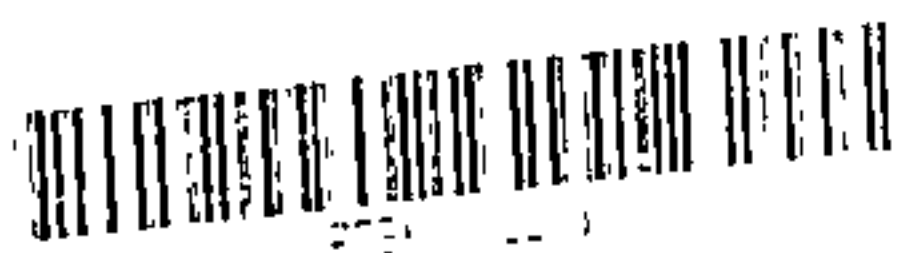


ग्रं. सं. ठाणे

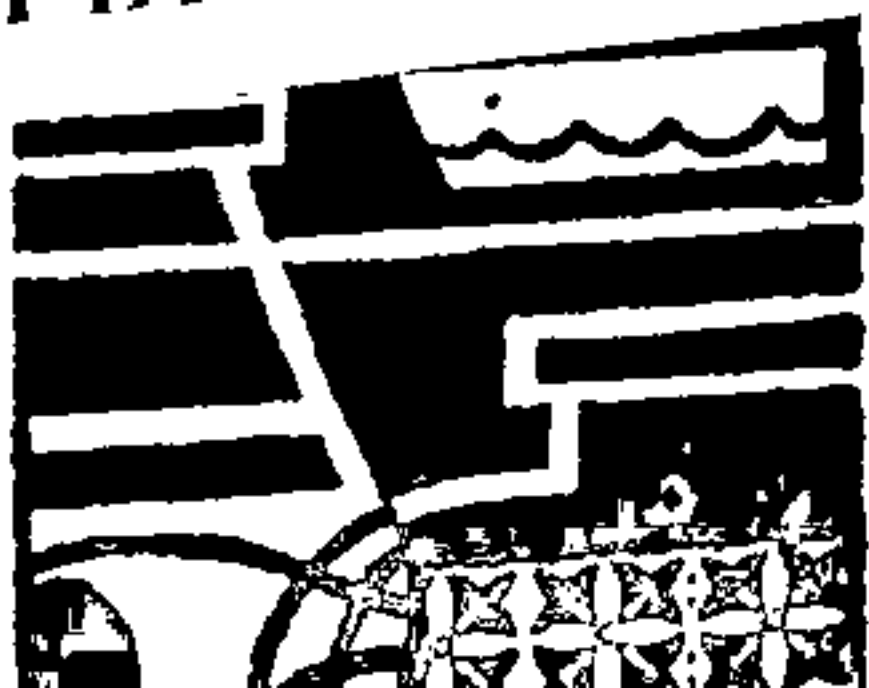
विद्यार्थी  
१५०९

# रिचर्ड्सची

नरहर  
कुसुंदकर  
शिवाजी  
गुरुद्वार



REFBK-0012338



3868

1111

1111

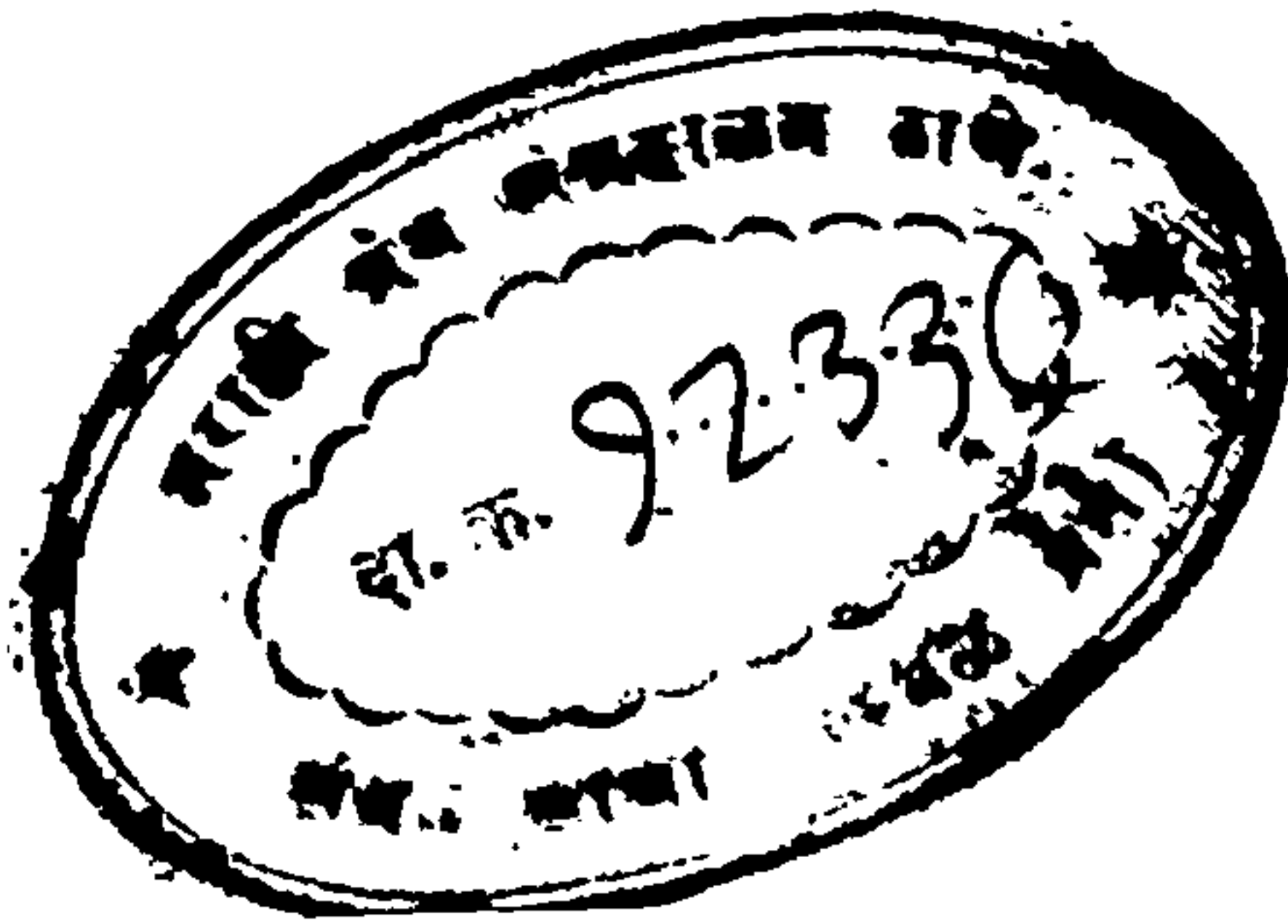
1111

9302

# रिचर्ड्सची कळामीमांसा

नरहर कुरुंदकर

शिवाजी गऊळकर



मराठी भाषा साहित्य परिषद



REFBK-0012338

मराठी भाषा साहित्य परिषद प्रकाशन

प्रकाशक :

मराठवाडा साहित्य परिषद्  
औरंगपुरा, औरंगाबाद.

सर्व हक्क स्वाधीन

मराठवाडा साहित्य परिषद्

१ ९ ६ १ - १ ९ ६ :

मूल्य : ४.०० रुपये

मुद्रक : जयहिंद प्रिंटिंग प्रेस  
सराफा, औरंगाबाद.

.....  
.....  
.....

कै. डॉ. ना. गो. नांदापूरकर

यांच्या

पवित्र स्मृतीस

Consistency at the cost of truth  
is not, I think, main business of  
Philosophy.

**G. E. Moore.**

कुहंदकरांना डॉ. रिचर्डस् यांच्या वाचत विशेष आस्था आहे. त्यांच्या विचारांचा परिचय मराठी वाचकांना घडवावा असा त्यांचा आग्रह होता. चिकाटीने त्रसणारा लेखक ही त्यांची महत्त्वाची अडचण होती. नांदेडला एम्. ए. च्या अभ्यासाच्या निमित्ताने त्यांचा माझा जो परिचय झाला त्यांतून मी या कामी त्यांचा मदतनीस होण्याचें मनोमन ठरविलें. मलाहि रिचर्डस्वाचत कुतूहल होतेंच. त्यांचा या विषयाचा अभ्यास होताच. मलाहि शिकण्याची संधि मिळाली. या संयुक्त प्रयत्नाचें फळ हें पुस्तक आहे. अर्थात् लेखनिकाचें काम माझ्याप्रमाणेच सर्वश्री. भु. द. वाडीकर, अ. प. सूर्यवंशी, प्र. तु. शास्त्री यांनाहि करावें लागलें. पण आरंभापासून शेवटापर्यंत या कार्याशी संबंध असणारा, दर पावलावर चर्चेत सहभागी राहिलेला या दृष्टीने या पुस्तकाच्या लेखनांत मी सहभागी ठरलों. माझा वाटा जिज्ञासातृप्तीचा, शिकण्याचा, श्रमाचा आणि भाषांतराच्या कार्याचा असा राहिला. अर्थात् व्यवहारतः सर्व विवेचनाची जबाबदारी संयुक्त आहे.

हा ग्रंथ मराठवाडा साहित्य परिषदेने प्रकाशनासाठी स्वीकारला. मराठवाडा विद्यापीठ आणि मध्यवर्ति सरकार यांच्याकडून प्रकाशनार्थ अनुदान मिळालें. त्या सर्वांचे आम्ही उभयता ऋणी आहोंत.

-शिवाजी गऊळकर

## दोन शब्द

‘रिचर्ड्स्ची कलामीमांसा’ हा ग्रंथ प्रकाशित करत असतांना आम्हास आनंद वाटत आहे. इंग्रजी समीक्षावाङ्मयांत रिचर्ड्स्चा अधिकार किती मोठा आहे, हे नव्याने सांगण्याची कांहीच जरूरी नाही. मराठीतील आजचे समीक्षावाङ्मय एवढे पुढे गेलेले आहे की ते समजून घेण्यासाठी पाश्चात्य विचारवंतांच्या भूमिका समजून घेणे आवश्यक झालेले आहे. रिचर्ड्स् हा विचारवंत त्यापैकीच एक आहे.

मराठी समीक्षा साहित्यांत, श्री. नरहर कुसुंदकर ह्यांच्या थोड्या-शाच, परंतु मूल्यवान लेखनामुळे, चांगली भर पडलेली आहे. मराठी, इंग्रजी आणि संस्कृत टीका साहित्याचा त्यांनी सखोल अभ्यास केला आहे. तत्त्वज्ञान व इतिहास हेही त्यांचे आवडीचे विषय. रिचर्ड्स्च्या कलामीमांसेचा मराठी वाचकांना परिचय करून देण्यासंबंधी त्यांना आम्ही विनंती केली होती व त्यांनी प्रा. शिवाजी गऊळकर ह्यांच्या सहकार्याने डॉ. रिचर्ड्स्च्या भूमिकेचा परिचय करून देणारी लेखमाला ‘प्रतिष्ठान’ ह्या परिषदेच्या मुखपत्रांतून लिहिली होती.

‘प्रतिष्ठान’ मध्ये प्रकाशित झालेल्या लेखमालेत वाढ करून व कांही ठिकाणी पुनर्लेखन करून प्रस्तुतचा ग्रंथ त्यांनी आमच्या विनंतीनुसार तयार करून दिला. ह्या ग्रंथाच्या प्रकाशनाच्या कामी मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद आणि भारत सरकारच्या Ministry of Scientific Research & Cultural Affairs कडून अनुदान मिळून ह्या ग्रंथाचे प्रकाशनकार्य सुलभ झाल्याबद्दल परिषद मराठवाडा विद्यापीठ आणि भारत सरकारच्या Ministry of Scientific Research & Cultural Affairs ची अत्यंत ऋणी आहे.

श्री. नरहर कुसुंदकर आणि प्रा. शिवाजी गऊळकर ह्यांनी हा ग्रंथ परिषदेच्या वतीने प्रकाशित करण्यास संमति दिल्याबद्दल, परिषद त्यांचीहि



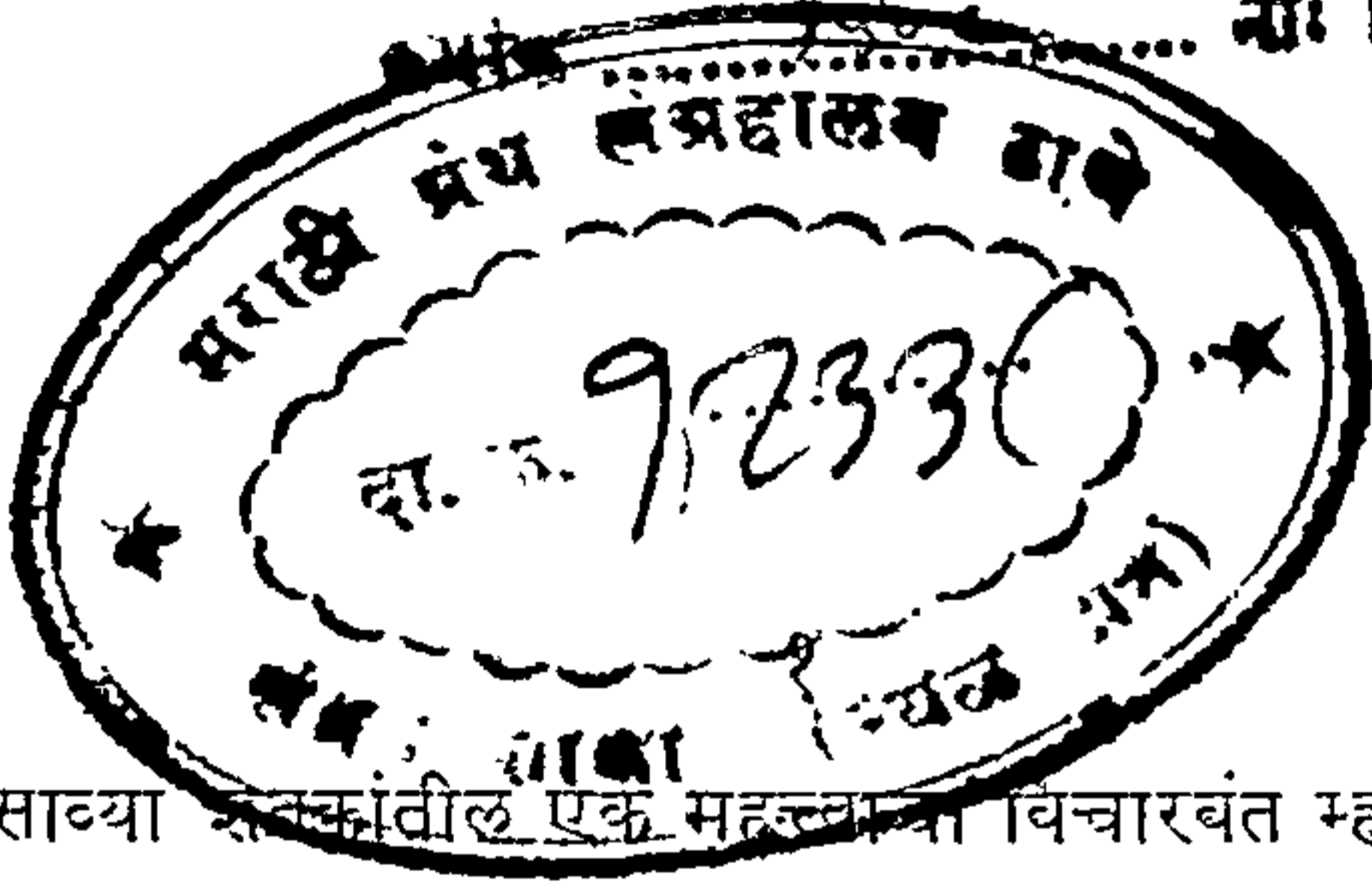
( २ )

आभारी आहे. जयहिंद प्रिंटिंग प्रेसचे मॅनेजर श्री. जगन्नाथराव वर्दापूरकर आणि प्रेसमधील कामगारबंधू यांनी. पुस्तकाच्या छपाईकडे विशेष लक्ष देऊन, उत्कृष्ट दर्जाची छपाई केल्याबद्दल परिषद त्यांचीहि आभारी आहे.

क्रोशे आणि कॉलिंगवूड ह्या विचारवंतांच्या कलामीमांसांचा मराठीतून परिचय करून देणारे ग्रंथ, परिषदेच्या वतीने लौकरच प्रकाशित होतील. परिषदेचे ह्या दृष्टीने प्रयत्न चालले आहेत.

- प्रकाशक

मराठी ग्रंथ संग्रहालय बाबे  
 अमुकम . ३६८४८... .. वि विबंध :....  
 नो: दि: ६.९.६०



विसाव्या शतकातील एक महत्त्वाचा विचारवंत म्हणून डॉ. रिचर्ड्स यांजकडे पाहिले पाहिजे. कलामीमांसा आणि साहित्यसमीक्षा या क्षेत्रावर गेल्या अर्धशतकांत त्याचा जेवढा परिणाम झाला आहे, तितका कुणाचाहि दाखवितां येणार नाही. कांहीजणांचे यश आपल्या क्षेत्रांत नेत्रदीपक निर्णय समोर ठेवण्यांत असते. पूर्वीलांनी ज्या टप्प्यावर आपली वाटचाल थांबविली त्या टप्प्यापासून चालू शास्त्रज्ञांची पिढी पुढे वाटचाल करते. आणि ही वाटचाल करतांना जे निष्कर्ष हातीं सांपडतात त्यांचे समावेशन करणारी नवी संगति सुचविली जाते. ज्ञानाच्या ज्या क्षेत्रांत ही क्रिया चालू शकते त्या क्षेत्रांतील प्रत्येक नवे मत एका अर्थी नेत्रदीपक असते. कलामीमांसा व साहित्यसमीक्षा हीं क्षेत्रे अशीं नाहीत. या क्षेत्रांतील प्रत्येकाला पूर्वीलांचे लिखाण जमेस धरावे लागते; पण नवा आरंभ करावा लागतो. अशा क्षेत्रांत सर्वांचे सर्वांगीण समाधान कोणत्याहि मीमांसेने होणे सर्वस्वी अशक्य असते. कलामीमांसेसारख्या क्षेत्रांत नेत्रदीपक असे सिद्धान्त पुरस्कारितां येणे सर्वस्वी अशक्य नाही. ब्रॅडलेप्रणीत कलेचे 'अपरविश्व' अगर कोशेप्रणीत 'आबिष्काराचा आबिष्कार' हीं उदाहरणे सहजच डोक्यासमोर येतात. पण असे नेत्रदीपक सिद्धान्त आपल्या क्षेत्राची पुनर्रचना करण्याच्या ऐवजी अगर रचना करण्याच्या ऐवजी नव्या गोंधळाला जन्म देतात. यामुळे रिचर्ड्सचे यश त्याच्या समधाततेच्या समर्थनीयतेबद्दल

ठरविण्यापेक्षा त्याने कलामीमांसेच्या क्षेत्राची जी रचना केली आहे त्यावरून मोजणें न्यायाचें होईल. रिचर्डस्ने भाषिक विश्लेषणाच्या आधारे कलास्वरूपशास्त्राची रचना केली. त्याला या क्षेत्रांतील प्रश्नांची सर्वस्वी समाधानकारक उत्तरे सांपडलीं नसतील तरी 'व्याज' प्रश्नांचें स्वरूप उघड झालें हा उपकार लहान नव्हे. चालू शतकांत रिचर्डस्चें हें यश अनन्यसाधारण म्हणावें लागेल. त्याच्यानंतर येणाऱ्या समीक्षा-शास्त्रांतील बहुतेक सर्व विचारवंतांवर त्याचा थोडाफार परिणाम आढळून येतोच. त्याने समीक्षाशास्त्रांत जें चिंतन केलें आहे, त्याचा शक्य तो सुबोध परिचय करून देणें हा या छोट्या पुस्तिकेचा उद्देश आहे.

२

इव्हॉर आर्मस्ट्रॉंग रिचर्डस् याचा जन्म १८९३ सालीं झाला. तरुण वयांतच तो केंब्रिज विद्यापीठाकडे आकर्षित झाला. त्याच्या जीवनाचा दीर्घकाळ त्याने केंब्रिज विद्यापीठाच्या मॅगडलीन कॉलेजमध्ये घालविला आहे. मूर आणि रसेल यांच्या रूपाने प्रचलित तत्त्वज्ञानाबिरुद्ध जें बंड साकार होऊं लागलें होतें त्याचा पहिला महत्त्वाचा आविष्कार मूरच्या 'Nature of Judgement' या लेखाच्या द्वारे १८९९ सालीं झाला. त्यावेळीं रिचर्डस् अवघा सहा वर्षांचा होता. नव्या तत्त्वज्ञानाची रूपरेखा मूरच्या 'Refutation of Idealism' या लेखापासून स्पष्ट होऊं लागली. त्यावेळीं म्हणजे १९०३ सालीं रिचर्डस् दहा वर्षांचा होता. त्याचें विचारविश्व केंब्रिज विद्यापीठाच्या केंद्रांत वाढूं लागलेल्या वैचारिक चळवळींनी संस्कारित होत गेलें; नव्हे केंब्रिज विद्यापीठाच्या वातावरणांतच रिचर्डस् बनत गेला. १९१० च्या सुमारास तो व ऑगडेन ही जोडी जमली. व या वेळपासूनच त्यांच्या संयुक्त चिंतनाला आरंभ झाला. पुढे 'Meaning of Meaning' या ग्रंथाद्वारे जे विचार मांडले गेले त्यांचा आरंभ याच वेळीं झाला. १९२० पासून हें

लिखाण नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होत होतें. १९२३ सालीं त्याची तात्विक व भाषिक भूमिका स्पष्ट करणारें 'Meaning of Meaning' हें पहिलें महत्त्वाचे पुस्तक प्रसिद्ध झालें. त्याबेळीं तो पहिल्या तिशींत होता. याच पुस्तकांत त्याने आपली तार्किक पद्धति तत्त्वज्ञान क्षेत्रांतील अनेक जटिल प्रश्नांचें व्यवस्थितीकरण करण्यासाठी कशी वापरतां येईल याचें सूचन करण्यासाठी 'Meaning of Beauty' या नांवाचें प्रकरण घातलें. प्रथम हें प्रकरण लेख रूपाने आलें. व तें पुढे ग्रंथाचा भाग झालें. या दरम्यान या प्रकरणाचा विस्तार 'Foundations of Aesthetics' या छोट्या ग्रंथाच्या रूपाने प्रकाशित झाला. Foundations हें पुस्तक जरी १९२२ सालीं प्रकाशित झालें असलें तरी १९२३ सालीं प्रकाशित झालेल्या 'Meaning of Meaning' चा विस्तृत आधार त्यामागे आहे. या छोट्या ग्रंथांत त्याने भाषेचा वापर शास्त्रीय व भावप्रेरक असा दुहेरी होतो हें गृहीत धरून कलामीमांसेचें व्यवस्थितीकरण केलें आहे. आपली विश्लेषणाची ही नवी रीत त्याने १९२५ सालीं अधिक विस्ताराने साहित्यसमीक्षेला लावून दाखविली आहे. आजहि साहित्यसमीक्षेच्या क्षेत्रांतील प्रश्नांची जास्तीत जास्त व्यवस्थित मांडणी करणारा ग्रंथ म्हणून 'Principles of Literary Criticism' हा ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. कलामीमांसेंतील समधात-तेचा सिद्धान्त मांडतांना व साहित्यसमीक्षेतील मूल्यांचा सिद्धांत मांडतांना जें मानसशास्त्रीय प्रश्न निर्माण झाले त्यांचा प्रेरणाप्रधान मानसशास्त्राच्या दृष्टीने विचार करणारा 'Mencious on the Mind' नांवाचा ग्रंथ त्याने लिहिला आहे. आजच्या वैज्ञानिक जगांत कलांचें स्थान सांगण्याचा प्रयत्न 'Science and Poetry' या ग्रंथांत केला आहे. अलंकारांचा विचार, विशेषतः अलंकारांचा काव्यानुभवाशी असणारा संबंध, 'Philosophy of Rhetorics' यांत केला आहे. १९२९ सालीं

‘ Practical Criticism ’ या वृहद्ग्रंथांत त्याने प्रत्यक्ष समालोचनाची अनेकविध उदाहरणे गोळा करून आपल्या साहित्यसमीक्षेच्या संदर्भात समालोचनांतील अनेकविध जटिल प्रश्नांचा उलगडा केला आहे. भाषेच्या भावप्रेरक वापराच्या संदर्भात ‘ Coleridge on Imagination ’ या ग्रंथांत त्याने Coleridge चें फेरमूल्यमापन केलें आहे. या खेरीज हि रिचर्डस्चे अनेक महत्त्वाचे ग्रंथ आहेत. ‘ Logical Atomism ’ ची तात्त्विक भूमिका संस्कारित करून गृहीत धरणारें ब ८५० शब्दांच्या आधारें सर्व ज्ञानाचे दरवाजे उघडणारें Basic English सारखें प्रयोग त्याने केले आहेत. एवंच तत्त्वज्ञान, कला-मीमांसा, साहित्यसमीक्षा, मानसशास्त्र, शिक्षणशास्त्र इत्यादि अनेकविध क्षेत्रांत रिचर्डस्ने आपल्या मूलगामी चिंतनाच्या आधारें स्वैर संचार केला आहे. त्याच्या या सर्व लिखाणाच्या मागे ‘ Meaning of Meaning ’ या ग्रंथांत विवेचिलेल्या निश्चित भाषिक विश्लेषणाची दृष्टि आहे. तिच्या संदर्भातच त्याचे सर्व विचार पारखून घेतले पाहिजेत.

वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथांचें कर्तृत्व नेहमीच एकट्या रिचर्डस्च्या नांवें नसतें. कधी ऑग्डेन तर कधी आग्डेन व वूड यांची नांवें सह-लेखक म्हणून जोडलेली आहेत. ऑग्डेन आणि वूड हीं माणसं अशीं नाहीत कीं, ज्यांचें नांव केवळ सहकारी म्हणून असावें. त्यांचाहि या चिंतनांत फार मोठा भाग असला पाहिजे हें उघड आहे. ऑग्डेन तर ‘ Meaning of Meaning ’ ने संशोधनाची जीं क्षेत्रें मोकळीं केलीं त्यांत स्वतंत्रपणें विचार करणारा लेखक आहे. Word Magic आणि Meaning of Psychology’ यासारख्या ग्रंथांचा तो कर्ता आहे. यामुळे वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथांतील रिचर्डस्चा भाग कोणता व त्याच्या सहकार्यांचा भाग कोणता हें सांगणें अगदी अशक्य आहे. पण पुढे चालून कला-मीमांसेच्या क्षेत्रांत तोच एकटा सतत लिहित असतांना दिसतो. यामुळे

रिचर्डस्चेन्न चिंतन निदान कला—मीमांसा व साहित्यसमीक्षा या क्षेत्रांत प्रभावी ठरलें असावें, निश्चितपणें इतकें सांगतां येईल कीं, वर उल्लेखिलेल्या सर्व ग्रंथांतील विचारसरणी परस्पर निगडित व रिचर्डस्ला शंभर टक्के मान्य असणारी अशी आहे. म्हणून या विचारांकडे रिचर्डस्चे विचार म्हणून पाहणें बाबगें होणार नाही. शिवाय विचार कुणाचेंहि असोत; ते महत्त्वाचे आहेत म्हणून समजून घेण्यास हरकत नसावी.

३

१९ व्या शतकाचा उत्तरार्ध युरोपांत हेगेलच्या बर्नस्वाचा काळ असा म्हणतां येईल. या कालखंडांत युरोपच्या सर्वसाधारण विचार-धारेचीं फटकून वेगळे असणारे इंग्लंडचे तात्त्विक विचारविश्व युरोपशीं समांतर झालेलें आढळतें. मिल्टने पुरस्कारिलेला इंद्रियानुभववाद पराभूत होऊन या कालखंडांत ब्रॅडले, बोसांक्वे आणि मॅकटागार्ट यांचा प्रभाव सतत वाढता झालेला होता. विशेषतः ब्रॅडलेच्या प्रभावाखाली इंग्लंडचें तत्त्वज्ञान या कालखंडांत वावरत होतें. पुढे चाट्टून ज्या मूर, रसेल, ब्रॉड आदि तत्त्वज्ञांनी ब्रॅडलेच्या विरुद्ध बंड पुकारलें; त्यांच्यावरहि ब्रॅडलेचा प्रभाव पडल्याशिवाय राहिलेला नाही. रसेलच्या विचारसरणींत तर हा प्रभाव पुनःपुन्हा दृग्गोचर होतो. तात्त्विक जीवनाच्या आरंभ काळीं रसेल आणि मूर दोघेहि हेगेलियन होते असें म्हणण्यास हरकती नाही. ब्रॅडले हा इंग्लंडमधील अतिसाध्व विचारवंतांतील हेगेलचा अवतार म्हणतां येईल. ब्रॅडलेचें तत्त्वज्ञान पुष्कळअंशीं आपल्याकडील अद्वैतवाद्यांच्या सारखें आहे. त्याच्या मते हें दृश्य जगत् मिथ्या असून या मिथ्या जगाच्या पाठीमागे एकच एक असें अपरिवर्तनीय, अनंत, स्वयंभू व स्वयंपूर्ण असें तत्त्व आहे. ब्रॅडलेला दृश्य जगांतील परिवर्तन सुद्धा मिथ्या वाटतें; इतकेंच नव्हे तर तो कालहि मिथ्या मानतो. त्याच्या मते अखिल विश्व एकरूप

असल्यामुळे खऱ्या अर्थाने खरा अर्थ सांगणारं वाक्य एकाच वेळीं अखिल विश्वाचा अखिल अर्थ सांगणारं असलें पाहिजे, जें सर्वथा अशक्य आहे. त्यामुळे ब्रॅडले भाषेच्याद्वारे सत्याच्या प्रकटीकरणाची अशक्यता मानतो. स्थूल मानाने ज्या अद्वैताबिरुद्ध मूर व रसेल यांनी बंड पुकारलें त्याचें स्वरूप असें आहे. १८९२ सालीं तरुण आणि देखणा मूर वाङ्मयाच्या अभ्यासासाठी केंब्रिजला गेला. इथेच त्याची आणि रसेलची भेट झाली. बयाने रसेल मूरपेक्षा एक वर्षाने मोठा होता. रसेलने मूरला तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रांत खेचले. हा वेळपर्यंत चालू असणारी तात्त्विक विचारांची परंपरा मूरमुळे एकदम बदलली. एका अर्थी इंग्लंडच्या परंपरागत चिकित्सक तत्त्वज्ञानाची धारा पुन्हा जागृत झाली. युरोपच्या तात्त्विक विचारविश्वापेक्षा इंग्लंडचें विचारविश्व भिन्न झालें. यापुढे विकसित झालेल्या तार्किक चळवळीवर हयूमचे परिणाम स्पष्टपणें दिसतात.

मूर आपल्या आधीच्या विचारवंतांपेक्षा प्रकृतीने अगदीच भिन्न होता. त्याच्या तत्त्वचिंतनाच्यामागे कोठलीहि धार्मिक अगर नैतिक प्रेरणा नव्हती. विश्वाची संगति लावून दाखविणारी भव्य सिद्धांतसरणी त्याला अभिप्रेत नव्हती. इतर तत्त्वज्ञ जें सतत बोलत होते अगर जे गृहीत धरून पुढे विचार करीत होते त्याचा अर्थ समजून घेण्याची मूरची धडपड चालू होती. सर्वसामान्यतः जीवनांत जीं वाक्ये आपण वापरतो, दैनंदिन व्यवहारांत ज्यांची सत्यता आपण गृहीत धरतो व ज्यांची सत्यता गृहीत धरल्याखेरीज सर्व व्यवहारच अशक्य होतो अशा सर्व वाक्यांना अविश्वसनीय, असमर्थनीय शंकास्पद अगर खोटीं हीं विशेषणें कां लाबावीं हें मूरला समजेना. प्रचलित तत्त्वज्ञान समजून घेण्याचा जसजसा तो गंभीर प्रयत्न करूं लागला तसतसा त्याचा असमाधानाचा प्रत्यय वाढत गेला. नित्य व्यवहारांतील सत्य विधानें तत्त्वज्ञानांत असत्य मानण्याचें कोणतेंहि कारण त्याला सापडेना. व

म्हणून असें करण्याचें त्याने नाकारलें. ज्या प्रश्नांची तत्त्वज्ञ चर्चा करतात व उत्तरें हुडकण्याचा प्रयत्न करतात त्या प्रश्नांचा अर्थ मात्र ते समजून घेत नाहीत अशी त्याची तक्रार आहे. तत्त्वज्ञानांत काल मिथ्या आहे ही भूमिका बरीच गाजलेली आहे. मूर म्हणतो काल जर मिथ्या असेल तर मी झोपेंतून उठलों, त्यानंतर तोंड धुतलें, नंतर जेवलों हा क्रम मिथ्या मानावा लागेल. काल मिथ्या असेल तर पूर्वी व नंतर हे शब्द निरर्थक होतील. पण मी आधी झोपून उठलों, नंतर जेवलों याची सत्यता मानल्याखेरीज गत्यंतर नाही. म्हणून मूर म्हणतो काल सत्य आहे. अध्यात्मांतील अनेकविध तार्त्विक सूत्रांचें प्रतिपादन करणारे विचारवंत आपलें एक मत खरें ठरण्यासाठी किती सर्वसामान्य सत्यें खोटी ठरवावीं लागतील याचा विचारच करीत नाहीत. हा जो परस्पर अनुस्यूताचा दीर्घ व्यापार आहे, तो डोळ्यासमोर ठेऊन मूरने ब्रॉडलेविरुद्ध बंड केलें; व तो म्हणाला ज्या विधानांची सत्यता मला निश्चितपणें ज्ञात आहे, व जीं विधानें सत्य मानल्याखेरीज गत्यंतर नाही, त्यांना तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रांतसुद्धा सत्य मानलें पाहिजे. मूरची ही विचारसरणी १८९९ सालीं ठळकपणें उजेडांत आली. त्याच्या विश्लेषणपद्धतीचे सुस्पष्ट परिणाम १९०३ सालीं विचारवंतांच्या समोर ठळकपणें आले. 'Refutation of Idealism' या लेखाने एका-अर्थी पुढे चालून विड्गेनस्टाइनने जो सत्ताशास्त्र असिद्ध करण्याचा कार्यक्रम हातीं घेतला; त्याचा आरंभ केला असें म्हणावयास हरकती नाही. रसेल म्हणतो ब्रॅडलेच्या अद्वैत वादाने आमचें चिंतन बैचारिक पिंजऱ्यांत अडकलेलें होतें. मूरने आम्हाला या पिंजऱ्याचाहेर आणून सोडलें. आमच्या समोरील उदास, कंटाळवाणें, अपरिवर्तनीय ब्रह्म निघून गेलें. जग उल्हसित, विविध व सत्य वाटूं लागलें. मूरच्या तत्त्वज्ञानाने एकीकडे तार्त्विक चर्चेतील तार्किक सूक्ष्मता वाढली तर दुसरीकडे



वाक्यांच्या व विधानांच्या अर्थाकडे ऋसोशीने लक्ष देण्याची गरज भासू लागली. भोवतालचें जग सत्य ठरलें व त्याविषयीचें निवेदन भाषेद्वारें होत आहे असें गृहीत धरलें म्हणजे विधानार्थाचें विश्लेषण करीतच वास्तवाची कल्पना स्पष्ट करून व्यावी लागते, ब्रॅडलेच्या अद्वैताच्या वाजूला मायनाँगच्या अतिरेकी भाषाश्रयी तत्त्वज्ञानाचा खोल खड्डा होता. कांही प्रमाणांत मूर व फार मोठ्या प्रमाणांत रसेल ब्रॅडलेच्या तडाख्यांतून बाहेर आला आणि मायनाँगने त्याला घेऊन टाकलें. पुढे चाळून रसेल, मायनाँगपासून दूर सरकला पण त्यामुळे ब्रॅडलेच्या अद्वैताच्या जवळ सरकणें त्याला भाग पडलें.

मूर हा जसा मोजकें लिहिणारा लेखक म्हणून प्रसिद्ध आहे तसा रसेल विपुल लिहिणारा लेखक म्हणून प्रसिद्ध आहे. १९१० सालीं रसेलचा 'Principia Mathematica' प्रकाशित झाला. फ्रेगे आणि पीनो यांची गणितविषयक विचारसरणी रसेलने विकसित केली आणि सर्व गणित फार थोड्या प्राथमिक गृहीतकृत्यांच्या आधारें त्यानें तर्कतः उपपन्न करून दाखवलें. अधिक सूक्ष्म अशा गणिती तर्कशास्त्राला रसेलने सुप्रतिष्ठित केलें. पण हें करतांना रसेल मायनाँगच्या तडाख्यांत सापडला. माणसें आणि जग यांची सत्यता प्रतिपादन करतांना तो एका टोकाला गेला. व त्याने अस्तित्व या कल्पनेची शब्दाश्रयी व्याख्या केली. त्यामुळे असलेलें जग तर सत्य राहिलें, पण नवें काल्पनिक जग उदयाला आलें. गणितांतील वर्गांच्या कल्पना (Classes), आंकडे, सोन्याचे पर्वत, सशाची शिंगें या सर्वांचें रसेल तार्किक अपरिहार्यता म्हणून टेबल, खुर्च्या यांच्या अस्तित्वासारखें समर्थन करूं लागला. तो म्हणूं लागला अ आहे हें विधान जर खरें असेल तर अ चें अस्तित्व सिद्ध होतें पण अ नाही असें म्हटलें तरीहि अ चें अस्तित्व सिद्ध होतें. कारण अ नाही हें विधान खरें असण्यासाठी अ अस्तित्वांत असणें

आवश्यक आहे. शब्द असला व त्या शब्दाचा नामासारखा अगर विशेषणासारखा उपयोग होऊं लागला म्हणजे त्या शब्दाने बोधित होणारी वस्तू अस्तित्वांत आहेच असें रसेल मानू लागला. त्याच्या या चिंतनांतून तार्किक अणूवादाची उभारणी झाली. मोजक्या गृहीत-कृत्यांतून सर्व गणित ज्या प्रमाणें उपपन्न झालें त्याप्रमाणें मोजक्या मूलभूत विधानांतून सर्व भाषिक व्यवहार तर्कतः उपपन्न करता येईल असें त्याला वाटलें. विधानांच्याद्वारे वास्तवाचें वर्णन होतें, त्याचप्रमाणें वास्तवाच्या वर्णनाचें निवेदनहि होतें. रसेलने आपलें तत्त्वज्ञान माडतांना अणूसारखी मूलभूत विधानें इतर विधानांच्या मूळाशीं असतात असें गृहीत धरलें. उदाहरणार्थ, रामा आणि गोविंदा आले- हें विधान मूलतः दोन विभागांचें आहे. दोन मूलभूत अणूसमान विधानें एकत्र येऊन सदर विधान बनलेलें आहे. (१) रामा आला. (२) गोविंदा आला. रसेलच्या मते सर्व भाषिक व्यवहार आणि सर्व निवेदन अशा प्रकारें मूलभूत विधानांच्या आधारे स्पष्ट करता येईल. त्याला या विवेचनांत नकारार्थक विधानांची अडचण भासू लागली. काल पाऊस पडला, हें विधान घटना वर्णन करणारें आहे. पण काल पाऊस पडला नाही, हें विधान खरें असलें तर कशाचें वर्णन करतें? रसेलने यासाठी 'Negative Facts' व अशाच कारणासाठी 'General Facts' यांचें स्वतंत्र अस्तित्व गृहीत धरलें. पुढील तार्किक भाववादाच्या चळवळीवर या सर्व घटनांचा परिणाम झालेला आहे. तार्किक भाववादाचा आरंभ बिड्गेन्स्टिनच्या ट्रॅक्टेटसपासून म्हणजे १९२२ सालपासून होतो. मूर आणि रसेल ज्या नव्या वास्तववादाची उभारणी करीत होते त्याचे संस्कार रसेलवर अतिशय दाट झालेले आहेत. 'Meaning of Meaning' व 'ट्रॅक्टेटस' हे ग्रंथ जबळ जबळ समकालीन आहेत. रिचर्ड्सचें मोठेपण मोजतांना गेल्या २५-३० वर्षांत झालेल्या तात्त्विक चर्चेपेक्षा

रसेल व मूर यांची पार्श्वभूमि ध्यानांत घेणें महत्त्वाचें आहे.

रिचर्डस्ने 'Meaning of Meaning' हा ग्रंथ जरी १९२३ सालीं प्रकाशित केला असला तरी १९१० पासून त्याची उभारणी चालू होती. भाषिक विश्लेषणाच्या आधारें तत्त्वज्ञानांतील जटिल प्रश्नांची गुंतागुंत सोडविण्याचा प्रयत्न करणें, तत्त्वविचारांतील व्याज प्रश्नांची व्याजता स्पष्ट करणें, सामान्य माणसाच्या सामान्य ज्ञानाच्या सत्यतेचें समर्थन करणें इतक्या मर्यादित अर्थाने तार्किक भाववाद हा शब्द वापरला तर रिचर्डस्ला तार्किक भाववादी म्हणता येईल. रिचर्डस्नंतर गेल्या २५-३० वर्षांत तार्किक भाववादाने भाषिक विश्लेषणाच्या क्षेत्रांत खूप पुढे मजल मारली आहे. तार्किक सूक्ष्मतेच्या दृष्टीने त्यांचें विवेचन वरेच पुढे गेलें आहे. रसेलनेच अर्थ व सत्य यांचें जें शोधन पुढे १९४० सालीं केलें तें रिचर्डस्च्या विवेचनापेक्षा अधिक सूक्ष्म आहे. भाषेच्या थराची कल्पना रिचर्डस्ला स्पष्टपणें आली नाही. पण हें सर्व आपण आज १९६० सालीं म्हणतो आहोंत. तेवीस साली रिचर्डस्ने जो टप्पा गांठला तो त्यावेळच्या पार्श्वभूमीच्या दृष्टीने फार पुढचा म्हणावा लागेल. विड्गेनस्टिन आणि कार्नेप हे ज्या अर्थाने तार्किक भाववादी आहेत त्या अर्थाने रिचर्डस् तार्किक भाववादी नाही. सत्य अगर असत्य असणारी सर्व विधानें मूलतः इंद्रियानुभवाचा आधार असलेली असलीं पाहिजेत असें त्याला वाटत नाही. सत्ताशास्त्राच्या असिद्धतेचा कार्यक्रम त्याने स्वीकारलेला नाही. विधानें सार्थ असण्यासाठी तीं प्रत्यक्ष वास्तवाशीं पडताळून पाहता आलीं पाहिजेत अगर अशा पडताळ्याची शक्यता असली पाहिजे, असें त्याला वाटत नाही. सत्याची व्याख्या तो घटना आणि त्या घटनेचें वर्णन करणारें विधान यांच्या आधारें करीत नाही. व्याकरणाच्या नियमाला त्याच्या विवेचनांत फार मोठें स्थान नाही. या सर्व बाबीमुळे रिचर्डस्च्या

विवेचनाची स्थूलता बाढली असेल अगर त्या विवेचनाची समर्थनीयता डागाळलीहि असेल पण कांहीहि असले तरी निश्चित अर्थाने त्याला तार्किक भाववादी म्हणता येणार नाही. फार तर त्याची गणना तार्किक भाववाद्यांच्या सहप्रवाश्यांत करता येईल.

४

रिचर्ड्सच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचारसरणीच्या बुडाशी त्याची स्वतंत्र भाषिक दृष्टि आहे. विसाव्या शतकातील सर्वत्र वास्तववादी तत्त्व-मीमांसकांनी भाषेचा यथाशक्ति कांटेकोर विचार केला आहे. तार्किक भाववाद्यांनी तर आपल्या सर्व विचारसरणीचा पाया भाषिक दृष्टीकोण मानला आहे. रिचर्ड्सनेहि हीच भूमिका डोळ्यासमोर ठेवून स्वतःचा भाषिक दृष्टीकोण सादर केला आहे. ही त्याची भाषामीमांसा समजून घेतल्याखेरीज सौंदर्यमीमांसेपर्यंत जातां येत नाही.

तो म्हणतो; भाषा हें निवेदनाचें सर्वांत महत्त्वाचें व अत्यंत घोटाळ्याचें साधन आहे. भाषा ही विचारांचें वाहन असतें. ज्या वाहनाच्या द्वारे आपण निवेदन करणार; मग त्या निवेदनाचें स्वरूप वर्णनाचें असो, भावनेचें असो, अगर आज्ञेचें असो; जर वाहनाच्या स्वरूपाविषयीचें अज्ञान टाळतां आलें नाही तर सत्याचा मार्ग सुटून जातो. निवेदनाच्या वाहनाविषयीचें अज्ञान जाणून असो अगर अजाणता असो घोटाळा निर्माण करतेच. शिवाय भाषा हें नुसतें निवेदनाचें वाहन नव्हे; निवेदनच भाषेच्या द्वारे स्पष्ट आकार धारण करतें. भाषाबद्ध ज्ञाल्याखेरीज निवेदनाला सामान्यत्वे दुसरा मार्ग नसतो. भाषा एका व्यक्तीच्या मनापासून विचार दुसऱ्या व्यक्तीच्या मनापर्यंत तर नेऊन पोचवितेच; पण विचारच मूळ भाषेशिवाय साकार होत नाही. तत्त्वचर्चेतील आजच्या अनेक बहुचर्चित जटिल प्रश्नांचें कारण भाषेचा चूक बापर अगर भाषेच्या स्वरूपाविषयीचें अज्ञान

यांपैकी एक आहे, निवेदनाच्या भाषा या साधनावर विचारांची घडण फार मोठ्या प्रमाणावर अवलंबून आहे. विचारावर आणि विचार करण्याच्या पद्धतीवर भाषेचा जो परिणाम होतो, त्याचा स्वतंत्र अभ्यास केला पाहिजे. हा अभ्यास करणारे शास्त्र म्हणजे 'Symbolism' हे होय. Symbolism हा शब्द रिचर्डस्ने बहुधा रसेलमधून उचलला असावा. हा शब्द वापरतांना रिचर्डस्ला नक्की काय अभिप्रेत आहे हे कळत नाही. बहुधा त्याला असे म्हणावयाचे असावे की, भाषा ही ज्या प्रतीकांनी बनलेली असते त्या प्रतीकांची स्वरूपमीमांसा सर्व तत्त्वचर्चेत पायाभूत असली पाहिजे. Meaning of Meaning लिहितांना आपण सर्व तत्त्वचर्चेला पायाभूत होऊं शकणारी एक मीमांसा समोर ठेवीत आहोत याची जाणीव त्याला सर्वत्र आहे. परमाणुस्वरूप वाक्ये परिस्थितीचे चित्रण करतात व इतर सर्व वाक्ये अशा मूलभूत वाक्यांच्या आधारे खरी अगर खोटी ठरतात, सार्थ अगर निरर्थ होतात. ही तार्किक अणुवादाची भूमिका होती. आपोआपच सत्य, असत्य आणि संशयास्पद ही विधेये ज्या वाक्यांच्या संदर्भात वापरता येतील त्या वाक्यांचा विचार रसेलच्या भाषिक विचारांत महत्त्वाचा ठरला. रसेल, विड्गेन्स्टाईन, कारनेप आणि येअर ही तत्त्वज्ञ मंडळी Verification च्या मार्गे लागली याचे महत्त्वाचे कारण हेच आहे. इतर भाषिक व्यवहाराचा तार्किक भाववादांनी फारसा विचार केलाच नाही. तार्किक भाववादावर पुढे शंका घेणाऱ्या रसेलनेहि असा विचार केलेला नाही. सर्वांच्या समोर जी वाक्ये आहेत त्यांना सत्य, असत्य आणि संशयास्पद यांपैकी कोणते तरी एक विधेय लागू होण्याचा संभव असतो. खुद्द रिचर्डस्ने सुद्धा नेहमीच इतर विधानांचा विचार स्पष्टपणे डोक्यासमोर ठेवला आहे असे म्हणतां येत नाही. पण आपल्या विचारांचा आरंभ त्याने योग्य केला आहे. भाषा निवेदनाचे माध्यम

असते. आणि निवेदनासाठी जर तिच्या यशस्वी वापर होत असेल तर वाक्ये सार्थ असतात. ही भूमिका मधून मधून रिचर्डस्ला जाणवत असावी. 'तू हें काम कर' सारखी वाक्ये अशी असतात की, जी खरी, खोटी अगर संशयास्पद नसतात. तेव्हा अशा टिकाणी व्हेरीफाय काय करायचें ? एकतर सार्थ विधानें व 'पडताळून पाहण्याची रीत अगर शक्यता' यांचा संबंध तोडायचा किंवा सदर वाक्य निरर्थक समजावयाचें अशी ही आपत्ति आहे. तार्किक भाववाद असा संबंध तोडूं इच्छित नाही. त्यापेक्षा आज्ञार्थी वाक्ये भाषेचें प्रधान अंग नव्हे ही भूमिका तार्किक भाववादाला अधिक पटण्याचा संभव आहे. रसेलचे आक्षेप कांही खरी वाक्ये पडताळतां येत नाहीत या दिशेने येतात. रिचर्डस्ने या प्रश्नावर निदान आरंभी तरी योग्य भूमिका घेतली आहे. व समकालीनांच्या पुढे पाऊल टाकलें आहे, असें म्हटलें पाहिजे. मात्र याचा अर्थ हा नव्हे की, त्याने ही भूमिका सुसंगतपणें चालविली आहे.

भाषा एकतर लिहिली आणि वाचली जाते. किंवा बोलली आणि ऐकली जाते. पण दोन्ही अवस्थेंत ज्यावेळीं ती लिहिली अगर बोलली जात असेल त्यावेळींही, आणि जेव्हा ती वाचली अगर ऐकली जात असेल त्यावेळींही, निवेदनाचें माध्यम म्हणून तिला स्थान असते. भाषेचा वापर करणाऱ्याचा हेतू ऐकणाऱ्याच्या वर्तनावर अपेक्षित परिणाम घडवून आणणें हा असतो. भाषिक व्यवहारांतील ही क्रिया डोळ्यासमोर टेबली तर कुठलेंहि विधान करतांना अगर समजून घेतांना ज्या तीन क्रिया होतात किंवा क्रियांचे जे तीन गट होतात ते आपोआप लक्षांत येण्याजोगे आहेत. पहिला गट— वाक्योच्चारण करतांना आणि करण्याच्या आधी किंवा उच्चारलेल्या वाक्याचें अर्थग्रहण करतांना व असें अर्थग्रहण केल्याच्या नंतर होणाऱ्या मानसिक प्रक्रियांचा आहे. या गटाला आपण संक्षेपाने मानसिक विभाग म्हणूं. या विभागांतील सर्व

प्रक्रियांचा विचार मानसशास्त्राने प्राधान्येकरून केला पाहिजे. दुसरा गट— ज्या प्रतीकांच्याद्वारे विधान व्यक्त केले जाते त्या प्रतीकांचा किंवा विधानांना व्यक्त करू शकणारी भाषा ज्या चिन्हांची बनलेली असते त्या चिन्हांचा आहे. हीं चिन्हे व प्रतीके यांच्या बापरांची रीत चिन्ह-निर्मितीचीं कारणें हा सारा भाषाशास्त्राचा विभाग आहे. ह्याची चर्चा प्राधान्याने भाषाशास्त्राने केली पाहिजे. तिसरा गट— या प्रतीकांनी ज्याच्याविषयी आपण चर्चा करतो अशा विषयाचा आहे. हे विषय ज्या शास्त्राच्या क्षेत्रांतील असतील तीं शास्त्रें त्यांचा विचार करतील. कशा-विषयीतरी बापरले जाणारे चिन्ह म्हणजे प्रतीक. हें प्रतीक ज्याच्यासाठी बापरले जाते असा प्रतिकाने बोधित होणारा विषय, आणि विषयबोधासाठी जेव्हा प्रतीक बापरले जाते त्यावेळी उद्भवणाऱ्या अर्थग्रहणप्रकटीकरणांतील मानसिक प्रक्रिया यांचा परस्पर संबंध काय आहे हा रिचर्डस्ची मते symbolism या शास्त्राचा भाग आहे. भाषिक विश्लेषणाच्या चर्चेत उत्पन्न होणारा हा पहिला सर्वांत महत्त्वाचा व मूलभूत प्रश्न आहे. भाषिक सबयी विचारांना चूक दिशेने कशा बळबतात याचा तपास घेणे व असल्या प्रकारच्या चुका टाळणे शक्य व्हावे याची उपाययोजना करणे हें या क्षेत्रांतील पद्धतिविषयक प्रश्न आहेत. त्याच्यामते मूलभूत प्रश्न आणि पद्धतिविषयक चर्चा ही मिळून symbolism चें एकूण क्षेत्र आहे.

प्राचीन भाषेंत नांवांना आणि शब्दांना जादूसारखे महत्त्व आल्याचें दिसतें. शब्द आणि त्या शब्दाने बोधित होणारी वस्तू यांचा परस्परांशी अंग-अंगी संबंध असावा असें एकेकाळीं मानले जाई. 'अश्व' हा शब्द घेतला तर अश्वाने पाय, शेपूट, कान हे जसे अश्व या वस्तूचे एका पातळीवरील घटक किंवा रंग, वजन, आकार इ. त्याच अश्वाने वेगळ्या पातळीवरील घटक त्याप्रमाणें अितर कुठल्याहि

प्राण्यांना समान नसणारा आणि सर्व अश्वाना मात्र समान असणारा 'अश्वत्व' नांवाचा एक घटक मानण्याकडे ही प्रवृत्ति जाते. 'अश्व' हा शब्द अश्व या वस्तूतील सामान्य अश्वत्वाचा बोधक मानला जाई. असें मानणें म्हणजे शब्द आणि वस्तू यांचा अंग-अंगी संबंध मानणें आहे. ही प्रवृत्ति मानवी इतिहासांत अत्यंत बलवत्तर आहे. रिचर्ड्स् म्हणतो, उदाहरण म्हणून अश्व शब्द घेतला म्हणजे प्लेटोच्या काळांत बापरला गेलेला पण आज जुनाट झालेला universals चा वाद मुद्दा वाद आहे अगर असावा हें सांगण्यासाठी गरजेपेक्षा अधिक आकांड-तांडव केलें जात आहे असें वाटण्याचा संभव आहे. पण खरोखरी तसें नाही. सुजाणता आम्ही जो चिन्हवस्तूसंबंध नाकारतो तो आमच्या विचार प्रक्रियेंत अजाणता बद्धमूल होऊन बसलेला आढळतो. विचारांना अडथळा करणारा, अनावश्यक खोऱ्या प्रश्नांना उत्पन्न करणारा आणि अनेकविध मार्गांनी चोरून लपून चर्चेच्या क्षेत्रांत घुसणारा असा मुद्दा आहे. रिचर्ड्स्च्या मते connotation आणि Denotation यांची तर्क-शास्त्रीय चर्चा पुष्कळदां शब्द आणि वस्तू यांचा अंग-अंगी संबंध अजाणता गृहीत धरून चालते. खरोखरी शब्द आणि त्याचा विषय यांचा प्रत्यक्ष असा कोणताहि संबंध नसतो. हे भाषिक विश्लेषणाची चर्चा आरंभितांना आवर्जून ध्यानांत ठेवणें महत्त्वाचें आहे. चिन्हांचा आणि प्रतीकांचा बापर सर्वसामान्यपणें कसा होतो याचा चिकित्सक अभ्यास-करणें व घातक 'व्याज' प्रश्न समजून घेऊन त्यांचें निराकरण करणें यासाठी symbolism च अभ्यास आवश्यक आहे असें रिचर्ड्स् म्हणतो.

५

भाषिक तत्त्वविचाराच्या आरंभालाच अर्थाचा प्रश्न उभा राहतो व अर्थविषयक कोणतीहि विचारसरणी चिन्ह-व्यापाराचा समाधान-कारक उलगडा केल्याविना स्थिर होऊं शकत नाही. जेव्हा आपण



विचार करतो तेव्हा खरोखरी काय घडत असते असा पहिलाच प्रश्न रिचर्ड्सने उपस्थित केला आहे. स्टेव्हिंगने नव्या तर्कशास्त्राची प्रस्तावना सुद्धा अशाच एका प्रश्नापासून केली आहे. ज्या वेळी आपण विचार करतो त्या वेळी सर्वत्र, जाणिवेच्या कक्षेत येणाऱ्या चिन्हांच्या-वर आपण भाष्य करीत असतो हा वाक्यप्रयोग फारसा बरोबर नाही. फक्त सोयीचा आहे. नेमकं म्हणावयाचं तर असे म्हटलं पाहिजे की जाणिवेच्या कक्षेत येणारे विषय आपण विचार करतांना चिन्ह म्हणून अनुभवीत असतो. या चिन्हांच्या योगाने ज्या मानसिक प्रक्रियांचा आरंभ होतो त्यांचा शेवट चिन्हांचं स्पर्शिकरण करण्यांत होतो. शेवटीं चिन्ह म्हणजे तरी काय? एक वस्तू आपल्या जाणिवेच्या कक्षेत असते आणि त्यामुळे जे विशिष्ट वर्तन उद्भूत होते ते मात्र खरोखरी दुसऱ्याच एका वस्तूसंबंधी असते. वस्तू 'अ' समोर येते व आपण 'ब' ची प्रतिक्रिया दाखवितो. अशा वेळी 'अ' हे 'ब' चें चिन्ह असते. पाव्हलाबच्या कुऱ्याप्रमाणे जीवन जगतांना आपलेही प्रतिक्रिया वनत जातात. सर्व चिन्हव्यापार अशा प्रकारे प्रतिक्रियेत क्रियांचा एक प्रकार असतो. (Conditioned Reflex चा). यामुळे चिन्हांचें स्पर्शिकरण नेहमीच तत्सम अशा पूर्वानुभवाशी निगडित असते. एकीकडे पूर्वानुभवाच्या संदर्भात आपण जाणिवेच्या कक्षेत आलेल्या विषया-वर चिन्ह म्हणून भाष्य करीत असतो तर दुसरीकडे वर्तमान अनुभवातील भाग असणाऱ्या विषयाचें आकलन स्पर्शिकरणावर परिणाम करीत असते. आकाशांत ढग जमा होतात आणि पाऊस पडतो हा पूर्वानुभव पाठीशी असला म्हणजे ढगांच्याकडे येणाऱ्या पावसाचें चिन्ह म्हणून आपण पाहू लागतो. एकीकडे ढगांना ढग म्हणून न ओळखतां येणाऱ्या पावसाचें चिन्ह म्हणून ओळखलं जातं व प्रतिक्रिया पावसाशी निगडित होते. पण दुसरीकडे ढगांना ढग म्हणून ओळखण्याची क्रिया

चालू असते, ढगांना ढग म्हणून ओळखल्याखेरीज ते पावसाचें चिन्ह होऊं शकणार नाहीत, या ठिकाणीं रिचर्डस्चा सार्त्रशी ठळक विरोध दिसून पडतो. सार्त्रच्या मतें ज्या वेळीं विषयाचें आकलन चिन्ह म्हणून होतें त्या वेळीं विषयाचें विषय म्हणून आकलन संपतें, रिचर्डस् असें मानत नाही. बहुधा सार्त्रने sign आणि symbol यांत घोटाळा केला आहे. विषयाचें प्रतीक म्हणून आकलन, विषयाच्या, विषय म्हणून आकलनावर एका मर्यादेपर्यंत मात करतें, हें खरें जरी असलें तरी प्रतीकांच्या बाबत हें खरें नाही, त्या त्या परिस्थितीचें आकलन करणाऱ्यांच्या गरजेप्रमाणें परिस्थितीचे कोणते घटक चिन्ह व्हावें आणि कशाचें चिन्ह व्हावें हें ठरत असतें, ज्या परिस्थितींत चिन्हांचा बापर होतो तें वातावरण अगर ती परिस्थिति परस्परसंबद्ध अशा अनेक दुव्यांची बनलेली असते, प्रत्येक दुवा आपल्या मागून येणाऱ्या दुव्याचें चिन्ह असतो, साखळीची ही क्रिया आकलन न झाली म्हणजे तत्त्वचर्चेतील सत्याचा प्रश्न उपस्थित होतो, सत् आणि सत्य यांची जुन्या धर्तीची चर्चा म्हणजे अनेक व्याज प्रश्नांचें उगमस्थान. Perception चा व्यवस्थित विचार केल्याबरोबर परिस्थितीतील प्रत्येक दुव्यावर चिन्ह म्हणून भाष्य करण्याची ही साखळीची प्रक्रिया स्पष्ट होऊं शकेल, जेव्हा आपण टेबलाकडे पाहतो अगर ज्या बेळेस आपणास टेबल दिसतो त्या वेळीं एक प्रक्रिया सुरू होते, या प्रक्रियेंत भाष्याचें स्वरूप टप्प्या-टप्प्यांनी बदलतें, पहिल्या टप्प्यावर परावर्तित प्रकाशामुळे रेटिनावर होणाऱ्या कांही क्रिया असतात, पूर्वस्मृतींच्या संदर्भात ज्या वेळीं आपण रेटिनावरील या क्रियांचें स्पष्टीकरण करतो त्यावेळीं आपल्याला, टेबल पाहत आहों असें वाटतें, रेटिनावर घडणाऱ्या क्रिया टेबलाचें चिन्ह आहेत, दुसऱ्या पायरीवर आपण, टेबल हें चिन्ह म्हणून बापरतो व टेबल ज्याचें बनलेलें आहे त्या लाकडापर्यंत जाऊन पोचतो, हाहि टप्पा भाष्याच्या आधारें गाठावा लागेल, रेटिनावर

प्रकाशामुळे घडणाऱ्या क्रिया —→ ट्रेवेल —→ लाकूड —→ लाकूड ज्याचें बनलेलें आहे अशा पेशी —→ पेशी ज्याच्या बनलेल्या आहेत असे परमाणु —→ विद्युत्कण. अशी ही साखळी आहे. या साखळीतील प्रत्येक दुवा आपल्या मागून येणाऱ्या दुव्याचें चिन्ह अरतो. ज्या वेळीं आपण विचार करीत असतो; त्या वेळीं मागचे पुढचे दुवे भाष्याने सांधले जातात. म्हणूनच या आधी विचाराची व्याख्या जाणिवेच्या कक्षंत येणाऱ्या विषयांबरील भाष्य अशी केली आहे. ट्रेवेल सत्य कीं, लाकूड ? लाकूड सत्य कीं, विद्युत्कण ? हे सर्व कसे 'व्याज' प्रश्न आहेत हे या साखळीच्या आधारें कळूं शकेल. या दृष्टीने पाहतां तत्त्वज्ञानाचें आपलें स्वतःचें कोणतेंच क्षेत्र उरत नाही Symbolism च्या आधारें सर्वच क्षेत्रांतील ज्ञान सुव्यवस्थित करतां येईल व त्या क्षेत्रांत येणाऱ्या घटनांच्या घटकांचें स्वरूप, घटकांचे परस्परसंबंध सांगतां येतील. पण ज्ञानांत भर घालतां येणार नाही. ज्ञानांत भर घालणारें तत्त्वज्ञान या नांवाचें कोणतेंहि क्षेत्र ही भूमिका स्वीकारल्यानंतर शिष्टाकच उरत नाही. रिचर्ड्सने असें सुचवण्याचा प्रयत्न केलेला आहे की, Symbolism आणि तत्त्वज्ञान हे दोन्ही समानार्थक, शब्द ठरण्याइतके परस्परांशीं मिळतेजुळते आहेत. ज्ञानाचा नेटकेपणा व सुव्यवस्थितपणा वाढवणें यापरतें तत्त्वज्ञानाचें कार्य नाही. रसेलने तत्त्वज्ञानाची दिलेली व्याख्या रिचर्ड्सच्या भूमिकेशीं तुलना करून पाहतां येईल. रसेल म्हणतो— "सर्व मानवी ज्ञान विसंगतिपूर्ण, संदिग्ध आणि अनिश्चितार्थ आहे. या ज्ञानाला सुसंगत, निःसंदिग्ध आणि निश्चितार्थ करणें हे तत्त्वज्ञानाचें कार्य आहे."

६

रिचर्ड्स भाषेतील शब्दांना चिन्हांचा एक प्रकार समजतो. ज्याप्रमाणें ढग जाणिवेच्या कक्षंत येतात आणि आपण पावसाविषयी

बिचार करुं लागतों त्याप्रमाणेंच शब्द कानांबर येतात आणि शब्दांनी बोधित होणाऱ्या विषयांचा बिचार आपण करुं लागतों. रिचर्ड्सच्या मते हा सर्वच व्यवहार चिन्हावर भाष्य करण्याचा व्यवहार आहे. दग आणि पाऊस यांचा जो संबंध आहे तो 'कुत्रा' हा शब्द आणि कुत्रा ही वस्तु यांचा संबंध आहे असे रिचर्ड्सला अभिप्रेत नाही. चिन्हांचे विविध प्रकार असू शकतात, चिन्ह आणि चिन्हेय (चिन्ह ज्याचे बोधक आहे) यांचे संबंध कधी कार्यकारणभावाचे असतील, कधी नसतील. रिचर्ड्सने चिन्हांचे प्रकार पाडलेले नाहीत. पण स्टेव्हिंगने पाडलेले आहेत. स्टेव्हिंगच्या मते चिन्हांचे स्वाभाविक, (Natural) अर्धसांकेतिक आणि सांकेतिक असे तीन प्रकार होतात. ज्या ठिकाणी प्रत्यक्ष जीवनांत चिन्ह आणि चिन्हेय परस्परांशीं निगडित असतात त्या ठिकाणी चिन्ह स्वाभाविक असते. दग आणि पाऊस, धूर आणि अग्नि यांचा संबंध असा स्वाभाविक आहे. पण जेव्हा आपण चित्र काढतो; त्या वेळीं चिन्ह आणि चिन्हेय यांच्यांत कांही साधर्म्य असते पण चिन्ह व चिन्हेय यांचा वास्तविक जीवनांत निगडित संबंध नसतो. आणि ज्या ठिकाणी चिन्हें सांकेतिक असतात त्या ठिकाणी तर चिन्ह आणि चिन्हेय यांचा सर्वमान्य संकेताशिवाय कोणताही संबंध नसतो. शब्द हे अशा प्रकारचीं चिन्हें आहेत. शब्द आणि वस्तु यांचा संबंध सांकेतिक असतो. रिचर्ड्सने Symbol हा Signs चा पोटगट मानला आहे. त्याने चिन्हांची जी व्याख्या केली आहे तीमुळे हा प्रकार घडला आहे. तो चिन्ह आणि चिन्हेय यांच्यांत असणाऱ्या संबंधांच्या आधारे अगर् कार्यकारणभावाच्या आधारे चिन्हाची व्याख्या करीत नाही. त्याची व्याख्या प्रतिक्षेपाच्या आधारे आहे. प्रतिक्षिप्त क्रियेमुळे ज्या वेळीं 'अ' जाणीवेच्या कक्षेत येतो आणि 'अ' चें आकलन झाल्यामुळे होणारी प्रतिक्रिया मात्र 'ब' शीं

निगडित असते त्या ठिकाणी अ, ब चें चिन्ह असतो अशी रिचर्डस्ची व्याख्या आहे. जे विचारवंत चिन्हांची व्याख्या बास्तविक कार्यकारण-भावांच्या आधारे करतात त्यांना Sign आणि Symbol यांचा पर-स्परांशी कांहीहि संबंध नाही अगर नसतो असें मानावे लागते. रिचर्डस्च्या पद्धतीने चिन्हांची व्याख्या करतो त्या पद्धतीने प्रतीकें ( म्हणजे शब्दासारखी ) चिन्हांचा पोटप्रकार असण्यास प्रत्यबाय उरत नाही. या मुद्द्याचा इतका विस्तार करण्याचें खरोखरी कारण नव्हतें; पण डॉ. लव्हे यांनी रिचर्डस्वर एका लेखांत Sing आणि Symbol यांना एकरूप समजण्यांत जी चूक झाली आहे तीमुळे टीका केली आहे. लव्हे यांच्या मते Sign आणि Symbol यांतील फरक ओळखतां न आल्यामुळे रिचर्डस् यांची सर्व मीमांसा चुकीच्या बळगावर गेली आहे. प्रस्तुत स्थळीं आमच्या समोरचा प्रश्न रिचर्डस्ने चिन्ह व प्रतीक यांत जो फरक केला आहे तो पुरेसा आहे काय हा नाही, तर रिचर्डस्ने प्रतीक चिन्हांचा पोटप्रकार मानण्यांत चूक केली आहे काय, हा आहे. आमच्या मते त्याने अशी चूक केली नाही. दुसरें म्हणजे त्याने जरी प्रतीकांना चिन्हांचा पोटप्रकार मानलें असलें तरी चिन्ह व प्रतीक यांच्या फरकाकडे त्याचें दुर्लक्ष झालें आहे काय ? आमच्या मते असेंहि झालेलें नाही. एक तर रिचर्डस् प्रतीकाचा विषयाशी संबंध सांकेतिक मानतो; तसा सर्वच चिन्हांचा संबंध चिन्हेयाशीं गृहीत धरीत नाही. एके ठिकाणी रिचर्डस् म्हणतो, शब्द हा चिन्हांचा प्रकार असला तरी विशिष्ट प्रकार आहे. भाषिक व्यापारांत शब्दांचा वापर होतो. शब्दांनी विषय बोधित होत असला तरी प्रतिक्रिया आशयाशीं निगडित असते हें शब्दांचें महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आहे. यामुळे वस्तूंच्या अनुपस्थितींत अगर विषयांच्या अनुपस्थितींत शब्दांच्या आधारे विचार होऊं शकतो, आणि निवेदनाचें माध्यम म्हणून शब्दांचा वापर अधिक सोपिस्कर होतो.

रिचर्ड्सच्या विवेचनांत सर्वत्र इतर चिन्हांच्या पेक्षा प्रतीकांचें वेगळें वैशिष्ट्य गृहीत धरलेलें आहे. यामुळे मागच्या दाराने रिचर्ड्सवर अंग-अंगी भाव तत्त्वचर्चेत त्याने शिरवला असा आरोप करणें हा गैरसमजाचा प्रकार आहे असें आमचें मत आहे.

रिचर्ड्सने शब्द, शब्दांनी बोधित होणारी वस्तु म्हणजे विषय व शब्दांचा बापर करणाऱ्याच्या मनांत असणारा अर्थ म्हणजे आशय यांची अेका त्रिकोणांत मांडणी केली आहे. त्याच्या मते शब्द आणि विषय यांचा संबंध अप्रत्यक्ष सांकेतिक असतो; प्रत्यक्ष नसतो. या त्रिकोणाचें स्वरूप समजून घेण्याआधी त्याने बापरलेला 'Referrent' (विषय) हा शब्द महत्त्वाचा आहे. तो म्हणतो, कांही शब्द वस्तुबोधक असतात, पण सर्वच शब्द वस्तुबोधक अर्थातच असणार नाहीत. पण भाषेत ज्या शब्दाला बापर आहे तो शब्द कशाचा ना कशाचा तरी बोधक असतोच. शब्द हा ज्याच्याऐवजी उभा राहतो, ज्याच्याविषयी तो शब्द बापरला जातो तो त्या शब्दाचा विषय म्हटला पाहिजे. हा विषय कधी वस्तु असेल; कधी नसेल. कधी वास्तविक असेल; कधी सांकेतिक किंवा सोपिस्कर असेल. विषय कसाहि असो तो शब्दाने बोधित होतो. रिचर्ड्सने विषयाचें हें जें स्पष्टीकरण केलें आहे त्यामुळे त्याची मीमांसा अधिक स्थूल वा सूक्ष्म झाली हा प्रश्न वेगळा. पण या भूमिकेमुळे तो त्याच्यावेळच्या तार्किक अनुवादापेक्षा वेगळा झाला व पुढच्या तार्किक भाववादापेक्षा सुद्धा वेगळाच राहिला. रिचर्ड्सच्या या विशिष्ट व्याख्येमुळे शब्द आणि विषय यांचा संबंध, विषय verification च्या कक्षेंतील नसला तरी, यावयास प्रत्येबाय उरला नाही व जीं विधानें पडताळून पाहणें शक्य नाही तींही सार्थ ठरण्यास हरकत उरली नाही. रिचर्ड्सच्या मते शब्द, आशय आणि विषय यांचे संबंध अेका त्रिकोणाद्वारे समजून घेणें सोपिस्कर ठरतें. त्याच्या मते विषय आणि आशय

यांच्यांत कार्यकारणभाव असतो. त्याचप्रमाणें आशय आणि शब्द यांच्यांतहि कार्यकारणभाव असतो. जाणिवेच्या कक्षंत येणारा विषय आशयाला उद्भूत करतो आणि हा आशय अभिव्यक्त होण्यासाठी शब्दरचना केली जाते. रिचर्डस्च्या मतें विषय आणि आशय यांचा संबंध नेमकेपणाचा असला पाहिजे. हा नेमकेपणा ज्या प्रमाणांत असेल त्या प्रमाणांत आकलनाची सूक्ष्मता वाढत जाईल. हा नेमकेपणा जसजसा कमी होईल तसतशी आशयाची संदिग्धता वाढत जाईल. आणि जर विषयाचें आकलन मुळांतच भ्रामक असेल तर आशयाची अभिव्यक्ति करणारीं विधानें उघडच चूक ठरतील. आशय आणि शब्द यांचा संबंध उचिततेचा असतो. ज्या आशयाच्या निवेदनासाठी शब्द बापरला जातो, ऐकणाऱ्याच्या मनांत जर त्या शब्दाने तोच आशय निवेदित होत असेल तर शब्दयोजना उचित झाली असें म्हणतां येईल. यशस्वी निवेदनासाठी बापरले जाणारे शब्द आशयाशीं उचिततेच्या संबंधांनी निगडित असले पाहिजेत. जर शब्दरचनेतील हा उचितपणा डागळलेला असेल तर वाक्यरचना अनिश्चितार्थ होत जाते. रिचर्डस् म्हणतो शब्द आणि आशय यांचा संबंध उचित असला पाहिजे. रिचर्डस्वर असा अेक आक्षेप आहे कीं, त्याने शब्दांना असणारी सामाजिक मान्य संकेताची बैठक निश्चित गृहीत धरली नाही. आमच्या मतें रिचर्डस्ने उचितताची या ठिकाणी जी व्याख्या केली आहे त्या व्याख्येंत आणि पुढे येणाऱ्या अर्थक्रियेच्या चौथ्या गृहीतांत शब्दांना असणारी सांकेतिकता, सामाजिक मान्यतेमुळे निर्माण होते हें स्पष्ट गृहीत धरलेलें आहे. भाषेंत शब्दांचा बापर ज्या अर्थाने होतो ते अर्थ गृहीत धरल्याखेरीज शब्दांना निवेदनाचें माध्यम म्हणून स्थानच उरत नाही. शब्दांचा बापर करणारा जर शब्दांचे अर्थ ठरविण्याच्या बाबतींत स्वतंत्र गृहीत धरला तर मग त्याने बापरलेले शब्द नेहमीच उचित

असणार, रिचर्ड्स्ने आशय आणि शब्द यांचा संबंध उचिततेचा असतो असें म्हटलें आहे, तो परिपूर्ण भाषिक वापराची कल्पना डोळ्यांसमोर ठेवून बोलत आहे. निर्दोष भाषिक व्यवहारांत आशय आणि शब्द यांचा संबंध उचिततेचा असतो; आणि नेहमीच तो तसा असावा याची काळजी घेणें आवश्यक आहे असें त्याला वाटतें. आपल्या या त्रिकोणाच्या आधारे रिचर्ड्स्ने सत्याची व्याख्या देण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याच्या मते ज्या वेळीं विषय आणि आशय यांच्यातील संबंध नेमकेपणाचा असतो आणि ज्या वेळीं शब्द आणि आशय यांच्यातील संबंध उचितपणाचा असतो त्या वेळीं शब्द आणि विषय यांच्यांत असणाऱ्या संबंधाला सत्य असें म्हणतात. सत्याची रिचर्ड्स्ने केलेली ही व्याख्या अनेक दृष्टीने महत्त्वाची आहे. एक तर या व्याख्येला स्वीकृत केल्यानंतर तत्त्वज्ञानातील प्रसिद्ध अशा correspondence theory ची गरज लागत नाही. दुसरें म्हणजे Negative Fact, General Fact असें Fact चे प्रकार मानण्याची गरज उरत नाही. तिसरें म्हणजे अनिश्चित विषय असणाऱ्या निश्चितार्थ विधानांचा प्रश्न पुष्कळसा उलगडल्यासारखा वाटूं लागतो असें स्वतः रिचर्ड्स्नेचें मत आहे.

रिचर्ड्स्च्या मते Corrospodence Theory तत्त्वज्ञानांत नवें जटिल प्रश्न निर्माण करते. या सिद्धान्ताच्या मते परिस्थिति आणि तिचें वर्णन करणारीं विधानें यांच्यामध्ये एक प्रकारचा “तोचतोपणा” आढळून येतो. विधानाचा जो अर्थ आहे तोच जर तें विधान ज्या परिस्थितीचें वर्णन करीत आहे; त्या परिस्थितीचा अर्थ असेल, तर तें विधान सत्य मानावें, अशी ही भूमिका आहे. रिचर्ड्स्च्या मते ही भूमिका निष्कारण शब्दांचा अर्थ आणि विषयांचा अर्थ यांची तुलना बडवून आणते व असा गैरसमज निर्माण करते कीं, परिस्थितीला स्वतःचा असा अर्थ असतो. रिचर्ड्स्च्या मानसशास्त्रीय भूमिकेंत



परिस्थितीचा अर्थ परिस्थितीने नियंत्रित असला तरी अर्थाने स्वरूप ज्याच्या जाणीवेच्या कक्षेत परिस्थिति येते त्याच्या गरजा व पूर्वानुभव यावर अवलंबून असते. एकाच परिस्थितीवर अनेक सत्य विधाने आधारली जाऊ शकतात. 'हा लाल रंगाचा चेंडू आहे', 'या वस्तूचा रंग लाल आहे', 'हा चेंडू आहे', 'ही खेळण्याची वस्तु आहे' अशी अनेकविध विधाने भाष्याच्या आधारे एकाच परिस्थितीवर आधारली जाऊ शकतात व तीं सर्व सत्य असू शकतात. Correspondence Theory खरी मानावयाची तर 'हा चेंडू आहे' आणि 'या वस्तूचा रंग लाल आहे' ही दोन्ही विधाने एकाच परिस्थितीच्या बाबतीत सत्य ठरण्यासाठी दोन्ही विधानांचा अर्थ एक मानावा लागेल. रिचर्ड्सच्या मते त्याने विधाने आणि विषय यांचा प्रत्यक्ष संबंध येऊ न देतां आशयाशी निगडित असणारी सत्याची जी व्याख्या दिली आहे, तीमुळे या अडचणी दूर केल्या जाऊ शकतात. Correspondence Theory प्रमाणे विधान सत्य असले तर तोच अर्थ सांगणारी परिस्थिति त्यामागे असली पाहिजे. यांतून एकीकडे Negative Fact, general fact अशी गृहीते रसेलने तत्त्वक्षेत्रांत घुसविली, दुसरीकडे अनिश्चित विषय असणाऱ्या विधानांचे प्रश्न उभे राहिले. उदा० 'माणसांना शिंगे नसतात' हे विधान खरे आहे. पण याचा 'तोचतोपणा' कोणत्या परिस्थितीशी जुळवून पहावयाचा? 'अ' आहे हे विधान परिस्थितीशी जुळवितां येईल; पण 'अ' नाही या विधानाचे काय? रसेलने एका अवस्थेत यासाठी Negative Fact चे अस्तित्व मानले. या भूमिकेपासून मायनाँगची अस्तित्व नसणारे अस्तित्व मानणारी भूमिका फार दूर नाही. रिचर्ड्सने हा प्रश्न असा सोडविला आहे. त्याच्या मते 'माणसांना शिंगे नसतात' हे विधान खरे ठरण्यासाठी 'माणसांना शिंगे असतात' हे विधान खोटे ठरणे पुरेसे आहे. व

‘माणसांना शिंगें असतात’ हें विधान खोटें ठरण्यासाठी शिंगें असणारा माणूस या आशयाला नेमका विषय नसणें पुरेसें आहे. यावरून पुढे जाऊन रिचर्डस् म्हणतो, असत्य विधानांचे घटक सत्य असतात, फक्त त्यांची जुळणी कोणत्याहि विषयाचें वर्णन करीत नाही. माणूस असतो, शिंगें असतात, शिंगें असणारा माणूस नसतो. रसेलने अशाच एका अवस्थेंत general fact चा पाठपुरावा केला आहे. तो म्हणतो— ‘सर्व कुत्र्यांना चार पाय असतात’ हें विधान खरें ठरण्यासाठी कुत्र्याविषयीची general fact अस्तित्वांत हवी. रिचर्डस् म्हणतो— हीं सर्व विधानें पूर्वानुभव आणि Belief यांचा सांधा जोडणारीं आहेत. ‘ह्या कुत्र्याला चार पाय आहेत’ यावरून ‘कांही कुत्र्यांना चार पाय असतात’ यावर जातां येतें व एकहि विरोधी घटना नसल्यामुळे सर्व कुत्र्यांना चार पाय असतात हा Belief निर्माण होतो. ‘सर्व कुत्र्यांना चार पाय असतात’ हें विधान अनुभवाच्या आधारें निर्माण झालेला Belief सांगणारें आहे. हा Belief अशा विधानांचा विषय असतो. हाच प्रकार अनिश्चित घटक असणाऱ्या निश्चितार्थ वाक्याचा आहे. समजा ‘आम्ही एक प्रेत पाहिलें.’ प्रेताची ओळख पटली नाही. त्या आधारें ‘कुणी तरी मेलें आहे, त्याचें हें प्रेत आहे’ असें विधान केलें. पुढे चातून मृताचा पत्ता लागला. त्या आधारें दुसरें विधान केलें. ‘हें रामाचें प्रेत आहे.’ आता प्रश्न असा उपस्थित होतो कीं, एकाच परिस्थितीविषयी आमच्याजवळ दोन विधानें आहेत. एका विधानाचा विषय कुणाचें तरी प्रेत हा आहे. दुसऱ्या विधानाचा विषय रामाचें प्रेत हा आहे. Correspondence Theory प्रमाणें यांपैकी एकच विधान खरें आहे. रामाचें प्रेत हें विधान खरें असेल तर कुणाचें तरी प्रेत हें विधान खोटें असलें पाहिजे. रिचर्डस् म्हणतो दोन्ही विधानें खरीं आहेत. पहिल्या विधानाचा आशय नेमका

आहे त्याचप्रमाणे दुसऱ्या विधानाचा आशय नेमका आहे. फक्त अधिक अनुभवाच्या द्वारे भाष्य बदलले आहे. सत् आणि सत्याची जुनी चर्चा ज्याप्रमाणे अनेकविध 'व्याज' प्रश्नांचे आधारस्थान होऊन बसले त्याचप्रमाणे Correspondence Theory नव्या 'व्याज' प्रश्नांना जन्म देण्याची भीति आहे. रिचर्डस्ची मते सत्य, असत्य, संशयास्पदता, संदिग्धता, अनिश्चितार्थता इ० विषये विधानांची आहेत पण हीं विषये विधानांना लागू होण्याचे कारण विधाने व परिस्थिति यांचा संबंध हे नसून विषय व आशय यांचा संबंध आणि आशय व विधाने यांचा संबंध हे आहे. रिचर्डस्ची भूमिका रबीकाराह आहे असा आमचा दावा नाही. पण ती भूमिका तत्त्वबोधनातील महत्त्वाची भूमिका आहे असा जो रिचर्डस्चीचा दावा तो बरोबर आहे इतकेच आमचे मत आहे.

७

रिचर्डस्चीा असे वाटते की, अर्थाचे वाहन म्हणून शब्दाचा वापर करतांना कांही मूलभूत वाची गृहीत धराव्या लागतात. या वाची गृहीत धरल्याखेरीज भाषिक व्यवहारांतील संदिग्धता दूर होणार नाही. भाषेचा वापर नवे 'व्याज' प्रश्न निर्माण करतो. असे 'व्याज' प्रश्न निर्माण होऊं नयेत, असलेल्या 'व्याज' प्रश्नांची 'व्याजता' उघड व्हावी यासाठी म्हणून अर्थक्रियेचीं गृहीते त्याने नोंदविली आहेत. या मूलभूत गृहीतांची संख्या सहा आहे. रिचर्डस्ने सर्व भाषिक व्यवहारांची आधारभूत तत्त्वे नोंदविताना रसेलची भूमिका डोळ्यांसमोर ठेवली असावी. आकड्यांचा विचार करतांना रसेलने अशाच प्रकारे कांही गृहीते नोंदविलेली आहेत. ज्या गृहीतांच्या आधारे आकडे स्पष्ट होतात व आकड्यांचा कोणताही व्यवहार ज्या गृहीतांच्या विरोधी तत्त्वतः जाऊं शकत नाही अशीं हीं गृहीते आहेत. नेमका हाच प्रकार रिचर्डस्

कहं इच्छितो, अशा गृहीतांचें स्वरूप नेहमी अप्रायाराय असतें. म्हणजे हीं गृहीतें कोठल्याहि पुराव्याखेरीज मानावयाचीं असतात. प्रमाणांचें प्रामाण्य असणाऱ्या परमेश्वराला ज्याप्रमाणें कोठल्याहि प्रमाणाने सिद्ध न करतां गृहीत धरावयाचें; त्याचप्रमाणें या सर्व गृहीतांना मान्यता दिली पाहिजे. अर्थक्रियेंतील पहिलें गृहीत असें आहे कीं, एक प्रतीक नेहमी एकाच विषयासाठी वापरलेलें असतें. या गृहीताचा असा अर्थ नाही की, भाषेत एका विषयाचा बोधक एकच शब्द असतो. एका विषयाचे बोधक अनेक शब्द असूं शकतील; पण एक शब्द अगर एक शब्दाचा एकाच संपूर्ण भाषिक व्यवहारांत फक्त एकच विषय बोधित करतो. अर्थक्रियेचें हें गृहीत कोठल्याहि विवेचनांतील संदिग्धपणा दूर करणारें आणि नकळत होणाऱ्या भाषेच्या द्वयर्थी वापराच्या धोक्याची सूचना देणारें आहे. पुष्कळदां असें आढळून येतें कीं, एका शब्दाचे दोन भिन्न अर्थ असतात, ज्या ठिकाणीं ही भिन्नार्थता उघड असते त्या ठिकाणीं कोणतीहि अडचण पडत नाही. 'मित्र आणि मित्र एकाच वेळी उगवले' असें म्हटलें तर 'दोन सूर्य एकाच वेळी उगवले' असें आपणाला वाटत नाही. सूर्य उगवला आणि स्नेही आला या दोन चात्री एककालिक घडल्या इतकेंच या वाक्यांत सांगितलें आहे हें आपल्याला कळतें. मित्र आणि उगवणें हें दोन शब्द जरी दोन-दोन अर्थ सांगणारे असले तरी हे शब्द असे आहेत हें ज्ञात असेतो गोंधळ उडत नाही. पण नेहमीच शब्दांचा हा भिन्नार्थक वापर उघड असतो असें नाही. भिन्न अर्थांचे असणारे शब्द ज्या वेळीं एकार्थवाचक म्हणून वापरले जातात; त्या वेळीं तात्त्विक घोटाळे निर्माण होतात. उदा. 'माझा' सारखा शब्द घेऊं. 'माझा हात', 'माझा हातरुमाल' असे शब्दप्रयोग आपण पुष्कळदां करतो. पण या ठिकाणीं माझा हा शब्द एक जरी दिसत असला तरी भिन्नार्थसूचक आहे, हें आपल्या

ध्यानांत नसतें, 'माझा हातरुमाल' या प्रयोगांत म्हणजे वापरांत 'माझा' शब्द मी या शब्दाने बोधित होणाऱ्या वस्तूशीं मालकीचा या संबंधाने निगडित झालेल्या हातरुमालाविषयीं बोलतो आहां; पण 'माझा हात' या वापरांत असें नाही, मी या शब्दाने बोधित होणाऱ्या रचनेचा एक भाग असणारा हात असा अर्थ अभिप्रेत आहे. 'माझा' शब्द 'मी' चा भाग आणि 'मी' च्या मालकीचा असा भिन्नार्थ प्रतिपादक आहे. हें ध्यानांत न घेतल्यामुळे तात्त्विक घोटाळे कसे निर्माण होतात याचें उदाहरण विवेकानंदांत एके ठिकाणीं आहे. 'माझा देह', 'माझा सोटा' या दोन शब्दांतील 'माझा' चा अर्थ विवेकानंदांनी एक गृहीत धरला व ते म्हणाले— माझा सोटा म्हणणारा मी सोट्यापेक्षा जर भिन्न असेल तर 'माझा देह' म्हणणारा मी देहापेक्षा भिन्न असला पाहिजे. हा जो देहापेक्षा भिन्न असणारा; पण देहाविषयीं ममत्व बाळगणारा देही तो देहापेक्षा भिन्न आहे याचा हा पुरावा आहे. विवेकानंदांना आत्म्याचें अस्तित्व सिद्ध करणारा हा महत्त्वाचा पुरावा बाटत असला पाहिजे, पण हें विवेचन मुळांतच चुकलें आहे. अजाणता हा प्रकार तत्त्वचर्चेत पुष्कळदां होतो. अध्यात्मांतील पुष्कळसे बाद-प्रतिवाद असेच आहेत, अशा ठिकाणीं गोंधळ टाळण्यासाठी प्रत्येक प्रतीक नेहमी एकाच विषयाचें बोधक असतें हें ध्यानांत ठेवलें पाहिजे व कोणत्याहि चर्चेला आरंभ होण्याच्या आधी शब्दसांचाला पहिलें गृहीत लागू करून त्याचा विषय निश्चित करून घेतला पाहिजे व एकदां ही निश्चित झाली म्हणजे पुढील चर्चेत त्याचें परिपालन करतां येतें. तर्कशास्त्रांतील घोटाळ्यांचे या प्रकारचे प्रसिद्ध उदाहरण एका त्रिपदींत आहे. Grass is Green; Green is colour; ∴ Grass is colour. या त्रिपदींत प्रथम आलेला Green शब्द नंतरच्या Green पेक्षा वेगळा आहे. पहिल्या Green चा अर्थ Green thing असा आहे.

अर्थक्रियेचें दुसरें गृहीत असें कीं, प्रतीकांची एक रचना जो आशय प्रतिपादन करते; तोच आशय प्रतिपादन करणारी प्रतीकांची दुसरी रचना या परस्परांची जागा घेऊं शकतात. अर्थक्रियेचें हें दुसरें गृहीत 'व्याख्येची व्याख्या' करणारें आहे. व्याख्या ही व्याख्यित विषयाशीं संबंधित नसते तर त्या विषयाचा बोधक जो शब्द त्याच्याशीं संबंधित असते. ज्या शब्दाची व्याख्या दिली जात आहे तो शब्द आणि त्या शब्दाची ही व्याख्या यांची भाषिक बापरांत अदलाबदल होऊं शकली पाहिजे. ही अदलाबदल व्याख्यित शब्द व व्याख्या यांचा आशय एक असण्यावर अवलंबून असते. साधारणतः आपण एकाच वस्तूचे बोधक असणारे शब्दांचे दोन भिन्न सांचे घेऊन ते एकमेकाची व्याख्या आहेत असें गृहीत धरण्याचा प्रयत्न करतो, ज्यांतून नवे घोटाळे निर्माण होतात. 'इंदिरा नेहरूंचे पिता व भारताचे पंतप्रधान' हे दोन शब्दांचे एकच विषय पंडित नेहरू यांचे बोधक आहेत पण म्हणून 'इंदिरा नेहरूंचे पिता' हा शब्दसांचा भारताचे पंतप्रधान या शब्दसांचाची व्याख्या ठरू शकत नाही. व्याख्या आशय संबद्ध असते. आणि वर्णन विषयसंबद्ध असते. व्याख्या आणि वर्णन यांत सुस्पष्ट भेद करणारी ही भूमिका अत्यंत महत्त्वाची आहे. आणि ही भूमिका इतकी नाजुक आहे कीं, स्वतः रिचर्ड्सकडून तिचें नेहमीच प्रतिपालन होतें असें म्हणतां येत नाही. सौंदर्यशास्त्रांत हें गृहीत ध्यानांत ठेवणें फार महत्त्वाचें आहे. 'कलाकृति' या शब्दाने बोधित होणाऱ्या विषयाचें कोणत्या तरी पातळीवर वर्णन देऊन सौंदर्याची व्याख्या करतां येणार नाहीं असा या गृहीताचा अर्थ आहे. विषयाचे विभाग हे आशयाचे विभाग असतातच असें नाही. रिचर्ड्सने आपलें हें दुसरें गृहीत सरळ रसेलमधून उचललें असावें. रसेलने व्याख्येची व्याख्या करतांना असें म्हटलें आहे कीं, "व्याख्या हें अेका दाव्याचें प्रकटीकरण असतें, नुकताच चर्चेत दाखल झालेला

शब्द आणि हा दुसरा शब्दसांचा ज्यांतील घटक पूर्वज्ञात आहेत या दोघांचा अर्थ एक आहे व त्यामुळे ते परस्परांची जागा घेऊं शकतात. असा हा दावा असतो. ” रसेलच्या व्याख्येपेक्षा रिचर्डस्ची व्याख्या अधिक नेटकी होण्याच्या भरांत अधिक स्थूल झाली आहे. रसेलने निदान व्याख्यित अज्ञात असतें व त्याची जागा घेणारी व्याख्या पूर्वज्ञात घटकांनी बनलेली असते, हें नोंदविलेलें आहे, व असें नोंदवून व्याख्येचा उपयोग सांगितला आहे, व्याख्या पूर्वज्ञाताचा आधार घेऊन अज्ञाताला ज्ञाताच्या कक्षेंत आणते. रिचर्डस्ने हेंहि नोंदविलेले नाही. त्यामुळे व्याख्येचा उपयोग या व्याख्येच्या आधारे सांगतां येत नाही. रिचर्डस्च्या वाजूने असें म्हणतां येईल कीं, या स्थळीं तो अर्थक्रियेचीं सामान्य गृहीतें नोंदवीत आहे. पण पुढेहि कुठे त्याने यापेक्षा सूक्ष्म व्याख्येची व्याख्या केलेली नाही. आपल्या तात्त्विक चर्चेचा वापर करतांना रिचर्डस्ची अशी पद्धति आहे कीं, तो संक्षेपित शब्दसांचाच्याऐवजी समानार्थक विस्तारित शब्दसांचा वापरतो. ही पद्धति सरळ मूर मधून येते, तात्त्विक चर्चेत स्पष्टतेसाठी या पद्धतीचा केवढाहि मोठा उपयोग असला तरी स्पष्टीकरणाचा हा प्रकार व्याख्येपेक्षा भिन्न मानावा लागतो.

अर्थक्रियेचें तिसरें गृहीत असें कीं, शब्दांच्या एका सांच्याचें स्पष्टीकरण म्हणून जो दुसरा विस्तृत शब्दसांचा वापरला जातो त्या वेळीं विप्रयांत बदल होत नाही. पहिला शब्दसांचा ज्या विषयाचा बोधक असतो, त्याच विषयाचा बोधक दुसरा शब्दसांचा असतो. तत्त्वचर्चेत हें गृहीत ‘व्याज’ प्रश्नांच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचें आहे. मूरपासून जी विश्लेषणप्रधान तत्त्वचर्चा सुरू होते तिच्या संदर्भात या गृहीताचें महत्त्व विशेष आहे. या तत्त्वचर्चेने विचाराच्या सोयीसाठी अनेक वर्गकल्पना चर्चेत दाखल केल्या, आणि वर्गांना सोय म्हणून स्थान आहे हें विसरलें जाऊन नवीं अस्तित्वे

शोधण्याचा प्रयत्न सुरू झाला. ' गुलावाचें फूल तांबडें आहे ' आणि ' तांबडेपणा ' हा गुलावाच्या फुलाच्या अंगां असणारा एक गुणधर्म आहे. या दोन्ही विधानांचा अर्थ एकच आहे. या दोन विधानांत फरक असेल तर तो शैलीचा आहे. समानार्थक असें अजून एक तिसरें उदाहरण घेऊं. गुलावाचें फूल ' तांबडा ' या वर्गाचें सदस्य आहे. अशा सर्व विधानांचा विचार करतांना ' तांबडेपणा ' या नांवाची गुलावाच्या फुलापेक्षा इतकेंच नव्हे तर कोणत्याहि वस्तूपेक्षा भिन्न असणारी नवी स्वतंत्र चीज आहे हें गृहीत धरणें टाळलें गेलें पाहिजे. कांही शब्द असे असतात की, ज्यांचा वापर भाषेत नामासारखा होतो. पण वाक्यांत त्या शब्दांचें अस्तित्व विषयांत बदल करीत नाही. अशा शब्दांचें स्वरूप नीट समजून घेतलें पाहिजे. ' क्ष ' सुंदर आहे या वाक्याचा जो अर्थ तोच ' सुंदर ' या वर्गाचा ' क्ष ' सभासद आहे या वाक्याचा अर्थ आहे. हें विसरून जाऊन सौंदर्य, शिव, सत्य स्वातंत्र्य यासारखे शब्द जर संदर्भविरहित वापरले जाऊं लागले व या शब्दांनी बोधित होणाऱ्या विषयांची हुडकाहुडक सुरू झाली तर नवे घोटाळे निर्माण होतात. सुंदर हें कांही विषयाचें विधेय आहे. या पलीकडे सुंदर या शब्दाने कोठलाहि स्वतंत्र विषय बोधित होत नाही. हें गृहीत अजून एका दृष्टीने महत्त्वाचें आहे. एकाच विषयासंबंधी भिन्न भिन्न पातळीवरील विधानें सत्य असू शकतात. ज्यांतील फरक भाष्याचा असतो. माहिती वाढत जाते अगर गरजा वाढत जातात त्याप्रमाणें वर्णनें बदलत जातात. पण वर्णनांचे हे बदल विषयाच्या बदलाचे द्योतक असतातच असें नाही. ' हा प्राणी आहे ', ' हा कुत्रा आहे ', ' हें चार पायांचें बाकडें शेंपूट असणारें, नखें असणारें जनावर आहे ' हीं सर्व एकाच विषयाची भिन्न पातळीवरील उदाहरणें आहेत. हे पातळीचे प्रश्न तत्त्वचर्चेत अंतिम सत्याच्या ' व्याज ' चर्चेला जन्म देतात याचा उल्लेख यापूर्वी घेऊन गेला आहे.



अर्थक्रियेचें हें गृहीत अेकाच बेळीं चर्चेच्या सोयींना स्थान देणारें आणि त्यांची मर्यादा सांगणारें आहे. तत्त्वज्ञानांत अनेकविध संबंधांची चर्चा येते. उदा. सदृश्यता हा दोन वस्तूंच्या मधील संबंध असूं शकतो. हा प्राणी कुत्रा या वर्गाच्या सर्वसामान्य सभासदाच्या वर्णनाशीं पुरेशा सदृश्यतेच्या संबंधाने जोडला गेलेला आहे. अशासारखीं बाक्यें तत्त्व-चर्चेत नेहेमा येतात. अर्थक्रियेचें हें गृहीत अशा बाक्यांना सोय म्हणून स्थान देतें. पण त्याचबरोबर या बाक्याचा अर्थ 'हा कुत्रा आहे' इतकाच आहे हेंहि सांगतें. हें गृहीत Subsist आणि Exist अशा प्रकारच्या विविध अस्तित्वांच्या खोड्यांतून मोकळें करणारें आहे. किंवा, आणि, सर्व, नाही अशीं अनेकविध प्रतीकें भाषिक बापरांत प्रचलित आहेत; पण त्यांचें अस्तित्त्व भाषेच्या सांगाड्यांत असून सृष्टीच्या सांगाड्यांत नाही, तसें गृहीत धरण्याची गरज नाही. याची सूचना अर्थक्रियेचें हें गृहीत देतें. रिचर्डस्वर मूर-रसेलप्रणीत तात्त्विक चर्चेचा संस्कार किती मोठा आहे हें तर या गृहीताने कळतेंच; पण रसेल आणि मूर यांनी प्रभावित होऊन सुद्धा रिचर्डस् समकालीनांच्या कसा पुढे गेला आहे हेंहि कळतें.

अर्थक्रियेतील चौथें गृहीत असें कीं कुठल्याहि शब्दाचा सांचा एक विषय बोधित करीत असतो. हा विषय कोणता हें त्या सांच्याच्या सामान्य बापराबद्दल ठरतें. कुणाच्या इच्छेबद्दल ठरत नाही. या गृहीताचें महत्त्व हें कीं हें गृहीत शब्दांच्या गैरव्याख्याबर बंधन घालतें. उदाहरणार्थ भक्त सारखा शब्द घ्या. विभक्त नव्हे तो भक्त अशी व्याख्या करून एखादा माणूस भक्त शब्दाने समष्टीच्या सुख-दुःखाशीं एकरूप झालेला असा अर्थ मला अभिप्रेत आहे असें म्हणूं शकेल व, श्री. संत 'क्ष' हे महान् भक्त आहेत हा शब्दसांचा श्री. संत क्ष समष्टीशीं एकरूप झाले आहेत या शब्दसांचाच्या समानार्थक म्हणून

वापरुं शकेल, अर्थक्रियेचें चौथें गृहीत या पद्धतीला नकार दाखविणारें आहे. शब्दांचे अर्थ त्यांच्या सामान्य वापरावरून ठरतात. बोलणारा अगर ऐकणारा यांच्या इच्छेवरून ठरत नाहीत. पौर्वात्य तत्त्वज्ञानांत शब्दांचीं असल्या प्रकारची स्पष्टीकरणें उगीचच महत्त्वपूर्ण होऊन बसलीं आहेत. उदाहरणार्थ ब्रह्म शब्द व्या. हा शब्द वृ = विस्तारणें पासून घेऊन जें सर्वत्र विस्तारलेलें आहे, सर्वव्यापक आहे तें ब्रह्म, अशी व्याख्या दिली जाते. ही व्याख्या गृहीत घेऊन ब्रह्म सत्य आहे असें म्हटलें म्हणजे आपोआपच सर्वव्यापक असें तें ब्रह्म एकचएक व एकटेंच सत्य आहे इथवर जातां येते. प्रश्न असा आहे कीं शब्दांच्या व्युत्पत्त्या अस्तित्वाविषयीचीं विधानें सिद्ध करणारा पुरावा म्हणून गृहीत घराव्या काय? अर्थक्रियेचें चौथें गृहीत याला नकार देणारें आहे. अर्थक्रियेचें पांचवें गृहीत असें आहे कीं संमिश्र शब्दांचा आपले विभाग म्हणून परस्पर विरोधी घटक दाखवूं शकत नाही. दोन परस्पर विरोधी विषय ज्या एका मिश्र सांचाचे घटक असतील तो शब्दांचा निरर्थक असतो. उदा० लाल चौकोन याला अर्थ आहे. पण गोल चौकोन याला अर्थ नाही. कारण गोल चौकोनमधील गोल आणि चौकोन हे दोन घटक परस्पर विरोधी आहेत. रिचर्ड्ससमोर महत्त्वाचा प्रश्न असा आहे कीं लाल चौकोन यामधील लाल व चौकोन परस्पर विरोधी नाहीत, गोल व चौकोन परस्पर विरोधी आहेत, हें ठरवावयाचें कशाच्या आधारावर? रिचर्ड्स म्हणतो हें पूर्वानुभवाच्या आधारे ठरतें. प्रत्येक विषय याला एक पातळी असते. व त्या पातळीवरील घटक यांचें त्या पातळींत स्थान निश्चित असतें व एक स्थान दोन घटकांचें असूं शकत नाही. म्हणून एका पातळीवरील एकाच स्थानावर एकाच प्रतीकांतील दोन घटक एकाच वेळीं हक्क सांगूं लागले तर तें प्रतीक निरर्थक असलें पाहिजे. रिचर्ड्सच्या

त्रिकोणांत शब्दसांचा खरा असण्यासाठी आशय नेमका असावा लागतो. परस्पर विरोधी घटक असणाऱ्या शब्दसांचाच्या मागे उचित आशय व त्यामागे नेमका विषय असू शकणार नाही. म्हणून अशा ठिकाणी शब्द आणि विषय यांच्यांत आशयाच्या मध्यस्थीने संबंध प्रस्थापित होणार नाही. म्हणून असे शब्दसांचे निरर्थक मानले पाहिजेत. अर्थक्रियेच्या सहाव्या गृहीताद्वारे त्याने पांचवे गृहीत सावरून धरले आहे. सहावे गृहीत असे की शब्दांनी बोधित होणे शक्य असणाऱ्या प्रत्येक विषयाला कमीतकमी एक पातळी असते. व जास्तीतजास्त एक पातळी असते, आणि या पातळींत त्या विषयाचे स्थान नक्की असते. शब्दसांचा विषयाला एका पातळीवरील एका स्थानी आणून बसवतो. त्या ठिकाणी जर विषय बसू शकत नसेल तर शब्दसांचा आणि विषय यांच्यांत असत्य हा संबंध प्रस्थापित होतो. उदा० शिवाजी महाराज १६३२ साली जन्मले, या विधानाची पातळी ऐतिहासिक आहे. ऐतिहासिक पातळीवर घटनांचे जे क्रम ज्ञात आहेत त्या क्रमान्वये १६३२ साली या विधानाचा विषय बसू शकत नाही. म्हणून हे विधान खोटे आहे.

(अर्थक्रियेच्या या सहा गृहीतांचा आधार म्हणून बापर करून तत्त्वचर्चा व्हावी असे रिचर्डस्ला अभिप्रेत आहे. अर्थक्रियेच्या या सर्व विवेचनांत आम्ही शब्दसांचा असा एक चमत्कारिक प्रयोग केला आहे. याचे कारण मुळांतील रिचर्डस्चा Symbol हा शब्द आहे. रिचर्डस् 'कुत्रा' यासारख्या एका शब्दाला 'कॉटने लिहिलेली कादंबरी' यासारख्या अनेक शब्दांना आणि 'ही भिंत पिबळी आहे' यासारख्या पूर्ण वाक्याला सर्वांना सरसकट Symbol म्हणतो. Symbol चा प्रतिशब्द प्रतीक बापरल्याने ही बाब ठळकपणे ध्यानांत येत नाही. शब्दसांचा हा "चक्रम" प्रयोग करण्यामागची भूमिका

महाराष्ट्र संघ महाराष्ट्र, ठाणे, स्थळगत.

अनुसं० ३६८४८..... वि: .... निबंध.....

कलामीमांसा

कला .. १५०९..... नो: दि: ६:९:६४ ३५

ही कीं त्यामुळे या विवेचनांतील Symbol शब्दाच्या विशिष्ट वापराकडे लक्ष वेधलें जावें.)

८

अर्थक्रियेची हीं गृहीतें समोर ठेवून रिचर्डस्ने व्याख्येचा विचार केला आहे. तो म्हणतो व्याख्या आणि वर्णन यांतील भेद नेहमी ध्यानांत ठेवला पाहिजे. व्याख्या आशयसंबद्ध असते, वर्णन विषयसंबद्ध असते. या भेदाकडे दुर्लक्ष होतांच ज्यांना इंद्रियांच्या कक्षेखाली येणारा विषय नसतो अशा अनेक शब्दांच्यासाठी एक तर नवे काल्पनिक विषय सुचवले जातात व अस्तित्वांत नसलेले पण तत्त्वविचारवंतांनी आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर अस्तित्वांत आणलेले नवे जग निर्माण होऊं लागते. या काल्पनिक निर्मितीला वास्तविक समजण्याचा मोह होऊं लागतो; हा मोह तत्त्वविवेचनांतील खांचखळग्यांपैकीं एक खळगा आहे. अगर दुसरा मार्ग म्हणून इंद्रियातीत जगांत बाब्रणाच्या सार्वत्रिक विषयांची कल्पना पुढे मांडली जाते. रिचर्डस्ने हे दोन्ही मार्ग मान्य नाहीत. व्याख्या देतांना तो ज्या शब्दांना सोय म्हणून अस्तित्व आहे त्यांचें तसें स्पष्टीकरण करून थांबतो. व्याख्या करतांना होणारी अजून एक चूक म्हणजे व्याख्यित विषयांच्या घटकांची रचना आणि व्याख्येतील शब्द यांचा परस्पर संबंध नसतो, ही बाब विसरली जाते, व वर्णनाप्रमाणे विषयांचे घटक आणि व्याख्येचे घटक यांचा संबंध जोडण्याचा प्रयत्न केला जातो. हा प्रयत्न उबडच नव्या व्याज प्रश्नांना जन्म देतो.

या चर्चेच्या संदर्भांत रिचर्डस्ने अजून दोन मुद्दे मांडले आहेत. तो म्हणतो, कुठलीहि व्याख्या परिपूर्ण आणि म्हणून अंतिमतः सत्य अशी नसते. सर्वत्र व्याख्या विशिष्ट हेतूने विशिष्ट परिस्थितींत निर्माण होतात. म्हणून कोणत्याहि व्याख्येची उपयोगिता तिच्या क्षेत्र-

मर्यादेवाहेर असतेच असें नाही. अंतिमतः सत्य असणारी कुठलीहि व्याख्या देण्याचा प्रयत्न दिशाभूल करणारा ठरतो. व्याख्यित विषयांची वर्गवाचक अगर वस्तुवाचक अशी विभागणी होऊं शकत नाही. वर्गाच्या कल्पनेला त्याचा विरोध आहे. रिचर्ड्स म्हणतो, सर्व तत्सम विषयांचा आशय एकच असल्यामुळे व व्याख्यांचा संबंध आशयाशी असल्यामुळे एका विषयाचा जो आशय त्याची व्याख्या तत्सम सर्व विषयांना लागू पडतेच, त्यासाठी व्याख्यांचे वर्गवाचक व्याख्या, वस्तुवाचक व्याख्या असे भेद करण्याचें कारण नाही. ही सर्व चर्चा करून रिचर्ड्स म्हणतो, शेवटी आपण व्याख्यांचा वापर काय म्हणून करतो? त्याच्या मते, परिचितापासून आरंभ करून व परिचिताच्या आधारे अपरिचित जाणून घेण्यासाठी व्याख्यांचा उपयोग असतो. त्यामुळे सर्व व्याख्यांचा आरंभ ज्ञातापासून होतो.

रिचर्ड्सने व्याख्यांचे एकूण दहा प्रकार पाडले आहेत. त्याच्या मते, शब्द विपुल आहेत. त्यांच्या व्याख्याहि विपुल आहेत. पण व्याख्यांचे प्रकार मात्र मर्यादित आहेत. ही मर्यादा त्याने दहा ठरविली आहे. पैकी दहावा प्रकार कायद्याशी संबंधित असून आपल्या चर्चेला अप्रस्तुत आहे. त्यामुळे खरे महत्त्वाचे प्रकार नवच मानावे लागतील. त्यांतील आठच प्रकार खरे. नववा प्रकार म्हणजे सदर आठपैकी कोणत्याहि दोन अगर अधिक प्रकारांचे मिश्रण करणे, याहि आठ प्रकारांपैकी सातच प्रकार खरे आहेत. कारण कोणत्याहि विषयाला ते सातच प्रकार लागू होतात. एक प्रकार हा किंवापैकी आहे. क्रमाने व्याख्यांचे प्रकार असे आहेत : ( १ ) ज्या शब्दाची व्याख्या देणे अपेक्षित असेल तो शब्द व त्या शब्दाने बोधित होणारा विषय अपरोक्ष ज्ञानाच्या कक्षेत आणून जोडणे. व्याख्या करण्याचा हा सर्वांत प्राथमिक, साधा व मूलभूत प्रकार आहे. आंबा या शब्दाची

व्याख्या करावयाची तर आंत्रा ही वस्तु दाखवावी व याला आंत्रा म्हणतात म्हणून सांगायें, सर्व निरवयव केवल विषयांच्यासाठी याखेरीज व्याख्येचा दुसरा मार्ग उपलब्ध नाही. व्याख्येच्या या प्रकारांत प्रत्यक्ष ज्ञानावर भर आहे. ( २ ) ज्या शब्दाची व्याख्या करावयाची असेल त्या शब्दाने बोधित होणाऱ्या एका विषयाचें प्रत्यक्ष ज्ञान करून देऊन सर्व तत्सदृश्य विषयांच्यासाठी हा शब्द वापरला जातो हें सांगूनहि व्याख्या करतां येते. या प्रकारांत सादृश्यावर भर आहे. ( ३ ) इतर विषयांच्या साहाय्याने एका विषयाचें अवकाशांत स्थान निश्चित करून त्यासाठी वापरल्या जाणाऱ्या शब्दाची व्याख्या करतां येईल. रंगांच्या व्याख्या करणें अशा रीतीने सोपें जातें. पिवळ्याच्या खाली आणि निळ्याच्या वर वर्णपटांत असणारा जो रंग, त्याचा बोधक शब्द म्हणजे हिरवा. हा प्रकार या तिसऱ्या जातीच्या व्याख्येचा आहे. ( ४ ) ज्या विषयाची व्याख्या करावयाची आहे, त्याचें स्थान कालांत निश्चित करणें व त्यासाठी हा शब्द वापरला जातो हें सांगणें, हा व्याख्येचा चौथा प्रकार आहे. सुरांच्या व्याख्या या प्रकाराने करणें सोयीचें जातें. व्याख्यांचे ३ व ४ हे प्रकार विषयाच्या स्वरूपावर आश्रित आहेत. स्थलात्मक विषय फक्त तिसऱ्याच प्रकाराने सांगतां येतील कालात्मक विषय फक्त चौथ्याच प्रकाराने सांगतां येतील. सामान्यत्वेन कोणत्याहि विषयाला तिसरा अगर चौथा यापैकी एकच प्रकार लागू होतो. ( ५ ) मन बाह्य दृश्य जगांतील कार्यकारणभाव सांगून शब्दांची व्याख्या करता येईल. उदाहरणार्थ, फटाका = अग्निस्पर्शाने जो पेट घेतो व त्यामुळे जो मोठा आवाज करून फाटतो तो. ( ६ ) मानसिक कार्यकारणभाव सांगून शब्दांची व्याख्या करतां येते. उदाहरणार्थ, स्मृति = पूर्वज्ञात विषय मनांत कोठल्या तरी चेतनेमुळे जागृत होणें. ( ७ ) दृश्य जगत् आणि मन यांचें एकाच परिभाषेने स्पष्टीकरण करून

उभय विभागात्मक कार्यकारणभाव सांगूनहि शब्दांची व्याख्या करतां येईल. उदा. दृक्संवेदना = वस्तूबरील परावर्तित प्रकाश रेटीनावर नेत्रभिंगांतून जाऊन आदळल्यामुळे उत्पन्न होणारी प्रतिक्रिया. (८) शब्दांनी बोधित होणारा विषय, ज्या भाववृत्तींना अगर मनोवस्थांना कारणीभूत होतो, त्यावरून त्यांची व्याख्या करतां येईल. उदा. सुखद = असा विषय जो जाणीवेच्या कक्षेंत येतांच भावात्मक मनोव्यापार सुखाचा निर्माण होतो. (९) व्याख्यांच्या बरील आठ प्रकारांपैकीं एकापेक्षा अधिक प्रकारांचें मिश्रण करणें. रिचर्ड्सने आपल्या सौंदर्यशास्त्रीय चर्चेच्या आरंभीं सुंदर या विधेयांच्या ज्या व्याख्या दिल्या आहेत त्यांची वर्गवारी व्याख्यांच्या या प्रकारांना अनुसरून आहे.

रिचर्ड्सच्या मतें, कोणत्याहि शब्दाची व्याख्या देत असतांना भाषिक संबधी दगा देत असतात. ही फसवणूक जरी अजाणता होत असली तरी आपला प्रभाव दाखवल्याशिवाय राहत नाही. असल्या प्रकारचा धोका सामान्यत्वे तीन प्रकारचा असतो :- (१) उच्चारानुसारी—पुष्कळदां सारखे दिसणारे उच्चार सारखा अर्थ करण्याला प्रवृत्त करतात. याचें उत्तम उदाहरण Desirable ची व्याख्या हें आहे. हा शब्द उगीचच Visible सारखा वाटूं लागतो. visible ची व्याख्या ज्याप्रमाणें कुणालाहि दिसूं शकेल, अशी केली जाते; त्याप्रमाणें मिळूने Desirable ची व्याख्या केली आहे. कुणालाहि बांछनीय वाटेल अशी ती व्याख्या आहे. वस्तुतः असा प्रकार नाही. Desirable ची व्याख्या कांहींना आबडू शकेल, कांही आणि प्रत्येक यांतील फरक उच्चारसाधर्म्यामुळे नकळत मिळूच्या हातून गळून पडला आहे. (२) वापरानुसारी—अनेक शब्द भाषेंत नामासारखे वापरले जातात. त्यामुळे त्या शब्दांच्या मागे अमूर्त गुणधर्म गृहीत धरावेसे वाटतात. स्वातंत्र्य, लोकशाही, धर्म हे शब्द अशा प्रकारचे आहेत. यांचा वापर भाषेंत नामासारखा होत

असला तरी हीं नामें नाहींत. हाच प्रकार इतर कांही ठिकाणीं विशेषणांच्या बाबतींत होतो. 'काळा रामा' यानधील काळा हें विशेषण ज्याप्रमाणें रामाचा भाग आहे त्याप्रमाणें 'ठेंगणा रामा' यांतील ठेंगणा रामाचा भाग नाही. ती सामान्य माणसाशीं रामाची तुलना आहे. 'चोर रामा' ही याहिपेक्षा बेगळी बाब आहे. चोर रामा याचा अर्थ चोरी, या शब्दाने बोधित होणारी क्रिया रामाकडून यापूर्वी घडली आहे, यानंतर घडण्याचा संभव आहे, इतकाच आहे. चोर रामा यांतील चोर हें विशेषण रामाच्या संदर्भांत लागू पडलें तरी काळा रामा ज्याप्रमाणें नेहमी काळा आहे, ठेंगणा रामा नेहमी ठेंगणा आहे, त्याप्रमाणें चोर रामा नेहमी चोर नसतो. म्हणजेच रामाकडून घडणारी प्रत्येक क्रिया चोरी या वर्गाखाली येऊं शकतेच असें नाही. काळा, चोर, ठेंगणा या विशेषणांच्या बाबतींत फरक चटकन् कळतो. सर्वत्रच हा फरक इतका चटकन् कळतोच असें नाही. प्रो. मूरसारखा अतिस्पष्ट विचारवंत देखील शिंगवाल्या घोड्याचा विचार करणें आणि सिंहाची शिकार करणें या दोन्हींचा संबंध जोडूं शकतो व म्हणतो—

Unicorns, inspite of the fact that unicorns are unreal what I am thinking of is a unicorn, then there certainly must be unicorns, there must be some other sense in which there are some such things. आपल्याकडे मीमांसकांनी पुष्कळसा असा प्रकार केला आहे. शब्दांचे बापर पुष्कळदां विचारांना चूक बळवतात. (३) कित्येक वेळां एकच शब्द कधी कार्य तर कधी कारण असा वापरला जातो. उदा० 'ज्ञान' हा शब्द असा आहे. ज्ञानाचा शोध असा बापर होतांना ज्ञान या शब्दाचा बेगळा अर्थ असतो व हा अर्थ ज्ञेयाशीं निगडित आहे तर शोधाचें ज्ञान या ठिकाणीं ज्ञान शब्द विज्ञानाशीं निगडित आहे. व्याख्या करतांना हे सर्व अपघात टाळावे लागतात.



रिचर्ड्सच्या मतें भाषेचा दुहेरी वापर होत असतो. ज्या वेळीं ज्ञानाचें अगर साहितीचें निवेदन करणें हा भाषिक वापराचा हेतु असतो त्या वेळीं तिचा शास्त्रीय उपयोग होत असतो, ज्या वेळीं वाचकाच्या अगर श्रोत्याच्या मनांत विशिष्ट भाववृत्ति जाग्या करणें हा हेतु असतो; त्या वेळीं भाषेचा भावप्रेरक वापर होत असतो, भावप्रेरक वापर होत असतांना जीं विधानें केलीं जातात त्यांची परिणामकारकता हें लक्ष्य असतें सत्यासत्याचे प्रश्न गौण असतात. भाषेचे हे दोन भिन्न वापर नजरेआड झाले म्हणजे काव्यसत्याची भरकटलेली चर्चा निर्माण होते, पण भाषिक संबधी इतक्यावरच थांबत नाहीत. भाषेंत कांही शब्दांना सततच्या वापरामुळे भावमूल्य निर्माण होतें आणि असें भावमूल्य असणारे शब्द शास्त्रीय चर्चेत सतत वापरले जातात. अशा शब्दांची कुठलीहि व्याख्या समाधानकारक वाटत नाही व त्यामुळे त्या शब्दाने बोधित होणारे विषय केवळ मानण्याकडे प्रवृत्ति होते. मूरने केलेली 'Good' ची चर्चा रिचर्ड्सला अशी वाटते. कुठल्याहि शब्दाची व्याख्या करण्याच्या आधी त्या शब्दाचा वापर भावप्रेरक तर नाही, त्यामुळे त्या शब्दाला भावमूल्य तर निर्माण झालेलें नाही, याची शहानिशा करून घेतली पाहिजे, जे शब्द भाषेच्या शास्त्रीय वापराचा भाग आहेत त्यांना एक तर अर्थक्रियेचें तिसरें गृहीत लागू व्हावयाला पाहिजे म्हणजे त्या शब्दांची व्याख्या करणें शक्य असलें पाहिजे. किंवा त्यांच्या वाचर्तींत व्याख्यांचा पहिला प्रकार प्रस्तुत ठरला पाहिजे. म्हणजे त्या शब्दाने बोधित होणारा विषय इंद्रियांच्या कक्षेंतील असला पाहिजे. जर यापैकी एकहि अट पाळली जात नसेल तर त्या शब्दाला भावमूल्य असतें. असें भावमूल्य असणारे शब्द केवळ विषयाचे बोधक असतात असें गृहीत धरल्यामुळे ज्या ठिकाणी आपण स्पष्टता आणूं शकत नाही त्या ठिकाणी पुढच्या

पिढ्यांच्यासाठी चर्चेचा मार्ग मोकळा ठेवण्याऐवजी आपण चर्चांची शक्यता नाहीशी करीत असतो, बरील सर्व भाषिक चर्चेच्या संदर्भात रिचर्ड्स् कलामीमांसेला प्रयुक्त झाला आहे. या चर्चेच्या संदर्भातच त्याच्या कला-मीमांसेचा विचार केला पाहिजे, मानसशास्त्र आणि निश्चित भाषिक दृष्टि यांची भरीव पार्श्वभूमी त्याच्या कलामीमांसेला आहे.

९

डॉ. रिचर्ड्स् यांनी आपल्या कलामीमांसेला आरंभ करण्याच्या आधी अनेक आनुवंशिक प्रश्नांच्या विषयी संक्षेपतः सूचन केले आहे. या कलामीमांसेच्या त्याच्या प्रस्तावाचें महत्त्व देखील अनन्यसाधारण आहे. ज्या साहित्यसमीक्षेच्या आधारे कलाकृतींचें रसग्रहण करतां येत नाही त्या साहित्यसमीक्षेविषयी रिचर्ड्स्ला फारशी आस्था नाही. 'Practical Criticism' या आपल्या ग्रंथांत त्याने आपल्या समीक्षेच्या आधारे वेचक काव्यकृतींच्या रसग्रहणांची चर्चा केली आहे. ही पद्धति त्याने सर्वत्र अनुसरली आहे. भाषिक विश्लेषणाचा वापर तत्त्वक्षेत्रांतील निदान कांही जटिल प्रश्नांची उकल करण्यास उपकारक ठरणार नसेल तर अशा विश्लेषणावद्दल त्याला फारशी आस्था बाटणार नाही. तत्त्वक्षेत्रांतील सुंदर म्हणजे काय, हा जटिल प्रश्न चर्चेसाठी निवडण्यांत त्याचा हाच हेतु आहे. या पद्धतीने जी कलामीमांसा निर्माण होईल तिच्या आधारे कलात्मक अनुभवांचें स्वरूप अधिक व्यवस्थितपणे स्पष्ट करतां येईल अशी रिचर्ड्स्ची अपेक्षा आहे. त्याच्या सर्व महत्त्वाच्या लिखाणाचा उगम 'Meaning of Meaning' या गंगोत्रीतून होतो. या ग्रंथांतच त्याने 'Meaning of Beauty' हें छोटें प्रकरण दाखल करून आपली विवेचनपद्धति एका जटिल प्रश्नाला लावून दाखविली आहे. या Meaning of Beauty प्रकरणाचाच पुढे 'Foundations of Aesthetics' या ग्रंथांत विस्तार झाला आहे.

रिचर्डस् म्हणतो, गेल्या कांही वर्षांत युरोपीय विद्वानांची दृष्टि युरोपवाहेरच्या जगाकडे वळली आहे. पौरात्य प्रदेशांतील कलांचा आणि मानवजातीने आपल्या बाळपणांत निर्माण केलेल्या प्राथमिक कलाकृतींचा परिचय जसजसा वाढत आहे तसतशी सौंदर्यचर्चा अनेक-विध मार्गांनी व्हरत आहे. त्याचप्रमाणे कलामीमांसेच्या विविधतेत वाढहि होत आहे. तर्कशास्त्र आणि मनोविज्ञान यांनी अलीकडच्या काळांत घेतलेल्या नव्या वळणामुळे अशा चर्चांतील नेटक्रेपणा वाढत आहे. संदिग्ध तात्त्विक विधानें, अस्पष्ट शाब्दिक विवेचनें, अव्याप्ति-अतिव्याप्तीने डागाळलेलीं विवेचनें व अप्रस्तुत संशोधनाने भरलेली परंपरागत चर्चा व चर्चा करण्याची पद्धति दिवसेंदिवस अपुरी, असमाधानकारक व असमर्थनीय वाटूं लागली आहे. यामुळे आधुनिक औपपत्तिक तत्त्वज्ञानाच्या विद्यार्थ्यांला नव्या मार्गाची आवश्यकता भासू लागली आहे. या दृष्टीने केलेला एक प्रयत्न म्हणून आपल्या कलामीमांसेकडे पाहवें अशी त्याची सूचना आहे. तो पुढे म्हणतो, या क्षेत्रांतील विविध मतमतांतरांतील तफावत अगदीच स्पष्ट अशी आहे. ही तफावत आणि विसंगति स्पष्ट करून दाखविणें हा या चर्चेचा हेतु नाही. शाब्दिक वादविवाद जर टाळले तर प्रत्येक मीमांसा एका विशिष्ट क्षेत्रांत ग्राह्य असणें संभवनीय आहे. प्रत्येक विचारसरणीसाठी तिच्या ग्राह्यतेचें, उपयुक्ततेचें व मान्यतेचें क्षेत्र ठरवून देणें हा या मीमांसेचा हेतु आहे. जरी रिचर्डस्ने अशा प्रकारचा निर्वाळा दिला असला तरी त्याच्या विवेचनाचा ठसा नेमका याविरोधी उमटतो. विविध विचारसरणींतील कच्चे दुबे उघड करून कलामीमांसेसाठी त्यांचा अपुरेपणा विशद करून दाखविणें हाच त्याचा हेतु असल्याचें जाणवतें. आणि असें होणें अगदीच साहजिक आहे. तो स्वतः या क्षेत्रांत नव्या विचारसरणीची भर घालूं इच्छितो. समधाततेचा आपला सिद्धान्त

कलामीमांसैत वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. प्राचीन, महान् आणि संवेदनाशील अशा कलावंतांनी व टीकाकारांनी सौंदर्यानुभवाचें जें स्पष्टीकरण केलें आहे तें पाहतां, आपली ही भूमिका कदाचित् सौंदर्यानुभवाचें सर्वोत्कृष्ट स्पष्टीकरण ठरेल असेंहि त्याला वाटतें. ह्या त्याच्या बाटण्यांतच सौंदर्य-विषयक इतर सर्व भूमिका त्याला असमाधानकारक वाटतात व ही असमाधानकारकता त्याच्याने दाखविल्याविना राहवत नाही, या बाबीचें स्पष्टीकरण आहे

कलाकृतीच्या रसग्रहणासाठी त्याने अभिरुचीची आवश्यकता गृहीत धरली आहे. तात्त्विक विवेचनें अभिरुचि निर्माण करूं शकतील असें त्याला वाटत नाही, पण ज्यांना कलाकृतीच्या परिशीलनाची आवड आहे, त्यांना सौंदर्य म्हणजे काय व तें कुठें आढळू शकेल, ही चर्चा उपकारक ठरूं शकेल असें त्याला वाटतें. कलामीमांसेच्या क्षेत्रांतील तत्त्वज्ञ व कलावंतांचीं अनेकविध मतें अभिरुचीच्या व्यापकतेत, विविधतेत भर घालतील आणि ही सर्व चर्चा अभिरुचीचें संगोपन, संबर्धन करीत तिच्यांतील सूक्ष्मपणा वाढवील अशी त्याला खात्री वाटते. थोडक्यांत त्याच्या मते, कलामीमांसेचें प्रयोजन रसिक निर्मिति हें नसून रसिकावर संस्कार करणें हें आहे. ही भूमिका सौंदर्यशास्त्राचें महत्त्व आणि मर्यादा स्पष्ट करणारी महत्त्वाची भूमिका आहे. पुढे चालून ऑसत्रोर्नने ही भूमिका अधिक विस्ताराने स्पष्ट केली आहे. त्याच्या मते, कलामीमांसा कलाकृतीच्या निर्मितीचें कारण अगर निर्मितीची प्रक्रिया सांगूं शकत नाही. त्याचप्रमाणें आस्वादाला मार्गदर्शन करूं शकत नाही. ज्या वेळीं कलाकृतींचा आस्वाद घेतला जातो व या आस्वादाच्या परिणामी सुंदर हें विधेय आरोपित केलें जातें त्या वेळीं आरोपित विधेयाचा विधेयार्थ काय आहे, हें स्पष्ट करणें इतकेंच कलामीमांसेचें कार्य आहे. म्हणून कलास्वरूपशास्त्र ही तत्त्वचर्चेतील मूल्यनिर्धारक

शाखा नसून चर्चात्मक शाखा आहे, पुढीलच्यावर रिचर्डस्चा परिणाम म्हणून हे उदाहरण वोलकें आहे.

अनेक बुद्धिमान लोक कलाकृतीच्या स्वरूप व प्रयोजनविषयक चर्चेत मुळीच रस घेत नाहीत. कारण त्यांना असे वाटते की या क्षेत्रांत निश्चित निर्णयावर येण्याची शक्यता अगदीच कमी आहे. कोणत्या वस्तूंना सुंदर म्हणावे याविषयी अधिकारी लेखकांत कधीकधी दोन ध्वाइतका फरकहि आढळतो. आणि क्वचित् प्रसंगी दोन अधिकारी विवेचकांचें एकमत होतें त्या वेळीं त्यांचें कशाविषयी एकमत झालें आहे, याचाच पत्ता लागत नाही. या सर्व विवेचकांना “ सौंदर्य ” या शब्दाने काय अभिप्रेत आहे हेंच नक्की नसतें. रस्किन आणि टॉलस्टाय यांच्यासारखे चूक आरंभविंदूपसून विचारांना आरंभ करणारे लेखक जरी बगळले तरी प्रो. व्रोसांके आणि डॉ. सांतायना, सीनॉरकोचे आणि क्लाइव्हबेल यांपैकी प्रत्येकजण आपापल्या परीने आवेशयुक्त व आग्रही आहे. हे सर्व जण विपुल लिहिणारे असून सुद्धा पूर्वचिकित्सकांच्या निर्णयांशीं आपला कांही संबंध असावा याची फिकीर कुणीहि बाळगलेली नाही. जेव्हा कीटस्सारखा कवि “ सत्य म्हणजे सौंदर्य, सौंदर्य म्हणजे सत्य ” असें म्हणतो त्या वेळीं त्याचा सौंदर्य या शब्दाचा अभिप्रेत अर्थ आणि जेव्हा एखादा विद्वान् प्राणिशास्त्रज्ञ “ नेनॉसिरोसची कातडी कीतीहि उपयुक्त असली तरी आजच्या संवेदनाक्षम कातडी-इतकी ती खचितच सुंदर नव्हती, ” असें म्हणतो त्या वेळीं त्याचा “ सौंदर्य ” या शब्दाचा अभिप्रेत अर्थ हे दोन्ही एकच असतील असें मानण्याचें कारण नाही. ज्यांचे चर्चित प्रश्न एक नाहीत, ज्यांचे अभिप्रेतार्थ एक नाहीत त्यांचे निर्णय परस्पर भिन्न आणि विविध आले तर खरोखरी आश्चर्य वाटण्याचें कांहीच कारण नाही. भाषेतील एक शब्द सर्वांना समान आहे, केवळ इतक्या आधारें सर्व जण एकाच

अभिप्रेत अर्थाने समान प्रश्नांची चर्चा करीत आहेत असें आम्ही उगीचच गृहीत धरतो व मग उपलब्ध होणाऱ्या निर्णयांच्या विविधतेने आश्चर्यचकित होतो. कलामीमांसेंत निर्णयांची विविधता आहे यावर हसण्याचें कांहीच कारण नाही. क्षेत्र अनिश्चित आहे कारण क्षेत्रवाचक शब्दाचा अभिप्रेत अर्थ नक्की नाही. पण खरोखरी सौंदर्यशास्त्र या नांवाने ओळखल्या जाणाऱ्या क्षेत्रांत एकच विषय तरी कां असावा ? या क्षेत्रांतील विविध विषय विभिन्नतः संशोधिले कां जाऊं नयेत ? असें संशोधन जर चाललें असेल तर या सर्व विषयांचे परस्परसंबंध ठरविण्याचा प्रयत्न कां कहां नये ? विविध कलाप्रकारांतील आणि कलाकृतींतील फरक इतका मोठा आहे कीं कोणतेहि एक स्पष्टीकरण सर्वांना लागू होणार नाही. अशा वेळीं सर्व कलाप्रकारांना एकाच सौंदर्य-विषयक सिद्धान्ताने बद्ध करतां येईल असें रिचर्डसूला वाटत नाही.

या चर्चेच्या ओवांतच त्यानें एक महत्त्वाचा मुद्दा उपस्थित केलेला आहे. कलामीमांसेंत या मुद्द्याकडे म्हणावें तितकें लक्ष बहुधा दिलें जात नाही. आपला मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठी त्याने प्राणिसंग्रहालयाचें उदाहरण दिलें आहे. प्राणिसंग्रहालयांत गेलेल्या एखाद्या चिकित्सक प्रेक्षकाला जर एका विशिष्ट कोठडींतील सर्व प्राणी Reptiles आहेत हें सांगितलें तर त्या कोठडींतील उपलब्ध असणाऱ्या अनेकविध प्राण्यांतील समान गुणधर्म शोधण्याचा प्रयत्न केल्याविना प्रेक्षकाला राहवत नाही. त्या कोठडींतील प्राण्यांचा बाराकाईने विचार करून जो समान गुणधर्म या प्रेक्षकाकडून प्रस्थापित केला जाईल, तो त्यापुढे Reptiles चें व्यवच्छेदक लक्षण मानलें जाईल. त्या आधारेणें व्याख्या केल्या जातील. पण समजा या आपल्या पाहुण्या प्रेक्षकानें गृहीत धरलेली मूलभूत बाब चुकीची असली आणि त्या कोठडींत कांही Mammals व कांही पक्षी असले तर हा सारा प्रयत्न फोल होईल.

अशा वेळीं उपपन्न होणारी व्याख्या Reptiles च्या दृष्टीने अतिव्याप्त ठरण्याचा संभव असतो. आपण ज्या कोठडीचें निरीक्षण करणार तिच्यांत एकाच जातीचे प्राणी आहेत हें विधान तपासून पाहण्याची जर परवानगी नसेल तर दिशाभूल होण्याचा संभवच जास्त आहे. कलाकृति या वर्गांत ज्या अनेकविध आकृति आज एकत्रित केल्या गेल्या आहेत, त्या सर्व एकाच वर्गाच्या सभासद आहेत हें गृहीत धरण्यास कांहीच आधार नाही. ज्या व्याख्येच्या आधारेण आकृति ही कलाकृति ठरणार ती व्याख्या कशी सिद्ध करावयाची? व्याख्या सिद्ध होणार वर्गातील सभासदांची पाहणी करून व या पाहणीला शास्त्रीयपणा येणार तेव्हा, जेव्हा वर्गातील सर्व सभासद त्याच वर्गातील सभासद असतील. समजा  $a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$  या वस्तूंच्या वर्गाला आपण कलाकृतींचा वर्ग गृहीत धरलें व त्यावरून सुंदर या पदाची व्याख्या केली व या व्याख्येच्या आधारेण कोणती आकृति कलाकृति ठरवावयाची याचा प्रयत्न केला तर आपण खऱ्या अर्थाने आकृतीला कलाकृति ठरवीत नसून  $a_1$  ते  $a_n$  या वर्गातील सभासद ठरवीत आहों. दुसरा कुणी  $b_1$  ते  $b_n$  हा आकृतींचा वर्ग कलाकृतींचा वर्ग गृहीत धरील व हें त्याचें करणें आपणाला असमर्थनीय ठरवतां येणार नाही. मग 'य' या आकृतीसंबंधी एकाचें उत्तर ती कलाकृति आहे असें येईल, दुसऱ्याचें उत्तर ती कलाकृति नाही असें येईल व हीं दोन्ही उत्तरे सारखींच समर्थनीय मानावीं लागतील. उपरोक्त चर्चेच्या संदर्भांत सर्व सौंदर्य-मीमांसा ज्या व्याख्यांना जन्म देतात त्या व्याख्यांचें स्वरूप मूल्य-निर्णायक नसून सोयीस्कर कसें असतें हें कळूं शकेल. तेव्हा आता व्याख्यांच्या विविधतेचें आश्चर्य वाटण्याचें कांहीच कारण नाही.

प्रत्येक जण 'सुंदर' या पदाची व्याख्या देण्याचा प्रयत्न करतो. अर्थक्रियेच्या तिसऱ्या गृहीतान्वये ही प्रत्येक व्याख्या व्याख्येताची जागा

घेऊं शकेल अशा पूर्वपरिचित शब्दांच्या रचनेतून निर्माण झालेली असते. 'सुंदर' या पदाची जागा घेऊं शकणारे सविस्तर असे हे जास्त परिचित शब्दसांचे जर 'सुंदर' या एकाच पदाची व्याख्या असतील तर या सर्व व्याख्या परस्परांची जागा घेऊं शकल्या पाहिजेत. पण प्रत्यक्षांत असे वडत नाही. प्रत्येक व्याख्या सुंदर या पदाच्या ऐबजी आपण आहों असा दावा करते; तरीहि दोन व्याख्या परस्परांची जागा घेऊं शकत नाहीत. 'सुंदर' हा शब्द भिन्न भिन्न अर्थाने वापरला जातो याचा हा पुरावा आहे. अर्थक्रियेच्या पहिल्या गृहीताप्रमाणे अशा वेळीं 'सुंदर' हा एकच शब्द निरनिराळ्या विषयांचा बोधक ठरतो. त्यामुळे प्रत्येक व्याख्या आपापल्या वेगळ्या क्षेत्रांत मान्य करण्याजोगी असली तरी सर्व कलामीमांसेला अपुरी ठरण्याचा संभव असतो. भिन्न भिन्न आशयाच्या भिन्न भिन्न व्याख्या जर सुंदर या पदाने सुचविल्या जाऊं शकत असतील तर सर्वत्र सैलपणे वापरला जाणारा हा संदिग्ध शब्द तुलनेने कमी महत्त्वाचा व व्याख्या जास्त महत्त्वाची ठरणे भाग आहे. तरीहि 'सुंदर' हा शब्द आपण वापरतोच. तसा तो वापरावासा वाटतो म्हणूनच त्या शब्दाला भावमूल्य असावे अशी खात्री होते. सौंदर्यशास्त्र खरोखरी 'सुंदर' या पदाची व्याख्या देण्यासाठी बद्धपरिकर झालेले नसून जिच्या आधारे अकलाकृति पासून कलाकृति वेगळ्या काढतां येतील आणि कलाकृतींची परस्परांशी तुलना करतां येईल अशी व्याख्या हुडकण्यासाठी बद्धपरिकर झालेले आहे. अशीही व्याख्या महत्त्वाची आहे. या विस्तृत व्याख्येचा बोधक शब्द 'सुंदर' महत्त्वाचा नाही; हें रिचर्ड्सला गृहीत आहे असे आमचें मत आहे.

वर्गीकरणाच्या आधारे कलाकृतीची चर्चा आणि व्याख्या ज्या भिन्न भिन्न दृष्टीकोणांतून करण्याचा प्रयत्न केला जातो त्यांचा आढावा वरील चर्चेच्या सदर्भात रिचर्ड्सने घेतला आहे. जेव्हा एखाद्या वस्तूचा

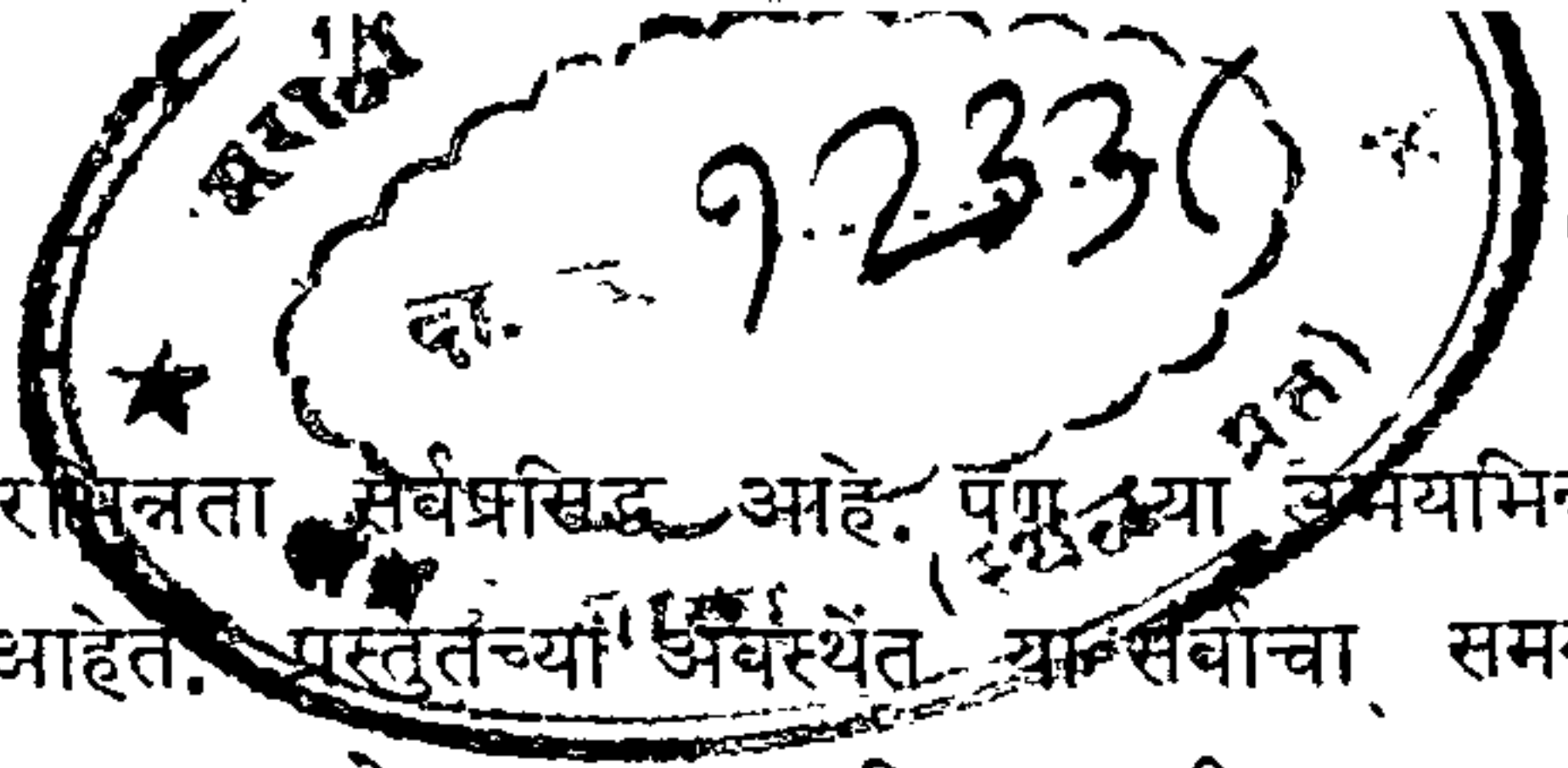


आपण आनंद लुटीत असतो, तिचें मनन अगर कौतुक करीत असतो किंवा तिचें मर्मग्रहण करीत असतो; या वेळच्या आपल्या अनुभवाला स्थूलपणें सौंदर्यानुभव असें म्हणतां येईल. सुंदर या पदानें जसजसें स्पष्टीकरण होत जाईल त्याप्रमाणांत सौंदर्यानुभवान्चें रूप स्पष्ट होत जातें. रिचर्ड्सने अशा प्रकारें सौंदर्यानुभवापामून चर्चेला आरंभ केला आहे. त्याने आपल्या सर्व विवेचनांत कलाकृति हा शब्द चर्चेसाठी घेतलेला नाही, तो म्हणतो — ‘सुंदर’ या पदाप्रमाणेच कलाकृति हा शब्दहि किती भिन्न अर्थाने वापरला जातो हें पाहणें अतिशय चिंतनीय ठरेल. पण या विवेचनांत आम्ही त्या प्रश्नाकडे बळगार नाही. कलाकृतींची व्याख्या ‘सुंदर’ या पदाची व्याख्या गृहीत धरते. हाच प्रकार सुंदर या पदाचा आहे. हें जरी खरें असलें तरी ‘सुंदर’ या पदाच्या भिन्न भिन्न वापरपैकी ज्या एका वापरान्चें स्वरूप प्रस्तुत आहे; त्याची मर्यादा चर्चेच्या आधी आखून घेतली पाहिजे. त्याचप्रमाणें कलाकृति या शब्दाच्या वावर्तीतहि ज्या विषयांचें विवेचन प्रस्तुत आहे तो विषय मर्यादित करून घेतला पाहिजे. रिचर्डस् कलाकृति या शब्दाने बोधित होणाऱ्या विषयाची क्षेत्रमर्यादा न ठरवतां चर्चेला प्रयुक्त झाला आहे. हें त्याने जाणूनवुजून केलें आहे. त्याच्या या विशिष्ट पद्धतीमुळे त्याची कला-मीमांसा कलाकृतीची कोणतीहि मर्यादा ठरविली तरी प्रस्तुत ठरते. या सामर्थ्यस्थानाप्ररोवर एक उणीवहि लक्षांत घेतली पाहिजे. ती म्हणजे कलाकृतींची क्षेत्रमर्यादा त्याची कलामीमांसा विचारांत न घेतां ठरवणें समर्थनीय होऊन जातें. त्याच्या सर्व चर्चेच्या शेवटीं सौंदर्यानुभवाच्या परिभाषित कलाकृतींची व्याख्या उत्पन्न होते. पण ही व्याख्या लागू करण्याचें क्षेत्र मात्र मर्यादित होत नाही. असो, सौंदर्यानुभवाची चर्चा पुढे चालवितांना रिचर्डस् म्हणतो, सौंदर्यानुभव या शब्दाचा सौंदर्याचा अनुभव असा विग्रह करून

कुठल्याहि विशिष्ट भूमिकेला आधीच बांधून घेण्याची गरज नाही. कलाकृति आणि अकलाकृति या दोहोंच्याहि संदर्भात 'सुंदर' हा शब्द आपण वापरतो. भाषेच्या सामान्य व्यवहारांत कला आणि अकला यांतील फरक आपण नेहमीच लक्षांत घेतो असें नाही. एखाद्या फुलाकडे ते गुलाबाचें फूल आहे, लाल रंगाचें व सुवासिक फूल आहे या दृष्टीने आपण जेव्हा पाहतो; त्या वेळीं आणि ज्या वेळीं हें माझ्या प्रियेस खुलून दिसेल, याचा गुलकंद उत्तम होईल या दृष्टीने आपण त्याच फुलाकडे पाहत असतो त्या वेळींहि आपली दृष्टि भिन्न असते. 'हें फूल सुंदर आहे' असें विधान करतांना आपला दृष्टिकोण याहिपेक्षा भिन्न असतो. इतकें गृहीत धरलें म्हणजे पुरें होईल. 'क्ष' सुंदर आहे या विधानाचा अर्थ कांहीहि असो; हें विधान हा 'क्ष' आहे असें नांव सांगणारें विधान नाही. 'क्ष' लाल आहे असें 'क्ष' च्या रचनेचा एक घटक सांगणारें वर्णनप्रधान विधान नाही, उपयोगप्रधान नाही—हे नकार गृहीत धरले तरी पुरेसें होईल. बरील विवेचनाने दोन बाबींची सूचना होते : (१) कलाकृतीच्याकडे अकलाकृति म्हणून आणि अकलाकृतीच्याकडे कलाकृति म्हणून पाहणें शक्य आहे. यानुळे एखादें विधान कलाकृतीविषयीं आहे इतक्यावरून तें सौंदर्यवाचक विधान ठरत नाही. कोणत्याहि विधानाचें सौंदर्यवाचक असणें विषयसंबद्ध नाही. (२) सौंदर्यवाचक विधानाचा संबंध वस्तूकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणाशीं निकट निगडित आहे. रिचर्ड्सच्या विवेचनांतून या दोन सूचना मिळतात. या दोन्हींचें परिपालन त्याच्या विवेचनांत झालें आहे काय, याचा शोध घेऊन पाहणें मौजेचें होईल.

एखाद्या वस्तूच्या परिशीलनाने मग ती वस्तु कलाकृति असो अगर नसो आपल्या मनांत जाग्या होणाऱ्या विशिष्ट प्रकारच्या भाव-

प्रधान अनुभवांना आपण सौंदर्यानुभव असे म्हणतो, जेव्हा आपण असा एखादा अनुभव अनुभवीत असतो, त्या वेळीं परिस्थितीतील भिन्न भिन्न घटकांच्यावर भर दिला जाण्याचा संभव असतो. हे भर दिले जाणारे घटक परिस्थितिपरत्वे तर भिन्न असतातच; पण व्यक्तिपरत्वे सुद्धां भिन्न असू शकतात. ज्या ज्या वेळीं आपण सौंदर्यानुभव अनुभवीत असतो; त्या त्या वेळीं परिस्थितीतील अनेक घटकांपैकी जर आपण विशिष्ट घटकावरच भर देऊं लागलों आणि असा भर देण्याची कारण-मीमांसा करूं लागलों, तर सौंदर्यचर्चेला आरंभ होतो. अशा भर देण्यानेच आपण सुंदर वस्तूच्या सुंदर म्हणून मर्मग्रहणाच्या योग्य मार्गावर आहोंत असा दावा करतांच त्यांतून एक सौंदर्यशास्त्रीय विचारसरणी जन्माला येते. परिस्थितीतील घटकांची भर देण्याच्या दृष्टीने जेव्हा आपण निवड करीत असतो त्या वेळीं खरोखरी आपण विभिन्न व्याख्यांच्या पैकीं एकीची निवड करीत असतो. यामुळेच सौंदर्यशास्त्रीय चर्चेच्या आरंभाच्या वावर्तीत आपण स्वतंत्र असतो. ज्या वस्तूच्या परिशीलनाने आपल्या मनांत सौंदर्यानुभव जागा होतो त्या वस्तूपासून, या वस्तूचा ज्यांच्याशी संबंध आहे अशा निसर्ग प्रत्यभिज्ञा, पूर्णता, आदर्श, सत्य इ. कल्पनांपासून किंवा या वस्तूचा आपल्या मनावर जो परिणाम होतो त्यापासून, असा कुठूनहि आपण आरंभ करूं शकतो. अर्थात् आरंभ कुठून करावा, हा आपल्या आवडीचा प्रश्न आहे. पण जेव्हा असा कुठूनहि आपण आरंभ करूं त्या वेळीं आपण कोणता मार्ग स्वीकारीत आहों, हें स्पष्टपणें जाणून घेणें अत्यंत महत्त्वाचें आहे. चर्चित विषय आणि संदर्भ सर्वच क्षेत्रांत एकच असतात असें नव्हे. सर्वांनाच सर्वच क्षेत्रांची सारखीच आस्था असेल असेंहि नाही. पण सर्वच क्षेत्रांचा त्या त्या क्षेत्रांतील प्रज्ञावंतांचीं मते स्पष्टपणें कळावीं इतका किमान परिचय असणें महत्त्वाचें आहे. सौंदर्यक्षेत्रांतील रुचि-



भिन्नता आणि विचारभिन्नता सर्वप्रसिद्ध आहे. पण त्या उभयभिन्नता परस्परांशी निगडित आहेत. प्रस्तुतच्या अर्थस्थेत या सर्वांचा समन्वय कदाचित् कुणाला आवश्यक वाटो; पण शक्य दिसत नाही. समन्वयाचा अपरिपक्व प्रयत्न क्षणभर वाजूला ठेवून निदान गुंतागुंत मोकळी करावी हा आरंभ कांही फारसा वाईट नाही. म्हणूनच आरंभ-स्वातंत्र्य मान्य करतांनाच व्याख्येची कोणती रीत आपण अबलंबीत आहो हें स्पष्ट होणें, समोर असणें आवश्यक आहे.

रिचर्ड्सच्या मतें, कलाकृतींच्या संदर्भात जेव्हा 'सुंदर' हा शब्द वापरला जातो त्या वेळीं आणि जेव्हा नैसर्गिक वस्तु अगर कारा-गिरीच्या वस्तु अशा अकलात्मक वस्तूंच्या संदर्भात आपण 'सुंदर' हा शब्द वापरतो, या दोन टिकाणच्या बापरांतील नक्की भेद जात असणें आवश्यक आहे. कुठल्याहि वस्तूकडे कलाकृति आणि अकलाकृति या दोन्ही दृष्टीने पाहणें सर्वांना शक्य होईलच असें नाही. पण कांही वस्तूकडे असें पाहतां येणें शक्य आहे. त्याचप्रमाणें कांही कलाप्रकारांतील कांही कलाकृतींकडे उभय दृष्टिकोणांतून पाहतां येणें शक्य आहे. जेव्हा 'क्ष' ही वस्तु आपण कलाकृति म्हणून पाहत नसतो; पण आपला दृष्टिकोण कलावंताचा असतो अशा वेळीं परिस्थितींतील कोणत्या घटकावर भर द्यावयाचा हें ठरविण्याचा हक्क आपला असतो. पण ज्या वेळीं 'क्ष' या वस्तूकडे आपण कलाकृति म्हणून पाहत असतो त्या वेळीं त्या वस्तूकडे पाहण्याची आपली भूमिका केवळ समजून घेण्याची, मननाची असते. ती वस्तु निर्माण करणाऱ्याच्या दृष्टिकोणाने आमचा दृष्टिकोण नियंत्रित झालेला असतो. रिचर्ड्स हा कलामीमांसेंत निवेदनाचा सिद्धान्त गृहीत धरणारा विचारवंत आहे. म्हणून त्याने कलाकृति व अकलाकृति यांच्या संदर्भात सौंदर्याचा भेद स्पष्ट केला आहे. अकलाकृतींच्या संदर्भात जेव्हा आपण 'सुंदर' हा शब्द वापरतो;

तेव्हा शब्दाचा अभिप्रेत अर्थ कलास्वरूप शास्त्राच्या अभिप्रेतार्थानेक्षां निराळा आहे असें तर त्याला म्हणावयाचे आहेच; पण या दोन मननांतहि, आस्वादांतहि फरक असतो असें त्याला म्हणावयाचें आहे. त्याच्या पद्धतीने रिचर्डस् प्रत्येक कलाकृति हा एक निवेदनप्रकार असतो हें त्याने सांगितलें आहे. प्रत्येक कलाकृतीतील कलाकृति निर्माण करणाऱ्या माध्यमाचें अर्थरूप झालेलें असतें, माध्यम असें अर्थरूप झाल्याखेरीज कलाकृति निर्माण होऊं शकत नाही, असें स्पष्टपणें त्याने म्हटलेलें नाही. काव्यचर्चा करतांना निवेदनावर भर देणारा रिचर्डस् कला-मीमांसा करतांनाहि निवेदनाची भूमिका गृहीत धरतो. मात्र ती चान्चपडत मांडण्याचा प्रयत्न करतो. इकडे लक्ष देणें महत्त्वाचें आहे. त्याच्या विवेचनांत त्याने 'सुंदर' हा शब्द कलाकृति आणि अकलाकृति या दोहोंनाहि लावतां याचा या हेतूने वापरला आहे. पण त्यामुळे या दोहोंतील भेद स्पष्ट करतांना त्याची भूमिका संदिग्ध व अपुरी झाली हा एक दोष. व कलाकृतीच्या अंतरंगाशीं त्याच्या मीमांसेचा संबंध राहिला नाही हा दुसरा दोष, असे दोन दोष निर्माण झाले आहेत. रिचर्डस्नें या प्रास्ताविक चर्चेनंतर सरळ कला-मीमांसेला हात घातला आहे.

१०

रिचर्डस्च्या मतें, सुंदर हें विधेय ज्या विविध अर्थाने वापरलें जातें त्याचें वर्गीकरण सोळा विभागांत सोपिस्कररीत्या होऊं शकतें. आणि या विभागांचे पुन्हा दोत्रळ तीन वर्ग आंखता येतात. त्याने दिलेल्या व्याख्यांपैकी पहिल्या दोन व्याख्या अ वर्गीय आहेत. अ वर्गाचा आरंभ-बिंदु जिला सुंदर म्हणावयाचें ती वस्तु हा आहे. ब वर्गांत सात व्याख्या दिल्या आहेत. जिला सुंदर म्हणावयाचें ती वस्तूला तिसऱ्या कशाच्या-तरी संदर्भांत सुंदर म्हणतां येणें शक्य आहे, असें गृहीत धरून तृतीय

पदाचें सूचन करणाऱ्या व्याख्यांचा हा वर्ग आहे, या वर्गाचा आरंभ विंदु कलावंत— कलाकृति— रसिक, याखेरीज अजून कोणतें तरी पद हा आहे, क वर्गात सात व्याख्या आहेत, या सर्व व्याख्या सुंदर वस्तूंच्या परिशीलनाने रसिकाच्या मनावर जो परिणाम होतो त्या परिणामांना आरंभविंदू मानणाऱ्या आहेत, क वर्गातील सातही व्याख्या म्हणजे एकूण सोळावी व्याख्या, ही स्वतः रिचर्ड्सला मान्य असणारी भूमिका आहे, व्याख्यांच्या या वर्गीकरणाचा त्याने व्याख्या करण्याचे जे प्रकार पाडले आहेत; त्यांच्याशी घनिष्ठ संबंध आहे, यापैकी कांही व्याख्या-प्रकार पारंपरिक सिद्धान्ताचे प्रातिनिधिक आहेत, तर कांही पूर्वी ज्यावर विशेष भर दिला गेला नाही; पण विषय परिपूर्ण करण्याच्या दृष्टीने ज्या आवश्यक आहेत अशा आहेत, हे सर्वच कोष्टक महत्त्वाचें असल्यामुळें तें जसेंच्या तसें पाहणें जास्त योग्य होईल.

### सुंदर या विधेयांचे वर्गीकृत अभिप्रेतार्थ

- अ वर्ग** १— सौंदर्य हा वस्तुनिष्ठ, वस्त्वंतर्गत असणारा निरवयव केवळ गुणधर्म आहे. हा गुणधर्म ज्या वस्तूंत असतो ती वस्तु सुंदर असते.
- २— जी आकृति रचनेच्या विवक्षित प्रकारच्या नियमांनी बनलेली असते ती सुंदर असते.
- ब वर्ग** ३— ज्या आकृतींत निसर्गाचें अनुकरण असतें; ती आकृति सुंदर असते.
- ४— ज्या आकृतींत माध्यमाचा उत्कृष्ट वापर असतो अगर जी अशा उत्कृष्ट वापरांतून निर्माण होते ती सुंदर असते.

- ५- ज्या आकृतींत प्रत्यभिज्ञेचा आढळ होतो ती सुंदर असते.
- ६- ज्या आकृतींत अ- सत्य, व- निसर्गाचा आत्मा, क- आदर्श, ड- सर्वव्यापी सत्तत्त्व निदर्शकत्व, इ- वस्तुवैशिष्ट्य आविष्कृत करणारी, यांपैकी कोणता तरी एक गुण असतो ती सुंदर असते.
- ७- जी आकृति कल्पिताचा वास्तवपूर्ण प्रत्यय आणून देते ती सुंदर असते.
- ८- जी आकृति सामाजिक गरजांकडे लक्ष वेधते ती सुंदर असते.
- ९- ज्या आकृतींत आविष्कार असतो ती सुंदर असते.
- क वर्ग १०- जी आकृति आनंद देते ती सुंदर असते.
- ११- जी आकृति भावनांचा परिपोष करते ती सुंदर असते.
- १२- जी आकृति विशिष्ट भावना उद्दीपित करते ती सुंदर असते.
- १३- ज्या आकृतीच्या परिशीलनांत सहक्रपाची प्रक्रिया गृहीत असते ती सुंदर असते.
- १४- जी आकृति रसिकांतील चैतन्याचा विकास करते ती सुंदर असते.
- १५- जी आकृति अपवादात्मक महान् व्यक्तिमत्त्वांचा संस्पर्श घडवून आणते ती सुंदर असते.
- १६- जी आकृति मनाच्या समधात अवस्थेला कारणीभूत होते ती सुंदर असते.

वरील सोळा व्याख्यांपैकी संपूर्ण 'क' वर्ग म्हणजे १० ते १६ या व्याख्या व्याख्येच्या आठव्या प्रकारापैकी आहेत. कारण या व्याख्यांनी, बोधित विषय कोणत्या मानसिक अवस्थेला कारणीभूत होतो हे सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. या सात व्याख्यांनी ज्या सात वेगवेगळ्या मानसिक अवस्था दर्शविल्या आहेत त्यांची क्षेत्रे परस्पर संमिश्र अशी आहेत. क्रमांक एक ही व्याख्या व्याख्येच्या पहिल्या व दुसऱ्या प्रकारांशी निगडित आहे. कारण इथे इतर कुठल्याहि प्रकारे व्याख्येच्या न जाणाऱ्या गुणधर्मांचे सरळ नांव सांगितले आहे. नामा-प्रमाणे वापरल्या जाणाऱ्या प्रत्येक शब्दाला एक वास्तविक विषय असला पाहिजे या समजुतीचा हा न कळत झालेला परिणाम आहे. व्याख्येच्या तिसऱ्या व चौथ्या प्रकारांचा म्हणजे बोधित होणारा विषय स्थलांत अगर कालांत निश्चित करण्याचा 'अ' वर्गीय दुसऱ्या व्याख्येचा हेतु आहे. सर्व संगीतप्रकारांतील कलाकृतींना व्याख्यांचा तिसरा प्रकार लागू होईल, तर चित्रकलेला चौथा प्रकार लागू होईल. सौंदर्य व्याख्यांचा 'ब' वर्ग व्याख्या प्रकारांच्या नवव्या प्रकाराशी निगडित आहे. म्हणजे त्यांतील सर्व व्याख्या मिश्र आहेत. 'ब' वर्गीय सहावी व्याख्या 'क' वर्गीय चौदाव्या व्याख्येत व 'ब' वर्गीय पांचवी व्याख्या 'क' वर्गीय पंधराव्या व्याख्येत विलीन होणारी आहे. 'क' वर्गीय दहा आणि तेरा या व्याख्यांचे क्षेत्र पुष्कळसे संयुक्तच आहे. तीन आणि सात या व्याख्या एकाच प्रश्नाच्या दोन वाजू आहेत. या सर्व व्याख्यांचे परस्पर संबंध हुडकून काढणे आणि त्यांच्या वापराची क्षेत्रमर्यादा ठरविणे हे सौंदर्यशास्त्राचे महत्त्वाचे प्रयोजन होय. यापूर्वी प्रतिपादन केलेली अर्थक्रियेची गृहीते आणि व्याख्यांचे प्रकार सुंदर या शब्दाच्या वापरांतील संदिग्धपणा काढून टाकण्याची हमी घेऊं शकणार नाहीत; पण वरील चर्चा ज्यांना संदिग्धपणा टाळण्याची



इच्छा आहे त्यांना सुंदर हा एकच शब्द कसा संदिग्धपणे बापरला जातो याची उदाहरणे या वर्गीकरणाच्या आधारे शोधून काढता येतील. या व्याख्यांनी दर्शविलेली क्षेत्रे विविध आहेत. आपापल्या अभिरुचीप्रमाणे सौंदर्याची व्याख्या करण्यासाठी यांतील कोणतेहि क्षेत्र उपयोगांत आणता येईल, असे असूनसुद्धा रिचर्डस् स्वतःची नवी व्याख्या कां देऊं इच्छितो? समधाततेच्या परिभाषेत सौंदर्यानुभवाचे स्पर्शिकरण करण्याचा प्रयत्न त्याला स्वीकाराई कां वाटतो? कुणीहि जरी झाला तरी एका विशिष्ट क्षेत्राची निवड करतांना इतर पंधरा व्याख्यापेक्षा ही सोळावी आपणाला जास्त समर्थनीय कां वाटते, याची कारणे त्याने दिली पाहिजेत. रिचर्डस्ने शेवटी असे कारण देण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याच्या मते, कुणीहि जर सुंदर वस्तूचा अभ्यास केला तर आणि जर एखादी त्याला आवडली तर ती विशेष कां आवडली, याचे स्पर्शिकरण देण्याचा प्रयत्न केल्याबरोबर आपण या सोळांपैकी कोणत्या तरी एका व्याख्येवर वोट ठेवीत आहो असे आढळून येते. कलाकृतींच्या प्रतबारीची मीमांसा कलाकृतींच्या व्याख्येला नेऊन मिडवते. म्हणूनच सौंदर्यशास्त्रांत कलाकृतींची कोणतीहि व्याख्या देतांना दोन कसोऱ्या पाळाव्या लागतात, या दोन्ही कसोऱ्या मूलतः एकच आहेत. कलाकृति ही ज्या कारणामुळे कलाकृति असते त्याच कारणामुळे ती महान् ठरली पाहिजे. कलाकृतींच्या महत्तेचा निकष अशा रीतीने कलाकृतींच्या व्याख्येतच अंतर्भूत असला पाहिजे; असे रिचर्डस्ला गृहीत आहे असे आमचे मत आहे.

११

आपणासमोर 'सुंदर' या पदाच्या सोळा व्याख्या उभ्या आहेत. क्रमाने 'अ' वर्गीय दोन व्याख्यांचा विचार आधी प्रस्तुत ठरतो. याच दोन व्याख्यांच्या विचारापासून चर्चेला आरंभ केल्याची निदान दोन

प्रमुख कारणें नोंदवितां येतील, एक तर ' सुंदर ' या पदाची व्याख्या कलाकृतीची अकलाकृतींच्यापासून फारकत करणारी असल्यामुळे ज्या वस्तूंना आपण सुंदर म्हणतो त्या वस्तूंच्यापासून कोठलीहि चर्चा आरंभ करणें सोयीस्कर ठरतें, निसर्गातील वस्तु कुणी निर्माण केलेल्या आहेत काय ? त्या निर्माण करणारा जर कुणी असला तर सौंदर्यनिर्मिति करणें हा त्याचा हेतु होता काय ? आणि जर नैसर्गिक वस्तूंना कुणी निर्माता नसेल, तर सोन्याला पिवळा रंग प्राप्त व्हावा किंवा याहिपेक्षा अधिक नेटकें उदाहरण द्यायचें तर कांही फुलें भरघोस असावीं त्याप्रमाणें कांही वस्तु आपोआपच सुंदर होतात अगर असतात काय ? आणि ज्यांना आपण कलाकृति म्हणतो, त्यांची निर्मिति कलावंत कां व कशी करतो ? इ. सगळ्या बाबी आपणासमोर अस्पष्ट आहेत. कलावंत, कलाकृति आणि रसिक यांपैकी कलावंत आणि रसिक यांचा नेमका वेगळेपणा आपल्याला कळूं शकत नाही. पण सुंदर वस्तु मात्र कळूं शकतात. सौंदर्यशास्त्राची आपली सर्व चर्चा एक प्रकारें मूरच्या प्रभावाखाली चालली आहे. कलास्वरूपशास्त्र अभिरुचीची निर्मिति करूं शकत नाही, असें आपण आधीच नोंदविलें आहे. त्यामुळे चर्चेच्या आरंभी सुंदर वस्तु असुदरापासून आपण वेगळ्या करूं शकतो असें गृहीत धरणें भाग आहे. ' क्ष ' सुंदर आहे, या विधानाचें औचित्य अगर सत्यता आधी गृहीत धरून पुढे आपण जात आहों व आम्हाला मान्य असलेल्या या विधानाचें नेमकें विश्लेषण हुडकण्याच्या प्रयत्नांत आहोंत. To provide correct analysis of the statements we definetely know that the statements are true. या मूरप्रणीत भूमिकेचा रिचर्डस्वर आणि सर्वच सौंदर्यचर्चेवर परिणाम उघड दिसतो. तेव्हा जी कलाकृति तुलनेने आपणाला अधिक परिचित आहे, तिच्याचपासून आरंभ करणें बरोबर ठरेल. ' अ ' बर्गीय व्याख्यांच्या पासून चर्चेला आरंभ करण्याचें एक

महत्त्वाचें कारण असें आहे. दुसरें म्हणजे 'अ' वर्गीय व्याख्या एका विश्लेषणातीत गुणधर्माकडे अगर विश्लेषणातीत संबंधाकडे बोट दाखविणाऱ्या आहेत. या व्याख्यांतील विश्लेषणातित्वाचा मुद्दा चिंतनीय आहे. जर ही भूमिका आपण गृहीत धरूं शकलों तर उरलेल्या चौदा व्याख्या निश्चितपणें अप्रस्तुत ठरतात. आणि ही भूमिका आपण सत्य मानली तर उरलेल्या भूमिका निश्चित असत्य ठरतात. इतर व्याख्यांच्या बाबतीत असें नाही. त्यांच्यापैकी कोणतीही एक व्याख्या समर्थनीय मानली तर इतर तेरा असमर्थनीय ठरत नाहीत; अपुऱ्या ठरतात. व एक व्याख्या सत्य मानली तर इतर व्याख्यांनी तोच अर्थ सांगण्यासाठी अनेकही शब्दरचना तर केली नाही ही शंका शिळकच राहते. जर 'अ' वर्गीय व्याख्या खोऱ्या आहेत असें आपण निश्चित म्हणूं शकलों तर आणि तरच पुढच्या चर्चेला अर्थ आहे. त्यामुळे 'अ' वर्गीय व्याख्यांच्या पासून आरंभ करावा लागतो.

'अ' वर्गीय व्याख्या कलाकृति ही निर्मिति असते असें गृहीत धरावयास तयार नाहीत. कलाकृति आणि अकलाकृति असणाऱ्या सुंदर वस्तु यांच्यातील सौंदर्याची जात भिन्न आहे हें त्यांना मान्य नाही. ललित कलांच्या मीमांसेंत जर रसिक आणि कलावंत हे सर्वस्वीं गौण वाटत असतील आणि ज्या वस्तूंना आपण 'सुंदर' म्हणतो त्यांनाच जर प्राधान्य द्यावयाचें असेल तर 'अ' वर्गीसारखा सोयीस्कर वर्ग नाही. सुदैवाने मराठीत 'अ' वर्गीय दोन्ही सिद्धान्तांना खंदे पुरस्कर्ते उपलब्ध आहेत. मात्र दोघांनीही 'अ' वर्गीय मीमांसा शुद्ध स्वरूपांत स्वीकारलेल्या नाहीत. हे दोघे जण म्हणजे कै. मर्देकर आणि डॉ. वारलिंगे. मूल्यांचा विचार करीत असतांना परंपरागत सत्य, शिव आणि सुंदर ही मूल्यत्रयी विभाजित करून सत्य हें मूल्य नाही; तो वाक्य आणि वास्तव यांचा कांही तरी संबंध आहे, (मग हा संबंध प्राथमिक, केवळ

असा असो अगर correspondence coherence असा असो अगर कसाहि असो ) शिव आणि सुंदर हीच दोन मूल्ये आहेत; त्यांतहि सुंदर हें मूल्य शिवाचाच एक आविष्कार आहे आणि मूलभूत मूल्य शिव हें केबल आहे, अशी भूमिका सर्वप्रथम प्रो. मूर यांनी घेतली आहे. विसाव्या शतकातील तत्त्वविवेचनाला महत्त्वपूर्ण कलाटणी देणारा विचारवंत म्हणून त्यांचे ऋण सर्व तार्किकांनी एकमुखाने मान्य केले आहे. पण तरीहि त्याला आपल्या या भूमिकेला फारसा पाठिंबा मिळविताना आला नाही. स्वतः मूर यांनीच आपली भूमिका निदान तीन वेळां तरी बदलली आहे. सौंदर्यशास्त्रांत जॉन लायर्ड यांनी मूरच्या या भूमिकेला महत्त्वाचा प्रतिसाद दिलेला आढळतो. मूरने शिव हें विधेय निरवयव, केबल, वस्तुनिष्ठ असें मानण्याचा प्रयत्न केला होता. आणि “Principia Ethica” यांतील विवेचनामुळे थोडा संदिग्धपणा भासला तरी त्यांना निश्चितच शिव हें मूल्य इतर प्राथमिक गुणधर्मांप्रमाणे वस्त्वंतर्गत आहे असें नक्की अभिप्रेत नव्हतें. पुढे चालून त्यांनी बारंबार या भूमिकेचे स्पष्टीकरण केले आहे. मूरच्या मते सर्वसामान्यतः ज्यांना आपण वस्तूंचे प्राथमिक गुणधर्म म्हणतो त्यांचे स्वरूप वस्तूच्या वर्णनाचा भाग असतो. अशा सर्व प्राथमिक गुणांच्या बाबतींत एक विधान सत्य असतें. तें म्हणजे या प्राथमिक गुणांच्यापैकी कोणत्याहि एका गुणाला टाळून त्या वस्तूचे पूर्ण वर्णन होऊंच शकत नाही. शिवा-सारखें मूल्य वस्त्वंतर्गत जरी असलें तरी असें नसतें. त्याच्या समावेशना-शिवाय वस्तूंचे पूर्ण वर्णन होऊंच शकते. यामुळे निदान डॉ. मूर यांची भूमिका लाल, पिबळा यांसारखे प्राथमिक गुणधर्म आणि सुंदर, शिव यांसारखी वस्त्वंतर्गत मूल्ये यांची जात एक मानणारी नाही. जॉन लायर्ड यांनी मात्र यापुढे जाऊन Study in Realism या ग्रंथांत निर्भेळ वस्तुवादी अशी भूमिका मांडली आहे. वस्त्वंतर्गत प्राथमिक

गुणधर्मांच्यापैकीं सौंदर्य हाहि एक प्राथमिक गुणधर्म आहे आणि इतर कोणत्याहि वस्तुनिष्ठ गुणधर्मांप्रमाणेंच सौंदर्यधर्म वस्तुंशीं निगडित असतात असें लायर्ड यांना वाटतें. प्रो. मूर यांनी वस्तुनिष्ठ सौंदर्यधर्मांचा सूतोबाच आपल्या “Principia” त करून ठेवला होता. मात्र त्यांनी या सौंदर्यधर्मांना मूल्य न म्हणतां या सौंदर्यधर्मांच्या आधारें जो सौंदर्या-नुभव निर्माण होतो त्याच्या संदर्भांत मूल्य शब्द वापरला आहे. मूरची सौंदर्यकल्पना अगदी त्यांच्याच शब्दांत अशी देतां येईल :—  
Beautiful should be defined as that of which the admiring contemplation is good in itself.

रिचर्डस्ने लायर्डच्या वस्तुवादी भूमिकेचें खंडन ज्या पद्धतीने केलें आहे त्यापेक्षा मूरवरील आक्षेपांची पद्धति भिन्न ठेवण्यांत त्याने फार मोठा मार्मिकपणा प्रकट केला आहे. निरवयव केवळ वस्त्वंतर्गत आणि तरीहि प्राथमिक गुणधर्मांच्या प्रमाणें वर्णनप्रधान नसणारे असे धर्म मानणें हा त्याच्या मतें तत्त्वक्षेत्रांत पुन्हा एकदां इंद्रियातीत द्रव्यांचा चोरटा प्रवेश आहे. आणि हा चोरटा प्रवेश सरळ इंद्रियजन्यतेचा ज्या ज्ञानाशीं जबळून अगर दुरून संबंध येत नाही अशी इंद्रियातीत ज्ञानाची भूमिका न पत्करतां होणारा असल्यामुळे हा प्रवेश चोरटा आहे. मात्र जर कुणी लायर्डप्रमाणें लाल आणि सुंदर यांची जात एकच मानूं लागला तर रिचर्डस् त्याला उत्तर देण्याच्या खटपटींत पडत नाही. कदाचित् त्याला असें सुचवावयाचें असेल कीं, इतर सर्व प्राथमिक गुणधर्म ज्याप्रमाणें कुठल्या तरी एका इंद्रियाशीं निगडित आहेत त्याप्रमाणें सुंदर हा गुणधर्महि एका इंद्रियगटाचा विषय आहे असें म्हटल्याशिवाय लायर्डच्या मताला अर्थच उरत नाही. आणि ही भूमिका मान्य करतांच कलामीमांसेला अर्थ उरत नाही. ‘सुंदर’ हें विधेय जर एका इंद्रियगटाशीं निगडित असेल तर निदान कांही माध्यमांत कला-

कृतींची शक्यताच नाकारावी लागते, पण असें त्याने स्पष्टपणे म्हटलेलें नाही. सौंदर्य, मोहकता, भव्यता अगर आकर्षकता यांचें स्वरूप तपमान अगर लाल रंग यांच्याप्रमाणें प्राथमिक गृहीत धरलें तरीहि अगर त्यांना इंद्रियातीत द्रव्यांच्या पातळीवर खेंचलें तरीहि त्यामुळे कलात्मक अनुभवाच्या स्वरूपावर कांहीहि प्रकाश पडूं शकत नाही, अशी रिचर्ड्स्ची तक्रार आहे. लाल रंगाच्या वाचतींत ज्याप्रमाणें फक्त किती वस्तूंत तो लाल रंग आहे याची यादी करणें आणि त्या लाल रंगाचें वस्तुरचनेतील प्रमाण ठरविणें, हीं जशीं दोनच कामें उरतात त्याप्रमाणें केवळ वस्त्वंतर्गत सौंदर्याची कल्पना गृहीत धरतांच कलाकृतींची यादी करण्याचें काम तेवढें शिल्लक उरतें, आणि ही यादी तयार करण्याचा निकष संबंधित इंद्रियाची निर्दोष कार्यक्षमता एवढाच उरतो. असल्या प्रकारच्या चर्चांची आकर्षक वाढ करणें फारसें कठीण नाही. मात्र ही भूमिका चर्चेच्या विकासाचा सर्व मार्गच कुंठित करून टाकते. या जगांत ज्यांचें मूल्यमापन करण्यासाठी कुठलीहि सौंदर्यविषयक विचार-सरणी समाधानकारक घाटत नाही आणि ज्यांतील सौंदर्य मात्र जाणवतें अशा वस्तु आहेत, यांखेरीज ज्यांना आपण कलाकृति म्हणत नाही; पण ज्यांच्या संदर्भांत 'सुंदर' हा शब्द मात्र वापरतो अशाहि कांही विमानासारख्या वस्तु आहेत, उपरोक्त दोन्ही प्रकारच्या वस्तु सुंदर कां आहेत याचा आधार वस्त्वंतर्गत केवळ गुणधर्मांच्या स्वीकाराने जितका प्रभावी होतो तितका इतर कशानेहि होत नाही.

पण खरोखरीच हातपाय गाळून चर्चेचे सर्व मार्ग बंद करणारी ही भूमिका स्वीकारलीच पाहिजे असें कांही या भूमिकेच्या प्रवर्तकांनी मांडलें आहे काय? 'सुंदर' या शब्दाचा भाषेतील वापर भाव-प्रेरक नसून केवळ शास्त्रीय आहे असें आग्रहाने सांगतां येण्यासाठी एक तर दृश्य जगांतील इतर सर्व गुणधर्मांप्रमाणें सौंदर्याचेंहि बादातीत अस्तित्व

दाखवितां आलें पाहिजे. प्रमाणात्मक मोजमापाची वादातीत कसोटी त्या गुणधर्माच्या वावतीत लागूं पडली पाहिजे. 'कां' चा प्रश्न त्याच्या वावतीत उपस्थित झाला न पाहिजे. लाल रंगाच्या वावतीत जर आपण असें विधान केलें कीं, 'क्ष' ही लाल वस्तु आहे, तर श्रोता एक तर 'हो' म्हणेल अगर 'नाही' म्हणेल; पण ही लाल कां आहे असा प्रश्न विचारणार नाही. त्याप्रमाणें 'क्ष' सुंदर कां? हा प्रश्न भाषेच्या व्यवहारांत कधी उपस्थित होणें अशक्य दाखविलें पाहिजे. 'सुंदर' या गुणधर्माचें समावेशन झाल्याखेरीज वस्तूचें वर्णन अपुरें राहतें हें दाखविलें पाहिजे. सामान्य वापरांत सौंदर्याचा असा वापर दाखवितां येणें जर शक्य नसेल तर 'सुंदर' हा शब्द भावमूल्य दाखविणारा म्हणणें भाग आहे. व ज्या शब्दांना भावमूल्य आहे त्यांचे गुणधर्म विषय असतात, ही भूमिका मान्य होणें कठीण आहे. आहे या स्वरूपांत चर्चेची अधिक शक्यताच नाहीशी करणारी ही भूमिका तिच्या सत्यतेचा पुरेसा पुरावा देतां येणें आधी प्राथमिक गृहीत म्हणून स्वीकारण्याने सौंदर्यशास्त्राची व कलाभिवृद्धिची फक्त हानीच होण्याचा संभव आहे.

डॉ. वारलिंगे यांनी 'सौंदर्याचें व्याकरण' या ग्रंथांत 'सुंदर' हें विधेय केवल व निरवयव आहे असें प्रतिपादन करूनहि तें वस्त्वंतर्गत आहे किंवा नाही ही Location ची चर्चा कौशल्याने चगळली आहे. डॉ. वारलिंगे यांच्या विवेचनाने मराठीतील सौंदर्यशास्त्रविषयक चर्चा आपल्या सूक्ष्मतेत अधिक पुढे गेली आहे हें मान्य करूनहि आम्हाला त्यांची भूमिका पटत नाही. सुंदर हें विधेय केवल; पण वस्त्वंतर्गत नसून आरोपित आहे असें गृहीत धरतांच खरोखरीं सुंदर हें विधेय केवल निरवयव न राहतां भाषिक वापर या काल्पनिक "केवल निरवयवाला" वस्तूवर आरोपित करतो असें मानांचें लागते ही भूमिका

डॉ. महाशयांना कितपत मंजूर होईल हें सांगतां येत नाही. त्यांच्या मते प्रत्येक कलाकृति ही अवश्यमेव “ निवेदित ” असते. त्याचप्रमाणे कलाकृति हा विविध विभागांनी बनलेला एक “ पूर्ण ” असतो. इतकें मान्य केल्यानंतर ते असें म्हणतात— मात्र प्रत्येक कलाकृति सुंदर ही असतेच आणि हें विधेय मात्र केवळ असतें. वारलिंगे यांची ही भूमिका सुंदराला केवळ मानूनहि कलाचर्चेला मार्ग मोकळा करून देणारी आहे. पण जोंवर त्यांनी ( १ ) मनुष्य निर्मातृत्व; निवेदकत्व, पूर्णत्व यांचा सुंदर या केवळ विधेयाशीं संबंध स्पष्ट केला नाही तोवर ( २ ) किंवा सौंदर्य आणि हें तीन यांचा कांहीहि संबंध नसतो. मात्र प्रत्येक कलाकृतीत या चार बाबी असतातच असें मानण्याचा पुरावा दिला नाही तोपर्यंत त्यांची भूमिका गृहीत धरणें कठीण आहे.

जर चर्चाचा उगम अशक्य करून टाकणारी मूर व लायर्ड यांची भूमिका आपणाला अमान्य असेल आणि तरीहि शुद्ध वस्तुनिष्ठ सौंदर्याची कल्पना स्वीकाराई वाटत असेल तर आपण ‘ अ ’ वर्गीय क्रमांक ( २ ) या व्याख्येकडे बळगें योग्य होईल. ही दुसऱ्या प्रकारची भूमिका रोजर फ्राय आणि प्रो. क्रिस्मान यांनी प्रभावीपणें मांडली आहे. त्यांच्या मते पांच सहा ठरलेले घटक आणि त्यांच्या विविध रचना यांच्या आधारावर कुठलीहि कलाकृति उलगडून दाखवितां येईल. या भूमिकेच्या अन्वये कांही ठराविक घटक हेच सर्व कलाकृतीत असतात. रंग, ध्वनि आकार, घनता इ. शब्दांनी हे घटक संबोधित करतां येतील. या घटकांचें असणें हेंच कलाकृतीचें व्यवच्छेदक लक्षण आहे. या घटकांच्या विविध रचना संभवतात. या रचनांची विविधता आणि भिन्नता यांतच प्रत्येक कलाकृतीची पृथगात्मता दडलेली आहे. आणि या घटकांच्या रचनांच्या कौशल्यावर कलाकृतीच्या प्रतवारीचा निकष आधारला जाऊं शकतो. एवंच घटक रचनांची कलाकृति गृहीत धरून कलामीमांसेंतलि



सर्व महत्त्वाच्या चर्चाना तोंड देतां येईल. विशिष्ट घटकांच्यापैकीं सर्व कांही अगर एक यांच्या विभिन्न रचना म्हणजे कलाकृति अशी कलाकृतींची व्याख्याहि देतां येईल. पण या मीमांसेचा प्रतवारीचा निकष हा सर्वांत कच्चा दुबा असल्यामुळे ही भूमिका ग्राह्य ठरविणें कठीण आहे. दोन वस्तूंच्या पैकीं अगर दोन रचनांच्या पैकीं एकीची दुसरीपेक्षां निरपेक्ष श्रेष्ठता प्रतिपादन करणारी तत्त्वमीमांसा अगदीच ठिसूळ पायावर उभी आहे असें म्हणणें भाग आहे. रेषांची रचना त्रिकोण अगर चौकोन कशीहि करतां येईल. दोन रेषा परस्परांशीं समांतर अगर छेदणाऱ्या कशाहि काढतां येतील. पण म्हणून दोन समांतर रेषांच्या रचनेपेक्षा त्यांची छेदणारी रचना श्रेष्ठ आहे असें म्हणतां येणार नाही. जड वस्तूंच्या अगर घटकांच्या विभिन्न रचना स्वयंभूपणें परस्परांच्या पेक्षा उच्च-नीच ठरविल्या जाऊं शकत नाहीत. रिचर्डस्ने एका सोप्या उदाहरणाने हें अधिक स्पष्ट केलें आहे. तो म्हणतो, जेव्हा एखादा माणूस चहापेक्षां कॉफी श्रेष्ठ असें म्हणतो त्या वेळीं एक तर तो दोहों पैकीं एकाची चव त्याची आवडती आहे असें म्हणत असतो, अगर दोहोंपैकीं एकाचे मनावर परिणाम त्याला अधिक प्रिय असतात. रुचीची आवड अगर मानसिक परिणामांची सुखदता यांचा संबंध आस्वादकाच्या पूर्वानुभवाशीं असतो. त्याचा पेयाशी अगर पेयाच्या अंतर्गत रचनेशीं कांहींहि संबंध नाही. यामुळे क्रमांक २ ची व्याख्या स्वीकारणारा रसिक ज्या वेळीं प्रतवारीच्या निकषावर येऊन ठेपतो त्या वेळीं 'क' वर्गीय मानसिक परिणामांच्या भाषेंत विचार करण्याखेरीज दुसरा मार्ग उपलब्ध नसतो. या क्रमांक २ च्या व्याख्येतील सर्वांत महत्त्वाचा धोका हा कीं, ह्या व्याख्येने कला आणि कारागीरी यांतील भेद पुसला जातो. असा भेद 'अ' वर्गीय पहिल्या व्याख्येने पुसला जात नाही काय? आमच्या मतें नाही. कारण 'अ' वर्गीय

क्रमांक १ ची व्याख्या नैसर्गिक वस्तु, कला, कारागिरी असे भेदच जाणत नाही.

मराठीत कै. मठेकरांनी ही भूमिका स्वीकारून तिचें समर्थन करण्याचा प्रयत्न केला आहे, त्यांच्या मते प्रत्येक कलाकृतीचे घटक संवेदना ह्याच असतात. संवेदना वस्तुनिष्ठ असतात. आणि संवाद-विरोध-समतोल या तत्त्वांनी त्यांच्या रचना नियंत्रित असतात. मठेकर या तत्त्वांना सौंदर्यतत्त्वे म्हणतात. सौंदर्यतत्त्वांच्या आधारे निर्माण झालेली अगर केलेली आकृति सुंदर असते अशी त्यांची भूमिका आहे. मात्र त्यांना प्रत्येक कलाकृति हा एक चैतन्यमय 'पूर्ण' असतो ही भूमिका अमान्य नाही, मठेकरांना हवी आहे त्याप्रमाणे त्यांची भूमिका शुद्ध वस्तुनिष्ठ नाही. कारण संवेदना जर असल्याच तर मानसिक असतात व ज्या सौंदर्यतत्त्वांच्या आधारे संवेदनांची रचना व्हावयाची त्या तत्त्वांचे अस्तित्व ज्ञातृसापेक्ष आरोपित असते, अतएव मानसिक असते. वस्त्वंतर्गत नसते. पूर्णाची कल्पना अपरिहार्यतः घटक रचनांचा हेतु अगर परिणाम गृहीत धरणारी असल्यामुळे शुद्ध वस्तुनिष्ठ भूमिकेला कलाकृति हा एक 'पूर्ण' असतो हें मत सामावून घेणें कठीण आहे. रिचर्डसला निखालस वस्तुनिष्ठ प्रतिपादनावरचा आपला अविश्वास लपविता आलेला नाही. सौंदर्य चर्चेच्या आजच्या अवस्थेंत, कीं, ज्या अवस्थेंत नेमका कोणता सिद्धांत बरोबर आहे हें सांगण्याचें धाडस तो करूं इच्छित नाही. कदाचित् अनेकविध सिद्धांत बरोबर असण्याची शक्यता मुद्दा त्याला ग्राह्य मानावीशी वाटते; पण वस्तुनिष्ठ सौंदर्याची कुठलीहि भूमिका त्याला समाधानकारक तर वाटतच नाही; पण टिकण्याजोगी सुद्धा वाटत नाही.

आरंभ केला आहे. संपूर्ण 'ब' बर्ग अशा व्याख्यांचा आहे की, ज्यांत कलाकृति आणि अजून एक घटक यांच्या संबंधावर सौंदर्याचे मोजमाप केले गेले आहे. अशा संबंधवादी मीमांसांच्यापेक्षां आपली मीमांसा भिन्न आहे असे रिचर्डस् मानतो. तरीहि ऑसवोर्नने त्याच्यावर त्याची मीमांसा संबंधवादी म्हणजे Relational असल्याचा आरोप केलाच आहे. रिचर्डस्ने संबंध हा शब्द एका विशिष्ट अर्थाने वापरला आहे. कलाकृति आणि कलावंत, कलाकृति आणि रसिक यांच्या संबंधापेक्षा तिसरे एखादे पद ज्या व्याख्येत गृहीत धरावे लागते त्याला रिचर्डस् संबंधवाचक असे म्हणतो. ऑसवोर्नने हा शब्द यापेक्षां निराळ्या अर्थाने गृहीत धरला आहे. ऑसवोर्न मानसिक परिणामाच्या संदर्भात असणाऱ्या व्याख्या सुद्धा संबंधवाचक मानतो. कारण त्याच्या मते अशा व्याख्या कलाकृति आणि सौंदर्य यांचा सांधा मनोवस्थेने जोडतात. ऑसवोर्नचे म्हणणे बरोबर आहे काय याचा विचार पुढे येईलच. प्रस्तुत स्थळी रिचर्डस् ज्या अर्थाने 'संबंधवाचक' हा शब्द वापरतो त्या अर्थाने त्याची मीमांसा संबंधवाचक नाही हे ध्यानांत ठेवले पाहिजे.

क्रमांक ३ ची व्याख्या अनुकरणवादी आहे. या व्याख्येप्रमाणे प्रत्येक कलाकृति ही मूलतः अनुकरण असते. कुठलेहि चित्र अगर कविता यामध्ये उद्भूत होणारे सौंदर्य अनुकरणांतील यशामुळे भासमान होणाऱ्या सादृश्यावर आणि ज्या वस्तूचे अनुकरण केले जात आहे तिच्या सुंदरपणावर अवलंबून असते. अनुकरणवादी ही भूमिका भिन्न भिन्न काळीं भिन्न भिन्न कलाप्रकारांत सार्वत्रिक मान्यता पावलेली व पावणारी अशी आहे. या विचारसरणीत अनुस्यूत असणारा भाषेचा खेळ उघड आहे. कारण अनुकार्य वस्तू जितकी सुंदर असेल तितकीच अनुकृति सुंदर असणार असे म्हणताच अनुकार्याच्या सौंदर्याचे स्पष्टीकरण करण्याची आपत्ति ओढवते. अनुकार्य व अनुकृति यांच्या

सौंदर्याची जात वेगळी मानली तर सौंदर्य नेहमीच अनुकरणाने निर्माण होईल याची हमी देतां येत नाही. व उभय सौंदर्य एकाच जातीचें मानलें तर एक वस्तू सुंदर असण्यासाठी तिचे अनुकार्य, हें अनुकार्य सुंदर असण्यासाठी पुन्हा ✓ अनुकार्य ही सांखळी अनंतकाळ लांबत जाणारी आहे. भाषेचा हा खेळ बाजूला सारला तर या मीमांसेने सुंदर म्हणजे काय याचें उत्तर दिलेलें नाही हें आढळून येईल. फक्त सौंदर्याचा प्रश्न एक पायरी मागे सरवून निसर्गात येऊन थांबलेला आहे व कलाकृतीच्या अंगी अनुकरणाखेरीज इतर कोणतेहि सामर्थ्य गृहीत धरलेलें नाही हें उघड होईल. शुद्धस्वरूपांत अनुकरणवादाचा स्वीकार क्वचितच केला जातो. अरिस्टॉटलने अनुकरणवादाचा आनंद-वादाशी संबंध जोडला आहे. त्याच्या मते वस्तूचें पुनर्दर्शन विशिष्ट प्रकारचा आनंद निर्माण करतें. पण हें मत तिहेरी आपत्तीत ढकलणारें आहे. एक तर कुठल्याहि वस्तूचें हुबेहुब पुनर्दर्शन मूळ वस्तू इतकेंच आनंददायी आहे असें म्हटलें म्हणजे जगांतील सर्वच वस्तू सारख्याच सुंदर गृहीत धराव्या लागतात. किंवा वस्तू सुंदर असो अथवा कुरूप, अनुकरणाच्या यशावर वस्तूचें सौंदर्य ठरवावें लागतें. म्हणजे माणसाची जितकी जास्त फसवणूक होईल तितकी कलाकृति यशस्वी असें मानावें लागतें. संस्कृत वाङ्मयांत एके ठिकाणी चित्रकाराने रंगविलेल्या एका हाराच्या हुबेहुबपणामुळे फसगत होऊन भुंग्यांचे तांडे त्याभोंवती हंजी घालूं लागलें असें वर्णन आहे. यांतील भुंगे, रसिक सम्राट् रंगविलेला हार आदर्श कलाकृति व चित्रकार, कलावंत सम्राट् गृहीत धरणें आज कुणाला पटेल असे वाटत नाही. दुसरी आपत्ति ही की, पुनर्दर्शनाचा आनंद आणि कलानंद यांचा समवाय केल्याबरोबर निसर्गाचे सुंदर असणें अशक्य तरी मानावें लागतें किंवा एकच वस्तू दोन वेळां पाहणें, दोन वेळां मिळून दोन सदृश्य वस्तू पाहणें आणि एकदा वस्तू

ब एकदा तिची अनुकृति पाहणें यांतील फरक नाकारावा लागतो. तिसरी आपत्ति म्हणजे संगीत आणि वास्तु या कलाप्रकारांना अनुकार्य नाही म्हणून हे कलाप्रकारच नाहीत असें तरी गृहीत धरावें लागतें किंवा कलावंत संगीतांत पशू-पक्षांच्या नैसर्गिक आवाजाची नकल करतात असें तरी मानावें लागतें. अनुकरणवादाचो ही भूमिका जर खरी असेल तर कॅमेऱ्याच्या जन्मानंतर चित्रकलेच्या अस्तित्वाला कांही अर्थच उरला नाही असें मानावें लागेल.

वेदान्ती तत्त्वज्ञान ईश्वरी प्रज्ञेने निर्माण केलेल्या अगर झालेल्या सुंदर वस्तूंच्या तुलनेत अनुकरणाला म्हणजे केवळ अनुकरण असणाऱ्या कलाकृतींना फारशी किंमत देण्यास तयार नाही. आणि आध्यात्मवादी नसणारे इतर कलारसिकहि केवळ नकल अगर अनुकरण याकडे आज-काल फारशा आदराने पाहिनासे झाले आहेत. ईस्टलेकच्या हत्तीप्रमाणें जे सूर्योदय, मोर, गुलाब, नदीकांठची स्त्री, शर्यतीचे घोडे यांना अधिक सुंदर समजतात ते, लालोने म्हटल्याप्रमाणें एखाद्या वर्गातील अगर प्रकारांतील प्रातिनिधिक प्रभावी आणि निरोगी अशा वस्तूविषयी सहजप्रेरणेंतून निर्माण होणारें आकर्षण आणि सौंदर्य यांत गोंधळ करीत आहेत. असल्या प्रकारची अनुकरणवादी मते झपाट्याने इतर विचारसरणीशीं मिश्रण पावतात आणि गोंधळ निर्माण करतात.

व्याख्या क्रमांक ४ माध्यमाच्या उत्कृष्ट बापराबर भर देणारी आहे. स्टुडिओंत प्रचारांत असणारी अशी एक म्हण आहे कीं, कलावंताने वस्तू जशा दिसतात तशा चित्रित केल्या पाहिजेत. वस्तू कशा असतात हा त्याचा विषय नाही. क्लार्इव्ह वेलने असें मत दिलें आहे कीं, वस्तूंचें यथार्थ दर्शन कलेंत गौण असतें. या दोन्ही वाजूंचा एकत्र विचार करणें चर्चेच्या दृष्टीने उपयोगी ठरेल. वस्तूंचें यथार्थ दर्शन म्हणताच वस्तू आणि ज्याद्वारें तिचें दर्शन घडवून आणावयाचें तें

माध्यम यांचा संबंध येतो. माध्यम आणि त्याचा बापर या सर्वसाधारण प्रश्नाचा आपण वर्गीकृत केलेल्या व्याख्यांच्या तिन्ही विभागांच्या भूमिकेतून प्रथम विचार करूं. व्याख्यांचे हे तीन वर्ग माध्यमाच्या प्रश्नाबाबत तीन भिन्न निर्णयाप्रत आपणाला घेऊन जातात. 'अ' वर्गीय सिद्धान्तांच्या दृष्टीने कलामीमांसेत माध्यमाचा प्रश्न अप्रस्तुत आहे. कारण कोणत्याहि कलाकृतीत माध्यम आणि त्याचा बापर हे कशा प्रकारे परस्परांशीं निगडित आहेत हा प्रश्नच उपस्थित होऊं शकत नाही. एक तर वस्तूंच्या अंगीं वस्तुनिष्ठ सौंदर्यधर्म असतात अगर नसतात, किंवा कलाकृति निर्माण करणाऱ्या घटकांच्या रचना सुंदर असतात किंवा नसतात. वस्तूंचे यथार्थ दर्शन यासारखा प्रश्न 'अ' वर्गीत उपस्थितच केला जाऊं शकत नाही. सौंदर्यमीमांसेत वस्तुवादी असूनहि माध्यमाच्या प्रश्नाचा महत्त्वपूर्ण विचार मर्दकरांनी केलेला आहे. त्यांनी माध्यम आणि साधनसाहित्य अशी विभागणी केली आहे. पण मर्दकरांनी माध्यम हा शब्द निदान तीन अर्थाने बापरला आहे. कुठे संवेदना हे कलांचें माध्यम गृहीत धरलें आहे तर कुठे कलाकृति हेंच माध्यम गृहीत धरलें आहे. तर साहित्यचर्चेत एके ठिकाणी भावनात्मक अर्थ हें काव्याचें माध्यम गृहीत धरलें आहे. या तीनपैकी कलाकृति निर्माण करणाऱ्या घटकांची सौंदर्यतत्त्वांनी नियंत्रित केलेली आकृति म्हणजे माध्यम ही अगदी तुरळकपणें त्यांनी घेतलेली भूमिका त्यांच्या कलामीमांसेशीं जास्तीत जास्त संवादी आहे. आमच्या-पैकी एकाने इतरत्र मर्दकरांचा सविस्तर अभ्यास सादर केला आहे. मर्दकरांच्या सर्व माध्यम चर्चेत निर्मितीची प्रक्रिया आणि आस्वादाची प्रक्रिया यांतील फरक पुसला गेला आहे म्हणून ती ग्राह्य वाटत नाही.

ब वर्गीय व्याख्यांच्या दृष्टीने माध्यमाचा प्रश्न फारसा निराळा ठरत नाही. शुद्ध अनुकरणवाद्यांच्या मते माध्यमाच्या ज्या उपयोगाने

कलाकृति मूळ वस्तूशीं जास्तीत जास्त सादृश्य दाखवूं शकेल, तें माध्यम त्या अनुकार्यासाठी जास्तीत जास्त चांगलें गृहीत धरावें लागतें. साधारणतः अनुकरणवादी भूमिका शुद्ध स्वरूपांत कधीच नसते. 'क' वर्गीय सिद्धान्तांतील वस्तुत्वप्रकटीकरणाच्या भूमिकेशीं अनुकरणवादाची भेसळ झालेली असते. अनुकार्य वस्तूतील वस्तूत्वाचें प्रकटीकरण कलेंत झालें पाहिजे असें मानणाऱ्या विचारसरणींना वस्तू आणि कलाकृति यांचें साम्य तंतोतंतपणाच्या दृष्टीने शक्य तितकें कमी असणें आवडतें. ज्या घोट्याचें चित्रकार चित्र काढतो, हें चित्र जर वस्तुत्वप्रकटीकरणवादी व्हावयाचें असेल तर बैश्विक अश्वत्वाला तें जास्तीत जास्त मिळतें झालें पाहिजे. त्यामुळे अनुकार्य अश्वशीं कमीत कमी सादृश्य असणें भाग आहे. वस्तूतील वस्तुत्वप्रकटीकरणाला माध्यमाचा जो वापर जास्त उपयोगी पडेल तो जास्तीत जास्त सुंदर असें ही भूमिका मानते. पण यापेक्षां खोलांत जाऊन ही भूमिका माध्यमाच्या प्रश्नाचा विचार करीत नाही. या मीमांसेंतील महत्त्वाचा धोका हा आहे कीं, शिल्पकलेसारख्या कलाप्रकारांतील केवढेंहि चांगलें शिल्प त्याच अनुकार्याच्या चित्रापेक्षां कमी दर्जाचें अगर या उलट ठरण्याचा संभव असतो. एका कलाप्रकारांतील कलाकृतींची आणि दुसऱ्या प्रकारांतील कलाकृतींची तुलना करण्याचा मोह अशाबेळीं नेहमीच अनावर होतो. कलामीमांसेच्या प्रत्यक्ष बापरांतील गोंधळ फारच वाढतो. सामाजिक नीतिबोधवादी या प्रश्नाचा फक्त आडपडव्याने विचार करतात. कारण त्यांच्या मते समाजाला आवश्यक असणारा जो बोध त्याच्या प्रभावी प्रचारासाठी माध्यमाचा जो वापर उपयोगी पडेल तो सर्वश्रेष्ठ मानतात. आविष्कारवादी विवेचक यथायोग्यतेचा एक गूढ आणि चर्चातीत संबंध अनुकार्य आणि अनुकृति यांत गृहीत धरतात आणि माध्यमाचा वापर यशस्वी झाला आहे किंवा नाही हा कलाकृतीच्या सौंदर्याचा

निकष ठरविण्यास जातांनाच असा निकष ठरविण्याची शक्यता नाहीशी करतात. कुठला वापर यथायोग्य आहे हें कसे ठरवावयाचें? आविष्कार-वाद्यांच्या मते तें आपोआपच कळत असतें. 'ब' वर्गीय व्याख्या प्रमाण मानणारे कला-मीमांसक आपल्या 'अ' वर्गीय बंधूपेक्षा माध्यमाच्या प्रश्नाचा अधिक खोलवर विचार करीत नाहीत. कारण त्यांचें लक्ष माध्यमापेक्षां तिसऱ्या पदाशीं जास्त निगडित झालेलें असतें. यामुळे माध्यमाच्या क्षेत्रांत फक्त 'क' वर्गीय विवेचक उरतात.

'क' वर्गीय विवेचकांच्यापैकी आनंदवादी उर्वरित विवेचकांच्या पेक्षां निराळे आहेत. माध्यम आणि त्याचा उपयोग यांचा विचार एकत्र करण्यांत कांही सोयी आहेत. साधारणतः आनंदवादी भूमिका अशी मांडली जाते. प्रत्येक माध्यम हें स्वतःहि एक वस्तू असतें. आणि वस्तू या नात्याने आमच्या प्रेरणांवर त्याचा विशिष्ट परिणाम होतो. लोखंड आणि माती, ऑर्गन आणि पियानो, बोलभाषा आणि अलंकारिक भाषा यापैकीं प्रत्येकाचे आमच्या प्रेरणांवर होणारे परिणाम भिन्न भिन्न व वैशिष्ट्यपूर्ण असतात. ज्या प्रेरणांवर असे परिणाम होतात त्या प्रेरणांच्याकडे दुर्लक्ष होऊं नये हें तर सर्वमान्यच आहे. आनंदवादी विचारवंतांच्या मते कुठल्याहि माध्यमाचा वापर करतांना ह्या वापराने प्रेरणांना जास्तीत जास्त मोकळीक दिली पाहिजे. जास्तीत जास्त प्रेरणांचा जास्तीत जास्त मुक्त विहार म्हणजे आनंद. प्रत्येक कलावंताने आपल्या माध्यमाचें हें सामर्थ्य नीटपणें ओळखावें आणि त्याचा जास्तीत जास्त फायदा व्यावा. म्हणजे कलाकृतीच्या अंगीं आनंद निर्मितीची जास्तीत जास्त क्षमता येते. माध्यमाचा जो वापर कलाकृतीच्या आनंद-निर्मिती-क्षमतेचें प्रमाण वाढवितो, तो सुंदर म्हटला पाहिजे. या चर्चेच्या आधारेच कला म्हणजे माध्यमांत अंतर्भूत असणाऱ्या प्रेरणांच्या मुक्त संचाराला कारणीभूत होणाऱ्या सामर्थ्याचा



जास्तीत जास्त उपयोग असें सूत्र सांधलें जातें. मानस शास्त्रीय 'क' वर्गीय इतर विचार सरणीचे पुरस्कर्ते माध्यम आणि त्याचा वापर यांमधील अत्यंत साध्या संबंधाला एवढें मोठें महत्त्व देणें मान्य करीत नाहीत. कलाकृतीच्या रचनेंत माध्यमाच्या अंगभूत सामर्थ्याची उपयुक्तता मान्य करूनहि त्यांना प्रेरणांच्या मुक्त संचारावर एवढा मोठा भर देणें पटत नाही. त्यांच्या मते कलात्मक अनुभवांत अनेकविध प्रेरणांचा मुक्त संचार असतो, असें जरी गृहीत धरलें तरी या सर्व प्रेरणा केवळ माध्यमामुळेच स्वैर संचाराला पर्युक्त होतात असें नाही. प्रेरणांना मुक्त करणारे इतरहि अनेक घटक महत्त्वाचे आहेत. आपापल्या सोयीनुसार हे 'क' वर्गीय विचारवंत भावना, जिवंतपणा, सहकंप अगर संतुलन यांना महत्त्व देतात. माध्यम आणि त्याचा वापर या सर्व ठिकाणीं परस्परांना पोषक असतात तसें ते असावेत असें गृहीत धरलें आहे. पण हा मेळ साधा मेळ असत नाही. मुळीच गुणवत्ता नसणाऱ्या आकृतींत देखील माध्यम व त्याचा वापर याचा मेळ साध्या अर्थाने परिपूर्ण अवस्थेत असूं शकतो. वस्तूच्या यथार्थ स्वरूपाविषयीच्या कल्पनांचें चित्रण करण्याच्या ऐवजी कलावंताने आपल्या "दर्शनाचें" चित्रण कलेद्वारे करणें हें खरें कार्य मानलें पाहिजे असा उपदेश नवोदित चित्रकारांना केला जातो. याच्या मुळाशीं असणाऱ्या तत्त्वाचें चांगलें स्पष्टीकरण वस्तुज्ञानग्रहणाचे जे मार्ग आहेत त्यांच्या साहाय्याने करता येईल. व्यावहारिक पातळीवरील जीवनाची निकड आमच्या ज्ञानग्रहणांत वस्तूच्या स्थायी व उपयोगी गुणधर्मांना प्राधान्य देते. कुत्रा हा कुत्रा म्हणून पाहणें आम्हाला पुरेसें वाटतें. प्रत्येक कुत्र्याचें व्यक्ति-बैशिष्ट्य निरखीत वसण्याइतकी फुरसत नसते. परिस्थितीशीं आमच्या ज्या प्रतिक्रिया होतात त्याचें स्वरूप साधारणतः सर्वसामान्य वर्ग-प्रतिक्रियेचें असतें. आणि या वर्गांना भाषेंत सामान्य नामाचें स्वरूप

असतें. वस्तूंचीं व्यक्तिवैशिष्ट्यें दर्शनांतून जीवनाच्या घाईगदींत निसटून जातात. कुठल्याहि दर्शनांत वस्तुविषयींच्या वस्तुबिशिष्ट प्रतिक्रिया जर हव्या असतील तर नित्याच्या सवयींतून थोडी मोकळीक मिळाली पाहिजे. वस्तूंचें यथार्थ दर्शन हें साध्य समजून असें निरीक्षण केलें पाहिजे. कै. मर्ढेकरांनी शब्दांचें स्वरूप नेहमी दैनंदिन जीवनाच्या संदर्भातील अर्थ प्रकट करणारें असल्यामुळे व शब्दाद्वारें प्रकट होणारा अनुभव सामान्यत्वे जातिसामान्य असल्यामुळे काव्यकलेला अनेकदां नाक मुरडलें आहे. त्यांनी वापरलेला “अनुभवाशीं अविचल इमान राखण्याचा” मुद्दा उपरोक्त भूमिकेशीं अत्यंत मिळता जुळता असा आहे. कुठल्याहि भिन्न संदर्भ शिरूं न देतां अगर अप्रस्तुत सामान्य ज्ञानाचा वापर न करतां कलावंताने आपल्या अनुभूतीशीं व फक्त अनुभूतीशींच अविचल इमान राखलें पाहिजे. माणसें दोन पायांचीं असतील पण अनेकदां एका पायाचीं दिसतात. आपल्या पूर्वज्ञानाने तर्किलेला दुसरा पाय पाहिल्या पायामुळे झाकून गेला आहे हेंहि खरें असेल. हा दुसरा पाय जीवनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचाहि असेल. पण कलावंताच्या दर्शनाचा जर तो भाग नसेल तर कलाकृति पुरता हा पाय अप्रस्तुत असतो, असें या विचारवंतांचें म्हणणें असतें. एका मर्यादेपर्यंत हें म्हणणें बरोबर आहे. पण यापुढे जाऊन कलावंताने वास्तवाचा कोणताहि आधार घेऊं नये, दैनंदिन जीवनांतील भावना व अनुभव यांचा वापर करूं नये या क्लाइव्हबेलच्या मताशीं सहमत होणें कठीण आहे. कारण कलावंतालाच नव्हे तर कुणालाहि अशा रीतीने संदर्भहीन अनुभव अनुभवणें केवळ अशक्य आहे. शिवाय अशा रीतीने आपल्या अनुभवांना संदर्भापासून वेगळें करून सौंदर्या-नुभवाची क्षेत्रमर्यादा संकुचित करण्याला फारसें महत्त्वाचें कारणहि नाही. क्लाइव्हबेलला सुद्धा हें शक्य असावें असें वाटत नसावें. पण

कलावंताचा असा प्रयत्न असावा हा त्याचा आग्रह आहे. आपला प्रत्येक अनुभव पूर्वानुभवांनी रंगलेला असतो. परिस्थितीतील घटकांची कलाकृतीसाठी जी निवड कलावंत करतो ती सुद्धा त्याच्या तोवरच्या जीवनांत विकसित होत आलेल्या प्रेरणांना अनुसरूनच केलेली असते. त्या प्रेरणांशी समरस होता येणे ज्याला जमेल त्या रसिकालाच त्या कलाकृतीचें मर्म समजू शकेल.

कलानिर्मिति होत असतांना कलावंत आणि कलाकृतीचें परिशीलन करतांना रसिक दोघेहि आपला भूतकाळ प्राधान्याने बापरीत असतात. व म्हणून संदर्भहीन अनुभवांचा वापर हें कलाकृतीचें मर्म समजतां येत नाही. क्लाइव्हवेलला अनुसरून रंग, रेषा, रूप यांव्यतिरिक्त सर्व बाबी कलाकृतींत अप्रस्तुत म्हणून गृहीत धरल्या तर अनावश्यक सहचारी कल्पनांना कटाक्षाने टाळतां येईल हें खरें आहे. पण आवश्यक सहचारी कल्पनाहि टाळल्या जातील व आपण कलाकृतीचें प्राणतत्त्व गमावून वसूं. बरील चर्चा बरीचशी तांत्रिक स्वरूपाची आहे. कारण वेलची भूमिका कुठल्याहि पशूला, पक्ष्याला अगर माणसाला कधीहि साधणें शक्य नाही. बहुतेक कलाकृतींत यथार्थ दर्शन हा एक महत्त्वाचा घटक असतो. काव्यामध्ये हा घटक अधिक स्पष्ट दिसतो. पण यथार्थ दर्शनाचा संबंध फक्त माध्यमाशीच असतो हें मात्र खरें नव्हे. अनुभूतीवर पूर्वानुभवाचा परिणाम होत असतो हें मत फार ताणलें जाऊं नये, कारण त्यांतून नवे घोटाळे निर्माण होण्याचा संभव आहे. क्लाइव्हवेलला माध्यमाचा यशस्वी वापर या शब्दसंहितेने कलावंताच्या संदर्भहीन प्रामाणिक अनुभूतीच्या आविष्कारांतील त्या माध्यमाचें यश असें अभिप्रेत आहे. मर्दकरांनाहि कलावंताचा हा अनुभव ज्या इंद्रिय-गटाशी निगडित आहे त्याच इंद्रिय गटांतून अगर त्या इंद्रिय-गटाशी निगडित असणाऱ्या माध्यमांतून हा अनुभव प्रकट झाला पाहिजे असें वाटतें. वस्तुतः

कलावंतांच्या अनुभवाचा इंद्रिय-गट व अभिव्यक्तीचें माध्यम यांचा कांही संबंध नाही. चित्रकाराने स्पर्शकोमलता चित्रित करूं नये असें म्हणण्यांत अर्थ नाही. रिचर्डस्ने माध्यमाची चर्चा विस्तृत केली आहे. पण या विस्तृत चर्चेतून महत्त्वाचा मुद्दा निसटून गेला आहे. रिचर्डस् आपल्या विवेचनांत कलाकृतीची चर्चा करूं इच्छित नाही. त्यामुळेच तो माध्यम या शब्दाने त्याला काय अभिप्रेत आहे याचीहि चर्चा करूं शकत नाही. वस्तुतः कलामीमांसेतील माध्यमाचा प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचा व गुंतागुंतीचा असा आहे. माध्यमाची व्याख्या केल्याखेरीज निवेदनाची भूमिका गृहीत असणारी कोणतीहि कलामीमांसा कलाकृतीची व्याख्या करूं शकत नाही. माध्यमाचा प्रश्न एका अर्थी Symbolism चा पाया आहे. आणि जोवर कलेतील अर्थरूप होण्याची क्रिया स्पष्ट होत नाही तोवर नव-निर्मितीच्या प्रश्नाला स्पर्शहि करता येत नाही.

१३

‘ब’ वर्गातील रिचर्डस्ने विचारासाठी घेतलेला तिसरा सिद्धान्त प्रज्ञावादाचा आहे. निर्मात्याच्या वर्गीकरणावरून निर्मितीचें वर्गीकरण करण्याचा हा प्रयत्न एका मर्यादेपर्यंत शास्त्रीय मानला पाहिजे. उत्पत्तिस्थानावरून वस्तूचें वर्गीकरण करण्याची रीत विज्ञानाच्या कांही क्षेत्रांत परिचित आहे. सदृश्य वस्तूंना ओळखण्यासाठी या रीतीचा पुष्कळदां वापर केला जातो. उदा. पैठणी म्हणतांना विशिष्ट उत्पत्तिस्थानावरून निर्माण होणारा वस्त्रांचा एक गट आम्हाला अभिप्रेत असतो. अगर त्या गटांतील सदस्य अभिप्रेत असतो. याचप्रमाणें कला आणि सौंदर्य यांजकडे विशिष्ट वर्गातील माणसांची निर्मिति म्हणून पाहणें जर कुणाला आवडत असेल तर त्यांना तसें करण्याचा हक्क जरूर असला पाहिजे. कारण आरंभान्चें स्वातंत्र्य आपण पूर्वीच मान्य केलें आहे.

अशा प्रकारची विस्तृत चर्चा प्रो. कुल्पे यांनी “Conception

and Classification of Art” या ग्रंथांत केली आहे. त्यांनी आपल्या चर्चेचा आरंभच ज्ञानक्षेत्रांतील दोन महनीय विचारवंतांची साक्ष उद्धृत करून केला आहे. काण्ट आणि शोपेनहॉवर यांच्या मते कला प्रज्ञेतूनच निर्माण होते. आपल्याकडेही प्रतिभेची व्याख्या करतांना ‘ नवनवोन्मेष-शालिनी प्रज्ञा ’ अशी केली जाते. या व्याख्येत कलावंत प्रज्ञावंत असल्याची मान्यता दिली गेली आहे. या व्याख्येवर आक्षेप घेऊन प्रो. कुल्पे म्हणतात की, ‘प्रज्ञेतून काव्याप्रमाणेच शास्त्राची, कलेप्रमाणेच विज्ञानाचीही निर्मिती होऊं शकेल. त्यामुळे प्रज्ञेचा प्रश्न कलेला अति-व्याप्त आहे. शिवाय कलानिर्मितीमध्ये प्रज्ञेपेक्षा कमी दर्जाचा बौद्धिक व्यापार सुद्धा अनुस्यूत असतोच. वर्गसाँचे अनुसरण करणाऱ्या विचारवंतांनी या दृष्टीने प्रज्ञेवर खूपच प्रकाश टाकला आहे. “ प्रज्ञेखेरीज अजून कांही ” ही भूमिका प्रज्ञेच्या प्रश्नाला कलेच्या दृष्टीने अव्याप्त ठरवीत आहे. रूगे म्हणतो— आपण जितकें व्यावहारिक जीवनांत गुंतून जाऊं तितकेंच सत्यापासून दूर राहतों. आपण वस्तु पाहत नाही. वस्तूंचे वर्ग पाहणें आपणाला पुरेसें वाटतें. सुदैवाने या चाकोरीबाहेर जाणाऱ्या कांही व्यक्ति जन्माला येतात. अशा व्यक्ति वस्तूंच्याकडे विशिष्टत्वाने पाहतात. या व्यक्ति परिस्थितिबश, चित्रकार, शिल्पकार, संगीतज्ञ किंवा कवि बनतात. योगायोगाने यांतले काही कलावंत आपणाला वास्तवाचे जास्त सत्य व प्रत्यक्ष असें दर्शन घडवून देतात. कालक्रमांत अंतरांतराने अशा व्यक्ति जन्माला येतात. या सुदैवी व्यक्तींच्या समोर निसर्ग आपलीं गूढ रहस्ये प्रकट करीत असतो. व अशा रीतीने जी निर्मिती अनेकांचें आदरस्थान होतें ती निर्मिती म्हणजे कला. रूगेने आपल्या प्रभावी शैलीने कांही सुदैवी व्यक्तींची कोणती निर्मिती म्हणजे कला हें समजावून सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. मात्र अशा सुदैवी व्यक्ति ओळखण्याची युक्ति कांही त्याला सांगता आली

नाही, शिवाय या सुदैवी व्यक्ति जें जें कांही म्हणून निर्माण करतील त्याचा कलाकृति म्हणून आपण स्वीकार करावा असें म्हटलें तर कुटल्याहि वस्तु कलाकृति आहेत किंवा नाहीत हें समजण्यासाठी तिच्या निर्मात्याचा वर्ग पुराव्याने “ सुदैवी ” व्यक्तींचा वर्ग आहे हें सिद्ध करीत बसण्याची यातायात करावी लागते. आणि असा वर्ग ठरविण्याची युक्ति ह्मजेजवळ नाही. या सुदैवी व्यक्तींनी निर्माण केलेल्या कृतीपैकी कांही कृति कलाकृति असतात असें म्हटलें म्हणजे कलाकृतीची ओळख पटण्यासाठी इतर सर्वांतून कांहीना वेगळें करणारा असा अजून एक नवा निकष लागतो, तिसरें म्हणजे अशा सुदैवी व्यक्तींच्या समोर निसर्ग आपलें रहस्य मोकळें करतो असें जरी म्हटलें तरी निसर्गाची निदान कांही रहस्यें शास्त्राच्या कक्षेंत जातील, वर्गसाला निसर्गाने आपलें अंतःकरण मोकळें करून त्याला Continuity आणि Duration म्हणजे काय हें समजावून सांगितलें, वर्गसाँ या रहस्यांना एक तर शास्त्रीय म्हणेल किंवा शास्त्रें व कला यांत कांही फरकच नसतो असें म्हणेल, कांही म्हटलें तरी या मीमांसेने शास्त्र व कला यांतील फरक सांगण्याचा प्रयत्न केलेला नाहीच असें म्हणणें भाग आहे. जें निर्माण करणें कांही ‘ सुदैवी ’ व्यक्तींनाच जमतें त्याचा आस्वाद घेण्यासाठी ‘ सुदैवी ’ व्यक्तीच आवश्यक भासूं लागल्या म्हणजे चर्चा आटोपलीच. ‘ अ ’ ही कलाकृति आहे हें ज्यांना मान्य नसेल त्यांच्या कपाळीं सुलभतेने दुर्दैवी हा शिक्का मारतां येईल. रिचर्ड्सला या भूमिकेंत खंडन करण्याजोगें असें कांही वाटलें नाही. तो फक्त इतकेंच म्हणतो की, सुदैवी व्यक्ति कोण हें ठरविणें या मीमांसेंत महत्त्वाचें असल्यामुळे या विचारसरणीतील चर्चा समाजमानसक्षेत्राच्या कक्षेंत जाणारी आहे. ही कुचेष्टा आहे, हा मुद्दा नव्हे. समाजमानसशास्त्रांत Introvert, Extrovert अशा Types मानल्या जातात. कदाचित् समाजमानस-

शास्त्र 'सुदैवी', 'दुदैवी' अशाहि Types मान्य करील असें रिचर्डस्ला सुचवावयाचें आहे. समाजमानसशास्त्रांत असे गट नाहीत, असू शकत नाहीत. कधीकधी रिचर्डस् गंभीर शब्दांतून केलेल्या उथळ चर्चेचें खंडन करण्याऐवजी गंभीरपणें कुचेष्टा करून मोकळा होतो.

भाषिक विश्लेषणाची चर्चा करतांना एकच शब्द ध्वनिसादृश्य, अर्थसादृश्य यांमुळे घोटाळा करतो. याचा उल्लेख आला आहे. अगर एकच शब्द दोन भिन्न अर्थानी वापरल्यामुळे होणाऱ्या घोटाळ्याचा उल्लेख अर्थक्रियेच्या पहिल्या गृहीतांत आला आहे. कलामीमांसंतील वस्तुत्वप्रकटीकरणाच्या सहाव्या सिद्धान्ताच्या या चर्चेत त्या चर्चेचा जास्तीत जास्त उपयोग होऊं शकेल. आम्ही स्वीकारलेल्या पद्धतीमुळे निदान कांही अडचणी दूर होण्याचा संभव आहे असें रिचर्डस् म्हणतो. कलामीमांसंतील सत्याशीं निगडित असणाऱ्या सर्व चर्चा त्याने एकत्र केल्या आहेत. वस्तुत्वप्रकटीकरणवादी मीमांसा कशीहि मांडली तरी तिच्या विवरणांत कसा तरी; पण सत्याचा संबंध येतोच. सुंदर हा शब्द जसा विविध अर्थानी वापरला जात असल्यामुळे भिन्न भिन्न व्याख्यांचें व्याख्यित होऊं शकतो त्याचप्रमाणें 'सत्य' या शब्दाचीहि गत आहे. सत्य या व्याख्यिताच्या सर्वच व्याख्या या चर्चेत प्रस्तुत आहेत. या ठिकाणीं सत्यांच्या सर्व व्याख्यांची चर्चा करणें कठीण आहे. तरी पण त्यांचे गट पाडून कांही दिग्दर्शन करतां येईल. अॅरिस्टॉट्लने कलाबंतासाठी एक सूचना दिली आहे. तो म्हणतो—कलाबंताने, "अनुकरण करीत असतांना अनुकार्याचें प्रकारवैशिष्ट्य टिकवावें आणि त्यावरोबरच अनुकार्याचें उदात्तीकरणहि करावें" अॅरिस्टॉट्लच्या या सूचनेचे अनेक संभवनीय अर्थ होऊं शकतात. त्याच्या या सूचनेतच कलेंतील सत्य हें इतिहासांतील सत्यापेक्षां बेगलें कसें असतें याचें मर्म दडलें आहे. या सूचनेचे जितके विविध अर्थ होऊं शकतील किमान तितकीं

कलेंतील सत्याचीं रूपें होऊं शकतात. ईस्टलेकने या वाक्याचा अर्थ खालीलप्रमाणें केला आहे : “ हत्तीचे पाय जरी विद्रूप असले व त्याची कातडी जरी संवेदनाशून्य असली तरीहि एक प्राणी म्हणून हत्तीचें चित्रण करतांना पायाच्या विद्रूपतेचें व कातडीच्या संवेदनाशून्यतेचें अनुकरण करण्यास हरकती नाही. सामान्यत्वाचा प्रतिनिधि म्हणून विशिष्टत्व चित्रित करणें हा अॅरिस्टॉट्लच्या वाक्याचा अर्थ आहे.” या ठिकाणीं कलाकृतींतील सत्य म्हणजे व्यक्तिद्वारे वर्गाचा गाभा प्रकट करणें असें सूचित केलें गेलें आहे. रायमरने शेक्सपिअरच्या इयागोवर आक्षेप घेतांना असें म्हटलें आहे कीं, हजारों वर्षांपासून चालत आलेल्या पद्धतीप्रमाणें सैनिकांचें चित्रण मोकळ्या मनाचा, निष्कपटी, सरळ स्वभावाचा शूर माणूस असें व्हावयाला पाहिजे. सैनिकांचें पात्र म्हणून ‘ इयागो ’ आपल्या वर्गाचा प्रतिनिधि नाही. उलट तो आक्रमक, खोटा, कावेत्राज, लुच्चा असा भासतो.” रायमरच्या या स्पष्टीकरणांत कलेंतील सत्य सर्वमान्य असलें पाहिजे अशी सूचना आहे. ईस्टलेकचें सर्वसामान्यत्व आणि रायमरचें सर्वमान्यत्व यांतील फरक लक्षांत घेतला पाहिजे. कोचेच्या विचारसरणींत तिसरें स्पष्टीकरण आढळतें. त्याच्या मते कलावंत निसर्गाचें अनुकरण करीत असतांना निसर्गातील आदर्शत्वाचें अनुकरण करीत असतो. अशा रीतीने तो सत्याच्या जास्त जवळ जातो. रिचर्ड्सने क्रमाने हे तीन अर्थ तीन भिन्न शब्दांनी दाखविले आहेत. Universal as (i) Typical ईस्टलेक (ii) Conventional— रायमर (iii) Ideal— कोचे. सत्यविषयक अजून एक विचारसरणी मॅथ्यूअॅनॉल्डने स्वीकारलेली आढळून येते. त्याच्या विचारांत प्रज्ञावादी मीमांसेंतील सुदैवी लोक घट्ट बसलेले आढळतात. तो म्हणतो, “ या जगांत असें कांही लोक आहेत कीं, ज्यांचे अनुभव इतरांपेक्षा जास्त महत्त्वाचे प्रभावी म्हणून



सत्य असतात, अशा व्यक्ति वापरीत असणारी भाषाहि स्वतंत्र असते.” इथे कलेंतील सत्य म्हणजे कांही सुदैवी लोकांनी मांडलेले अनुभव अशी भूमिका घेतली आहे. जेव्हा आपण कोलरिजकडे जातो त्या वेळी त्याने निराळा पांचवा अर्थ स्वीकारल्याचें आढळून येतें. तो म्हणतो, “वस्तूंच्या रंग-रूपात्मक देहामधून जें चैतन्य उसळत असतें तें चैतन्यमय निसर्गतत्त्व कलावंताचें अनुकार्य आहे. प्रत्येक कलावंताने वस्तुजाताच्या या अंतरंगाचें अनुकरण केलें पाहिजे.... जड वस्तुजाताला चैतन्यतत्त्वासमोर अशा रीतीने नत करणें कीं, ज्यामुळे हें जड वस्तुजात चैतन्याचें प्रतीक होऊं शकेल, आणि ज्याच्याद्वारे चैतन्यतत्त्व पुन्हा प्रकट होऊं शकेल, वस्तुजातांचें असें नतीकरण अगर रूपांतर म्हणजे सौंदर्य, कलावंताने हें कार्य केलें पाहिजे.” या ठिकाणीं जडांतून उसळणाऱ्या चैतन्याचें दर्शन म्हणजे सत्य अशी व्याख्या गृहीत धरली आहे.

कलेंतील सत्याचे वर दिलेले पांच भिन्न अर्थ सत्याच्या वेगवेगळ्या व्याख्येंतून निर्माण होणारे आहेत हें थोड्या विचारांतीं सहज कळू शकेल. अर्थक्रियेच्या पहिल्या गृहीतान्वये आपण पांच भिन्न प्रतीकें एका अर्थाने वापरीत आहों, सत्याचा आविष्कार करणारी आकृति म्हणजे कलाकृति असें म्हटलें तरी निश्चिन्तायांचा बोध होऊं शकत नाही. आणि सत्याचे इतकेच पांच अर्थ आहेत असेंहि नाही. याहिपेक्षा भिन्न भिन्न अर्थानी सत्य हा शब्द वापरला जाऊं शकतो. एक तर सत्य हा शब्द शास्त्रीय अर्थाने वापरला जातो अशा वेळीं शब्दाद्वारे बोधित होणारा विषय विचारांत घेतला जातो. विषयाचा आशय आणि त्या विषयासाठी वापरल्या गेलेल्या वाक्याचा आशय जेव्हा एक असतो तेव्हा या वाक्य—विषयसंबंधाला सत्य असें म्हणतात. म्हणून शास्त्रांत ज्या अर्थाने सत्य शब्द वापरला जातो त्या अर्थाने कलाकृतींत

सत्य असूत्र शकत नाही, पण कित्येक वेळीं एखाद्या विधानाची ग्राह्यता या अर्थाने सत्य हा शब्द वापरला जातो, “ग्राह्यता” या अर्थाने अनेकविध बाबी सत्य असू शकतील; पण कलाकृतीत या वात्रतीत आपण परतंत्र असतो, कलावंताने जें जें व जसजसें चित्रिलें असेल तें सारें ग्राह्य धरल्याखेरीज कलाकृतीचें परिशीलनच करतां येत नाही, या अर्थाने कलाकृति हीच सत्य असते, कित्येक वेळां सत्य हा शब्द प्रामाणिकपणा या अर्थाने वापरला जातो, त्या दृष्टीने प्रत्येक कलाकृति कलावंताच्या प्रामाणिक अनुभूतीतून निर्माण झालेली असते असें म्हटलें तर कलाकृतींचा उगम सत्यामधून होतो असें म्हणावें लागेल, सत्याच्या चर्चेत हे तीन अर्थहि लक्षांत घ्यावे लागतील, आतांपर्यंत चर्चिलेल्या आठ अर्थपैकी नेमक्या कोण्या अर्थाने कलाकृति सत्याचें आविष्करण करीत असतात हें सांगणें कठीण आहे.

उपरोक्त भिन्न भिन्न मतांचा वेगवेगळा परामर्श घेणें सयुक्तिक ठरेल, संतुलन सिद्धान्ताच्या चर्चेच्या वेळीं अर्नोल्डचा विचार केल्यास त्या विचारसरणीची बूज राखणें व तिच्यांतील ग्राह्यांश दाखविणें जास्त सोपें जाईल, प्रत्येक मताची चर्चा करण्यापेक्षां अत्यंत महत्त्वाचें असें कोलरीजचें मत चर्चून हा प्रश्न चिकित्सकांच्यासमोर चर्चेसाठी मोकळा ठेवणें रिचर्ड्सला अधिक सयुक्तिक वाटलें, पुरावा न देता सर्वमान्यत्व पावलेल्या अनेकविध गृहीतकृत्यांना ज्यांच्या मनोवृत्ति मान्य करूं शकतील त्यांनाच गूढवादी भूमिकेचें आकर्षण वाटूं शकेल, इतरांना गूढवादी भूमिका नुसती समजून घेणें सुद्धा कठीण आहे, कांहीं जणांची मनोवृत्ति विधानांचे नक्की अर्थ उमजून न घेतांच विधानांच्यावर विश्वास ठेवण्याची असते, अशा मनोवृत्तीच्या व्यक्तींना गूढवाद मानवतो, सर्व गूढवादी भूमिकांत खालील एक गृहीतकृत्य अवश्यमेव अंतर्भूत असतें, हें गृहीतकृत्य असें:— विशिष्ट प्रकारची

निवड जीत अंतर्भूत आहे अगर उच्चतर अवस्थेंतील समग्र व्यक्तित्वाचा प्रत्यय जीत एकत्रित झालेला आहे अशी कुठली तरी प्रतीकात्मक भावना, कलाकृतीच्या अगर निसर्गाच्या परिशीलनांतून निर्माण होत असते, ही भावना अनुभवाच्या समग्र क्षेत्राचें एकात्म मनन करण्यासाठी आपणाला संक्षम बनवते. अशी भावना हीच एका वेगळ्या प्रकारच्या अनुभवाची मूलाधार असते, या वेगळ्या अनुभवक्षेत्रांतून विश्वाच्या वास्तवाविषयी जें नवें ज्ञान निर्माण होतें त्याचें स्वरूप सामान्य व्यवहारांतील इंद्रियप्रत्ययांतून निर्माण होणाऱ्या ज्ञानापेक्षां वेगळें व उच्चतर असतें. गूढवादी भूमिकेचा सर्वांत मोठा आधार हाच असतो. इंद्रियाच्या आधारेण ग्रहण केलेलें ज्ञान अगर त्या आधारावर अनुमानिलेलें ज्ञान अवास्तव, भ्रामक, तुलनेने कमी प्रतीचें हें ज्यांना पटलें व इंद्रियातीत, वास्तव, उच्च प्रकारचें ज्ञान, निदान कांही व्यक्तींना निदान कांही वेळां होऊं शकतें हें ज्यांनी गृहीत धरलें त्यांना न पटण्याजोगें गूढवादांत कांही असत नाही. आणि ज्यांना इंद्रियातीत ज्ञानाचा अर्थ कळत नाही त्यांना पटण्याजोगें गूढवादांत कांही असत नाही. ज्यांना भावनेचें हें गूढवादी स्पष्टीकरण पटत नाही ते विचारवंत, भावना भूतकालीन; पण सुप्त अनुभवाशीं निगडित असते, असें म्हणून त्या भावनेचीं वैशिष्ट्यें स्पष्ट करतात. व्यावहारिक, इंद्रियज्ञानजन्य खंडित विश्वापेक्षां इंद्रियातीत ज्ञानांतूनच गम्य असणाऱ्या वैश्विक एकतेचा प्रत्यय आणून देणारें कलेचें विश्व उच्चतर व अधिक चांगलें आहे. या जगांतील कंटाळवाणेंपणापामून मुक्तता करून घेणें व त्या जगांत जाणें शक्य व इष्ट आहे असें मानणाऱ्या सर्व विचारसरणीचा आदर्शवादी सिद्धान्तांशीं निकट संबंध असतो. या सर्व गूढवादी भूमिकेचें खंडन करणें सर्वथैव अशक्य असतें. विवेचनांतील संदिग्धता दाखवली तर भावेची शक्ति सीमित आहे, वाचिक व्यवहार अनिर्वचनीय

विद्यात्म्याला स्पष्ट चित्रित करू शकत नाही; म्हणून या ठिकाणी भाषा लंगडी आहे असा त्यांचाच दावा असतो. त्यांच्या विवेचनांतील परस्पर विरोधी भूमिका दाखवाव्या तर इंद्रियजन्य भ्रामक मिथ्याज्ञान व या ज्ञानाचें चित्रण करणारी भाषा परस्परविरोधी व विसंगत आहे हें त्यांनीच सांगितलेलें असतें. इंद्रियातीत ज्ञानाचा पुरावा मागावा तर तें ज्ञान माषेला अगम्य आहे ही त्यांचीच भूमिका असते. त्यामुळे या भूमिकेचें खंडन करतां येत नाही. तर्क ज्यांनी अप्रतिष्ठित मानला, ज्यांनी बुद्धि गौण ज्ञानाचें साधन मानलें व अंतःप्रेरणा ज्यांचा एकमेव आधार बनली त्यांचीं मते पुराव्यांनी मांडलेलीं नसतात; पुराव्याविना गृहीत धरावयाचीं असतात. जे पुराव्याविना गृहीत धरावयाचें असतें त्यांचें पुरावा व चर्चा यांच्या आधारेणें ग्राह्याग्राह्यत्व ठरवतां येत नाही. यामुळे प्रकृतिभिन्नत्वाचा हवाला देणें याखेरीज गूढवादाला दुसरें उत्तर नाही.

जर कलाकृतीचें प्रयोजन कल्पिताचा वास्तवासारखा प्रत्यय आणून देणें म्हणजे सत्याभास निर्माण करणें असेल तर, हा विचार महत्त्वाचा रवतंत्र विचार म्हणून विचारांत घेतला पाहिजे. 'ब' वर्गीय सातवा सिद्धान्त सौंदर्याचें रहस्य सत्याभास मानतो. ज्यांना कलाकृतींतील अनुकरणचें कौतुक वाटतें ते जणू सत्याभासवादी विचारधारेचे प्रवासीच असतात. अशा मंडळींना मूळ वस्तूऐवजी तिची जागा घेऊं शकेल अशा हुबेहूब आकृतींचें म्हणजेच तिच्यांतील सत्याभासाचें कौतुक वाटत असतें. मादाम तुसाउद हिचें व्यक्तिप्रदर्शन हाच कदाचित् या भूमिकेप्रमाणें जगांतील कलाकृतीचा सर्वांत चांगला संग्रह ठरेल. सत्याभास हा अधिक उत्तेजक, अधिक अनुभव देणारा व अधिक सुखकारक असावा असें म्हणणें ही फक्त पुढची एक पायरी आहे. या सिद्धान्ताप्रमाणें कला म्हणजे वास्तव सृष्टीपासून कल्पनाविश्रंभ

शिरकाव करून घेण्याचा अगदी जवळचा मार्ग टरेल. ज्याप्रमाणे मद्याच्या पेल्यांत आपण स्वतःला हारवू शकतो, त्याप्रमाणे एखाद्या कादंबरींत किंवा नाटकांत जीवनांतील कट्टता विसरून जाऊन पूर्णपणे रंगतां येते असें या विचारसरणीची कलामीमांसा मानते. अशा रीतीने कलेंत स्वतःला विसरून जावयाचें असेल तर कलाकृतींतील विषय जितके मूळ विषयांची जागा घेऊं शकणारे असतील तितका कलेचा वापर प्रभावी समजतां येईल. मूळ विषयाची जागा घेणारा सत्याभाम दोन प्रकारचा असू शकतो. या जगांतील जें जें म्हणून वांचनीय आहे त्याच्या कल्पित जगांत हुबेहूब आवृत्त्या उपलब्ध करणें; व या जगांत जें जें अवांचनीय आहे त्याचा कल्पित जगांत पूर्ण अभाव करणें. या जगांत सुंदर स्त्रिया आहेत पण त्या अप्राप्य आहेत. कल्पित - जगांत त्या असतीलच; पण सुलभ प्राप्त असतील. अशा या कल्पित जगांत स्वतःला विसरून जाऊन रसिक जीवनांतील दुःखापासून सुटका करून घेतो असें ही मीमांसा मानते. आपल्याकडे प्रा. फडके यांनी अशा प्रकारें कलामीमांसा करण्याचा प्रयत्न केला आहे. ही मीमांसा मनोरंजन, करमणूक, खेळ, कला यांच्यातील विभाजक रेषा पुसट करणारी म्हणून अग्राह्य आहे. कांहीं विशिष्ट प्रातिनिधिक कलांत सामान्य जनता जास्त रस घेते, याचा उलगडा या मीमांसेने करतां येईल. सामान्य जनता ज्या कलाप्रकारांत जास्त रस घेते त्याचें स्वरूप जास्तीत जास्त व्यक्तींना वास्तविक जीवनापासून जास्तीत जास्त दूर होणें अधिक सुलभ करणारें असतें, असा हा उलगडा आहे. याच पद्धतीने कांहीं कलाकृति लोकप्रिय कां असतात याचाहि उलगडा करतां येईल. या मीमांसेच्या मते आत्म-विस्मृतीची प्रेरणा ही एक प्रभावी सहजप्रेरणा आहे. कॉनरॅड लॅंग यांनी मानसशास्त्रीय भूमिका घेऊन सहजप्रेरणांच्या आधारें सत्याभास-वादाचें समर्थन करण्याचा महत्त्वाचा प्रयत्न केला आहे. त्यांचें म्हणणें

असें कीं, आत्मविस्मृतीची प्रेरणा ही प्रभावी सहजप्रेरणा आहे. याला भरपूर मानसशास्त्रीय पुरावा आहे. कलावंत या प्रेरणेचें समाधान करतो. जाणीवपूर्वक आत्मविसर्गति हेंच लँगच्या मतें कलास्वादाचें मूलतत्त्व आहे. तुच्छतावादी किंवा माणूसघाण्या व्यक्तींना ही विचारसरणी निश्चितच आवडेल ! सर्व सहजप्रेरणांचें स्वरूप जीवशास्त्रीय असतें. जीवशास्त्रांत आत्मविस्मृतीने साध्य होईल असें प्राणिसृष्टीचें कोणतेंहि ध्येय नाही. म्हणून आत्मविस्मृति ही सहजप्रेरणा मानतां येत नाही. रिचर्डस् यानी हा मुद्दा उपस्थित केलेला नाही. कारण त्यांना तो अगदीच उघड वाटला असावा. सत्याभासवादाची ही मीमांसा वेदनाकुल करून सोडणाऱ्या भीषण कलाकृतींच्या आस्वादांत रमणाऱ्या व Tragedy ला सर्वोच्च कलास्वरूप मानणाऱ्या मानवाचें स्पष्टीकरण करूं शकत नाही. कारण सत्यसृष्टीतून कल्पित सृष्टीत बैतागाने पळावयाचें तें सुख भोगण्यासाठी; दुःख भोगण्यासाठी नव्हे ! हें उघड आहे.

१४

यानंतर क्रमाने महाराणी व्हिक्टोरियाच्या उत्तरकालांतील नीतिवाद्यांनी परिश्रमपूर्वक मांडणी केलेल्या मानवी उन्नतीवर भर देणाऱ्या सामाजिक परिणामवादी विचारसरणीकडे वळलें पाहिजे. ही विचारसरणी समाजावरील, इष्ट परिणाम साधण्याच्या कलाकृतींच्या शक्तीवरून तिच्यांतील सौंदर्याचें मोजमाप करूं इच्छिणारी आहे. कलास्वादाची मार्मिक ओळख असणाऱ्या जॉन रस्किनने आपल्या ऑक्सफोर्ड लेक्चर्स मध्ये ललितकलांची फक्त तीन प्रयोजनें सांगितलीं आहेत : (१) धर्म प्रवृत्ति स्थिर करणें (२) नैतिकदृष्ट्या मानवाला परिपूर्ण करणें, (३) त्याच्या दैनंदिन जीवनांत उपयोगी पडणें. शेवटच्या दोनवर विलियम मॉरिस यांनी व पहिल्या दोनवर टॉलस्टॉय यांनी भर दिला आहे. मराठींत अर्धकच्ची अशी पहिली कम्युनिस्ट मीमांसा जी श्री. लालजी पेंडसे

यांनी पुरस्कारिली आहेत, तिचा तिसऱ्या मुद्द्यावर महत्त्वाचा भर होता. टॉलस्टॉय आणि रस्किन यांचा कलाविषयक दृष्टिकोन अत्यंत मिळता-जुळता असूनहि टॉलस्टॉय यांनी रस्किन बाचला होता याचा पुरावा टॉलस्टॉयच्या ग्रंथांत मिळत नाही हेच आश्चर्य आहे. उच्च कलेने सर्वसाधारण मानवी समाजाला आवाहन केलेंच पाहिजे हा टॉलस्टॉयचा आग्रह त्याच्या नीतिवादी व तुलनेने कमी महत्त्वाच्या भूमिकेशी फारसा निगडित नाही. नीतिवादी नसणारा विचारवंत सुद्धा भाव-आवाहनाच्या भाषेत बोलू शकतो. पण रोमॅरोलांसारख्या आमजनतेसाठी साहित्याची मागणी करणाऱ्या लोकांनी दोन प्रश्नांची विनाकारण भेसळ केली आहे. टॉलस्टॉय समाजाला आवाहन करण्याच्या कलेच्या शक्तीवरून कलाकृतीचा जिवंतपणा ठरवू इच्छितो. आणि तिच्यातील सद्भावनेच्या प्रेरकत्वावरून तिची महत्ता ठरवू इच्छितो. समाजाच्या जास्तीत जास्त क्षेत्राला आवाहन करण्याची कलाकृतीची शक्ति समाजातील बहुसंख्य लोकांच्या जीवनाशी निगडित असणाऱ्या प्रश्नांच्या प्रभावी मांडणीतून निर्माण होते, व म्हणून समाजाच्या दैनंदिन गरजांच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या असणाऱ्या कलाकृतीतच सामाजिक आवाहकत्व व महत्ता असते असे रोमॅरोलांप्रमाणे टॉलस्टॉय मानीत नाही. याउलट प्रो. लिथात्री यांनी 'हीवर्ट जर्नल' मध्ये असा विचार मांडला आहे की कलाकृति, हा कलावंत व रसिक या उभयतांना हितकारक ठरणारा श्रमप्रकार मानला पाहिजे. लिथात्रीच्या मते सुंदर वस्तूंची निर्मिती करण्याची कलावंतांतील अहमहमिका व कलाकृतीच्या रसग्रहणांतील रसिकांची जिद्द हा या मताचा पुरावा आहे. त्यांच्या मते सौंदर्य हे अस्तित्त्वतः सद्गुणप्रेरक असतेंच. हाच प्रश्न मिड्ल्टन मरी यांनी पुढीलप्रमाणे मांडला आहे. त्यांच्या मते विकासाचा अपरिहार्य लय-बद्धतेमुळे प्रत्येक कलावंत स्वतःच्याच व्यवहारवादी देहाशी झगडणाऱ्या

आपल्याच उदात्तर आत्म्याचें वाहन बनतो. आपल्या निर्मितींत त्याने गाठलेल्या मूल्यापर्यंत जगाला नेण्याचें व मार्गदर्शन करण्याचें कार्य कलावंत करीत असतो. अनंत कालापामून चालत येणाऱ्या प्रगतीच्या स्त्रातांत स्वतःला सहभागी करून घेण्यासाठी तो रेखाटनांच्या व शोधांच्या द्वारे कला निर्माण करीत असतो. असें प्रगत होत जाणारे जग कलावंताच्या चिंतनाचा विषय असतें. कलटन् ब्रूक यांनी आपल्या ग्रंथांत सौंदर्याची व्याख्या अशी केली आहे :- कलावंत ज्यास असाध्य समजतो त्यांत, व त्या असाध्याला साध्य करून घेण्याच्या त्याच्या प्रयत्नांत कलेचें सौंदर्य दडलेलें असतें. वास्तवाकडे पाहण्याच्या या विशिष्ट मनोवृत्तीची अभिव्यक्ति म्हणजेच कला. ही मनोवृत्ति विस्मित, मूल्यवान, मानवापेक्षांही श्रेष्ठ असणाऱ्या तत्त्वांची अभिज्ञा सांगणारी असते. ही अभिज्ञा जिथे नसेल तिथे कला निर्जीव होते. बरीलपैकीं कांही विचारसरणींवर आधुनिक प्रॉटेस्टंटान्ना व वस्तुत्वप्रकटीकरणावादी विचारधारांचा परिणाम दिसून येतो. जर कुणी, कलावंताने समाजान्नें उत्थापन करावें असें आवाहन केलें तर हें आवाहन करण्याचा हक्क मान्य करतां येईल. ज्या कलावंतांना हें आवाहन प्रबोधन करूं शकेल ते त्याचा विचार करतीलच. वाद इथे नाही. प्रत्येक कलावंत सामाजिक उत्थापनाचा विचार करतोच. आणि असा विचार करण्यांतच त्याचें कलावंतपण आहे, या मानण्यावर वाद आहे. सामाजिक उत्थापनाचा हेतु मनांत धरून कांही कलाकृति निर्माण झालेल्या असतील. किंवा तशा प्रकारें त्या निर्माण व्हाव्या यावर वादाचें कारण नाही. कलाकृतींनी सामाजिक उत्थापन होतेंच या धाडसी विधानावर वाद आहे. सामाजिक उत्थापनाचा प्रश्न नेहमीच आजचें जग बदलण्याची योजना गृहीत धरणारा असतो. अशी योजना कलानिर्मितीच्या क्षणीं कलावंताच्या डोक्यांत असतेंच असा आग्रह धरणें बरोबर नाही.



विसाव्या शतकांत अध्यात्मवादाने कलाक्षेत्रांत फार मोठा रस घेण्यास आरंभ केला आहे. आजकाल ज्या अनेक कलाविषयक विचारसरणी लोकप्रिय आहेत त्यांतली सर्वप्रसिद्ध विचारसरणी म्हणजे कोचेचा आविष्कारवाद असें म्हणतां येईल. कांही अभ्यासकांना कोचेच्या या विचारसरणींत वैशिष्ट्यपूर्ण भव्यता आढळते. कुठल्याहि प्रकारची गंभीर व मूलगामी चर्चा न करतां समीक्षकांच्या मेळाव्यांत प्रतिष्ठित होऊं इच्छिणाऱ्यांना आणि जिकीरीचा सत्यासत्य विवेक टाळू इच्छिणाऱ्या रोमांटिक व्यक्तींना कोचे अधिकच आवडतो. अशा लोकांना संश्लेषणात्मक तत्त्वज्ञानांतून व आत्मवादी विचारसरणींतून मोहक समाधान मिळते. तर्कशास्त्रांतील तादात्म्य-नियमांची कौशल्यपूर्ण योजना आणि व्याघात नियमांचा कांही अंशीं नकार हाच कोचेच्या मीमांसेचा खरा पाया आहे. एकदां स्फूर्ति आणि आविष्कार यांच्यांतील तादात्म्य मान्य केल्यास सर्वच स्फुरणांचें आविष्करण होत असतें हें निर्विवादरीत्या सिद्ध होतें. जर स्फूर्ति, आविष्कार यांच्यांत आणि कलाकृतींत तादात्म्याचा नियम सिद्ध करतां आला तर, सर्व कलाकृति स्फूर्तींतून निर्माण होतात आणि प्रत्येक स्फुरणांतून कलाकृति सिद्ध होते हें मान्य केलेंच पाहिजे. ज्योव्हॉन निपेपिनी यांनी कोचेच्या सर्वमीमांसेचें सार एका समीकरणाने दाखविलें आहे. त्यावरून तादात्म्याच्या नियमाचा त्याने केलेला भयानक वापर स्पष्ट होऊं शकेल. कला = स्फूर्ति = आविष्कार = भावना = कल्पना = कल्पकता = लयबद्धता = सौंदर्य निपेपिनीच्या मतें कोचेची सर्व मीमांसा कलाविषयक प्रश्नांची चर्चा करण्याऐवजी टाळण्यांत आणि सर्व अर्थभेदांना वाजूला साहून शब्दांना समान अर्थकत्व प्रदान करून त्यांची यादी करण्यांत गुंतलेली आहे. रिचर्डस् म्हणतो त्याची सर्व चर्चा समानार्थक शब्दांच्या अदलाबदलीवर आधारलेली असल्यामुळे कोचेचा विचारप्रवाह सर्व अडचणींवर मात

करीत अस्खलितपणें बाहतो, आणि त्यामुळे निकोप चर्चा अशक्य होऊन जाते. तरी अशी शंका घेतां येईल कीं, क्रोचेच्या मतानुसार किती तरी अकलात्मक वस्तू कलाकृति ठरतील, पण अशा शंका क्रोचेला हताश करीत नाहीत. तो म्हणतो, कलाकृतींत अकलात्मक द्रव्याखेरीज कांही तरी जास्त असतें. व हें कलाकृतीचें व्यवच्छेदक लक्षण असतें. हें लक्षण अनुभवगम्य असल्यामुळे कुणालाहि त्याची व्याख्या करतां येत नाही. असें म्हणून क्रोचे पुन्हा निराळाच उरतो. तो म्हणतो, जर छोटीशी कणिका आणि स्त्राई कलाकृति असूं शकते, तर मग एक शब्द सुद्धा कलाकृति असण्यास तत्त्वतः प्रत्यवाय नसावा, आणि कां असावा? सर्व आविष्कारवादी विचारवंतांसमोर हा फार मोठा प्रश्न आहे. शब्द जर कलाकृति असूं शकतो तर आविष्काराचा विशिष्ट अंश दाखविणारा स्वल्पविरामसुद्धा कलाकृति कां असूं नये? हा प्रश्न निर्माण करून क्रोचेने आपणच आपल्या मीमांसेची तिरडी बांधली आहे. खरोखरीं क्रोचेची सर्व चर्चा जिथून आपण आरंभ केला तिथेच नेऊन सोडते. कांही तरी घडतें जिला कला म्हणतात, आणि तिला आपण कला म्हणतो तें अगदी योग्यच आहे. हीच कला होय, हा क्रोचेच्या सर्व विवेचनाचा सारांश आहे. क्रोचेच्या मीमांसेने फार मोठ्या विचारवंतांना फार मोठी भुरळ घातली आहे हें मात्र मान्य केलेंच पाहिजे. कॅरीट आणि मॅकडोवाल हीं महत्त्वपूर्ण नांवां या संदर्भांत सहज आठवतील. क्रोचेच्या विचारसरणींतील शब्दगत भोंगळपणा मान्य करूनहि त्याच्या-वर चिडण्यांत फारसें हशील नाही. रिचर्ड्सच्या कलामीमांसेंत क्रोचे हे जणू मर्मस्थळ आहे. त्याचें नांव निघतांच रिचर्डस् चिडतो. त्याची हेलना करतो. मात्र त्याच्या मताची मांडणी तेवढी करीत नाही.

आहे. डॉ. बोसांक्वे हे या भूमिकेचें फार मोठे समर्थक मानले जातात. त्यांच्या वाक्प्रयोगांतून निश्चित मीमांसा शोधून काढणें जरी अवघड असलें तरी त्यांची गणना आविष्कारवाद्यांतच करतां येईल. मात्र त्यांनी अत्यंत चाणाक्षपणें कोचेने बापरून गुळगुळीत केलेलें अंतःस्फूर्तीचें नाणें वाजूला ठेवण्यांत यश मिळविलें आहे. कलामीमांसेला अंतःस्फूर्तीचा आधार घेणें त्यांना मान्य नाही. एका विशिष्ट माध्यमांतून त्या माध्यमाच्या अंगी असणाऱ्या सामान्य अगर अपवादात्मक अंगभूत आविष्कारसामर्थ्याला दृष्टीसमोर ठेवलें असतांना त्या माध्यमाच्या ज्या मर्यादा आढळतील त्या गृहीत धरून त्या माध्यमाद्वारे संवेदनात्मक वस्तु कल्पनेचा अगर कल्पनाशक्तीचा वैशिष्ट्यपूर्ण व व्यक्तित्वसंपन्न अनुभव व्यक्त होणें म्हणजे सौंदर्य अशी व्याख्या बोसांक्वे यांनी दिली आहे. या गूढ शब्दांचा नेमका अर्थ कळणें कठीण आहे. तरी पण आपण एक आविष्कारवादी विचारसरणी वाचतो आहों, निदान इतकें यावरून कळतें. “ Lectures on Aesthetics ” पृ. ३३ वर बोसांक्वे म्हणतो, “ माझ्या मते सौंदर्यवृत्ति ही एक आविष्कारवृत्ति आहे. हें सूत्र सर्व सौंदर्यशास्त्रीय विचारांचा गाभा असून तें पूर्णपणें बरोबर आहे. ” ते आपल्या विचारसरणींत आनंदवाद व सुखवाद यांचें स्थान निश्चित करूं शकले नाहीत. यामुळे कलांच्या अनुभवांच्या प्रभावर त्यांच्या विवेचनांत धरसोड आढळते. बोसांक्वे म्हणतात, “ सुखद भावना ही सौंदर्यवृत्तींत गृहीत असतेच. विशेषतः मननाच्या विषय झालेल्या वस्तूवाचतची सुखद भावना अशा प्रसंगी कार्यरत असते. प्रत्येक सुखद अनुभवांत सौंदर्य वृत्तीचा थोडाबहुत अंश असतोच. पण सुख हें सौंदर्याचें कारण नसून कार्य आहे. ” इतरत्र बोसांक्वे म्हणतो, “ एखाद्या वस्तूचें सौंदर्य तिच्या सुखदायकत्वावर अवलंबून नसून सौंदर्यानंदाच्या सामर्थ्यावर निर्भर असतें. ” तोच पुन्हा

लेक्चर्स पृ. १०२ बर म्हणतो, “ आपल्या भावना साकार होणें म्हणजेच सौंदर्य.” पुढे तोच म्हणतो, “ समजा डॅश हॅण्ड कुन्याचे सुंदर रेशमी कान सुंदर माणसाच्या चेहऱ्याला लावले तर कुरूपतेचा शुद्ध नमुना निर्माण होतो.” हें उत्रड आहे कीं बोसांक्वेच्या अनेक-विध मतांत संगति नाही व त्याचें कोणतेंहि मत समाधानकारक वाटत नाही— पण त्याचा सर्व प्रयत्न विविध विचारसरणीच्या समन्वयासाठी चालूं आहे हें ध्यानांत घेतलें पाहेजे. रिचर्ड्सने अपरिपक्व समन्वयापेक्षां प्रश्नाचें स्वरूप व क्षेत्र स्पष्ट करण्यावर समाधान मानलें आहे. प्रश्नांचें स्वरूप स्पष्ट नसलें म्हणजे उत्तरांची चिकित्सा फसवी होते. मॉरे जाँ गेयू या अकालीं निधन पावलेल्या अतिशय संग्राहक सौंदर्यशास्त्रज्ञाने अनेकविध मतांचा समन्वय करून संश्लेषणात्मक विचारसरणी प्रतिपादन करण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याच्या मतें आधुनिक जीवनांत कला ही हळूहळू धर्माचें स्थान घेत आहे. आपल्या मनोविश्वाचें संगोपन करीत कला मानवजातीशीं आपले संबंध वैयक्तिक संबंधाच्या क्षेत्रापेक्षां जास्त विस्तृत व निकटचे निर्माण करते. अजून एके ठिकाणीं गेयू म्हणतो, “ कला ही मानवी मनांत ज्यांतून सौंदर्यात्मक चेतना मिळूं शकेल अशा व्यापक व संवादी वृत्ति निर्माण करणारी क्रिया आहे.” एके ठिकाणीं त्याने तिसरेंच मत दिलें आहे. “ कला ही आमच्या जीवनांत प्रज्ञा, संवेदनाक्षमता व सुख या तिन्हींना एकत्र निर्माण करणारी अशी क्रिया असते.” पण ही शुद्ध सुखवादी बैठक आहे. यापुढे जाऊन आल्फ्रेड फाउली जेव्हा म्हणतो कीं, “ कला हा वैश्विक सहकंप आहे. हा सहकंप अहंतेचीं बंधनें तोडतो आणि काल व अस्तित्व यांना व्यापून उरणारा नवा बंध निर्माण करतो.” त्या बेळीं कोणतेंहि आश्चर्य वाटत नाही. प्रभावी शब्दरचना असणाऱ्या पण नेमका अर्थ कळूं न देण्यांतच ज्यांची मौज आहे अशा शब्दांना वाजूला सारून समन्वयवादाचा

विचार केल्या तर प्राप्ति कांहीच होत नाही. या तथाकथित सूचक वाक्यांनी बनलेल्या अर्थशून्य समन्वयवादापासून स्वतःची सुटका करून घेणे व मानसशास्त्रीय वर्गीकडे वळणे जास्त उपयोगाचे होईल.

१६

यानंतर रिचर्डस् 'क' वर्गीय मानसशास्त्रीय विचारसरणीकडे वळतो. मानसशास्त्रीय वर्गातील सुंदर या पदाच्या व्याख्यांच्याकडे वळण्याआधी एक प्रश्न उपस्थित होतो; तो म्हणजे मानसशास्त्रीय परिभाषेत सौंदर्यानुभवाचे स्पष्टीकरण करतां देणे शक्य आहे काय ? कांही विचारवंतांनी हे शक्य नाही अशी भूमिका घेतली आहे. मानसशास्त्रीय सिद्धान्ताच्या आधारे ज्याला सुंदर म्हणावयाचे ते काय आहे असा प्रश्न विचारला जातो. हा प्रश्न विचारतांना कलाकृति सुंदर असतात काय ? की, कलाकृतींच्या परिशीलनाने रसिकाच्या मनांत उद्भवणारा आनंद सुंदर असतो ? की, कलाकृतींच्या निर्मितीला कारणीभूत होणारा, कलावंताच्या मनांत उद्भवणारा अनुभव सुंदर असतो ? असा प्रश्न विचारणाऱ्यांचा हेतु असतो. अधिक स्पष्ट म्हणजे सुंदर हे विधेय ज्या विषयाचे बोधक आहे तो विषय कलाकृतीचे कारण आहे की कार्य आहे, की अस्तित्वनिदर्शक व्यवच्छेदक लक्षण आहे, असा हा प्रश्न आहे. रिचर्डस्ने प्रथमच लायर्ड आणि प्रो. अलेक्झांडर यांच्या सौंदर्यविषयक मनांचा उल्लेख करून सुंदर हे विधेय वापरतांना होणारा घोटाळा सुचविला आहे. त्याच्या मते सौंदर्य हे कलाकृतीचे कार्यकारण अगर लक्षण यांपैकी कुठे तरी एकाच ठिकाणी गृहीत धरले पाहिजे. नसता सारी चर्चा नवे घोटाळे निर्माण करणारी व शाब्दिक अशी होते. खरोखरी पाहतां रिचर्डस्ने आपल्या मीमांसेच्या आरंभीच या प्रश्नाचे उत्तर दिले आहे. निसर्गातील निसर्गनिर्मित अगर निर्मिति हा शब्द ज्यांच्या वावर्तीत अग्रस्तुत आहे अशा

स्वाभाविक वस्तु यांच्यावावत ज्या वेळीं सुंदर हा शब्द वापरला जातो त्या वेळीं त्याचा अर्थ कलाकृतीच्या संदर्भापेक्षां वेगळा असतो. आपण निसर्गात असणाऱ्या सौंदर्याला 'अ' म्हटलें आणि कलाकृतींत असणाऱ्या सौंदर्याला 'ब' म्हटलें तर घोटाळा टाळून चर्चा करतां येते. 'अ' नेहमी अनिर्मित असा असतो. 'अ' चें स्वरूप वस्तूच्या शरीराशीं निगडित असतें. वस्तूच्या अर्थाशीं निगडित नसतें. म्हणजेच जिथे 'अ' चा आढळ होतो त्या ठिकाणीं घटक स्वतःचे बोधक असतात; इतर कशाचें प्रतीक नसतात. 'ब' हा नेहमीच वस्तूच्या अर्थाशीं निगडित असतो. त्यामुळे 'अ' चें अस्तित्व मान्य केलें तरी 'अ' 'ब' चें कारण होऊं शकत नाही. कलास्वरूपशास्त्राला प्रस्तुत असणारी सौंदर्याची कल्पना अशी आहे कीं, जी कलाकृतीचें कारण होऊं शकत नाही. कलाकृति या शब्दाने काय बोधित होतें हेंहि पाहिलें पाहिजे. चित्र या कलाप्रकारांतील एखादी कलाकृति घेतली तर एका सपाटीवर असणाऱ्या भिन्न भिन्न रंगांच्या क्षेत्रांनी या कलाकृतीचा देह बनविलेला असतो. ही रंगक्षेत्रें म्हणजे कलाकृति नव्हे. ही रंगक्षेत्रांची रचना सांकेतिक अगर अर्धसांकेतिक चिन्ह म्हणून उभी असते. हीं चिन्हे आपला अर्थ निवेदन करीत असतात. चिन्हांच्या द्वारे जो अर्थ निवेदित होतो तो अर्थ हा त्या कलाकृतीचा आशय असतो. कलाकृति हा शब्द आपण ढोबळ मानाने वस्तूला वापरतो. पण त्या वस्तूच्या द्वारे जो आशय निर्माण होतो ती खरीखुरी कलाकृति आहे. कलाकृति या शब्दाचेंच हें मानसिक रूप ध्यानांत घेतलें म्हणजे कलाकृतीचें लक्षण आणि कलाकृतीचें कार्य या दोन्हींचाहि संबंध मानसिक अनुभवाशीं येतो. मानसशास्त्रीय विचारसंरणी मान्य असणारे सारेच विचारवंत कलाकृतीच्या परिशीलनाने रसिकाच्या मनांत निर्माण होणारा जो अनुभव त्याला सुंदर या पदाने बोधित

करतात. कुठलीहि कलाकृति सुंदर आहे असें म्हणतांना त्या आकृतीचें परिशीलन मनावर 'क्ष' परिणाम करते, असें मानण्यावर या वर्गातील सर्वांचें एकमत आहे. इतर सर्व अनुभवांच्यापेक्षा 'क्ष' चें वेगळेंपण सौंदर्यांत आहे. यावरहि सर्वांचें एकमत आहे. फक्त 'क्ष' चें स्पष्टीकरण कसें करतां येईल एवढाच प्रश्न आहे. हें सारें विवेचन गृहीत धरलें म्हणजे मानसशास्त्रीय परिभाषेत सौंदर्यानुभवाचें स्पष्टीकरण करतां येणें शक्य आहे असें मानावें लागतें. उलट अनुभवांना संपूर्णतः दुर्लक्षित करून सौंदर्यानुभवाचें कोणतेंहि स्पष्टीकरण करतां येत नाही हेंहि ध्यानांत घेतलें पाहिजे. मूल्यांच्या संदर्भांत पुन्हा हा प्रश्न उपस्थित होतो. मूल्यांचें मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरण करतां येईल काय ? रिचर्डस्ची याचेंहि उत्तर होकारार्थी देतो. त्याच्या अर्थक्रियेकडे नजर टाकतांच त्याच्या विवेचनांत शिव आणि सुंदर हीं दोन्हीं पदे तो भावप्रेरक बापराची मानतो हें दिसून येईल. म्हणून त्याच्या मते शिव आणि सुंदर यांचीं स्पष्टीकरणें फक्त मानसिकच असूं शकतात.

१८७० नंतर मानसशास्त्रांत उत्क्रांतिवादाची प्रतिष्ठा भलतीच वाढली. उत्क्रांतिवादाच्या दृष्टीने सृष्टींत सदैव अस्तित्वांत राहण्यासाठी संघर्ष चालू असतो. या संघर्षामुळे खरोखरीं जें टिकण्याच्या लायकीचें असतें तितकेंच दीर्घकालपर्यंत टिकून राहतें. ही भूमिका स्वीकारून कालप्रवाहांत प्रत्येक वस्तूची टिकून राहण्याची क्षमता हाच संशोधनाचा प्रमुख विषय बनला. आणि असें टिकून राहणें वस्तूच्या चांगलेंपणाचें गमक ठरल्यामुळे दीर्घकालपर्यंत टिकून राहिलेल्या कलाकृति कां टिकून राहिल्या असाव्यात, याचा आवर्जून शोध घेतला जाऊं लागला. या एकूण विचारसरणीचें तर्कशास्त्र असें आहे :- ज्या अर्थी कालप्रवाहांत 'अ' दीर्घकाल टिकून राहिला त्या अर्थी दीर्घकालपर्यंत 'अ' ला ओलांडून उत्क्रांतीची लाट पुढे जाऊं शकली नाही. विकासाच्या सर्व

टप्प्यावर 'अ' विकसित वस्तूंच्या गटांत आपलें स्थान राखूं शकला. अधिक विकास न होतां जें नेहमीच विकसितांपैकीं एक राहिलें तें विकसनाच्या परिपूर्णत्वाचें बोधक असलें पाहिजे, जें अधिक विकसित तें अधिक चांगलें. म्हणून दीर्घकाल टिकलेल्या कलाकृति कलाकृतीच्या वर्गातील श्रेष्ठ कलाकृति आहेत. म्हणून या श्रेष्ठ कलाकृतींच्या अंगीं दीर्घकाल टिकण्याची शक्ति ज्या गुणांच्यामुळे आली त्या गुणांचा शोध घेतला पाहिजे; कारण ते गुण कलाकृतीची महत्ता ठरवतात. आपल्याकडे प्रो. फडके यांनी स्थूलपणें कां होईना; पण या प्रकारें बाङ्ग्याच्या अक्षरत्वाचे घटक सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. या दृष्टिकोणांतून चर्चा प्रारंभ होतांच कलाकृतीच्या मानसिक परिणामांना कलामीमांसेंत फार मोठें स्थान प्राप्त होतें. वरील 'अक्षर' बाङ्ग्याची भूमिका अपुरी आहे. कलाकृतींच्या अक्षरत्वाकडे लक्ष बळण्याचें कारण उत्क्रांतिवाद हें एकच नाही. अध्यात्मवाद हेंहि त्याचें एक महत्त्वाचें कारण आहे. परिवर्तनशील जगत् हें मिथ्या असून अपरिवर्तनशील असें कांहीं तरी तत्त्व फक्त सत्य असतें. ह्या अपरिवर्तनशील तत्त्वाचें एक महत्त्वाचें लक्षण अक्षरत्व आहे. जें 'क्षर' आहे तें परिवर्तनशील असणार. तुलनेने कमी प्रतीचें असणार व त्या मानाने जें 'अक्षर' आहे तें अधिक उच्च व मौलिक असणार, असें जें तात्त्विक वातावरण अध्यात्म-वाद निर्माण करतो तोहि कलाकृतींच्या दीर्घकाल टिकण्याच्या शक्तीला कलेच्या श्रेष्ठपणाचें गमक ठरविण्यास कारणीभूत होतो. उत्क्रांतिवाद आणि अध्यात्मवाद यांच्यांत संयुक्तपणें कलाकृतींच्या 'अक्षर'त्वाची महत्ता सांगणाऱ्या भूमिकेचीं बीजें आहेत. ही सर्वच भूमिका कच्च्या पायावर उभी आहे. एखाद्या वस्तूचें कालप्रवाहांत दीर्घकाल टिकणें तिच्या श्रेष्ठत्वाचें गमक होऊ शकत नाही. ममीज दीर्घकाल टिकतात. उत्क्रांतिवादांत प्राण्यांची एक अवस्था चालू असतांना त्या प्राण्यांच्या-



पैकी कांहींची उत्क्रांति होते. उरलेला गट मूळ स्वरूपांत टिकून राहतो. माणूस माकडाचें उत्क्रांत रूप आहे. पण अजून पृथ्वीवर माकडे शिल्पक आहेत. वर्तमानकाळातील माणसें व माकडे दोघांचेहि अस्तित्व माकडे कालप्रवाहांत माणसापेक्षां दीर्घकाल टिकलीं आहेत याचा पुरावा असतील; पण हें दीर्घकाल टिकणें माणसापेक्षां माकड श्रेष्ठ असल्याचा पुरावा नाही. कलाकृतीच्या 'अक्षर'त्वाचीं लक्षणें तिच्या महत्तेचें घटक होऊं शकत नाहीत.

तत्कालीन उत्क्रांतिवादी विचारवंत आनंद ही शारीरिक क्रियाशीं निगडित असणारी एक भावना मानीत. आणि कलांचा प्रत्यक्ष जीवन-संग्रामांत फारसा उपयोग नसल्यामुळे आनंद, शारीरिक उत्साह व निरुपयोगिता यांची सांगड बसवीत. कित्येकांनी तर उपयोगशून्यता हें कलांचें महत्त्वाचें लक्षण मानलें आहे. बरील तीन बाबींची सांगड खेळांत बसत असल्यामुळे कलाप्रवृत्ति हें क्रीडाप्रवृत्तीचें एक रूप आहे असेंहि मानलें गेलें. या मार्गाने पुढे वाटचाल करतांना विविध शाखांत या गृहीतकृत्यांची बाढ झालेली दिसते. स्पेन्सरने क्रीडा आणि कला या, अधिक झालेल्या मानसिक शक्तीच्या जास्तीत जास्त निरुपद्रवी अशा विसर्जन प्रक्रिया आहेत असें मानलें. त्याच्या मते शरिरांत जी क्रिया-शक्ति निर्माण होते तिचें जीवनव्यापारांत विसर्जन होणें निरोगितेच्या दृष्टीने महत्त्वाचें आहे. अगाऊ झालेल्या या क्रियाशक्तीचें विसर्जन क्रीडा अगर कला यांच्या मार्गाने झालें म्हणजे आनंद होतो. अॅरिस्टॉट्लने भावनांच्या ज्या विरेचनाची भूमिका समोर ठेवली त्याची ही १९ व्या शतकांतील सुधारलेली आवृत्ति म्हणण्यास हरकती नाही. स्वर आणि रंग यांच्या विविध रचना कुठल्याहि विशिष्ट कारणाशिवाय आपणाला आनंददायक वाटतात. हा नित्यानुभव असल्यामुळे कलास्वाद हा खेळाचा सुसंस्कृत प्रकार असून मनोरंजन हें त्याचें साध्य आहे, व

जीवनासाठी कुठल्याहि प्रकारचा उपयोग नसणें हें सर्व कलांचें व्यव-  
च्छेदक लक्षण आहे असें स्पेन्सर गृहीत धरून चालला. मानवी शरिरांत  
असल्या प्रकारची आगाऊ क्रियाशक्ति निर्माण होत असते हें आज  
मान्य करणें कठीण आहे. क्रियाशक्तीचे शरीरांत सांठे असतात, अन्नाने  
क्रियाशक्ति निर्माण होते, व ही क्रियाशक्ति बापरून संपवली जाईपर्यंत  
शरिरांत साठून असते. ही जर खर्च झाली नाही तर तुंबते. इ. बाबी  
आजचें मानसशास्त्र मान्य करण्यास तयार नाही. यामुळे मानसशास्त्राच्या  
बाढीबरोबर स्पेन्सरच्या भूमिकेचा पायाच कच्चा झालेला आहे.

जॉर्ज प्लेखानोव्हने कला आणि क्रीडा यांचा समन्वय जोडण्याचा  
अजून एक प्रयत्न केला आहे. त्याच्या मते जीवनावश्यक श्रम करीत  
असतांना ज्या हालचाली कराव्या लागतात. त्यांत तालवद्धतेने व लयाने  
अधिक सुकरता निर्माण होते. हा जीवनावश्यक लय व तालतत्त्वांचा  
सुसंस्कृत जीवनांत परिष्कृत आविष्कार म्हणजे कलाप्रवृत्ति. ही भूमिका  
घेऊन प्लेखानोव्ह सर्व कलांना जीवनोपयोगी ठरवतो. पण श्रम → ताल-  
वद्धतेने सुकर व सुखद झालेले श्रम ऊर्फ क्रीडा → कलाप्रवृत्ति ही  
साखळी फारशी गंभीरपणें विचार करण्याजोगी नाही. कलांची क्रीडा-  
प्रधान स्पष्टीकरणें त्यांच्या उपयोगशून्यतेशीं निगडित आहेत या  
पार्श्वभूमीवर कला या क्रीडा आहेत म्हणूनच त्या जीवनोपयोगी आहेत,  
ही प्लेखानोव्हची भूमिका उठून दिसते. या घोट्याच्याचें खरें कारण हें  
कीं, क्रीडा याच जीवनोपयोगी म्हणाव्या अगर न म्हणाव्या यावर  
एकमत नाही. कलांच्या या क्रीडाप्रधान स्पष्टीकरणाबरोबरच कामप्रधान  
स्पष्टीकरणेहि चर्चितली जातात. हायउनने सर्व सौंदर्याचें मूळ स्त्री आहे  
असें मत दिलें आहे, तर कारपेण्टरने विश्वात्मा, प्रेम आणि सौंदर्य  
यांचा समन्वय करण्याचा प्रयत्न केला आहे. याहिपेक्षा चमत्कारिक असें  
कामप्रधान स्पष्टीकरण सहजच हेबलॉक एलिसने केलें आहे. तो म्हणतो,

“सामान्य जीवनांत आजकाल वलात्कार व व्यभिचार यांचें प्रमाण कमी झालें आहे. याचें कारण कलाप्रवृत्तीची त्या प्रमाणांत झालेली वाढ हें आहे. कलाप्रवृत्ति ही आगाऊ झालेल्या अगर अतृप्त उरलेल्या कामप्रवृत्तीच्या विकृतीपासून होणाऱ्या सामाजिक दुष्परिणामाचा सेफ्टी व्हाल्ल्ह आहे.” फ्राइडला अनुसरणाऱ्या मानसशास्त्रांत अशीं अनेकविध स्पष्टीकरणें पूर्ण तात्त्विक भूमिकेचें रूप घेण्याची वाट पाहत उभीं आहेत. कलाकृतींचें कामप्रधान स्पष्टीकरण करतांना एक गोष्ट प्रायः नजरेआड केली जाते, तलवारींचा उपयोग पेन्सिली छिलण्यासाठी करता येईल; पण तें तलवारीचें प्रयोजन नव्हे. कलाकृतीचा आस्वाद कलावाह्य कारणासाठी घेतला जाणें संभवनीय आहे. विहनसचा पुतळा कामपिसाट नजरेने पाहणें अशक्य नाही. पण तें त्या पुतळ्याचें प्रयोजन नव्हे. कलाकृतींचें कलाकृति म्हणून आस्वादन होतांना कामप्रेरणा आणि क्रीडाप्रेरणा यांचा बापर सिद्ध करणें कठीण आहे. यामुळे सौंदर्याची व्याख्या करतांना क्रीडा आणि काम यांचा गंभीरपणें विचार करण्याचें कारण नाही.

ग्रँट अँलनने कलात्मक आनंद हा वृत्तिरूप मानला आहे. या वृत्तीला तो साधारण क्रियाशक्तीची सहचारी वृत्ति मानतो. या आनंद नामक वृत्तीची जीवनधारणेला आवश्यकता नसते. खेळ ही कर्मेन्द्रियांनी आस्वादिली जाणारी क्रिया आहे. तर कला ही ज्ञानेन्द्रियांनी आस्वादिली जाते. इतकाच खेळ आणि कला यांत फरक आहे. पण हे दोन्हीहि आस्वाद आनंददायकच असतात. या भूमिकेंत खरी अडचण दुहेरी आहे. एक तर ही भूमिका खेळ पाहणाऱ्यांना क्रीडानंद होत नाही असें मानते. किंवा क्रीडानंद व कलानंद एकरूप होतो. दुसरें म्हणजे या भूमिकेमुळे नृत्य हा कलाप्रकार न उरतां खेळ होतो. कलांच्याकडे पाहण्याच्या या दृष्टिकोणाला साधारणतः इंग्लिश सौंदर्यशास्त्र म्हणून

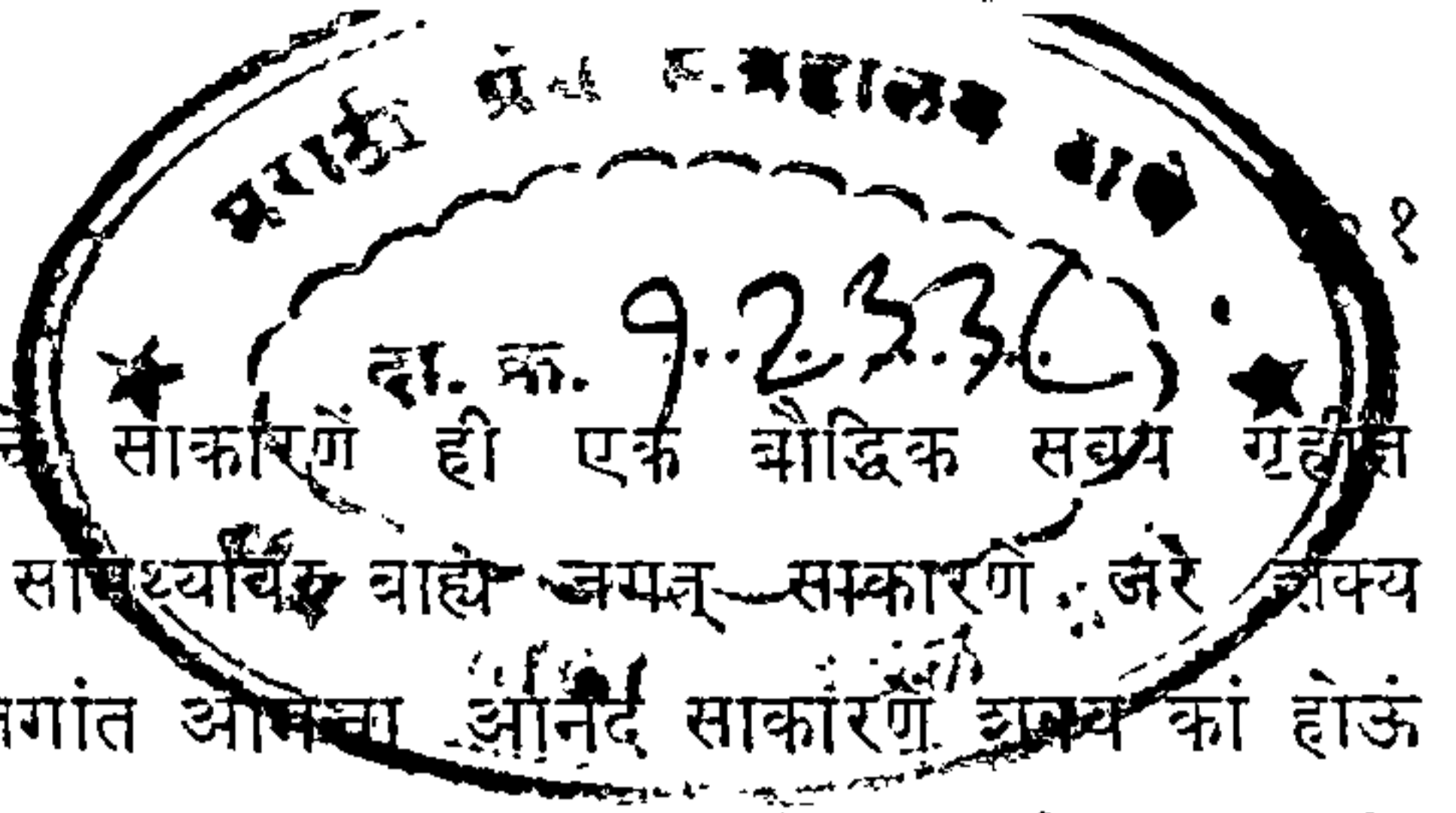
ओळखलें जातें. डार्विनने सुरु केलेली चळवळ प्रथमपासून इंग्लंडशीं निगडित होती हें याचें एक कारण आहे. होगार्थचे “ Analysis of Beauty ” आणि व्हर्ननिलीचे निबंध यांमधील दीडशें वर्षांत सर्व युरोप-भर सौंदर्यशास्त्रांत इंग्रजांनी टाकलेली भर म्हणून फक्त ग्रँट अँलनचाच अभ्यास होत होता. आम्ही कामप्रधान स्पष्टीकरणांना इंग्लिश दृष्टिकोणांत समाविष्ट केलें याचें कारण हें कीं, उभय स्पष्टीकरणें आगाऊ झालेल्या क्रियाशक्तीच्या विसर्जनाचा मुद्दा गृहीत धरतात.

१७

‘ क ’ वर्गीय विचारसरणींतील पहिली विचारधारा म्हणजे अनुक्रमाने सुंदर या विधेयाची दहावी व्याख्या सौंदर्य म्हणजे आनंद असें गृहीत धरणारी आहे. सौंदर्य म्हणजे आनंद या भूमिकेचे तीन अर्थ होऊं शकतात :- १. आनंद हा सौंदर्याला प्रतिशब्द आहे. जें जें सुंदर तें तें आनंददायक आहे हें म्हणणें पुनरुक्ति आहे. कलाकृति आनंददायक असतात; म्हणून त्या सुंदर असतात हें म्हणणें निरर्थक असून कलाकृति आनंददायक असतात, या विधानाचा जो अर्थ आहे तोच कलाकृति सुंदर असतात या विधानाचा अर्थ आहे; हें म्हणणें अधिक बरोबर आहे. ( २ ) सुंदर हा आनंददायकचा प्रतिशब्द नसून सौंदर्य व आनंद यांच्यांत कार्यकारणभाव असतो. वस्तूंत सौंदर्य असलें म्हणजे त्या परिशीलनाने आस्वादकाच्या मनांत आनंद या भावनेला निर्माण करतात. तेव्हा मानसिक असणाऱ्या आनंदाचें कारण सौंदर्य आहे. ( ३ ) सुंदर आणि आनंददायक हीं गुणविशेषणें असून सौंदर्य आणि आनंद हीं नामें आहेत. या नामांनी बोधित होणारे दोन भिन्न गुणधर्म असून ते नेहमी एकत्र आढळतात. त्यामुळे एकावरून दुसऱ्याचें अस्तित्व समजतें. ऑसबोर्नने आनंदवादाचें विश्लेषण असें केलें आहे : आनंदवादी मीमांस-

कौणती यापैकी नेमकी कौणती व्याख्या अभिप्रेत असते हें सांगतां येणें कठीण आहे, सामान्यत्वे सर्व आनंदवादी विचारवंत अर्थ क्रमांक २ गृहीत धरतात, पण त्यांच्या विवेचनांत अर्थ क्रमांक १ व ३ याची सरभेसळ विपुल प्रमाणांत आढळते, आनंदवादी विचारवंतांत डॉ. संतायना याला सर्वश्रेष्ठ स्थान आहे. संतायनाच्या मते आपणाला अनेकविध कारणांनी आनंद होतो. हीं कारणें दश, इच्छापूर्ति अशीं कौणतीहि असूं शकतील, पण असें कुठलेंहि कारण नसतांना आनंद होणें शक्य आहे. अशा वेळीं आपल्याला होणारा आनंद वस्तुनिष्ठ आहे असें वाटतें. असा वस्तुनिष्ठ आनंद होणें म्हणजे सौंदर्य, संतायनाच्या मते आनंद नेहमीच निर्भळ, मूलभूत व भावरूप असा असतो. आणि अशा आनंदाला मनोवाह्य जगांत साकार करणें म्हणजे सौंदर्य, संतायनाच्या प्रतिपादनाचा रोख कलानंदाच्या निरपेक्षतेकडे असावा. आपल्याकडेहि कलानंद निरपेक्ष असतो अशी भूमिका घेण्यांत आलेली आहे. स्वार्थनिरपेक्ष आनंदाचें कारण होणारी आकृति कलाकृति असते व अशा कलाकृतींच्या परिशीलनाने होणारा स्वनिरपेक्ष आनंद म्हणजे सौंदर्य असें सांगण्याचा संतायनाचा हेतू असावा. संतायना पुढे म्हणतो एके काळीं आम्ही आमचे सर्व अनुभव आमच्या बाहेर साकारित होतो. त्या काळीं आम्हाला जो अनुभव येई तो जणूं आम्हाला येत नसून बाह्य जगाला येत आहे असें वाटे. आधुनिक तत्त्वज्ञानाने अनुभवाला येणारें बाह्य जगत् हें मूलतः संवेदनामय आहे या भूमिकेची पुन्हा एकवार सिद्धता केली आहे. खरोखरी संवेदना फार थोड्या असतात, आणि त्या मानसिक असतात, तरीसुद्धा वस्तूंचे विविध आकार बाह्य जगांत आमच्यापासून निराळे अस्तित्वांत आहेत असें आम्हाला वाटतें. अस्तित्वांत अणसारें बाह्य जगत् जर मूलतः मानसिक असेल तर प्रज्ञेच्या

कलामीमांसा



सामर्थ्यावर बाह्य जगाचे साकारण ही एक बौद्धिक सद्य गृहीत धरावी लागेल, प्रज्ञेच्या साध्याच्या बाह्य जगत्-साकारण, जर जिक्य असेल तर या बाह्य जगांत आनंद साकारण शक्य कां होऊं नये ? असा बाह्य जगांत साकारला जाणारा आनंद म्हणजे कलाकृति आणि तिचे सौंदर्य, सान्तायनाच्या विचाराचा जो आढावा रिचर्ड्स्ने दिला आहे तो बराचसा संदिग्ध आहे, या आढाव्यावरून सान्तायनाला कलाकृति निरपेक्ष आनंदाचे कारण असतात म्हणून त्या सुंदर असतात असें म्हणावयाचे आहे कीं निरपेक्ष आनंदाचे त्या कार्य असतात म्हणून सुंदर म्हणावयाचे आहे हे स्पष्ट होत नाही, तसेच त्याला सौंदर्य मानसिक अभिप्रेत आहे कीं वस्तुनिष्ठ अभिप्रेत आहे हेहि स्पष्ट होत नाही, ज्या अर्थी रिचर्ड्स्ने ही विचारसरणी 'क' वर्गीय गृहीत धरली आहे त्या अर्थी त्याच्या मते डॉ. सान्तायना हा सौंदर्य-निरपेक्ष आनंद हे समीकरण मान्य करणारा विचारवंत ठरतो.

सान्तायनाचे मत बाह्य मानल्यास सौंदर्यास्वादाच्या चर्चेसाठी व सौंदर्यास्वादासाठी हास्यास्पद असा तर्कदोष पत्करावा लागतो, मन बाह्य असणाऱ्या सर्व वस्तू स्वरोखरी मानसिक आहेत हे मत आणि मनांतील आनंद बाह्य जगांत साकारावा लागतो हे मत परस्पर विरोधी आहे, ही चूक लक्षांत येऊनहि तीच ती भूमिका पुनः पुन्हा घेतली जाते, याचा रिचर्ड्स्ने सौम्य निषेध केला आहे, सौंदर्य=आनंद ही भूमिका स्वीकारतांना कांही अडचणी येतात, यापैकी पहिली अडचण आनंद या पदाच्या व्याख्येची आहे, आजचे मानसशास्त्र आनंद हा Feeling चा एक प्रकार मानते, जर हे मान्य केले तर कलासमीक्षेत आनंदवाद हा भावनावादाचे एक रूप आहे असे मानावे लागते, आनंद मानसशास्त्रीय व्याख्येप्रमाणे प्रत्येकाला वेगवेगळ्या कारणाने होईल, अमुक वस्तूमुळे सर्वांना आनंद होईलच असे म्हणता येत नाही.

तसेंच ज्यांना एका वस्तूमुळे एकदा आनंद झाला त्यांना त्याच वस्तूच्या परिशीलनाने पुन्हाहि आनंद होईल असेहि म्हणता येत नाही. या आपत्तीमुळे कुठलीहि आनंदवादी विचारसरणी एखाद्या आकृतीला कलाकृति म्हणू शकत नाही. ज्या क्षणी ज्या व्यक्तीला जी आकृति आनंददायक असेल त्याक्षणी त्या व्यक्तीपुरती ती आकृति कलाकृति असते असे मानण्याची आपत्ति या भूमिकेमुळे येते. रिचर्ड्सच्या मते प्रत्येक सौंदर्यविषयक विचारसरणीने कलामीमांसेसाठी पुरेशी परिभाषा उपलब्ध करून दिली पाहिजे. आनंदवादी विचारसरणी या दृष्टीने अपुरी आहे. हे मत मांडतांना रिचर्ड्ससमोर कलामीमांसेतील विविध प्रश्न आहेत. या प्रश्नांचा उलगडा करण्यास ही मीमांसा उपकारक ठरत नाही असे त्याला म्हणावयाचे आहे. असे असूनहि सहकंपवादी, अनुकरणवादी विचारसरणींनी आपापल्या सोयीनुसार आनंदाला कधी प्रमुख तर कधी दुय्यम असे स्थान देऊन स्वतःमध्ये समाविष्ट करून घेतले आहे. सुखवाद्यांच्या मते मानवजातीला आनंदित करणाऱ्या वस्तूंचे क्षेत्र म्हणजे सौंदर्य. असा ज्याने त्याने आपल्या सोयीच्या दृष्टीने आनंदाचा विचार केला आहे. तरीसुद्धा अनेकांना या शब्दाची मोहिनी आहे हे मान्य करावेच लागेल.

‘क’ वर्गीय अकरावी विचारसरणी भावनावादाची आहे. या विचारसरणीच्या समर्थकांच्या मते भावनांच्या उत्कटतेतून ज्यांची निर्मिति होते त्या आकृति कलाकृति असतात. आणि या कलाकृतींच्या परिशीलनाने रसिकांच्या मनांत उत्कट भावनांची जागृति होत असते. कुठल्याहि कलाकृतीच्या संदर्भात तिची निर्मिति उत्कट भावनांतून झालेली आहे काय हा प्रश्न टीकाकारांना चर्चितां येणे शक्य नसल्यामुळे स्वाभाविकच या आकृतींच्या परिशीलनाने रसिकांच्या मनांत उत्कट भावनांची जागृति होते काय हा प्रश्न चर्चेसाठी उरतो. हे मत

कलामीमांसा

३६८४८..... वि: ..... निबंध.....

..... १५०९..... नो. वि: ..... १०३

मान्य करतांच प्रचारकाव्यें, शिशुगीतें आणि धार्मिक कवनें हीं सुद्धा गंभीरपणें विचार करण्यायोग्य कलाकृति ठरतात. रसिकांच्या भावनांना आवाहन करणाऱ्या वस्तूंना कलाकृति म्हणून ठरविले तर भावनांचें आवाहन सुखद कां ठरावें, निदान वांछनीय कां ठरावें याचें समाधानकारक स्पष्टीकरण देतां येणें कठीण आहे. जीवनांत प्रत्यहीं आपण अशा वस्तूंच्या संपर्कांत येतो कीं, ज्यांच्या अंगी भावनाजागृतीचें विपुल सामर्थ्य असतें. त्यांच्या संपर्कांत असतांना आपली अवस्थाहि भावनात्मक असते. पण म्हणून अशा सर्व भावनात्मक अवस्था वांछनीय ठरणार नाहीत. दंतवैद्याजबळ असणारी अनेकविध उपकरणें सामान्यपणें कुठल्याहि कलाकृति म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या वस्तूपेक्षा भीतिभावनाप्रेरक असतात. भावनांचें उज्जीवन करणाऱ्या या सर्व वस्तूंना कलाकृति म्हणणें टाळावयाचें असेल तर एक मार्ग उरतो. तो म्हणजे इच्छिण्या-इतक्या चांगल्या भावनांची निर्मिति ज्या रसिकांच्या मनांत करतात त्या कलाकृति असें मानणें. पण ही भूमिका घेतांच कोणत्या भावना सदैव वांछनीय ठराव्या हा प्रश्न एक तर नीतीच्या कक्षेंत जातो अगर पुन्हा एकदा आनंदवादाच्या चंचल मृगजळाशी खेळ सुरू करावा लागतो. कलामीमांसेंतील भावनावाद, नीतीबोधवादी मीमांसा किंवा आनंदवादी मीमांसा यांपैकीं एक गृहीत धरतो. स्वतंत्रपणें तो टिकूं शकत नाही.

मानवी जीवनांतील कांही भावना महत्त्वाच्या व वांछनीय असून त्या कलाकृतिद्वारें निवेदित होऊं शकतात हें मत कुठल्याहि नीतिमीमांसेचा आधार न घेतां प्रतिपादन करता येईल. आणि ज्या अनेक उच्च प्रतीच्या कलाकृतींमध्ये सुसंगत असा भावनांचा क्रम आढळून येतो त्यांचें रसग्रहण या विचारसरणीच्या आधारें करता येईल. हें जरीं खरें असलें तरी भावजागृतीचें वस्तूंच्या अंगीं असणारें सामर्थ्य त्यांच्या



कलात्मकतेचें व कलात्मक महत्तेचें लक्षण होऊं शकेल काय, हा प्रश्न शिल्पक उरतोच. भावनांना आवाहन करणाऱ्या कलाकृति इतर कलाकृतींच्यापेक्षा अधिक लोकप्रिय ठरतात हाहि अनुभव आहेच. हें आवाहन जर अभिहितपूर्ण, सर्वव्यापक आणि विकसित असेल तर त्या कलाकृतीची महत्ता अनेकांच्या दृष्टीने वाढते हेंहि खरें आहे. पण तरीहि भावनांना केवळ भावना म्हणून किंमत देणें नेहमीच शक्य होणार नाही. वैशिष्ट्यपूर्ण कारणाखेरीज जशी पुष्कळदां भावनिर्मिति होते त्याचप्रमाणें कित्येकदां भावनिर्मितीचा कलांशी कांहीहि संबंध नसतो हेंहि आढळून येतें. याच कारणानुळे भावनावाद विकसित स्वरूपांत मांडूं इच्छिताऱ्या मीमांसकांनी विवक्षित भावनेची निर्मिति हें कलांचें कार्य गृहीत धरलें आहे. कलांच्या आस्वादांत अशी विवक्षित भावना निर्माण होत असते असें मानण्याइतका मानसशास्त्रीय पुरावा मिळत नाही. कलास्वादांत निर्माण होणारी ही विवक्षित भावना मानसशास्त्राच्या परिभाषित सुस्पष्ट करणें आणि कलास्वाद घेतला जात नसतांना सुप्त स्वरूपांत तिचा आढळ दाखवणें हें कार्य केल्याशिवाय अशी भावना मान्य करतां येणार नाही.

आपल्याकडे रसमीमांसेच्या रूपाने भावनावादी विचारसरणीचा पुरस्कार बराच झाला आहे. जोग, बाटवे, केळकर, वालिवे आदि विचारवंतांनी कलाकृतींच्या परिशीलनांत भावजागृति कशी व कां होते हें स्पष्ट करण्याचा आपापल्या परीने प्रयत्न केला आहे. भावजागृति हा कलामीमांसेचा निकष मानण्यास कांही मानसशास्त्रीय अडचणी येतात. यांतील एक म्हणजे जीवनव्यवहारांत भावनेच्या जागृतीला जीवशास्त्रीय ध्येय असतें. कलाकृतींच्या परिशीलनांत शुद्ध मानसशास्त्रीय अर्थाने भावजागृति होणें अशक्य आहे. कारण कीं, अशा वेळीं येणाऱ्या अनुभवांना जीवशास्त्रीय महत्त्व नसतें. आधुनिक मानसशास्त्राच्या

जन्माआधी दीडसहस्रक होऊन गेलेल्या भरतमुनींना या अडचणीची कल्पना आली होती. त्यांनी केलेंतील भावव्यापार नाट्यधर्मी असतो अशी मार्मिक मूचना केली आहे. मानसशास्त्रांत Emotion या शब्दाने उल्लेखिली जाणारी घटना कलाकृतीमुळे मनांत निर्माण होणें सुतराम् अशक्य आहे. अशा वेळीं कलामीमांसेंत वापरला जाणार भावना हा शब्द मानसशास्त्रांतील नेमका कशाचा पर्याय आहे हेंच कळत नाही. भावनांच्या वुडाशीं सहजप्रेरणा असतात आणि सहजप्रेरणा जीव-सृष्टीच्या विकासक्रमांत मानवपूर्व प्राणिसृष्टीकडून मानवापर्यंत चालत आलेल्या आहेत. सामान्य भावनेपेक्षां निराळी अशी विवक्षित सौंदर्य-भावना मान्य करण्याला खरी अडचण अशी आहे कीं, सौंदर्यभावनेला जीवशास्त्रीय ध्येय नाही. तिच्या मागे सहजप्रेरणांचा आधार दाखवितां येत नाही. भावनावादाच्या साहाय्याने अनेक कलाकृतींचें रसग्रहण करतां येणें शक्य असूनहि भावजागृति ही कलांचें लक्षण मनतां येत नाही, याचें कारण तरी हेंच आहे.

चक्रापत्तींत न सापडणारी कुठलीहि भावनावादी मीमांसा करणें शक्य नसल्यामुळे या चर्चेतून कांहीहि निष्पन्न होणार नाही. तेव्हा ज्या विचारसरणीमुळे अनुषंगाने भावनावादाचें समर्थन होतें त्याचा विचार करणें आवश्यक आहे. क्लाइव्ह वेलने कलाकृतींची व्याख्या करतांना विवक्षित सौंदर्यभावना निर्माण करणाऱ्या अगर अशा भावनेची जागृति करण्याची शक्ति असणाऱ्या वस्तूनाच कलाकृति म्हणावें असें सुचविलें आहे. विवक्षित सौंदर्यभावना निर्माण करणाऱ्या सर्व वस्तूंमध्ये समान असणारा विशिष्ट गुणधर्म शोधून काढणें हेंच वेलच्या मते कलामीमांसेचें प्रधान लक्ष्य असलें पाहिजे. क्लाइव्ह वेलचें हें मत कार्यकारणाच्या गोंधळांतून निर्माण झालेलें आहे. जो प्रश्न कलामीमांसेंतील मध्यवर्ति प्रश्न समजून सोडविण्याची त्याची इच्छा आहे तो कधी

निर्माणच होत नाही. कारण सर्व कलाकृति विवक्षित सौंदर्यभावनेची जागृति होण्याला कारणीभूत होतात असें जरी गृहीत धरलें तरी अशा सर्व आकृतींत कांही तरी विशिष्ट गुणधर्म असला पाहिजे हें मत तर्कतः उपपन्न होत नाही. आवश्यक उरत नाही. जेव्हा भिन्न वस्तूंचे परिणाम समान होतात तेव्हा या वस्तूंमध्ये कांही समान गुण असलेच पाहिजेत हें मानणें मूलतःच सदोष आहे. परिणामांची समानता कारणांतील सामान्यत्वाचा पुरावा होऊं शकत नाही. अफू आणि वंदुकीची गोळी या दोन्हींचाहि परिणाम मृत्यु हा होतो पण म्हणून या दोन वस्तूंत कोणतें गुणसामान्यत्व आढळणार? फारतर प्राणघातकत्व हा गुण दोहोंत समान आहे असें म्हणतां येईल. पण अफू आणि वंदुकीची गोळी यांच्यांत प्राणघातकत्व हा गुण समान आहे हें विधान व अफू व वंदुकीची गोळी यांचा परिणाम प्राणनाश आहे हें विधान या दोहोंतील फरक फक्त शैलीचा आहे. क्ष<sub>१</sub>, क्ष<sub>२</sub>, क्ष<sub>३</sub>.... या सर्व कलाकृति आहेत. त्यांचें परिशीलन सौंदर्यभावनेच्या जागृतीला कारणीभूत होतें असें जरी गृहीत धरलें तरी क्ष<sub>१</sub>, क्ष<sub>२</sub>, क्ष<sub>३</sub>.... या वर्गातील सर्व घटकांच्या अंगीं कांही तरी समान गुणधर्म असावा हें तर्कतः भाग पडत नाही. बरील घोट्याच्याचें कारण बेलने त्याच पानावर दिलें आहे. तो म्हणतो, “एक तर सर्व दृश्य कलाकृतीमध्ये समान गुण असावा किंवा कलाकृति हा शब्दप्रयोग अनिश्चितार्थ असावा.” या विधानांतील उत्तरार्थ खरा असण्याचा संभव आहे. ज्या गुणाच्या शोधासाठी बेलची सर्व धडपड चालू आहे तो तर त्याच्या व्याख्येंतच अंतर्भूत आहे. जेव्हा आम्ही कलाकृतीविषयी कांही तरी बोलतो तेव्हा हें गृहीतच धरतो कीं, कलाकृति या सौंदर्यभावना निर्माण करणाऱ्या वस्तु होत. आणि अशी सौंदर्यभावना निर्माण करणें हाच सर्व कलाकृतींना समान असणारा गुणधर्म आहे. हें जर खरें असेल तर ज्या मध्यवर्ति प्रश्नाची बेल चर्चा करूं इच्छितो त्याची आवश्यकताच उरत नाही.

क्लाइव्ह वेलने जी आकृति अर्थपूर्ण आकाराची असते ती कलाकृति असते असें मत दिलें आहे. ही आपल्या विवेचनांतील एक महत्त्वाची भूमिका आहे. पुढे अर्थपूर्ण या पदाची व्याख्या करतांना वेल म्हणतो, सौंदर्यात्मक आकर्षण निर्माण करणारा आकार म्हणजे अर्थपूर्ण आकार. या चर्चेमुळे कुठलाहि सुद्धा स्पष्ट होण्याचा संभव नाही. 'क्ष' ही कलाकृति कां याचें उत्तर तिचा आकार अर्थपूर्ण आहे म्हणून. अर्थपूर्ण म्हणजे काय याचें उत्तर, तो आकार सौंदर्यात्मक आकर्षण निर्माण करणारा आहे. हें सौंदर्यात्मक आकर्षण म्हणजे काय, तर जें कलाकृतीच्या अंगी असतें तें. अशी ही चक्र पूर्ण करणारी चर्चा पुढे जाऊं शकत नाही. निदान ज्या आकृतींची कलाकृति म्हणून ओळख, त्यांच्या परिशीलनाने आपल्या मनांत जागृत होणाऱ्या भावनांच्यामुळे पटते, निदान त्यांच्यांत तरी एखादा सामान्य धर्म शोधण्याचें कांही कारण नाही. कारण असा जर सामान्य धर्म नोंदवितां आला तर कलाकृतींची कलाकृति म्हणून ओळख सौंदर्यानुभव वगळून त्या सामान्य धर्माच्या आधारेणें करतां येते असें मानावें लागतें. असें मानतांच कलामीमांसेसाठी विवक्षित सौंदर्यभावनेची गरज संपते.

असें जरी असलें तरी सुद्धा अर्थपूर्ण आकार हा वाक्यप्रयोग फारच मोहक व परिणामकारक आहे. १९०९ सालीं ज्या रोजर फ्रायने "कल्पनेला तृप्त करणाऱ्या भावनेची क्रमबद्ध निर्मिति म्हणजे सौंदर्य" असें मत दिलें. तोच आज आपलें जुनें मत बदलून अर्थपूर्ण आकृतीच्या आहारीं गेला आहे. अर्थपूर्ण आकृति हा शब्दप्रयोग तर्कतः अर्थशून्य आहे हें फ्रायच्या लक्षांतच येत नाही. कुठलाहि आकार अर्थपूर्ण व्हावयाचा तर कशाचा अर्थ प्रतिपादन करणारा याचें उत्तर दिलें गेलें पाहिजे. तें वेल व फ्राय कुणीच देत नाहीत. फ्राय आपल्या 'Vision and Design' या विख्यात ग्रंथांत म्हणतो, "कलाकृतींतील आकारा-

त्मक संबंधांच्या वावर्तीतच केवळ संवेदनाक्षम असणाऱ्या बहुतेक कलाकारांना मी त्यांच्याकडून कलाकृतीद्वारे कोणत्या विवक्षित भावनेची जागृति अपेक्षितों हें कळलेलें दिसत नाही... म्हणजे अजूनहि माझे विवेचन पुरेसे स्पष्ट झालेले नसावे." पुढे तोच म्हणतो, "अर्थपूर्ण आकार आणि विवक्षित सौंदर्यभावनेचें स्वरूप या दोन प्रश्नांचा अजूनहि समाधानकारक उलगडा हात नाही." ज्या सौंदर्यभावनेमुळे कलाकृतींतील संबंधांची अपरिहार्यता उमजते आणि जी इतर शास्त्रांतील तार्किक संबंधांशीं मिळती जुळती पण तार्किक संबंधांच्यापेक्षा अगदी निराळी कलात्मक अपरिहार्यता असते, तिचें स्वरूप सौंदर्यभावनेचेंच स्वरूप अंधुक राहिल्यामुळे अधिक अंधुक राहावे यांत काय आश्चर्य ? म्हणजे शेवटी अर्थपूर्ण आकार, सौंदर्यभावना, कलाकृतींतील संबंधांची अपरिहार्यता इ. साऱ्याच बाबी अस्पष्ट उरल्या. संवेदनाक्षम कलावंतांना उमगूं शकेल इतकी स्पष्टता फायच्या विवेचनांत जर कधीच येणार नसेल तर कलावंतांनी काय करावे ?

फाय आणि क्लाइव्ह वेल यांना शब्दांची मोहिनी आहे. ही बजा केली तर समधाततेच्या संबंधांत ज्या मानसिक अवस्थेची चर्चा येणार आहे ताच त्यांना आभेप्रत असण्याचा संभव आहे. कलाकृतींतील अर्थपूर्ण आकृति ओळखण्यास आवश्यक असणाऱ्या सामर्थ्यांनी जे युक्त आहेत अशा निवडक लोकांनाच फक्त सौंदर्य कळू शकेल असा टॉलस्टॉयविरोधी सूर फायने काढला आहे. टॉलस्टॉय कलेची महत्ता तिच्या आवाहकत्वाच्या विस्तारावर ठरवतो, पण फायच्या या मताकडे दुर्लक्ष करून पाहिजे. टॉलस्टॉयचा सौंदर्यशास्त्राचा ऐतिहासिक दृष्ट्या अभ्यासच नव्हता. जे मत टॉलस्टॉयच्या विरोधी असण्याची शक्यता फारच कमी आहे त्या मताला निष्कारण महत्त्व देण्यांत अर्थ नाही. ते मत म्हणजे सर्व कलामीमांसांना निवेदनाचा सिद्धान्त मान्य असतोच हें

होय. टॉलस्टॉयची खरी मौलिकता कलेच्या महात्मतेची कसोटी कलाकृतीच्या अंगी असणाऱ्या सर्वव्यापक आवाहनावर अवलंबून ठेवण्यांत आहे.

१८

कलाकृतींना कलाकृति म्हणून ओळखणें ज्यामुळे शक्य होतें असा एखादा गुणधर्म सर्व कलाकृतीत सामान्यत्वाने उपस्थित असतो, हें मत मान्य करण्याच्या विरोधी अनेक पुरावे असून सुद्धा असा एखादा गुण गृहीत धरण्याकडे सामान्य प्रवृत्ति असते. जर आपण सर्वसामान्य भावनांच्यापेक्षा निराळी, केवळ कलाकृतींनी जागृत होणाऱ्या रसिकांच्या अंतःकरणापुरती विवक्षित अशी सौंदर्यभावना अस्तित्वांत असते असें मानलें, आणि अशा सौंदर्यभावनेचा प्रत्यय येत असतो असेंहि गृहीत धरलें, तर सौंदर्यभावनेच्या या अनुभवान्चें वर्णन दोन विभागांत वर्गीकृत करतां येईल. एका वर्गात आमच्या प्रेरणा व सहजप्रेरणांच्या परस्पर जुळणीसंगतीचा विस्तृत असा मानसशास्त्रीय आढावा, वर्तमान परिस्थितीच्या संदर्भात होणारी त्यांची तात्पुरती रचना आणि त्या व्यक्तित्वाचा नजीकचा भूतकाळ, हें राहतील. आणि दुसऱ्या वर्गात शरीरमानसशास्त्र दृष्ट्या चेतक अशी कलाकृति, तिचा तात्कालिक असा ऐंद्रिय व संवेदनात्मक असा परिणाम आणि या परिणामामुळे ज्या प्रेरणा क्रियान्वित होतात त्या या सर्व चात्रींचा आढावा येईल. कलाकृतींच्या परिशीलनाने निर्माण होणाऱ्या सौंदर्यभावनेच्या निर्मितीत वरील दोन्ही वर्गातील सर्व घटक सहभागी असतात. अशा मानसिक अवस्थांचें विश्लेषण करून सर्व अवस्थांना स्थिर असणारे घटक शोधून काढतां येतील. जरी असे स्थिर घटक शोधून काढले तरी त्यामुळे आपणांसमोर आत्यंतिक गुंतागुंतीच्या अशा विविध पातळींच्या संघटना उभ्या असतात; हें नाकारतां येणार नाही. ही

गुंतागुंत जसजशी स्पष्ट होत जाते त्याच प्रमाणांत एखाद्या मानसिक अवस्थेला कारण अशी एकच एक परिस्थिति मानण्याची शक्यताहि कमी होत जाते. एकच एक प्रेरणा जागृति नंतर भावनेचें रूप धारण करते हें मत नाकारण्यास सवळ कारणें आहेत. एका भावनेच्या जागृतींत अनेकविध प्रेरणा समाविष्ट असतात असें मानसशास्त्र गृहीत धरतें. हें अशा कारणांपैकी एक कारण होय. मानसशास्त्रीय संशोधनासाठी यामुळे एक विस्तृत असें क्षेत्र उपलब्ध होण्यासारखें आहे. त्यांतील अनेक शाखांपैकी फक्त एका शाखेचें काळजीपूर्वक संशोधन करण्याचा लिप्सने प्रयत्न केला आहे. त्या संशोधनांतून कलामीमांसेला लागू पडणारा सहकंपाचा 'क' वर्गीय तेरावा सिद्धान्त पुढे येतो.

चित्रांतील एका पातळीवर असणाऱ्या आकृतींना ज्याप्रमाणें आपण घन कल्पितों त्याचप्रमाणें वस्तुतः स्थिर असणाऱ्या रेषांना आणि आकारांना आपण गतिमान मानावे असें एक प्रसिद्ध मत आहे. या घटनेचें स्पष्टीकरण करण्याचा लिप्सचा प्रयत्न म्हणजे सहकंपाचा सिद्धान्त होय. लॉट्झ आपल्या "Mikrokosmos" मध्ये म्हणतो की, "आम्ही स्वतःला एखाद्या वृक्षाच्या आकृतीमध्ये प्रक्षेपित करतो. वाटणाऱ्या आणि विस्तारणाऱ्या नाजूक फांद्यांमध्ये आम्ही आमचेंच जीवन सळसळत आहे असें पाहतों. अशा प्रकाराने हवेमध्ये डुलणाऱ्या फांद्यांना पाहून होणारा आनंद अनुभवतांना आम्ही आमच्या मनांत आमच्याच डुलण्याचा अनुभव अनुभवीत असतो. फक्त अशा वेळी हा अनुभव प्रक्षेपणानंतर पुनर्गृहीत असा असतो. आमच्या मनांतील भावना निर्जीव वस्तूंत प्रक्षेपित करून, त्या वस्तूंना या भावना आहेत हें गृहीत धरल्यामुळे सर्व वस्तूंना नवी अर्थपूर्णता प्राप्त होते. काव्याचें कोणतेंहि उदाहरण हा मुद्दा स्पष्ट करण्यास पुरेसें होईल. एखाद्या इमारतीच्या भावहीन घटकांनाहि या मार्गाने आपण जीवंत शरिरांत

रूपांतरित करतों व जे आंतरिक ताण आम्ही अनुभवतों ते त्यांच्यांत प्रक्षेपित करून पुन्हा अनुभवितों.” लॉट्झनंतर पाच शतकांने सोरियू म्हणतो, “वस्तूंचें अंतःस्वरूप जाणण्याचा फक्त एकच मार्ग आमच्या-जवळ उपलब्ध आहे; तो म्हणजे आपलें अंतरंग त्यांच्यांत प्रक्षेपित करणें.” परिस्थितीतील विशिष्ट यांत्रिक कारणामुळे— ज्यांना आपण सामर्थ्य म्हणतों— आकृति आपणांस वास्तव वाटूं लागतात. ज्याला आपण कवितेंतील लय म्हणतों ती खरोखरी कवितेंत नसून आघात असलेल्या आणि नसलेल्या ज्यांच्या उच्चारावर जास्त जोर असतो किंवा कमी असतो अशा शब्दांच्या आम्ही केलेल्या उच्चारामुळेच आम्हांलाच जाणवणारी लयीची जी जाणीव तिलाच कवितेंतील लय म्हणून संशोधिलें जातें, ज्या अर्थी लयतत्त्व सार्वत्रिक आहे त्या अर्थी कोणतीहि कायिक प्रक्रिया त्याचें वाहन वनूं शकतें, त्याच्या परिणामांती त्या पूर्ण व्यक्तिमत्त्वाचा सहानुभूतिपूर्ण कंप त्याला आपणाशीं जोडणारी तालबद्धता आणि विचारावस्था हें सर्व आपण अनुभवतों. ताल आणि सुर व रंग यांच्यावर जे गुण आपण आरोपित करतों किंवा त्या वस्तूंच्या अंगी जे गुण आहेत असें आपण गृहीत धरतों ते खरोखरी दृश्य वा श्राव्य नसतात, परंतु या आमच्या गृहीत धरण्यांत त्या वस्तूंचीं आम्ही कसें सहकंप पावतों आहेत याचें वर्णन असतें. यामुळेच वस्तूवर आरोपित केलेले नावीन्य, विचित्रता, भीतिदायकता असे गुण प्रत्ययाला येतात. तर रंगावर आरोपित केलेले गांभीर्य, उत्साह, भरीवपणा, शांतता, खोली, ऊन हेहि गुण प्रत्ययाला येतात. हीं सर्व सहकंपाची उदाहरणें आहेत.

लिप्सने आपल्या विवेचनाचा समारोप असा केला आहे कीं, कलानंदाचा उगम अचेतनावर सचेतनत्वाचा आरोप करण्यांत आहे. कांही कलात्मक मननांत असेच आरोपित विशिष्ट गुणधर्म अंतर्भूत



असतात, जिवंतपणाचा आरोप केल्यानंतर अवकाश मुद्धा कलात्मक अनुभवाचा विषय बनतं, म्हणूनच तें आंतरिक खळबळीचा वाहक होऊं शकतं, सर्व स्थलात्मक कलाकृतींचें कार्य हेंच आहे, त्यांच्याद्वारे आम्ही भावनांचें जास्तीत जास्त प्रक्षेपण करावें आणि पुन्हा या प्रक्षेपित भावनांशीं जास्तीत जास्त सहकंप पावावा, लिप्सच्या या विवेचनाच्या प्रभावामुळे अनेकविध कलाभीमांसा निर्माण झाल्या, बर्नसॉन म्हणतो, “ एखाद्या वस्तूंत जितकें अधिक मानवी गुण प्रक्षेपित करण्यांत आपणाला यश मिळेल तितके त्या वस्तूच्या सामान्य ज्ञानापेक्षा वस्तु-तत्वाच्या अधिक जवळ जाता येईल, कोटल्याहि वस्तूकडे कलाकृति म्हणून पाहण्याची ही प्रक्रिया आहे, ” तर मन्स्टरवर्ग म्हणतो, “ जें चैतन्य आम्ही रेखामध्ये पाहतों तें जर आमच्या चैतन्याचें बाह्य प्रक्षेपण असेल तर एक प्रकारची रेखासंगति आम्हाला आनंदविते; दुसऱ्या-प्रकारचीं आनंदवीत नाही, याचीं मानसशास्त्रीय कारणें सांगतां येतील, या रेखासंगतीपैकी आनंदविणारी संगति अशी असणार कीं, जी आमच्या स्वाभाविक प्रकृतीशीं सुसंगत असेल, किंवा जी आमच्या ऐंद्रिय अनुभवाच्या सुसंगतीचें प्रतिनिधित्व करील, म्हणजेच आमची आंतरिक प्रकृति ज्या संगतीचें प्रक्षेपण म्हणून ज्या आकृतीकडे आम्ही पाहूं शकतो त्याच आकृति आम्हाला आनंददायक असूं शकतात, ” लिप्सच्या प्रभावाचीं हीं दोन उदाहरणें पुरेशीं आहेत.

कलामीमांसेंतील स्वयंपूर्ण असा सिद्धान्त म्हणून सहकंपाच्या प्रक्रियेला मान्यता देण्यास कांही अडचणी आहेत. सौंदर्य काय आहे ? या प्रश्नाचें उत्तर कोणतें द्यावें याविषयीं या विचारसरणीच्या प्रतिपादकांत गोंधळ आहे, ऐन महत्त्वाच्या सीमेवर ज्या ठिकाणीं मीमांसा जास्तीत जास्त स्पष्ट असावी लागते त्या ठिकाणी हे मीमांसक आनंद अगर संगति यांपैकी एक किंवा दोन्ही गृहीत धरतात, त्यानुळे

असें वाटतें कीं, सहकंपवाद्यांचें हें सर्व विवेचन आस्वादप्रक्रियेच्या कांही भागाचा उलगडा करण्यांतच तर गुंतलेलें नाही ना ? व्हर्नान लीने सहकंपवाद्यांचा जो विस्तृत आढावा घेतला आहे त्यावरून या विचारसरणीच्या प्रवर्तकांत निश्चित मतांचा अभाव तर स्पष्ट दिसतोच; पण निर्णयाची संदिग्धताहि उघड होते. ली म्हणते, “ कलाकृतीच्या आस्वादामुळे रसिकांच्या मनांत निर्माण होणारे भाव मूळचे त्यानेच प्रक्षेपित केलेले असतील; तर कलानंद रसिकांच्या समाधानांत अगर असमाधानांत भर घालूं शकणार नाहीत. आम्हीच प्रक्षेपित केलेल्या अनुभवांचें पुनर्ग्रहण करतांना जे अनुभव आम्हाला अनुकूल असतात ते सुंदर वाटतात असें म्हणून सहकंपाचा हा सिद्धान्त सौंदर्याचें स्पष्टीकरण करण्याच्या भरांत सौंदर्याच्या अस्तित्वावर नियंत्रण ठेवतो. कुठल्याहि कलामीमांसेकडून हें अभिप्रेत नसतें. शिवाय इतकेच जर एखादी कलामीमांसा सांगूं लागली तर पूर्ण मीमांसा म्हणून तिचा स्वीकार करता येत नाही. या मीमांसेंत भावनोत्तेजक वस्तूंचा बर्ग इतर वस्तूंपासून वेगळा करण्याची कांही गमकें आढळतात, पण कलामीमांसेने याहिपेक्षा पुढे जाऊन कांहीतरी स्पष्ट सांगितलें पाहिजे. ”

या मीमांसेनुसार ( १ ) ज्या वस्तूंत आम्ही विशिष्ट गतिशील अनुभवांशीं संवादी असणाऱ्या क्रिया प्रक्षेपित करूं शकतो त्याच वस्तु कलात्मक असतात. ( २ ) अशा कलात्मक वस्तूपैकी ज्या आम्हाला आनंदित करतात त्या सुंदर होत; कारण त्या आमच्या जीवनाचा जिवंतपणा संवर्धित करतात, असें सहकंपाचा सिद्धान्त मानतो. या दोन मुद्द्यांवर जितकें खोल चिंतन करावें तितकें या विचारसरणीचें मर्म व उणीवा उघड्या पडतात. संदिग्ध भाषेंत मांडलेला, मर्यादित क्षेत्र असणारा हा आनंदवादच आहे. या मीमांसेने चेतनगुणोक्ति अलंकाराचें विवेचन विस्तृत करून सर्व कलामीमांसा हा चेतनगुणोक्तीचा

प्रकार ठरवला आहे. ही मीमांसा खेळ आणि कलाकृति यांतील फरक स्पष्ट करूं शकत नाही. सायकल चालविण्याचा आनंद आणि चित्र पाहण्याचा आनंद यांतील तफावत स्पष्ट करूं शकत नाही. समजा अंतर्गत चेतनेमुळे हेच अनुभव स्वप्न झाले; तर प्रत्यक्षांतील आनंद व स्वप्नांतील अनुभव यांचें बेगळेपण ही मीमांसा सांगत नाही. सहकंपाच्या चर्चेचा कलामीमांसा म्हणून अप्रस्तुतपणा यावरून उघड होईल. एखाद्या उत्साही सहकंपवाद्याला सहकंपाच्या विवेचनाच्या आधारे सौंदर्यशास्त्र निर्माण करतां येणें अशक्य नाही. पण परिभाषेच्या जंजाळांतून बाहेर पडून हें कार्य अजून कुणी केलें नाही, हें मात्र खरें. कलाकृतीच्या रसग्रहणाच्या प्रक्रियेचा सहकंप हा एक भाग आहे असें मानलें तर त्याच्या सर्वसाधारण स्वरूपाविषयीं असें आढळून येईल कीं, या मीमांसेच्या विवरणासाठी जी परिभाषा वापरण्यांत आली आहे तिने भल्याभल्यांना चकविलें आहे. लिप्सने ग्रूसप्रमाणें असें गृहीत धरलें आहे कीं, कलाकृतीच्या परिशीलनांत आपला अहंभाव वस्तूंत प्रक्षेपित होत असल्यामुळे त्या क्षणीं आपल्या स्वतःच्या शरिरांत जी प्रक्रिया घडेल तिचें मान आपल्याला उरणार नाही. अनेक विचारवंतांनी कलास्वादांत जी स्वनिरपेक्षता आवश्यक मानली आहे ती सैलपणें या भूमिकेंत गृहीत असल्यामुळे ही भूमिका महत्त्वाची ठरते. कलाकृतीविषयीं आम्ही जें बोलतो तें कां व कसें बोलतो याचें स्पष्टीकरण करतांना सहकंपाची प्रक्रिया कितीहि महत्त्वाची असली तरी हें स्पष्ट व्हावें कीं, सुखवादी मीमांसेप्रमाणें तीहि सुसंगत नाही. तरीहि ही सर्व चर्चा कांही मूलभूत प्रश्नांच्याकडे लक्ष खेंचणारी असल्यामुळे तिचा उथळपणासुद्धा महत्त्वाचा ठरतो. भावनावादी सिद्धान्ताची चर्चा करीत करीत ज्या मानसिक संतुलन अवस्थेकडे आपण खेंचले गेलों तिकडेच पुन्हा सहकंपाची चर्चा करीत असतांना आपण खेंचलें जात

आहों असें आढळून येतें. शब्दरचनेचा गोंधळ जर टाळला तर कलास्वादांत आपण कलाकृतींत ज्या अनुभवाचें चित्रण आहे त्याच्या-विषयीं मनन करीत नसतो तर आस्वाद-मननांत कलाकृतींत निवेदित झालेला अनुभव आपण पुन्हा अनुभवित असतो ही भूमिका सहकंपांतून उपपन्न होते. Contemplation about experience आणि Contemplation of experience यांतील फरक महत्त्वाचा आहे. सहकंपाच्या या सिद्धान्तांत प्रेरणांचा प्रादुर्भाव आणि शरीरमानसशास्त्रीयदृष्ट्या प्राथमिक स्वरूपाच्या समतोल अवस्थेची थोडीबहुत चर्चा आहे.

१९

विविध सौंदर्यशास्त्रीय विचारसरणींचा आढावा घेतल्यानंतर रिचर्डस् समघाततेच्या आपल्या स्वतःच्या कलामीमांसेकडे बळला आहे. त्याची ही कलामीमांसा संतुलनवादी अगर समघाततावादीमीमांसा म्हणून प्रसिद्ध आहे. आपली ही मीमांसा समोर ठेवतांनाच कलाकृतींच्या आस्वादांतून निर्माण होणाऱ्या अवस्थेचें वर्णन संतुलनाने करण्याचा अगर मानवी जीवनाचें नियामक तत्त्व म्हणून ज्यांनी संतुलनाचा व संगतीचा आधार घेतला आहे त्या विचारांचा त्याने ओझरता उल्लेख केला आहे. काण्टपासून आरंभ करून स्वतःपर्यंत ज्यांना ज्यांना कलामीमांसेंत संतुलनाचा विचार करणें—मग हा विचार स्थूल असला तरी चालेल— भाग पडलें, त्यांची थोडक्यांत तोंडओळख, त्याने पूर्व-चिकित्सा व आधुनिकमानसशास्त्र या दोन लघुपुरवण्यांत केली आहे. रिचर्डस् म्हणतो, अगदी प्राथमिक काळांत कलामीमांसेंतील चिकित्सा धार्मिक आवरण आणि सत्ताशास्त्रीय विचार यांच्या दडपणाखाली बाकलेली होती. परंतु त्यानंतरच्या काळांत विशेषतः काण्टपासून पुढे अनेक विचारवंतांनी आपल्या बुद्धिप्रधान कलामीमांसा प्रसृत करतांना कलास्वादांत संगतीची क्रिया म्हणजे व्यक्तिमत्वांत

सुसंवाद घडवून आणण्याची क्रिया चालू असते असे गृहीत धरण्याचा स्पष्टास्पष्ट प्रयत्न केला आहे. काण्ट म्हणतो की, “कलात्मक मननाचा विषय झालेल्या वस्तु आणि रसिक, यांच्या दरम्यान ज्ञानशक्तीचा एक व्यापार चालू असतो. आणि हा दुवा व्यक्तिनिष्ठ असतो. कलाकृतींतील निवेदित विषयानुळे धारणाशक्ति आणि कल्पनाशक्ति दोन्हीहि उत्तेजित होतात. अनिश्चित कां होईना; पण त्यांच्यांत सुसंवाद घडत राहतो. कलाकृतींच्यामुळे निवेदित होणारा व्यापक सर्वसाधारण सुसंवाद आमच्या अभिरुचीचे निर्णय सांगणाऱ्या विधानांत ग्रथित असतो.”

काण्टच्या प्रतिपादनामुळेच शिलरने आपल्या विवेचनांत तोल साधणाऱ्या प्रक्रियेचें विवेचन विस्ताराने करून खेळ आणि कला यांचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न केला आहे. शिलरच्या मतें, “माणसामध्ये दोन परस्पर विरोधी प्रेरणा असतात. [१] संवेदनाजन्य-ऐंद्रिय प्रेरणा आणि [२] आकृति-प्रेरणा. आकृति-प्रेरणा ज्या वेळीं प्रभावी ठरते, त्या वेळीं अस्तित्वाचा विस्तार होतो. पण तर्कनिष्ठ आकृति प्रेरणेच्या प्रभावामुळे संवेदनाप्रेरणा जर जीवनांत गौण ठरली तर व्यक्तित्वांत संघर्ष आणि विसंगति जाणवू लागते. या दोन प्रेरणांपैकी कोणत्याहि प्रेरणेला गौण न लेखतां सुसंगति साधणें शक्य आहे. मानवी जीवनांत कलांचें व क्रीडेचें हेंच कार्य आहे.” अजून एके ठिकाणी शिलर म्हणतो, “संवेदना प्रेरणेचा विषय जीवन, तर आकृति प्रेरणेचा विषय आकार हा आहे.” साधारणपणें विचार केल्यास क्रीडा-प्रेरणेचा विषय जिवंत आकार किंवा व्यापक अर्थाने सौंदर्य हा होईल. म्हणजे सौंदर्य परस्परविरोधी संवेदना व आकृति या दोन प्रेरणांचा तोल साधणें यांत आहे. हा तोल शक्य त्या पूर्णावस्थेला नेऊन पांचविणें हें आपलें कार्य आहे. तोच अजून एके ठिकाणी म्हणतो, “तराजूचीं दोन्हीं पारडीं जेव्हा रिकामीं असतात

तेव्हा पासंग मध्यावर असतो, आणि ज्या बेळीं दोन्हीं पारड्यांत सारखेंच वजन असतें त्याहि बेळीं तराजूची दांडी सरळ असते; तिला तोल असतो, त्याचप्रमाणें मानवी मन ग्रहणांतून मननांत अवस्थांतरित होतांना होतें. संवेदना आणि प्रज्ञा एकाच बेळीं क्रियाशील आणि परस्पर-विरोधामुळे एकमेकांच्या प्रभावावर मात करीत संतुलन साधतात. संवेदनाजन्य ऐंद्रियप्रेरणा भौतिक म्हटली तर आकृतिप्रेरणेच्या मागे असणारें प्रज्ञेचें कार्य नैतिक व तार्किक म्हणावें लागेल.” अशा स्थितींत जो तोल परस्परविरोधी प्रेरणांच्यामुळे सांभाळला जातो त्याची प्रकृति सौंदर्यावस्थेची असते.

आतां हें उघड आहे कीं, ऐंद्रियप्रेरणा आणि प्रज्ञा, जीवन आणि आकार अशा परिभाषित चर्चिलेली कुठलीहि कलामीमांसा समाधानकारक असणार नाही. पुष्कळदां शिलरचें विवेचन वाचतांना सर्वसामान्य संयमी माणसाच्या वागणुकींत जो समतोलपणा आढळतो तो आणि कलास्वादाच्या मनोवृत्तींतील संतुलन हे दोन्हीहि एकच आहेत कीं काय असेंहि वाटूं लागतें. सौंदर्याचें वर्णन गूढ आध्यात्मिक परिभाषित करणें जितकें धोक्याचें आहे तितकेंच सामान्य व्यवहारांतील धड डोक्याच्या, सामान्य मानवाच्या संयमाशीं रसिकाच्या कलात्मक मननाचा सारखेपणा दाखविणें अगर त्या पद्धतीने कलास्वादाची चर्चा करणें धोक्याचें आहे. गटेने फाउस्ट लिहितांना निश्चितच अशा एखाद्या संतुलनाचा डोस घेतला नव्हता. इंद्रियप्रेरणा आणि आकारप्रेरणा यांतील द्वंदाची कल्पना अशास्त्रीय तर आहेच पण विवेचनाचा उथळ संबंधपणा दाखविणारीहि आहे. अजून एके ठिकाणीं शिलर म्हणतो, “सौंदर्यानुभूति प्रत्यक्ष उपयोगाच्या दृष्टीने उपयोगी पडेल असें ज्ञान जरी देत नसली तरी मानवाने ज्या आदर्शावस्थेपर्यंत गेलें पाहिजे तिथवर जाण्याची संधि मिळवून देते.” त्याचेंच संतुलनाचें विवेचन

अशी संधि सौंदर्यानुभूति मिळवून देत नाही हें सांगणारें आहे. शिलर असें मानतो की, अस्तित्वांत असणारी कोणतीहि कलाकृति परिपूर्ण सौंदर्यानुभूति आणून देण्याइतकी परिपूर्ण नाही. कारण अशी अनुभूति ग्रहण करण्याइतका मानवच परिपूर्ण नाही. शिलरच्या या सर्व विवेचनाची तार्किक किंमत कांहीहि असो, त्याच्यासारख्या मान्यवर विचारवंताला कलामीमांसेंत इतकी प्रतिष्ठा असून सुद्धा त्याच्या विवेचनांतील संतुलनाच्या या बाबीकडे जाबें तितकें कुणाचें लक्ष गेलें नाही हें मात्र आश्चर्य आहे.

अगदी आधुनिक काळांत वाल्डेमर, कॉनरॅड आणि पफर या विचारवंतांनी मात्र शिलरकडे दुर्लक्ष करून का होईना पण तत्सम संतुलनाचा मुद्दा आपल्या कलाविवेचनांत गृहीत धरला आहे. पफर म्हणते, “ज्या वेळीं गुंणीतल्याप्रमाणें मन गोठलेलें असतें किंवा उन्मादावस्थेंतल्याप्रमाणें मन विचारशून्य असतें किंवा कुठल्याहि बदलाची वांछा न करतां स्तब्धतेंत विश्रामलेलें असतें त्याच वेळीं फक्त तें एकात्म असतें. ज्या मानसिक अवस्थेंत एखादी प्रेरणा अगर गति यामधून उद्भवणारी भावावस्था विरोधी प्रेरणेने नियंत्रित करून क्रियाशून्य केली जाते, मात्र अवस्था सांद्रतर होत जाते अशी मानसिक अवस्था सौंदर्यानुभूतीची असते. पण अशा अवस्थांच्यामध्ये असणारा परस्परविरोधी शक्तींचा तोल व ताण सार्वत्रिक असतो. सर्व कलात्मक मनांना समान असतो.” पफरच्या या विवेचनांत जी “तत्विरोधी प्रेरणा” ही शब्दसंहिती आहे. ती समाधानकारक नाही. मानवी व्यक्तिमत्त्वांत अनेक परस्परविरोधी प्रेरणा असतात. याचा अर्थ एकाच वेळीं एका व्यक्तिमत्त्वांत प्रेरणांचा एक गट ज्या प्रकारच्या क्रियेकडे कल वळवतो त्याविरुद्ध क्रियेकडे कल वळविणाऱ्या प्रेरणाहि त्याच व्यक्तिमत्त्वांत अस्तित्वांत असतात असा आहे. भुकेला माणूस

भुकेमुळे, जेव्हा त्याला ग्लानि येते आणि दूरवर एखादें उपाहारगृह दिसतें, अशा वेळीं परस्पर विरोधी प्रेरणांच्या कचाट्यांत सापडतो. त्याचा थकवा त्याला आहे तिथे थांबण्यास सांगतो, तर भूक उपाहार-गृहाकडे सतत चालण्यास सांगते. असें जरी असलें तरी भुकेची प्रेरणा विरुद्ध विश्रांतीची प्रेरणा असा शाश्वत विरोध प्रेरणांत नसतो. मानवी व्यक्तिमत्त्वांत असणाऱ्या सर्व प्रेरणांना समान असा एकच कार्यहेतु असतो. सर्व प्रेरणांना तो देह टिकवणें अगर त्या जातीचे नवे देह निर्माण करून टिकवण्याचें कार्य असतें. एका प्रेरणेचा विरोध करण्यासाठी दुसरी प्रेरणा अस्तित्वांत नसते. पफरच्या विवेचनावरून असें दिसतें कीं, सौंदर्यानुभूतींत असणारें संतुलन कलाकृतीच्या रचनेंत असणाऱ्या घटकांचें कार्य असावें असें तिचें मत आहे. म्हणजे ती चर्चित असणाऱ्या संतुलनाचीं कारणें व्यक्तिमत्त्वांत नसून कलाकृतींत आहेत. ही भूमिका मान्य करणें कठीण आहे. आरब्राननेहि आपल्या विवेचनांत संतुलनाचा सिद्धान्त गृहीत धरला आहे. पूर्वीलांचा हा आढावा घेऊन रिचर्डस् संतुलनाचा विचार अनेकांच्या डोक्यांत पुनः पुन्हा कसा येत गेला हें सांगण्याच्या मिश्राने आपली मीमांसा अगदीच अनोळखी आणि तऱ्हेवाईक मानण्यांत येऊं नये याची सोय करित असावा. तरीहि त्याची मीमांसा अनेकांना तशी तऱ्हेवाईक वाटते. खुद्द ऑसब्रोर्नला, ज्याच्यावर रिचर्डस्चा विपुल परिणाम झाला आहे व जो प्रत्येक प्रश्नावर रिचर्डस्च्या अनुकूल प्रतिकूल मते सतत नोंदवून कलामीमांसेंत रिचर्डस्चें महत्त्व गृहीत धरून चालतो, त्यालाहि रिचर्डस्चा संतुलनाचा ऊर्फ समधाततेचा सिद्धान्त हा वेळ मारून नेण्यासाठी उभा केलेला मानसशास्त्रीय पोरखेळ वाटतो. रिचर्डस्ने मागीलांचा आढावा देऊन आपण गंभीरपणें विचाराला प्रयुक्त झालों आहों याची जणूं साक्ष पटविली आहे.



मानवी जावनाची इतिकर्तव्यता कोणती असावी याविषयीं अनेक-विध मतमतांतरे प्रचलित आहेत. रसेलप्रमाणेच रिचर्ड्सहि मानवी जीवनांत असणाऱ्या जास्तीत जास्त प्रवृत्तींना व कलांना (Tendencies) प्रेरणांना व वृत्तींना मुक्त संचाराची संधि लाभणें व सर्व मानवी व्यक्ति-मत्व सुसंवादी होणें ही वैयक्तिक जीवनाची इतिकर्तव्यता मानतो. भारतीय तत्त्वज्ञानांत ज्याप्रमाणें स्थितप्रज्ञ हा उत्तम पुरुष मानला आहे त्याप्रमाणें रिचर्ड्सला ज्याच्या सर्व प्रेरणा आणि प्रवृत्ति मुक्त विहार करीत असूनहि ज्याच्या जीवनाचा संवाद आणि तोल कायम आहे, ज्याच्या व्यक्तित्वाची सुसंवादी संघटना साधली गेली आहे तो उत्तम पुरुष वाटतो. कला, नीति, संस्कृति, समाजव्यवस्था बगैरेंच्या पुनर्रचनेच्या द्वारे अधिकधिक व्यक्तींना उत्तम पुरुष होण्याची संधि प्राप्त करून दिली पाहिजे असें त्याला वाटतें. रिचर्ड्सच्या कलामीमांसेंतील समधाततेचा मुद्दा त्याला हव्या असणाऱ्या आदर्श माणसाशीं आणि समाजाशीं असा जोडला गेला आहे. म्हणूनच मागच्या समाजनेत्यांपैकी ज्यांनी संवाद आणि तोल हीं मानवी जीवनांतील अतिवांछनीय तत्त्वे व उत्तम पुरुषाचीं लक्षणें मानलीं त्यांच्या मतांचा उल्लेख आपल्या विवेचनाच्या आगे मागे ठेवणें त्याला आवडलें असावें. या दृष्टीनें त्याने उद्धृत केलेल्या कन्फ्यूशिसच्या उताऱ्याकडे पाहिलें पाहिजे. आपल्या “चुंग युंग” या संग्रहांत कन्फ्यूशिसने मानवी जीवनाचीं नियामक तत्त्वे म्हणून सुसंवाद आणि संतुलन यांचा उल्लेख केला आहे. तो म्हणतो, “कुठलीहि कृतिप्रेरणा नसणें म्हणजे चुंग आणि कुठल्याहि परिवर्तनाची अपेक्षा अगर त्याविषयीं आस्था नसणें म्हणजे युंग. चुंग या शब्दाने संतुलन दर्शाविलें जातें. आकाशाखाली असणाऱ्या प्रत्येक वस्तूचे नियम करणारें युंग हें शाश्वत मूलतत्त्व आहे. परमेश्वराने जें दैवी लिहिलें ती मानवी प्रकृति. तिच्याशीं सुसंगति असणें हा धर्म. तिचें नियमन करणें

हेंच उद्बोधन. जें गूढ आहे त्याहून अधिक स्पष्ट असें कांही नाही. सूक्ष्मापेक्षा व्यक्त असें कांही नाही. तो सर्वश्रेष्ठ एकच एक आहे आणि दक्ष आहे. ज्या वेळीं अमर्ष, क्रोध, विषाद, सुख, आनंद आदि भावना अस्तित्वांत असतात पण व्यक्त होत नाहीत तेव्हा मनाची संतुलनावस्था असते. आणि जेव्हा जागृत भावना परस्परांशीं उचित सहकार्य करतात त्या वेळीं मनाची अवस्था सुसंगतीची असते. संतुलन हें मूलतत्त्व आहे. जर जीवनांत संतुलन आणि सुसंगति यांची प्रतिष्ठा असेल तर प्रत्येक वस्तूला योग्य स्थान मिळेल. सर्व वस्तुजाताचा विकास होईल. त्यांचें पालनसंबर्धन होईल.” अजून एका उतान्यांत कन्फ्यूशिअस म्हणतो, “प्रामाणिकपणा आणि शहाणपणा यांचा मानवी जीवनांत सुसंवाद असला पाहिजे. जेव्हा प्रामाणिकपणा शहाणपणाला जन्म देतो तो निसर्ग आहे. आणि जेव्हा शहाणपणामुळे आपण प्रामाणिक होतो, तो योग्य मार्गदर्शनाचा परिणाम आहे. जर आपण मूळचेच प्रामाणिक असूं तर कधीतरी शहाणे होऊंच आणि जर शहाणे असूं तर कधी तरी प्रामाणिक होऊंच, मात्र शहाणपणा आणि प्रामाणिकपणा यांचा मानवी जीवनांत समन्वय व्हावयाचा असेल तर उत्तमाचा साक्षेपी अभ्यास झाला पाहिजे. त्याचा नेमका शोध करतां आला पाहिजे. काळजीपूर्वक चिंतनाचा तें भाग झालें पाहिजे. या उत्तमाला इतर सर्वांतून स्वच्छपणें निवडतां आलें पाहिजे. आणि तळमळीने स्वतःच्या आचारांत तें वाणवतां आलें पाहिजे. मानव मात्र या मार्गाने जावो ! प्रज्ञा कमी असूनहि तो शहाणा होईल, त्याचा दुत्रळेपणा सामर्थ्यांत परिणत होईल ” कन्फ्यूशिअसच्या बरील विचाराची धार्मिक ठेवण जर दुर्लक्षिली तरी रिचर्ड्स् ज्याचा पुरस्कार करूं इच्छितो तोच उत्तम पुरुष कन्फ्यूशिअसला अभिप्रेत आहे हें उघड होईल. जगांतील थोर धार्मिक विचारवंतांत कन्फ्यूशिअस हा सर्वांत अधिक मानवी आहे. तो शत्रूवर

प्रेम करा असें म्हणत नाही. प्राणिमात्रांना आत्मोपम्यबुद्धीने पहा असें म्हणत नाही. मित्रावर प्रेम करा, शत्रूंना न्यायाने बागवा असें म्हणतो. तो विकारांच्या निर्मूलनावर भर देत नाही. विकारांच्या, वासनांच्या कुठल्याहि एखाद्या गटाला मूलतः सदोष समजत नाही. उलट राग आणि लोभ, प्रेम आणि द्वेष या साऱ्यांनाच त्याच्या उत्तम पुरुषाच्या व्यक्तित्वांत वाव आहे. परस्परविरोधी घटकांनी बनलेलें मानवी व्यक्तिमत्व कुठल्याहि प्रेरणांच्या गटाचें विनाशन न करतां फक्त संवादी आणि संतुलित करूं इच्छिणारा कन्फ्यूशिअस रिचर्डस्ला जवळ वाटला तर त्यांत आश्चर्य नाही. दुसऱ्या उताऱ्याच्या द्वारे रिचर्डस् संस्कृतीच्या उभारणींत कलांचें स्थान आणि कलांच्या मीमांसेंत मूल्यव्यवस्थेचें स्थान सुचवूं इच्छितो. उत्तमाचा नेमका शोध करतां आला पाहिजे. या वाक्याने कलामीमांसेला मूल्यव्यवस्थेची गरज सुचविली जाते. आणि काळजीपूर्वक चिंतनाचा तें भाग बनलें पाहिजे या वाक्याने कलांचें मानवी जीवनांत स्थान ठरतें. समधाततेवर रिचर्डस्चा एवढा मोठा भर आहे याचें कारण ती शेवटी समाजाच्या सुखासमाधानांत भर घालणारी आहे म्हणून. आपल्याकडे “जीवनासाठी कला” या नांवाचें एक घोषवाक्य प्रचलित आहे. या घोषणेंतील ग्राह्यांश मानसशास्त्राच्या पायावर रिचर्डस्ला अभिप्रेत आहे. मानवी जीवनावर कलांचा परिणाम होतो; हें त्याने गृहीत धरलें आहे. सर्व मूल्यमीमांसेलाच हें गृहीत घराबें लागतें. शिव, निरवयव केवळ वस्त्वंतर्गत आहे अशी भूमिका घेणाऱ्या मूरने सुद्धा असें म्हटलें आहे कीं, मूल्यांच्या समावेशाने जग आहे त्यापेक्षा अधिक चांगलें ठरतें. मानवी जीवनावर कलांचा परिणाम कसा होतो व कोणता होतो हे बादग्रस्त प्रश्न आहेत. रिचर्डस्ने या प्रश्नांची चर्चा केली आहे आणि शेवटी असा परिणाम घडवून आणण्याच्या शक्तीतून आकृतीच्या कलात्मकतेचा असा निकष

शोधून काढला आहे कीं, ज्या निकषाच्या आधारे कलाकृतींची परस्पर तुलना करतां येईल.

म्हणूनच रिचर्ड्सला कलांचें शैक्षणिक मूल्य फार मोठें आहे असें वाटतें. कलामीमांसेचें विवेचन करतांना त्याने कलांच्या शैक्षणिक मूल्या-विषयी हात आखडून दचकत दचकत लिहिलें आहे. पण शैक्षणिक चर्चा करतांना आपलीं मतें त्याने आग्रहाने पुढें मांडलीं आहेत. त्याच्या मतें आपण “वात्रीचे” दोन वर्ग करूं शकतो. मानवी जीवनांतील अशा वात्री, ज्या वांचनीय आहेत; पण मनापासून वांचिल्या मात्र जात नाहीत. आणि अशा वात्री, ज्या वांचनीय नाहीत; पण अंतःकरण-पूर्वक ज्यांची वांछा मात्र होत असते. (Ought to be desired and still are not desired and desired that ought not to be desired.) असा माणूस निर्माण करणें कीं, जो उत्तमाची आवड बाळगील हें शिक्षणाचें खरें कार्य आहे. अभिरुचि संस्कारित करून कला असा माणूस निर्माण करतात. शरिराच्या आरोग्याशीं वैद्याचा जो घनिष्ठ संबंध आहे तोच सुजाण कला-मीमांसकाचा मानवी मनाच्या आरोग्याशीं असला पाहिजे. सामान्यांची आवड आणि उच्चभ्रूंच्या रसिकतेची आवड यांच्यामधील विस्तृत दरी दूर करून सारीच मानवजात अभिरुचिपूर्ण जर करतां आली तर नीतीच्या प्रचाराची संगोपनाची, संरक्षणाची काळजी करण्याची गरज उरणार नाही. मानवी संस्कृतीचा प्रदीर्घ काळ सरंजामशाही अर्थव्यवस्थेंत गेला आहे. त्या जीवनांत धोपट मार्गाने धर्म हें कार्य करीत असे. आजचें मानवी जीवन जास्त सूक्ष्म व संस्कारक्षम झालें आहे. असा अभिरुचिपूर्ण माणूस निर्माण करणें, संवादी व्यक्तिमत्त्वाची रचना करणें हें कार्य आज फक्त कलांना करतां येईल असें रिचर्ड्सला वाटतें. शैलीप्रमाणें तोहि नीतीचा प्रसार करण्याचें कार्य धर्मोपदेशक आणि राजसत्ता करीत

नसून कलावंत, कलारसिक आणि कलाचिकित्सक करीत असतात असें मानतो. कलेला शिक्षणाचें साधन म्हणून एक मूल्य आहे; तें कांहीं अशीं कलांच्या अभ्यासामुळे प्रत्येक अस्तित्वावस्थेचें पृथक्त्व जाणवून घेण्याची क्षमता विकास पावते यामुळे आहे, तर कांहीं अशीं स्वैतर व्यक्तिमत्त्वांचा सहानुभूतिपूर्वक संस्पर्श प्रस्थापित होण्याचें कलाकृति हेंच एक साधन आहे यामुळे आहे, असें रिचर्डस् म्हणतो. त्याच्या कला-मीमांसेचा विचार करतांना हा सर्व आवांतर ऊहापोह करण्याचें कारण हें कीं, त्याच्या मीमांसेत असणारी मूल्यसरणी दृम म्हणून आलेली नसून आजच्या जगांतील एका गंभीर विचारवंताच्या समग्र जीवनदृष्टीचा एक भाग म्हणून आली आहे, याचा उमज पडावा. रिचर्डस्ची संपूर्ण भूमिकाच चुकली आहे, त्याचा दृष्टिकोणच सदोष आहे असें म्हणणें निराळें, आणि त्याने या प्रश्नाचा गंभीर विचारच केलेला नाही, आयत्या वेळीं सुचलें तें उत्तर हजरजबाबीपणें पुढें केलें असें म्हणणें निराळें. ही दुसऱ्या प्रकारची टीका रिचर्डस्ला अन्यायकारक आहे.

रिचर्डस्च्या समधाततेच्या विचारामागे त्याची विशिष्ट मानसशास्त्रीय भूमिका उभी आहे. तीहि समजून घेतली पाहिजे. राईलने असें म्हटलें आहे कीं, मनाच्या वावरीत जितकें कळण्याची आवश्यकता आहे त्यापैकी पुष्कळसें आपणाला कळलेलें आहे. तत्त्वज्ञान्यांच्या वाद-कौशल्यावर ज्या माहितीचा खरेंखोटेंपणा अवलंबून नाही अशी पुष्कळशी माहिती उपलब्ध आहे. फक्त नेटक्या भाषेत नेटक्या पद्धतीने तिची मांडणी करणें हेंच महत्त्वाचें कार्य शिल्लक उरलें आहे. हें कार्य करणाऱ्यांना जर आपण मानसशास्त्रज्ञ म्हणणार असूं तर ब्रॉड, रिचर्डस्, रसेल, राईल, मार्स्टन, दलीकिंग ही मंडळी महत्त्वाच्या मानसशास्त्रज्ञांच्या पैकीं एक आहेत असें म्हणावें लागेल. आणि असें म्हणण्यास आम्हाला हरकती वाटत नाही. काण्ट, ह्यूम इत्यादि

तत्त्वज्ञांनी मानसशास्त्रावर थोडे उपकार केलेले नाहीत. त्याचप्रमाणे रसेल, ड्यूई, जेम्स इत्यादि विचारवंतांनी मानसशास्त्राकडून केलेली उत्तनदारी हीसुद्धा कमी नाही. मानसशास्त्रज्ञांच्या या वर्गाला जर आपण तात्त्विक मानसशास्त्रज्ञांचा वर्ग असें म्हटलें तर या वर्गातील महत्त्वाचा विचारवंत म्हणून मार्टिनचा उल्लेख करावा लागेल. रिचर्ड्सच्या मानसशास्त्रीय भूमिकेवर मार्टिनच्या Integrative Psychology चा परिणाम फार मोठा आहे. रिचर्ड्सची मानसशास्त्राकडे पाहण्याची भूमिका समजून घेण्याआधी Integrative मानसशास्त्राची मुख्य तत्त्वे लक्षांत घेतलीं पाहिजेत. मानसशास्त्रांतील वर्तनवादी भूमिकेचा ग्राह्यांश आणि गेस्टॉल्ट मानसशास्त्राचा ग्राह्यांश एकत्रित करून आधिक नेटक्या भाषेत मानसशास्त्राचें स्पष्टीकरण करण्याचा हा प्रयत्न आहे. ज्याला आपण 'मन' असें म्हणतो तो कांही स्वतंत्र पदार्थ नव्हे. वर्तनवादी मानसशास्त्रज्ञ तर मनाचें अस्तित्वच गृहीत धरण्यास तयार नाहीत. गिल्बर्ट राईलने मनासंबंधीचा स्वतंत्र विचार ही एक प्रकारची चूक गृहीत धरली आहे. या चुकीला तो Category mistake असें म्हणतो. भाषेमध्ये कांही वेळां एका शब्दाने आपण अनेकविध बाबी यांनी बनलेल्या सर्व क्रिया संबोधित असतो. असा हा सर्ववाचक शब्द जर कशाचा तरी बोधक गृहीत धरला तर चूक होण्याचा संभव असतो. उदा. "बोलणें" सारखा शब्द घ्या. ओठ, जीभ, जत्रडा, घसा आणि घशांतील स्वरपट्टी यांच्या बेगबेगळ्या हालचाली यांनी मिळून बोलणें होतें. या सर्व हालचालींत बजा जातां स्वतंत्रपणें बोलणें याचा विचार करतां येत नाही. समजा एका स्त्रीने डाव्या हाताचा हातमोजा आणि उजव्या हाताचा हातमोजा विकत आणला. तर त्या स्त्रीने हातमोजाची एक जोडी विकत आणली असा त्याचा अर्थ होईल. दोन हातमोजे डावे आणि उजवे बजा जाता या

जोडीची व्याख्या करतां येत नाही. व्यक्ति पाहते, ऐकते, बोलते, विचार करते, आनंदित होते असा वर्तनाचा लांबरुंद आढावा देतां येईल. या सर्व वर्तनाला आम्ही मानसिक क्रिया असै म्हणतो. याखेरीज स्वतंत्र असा मन म्हणजे काय हा प्रश्न उपस्थित झाला न पाहिजे. तसा तो उपस्थित करणें ही Category mistake आहे. आज आपण ज्ञानाच्या अशा एका अवस्थेंत येऊन पोचलों आहों कीं, ज्या वेळीं जडजगताचें स्वरूप स्पष्ट करणारें पदार्थविज्ञानशास्त्र संवेदनांच्या परिभाषेंत बोलण्यासाठी प्रयत्न करीत आहे. आणि मानसशास्त्र दिवसेंदिवस प्रतिक्रियेच्या परिभाषेंत बोलून मनान्चें अस्तित्व नाकारित आहे. मानसशास्त्राची कक्षा मन मानसशास्त्रानें नाकारली आहे. आणि पदार्थविज्ञानानें जडांचें अस्तित्व नाकारलें आहे. रसेलने अशा पद्धतीनें आरंभ करून आपल्या Neutral monism ची प्रस्तावना केली आहे. रसेलच्या मतें विश्वाचें स्वरूप मानसिक अगर भौतिक नसून मानसिक व भौतिक अस्तित्वें हीं अधिक मूलभूत, उदासीन अशा एका तत्त्वाचीं दोन भिन्न स्वरूपे आहेत. रसेलचा हा सत्ताशास्त्रीय प्रयत्न Integrative मानसशास्त्राला मान्य नाही. पण दुहेरी परिभाषेचें स्वरूप मात्र त्यांना मान्य आहे. या मानसशास्त्राच्या मतें मज्जाविज्ञान आणि मानसशास्त्र यांची परिभाषा भिन्न आहे. त्यामुळे हीं दोन शास्त्रे दोन भिन्न घटनांच्या बाबत बोलत असारीत असा ग्रह होतो. चतुतः हीं दोन्ही शास्त्रे एकाच घटनेसंबंधी दोन भिन्न परिभाषांतून बोलत आहेत. प्रथमदर्शनीं रसेल आणि रिचर्डस् एकत्र आल्यासारखें चाटत असलें तरी दोघांतील फरक ओळखला पाहिजे. रिचर्डस् परिभाषेमुळे झालेल्या घोटाळ्याकडे लक्ष वेधीत असून, सत्ताशास्त्राशी या विवेचनाचा संबंध नाही. वर्तनवादी मानसशास्त्राने संबंध मानसिक वर्तन चेतक आणि प्रतिक्रिया ( Stimulus आणि Response ) यांच्या

संबंधाच्या आधारे उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यांच्या मते 'अ' चेतकाला अ<sub>१</sub> ही प्रतिक्रिया मिळते. हा अ आणि अ<sub>२</sub> संबंध स्थिर आहे. त्यामुळे क्ष<sub>१</sub> ही प्रतिक्रिया जर हवी असेल तर कोणते चेतक वापरावे एवढाच प्रश्न उरतो. मानसशास्त्रज्ञांचा संबंध प्राधान्याने प्रतिक्रियेवर आधारलेल्या वर्तनाशी आहे. त्यामुळे वाहेरून सूक्ष्म निरीक्षण करून सर्व मानवी वर्तनाचा उलगडा करणे शक्य आहे. वर्तनवादाने यामुळे मनाचे अस्तित्व तर नाकारलेच; पण जाणीवेचे अस्तित्वहि नाकारले. मार्टनचे मानसशास्त्र व्यक्ति ही एक संघटना मानते. चेतक आणि व्यक्ति या नांवाची संघटना यांचा एकत्र मिळून विचार कोठल्याहि प्रतिक्रियेत करावा लागतो. वर्तनाचे स्वरूप प्रतिक्रियामय असते; पण या प्रतिक्रिया कोणत्या असाव्या हे व्यक्ति या नांवाने बोधित केली जाणारी संघटना ठरविते; चेतक ठरवीत नाही. व चेतक पुष्कळदां शारिरांतर्गत असू शकतो. केवळ बाह्य निरीक्षणाच्या पुराव्याच्या आधारे वर्तनाचा आणि व्यक्तीचा पूर्ण मानसशास्त्रीय उलगडा करता येत नाही. मार्टन प्रेरणेला मूलभूत समजतो. व एकूण मानसशास्त्रीय वर्तनाचा उलगडा प्रेरणाच्या परिभाषेत करतो. या सर्व संदर्भात रिचर्ड्सचे विवेचन समजून घेतले पाहिजे. सामान्य मानसशास्त्रांत रिचर्ड्सने वापरलेली परिभाषा जर आढळत नसेल तर निर्माण होणारी अडचण परिभाषेची समजली पाहिजे. त्याचे विवेचन चूक मानण्याचे कारण नाही.

रिचर्ड्स म्हणतो, आम्ही पुरस्कारिलेली मूल्यमीमांसा समजून घेण्यासाठी परंपरागत मानसशास्त्रांतील अनेकविध घोटाळ्यांच्या पासून आपली मुक्तता करून घेणे आवश्यक आहे. आपण मन हा कांही तरी देहांतील आविर्भावित सत्तेच्या अतीत असणारा पदार्थ आहे आणि जाणणे, इच्छणे व भोगणे या तीन मनाच्या शक्ति आहेत असे मानतो.



मानसशास्त्रांतील नव्या संशोधनाने परंपरागत मानसशास्त्रांत वद्धमूल होऊन वसलेली विविध मनोव्यापारांची कल्पना निकालांत काढली आहे. ज्ञानात्मक, क्रियात्मक व भावनात्मक मनोव्यापार या सदराखाली येणारे अनेकविध व्यापार जाणिवेच्या कक्षेत्राहेर असणाऱ्या अवोध सुप्त मनाकडून यंत्रवत् होत असतातच. मानसशास्त्रांतील सन्नोध आणि अवोध मन या वैकल्पिक पदार्थांचा वापर न करतांही ज्याला आपण मानसिक क्रिया म्हणतो, त्यांच्याविषयी विचार करतां येईल. आम्ही मन हा मज्जातंतूंच्या संघटनात्मक क्रियेचा बोधक शब्द म्हणून वापरतो, थोडक्यांत म्हणजे शरिराकडून होणाऱ्या वर्तनापैकी ज्या वर्तनाला आपण मानसिक म्हणू त्या वर्तनांत मेंदू जो भाग घेतो त्याच्या कार्यकारित्वाचें बोधक स्वरूप मन हें नाम आहे तो स्वतंत्र पदार्थ नव्हे. मज्जातंतुविषयी आपल्या ज्ञानांत जसजशी वाढ होत आहे तसतशी देहातीत असलेल्या मनाची मनोव्यापार समजून घेण्याच्या दृष्टीने आवश्यकता भासेनाशी झाली आहे. अलीकडील कांही वर्षांत वर्तनवाद्यांनी आणि मनोबिश्लेषणवाद्यांनी जें संशोधन केलें आहे तें पुष्कळसें अस्पष्ट व एकांगी आहे. पण त्या संशोधनाला व्यवस्थित रूप देतां येईल, उद्याचें मानसशास्त्र कोण्या दिशेने वाढत जाणार आहे याचें हें संशोधन निश्चित निदर्शक आहे. नुकतेच प्रायोगिक मानसशास्त्रांतल्या संशोधनाने ज्या गेस्टॉल्ट संप्रदायाची निर्मिति झाली ती तर विशेषच उद्बोधक आहे. झालेल्या प्रगतीच्या संदर्भांत जाणिवेची व्याख्या मज्जाविज्ञानाच्या परिभाषेंत सांगतां येणें शक्य झालें आहे. आपण म्हणजे आपलें शरीर आहों, देहांतर्गत मज्जातंतूंच्या संघटना आणि या संघटनांची नियंत्रणें करणारी मध्यवर्ति ठिकाणें यांच्या पलीकडे जाऊन मनाचा वेगळा आढावा घेण्याची गरज नाही. मन हा विविध प्रेरणांच्या संघटनांचा एक समुच्चय आहे. ही भूमिका जडवादी

अगर आध्यात्मवादी अशी परंपरागत शब्दांनी बोधित करतां येणार नाही, ज्या क्षणीं आपण मन हा मजातंतूंच्या क्रियात्मक संघटनेचा बर्ग-बोधक शब्द मानूं त्या क्षणीं देह विरोधी मन किंवा भौतिक विरोधी मानसिक हा परंपरागत झगडा अर्थहीन होऊन जातो. वर्तनवाद्यांनी आपल्या भूमिकेला दिलेला जडवादाचा आधार अगर गेस्टॉल्ट संप्रदायाने पुरस्कारिलेली 'पूर्णा' ची अर्ध-आध्यात्मिक कल्पना यांची मानसशास्त्राला खरोखरी गरज नाही, म्हणून ही भूमिका कोणत्याहि वादी समजण्याची गरज नाही. आमच्या मते शरिराबाहेरील अगर शरिरांतर्गत कुठल्याहि चेतनेसाठी योग्य असें वर्तन घडवून आणणारी मजातंतूंची संघटना हेंच साधन आहे. कुठल्याहि चेतकासाठी योग्य असें वर्तन घडवून येणें हा जीवंतपणाचा पुरावा असून असें वर्तन घडवून आणणें हें मनाचें कार्य आहे. वर्तनाची सर्वच प्रक्रिया अपरिहार्यतः मजातंतूंवर अवलंबून असते हें पुराव्यांनी सिद्ध करणें कठीण नाही. व्यक्तीच्या मानसिक जीवनांतील कोणतीहि प्रक्रिया जी देहांतर्गत अगर देहबाह्य चेतनाने आरंभते आणि प्रतिक्रियेंत परिणत होते तिला आम्ही प्रेरणा असें म्हणतो. प्रेरणांच्या योगाने व्यक्तीचें वर्तन कृति या सदराखाली येतें. या ठिकाणी कृति हा शब्द परंपरेने ज्या तीन मनोव्यापारांच्या सदराखाली बर्गीकृत केलेल्या घटना आहेत, त्यांचा म्हणजे ज्ञानात्मक, क्रियात्मक व भावनात्मक मनोव्यापाराचा बोधक आहे. वर्तनवाद, चेतना आणि प्रतिक्रिया असा संबंध जोडतो. पण चेतकाला भोवतालच्या परिस्थितीपेक्षा वेगळेंपण असलें तरी परिस्थितीचा भाग म्हणून असतें. आणि प्रतिक्रिया ही सलग एकटी कधीच नसते. वजन मोजण्याच्या यंत्रावर आपण उभें राहतों. यंत्रांत आणा टाकतो. लगेच वजन छापलेलें तिकीट बाहेर येतें. वर्तनवादी मानसशास्त्र उभें राहणारे, आणा टाकणारे आपण हा एक घटक आणि छापून आलेलें तिकीट

हा दुसरा घटक या दोहोच्या आधारें सर्व यंत्राचा उलगडा करूं इच्छितात, पण यंत्राचा खरा उलगडा मागची गुंतागुंत ध्यानांत घेतल्याखेरीज करतां येत नाही. ज्या ठिकाणी प्रतिक्रिया सदैव त्याच असतात; त्या ठिकाणी जर ही परिस्थिति तर जिथे प्रतिक्रिया सदैव भिन्न येतात ती यंत्रणा किती गुंतागुंतीची असली पाहिजे ? ही गुंतागुंत विचारांतून अजिबात टाळणें अगर तिचा साधा-सुधा स्थूल आढावा वेऊन परिपूर्ण उलगडा झाल्याचें समाधान मानणें रिचर्ड्सला मान्य नाही. ज्ञानाच्या आजच्या अवस्थेंत ही गुंतागुंत पूर्णपणें उकलून दाखवणें शक्य नसेल; पण ती ध्यानांत असणें आवश्यक आहे. या ठिकाणी त्याचा व वर्तनवादाचा वेगळेपणा कुठें आहे हें दिसून येतें. प्रत्यक्षानुभवांत एकटी प्रेरणा कधीच कार्यरत नसते. साध्या साध्या प्रतिक्रियेत क्रियासुद्धा अत्यंत गुंतागुंतीच्या प्रेरणांच्या संघटनांतून उद्भवतात. प्रत्यक्षांत घडणाऱ्या कुठल्याहि मानवी वर्तनांत चेतकाद्वारें प्राप्त होणाऱ्या चेतनांची आणि तद्वारें निर्माण होणाऱ्या प्रेरणांची संख्या निश्चित करणें आज तरी अशक्य आहे. या सर्व प्रतिक्रियेंत निर्णायक भाग व्यक्तीच्या आंतरिक संघटना घेत असतात. शुद्ध आणि साधी प्रेरणा असें जरी आपण विचाराच्या सोयीसाठी म्हटलें तरी मानसशास्त्रांत ज्या प्रेरणांशीं आपला संबंध येतो त्या सर्व गुंतागुंतीच्या क्रिया प्रक्रिया आणि संघटना आहेत. भाषेची सोय म्हणून भुकेची प्रेरणा असें आपण नांव देतो; पण हा सर्व व्यवहार आत्यंतिक गुंतागुंतीचा असतो. अशा आत्यंतिक गुंतागुंतीच्या प्रेरणांच्या संघटना मानवी व्यक्तिमत्व साकार करतात. मानवी मनाचा यापेक्षा भिन्न असा कोणताहि आढावा घेतला तरी त्यांत संज्ञान आणि संज्ञान झाल्याची जाणीव यांचा परस्पर संबंध गूढच राहतो. आमच्या मते एखादी घटना संज्ञानाचा विषय होणें आणि त्या घटनेचें संज्ञान होणें यांतील फरक

फक्त शैलीचा आहे. (An awareness and to be awared of) ज्ञान-मीमांसेंतील अनेकविध गुंतागुंतीचा यामुळे उलगडा होऊं शकेल. कुठलीहि गोष्ट जाणणें आणि त्या गोष्टीच्या उपस्थितीमुळे आमच्या मज्जातंतूंच्या संघटनेने वर्तनरूप उचित प्रतिसाद देणें यांत आम्ही फरक मानीत नाही. या ठिकाणीं व्यक्तित्व आणि लक्ष (Attention) या दोन संज्ञांचा रिचर्डस्ला अभिप्रेत असणारा अर्थ समजून घेतला म्हणजे त्याच्या भूमिकेचा अधिक स्पष्ट उलगडा होऊं शकेल. वर्तनवाद्यांच्या मते माणूस या जातीचा एक असा घटक व्यक्ति या नांवाने बोधित होतो कीं, ज्या नांवाच्या कक्षेखाली एकूण चेतनांना देण्यांत आलेले प्रतिसाद आणि प्रतिसाद देणारी यंत्रणा या दोन्ही समाविष्ट आहेत. यापेक्षा व्यक्तिमत्त्वाचा अधिक विचार करण्याची गरज नाही. गेस्टॉल्ट संप्रदायाच्या मते (Perception) च्या क्रियेंत दोन बाबी समाविष्ट असतात. त्यापैकी एक चेतकांची संघटना आहे आणि दुसरी ज्या क्षेत्रावर चेतना निर्माण होणार त्या क्षेत्राची संघटना. Perception चा कोणताहि व्यवहार एका 'पूर्णा' सारखा असतो. प्रतिसाद देणारी एका पूर्णाप्रमाणें वर्तन करणारी संघटना म्हणजे व्यक्ति. रिचर्डस् व्यक्तिमत्त्वाला प्रेरणांची संघटना मानतो; पण या संघटनेच्या अंगीं क्रियारंभाचें स्वातंत्र्य, दिशेचें स्वातंत्र्य आणि निबडीचें स्वातंत्र्य गृहीत धरतो. यामुळेच लक्ष याच्याहि व्याख्या अशाच तीन येतात. वर्तनवादी यांच्या मते प्रतिक्रियेची तीव्रता आणि स्पष्टता ज्यामुळे वाढते याला उपकारक होणारें वर्तन म्हणजे लक्ष. गेस्टॉल्ट संप्रदायाच्या मते प्रतिक्रिया निर्माण करणाऱ्या संघटनेच्या 'पूर्णा' ची दिशा म्हणजे लक्ष. रिचर्डस्च्या मते प्रतिक्रिया देणारी प्रेरणांची संघटना, Psychonic शक्ति निर्माण करीत असते. या Psychonic शक्तीचें केंद्र म्हणजे लक्ष.

त्याच्या मते संवेदना, कल्पना, भावना, सुख-दुःख हीं सारीं

प्रेरणांच्या प्रकृतीचीं विविध नांवे आहेत. आपणाला आनंदाचा अनुभव येत नसतो. कांही इंद्रियानुभव येत असतात. या इंद्रियानुभवामुळे जी भावावस्था निर्माण होते तिला आनंद म्हणतात. प्रेरणांच्या विविध संघटनांकडून कृतींची जी अपेक्षा असते त्यानुसार अपेक्षित कृति यशस्वितेने झाल्याचा परिणाम म्हणजे आनंद. अर्थातच आनंद हा मनोव्यापारांचा क्षणिक शेवट असतो. या मनोव्यापारांचें ध्येय नेहमीच जीवशास्त्रीय असेल असें नाही. सामान्य व्यवहारांत भावना हा शब्द कुठल्याहि उल्लेखिण्याजोग्या मनोव्यापाराला लावला जातो. राईलने तर असें म्हटलें आहे कीं, आमच्या सर्व क्रिया हेतु, क्रिया प्रेरणा, इच्छा या सर्वांचा बोधक म्हणून भावना हा शब्द वापरला जातो. मानसशास्त्रज्ञ एका विशिष्ट अर्थाने भावना हा शब्द गृहीत धरतात. अतिउत्तेजित, अनैसर्गिक अवस्थेचें क्रियात्मक दर्शन उदा. थरथरणें, किंचाळणें असें झाल्याखेरीज मानसशास्त्रज्ञांना भावनेची निर्मिति झाल्याची खात्री पटत नाही. रिचर्डस्च्या मतें भावनिक अनुभवाचीं अवश्यमेव दोन अंगां असतात. भावनिक व्यापार कृति-प्रवण असतो व भावजागृति शरिरावर नित्यापेक्षा भिन्न परिणाम घडवून आणते. या परिणामांचा हेतु कृति सुलभ करणें हा असतो. आपलें सर्व वर्तन भिन्न भिन्न प्रेरणांचें समाधान करणाऱ्या विविध क्रियांच्या समन्वयांतून घडत असतें. अशा कोणत्याहि वर्तनांत गुंतलेल्या प्रेरणांच्या त्या वर्तनामुळे होणाऱ्या समाधानावर त्या वर्तनाची भावुका-वस्था व भावुकतेची समृद्धि अवलंबून असते. ज्या वेळीं आपण एखादें झाड पाहतों, त्या वेळेपेक्षा ज्या वेळीं झाडाचें चित्र पाहतों; त्या वेळीं होणारा मनोव्यापार थोडासा भिन्न असतो. जें खरोखरी झाड नाही; तें झाड म्हणून पाहण्यासाठी अधिक प्रेरणांच्या संघटना वापरांत येतात. खरोखरीचें झाड पाहण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या संघटना अधिक

नसलेलें झाड पाहण्यासाठी लागणाऱ्या संघटना यांचा समावेश चित्र पाहतांना येणाऱ्या अनुभवांत होतो. त्यामुळे साधें झाड पाहतांना जो अनुभव येतो त्यापेक्षा झाडाचें चित्र पाहतांना येणारा अनुभव भावुकत्वस्थेच्या दृष्टीने अधिक समृद्ध होणें भाग आहे. कलाव्यापारांत वर्तनाच्या या भावुक समृद्धतेचा सर्वत्र प्रत्यय येतो. नित्याच्या संज्ञानापेक्षा अधिक प्रेरणांच्या संघटनांची गरज अशा वेळीं उद्भवते. याच्या परिणामी नित्याच्या प्रतिपादक क्रिया घडत नाहीत. अशा वेळीं होणारा क्रियात्मक व्यापार प्राधान्याने काल्पनिक असतो. अशा काल्पनिक हालचालींनी कृतींत कधीच परिणत न होणारी जी क्रियाप्रवृत्ति निर्माण होते तिला रिचर्डस् भाववृत्ति म्हणतो. रिचर्डस्च्या मानसशास्त्राचा हा आढावा भरपूर स्थूल असला तरी त्याची मूल्यमीमांसा समजून घेण्याच्या दृष्टीने पुरेसा ठरावा ही अपेक्षा आहे.

२०

नीतिवादीमीमांसा आणि रिचर्डस्ची कलामीमांसा यांत महत्त्वाचा फरक असा आहे कीं, नीतिवादी कलामीमांसकांनी कलाकृतीचा नीतिप्रसारक, नीतिप्रवर्तक असा उपयोग होतो हें गृहीत धरलें आहे. नैतिक काय आहे अगर नाही हें ठरविण्याचा अधिकार त्या त्या विचारसरणीप्रमाणें समाज, राजसत्ता, अर्थकारण, जीवशास्त्र, धर्म अगर नीतिशास्त्रांतील विचारवंत यांचा असून कलावंतांनी व कलेने मात्र या आधीच ठरून गेलेल्या नीतीचा प्रचार, प्रसार करावयाचा आहे. ही भूमिका रिचर्डस्ला कधीच मान्य होणें शक्य नाही. नैतिक अनुभव या शब्दप्रयोगाचा त्याने स्वतंत्र विचार न करतां मूल्यवान् अनुभव सर्वत्र नैतिक असतात असें गृहीत धरलें आहे. आणि अनुभवांना असें मूल्य निर्माण कां होतें याची चर्चा केली आहे. कलाकृतींच्या आस्वादानुळे येणारा अनुभव नैतिकच असतो; इतकाच त्याच्या प्रतिपादनाचा सूर

नसून कलाकृतीचें परिशीलन व्यक्तिमत्वावर जे संस्कार करते तेच फक्त निश्चितपणें नैतिक असतात असें त्याला म्हणावयाचें आहे. या दृष्टीने त्याच्या कलामीमांसेचा पाया ज्या मूल्यमीमांसेने भरला जातो तिचाहि विचार केला पाहिजे. रिचर्डस्च्या या विवेचनाचा सूर थोडासा Romantic आहे यांत शंका नाही. कलावंत हा श्रेष्ठ मानव असतो, कलेंतील सत्य हें विज्ञानांतील सत्यापेक्षां उच्चतर परिपूर्ण सत्य असतें हीं जीं टाळ्या मिळवणारीं घोषवाक्यें आहेत त्यांच्याशीं कलावंताने अभिव्यक्त केलेले कलाकृतींतील अनुभव नैतिकच असतात आणि नक्की नैतिक असें तेच असतात ही भूमिका जुळवून पाहण्याजोगी आहे. रिचर्डस्च्या कलामीमांसेला आरंभ करतांनाच प्रो. मूर यांच्या विवेचनाने जी वैचारिक खळबळ इंग्लंडांत सुरू झाली तिचा रिचर्डस्वर दाट परिणाम असल्याचा उल्लेख आलेला आहे. मूरची मूल्यमीमांसाच फक्त विचारासाठी धेऊन एका अर्थी रिचर्डस्ने मूरला अभिवादन केलें आहे. प्रचलित असणाऱ्या इतर सर्व मूल्यमीमांसा मूरला ज्याप्रमाणें असमाधानकारक वाटतात त्याचप्रमाणें रिचर्डस्ला वाटतात. या सर्व मीमांसांच्या असमाधानकारकतेचीं कारणें देण्याची पुन्हा गरज नाही. कारण हें कार्य मूरने सुव्यवस्थित केलेंच आहे. मूरशीं त्याचा महत्त्वाचा मतभेद आहे. विधान विश्लेषणावर आणि मानसशास्त्रीय भूमिकेवर आहे. मानसशास्त्रीय परिभाषेंत शिवाचें स्पष्टीकरण करतांच येणें अशक्य आहे असें मूर मानतो. रिचर्डस्ला तसें वाटत नाही. कोणत्याहि विधानांतील विधेयपदीं असणारी शब्दसंहिती इतर कुठल्याहि शब्दसंहितेने स्थानांतरित केली जाऊं शकत नाही. असें दिसतांच मूर अशा विधेयांना निरवयव, केवल मानतो. रिचर्डस्ला असें वाटत नाही. अशा विधेयांना भावमूल्य आहे असें तो मानतो. कारणेप्रमाणें रिचर्डस्हि असें म्हणून जातो कीं,

कलामीमांसा

३६८८... वि: ...

१५०९... १३५

‘क्ष’ आहे या विधानापेक्षा ‘क्ष’ सुंदर आहे हें विधान ‘क्ष’ विषयी कोणतीही अधिक माहिती देत नाही. खरोखरी रिचर्डस्ला अक्षरशः हें अभिप्रेत नाही. ‘क्ष’ सुंदर आहे हें विधान ‘क्ष’ आहे यापेक्षा अधिक माहिती देत ती ‘क्ष’ विषयीही आहे; पण ‘क्ष’ चें अधिक वर्णन करणारी नसून ‘क्ष’ चा विशिष्ट मानसिक अवस्थेशीं जो कारण म्हणून संबंध आहे त्याविषयी ही माहिती असते असें रिचर्डस्ला अभिप्रेत आहे. रिचर्डस् ‘क्ष’ मला आंबडतो आणि ‘क्ष’ सुंदर आहे किंवा शिव आहे या विधानाची प्रत एक मानणार नाही. कारणपेच्या दृष्टीने उभय विधेयें फक्त भावना सांगणारी आहेत. रिचर्डस्ला शिव—सुंदर यांसारखीं विधेयें भावमूल्य असणारीं बाटतात; पण भावमूल्य असणाऱ्या या विधेयांना शास्त्रीय बापर असणाऱ्या भाषेत विस्तारून मांडतां येईल असेंहि त्याला वाटतें. म्हणजे ‘शिव’ या विधेयाने बोधित होणारा विषय आहे यावर मूर आणि रिचर्डस् यांचें एकमत असून या विषयाला इतर प्रतीकांच्या द्वारे बोधित करतां येईल कीं काय यावर त्यांचा मतभेद आहे.

मूर म्हणतो, ज्या वेळीं आपण एखादा अनुभव शिव आहे असें म्हणतो; त्या वेळीं इतर सर्व अनुभवांच्यापेक्षा या अनुभवाचें कांहीं वेगळेंपण आपण निश्चितच प्रतिपादित असतो. हें जें ‘शिव’ या विधेयाचें आरोपन आपण त्या अनुभवावर करतो त्याला समानार्थक असें दुसरें कांही नाही. दुसऱ्या कुठल्याहि प्रकारें या विधेयाच्या अर्थाचें स्पष्टीकरण करतां येणार नाही. मानसशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय अशा कुठल्याहि परिभाषेत शिवाचें स्पष्टीकरण होऊं शकत नाही. म्हणून ‘शिव’ ही संज्ञा निरवयव, केवळ मानली पाहिजे. ज्या ठिकाणी शिवत्वाचें आरोपन आपण करूं त्या ठिकाणी यापेक्षा जास्त कांही चर्चा करण्याची शक्यता उरत नाही. नीतिशास्त्राचा उर्वरित अभ्यास कोणत्या



बाबी शिव आहेत याचें वर्गीकरण व शोधन करण्याचा आहे. लाल, निळा हे जसे वस्तूंचे अंगभूत गुणधर्म; तसाच शिव हाहि वस्तूंचा अंगभूत गुणधर्म म्हटला पाहिजे. फरक असेल तर तो वर्गांचा आहे. कांही अंगभूत गुणधर्म संवेदनानिष्ठ ऐंद्रिय अनुभवांनी जाणतां येण्या-जोगे असतात; कांही ऐंद्रिय अनुभवाला अतीत असतात. सुंदर हा असा इंद्रियानुभवाला अतीत असणारा केवल गुणधर्म आहे. रिचर्डस्की हें सर्व अमान्य आहे. प्रत्येक शब्दाला बोधक गुणधर्म असलाच पाहिजे असें त्याला वाटत नाही. 'अ' आहे हें विधान तर 'अ' चें अस्तित्व सांगतेंच; पण 'अ' नाही हें विधानहि 'अ' चें अस्तित्व सांगतें. कारण कांही तरी असल्याशिवाय अनास्तित्व प्रतिपादाबयाचें कसें ? ही भूमिका त्याला मान्य नाही. इंद्रियातीत अस्तित्व आणि इंद्रियजन्य अस्तित्व असें अस्तित्वाचे वेगवेगळे गट त्याला मान्य नाहीत. त्याच्या मतें शिव या शब्दाला भावमूल्य असल्यामुळे शिवाचें इतर कोणतेंहि स्पर्शीकरण पटत नाही. यावर उपाय स्वतंत्र मूल्यमीमांसा रेखाटणें हा आहे. त्या दृष्टीने रिचर्डस्कीने मूल्यांचें मानसशास्त्रिय स्पर्शीकरण दिलें आहे.

रिचर्डस्कीला वाटतें शुद्ध मानसशास्त्रीय परिभाषेत मूल्यमीमांसा मांडणें शक्य आहे. मानववंशशास्त्रज्ञांनी जी विपुल साधनसामुग्री गोळा करून ठेवली आहे त्यावरून भिन्न भिन्न समाजांत, भिन्न भिन्न काळांत शिवाच्या कल्पना भिन्न भिन्न होत्या हें उघड होईल. जगाच्या पाठीवर अशा जमाती आहेत कीं, ज्यांनी शत्रूवर दया करणें भयानक पाप गृहीत धरलें आहे. आणि अशी दया करणाऱ्या लोकांना अधःपतित म्हटलें आहे, जाति बहिष्कृत केलें आहे. म्हणून आपण मूल्यमीमांसेला अति संशयाने आरंभ केला पाहिजे. आजच्या समाजांत शिव कशाला म्हटलें जातें याचा आपल्या विवेचनाला स्पर्शीहि होता उपयोगी नाही.

यामुळे मानसशास्त्रीय स्पर्शकिरणांच्या शिवाय मूल्यमीमांसेला दुसरी गतीच मिळणें शक्य नाही. मानवी जीवन व्यक्तींच्या जन्मापासून जीवनभर सतत वनत राहेंत, घडत राहेंत. सामाजिक वातावरणाच्या ताणामुळे, बाढणाऱ्या ज्ञानामुळे समाजांत असणाऱ्या चाली-रीति आणि श्रद्धांच्यामुळे प्रेरणांची घटना-संघटना वनत-बाढत राहते. मानवी जीवन ही सतत चालणारी प्रेरणांच्या विविध संघटनांच्या विकासाची कहाणी आहे. नवजात प्राणी हळूहळू सुसंस्कृत माणसांत जेव्हा रूपांतरित होत जातो तेव्हा विकासाच्या प्रत्येक पायरीवर त्याच्या प्रेरणा, इच्छा, वासना नव्यानव्या संघटना निर्माण करीत असतात. व्यक्तिमत्त्वाच्या विविध घटकांनी निर्माण होणाऱ्या या संघटना कधीच परिपूर्ण असत नाहीत. दरबेळीं एखादी प्रेरणा किंवा प्रेरणांचा एखादा गट अस्तित्वांत असलेल्या संघटनेशीं प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष संघर्षांत येतो आणि या नव्या गटाला सामावून घेतांना प्रेरणांच्या नव्या संघटना, रचना निर्माण होतात. व्यक्तिमत्त्वाचा घाट बदलतो. लहान मूल आपल्या विविध प्रेरणा पूर्ण करण्यासाठी ज्या हालचाली करतें त्यांतहि निवड व नियोजन होत असतें. तोंडाचा बापर रडण्यासाठी करावा की खाण्यासाठी, की, दोन्ही साठी ? आणि दोन्हीसाठी करावयाचा तर कसा ? केव्हा ? किती प्रमाणांत ? निवड करीत, नियोजन करीत लहान मूल हें सारें शिकत जातें. आपलें व्यक्तिमत्वच अशा रीतीने विविध प्रेरणांच्या संघटनांतून निर्माण झालेलें असतें. अशा बेळीं महत्त्वाचा प्रश्न आपणामोर उभा राहतो. प्रेरणांच्या एका संघटनेपेक्षा दुसरी संघटना अधिक मूल्यवान् जर मानावयाची तर त्याचा निकष कोणता ? प्रेरणेच्या एका संघटनेला जन्म देणाऱ्या अनुभवांत आणि तशाच दुसऱ्या अनुभवांत जर तुलना करण्याची गरज भासली तर या तुलनेचा आधार कोणता ? कला-कृतींच्या तुलनेचा प्रश्न त्यांच्या परिशीलनाने निर्माण होणाऱ्या मानसिक

अवस्थांशीं निगडित आहे. आणि अशा मानसिक अवस्थांचा अनुभव घेतांना प्रेरणांच्या संघटनांच्या तुलनेचा प्रश्न उपस्थित होतो. नेमक्या या ठिकाणी धर्म, नीति, राजकारण, सामाजिक गरजा, भौतिक गरजा इत्यादींचा प्रश्न उपस्थित होतो. या क्षेत्रांतील विचारांचा मूल्यकल्पनेवर जो परिणाम होतो तो टाळून या प्रश्नाचें उत्तर दिलें पाहिजे. प्रेरणांचे दोन गट करतां येतील. प्रवृत्त करणाऱ्या आणि परावृत्त करणाऱ्या. अबोध मनांत असणाऱ्या आणि बोध मनांत बाबरणाऱ्या, असेहि दोन गट पाडतां येतील. शिवाय प्रत्येकाचे दोन उपगट करतां येतील. अशा प्रेरणा ज्या जेव्हा जागृत होतात तेव्हा तत्कालीं बलवान् ठरणाऱ्या; पण दीर्घकालीन जीवनाच्या दृष्टीने गौण ठरणाऱ्या आणि दीर्घकालीन जीवनाच्या दृष्टीने बलवान् ठरणाऱ्या; ठोकळ मानाने व्यक्तिमत्वाला आकार देणाऱ्या प्रेरणांचे हे आठ गट कल्पितां येतील. यांपैकी प्रत्येक गटांत अनेकविध प्रेरणांचे समुदाय अंतर्भूत होतात व प्रत्येक प्रेरणा ही एक गुंतागुंतीची संघटना असते. इतक्या विविध आणि विविध गटांच्या प्रेरणांनी आपलें व्यक्तिमत्व साकारलें जात असतें. या विविध प्रेरणांच्या संघटना आपल्या व्यक्तिमत्वामागे असतात.

ज्या प्रेरणेचें समाधान होतांच जास्तीत जास्त प्रेरणांचें समाधान होतें, अगर जी एक प्रेरणा इतर प्रेरणांच्या समाधानाला जास्तीत जास्त अडथळा करते, तिला तितक्या महत्त्वाची प्रेरणा असें म्हणता येईल. अजून मनाचा पूर्णपणें उलगडा झालेला नाही, त्याची कार्यपद्धति अजून पूर्णपणें समजलेली नाही, त्यामुळे प्रेरणांच्या संघटना कशा होतात, त्यांत बाढ अगर बदल कसा होतो, ह्याची निश्चित मीमांसा आज करतां येत नाही. पण मानसशास्त्राच्या आजच्या अवस्थेंत इतकें मात्र नक्की सांगतां येईल कीं जास्तीत जास्त प्रेरणांच्या जास्तीत जास्त समाधानाला जास्तीत जास्त बाब मिळवून देणारी

संघटना निर्माण करण्याकडे अगर घडविण्याकडे व्यक्तिमत्वाचा स्वाभाविक कल असतो, सर्व अंतर्विरोधांना व्यापून उरणारं सुसंगतिशील व्यक्तिमत्व निर्माण करणं हाच जीवनभराच्या मानसिक विकासाचा कल असतो, आणि हें कार्य दरक्षणीं घडत असतं. असे अनुभव जे व्यक्तिमत्वाला पूर्ण संवादी करण्याकडे नेतात, ते अनुभव त्यामुळे अधिक मूल्यवान् ठरतात. कलाकृतींच्या परिशीलनांत क्षणभराच्यासाठी का होईना आपण अशी मानसिक अवस्था अनुभवीत असतो की, जीत आपल्या सर्व प्रेरणांना अरुद्ध-मुक्त संचाराची संधि मिळते. विविध प्रेरणांतील अंतर्विरोध संपतात. सर्व प्रेरणा संवादी, भावुक, गतिमान संतुलावस्थेला निर्माण करण्यांत सहभागी होतात. अल्पकालासाठी का होईना कलास्वादांत सर्व व्यक्तिमत्वाचा पूर्ण सुसंवाद साधतो. म्हणून कलास्वाद मूल्यवान् ठरतो. हा अनुभव ज्या कलाकृति ज्या प्रमाणांत देतात, त्या कलाकृतींची महत्ता तितकी जास्त समजली पाहिजे. आणि ज्या आकृति असा अनुभव देतात, त्यांना कलाकृति मानलें पाहिजे.

रिचर्डस् म्हणतो, प्रेरणांची रचना अगर संघटना हे शब्द वापरल्यामुळे थोडासा गैरसमज होण्याचा संभव आहे. तो टाळला पाहिजे. संघटना ह्या शब्दामुळे असा ग्रह निर्माण होतो की, संघटना कशी असावी हें ठरविण्याचा हक्क आपला आहे. योजना-बद्ध रीतीने आपल्या आणि सर्वांच्या व्यक्तिमत्वाची सर्वोत्कृष्ट रचना साधणें संभवनीय आहे. पण हा गैरसमज आहे, हें ध्यानांत ठेवलें पाहिजे. सुसंस्कृत मानवी जीवन गोंधळांतून संघटनेकडे जात असतं. ही संघटना नेमकी कशी व कां होते, ह्याविषयी आपल्याला कांहीच माहिती नाही. ज्ञानाच्या आजच्या अवस्थेंत इतकेंच म्हणतां येते की, कलाकृतींच्या द्वारे इतरांच्या मनाशीं होणारा आपला संस्पर्श अशा संवादी संघटना निर्माण करण्यास उपकारक होतो. म्हणूनच कलांच्या आस्वादाला

संस्कृतीचें अंग समजलें पाहिजे. रिचर्डस् म्हणतो, त्याच्या मते कला-कृतीच्या परिशीलनाने रसिकांच्या मनांत जो अनुभव निर्माण होतो, त्याचें वर्णन समधातता ह्या शब्दाने करतां येईल. ज्या प्रकारचा अनुभव आम्ही चर्चीत आहोंत, त्याची ओळख जे त्याच्या शोधांत असतील, त्यांना लवकर पटूं शकेल. हा अनुभव कोणत्याहि अन्य मार्गाने व्याख्यित्या न जाऊं शकणाऱ्या क्षेत्राला इतर क्षेत्रापासून वेगळा करणारा असून त्याच वेळीं आपल्या क्षेत्रांत पडणाऱ्या वस्तु मूल्यवान् कां आहेत, ह्याचें स्पष्टीकरण देणारा आहे. सुंदर ह्या शब्दाच्या सैल बापरामुळे जी क्षेत्र-मर्यादा बोधित होते, त्याच्याशीं ह्या अनुभवाची क्षेत्र-मर्यादा जुळणारी नाही. पण कोणत्याहि निश्चित-सिद्धान्तांनी प्रभावित न झालेल्या संवेदनाशील व्यक्तींनी कलाकृतींच्या संदर्भांत केलेल्या सुंदर ह्या शब्दाच्या काटेकोर बापरान्चें जें क्षेत्र असेल, त्या क्षेत्राशीं समधाततेचा सिद्धान्त ज्या अनुभवान्चें वर्णन करतो, तें क्षेत्र जितकें मिळतें-जुळतें आहे, तितकें इतर कोणतेंहि नाही.

हा अनुभव क्षणभंगुर असला तरी ज्या घटनांमुळे त्याची जाणीव आम्हाला पायरी-पायरीने होत जाते, त्या घटनांचा विचार केल्यास या अनुभवान्चेंहि विश्लेषण करतां येऊं शकेल. दृक्-क्षेत्रापुरतेंच बोलावयाचें तर ह्या क्षेत्राशीं निगडित असणाऱ्या कलाकृतींचा आस्वाद घेतांना सर्वप्रथम कांही रंग व आकृति ह्यांची जाणीव होत असते. अधिक निरीक्षणानंतर त्याच आकारांतून आपणाला घटनेचा प्रत्यय येतो, ह्यालाच कलावंत कलाकृतीचा देह असें म्हणतात. ह्या देहरूप आकृति कधी वास्तविक जगांतील वस्तूशीं मिळत्या-जुळत्या असतात, कधी नसतात. ह्या समग्र प्रक्रियेंत ज्या प्रेरणांची जागृति होते त्या जागृत उरतात, आणि क्रमाने त्यांचें वैविध्य व व्यवस्थितीकरण वाढत जातें. जागृत प्रेरणांच्या या रचना आरंभीच्या अवस्थेंत हर्ष,

भीति, खेद, क्रोध यांसारख्या भाननांशीं अगर प्रीति, आदर, बिवशता ह्यांसारख्या भाव-वृत्तीशीं मिळत्या-जुळत्या असतात. योग्य दृष्टिकोण धारण करून कलाकृतींचें त्यांच्या प्रारंभिक अवस्थेंतच स्पर्शीकरण करूं असें म्हटल्यास त्यांच्याद्वारे आत्रणांस कलावंतांच्या व्यक्तिमत्वाचा संस्पर्श होतो. कलाकृतीद्वारे कलावंत जें अभिव्यक्त करीत असतो, त्यांतील घटक शक्य असणाऱ्या अनिश्चित अनेकविध घटकां-पैकीं निवडक असतात, आणि अशा घटकांच्या शक्य असणाऱ्या रचनांच्यापैकीं कांही निवडक रचना कलाकृतींत आढळतात. ही निवड मग ती घटकांची असो वा घटकांच्या रचनांची असो, कलावंतांच्या आवडीनिवडीला अनुसरून असते. दुसऱ्या शब्दांत हेंच सांगावयाचें तर कोणत्याहि कलावंतांच्या मनांत असणाऱ्या कला-निर्मितीच्या क्षणीं त्याचें व्यक्तित्व नियंत्रित करणाऱ्या प्रेरणांची दिशा, त्याने कलाकृती-साठी निवडलेले घटक व ह्या घटकांची निवडलेली रचना ह्यावरून कळूं शकते. बहुधा ह्यामुळेच रसिकाच्या मनांतहि तशाच प्रेरणांचा वर्ग जागृत होतो. कलाकृतींच्या परिशीलनांत आमची भूमिका फक्त स्वीकाराची असते. घटकांची निवड व रचना कलावंताने आधीच केलेली असते. स्वतःखेरीज इतरांच्या मनाचा संस्पर्श घडून यावयाचा असेल तर फक्त बरील एकच मार्ग संभवनीय ठरतो. आपण चर्चेसाठी घेतलेल्या मीमांसेपैकी पधराबी मीमांसा असें सांगते कीं, जी आकृति अपवादात्मकं व्यक्तिमत्वाचा संस्पर्श घडवून आणते, ती आकृति सुंदर असते. आहे ह्या स्वरूपांत समधाततेच्या मीमांसेंत ह्या व्याख्येंतील ग्राह्यांश स्वीकारला गेला आहे. कलाकृतींच्या द्वारे ज्या व्यक्तिमत्वांच्या संस्पर्शांत आपण येतो, तीं अपवादात्मक असतात, हें खरें आहे, पण इतकेंच खरें आहे. संपूर्ण कला-मीमांसा म्हणून ह्या भूमिकेचा स्वीकार करण्यांत अडचण आहे, ती अशी कीं,

ही भूमिका कलाकृतीची व्याख्या ज्या अपवादात्मक व्यक्तीच्या संस्पर्शा-वरून करणार आहे, त्या व्यक्तीची अपवादात्मकता आणि त्यांची आमच्या मनाशी संस्पर्श पावण्याची शक्ति कलाकृतीवरून ठरणार आहे. म्हणजे ही मीमांसा कोणती आकृति कलाकृति म्हणावी, ह्या मूलभूत प्राथमिक प्रश्नाचें उत्तरच देत नाही. तरीसुद्धा ह्या मीमांसेने कलाकृतीच्या मध्ये असणाऱ्या निवेदनाची अनन्यता आणि त्या निवेदनाचें महत्त्व बरोबर ओळखलेलें आहे.

कलाकृतीच्या दर्शनाच्या येथवरच्या प्रक्रियेंत आम्हाला सौंदर्या-नुभव आला असेलच असें नाही, तरीपण ह्या प्रक्रियेच्या याच अवस्थेंत आमची भावना अधिकांत अधिक साधारणीकृत स्वरूपाची बनते व त्याच प्रमाणांत मनोऽवस्थेची स्वनिरपेक्षता वाढल्याचें प्रत्ययाला येतें. या बदलाचें स्पष्टीकरण अत्यंत महत्त्वाचें आहे. वर उल्लेखिलेल्या वेगवेगळ्या प्रेरणा पुढे अधिक सुव्यवस्थित झालेल्या असतात. त्यामुळे अनुभव उत्कट होतात. सर्वच प्रेरणा जागृतीनंतर स्वभावतःच सुसंगत असतात असें नाही. त्यांच्यांत संघर्ष होणें शक्य आहे. सामान्यतः तसा तो होतच असतो. प्रेरणांच्या परिपूर्ण व्यवस्थितीकरणाने असें स्वरूप घेतलें पाहिजे की, ज्यामुळे सर्वच प्रेरणांना मुक्त-संचाराची संधि मिळेल आणि प्रेरणा-प्रेरणांतील विसंवाद नाहीसा होईल. या प्रकारच्या कोणत्याहि संतुलनांत मग तो कितीहि क्षणिक असो, आपण सौंदर्य अनुभवीत असतो. संतुलनावस्था ही कांही निष्क्रियतेची, जाड्यतेची, अधिक उत्तेजकतेची अगर संघर्षाची अवस्था नव्हे. निर्घाण, तन्मयावस्था निसर्गाशीं एकरूपता अशा परिभाषेने जर कोणाचें समाधान होत नसेल तर तें स्वाभाविक आहे. तथापि ज्यांत सर्व प्रेरणा एकत्रित अनुभविल्या जातात, अशा संतुलन आणि सुसंगति ह्या दोन्हींचाहि आशय आपल्यांत सामाविणाऱ्या समधातता ह्या शब्दाचा वापर सौंदर्यास्वादाच्या अवस्थेचा

बोधक म्हणून करण्यास हरकत नाही. सुसंगति आणि संतुलन हे दोन शब्द परस्परांपेक्षा भिन्न अर्थांचे आहेत. संतुलनांत क्रियेकडे कल नसतो. जागृत प्रेरणा जेव्हा सुसंगत असतात, त्या वेळीं परस्पर सहकार्यामुळे त्यांची एकत्रित कार्यप्रवणता व कार्यशक्ति वाढते. अशा प्रकारची शिस्तबद्ध कार्यप्रवणता कलाकृतींत अपेक्षित नसते. आकृति ज्या वेळीं अशा कृतिप्रवण असतात, त्या वेळीं त्या एक तर कलाकृति नसतात, किंवा कलाकृति म्हणून त्या आकृतीला अपयश आलेलें असते.

संतुलनाप्रमाणेंच सुसंगति हा शब्द ह्याआधी अनेकांनी वापरला आहे. त्यांनी तो शब्द ज्या अर्थाने वापरला आहे, त्यापेक्षा रिचर्डस्चा अर्थ भिन्न आहे. मॅक्अल्पिन् म्हणतो, “मानवी जीवनांतील विसंवाद आणि संघर्ष ह्यांविषयीं आपणाला नक्की जाणीव असते, हा विसंवाद आणि संघर्ष अनुभवाच्या उदात्तर अवस्थेंत आध्यात्मिक पातळीवर एकरूप होऊन थांबतो. इतर कोणत्याहि मार्गाने हा विसंवाद थांबत नाही.” ह्या ठिकाणीं सुसंवाद ह्या शब्दाने मॅक्अल्पिन्ला जी आध्यात्मिक पातळी गृहीत आहे, ती रिचर्डस्ला अभिप्रेत नाही. सहकंपावर टीका करतांना रिट्कच्या एका अवतरणाचा आधार घेऊन लीने सुसंगतीविषयीं असेंच कांही मत नोंदविलें आहे. ती म्हणते, “सूक्ष्म जगत्, योजना, ऐक्य, सुसंगति ह्यांच्यावर स्वतःच भर देत असते. मानसिक अवस्थांच्या उद्दिष्टांचें आणि नियोजनाचें ऐक्य साधण्यासाठी कला ही एक शाळा ठरेल, कलेच्या अभावी जाणिवेंतील घटक पृथक् होऊन मानवी जीवन नष्ट होईल.” ह्यासारखे अनेक उतारे देतां येतील. रिचर्डस् म्हणतो, अनंताच्या लयबद्धतेशीं एकरूप होण्याची ज्यांना उत्कट घाई झाली आहे, त्यांना अभिप्रेत असणाऱ्या सुसंगति आणि सुसंवादाशीं माझे कोणतेंहि नातें नाही. एका अनुभवाच्या प्रक्रियेंत



जागृत झालेल्या सर्व परस्परविरोधी प्रेरणांचा संघर्षशून्य मुक्तसंचार फक्त मला अभिप्रेत आहे.

समधातता ह्या शब्दाने ज्या अनुभवाचें वर्णन केलें आहे, तो ओळखतां येण्यासारखा जरी असला तरी हें वर्णन अनुमानात्मक आहे, हें मान्य करावेंच लागेल. समतोल आणि कोंडी ह्यांत फरक आहे, हें जरी कळलें तरी निश्चित शब्दांनी हा फरक व्यक्त करणें कठीण आहे. म्हणून संतुलन ह्या शब्दाने आपल्याला काय अभिप्रेत नाही, हें सांगून रिचर्डस्ने यथाशक्य गैरसमज टाळण्याचा प्रयत्न केला आहे. संतुलन ह्या शब्दाने त्याला अनिश्चयावस्था अभिप्रेत नाही. अनिश्चयावस्थेंत प्रेरणांचा समतोल साधलेला असतो. या समतोलामुळे एकदा एका मार्गाने तर पुन्हा दुसऱ्या मार्गाने कृतिप्रवण व्हावें, असें चाटूं लागतें, पण मार्ग ठरत नाही. निश्चयाची ही अदला-बदल अतिजलद असल्यामुळे अगर कार्यप्रवृत्त करणाऱ्या प्रेरणा दुबळ्या असल्यामुळे आम्ही अनिश्चयावस्थेंत समतोलांत उरूं. पण कलाकृतींत असा समतोल नसतो. अनिश्चयावस्थेंत एकच मनोऽवस्था टिकलेली नसते. कलास्वादामुळे निर्माण होणाऱ्या समधाततेच्या अवस्थेंत एकच मनोऽवस्था टिकवून धरण्याचें कार्य परस्परविरोधी क्रियाप्रवण प्रेरणा, मुक्त-संचार करीत असूनहि, करीत असतात. अनिश्चयावस्थेंत प्रेरणांचे गट आपापल्या पृथक् बाजू टिकवून ठेवतात. कांही वेळां मुळांत आंदोलन-स्वरूप असलेली अवस्था समतोलाचें स्वरूप धारण करूं शकतें. आंदोलन पावणाऱ्या प्रेरणांच्या गटांच्या संघटनेंत असणारे परस्पर-छेदक संबंध भिन्न भिन्न असूं शकतील. पूर्णतः शुद्ध अशा दोन प्रेरणा एक तर आंदोलित असाव्या, किंवा बंदिस्त तरी असाव्या, असें आपण गृहीत धरूं शकूं. पण त्या उलट जरी प्राथमिक अवस्थेंत असलेला विरोध अधिक पूर्ण स्वरूपांत असेल तर तो

प्रेरणांच्या दुय्यम संबंधाद्वारें विरेचन पावूं शकेल, दोन प्रेरणांतील अगर प्रेरणांच्या दोन गटांतील जो विरोध त्याच व्यक्तिमत्वामधील इतर प्रेरणांच्या जागृतीमुळे संपतो, ती समतोलावस्था होय. असें आपण म्हणूं शकूं, समतोलावस्था संपूर्ण व्यक्तिमत्वालाच क्रियाशील करूं पाहते, आम्ही वर हेंच म्हटलें आहे, स्वतःची गरज स्वतःच भागवूं शकेल असा प्रेरणांचा एकच एक गट क्रियाप्रवण असल्यामुळे जिथे प्रेरणांत कोणताहि अंतर्बिरोध उत्पन्नच होत नाही; त्यालाहि संतुलन म्हणतां येईल, उदा. क्रोधाच्या अगर हर्षाच्या तीव्रतेत आपण एक प्रकारचा मोकळेपणा अनुभवतो; पण यांतील रिचर्डस्ला कांही अभिप्रेत नाही, कलात्मक मननांत ज्या समधाततेचा उल्लेख येतो तिच्यामुळे आस्वाद समाप्तीनंतर वृत्ति उल्लसित होतात; तसें वर उल्लेखिलेल्या संतुलनाच्या अनेक प्रकारांत कधीहि होत नाही, कलात्मक अनुभवांत आपण जितकें तादात्म्य पावतो तितक्या अधिक प्रेरणा त्या अनुभवांत गुंतलेल्या असतात, असें म्हटलें जातें कीं, व्यक्तिमत्व ही प्रेरणांच्या गुंतागुंतीची रचना आहे, कलानुभवांतील तादात्म्याची ही भूमिका स्पष्टीकरण करते, कलानुभवांत कोणत्याहि एका दिशेने आपण कृतिप्रवण होत नाही, तरी सुद्धा कृतिप्रवण होण्याइतकी प्रेरणांची जागृति झालेली असते, ही वाच कलानुभवांतील स्वनिरपेक्षतेचें स्पष्टीकरण करूं शकेल, कलात्मक मननांत आपण स्वनिरपेक्ष आणि अहंता-शून्य होतो, हें सर्व होत असतांनाच आमचें व्यक्तिमत्व आमच्या सभोवताली असणाऱ्या वस्तूंच्या व्यक्तिवापासून भिन्नत्व पावतें; किंवा अलग होतें, ही त्याच व्यवस्थेची दुसरी वाजू, आम्ही वातावरणापासून जास्तीत जास्त वेगळें होतो, असें तादात्म्य पावताच आसमंताचें जाणवणें कमी होतें, कारण या वातावरणामुळे जागृत होणाऱ्या भावना आम्हाला कार्यान्वित करूं शकत नाहीत, या सर्व विवेचनांत एक

महत्त्वाचा मुद्दा गृहीत आहे, तो म्हणजे प्रेरणांच्या कांही रचना संबंधित दुसऱ्या रचनांच्या संदर्भातच जाणवतात, स्वतंत्रपणे जाणवत नाहीत, अशा सर्व रचनांचा संतुलनांत तोल साधलेला असतो.

दोन अनुभवांची तुलना करून एकाला दुसऱ्यापेक्षा श्रेष्ठ ठरविण्याचे गमक म्हणून आम्ही समधाततेच्या सिद्धान्ताकडे पाहतो, याचे कारण हे की, असा अनुभव आमच्या व्यक्तिमत्वाला क्रियाशील मुक्तावस्थेत आणतो, अनुभवांत असणाऱ्या समधाततेच्या या गुणाचा उपयोग करून अनुभवाच्या विविध अंगांची आपल्या व्यक्तिमत्वाशी सांगड घातली जाते, जे इतर विचारसरणींनी शक्य नाही, अशा अनुभवाखेरीज इतर कुठल्याहि मार्गाने आसमंताच्या भव्यतेच्या व विविधतेच्या संपर्कात आपण येऊ शकणार नाही, कलाकृति असा संपर्क आणून देतात, हाच रिचर्डस्च्या मते त्याची विचारसरणी बरोबर असल्याचा पुरावा आहे, व्यक्तिमत्त्वाच्या संपूर्णतेचा प्रत्यय आणणारे जीवन अंश प्रत्ययापेक्षा मूल्यवान् आहे या सर्वमान्य गृहीतावर संतुलनाच्या सिद्धान्ताचे मोल शेवटी ठरणार आहे.

२१

गेल्या कांही पृष्ठांतून डॉ. रिचर्डस्च्या कलामीमांसेचा शक्यतो सुबोध परिचय करून देण्यांत आला आहे, त्याच्या कलामीमांसेच्या मागे असणारी भाषिक विश्लेषणाची तात्त्विक भूमिका, मानसशास्त्रीय भूमिका इतर सौंदर्यमीमांसांशी त्याचा असणारा मतभेद व त्याची कलामीमांसा याचा आपण म्हटला तर संक्षिप्त म्हटला तर विस्तृत असा परिचय करून घेतला आहे, या सर्व विवेचनाच्या शेवटी समारोपादाखल कांही लिहिणे अनुचित होणार नाही.

डॉ. रिचर्डस्ची लेखनाची एक विशिष्ट अशी शैली आहे, कोणताहि मुद्दा विस्ताराने समजावून सांगण्याच्या ऐवजी तुटक-तुटक आणि

अतिसंक्षिप्त असें विवेचन करण्याची त्याला संवय आहे. ज्या वेळीं विवेचन संक्षिप्त असतें त्या वेळीं निदान तें स्थूल असावें. आणि विवेचनाची रचना अशी असावी की, आधी विषय समजून घेण्याची पार्श्वभूमि तयार व्हावी, त्यानंतर विवेचन खोलांत जावें. रिचर्ड्स् हें बंधन पाळीत नाही. दुसऱ्याच प्रकरणांत तो असें कांही प्रश्न उपस्थित करतो की, ते प्रश्न समजल्याखेरीज त्या प्रकरणांतील विवेचन समजणें शक्य नसतें. हे प्रश्न दहावें प्रकरण बाचल्याखेरीज समजत नाहीत. म्हणजे होतें काय की, सर्व पुस्तक अधर वाचावें लागतें व पुनःपुन्हा वाचतांना सगळेंच पुस्तक हळूहळू उलगडत जातें. विवेचनाची क्लिष्टता यामुळे वाढते. अजून एका बाबीचा उल्लेख केला पाहिजे. एखादें विधान तो करून जातो. त्या विधानाच्या सर्व अंतर्भूत विधानांना तिथेच तो स्पष्ट करीत नाही व हीं अंतर्भूत विधानें सर्व वाचकांना समजलीं आहेत असें गृहीत धरून पुढील विवेचन सुरू होतें. त्यामुळे विवेचनाची क्लिष्टता वाढते. पुष्कळदां तर आपलें मागील विवेचन ज्या अर्थी वाचकांना समजलें आहे त्या अर्थी या ठिकाणीं जें विरोधी मत उद्धृत करण्यांत येत आहे त्याचें खंडन वाचक स्वतःशींच करून घेऊं शकतील असें समजून तो पुढे जातो. आपल्या एका पुस्तकाच्या एका प्रस्तावनेंत त्याने आपली ही पद्धतीच कशी बरोबर आहे याची फुशारकी मिरविली आहे. तो म्हणतो, चांगला ग्रंथ, विषय, चावून, चघळून पचण्यास सोपा करून वाचकांच्या मुखांत भरवीत नाही; तर तो फक्त काय चावावयाचें, चघळावयाचें आहे हें दाखवून मोकळा होतो. यामुळे अशा ग्रंथांच्या बाबतींत वाचकांना विषयविवेचनांत क्रियाशील सहकार्य करण्याची संधि मिळते. मतांच्या बाबतींत त्याच्यावर मूर, रसेल यांचे परिणाम असले तरी मूरची तपशीलवार विवेचनपद्धति आणि रसेलची विषय समजावून सांगण्याची हातोटी, या दोहोंना रिचर्ड्स्ने जबळ फडकूं

दिलेलें नाही. बैचारिक ऋण मात्र पदोपदीं दिसून पडतें; इतकें स्पष्ट आहे. सहज दाखवतां घेण्याजोग्या तीन उदाहरणांनी या ऋणाचें नूचन होऊं शकेल. तपशीलवार विवेचन करून एकूण ऋण मोजून दाखविणें या ठिकाणीं अप्रस्तुत आहे. रिचर्डस्चें अर्थक्रियेंतील पहिलें गृहीत भाषेंतील शब्दांचा अर्थ आधी निश्चित करून घेतला पाहिजे असें सांगणारें आहे. मूरने असें म्हटलें आहे की, प्रश्न सोडविण्याच्या आधी मूल प्रश्नच काय आहे हें समजून घेण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे. आणि इतरत्र एके ठिकाणीं मूरने म्हटलें आहे कीं, तत्त्वज्ञान ज्या विधानांचें सत्य निश्चितपणें पूर्वज्ञात आहे अशा विधानांच्या नेमक्या अर्थ विश्लेषणाचा प्रयत्न करतें. मूरच्या या भूमिकेचा अर्थक्रियेंतील पहिल्या गृहीतावरील परिणाम स्पष्ट आहे. रिचर्डस् म्हणतो, ' हा टेबल आहे ' व ' हें लाकूड आहे ' हीं दोन्ही विधानें एकाच वस्तूविषयीं भिन्न भिन्न पातळीवरील सत्य विधानें आहेत. मूरच्या " Nature of the objects in perception " या लेखाचा या भूमिकेवर, परिणाम स्पष्ट आहे. रिचर्डस्ने आपली 'व्याख्येची व्याख्या' तर सरळ रसेलमधून उचलली आहे. अशी अनेक उदाहरणें देतां येतील.

रिचर्डस्च्या विवेचनाच्या पद्धतीचा एक उघड परिणाम गैरसमज निर्माण होणें हा आहे. या गैरसमजांच्या पासूनच आपण आरंभ करूं, जें रिचर्डस्ला अभिप्रेत नाही तें त्याला अभिप्रेत आहे असें गृहीत धरून त्याच्या भूमिकेचें खंडन करणें अगर त्याचें समर्थन करणें या दोहोंतहि आम्हाला फारसा फरक वाटत नाही. असें गैरसमज लवंदे आणि मर्टेकर, कॉडबेल आणि ऑसवोर्न यांच्यासारख्या मान्यवर विवेचकांच्या मनांत आहेत. अशी एक शक्यता आहे की, हे गैरसमज उपरी उल्लेखितांत नसून प्रस्तुत लेखकांनाच रिचर्डस्चें नीटसें आकलन झालें नसावें. ही शक्यता गृहीत धरून गैरसमजाच्या या विवेचनाकडे पाहिलें पाहिजे.

ज्या वेळीं आपण विचार करतो त्या वेळीं रिचर्ड्सच्या भूमिकेप्रमाणे आपण जागेचेच्या कक्षेत घडणाऱ्या क्रियांच्यावर भाष्य करीत असतो. दृक्संवेदनाच्या बाबतीत रिचर्ड्सने रेटीनावर घडणाऱ्या क्रियांच्या पाऊन पदार्थावेज्ञानशास्त्र ज्यांची चर्चा करतं अशा घटनांच्या पर्यंत साखळी जोडून दाखविली आहे. या सर्व ठिकाणी आधीचा टप्पा नंतर येणाऱ्या टप्प्याचे चिन्ह असतो. चिन्हांचा हा सर्व व्यापार प्रतिक्षित क्रियेचा व्यापार आहे. रिचर्ड्स शब्दांना चिन्हांचा एक प्रकार समजतो. त्यामुळे त्याला Sign आणि Symbol यांतील फरक उमजलेला नसावा असा एक गैरसमज आहे. Signs च्या बाबतीत ज्याप्रमाणे पूर्वानुभव प्रतिसादाला कारणीभूत होतो त्याप्रमाणे शब्दांच्या बाबतीत प्रस्थापित झालेले सांकेतिक संबंध प्रतिसादाला कारणीभूत होतात असे त्याला वाटते. रिचर्ड्सच्या विवेचनांत शब्दामुळे विषयाचा बोध होतो असे मत गृहीत आहे. ज्याप्रमाणे पाव्हाळोव्हच्या कुऱ्याला घंटीमुळे अन्नाचा बोध होतो त्याप्रमाणे आपल्याला कुत्रा ह्या शब्दामुळे कुत्रा या वस्तूचा बोध होतो असे तो म्हणतो. रिचर्ड्सचे हे सर्व विवेचन चुकलेले आहे असे त्याला म्हणतां येईल. पण Sign आणि Symbol यांतील फरक त्याला उमजला नसावा असे म्हणणे हा गैरसमज आहे. तो म्हणतो, शब्द हा चिन्हांचा विशिष्ट प्रकार आहे. त्यामुळे बोध विषयाचा जरी असला तरी प्रतिक्रिया आशयाशी निगडित असते. त्यामुळे शब्दांचा वापर चिन्हक्रियेच्या सर्वसामान्य प्रक्रियेत वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतो. रिचर्ड्सच्या या विवेचनावर अजून एक आक्षेप असा घेतां येईल की, त्याने शब्दांची प्रक्रिया चूक मानली आहे. पण ही चूक होणे अपरिहार्य आहे. एकदा शब्द विषयाचा बोधक असतो असे मानल्यावर या-खेरीज निराळ्या पद्धतीने Sign आणि Symbol यांतील फरक सांगतां येणार नाही. म्हणून आमचे असे मत आहे की, रिचर्ड्सच्या

विवेचनाची दिशा चुकली आहे म्हणून त्याची Symbol ची व्याख्या चुकली आहे या आक्षेपाला अर्थ आहे. त्याने Sign व Symbol यांतील फरक ओळखला नाही, असें म्हणणें बरोबर नव्हे.

त्याच्या प्रसिद्ध त्रिकोणांत प्रतीक, आशय आणि विषय हे तीन शब्द आलेले आहेत. या तीन शब्दांच्या आधारे रिचर्डस्ने आपली भाषिक भूमिका मांडली आहे. हा त्रिकोण रेखाटतांना त्याने शब्दांना असणारे अर्थ सांकेतिक असतात असें म्हटलेलें नाही. परिस्थितींत विषय असतो. या विषयाचें आकलन करणाऱ्याच्या मनांत आशय असतो. आणि विषयाच्या बोधासाठी प्रतीक वापरलें जातें. असें हा त्रिकोण म्हणतो. यामुळे एक गैरसमज असा निर्माण होतो की, शब्दांचे अर्थ ते शब्द वापरणाऱ्याच्या इच्छेवर अवलंबून आहेत असें रिचर्डस्ला म्हणावयाचें आहे की काय ? विड्गेन्स्टाइनच्या विवेचनांत सर्वत्र उपस्थित असणारा सामाजिक वापराचा मुद्दा त्याला अभिप्रेत नसावा; निदान त्याकडे त्याचें प्राधान्याने लक्ष गेलें नसावें असें वाटूं लागतें. भाषिक विवेचनांत सामाजिक वापराचा हा मुद्दा अतिशय महत्त्वाचा आहे. रिचर्डस् भाषेला निवेदनाचें माध्यम मानतो. भाषेतील शब्दांना सर्वमान्य असे सामाजिक अर्थ असल्याखेरीज ते निवेदनाचें माध्यम होऊं शकत नाही. अर्थक्रियेचीं गृहीतें सांगतांना रिचर्डस्ने चौथ्या गृहीतांत भाषेला सामाजिक वापरांतून अर्थ निर्माण होतो यावर भर दिलेला आहे. हें पाहतां रिचर्डस्ला भाषेतील अर्थ शब्दांशीं सामाजिक संकेतांनी निबद्ध असतात, हें रिचर्डस्ला गृहीत नाही, ही शंका असाच एक गैरसमज बाटते.

पोलॉकने भाषिक वापराचें विवेचन रिचर्डस्पेक्षा अधिक सुस्पष्ट केलें आहे असाहि एक गैरसमज आढळतो. पोलॉक रिचर्डस्प्रमाणेच भाषेचा वापर दुहेरी मानतो. ज्ञानवाहक आणि प्रेरक असे विभाग त्याने

पाडले आहेत. रिचर्ड्सच्या Emotive म्हणजे भाववाहक या शब्दा-  
पेक्षा Evocative हा शब्द थोडा भिन्न आहे. प्रेरक वापरांत भावना  
आणि वृत्ति यासहच ज्ञान, कल्पना, विचार, आशा इत्यादींचेहि निवेदन  
अभिप्रेत आहे. या प्रेरक वापराचे पोलॉक दोन उपविभाग पाडतो,  
( १ ) ऐकणाऱ्याच्या मनापर्यंत भाषा वापरणाऱ्याने स्वतः अनुभविलेल्या  
अनुभवांना नेऊन पोचविणे. ( २ ) ऐकणाऱ्याच्या मनांत जो अनुभव  
प्रेरित करावयाचा तो भाषा वापरणाऱ्याचा स्वतः अनुभविलेला नसणे.  
भाषेच्या द्वारा ज्याप्रमाणे स्वतः अनुभविलेल्या अनुभवांचें निवेदन होतें  
त्याचप्रमाणे स्वतः अनुभवलेल्या अनुभवांचेहि निवेदन करतां येतें असें  
पोलॉक मानतो. मात्र या दुसऱ्या प्रकारच्या वापराने निर्माण होणारी  
कलाकृति 'व्याज' कलाकृति असते असें त्याला वाटतें. पोलॉकच्या या  
भूमिकेमुळे अधिक चमत्कारिक परिस्थिति निर्माण होते. कलावंताने  
रसिकाच्या मनांत जाग्या केलेल्या भावना जर स्वतः अनुभवलेल्या  
असल्या तर मग भावप्रेरकत्वांत कलावंत अयशस्वी झाला तरी कलाकृति  
अस्सल; पण अयशस्वी ठरेल, पण भावप्रेरकत्वांत कलावंताला जर यश  
आलें असेल, पण निवेदित भावना जर कलावंताच्या स्वतः अनुभवलेल्या  
नसतील तर कलाकृति यशस्वी; पण 'व्याज' ठरेल कलाकृतींची अस्सल  
आणि यशस्वी, 'व्याज' आणि यशस्वी, अस्सल आणि अयशस्वी, व्याज  
आणि अयशस्वी अशी भूमिका ज्या विवेचनांतून तर्कतः उपपन्न होत  
आहे ती भूमिका अविक सुस्पष्ट आहे असें मानण्यांत थोडी गफलत होत  
असली पाहिजे. भाषेचा वापर ज्ञानवाहक आहे की भाववाहक, याची  
अंतिम कसोटी ऐकणाऱ्यावर काय परिणाम होतो इतकीच राहणें अपरि-  
हार्य आहे. भाषेच्या भावप्रेरक वापराने ज्या भावना ऐकणाऱ्याच्या  
मनांत निर्माण होतात त्या भाषा वापरणाऱ्याला अभिप्रेत असल्या  
पाहिजेत हें मानल्याखेरीज भाषेला निवेदनाचें माध्यम म्हणून स्थानच



विवेचनाची दिशा चुकली आहे म्हणून त्याची Symbol ची व्याख्या चुकली आहे या आक्षेपाला अर्थ आहे. त्याने Sign व Symbol यांतील फरक ओळखला नाही, असें म्हणणें बरोबर नव्हे.

त्याच्या प्रसिद्ध त्रिकोणांत प्रतीक, आशय आणि विषय हे तीन शब्द आलेले आहेत. या तीन शब्दांच्या आधारें रिचर्ड्सने आपली भाषिक भूमिका मांडली आहे. हा त्रिकोण रेखाटतांना त्याने शब्दांना असणारे अर्थ सांकेतिक असतात असें म्हटलेलें नाही. परिस्थितींत विषय असतो. या विषयाचें आकलन करणाऱ्याच्या मनांत आशय असतो, आणि विषयाच्या बोधासाठी प्रतीक वापरलें जातें. असें हा त्रिकोण म्हणतो. यामुळे एक गैरसमज असा निर्माण होतो की, शब्दांचे अर्थ ते शब्द वापरणाऱ्याच्या इच्छेवर अवलंबून आहेत असें रिचर्ड्सला म्हणावयाचें आहे की काय ? विड्गेन्स्टाइनच्या विवेचनांत सर्वत्र उपस्थित असणारा सामाजिक वापराचा मुद्दा त्याला अभिप्रेत नसावा; निदान त्याकडे त्याचें प्राधान्याने लक्ष गेलें नसावें असें वाटूं लागतें. भाषिक विवेचनांत सामाजिक वापराचा हा मुद्दा अतिशय महत्त्वाचा आहे. रिचर्ड्स भाषेला निवेदनाचें माध्यम मानतो. भाषेतील शब्दांना सर्वमान्य असे सामाजिक अर्थ असल्याखेरीज ते निवेदनाचें माध्यम होऊं शकत नाही. अर्थक्रियेचीं गृहीतें सांगतांना रिचर्ड्सने चौथ्या गृहीतांत भाषेला सामाजिक वापरांतून अर्थ निर्माण होतो यावर भर दिलेला आहे. हें पाहतां रिचर्ड्सला भाषेतील अर्थ शब्दांशी सामाजिक संकेतांनी निबद्ध असतात, हें रिचर्ड्सला गृहीत नाही, ही शंका असाच एक गैरसमज वाटते.

पोलॉकने भाषिक वापराचें विवेचन रिचर्ड्सपेक्षा अधिक सुस्पष्ट केलें आहे असाहि एक गैरसमज आढळतो. पोलॉक रिचर्ड्सप्रमाणेच भाषेचा वापर दुहेरी मानतो. ज्ञानवाहक आणि प्रेरक असे विभाग त्याने

पाडले आहेत. रिचर्ड्सच्या Emotive म्हणजे भाववाहक या शब्दा-  
पेक्षा Evocative हा शब्द थोडा भिन्न आहे. प्रेरक वापरांत भावना  
आणि वृत्ति यासहच ज्ञान, कल्पना, विचार, आशा इत्यादींचेहि निवेदन  
अभिप्रेत आहे. या प्रेरक वापराचे पोलॉक दोन उपविभाग पाडतो,  
( १ ) ऐकणाऱ्याच्या मनापर्यंत भाषा वापरणाऱ्याने स्वतः अनुभविलेल्या  
अनुभवांना नेऊन पोचविणे. ( २ ) ऐकणाऱ्याच्या मनांत जो अनुभव  
प्रेरित करावयाचा तो भाषा वापरणाऱ्याचा स्वतः अनुभविलेला नसणे.  
भाषेच्या द्वारा ज्याप्रमाणे स्वतः अनुभविलेल्या अनुभवांचें निवेदन होतें  
त्याचप्रमाणे स्वतः अनुभवलेल्या अनुभवांचेहि निवेदन करतां येतें असें  
पोलॉक मानतो. मात्र या दुसऱ्या प्रकारच्या वापराने निर्माण होणारी  
कलाकृति 'व्याज' कलाकृति असते असें त्याला वाटतें. पोलॉकच्या या  
भूमिकेमुळे अधिक चमत्कारिक परिस्थिति निर्माण होते. कलावंताने  
रसिकाच्या मनांत जाग्या केलेल्या भावना जर स्वतः अनुभवलेल्या  
असल्या तर मग भावप्रेरकत्वांत कलावंत अयशस्वी झाला तरी कलाकृति  
अस्सल; पण अयशस्वी ठरेल. पण भावप्रेरकत्वांत कलावंताला जर यश  
आलें असेल, पण निवेदित भावना जर कलावंताच्या स्वतः अनुभवलेल्या  
नसतील तर कलाकृति यशस्वी; पण 'व्याज' ठरेल कलाकृतींची अस्सल  
आणि यशस्वी, 'व्याज' आणि यशस्वी, अस्सल आणि अयशस्वी, व्याज  
आणि अयशस्वी अशी भूमिका ज्या विवेचनांतून तर्कतः उपपन्न होत  
आहे ती भूमिका अविक्र सुस्पष्ट आहे असें मानण्यांत थोडी गफलत होत  
असली पाहिजे. भाषेचा वापर ज्ञानवाहक आहे की भाववाहक, याची  
अंतिम कसोटी ऐकणाऱ्यावर काय परिणाम होतो इतकीच राहणें अपरि-  
हार्य आहे. भाषेच्या भावप्रेरक वापराने ज्या भावना ऐकणाऱ्याच्या  
मनांत निर्माण होतात त्या भाषा वापरणाऱ्याला अभिप्रेत असल्या  
पाहिजेत हें मानल्याखेरीज भाषेला निवेदनाचें माध्यम म्हणून स्थानच

उरत नाही. रिचर्ड्स आणि पोलॉक या दोघांच्याहि विवेचनांत अनुभवा-विषयीं निवेदन आणि अनुभवाचें निवेदन याबाबतचा जो अस्पष्टपणा आहे त्याचें विवेचन पुढे येईलच. या ठिकाणीं पोलॉकचें विवेचन अधिक सुस्पष्ट नसून रिचर्ड्सच्या मानाने तें अधिक गोंधळलेलें आहे इतकेंच सुचविण्याचा हेतु आहे.

ऑसबोर्नने रिचर्ड्सची सौंदर्याची व्याख्या सुद्धा Relational म्हणजे संबंधाश्रयी आहे असें म्हटलें आहे. स्वतः रिचर्ड्सने सौंदर्य-व्याख्यांचे तीन वर्ग पाडले असून सौंदर्याचें स्पर्शीकरण संबंधाश्रयी म्हणजे 'ब' वर्गीय परिभाषेत करतां येणें शक्य नाही असें तो म्हणतो. त्याची स्वतःची व्याख्या मात्र संबंधाश्रयी आहे असा गैरसमज ऑसबोर्नच्या विधानामुळे होण्याचा संभव आहे. रिचर्ड्स असें मानतो की, कोणत्याहि कलाकृतीच्या संदर्भात सौंदर्याविषयीं अस्तित्वाचक किंवा नास्तीवाचक विधान करतांना कलाकृतीचा मनावर होणारा परिणाम गृहीत धरावाच लागतो. किंवाहुना कलाकृतीचा मनावर होणार परिणाम म्हणजे सौंदर्यानुभव हाच सौंदर्य व्याख्यांचें व्याख्येय असतो. ज्या ठिकाणीं मानसिक परिणामाच्या परिभाषेत सौंदर्याची व्याख्या केली जाते त्या ठिकाणीं सौंदर्यानुभवाचे इतर परिचित अनुभवांच्या परिभाषेत बोधन होत असते. दुसऱ्या शब्दांत म्हणजे वेगळ्या परिभाषेत मानस-शास्त्रीय व्याख्या, व्याख्येताचे प्रतिशब्द असतात. अशा सर्व व्याख्या भूमितीतील एकरूपत्वासारख्या असतात. एखाद्या आकृतीच्या अंगीं असणारें आनंदनिर्मितीचें सामर्थ्य म्हणजे सौंदर्य असें म्हणत असतांना सौंदर्य हें कारण आणि आनंद हें कार्य असें खरोखरी म्हणावयाचें नसतें. कार्यकारणभावाची परिभाषा फक्त पद्धत म्हणून वापरलेली असते. वस्तूच्या अंगीं असणारें आनंदनिर्मितीचें सामर्थ्य यालाच सौंदर्य म्हणतात. असें म्हणतांना सौंदर्य म्हणजेच आनंद असें अभिप्रेत असतें.

रिचर्डस्च्या विवेचनांत सर्व संबंधाश्रयी व्याख्या अशा आहेत की, ज्यांत सौंदर्याचें बोधन कलाकृति व तिचे रसिकाच्या मनावर होणारे परिणाम यांच्या आधारे न होतां याखेरीज निसर्गानुकरणासारखें तिसरें पद त्यांत गृहीत असतें. ऑसवोर्न मानसिक परिणामांच्या परिभाषेत असणाऱ्या व्याख्याहि संबंधाश्रयी मानतो. ऑसवोर्नच्या विवेचनांत जी जी व्याख्या कलाकृति आणि मानवी मन यांचा संबंध गृहीत धरते, ती ती संबंधाश्रयी आहे. रिचर्डस्च्या विवेचनांत कलाकृति व सौंदर्यानुभव यांखेरीज तिसरें पद जें अनुभवाचा भाग नसतें; गृहीत असणें म्हणजे संबंधाश्रयी व्याख्या करणें असें आहे. रिचर्डस्च्या अभिप्रेतार्थाप्रमाणे त्याची व्याख्या संबंधाश्रयी नाही. ज्या आकृति मनांत समधाततेचा अनुभव निर्माण करतात त्या सुंदर होत. या वाक्याचा अर्थ कलाकृति → समधातता → सौंदर्य असा रिचर्डस्ला अभिप्रेत नसून कलाकृति → समधातता = सौंदर्यानुभव असा अभिप्रेत आहे. रिचर्डस्ने केलेलें संबंधाश्रयी या पदाचें स्पष्टीकरण अधिक योग्य आहे. सौंदर्यानुभव हा कलाकृतींच्या परिशीलनाखेरीज निर्माण होणें शक्य नाही. कोठल्याहि सौंदर्याचें अस्तित्व प्रतिपादन करणाऱ्या विधानाला हा संबंध गृहीत धरावाच लागतो. हा संबंध गृहीत धरला की, व्याख्या संबंधाश्रयी होते असें म्हणणें म्हणजे सर्व कलास्वरूपशास्त्र संबंधाश्रयी असतेंच असें म्हणण्यासारखें आहे. यामुळे या संबंधाखेरीज इतर कोणता संबंध गृहीत धरणें ही रिचर्डस्ची भूमिका अधिक योग्य वाटते. पण प्रश्न योग्यायोग्यतेचा नसून रिचर्डस्ची व्याख्या संबंधाश्रयी आहे हा गैरसमज आहे इतकाच आहे.

ऑसवोर्नच्या मतें, मूल्य हा रिचर्डस्ने भाववाहक आहे असें म्हटलें आहे. यामुळे अमुक मानसिक अवस्था मूल्यवान आहे या वाक्याचा अर्थ ती मानसिक अवस्था मूल्यवान आहे असा ज्ञानवाहक

होत नसून ती अवस्था मूल्यवान मानावी असें मला वाटतें, असा भाव-  
वाहक होतो. यामुळे रिचर्ड्सची सर्व मूल्यमीमांसा बाया जाते. त्याचें  
मूल्याविषयीचें विवेचन शास्त्रीय न राहतां शिफारसबजा होऊन जातें.  
रिचर्ड्सच्या एके ठिकाणच्या वाक्यामुळे हा गोंधळ उडालेला आहे.  
कारणप्रमाणे एके ठिकाणी रिचर्ड्स म्हणतो, 'Good' हें विधेय  
विषयासंबंधी कांहीहि माहिती देत नसून फक्त एखाद्या वस्तूकडे अगर  
विषयाकडे पाहण्याचा आमचा दृष्टिकोण सांगतें, वर एके ठिकाणी या  
वाक्याचा अभिप्रेतार्थ काय ध्यावा हें सुचविलें आहे. रिचर्ड्सच्या मूळ  
विवेचनांत भाषेचा भाववाहक वापर आणि भाषेंत भावमूल्य असणाऱ्या  
शब्दांचा वापर यांतील फरक स्पष्ट केलेला नाही. यामुळे थोडासा  
गोंधळ होण्याचा संभव आहे. रिचर्ड्सच्या मतें 'This is good' हें  
विधान भाषेच्या भाववाहक वापराचें नसून शास्त्रीय वापराचें आहे. पण  
भाषेचा हा शास्त्रीय वापर होतांना जो 'Good' शब्द वापरला गेला  
आहे तो मात्र भावमूल्य असणारा आहे. रिचर्ड्सला भावमूल्य अस-  
णाऱ्या शब्दांना अभिप्रेतार्थ ज्ञानवाहक नसतात असें अभिप्रेत नसून  
नेमकें याउलट अशा शब्दांना ज्ञानवाहक अर्थ असतात तरीसुद्धा या  
शब्दांच्या वापराचे शास्त्रीय वापरांतील अभिप्रेतार्थ विश्लेषित करून मांडले  
म्हणजे समाधान वाटत नाही, असें गृहीत आहे. भाषेंतील ज्या शब्दांना  
भावमूल्य असतें त्यांची व्याख्या करण्याची गरज नाही असें रिचर्ड्स  
म्हणत नसून उलट अशा शब्दांची शास्त्रीय व्याख्या कितीहि असमा-  
धानकारक वाटली तरी केली पाहिजे असें तो म्हणतो. भाषेंतील  
भावमूल्य असणाऱ्या शब्दांचा शास्त्रीय वापर निश्चित करतां येणें शक्य  
आहे असें गृहीत धरून या शक्यतेचा पुरावा म्हणून सुंदर या पदाचा  
असा ज्ञानवाहक अर्थ स्पष्ट करण्याचा प्रयोग रिचर्ड्सने केला आहे.  
सुंदर हें पद निरर्थक नसून एखाद्या व्याख्येचें व्याख्येय होण्याइतपत

विषयबोधक आहे हें गृहीत धरल्याखेरीज त्याच्या कला-मीमांसेला आरंभच होत नाही. ऑसबोर्न ज्या भाषिक ढिलेपणाचा दोष रिचर्डस्-बर लादू इच्छितो तो खरोखरी संक्षिप्त तुटक विवेचनाचा दोष आहे.

ऑसबोर्नच्या मतें, रिचर्डस्ने आपल्या विवेचनांत आस्वादाची क्रिया आणि आस्वादित्याचा अर्थ यांत घोटाळा केला आहे. त्याला आस्वादाच्या क्रियेशीं निगडित असणारें कलाकृतीचें उत्कृष्टत्व आणि आस्वादित्याच्या अर्थाशीं संबंधित असणारें कलाकृतीचें मूल्य यांतील फरक ओळखतां आलेला नाही. ऑसबोर्नचा हा मुद्दा विङ्गेन्स्टाइनने Understanding ची जी चर्चा केली आहे तिची आठवण करून देणारा आहे. तत्त्वज्ञानांत Knowing आणि Knowledge यांत फरक करण्याची फार मोठी परंपरा आहे. रिचर्डस्ने स्पष्टपणें आपल्या मानसशास्त्रांत असें म्हटलें आहे की, Awareness आणि To be aware of यांतील फरक मान्य करण्यास तो तयार नाही. म्हणजे रिचर्डस्ला आस्वादाची क्रिया आणि आस्वादित्याचा अर्थ यांतील फरक कळला नाही अगर या दोहोंत त्याने घोटाळा केला आहे. हा गैरसमज असून या दोन बाबी भिन्न आहेत हेंच त्याला मान्य नाही. ही वस्तुस्थिति आहे. प्रश्न उरतो तो हा की, रिचर्डसची ही भूमिका समर्थनीय आहे काय ? मूरने सुद्धा एके ठिकाणीं Awareness आणि Awareness of the blue असा फरक केला आहे. पण पुढे चालून हा फरक करणारें विधान हें आपल्या विवेचनांतील दुर्दैवी विधान आहे असेंहि त्याने म्हटलें आहे. मानसशास्त्रांतील वर्तनवादी संप्रदायाच्या उदयानंतर असा फरक करणें कठीण होऊन बसलें आहे. आस्वादाची क्रिया आस्वादित्याचा अर्थ समजून घेतांनाच होत असते. आस्वादित्याचा अर्थ समजून घेणें व या अर्थाला प्रतिसाद देणें या क्रिया वाटतात तशा भिन्न नाहीत. कावळा या शब्दाचा अर्थ समजून घेणें आणि कावळा या

शब्दाच्या भाषिक वापराला उचित प्रतिसाद देणे या दोन्ही बाबी एकच आहेत. प्रतीकांच्या वापराने ऐकणाऱ्याच्या मनांत अपेक्षित वर्तमान निर्माण होणे यालाच प्रतीकाचा अर्थ कळणे असे म्हणतात. यामुळे घोटाळा रिचर्ड्सचा झाला नसून ऑसबोर्नचा झाला आहे असे मानणे भाग आहे. ऑसबोर्नच्या सर्व विवेचनांत कलाकृति हा शब्द जड माध्यमाला उद्देशून वापरलेला नसून त्या वाहनाच्या योगाने कलावंताच्या मनांत जें प्रत्यक्षीकरण होतें त्याला उद्देशून वापरलेला आहे. कलावंताच्या मनांत कलाकृतीचें हें प्रत्यक्षीकरण होणे कलावंताने आस्वाद घेणे या प्रत्यक्षीकरणाचा अर्थ, या अर्थाला प्रतिसाद असे सौंदर्यानुभवाचे तर भिन्न टप्पे नसतातच; कारण हा अनुभव सलग असतो, पण कोणत्याहि ज्ञानाचे असे टप्पे नसतात. वस्तु, वस्तूचें ज्ञान इथवर मानसशास्त्र जातें. वस्तुज्ञानाचें ज्ञान असा अजून एक टप्पा मानण्याचें कोणतेंहि समर्थनीय कारण नाही.

आस्वादाची क्रिया आणि आस्वादिताचा अर्थ यांत भेद करून ऑसबोर्नने कलाकृतीची उत्कृष्टता व तिची म्हत्ता या दोन बाबी भिन्न आहेत असे प्रतिपादन केले आहे. हें प्रतिपादन करतांना त्याला Value चा कोणता तरी अमानसशास्त्रीय अर्थ अभिप्रेत असावा. मूल्याचें स्पष्टीकरण मानसशास्त्रीय परिभाषेत देण्याचा प्रयत्न केल्यानंतर कलाकृतीची उत्कृष्टता व तिचें मूल्य यांत एकरूपता निर्माण होते. कलाकृतीची उत्कृष्टता आतां यानंतर माध्यमाच्या यशस्वी वापरावर अवलंबून आहे असे म्हणतां येत नाही. एका कलाकृतीपेक्षा दुसरी कलाकृति उत्कृष्ट आहे याचें कारण एकच संभवनीय राहतें. तें म्हणजे दोन कलाकृतींच्या आस्वादांत तर-तमभाव असणें. पण असा तर-तमभाव फक्त कलानुभवाची तुलना करूनच दाखवतां येणें शक्य आहे. भावानुभवाच्या तर-तमभावान्चें स्पष्टीकरण हेंच ज्या

मीमांसंत मूल्यांचें स्पष्टीकरण होतें त्या मीमांसेला कलाकृतीची Value तिच्या excellence पेक्षा भिन्न असते असें मानतां येत नाही. जे मूल्यांचीं अमानसशास्त्रीय स्पष्टीकरणें प्रमाण मानतात ते एक तर 'निवेदन' मान्य करीत नाहीत, अगर स्पष्टपणें कलामीमांसंत काय व कसें हा फरक नोंदतात. हा फरक करणें म्हणजे कलाकृति एकात्म असते ही भूमिका सोडून देणें आहे. रिचर्डस्ला हा फरक करतां येत नाही, कारण त्याच्या कलामीमांसंत कलाकृति प्रतीकांच्या ज्ञानवाहक बापरांतून निर्माण होत नसल्यामुळे कलाकृतींच्या अर्थाला कलाकृतींच्या एकूण 'पूर्णा' पेक्षा स्वतंत्र मूल्य नसतें. रिचर्डस्च्या मीमांसंत कलाकृति 'व्याज' विधानांची बनलेली असते. त्याने अस्पष्टपणें; पण अपरिहार्यतः कलाकृतींचे देह प्रतीकांचे बनलेले असातात; म्हणून साधन साहियाचें कलाकृतींत अर्थरूप झालेलें असतें हें गृहीत धरलेलें आहे. यामुळे 'कसें सांगितलें' यालाहि स्वतंत्र किंमत उरत नाही. कलाकृतींची महत्ता आणि त्यांचा उत्कृष्टपणा एकरूप गृहीत धरण्यामुळे रिचर्डस्ने कोणतीहि विसंगति केली आहे असें आम्हाला वाटत नाही.

ऑसवोर्नच्या मतें ज्या व्याख्येच्या आधारेणें एखादी आकृति कलाकृति ठरेल त्याच व्याख्येच्या आधारेणें ती उत्कृष्ट कलाकृति ठरली पाहिजे. आपला मुद्दा तार्किक पद्धतीने मांडण्यासाठी तो म्हणतो, समजा आपल्यासमोर अशा कांही वस्तु आहेत की, ज्यापैकी अ, ब, क....फ हे गुण कांहींच्या मध्ये समान आहेत. ज्या आकृतींच्या अंगां हे समान गुण आहेत त्या आकृतींचा वर्ग म्हणजे जर कलाकृतींचा वर्ग म्हटला तर अ, ब, क... ....फ हे गुण असे राहतील; जे संयुक्तपणें सर्व कलाकृतींना समान आहेत आणि संयुक्तपणें कोणत्याहि 'अ'—कलाकृतींत आढळत नाहीत. आतां जर कलाकृतींच्या उत्कृष्टत्वाची व्याख्या एखाद्या 'ह' गुणधर्माच्या आधारेणें



कराबयाची तर 'ह' हा असा गुणधर्म आहे; जो सर्वच कलाकृतींना समान असण्याचें कांही कारण नाही. त्यामुळे 'ह' च्या आधारे कलाकृतींची परस्पर तुलना करतां येत नाही. एक तर असें करतांच कांही कलाकृति कलाकृति असूनहि मुळीच उत्कृष्ट नसतात असें मानावें लागेल. दुसरें म्हणजे कांही अकलाकृतींच्या अंगी कलात्मक उत्कृष्टता असते असें मानावें लागेल. दोन्ही भूमिका उघड हास्यास्पद असल्यामुळे तर्कतः असें सिद्ध होतें की, ज्या गुणधर्माच्या आधारे कलाकृति ही कलाकृति ठरते त्याच गुणधर्माच्या आधारे तिचें उत्कृष्टत्व ठरलें पाहिजे. पुढे तळटीपेंत ऑसवोर्न म्हणतो, समजा जर एखाद्या मीमांसेने सर्व कलाकृतींना कलाकृति ठरविण्यासाठी अ, ब, क या गुणांचें संयुक्तपणें अस्तित्व गृहीत धरलें; याखेरीज सर्व कलाकृतींना समान असणारा 'ड' हा असा गुणधर्म गृहीत धरला की, या 'ड' च्या आधारे कलाकृतीचें उत्कृष्टत्व ठरवावयाचें तर तर्कतः या भूमिकेंत कांही चूक नाही. फक्त असें अजून कुणी प्रतिपादन केलेलें नसल्यामुळे या भूमिकेचा गंभीरपणें विचार करण्याचें कारण नाही. ऑसवोर्नच्या या मीमांसेंत तीन गफलती आम्हाला दिसतात. पहिली म्हणजे अ, ब, क, ड यांचे सर्व कलाकृतींना समान अस्तित्व; पण अ, ब, क अगर ब, क, ड किंवा नुसता 'ड' किंवा नुसता 'ब' यांचें मात्र अस्तित्व कलाकृतीपुरतें मर्यादित नसून अकलाकृतींनाहि समान असतें. ही भूमिका त्याच्या एकंदर विवेचनाच्या विरोधी जाते. या भूमिकेचा खरा अर्थ असा की, कलाकृतीच्या अंगी असणारे घटक तेच असतात जे अकलाकृतीच्या अंगी असतात. फक्त कांही घटक मात्र संयुक्तपणें केवळ कलाकृतींच्याच ठिकाणी असतात. म्हणजे महत्त्व घटकांना नसून त्यांच्या संयुक्त असण्याला आहे. ही सर्व मीमांसा कलाकृति म्हणजे कलाकृतीचा विशिष्ट दिक्कालांत असणारा देह गृहीत धरणारी आहे.

दुसरें म्हणजे ज्या व्याख्येच्या आधारे कलाकृति ही कलाकृति ठरणार त्याच व्याख्येच्या आधारे तिचें उत्कृष्टत्व ठरलें पाहिजे हें ऑसबोर्नला पटतें; पण त्याच व्याख्येच्या आधारे कलाकृतीची महत्ता ठरली पाहिजे हें मात्र त्याला पटत नाही. एक तर सौंदर्याची व्याख्या कलाकृतिनिष्ठ करून कलाकृतीच्या संदर्भात मूल्यमीमांसा अप्रस्तुत ठरविली पाहिजे, अगर उत्कृष्टत्व व महत्ता यांचा अर्थ एकच केला पाहिजे. पण ज्यावेळीं सौंदर्याची व्याख्या कलाकृतिनिष्ठ असेल त्या वेळीं सौंदर्यधर्माचे अधिक्य कलाकृतीत तिच्या उत्कृष्टत्वाची भर घालीत नाही; असें आपण म्हणत नाही, तोंपर्यंत या सर्व विवेचनाला अर्थ नाही. ऑसबोर्नने जीं तार्किक उदाहरणें दिली आहेत तीं मुळांत चूक आहेत. एखाद्या आकृतीचें कलाकृतीपण अ, ब, क....फ यांचे संयुक्त अस्तित्व असें 'Sum total'ने दाखवितां येत नाही. दुसरें म्हणजे सर्व कलाकृतींना समान असणारा 'ड' हा जर अ, ब, क वरोवर संयुक्त अस्तित्वांत असेल तर 'ड'चा समावेश कलाकृतीच्या व्याख्येंत होतो त्यामुळें पुन्हा हेच मानावे लागते कीं, कलाकृतीच्या व्याख्येंतून अपरिहार्यतः कलाकृतीच्या तुलनेचे निकष उपपन्न झाले पाहिजेत. या सर्व विवेचनाचा सारांश हा की, ऑसबोर्नला Value आणि Excellence यांतील परक स्पष्ट करून दाखवितां आलेला नाही.

कलाकृतींच्या द्वारे मूल्यवान अनुभवच निवेदित कां व्हावेत? मूल्यहीन, अनीतिप्रवर्तक, समाजविघातक अनुभव कलाकृतींच्याद्वारे अभिव्यक्त कां केले जाऊं नयेत? याचें कोणतेंहि कारण रिचर्डस् देऊं शकत नाही; असें ऑसबोर्नला वाटतें. प्रथम एक गैरसमज दूर करून घेऊं. ऑसबोर्न कलाकृति अनीतिप्रवर्तक असावीच अगर असल्यास हरकती नाही असें म्हणत नसून अनीतिप्रवर्तक कलाकृति तत्त्वतः अस्तित्वांत येणें अशक्य कां असावें हें कळत नाही असें म्हणत

आहे. इथे पुन्हा रिचर्ड्सविषयी एक गैरसमज आहेच. रिचर्ड्सच्या कलामीमांसंत जी आकृति प्रेरणांचा सुसंवाद घडवून आणते ती मूल्यवान असते. आणि सर्व कलाकृति असा सुसंवाद घडवून आणतातच. व्याख्यातः त्याच्या मीमांसंत मूल्यहीन कलाकृति असू शकत नाही; कारण मग ती कलाकृतीच उरणार नाही. खरी शंका यापेक्षा भिन्न आहे. एखाद्या आकृतीच्याद्वारे अनीतिप्रवर्तक आणि समाजविघातक अनुभव प्रामाणिकपणे अभिव्यक्त केला गेला असेल तर त्या आकृतीला कलाकृति कां म्हणू नये? असा प्रश्न आहे. रिचर्ड्सच्या पद्धतीने या प्रश्नाचे उत्तर द्यावयाचे तर कलाकृतीत असणारा आशय 'व्याज' आशय असतो. त्यामुळे हा 'व्याज' आशय सर्वसामान्य अर्थाने नैतिक अगर अनैतिक असा नसतो. या आशयाचे आस्वाद जर आमच्या व्यक्तिमत्वाला अधिक सुसंगत करू शकत असतील तर ती आकृति कलाकृति व्हावयाला हरकती नाही. कलाकृतीचा रसिकांच्या व्यक्तिमत्वावर होणारा परिणाम रिचर्ड्सला महत्त्वाचा वाटतो. कलाकृतीचे विषय आणि आशय रूढ अर्थाने अनैतिक असून सुद्धा त्यांचा परिणाम रसिकांच्या व्यक्तिमत्वाला सुसंवादी करण्याचा संभव आहे. यामासारख्या विलक्षण कादंबरीचा मनावर जो परिणाम होतो; तो या संदर्भात चिंतनीय आहे. आपण अनीतिप्रवर्तक, समाजविघातक हे शब्द वापरतो; पण या शब्दांना त्या त्या समाजांत त्या त्या काळांत विशिष्ट अर्थ असतो. रिचर्ड्स कलाकृति मूल्यवान अनुभव निवेदित करतात असे म्हणतो; त्या बेळी त्याच्या या प्रतिपादनाचा प्रचलित Code of Morality च्या समर्थनाशी संबंध येत नाही.

रिचर्ड्स कलावंताला पुरुषोत्तम (Super man) समजतो असा एक त्राच्यावर आरोप आहे. सर्वसामान्य माणसापेक्षा कलावंतांत कांही वेगळेपण असते ही भूमिका प्रत्येक कलामीमांसाला कोणत्या ना कोणत्या

टप्प्यावर व्यावीच लागते, मग हें वेगळेपण कोणत्या परिभाषेत सांगावयाचें एवढाच प्रश्न शिष्टक राहतो, आस्वादाची चर्चा करतांना ऑसवोर्न म्हणतो, कलाकृतींचा आस्वाद आमची संवेदनाक्षमता वाढवितो, या त्याच्या विधानांत कलावंताच्या अंगी रसिकाची संवेदनाक्षमता वाढविण्याचें सामर्थ्य गृहीत धरावेंच लागतें, कलावंताचा सर्वसामान्यांच्यापेक्षा हा वेगळेपणा गृहीत धरावाच लागतो व हा वेगळेपणा आंधळ्यापेक्षा लंगडा निराळा त्याप्रमाणे सर्वसामान्यांच्यापेक्षा कलावंत निराळा असा मांडतां येत नाही; तर या वेगळेपणांत कलावंताचें श्रेष्ठत्वहि गृहीत धरलेलें असतें, अंतिमार्थाने कलावंत जीवनाला अधिक उच्चतेकडे नेतो हें म्हणणें निराळें आणि कलावंताने दैनंदिन जीवनांतील तात्कालिक प्रश्नावर समाजाचें मार्गदर्शन करावें हें म्हणणें निराळें, अजून एक वाच आहे, रिचर्डस् कलाकृति मूल्यवान अनुभव निवेदित करतात असें म्हणतो, कलाकृति मानवी जीवन अधिक समृद्ध करतात असें म्हणतो, कलावंताच्या वाचत वोलत नाही, याचें कारण आहे, रिचर्डस्च्या या वाक्यांचा अर्थ समजून घेण्यासाठी भाषेच्या सामान्य वापरांत All हा शब्द किती अर्थाने वापरला जातो हें समजून घेणें महत्त्वाचें आहे, रिचर्डस्च्या भूमिकेतील या मुद्द्याचें पुढे योग्य स्थळीं स्पष्टीकरण येईलच.

ऑसवोर्नच्या मतें रिचर्डस्ची समधाततेची मीमांसा ही मानसशास्त्रांतील कल्पित कथा आहे, कारण प्रत्यक्षानुभवाच्या पुराव्याने समधाततेचा अनुभव मानसशास्त्रांत सिद्ध करतां येत नाही, एक तर ज्या मानसशास्त्रीय अनुभवाच्या आधारे कलामीमांसा करावयाची तो प्रत्यक्षगम्य असला पाहिजे, सर्वांना अनुभवाला आला पाहिजे, अगर कलामीमांसा वस्तुनिष्ठ परिभाषेत मांडली गेली पाहिजे, ऑसवोर्नची ही टीका थोडी अन्यायाची आहे, रिचर्डस् आपलें मानसशास्त्रीय

विवेचन ज्या परिभाषेत करतो ती रूढ मानसशास्त्रांतील परिचित परिभाषा नाही व ज्या पायावर हे विवेचन आधारलेले आहे तो पाया सर्वमान्य नाही. मानसशास्त्रांतील सर्वमान्य बाबी ज्या नेटक्या परिभाषेत मांडणारा तो मानसशास्त्रज्ञ आहे, ती परिभाषा प्रेरणेला मूलभूत मानणारी आहे. रिचर्डस्ची प्रेरणेची व्याख्या मान्य केली की मग फार मोठ्या प्रमाणांत उरलेली मीमांसा मान्य करावी लागते. दुसरें म्हणजे रिचर्डस् सौंदर्यानुभवाला समधातता हे नांव देतो आहे. हा अनुभव प्रत्यक्षगम्य करावयाचा म्हणजे सौंदर्यानुभव रसिकाच्या निरीक्षणाने निरीक्षकाने सिद्ध करावयाचा. वस्तुनिष्ठ निरीक्षण ज्या प्रकारांच्या वाचत लागू होईल त्या प्रकारापैकी हा अनुभव नव्हे. 'सर्वांना हा अनुभव अनुभवतां आलाच पाहिजे असें म्हणणें म्हणजे कलाकृतीच्या अंगी असणारे सौंदर्यधर्म दिक्कालातील इंद्रियाधिष्ठित आहेत असें मानणें. आम्ही या आधी रिचर्डस् पूर्ण गंभीरपणें चर्चेला प्रयुक्त झाला आहे असें मानण्याचीं कारणें दिलीं आहेत, तीं पाहतां रिचर्डस्ने आयत्या वेळी हजरजबाबीपणें एक मीमांसा प्रस्तुत केली असें म्हणतां येणार नाही. स्वतः रिचर्डस् आपलें विवेचन वरेंच अस्पष्ट आहे असेंच म्हणतो, पूर्णपणें स्पष्ट आहे असें म्हणत नाही. मानसिक घटनांची सर्वमान्य स्पष्टीकरणेहि करतां येत नाहीत आणि सर्वमान्य परिभाषेतहि करतां येत नाहीत. याला कुणाचाच इलाज नाही. स्वतः ऑसबोर्न ज्या एकात्मतेची चर्चा करतो; तिचें स्वरूपहि पुष्कळसें असेंच आहे. कलाकृतीच्या अंगी असणारी एकात्मता जाणवते, तिचें अस्पष्ट सूचन करतां येतें; पण पुराव्याने सिद्ध करतां येत नाही. म्हणून रिचर्डस्ने असें म्हटलें आहे कीं, जे समधाततेच्या अनुभवाच्या शोधांत असतील त्यांना या अनुभवाची चटकन् ओळख पटूं शकेल. एकात्मतेच्या वाचतींतहि असेंच म्हणतां येईल. ऑसबोर्नने या विधानाची चेष्टा केली

आहे. पण रिचर्डस्ने हें विधान चेष्टा करण्याजोगें नसून आजच्या ज्ञानाची मर्यादा सांगणारें आहे.

कै. मर्ढेकर यांचाहि रिचर्डस्च्या बाबतींत असाच गैरसमज झालेला आहे. त्यांना असें वाटतें की, रिचर्डस् निवेदनाच्या यशस्वितेवर कलाकृतीची महत्ता अगर तिचें कलाकृतिगण ठरवतो. त्याने कलामीमांसेंत निवेदनाचा सिद्धान्त गृहीत धरला आहे हें खरें आहे; पण कलाकृतीची व्याख्या करीत असतांना तो समधाततेचा आधार घेतो. Foundations मधील समधाततेची भूमिका आणि Principles मधील मूल्यमीमांसा दोन्हींचें स्वरूप एकच आहे. Principles मधील प्रयत्न अधिक विस्तृत पायावर व अधिक विवेचित असा आहे इतकेंच. रिचर्डस्ने कलाकृतीच्या घाटाची चर्चा कुठे फारशी केलेली नाही. त्यामुळे कलावंताला जें निवेदन करावयाचें; त्यासाठी जो घाट उचित ठरेल तो उत्कृष्ट असा प्रश्न त्याच्या कलामीमांसेंत येत नाही. रिचर्डस्-मधील दुर्दैवी दुबा हाच आहे की, त्याने कलाकृतीची चर्चा केली नाही. फक्त सूचन केलें आहे; व तें अपुरें आहे. त्याच्या सौंदर्यव्याख्येंत कुठेहि निवेदन ग्रथित नाही, गृहीत नाही. मर्ढेकरांना असेंहि वाटतें की, रिचर्डस्ला परस्परबिरोधी प्रेरणांचा समतोल या शब्दप्रयोगाने दोन परस्परबिरोधी प्रेरणा त्यांनी दोन भिन्न दिशांना व्यक्तीला प्रवृत्त करणें परिणामी व्यक्ति अक्रियाप्रवण उरून प्रेरणांचा समतोल होणें हें अभिप्रेत आहे. मागे दिलेल्या रिचर्डस्च्या विवेचनाचा पुन्हा उल्लेख करण्याची गरज नाही. मर्ढेकरांनी रिचर्डस् समजून घेण्यांतच चूक केली आहे असें सहज लक्षांत येईल. या दृष्टीने 'सौंदर्य आणि साहित्य' यांतील डॉ. रिचर्डस्वरील परिशिष्ट व आमच्या विवेचनाचा विसावा भाग यांची तुलना करून पाहणें मौजेचें होईल. कॉड्गेलनेहि असाच गैरसमज करून घेतला आहे. रिचर्डस्चा 'Synaesthesia' हा शब्द त्याने

मानसशास्त्रातील Coenaesthesia असा गृहीत धरला, कॉड्वेल म्हणतो, 'मज्जाविज्ञानशास्त्रज्ञ असें मानतात की, कांही शरिरांतर्गत चेतना आमच्या भावनावर परिणाम करतात. या परिणामाला कोनेस्थेशिया असें म्हणतात. रिचर्ड्सला हेंच अभिप्रेत आहे असें गृहीत धरून कॉड्वेलने त्याची सपाटून हजेरी घेतली आहे. मानसशास्त्रांत कोनेस्थेशियाची व्याख्या करतांना जे तीन शब्द येतात त्यामुळे कॉड्वेलचा घोटाळा झाला आहे. (१) Undifferentiated mass of sensations याला कॉड्वेल सर्व प्रेरणांचा मुक्त विहार समजतो आहे. (२) या संवेदना Organic असतात याला तो Impulses समजतो आहे. (३) हा अनुभव एकात्म येतो, कृतिप्रवण नसतो याला तो समधातता समजतो आहे. रिचर्ड्सचें म्हणणें म्हणून कॉड्वेल जी भूमिका मांडतो तिचा रिचर्ड्सशी अर्थाअर्थी कांही संबंध नाही. मर्दकर आणि कॉड्वेल यांचा जसा गैरसमज झाला आहे तसा अनेकांचा गैरसमज होत आला असल्याचा उल्लेख ऑसवोर्नने केला आहे.

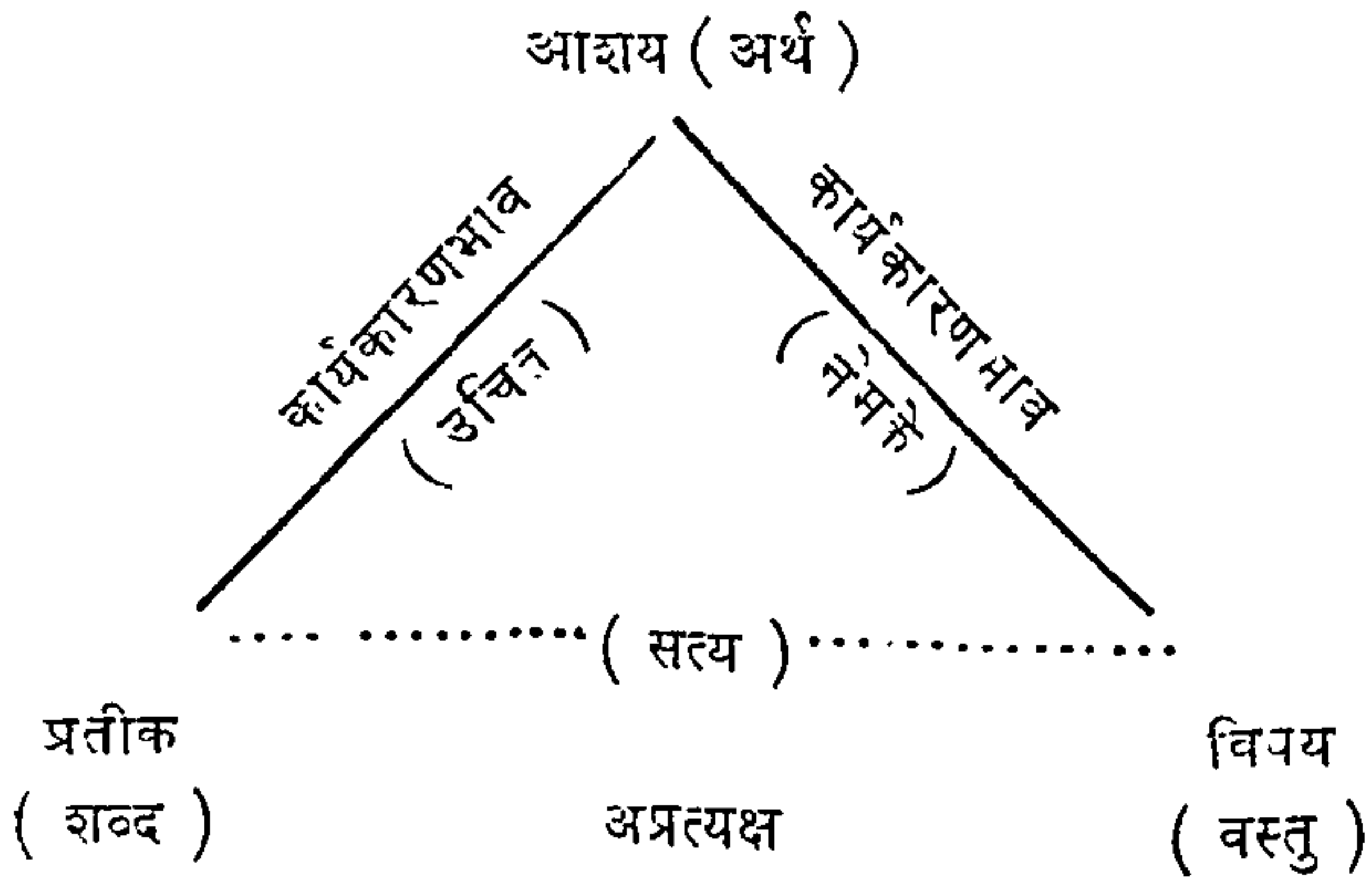
ऑसवोर्नला रिचर्ड्सने सौंदर्यव्याख्यांची जी विभागणी केली आहे तिचें स्वरूप सोयीस्करतेचें आहे असें वाटतें. त्याने स्वतः नवें वर्गीकरण सुचविलें आहे. आपलें वर्गीकरण तर्कशुद्ध आहे हा त्याचा दावा आहे. नवीं वर्गीकरणें सुचविण्यास हरकती नाही. कारण कला-मीमांसेंतील सर्वच व्याख्या रिचर्ड्सच्या वर्गीकरणांत आल्या आहेत असें नाही व हेंच एक वर्गीकरण त्या व्याख्यांचें संभवनीय आहे असें नाही; पण जेव्हा आपलें वर्गीकरण तर्कशुद्ध असून रिचर्ड्सचें फक्त सोयीस्कर आहे असें म्हटलें जातें त्या वेळीं हा दावा एक गैरसमज तर नव्हे हें तपासून व्याचें लागतें. तो सौंदर्यव्याख्यांचें पुढीलप्रमाणें वर्ग पाडतो :- (१) सत्ताशास्त्रीय (२) मिश्रसत्ताशास्त्रीय (३) वस्तुनिष्ठ असंबंधाश्रयी (४) आत्मनिष्ठ संबंधाश्रयी

(५) तीन व चार यांच्या मिश्र व्याख्या (६) वस्तुनिष्ठ संबंधाश्रयी. ऑसबोर्नचे हे वर्गीकरण सुद्धा अतिशय महत्त्वाचे आहे. फक्त त्याच्या वर्गीकरणाचा पाया भिन्न आहे. कलाकृति आणि विश्वमूलक अंतिम सत्य, कलाकृति आणि तिची रचना, कलाकृति आणि तिचा परिस्थितीशी संबंध असे वर्ग ऑसबोर्न पाडतो. पण हे वर्गीकरण आधिक तर्कशुद्ध आहे असे म्हणण्याचे कारण नाही. रिचर्डस्चे वर्गीकरण त्याच्या व्याख्याप्रकाराशी निगडित आहे. रिचर्डस्ची भूमिका अधिक तर्कशुद्ध म्हणावी लागेल, कारण त्याचे वर्गीकरण व्याख्येतील ग्रथनावर आधारलेले नसून व्याख्येच्या प्रकारावर आधारलेले आहेत. ऑसबोर्नच्या भूमिकेत संबंधाश्रयी हा शब्द द्वयर्थी म्हणजे Ambiguous असा आहे. कधी तो कलाकृति आणि रसिकाचे मन या दोहोंतील संबंध गृहीत धरणाऱ्या व्याख्या संबंधाश्रयी म्हणतो; कधी तिसरे पद असणाऱ्या व्याख्या संबंधाश्रयी म्हणतो. शिवाय सत्ताशास्त्रीय व्याख्या आणि सहाव्या प्रकारच्या व्याख्या यांत नेमका फरक नाही. विश्वाच्या बुडाशी असणारे अंतिम सत्य ही कांही पुराव्याने सिद्ध बाब नसून कांही तत्त्वविवेचकांची ती गृहीतकल्पना आहे. मिश्रसत्ताशास्त्रीय विभागांत त्याला नक्की व्याख्या दाखवितां येत नाही. थोडक्यांत म्हणजे रिचर्डस्चे वर्गीकरण तर्कशुद्ध नाही असे म्हणण्याची कारणे हीं नाहीत व ऑसबोर्नचे वर्गीकरण मात्र तर्कशुद्ध आहे असेहि समजण्याचे कारण नाही.

रिचर्डस्च्या कलामीमांसेविषयी असे अनेक गैरसमज आहेत. हे गैरसमज दूर करून घेणे महत्त्वाचे आहे. बरील विवेचनाचा असा अर्थ नाही की, त्याच्याविषयी इतकेच गैरसमज आहेत. असाहि अर्थ नाही की, रिचर्डस् सर्वत्र अचूक असून इतर सर्व विवेचकांनी त्यावर केलेली टीका नेहमी गैरसमजच असते. इ. स. १९१० पासून त्याचीं मते



तयार होत होतीं. तार्किक भाववादी विचारसरणी विकसित होण्याच्या आधीपासून तो आपलीं मतें मांडीत आहे. या क्षेत्रांतील अगदी पहिल्या पहिल्या विवेचकांपैकी तो असल्यामुळे त्याच्या विवेचनांत स्थूलपणा आणि संदिग्धता यांचा आढळ होणें साहजिक आहे. रिचर्डस्ची मूलभूत भाषिक दृष्टीच पुष्कळशी स्थूल आहे. या दृष्टीने त्याच्या सुप्रसिद्ध त्रिकोणाचें स्वरूप तपासलें पाहिजे. त्याचा प्रसिद्ध त्रिकोण खालीलप्रमाणें आहे :



रिचर्डस्च्या सर्व भाषिक विवेचनाची संक्षिप्त रूपरेखा या त्रिकोणांत आली आहे. यांतील प्रत्येक मुद्दा आज भाषिक विश्लेषणाची जी बाढ झाली आहे तिच्या संदर्भांत संशयित वाटतो. रिचर्डस्च्या मतें विषय आणि आशय यांतील संबंध कार्यकारणभावाचा असतो. ही भूमिका संदिग्ध आहे. जाणीवेच्या कक्षेंत विषय आला की, मनांत आशयाची जागृति होते. या भूमिकेंतून कांही अडचणी निर्माण होतात. परिस्थितींत जितकी विषयाची संख्या आहे तितकी आशयाची संख्या असल्याखेरीज प्रत्येक विषयाचा आशयाशीं एक-एक संबंध प्रस्थापित होणार नाही. जगांत घोडीं राहणार अनेक आणि अश्वशीं



आशय आणि प्रतीक यांचा संबंध तो कार्यकारणभावाचा मानतो. वस्तुतः हा संबंध कार्यकारणभावाचा असण्याचें कांही कारण नाही. विषयांच्या अनुपस्थितीत सुद्धा प्रतीकांच्या वापरण्याने ऐकणाऱ्याच्या मनांत आशय निर्माण होतो; हें जरी खरें असलें तरी प्रतीक आणि प्रतीकाचा आशय यांच्यातील संबंध सांकेतिक असतात. हा सांकेतिक संबंध प्रस्थापित झाल्याशिवाय रिचर्ड्स ज्याला कार्यकारणभाव म्हणतो; तो आशय आणि प्रतीक यांच्यांत प्रस्थापितच होऊं शकत नाही. प्रतीका-संबंधीच्या रिचर्ड्सच्या कल्पनेंत मूलभूत चूक आहे. ही मूलभूत चूक असल्यामुळे रिचर्ड्सने कार्यकारणभाव संबंध मानला असावा. रिचर्ड्स प्रतीकांना चिन्हापेक्षा वेगळे समजतो; पण तो त्यांना चिन्हांचाच प्रकार मानतो. यांत चूक आहे. शब्द हा चिन्हांचा असा एक प्रकार आहे की, ज्यामुळे विषयाचा बोध होत असला तरी प्रतिक्रिया आशयाशीं निगडित असते. या वाक्याने रिचर्ड्सने त्याला चिन्ह आणि प्रतीक यांतील फरक जाणवला असल्याचा पुरावा दिला आहे. फरक जाणवला; पण तो नेमका चिन्हांत धरतां मात्र आला नाही. चिन्हे विषय संबद्ध असतात; प्रतीक नेहमीच आशय संबद्ध असतात. त्यामुळे प्रतीक व प्रतीकांचा आशय यांच्यांत उचितपणाचा संबंध प्रस्थापित होऊं शकत नाही. एक तर प्रतीक आणि आशय यांचे सर्व संबंध उचित मानले पाहिजेत अगर औचित्याची चर्चा सोडून दिली पाहिजे. 'तुमच्या वाटेकडे डोळे लावून बसलों होतो.' असा आम्ही प्रतीकाचा वापर करतो. या वापराने आम्हाला तोच अर्थ अभिप्रेत आहे; जो आम्ही तुमची उत्कंठेने वाट पाहत होतो या प्रतीकाच्या वापराने अभिप्रेत आहे. यांतील एक प्रतीक योजना उचित आणि दुसरी अनुचित अशी म्हणतां येणार नाही. फार तर सामान्य-व्यवहारांत ज्यांना वापर आहे आणि ज्यांना वापर नाही असा फरक

करतां येईल. विषयाचें आकलन जर भ्रामक झालें असेल तर आशय आणि विषय यांच्या संबंधाला आपण Illusion म्हणूं शकूं. अशा वेळीं प्रतीक आणि विषय यांच्यातील संबंधाला आपण फार तर अनुचित म्हणूं; पण असेंहि म्हणणें बरोबर नाही. कारण विषय आणि प्रतीक यांचा मध्यस्थ आशय असतो. हा आशयच भ्रामक असेल तर प्रतीकांना दोष देण्यांत अर्थ नाही. एकूण आशय आणि प्रतीक यांचे संबंध सामाजिक संकेताने प्रतिक्षित असतात; त्यांच्यांत उचिततेचा संबंध नसतो; आणि प्रतीक नेहमी आशयाचा बोध करून देतें. विषयाचा करून देत नाही.

रिचर्डस् म्हणतो, प्रतीक आणि विषय यांच्यातील संबंध अप्रत्यक्ष असतो. एका अर्थाने हें म्हणणें खरें आहे. कारण हा संबंध आशयाच्याद्वारा असतो. पण रिचर्डस्ला इतकेंच अभिप्रेत नाही. त्याच्या मतें, विषय आणि आशय यांच्यातील संबंध कार्यकारणभावांनी निगडित, नेमकेपणाचा आहे. आशय आणि प्रतीक यांच्यातील संबंध पुन्हा कार्यकारणभावाने निगडित उचितपणाचा आहे. मग सांकेतिक संबंधाचें ठिकाण कोणतें? रिचर्डस्ने आपल्या विवेचनांत प्रतीक आणि विषय यांचा संबंध अप्रत्यक्ष म्हणजे सांकेतिक असतो असें गृहीत धरलें आहे. आम्हाला ही भूमिका मान्य नाही. कुत्रा या शब्दाने जगांतील सर्व कुत्र्यांचा मिळून जो वर्ग होतो; त्यांतील कोणताहि कुत्रा बोधित होतो. विशिष्ट कुत्रा आणि कुत्रा हा शब्द यांच्यांत ते एका आशयाशीं निगडित आहेत, यापलीकडे प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष कोणताहि संबंध नसतो. आणि विषय-प्रतीक संबंध सांकेतिक कधीच नसतो.

रिचर्डस् म्हणतो, विषय आणि आशय यांच्यातील संबंध जर नेमकेपणाचा असेल आणि आशय व प्रतीक यांच्यातील संबंध जर उचितपणाचा असेल तर प्रतीक आणि विषय यांच्या संबंधाला सत्य म्हणतात.

सत्याची त्याने केलेली ही व्याख्या अनेक दृष्टीने अपुरी आहे. एक तर तो समजतो त्याप्रमाणे आशय-प्रतीक संबंध नसतो; तसाच त्याच्या समजुतीप्रमाणे आशय-विषय संबंधहि नसतो. उघडच तर्कतः निष्पन्न होतं की, त्याच्या समजुतीप्रमाणे प्रतीक आणि विषय संबंधहि नसला पाहिजे. मूळ म्हणजे प्रतीक हा शब्द रिचर्ड्स फारच संदिग्ध वापरतो. त्याच्याच पद्धतीने सांगावयाचें तर त्याने प्रतीक या प्रतीकाला अर्थक्रियेचें पहिलें गृहीत लागू केलेलें नाही. किमान तीन अर्थाने तो प्रतीक शब्द वापरतो. (१) शब्द (२) वाक्यप्रयोग (३) विधानें. शब्द आणि वस्तु यांच्यातील कोणत्याहि संबंधाला सत्य म्हणतां येत नाही. हेंच वाक्यप्रयोगाच्या वावर्तीत खरें आहे. Reference हा फक्त वाक्यांनाच असू शकतो. शब्दांना अगर शब्दप्रयोगांना असू शकत नाही. याचें स्टेव्हिंगने मार्मिक विवेचन केलेलें आहे. जर रिचर्ड्सला सत्याची चर्चा करतांना फक्त विधानें गृहीत असतील तरच त्या चर्चेला कांही तरी अर्थ आहे. विधानांच्या पुरतें म्हणावयाचें तर रिचर्ड्सच्या या व्याख्येतील अपुरेपणा चार प्रकारांनी दाखवावा लागेल. एक तर हा घोडा आहे हें विधान एक घोडा, त्याचा आशय आणि सदर विधान इतक्यापुरतें सत्य नसतें. हा घोडा आहे हें विधान जगातील कोणत्याहि घोड्याच्या संदर्भात खरें असण्याचा संभव आहे. त्यामुळे या विधानाचें सत्य आशयाच्या व विषयाच्या नेमकेपणावर अवलंबून नसून घोडा या वर्गाशीं निगडित असणाऱ्या विषयाचें अस्तित्व सदर विधानाने ज्या परिस्थितीचें वर्णन होत आहे त्या परिस्थितीत उपस्थित असण्यावर अवलंबून आहे. दुसरें म्हणजे 'काल कुणीहि माणूस गावाला गेला नाही' यासारख्या विधानांचें सत्य विषय आणि आशय यावर अवलंबून नसून काल 'क्ष' गावाला गेला हें विधान ज्या घटनेचें वर्णन करतें ती घटना कालच्या घटनांच्या कालानुक्रमापैकी नाही यावर अवलंबून आहे.

असें Negative Fact ची चर्चा करतांना रिचर्डस् बोलून गेला आहे. रिचर्डस्च्या मते नकारार्थी विधानांचें सत्य होकारार्थी विधानांच्या असत्यतेवर अवलंबून असतें, लगेच यांतून एक भूमिका उपपन्न होते. कांही विधानांचें सत्यत्व अगर असत्यत्व विषय-आशय-प्रतीक यांच्या संबंधांशीं निगडित नसून इतर कांही मूलभूत विधानांच्या सत्यासत्यतेवर अवलंबून आहे. रसेलचा तार्किक अनुवाद असा हळूच घुसला आहे; जो रिचर्डस्ला अमान्य आहे. तिसरें म्हणजे सर्व कुत्र्यांना चार पाय असतात, यासारख्या विधानांचें सत्य कसें सांगायचें? रिचर्डस् म्हणतो, सर्व कुत्र्यांना चार पाय असतात हा Belief आहे, कांही कुत्र्यांना चार पाय असतात याचें सत्य ज्ञान असतें. चार पाय नसलेला कुत्रा आढळांत, ऐकियांत नसतो, यानुळे सर्व कुत्र्यांना चार पाय असतात हा Belief निर्माण होतो. या विवेचनांत उणीवा दोन आहेत. एक म्हणजे जगांतील कोणत्याहि कुत्र्याला चार पाय नसले तरीहि Belief सत्य असू शकतो. श्रद्धांची सत्यता वस्तुस्थितीच्या सत्यतेवर अवलंबून नसते. दुसरे म्हणजे ही भूमिका कांही विधानांचें सत्य त्यांच्या विरोधी पुरावा न आढळण्यावर अवलंबून असते असें मानणारी आहे. यापामून ब्रॉड्लेचे अप्रायारार्ह सत्य असणाऱ्या विधानांचें विवेचन फार दूर नाही. चौथें म्हणजे या पद्धतीने कांही विधानें सत्य असूनहि तीं कशीं सत्य आहेत हें सांगतां येत नाही. उदा० 'सर्व आत्मविरोधी विधानें असत्य असतात.' हें विधान सत्य आहे. पण या विधानाचा कोणत्याहि विषयाशीं नेमकेपणाचा संबंध नाही. Correspondence theory सोडली ब Contextual theory घेतली म्हणजे अडचणी संपतात असें नव्हे; बदलतात; इतकेंच. आजहि सत्याचा प्रश्न पूर्वीसारखा नसेल; पण निराळ्या प्रकारें कूट प्रश्न राहिला आहे.

रिचर्डस्च्या एकूण विवेचनांत सर्वांत संदिग्ध शब्द विषय हा

आहे. पण याला तार्किक भाववादाचा बारसा म्हणतां येईल, तार्किक भाववाद Fact म्हणजे काय याचें स्पष्टीकरण कधी देत नाही. त्याप्रमाणे रिचर्डस् विषय म्हणजे काय हें कधी सांगत नाही, प्रतीक ज्याच्यासाठी वापरलें जातें त्याला विषय, असें म्हणावें. (Referent is anything for which symbol stands) ही व्याख्या गहन-गूढ आहे. प्रथमदर्शनीं त्याची ही भूमिका सार्थ वाक्यें व सत्य वाक्यें यांत फरक करणारी वाटते. पण अधिक विचार करतां ही भूमिका सत्य विधानें आणि सार्थ विधानें यांत शोध करणारी आहे हें कळतें. अशीं अनेक वाक्यें असूं शकतील; ज्यांचा अर्थ आपल्याला कळतो. तीं वाक्यें सत्य-असत्य अगर शंकास्पद असतील किंवा त्या वाक्यांच्या वाचनीत सत्य-असत्य यांची चर्चा अप्रस्तुत ठरेल. सार्थ असणाऱ्या वाक्यांच्यापैकी कांही वाक्यें सत्य असतात, असत्य वाक्य निरर्थक असतेंच असें नाही. पण हें सगळें रिचर्डस्ला अभिप्रेत असेल काय? उलट नसावें असें वाटतें. आपण उदाहरणादाखल एक विधान घेऊं. 'शिगें असणारा ससा आम्ही काल पाहिला' हें विधान खरें आहे की खोटें हें क्षणभर वाजूला ठेवूं. पण हें विधान खरें असण्याचा संभव आहे काय? जीं विधानें खरीं अगर खोटीं असण्याचा संभव आहे तींच विधानें खरीं अगर खोटीं असूं शकतात. त्यामुळे संभवनीयता पाहावी लागते. शिगें असणारा ससा या प्रतीकाच्यासाठी जर विषय सापडूं शकत असेल तर हें विधान खरें असण्यास हरकती नाही. रिचर्डस्च्या भूमिकेंत हा विषय सांपडतो. कारण शिगें असणारा ससा हें प्रतीक ज्याच्यासाठी वापरलें आहे तो त्याचा विषय आहे. एकदां आशय-विषय-प्रतीक यांच्या आधारे सत्याची व्याख्या केली व नंतर विषयाची व्याख्या करतांना मात्र पुन्हा प्रतीकाचा आधार घेतला म्हणजे त्रिकोण पूर्ण होतो. विधानें खरीं असण्यासाठी त्यामागे परिस्थिति उभी

असण्याची गरज उरत नाही.

रिचर्ड्स्ने सार्थ वाक्ये यांची चर्चा कुठेच केली नाही. या दृष्टीने तार्किकभाववाद रिचर्ड्स्च्या विवेचनाच्या पुढे गेला आहे असें म्हटलें पाहिजे. 'तूं हें काम कर' यासारखें विधान सार्थ असण्यास कांहीच हरकती नाही. उलट 'जो चोरी करील त्याला शिक्षा झाली पाहिजे' यासारखीं विधानें जर सार्थ नसतील तर भाषिक व्यवहार अडूनच जातो. तार्किक भाववाद असें मानतो की, कोणत्याहि विधानाला जर परिस्थितींत वापर असेल तर तें विधान सार्थ असतें. याला Verification principle असें म्हणतात. तार्किक भाववादाने सर्वच अडचणी सुटतात असें नाही; पण सत्य अगर असत्य असा प्रश्न ज्या वाक्यांच्या बाबतींत अप्रस्तुत ठरतो तीं विधानें सार्थ कशीं ठरतात याचें सूचन मात्र यांत आहे. भाववाहक हा भाषेचा स्वतंत्र व्यवहार मानणाऱ्या रिचर्ड्स्ने मात्र या प्रश्नाचा विचार केलेला नाही. तो फक्त सत्य अगर असत्य ठरूं शकणारीं वाक्ये सार्थ केव्हा होतात याच्याशीं आपल्याला बांधून घेतो. आशयांत अंतर पडलें म्हणजे विषय बदलतो की नाही हा एकच कूट प्रश्न आहे. हा प्राणी आहे आणि हा कुत्रा आहे या दोन्हीं विधानांचा विषय एकच आहे असें आपण स्थूलमानाने म्हणतो. पण खरोखरी असें आहे काय ? एकाच विषयाच्या बाबत भिन्न भिन्न पातळीवर भिन्न भिन्न सत्य विधानें करतां येतील. या विधानांचे आशय भिन्न राहतील; पण आशय भिन्न होऊनहि विषय तोच राहतो असें म्हणणें म्हणजे आशय आणि विषय यांच्यांत नेमकेपणाचा संबंध कधी प्रस्थापितच होऊं शकत नाही असें मानावें लागतें.

रिचर्ड्स् अर्थक्रियेचें पांचवें गृहीत सांगतो त्या बेळीं तो सत्य विधानें आणि सार्थ विधानें यांच्यांत घोटाळा करतो आहे असें



चाटल्याशिवाय राहत नाही. हें गृहीत असे. कोणताहि मिश्र विषयाचा बोधक प्रतीकाचा सांचा आपले विभाग म्हणून परस्पर विरोधी घटक दाखवूं शकत नाही. त्याला गोल चौकोन हा शब्दप्रयोग निरर्थक वाटतो. गोल चौकोन वास्तविक नसेल; गोल चौकोन हा शब्दप्रयोग आत्मविरोधी असल्यामुळे त्याचें अस्तित्व प्रतिपादन करणारीं विधानें अवश्यमेव असत्य असतील पण अनस्तित्व प्रतिपादन करणाऱ्या विधानांचें काय ? गोल चौकोन अस्तित्वांत असूं शकत नाही; हें विधान सत्य आहे. यांतील गोल चौकोन हें पद निरर्थक मानलें तर “अस्तित्वांत असूं शकत नाही” हें विधान असून तें खरें आहे असें मानावें लागतें. वस्तुतः तार्किक भाववादाने असत्य आणि अवश्यमेव असत्य या दोन संज्ञा निरर्थकापेक्षा भिन्न न मानण्याची जी चूक प्राथमिक अवस्थेंत केली आहे त्या चुकीचा रिचर्ड्स सहभागी आहे. भाषेला निवेदनाचें माध्यम म्हणून स्थान आहे हें विधान जर खरें असेल तर जीं विधानें निवेदनांत वापरलीं जातात त्या सर्वांना अर्थ असावा लागतो. यासाठी मूळ म्हणजे अर्थ हीच संज्ञा द्वयर्थी आहे. असें मानून दोन अर्थ स्पष्ट करून व्यावे लागतात. शब्दप्रयोगांना Meaning असतो अगर नसतो. विधानांना Reference असतो अगर नसतो. Meaning व Reference यांतील फरक रिचर्ड्सने केलेला नाही. हा अनेक घोटाळ्यांचा उगम आहे. वस्तुस्थिति अशी आहे की, रिचर्ड्सचा त्रिकोण मर्यादित अर्थाने फक्त Object Words ला लागू होतो; इतर शब्दांना लागू होत नाही. विशिष्ट परिस्थिति-बोधक वाक्यांना मर्यादित अर्थाने लागू होतो; इतर सत्य वाक्यांना लागू होत नाही. आणि सर्व भाषिक व्यवहाराला अजिबात लागू होत नाही. या त्रिकोणाने रिचर्ड्सला ठिकाठिकाणी हुकविलें आहे. विषयाला प्रतिसाद देणे आणि विषयासंबंधी प्रतिसाद देणें यांत सुसान लॅंगरने

जो फरक केला आहे तो रिचर्ड्सच्या चिमटीतून निसटण्याचें कारण हा त्रिकोण आहे.

रिचर्ड्सचा भाषिक त्रिकोण सदोष असल्यामुळे त्याने जीं अर्थ-क्रियेची गृहीतें म्हणून दिलीं आहेत तीं पुष्कळशीं सदोष बाटतात. अर्थक्रियेचें पहिलेच गृहीत असें सांगतें की, प्रत्येक प्रतीक नेहमी एकाच विषयाचें बोधक असतें. या ठिकाणीं पुन्हा तोच प्रतीक-विषय संबंध गृहीत धरला आहे. अजून एका गृहीतांत एकाच विषयासाठीं अनेक प्रतीकें वापरलीं जाऊं शकतात असें म्हटलें आहे. त्याने खरोखरी असें म्हणावयाला पाहिजे होते की, एक प्रतीक फक्त एकच आशय सांगतें. एकच आशय सांगणारी दोन भिन्न प्रतीकें परस्परांचे प्रतिशब्द अगर व्याख्या असतात. रिचर्ड्स शब्दविषयाशीं संबंधित आहे, व्याख्या मात्र आशयाशीं संबंधित असते असें दुसऱ्या गृहीतान्वये मानतो. व्याख्या आणि वर्णन यांत त्याने केलेला भेद अतिशय महत्त्वाचा आहे व तो वरोत्रर आहे; पण हा भेद जर वरोत्रर असेल तर त्याची भाषिक भूमिका चूक मानावी लागेल. जी भूमिका शब्दविषयाचे बोधक असतात असें मानते, त्या भूमिकेला व्याख्या आणि वर्णन यांत फरक करतां येणार नाही. अर्थक्रियेच्या सहाव्या गृहीतांत त्याने पातळीचा उल्लेख केला आहे. नित्याप्रमाणे पातळी विषयाला असते असें म्हटलें आहे. वस्तुतः पातळी आशयाला असते. चतुष्पाद भुंकणारा प्राणी आणि सजीव प्राणी या दोन आशयाची पातळी भिन्न आहे; पण भिन्न पातळीवरील हीं वर्णनें विशिष्ट संदर्भांत कुत्रा या एकाच विषयाला लागू पडतील. टेबल आणि लांकूड या दोन्ही संज्ञा आशयाच्या भिन्न पातळीवर आहेत. विषयांना पातळी असते हें मत रिचर्ड्सने ज्या भूमिकेचें खंडन केलें आहे त्या भूमिकेकडे म्हणजे रिचर्ड्सला नको असणाऱ्या मूलभूत सत्याकडे वेऊन जाते. अधिक मूलभूत सत्याची भूमिका तर्कतः

विषयाच्या पातळीच्या चर्चेतून उत्पन्न होते.

अर्थक्रियेच्या गृहीताप्रमाणेच रिचर्डस्ची व्याख्येचा विचारहि सदोष झाला आहे. व्याख्येचा विचार करतांना त्याने सर्वत्र प्रतीक-विषय संबंध गृहीत धरला आहे. व्याख्येचा पहिला प्रकार पहा, ज्या शब्दाची व्याख्या देणें असेल त्याने बोधित होणारा विषय अपरोक्ष ज्ञानाच्या कक्षेत आणून या विषयासाठी हा शब्द वापरला जातो असें सांगून व्याख्या करतां येईल. एकीकडे व्याख्या आशयाशी संबद्ध अशा म्हणावयाच्या, दुसरीकडे व्याख्येचे प्रकार मात्र विषयसंबद्ध टाकावयाचे यांतील विसंगति सहज उघड होईल. पण या ठिकाणीं इतकीच गफलत नाही. अजूनहि दोन बाबी विचारांत घ्याव्या लागतात. रिचर्डस्ने व्याख्यांचे दहा प्रकार पाडले आहेत. ते पाहता तो स्पष्टीकरणें आणि व्याख्या यांना एकच समजतो हें उघड होईल. परबा एका राजकीय नेत्याने मराठा तरुण हा शब्द आपण महाराष्ट्रीय तरुण या अर्थाने वापरला आहे असें स्पष्टीकरण दिलें होतें. स्पष्टीकरणांचा संबंध शब्द वापरणाऱ्याच्या हेतूशी असतो. व्याख्येचा संबंध त्या शब्दाचा जो सामान्य वापर होतो त्या वेळीं असणाऱ्या सर्वमान्य अभिप्रेतार्थाशी असतो. रिचर्डस्ने व्याख्यांचे दहा प्रकार पाडले आहेत पैकीं दहावा प्रकार स्पष्टीकरण आहे. नववा प्रकार म्हणजे मिश्रण. तेव्हा राहिले आठच. हे आठही प्रकार खरे नाहीत. त्यांतील एक व दोन हे व्याख्या प्रकार मुळीं व्याख्यांचे दोन प्रकार असूंच शकत नाहीत. कारण ज्या-वेळीं आपण वस्तु दाखवून व्याख्या करतो त्यावेळीं सर्व सदृश्य वस्तु अभिप्रेत असतातच. रिचर्डस्ने दिलेल्या आठपैकीं आता सात उरल्या. यांतील तीन व चार ह्या एकमेकीची जागा घेणाऱ्या आहेत. म्हणजे फक्त एकच प्रकारच्या विषयाला लागू पडणारे आहेत. या विवेचनाचा इत्यर्थ हा की, व्याख्यांचे खरे प्रकार तीनच (१) ज्या आशयाची

व्याख्या असते, तो आशय ज्यांचा बोधक आहे त्या विषयाचें दिक्कालांत ज्ञान करून देणें व त्या विषयाचा वर्ग सांगणें. (२) आशयाचे अधिक मूलभूत कल्पनांच्या साहाय्याने स्पष्टीकरण करणें किंवा विषयाचें वर्णन करून आशयाचा स्पष्ट बोध करून देणें. (३) कार्यकारणभाव सांगणें. रिचर्ड्स्ने व्याख्येची कल्पना सरळ रसेलहून उचलल्यामुळे दोघांनीहि एकच चूक केली आहे. स्टेटिंगने मार्मिकपणें ही चूक दाखवून दिली आहे. व्याख्या म्हणजे केवळ व्याख्येताची जागा घेणारे, अधिक परिचित शब्दांचे नव्हत; तर व्याख्या म्हणजे निश्चितार्थ पण अधिक मूलभूत घटकांच्या द्वारे व्याख्येताचे अर्थ निश्चित करणें. कधी कधी व्याख्येतापेक्षा व्याख्या अधिक अस्पष्ट व अवघड वाटते याचें कारण हें आहे.

वर्गाची कल्पना रिचर्ड्स्ला आवडत नाही. दीर्घकालपर्यंत तत्त्वज्ञानांत वर्गकल्पनेने विचित्र खेळ केला आहे. रसेलने एके ठिकाणीं एका चिनी तत्त्वज्ञाचें वर्णन केलें आहे. या तत्त्वज्ञाच्या मतें, एक गाय आणि एक घोडा जर एकत्र असतील तर त्या ठिकाणीं तीन वस्तु एकत्र येतात. गाय ही एक वस्तु, घोडा ही दुसरी वस्तु आणि एकत्र असणें ही तिसरी वस्तु. या ठिकाणीं जो घोटाळा आहे त्या प्रकारचा घोटाळा वर्ग-कल्पनेने पुष्कळदा केला आहे. वर्गांना सभासदनिरपेक्ष स्वतंत्र अस्तित्व दिलें म्हणजे असा घोटाळा होतो. यामुळे रिचर्ड्स्ने सर्वत्र वर्गाची कल्पना टाळली आहे. विवेचनांत सोयीसाठी वर्ग-कल्पनेची गरज फार मोठी आहे. वर्ग हे सोयीस्कर असतात इतकें मानलें म्हणजे पुरें. इतकें जर रिचर्ड्स्च्या ध्यानांत पकें आलें असतें; तर Referant ची व्याख्या करतांना त्याच वर्गाचा कोणताहि, अशी व्याख्या त्याने केली असती. अशी व्याख्या करतांनाच त्याला कांही शब्दांच्यासाठी— Reference<sup>b</sup> Referant ही मांडणी करतां येत नाही हें

कळालें असतें व जिला आपण सामान्यत्वेन भाषिक वापर म्हणतो त्या क्रिये-  
लाहि भिन्न भिन्न पातळ्या आहेत असें रसेलप्रमाणे त्याने म्हटलें असतें. मूरने  
एके ठिकाणीं असें म्हटलें आहे की, सत्याची किंमत देऊन एखादी  
संगति विकत घेणें हें कार्य तत्त्वज्ञानी जरी नेहमी केलें असलें तरी  
तें तत्त्वज्ञानाचें खरें कार्य नव्हे. रिचर्ड्सने सगळें कांही त्रिकोणांत  
बसविण्याचा अडाहास केला आहे. त्रिकोण, चौकोन विचार रेखीव  
करतात पण असें करतांना ते जर सत्यापासून दूर नेत असतील तर  
त्यांचा मोह टाळला पाहिजे.

रिचर्ड्स भाषेचा वापर ज्ञानवाहक आणि भाववाहक असा दुहेरी  
होतो असें म्हणतो. या विभागणीचें अधिक स्पष्टीकरण त्याने केलेलें  
नाही. दैनंदिन व्यवहारांत पुष्कळदा माहितीचें निवेदनसुद्धा अतिशय  
प्रक्षोभक होतें व अशा ठिकाणीं निवेदनाच्या भाववाहकतेचें सामर्थ्य  
भाषेच्या शास्त्रीय वापरावर अवलंबून असतें. Your son is died  
हें वाक्य जर शास्त्रीय अर्थाने वापरलें गेलें असेल तर आणि फक्त तरच  
भावप्रेरक, भाववाहक इत्यादि होतें. भाषेचा वापर भाववाहक आहे  
हें ठरवावयाचें कसें ? ऐकणाऱ्यावर होणाऱ्या भावुक परिणामावरून  
म्हटलें म्हणजे Your son is died हें विधान भाषेच्या भाववाहक  
प्रकारापैकी होतें. पण जेव्हा प्रकार भाववाहक असतो त्या वेळीं संदर्भ  
गौण असतो असें म्हटलें की, या विधानाची भावप्रेरकता संपते. मग  
दुसरा मार्ग सुचतो. भाषेचा वापर भाववाहक आहे की नाही यासाठी  
भाषा वापरणाऱ्याचा हेतु गृहीत धरला पाहिजे, असें म्हटलें म्हणजे  
अधिक अडचण निर्माण होते. यानंतर कवींनी नुसत्या कविता लिहून  
चालणार नाही; तर आपला हेतु कविता लिहण्याचाच आहे असें हि  
म्हणावें लागेल. आमच्या मतें, भाषेचा वापर ज्ञानवाहक व भाववाहक  
होतो ही रिचर्ड्सची विभागणी अत्यंत महत्त्वाची आहे; पण या दोन

बापराचें स्वरूप जोंपर्यंत स्पष्ट सांगतां येत नाही तोंपर्यंत या ठिकाणीं असणारा घोटाळा कलामीमांसा सतत डागाळीत राहणार हें बिसरतां येणार नाही. रिचर्डस् आपल्या मीमांसेला इतक्यावर सोडीत नाहीतर अधिक अडचणींत टाकतो. भाषेचा भाववाहक बापर आणि भाषेचा शास्त्रीय बापर होतांना त्यांत येणारे भावमूल्य असणारे शब्द यांतील फरक तो ओळखतच नाही. मूळ म्हणजे शब्द आणि वाक्य यांतील फरक हाच त्याच्या दुर्लक्षाचा प्रधान बिषय आहे. “मित खचली कलथून खांव गेला” या बालकवींच्या ओळींत भाषेचा बापर भाववाहक आहे; पण विधानांत भावमूल्य असणारें पद नाही. स्वातंत्र्य हा व्यक्तिमत्वाचा आद्य जीवनहेतु आहे, या विधानाचा बापर शास्त्रीय असेल पण या विधानांत भावमूल्य असणारीं पदे आहेत. हें सर्व पाहतां रिचर्डस्चें विवेचन अगदीच अपुरें व असमाधानकारक आहे असें म्हटलें पाहिजे. श्रेय द्यायचेंच तर पोलोकपेक्षा त्याने कमी गोंधळ केला आहे असें द्यावें लागेल.

करमणूक, प्रचार आणि कला या तीन्ही ठिकाणीं भाषेचा बापर प्राधान्यानें भाववाहक होतो. म्हणून कलाकृतींत प्रतीकांचा बापर भाववाहक असतो या भूमिकेचें केवळ विवेचन अपुरें आहे असें नसून ही भूमिकाच अपुरी आहे असें म्हणावें लागेल. कलाकृतींत प्रतीकांचा बापर भाववाहक असतोच पण तो रसिकांच्या मनांत भावना निर्माण करण्यासाठी अजर अपेक्षित भाववृत्ति जाग्या करण्यासाठी नसतो. तें कलाकृतीचें आनुषंगिक कार्य आहे. ज्याप्रमाणे प्रचाराचें यश आपण अधिकांत अधिक लोकांना आपल्या मार्गें खेचण्याचा ठरवूं त्याप्रमाणे कलाकृतीचें यश अधिकांत अधिक लोकांच्या मनांत अधिकांत अधिक भाववृत्ति जागृत करण्यावर अवलंबून नाही. कलाकृतींच्या द्वारे कलावंत अनुभवाचें निवेदन करतात, अनुभवाविषयीं निवेदन करीत नाहीत. मला

आता राग आला आहे हें अनुभवाविषयी निवेदन आहे. अनुभवाविषयी निवेदनं कियेला प्रवृत्त अगर परावृत्त करतात, अनुभवाचें निवेदन यापेक्षा भिन्न असतें. कलाकृति अनुभवाचें निवेदन करतात, हा अर्थ रिचर्डस्च्या विवेचनांतून उपपन्न होत नाही. रिचर्डस्ने मूळ म्हणजे कलाकृतीचें पद्धतशीर वर्णन कुठे केलेच नाही. कलाकृति प्रतीकांच्या वनलेल्या असतात. या प्रतीकांचा वापर भावुक असतो. हीं प्रतीकें रसिकाच्या मनांत सौंदर्यानुभव जागा करतात, इथे येऊन रिचर्डस् थांबतो. कलाकृतीचें रिचर्डस्ने न नोंदविलेलें नवनिर्मितीचें सामर्थ्य गृहीत धरल्याखेरीज आणि कलाकृति हा एक एकात्मपूर्ण अनुभव असतो असें म्हटल्याखेरीज कलाकृतीचें वर्णन पूर्ण होत नाही. हें वर्णन पूर्ण केल्याशिवाय अनुभवाचें निवेदन, अनुभवाविषयी निवेदन असा फरक करता येत नाही. असा फरक केल्याशिवाय कला, प्रचार व करमणूक यांत फरक टाकतां येत नाही. रिचर्डस् जित्थे येऊन थांबतो यापुढे जाण्याचा प्रयत्न ऑसवोर्नने केला आहे. फक्त एका ठिकाणी रिचर्डस् म्हणतो, भावमूल्य असणाऱ्या शब्दांचें शास्त्रीय बापरांत रूपांतर करतां येणें शक्य आहे. पण भाववाहक बापर असणाऱ्या विधानांचें मात्र ज्ञानवाहक भाषेंत रूपांतर होऊं शकत नाही. त्याने हा फरक कां निर्माण होतो याचें स्पष्टीकरण मात्र केलेलें नाही. शिवाय भावमूल्य असणारे शब्द कसे शोधावयाचे ? 'उदासीनता' हा शब्द व्या. या शब्दाने त्रोधित होणारा विषय इंद्रियाच्या कक्षेंतील नाही. समाधान-कारक असें मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरण या शब्दाचें करतां येणार नाही. म्हणून याला भावमूल्य आहे असें म्हणतां येत नाही. 'फक्त' हा शब्द व्या. याची व्याख्या करतां येत नाही. म्हणून हा शब्द भावमूल्य असणारा मानावा काय ? भावमूल्य असणारे शब्द कसे शोधावे याचें गमक आपल्याजवळ नाही, याचा पुरावा त्याच्या विवेचनांतच आहे.

तो म्हणतो, “ We suggest that usage of good is emotive ”  
यांतील ‘ suggest ’ शब्द चिंतनीय आहे.

रिचर्डस्ने नवनिर्मितीची व एकात्मतेची भूमिका स्पष्टपणे कुठे घेतलेली नाही. पण ती भूमिका टळत नाही. एक तर ती भूमिका स्वीकारली पाहिजे अगर नाकारली पाहिजे. एक तर कलाकृतीचा देह प्रतीकांचा बनलेला असतो असें मानावे लागेल किंवा निसर्गतः उपलब्ध असणारे साधनसाहित्य फक्त कलाकृतीत निबड करून जुळवलेले असते असें मानावे लागेल. जुळवाजुळवीच्या भूमिकेवर यावयाचे म्हणजे कलाकृति आणि नैसर्गिक सुंदर वस्तु या दोहोंच्या संदर्भात वापरण्यांत येणारा सुंदर हा शब्द एकार्थक मानून सौंदर्याचे स्पष्टीकरण वस्तुनिष्ठ परिभाषेत करण्याची तयारी ठेवावयाची. समधाततेचा सिद्धान्त समर्थनीय ठरण्यासाठी निवेदनाची कास धरावी लागते. म्हणून तो म्हणतो, आस्वादांत आपला दृष्टिकोण कलावंताच्या दृष्टिकोणाने नियंत्रित झालेला असतो, हे म्हणावयाचे तर स्पष्टपणे कलाकृति ही निर्मिति आहे ही भूमिका घेतली पाहिजे. कलावंत जर सौंदर्याची निर्मिति करित नसेल तर सौंदर्य ही निर्मितीच नव्हे या भूमिकेवर यावे लागते. कलावंत मग काय करतो? सौंदर्याचे अनुकरण करतो. ही भूमिका अनुकरणवादी आहे. अनुकरणवादी भूमिका सौंदर्याची व्याख्या करित नाही; फक्त एक टप्पा मागे येते व सौंदर्याचा प्रश्न अनुकार्याशी निगडित होतो. रिचर्डस्च्या मीमांसेत सौंदर्याचा प्रश्न मूल्यमीमांसेशी निगडित आहे. कलाकृति ही जर अनुकृति असेल तर मूल्यमीमांसा अनुकार्य संबद्ध होते, हे रिचर्डस्ला पटणारे नाही. थोडक्यांत म्हणजे कलाकृतीत निवेदन असते, हे निवेदन अनुभवांचे असते, कलाकृति सौंदर्याची निर्मिति करते, कलाकृति एकात्मपूर्ण असते या भूमिकेशिवाय समधाततेला अर्थ नाही. रिचर्डस् हे सारे स्पष्टपणे मांडण्यास तयार नाही. त्रोटकपणा



हा असा विवेचनाला असमर्थनीय ठरविण्याचा पूल बांधतो.

रिचर्ड्सच्या कलाविषयक भूमिकेचा स्वीकार करतांना ज्या कांही अडचणी उभ्या राहतात त्यांचे दिग्दर्शन ऑसबोर्नने विस्ताराने केले आहे. यापैकी एक अडचण अशी आहे की, कलाकृतींच्या तुलनेसाठी जर रसिकांचे अनुभव प्रमाण मानावयाचे असतील तर रसिकांची व्याख्या आधी करून ठेवलेली असणे आवश्यक आहे. आणि रसिकांची व्याख्या करावयाची तर एकाच कलाकृतीचे अनेकांवर होणारे परिणाम तपासावे लागतील. कलाकृतींना उचित प्रतिसाद देणे हे जर कलावंतांचे कार्य असेल तर उचित प्रतिसाद हा आधी ठरवतां आला पाहिजे. कलाकृतींच्या अंगी असणारे सौंदर्यधर्म वस्तुनिष्ठ आहेत, हे गृहीत धरल्याखेरीज उचित प्रतिसाद ठरवतां येणार नाही. ज्या मीमांसेत रसिकांची व्याख्या कलाकृतीला मिळणाऱ्या प्रतिसादांच्या परिभाषेत ठरणार; त्या मीमांसेला रसिकांच्या प्रतिसादाच्या परिभाषेत कलाकृतींची व्याख्या करावी लागणे म्हणजे चक्रापत्तीत सांपडणे आहे. या चक्रापत्तीतून सुटण्याचा मार्ग रिचर्ड्सच्या मीमांसेत नाही. ज्या क्षणी आपण रसिकांच्या ठिकाणी सौंदर्यानुभव ग्रहण करण्याची क्षमता अधिक असते असे म्हणू; त्या क्षणी सौंदर्यधर्म वस्तुनिष्ठ मानावे लागतात व Untrained सामान्यांच्यापेक्षां Trained रसिक हे या सौंदर्यधर्मांना अधिक संक्षम असतात असे स्पष्टीकरण द्यावे लागते. असे स्पष्टीकरण द्यावयाचे नसेल तर अभिरुचीचा विकास कलात्मक मननाने होतो ही भूमिका सोडून द्यावी लागते. असे म्हटले म्हणजे सर्वांच्याच ठिकाणी सौंदर्यग्रहणाची क्षमता सारखी तरी मानावी लागते अगर रसिकता उपजत मानून तिच्यावर संस्कार करण्याची भूमिका सोडून द्यावी लागते. रिचर्ड्सच्या विवेचनांत एकीकडे रसिकांच्या ठिकाणी सौंदर्यग्रहणाची शक्ति अधिक मानली आहे; दुसरीकडे सौंदर्याचे स्पष्टीकरण मानसिक

परिभाषित केले आहे. शिवाय अभिरुचीच्या विकासाचा मुद्दा त्याच्या विवेचनांत गृहीत आहे. या सर्वांतील विसंगति दूर कशी करावी हे मात्र रिचर्डसने कुठे स्पष्ट केलेले नाही. कलास्वरूपशास्त्रांत कोणतीहि चर्चा करतांना प्रत्येक आकृतीकडे दोन दृष्टींनी पाहतां येणे शक्य आहे असें मानावे लागते. एक कलाकृति म्हणून; दुसरें अकलाकृति म्हणून. असें जर मानावयाचें नसेल तर कलाकृति आणि अकलाकृति यांतील भेद वस्त्वंतर्गत वस्तुनिष्ठ मानावा लागतो व या भेदाचें ग्रहण करण्याची शक्ति रसिकांत स्वतःसिद्ध मानावी लागते. जर अकलाकृतींच्यापासून कलाकृति स्वतःसिद्ध सामर्थ्याच्या जोरावर वेगळी करतां येणे शक्य असेल तर त्याच सामर्थ्याच्या जोरावर कलाकृतींची तुलना करता येणे शक्य आहे असें मानावे लागते व कलास्वरूप शास्त्रांतील साऱ्या मूलभूत चर्चा मग संपून जातात. याला एक पर्याय असा आहे की, कलाकृतींच्याकडे अकलाकृति म्हणून पाहणेंच शक्य नाही. अशा अवस्थेंत कलाकृतीचें कोणतेंहि मनन हा आस्वाद मानावा लागतो. असें म्हटलें जातें की, एक साधु पुरुष “ व्हॅन्गोच्या सूर्यफुलाकडे ” न्याहाळून पाहत होता. बऱ्याच काळानंतर तो म्हणाला, अंधार पडला पण हें माबळलें नाही; त्या अर्थी हें सूर्यफूल नसावें. याहि विधानाला रसग्रहण मानावे लागते. दुसरा पर्याय असा आहे की, आस्वादाचा मनोव्यापार भिन्न गृहीत धरावा लागतो व या मनोव्यापाराच्या संदर्भांत कलाकृति, तिचें रसग्रहण व रसिक यांचें स्पष्टीकरण करावें लागते. एखाद्या आकृतीकडे या विशिष्ट आस्वादाच्या भूमिकेंतून पाहण्यांत यश आलें, म्हणजेच जर एखाद्या आकृतीच्या संदर्भांत आस्वादाचा मनोव्यापार यशस्वी ठरला तर ती आकृति कलाकृति असते. आस्वाद मनोव्यापाराचें विवरण प्रस्तुत नाही; फक्त आस्वादाचा स्वतंत्र मनोव्यापार गृहीत धरावा लागतो. वेगळ्या शब्दांत सांगावयाचें

तर मानसशास्त्रीय परिभाषित सौंदर्यानुभवाचें स्पष्टीकरण करणाऱ्या मीमांसेला ज्याप्रमाणे कलाकृतीचे मनावर होणारे परिणाम विचारांत घ्यावे लागतात; त्याचप्रमाणे रसिकाची प्रतिक्रिया देण्याची अगर वर्तनाची रीतहि विचारांत घ्यावी लागते, कोणताहि सौंदर्यानुभव कलाकृतीचा अर्थ आणि प्रतिक्रियेची रीत यांचा एकात्मपूर्ण असतो. रिचर्डस्च्या विवेचनांत हा मुद्दा अनुस्यूत नसल्यामुळे एक तर सारींच मननं रसग्रहणं ठरतात किंवा सौंदर्यधर्म वस्तुनिष्ठ ठरतात, ऑसबोर्नची ही मीमांसा मूलाघाती तर आहेच पण मार्मिकहि आहे असें म्हटल्याशिवाय राहवत नाही. ऑसबोर्नवर रिचर्डस्चा परिणाम इतका मोठा आहे की, त्याचें विवेचन चालूं असतांना सर्वत्र तो रिचर्डस्च्या अनुकूल अगर प्रतिकूल मते नोंदवीत असतो. आमच्या पाहण्यांत रिचर्डस्च्या कलामीमांसेचा इतका विस्तृत व मूलग्राही आढावा नाही.

केवळ समधाततेचाच विचार करावयाचा असें जरी म्हटलें तरी कांही अडचणी उभ्या राहतातच. रिचर्डस् कलाकृति मूल्यवान् असतात असें मानतो; पण कलाकृतीच मूल्यवान् असतात असें मात्र मानूं शकत नाही. त्याच्या बाक्याचा खरा अर्थ कलाकृतीहि मूल्यवान् असतात असा आहे. मूल्याची व्याख्या करतांना रिचर्डस् म्हणतो, “ आमच्या प्रवृत्तिप्रेरणांचें समाधान करणारे असें कांहीहि जें अधिक महत्त्वाच्या प्रेरणेच्या समाधानाच्या आडवे येत नाही तें मूल्यवान् असतें. व्यक्तिमत्व ही प्रेरणांची संघटना आहे. ही संघटना अधिक सुसंबादी करण्याला जें जें कारक आणि उपकारक होतें तें सर्व मूल्यवान् असतें. ” प्रवृत्तिप्रेरणांच्या समाधानाच्या परिभाषित मूल्यांचें स्पष्टीकरण आणि मूल्यांच्या परिभाषित कलाकृतींच्या कलाकृतीपणाचें व कलाकृतीच्या महत्तेचें स्पष्टीकरण देण्याचा हा प्रयत्न संपूर्ण जीवनांत कलांचें स्थान ठरविण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे असेंहि त्याचें मत आहे.

हैं त्याचें मत कदाचित् बरोबरहि असेल पण त्याचा हा प्रयत्न कला-कृति आणि अकलाकृति यांतील सीमा-रेषा पुसून टाकणारा आहे; हें मात्र विसरतां येणार नाही. त्याच्याच पद्धतीप्रमाणे विचार करावयाचा तर मानवी जीवन अधिक सुसंवादी करण्यासाठी जें उपकारक ठरतें तें मूल्यवान् मानावें लागेल. कलाकृति अगदी थोड्या वेळाकरता सर्व जीवन सुसंगत झाल्याचा प्रत्यय आणून देतात. यावरून तर्कतः आस्वादाच्या वेळीं कलाकृति मूल्यवान् भासते, इतकेंच ठरतें. कलाकृति मूल्यवान् असतात हें सिद्ध होण्यासाठी तर्कतः प्रत्येक कलास्वाद रसिकांच्या व्यक्तिमत्वांत अधिक विकसित असा सुसंवाद निर्माण करतो असें प्रतिपादन करावें लागेल. सुसंगत झाल्याचा भास आणि सुसंगत होणें या दोनवर कलाकृति मूल्यवान् असण्याचा भास व कलाकृति मूल्यवान् असणें यांतील फरक अवलंबून आहे. याहि ठिकाणी रिचर्ड्स्चें विवेचन पुरेसें स्पष्ट वाटत नाही.

रिचर्ड्स् असें म्हणतो की आमचें व्यक्तिमत्व ही प्रेरणांची संघटना आहे व अधिक महत्त्वाच्या प्रेरणेचें असमाधान न होता व्यक्तिमत्वाची संघटना अधिक सुसंवादी झाली पाहिजे. यांतील 'अधिक महत्त्वाची प्रेरणा' हा शब्दप्रयोग धोक्याचा आहे. कारण प्रेरणांचें महत्त्व जीवशास्त्रीय संदर्भावरून ठरेल व मग सर्व मूल्यमीमांसेला जीवशास्त्रीय संदर्भ प्राप्त होईल. असें जर झालें तर कलामीमांसेवर होणारा अपरिहार्य परिणाम मानसशास्त्राच्या प्रचलित परिभाषेत असा मांडावा लागेल— कोणत्याहि कलात्मक आस्वादाचें मूल्य सहजप्रेरणांचें समाधान या आस्वादाने किती प्रमाणांत होतें व किती सहजप्रेरणांचें असें समाधान होतें यावर अवलंबून असतें. रिचर्ड्स्चें सर्व विवेचन इतकें ताणलेंच पाहिजे असें आम्हाला वाटत नाही; पण आहे या स्वरूपांत त्यांतून असे अर्थ निघतात हें मात्र सांगितलेंच पाहिजे.

रसेलने All म्हणजे सर्व ही तार्किक संज्ञा आहे असें म्हटलें आहे. याचा अर्थ असा होतो की, 'सर्व माणसें मर्त्य आहेत' या विधानाचा जो अर्थ होतो तोच 'प्रत्येक माणूस मर्त्य आहे' या विधानाचा होतो. पण सामान्य भाषिक व्यवहारांत इतकाच वापर होत नाही. सर्व माणसें जीवन जगतात याचा अर्थ प्रत्येक माणूस जीवन जगत आहे असा फक्त मर्यादेने होतो. माणसें जीवन जगतात, शिवाजी माणूस आहे म्हणून शिवाजी जीवन जगतो असें ठरत नाही; हेंहि रसेलने स्पष्ट केलें आहे. जे समुच्चयाचे गुणधर्म असतात ते त्या समुच्चयांतील प्रत्येकाचे गुणधर्म असतातच असें नाही. मानवी जीवन गोंधळांतून संघटनेकडे जातें असें रिचर्ड्स म्हणतो. याचा अर्थ समुच्चयानें जात म्हणून मानवजातीचें जीवन गोंधळांतून संघटनेकडे जातें असा आहे. प्रत्येक माणसाचें जीवन गोंधळांतून संघटनेकडे जातें असा नाही. रिचर्ड्सच्या मूल्यमीमांसेचा खरा अर्थ असा आहे की, सर्व मानवजातीचें जीवन गोंधळांतून संघटनेकडे जातें. ही क्रिया दीर्घकालाबधीत घडतांना एकूण सर्व कलाकृतींचा समुच्चयाने परिणाम ही संघटना परिपूर्ण करण्याकडे होतो. इतक्या व्यापक अर्थाने रिचर्ड्सची कलामीमांसा कदाचित् त्ररोत्तर असेल; पण प्रत्येक रसिकावर होणारा कलाकृतीचा प्रत्येक परिणाम आणि कोणत्याहि कलाकृतीचा कोणत्याहि रसिकावर होणारा परिणाम म्हणजेच प्रत्येक आस्वाद व्यक्तिमत्त्वाच्या संघटनेत भर घालतोच असें यामुळे ठरत नाही. म्हणजे काय की, ही मीमांसा कलाकृतीची व्याख्या करण्यांत अयशस्वी होते असें नसून परमार्थाने अशी व्याख्या उपलब्ध करून देणें हा या मीमांसेचा हेतूच नव्हे.

रिचर्ड्सची भूमिका संपूर्णपणें सत्य मानली पाहिजे असा आग्रह धरण्याचें कारण नाही. ती सर्वांचेंच समाधान करूं शकेल अशी अपेक्षा

ठेवण्याचेंहि कारण नाही. उलट कुणाचेंच संपूर्ण समाधान न होण्याची शक्यता मात्र गृहीत धरावी लागते. एकूण कलामीमांसेंत रिचर्ड्सचें महत्त्व त्याने या क्षेत्राचें जें व्यवस्थितीकरण केलें आहे, त्यावर अवलंबून आहे. रिचर्ड्सने सर्वप्रथम सौंदर्यचर्चेसाठी भाषिक विश्लेषणाचा आधार घेतला, सौंदर्यविषयक व्याख्यांची बर्गीकरणे करून चर्चेची क्षेत्रमर्यादा ठरवून दिली, कलाकृतीच्या व माध्यमाच्या सुव्यवस्थित चर्चेसाठी मार्ग मोकळा करून दिला, सत्ताशास्त्रीय सिद्धान्ताचा फोलपणा उघड केला. भाषेच्या दुहेरी बापराचा सिद्धान्त मांडून कलामीमांसेला विषयाच्या जंजाळांतून मुक्त केलें. कलामीमांसेंतील पुनःपुन्हा अडखळणारा अक्षर-त्वाचा व्याज प्रश्न नव्या प्रकाशांत व्याज आहे हें दाखवून दिलें. आस्वाद हा स्वतंत्र मनोव्यापार आहे; याचें मूचन केलें. 'जीवनासाठी कला' या वादाच्या इतिहासांत कलेला इतर कोणत्याहि क्षेत्राची मांडलिक न करता त्याने सर्वप्रथम नीतिप्रधान मीमांसा प्रस्तुत केली. आमच्या मते रिचर्ड्सचें मोठेपण त्याच्या या सर्व कार्यांशीं निगडित आहे. इथवर विचार करतांना ठिकठिकाणीं रिचर्ड्सवर अन्याय झालेला असण्याचा संभव आहे; पण लेखकांना आपल्या मर्यादेची जाणीव आहे असें म्हणण्यापलीकडे कांही इलाज नाही. रिचर्ड्सच्या कलामीमांसेवर हें अधिकृत भाष्य व स्पष्टीकरण नव्हे. कलामीमांसेंत आरंभीचीं पावले टाकणाऱ्या विद्यार्थ्यांना रिचर्ड्सची ओळख करून देणें इतकान्च या विवेचनाचा हेतु आहे.

—: समाप्त :—

पुस्तक संस्थेच्या संपादन, ठाणे. स्थळात  
 अनुक्रम ३६५५८..... वि: ...लेखक.....  
 क्रमांक १५००

## सूचि

|                   |                                                    |
|-------------------|----------------------------------------------------|
| अरनॉल्ड, मॅथ्यू   | ... ७२, ८१                                         |
| अलेक्झांडर, प्रो. | — ९२                                               |
| अरिस्टॉटल         | ... ६७, ७८, ७९, ९६                                 |
| अॅलन, ग्रॅट       | ... ९८, ९९                                         |
| आरवान             | ... ११९                                            |
| ऑग्डेन            | ... २, ४                                           |
| ऑस्वोर्न          | ... ४३, ६६, ११९, १४८, १५२-६२, १६४-५,<br>१८०, १८२-४ |
| ईस्टलेक           | ... ६८, ७९                                         |
| एलिस, हॅवर्लॉक    | ... ९७                                             |
| कम्प्यूशिअस       | ... १२०-२२                                         |
| कॅरिट             | ... ८९                                             |
| कांट              | ... ७६, ११५-३, १२४                                 |
| कारनेप            | ... १०, १२, १३४, १३५, १५४                          |
| कारपेंटर          | ... ९७                                             |
| कॉडवेल            | ... १४८, १६३-४                                     |
| कीट्स             | ... ४४                                             |
| कुल्पे, प्रो.     | ... ७५, ७६                                         |
| केळकर             | ... १०४                                            |
| कोलरिज            | ... ४, ८०, ८१                                      |
| क्रिश्मान, प्रो.  | ... ६३                                             |
| क्रोशे            | ... १, ४४, ७९, ८८, ९०                              |
| गटे               | ... ११७                                            |

( २ )

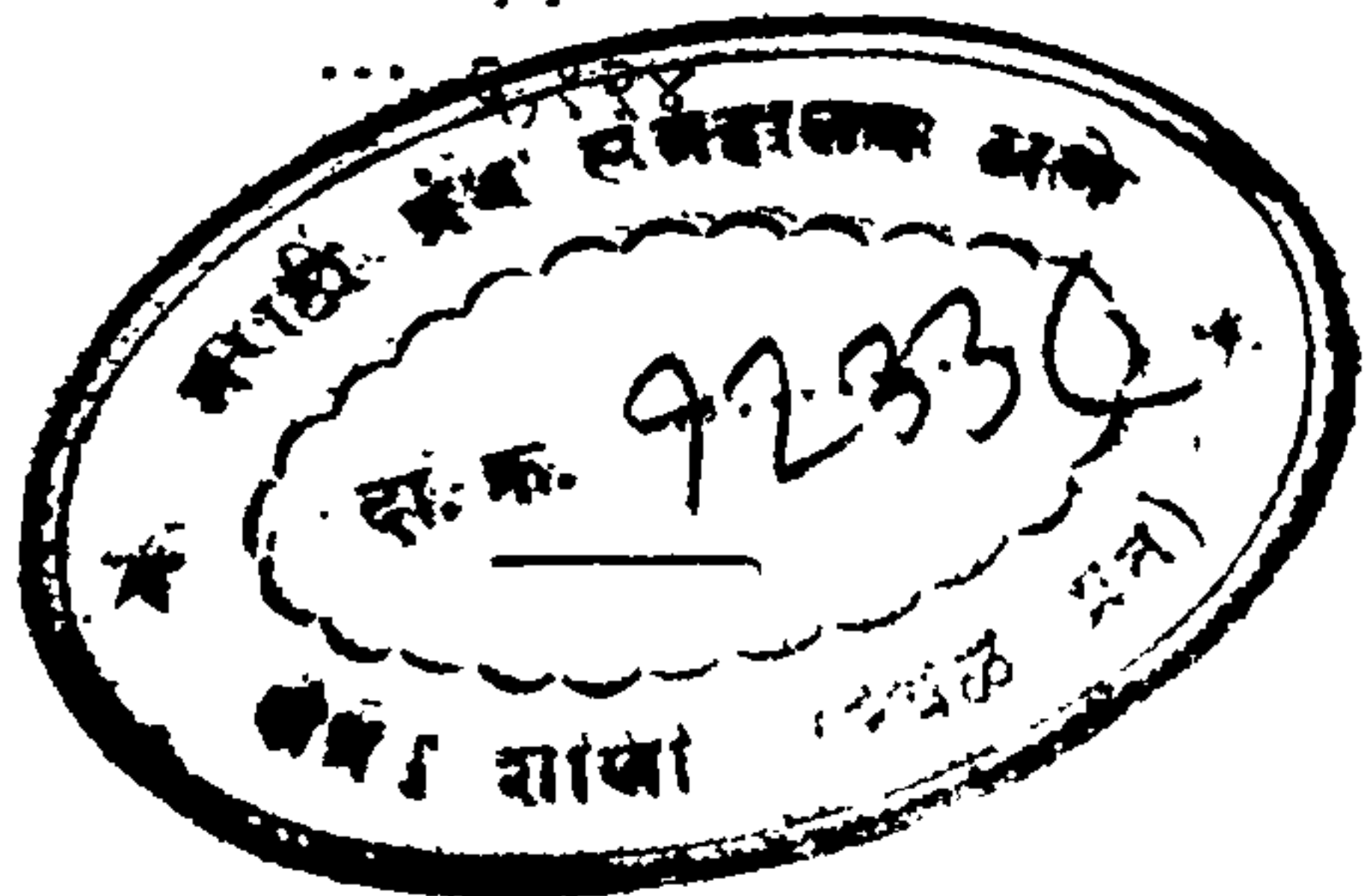
|                    |                              |
|--------------------|------------------------------|
| ग्रूस              | ... ११४                      |
| जेम्स              | ... १२५                      |
| जोग                | ... १०४                      |
| टॉलस्टॉय           | ... ४४, ८५, ८६, १०८-९        |
| डार्विन            | ... ९९                       |
| ड्यूई              | १२५                          |
| दलीकिंग            | ... १२४                      |
| पफर                | ... ११८-९                    |
| पेपिनी, ज्योव्हॉन  | ... ८८                       |
| पाव्हलाव्ह         | ... १६, १४९                  |
| पीनो               | ... ८                        |
| पेंडसे, लालजी      | ... ८५                       |
| पोलॉक              | ... १५०-१, १५२, १७९          |
| प्लेखानोव्ह, जॉर्ज | ... ९७                       |
| प्लेटो             | ... १५                       |
| फडके, प्रो.        | ... ८४, ९५                   |
| फाडली, ऑल्फ्रेड    | ... ९१                       |
| फ्राइड             | ... ९८                       |
| फ्राय, रोजर        | ... ६३, १०७-८                |
| फ्रेगे             | ... ८                        |
| वर्गसाँ            | ... ७६, ७७                   |
| वर्नसॉन            | ... ११२                      |
| वारलिंगे, डॉ.      | ... ५८, ६२-६३                |
| बेल क्लाइव्ह       | ... ४४, ६८, ७३-४, १०५-७, १०८ |
| बोसांके            | ... ५, ४४, ९०-१              |
| ब्रॅड्ले           | ... १, ५-६, ७, ८, १७१        |
| ब्रॉड              | ... ५, १२४                   |
| ब्रूक, क्लूटन      | ... ८७                       |

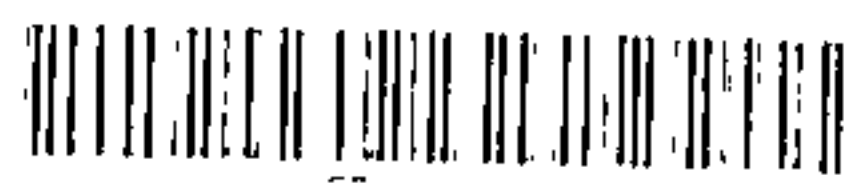


|                |                                                                                                             |
|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| मरी, मिड्ल्टन  | ... ८६                                                                                                      |
| मैक आल्पिन     | ... १४३                                                                                                     |
| मैकटागार्ट     | ... ५                                                                                                       |
| मैकडोवाल       | ... ८९                                                                                                      |
| मन्स्टरवर्ग    | ... ११२                                                                                                     |
| मर्डेकर,       | ... ५८, ६५, ६९, ७३, ७४, १४८, १६३, १६४                                                                       |
| मायनाँग        | ... ८, २४                                                                                                   |
| मॉरिस, विलियम  | ... ८५                                                                                                      |
| मॉरे जॉ गेयू   | ... ९१                                                                                                      |
| मॉस्टेन        | ... १२४, १२५, १२७                                                                                           |
| मिल्ल          | ... ५, ३८                                                                                                   |
| मूर, प्रो.     | ... २, ५, ६-७, ८, ९, १०, ३०, ३२, ३९, ४०<br>५७, ५९-६०, ६३, १२२, १३४, १४७, १४८<br>१७८                         |
| येअर           | ... १२                                                                                                      |
| रसेल           | ... २, ५, ६, ७, ८, ९, १०, १२, १८, २४, २५, २६,<br>२९, ३०, ३२, १२०, १२४, १२५, १२६,<br>१४७, १४८, १७७, १७८, १८६ |
| रस्किन, जॉन    | ... ४४, ८५, ८६                                                                                              |
| राइल, गिल्वर्ट | ... १२४, १२५, १३२                                                                                           |
| रायमर          | ... ७९                                                                                                      |
| रिट्क          | ... १४३                                                                                                     |
| रुगे           | ... ७६-७                                                                                                    |
| रोमाँ रोलॉ     | ... ८६                                                                                                      |
| लवंदे, डॉ.     | ... २०, १४८                                                                                                 |
| लॅंग, कॉनरॅड   | ... ८४-५, ११८                                                                                               |
| लॅंगर, सुसान   | ... १७४                                                                                                     |
| लॉट्झ          | ... ११०-१                                                                                                   |

( ४ )

|                |                            |
|----------------|----------------------------|
| लायर्ड, जॉन    | ... ५९-६०, ६३, ९२          |
| लालो           | ... ६८                     |
| लिथावी, प्रो.  | ... ८६                     |
| लिप्स          | ... ११०, १११-२, ११४        |
| ली, व्हर्नान   | ... ९९, ११३, १४३           |
| वाटवे, डॉ.     | ... १०४                    |
| वालडेमर        | ... ११८                    |
| वाळिंबे, डॉ.   | ... १०४                    |
| विङ्गेन्स्टाइन | ... ७, ९, १०, १२, १५०, १५५ |
| विवेकानंद      | ... २८                     |
| वूड            | ... ४                      |
| शॉपेनहॉवर      | ... ७६                     |
| शिलर           | ... ११६-७, ११८             |
| शेळी           | ... १२३                    |
| सांतायना, डॉ.  | ... ४४, १००-१०१            |
| सार्त्र        | ... १७                     |
| सोरियू         | ... १११                    |
| स्टेविंग       | ... १६, १९, १७०, १७७       |
| स्पेंसर        | ... ९६                     |
| हायडन          | ... ९७                     |
| हेगेल          | ... ५                      |
| होगार्थ        | ... ९९                     |
| हयूम           | ...                        |





**REFBK-0012338**