कला आणि मानव

बा० सी० मर्ढेकर

म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २९८१

भाषांतर रा० भि० जोशी

REFBK-0023860

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

29 JUN 1982

29 JUN 1983

19 MAY 1985

4 SEP 1986

7 OCT 1986

19 FEB 1989

11 JAN 1994

24 DEC 1994

(क्र. मा. प.)
५०००-१२-८२

कला आणि मानव

संदर्भ निबंध (साहित्य समीक्षा)
२९८१
२३८६०
नवद्ध

कला आणि मानव

बाळ सीताराम मर्ढेकर

भाषांतर

रा० भि० जोशी

मौज प्रकाशन गृह

मौज प्रकाशन : ३०५
पहिली आवृत्ती : मार्च १९८३
© १९८३, राघव बाळ मर्देकर

मुखपृष्ठ : साईनाथ रावराणे

या पुस्तकासाठी महाराष्ट्र राज्य
साहित्य संस्कृती मंडळाचे अनुदान
मिळाले आहे.

'आर्ट्स अँड मॅन'
हा इंग्रजी लेखसंग्रह
आणि दोन इंग्रजी स्फुट लेख
यांचे भाषांतर

प्रकाशक :
श्री० पु० भागवत
मौज प्रकाशन गृह
खटाववाडी, गिरगाव
मुंबई ४०० ००४

मुद्रक :
प्र० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, गिरगाव
मुंबई ४०० ००४

किंमत : सोळा रुपये पन्नास पैसे

प्रस्तावना

श्री० बा० सी० मर्ढेकर यांच्या *Arts and Man* चे हे भाषांतर मी १९३९च्या उत्तरार्धात म्हणजे चाळिसांहून अधिक वर्षांपूर्वी केले. हे काम माझ्याकडे योगायोगाने आले. त्याबद्दल विचारण्यात आल्यावर एकदोन दिवस विचार करून मी होकार दिला. त्याच्या आधीच मी पुस्तक वाचलेले होते. त्यातला विचार मला नवीन आणि महत्त्वाचा वाटला होता. कलेची स्वायत्तता, कला आणि नीती, कला आणि प्रचार, कला आणि जीवन यांसंबंधी त्यापूर्वी काही वर्षे मराठी साहित्याच्या क्षेत्रात पुष्कळ चर्चा चालू होती. पण कलेचे माध्यम आणि कलाकृतीच्या निर्मितीचे साधनद्रव्य या दोहोंतला भेद मर्ढेकरांच्या पुस्तकात जितक्या स्पष्टपणे आणि निखालसपणे दाखवण्यात आला आहे तितका मराठीत तरी त्यापूर्वी दाखवण्यात आलेला माझ्या पाहण्यात नव्हता. त्यामुळे कलाकृतीकडे आणि कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणच बदलत होता. तसेच ललित साहित्य (विशेषतः कविता) आणि इतर कला यांच्यात समान अशी काही प्राणभूत तत्त्वे आहेत ही गोष्टही मर्ढेकरांच्या या पुस्तकातल्या विवेचनावरून जितक्या स्पष्टपणे जाणवत होती तितक्या स्पष्टपणे पूर्वी जाणवलेली नव्हती. असे असल्यामुळे हे पुस्तक मराठीत येणे इष्ट आहे आणि ते जर आपल्या हातून येत असेल तर आपण होकार द्यावा असे मला वाटले.

त्यापूर्वी मी अशा प्रकारचे किंवा कोणतेच भाषांतराचे काम केलेले नव्हते. पण त्या वेळी मर्ढेकर आमच्या बिऱ्हाडापासून जवळच खारेघाट रोडवर 'चांदणी व्हिला'-मध्ये राहत होते. भाषांतरात काही अडले, अडचण आली, तर त्यांची मदत होण्यासारखी होती. म्हणून मला होकार देण्याला हुरूप आला.

भाषांतराला सुरवात केल्यानंतर मात्र लक्षात येऊ लागले की भाषांतर करणे तितके सोपे नाही. मर्ढेकरांची इंग्रजी लेखनशैली डौलदार आणि ओघवती वाटली तरी भाषांतर करताना त्यांच्या शैलीमुळेच निर्माण झालेल्या काही अडचणी जाणवू लागल्या. शिवाय विषय आणि विवेचनही इंग्रजीत वाचताना कठीण वाटले नसले तरी ते मराठीत उतरवताना इंग्रजी आणि मराठी वाक्यरचनेची भिन्नता, आणि इंग्रजीतल्या संज्ञांना मराठीत यथार्थ प्रतिशब्दांची वाण, यांमुळे मधूनमधून अडल्यासारखे होऊ लागले. पण ते एक आव्हान होते आणि काम महत्त्वाचे होते. शिवाय एकदा होकार दिल्यावर माघार घेणेही योग्य झाले नसते म्हणून काम चालू ठेवले.

भाषांतर जसजसे होत गेले तसतसे भाषांतराचे कागद मी मर्ढेकरांकडे देत गेलो. पण कधी तरी एखाद-दोन शब्द सोडले तर भाषांतर कसे झाले आहे, मूळ इंग्रजी पुस्तकात त्यांना जे म्हणायचे होते ते भाषांतरात बिनचूक उतरले आहे की नाही हे त्यांनी मला कधीही सांगितले नाही. मी त्यांना कागद द्यावे आणि त्यांनी ते ठेवून

ध्यावे असेच चालले होते. त्यामुळे एकीकडे मला मी हाती घेतलेले काम करीत असल्याचे समाधान होते, तर दुसरीकडे भाषांतर कसे झाले आहे हे न कळल्यामुळे एक प्रकारचे असमाधानही होते.

दोनतीन महिन्यांत भाषांतराचे काम पुरे झाले. त्यानंतर लवकरच, म्हणजे नोव्हेंबर १९३९च्या अखेरीला, मी दिल्लीला गेलो तो एप्रिल १९४४ पर्यंत तिथेच होतो. दरम्यान मी केलेले भाषांतर 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिके'च्या पाच अंकांत हप्त्या-हप्त्याने प्रसिद्ध झाले. ते असे : १. माध्यम—ऑक्टोबर, १९४०; २. काव्य आणि सौंदर्यमीमांसा—जॅन्युअरी, १९४१; ३. सद्यःकालीन रसग्रहण—ऑक्टोबर, १९४१; ४. ॲरिस्टॉट्लची काव्यमीमांसा आणि तीतील अपरिहार्यतेचे तत्त्व—जॅन्युअरी, १९४२; आणि ५. उपसंहार*—एप्रिल, १९४२.

या संबंधात 'म० सा० पत्रिके'चे त्या वेळचे संपादक श्री० के० नारायण काळे 'सत्यकथे'च्या मे १९५६ च्या अंकात म्हणतात,

"श्री० मर्ढेकरांचा परिचय झाल्यानंतर थोड्याच दिवसांत त्यांचे 'आर्ट्स् ॲंड मॅन' हे पुस्तक मी वाचले. प्रा० रा० भि० जोशी यांनी त्याचा मराठीत अनुवाद तयार केला होता. मी त्याच वेळी 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिके'चा संपादक निवडला गेलो होतो. मराठीच्या साहित्यसंपदेत या ग्रंथाने मोलाची आणि मौलिक महत्त्वाची भर पडेल अशी माझी भावना होती. प्रा० जोशी यांचे हस्तलिखित मी हस्तगत केले. ते कोणी प्रसिद्ध करील अशी ते किंवा श्री० मर्ढेकर कुणालाच अपेक्षा नव्हती. त्यामुळे यांनी त्याचे धड संस्करण केले नव्हते, की मुद्रणप्रतही सिद्ध केली नव्हती. मी तो अनुवाद क्रमशः पत्रिकेतून प्रसिद्ध केला. आणि अजूनही तो पत्रिकेच्या पानांतच पडून आहे. पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेला नाही."

श्री० के० नारायण काळे यांनी मी केलेले भाषांतर पत्रिकेत प्रसिद्ध करायला मागितले आणि मर्ढेकरांनी ते दिले त्यात त्या दोघांचाही मोठेपणा दिसतो. मर्ढेकरांनी ते दिले यावरून त्यांना ते समाधानकारक वाटले असावे असे मी समजलो. कारण मर्ढेकर लेखनाच्या बाबतीत फार काटेकोर असत आणि श्री० काळेदेखील चोखंदळ समीक्षक आणि संपादक होते.

* मूळ पुस्तकात उपसंहार हे प्रकरण नाही. उपोद्घात आहे. "आतापर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या चार निबंधांत—" असा वाक्यारंभ करून उपोद्घातालाच उपसंहाराचे रूप दिले आहे. मात्र तळटिपेत "*Arts and Man* या ग्रंथातील Introductionचा श्री० रा० भि० जोशीकृत अनुवाद" अशी नोंद केली आहे.—रा० भि० जो०

खरे म्हणजे भाषांतर छापायचे ठरल्यावर मर्ढेकरांनी आणि काळ्यांनी ते पुन्हा माझ्याकडे पाठवून काही संस्कार आवश्यक असल्यास करायला सांगणे योग्य झाले असते. पण तसे झाले नाही. पुढे मी दिल्लीहून मुंबईला परत आलो. माझी आणि मर्ढेकरांची मधूनमधून गाठही पडत असे. पण हा विषय कधी निघाला नाही, आणि मीही मुद्दाम काढला नाही.

पुढे मर्ढेकरांचे सगळे मराठी लेखन 'मौज प्रकाशन गृहा'तर्फे प्रकाशित करायचे प्रा० श्री० पु० भागवतांनी ठरवले, तेव्हा *Arts and Man*चे मराठी भाषांतर मर्ढेकरांनी करावे असे भागवतांनी सुचवले. त्यावर "जोश्यांनी केलेलं भाषांतर आहे तेच प्रकाशित करायचं." असे मर्ढेकरांनी एकदा नव्हे तर ज्या ज्या वेळी हा विषय निघाला त्या त्या वेळी म्हटल्याचे प्रा० भागवतांनी मला सांगितले. त्यात भाषांतराबद्दलच्या त्यांच्या पसंतीचा भाग किती आणि त्यांच्या अभिजात सौजन्याचा किती हे सांगणे कठीण आहे. पण त्यांनीच तसे म्हटल्यामुळे आता हे भाषांतर मर्ढेकरांच्या निधनाला पंचवीस वर्षे होऊन गेल्यानंतर पत्रिकेच्या पृष्ठांतून बाहेर पडून पुस्तकरूपाने वाचकांच्या हाती येत आहे.

हे सगळे थोड्याशा विस्ताराने इथे सांगण्याचा उद्देश असा की *Arts and Man*च्या या भाषांतराला जो एक इतिहास आहे त्याची या प्रकाशनाच्या निमित्ताने नोंद व्हावी.

१९३९ मध्ये मी फक्त *Arts and Man* या पुस्तकातल्या प्रकरणांचेच भाषांतर केले होते. नंतर मर्ढेकरांनी या विषयावर मराठीत पुष्कळ लेखन केले. स्वतःच्याच काही इंग्रजी लेखांचे-व्याख्यानांचे मराठीत भाषांतरही केले. ते इतरत्र त्यांच्या लेखसंग्रहात आले आहे. पण *Rhythm in Literature* आणि *Literary Criticism* यांचे मराठी भाषांतर झाले नव्हते. ते मी आता करावे म्हणजे मर्ढेकरांचे सगळे लेखन मराठीत आले असे होईल, असे प्रा० भागवतांनी सुचवले. त्याप्रमाणे मी भाषांतर केले ते या पुस्तकात घेतले आहे.

हे भाषांतर करताना मुळातला शब्द शक्य तो सोडायचा नाही, पण त्याबरोबरच शब्दाला प्रतिशब्द असेही करायचे नाही; मुळातला आशय सुटू नये, मूळ वाक्यांतल्या विधानांचे वजन बदलू नये, आणि भाषांतरात मराठीचे वळणही सुटू नये;—अशी काळजी घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.

भाषांतर करताना मुळातला अर्थ वाचकांना अधिक सहजपणे कळावा यासाठी जिथे मला माझ्या पदरचे शब्द घालणे इष्ट होईल असे वाटले तिथे मी ते [ ] अशा चौकोनी कंसात घातले आहेत. मुळातल्या एखाद्या संज्ञेसाठी पहिल्यांदा जिथे

मराठी प्रतिशब्द वापरला तिथे वाचकांच्या सोयीसाठी मूळ इंग्रजी शब्द त्याच्या पुढेच ( ) अशा गोल कंसात दिला आहे. त्याचप्रमाणे जिथे मला माझ्या भाषांतराबरोबरच मूळ इंग्रजी देणेही उचित होईल असे वाटले तिथे ते मी पुढेच ( ) अशा गोल कंसात दिले आहे. मर्ढेकरांनी मुळातच जे शब्द गोल कंसात घातले आहेत, त्यांचे भाषांतर करून ते मी { } अशा कमानी कंसात दिले आहेत.

काही ठिकाणी मर्ढेकरांनी इंग्रजी शब्द, शब्दप्रयोग किंवा वाक्ये यांच्या अनुरोधानेच चर्चा केली आहे. अशा ठिकाणी मूळ शब्द, शब्दप्रयोग, वाक्ये वगैरेंचे भाषांतर किंवा लिप्यंतर न करता ती रोमन लिपीतच दिली आहेत.

भर देण्यासाठी म्हणून मुळात जे शब्द इटॅलिक टाइपांत छापले आहेत त्यांच्यासाठी भाषांतरात तिरपा टाइप वापरला आहे. मुळातल्या काही रोमन कॅपिटल अक्षरांसाठी नागरीत ठळक काळा टाइप वापरला आहे.

इंग्रजी ग्रंथकार, कवी, लेखक इत्यादींची नावे नागरीत आणि ग्रंथांची नावे, लेखांचे, कवितांचे वगैरे मथळे इटॅलिक टाइपात दिले आहेत. प्रकाशनवर्ष, आवृत्ती, पृष्ठ इत्यादी नागरीत दिली आहेत.

जिथे मी तळटीप दिली आहे तिथे तिच्या शेवटी रा० भि० जो० अशी आद्याक्षरे घातली आहेत. जिथे अशी आद्याक्षरे नाहीत ती तळटीप मूळ पुस्तकातली आहे.

मूळ पुस्तकात काही ठिकाणी इटॅलियन भाषेतली वाक्ये आहेत. त्यांचे भाषांतर गुजरात यूनिव्हर्सिटीच्या भाषाशास्त्रविभागाचे प्रा० माळगी, ख्रिस्ती अध्यात्म-शास्त्राच्या अभ्यासासाठी काही काळ रोममधील ग्रेगोरियन विद्यापीठात राहिलेले वसईचे माझे मित्र रे० फा० फ्रान्सिस दिब्रिटो आणि इंग्रजीचे एक ज्येष्ठ निवृत्त प्राध्यापक आर्मांदो मिनेझिस यांनी करून दिले. पुस्तकात काही ग्रीक भाषेतला मजकूर आहे त्याचेही भाषांतर मला प्रा० मिनेझिस यांनी सांगितले. या सर्वांचा मी ऋणी आहे. या तिघांनी दिलेल्या भाषांतरांचा उपयोग करून इटॅलियन वाक्यांचे मराठी भाषांतर मी त्या त्या ठिकाणी दिले आहे आणि तळटिपेत मूळ इटॅलियन वाक्य दिले आहे.

विवेचनाच्या ओघात पाश्चात्य संगीतातल्या काही संज्ञा मर्ढेकरांनी वापरल्या आहेत. त्यांचा खुलासा मला डॉ० अशोक रानडे यांनी दिला. त्यांचाही मी आभारी आहे.

'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिके'तला छापील मजकूर मुद्रणासाठी सुवाच्य अक्षरात लिहून काढण्याचे काम माझ्या जुन्या स्नेही, मराठीच्या ज्येष्ठ प्राध्यापिका, शांताबाई शेळके यांनी आणि 'मौज प्रकाशन गृहा'तील श्री० गुरुनाथ सामंत यांनी केले याचा येथे कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख करणे मला उचित वाटते.

पूर्वी केलेले भाषांतर आता प्रकाशनासाठी पुन्हा संस्कारित करीत असताना मला प्रा० मे० पुं० रेगे, डॉ० रा० भा० पाटणकर आणि प्रा० श्री० पु० भागवत यांनी आपला वेळ खर्चून मनापासून साहाय्य केले. डॉ० पाटणकर आणि प्रा० भागवत यांनी तर जवळ जवळ प्रत्येक वाक्य मुळाशी ताडून पाहिले आणि योग्य त्या सूचना केल्या. या तिघांनी यापूर्वीही अशा कामी मला इतके साहाय्य केले आहे की ते आता आभारापलिकडे गेले आहे. भाषांतराच्या बरेवाईटपणाची जबाबदारी अर्थात शेवटी माझीच आहे.

मुद्रणप्रत तयार झाल्यानंतरही ती प्रत्यक्ष छापखान्यात पाठवण्यापूर्वी तिच्यावरून पुन्हा एकदा दृष्टी फिरवावी लागतेच. त्या कामी मुंबई येथील एस० आय० ई० एस० कॉलेजातील मराठी विभागप्रमुख, ज्येष्ठ प्राध्यापिका, सौ० यास्मिन शेख यांची मुद्रणप्रत नव्याने करण्याइतकी मदत झाली. वास्तविक या पुस्तकाशी त्यांचा औपचारिक असा प्रत्यक्ष संबंध नाही, पण त्यातील विषयासंबंधी आस्था आणि स्वभावातले अंगभूत सौजन्य यांमुळेच त्यांनी हे केले. त्यांचे कसे आणि किती आभार मानावे हे मला कळत नाही.

मुद्रणप्रत तपासण्याच्या कामी माझा वेळ वाचवण्याच्या बाबतीत माझी पत्नी सौ० सुधा हिचेही मला साहाय्य झाले. ते झाले नसते तर काम फार लांबणीवर पडले असते.

इतक्या वर्षांनंतर का होईना, मर्ढेकरांच्या *Arts and Man* चे हे भाषांतर पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध होत आहे याचा भाषांतरकार या नात्याने तर मला आनंद होत आहेच, पण मर्ढेकरांचे हे पुस्तक मराठीत येत आहे याचा विशेष आनंद होत आहे. मात्र या आनंदाला दुःखाची एक काळी किनार आहे. मूळ इंग्रजी पुस्तकाचे लेखक श्री० मर्ढेकर आणि या भाषांतराला चाळीस वर्षांपूर्वीच 'पत्रिके'तून प्रसिद्धी देणारे श्री० के० नारायण काळे हे आज आपल्यांत नाहीत. असते तर त्या दोघांनाही हे पुस्तक प्रकाशित झाल्याचे पाहून आनंद वाटला असता असे मी म्हटले तर ती आत्मश्लाघा मानली जाणार नाही अशी मला आशा वाटते.

मर्ढेकरांचे *Arts and Man* हे पुस्तक आणि त्यांचे सौंदर्य-मीमांसाविषयक इतर इंग्रजी-मराठी लेखन प्रकाशित झाल्यापासून त्यावर खंडन-मंडनात्मक चर्चा, फुटकळ आणि पुस्तकरूपाने, अव्याहत चालली आहे. यावरून हेच दिसून येते की त्यांची मते पटली किंवा न पटली तरी त्यांचे महत्त्व जाणवलेले आहे. म्हणूनच ज्या मूळ इंग्रजी पुस्तकात त्यांनी आपली वाङ्मय-कलाविषयक मते पहिल्याने सविस्तर आणि पद्धतशीरपणे मांडली ते पुस्तक मराठीत येणे आवश्यक होते.

या पुस्तकाच्या प्रकाशनाचे श्रेय अर्थातच 'मौज प्रकाशन गृहा'च्या प्रा० श्री० पु० भागवतांना आहे. त्यांनी मनावर घेतले नसते तर हे भाषांतर कदाचित कधीच पुस्तकरूपाने प्रकाशित झाले नसते. त्यांचा, 'मौज' प्रेसमधील इतर भागवत मंडळींचा आणि त्यांच्या कामगार सहकाऱ्यांचाही मी आभारी आहे.

२ 'झपूर्झा'
साहित्यसहवास, वांद्रे (पूर्व)
मुंबई – ४०० ०५१

रा० भि० जोशी

२० जून १९८२

अनुक्रम

सात

प्रस्तावना

१

उपोद्घात

५

एक ललितकला या दृष्टीने काव्याचे स्थान : एक टिपण

६

माध्यमांसंबंधी

२१

काव्य आणि सौंदर्यमीमांसा

३८

कलेचे सद्यःकालीन रसग्रहण

४९

ॲरिस्टॉट्लच्या काव्यशास्त्रातील अपरिहार्यतेचा सिद्धांत

६३

साहित्यातील लयतत्त्व

८१

साहित्यसमीक्षा

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
२९ वे
दा. क्र. २७९६०
निबंध मंडळ
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

उपोद्घात

या पुस्तकात एकत्रित करण्यात आलेल्या चार निबंधांत मी जी ठाम मते मांडली आहेत ती माझ्या मनात कसकशी परिणत झाली हे इथे सांगितले तर त्यात वाचकांना कदाचित काही प्रमाणात रस वाटेल. या एकूण निबंधांतून मी काव्यशास्त्र आणि सौंदर्यशास्त्र यांचा परस्परसंबंध विशद करण्याचा प्रयत्न केला आहे. आणि या विशदीकरणाच्या अनुरोधाने काव्यविषयक आणि सौंदर्यविषयक प्रश्नांकडे नव्या दृष्टिकोणातून पाहण्याची आवश्यकता प्रतिपादिली आहे. अशा प्रयत्नाला यश येणे किंवा न येणे हे अर्थातच त्यात करण्यात आलेल्या विश्लेषणाच्या तार्किक काटेकोरपणावर आणि आधारासाठी घेतलेल्या अनुभवनिष्ठ विधानांच्या किंवा दत्तवस्तूंच्या (data) प्रामाण्यावर (validity) अवलंबून राहील. हा प्रयत्न मी कसा केला हे कथन केल्याने त्यात काही कमीजास्त होईल असे नाही. तरीपण मी जे आता सांगणार आहे ते प्रथमदर्शनी जितके अप्रस्तुत वाटण्याचा संभव आहे तितके अप्रस्तुत कदाचित ठरणार नाही असे मला वाटते. शिवाय, जे खरोखर जिज्ञासू आहेत त्यांना आपले स्वतःचे विचार माझ्या विचारांशी आणि अनुभवांशी ताडून पाहता येतील.

सौंदर्याच्या क्षेत्रातील माझ्या अनुभवाचा इतिहास हा ग्रहकलहाने ग्रासलेल्या एखाद्या कुटुंबाच्या इतिहासासारखा आहे. माझ्या मनोभूमीवरील झुंज तीव्र होती; पण मी खरोखर कधी डगमगलो असे मला वाटत नाही. माझ्या बालपणात जितके मागे जाता येईल तितके जाऊन पाहिले तर मला असे आठवते की इक्संवेदनांचे गुणधर्म, वस्तूंचे आकार, त्यांच्या रेषा, त्यांचे रंग, त्यांच्या घन आकृती, इत्यादींची माझ्या मनावर जशी मोहिनी पडत आली आहे तिला माझ्या इतर अनुभवांत दुसरी तोड नाही. डोळ्यांनी जेवढे दिसत होते तेवढेच जग असे जेव्हा वाटे आणि जे डोळ्यांनी पाहिले त्याखेरीज इतर कशाचेही भान नसे अशा क्षणी मी केवढा आनंद अनुभवला! दृश्य वस्तूंच्या ठिकाणी अनुभवाला येणारा अनिर्वचनीय आनंद, मन पूर्णपणे आकर्षित करणाऱ्या दृश्य विश्वातील सौंदर्य व विस्मयजनकता वयाबरोबर वाढत जाऊन त्यांचे पर्यवसान मला चित्रकलेचे वेड लागण्यात झाले आणि त्यानंतर अंतःकलह, गोंधळ आणि संशय यांचा कालखंड आला. सुंदर दृश्यांच्या दर्शनामुळे माझ्या मनात उत्पन्न होणारा सौंदर्यात्म प्रतिसाद, आणि कलाविद्यालयातून कलानिर्मिती आणि रसग्रहण यांसंबंधी शिक्षण घेतलेल्या आणि त्यांचाच कित्ता गिरवणाऱ्या बहुसंख्य लोकांच्या मनात उत्पन्न होणारा प्रतिसाद, यांत मला फार अंतर दिसून येऊ लागले. ज्या चित्रात मला काहीच प्रशंसास्पद दिसत नसे त्याची ते प्रशंसा करीत आणि ज्या चित्रामुळे मी अक्षरशः भारून जात असे त्याचा त्यांच्या मनावर काहीही परिणाम होत नसे. आणि जर एखाद्या वेळी आम्हांला एकच चित्र प्रशंसास्पद वाटले तर त्याबद्दलची त्यांची व

माझी कारणे क्वचितच एकसारखी असत. त्यामुळे मी पहिल्याने गोंधळून जात असे. पुढे माझी मलाच लाज वाटू लागली, आणि शेवटी मी सत्याशी प्रतारणा केली आणि ढोंगी बनलो. माझ्या खऱ्या प्रतिक्रिया पद्धतशीरपणे लपवून लोकांनी मला अरसिक म्हणू नये म्हणून मी 'प्रतिष्ठित' लोकांची मतेच बोलू लागलो.

मी इंग्लंडला गेलो. तिथल्या निरनिराळ्या चित्रसंग्रहालयांतून हिंडलो. नंतर इटलीतील चित्रसंग्रहालये पाहिली. चित्रकलेची बूज राखणाऱ्या रसिकांशी चर्चा-संभाषणे केली. तरी माझी मनःस्थिती फारशी बदलली नाही. कलाकृतींच्या दर्शनापासून मला मनापासून व अटळपणे होणारा विशिष्ट आनंद केवळ शिष्टाचारासाठी आणि लोकांनी आपल्याकडे सौंदर्याभिरुचीच्या बाबतीला एक 'चक्रम' म्हणून बोट दाखवू नये म्हणून बुद्धया दाबून टाकण्यात मला आरंभी आरंभी तीव्र मानसिक अस्वस्थता वाटत असे. परंतु लवकरच ती गोष्ट माझ्या अंगवळणी पडली. आणि हा क्रम असाच चालला असता तर हळूहळू माझ्या अंगच्या सौंदर्यसंवेदनक्षमतेची लाज वाटू लागून मी ती कदाचित बधिर करून टाकली असती. या आपत्तीपासून मला सेझान व व्हॅन गॉग यांनी वाचवले आणि मी जेव्हा आंरी मातीस यांची चित्रे पाहिली तेव्हा तर मला कलेकडे पाहण्याची अगदी योग्य दृष्टी कोणती याबद्दल शंकाच राहिली नाही. माझ्या मूळच्या [सौंदर्य]दृष्टीचे वरदान मला दसपटीने परत मिळाले, कारण तिचा मी आता उघड आविष्कार करू शकत होतो. आणि जेव्हा या चित्रकारांच्या कलाकृती पाहून माझ्या मनात उत्पन्न झालेल्या प्रतिक्रिया आणि जुन्या थोर इटॅलियन चित्रकारांच्या कृती पाहून उत्पन्न झालेल्या प्रतिक्रिया यांची तुलना करू लागलो तेव्हा मला अधिकाधिक पुनःसाक्षात्कार (*re*-valation) [झाल्यासारखे] वाटू लागले. माझ्या मनातील श्रद्धा जी मी त्या वेळी केवळ गुप्तपणे बाळगून होतो ती दृढ झाली. त्यानंतर माझ्या मनावर होणाऱ्या परिणामांची परस्परसंगती लावण्याचा आणि तुलना करण्याचा अविरत उद्योग मी करू लागलो. आणि जी माझी आंतरिक प्रेरणा मला सतत चित्रसंग्रहालयांकडे लोटी, जिला दुसरीकडे कुठेही समाधान मिळत नसे आणि जिचे समाधान झाल्याखेरीज मला स्वस्थता वाटत नसे, तिचा शोध घेण्याचा मी प्रयत्न करू लागलो.

या प्रक्रियेबरोबरच दुसरा एक अनुभव येत होता. दृश्य सौंदर्यावर प्रेम करीत मी माझ्या जीवनाला आरंभ केला होता. तसेच, दहा वर्षांचा होण्यापूर्वीच मी आपल्या अर्थहीन कवितेच्या चार ओळीही रचल्या होत्या. कविता जुळवणे ही माणसाच्या अंगची एक हट्टी खोड असावी असे मला वाटते आणि माझी ही खोड अजूनही केव्हा केव्हा डोके वर काढते. पण मी जो जो काव्याचे परिशीलन करतो आणि कविता रचण्याचा प्रयत्न करतो, तो तो माझी अधिकाधिक खात्री होत चालली

आहे, की काव्यापासून अंतिम अर्थाने समाधान मिळणे शक्य नाही. या मानवी जगाच्या व्यवहाराने त्याला कलुषित केले आहे. या जगाच्या भंगुरतेत ते इतके मूलभूतपणे गुरफटलेले दिसते की त्याला त्यापलीकडे काही अर्थ नाही असे वाटल्याखेरीज राहत नाही.* काव्यास्वादाच्या बाबतीत मी अनेक प्रकारचे हेलकावे अनुभवले आहेत, पण चित्रापासून मला मिळणारा आनंद मात्र नेहमी—सर्व अवस्थांमध्ये—उत्साहाच्या त्याच पातळीवर राहत आलेला आहे. आणि जरी मला न पटणाऱ्या मतांचा उच्चार करण्याची आवश्यकता [काही वेळा] पडली तरी रंगांची उज्ज्वलता आणि रेखालंकरणाची लयबद्धता यांपासून मला मिळणाऱ्या क्षुब्ध आनंदोर्मींना मी केव्हाही फार काळ आचवलो नाही. अनेक वर्षांपूर्वी मला यांपासून जो बेहोष आनंद होत असे तोच आजही होतो. माझे म्हणणे कदाचित कोणाला पटायचे नाही, कारण चांगल्या रसिकांचीसुद्धा मूलभूत स्वरूपात अनुभव घेण्याची क्षमता कमी झालेली असते. पण माझा अनुभव मात्र असा आहे की माझ्या दृष्टिगम्य अनुभवांमध्ये केवळ अनुभव म्हणून मला त्यांचे जे स्वतःचे असे एकत्व जाणवते ते माझ्या काव्यानुभवांत जाणवत नाही. दृष्टीने मला जो आल्हाद (delight) दिला आहे त्याचे सातत्य आणि त्याची अविकारिता(changelessness) यांच्याशी सदृश असे काहीही उत्कृष्ट काव्यानेसुद्धा दिलेल्या सुखांमध्ये(pleasures) मला आढळत नाही. मग असे म्हणता येणार नाही का की काव्यामुळे मिळणाऱ्या आनंदापेक्षा दृष्टीच्या द्वारे मिळणारा आनंद सनातन वास्तवाचे अधिक यथार्थपणे, निदान सापेक्षतेने अधिक यथार्थपणे, दर्शन घडवतो? हे निवेदन म्हणजे युक्तिवाद नसून आत्मनिवेदन आहे. त्या अर्थी मला इथेच हेही सांगून टाकायला हरकत नाही की जगाचा अनुभव केवळ इंद्रियांच्या द्वारा अगदी 'अर्थनिरपेक्ष'पणे घेऊ शकणे म्हणजे शाश्वत आनंदाचा गाभाच जवळ ठेवण्यासारखे आहे. त्या आनंदापुढे काव्यापासून मिळणारे क्षुद्र समाधान हे केविलवाणे आणि क्षणभंगुर वाटते.

दृष्टी आणि अंतःकरण यांच्या द्वारा मला हे जे अनुभव एकाच वेळी मिळत गेले त्याबरोबरच या अनुभवांच्या ठिकाणी मला काहीतरी स्वभावतः अक्षय आढळल्यासारखे वाटले. माझे अंतःकरण मला केव्हा केव्हा फसवी, पण दृष्टी कधीही फसवीत नसे हा मला प्रत्यय आला. या साऱ्यामधून एक विचारसरणी प्रकट झाली. तिचेच फळ म्हणजे पुढील निबंधांत केले गेलेले विश्लेषण. चित्रांच्या दर्शनाने खोलवर जाणव-

* हेच वाक्य यापुढल्या काव्यासंबंधीच्या टिपणाच्या शेवटी पुन्हा आले आहे. पण तिथे काही शब्द इथल्यापेक्षा वेगळे आहेत.—रा० भि० जो०

लेल्या अनुभवातून जे विचार उदय पावले, त्या विचारांची सर्वसामान्य कलाविषयक सिद्धांताच्या रूपाने मांडणी करण्याचा [या निबंधांत] प्रयत्न केला गेला आहे. आणि त्यात स्वीकारलेली पद्धती विश्लेषणात्मक आहे. याचा असा अर्थ नाही की मी केवळ स्वतःच्याच अनुभवांवर सगळी भिस्त ठेवली आहे. चिकित्सक वाचकाला रॉजर फ्राया आणि क्लाइव्ह बेल ह्यांचा मी किती ऋणी आहे हे सहज कळून येईल. सौंदर्यशास्त्र आणि काव्यशास्त्र यांचे क्षेत्र अतिविस्तीर्ण आणि अनेक प्रकारांनी संपन्न केले गेलेले आहे. त्या अमोल संपत्तीचा मी पूर्णपणे परामर्श घेतलेला नाही हे अगदी खरे आहे. पण अमूक एका मताचा मी उल्लेख केला नाही किंवा अमूक एका पुस्तकातून मी उतारा घेतला नाही म्हणून मला ती अज्ञातच असली पाहिजेत, असे लगेच अनुमान करणे मात्र योग्य ठरणार नाही. पांडित्याचे सवंग प्रदर्शन करावे हा माझा केव्हाच उद्देश नसल्यामुळे या पुस्तकावर तळटिपा आणि उतारे लादण्याचे मी टाळले आहे. अशा निवेदनपद्धतीमुळे पुस्तकातले विश्लेषण ठळकपणे उठून दिसण्याला साहाय्य झाले आहे. माझे या विषयाचे विश्लेषण वाचकाने आत्मसात केले आणि माझा दृष्टिकोण त्याला पटला, तर माझ्या सिद्धांतावर इतरांकडून येऊ शकणाऱ्या आक्षेपांना या पुस्तकात जरी त्याला उत्तरे दिली गेलेली आढळली नाहीत, तरी तो स्वतःच ती देऊ शकेल पांडित्य व लोकप्रियता या दोन डगरींच्यामध्ये पडण्याचा धोका यात आहे याची मला जाणीव नाही असे नाही. पंडित म्हणतील की यात आधारवचने दिलेली नाहीत आणि सामान्य वाचक म्हणतील की माझे विवेचन फारच क्लिष्ट आहे.

शेवटी, ज्यांनी या पुस्तकाचे हस्तलिखित वाचले आणि उपयुक्त सूचना केल्या त्यांचे आभार मला मानले पाहिजेत. एल्फिन्स्टन कॉलेजातले इंग्लिशचे प्रोफेसर मि० जे० ओ० बार्टली आणि त्याच कॉलेजातले तत्त्वज्ञानाचे लेक्चरर मि० जे० सी० पी० द' आंद्रादे यांनी जी सहानुभूतिपूर्ण पण सूक्ष्म, चिकित्सक टीका केली त्याबद्दल मी त्यांचा फार ऋणी आहे. पुस्तकाची स्थूल मुद्रिते अत्यंत काळजीपूर्वक तपासल्याबद्दल मी श्री० पी० व्ही० पाटणकर, बी० ए०, यांचाही आभारी आहे.

१९३७

बा० सी० मर्ढेकर

एक ललितकला या दृष्टीने काव्याचे स्थान : एक टिपण

या निबंधांमध्ये मी जी सौंदर्यमीमांसा सुचवण्याचा प्रयत्न केला आहे, तिच्यात मी वेगवेगळ्या ललितकलांचा एका किंवा अधिक ज्ञानेंद्रियांशी संबंध जोडला आहे, आणि असे म्हटले आहे की सौंदर्य किंवा सौंदर्यजन्य आनंद हा संवेदनांच्या गुणांवर संपूर्ण *निखालसपणे* अवलंबून असतो. या संवेदनांमध्ये दुसरा कोणताही ज्ञानात्मक (cognitive) अंश शिरलेला नसतो. तसेच, संबंधित असे ज्ञानेंद्रिय किंवा ज्ञानेंद्रिये ज्या विशिष्ट संज्ञाक्षेत्रात कार्यरत असतात, त्या क्षेत्रात ते संवेदनागुण कसे संघटित होतात यावरही तो आनंद अवलंबून असतो. [संवेदनांच्या] गुणांच्या या संघटनेचे ज्ञान संवेदनांच्या अनुभवातच असते, ते या अनुभवाखेरीज दुसऱ्या एखाद्या समांतर किंवा नंतरच्या ज्ञानात्मक प्रक्रियेने निर्माण होत नाही, या गोष्टीवर मी कितीही भर दिला तरी तो कमीच होईल.

माझ्या सौंदर्यमीमांसेप्रमाणे काव्यापासून शुद्ध किंवा सौंदर्यजन्य आनंदाचा लाभ होतच असेल, तर तो त्याच्या विविध घटकांची आकृतिरूपांत संघटना केली गेलेली असते म्हणून. म्हणजे विरोध, लय, इत्यादी रूपरचनात्मक तत्त्वांनुसार त्या घटकांची रचना केली गेलेली असते म्हणून. परंतु हा आनंद इतर ललितकलांपासून मिळणाऱ्या आनंदाइतका समृद्ध नसतो. याची कारणे दोन आहेत. पहिली गोष्ट अशी की काव्य हे *सर्व* संवेदनागुणांना *तारतम्य न बाळगता (indiscriminately)* कामाला लावते. आणि *सर्व* ज्ञानेंद्रियांना जवळ जवळ *एकाच वेळी* कार्यरत व्हायला लावते. दुसरे म्हणजे काव्यजन्य संवेदना या खरोखर प्रत्यक्ष संवेदना नसून संवेदनांची प्रतिबिंबे (images) असतात. आणि प्रत्यक्षानुभूत संवेदनांमधील प्रगाढ वास्तवता त्यांच्या ठिकाणी नसल्यामुळे आनंद देण्याच्या त्यांच्या सामर्थ्याला उणेपणा येतो.

संवेदनांखेरीज, आनंदाचे कारण या दृष्टीने काव्याच्या 'अर्थां'ची चर्चा मी याआधीच केली आहे. आणि त्यांना ['अर्थां'ना] मी सापेक्षतया कमी प्रतीचे का समजतो, तेही स्पष्ट केले आहे. उपोद्घातातलाच उतारा देऊन असे म्हणता येईल की त्यांना "या मानवी जगाच्या व्यवहाराने कलुषित केले आहे आणि त्या जगाच्या भंगुरतेत ते इतके गुरफटलेले आहेत की त्यांना [अर्थांना] त्यापलीकडे काही अर्थ नाही, असे वाटल्याखेरीज राहत नाही."*

* उपोद्घात पृ० ३ वर हेच वाक्य पूर्वी आले आहे. पण तिथे काही शब्द इथल्यापेक्षा वेगळे आहेत. तिथे हे विधान काव्यासंबंधी केले आहे. इथे 'अर्थां'संबंधी. —रा० भि० जो०

माध्यमांसंबंधी

आरंभीच एका गोष्टीचा खुलासा केलेला बरा. या निबंधाचा मथळा वाचून जर कोणाच्या मनात अशा उंचावलेल्या अपेक्षा उत्पन्न झाल्या असतील की परलोकविद्या-विशारद मंडळांच्या बैठकींचे केंद्र आणि कुतूहलाचा प्रमुख विषय अशा रहस्यमय व्यक्तींविषयी [ज्यांच्या अंगांत मृतांचे आत्मे येतात त्या 'झाडां'विषयी] मी काही खळबळकारक रहस्यभेद करणार आहे किंवा त्यांच्यासंबंधी रोमहर्षक हकिगती सांगणार आहे, तर त्यांची निराशा होईल. स्पष्ट सांगायचे तर, मनोव्यापारांच्या त्या संध्याकालीन [अंधुक] रमणीय प्रदेशात शिरण्याची माझी इच्छाही नाही आणि पात्रताही नाही. माझ्या निबंधाचा विषय अधिक सामान्य आहे आणि त्यात जरी संध्यासमयाची गूढता नसली तरी, मला वाटते, तो तितकाच रमणीय आहे. मला ज्या माध्यमांविषयी आस्था आहे आणि ज्यांच्या अर्थासंबंधी आणि महत्त्वासंबंधी मला चिकित्सा करायची आहे, ती माध्यमे म्हणजे विविध ललितकलांची माध्यमे. अधिक काटेकोरपणे बोलायचे तर एक माध्यम दुसऱ्या माध्यमाहून ज्या विशिष्ट गुणांमुळे वेगळे पडते याची आणि ती अशी वेगवेगळी आहेत ती कोणत्या गुणांमुळे आहेत याचीही मी चर्चा करणार नाही. पण माध्यमे म्हणून त्यांचे सर्वसामान्य स्वरूप काय याचा विचार मला करायचा आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर कोणत्याही कलेच्या माध्यमासंबंधी बोलताना लोकांच्या मनात त्याचा कोणता अर्थ असतो, आणि कोणता असायला पाहिजे, हे पाहण्याचा मी या निबंधात प्रयत्न करणार आहे.

मी वर जे लिहिले आहे त्यावरून हे स्पष्ट झालेच असेल की माझ्या मते, आजकाल कलेची समीक्षा करताना जे लोक 'माध्यम' हा शब्द वापरतात त्यांच्या मनातली त्यासंबंधीची संकल्पना एकंदरीत अंधुक असते. पूर्वीच्या काळी, ज्या वेळी कलाकृती निर्माण करताना कलावंताचे सारे लक्ष, आपण कलाकृती निर्माण करीत असतो म्हणजे नक्की काय करीत असतो आणि ते आपण कशासाठी करतो यासंबंधी चिकित्सकपणे निर्णय करण्यापेक्षा, कलाकृती निर्माण करण्यावरच अधिक केंद्रित झालेले असे, त्या वेळी कलाकृती निर्माण करण्यात कार्यरत होणाऱ्या निरनिराळ्या मानसिक प्रक्रियांचे—त्या प्रत्यक्ष हाताशी असतानाही—विश्लेषण करण्याची त्यांनी तसदी घेतली नाही. या प्रक्रियांपैकी आपल्या कलाकृतींना अगदी प्राणभूत आणि त्यांच्याशी मूलतः संबंधित कोणत्या आणि तशा नसलेल्या कोणत्या याचा निर्णय करण्याच्या भानगडीतही ते पडले नाहीत. पण चिकित्सक प्रवृत्तीच्या या अभावाचा परिणाम असा झाला की त्यांच्या कलाकृतींचे 'पारखी' समजले जाणारे लोक या मानसिक प्रक्रियांविषयी आणि कलावंत म्हणून त्यांच्या मानसिक तयारी (equipment) विषयी जे बोलत त्याचाच अनुवाद ते [कलावंत] करीत. हे 'पारखी' ज्या बाबतींत कलावंत आपल्यावर प्रभाव पाडतोसे

त्यांना वाटे त्यावरच भर देत. आणि ज्या मूलभूत गुणामुळे कलावंत हा त्यांच्यापेक्षा वेगळा असे आणि ज्यामुळे अनेक स्त्रीपुरुष एरवी त्याच्याइतकेच, किंबहुना अधिकही, मनःशक्तिसंपन्न असताना तोच तेवढा कलावंत होई, त्याचे त्यांना आकलनच होत नसे किंवा चुकीचे होत असे. त्यामुळे बोझंकिट म्हणतो त्याप्रमाणे कलेच्या ज्या माध्यमाची चर्चा आपल्याला "सौंदर्यात्मक अभिव्यक्तीच्या मूलतत्त्वाकडे नेते" आणि "सौंदर्याचे रहस्य" उघडे करून दाखवते त्या माध्यमासंबंधी जुन्या कलावंतांच्या उद्गारांत फारसे काही सांगितलेले आढळत नाही. माझ्या म्हणण्याचा अर्थ असा की आपल्या स्वाभाविक कलात्मक स्फूर्तीच्या अनुरोधाने कलाकृती निर्माण करीत असताना जरी त्यांना आपल्या माध्यमाचा अंतःस्फूर्तपणे व अबोधपणे यथार्थ उपयोग करण्यात अडचण आली नाही, तरी त्याचे वास्तविक महत्त्व ओळखण्यात ते नेहमीच आणि निःसंदिग्धपणे अयशस्वी ठरले.

याचा परिणाम असा झाला आहे की एखाद्या संकल्पनेच्या अधिक विशदीकरणाला परंपरागत प्रयत्नांचे जे मोठेच साहाय्य मिळू शकते ते दुर्दैवाने या बाबतीत मिळू शकत नाही. *Laocoön* मध्ये लेसिंगसारख्याला माध्यमाची जाणीव झाली असूनसुद्धा 'सौंदर्या'संबंधीच्या संदिग्ध कल्पनेमुळे आणि ज्या वैशिष्ट्यामुळेच नीतिशास्त्र, सृष्टवस्तुशास्त्र किंवा मानवी मनाने केलेल्या इतर कोणत्याही प्रयत्नापेक्षा ललितकलांचे वेगळे असे अस्तित्व समर्थनीय होऊ शकते त्या वैशिष्ट्याची योग्य जाणीव न झाल्यामुळे ही सर्व चर्चा सदोष झालेली दिसते. आपल्या *Three Lectures on Aesthetic* या ग्रंथात बोझंकिटसुद्धा माध्यमाच्या संकल्पनेचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न करीत नाही. त्यामुळे तो, मला वाटते, विवेचनात माध्यम (medium) आणि साधनद्रव्य (material) यांची सरमिसळ करतो. {यासंबंधी मी पुढे चर्चा करणारच आहे.} एखाद्या "गुहेची भिंत, सोन्याचा पत्रा किंवा कागद" यांनाही तो माध्यम म्हणतो, आणि काव्याच्या माध्यमाच्या स्वरूपाविषयी चुकीची कल्पना करून घेतो.

अलीकडे मात्र कलावंत अधिकाधिक आत्मसंज्ञ होत चालले असून अधिकाधिक सफलतेने आत्मपरीक्षण करू लागले आहेत. त्याबरोबरच कलासमीक्षक आणि सौंदर्यमीमांसक हेही आपली पूर्वीची न्यायाधीशाची, अनुभवनिरपेक्ष मतांची (*a priori*) कसोटी लावण्याची, किंवा मानव्यनिष्ठ (humanist) भूमिका टाकून देऊन सौंदर्याचा अधिक खऱ्या अर्थाने आणि म्हणूनच अधिक विस्तारकारक आणि अधिक साहाय्यकारक अनुभव घेण्याला तयार होत आहेत. माध्यमाच्या संकल्पनेला अखेर कलानिर्मितीतल्या तिच्या आवश्यकतेला अनुरूप असे महत्त्व आले आहे. माध्यमाच्या अनुषंगाने रूपाची रचना करणे म्हणजे कला, अशी सुमारे वर्षापूर्वी एका समीक्ष-

काने—मला वाटते *Times Literary Supplement* मध्ये—कलेची व्याख्या केली होती. कलेची याहून अधिक समर्पक व्याख्या करता येईल असे मला वाटत नाही. मात्र 'माध्यम' या संज्ञेची यथार्थ कल्पना असणे आवश्यक आहे. पायाशुद्ध सौंदर्यमीमांसेसाठी या संज्ञेचे संपूर्ण विश्लेषण होणे ही पहिली आवश्यकता आहे असे मला वाटते. आणि एकदा माध्यम म्हणजे काय आणि त्याचे महत्त्व काय याचा योग्य निर्णय लागला तर आजकाल आपल्या कलासमीक्षकांना गोंधळवणाऱ्या आणि त्यांच्यामध्ये सकृद्दर्शनी न संपणारी अशी वाटणारी रणे माजवणाऱ्या अनेक समस्यांचा उलगडा होईल. उदाहरणार्थ, [कलेतील] 'प्रतिरूपात्मकता' आणि 'अप्रतिरूपात्मकता', [कलेतील] 'सत्य', [कला ही] 'निसर्गाची प्रतिकृती' आहे किंवा नाही, एक ललितकला या दृष्टीने काव्याचे स्वरूप काय, इत्यादी.

मग माध्यम म्हणजे तरी काय? **न्यू ऑक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरी**मध्ये या शब्दाचे निरनिराळे अर्थ दिले आहेत. ते मी इथे क्रमवार देतो :

१. मध्यम गुण, परिमाण किंवा अवस्था.
   (ब) परिमितता.
   (क) मध्यम मार्ग, तडजोड.
   (ड) मध्यस्थ वस्तू.

(1. A middle quality, degree or condition.
   (b) Moderation.
   (c) Middle course, compromise.
   (d) Something intermediate in position.)

२. तर्कशास्त्रातील त्रिपदीतील मध्यमपद; म्हणजेच अनुमानाचा आधार.

(2. Middle term of syllogism; hence, a ground of proof.)

३. सरासरी.

(3. Mean, average.)

४. (अ) ज्यामुळे दूरस्थ वस्तूंवर परिणाम घडतो, किंवा ज्याच्या द्वारा इंद्रियांना संवेदना होते असे कोणतेही मध्यस्थ द्रव्य : उदाहरणार्थ, हवा किंवा ईथर.
   "संगीत आणि सर्वच नाद यांचे माध्यम जी हवा..."
   (ब) म्हणून व्यापक किंवा आवरणरूप द्रव्य; ज्या महाभूतात एखादा जीव जगतो ते; एखाद्याच्या भोवतीची परिस्थिती.
   "म्हणून कोणाही माणसाला त्याला वेढणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीपासून वेगळे काढता येत नाही." ग्रोट.

(4. Any intervening substance through which a force acts on objects at a distance or through which impressions are conveyed to the senses : e.g., air or ether.
"The air which is the medium of music and of all sounds. . . ."

(b) Hence, pervading or enveloping substance; the element in which an organism lives; one's environment.
"You cannot thus abstract any man from the social medium by which he is surrounded." Grote.)

५. एखादे मध्यस्थ साधन, साधन-उपकरण किंवा मार्ग; तसेच, मध्यस्थी घडणे-करणे, माध्यम होणे, जसे अमुक माध्यमाने किंवा त्याच्या द्वारे.
विनियोगाचे किंवा परिसरणाचे माध्यम.
"उद्दिष्ट शांतता आहे. पण युद्धाच्या माध्यमाने साधलेली शांतता नव्हे..." बर्क.

(5. An intermediate agency, means, instrument, or channel; also intermediation, instrumentality, as in, by or through the medium of.
Medium of exchange or circulation.
"The proposition is peace. Not peace through the medium of war. . . ." Burke.)

६. (अ) चित्रकला : प्रत्यक्ष उपयोगात आणण्यासाठी रंगद्रव्य ज्यात मिसळले जाते असा प्रवाही पदार्थ (तेल किंवा पाणी).
(ब) रंगद्रव्याच्या मिश्रणासाठी वापरलेल्या प्रवाही पदार्थांनुसार निर्मिले गेलेले चित्रप्रकार : उदाहरणार्थ, तैलचित्र, जलचित्र, गिलाव्यावर काढलेले चित्र, ओल्या गिलाव्यावर रंग भरून काढलेले चित्र इत्यादी.
फोटोग्राफी : रीटचिंगच्या कामात द्रव म्हणून वापरले जाणारे वार्निश.

(6. Painting: any liquid vehicle (oil or water) with which pigments are mixed for use.

(b) Any of the varieties of painting as determined by the nature of the vehicle employed; e.g., oil painting, water colour, tempera, fresco, etc.
Photography: varnish used as a vehicle in retouching.)

७. रंगभूमी : रंगभूमीवर रंगीत प्रकाश पाडण्यासाठी दिव्यावर बसवलेला [पारदर्शक] पडदा.

(7. Theatrical: a screen fixed in front of a gas-jet in order to throw a coloured light upon the stage.)

वर दिलेल्या अर्थांकडे पाहिले तर लगेचच लक्षात येईल की ललितकलांच्या क्षेत्रातसुद्धा 'माध्यम' या शब्दाने एकाच प्रकारच्या संकल्पनेचा बोध होत नाही. कोणी म्हणेल की वायू हे संगीताचे माध्यम आहे, पण इतरांना कदाचित असे म्हणायला आवडेल की ध्वनी [नाद] हेच संगीताचे माध्यम आहे. दगड किंवा आरसपान हे मूर्तिशिल्पाचे माध्यम आहे असे म्हणणे आणि रंग हे चित्रकृतीचे माध्यम आहेत असे म्हणणे यांचा अर्थ एकच नाही. खालीलसारखे समीकरण मांडले तर त्यात 'माध्यम' शब्दासंबंधी हेत्वाभास उत्पन्न झाल्यावाचून राहणार नाही.

वायू : संगीत : : तेल (किंवा पाणी) : चित्र

"मिश्यांच्या माध्यमाव्यतिरिक्त सील प्राण्याला स्पर्शसंवेदना नाहीच म्हटली तरी चालेल" असे जे सर बी० ब्रोडी यांनी म्हटले आहे त्याच धर्तीवर आपणही जर म्हटले की "कानांच्या माध्यमाव्यतिरिक्त मनुष्याला नादसंवेदना नाहीच म्हटले तरी चालेल" तर आपण 'माध्यम' शब्दाचा एक आणखी निराळाच उपयोग केल्यासारखा होईल. शेक्सपियर किंवा दांते याने आपली जीवनाविषयीची कल्पना काव्याच्या माध्यमाद्वारे व्यक्त केली असे आपणाला म्हणता येईल. आणि आपल्याला तितक्याच ठामपणे असेही म्हणता येईल की वर्ड्ज्वर्थने जसे काव्याच्या माध्यमात [वातावरणात] आपले कार्य केले तसे शेक्सपियरने केले नाही. आणि या ठिकाणी 'माध्यम' या शब्दाचा निराळाच—बर्न्सचे माध्यम [सभोवतीची परिस्थिती] किळसवाणे होते, असे म्हणताना मॅथ्यू आर्नल्डला जो अभिप्रेत होता तो {क्र० ४ ब}—अर्थ होईल. आणि "गुहेची भिंत, सोन्याचा पत्रा किंवा कागदाचा तुकडा" यांना डॉ० बोझंकिट ज्या अर्थाने 'माध्यम' म्हणतो त्या अर्थाशी तर वरच्यापैकी कोणताही अर्थ जुळत नाही.

कलेसंबंधीच्या आपल्या दृष्टिकोणामध्ये हल्ली जो गोंधळ माजलेला दिसतो त्याचे कारण ['माध्यम'] या शब्दाच्या अर्थाबाबतची आपाततः दिसणारी अराजकता आणि कलामीमांसेत त्या शब्दाचा काहीसा तारतम्यहीन, कधी एका अर्थाने तर कधी दुसऱ्याच अर्थाने, उपयोग हे आहे. पण अंतिम अर्थाने पाहता ही अर्थाची अराजकता किंवा बहुविधता दिसते तितकी स्वेच्छानिष्ठ (arbitrary) नाही. आणि सर्व अर्थांमध्ये वसत असलेल्या मध्यवर्ती कल्पनेला जर आपण घट्ट धरून राहिलो तर 'कलेचे

माध्यम' या शब्दप्रयोगाने व्यक्त होणारा आशय निश्चित करण्याचा जो आपला हेतू आहे तो साध्य होऊ शकेल.

कोणत्याही त्रिपदघटित (tri-termal) प्रक्रियेतील मध्यस्थ पद म्हणजे 'माध्यम', हीच ती मध्यवर्ती कल्पना हे लक्षात येणे कठीण नाही. परंतु या जगातील सर्वच प्रक्रिया वस्तुतः अखंड असतात, म्हणजेच विश्लेषणाच्या दृष्टीने पाहिले असता त्यांचे स्वरूप अनेकपदात्मक (multi-termal) असते. म्हणजे प्रश्न आहे तो सापेक्ष त्रिपदघटिततेचा. अशा रीतीने आपण कोणत्याही तीन पदांच्या समूहाला वेगळे काढून त्यांतील मध्यम पदाला 'माध्यम' म्हणू शकू. आणि या प्रक्रियेतील तीन पदांना वेगळ्या करणाऱ्या सीमारेषा ज्या मानाने आपल्याला अचूकपणे दाखवता येतील त्या मानाने आपली माध्यमाविषयीची कल्पनाही अचूक राहील.

कलेच्या क्षेत्रात या पद्धतीचा अवलंब करायचा असेल, म्हणजेच ज्यामुळे कलाकृतींची निर्मिती होते त्या प्रक्रियांना ही पद्धत लागू करायची असेल, तर कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेतील पहिले पद कोणते व तिसरे कोणते यासंबंधी आपली कल्पना स्पष्ट झाली पाहिजे. या दोहोंचे स्वरूप आणि मर्यादा एकदा निश्चित झाली म्हणजे मध्यम पदाचा निर्णय करणे फारसे कठीण वाटण्याचे कारण नाही. आणि मग हेही लक्षात येईल की कलेच्या मीमांसेमध्ये 'माध्यम' शब्द वापरताना जी संदिग्धता दिसून येते तिचे कारण मध्यम पदाच्या संकल्पनेतच काही संदिग्धता किंवा गोंधळ आहे हे नाही, तर ते कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेतील पहिले व तिसरे पद ठरवता न येणे, त्यांच्या मर्यादा स्पष्ट करता न येणे, तसेच त्या पदांच्या, आणि त्यामुळेच कलानिर्मितीच्या सबंध प्रक्रियेच्या, वास्तव स्वरूपासंबंधी गोंधळ असणे, हे आहे. याचा परिणाम असा होतो की अस्पष्ट, असंबंधित किंवा केवळ गौणत्वाने संबंधित घटकांचा त्या पदांच्या आशयात प्रवेश होतो आणि मूलभूत व अत्यंत संबद्ध अशा घटकांची अजिबात उपेक्षा केली जाते. आणि आद्यंतींच्या पदांसंबंधीच्या या संदिग्धतेमुळेच कलेच्या समीक्षेमध्ये वर उल्लेखिलेल्या अनेक समस्या डोकावू लागतात.

आपण एक स्थूल दृष्टांत घेऊ. ऐकण्याच्या प्रक्रियेमध्ये नाद उत्पन्न करणारी वस्तू—उदाहरणार्थ, ग्रामोफोनवरची तबकडी—हे प्रथम पद आणि आपल्या आरामखुर्चीवर बसलेल्या श्रोत्याचा कान किंवा कानाचा पडदा हे तृतीय पद असेल, तर वायू हा या प्रक्रियेतील 'माध्यम' {अर्थ ४ अ} मानता येईल. पण गवई प्रथम पद आणि श्रोता तृतीय पद मानला तर तबकडी 'माध्यम' {अर्थ ५} होईल. जर उपयोज्यता तृतीय पद आणि रंगद्रव्य प्रथम पद मानले, तर तेल किंवा पाणी हे 'माध्यम' होईल {अर्थ ६}. अशीच आणखीही उदाहरणे देता येतील.

पहिल्या आणि तिसऱ्या—विशेषतः तिसऱ्या—पदाचा अर्थ निश्चित करायचा असेल तर आपल्याला सौंदर्यप्रक्रियेकडे कोणत्या प्रकारे पाहावे लागेल ? या बाबतीत सामान्यतः जी समजूत प्रचलित असलेली मला दिसते तीच घेऊन मी आरंभ करतो. या प्रक्रियेसंबंधीची प्रचलित कल्पना काहीशी खालीलप्रमाणे मांडून दाखवता येईल :

कलावंत : माध्यम : कलाकृती

मी आत्ताच म्हटल्याप्रमाणे आपल्याला तिसऱ्या पदाचे विश्लेषण विशेष बारकाईने केले पाहिजे. कारण कोणतीही वस्तू 'माध्यम'ता पावते ती साध्याच्या अपेक्षेने. पण आपण आधी पहिल्या पदाचे विश्लेषण करणेच उपयोगाचे होईल. त्यामुळे आपल्याला दुसऱ्या प्रश्नाकडे जाणे सोपे होईल. कलासमीक्षेमध्ये सामान्यतः असे म्हणण्याची पद्धत दिसून येते की कलावंत आपले संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व आपल्या कलेत अभिव्यक्त करतो. म्हणजेच असे की सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेमध्ये त्याचे सगळेच्या सगळे व्यक्तिमत्त्व गुंतलेले असते. पण हे विधान भ्रामक आहे. आणि त्यातला फसवा शब्द 'व्यक्तिमत्त्व' हा आहे. कारण 'व्यक्तिमत्त्व' ही वस्तू जरी संघटित असली तरी 'व्यक्तिमत्त्व' म्हणजे 'एकत्व' नव्हे. व्यक्तिमत्त्वाला विविध अंगे (aspects) असतात. आणि या अंगांचा उद्भव व विकास संवेदनक्षम जीवाच्या वस्तुसृष्टीशी होणाऱ्या विविधरूप व्यवहारातून होत असतो.

व्यक्तिमत्त्वाची विविध अंगे वस्तुसृष्टीच्या विविध अंगांशी संबद्ध असतात आणि या विशिष्ट संबंधांतच त्यांचे मूलभूत संबंधितत्व (relevance) असते. कलावंत हा कलावंत असतो तसाच मनुष्यप्राणीही असतो. प्राणिसहज वासना त्यालाही व्यग्र करतात. सामाजिक जबाबदाऱ्यांनी तो नियंत्रित झालेला असतो. त्याचे काही राजकीय पूर्वग्रह असू शकतात. आणि कदाचित नैतिक व धार्मिक इच्छा किंवा आकांक्षाही त्याच्या मनात खळबळ आणि क्षोभ निर्माण करीत असतील. अशा रीतीने विकास पावलेली त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची ही विविध अंगे—सगळी किंवा काही—गौण रूपाने त्याच्या कार्यात भाग घेत असतीलही. पण यांपैकी कोणत्याही अंगाचा [कलानिर्मितीशी] मूलभूतपणे संबंध नसतो. त्यांना तो पूर्णपणे टाळू शकत नसेल तर त्याचे कारण तो मनुष्य आहे, ईश्वर नाही, हे आहे. आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या ज्या विशिष्ट अंगामुळे आणि ज्या विशिष्ट अंगामुळेच कलावंत 'कलावंत' होतो त्या अंगाच्या क्रियाप्रवृत्तीमध्ये ढवळाढवळ करण्याला इतर अंगांना बुद्धिपुरस्सरपणे किंवा सहजप्रवृत्तीने प्रतिबंध करण्यात तो ज्या मानाने यशस्वी किंवा अयशस्वी होईल त्या मानाने तो थोर किंवा सामान्य 'कलावंत' होईल.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२९८१
दा. क्र. २३८९०
निबंध ४९४३
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

व्यक्तिमत्त्वाच्या इतर अंगांत कितीही विविधता असली तरी कलेच्या क्षेत्रात ती महत्त्वाची नाहीत. निरनिराळ्या कलावंतांमध्ये ह्या बाबतीत कितीही भिन्नता असली तरी ते सगळे 'कलावंत' या नात्याने सारखेच थोर असू शकतील. एखादा लोकसत्तावादी कलावंत जे चित्र काढील ते एखाद्या राजसत्तावादी कलावंताने काढलेल्या चित्रापेक्षा निराळे असेल. तसेच एखाद्या नास्तिकाने काढलेले चित्र हे आस्तिकाने काढलेल्या चित्रापेक्षा निराळे असेल. धर्मनिष्ठ युगात जसे वास्तुशिल्प असेल त्यापेक्षा वेगळ्या प्रकारच्या वास्तुशिल्पाची व्यापारनिष्ठ युगात आवश्यकता असेल. ज्या प्रकारच्या नृत्याने नीग्रो लोक आपला एखादा धार्मिक समारंभ साजरा करतात ते नृत्य आपल्या कृष्ण-गोपीनृत्यासारखे असेल असे नाही. तथापि या सर्व उदाहरणांमध्ये कलावंतांनी जर, मी आग्रहपूर्वक म्हटल्याप्रमाणे, आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विविध अंगांपैकी कलेशी असंबंधित असणाऱ्या अंगांकडून, कलेशी संबंधित असलेल्या अंगाची अभिव्यक्ती होरपळून न निघेल अशा बेताने, स्फूर्तिस्फुलिंग घेतले असतील तर ही सर्व उदाहरणे सारख्याच योग्यतेची असतील. हे लक्षात ठेवून जर असे म्हटले की कलानिर्मितीच्या वेळी कलावंताचे सगळे व्यक्तिमत्त्व त्या क्रियेत गुंतलेले असते तर त्याला प्रत्यवाय नाही. मग त्याचा अर्थ असा होईल की कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचे कला निर्माण करण्यात सर्वाधिक महत्त्वाचे जे विशिष्ट अंग असते ते त्या वेळी कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचा संपूर्ण ताबा घेते आणि त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची जी अंगे केवळ योगायोगाने कार्य करीत असतात किंवा करीत असतील त्यांना दडपून टाकते.

कलाकृती या खऱ्या अर्थाने 'कलाकृती' होण्याशी ज्याचाच सर्वांत अधिक संबंध असतो असे हे विशिष्ट अंग कोणते? याचे उत्तर द्यायचे तर आपल्याला एक गोष्ट लक्षात घ्यायला पाहिजे. ती ही की कलावंताची मनोवृत्ती इतर सामान्य लोकांपेक्षा वेगळी असते ती तिच्या उत्कट सौंदर्यसंवेदनक्षमतेमुळे (aesthetic sensibility). कलाभिमुख मनोवृत्ती (artistic temparament) हा एक दृष्टिकोण आहे असे म्हणता आले असते. पण दुर्दैवाचा प्रकार असा आहे की या शब्दाने एक प्रकारची कृत्रिमता ध्वनित होते. उलटपक्षी, सौंदर्यसंवेदनक्षमता हे कलावंताच्या मनोरचनेचे एक अंगभूत वैशिष्ट्य आहे. काही नामवंत समीक्षकांना विशिष्ट अशा सौंदर्यभावनेचे अस्तित्व मान्य करण्यात अडचण वाटली आहे. मला वाटते, त्यांची अडचण सौंदर्यदर्शनाने एक विशिष्ट अनुभव येतो की नाही ही नाही. अनुभव येतो हे निःसंशय. पण त्या अनुभवाची प्रकृती विशिष्ट भावनात्मक आहे असे मानावे की नाही ही त्यांची अडचण आहे. या भावनेची अनुभूती हे सौंदर्यसंवेदनक्षमतेचे एक कार्य

आहे याबद्दल माझी खात्री आहे. सौंदर्यसंवेदनक्षमता म्हणजे ऐंद्रिय अनुभवांना विशेष उत्कटपणे आणि अत्यंत शीघ्रतेने प्रतिसाद देण्याची क्षमता. सौंदर्यसंवेदनक्षमतेचे व्यवच्छेदक लक्षण हे आहे की ती इंद्रियजन्य संवेदनांमध्ये *केवळ संवेदना म्हणून* (impression *as* impression) उत्कट, तीव्र आनंद उपभोगू शकते. आपल्या भोवतालच्या जगाशी अधिकाधिक कार्यक्षमतेने व्यवहार करता यावा म्हणून वाढत्या वयाबरोबर विकास पावणारे मनुष्याचे मन ज्या विचारांचा संग्रह करते आणि त्यांचा इंद्रियजन्य संवेदनांवर लेप चढवते त्या विचारांचे ओझे या आनंदावर नसते किंवा त्यांची त्यात भेसळ नसते. विशुद्ध इंद्रियजन्य संवेदनांपासून मिळणारा आणि ज्यात 'अर्था'संबंधीचा पुसटहीं विचार डोकावत नाही असा हा परम आनंद ही जाणवणारी वस्तुस्थिती आहे. आणि सौंदर्यमीमांसेच्या दृष्टीने ती अत्यंत प्रगाढ आणि जवळ जवळ निरपवाद महत्त्वाची दत्तवस्तू (datum) आहे. या तत्त्वाची हेटाळणी करण्याची, त्याचे महत्त्व कमी करण्याची हल्लीची जी ट्रूम आहे, किंवा प्रचंड शिष्टपणाने त्याकडे दुर्लक्ष करण्याचा जो अनावर मोह आहे, त्यापेक्षा सौंदर्यमीमांसेच्या आणि कला-निर्मितीच्या दृष्टीने अधिक हानिकारक गोष्ट दुसरी कोणतीही नसेल.

पण अशा बाबतीत लंब्याचवड्या सैद्धान्तिक प्रवचनापेक्षा छोटेसे उदाहरण अधिक उद्बोधक ठरते. म्हणून एकदोन सोपी उदाहरणे घेऊन मी माझे म्हणणे स्पष्ट करतो. [अशी कल्पना करा की] गडद हिरव्या पालवीने डवरलेले एक झाड आहे. एखादा कलावंत जर रंगचित्र काढणारा अलेल तर त्याच्या दृष्टीने या झाडाचे महत्त्व त्याच्या त्या रंगात, रूपरेषेत आणि आकृतीतच असणार. त्याचा हिरवेपणा, त्याच्या रेषांच्या आकृती आणि त्यातील घनाकृती इत्यादींनी तो भारला जाईल. उष्ण प्रदेशातल्या सूर्याच्या प्रखर उन्हापासून रक्षण करणारा आसरा या हिरव्या पालवीच्या सावलीत एखाद्या थकलेल्या प्रवाशाला मिळू शकेल याचे *कलावंत या नात्याने* त्याला काहीही महत्त्व वाटणार नाही. डाळिंबाच्या दाण्यांनी भरलेल्या ताटाकडे पाहिल्यावर त्यातल्या दाण्यांच्या लाल आणि पांढऱ्या रंगांनीच तो मोहित होईल. हे दाणे खाल्ल्याने आपल्या पोटातली भुकेची आग शमेल हा विचारही त्याच्या मनात येणार नाही. आणि कदाचित त्याने ते दाणे खालेच आणि त्याला ते दिसायला जितके मोहक तितकेच चवीला टाकाऊ असल्याचे आढळून आले तरी त्याच्या [आरंभीच्या] सौंदर्यजनित आनंदात अणुरेणूचाही उणेपणा येणार नाही.

एक इटॅलियन कलामीमांसक आर्देन्यो सोफ्फिची—तो स्वतः चित्रकार असल्यामुळे या बाबतीतला जाणताही असला पाहिजे—म्हणतो, "चित्रकाराला [कोणत्याही] वस्तूमध्ये [केवळ] वस्तू म्हणून चित्रणयोग्य घटकांच्या संहतीपेक्षा अधिक काही

दिसत नाही."* ही गोष्ट संगीताच्या बाबतीत अधिक स्पष्टपणे अनुभवाला येते. पण डॉ० बोझंकिट ज्याला 'सहज सौंदर्य' (easy beauty) म्हणतो ते हे नव्हे, हे मात्र मला येथेच सांगून टाकायला हवे. जेव्हा ही सौंदर्यसंवेदनक्षमता विविध इंद्रियांच्या द्वारा सृष्टीच्या विविध अंगांचे अत्यंत असामान्य अशा निकटतेने आणि विशुद्ध स्वरूपात आकलन करू शकण्याइतकी तीव्र होते तेव्हा ती एखाद्याला कलावंत होण्याची क्षमता देते. या अर्थाने कला सत्याचे आविष्करण करते. आणि हे सत्य म्हणजे केवळ योगायोगाने प्राप्त होणाऱ्या मानवी अनुभवांपासून वेगळे असलेले वास्तव. आणि याच अर्थाने बालसदृश साक्षात्काराचा (childlike vision) सिद्धांत खरा ठरेल.

तेव्हा सौंदर्यसंवेदनक्षमता—इंद्रियसंक्रांत संवेदनांत केवळ त्यांतून जाणवलेल्या गुणांसाठीच आनंद मानणे—हे सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेतील पहिले पद म्हणता येईल. आता तिसऱ्या पदाचा आपण विचार करू.

हे तिसरे पद म्हणजे 'कलाकृती' असे सामान्यतः समजले जाते. पण हेही पद संदिग्धच आहे. कारण जिला आपण कलाकृती म्हणतो तिचे, तिच्या अंगचे गुणधर्म असलेल्या पण अजिबात कलाकृती नसलेल्या, किंवा दुसऱ्या प्रकारच्या कलाकृती असलेल्या, जड वस्तूत विश्लेषण करता येईल. एखाद्या मूर्तीचा रंग ती ज्या साधन-द्रव्याची केलेली असेल तिचाच असतो. पण मूर्तिकलेचा रंगाशी काही संबंध नाही. चित्राला वजन आणि घनता असते, ते स्पर्शक्षम असते, पण आपण चित्राची प्रशंसा करतो ती या गुणांसाठी नव्हे. संगीतामध्ये शरीराच्या हालचाली होतात, पण नृत्याची परीक्षा जशी शरीराच्या हालचालींवरून केली जाते तशी संगीताची केली जात नाही. अशीच आणखीही उदाहरणे देता येतील. तसेच, कलाकृती ही एक विक्रेय वस्तू असल्यामुळे तिला आर्थिक मूल्यही असते. शिवाय, कलावंत हा एका विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीत राहत असल्यामुळे तिथूनही त्याला सूचना मिळणे स्वाभाविक आहे. उदा-हरणार्थ, यूरपियन चित्रकार यूरपियन वेषभूषा केलेल्या माणसांची किंवा खिस्ती प्रसंगांची चित्रे काढील; भारतीय चित्रकार भारतीय वेषभूषा केलेल्या माणसांची किंवा त्यांच्या असंख्य देवांपैकी कोणाची तरी काढील; चिनी कलावंत चिनी 'गणवेष' घातलेल्या माणसांची चित्रे काढील किंवा बोधिसत्त्वाच्या चित्तवेधक मूर्ती कोरील; किंवा आधुनिक रशियन कलेप्रमाणे तिला प्रचारात्मक किंवा 'संदेशा'त्मक मूल्यही असू शकेल.

* "...*non vede nella realtà stessa che un tessuto di clementi pittorici...*"

कलाकृतीची ही सर्व अंगे वेगवेगळी उद्दिष्टे साध्य करतात. पण यांपैकी कोणतेही अंग सौंदर्यनिर्मितीच्या काटेकोर प्रक्रियेतील तिसरे पद होऊ शकणार नाही. कारण या प्रक्रियेतले आपले पहिले पद म्हणजे जी कलावंताची सौंदर्यसंवेदनक्षमता तिचे यांपैकी कशामुळेच समाधान होणार नाही. त्याचे आणखी एक कारण म्हणजे यांपैकी कोणतेही अंग [कलेच्या दृष्टीने] अचल किंवा अपरिहार्य नाही. कलाकृतीचा अपरिहार्य असा जो गुण असेल—ज्याच्या अभावी इतर सर्व उद्दिष्टे साध्य झाली तरी कलाकृती ही 'कलाकृती' होऊच शकणार नाही; इतर विभिन्न हेतू साधण्यासाठी योजल्यामुळे कलाकृतींना कितीही विविधता आली तरी त्या सर्व कलाकृतींमध्ये जो गुण सामान्यत्वाने वसत असेल—तोच या प्रक्रियेतील तिसरे पद होऊ शकेल. कलाकृतींचा हा विशेष गुण म्हणजे सौंदर्य.

पण कलाक्षेत्रातील एखादा गंभीरप्रकृती पायलट* (Pilate) विचारील, "सौंदर्य म्हणजे काय?" त्यावर तूर्त मी एवढेच म्हणेन की जो गुण किंवा जी शक्ती एखादी इंद्रियसंक्रांत संवेदना माणसाचे मन त्या अनुभवाकडे, त्याच्याशी जोडला गेलेला 'अर्थ' हिशोबात न घेता, आकर्षून घेते तो गुण किंवा ती शक्ती म्हणजे सौंदर्य. किंवा असेही म्हणता येईल की वस्तुजाताच्या विशिष्ट अंगाची, म्हणजे नाद, रंग, हालचाल इत्यादिकांची, केवळ ते अंग म्हणून, केवळ नाद, रंग, हालचाल म्हणून, बाहेरून चिकटलेल्या आशयाचे किंवा अर्थाचे बिलकूल सूचन न करणारी जी आकर्षणशक्ती, ते सौंदर्य. आणि कलावंत जेव्हा 'कलावंत' असतो—म्हणजे तो आपल्या सौंदर्यप्रेरणेला वश होऊन उपलब्ध असलेल्या साधनद्रव्याच्या द्वारे तिला संपूर्णपणे अभिव्यक्त होण्याला वाव देतो—तेव्हा त्याचे ध्येय या आकर्षणाचा साक्षात्कार घडवणे हे असते. म्हणून [आकर्षणाचा साक्षात्कार घडवणे] हे सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेतील तिसरे पद ठरते.

सौंदर्यनिर्मितिप्रक्रियेचे थोडक्यात वर्णन करायचे तर ते असे करता येईल: वस्तुजाताच्या विशिष्ट इंद्रियगोचर अंगाबद्दल अनुभवाला येणारी विशिष्ट प्रकारची, अत्यंत तीव्र आणि निरपवादपणे गुंगवणारी आणि त्या अंगाच्या ठिकाणी असणाऱ्या—सामान्यतः न जाणवणाऱ्या—आकर्षकतेचा, रमणीयतेचा किंवा सौंदर्याचा आविष्कार करण्यासाठी त्याच अंगाचा माध्यम म्हणून उपयोग करणारी संवेदनक्षमता त्या प्रक्रियेत अंतर्भूत होते. यातले माध्यम म्हणजे वस्तुजाताचे ते विशिष्ट अंग; त्यातले उद्दिष्ट

* येशूचा खटला ज्याच्यापुढे चालला तो येरुशलेमातील रोमन अधिकारी. त्याने विचारलेल्या "What is truth?" या प्रश्नाकडे इथे निर्देश आहे.—रा० भि० जो०

म्हणजे त्या अंगाच्या ठिकाणी असलेल्या पण इतरांना न दिसलेल्या सौंदर्याचा साक्षात्कार घडवणे; आणि त्यासाठी योजली जाणारी पद्धती म्हणजे 'समाधानकारक संघटने'ची (satisfying organisation)पद्धती. म्हणजे विरोध, लय, समतोल इत्यादी जी आकारिक (formal) तत्त्वे त्यांनुसार [घटकांची] रचना करणे. या वर्णनात मी 'साक्षात्कार' हा शब्द वापरला आहे. पण त्यात एखादे गूढ तत्त्वा मला सुचवायचे नाही हे दाखवण्यासाठी मी हे स्पष्ट करतो की सौंदर्यनिर्मितिप्रक्रिया ही बोधनेसारखी (perception) किंवा सम्यग्बोधनेसारखी (apperception) असते. यावरून बौद्धिक प्रक्रियेपासून तिचे वेगळेपणही दाखवले जाईल. नाहीतर वर तिच्यासंबंधी केलेल्या विश्लेषणात्मक विधानामुळे कदाचित ती तशी वाटण्याचा संभव आहे. जेव्हा निरनिराळ्या कृतींच्या मुळाशी एकाच प्रकारची प्रक्रिया असते तेव्हा त्या कृतींची गुणवत्तेच्या दृष्टीने प्रतवारी लावण्याचा प्रश्न विचारात घेण्याचे कारण नाही. कारण शिक्षण-मानसशास्त्राने Higher unit mechanism* च्या संकल्पनेशी आपला परिचय करून दिलाच आहे. तिच्या साहाय्याने वरील प्रश्नाचे उत्तर मिळवणे कठीण जाणार नाही.

ज्याच्या द्वारे कलावंत आपले कार्य करीत असतो ते, वस्तुजाताचे एक अंग असलेले, माध्यम आणि या कार्यासाठी तो जी साधनद्रव्ये वापरतो—दगड, तैलरंग इत्यादी जड वस्तू—आणि जी वस्तुसृष्टीची अंगे असून अधिकही काही असतात ती, या दोहोंमधले भिन्नत्व ओळखले जात नाही याचे कारण इक्सवेदनेचा जुलूम हे आहे. त्यामुळे सौंदर्यशास्त्रातले बरेच प्रश्न अस्पष्ट झाले आहेत. हल्ली रूढ असलेल्या मूर्तीकरण (embodiment) आणि निवेदन (communication) यांवरील भराचे कारणही तेच आहे. त्यामुळेच अलीकडे साधनद्रव्यांना खोटे महत्त्व प्राप्त झाले आहे. 'माध्यम' या संकल्पनेचे संपूर्ण विश्लेषण न केल्यामुळे डॉ० बोझंकिट अशा निष्कर्षाला आला आहे की, "मोठमोठ्या कलांतील भेद म्हणजे केवळ मृण्मूर्तिकला, काष्ठोत्किरणकला (wood-carving), घडीव लोखंडाच्या कलाकृती, यांमधील भेदांच्या जातीचे पण फार मोठ्या प्रमाणात विकास पावलेले भेद, एवढेच." वापरल्या गेलेल्या साधनद्रव्यांमधल्या बिनमहत्त्वाच्या भेदांवर आधारले गेले असल्यामुळे व्यवच्छेदनाचे हे तत्त्व चुकीचे आहे असे मी नम्रपणे सुचवतो. भिन्न भिन्न कलांमधल्या भेदाचा खरा आधार त्यांची माध्यमे आहेत. म्हणजे वस्तुजाताची जी अंगे त्यात आविष्कृत होतात त्यांवर तो [भेद] आधारलेला आहे. किंवा निराळ्या शब्दांत सांगायचे

* ही संकल्पना काय आहे हे प्रयत्न करूनही कळू शकले नाही. —रा० भि० जो० क. २

म्हणजे कलांचे रसग्रहण करताना जी ज्ञानेंद्रिये कार्यरत होतात त्यांचा विचार करून वेगवेगळ्या कलांमध्ये भेद केला पाहिजे. माती किंवा आरसपान, तैलरंग किंवा जलरंग, फिड्ल् किंवा पियानो, किंवा इतर जे कोणते साधनद्रव्य कलावंताला वापरावे लागेल त्याच्या स्वरूपाचा विचार त्याला करावा लागेलच. आणि त्याच्या अनुरोधाने त्याला आपले तंत्रही जुळवून घ्यावे लागेल. परंतु *आपल्या* कलेचे कार्यक्षेत्र म्हणून निवडलेल्या वस्तुजाताच्या विशिष्ट अंगापासून मिळणाऱ्या श्रेष्ठ आनंदाने तो प्रेरित झालेला असेल, आणि आकृतिरचनेच्या तत्त्वांची जर त्याच्या मनावर चांगली पकड असेल, तर ही गोष्ट कलावंताच्या कामातली मोठी मूलभूत किंवा कठीण गोष्ट आहे असे नाही. जे कलावंत नाहीत किंवा ज्यांनी या विषयाचा खोल विचार केला नाही त्यांनाच साधनद्रव्यांबद्दल कुतूहल वाटते. एक जातिवंत कलावंत म्हणतो,

"पण उद्योगप्रधान जगामध्येसुद्धा, बरे म्हणा किंवा वाईट म्हणा, काँक्रीट हेच काही एकमेव साधनद्रव्य नाही. मी काँक्रीटवर कोरीव कामे केलेली आहेत आणि माझ्याकडे आणखी जितकी येतील तितकी करायला मी तयार आहे. पण कृत्रिम किंवा खरा दगड, लाकूड आणि सर्व प्रकारच्या धातूही उपलब्ध आहेतच. मी दगडावर कोरीव काम करतो ते सौंदर्यात्मक कारणामुळे नव्हे तर केवळ ते साधनद्रव्य हाताशी असते म्हणून, किंवा माझ्या गिऱ्हाइकांना ते हवे असते म्हणून." (एरिक गिल. ऑक्टोबर १९३४ च्या *Criterion* ला पाठवलेल्या एका पत्रात.)

याचा अर्थ असा की शिल्पकाराच्या ठिकाणी जर योग्य ती सौंदर्यात्मक जाणीव असेल तर त्याच्या हाती साधनद्रव्य कोणते आहे या गोष्टीला फारसे महत्त्व राहत नाही. [वस्तुजाताच्या] इंद्रियज्ञात गुणाने अर्थनिरपेक्षपणे जागृत केलेली जाणीव ती सौंदर्यात्मक जाणीव. कोरीव काम करणाऱ्याच्या दृष्टीने हा गुण म्हणजे रेषा, आणि दर्शनाने भासमान होणाऱ्या घनतेपेक्षा भिन्न अशी स्पर्शसंवेद्य घनता. रेषा आणि स्पर्शसंवेद्य घनता या दोन गोष्टी असल्या म्हणजे कलावंताच्या साधनद्रव्यांमध्ये इतर कोणतीही विभिन्नता असली तरी विघडत नाही. या विभिन्नतेमुळे जो काही प्रश्न उत्पन्न होईल तो केवळ तंत्राबद्दलचा असेल. भारतीय कारागिरांच्या इतिहासाने ही गोष्ट निदर्शनास आणलेली आहे. अशोककालीन शिल्पाचे वर्णन करताना व्हिन्सेंट स्मिथ म्हणतो :

"(अशोककालीन शिल्पातील) बऱ्याच तपशिलांवरून असे दिसून येते की दगडावर कोरीव काम करणारे हे कारागीर लाकडावर किंवा हस्तिदंतावर कोरीव काम करणाऱ्या आपल्या बरोबरीच्या कारागिरांचेच अनुकरण करीत. किंबहुना, आपल्या हाती जे

साधनद्रव्य येईल त्याच्यावर आपले कौशल्य चालवावे ही सर्वसामान्य भारतीय पद्धत दिसते. आपल्या मूर्ती किंवा उठावाच्या शिल्पकृती टिकाऊ दगडावरच कोरल्या जाव्यात असा जर अशोकाचा आग्रह असेल, आणि तो होताच, तर अधिक नाशिवंत साधनद्रव्यावर कोरीव काम करण्याला सरावलेले पण टिकाऊ साधनद्रव्याशीही आपले तंत्र जुळवून घेऊ शकण्यात कुशल असे भारतीय कारागीर त्याला मिळवता आले."

रोम येथे भरलेल्या द्वितीय चतुर्वार्षिक इटॅलियन कलाप्रदर्शनासंबंधी ५ फेब्रुवारी १९३५ च्या *Popolo d'Italia* मध्ये लिहिताना राफ्फाएले काल्सिनीने आर्तुरो मार्तिनी या सुप्रसिद्ध इटॅलियन शिल्पकाराचा उल्लेख केला आणि म्हटले, "इप्पोलितुस निएवो याचे स्मारक काचेमध्ये ओतून तयार करण्याची इच्छा आर्तुरो मार्तिनीने काही काळापूर्वी माझ्याजवळ व्यक्त केली होती."* आणि याच पद्धतीने बोत्तिचेल्ली आपले सोन्यावर कोरीव काम करण्याचे तंत्र चित्रकलेमध्येसुद्धा वापरू शकला. आणि संगीत रचनाकारांना बऱ्याच वेळा वाद्यस्वरांच्या किंवा कंठस्वरांच्या श्राव्य प्रतिमा उपकारक वाटण्याऐवजी अपकारक वाटल्या आहेत.

मला जी गोष्ट सांगायची आहे ती ही की आपल्या कलेला साधनरूपता न येऊ देता ज्या अनेक गोष्टींचा कलावंताला विचार करावा लागेल त्यांपैकी साधनद्रव्याचे स्वरूप ही केवळ एक गोष्ट आहे. काटेकोरपणे [कलेशी] संबंधित अशा अंगापेक्षा ही अंगे निराळी आहेत. उदाहरणार्थ, पोट भरण्याची आवश्यकता आणि म्हणूनच मालाच्या मागणीचे स्वरूप, त्याचे स्वतःचे बौद्धिक किंवा इतर पूर्वग्रह, त्याला मिळू शकणारी उपकरणे इत्यादी. काही आकृती मातकामात साधता येतात पण आरसपानात साधता येत नाहीत, हा मुद्दा म्हणजे पुतळ्याला नाचता येत नाही या मुद्द्याइतकाच युक्त आहे. असंबंधित अशा अशक्य गोष्टींकडे बोट दाखवून संबंधित गुणांचे कार्यक्षेत्र वाढवता येत नाही. साधनद्रव्य आणि माध्यम ही समानार्थक मानता येणार नाहीत. कलाकृतीच्या असंबंधित अंगांसंबंधी कलावंत आणि इतरेजन यांना सारखीच आस्था असू शकेल. परंतु आपल्या माध्यमामध्ये म्हणजे वस्तुजाताचे जे विशिष्ट अंग *त्याच्या* [कलावंताच्या] कलेची संचारभूमी झालेले असते त्यामध्ये त्याला जो निस्सीम निर्विकल्प आनंद मिळतो तोच *त्याला*, आणि *त्यालाच*, कलावंत ही पदवी मिळवून देतो. मग तो चित्रकार असो, गायक असो, वास्तुनिर्माता असो, किंवा इतर कोणी असो.

* *"Tempo fa Arturo Martini mi esprimeva il desiderio di fondere nel vetro il suo monumento ad Ippolito Nievo."*

ज्ञानेंद्रियाच्या साहाय्याने प्रत्ययाला आलेले, *स्वयमेव* (*per se*) अर्थपूर्ण, आणि इतर ज्ञानात्म आशय किंवा अर्थ न मिसळलेले, असे वस्तुजाताचे अंग म्हणजे माध्यम ही गोष्ट ओळखली म्हणजे सौंदर्यमीमांसेची शास्त्रीय पायावर उभारणी करण्याच्या मार्गावर पहिले पाऊल पडले असे म्हणता येईल. ज्या अर्थी वस्तुजाताची अंगे ज्ञानेंद्रियांद्वाराच प्रत्ययाला येत असतात त्या अर्थी जितकी ज्ञानेंद्रिये आहेत तितकी वस्तुजाताची अंगे होतील आणि प्रत्येक ज्ञानेंद्रियावर अवलंबणारी अशी एक विशिष्ट शुद्ध कला असेल. आणि मग शुद्धतेच्या अनुरोधाने कलांच्या वेगवेगळ्या श्रेणी करता येतील. इंद्रियावबोधित अंगांच्या संख्येवर कलेची सापेक्ष शुद्धता अवलंबून राहील. या अंगांची संख्या जितकी जास्त तितकी कलेची शुद्धता कमी राहील. याचे कारण असे सांगता येईल : मानसिक शक्तीच्या पार्श्वगामी विभागणीमुळे (lateral distribution) तिची ऊर्ध्वगामी प्रवेशाची (vertical penetration) तीव्रता कमी होते. एकाच वेळी दोन अंगांकडे लक्ष दिले गेले तर कोणत्याही एका अंगाचे संपूर्ण महत्त्व आत्मसात करता येत नाही. दुसऱ्याकडे लक्ष वेधले गेल्यामुळे एकाचा पूर्ण आनंद उपभोगण्यात अडथळा येतो आणि म्हणून त्याचे संपूर्ण आकलन होण्याला प्रतिबंध होतो. आपल्या मानसिक शक्तीचे नियतमान (constant) काहीही असो, ती सगळी जर एकाच संवेदनमार्गावर केंद्रित झाली तर आपल्याला अधिकात अधिक आनंद मिळू शकेल.

अशा रीतीने आपल्याला एक नवीन आणि अधिक शास्त्रशुद्ध असा ललित कलांचा चढता-उतरता सोपानक्रम रचता येईल. याच्या सगळ्यांत वरच्या पायरीवर संगीत असेल आणि सगळ्यांत खालच्या पायरीवर काव्य. अर्थात कविश्रेष्ठांना हे मुळीच आवडणार नाही. कारण सरस्वतीच्या मंदिरातले उच्चतम मानासन बळकावून ते आतापर्यंत तिथेच चिकटून राहिले आहेत. पण कलेचे रसग्रहण आणि सौंदर्यमीमांसा गट्टूळ करून टाकण्यात त्यांनी प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष इतका भाग घेतला आहे की भाग्यचक्राच्या फेऱ्याबरोबर अखेर त्यांना खाली यावे लागले तर कुरकुरण्याचा त्यांना काहीच अधिकार नाही.

काव्य आणि सौंदर्यमीमांसा

सौंदर्यशास्त्रासंबंधीच्या विविध प्रश्नांवर विचार करून त्यांसंबंधी अधिक प्रकाश मिळवण्यासाठी जो कोणी कलासमीक्षकांच्या आणि सौंदर्यमीमांसकांच्या लेखनाकडे दृष्टी वळवील त्याला, काव्याला इतर ललितकलांच्या पंक्तीला आणून बसवल्यामुळे, सौंदर्यमीमांसेच्या क्षेत्रात किती गोंधळ शिरला आहे हे कळल्यावाचून राहणार नाही. अशा प्रकारची कल्पना, आणि त्यामुळे सौंदर्यविषयक प्रश्नांचे विश्लेषण व चिकित्सा करताना किंवा त्यांसंबंधी दाखले देताना काव्यकलेला (*Ars Poetica*) सर्व कलांची प्रतिनिधी मानण्याचा मोह, ज्या कारणांनी उत्पन्न होतात ती हुडकून काढणे हे फारसे कठीण काम नाही.

भावनात्मक अर्थांचे वाहक या नात्याने काव्यात शब्दांचा वापर होत असतो. भावनात्मक अर्थांचे निकटतेने आकलन करता येणे ही एक जीवनावश्यक बाब आहे. अशा अर्थांचे शीघ्र आकलन आणि तदनुरूप शीघ्र आणि उचित प्रतिक्रिया झाली नाही तर जीवमात्राला सतत चालू असलेल्या जीवनकलहात टिकाव धरणे किंवा स्वजातीची संतानपरंपरा चालू ठेवणे अशक्य होईल. साहजिकच वरील प्रक्रियेला सहायक होणाऱ्या काव्यासंबंधीचे आकर्षण अगदी स्वाभाविक असून मनुष्यमात्राची त्यासंबंधीची आस्था यामुळेच सर्वव्यापी आणि सनातन आहे. कलेचे समीक्षक व सौंदर्याचे मीमांसक हेही या आस्थेमध्ये इतर बहुसंख्य मानवांचे सहभागी असल्यामुळे आणि काव्याच्या आकर्षणाने प्रभावित होत असल्यामुळे, व त्यांचा कल मूलतः मानव्यवादी असल्यामुळे, सौंदर्यविषयक प्रश्नांच्या आपल्या विश्लेषणांसाठी उदाहरणे देताना ते बहुधा काव्याकडे वळतात. दुसरे असे, की कोणतीही चर्चा—अर्थातच सौंदर्यविषयकसुद्धा—शब्दांतच केली जाणार. तेव्हा ज्यांना भाषिक प्रतीके सहजपणे वापरता आणि वाकवता येतात ते आपल्या स्वराच्या चढेपणाने, पुनरुक्तींनी आणि शब्दप्रयोगाच्या वेधकतेने लोकांची मने आपल्या मतांनी व्यापून टाकून त्यांच्या ठिकाणी एक प्रकारची मानसिक मोहनिद्रा उत्पन्न करतात. आणि तशा अवस्थेत ती मते विनतक्रार मान्य केली जातात.

या मोहनिद्रोत्पादक सौंदर्यमीमांसेचे प्रमुख प्रवर्तक कवीच असतात. आणि काव्य हीदेखील चित्र, संगीत, शिल्प, नृत्य, इत्यादींच्या पातळीवरचीच एक ललितकला आहे अशी जी पूर्वी केवळ एक मोहक कल्पना होती तिला, एक तर सौंदर्यविषयक तत्त्वांची उघड मांडणी करून किंवा जी वाङ्मयेतर कलाकृती आपण पाहिली तिच्या आपल्यावर झालेल्या परिणामाची नोंद करून, आपाततः विश्वासार्ह अशा सत्यत्वाची आश्वासकता त्यांनी प्राप्त करून दिली आहे. पण कवींची सौंदर्यमीमांसा किंवा वाङ्मयेतर कलाकृतीसंबंधीची त्यांची प्रतिक्रिया यांना साहजिकच काव्यात्म {म्हणजे सौंदर्यभावनेतर} अनुभवांचा संदर्भ असणार.

परंतु कवितेसंबंधीचा अतिशय मानवसहज असा हा अभिनिवेश, आणि ललित-कलांचा एक सोपानक्रम आहे हे मान्य करण्याऐवजी काव्यालाच एक *नमुनेदार (typical)* ललितकला मानण्याकडे झुकणारा स्वाभाविक कल, यांना बेनेदेत्तो क्रोचेच्या प्रातिभदर्शनात्मक (intuitional) सौंदर्यमीमांसेमुळे एक अत्यंत बळकट सैद्धांतिक पाठिंबा मिळाल्यासारखे झाले आहे. *Encyclopaedia Britannica* च्या अगदी अलीकडच्या आवृत्तीत क्रोचेने लिहिलेल्या सौंदर्यमीमांसेसंबंधीच्या लेखाचा आरंभ एका कवितेच्या—व्हर्जिलच्या काव्यातल्या एका उताऱ्याच्या—परीक्षणाने झाला असून, त्या लेखाच्या दुसऱ्याच परिच्छेदाचे पहिले वाक्य "वर 'कविते'-संबंधी जे म्हटले तेच चित्रकला, शिल्पकला, वास्तुकला, संगीत इत्यादी इतरही सर्व 'कलां'ना लागू आहे." असे आहे. एलियटचा एक सुखद शब्दप्रयोग वापरून सांगायचे तर क्रोचेच्या सौंदर्यमीमांसेने घालून दिलेल्या "टीकापद्धतीचा कित्ता" कसा आहे हे यावरून अर्थपूर्णपणे दिसून येते.

'कप्पेबंद' आणि परस्परांशी संपर्क नसलेली समीक्षेची जी पद्धत पूर्वी रूढ होती तिला प्रतिक्रिया म्हणून भिन्न भिन्न ललितकलांच्या सीमा ओलांडणारी अशी कलेची अमूर्त क्रोचियन कल्पना उभी करणे कदाचित आवश्यक वाटले असेल आणि काळाला उचितही झाले असेल. पण या कल्पनेचा नेमका आशय काय आहे याचा तर्काच्या कठोर कसोटीवर निर्णय केला नाही तर ज्याला डॉ० रिचर्ड्स सौंदर्यविषयक प्रश्नांच्या 'ऊहापोहाचे साधन' म्हणतो त्या दृष्टीने तिचे महत्त्व अतिशय संशयास्पद राहील. ज्या कार्याशी ती संबंधित आहे त्याव्यतिरिक्त दुसऱ्या प्रश्नांसाठी ती एकदा वापरली गेली की सौंदर्यमीमांसाक्षेत्रात संपूर्ण गोंधळ निर्माण होईल. कारण मग हास्यास्पद ठरेल इतक्या उघड अपरिहार्यपणे असे अनुमान निघताना दिसेल की सौंदर्यविषयक सिद्धांतासाठी आणि सौंदर्यविषयक प्रश्नांचे सर्व विविध अंगांनी विशदीकरण करण्यासाठी कोणतीही एक कला घेतली तरी ती दुसऱ्या कोणत्याही कलेइतकीच समर्पक होईल; म्हणजे काव्य हे चित्रकला आणि संगीत ह्यांपेक्षा उणे आहे असे नाही किंवा या दोहोंपेक्षा सरस आहे असेही नाही. विविध ललितकलांच्या ठिकाणी कोणताच सामान्य गुण *नाही* असे अर्थात मला म्हणायचे नाही. मला जे काही म्हणायचे आहे ते हे की एखाद्या विशिष्ट उद्दिष्टाने—आणि विशिष्ट अतिभौतिक (metaphysical) किंवा इतर आत्मनिष्ठ पूर्वग्रहांच्या आधारावर—काढलेला अमूर्त सिद्धांत सौंदर्यशास्त्राच्या सर्वच क्षेत्राला प्रामाण्याने लागू करता येईल आणि त्या सिद्धांताला एखाद्या परमोच्च तत्त्वाच्या पदवीला चढवून त्यापासून काढलेले कोणतेही अनुमान बिनबोभाट मान्य करता येईल असे मानणे चुकीचे आहे. "चार शब्दांचे तत्त्वज्ञान" (*"la filosofia*

delle quattro parole") असे ज्याप्रमाणे जेंतिलेने क्रोचियन तत्त्वज्ञानाचे वर्णन केले आहे, त्याप्रमाणे "एका शब्दाचे सौंदर्यशास्त्र" *(L'estetica dell'una parola")* असे ज्या क्रोचियन सौंदर्यशास्त्राचे अनादर न दाखवता वर्णन करता येईल त्या [सौंदर्यशास्त्रा]ने दुसऱ्या प्रकारची चूक केली आहे असे मी नम्रपणे सुचवू इच्छितो.

मानवी जीवन सर्वांत अधिक मूल्यवान मानण्याची आणि मानवी जीवनाचा प्रवाह संथ व निर्विघ्न होण्याची खात्री करून घेऊन तो दीर्घ होण्याला साहाय्य करणाऱ्या भावनांना सर्वात अधिक महत्त्व देण्याची प्रवृत्ती, कविवचनांचा तिला मिळालेला पाठिंबा, आणि काव्याला 'कलांची कला' *(Ars Artis)* ठरवणाऱ्या तत्त्वज्ञानाने केलेले तिचे समर्थन यांमुळे सौंदर्यविषयक सिद्धांताच्या क्षेत्रात विचित्र परिणाम झाले आहेत. काव्याचे विनिमयाचे साधन आणि आपले विनिमयाचे साधन एकच असल्यामुळे, तसेच कवीच्या आणि आपल्या अनुभवांत फरक असलाच तर तो मूलभूत नसून कवीचा अनुभव अधिक संघटित आणि कमी क्षीण एवढाच असल्यामुळे, प्रत्येकालाच आपल्याला काव्य समजते किंवा कमीअधिक प्रमाणात समजते असे वाटते. तसेच काव्य आणि इतर ललितकला यांच्यात, ही दोन्ही एका अत्यंत मर्यादित अर्थाने उपयोगनिरपेक्ष आहेत हे सकृद्दर्शनी दिसणारे साम्य असल्यामुळे सर्व प्रकारची कलात्मक निर्मिती आणि प्रत्येक सौंदर्यात्मक प्रक्रिया यांचा साहित्यनिर्मितीच्या भाषेत अर्थ लावण्याचा मोह होणे स्वाभाविक आणि अपरिहार्य आहे. ज्या परिचित सहजपणाने असा अर्थ लावणे शक्य होते आणि त्यातून जो खोटा, श्रमरहित आणि सर्वंग आनंद मिळालासा वाटतो त्यामुळे [अशा रीतीने अर्थ लावण्याचा] एक वेळचा मोह लवकरच नेहमीची सवय होऊन बसतो.

{काव्य ही एक ललितकला आहे हे अमान्य केलेले नाही. म्हणणे एवढेच आहे की त्याचे स्थान इतर ललितकलांच्या बरोबरीचे नाही.} काव्य ज्या मानाने ललितकला आहे म्हणजे काव्यापासून मिळणारा आनंद ज्या मानाने सौंदर्यात्म असतो आणि काव्यात्म किंवा अ-सौंदर्यभावनात्म नसतो {म्हणजे ज्या भावना प्रत्यक्षपणे किंवा अप्रत्यक्षपणे अखेर साधनरूप असतात त्या [अ-सौंदर्यभावना]} त्या मानाने काव्यकृती ही निश्चितच 'कलाकृती' आणि काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ही 'सौंदर्यनिर्मितिप्रक्रिया' असते. या अर्थाने पाहता इतर ललितकलाकृतींची निर्मिती आणि प्रक्रिया यांचा अर्थ काव्यनिर्मिती आणि तिची प्रक्रिया यांच्या भाषेत लावणे हे काही मुळातच हास्यास्पद किंवा अनुचित नाही. परंतु अशा प्रकारचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करण्यापूर्वी साहित्यप्रक्रिया आणि साहित्यकृती यांचे कठोर विश्लेषण करून त्यांच्या संज्ञांच्या स्वरूपाचे यथायोग्य आकलन करून घेणे अत्यावश्यक आहे.

यानंतरचा टप्पा म्हणजे सदृश अशा सौंदर्यकृती आणि सौंदर्यनिर्मितिप्रक्रिया यांमधील नेमक्या तत्सम (corresponding) संज्ञांशी या संज्ञा जुळवणे हा आहे. चूक कदाचित पहिल्या टप्प्यात घडेल किंवा दुसऱ्या टप्प्यात. कदाचित आपले पूर्वविश्लेषणच चुकीचे असेल, किंवा एका प्रक्रियेतल्या संज्ञा दुसऱ्या प्रक्रियेतल्या संज्ञांच्या जोडीला बसवताना जागा थोडीशी बदलली असेल, त्यामुळेही संज्ञा खरोखर जुळत नसतील. पण बहुतेक वेळा ही दोन्ही कारणे एकत्र आलेली असतात. आणि त्यामुळे बराचसा मिथ्या युक्तिवाद व चुकीचे सौंदर्यविवरण ही निर्माण होतात. काव्यासंबंधीची अशी संदिग्ध संज्ञांनी बनलेली कल्पना आणि काव्यात्म विवरण-पद्धतीचा या प्रकारे केला गेलेला अवैध विस्तार ही सौंदर्यमीमांसेला शापरूप होऊन बसली आहेत आणि इतर ललितकलांच्या यथार्थ व संपूर्ण रसास्वादाला कायमचा अडथळा आणीत आहेत.

साहित्यनिर्मितिप्रक्रिया आणि साहित्यकृती यांच्या सध्या रूढ असलेल्या विश्लेषणा-मध्ये संदिग्धता कुठे आहे हे शोधून काढायचे असेल आणि यांमधील संज्ञा सौंदर्य-निर्मितिप्रक्रियेशी संबंधित असलेल्या संज्ञांशी जुळवताना झालेल्या जागाबदलांचे स्वरूप जाणून घ्यायचे असेल तर सर्वांत उत्तम मार्ग म्हणजे या प्रक्रियांतील 'मध्यम'पदाचे म्हणजेच कवितेच्या 'माध्यमा'चे स्वरूप पारखून पाहणे हाच आहे. कारण इतर कोणत्याही ललितकलेप्रमाणे काव्याच्या बाबतीतही माध्यमाच्या स्वरूपासंबंधी सुस्पष्ट कल्पना असणे हा रसास्वादाचा आरंभ आहे. कोणतीही सौंदर्यमीमांसा 'शास्त्र' या पदवीला पात्र व्हायला हवी असेल तर त्यासाठी ही एक आवश्यक पूर्वअट आहे. कोणत्याही ललितकलेच्या माध्यमाचे नेमके स्वरूप ध्यानात आले म्हणजे एक अत्यंत महत्त्वाचे ऊहापोहाचे साधन हाती आल्यासारखे होते; आणि मग त्याच्या साहाय्याने त्या कलेची मीमांसा करीत असताना तीतील धान्य कोणते आणि भूस कोणते हे तत्काळ स्वच्छ पाहता येते.

सौंदर्यासंबंधीच्या विविध सिद्धांतांमध्ये जे प्रमाद, विरोध आणि गोंधळ दिसून येतात त्यांपैकी बहुतेकांचे कारण कलेच्या माध्यमासंबंधीची संकल्पना निश्चित करून घेतली गेलेली नसणे हेच मुळात आहे. एकदा या संकल्पनेच्या बाबतीत मनुष्य गडबडला आणि कोणत्याही विशिष्ट कलेच्या माध्यमाचे त्याला नीट आकलन झाले नाही तर त्याच्या हातून हल्ली दिसून येणारे सर्व हेत्वाभासरूप प्रमाद घडून येतात. एका गोष्टीचे रसग्रहण करीत असताना आपण दुसऱ्याच गोष्टीचे रसग्रहण करीत आहो या सुखद संभ्रमात तो असतो. तो सौंदर्यासंबंधी नुसते वक्तृत्वपूर्ण लेखन करील पण त्याला वाटेल मात्र की आपण कुशाग्र कलामीमांसेचा अत्युत्कृष्ट नमुना निर्माण केला आहे.

डौलदार शब्दांच्या मदतीने कोंड्याचा मांडा जरी करता आला नाही तरी त्यांच्या साहाय्याने विश्वास बसणार नाही इतके सदोष विश्लेषण, नकली आनंद आणि भ्रमजन्य उत्साह यांवर पांघरूण घालता येते.

कदाचित वरती मी लोकांच्या ज्या चुकीकडे बोट दाखवले आहे तशाच प्रकारची चूक मी स्वतःच करीत आहे असे काही लोकांना वाटण्याचा संभव आहे. त्यांना असेही वाटणे अधिक संभवनीय आहे की मी उगीचच राईचा पर्वत करतो आहे. कारण काव्याचे माध्यम काय या प्रश्नाचे उत्तर देण्यासाठी एखादा तत्त्ववेत्ताच पाहिजे असे मुळीच नाही. उत्तर अगदी सोपे आहे : शब्द; मात्र सुदैवाने शब्द, शब्द, शब्द ! असे नाही.

पण हे प्रकरण इतके सोपे नाही. तेव्हा एखादा तत्त्ववेत्ता याविषयी काय म्हणतो हे पाहणे उचित होईल. शास्त्रीय पद्धतीने विचार करणारा मुरब्बी आणि अत्यंत सुस्पष्ट विचारक्षमता असलेला मानसशास्त्रवेत्ता प्रो० स्पिअरमन आपल्या *The Creative Mind* या पुस्तकाच्या ८८ व्या पृष्ठावर म्हणतो : "आणि ज्याप्रमाणे तो {चित्रकार} आपल्या कार्यसिद्धीसाठी {आत्मबाह्य अशा जड सृष्टीच्या प्रतिरूपीकरणासाठी} रंगद्रव्यांचे माध्यम वापरतो, त्याचप्रमाणे हा {साहित्यनिर्माता} शब्द आणि शब्दसमूह यांचा वापर करतो." आणि त्यासंबंधी लागोपाठ त्याच्या पुढच्याच परिच्छेदात तो म्हणतो : "चित्रकाराला जे सौंदर्य अभिप्रेत असते ते मुख्यतः त्याच्या माध्यमाचे." त्याच्या लिहिण्याचा अभिप्राय उघडपणे असा दिसतो की चित्रकार आणि साहित्यिक यांची ध्येये भिन्न आहेत. ही दोन विधाने एकमेकांशेजारी ठेवण्यापलिकडे अधिक टीका करण्याची आवश्यकताच नाही. अत्यंत काटेकोर विश्लेषण करण्याबद्दल प्रसिद्ध असलेल्या माणसाच्या हातूनसुद्धा जर असे अर्धवट, उथळ विश्लेषण केले गेले तर ते किती अनर्थावह गैरसमज उत्पन्न करू शकेल हे यावरून ताबडतोब दिसून येईल. चित्रकला आणि ललितसाहित्य यांच्या माध्यमांचे विश्लेषण करताना प्रो० स्पिअरमन जर पुरेसा खोलवर गेला असता तर तो सौंदर्यमीमांसेतील सत्याच्या अधिक जवळ पोचला असता, आणि त्याला कळून आले असते की चित्रकला आणि काव्य यांसकट सर्व कलांचे कलात्मक ध्येय एकच असते आणि ते म्हणजे आपापल्या माध्यमांच्या सौंदर्याचा आविष्कार करणे. निरनिराळ्या कलांमध्ये जी विभिन्नता दिसते ती त्यांच्या माध्यमांची विभिन्नता असते. चित्रकारांना आपल्या माध्यमाचे सौंदर्य साधायचे असते आणि कवींना दुसऱ्या कशाचे तरी, असे मुळीच नाही.

हे पुस्तक बरेचसे अलीकडले आहे. पण आपण त्याच्याही अलीकडले एक पुस्तक घेऊ. "स्फूर्ती म्हणजेच कविता; एक स्वयंपूर्ण आणि सर्वांगसंपन्न अखंड असे पूर्ण

(whole)." प्रो० ॲबरक्रॉबीच्या या टीकात्मक भूमिकेसंबंधी लिहिताना आपल्या *Art as Experience* या पुस्तकाच्या एका तळटिपेत प्रो० ड्यूई सूचकपणे एक प्रश्न विचारतो आणि हा प्रश्न पाहताच प्रतिपक्षी अगदी नामोहरम होईल अशी त्याची कल्पना असावी असा आविर्भाव दिसतो की, "जर ती आधीच सर्वांगसंपन्न व स्वयंपूर्ण असते तर ती आपल्या आविष्काराचे माध्यम म्हणून शब्दांचा शोध करून त्यांचा आश्रय का घेते?" आता या ठिकाणीसुद्धा जर माध्यमाचे म्हणजे शब्दांचे स्वरूप योग्यपणे लक्षात घेतले गेले असते तर हा प्रश्न विचारणे हे कागद, लेखणी, शाई यांसंबंधी तसलाच प्रश्न विचारण्याइतकेच निरर्थक आहे हे उघड झाले असते. पण अशा तऱ्हेची आणखी उदाहरणे देण्याची काही आवश्यकता नाही.

आता आपण शक्य तितक्या संक्षेपाने काव्याच्या माध्यमाचे—म्हणजे शब्दांचे—स्वरूप काय आहे हे पाहू. शब्दाची मूलतः दोन अंगे असतात : (१) संवेदनात्मक, आणि (२) अर्थात्मक. पहिल्या दृष्टीने शब्द म्हणजे एक नादरूप घटना, श्रवण-संवेदनांचा एक समुच्चय, स्वरांचा आणि व्यंजनांचा एक समूह. पण भाषेमध्ये या नादांना केवळ नाद म्हणून महत्त्व नसून दुसऱ्या कशाची तरी प्रतीके म्हणून असते. थोडक्यात म्हणजे ते दुसऱ्या, म्हणजे अर्थात्मक, अंगाचे सहायक असतात. स्वर-व्यंजनांच्या कोणत्याही एका विशिष्ट संयोगाच्या अस्तित्वाचे समर्थन केवळ त्याच्या अर्थवाहकत्वामुळेच करता येते. परस्परविनिमयाच्या आवश्यकतेतून भाषा उगम पावते आणि हा विनिमय अत्यंत सुकर करते. आपला परस्परव्यवहार अधिकाधिक कार्यक्षम व्हावा म्हणून माणसाने हिला घडवली आहे, आणि आपला विनियोग अधिकाधिक सौकर्याने व्हावा ही जी वाढत्या विचारसंपत्तीची अविरत मागणी ती ती पुरवीत असते.

अर्थाचा क्रमविकास ही रचनात्मक विचाराची एक प्रक्रिया आहे. आणि विचार हे मूलतः मर्यादाबद्ध अशा संज्ञाशक्तीचे (consciousness) कार्य आहे. ज्या क्षेत्रामध्ये संज्ञाशक्ती वावरते ते क्षेत्र आणि त्या क्षेत्राने मर्यादित अशी संज्ञाशक्ती यांच्या परस्पर क्रिया-प्रतिक्रियेतून विचार निर्माण होतो आणि अशा प्रकारच्या संज्ञाशक्तीच्या संदर्भातच अर्थ हा महत्त्वाचा आणि प्रस्तुत. पण हे प्रतिक्रियांचे प्रसंग जो जो अधिक येत जातात तो तो ते अधिकाधिक विविधरूप आणि जटिल होत जातात आणि त्यांमधून निर्माण होणाऱ्या अर्थांवरची मर्यादाबद्ध संज्ञाशक्तीची पकड उत्तरोत्तर अनिश्चित होत जाते. त्यांचा उपयोग करण्यात अधिकाधिक अकुशलता व अनिश्चितता येते. ही मर्यादाबद्ध संज्ञाशक्ती जोपर्यंत प्राथमिक, अल्पविकसित अवस्थेत असते तोपर्यंत कदाचित तिला प्रत्यक्ष जसेच्या तसे हे अर्थ उपयोगात आणता येत असतील, पण लवकरच अशी परिस्थिती उत्पन्न होते की या अर्थांचा सामाजिक व्यवहारामध्ये उपयोग करण्यासाठी

साठा करून ठेवण्याकरिता एखादी सोयिस्कर, आटोपशीर अशी पद्धत शोधून काढावी लागते. प्राथमिक स्वरूपातल्या विचाराचे वजन आणि व्याप्ती वाढत चालली आणि त्याला व्याख्येची गरज भासू लागली म्हणजेच तो शब्दरूप घेतो.

शब्दाचे संवेदनात्मक किंवा नादरूप अंग हे त्याच्या अर्थात्मक अंगाचे प्रतीक असते आणि हाताळण्याला सोपे असे अर्थाचे एक वाहक म्हणूनच त्याचा उपयोग केला जातो. शब्दाच्या या दोन अंगांचा संयोग हा प्रत्येक मर्यादाबद्ध संज्ञाशक्तीला जसा वररूप तसाच शापरूपही झाला आहे. ज्या जगात मनुष्याच्या ठिकाणी असते तशी अंशरूप किंवा विभक्त संज्ञाशक्ती नसेल त्या जगात अर्थ असणारच नाहीत. जी संज्ञाशक्ती विश्वव्यापी (universal) असेल, तिच्या बाबतीत प्रत्येक वस्तू हाच तिचा अर्थ आणि हेच तिचे प्रतीक असेल. प्रतीक आणि अर्थ यांचा परस्परभेद आणि परस्परसंयोग करणे तशा परिस्थितीत अशक्य आणि अनावश्यक असेल. सौंदर्यनिर्मितिप्रक्रिया आणि वाङ्मयनिर्मितिप्रक्रिया परस्पर-समान करताना अर्थ व प्रतीक या भेदाची आणि या संयोगाची आवश्यकता व त्याचे स्वरूप ही पुरेशा सातत्याने किंवा पुरेशा स्पष्टपणाने मनात बाळगली गेलेली नसतात हे आपण लवकरच पाहू.

शब्दांच्या किंवा भाषेच्या या अर्थात्मक अंगाचेही दोन अंगांत विश्लेषण करता येईल. मानसिक जीवनाचे एक घटित या दृष्टीने अर्थाला दोन अंगे असतात : एक ज्ञानात्मक (cognitive) आणि दुसरे भावात्मक (affective). अर्थात या दोहोंमध्ये अगदी निःसंदिग्ध असा भेद नाही हे मानसशास्त्रातले अगदी सर्वपरिचित सत्य आहे; आणि जेव्हा एखाद्याला अधिक नवीन असा दुसरा एखादा युक्तिवाद करता येत नाही तेव्हाच तो दुसऱ्याला या भेदाची आठवण करून देणे महत्त्वाचे मानतो. तरी पण प्राधान्याने बुद्धिप्रधान अनुभव आणि प्राधान्याने भावनात्मक अनुभव यांमधला भेद ओळखणे फारसे कठीण नाही. [आपल्या मानसिक अनुभवामध्ये] बुद्धिप्रधान कल्पना, तात्त्विक अर्थ असतात तसेच भावना किंवा भावनात्मक अर्थही असतात. हा अगदी तीव्रतेने प्रत्ययाला येणारा जरी नाही तरी सहज आकलन होणारा भेद आपण या ठिकाणी लक्षात ठेवला पाहिजे.

यानंतर आपण [शब्दार्थाच्या] या भावात्मक अंगाचे दोन पोटविभाग किंवा भावनांचे दोन प्रकार आहेत हे ओळखले पाहिजे. त्यांपैकी पहिल्या प्रकारातल्या भावनांना शुद्ध किंवा केवल *(absolute)* भावना आणि दुसऱ्या प्रकारातल्या भावनांना *यादृच्छिक (contingent)* भावना म्हणता येईल. एखादी संवेदना किंवा एखादा आकृतिबंध (pattern), एखादी समग्राकृती *(Gestalt)*, एखादी संबंधसंघटना (organisation of relations) यांच्या गुणाच्या बोधनेबरोबरच

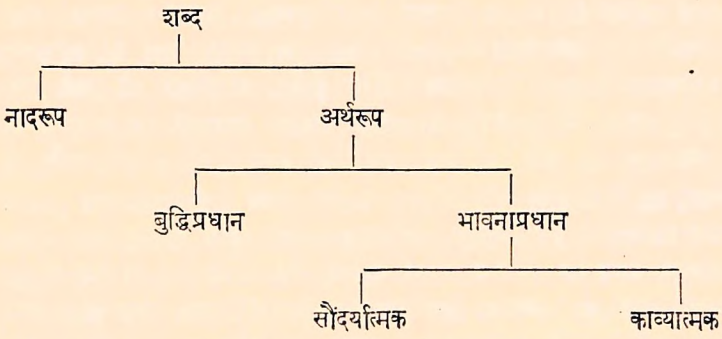
तत्काल होणाऱ्या ज्या जाणिवा त्या शुद्ध किंवा केवल भावना. ऐंद्रिय (sensuous) अथवा रूपात्मक (formal) अशा कोणत्याही अनुभवाशी निश्चितपणे संबद्ध अशा या भावना असतात. आणि "वृद्ध माणसे ही तरुणांपेक्षा अधिक अनुभवी असतात." असे म्हणताना ज्या अर्थाने आपण 'अनुभव' हा शब्द वापरतो त्या अर्थाने 'या जगाच्या अनुभवापासून' त्या निघालेल्या नसतात. मी भावना असा अनेकवचनी शब्दाचा प्रयोग केला आहे खरा, पण खरोखर एकवचनीच प्रयोग करायला पाहिजे. ही जी शुद्ध भावना असते तिला आपल्याला 'सौंदर्यभावना' म्हणता येईल आणि अशा रीतीने 'काव्यात्मक' अशा ज्या इतर यादृच्छिक भावना त्यांपासून तिला वेगळे काढता येईल. या दुसऱ्यांना यादृच्छिक म्हणण्याचे कारण असे की त्यांचे अस्तित्व विशिष्ट अशा मानवी व्यवहारव्यवस्थेवर अवलंबून असते. परिस्थितीच्या विशिष्ट मागणीच्या अस्तित्वावर आणि सातत्यावरच त्यांचे अस्तित्व अवलंबून असते.

मी वर म्हटल्याप्रमाणे अशा भावनांचे महत्त्व एवढेच की प्राप्त परिस्थितीशी संबंधित अशी प्रतिक्रिया करणे आणि टिकाव धरण्याची शाश्वती निर्माण करणे त्यांच्यामुळे माणसाला सोपे होते. परिस्थिती बदलली आणि काही प्रतिक्रियांची आवश्यकता नाहीशी झाली तर त्या प्रतिक्रियांना सहायक होणाऱ्या त्या भावनाही संकोच पावत पावत अखेर अजिबात नाहीशा होतात. उदाहरणार्थ, स्त्रीदाक्षिण्ययुगामध्ये स्त्रीपुरुष-संबंधाशी ज्या भावना निगडित झालेल्या असत त्यांचे *अस्तित्वकारण* (*raison d'être*) आजच्या युगात उरलेले नाही. ज्या जगामध्ये नागर शांतता प्रतिष्ठापित झालेली आहे आणि बलोपासना हा समाजाच्या एखाद्या विशिष्ट वर्गाचा खास हक्क राहिलेला नाही त्या जगामध्ये स्त्रीदाक्षिण्याच्या भावनेलाही काही स्थान उरलेले नाही. आता स्त्रीदाक्षिण्याला काही महत्त्व राहिलेच असेल तर सामाजिक शिष्टाचाराची एक गरज म्हणून, किंवा औचित्य म्हणून. त्यामुळे बागणुकीला जो एक स्वाभाविक डौलदारपणा येतो त्यासाठी, किंवा त्याचे लैंगिक प्रवृत्तीच्या उदात्तीकरणाला जे काही साहाय्य होत असेल त्यामुळे. तसेच सोव्हिएट नमुन्यावर उभारलेल्या राज्यामध्ये, जिथे वृद्ध माणसे आणि अर्भके यांची काळजी सरकार घेते तिथे, आईबाप आणि मुले यांच्यामधले नाते ज्या प्रीतीच्या भावनेवर अवलंबून असते ती भावना नाहीशी होण्याच्या मार्गाला लागेल. कारण अशा राज्यात तिचे एकमेव कारणच नष्ट झालेले असेल. ही भावना नष्ट होण्याची शक्यता दिसू लागताच निषेध व्यक्त केला जातो आणि संताप व्यक्त केला गेला नाही असे क्वचितच घडते. यावरूनच मनुष्याची स्वसंरक्षणप्रवृत्ती कशी काम करते ते दिसते आणि या प्रकारच्या भावना यादृच्छिक आहेत या मताला बळकटी येते. काव्याची बाजू घेण्यासाठी मनुष्य

स्वतःचीच फसगत करून घेण्याला तयार होऊन सदोष बौद्धिक भूमिकेत कसा शिरतो हे जर पाहायचे असेल तर सर्वांत चांगला मार्ग म्हणजे ज्या रीतीने त्याचा राग आणि निषेध बहुधा व्यक्त होतो ती रीत—म्हणजेच मुलांवरील प्रेम आणि त्यांच्यासाठी स्वार्थत्याग यांचे सौंदर्य, तसेच मुलांची मातृपितृभक्ती आणि त्यांच्यासंबंधीची कर्तव्य-परायणता यांचे उदात्त स्वरूप, यांची प्रशंसा आणि स्तुती करणारी झळाळणारी गीते आणि त्यांतला आलंकारिक शब्दांचा फुलोरा इकडे नुसते लक्ष देणे.

या यादृच्छिक भावनांना आपल्याला 'स्वार्थी' ('interested') भावनाही म्हणता येईल. कारण त्या जीवशास्त्रीय दृष्टीने महत्त्वाच्या आणि उपयोगी असतात. म्हणूनच मनुष्य त्यात आनंद मानतो. उलट सौंदर्यभावना ही 'स्वार्थरहित' ('disinterested') असते आणि तिला कोणतेही जीवनोपयोगी कार्य साधायचे नसते. तसेच या यादृच्छिक भावना केवळ साधनरूप असतात, कारण ज्या परिस्थितीत त्यांचा अनुभव येतो तिच्या बाहेरची उद्दिष्टे त्या साधतात. उलटपक्षी सौंदर्यभावना ही स्वान्त (end in itself) असते, कारण भावनेच्या अनुभवाच्या क्षणीच तिची इष्टसिद्धी होते. सौंदर्यभावनेचे महत्त्व हे असे स्वयंसिद्ध आहे.

मागच्या सगळ्या चर्चेचा सारांश आता आपण एखाद्या तक्त्यासारखा मांडून पाहू :



वरील विवेचनाच्या आधारावर मला असा मुद्दा मांडायचा आहे की शब्द हे—नाद आणि अर्थ या दोन्ही अंगांच्या दृष्टीने—काव्याचे माध्यम *नाहीत*. शब्द म्हणजे 'काव्यात्मक भावनाप्रधान अर्थ' असे जर समजले तरच शब्दांना काव्याचे माध्यम म्हणता येईल. हीच गोष्ट आणखी कमी संदिग्धपणे सांगायची तर असे म्हणावे लागेल की 'भावनाप्रधान अर्थ' हे काव्याचे माध्यम आहे. या प्रकारचे अर्थ कवी वापरतो आणि वाकवतो; नाद किंवा बौद्धिक स्वरूपाच्या कल्पना 'कल्पना' म्हणून

वापरीत नाही. शब्द हे काव्याचे माध्यम आहे असे ठामपणे म्हणणे म्हणजे नाद आणि केवल ज्ञानात्मक घटिते म्हणून बौद्धिक कल्पना यांनाही चोरून आत आणण्यासारखे आहे. आणि त्यामुळे सौंदर्यमीमांसेत अनर्थावह परिणाम घडतात. ते कसे हे मी पुढल्या परिच्छेदात दाखवणारच आहे. जे कवी दुय्यम दर्जाचे असतात ते दुय्यम दर्जाचे होण्याचे एक कारण असे असते की ते माध्यम वापरीत असतात एका कलाप्रकाराचे आणि कृती निर्माण करीत असतात दुसऱ्या कलाप्रकाराची. उदाहरणार्थ, कविता करीत असताना आपण कवीच राहिले पाहिजे हा विचार करण्या ऐवजी ते गीतकार होण्याची आकांक्षा बाळगतात. आणि मग ना इकडे ना तिकडे अशी त्यांची स्थिती होते. किंवा त्याचे दुसरे कारण असे असते की त्यांच्या टिकाणी बौद्धिक कल्पनांची परिणती भावनाग्नीचे इंधन होण्यात झालेली नसते. पैकी दुसऱ्या कारणाचे विवेचन मी मुळीच करणार नाही, कारण त्या बाबतीत विरोध करण्याकडे कुणाचा कल होईल असे वाटत नाही. "या सत्यांचे सतत चिंतन करा म्हणजे कदाचित केव्हा तरी ती तुमच्या टिकाणी भावनारूपात परिणती पावतील." आपल्या वर्ड्ज्वर्थवरच्या प्रबंधात खऱ्या गूढवादी कवीसंबंधी बोलताना सर वॉल्टर रॅली म्हणतो, "विचार हे त्याच्या भावनांना अन्नरूप होतात, भावना विचारांना नव्हत."

परंतु एकीकडे टेनिसन व स्विनबर्न आणि दुसरीकडे ब्राउनिंग ह्यांच्या भाग्य-चक्रांना मिळालेली उलटसुलट गती उघड दिसत असतानासुद्धा नाद हा काव्याच्या संदर्भात असंबंधित आहे या म्हणण्याला विरोध होईल. या टिकाणी मी अगदी स्पष्ट-पणे सांगू इच्छितो की काव्यामध्ये नादाला केवळ नाद म्हणून अजिबात स्थान नाही, तो संगीताचा प्रांत आहे, ही गोष्ट अगदी घट्ट धरून ठेवली पाहिजे आणि ती केव्हाही सुटू देता कामा नये. नादांना काव्यात केवळ प्रतीकात्मक मूल्य असते. भावनात्मक अर्थाचे वाहक म्हणून. संगीतातल्याप्रमाणे त्यांना स्वयंभू मूल्य नसते. परंपरेनुसार शब्द ज्या अर्थाचा वाहक मानला गेला आहे त्या अर्थाचा विकास करण्याला, त्यात भर घालण्याला किंवा त्यावर भर देण्याला जितपत शब्दाच्या नादाचा उपयोग होतो तितपतच काव्यामध्ये त्याचे महत्त्व किंवा काव्याशी त्याचा संबंध. परंतु दुय्यम दर्जाच्या कवींना आणि तिसऱ्या दर्जाच्या साहित्यसमीक्षकांना वारंवार पडणारा मोह असा की अगदी अप्रस्तुत असलेले हे अंग ते काव्यात्म परिणामाच्या दृष्टीने कोणत्या तरी अर्थाने एक रास्त घटक मानतात. आणि एखाद्या कवितेची निदान ती नादमधुर आहे म्हणून स्तुती करतात. आपल्या विद्यार्थ्यांसमोर शैलीचे समर्थन करीत असताना सर आर्थर क्विलर-कूच म्हणाला की, "काव्याचे आणि त्याच्या तंत्राचे अभ्यासक या नात्याने आपल्याला या बाबतीत काही सांगता येईल, पण शैलीचे काव्य

म्हणजे 'केवळ नाद, दुसरे काही नाही.'* अशा अर्थाने मात्र नव्हे, कारण आर्नल्ड आणि स्विनबर्न यांच्या प्रतिपादनातील सगळी टीका-प्रतिटीका, निंदा-स्तुती यांच्या एकंदर गोळाबेरजेचा काहीसा तसाच परिणाम मनावर होतो." त्याचा हा सगळाच निबंध अत्यंत उद्‌बोधक आहे; आणि त्यावरून नाद हा घटक वाङ्मयाच्या रसग्रहणाला व चिकित्सक मूल्यमापनाला किती विघातकपणे उपद्रवकारक होतो हे स्पष्ट दिसून येते. {कारण वस्तुतः काव्यामध्ये नाद हा केवळ आगंतुक, संकेतमान्य आणि उघड उघड असंबंधित आहे.}

खरी गोष्ट अशी आहे की, नादांच्या अमुक संयोगापासून अमुक अर्थ निघालाच पाहिजे अशी अंगभूत अपरिहार्यता नाही. कारण निरनिराळ्या भाषांमध्ये निरनिराळ्या नादसंयोगांतून एकच अर्थ व्यक्त केला जातो. किंबहुना एकाच भाषेतसुद्धा असा प्रकार दिसून येतो. {सर्वच नाही तरी काही समानार्थक शब्द पाहा.} याच्या उलट, एकाच नादसंयोगाचा वेगवेगळ्या भाषांत किंवा त्याच भाषेतदेखील वेगळा अर्थ होऊ शकतो; *"—Murmur of flies on summer eves,"* या ओळीतील 'murmur' या शब्दाचा नाद इंग्रज माणसाच्या मनातील तद्‌विषयक साहचर्यामुळे संबंधित आहे. हा केवळ योगायोगजन्य परिस्थितीचा परिणाम आहे. या शब्दाच्या केवळ स्वरव्यंजनांमध्ये असे काही नाही की त्यामुळे अमुक अर्थ किंवा अमुक कल्पना सूचित झाल्याच पाहिजेत. या स्वरव्यंजन-संयोगामुळे एखाद्या महाराष्ट्रीय माणसाला अगदी निराळ्याच अर्थाचा बोध होईल. तसेच 'wail' या शब्दाच्या नादसंवेदनांमुळे इंग्रजीत आणि मराठी या भारतीय भाषेत अगदी निराळ्या अनुभवांचा बोध होतो. भाषेमध्ये नादांचे कार्य काय असते यासंबंधीचे हे मत पुढील जोड्या घेऊन दाखवता येईल : फ्रेंच शब्द 'Paris' [फ्रेंच उच्चार पारी] आणि इटॅलियन 'pari' [पारी=समान, बरोबरीचा]; इटॅलियन 'para' [पारा=आसरा] आणि मराठी 'पारा'; फ्रेंच 'bien' (बियँ) चा उच्चार आणि तत्सम मराठी उच्चार. ह्या प्रकारची, तसेच एकाच भाषेत एकसारख्या नादाचे वेगवेगळे अर्थ होऊ शकतात या विधानाला पोषक अशी आणखी उदाहरणे वाचकांनासुद्धा ध्वनिशास्त्राच्या एखाद्या पुस्तकातून देत येतील.

नाद आणि अर्थ यांतला हा भेद, आणि काव्यामध्ये फक्त अर्थालाच संबंधितता आहे हा मुद्दा, काव्यामध्ये नाद आणि अर्थ परस्परानुकूल असले पाहिजेत या आदेशाचा (precept) गाभा आहे. जिचा सामान्यतः उदोउदो होतो अशा

* इथे मुळात *vox et praeterea nihil* हे लॅटिन भाषेतील शब्द आहेत. —रा० भि० जो०

हल्लीच्या 'नाद-कविते'चे जीवित प्रायः क्षणभंगुर असते याचे कारण काव्याच्या माध्यमाच्या स्वरूपासंबंधीची गैरसमजूत. कारण जेव्हा जेव्हा एखादा कलावंत किंवा कवी जे तो वापरीत असतो त्याच्या त्याच्याशी असंबंधित किंवा दुय्यमपणे संबंधित अशा अंगांच्या मोहाला वश होऊन आपल्या माध्यमाचा विश्वासघात करतो तेव्हा तेव्हा तो अपरिहार्यपणे त्वरित विस्मृत होण्याचा शाप स्वतःला देत असतो. आणखी एक पाऊल पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की, नाद हा काव्याशी असंबंधित आणि त्याच्या कक्षेच्या बाहेर असतो, एवढेच नव्हे तर नादाच्या परिणामाची जाणीवसुद्धा—तो पुरेसा सूक्ष्म असेल तर—त्याच्या भावनात्मक अर्थांच्या आकृतिबंधाचे आधी आकलन होण्यावर अवलंबून असते आणि त्या आकलनाने नियंत्रित झालेली असते. डॉ० रिचर्ड्सच्या *Practical Criticism* या ग्रंथातील सहाव्या कवितेला जोडलेल्या टिप्पण्या* (protocols), त्यांत केली गेलेली विश्लेषणे आणि त्यांपासून निघणारी छंदोविषयक अनुमाने ही पाहिली असता मी म्हणतो त्याची सत्यता वाचकांना पटेल. खाली दिलेल्या पहिल्या दोन ओळींच्या नाजूक यमकावरच्या टिप्पण्या विशेष उद्‌बोधक आहेत. त्या ओळी अशा :

Margaret ! are you grieving
for golden grove unleafing ?" †

जोपर्यंत नादांचे सौंदर्य साहचर्यामुळे किंवा इतर कारणांमुळे भावनात्मक अर्थाच्या सौंदर्यामध्ये रूपांतरित होत नाही तोपर्यंत काव्याला त्याची काहीही दखल घेता येत नाही. *'नाद'* म्हणून नादगुणाला काव्यात काहीही स्थान नाही. शेक्सपियर किंवा दांते यांच्याहीपेक्षा अधिक 'नाद'मधुर पद्ये पाडणारे 'यमक्ये' पुष्कळ निघतील!

* आय० ए० रिचर्ड्सने protocol हा शब्द इथे 'टिप्पणी' या अर्थाने वापरला आहे. *Practical Criticism* या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेच्या पृष्ठ ४ वर त्याचे वाक्य आहे : "I lectured the following week partly upon the poems, but rather more upon the comments, or protocols, as I call them." Protocol या शब्दाचे रूढ अर्थ "तहनाम्याचा मूळ खर्डा; राजशिष्टाचार" असे आहेत. —रा० भि० जो०

† मूळ पुस्तकात म्हणजे *Practical Criticism* मध्ये (पृ० ८१ च्या समोर) सबंध कविता छापली आहे तिथे या दोन ओळी अशा छापलेल्या आहेत :

Margaret, are you grieving
Over Goldengrove unleafing ? —रा० भि० जो०

आणि महाकाव्य निर्माण करणारे कवी हे भावकविता लिहिणाऱ्यांपेक्षा अधिक श्रेष्ठ असतात, ते त्यांची रचना अधिक 'नाद'मधुर असते म्हणून नव्हे तर आपल्या काव्यांमध्ये ते भावनात्मक अर्थांच्या अधिक आवाक्याच्या, अधिक गुंतागुंतीच्या पण त्याबरोबरच अधिक सुसंबद्ध संघटित रचना निर्माण करतात म्हणून. विपरीतपणा असा की संगीतामध्ये वास्तविक केवळ नाद आणि नादांचे रचनाबंध यांनाच महत्त्व असते, पण त्यात लोक भावनात्मक अर्थ शोधून काढू पाहतात, आणि काव्यात जिथे भावनात्मक अर्थ त्यांना उपलब्ध असतात त्यांतून ते संगीताचा एखादा थेंब का होईना पण तो पिळून काढीपर्यंत स्वस्थ बसत नाहीत.

वर जे विश्लेषण केले आहे त्यात नवीन असे काही नाही. असलेच तर इतरांनी जे म्हटले आहे त्याला पूर्णता आणणे, त्यावर भर देणे आणि काव्याच्या प्रांतात केवळ 'नादा'चा हक्क निःसंदिग्धपणे नाकारणे यांत आहे. या विवेचनातला सगळ्यांत महत्त्वाचा टप्पा पुढे आहे. तो म्हणजे सौंदर्यनिर्मितीची प्रक्रिया वाङ्मयनिर्मितीच्या प्रक्रियेशी जुळवून घेताना जो जागाबदल झालेला आहे तो वरच्या विश्लेषणाच्या अनुरोधाने दाखवून देणे आणि शक्य तर दुरुस्त करणे. सौंदर्यनिर्मितीची प्रक्रिया आपल्याला कोष्टकरूपाने खालीलप्रमाणे मांडून दाखवता येईल :

कलावंत : माध्यम : सौंदर्य

आता या ठिकाणी आपण विशिष्ट कलांचे व्यवच्छेदक घटक मांडून पाहू. आधी आपण चित्रकला घेऊ या :

कलावंत : माध्यम : सौंदर्य
चित्रकार : वस्तुजाताचे दृग्गोचर अंग : सौंदर्य
{रंग, रेषा, घनाकृती इ०}

आता काव्य घेऊ :

कवी : भावनात्मक अर्थ [अ० व०] **: सौंदर्य**

माध्यमाचे सौंदर्य हे त्याची संघटना करण्याने—रूपरचनेच्या तत्त्वांनुसार त्याचा उपयोग केल्याने—आविष्कृत होते. आता आपण प्रो० स्पिअरमनच्या विधानाकडे वळू. काव्य आणि चित्रकला यांच्या माध्यमासंबंधीच्या आपल्या संकल्पना स्पष्ट नसतील तरच आपण काव्य आणि चित्रकला यांची उद्दिष्टे भिन्न आहेत असे म्हणू. रंगद्रव्य (pigments) हे चित्रकलेचे माध्यम आहे असे जर आपण म्हटले तर शब्द

हे काव्याचे माध्यम आहे असे आपल्याला म्हणावेच लागेल. आणि मग आपण संदिग्धता व गोंधळ यांच्या न संपणाऱ्या मार्गाला लागू. कारण एकदा आपण आपल्या मध्यम पदामध्ये असंबंधित घटक समाविष्ट करण्याला आरंभ केला तर मग अमुक ठिकाणी थांबावे आणि अमुक ठिकाणी थांबू नये असा निर्बंध कसा आणि कोणत्या तत्त्वावर घालणार ? चित्रनिर्मितीची प्रक्रिया अशी दाखवू या :

चित्रकार : रंगद्रव्ये : सौंदर्य :

आणि मग वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया मांडू. आपली पहिली दोन पदे :

कवी : शब्द [अ० व०] :

ही आली. आता तिसरे पद आपण **अर्थ** असे मांडणार. पण तसे केले तर **रंगद्रव्या**मध्ये **सौंदर्याचा** अंतर्भाव झालेला नसतो, पण शब्दामध्ये **अर्थां**चा अंतर्भाव झालेला असतो, हे आपण विसरल्यासारखे होईल. हीच गोष्ट आपल्याला दुसऱ्या रीतीने सांगता येईल. या खेपेला वाङ्मयनिर्मितिप्रक्रिया आधी घेऊ :

कवी : शब्द [अ० व०] : **अर्थ :**

आता या भूमिकेवरून चित्रनिर्मितीची प्रक्रिया अशी समजावी लागेल :

चित्र : रंगद्रव्ये : अर्थ :

या ठिकाणी हेत्वाभास मध्यम पदामध्ये आहे हे चटकन लक्षात येईल. दुसऱ्या प्रक्रियेतील रंगद्रव्ये हे पद पहिल्या प्रक्रियेत एकत्रित केलेल्या दुसऱ्या व तिसऱ्या पदांशी समानार्थक ठरते. पहिल्या प्रक्रियेमध्ये जर आपण एका पदाचे दोन विभाग केले तर दुसऱ्या प्रक्रियेमध्येही तसेच करणे ओघानेच येते. म्हणजे आपल्याला या दोन प्रक्रिया अशा मांडाव्या लागतील :

कवी : शब्द [अ० व०] : **अर्थ : सौंदर्य :**
चित्रकार : रंगद्रव्ये : रंग [अ० व०] : **सौंदर्य :**

आपली नेहमी एक चूक होते ती अशी की आपण काव्यात जसे शब्दांचे अर्थ शोधतो तसे चित्रात रंगांचे अर्थ शोधतो. पण शब्द हे जसे अर्थांसाठी वापरले जातात तशी रंगद्रव्ये रंगांसाठी वापरली जातात. रंग अर्थांसाठी वापरले जात नाहीत. रंग हे माणसाने अर्थबोधासाठी तयार केले नाहीत. 'अर्थ' नाहीत तर 'शब्द' नाहीत असे आपल्याला म्हणता येईल; पण 'अर्थ' नाहीत तर 'रंग' नाहीत असे आपल्याला

त्या शब्दांच्या कोणत्याही समजू शकेल अशा अर्थाने म्हणता येणार नाही. 'हिरवा' या शब्दाचा अर्थ हिरवा रंग असा होतो. हिरवेपणाची संवेदना जर आपल्याला संक्रमित करायची नसती तर त्या घटिताचे निर्देशन करण्यासाठी हा विशिष्ट नादसंयोग अस्तित्वातच आला नसता. पण 'हिरवेपणा', 'हिरवा रंग' याला स्वतःसिद्ध असा कोणताही *अर्थ* नाही; तो केवळ 'तो' रंग *असतो*. हिरवेपणाशी आपण काही कल्पना निगडित करीत असतो यात शंका नाही. पण ही त्यावर चढलेली पुटे आहेत. या सर्व कल्पना आपण विसरलो किंवा आपल्या मनातून घालवून टाकल्या तरीसुद्धा हिरवा रंग हिरवाच राहील. पण 'हिरवा' या शब्दाचा सगळा अर्थच जर आपण विसरलो तर तो स्वरव्यंजनसंयोग आपल्या शब्दसंग्रहात राहणारच नाही.

तेव्हा रंगांच्या बाबतीत अर्थ जसा केवळ गौण, साहचर्यजन्य असतो तसाच {शब्दांच्या} अर्थांच्या बाबतीत 'नाद' गौण किंवा साहचर्यजन्यच असतो. हा परस्परसंबंध

अर्थ : शब्द : : अर्थ : रंग :

असा नसून

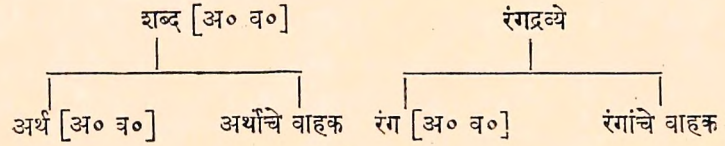
अर्थ : शब्द : : रंग : रंगद्रव्य :

असा आहे. अर्थाचा अर्थ काय असे जर आपण विचारणार असलो तरच रंगाचा अर्थ काय असे आपल्याला विचारता येईल.

चित्रकार : रंगद्रव्ये : रंग [अ० व०] : अर्थ :
कवी : शब्द : अर्थ [अ० व०] : अर्थ {अर्थाचा} :

अशी मांडणी अगदी रास्त होईल. परंतु या ठिकाणी उद्भवणारा प्रश्न [अर्थाच्या अर्थाचा] हा सामान्यपणे समजल्या जाणाऱ्या अर्थांचा न होता तात्त्विक विश्लेषणाचा होतो. तसे झाल्यावर आपल्याला संवेदनांच्या मानसशास्त्रावरचे कोणतेही पुस्तक आणि ऑग्डन आणि रिचर्ड्स् यांचे *The Meaning of Meaning* हे पुस्तक पाहावे लागेल.

वरील विवेचनाचा सारांश आपल्याला असा मांडता येईल :



किंवा :

अर्थ + अर्थांचे वाहक—शब्द
रंग + रंगाचे वाहक—रंगद्रव्य

शब्दांचे इंद्रियगोचर—म्हणजे नादरूप—अंग हे केवळ प्रतीकात्मक म्हणजे तैलरंग किंवा जलरंग हे जसे रंगाचे वाहक त्याप्रमाणे केवळ अर्थाचे वाहक आहे. शब्दाच्या बाबतीत नाद आणि रंगाच्या बाबतीत तैलरंग किंवा जलरंग ही केवळ साधने आहेत आणि ती साधने म्हणून कितीही अपरिहार्य असली तरी त्या कारणामुळे सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेच्या स्वरूपाशी ती मूलतः संबंधित नाहीत ही गोष्ट पक्केपणी लक्षात घेतली म्हणजे [वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया आणि सौंदर्यनिर्मितीची प्रक्रिया यांची सांगड घालताना] झालेला जागाबदल आणि त्याचे अनर्थावह स्वरूप ही ताबडतोब लक्षात येतील. या ठिकाणी चित्रकलेसंबंधी जे विवेचन केले आहे तेच इतर ललित-कलांसंबंधीही त्यांच्या विविध माध्यमांना अनुलक्षून करता येईल. एकदा आपण या जागाबदलापासून सावध राहिलो म्हणजे मग काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवरून काढलेली अनुमाने सर्व ललितकलांची प्रतिनिधिरूप मानण्यात काही धोका नाही आणि मग आपल्याला प्रतिरूपात्मक कला आणि अ-प्रतिरूपात्मक (abstract) कला यांच्या द्वंद्वाच्या खोड्यात पडण्याचेही कारण राहणार नाही. तसेच, काव्याच्या भावनात्मक सामर्थ्याला (potency) आधीच वश होऊन काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेत अंतर्भूत होणाऱ्या टप्प्यांच्या अनुरोधाने आपण इतर कलांतील सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेचा अर्थ लावीत असल्यामुळे मनात सौंदर्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेविषयी गैरसमजुतीही राहणार नाहीत.

काव्याची जर अशी निःसंदिग्ध चिकित्सा झाली आणि त्याबरोबरच विविध ललित-कलांच्या माध्यमांचे विश्लेषण झाले तर सौंदर्यमीमांसेमध्ये एक प्रकारची सैद्धांतिक एकता येईल आणि तिच्यापासून जी तत्त्वे निघतील त्यांचा अधिकार सबंध कलासृष्टीवर निरपवादपणे चालेल. अशा विश्लेषणाच्या पायावरच आपल्याला सौंदर्याचे शास्त्र पक्केपणी उभे करता येईल आणि टीकात्मक मूल्यमापनामधली दिशाभूल करणारी आणि परस्परविरोधी विविधता नाहीशी करता येईल. साहित्य आणि इतर ललितकला यांच्या रसास्वादामध्ये जे अंतर भासते ते नाहीसे करता येईल. पण ते तत्त्वज्ञान्यांच्या हात-चलाखीने नाही तर दोहोंच्या मुळाशी असणारी रचनात्मक प्रक्रिया तत्त्वतः एकच आहे हे ओळखून. परंतु हे घडायला हवे असेल आणि सौंदर्यमीमांसेला चिकटलेले काव्याचे शापरूपत्व नाहीसे व्हायला हवे असेल तर काव्याची द्विविध भावनात्मक

प्रकृती आपण ओळखायला पाहिजे. म्हणजे असे की, काव्याचे माध्यम असलेल्या भावना आणि काव्यापासून {किंवा संघटित अशा माध्यमरूप भावनांपासून}—तसेच इतर सर्व कलांपासून—निर्माण होणारी विशिष्ट अद्वितीय (*sui generis*) अशी सौंदर्य-भावना ह्यांमधील भेद आपण ओळखायला शिकलो तरच हे होईल. ही सौंदर्यभावना सौंदर्यामुळे, म्हणजे रूपनिष्ठ संघटनांच्या—केवळ त्या रूपनिष्ठ संघटनाच आहेत, अस्ताव्यस्त राशी नाहीत या वैशिष्ट्याच्या—बोधनेमुळे जागृत होते.

कलेचे सद्यःकालीन रसग्रहण

जिला आपण नागरता (civilisation) म्हणतो तिच्या प्रगतीमुळे ललितकलांची एकंदरीत हानी झाली आहे का हा फार व्यापक स्वरूपाचा प्रश्न आहे. काही लोकांना वाटते की अशी हानी झाली आहे हे सिद्ध करण्याला पुरेशी प्रमाणे देता येतील. उलट काही लोक हा प्रश्न निघताच, आपली तुच्छतेची भावना लपवण्याचा मुळीच प्रयत्न न करता, जिला ते 'सौंदर्यवादी' दृष्टिकोण ('aesthetic attitude') अथवा 'आदिम वृत्ती' ('primitivism') इत्यादी म्हणतात तिचा उपहास करण्यासाठी ताडकन उभे राहतील.

या प्रश्नाचे खरोखर यथायोग्य उत्तर द्यायचे तर त्याची मांडणी करण्यात वापरले गेलेले शब्द आणि संकल्पना यांचे विश्लेषण करावे लागेल. आणि कलेच्या इतिहासाचे व्यापक समालोचनही करावे लागेल. परंतु तूर्त यांपैकी काही करण्याचा माझा बेत नाही. पण आजच्या आपल्या जीवनातील काही घटक चांगल्या कलेच्या निर्मितीला किंवा रसग्रहणाला विशेष अनुकूल नाहीत, ही गोष्ट नाकबूल करता येईल असे मला वाटत नाही. यंत्रयुगाकडे पाहण्याची जी एक द्वेषाची किंवा नावड दाखवण्याची वृत्ती रूढ झाली आहे तिला अनुसरून मी हे म्हणत नाही. कारण काही बाबतीत यंत्रयुग हे मनुष्यजातीला एक अपूर्व वरदान आहे, आणि त्याकडे डोळेझाक करायची तर त्यामुळे आपले डोळे [दिपून] आंधळे होण्याचा धोका पत्करावा लागेल. काही झाले तरी माणूस यंत्रे निर्माण करतो, यंत्रे माणूस निर्माण करीत नाहीत. अव्याहतपणे पुनरुज्जीवित होत राहणाऱ्या ऊर्जेचे कार्य जी मानवी क्रिया ती एखाद्या इष्ट साध्यावर केंद्रित झाली तर सर्व विघ्नांवर मात करून शेवटी विजयी झाल्याखेरीज राहत नाही. हीच गोष्ट ललितकलांच्या क्षेत्रातही झाल्यावाचून राहणार नाही. किंबहुना आधीच होऊ लागली आहे. अशा वेळी अजूनही ज्यांचे अस्तित्व लक्षात आलेले नसेल अशा अडथळ्यांकडे अंगुलिनिर्देश केला तर तो अगदीच निष्फळ ठरणार नाही.

मी वर म्हटल्याप्रमाणे हे अडथळे कलेच्या निर्मितीशी तसेच रसास्वादाशीही संबंधित असे आहेत. या टिकाणी मी कलानिर्मितीच्या आड येणाऱ्या अडथळ्यांचा विचार न करता रसास्वादाच्या आड येणाऱ्या अडथळ्यांचा विचार करणार आहे. याचे एक कारण असे आहे की रसास्वादावर प्रभाव गाजवणारे घटक सहज ध्यानात येणारे आहेत आणि कलेच्या यथायोग्य रसास्वादाच्या तसेच विवेचनाच्या आड येणाऱ्या घटकांची तद्विषयक असंबंधितता हीदेखील कोणाही विचारी माणसाला आकलन होण्यासारखी आहे. दुसरे कारण असे की अशा रीतीने सिद्ध झालेल्या कलाविषयक दृष्टिशुद्धीला फार महत्त्व आहे. कारण कलेची योग्य समज आणि आस्वाद हे त्यांच्या उपकारक परिणामामुळे कलानिर्मितीला उत्तेजन देणारे आवश्यक घटक

ठरतात. हे माझे विवेचन सांगोपांग केलेले आहे असा माझा दावा नाही. तसेच, माझे निष्कर्ष कोणाला दूरान्वित तर कोणाला उथळही वाटण्याचा संभव आहे. या बाबतीत माझे एवढेच म्हणणे आहे की, मी ज्या गोष्टींचा उल्लेख करणार आहे त्या आपल्या सबंध कलाविषयक दृष्टिकोणाची बैठक आहेत आणि त्यांनी आपले कलेचे रसग्रहण आणि आपली सौंदर्यमीमांसा मुळातच दूषित करून टाकली आहेत.

संघटना—उत्तरोत्तर अधिकाधिक समृद्ध व अधिकाधिक गुंतागुंतीची होत जाणारी संघटना—हा नागरतेचा स्थायिभाव आहे. वन्य मानवाला ज्या क्षणी आपले सामाजिक आणि धार्मिक जीवन संघटित करावे असे वाटले, त्याच क्षणी त्याने नागरतेचे बीजारोपण केले. संघटना निर्माण व्हाव्यात, त्यांचा क्रमाक्रमाने विकास होत जावा, मग त्यांच्या ऱ्हासाला आरंभ व्हावा, आणि शेवटी त्यांचा विनाश व्हावा, नंतर त्यांच्या जागी नव्या, अधिक व्यवस्थित, अधिक जाणीवपूर्वक केलेल्या विवेकाधिष्ठित संघटना याव्या आणि त्यांनीही निरनिराळ्या अवस्थाक्रमांतून जावे, असा यापुढला सगळा इतिहास आहे. कोणत्याही एका विशिष्ट कालखंडातल्या नागरतेचे—उदाहरणार्थ, ग्रीक किंवा रोमन नागरतेचे—स्थैर्य हे तिला आधाररूप असलेल्या 'संघटना-प्रेरणे'ला (impulse to organise) बुद्धिपूर्वक उत्तरोत्तर अधिकाधिक वरच्या दर्जाच्या आणि नियमबद्ध आकृतिबंधांकडे वळवण्याच्या आवश्यकतेची सतत जाणीव ठेवण्यावर अवलंबून असते. मनुष्याच्या कर्तृत्वाच्या विविध क्षेत्रांचे—धार्मिक, सामाजिक, राजकीय, आर्थिक इत्यादी—पोषण करीत करीत आणि जे साधण्यात यश मिळवले त्यापासून शक्ती मिळवीत मिळवीत ही 'संघटना-प्रेरणा' अनेक अवस्थांमधून जाऊन आज आपल्या या युगात दोन लक्षवेधक रूपांत परिणत झालेली दिसते. ती रूपे म्हणजे फाशिझम आणि कम्यूनिझम. तूर्त जरी या नव्या संघटनांचे ध्येय बहुतांशी राजकीय-आर्थिकच असले तरी वस्तुतः या मर्यादा ओलांडून सबंध मानवी जीवन व्यापणाऱ्या संघटना त्यात अभिप्रेत आहेत आणि आपल्या अधिक व्यापक पद्धतींच्या साहाय्याने आपण सबंध मानवी जीवनाचे स्वरूप बदलून टाकू अशी त्यांना आशा वाटते.

संघटनेची संकल्पना जीवशास्त्रात उपयुक्त ठरली आहे. आणि प्राण्यांमध्ये जर सुप्रजनन यशस्वी झालेले दिसून आले आहे तर ते मनुष्यजातीतही यशस्वी होऊ शकेल. आजच्या अनेक अग्रेसर अर्थशास्त्रज्ञांना आर्थिक नियोजनाची आवश्यकता पटलेली आहे. राष्ट्रसंघ जरी आपल्या कार्यात काही अंशी अयशस्वी ठरला असला तरी त्या अपयशानेसुद्धा आंतरराष्ट्रीय राजकारणात संघटनेची आवश्यकता आहे हे सिद्ध केले आहे. मानववंशशास्त्राने आदिम अवस्थेतील समाजांतील संघटनांसंबंधी

उपयुक्त संशोधन केलेलेच आहे. धर्मसुद्धा आपल्या ईश्वरज्ञानविषयक क्षेत्रात तसेच धर्मसंस्थाविषयक क्षेत्रात संघटना आणू इच्छितो. थोडक्यात सांगायचे म्हणजे 'संघटना' हा आधुनिक विचाराचा परवलीचा शब्द आहे.

संघटनेची ही प्रभावी संकल्पना, आणि आपल्या भोवतालच्या परिसरात संघटना हुडकून काढण्याची किंवा त्याच्यावर ती लादण्याची प्रवृत्ती, जारी असताना सौंदर्याच्या आस्वादाला या संकल्पनेकडून अडथळा न येता साहाय्य मिळायला हवे असे कोणालाही वाटेल. कारण नाद, हालचाली, रंग, इत्यादी माध्यमांची रूपरचनातत्त्वांनुसार केलेली संघटना म्हणजेच कला. आणि ज्या ठिकाणी संघटना हुडकून काढण्याची प्रवृत्ती आधीच प्रचलित आहे त्या ठिकाणी संघटनेचे आकलन अतिशय सहजतेने व्हायला हवे. पण आजच्या प्रेक्षकांच्या बाबतीत ही गोष्ट क्वचितच घडते हे तर उघड दिसते. असे का ? केवळ रूपरचना या दृष्टीने एखाद्या कलाकृतीकडे पाहिल्यानंतर तिच्याविषयी योग्य ती प्रतिक्रिया का होऊ शकत नाही, याच्या कारणाचा शोध केला तर कदाचित असे आढळून येईल की कलाकृतीशी संबंधित असलेली संघटना आणि मनुष्याच्या कर्तृत्वाच्या वर उल्लेखिलेल्या इतर क्षेत्रांशी संबंधित असलेली संघटना ह्यांत मुळातच भेद आहे. असे वाटू लागते की या दुसऱ्या प्रकारच्या संघटनेला सराबल्यामुळे—तिच्या आहारी गेल्यामुळे असे वाटल्यास नका म्हणू—लोकांना पहिल्या प्रकारच्या संघटनेचा बोध होत नाही. इतकेच नव्हे तर केव्हा केव्हा तिच्या अस्तित्वाची त्यांना जाणीवही होत नाही. आणखी थोडा विचार केला तर वस्तुस्थिती खरीच अशी आहे असे दिसून येईल.

सौंदर्यात्मक (aesthetic) संघटना आणि अ-सौंदर्यात्मक (non-aesthetic) संघटना यात अंतर आहे. सौंदर्यात्मक संघटना ही स्वयंपूर्ण असते, तिची सिद्धी तिच्यातच असते. अ-सौंदर्यात्मक संघटना ही तिच्यापेक्षा वेगळ्या अशा साध्याचे साधन असते. त्या साध्याच्या सिद्धीसाठीच ती संघटना मुख्यतः आणि मूलतः अस्तित्वात येते. आणि हे जे तद्बाह्य साध्य ते साधण्यात तिचा ज्या प्रमाणात उपयोग होईल त्या प्रमाणात तिचे महत्त्व असते. {या ठिकाणी मी अ-सौंदर्यात्मक संघटनांमध्ये तर्कनिष्ठ संघटनेचा अंतर्भाव करीत नाही. कारण ज्या बाबतीचा आता विचार चालला आहे त्या बाबतीत तर्कनिष्ठ संघटना ही सौंदर्यात्मक संघटनेशी समानशील ठरेल. तर्कनिष्ठ संघटना आणि सौंदर्यात्मक संघटना यांत जो फरक आहे त्यासंबंधी मला इतर ठिकाणी काहीतरी सांगावे लागेल.} सौंदर्यात्मक संघटना ही तत्काल समाधान देणारी असते. उलट, अ-सौंदर्यात्मक संघटना ही तत्कालीन बोधनानुभवापासून दूरान्तरित अशा दुसऱ्या एखाद्या गरजेच्या समाधानाचे साधन असते.

उदाहरणार्थ, यंत्र ही एक विविध भागांच्या रचनेने सिद्ध झालेली संघटना असते. या भागांची रचना एका विशिष्ट उद्देशाने—समजा, रेल्वे चालवण्याच्या—केलेली असते. यातले अमुक एक चाक अमुकच ठिकाणी बसवलेले असते ते त्या ठिकाणी बसवले तरच आपल्या दृष्टीला सुखकारक होऊ शकेल म्हणून नव्हे, त्या यंत्राला दृष्टिसुखदायक रूप मिळावे म्हणून नव्हे, तर ते एंजिन जर कार्यक्षम व्हायला हवे असेल तर ते त्याच ठिकाणी असायला पाहिजे म्हणून. कदाचित त्या विशिष्ट ठिकाणी असलेले ते एक चाक डोळ्यांना खुपत असेल आणि तेवढ्यामुळेच एरवी समाधानकारक असणारा त्या यंत्राचा रूपनिष्ठ परिणाम नष्ट होत असेल. एखाद्या खऱ्या कलावंताला त्याचे चित्र काढायचे झाले तर त्याला ते चाक आपल्या चित्रातून अजिबात वगळावे लागेल. किंवा ठेवायचेच झाले तर तो बेढबपणा नाहीसा होईल अशा बेताने त्या चाकाचे किंवा एंजिनाच्या बाकीच्या भागाचे रूपच त्याला बदलावे लागेल. थोडक्यात सांगायचे म्हणजे चक्रविरहित एंजिन ही एक समाधानकारक रूपनिष्ठ संघटना, म्हणजेच एक सौंदर्यात्मक संघटना होईल. आणि चक्रयुक्त एंजिन ही एक समाधानकारक उपयुक्त संघटना, म्हणजेच एक अ-सौंदर्यात्मक संघटना होईल.

तसेच धार्मिक विधींमध्ये अशा शारीरिक हालचालींचा समावेश झालेला असतो की ज्यांना—ज्यामुळे देवता प्रसन्न होतात असे मानले जाते अशा—शिस्तबद्ध कृतींचे रूप दिलेले असते. या बाबतीत या हालचालींचे महत्त्व त्या आपले विशिष्ट उद्दिष्ट साधतात म्हणूनच असते. त्या करण्यामध्ये समाधान वाटते याचे कारण एवढेच की त्या विशिष्ट हालचालींमुळे दैवी प्रसादाचा लाभ किंवा कोपाचा निरास होतो असा भाविकांचा विश्वास असतो. एरवी या हालचाली कदाचित बेडौल किंवा किसळवाण्याही वाटण्यासारख्या असू शकतील. परंतु ज्या क्षणी त्या (हालचाली) स्वयमेव अर्थपूर्ण होऊ लागतात, म्हणजे जेव्हा त्या (हालचाली) केवळ त्यांचे, शरीराचा आणि अवयवांचा लयबद्ध शक्तिसंचार (energisation) साधणारे, आकृतिबंध तयार होतात एवढ्याच कारणाने समाधान देऊ लागतात त्याच क्षणी त्या 'नृत्या'त रूपांतरित होतात आणि सौंदर्यात्मक संघटना बनतात.

तेव्हा अ-सौंदर्यात्मक संघटनांचे व्यवच्छेदक लक्षण सांगायचे झाले तर ते असे सांगता येईल की त्यांचे साध्य तद्बाह्य असे असते. राजकीय जीवनामध्ये सांसदीय संघटना निर्माण करण्याचा उद्देश बहुसंख्यांच्या इच्छेचा परिणामकारक प्रभाव पडावा हा असतो. एकीकडे उत्पादन आणि दुसरीकडे वाटणी किंवा उपभोग ह्यांचा तोल सांभाळावा हा आर्थिक नियोजनाचा उद्देश असतो. अशीच आणखीही उदाहरणे देता येतील. मला ज्या मुद्द्यावर भर द्यायचा आहे तो हा की एखादी संघटन

ज्या मर्यादेपर्यंत आणि ज्या प्रमाणात प्रेक्षकाचे अवधान इतर सर्व असंबंधित विचारांपासून ओढून घेऊन सर्वस्वी तिच्याकडे केवळ तिच्याच अंगभूत गुणांच्या आधारावर, रूपरचनेच्या काही नियमांना अनुसरून ती घडविली गेली आहे एवढ्याचसाठी, गुंतवून ठेवू शकेल त्या मर्यादेपर्यंत ती संघटना सौंदर्यात्मक ठरेल. सौंदर्यात्मक संघटनेच्या अवलोकनापासून प्राप्त झालेला सौंदर्यात्मक अनुभव ही एक इष्टसिद्धीच (attainment) असते; उलट अ-सौंदर्यात्मक संघटनेपासून प्राप्त होणारा अ-सौंदर्यात्मक अनुभव हे इष्टसिद्धीचे एक साधन असते. पूर्वोक्त संघटना आपल्या पलीकडे पाहत नाही, पण उत्तरोक्त संघटना ही नेहमी साधनरूपच असल्यामुळे नेहमी बहिर्मुखच असते.

कोणतीही संघटना पाहिली की तिच्या उपयुक्ततेचा विचार करून तिची कोणत्या तरी एखाद्या साध्याशी सांगड घालण्याच्या प्रवृत्तीतून कलेसंबंधीच्या सर्वसामान्य दृष्टीतील सर्व हेत्वाभासात्मक दोष उत्पन्न झालेले आहेत. आणि जीवनकलहाच्या सद्यःकालीन आत्यंतिक तीव्रतेमुळे या उपयुक्तता-शोधनाच्या प्रवृत्तीला खोटे महत्त्व आले आहे. एखादी संघटना—मग ती रंग आणि रेषा यांची असो, स्वरांची असो, किंवा इतर कशाची असो—*उपयुक्ततेच्या दृष्टीने* अर्थपूर्ण नसली तरी *आकृती म्हणून* अर्थपूर्ण असू शकते ही गोष्ट एकदा उमगली म्हणजे मग कला आणि नीती, कला आणि प्रतिरूपनिर्मिती, कला आणि निसर्गसदृशता, सुरूपता आणि कुरूपता इत्यादी सगळे प्रश्न सुटल्यासारखेच आहेत. आणि हे सगळे प्रश्न उद्भवण्याचे कारण म्हणजे, आपली नेहमीच्या अनुभवांवरून अशी एक कल्पना झालेली असते की ज्य अर्थी काही अ-सौंदर्यात्मक संघटनांमुळे काही विशिष्ट उद्देश साधतात {आणि आपल्या अनुभवांत अशा संघटनांचेच प्रमाण मोठे असते} त्या अर्थी सर्वच संघटनांमुळे काही तरी उद्देश साधत असले पाहिजेत. कलेने मनुष्याला उदात्त केले पाहिजे—म्हणजे नैतिक ध्येय साधले पाहिजे. कलेने सृष्टीचे यथावत् दर्शन घडवले पाहिजे—म्हणजे छायाचित्रणाचे कार्य साधले पाहिजे. कलेने तत्तत्कालीन युगप्रवृत्ती अभिव्यक्त केली पाहिजे—म्हणजे माहितीपत्राचे काम केले पाहिजे इत्यादी इत्यादी. एखाद्या संघटनेच्या मागे एखादा व्यावहारिक किंवा उपयोगात्मक हेतू पाहण्याची अनिवार्य प्रवृत्ती हेच कलेच्या योग्य समजाच्या आणि रसास्वादाच्या मार्गातले पहिले आणि सकृद्दर्शनी अनुल्लंघनीय विघ्न आहे.

आजच्या नागर जीवनाचे—आणि म्हणूनच आधुनिक विचाराचे—संघटना हे जसे एक वैशिष्ट्य आहे तसेच विशेषीकरण (specialisation) हे त्याचे दुसरे वैशिष्ट्य आहे. मनुष्याला जी शरीररचना आणि जे अवयव प्राप्त झाले आहेत ते

विभिन्नीकरण (differentiation) आणि विशेषीकरण यांमुळेच. 'प्रबोधनकाला'-पासून (Renaissance) — विशेषतः विविध शास्त्रांची झपाट्याने प्रगती होऊ लागल्यापासून आणि संशोधनाने उपलब्ध झालेल्या तत्त्वांचा व्यवहारात प्रत्यक्ष उपयोग केला जाऊ लागल्यापासून—औद्योगिक क्षेत्रात गेल्या शतकात क्रांती घडून आली आणि तेव्हापासून मानवी जीवनाच्या परिस्थितीत जी वाढती गुंतागुंत उत्पन्न होत गेली, तिच्यामुळे अधिकाधिक विशेषीकरणाची गरज उत्पन्न झाली आहे. आणि आज तर "उत्तरोत्तर आकुंचन पावणाऱ्या क्षेत्रामध्ये उत्तरोत्तर वाढते ज्ञान मिळवणारा" तो विशेषज्ञ अशी कुचेष्टाच होऊन बसली आहे. खरे म्हणजे आपल्या विचारांना वळण लावणाऱ्या आणि आपला दृष्टिकोण निश्चित करणाऱ्या आजच्या नागरतेच्या या दुसऱ्या वैशिष्ट्याचाही, पहिल्या म्हणजे 'संघटना' या वैशिष्ट्याप्रमाणेच, आपल्या कलादृष्टीवर हितावह परिणाम व्हायला हवा होता. मानवी कर्तृत्वाच्या इतर क्षेत्रांमध्ये विशेषज्ञतेची आवश्यकता मान्य करणाऱ्यांना वास्तविक हे पटायला हवे होते की कलेच्या क्षेत्रातदेखील काही थोड्या लोकांनाच—सर्वांनाच नव्हे—एखाद्या कलाकृतीचा पूर्ण आस्वाद घेता येईल किंवा तिच्यासंबंधी यथायोग्य विवेचन करता येईल. पण विशेषज्ञतेच्या आवश्यकतेच्या कल्पनेचा कलामीमांसेवर असा उपकारक परिणाम व्हायचे दूरच राहून कलेच्या क्षेत्रातील विशेषज्ञतेचा अर्थ कलेचा कप्पेवार किंवा संग्रहालयी (museum) विचार असा होऊ लागला. आणि याच प्रवृत्तीविरुद्ध प्रो० ड्यूईने आपल्या *Art as Experience* ह्या पुस्तकात बरेच काही म्हटले आहे.

प्रो० ड्यूईची टीका अर्थात योग्य प्रकारच्या विशेषज्ञतेला लागू पडणार नाही. अत्यंत तीव्र अशी संवेदनक्षमता असण्यावर आधारलेल्या विशेषज्ञतेला ती लागू पडणार नाही. कलेच्या क्षेत्रात अशा प्रकारची विशेषज्ञताच संबंधित आहे. ही गोष्ट आपल्या लक्षात आली नाही ह्याचे कारण असे आहे की, मानवी जीवनात विशेषज्ञतेचे महत्त्व जसे वाढू लागले तसे मानवी कर्तृत्वाचे एक एक क्षेत्र सामान्य मनुष्याच्या निर्णयक्षेत्राच्या बाहेर जाऊ लागले. त्यामुळे त्याला असे वाटू लागले की आपण कलेलाच आता अधिक चिवटपणे घट्ट बिलगून राहावे आणि त्या क्षेत्रात आपल्या व्यक्तिगत निर्णयाला, निरपवाद प्रामाण्य नाही तरी, निदान काही विशिष्ट महत्त्व असल्याचा हक्क सांगावा. सापेक्षतावाद किंवा क्वॉंटम थिअरी त्याला कदाचित कळणार नाही; दोन अर्थशास्त्रज्ञांचा वाद चालू असता त्याचा जो गोंधळ होतो त्याने तो विचलित होत नाही; एखाद्या प्रचंड कारखान्यात किंवा उद्योगगृहात गेला असताना तर तो भयचकित होईल पण जाणत्या कामगारांवर रुष्ट होणार नाही; पण त्याला जर कुणी सांगितले की तो ज्या चित्रांची किंवा गाण्याची प्रशंसा करतो आहे ती त्या प्रशं-

सेला पात्र नाहीत, किंवा असली तरी ज्या कारणाकरता तो त्यांची प्रशंसा करतो त्या कारणाकरता ती प्रशंसनीय नाहीत, तर तो एकदम उसळेल आणि ठासून सांगेल की कलेच्या बाबतीत सामान्य माणसाचा अधिकार आक्षेपातीत असतो. आणि आपल्याकडे अधिकार घेण्याच्या या प्रवृत्तीला 'सामान्य माणसा'च्या पातळीला आणि निर्णयांना विशेष मान किंवा महत्त्व देण्याची अँग्लो-सॅक्सन कायदेशास्त्रात जी प्रवृत्ती आहे तिचाही पाठिंबा मिळाला आहे. आणि लोकशाहीसंबंधीच्या कल्पनांमुळे या प्रवृत्तीला आधारच नव्हे तर पावित्र्य लाभले आहे. 'सामान्य माणूस' या कल्पित वस्तूचा (fiction) कायद्यात काय उपयोग असेल तो असो, पण सौंदर्याच्या क्षेत्रात तिचा शिरकाव झाला म्हणजे ती सौंदर्यविषयक विचारात गोंधळच उत्पन्न करते. आणि तिच्यामुळे कलाकृतींच्या भ्रममूलक विवेचनाला महत्त्व चढते. आपल्या सिद्धांतांच्या प्रामाण्यासाठी सामान्य माणसाला आवाहन करण्याचे सोडून देऊन गाढ आणि विशुद्ध संवेदनक्षमता ज्यांना लाभली आहे अशा व्यक्तींच्या समाधानाकडे कलामीमांसा जितक्या लवकर वळेल तितके ते तिला आणि सामान्य माणसालाही हितावह होईल.

आपल्या कलास्वादामध्ये दोष उत्पन्न करणारा तिसरा घटक म्हणजे कलाविवेचनाला मतप्रचाराचे साधन करण्याचा मोह. [कोणत्याही संघटनेमागे उद्देश शोधण्याच्या] पहिल्या प्रकाराच्या स्वरूपाचीच हीही गोष्ट आहे; पण त्यात व यात फरक असा आहे की पहिल्याचा कल व्यावहारिकतेकडे झुकलेला असतो तर याचा तत्त्वज्ञानात्मकतेकडे. मि० रॉबर्ट बायरनने मे १९३२ च्या *The Architectural Review* मधील एका लेखात मॉस्कोमधील चित्रसंग्रहासंबंधी जे लिहिले आहे त्यातला सर मायकेल सॅड्लरने उद्धृत केलेला भाग मी पुढे देत आहे. मि० बायरन म्हणतो, "आधुनिक फ्रेंच चित्रांच्या अत्यंत उत्कृष्ट आणि अत्यंत प्रातिनिधिक स्वरूपाच्या अशा संग्रहांपैकी एक मॉस्कोत आहे. आणि संस्कारांचा विशेष लाभ न झालेल्या प्रेक्षकांना रसग्रहणाला साहाय्य व्हावे म्हणून प्रत्येक दालनाच्या दारावर पुढीलप्रमाणे छापील खुलासे लावलेले आहेत.

मोने : भांडवलशाहीचे साम्राज्यशाहीत संक्रमण होत असतानाचा कालखंड, औद्योगिक बूर्झ्वा वर्गाची अभिरुची.

सेझान : साम्राज्यशाहीचा प्रारंभकाल, औद्योगिक बूर्झ्वा वर्गाची अभिरुची.

गोगँ : भांडवलभागांवरील नफा, ठेवींवरील व्याज, इत्यादींवर उपजीविका करणाऱ्यांची अभिरुची.

व्हॅन गॉक् : छोट्या बूर्झ्वा वर्गाची अभिरुची.

सिन्याक : मोठ्या औद्योगिक बूर्झ्वा वर्गाच्या प्रभावाखाली असणाऱ्या कनिष्ठ आणि मध्यम बूर्झ्वा वर्गाची अभिरुची.

मातीस : विकृत साम्राज्यशाहीचे युग. भांडवलभागावरील नफा व ठेवीवरील व्याज यांवर उपजीविका करणाऱ्यांची अभिरुची."

हे बऱ्याच लोकांना काहीसे अडाणी वाटण्याचा संभव आहे; परंतु लाल सरकारच्या अधिकृत समीक्षकाचा ठराविक पद्धतीने उपहास करू लागण्यापूर्वी, आपल्या स्वतःच्या सौंदर्यात्मक प्रतिक्रिया आणि धंदेवाईक कलासमीक्षकांपैकी बऱ्याच जणांचे सवयीने दिले गेलेले निर्णय तपासणे बरे होईल. आपण जर 'प्रचार' या शब्दाचा अर्थ थोडा व्यापक करून त्यात नुसत्या राजकीय ढोलपिटीचाच नव्हे तर सर्व प्रकारच्या 'उपदेशकते'चाही अंतर्भाव केला तर आपल्याला कबूल करावे लागेल की आपल्या बहुतांश कलासमीक्षेत प्रचार हाच प्रभावी सूर असे व आजही आहे. या कलासमीक्षेचे अत्यंत सुसंस्कृत स्वरूप म्हणजे कलेचे 'काव्यात्म रसग्रहण' (lyrical interpretation) हे मानले जाते, आणि सगळे लोक या समीक्षेची स्तुतिस्तोत्रे गाऊ लागतात. पण त्यांच्या हे लक्षातदेखील येत नाही की अशाने आपण कलेला अर्थहीन करून सोडीत असतो. लाल टीकाकार आणि त्यांची कम्युनिस्ट विचारसरणी यांच्यावर झोड उठवण्यासाठी पुढे सरसावणाऱ्या बऱ्याच लोकांना या गोष्टीचे भानही नसते की आपण जेव्हा आपल्या पूर्वग्रहसिद्ध धार्मिक किंवा नैतिक कल्पनांनुसार कलेचा अर्थ लावतो, तेव्हा आपणही स्वतः त्याच मोहाला बळी पडून त्याच पापाचे धनी होत असतो.

अशा या विचारप्रणालिनिष्ठ विवेचनाला एक प्रकारचा उदात्ततेचा किंवा उन्नततेचा रंग चढलेला असल्यामुळे ती विशेषच घातक ठरते. अडाणी राजकीय प्रचाराची अप्रस्तुतता आपोआपच उघडकीला येते. परंतु बंगाली कलेतील गूढवादाची किंवा धार्मिक प्रतीकात्मतेची स्तुती—ती चुकीची समीक्षा आहे इकडे दुर्लक्ष होऊन—मान्यता पावते ह्याचे कारण गूढवाद किंवा धार्मिक किंवा नैतिक भावना ह्यांच्यामध्ये काहीतरी छान आहे [असे आपल्याला वाटते हे होय]. सौंदर्यात्मक आनंदाच्या खोलवर वाहणाऱ्या झऱ्यांना समृद्ध करतोसे दाखवून त्यांमध्ये हळूच विष कालवणारे हे अ-सौंदर्यात्मक पूर्वग्रह कलासमीक्षेमध्ये इतके माजले आहेत की त्यांनी आपला असा एक कलेचा अंतिम मानदंड निर्माण केला आहे. या 'काव्यात्म रसग्रहणा'चे मुख्य साधन असलेला सुश्लिष्ट पदन्यास, आणि वक्तृत्वपूर्ण गद्यलेखन, यांचा प्रचंड लोंढा आपल्या निर्णयाच्या अप्रस्तुततेबद्दल बिलकूल क्षिती न बाळगता थोर बेदरकारपणे, मादक आत्मसंतुष्टतेचे आणि भंगुर आध्यात्मिक उदात्ततेचे फेनपुंज उधळीत वाहत असतो. समजण्याला कठीण आणि लेखनात 'ललित गद्याचे' (aesthetic prose) एकही पृष्ठ नाही एवढ्या सबबीवर एखादा सौंदर्यमीमांसाविषयक ग्रंथ कुचकामाचा

ठरवण्यापर्यंत मजल मारणारे समीक्षकबुवही आहेत! कलेत व्यक्त होणाऱ्या भावनां-संबंधीच्या मंजुगुंजनामध्ये, [तिथे] "या गोष्टी असंबंधित आहेत" असे सांगणारे निषेधस्वर निमज्जन पावतात आणि ज्या ठिकाणी चित्र, मूर्ती, गीत किंवा वास्तू ह्यांचा रसास्वाद घ्यायचा, त्या ठिकाणी लोक काव्याचा शोध करू लागतात. बहुतेक लोकप्रिय चित्रे किंवा पुतळे ह्यांना दिलेली नावे पाहिली किंवा एखाद्या कलाकृतीसमोर उभ्या असणाऱ्या प्रेक्षकांचे उत्स्फूर्तपणे बाहेर पडणारे निर्णयोद्गार विचारात घेतले तर आपल्याला असे दिसून येईल की आपणा सर्वांमध्येच एक 'लाल' रंगाची छटा असते.

आतापर्यंत मी बाह्य परिस्थितीशी संबद्ध असलेल्या घटकांचा विचार केला आणि मानसिक पातळीवर नेले गेल्यानंतर हे घटक कलेचा आस्वाद आणि सौंदर्यात्मक कलाविवेचन या क्षेत्रात योग्य मानसिक क्रियेच्या कसे आड येतात ते सांगितले. परंतु या सर्व अनर्थांचे मुख्य कारण म्हणजे कलेची समीक्षा करू पाहणाऱ्यांची बौद्धिक आणि भावनिक मर्यादा. मी इथे पत्रकारांविषयी बोलत नाही. त्यांना काहीतरी कारण असते. आपल्या विचारांप्रमाणे लोकांची अभिरुची वाकवण्याऐवजी लोकांच्या मागणी-पुढे वाकावे लागणे, त्याच त्या गोष्टी उगाळीत बसावे लागणे, यामुळे त्यांच्या संवेदन-क्षमतेची धार साहजिकच बोथटते. परंतु जे लोक स्वेच्छेने कलासमीक्षक किंवा सौंदर्य-मीमांसक होतात, त्यांना असली कोणतीही सबब नसते. कारण कोलरिजचा अनुवाद करून असे म्हणता येईल की "सर्व लोक किंवा बरेच लोक तत्त्वज्ञानी होण्याची शक्यता नाही आणि त्यांनी तसे होण्याची आवश्यकताही नाही. सर्व विचारशील {आणि पाहणाऱ्या किंवा संवेदना अनुभवणाऱ्या} प्राण्यांच्या ठिकाणी स्वाभाविक अशी जी उत्स्फूर्त संज्ञा (spontaneous consciousness) असते तिच्याखाली किंवा तिच्यामागे दडून बसलेली अशी एक *तत्त्वसंज्ञा* (philosophic consciousness) {आणि एक सौंदर्यसंज्ञा (aesthetic consciousness)} देखील असते." {कंसा-तील शब्द माझे आहेत.}

सौंदर्यसंज्ञेच्या मूळ अभावात भर म्हणून आधुनिक समीक्षक, ज्यांचा नक्की अर्थ कळून घेण्याचा त्याने कधीच प्रयत्न केलेला नाही असे, गुळगुळीत शब्द वापरण्याचे पाप बऱ्याच वेळा करतो. तार्किक किंवा मनोव्यापारात्मक सूक्ष्म भेदांची तो कधीच फिकीर करीत नाही; जणू काय त्याच्या मते संदिग्धता हेच सौंदर्यानंदाचे रहस्य. आयत्या संकल्पना, त्यांच्या आशयाचे विश्लेषणात्मक परीक्षण न करता, तो वापरतो. पारंपरिकता आणि अधिकारी लोकांच्या वचनांची गर्दी म्हणजे गहन विद्वत्ता अशी त्याची समजूत असते. आजच्या बहुतांश कलासमीक्षेमध्ये संबंधित आणि असंबंधित

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
२९८४
दा. क्र. २७८०
निबंध संग्रह
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

यांतला भेद जाणण्याच्या शक्तीचा अभाव दिसून येतो. आणि शेक्सपियर, शेली, कीट्स्, ब्राउनिंग आणि क्वचित गएटे किंवा दांते याच्या वचनांचा शिडकावा करून लोकांचे लक्ष वेधण्याचा किंवा दिशाभूल करण्याचा प्रयत्न होताना तिच्यात दिसतो. 'निसर्ग', 'अनुभव', 'सौंदर्य', 'सत्य', 'माध्यम', 'आध्यात्मिक', 'अंतःस्फूर्ती', इत्यादी शब्द जणू काही त्यांचा अर्थ स्पष्ट, सोपा, सुबोध आणि सर्वमान्य आहे अशा अविर्भावाने वापरले जातात. मध्ये काही काळ 'समानानुभूती' (empathy) या शब्दाने जणू काय सर्व कलाविषयक प्रश्नांचा निकाल लागतो असे समजले जात असे आणि आजसुद्धा हा शब्द वापरणाऱ्यांपैकी क्वचितच कोणी त्यात अनुस्यूत असलेल्या अर्थांचा सांगोपांग विचार करतो.

आपल्या स्वतःच्या किंवा इतर व्यक्तींच्या प्रमाणसिद्ध *सौंदर्यात्म* प्रतिक्रियांच्या आधाराने सामान्यपणे कलेच्या किंवा विविध कलांच्या स्वरूपाचे कसोशीने विश्लेषण करणे; आणि ज्या वर्गीकरणाच्या आधारावर सौंदर्यशास्त्राची उभारणी करण्याचा प्रयत्न करायचा त्या वर्गीकरणाच्या अर्थपूर्णतेचे आकलन आणि विशदीकरण करणे ही प्रत्येक सौंदर्यमीमांसकाच्या आवाक्यातली गोष्ट आहे. सौंदर्यात्म प्रतिक्रियांशी सदृश अशा अनुभवाचे विश्लेषण करणे हे तो किंवा तसला अनुभव सतत घेत राहण्याला हानिकारक ठरते असा एक समज रूढ झालेला दिसतो. पण यात काही तथ्य नाही. अशा प्रकारच्या विश्लेषणाला हवे असलेले बौद्धिक श्रम तर करायला नकोत पण कलासमीक्षक म्हणून आपला लौकिक तर राहिला पाहिजे असे ज्यांना वाटते तेच असल्या युक्तिवादाने स्वतःचे समर्थन करू पाहतात.

आधुनिक कलासमीक्षा अ-विश्लेषणात्मक आहे हे माझे विधान कोणाला फार कठोर वाटेल. तसे होऊ नये म्हणून एका प्रोफेसराने लिहिलेले एक वाक्यच येथे उद्धृत करतो. तो म्हणतो : "आपल्या सौंदर्यसंवेदनेचे समाधान करू शकेल अशा आकृतीमध्ये सौंदर्याचे रूपांतरीकरण म्हणजे कला." ("Art is the translation of beauty in a form that satisfies our aesthetic sense.")

आता पाहा : सौंदर्याचे *रूपांतरीकरण* म्हणजे कला; म्हणजे कलेमध्ये रूपांतरित होण्यापूर्वी सौंदर्य कुठे तरी अस्तित्वात होते. कुठे?...समाधान करू शकेल *अशा आकृतीमध्ये* सौंदर्याचे रूपांतरीकरण...इत्यादी म्हणजे कला : म्हणजे ज्या आकृतीमुळे आपल्या सौंदर्यसंवेदनेचे समाधान होत *नव्हते* अशा आकृतीत, कलेत रूपांतरित होण्यापूर्वी, सौंदर्य होते. मग सौंदर्य म्हणजे काय?...आणि पुढे लेखकमहाशय म्हणतात, "ह्या व्याख्येला सर्वांची मान्यता आहे!" तसे नसेल अशी मी आशा करतो. इतर ठिकाणी, सामान्यापेक्षा जरा वरच्या दर्जाच्या प्रबंधिकेतदेखील, अविश्लिष्ट

कल्पनांवर केवळ पांघरूण घालणारे असले स्पष्टीकरण करण्याची प्रवृत्ती दिसून येते. अशा प्रकारचे लेखन फारच हानिकारक असते. कारण वास्तविक कोणत्याही प्रकारचे स्पष्टीकरण झालेले नसताना वाचकांच्या मनामध्ये मात्र स्पष्टीकरण झाल्याचा आभास उत्पन्न होतो. आणि लोकांवर एक प्रकारची वांझोटी सौंदर्यमीमांसा लादण्यात या पद्धतीला यश मिळाले आहे.

सौंदर्याचे साक्षात आकलन किंवा दर्शन होणे आधुनिक माणसाला ज्या कारणांमुळे कठीण जाते असे मला वाटते त्यांपैकी काही अधिक महत्त्वाच्या कारणांचे दिग्दर्शन करण्याचा मी वर प्रयत्न केला आहे. आपल्या विचारसृष्टीमध्ये घरे करून राहिलेले हे अडथळे दूर होऊन आपण सौंदर्याचा निर्विघ्न, उत्स्फूर्त आस्वाद घेण्याला जोपर्यंत समर्थ होणार नाही तोपर्यंत आपले कलेचे रसग्रहण नकलीच राहणार. मी जे म्हणतो ते बरोबर आहे की चूक हे वाचकाने ठरवायचे आहे. कलाकृती पाहण्यातला आपला हेतू आणि ती पाहिल्यानंतर होणाऱ्या आपल्या प्रतिक्रिया यांचे त्याने अंतर्मुख होऊन विश्लेषण केले, एका कलाकृतीपेक्षा दुसरी कलाकृती आपल्याला अधिक चांगली का वाटते याचे कारण त्याने तपासले, तसेच आपला सौंदर्यानुभव आणि आपल्या मित्रांचा सौंदर्यानुभव परस्परांशी ताडून पाहून आपल्या आणि त्यांच्या अभिप्रायांत तफावत असली तर तिची कारणे काय हे त्याने पाहिले, तर त्याला माझ्या विवेचनाचा खरे-खोटेपणा सहज ठरवता येईल. वर व्यक्त केलेल्या विचारांचा माझ्या मनावर ठसा उमटला तो असे विश्लेषण आणि असा विचारविनिमय केल्यामुळेच.

ॲरिस्टॉट्‌लच्या काव्यशास्त्रातील अपरिहार्यतेचा सिद्धांत

शास्त्रशुद्ध साहित्यसमीक्षेला आरंभ ॲरिस्टॉट्‌लपासून होतो. पद्धतिशास्त्राच्या दृष्टीने पाहता त्याच्या 'काव्यशास्त्र' (*Poetics*) या ग्रंथाचे महत्त्व फार मोठे आहे. आणि त्या विषयाचे रहस्य त्याच्या अगदी हाताशी आल्यासारखे या ग्रंथात काही ठिकाणी वाटते. मात्र ही गोष्ट त्याच्या एकंदर टीकात्मक दृष्टिकोणाला न जुमानता अकल्पित घडून आलेली शुभ घटना आहे असे मला वाटते. सहजासहजी काही गोष्टी जुळून आल्यामुळे त्याच्या सिद्धांतांमध्ये दिसणारा आभासमय समजूतदारपणा आणि त्याच्या नंतरच्या मीमांसकांनी त्या सिद्धांतांची खात्री पटावी अशा रीतीने केलेली सविस्तर मांडणी यांमुळे त्यांना जवळजवळ सार्वत्रिक मान्यता मिळाली आहे, आणि ही गोष्ट माझ्या मते साहित्याच्या सौंदर्यनिष्ठ रसग्रहणाला विघातक झाली आहे. साहित्यसमीक्षेची जी तत्त्वे आणि साहित्याच्या उत्कृष्टत्वासंबंधीची जी प्रमाणे त्याला गवसली किंवा आपल्या तत्संबंधीच्या मूलभूत दृष्टिकोणानुसार त्याने ज्याकडे अंगुलिनिर्देश केला त्यांचे मूल्य माझ्या मते संशयास्पद आहे. कारण त्याचा हा दृष्टिकोण साहित्याचा एक ललितकला म्हणून विचार करता गैरलागू आणि म्हणून अप्रमाण आहे.

त्याच्या या दृष्टिकोणाचे स्वरूप काय आणि ते मला गैरलागू का वाटते याचे दिग्दर्शन मला शक्य होईल तसे या निबंधात करावे असा माझ्या विचार आहे. आणि यासाठी मी त्याच्या अपरिहार्यतेच्या सिद्धांताचा म्हणजे 'संभाव्य किंवा अपरिहार्य अनुक्रमा'च्या सिद्धांताचा* आणि ज्या प्रकारच्या सेंद्रिय एकत्वाच्या (organic unity) कल्पनेवर हा सिद्धांत आधारला आहे आणि जी बुचरच्या मते "ॲरिस्टॉट्‌लच्या सबंध काव्यमीमांसेचा आधारच आहे असे म्हणता येईल" तिचाही त्याबरोबरच मी विचार करणार आहे. ॲरिस्टॉट्‌लच्या मूलभूत दृष्टिकोणातील ही चूक उमगल्यामुळे आपल्या समीक्षात्मक निर्णयांच्या प्रत्यक्ष मांडणीत काही विशेष फरक पडेल किंवा काय हा प्रश्न कदाचित विवाद्य होऊ शकेल. पण माझे म्हणणे जर खरे असेल तर निदान त्यापासून इतका तरी उपयोग होईल की आपल्या साहित्यसमीक्षाविषयक तत्त्वांना एक अधिक निर्दोष आणि अधिक खोल असा सैद्धांतिक पाया लाभेल.

ॲरिस्टॉट्‌लच्या समीक्षाक्षेत्रातील लौकिकाच्या दृष्टीने पाहता सुदैवाची गोष्ट अशी की त्याच्या तत्त्वविचाराला धक्का देईल असा त्याच्या काळी ग्रीक समाजात 'भावकाव्य' (lyrical poetry) हा स्वतंत्र काव्यप्रकार म्हणून अस्तित्वात नव्हता. त्याच्या

* मुळात या अवतरणचिन्हांकित शब्दसमूहाच्या पुढे कंसात ग्रीक लिपीत काही मजकूर आहे. तो म्हणजे अवतरणातील इंग्रजी शब्दसमूहाचे मूळ ग्रीक आहे असे ग्रीक भाषा जाणणाऱ्यांकडून कळते.—रा० भि० जो०

विश्लेषणात्मक परीक्षणाचे मुख्य विषय दोनच होते, ते म्हणजे शोकात्मिका आणि महाकाव्य, आणि सुदैवाने हे दोन्ही वाङ्मयप्रकार कथाप्रधानच होते. त्यामुळे ॲरिस्टॉट्लचा 'काव्यशास्त्र' हा ग्रंथ वाचताना पहिल्याने जर कोणती गोष्ट लक्षात येत असेल तर ती ही की वाङ्मयात संविधानकाला मूलभूत महत्त्व आहे असे तो वारंवार बजावून सांगतो. त्याची काही वाक्येच उद्धृत करतो, [म्हणजे ही गोष्ट स्पष्ट होईल.]:

"सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे घटनांची संरचना."

"...स्वभाव हा कृतीच्या मानाने गौण आहे. म्हणून घटना व संविधानक हेच शोकात्मिकेचे अंतिम साध्य होय; आणि अंतिम साध्य हीच सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट असते."

"तसेच विचार, शब्दयोजना आणि स्वभावदर्शन या बाबतीत सामान्य पण संविधानक चांगले आणि घटनांची गुंफण कलात्मक अशा नाटकाचा जेवढा शोकात्म प्रभाव पडेल तेवढा शब्दयोजना आणि विचार यांबाबतीत उत्कृष्ट असलेल्या स्वभावदर्शक भाषणांच्या गुंफणीचा पडणार नाही."

"तेव्हा संविधानक हे शोकात्मिकेचे आद्य तत्त्व—अगदी प्राणच—होय. स्वभावदर्शनाचे स्थान गौणच."

"कवी किंवा 'निर्माता' हा मुख्यतः संविधानकाचा निर्माता असला पाहिजे, पद्यपंक्तींचा नव्हे."

संविधानक आणि स्वभावदर्शन यांच्या साहित्यामधल्या अन्योन्यसापेक्ष महत्त्वासंबंधी ॲरिस्टॉट्लच्या कल्पना काय होत्या याचा अंदाज वरील उताऱ्यांवरून सहज होईल. परंतु मी वर म्हटल्याप्रमाणे त्याने हे विचार मांडले ते काव्याच्या स्वरूपाविषयी त्याची दृष्टी खोल जाणारी होती म्हणून नव्हे, किंवा साहित्यनिर्मितिविषयक प्रश्नांकडे पाहणारी त्याची विश्लेषक दृष्टी मूलतःच बिनचूक होती म्हणूनही नव्हे, तर ज्या साहित्यप्रकारांसंबंधी त्याला विवेचन करावे लागले ते साहित्यप्रकार उघडउघड कथाप्रधान होते या योगायोगामुळे. तथापि शोकात्मिका आणि महाकाव्य यांमधील अत्यंत महत्त्वाचे मूलतत्त्व म्हणजे संविधानकच या गोष्टीवर त्याने जो भर दिला आहे—कोणत्या का कारणामुळे असेना—तो साहित्यसमीक्षेच्या दृष्टीने फार उपकारक आहे. कारण त्यामुळे साहित्यामध्ये संघटनेला (organisation) महत्त्व आहे या गोष्टीवर भर दिला जातो.

ॲरिस्टॉट्ल म्हणतो, "संविधानक याचा अर्थ मी घटनांची रचना असा करतो." शोकात्मिकेचे मर्यादित क्षेत्र किंवा महाकाव्य यांत रचनेच्या तत्त्वावर भर देणे हे त्याच कल्पनेचा—सर्व साहित्यकृतींना व्यापील असा—उचित असा विस्तार करून काव्यात किंवा इतर ललितसाहित्यनिर्मितीत वेगवेगळ्या भागांच्या संघटनेला किंवा घटकांच्या योज-

नेला सर्वाधिक महत्त्व आहे हे मान्य करण्यासारखेच आहे. साहित्य, किंवा कलाकृतीची योग्यता पावणारे लेखन, आणि ज्याला कलाकृतीची योग्यता आलेली नसते असे इतर प्रकारचे लेखन यांतला मुख्य फरक हाच की पहिल्या प्रकारामध्ये माध्यमाला आकार देण्यात आलेला असतो. तसे दुसऱ्यात नसते. पहिल्या प्रकारच्या लेखनामध्ये त्याच्या माध्यमाचे निरनिराळे घटक सांधून त्यांची एक स्वयंपूर्ण संघटना केलेली असते, तर दुसऱ्यामध्ये ते घटक सुटेच मांडलेले असतात. ललितसाहित्यकृतींना इतर लेखनापासून वेगळी काढणारी ही जी संघटना तिच्या व्याप्तीवर आणि गुणावरच ललितसाहित्यकृतीच्या उत्कृष्टत्वाची खरी पारख अखेर अवलंबून राहील. ललितसाहित्यकृतीचे अंतिम साध्य जे सौंदर्यनिष्ठ समाधान, त्यामधले संघटनेचे कार्य टळकपणे पुढे आणण्याची जी कामगिरी ॲरिस्टॉट्लने केली ती समीक्षेच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची आहे. परंतु ललितसाहित्याच्या बाबतीत प्रस्तुत अशी जी संघटना तिच्या स्वरूपाचे निदान करताना मात्र त्याची दिशाभूल झाली. आणि त्याला कारण म्हणजे त्याचे काही तत्त्वज्ञानात्मक पूर्वग्रह आणि त्या पूर्वग्रहांतून उद्भवलेली किंवा त्यांनी ठरवलेली साहित्याकडे पाहण्याची, मी वर उल्लेखिलेली मूलतःच चुकलेली दृष्टी. याचा परिणाम म्हणजे समीक्षाविषयक सिद्धांतामध्ये माजलेला गोंधळ.

साहित्यकृतीतील संघटनेसंबंधी ॲरिस्टॉट्लची जी कल्पना आहे तिचे स्वरूप काय आहे हे आपण थोडक्यात पाहू. ॲरिस्टॉट्लच्या मते विशेषतः शोकात्मिका—आणि सामान्यतः कोणतीही ललितसाहित्यकृती असे आपल्याला म्हणायला हरकत नाही—हे एक 'सेंद्रिय पूर्ण' (organic whole) आहे. यातील दोन्ही शब्द महत्त्वाचे आहेत. शोकात्मिका हे "एखाद्या स्वयंपूर्ण (complete) आणि पूर्ण अशा कृतीचे प्रतिरूप असते..." आणि "पूर्ण [घटना] म्हणजे जिला आदी, मध्य आणि अंत असतात अशी घटना." तसेच महाकाव्याचा विषयसुद्धा "एक आदि-मध्य-अंतयुक्त पूर्ण आणि स्वयंपूर्ण अशी घटना असली पाहिजे." ॲरिस्टॉट्लच्या दृष्टीसमोर असलेल्या साहित्यकृतिरूप पूर्णात कशाची संघटना केलेली असते याचा विचार तूर्त आपण बाजूला ठेवू. सध्या आपल्याला एवढेच पाहायचे आहे की कशाचीही संघटना करून साहित्यकृतिरूप पूर्ण निर्माण केलेले असो, त्या पूर्णाचे पृथक्करण आदी, मध्य, अंत यांमध्ये करता आले पाहिजे. या तीन अवस्थांचा सुसंवादी संयोग म्हणजेच स्वयंपूर्ण साहित्यकृती.

पण संघटना म्हटली म्हणजे तिच्यात वेगवेगळ्या घटकांना एकत्र सांधणारे एखादे संघटनातत्त्व असले पाहिजे. यावरून हे सिद्ध आहे की कोणत्याही साहित्यकृतीला जे एकत्व येते ते तिच्यातील आदी, मध्य, अंत यांना एकत्र सांधणारे एखादे तत्त्व असते म्हणूनच. आता एखाद्या साहित्यकृतिरूप पूर्णापासून जर शेवटी समाधान लाभायला हवे

असेल तर अर्थातच हे निबंधनतत्त्व एखाद्या आगंतुक घटनेपासून आलेले असून चालणार नाही, तर त्या पूर्णाच्या स्वभावधर्मातच त्याचे मूळ असले पाहिजे हे स्पष्ट आहे. सेंद्रिय पूर्णाला एकत्व येते ते त्यातील सेंद्रिय तत्त्वामुळे, एखाद्या आगंतुक घटनेमुळे नव्हे. ॲरिस्टॉट्लच्याच शब्दांत सांगायचे तर "संविधानकाचे एकत्व म्हणजे, काही लोकांना वाटते त्याप्रमाणे, नायक एकच असणे नव्हे." तसेच काल-स्थलांचे एकत्व म्हणजेही संविधानकाचे एकत्व नव्हे. सेंद्रिय पूर्ण कृतीमध्ये "तिच्या विविध घटकांचे संरचनात्मक एकत्व अशा प्रकारे साधलेले असते की त्यांपैकी एका घटकाचे जरी स्थलांतर झाले किंवा एक जरी घटक काढला गेला तरी सबंध रचना खिळखिळी होते किंवा विघडून जाते. कारण ज्या घटकाची उपस्थिती किंवा अनुपस्थिती ही दोन्हीही जाणवत नाहीत तो घटक त्या पूर्णाचा सेंद्रिय भाग नव्हे." यावरून हे उघड होईल की व्यक्ती किंवा स्थल किंवा काल यांच्या एकत्वातून ही आवश्यक परस्परावलंबिता निष्पन्न होत नाही.

तर मग साहित्यकृतिरूप पूर्णाला असे आभ्यंतरिक अंगभूत एकसंधत्व देऊ शकेल असे हे तत्त्व कोणते? या ठिकाणी ॲरिस्टॉट्लच्या 'संभाव्य किंवा अपरिहार्य अनुक्रमा'च्या सुप्रसिद्ध सिद्धांताचा संबंध येतो. "संभाव्यता किंवा अपरिहार्यता ह्यासंबंधीच्या नियमांना अनुसरून जे घडणे शक्य असेल"* त्यावर कवीची दृष्टी रोखलेली असते. "संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या नियमानुसार अमुक एका स्वभावाची व्यक्ती अमुक एका प्रसंगी कशी वागेल किंवा बोलेल हे आपल्याला सामान्यावरून (universal) कळते आणि या सामान्याकडे लक्ष वेधण्यासाठीच काव्यामधील पात्रांना स्वभावव्यंजक नावे दिलेली असतात." प्रसंगनिष्ठ (episodic) संविधानक त्याज्य मानले आहे कारण "अशा संविधानकातले प्रसंग किंवा कृती संभाव्य किंवा अपरिहार्य अशा अनुक्रमाने एकामागून एक येत नसतात." [पात्रांच्या] दैवगतीचा उलटा फेरा वा अभिज्ञान "संविधानकाच्या अंतर्गत संरचनेतूनच निष्पन्न झाले पाहिजे. पुढे घडणारी घटना ही पूर्वीच्या घटनेची अवश्य किंवा संभाव्य परिणती असली पाहिजे." गुंतागुंत आणि उलगडा ही दोन्ही "संविधानकातूनच निघाली पाहिजेत, दैवी हस्तक्षेपाने हे घडता कामा नये." आणि शेवटी "कथानकातल्या घटनांमध्ये तर्काशी विसंगत असे काहीही असता कामा नये."

वर दिलेले सगळे उतारे आणि त्यांत आलेले संभाव्यतेचे तत्त्व या सगळ्यांचा थोडक्यात सारांश असा देता येईल : अमुक प्रकारची वस्तुस्थिती—पात्रे त्याचप्रमाणे

* मागील पृ० ४९ वरील तळटीप पाहा.—रा० भि० जो०

घटना—असली तर अमुक परिणाम होईल. दिलेली घटिते आणि त्यांपासून निष्पन्न होणारे परिणाम यांचा संबंध जोडणाऱ्या संभाव्यतेच्या प्रमाणावर भर दिला गेलेला आहे. साहित्यकृतिरूप पूर्ण कोणतेही असो, त्यातील घटक जर या संभाव्य अनुक्रमाच्या नात्याने बांधले गेले नसतील तर ते पूर्ण समाधानकारक पूर्ण होऊ शकणार नाही. कारण त्यामध्ये कोणतेही असे तत्त्व नाही की ज्याच्या बळावर हे घटक परस्परांशी अपरिहार्यपणे सांधले जातील. अमुक घटना वास्तवात घडल्या आहेत असा युक्तिवाद करूनही चालणार नाही. कारण प्रत्यक्ष घटना किंवा 'शक्य पण असंभाव्य घटनांपेक्षा अशक्य पण संभाव्य घटना' कवीने पसंत करणे अधिक चांगले. कारण पहिली घटना बुद्धीला पटू शकत नाही पण दुसरी पटू शकते.

वर जे ॲरिस्टॉट्लच्या मताचे अगदी स्थूल आणि संक्षिप्त दिग्दर्शन केले आहे त्यावरूनसुद्धा वाचकांच्या हे लक्षात आले असेल की वाङ्मयाला उचित असलेल्या संघटनाप्रकारासंबंधीची त्याची कल्पना तर्कशास्त्रीय विचारसरणीने संपूर्णपणे भारलेली आहे. त्याच्या मते वाङ्मयीन संघटना ही अंतर्यामी तार्किकच घटना असते आणि तिचे निबंधनतत्त्व जी संभाव्यता तिचीही सगळी भिस्त तार्किक अपरिहार्यतेवर असते. ॲरिस्टॉट्लचे मत विशद करताना बुचर म्हणतो, "काव्यांतर्गत अनुक्रम हा घटितांचा अनुभूत अनुक्रम नसून कल्पनांचा तर्कनिष्ठ किंवा कल्पनीय अनुक्रम असतो आणि त्यातून आकस्मिकता किंवा योगायोग वगळून टाकून पात्रे आणि घटना ह्यांतून एकत्व आणि अर्थपूर्णता (significance) व्यक्त करून दाखविलेली असते." तसेच "त्याच्या {म्हणजे ॲरिस्टॉट्लच्या} शोकात्मिकाविषयक सिद्धांताला व्यापणारी जी अपरिहार्यतेची कल्पना आहे ती अपरिहार्यताही तार्किक आणि नैतिक स्वरूपाची आहे." या प्रकारे ॲरिस्टॉट्लने अवलंबिलेला मूलभूत दृष्टिकोण तर्कशास्त्रवेत्त्याचा आहे, सौंदर्यमीमांसकाचा नाही. सौंदर्यदृष्ट्या समाधानकारक अशा पूर्ण कृतीत सौंदर्याचा प्रत्यय येण्याला कोणत्या अटी पुऱ्या झाल्या पाहिजेत याची खात्री करून घेण्याचा प्रयत्न करताना ॲरिस्टॉट्ल कदाचित बेसावधपणे आपल्या तर्कशास्त्रीय विचारांच्या आहारी गेला असावा आणि [म्हणून] त्याने एखाद्या पूर्णाला तर्कदृष्ट्या प्रत्ययकारक होण्यासाठी जो नियम पाळावाच लागेल तो आपल्याला दिला एवढेच.

ॲरिस्टॉट्लच्या मनावर पडलेल्या या तर्कशास्त्राच्या दडपणावर मजेदार पण उद्बोधक प्रकाश पाडणारी एक गोष्ट त्याच्या 'काव्यशास्त्रा'तच आढळून येते. तो म्हणतो, "योग्य रीतीने (as he ought) खोटे बोलणे"* हे कवीचे कर्तव्य

* मागील पृ० ४९ वरील तळटीप पाहा.—रा० भि० जो०

आहे. या कलेचा परात्पर गुरू म्हणजे होमर. या कलेचे मर्म एक प्रकारच्या हेत्वाभासात आहे. ते असे की संकेतार्थी विधानातील पहिले विधान खरे धरून दुसऱ्याचा खरेपणा प्रतिपादायचा. मूळ विधानाच्या सत्यासत्यतेविषयी नैय्यायिकाला काही पर्वा नसते. त्यापासून निघणारे अनुमान तर्कशुद्ध असले म्हणजे झाले. अशा रीतीने ॲरिस्टॉट्लने सूचित केलेला आणि त्याच्या नंतरच्या टीकाकारांनी पावन केलेला हा तर्कनिष्ठ दृष्टिकोण आजदेखील आपल्या समीक्षाविचाराला भारून टाकून दूषित करीत आहे. आणि त्याचे संभाव्यतेचे किंवा तार्किक अपरिहार्यतेचे तत्त्व साहित्यसमीक्षेमध्ये आपल्या योग्यतेपेक्षा अधिक श्रेष्ठ आसन बळकावून बसले आहे.

साहित्याला लागू करण्यासाठी ॲरिस्टॉट्लने प्रतिपादिलेला हा संभाव्यतेचा सिद्धांत अर्थशून्य आणि अप्रस्तुत आहे. व्यापक आणि संकुचित अशा दोन्ही दृष्टींनी तो टीकार्ह आहे. पहिली गोष्ट म्हणजे 'अशक्य पण संभाव्य' आणि 'शक्य पण असंभाव्य' ह्या दोहोंमध्ये तो जो भेद दाखवतो तो कोणत्याही बुद्धिगम्य विश्लेषणामधे तात्त्विक दृष्ट्या टिकाव धरू शकणार नाही.

एखादी घटना—येथे हा शब्द व्यापक अर्थाने घेतला आहे—घडून येण्याला वास्तवात काही प्रत्यवाय नसेल तर ती घटना घडणे शक्य आहे. असा प्रत्यवाय असेल तर ती अशक्य आहे. पण 'संभाव्य' आणि 'असंभाव्य' ह्यांमध्ये असा विरोध नाही. मूलतः एकरूपच असलेल्या प्रक्रियेच्या सामर्थ्याच्या प्रमाणातील भिन्नतेची ती निदर्शक आहेत. एखाद्या घटनेमागील पूर्ववर्ती घटकांचे आणि त्यांच्या प्रक्रियांचे आपल्याला जे ज्ञान असेल त्याच्या बळावर जर आपल्याला ती घटना बहुधा घडेल असे वाटत असेल तर आपण तिला संभाव्य घटना म्हणतो. त्याच ज्ञानाच्या बळावर जर आपल्याला वाटत असेल की अमुक घटना बहुधा घडणार नाही तर आपण तिला असंभाव्य म्हणतो. ही दोन्ही अनुमाने भावरूप (positive) आहेत, आणि विशिष्ट काली विशिष्ट वास्तवाच्या कार्यरत असलेल्या नेमक्या घटकांसंबंधी आपले जे ज्ञान असेल त्याच्याशी त्यांचा संबंध असतो. खरे म्हणजे वास्तवाचे सर्वच घटक प्रत्येक क्षणी कार्यरत असतात. परंतु आपण सान्त (finite) असल्यामुळे आपल्याला या सर्वांचे ज्ञान होणे शक्य नसते म्हणून आपली सर्वच अनुमाने कमीअधिक मानाने संभाव्य असतात. आणि असंभाव्य याचा अर्थ कमी संभाव्य एवढाच. अर्थात एखादी घटना कमी किंवा अधिक प्रमाणात संभाव्य असेल तर ती शक्य असलीच पाहिजे. आणि जी घटना अशक्यच आहे—म्हणजे वास्तवच जिच्या घडण्याच्या आड येते—ती केव्हाही संभाव्य होणार नाही. 'अशक्य पण संभाव्य' ही संकल्पना अनाकलनीय आहे; 'अशक्य आणि असंभाव्य' ही कल्पना आकलनीय

असली तरी ती निरुपयोगी आहे, कारण जी गोष्ट अशक्यच आहे ती घडण्याचा संभव नाही, इतकेच नाही तर ती घडणार नाही. 'अशक्य पण संभाव्य' घटनांसंबंधी बोलणे म्हणजे वास्तवाचे नियमन करणारे त्याच्या स्वभावधर्माखेरीज दुसरे काही असू शकते हे अप्रत्यक्षपणे कबूल करण्यासारखे आहे.

उलटपक्षी ज्या अर्थी वस्तुजात हे स्वनियत (self-determined) आहे त्या अर्थी जे जे काही शक्य आहे ते ते अपरिहार्यच आहे, ते अवश्यंभावी आहे. त्या ठिकाणी 'संभाव्य' आणि 'असंभाव्य' हा वर्गविभाग अप्रस्तुत आहे. अशा रीतीने ॲरिस्टॉट्ल-पुढे एक शृंगापत्ती उभी राहते. एक तर त्याने कार्यकारणसिद्धांत (postulate of causality)—जो *वास्तव* (real) नियततेचा दृश्य जगातील आविष्कार आहे—टाकून द्यायला हवा आणि मग शक्य घटनांसंबंधीच बोलावे. कारण मग संभाव्य किंवा अशक्य असे काही राहणारच नाही. किंवा त्याने कार्यकारणसिद्धांताला चिकटून राहावे आणि संभाव्य घटनांसंबंधीच बोलावे, कारण जे संभाव्य आहे ते शक्य असलेच पाहिजे. एक तर त्याने कार्यकारणसिद्धांताकडे पाठ फिरवून निसर्गाच्या किंवा वस्तुजाताच्या ठिकाणी 'शक्य पण असंभाव्य' घटना कदाचित असतील हे मान्य करावे आणि कवीला अशा प्रकारच्या घटना घेण्याचे टाळून 'शक्य आणि संभाव्य' किंबहुना 'अशक्य पण संभाव्य' घटनाच आपल्या काव्यात वापरायला सांगावे; किंवा त्याला जर वस्तुजातातील घटनांमागील कार्यकारणसिद्धांताला चिकटून राहायचे असेल तर त्याने वस्तुसृष्टीतील सत्य आणि काव्यसृष्टीतील सत्य यांत भेद करणे टाकून दिले पाहिजे. थोडक्यात म्हणजे ॲरिस्टॉट्लने आपल्या तत्त्वज्ञानाचा त्याग केला तरच त्याला आपल्या 'काव्यशास्त्रा'चा बचाव करता येईल.

तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने जर पाहिले तर शक्याशक्यतेच्या आणि संभाव्यासंभाव्यतेच्या आपल्या कल्पना वास्तवासंबंधीच्या आपल्या एकाच प्रकारच्या आणि एकाच मर्यादे-पर्यंतच्या ज्ञानावर आधारलेल्या असतात. आणि त्यामुळे त्यांची अदलाबदलही करता येते. तसेच मूलरूप वास्तव आणि कार्यरत वास्तव असा भेद करणे हेही अंतिमतः समर्थनीय होणार नाही.

आता ह्यावर कदाचित कोणी असे म्हणेल की 'अशक्य पण संभाव्य' आणि 'शक्य पण असंभाव्य'* ह्यांतला भेद तत्त्वज्ञानाला जरी मान्य नसला तरी ही

* 'Improbable possibilities' असायला पाहिजे. पण १९३७च्या पृ० ८७ आणि १९६० च्या पृ० १२८ अशा दोन्ही आवृत्त्यांत 'Impossible possibilities' असेच छापलेले आहे.—रा० भि० जो०

कल्पना साहित्यसमीक्षेला उपयुक्त ठरणे शक्य आहे. साहित्यकृतीच्या एका मर्यादित क्षेत्राच्या म्हणजे शोकात्मिकेच्या संदर्भात या नियमाची मांडणी कशी केली गेली हे आपण पाहिले आहे. ती अशी दाखवता येईल : एखाद्या साहित्यकृतीतील सर्व पात्रांचा समुदाय हा **अ**, घटनांचा समुदाय **ब** आणि शेवट **क** असे मानले तर

$$\text{अ} \times \text{ब} = \text{क}$$

असे समीकरण होईल. अशी मांडणी केली तर हे समीकरण अगदी पटण्यासारखे वाटते. पण जर अधिक सूक्ष्म निरीक्षण केले तर आपल्याला असे दिसून येईल की हे सगळे विधान अर्थशून्य असून त्यामध्ये साहित्यकृतीच्या रसग्रहणाच्या पद्धतीसंबंधीचे अपुरे ज्ञान व्यक्त झाले आहे. प्रत्यक्ष जीवनात अनुभव कसाही येत असला तरी कथेत पात्रे ही कथेच्या कथनातून प्रादुर्भूत होत असतात. लेखक आधी आपल्या पुढे पात्र उभे करून नंतर प्रसंग उभे करतो असे नाही, तर विविध प्रसंगांमधून पात्राचे चित्र आपल्या मनामध्ये उभे राहते. पात्रे ही कधीच दत्तवस्तू (data) नसतात; ती नेहमीच अनुमित असतात. ही गोष्ट अगदी उघड असल्यासारखी दिसते, परंतु सी० एच० रिकवर्डने *The Calender of Modern Letters* च्या एका अंकामध्ये कथात्मक साहित्यासंबंधी लिहिलेले एक टिपण माझ्या दृष्टीस पडेपर्यंत ही गोष्ट कोणाही टीकाकाराने लक्षात घेतलेली मला आढळली नव्हती. तो म्हणतो : "तेव्हा जीवशास्त्राच्या परिभाषेत बोलायचे तर पात्र हा वस्तुतः कादंबरीचा एक प्रादुर्भावी गुण (emergent quality) आहे. रचनात्मक दृष्ट्या ते कथेतून प्रादुर्भूत होते आणि कथा म्हणजे रचनादृष्ट्या भाषेची किंवा वाणीची निर्मिती..."

याचा अर्थ असा होतो की वर ज्याला आपण **अ** म्हटले आणि जो ॲरिस्टॉटलच्या 'संभाव्य आणि अपरिहार्य अनुक्रमा'च्या तत्त्वाप्रमाणे **क** चा नियामक घटक असायला पाहिजे तो तसा तर नाहीच, उलट त्याला स्वतःच्याच स्वरूपनिर्णयासाठी **क** वर अवलंबून राहावे लागते. **अ** ने 'संभाव्य आणि अपरिहार्य अनुक्रमा'ला अनुसरून **क** ची निर्मिती केली की नाही हे आपण सांगू शकणार नाही, कारण **क** चे स्वरूप काय आहे हे कळेपर्यंत आपल्याला **अ** संबंधी पूर्ण ज्ञान होणारच नाही. **अ** मध्ये **क** चा अंतर्भाव होतो असेच केवळ नाही तर **क** हा **अ** चे स्वरूप निश्चित करतो. **अ** आणि **क** ह्यांचे हे परस्परसंबंध योग्य रीतीने स्पष्ट होणे म्हणजे 'संभाव्य आणि अपरिहार्य अनुक्रमा'च्या तत्त्वाची अर्थशून्यता आणि पोकळपणा ताबडतोब लक्षात येणे होय. **क** च्या अनुरोधानेच **अ** चा अर्थ लावणे आपल्याला भाग असल्यामुळे एकदा आपण इष्ट असा **अ** स्थापित केला म्हणजे कोणताही अनुक्रम अगदी

संभाव्यतेच्या तत्त्वाला अनुसरूनच क कडे गेला आहे असे सिद्ध करून दाखवता येईल. उलटपक्षी, आपण जर असा हट्ट धरण्याचे धैर्य दाखवले की अ चे चित्र रंगवताना क चा विचारसुद्धा मनात येऊ द्यायचा नाही तर अगदी एखादा नैय्यायिकाग्रणी किंवा प्रत्यक्ष ॲरिस्टॉट्ल जरी आला तरी त्यालासुद्धा कोणताही अनुक्रम संभाव्यतेच्या तत्त्वाला अनुसरणारा होईल असे सिद्ध करून दाखवता येणार नाही.

मी येथे जे मत प्रतिपादिले आहे त्याच्या खरेपणासंबंधी जर कोणाला संशय वाटत असेल तर त्याने आपल्या मनाशी ईडिपस, लियर आणि फाउस्ट या पात्रांसंबंधीच्या आपल्या संकल्पनेचे परीक्षण करून पाहावे, आणि प्रत्येक बाबतीत ती ती संकल्पना तयार होण्याला [त्या त्या कथानकाचे] अखेरचे उत्कर्षस्थल किंवा पर्यवसान यांचे किती साहाय्य झाले आहे हे मनाशीच ठरवावे. त्यानंतर आपल्या कल्पनाशक्तीला चांगला ताण देऊन पात्रासंबंधीच्या आपल्या संकल्पनेतून पर्यवसानाचा विचार दूर करावा. तसेच ती संकल्पना तयार होताना पर्यवसानाचे जे साहाय्य झाले असेल तेही काढून टाकावे आणि मग विचार करून पाहावा की तितक्याच थोर कल्पकशक्तीचा दुसरा एखादा लेखक असता तर त्याला त्याच प्रसंगानुक्रमाला धरून, तितक्याच अपरिहार्यपणे, अगदी निराळे असे पर्यवसान करून दाखवता आले असते की नाही.

थोडक्यात म्हणजे आपण जी एक गोष्ट कधीही दृष्टीआड होऊ देता कामा नये ती ही की ॲरिस्टॉट्लच्या संभाव्यतेच्या तत्त्वाला आरंभीच स्पष्टपणे रेखांकित झालेल्या पात्राची अपेक्षा असते. परंतु ही अट पुरी होणे स्वभावतःच अशक्य आहे. कारण ज्या परिस्थितीत आणि ज्या वेळी अमुक ज्ञान असावे अशी या तत्त्वानुसार अपेक्षा असते त्या परिस्थितीत आणि त्या वेळी तशी अपेक्षा या तत्त्वानुसार त्याला करताच येत नाही.

वस्तुस्थिती अशी आहे की विगमनात्मक तर्कशास्त्राची संभाव्यतेसंबंधी आज जी कल्पना आहे ती ॲरिस्टॉट्लला मुळीच नव्हती. त्याच्या मताप्रमाणे [कथानकाचे] आदी, मध्य आणि अंत यांना बांधणारी जी अपरिहार्यता ती त्याच्या संविधानात्मक (syllogistic) तर्कपद्धतीतलीच अपरिहार्यता. पहिली दोन आधारविधाने दिली की अनुमान निघालेच पाहिजे. त्याचे तार्किक मूल्य तेच आहे.

सत्यान्वेषणामध्ये गुंगून गेल्यामुळे साहित्यविषयक प्रश्नांचा विचार करताना तो—अजाणतेपणाने का होईना—तर्कशास्त्राच्या चाकोरीत घसरला हे तर खरेच; पण एरवीदेखील तर्काच्या साहाय्याने साहित्याची परीक्षा करण्याच्या खोट्या भूमिकेत तो का शिरावा आणि त्याच्या नंतरच्या मीमांसकांनीही त्याच दृष्टिकोणाला चिकटून का राहावे हे

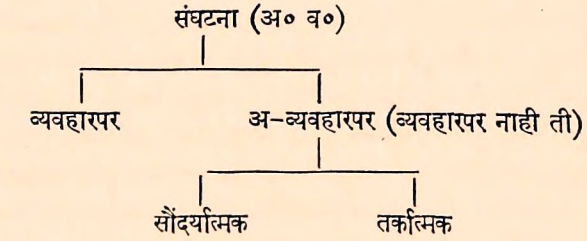
कळणे कठीण नाही. अनुभवांची भावनात्मक संघटना म्हणजे साहित्य. विचार, कृत्ये, घटना, प्रसंग आणि अनुभवांचे विविध आणि अनंत प्रकार साहित्यकृतीमध्ये कार्यरत असतात ते केवळ त्यांच्या 'भावनात्मक सामर्थ्यामुळे' (emotive valency); भावनांचे आधार म्हणून ते परिणत होतात म्हणून. बुचर म्हणतो, "म्हणून कार्यरत कर्तृत्वेच्छा किंवा भावना (will or emotion in action) म्हणजे नाटक." भावनांच्या संघटनेच्या अभिव्यक्तिपद्धतीच्या किंवा अभिव्यक्तिसाधनांच्या विविधतेमुळे साहित्याचे विविध प्रकार (forms) {*साहित्यातील* 'घाट' (form) तो हा नव्हे} निर्माण होतात. त्यात अभिनय आणि शब्द दोन्ही असतील किंवा नुसते शब्द असतील. शब्दांची रचना विशिष्ट आकृतिबंधात केली असेल किंवा नसेल.

आता ज्या अर्थी अनुभव किंवा भावना एका किंवा अधिक माणसांचे अनुभव आणि भावना असतात आणि ज्या अर्थी मनुष्य हा सामान्यतः विचारशील प्राणी समजला जातो त्या अर्थी होते असे की सामान्यतः भावनासंघटना ही एका अंतर्गत विचार-प्रक्रियेशी समांतर जात असते. या दोन प्रक्रियांमधल्या समांतर संवादित्वामुळे एकीचे संघटनातत्त्व तेच दुसरीचेही संघटनातत्त्व असावे असा निष्कर्ष काढण्याचा मोह होतो. परंतु यामुळे ॲरिस्टॉट्लची फसगत व्हावी हे जरा चमत्कारिकच नव्हे तर थोडेसे आश्चर्यजनकही आहे. कारण पहिली गोष्ट म्हणजे त्याने साहित्याची संगीत आणि नृत्य यांसारख्या इतर ललितकलांशी संगती लावून साहित्यनिर्मितीचा कलानिर्मितीशी असा संबंध जोडण्याचा प्रयत्न केला आहे की त्यामुळे ललितसाहित्याबद्दल—ललितकलेचाच एक विशिष्ट प्रकार म्हणून—विवेचन किंवा मीमांसा करता यावी. संघटनेचे महत्त्व जितके साहित्यात तितकेच इतर कलांतही आहे आणि तिचे खरे स्वरूप [त्या कलांतच] अधिक स्पष्टपणे प्रत्ययाला येते याची जाणीव ॲरिस्टॉट्लला झाली नव्हती असेही नाही. कारण तो म्हणतो की, "नुसत्या खडूने काढलेल्या एखाद्या रेखाकृतीनेसुद्धा जितका आनंद होईल तितका अगदी उत्कृष्ट रंग वाटेल तसे लिंपण्याने होणार नाही." पण यात जी कल्पना ध्वनित झाली आहे तिचा मागोवा घेतला गेला नाही, तसेच साहित्यावर प्रकाश पाडण्याच्या दृष्टीने इतर कलांचा विचार करण्याच्या पद्धतीचा उपयोग नेटाने केला गेला नाही.

त्याने जर ही गोष्ट केली असती आणि इतर ललितकलाकृतींमध्ये असणारी, आणि सौंदर्य व तज्जन्य आनंद ह्यांचा वास्तव आधार अशी, जी संघटना ती कोणत्या तत्त्वांवर अधिष्ठित झालेली असते याचा अधिक खोल विचार केला असता तर त्याला साहित्याची पारख करण्यासाठी संभाव्यतेची आणि तीत अनुस्यूत असलेली तर्कनिष्ठ अपरिहार्यतेची कसोटी लावणे किती पूर्णपणे अप्रस्तुत आहे हे कळून आले

असते. दुसरी गोष्ट अशी की ॲरिस्टॉट्ल हा नाटक या वाङ्मयप्रकाराचा विचार करीत होता. आता नाटकात काय किंवा सामान्यपणे साहित्यात काय, विचाराच्या पातळीवरच्या तर्कनिष्ठ संघटनेची भावनात्मक पातळीवरील तंतोतंत प्रतिकृती असलेल्या संघटनेत स्वभावतः असे काही नाही की ज्यामुळे ती कलादृष्ट्या किंवा काव्यदृष्ट्या समाधानकारक होऊ नये. एकच संघटना एकाच वेळी तर्कात्मक आणि सौंदर्यात्मक असू शकेल; पण ती तशी असलीच पाहिजे असे मात्र नाही. आणि ही गोष्ट ॲरिस्टॉट्लला अधिकच स्पष्टपणे जाणवायला हवी होती. कारण त्याच्या चर्चेचा विषय नाटक हा साहित्यप्रकार होता. सहजप्रवृत्तिजन्य वर्तनाच्या आकृतिबंधामधून नाट्य जितके वेळा निर्माण होते तितके ते तर्कनिष्ठ विचारप्रेरित वर्तनाच्या आकृतिबंधामधून होत नाही. म्हणूनच न्यूयॉर्क शहराच्या रस्त्यांपेक्षासुद्धा आफ्रिकेच्या अरण्यात नाट्यप्रसंग अधिक आढळतात. मनुष्याच्या कृत्यांच्या नियंत्रणामध्ये विचारशक्तीला जे कमीअधिक स्थान मिळाले असेल त्याच्या अनुरोधाने नाटकाच्या उत्कर्षापकर्षाचा इतिहास लिहिणे शक्य आहे.

संघटनांचे प्रकार पुष्कळ आहेत. परंतु प्रस्तुत विषयासाठी त्यांचे खालीलप्रमाणे वर्गीकरण करता येईल:



व्यवहारपर संघटनेचे इष्ट साध्य तद्बाह्य असते. या प्रकारच्या संघटनेसंबंधी मी मागच्या निबंधात विवेचन केले आहे, आणि सौंदर्यात्मक संघटनेशी तिचा विरोध दर्शविण्यासाठी मी तिला त्या वेळी अ-सौंदर्यात्मक असे नाव दिले आहे. अ-व्यवहारपर संघटनेचे इष्टसाध्य हे त्या संघटनेमध्येच साधले जाते. तिचे इष्टसाध्य 'सत्य' असेल तर ती संघटना तर्कात्मक होईल; ते जर 'सौंदर्य' असेल तर ती सौंदर्यात्मक होईल. तर्कात्मक संघटनेतील विविध घटकांचे तर्कशास्त्राच्या किंवा बिनचूक विचारपद्धतीच्या नियमांनुसार वैचारिक पूर्णात संश्लेषण केले जाते. सौंदर्यात्मक संघटनेतील विविध घटक सौंदर्यनिर्मितीच्या नियमांनी संघटित केले जातात. गणितशास्त्रविषयक किंवा तत्त्वमीमांसाविषयक प्रबंध हे तर्कात्मक संघटनेचे एक अत्यंत गुंतागुंतीचे असे उदाहरण

होऊ शकेल; आणि एखादे त्रिपदघटित संविधान हे त्याच संघटनेचे अत्यंत साधे उदाहरण होईल. बेट्होफननिर्मित स्वरमेळ हे सौंदर्यात्मक संघटनेचे अत्यंत गुंतागुंतीचे उदाहरण होईल आणि एखादा विशिष्ट स्वरक्रम हे त्याच संघटनेचे साधे उदाहरण होईल. तर्कात्मक संघटनेचे अंतिम अधिष्ठान—मग ती संघटना साधी असो की गुंतागुंतीची—म्हणजे विचारविषयक नियम. परंतु बिनचूक विचारपद्धतीचे कोणतेही नियम आपल्याला सौंदर्यात्मक पूर्ण कसे निर्माण करावे ते सांगू शकणार नाहीत.

एखाद्या चित्रकाराने आपल्या चित्रफलकावर एखाद्या जागी हिरवा रंग दिला, किंवा एखाद्या संगीतवादकाने आपल्या पियानोवर एखादा स्वर काढला, तर मोठ्यातला मोठा नैय्यायिकसुद्धा [हिरव्याच्या शेजारी] अमुकच रंग दिला पाहिजे असे चित्रकाराला, किंवा [अमुक स्वराच्या मागोमाग] अमुकच स्वर आला पाहिजे असे वादकाला, सांगू शकणार नाही. तर्काचे कोणतेही नियम या गोष्टीचा निर्णय करू शकणार नाहीत. या क्षेत्रामधील निर्णयाचा अंतिम सर्वाधिकार सौंदर्यभावनेत प्रतीत होणाऱ्या आणि तिच्या द्वारे अभिव्यक्त होणाऱ्या सौंदर्यविषयक नियमांकडे आहे. या सौंदर्यविषयक नियमांपैकी काही **विरोध, संवाद, समतोल, लय** हे आहेत. या नियमांचे चिकित्सापूर्वक किंवा सविस्तर विवेचन करणे या निबंधाच्या कक्षेत येत नाही. मला जो मुद्दा मांडायचा आहे तो हा की, सौंदर्यात्मक संघटनेचे मूलभूत आणि अंतिम नियंत्रण या नियमांनुसार होते. तिचा आनंद देण्याचा गुणही या नियमांवरच अवलंबून असतो, तर्कशास्त्राच्या नियमांवर नाही. सौंदर्यात्मक पूर्णाचे प्रामाण्य हे त्याच्यातील घटकांची रचना सौंदर्याच्या नियमांनुसार केलेली असण्यावर अवलंबून असते. तर्कनिष्ठ सुसंगतीचे प्रामाण्य ते हे नव्हे.

आता अर्थात नियम म्हटले की अपरिहार्यता आलीच. जेव्हा एखादा नियम एखाद्या पूर्णाला अनुप्राणित (animates) करतो तेव्हा त्या पूर्णाचे स्वरूपही अपरिहार्यपणे निश्चित केले जाते. हा नियम जर तर्कशास्त्राचा असेल तर ही अपरिहार्यता तर्कात्मक असेल. हा नियम जर सौंदर्यशास्त्राचा असेल तर ही अपरिहार्यताही सौंदर्यात्मक असेल. म्हणजे ज्या संघटना सुंदर असल्यामुळे अर्थपूर्ण ठरतात—म्हणजे जी पूर्ण ललितकलाकृती असतात—त्यांचे नियमन करणारी अपरिहार्यता सौंदर्यात्मक असते. ॲरिस्टॉट्लला किंवा प्रतिकृतिवादी समीक्षकांना वाटते त्याप्रमाणे तर्कशास्त्रीय नसते, किंवा सररिअलिस्टांना वाटतेशी दिसते त्याप्रमाणे मानसशास्त्रीय नसते. अर्थात तर्कशास्त्रीय किंवा मानसशास्त्रीय नियम ती वर्ज्य मानते असे नव्हे.

आपण पुन्हा आता ॲरिस्टॉट्लच्या संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या सिद्धांताकडे आलो. ज्या अर्थी काव्य किंवा साहित्य हे संगीत, किंवा चित्र किंवा

नृत्य यांप्रमाणेच एक ललितकला आहे ही भूमिका त्याने मान्य केली आहे, त्या अर्थी साहित्यकृती, संगीतकृती, चित्र आणि नृत्य या सगळ्यांकडे सौंदर्यात्मक पूर्णे म्हणून पाहण्याला तो बांधला गेला आहे. पण ही सगळी जर सौंदर्यात्मक पूर्णे असतील तर त्या सर्वांना सौंदर्यात्मक पूर्णाचे वैशिष्ट्य देणारे तत्त्व त्या सर्वांमध्ये सामान्यत्वाने असले पाहिजे. एखादी साहित्यकृती जर सौंदर्यात्मक पूर्ण व्हायची असेल तर ती ज्या गुणामुळे गीत, चित्र किंवा नृत्य सौंदर्यात्मक होऊ शकेल त्याच गुणामुळे होऊ शकेल; तदितर गुणामुळे होऊ शकणार नाही. ज्या अर्थी गीत-चित्र-नृत्यादी कृतींना सौंदर्यात्मकत्व देणारा व्यवच्छेदक गुण त्यांचे नियंत्रण करणाऱ्या सौंदर्यात्मक अपरिहार्यतेच्या ठिकाणीच असतो त्या अर्थी एखाद्या साहित्यकृतीला ललितकृतीची पदवी प्राप्त करून घेण्याची आकांक्षा असेल तर तिचा घाट कसा असावा याचा अंतिम निर्णय सौंदर्यात्मक अपरिहार्यतेनेच केला पाहिजे.

वाङ्मयीन उत्कृष्टत्वाची कसोटी या अपरिहार्यतेतून निघाली पाहिजे. या अपरिहार्यतेचा नियम एखाद्या कृतीत ज्या कमीअधिक मानाने पाळला गेला असेल त्या मानानेच तिचे कलाकृती म्हणून कमीअधिक मूल्य ठरवले गेले पाहिजे, दुसऱ्या कसोटीने ते ठरता कामा नये. आणखी पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की तर्कनिष्ठ विचारसरणीच्या नियमांचा भंग करून आणि तर्कात्मक अपरिहार्यता झुगारून देऊनसुद्धा एखादी साहित्यकृती संपूर्णपणे समाधान देणारे सौंदर्यात्मक पूर्ण असू शकेल. पण ही आत्यंतिक भूमिका जरी मान्य केली नाही तरी असे मात्र म्हणता येणार नाही की साहित्यातील सौंदर्यात्मक अपरिहार्यता ही तर्कात्मक अपरिहार्यतेची केवळ दुसरी बाजू आहे. कारण वर आपण पाहिलेच आहे की साहित्याच्या क्षेत्रात संघटनातत्त्व म्हणून तर्कात्मक अपरिहार्यतेला काही अर्थ नाही. कारण कोणतीही गोष्ट तदर्कष्टया अपरिहार्य आहे असे दाखवणे शक्य आहे. तसेच अमुक गोष्ट अपरिहार्यपणे अशीच असली पाहिजे असे नाही असेही दाखवणे शक्य आहे.

सारांश, ज्या तर्कात्मक अपरिहार्यतेच्या तत्त्वावर ॲरिस्टॉट्लने आपला संभाव्य आणि अपरिहार्य अनुक्रमाचा सिद्धांत बसविला आहे ती तर्कात्मक अपरिहार्यता साहित्यसमीक्षेचे नियम ठरवण्याच्या कामी अर्थशून्य आणि अप्रस्तुत आहे.

मी वर म्हटलेच आहे की साहित्यामध्ये विशेषपणे उचित असा जो संघटनाप्रकार त्यासंबंधी ॲरिस्टॉट्लची गैरसमजूत होण्याचे बहुतांशी कारण म्हणजे त्याच्यापुढे असलेल्या साहित्यिक माध्यमाचे स्वरूप. मी पुन्हा हेही कबूल करतो की मी वर जे विवेचन केले त्यामुळे आपल्या टीकात्मक निर्णयांच्या मांडणीमध्ये प्रत्यक्ष फरक पडेल असे नाही; आणि या माझ्या कबुलीचा आधारदेखील साहित्यिक माध्यमाचे स्वरूपच.

परंतु ॲरिस्टॉट्लने जर साहित्यकृतिरूप पूर्णाचे सौंदर्यात्मक स्वरूप त्याच्या खऱ्या आंतरिकतेतच पाहिले असते तर शोकात्मिकेचा नायक, योगायोग आणि विरेचन यासंबंधी त्याने जे जे काही म्हटले आहे त्या सगळ्यांचा समावेश त्याने काव्या-संबंधीच्या एखाद्या अधिक समावेशक सिद्धांतामध्ये केला असता.

साहित्यातील लयतत्त्व*

Dialogues मधील एका संवादात सॉक्रटीझ म्हणतो, "मी जे काही म्हणतो आहे ते मूर्खपणाचे असणे अगदी शक्य आहे. पण माणसाला जर त्याच्या स्वतःसंबंधीच्या कर्तव्याची यत्किंचितही जाणीव असेल तर आपल्या मनात आलेला विचार तो दुर्लक्षून किंवा तपासल्यावाचून जाऊ देणार नाही." तुमच्यापुढे दुसऱ्यांदा व्याख्यान देण्याचे धाडस करताना हे सॉक्रटीझचे शब्द मी समर्थन म्हणून उसने घ्यावे म्हणतो. मात्र प्रौढी म्हणून नव्हे. एका थोर तत्त्वज्ञाने उच्च पातळीवरचे विचार मांडताना केवळ एक सभ्य उपचार म्हणून जे म्हटले ते हौशी साहित्यसमीक्षकांतही अगदी खालच्या पायरीवर असलेल्या एकाच्या बाबतीत, समीक्षाक्षेत्रात चाचपडत जात असताना त्याला जे जाणवले ते व्यक्त करण्यासाठी केलेली, एक कळकळीची विनवणी मानली जाईल अशी मला आशा वाटते. मागच्या वेळच्या माझ्या व्याख्यानात मी आपल्याला असे सांगण्याचा प्रयत्न केला होता की आपली साहित्यसमीक्षा 'पार्श्वगामी' रेषेने जाणारी नसावी तर 'ऊर्ध्वगामी' रेषेने जाणारी असावी. आणि मी असेही सुचवले होते की, एखादी वाङ्मयीन कृती जेव्हा अर्थपूर्ण लयतत्त्वाने नियंत्रित झालेली असेल तेव्हाच तिला 'कलाकृती' म्हणता येईल. तोच विचार आणखी पुढे न्यावा, लयतत्त्वाचे स्वरूप आणि त्याचे नियम यांचे, मला शक्य होईल त्याप्रमाणे, स्थूल स्वरूपात दिग्दर्शन करावे, आणि साहित्यसमीक्षेला ते कितपत लागू होऊ शकतात ते पाहण्याचा प्रयत्न करावा हा माझ्या आजच्या व्याख्यानाचा उद्देश आहे.

या व्याख्यानाचा विषय म्हणून जो देण्यात आला आहे त्यामुळे गोंधळ निर्माण होणे शक्य आहे. या बाबतीत सावध राहणे योग्य होईल असे मला वाटते. जेव्हा जेव्हा वाङ्मयाच्या संदर्भात 'लय' हा शब्द वापरला जातो तेव्हा तेव्हा आपल्या मनासमोर 'छंदोबद्ध' (metrical) किंवा 'मिश्र वाक्य' (period)† रचना उभ्या राहतात. पण आज साहित्यातील ज्या लयतत्त्वाचा मी विचार करणार आहे त्याचा पद्यबद्ध अभिव्यक्तीशी काही संबंध नाही. या दोहोंतला फरक ओळखणे कठीण नाही.

* मुंबई येथील एल्फिन्स्टन कॉलेजच्या 'इंग्लिश लिटररी सोसायटी'त दिलेले व्याख्यान. ता० २७-१-१९४२. याआधी एक व्याख्यान २०-११-१९४० रोजी दिले होते. त्याचे भाषांतर 'ललितवाङ्मयकृतीचा घाट' या मथळ्याखाली स्वतः श्री० मर्ढेकरांनी केले होते. पाहा : 'सौंदर्य आणि साहित्य', आवृत्ती २ री, १९६०, पृ० ११३.—रा० भि० जो०

† विशिष्ट प्रकारची इंग्रजी भाषेतली वाक्यरचना. ही डॉ० जॉन्सन, एडमंड बर्क वगैरेंच्या लेखनात व वक्तृत्वात दिसते.—रा० भि० जो०

जेवणाच्या टेबलाशी बसलेला कोणताही तरुण मुलगा उच्चारू शकेल असे "Pass me the salt, mum; where's the mustard, please?" हे शब्द, आणि "Pass me the can, lad; here's an end of May." ही हाउसमनची काव्यपंक्ती या दोहोंची छंदात्मक लय तंतोतंत सारखी आहे. पण या दोहोंची छंदोबद्ध रचना किंवा छंदोलय सारखीच असली तरी दुसरी पंक्ती हे काव्य आहे आणि पहिली काव्य नाही हे उघड आहे. कोणत्या तरी अर्थाने भावनात्मक लयीशी संबद्ध असलेली छंदोलय आणि कशाशीही संबद्ध नसलेली सुटी अशी छंदोलय यांत जो फरक आहे तोच वर उद्धृत केलेल्या पंक्तिद्वयातला फरक आहे. आजच्या माझ्या व्याख्यानात मी हाउसमनच्या काव्यपंक्तीत जी भावनात्मक लय आहे आणि त्या तरुण मुलाच्या प्रश्नात जी नाही तिच्याविषयी चर्चा करणार आहे. दोहोंतही असलेल्या छंदोलयीसंबंधी बोलणार नाही.* सावधगिरीची ही आगाऊ सूचना दिल्यानंतर आता मी लयतत्त्व म्हणजे काय हे आधी समजून घेणे हा जो माझ्या व्याख्यानाचा मुख्य विषय आहे त्याच्याकडे वळतो.

गेल्या काही वर्षांत लयतत्त्वाच्या संकल्पनेच्या संदर्भात पुष्कळच प्रायोगिक कार्य आणि तत्त्वज्ञानात्मक चर्चा झालेली आहे. आणि सौंदर्यशास्त्राच्या अभ्यासकाला या विषयासंबंधी उपलब्ध असलेले साहित्य खरोखरच विपुल आहे. पण या साहित्याचा

* हा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. पण इथे त्याचे तपशीलवार विवेचन करणे मला शक्य नाही. हा फरक न ओळखल्यामुळे साहित्यसिद्धांताच्या बाबतीत फार गोंधळ उडतो. उदाहरणार्थ, तुलनेसाठी म्हणून वॉल्टर डे ल मेअरच्या *Pleasures and Speculations* मधील पृ० ८० आणि त्यापुढल्या पृष्ठांवरचा मजकूर पाहा. मि० डे ल मेअरच्या मते "छंद लय *अभिव्यक्त* करतो." "आणि शब्दांचा अविच्छिन्न (incessant) नाजूक *प्रक्रम* (*motion*) म्हणजे लय. शब्दांचे अर्थ आणि त्यांनी सूचित केलेल्या भावना यांचे ही लय अविभाज्य अंग आहे." (पृ० १००). हे जर खरे असते तर मिल्टनने *L'Allegro* आणि *Il Pensoroso* या काव्यांसाठी शब्दांच्या *प्रक्रमाचा* (motion of words) एकच प्रकार वापरला नसता. आणि व्यंजनांच्या आणि स्वरांच्या नादांच्या *प्रक्रमाबद्दल* बोलायचे तर वेगवेगळ्या भाषांचा तुलनात्मक अभ्यास करता व्यंजन आणि स्वर यांच्या नादांचे *प्रक्रमाचे* एखाद्या विशिष्ट भावनेचे अंग होण्याचे सामर्थ्य अतिशय शंकास्पद दिसते. खरे म्हणजे ही सगळी विचारसरणी गाडीला घोड्याच्या पुढे नाही तरी निदान त्याच्या बाजूला ठेवणारी आहे. (तुला : याच लेखकाचे *Arts and Man*, प्रकरण २.)

सारांश देण्याचा किंवा त्यांचे तपलशीलवार परीक्षण करण्याचा माझा विचार नाही. माझ्या उद्दिष्टाशी त्याचा ज्या मानाने संबंध आहे, त्या मानाने त्याचे स्थूल विवरण करण्यावर मी समाधान मानणार आहे.

'लय' या शब्दाच्या वैय्याकरणिक रूपावरून ती एखादी वस्तू असावी असे सूचित होतेसे वाटेल, पण खरोखर तसे नाही. वस्तुतः भाषेच्या नामकरणात्मक प्रक्रियेचे ते एक उदाहरण आहे. ते एखाद्या वस्तूचे नाव नसून अनुभवाच्या एका गुणाचे नाव आहे. 'लय' ही एखादी 'स्वतंत्र' वस्तू नाही. ते अनुभवाचे विशेषण आहे. बाह्य विश्वातल्या किंवा मनोविश्वातल्या एखाद्या वस्तूकडे बोट दाखवून 'ही पाहा लय.' असे आपल्याला म्हणता येणार नाही. काही अनुभव लययुक्त असतात; काही लययुक्त नसतात. अनुभव म्हणजे अनुभव घेणारी व्यक्ती आणि अनुभवली जाणारी वस्तू यांच्यामधला एक संबंध आहे. आपल्याला असे मानता येईल की, **अ** किंवा **आ** या अनुभव घेणाऱ्या व्यक्तीच्या दृष्टीने सबंध जग हा एक अनुभवला जाणारा विषय आहे. अनुभवाचा विषय या दृष्टीने हे जग वस्तू आणि संबंध यांचे बनलेले आहे. अनुभवाच्या विश्वात या वस्तू आणि हे संबंध परस्परांशी विविध प्रकारांनी जोडले गेलेले असतात. पण मूलतः या संबंधांचे तीन प्रकार असतात. दोन वस्तूंचा परस्परसंबंध असू शकतो; किंवा एक वस्तू आणि एक संबंध यांचा परस्परसंबंध असू शकतो; किंवा दोन संबंधांचा परस्परसंबंध असू शकतो.* टेबलावरचे सफरचंद जर संत्र्याच्या जवळ असेल तर 'सफरचंद' या नावाने निर्दिष्ट झालेली वस्तू 'संत्रे' या नावाने निर्दिष्ट झालेल्या वस्तूशी स्थलदृष्ट्या संबद्ध आहे. जर नोकराने मांजर टेबलावर ठेवले तर 'नोकर' ही वस्तू मांजर आणि टेबल यांच्या स्थलसापेक्ष संबंधाशी कारणरूपाने संबद्ध आहे. आणि शेवटी जर सफरचंदाचा रंग कुमारी **क** च्या साडीच्या रंगासारखा असेल आणि संत्र्याचा रंग श्री० **ब** च्या टायच्या रंगासारखा असेल तर सारखेपणाच्या या दोन संबंधांमध्ये साम्यसंबंध असेल. सोयीसाठी म्हणून वरील उदाहरणांत मी जोड्याच घेतल्या आहेत. पण संबंध हे कितीही वस्तूवस्तूंमध्ये असू शकतात; किंवा कितीही वस्तू आणि कितीही संबंध यांमध्ये असू शकतात; किंवा कितीही संबंधांसंबंधांमध्ये असू शकतात. मी वर दिलेली उदाहरणे लक्षात घेता आपल्याला असे म्हणता येईल की वस्तूवस्तूंमधले संबंध अनेक प्रकारचे असू शकतील. तसेच वेगवेगळ्या वस्तू आणि वेगवेगळे संबंध यांमधले संबंधही अनेक प्रकारचे असू शकतील; पण वेगवेगळ्या संबंधांचे

* संबंधांच्या वर्गीकरणासाठी पाहा सी० स्पियरमन यांचा ग्रंथ *The Nature of Intelligence and the Principles of Cognition* (१९२३) : प्रकरण ५.

परस्परसंबंध दोनच प्रकारचे असू शकतील. थोड्या वेगळ्या रीतीने सांगायचे तर वेगवेगळ्या संबंधांमधल्या परस्परसंबंधांचे दोनच प्रकार असू शकतात. वेगवेगळे संबंध परस्परांशी एक तर सुसंगतीच्या (coherence) तत्त्वावर संबद्ध होऊ शकतात किंवा लयतत्त्वावर. पहिल्या प्रकारामध्ये हे संबंध तर्काधिष्ठित असतात, तर दुसऱ्या प्रकारामध्ये सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित.

मला जे काय म्हणायचे आहे ते मी नेमकेपणाने स्पष्ट करू इच्छितो. तर्काधिष्ठित आणि सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित संबंध फक्त वेगवेगळ्या संबंधांतच असू शकतात असे मला सुचवायचे नाही. तसे खरोखर असणार नाही. वस्तूंचा परस्परसंबंध तर्काधिष्ठित तसाच सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठितही असू शकतो. उदाहरणार्थ, 'सफरचंदे' आणि 'अ-सफरचंदे' ही व्याघाती (contradictory) आहेत असे आपण मानू शकतो. व्याघाती संबंध हा तर्काधिष्ठित संबंध आहे. किंवा "हे सफरचंद त्या सफरचंदापेक्षा अधिक हिरवे आहे." असे आपण म्हणू शकतो. हा गुणवाचक प्रमाणसंबंध सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित संबंध आहे. वस्तू आणि संबंध यांमधल्या परस्परसंबंधांबद्दलही हेच म्हणता येईल. ते तर्काधिष्ठित असतील किंवा सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित असतील. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर 'सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित संबंध' ही संज्ञा 'लय' ह्या संज्ञेपेक्षा अधिक व्यापक आहे. माझे म्हणणे तर्कशास्त्राच्या परिभाषेत मांडायचे झाले तर असे मांडता येईल. सर्व संबंध परस्परांशी एकतर तर्कदृष्ट्या संबद्ध असतात किंवा सौंदर्यदृष्ट्या. हे विधान "सर्व 'उ' 'वि' आहे" या प्रकारचेच विधान आहे. आणि त्यात 'वि' अव्याप्त आहे.

संबंध हे ज्या अनुभवाचे घटक असतात तो अनुभव एक तर तर्काधिष्ठित अनुभव असेल किंवा सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित अनुभव असेल. तो अनुभव तर्काधिष्ठित असेल, तर त्यातले घटकसंबंध हे तादात्म्यनियम (law of identity) आणि वर्जितमध्य नियम (law of excluded middle) यांचे पालन करून सुसंगतितत्त्वाला अनुसरतील. जर तो अनुभव सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित असेल तर तो संवाद, विरोध आणि समतोल या नियमांचे पालन करून लयतत्त्वाला अनुसरील. इथे मी सौंदर्यतत्त्वाधिष्ठित अनुभवासंबंधीच बोलणार असल्यामुळे पुढील विवेचनात मी सुसंगती आणि तिचे नियम यांचा केवळ उपमान म्हणून उल्लेख करीन, एरवी करणार नाही. माझे सगळे पुढले विवेचन लयतत्त्व आणि त्याचे नियम यासंबंधीच राहील.

थोडे मागे जायचे तर, लय हा एक संबंधप्रकार आहे आणि तो फक्त दोन किंवा अधिक संबंधांमध्येच असू शकतो. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर जो अनुभव लयनिष्ठ असतो त्या अनुभवात फक्त वेगवेगळे संबंध परस्परसंबद्ध असतात. अनुभवाचा एक

गुण या दृष्टीने लयीचा केवळ अनुभव घेता येतो. तिचे आणखी इतर गुणांत विश्लेषण करता येत नाही. त्यात जे विविध संबंध एकत्रित झालेले असतील त्यांची गुणात्मक किंवा परिमाणात्मक बाजू लक्षात घेऊन वेगवेगळ्या संबंधांमधल्या संबंधाचा एक प्रकार म्हणून त्याचे वर्णन करता येईल. अशा रीतीने विचार केला तर तार्किक सुसंगतीची व्याख्या जशी सुसंगतिविषयक नियमांनुसार करता येईल तशीच लयीचीही तिच्या नियमांनुसार करता येईल. लयतत्त्वाचे तीन नियम आहेत : **संवादनियम, विरोधनियम** आणि **समतोलनियम.** यांपैकी पहिल्या दोन नियमांचा—म्हणजे **संवादनियम** आणि **विरोधनियम** यांचा—संबंध परस्परसंबद्ध संबंधांच्या गुणात्मक अंगाशी आहे. आणि तिसरा जो **समतोलनियम** त्याचा संबंध त्यांच्या परिमाणात्मक अंगाशी आहे.

संवादनियम असा आहे : *एकाच वेळी अनुभवविषय झालेल्या दोन संबंधांपैकी एक संबंध जर गुणदृष्ट्या तंतोतंत दुसऱ्या संबंधासारखा असेल, किंवा तसा होण्याकडे झुकत असेल, तर त्या दोहोंमधला संबंध हा संवादसंबंध असतो.* उदाहरणार्थ, आपल्या दृष्टिक्षेत्रात जर तीन एककेंद्र (concentric) वर्तुळे असतील, आणि जर त्यांपैकी पहिल्या आणि दुसऱ्या वर्तुळांमधले अंतर दुसऱ्या आणि तिसऱ्या वर्तुळांमधल्या अंतराइतकेच असेल, तर त्या वर्तुळांनी आपले दृष्टिक्षेत्र संवादनियमानुसार व्यापले आहे असे म्हणता येईल. **विरोधनियम** असा आहे : *एकाच वेळी अनुभवविषय झालेल्या दोन संबंधांपैकी एक संबंध जर गुणदृष्ट्या दुसऱ्या संबंधाच्या विरोधी असेल, किंवा तसा होण्याकडे झुकत असेल, तर त्या दोहोंमधला संबंध हा विरोधसंबंध असतो.* उदाहरणार्थ, जर आपल्या दृष्टिक्षेत्रात एक पांढऱ्या रंगाचा आणि एक काळ्या रंगाचा असे दोन पट्टे एकमेकांशेजारी असतील तर त्या रंगांनी आपले दृष्टिक्षेत्र विरोधनियमानुसार व्यापले आहे असे म्हणता येईल. आणि शेवटचा **समतोलनियम** असा आहे : *परस्परसंबद्ध संबंधांच्या एका समूहाच्या दोन भागांपैकी एका भागातल्या संबंधांची संख्या दुसऱ्या भागातल्या संबंधांच्या संख्येइतकीच होईल अशा रीतीने त्यांची विभागणी होऊ शकली तर त्या दोन भागांमधला संबंध हा समतोलसंबंध म्हणता येईल.* उदाहरणार्थ, आपल्या दृष्टिक्षेत्राच्या एका अर्ध्या भागातल्या गर्द हिरव्या रंगाचे प्रमाण दुसऱ्या अर्ध्या भागातल्या गर्द हिरव्या रंगाच्या प्रमाणाइतकेच असेल, तर त्या रंगाने आपले दृष्टिक्षेत्र समतोलनियमानुसार व्यापले आहे असे म्हणता येईल.

लयतत्त्वाच्या नियमांचे विवरण करण्यासाठी मी दृष्टिक्षेत्रातलीच उदाहरणे घेतली आहेत. असे करण्याची काही अंगभूत आवश्यकता आहे असे नाही. इतर क्षेत्रांतल्यापेक्षा दृष्टिक्षेत्रातले परस्परसंबद्ध संबंध जाणवणे (perceive) आपल्याला

अधिक सोपे जाते, म्हणूनच मी त्या क्षेत्रातली उदाहरणे घेतली. जाणिवेच्या (consciousness) इतर क्षेत्रांत हे नियम लागू करण्यात काही अडचणी येतात, पण त्या केवळ वरवरच्या आहेत आणि त्यांमुळे त्यांच्या सैद्धांतिक स्वरूपाला काही बाधा येत नाही. दुसरी गोष्ट म्हणजे हे नियम मी विलगपणे आणि त्यांच्या अत्यंत मूलभूत स्वरूपात मांडले आहेत. साहित्यात काय किंवा इतर कलाकृतींत काय हे नियम सामान्यतः असे विलगपणे किंवा इतक्या मूलभूत स्वरूपात दृष्टीस पडत नाहीत हे उघड आहे. कलाकृती हा एक व्यामिश्र असा संबंधसमुच्चय असतो. म्हणूनच ती [कलाकृती] या सर्व नियमांच्या तितक्याच व्यामिश्र अशा विविध संघातांनी नियमित होत असते.

आतापर्यंत मी शक्य तितक्या सोप्या रीतीने लयतत्त्व आणि त्याचे नियम यांचे स्थूलमानाने वर्णन करण्याचा प्रयत्न केला. या विवेचनातला पुढला टप्पा म्हणजे हे नियम साहित्यसमीक्षेत कसे वापरायचे हे पाहणे. एखादे लेखन ही एक कलाकृती आहे असे जर मी म्हटले तर आधी मला ती एक संबंधसमुच्चय आहे हे दाखवता आले पाहिजे. आणि दुसरे म्हणजे हे संबंध लयनियमांनी म्हणजेच संवाद, विरोध आणि समतोल या नियमांनी परस्परसंबद्ध झालेले आहेत हे दाखवता आले पाहिजे. त्यासाठी आधी साहित्यात प्रस्तुत ठरणारे संबंध कोणते या मुद्द्याचा विचार करावा लागेल. माझ्या मागच्या व्याख्यानात मी म्हटले होते की साहित्यकृतीमध्ये एखादी भावना किंवा भावनांचा आकृतिबंध अभिव्यक्त होतो. आणि मला वाटते तुम्हांलाही हे मान्य झालेले असावे. याचा अर्थ असा की साहित्यकृतीत जे संबंध असतात ते भावनांचे संबंध असतात. 'भावना' हा शब्द भाषेतल्या नामकरण (nominalising)-प्रक्रियेचे किंवा विचारातल्या पदार्थीकरण (reifying)-प्रक्रियेचे आणखी एक उदाहरण आहे. यामुळे फसगत होणार नाही याबद्दल माझी खात्री आहे आणि म्हणून भावनांच्या संबंधात्मक स्वरूपाचे वर्णन करण्यात मी वेळ घालवणार नाही. साहित्य-कृती हा एक भावनांचा आकृतिबंध असतो असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा तो एक भावनांच्या संबंधांचा आकृतिबंध अप्रतो असाच आपल्या म्हणण्याचा अभिप्राय असतो असे मी धरून चालतो.

प्रत्यक्ष जीवनामध्ये भावना किंवा भावनांचे संबंध या साक्षात अनुभवाच्या वस्तू असतात, पण साहित्यात भाषा मध्ये येते आणि त्या [भावना किंवा भावनांचे संबंध] अशा रीतीने [म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनातल्याप्रमाणे] साक्षात अनुभवल्या जात नाहीत. साहित्यात आपल्याला ज्या वस्तूंचा साक्षात अनुभव येतो त्या वस्तू म्हणजे मुद्रित किंवा उच्चारित शब्द आणि त्यांचे पदक्रमनिष्ठ संबंध. साहित्यातील भावनासंबंधांचे

आकलन होण्यासाठी आपल्याला भाषेचा, त्याचप्रमाणे शब्द आणि पदक्रम (syntax) यांच्या द्वारा होणारी या भावनासंबंधांची अभिव्यक्ती यांचा, अभ्यास करावा लागतो.* अशा अभिव्यक्तीचे एक एकक (unit) म्हणून मी एक वाक्य विश्लेषणासाठी घेतो. शब्द आणि पदक्रम यांतून वाक्याची रचना होते. पण वाक्य अर्थपूर्ण होण्यासाठी, अर्थात, नुसते शब्द आणि पदक्रम यांनी भागत नाही. उदाहरणार्थ, "सूर्यापासून चंद्रापर्यंतचे अंतर निळे आहे." असे आपल्याला म्हणता येईल. या वाक्यातल्या शब्दांना जरी अर्थ असला आणि वाक्यात त्यांची योजना जरी योग्य पदक्रमाने झालेली असली तरी त्या वाक्याला काहीही अर्थ नाही. पण अशा अर्थहीन विधानांचा उल्लेख करण्याचे मी टाळणार आहे आणि असेच धरून चालणार आहे, की एखाद्या साहित्यकृतीचा भाग म्हणून एखादे वाक्य लिहिले किंवा उच्चारले जाते तेव्हा त्याला काही तरी अर्थ असतो.

मी आताच म्हटले त्याप्रमाणे अर्थपूर्ण वाक्याचे विश्लेषण शब्द आणि पदक्रम या दोन घटकांत करता येते. या दोन घटकांपैकी पदक्रम हा घटक आपल्याला खुशाल वगळता येईल. वाक्यातल्या पदक्रमनिष्ठ संबंधांचा उद्देश शब्दांना आपले कार्य सुबोधपणे करण्याला साहाय्य व्हावे एवढाच असतो; आणि पदक्रमनिष्ठ संबंधांना केवळ वैय्याकरणिक प्रस्तुतता असते. त्यातून भावनासंबंध व्यक्त होत नाहीत. भावना-संबंध केवळ शब्दांनी व्यक्त होतात. मात्र सगळेच शब्द भावनासंबंध व्यक्त करतात असे नाही. म्हणून कोणत्या प्रकारचे शब्द भावनासंबंध व्यक्त करतात हे पाहण्यासाठी आपल्याला शब्दांच्या प्रकृतीचा अभ्यास करावा लागेल.

संबंध व्यक्त करणारे आणि संबंध व्यक्त न करणारे अशा दोन गटांत आपल्याला शब्दांची विभागणी करता येईल. पहिल्या गटातल्या शब्दांना आपण 'संबंधद्योतक' (relational) शब्द आणि दुसऱ्या गटातील शब्दांना 'अणुरूप' (atomic) शब्द अशी नावे देऊ. त्यांपैकी अणुरूप शब्द आपण आधी घेऊ. एखाद्या शब्दाचा आशय केवळ अस्तित्वसूचक असेल किंवा त्यातून केवळ ज्ञान झाले या घटिताचा निर्देश होत असेल तर तो शब्द 'अणुरूप' शब्द होय. प्रथम म्हणजे या गटात सगळी नामे येतील. कारण त्यांच्या व्याख्येनुसारच मुळी ती वस्तुसूचक असतात. प्रथमदर्शनी आपल्याला वाटेल की 'आशा' किंवा 'भय' यांसारखी नामे अणुरूप

* या ठिकाणी सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने भाषेचे विश्लेषण केले आहे. त्यापेक्षा वेगळ्या अशा तर्काच्या दृष्टीने केल्या गेलेल्या भाषेच्या विश्लेषणासाठी पाहा, बर्ट्रण्ड रसेल, *An Inquiry into Meaning and Truth* (१९४०).

नसून संबंधद्योतक आहेत. पण ही अडचण केवळ भाषाविषयक आहे. वरवर संबंध-द्योतक दिसणाऱ्या नामांच्या ऐवजी आपण योग्य असे शब्दसमूह वापरले तर ही अडचण दूर होऊ शकेल. नामांप्रमाणेच—संबंधी सर्वनामे आणि प्रश्नार्थक सर्वनामे सोडून—इतर सगळी सर्वनामे, प्राथमिक गुणांची अथवा गुणधर्मांची नावे असलेली विशेषणे, हीदेखील अणुरूप शब्द होत. सगळे संख्यावाचक शब्द तसेच विशिष्ट आणि सामान्य उपपदे (definite and indefinite articles) हीही अणुरूप होत. सरतेशेवटी केवळ अस्तित्ववाचक विधानांत (existential propositions) वापरली जाणारी 'is' किंवा 'stands' यांसारखी क्रियापदे हीदेखील अणुरूप शब्दांतच मोडतात.

सर्व अणुरूप शब्द आपल्या विवेचनातून वगळता येतील, कारण ते कोणताही भावनासंबंध व्यक्त करीत नाहीत. तसेच वाक्यातल्या भावनासंबंधांशी त्यांच्या अर्थाचा तत्त्वतः काही संबंध नसतो. जर वाक्यरचनेच्या नियमांचे उल्लंघन होत नसेल, किंवा वाक्य अर्थहीन होत नसेल, किंवा ज्या संदर्भात वाक्य येते त्या संदर्भाला बाधा येत नसेल, तर त्या वाक्याच्या भावनात्मक आशयात कोणत्याही प्रकारचा फरक पडू न देता एका अणुरूप शब्दाऐवजी दुसरा अणुरूप शब्द वापरता येईल. म्हणजे असे की जर एखाद्या वाक्याचे अर्थपूर्णत्व अबाधित राहत असेल, आणि ते आपल्या हेतुपूर्ण संदर्भाच्या आत राहत असेल, तर त्याच्या भावनात्मक अंगाच्या दृष्टीने पाहता त्यात कोणते अणुरूप शब्द योजण्यात आले आहेत याला काहीही महत्त्व नाही. अर्थात हे खरे आहे की यांपैकी काही अणुरूप शब्दांना एक प्रकारची भावनात्मक अर्थाची छटा लाभलेली असते. पण विश्लेषण केल्यानंतर आपल्याला असे आढळून येईल की ज्या संबंधसूचक शब्दांच्या संदर्भात हे शब्द वापरण्यात आलेले असतात त्या शब्दांनी त्यांच्यावर लादलेल्या साहचर्यांमुळे त्यांना ही छटा प्राप्त झालेली असते. वाक्यातले भावनात्मक संबंध व्यक्त करणारे शब्द त्या वाक्यातल्या अणुरूप शब्दांवर साहचर्याच्या नियमानुसार भावनेची विशिष्ट छटा लादतात. उदाहरणार्थ, 'हृदय' हा शब्द घ्या. शरीरशास्त्राचे कोणतेही पुस्तक घेतले तर त्यात आपल्याला हृदयाचे पुढीलप्रमाणे वर्णन केलेले आढळेल : "उजवी जवनिका (right ventricle), डावी जवनिका (left ventricle), उजवी कर्णिका (right auricle), डावी कर्णिका (left auricle), अशा चार कप्प्यांत हृदय विभागले गेले आहे." आता कीट्सच्या *Ode to the Nightingale* या कवितेच्या पहिल्या ओळीशी वरचे विधान ताडून पाहा :

My heart aches and a drowsy numbness pains
My sense . . .

म्हणजे तुमच्या लक्षात येईल की कीट्सच्या काव्यपंक्तीत 'heart' या शब्दाला 'aches' या संबंधसूचक क्रियापदाने एक भावनात्मक मूल्य दिले आहे. शरीर-शास्त्राच्या पुस्तकात हे मूल्य नाही. तिथे फक्त 'आहे' हे क्रियापद आहे. आणि ते अस्तित्वसूचक आहे. साहचर्यातून निर्माण झालेली भावनात्मक छटा जिच्यामुळे दृढ होते त्या प्रक्रियेलाच 'कविसंकेत' असे दुसरे नाव आहे. या संकेतानुसार 'heart' ऐवजी 'lungs' हा शब्द वापरणे शक्य झाले असते तर कीट्सला

My lungs ache and drowsy numbness pains
My sense . . .

असे लिहिणे शक्य झाले असते. "A rose by any other name will smell as sweet" असे जेव्हा ज्यूलिअट म्हणाली तेव्हा तिने भाषेसंबंधीचे आणि अणुरूप शब्दांच्या वर्तनासंबंधीचे एक निखळ सत्यच सांगितले. सर्वच अणुरूप शब्दांच्या बाबतीत हे खरे आहे आणि या मार्गाने गेले तर 'काव्योचित शब्द' (poetic diction) म्हणजे काय या प्रश्नाचे उत्तर आपल्याला काही अंशी तरी मिळेल असे जर मी म्हटले तर माझ्या विवेचनाचा रोख काय आहे हे तुमच्या लक्षात येईल. अणुरूप शब्दांच्या वर्तनाच्या बाबतीतली ही जी वस्तुस्थिती आहे तिला खालील प्रकारे उठाव मिळतो. एखादा सामर्थ्यशाली लेखक अनेकदा एखाद्या अणुरूप शब्दाची योजना एका वेगळ्याच संबंधवाचक शब्दसमूहाबरोबर करून या नव्या प्रभावी साहचर्याच्या जोरावर त्या शब्दाला त्याच्या नेहमीच्या साहचर्यच्छटेपासून मोकळे करून त्याला एक वेगळी छटा देऊ शकतो.*

संबंधवाचक शब्द त्यांच्या व्याख्येनुसारच संबंध व्यक्त करीत असतात. पण सगळे संबंधवाचक शब्द कोणता तरी संबंध व्यक्त करीत असले तरी ते सगळेच शब्द भावनात्मक संबंध व्यक्त करीत नाहीत. उदाहरणार्थ, 'काही' किंवा 'सर्व' यांसारखे शब्द, तसेच 'जर'सारखी उभयान्वयी अव्यये, नकारात्मक अव्यये, तार्किक संबंध व्यक्त करतात. 'वर', 'जवळ', 'आधी', 'नंतर', यांसारखी शब्दयोगी अव्यये, त्याचप्रमाणे स्थलवाचक आणि कालवाचक क्रियाविशेषणे ही स्थलनिष्ठ किंवा कालनिष्ठ संबंध व्यक्त करतात. 'कोण', 'काय', 'कसे', यांसारखे प्रश्नार्थक शब्द आणि साहाय्यक क्रियापदे, 'आणि'सारखी उभयान्वयी अव्यये आणि विभक्तिवाचक शब्दयोगी अव्यये ही व्याकरणात्मक संबंध व्यक्त करतात. हे सगळे शब्द संबंधवाचक

* पाहा, आय्० ए० रिचर्ड्स्, *The Philosophy of Rhetoric* (१९३६): Lectures III & IV.

असले तरी आपल्या दृष्टीने ते अप्रस्तुत आहेत. कारण आपल्याला ज्या भावनात्मक आकृतिबंधाशी कर्तव्य आहे त्याला त्यांच्यापासून काहीही लाभत नाही. अणुरूप शब्दांप्रमाणेच या प्रकारच्या संबंधवाचक शब्दांबद्दलदेखील असे म्हणता येईल की एखाद्या वाक्यात व्यक्त झालेल्या भावनात्मक संबंधाची किंवा संबंधांची विशिष्टता, त्यात योजल्या गेलेल्या अशा प्रकारच्या संबंधवाचक शब्दांवर अवलंबून नसते. एखाद्या विशिष्ट संदर्भव्यूहात एखादे वाक्य आपले अर्थपूर्ण वैशिष्ट्य टिकवून ठेवू शकत असेल तर त्या व्यूहात अशा संबंधांचे कोणते प्रकार वापरले गेले आहेत याला काही महत्त्व नाही. उदाहरणार्थ, खालील काव्यपंक्तीतील 'under' हे शब्दयोगी अव्यय घ्या.

Under the greenwood tree,
Who loves to lie with me . . .!

या ठिकाणी 'under'च्या ऐवजी 'beside' हे शब्दयोगी अव्यय योजले आणि या ओळी

Beside the greenwood tree,
Who loves to lie with me . . .!

अशा लिहिल्या तरी त्यामुळे या ओळींच्या भावनात्मक आकृतिबंधावर काहीही परिणाम होणार नाही. तसेच, 'आणि'सारखी उभयान्वयी अव्यये केवळ अर्थ कळण्याला साहाय्य करतात आणि त्यांचा उपयोग न करूनही चालण्यासारखे असते.

एखाद्या वाक्यात, आणि म्हणूनच एखाद्या लेखनकृतीत, असलेले भावनात्मक संबंध शोधून काढण्याचा प्रयत्न करताना सगळे अणुरूप शब्द आणि मी आताच उल्लेखिलेल्या जातीचे सगळे संबंधवाचक शब्द बिनमहत्त्वाचे म्हणून बाजूला सारता येतील. असे केल्यानंतर जे शब्द शिल्लक राहतील ते सगळे शब्द मात्र साहित्यसमीक्षेच्या बाबतीत मी जो मार्ग सुचवण्याचा प्रयत्न करीत आहे त्याच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचे असतील. पण या शब्दांसंबंधी काही सांगण्यापूर्वी, ज्या प्रकारचे संबंधवाचक शब्द—उदाहरणार्थ, व्याकरणात्मक किंवा तार्किक संबंध व्यक्त करणारे शब्द—आपण बाजूला सारण्याच्या योग्यतेचे ठरवले त्यांसंबंधी दोन शब्द सांगावेत असे मला वाटते. अशा प्रकारचे शब्द वाक्यात अगदी अनावश्यक असतात किंवा त्यांच्याशी कसाही खेळ केला तरी वाक्याची काहीही हानी होणार नाही अशी तुमची समजूत मी करून दिली नसावी अशी मला आशा वाटते. कारण वस्तुस्थिती अशी नाही हे स्पष्ट आहे. उलट अशा प्रकारचे शब्द वाक्यात येणे अपरिहार्य असते. कारण आता मी ज्या भावनात्मक संबंधदर्शक शब्दांविषयी बोलणार आहे ते शब्द या प्रकारच्या

शब्दांकडून त्यांना जे संदर्भनिष्ठ आधार मिळतात त्या आधारांवाचून आपले कार्य पुरे करू शकणार नाहीत. मात्र साहित्यसमीक्षेतील त्यांच्या प्रस्तुततेची ही मर्यादा आणि हे प्रमाण आहे. आणि इथेच जो बहुधा एव्हाना तुमच्या लक्षात आला असेल अशा एका भेदावर भर देणे मला योग्य वाटते. शब्दांच्या वर्तनाचे मी जे थोडक्यात विश्लेषण केले त्याच्या मुळाशी हाच भेद आहे. या संदर्भात तो भेद मूलभूत स्वरूपाचा आहे असे मला वाटते. तो भेद म्हणजे अर्थाकलनात्मक विधान (judgment of understanding) आणि रसग्रहणात्मक विधान (judgment of appreciation) यांतील भेद होय. एखाद्या लेखनकृतीचा अर्थ समजणे आणि एक कलाकृती म्हणून तिचे मूल्य कळणे या दोन वेगळ्या गोष्टी आहेत. आणि मला जो मुद्दा मांडायचा आहे तो असा की व्याकरणात्मक आणि तार्किक नाती व्यक्त करणारे शब्द [लेखनकृतीचा] अर्थ समजण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे असतात; पण मूल्यनिर्णयाच्या दृष्टीने ते तसे नसतात. उदाहरणार्थ, "सर्व माणसे मरतात" या वाक्यात 'सर्व' हा तार्किक शब्द आहे. पण त्या वाक्यातली भावना नियंत्रित झाली आहे ती 'सर्व' शब्दाने नव्हे तर 'मरतात' या क्रियापदाने. तसे पाहिले तर माणसांसंबंधीच्या 'A' वर्गाच्या विधानात अनेक विधेये असू शकतील. पण 'मरतात' या विधेयाने जी भावना व्यक्त होते ती दुसऱ्या कोणत्याही विधेयाने होणार नाही. आता 'मरतात' हेच क्रियापद ठेवून हे A वर्गाचे विधान I वर्गात रूपांतरित केले आणि 'सर्व'च्या जागी 'काही' हा तार्किक शब्द वापरला, आणि "काही माणसे मरतात" असे म्हटले तर त्या वाक्यातील भावनेत महत्त्वाचा असा काहीही फरक पडत नाही असे आपल्याला दिसून येईल. या दोन वाक्यांतल्या 'सर्व' आणि 'काही' या दोन तार्किक शब्दांनी जे काय केले ते एवढेच की दोन वेगळ्या संदर्भनिष्ठ अपेक्षा निर्माण केल्या, किंवा दोन वेगळ्या संदर्भव्यूहांकडे अंगुलिनिर्देश केला. पण त्या दोन वाक्यांतल्या भावनांचे त्यांनी नियंत्रण केलेले नाही. त्यांतील भावना त्या दोन शब्दांतून निष्पन्न होत नाहीत.

केवळ अस्तित्ववाचक विधानांतच येणारी क्रियापदे सोडली तर बाकी सर्व क्रियापदांचा अंतर्भाव भावनात्मक संबंध व्यक्त करणाऱ्या शब्दांत होतो. स्थलकालवाचक क्रियाविशेषणे आणि क्रियाविशेषण-वाक्यांश सोडून इतर सर्व क्रियाविशेषणे आणि क्रियाविशेषण-वाक्यांश त्यांत येतात. आणि मूलभूत गुणांची वाचक नसलेली सगळी विशेषणेदेखील. वाक्यात असलेले भावनात्मक संबंध आणि त्यांची गुणवैशिष्ट्ये आपण मुख्यतः याच शब्दांच्या साहाय्याने ओळखली पाहिजेत. एखादी लेखनकृती ही कलाकृती आहे की नाही याचा निर्णय करताना आपण पहिल्याने या शब्दांवर

लक्ष रोखून त्यांनी व्यक्त केलेले भावनात्मक संबंध शोधून काढले पाहिजेत आणि नंतर त्यांतून आणखी काही परस्परसंबंध व्यक्त होतात का हे पाहण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. तसे संबंध जर व्यक्त होत असतील तर त्या परस्परसंबंधांचे स्वरूप काय ते मग पाहिले पाहिजे. अशा प्रकारचे परस्परसंबंध आहेत आणि ते संवाद, विरोध, आणि समतोल यांसंबंधीच्या नियमांनी नियंत्रित झालेले आहेत असे जर आपल्याला दिसून आले तर ती लेखनकृती ही एक कलाकृती आहे असे खात्रीने समजावे. म्हणजे आपण केलेले विश्लेषण हे साहित्याच्या सौंदर्यात्मक मूल्यमापनाचे तंत्र होऊ शकेल आणि त्याची कसोटीही होऊ शकेल.

माझे हे सगळे विवेचन मी व्याकरणाच्या संदर्भात का करतो आहे आणि अलंकारशास्त्र (Rhetoric) मी अजिबातच का विचारात घेत नाही असा प्रश्न तुमच्यापैकी काही जणांना निश्चितच पडला असेल असे मला वाटते. कोणालाही असे वाटेल की भावना किंवा भावनात्मक संबंध सुचवण्याचे साधन (convey) म्हणून भाषिक अभिव्यक्तीचे स्वरूप समजून घेण्याच्या प्रयत्नात अलंकारप्रकारांना खास अर्थपूर्णता आहे. हे नाकारण्याची माझी इच्छा नाही. परीक्ष्य वस्तूवर चिकित्सक दृष्टी त्रिनचूकपणे केंद्रित करण्याच्या कार्यात या अलंकारांचे जे महत्त्व आहे ते कमी करण्याचीही माझी इच्छा नाही. मात्र अट एवढीच आहे की हे अलंकारात्मक साधन अभिव्यक्तीचा अंगभूत भाग असले पाहिजे. आतापर्यंत मी त्यांचा उल्लेख केला नाही ह्याचे कारण एखाद्या वाक्यातील एक किंवा अधिक भावनासंबंध निश्चित करण्याच्या कामी त्यांचा जो उपयोग होतो त्याचे महत्त्व मी जाणत नाही हे नाही. तर त्याचे कारण असे आहे की माझ्या समजुतीप्रमाणे सामान्यपणे एखाद्या वाक्यात [हे अलंकार] जे कार्य साधतात त्याचे विश्लेषण केले तर अखेर ते लयतत्त्वांनी नियंत्रित झालेल्या व्याकरणशास्त्रीय संज्ञांच्या साहाय्याने करता येते असे दिसून येईल. उपमेच्या बाबतीत काही अडचण येणार नाही. रूपकाच्या बाबतीत असे म्हणता येईल की याच्या आधीच्या परिच्छेदात ज्या जातीच्या शब्दांचा मी उल्लेख केला त्या जातीच्या शब्दांच्या साहाय्याने स्पष्टपणे व्यक्त करता येतील अशा संबंधांची अस्फुट जाणीव झाली तरच रूपक हे भावनात्मक दृष्ट्या परिणामकारक होते असे दिसून येईल. मात्र 'सार' (climax) या अलंकाराची बाब थोडी अधिक सूक्ष्म आहे. परंतु संवादी अशा भावनासंबंधांची अशा एका अवस्थेपर्यंत होणारी पुरोगती (progression) की जिथे पोचल्यानंतर ती पुरोगती एक तर थांबते किंवा चालू राहिलीच तर [भावना] संबंधांचे गुणस्वरूप बदलून पूर्वीच्या गुणस्वरूपाच्या विरोधी होऊन चालू राहते, अशी 'सार' या अलंकाराची व्याख्या करता येईल. आपण एक उदाहरण घेऊ. समजा,

$स_१$, $स_२$, $स_३$, $स_४$,…$स_इ$* हा एक संबंधांचा समूह आहे. आणि $ग_१$, $ग_२$, $ग_३$, $ग_४$…$ग_इ$† ही त्या संबंधांची गुणवैशिष्ट्ये आहेत. त्यांचा प्रकार असा की $ग_१$चा $ग_२$ होण्याकडे, $ग_२$चा $ग_३$ होण्याकडे $ग_३$चा $ग_४$ होण्याकडे आणि अखेर $ग_{इ-१}$चा, $ग_इ$ होण्याकडे कल आहे आणि 'क' हे 'ग'च्या विरोधी [असे गुणवैशिष्ट्य] आहे. $ग_इ$पर्यंत पोचल्यानंतर $ग_{इ+१}$ जर ककडे कडू लागले किंवा त्याची पुरोगती थांबली तर $स_इ$ ही उत्कर्षसीमा होईल. अधिक सोप्या शब्दांत सांगायचे तर उत्कर्षसीमेनंतरची पायरी म्हणजे 'अवकर्ष' (bathos). उपरोधाची बाब तर अधिकच सूक्ष्म आहे. कारण उपरोधात्मक वाक्यातल्या स्फुट संबंधांचे मूल्यमापन त्यांत अध्याहृत असलेल्या खोल अशा अस्फुट संबंधांच्या संदर्भात करावे लागते. या अंतर्गत संबंधांची जाणीव झाल्यानंतरच स्फुट संबंधांना आपले तंत्र लावता येते. पण आताच मी ज्यांचा उल्लेख केला त्याप्रमाणेच मूलतः या अलंकाराच्या वर्तनाचेसुद्धा विश्लेषण केले तर असे दिसून येईल की ते याआधीच्या परिच्छेदात दिलेल्या शब्दांच्या जातींच्या वर्तनासारखे आहे असे दाखवणे शक्य होईल. याचा अर्थ असा की अलंकारशास्त्रामुळे आपल्या तंत्रामध्ये मूलभूत बदल करण्याची काही आवश्यकता दिसत नाही. एवढेच की आपल्या तंत्राचा वापर करताना आपल्याला सावधगिरी बाळगावी लागेल आणि कोणत्याही लेखनकृतीचे वरवर विश्लेषण करून धाडसी अनुमाने काढण्यापासून सावध राहण्याचा इशारा आपल्याला मिळेल.

विविध प्रकारच्या परस्परसंबंधांनी लयनियमांनुसार एकमेकांत गुंफल्या गेलेल्या भावनात्मक संबंधांचा एक संपूर्ण आकृतिबंध निर्माण करणारी अनेक वाक्ये मिळून एक साहित्यकृती होते. अपत्यासंबंधी वात्सल्य आणि मातापित्यांसंबंधी प्रेम यांचा लयबद्ध आकृतिबंध संवादनियमावर आधारलेला असेल. प्रीती आणि द्वेष ही आपल्याला विरोधनियमाचे दर्शन घडवतील. गंभीर आणि हास्यकारक अथवा हलकेफुलके प्रसंग आलटून-पालटून आले तर त्यातून ढोबळ असे समतोलनियमाचे दर्शन होईल. पण शेक्सपियरच्या एखाद्या शोकात्मिकेत आपल्याला शोकात्म समतोलाचे अत्यंत सूक्ष्म उदाहरण आढळेल. भावनासंबंध हे परस्परसंबंधांनी एकमेकांत कसे गुंफले जाऊ शकतात याची ही अगदी स्थूल आणि साधी उदाहरणे आहेत. त्यांच्या आकृतिबंधांना जेव्हा समृद्ध अशी व्यामिश्रता लाभते तेव्हा त्या साहित्यकृती अमर होतात.

आतापर्यंत मी ज्या तंत्राचे आणि कसोटीचे वर्णन केले ती एखाद्या विशिष्ट

* स = संबंध; इ = इष्टमर्यादा;

† ग = गुणवैशिष्ट्य.—रा० भि० जो०

साहित्यकृतीला लावून पाहणे मनोवेधक होईल असे मला वाटते. त्यासाठी मी एखाद्या कादंबरीची किंवा महाकाव्याची इतकेच काय पण एखाद्या साधारण दीर्घ अशा भावकवितेची जरी निवड केली तरी मी माझ्या या श्रोत्यांच्या सोशिकपणाचा अंत पाहिल्यासारखे होईल याची मला जाणीव आहे. म्हणून मी मागच्या निबंधात* टी० एस० एलियटच्या कवितेच्या ज्या चार ओळी घेतल्या होत्या त्याच चार ओळी आतादेखील घेतो आणि त्यांच्या विश्लेषणातून माझ्या प्रतिपादनाला पुष्टी मिळते का ते पाहण्याचा प्रयत्न करतो. हे विश्लेषण कोणत्याही अर्थाने अखेरचे किंवा निःशेष नाही हे मला कबूल केले पाहिजे. साहित्याच्या रसग्रहणाच्या गतिशास्त्राचे स्थूल दिग्दर्शन करण्याचा हा केवळ एक प्रयत्न आहे. आणि अगदी कामचलाऊ म्हणूनच तो मी सादर करीत आहे. त्या ओळी अशा :

When lovely woman stoops to folly, and
Paces about her room again, alone,
She smoothes her hair with automatic hand
And puts a record on gramophone.

इथे एका गोष्टीची आठवण करून दिलेली बरी. आपल्या उद्दिष्टाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे शब्द म्हणजे केवळ अस्तित्ववाचक विधानात येऊ शकणारी सोडून बाकी सर्व क्रियापदे, स्थलकालवाचक सोडून बाकी सर्व क्रियाविशेषणे आणि क्रियाविशेषण-वाक्यांश, आणि मूलभूत गुणवाचक सोडून इतर सर्व विशेषणे. म्हणून मी आता अशा प्रकारचे सर्व शब्द अधोरेखित करतो. त्यांतला पहिला शब्द 'lovely' हे विशेषण आहे. 'beautiful' हा शब्द स्त्रियांच्या मूलभूत गुणाचा वाचक मानला तरी 'lovely' हा तसा खात्रीनेच मानला जाणार नाही! एक विशेषण म्हणून 'lovely' हा शब्द खूप चित्त वेधून घेणारा आहे. पण आपल्याला त्यावर रेंगाळता येणार नाही. फक्त एकाच गोष्टीची आठवण करून देतो.

The lovely lady, Christabel,
Whom her father loves so well . . .

आणि

* *Form in Literature* या निबंधाचे मर्ढेकरांनीच केलेले भाषांतर "ललित वाङ्मयकृतीचा घाट" या मथळ्याखाली 'सौंदर्य आणि साहित्य' या त्यांच्या लेख-संग्रहात समाविष्ट झाले आहे.—रा०भि०जो०

The lady sprang up suddenly,
The lovely lady, Christabel!

असे म्हणून कोलरिजने समाधान मानले असले तरी

A lady so richly clad as she —
Was beautiful exceedingly!

असे त्याला कबूल करावे लागते.

त्यानंतर अधोरेखित करायचा शब्द म्हणजे 'stoops' हे अस्तित्ववाचक नसलेले क्रियापद. त्यानंतरचे शब्द आहेत ते दुसऱ्या ओळीतले क्रियापद 'paces', आणि 'alone' हे क्रियाविशेषण. 'alone' हा शब्द अर्थपूर्ण आहे. 'stoops', 'paces' आणि 'alone यांमधला संबंध हा संवादसंबंध आहे हे तुमच्या लक्षात आलेच असेल. या शब्दामुळे एकच भावना सखोल झाली आहे. त्या आकर्षक स्त्रीच्या संबंधात या शब्दांनी निर्माण केलेल्या भावना गुणदृष्ट्या एकाच जातीच्या आहेत. त्यांपैकी 'alone'ने तर संपूर्ण भ्रमनिरास सूचित केला आहे. प्रियकराने तिचा विश्वासघात केला आहे, आणि इथे कवितेच्या प्रगतीचा पहिला टप्पा* पुरा होतो. 'smoothes' या क्रियापदापासून दुसऱ्या टप्प्याला सुरुवात होते, 'with automatic hand' या क्रियाविशेषण-वाक्यांशातून तो पुढे चालू राहतो आणि 'puts' या क्रियापदापाशी पूर्ण होतो.

एककेंद्र अशी एकाबाहेर एक वर्तुळे काढून मी हे टप्पे दाखवले तर या कवितेचा लयनिष्ठ आकृतिबंध समजण्याला मदत होईल. 'lovely' हे केंद्र धरले तर 'stoops', 'paces' आणि 'alone' या शब्दांची एकाबाहेर एक अशी तीन वर्तुळे होतील. हेच केंद्र धरून भ्रमनिरास दाखवणारे चवथे वर्तुळ जाड रेषेने दाखवता येईल. यानंतरची एकाबाहेर एक अशी तीन वर्तुळे अनुक्रमे 'smoothes', 'with automatic hand' आणि 'puts' या शब्दांची होतील.

तुम्ही ज्याच्याकडे लक्ष द्यायला हवे असे मला वाटते अशा अनेक गोष्टी या आकृतिबंधात आहेत. पहिली गोष्ट म्हणजे त्यातल्या सगळ्या भावना आत्मकेंद्रित

* इथे मर्ढेकरांनी पाश्चात्य संगीतातील 'movement' ही पारिभाषिक संज्ञा वापरली आहे. तिचा मराठी पर्याय 'चलनभेद' असा होतो असे कळते. पण इथे जी कवितेची चर्चा चालली आहे तिच्या संदर्भात 'टप्पा' हा पर्याय अधिक आकलन-सुलभ आहे म्हणून तो वापरला आहे.—रा० भि० जो०

आहेत. त्या स्त्रीच्या 'अहम्' (ego) कडे किंवा 'स्व' (self) कडे त्या अंतर्मुख अशा वळलेल्या आहेत. दुसरी गोष्ट म्हणजे हा 'अहम्' क्रियाशील आहे. त्याला त्याची अशी एक ठाम इच्छाशक्ती आहे आणि ती अखेर आपला अधिकार गाजवते. तिसरी आणि सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे हा आकृतिबंध संवाद, विरोध आणि समतोल या तीनही लयतत्त्वांनी नियंत्रित झालेला आहे. पहिल्या तीन एककेंद्र वर्तुळांतून संवादित्वाने चढत जाणाऱ्या भ्रमनिरासाची जाणीव होते. भ्रमनिरास पूर्ण झाल्यानंतर 'smoothes'ने निर्दिष्ट केलेले वर्तुळ त्या भ्रमनिरासावर मात करण्याची इच्छाशक्ती जागी होऊ लागल्याची नोंद करते. भ्रमनिरासाच्या जाणिवेला शरण जाण्याऐवजी तिच्यापासून सुटका करून घेण्याचा इच्छाशक्तीचा प्रयत्न चालला आहे याची सूचना 'smoothes' या कृतीच्या द्वारे प्रथम दृष्टीस पडते. परंतु 'automatic hand' या शब्दांमुळे असे सूचित होते की भ्रमनिरासाचा प्रभाव प्रबळ आहे, आणि त्यामुळे अशी पुसटशी शंका येते की पहिल्या टप्प्यातली मूळ भावना परत येत आहे. पण लगेच पुढे दाणकन 'puts' हा शब्द येतो आणि पहिल्या टप्प्यात व्यक्त झालेल्या भावनेपासून मुक्तता करून घेण्यात 'अहम्'च्या इच्छाशक्तीला यश प्राप्त झाले आहे ही गोष्ट ठामपणे नमूद करतो. "मरो तो प्रियकर! जळो माझा स्वतःचा मूर्खपणा! अन् आग लागो या जगाला!...माझं आयुष्य अजून माझंच आहे आणि त्याच्यापासून मला अजून पुष्कळ गोष्टी मिळवता येण्यासारख्या आहेत!" असेच जणू ती म्हणत असावी. या कवितेचा पहिला टप्पा संवादतत्त्वाने नियंत्रित झालेला आहे. दुसरा संवाद आणि विरोध या दोन तत्त्वांनी. या दोन टप्प्यांच्या मध्ये विरोधतत्त्व आहे. या टप्प्यातील तीन एककेंद्र वर्तुळे आणि दुसऱ्या टप्प्यातील तीन एककेंद्र वर्तुळे या आकृतिबंधाचा समतोल साधतात आणि त्यातल्या सगळ्या भावना भ्रमनिरास या प्रभावी जाणिवेभोवती गुंफलेल्या आहेत. थोडक्यात सांगायचे तर ही कविता म्हणजे भ्रमनिरासाच्या प्रभावी जाणिवेभोवती विणल्या गेलेल्या, अहंकेंद्रित भावसंबंधांचा, संवाद, विरोध आणि समतोल या लयतत्त्वांनी नियंत्रित झालेला एक आकृतिबंध आहे.

माझ्या मागच्या निबंधात गोल्डस्मिथची अशाच आशयाची एक कविता मी उदाहरणादाखल घेतली होती.* तिच्या आकृतिबंधाशी या आकृतीबंधाची तुलना करून पाहा. गोल्डस्मिथच्या कवितेतल्या सगळ्या भावना निरहंकेंद्रित (non-

* पाहा : बा० सी० मर्ढेकर, 'सौंदर्य आणि साहित्य', आवृत्ती २ री, १९६०, पृष्ठे १३०-१३१.—रा० भि० जो०

egocentric) आहेत असे आपल्याला दिसून येईल. त्या बहिर्मुख आहेत. प्रियकराचा संभाव्य 'पश्चात्ताप', सर्वांच्या नजरांपासून लपवून ठेवली पाहिजे अशी 'लाज', आणि ज्यावर पांघरूण घातले पाहिजे तो 'अपराध', यांवर त्यांचे लक्ष आहे. दुसरे म्हणजे ज्या 'अहम्'च्या या भावना आहेत तो 'अहम्' निष्क्रिय आहे. तो भ्रमनिरासापुढे इतका नमतो की खुषीने आत्मनाश करून घेण्यापर्यंत त्याची मजल जाते. आणि शेवटचा मुद्दा म्हणजे एलियटच्या कवितेतल्याप्रमाणेच याही कवितेतल्या भावना भ्रमनिरासाच्या प्रभावी जाणिवेभोवतीच गुंफल्या गेलेल्या आहेत. पण त्यांना गुंफणारे लयतत्त्व केवळ संवाद हेच आहे. गोल्डस्मिथच्या कवितेचा आकृतिबंध एलियटच्या कवितेच्या आकृतिबंधाच्या विरुद्ध प्रकारचा आहे. निरहंकेंद्रित भावनासंबंधांचा केवळ संवादतत्त्वाने नियंत्रित झालेला असा तो आकृतिबंध आहे.

कोणतीही साहित्यकृती एक पूर्ण आकृतिबंध, एक 'झटितिप्रतीत समग्राकृती' (instantaneous Gestalt), एक लयबद्ध संरचना, म्हणून पाहिली गेली पाहिजे. या पूर्णाचे सर्व अवयव संवेदनेत किंवा कल्पनेत एकाच वेळी जाणवले पाहिजेत. साहित्याकडे पाहण्याच्या ज्या लयनिष्ठ दृष्टिकोणाचा मी पुरस्कार करीत आहे तो आणि ॲरिस्टॉट्लचा दृष्टिकोण यांत जो फरक आहे तो हा की जर लयतत्त्वाची जाणीव व्हायला हवी असेल तर लयबद्ध पूर्णाचे सर्व घटक प्रत्यक्षपणे जाणवले पाहिजेत. संभाव्य घटनाक्रमामध्ये सगळे अवयव जाणवणे आवश्यक असते असे नाही. आपण *King Lear* चे उदाहरण घेऊ. शेक्सपियरच्या नाटकांच्या प्रारंभीच्या प्रवेशांवर भाष्य करताना सर वॉल्टर रॅली म्हणतो, "त्याचे प्रारंभीचे प्रवेश म्हणजे एक प्रकारचे गृहीत असते. ते प्रेक्षकांनी किंवा वाचकांनी मान्य करावे अशी अपेक्षा असते."* "अशा अशा परिस्थितीत अशा अशा व्यक्ती आल्या की अशा अशा घटना घडतील." ॲरिस्टॉट्लच्या सच्च्या परंपरेला अनुसरून तो पुढे म्हणतो, "एक वृद्ध राजा आपल्या तीन मुलींकडून उत्कट प्रेमाचे अभिवचन घेऊन आपल्या राज्याची त्या तिघींत वाटणी करतो हे आपण गृहीत धरू या." पण हे पहिल्या अंकाच्या आरंभीच का असे आपण विचारू शकतो. गृहीताचाच प्रश्न असेल तर दुसऱ्या अंकाकडूनदेखील पहिल्या अंकासारख्याच अपेक्षा करता येतील. रॅली म्हणतो त्या अर्थाने पहिल्या अंकाच्या आरंभी जी परिस्थिती आणि ज्या व्यक्ती *देण्यात* आल्या आहेत त्यांना आपण SC असे नाव देऊ या. मग आपल्याला दुसऱ्या

* पाहा : English Men of Letters Series मधील रॅलीचे *Shakespeare* (१९२८), पृ० १३४.

अंकाच्या आरंभी SC अधिक अंक १ असे गृहीत धरून "पुढले पाऊल टाकल्यानंतरच सावध आणि चिकित्सक होता येणार नाही का?" ह्याच्या उलट एक 'लयबद्ध पूर्ण' म्हणून आपण *King Lear*कडे पाहिले तर त्याचा आरंभ आणि शेवट हे परस्परविरोधी आहेत असे आपल्याला दिसून येईल. पण हा विरोध आपल्या दृष्टीस पडायला हवा असेल तर एकमेकांचे विरोधी असे दोन्ही घटक एकाच वेळी आपल्यापुढे आले पाहिजेत; ते गृहीत धरून चालणार नाही. नाटकाच्या आरंभी जेव्हा कॉर्डीलियाला स्वतःजवळ ठेवण्याचा लियरला अधिकार असतो तेव्हा तो तिला हाकलून देतो आणि जेव्हा तिला आपल्याजवळ ठेवण्याचा अधिकार त्याला राहिलेला नसतो तेव्हा तो तिला आपल्याजवळ ठेवू इच्छितो. या दोन टोकांतून निर्माण झालेले भावनासंबंध विरोधतत्त्वाने नियंत्रित झालेले आहेत आणि भावनासंबंधांच्या ज्या विविधरंगी सूक्ष्म छटांच्या कमानीला आपण *King Lear* म्हणतो तिचे ते आधारस्तंभ आहेत. साहित्यकृतीच्या बाबतीत ॲरिस्टॉट्लचे अनुयायी ज्या 'अनुक्रमनिष्ठ आवश्यकते'ची अपेक्षा करतात तिच्याशी तुलना करता *King Lear*ला नियंत्रित करणारी 'लयनिष्ठ आवश्यकता' ही अधिक प्रभावी(compelling), अधिक अंगभूत (organic) आहे हे यावरून दिसून येईल.

[साहित्यकृतीच्या] विश्लेषणाचा मी आतापर्यंत जो प्रयत्न केला तो तुमच्यापैकी काही जणांना कदाचित विक्षिप्त (fantastic) वाटेल. इतर काही जणांना कदाचित असे वाटेल की लहान कवितांच्या बाबतीत ही पद्धत सलगपणे वापरणे व्यवहार्य आणि उपयुक्त असेल, पण दीर्घ कविता, महाकाव्य किंवा कादंबरी यांच्या बाबतीत ती निश्चितच अव्यवहार्य ठरेल. तसे नाही हे मी नम्रपणे सांगू इच्छितो. एखादा बाल मोत्सार्ट एखादी 'सिंफनी' एकदाच ऐकून ती सबंधच्या सबंध लक्षात ठेवू शकेल. म्हणजे तिच्यातल्या सर्व स्वरांचे परस्परसंबंध तो एकदम ग्रहण करू शकेल. माझ्या तर एकही स्वर लक्षात राहत नाही. या दृष्टीने विचार केला तर असे म्हणावे लागेल की परस्परसंबद्ध संबंध जाणवणे हे निसर्गाचे देणे आहे. पण प्रशिक्षणानेही बरेच काही साधता येईल. एखाद्या युक्तिवादातल्या सर्व विधानांचे उद्देश्ये आणि विधेये यांत विश्लेषण न करतासुद्धा त्यातली सुसंगती एखाद्या तर्कशास्त्रज्ञाला जाणवू शकेल. वाक्याचा अर्थ कळण्यापूर्वी मुलाला व्याकरण शिकावे लागते. पण नंतर मात्र ग्रंथावरून व्याकरण न करता तो परिच्छेदामागून परिच्छेद वाचू शकतो. जी बाब तर्कशास्त्राची आणि व्याकरणाची तीच साहित्यसमीक्षेची. शिकण्याची प्रक्रिया कष्टकर असते, पण एकदा तिच्यातून पार पडले म्हणजे मग साहित्यसमीक्षकाला आकृतिबंध तत्काळ आणि विनायास आकळू लागतात.

साहित्यसमीक्षा

साहित्यसमीक्षा या शब्दाला वाजवीपेक्षा अधिकच असा पांडित्याचा दर्प आलेला आहे असे मला वाटते. वेसिक इंग्लिशमधील एक विशेषण वापरायचे तर ती 'विचकवणारी' (off-putting) झाली आहे. मी ती मनोरंजक करू शकेन असा दावा करण्याचा आव मी आणीत नाही. पण कोणताही आव न आणता मी असे म्हणू शकेन की ती मनोरंजक करता येईल असे मला वाटते. आपल्यापैकी बहुतेक प्रत्येक जण वाचीत असतो. आणि आपल्यापैकी बहुसंख्य लोक हे वाचन केवळ वर्तमानपत्रांपुरतेच मर्यादित ठेवतात असे नाही. दैनिक वृत्तपत्राच्या खालोखाल आपण वाचतो ते मुख्यतः ज्या विषयांशी आपला संबंध असतो त्या विषयांवरची पुस्तके. उदाहरणार्थ, राजकारण किंवा अर्थशास्त्र किंवा तत्त्वज्ञान किंवा प्रायोगिक विज्ञानांपैकी एखादे. हे सगळे वाचून झाल्यावरसुद्धा आपल्यापैकी बहुतेकांना एखाद्या कवितासंग्रहात डोकावणे, कादंबरीवरून नजर फिरवणे किंवा गुप्तहेरकथा चाळणे यासाठी वेळ मिळतो. आपण म्हणतो हे आपण केवळ आनंदासाठी करतो. ते अगदी खरे आहे आणि जसे असायला हवे तसेच आहे. पण असे म्हणत असतानाच आपण आनंद आणि कविता किंवा कथा, म्हणजेच आनंद आणि ज्याला सामान्यपणे 'ललित' साहित्य म्हणतात ते, यांच्यात संबंध असल्याचे सूचित केले आहे. लक्षात ठेवा, हा संबंध जो तुम्ही आणि मी सुचवला आहे तो अधिक नेमक्या शब्दांत सांगण्यापेक्षा साहित्यसमीक्षा अधिक काही करीत नाही. आणि ज्या कोणाचे मत याच्याविरुद्ध असेल तो खोटा प्रेषित म्हटला पाहिजे. त्याला साहित्यसमीक्षक म्हणणे आणि ईलं किंवा वॉलसरला साहित्यसमीक्षक म्हणणे सारखेच.

तर मग ज्याला 'ललित' साहित्य म्हणतात त्याच्यापासूनच आपण सुरुवात करू. त्यात काय असते? वरवर पाहताना आणि उघड उघड असे दिसते की वर्तमानपत्रात जशी एखादी हकिगत किंवा कथा असते तशीच त्यातही असते. ही हकिगत एका व्यक्तीसंबंधी असेल किंवा अनेक व्यक्तींसंबंधी. त्याला महत्त्व नाही. तसेच ही हकिगत एका किंवा अधिक मानवी व्यक्तींसंबंधी नसली आणि एक किंवा अनेक पक्षी, एक किंवा अनेक प्राणी यांच्यासंबंधी असली तरी खरोखर काही हरकत नाही. मात्र त्यांना बोलता आले पाहिजे किंवा दुसरा कोणी त्यांच्यासंबंधी बोलला पाहिजे. म्हणजे मुद्दा असा की त्यात बोलणे पाहिजे, शब्द पाहिजेत. आपण आणखी असे म्हणू या का की हे शब्द त्यांचा अर्थ समजेल अशा क्रमाने योजले गेले पाहिजेत? योग्य वेळी हे उपकारक विधान आपल्याला करावे लागेल. पण पहिल्यांदा आपण शब्दांकडेच लक्ष देऊ या.

शब्द हे साहित्याचे अणू आहेत असे आपल्याला म्हणता येईल. अर्थात आपल्याजवळ शब्द असतील, खूप शब्द असतील, आणि ते सगळे आपण फार नेटकेपणाने

आणि त्यांचा अर्थ उत्तम प्रकारे समजेल अशा क्रमाने योजले असतील. तरी पण त्या सगळ्या शब्दसमूहाला साहित्य म्हणणे आपल्याला कठीण वाटत असेल. पण या मुद्द्याचा विचार आपण जरा वेळाने करू. कोणत्याही प्रकारचा गैरसमज होऊ नये म्हणून तूर्त आपण आपली भूमिका थोडी वेगळ्या पद्धतीने मांडू. आपण असे म्हणू या की साहित्यात दुसरे काही असो वा नसो, पण निदान त्यात लिहिलेले किंवा बोललेले शब्द असले पाहिजेत. आपल्याला जर महान साहित्यकृती निर्माण करायची असेल तर त्यासाठी शब्द हे फार मोलाचे अणू आहेत. अगदी युरेनियमइतके मोलाचे. त्यांचा उपयोग सन्मानपूर्वक आणि काळजीपूर्वक केला पाहिजे. त्यांच्या बाह्यरेषा (contours) फार नाजूक असतात. आणि तितक्याच नाजूकपणे त्यांना जपावे लागते. मी वापरलेले रूपक बदलायचे तर असे म्हणेन की आजकालच्या वृत्तपत्रीय संज्ञा-प्रवाहात आपले शब्द गोट्यांसारखे गोल गुळगुळीत होतात. शब्दांमध्ये ज्या नाजूक अनुभव-आकृती सदेह झालेल्या असतात त्या या प्रवाहाच्या प्रक्रियांमध्ये नष्ट होऊ लागतात आणि त्यांना मानसिक प्रतिक्रियांच्या निस्तेज, अस्पष्ट डागांचे रूप येते.

गोल होण्याच्या या प्रक्रियेत काही शब्दांची अधिक हानी होते. कोणताही शब्द घ्या. उदाहरणार्थ, 'झाड'. हानी व्हावी अशी काही मोठीशी अनुभव-आकृती त्याला लाभलेली नाही. हा शब्द आपण आपल्या वृत्तपत्रात किंवा वनस्पतिशास्त्राच्या प्राथमिक पुस्तकात शेकडो संदर्भात वाचतो, तरीदेखील पुढे दिलेल्या पंक्ती रचण्या-साठी तो शब्द आपल्याला प्रत्यक्ष झाडाइतकाच उपयोगी पडेल.

Oh, I could dream of trees,
Of whistling bamboo clumps,
Or silk-knit neems in breeze,
And ancient wad-wood stumps!

दुसरे उदाहरण म्हणून 'उत्कृष्ट' (exquisite) हा शब्द घ्या. आपल्या जगातल्या वृत्तपत्रीय संज्ञाप्रवाहाने वापरून वापरून तो शब्द उत्कृष्टपणे अर्थहीन करून टाकला आहे. चित्रांपासून अत्तरापर्यंत, मधापासून फुलझाडांपर्यंत, चिटाच्या कापडापासून चिकन सूपपर्यंत—प्रत्येकाला उत्कृष्ट स्वाद असतो. परिणाम असा होतो की आप-ल्याला खालच्यासारखी शेक्सपिअरियन पंक्ती रचताही येत नाही किंवा तिचा अर्थही लावता येत नाही.

"I have no exquisite reason for't, but I have reason good enough."

[याचा अर्थ असा की] काही शब्द इतरांच्या मानाने अधिक सहजपणे गोल

होतात. 'झाड'सारखे शब्द वस्तुवाचक शब्द आहेत. पण शब्दांचे दुसरेही काही प्रकार या वस्तुवाचक शब्दांसारखे वागतात. त्यांच्या अनुभव-आकृतींचे प्रवाहित्वाचे क्षेत्र अधिक संकुचित असते. त्यांना कसेही हाताळले तरी त्यांचे आकार फारसे बदलत नाहीत. आता तुम्ही साहजिकच मला विचाराल की 'उत्कृष्ट'सारखे शब्द आपली नाजूक बाह्यरेषा का गमावतात आणि 'झाड'सारखे शब्द आपली आरंभापासून जी काय बाह्यरेषा असेल ती कशी टिकवतात? मी आग्रहीपणा करणार नाही, पण एक खुलासा सुचवीन. तो हा. 'झाड'सारख्या शब्दाच्या अनुभव-आकृतीत म्हणजे त्याच्या अर्थात एक तार्किक अनुमानाचा अंश गर्भित आहे. या अनुभव-आकृतींचे घटक-भाग तर्काने एकत्र बांधले गेले आहेत. म्हणून जेव्हा आपण "हे झाड आहे" असे म्हणतो तेव्हा आपण खऱ्या अशा एका वस्तूचा निर्देश करतो. वस्तू आणि वस्तूंचे संबंध यांच्या व्याख्या सैद्धांतिक पातळीवर तर्कशास्त्राच्या द्वारा आणि कोशात भाषेच्या द्वारा केलेल्या असतात.

पण 'उत्कृष्ट'सारख्या शब्दांच्या अनुभव-आकृतींचे प्रवाहित्व नाजूक असते. अशा शब्दांचा अर्थ आपण त्यांचा कसा उपयोग करतो त्यावर अवलंबून असतो. आपल्याला त्यांचा उपयोग भरडपणे करता येईल तसा नाजूकपणेही करता येईल. कुशल कारागिराच्या अत्यंत हलुवार स्पर्शालासुद्धा त्यांच्या बाह्य रेषा जाणवतील. उदाहरणार्थ, 'एकटा' (alone) हा शब्द आपल्याला माहीत आहे. आणि *Ancient Mariner* कसा होता?

Alone on a wide wide sea;
And never a saint took pity on
My soul in agony!

हा होता कोलरिज. ब्राउनिंगही तेच शब्द वापरतो. डोंगरांच्या ठेंगण्या रांगेच्या टोकाला, फरच्या जंगलाच्या सरहद्दीवरल्या झाडीत लपलेल्या, ॲडेलेडच्या गुप्त बंगलीच्या परिसरात ज्याचे सगळे तारुण्य निसटून गेले त्या सॉरडेलोचे वर्णन करताना ब्राउनिंग म्हणतो :

Time put at length that period to content
By right the world should have imposed: bereft
Of its good offices, Sordello, left
To study his companions, managed rip
Their fringe off, learn the true relationship,
Core with its crust, their natures with his own:
Amid his wild-wood sights he lived alone.

'alone' शब्दाच्या वरच्या दोन उपयोगांची खालच्या दोन उपयोगांशी तुलना करा. या हाउसमनच्या पद्यपंक्ती :

And the moon is under seas;
From bourn to bourn of midnight
Far sighs the rainy breeze.
It sighs from a lost country
To a land I have not known;
The weeping Pleiads wester,
And I lie down alone.

आणि या ओळी कोणाच्या ते ओळखा :

When you're alone *in the middle of the night*
and you wake in a sweat and a hell of a fright
When you're alone *in the middle of the bed*
and you wake like some one hit you on the head
You've had a cream of a nightmare dream and
you've got the hoo-ha's coming to you.
Hoo hoo hoo
You dreamt you waked up at seven o'clock and
it is foggy and it's damp and it's dawn and it's dark
And you wait for a knock and the turning of a lock
for you know the hangman's waiting for you.
And perhaps you're alive
And perhaps you're dead
Hoo ha ha etc.

या ओळी एलियटच्या आहेत हे आपल्याला माहीतच आहे. आपल्या *Ancient Mariner*कडे परत जाणे शक्य आहे का ?

'एकटा'च्या बाह्य रेषांच्या बाबतीत काय घडले आहे ते आता लक्षात आले असेल. 'झाड'सारख्या शब्दांच्या बाबतीतदेखील हे घडते. पण तितक्या प्रमाणात नाही. फरक असा आहे की 'झाड'सारख्या शब्दांच्या बाबतीत त्यांच्या मूळ अर्थाच्या पलीकडे बदल होण्याला वाव फार थोडा असतो. इतर प्रकारच्या शब्दांच्या बाबतीत तो अमर्याद असतो. आणि खरे म्हणजे 'झाड'सारख्या शब्दांच्या मूळ

अर्थाच्या पलीकडे बदल होण्याला जो काही मर्यादित वाव असतो तोसुद्धा 'उत्कृष्ट', 'एकटा' यांसारख्या इतर प्रकारच्या शब्दांमुळेच. पंडिती समीक्षेबद्दल तुम्हांला आस्था असो किंवा नसो, पण 'झाड' वर्गातले शब्द कोणते आणि 'एकटा' किंवा 'उत्कृष्ट' या वर्गातले कोणते हे शोधणे हा एक मनोवेधक अभ्यास होईल.

तुम्ही जे कवितांचे अंश ऐकले त्यातच आपण शब्दांकडून, मी मघाशी ज्याच्याबद्दल बोललो, त्या आकलनसुलभ शब्दक्रमाकडे गेलो. वाक्य हे साहित्याचे एकक आहे. वाक्यामध्ये शब्दांच्या नाजूक बाह्य रेषांना एक विशिष्ट आकार लाभतो. विशिष्ट पद्धतीने जोडून बसवलेल्या काही शब्दांचा किंवा काही अनुभव-आकृतींचा आकृतिबंध म्हणजे वाक्य. वाक्यांच्या या आकृतिबंधांची एका विशिष्ट नियमसंचानुसार संरचना केली तर आपल्याला अनेक वाक्यांचे एकाहून एक मोठे असे आकृतिबंध तयार करता येतील, आणि त्यातून 'द राइम ऑव्ह द एन्शण्ट मॅरिनर', किंवा 'सॉडेंलो', किंवा हाउसमनच्या कविता, किंवा 'स्वीनी ॲगनिस्टिस' सिद्ध होतील. वेगळा नियमसंच वापरला तर त्याच्या साहाय्याने कांटचा 'क्रिटीक', किंवा आइन्स्टाइनचा 'सापेक्षतावाद' यांसारख्या आणखी मोठ्या संरचना तयार करता येतील.

साहित्यविषयक नियमांच्या बाबतीत एक अडचण आहे. समोर एखादे नियमांचे पुस्तक ठेवून कवी किंवा कादंबरीकार लिहायला बसतात अशी तुमची कल्पना व्हावी असे मला वाटत नाही. पण जर योग्य पद्धतीने विचार करायचा तर आपल्याला तार्किक पद्धतीनेच विचार करावा लागतो. तसेच जर आपल्याला ललित पद्धतीने लिहायचे असेल तर साहित्याच्या नियमांनुसारच लिहिले पाहिजे. ललित लेखनात हे नियम अनुस्यूत असतात. आणि नियमांचा प्रश्न मूल्याच्या प्रश्नाशी निगडित असतो. उदाहरणार्थ, मागणी-पुरवठ्याच्या नियमापासून आपल्याला आर्थिक मूल्य मिळते. तर्काच्या नियमांपासून सत्याचे मूल्य मिळते. जेव्हा आपण एखादी कविता किंवा कादंबरी सुंदर आहे असे म्हणतो तेव्हा आपल्या म्हणण्याचा अर्थ असा असतो की तिच्यातला अनुभव-आकृतींचा आकृतिबंध या [साहित्यासंबंधीच्या] नियमांनी नियंत्रित झालेला असतो. साहित्यसमीक्षा फक्त हे नियम कोणते ते शोधून काढण्याचा प्रयत्न करते.

मला असे वाटते की मूलतः तीनच पद्धतींनी अनुभव-आकृतींचा आकृतिबंध रचता येईल. एक पद्धती अशी की ज्या क्रमाने अनुभव-आकृती घडतात फक्त त्या क्रमाने त्यांची मांडणी करणे. दुसरी पद्धती म्हणजे एक अनुभव-आकृती आधाराला घेऊन तिच्यावर दुसरी उभारायची, आणि असे करीत अनुभव-आकृती रचायच्या.

तिसरी पद्धती म्हणजे अनुभव-आकृतींची मांडणी अशा रीतीने करायची की तिच्यात एक अनुभव-आकृती दुसरीशी संवाद साधते, किंवा तिला विरोध करते, किंवा तिच्याशी तोल साधते. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर आपल्या अनुभव-आकृतींना आपल्याला ज्या पद्धतींनी आकार देता येईल त्या अशा : (अ) मानसशास्त्रीय पद्धतीने, (आ) तार्किक पद्धतीने आणि (इ) सौंदर्यात्मक पद्धतीने. तिन्ही प्रकारच्या आकृतिबंधांचे आपल्याला चिंतन करता येईल. पण साहित्याच्या वाचनापासून आपल्याला जो आनंद मिळतो तो सौंदर्यात्मक पद्धतीने रचलेल्या अनुभव-आकृतींच्या चिंतनातून निर्माण झालेला असतो.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
२५७
दि. क. २३६९
निबंध मंडळी
ठाणे

REFBK-0023860

या पुस्तकाबरोबर बा० सी० मर्ढेकरांचे सर्व प्रकाशित समीक्षालेखन मराठी वाचकांसाठी उपलब्ध होत आहे. 'सौंदर्य आणि साहित्य' (इ० स० १९५५) या (साहित्य अकादमी-सन्मानित) ग्रंथात मर्ढेकरांचे मूळ मराठीतले लेख आणि काही इंग्रजी लेखांचे त्यांनी केलेले अनुवाद प्रसिद्ध झाले होते. प्रस्तुत 'कला आणि मानव' या ग्रंथात 'आर्ट्स अँड मॅन' हे मर्ढेकरांचे संपूर्ण पुस्तक, 'टू लेक्चर्स ऑन ॲन ईस्थेटिक ऑफ लिटरेचर' या पुस्तकातला 'व्हिदम इन लिटरेचर' हा लेख व 'व्हाय आर्ट?' या संकल्पित पुस्तकातला 'लिटररी क्रिटिसिझम' हा लेख यांची, रा० भि० जोशी यांनी केलेली, मराठी भाषांतरे समाविष्ट केली आहेत. अशा रीतीने मर्ढेकरांचे सर्व उपलब्ध इंग्रजी समीक्षालेखन व सौंदर्यमीमांसा मराठी वाचकांना अभ्यास-चिकित्सेसाठी प्रथमच मिळत आहे.

'आर्ट्स अँड मॅन' हे मर्ढेकरांचे पुस्तक १९३७ मध्ये लंडनच्या 'मॉर्टिमॉयूज' या प्रकाशनसंस्थेतर्फे प्रसिद्ध झाले. 'टाइम्स लिटररी सप्लिमेंट'ने त्याची तारीफ केली होती. (१९५७ मध्ये श्रीमती अंजना मर्ढेकरांनी केलेले या पुस्तकाचे 'कला और मानव' हे हिंदी भाषांतर प्रसिद्ध झाले.) 'टू लेक्चर्स ऑन ॲन ईस्थेटिक ऑफ लिटरेचर' हे पुस्तक १९४४ साली मुंबईच्या 'कर्नाटक पब्लिशिंग हाउस'ने प्रकाशित केले. 'व्हाय आर्ट?' या संकल्पित पुस्तकाची मुद्रणप्रत मर्ढेकरांनी हर्बर्ट रीड आणि टी० एस० एलियट यांना दाखवली होती आणि त्यांनी त्याबद्दल अनुकूल प्रतिक्रिया व्यक्त केली होती. (१९६० साली मुंबईच्या 'पॉप्युलर बुक डेपो'ने 'आर्ट्स अँड मॅन'ची दुसरी आवृत्ती प्रकाशित केली, तिच्यात 'व्हाय आर्ट?' हे पुस्तक समाविष्ट केले आहे.)

मर्ढेकरांचे इतर सर्व उपलब्ध साहित्य 'मर्ढेकरांची कविता' (चवथी आवृत्ती), 'मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या' (आवृत्ती संपली), 'नटश्रेष्ठ आणि चार संगीतिका' आणि वर उल्लेखलेले 'सौंदर्य आणि साहित्य' (तिसरी आवृत्ती) या मौज प्रकाशनांमध्ये ग्रथित झाले आहेच.