)

[क] काव्याच्या घाटाचें नियमन करणारें अरिस्टॉटलप्रणीत संभाव्यतेचें तत्त्व व त्यामध्ये अभिप्रेत असलेली क्रमाधिष्ठित मांडणी या दोन्ही गोष्टी ते काव्याच्या

घाटाचें अंतरंग जाणण्याच्या दृष्टीने निरूपयोगी मानतात :

“A work of literature must thus be viewed as a whole pattern, an instantaneous Gestalt, a rhythmical configuration. All the terms in this whole must be present to consciousness either in sensation or in imagination, but simultaneously. And the difference between the rhythmical view of literature which I am advocating, and the Aristotelian view is precisely this that whereas all the terms in a rhythmical whole must be actually given if the rhythm is to be perceived at all, all the terms in a probable sequence need not be so given. ”
(*Two Lectures on an Aesthetic of Literature*, p. 50)

“Literary theory from the days of Aristotle up to date has suffered from this sequential treatment of literature and is vitiated by this lateral appreciation of literary works. In this theory a work of literature is conceived of as a straight line whereas it ought really to be conceived of as a geometrical figure, a square or a circle. The sequential criticism of literature is of the same order and value as spatial criticism of painting or sculpture.” (*Ibid*, p. 22)

(ड) अरिस्टॉटलने वाङ्मयाकडे तर्कप्रधान दृष्टीनून पाहिलें ; वाङ्मयाच्या घाटाचें स्वरूप ठरवतांना त्याने संवाद, विरोध, तोल, वगैरे सौंदर्यनिष्ठ तत्वांचा विचार न करतां, संभाव्यता किंवा अपरिहार्यता या तर्कनिष्ठ तत्वांचा अवलंब केला ; त्याच्या हातून ही चूक कां घडली आणि त्याचा टीकाशास्त्रावर कोणता घातक परिणाम झाला ह्याचें वर्णन मर्दकर पुढील शब्दांत करतात :

“वाङ्मयाकडे तर्कशास्त्रप्रधान दृष्टीनें घणण्याची चूक अरिस्टॉटलच्या हातून कशी घडली व अजूनहि टीकाकारांच्या ध्यानांत ती कां येत नाही याचें कारण साधें आहे. वाङ्मयकृति या जीवनानुभवाच्या भावनान्त परिपाकावर उभारलेल्या असतात. आतां हा जीवनानुभव मानवी प्राण्यांचा असल्यामुळे आणि मानवी प्राणी हा बुद्धिप्रधान असल्यामुळे या जीवनानुभवाचा भावनान्त परिपाक हा सामान्यतः एका विशिष्ट बौद्धिक प्रक्रियेशीं समांतर असतो. या समांतर संबंधामुळे एका प्रक्रियेंतील एकीकरणतत्त्व तेंच दुसऱ्याहि प्रक्रियेंतील एकीकरणतत्त्व असावें असा समज करून घेण्याचा मोह सहज होतो.” (*वाङ्मयीन महात्मता*, पृ. ६०)

“साहित्यक्षेत्रांत लक्ष्य असलेल्या संघटनेचे स्वरूप...सौंदर्यनिष्ठ असते व तिच्यातील निरनिराळे घटक सौंदर्यावलंबी अपरिहार्यतेने परस्परांशी निगडित झालेले असतात, हे न ओळखल्यामुळे अॅरिस्टॉटलची सर्व साहित्यमीमांसा भलत्याच वळणावर गेली आहे. साहित्यातील संघटनेचे सौंदर्यनिष्ठ स्वरूप जर त्याला दिसले असते तर वाङ्मयकृतींत संभवनीयता व शक्यता यांचे संबंध काय असावेत, या अप्रस्तुत गोष्टीचा अवास्तव व फोलच नव्हे तर गैरसमज उत्पन्न करणारा ऊहापोह याने केला नसता. तद्वतच पात्ररचना, नायकाचे स्वभावलेखन, अकल्पित प्रसंग, वगैरे गोष्टींच्या विवेचनाचे वैयर्थ्य त्याला आपोआप कळले असते. वाङ्मयकृतीचेच नव्हे तर सर्व कलाकृतींचे सामान्य स्वरूप तत्त्वतः निश्चित करणारे गमक हातीं आल्यमुळे त्याची साहित्यमीमांसा तात्त्विक अर्थाने व्यापक अतएव अधिक सुलभतेने सुसंगत झाली असती. पण आज मात्र ती तशी नाही व आधुनिक टीकाशास्त्रावर तिचे हानिकारक वजन पडले आहे.” (वाङ्मयीन महात्मता, पृ. ६२)

: ४ :

काव्याच्या भाषेचा विचार करतांना अॅरिस्टॉटलने रूपकात्मक भाषेचे विश्लेषण केले आहे. पण रूपकात्मक भाषेविषयींची अॅरिस्टॉटलची मूळ कल्पना हीच विपरीत गृहीतांवर आधारलेली आहे, असें आय्. ए. रिचर्ड्सचे प्रतिपादन आहे. ती चुकीची गृहीते तो पुढीलप्रमाणे मांडतो :

“One assumption is that ‘an eye for resemblances’ is a gift that some men have but others have not. But we all live and speak, only through our eye for resemblances. Without it we should perish early. Though some may have better eyes than others, the differences between them are in degree only and may be remedied, certainly in some measure, as other differences are, by the right kind of teaching and study. The second assumption denies this and holds that, though everything else may be taught, ‘This alone cannot be imparted to another.’ I cannot guess how seriously Aristotle meant this or what other subjects of teaching he had in his mind as he spoke. But, if we consider how we all of us attain what limited measure of a command of metaphor we possess, we shall see that no such contrast is valid. As individuals

we gain our command of metaphor just as we learn whatever else makes us distinctively human. It is all imparted to us from others with or through the language we learn, language which is utterly unable to aid us but through the command of metaphor which it gives. And that brings up the third and worst assumption—that metaphor is something special and exception in the use of language, a deviation from its normal mode of working, instead of the omnipresent principle of all its free action.” (*The Philosophy of Rhetoric, Lecture V, Metaphor*, pp. 89-90)

:५:

टेलरला अरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र हें होतकरू नाटककारांसाठीं लिहिलेल्या मार्गदर्शिकेसारखें वाटतें ! अरिस्टॉटल हा सामान्य प्रेक्षकांच्या दृष्टींतून शोकान्तिकेकडे पाहत असून त्याचें सर्व लक्ष भावनांचें आवाहन, सनसनाटी प्रसंग आणि चमत्कृतिजन्य कथानक यांवर खिललेलें आहे, असा त्याचा आरोप आहे. त्यानें केलेलें काव्यशास्त्राचें अवमूल्यन पुढीलप्रमाणें आहे :

“No book has had a more curious fate than the little manual for intending composers of ‘literary tragedies’ which is all that remains to us of Aristotle’s lectures on Poetry. . . . But I feel bound to remark that in my own judgement the worth of Aristotle’s account of tragedy as a piece of art-criticism has often been over-rated. From first to last he seems, in his verdicts on the great tragic poets, to put himself too much at the point of view of ‘the gallery’. What he insisted on all through, probably because he has the purgative effects in mind, is a well-wrought plot with plenty of melo-dramatic surprise in the incidents and a sensational culmination in a scene of undiluted catastrophe, over which the spectator can have a ‘good cry’ and so get well ‘purged’ of his superfluous emotion. His repeated allusions seem to show that he admired it not for the profound insight into the human life and destiny or the terrible sense of mystery of things which some

modern critics have found in it, but because its plot is the best and most startling of detective stories, and its finale a triumph of melodramatic horror." (*Aristotle*, ch. V, pp. 148-49)

: ६ :

‘कथानक एकेरी असावे, तें दुहेरी नसावे’ या अॅरिस्टॉटलप्रणीत दंडकाविरुद्ध पहिलें टीकात्मक बंड ड्रायडननें केलें. शोकात्म आणि सुखात्म या दोन्ही प्रकारच्या घटनांचा अंतर्भाव करणाऱ्या सुखदुःखात्मिका (Tragi-Comedy) या नाट्य-प्रकाराचा पुरस्कार करतांना तो लिहितो :

“The old rule of logic might have convinced him that contraries when placed near, set off each other. A continued gravity keeps the spirit too much bent; we must refresh it sometimes, as we bait in a journey, that we may go on with greater ease. A sense of mirth, mixed with tragedy, has the same effect upon us which our music has betwixt the acts; which we find a relief to us from the best plots and language of the stage, if the discourses have been long. I must, therefore, have stronger arguments ere I am convinced that compassion and mirth in the same subject destroy each other; and in the meantime cannot but conclude, to the honour of our nation, that we have invented, increased and perfected a more pleasant way of writing for the stage, than was ever known to the ancients or moderns of any nation, which is tragi-comedy.” (*An Essay of Dramatic Poesy*)

: ७ :

या सहा प्रतिटीकांवरून अॅरिस्टॉटलच्या विचारांची मौलिकता व विवाद्यता साकल्यानें नसली तरी सूचकतेनें प्रत्ययाला येऊं शकेल; आणि मग अॅरिस्टॉटल-सारख्या थोर पण प्राचीन विचारवंतांचीं विधानें स्वीकारतांना तीं किती जागरूकतेनें तपासून घेतलीं पाहिजेत याची अल्पशी कल्पना येईल. या परिशिष्टांचें प्रयोजन तेवढेंच आहे. वाचकानें आपला दृष्टिकोन निकोप राखण्याच्या दृष्टीनें या

प्रतिटीकांप्रमाणेंच ब्रूट्टंड रसेलचे पुढील शब्द सतत ध्यानांत ठेवणें इष्ट आहे :

“In reading any important philosopher, but most of all in reading Aristotle, it is necessary to study him in two ways with reference to his predecessors and with reference to his successors. In the former aspect, Aristotle's merits are enormous. For his demerits, however, his successors are more responsible than he is. He came at the end of the creative period in Greek thought, and after his death it was two thousand years before the world produced any philosopher who could be regarded as approximately his equal. Towards the end of this long period his authority had become almost as unquestioned as that of the church, and in science as well as philosophy had become a serious obstacle to progress. Ever since the beginning of the seventeenth century, almost every serious intellectual advance has had to begin with an attack on some Aristotelian doctrine; in logic this is still true at the present day. But it would have been at least as disastrous if any of his predecessors (except perhaps Democritus) had acquired equal authority. To do him justice, we must, to begin with, forget his excessive posthumous fame, and the equally excessive posthumous condemnation to which it led.” *History of Western Philosophy*, Bk. 1, part II, ch. XIX, p. 182)

संख्या २२०७८ दि: ११.०.२००८
संदर्भाग्रंथ.....१५२ नों: दि: ११/१५

[अ] अरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राची इंग्रजी भाषांतरं

1. H. J. Pye *Aristotle's Poetics* (1788)
2. Twining *Aristotle's Treatise on Poetry* (London, 1789)
3. Theodore Buckley *The Poetic of Aristotle* (London, 1894)
4. S. H. Butcher : (i) *Aristotle's Poetics* (with text and translation ; 1895); (ii) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (3rd ed. with text, translation and critical essays ; 1902 ; London)
5. E. S. Boucher : *The Poetics of Aristotle* (Oxford ; 1907)
6. Ingram Bywater . *Aristotle on the Art of Poetry* (introduction, text, translation and commentary ; 1909 ; Oxford)
7. D. S. Margoliouth : *The Poetics of Aristotle* (translated from Greek into English and from Arabic into Latin with a revised text, introduction, commentary, glossary, and onomasticon , 1911 , London)
8. Lane Cooper . *Aristotle on the Art of Poetry* (1913 ; Boston)
9. W. Hamilton Fyfe : (i) *Aristotle's Poetics* (text, translation and commentary ; 1927) ; (ii) *Aristotle's Art of Poetry* (introduction, translation [mostly Bywater's] and notes ; 1940 ; Oxford)
10. Sir E. Barkar . *Poetics* (1948)
11. L. J. Potts *Aristotle on the Art of Fiction* (introductory essay, translation and explanatory notes ; 1953 ; Cambridge)

[ब] काव्यशास्त्राच्या अभ्यासाला पूरक ठरणारे अॅरिस्टॉटलचे अन्य ग्रंथ :

अॅरिस्टॉटलच्या मूळ ग्रीक ग्रंथांचीं संहिताक्रमानुसार संपूर्ण इंग्रजी भाषांतरें रॉस यांनीं संपादिलेल्या 'अॅरिस्टॉटलचे समग्र ग्रंथ' (ऑक्सफर्ड) या मालेमध्ये वारा खंडांत उपलब्ध आहेत. त्यांतील काव्यशास्त्राच्या अभ्यासाला पूरक ठरणारे ग्रंथ व त्यांचे इंग्रजी भाषांतरकार पुढीलप्रमाणें :

1. Benjamin Jowett · *Politics* (Vol. X)
2. W. Rhys Roberts : *Rhetorics* (Vol. XI)
3. W. D. Ross *Nicomachean Ethics* (Vol. IX)
4. J. A. Smith *De Anima* (Vol. VIII)
5. W. D. Ross : *Metaphysica* (Vol. VIII)

[क] अॅरिस्टॉटलच्या तत्त्वज्ञानाचें विवेचन करणारे कांहीं ग्रंथ :

1. Sir Alexander Grant · *Aristotle* (1877 ; Edinburgh)
2. Zeller *Aristotle and the Earlier Peripatetics* (translated by Costelloe and Muirhead ; 1897 ; London)
3. Werner Jaeger : *Aristotle* [1923] (translated by Richard Robinson ; 1948 , Oxford)
4. W. D. Ross *Aristotle* (5th revised edition ; 1949)
5. A. E. Taylor *Aristotle* (1943)
6. Bertrand Russell : *History of Western Philosophy* (1946 ; London)
7. Ernest Barker : *Aristotle* (Encyclopaedia Britannica)
8. Glenn R. Morrow *Aristotelianism* (Dictionary of Philosophy)
9. D. V. Allan : *The Philosophy of Aristotle* (1952 , Oxford)

[ड] अॅरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचें विस्तृत विवेचन किंवा सूचक मूल्यमापन करणारे कांहीं ग्रंथ :

1. S. H. Butcher . *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*

2. Lane Cooper . *The Poetics of Aristotle—Its meaning and Influence* (1923 ; Boston)
3. A. O. Prickard . *Aristotle on the Art of Poetry* (1891)
4. J. W. H. Atkins : *Literary Criticism in Antiquity*
5. George Saintsbury : *History of Criticism*
6. Bernard Bosanquet . *A History of Æsthetic*
7. Gilbert and Kuhn *A History of Esthetic* (1939, New York)
8. Herrick *The Poetics of Aristotle in England.*
9. B. S. Mardhekar : (1) *Arts and Man* (London)
(2) *Two Lectures on an Æsthetic of Literature* (Bombay)
10. Lagos Egri . *The Art of Dramatic Criticism*
11. R. G. Collingwood : *The Principles of Art* (1938)
12. Benedetto Croce : *Æsthetic* (translated by Douglas Ainslie ; 1909 ; London)
13. W. M. Dixon : *Tragedy* (1924)
14. Lascelles Abercrombie . *Principles of Literary Criticism* (1932)
15. Humphry House : *Aristotle's Poetics* (1956 ; London)
16. F. L. Lucas : *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics* (1928 ; London)
17. A. S. Owen : *Aristotle on the Art of Poetry* (an analytic commentary ; 1931 ; Oxford)
18. Lane Cooper : *Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of Poetics* (1922 ; New York)
19. M. Carrol : *Aristotle's Poetics Ch. XXV in the Lights of Homeric Scholia* (1885 ; Baltimore)
20. R. A. Scott-James . *The Making of Literature* (1930 ; London)
21. Worsford . *Judgement in Literature* (1932 ; London)

22. I. A. Richards : *Philosophy of Rhetoric* (1936 ; New York)
23. A. E. Haigh : *The Tragic Drama of the Greeks* (1896 : Oxford)
24. Allardyce Nicoll : *The Theory of Drama* (1923, London)
25. Cooper and Gudeman : *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* (1938 ; Boston)
- २६ वा. सी. मर्देकर : वाङ्मयीन महात्मता, (१९४१; मुंबई)
- २७ वा. म. जोशी : 'वाङ्मयीन महात्मते'ची प्रस्तावना (१९४१; मुंबई)
- २८ द. के. केळकर : साहित्यविहार (१९४४ ; पुणे)

[ई] ग्रीक रंगभूमीची चर्चा करणारे कांहीं ग्रंथ :

1. A. E. Haigh : *The Attic Theatre* (1907)
2. A. W. Pickard-Cambridge : *Theatre of Dionysus at Athens*
3. T. B. L. Webster : *Greek Theatre Production* (1956 ; London)
4. George Freedley and John Reeves : *A History of the Theatre* (1941 ; New York)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.

अनुक्रम २२०७८... वि: ११.००००

क्रमांक ... १५२... नों: दि: १.१.१९५०



REFBK-0009426

