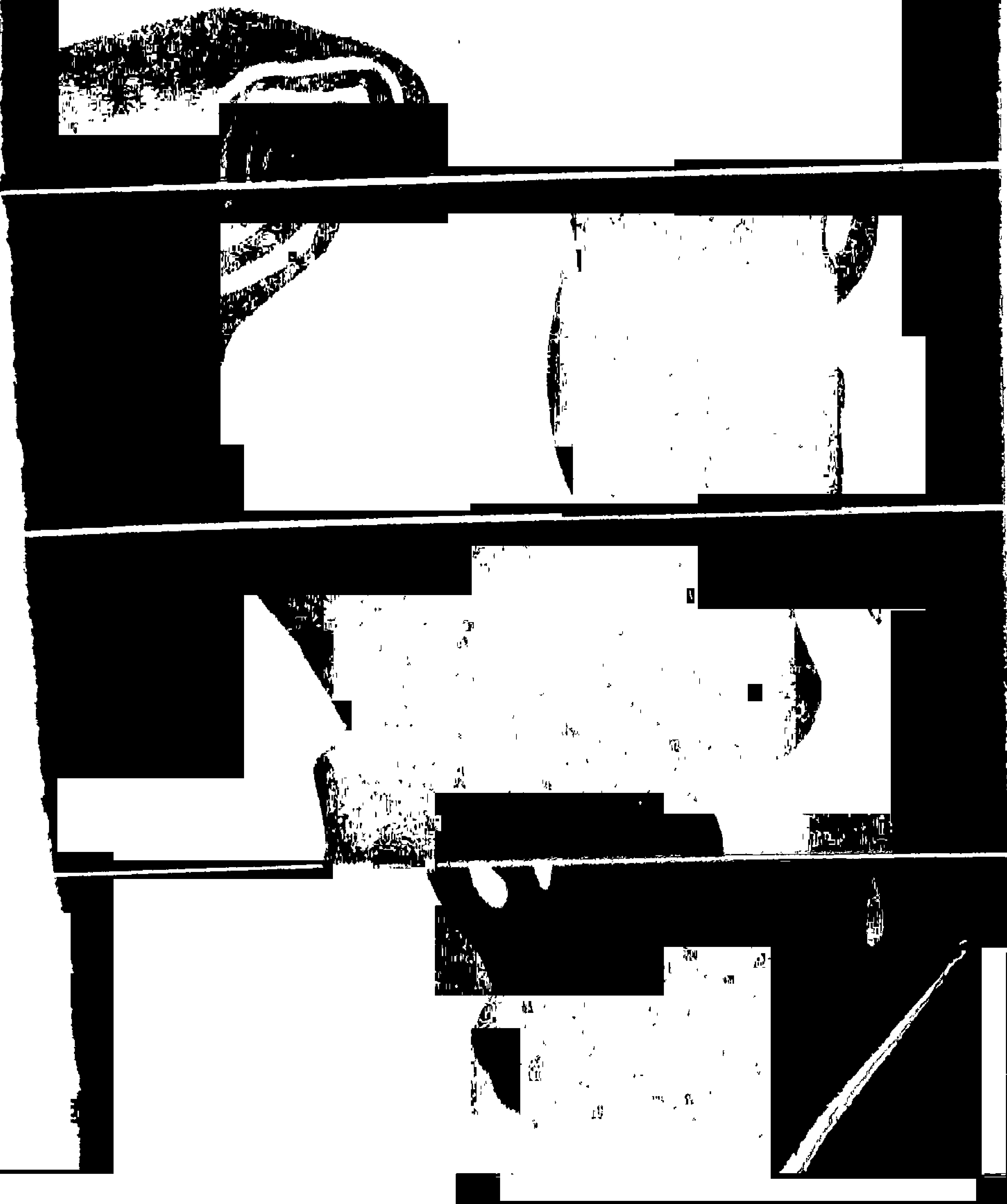
म. ग्रं. सं. ठाणें.
विषय निबंध
सं. क्र. १६७६

REFBK-0015209

मराठी टीका



मराठी टीका: संपादक वसंत दावतर
इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम व 'आलोचना' यांच्या विद्यमाने
दुसऱ्या महायुद्धोत्तर काळातील मराठी टीका: तात्त्विक व समीक्षणात्मक
या विषयावरील परिसंवादातील निबंध व चर्चा: १४,१५ ऑगस्ट १९६३

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम ९६७६ वि: निबंध
क्रमांक ३५२०८
REFBK-0015209
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
१५२०

इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम आर्मी ॲण्ड नेव्ही बिल्डिंग १४८ महात्मा

मराठी टीका : मूल्य पांच रुपये
प्रकाशक : इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम
आर्मी ॲण्ड नेव्ही बिल्डिंग १४८ महात्मा गांधी रोड मुंबई १

पहिली आवृत्ति जानेवारी १९६६
© इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम
मुद्रक : बा. ग. ढवळे कर्नाटक मुद्रणालय चिराबझार मुंबई २

प्रमुख विक्रेते : पॉप्युलर बुक डेपो डॉ. भडकमकर मार्ग मुंबई ७
बॉम्बे बुक डेपो राजा राममोहन राय मार्ग मुंबई ४

प्रास्ताविक	४	अ. भि. शहा
परिसंवादाचें सूत्र	७	वसंत दावतर
मर्ढेकरपूर्वकालीन मराठी टीका	१०	व. दि. कुळकर्णी
चर्चा	३०	
मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका	३९	वसंत दावतर
चर्चा	५९	
तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर मराठी सौंदर्यशास्त्रीय लेखन	७३	मे. पु. रेगे
चर्चा	८७	
सौंदर्यवृत्तीचें मानसशास्त्र	९७	प्रभाकर पाध्ये
मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका : कांहीं प्रश्न	१२७	पुष्पा भावे
कवितेबद्दलचे कांहीं प्रश्न अन् कांहीं अनुमानें	१३३	दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे
मराठी कलासमीक्षा व वाङ्मयसमीक्षा	१३८	नरहर कुरुंदकर
परिसंवादांतील निबंधाचा आराखडा	१४०	... ...
परिसंवादाला उपस्थित प्रतिनिधि	१४२	... ...

दुसऱ्या महायुद्धानें सर्वच देशांतील जीवनावर व विचारावर प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष रीतीनें परिणाम केला. प्रत्यक्ष युद्धकालांतील परिस्थितीपेक्षां त्यानंतर निर्माण झालेल्या परिस्थितीमुळें जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत नव्या दिशा व नवीं वळणें दिसूं लागलीं. अशा एका महत्त्वाच्या कालखंडांतील विचार व भावना यांची चिकित्सा सांस्कृतिक जीवनांत वैचारिक जागृतीच्या दृष्टीनें महत्त्वाची ठरते. साहित्यसमीक्षा व साहित्यविचार हा अशा चिकित्सेचा एक विषय आहे. या भूमिकेंतून इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम् या संस्थेनें हा विषय परिसंवादासाठीं —'सेमिनार'साठीं निवडला. कांहीं भारतीय भाषांतून अशा प्रकारचे परिसंवाद घडवून आणावे अशी योजना आहे. या दृष्टीनें 'दुसऱ्या महायुद्धोत्तर काळांतील मराठी टीका : तात्त्विक व समीक्षणात्मक' अशी व्याप्ति या परिसंवादाची ठेवली व त्याच्या संयोजनाची जबाबदारी प्रा. वसंत दावतर यांच्याकडे सोपवली होती. निमंत्रक या नात्यानें प्रा. वसंत दावतर यांनीं मराठींतील परिसंवादाचें सूत्र सांगितलें आहे. तें स्थूलमानानें अशा सर्व परिसंवादांना आधाराला घेतां येईल.

केवळ मराठी समीक्षेला व कलाविचाराला वाहिलेल्या 'आलोचने' सारख्या मराठी मासिकाचें सहकार्य या परिसंवादाला लाभलें. या परिसंवादासाठीं लिहून घेतलेल्या निबंधांची व परिसंवादांत झालेल्या चर्चेची प्राथमिक प्रसिद्धी 'आलोचना' मासिकानें केली व या विषयाच्या परामर्शाला कांहींसें व्यापक क्षेत्र उपलब्ध करून दिलें. हें क्षेत्र अधिक व्यापक करावें व मराठी साहित्याच्या व टीकेच्या अभ्यासकांना — साहित्यांत उपस्थित होणाऱ्या प्रश्नांचा विचार करणारांना एक संदर्भग्रंथ उपलब्ध करून द्यावा म्हणून परिसंवादांतील निबंधांचें व चर्चेच हें पुस्तक इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम् प्रसिद्ध करीत आहे. या परिसंवादांत निबंध वाचण्याची जबाबदारी प्राचार्य मेघश्याम पुंडलीक रेगे, प्रा. वसंत दावतर व प्रा. व. दि कुळकर्णी यांनीं स्वीकारली. श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं परिसंवादाचें अध्यक्षपद स्वीकारलें. प्राचार्य मे. पुं. रेगे, प्रा. रा. भा. पाटणकर, रुपारेल महाविद्यालयाचे प्राचार्य ना. वि. भिडे, प्रा. ल. ग. जोग, यांनीं निरनिराळ्या प्रकारचें सहकार्य दिलें. प्रा. शांताराम पवार यांनीं पुस्तकाचें मुखपृष्ठ आकर्षक व विषयोचित असें करून दिलें. वृत्तलेखनासाठीं प्रा. ल. ग. जोग व श्री. सुहास भालचंद्र बापट यांचें साहाय्य झालें. परिसंवादाचे निमंत्रक म्हणून प्राथमिक तयारीपासून परिसंवादाच्या समारोपापर्यंत सर्व प्रकारें व वृत्तांतलेखनाच्या व पुस्तकप्रकाशनाच्या बाबतींत प्रा. वसंत दावतर यांचें सहकार्य मिळालं. सर्वांच्या सहकार्यानें हा परिसंवाद प्रत्यक्षांत आणतां आला व परिसंवादांतील निबंधांचें व चर्चेचें पुस्तक प्रसिद्ध करणें शक्य झालें. या साहाय्याबद्दल या सर्वांचे मनःपूर्वक आभार. —**अ. भि. शहा**

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम........................ वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

अधिवेशन पहिलें

१४ ऑगस्ट १९६५ दुपारीं ४ वाजतां

वसंत दावतर : मित्रहो, इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम आणि आलोचना मासिक यांच्या तर्फे मी आपलें स्वागत करतों. दुसऱ्या महायुद्धोत्तर-काळांतील मराठी टीकेवरील या परिसंवादांतील चर्चा संक्रमणावस्थेंतून जाणाऱ्या या टीकेला उपयुक्त ठरेल. तीन अधिवेशनांत या परिसंवादाचें कामकाज चालेल. आज मर्ढेकरपूर्वकालीन मराठी टीकेसंबंधीं विचार, उद्यां सकाळीं मर्ढेकरयुगांतील टीकेची चर्चा व उद्यां दुपारीं या कालखंडांत तत्त्वज्ञानावर आधारलेलें जें सौंदर्य-शास्त्रीय लेखन आढळतें त्याचा ऊहापोह, असा कार्यक्रम परिसंवादाचा राहील. आजच्या विषयावर प्रा. व.दि. कुळकर्णी यांचा निबंध योजला होता. पण आजारामुळें ते हा निबंध लिहूं शकले नाहींत. तरी आपले विचार ते परिसंवादांत आतां आपल्यासमोर मांडतील. तत्पूर्वीं, या परिसंवादाच्या तिन्ही अधिवेशनांचें सूत्रसंचालन श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं अध्यक्ष म्हणून करावें अशी मी विनंति करतों.

परिसंवादाचें सूत्र

१५२०८

वसंत दावतर : दुसऱ्या महायुद्धोत्तर काळांतील मराठी टीकेवरील परिसंवादाच्या आरंभाला या उपक्रमाची भूमिका विशद करणें प्रसंगोचित ठरेल म्हणून हें निवेदन करीत आहे.

एकोणिसाव्या शतकांत महाराष्ट्रांत नियतकालिकांचा जो प्रपंच सुरू झाला, तो प्रामुख्यानें सामाजिक जाणिवेच्या आविष्कारासाठीं व प्रसारासाठीं. पण सार्वत्रिक प्रसाराची दृष्टि बाळगणारें नियतकालिक एकमुखी व एकरूपी राहूं शकत नाहीं म्हणून म्हणा, किंवा साहित्य – निदान मराठींत तरी—या कालखंडांत या सामाजिक जाणिवेचें एक अंग होतें म्हणून म्हणा, साहित्याविषयींचा विचार नियतकालिकांतून होऊं लागला. सुरुवातीला पुस्तकांवरील त्रोटक अभिप्रायांनीं या विचाराला आरंभ झाला. 'दक्षिणा प्राइझ कमिटी'च्या परीक्षकांनींहि या विचाराला हातभार लावला असेल. 'यशोदापांडुरंगी' व 'केकादर्श' यांच्यासारख्या विश्लेषणात्मक स्वतंत्र रसग्रहणग्रंथांनीं समीक्षेचा आरंभ केला होता. या मार्गांनीं साहित्याचा स्वतंत्रपणें विचार होऊं लागला. जुन्या मराठी कवींनीं साहित्याचें किंवा त्यांच्या दृष्टीनें काव्याचें लक्षण व स्वारस्य प्रसंगोपात्त वर्ण्य विषयांच्या निरूपणांत सांगितलेलें असलें व त्या वचनांच्या संकलना-परामर्शांतून जुनें मराठी साहित्यशास्त्र उभें करतां येण्यासारखें असलें, तरी संस्कृत व इंग्रजी साहित्याच्या परिशीलनांतून एकोणिसाव्या शतकांत नियत-कालिकांतून व क्वचित् स्वतंत्र पुस्तकांतून मराठी टीकाविचाराची गंगोत्री दिसूं लागली. पुस्तकांवरील त्रोटक अभिप्राय आणि पुस्तकांचीं व कवींचीं दीर्घ व सर्वांगीं परीक्षणें, यांतून टीकाविचार वाढला. या विचाराला अधिष्ठान तत्कालीन सामाजिक जीवन व

सामाजिक ध्येयें यांचें राहिलें. जेथें क्वचित् या अधिष्ठानाच्या बाहेर टीकाविचार पडला, तेथें त्यानें एकतर संस्कृत साहित्यशास्त्राची पारंपारिक वाट, प्रामुख्यानें मम्मट आणि विश्वनाथ यांचा हात धरून अनुसरली किंवा तत्कालीन अभ्यासक्रमांतून जागृत झालेल्या जिज्ञासेनें कांहीं इंग्रजी कवींच्या व लेखकांच्या वचनाधारें साहित्याच्या कार्याचा खल केला. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धांतच नव्हे, तर विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दोन शतकांतहि 'जीवनफलोद्‌यी' टीकाविचार या आरंभांतून मराठी मनांत रुजला. या 'जीवनफलोद्‌यी' विचाराला झालरीसारखी अलंकारादि रचनावैशिष्ट्यांच्या विश्लेषणाची जोड मिळाली. मराठी टीका नंतर या दोन विचारांतून कधीं बाहेर पडण्याची धडपड करतांना दिसते, तर कधीं त्यांत अधिक गुंततांना वा त्यांचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न करतांना दिसते. या संघर्षांत व संकरांत मराठी टीका कधीं लेखनतंत्राचे पाठ देतांना आढळते.

या परिभ्रमणांत जवळ जवळ पाऊणशें वर्षें मराठी टीका चालली. त्या पुढच्या पंचवीस वर्षांतील वाटचालींतहि हें परिभ्रमण सुटलेलें नाहीं. पण गेल्या वीस वर्षांत या परिभ्रमणाला टाळून किंवा बाजूला ठेवून साहित्याचा कला म्हणून थोडा अधिक विचार होऊं लागला आहे. या विचाराची गंगोत्री बाळ सीताराम मर्ढेकरांच्या लिखाणांत आढळते. पण कार्यारंभाची तिथि घटकापळांनीं निश्चित करणें प्रस्तुत ठरणार नाहीं. कारण, विचारधारा ही सूत्ररूपानें अखंड असते. मर्ढेकरांची निर्मिति युद्धकाळांतली. पण या मंथनाचा कालखंड दुसऱ्या जागतिक महायुद्धानंतरचा स्थूलमानानें मानावा लागेल. मराठी टीकेंत निर्माण होऊं घातलेल्या या नव्या युगाची चिकित्सा परंपरेच्या पार्श्वभूमीवर केली, तर नव्या मराठी टीकेचें वळण आणि दिशा स्पष्ट होऊं लागेल, टीकाकार व साहित्याभ्यासी यांच्या विचारचक्रांना धार येईल आणि यांतून मराठी टीकेचा प्रवाह औचित्याचा मार्ग स्वीकारण्यास सिद्ध होऊं शकेल, निदान तसें वातावरण निर्माण होण्यास मदत होईल. ही एक प्रासंगिक अपेक्षा दुसऱ्या महायुद्धोत्तर मराठी टीकेवरील या परिसंवादांत अनुस्यूत आहे.

हें प्रासंगिक पण ऐतिहासिक महत्त्वाचें अंग सोडलें, तरी विचारविनिमयाचें बौद्धिक महत्त्व स्वयंसिद्ध आहे. सांस्कृतिक उत्थानाची पहिली पायरी ज्ञान, चिंतन व विनिमय यांच्यांतून गांठतां येईल व प्रस्तुत संदर्भांत बोलायचें, तर या पायावर मराठी टीकेचें स्वत्व व स्वारस्य तपासून घेतां येईल. हें एकदां तपासून घेतलें कीं, साहित्याचा एक स्वतंत्र कला आणि सामूहिक जीवनाचें एक स्वतंत्र अंग म्हणून विचार करणारांना विचाराला क्षेत्र मोकळें व स्वच्छ होईल. फल किंवा कार्य मराठी टीकाकारांच्या प्रयत्नांवर व तयारीवर अवलंबून. पण आपण आहोंत कोठें तें कळलें, तर आत्मनिरीक्षणाला अवधि मिळेल. जायचें कुठें, याचें मार्गदर्शन झालें नाहीं, तरी जेथें आपण वावरत आहोंत, त्या क्षेत्राच्या मर्यादा व शक्ति या परिसंवादांतील प्रतिपादनांतून व विनिमयांतून कळून पुढच्या विचाराला चालना मिळणें शक्य आहे. निदान यांतून होणारी जाणीव वैचारिक स्पष्टतेच्या दृष्टीनें महत्त्वाची आहे.

मराठी टीका एका संक्रमणावस्थेंतून जात असतांना, विशेषतः कला म्हणून साहित्याचें

स्वरूप जाणून घेण्याचा व त्या जाणिवेंतून साहित्यपरामर्श करण्याचा मराठी टीकाकारांचा प्रयत्न चालू असतांना ऐतिहासिक व तात्त्विक बैठकीवर साहित्याच्या संघटना–संयोजनाच्या तत्त्वांचा शोध व साहित्यविषयक लेखनाचा परामर्श साकल्यानें होणें अवश्य होय. हा शोध व परामर्श घटना किंवा घटितें यांच्या कथनांतून न होतां त्यांच्या विवेचनांतून सूत्ररूपानें होणें उचित. ही प्रेरणा या परिसंवादाच्या संयोजनामागें आहे.

गेल्या वीस वर्षांत मराठी साहित्यानें मानसिक जीवनाचे कांहीं नवे ताण, संघर्ष व संकर व्यक्त केले आहेत. आरंभबिंदु मागें नेतां आला, तरी नवसाहित्य रुजलें तें या काळांत. पण याबरोबर हें साहित्य आपल्याच आवर्तनांत सांपडलें आहे, हेंहि तितकेंच खरें आहे. इतकेंच नव्हे, तर वाचकाच्या – साहित्य ही कला आहे या दृष्टीनें सुबुद्धतेनें वाचणाऱ्या वाचकाच्या रसिकतेला भारून टाकील व आव्हान देईल अशा कलाकृति क्वचितच दृष्टीस पडतात. जवळ जवळ नाहींच, असें म्हणण्याइतक्या क्वचित्. जीवनाचा व्यापक परीघ तितक्याच एकात्म सूत्रबद्धतेनें आवाक्यांत आणणाऱ्या कलाकृतींचें दुर्भिक्ष तर प्रत्यहीं जाणवतें. अशा साहित्यांतून समीक्षाविचार संक्रांत करण्याच्या टीकाकारांच्या प्रयत्नांत कलात्मक जाणिवेची शुद्धताहि डागाळते असें दिसतें. यांतहि स्थूलमानानें संदिग्धता, विसंवाद आढळत आहे आणि वैचारिक ताठरपणाची उणीव भासत आहे. तत्त्वज्ञान, तर्क व मानसशास्त्र यांची टीकालेखनांतली बैठक बोटचेपी दिसते. अशा काळांत या समकालीन टीकेचें वैचारिक मंथन व वस्तुस्थितीचा निर्मळ बोध अवश्य ठरतो. समकालीन म्हणून त्याविषयीं मत बनविण्याचा काल अजून लांब आहे, अशी विचारसरणी तत्त्वशुद्ध व तर्कशुद्ध नाहीं. नव्या मराठी टीकेची जडण घडण होत असतांना घडणाऱ्या गोष्टी निर्मळ दृष्टींतून तपासणें केव्हांहि योग्यच. यांतून हातीं येणारे निष्कर्ष मराठी टीकेचें जागरूकतेनें व्यवस्थापन करण्यास उपयोगी ठरतील, म्हणून अशी चर्चा समयोचित. म्हणून हा परिसंवाद कालोचित आहे असें वाटतें.

या भूमिकेंतून या परिसंवादाचें संयोजन केलें आहे.

आरंभींचा संवाद म्हणून इतकें निवेदन पुरे आहे असें वाटतें.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
अनुक्रम .... वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि: ....

प्रभाकर पाध्ये : आपल्यापुढें तीन निबंध चर्चेला आहेत. त्यांपैकीं प्रा. व. दि. कुळकर्णी यांनीं आपला निबंध आतां मांडावा व आपली भूमिका विशद करावी असें मी सुचवितों.

मर्ढेकरपूर्वकालीन मराठी टीका : शोध व बोध

व. दि. कुळकर्णी : मराठी साहित्याचा उगम बाराव्या शतकाच्या अखेरीस झाला; इंग्रजी अमदानी सुरू होईपर्यंत हें प्राचीन वाङ्मय आपल्या परीनें निर्माण होत होतें; तें रसिकांना किंवा श्रोत्यांना आवडत होतें. नाहींतर त्याची निर्मिति अखंडपणें झालीच नसती. आजहि त्यांतील कितीतरी वाङ्मयकृति आस्वाद्य आणि सुंदर असल्याचा प्रत्यय आजच्या चोखंदळ रसिकांना येतो. पण ह्या सातत्यानें निर्माण होणाऱ्या लोकप्रिय वाङ्मयावरील टीका मात्र कोठें दिसत नाहीं! टीका झालीच नाहीं कीं उपलब्ध नाहीं कीं टीकेची आवश्यकताच वाटली नाहीं, हा प्रश्न पडतो. सहा शतकें वाङ्मय निर्माण होत आहे आणि त्यावर टीकाच होत नाहीं, हें सत्य कल्पिताहूनहि अद्भुत वाटणारें आहे. 'वाङ्मयनिर्मितीला टीकेची आवश्यकता असते,' असें म्हणणाऱ्यांचा गर्वहरण करणारी ही वस्तुस्थिति आहे.

प्राचीन मराठी वाङ्मय हें आध्यात्मिक विचार विवरून सांगणारें, कवींचे आध्यात्मिक अनुभव आणि पारमार्थिक कल्पना चित्रित करणारें, भक्तीचें साधन असलेलें, असें होतें. 'तरावया गावें' हें त्याचें प्रयोजन होतें. यामुळें मराठी माणसानें या वाङ्मयाकडे वाङ्मय म्हणून कधीं पाहिलेंच नाहीं आणि प्राचीन मराठींत कोणी साधा मल्लिनाथ जन्माला आला नाहीं. ज्ञानेश्वर, नरेंद्र, भास्करभट्ट, दामोदर पंडित, मुक्तेश्वर, दासोपंत, वामन पंडित, मोरोपंत, रामजोशी, आदि कवि संस्कृतज्ञ होते. त्यांना स्वतःला संस्कृत शास्त्र आणि संस्कृत काव्यें परिचित असावींत. त्यामुळें काव्यरचनाबंधाची त्यांना कल्पना असावी. रामदासांच्या 'दासबोधां'तून तसे कांहीं विचार मांडण्यांतहि आले असल्याची महत्त्वपूर्ण

जाणीव डॉ. श्री. व्यं. केतकरांनीं प्रथम करून दिली.[1] आणि नंतर डॉ. मा. गो. देशमुखांनीं सर्वच प्राचीन मराठींतून असे कण गोळा करून 'मराठीचें साहित्यशास्त्र' उभें करण्याची जिद्द दाखविली. पण ज्यांच्यासाठीं हें वाङ्मय लिहिलें जात होतें त्या वाचकांना (खरें म्हणजे श्रोत्यांना व गायकांना) तेवढी वाङ्मयीन दृष्टि होती काय? आणि संस्कृत जाणणाऱ्या रसिकांना मुक्तेश्वरी व मोरोपंती रूपांतरांत गोडी वाटत असेल काय? साध्या मराठी माणसाला सुरांत भजन म्हणतां आलें आणि रसाळपणें कथा कानीं पडली कीं त्याचें भागे. पण कांहीं जाणकार वाचक असले पाहिजेत. पंडित कवींचे (शिवकालांतील आणि पेशवाईंतील) कूटरचनाबंध आणि छेक ज्याअर्थी लोकप्रिय होते त्याअर्थी ते समजणारे रसिक (?) त्याकाळीं असावेत असा एक तर्क संभवतो. सामराज, नागेश, विठ्ठल, रघुनाथ पंडित, हे सतराव्या शतकांतले कवि. जगन्नाथ पंडित हाहि सतराव्या शतकांतला. म्हणजे हें शतक संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या निर्मितीच्या दृष्टीनें अखेरचें. प्राचीन मराठी वाङ्मयाचा अभ्यास करतांना तत्कालीन लेखक व रसिक यांच्यापुढें कोणतीं काव्यतत्त्वें असतील तें या संदर्भानें, या दिशेनें पाहणें कदाचित् उपकारक ठरेल. प्राचीन मराठी कवींपुढें संस्कृत काव्यशास्त्रच असावें. त्यांच्या काव्यबंधांतून त्रुटित, विकीर्ण पण पौनः पुन्यानें ज्या काव्यविषयक कल्पना आणि संज्ञा येतात त्यावरून ह्या तर्काला बळकटी येते. नरेंद्राच्या 'रुक्मिणी-स्वयंवरां'तील ओव्या २१ ते २७ मध्यें आदिकवीला 'रस-कवि' असें म्हटलें असून अक्षरांचा घाट, पदांचा ढाळू, विण्याहूनहि मधुर नाद, प्रबंधाचा परिमळ, या काव्यांगांचें आलंकारिक वर्णन येतें.

कविता–कामिनीयेचा धरूनि हातु
भावो दोन्ही आंगी मलपतु।
चाले साहित्य-साबरे या आतु:
रसु खेडकुळिये ॥

या ओवींतून 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' हेंच नरेंद्राला अभिप्रेत होतें, हें स्पष्ट होतें. पण या ओवीच्या आधींच्याच ओवींत 'कथा–कापुरकेळीच्या उदरांत प्रमेयांचा पोतास निफजतो' हें त्यानें म्हणून ठेवलें आहे. नरेंद्र आणि भास्करभट्ट यांचीं काव्यें जवळजवळ संस्कृत साहित्यशास्त्रीय विदग्ध महाकाव्याचीं सारीं लक्षणें प्रकट करणारीं आहेत. त्यांतून उपरिनिर्दिष्ट 'प्रमेयांचा पोतास' अपवादासाठींच निपजला तर निपजतो. हीच गोष्ट शिव-पेशवे-कालांतील महाकवींची (?)!

वाचे बरवें कवित्व। कवित्वीं बरवें रसिकत्व
रसिकत्वीं परतत्त्व–। स्पर्शु जाणे ॥

ही ज्ञानेशांची ओवी प्राचीन मराठी साहित्याचें व्यवच्छेदक लक्षण सांगणारी आहे. 'प्रमेयांचा पोतास' याहून 'परतत्त्व स्पर्श' हें प्रयोजन काव्याला अधिक निःश्रेयसाकडे नेणारें आहे. 'रसिकत्व' आणि 'परतत्त्व स्पर्श' या दोन प्रयोजनांना अभिन्नरूपांत प्रकटविणारी ज्ञानेश्वरांची प्रतिभा लोकोत्तर होय. पण प्राचीन मराठीच्या महासागरांत

१. 'महाराष्ट्रीयांचें काव्यपरीक्षण–' श्री. व्यं. केतकर.

वाङ्मयीन अभिप्रायाचे चार दोन बिंदु आढळतात.

संतकवींची भूमिका शिक्षकाची होती, असें डॉ. केतकरांनीं म्हटलेंच आहे. पण ही भूमिका आत्मानुभवांतून जन्मलेली, स्वयंस्फूर्त म्हणून परिणामी काव्यमयच ठरली. पण पंडित कविहि जेव्हां आपलीहि हीच भूमिका सांगू लागले, तेव्हां शृंगाररसांत डुंबणारें काव्य लिहायचें आणि 'येणे भवबंधू तुटे' असा निर्वाळा द्यायचा, असा हास्यास्पद प्रकार घडूं लागला. काव्यविषयक भूमिकांचा आणि प्रयोजनांचा हा संकर प्राचीत मराठी कवितेंतहि झाला असल्यानें, तिचें परीक्षण करतांना अनेकविध अडचणी निर्माण होतात. प्राचीन मराठी साहित्याच्या वाङ्मयीन समीक्षेला अद्यापपर्यंत यामुळेंच कसलीहि शिस्त किंवा पद्धति लाभली नाहीं.

अव्वल इंग्रजी कालखंड म्हणजे 'सार्वजनिक शिक्षणाचा,' नवप्रयोगाचा कालखंड होय. या कालखंडांत मराठी वाङ्मयाचे तीन प्रकार प्रामुख्यानें दिसून येतात. (१) शालेय पाठ्य-पुस्तकें, (२) वृत्तपत्रें, मासिकें, निबंध इत्यादि, (३) भाषांतरित नाटकें, कविता, इत्यादि. 'ज्ञान हेंच बळ' हें या काळांतील नव्या विद्वानांनीं जाणलें. 'कांहीं विशेष जाणणें म्हणजे विद्यावेदान्त सोडून जीं व्यवहारोपयोगी शास्त्रें व विद्या राहिल्या त्यांचें दिग्दर्शन म्हणजे दिशा दाखवावी' यासाठीं म्हणजे 'विद्या सुरूपास आणण्यासाठीं' बाळशास्त्री जांभेकरांनीं 'दिग्दर्शन' काढलें. 'Art,' 'Science' आणि 'Literature' हे शब्द 'उपयुक्त कला,' 'विज्ञान' आणि 'नीतिकथा' या अर्थानेंच या काळांत वापरल्याचें दिसून येतें. 'मराठी भाषेंत सर्व विषयांचा संग्रह करणें,' हें तत्कालीन नियतकालिकांचें एक महत्त्वाचें ध्येय होतें. 'माहितगार व्हा,' हा लोकहितवादींचा अखेरचा संदेश आहे. दर्पण–दिग्दर्शन, ज्ञानोदय–ज्ञानप्रकाश, विविधज्ञान विस्तार, या नांवांतच तत्कालीन नियतकालिकांचे प्रयोजन, ध्येय आणि स्वरूप हीं प्रतिबिंबित झालीं आहेत. 'अव्वल इंग्रजींतला लेखक हा केवळ लेखक नव्हता, लेखकापेक्षांहि अधिक प्रमाणांत तो समाजशिक्षक होता,' या प्रा. गो. म. कुळकर्णी यांच्या विधानांत 'अधिक प्रमाणांत' या शब्दांऐवजीं 'मूलतः' हा शब्द घेतल्यास अधिक यथार्थता येईल असें वाटतें. शैक्षणिक, धार्मिक, सामाजिक विचारांतील ऐहिकतावादी, मानवतावादी नवीं तत्त्वें या लेखनांतून प्रसृत होत होतीं. एका बाजूला 'अनेक विद्या मूलतत्त्वसंग्रह' आणि दुसऱ्या बाजूला 'नव मतप्रचार,' अशा दुहेरी पण परस्पर पूरक प्रयोजनांनीं हें वाङ्मय-लेखन होत होतें.

पाठ्यपुस्तकांबाबतचें धोरण 'बॉम्बे नेटिव्ह एज्युकेशन ॲन्ड स्कूल बुक सोसायटी'च्या 'To improve the morals, enlarge the understanding and promate general and useful knowledge' – या उद्दिष्टांतूनच स्पष्ट होतें. 'मनोरंजनांतून नीतिबोध,' हें या काळांतील आणखी एक वाङ्मयीन प्रयोजन. 'भाषाज्ञान' हें दुसरें, तितकेंच महत्त्वाचें.

'देशाच्या करमणुकीची सुधारणा होणें हें एकंदर देशसुधारणेंतील मोठेंच कलम,' असें कृष्णशास्त्री चिपळूणकर मानतात. 'अद्भुतानें व चमत्कृतीनें नीति मनावर ठसते,' असें 'नावल व नाटकें' हे निबंध लिहिणाऱ्या मराठे यांचेंहि मत आहे. 'नावल म्हणजे

चमत्कारिक गोष्ट' अशीच ते व्याख्या करतात आणि रामायण, भारत व भागवत यांना ते 'नावल'च मानतात! पण त्यांतील थोर जीवनदर्शनाचें महत्त्व लगेच स्पष्ट करतात. कादंबरी-कथा कल्पित असली, तरी ती 'पृथ्वीवर घडण्याजोगी' असावी, असें 'संभाव्यते'चें तत्त्व ते मांडतात. मराठे यांनीं कादंबरीविषयक ज्या सूचना केल्या आहेत त्यांतून 'वास्तवतेचा आणि नव्या अभिरुचीचा तीव्र आविष्कार' झालेला दिसतो. म. मो. कुंटे यांच्या 'राजा शिवाजी' या काव्याच्या प्रस्तावनेंत तो या आधींच झाला होता.

याच कालखंडांत संस्कृत साहित्यशास्त्राचे कांहीं मराठी अवतार झालेले दिसून येतात. त्यांपैकीं गणेशशास्त्री लेले यांनीं आपल्या 'साहित्यशास्त्रां'त सूत्ररूपानें आणि मराठींतील उदाहरणें देऊन, काव्यप्रकाशांत येणाऱ्या सर्व प्रकरणांचा विचार केल्याचें आढळतें. नाटकांचा परामर्श घेतांना का. बा. मराठे यांनीं संस्कृत साहित्यशास्त्राचाच प्राधान्यानें अवलंब केला. पण स्कॉट व मेकॉले यांच्या वाङ्मयीन कल्पनांचाहि विचार त्यांच्या निबंधांतून दिसून येतो.

आणखी दोन वर्षांनीं विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांची 'निबंधमाला' सुरू झाली. तीमधून 'ग्रंथावर टीका,' 'मोरोपंताची कविता,' विद्वत्व आणि कवित्व,' 'वाचन,' हे लेख, 'टेम्पस्ट' आणि 'तारा नाटक' यांवरील गुणग्राहक परीक्षणें प्रसिद्ध झालीं. 'संस्कृत कविपंचक' शालापत्रकांतून प्रकट झालें होतेंच. यांतून चिपळूणकरांनीं पाश्चात्य टीकापद्धतीचा गौरव करून, मल्लिनाथी टीकेचें निरर्थकत्व दाखवून दिलें. ललितवाङ्मयाच्या परीक्षणानें 'सुवासिक पुष्पाचा वास' घेतल्यानें किंवा 'सुंदर युवतीच्या लीला' बघण्यानें जो आनंद होतो, तसा आनंद होत असल्याचें चिपळूणकर मोकळेपणानें नमूद करतात. केवळ अंतः-करणाचे स्वाभाविक उद्गार मग ते अलंकारविरहित असले तरी विष्णुशास्त्री त्याची 'अत्युत्तम कविता' म्हणून प्रशस्ति करतात. म्हणजे वस्तुतः प्राचीन मराठी पंडिती काव्यापेक्षां, classical पेक्षां ते नव्या इंग्रजी कवितेला—lyric ला अधिक मानतात, असें होऊं शकणार नाहीं का? काव्यांत अंतःकरणस्फूर्ति, हृदयद्रावक हा गुण प्राणभूत आहे; आणि म्हणूनच ज्ञानाच्या वाढीबरोबर हा हृदयाचा कोमल गुण जाऊन कल्पनाशक्ति रोडावेल आणि कवित्वशक्ति आटेल अशी त्यांनीं शंका व्यक्त केली आहे. ते रसाला कवितेचा प्राण मानतात आणि रससिद्ध कवींचा जयजयकार करतात. 'ग्रंथाच्या रचनेवरच जर नजर द्यायची असली तर त्याच्या बीभत्सत्वाचा वगैरे विचार निराळाच ठेवला पाहिजे. चितान्याचें किंवा मूर्तिकाराचें कसब बीभत्सपणामुळें जसें कमी धरतां येत नाहीं, तशीच ग्रंथकाराची गोष्ट होय' असा अभिप्राय जेव्हां विष्णुशास्त्री देतात, तेव्हां विषयापेक्षां ते काव्यसौंदर्याकडेच शुद्ध रसिकाच्या दृष्टीनें अधिक पाहातात, असेंच नव्हे का?

आगरकरांचे साहित्यविषयक विचार त्यांच्या 'शेक्सपिअर, भवभूति, कालिदास,' 'कवि, काव्य, काव्यरति,' आणि 'हॅम्लेटची प्रस्तावना' यांतून आपण पाहूं शकतों. साहित्य-शास्त्रांतील कांहीं मूलभूत तत्त्वांचा शास्त्रीय पद्धतीनें विचार करणारे आगरकर हेच पहिले साहित्यविचारकर्ते होत. 'संवेदना,' 'इच्छा' आणि 'ज्ञान' ह्या मनुष्याच्या मनोधर्मां-पैकीं संवेदनेशीं काव्याचा विशेष संबंध आहे, हें आगरकरांनींच स्पष्ट केलें आहे.

आज ज्या कित्येक गोष्टींचें ज्ञान फक्त तत्त्ववेत्त्यांसच आनंद देत आहे, तें कालांतरानें सर्व जनांस आनंददायक होईल...अवश्य काळ गेला म्हणजे तें काव्यविषय होऊं शकेल;...
'शास्त्रप्रचार काव्यरचनेस घातक ठरतो' हें विष्णुशास्त्र्यांनीं पुरस्कारिलेलें मेकॉले यांचें मत आगरकरांना यामुळें मान्य नाहीं. उलट, या नव्या मतांच्या 'अ-स्वीकृती' मुळेंच काव्यास अलीकडे मांद्य आल्याचें ते सांगतात...शास्त्रीय सत्य आणि त्याची कथनपद्धति ही काव्यांतील सत्य आणि त्याची कथनपद्धति याहून मूलतःच भिन्न असल्याचें आगरकर सोदाहरण दाखवून देतात..."कवीची सारी करामत हुबेहूब 'चित्र' काढण्यांत आहे, मूळ उत्पन्न करण्यांत नाहीं," या विचारानें आगरकर प्रत्यक्षानुभवाला काव्य मानीत नसल्याचें उघड होतें...'प्रत्यक्ष सुखदुःखाच्या तीव्रतेचें पूर्ण प्रतिबिंब आपल्यावर उठवून घेणें याचेंच नांव तादात्म्य, तंद्री किंवा एकतानता. या तादात्म्याशिवाय कवीच्या काव्यांत तो तो रस पूर्णपणें उतरणार नाहीं...या अप्रत्यक्ष सुखदुःखांचीं चित्रें कवि आपल्या काव्यांतून काढतो...काव्य सुखपर्यवसायी असो किंवा दुःखपर्यवसायी असो, त्यांतील रसापासून होणारा आनंद वस्तुतः सारखाच असतो, असा केवलानंदवाद व्यक्त करूनहि करुणरसास्वादकालीं वृत्तीला येणाऱ्या खिन्नतेची मीमांसा ते करतात. आगरकर रसवादी असले, तरी त्यांना कालिदासापेक्षां भवभूति अधिक मोठा वाटतो, कारण त्याचें अनुभवविश्व कालिदासापेक्षां मोठें आहे आणि याच कारणामुळें भवभूतीहून शेक्सपिअर तर त्यांच्या दृष्टीनें कितीतरी मोठा ठरतो.

आगरकर हे मानसशास्त्रीय विचाराधिष्ठित काव्यतत्त्वविचार करणारे पहिलेच आधुनिक काव्यचिकित्सक होत. संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या छायेंतून त्यांची ही चिकित्सा बाहेर पडलेली आहे. कविमनाचा शोध आणि काव्यनिर्मितिप्रक्रियेचा विचार मराठी साहित्यविचारांत आगरकरांनींच प्रथम आणला. 'कवींच्या यथार्थ वर्णनांनीं काव्यवस्तूंशीं वाचकांच्या आणि प्रेक्षकांच्या मनाचें तादाम्य झालें तर त्यांनाहि कवीसारखाच आनंद होईल' या उभयपक्षी तादात्म्याचा आणि त्याच्या सबलतेचा सिद्धान्त मराठींत प्रथम आगरकरांनींच मांडला. 'कवि हा कामरूपधारी पटाईत बहुरूपी आहे' असे गौरवोद्गार काढून आगरकर कवीच्या अमर्याद तादात्म्यशक्तीचें उत्स्फूर्त वर्णन करतात. साधारण मनुष्य आणि कवि यांतील भेदहि ते दाखवितात. कवि जीं सत्यें सांगतो तीं देशकालादींनीं मर्यादित किंवा जीं केवळ बहुश्रुतांस मात्र समजणार अशींच तेवढीं सांगत बसत नाहीं. प्रत्येक मनुष्य सर्व मनुष्यतेचें सूक्ष्म प्रतिबिंबच होय – त्यामुळें ते सर्व मनुष्यजातीसंबंधींच बोलतात. 'विकारविलसित'च्या प्रस्तावनेंत आगरकर मोठ्या अभिनिवेशानें म्हणतात कीं, 'कारनेल, मोलीअर, डान्टी, श्लेजेल, गेटी, मिल्टन, शेक्सपीअर, कालिदास व भवभूति यांसारखे जे महाकवि आहेत त्यांचा प्रतिभाविहंग उच्च उड्डाण करून अव्याहत गतीनें आकाशपंथीं हव्या तेवढ्या भराऱ्या मारूं लागला म्हणजे त्याच्या खालून राष्ट्रेंच्या राष्ट्रें आणि खंडेंच्या खंडें निघून जातात. असले कवि विवक्षित देशाकडे किंवा देशाचाराकडे लक्ष न देतां मनुष्यजातीच्या ज्या अगाध मनोवृत्ति आहेत त्यांत वस्ताद पाणबुड्याप्रमाणें बुडी मारून तळीं काय आहे ते पाहण्यासाठीं झटत असतात!'

कवीची सहानुभूति विश्वव्यापक असल्यानें काव्यविषयांना कसलीच मर्यादा नसते, हें आगरकर आवर्जून सांगतात. पद्यरचना, प्रास, वृत्तें, अलंकार, इत्यादींचा उपयोग आपलें मनोगत रसिकांना\सुखावह वाटावें यासाठीं कवि उपयोजितात, हेंहि आगरकरांचें मत आहे. चिपळूणकर–आगरकरांची, विशेषतः आगरकरांची ही मीमांसा म्हणजे मराठी साहित्यविचारांचा 'सूर्योदय' होय. वास्तविक या कालखंडांत मराठींत संस्कृत साहित्यशास्त्राधारें ६–७ साहित्यशास्त्रीय ग्रंथ प्रकाशित झाले. पण त्यांत नवप्रकाश नव्हता कीं जुन्याचें तेजहि नव्हतें.

यानंतर मराठी ललित साहित्याच्या प्रवर्तनस्थानीं असलेले हरिभाऊ आणि केशवसुत यांचे साहित्यविचार काय आहेत तें पाहणें येथें उपयुक्त आणि आवश्यक आहे.

लोकशिक्षण हा विदग्ध वाङ्मयाचा हेतु आहे, हें हरिभाऊ पहिल्यापासूनच सांगतात, पण आगरकरांच्याप्रमाणें लोकांच्या अंगावर विचारांचे जळजळीत निखारे टाकणें त्यांच्या प्रकृतींत बसणारें नव्हतें. वाङ्मयाचा अप्रत्यक्ष हेतु 'सत्य' हाच आहे. पण प्रत्यक्षांत कवीनें 'सत्याभास'च निर्माण केला पाहिजे, इन्द्रजाल पसरलें पाहिजे, मधुर अनुपानांतूनच सत्याचें औषध दिलें पाहिजे, असा हरिभाऊंचा आग्रह आहे. तसेंच, वाङ्मय नुसतें सत्याचें स्तन्यच पुरवितें असें नाहीं, तर त्यांत 'सत्' ची शर्कराहि मिसळते, हेंहि हरिभाऊ वारंवार प्रतिपादन करतात. 'लोकांना सत्यमार्ग हवा व सन्मार्गहि हवा...नुसत्या सरळ शब्दांनीं नव्हे, तर सजवल्या-नटवल्या शब्दांनीं चित्रित करून...!' म्हणजे असत्यभासांतून (= कल्पनाचित्रांतून, मनोरंजनांतून) सत्य आणि सत्यांतून 'सत्' असा हरिभाऊंच्या मतें कलेचा मार्ग आहे. केशवसुतांच्या तुतारी, गोफण, नवा शिपाई, या आणि ह्यांसारख्या कवितांतून असाच कलामार्ग असल्याचें अनुभवास येतें. पण खरोखर हरिभाऊ आणि केशवसुत यांना विदग्धवाङ्मय म्हणजे केवळ उद्बोधन करणारें असें वाटत नाहीं. त्यांना कला मूलतः स्वच्छंद आणि बंधनरहितच वाटते.

केशवसुतांच्या सामाजिक कविता म्हणजे संपूर्ण केशवसुत नव्हेत. केशवसुतांच्या कवितेचा सामाजिक आविष्कार आक्रमक असला, तरी तिचा व्यक्तिगत आविष्कार romantic, mystic आहे. केशवसुतांना कवितेचें निष्प्रयोजनत्व मुळांत मान्य होतें. कविता स्वान्तः-सुखाय गायिली जाते, हें त्यांनीं एका प्रत्युत्तरात्मक कवितेंत मोठ्या तडफदार भाषेंत सांगितलें आहे.

> करूनियां काव्य जनांत आणणें,
> न मुख्य हा हेतु तदीय मी म्हणे;
> करूनि तें दंग मनांत गुंगणें,
> तदीय हा सुंदर हेतु मी म्हणें.
> —(कविता आणि कवि)

हरिभाऊंनीं 'कला म्हणजे काय?' याचा विचार आपल्या 'विदग्ध वाङ्मय' या भाषणांत केला आहे. तेथें त्यांनीं 'Art is law unto itself' हें उद्धृत करून, 'याचा अर्थ कलेला निर्बंध नाहीं, असें नव्हे!' असें आवर्जून स्पष्टीकरण केलें आहे.

ते पुढें म्हणतात कीं, ' लोकतंत्री राज्यांतल्याप्रमाणें कला आपले नियम आपणच तयार करते व त्या नियमाप्रमाणें वागते. तिच्यावर दुसऱ्यानें बाहेरून बंधनें लादून चालणार नाहीं. तशानें तिला नवीन स्वरूप देण्याचें कलावंताचें स्वातंत्र्य नष्ट होईल; आणि कलेचा उत्कर्ष थांबेल. कलेचे नियम विटाळ्यासारखे नाहींत, आणि तिला मर्यादा म्हणजे अंतर्बाह्य सृष्टीचीच केवळ! शरीरसामर्थ्य व मनःसामर्थ्य यांचा चातुर्यानें उपयोग करून जें निर्माण करतां येईल तें भूषण निर्माण करावें व आपल्या उपास्य देवतेवर भक्तांनीं चढवावें; तें सौंदर्योत्पादी ठरलें, आल्हादकारक ठरलें, तर त्या त्या कलेच्या अंगावरलें कायमचें लेणें होऊन बसलेंच म्हणून समजावें.'

' सौंदर्योत्पादन,' ' आल्हादकारकता, ' हींच हरिभाऊ कलेचीं खरीं खरीं अंतिम मूल्यें मानतात, हें येथें दिसून येतें. ' ज्या – ज्या शब्दसमुच्चयानें कांहीं एक प्रकारचा रसोदय होऊन मनुष्याच्या वृत्तीवर परिणाम घडतो तो तो शब्द काव्यमय होय,' असें हरिभाऊंनीं म्हटलें आहे. ' रस ' आणि ' रामणीयक ' ह्या दोन शक्तींनीं मिळून काव्य होतें. रस म्हणजे मनोवृत्ति हालविण्याची शक्ति; आणि रामणीयक म्हणजे मन रमविण्याची शक्ति; ज्या शब्दबंधांत ' रस ' आणि ' रमणीयता ' नाहीं तो शब्दबंध काव्य नव्हे. शब्दांचें निरर्थक इंद्रजाल पसरविणारा शब्दपति हा कवि नव्हे, असें हरिभाऊंनीं सरळ म्हटलें आहे.

विश्वनाथ आणि जगन्नाथ यांच्या काव्यलक्षणांचा प्रीतिसंगम घडवून हरिभाऊ काव्याची एक नवी व्याख्या देतात. ' रमणीयार्थप्रतिपादकं रसात्मकं वाक्यं काव्यम् ' ' काव्य म्हणजे कल्पनानिर्मित रसोत्पादी व रमणीय अशा अर्थाचा प्रतिपादक वाक्यसमुच्चय ' (या व्याख्येंत मात्र हरिभाऊंनीं ' रमणीयता ' याचा ' रमणीय अर्थ ' असा अर्थ केला आहे.)

हरिभाऊ कला, वैदग्ध्य, चातुर्य, हे शब्द समानार्थकच वापरतात; आणि ' रसादि योगिप्रबंधबन्धनं कौशलम् ' या सूत्रानें वैदग्ध्य म्हणजे काय तें सांगतात. ' ज्यांत रसाचा आविर्भाव केला आहे अशीं काव्यें–नाटकें–कथानकें रचण्याचें चातुर्य म्हणजे वैदग्ध्य होय.' आणि वस्तूला ठाकठीकपणा आणण्याचें चातुर्य म्हणजे कला; असें म्हटल्यानें कला, वैदग्ध्य आणि चातुर्य हे तिन्ही हरिभाऊंच्या मतें एकच होतात. या चातुर्याचें स्पष्टीकरण करतांना हरिभाऊ संगीताचें उदाहरण घेतात. ' स्वर तेच; पण त्यांचीं नवीं नवीं स्वरसम्मेलनें निवडून गायिलीं कीं ती गायनी कला होय.' असें सांगून ते कटाक्षानें पुढें म्हणतात कीं, ' हीं स्वरसम्मेलनें आनंदोत्पादी व मनोवृत्ति उचंबळविणारीं असलीं पाहिजेत.'

हरिभाऊंनीं ही जी शेवटीं अट घातली आहे ती नीट ध्यानीं घेतली नाहीं तर वाटेल त्या शब्दबंधाला, स्वरबंधाला, वर्णबंधाला (वर्ण = रंग,) रेषाबंधाला कला म्हणण्याची आपत्ति येईल. वरवर पाहिलें तर हरिभाऊ चातुर्य किंवा वैदग्ध्य हे शब्द केवळ बाह्यतंत्र, योजनाचातुर्य किंवा रचनापद्धति याला उद्देशून म्हणत आहेत असें दिसतें. पण वैदग्ध्य हें रस आणि अर्थ याची अभिव्यक्ति करणारें असतें, असावें लागतें, असेंच ते म्हणतात. म्हणजेच ' वैदग्ध्य ' आणि ' रस ' व ' अर्थ ' हे अभिन्नपणेंच प्रकट होतात. याचाच अर्थ

'रस', 'अर्थ' आणि 'वैदग्ध्य' हीं विदग्ध वाङ्मयाचीं अविभाज्य अंगें आहेत, असें हरिभाऊंचें मत आहे. 'आशय आणि अभिव्यक्ति अभिन्न असतात' असें आजच्या परिभाषेंत हरिभाऊंचें मत सांगतां येईल.

'आनंद' आणि 'उद्बोधन' ह्या दोन दृष्टींचा किंवा भूमिकांचा संकर साहित्यांत मराठी ललित वाङ्मयाच्या प्रारंभापासून होत होता. त्याला आतां तात्त्विक आणि प्रात्यक्षिक बळकटी आली आणि ह्या दुहेरी दृष्टिकोणांतून पृथक्पणें नव्हे, तर संकरावस्थेंत मराठी ललितवाङ्मयाची पुढें वाढ झाली आणि मराठींतील साहित्यविचार आणि साहित्यसमीक्षा निर्माण झाली. हा संकर आवश्यक होता कीं नाहीं, हें सांगणें कठीण आहे; पण तो होणें अपरिहार्य होतें, स्वाभाविक होतें, हें मात्र खरें.

अव्वल इंग्रजींतील १८१८ पासून आतांपर्यंत हा जो कांहीं साहित्यविचार दिसून आला, तो सारा परीक्षण लेखांतून व थोडासा तात्त्विक स्फुट लेखांतून. कोल्हटकर १८९३ पासून प्रदीर्घ परीक्षणें लिहीत होते व त्या निमित्तानें जणूं नवें साहित्यशास्त्र सिद्ध करीत होते. पारंपारिक साहित्यशास्त्रांतील 'रसविचार' तेवढा त्यांनीं फेरविचारासाठीं घेतलेला दिसतो. वाङ्मयाचें त्यांनीं 'सारस्वत' (Literature of Power) आणि 'गाणपत' (Literature of Knowledge) असे दोन भेद मानले, आणि टिळक–आगरकरांच्या-प्रमाणें त्या दोन्हींचे हेतु आणि स्वरूप भिन्न मानून 'सारस्वता'चा तात्त्विक विचार केला; आणि इतर ललित-कलांशीं सारस्वताची तुलना केली. हरिभाऊ–केशवसुतांच्याच कालांत कोल्हटकर कलास्वातंत्र्याच्या, निर्भेळ आनंददायी भूमिकेचा पुरस्कार करीत होते. ते म्हणतात कीं—

"बोध व काव्य या कल्पनाच परस्परविरूद्ध आहेत. बोधाच्या आवश्यकतेचा आग्रह धरणारे लोक, कण्वमुखानें सर्व सासुरवाशिणीस उपदेश करण्याचा 'शुश्रूषस्व गुरून्...' या श्लोकाचा हेतु आहे, असें प्रतिपादन करतात. 'या प्रकारें नीतिबोधाचा हेतु वेठीस धरावयास सांपडला नाहीं, तर निदान शुद्ध व अलंकृत भाषेच्या द्वारें व्याकरणाचें व साहित्यशास्त्राचें ज्ञान देण्याचा हेतु तरी प्रत्येक सुंदर काव्यांत सांपडतोच," असा कोल्हटकर तिरकस टोला नीतिवाद्यांना देतात...'एखादा ग्रंथ मनोरंजनाच्या दृष्टीनें उत्कृष्ट असला, पण त्यांत कोणताहि बोध ग्रथित नसला, किंबहुना त्यांतील मजकूर अज्ञानजन्य किंवा अनीतिपर असला, तरी त्याची ललित-वाङ्मयांतील योग्यता किंचितहि कमी होत नाहीं ... राजकीय दृष्टीनें सरकारनें बहिष्कृत केलेली किंवा नीतिदृष्ट्या टाकाऊ अशीं पुस्तकें वाङ्मयदृष्ट्याहि कुचकामाचीं आहेत असा निष्कर्ष काढणें योग्य होणार नाहीं...एका बाजूस विदग्ध वाङ्मय व दुसऱ्या बाजूस शास्त्र व नीति यांचे प्रांत परस्परांपासून पूर्णपणें स्वतंत्र आहेत. एकास दुसऱ्याच्या प्रांतांत अस्मानी-सुलतानी गाजवूं देणें कोणत्याहि दृष्टीनें इष्ट नाहीं...रसिकानंद हा काव्याचा प्रधान हेतु असला, तरी तो अप्रधान हेतूशीं विसंगत आहे असें समजण्याचें मुळींच कारण नाहीं....

'... वैचित्र्य हाच काव्याचा आत्मा होय ... सुरसता व नीतिपरता यांत विरोध असण्याचें कारणहि नसतें...'

'...काव्य ही स्वर्गतुल्य भूमि. तिची सम्राज्ञी जी कवितादेवी ही आनंदाची अधिदेवता व सच्चिदानंद परमात्म्याची अर्धांगी आहे. उपाधिमर्यादित जीवात्म्याच्या आनंदमय समाधीचा भंग करूं पाहणें जितकें धृष्टतेचें होईल, तितकेंच कविताबाह्य विषयांनीं कविताभूमीचें आक्रमण करूं पाहणें होणार आहे...'

श्री. कृ. कोल्हटकरांनीं कलावादाचें भक्कम तत्त्वज्ञान असें कितीतरी पूर्वीच उभारलें होतें. हरिभाऊ-केशवसुतांच्या ' समन्वयसंकराच्या ' काळांत ' कलेचें स्वातंत्र्य ' ते निःसंदिग्धपणें पुकारीत होते.

हरिभाऊ–केशवसुत यांच्यानंतर मर्ढेकरांपर्यंत जो साहित्यविचार झाला तो तीन दृष्टींनीं. एक-ललितसाहित्याचें प्रयोजन कोणतें ? दोन-ललितसाहित्याचें स्वरूप काय असतें ? आणि तीन-पारंपारिक साहित्यशास्त्र आणि नवटीकाशास्त्र यांचें संस्करण-समन्वय या दृष्टीनें. यांत सर्वांत अधिक रणें माजलीं तीं प्रयोजनविचाराच्या बाबतींत. चर्चा आणि चिकित्सा भरपूर प्रमाणांत झाली ती संस्कृत साहित्याच्या बाबतींत. आणि स्वरूपदर्शनासंबंधीं जो विचार झाला तो प्रयोजनविचाराच्या संदर्भांतच बहुतेक. यामुळें प्रयोजनविचार हाच मराठी साहित्यविचाराचा खरा केंद्रविचार ठरला.

साहित्याच्या प्रयोजनविचाराबाबत दोन ठळक पक्ष पडलेले दिसतात. उद्बोधनवादी (Enlig·htenment) आणि दुसरा रंजनवादी (Entertainment) मराठी साहित्यविचारांतील उद्बोधनवादाचें स्वरूप थोडक्यांत पाहूं. लोकशिक्षण किंवा उद्बोधन हें वाङ्मयाचें प्रयोजन मान्य केल्यावर रसिक वाचकाच्या ठायीं सर्वांगीण वैचारिक जागृति व्हावी अशी उदार आणि व्यापक दृष्टि ठेवून एकंदर समाजसुधारणावादानें प्रेरित होऊन लिहिणारे वामन मल्हार जोशी, तात्यासाहेब केळकर, बऱ्याच अंशीं श्री. व्यं. केतकर, ह्यांचें कर्तृत्व डोळ्यांपुढें येतें. पण उद्बोधन म्हणजे एका विशिष्ट विचारसरणीनेंच समाजजागृति करणें असा संकुचित अर्थ घेऊन त्याच्या पुरस्कारार्थ जें लिहिलें जाईल तेवढेंच खरें वाङ्मय असें प्रतिपादन करणाऱ्यांनीं मराठी साहित्यांत आणि साहित्यविचारांत मार्क्सवाद, गांधीवाद व नवमतवाद, यांसारखे वाद आणले. पक्षीय प्रचारासाठीं वाङ्मयाची उपाययोजना करण्यापर्यंत कधींकधीं या पक्षाची मजल गेल्याचें आढळतें. ' मानवतावाद ' या पायघोळ नांवाखालीं पुष्कळ वाङ्मयनिर्मिति झाली. साने गुरुजी, मामा वरेरकर, वि. स. खांडेकर हे त्यांतील कांहीं ठळक लेखक. उद्बोधन व कलेचें स्वातंत्र्य एकत्र कशीं नांदलीं हें हरिभाऊ–केशवसुतांच्या विचारांच्या पार्श्वभूमीवर पाहातां येईल.

हरिभाऊंनीं यथातथ्यता, निवड, संभाव्यता, दर्शनतारतम्य (perspective) यांचाहि विचार आपल्या विवेचनांत मांडला आहे. त्यांनीं या विवेचनांत सर्व ललित कलांचा एकच, एकसारखाच विचारहि केला आहे हें विशेष होय. विषयाच्या बाबतींत, ' आज सर्व प्रकारचे उच्चनीच मनोविकार चक्षुर्मर्यादेंत आले असल्यानें अणूहून अणु आणि महताहून महत् अशा जड व जीवसृष्टीविषयीं, विशेषतः मनुष्यजातीविषयीं प्रेम व आदर अर्थात् भक्तिमत्ता, हाहि काव्याचा विषय होतो, अशी उदार दृष्टि त्यांनीं दाखविली आहे. वाङ्मय म्हणजे काय, म्हणून हरिभाऊंनीं जें विस्तृतपणें वर्णन केलें आहे तें आज आपण

थोडक्यांत 'सत्यं शिवं सुंदरम्'ची उपासना करणारें या शब्दांत सांगूं शकूं पण हें सारें अंतःस्फूर्तीनें बाहेर पडलेलें हवें, असें हरिभाऊंनीं शेवटीं निक्षून नोंदविलें आहे.

'रसिकत्व' आणि 'परतत्त्वस्पर्श' या दोन्हीस ज्ञानेशांच्या प्रतिभेनें जसें एकजीव केलें तसेंच हरिभाऊ आणि केशवसुत यांच्या प्रतिभेनें 'उद्बोधन' आणि 'आनंद' या काव्यप्रयोजनांना एकजीव केलें.

'माझी भूमिका शिक्षकाची आहे,' हें श्री. व्यं. केतकरांनीं जाहीरच करूनच टाकलें होतें. '... आपलें वाङ्मय सुंदर, भव्य आणि व्यापक होण्यास आपलें सार्वजनिक आयुष्य व्यापक आणि भव्य झालें पाहिजे, म्हणजे आपण स्वराज्यच स्थापन केलें पाहिजे,' असे विचार जेव्हां केतकर मांडतात तेव्हां महान कलाकृतीची समाजसापेक्षताच ते निःसंदिग्धपणें पुकारतात. इतिहासाचार्य राजवाडे यांनीं 'उत्तमोत्तम कादंबरीकार व्हावयास जाज्वल्य मनोवृत्ति पाहिजे,' हें आपलें मत हिरिरीनें मांडलें आहे. 'सुशिक्षितांचा वर्ग राष्ट्राकरितां आहे, राष्ट्र सुशिक्षितांकरितां नव्हे' ही कृ. प्र. खाडिलकरांची उक्ति सुशिक्षितांच्या जीवनध्येयाची स्पष्ट कल्पना देणारी आहे. 'रणांगणापासून जसा वीरवृत्तीचा उगम, तशीच पुरुषार्थापासून, वीरवृत्तीपासून, राजवैभवापासून रसाची, काव्याचीहि उत्पत्ति आहे. तपःसामर्थ्य वाढवा, पुरुषार्थाकडे दृष्टि लावा म्हणजे काव्यरस सहज प्रकट होईल' असा आदेशहि ते देतात.

राजवाडे, खाडिलकर आणि केतकर यांच्या विचारसरणींत कवि, काव्य आणि समाज यांचा इतरेतराश्रय दाखविण्यांत आला आहे. हे राष्ट्रीय ध्येयवादी लेखक आहेत आणि राष्ट्रोन्नति, समाजोद्धार, वीरवृत्तीचें पोषण, उदात्त गुणांची जोपासना, हेंच त्यांनीं आपलें वाङ्मयीन प्रयोजन मानलें आहे. पण या विचारांत समाजसापेक्षता असली, तरी ह्या साहित्यशास्त्रीय विचाराला भक्कमपणें अशी समाजशास्त्रीय बैठक नाहीं. शिवाय राजवाडे 'जाज्वल्य मनोवृत्ति ही ईश्वराची देणगी'हि मानतांना दिसतात. वा. ब. पटवर्धन यांनीं तर आपल्या 'काव्य आणि काव्योदय' (१९०९) या पुस्तिकेंत मानवी परिस्थितीबरोबर सृष्टीचें भौतिक स्वरूप म्हणजे निसर्ग या घटकालाहि काव्यनिर्मितिहेतूमध्यें, प्रेरक शक्तीमध्यें महत्त्वाचें स्थान दिलें आहे.

प्रतिभा ही 'नियतिकृत नियमरहित' आहे हें मत उखडून 'विशिष्ट भौतिक परिस्थितींत विशिष्ट प्रकारच्याच विचारसरणी व कलाकृति निर्माण होत असतात व प्रत्येक फरकाला अनुकूल असेंच कलेचें स्वरूप व तंत्र बनत असतें,' असें ऐतिहासिक भौतिकवादी स्थलकालनिष्ठ तत्त्व आपल्या विवेचनाचें मूलसूत्र म्हणून श्री. लालजी पेंडसे घेतात. त्यांच्या दृष्टीनें साहित्याचे विचार, समाजजीवनांतील अंतर्विरोधाशीं अनुयोग साधत असतील तर एकंदरीनें साहित्य प्रगतिपर आहे असें म्हणतां येईल. हा परीक्षक काव्य, कला, संस्कृति यांचें सामाजिक उपयुक्ततेच्या वेधशाळेंतून महत्त्वमापन करीत असतो; आणि सामाजिक उत्क्रांतीचा इतिहास म्हणजेच वर्गविग्रहाचा इतिहास असल्यानें परीक्ष्य कलाकृतीची वर्गीय लक्षणा हाच त्याच्या परीक्षणाचा गमक ठरेल. कलेपेक्षां जीवन महत्तर आहे. कला ही आर्थिकतेच्या मांडीवर बागडणारी असल्यानें भौतिक सुसंपन्नतेची बाळवार्टी तिला मिळत राहील तरच ती गोंडस

व डौलदार बाळसें धरील, हें पुन्हां पुन्हां ते पटवूं पाहातात. 'वस्तुगत उत्क्रांतीच्या अनुरोधानें जीवनाचें चित्रण करणें हा खरा वास्तववाद होय.' पेंडशांच्या या दृष्टीनें काणेकर हे वास्तववादी ठरून हरिभाऊ वास्तववादी ठरत नाहींत.

पु. य. देशपांडे यांना मार्क्सवादी ठोकळेबाज पद्धतीनें कलाकृतीचें महत्त्वमापन करणें चुकीचें वाटतें आणि त्यासाठीं A work of art should be judged by its own law... The Marxian methods are not the same as artistic...' हें ट्रॉट्स्कीचें प्रमाण ते देतात. कालिदासाच्या शाकुंतलांतील अथवा मेघदूतांतील सौंदर्य केवळ 'वर्गीय लक्षणेनें' स्पष्ट करतां येणें अशक्य आहे. कलेची प्रेरणा 'व्यक्तिनिष्ठ' मानसिक कल्लोळांत आहे. यामुळें वर्ग-कला आणि मानवी कला असें कलेचें वर्गीकरण करणें मूलतः चुकीचें आहे. कला, अस्सल कला, सदैव मानवीच असते. कोणात्याहि वर्गाचें हितसाधन हा अस्सल कलेचा हेतु नसतो. व्यक्तिजीवनाचें मानवताप्रधान स्वातंत्र्य हाच एकमेव 'ध्वनि' कलेंतून सूचित झालेला असतो. पु. य. देशपांडे यांचे हे विचार सांप्रदायिक मार्क्सवादाच्या चौकटींत बसणारे नाहींत हे त्यांनींच स्वतः सांगितलें आहे. मार्क्सवादाचा मनावर प्रभाव असतांनाहि त्यांनीं व्यक्तिवैशिष्ट्य कायम ठेवलें आहे. कलाकृतीचें स्वरूप म्हणजे एक प्रकारचें चतुर्गुणात्मक साकल्य – व्यक्ति आणि विश्व यांच्या नवनव्या संगतींतून निर्माण झालेलें चतुर्गुणात्मक साकल्य – असें ते मानतात. व्यक्ति आणि विश्व यांची अनुभवजन्य नवी संगति, नवा दृष्टिकोण मानवांमानवांतील नवें, अधिक अर्थपूर्ण नातें, नवी मानवता, नव्या मानवतेच्या जाणिवेमुळें ध्वनित होणारें व्यक्ति आणि समाज यांचें नवें साकल्य (new synthesis,) आणि नव्या साकल्यांतून दूरदूर दिसणारीं प्रगतीचीं नवीं क्षितिजें, हींच कलेंत व्यक्त होणाऱ्या वास्तवतेचीं प्रधान चिन्हें होत. जीवनांतील वास्तवतेचा स्पर्श म्हणजेच नवी जाणीव. या नव्या जाणिवेच्या अभावीं कलानिर्मिति अशक्य आहे.

श्री. प्रभाकर पाध्ये यांना पु. य. देशपांडे यांनीं केलेली कलेची व्याख्या मान्य आहे आणि साम्यवादी तत्त्वज्ञानांतील सामाजिक गतिमानता आणि कलावंताची व्यक्तिनिष्ठता यांचा समन्वय साधण्याचा देशपांडे यांनीं केलेला प्रयत्नहि त्यांना स्वीकरणीय वाटतो. पण केवळ व्यक्तिविकास आणि रूढ सामाजिक जाणिवा (The established forms of social consciousness) या दोहोंमधील विरोधामुळें, संघर्षामुळेंच कलानिर्मिति होते हें विधान पाध्ये यांना पूर्ण सत्य वाटत नाहीं. कारण, 'जीवन' हें सामाजिक संघर्षापुरतेंच मर्यादित नाहीं, तें त्याहून विशाल आहे हें एक आणि रूढ समजुतींच्या स्वीकृतीनें जगाच्या प्रत्ययांत नवी भर पडूं शकते हें दुसरें. खरी कला मानवाच्या जाणिवेंत कांहींतरी नवी भर टाकते व म्हणून ती केव्हांहि प्रगतिकारकच असते, असें पाध्ये यांचें मत आहे. हें मत त्यांनीं रूपकाच्या आश्रयानें पुढीलप्रमाणें मांडलें आहे — 'मानवतेच्या विशाल क्षितिजावर कलापुष्पाचें तोंड नेहमीं प्रगतीच्या किरणाकडेच वळलेलें असतें.'

पेंडशांचा 'साहित्य आणि समाजजीवन' मधील कलाविषयक झापडबंद दृष्टिकोण

देशपांड्यांच्या ‘नवी मूल्यें’ या ग्रंथानें दूर केला आणि देशपांड्यांच्या कलाविषयक तात्त्विक विचारांतील अपुरेपणा पाध्ये यांच्या ‘कलेचीं क्षितिजें’ यांतील तत्त्वविवेचनानें भरून काढला. कलात्मक वास्तवतेचा एक व्यापक, जिवंत आणि प्रतिक्षणाला नवता धारण करणारा अर्थ या तत्त्वमंथनांतून मराठी साहित्यविचार करणाऱ्यांपुढें आणि साहित्यिकांपुढें आला, जीवनाकडे पाहण्याची, अनुभव घेण्याची व तो व्यक्त करण्याची एक नवी दिशा, एक नवी दृष्टि लाभली. या दृष्टीनें लालजी पेंडसे यांच्या पुस्तकाचें ऐतिहासिक महत्त्व मोठें आहे. कला आणि सत्यदर्शन, कला आणि विज्ञान, कला आणि राजकारण, साहित्य आणि मतप्रचार, ‘वाङ्मय हें कालनिष्ठ कीं व्यक्तिनिष्ठ,’ याबाबत खल झाला, आणि त्यामुळें साहित्याचें किंवा कलेचें स्वातंत्र्य (म्हणजे तिची अवाङ्मयीन मूल्यापासून सोडवणूक) पुन्हां एकदां चर्चेचा विषय होऊन मान्यता पावलें.

पुरोगामी वाङ्मयासंबंधीचा वादहि यांतूनच निघाला व त्यांत त्या वेळच्या सर्व मातबर लेखक–टीकाकारांना पडावें लागलें. साहित्यानें समजाचें उद्बोधन करावें, यांतील आशयाचा किती संकोच होतो आणि दृष्टिहि किती एकांगी होते, त्याचें पेंडशांनीं ‘पुरोगामी’ म्हणजे काय याचें जें विवेचन केलें आहे तें उत्कृष्ट उदाहरण आहे. ‘भांडवली संस्कृतीचा विनाश ज्या ज्या प्रकारांनीं होत आहे ते सर्व प्रकार साहित्यांत रेखाटणें हें पुरोगामित्व. लेखकांनीं श्रमजीवी वर्गाशीं समरस होऊन त्याच्या आकांक्षा, भावना व हितसंबंध यांचे पडसाद वाङ्मयांत पाडणें अवश्य आहे. साहित्य हें असें हेतुप्रवण असलें पाहिजे! या अशा वाङ्मयानें खरी राष्ट्रीय संस्कृति निर्माण होईल. म्हणून हेंच खरें पुरोगामी वाङ्मय होय, असा पेंडसे यांच्या विवेचनाचा मथितार्थ आहे. साहित्यनिर्मितीसाठीं लेखकांनीं आपापल्या घरकुलांत बसून सुचेल तें लिहीत बसण्यापेक्षां सांघिक रीतीनें विचारविनिमय करणें आवश्यक आहे, असेंहि त्यांनीं आग्रहानें प्रतिपादिलें आहे.

वस्तुतः पेंडशांच्या सबंध पुस्तकांतला मिळून वाङ्मयीन सिद्धान्त म्हणजेच पुरोगामी वाङ्मयाचा सिद्धान्त होय. प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांनीं याला कडाडून विरोध केला तो मुख्यतः अभिजात वाङ्मय व उदात्त भावना यांचा अधिक्षेप करण्याच्या पेंडशांची वृत्तीला. कलेचीं भौतिक उद्दिष्टें, त्यांचा प्रचारवाद, आणि भिन्न मताच्या वाङ्मयाचा नाश करण्याची प्रवृत्ति यांना हा विरोध होता. पुढें पुढें मूळ ‘पुरोगामी वाङ्मया’संबंधीचें विवेचन एका बाजूस राहिलें आणि जो तो आपापल्या कलामूल्याप्रमाणें पुरोगामित्व म्हणजे काय तें मांडीत सुटला. पेंडशांच्या अगदीं दुसऱ्या टोकाला जाऊन ‘संतवाङ्मय हेंच खरें पुरोगामी वाङ्मय,’ असें ल. रा. पांगारकर यांनीं उद्घोषिलें. आचार्य जावडेकरांनीं अध्यात्मवादी जीवनसाफल्याच्या दृष्टीनें पुरोगामित्वाचा अर्थ लावला, तर ना. सी. फडके यांनीं कलावादी जीवनसाफल्याच्या दृष्टीनें त्याची चर्चा केली. ‘नवी जाणीव – जाणिवांची वाढ’ हें कार्य कला करीत असल्यानें व्यापक अर्थानें कोणतीहि कला पुरोगामीच, असें म्हणून प्रभाकर पाध्ये यांनीं वाद मिटविण्याचा सर्वसमावेशक मार्ग स्वीकारला. त्यांचें मूळ मत तेंच असल्यानें त्यांत तात्कालिकता नव्हती.

साने गुरुजी यांनीं टॉलस्टॉयचा ‘कला म्हणजे काय?’ हा ग्रंथ मराठींत अनुवादित केला.

त्याच्या प्रस्तावनेंत त्यांनीं आपले कलेच्या प्रयोजनासंबंधीचे विचार मांडले आहेत. ते म्हणतात, 'कलेनें महापुरुषाच्या पाठोपाठ गेलें पाहिजे.' महात्मा गांधींसारख्या महापुरुषाला दिसलेलें सत्य आपल्या कलेनें विभूषित करून समाजाला सांगणें, या पलीकडे साहित्यिकाला कर्तव्य नाहीं व सार्थक नाहीं. गेल्या शंभर वर्षांत खेड्यापर्यंत पोचणारें एकहि पुस्तक नाहीं. हा त्यांचा साहित्यिकांवर ठपका आहे. साने गुरुजी प्रचारकाच्या भूमिकेंत जणूं उतरतात.

श्री. लालजी पेंडसे हे कलेला एक तऱ्हेचें पक्षीय प्रचाराचें साधन बनवूं पाहातात; पेंडशांच्यासारखे एकदेशीय उद्बोधनवादी काव्यप्रयोजनाबाबत निर्भेळ पक्षप्रचार स्वीकारतात. त्यांच्या ठिकाणीं संकर संभवत नाहीं. मामा वरेरकरांना 'प्रचारवाद' पत्करतांना उलट अधिक बळ येतें. 'राजकारण हा ज्याप्रमाणें धंदा आहे त्याचप्रमाणें वाङ्मय हा लोकशिक्षणाचें कार्य करण्याचा धंदा आहे. केवळ तोच धंदा करणारीं माणसें असल्याशिवाय वाङ्मयाला आंतरराष्ट्रीय स्वरूप येणार नाहीं. ... प्रचारात्मकतेंत कलेला वैगुण्य येत नाहीं' हें त्यांचें मत. वाङ्मयाचें नियोजन आणि वितरण करणाऱ्या संस्था आणि लेखकांच्या संघटना स्थापन करण्याची आवश्यकताहि वरेरकरांनीं मानलेली आहे. डॉ. केतकर हेहि 'मागणी तसा पुरवठा' या मताचा उच्चार करतात. वरेरकरांचा उद्बोधनवाद पक्षीय नसल्यानें ह्या प्रचाराला एकप्रकारें अधिक व्यापक लोकशिक्षणाचें रूप तरी येतें. आचार्य अत्रे वाङ्मयाला 'सामाजिक पुनर्घटनेचें एक प्रभावी शस्त्र' संबोधितात आणि वाङ्मयानें समाजाचें जीवन घडवितां येतें, समाजाचीं ध्येयें, आकांक्षा व भावना बदलतां येतात, इतकेंच काय पण वाङ्मयानें समाजाचा आत्मा बदलतां येतो, हा त्यांचा दृढ विश्वास आहे. अत्रे–वरेरकर ह्यांची वाङ्मयीन दृष्टि जीवनवादी, पण त्यांत–विशेषतः वरेरकरांच्याबाबत प्रचाराला आणि प्रचारोद्भव जीवनक्रांतीला महत्त्व आहे.

प्रचाराची पातळी वजा करून व्यापक दृष्टीनें जीवनवादाचा जोरदार पुरस्कार करणाऱ्यांमध्यें वि. स. खांडेकरांचें नांव अग्रस्थानीं आहे. साहित्य हा ते धंदा न मानतां धर्म मानतात. 'The intension of Art has always been, to deepen, extend, elevate, ennoble, strengthen and refresh the experiene of living' – हें प्रीस्टले यांचें मत त्यांना कलेचें प्रयोजन म्हणून पूर्वपणें मान्य आहे. ते कलाविरोधी नाहींत, पण कलेहून जीवनाला मोठें मानणारे आहेत. वि. स. खांडेकर हे न. चिं. केळकर, वा. म. जोशी, यांच्याच पंथांतले होत. 'कलाविलासाच्या मागें हेतुसंशोधनाचा गुप्त पोलीस लावून दिला तर अनर्थकारक परिणाम झाल्याशिवाय राहणार नाहींत...शुद्ध निरपेक्ष आनंद हाच कलेचा हेतु व तेंच तिचें फळ होय' असें तात्यासाहेब केळकरांनीं १९२१ सालींच पुरस्कारिलें. पण 'शुद्ध' आनंद म्हणजे सात्त्विक, सद्भावनांचें पोषण करणारा. अनैतिक विचार आणि वाङ्मयीन सौंदर्य यांचें साहचर्य त्यांना असंमत आहे. वामन मल्हार साहित्यकलेच्या स्वातंत्र्य आणि आनंददान या अवतारकृत्यांना मान्यता देतात, पण 'जीवन हें केवळ कलामय नाहीं; जीवनांत ज्या अत्यंत रम्य आणि वंद्य गोष्टी आहेत, त्यांत कलेबरोबर नीतीचा आणि सत्याचाहि समावेश होतो; म्हणून नीतीच्या नरड्याला नख लावून किंवा सत्य पायाखालीं तुडवून कला नाच करूं लागली, तर सात्त्विक आनंद

मिळूं शकेल काय?' असा ते प्रश्नालंकार करतात. मनाच्या संसारांत कलेला, नीतीला आणि सत्याला एकत्र नांदायचें आहे, आणि त्यांची पूर्णावस्थेंतील ध्येयें सुसंवादी असलीं, तरी अपूर्णावस्थेंतील ध्येयें विशिष्ट मर्यादेनंतर विसंवादी होऊं लागतात. तेव्हां शक्यतों त्यांनीं आपापल्या क्षेत्राबाहेर फारसें पाहूं नये आणि आपण बरें आणि आपला मार्ग बरा, अशा वृत्तीचा अवलंब करण्याचें सुचवितात.

केळकर आणि वामन मल्हार हे कलेचे भक्त आहेत, पण अनन्य भक्त नाहींत. खांडेकर हे जीवनाच्या पूजेसाठीं कलेची उपासना करतात. त्यामुळें 'कलात्मकते'च्या नांवावर विचारशून्यता लपविण्यापेक्षां कलात्मकतेकडे थोडेंसें दुर्लक्ष करून संसारांतील अर्थपूर्ण दृश्यें दाखविणें, त्यांतील खोल मर्म सुचविणें आणि सुविचारांत, सद्भावनेंत व सात्त्विक आनंदांत भर टाकणें, हें त्यांना अधिक श्रेयस्कार वाटतें.

हा जीवनवादहि उद्बोधनवादाची उत्क्रांत, प्रौढ आणि प्रगल्भ अशी परिणति आहे. भाषाज्ञान, ज्ञानसंग्रह, ऐतिहासिक अभिमान, पक्षीय प्रचार, राष्ट्रीय जागृति, सामाजिक प्रबोधन, सत्यनिष्ठा आणि सत्निष्ठा असा हा उत्क्रांतिमार्ग आहे. जीवनवादी कलावंत व विचारवंत हे वृत्तीनें व्यापक संस्कारवादी आहेत. कलेला ते एक जीवनांग मानतात, तिला मोठी मानतात. पण हें मोठेपण जीवनसापेक्ष आहे.

'करमणूक,' 'मनोरंजन,' हीं आपल्याकडील पहिल्या पहिल्या प्राधान्यानें वाङ्मयाला वाहिलेल्या मासिकांचीं नांवें होत. त्यांतून पुढें 'उदात्त करमणूक,' 'आनंद,' 'ल्हादैकमयता,' अशी चढती, विकसित कल्पनापरंपरा कलेचें प्रयोजन म्हणून मांडलेली दिसते.

श्री. कृ. कोल्हटकरांनीं वास्तविक कलावादाचें तत्त्वज्ञान खंबीरपणें प्रस्थापित केलें होतें. पण तत्कालीन सामाजिक, राजकीय, धार्मिक, पक्षीय, ऐतिहासिक, भाषिक, जाणिव आणि निष्ठा यांचा प्रसार इतका झपाट्यानें निबंधवाङ्मयांतून, वृत्तपत्र-मासिकांतून, सामाजिक व राजकीय जीवनांतून, शिक्षणाच्या माध्यमांतून झाला कीं, या मूल्यांचीच ललित-वाङ्मयावर कुरघोडी होऊं लागली. तेव्हां पुन्हां कलेच्या स्वातंत्र्याचा पक्ष घेऊन त्याचा हिरिरीनें पुरस्कार करण्याची पाळी आली असावी. ना. सी. फडके यांनीं 'कलेसाठीं कला' हें आपलें घोषवाक्य केलें. 'ललित लेखक कलेचा उपासक आहे, शंकराचार्यांचा चोपदार नाहीं ... ललितलेखनांत तत्त्वचर्चेच्या प्रवेशाला मनाई नाहीं, पण तिनें आपली पायरी सांभाळली पाहिजे ... सरस्वती पुराणिकाच्या व्यासपीठावर बसली नसून प्रसन्न मयूर-पिच्छांच्या सुबक सिंहासनावर बसलेली आहे...' अशा अधिक्षेपात्मक अलंकारपूर्ण भाषेंत फडके यांनीं कलावादाची वकिली केली. कोल्हटकरांच्या कलावादाचाच हा विस्तृत, आकर्षक अवतार होय, जोरदार आणि जिद्दीनें केलेला प्रचार होय.

अक्षय्य आनंद देण्याची अविच्छिन्न शक्ति हें अक्षर वाङ्मयाचें ध्येय कलावाद्यांनीं मानलें. 'काय सांगितलें' यापेक्षां 'कसें सांगितलें' याला त्यांनीं महत्त्व दिलें व त्यामुळें एकीकडे 'तंत्रवादा'ला जोरानें चालना मिळाली आणि दुसरीकडे कलेच्या विषयावरील बंधन सुटलें. पावित्र्यविडंबन, श्लीलाश्लीलवाद यांना येथेंच प्रारंभ झाला. 'साहित्यानें क्रांति होते,' ही प्रतिज्ञा कलावादी खोटी मानूं लागले. कलेचें स्वतंत्र्य त्यांनीं पुकारलें.

खरें म्हणजे मराठींतील 'कलेसाठीं कला ' आणि ' जीवनासाठीं कला ' हे वाद एकमेकांचे अगदीं पूर्ण विरोधी नाहींतच. जीवनवाद्यांना कला अभिमत आहे आणि कलावाद्यांना जीवन अभिमत आहे. भेद आहे तो यांतील गौणप्रधान भावाचा. श्री. कृ. कोल्हटकर यांनीं आणि नंतर ना. सी. फडके यांनीं याबाबत आपली भूमिकाहि स्पष्ट केलेली आहे. फडके म्हणतात, ' कोणत्याहि कृतीला एक प्रधान हेतु व एक किंवा अनेक गौण हेतु असतात. सारें भांडण आहे तें लोकजागृति हा ललितसाहित्याचा आद्य व प्रधान हेतु मानावा कीं नाहीं, या प्रश्नावर. एकच सुसंगत, सूज्ञपणाचें उत्तर संभवतें तें हें कीं, रिझविणाऱ्या साहित्याचा शिकविणें हा प्रधान हेतु मानतां येत नाहीं.' वस्तुतः येथेंच हा वाद मिटतो. पण तो मिटला नाहीं. परिणामीं साहित्यनिर्मिति, साहित्यविचार आणि साहित्यसमीक्षा कला-जीवन-वादांतच घोंटाळत, फिरत राहिली. एवढेंच नव्हे, तर कलावादी आणि जीवनवादी मधूनमधून नकळत आपापल्या सीमारेषा ओलांडून एकमेकांत आपापल्या साहित्यकृतीच्या द्वारें जात-येत असल्याचें मनोरंजक दृश्य दिसूं लागतें. या प्रयोजन-संकरामुळें मराठी ललित-वाङ्मयाला एकीकडे ' कादंबरी-प्रबंध ' किंवा ' काव्यशास्त्र-विनोद ' यांचें रूप आलें. जीवनभाष्याला कथानकांत मधून मधून स्वतंत्र स्थान मिळूं लागलें, नाटकांतून ' स्वगत निबंध ' किंवा ' प्रकट उपदेश ' महत्त्वपूर्ण ठरूं लागले. काव्यांतून विचारविस्तार नांदूं लागला किंवा दुसरीकडे ' गुंतागुंत-निरगांठ-उकल ' यांसारख्या नियमांचें राज्य वाढूं लागलें. कला म्हणजे करामत, तंत्रवाद ठरूं लागली आणि जीवनवाद म्हणजे प्रचारवाद ठरूं लागला. आत्मरंजनासाठीं कला निर्माण होते खरी, पण रसिकरंजनांतच तिची कृतार्थता असते, या कल्पनेचें भ्रष्ट रूप ' इच्छापूर्तिवादा 'च्या रूपानें निर्माण झालें. प्रयत्नवाद आणि प्रयोगशीलता यांचीं चलती सुरू झाली. Inspiration पेक्षां Perspiration अधिक निर्माण झाला. कला घामटली. वा. म. जोशी, न. चिं. केळकर, साने गुरुजी, यांच्या मृत्यूनंतर आणि खांडेकर, फडके यांच्या प्रतिभेचा फुलोरा कोमेजून गेल्यावर वस्तुतः कला-जीवन-वाद समर्थपणें ललितकृतींतून उमटविणारे खंदे वीर उरलेच नव्हते. कला-जीवन-वादाच्या आवर्तांत, प्रयोजनांच्या संकरांत मराठी ललितवाङ्मय निःसत्त्वपणें, निर्जीवपणें फिरत राहण्याचा प्रयत्न करीत होतें. मराठी-साहित्यविचारहि खुंटला होता.

खरें म्हणजे १९३० ते १९४० या दशकांत मराठी साहित्य-विचारांत जीं वादळें उठलीं, जें जोरदार मंथन झालें, त्यांतून सुसंगतपणें, सर्वांगपरिपूर्ण असा ' साहित्यशास्त्र ' मांडणारा ग्रंथ निर्माण झाला असता, तर ह्या मंथनाचें कांहीं चिरंतन फळ हातीं आलें असतें. मराठी समीक्षातत्त्वांना आणि समीक्षेला एक पद्धति, एक प्रकारची शिस्त लागली असती. श्री. कृ. कोल्हटकर यांच्या ठायीं तें सामर्थ्य होतें. त्यांच्या परीक्षणलेखांतून ते विस्तारानें, तर्कशुद्ध रीतीनें, पृथक्करण-संश्लेषण पद्धतीनें, साहित्यतत्त्वविचार मांडीत होते. पाश्चात्य विचार त्यांना ग्रंथरूपानें मराठी समीक्षकांपुढें ठेवतां आला असता. पण तें झालें नाहीं.

वामन मल्हारांनीं मोठ्या आवडीनें आणि उत्साहानें साहित्यविचारांची चर्चा आपल्या अनेक लेखांतून केली आहे. त्यांचा जीवनवादी दृष्टिकोण उदार, व्यापक आणि प्रगतिशील

आहे. वाङ्मयाच्या अनेकविध प्रयोजनांचें अंतिम एकजीवित्व आणि त्याच्या अनुरोधानें कलासमीक्षाशास्त्र त्यांनीं ग्रंथरूपानें प्रतिपादिलें असतें, तर प्रयोजनांची धरसोड, त्यांचा संकर (mixture) होण्याचें प्रमाण कितीतरी कमी झालें असतें. स्फुट लेख हे प्रश्न उपस्थित करतात, त्यांतून वाद – प्रतिवाद झडतात, घुसळण होते, साहित्यविचाराला चालना मिळते, वातावरण निर्माण होतें, हें खरें. याची साहित्याच्या प्रगतीला अत्यंत आवश्यकता असते, हेंहि खरें. पण या विविध प्रवृत्तींचें, संघर्षांचें, वादविवादांचें, त्यांतून निघणाऱ्या निष्कर्षांचें समतोल बुद्धीनें, निःपक्षपातीपणानें, सर्वसमावेशक दृष्टीनें जर ‘ व्यवस्थापन ’ करण्यांत आलें नाहीं, तर त्यांतून एक स्थिर विचार, एक स्थिर दृष्टि लाभत नाहीं आणि सारें दिशाहीन, विस्कळीत, भोंगळ असें होऊन बसतें. ‘साहित्य आणि समाजजीवन’ हा लालजी पेंडसे यांचा ग्रंथ आणि ‘ प्रतिभा-साधन ’ हा ना. सी. फडके यांचा ग्रंथ एक विशिष्ट निश्चित दृष्टिकोण, (मग तो बरोबर असो -नसो, योग्य असो वा नसो,) यंथासांगपणें देत असल्यानें त्यांनीं एका वाङ्मयीन पिढीवर फार मोठा प्रभाव पाडला. हें सत्य नाकारून चालणार नाहीं. ‘ प्रयोजनानां अनेकता ’ ह्या तत्त्वाचें ग्रंथरूपानें व्यवस्थापन झालें असतें, तर कला-नीति, कला-जीवन, ललित सत्य – शास्त्रीय सत्य, कला-मतप्रचार, कला आणि अश्लीलता, इत्यादि वादांना आलेली तीव्रता आणि अखेरची समन्वयाची नव्हे तर संकराची दुरवस्था प्राप्त झाली नसती. निदान त्या वादाला एक समतोल प्राप्त झाला असता. पण असें व्यवस्थापन झालें नाहीं. मराठी साहित्याचा हा कालखंड – मर्ढेकरांच्या अगदीं अलीकडचा कालखंड – हा मराठी साहित्यविचाराचा केवळ ‘ मंथनकाल ’ राहिला.

प्रा. रा. श्री. जोग यांच्या अभिनव काव्यप्रकाशानें मराठी साहित्यविचाराला एक व्यवस्था लावून दिली आणि खोल, मजबूत व व्यापक पाया भरून दिला. जुन्या संस्कृत साहित्यशास्त्राचें मराठींत व्यवस्थापन करण्याचें किंवा त्याची बैठक पक्की करण्याचेंच केवळ हें काम होतें असें नाहीं, तर जुन्या साहित्यशास्त्राचें आवश्यक तें संस्करण करून अर्वाचीन वाङ्मयनिर्मितीच्या रसग्रहणाला आणि मूल्यमापनाला समर्थ ठरेल अशी त्याला ‘ अभिनवता ’ देण्याचेंहि हें बिकट काम होतें. साहित्यशास्त्रांतील विषयांची चर्चा मराठी काव्यांतील उदाहरणांनीं सजविण्यापुरतीच ही ‘ अभिनवता ’ नसून ती संस्कृत साहित्यशास्त्राला इंग्रजी साहित्य व साहित्यशास्त्र आणि मानसशास्त्र यांची जोड करून देणारी खरीखुरी अभिनवता होती. पौरस्त्य आणि पाश्चात्य काव्यशास्त्रांच्या मंथनांतून त्यांनीं काढलेले निष्कर्ष किंवा मान्य केलेले सिद्धान्त नेहमीं अगदीं वेगळे किंवा अपूर्व आहेत असें नव्हे.. ‘ वाक्यं रसात्मकं काव्यम् ’ हें विश्वनाथानें केलेलें काव्यलक्षण किंवा ‘ ल्हादैकमयता ’ हें मम्मटानें मौलीभूत मानलेलें काव्यप्रयोजन जेव्हां प्रा. रा. श्री. जोगहि मानतात, तेव्हां तें केवळ परंपरेनें आलेलें म्हणून अंधपणें पत्करलेलें नसतें, तर पूर्णपणें विचिकित्सा करून कसोटीस उतरलेलें म्हणूनच स्वीकार्य ठरलेलें असतें. एका अर्थी त्यांचा ‘ अभिनव काव्यप्रकाश ’ हा ग्रंथ संस्कृत काव्यप्रकाशाचा बराच कायापालट व थोडाफार हृदयपालट हेऊन व नव्यानें जन्मलेला आहे, असें म्हटलें तरी चालेल. प्रतिभेच्या अलौकिकत्वाच्या कल्पनेस अनेक अनुकूल गोष्टी असल्या तरी ती लौकिक शक्तिच कशी

आहे, रसकल्पनेचा जोरदार पुरस्कार करूनहि रससंख्यानिर्णय, किंवा त्याचा गौणप्रधानभाव किंवा त्यांचें एकरूपत्व, यासंबंधी आग्रह धरणें कसें अनाठायीं आहे, भक्तिरस मान्य करूनहि आज परमेश्वरभक्तीस उतरती कळा लागली असल्यानें पुढील वाङ्मयांत तिचें दर्शन घडेल कीं नाहीं याची साधार भीति कशी वाटते, करुणरसाचा अनुभव निर्भेळ सुखाचा नसून दुःखमिश्रित, लौकिकच कसा असतो, अलंकार हे काव्यशरीरावरील उपरे, सुटे बाह्य पदार्थ नसून काव्यशरीराचे विभ्रम कसे आहेत, हें सारें प्रा. जोगांनीं साधार आणि सप्रमाण पटवून दिलें आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रांत प्रा. जोगांचें मन मुरून गेलें असलें तरी 'आमच्या संस्कृतांत सर्व कांहीं आहे' असा आत्मवंचक हटवाद त्यांच्या ठायीं नाहीं.

प्रा. जोगांच्या सर्व साहित्यशास्त्रीय लेखनाची बैठकच 'काव्यप्रकाश'काराची आहे. म्हणजे, साहित्यशास्त्राच्या सर्वांगांच्या सुव्यवस्थित, साधार, सोपपत्तिक, सोदाहरण आणि सुस्पष्ट विवेचकाची ती बैठक आहे. यामुळें 'अभिनव काव्यप्रकाशां'त संक्षेपरूपानें किंवा केवळ तात्त्विक रूपानें आलेल्या विषयांचें, स्वतंत्र ग्रंथरूपानें त्यांनीं विवरण आणि विस्तार केलेला दिसून येतो. या दृष्टीनें 'काव्यविभ्रम' हा ग्रंथ त्यांच्या 'अभिनव काव्यप्रकाशा'ला जोडलेली अलंकार व छंद यांच्या तात्त्विक उपपादनाची सुंदर पुरवणीच होय. 'सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध' या ग्रंथामागील भूमिकाहि परमार्थानें जुन्या काव्यशास्त्रांतील न्यून तें पुरतें करण्याचीच आहे. साहित्य आणि ललित कला यांच्यामधील निकटपणा, भर्तृहरी, दण्डी किंवा अभिनवगुप्त यांच्या ध्यानीं आला असला, तरी साहित्य आणि ललित कला या साऱ्यांचा एकत्र आणि व्यापक असा विचार आपल्याकडे झाला नाहीं,[१] या जाणिवेंतून 'सौंदर्यशोधा'ची प्रा. जोगांना निकड वाटली. ललित वाङ्मय अथवा साहित्य ही एक ललित कला आहे. इतर ललित कलांचा आद्य हेतु ज्याप्रमाणें 'सौंदर्यशोधन, सौंदर्यदर्शन' व 'सौंदर्यवर्णन' असा आहे, तसाच तो साहित्याचाहि आहे. इतर ललित कलांमधून जे कांहीं सौंदर्यविषयक सामान्य सिद्धान्त प्रत्ययास येतात, तेच साहित्यकलेमध्येंहि या ना त्या स्वरूपांत दिसून येतात.' संस्कृत साहित्यशास्त्रांत अभावानें तळपणाऱ्या पण अर्वाचीन पाश्चात्य साहित्यशास्त्रांत प्राणभूत मानल्या गेलेल्या या भूमिकेचा ग्रंथरूपानें सशास्त्र आणि सप्रमाण पुरस्कार मराठींत प्रा. जोगांनीं प्रथमच केला. पौरस्त्य रससिद्धान्त आणि पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्र यांच्या प्रीतिसंगमांतूनच खरें 'साहित्यशास्त्र' जन्म पावतें, पूर्णाकार घेतें, या तीव्र जाणिवेमुळेंच प्रा. जोगांनीं आपल्या 'अभिनव काव्यप्रकाशा'ला 'सौंदर्यशोधा'ची पौरस्त्य साहित्यशास्त्रकारांच्या दृष्टीनें तर 'अभिनव' पुरवणी जोडली. आणि सौंदर्याचा रसिक मनावरील परिणाम जो आनंद, त्याच्या स्वरूपाची मीमांसा पुन्हां हातीं घेऊन ती पुरी केली. प्रा. रा. श्री. जोगांच्या दृष्टिकोणांतील आधुनिकतेची ही फार सुंदर साक्ष आहे. 'अभिनव काव्यप्रकाश' ('काव्यविभ्रमा'चा समावेश यांत आलाच)

---

१. 'सौंदर्य आणि ललितकला'–(१९१६)–वा. गो. आपटे, आणि 'ललितकला मीमांसा'–(१९२५) गो. चि. भाटे. ही दोन पुस्तकें म्हणजे सर्व ललितकलांचा थोडक्यांत परिचय करून देणारीं आहेत.

व ' सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध ' या दोन ग्रंथांनीं मराठी साहित्यशास्त्राचा खरा पाया घातला गेला, असें म्हटल्यास अतिशयोक्तीचा दोष पदरीं येऊं नये, असें वाटतें. मराठी साहित्यशास्त्रकारांमधील त्यांच्या गुरुत्वाची नोंद भावी इतिहासकाराला यामुळेंच करावी लागेल.

रा. श्री. जोगांना कलेचें स्वातंत्र्य मान्य असून, ते खरा काव्यानंद, निःस्वार्थ, अपार्थिव व म्हणून उदात्त स्वरूपाचा मानतात आणि त्यामुळेंच त्याचा त्याकरतांच आस्वाद घेण्यांत कोणत्याहि प्रकारचा उणेपणा त्यांना वाटत नाहीं. काव्याचें अंतरंग आणि बहिरंग, दोन्ही निर्दोषसुंदर असावींत ही खरी इष्ट स्थिति. पण तसें नसेल, तर बहिरंगापेक्षां अंतरंगाला मान देणारा रसिक जोगांच्या मतें खरा सहृदय होय. कवितेवरून कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाची तपासणी करण्यांत त्यांना फारसें तथ्य वाटत नाही.... त्यामुळें त्यांची टीकादृष्टि वस्तुनिष्ठ आहे. साहित्याचा विषय 'समाज' नसून व्यक्ति हाच आहे. ही व्यक्ति वैशिष्टयपूर्ण असून त्या त्या कथेच्या संदर्भात 'एकमेवाद्वितीय' असते. त्यामुळेंच प्रत्येक साहित्यकृतीला पृथगात्मता असते, हें त्यांचें मत आहे. 'सत्यं ब्रूयात् – ललितं ब्रूयात्' असें प्रा. जोग प्रतिपादितात. वाङ्मयीन अभिरुचीच्या विचारांत त्यांनीं औचित्यविवेकाला अग्रस्थान दिलेलें आहें. वाङ्मयकलेंत अर्थसौंदर्याचा जेवढा विपुल आणि विविध असा आविष्कार होतो, तेवढा इतर कलांत तो होऊं शकत नसल्यानें वाङ्मयकलाच इतर ललितकलांपेक्षां श्रेष्ठ आहे, असें प्रा. जोग मानतात. आपली वाङ्मयीन भूमिका, अवाङ्मयीन मूल्यांनीं शबलित होऊं न देतां त्यांनीं टीकाप्रपंच केला.

' अभिनव काव्यप्रकाशा ' नंतर ' काव्यालोचन,' १९३१ (द. के. केळकर,) ' सारस्वत-समीक्षा,' १९३४ (य. र. आगाशे,) हे ग्रंथ लगेच प्रकाशित झाले. त्यांत आर्वाचीन वाङ्मयास व त्यामधील प्रवृत्तीस अनुसरून, आणि पाश्चात्य साहित्यशास्त्र आणि अर्वाचीन मानसशास्त्र यांचें साहाय्य घेऊन काव्यशास्त्राचें संस्करण करण्याचीच पद्धति स्वीकारलेली दिसते.

संस्कृत साहित्यशास्त्रांतील ' रसव्यवस्था ' आणि ' करुणरसानंद मीमांसा ' हे खरे चर्चिले गेलेले विषय. १९२० ते १९३० च्या दरम्यान रसव्यवस्थेच्या पुनर्रचनेसंबंधीं न. चिं. केळकर, श्री. कृ. कोल्हटकर, श्री. नी. चापेकर, इत्यादि मातबर साहित्यशास्त्र-विचारवंतांनीं आपले विचार प्रकट केले होते. यानंतरच्या दशकांत म्हणजे १९३० ते १९४० मध्यें एकीकडे या रसविचारावर मूलगामी आक्षेप घेण्यांत येऊं लागले आणि दुसरीकडे त्याला मानसशास्त्राची बैठक मिळवून देण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न होऊं लागला. १९४२ मधील डॉ० के. ना. वाटवे यांचा ' रसविमर्श ' हा ग्रंथ या दुसऱ्या प्रयत्नाचें अंतिम टोक होय. ' रसविमर्शा ' नंतर म्हणजे १९४२ नंतर रससिद्धान्त आणि रसव्यवस्था यांवर जे आक्षेप घेण्यांत आले ते ' रसविमर्श ' हा या विषयांवरील प्रमाणग्रंथ समजूनच. गेल्या पंधरावीस वर्षांतील ' रसचर्चा ' ही बव्हंशीं ' रसविमर्शा ' च्या खंडनमंडनाच्या स्वरूपाची आहे. विशेषतः त्यांतील पाश्चात्य मानसशास्त्र आणि साहित्यसमीक्षातत्त्वें यांचा पौरस्त्य साहित्यशास्त्राशीं स्वभावसंबंध जोडण्याची प्रवृत्ति आणि स्थायिभावाचे निकष व

रससंख्यानिश्चिति या दोन्हींवर गंभीर तशीच उथळहि टीका झाली आहे आणि आज रसव्यवस्थेचें आणि मराठी समीक्षाशास्त्राचें जवळजवळ नातें तुटल्यासारखें झालें आहे, किंबहुना 'रसविचारा' शिवाय आपण रसग्रहण करूं पाहात आहों.

मराठीसाहित्यविचारांत काव्यानंद–मीमांसा तर संस्कृत-साहित्यशास्त्र आणि पाश्चात्य साहित्यशास्त्र यांना शेजारीं शेजारीं ठेवूनच करण्यांत आली आहे आणि त्यांत मराठी विचारवंतांनीं कांहीं स्वतंत्र उपपत्तिहि सुचविल्याचें आढळतें. 'आत्मौपम्यबुद्धीनें परमत प्रवेश,' 'स्वायत्त तादात्म्य,' 'सहानुभूतिपूर्वक ताटस्थ्य,' 'प्रत्यभिज्ञता,' 'सविकल्प समाधि,' इत्यादि विचार हा स्वतंत्र आहे. संस्कृत काव्यशास्त्र रसिकनिष्ठ असल्यानें त्याच्या आधारें आपल्या साहित्यशास्त्रज्ञांना या विषयांत अधिक खोल जातां आलें. काव्यनिर्मितिप्रक्रिया आपणाकडे नसल्यानें तो विचार मात्र पाश्चात्यांचा मागोवा घेत केलेला दिसतो. 'प्रतिभा साधन'नें संस्कृत काव्यशास्त्रांतील प्रतिभेच्या स्वरूपाची आणि कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेची जी उणीव होती ती थोडीफार भरून काढली. तसच 'चारुत्वप्रतीतिः सौंदर्यधर्मः' याच्या स्पष्टीकरणाच्या निमित्तानें डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनीं प्राचीन साहित्यशास्त्रांतील सौंदर्यकल्पनेचा विचार मांडण्याचा अजस्र प्रयत्न केला आहे. अद्याप संस्कृत काव्यशास्त्रांतील 'शब्दशक्तिविचार,' 'रीतिविचार,' हे दोन महत्त्वाचे विचार मराठी साहित्यज्ञांना मोलाचे वाटलेले दिसत नाहींत. साहित्यशास्त्राच्या एकेका अंगावर विविध दृष्टिकोणांतून भरपूर ग्रंथ-निर्मिति झाल्याविना आपले साहित्यविचार समृद्ध, उदार आणि व्यापक होणार नाहींत.

अर्वाचीन टीकाकारांत प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांचे वेगळेंपण चटकन् नजरेंत भरणारें आहे. ''Literary criticism is, in its profoundest significance, psychology – the study of a soul,' ही त्यांची वाङ्मयीन टीकेवरील निस्सीम श्रद्धा आहे. नवोन्मेषापेक्षां नियमपालनावरच भिस्त ठेवणाऱ्या पंडिती संप्रदायाला चिकटून राहाणाऱ्या टीकेवर त्यांचा रोष आहे. यांत्रिक आणि बाह्य नियमांनीं काव्याची परीक्षा करणें म्हणजे विघातक टीका होय असें प्रा. क्षीरसागर मानतात. "कलाबीज शोधणें व त्या बीजाचा वृक्ष कसा झाला हे दाखविणें, एवढेंच केवळ आधुनिक टीकेचें उद्दिष्ट नाहीं. या संपूर्ण वृक्षाचा 'माझ्या' मनावर परिणाम कोणता झाला, हेंहि ती टीकापद्धति सांगते ... डोळ्यांसमोर धरलेली कलाकृति व तो स्वतः या दोघांचा जणूं आस्वाद-रूप एकान्तच घडत असतो ... आधुनिक टीकाकारांच्या आनंदाचें पर्यवसान कला-प्रक्रियाविषयक प्रश्नांवर होतें आणि त्या प्रश्नांचीं उत्तरें देण्याकरितां त्याला कलाकृतीच्या मुखानें कवीच्या मानससरोवरापर्यंत उलटा प्रवास करावा लागतो... तो कवीची संपूर्ण कृति मनानें पुन्हां रचतो, संपूर्ण अनुभव पुन्हां अनुभवतो व या अनुभूतीचें चित्र तो कवीइतक्याच निरंकुशतेनें व तन्मयतेनें काढतो. हें 'तादात्म्यचित्र' म्हणजे आधुनिक टीका होय" प्रा. क्षीरसागरांची ही टीकादृष्टि पाहातांच, कलास्वातंत्र्यवादी प्रा. क्षीरसागर हे वाङ्मयीन टीकेचेंहि स्वातंत्र्य प्रतिपादणारे आहेत हें पटत जातें. मराठींत काव्यात्मटीकेचे (creative criticism चे) तेच एक निस्सीम, निष्ठावंत उपासक आहेत. 'साहित्य-कृतीचें सौंदर्यदर्शन व रहस्यदर्शन हेंच टीकाव्यापाराचें प्रधानकार्य आहे,' असें प्रा.

क्षीरसागर प्रतिपादन करतात. संस्कारात्मक पद्धतीनें (impressionist हातानें) लिहिलेली प्रारंभीची टीका आतां रहस्योद्ग्राही झाली आहे. ह्या टीकेचे संप्रदाय बनत नसतात. कारण ती तादात्म्यांतून स्फुरलेली म्हणूनच अनन्यसाधारण असते.

पण सर्वसामान्यपणें मराठी टीका ही जीवननिष्ठच राहिली असं म्हणावें लागेल. फडके, खांडेकर, माडखोलकर, कुसुमावती देशपांडे, मा. त्र्यं. पटवर्धन, द. के. केळकर, रा. शं. वाळिंबे यांनीं केलेलीं परीक्षणें व वाङ्मयीन मूल्यमापनें पाहिलीं कीं हें सत्य ध्यानीं येतें. टीकाकार कलावादी असो कीं जीवनवादी असो त्याची समीक्षा ही जीवनवादीच प्राधान्यानें दिसते ही एक मनोरंजक वस्तुस्थिति आहे. कलावाद आणि जीवनवाद यांच्या घोटाळ्यांत मराठी साहित्य, साहित्य-विचार आणि साहित्यसमीक्षा अडकली होती, ती वाढत नव्हती आणि बाहेरहि पडत नव्हती.

अर्वाचीन मराठी साहित्यविचार आणि समीक्षा ' विविधज्ञानविस्तारा' पासून सुरू झाली. म्हणजे या टीकेचें वय आज सत्तरीच्या जवळपास आहे. (१) कला-नीति, पावित्र्य-विडंबन, चारित्र्य व मूल्यमापन, ललितलेखक आणि समाज, मार्क्सवादी पुरोगामी वाङ्मय, फ्राइडवादी नवमतवादी वाङ्मय, अक्षरवाङ्मय, तसेंच (२) रसविचार, काव्यानंद-मीमांसा, हास्यविनोदमीमांसा, हे विषय या काळांतील ज्वलंत आणि म्हणून नित्यचर्चेचे, अध्यक्षीय भाषणांतील 'आवश्यक' ('must') विषय होते. यांतील पहिले 'साहित्याच्या प्रयोजनाच्या संदर्भांत' आणि दुसरे संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या संदर्भांत चर्चिले जात. बाहेर जाऊन ' कलानिर्मितीची प्रक्रिया ' स्वतंत्रपणें तेवढी चिंतनविषय झालेली दिसते. वाङ्मयीन वाद (Realism, Romanticism इत्यादि) यांची चर्चा मराठींत अत्यल्प आणि तीहि उशिरां झाली. पण या पाऊण शतकाच्या कालावधींत एक एक अवस्था पुरी करीत मराठी साहित्यविचार पुरा विकसित होत गेल्याचें दिसत नाहीं. त्यामुळें या कालखंडाला 'रचनात्मक कालखंड' (Formative Period) असें संबोधतां येत नाहीं. वेगवेगळे वाद एकमेकांवर आदळत होते, घुसळत होते. त्यांतून साहित्यशास्त्राचें नवनीत हातीं लागत नव्हतें. (' अभिनवकाव्यप्रकाश ' हा अपवाद.) यामुळें मर्ढेकरपूर्व कालखंड हा टीकेच्या दृष्टीनें केवळ ' मंथनकाल ' होय !

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, (मुंबई)
अनुक्रम.............................. दि: ....
....

प्रभाकर पाध्ये : प्राध्यापक कुळकर्णींचा हा निबंध आपल्या या परिसंवादाचें प्रास्ताविक अशा स्वरूपाचा आहे. तेव्हां त्यांत कांहीं उणीवा राहिल्यास त्या सुचवाव्यात किंवा नवा विचार सांगायचा असल्यास सांगावा. परंतु मर्ढेकरांनंतरची मराठी टीका हा परिसंवादाचा मुख्य भाग असल्यानें या निबंधावर आपण चर्चा करावी असें मला वाटत नाहीं. प्राध्यापक दावतर व प्राचार्य रेगे यांच्या निबंधांत साहित्यटीकेला तात्त्विक बैठक असावी अशी भूमिका आहे. तेव्हां त्या निबंधांच्या चर्चेवेळीं कुळकर्णी यांच्या निबंधांतील मुद्दे घेतां येतील. म्हणून दावतरांचा निबंध महत्त्वाचा आहे, तो आजच आपण चर्चेला घ्यावा व उद्यां सकाळीं त्यावरील चर्चा पुढें चालवावी असें मला वाटतें. या निबंधावरील चर्चेला वेळ अधिक लागेल.

पु. शि. रेगे : पण आज कुळकर्णी यांच्या निबंधावर चर्चा व्हावी असें ठरविलें होतें ना ? दावतरांचा निबंध वाचल्याशिवाय आम्ही त्यावर चर्चा कशी करणार ?

प्रभाकर पाध्ये : अशी चर्चा झाल्यास परिसंवादाचा मूळ हेतु पराभूत होईल अशी भीति मला वाटते. पण आपली इच्छा आहे तेव्हां ही चर्चा करूं. पण ती शक्य तितकी थोडक्यांत असावी अस मी सुचवितों. म्हणजे प्राध्यापक दावतरांना आपला निबंध आजच मांडतां येईल. तो निबंध निदान आज मांडला जावा, म्हणजे उद्यां त्यावरील चर्चेला सुरुवात करतां येईल असं मला वाटतें.

माधव आचवल : प्रा. कुळकर्णी यांचा निबंध ऐकतांना माझ्या मनांत विचार आला तो असा कीं तत्कालीन जाणीव ही वाङ्मयनिर्मितीचें बीज असतें. मर्ढेकर-पूर्वकालांतील मराठी जाणीव व त्याच वेळची इतर मोठी जाणीव यांच्या संबंधांचा विचार केल्यास यांतील एक घटक स्पष्ट होऊन आपल्या पुढील चर्चेला पाया मिळेल.

प्रभाकर पाध्ये : राष्ट्राचें पारतंत्र्य, समाजसुधारणा व वाङ्मयाला पुरुषार्थाचें साधन मानणें, या तीन गोष्टी तत्कालीन जाणिवेचा भाग होत्या असें मला वाटतें.

दिलीप चित्रे : पाध्ये आणि आचवल या दोघांनाहि जाणीव या शब्दाचा एकच अर्थ अभिप्रेत आहे काय ? मला वाटतें त्यांना वेगवेगळे अर्थ अभिप्रेत असावेत.

माधव आचवल : त्या वेळची मराठी संस्कृति, एकंदर जागतिक संदर्भांचे संस्कार व शिक्षण संस्कार यांची एकंदर जाणीव मला अभिप्रेत आहे.

प्रभाकर पाध्ये : जाणिवेच्या स्वरूपाचा मुद्दा बाजूला ठेऊं. कारण, त्याविषयीं पुढें विवेचन होईलच.

दि. के. बेडेकर : तात्त्विक भूमिकेशिवाय समीक्षा पुढें जाऊं शकत नाहीं आणि समीक्षेच्या तात्त्विक अंगाचा विचार करतांना कलावादी व जीवनवादी अशी जी दुसंध मांडणी कुलकर्णी यांनीं केली आहे ती योग्य वाटत नाहीं. कारण, कलेंत असा दुसंधपणा नसतो. दुसरें म्हणजे कुळकर्णी यांच्या लिखाणाचा परिणाम माझ्या मनावर तरी असा झाला कीं जुनी टीका ही नुसती कच्ची सामुग्री होती व त्यानंतर मर्ढेकर आले असें त्यांना म्हणायचें आहे. पण तसें नाहीं. याची चर्चा सुरू केली तर तिला वेगळें वळण लागेल.

व. दि. कुळकर्णी : मला असें म्हणावयाचें आहे कीं त्या वेळीं सुट्या सुट्या टीकेंतून

एकसंधपणा असा निर्माण होऊं शकला नाहीं. त्यांतून एक नवें टीकाशास्त्र असें निर्माण झालें नाहीं. त्रुटित स्वरूपांत विचार मांडले गेले. त्यांमागील भूमिकांचें सुसंगत संस्करण झालें नाहीं. जीवनवादांत कलावादाचें मिश्रण झालें.

दि. के. बेडेकर : मग अशी परिस्थिति आजसुद्धां आहे. आजसुद्धां प्रत्येकाची टीकेची भूमिका वेगवेगळीच आहे. जीवनवाद व कलावाद एकमेकांत अनुस्यूत आहे. अशा स्थितींत त्या निबंधाच्या मांडणीचा पुनर्विचार व्हावा असें वाटतें.

मे. पु. रेगे : त्रुटित स्वरूपांतून शास्त्र होणें म्हणजे काय? उदाहरणार्थ जीवनवादांतून एक साहित्यशास्त्र निर्माण व्हायला हवें होतें का? हें शक्य असून त्या टीकाकारांना वेळ मिळाला नाहीं किंवा गरज वाटली नाहीं म्हणून सुसंगत साहित्यशास्त्र निर्माण झालें नाहीं?

व. दि. कुळकर्णी : मी माझें म्हणणें पुनः एकदां स्पष्ट करतों. एखाद्या सुसंगत तत्त्वज्ञानाचा आधार घेऊन काव्याच्या विविध अंगांचा तदनुषंगिक विचार झाला नाहीं. उदाहरणार्थ, मार्क्सवादाच्या आधारें एक सुसंगत समीक्षा उभी राहूं शकते. तसें पण या काळांत झालें नाहीं. उदाहरण द्यावयाचें तर वा. म. जोशी यांचें सर्व लिखाण वाचूनसुद्धां त्यांना नक्की काय म्हणावयाचें आहे हें कळत नाहीं. तसेंच कलावादी व जीवनवादी यांच्या दृष्टिकोनांत नेमका फरक कोणता हें कळणें अवघड व्हावें एवढे दोघेहि पंथ आपल्या तत्त्वांत अस्थिर होते. म्हणजे कलासमीक्षेंत जी एक rigidity अपेक्षित असते तशी ती आढळत नाहीं. हें कठोरपण मर्ढेकरांत दिसते.

दिलीप चित्रे : म्हणजे मर्ढेकरांनीं तार्किकदृष्ट्या सुसंगत असें शास्त्र मांडलें असें म्हणून मर्ढेकरांना श्रेष्ठत्व द्यावें असें तुम्हांला म्हणायचें आहे का?

व. दि. कुळकर्णी : नाहीं. मर्ढेकरांचें शास्त्र सुसंगत आहे असें मला म्हणावयाचें नाहीं. मांडणी सुसंगत असूनसुद्धां शास्त्र चुकीचें असूं शकते. पण असासुद्धां प्रयत्न झाला नाहीं.

दिलीप चित्रे : म्हणजे तुमच्या मतें प्रत्येक समीक्षकानें मूल्यवाचक विधान केलें पाहिजे. म्हणजे पर्यायानें त्यानें तर्कशास्त्रांत प्रवेश केला पाहिजे. म्हणजे पर्यायानें त्याला सौंदर्यशास्त्राचा आधार घेतला पाहिजे. आणि सरतेशेवटीं त्याला तत्त्वज्ञानाकडे, metaphysics कडे वळलें पाहिजे.

व. दि. कुळकर्णी : एवढें लांब जायचें कारण नाहीं. प्राथमिक चिंतनांत कच्चेपण पुष्कळच असतें. तें काढून टाकून त्याचें सुसंगत व्यवस्थापन करण्याचा प्रयत्न झाला नाहीं असें मला म्हणावयाचें आहे. प्रत्येकजण आपल्या विचारसरणीला पूर्णत्वाकडे नेण्यासाठीं मांडणी करण्याचा प्रयत्न करतो. या काळांत तसा प्रयत्न झाला नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : मला वाटतें कुळकर्णी यांचें म्हणणें थोडें असें असावें : वामनराव जोश्यांनीं साहित्यावर खूप लिहलें. शिवाय ते स्वतः तत्त्वज्ञ होते. असें असूनसुद्धां त्यांच्या संशयवादामुळें त्यांना एक निश्चित तात्त्विक भूमिका आहे असें वाटत नाहीं. उलट जोगांचें बरेचसें विवेचन आधारित असलें, तरी तें निश्चित स्वरूपाचें आहे. मर्ढेकरांचें

वैशिष्ट्य हें कीं त्यांनीं टीकेंत येणाऱ्या शब्दांच्या अर्थांची प्रथमच तात्त्विक चिकित्सा मराठींत केली. असें लिखाण फार थोडें झालें. आगरकरांनीं अधिक लिखाण केलें असतें तर त्यांनीं मिल, स्पेन्सर इत्यादि त्यांच्या आवडत्या व्यक्तींचीं तत्त्वें साहित्याला लावून दाखवून त्यांतून एका एका निश्चित स्वरूपाचें साहित्यशास्त्र निर्माण केलें असतें. असें निश्चित स्वरूप या कालखंडांत कोठेंच दिसत नाहीं.

पु. शि. रेगे : मर्ढेकरपूर्व लिखाणांत साहित्य कशासाठीं निर्माण होतें, त्याचा माझ्या मनावर परिणाम काय होतो, यावर भर दिला गेला व नंतर साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवर दिला गेला, असा भेद करून या दृष्टीनें या कालखंडाकडे पाहातां येईल काय ?

व. दि. कुळकर्णी : संस्कृत साहित्यशास्त्र रसिकनिष्ठ आहे व पाश्चात्य साहित्यशास्त्र कलाकृतिनिष्ठ आहे. हा प्रमुख भेद आहे असें मला वाटतें.

द. भि. कुळकर्णी : प्राध्यापक व. दि. कुळकर्णी यांच्या या निबंधांत समीक्षा, साहित्यशास्त्र व कला या गोष्टी भिन्न आहेत असा जाणीवपूर्वक भेद केलेला दिसून येत नाहीं. इंग्रजी साहित्याच्या शिक्षणांतून आणि त्या वेळच्या संस्कारांतून अव्वल इंग्रजींत मराठी समीक्षा निर्माण होऊं लागली होती आणि आजवर आपण मानीत होतों त्या संस्कृतांतून आलेल्या रसिकनिष्ठ साहित्यशास्त्राला तोंड देणें हा या समीक्षेपुढचा महत्त्वाचा प्रश्न होता. या प्रश्नांतून सुटण्यासाठीं साहित्यशास्त्रीय तत्त्वांचा शोध घेणें हाच एक मार्ग होता. या मार्गानें जाऊन मर्ढेकरांनीं कलास्वरूपशास्त्र निर्माण केलें, कलामीमांसा केली.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : संस्कृतांतील साहित्यशास्त्र हें रसिकनिष्ठ आहे असा एक-दोनदां आतां उल्लेख केला गेला. यांत गैरसमज होण्यासारखा आहे. कवीसुद्धां एक रसिक असतोच. रस हा कलाकारनिष्ठ, रस हा कलानिष्ठ व एकंदर अर्थानें रस हा रसिकनिष्ठ आहे. कलाकार व कलाकार नाहीं तो असे दोघेहि रसिक. असा स्वाद घेत रसिकनिष्ठेनें या अर्थानें व्याप्ति करायची. स्वादावांचून निर्मिति नाहीं. ' रसात्मकं काव्यम् ' म्हणजे रस हें रूप, स्वरूप. रस हें रूप, स्व म्हणजे सर्व. शब्दावलि ही रसात्मक. हा रस आस्वाद्य. हेगेलच्या तत्त्वज्ञानाशीं याचा संबंध लावून दाखवितां येईल. काव्य हें objectified. अंतर्गत आहे तें बाह्यरूप आहे, मूर्तरूप आहे. ' सकलस्तथात्मकंच ' असें हें रूप आहे. काव्याच्या किंवा कलेच्या निर्मितीच्या वेळीं कवि हाहि स्वाद घेत असतो. तेव्हां, संस्कृत साहित्यशास्त्राची याबाबत भूमिका काय आहे याचा विचार वेगळा करायला पाहिजे. तो विषय आपण घेऊं नये.

व. दि. कुळकर्णी : ज्या जाणीवपूर्वक भेदाचा द. भि. कुळकर्णींनीं उल्लेख केला तिचा विचार मी माझ्या निबंधाच्या एका मुद्द्यांत केला आहे. तो मुद्दा म्हणजे साहित्यसमीक्षा व साहित्यनिर्मिति परस्परसुसंगत राहिली नाहीं. शास्त्रीबुवांच्या मुद्द्यावर मला असें वाटतें कीं, संस्कृत साहित्यशास्त्र हें रसिकनिष्ठ आहे असें म्हणण्यांत आपण फार धोका पत्करत नाहीं. कारण बऱ्याच साहित्यविषयक मूल्यकल्पनांचा विचार संस्कृतमध्यें केलेला नाहीं. निदान माझ्या तरी वाचनांत नाहीं.

रा. भा. पाटणकर : मला वाटतें, काव्यनिर्मितीची समीक्षा ही सध्यां relevant नाहीं

दि. के. बेडेकर : रसस्वरूप हें केवळ व्यक्तिनिष्ठ नसून तें वस्तुनिष्ठसुद्धां आहे.

अ. दा. रानडे : शिवाय, विविधज्ञानविस्तार, निबंधमाला, दंभहारक, यांसारख्या नियतकालिकांतील लिखाणांतून ज्या प्रश्नांचा व. दि. कुळकर्णी विचार अपेक्षितात, त्या सर्व साहित्यिक प्रश्नांचा प्राथमिक विचार झाला आहे.

रा. भा. पाटणकर : साहित्याचा multicriterian विचार होऊं शकतो कीं नाहीं ?

प्रभाकर पाध्ये : पण त्यालासुद्धां तात्त्विक अधिष्ठान हवेंच.

पु. शि. रेगे : आतांपर्यंत असें दिसलें कीं, मराठींत मर्ढेकरपूर्वकालांत सुसंगत असें साहित्यशास्त्र निर्माण झालें नाहीं या उणीवेचा प्रामुख्यानें विचार झाला. पण असें प्रत्येक भाषेंत स्वतःचें साहित्यशास्त्र निर्माण झालेंच पाहिजे असें आहे काय? समजा इंग्लिशमध्यें असें साहित्यशास्त्र आधीं निर्माण झालें, तें आपल्याला स्वीकारार्ह वाटलें तर एकदां तें शास्त्र आहे असें मानल्यावर त्याचा स्वीकार करून तें मराठीला कां लावूं नये ? मी एक उदाहरण देतों. परदेशांत इंजिनाचा शोध लागला तर तें इंजिन आपण जसेंच्या तसें स्वीकारण्याऐवजीं एंजिनचा शोध लावत बसायचें कशाला ?

व. दि. कुळकर्णी : माझ्या दृष्टीनें एका भाषेचें साहित्यशास्त्र हें पूर्णतः दुसऱ्या भाषेला उपयोगी पडतेंच असें नाहीं.

माधव आचवल : प्रत्येक कालखंडांची स्वतःची अशी जाणीव असते. ही जाणीव त्या काळांतील वाङ्मयांत व्यक्त होते. टीकाकार या वाङ्मयाचें परिशीलन करून त्या जाणिवेचें शास्त्र बनविण्याचा प्रयत्न करतात. कालिकदृष्ट्या अगर सांस्कृतिक दृष्ट्या या जाणिवा वेगवेगळ्या असल्यामुळें प्रत्येक भाषेचें स्वतंत्र साहित्यशास्त्र निर्माण होणें अगदीं साहाजिक आहे.

अनामिक : असें मर्ढेकरपूर्वकालांत झालें नाहीं असें तुम्हांला म्हणावयाचें आहे का कुळकर्णी ?

(**अनामिक :** अमुक अमुक झालें नाहीं हा इतिहास सांगण्यांत बराचसा वेळ फुकटच गेला.)

व. दि. कुळकर्णी : मी हेंच स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे. उदाहरणार्थ, जीवनवाद आणि कलावाद हीं तत्कालीन जाणिवेचीं दोन अंगें होतीं. पण दोन्ही बाजूचे पुरस्कर्ते दोन नांवाखालीं जवळजवळ सारख्याच गोष्टी सांगत होते. म्हणजेच त्यांना व्यवच्छेदक अशी तात्त्विक भूमिका नव्हती.

मे. पु. रेगे : याचा अर्थ या दोन भूमिकांत प्रयोजनसंकर होता असा नाहीं. तारतम्य होतें. फक्त तें तारतम्य त्या वेळच्या टीकाकारांनीं स्पष्ट केलें नाहीं. प्रयोजन-संकरामुळें साहित्यशास्त्र निर्माण होऊं शकलें नाहीं असा याचा अर्थ होणार नाहीं.

द. भि. कुळकर्णी : प्रयोजनसंकर हें कारण मला तरी पटत नाहीं. उदाहरणार्थ, पाश्चात्य साहित्यशास्त्र हे अनेकविध हेतूंनीं (Multipurpose नें) सिद्ध झालेलें आहे. आणि साहित्य हा व्यक्तित्वाचा आविष्कार ही त्यांतली एक कल्पना आजतागायत आपण

स्वीकारली आहे. पण संस्कृत साहित्यशास्त्रांत असें नाहीं. तेथें साहित्याचें अधिष्ठानच अलौकिक पातळीवर होतें. तेव्हां, या दोन भूमिकांतून मराठींत प्रयोजनसंकर झाला असावा असें वाटत नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : व्यवस्थापनाच्या बाबतींत बोलावयाचें म्हणजे अभिनवगुप्तानें अलौकिकत्वाचें जें विवरण केलें आहे, तें रा. श्री. जोग यांनीं पूर्णपणें लक्षांत घेतलेलें दिसत नाहीं. या अलौकिकत्वाबाबत आज एवढेंच म्हणतां येईल कीं, संस्कृतच्या काळीं त्या काळाचें आव्हान अभिनवगुप्तानें स्वीकारलें. पण ज्या कालखंडाविषयीं आपण बोलत आहोंत त्या मराठी टीकेनें मात्र हें आव्हान स्वीकारलें नाहीं.

वसंत दावतर : मला कुळकर्णींच्या निबंधांतील समन्वय व्यवस्थापनाच्या मुद्द्याचें अधिक स्पष्टीकरण हवें आहे. व्यवस्थापनाचा विचार करतांना त्यांनीं त्या कालांत नवीन आणि जुन्या अशा दोन प्रकारच्या विचारांना स्वतंत्र अस्तित्व होतें असें गृहीत धरलें आहे. एक प्रश्न असा कीं, असे साहित्यस्वरूपाचा विचार करणारे स्वतंत्र विचार त्या वेळीं खरोखर अस्तित्वांत होते का ? जोगांच्या टीकेंत कोणताहि साहित्यविचार नाहीं. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें तर ते साहित्याचें विश्लेषण करूं पाहात नाहींत. त्याच्या चर्चेंत शब्दशक्ति किंवा अलंकार या अंगांचा विचार येतो. या विचारांत त्यांनीं शब्दांची द्विविध अर्थवत्ता—व्यंजना, लक्षणा पण गृहीत धरली आहे. यांत साहित्यकृतीचा अनुभव व त्याचा अविष्कार यांचे प्रश्न कोठें आले ? तेव्हां या व्यवस्थापनास स्वतंत्र महत्त्व आहे का ? याला समन्वय व व्यवस्थापन म्हणतां येईल का ? जेथें विचार नाहींत, तेथें समन्वय व व्यपस्थापन कसें ?

दिलीप चित्रे : अध्यक्षमहाराज, मला मध्येंच माझ्या एका शंकेचें उत्तर हवें आहे. ती शंका अशी कीं या परिसंवादांतील तीन निबंधांत सामान्य सूत्र (link) कोणतें ? मला तर असें कोणतेंच सूत्र आढळत नाहीं. कारण एकतर पहिला निबंध ऐतिहासिक आहे. शिवाय मर्ढेकर हा चर्चेचा मध्यबिंदू समजावयाचा, तर मर्ढेकरांचें लिखाण फारच अपुरें आहे व सदोषहि आहे. तेव्हां अशा चर्चेतून कांहींच निष्पत्ति होणार नाहीं.

स. ह. देशपांडे : मला वाटतें चित्र्यांना परिसंवाद मंजूर नसावा !

प्रभाकर पाध्ये : मर्ढेकरपूर्व टीकेची बैठक कोणती होती व मर्ढेकरांनंतर टीकेची बैठक कोणती आहे हें या तीन निबंधांतील सूत्र आहे आणि मर्ढेकरपूर्वकालांत टीकेला पद्धतशीर (Systematised) अशी बैठक नव्हती हें या पहिल्या निबंधाचें सूत्र आहे.

पु. शि. रेगे : अमुक अमुक घडलें नाहीं हें कळणें, याशिवाय या चर्चेतून कांहींच निघणार नाहीं. शिवाय ज्या साहित्यशास्त्राचा निबंधांत आग्रह आहे, तें एक शास्त्र म्हणून.

दि. के. बेडेकर : तें कोणतींच निश्चित तत्त्वें सांगत नाहीं.

स. ह देशपांडे : परंतु व्यक्तिसापेक्ष असें साहित्यशास्त्र असूं शकतें. शिवाय सर्वमान्य अशा साहित्यशास्त्राचें उपयोजन होऊं शकतें किंवा नाहीं ? परिस्थितीच्या संदर्भात असें खंडनात्मक किंवा मंडनात्मक उपयोजन या कालांत झालें नाहीं असें कुळकर्णींना म्हणावयाचें असावें. त्यामुळें प्राचार्य पु. शि. रेगे यांनीं प्रथम उपस्थित केलेला

आवश्यकतेचा मुद्दा योग्य ठरत नाहीं. शिवाय त्यांनीं इंजिनाचें दिलेलें उदाहरण अगदींच फसवें आहे.

पु. शि. रेगे : तें आपण सोडून देऊं.

प्रभाकर पाध्ये : मित्रहो, आतां थोडेंसें मला बोलावयाचें आहे. आतांपर्यंतच्या चर्चेवरून मला दिसलेले मुद्दे असे : एक म्हणजे प्रत्येक भाषेला साहित्यशास्त्र असतें असें नाहीं. दुसरें म्हणजे हें साहित्यशास्त्र एकाच स्वरूपाचें असतें असें नाहीं. परंतु मी म्हणतो कीं, कलेचें स्वरूप सर्वत्र एकच असल्यामुळें समीक्षेला कलाशास्त्राचा विचार करावा लागतो. आतां कालिक जाणीव व साहित्यनिर्मिति यांच्या संबंधीचा जो विचार आचवलांनीं मांडला आहे त्याचा विचार व्हावा.

दिलीप चित्रे : मर्ढेकरांचें सौंदर्यशास्त्र व कालिक जाणीव यांचा संबंध कोठें येतो ?

पु. शि. रेगे : मर्ढेकरांनीं कांहीं नवीन जाणीव व्यक्त केली असें तुम्हांला म्हणावयाचें आहे काय ?

द. भि. कुळकर्णी : मला वाटतें, या चर्चेपेक्षां प्राचार्य पु. शि. रेग्यांनीं उपस्थित केलेले प्रश्न महत्त्वाचे आहेत. ते असे : एक – प्रत्येक भाषेला वेगळ्या साहित्य-शास्त्राची आवश्यकता आहे का ? दोन – साहित्याचें किंवा समीक्षेचें शास्त्र असें कांहीं अस्तित्वांत असतें का ? दुसऱ्या प्रश्नाबाबत विचार केला असतां ह्यांची भूमिका मूल्यरहित समीक्षकाची (impressionistic) वाटते. यावर उत्तर असें कीं, प्रत्येक कलाकृतींत आनंद हा घटक असतोच. त्याचें शास्त्र होणें अवघड आहे. पण कला-कृतींतील इतर घटकांचें शास्त्र बनूं शकतें.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : शास्त्र संभवतें असें म्हटलें म्हणजे तें Universal असलेंच पाहिजे. पण शास्त्र संभवतच नाहीं हा वेगळा मुद्दा आहे.

अनामिक : पण Universalities वेगळ्या असूं शकतात कीं नाहीं ?

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : नाहीं. माझ्या दृष्टीनें शास्त्र हें Universal असलेंच पाहिजे. त्यामुळें मराठीचें वेगळे असें साहित्यशास्त्र असणें नैसर्गिक नाहीं.

दिलीप चित्रे : कां ? Anthropologyच्या दृष्टीनें मराठीचें असें साहित्यशास्त्र संभवतें आणि अशा शास्त्राची सार्वत्रिकता या मर्यादित अर्थानें वेगळी असते.

अनामिक : हा फरक empirical sciences व scince यांमधील आहे.

प्रभाकर पाध्ये : या निबंधावर झाली एवढी चर्चा पुरे आहे. तेव्हां आपण इथें थांबूं.

वसंत दावतर : उद्यां सकाळीं आपण मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका या निबंधावर चर्चा करूं व दुपारीं प्राचार्य मेघश्याम पुंडलीक रेगे यांच्या तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर मराठी सौंदर्यशास्त्रीय लेखन या निबंधावर चर्चा करूं.

अधिवेशन दुसरें

१५ ऑगस्ट १९६५ सकाळीं १० वाजतां

प्रभाकर पाध्ये : माझ्या मतें प्राध्यापक दावतर यांचा निबंध आपल्या चर्चेच्या दृष्टीनें महत्त्वाचा आहे. याचा अर्थ मला त्यांचीं सर्व मतें मान्य आहेत असा नाहीं. कदाचित् त्यांच्या मतांशीं मी सहमत नसेन. पण त्यांनीं आपल्या निबंधांत महत्त्वाचे वादाचे मुद्दे उपस्थित केले आहेत. हे मुद्दे मराठी टीकेच्या विकासाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे आहेत. म्हणून त्यांच्यावरील चर्चा महत्त्वाची आहे. तेव्हां चर्चेसाठीं दावतरांनीं आपला विषय मांडावा अशी मी त्यांना विनंति करतों.

मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका

मराठा ...
अनुक्रम वि: ....
...... नों: दि: ....

वसंत दावतर : मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका हा या निबंधाचा विषय आहे. माझ्या दृष्टीनें मर्ढेकरयुगाची वाटचाल मराठी टीकेंत चालू आहे. जीं पुढचीं क्षितिजें मराठी टीकेंत दिसतात, तीं मर्ढेकर युगांतून पुढें जाणारीं आहेत. कुणी असेंहि म्हणूं शकेल कीं, मराठी टीकेंत खरें मर्ढेकरयुग निर्माणच झालें नाहीं. मराठी टीकेच्या संदर्भांत हासुद्धां एक विचार करण्यासारखा प्रश्न ठरेल आणि आजच्या मराठी टीकेच्या शक्ति आणि मर्यादा ठरवितांना या प्रश्नाच्या अनुरोधानें होणाऱ्या चर्चेचा चांगलाच उपयोग होईल. म्हणून अशी चर्चा या निबंधाच्या निमित्तानें झाली, तर ती हवीच आहे.

स्वीकृत कालखंडांतील मराठी टीकेचा विचार करतांना मी या टीकालेखनाचा इतिहास सांगणार नाहीं किंवा या टीकालेखनाचें विस्तृत किंवा त्रोटकहि समालोचन करणार नाहीं. टीकाकारांच्या दृष्टिकोनांचें समीक्षण किंवा मूल्यमापन करण्याचाहि माझा उद्देश नाहीं. हें टीकालेखन वाचून त्याचे कोणते साद-प्रतिसाद माझ्या मनांत निर्माण झाले, त्यांची नोंद मी करणार आहे. टीकालेखन आणि टीकाकार यांचे निर्देश या नोंदीच्या अनुषंगानें होतील. टीकालेखनाचें समालोचन व टीकाकारांच्या दृष्टिकोनांचें समीक्षण व मूल्यमापन महत्त्वाचें नाहीं असें मला म्हणायचें नाहीं. या निबंधांतील विवेचनाचें क्षेत्र मी आंखून घेत आहे. हें क्षेत्र आंखून घेतांना आणखी दोन-तीन गोष्टींचा खुलासा करावासा वाटतो. 'ॲरिस्टॉटलचें काव्यशास्त्र' (गो. वि. करंदीकर) यासारख्या महत्त्वाच्या पण अनुवादित टीकालेखनाचा परामर्शहि मी घेणार नाहीं. वाङ्मयीन अभिरुचि आणि वाङ्मयीन टीका यांना वळण लावण्यांत अशा टीकालेखनाचें अंग असतें. या दृष्टीनें अशा अनुवादांचें, महत्त्व असतें व त्यांचा

विचार टीकेचा इतिहास लिहिणाराला आणि टीकेची उत्क्रांति शोधणारालाहि अवश्य करायला हवा. पण अनुवादित टीकालेखनाचें हें प्राथमिक महत्त्व मान्य करूनहि मला असें वाटतें कीं, हें मराठी टीकालेखन नव्हे. विद्यापीठाच्या पदवी परीक्षांसाठीं केलें जाणारें संशोधनहि मी या विवेचनाचा विषय करणार नाहीं. तत्त्वांचा किंवा सिद्धान्तांचा विचार करतां एक तर अशा ग्रंथांतील निवेदन बहुधा इंग्रजी संदर्भग्रंथांतील अनुवाद असतें; उरल्या सुरल्या भागांत जें विवेचन असतें तें माहितीवजा असतें; आणि संकलन हेंच अशा ग्रंथांतलें संशोधन समजलें जातें. परीक्षार्थी विद्यार्थी किंवा अभ्यासक्रम प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष नजरेसमोर ठेवून केलेलें टीकालेखनहि कांहींसें (—अपवाद वगळून) अशाच धर्तीचें असतें. नवोदितांच्या अभिरुचीवर भलेबुरे परिणाम अशा टीकालेखनांतून होत असतात. पण टीकेची गति कार्यक्षम ठेवण्यांत अशा टीकालेखनाचा कांहींच उपयोग नसतो. तेव्हां या स्वरूपाच्या टीकालेखनाचाहि विचार मी करणार नाहीं.

माझ्या विवेचनाच्या कक्षेंतून मी जे विषय वगळले आहेत, ते चर्चेच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे विषय नव्हेत असें मला म्हणायचें नाहीं. किंबहुना मराठी वाङ्मयीन अभिरुचीचे निदर्शक म्हणून आणि वाचकावर, अभ्यासकावर व लेखकावर संस्कार करण्याचें कार्य अशा विषयांतून होत असतें म्हणून ते मराठी टीकाविचारांत महत्त्वाचे आहेत. मराठी टीका-लेखनाच्या सद्यःस्थितीची मीमांसा करतांना या विषयाची चर्चा अवश्य आहे हें सूचित करण्यासाठीं आरंभीं त्यांचा निर्देश करीत आहे. नाहींतर माझ्या विषयाचें क्षेत्र आंखून घेतांना यांचा इतका उल्लेख करण्याचें कारण नव्हतें. या सीमानिश्चितींतहि माझे कांहीं साद-प्रतिसाद आले आहेतच. या पार्श्वभूमीवर पुढील नोंदी करतों.

युद्धोत्तर काळांतील मराठी टीकालेखनांत मर्ढेकरांच्या टीकालेखनाला क्रांतिकारक स्थान आहे. ‘सौंदर्य’ हा शब्द साहित्यविचारांत पूर्वीं अनेकदां आला. पण या शब्दाभोंवतीं गोळा होणारे संकेत बहुमुखी होते. शास्त्रीय टीकालेखनांत उपयोग होईल अशी या शब्दाची तात्त्विक संकेत-निश्चिति मर्ढेकरांच्या आधीं जवळ जवळ झालीच नाहीं. वामन मल्हार जोशांनीं ‘सत्य,’ ‘शिव’ आणि ‘सौंदर्य’ या पदांचा साहित्यनिर्मितीशीं निगडित असा ऊहापोह केलेला असला, तरी त्यांत या कल्पनांच्या व्यक्तिनिरपेक्ष अर्थाचा विचार नव्हता आणि त्यांचें ‘सत्य,’ ‘शिव’ व ‘सौंदर्य’ लौकिक जीवनदर्शनाच्या पातळीवरच वावरत असतांना आढळतें. मर्ढेकरांनीं मराठी साहित्यविचारांत प्रथम सुसंगति, विरोध व समतोल यांच्यावर आधार-लेल्या लयतत्त्वांशीं ‘सौंदर्य’ या कल्पनेची सांगड घालून टीकालेखनांत तिला ‘संज्ञारूप’ मिळवून दिलें. या सौंदर्याशीं निगडित असलेल्या साहित्यनिर्मितींतील ‘भावनात्मक समधातते’चें पहिलें सार्थ निरूपण मराठींत मर्ढेकरांनीं केलें. साहित्याचे घटक आणि त्यांचे परस्पर संबंध यांचीं बीजभूत वैशिष्ट्यें विशद करतांना मर्ढेकरांनीं पाश्चिमात्य विचारवंतांचें ऋण घेतलें आहे, पण त्यांचा अनुवाद केलेला नाहीं. मर्ढेकरांनीं निव्वळ तत्त्वें प्रस्थापिलीं नाहींत, तर आपणांस अभिप्रेत असलेल्या तत्त्वांचें व घटकसंबंधांचें विवेचन मराठी—इंग्रजी सर्जनशील लेखनाच्या आधारें करून दाखविलें. (कोळ्याचें गाणें, माहुतास, काहूर, पारवा, या कवितांचीं आणि ‘ललित वाङ्मयकृतीचा घाट’ या लेखांतील इंग्रजी कवितांचीं विश्लेषणें पाहावीं.)

मर्ढेकरांच्या आसपास प्रभाकर पाध्यांनीं मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानावर अधिष्ठित असा सौंदर्यशास्त्रांतील प्रश्नांचा खल केला. (उदा. 'कलेचीं क्षितिजें' मधील लेखन.) पण मराठी साहित्यजिज्ञासूच्या दृष्टीनें तें लिखाण दुर्लक्षित राहिलें.

पण मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रीय कल्पनांनीं यक्षिणीनें कांडी फिरवावी आणि आपल्या प्रभावानें विश्व जिंकून घ्यावें तसें मराठी टीकाक्षेत्र जिंकून घेतलें. मर्ढेकरांचें सौंदर्यशास्त्र टिको अथवा न टिको, मराठी टीकेंतला एक कालखंड त्यानें आपल्या परिभाषेनें व्यापून टाकला आहे, ही वस्तुस्थिति नाकारतां येणार नाहीं आणि तिचा विचार हा करावाच लागेल. मर्ढेकरांचें नांव न घेतां पुढचे अभ्यासी आणि विद्यार्थी त्यांच्या साहित्यविचारांतील सौंदर्यविषयक पदांचें उपयोजन (application) आपल्या साहित्यसमीक्षेंत करूं लागले. मराठी टीकालेखन पुढें मर्ढेकरांना अनुसरूं लागलें असें मला म्हणायचें नाहीं. उलट, मर्ढेकरांनीं स्वीकारलेल्या भूमिकेंतील प्रश्नांचा प्रतिवादहि मराठी टीकालेखनांत झाला आहे. (उदा० – रा. भि. जोशी, वा. ल. कुळकर्णी, यांच्या साहित्यविचारांतील कांहीं भाग.) इतकेंच नव्हे, तर ज्याला मर्ढेकर युग म्हणतां येईल, त्या कालांतच मर्ढेकरांच्या सौंदर्य-विवेचनांतील तर्क व तत्त्वज्ञानांतील विधानपद्धति तपासण्याचे उद्योग सुरू झाले. (उदा० – सुरेंद्र बारलिंगे, मे. पुं. रेगे, आणि नरहर कुरुंदकर, यांचें लेखन.) पण एक कलाकृति म्हणून साहित्यकृतीकडे पाहण्याची दृष्टि मराठी टीकेला व साहित्यास्वादकाला मर्ढेकरांनीं दिली. ती पुढच्या मराठी साहित्यविचारांत वर्धिष्णु राहिली. साहित्याचें जीवन-दर्शनांतलें स्वातंत्र्य (इतर हेतूंना बांधून न घेतां) पूर्वींच मान्य झालें होतें. (उदा. न. चिं. केळकरांचे साहित्यविचार.) 'कलेसाठीं कलेचे घोष' हि मराठी टीकेला नवे नव्हते आणि साहित्याला मयूरसिंहासनावर मराठी टीकेनें बसविलेंहि होतें. (उदा. ना. सी. फडके यांची साहित्यविषयक भूमिका.) साहित्यानुभव हा स्वयंपूर्ण, स्वयंसिद्ध व स्वयंशासित असतो, साहित्यांतील जीवनाचें स्वरूप हें सुसंगतीचें, सप्रमाणतेचें व सुरूपतेचें असतें. साहित्यांतील सत्य हें भावसत्य असतें, काव्यांत प्रतिमाचित्रें (images) असतात, हे विचारकण मराठी टीकेला अपरिचित नव्हते. (संदर्भासाठीं वा. ल. कुळकर्णी यांचें ३६-३७ सालाच्या आसपासचें टीकालेखन पाहावें.) पण यांत मोघमपणा फार होता आणि वापरलेल्या संज्ञांच्या अर्थाबद्दल निसरडेपणा होता. कलेचें स्वरूप, त्यानुसार साहित्यकृतीचे घटक आणि त्यांचे परस्परबंध हे परस्परांना या ना त्या रीतीनें तोलून कसे धरतात व या प्रक्रियेंतून तिच्या घटकद्रव्यांत नसलेली शक्ति घेऊन साहित्य-निर्मिति कशी होते, याविषयींच्या प्रतिपादनांतून साहित्यकृति – एक वस्तु, एक साकल्यपूर्ण वस्तु, या विचाराकडे मराठी टीकेला मात्र मर्ढेकरांनीं वळविलें. 'संस्कारवादी' दृष्टींतून 'दर्शनवादी' दृष्टीकडे मराठी टीकेनें जर का कांहीं थोडी वाटचाल केली असेल, तर ती मर्ढेकरांच्या साहित्यविचारांचा मागोवा घेतच. भावनात्मक लयबद्धता, लयबद्ध आकृति, आशय आणि आकृति यांची परस्परानुकूलता, परस्परसंगति व अभिन्नता, ही निकषांची किंवा साहित्यकृतीच्या स्वरूपाची परिभाषा वापरून बरीचशी नवी मराठी टीका लिहिली गेली आहे. या टीकाप्रवृत्तीचें मूळ मर्ढेकरांनीं प्रतिपादलेल्या साहित्यतत्त्वांत आहे. मराठी

समीक्षेची पद्धति व तिची परिभाषा यांच्यांत झालेल्या स्थित्यंतराला नवें मराठी साहित्य, इंग्रजी साहित्य व टीका यांच्या अभ्यासाचें पाठबळ असलें, तरी या स्थित्यंतराची तात्त्विक भूमिका मर्ढेकरांच्या साहित्यविवरणांतून पुढें आलेली आहे.

मर्ढेकरांच्या साहित्यमीमांसेचा बारकाईनें व यथातथ्य अभ्यास करून या नव्या मराठी टीकेनें आपलें पुढचें पाऊल टाकलें असें मात्र म्हणतां येणार नाहीं. असें घडलें असतें, तर युद्धोत्तर मराठी टीकेचें स्वरूप प्रगतिपर बनलें असतें व तें तिचें सामर्थ्य ठरलें असतें. मर्ढेकरांच्या प्रभावानें स्फुरण पावलेल्या या टीकेनें मर्ढेकरांचे मूलविचार पचवण्याचा प्रामाणिक प्रयत्नच केलेला दिसत नाहीं. भावनात्मक लयबद्धता म्हणत म्हणत या टीकेनें साहित्यकृतींत व्यक्त झालेल्या समकालीन लौकिक भावनेचें विश्लेषण करण्यांतच काळ घालविला आहे. (उदा. वा. ल. कुळकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, रा. भि. जोशी, द. भि. कुळकर्णी, इत्यादिकांचे लेख.) आशय आणि आकृति यांच्या एकरूपतेची व परस्पर संवादित्वाची भाषा बोलत बोलत आशय म्हणजे साहित्यकृतींत व्यक्त झालेला जीवनाशयच होय, असें ही टीका मानूं लागली. ‘ सामान्य जीवनांतील भावनानुभूति त्या त्या भावनेपुरती मर्यादित असते, तर लेखकाची भावनानुभूति संघटनात्मक असते,’[1] या मर्ढेकरांच्या वचनाचा आणि त्यांतील अर्थवत्तेचा विसरच मराठी टीकेला पडलेला दिसतो. त्यामुळें साहित्यकृतीचा घाट या टीकेला सांपडलाच नाहीं. कलात्मक अनुभव हा इंद्रियसंवेदनात्मक असतो हें मर्ढेकरांचें प्राथमिक गृहित कृत्य घेऊन त्यावर तुटून पडण्यांत मराठी टीकेनें धन्यता मानली. साहित्याचा आस्वाद घेतांना एकाहून अधिक इंद्रियगुणांचा आश्रय करावा लागतो, म्हणून साहित्य ही शुद्ध कला नव्हे. या मर्ढेकरांच्या भूमिकेंत इतर कलांच्या मानानें साहित्यकला हीन मानल्याचा गर्भितार्थ घेऊन एकाहून अधिक इंद्रियगुणांचा आश्रय करावा लागणें, ही साहित्यकलेची श्रेष्ठता आहे, असें विवरून सांगण्यांत मर्ढेकरांच्या विचारसरणींतील संकुचितपणा वा अयथार्थता आपण दाखवून साहित्याचें स्वारस्य आपण प्रतिपादित आहों, असा झोंकनोक कांहीं मराठी टीकाकारांनीं दाखविला आहे. साहित्य आणि इतर कला यांच्या आस्वादप्रक्रियेंतला भेद दाखवितांना मर्ढेकरांना त्यांचा उच्चनीचभाव अभिप्रेत असावा असें मला वाटत नाहीं. कलास्वादांतील उत्कटतेंतलें एक विघ्न या ठिकाणीं मर्ढेकरांनीं निर्देशित केलें आहे असें मला वाटतें. कलाकृतीच्या घाटांतील गुरुत्व व लघुत्व आणि कलाकृतीची इयत्ता, त्यांची क्रमवारी, येथें मर्ढेकरांनीं लावली आहे असें दिसत नाहीं. पण येथें मराठी टीकेचें एक पाऊल फसलें आणि मर्ढेकरांच्या वाङ्मयीन भूमिकेचें स्वारस्य तिच्या हातून हुकलें. म्हणून, वाङ्मयीन कृतींतील घटकांचें स्वरूप व त्यांचे परस्पर संबंध या विषयींचें मर्ढेकरांचें विवेचन या टीकेचें लक्ष्य बनूं शकलें नाहीं.

‘ विवक्षित भावना वेगवेगळ्या किंवा साकल्यानें वाङ्मयकृतिहेतु झालेल्या असतात. त्या प्रत्यक्ष सृष्टींतील निरनिराळ्या दृश्यांच्या किंवा व्यक्तींच्या (—यांत कवि किंवा लेखक आला.) परस्परसंघर्षांतून उद्भुन झालेल्या असतात. विचारांच्या (— मर्ढेकर विचारांत कल्पनांचा व भावनांचाहि समावेश करतात.) स्थूल आकलनापुढें जाऊन त्यांतील भिन्नभिन्न सूक्ष्मतम

---

१ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. ५४, ५५.

अर्थांच्या छटा लेखनांत प्रगट होणें, या लेखक समरस झाल्याच्या खुणा असतात. एकात्म विचारांत दृग्गोचर होणाऱ्या या अर्थच्छटांची परस्परांतील सुसंगति किंवा विसंगति, अन्योन्य परिपोषकता, साम्य किंवा विरोध – थोडक्यांत म्हणजे त्या विचाराचा एकंदर आंतरिक लय – यांचें आकलन होणें, ही विचारगर्भ तादात्म्याची कसोटी. विचारांच्या तर्कशुद्ध संबंधांपेक्षां त्यांची लयपूर्ण प्रमाणबद्धता आकलन होणें, यांतच कवित्वाच्या अर्थाची सार्थकता. सामान्य जीवनकलहांतील संकुचित, साधनप्रधान संगतिसमन्वयाला ओलांडून अधिक विस्तृत अशा संगति-समन्वयाकडे दृष्टि टाकणें यांतच लेखकाचें वैशिष्ट्य आणि वाङ्मयाचें स्वारस्य आहे."[1]

लेखकाची भूमिका आणि निर्मितीची प्रक्रिया आणि तिचीं अंगोपांगें यांच्या परस्परसंबंधाची मर्ढेकरांची ही विचारसरणी वास्तविक टीकाकारांच्या किंवा साहित्याच्या रसिकांच्या चिंतनाचा व परामर्शाचा विषय बनायला हवा होता. पण तसा तो न बनल्यामुळें मर्ढेकरपूर्वकालीन वाङ्मयीन प्रश्नांचीं उत्तरें मर्ढेकरांच्या भूमिकेंत मिळण्याची शक्यता दुर्लक्षित राहिली आणि या चिंतनांतून व परामर्शांतून जी शक्ति व गति मराठी टीकेला मिळाली असती ती दूर राहिली. 'लेखकाच्या संघटनात्मक भावनानुभूतींतील भावनाघटकांचे संबंध 'साम्य, भेद, एकतानता, विरोध, समतोलपणा, या सौंदर्यतत्त्वांनीं प्रेरित अशी जी तालबद्धता, तिनें गुंफलेले असतात. वाङ्मयीन महात्मतेंत लक्ष्य असलेला कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव म्हणजेच या तालबद्धतेंतून व्यक्त होणारें सौंदर्य' या मर्ढेकरांच्या भूमिकेबद्दल मराठी टीकाकार संशयांत राहिले. कांहींनीं या भूमिकेनें समाधान होत नाहीं असें सांगितलें. पण समकालीन लौकिक अनुभवाच्या मुळाशीं असलेल्या या साहित्यकृतींतील ताणांना महत्त्व देण्याऐवजीं साहित्यकृतींतील समकालीन लौकिक भावानुभवाला मराठी टीकाकार महत्त्व देत आले आहेत. त्यामुळें समकालीन विचार, भावना, जीवन, यांच्यांतून घेतलेल्या अनुभवाची कलात्मक पुनर्रचना म्हणजे साहित्यकृति या सूत्राकडे मराठी टीकाकार फारसे आले नाहींत. (कांहीं प्रमाणांत दि. के. बेडेकर व माधव आचवल हे याला अपवाद आहेत.) साहजिकच सर्वसाधारणपणें, अनुभवांतील अकलात्मक भाग त्या अनुभवापासून विलग करीत लेखक कलात्मक अनुभवाचें स्वरूप सिद्ध करीत असतो, या भूमिकेचा स्वीकार मराठी टीकेंत झाला नाहीं. 'गेस्टॉल्ट' मानसशास्त्राचा जणूं आधार घेऊन अशा प्रक्रियेला विरोध नमूद झालेला आहे. साहित्यकृतींतील कलात्मक अनुभवांतील घटकांचें परस्पर तादात्म्य आणि एकरूप संमीलन अधोरेखित करण्यासाठीं मर्ढेकरांनीं स्वीकारलेलें 'गेस्टॉल्ट' मानसशास्त्र त्यांच्यावर उलटविणें मला तरी हास्यास्पद वाटतें. कारण, समकालीन लौकिक भावानुभव व कलात्मक अनुभव हे भिन्न आहेत, ही भूमिका मर्ढेकरांनीं स्वीकारल्यानंतर अनुभव विच्छेदिला, तर तो मूळ अनुभव राहात नाहीं, नवा अनुभव होतो, हें मर्ढेकरांना आवर्जून सांगण्याची गरज मला दिसत नाहीं आणि मर्ढेकरांनीं स्वीकारलेल्या कलात्मक मानसशास्त्राचें हें खंडनहि होत नाहीं.

---

१ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. २८, २९, ४९.

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

अनुक्रम........................ वि: ४२
.... नों: दि: ....

कलात्मक अनुभव हा नवा अनुभव असतो हें मर्ढेकरांना मान्यच आहे. म्हणूनच तर वाघाची भीति वगैरे लौकिक (मर्ढेकरांच्या भाषेंत सांगायचें तर परिस्थितिजन्य, भावनोद्दीपक व साधनात्मक) भावनांतून पार झाल्याशिवाय प्राकृतिक सौंदर्याचें ज्ञान वा आस्वाद शक्य नाहीं या भूमिकेला मर्ढेकर येतात.[1] नेहमीच्या जीवनांतील अनुभवाहून कलात्मक अनुभव वेगळा असतो असें म्हणूनहि मराठी टीकाकारांनीं या कलात्मक अनुभवाच्या स्वरूपाचें लक्षण मात्र सांगितलें नाहीं. त्यामुळें तात्त्विक दृष्ट्या कलात्मक अनुभवाच्या मर्ढेकरीय लक्षणांना त्यांनीं केलेला विरोध पोकळ ठरतो एवढेंच नाहीं, तर या टीकाकारांच्या टीकालेखनाला तात्त्विक स्वरूपच येत नाहीं. परिणामीं, 'वाङ्मयकृतिहेतुभूत विविध विवक्षित भावना व त्यांच्या साकल्येंकरून केलेल्या विचाराच्या तीव्र जाणिवेनें लेखकाच्या मनांत उत्पन्न झालेली अनन्यसाधारण अवर्णनीय भावना,[2] यांचा घोटाळा होऊं देणें इष्ट नाहीं, असा इषारा मर्ढेकरांनीं दिलेला असला, तरी तो घोटाळा मराठी टीकेंतून संबंधी सर्वच क्षेत्रांत (टीकालेखन, साहित्याचें अध्यापन व रसग्रहण आणि साहित्यलेखन या क्षेत्रांत) होत आला आहे. अशा परिस्थितींत 'दोन व्यक्तींमधील भावनांचें चित्रण करतांना लेखक ती भावना अनुभवीत नसतो, तर त्या भावनांतील निरनिराळ्या बहुविध धाग्यांच्या आकलनानें सुचलेल्या विचारांतून दृष्टोत्पत्तीस आलेली विविध विसंगति किंवा सुसंगति किंवा एकंदर परस्पर संबंध तो अनुभवीत असतो'[3] ही मर्ढेकरांची विचारसरणी मान्य होणें कठीण होतें. मर्ढेकरांची विचारसरणी मान्य न होण्यांत आपत्ति नाहीं. पण त्या विचारसरणीच्या निमित्तानें साहित्यानुभवाचें स्वरूप विशद होण्याची शक्यता दुरावते, ही आपत्ति आहे.

'जीवनानुभवविस्तृतता अंतर्निष्ठ असली पाहिजे'[4] हें मर्ढेकरांचें तत्त्व मराठी टीकेनें स्वीकारलें. पण 'ही विस्तृतता लेखकाच्या दैनंदिन कार्यक्रमाच्या स्वाभाविक परिपक्वतेंतून वा दैवाच्या सुविलास-दुर्विलासांच्या ओघांतून आपोआप आली असेल तरच ती त्याच्या लिखाणास उपकारक होऊं शकते'[5] हा या विस्तृततेचा दंडक मराठी साहित्यानें पाळला नाहीं. कल्पनात्मक प्रतिक्रियांच्या विविधतेवर मराठी लेखकांनीं भर दिला व टीकाकारांनींहि हीच भूमिका उचलून धरली. पण त्या भूमिकेच्या यशस्वी फलप्राप्तीसाठीं कल्पनेची तीव्रता व तिचा लवचिकपणा किती तरल असायला पाहिजे, याची विवेचना टीकाकारांनीं वा लेखकांनीं, कुणीच केली नाहीं. याचा परिणाम असा दिसतो कीं, मराठी साहित्यांतील अनुभव पांगळा बनला. जेथें तो शक्तिशाली बनल्यासारखा वाटतो, तेथें तो उद्दीपक असतो. टीकाकारहि कल्पनात्मक प्रतिक्रियांच्या भोवऱ्यांत स्वतःचें सोयीस्कर तत्त्वज्ञान बनवून राहिल्यामुळें या उद्दीपकतेला एक तर ते भडक ठरवूं लागले किंवा भावविवश मानूं लागले. यांतून कलात्मक संयमाचें, सूचकतेचें तत्त्वज्ञान जन्मास आलें. वास्तविक, या संयमाचा, सूचकतेचा

१. सौंदर्य आणि साहित्य १९५५ 'सौंदर्यभावना म्हणजे काय?'

२, ३ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. ३८.

४, ५ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. ६.

कलात्मकतेशीं बादरायणहि संबंध नाहीं. पण मराठी टीकेंत आणि मराठीच्या साहित्याभ्यासांत संयम, सूचकता, ही पदावली चलनी नाण्यांसारखी वापरली जाऊं लागली. या नाण्याची दुसरी बाजू म्हणून जिवंत, प्रतीतिपूर्ण अनुभवाची परिभाषा पुढें आली. पण हा जिवंतपणा कशाचा, ही प्रतीतिपूर्णता कशाची, याची कलासंवादी दिशा मर्ढेकरांच्या समकालीन व नंतरच्या नामवंत लेखकांना व टीकाकरांना सांपडलेली दिसत नाहीं. अनुभवाची 'वास्तवाची पातळी' व 'कल्पनेची पातळी' या द्वंद्वांत मराठी साहित्य व टीका अडकून पडलीं. लयबद्धता, आकृतिबंध, या संज्ञा टीकेंत परवलीसारख्या वापरल्या गेल्या. पण त्यांच्या गाभ्याच्या अंतर्निष्ठ शक्तीचा विचार झाला नाहीं. मर्ढेकरांच्या नंतर बऱ्याच नव्या लेखकांनाहि साहित्यकृतींतील गाभ्याच्या या शक्तीबद्दल मनन करावेंसें वाटलें नसलें, तर त्याची प्राथमिक जबाबदारी तरी अनुभवाच्या पातळ्या कल्पिणाऱ्या टीकाकारांना पत्करावी लागेल. अशा परिस्थितींत – 'कोणताहि प्रसंग, कोणतीहि भावना किंवा कसलाहि विचार लेखक-कविवर्गाच्या मनांत हलकल्लोळ करून सोडीत नाहीं...लेखक किंवा कवि विश्वाच्या गाभ्याला, संतापून किंवा आनंदून, त्वेषानें किंवा तन्मयतेनें हात घालीत असल्याचें दिसत नाहीं...कोणतीहि भावना किंवा विचार त्यांना वेड लागेपर्यंत भंडावून सोडीत नाहीं. कोणताहि प्रसंग त्यांना विश्वघटनेच्या तत्त्वाशीं टक्कर घ्यायला भाग पाडीत नाहीं. अमुक एका कल्पनेनें त्यांचें सर्व मन भारून गेलें आहे, त्यांच्या शरीरांतील अणुरेणु कंपित झाला आहे असें होत नाहीं. अमुक एक दृश्य पाहून विश्वाच्या गुप्त रहस्याबद्दल ते बेफाम उद्विग्न किंवा समाधिपूर्ण निरामय झालेले ... आढळणार नाहींत...'[१] या उणीवांवर मात करून साहित्यनिर्मितीची प्रेरणा देणारें टीकाशास्त्र किंवा लेखनकलेचें रहस्य निर्माण न होणें स्वाभाविक होय. याच्या जोडीला 'जीवनाची विस्तृतता नव्हे, तर तदुद्भूत विचारांची व भावनांची सखोलता (–हा शब्द मर्ढेकरांनीं largeness of soul या अर्थी वापरलेला आहे.) ही वाङ्मयिक यशाची किल्ली आहे' या भूमिकेंतलें कलामर्म न दिसल्यामुळें अनुभूतीची झेप, विशालता, सूक्ष्मता, सखोलता, (मर्ढेकरीय अर्थानें नव्हे) उत्कटता आणि उदारता यांच्यावर कृतीची गुणवत्ता ठरविणारें टीकाशास्त्र,[२] वाङ्मयीन व्यक्तिरेखांच्या जीवनांतील समस्यांची गुंतागुंत, बिकटपणा, त्यांचा नैतिक व मानसिक संदर्भांचा मोठेपणा व बिनतोडपणा थोर कलाकृतीचे निकष मानणारें टीकाशास्त्र,[३] साहित्यकृतीच्या वैचारिक भूमिकेंत, तडफदारपणांत, भविष्यकालीन घटनांचे अन्वयार्थ सूचित करण्यांत साहित्यकृतीचें वैशिष्ट्य मानणारें टीकाशास्त्र,[४] निव्वळ pragmatic बनणें स्वाभाविक ठरतें व हेंच दृश्य मराठी टीकेंत दिसतें. व्यावहारिक किंवा लौकिक जीवनांत उपयुक्तता हा ललित

१ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ, ७,८.

२ : कुसुमावती देशपांडे, पासंग, १९६१.

३ : गंगाधर गाडगीळ, साहित्याचे मानदंड, १९६२.

४ : वा. ल. कुलकर्णी, नाटककार खाडिलकर, १९६५.

साहित्याचा मानदंड नव्हे असें उद्घोषिणाऱ्या टीकेपासून 'कलाकृतींतून होणाऱ्या मानवी जीवनसत्याच्या आविष्कारामुळें होणारें मानसिक उद्बोधन व त्यामुळें प्राप्त होणारें समाधान (fulfilment) हाच कलात्मक आनंदाचा महत्त्वाचा विशेष होय '[१] असें प्रतिपादणाऱ्या टीकेपर्यंत सगळ्या टीकेंत या ना त्या स्वरूपांत pragmatism दिसतो.

काल्पनिक पातळीवर कां होईना, पण जीवनानुभव हा साहित्यानुभव मानणाऱ्या pragmatic टीकेनें लेखकाची आत्मनिष्ठा, प्रामाणिकपणा, आत्मवंचना, अप्रमाणिकपणा, वाङ्मयीन तादात्म्य व साहित्यकृतीची अर्थपूर्णता या मर्ढेकरीय संज्ञांचा गैर उपयोग करून एक खोटें (false) साहित्यशास्त्र निर्माण करावें हें साहजिक आहे. असें खोटें साहित्य-शास्त्र मराठी टीकेंत दिसतें. या साहित्यशास्त्रांत आत्मनिष्ठा ही व्यक्तिनिष्ठा ठरते, तादात्म्य वाङ्मयकृतिहेतूंचा अनुभव बनतें, अर्थपूर्णता जीवनसत्यांच्या खोलीवर, अनेक–संदर्भ सूचकतेवर, जीवनांतील भावसत्यांच्या संमिश्र अनुभवावर अवलंबून राहातें;[२] मानसशास्त्रीय अर्थ, उच्च पातळीवरचा तात्त्विक अर्थ, साहित्यानुभवाचे घटक बनतात; बालवृत्ति, प्रौढवृत्ति, उदारभूमिका हीं लेखकाचीं वैशिष्ट्यें ठरतात; संभवनीयता, रंजकता, इत्यादि हे कलात्मक अंगांचे व कलाकृतींचे गुण ठरतात;[३] साहित्याच्या आस्वादानें जीवनाच्या कक्षा अधिक विस्तृत, अधिक उठावदार होणें, नवीन अनुभूति मिळून समृद्ध होणें, हीं साहित्याचीं प्रयोजनें बनतात ,[४] कलावंत कलेचा जो व्यूह रचतात व जीवनाची जी निर्मिति करतात ती भूत, वर्तमान व भविष्य काळांतहि जीवनाच्या व त्या संस्कृतीच्या सर्वांगांना स्पर्श करते, कलात्मक संगतीच्या पद्धतीनें माणुसकीचा अर्थ आकलन करणें वा सांगणें हें कलावंताचें ईप्सित बनतें, कलावंताच्या मनावरील जीवनसंस्कार ही कलेची शक्ति व ललितकला मनाला उन्नत करणारी ठरते.[५]

अशा टीकाशास्त्राला आत्मनिष्ठा हें एखादें नैतिक आचारतत्त्व नसून ती एक मानसिक किंवा आंतरिक स्थिति आहे'[६] याचें भान राहात नाहीं. 'एखादा प्रसंग किंवा व्यक्ति बघून लेखकाच्या मानसिक किंवा आंतरिक व्यापारांत जो कांहीं फेरबदल झाला असेल, त्या फेरबदलाचेंच फक्त अविकृत असें स्वरूप शब्दांत प्रकट करण्याचा लेखकानें अट्टाहास'[७] धरणें हें लेखकाच्या आत्मनिष्ठेचें एक अंग आहे. आत्मिक अनुभवांतील निरनिराळे धागे परस्परांना नेहमी पूरकच झाले पाहिजेत ... आत्मिक अनुभवांतील ही आंतरिक सुसंगता किंवा अर्थैक्यता ... संपूर्ण लिखाणांत '[८] असणें, लिखाणांतील शब्द, वाक्यें व तदन्तर्गत सूचनासमुच्चय (associations)

---

१ : शरच्चंद्र मुक्तिबोध, कांहीं निबंध १९६३.

२ : वा. ल. कुलकर्णी, रा. भि. जोशी इत्यादिकांचें टीकालेखन संदर्भासाठीं पाहावें.

३ : गंगाधर गाडगिळांचें टीकालेखन संदर्भासाठीं पाहावें.

४ : पु. शि. रेगे, छांदसी, १९६२, पृ. ४८, ५५.

५ : दि. के. बेडेकर, साहित्य विचार, १९६४, पृ. ९५, १२८, १४४, ३४१.

६, ७, ८ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१ पृ. १२, १३, २१.

परस्परपूरक होणें, त्यांनीं परस्परांना किंवा समग्र लिखाणाच्या मूलभूत कल्पनेला अर्थहीन न करणें, अर्थशैथिल्य न आणणें, हें आत्मनिष्ठेचें दुसरें अंग आहे.[१] आत्मनिष्ठेच्या या स्वरूपाची ओळख लेखकाच्या भूमिकेच्या संदर्भात मराठी टीकेनें करून घेतली नाहीं. आन्तरिक अनुभवाच्या जाळ्यांतील एकच धागा किंवा एक-दोनच धागे दिसले ... कीं त्या कल्पनेभोंवतीं पसरलेलें मानसिक जाळें स्पष्टपणें बघायला लेखकानें न थांबणें ही आत्मवंचना आहे आणि या परिस्थितींत मूळ कल्पनेची अर्थपूर्णता टिकत नाहीं. सांपडलेले एक दोन धागेहि अर्थहीन किंवा विकृतार्थ बनतात. अशा परिस्थितींत एखादी चटकदार, गोड कल्पना सुचली कीं लिहायला बसणें ही आत्मवंचना आहे[२] असें न मानतां शब्दांत अनुभव व्यक्त होण्याच्या प्रक्रियेंत कलानुभवाला पूर्णता येते, या विचाराच्या भोवऱ्यांत टीका सांपडली. त्यामुळें आत्मवंचनेचें तत्त्व तिला आकलन झालें नाहीं. प्राथमिक अनुभवाचा ओघ आटून गेला, तरी अर्थशून्य किंवा अप्रस्तुत शब्दांचे पाट फोडणें, लिखाण परिणामकारक करण्यामागें लागणें, ही कलाहानि आहे हें मराठी टीकेनें ओळखलें, पण मराठी लेखकांनीं तें मनावर घेतलें नाहीं आणि या कलाहानीचा संबंध लेखकाच्या आत्मनिष्ठेशीं न जोडल्यामुळें 'आत्मनिष्ठे' चें मूल्य मराठी टीकेंत पुरें विशद होऊं शकलें नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर आत्मनिष्ठा ही व्यक्तिनिष्ठा ठरल्यामुळें स्वतःला जें बरोबर वाटतें तें लिहिणें ही आत्मनिष्ठा ठरली. स्वतःला बरोबर वाटतें तें लिहिणें ही वाङ्मयीन यशाची पहिली पायरी खरी, पण त्या भावना, तें वाटणें अर्थपूर्ण, व्यापकतेनें सुसंगमनशील असणें या दुसऱ्या पायरीकडे मराठी टीकेनें पुरेसें लक्ष दिलें नाहीं. त्यामुळें, प्राथमिक अनुभवांत जें नव्हतें तें लिखाणांत घुसडलें जातें, किंवा प्राथमिक अनुभवांत जें होतें तें संपूर्ण लिखाणांत वगळलें जातें; किंवा प्राथमिक अनुभव संपूर्ण लिखाणांत विकृत झालेला असतो; ही प्रतारणा होऊं न देणें ही शेवटची आत्मनिष्ठा[३] दृष्टिपथांत आली नाहीं. आत्मनिष्ठा व आत्मवंचना ही लेखकनिष्ठ असल्यामुळें तिची छाननी लेखनकृतीच्या स्वरूपावरून करतां येईल, हें मराठी टीकाकारांना सहसा मान्य झालें नाहीं. कारण कलाकृतीची सुसंगमनशीलता आणि तिच्या घटकांची, ती व्यक्त करणाऱ्या पदांची परस्परपोषकता यांचा संबंध समानधर्मित्वानें लेखकाच्या आत्मनिष्ठेशीं असावा हें तत्त्वच त्यांचा दृष्टिपथांत आलें नाहीं. मराठी टीकेनें मर्ढेकरांचा केलेला हा एक पराभव आहे. या पराभवानें मर्ढेकरांचें वैचारिक महत्त्व कमी झालें नाहीं, पण मराठी टीकेंतील एका अंगाच्या विकसनक्षमतेला मर्यादा पडली, बंधन पडलें. म्हणून 'आत्मनिष्ठेंतच वाङ्मयनिर्मितीची परिणति आहे'[४] या तत्त्वाचें मर्म मराठी टीकेला सांपडलें नाहीं.

मर्ढेकरांनीं केलेलें वाङ्मयीन तादात्म्याचें विवरण मराठी टीकेंत गंभीरपणें प्रतिबिंबित झालें असतें, तर वाङ्मयीन अर्थपूर्णतेचें तत्त्वज्ञान तिला सांपडलें असतें; वाङ्मयीन तादात्म्य

१, २ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. १२, १३, २१, २२, २३.

३, ४ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. २०, १३.

सचेतन (dynamic) असतें, नुसतें निरामय समधीसारखें नसतें आणि यासचेतनत्वाचा भोवरा वाक्स्वरूपाच्या ध्रुवटोकाकडे ओढ घेत असतो. ज्या तादात्म्याचें प्रतिबिंब अखेर वाङ्मयकृतींत पडावयाचें असतें त्या तादात्म्यांतच, अनुभवाला शब्दांत प्रकट करण्याची आंतरिक प्रवृत्ति हा एक घटक असतो. किंबहुना अशा प्रवृत्तीशिवाय तें तादात्म्य पूर्णच होत नाहीं. हें तादात्म्याचें मूलसूत्र. सचेतनता व शब्दातुरता हे त्याचे दोन पीळ. लेखक इंद्रियसंवेद्य अनुभवाशीं तादात्म्य पावला कीं त्या इंद्रियसंवेदनेवर विचारमालिका फुलतात. अशा नानाविध संवेदनांचा मिळून एक संपूर्ण अनुभव, एक प्रसंग (म्हणजे वाङ्मयकृति नव्हे,) तो एक वाङ्मयकृतिहेतु. या गोष्टीला अनुलक्षून लिहावयाचें . . . विचारगर्भ तादात्म्य पूर्णत्वाप्रत पोहोंचायला लेखकाच्या मनःस्थितीला आणखी पुढें जावें लागतें. कुठलाहि विचार जेव्हां फक्त आंतरिक लयप्रमाण अनुकूल दाखवूनच स्वस्थ न वसतां तत्सम, तद्विरोधी, तदनुषंगिक अनेक विचारांची बाग फुलवून देतो व त्यांच्या एकसमयावच्छेदेंकरून बघितलेच्या दृश्यांत जेव्हां लेखकाला लयप्रमाणबद्धता दृष्टोत्पत्तीस येते तेव्हां वाङ्मयीन तादात्म्य पूर्णावस्थेस जातें. ' अशा रीतीनें कुठल्याहि एका विचारानें लेखकाच्या मनःपृष्ठावर उमटविलेल्या विचार-वलयांचा परीघ जितका जितका जास्त विस्तृत तितकी तितकी त्याच्या लिखाणांत सखोलता अधिक.'[1] या विवेचनांत साहित्यकृतीची अर्थपूर्णता शोधणें शक्य आहे. ही परिणति जेथें, तेथें वाङ्मयीन तादात्म्याची परिणति साधली, या विचाराला मराठी टीका आली नाहीं आणि वाङ्मयीन तादात्म्य व वाङ्मयीन अर्थपूर्णता यांच्या मर्माबद्दल ती अंधारांत चांचपडतच राहिली आहे. स्वीकृत कालखंडांतील मराठी टीकेंत 'अर्थपूर्ण' हें पद येतें, तेव्हां एकतर तें तात्त्विक सत्य, वास्तव सत्य किंवा संभवनीय सत्य यांचें निदर्शक पद म्हणून येतें किंवा निरर्थक येतें. यापैकीं कोणत्याहि परिस्थितींत कलात्मक अर्थपूर्णतेची कल्पना येत नाहीं. वारंवार हा शब्द टीकेंत वाचावा लागूनहि कलाकृतीच्या किंवा कलात्मकतेच्या गुणावर वा स्वरूपावर तो कांहीं प्रकाश टाकूं शकत नाहीं हें पाहिल्यावर तो प्रयोजनशून्य वाटतो. पण मर्ढेकरांच्या तादात्म्यविषयक विवरणांतून कलात्मक किंवा वाङ्मयीन अर्थपूर्णतेचें प्रयोजन सांपडतें व तें पद सार्थ बनतें. वाङ्मयीन टीकेंत वापरल्या जाणाऱ्या प्रत्येक पदाला 'सार्थ' करणें हें मर्ढेकरांच्या वाङ्मयविषयक विवेचनाचें वैशिष्ट्य आहे. हें वैशिष्ट्य वाढविण्याची वैचारिक क्षमता या कालखंडांतील नामांकित टीकाकारांना दाखवितां आली नाहीं.

मराठी टीकाकारांची ही उणीव तात्त्विक व पारिभाषिकच नाहीं. साहित्यकृतींचीं विश्लेषणें करतांना, तिचे बंध उकलून दाखवितांना व मर्में विशद करतांना ज्या जीवनांगांतून त्या त्या साहित्यकृति जन्मास आलेल्या असतील त्या जीवनांगांचें वास्तवरूप, साहित्यकृतींत त्याचें पडलेलें प्रतिबिंब व लेखकाच्या व्यक्तित्वानें किंवा जीवनदृष्टीनें त्यांतून पाहिलेलें सत्य वा भाष्य यांचें विवरण, पृथक्करण करण्यांत प्राधान्यानें मराठी टीका रमली आहे. कुसुमावती

---

१ : वाङ्मयीन महात्मता, १९४१, पृ. ३४, २६, ३७, ३९.

देशपांड्यांचीं 'नवा शिपाई' व 'आम्ही कोण?' या कवितांचीं रसग्रहणें,[1] 'साहित्य संवाद' (रा. भि. जोशी, १९६१) 'खडक आणि पाणी' (गंगाधर गाडगीळ, १९६०) मराठी लघुकथा संग्रह-प्रस्तावना (अ. के. भागवत) आणि वा. ल. कुळकर्णी यांच्या कोणत्याहि पुस्तकांतलें लेखन पाहिलें असतां याची प्रचीति येते. माधव आचवल यांच्या गंगाधर गाडगीळ, इंदिरा व जी. ए. कुलकर्णी यांच्या साहित्याबद्दलच्या लेखमालासुद्धां[२] याच माळेचे मणी. द. भि. कुळकर्ण्यांचीं तांबे, कुसुमाग्रज, यांच्या कवितेचीं 'नवीं आकलनें' याहून भिन्न नाहींत.[३] क्वचित् ते कवितेची जाति, रचना, ताणाबाणा, भाषा, शैली, यांचीं विश्लेषणें करतात; कडव्याकडव्यांतून कवितेचे बंध वाढत व प्रगत होत पूर्णत्वाकडे कसे जातात तें विश्लेषण करून सांगतात. पण त्यांचा भर या कवींनीं जीवनदृष्टि कोणती स्वीकारली व तिचे परिणाम त्यांच्या कवितांवर कसे झाले आहेत, कालानें, निसर्गानें, भूगोलानें, भोंवतालच्या सामाजिक, सार्वजनिक, सांस्कृतिक जीवनानें या कवींच्या कवितांच्या अंतरंगांतील जीवनाचें स्वरूप कोणतें राखलें आहे व यांत कविप्रकृतीची सुसंगति वा विसंगति कशी आहे, या गोष्टींचें विवेचन करण्यावर आहे. लेखकाचीं पत्रें व निवेदनें यांच्यावर भिस्त ठेवून त्यांच्या कलाकृतीचें मर्म शोधण्याचा प्रामाणिक गंभीर प्रयत्नहि टीकाकार करीत असतात. साहित्यकृतीपेक्षां हीं विधानेंच प्राथमिक महत्त्वाचीं मानून साहित्यकृतींविषयींच्या चर्चा हे टीकाकार करतात.[४] इतक्या परप्रत्ययानें साहित्यकृतीचे व्यूह उलगडण्याचें खरें म्हणजे कारण नाहीं. समकालीन जीवन व व्यक्तिमनें आणि लेखकाची साहित्यदृष्टि यांचा प्रभाव म्हणजे साहित्यकृति नव्हे, याचें भान अशा टीकेंत राहात नाहीं. आणखी असें कीं, ही टीका एका द्विदल पद्धतीनें चाललेली असते. कलाकृति म्हणजे जीवनानुभव नव्हे ही जाणीव एका बाजूला आणि साहित्यकृति जीवनाचीं खोल सत्यें, रहस्यें, व्यक्तिमात्रांचे मनोधर्म, इत्यादि, इत्यादि शोधून काढते व त्याचें दर्शन घडविते ही निष्ठा दुसऱ्या बाजूला असल्या टीकेंत असते. (म्हणून मर्ढेकरांच्या कवितेंत संतांच्या शिकवणुकीचें, वृत्तीचें, दृष्टीचें दर्शन कुणी घडविलें[५] तर तें या दृष्टीनें मार्मिक व मर्ढेकरांच्या कवितेचा रसिकाला घडविलेला नवा आविष्कार ठरतो.) या आंदोलनांत वा भोवऱ्यांत सांपडलेली ही मराठी टीका आहे. या टीकेनें साहित्यशास्त्राची किंवा समीक्षाशास्त्राची पायाभरणी कशी होणार? याला अपवाद —'आकाशाचीं अधोरेखितें,' 'ह्या गंगे मधि गगन वितळलें,[६] 'स्वप्नजा' या काव्यसंग्रहाचें समीक्षण; 'भाषा', 'पावसाची

---

१ : पासंग. २ : सत्यकथा, १९५८ फेब्रुवारी, मार्च. १९६१ जुलै, ऑगस्ट; नोव्हेंबर, डिसेंबर. ३ : नवभारत १९६३ ऑगस्ट, सप्टेंबर; १९६५ जानेवारी, फेब्रवारी. ४ : रा. भि. जोशी, साहित्य संवाद – कवि तांबे आणि काव्यविषयक तत्त्वज्ञान १९६१. वा. ल. कुलकर्णी, श्रीपाद कृष्ण वाङ्मयदर्शन, १९५९; नाटककार खाडिलकर १९६५; द. भि. कुलकर्णी, नवभारत १९६३, ऑगस्ट, सप्टेंबर. ५ : सत्यकथा, १९५४ जुलै, ऑगस्ट, सप्टेंबर (धों. वि. देशपांडे.), ६ : सत्यकथा १९५१ जून.

रात्र,' 'पाहिलें, न पाहिलें', 'कदो' या कवितांचीं रसग्रहणें[1]; १९५६, ५७ सालांतील कवितेचीं दिलीप चित्र्यांचीं समालोचनें[2] 'गारंबीचा बापू,' 'सावित्री,' 'अवलोकिता' या कादंबऱ्यांचीं समीक्षणें, 'नवी मराठी कविता' हा लेख[3] व 'कादंबरी' या पुस्तकांतील विवेचनामागील दृष्टि.[4] कलाकृतींचा व्यूह नजरेसमोर ठेवून हीं रसग्रहणें व समीक्षणें लिहिलेलीं दिसतात. या रसग्रहणा-समीक्षणांचें मूल्य काय, हा विचार जरी बाजूला ठेवला, तरी त्यांच्या मागील भूमिकांत कलाकृति आणि जीवन यांच्या संबंधांचा घोटाळा नाहीं.

साहित्यकृति आणि जीवन यांच्या संबंधाचें आकलन करून घेणारांत मी दि. के. बेडेकर व माधव आचवल यांचा समावेश केला आहे. यापैकीं बेडेकरांनीं या प्रश्नाचा बराचसा सर्वांगीण विचार केला आहे. वास्तविक, बेडेकर मर्ढेकरी संप्रदायांत बसणारे नाहींत किंवा मर्ढेकरी कलादृष्टि अनुसरणारे नाहींत. इतकेंच काय, पण मर्ढेकरांच्या कलातत्त्वज्ञानांतून पुढें जाणारे समीक्षकहि नाहींत. तसें पाहिलें, तर बेडेकरांचें कलातत्त्वज्ञान — साहित्यतत्त्वज्ञान मर्ढेकरांच्या कलातत्त्वज्ञानाला समान्तर जाणारें आहे. पण बेडेकरांची कलाविषयक धारणा कलेंत जीवनाचें जें स्थित्यंतर घडतें, त्या स्थित्यंतराची पायाभूत कल्पना देणारी आहे. बेडेकरांनी विशद केलेलीं कलाकृतीचीं 'अर्थरूपें' उदाहरणार्थ पाहावीं.[5] वस्तूंचे वास्तव रंग कलाकृतींत निराळे कसे बनतात व ते तसे बनणें सार्थ कसें असतें याविषयींचें बेडेकरांचें विवेचन वाचून भोळी कलाभिरुचि संस्कारित होऊं शकते. कलात्मक विकल्पन, म्हणजे प्रमाणबद्धता, भव्यता व सुसंवाद इत्यादि कलात्मक अनुभवांचा प्रत्यय देणारी रचना[6] या जाणिवेनें बेडेकरांनीं कलाकृतीचें स्वरूप विशद केलें आहे, म्हणूनच जीवनांतून कलानिर्मिति पण जीवनानुभव म्हणजे कलानिर्मिति किंवा कलास्वाद नव्हे, अशी यथार्थ भूमिका बेडेकर घेऊं शकतात. व्यक्तिवादी (स्वतःस आत्मनिष्ठ म्हणविणारे) व वास्तववादी या दोघांच्याहि मर्यादा बेडेकरांनीं स्पष्ट केलेल्या आहेत. व्यक्तिवादी अनुभववादी व वास्तववादी प्रतिबिंबवादी बनून दोघांनाहि अनुभवाचें 'विकल्पन' कसें उमगत नाहीं, तेंहि तें विशद करून सांगतात.[7] कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचा साद्यंत व्यवहार बेडेकर स्पष्ट करून व्यक्तीच्या व वस्तूच्या परस्परांत एकरूप होणाऱ्या ओढीनें निमाण होणाऱ्या द्वंद्वांतून कलेचें 'मूर्तिकरण' कसें होतें याची चिकित्सा बेडेकरांनीं केली आहे.[8] कलाकृति, कवीचें व्यक्तित्व व वास्तव यांच्या संबंधांच्या या आकलनामुळें भावनोद्दीपन कलात्मक नव्हेच[9] असें ठामपणें ते म्हणूं शकतात. आणि कलानिर्मितींतील मंत्रशक्तीचें तार्किक विवरणहि करूं शकतात.[10] कलावंत तात्त्विक, नैतिक कार्यकारणभाव सांगत नसतो[11] ही बेडेकरांची जाणीवहि या

---

१ : आलोचना १९६२ सप्टेंबर, डिसेंबर. १९६३ डिसेंबर १९६४ फेब्रुवारी, सप्टेंबर, नोव्हेंबर. २ : 'साहित्य १९५६, १९५७'—१९५७,५८. ३ : आलोचना, १९६३ सप्टेंबर, १९६४ एप्रिल, १९६५ एप्रिल, जुलै. ४ : ल. ग. जोग, १९६३.

५, ६, ७, ८ : साहित्य : निर्मिति व समीक्षा, १९५४ पृ. ३, ६४.२९, ६५.

९ : साहित्यविचार, १९६४ पृ. ९१. १० साहित्य : निर्मिति व समीक्षा — काव्यामध्यें शैशवाची जपणूक. ११ — पृ. ५१-५२.

आकलनांतून निर्माण झालेली आहे.

या सुजाणतेंतून साहित्यसमीक्षेचा विषयहि स्पष्ट होऊं लागतो. 'कलावंतांना होणारा निर्मितीच्या क्षणींचा आनंद व रसिकांना लाभणारा आस्वादाचा आनंद हा साहित्यसमीक्षेच्या कक्षेंत येतो, पण तो गौण अर्थानें...आस्वाद, प्रयोजन, परिणाम या गोष्टींना सर्वस्व मानून समीक्षेला शास्त्रीय विचाराचें सामर्थ्य येऊं शकत नाहीं....वाङ्मयीन कलाकृतीमध्यें शब्दांना, भावनांना व कल्पनांना नित्याच्या अर्थापेक्षां वेगळेंच कलात्मक घटकांचें नवरूप लाभतें; व या नवरूपांचा शोध आणि कलानिर्मितीमधील विकल्पनांच्या व्यापाराचें आकलन हाच साहित्यशास्त्राचा विषय आहे,[१] या प्रतिपादनांतून बेडेकरांनीं साहित्यशास्त्राचा पाया निश्चित केला आहे. हा पाया निश्चित करतांना व साहित्यकृतीचें स्वरूप विशद करतांना 'औदुंबरा' सारख्या कवितेचें विश्लेषण, आकलन या पायाशुद्धतेनें विशद करून सांगितलें आहे.[२]

इतक्या सुजाणतेनें, पायाशुद्धतेनें कलास्वरूपाचें व साहित्यकृतींचें विरवण करूं शकणारा हा विचारवंत वर्गसंज्ञेच्या पायावर साहित्यकृतींतील जीवनदर्शन व कविमन यांचीं विश्लषणें करूं लागतो तेव्हां पृथक्करणाची दृष्टिच काय ती बाळगतो! अशा पृथक्करणांतून साहित्यकृतीच्या रचनेंतील विशेषांच्या कार्यकारणभावाची सामाजिक मीमांसाच काय ती होते. ही मीमांसा अनावश्यक किंवा निरुपयोगी असते असें नाहीं. पण या मीमांसेंत समीक्षा आहे असा गैरसमज पसरूं लागतो ही दारूण अवस्था. पण हा गैरसमज व परिणाम बेडेकरांच्या तात्त्विक भूमिकेचा विपर्यास करणारा आहे असेंहि म्हणतां येत नाहीं. कारण, साहित्यकृतीला बेडेकर स्थलकालजीवनाशीं अगदीं जखडून टाकतात.[३] म्हणून मग 'रसांत यज्ञकर्म,' 'शाकुंतला'त कर्मसिद्धांत, केशवसुतांत स्वर्गसमक्षतेची धडपड, अनिलांच्या 'पेर्तेव्हां'त प्रबोधनानें मिळालेल्या ध्येयाची अंतर्मुखता, इत्यादि गोष्टी बेडेकरांच्या साहित्यपरामर्शात महत्त्वाच्या होऊन बसतात. या धारणेंतून मग—कलानिर्मिति व तिचा आस्वाद चिरंतन व देशकालनिरपेक्ष आहेत, असें म्हणणें ढोबळ सामान्य अर्थानेंच बरोबर आहे. तिच्या भोंवतीं कोषाप्रमाणें असणाऱ्या देशकालस्थितीशीं भिन्न काळांतील रसिकाला समरस व्हावें लागतें[४]—या भूमिकेचा जन्म होतो. बेडेकरांच्या साहित्यमीमांसेंतला हा विसंवाद नसून कलाकृतीमधील (१) वस्तुनिष्ठ अनुभवांचा विस्तार (२) कलावंताच्या व्यक्तित्वाची उंची आणि आविष्काराचें सामर्थ्य आणि (३) अंतर्भूत तत्त्वज्ञानाचा सखोलपणा व उदात्तपणा अशा तीन परिमाणांनीं कोणत्याहि कलाकृतीचें मोल ठरूं शकतें[५] या त्रिसूत्रीच्या स्वीकाराचा व 'कलास्वरूप-शास्त्राचें अंतर्बाह्य रूप स्वतंत्र तितकेंच इतर शास्त्रांशीं अनुबंधित ठेवलें पाहिजे'[६] या

१, २ : साहित्य : निर्मिति व समीक्षा पृ. २,३, ८,२०.

३ : अशी कलाकृतीला स्थलकालाशीं जखडून टाकणारी कलामीमांसा द. ग. गोडशांच्या 'पोत' (१९६३) या पुस्तकांत आहे.

४ : साहित्यविचार पृ. २. ५ : साहित्य : निर्मिति व समीक्षा पृ. ११४. ६ : साहित्यविचार पृ. १००.

अपेक्षेचा स्वाभाविक व सुसंगत परिपाक आहे. यामुळें कलाकृति आणि समीक्षा यांची पायाशुद्ध यथार्थ भूमिका निःसंदिग्धपणें स्पष्ट करूनहि कलेचें विकल्पन व जीवनानुभव यांच्या संबंधांच्या द्विदल पद्धतीच्या भोवऱ्यांतून मराठी टीकेला बाहेर काढण्याचें श्रेय बेडेकरांच्या साहित्यविचारांना मिळूं शकलें नाहीं, इतक्या वर्गसंज्ञेच्या व मार्क्सवादी दृष्टीच्या जाणिवा बेडेकरांच्या समीक्षेला व्यापून राहिल्या आहेत.

त्यामानानें दुसऱ्या एका मार्क्सवाद्यानें आजच्या प्रयोगवादी, प्रतिमाप्रधान, अमूर्त स्वरूपाच्या, सौंदर्यवादी कवितेचें विश्लेषण, तिच्या वैशिष्ट्यांची कार्यकारणमीमांसा आणि व्यक्ति-परिस्थितिद्वंद्वाच्या अभावीं या कवितेच्या वस्तुनिष्ठतेचा परामर्श कलाकृतिसापेक्ष दृष्टीनें केला आहे.[१]

कलाकृतीची गति, शक्ति, लय, संवेदना, प्रमाण, परिमाण, यांची नेमकी समज येऊं शकेल असें लेखन माधव आचवलांनीं केलें आहे. तेथें–कला वस्तूंच्या हुबेहूब दर्शनांत नाहीं. वास्तवाचें distortion कलाकृतीच्या लयतोलाच्या प्रमाणबद्धतेच्या दृष्टीनें अपरिहार्य बनतें. वस्तु केवल स्वरूपांत (जड स्वरूपांत नव्हे) पाहण्यांत कलात्मकतेच्या जाणिवेचा आरंभ आहे. कलाकृति पाहणें म्हणजे तिच्याशीं आपल्या मनाचा संवाद साधणें. त्यासाठीं ती पुष्कळ वेळ आणि पुन्हां पुन्हां पाहणें आवश्यक असतें. कलाकृतीशीं संबंध जोडतांना घाई उपयोगाची नाहीं. कलाकृतीसमोर उभें असतांना ती कलाकृति एवढेंच सत्य असतें. त्यामागचा इतिहास, भावना, उद्देश, यांची जाणीव नको. कलाकृतीचें सौंदर्य प्रथम संवेदनांना सहजपणें जाणवावें लागतें. बुद्धि मग या जाणिवेचा पाठपुरावा करील अशी प्राथमिक भूमिका विशद होऊं लागते.[२] ‘ कलाकृतींत जाणवणारें चैतन्य-तत्त्व हें प्रत्यक्ष जीवनांतील चैतन्य-तत्त्वाहून निराळें असतें ’ आणि ‘ कलास्वादाचा अनुभव प्रत्यक्ष जीवनचैतन्याच्या ओघापासून मुक्त असल्यामुळें कालातीत असतो, ’ प्रत्येक अनुभवाला संवेदनाशरीर असावें लागतें व हा संवेदनानुभव उत्कट असावा लागतो,[३] या विधानांची अर्थवत्ता आचवलांच्या प्राथमिक भूमिकेंतून कळूं शकते. पण इतक्या स्वच्छ भूमिकेवर असलेला हा समीक्षक ‘ तीन समकालीनां’वरील आपल्या समीक्षेंत अनुभववादाच्या व प्रत्यक्ष जीवनचैतन्याच्या चक्रांत इतका अडकतो कीं, तेथें आपली ही प्राथमिक कलाविषयक भूमिका तो पूर्णपणें विसरून गेला आहे असें वाटतें. अशा अवस्थेंत मग हा समीक्षक ‘ ललित साहित्यांत जीवनाच्या चैतन्याचा आभास असतो, जीवनांतील व ललितकृतींतील सामान्य गोष्ट म्हणजे भावनात्मक आशय ’ यासारख्या निसरड्या पायावर समीक्षणांचे इमले उभारूं लागतो. या मार्गानें मराठी टीकेच्या फसलेल्या मार्गानेंच तो आपली वाटचाल करतांना दिसतो. ‘ किमया’मधील बहुतेक लेखन

---

१ : नवी मळवाट १९६४ – प्रस्तावना

२ : किमया, १९६५–अवकाश, विटेवर उभा कटेवरि हात, रेषा, रूप पाहतां लोचनीं : चित्र, शिल्प.

३ : तीन समकालीनांवरील लेखनमाला ‘ सत्यकथा ’ १९५८ फेब्रुवारी, मार्च, जुलै, ऑगस्ट, १९६१ नोव्हेंबर, डिसेंबर.

हें अतिललित दृष्टान्तबद्दल वर्णनशैलीनें नटलेलें आहे. अपूर्णतेंत केलेला शक्ति व चैतन्य लाभतें असें एक चकवें विधानहि त्यांत आहे. याच वर्णनशैलीनें व चकव्यानें आचवलांना पुढें झपाटलें आहे आणि या कालखंडांतील सर्वसामान्य टीकादृष्टीच्या अस्थिर आंदोलनमय मार्गावर ते आले आहेत. साहजिकच मग 'कांहीं कलावंत प्रचंड शिल्पासारखे असतात, कांहीं कलावंत मोहरलेल्या वृक्षासारखे असतात, कांहीं कलावंत छायासंकुल सरोवरांतल्या खोल भोंवऱ्यासारखे असतात' असलीं वाचकाच्या प्रत्यक्ष भावना हेलावणारीं व वाऱ्यावर विरून जाणारीं मूल्यमापनात्मक विधानें ते करूं लागतात.

आणखी एका स्वच्छ प्राथमिक विचाराच्या समीक्षकाच्या भूमिकेचा कांहींसा परिचय मी येथें देणार आहे. या समीक्षकाचा विशेष असा आहे कीं, आपल्या सर्जनशील लेखनांत कला व कलावंत यांच्या अन्योन्यसंबंधाशीं त्यानें कधीं प्रतारणा केलेली नाहीं. पु. शि. रेगे हे असे समीक्षक आहेत. "आनंद हा एकजिनसी असतो. सोयीसाठीं आपण त्याच्या अवस्था किंवा पायऱ्या ठरवितों. पण त्या बाह्य, व्यावहारिक परिस्थितीचे नियम लावून. कवि हा भाटहि नाहीं आणि प्रेषितहि नाहीं; तो एक अत्यंत आत्मनिष्ठ असा कलावंत आहे. 'कलेसाठीं कला' याचा साधा अर्थ असा कीं, कलावंत हा एका कलेखेरीज कोणाचीच कदर करीत नसतो... त्याच्यापाशीं कला आणि जीवन हे दोन भेदच नसतात. त्याची कला हेंच त्याचें जीवन असतें आणि जीवन हीच त्याची कला असते." या भूमिकेंतून कलानिर्मितीकडे व कलास्वादाकडे पु. शि. रेगे पाहात असतात. पण हेच सम्यक् विचारी पु. शि. रेगे 'कला ही व्यावहारिक दृष्ट्या केव्हांच उपयोगी नसणार, उपयुक्तता संपली म्हणजेच तिथें सौंदर्य जन्म घेतें' असली 'च' कारयुक्त एकेरीवर आलेलीं विधानें करतात, या युगांत नटाच्या व प्रेक्षकाच्या उदात्तीकरणाला व बृहद्धीकरणाला वाव आहे की नाहीं याचा प्रपंच मांडतात व 'जीवनाच्या कक्षा साहित्याच्या आस्वादानें अधिक विस्तृत, अधिक उठावदार झाल्या पाहिजेत...ज्या प्रमाणांत कलावस्तूंच्या सेवनानें कांहीं तरी नवीन अनुभूति मिळून आस्वादकाचें जीवन समृद्ध होईल, त्या प्रमाणांत वस्तूंत कलात्मक सत्याचा आविष्कार अधिक आहे असें दिसून येईल'[1] असे दंडक सांगतात! सम्यक् विचारी रेगे व कलावंत रेगे येथें भ्रष्ट झालेले वाटतात.

दि. के. बेडेकर, माधव आचवल व पु. शि. रेगे यांच्या भूमिकांचा येथवर अलग अलग विस्तार मी हेतुतः केला. मर्ढेकरांनीं आपल्या साहित्यकलाचर्चेंतून मोकळ्या केलेल्या मार्गानें हे समीक्षक टीकाकार आपलीं पुढचीं पावलें टाकतांना त्यांच्या प्राथमिक भूमिकेंत आढळतात. माझ्या दृष्टीनें मराठी टीका अन्वर्थक बनते ती अशा अवस्थेंत. पण मराठी टीकेला अशी अन्वर्थकता लाभूं देणारे टीकाकार जीवनविषयक तत्त्वज्ञान, व्यक्तिवादी अनुभव आणि साहित्याचा संस्कार, यांच्या प्रपंचांत इतक्या अप्रस्तुत (irrelevant) रीतीनें अडकतात कीं, मराठी टीकेचा ओघ ते अडवून धरतात. मी जिला 'द्विदल पद्धति' म्हटलें आहे, त्या पद्धतीचा आविष्कार या अडवणुकींतून सुरू होतो आणि 'परिणामवादा'च्या किंवा संस्कारवादाच्या शेरेबाजींत येऊन तो संपतो. हा परिणामवाद —

---

१ : छांदसी, १९६२, पृ. २, ६, ८, ११, २६, ४२, ४८, ५५.

किं कवेस्तेन काव्येन किं काण्डेन धनुष्मताम्
परस्य हृदये लग्नं न घूर्णयति यत् शिरः

या कोटींतला आहे. मराठी टीकेंत गौरविलेला अनुभववादहि असाच दुबळा आहे. अशी चक्रावत मराठी टीका चालली आहे.

ह्या चक्र्याचा दुसरा एक मार्ग आहे. तो दिलीप चित्रे यांचा आहे. कवितेंतील शब्द ही एक खूण असें ते मानतात. ही खूण, तिचा सामूहिक संकेत व वाचणाराचा सर्जक हेतु यांच्या परस्पर संबंधांतून कवितेला अर्थ प्राप्त होतो अशी त्यांची कल्पना आहे. साहजिकच कवितेंतील शब्दसमूह हा अर्ध-मूर्त असतो, त्यामुळें ती कविताहि अर्धमूर्तच व वाचकाच्या अनुभवांत ती प्रत्यक्ष होत असतांनाच ती अधिकाधिक मूर्त होत असते, ही चित्र्यांची विचारसरणी. स्वाभाविकपणें, शब्दसमूह एकच असला, तरी वाचकाच्या अनुभवानुसार त्यांतून अनेक कविता-मूर्ति प्रकट होतात, या निष्कर्षाला त्यांची टीका येते. या अनेक मूर्तींतले वाचकाचे सर्जक हेतु हीं समीक्षेचीं खरीं मूल्यें असें चित्रे मानतात.[1] चित्र्यांनीं वाचकाच्या मनोऽवस्थेवर कवितेची पूर्ति ठरविल्यामुळें 'एका कवितेचे अनेक अर्थ' या जंजाळांतून सुटण्याचा एक मार्ग त्यांनीं दाखविला असला, तरी कलाकृतींतील शब्दांना, त्या शब्दांच्या परस्परसंबंधांतल्या त्यांच्या शक्तींना गौणत्व आलें. पद्धतशीर समीक्षेंत हें गौणत्व स्वीकारतां येईल कीं नाहीं याबद्दल मला शंका आहे. त्याबरोबर प्रत्येक वाचनाबरोबर नवा अर्थ, नवा अनुभव देणारी साहित्यकृति ही श्रेष्ठ साहित्यकृति, या एका पुरातन विचाराचें मंडण करायला अप्रत्यक्षपणें चित्र्यांनीं क्षेत्र मोकळें व सोपें करून ठेवलें. शब्दांना व कवितेंतील त्यांच्या अनुबंधात्मक परिणामांना इतका लवचिकपणा व वाचकनिष्ठा प्राप्त करून देणें म्हणजे शब्दांच्या अनुबंधांचें सामर्थ्य हिरावून घेण्यासारखें आहे व साक्षात् आविष्काराला डावलून संदिग्धतेला पाचरण करण्यासारखें आहे. यानें काव्य-टीकाविचाराला वळकटी येण्याची शक्यता दिसत नाहीं. दुसरी एक अडचण अशी आहे कीं, समीक्षेचीं मूल्यें एका वाङ्मयप्रकारावर मर्यादित करणें योग्य नाहीं. एका वाङ्मयप्रकाराच्या वैशिष्ट्यांतून त्या वाङ्मयप्रकाराच्या आस्वादाच्या वा समीक्षेच्या मूल्यांचा तपशील अधिक घेतां येईल. पण तो सारभूत मानतां येणार नाहीं. वाचनांतून साहित्यकृति किंवा रसिकाच्या अनुभवांतून कलाकृति जाणण्याची प्रक्रिया जात असली, तरी त्या प्रक्रियेला व जाणिवेला मूलाधार कलाकृतीचें वस्तुरूपच होय. ह्या वस्तुरूपाला गौणत्व आणणें म्हणजे कलाकृतीची आकृति नाकारणें होय—पर्यायानें कलाकृतीचें अस्तित्वच नाकारणें होय. चित्रे मराठी टीकेच्या नेहमीच्या चक्र्यांत सांपडले नाहींत हें त्यांचें वैशिष्ट्य व सामर्थ्य. पण नव्या दृष्टींत कलाकृतीच्या शब्दरूपाला त्यांनीं गौणत्व आणलें म्हणून समीक्षाशास्त्राची पद्धतशीर जोपासना होण्यास त्यांच्या टीकामूल्यांचा उपयोग होईलसें वाटत नाहीं. मराठी टीकेंत विचाराला एक नवा विषय त्यांनीं आणून सोडला. पण मराठी अभ्यासकांनीं त्याच्याकडेहि फारसें लक्ष दिलेलें नाहीं. ते पूर्वी या निबंधांत सांगितलेला भोवरा खेळवीत बसले आहेत. जे हा

---

१ : छंद, १९५९ मार्च–एप्रिल.

भोवरा खेळवीत बसले नाहींत, ते 'काव्यार्थ' आणि 'मुख्यार्थ' हे विभक्त मानून उपमान–उपमेयाच्या संबंधांचा खल करीत बसले. उपमानांतील नावीन्य हें कवितेचें वा साहित्यकृतींतलें नावीन्य, अशी त्यांची भूमिका बनत चालली. कवितेंतील शब्दांचा अर्थ त्यांच्या आसपासच्या शब्दांनीं व एकंदर पदबंधानें निश्चित होत असतो, या यथार्थ शब्द-शक्तीला अंतरल्यामुळें व व्यंजना, लक्षणा, व्यंग्यार्थ, लक्षणार्थ या कोटिक्रमांचा आश्रय घेऊन राहिल्यामुळें हे टीकाकार कवितार्थाला अंतरले व त्यांची टीका काव्यदृष्टीला मुकली.

अगदीं अलीकडच्या कांहीं मराठी समीक्षेंत कलाकृतीचें अधिष्ठान न सोडतां तिच्या सामर्थ्याची, आस्वादाची व मूल्यमापनाची एक दिशा मला दिसते. या समीक्षालेखनाकडे शोधक दृष्टीनें पाहायला पाहिजे असें मला वाटतें. या समीक्षालेखनांतून मला कांहीं तात्त्विक भूमिका सांपडली आहे. या तात्त्विक भूमिकेच्या कलानें मराठी समीक्षा पद्धतशीर विचाराचीं पुढचीं पावलें टाकूं शकेल. हीं पावलें मराठी टीकेची शक्ति व गति वाढवूं शकतील, निदानपक्षीं मार्गीं ठेवतील असा माझा तर्क आहे. म्हणून या भूमिकेचें त्रोटक निवेदन करतों.

प्रत्येक व्यक्तीप्रमाणें साहित्यकृतींतील प्रत्येक वस्तूला, घटनेला, प्रसंगाला स्वतःचें प्रयोजन असावें लागतें. या प्रयोजनांत त्याला स्वतःच्या जीवनाचा अर्थ सांपडतो. या मनोमन अर्थाचा प्रतीत होणारा ताल साहित्यकृतींत प्रकट झाला कीं साहित्यकृतीला स्वतःचा अर्थ व आकार लाभतो. हें त्या साहित्यकृतीचें सामर्थ्य आहे. या सामर्थ्याच्या प्राप्तीसाठीं साहित्य-कृतींतील त्या वस्तूला, घटनेला व प्रसंगाला स्वतःला एकाकी हरवून बसावें लागतें. आशय आकलनाच्या चौकटीस व्यापण्याइतका विराट व्हावा लागतो. साहित्यकृतींतील घटकांचें वा द्रव्यांचें हें स्वरूप आत्मसात करणाऱ्या वा करूं इच्छिणाऱ्या लेखकाला व वाचकाला याच मार्गानें जावें लागतें. या मार्गानें गेल्यानें शब्दांच्या कक्षांची (जाणिवा, संकेत, अर्थव्याप्ति, इत्यादि, इत्यादि.) लय व्यक्त होऊं लागते. या लयीनें वाचकाला संस्कारित करणें हें साहित्यकृतीचें कार्य होय. हे संस्कारहि सुटे सुटे न होतां एकमेकांत मिसळून जावे लागतात. पण ते वाचकाच्या सहानुभूतीचे विषय बनतां कामा नयेत. कारण, असल्या सहानुभूतीनें साहित्यकृतीची गति व ताण सैल पडतात. ही आराधना साधणें म्हणजे विषयाला निर्भयपणें भिडणें व स्वतःला व्यक्त करणें. या साधनेंत व व्यक्तीकरणांत जीवनदर्शनानें आपले संबंध प्रस्थापित केलेले असतात. कलाकृतीच्या निर्मितींतील हे संबंध सांगणें हें समीक्षेचें कार्य.

'आलोचना' मासिकांत वेळोवेळीं प्रसिद्ध झालेल्या निरनिराळ्या लेखकांच्या निरनिराळ्या समीक्षणांतून या भूमिकेचें आकलन मला झालें. या निबंधाच्या कक्षेंत येणाऱ्या अशोक शहाणे, भालचंद्र नेमाडे, इत्यादिकांचे कांहीं विचारांशहि या भूमिकेंत आले आहेत.

कोणताहि कालखंड हा जुन्याचे अवशेष घेऊन पुढें येतो. पण या अवशेषांतून तो नवें काय व किती निर्माण करूं शकतो यावर त्या कालखंडाची गति व जिवंतपणा अवलंबून असतो. हेंच नवें त्या कालखंडाला युगरूप प्राप्त करून देतें. या दृष्टीनें दुसऱ्या महायुद्धोत्तर कालखंडांतील मराठी टीकेच्या प्रवाहाला मर्ढेकरयुग असें मी संबोधतों. जे जुने अवशेष

या कालखंडांत आले, पण नव्यांत संक्रांत होऊं शकले नाहींत, ते या कालखंडांतले असले तरी या युगांतले नव्हेत. त्या कलेवरांना या युगधर्मातील टीकालेखनाचा विचार करतांना इथें निमंत्रून आणावेंसें मला वाटत नाहीं. म्हणून श्री. के. क्षीरसागर, बळवंत गणेश खापर्डे व श्री. ना. बनहट्टी, इत्यादिकांच्या कलाविमर्शाचें मंथन मी करीत नाहीं. पण नव्याजुन्या सर्वच समीक्षकांना ज्या विषयानें या कालखंडांत:पछाडलें आहे त्या एका विषया-बाबत चर्चेचा उपन्यास मात्र करावासा वाटतो.

हा विषय रसचर्चेचा आहे. रससिद्धान्त व रसव्यवस्था यांची चर्चा साहित्यविचारांत प्राचीन काळापासून चालत आली आहे. मतमतान्तरें व त्याला पूर्णत्व आणण्याच्या खटपटी, यांच्या इतिहासानें भरलेला असा हा विषय आधुनिक व युद्धोत्तर कालांतहि जिद्दीनें चर्चिला गेला आहे. मर्ढेकरहि या जिद्दींतून सुटले नाहींत. पण जवळजवळ या सर्वांनीं मम्मट–विश्वनाथांची ढोबळ भूमिका स्वीकारून रससिद्धान्ताच्या मुळाशीं जाण्याचें टाळलें आहे. स्वीकृत कालखंडांतील बहुतेक सर्व समीक्षकांनीं या विषयावर लिहिलें आहे. पण त्या लिखाणांतून एक पायाशुद्ध विचारसरणी निर्माण करण्याचें श्रेय फक्त दि. के. बेडेकर व सुरेंद्र बारलिंगे यांनाच आहे.

‘ काव्यार्थ ’ हा नाट्यार्थ आहे व त्यांतील अर्थ हा लोकधर्मी नसून नाट्यधर्मी आहे. हे नाट्यार्थ नाट्यघटक होत. रसांची उत्पत्ति नाट्यघटकांच्या संयोगामुळें होते. ‘भाव’ हे कवीचे किंवा रसिकाचे नाहींत आणि ‘ भाव ’ म्हणजे वस्तूच्या अंगभूत असलेली आणि विशिष्ट प्रक्रियेनें कार्यप्रवृत्त होणारी शक्ति, मनोविकार नव्हेत. अशी ही भरतमुनींची परिभाषा बेडेकरांनीं निर्विघ्न केली व देवासुरद्वंद्वांतून–यज्ञनाट्यांतून रससिद्धांताचा उलगडा त्यांनीं केला. या देवासुर-द्वंद्वांत भरतमुनींच्या रससंख्येचा शास्त्रीय धागा त्यांना सांपडला; मुख्य रस व अनुचर रस यांचे संबंध व नाट्यांतले कार्यहि स्पष्ट झालें. या पार्श्वभूमीवर करुणरसाचा सर्व टीकाकारांचा कूटप्रश्नहि बेडेकरांनीं भरततत्त्वावर समाधानकारक सोडविला आहे आणि शृंगार हा प्रथमरस कां याचेंहि तर्कशुद्ध उत्तर दिलें आहे. रससिद्धान्ताचा इतका मौलिक उलगडा करूनहि बेडेकर रससिद्धान्ताला ‘वस्तुसंग्रहालयांतील वस्तूचें’ स्थान देतात. कारण, साहित्या-प्रमाणें कोणत्याहि साहित्यसिद्धान्ताला ते त्याच्या पार्श्वभूमींत, स्थलकालांत बांधून ठेवतात. पण येथें बारलिंगे यांचा पुढचा मार्ग सुरू होतो आणि रससिद्धान्तांतील साहित्यविचाराचें अधिक ज्ञान होऊं लागतें. बारलिंगे यांच्या या मार्गानें विचार केला असतां रस हा आस्वाद्य पदार्थ ठरतो; रस हे वस्तुनिष्ठ तन्मात्रावाचक होतात. (सांख्यांच्या ज्ञानशास्त्रांत तन्मात्र म्हणजे पंचमहाभूतांचें सूक्ष्म स्वरूप. हें सूक्ष्म स्वरूप ज्ञानकक्षेंत येतें तेव्हां त्याचे पंचमहा-भूतात्मक रूप दृग्गोचर होतें.) आणि कविमनांत सुरू होणारी रसनिर्मितीची क्रिया विषयत्व पावून रस पदवीस येते. रस हे त्याचे घटक व प्रक्रिया यांचें साकल्य आहे. त्या साकल्याला रमणीयार्थप्रतिपादकत्व आहे. बारलिंगे याच्या या विवेचनांतून रसचर्चेचीं महत्त्वपूर्ण पावलें पडूं शकतील. पण बेडेकर व बारलिंगे यांच्या मूलभूत विचारसरणींच्या अनुषंगानें रस-विचार या कालखंडांत समीक्षकांनीं व टीकाकारांनीं केला नाहीं व रससिद्धान्त टाकावू आहे,

तो अपुरा आहे, त्यासंबंधीची चर्चा अडगळीसारखी आहे, अशा प्रकारची अप्रस्तुत चर्चा मात्र बरीच झाली.[1]

आजचें मराठी साहित्य हें या सर्वच विचारधारांवर हेलकावे खात आहे. अलंकारशास्त्राचे किंवा छंदःशास्त्राचे ठोकताळे नजरेसमोर ठेवून कविता लिहिली जात नाहीं हें जसें खरें आहे, तसेंच साहित्यचर्चा डोळ्यांसमोर ठेवून लेखक ललितकृति घडवीत नाहीं हेंहि खरें आहे. पण आजचा लेखक प्रेरणाबळावर विसंबणाराहि नाहीं, तो आपल्या कार्याबद्दल व कृतीबद्दल बराच जागरूक असतो. निर्मितीची प्रक्रिया त्याच्या ज्ञानचक्षूंना स्वच्छ वा आराखड्यासारखी दिसत असते असें नाहीं. पण साहित्य ही कला आहे व कलाकृतीला स्वतःचीं वैशिष्ट्यें असतात, ही जाणीव आजच्या लेखकांत जागृत असते. या जाणिवेच्या पार्श्वभूमीवर तो लिहीत असतो. त्यामुळें त्याच्या लेखनकृतींतील अंगें या जाणिवेनें व्यापलेलीं असतात. कलात्मकतेच्या धारणांचे असे पडसाद लेखनकृतींत संक्रांत होतात. तसे ते या कालखंडांतील मराठी साहित्यांतहि झालेले आहेत. याबरोबर आणखी एक संस्कार या साहित्यानें घेतला आहे. तो संस्कार एक तर आपल्या समकालीनांच्या लेखनवैशिष्ट्याचा आहे, किंवा पाश्चिमात्य लेखनकृतींच्या आकलनांतून आलेला आहे. तिसरा एक संस्कार, नवे लेखनप्रयोग (experimental writing) आकलनाच्या, निर्मितीच्या कक्षेंत आणणारा आहे. या सर्व प्रायोगिक लेखनाला जीवनहेतु, मानसशास्त्रांतील संशोधन, कलामूल्यांचें आकलन, समकालीन वाचकाची अभिरुचि, इत्यादि अनेक पार्श्वभूमि लाभलेल्या आहेत. असे कितीहि संस्कार व अशी कितीहि पार्श्वभूमि या ललित लेखनाला असली, तरी तें जोंपर्यंत कलात्मकतेच्या जाणिवेंतून होत आहे, तोंपर्यंत तें मर्ढेकरयुगानें संस्कारित झालेलें लेखन आहे असें म्हणायला हरकत नाहीं. विशेष असें कीं मर्ढेकरांच्या नवनिर्मितीनें मोकळें बनलेलें असें हें ललितलेखन आहे. युद्धकालीन व नंतरच्या मराठी साहित्याचा बराच मोठा भाग या वाटेनें जात असला, तरी मर्ढेकरपूर्वकालीन संचित जसें टीकेला सुटलें नाहीं, तसें ललित साहित्यालाहि सुटलेलें नाहीं. वर्गनिष्ठ जीवनाच्या परिणामाचे तात्त्विक पडसाद टीकेंत उमटले, तसे ते या कालखंडांतील ललित साहित्यांतहि दृग्गोचर झाले आहेत. टीकेच्या क्षेत्रांत पंथ आले, तसे साहित्यनिर्मितीच्या क्षेत्रांतहि पंथ आले व ते आपापल्या तत्त्वज्ञानासह आले. हें तत्त्वज्ञान नेहमींच उथळ व प्रचारकी राहिलेलें नाहीं. म्हणूनच असें म्हणावेंसें वाटतें कीं टीकेंतील तात्त्विक अधिष्ठानाचें लोण ललितसाहित्यांतहि दृग्गोचर होऊं लागलें. असा हा बहुमुखी, बहुरंगीं आणि अनेक दिशांना फांकलेला मराठी साहित्याचा संसार आहे. म्हणूनच या संसारांत ना. सी. फडके, मर्ढेकर, पु. भा. भावे, गंगाधर गाडगीळ, अरविंद गोखले, श्री. दा. पानवलकर, गो. नी. दांडेकर, श्री. ना. पेंडसे, रणजित देसाई, चिं. त्र्यं. खानोलकर (+आरती प्रभु,) शरच्चंद्र मुक्तिबोध, हमीद दलवाई, नारायण सुर्वे, बाबूराव बागूल, पु. ल. देशपांडे आणि विजय तेंडुलकर, इत्यादींसारखे परस्परविसंवादी लेखनप्रवृत्तीचे लेखक गुण्यागोविंदानें नांदूं शकतात.

---

१ : बेडेकर व बारलिंगे यांची रसविषयक चर्चा 'साहित्य : निर्मिति व स्वरूप', 'साहित्य विचार' (बेडेकर) व 'सौंदर्याचें व्याकरण' (बारलिंगे) या पुस्तकांतून पाहावी.

विविधता ही कोणत्याहि भाषेतील साहित्याची संपन्नता असली, तरी त्या विविधतेला सुसंवादी दिशा नसेल, तर भटक्या जमातींच्या संपन्नतेइतकीच ही विविधता संपन्न असते. या बाबतींत मराठी टीकेचा वारसा हें साहित्य चालवीत आहे. प्रत्येक कलाकृति ही उत्कृष्ट निपजते असें नाहीं. पण त्या कलाकृतीमागील प्रेरणांचें मूल्य भक्कम असावें लागतें. मराठी टीकेंत ज्या प्रवृत्ति पाहिल्या त्या अपवाद वगळतां असें मूल्य घेऊन उभ्या असलेल्या दिसत नाहींत व त्या त्या प्रवृत्तींतून निर्माण झालेलें हें साहित्यहि तसेंच त्या टीकाप्रवृत्तीला सुसंवादी, धूमकेतूप्रमाणें क्वचित् त्या मूल्याची प्रचीति देणारें आहे. म्हणून 'गारंबीचा बापू' (श्री. ना. पेंडसे,) 'कोसला' (भालचंद्र नेमाडे,) 'सावित्री' (पु. शि. रेगे) 'त्रिधा राधा' (पु. शि. रेगे) व 'त्रिवेणी' (विंदा करंदीकर) असल्या कलाकृति क्वचित् दृष्टीस पडतात.

वसंत दावतर : माझ्या निबंधांत नव्या दिशेविषयीं विचार करतांना आलोचनेचा संदर्भ आला आहे. असा संदर्भ देतांना मला थोडेंसें अडचणींत पडल्यासारखें झालें आहे. पण ती अडचण मी पत्करली. कारण दुसरा इलाज नव्हता. या विषयाची चर्चा अवश्य होती असें मला वाटलें. या संदर्भांत आलोचनेचा उल्लेख न करणें अशक्य होतें.

प्रभाकर पाध्ये : प्राध्यापक दावतरांच्या निबंधांत मराठी टीकेवर मर्ढेकरांचा काय परिणाम झाला हा विषय आलेला आहे. मर्ढेकरांनीं मराठी समीक्षेंत क्रांति केली असें मत याविषयींच्या चर्चेत आलें आहे. तसेंच मर्ढेकरांची सर्वसाधारण परिभाषा मराठी टीकेनें स्वीकारली पण ती टीका त्या परिभाषेचा अर्थ विसरली असेंहि दावतरांचें मत आहे. या संदर्भांत नंतरच्या ज्या टीकाकारांचा उल्लेख दावतरांच्या निबंधांत आला आहे ते टीकाकार येथें हजर असते तर बरें झालें असतें. त्या सर्वांना या परिसंवादाचीं निमंत्रणें होतीं. पण ते सर्व येथें हजर नाहींत याला इलाज नाहीं. पण त्यांच्यापैकीं जे हजर आहेत त्यांनीं आपली भूमिका दावतरांनीं बरोबर मांडली आहे कीं नाहीं तें सांगावें असें मला वाटतें. या निबंधाच्या विचारासाठीं आजच्या आपल्या चर्चेचे आपण चार विभाग पाडूं. एका विभागांत मर्ढेकरांनीं क्रांति केली म्हणजे काय केलें, त्यांनीं कोणतीं नवीं तत्त्वें सांगितलीं व त्यावर इतरांचीं मतें काय आहेत याचा विचार करूं. दुसऱ्या विभागांत मर्ढेकरांचें मानसशास्त्र व तत्त्वज्ञान हा भाग : त्याचा थोडक्यांत विचार. दावतरांनीं अगदीं अलीकडच्या मराठी समीक्षेचा जो उल्लेख केला आहे त्याचा तिसऱ्या विभागांत विचार करूं. चौथ्या विभागांत, ज्या टीकाकारांचा उल्लेख या निबंधांत झाला आहे, त्यांची भूमिका योग्य रीतीनें, त्यांना अन्याय न करतां मांडण्यांत आली आहे कीं नाहीं, हें त्यापैकीं जे हजर आहेत त्यांनीं स्वतःच स्पष्ट करावें. यापैकीं चौथ्या विभागाकडे आपण प्रथम वळूं.

दि. के. बेडेकर : प्राध्यापक दावतरांनीं माझी भूमिका बरोबर मांडली आहे. दोन गोष्टींचें स्पष्टीकरण मात्र मला करावेंसें वाटतें. पहिली म्हणजे माझी टीकापद्धति दावतर जिला द्विदल पद्धति म्हणतात तशी नाहीं, असें मला वाटतें. आणि दुसरें, वर्गसंज्ञेचा विचार मी फक्त मर्ढेकरांच्या काव्याचें समीक्षण करतांना केला आहे. माझ्या एकंदर टीकापद्धतीला वर्गसंज्ञेचा आधार नाहीं.

माधव आचवल : मर्ढेकर मला मान्य आहेत असें धरून चाललें, तर पुढें दावतरांनीं माझ्या टीकाविषयक भूमिकेची जी मांडणीं केली आहे ती बरोबर आहे असें म्हणतां येईल. नाहींतर माझी भूमिका निराळी आहे हें त्यांनीं आधाराला घेतलेल्या 'किमयें'तील लेखनांतहि सांपडेल. पण दावतरांच्या मतांचा विचार पुढें चर्चेत करतां येईल.

प्रभाकर पाध्ये : दावतरांच्या निबंधाची मदार मर्ढेकरांच्या वाङ्मयीन महात्मता या निबंधावर आहे. पण माझ्या मतें वाङ्मयीन महात्मता हा निबंध मर्ढेकरांच्या बाबतींत धोक्याचा कंदील आहे. उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांनीं आपल्या निबंधांत मानसशास्त्रीय, आधारानें सौंदर्यात्मक संगतीचें जें विवेचन झालें आहे तें त्यांच्या मूलभूत तात्त्विक भूमिकेशीं विसंगत आहे. उदाहरणार्थ काहूर या कवितेचें त्याचें विश्लेषण पाहा.

म. द. हातकणंगलेकर : मर्ढेकरपूर्वकालीन टीकाशास्त्राचें अगर साहित्याचें

व्यवस्थापन झालेलें नव्हतें, निर्भेळ साहित्यशास्त्रनिर्मितीचा पहिला प्रयत्न मर्ढेकरांनीं केला व तसें करतांना मराठी टीकाविचाराला एक नवी दिशा दाखविली आणि एक नवें स्वातंत्र्य दिलें, हीं आणि अशासारखीं दुसरीं विधानें करतांना टीकाविचारांच्या शास्त्राच्या मूलभूत स्वरूपासंबंधीं आणि त्यांच्या व्याप्तीसंबंधीं कांहीं कल्पना आपण कळत नकळत गृहीत धरलेल्या असतात. अशा कांहीं कल्पना गृहीत धरतां येणें शक्य आहे किंवा कसें यासंबंधीचें विवेचन पहिल्यानें व्हावयास हवें. या संदर्भात William Righter या लेखकाचें मत विचारांत घेण्याजोगें आहे. तें मी वाचून दाखवितों.

Aesthetics is not deductive reasoning about general principles or an empirical search among beautiful objects for the quintessential nugget of aesthetic substance. Aesthetics is a reason giving activity, an explanation involving many kinds of language and explanatory models, both of our choices, feelings, preferences and of the many characteristics of the various sorts of things that we accept as being works of art. There are neither limits to the sort of reasons we can give, nor rules to govern our choice of explanations. This choice springs entirely from the context of our meeting with the work of art and depends on what aspect of it we find exciting, what critical issue may call for attention, or simply, what disagreement may arise with a friend. Wittgenstein said that reasons in aesthetics are of the nature of further descriptions....

Whatever the status of the chosen quality itself, natural, formal, or metaphysical, the error that concerns critical practice the most is simply that of insisting on any single criterion of judgement, or attempting to reduce a complex of activities to a single simple principle. This has long been one of the most awkward features of aesthetic theory and whatever the interest or claims of the particular principle chosen, the error of the simple criterion must be pointed out on its own account.... I shall wish to show when dealing with concrete judgements that critics have made, not only that simple criteria are never in use and could never perform the variety of tasks demanded of a judgement, but also that there is no one act which is itself a judgement. They are not only made through a variety of linguistic means and with an assortment of diverse standards, purposes and presuppositions, but are not even made at any one grammatical point or in any one logical move. Often they are made through the accumulation of a certain tone, a series of decisions, rather than one crucial decision, through the gradual emergence of a point of view, of a

complex attitude. It might be said, of course, that this complex and elusive process might be only the gradual orientation of the mind towards a central guiding principle. But I do not think that the gradual emergence of attitudes can be held to be evidence for the existence of simple criteria. Such an attitude might very well be the complex product of many considerations, all of which are evident in the final judgement. संदर्भ — "Logic & Criticism" by William Righter, पृष्ठे 20-22.

हें मत जर आपल्याला मान्य झालें, तर मग टीकाशास्त्र पुढें गेलें कीं पाठीमागें राहिलें हा प्रश्न चुकीचा भासूं लागतो. अनेक भूमिकांपैकीं एक भूमिका एका साहित्यिक कालखंडांत अधिक मान्य झाली होती, एवढेंच आपण म्हणूं शकूं. त्याचबरोबर कुठलाहि एक निकष हा साहित्यशास्त्राला पायाभूत आहे असें म्हणणेंहि मग योग्य वाटणार नाहीं. साहित्य आणि चित्रसंगीतादि इतर ललित कला या सर्वांना सामावणारें एक निश्चित स्वरूपाचें सौंदर्यशास्त्र करण्याच्या प्रयत्नांतून आजच्या साहित्य–विचारांतील अनिश्चितता – गोंधळ निर्माण झाला असावा अशी शंका मनांत येते.

प्रभाकर पाध्ये : प्राचार्य रेगे यांच्या निबंधांवरील चर्चेच्यावेळीं आपण याचा विचार करूं. मी मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्राविषयीं थोडेंसें बोलूं शकतों. पण रायटरच्या उताऱ्याला जो विट्गेन्स्टाइनप्रणीत तत्त्वज्ञानाचा आधार आहे असें वाटतें त्याची चर्चा करण्याचा माझा अधिकार नाहीं. मर्ढेकरांची टीका ही इंग्लंडमध्यें जन्माला आली. तत्पूर्वीं तिच्यावर रसेल व बेल यांच्या तत्त्वविवेचनाचा मोठा परिणाम झाला होता. An object is a logical construction and an artistic object is an aesthetic construction हा विचार त्या टीकेची बैठक होती. यासाठीं त्यांनीं नेहमीचें संवेदनाप्रचुर मानसशास्त्र सोडून नव्या विशुद्ध संवेदनांवर आधारलेल्या मानसशास्त्राचा आधार घेतला व त्यांतून तार्किक ज्ञान म्हणजे अशुद्ध संवेदनांचें ज्ञान, सौंदर्यज्ञान म्हणजे विशुद्ध अर्थहीन संवेदनांचें ज्ञान व सौंदर्यभावना म्हणजे विशुद्धसंवेदनांची प्रतीति असे विचार त्यांनीं मांडले. उदाहरणासाठीं म्हणून कलाकृतींतून अनुभवास येणाऱ्या सौंदर्यभावनेचें तार्किक विश्लेषण त्यांनीं करून दाखविलें. अर्थात्, An inquiry into the meaning and truth यांमध्येंहि रसेलनें मांडलेली भूमिका या विश्लेषणामागें होती. या दृष्टीनें बघण्यासारखें आहे. त्यांच्या सौंदर्यशास्त्राशीं काहूर या कवितेचें त्यांनीं केलेलें विश्लेषण जुळणारें नाहीं.

शंकर वि. वैद्य : काहूर या एका विवक्षित कवितेचें मर्ढेकरांचें विश्लेषण चूक असेल. पण म्हणून त्यांचें संगतीचें विवेचन चूक आहे असें म्हणतां येणार नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : माझ्या मतें प्राध्यापक वैद्य नेमके उलटें म्हणत आहेत. मर्ढेकरांचें त्या कवितेचें विश्लेषण कदाचित् बरोबरहि असेल. पण ते त्याच्या काव्यशास्त्राला धरून नाहीं.

शंकर वि. वैद्य : आपण असें फार तर समजूं कीं, मर्ढेकरी क्रांति चुकीच्या दिशेनें झाली. पण त्यांच्या समीक्षेमुळें मराठी समीक्षेंत कांही स्थित्यंतर झालें कीं नाहीं ?

प्रभाकर पाध्ये : क्रांति दोन प्रकारची असते. एक स्वरूपस्थ आणि दुसरी परिणामस्थ. प्राध्यापक वैद्य दुसरीबद्दल बोलत आहेत आणि आपण आतां पहिलीचा विचार करीत आहोंत. परंतु त्याआधीं मर्ढेकरांनीं जें शास्त्र मांडलें त्याच्या तत्त्वांचें विवेचन करणें योग्य ठरेल.

द. भि. कुळकर्णी : या विवेचनांत एक एक तत्त्व घेऊन त्याचें विवेचन करण्यापेक्षां सर्वांचा साकल्यानें विचार करून मर्ढेकरांचें विचारविश्व उभें करण्याचा प्रयत्न करावा.

प्रभाकर पाध्ये : आतां प्रश्न असा उत्पन्न होतो कीं, सौंदर्यभावनेचें विश्लेषण करतांना मूळकृतीचें स्वरूप वदलतें कीं नाहीं? रसेल आणि मर्ढेकर दोघेहि या प्रश्नाला नकारार्थी उत्तर देतात. पण रसेलचें उत्तर हें logical construction च्या दृष्टीनें आहे, तर मर्ढेकरांचें उत्तर हें aesthetic construction च्या दृष्टीनें आहे. वस्तुतः आपण हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, मर्ढेकर गेस्टाल्ट सायकॉलॉजी मानीत होते आणि संघटित संज्ञा विघटनानें आणि विश्लेषणानें नष्ट होते, म्हणजे तिचें स्वरूप पालटतें असें या मानसशास्त्राचें मत होतें. दुसरा प्रश्न असा कीं मर्ढेकरांनीं सौंदर्यात्मक संघटनेचे संवाद, विरोध, समतोल असे तीन नियम सांगितले त्यांतला समतोल हाच निर्णायक होता. आतां हा गणिती नियम गुणात्मक संवेदनांना कसा लावायचा हा प्रश्न होता आणि त्याचें उत्तर त्यांच्यापाशीं नव्हतें. म्हणून आपल्या या तीन नियमांच्या आधारावर त्यांनीं केलेलीं काव्यसमीक्षणें हास्यास्पद ठरलीं आहेत.

द. भि. कुळकर्णी : श्री. पाध्ये यांनीं मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रांतील कांहीं विसंगतींचें अथवा प्रश्नांचें दिग्दर्शन केलें. पण माझ्या मतें मर्ढेकरांचें विवेचन आंतरिकरीत्या अत्यंत सुसंगत असेंच आहे. हें स्पष्ट करण्यासाठीं मी माझी जी मर्ढेकरांबावतींत समज आहे ती थोडक्यांत मांडतों. ती अशी आहे : मर्ढेकरांनीं आपल्या विवेचनांत सत्य आणि सौंदर्य हीं अंतिम मूल्यें मानलेलीं दिसून येतात. यापैकीं सत्याची निर्मिति करतां येत नाहीं. पण कलावंतांना सौंदर्याची निर्मिति करतां येते. या दृष्टीनें सत्यापेक्षां सौंदर्य हें श्रेष्ठ ठरतें.

रा. भा. पाटणकर : मला एक शंका विचारावयाची आहे. ती अशी कीं सत्य हा शब्द कुळकर्णी Truth अशा अर्थी वापरत आहेत कीं Reality अशा अर्थी कीं Fact अशा अर्थी ?

द. भि. कुळकर्णी : सत्य म्हणजे Truth. पण मी सत्य हा शब्द तसाच ठेवणें पसंत करीन. त्याचें भाषांतर करणार नाहीं. सत्य म्हणजे संवेदनांचें तार्किक संघटन. —logical organisation.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : मी जें निर्माण करतों तें सर्व सत्य म्हणजे Fact.

द. भि. कुळकर्णी : सत्य या शब्दाचें भाषांतर करूं नये असें मी म्हणेन. सौंदर्य हें वस्तुनिष्ठ असतें. सौंदर्याचें आकलन एका विशिष्ट प्रकारच्या संवेदनांच्या माध्यमांतून होतें. संमिश्र संवेदनांतूनहि तें होऊं शकेल. पण त्याचें स्वरूप शुद्ध न राहातां शबल होईल. सौंदर्यभावना ही जीवशास्त्रीय प्रयोजनें असलेल्या भावनांपेक्षां सर्वस्वीं वेगळी असते. याच्या स्पष्टीकरणासाठीं मर्ढेकरांनीं उदाहरणें दिलीं आहेत. सौंदर्याचें

आकलन हें लयतत्वाच्या आधारें होतें. हें तत्त्व एकच असून संवाद, विरोध, वगैरे त्याचीं स्वरूपें आहेत. या तत्त्वांच्या पार्श्वभूमीवर मर्ढेकरांनीं आपल्या साहित्यशास्त्राची प्रतिष्ठापना केली. इतर कलांसारखें साहित्य हें केवळ संवेदनाधिष्ठित नसतें म्हणून एका अर्थानें तें दुय्यम ठरतें. पण त्याच्या याच वैशिष्टयामुळें शब्दविचार करावा लागतो. शब्दविचारांत मर्ढेकरांनीं शब्दांच्या प्रसरणशीलतेचा अवर्जून उल्लेख केला आहे. या प्रसरणशीलतेमध्येंच आशयाचा किंवा नव्या भाषेंत पोताचा विचार येतो. साहित्य हें नुसतें संवेदनाधिष्ठित नसून तें संवेदनांच्या प्रतिमांवर आधारलेलें असतें. या प्रतिमांचा कस बघण्यासाठीं आत्मनिष्ठा वगैरे मूल्यांचें त्यांनीं विवेचन केलें आहे. म्हणजे अनुभव नुसता कसदार असून चालणार नाहीं, तर त्यांत सुद्धां लयतत्त्वाचा आढळ झाला पाहिजे. म्हणजे अनुभवाच्या बाबतींत सुद्धां ते जीवनवादी नसून सौंदर्यवादी आहेत. सौंदर्यशास्त्र व साहित्यशास्त्र यांचा निश्चित असा संबंध त्यांनीं स्पष्ट केलेला नाहीं.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : वाङ्मयीन महात्मतेमध्यें किंवा आत्मनिष्ठेमध्यें व लयतत्त्वांमध्यें नेमका संबंध कोणता ?

द. भि. कुळकर्णी : आत्मनिष्ठेचा व लयतत्त्वांचा तसा साक्षात् संबंध नाहीं. पण दोन्हीं-चाहि अनुभवाशीं संबंध आहे.

रा. भा. पाटणकर : म्हणजे कुळकर्णी यांच्या विवेचनावरून सौंदर्यकल्पनेला दोन निकष—criteria आवश्यक आहेत. एक निकष logical स्वरूपाचा म्हणजे आत्मनिष्ठेचा व दुसरा लयतत्त्वाचा.

द. भि. कुळकर्णी : होय. पण तसें मर्ढेकरांनीं स्पष्ट केलेलें नाहीं.

रा. भा. पाटणकर : म्हणजे मर्ढेकरांचें सौंदर्यशास्त्र दोन स्वरूपाचें दिसतें. त्याचें एक स्वरूप केवळ Idealistic व दुसरें स्वरूप केवळ Romantic असें आहे. पण सौंदर्यात्मक दृष्टिकोनांतून विचार करतांनासुद्धां असें दिसतें कीं sincerity – आत्मनिष्ठा नसतांना सुद्धां सौंदर्याची निर्मिति करतां येईल. तेव्हां, sincerity च्या निकषाचा आग्रह धरणें बरोबर नाहीं. वाङ्मयकृतींतील घटकांचा संबंध a-logical परंतु coherent असतो ही Idealist भूमिका मर्ढेकरांनीं मांडली. पण त्याबरोबर Romantic परंपरेंतून घेतलेली sincerity ची कल्पनाहि मांडली. या दोन भूमिकांमध्यें necessary संबंध नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : आणखी एक गोष्ट म्हणजे जाणीव तात्कालिक Instantaneous असते हें मर्ढेकरांचें मत चूक ठरलें आहे.

द. भि. कुळकर्णी : माझ्या मतें मर्ढेकरांनीं इतर कलांना जशी संवेदनेची अट घातली तशी साहित्याच्या बाबतींत संवेदनांना आत्मनिष्ठेची व वाङ्मयीन महात्मतेची अट घातली असें म्हणतां येईल.

प्रभाकर पाध्ये : आत्मनिष्ठेकडे अशा दृष्टीनें बघणें कदाचित् चुकीचें ठरेल. कारण, खुद्द मर्ढेकरांनीं आपलें कलाशास्त्र सर्व प्रकारच्या कलाकृतींना लावून दाखवलेंच नाहीं.

द. भि. कुळकर्णी : मर्ढेकरांनीं लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा विचार केला आहे. कला-कृतीच्या आस्वादाचा संबंध आत्मनिष्ठेशीं जोडण्याऐवजीं सौंदर्याशीं जोडावा.

स. ह. देशपांडे : लयीशिवाय आत्मनिष्ठा शक्य नाहीं असें मर्ढेकरांना म्हणावयाचें असावें. Sincerity चा संबंध richness of character शीं आहे.

माधव आचवल : मर्ढेकरांचें क्रांतिकारकत्व निर्विवाद आहे. कारण एकतर कलेच्या मूलभूत गाभ्याविषयीं प्रश्न उभे करून त्यांचीं उत्तरें देण्याचा प्रयत्न त्यांनीं केला व दुसरी गोष्ट या सर्व गोष्टींचा विचार करतांना त्यांनीं ज्या विचारपद्धतीचा – method of progression चा अवलंब केला ती स्पृहणीय आहे.

प्रभाकर पाध्ये : ही चर्चा येथेंच थांबवून आपण मर्ढेकरांची मीमांसा व तिची प्रतिक्रिया या भागाकडे वळूंया. प्राध्यापक भागवतांनीं आपले विचार सांगावेत. मर्ढेकरांच्या टीकेनें मराठी टीका पुढें गेली आहे कीं नाहीं.

श्री. पु. भागवत : हो, पुढें गेली आहे.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : कालाबरोबर माणूस पुढेंच जात असतो !

श्री. पु. भागवत : मर्ढेकरांच्या लेखनाचा मराठी समीक्षेवर काय परिणाम झाला याचा विचार करतांना मर्ढेकरांमुळें मराठी टीका पुढें गेली असें निश्चितपणें म्हणतां येईल. मर्ढेकरांच्या लेखनाचा परिणाम प्रामुख्यानें अशा स्वरूपाचा झाला : एकतर मर्ढेकरपूर्वटीकेंत कला-विषयक प्रश्नांचा विचार केला जात नसे व या प्रश्नांचा विचार करूं शकणारी व्यापक अशी भूमिकाहि त्या टीकेमागें नव्हती. आजच्या टीकेंत कलेविषयींचे कांहीं मूलभूत प्रश्न उपस्थित करून त्याचीं उत्तरें देण्याचा प्रयत्न आढळतो. हा मर्ढेकरांचाच परिणाम म्हटला पाहिजे. दुसरा भाग म्हणजे मर्ढेकरांमुळें मनोरंजन हा साहित्याचा पूर्वीचा हेतु गेला व त्याठिकाणीं कलाविषयक सुजाण दृष्टि दिसूं लागली आणि तिसरा भाग म्हणजे मर्ढेकरांच्या टीकेमुळें टीकाकारांना अधिक स्वातंत्र्य मिळालें. त्यांना मोकळें वातावरण लाभलें. टीकाकारांचीं मनें त्यांनीं मुक्त केलीं. मराठी टीकाकारांनीं यावद्दल मर्ढेकरांचे ऋणी असलें पाहिजे. साहित्यविचारांच्या चर्चेत आंतरराष्ट्रीय volume असतो. त्या संदर्भांत कलाकृतींत कोणकोणत्या जाणिवा व्यक्त होतात तें टीकालेखनांत तपासलें पाहिजे, याची जाणीव करून देण्याचें श्रेय मर्ढेकरांना आहे.

ल. ग. जोग : माझ्या मतें मर्ढेकरांच्या टीकेमुळें मराठी टीकेवर कांहीं अनिष्ट परिणामहि झाले. मराठी टीका संकुचित झाली. साहित्याची टीका करायची म्हणजे विशिष्ट विषय निवडायचा व त्या संदर्भांत टीका करायची असें व्हायला लागलें. ही टीका एकमार्गी झाली आहे. टीकेला इतर कांहीं aspects असूं शकतात हें लक्षांत घेतलें जात नाहीं. दुसरी गोष्ट अशी कीं मर्ढेकरांचा साहित्यविचार—उदाहरणार्थ लयतत्त्व, हा सर्व ललित-साहित्यास लागू पडत नाहीं. ललित साहित्याच्या एकाच शाखेला तो लागू पडतो. त्यामुळें तो तोकडा अपुरा आहे असें मला वाटतें. मर्ढेकरांनीं पुढें आणलेला विचार हाच टीकाशास्त्राचा विस्तार असा परिणाम झाला. मला वाटतें हा समज चुकीचा आहे.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : मर्ढेकरांचा विचार एकाच साहित्यशाखेला लागू पडतो अशी शाखा कोणती ? व मर्ढेकरांचा साहित्यविचार लागू पडत नाहीं असें साहित्य कोणतें ?

ल. ग. जोग : उदाहरणार्थ लयतत्त्वानें आधुनिक कवितेचा अभ्यास करतां येतो. पण ज्ञानेश्वरीचा करतां येत नाहीं.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : लयतत्त्व लागू पडत नाहीं असें ज्ञानेश्वरींतील उदाहरण घेऊन दाखवितां येईल का ?

ल. ग. जोग : असें दाखवितां येईल. पण मला आतां उदाहरण सांगतां येणार नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : प्राध्यापक जोगांच्या वतीनें मी थोडें उत्तर देतों. जोग म्हणाले होते कीं, मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रानें मराठी टीका सकुंचित केली. याचें एक उदाहरण मी देतों. आपल्या रसव्यवस्थेंत करुण रस व शृंगार रस या दोन रसांच्या स्वरूपांत सुस्पष्ट भेद केला आहे. मर्ढेकरांच्या व्यवस्थेप्रमाणें असा भेद करतां येत नाहीं. मर्ढेकरांनीं असें बजावून सांगितलें आहे कीं, सौंदर्यभावना हा अनेक वचनीं प्रयोग होऊंच शकत नाहीं. तो शब्द सदैव एकवचनीच आहे. कारण सर्व सौंदर्यभावना एकच असते, एका स्वरूपाचीच असते.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : करुणा रसात्मक व भावनात्मक. तिला शब्द अलौकिक करतो. करुणा जर लयतत्त्वाशीं संवादी असेल, तींत लयतत्त्व खरें उतरलें असेल, तर तें रसतत्त्व. करुणेंत लयतत्त्व खरें उतरलें असेल, तर तो करुणरस. भारतीय साहित्यशास्त्रांत चमत्कृति ही सर्व तऱ्हेच्या कलात्मक व साहित्य अंगांचा दर्शक आहे. याचें उदाहरण कुवलयानंदाची अलंकाराची व्याख्या. रसभिन्न, भावभिन्न, भावाभासभिन्न, चमत्कृतिजनक. तिन्ही चमत्कृतिजनक. या तिघांच्या बाहेर असलेलें तें चमत्कृतिजनक आहे. बोलाआधीं झोंबिजे आशयाशीं—इथें रस नाहीं, भाव नाहीं, भावाभास नाहीं. चमत्कृति व्याघातात्मक – कार्यकारण - विभासात्मक आहे. Self contradiction नें ही चमत्कृति उत्पन्न होते. लयतत्त्व नसेल तर ती उत्पन्न होणार नाहीं. असें आहे तर लयतत्त्वावांचून सौंदर्य नाहीं.

माधव आचवल : भावना व त्यांचे घटक किती, त्यांचे संबंध काय, या दोहोंमधून कलाकृति सिद्ध होते. करुणा असो, वा अन्य भावना असो, त्यांचा भावनात्मक परिणाम एकच होतो, असें मर्ढेकरांचें म्हणणें आहे.

प्रभाकर पाध्ये : हें माझ्या प्रश्नांचें उत्तर नव्हे.

रा. भा. पाटणकर : मला वाटतें, लयतत्त्व व त्याचा विरोधीभाव–contrast यासंबंधींचा हा मुद्दा आहे. किंवा लयतत्त्व व भाव यांच्या संबंधाचा हा मुद्दा आहे. Aesthetic emotion आणि constituents यांच्या संबंधाचा हा मुद्दा आहे. Goodness व greatness यांच्या संबंधींचा हा मुद्दा आहे.

स. ह. देशपांडे : जितक्या भावना, त्यांना तितक्या contemporary सौंदर्यभावना असें म्हणावयाचें का ?

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : प्रत्येक good singular good होय. करुणा लयतत्त्वानें युक्त असेल, तर ती singular good आहे.

प्रभाकर पाध्ये : संस्कृत टीकाकार ब्रह्मानंद सहोदर अशा कलानंदाचे प्रकार मानतात. मर्ढेकर मानीत नाहींत.

द. भि. कुळकर्णी : मर्ढेकरांनीं जीवशास्त्रीय व सौंदर्यशास्त्रीय भावना यांत भेद केला आहे. एका जीवशास्त्रीय भावनेंतून सौंदर्यशास्त्रीय भावना निर्माण होते, असें म्हणायचें का ? रससिद्धान्तामागें जीवशास्त्रीय भावनांची विशिष्ट उत्क्रांति आहे असें अभिनवगुप्ताला अभिप्रेत आहे असें श्री. पाध्ये यांना म्हणायचें असेल, तर मर्ढेकरांनाहि तें अभिप्रेत आहे, असें मला वाटतें.

माधव आचवल : Aesthetic emotion bigger आहे.

प्रभाकर पाध्ये : मर्ढेकरांनीं जीवशास्त्र टाकलें म्हणून तर त्यांच्या विचाराला मर्यादा पडली.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : कच्ची सामुग्री–raw meterial म्हणून जीवशास्त्र येईल.

रा. भा. पाटणकर : Aesthetic emotion अशी biological आहे ?

अ. भि. शहा : sui generis aesthetic emotion is apart from the biologial emotion असें शास्त्रीजींना मान्य होईल !

दि. के. बेडेकर : या या लयतत्त्वांची ही कलाकृति. त्यांतील साम्यभेद पाहायचे. हा विचार आहे. अशा प्रकारें विचार करण्याची प्रवृत्ति नाहींशी झाली आहे.

माधव आचवल : लयतत्त्वें व त्यांचे एकमेकांचे संबंध काय, याचा विचार मर्ढेकरांनीं केला आहे. कलाकृतीचें श्रेष्ठत्व कसें याचें विश्लेषण मर्ढेकरांनीं केलें आहे.

द. भि. कुळकर्णी : लयतत्त्व व लयतत्त्वांची जटिलता अशीं तीं दोन तत्त्वें आहेत. लयतत्त्व जेथें, तेथें सौंदर्य. दोन सौंदर्यांची तुलना करतांना लयतत्त्वांची जटिलता लक्षांत घ्यायची. दोन कलाकृतींतील सौंदर्याबाबत श्रेष्ठकनिष्ठता ठरवितांना लयतत्त्वाची जटिलता हा निकष मर्ढेकरांनीं सांगितला आहे.

श्री. पु. भागवत : लयतत्त्वानुसार कलाकृतीची रचना होते. लयतत्त्वांची संमिश्र रचना होत जाते तेव्हां कलाकृति संपन्न होत जाते. लयतत्त्वांची संमिश्रता वा संपन्नता हा श्रेष्ठतेचा निदर्शक नाहीं. वेगवेगळे घाट लयतत्त्वानें निर्माण होतात. लयसंबंध साधे किंवा संमिश्र असतात. जेथें हे संबंध साधे तेथें कलाकृति कमी दर्जाची व जेथें हे संमिश्र होत जातात तेथें कलाकृति श्रेष्ठ होत जाते. लयतत्त्वांची जटिलता म्हणजे संपन्नता असें मर्ढेकरांना अभिप्रेत नाहीं. त्यांच्या रचनेंतील संमिश्रता म्हणजे संपन्नता असें त्यांना म्हणायचें आहे. यांत लयतत्त्वाहून वेगळें तत्त्व लावलेलें आहीं.

पु. शि. रेगे : दोन कृति कलाकृति म्हणून मान्य झाल्या कीं, त्यांची श्रेष्ठता कशी ठरवायची ! दोन objects मध्यें कमी अधिक काय तें सांगितल्याशिवाय श्रेष्ठ – कनिष्ठ कसें ठरणार ? लयीचें व लयसंख्येचें मोजमाप कसें करतां येईल ?

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : लयतत्त्व complexity होते, तेव्हां तें श्रेष्ठ होतें.

अ. भि. शहा : एक अडचण आहे. एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत – संख्येच्या मर्यादेपर्यंत

जातां येतें. त्यापलीकडे आपण जाऊं शकत नाहीं. तसें, विशिष्टकालिक मर्यादेनंतर complexity कशी पाहायची ? तें ठरवायचें कसें ?

मे. पु. रेगे : संख्यात्मक लय कमी किंवा अधिक नसते. लय असते तरी, किंवा नसते तरी. ज्या कलाकृतींत लयसंबंध अधिक घटकांत येतो ती कलाकृति अधिक श्रेष्ठ असा numerical criterian –संख्यात्मक निकष मर्ढेकरांनीं दिला आहे.

द. भि. कुळकर्णी : म्हणजे दोन कलाकृतींतील श्रेष्ठकनिष्ठत्व ठरवितांना संख्यात्मक निकषाचा –numerical criterianचा मार्ग स्वीकारावा लागणें, किंवा आस्वादांत संख्यात्मक पद्धतीचा अवलंब करावा लागणें हें मर्ढेकरांच्या समीक्षेचें अपयश आहे. यांतून सुटण्यासाठीं कलाकृतींतील आशयाचा विचार केला पाहिजे. दुसऱ्या शब्दांत मर्ढेकरांना विरोध करून सौंदर्यकल्पना ही जीवशास्त्रांतून उत्क्रान्त झाली असें समजलें पाहिजे व या दृष्टिकोनांतून मर्ढेकरांच्या शास्त्राचा पुनर्विचार झाला पाहिजे. कारण आशयाला डावलून चालण्यासारखें नाहीं. मर्ढेकरांची अलौकिक सृष्टि व अभिनवगुप्ताची अलौकिक सृष्टि एक नाहींत. लौकिकापेक्षां सौंदर्यसृष्टि भिन्न आहे, अपरसृष्टि आहे, असें म्हटल्यानंतर श्रेष्ठकनिष्ठतेचा प्रश्न येत नाहीं.

दि. के. बेडेकर : आशयवाद आणावाच लागतो असें नाहीं. आशयाला कलाकृतींत dominating स्थान असतें व तो पुढें What is good ? आणि What is bad ? हें सुद्धां सांगूं लागतो.

माधव आचवल : आपल्याला असें म्हणतां येईल कीं, आस्वादाच्या वेळीं संख्यात्मक दृष्टिकोनाचा अवलंब करणें हा मर्ढेकरांचा मार्ग चूक होता. कारण, सौंदर्यासारख्या quality concept चें संख्यात्मक विवरण होत नाहीं. शिवाय एका विशिष्ट पातळीपर्यंत हा दृष्टिकोन स्वीकारतां येईल. जेथें स्वीकारतां येत नाहीं तेथें मर्ढेकरांची मीमांसा कोसळते. शेवटीं टीकेंत टीकाकाराच्या व्यक्तित्वाचें judgement हा भाग येतोच.

दि. के. बेडेकर : लयतत्त्व न मानतांहि तुमची अस्वादाची भूमिका स्वीकारतां येईल.

माधव आचवल : मला एवढेंच म्हणायचें आहे कीं, कलात्मक अनुभव ही एक वेगळी category असल्यामुळें त्यांत ठामपणा आणण्याचा प्रयत्न करणें अयोग्य आहे.

प्रभाकर पाध्ये : जिवंत माणसाच्या देहसौंदर्याचें वर्णन करतांना त्याच्या सांगाड्याचें रचनावर्णन करून भागेल का ? कलाकृतींच्या बाबतींत मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रानें एवढेंच शक्य होईल.

द. भि. कुळकर्णी : माझ्या मतें मर्ढेकरांचा संख्याश्रेणीचा निकष मानणें किंवा त्यांची श्रेणीच अजिबात अमान्य करणें एवढे दोनच पर्याय आपल्यासमोर उरतात.

मे. पु. रेगे : मर्ढेकरांच्या उपपत्तींत दोन तत्त्वें आहेत असें म्हणणें मला योग्य वाटतें. लयतत्त्वानें एखादी कृति कलाकृति आहे कीं नाहीं हें ठरवायचें. प्रतवारीचें तत्त्व लयसंबंध ... लयसंबंध कलाकृतीच्या अधिक भागांत असेल, तर ती कलाकृति तसे लयसंबंध नसलेल्या ...कृतीहून अधिक श्रेष्ठ. हें दुसरें तत्त्व. कलाकृतीचे अंतिम घटक कोणते तें निश्चित ...ाकडे मर्ढेकर येथें वळतात. हे घटक म्हणजे sensa – ज्ञानघटक. प्रत्येक कलाकृतींत हे

Sensa–ज्ञानघटक किती हें मर्ढेकरांच्या उपपत्तीप्रमाणें मोजतां आलें पाहिजे. ज्या कलाकृतींत हें sensa – ज्ञानघटक जास्त, ती कलाकृति श्रेष्ठ. अशी मर्ढेकरांची उपपत्ति आहे.

प्रभाकर पाध्ये : Sensa – ज्ञानघटक म्हणजे काय तें मर्ढेकर सांगतात का ?

मे. पु. रेगे : मर्ढेकरांच्या काळांत sensa – ज्ञानघटकांचें अस्तित्व गृहीत धरलेलें होतें. Sensa – ज्ञानघटक म्हणजे नक्की available गोष्ट आहे असें त्यांच्या काळांत जवळजवळ मान्य होतें.

प्रभाकर पाध्ये : Sensa – ज्ञानघटक हा तुमच्या मनावर झालेला परिणाम आहे, असें मानायचें कीं नाहीं ?

मे. पुं. रेगे : आपण मानतों. मर्ढेकर मानीत नाहींत.

प्रभाकर पाध्ये : Sensa – ज्ञानघटक हा अनुभवाचा भाग आहे असें म्हणायचें व तो परिणाम मानायचें नाहीं असें म्हणून काय उपयोग ?

द. भि. कुळकर्णी : प्रश्न असा आहे कीं, लौकिक व कलाकृतीचें अलौकिक हीं एकमेकांपासून भिन्न आहेत का ? आकृतिवादाकडून आशयवादाकडे साहित्यविचार येतो, या भूमिकेंतून उत्तर आलें पाहिजे.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : आशयाचा मर्ढेकरांच्या उपपत्तीशीं संबंध काय ? करुणा, शृंगार, वगैरे आशय आणि सौंदर्य यांचा संबंध काय ?

मे. पु. रेगे : जो कांहीं बोध होतो, त्याचे हे घटक आहेत.

प्रभाकर पाध्ये : मर्ढेकरांची सौंदर्यभावना एक आहे, अनेक नाहींत, या मुद्द्यांतून ही चर्चा सुरू झाली. मर्ढेकरांच्या साहित्यसमीक्षेवर आतांपर्यंत आपण बरीच चर्चा केली आहे. ही चर्चा आपण आतां थांबवावी असें मला वाटतें. दावतरांच्या निबंधाच्या अनुषंगानें ही चर्चा सुरू झाली. प्राध्यापक दावतर यांनीं चर्चेला उत्तर देऊन तिचा समारोप करावा असें मी सुचवितों.

वसंत दावतर : माझ्या निबंधावर तशी चर्चाच झालेली नाहीं. मर्ढेकरांची साहित्यसमीक्षा, मराठी समीक्षेंतील परिवर्तन, किंवा नवी दिशा, यासंबंधीं माझ्या निबंधांत मी जे विचार मांडले आहेत त्याभागांसंबंधीं आजच्या परिसंवादांत चर्चाच झाली नाहीं. त्यामुळें या चर्चेस मी उत्तर देण्याचा प्रश्न उद्भवतच नाहीं. सौंदर्यशास्त्रीय लेखन हा या परिसंवादांतील एक स्वतंत्र विषय आहे. त्यामुळें माझ्या निबंधांत मर्ढेकरांच्या त्या लेखनाचा विचार नाहीं. त्यामुळें सौंदर्यभावनेसंबंधींच्या चर्चेला उत्तर देणें माझ्या विषयमर्यादेंत बसत नाहीं. आपली टीकापद्धति ही द्विदल पद्धतीची नाहीं असें बेडेकरांनीं सांगितलें. पण बेडेकरांची पद्धति ही द्विदल पद्धति आहे असें मी म्हटलेलें नाहीं. द्विदलपद्धतीच्या भोंवऱ्यांतून मराठी टीकेला बाहेर काढण्यार्चे श्रेय बेडेकरांच्या साहित्यविचारांना मिळूं शकलें नाहीं याचें कारण वर्गसंज्ञेच्या व मार्क्सवादाच्या जाणिवा असें मला म्हणायचें आहे. मर्ढेकर आचवलांना मान्य आहेत असें गृहीत धरलें, तर पुढें मी केलेलें भाष्य बरोबर असें आचवलांन म्हणायचें आहे. पण तसें मी गृहीत धरलेलें नाहीं. आचवलांची भूमिका मी ' किमर मधून घेतली आहे. मर्ढेकरांच्या क्रांतिकारकत्वासंबंधीं भागवतांनीं जें विवेचन केलें त्याच्त

मी कांहींसा सहमत आहे. म्हणजे मर्ढेकरांच्या समीक्षेनें मोकळें वातावरण निर्माण केलें. पण पुढचे बहुतेक टीकाकार या मोकळ्या वातावरणांत वावरताहेत का हा खरा प्रश्न आहे. मर्ढेकरांना मी आरंभबिंदु मानलें आहे. मर्ढेकरांनीं मोकळ्या केलेल्या दिशेनें पुढें जायला हवें. टीकाकार तसे जात नाहींत. माझ्या मतें जीवनानुभव व कलानुभव यांत मर्ढेकरांनीं केलेल्या भेदाकडे अधिक काळजीपूर्वक बघितलें पाहिजे. मर्ढेकरांच्या समीक्षेचा परिणाम म्हणून पुढची सारी टीका लिहिली गेली असें नाहीं. प्रत्यक्ष साहित्यनिर्मिति, इंग्रजी साहित्य व साहित्यविचार व समीक्षा यांच्या अभ्यासालासुद्धां या परिणामांत मी स्थान दिलें आहे. मराठी समीक्षा संकुचित झाली हें प्राध्यापक जोगांचें मत मला मान्य नाहीं. टीकेचे इतर aspects किंवा अंगें कोणतीं हें त्यांनीं सांगितलें नाहीं. ज्यांना ते इतर aspects म्हणत असतील त्यांना मर्ढेकरांनीं वाङ्मयकृतिहेतु म्हटलें असावें अशी शक्यता मला वाटते. पाध्ये ज्याला जीवशास्त्र म्हणतात, तेंहि यांत येईल असें मला वाटतें. पण त्यांना वाङ्मयकृतिघटक असेंहि मर्ढेकर म्हणत नाहींत. वाङ्मयकृति व तिचे घटक हे या वाङ्मयकृतिहेतूंच्या पलीकडे पल्ला गांठल्यानें निर्माण होतात. वाङ्मयकृतिहेतूंना अनुलक्षून लिहायचें असलें तरी हे कृतिहेतु म्हणजे कलाकृति किंवा तिचें घटक नव्हेत ही मर्ढेकरांची भूमिका लक्षांत घेतली पाहिजे असें मला वाटतें.

प्रभाकर पाध्ये : दावतरांनीं समारोप करावा असे मी सुचविलें खरें, पण दावतरांच्या निबंधांतील विचारांवर मला कांहीं गोष्टी सांगितल्याशिवाय राहावत नाहीं. गंगाधर गाडगीळ, वा. ल. कुळकर्णी, वगैरे लोकांनीं एक खोटें साहित्यशास्त्र निर्माण केलें असा आरोप दावतरांनीं केला आहे. तो unchallenged जाऊं नये. टीकाकार मर्ढेकरांची परिभाषा वापरतात पण तिचा अर्थ स्वीकारीत नाहींत अशी दावतरांची तक्रार आहे. मला वाटतें या घटनेचा अर्थ आपण समजून घेतला पाहिजे. अनेक टीकाकार मर्ढेकरांहून वेगळें सांगावलां लागले तर त्याचा विचार करावा लागेल. या टीकाकारांना मर्ढेकरांचें शास्त्र ही अडचण वाटूं लागली आहे असें म्हणतां येईल. अशी जाणीव झाली तर मग टीकाकार स्वतंत्र विचार सांगूं लागतील. मला वाटतें असें झालें आहे. अशा वेळीं sensitive टीकाकार हा स्वतःचीं मूल्यें कलाकृतीला लावूं पाहातो. जें सौंदर्यशास्त्र कलानुभव म्हणजे काय तें सांगूं शकत नाहीं तें शास्त्र पुढें जात नाहीं. येथें मराठींतील टीकाकार पुढें जाऊं शकले नाहींत असें दावतर म्हणतात. नेमके तेथेंच ते पुढें गेले आहेत असें माझें मत आहे. तसेंच, मराठी टीकेला गति व शक्ति कां मिळाली नाहीं याचें दावतरांनीं दिलेलें उत्तर चूक आहे असें मला वाटतें. कारण त्यांनीं सारा भर मर्ढेकरांच्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या निबंधावर दिला आहे व हा निबंध धोक्याचा कंदील आहे असें मला वाटतें.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम .... दि: ....
[illegible] .... [illegible] ....

अधिवेशन तिसरें

१५ ऑगस्ट १९६५

दुपारीं ३-३० वाजतां

तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर मराठी सौंदर्यशास्त्रीय लेखन

मे. पु. रेगे : तात्त्विक सौंदर्यशास्त्राचें प्रयोजन कोणतें ? सौंदर्यशास्त्रांतील तात्त्विक चिकित्सेचीं अनेक उद्दिष्टें असतात. ह्यांपैकीं कित्येक ठळक उद्दिष्टांचा येथें उल्लेख करणें योग्य होईल. एक उद्दिष्ट असें कीं, 'सुंदर,' 'कलाकृति,' 'रसग्रहण,' इत्यादि साहित्याच्या आणि इतर कलाकृतींच्या समीक्षेमध्यें वापरल्या जाणाऱ्या कित्येक मूलभूत कल्पनांचा (concepts) अर्थ स्पष्ट करणें, ह्या कल्पनांचा परस्परसंबंध निश्चित करणें, इत्यादि. अमूक एक साहित्यकृति ही एक यशस्वी कलाकृति आहे किंवा नाहीं अशा प्रकारचा निर्णय समीक्षेमध्यें घेतला जातो. अशा निर्णयापर्यंत पोंचणें हें समीक्षेचें उद्दिष्ट असतें असें आपण अनेकदां मानतों. हा निर्णय साहित्यकृतीचीं, कलाकृतीचीं अंगोपांगें निरखून, न्याहाळून आपण देत असतों. हा निर्णय आपण असा कां दिला, ह्याचीं कारणें आपण देऊं पाहातो. ह्या निर्णयाचें पुराव्याच्या, युक्तिवादाच्या आधारानें समर्थन आपण करूं पाहातों. आतां, ह्या समीक्षा-व्यवहाराविषयीं अनेक प्रश्न स्वाभाविकपणें उपस्थित होतात. ही साहित्यकृति (कलाकृति) सुंदर आहे, यशस्वी कलाकृति आहे किंवा खरीखुरी कलाकृति आहे, ह्या सौंदर्यवाचक विधानाचें स्वरूप काय आहे ? हें विधान एखाद्या निर्णयासारखें (व म्हणून वस्तुनिष्ठ) असतें काय ? कीं हें खरेंखुरें विधानच नसतें आणि त्यांतून केवळ आपली आवडनिवड ठासून मांडली जाते असें म्हणणें योग्य ठरेल ? समजा, हें विधान एखाद्या निर्णयासारखें असतें. मग, ज्या पुराव्यावर हा निर्णय आधारलेला असतो, त्या पुराव्याचें स्वरूप कसें असतें ? हा पुरावा आणि त्याच्यावर आधारलेला निर्णय ह्यांच्यांत संबंध कोणता

असतो ? त्याचें स्वरूप काय ? साहित्याच्या किंवा कलाकृतींच्या समीक्षेमध्यें जे युक्तिवाद (arguments) केले जातात त्यांचे स्वरूप काय असतें ? त्यांच्या प्रामाण्याचे निकष कोणते ? 'विधान,' 'पुरावा,' 'युक्तिवाद,' 'प्रामाण्य,' ह्या कल्पना अत्यंत व्यापक आहेत. गणित, पदार्थविज्ञान, नैतिक व्यवहार, कायदा, इत्यादि अनेक भिन्न बौद्धिक क्षेत्रांत त्या आपण वापरतों. त्याचप्रमाणें, समीक्षेच्या क्षेत्रांतहि वापरतों. ह्या सर्व भिन्न भिन्न क्षेत्रांत ह्या कल्पना एकाच समान अर्थानें वापरल्या जातात का ? कीं भिन्न भिन्न अर्थांनीं ? जर भिन्न भिन्न अर्थांनीं वापरल्या जात असतील, तर ह्या अर्थांत कांहीं एक समान सूत्र असतें का ? तें कोणते ? आणि नसेल, तर हे भिन्न अर्थ त्याच कल्पनांचे अर्थ आहेत असें आपण कां मानतों ? समीक्षेच्या व्यवहारांत ह्या कल्पनांचे नेमके अर्थ कोणते ? आणि इतर क्षेत्रांत ह्या कल्पनांचे जे अर्थ आहेत, त्यांच्याशीं ह्या अर्थांचें कोणकोणत्या बाबतींत साम्य असतें आणि कोणकोणत्या बाबतींत त्या अर्थांहून हे भिन्न असतात ? एका दृष्टीनें हे प्रश्न तार्किक (logical) आहेत असें म्हणतां येईल. कारण, व्यवहाराच्या कोणत्याहि विवक्षित क्षेत्राचें नियमन त्या क्षेत्राच्या तर्कशास्त्राकडून होतें असें म्हणतां येईल. आणि सौंदर्यशास्त्रांत विचारल्या जाणाऱ्या कित्येक प्रश्नांचें उद्दिष्ट समीक्षेची कार्यपद्धति आंखून देणें, समीक्षाव्यवहाराचें नियमन करणें, हें असतें. आतां, हे तार्किक प्रश्न दोन बाजूंकडून विचारतां येतील. 'विधान,' 'अर्थ,' 'प्रामाण्य,' 'पुरावा,' इत्यादि कल्पनांविषयीं आपली एखादी 'सामान्य तात्त्विक उपपत्ति (philosophical theory) असेल. आणि ह्या उपपत्तीच्या आधारें आपण ह्या कल्पनांचा अर्थ प्रत्येक क्षेत्रांत लावायचा प्रयत्न करूं. उदा. Logical Positivism ही अशी एक 'अर्थ,' 'विधान,' 'प्रामाण्य,' इत्यादि कल्पनांचा एका सामान्य तत्त्वाच्या आधारें अर्थ लावूं पाहणारी तात्त्विक भूमिका आहे. आणि तिच्या अनुरोधानें 'सुंदर,' 'कलाकृति,' इत्यादि कल्पनांचा अर्थ, त्यांची व्यवस्था लावण्याचा प्रयत्न ह्या पंथाचे अनुयायी करतात. पण हे प्रश्न केवळ तत्त्वज्ञानाच्या बाजूनेंच उपस्थित करतां येतील असें नाहीं. समीक्षेच्या बाजूकडूनहि ते स्वाभाविकपणें उपस्थित केले जातात.

समीक्षा जसजशी अधिक सुजाण, प्रगल्भ होत जाते, तसतशी स्वतःची विचारपद्धति, उद्दिष्टें, इतर बौद्धिक, सांस्कृतिक व्यवहाराशीं स्वतःचे असलेले संबंध, ह्याविषयीं ती विचार करूं लागते. आणि ह्या विचारांतून निर्माण होणारे प्रश्न तात्त्विक असतात. सामान्यपणें असें म्हणतां येईल कीं, एखादी सर्वंकष तात्त्विक भूमिका स्वीकारून तिच्या अनुरोधानें सौंदर्यशास्त्रांत जे प्रश्न उपस्थित केले जातात, ते अनेकदां शुष्क, पोकळ, गैरलागू (irrelevant) असतात. उलट, प्रत्यक्ष समीक्षाव्यवहाराच्या चिंतनांतून सौंदर्यशास्त्रांत जे प्रश्न उपस्थित होतात, ते अधिक नेमके असतात आणि फलदायी ठरतात. कित्येकदां तत्त्वज्ञान आणि समीक्षा हीं दोन्ही अंगें एखाद्या विचारवंताच्या ठिकाणीं एकवटलेलीं आढळतात. अशा वेळीं सौंदर्यशास्त्रांतील विचार पद्धतशीर, कांटेकोर आणि भरीव असतो. अशा प्रकारच्या सौंदर्यशास्त्रांतील कामगिरीचें एक उदाहरण म्हणजे आय्. ए. रिचर्ड्स्. रिचर्ड्स् हे एक शिक्षित तत्त्ववेत्ते (trained philosopher) होते आणि तत्त्वज्ञानांतील

त्यांची भूमिका Logical Positivism ही होती. परंतु त्याबरोबरच ते एक समीक्षक होते. साहित्यकृतीचें स्वरूप काय असतें, तिचीं उद्दिष्टें कोणतीं असतात, तिचें यश, थोरवी कशाप्रकारें अजमावावी, हें स्वरूप सिद्ध कसें होतें, साहित्यकृतीला योग्य, अनुरूप अशा प्रतिसादाचें स्वरूप कोणतें, त्यांतील वेगवेगळे मानसिक घटक कोणते, त्यांचीं कार्यें कोणतीं, हे समीक्षेच्या व्यवहारांतून निर्माण होणारे प्रश्नहि रिचर्ड्स् ह्यांनीं विचारले. असें म्हणतां येईल कीं Logical Positivism नें त्यांना कित्येक वैचारिक अवजारें पुरवलीं; पण समीक्षा अधिक व्यवस्थित, अधिक कार्यकुशल करायला हीं अवजारें उपयुक्त ठरतील असें त्यांना वाटलें, आणि त्यांचा उपयोग केल्यामुळें रिचर्ड्स् ह्यांच्या कलाविषयक उपपत्तीला अधिक सुसंगत, सुव्यवस्थित आणि असंदिग्ध रूप प्राप्त झालें. तेव्हां तत्त्वज्ञान आणि व्यावहारिक समीक्षा परस्परपोषक असूं शकतात. सौंदर्य-शास्त्राचा व्यावहारिक स[illegible]ीं संबंध सुटला, तर ती एक तर्कशास्त्राची शाखा बनेल. समीक्षेनें तत्त्वज्ञानाशीं संबंध जोडला, तर तिच्या विचारांना दिशा, व्यापकपणा आणि शिस्त लाभतील.

दुसऱ्या वळणाचें सौंदर्यशास्त्र हें सत्ताशास्त्रावर (metaphysics) आधारलेलें असतें. सत्ताशास्त्राचा उद्देश समग्र विश्वाच्या स्वरूपाचें साकल्यानें आकलन करण्याचा असतो. ह्या उद्दिष्टाचा एक भाग म्हणजे मानवी व्यक्तित्वाचा किंवा आत्म्याच्या स्वरूपाचा शोध घेणें. मानवी आत्म्याचा विश्वाशीं असलेला संबंध, त्याचें भवितव्य, त्याच्या मूलभूत प्रेरणा, शक्ति आणि ह्या सर्वांच्या आधारानें ‘ जीवनाचीं अंतिम मूल्यें ’ निश्चित करणें हा असतो. कलाकृतीची निर्मिति आणि आस्वाद ही मानवी प्रकृतीमधील एक मूलभूत प्रेरणा आहे. मानवी इतिहासाच्या सर्व कालखंडांत आणि संस्कृतीच्या सर्व स्तरांत ह्या प्रेरणेचा आविष्कार आढळून येतो. ह्या प्रेरणेचें स्वरूप काय, तिचें उद्दिष्ट कोणतें असतें, मानवी आत्म्यांतील तिचें स्थान काय, सौंदर्यानुभवाचें स्वरूप कोणतें, हा अनुभव मानवी आत्म्याच्या कोणत्या शक्तींमुळें शक्य, सिद्ध होतो, ह्या शक्तींचा आत्म्याच्या इतर शक्तींशीं संबंध काय आहे, सौंदर्यानुभवाच्या विषयाचें सामान्य स्वरूप कोणतें, ह्या विषयाचें विश्वांतील, वास्तवतेंतील स्थान कोणतें, असे अनेक प्रश्न सत्ताशास्त्रीय सौंदर्यशास्त्रांत विचारले जातात. कांट, हेगल, क्रोचे, बर्गसॉं, मार्क्स, ह्यांचें सौंदर्यशास्त्र ह्या प्रकारचें सत्ताशास्त्रीय सौंदर्यशास्त्र आहे असें म्हणतां येईल. आतां, सत्ताशास्त्र आणि सौंदर्यशास्त्र ह्यांचा संबंध तात्त्विक तर्कशास्त्र (philosophical logic) आणि सौंदर्यशास्त्र ह्यांतील संबंधासारखाच आहे. म्हणजे, अनेकदां एखाद्या सर्वंकष सत्ताशास्त्रीय भूमिकेच्या अनुरोधानें आपण मानवाच्या सर्व सांस्कृतिक व्यवहारांची, संस्कृतीच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील सांस्कृतिक व्यवहारांचीं वैशिष्ट्यें दुर्लक्षून, व्यवस्था लावण्याचा सत्ताशास्त्रांत प्रयत्न करीत असतों. एखाद्या अनुभवप्रकाराला किंवा activity ला मानवी आत्म्याच्या घटनेंत मध्यवर्ती स्थान देऊन तिच्या आधारानें सर्व मानवी अनुभवांची, व्यवहारांची ईयत्ता, त्यांचें मूल्य ठरविण्याचा आणि विश्वाच्या अंतिम किंवा आंतरिक स्वरूपाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न सत्ताशास्त्रांत अनेकदां होतो. उदा. हेगलचें Reason किंवा बर्गसॉंचें

Intuition. सत्ताशास्त्रावर अशाप्रकारें आधारलेलें सौंदर्यशास्त्र हें अनेकदां परतंत्र ठरतें. पण कलाकृतीच्या निर्मितीच्या आणि आस्वादाच्या अनुभवांचा शोध घेत जर सत्ताशास्त्राकडे गेलों, तर ह्या पद्धतीचे सत्ताशास्त्रावर काय परिणाम होत असतील ते झाले, तरी सौंदर्यशास्त्राची स्वायत्तता अबाधित राहाते. वास्तवतेमागील अंतिम व्यापक तत्त्वांचा शोध घेणारें सत्ताशास्त्र आणि कलाकृति व सौंदर्यानुभव ह्यांच्या घडणीचीं विवक्षित तत्त्वें निश्चित करूं पाहणारें सौंदर्यशास्त्र ह्यांच्यांत संवादी नातें असलेलें आढळतें. उदा. हेगलचे सौंदर्यशास्त्रविषयक विचार. हेगलला कलाकृति, साहित्यकृतींचे वेगवेगळे प्रकार, रूपें, त्यांच्यांतील अनेकविध साम्यें, भेद, त्याच्यामागील प्रेरणा, साहित्यांतील अनेक परंपरा, इत्यादि कलाक्षेत्रांतील मूर्त, जिवंत तपशिलांत रस होता. आणि शिवाय, सामान्य तत्त्व आणि ज्या विशेषांना हें सामान्य तत्त्व सुसंगत रीतीनें एकत्रित करतें ते विशेष, ह्यांच्यांतील नात्याविषयीं हेगलची जी कल्पना होती, ती कलाकृतीची घटना आणि तिचे अवयव, अंगोपांगें ह्यांच्यांत असलेल्या संबंधाशीं बरीचशी संवादी होती. (हेगलच्या मताप्रमाणें विचारांच्या आणि वास्तवतेच्या सर्व क्षेत्रांत सामान्य आणि विशेष ह्यांचे संबंध identity in difference किंवा unity in diversity ह्या एका सांच्याचेच असतात. विचारांच्या इतर क्षेत्रांत हेगलच्या ह्या मताचा जाच झाला, तरी सौंदर्यशास्त्रांत हें मत उपकारक ठरतें.) हेगलचें सौंदर्यशास्त्र नेहमी कलाक्षेत्रांत किंवा समीक्षेंत घडणाऱ्या प्रत्यक्ष व्यवहारांशीं, विकासणाऱ्या परंपरांशीं जवळचें नातें बाळगून राहातें. आणि त्यामुळें हेगलच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचारांत नेहमी एक ताजेपणा, नेमकेपणा आढळतो.

तिसऱ्या प्रकारचें तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र हें अधिक धोपट, सरळमार्गी असतें. यशस्वी कलाकृतीचे किंवा सौंदर्याचे सामान्य निकष शोधून काढणें हें त्याचें उद्दिष्ट असतें. ज्या अर्थी अनेक वस्तूंना आपण कलाकृति (किंवा सुंदर वस्तु) ह्या सामान्य पदाखालीं एकत्रित करतों, त्या अर्थी ह्या सर्व वस्तूंमध्यें कित्येक समान धर्म असले पाहिजेत आणि ह्या समान धर्मांवर त्यांचें कलाकृति (किंवा सुंदर वस्तु) असणें आधारलेलें असलें पाहिजे, अशी ही भूमिका आहे. क्लाइव्ह बेल आणि ऑस्बोर्न ह्यांच्या उपपत्ति ह्या वळणाच्या आहेत. अनेकदां प्रचलित, मान्य निकषांच्या ऐवजीं कोणते तरी दुसरे निकष प्रस्थापित करण्याच्या उद्देशानें अशा तात्त्विक सौंदर्यशास्त्रीय उपपत्तीचें प्रतिपादन करण्यांत येतें. उदा.क्लाइव्ह बेल ह्यांची उपपत्ति Post-impressionist पंथाचीं कलात्मक उद्दिष्टें, शैली, दृष्टिकोण, ह्यांचें समर्थन करण्यासाठीं मांडण्यांत आली होती. पण एखाद्या विवक्षित कलापंथाचें समर्थन करण्यासाठीं म्हणून जरी अशी उपपत्ति मांडण्यांत आली असली, तरी आपल्या निकषांच्या वतीनें सार्वत्रिक प्रामाण्याचा दावा ती मांडीत असते. ह्या निकषांच्या कसोटीवर परंपरागत आलेल्या मान्य कलाकृतींचें पुनर्मूल्यीकरण होतें; त्यांच्या कित्येक उपेक्षित अंगांकडे, विशेषांकडे रसिकांचें लक्ष वेधलें जातें; समीक्षेला एक वेगळें वळण मिळतें; नव्यानें प्रतिपादले गेलेले (किंवा पुनरुज्जीवित केले गेलेले) निकष आणि प्रस्थापित निकष ह्यांच्यांत वैचारिक द्वंद्व सुरू होतें.

कलाकृतींच्या निर्मितीला, आस्वादाला, समीक्षेला, तात्त्विक सौंदर्यविषयक उपपत्तीचा

आधार आवश्यक आहे का ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर थोड्याशा आडवळणानें दिलें पाहिजे. प्रगल्भ, सुसंस्कृत समाजांत महत्त्वाच्या जीवनव्यवहारासंबंधीं विचार होणें अटळ असतें. हे व्यवहार जोमानें चालणें आणि त्यांचीं उद्दिष्टें, पद्धति, इतर व्यवहारांशीं त्याचे असलेले संबंध, ह्यांविषयीं पद्धतशीरपणें, कांटेकोरपणें विचार होणें, हें समाजाच्या सांस्कृतिक आणि वैचारिक जिवंतपणाचें लक्षण आहे. तेव्हां तत्त्वज्ञानाच्या बाजूनें किंवा कलाव्यवहाराच्या बाजूनें चिंतनाला सुरुवात होऊन त्याचें सौंदर्यविषयक उपपत्तींत पर्यवसान होणें अटळ आहे. आणि सौंदर्यविषयक उपपत्ति आणि कलाकृतीचा आस्वाद, समीक्षा, ह्यांच्या असलेल्या संबंधाचें स्वरूप काय हा सौंदर्यशास्त्रांतील एक प्रश्न आहे.

'सौंदर्यविषयक तात्त्विक उपपत्ति' हें पद जिला उद्देशून योग्य प्रकारें लावतां येईल, अशी उपपत्ति मराठी साहित्यक्षेत्रांत एकच आहे; आणि ती म्हणजे मर्ढेकरांची. मर्ढेकरांची उपपत्ति अवतरण्याच्या अगोदर समीक्षेला तात्त्विक बैठक देण्याचा प्रयत्न फक्त मार्क्सवाद्यांकडून झाला. उदा. प्रभाकर पाध्यांच्या "कलेचीं क्षितिजें" ह्या पुस्तकांत एक प्रबुद्ध (enligntened,) समंजस, मार्क्सवादी उपपत्ति मांडलेली आढळते. पण तात्त्विक उपपत्तीचा विकास, मांडणी करतांना विश्लेषणांत, युक्तिवादांत जो जोमदारपणा, चोखपणा, मूलान्वेषी ईर्ष्या असावी लागते, ती पाध्यांच्या ह्या लिखाणांत तितकीशी आढळत नाहीं. ह्याचें एक कारण म्हणजे आधुनिक महाराष्ट्राच्या वैचारिक परंपरेवर तत्त्वज्ञानाचा योग्य तो प्रभाव पडला नव्हता, तत्त्वज्ञान विद्यापीठाच्या शिक्षणक्रमांत बंदिस्त होतें. तत्त्वज्ञानाकडून लाभलेली साधनसामग्री, शिस्त घेऊन विचाराच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांत लोक उतरत नव्हते. दुसरें कारण कदाचित् असें असेल कीं, त्या काळीं अनेकांच्या मनांत मार्क्सवाद स्थिर झाला होता. त्याची मुळापासून परीक्षा करण्याची जरूरी भासत नव्हती. मार्क्सवादाला विरोध करील असें दुसरें स्थिर, प्रस्थापित किंवा आक्रमक तत्त्वज्ञान नव्हतें. तेव्हां, मर्ढेकरांची उपपत्ति ही पहिली तात्त्विक उपपत्ति असें म्हणायला हरकत नाहीं. 'Arts and Man' आणि 'सौंदर्य आणि साहित्य' ह्या पुस्तकांतून, लेखसंग्रहांतून मर्ढेकरांनीं एक व्यापक व सुसंगत उपपत्ति मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे.

कलाकृतीची निर्मिति, सौंदर्यानुभव, यामागील प्रेरणेचें स्वरूप, ह्या प्रेरणेचें मानवी जीवनांतील स्थान ही उपपत्ति निश्चित करूं पाहाते सौंदर्यवाचक विधानाच्या अर्थाचें, 'सुंदर,' 'विधान,' 'सत्य,' इत्यादि मूलभूत कल्पनांचें विश्लेषण करण्याचाहि तिचा प्रयत्न आहे आणि कलाकृतीच्या यशस्वितेचे, वस्तूच्या सौंदर्याचे निकषहि ती प्रस्थापित करूं पाहाते.

मर्ढेकरांच्या उपपत्तीचा सारांश असा :

१. सौंदर्य हें एक स्वतंत्र, स्वायत्त आणि अंतिम मूल्य आहे. कलाव्यवहाराचे उद्देश सुंदर वस्तूंची निर्मिति करणें आणि सौंदर्यानुभव घेणें हे असतात.

२. अस्तित्वाचे अंतिम घटक म्हणजे संवेदनांचे आशय (content) आणि अर्थ होत.

३. संवेदनांच्या आशयांची तर्कशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून रचना केली असतां वास्तव विश्व सिद्ध होतें. ह्या विश्वांतील वस्तूविषयीं जीं विधानें आपण करतों, त्यांचें सत्य

तर्कशास्त्राच्या नियमांच्या कसोटीवर पडताळून पाहायचें असतें.

४. अस्तित्वाच्या अंतिम घटकांची संवाद, विरोध आणि समतोलपणा ह्या लयतत्त्वानुसार रचना केली असतां सुंदर वस्तु निर्माण होते. (जिच्या घटकांचे संबंध ह्या तत्त्वानुरूप असतात ती वस्तु सुंदर असते.)

५. ललित साहित्य हा एक कलाप्रकार आहे. साहित्यकृतीचे अंतिम घटक म्हणजे शब्दांनीं निर्दिष्ट झालेले भावनारंजित अर्थ. साहित्यकृतीमध्यें ह्या घटकांची रचना लयतत्त्वानुसार व्हावी लागते. एखाद्या तार्किक तत्त्वानुसार, संभवनीयता किंवा आवश्यकता ह्यांसारख्या नव्हे.

६. तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार रचलेल्या वास्तव विश्वाच्या संदर्भांत प्राणिमात्रांचे व्यवहार चालतात. आपल्या जीवशास्त्रीय (biological) प्रेरणांचें समाधान ह्या विश्वांत प्रत्यक्ष कृति करून आपण करतों. आपल्या एऱ्हवीच्या भावना ह्या जीवशास्त्रीय प्रेरणांशीं संलग्न व त्यांना साधनीभूत असतात. तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार रचलेलें वास्तवविश्व, त्याच्या संदर्भांत घडणाऱ्या, आपल्या जीवशास्त्रीय प्रेरणांचें समाधान करूं पाहणाऱ्या कृति आणि त्यांना साधनीभूत असणाऱ्या भावना ह्यांशीं कलात्मक व्यवहाराचा कांहीं संबंध नसतो. कलात्मक व्यवहाराचें क्षेत्र स्वतंत्र असतें. त्याचा उद्देश लयतत्त्वांनुसार संवेदनांच्या आशयांची (किंवा भावनारंजित अर्थांची) रचना करण्याचा किंवा अशा रचनेचा साक्षात् अनुभव घेण्याचा असतो. ह्या व्यवहाराशीं संलग्न असलेली भावना म्हणजे सौंदर्यभावना. शुद्ध संवेदनांच्या आशयाच्या किंवा जिची घडण लयतत्त्वानुसार झाली आहे अशा रचनेच्या साक्षात् अनुभवानें ती उत्तेजित होते आणि तिचें कार्य हाच अनुभव अधिक उत्कट करणें, म्हणजे ह्याच विषयाचा अनुभव, त्याचें दर्शन अधिक उत्कट करणें हें असतें.

मर्ढेकरांच्या उपपत्तीचा, साहित्यावर व समीक्षेवर कोणता परिणाम झाला हें ठरविण्याचें कार्य साहित्याच्या अभ्यासकांचें आहे. पण अशा उपपत्तीचा परिणाम कोणत्या दिशांनीं होऊं शकेल ? एक तर साहित्यकृतीकडे कलाकृति म्हणून पाहण्याची प्रवृत्ति दृढ होईल. दोन, कलाकृतीच्या रचनेचे स्वतंत्र व स्वायत्त नियम आहेत; तर्कशास्त्राचे नियम, संभवनीयता, तार्किक सुसंगति, इत्यदि बंधनें पाळणें कलाकृतीला आवश्यक नाहीं. ही भूमिका स्वीकारल्यामुळें साहित्याच्या क्षेत्रांत मोकळिकीचें, प्रयोगशील वातावरण निर्माण होईल. आणि साहित्यकृतीचें सौंदर्य तिच्या घडणींत असतें हें मान्य केलें कीं, तिचे घटक, त्यांचे परस्परसंबंध, ह्यांचें अधिक तळखपणें, सूक्ष्मपणें निरीक्षण होऊं लागेल. मर्ढेकरांच्या उपपत्तीचा असा परिणाम झाला कीं नाहीं आणि झाला असल्यास किती प्रमाणांत झाला हें पाहणें मनोरंजक आणि बोधप्रद ठरेल.

पण मर्ढेकरांच्या उपपत्तीचा दुसऱ्या एका दिशेनें विकास होणें शक्य होतें. ती दिशा तत्त्वज्ञानाची. मर्ढेकरांच्या उपपत्तीला सुसंगत असें तार्किक स्वरूप देणें आवश्यक होतें. मर्ढेकर स्वतः शिक्षित तत्त्ववेत्ते नव्हते, हें त्यांच्या लिखाणावरून उघड होतें. मर्ढेकरांच्या उपपत्तीची सुसंगत तार्किक मांडणी करण्याच्या दृष्टीनें पहिलें पाऊल डॉ. बारलिंगे ह्यांनीं उचललें.

मर्ढेकरांनीं न विचारलेला एक मूलभूत प्रश्न डॉ. बारलिंगे ह्यांनीं विचारला. तो म्हणजे : ‘ सुंदर ’ ह्या पदाचें स्वरूप कोणतें ? किंवा ‘ सुंदर ’ हें पद कोणत्या तार्किक जातीचें आहे ? वास्तविक अलीकडच्या, म्हणजे विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपासूनच्या इंग्रजी तत्त्वज्ञानाशीं ज्याचा थोडाफार परिचय आहे अशा कुणाहि माणसानें हा प्रश्न विचारणें अगदीं स्वाभाविक, जवळजवळ अटळ होतें. कारण, ह्या सबंध कालखंडावर जी. ई. मूर ह्या तत्त्ववेत्त्याच्या विचारांचा आणि त्यानें अनुसरलेल्या रीतीचा एक जबरदस्त पगडा होता आणि जी. ई. मूर ह्यांनीं आपल्या ‘ नीतिशास्त्राचीं मूलतत्त्वें ’ (Principia Ethica) ह्या ग्रंथाच्या सुरवातीलाच ‘ चांगलें ’ (good) ह्या पदाचा ऊहापोह करतांना, “ ‘ चांगलें ’ ह्या पदाचा नेमका अर्थ काय ? ” हा प्रश्न आणि कोणत्या गोष्टी किंवा कोणत्या प्रकारच्या गोष्टी चांगल्या असतात, हा प्रश्न – हे दोन वेगवेगळे प्रश्न आहेत आणि म्हणून त्यांच्यांत भेद करणें आवश्यक आहे, हें पटवून देण्यासाठीं बरेंच विवेचन खर्चीं घातलें आहे. मूर यांच्या म्हणण्याप्रमाणें हे दोन भिन्न प्रश्न आहेत. ही गोष्ट अनेक नीतिशास्त्रज्ञांच्या स्पष्टपणें ध्यानांत आली नव्हती आणि म्हणून एका प्रश्नाचें उत्तर दिलें असतांना किंवा शोधत असतांना दुसऱ्याच प्रश्नाचें उत्तर आपण दिलें आहे किंवा शोधत आहों असें त्यांना वाटत असे; आणि म्हणून त्यांच्या विचारांत गोंधळ निर्माण होत असे. उदा. ‘ चांगलें काय आहे ? ’ (What is good ?) ह्या प्रश्नाचें उत्तर “ सुख चांगलें आहे ” (Pleasure is good) असें, समजा, एखाद्या तत्त्ववेत्त्यानें दिलें. ह्या उत्तराचे अर्थ दोन प्रकारानीं लावतां येतील. ‘ चांगलें काय आहे ? ’ हा प्रश्न म्हणजे “ ‘ चांगलें ’ ह्या पदाचा नेमका अर्थ काय ? ” हा प्रश्न, असें जर आपण समजलों तर ‘ सुख चांगलें आहे ’ ह्या आपल्या उत्तरानें ‘ चांगलें ’ ह्या पदाचा अर्थ स्पष्ट केला आहे, किंवा ‘ चांगलें ’ ह्या पदाची व्याख्या केली, आहे असें आपण समजूं, पण आपल्या प्रश्नाचा अर्थ जर आपण ‘ कोणत्या (किंवा कोणत्या प्रकारच्या किंवा स्वरूपाच्या) गोष्टी चांगल्या असतात ? ’ असा लावला, तर मग ‘ सुख चांगलें असतें ’ ह्या आपल्या उत्तरानें ज्या वेगवेगळ्या स्वरूपाच्या वस्तु चांगल्या असतात, त्यांपैकीं एका प्रकारच्या वस्तूचा निर्देश करण्यांत आला आहे, असें आपण समजूं. पण अनेकदां तत्त्ववेत्ते ‘ सुख चांगलें आहे ’ हें विधान नेमक्या कोणत्या प्रश्नाचें उत्तर आहे, हा प्रश्न स्वतःला विचारीत नाहींत व म्हणून ह्या विधानानें ‘ चांगलें ’ ह्या पदाची व्याख्या केली आहे असें समजतात. आणि मधून मधून ‘ कोणकोणत्या प्रकारच्या गोष्टी चांगल्या असतात ? ’ ह्या प्रश्नाचें उत्तर ह्या विधानानें दिलें आहे, असें समजून हें उत्तर योग्य कसें आहे, म्हणजे सर्व सुखें, किंवा सर्व सुखद अनुभव (all pleasures or pleasant experiences) चांगले असतात, हें विधान खरें आहे हें पुराव्याच्या, युक्तिवादाच्या आधारानें सिद्ध करूं पाहातात. पण जर ‘ सुख चांगलें असतें ’ ह्या विधानानें ‘ चांगलें ’ ह्या कल्पनेची व्याख्या केली आहे असें आपण समजलों, तर हें विधान सिद्ध करण्यासाठीं पुराव्याची, युक्तिवादाची जरूरी नाहीं. कारण, हें विधान नाकारणें म्हणजे ‘ सुख हें सुख नसतें ’ असें म्हणणें ठरेल; आणि

असें म्हणणें आत्मव्याघाती (self contradictory) आहे. उलट, ' सुख चांगलें आहे ' हें विधान पुराव्यानें, युक्तिवादानें सिद्ध किंवा प्रस्थापित करणें आवश्यक आहे असें जर आपल्याला वाटत असेल, तर ह्या विधानानें ' चांगलें ' ह्या पदाची केवळ व्याख्या केलेली नाहीं असें ठरेल.

आतां ' सुंदर ' हें पद ' चांगलें ' ह्या पदासारखें आहे असें अनेकदां मानलें जातें. उदा. हीं दोन्ही मूल्यपदें आहेत असें बहुतेक तत्त्ववेत्ते मानतात. तेव्हां, ' चांगलें ' ह्या पदाविषयीं मूर ह्यांनीं जे प्रश्न उपस्थित केले होते ते सौंदर्यवाचक विधानाचा विचार करतांना मर्ढेकरांनीं लक्षांत घ्यायला हवे होते. म्हणजे, मूर ह्यांनीं ' चांगलें ' ह्या पदाविषयीं जी तात्त्विक भूमिका स्वीकारली होती, ती जशीच्या तशी मान्य करून तिच्या अनुरोधानें ' सुंदर ' ह्या पदाची मीमांसा मर्ढेकरांनीं करायला हवी होती असें माझें म्हणणें नाहीं. परंतु मूरनंतर लिहितांना " ' सुंदर ' ह्या पदाचा अर्थ काय ? " आणि ' कोणकोणत्या (प्रकारच्या) वस्तु सुंदर असतात ? ' हे दोन भिन्न प्रश्न आहेत ही भूमिका स्वीकारून ह्या दोन प्रश्नांचा स्वतंत्रपणें विचार तरी त्यांनीं करायला हवा होता किंवा हे दोन वेगवेगळे प्रश्न नाहींत, सौंदर्यवाचक विधानाचा अर्थ, त्याचें स्वरूप निश्चित करतांना ह्या दोन प्रश्नांचा स्वतंत्रपणें विचार करणें आवश्यक नाहीं, हें तरी दाखवून मीमांसा करायला हवी होती; कमीत कमी, ह्या दोन प्रश्नांतील भेद तार्किक दृष्ट्या फारसा महत्त्वाचा नाहीं आणि म्हणून त्याकडे दुर्लक्ष केल्यानें फारशी हानि घडत नाहीं हें तरी पटवून द्यायचा प्रयत्न त्यांनीं केला पाहिजे होता. सौंदर्यवाचक विधानाचा विचार करतांना ह्यापैकीं कोणतीच गोष्ट मर्ढेकरांनीं केली नाहीं, ही त्यांच्या विचारांतील एक मोठी उणीव आहे.

ही उणीव डॉ. बारलिंगे ह्यांनीं भरून काढली. मूर ह्यांना अनुसरून " ' सुंदर ' ह्या पदाची व्याख्या काय ? " हा प्रश्न, ' कोणत्या वस्तु सुंदर आहेत, असतात ? ' ह्या प्रश्नाहून वेगळा आहे असें तर त्यांनीं मानलेंच, पण मूर ह्यांची ' चांगलें ' ह्या पदाविषयींची संबंध विचारसरणी स्वीकारून तिच्या अनुरोधानें 'सुंदर' ह्या पदाचें तार्किक स्वरूप, सौंदर्यवाचक विधानाचा अर्थ, इत्यादि प्रश्नांविषयींची आपली भूमिका त्यांनीं निश्चित केली. परंतु, मूर ह्यांचे विचार डॉ. बारलिंगे ह्यांना नीट न समजल्यामुळें मूरची मूळ विचारसरणी आणि तिच्यावर आधारलेली स्वतःची सौंदर्यशास्त्रांतील भूमिका ह्या दोहोंची त्यांच्या हातून विकृत मांडणी झाली आहे. कशी तें पाहूं.

मूर ह्यांची भूमिका थोडक्यांत अशी आहे : एखाद्या पदाची व्याख्या करणें म्हणजे त्या पदाच्या अर्थाचा फोड करणें किंवा (प्रौढ भाषेंत) विश्लेषण करणें. आणि विश्लेषण करणें म्हणजे त्या अर्थाचे घटक वेगवेगळे करून ते कोणत्या प्रकारानें एकत्रित केले असतां तो अर्थ प्राप्त होतो हें दाखवून देणें. व्याख्येचें जर हें कार्य असेल, तर प्रत्येक पदाच्या अर्थाची व्याख्या करतां येणार नाहीं हें उघड आहे. कारण अर्थाचे अंतिम घटक व्यक्त करणाऱ्या पदांची व्याख्या करतां येणार नाहीं. अशा पदांना, डॉ. बारलिंगे ह्यांना अनुसरून निरवयव पदें म्हणूं या. निरवयव पदांची जर व्याख्या करतां येत नाहीं, तर अशा एखाद्या

पदाचा अर्थ आपल्याला समजतो कसा? ह्याचें उत्तर असें कीं, अशा पदाच्या अर्थाशीं आपला साक्षात् परिचय (direct acquaintance) झाल्यानें (किंवा असल्यानें) आपल्याला तो समजतो. मूर ह्यांच्या मताप्रमाणें 'पिवळा' हें असें एक निरवयव पद आहे. त्याची व्याख्या करतां येत नाहीं. पण 'पिवळा' ह्या पदानें व्यक्त होणाऱ्या अर्थाशीं आपला साक्षात् परिचय असतो. आतां, मूर पुढें म्हणतात कीं, 'चांगला' हें पद 'पिवळा' ह्या पदाप्रमाणेंच निरवयव आहे; त्याची व्याख्या करतां येत नाहीं. पण त्यानें निर्दिष्ट होणाऱ्या अर्थाशीं आपला साक्षात् परिचय असल्यामुळें त्या पदाचा अर्थ आपल्याला समजूं शकतो. 'पिवळें' व 'चांगलें' हीं पदें निरवयव आहेत एवढें तार्किक साम्य त्या दोहोंत जरी असलें, तरी एक महत्त्वाचा भेदहि त्या दोघांत आहे. 'पिवळा' ह्या पदानें निर्दिष्ट होणाऱ्या अर्थाशीं आपला परिचय असतो तो इंद्रियानुभवाद्वारां. पण ह्या 'चांगलें' ह्या पदाचा अर्थ असा इंद्रियगोचर नाहीं. ह्या पदाच्या अर्थाशीं आपला जो परिचय असतो तो इंद्रियानुभवाद्वारां होणाऱ्या परिचयाहून वेगळ्या प्रकारचा असतो. ह्या प्रकारचा परिचय निरींद्रिय साक्षात् अनुभवावर (intuition) आधारलेला असतो असें म्हणतां येईल. एखादें फूल पिवळें आहे ही गोष्ट तें फूल पाहून म्हणजे आडवळणी भाषेंत त्या फुलाला इंद्रियानुभवाचा विषय करून आपल्याला कळतें. त्याप्रमाणें एखादी वस्तु किंवा एखादें कृत्य चांगलें आहे ही गोष्ट आपल्याला, त्या वस्तूला किंवा कृत्याला निरींद्रिय साक्षात् अनुभवाचा विषय करून कळते. एखादें विवक्षित फूल पिवळें आहे ही वस्तुस्थिति (fact) आपल्याला त्या फुलाचें इंद्रियानुभवाद्वारां निरीक्षण केल्यानें समजते. एखादी वस्तु चांगली आहे ही वस्तुस्थिति त्या वस्तूचें निरींद्रिय साक्षात् अनुभवाद्वारां निरीक्षण करून समजतें. सारांश, 'पिवळा' आणि 'चांगला' हीं दोन्ही पदें निरवयव आहेत हें त्यांच्यांतील साम्य आहे; पण 'पिवळा' ह्या पदानें निर्दिष्ट होणारा अर्थ–एक विवक्षित गुण–इंद्रियगोचर आहे आणि 'चांगला' ह्या पदानें निर्दिष्ट होणारा गुण इंद्रियगोचर नाहीं, हा त्यांतील महत्त्वाचा भेद आहे. पण ह्या दोन पदांत आणखीहि एक भेद आहे. तो असा: फूल पिवळें असतें किंवा नसतें. एखादें फूल पिवळें कां आहे, एखाद्या फुलाचें इतर स्वरूप कसें असलें कीं फूल नियमानें पिवळें असतें, असें आपण विचारत नाहीं. फुलाचा पिवळेपणाचा गुण त्याच्या इतर गुणांपासून निष्पन्न झालेला नसतो. पण एखादें कृत्य किंवा एखादी वस्तु चांगली आहे असें कुणी म्हटलें, तर ती वस्तु चांगली कां आहे, हा प्रश्न आपण उपस्थित करूं शकतों. हें कृत्य निःस्वार्थीपणें दुसऱ्यावर उपकार करण्याचें कृत्य आहे म्हणून तें चांगलें आहे किंवा निर्भेळ सुखाचा हा अनुभव आहे म्हणून तो चांगला आहे असें कारण आपण देऊं शकतों; आणि एखादी गोष्ट, कृत्य चांगलें आहे असा निर्णय जेव्हां आपण देतों, तेव्हां तें कृत्य कां चांगलें आहे, हें सांगण्याची जबाबदारी आपण स्वीकारलेली असते. तेव्हां, ज्या गोष्टीच्या ठिकाणीं 'चांगलें' ह्या पदानें निर्दिष्ट होणारा गुण असतो, तो त्या गोष्टीच्या ठिकाणीं असलेल्या इतर गुणावर आधारलेला, त्या गोष्टीचें अमूक एक स्वरूप आहे त्यापासून निष्पन्न झालेला असा असतो. ह्या दृष्टीनें चांगुलपणाचा गुण हा एक तदुत्पन्न (resultant) गुण आहे; उलट, पिवळेपणा हा गुण असा तदुत्पन्न नाहीं.

चांगुलपणा हा गुण तदुत्पन्न असल्यामुळें नीतिशास्त्रांत सामान्य नियम असतात. एखादें विवक्षित कृत्य चांगलें आहे ह्या विवक्षित (singular) विधानांत अमूक प्रकारचें कृत्य चांगलें असतें हें सामान्य विधान अभिप्रेत असतें. कारण, त्या विवक्षित कृत्याच्या ठिकाणीं असलेला चांगुलपणा त्या कृत्याच्या स्वरूपापासून निष्पन्न झाल्यामुळें त्याच्या ठिकाणीं असतो; अर्थात्, त्याच स्वरूपाचें दुसरें कोणतेंहि कृत्य घेतलें, तरी त्याच्या ठिकाणींहि चांगुलपणा असलाच पाहिजे. तेव्हां अमूक प्रकारचें, किंवा अमूक अमूक स्वरूपाचें कोणतेंहि कृत्य चांगलें असतें (आणि असलें पाहिजे) अशीं सामान्य व आवश्यक (necessary) विधानें विवक्षित नैतिक विधानांमध्यें अंतर्भूत असतात. अशीं सामान्य व आवश्यक विधानें आपण कशीं शोधून काढतों ? म्हणजे, वस्तूचें, कृत्याचें स्वरूप आणि चांगुलपणाचा गुण ह्यांच्यामध्यें आवश्यक, अपरिहार्य संबंध आहे, ही गोष्ट आपल्याला कशी कळते ? मूर ह्यांच्या म्हणण्याप्रमाणें ही गोष्टहि आपल्याला निरींद्रिय, साक्षात् अनुभवाद्वारां कळते. तेव्हां नीतिशास्त्रांतील आपलें ज्ञान ज्यावर आधारलेलें आहे, त्या निरींद्रिय, साक्षात् अनुभवाचें स्वरूप मूर ह्यांच्या मताप्रमाणें गुंतागुंतीचें आहे. एक तर, हा अनुभव प्रत्यक्षानुभवासारखा आहे. हें फूल पिवळें आहे, ही गोष्ट त्या फुलाकडे पाहून जशी आपल्याला कळते, त्याप्रमाणें हें कृत्य चांगलें आहे, ही गोष्ट आपल्याला त्या कृत्याचें निरींद्रिय, साक्षात् अनुभवाद्वारां निरीक्षण करून कळत. तेव्हां, ह्या निरींद्रिय, साक्षात अनुभवाचें स्वरूप थोडेसें प्रत्यक्षानुभवासारखें, पाहण्याच्या, ऐकण्याच्या अनुभवासारखें आहे. पण त्या बरोबरच ह्या अनुभवाचें स्वरूप 'एका संख्येशीं समान असलेल्या दोन संख्या परस्परांशीं समान असतात' अशा प्रकारचें स्वयंभु, आवश्यक सत्य ओळखणाऱ्या, आकलन करणाऱ्या बौद्धिक कृत्यासारखेंहि असतें. असो.

सामान्य, आवश्यक विधानें नीतिशास्त्रांत करण्यांत येत असल्यामुळें वर उल्लेखिलेल्या दोन भिन्न, स्वतंत्र प्रश्नांत घोटाळा करण्याच्या आपल्या वृत्तीला बळकटी येते. 'निर्भेळ सुखाचा अनुभव चांगला असतोच' अशा प्रकारचीं आवश्यक विधानें आपण नीतिशास्त्रांत करतों. आतां, पदांच्या व्याख्या करणारीं विधानेंहि आवश्यक असतात. उदा. 'त्रिकोण ही तीन रेषांनीं बद्ध अशी आकृति असतेच.' तेव्हां, नीतिशास्त्रांतील एखाद्या आवश्यक विधानाकडून 'चांगुलपणा' ह्या गुणाची व्याख्या केली गेली आहे, असें मानण्याचा स्वाभाविक मोह आपल्याला होतो. ज्या ज्या अनुभवाचें स्वरूप 'निर्भेळ सुखाचा अनुभव' हें असतें, त्या त्या अनुभवाच्या अंगीं चांगुलपणाचा गुण असतो, असा वरील विधानाचा अर्थ न लावतां 'निर्भेळ सुख असण्याचा गुण' म्हणजेच 'चांगुलपणाचा गुण' असा अर्थ लावला जातो.

चांगुलपणाच्या गुणाचा अर्थ असा लावणें किंवा 'चांगलें' ह्या पदाची अशी व्याख्या करणें, हें मूर ह्यांच्या मताप्रमाणें तर्कदुष्ट आहे आणि ह्या विवक्षित तर्कदोषाला मूर प्रकृतिवादी तर्कदोष (naturalistic fallacy) असें म्हणतात. ह्या तर्कदोषाचें स्वरूप असें स्पष्ट करतां येईल : 'चांगुलपणा' हा मूल्यगुण आहे. वस्तूच्या स्वरूपाचे घटक असलेले गुण आणि वस्तूच्या अंगी असलेला तिच्या स्वरूपाचा घटक नसलेला पण

त्यापासून निष्पन्न होणारा चांगुलपणाचा गुण ह्यांच्यांत मूर भेद करतात. वस्तूच्या स्वरूपाचे घटक असलेल्या गुणांना मूर प्राकृतिक गुण (natural) म्हणतात. ह्या गुणांचें ज्ञान आपल्याला इंद्रियानुभवाद्वारें होतें. उलट चांगुलपणा हा वस्तूच्या स्वरूपाचा घटक असलेला असा प्राकृतिक गुण नाहीं; तो एक मूल्यगुण आहे. वस्तूच्या अंगच्या एखाद्या प्राकृतिक गुणाचा जेव्हां आपण निर्देश करतों, तेव्हां तिचें वर्णन करीत असतों. उलट, जेव्हां आपण तिच्या अंगीं असलेल्या चांगुलपणाचा निर्देश करतों, तेव्हां आपण तिचें मूल्यमापन केलेलें असतें. आतां, चांगलें हें पद निरवयव असल्यामुळें त्याच्या अर्थाचें विश्लेषण करणें गैर आहे. असें करण्याचा प्रयत्न करणें म्हणजे निरवयव पद सावयव आहे असें मानणें आणि ही एक तार्किक चूक आहे. पण चांगुलपणाचें विश्लेषण करण्यांत दुसरीहि -एक चूक अनेकदां घडते. ती म्हणजे एका मूल्यगुणाचें प्राकृतिक गुणांमध्यें विश्लेषण करण्याची चूक. अनेक प्राकृतिक गुण मिळून मूल्यगुण बनूं शकत नाहीं. प्राकृतिक गुणांपासून मूल्यगुण निष्पन्न होत असला, तरी हे प्राकृतिक गुण म्हणजे निष्पन्न झालेला मूल्यगुण नव्हे. मूल्यगुणाची प्राकृतिक गुणांच्या साहाय्यानें व्याख्या करण्याच्या ह्या चुकीला मूर प्रकृतिवादी तर्काभास म्हणतात.

'चांगलें' ह्या पदाविषयींची मूर ह्यांची ही भूमिका डॉ. बारलिंगे ह्यांनीं 'सुंदर' ह्या पदाला लावून तिच्या आधारावर एक सौंदर्यविषयक उपपत्ति उभारण्याचा प्रयत्न केला आहे. (सौंदर्याचें व्याकरण, १९५७.) दुर्दैवानें मूर ह्यांची भूमिका त्यांना नीट न समजल्यामुळें तिच्याशीं सारूप्य असलेली स्वतःची सौंदर्याची उपपत्तिहि त्यांना स्पष्टपणें, सुसंगतपणें मांडतां आली नाहीं. तिच्या मांडणींत त्यांनीं निष्कारण घोटाळे केले व त्यामुळें सौंदर्यविषयक उपपत्तीचा एक महत्त्वाचा प्रकार मराठींत आणण्याचा त्यांचा हा प्रयत्न फसला. डॉ. बारलिंगे ह्यांची ही उपपत्ति थोडक्यांत अशी : 'सुंदर' हें पद मूल्यवाचक व निरवयव असें मूर ह्यांना अनुसरून डॉ. बारलिंगे मानतात, आणि निरवयव असल्यामुळें त्याची व्याख्या करतां येत नाहीं, म्हणजे त्याच्या अर्थाचें अवयवांत विश्लेषण करतां येत नाहीं, हा मुद्दा ते आग्रहानें मांडतात. परंतु, मूल्यवाचक पद आणि प्राकृतिक पद ह्या मूरप्रणीत भेदांऐवजीं 'सुंदर' हें पद आणि 'अस्तित्ववाचक' पद असा भेद ते करतात. 'अस्तित्ववाचक' पद म्हणजे काय? तर, वस्तूच्या स्वरूपाचे घटक असलेल्या कोणत्याहि गुणांचा निर्देश करणारें पद म्हणजे 'अस्तिववाचक' पद. सुंदर हें पद वस्तूच्या स्वरूपाचा घटक असलेल्या कोणत्याहि गुणांचा निर्देष करीत नसल्यामुळें डॉ. बारलिंगे त्या पदाला अस्तित्वविलक्षण मानतात. येथपर्यंत ठीक आहे. पण येथून पुढें डॉ. बारलिंगे ह्यांची उपपत्ति मांडणें बिकट आहे. 'सुंदर' हें पद निरवयव असल्यामुळें "'क्ष सुंदर आहे' ह्या प्रकारच्या विधानाचा अर्थ काय?" ह्या प्रश्नाला 'सुंदर' ह्या पदाच्या अर्थाचें विश्लेषण करून आपण उत्तर देऊं शकत नाहीं हें उघड आहे. पण 'क्ष सुंदर आहे,' ह्या प्रकारच्या सौंदर्यवाचक विधानाचें कार्य काय असतें हा प्रश्न आपण विचारूं शकतों. 'क्ष तांबडा आहे,' ह्या विधानानें वस्तूचें वर्णन आपण करीत असतों; 'क्ष सुंदर आहे,' हें विधान ह्या विधानासारखें वर्णनपर

नाहीं हें उघड आहे. 'क्ष चांगला आहे' हें विधान वर्णनपर नाहीं असें मूरहि मानतात. पण 'चांगला' ह्या पदानें एका अप्राकृतिक (non-natural) गुणाचा निर्देश होतो असेंहि ते मानतात; व म्हणून 'क्ष चांगला आहे' ह्या विधानानें क्ष च्या ठिकाणीं एक विवक्षित अप्राकृतिक गुण आहे, असें सांगितलें जातें असें त्यांचें म्हणणें आहे. आतां, ह्याच प्रकारें 'क्ष सुंदर आहे' हें सौंदर्यवाचक विधान काय सांगतें किंवा काय करतें? क्ष च्या स्वभावाच्या घटकाचा निर्देश करून क्ष चें वर्णन होत नाहीं. मग मूर ह्यांच्या म्हणण्याप्रमाणें क्ष च्या स्वरूपाचा भाग नसलेल्या पण त्याच्या अंगीं असलेल्या गुणाचा निर्देश त्या विधानाकडून होतो का? पण तसेंहि बारलिंगे ह्यांना म्हणवत नाहीं. बहुधा 'सुंदर' हें पद अस्तित्वविलक्षण आहे असें एकदां म्हटल्यानंतर त्या पदाकडून एका गुणाचा निर्देश होतो असें त्यांना म्हणवत नाहीं. कारण अस्तित्वविलक्षण असा एक गुण (अस्तित्वांत) आहे असें म्हटल्यासारखें होतें. "सुंदर ही कल्पना प्रादुर्भूत (होते,) 'सुंदर' हें विशेषण...उद्देश्यावर आरोपित केले जातें" ह्यासारखे शब्दप्रयोग ते करतात. पण त्यांच्या नेमक्या अर्थाचा उलगडा त्यांच्या विवेचनांतून होत नाहीं. 'सुंदर' ह्या कल्पनेचें स्वरूप काय? ती वस्तूच्या ठिकाणीं असलेल्या एखाद्या गुणाची, संबंधाची कल्पना नाहीं. मग ती कशाची कल्पना आहे? विवक्षित प्रकारचें स्वरूप अंगीं असलेल्या उद्देश्यांवर (वस्तूंवर) 'सुंदर' हें विशेषण आपण आरोपित करीत असतों असें डॉ. बारलिंगे ह्यांचें म्हणणें आहे. परंतु हें आरोपण करणें म्हणजे काय करणें? वस्तूच्या अंगीं असलेल्या एखाद्या गुणाचा निर्देश करणें नव्हे. मग काय करणें? कित्येक तत्ववेत्ते समजतात त्याप्रमाणें एखाद्या विवक्षित स्वरूपाच्या वस्तूची शिफारस किंवा भलावण करणें का! पण हें मत आपल्याला अमान्य आहे असें त्यांनीं आपली 'भूमिका' स्पष्ट करतांना म्हटलें आहे (पृ. ५.) मग ह्या आरोपाकडून काय घडून येतें! डॉ. बारलिंगे ह्यांच्या हातून हा मुद्दा अर्धवट सुटला आहे. ह्याला एक कारण आहे असें मला वाटतें. तें कारण हें कीं, 'सुंदर' ह्या पदाला ते अस्तित्व-विलक्षण मानतात. 'सुंदर' ही कल्पना प्रादुर्भुत होते. परंतु ती कशाची कल्पना आहे हें ते सांगूं शकत नाहींत. कारण ती कशाचीहि कल्पना आहे असें म्हटलें, त्या कल्पनेला कोणताहि आशय दिला तर ती अस्तित्वविलक्षण राहूं शकत नाहीं. तेव्हां 'सुंदर' हें पद वापरावें तर लागत आहे, पण तें अस्तित्वविलक्षण असल्यामुळें निरर्थक, निष्कार्य असेंच मानलें पाहिजे, ह्या शृंगापत्तींत बारलिंगे सांपडलें आहेत.

डॉ. बारलिंगे ह्यांच्या उपपत्तीवर जो आक्षेप मी घेतला आहे तो तार्किक आहे. आणि बारलिंगे ह्यांनीं जी मूलभूत चूक केली आहे तीहि तार्किक आहे व ती दुहेरी आहे. एक तर वर्णनपर विधान (descriptive proposition) आणि अस्तित्ववाचक विधान (existential proposition) ह्यांच्यांत त्यांनीं घोटाळा केला आहे आणि म्हणून वर्णनपर पदांना ('तांबडा' गोल, इत्यादि) ते 'अस्तित्ववाचक' पदें असें म्हणतात. त्यांची दुसरी चूक म्हणजे वर्णनपर विधानें विश्लेषणात्मक (analytic) आहेत असें ते मानतात. हा मुद्दा मला विस्तारानें मांडायचा नाहीं. कारण, तत्त्वज्ञानाच्या विद्यार्थ्यांनाच त्याच्यांत रस

वादं शकेल.

मूरप्रणीत भूमिकेंत आवश्यक ते बदल करून तिच्यावर सौंदर्यविषयक उपपत्ति आधाराय वा प्रयत्न करतांना दुसऱ्या एका महत्त्वाच्या मुद्याकडे डॉ. बारलिंगे ह्यांचें दुर्लक्ष झालें आहे. अस्तित्ववाचक विधान आणि सौंदर्यवाचक विधान ह्यांच्यांत कार्यकारण किंवा तर्कसंबंध असतो काय? असा प्रश्न उपस्थित करून त्याचें नकारार्थी उत्तर ते देतात. (अर्थात् कार्यकारण संबंध विधानांत असूंच शकत नाहीं; तो फक्त घटनांत असूं शकतो.) पण डॉ. बारलिंगे ज्याला 'अस्तित्ववाचक' विधान म्हणतात (आणि ज्याला आपण वर्णनपर विधान म्हणूं) तें आणि सौंदर्यवाचक विधान, ह्यांच्यांत तर्कसंबंध नसतो ह्या म्हणण्याचा नेमका अर्थ काय? अस्तित्ववाचक विधानापासून आकारिक तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार सौंदर्यवाचक विधान निष्पन्न होत नाहीं (does not follow) हें उघड आहे. परंतु, एखादी वस्तु सुंदर आहे असें विधान आपण करतों, तेव्हां ती वस्तु सुंदर कां आहे ह्याचें कारण (reason) द्यायची जबाबदारी आपण स्वीकारलेली असते. एखाद्या उद्देश्यावर जेव्हां 'सुंदर' ह्या पदाचा आरोप आपण करतों, तेव्हां त्या उद्देश्याचें स्वरूप, त्याची घडण अशी अशी आहे म्हणून हा आरोप त्या उद्देश्यावर करणें योग्य असतें असें आपण ठरवीत असतों. आतां वस्तूचें स्वरूप, तिची घटना अमूक प्रकारची आहे असें मांडणारें विधान अस्तित्ववाचक विधान असतें; उलट, वस्तूवर 'सुंदर' ह्या पदाचा आरोप करणारें विधान सौंदर्यवाचक विधान असतें. तेव्हां, सौंदर्यवाचक विधान हें अस्तित्ववाचक विधानावर आधारलेलें, त्यापासून निष्पन्न होणारें असतें. आतां, अस्तित्ववाचक विधान आणि त्यावर आधारलेलें सौंदर्यवाचक विधान ह्यांच्यांत जो संबंध असतो त्याचें स्वरूप काय आणि त्याचें ज्ञान आपल्याला कसें होतें? मूरप्रणीत भुमिकेनुसार हा संबंध संश्लेषक (synthetic) पण आवश्यक (necessary) असतो. (ह्याचा अर्थ असा कीं अस्तित्ववाचक विधानापासून सौंदर्यवाचक विधान तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार सिद्ध करतां येत नाहीं. पण योग्य त्या अस्तित्ववाचक विधानांपासून सौंदर्यवाचक विधान आवश्यकतेनें निष्पन्न होत असतें.) आणि ह्या संबंधाचें ज्ञान आपल्याला एक प्रकारच्या बौद्धिक दर्शनानें (intuition नें) होत असतें. अस्तित्ववाचक विधान आणि सौंदर्यवाचक विधान ह्यांतील संबंधाचें स्वरूप काय आणि ह्या संबंधाचें ज्ञान आपल्याला कसें होतें ह्या प्रश्नाचा विचारहि डॉ. बारलिंगे ह्यांनीं केलेला नाहीं.

तेव्हां, मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीला नीटस, सुसंगत स्वरूप देण्याची संधि डॉ. बारलिंगे ह्यांनीं हुकवली असेंच म्हटलें पाहिजे. मर्ढेकरांची उपपत्ति त्यांच्या कलानिर्मितीच्या प्रत्यक्ष अनुभवांतून, कलाकृतींच्या समीक्षेला, त्यांच्या मूल्यमापनाला प्रमाण तत्त्वांचा आधार द्यावा, ह्या गरजेंतून प्रादुर्भूत झाली आहे. उलट, डॉ. बारलिंगे ह्यांची उपपत्ति आपल्या मूलभूत कल्पनांचें चिकित्सक विश्लेषण, त्यांच्या कांटेकोर व्याख्या कराव्या, त्यांचे परस्परसंबंध निश्चित करावे, ह्या तत्त्वज्ञानामागील प्रमुख प्रेरणेंतून उगम पावली आहे. ह्या दोन्ही प्रेरणा परस्परपोषक ठरल्या असत्या. पण तसें घडलें नाहीं. डॉ. बारलिंगे ह्यांच्यानंतर तात्त्विक सौंदर्यशास्त्रावरील लिखाणांत भर घातली ती प्रा. नरहर कुरुंदकर ह्यांनीं. प्रा. नरहर कुरुंद-

करांचें ह्या विषयावरील लिखाण म्हणजे एक धोक्याचा कंदील आहे असें मला वाटतें. सौंदर्यशास्त्र जर केवळ तत्त्वज्ञानाची शाखा म्हणून मानलें, तर एखाद्या तात्त्विक दर्शनाला पूर्णता देण्यापेक्षां अधिक कांहीं फल त्याच्यांतून निष्पन्न होणार नाहीं. कलाकृति आणि समीक्षा ह्यांच्याशीं असलेला त्याचा साक्षात् संबंध सुटेल. असें कांहींसें प्रा. कुरुंदकरांच्या लिखाणांत झालें आहे. पण तत्त्वज्ञानाची एक शाखा म्हणून नांदायचें सौंदर्यशास्त्रानें ठरवलें, तर त्याच्या अंगीं तत्त्वज्ञानाची तार्किक शिस्त बाणलेली असली पाहिजे. प्रा. कुरुंदकरांच्या विचारांत ही शिस्त आढळत नाहीं. उलट, विचारांचा विलक्षण भोंगळपणा व गलथानपणा जागोजाग आढळतो. मूर, रसेल, व्हाइटहेड, व्हिट्गेन्स्टाइन, कांट, इत्यादि तत्त्ववेत्त्यांचा, त्यांच्या विचारांचा उल्लेख त्यांच्या लिखाणांत येतो. पण ह्या विचारवंतांचे विचार त्यांनीं नीट समजून घेतले आहेत, असें त्यांच्या लिखाणावरुन आढळून येत नाहीं. ह्याचा एक परिणाम असा कीं, त्यांचीं अनेक विधानें बेजबाबदार वाटावींत इतकीं विचित्र आहेत (उदा. 'संभवनीयता हें तत्त्व तर्कशास्त्रीय होण्यासाठीं विज्ञान आइन्स्टाईनच्या युगापर्यंत यावें लागतें.' रूपवेध पृ. ७८; किंवा 'व्हिट्गेन्स्टाइनच्या तत्त्वज्ञानांत Knowledge आणि Knowing असा फरक टाकला जात असे. आज हा फरक तत्त्वचर्चेतील एक व्याजप्रश्न म्हणून मानण्यांत येतो.' पृ. १५५.) अशा लिखाणांतील धोका हा कीं, सौंदर्यशास्त्रावरील प्रातिनिधिक लिखाण म्हणून जर तें मानण्यांत आलें, तर सर्वसाधारण समीक्षक सौंदर्यशास्त्र म्हणजे केवळ कल्पनांचा अर्थहीन, दिशाहीन काथ्याकूट समजून त्यापासून परावृत्त होतील. आणि तत्त्वज्ञानाचे अभ्यासक ह्या प्रकारच्या लिखाणाचा तकलादूपणा सहज ओळखूं शकतील. आणि मर्ढेकरांच्या लिखाणामुळें तत्त्वज्ञान आणि कलाव्यवहार ह्यांचा साक्षात् संबंध जुळून समीक्षेतील विचाराला जी एक नवीन शिस्त, धार आणि सुजाणपणा लाभेल अशी आशा निर्माण झाली होती ती नष्ट होईल. तत्त्वज्ञानाच्या चोख आणि पद्धतशीर अभ्यासाचें पाठबळ असल्याशिवाय किंवा कलानिर्मितीचा, आस्वादाचा साक्षात् अनुभव असल्याशिवाय सौंदर्यशास्त्रांत पाऊल टाकणें किती धोक्याचें आहे, हें प्रा. कुरुंदकरांनीं परिणामकारक रीतीनें दाखवून दिलें आहे.

स. ह. देशपांडे : तात्त्विक भूमिका स्वीकारून सौंदर्यशास्त्रांत उपस्थित केले जाणारे प्रश्न, प्रत्यक्ष समीक्षाव्यवहार व समीक्षा-व्यवहाराच्या चिंतनांतून सौंदर्यशास्त्रांत उपस्थित होणारे प्रश्न, यांचें अधिक स्पष्टीकरण करतां आलें पाहिजे.

मे. पु. रेगे : ज्याला तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र असें म्हणतां येईल त्या ज्ञानशास्त्राची मराठींत सुरुवात मर्ढेकरांनीं केली. असा एक सुप्त विचार मराठी समीक्षकांत दिसतो कीं, मर्ढेकरांनीं केलेली क्रांति केवळ मराठींतच नाहीं, तर एकंदर सौंदर्यशास्त्रांतच केली आहे. मर्ढेकरांच्या या क्रांतीनें मराठी साहित्यनिर्मितीला व समीक्षेला एक चांगलें वळण लावलें पण दुर्दैवानें तें टिकलें नाहीं, असें प्रा. दावतरांचें मत आहे. हें वळण लावण्याची कुवत मर्ढेकरांच्या उपपत्तींत व विचारांत होती व एक विशुद्ध सौंदर्यशास्त्र त्यांच्या हातून निर्माण झालें हें मान्य केलें पाहिजे. आपल्याला आवडो अथवा न आवडो, तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र ही एक प्रस्थापित ज्ञानशाखा आहे हें आपण मान्य केलें पाहिजे. मी समीक्षा करतों तेव्हां सौंदर्यशास्त्रांत शिरणार नाहीं असा निर्णय घेतों. पण मी समीक्षा करतों म्हणजे काय करतों, हें समजावें म्हणून जें विवेचन करतों, निकष सांगतों, आपण काय करतों त्याचें समर्थन करायला जातो, तेव्हां सौंदर्यशास्त्रांत येतों. आपण जें करतों त्याचें विश्वाच्या स्वरूपाशीं-लयीशीं संबध जोडून समर्थन केलें नाहीं, तर त्याला तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र म्हणतां येणार नाहीं.

रा. भा. पाटणकर : प्राचार्य रेगे म्हणाले–मर्ढेकरांनीं जे प्रश्न उपस्थित केले नाहींत ते डॉक्टर बारलिंगे यांनीं केले व मर्ढेकरांच्या उपपत्तींतलें अंतर भरून काढलें. मर्ढेकरांना पूरक असें हें कार्य बारलिंगे यांनीं केलें, दोघांच्या कार्यांचें स्वरूप substantially सारखें आहे, असें प्राचार्य रेगे यांना म्हणायचें आहे. दुसरी एक संभाव्यता मी सांगतों, म्हणजे दोघांचें कार्य सारखें आहे असें जें प्राचार्य रेग्यांना म्हणावयचें आहे तें तसें म्हणायचें कीं नाहीं तें स्पष्ट होईल. मर्ढेकर रिचर्ड्स्‌च्या पंथांतले आहेत. बारलिंगे हे मूरच्या पंथांतले आहेत. रिचर्ड्स् सौंदर्याची naturalistic व्याख्या देतो, तर there are aesthetic propositions just as there are propositions about good ही बारलिंगे यांची भूमिका मूरच्या good च्या भूमिकेसारखी आहे. मर्ढेकर व बारलिंगे यांच्या भूमिकांमागें अशा दोन भूमिका आहेत. मूरच्या या पद्धतीनें बारलिंगे यांच्या भूमिकेनुसार सौंदर्य हें indefinable–अव्याख्येय आहे. पण सौंदर्याच्या कांहीं beauty making qualities आहेत. त्यांचा संबंध necessary व synthetic असतो. रिचर्ड्स् असे संबंध मानीत नाहीं. रिचर्ड्स्‌च्या भूमिकेंतून सौंदर्य व्याख्येय आहे. तें proposition analitical होतें. तेव्हां बारलिंगे व मर्ढेकर यांच्या भूमिका परस्पर विरोधी आहेत.

मे. पु. रेगे : मर्ढेकरांनीं सौंदर्याच्या व्याख्येचा प्रश्न उपस्थित केलाच नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : मूर good ची शब्दकोशीय व्याख्या देतो. तशा प्रकारची सौंदर्याची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न तर मर्ढेकरांनीं केला आहेच, पण त्यांनीं सौंदर्याची विश्लेषणात्मक व्याख्याहि दिली आहे. अमूक अमूक गुण असलेली रचना म्हणजे सुंदर वस्तु. ही विश्लेषणात्मक व्याख्या आहे. या मर्ढेकरांच्या व्याख्येमागें रसेलियन logic आहे.

करांचें ह्या विषयावरील लिखाण म्हणजे एक धोक्याचा कंदील आहे असें मला वाटतें. सौंदर्यशास्त्र जर केवळ तत्त्वज्ञानाची शाखा म्हणून मानलें, तर एखाद्या तात्त्विक दर्शनाला पूर्णता देण्यापेक्षां अधिक कांहीं फल त्याच्यांतून निष्पन्न होणार नाहीं. कलाकृति आणि समीक्षा ह्यांच्याशीं असलेला त्याचा साक्षात् संबंध सुटेल. असें कांहींसें प्रा. कुरुंदकरांच्या लिखाणांत झालें आहे. पण तत्त्वज्ञानाची एक शाखा म्हणून नांदायचें सौंदर्यशास्त्रानें ठरवलें, तर त्याच्या अंगीं तत्त्वज्ञानाची तार्किक शिस्त बाणलेली असली पाहिजे. प्रा. कुरुंदकरांच्या विचारांत ही शिस्त आढळत नाहीं. उलट, विचारांचा विलक्षण भोंगळपणा व गलथानपणा जागोजाग आढळतो. मूर, रसेल, व्हाइटहेड, व्हिट्गेन्स्टाइन, कांट, इत्यादि तत्त्ववेत्यांचा, त्यांच्या विचारांचा उल्लेख त्यांच्या लिखाणांत येतो. पण ह्या विचारवंतांचे विचार त्यांनीं नीट समजून घेतले आहेत, असें त्यांच्या लिखाणावरून आढळून येत नाहीं. ह्याचा एक परिणाम असा कीं, त्यांचीं अनेक विधानें बेजबाबदार वाटावींत इतकीं विचित्र आहेत (उदा. ‘ संभवनीयता हें तत्त्व तर्कशास्त्रीय होण्यासाठीं विज्ञान आइन्स्टाईनच्या युगापर्यंत यावें लागतें.’ रूपवेध पृ. ७८; किंवा ‘ व्हिट्गेन्स्टाइनच्या तत्त्वज्ञानांत Knowledge आणि Knowing असा फरक टाकला जात असे. आज हा फरक तत्त्वचर्चेतील एक व्याजप्रश्न म्हणून मानण्यांत येतो.’ पृ. १५५.) अशा लिखाणांतील धोका हा कीं, सौंदर्यशास्त्रावरील प्रातिनिधिक लिखाण म्हणून जर तें मानण्यांत आलें, तर सर्वसाधारण समीक्षक सौंदर्यशास्त्र म्हणजे केवळ कल्पनांचा अर्थहीन, दिशाहीन काथ्याकूट समजून त्यापासून परावृत्त होतील. आणि तत्त्वज्ञानाचे अभ्यासक ह्या प्रकारच्या लिखाणाचा तकलादूपणा सहज ओळखूं शकतील. आणि मर्ढेकरांच्या लिखाणामुळें तत्त्वज्ञान आणि कलाव्यवहार ह्यांचा साक्षात् संबंध जुळून समीक्षेतील विचाराला जी एक नवीन शिस्त, धार आणि सुजाणपणा लाभेल अशी आशा निर्माण झाली होती ती नष्ट होईल. तत्त्वज्ञानाच्या चोख आणि पद्धतशीर अभ्यासाचें पाठबळ असल्याशिवाय किंवा कलानिर्मितीचा, आस्वादाचा साक्षात् अनुभव असल्याशिवाय सौंदर्यशास्त्रांत पाऊल टाकणें किती धोक्याचें आहे, हें प्रा. कुरुंदकरांनीं परिणामकारक रीतीनें दाखवून दिलें आहे.

स. ह. देशपांडे : तात्त्विक भूमिका स्वीकारून सौंदर्यशास्त्रांत उपस्थित केले जाणारे प्रश्न, प्रत्यक्ष समीक्षाव्यवहार व समीक्षा-व्यवहाराच्या चिंतनांतून सौंदर्यशास्त्रांत उपस्थित होणारे प्रश्न, यांचें अधिक स्पष्टीकरण करतां आलें पाहिजे.

मे. पु. रेगे : ज्याला तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र असें म्हणतां येईल त्या ज्ञानशास्त्राची मराठींत सुरुवात मर्ढेकरांनीं केली. असा एक सुप्त विचार मराठी समीक्षकांत दिसतो कीं, मर्ढेकरांनीं केलेली क्रांति केवळ मराठींतच नाहीं, तर एकंदर सौंदर्यशास्त्रांतच केली आहे. मर्ढेकरांच्या या क्रांतीनें मराठी साहित्यनिर्मितीला व समीक्षेला एक चांगलें वळण लावलें पण दुर्दैवानें तें टिकलें नाहीं, असें प्रा. दावतरांचें मत आहे. हें वळण लावण्याची कुवत मर्ढेकरांच्या उपपत्तींत व विचारांत होती व एक विशुद्ध सौंदर्यशास्त्र त्यांच्या हातून निर्माण झालें हें मान्य केलें पाहिजे. आपल्याला आवडो अथवा न आवडो, तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र ही एक प्रस्थापित ज्ञानशाखा आहे हें आपण मान्य केलें पाहिजे. मी समीक्षा करतों तेव्हां सौंदर्यशास्त्रांत शिरणार नाहीं असा निर्णय घेतों. पण मी समीक्षा करतों म्हणजे काय करतों, हें समजावें म्हणून जें विवेचन करतों, निकष सांगतों, आपण काय करतों त्याचें समर्थन करायला जातो, तेव्हां सौंदर्यशास्त्रांत येतों. आपण जें करतों त्याचें विश्वाच्या स्वरूपाशीं–लयीशीं संबध जोडून समर्थन केलें नाहीं, तर त्याला तात्त्विक सौंदर्यशास्त्र म्हणतां येणार नाहीं.

रा. भा. पाटणकर : प्राचार्य रेगे म्हणाले–मर्ढेकरांनीं जे प्रश्न उपस्थित केले नाहींत ते डॉक्टर बारलिंगे यांनीं केले व मर्ढेकरांच्या उपपत्तींतलें अंतर भरून काढलें. मर्ढेकरांना पूरक असें हें कार्य बारलिंगे यांनीं केलें, दोघांच्या कार्याचें स्वरूप substantially सारखें आहे, असें प्राचार्य रेगे यांना म्हणायचें आहे. दुसरी एक संभाव्यता मी सांगतों, म्हणजे दोघांचें कार्य सारखें आहे असें जें प्राचार्य रेग्यांना म्हणावयचें आहे तें तसें म्हणायचें कीं नाहीं तें स्पष्ट होईल. मर्ढेकर रिचर्ड्‌स्‌च्या पंथांतले आहेत. बारलिंगे हे मूरच्या पंथांतले आहेत. रिचर्ड्‌स् सौंदर्याची naturalistic व्याख्या देतो, तर there are aesthetic propositions just as there are propositions about good ही बारलिंगे यांची भूमिका मूरच्या good च्या भूमिकेसारखी आहे. मर्ढेकर व बारलिंगे यांच्या भूमिकांमागें अशा दोन भूमिका आहेत. मूरच्या या पद्धतीनें बारलिंगे यांच्या भूमिकेनुसार सौंदर्य हें indefinable–अव्याख्येय आहे. पण सौंदर्याच्या कांहीं beauty making qualities आहेत. त्यांचा संबंध necessary व synthetic असतो. रिचर्ड्‌स् असे संबंध मानीत नाहीं. रिचर्ड्‌स्‌च्या भूमिकेंतून सौंदर्य व्याख्येय आहे. तें proposition analitical होतें. तेव्हां बारलिंगे व मर्ढेकर यांच्या भूमिका परस्पर विरोधी आहेत.

मे. पु. रेगे : मर्ढेकरांनीं सौंदर्याच्या व्याख्येचा प्रश्न उपस्थित केलाच नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : मूर good ची शब्दकोशीय व्याख्या देतो. तशा प्रकारची सौंदर्याची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न तर मर्ढेकरांनीं केला आहेच, पण त्यांनीं सौंदर्याची विश्लेषणात्मक व्याख्याहि दिली आहे. अमूक अमूक गुण असलेली रचना म्हणजे सुंदर वस्तु. ही विश्लेषणात्मक व्याख्या आहे. या मर्ढेकरांच्या व्याख्येमागें रसेलियन logic आहे.

मूर व मर्ढेकर यांच्यांत एक साम्य कल्पून मर्ढेकरांनीं अमूक केलें नाहीं तें बारलिंगे यांनीं केलें असें म्हणतां येईल. बारलिंगे यांनीं हें केलें याबद्दल त्यांचें अभिनंदन. पण जें मर्ढेकरांना अभिप्रेतच नव्हतें तें त्यांनीं केलें नाहीं असें म्हणण्यांत काय अर्थ ?

मे. पु. रेगे : मर्ढेकरांनीं कलाकृतीचें विश्लेषण केलें. अमूक अमूक गुण आवश्यकतेनें जिच्यांत असतात ती कलाकृति. पण त्रिकोणाची जशी आपण व्याख्या करतों...तीन बाजूंनीं बंद असलेली आकृति...तशी सौंदर्याची व्याख्या मर्ढेकरांनीं केली नाहीं. सुसंगति, विरोध, समतोल, या गुणांनीं युक्त ती कलाकृति...ही व्याख्या म्हणून घ्यावी असा मर्ढेकरांचा उद्देश आहे का ?

दिलीप चित्रे : मर्ढेकरांचीं कल्पना व आपणास अभिप्रेत असलेली कल्पना यांतला फरक हा axiom व definition यांच्यांतला फरक आहे का ? मर्ढेकरांची सौंदर्याची कल्पना ही axiom आहे. त्यांची सौंदर्याची कल्पना intuition अशी असेल तर तिची व्याख्या शक्य नाहीं.

प्रभाकर पाध्ये : axiom व definition equation आहे. मर्ढेकरांनीं सौंदर्याची सांगितलेली कल्पना ही व्याख्या होते.

दिलीप चित्रे : असें equation नाहीं.

मे. पु. रेगे : सौंदर्याची व्याख्या करताना सौंदर्य ही कल्पना जर indispensable असेल तर सौंदर्य अव्याख्येय राहील.

रा. भा. पाटणकर : एका चौकटींत ती indispensable होऊं शकेल.

मे. पु. रेगे : इतर शास्त्रांतली व्याख्या व सौंदर्यशास्त्रांतील व्याख्या यांच्यांत फरक काय ?

अ. भि. शहा : चित्रे axiom हा शब्द tautology च्या अर्थानें वापरीत आहेत. आतां हें खरें कीं tautology मूळ विधानांत अंतर्भूत नसलेलें असें कांहीं नवीन सांगत नाहीं. परंतु त्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, tautology नेहमीं निरुपयोगी असते. Useful tautologyहि असूं शकते. Useful tautology म्हणजे अशी कीं, जिच्यामुळें मूळ विधानांत अनुस्यूत सत्य दृष्टोत्पत्तीस येतें किंवा तसें होण्यास मदत होते. गणितांतल्या tautologies अशा प्रकारच्या असतात. सौंदर्याचीहि अशी tauologous व्याख्या संभवूं शकते. मर्ढेकरांनीं सुचविलेली व्याख्या तशी आहे कीं नाहीं तें मी सांगूं शकणार नाहीं. त्याकरितां लय, सुसंगति, विरोध, समतोल, या सौंदर्यविषयक कल्पनेपेक्षां सौंदर्य या कल्पनेची आपणांस अभिप्रेत असलेली व्याप्ति मोठी आहे कीं काय, आणि तसें असल्यास ही व्याप्ति अगोदर सांगितलेल्या कल्पनांच्या व्याप्तींत अनुस्यूत आहे कीं नाहीं, हें तपासलें पाहिजे.

प्रभाकर पाध्ये : Aesthetic emotion हा एक विशेष मर्ढेकरांनीं सांगितला आहे. या विशेषाचें दर्शन जिच्यांत होतें ती सुंदर वस्तु आणि जिच्यांत अशा अशा गुणांची –सुसंगति, विरोध, तोल–रचना असते ती सुंदर वस्तु, अशा दोन व्याख्या मर्ढेकरांनीं केल्या आहेत.

दिलीप चित्रे : दोन्ही व्याख्या complementary आहेत.

प्रभाकर पाध्ये : या दोन स्वतंत्र गोष्टी आहेत. significant form व mataphysical reatity या समान पातळीवर आहेत असें क्लाइव्ह बेलनें मानलें आहे. पण त्यानेंहि aesthetic emotion हें वेगळें लक्षण मानलें.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : सौंदर्य हा वस्तूचा धर्म आहे. त्या धर्मानें उत्पन्न केलेली मनःस्थिति ती सौंदर्यभावना असा सरळ अर्थ आहे. हें सौंदर्याचें ज्ञान आहे. सौंदर्य हा आशय आहे व मनोवृत्ति हा विषय आहे. लयबद्धता म्हणजे सौंदर्य ही व्याख्याच आहे. तिला axiom म्हणूं नये. Axiom म्हणजे त्यांतून पुढें पुढें जायचें असतें. एक गोष्ट गृहीत धरायची व त्यांतून पुढें पुढचीं विधानें समर्थित करायचीं. ज्या विधानांतून पुढील विधानें समर्थित करायचीं त्यांपैकीं पहिलें विधान axiom. तें गृहितकृत्य आहे. Axiom म्हटलें कीं तें लागू करतां येत नाहीं. Working hypothesis म्हटलें तर त्याचा कांहीं तरी उपयोग करतां येईल. म्हणून त्याला working hypothesis म्हणावें.

मे. पु. रेगे : Working hypothesis म्हणूं नये. कारण Working hypotheses म्हटलें कीं ते open for test असतात.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : हे working hypotheses अनुभवाचे घटक झाले कीं discard करतां येणार नाहींत.

मे. पु. रेगे : अमुक अमुक गुण – सुसंगति, विरोध, तोल – यांच्या व्यतिरिक्त ही वस्तु सुंदर आहे असें म्हणतां येत नसेल तर मर्ढेकरांच्या तत्त्वांना axiom म्हणायचें.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : कोणत्याहि माणसानें सुंदर हा शब्द या अर्थानें वापरला पाहिजे असें मर्ढेकर म्हणतात. तेव्हां ती त्यांची सादर्याची व्याख्याच आहे. शब्दप्रयोग हा मनाची अवस्था व्यक्त करतो. कलाकृति लयबद्ध असते, या व्याख्येंतून कलाकृति म्हणजे काय तें स्पष्ट होतें.

दिलीप चित्रे : कलाकृति म्हणजे काय व लयबद्धता म्हणजे काय दोन्ही अस्पष्ट राहातात.

प्रभाकर पाध्ये : मर्ढेकर रचनेचीं तत्त्वें सांगतात तेव्हां तें स्पष्ट होतें. सौंदर्य कशाला म्हणावें तें सांगतात, लयबद्धता कशाला म्हणावें तेंहि सांगतात आणि जिच्यांत सौंदर्य असतें तीच कलाकृति, असेंहि म्हणतात. खेड्यांतील रात्र ही कविता वाचून मनावर असा असा परिणाम होतो असें मर्ढेकर सांगत नाहींत. त्या कवितेंत अशी अशी रचना आहे म्हणून ती सुंदर आहे असें सांगतात. यावरून त्यांची सौंदर्यविषयक कल्पना लक्षांत येईल.

मे. पु. रेगे : Useful tautology अशा प्रकारची व्याख्या केव्हां करतां येईल तें स्पष्ट करतों. संख्या – number – या कल्पनेची व्याख्या रसेलनें केली आहे: class of class. येथें संख्या म्हणजे काय हा प्रश्न उपस्थित करीत नाहीं. वस्तूचे गट मोजण्यासाठीं number वापरतां येतात. १,२,३,४, अशा संख्या व १ अधिक १ बरोबर २ असे नियम. ते सर्व नियमहि व्याख्येला लागू आहेत. सबंध गणिताचा व्यवहार ही संख्येची व्याख्या मान्य केली, तर स्थिर राहातो. म्हणून संख्येची ही व्याख्या उपयुक्त. अशी व्यवस्था लावलेली आहे. येथें जरी tautology असली तरी तिनें गणितांतल्या व्यवस्थेचा

विकास दाखवितां येतो. अशा तऱ्हेनें सौंदर्याची व्याख्या मर्ढेकरांनीं केली आहे काय? समीक्षाव्यवहाराची व्यवस्था मर्ढेकरांच्या व्याख्येनें लागते काय? विवक्षित सामान्य नियम मान्य केले नाहींत तर ती व्याख्या मान्य होणार नाहीं.

अ. भि. शहा : प्राचार्य रेगे यांनीं संख्येची व्याख्या सांगितली तिचा दुसरा अधिक महत्त्वाचा एक फायदा आहे. शालेय गणितांत आपण जे नियम, व्याख्या, गुणधर्म, शिकतों तें finite संख्येपुरते मर्यादित असतात. अनंत संख्येस ते लावतां येत नाहींत. किंबहुना अनंत संख्या – infinity या कल्पनेची व्याख्याच त्या नियमांनुसार करतां येत नाहीं. रसेलची व्याख्या ही मर्यादा ओलांडण्यास मदत करते. अशा tautologous परंतु व्यापक व्याख्यांचा एक आवश्यक गुण असा कीं, पूर्वीची मर्यादित परंतु परिचित व्याख्या तिच्यांत special case म्हणून समाविष्ट झालेली असते. मर्ढेकरांची व्याख्या जर या अर्थानें व्यापक असेल, तर तिच्यामुळें सौंदर्याच्या नवीन कक्षांचें exploration व आकलन होऊं शकेल. या दृष्टीनें जर मर्ढेकरप्रणीत सौंदर्याच्या व्याख्येचा उपयोग होऊं शकत असेल तर tautologous असली तरी ती indispensable मानली पाहिजे. All worthwhile tautologies are useful.

मे. पु. रेगे : कलाकृतीचे कांहीं विशेष नजरेस आले तरी तिच्या दुसऱ्या कांहीं विशेषांकडे दुर्लक्ष होईल. गणित, पदार्थविज्ञान, सामाजिक शास्त्र, या क्षेत्रांतल्या व्याख्या त्यांची व्याप्ति पूर्ण अंकित करतात. कलाकृतीला अनंत अंगें असतात. त्यामुळें गणित, पदार्थविज्ञान, इत्यादि शास्त्रांतल्यासारखी कलाकृतीची व्याप्ति अंकित करणारी व्याख्या करतां येणार नाहीं. Axiom नें structure निर्माण झालें. पण तें structure perfect आहे, त्यापलीकडे structure नाहीं, असें म्हणणें चूक आहे.

अ. भि. शहा : इतर शास्त्रांच्या अंतर्गत रचनेंत man as a sentient agent यास अनिवार्य स्थान नसतें, आणि म्हणून रेगे म्हणतात त्याप्रमाणें त्यांच्या axioms नीं त्यांचें संपूर्ण structure निश्चित होत असतें. But in case of aesthetics where man cannot be excluded, no system of definitions and axioms can be comprehensive. Mardhekar's mistake seems to be in attempting to compress in a limited sentence an unlimited thing. मर्ढेकरांची व्याख्या बरोबर कीं चूक किंवा मर्ढेकरांच्या व्याख्येनें कलाकृतीची संपूर्ण व्याप्ति अंकित होते कीं नाहीं हा प्रश्न सोडला, तरी त्यांच्या व्याख्येच्या structure मधून टीकेचा पुढचा मार्ग मोकळा होतो कीं नाहीं हा प्रश्न राहातोच.

दिलीप चित्रे : कोणता मार्ग मोकळा होतो तें मला कळलेलें नाहीं. सुसंगति, विरोध, समतोल, हीं तत्त्वें मान्य केलीं तर मार्ग मोकळा होईल का?

मे. पु. रेगे : अशा अशा वस्तु कलाकृति असें मानलें, मग एक कलाकृति दुसऱ्या कलाकृतीहून श्रेष्ठ कशी हा दुसरा प्रश्न आहे. मर्ढेकरांच्या उपपत्तीप्रमाणें जिच्यांत अधिक संवादसंबंध ती कलाकृति ज्या कलाकृतींत कमी संवादसंबंध त्या कलाकृतीपेक्षां श्रेष्ठ. कमी संवाद किंवा अधिक संवाद संभवत नाहीं.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : संवाद मोजणार कसे ?

मे. पु. रेगे : संवाद मोजतां येत नाहींत. संवादसंबंध, विरोधसंबंध, हे मोजतां येतात. मर्ढेकर हे संबंध कलाकृतीचे अंतिम घटक मानतात. दोन कलाकृति सारख्या असतात तेव्हां त्यांतील संवादसंबंध व विरोधसंबंध सारखे असतात. जितके संवादसंबंध, तितकेच विरोधसंबंध असले तर तो तोल झाला.

दिलीप चित्रे : कला म्हणजे शून्य असें समजलें तर aesthetic responses कसे मोजायचे ?

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : संवाद, विरोध, यांच्या व्याख्या आहेत का ?

मे. पु. रेगे : उदाहरणार्थ, तांबड्याच्या बरोबर दुसऱ्या बाजूला तांबडा...हा संवाद.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : म्हणजे यमकांच्या कवितेंतहि संवाद आहेत.

दिलीप चित्रे : हा विषय आपण थांबवूं या. आपण एकाच ठिकाणीं घोटाळत आहोंत.

मे. पु. रेगे : सौंदर्यशास्त्र कोणत्या पद्धतीनें शक्य आहे, हा खरा प्रश्न आहे. त्यासाठीं कलाकृतीचे सामान्य निकष शोधणें हाच मार्ग आहे.

दिलीप चित्रे : निकष शोधण्याच्या खटपटीला अर्थ आहे का ?

मे. पु. रेगे : प्रयत्न निरुपयोगी नाहीं. कलाकृति पाहिल्यावर तिचा जो परिणाम झाला असेल, त्याचें विवेचन करणें हें समीक्षेचें कार्य आहे.

दिलीप चित्रे : अमूक कलाकृतीचें अमूक दर्शन पूर्ण आहे असें म्हणण्याऐवजीं तिचें एखादें दर्शन अधिक पूर्ण आहे असें म्हणणें योग्य ठरेल. या स्वरूपांत एकाच्या दर्शनाची दुसऱ्याला मदत होईल. ही समीक्षा होईल. समीक्षेचा उद्देश कलावंताची निर्मिति दुसऱ्यानें बघणें व मूल्यशोधन करणें हा होय. या मूल्यशोधांत सौंदर्य ही कल्पना अपुरी वाटते.

दि. के. बेडेकर : दर्शन म्हटलें कीं समोरची सुंदर वस्तु ही objective fact आहे असें झालें.

दिलीप चित्रे : मग संवेदनांच्या वेगवेगळ्या व्याख्या कां होतात ?

प्रभाकर पाध्ये : संवेदना हा शब्द मर्ढेकरांनीं संवेदनांचा आशय – sensum या अर्थानें वापरला आहे. तेव्हां त्यांत कांहीं गोंधळ नाहीं.

दिलीप चित्रे : मग श्री. पाध्ये यांच्या पद्धतीनें गोंधळ होतो कीं नाहीं.

मे. पु. रेगे : संवेदना असतात किंवा नसतात, याबद्दल मतभेद आहेत. पण त्याच्या अर्थाविषयीं एकमत आहे.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : मर्ढेकरांनीं संवेदना हा शब्द वेगळया अर्थानें वापरला आहे. व्यक्तींत स्फुरणारी ती संवेदना. म्हणजे ती objective आहे.

शंकर वि. वैद्य : आपला बराच वेळ पदांचे अर्थ लावण्यांत गेला. गफलत टाळण्यासाठीं प्रत्येक माणसानें आपल्या अनुभवावरून आपल्याला योग्य अशा concepts तयार कराव्या असें चित्रे यांना म्हणावयाचें आहे.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : concepts ह्या वापराव्याच लागतात. त्याचा अर्थ संदर्भावरून बदलतो.

अ. भि. शहा : प्रश्न असा आहे कीं लेखक व वाचक यांच्यांत संवाद शक्य आहे का? या संवादाचें सार्वत्रिक शास्त्र बनविणें शक्य आहे का? मानवी सौंदर्यशास्त्रांत कांहीं समान घटक आहेत का?

दिलीप चित्रे : कवितेची भाषा ही variable-परिवर्तनीय असते. semantically-अर्थविज्ञानाच्या दृष्टीनें ती constant व variable अशी एकाच वेळीं असते. कवितेचें कार्य हें वैयक्तिक असतें. चित्र पाहातांना मी एका जागेवरून दुसऱ्या जागीं जातों तेव्हां तें चित्र हालतें. कलाकृतीचा परिणाम हा व्यक्तिशः वेगळा असतो व एकाच व्यक्तीचा दोन वेळचा किंवा दोन जागांवरून घेतलेला हाहि वेगवेगळा असतो. समोरची फुलदाणी मी माझ्या जागेवरून बघतों आणि दुसऱ्या जागेवरून बघतों. दुसऱ्या जागेवरून बघतों तेव्हां त्या जागेशीं मी संबंध राखतों. मी आणि कलाकृति यांचे संबंध अशा अनुभवांत मी स्पष्ट करीत असतों-व्याख्येंत बसवीत असतों. ही समीक्षा आहे.

द. भि. कुळकर्णी : एकाच व्यक्तीच्या दोन संस्कारांवरून शास्त्र कसें काय होऊं शकेल? आतांपर्यंतचें चित्रे यांचें विवेचन ज्ञानशास्त्राच्या आधारें झालें. त्याच भूमिकेवरून ही विसंगति दूर झाली पाहिजे.

दिलीप चित्रे : कांहीं common knowledge असतेंच.

द. भि. कुळकर्णी : तें काय?

माधव आचवल : communication चें स्वरूप काय हा प्रश्न आहे.

मे. पु. रेगे : चित्रे आपल्या संस्काराविषयीं मूल्यवाचक विधानें करूं शकले तर त्या पातळीवर सौंदर्यशास्त्र सिद्ध होऊं शकेल. हीं विधानें स्पष्ट व्हावींत.

दिलीप चित्रे : होय. 'छंद'मध्यें मी पूर्वी मांडलेली भूमिका वाचून दाखवितों.

१. काव्य हें शब्द आणि वाचक यांच्या विशिष्ट स्थलकालसापेक्ष व अस्तित्वावस्थासापेक्ष संबंधांत संभवतें. कविता म्हणजे शब्दसमूह. शब्दाला वस्तुनिष्ठ अर्थ नसतो. शब्द ही एक खूण असते. ज्याप्रमाणें सामूहिक संकेतांमुळें त्या खुणेला अर्थ प्राप्त होतो, त्याचप्रमाणें वाचणाराचा उद्देश (म्हणजे त्याचा सर्जक हेतु) व दिलेली खूण यांच्या परस्परसंबंधांतूनहि तो प्राप्त होतो. वाचणाराचा उद्देश त्यांच्या अस्तित्वावस्थेला सापेक्ष असा असतो. अस्तित्वावस्थेंत वाचतांनाच्या क्षणींची त्याची मनोऽवस्था, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची तत्कालीन पार्श्वभूमि, इत्यादींचा अंतर्भाव होतो.

२. कविता अनेक असूं शकतात, त्यांना उत्पन्न करणारा शब्दसमूह एकच असूनहि. शब्दसमूह हा अर्धमूर्त असतो. कविताहि अर्धमूर्त असते. वाचकाच्या अनुभवांत ती प्रत्यक्ष होत असतांनाच अधिकाधिक मूर्त होत असते. तिच्या अशा अनेक मूर्ति संभवतात. एकच वाचक अशा अनेक मूर्ति बनवीत असतो. ही प्रत्येक मूर्ति एक स्वतंत्र कलाकृति असते. फक्त त्या मूळ शब्दसमूहाची अर्ध-मूर्त आकृति या विविध मूर्तींमध्यें एक संदिग्ध साम्य निर्माण करीत असते.

३. कवितेच्या मूळ शब्दसमूहांतच कित्येकदां या उद्देशाला (किंवा सर्जक हेतूला) विरोध करणारीं तत्त्वें असूं शकतात. हीं प्रति-काव्यात्म (anti-poetic) तत्त्वें होत.

कोणत्याहि कवितेंत तीं अंशतः असतातच. ज्या कवितेंत तीं सर्वांत कमी ती कविता पूर्ण मूर्त होणें अधिक संभाव्य.

४. कविता कोणत्या रूपांत मूर्त करावी हें स्वातंत्र्य वाचक-समीक्षकाचें आहे. वाचक-समीक्षक काव्य-वाचनाचे नवे नवे उद्देश, नवे नवे सर्जक हेतु, शोधीत असतो. वास्तविक हे उद्देश ह्याच काव्याच्या व्याख्या असतात आणि तेच समीक्षेचीं खरीं मूल्यें असतात. शोकात्मिकेस प्रस्तुत असलेला अनुभवच शोकात्मिकेपासून अपेक्षिला पाहिजे, असें विधान करतांना ॲरिस्टॉटल स्वतःचा उद्देशच सिद्ध करूं पाहात होता. किंबहुना आपणाला असेंहि म्हणतां येईल कीं याच सर्जक हेतूमुळें एखाद्याला केवळ एका शब्दांतूनहि संपूर्ण कविता प्रतीत होईल.

५. काव्याच्या वाचकाचें कार्य म्हणजे कवितेंतील शब्दसमूहाला प्रत्यक्ष अनुभवाचें स्वरूप देणें. विशिष्ट बाह्य परिस्थितीशीं मानवी व्यक्तीचा शरीरमानसयुक्त प्रत्यक्ष संबंध येतांना जें घडतें तेंच कविता वाचतांनाहि घडत असतें. म्हणून कवितेचा घटना या स्वरूपांत विचार केला पाहिजे.

६. घटना ही नेहमीं कालात्म (temporal) असते. तिचा संवेदनबिंदु क्षणाक्षणाला स्थलकालांत बदलत जात असतो. चित्रपटाची फिल्म हें याचें एक उत्तम साम्यानुमानात्मक उदाहरण होऊं शकेल. फिल्ममधील कोणत्याहि एकामागून एक येणाऱ्या दोन चित्रांमध्यें साम्य असतें. कवितेंतहि याचप्रमाणें प्रत्येक शब्दांतून अनुभव पुढें सरकत असतो. कवितेचा शब्दसमूह मूर्त करतांना येणारा प्रत्यक्ष अनुभव असाच असतो. कवितेंत 'घटना' अनुभवास येते ती अशी.

७. कवितेंतील प्रत्येक शब्द कालात्म असतो, त्याला कालमान (duration) असतें. तो शब्द वाचल्यावर आशय जागृत होण्याला लागणारा काल म्हणजेच हें कालमान. केवळ शब्दसमूहांत कालमान अर्ध-मूर्त असतें. कवितेच्या वाचनांत-अनुभवांत हें कालमान मूर्त होत असतें.

८. कवितेची घटना म्हणजे या शब्दांच्या कालमानाचें एक संपूर्ण कालमानात्मक संघटन. एखाद्या कवितेंत एखाद्या शब्दाचा किंवा ओळीचा आशय इतर शब्दांहून वा ओळींहून कमी किंवा अधिक नियत वाटला, तर त्या कवितेचा तोल ढळला आहे असें समजावें. कवितेंतील शब्दांच्या कालमानाचा तोल ढळला कीं त्यामुळें तिच्यांतील अनुभवाचाहि तोल ढळतो, म्हणजेच तो अनुभव कलात्मक होत नाहीं.

९. लय म्हणजे इंद्रियगोचर झालेला काल. कवितेंतील कालमानात्मक संघटनांतून आपणांला काल गोचर होतो. म्हणूनच कवितेंतील लय या कालमानात्मक संघटनेंत सांपडते.

१० कवितेचें किंवा कोणत्याहि कलात्मक अनुभवाचें सार व साफल्य कोणत्या तरी एका मूलात्म (abstract) कालस्रोताला समांतर जाण्यांत असतें.

दि. के. बेडेकर : कविता ही एक घटना आहे, वाचन आहे.

मे. पु. रेगे : कवितावाचनाचा अनुभव essentially temporal आहे काय ?

प्रभाकर पाध्ये : होय. येथेंच मर्ढेकरांशीं मतभेद आहे. मर्ढेकर हा अनुभव instantaneous मानतात. वस्तुतः तो कालिक असतो.

दिलीप चित्रे : मी असें म्हटलें आहे कीं, एका विशिष्ट कालस्रोताला तो समान्तर असतो.

दि. के. बेडेकर : तो अर्धमूर्त असतो असें म्हणण्याचें कारण नाहीं.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी : कालात्मक असणें म्हणजेच त्यांत लयतत्त्व असणें.

दिलीप चित्रे : लय ही कालात्मक असते असें मला म्हणायचें आहे.

दि. के. बेडेकर : कालात्मक म्हणजे dynamic.

प्रभाकर पाध्ये : चित्रे यांच्या भूमिकेसारखीच माझीहि भूमिका आहे. पण ती निराळ्या कारणांमुळें. मर्ढेकरांनीं आपलें सौंदर्यशास्त्र ज्ञानशास्त्राच्या भूमिकेवरून मांडलें. पण ज्ञानक्रियेविषयींची माझी कल्पना आणि त्यांची कल्पना यांत फरक आहे. ज्ञानक्रियेला आधारभूत असलेल्या perception मध्यें वैयक्तिक अंश फार असतो. त्याला एक वस्तुगत किमान आधार अर्थात् असतो. किमान आधारापुरतें objective aesthetics बांधतां येईल. पण त्यापुढें नाहीं. साहित्याच्या इतिहासांत दोन प्रकारची समीक्षा आहे. पहिली, नियम लावणारी समीक्षा व दुसरी creative criticism. अरविंद व टागोर-सारख्यांची समीक्षा दुसऱ्या प्रकारची आहे. या समीक्षेनें जिवंत वस्तु निर्माण होते. नुसत्या सौंदर्यशास्त्रानें वस्तूचा सांगाडा निर्माण होतो. तिचें चैतन्य सांपडत नाहीं. सांगाडा म्हणजे चैतन्य नव्हे. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रानें सांगाड्याची रचना समजेल, पण देह-सौंदर्याची जादुगिरी समजणार नाहीं. म्हणूनच मर्ढेकरांच्या समीक्षा इतक्या असमाधान-कारक ठरल्या आहेत.

वसंत दावतर : दीड दिवस आपण मराठींतील टीकालेखनाचा बराच ऊहापोह केला. या ठिकाणीं मराठी हा शब्द मी भाषिक अर्थानें वापरीत आहे. त्याचा वंशशास्त्रीय अर्थ घेऊं नये. आपली एकंदर चर्चा मर्ढेकरांच्या साहित्यविचारावर केंद्रित झाली. परिसंवादाचा विषय दुसऱ्या महायुद्धोत्तर काळांतील मराठी टीकालेखनः तात्त्विक व समीक्षणात्मक असा होता. या विषयाची चर्चा करतांना मर्ढेकरांच्या साहित्य व सौंदर्य विचारांवर भर देऊन आपण हा कालखंड मर्ढेकरयुगाचा होता हें पर्यायानें अप्रत्यक्षरीत्या सिद्ध केलें आहे. मराठी टीकालेखन संक्रमणावस्थेंतून जात असतांना या संक्रमणाचें स्वरूप जाणून घेऊन साहित्याच्या स्वरूपाचा शोध घेण्याचा आपला प्रयत्न एका अर्थानें सफल झाला आहे. या अर्थानें एका मर्यादेंत परिसंवादाचा हेतु सफल झाला आहे. कांहीं महत्त्वाच्या अंगांची चर्चा आपण केली नाहीं व केलेल्या चर्चेंतून आपण कांहीं निर्णय घेतले नाहींत, निष्कर्ष काढले नाहींत. पण न झालेली चर्चा व न घेतलेले निर्णय कोणत्या परिस्थितींत व कोणत्या तत्त्वाधारें व्हायला पाहिजेत हें समजण्यास साहाय्यक असें वातावरण या परिसंवादांतील चर्चेनें निर्माण केलें आहे. आपण सारे निमंत्रित प्रतिनिधि मराठी टीका-क्षेत्रांत सक्रिय कार्य करणारे आहांत. आपल्या उपस्थितींत हें जें वातावरण निर्माण झालें आहे त्याचा उपयोग आपल्या टीकालेखनाला होईल व मराठी टीकालेखन प्रगतीची वाटचाल करूं शकेल. या प्रगतीला अवश्य अशा या वातावरणांत या परिसंवादाचा समारोप करणें मला उचित वाटतें. आपण इंडियन कमिटी फॉर कल्चरल फ्रीडम व आलोचना मासिक यांच्या वतीनें मी दिलेल्या निमंत्रणाचा स्वीकार करून येथें आला व परिसंवादांत

सहकार्य केलें याबद्दल आपले मनःपूर्वक आभार मानतों. श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं या परिसंवादाचें अध्यक्षपद स्वीकारलें यासाठीं त्यांचेहि आभार मानतों. त्याशिवाय रूपारेल कॉलेजचे प्राचार्य भिडे व इतर प्राध्यापक यांनीं केलेल्या साहाय्याबद्दल संयोजक दोन्ही संस्था त्यांच्या अत्यंत आभारी आहेत. इतर कांहीं सहकाऱ्यांनीं व मित्रांनीं निरनिराळ्या प्रकाराचें साहाय्य केलें आहे त्यांचाहि मी आभारी आहें. ज्या दोन संस्थांनीं हा परिसंवाद आयोजित केला, त्यांना यापुढेंहि अवश्य तेव्हां आपलें सहकार्य लाभेल अशी अपेक्षा व्यक्त करून हा समारोप मी पुरा करतों.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम .... वि: ....
क्रमांक .... नों. दि. ....

सौंदर्यवृत्तीचें मानसशास्त्र

[1] सौंदर्यवृत्ति किंवा सौंदर्यानुभवाची शक्ति ही कांहीं (भाग्यशाली) व्यक्तींनाच लाभलेली असते, तिचा जीवशास्त्रीय गरजांशीं कांहीं संबंध नाहीं अशी जी भूमिका मर्ढेकरांनीं स्वीकारली आहे तिच्यामुळें त्यांची सौंदर्यमीमांसा सदोष ठरली आहे. मर्ढेकरांचा उत्क्रांतिवादावर विश्वास आहे. माझाहि आहे. किंबहुना मला तर असें वाटतें कीं, ज्या दर्शनशास्त्राची अगर सौंदर्यशास्त्राची उत्क्रांतिवादाशीं सांगड घालतां येत नसेल, तें आपण सोडून दिलें पाहिजे. सारा निसर्ग उत्क्रांतिवादाच्या फेऱ्यांत सांपडला आहे अशी भूमिका एकदां धारण केल्यानंतर सौंदर्यवृत्ति मात्र त्याच्यापासून सर्वस्वीं अलिप्त असते ही भूमिका टिकणारी नाहीं. अर्थात सौंदर्यवृत्ति ही नेहमी अनुभवास येणारी वृत्ति आहे. ती सत्य गोष्ट आहे. कांहीं तत्त्वज्ञांच्या आणि मानसशास्त्रज्ञांच्या चर्चेतून निष्पन्न झालेली, या वृत्तीची व्याख्या अमेरिकन तत्त्वज्ञ चार्ल्स् एल्० स्टीफनसन् यांनीं अशी मांडली आहे: “ This attitude (the aesthetic attitude) might more happily be called a ‘ set ’, in the sense of the latter term that has now become current in Psycho-physics ; or it might be called, more simply, ‘ a way of paying attention ’ or ‘ a way of observing ’.

[1] परिशिष्ट १ लें : परिसंवादांत चर्चेला पार्श्वभूमीदाखल म्हणून निमंत्रितांसमोर ठेवलेला श्री. प्रभाकर पाध्ये यांचा निबंध.

More particularly, it is a way of observing in which we are absorbed or engrossed in whatever is before us, our experience of the latter being taken not for its cue-value to some practical action or theoretical :speculation, but dwelt upon for its own sake." ('लँग्वेज, थॉट अँड कल्चर': पृष्ठ २३१.) या तंत्रशुद्ध व्याख्येचा मथितार्थ आपल्या परिचयाचा तोच आहे. सौंदर्यवृत्ति म्हणजे ज्या कोणत्या गोष्टींत आपण गढून गेलेले असूं तिच्या अनुभवाचा व्यावहारिक गोष्टीसाठीं अगर तात्त्विक विचारमंथनासाठीं उपयोग न करतां त्या अनुभवांत निरपेक्ष वृत्तीनें रमून जाण्याची वृत्ति म्हणजे अनुभवासाठीं अनुभव घेण्याची वृत्ति. ही वृत्ति हाच सौंदर्यानुभवाचा पाया आहे. ही वृत्ति जीवमात्राच्या जीवशास्त्रीय उद्दिष्टांशीं पूर्णपणें सुसंगत आहे ; उत्क्रांतिवादानें सांगितलेल्या वंशसंवर्धन आणि आत्मसंरक्षण या उद्दिष्टांना ही वृत्ति अगदी पोषक आहे. मर्ढेकरांनीं आपले सिद्धांत बनविले त्यावेळीं वर्तनवादी (behaviorist) मानसशास्त्राची चलती होती, आणि या मानसशास्त्राला ही भूमिका अडचणीची वाटे. प्रत्येक प्राणिमात्राच्या शरीरांत, शारीरिक धातूंत, जीवशास्त्रीय गरजा भिनलेल्या असतात, आणि या गरजा तीव्र झाल्या कीं त्या भागविण्यासाठीं शरीर आपोआप हालचाल करूं लागतें. भूक लागली कीं शरीर अन्नाचा शोध करूं लागतें, भूक भागली कीं अन्नासाठीं चाललेली धडपडच काय, पण त्याबाबतची जिज्ञासासुद्धां थंड होते, अशी या मानसशास्त्राची भूमिका होती. म्हणजे मानव हा प्रतिक्रियात्मक प्राणी आहे अशी ही भूमिका होती. अलीकडच्या मानसशास्त्रानें, वर्तनवादी मानसशास्त्राची बैठक न सोडतांहि, ही यांत्रिक भूमिका सोडून दिली आहे. मानसशास्त्रज्ञांनीं आतां जुनें, 'एस्-आर' (Stimulus-Response : चेतना निर्माण करणारी परिस्थिति आणि तिला अनुरूप अशी क्रिया) हें सूत्र सोडून दिलें असून नव्या, 'एस्-ओ-आर्' Stimulus–Organism–Response : चेतना निर्माण करणारी परिस्थिति–प्राणिप्रवृत्ति –क्रिया) या सूत्राचा अवलंब केला आहे. संवेदना आणि क्रिया यांच्या दरम्यान जो मोठा प्रांत आहे तिकडे जुन्या मानसशास्त्रज्ञांचें, मुख्यतः वर्तनवाद्यांचें, दुर्लक्षच होत असे. नव्या मानसशास्त्रानें आपलें लक्ष या प्रांतावर केंद्रित केलें आहे.[1] नव्या मानसशास्त्रांत प्राणिमात्राच्या ज्या प्रवृत्तींचा व्यापार, त्याच्या निसर्गाशीं चाललेल्या व्यवहारांत चालतो त्यांचा बराच विचार होत असतो. अनुभवासाठीं अनुभव घेण्याची, त्यांत रसरंजन करीत रमून जाण्याची, किंबहुना अनुभवाच्या शोधार्थ धडपडण्याची प्रवृत्ति महत्त्वाची आहे

---

१. सुप्रसिद्ध कॅनेडिअन मानशास्त्रज्ञ डी० ओ० हेब यांनीं आपल्या 'दि ऑर्गनायझेशन ऑफ बिहेवीअर' (१९४९) या विख्यात ग्रंथाच्या प्रस्तावनेंत या बदलाची आवश्यकता आणि दिशा अशी व्यक्त केली आहे : '...we know practically nothing about what goes on between the arrival of an excitation at a sensory projection area and its later departure from the motor area of the cortex. Psychology has had of find, in hyphothesis, a way of bridging this gap in its physiological foundation.' (pp. XVI–XVII)

याची जाणीव नव्या मानसशास्त्राला झालेली आहे. थोडक्यांत म्हणजे, मानवाचें स्वतःच्या अनुभवाशीं असलेलें जिवलग नातें, या नात्याचे धागे गुंतवत बसण्याची त्याची आवड, या धाग्यांतून एक स्वप्नसृष्टि निर्माण करण्याचा त्याचा हव्यास, या गोष्टींना मानसशास्त्रांत महत्त्वाचें स्थान मिळत आहे आणि या विषयावरचे मानसशास्त्राचे (अद्याप कांहींसे प्रयोगिक स्वरूपाचे पण बरेच आशयपूर्ण) निष्कर्ष असे आहेत कीं, सौंदर्यवृत्तीला प्रतिष्ठा प्राप्त करून देण्यासाठीं तिची जीवशास्त्राशीं फारकत करण्याची अगर तिच्यासाठीं एखादें संगमरवरी स्वप्नमंदिर उभारण्याची कांहीं गरज नाहीं. मर्ढेकरांनीं आपले सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त बनविले तेव्हां मानसशास्त्र जुन्या जमान्यांतच घोटाळत होतें. त्याच्या पकडींतून सुटण्यासाठीं त्यांनीं सौंदर्यवृत्तीची जीवशास्त्रीय वृत्तीशीं फारकतच करून टाकली. या सौंदर्य-वृत्तीला मानसशास्त्रीय आधार देण्यासाठीं गेस्टाल्टवाद्यांच्या सिद्धान्तांशीं सलगी करण्याच्या कल्पना त्यांच्या डोक्यांत शिवाशिवीचा खेळ खेळत असाव्या असें वाटतें. पण आपल्या रसेलवादी तत्त्वज्ञानाची सोयरिक वर्तनवादी मानसशास्त्राशीं अधिक जमते आणि गेस्टाल्टवादी मानसशास्त्राशीं तितकीशी जमत नाहीं इकडे त्यांनीं फारसें लक्ष दिलें नाहीं. मानसशास्त्रांतल्या वर उल्लेखिलेल्या प्रवृत्तींचा ऊहापोह करणारें बरेंच वाङ्मय उपलब्ध आहे. त्या साऱ्याचा येथें परामर्श घेण्याची गरज नाहीं, आणि तेवढी माझी बौद्धिक तयारीहि नाहीं. पण हार्वर्ड युनिव्हर्सिटीचे प्रो० रॉबर्ट डब्ल्यु० व्हाइट यांनीं एका प्रबंधांत त्याचा परामर्श घेऊन कांहीं निष्कर्ष काढले आहेत.[1] मानवी प्रवृत्ति आणि प्रेरणा यांविषयीं उपलब्ध असलेल्या बऱ्याच मोठ्या मानसशास्त्रीय वाङ्मयाचें आलोचन करून प्रो० व्हाइट यांनीं असा निष्कर्ष काढला आहे कीं, निसर्ग आणि मानव यांच्या दरम्यान जी एक प्रकारची परस्परप्रेरक देवघेव (feedback च्या साहाय्यानें) चालते, आणि त्यांचे परस्परांना स्फुरण देणारे आणि परस्परांमध्यें परिवर्तन घडवून आणणारे जे परिणाम होतात त्यांचें जर आपण निरीक्षण केलें तर असें आढळून येईल कीं, मानवाच्या चेतनाशक्तीला आव्हान देणाऱ्या क्षेत्रांत सतत व साक्षेपी बदल घडवून आणण्याकडे मानवाचा स्वाभाविक कल असतो, आणि म्हणूनच नवनव्या गोष्टींचा शोध घेण्यांत, नवनवे प्रयोग करण्यांत, सतत बदलत असणाऱ्या उद्योगांत निमग्न असण्यांत मानवाला एक विलक्षण समाधान वाटतें. लहान मुलें आणि मनुष्येतर प्राण्यांचीं पोरें यांचें चालणें, रांगणें, नजरेनें शोध घेणें, लक्ष रोखणें, वस्तु पकडणें, त्यांच्या संवेदना, त्यांचा इंद्रियबोध, ज्ञान, क्रिया, क्रीडा, त्यामुळें परिस्थितींत घडून आलेला बदल आणि या बदलामुळें होणाऱ्या नव्या संवेदना यांचें जर नीट निरीक्षण केलें, तर असें आढळून येईल कीं या साऱ्याची एक सलग सांखळी बनत असते आणि ती या प्रयोगशील, नावीन्यप्रिय संशोधक प्रवृत्तींनीं स्फुरलेली असते. स्टॅन्‌फर्ड युनिव्हर्सिटीचे प्रो. कार्ले प्रिबॅम यांनीं १९६० च्या 'ॲन्युअल रिव्ह्यू ऑफ सायकॉलॉजी' मध्यें ज्ञानतंतुशास्त्रांतील प्रयोगांचा व सिद्धान्तरांचा आढावा घेऊन जे निष्कर्ष काढले आहेत

---

१. 'मोटिव्हेशन रिकन्सिडर्ड : द कन्सेप्ट ऑफ कॉम्पिटन्स', सायकॉलॉजिकल रिव्ह्यू, अमेरिकन सायकॉलॉजिकल असोसिएशन, नं. ६६, १९५९, पृष्ठ २९७–३३३.

ते प्रो. व्हाईट यांच्या अनुमानांना पोषक असेच आहेतः चाळीस वर्षांपूर्वी, १९२४ सालीं, अमेरिकेचे नामवंत प्राणिशास्त्रज्ञ जार्ल्स जडसन हेरिक यांनीं आपल्या 'द न्यूरॉलॉजिकल फौंडेशन्स ऑफ ॲनिमल बिहेवीअर' या ग्रंथांत आग्रहानें हेंच प्रतिपादिलें होतें. ते म्हणाले होते, "प्राप्त होणाऱ्या अनुभवाचा प्राणिमात्र बंदा असतो हें खरें नव्हे; उलट आपली चेतनाशक्ति जागृत करणाऱ्या परिस्थितीशीं युति करण्यासाठीं तो स्वतः होऊन सरसावत असतो. पण तो याहि पुढें जातो. तो सतत नवनवे संपर्क शोधीत असतो. आणि अन्न, सहचर, इत्यादि गोष्टींसाठीं त्याची जी अंतःस्फूर्त अविश्रांत धडपड चालते तिचाच आविष्कार कुतूहल, जिज्ञासा, शास्त्रीय शोध लावण्याची अदम्य ओढ, सृजनशील प्रतिभेची पवित्र ज्योत, इत्यादींच्या रूपानें होत असतो. उत्क्रांतिवादाचें तत्त्व स्वसंरक्षणाच्या पलीकडे जातें; आत्मपूर्ति आणि आत्मसाक्षात्कार यांच्याकडे तें उडी घेतें."[1] अलीकडेच प्रसिद्ध झालेल्या, आर्थर कोस्लर यांच्या 'द ॲक्ट ऑफ क्रिएशन' या पुस्तकांत मानवाच्या या क्रियाशील प्रवृत्तीच्या स्पष्टीकरणार्थ गाडाभर जीवशास्त्रीय आणि मानसशास्त्रीय पुरावा सादर झालेला आढळेल. या साऱ्या पुराव्याचा निष्कर्ष असा कीं, मनुष्यप्राण्याची प्रकृति प्रतिक्रियात्मक नव्हे तर क्रियाशील आहे. मानवी प्रवृत्ति अनुभवाचें नुसतें स्वागतच करते असें नव्हे, तर नवनवीन अनुभवाच्या शोधार्थ ती धडपडत असते. या प्रवृत्तींतूनच अनुभवासाठीं अनुभव घेणारी, अनुभवांत निरपेक्षवृत्तीनें रमून जाणारी सौंदर्यवृत्ति निर्माण होते.

या सौंदर्यवृत्तीच्या छटा मानवाच्या साऱ्याच अनुभवांत आढळतात. मानवाच्या संवेदना (sensations,) इंद्रियानुभव (sense-experience,) ज्ञान (knowledge,) संज्ञा-(consciousness,) अभिज्ञा (cognition,) ज्ञान (knowledge,) इत्यादि सर्वच मानसिक क्रियांना मानवाच्या या क्रियाशील प्रवृत्तीमुळें कांहीं एक विशेष स्वरूप प्राप्त झालेलें आहे. मानवी अनुभवाच्या मुळाशीं असलेल्या इंद्रियबोधाच्या क्रियेचें स्वरूप जरा न्याहळून पाहिलें, तर मी काय म्हणतों याची प्रचीती येईल. इंद्रियबोध (perception) म्हणजे काय? मानवाचा निसर्गाशीं जो संबंध येतो तो त्याच्या चेतनाशक्तीचें प्रतिनिधित्व करणाऱ्या इंद्रियांच्या द्वारा येतो. या इंद्रियांना आव्हान देणाऱ्या अगर आवाहन करणाऱ्या असंख्य—अक्षरशः असंख्य—चेतकांनीं (stimuli) मानवी जीव सतत वाढलेला असतो. या सर्वच चेतकांना प्रतिसाद देण्याची ताकद त्याच्या चेतनाशक्तींत नसते. कांहीं चेतक इतके सूक्ष्म असतात कीं, ते त्याच्या आकलनशक्तीच्या पलीकडेच वावरतात. पण ज्या चेतकांचें ग्रहण मानवी इंद्रियें करूं शकतात अशांची देखील संख्या इतकी प्रचंड असते कीं त्या साऱ्यांचा वेध घ्यायचें मानवी इंद्रियांनीं ठरविलें तर तीं हां हां म्हणतां कुचकामी ठरतील. अगदीं साधें उदाहरण द्यायचें तर या चेतकांचा आघात साऱ्या इंद्रियांवर एकदम होत असतो, पण मानवाची अवधानशक्ति साधारणपणें एका वेळीं एकाच इंद्रियाच्या द्वारें काम करीत असते. म्हणून इंद्रियबोधाच्या क्रियेंत या असंख्य चेतकांपैकीं जेवढ्यांचा

१. 'द न्यूरॉलॉजिकल फौंडेशन्स ऑफ ॲनिमल बिहेवीअर,' पृष्ठ १८.

उपयोग करून घेतां येईल तेवढ्यांचीच निवड मानवाला करावी लागते. पण एका अर्थानें, या चेतकांची संख्या प्रचंड असते, तर दुसऱ्या दृष्टीनें ती कमी पडते. म्हणजे असे कीं, इंद्रियबोधाच्या वेळीं इंद्रियें जितकें ग्रहण करतील तेवढ्यावरच अवलंबून राह्यचें मानवाच्या चेतनाशक्तीनें ठरविलें तर त्या चेतकांचा मानवाला कांहीं बोधच होणार नाहीं. एकदोन उदाहरणांनीं मी हें स्पष्ट करतों. समजा, एखाद्यानें एखादी वस्तु, उदाहणार्थ फौंटनपेन, पाहिलें आणि समजा, त्यानें पूर्वी कधीं पेन पाहिलें नव्हतें, अगर त्याच्याबद्दल कांहीं ऐकलें नव्हतें, अगर पेनची कल्पना आणून देणारें कसलेंहि ज्ञान त्याला कधींहि कोणत्याहि मार्गानें झालें नव्हतें, अगर त्याबद्दलचा त्याचा सारा पूर्वानुभव अगर पूर्वज्ञान विस्मृतींत एकदम गडप झालें, तर हें पेन पाहून त्याला कांहीं बोध होणार नाहीं. किंवा समजा तुम्ही एखादें टेबल पाहातां तेव्हां त्याचे सर्व भाग कांहीं तुम्हांला दिसत नाहींत. कांहीं थोडेच तुमच्या नजरेच्या टापूंत येतात. म्हणजे एकाच वेळीं मानवाला अव्याप्ति आणि अतिव्याप्ति अशा परस्परविरोधी अडचणींना तोंड द्यावें लागतें, आणि यांतून मार्ग काढण्यासाठीं अतिव्याप्तीच्या बाबतींत निवड आणि अव्याप्तीच्या बाबतींत पुरवणी करण्याच्या युक्तीचा अवलंब त्याला करावा लागतो. निवड करण्यासाठीं तो कांहीं चेतकांच्या बाबतींत इंद्रियें बोथट करतो, तर पुरवणी करण्यासाठीं पूर्वी पाहिलेल्या तत्सम वस्तूंच्या, स्मृतिभांडारांत गेलेल्या संस्कारांना पाचारण करतो. आतां, मानवी जीव जेव्हां ही निवड अगर ही पुरवणी करतो तेव्हां ती तो निर्विकार चित्तानें करूं शकेल काय? निर्विकार, निर्हेतूक निवड अगर पुरवणी हा वदतोव्याघाताचाच प्रकार नव्हे काय? थोडक्यांत म्हणजे, इंद्रियबोधाच्या क्रियेंत, म्हणजे, सभोवतालच्या जगांतले चेतक आणि मानवाची चेतनाशक्ति यांची संज्ञायुक्त गांठ पडण्याच्या क्रियेंत, त्याचा भूतकालीन अनुभव, वर्तमानकालीन आकांक्षा आणि भविष्यकालाविषयींच्या अपेक्षा यांचें कार्य चालतें; या साऱ्यांचे संस्कार इंद्रियबोधावर होतात. (मी येथें भूतकालीन अनुभवाचा उल्लेख केला, पण त्यांतला कोणता आठवायचा हें सुद्धां पुष्कळ अंशीं आकांक्षा–अपेक्षांनीं ठरतें.) नेहमीच्या भाषेंत सांगायचें म्हणजे, मनुष्यप्राण्याला जें असतें तें व तसेंच जाणवतें असें नाहीं. तर त्याला जें जाणवतें त्यांत त्याला आजवर जें जाणवलेलें असतें, जें जाणवावें अशी त्याची अपेक्षा असते आणि जें जाणवण्याची त्याला निकड असते त्यांचा कमी अधिक मसाला असतो. जें वस्तुतः असतें त्याची जाणीव होतांना तें या मसाल्यांत खूप माखलें जातें. आपल्याला जगाचा होणारा बोध म्हणजे जगाचें प्रतिबिंब अशी आपली समजूत असते. पण खरोखर ही गैरसमजूत. खरी गोष्ट अशी आहे कीं, बाहेरची वस्तुस्थिति आणि मानवाचें व्यक्तित्व (म्हणजे, त्याची चेतनाशक्ति + पूर्वीचा अनुभव + सध्यांची निकड + भावी कालाविषयींच्या अपेक्षा) यांचा बेमालूम मिलाफ इंद्रियबोधांत असतो. इंद्रियबोध म्हणजे वास्तव आणि व्यक्तित्व यांचा परस्परांना भारून टाकणारा, परस्परांच्या संस्कारांनीं एकजीव झालेला व्यवहार. (याचें माझ्या अनुभवाचें एक उदाहरण सांगतों. दिल्लीला माझ्याकडे एकदां एस्० एम्० जोशी मुक्कामाला असतांनाची गोष्ट. माझी लेखनवाचनाची जागा आणि आमची वेशभूषेची जागा यांच्यामध्यें एक साधें

पार्टिशन आहे. एक दिवस एस्० एम्० स्नान करून आले नि वेशभूषेच्या आरशाकडे गेले. मी वाचीत होतों. इतक्यांत केसांना लावायच्या तेलाचा घमघमाट आला. काय छान वास होता! मनांत म्हटलें आपण सुद्धां हेंच तेल वापरायला सुरुवात करूं. त्यांना लगेच, कोणतें तेल वापरतां म्हणून विचारणार होतों तें राहिलें. ते कामाला बाहेर गेले आणि मी इकडे त्या वासाचा विचार करीत राहिलों. संध्याकाळीं एस्० एम्० परत आल्यावर त्यांना विचारलें. त्यावर ते म्हणाले, 'वा! म्हणजे कमालच केलीत. अहो, मी तुमचंच तेल वापरलं. तुम्हीच तर मागं लावा म्हणून मोठ्या उत्साहानं सांगितलं होतंत!')

या इंद्रियबोधांत आणि त्यांतून होणाऱ्या ज्ञानक्रियेंत, मानवाची अनुभवासाठीं अनुभव शोधणारी क्रियाशील प्रवृत्ति कशी दिसते हें स्पष्ट करण्यापूर्वीं, या सिद्धान्तावर जो एक आक्षेप येण्याचा संभव आहे त्याचा विचार करतों. हा आक्षेप, सुप्रसिद्ध ब्रिटिश तत्त्वज्ञ गिल्बर्ट राइल यांनीं आपल्या 'डायलेमाज्' या ग्रंथांत मांडला आहे. ते म्हणतात, इंद्रियबोधाचा इंद्रियविज्ञानविशारदांनीं आणि ज्ञानतंतुविशारदांनीं मांडलेला सिद्धान्त बरोबर असेल, तर सृष्टीच्या पदार्थविषयक आणि इंद्रियविषयक गुणधर्मांचें ज्ञान कधींच कोणाला होणार नाहीं. पण मौज अशी कीं, हा सिद्धान्त, मज्जातंतु, कानाचे पडदे, यांसारख्या गोष्टींच्या पदार्थविषयक आणि इंद्रियविषयक गुणाधर्मांविषयीं जमा केलेल्या प्रायोगिक आणि निरीक्षणात्मक पुराव्यावरच आधारलेला आहे.[1] म्हणजे प्रो० राइलसाहेबांचें म्हणणें असें कीं, शास्त्रज्ञांच्या मतें इंद्रियबोधानें जर वस्तुस्थितीचें यथातथ्य दर्शन होत नसेल, तर ज्या पुराव्याच्या जोरावर ते हा सिद्धान्त मांडतात तोच पुरावा या, वस्तुस्थितीचा विपर्यास करणाऱ्या इंद्रियबोधानें डागाळलेला असणार. मग असल्या सदोष पुराव्यावर आधारलेला सिद्धान्त कसा मानायचा? प्रथमच हें कबूल करतों कीं, शुद्ध तार्किक दृष्टीनें या आरोपाला शंभर टक्के समाधानकारक असें उत्तर देता येणार नाहीं. त्या दृष्टीनें प्रो० राइलनीं घातलेला पेंच अगदीं बिनतोड आहे. (येथें कंसांत एक गोष्ट भीतभीत नमूद करतों. ही गोष्ट म्हणजे खरोखर कांहीं प्रश्न : अखेरीस तर्कशास्त्राची हुकमत किती मानायची? तर्कशास्त्राचीं तत्त्वें स्वयंसिद्ध मानलीं जातात. कां? तर तीं सिद्ध करण्यासाठीं त्यांचाच अवलंब करावा लागतो. पण त्याच कारणास्तव तर्कशास्त्राच्या तत्त्वांवर 'बेगिंग द क्वेश्चन'—'जें सिद्ध करायचें तेंच गृहीत धरण्याच्या'—प्रमादाचा आरोप करतां येतो. म्हणजे तर्क हाच एक बिनतोड पेंच म्हणायचा!) पण राइलच्या पेचांतून पूर्णत: नाहीं तरी बव्हंशीं सुटतां येईल असें वाटतें. प्रथम, इंद्रियबोधांत जें नसतेंच तें निर्माण होतें असें नाहीं. वस्तुस्थितीचा आधार त्याला असतोच. म्हणजे, झाडाचा कांहीं 'झाडपणा' अगर

---

१. If his (neuro-physiologist's) theory is true, then everyone is systematically debarred from perceiving the physical and physiological properties of things; yet his theories are based on the very best experimental and observational evidence about the physical and physiological properties of such things as ear-drums and nerve-fibers' ('डायलेमाज्', पृष्ठ २.)

खडकाचा कांहीं ' खडकपणा ' असतोच. जें चौकोनी असतें तें वाटोळें बनतें असें नव्हे. दुसरें असें कीं, इंद्रियबोधांत शिरणाऱ्या आशा-आकांक्षा-अपेक्षांच्याहि वेगवेगळ्या पातळ्या असतात. शास्त्रज्ञांच्या आशा-इच्छा वेगळ्या. आणि सर्वसाधारण व्यक्तीच्या आशा-इच्छा वेगळ्या. शास्त्रज्ञाची निकड, वस्तुस्थिति असेल तशी निरपेक्ष दृष्टीनें पाहण्याची असणार. त्यासाठीं तो आपल्या वैयक्तिक आशा-इच्छा शक्य तितक्या गुंडाळून ठेवण्याचा प्रयत्न करणार. किंबहुना वैयक्तिक आशा-इच्छा दाबून ठेवणें हीच त्याची या वेळची मोठी गरज असणार. ती शक्य तितकी निर्णायक ठरावी असा प्रयत्न तो करणार. माझ्या या युक्तिवादाला पाठिंबा देतांना सुप्रसिद्ध तत्त्वज्ञ प्राचार्य मेघश्याम पुंडलीक रेगे यांनीं आणखी एका गोष्टीकडे माझें लक्ष वेधलें. ती गोष्ट अशी कीं, शास्त्रीय शोध जगांत मान्यता पावण्यापूर्वी निरनिराळ्या शास्त्रज्ञांच्या वैचारिक विनिमयाचे संस्कार त्यांच्यावर होत असतात. त्यामुळें एका शास्त्रज्ञाच्या वैयक्तिक इच्छा-आकांक्षांवर दुसऱ्या शास्त्रज्ञांच्या वेगळ्या इच्छा-आकांक्षांनीं प्रभावित झालेल्या टीकेचा परिणाम होऊन पहिल्याच्या इच्छा-आकांक्षांचें विरेचन होतें आणि निरनिराळ्या शास्त्रज्ञांच्या शोधक टीकांनीं आणि अभिप्रायांनीं मूळचा शोध अधिक अधिक निर्मळ बनत जातो. अर्थात् इंद्रियबोधांत वस्तुस्थितीचें शंभर टके प्रतिबिंब पडणें अशक्य असल्यामुळें शास्त्रज्ञांच्या या वैचारिक विनिमयानें शास्त्रीय शोध शंभर टके वस्तुस्थितिनिदर्शक ठरतील अशी ग्वाही देतां येणार नाहीं; पण ते तसे शक्य तितके बनावे याची हा वैचारिक विनिमय ही आवश्यक अट आहे.[1]

इंद्रियबोधाचा मी वर सांगितलेला सिद्धांत जर बरोबर असेल तर इंद्रियबोध आणि त्यावर आधारलेल्या संज्ञा, अभिज्ञा आणि ज्ञान, या सर्वांचें वर्णन क्रियावस्था (activity situation) असें केलें पाहिजे हें उघड आहे. इंद्रियबोधांत ज्यांचा परस्परप्रेरक आणि परस्परप्रवर्तक असा मिलाफ होतो तीं दोनहि अंगें क्रियाशील असतात. हीं दोन अंगें म्हणजे व्यक्ति आणि परिस्थिति अगर व्यक्तित्व आणि वास्तव. आतां वास्तव म्हणजे परिवर्तन, वास्तव म्हणजे बदल, वास्तव म्हणजे गति, ही कल्पना तत्त्वज्ञानांत अगदीं मुरून गेली आहे. पण अनुभवांत वास्तवाचें जर विशुद्ध दर्शन होत नाहीं, तर वास्तव परिवर्तनशील असतें, ही परिवर्तनशीलता म्हणजे व्यक्तित्वाच्या प्रस्फुरणानें निर्माण

१. रेग्यांच्या मूळ इंग्रजी पत्रांतल्या मुद्द्याचें हें शब्दशः भाषांतर नव्हे. त्यांचे मूळ शब्द असे :

'One may also note the vital importance here of interpersonal criticism and cross-checking; the distortions resulting from the domination of specific perceptual 'set' of one individual may be corrected by another individual whose interests and purposes are not involved in the given situation and who therefore, may be able to bring a neutral attitude to bear on it. Objectivity is perhaps an intermittant and precarious achievement, of which interpersonal criticism is an essential condition.'

केलेला तो आभास नाहीं, अशी ग्वाही कशी देतां येईल? अनुभवापलीकडची वास्तवता अशी आहे किंवा तशी नाहीं असें निश्चयानें कसें बोलतां येईल? निश्चयानें बोलतां येणार नाहीं कदाचित्, पण एक गोष्ट खरी कीं, मानवी इच्छा असो वा नसो, संकल्प कोणत्याहि प्रकारचे असोत, वैचारिक वा व्यावहारिक प्रयत्न कसेहि असोत, वास्तविक सृष्टि आहे तशी ठेवण्याचें मानवाला जमलेलें नाहीं. सृष्टि व जीवन सतत बदलत आलेलें आहे. म्हणून अखंड बदल हा सृष्टीचा, वास्तवाचा स्वभावधर्म असावा असें अनुमान बांधण्यास हरकत नसावी. मानवाचें व्यक्तित्व, त्याचें मन अगर चेतनाशक्ति, यांच्या बाबतींत असें अडखळत बोलण्याचें कारण नाहीं. इंद्रियबोधांत जर तिला निवड आणि पुरवणी यांचें कार्य सततच करावें लागतें, तर ही चेतनाशक्ति अगर मन क्रियाशील असायलाच हवें. किंबहुना मानवाचें मन क्रियाशील नसेल, तर इंद्रियबोधाची आणि ज्ञानाची क्रियाच अशक्य होईल. सुप्रसिद्ध अमेरिकन तत्त्वज्ञ क्लॅरेन्स अर्विंग लुईस म्हणाले त्याप्रमाणें, फक्त क्रियाशील जीवालाच ज्ञानक्रिया शक्य होईल. ("Only an active being could possess knowledge."[१]) कारण, इंद्रियबोध आणि त्यांत अनुस्यूत असलेलें ज्ञान म्हणजे काय? वस्तुस्थिति आणि मानवाची चेतनाशक्ति यांची गांठ पडते तेव्हां खरोखर काय घडतें? वस्तुस्थितीकडून असंख्य संदेश येत असतात. एका दृष्टीनें त्यांची संख्या अवाढव्य असते. आणि दुसऱ्या दृष्टीनें अपुरी असते. कां, तें आपण वर पाहिलेंच. (नवजात बालकाच्या संदर्भांत विल्यम जेम्स यांनीं या परिस्थितीचें वर्णन a big blooming, buzzing confusion, भणभणणारा गोंधळ, असें केलें होतें याची आठवण होईल.) या गोंधळाचें सरळ संज्ञेंत रूपांतर झालें, तर माणसाच्या मेंदूंत या गोंधळाची दामदुप्पट होण्यापलीकडे काय होणार? तेव्हां या संदेशांचें संज्ञेंत रूपांतर होण्यापूर्वी या गोंधळांतून कांहीं तरी व्यवस्था निर्माण केली पाहिजे. त्यासाठीं प्रथम एखादा पट, एखादी प्रतिमा, एखादा अर्थपूर्ण आराखडा निर्माण केला पाहिजे.[२] वस्तुस्थिति आणि आराखडा यांचें एकदम जमतें, या आराखड्यांत ती तीं वस्तुस्थिति चपखल बसते असें नाहीं. हा भणभणणारा गोंधळ असा एकदम मार्गाला लागला तर नवलच! वस्तुस्थिति आणि मानवानें तिला तोंड देण्यासाठीं निर्माण केलेली प्रतिमा, पट किंवा आराखडा यांची क्षणाक्षणाला बदलणारी, क्षणाक्षणाला नवीं रूपें धारण करणारी, अखेरला कोणतें तरी अर्थपूर्ण रूप धारण करण्यासाठीं धडपडणारी देवघेव (feedback च्या साह्यानें) चालू असते. आराखड्याबरहुकूम या संदेशांची व्यवस्था लागत असते, तर संदेशांच्या माऱ्यानुसार

---

१. 'ॲन अनॅलिसिस ऑफ नॉलेज ॲंड व्हॅल्युएशन' (पृष्ठ १६ ते २१.)

२. प्रो. सिल्वन टॉमकीन्स (Sylvan S. Tomkins) म्हणतात...' the afferent sensory information is not directly transformed into a conscious report. What is consciously perceived is *imagery* which is created by the organism itself. (Affect Imagery Consciousness, Vol. I.)

आराखडाहि आपलीं रूपें बदलत असतो. हीं रूपें मानवाची विचारशक्ति, विचार कल्प (concept) निर्माण करणारी शक्ति पुरवीत असते. या शक्तीवर मानवाचा पूर्वानुभव, त्याच्या इच्छा-अपेक्षा, थोडक्यांत म्हणजे त्याचें व्यक्तित्व, याचे संस्कार झालेले असतात. सूत्ररूपानें बोलायचें लयीचें म्हणजे मानवाच्या ज्ञानांत वास्तव आणि विचारकल्प यांचा मिलाफ झालेला असतो. कसा तो पाहाः तुम्हांला कांहीं तरी अनुभव येतो आहे. कांहीं तरी हळूहळू तुमच्या दृष्टीसमोर येतें आहे. क्षणार्धात ती एखादी लाल वाटोळी वजनदार वस्तु असावी असें तुम्हांला वाटतें आहे. ती काय असावी याचा तुमचें मन बहुधा तुमच्या नकळतच विचार करीत आहे. इतक्यांत एक क्षण येतो कीं, हें सफरचंद आहे असा तुम्हांला साक्षात्कार होतो. म्हणजे तें सुरुवातीचें कांहीं तरी म्हणजे खरोखर सफरचंद असें ज्ञान तुम्हांला होतें. तें सफरचंद आहे या तुमच्या निर्णयांत तें दुसरें कांहीं, उदाहरणार्थ, क्रिकेटचा चेंडू अगर चीजचा लाडू नाहीं, हा निर्णय समाविष्ट असतो. मौज अशी कीं, या ज्ञानसाक्षात्काराच्या क्षणापूर्वीच ही एक वस्तु आहे, ती लाल आहे, वजनदार आहे, असे वैचारिक शिक्के त्या कांहींतरीवर तुम्ही मारलेले असतात. हे तुमचे शिक्के (विचारकल्प) स्थूलच असतात. ते मारतांना त्या वस्तूच्या अनेक विशेषांकडे तुमचें दुर्लक्ष झालेलें असतें. त्या लाल रंगाच्या अनेक छटा तुमच्या ध्यानांत आलेल्या नसतात. त्या वाटोळेपणाच्या धारेची संपूर्ण वक्रता तुम्हांला जाणवलेली नसते. त्या वजनदारपणाचा नक्की अंदाज तुम्हांला आलेला नसतो. तो येण्यासाठीं तुम्ही तुमचे शिक्के अधिक अधिक निर्दोष करतां. म्हणजे तुम्ही ते अधिक सूक्ष्म करतां. म्हणजे खरोखर तुम्ही ते बदलतां. स्थूल शिक्के टाकून, सूक्ष्म शिक्के, सूक्ष्मतर शिक्के स्वीकारतां. आवश्यक ठरलें तर शिक्क्यांची जातच बदलतां. दोरीऐवजीं सापाची योजना करतां. पाहिला तो नुसता भास असें ठरवितां. आतां हें सारें, तुमचें मन क्रियाशील असल्याशिवाय कसें शक्य आहे? हें सफरचंद आहे हें ठरविण्यापूर्वीं प्रथम वास्तव-अवास्तवाचा विवेक केला पाहिजे. कांहीं अंदाज बांधले पाहिजेत. (उदाहरणार्थ, हें सफरचंद असेल, तर त्याच्या वाटोळ्या आकाराची अशी अशी तऱ्हा असली पाहिजे, त्याच्या लाल रंगावर अशा अशा हिरव्यापिवळ्या रेषा असतील.) त्याच्या गुणावगुणांचा कांहीं अर्थ लावावा लागेल. (हें सफरचंद असलें, तर त्याची चव अशा अशा प्रकारची असेल.) त्याचें जगांतलें स्थान पक्कें करावें लागेल (हें एक अमक्या अमक्या जातीचें फळ आहे.) आणि यांत आपली कांहीं फसगत होत नाहीं ना, हा दृष्टिभ्रमाचा प्रकार नव्हे ना, असा निश्चय करावा लागेल. (यांतलें बरेचसें कार्य आपल्याला नकळत होतें, म्हणजे असंज्ञ मनांत चालतें.) हें सफरचंद आहे या एका साध्या निर्णयांत हे व असे अनेक निर्णय समाविष्ट असतात (आणि त्यासाठीं अनेक वैचारिक शिक्के चाळावे लागतात.) इंद्रियबोधानें येणाऱ्या अनुभवांबाबत, वास्तव आणि अवास्तव, प्रत्यक्ष आणि असंभवनीय, स्मरणोज्जीवित आणि अपेक्षित, सिद्ध आणि सिद्धेय, असे अनेक विवेक करावे लागतात. अशा विवेकांखेरीज सत्य आणि असत्य यांचा निर्णयच करतां येणार नाहीं, आणि सत्या-सत्याच्या निर्णयाखेरीज ज्ञान या शब्दाला कांहीं अर्थच उरणार नाहीं. या सर्व क्रिया

क्षणभरांत होतात. नकळत होतात. त्यांची जाणीव सुप्त असते. पण ती असते, हें ज्ञान-क्रियेकडे अंतर्मुख दृष्टीनें पाहिलें, किंवा कसल्या तरी नव्या, अनपेक्षित, विचित्र अनुभवानें अगर अन्य कांहीं कारणानें मनाला आपल्याच अंतस्थ व्यापारांची अंतर्मुख जाणीव झाली, तर लगेच ध्यानांत येईल. सुप्त, असुप्त कशीहि असो, मनाच्या कोणत्याहि कप्प्यांत असो, क्रिया झाली तरच ज्ञानसंपादन शक्य होईल.

यावर असा आक्षेप येण्याचा संभव आहे कीं, मनाच्या न्यून, अकरणात्मक अवस्थेंतसुद्धां त्याला विश्वांतल्या गुण-अन्वयांचा (qualities आणि relations यांचा) प्रवाह जाणवण्याचा संभव आहे. रस, रंग, नाद, गंध, यांचीं कांहीं सतेज, कांहीं निस्तेज, कांहीं जुनीं, कांहीं नवीं, कांहीं कठीण, कांहीं मृदु, कांहीं छोटीं, कांहीं मोठीं रूपें या प्रवाहांत तरंगतील, आणि मन या साऱ्यांचा आस्वाद, त्यावर कसलेहि वैचारिक शिक्के न मारतांच घेऊं शकेल. किंबहुना मानवाच्या इच्छा-आकांक्षांनीं न डागळलेला हा आस्वाद असल्यामुळें त्याच्या योगें विश्वाच्या निर्भर निर्मळ सत्याचाच मनाला साक्षात्कार होईल. कवि आणि द्रष्टे यांच्या प्रकृतीस मोह घालणारें हें चित्र फार आकर्षक आहे, पण दुर्दैवानें तें अशक्य आहे. प्रथम म्हणजे हा जो गुण आणि अन्वय यांचा प्रपंच पसरलेला आहे तो तरी मानवी मनाचें संस्करण नाहीं याची खात्री काय ? आणि तसें तें संस्करण नाहीं असें मानलें, तरी त्याच्या निरंकुश प्रवाहांत पडलेल्या मनाची अवस्था काय होईल ? समजा, मन डोळे मिटून निपचित पडलेलें आहे, आणि त्याच्या अंतःचक्षूंपुढून रस, रंग, गंध, नाद, यांचा स्वैर प्रवाह सुरू आहे, तर त्यांत तें कांहीं रस घेऊं शकेल काय ? त्याचें त्याला कांहीं आकर्षण वाटेल काय ? उलट तें अगदीं अगतिक, असहाय, सुन्न बनून जाण्याचा संभव नाहीं काय ! ज्यांत त्याचा कांहींच संबंध नाहीं, कांहीं भाग नाहीं, त्याचा अकरणात्मक आस्वाद त्यानें कां घ्यावा ? हा एक वदतोव्याघातच नाहीं काय ? विश्वांतील अंतिम वास्तवाच्या साक्षात्काराचीं चित्रें रेखाटणाऱ्या कवींना आणि द्रष्ट्यांना (म्हणजे खरोखर काव्याच्या आणि द्रष्टेपणाच्या भाष्यकारांना) हा अकरणात्मक आस्वाद थोडाच अभिप्रेत असतो ? रसरंगरूप-नादाच्या अंतिम सत्याचें मनन आणि चिंतन हाच त्यांच्या काव्यनिर्मितीचा अगर सृजनशील आविष्काराचा आधार असतो. हें चिंतन अगर मनन असें असहाय, अगतिक, निष्क्रिय असून कसें चालेल ? सानंद सृजनशील चिंतन आणि अगतिक अकरणात्मक आस्वाद यांत कांहींतरी साम्य आहे का ? अगतिक आस्वादाची शिक्षा झालेलें मन मरगळून जाईल. किंबहुना तें मनच उरणार नाहीं !

'अनुभवासाठीं अनुभवा'चें मूळ मनाच्या या क्रियाशील प्रकृतींतच असतें.

इंद्रियबोध आणि ज्ञान यांचें वर्णन मी ' क्रियावस्था ' असें केलें, तसेंच त्यांना ' ताण-अवस्था ' (tension-situations) असेंहि म्हणायला हवें. या क्रियांत एक ताण असतो, ताणलेली अवस्था निर्माण होते. अशी ही ताणलेली स्थिति कां निर्माण होते हें सहज लक्षांत येईल. इंद्रियबोध हा एक प्रकारचा सामनाच असतो. हा सामना अपरिहार्य असतो. परिस्थितीच्या कांही भागाचें रूपान्तर शरीरपोषक द्रव्यांत (उदा० अन्नांत) केल्याखेरीज प्राणिमात्राला जगतांच येणारी नाहीं. इंद्रियबोध हें या क्रियेचें एक अपरिहार्य रूप किंवा

साधन आहे. इंद्रियबोधांत काय होत असतें ? एका बाजूनें आजूबाजूचे असंख्य चेतक इंद्रियावर मारा करीत असतात. दुसऱ्या बाजूनें मानवाची चेतनाशक्ति या चेतकांना तोंड देण्यासाठीं त्यांची निवड व पूरण करण्यासाठीं स्मरणशक्ति, विचारशक्ति, इत्यादि आयुधें घेऊन सरसावते. या आयुधांच्या साहाय्यानें मानवाचा मेंदू (अगर मन) चेतकांना अर्थाच्या पकडींत पकडण्यासाठीं आपला वैचारिक पट अगर आराखडा निर्माण करतो. हे चेतक आणि सुसज्ज चेतनाशक्ति यांची अशी तिरिमिरीची गांठ पडल्यानंतर ताणलेली परिस्थिति निर्माण होणारच. हा ताण अगदीं सूक्ष्म असेल, त्याची आपल्याला जाणीवहि होत नसेल, पण इंद्रियबोधांत अशी ताणलेली परिस्थिति निर्माण होते, असें ज्ञानतंतुशास्त्रज्ञ सांगतील. हा ताण आरंभीं अगदीं पुसटता असेल. इंद्रियबोधाची अगर ज्ञानाची क्रिया नेहमींच एकदम पूर्ण स्वरूपांत होते असें नाहीं. ज्ञानाचा क्षणभरांत साक्षात्कार होतो हें खरें नव्हे. इंद्रियबोध किंवा ज्ञान ही कालिक क्रिया आहे, म्हणजे ती सुरू असतांना एका क्षणापासून दुसऱ्या क्षणापर्यंत मनाला प्रवास करावा लागतो.[१] प्रारंभीचें पहिलें संवेदन अगदीं ओझरतें असेल. या संवेदनानें मेंदूतले क्रियाप्रवर्तक विशेष (motor-elements) काम करूं लागतात. उदाहरणार्थ, डोळ्यांची हालचाल जोरानें होऊं लागते. डोळे व डोळ्यांचीं बुबुळें फिरतात तसें चेतकांचें क्षेत्र विस्तारतें, त्यांची संख्या वाढते. मेंदूचें (मनाचें) निवडीचें आणि पूरणाचें कार्य जोरानें सुरू होतें. ताण वाढूं लागतो. ताणामुळें शक्ति (energy) गोळा होते व ती विरूद्ध प्रकारच्या शक्तीला पाचारण करते, आव्हान देते असेंच म्हणावें. त्यांचा झगडा होतो. कांहीं वेळ दोघांची ताकद वाढते, पण अखेरीस एकीचें अधिक प्रसरण झाल्यानें दुसरीचा विजय होतो. पण तो कांहीं वेळच. कारण तेवढ्यांत तिलाहि विरोधी अशी शक्ति निर्माण होते–अशा प्रकारें ताणाचा विसर्जनाकडे नैसर्गिक प्रवाह सुरू असतो. पण अनुभवाचा ताण असा स्वायत्त शक्ती-प्रतिशक्तीनें पुढें जात नसतो. एका बाजूनें त्याच्यावर बाहेरच्या संदेशांचा परिणाम होत असतो, तर दुसऱ्या बाजूनें मनाच्या व्यापाराचा परिणाम होत असतो. या दोन शक्ती-प्रतिशक्तींचा प्रवास इंद्रियबोधानें सुरू झालेल्या पहिल्या ताणापासून सुरू होऊन अखेरच्या विसर्जनापर्यंत सुरू असतो. ताणाचें असें विसर्जन झालें कीं, एक अनुभव पुरा होतो. चेतकांच्या माऱ्यानें सुरू झालेला अनुभव त्यांच्या सर्व संदेशांची समाधानकारक विल्हेवाट मेंदूनें लावल्यानंतरच पुरा होतो. चेतक आणि मेंदू ह्यांचा मिलाफ झाल्याचा, त्याची पूर्णता हा जणूं जाहीरनामा. ह्या मिलाफांत चेतक आणि चेतनाशक्ति ह्या दोनहि शक्तींचा विनियोग झालेला असतो.

---

१. इंद्रियबोध आणि ज्ञान हे शब्द जणूं काय एकाच अर्थाचे आहेत अशा थाटांत माझें लिहिणें चालू आहे. या दोहोंत फरक आहे हें मी जाणतों. इंद्रियबोधाची आजची कल्पना सिद्ध होण्यापूर्वी संवेदना, इंद्रियबोध, अभिज्ञा, ज्ञान, यांत जो फरक मानला जात असे तो दुरूस्त करून घ्यावा लागेल. इंद्रियबोध फसवा असूं शकेल, पण ज्ञान विश्वसनीय असावें लागतें. हा एक फरक येथें नमूद करतों. पण कलानिर्मितीच्या या विवेचनांत हे फरक फारसे महत्त्वाचे नाहींत असें वाटतें.

कोणत्याहि अनुभवांत, मग तो कणमात्र कां असेना, प्रारंभींच्या ताणापासून अखेरच्या विसर्जनापर्यंतचा सारा प्रवास अंतर्भूत असतो. एक पूर्ण अनुभव म्हणजे ह्या प्रवासाचा पटच. ह्या पूर्णावस्थेला पोंचलेल्या अनुभवाला आकार असतो, रूप असतें. (इंग्रजींत ज्याला 'फॉर्म' म्हणतात तो असतो.) ह्या 'फॉर्म' ला अर्थात् 'स्ट्रक्चर' म्हणजे अंतर्गत बांधणी किंवा बंदीश असते.

ह्या 'फॉर्म'चा आकार, त्याची एकता (untiy,) त्याचें रूप, त्याचप्रमाणें त्याच्या बंदीशीची रचना हीं–एका बाजूला चेतक, त्यांची संख्या, त्यांची गुणवत्ता, गुणांचे अन्वय, त्यांची गतिशीलता आणि दुसऱ्या बाजूला मन, मनाची शक्ति म्हणजे गुणवत्ता, पूर्वानुभव, विद्यमान उद्दिष्टें, भविष्यकालाविषयींच्या अपेक्षा, त्याच्या स्मरणशक्ति, विचारशक्ति, कल्पनाशक्ति, इत्यादि आयुधांची धार, ह्यांच्या युतीवर अवलंबून असतात. पण अनुभवांत चेतक आणि चेतना शक्ति ह्यांचें प्रमाण सारखें असतें असें नव्हे. हें प्रमाण सम अगर विषम असतें, ह्या म्हणण्याला शुद्ध शास्त्रीय दृष्टीनें कांहीं अर्थ नाहीं, कारण युतींतल्या ह्या दोन घटकांच्या जाती एक नाहींत. पण दुसरी विशेष महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे चेतक आणि चेतनाशक्ति ह्यांच्या संघर्षाविषयींच्या अगर युतीविषयींच्या कल्पना, अगदीं अलीकडच्या संशोधनानें मेंदूच्या व्यापारावर जो नवा प्रकाश पडलेला आहे त्यामुळें दुरूस्त करून घ्यायला हव्यात. (१९६० सालच्या 'ॲन्युअल रिव्ह्यू ऑफ सायकॉलॉजी' मध्यें कार्ले प्रिब्रॅम ह्यांनीं घेतलेल्या ह्या संशोधनाच्याा आढाव्याचा उल्लेख वर आलाच.[1]) ह्या नव्या संशोधनानें असें सिद्ध झालें आहे कीं, एखाद्या अनुभवांत विशिष्ट चेतकांची क्रिया पूर्ण झाल्यानंतरहि तिनें सुरू झालेलें मेंदूचें उद्दीपन तसेंच सुरू राहातें. हें कसें होत असावें? ह्याचें उत्तर असें दिसतें कीं, आपल्या पूर्वानुभवाच्या जोरावर मेंदू स्मरणशक्ति, विचारशक्ति, कल्पनाशक्ति, इत्यादींच्या साहाय्यानें आपलें कार्य सुरू ठेवीत असावा. तें कांहींहि असलें, तरी अनुभवासाठीं अनुभवांत रमण्याच्या मानवाच्या वृत्तीवर ह्या नव्या ज्ञानतंतुशास्त्रीय संशोधनानें अर्थपूर्ण प्रकाश पडतो. आलेल्या अनुभवाचें स्वागत करणें अगर नव्या अनुभवाच्या शोधार्थ जाणें, एवढेंच नव्हे तर मिळालेल्या अनुभवांत रमून जाणें, त्यांत रंगणें, त्याचें शोधन आणि संशोधन करणें, त्याचे धागे उलगडून त्यांचा पट विणणें, त्याच्या कक्षा पूर्वानुभव वगैरेच्या साहाय्यानें वाढविणें, ह्या साऱ्यांतून अनुभवाची एक अगदीं नवीनच सृष्टि निर्माण करणें–ह्यांत मानवाला एक अगदीं आगळा आनंद वाटतो असें जें मागें म्हटलें त्याचा हा ज्ञानतंतुशास्त्रीय पुरावा. मानवाच्या सौंदर्यवृत्तीला जीवशास्त्रीय आधार आहे असें जें हेरिकसारख्या जीवशास्त्रज्ञांनीं फार पूर्वी सांगितलें होतें त्याला हा ताजा करकरीत पाठिंबा! [हा पाठिंबा अगदी वेगवेगळ्या दिशांनीं मिळत आहे. उदाहरणार्थ, डेस्मॉंड मॉरिस ह्यांनीं आपल्या 'दि बायॉलॉजी ऑफ आर्ट' ह्या पुस्तकांत, चिंपांझी माकडांच्या चित्रकलेची हकीगत दिली आहे ती पाहावी. सौंदर्य-वृत्तीचा आविष्कार मानवपूर्व प्राण्यांतहि कसा होतो हें मॉरिस यांनीं प्रयोग आणि संशोधन

---

[1] 'वर्डस् ॲंड् थिंग्ज्', फ्रीप्रेस ग्लेन्को, १९५८, पृष्ठ १४०

ह्यांच्या साहाय्यानें सप्रमाण दाखविलें आहे. हीं माकडें आपल्या चित्रकर्मांत इतकीं गढून जातात कीं, त्यांना तहानभुकेचीहि शुद्ध राहात नाहीं. त्यांच्या समाधानाचा कोणी भंग केला तर तीं विलक्षण चिडतात (पृष्ठ १४४.) क्रीडा, कुतूहल, आत्माविष्कार, एखाद्या गोष्टीचें बारकाईनें परीक्षण—जें सारें त्यांतल्या आनंदासाठींच चालतें—त्याचा आढळ ह्या चिंपांझींत सातत्यानें झालेला मॉरिसना दिसला. त्यांची कारणमीमांसा 'अधिकांश जीवनशक्ति' (surplus nervous energy) अशीच आहे (पृष्ठ १४४.) ती स्पेन्सर, कार्ल ग्रूस वगैरेंच्या मीमांसेचें स्मरण करून देते.]

सौंदर्यभावना हें सौंदर्यवृत्तीचें कार्य असतें असें मर्ढेकरांनीं म्हटलें. सौंदर्यवृत्ति जीवशास्त्रीय ठरली, तर सौंदर्यभावनाहि जीवशास्त्रीय ठरेल हें उघड आहे. पण इंद्रियबोध आणि ज्ञान ह्यांच्या क्रियेंतील ताण-विसर्जनाच्या प्रवासाचा आणखी एका दृष्टीनें विचार केला म्हणजे सौंदर्यभावनेला तिचें विशिष्ट स्वरूप कसें प्राप्त होत असेल ह्याचा अंदाज लागतो. चेतकाच्या अगदी पहिल्याच स्पर्शानें, मग तो स्पर्श कितीहि अल्प, कितीहि ओझरता कां असेना, त्यानें इंद्रियांचें थोडेंबहुत उद्दीपन होतेंच. हें उद्दीपन इंद्रियबोधाच्या पुढील क्रियांना उपकारक ठरतें. ह्या उद्दीपनाची जागा मेंदूच्या कांड्यांत (brain-stem मध्यें) असते. ह्या कांड्यांत आपली चेतनाशक्ति कार्यान्वित ठेवण्याच्या, आपल्या भावना निर्माण करण्याच्या, वगैरे क्रियांचीं केंद्रें असतात. ह्या उद्दीपनामुळें प्राण्याला चेतकसृष्टीबद्दल आस्था निर्माण होते, आकर्षण वाटतें, त्याची उत्सुकता जागृत होते. थोडक्यांत म्हणजे इंद्रियबोधाच्या क्रियेंत तो रस घेऊं लागतो. हा रस त्यानें घेतला नसता तर इंद्रियबोधाची क्रियाच संपुष्टांत आली असती. हें उद्दीपन आणि भावनानिर्मिति ह्यांचें केंद्र एकच असल्यानें उद्दीपनाला भावनेचा रंग लगेच चढतो. अर्थात इंद्रियबोधाचें कार्य जसें वाढूं लागतें, तसा भावनेचा परिपोष होऊं लागतो, तिचें स्वरूप निश्चित होऊं लागतें. इंद्रियबोधांत भावनेची निर्मिति अपरिहार्य आहे. प्रश्न एवढाच कीं, तिचें कार्य स्वतंत्रपणें चालतें का? ह्याला उत्तर एवढेंच कीं मेंदू इंद्रियबोधाच्या क्रियेंत चेतक व त्यांचें ग्रहण करणारीं इंद्रियें ह्यांच्यावर इतके संस्कार करतो तो ह्या क्रियेनें निर्माण झालेल्या भावनांवर संस्कार केल्याशिवाय राहील का? हे संस्कार म्हणजे पूर्वानुभव, विद्यमान उद्दिष्टें आणि भविष्यकालाविषयींच्या अपेक्षा, ह्यांचें स्मरणशक्ति, विचारशक्ति आणि कल्पनाशक्ति ह्यांच्या साहाय्यानें निर्माण झालेलें रसायन. ह्या रसायनाच्या शिडकाव्यानें चेतकांच्या संवेदनात्मक कार्याला जशी कलाटणी मिळते तशी भावनांच्याहि कार्याला मिळणार नाहीं का? आणि त्यामुळें भावनांच्या स्वरूपांत कांहीं फरक पडणार नाहीं का? फरक कसा पडत असेल हें जाणण्यासाठीं फार कल्पनाशक्ति लढविण्याचें कारण नाहीं. आपल्याला राग आला आणि आपण दहा अंक मोजले, म्हणजे खरोखर अंतर्मुख होऊन त्याच्याकडे पाहिलें कीं, त्याच्या स्वरूपांत कसा बदल होतो तें आपलें आपल्याला समजतें. इंद्रियबोधाचें कार्य इतकें जाणिवेनें होत नाहीं, तें बरेचसें असंज्ञ असतें, आणि क्षणभरांत घडतें–म्हणून त्याच्या मी वर्णन केलेल्या घटना आपल्याला जाणवत नाहींत, एवढेंच. तीच गोष्ट भावनान्तरांची. आपल्या भावनेच्या प्राथमिक स्वरूपांत पडलेला फरक आपल्या ध्यानांत येत नाहीं. तिचा पालट

कसा होतो, निचरा कसा होतो, शुद्धीकरण कसें होतें, इत्यादींची आपल्याला जाणीव होत नाहीं. आणि म्हणून सौंदर्यभावना ही कांहीं तरी आगळी अलौकिक, जीवशास्त्रीय पाशांपासून सर्वस्वीं विमुक्त असलेली चीज आहे अशी आपली समजूत होते. कदाचित जी कला इतकी सुंदर, उदात्त, दैवी वाटते तिच्या मुळाशीं असलेली भावना इतकी विकारात्मक, इतकी मलिन कशी असेल, ही शंका आपल्या साऱ्या विचारशक्तीला मारून टाकीत असेल. पण केवळ सौंदर्यभावनेचेंच कशाला, सर्वच भावनांचें रूपांतर इंद्रियबोधाच्या क्रियेंत होत असावें. अनुभवाच्या परिणतीबरोबर सर्वच भावनांचें संस्करण होत असावें. भावनेची सुरुवात साध्या प्राथमिक उद्दीपनाबरोबर होते (–त्या दोघांचें निर्मितिकेंद्र एकच आहे.) हें ध्यानांत घेतलें कीं, सर्वच भावनांचें असें संस्करण होत असेल ह्याबद्दल शंका उरत नाहीं. कारण इंद्रियबोधांत प्रारंभींच्या उद्दीपनाचा विकास होत असतो. इंद्रियबोधाचें रूपांतर ज्ञानक्रियेंत आणि ज्ञानाची परिणति कोणत्या तरी कार्यांत साधारणपणें होत असल्यामुळें कोणतें तरी लौकिक कार्य हें भावनेचें उद्दिष्ट बनतें. भावनेला शारीरिक शक्तीची जोड मिळते व तिचें कार्यांत विसर्जन होतें. पण आपण पुढें पाहूंच कीं, सौंदर्यवृत्ति ही अनुभवाची अंतर्गत वंदीश, अनुभवाची अंतर्गत वीण, अंतर्गत रंगरूप, अंतर्गत आंदोलनें, निरखण्यांत व त्यांचा आस्वाद घेण्यांत धन्यता मानत असते; आणि भावनांचें लक्षहि त्यामुळें स्वतःकडे वळून त्या अंतर्मुख बनत असाव्यात. सौंदर्यभावनेच्या स्वरूपाकडे थोडेंसें निराळ्या दृष्टीनें पाहणें शक्य आहे, आणि हीच दृष्टि कदाचित् निर्णायक ठरेल. वर मी आस्थेचा उल्लेख केला. आस्थेचें रूपान्तर उद्दीपनांत होतें असेंहि म्हटलें. अनुभवाच्या अंतर्गत स्वरूपाचें निरपेक्षवृत्तीनें निरीक्षण करतांना या उद्दीपनाची व्यावहारिक गरजांपासूल मुक्ति होऊन त्यालाच, जिला आपण सौंदर्यभावना म्हणतो तिचे रंग चढायला लागतात. म्हणजे आस्थेचें रूपान्तर उद्दीपनांत आणि मुक्त उद्दीपनाचें रूपान्तर सौंदर्यभावनेंत अगर रसांत होतें. कोणत्याहि गोष्टींत वाटणाऱ्या रसाला असें मुक्त स्वरूप प्राप्त झालें कीं तो कलात्मक बनतो.

अनुभवांतील ताण-विसर्जनाच्या प्रवासाला जसा भावनांचा रंग चढतो त्याचप्रमाणें त्याच्या अंतर्गत बांधणीला लय (rhythm) प्राप्त होत असते. पण लय म्हणजे काय? लयीच्या बहुतेक प्रचलीत व्याख्या पुनरावृत्तीच्या कल्पनेवर आधारलेल्या आहेत. घड्याळाच्या लंबकाची हालचाल, ऋतूंचा चक्रनेमिक्रम, किनाऱ्यावर आदळणाऱ्या लाटा, हृदयाचे ठोके, हीं लयीचीं ठराविक उदाहरणें. पण या व्याख्येनें समाधान होत नाहीं. त्यांत कांहीं तरी उणीव आहे अशी हुरहूर राहाते. लयीच्या कल्पनेविषयींचें हें असमाधान मिसेस सुसन लँगर ह्यांनीं असें व्यक्त केलें आहे: 'लयदार चालण्यासाठीं शरीराची हालचाल काटेकोट पुनरावृत्तीनेंच झाली पाहिजे असें नाहीं.[1]' आणि हें खरेंच आहे. गतवर्षींचा पावसाळा यंदाच्या पावसाळ्याप्रमाणेंच असतो असें नाहीं; पावसाचें प्रमाण, वेळापत्रक, वगैरे अगदीं वेगळें असतें. किनाऱ्याकडे मोर्चा बांधून निघालेली लाट तिच्या

---

१. फीलिंग अँड फॉर्म, पृष्ठ १२६

अगोदरच्या लाटेची सहीसही नक्कल करीत नाहीं. अगदीं सूक्ष्म दृष्टीनें पाहिलें तर हृदयाच्या ठोक्यांतहि कांहीं फरक आढळेल, आणि चक्राच्या नेमिक्रमांतहि फरक जाणवेल. पण लयींत पुनरावृत्ति असतेच. म्हणजे दर हिवाळ्यांत थंडी असते. दर लाटेमुळें पाणी थोडेंबहुत उचलतें. आणि चालतांना दोनहि हात एकदम पुढें अथवा एकदम मागें होत नाहींत. मग लय म्हणजे काय? या प्रश्नाचें नाट्यपूर्ण उत्तर दोन वर्षांमागें, प्रिन्स्टन येथें मला मिळालें.

एकदां मानसशास्त्रज्ञ हॅड्ले कॅंट्रील मला म्हणाले, " लयीची तुमची कल्पना जरा तपासून पाहा." मी लायब्ररींतून लयीवरचीं पुस्तकें आणलीं आणि वाचून काढलीं, आणि ध्यानांत आलें कीं ही मंडळी ज्याला लय म्हणतात ती आपली लय नव्हे. अशा विचारमग्न स्थितींत डोळ्यांसमोर एकदम लहानपणाचें दृश्य उभें राहिलें. एक ओढा. त्याचा छोटासाच पण गतिमान प्रवाह. त्याला अनेकपदरी वेणीचें रूप प्राप्त झालेलें आहे. हा प्रवाह खडकाच्या एक खबदाडांतून जाण्याचा प्रयत्न करीत आहे. ह्या खडकाच्या एका बिंदूपाशीं, त्या ओढ्याच्या ह्या प्रयत्नाच्या एका क्षणीं–काय होतें आहे? तर पाण्याचा चुरा होत आहे. पण तोच प्रवाह थोडें मागें पलटून आपला पूर्वीचा वेणीदार आकार परत मिळविण्याचा प्रयत्न करीत आहे–एकाच वेळीं तो प्रवाह मोडत आहे आणि सांधत आहे! एकदम मला माझ्या प्रश्नाचें उत्तर मिळालें. लय म्हणजे एकाच वेळीं होणारी पुनरावृत्ति आणि बदल. एकाच क्षणींची स्थिरता आणि परिवर्तन. लयींत कांहीं जुनें असतें, कांहीं नवें असतें व तें एकाच वेळीं प्रत्ययास येतें. लय म्हणजे स्थिर आणि चल यांचा खेळ! ह्या लयीचा उगम अनुभवाच्या विशिष्ट प्रकृतींत आहे. एकसारखें बदलणारें वास्तव आणि मनानें आपली स्मरणशक्ति वगैरे आयुधें वापरून वैचारिक शिक्क्यांच्या साहाय्यानें त्याच्याशीं केलेली युति म्हणजे अनुभव हें मी मागें दाखवून दिलेंच आहे. आतां केवळ गति, सैरभैर गति असें वास्तव आणि मन ह्या दोघांचेंहि स्वरूप असतें तर ह्या युतींतून 'भणभणणारा गोंधळ' ह्याखेरीज कांहींच पदरांत पडलें नसतें. (विल्यम जेम्सनीं blooming buzzing, confusion असें ज्याचें वर्णन केलें होतें तें हेंच!) पण मानवाचें विचारयंत्र गतिशील असलें तरी त्याला एक शिस्त असते. वास्तवाशीं युति करतांना मानवी मन विचारकल्पाची (concept ची) योजना करतें म्हणून अनुभवाला अर्थपूर्ण स्वरूप येतें – इंद्रियबोध आणि ज्ञान शक्य होतें. एक गोष्ट मात्र आवर्जून लक्षांत ठेवली पाहिजे. हे विचारकल्प, वैचारिक शिक्के (concept ह्या अर्थी मी हे शब्दप्रयोग करीत आहे.) मानवाला उपजत प्राप्त झालेले नसतात. ते शिकावे लागतात, शिकून आत्मसात करावे लागतात. प्रत्येक व्यक्तीला, तिच्या समाजाला, मानवजातीला ते शिकावे लागतात. त्यांचें स्वरूप ह्या शैक्षणिक तयारीवर, स्थूल रीतीनें बोलायचें म्हणजे पूर्वानुभवावर अवलंबून असतें. ज्या समाजांत व्यक्ति जन्माला येते त्याच्यापाशीं विचारकल्पांचे संचित धन असतें व त्यांत एकसारखी भरहि पडत असते. व्यक्ति जन्माला येते ती फक्त हा पूर्वानुभव आत्मसात करणारी विकासशील शक्ति तेवढीच घेऊन येते. (म्हणून तर नवजात बालकाचा अनुभव म्हणजे भणभणणारा गोंधळ!) हे विचारकल्प

केवळ ‘ भाषिक ’ असतात असेंहि समजण्याचें कारण नाहीं. हें विधान करून मी एका वादग्रस्त प्रकरणाला स्पर्श करीत आहे याची मला जाणीव आहे. अलीकडच्या ‘ लॉजिकल पॉझिटिव्हिस्ट ’ किंवा ‘ लॉजिकल एम्पिरिसिस्ट ’ तत्त्वज्ञांना वाटतें कीं तर्कज्ञान, तर्कशास्त्र ही सारी भाषेची करामत आहे, पण विख्यात वालमानसशास्त्रज्ञ (ज्यांचा उभा जन्म सोळा-अठरा वर्षांपर्यंतच्या मुलांचा प्रायोगिक अभ्यास करण्यांत गेला आहे असे) जॉं पिआजे यांचें असे स्वच्छ मत आहे कीं, तर्काचीं मुळें संवेदना-संदेशांची वासलात लावणाऱ्या, त्याचप्रमाणें शारीरक हालचालींची प्रेरणा देणाऱ्या मेंदूच्या कार्यांत शोधलीं पाहिजेत.[१] हे विचारकल्प म्हणजेच चेतकांच्या संदेशांशीं युति करण्यासाठीं मानवी मनानें योजलेले पट, आराखडे. इंद्रियबोधाचें रूपांतर ज्ञानांत होतांना ह्या आराखड्यांना विचारकल्पांचें (concepts चें) निश्चित स्वरूप प्राप्त होतें. आतां ह्या

---

१ : जॉं पिआजे ह्यांचे मूळ उद्गार इतके महत्त्वाचे आहेत आणि माझा हा त्रोटक अनुवाद इतका कमजोर आहे की, त्यांचे इंग्रजींतून मी वाचलेले उद्गार उद्धृत केल्याखेरीज त्यांच्या विचारसरणीला न्याय होणार नाहीं. पिआजे म्हणतात :

"One important problem on which much research is being carried out at the moment and which is likely in the future to have a far-reaching influence upon the human sciences and their epistemology—the relation between linguistics and logic. The entire present-day logical empiricism movement...is inclined to look upon logic simply as a matter of language and not as a system of necessary truths. It considers the bases of formal logic to be general syntax and semantics, and possibly also pragmatics (Morris), but reduced to the rules for the proper use of language...In the genetic epistemology with which we are dealing, the aim is, on the contrary, to show by psycho-genctic means that the roots of logic are to be sought at the sensori-motor level and that before speech and at the level of its sub-structures there exists a logic of the coordination of actions, consisting of the fundamental structure of order and cohesion. Thus, although language is doubtless still a pre-requisite for the completion of logico-mathematical structure it does not in itself suffice to complete them."—*Classification of disciplines and interdisciplinary connections* (international social science journal Vol. XVI, No. 4, 1964. पृष्ठ ५६३–४.) मराठींत concept चे भाषांतर साधारणपणें ‘विचार ’किंवा ‘कल्पना’ असें करतात. पण मी ‘ विचारकल्प ’ हा वेगळा शब्द वापरला आहे, ह्याचें कारण concept बद्दलची माझी कल्पना केवळ भाषिक नाहीं हें आहे.

विचारकल्पांचें स्वरूप निश्चित असेल, तें सारखें बदलत असेल, त्यांना अपरिवर्तनीय अर्थ नसेल, तर त्यांचा कांहीं उपयोग होईल काय? म्हणजे अनुभवाला कांहीं अर्थपूर्ण आकार येईल काय? लांबी मोजणाऱ्या फूटपट्टीची लांबी जर मोजतां मोजतांच बदलली आणि तापनळीचें उष्णतामान तापाचें प्रमाण पाहातांनाच बदललें, तर ह्यांचा कांहीं उपयोग आहे काय? तसेंच हें आहे. पण ह्याचा अर्थ ज्ञानाच्या क्रियेंत एकदां पुढें केलेला विचारकल्प कधींच बदलत नाहीं असें नव्हे. मानवी मनानें उपयोजलेले विचारकल्प स्थिर असतात ह्याचा अर्थ मन स्थिर असतें असें नव्हे. किंबहुना स्थिर ठोकळेवजा विचारकल्पांचा सतत बदलणाऱ्या परिस्थितीशीं मुकाबला करण्यासाठीं उपयोग करणारें मन अतिशय चपळ असलें पाहिजे. आणि तसें तें असतें. जसजसें संवेदनांचें स्वरूप बदलतें, चेतकांच्या कार्यांचें स्वरूप अधिकाधिक स्पष्ट होत जातें, तसतसे मनाला आपले विचारकल्प झटझट बदलावे लागतात. उदाहरणार्थ, तुम्हांला एखादी तिपाई दिसूं लागते—दिसतां दिसतां त्या वस्तूचा चौथा पाय दिसूं लागतो, आणि ही चौपाई आहे असें ध्यानांत येतें. म्हणजे काय होतें? तर तिपाईच्या विचारकल्पाचा त्याग करून मनाला चौपाईचा विचारकल्प योजावा लागतो. चेतक आणि मेंदू ह्यांची युति होऊन अनुभवाला नक्की आकार येईपर्यंत हा बदल सुरू असतो. मागें सांगितलेलीं निवडीचीं आणि पूरणाचीं तत्त्वें या बदलांत अनुस्यूत असतात. हीं तत्त्वें पाळतांना मानवी मनाला फार चिकित्सक राहावें लागतें. बाहेरून जे संदेश येतात त्यांचा परस्पर संबंध पाहावा लागतो, त्यांचा मेळ घालावा लागतो, आणि आपल्या विचारकल्पाशीं ते कितपत जुळतात, विचारकल्पाच्या आंतरिक बांधणीशीं ते सुसंगत आहेत कीं विसंगत आहेत तें पाहावें लागतें. समजा, मनानें एखादें टेबल पाहिलें. टेबल हा त्याचा व्यापक विचारकल्प झाला. पण या टेबलाला निरनिराळीं अंगें-उपांगें असतात (पाय, बाजू, वरची फळी, कडा, वगैरे.) त्याला कांहीं आकार असतो, त्याला पॉलिश असतें, त्यावर उजेड किंवा काळोख असतो. इतर वस्तूंच्या मानानें त्याचें कांहीं स्थान असतें, त्याला कांहीं इतिहास असतो (म्हणजेच स्थला-कालाच्या बंधनांनीं तें जखडलेलें असतें) हें सारें त्या व्यापक विचार-कल्पांचे उपविचारकल्प (किंवा भाषेच्या सोयीसाठीं उपकल्प.) हे उपकल्पहि त्यांना व्यापून राहणाऱ्या व्यापक विचारकल्पाप्रमाणें आवश्यक तर बदलावे लागतात. या उपकल्पांचा विचारकल्पाशीं उप-मुख्याच्या नात्याचा संबंध असतो. म्हणजे हे सारे उपकल्प एकाच विचारकल्पाचे भाग आहेत (पाय, बाजू, कडा, पॉलिश, वगैरे गोष्टी त्या टेबलाचींच अंगें-उपांगें आहेत) कीं नाहींत ह्याचा मनाला निर्णय करावा लागतो. ह्या उपकल्पांचा एक पट किंवा मालिका असते. तिच्या घटकांचा कांहीं एक अन्वय असतो. त्यांचे कांहीं विशेष प्रकारचे परस्परसंबंध असतात. इंद्रियबोधांतल्या ताण-विसर्जनाचा प्रवास ह्या पटावरून किंवा ह्या मालिकेच्या प्रांतांतून होत असतो. तो करतांना मनाला उपकल्पांचीं विचारकल्पांशीं असलेलीं नातीं तपासावीं लागतात, विचारकल्प आणि उपकल्प यांच्यामध्यें संवादित्व आहे कीं नाहीं तें पाहावें लागतें, जे उपकल्प विसंगत असतात त्यांचा त्याग करावा लागतो. चेतकांच्या माऱ्यानें एखाद्या विसंगत भासणाऱ्या उपकल्पांचें

प्राबल्य वाढलें, तर व्यापक विचारक
उपकल्पांचें विचारकल्पाशीं असलेलें न
नोंद करावी लागते. ताणविसर्जनाच
त्यालाच मी लय म्हणतों. ह्या लयींत
आणि मानवाची चेतनशक्ति ह्यांच्या
या चैतन्याचा प्रवास लयींतून चाल
आकृति, लयदार संगीत, लयदार र
येतें याचें कारण हें आहे. असे
प्रकृतीला फार आवडतो. किंवा असें
बोधाच्या आणि ज्ञानाच्या मूल प्रकृ
ज्ञानतंतुशास्त्रज्ञांच्या अलीकडील संशो
मिळाला आहे. अमेरिकन मानसश
आपल्या ‘ फंक्शन्स ऑफ व्हेरिड ए
उद्धृत करून असा निष्कर्ष काढला अ
त्याचा अनुभव, केवळ त्या अनुभवास

साराच अनुभव जर लयदार असतो त
आहे तें कां, असा प्रश्न विवेचनावर
दोन अंगें असतात. आपण त्यांना सा
(intrinsic) अंग असें म्हणूं य
असतो तिचा उपयोग आणि उपयोगास
अंग त्या अनुभवाच्या अंतर्गत स्वरूपा
त्याचा आस्वाद घेण्याला उपकारक ठ
रूपानें जो अनुभव तुम्हांला येतो त्या
निर्णय तुम्ही घेतां. त्या कपाला कान
असें ठरवितां हें त्या अनुभवाचे
आकाराचा, अशा अशा रंगाचा, अश
असें किंवा अशा अशा दर्जाचें साहि
तुम्ही रंगून जातां, त्यांचा आस्वा
प्रकारचें उदाहरण घेतों. एखादवेळेस
जाणवत नाहींत, मात्र तुमचें लक्ष

---

१ “In addition to the utiliza
economy, a higher organis
seek to experience varying
(*Functions of Varied Expe*

ल्यांत दुरुस्ती करून घ्यावी लागते. म्हणजे एकाच वेळीं
तें स्थिर राखावें लागतें आणि उपकल्पामधील बदलाची
या प्रवास असा हा स्थिर-चलाचा वेध घेत चालतो.
चैतन्य असतें. ह्या चैतन्याचा उगम चेतकांची शक्ति
संघर्षांत असते. ह्यामुळेंच अनुभव जिवंत होतो, आणि
त्यामुळें लय ही चैतन्याचा साक्षीदार बनते. लयदार
ना जिवंत वाटते, तिच्यांत चैतन्याचें स्फुरण प्रत्ययास
दिसतें कीं चैतन्याचा स्थिरचलाचा खेळ मानवी
म्हणावें कीं, मानवाची स्थिरचलाची आवड इंद्रिय-
तींतून निर्माण झालेली आहे. तें कांहींहि असलें तरी
धनानें मानवाच्या ह्या आवडीला एक नवीनच पुरावा
ास्त्रज्ञ डोनाल्ड फिस्क आणि साल्वातोर मॅडी ह्यांनीं
क्स्पीरिअन्स' ह्या पुस्तकांत ज्ञानतंतुशास्त्रज्ञांचा पुरावा
ाहे कीं, चेतकांच्या क्रियेंत बदल घडवून आणून
ाठींच घेणें हा मानवाचा स्वभाव दिसतो.[1]

र कलात्मक अनुभवांत लयीचें इतकें माहात्म्य मानलेलें
सहजच उद्भवतो. त्याचें उत्तर सोपें आहे. अनुभवाला
धनात्मक (instrumental) अंग आणि स्व-रसात्मक
ा. साधनात्मक अंगाला, ज्या गोष्टीचा तो अनुभव
ाठीं ओळख यांच्या दृष्टीनें महत्त्व असतें. स्व-रसात्मक
चें निरीक्षण करण्याला, त्या स्वरूपांत रमून जाण्याला,
तें. उदाहरणार्थ, तुम्ही एक कप पाहातां. कपाच्या
वरून हा कप आहे, चहा प्यायला छान आहे, असा
नाहीं असें दिसलें तर तो सूपाचा पेला आहे
वें साधनात्मक अंग. उलट हा कप अशा अशा
अशा रचनेचा आहे, तो तयार करण्यासाठीं असें
थ वापरलेलें आहे ह्याचा तुम्हांला बोध होतो, त्यांत
घेतां. हें स्व-रसात्मक अंग. एक थोडेसें निराळ्या
तुमचें अंग भाजतें, पण भाजण्याच्या वेदना तुम्हांला
जळलेल्या त्वचेकडे जातें व तुम्ही त्या भागाला

ion of new stimulation for its internal
n and especially a human being may
timulation almost as an end in itself."
rience, p. 55)

प्राबल्य वाढलें, तर व्यापक विचारकल्पांत दुरुस्ती करून घ्यावी लागते. म्हणजे एकाच वेळीं उपकल्पांचें विचारकल्पाशीं असलेलें नातें स्थिर राखावें लागतें आणि उपकल्पामधील बदलाची नोंद करावी लागते. ताणविसर्जनाचा प्रवास असा हा स्थिर-चलाचा वेध घेत चालतो. ह्यालाच मी लय म्हणतों. ह्या लयींत चैतन्य असतें. ह्या चैतन्याचा उगम चेतकांची शक्ति आणि मानवाची चेतनशक्ति ह्यांच्या संघर्षांत असते. ह्यामुळेंच अनुभव जिवंत होतो, आणि या चैतन्याचा प्रवास लयींतून चालल्यामुळें लय ही चैतन्याचा साक्षीदार बनते. लयदार आकृति, लयदार संगीत, लयदार रचना जिवंत वाटते, तिच्यांत चैतन्याचें स्फुरण प्रत्ययास येतें याचें कारण हें आहे. असें दिसतें कीं चैतन्याचा स्थिरचलाचा खेळ मानवी प्रकृतीला फार आवडतो. किंवा असें म्हणावें कीं, मानवाची स्थिरचलाची आवड इंद्रिय-बोधाच्या आणि ज्ञानाच्या मूल प्रकृतींतून निर्माण झालेली आहे. तें कांहींहि असलें तरी ज्ञानतंतुशास्त्रज्ञांच्या अलीकडील संशोधनानें मानवाच्या ह्या आवडीला एक नवीनच पुरावा मिळाला आहे. अमेरिकन मानसशास्त्रज्ञ डोनाल्ड फिस्क आणि साल्वातोर मॅडी ह्यांनीं आपल्या 'फंक्शन्स ऑफ व्हेरिड एक्स्पीरिअन्स' ह्या पुस्तकांत ज्ञानतंतुशास्त्रज्ञांचा पुरावा उद्धृत करून असा निष्कर्ष काढला आहे कीं, चेतकांच्या क्रियेंत बदल घडवून आणून त्याचा अनुभव, केवळ त्या अनुभवासाठींच घेणें हा मानवाचा स्वभाव दिसतो.[१]

साराच अनुभव जर लयदार असतो तर कलात्मक अनुभवांत लयीचें इतकें माहात्म्य मानलेलें आहे तें कां, असा प्रश्न विवेचनावर सहजच उद्भवतो. त्याचें उत्तर सोपें आहे. अनुभवाला दोन अंगें असतात. आपण त्यांना साधनात्मक (instrumental) अंग आणि स्व-रसात्मक (intrinsic) अंग असें म्हणूं या. साधनात्मक अंगाला, ज्या गोष्टीचा तो अनुभव असतो तिचा उपयोग आणि उपयोगासाठीं ओळख यांच्या दृष्टीनें महत्त्व असतें. स्व-रसात्मक अंग त्या अनुभवाच्या अंतर्गत स्वरूपाचें निरीक्षण करण्याला, त्या स्वरूपांत रमून जाण्याला, त्याचा आस्वाद घेण्याला उपकारक ठरतें. उदाहरणार्थ, तुम्ही एक कप पाहातां. कपाच्या रूपानें जो अनुभव तुम्हांला येतो त्यावरून हा कप आहे, चहा प्यायला छान आहे, असा निर्णय तुम्ही घेतां. त्या कपाला कान नाहीं असें दिसलें तर तो सूपाचा पेला आहे असें ठरवितां हें त्या अनुभवाचें साधनात्मक अंग. उलट हा कप अशा अशा आकाराचा, अशा अशा रंगाचा, अशा अशा रचनेचा आहे, तो तयार करण्यासाठीं असें असें किंवा अशा अशा दर्जाचें साहित्य वापरलेलें आहे ह्याचा तुम्हांला बोध होतो, त्यांत तुम्ही रंगून जातां, त्यांचा आस्वाद घेतां. हें स्व-रसात्मक अंग. एक थोडेसें निराळ्या प्रकारचें उदाहरण घेतों. एखादवेळेस तुमचें अंग भाजतें, पण भाजण्याच्या वेदना तुम्हांला जाणवत नाहींत, मात्र तुमचें लक्ष जळलेल्या त्वचेकडे जातें व तुम्ही त्या भागाला

---

१ "In addition to the utilization of new stimulation for its internal economy, a higher organism and especially a human being may seek to experience varying stimulation almost as an end in itself." (*Functions of Varied Experience*, p. 55)

मलम लावतां. उलट एखाद वेळेस भाजण्याच्या वेदना इतक्या विलक्षण होतात कीं, त्यांच्या आवेगांत तुम्हांला औषधोपचार करण्याचें भानच राहात नाहीं. भाजण्याच्या क्रियेंत साधारणपणें दुहेरी अनुभव येतो : एक वेदनेचा व दुसरा भाजलेली जागा दिसण्याचा. पहिल्या उदाहरणांत वेदनेचा अनुभव येतच नाहीं; भाजलेल्या जागेची जखम दिसण्याचा तेवढा अनुभव येतो. आतां जखम न्याहाळत बसून तिच्या रंगांत वगैरे रमून जाण्याची विकृत वृत्ति तुमची असली (नाहीं अशी माझी खात्री आहे !) तर तुम्ही त्या जखमेकडे नुसते पाहातच राहाल, मलम लावणारच नाहीं. पण तुम्ही नैसर्गिक वृत्तीचे असल्यामुळें जखमेच्या दर्शनांत रस घेण्याचा विकृत आनंद संपूर्णतः विसरून मलमाची डबी शोधायला लागाल. पण समजा जखम छोटीशीच असली, तिचा रंग वगैरे कांहीं वेगळाच असला, तर त्या जखमेकडे तुम्ही पाहातहि बसाल. दुःखमय अनुभव माफक प्रमाणांत आला तर आनंद देऊं शकतो हा नेहमीचा अनुभव आहे. जखम बरी होत आल्यावर त्याच्यावर हळुवार हात फिरविण्यांत एक गंमतीदार आनंद असतो ह्याचा अनुभव बहुतेकांना असेल. घाण अगदीं सूक्ष्म प्रमाणांत आली तर तिचा परिणाम सुवासासारखा होतो असें मानसशास्त्रज्ञ सांगतात. तेव्हां, जखम अगदीं माफक असली तर किती आहे, कशी आहे, दिसते कशी, ह्याचा अंदाज घेत जखमेकडे पाहात तुम्ही बसूं शकाल. जखमेच्या वेदना अगदीं माफक प्रमाणांत झाल्या, तर त्याचाहि आनंद कदाचित तुम्ही घेऊं शकाल. पण वेदना विलक्षण असल्या तर त्यानें तुमचें चित्तच कुंठित होईल व औषधोपचार करण्याचें तुम्हाला भानहि राहणार नाहीं. अनुभवाचें स्व–रसात्मक जें अंग आहे त्याला एक दुसरी बाजू आहे हें दाखविण्यासाठीं हें उदाहरण दिलें. हा रस नव्हे तर विरस, किंवा कुरस ! पण अनुभवाच्या साधनात्मक अंगाकडून लक्ष वेधून घेण्याच्या दृष्टीनें त्याचा रसात्मक अंगासारखाच उपयोग होतो. साधनात्मक अंगांत आपली दृष्टि भविष्यकालावर असते, तर स्व-रसात्मक अंगांत ती वर्तमान-कालावर असते. पहिल्यांत आपलें मन ओळख, उपयोग व त्यांच्याशी संलग्न असलेली कृति, यांचा विचार करते, तर दुसऱ्यांत ह्या साऱ्याचा विसर पडतो आणि मन अनुभवाच्या वर्तमान परिस्थितींतच गढून जातें. पण हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, हा भेद अंतिम स्वरूपाचा नाहीं. वस्तुतः अनुभवाचीं हीं दोन अंगें मूलतः एकच आहेत. एक दुसऱ्याशीं निगडित असतें. तीं अलग करतां येत नाहींत. एका अंगावर चित्त केंद्रित झालेलें असतांना दुसऱ्याचा संपूर्ण विसर पडत असतो असें नाहीं. दोनहि अखेरीस एकच आहेत, आणि दोघांचीहि जीवनाला गरज असते. साधनात्मक अंगाखेरीज ज्ञान आणि क्रिया अशक्य होतील, तर स्व-रसात्मक अंगाखेरीज अनुभवाचा आनंद मिळणार नाहीं. अखेरीस ज्ञान आणि क्रिया ह्यांचाहि अनुभव असतो आणि अनुभवांत रमून गेल्यानें क्रियेचा आणि ज्ञानाचाहि आनंद लाभतो. अनुभवाचा आनंद जीवनाला अत्यंत आवश्यक असतो. हा आनंद नसेल तर ज्ञानाची आणि क्रियेची कांहीं ओढच राहणार नाहीं. अनुभवाच्या स्व-रसात्मक अंगांत रमून जाण्याची, स्वतःला त्यांत विसरून जाण्याची शक्ति मानवांत नसेल, तर जीवनांत कांहीं राम वाटणार नाहीं आणि मानवाचे सारे उद्योगच संपुष्टांत येतील. मानवी जीवनांत

अनुभवाच्या ह्या दोनहि अंगांना महत्त्व असतें. निसर्गानेंच तशी योजना केली आहे. म्हणून तर त्यानें सृष्टि रंग, रूप, नाद, गंध, रस, इत्यादींनीं संपन्न अशी बनविली. अनुभवाचा उपयोग नुसती ओळख आणि उपयोग यांच्यासाठींच व्हायचा असता, तर निसर्गानें रस-रंग-रूप-नाद-गंधाचा आस्वाद घेणारीं इंद्रियेंच मानवाच्या ठिकाणीं निर्माण केलीं नसतीं आणि सृष्टि हा नुसता प्रकाशलहरी, ध्वनिलहरी, असा विद्युत्कर्षुकीय–electromagnetic लहरींचा मामला बनला असता. पदार्थांना रूप-रंगादिकांचीं लेणीं निसर्गानें अर्पण केलीं नसतीं आणि मानवी मनालाहि ह्या लहरींच्या विश्वांत रंग-रूप-रस-गंधध्वनि निर्माण करण्याची शक्ति लाभली नसती. जीवन हा नुसता ज्ञानक्रियांचा आखाडा बनला असता. पण अनुभवासाठीं अनुभव म्हणजेच अनुभवाचा अंगभूत आनंद. ह्यांत मानवी मनाला एक आगळेंच सार्थक वाटतें आणि ह्या आनंदामुळें जगाचे गद्य गणलेले उद्योगहि शक्य होतात. ह्या आनंदांतच कलावंताच्या तरल संज्ञाशक्तीचा उगम असतो. ह्या संज्ञाशक्तीलाच सौंदर्यसंज्ञाशक्ति किंवा सौंदर्यवृत्ति म्हणायचें. तिच्यावाचून जीवनच अशक्य होईल म्हणून तिला जीवनशास्त्रीयहि महत्त्व आहे हें ध्यानांत घ्यायचें. सौंदर्यवृत्ति स्वाभाविक, अंगभूत, उपजत (innate) आहे असें मर्ढेकर म्हणतात याचा त्यांनीं न सांगितलेला अर्थ असा; आणि हा अर्थ त्यांनीं ध्यानांत घेतला नाहीं म्हणूनच सौंदर्यवृत्तीला जीवनशास्त्रीय महत्त्व असतें हें त्यांच्या ध्यानांत आलें नाहीं. अनुभवाचें हें स्व-रसात्मक अंग ध्यानांत घेतलें आणि जीवनांतल्या त्याच्या कार्याचा वेध घेतला म्हणजे मानवाच्याहि अनुभवाकडे स्वागतवृत्तीनें पाहण्याच्या स्वभावांत 'सृजनशील प्रतिभेचा पवित्र स्फुलिंग' असतो, असें जें हेरिक म्हणाले त्याचाहि अर्थबोध होतो. ही सृजनशील प्रतिभा अनुभवाच्या आस्वादांत रममाण झालेली असतांनाच तिला त्या अनुभवाच्या बंदिशीची, अंतर्गत रचनेची, तिच्या लयीची जाणीव होते. ह्या जाणिवेंत जणूं त्या बंदिशीचें चैतन्य शिरतें आणि चित्ताला लयाचा साक्षात्कार होतो. ह्या अंतर्गत लयीच्या साक्षात्काराचा क्षण म्हणजेच स्फूर्तीचा क्षण!

माझें आतापर्यंतचें विवेचन साधारण इंद्रियबोधाच्या अनुराधानें चाललेलें आहे. कलेंत इंद्रियबोधाला फार महत्त्व आहे. चित्रकलेंत रंगरेषांचें आणि संगीतांत ज्ञानाचें महत्त्व वेगळें वर्णण्याचें कारण नाहीं. पण काव्यांत कवि शब्दांच्या साहाय्यानें कलानिर्मिति करतो. म्हणजेच साक्षात् इंद्रियनुभवापासून दूर असतो. अनुभवांतील लयीचा आस्वाद तो शब्दांच्या साहाय्यानें घेतो. म्हणजे इंद्रियबोधाचें कार्य तो अभिज्ञेच्या इतर प्रकारांच्या साहाय्यानें घडवितो. असें असलें तरी त्याच्या या अभिज्ञात्मक अनुभवाला लयीचें तेंच अंग असतें. तिचें स्वरूप तसेंच असतें. या लयास्वादांतच त्याची प्रतिभा रंगलेली असते.

लयीची ही कल्पना स्पष्ट करण्यासाठीं आतां कलेच्या प्रांतांतलीं कांहीं उदाहरणें देतों. हीं उदाहरणें स्थूल आहेत. तीं पद्धतशीर रीतीनें निवडलेलीं नाहींत; पण अशा प्राथमिक स्वरूपाच्या विवेचनाला पुरेशीं आहेत असें वाटतें. पहिलें उदाहरण उत्प्रेक्षेचें देतों. उत्प्रेक्षेचें माहात्म्य वर्णन करण्याचें कारण नाहीं, पण उत्प्रेक्षा म्हणजे काय, उत्प्रेक्षेचा व्यापार कसा चालतो हें पाहिलें पाहिजे, आणि उत्प्रेक्षा-व्यापाराचें जें वर्णन सुप्रसिद्ध भाषा-मानसशास्त्रज्ञ रॉजर ब्राऊन यांनीं केलें आहे त्याच्या आधारानें हें आपण पाहूंया. प्रो० ब्राऊन लिहितात,

"एका शब्दानें एकाहून अधिक अर्थनिर्देश मनांत येतात आणि ह्या अर्थनिर्देशांत कांहींतरी समान असतें, तेव्हां शब्दांतल्या उत्प्रेक्षेला जाग येते. पूर्वी केव्हांतरी कोणाला तरी वाटलें कीं मनुष्याच्या माथ्याचा त्याच्या शरीराशीं जो संबंध आहे तोच पर्वताच्या माथ्याचा पर्वताच्या एकंदर आकाराशीं आहे. तेव्हां त्यानें 'माथा' ह्या शब्दाचा अर्थ वाढविला आणि तो पर्वताच्या शिखराला लावला. मग माथा ह्या शब्दानें दोन वैचारिक कोटींचा (categories चा) निर्देश झाला. या दोन कोटींमध्यें एक समान विशेष ह्यामुळें निर्माण झाला आणि ह्या दोन कोटींची एक कोटी निर्माण झाली. ह्या व्यापक (super-ordinate) कोटीचें वस्तूच्या वरच्या भागाची टोकाकडची बाजू असें नामकरण आपल्याला करतां येईल. ह्या व्यापक कोटींत दोन उपकोटींचा समावेश आतां होतो—माणसाचें माथें आणि पर्वताचा माथा. ह्या व्यापक कोटींत या दोन उपकोटींचा समावेश झाला, तरी त्या वेगळ्या राहातात, कारण त्यांच्यामध्यें एक तार्किक भेद आहे. तो असा कीं, या दोन उपकोटींना समान असे जितके विशेष आहेत त्यापेक्षां त्यांना विषम असे अधिक विशेष आहेत. साधर्म्यानें बांधलेल्या विशेषांपेक्षां वैधर्म्यानें भेदलेल्या विषयांची संख्या अधिक आहे...इतर व्यापक कोटी आणि उपकोटी ह्यांच्यांमधील संबंधांपेक्षां उत्प्रेक्षेचें वैशिष्ट्य असें कीं, येथें व्यापक कोटीला स्वतंत्र नांव नसतें. त्याऐवजीं एका उपकोटीचें नांव दुसऱ्या उपकोटीलाहि देण्यांत येतें, आणि ह्यामुळें त्या नांवाचे दोनहि अर्थनिर्देश आपल्या साऱ्या साधर्म्या–वैधर्म्यासकट मनांत एकदम उभे राहतात." ह्या उताऱ्यांतल्या शेवटच्या वाक्याकडे मी लक्ष वेधूं इच्छितों. दोन वस्तूंना एकत्र जोडणारें साधर्म्य (म्हणजे व्यापक कोटी–super–ordinate category किंवा मी म्हणतों तो व्यापक विचारकल्प) आणि ह्या साधर्म्याच्या कक्षेंत वावरणारीं वैधर्म्यें ह्या दोघांचा एकदम बोध होतो. म्हणजे एकाच वेळीं स्थिर आणि चल ह्यांचा बोध होतो. उत्प्रेक्षेमुळें जो वाङ्मयीन आनंद लाभतो, त्याचें मूळ ह्या स्थिर-चलाच्या एकसमय अनुभवांत आहे. उत्प्रेक्षेंत भव्यता आणि सौंदर्य एकरूप आढळतात. भव्यतेंत सौंदर्याचा आणि सौंदर्यांत भव्यतेचा साक्षात्कार होतो असें वाटतें त्याचें सत्य हें आहे. उत्प्रेक्षेतील दोनहि पदांना व्यापून टाकणारी कल्पना त्या पदांच्या मानानें भव्यच असायला हवी. त्या भव्य कल्पनेच्या आधारानेंच ह्या दोन पदांचे दोन स्वतंत्र अर्थ एकदम प्रतीत होत असल्यानें स्थिर-चलाचा एकदम अनुभव येऊन सौंदर्याचा प्रत्यय येतो. कोणत्याहि उदाहरणानें हें स्पष्ट होईल. ॲरिस्टॉटलची ती अभिजात उपमा — "आयुष्याला जसा वृद्धापकाळ तशी दिवसाला सायंकाळ"—घ्या, नाहींतर कालिदासाची ती भव्य उत्प्रेक्षा — "शृङ्गोच्छ्रायैः कुमुदविशदैर्यो वितत्य स्थितः खं राशीभूतः प्रतिदिशमिव त्र्यम्बकस्याट्टहासः ।—घ्या. ह्या दोनहि कल्पनाविलासांत भव्यता आणि सौंदर्य ह्याचा जो मिलाफ आढळतो, त्याचें विश्लेषण केलें तर त्यांत स्थिर आणि चल ह्यांचाच विलास आढळेल. कवीच्या प्रतिभाशाली दृष्टीला मानवाचें आयुष्य आणि दिवसाचें आयुष्य ह्यांत एकता आढळली, त्याचप्रमाणें हिमालयाची हिमशुभ्र शिखरें आणि परमेश्वराचें हास्य ह्यांतहि एकता आढळली. ह्या एकतेचे अनेक अर्थ तुम्ही लावूं शकतां, इतकी ती

विस्तारशील आहे. मानवाचें जीवन आणि दिनक्रम ह्यांना एकाच अंतिम गतीनें एकत्र जोडलें आहे, ह्या गतींत एक परिवर्तन आहे; त्याचप्रमाणें निसर्गातलीं दृश्यें ही परमेश्वराची लीला आहे, क्रीडा आहे, काय हवें तें म्हणतां येईल. मानव आणि निसर्ग, निसर्ग आणि परमेश्वर, यांना प्रतिभेच्या धाग्यानें कवि एकत्र बांधूं शकतो. कवीची प्रतिभा अशी सर्वस्पर्शी बनते, म्हणूनच त्याला व्यापक आणि व्यापकतर विचारकल्प निर्माण करतां येतात. ते कल्प किती व्यापक बनतील हें त्याच्या चैतन्यशक्तीच्या प्रमाणावर आणि पूर्वानुभवाच्या व्याप्तीवर अवलंबून राहील. ह्या व्यापकतेंतून एका गोष्टीची साक्ष मिळते. कवीला एक 'काव्यसत्य'[१] दिसतें, आणि कल्पनाशक्तीच्या जोरावर तो त्या सत्याची साधना करूं शकतो. ह्या सत्याला नैसर्गिक सत्याचे नियम लावूं पाहाल तर त्याचें रहस्यच निसटेल. तें रहस्य सेसिल डे ल्युइस या इंग्रजी कवीनें आपल्या 'पोएटिक इमेज' ह्या पुस्तकांत सांगितलें आहे. ह्या विश्वाच्या पसाऱ्याच्या मुळाशीं जी एकता आहे तिची अभिव्यक्ति म्हणजेच हें काव्यसत्य.' ह्या काव्यसत्याचीं अनेक रूपें असतात. जितक्या उत्प्रेक्षा तितकीं हीं रूपें. त्यांचा शोध म्हणजे भव्यतेचा आविष्कारच. पण केवळ भव्यतेनें सौंदर्य निर्माण होणार नाहीं. चलतत्त्वाच्या मुळाशीं असलेल्या चैतन्याचीहि आवश्यकता असते. चैतन्यामुळें चलतत्त्वाला जाग येते. उत्प्रेक्षेमध्यें जें विशालस्पर्शी स्थिरतत्त्व असतें त्यानें काव्यसत्याचा शोध लागतो आणि ह्या स्थिरतत्त्वाशीं चलतत्त्वाचा संयोग झाला म्हणजे हें काव्यसत्य सुंदर बनतें.

दुसरें उदाहरण साधें पण महत्त्वाचें आहे. कथा-कादंबरी-नाटकांत स्वभावविकसनाला किती महत्त्व आहे हें वेगळें सांगण्याचें कारण नाहीं. एखाद्या स्वभावचित्रणांत विकास नसला, तर तें कितीहि रेखीव असलें तरी आपलें चित्त धरून ठेवूं शकत नाहीं. त्यांत कांहीं तरी कमी आहे अशी हुरहुर लागून राहाते. स्वभावाच्या नुसत्या रेखीव अगर रंगदार ठोकळ्यांनीं आपलें समाधान होत नाहीं. आपल्याला त्यांत विकास हवा असतो. त्यानेंच त्याला जिवंतपणा येतो. पण हें स्वभावविकसन स्थिर आणि चल ह्यांच्या साहाय्यानेंच व्हावें लागतें. लेखक स्वभावदर्शनाचा एक व्यापक विचारकल्प तयार करतो. त्याचीं कांहीं विशेष द्रव्यें असतात, कांहीं एक रसायन असतें. स्वभावाचें जें विकसन होईल आणि ह्या विकसनाच्या निरनिराळ्या प्रसंगांनीं जो आविष्कार होईल म्हणजे ज्या चलतत्त्वाचा अवलंब केला जाईल तें मूळ स्वभावाच्या रसायनास बाधक ठरतां कामा नये. हें चलतत्त्व स्थिरतत्त्वाच्या कक्षेंतच राहिलें पाहिजे. राघोबादादानें कितीहि पराक्रम केला तरी त्याचा माधवराव होतां कामा नये!

कालिदासाचें मेघदूत हें, मी म्हणतों त्या लयतत्त्वाचें एक नितांतमधुर उदाहरण आहे, असें

---

१. "Poetry's truth comes from the perception of a unity underlying and relating all phenomena and poetry's task is the perpetual discovery through its imaging, metaphor-making faculty of new relationships within this pattern and the discovery and renovation of old ones" (*The Poetic Image*, पृ. ३४.)

मला वाटतें. यक्षाच्या संदेशाबरोबर आपण रामगिरीपासून अलकेपर्यंत कल्पनेचे पंख लावून प्रवास करतों, जें इहलोकीं कदापि शक्य होणार नाहीं तेंहि, म्हणजे अलकेंतील ऐश्वर्यमय विलासाचें दर्शन घेतों. कल्पनेच्या ह्या पटावर कालिदासानें विविध आकृति चितारल्या आणि त्यांत त्याहूनहि विविध रंग भरले. मेघदूतांतली प्रत्येक नदी, प्रत्येक निर्झर, प्रत्येक डोंगर, टेकडी, डोह, दरी, वन, उद्यान, झाड, फूलझाड, प्रासाद, विलासाचा प्रत्येक प्रकार, यांना एक स्वतंत्र व्यक्तित्व, स्वतंत्र प्रकृति प्राप्त झाली आहे. तेथें इंद्रधनुष्य कृष्णानें धारण केलेल्या मोरपिसाप्रमाणें दिसतें, तर निर्विंध्या नदी हंसमालिकेमुळें कमरपट्टा धारण केल्याप्रमाणें भासते. कदंबवृक्षाला कळ्यांचे रोमांच येतात, तर गंभीरा नदीला मासोळ्यांचे कटाक्ष लाभतात. उज्जयिनी नगरी स्वर्गाच्या सोनेरी तुकड्याप्रमाणें वाटते, तर अलका प्रियकराच्या मांडीवर पहुडलेली प्रणयिनी भासते आणि ह्या अलका नगरींत वावरणारी यक्षाची पत्नी तर काय, ब्रह्मदेवानें स्त्रीत्वाची मूर्ति म्हणूनच तिला घडविलें! मानव आणि निसर्ग ह्यांनीं निर्माण केलेल्या अशा अनेक विशेषांवर कालिदासानें आपल्या प्रतिभेची प्रभा फांकली आणि सौंदर्याचे साज चढविले. पण मेघदूताला आज जी अलौकिक गोडी आलेली आहे ती केवळ ह्या कल्पनाविलासामुळें काय? कल्पनेच्या आतषबाजीचीं इतर उदाहरणें संस्कृत वाङ्मयांत काय कमी आहेत? मग मेघदूताचें आकर्षण कशांत आहे? मला वाटतें, अभिजात रसिकाकडून ह्या प्रश्नाचें एकमुखानें उत्तर मिळेल तें हेंच कीं, यक्षाच्या विरहार्त वृत्तीची झिलई कालिदासानें ह्या काव्याच्या अंगोपांगाना दिली आहे, तिच्यांत खरोखर ह्या काव्याच्या आकर्षणाचें रहस्य सांठविलेलें आहे. यक्ष जेव्हां मेघाला सांगतो कीं, ग्रामीण स्त्रिया आपल्या प्रेमळ डोळ्यांत तुला सांठवतील, वेत्रवती नदीच्या भ्रूकुटिभंग झालेल्या मुखाचें तूं चुंबन घे, भोवऱ्यांची नाभी प्रकट करणाऱ्या निर्विंध्या नदीच्या प्रणयाची तूं मनसोक्त लूट कर, वारांगनांच्या अंगावरच्या नखक्षतांना आराम देणारे पावसाचे थेंब तूं पाड, काळोख्या रात्रीं अभिसारिकांना वीज पाजळून मार्ग-दर्शन कर, नलिनीच्या कमलमुखावरील दवाश्रु पुसण्यास सज्ज झालेल्या सूर्याच्या मार्गांत तूं येऊं नको, गंभीरा नदीचे विवृतजघन शरीर सोडून जाणें तुला कठीण वाटेल, आपली मूर्ति तूं दशपूर नगरींतल्या तरुणींच्या अभिलाष नजरांच्या टापूंत आण, आपल्या कंकणाच्या कंगोऱ्यांनीं तुझें हजारें बनविणाऱ्या देवांगनांना तूं गर्जनेनें भिवव, तेव्हां कालिदास काय आपल्या शृंगाररसलोलुपतेचेंच निदर्शन करतो? किंवा अलकानगरींतल्या यक्षपत्नीच्या विरहावस्थेचें वर्णन तो करतो तेव्हां त्याला काय आपल्या कामकलाविषयक ज्ञानाचें प्रदर्शन मांडावयाचें असतें? नाहीं, 'यक्ष जेव्हां नदी, निर्झर, लता, पर्वत, इत्यादींवर स्वतःच्या भावनांचा आरोप करतो किंवा निसर्गाच्या रूपसौंदर्यांत आपल्या भावनांचें प्रतिबिंब पाहतो, तेव्हां खरोखर ह्या काव्यांत जें स्थिर तत्त्व आहे त्यालाच जाग आणीत असतो. मेघ-संदेशाचा व्यापक विचारकल्प जो कालिदासाला सुचला तो मुळीं यक्षाच्या विरहार्त प्रेमातुर वृत्तीनें रंगलेला असाच. ह्या स्थिर तत्त्वांत कालिदासानें, मानवाच्या आणि निसर्गाच्या वैभवाचा कल्पनाशीलतेनें झगझगीत बनलेला तपशील, म्हणजे त्यांतलें चलतत्त्व ओतलें तेव्हां मेघदूताचें सौंदर्य सिद्ध झालें.

आतां अखेरचें उदाहरण भारतीय संगीताचें. भारतीय संगीत हें मी म्हणतों त्या लयतत्त्वाची पताकाच शोभेल. सुदैवानें ह्याची साक्ष एका संगीतज्ञाच्या अधिकारवाणीनेंच मिळत आहे. 'घरंदाज गायकी' ह्या सुप्रसिद्ध ग्रंथाचे लेखक वामन हरी देशपांडे ह्यांनीं स्वच्छच लिहून ठेवलें आहे कीं, "एकूण उत्कंठन आणि विसर्जन ज्यामुळें होतें तो 'बदल आणि पुनरावृत्ति' हाच कायदा सर्व संगीताचें मूळ तत्त्व आहे असें म्हणतां येईल. त्यामुळेंच गायनाला बंदीश प्राप्त होते व त्यामुळेंच त्याची आकृति सिद्ध होते. कोणत्याहि गायनांत हें 'बदल व पुनरावृत्ती'चें तत्त्व प्रस्थापित व्हायलाच हवें" पृष्ठ (४५–४६.) उत्कंठन–विसर्जन आणि बदल-पुनरावृत्ति यांतील संबंधाविषयीं माझ्या कल्पना जरा वेगळ्या आहेत. पण त्यामुळें मूळ मुद्याला येत नाहीं. भारतीय संगीतांत स्थिर आणि चल ह्याचें तत्त्व दोन तीन प्रकारांनीं व्यक्त होतें. एक म्हणजे 'ध्रुवपद' आणि 'उपजअंग' ह्यांचा परस्परसंबंध. दोन, तबल्याचा ठेका आणि गायकाची लय ह्यांचा संबंध. तीन, राग आणि स्वरबंधनांतले बदल. ख्यालगायकींत, अस्ताई-अंतऱ्यासकट संपूर्ण चीज, आलापी, बोलतान आणि तान असे चार घटक असतात; ह्यांच्या टप्प्यांनीं गायन विस्तारत जातें; पण प्रत्येक घटकाच्या अखेरीस गायक ध्रुवपदावर येत असतो. स्थिर-चलाचा हा एक नमुना. तबल्याच्या आवर्तनाच्या दहा, बारा, चौदा अथवा सोळा मात्रा असतात. त्यांच्या साहाय्यानें तबलिया 'समान मात्रांतराची तालक्रिया' करीत असतो. हाच ठेका. तबल्याच्या प्रत्येक आवर्तनांत गायकानें आपली करामत बेमालूम बसवायची असते. पण ती बसवितांना तिच्यामधील निरनिराळ्या स्वरांवरील आघात त्यांतील प्रत्येक मात्राघातावर बसतीलच असें नाहीं. स्थिर-चलाच्या तत्त्वाचा हा दुसरा नमुना. तिसरा नमुना गायकानें केलेली 'रागा' ची प्रतिज्ञा आणि तिच्या कक्षेंत त्यानें केलेले स्वरबंधनाचे प्रयोग अगर बदल. सुरुवातीला गायक एखाद्या रागांतील विलंबित लयांतील अस्ताई सुरू करतो व ती संपूर्णपणें म्हणून समेवर येतो. असें करतांना, रागामध्यें कोणते स्वर घ्यायचे, कोणते वर्ज्य करायचे, कोणते सरळ व कोणते वक्र घ्यायचे, कोणते अल्पत्वानें व कोणते दीर्घत्वानें, कोणत्या स्वराला किती महत्त्व द्यायचें, त्याची तो सूत्ररूपानें मांडणीच करतो. पण ह्या प्रतिज्ञेचा एक निर्धार असतो. स्वरविलासाचे कितीहि प्रयोग गवयानें केले (आणि ते करण्यांतच त्याच्या प्रतिभेची कसोटी लागते.) तरी मूळ रागाशीं बेइमानी करणारा स्वर चुकूनहि त्याच्या तोंडून येतां कामा नये. त्याच्या चलतत्त्वानें स्थिरतत्त्वाशीं इमान राखलें पाहिजे. हा तिसरा नमुना. सर्वांत महत्त्वाचा भारतीय संगीतांतल्या ह्या स्थिर-चलाचें सुरेख वर्णन वामनराव देशपांड्यांनीं आपल्या ग्रंथाच्या चौथ्या प्रकरणांत केलें आहे. तें थोडेसें येथें उतरूनच घेतों. ते म्हणतात, "(भारतीय संगीताच्या) आकृतिधर्माचा एक विशेष असा कीं, त्यांतील ठेक्याच्या प्रत्येक अवर्तनामध्यें दोन प्रकारचे स्वरबंध असतात. एक ध्रुवपद...व दुसरा म्हणजे वेगवेगळ्या स्वरबंधनांनीं सारखा बदलत जाणारा, ज्याला 'उपजअंग' असें म्हणतात तो. पहिल्याला 'स्थिर' किंवा 'constant' असें समजावें, तर दुसऱ्याला 'चल' अथवा 'variable' असें म्हणावें. दर एक आवर्तन बहुशः ह्या दोन्ही स्वरबंधांचें मिळूनच बनलेलें असतें.

त्यांतील चलभागांत दर एक वेळीं वेगवेगळा स्वरबंध योजून 'स्थिर' अशा चिजेच्या तोंडानेंच समेवर यायचें असतें. या प्रक्रियेमध्यें संगीताच्या सौंदर्यप्रणालीच्या दृष्टीनें एक मोठें तत्त्व ग्रथित झालें आहे. तें म्हणजे...पुनरावृत्तीचें तत्त्व. कोणतीहि संपूर्ण गायलेली चीज घेतली, अथवा तिचा आलापी, बोलअंग, बोलतान अथवा तानक्रिया, ह्यापैकीं कोणताहि भाग घेतला, तरी त्या प्रत्येकाला...ठेक्याचें बंधन असतेंच व तें प्रत्येक आवर्तन ह्या 'स्थिर' आणि 'चल' अशा दोन्ही प्रकारच्या स्वरबंधांनीं मिळूनच झालेलें असतें. त्यांतला जो स्थिर भाग असतो तो तालाच्या दर आवर्तनांत पुनरावृत्त होत असतो. स्थिर भागाची म्हणजे चिजेच्या चेहऱ्याच्या स्वरबंधाची अशा रीतीनें पुनःपुन्हां आवृत्ति होत राहणें ही घटना अतिशय आवश्यक आणि महत्त्वाची समजली जाते...'ध्रुव'पदाची छाननी केली तर त्यांतील अंतर्गत तत्त्व पुनः 'बदल' हेंच आहे असें दिसून येईल. कोणत्याहि चिजेच्या चार, तीन अथवा अडीच मात्रांच्या चेहऱ्यांतील स्वरसमुदायाचे अवयव पाडले तरी असें आढळून येईल कीं, त्यांत येणारा प्रत्येक स्वर हा 'वेगवेगळा' असतो. अथवा एकच स्वर अधिक वेळां आला तर बहुशः वेगवेगळ्या 'तरकीबी'नें येतो...या अनेक बदलांनीं, वैविध्यांनीं व वैचित्र्यांनीं नटलेली अशी जो एक आकृति बनते, तिलाच आपण चिजेचें तोंड अगर चेहरा म्हणतों व त्याचीच पुनः पुन्हां आवृत्ति होत जाते. हें झालें त्यांतल्या 'स्थिर' भागाविषयीं आणि 'चल' भागाविषयीं म्हणजे 'उपज' अंगाविषयीं तर बोलायचीच सोय नाहीं. 'बदल' हेंच त्यातलें आदितत्त्व" (पृ ४२ ते ४६.) महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे मी वर मांडलेल्या सिद्धान्ताप्रमाणेंच या स्थिर-चलाच्या तत्त्वाची वामनरावांनीं उत्कंठन-विसर्जनाशीं (tension-resolution) गांठ घालून दिली आहे. ते म्हणतात, 'संगीताची एकूण अंतर्गत वीणच उत्कंठन-विसर्जनाची आहे.' (पृष्ठ ४५.) 'घरंदाज गायकी' हें पुस्तक वामनरावांनीं लिहिलें तेव्हां त्यांच्या मनावर मर्ढेकरांच्या सिद्धान्ताचा प्रभाव असावा. 'साधर्म्य, वैधर्म्य व तोल तिन्ही मिळूनच एक संपूर्ण कायदा झाला असें म्हणायला हरकत नाहीं,' या त्यांच्या उद्गारावरून असें वाटतें. पण तोलाची कल्पना फारच लवचिक आणि शुद्ध मानसशास्त्रीय आहे. वैधर्म्य काय अगर साधर्म्य काय, यांचा कंटाळा न येईल याचा विवेक पाळणें याला ते तोल म्हणतात. (पृष्ठ ५१.) हें तोलाचें तत्त्व काटेकोरपणें किती गवई पाळतात हा प्रश्नच आहे. स्वतःच्या तत्कालीन मानसिक अवस्थेनें तोल राखला गेला आहे कीं नाहीं हें ते ठरविणार. वामनरावांचें सारें विवेचन स्थिर-चलाच्या स्पष्टीकरणानें भरलेलें आहे—आणि त्यांच्या स्थिर-चलांच्या कल्पना माझ्या लयतत्त्वाला पोषक अशाच आहेत. हीं स्थिर-चलाचीं तत्त्वें कलेंत अपरिहार्यपणें कां यायला हवींत तें मी दाखविलें आहे.

लयीचें हें सारें विवेचन वाचल्यावर तुमच्यापैकीं एखादा चिकित्सक वाचक नक्कीच म्हणेल कीं, जन्मभर आम्ही गद्यच बोलत आलों यापेक्षां अधिक तें तुम्ही काय सांगितलें? क्षणभर हा आरोप आपण मान्य करूं या. पण यावर मी असा प्रतिप्रश्न विचारूं इच्छितों कीं, इतर मीमांसा तरी खरोखर याहून अधिक काय सांगतात? कलाकृतीची सारी आंतरिक बंदीश उलगडून सांगण्यास सिद्ध झालेलीं सौंदर्यशास्त्रें जें सादर करतात त्याची

आतां अखेरचें उदाहरण भारतीय संगीताचें. भारतीय संगीत हें मी म्हणतों त्या लयतत्त्वाची पताकाच शोभेल. सुदैवानें ह्याची साक्ष एका संगीतज्ञाच्या अधिकारवाणीनेंच मिळत आहे. 'घरंदाज गायकी' ह्या सुप्रसिद्ध ग्रंथाचे लेखक वामन हरी देशपांडे ह्यांनीं स्वच्छच लिहून ठेवलें आहे कीं, "एकूण उत्कंठन आणि विसर्जन ज्यामुळें होतें तो 'बदल आणि पुनरावृत्ति' हाच कायदा सर्व संगीताचें मूळ तत्त्व आहे असें म्हणतां येईल. त्यामुळेंच गायनाला बंदीश प्राप्त होते व त्यामुळेंच त्याची आकृति सिद्ध होते. कोणत्याहि गायनांत हें 'बदल व पुनरावृत्ती'चें तत्त्व प्रस्थापित व्हायलाच हवें" पृष्ठ (४५–४६.) उत्कंठन–विसर्जन आणि बदल-पुनरावृत्ति यांतील संबंधाविषयीं माझ्या कल्पना जरा वेगळ्या आहेत. पण त्यामुळें मूळ मुद्याला येत नाहीं. भारतीय संगीतांत स्थिर आणि चल ह्याचें तत्त्व दोन तीन प्रकारांनीं व्यक्त होतें. एक म्हणजे 'ध्रुवपद' आणि 'उपजअंग' ह्यांचा परस्परसंबंध. दोन, तबल्याचा ठेका आणि गायकाची लय ह्यांचा संबंध. तीन, राग आणि स्वरबंधनांतले बदल. ख्यालगायकींत, अस्ताई-अंतऱ्यासकट संपूर्ण चीज, आलापी, बोलतान आणि तान असे चार घटक असतात; ह्यांच्या टप्प्यांनीं गायन विस्तारत जातें; पण प्रत्येक घटकाच्या अखेरीस गायक ध्रुवपदावर येत असतो. स्थिर-चलाचा हा एक नमुना. तबल्याच्या आवर्तनाच्या दहा, बारा, चौदा अथवा सोळा मात्रा असतात. त्यांच्या साहाय्यानें तबलिया 'समान मात्रांतराची तालक्रिया' करीत असतो. हाच ठेका. तबल्याच्या प्रत्येक आवर्तनांत गायकानें आपली करामत बेमालूम बसवायची असते. पण ती बसवितांना तिच्यामधील निरनिराळ्या स्वरांवरील आघात त्यांतील प्रत्येक मात्राघातावर बसतीलच असें नाहीं. स्थिर-चलाच्या तत्त्वाचा हा दुसरा नमुना. तिसरा नमुना गायकानें केलेली 'रागा'ची प्रतिज्ञा आणि तिच्या कक्षेंत त्यानें केलेले स्वरबंधनाचे प्रयोग अगर बदल. सुरुवातीला गायक एखाद्या रागांतील विलंबित लयांतील अस्ताई सुरू करतो व ती संपूर्णपणें म्हणून समेवर येतो. असें करतांना, रागामध्यें कोणते स्वर घ्यायचे, कोणते वर्ज्य करायचे, कोणते सरळ व कोणते वक्र घ्यायचे, कोणते अल्पत्वानें व कोणते दीर्घत्वानें, कोणत्या स्वराला किती महत्त्व द्यायचें, त्याची तो सूत्ररूपानें मांडणीच करतो. पण ह्या प्रतिज्ञेचा एक निर्धार असतो. स्वरविलासाचे कितीहि प्रयोग गवयानें केले (आणि ते करण्यांतच त्याच्या प्रतिभेची कसोटी लागते.) तरी मूळ रागाशीं बेइमानी करणारा स्वर चुकूनहि त्याच्या तोंडून येतां कामा नये. त्याच्या चलतत्त्वानें स्थिरतत्त्वाशीं इमान राखलें पाहिजे. हा तिसरा नमुना. सर्वांत महत्त्वाचा भारतीय संगीतांतल्या ह्या स्थिर-चलाचें सुरेख वर्णन वामनराव देशपांड्यांनीं आपल्या ग्रंथाच्या चौथ्या प्रकरणांत केलें आहे. तें थोडेसें येथें उतरूनच घेतों. ते म्हणतात, "(भारतीय संगीताच्या) आकृतिधर्माचा एक विशेष असा कीं, त्यांतील ठेक्याच्या प्रत्येक अवर्तनामध्यें दोन प्रकारचे स्वरबंध असतात. एक ध्रुवपद...व दुसरा म्हणजे वेगवेगळ्या स्वरबंधनांनीं सारखा बदलत जाणारा, ज्याला 'उपजअंग' असें म्हणतात तो. पहिल्याला 'स्थिर' किंवा 'constant' असें समजावें, तर दुसऱ्याला 'चल' अथवा 'variable' असें म्हणावें. दर एक आवर्तन बहुशः ह्या दोन्ही स्वरबंधांचें मिळूनच बनलेलें असतें.

त्यांतील चलभागांत दर एक वेळीं वेगवेगळा स्वरबंध योजून 'स्थिर' अशा चिजेच्या तोंडानेंच समेवर यायचें असतें. या प्रक्रियेमध्यें संगीताच्या सौंदर्यप्रणालीच्या दृष्टीनें एक मोठें तत्त्व ग्रथित झालें आहे. तें म्हणजे...पुनरावृत्तीचें तत्त्व. कोठलीहि संपूर्ण गायलेली चीज घेतली, अथवा तिचा आलापी, बोलअंग, बोलतान अथवा तानक्रिया, ह्यापैकीं कोणताहि भाग घेतला, तरी त्या प्रत्येकाला...ठेक्याचें बंधन असतेंच व तें प्रत्येक आवर्तन ह्या 'स्थिर' आणि 'चल' अशा दोन्ही प्रकारच्या स्वरबंधांनीं मिळूनच झालेलें असतें. त्यांतला जो स्थिर भाग असतो तो तालाच्या दर आवर्तनांत पुनरावृत्त होत असतो. स्थिर भागाची म्हणजे चिजेच्या चेहऱ्याच्या स्वरबंधाची अशा रीतीनें पुनःपुन्हां आवृत्ति होत राहणें ही घटना अतिशय आवश्यक आणि महत्त्वाची समजली जाते...'ध्रुव'पदाची छाननी केली तर त्यांतील अंतर्गत तत्त्व पुनः 'बदल' हेंच आहे असें दिसून येईल. कोणत्याहि चिजेच्या चार, तीन अथवा अडीच मात्रांच्या चेहऱ्यांतील स्वरसमुदायाचे अवयव पाडले तरी असें आढळून येईल कीं, त्यांत येणारा प्रत्येक स्वर हा 'वेगवेगळा' असतो. अथवा एकच स्वर अधिक वेळां आला तर बहुशः वेगवेगळ्या 'तरकीबी'नें येतो...या अनेक बदलांनीं, वैविध्यांनीं व वैचित्र्यांनीं नटलेली अशी जी एक आकृति बनते, तिलाच आपण चिजेचें तोंड अगर चेहरा म्हणतों व त्याचीच पुनः पुन्हां आवृत्ति होत जाते. हें झालें त्यांतल्या 'स्थिर' भागाविषयीं आणि 'चल' भागाविषयीं म्हणजे 'उपज' अंगाविषयीं तर बोलायचीच सोय नाहीं. 'बदल' हेंच त्यातलें आदितत्त्व" (पृ ४२ ते ४६.)

महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे मी वर मांडलेल्या सिद्धान्ताप्रमाणेंच या स्थिर-चलाच्या तत्त्वाची वामनरावांनीं उत्कंठन-विसर्जनाशीं (tension–resolution) गांठ घालून दिली आहे. ते म्हणतात, 'संगीताची एकूण अंतर्गत वीणच उत्कंठन–विसर्जनाची आहे.' (पृष्ठ ४५.) 'घरंदाज गायकी' हें पुस्तक वामनरावांनीं लिहिलें तेव्हां त्यांच्या मनावर मर्ढेकरांच्या सिद्धान्ताचा प्रभाव असावा. 'साधर्म्य, वैधर्म्य व तोल तिन्ही मिळूनच एक संपूर्ण कायदा झाला असें म्हणायला हरकत नाहीं,' या त्यांच्या उद्गारावरून असें वाटतें. पण तोलाची कल्पना फारच लवचिक आणि शुद्ध मानसशास्त्रीय आहे. वैधर्म्य काय अगर साधर्म्य काय, यांचा कंटाळा न येईल याचा विवेक पाळणें याला ते तोल म्हणतात. (पृष्ठ ५१.) हें तोलाचें तत्त्व काटेकोरपणें किती गवई पाळतात हा प्रश्नच आहे. स्वतःच्या तत्कालीन मानसिक अवस्थेनें तोल राखला गेला आहे कीं नाहीं हें ते ठरविणार. वामनरावांचें सारें विवेचन स्थिर-चलाच्या स्पष्टीकरणानें भरलेलें आहे–आणि त्यांच्या स्थिर-चलांच्या कल्पना माझ्या लयतत्त्वाला पोषक अशाच आहेत. हीं स्थिर-चलाचीं तत्त्वें कलेंत अपरिहार्यपणें कां यायला हवींत तें मी दाखविलें आहे.

लयीचें हें सारें विवेचन वाचल्यावर तुमच्यापैकीं एखादा चिकित्सक वाचक नक्कीच म्हणेल कीं, जन्मभर आम्ही गद्यच बोलत आलों यापेक्षां अधिक तें तुम्ही काय सांगितलें? क्षणभर हा आरोप आपण मान्य करूं या. पण यावर मी असा प्रतिप्रश्न विचारूं इच्छितों कीं, इतर मीमांसा तरी खरोखर याहून अधिक काय सांगतात? कलाकृतीची सारी आंतरिक बंदीश उलगडून सांगण्यास सिद्ध झालेलीं सौंदर्यशास्त्रें जें सादर करतात त्याची

रोकड किंमत किती पदरांत पडते ? देहसौंदर्याचें रहस्य सांगण्यास सरसावलेल्या टीकाकारानें आंतल्या सांगाड्याची रचना समजावून सांगावी इतकेंच ना ? पण याला इलाज नाहीं. सौंदर्यानुभवाचें स्वरूपच तसें असतें, एवढें तरी माझ्या मीमांसेनें स्पष्ट होईल. लयीचें जें तत्त्व मी सांगितलें तें सौंदर्यप्रतीतीची एखादी जादूची कांडी तुमच्या हातांत देण्यासाठीं नाहीं, तर या प्रांतांत तशा जादूच्या कांड्या उपलब्ध असूं शकत नाहींत हें सांगण्यासाठीं; पण अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे सौंदर्यांतली बरीचशी जादुगिरी तुम्हां रसिकांच्याच अंतःकरणांत असते हें सांगण्यासाठीं. आणि याचें कारण अनुभवाच्या स्वरूपांत शोधलें पाहिजे. कारण अनुभव म्हणजे काय ? तर वास्तव आणि व्यक्तित्व यांचा संयोग. वास्तव सर्वांना समान असेल, पण व्यक्तित्व खास तुमचें. त्यांत कोणी भागीदार नाहीं. पूर्वानुभव तुमचा; वर्तमानकालीन गरजा त्या तुमच्या; भविष्यकालाबद्दलच्या अपेक्षा त्याहि तुमच्याच. यांनीं तुमचें व्यक्तित्व बनलेलें. अर्थात् हा अनुभव, अपेक्षा, जशा तुमच्या मनाच्या तशा तुमच्या देहाच्याहि. तुमचा देह सांगेल कीं, तुम्ही मनुष्यजातीपैकींच एक आहां. तुम्ही मानवजातीचे प्रतिनिधि आहांत. म्हणजे मानवजातीचे गुणधर्म तुम्हांला चिकटलेले आहेत. याचाच अर्थ, सर्व मानवांना समान असलेले गुण तुमच्या ठिकाणीं आहेत. तुमचा देह सांगेलच अशी खात्री नसणारी आणखी एक गोष्ट आहे. ती म्हणजे तुम्ही एका मानवी समाजाचेहि प्रतिनिधि आहांत. तुम्ही समाजांत जन्मतां, समाजांत जगतां. तुमचें बरेचसें जीवन सामाजिक असतें. तुमच्या व्यक्तित्वावर तुमच्या समाजाचे संस्कार झालेले असतात. तुमची भाषा हें याचें उत्कृष्ट द्योतक आहे. भाषा ही सार्वजनिक असते. विचार-विनिमयासाठीं आणि सामाजिक व्यवहारासाठीं ती जन्माला येते. म्हणून शब्दांचे अर्थ सार्वजनिक असतात. ते शब्दांना परंपरेनें, संकेतानें, म्हणजे सार्वजनिक संकेतानें चिकटलेले असतात. व्यक्ति शब्द वापरते ती या सार्वजनिक अर्थानें वापरते, पण प्रत्येकवेळीं कांहीं तरी स्वतःचें असें हातचें राखून ठेवते. शब्दानें व्यवहार चालला, तरी आपल्याला जें म्हणायचें होतें तें इतर समजनात त्यापेक्षां थोडेंसें तरी वेगळें होतें, हें शब्दाच्या वापराचा थोडा विचार केला तरी ध्यानांत येतें. असें कां होतें ? कारण शब्दाच्या अर्थाची प्रत्येक व्यक्तीची परा वेगळी असते, त्या अर्थानें सूचित होणाऱ्या अनुभवाची तिची लज्जत निराळी असते. जें शब्दांना लागू तें ध्वनीला लागू, तेच रंगरेषेला लागू. दोन व्यक्ति एकाच लाल रंगाकडे पाहातात, पण जो लाल रंग दिसतो तो त्या दोन व्यक्तींना निराळा दिसतो, कारण त्यांच्या अंतरंगावर संस्कार निराळा होतो. एका व्यक्तीला तो उत्साहवर्धक वाटतो, तर दुसऱ्या व्यक्तीला उदास वाटतो. कारण प्रत्येक व्यक्तीचें व्यक्तित्व वेगळें असतें, या व्यक्तित्वाचीं अनुभवादि द्रव्यें वेगळीं असतात, आणि तीं महत्त्वाचीं असतात. म्हणजे हें व्यक्तित्व महत्वाचें असतें, कारण व्यक्ति केवळ आपल्या अंतरंगाकडेच नव्हे, आपल्या विचारभावनांकडेच नव्हे, तर आपल्या सामाजिक व्यवहारांकडे आणि सामाजिक संबंधांकडेसुद्धां या व्यक्तित्वाच्या चष्म्यांतून पाहाते. तिला या व्यवहारांची, या संबंधांची, या नात्यांची जी जाणीव होते, तिच्यावर या व्यक्तित्वाची छाप असते. व्यक्ति समाजाचाच एक भाग असते म्हणून ती सामाजिक असते, समाजाच्या इतर सभासदांशीं ती देहस्वभावांनीं आणि मनोधर्मांनीं

जोडलेली असते. म्हणूनहि ती सामाजिक असते. ती सामाजिक असते म्हणूनच सर्वांच्या अनुभवांत, सार्वजनिक अनुभवांत, सहभागी होऊं शकते—पण ती तशी सहभागी होते ती स्वतःच्या स्वतंत्र प्रत्ययानें. म्हणून प्रत्येक सामाजिक अनुभव हा अखेरीस वैयक्तिक अनुभवच असतो. उदाहरणार्थ, तुम्ही एखाद्या प्रदर्शनाला जातां किंवा संगीताच्या मैफलींत सामील होतां किंवा काव्यगायनाच्या कार्यक्रमाला उपस्थित असतां तेव्हां तुम्ही एका सार्वजनिक अनुभवांतच सहभागी झालेले असतां. जें चित्र तुम्ही पाहात असतां तें त्याच वेळीं इतरहि पाहात असतात; जें संगीत ऐकत असतां तें इतरहि ऐकत असतात आणि कवितेचे संस्कार तुमच्याप्रमाणें इतरांवरहि घडत असतात. या अर्थानें कलेचा अनुभव हा सार्वत्रिक अनुभव म्हणायचा. या अर्थानें तें चित्र, तें संगीत, ती कविता, निरनिराळ्या रसिकांनीं निरनिराळ्या वेळीं ऐकली तरी तो अनुभव एकाच कवितेचा, एकाच संगीताचा, एकाच चित्राचा; कारण रसिकांनीं वेगवेगळ्या वेळीं अनुभवलें तरी तें चित्र, संगीताची ती रेकॉर्ड आणि ती कविता एकच असते. कारण चित्र म्हणजे काय, तर रंगरेषांनीं संस्कारलेलें कापड, अगर कागद अगर फलक; संगीत म्हणजे काय तर नादमय शब्दांनीं गुंफलेली चीज; आणि कविता म्हणजे अक्षरांची आणि शब्दांची विशिष्ट तऱ्हेची बांधणी. निदान असें आपण धरून चालतों. पण या समजुतींत आपली दुहेरी गफलत होत असते. एक म्हणजे कलाकृतीचें अस्तित्व आणि या वस्तूचें, म्हणजे चित्राचें, रेकॉर्डचें, शाब्दिक बांधणीचें अस्तित्व असें आपण धरून चालतों. पण कलाकृतीचें अस्तित्व म्हणजे तिच्या अनुभवाचें अस्तित्व आणि तें ती कलाकृति आणि आपण रसिक यांच्या दरम्यान कोठेंतरी असतें. आणि दुसरी गफलत म्हणजे कलेच्या अनुभवांत कलाकृतीच्या साधनात्मक अंगापेक्षां स्व-रसात्मक अंगाशीं आपल्याला अधिक कर्तव्य असतें. या दोन कारणांस्तव कलेचा अनुभव हा खऱ्या अर्थानें कधीं सार्वजनिक अनुभव नसतो. हरेक रसिकागणिक त्याचीं चव वेगळी असते. तिच्यांत कोणी भागीदार बनूं शकत नाहीं. प्रत्येक रसिकाचें रसास्वादाचें विश्व हें अगदीं स्वतंत्र विश्व असतें. स्वतंत्र आणि अलिप्त. त्यांतून रसिक बाहेर पडूं शकत नाहीं व त्यांत दुसऱ्या कोणाला प्रवेश नाहीं.

या गोष्टीकडे जगाचें दुर्लक्ष होतें, कारण आपलें बहुतेक जीवन अनुभवाच्या साधनात्मक अंगाची व्यावहारिक फिकीर करण्यांतच खर्च होतें. उपयोगासाठीं ओळख यांसाठींच आपण अनुभवाचा अधिक उपयोग करतों. तें अधिक सोपेंहि असतें. मनाला त्यांत सायास कमी असतात. अनुभवाच्या स्व-रसात्मक अंगांत रमून जाण्यासाठीं माणसाचें व्यक्तित्व रसलोलुप असावें लागतें आणि तें विलक्षण क्रियाशील असावें लागतें. यामुळेंच बहुधा व्यवहाराला आपले साधनात्मक पाश आवळणें सोपें जात असावें. कांहीं कां असेना, कलाकृति म्हणजे व्यवहारांतल्या इतर वस्तूंसारखीच एक असें मानण्याकडे आपला कल होतो. कलाकृतीचें अस्तित्व आणि एखाद्या व्यावहारिक वस्तूचें अस्तित्व यांच्यामध्यें जो एक मोठा फरक आहे तो आपण विसरतों. उदाहरणार्थ, नाटक म्हणजे संवाद आणि नेपथ्यरचनेसंबंधीच्या सूचना एवढेंच नसलें, तरी नाटक म्हणजे रंगलेलीं पात्रें आणि त्यांचा अभिनय यांचें दर्शन अशी आपली समजूत होते.

अर्थात् नाटक रंगभूमीवर उभें राहावें लागतेंच. पण नाटक म्हणजे रंगभूमीवर होणारा कोणताहि प्रयोग असें म्हणायचें का ? या प्रश्नाचें उत्तर वाटतें त्यापेक्षां गुंतागुंतीचें आहे. आपण शाकुंतल पाहिलें म्हणजे शाकुंतल नाटकाचा प्रयोग पाहिला असें आपण धरून चालतों. पण शाकुंतलाचा प्रयोग करण्याच्या अनेक पद्धति असूं शकतील. दरेक दिग्दर्शकानुसार त्या प्रयोगाची जात बदलेल. पण एका दिग्दर्शकानें आंखून दिलेला प्रयोग प्रत्येक वेळीं तसाच होईल का ? आपण संगीताचें उदाहरण घेऊं या. एकच चीज, पण निरनिराळ्या घराण्याचे गवई निरनिराळ्या प्रकारें गातात. मग तें एकच संगीत कीं वेगवेगळीं ? बरें, एकाच घराण्याचे गायक तरी एकच संगीत निर्माण करतात का ? प्रत्येक गाणाऱ्याची कांहीं खास पद्धति असेल कीं नाहीं ? समजा, एखाद्या शिष्यानें आपलीं खास वैशिष्टयें विसरायचें ठरवून गुरुभक्तीच्या उमाळ्यानें सहीसही गुरूप्रमाणें गायचें ठरविलें तरी गुरूच्या आवाजांत आणि त्याच्या आवाजांत फरक असल्यानें त्याच्या संगीतांत कांहीं फरक पडेल कीं नाहीं ? भारतीय संगीतांत दरेक गवयाच्या वैशिष्टयाला भरपूर अवकाश असतो व त्याचें महत्त्व गणलें जातें याला सौंदर्यमूल्यांच्या दृष्टीनें महत्त्व आपण कां देतों ! आपण कवितेचें उदाहरण घेऊं. कविता म्हणजे छापलेल्या अक्षरांचा अगर शब्दांचा समूह नव्हे, पण तो कांहीं अर्थांचा समूह अगर रचना असें तरी म्हणतां येईल का ! म्हणतां आलें पाहिजे, कारण प्रत्येक शब्दांचा कांहीं एक ठराविक अर्थ असतो व शब्दकोशांत तो सांपडतो. पण प्रत्येक रसिकाला कवितेंतल्या शब्दांचा अर्थबोध इतरांना होतो तसाच होईल का ? आपण मर्ढेकरांचीच, ‘ चंद्रकिरणांनो, तुम्हां वाजते का कधीं थंडी ?’ ही ओळ घेऊं या. थंडी म्हणजे उन्हाळा नव्हे. या बाबतींत कोणाचा गैरसमज होणार नाहीं. थंडी म्हटल्यावर गरम कपडे, शेकोटीची ऊब, वगैरे गोष्टींचीच आठवण होणार. पण ‘ थंडी ’ या शब्दानें राजस्थानांतल्या माणसाला जो बोध होईल तोच आइसलंडमधल्या माणसाला होईल का ? यावर कोणी म्हणेल कीं हा प्रश्न उपस्थित होतोच कुठें ? मर्ढेकरांची ओळ मराठी माणसालाच कळेल, तेव्हां कवितेचा अर्थ लावतांना तिची भाषा समजणाऱ्या रसिकांचाच विचार केला पाहिजे. ठीक आहे. मुंबईतल्या माणसांना आणि चिखलदऱ्यावरच्या माणसांना थंडी या शब्दाचा एकच अर्थबोध होईल काय ? तितकें दूर कशाला जा, या मुंबई शहरांतल्या माणसांचा थंडीचा अनुभव सारखाच आहे का ? मलबार हिलवरची थंडी आणि धारावीच्या झोपडींतली थंडी सारखीच असेल काय ? मग ‘ चंद्रकिरणांनो, तुम्हां वाजते का कधीं थंडी ?” या ओळीचा प्रत्येकाचा सौंदर्यानुभव सारखा कसा असेल ? प्रत्येकाच्या अनुभवाची लय जर वेगळी, प्रत्येकाच्या अनुभवांतला, सातत्य आणि बदल यांचा विहार जर वेगळा, तर या विहारावरच लक्ष केंद्रित करणाऱ्या रसिकाच्या सौंदर्यानुभवाचें स्पंदन किती वेगळें असेल ? इतकेंच कशाला, रसिकाचा एकाच कवितेचा अनुभव दर वाचनागणिक तोच असेल याची तरी कांहीं खात्री आहे का ? दर वाचनागणिक तो नवीन कविताच वाचणार नाहीं काय ? दोन वाचनांच्या दरम्यान कांहीं अनुभवानें रसिकाचें व्यक्तित्व बदलणार नाहीं याची काय खात्री ? आणि समजा, नाहीं बदललें, तरी दुसऱ्या वाचनाच्या वेळीं पहिल्या वाचनाच्या अनुभवाची भर जमेस धरायला नको का ?

अगदीं सूक्ष्म कां होईना, पण पहिल्या वाचनानें रसिकाच्या व्यक्तित्वांत कांहीं बदल झाला असेलच. पहिल्या वाचनावेळचा रसिक आणि दुसऱ्या वाचनावेळचा रसिक यांचीं व्यक्तित्वें अगदीं अल्प कां होतना, पण वेगळीं असणार आणि म्हणून त्यांचा सौंदर्यानुभव वेगळा असणार.

या साऱ्या विचारसरणीवर एक जबरदस्त आक्षेप येईल याची मला जाणीव आहे. नाटकाचा, संगीताचा, काव्यवाचनाचा प्रत्येक प्रयोग वेगळा असला, रसिकागणिक त्याचा अनुभव वेगळा असला, तरी त्या सर्व प्रयोगांना आणि अनुभवांना समान असें कांहीं असेलच कीं नाहीं? शाकुंतला नाटकाचे अनेक प्रयोग होतात, आणि सौभद्र नाटकाचे अनेक प्रयोग होतात; दरेक प्रयोग वेगळा असला तरी शाकुंतलाच्या प्रयोगांना जें कांहीं समान असतें तें, सौभद्राच्या प्रयोगांना जें समान असतें त्याच्यापेक्षां वेगळें असतें, आणि हा समानतेचा वेगळेपणाच शाकुंतल नाटकाला सौभद्रापेक्षां निराळें ठरवितो. हें वाक्य लिहितांना, प्रो० मन्रो बीअर्डस्ले यांचें पुढील वाक्य माझ्या मनांत आहे :

" ...These presentations had something in common that differentiated them from other presentations..." *Aesthetics*, पृ. ५५

हा युक्तिवाद बरोबर आहे, आणि त्या दृष्टीनें अनेक प्रयोग किंवा अनेक वाचनें होऊनहि त्यांना समान असलेला गुणसमुच्चय वेगळा काढून त्याला एक कलाकृति असें आपण संबोधूं शकतों. पण यांत एक थोडीशी महत्त्वाची अडचण आहे. या कलाकृतीचे (नाटकाचे, चित्रेचे, कवितावाचनाचे) नवनवे प्रयोग भविष्यकाळांत होत जाणार, आणि प्रत्येक नव्या प्रयोगाबरोबर ही 'समानता' (म्हणजे कलाकृति) बदलत जाणार. म्हणजे प्रत्येक प्रयोगाबरोबर सूक्ष्म अर्थानें कां होईना, पण एक नवी कलाकृति निष्पन्न होणार, आणि दुसरी गोष्ट अशी कीं, एका कलाकृतीचे, उदाहरणार्थ हॅम्लेट नाटकाचे, प्रयोग भविष्यकालांत दूरवर होत जाणार; ते केव्हां, कुठें, किती होणार हें कोणीच सांगूं शकणार नसल्यानें या कलाकृतीचें स्वरूप नेहमींच संदिग्ध राहणार, आणि कलाकृतीचा भविष्यकाळ जितका आशादायक तितकें तिचें स्वरूप अधिक संदिग्ध. आजकाल मराठी टीकाकारांत ज्या पुस्तकाचा विशेष बोलबाला होतांना आढळतो त्या 'थिअरी ऑफ् लिटरेचर'च्या लेखकांनीं (रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरन यांनीं) या समानतेच्या मुद्द्यावर घेतलेला आक्षेप महत्त्वाचा आहे. ते म्हणतात, "Another answer solves the question by stating that genuine poem is the experience common to all the experinences of the poem. But this answer would obviously reduce the work of art to the common denominator all these experiences. This denominator must be the *lowest* common denominator, the most shallow, most superficial and trivial experience.[1] ही समानता अतिशय उथळ, सामान्य

1. 'द थिअरी ऑफ् लिटरेचर,' पृष्ठ १३८ (हार्वेस्ट बुक आवृत्ति)

आणि क्षुद्र स्वरूपाची असेल असा वेलेक-वॉरन' यांचा आक्षेप आहे. व तो बरोबर आहे. निरनिराळ्या सौंदर्यानुभवांना समान असलेला अनुभव म्हणजे निरनिराळ्या रूपवतींना समान असलेला हाडांचा सांपळा – पण रसिकाला हा सांगाडा नको असतो, त्याला चित्त हरण करणारें लावण्य हवें असतें. या साऱ्या अडचणींतून सुटण्याचा मार्ग दाखविण्यासाठीं वेलेक-वॉरननीं काव्याची एक स्वतंत्रच व्याख्या दिली आहे : " A poem, we have to conclude, is not an individual experience or a sum of experiences, put only a potential cause of experiences' (कविता म्हणजे वैयक्तिक अनुभव नव्हे कीं या साऱ्या अनुभवांची बेरीजहि नव्हे. कविता म्हणजे हे अनुभव निर्माण करणारी – या अनुभवांना कारण असणारी – संभाव्य शक्ति) ही व्याख्या दिसायला मोठी आकर्षक दिसते. पण तिची रोकड किंमत (cash value) किती ? या शक्तीचें दर्शन होणार कसें ? तिचा साक्षात्कार घडणार कसा ? वैयक्तिक अनुभवांतूनच ना ? ज्या प्रकरणीं अस्तित्वापेक्षां प्रत्ययाचेंच महत्त्व मोठें, तेथें अनुभवाच्या पलीकडे जाणाऱ्या कल्पनांची खरोखर काय किंमत ?

---

१. 'थिअरी ऑफ् लिटरेचर' पृष्ठ १३८ हार्वेस्ट बुक आवृत्ति

मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीकाः कांहीं प्रश्न

प्रा.[1] वसंत दावतर यांचा 'मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका' हा निबंध ,दुसऱ्या महायुद्धोत्तरकाळांतील मराठी टीका या विषयावर झालेल्या परिसंवादाचा एक भाग आहे. या परिसंवादाच्या सूत्राचें आरंभीं त्यांनीं जें निवेदन केलेलें आहे, त्यावरून वर उल्लेखिलेल्या निबंधावरील चर्चा ही या परिसंवादास प्रामुख्यानें अभिप्रेत होती असें वाटलें होतें. परंतु प्रत्यक्षांत चर्चा झाली ती 'सौंदर्य आणि साहित्य' या मर्ढेकरांच्या पुस्तकांतील 'सौंदर्यवाचक विधानाचें स्वरूप' या प्रकरणांतील कांहीं मुद्द्यांची. परिसंवादाच्या आशयास चर्चेत स्पर्श झालाच नाहीं. म्हणून प्रा. दावतर यांचा जो निबंध आहे, त्या संदर्भात कांहीं विचार, अनेक प्रश्न, मनांत उपस्थित झाले ते मांडण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखांत केलेला आहे.

'मर्ढेकरयुगांतील मराठी टीका' हें निबंधाचें शीर्षक आहे. 'मर्ढेकर-युग' हा शब्दप्रयोग अप्रश्नतीय नाहीं याची जाण लेखकाला आहे. 'युग' हा शब्द केवळ सोयीकरितां वापरला आहे काय? 'युग' या शब्दाचें या लेखांतील प्रयोजन काय? ज्या वेळीं

1. परिशिष्ट २ रें : प्रा. सौ. पुष्पा भावे या परिसंवादांतील एक निमंत्रित. परिसंवादांतील एक प्रमुख निबंध व परिसंवादांत झालेली चर्चा यांच्या अनुषंगानें त्यांच्या मनांत जें विचार आले ते त्यांनीं लिहून कळविलें. ते येथें परिशिष्टरूपानें नोंदले आहेत.

एखाद्या व्यक्तीचें नांव एखाद्या युगाला दिलें जातें, तेव्हां त्या व्यक्तीचें त्या वेळीं त्या क्षेत्रांतील कर्तृत्वच निर्देशित करावयाचें असतें. 'मर्ढेकर-युग' असें म्हटलें म्हणजे वाङ्मयीन समीक्षेच्या प्रांतांतील सारे प्रश्न मर्ढेकरांनीं तर्कशास्त्राच्या आधारें सोडविले आणि पुढीलांचा मार्ग मोकळा केला असें नव्हे. मर्ढेकरांनीं जी क्रांति केली, ती उत्तरांच्या व नियमांच्या स्वरूपाची नव्हती. मर्ढेकरांनीं वाङ्मयदृष्ट्या अर्थपूर्ण असे प्रश्न विचारले, नवीन प्रश्नांची शक्यता निर्माण केली, हें महत्त्वाचें होय. किंबहुना कोणत्याहि तात्त्विक विचाराच्या क्षेत्रांत कालांतरानें अपूर्ण ठरणार नाहींत असे विचार मांडणें कठीण असतें. यामुळें, उत्तराच्या पूर्णतेवर त्या विवेचनाचें मोल ठरवितां येणार नाहीं. मर्ढेकरांच्या साहित्यविषयक लिखाणांत (म्हणजे केवळ 'सौंदर्य आणि साहित्य' नव्हे –) अनेक सखोल विचारांची संभाव्यता दडलेली आहे, हें त्या लिखाणाचें मूलभूत मूल्य आहे. त्यांचें सौंदर्यविषयक समीकरण मान्य करून मराठी समीक्षा पुढें गेली नाहीं. कारण, तें अशक्य होतें. यांत मराठी टीकाकारांच्या सावधगिरीपेक्षां त्या समीकरणाचीच मर्यादा कार्यान्वित झाली असावी. तरीसुद्धां या सर्व विवेचनामागील मर्ढेकरांचें जें वाङ्मयीन तत्त्वज्ञान आहे, तें मराठी टीकाकारांना मार्गदर्शक ठरलें. कलेचें स्वतःसिद्ध अस्तित्व मर्ढेकरांनीं मान्य केलें. इतकेंच नाहीं, तर त्यांच्या नंतरच्या भिन्नभिन्न विचारप्रवाहांच्या समीक्षेवर त्याचा अप्रत्यक्ष परिणाम दिसून येतो. मर्ढेकरसंप्रदाय कोणाला मान्य होवो न होवो, परंतु नकळतपणें पुढील समीक्षेंत मर्ढेकरांच्या विचारास मान्यता देण्याची वा त्याचा प्रतिवाद करण्याची गरज भासूं लागली. इथेंच 'मर्ढेकर-युग' त्याच्या बऱ्यावाईट स्वरूपांत सिद्ध झालें.

प्रा. दावतर यांनीं आपल्या निबंधांत तपशीलात्मक ऐतिहासिक समालोचन टाळून मराठी समीक्षेंतील प्रमुख प्रवृत्तींचा शोध घेण्याचा यत्न केला आहे. हा शोधहि प्रामुख्यानें एकमार्गी आहे. मराठी टीकालेखन जरी मर्ढेकरांना अनुसरूं लागलें नाहीं, तरी निश्चित तात्त्विक बैठक नसलेल्या मराठी समीक्षेंत मर्ढेकरांच्या साहित्यविचारांतील सौंदर्यविषयक पदांचा उपयोग करण्याचा मोह नवीन टीकाकारांना आवरतां आला नाहीं. ही परिभाषा वापरली गेली ती वर्णनात्मक पद्धतीनें. तिला निश्चित अर्थ देणाऱ्या वाङ्मयीन निष्ठा (convictions) त्यामागें नव्हत्या. यामुळें, हीं पदें इतर व्यवहारांत वापरल्या जाणाऱ्या शब्दांसारखीं बोथट झालीं. अनेक लेखकांच्या टीकालेखनांतून जी साहित्यविषयक परिभाषा वापरलेली आहे, तिचा तात्त्विक पातळीवरील विचार प्रा. दावतरांच्या निबंधांत केलेला आहे. हा विचार केवळ परिभाषाविषयक नाहीं. निश्चित तत्त्व पाठीशीं नसतांना वाङ्मयीन संज्ञांचा उपयोग केल्यावर लेखकास अभिप्रेत वाङ्मयीन तत्त्व आणि हीं पदें यांत जो अंतर्विरोध निर्माण होतो त्याचा हा विचार आहे. हा विचार प्रा. दावतरांनीं कांहींसा तुलनात्मक पद्धतीनें मांडला आहे. एकच वाङ्मयीन पद त्याचे सर्व संदर्भ तत्त्वानें बांधून मर्ढेकरांनीं वापरलें आहे, तर नंतरच्या साहित्यसमीक्षकांनीं वर्णनात्मक पद्धतीनें वापरून तें अर्थशून्य केलें आहे. याचीं अनेक उदाहरणें प्रा. दावतरांनीं आपल्या लेखांत निर्देशिलीं आहेत. हा लेख कांहींसा सूत्ररूप असल्यामुळें या संदर्भांत गैरसमज होण्याची शक्यता आहे. (किंबहुना असा सूर परिसंवादांत अस्पष्टतेनें उमटलाहि होता.)

प्रा. दावतर यांच्या या प्रस्तुत प्रयत्नांत मर्ढेकरांचा साहित्यविषयक मूल्यविचार ज्यांना अभिप्रेत नाहीं, त्यांच्यावर तो लादला गेला, असा हा गैरसमज ! वस्तुतः जें मर्ढेकरांसारखें नाहीं तें 'खोटें' साहित्यशास्त्र असा संकुचित सूर प्रा. दावतरांच्या विवेचनांत नाहीं. ते मर्ढेकरांच्या नंतर लिहिणाऱ्या टीकाकारांकडून अपेक्षा करतात ती मर्ढेकरीय तत्त्वज्ञानाची नाहीं, तर तात्त्विक पायावर उभारलेल्या समीक्षापद्धतीची होय. कोठलीहि वाङ्मयीन संज्ञा वापरतांना त्यामागें लेखकाच्या निश्चित आणि सुसंगत निष्ठा आहेत कीं काय याचा शोध घेतल्यास मराठी टीकालेखन निराशाच करतें, हें मला वाटतें सर्वमान्य व्हावें.

या ठिकाणीं प्रा. दावतरांच्या निबंधापासून थोडें अलग होऊन समीक्षेविषयींच्या अपेक्षां-विषयीं थोडा विचार केल्यास तो अप्रस्तुत ठरणार नाहीं. समीक्षाविषयक सर्व प्रश्नांच्या मुळाशीं असलेला प्रश्न म्हणजे समीक्षेचें शास्त्र होऊं शकतें काय ? कोठल्या मर्यादेपर्यंत टीका ही वस्तुनिष्ठ होऊं शकते, याचा विचार येथें करावा लागेल. वाङ्मयाचा आस्वाद हा व्यक्तिगत पातळीवरील अनुभव असतो. तो त्याच स्वरूपांत ज्या वेळीं समीक्षेत व्यक्त होतो, त्या वेळीं त्या समीक्षेस 'संस्कारवादी टीका' असें संबोधिलें जातें. वर्गीकरणाच्या सोयीसाठीं संस्कारवादी असें संदिग्ध नांव वापरलें जात असलें, तरी संस्कारवादी टीकालेखनांतहि विविध प्रवृत्ति असूं शकतात. वाङ्मयास्वादाचा व्यक्तिगत अनुभव हा व्यक्तिगत पातळीवरूनच जेथें वर्णन केला जातो, ती संस्कारवादी टीका आणि त्या व्यक्तिगत अनुभवाचें वाङ्मयीन अनुभवाच्या नात्यानें केलेलें विश्लेषण ज्यांत असतें ती टीकाहि संस्कारवादीच ! या दुसऱ्या संस्कारवादी टीकेंतूनच 'दर्शनवादी' टीकेकडे जाण्याचा मार्ग आहे काय ? दर्शनवादी टीका ही वाङ्मयविषयक मूल्यविचारांच्या पायावर उभी असते. हा मूल्यविचार तर्कशुद्ध होण्याची शक्यता गृहीत धरली, तरी ज्या वेळीं विवक्षित वाङ्मयकृतीचें परिशीलन समीक्षेंतून होत असतें, त्या वेळीं ही वस्तुनिष्ठता कोणत्या मर्यादेपर्यंत अस्पर्शित राहील, याविषयीं मनांत शंका येते. या प्रश्नाचा विचार करण्यापूर्वी समीक्षेच्या प्रक्रियेचा विचार करावा लागेल. वाङ्मयीन मूल्यविचार ही समीक्षकाची कलात्मक जाणीव बनते काय ? वाङ्मयकृतीचे संस्कार होतात ते या पूर्वसंस्कारित जाणीवेवर कीं मूल्यविचार हा वाङ्मयास्वादाचे वेळीं सुप्त असतो आणि वाङ्मयास्वादाचें विश्लेषण करतांनाच जागृत होतो ? मला वाटतें या दोन्ही शक्यता मान्य कराव्या लागतील. ज्या समीक्षकाच्या ठायीं मूल्यविचार हा वेगळा विचार न राहातां तो त्याची कलात्मक जाणीव बनली आहे, तिथें तो नैसर्गिकतःच सुसंघटित असतो काय ? कीं ती जाणीव अप्रगल्भ स्थितींत अस्पष्ट असूं शकते ? अस्पष्ट म्हणजे जिच्यामुळें सर्व वाङ्मयीन संदर्भ स्पष्ट झाले नाहींत अशी. मला वाटतें, ज्या वेळीं मूल्यात्मक विचार जाणिवेचें स्वरूप घेतो, त्या वेळीं त्याची जाणीव सर्व संवेदनांस मार्गदर्शक ठरते आणि अस्पष्ट असलेले संबंध तिच्यामुळें स्पष्ट होऊं शकतात. याच संदर्भांत आणखी एक प्रश्न: ज्यावेळीं एखादी 'नव'–कलाकृति समोर येते, त्यावेळी आस्वादांत या पूर्व आकारित जाणिवेचा अडसर निर्माण होतो काय ? ही जाणीव खऱ्या अर्थानें कलात्मक असल्यास त्या नावीन्याचा कलात्मक संदर्भ तिच्या परिघाबाहेरचा असणें संभवनीय नाहीं. दुसरी जी

शक्यता वर उल्लेखिलेली आहे तिच्या संदर्भांत थोडेसें—

जेथें मूल्यविचार हा वाङ्मयास्वादाच्या वेळीं सुप्त असतो, तेथें वाङ्मयाचा आस्वाद हा एखाद्या जीवनानुभवाच्या स्वीकाराप्रमाणें प्रतिक्रियात्मक (impulsive) बनतो काय? आणि मग परिशीलनाचें स्वरूप या भावना–उद्रेकास तत्त्वाच्या चौकटींत बसविणारें, म्हणजेच समर्थनात्मक होतें काय?

मराठी समीक्षालेखनांत गेल्या दहा वर्षांत सूत्रविचार हा कलेची स्वायत्तता मान्य करणारा. परिभाषा ही त्यानुसार घडलेली. परंतु वाङ्मयीन घटकांचा विचार अनेकदां लौकिक अनुभव आणि कलेंतील अनुभव यांची गल्लत करणारा. अशी जी विसंगति आढळते ती या दुसऱ्या शक्यतेंतून निर्माण झाली असण्याचा संभव आहे. कलेचें स्वतःचें तर्कशास्त्र असतें, प्रत्यक्षांतील वास्तव व कलात्मक वास्तव यांतील पातळी भिन्न असते. हीं मूल्यें साधारणतः कोणत्याहि समीक्षकास मान्य असतात. परंतु मराठी समीक्षेकडे नजर टाकल्यास कलात्मकता मानणारा समीक्षक प्रादेशिक वा ग्रामीण वाङ्मय असा वाङ्मयकलेस सर्वस्वीं अप्रस्तुत असा भेद गृहीत धरून टीकालेखन करतांना आढळतो, तर कधीं स्त्रीवाङ्मयाच्या कसोट्या जणूं वेगळ्याच असतात असाहि आविर्भाव स्त्रीलेखिकांचें वाङ्मयीन स्थान ठरवितांना आणला जातो. हें असें कां होतें? मला असें वाटतें कीं, वाङ्मयाविषयीं कांहींच निश्चित निष्ठा या समीक्षकांपाशीं नसतात असें नाहीं. परंतु त्या विचाराच्या पातळीवरच राहातात आणि वाङ्मयाचा आस्वाद एखाद्या जीवनांतील प्रसंगाप्रमाणें घेतला जातो आणि मग केवळ आपल्या अध्यीकच्च्या जाणिवांस जें बरेवाईट जाणवलें, तें मांडण्याचा यत्न समीक्षेंत होतो. हें करीत असतांना हें वाङ्मयीन परिशीलन त्या कलात्मक मूल्यांच्या चौकटींत बसविलें पाहिजे, ही जाण असते. परंतु, विचाराच्या पातळीवर त्या वाङ्मयीन विचाराची एक तर्कशुद्ध पद्धति (system) तयार झालेली नसते. शिवाय, कलात्मक विचारास संवेदनेचें स्वरूप प्राप्त झालेलें नसल्यामुळें परिभाषा मूल्यवाचक, परंतु इतर घटकांचें विश्लेषण त्यास अ-सुसंगत असें होत असावें. प्रा. दावतरांनीं उल्लेखिलेल्या 'द्विदल' पद्धतीचें मूळ इथें असण्याची शक्यता आहे. समीक्षेमागील प्रक्रिया निश्चित करणें अवघड आहे. त्याविषयीं खात्री बाळगणें सुरक्षित नाहीं. याची जाणीव बाळगूनच हा एक प्रामाणिक प्रयत्न केलेला आहे.

समीक्षेच्या प्रक्रियेकडे डोकावण्याचा यत्न मागील परिच्छेदांत केला. त्याच संदर्भांत समीक्षापद्धतीविषयीं थोडेसें —

समीक्षेमागील वाङ्मयीन दृष्टिकोन ज्याप्रमाणें भिन्न असूं शकतात, त्याप्रमाणें समीक्षापद्धति यादेखील वेगवेगळ्या असूं शकतात. एकाच पद्धतीनें लिहिलेली समीक्षा योग्य, हा अट्टाहास वाङ्मयीन समीक्षेस कृत्रिम बनविणारा होईल. प्रत्येक समीक्षेंत तार्किक सुसंगति असावी ही अपेक्षा किमान आहे हें मान्य होईल. परंतु ज्या वेळीं टीकाकार विशिष्ट साहित्यकृतीविषयीं लेखन करीत असतो, त्या वेळीं त्यालेखनामागील त्याच्या वाङ्मयीन निष्ठा या अनुस्यूत असतील, पण त्यांतून एक पद्धति (system) प्रास्थापित होईलच असें नाहीं. किंवा प्रथमतः स्वतःचें वाङ्मयीन तत्त्वज्ञान प्रस्थापित करून नंतरच समीक्षालेखन करावें, असाहि

अट्टाहास समीक्षेस मर्यादा घालणारा ठरेल. विशिष्ट साहित्यकृतीविषयीं लेखन करीत असतांनाच आपल्या कलात्मक जाणिवांचें विश्लेषण होऊन त्यांतून वाङ्मयीन तत्त्वज्ञान गवसण्याची शक्यता असतेच. कांहीं सामर्थ्यवान कलाकृति प्रस्थापित वाङ्मयीन तत्त्वज्ञान उधळून लावूं शकतात. त्या तत्त्वज्ञानाची एका विशिष्ट दिशेची मर्यादा स्पष्ट करूं शकतात. हा संभव सैद्धान्तिक (abstract) वाङ्मयसमीक्षेनें नजरेआड करूं नये. तर, कांहीं समीक्षालेखन हें प्रामुख्यानें वर्णनात्मक असतें. त्यांत एका विशिष्ट साहित्यकृतीचें वर्णन करून सांगितलेलें असतें, त्याचे परिणामहि वर्णिलेले असतात. अशा लेखनाचे निर्णय हे मूल्यवाचक वा तरतमभाव निश्चित करणारे नसतात, तर परिणामवादी असतात. इथें तत्त्वज्ञानाची अपेक्षाच नसते. नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होणारीं पुस्तक-परीक्षणें हीं बव्हंशीं याच स्वरूपाचीं असतात. तर, कांहीं समीक्षालेखन हें संमिश्र स्वरूपाचें असतें. उदा० प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांचें जें टीकालेखन आहे त्याचें स्वरूप बरेचसें ललित आहे. हें टीकालेखन आत्मकेंद्री आहे या अर्थानें ललित नव्हे. तर, या लेखनांत लेखकाचा आविर्भाव त व-शोधकाचा असला, घोष कलेच्या स्वायत्ततेचा असला, तरी त्यांत तत्त्वज्ञान सिद्ध करणाऱ्या विचारवंताची जिद्द नाहीं. ज्या वेळीं विशिष्ट वाङ्मयघटकांचा संदर्भ कलामूल्यांशीं लावतांना स्वतःची कलात्मक जाणीव आणि मूल्यविचार यांची कांहींशी ओढाताण होण्याचा प्रसंग येतो, त्या वेळीं निर्माण होणाऱ्या यक्षप्रश्नांकडे सरळ बघण्याचे 'धैर्य' या लेखकांत नाहीं. जेथें खरे प्रश्न सुरू होतात, तेथें हें लेखन आवरतें घेतलें आहे. हा समीक्षालेखनांतील चकवा फार धोकादायक आहे. एका सुलभ पातळीवर समीक्षा रचून ललितभाषेंत ती रंगवून मांडायची आणि अनुत्तरित प्रश्न झांकून टाकायचे, या वृत्तींत मराठी समीक्षकाची आत्मसंतुष्टताच येथें दिसते.

येथें शैलीचा संदर्भ आला म्हणून समीक्षेच्या शैलीविषयीं थोडेंसें : ज्या संस्कारवादी टीकालेखनांतून कलात्मक अनुभवाची पुनर्निर्मिति करण्याचा यत्न असतो, तेथें साहजिकच शैली ललित बनते. टीकाकाराच्या व्यक्तिगत संदर्भाचे ठसे घेऊनच शब्द तेथें उभे राहातात. परंतु ज्या विश्लेषणात्मक टीकेंतून कलात्मक अनुभवाची वस्तुनिष्ठ समज व्यक्त करण्याचा यत्न अभिप्रेत असतो, तेथें ललित शैली ही अडचण होते. एखाद्या तत्त्वाचें स्पष्टीकरण हें त्या तात्त्विक संदर्भात न करतां टीकाकार जेव्हां वर्णनात्मक दृष्टान्तांतून –analogy मधून करीत असतो, त्या वेळीं समजल्याचा केवळ भासच वाचकाच्या मनांत निर्माण होतो. कांहीं वेळां तर त्या दृष्टान्तांतून वेगळा अर्थ वाचकास प्रतीत होतो. यामुळें वर्णनात्मक पातळीवर उपयुक्त ठरणारे दृष्टान्त तात्त्विक विश्लेषणांत व्यत्यय निर्माण करतात. कारण, तात्त्विकविचारांच्या अचूकपणाला फार महत्त्व असतें. त्याचप्रमाणें काव्यात्म शैली ही व्यक्तिगत निबंधाप्रमाणें समीक्षालेखनास उपयुक्त ठरत नाहीं. फार तर, त्या शैलींतून विशिष्ट वाङ्मयकृतीचा आस्वाद घेतांना समीक्षकाची जी चित्तवृत्ति असते ती प्रतीत होते. समीक्षेच्या शैलीचें मूल्य फार वेगळें आहे. नेमकेपणा, तर्क-सुसंगति, हे गुणच तेथें उपकारक ठरतात. समीक्षेच्या शैलींत शब्द हे व्यक्तिगत, भाषनिक संदर्भ बाजूला टेऊन वैचारिक परंपरेचे आणि तात्त्विक मीमांसेचे ठसे बाळगणारे असावे लागतात.

याच संदर्भात एक शंका मनांत येते. आधुनिक समीक्षेंत वाङ्मयीन तत्त्वांचें विश्लेषण करीत असतांना वा एखाद्या वाङ्मयकृतीचें रसग्रहण करतांना चित्रकला, संगीत, शिल्प, आदि कलांच्या संदर्भातून स्पष्टीकरण करण्याचा जो यत्न असतो, तो प्रस्तुत आहे काय ? या इतर कलांचा संदर्भ दृष्टान्तापलीकडेचें कांहीं कार्य करूं शकतो काय ? हे संदर्भ केवळ लेखनांतील कलाकुसर म्हणून येतात कीं, त्यामागें कांही तात्त्विक बैठक असते ? या संदर्भांतील तात्त्विक बैठक प्रस्थापित कशी करणार ? कारण, मूलभूत सौंदर्याचे कलेनुसार भेद होत नसले, तरी भिन्न कलांचें माध्यम, ती रसिकांपर्यंत संक्रान्त होण्याची प्रक्रिया, हीं भिन्न असल्यानें विश्लेषणांत कोठेंहि साम्य निर्माण होण्याची शक्यता दिसत नाहीं. या विचारामागें ज्याचें स्वरूप इंद्रियसंवेदनात्मक नाहीं, त्या वाङ्मयानें इंद्रियसंवेदनानिर्मितीची करामत करावी, अशी साहित्याविषयींची प्राथमिक समजूत असते काय ?

असे अनेक प्रश्न समीक्षेच्या संदर्भात उत्पन्न होतात. त्यांचीं निश्चित उत्तरें मिळतातच असेंहि नाहीं. परंतु प्रा. दावतरांचा निबंध वाचून जे विचार मनांत आले ते येथें व्यक्त केले आहेत. मराठी टीका आज तरी (अपवाद वगळतां) वाङ्मयीन प्रेरणांचें मूल्य पाठीशीं घेऊन उभी नाहीं, हें प्रा. दावतरांचें अनुमान पटतें. समीक्षेची भिन्न भिन्न दिशांची वाटचाल कशामुळें चालू आहे, त्यामागील प्रक्रिया कोणती, याचा निश्चित नाहीं, परंतु कांहींसा शोध घेण्याचा यत्न या लेखांत केलेला आहे.

कवितेबद्दलचे कांहीं प्रश्न अन् कांहीं अनुमानें

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम .... दिः ....
क्रमांक .... नों दिः ....

एका बाजूनें विचार केला तर कवितेबाबत आपल्याला पडणारे सर्व प्रश्न मुळांत कविता ही कल्पना आपण कशी शिकलों ह्या गोष्टींतून आलेले आहेत.

इथें आपल्याला दोन साध्या उदाहरणांची तुलना करतां येईल: समजा, आपण एका लहान मुलाला रंगांचीं नांवें शिकवीत आहोंत. 'लाल' हा एक शब्द सध्यां त्याला शिकवायचा आहे. इथें मुळांत त्याला रंगभेद दिसतात हें आपण गृहीत धरलेलें आहे. सुरुवातीला आपण त्याला त्याच्या ओळखीची एखादी वस्तु – समजा, चेंडू – दाखवूं. चेंडू जर लाल असेल, तर लाल हा शब्द शिकवणें कठीण जाईल. अगदी सारखे, पण फक्त एक लाल अन् एक पांढरा असे दोन चेंडू घेतले, तर आपल्याला लाल हा शब्द शिकवतां येणें सोपें होईल. दोन चेंडूंमधल्या फरकाचें स्वरूप लाल आणि पांढरा ह्या शब्दांनीं दाखवलें जातें, ही गोष्ट मुलाला पटवायचा खटाटोप आपल्याला करावा लागेल. इतर कोणत्याहि बाबतींत हे दोन्ही चेंडू हुबेहूब सारखे आहेत हीहि गोष्ट त्याला दिसून येईल असा प्रयत्न आपल्याला करावा लागेल.

तरी पण एवढ्यावर हें संपणार नाहीं. 'लाल'चा अर्थ मुलाला कळला आहे ही पक्की खात्री करून घ्यायला त्याला इतर ठिकाणीं 'लाल' दाखवतां येतो कीं नाहीं, हें कळून घेतलें

परिशिष्ट ३ रें : दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांनीं परिसंवादांत मांडलेली भूमिका विस्तारानें व सुस्पष्टतेनें या लेखांत मांडली आहे.

पाहिजे. यासाठीं आपण त्याच्यासमोर इतर रंगीत वस्तु ठेवल्या आणि त्यांतली 'लाल' दाखवायला सांगितली, असें समजा. आतां तो हुबेहूब चेंडूसारखा रंग प्रथम शोधील व तो न आढळल्यास त्याच्या जवळांत जवळचा रंग शोधील, असें आपण धरून चालूं. समजा, मुलानें हुबेहुब चेंडूचाच रंग दाखवून त्याचा लाल म्हणून निर्देश केला, तर आपलें समाधान होईल. पण समजा, हुबेहुब तसा रंग ह्या इतर वस्तूंत नाहीं, मात्र जांभळा आणि गुलाबी असे दोन रंग (इतर अनेक रंगांसहित) आहेत. बहुधा मुलगा कोणता रंग दाखवील? इथेंहि चूक होण्याच्या खूप शक्यता आहेत. प्रथम मुलानें लाल रंग पाहिला, तेव्हां त्यानें काय पाहिलें? जें पाहिलें त्या सगळ्यांचा 'लाल' ह्या शब्दानें निर्देश होतो का? उदा० समजा तो चेंडू गडद लाल होता. गडदपणासुद्धां दिसतो. म्हणून नंतर मुलानें जांभळा दाखवून त्याला लाल म्हटलें तर? कीं त्याऐवजीं त्यानें गुलाबी दाखवून लाल म्हणणें जास्त रास्त होतें, असें तुम्ही म्हणाल?

(इतर घटक संपूर्णपणें वगळून, निव्वळ 'लाल' ही परिस्थिति कोणताच पालक, प्रौढ, किंवा शिक्षक लहान मुलाला दाखवूं शकणार नाहीं.

हा घोटाळा टाळायला आपण मुलाला दोन प्रकारचे रंगपट दाखवूं. एकांत साधारणपणें इंद्रधनुष्यांतले रंग आहेत आणि दुसऱ्यांत लाल रंगाच्याच छटा आहेत. आपण ह्या दोन्ही रंगपटांतला चेंडूचा 'लाल' शोधायला जेव्हां मुलाला सांगूं, तेव्हां 'लाल'चा अर्थ त्याला कितपत कळला आहे हें आपल्याला आजमावतां येईल.

(तरीहि लाल रंगाच्या छटा, लाल + पांढरा, लाल + पिवळा, लाल + निळा... अशा मानतां येतील. कारण रंगपट मुळांत अखंड असेल. दोन वर्णांमध्यें अंतर असलें तरी प्रत्येक छटेचा बदल अविरतपणें होईल : तिच्या निश्चित सीमा सांगतां येणार नाहींत.

मुलाला कविता हा शब्द आपण शिकवतों तेव्हां आपण प्रत्यक्ष काय दाखवतों? काय बघितलें जातें? जें दाखवलें तेंच दिसलें ह्याची खात्री करून घ्यायला इथें वरच्यासारखा कोणता उपाय वापरतां येईल का?

कविता ही कल्पना वेगवेगळ्या संस्कृतीमध्यें फार जुन्या काळापासून प्रचलित आहे. पण ही कल्पना लाल रंगाच्या प्रत्यक्ष संवेदनेसारखी इंद्रियगम्य आणि प्राथमिक स्वरूपाची आहे का? असा प्रश्न विचारतां येईल. कविता ही कल्पना उत्पन्न होण्याअगोदर कांहीं प्रकारच्या शब्दकृति माणसासमोर होत्या आणि त्यांचें विशिष्ट पद्धतीनें ग्रहण करण्याची जी खास पद्धत उत्पन्न झाली आणि वाढवली गेली, तीच कवितेची व्याख्या. ही पद्धत संस्कारित आहे हें उघड आहे. ती शब्दकृतींचें विशिष्ट पद्धतीनें ग्रहण करण्यांतून निर्माण झालेली आहे, हेंहि कबूल करायला अवघड नाहीं. एकदां ही पद्धत उत्पन्न झाली आणि तिच्यांत बदल होत गेले, तिची वाढ होत गेली. इतकेंच नव्हे, तर प्रत्येक संस्कृतींत कवितेचे निरनिराळे norms निरनिराळ्या वेळीं उत्पन्न होत गेले. इंग्रजींतले कवितेचे norms आणि चिनी भाषेंतले कवितेचे norms, मराठींतले कवितेचे norms आणि फ्रेंचमधले कवितेचें norms आणि स्पॅनिशमधले कवितेचे norms – ह्यांत जे फरक आहेत ते मूलभूत स्वरूपाचे आहेत कीं नाहींत? खरें तर ह्यांतला प्रत्येक norm

कवितेच्या विशिष्ट व्याख्येचाच आविष्कार होय. आणि कविता ही भाषेंतली भाषा असल्यामुळें ह्या व्याख्या शोधणेंसुद्धां अत्यंत अवघड आहे.

इथें आपल्या ध्यानांत येईल कीं निव्वळ शब्दकृति म्हणजे कविता नव्हे, तर त्या शब्दकृतीचें विशिष्ट संकेतांना अनुसरून केलेलें रूपांतर म्हणजे कविता. हें रूपांतर वाचक ह्या घटकाखेरीज अशक्य आहे. खरें तर वाचक, त्याचा वाचनाचा उद्देश, त्याच्यावरील पूर्वसंस्कार, त्याची वाचनाच्या वेळची संपूर्ण अस्तित्वावस्था, ह्यांचा समोरच्या शब्दकृतीशीं जो विशिष्ट संयोग होतो त्याला कविता म्हटलें जातें. आणि त्याला कविता म्हणणारानें जे जे संकेत, जे जे संस्कार, जी जी प्रक्रिया वापरलेली असते, ती ती त्याच्या स्वतःच्या कवितेच्या व्याख्येंत अंतर्भूत असते.

ह्याचा अर्थ ही प्रक्रिया संपूर्णपणें वाचकाधिष्ठित आहे असा मात्र अजिबात नाहीं. कारण समोरचे शब्द निश्चित आहेत आणि ते कळून घ्यायला निश्चित संकेत वापरणें अगत्याचें आहे. ह्या शब्दांचा वाचकावर आणि वाचकाचा शब्दांवर जो परस्पर परिणाम होतो, ती कवितेची घटना. ह्या घटनेंतले घटक बदलले कीं, घटनेचेंच स्वरूप बदलणार.

समजा, समोर श ही शब्दकृति आहे, तर तिचे क ह्या कवितेंत रूपांतर कोणत्या क्रमानें, व कसें होतें ?

श हा उच्चारांचा किंवा अक्षरांचा समुच्चय असेल, आणि तो एकदम एकाच वेळीं आपल्यासमोर असूंच शकणार नाहीं.

भाषेंत उच्चार आणि अक्षरें क्रमशः रचलेलीं असतात. त्यामुळें कोणतीहि भाषिक वस्तु कालांत उलगडते.

श ही शब्दकृति आपल्यासमोर क्रमशः उलगडेल.

आतां श ही शब्दकृति, समजा, ४९ शब्दांची बनलेली आहे. तर हे ४९ शब्द १ ते ४९ ह्या क्रमानें आपल्याला ऐकूं येतील किंवा वाचावे लागतील.

पण श ह्या शब्दकृतीची ऐकतां ऐकतां, किंवा वाचतां वाचतां, अर्थकृति होणार हें उघड आहे. ह्या अर्थकृतीला आपण अ म्हणूं.

श चें अ मध्यें रूपांतर होतांना काय होतें ?

श मधल्या ४९ शब्दांपैकीं प्रत्येक शब्दाला एकाहून अधिक अर्थ किंवा अर्थाच्या छटा असतील. हे अर्थ सुटे सुटे राहिले तर अ ही एकच अर्थकृति होणार नाहीं. तेव्हां, ह्या ४९ शब्दांमध्यें कांहीं परस्परसंबंध असल्याखेरीज अ उत्पन्न होणार नाहीं.

पण ह्या ४९ शब्दांतील प्रत्येक निश्चित शब्दालाहि अनेक अर्थ असतील आणि उद्देशपरत्वें ह्या अर्थांपैकीं कांहीं वगळले जातील व कांहीं निवडले जातील.

प्रत्येक शब्दाचें शब्दरूप नित्य (constant) आणि अर्थरूप बदलतें (variable) असेल.

पर्यायानें श ही शब्दकृति नित्य असली, तरी तिच्यांतून निष्पन्न होणाऱ्या अर्थकृति $अ_1$, $अ_2$, $अ_3$, $अ_4$ ...अशा बदलत्या असतील. वाचकपरत्वें, आणि विशिष्ट वाचकाच्याहि अस्तित्वावस्थेपरत्वें त्या बदलतील.

ह्यापुढली पायरी अ १, अ २, अ ३... वगैरे अर्थकृतींमधून क ही कविता निष्पन्न होण्याची.

इथेंहि विशिष्ट संकेतांना व उद्देशांना अनुसरून अर्थकृतीचें कवितेंत रूपांतर केलें जाईल. ह्या ठिकाणीं समजा अ₁ ही एकच नित्य अर्थकृति घेतली, तरी क¹, क₂, क³... अशा बदलल्या कविता निष्पन्न होतात.

मग कवितांच्या स्वरूपाबद्दलचे मतभेद नाहींसे करावेत कसे? आपली स्वतःची गर्भित व्याख्या नाहीशीं केल्यासच मतभेद नाहींसा होईल – पण मग कविताहि नाहींशीच होईल !

पण आपण कविता वाचतों किंवा ऐकतों तेव्हां आपल्याला जो अनुभव येतो त्यालाच जरी आपण कविता म्हटलें, तरी ह्या अनुभवाची जात आपण वेगळी मानलेली आहे. ह्याचा अर्थ असा कीं, जसे एकाच अखंड रंगपटांत आपण रंगभेद केले आणि त्यांचीं क्षेत्रें ठरवलीं, तसें आपण अनुभवांच्या एकूण मेळांत भेद केलेले आहेत.

प्रत्येकानें हे भेद निरनिराळया तत्त्वांवर केलेले असतील. तरीहि हीं तत्त्वें जर सूचित करतां आलीं, तर निदान कोण कशाला, आणि कां, कविता म्हणतो, ह्याचा ऊहापोह करतां येईल.

ह्या ऊहापोहाचा माणसांना परस्पर नेमका काय उपयोग होईल तें सांगतां येणार नाहीं. पण असा तत्त्वबोध होऊं शकेल व त्याचें निवेदन मांडतां येईल, ह्या आशेवरच काव्यशास्त्रें आणि कलास्वरूपशास्त्रें उभीं आहेत.

मी मागें, आठ वर्षांपूर्वी, याबाबत एक उपपत्ति मांडायचा प्रयत्न केला व पुढें ती संक्षिप्त स्वरूपांत प्रसिद्धहि केली. तीच थोड्या बदलानें आणि विस्तारानें मांडतो :

कवितेच्या वाचनाचा साक्षात् अनुभव वा ह्या वाचकाला येतो, तो कोणत्या स्वरूपाचा असतो ?

वा ची वाचनपूर्व अस्तित्वावस्था आणि वाचनोत्तर अस्तित्वावस्था ह्यांच्या दरम्यान कविता घडलेली आहे. आणि ह्या दोन अवस्थांमधला अनुभव हें कवितेचें स्वरूप आहे.

हा अनुभव दिक्कालांत बांधलेला अनुभव आहे. (क ही कविता वाचण्यापूर्वी तो नव्हता आणि क वाचून झाल्यानंतर त्यांत वा चे इतर अनुभव मिसळत जाऊन तो नाहींसा झाला.)

वा समोर श ही शब्दकृति क्रमवार उलगडली, तेव्हांच अ ही अर्थकृति क्रमवार उलगडली तेव्हांच क ही कविता क्रमवार उलगडली.

श - मधल्या शब्दांच्या अर्थप्रतिमा एकीपाठोपाठ एक अवतरत गेल्या आणि याप्रमाणें अ अस्तित्वांत आली.

श चें अ मध्यें रूपांतर झालें तें अविरत आणि व्यत्ययहीन नसतें, तर वा कोणत्यातरी, शब्दाशीं अडला असेल तेव्हां अर्थाचे शब्दानुक्रमसंबद्ध संक्रमण थांबलें असेल आणि अ ची घडणच विस्कळीत झालेली असेल.

म्हणजेच प्रत्येक शब्द अवतरतां अवतरतां त्याची अर्थप्रतिमा उत्पन्न व्हायला हवी. तिच्या निर्मितीला विरोध किंवा प्रतिकार झाला तर कवितेची घटनाच खुंटेल.

ह्या अर्थप्रतिमेचा तिच्यापुढल्या अर्थप्रतिमेशीं व्यत्ययहीन, अविरत संबंध हवा.
इथेंच लयतत्त्वाची मेख आहे. लय म्हणजे, माझ्या मतें, प्रवाहीपणा. Rhythmos ह्या ग्रीक शब्दाचा अर्थच प्रवाह असा होता.
प्रवाहांत काळाची कल्पना गर्भितच आहे. मनुष्याची जाणीव दिशा आणि काळ ह्या द्विदल परिमाणांत बांधलेली आहे म्हणूनच लयीचा प्रत्यय शक्य होतो.

गंमत अशी कीं लयीचें स्वरूप नकारात्मक भाषेंतच सांगतां येते: जी खिळत नाहीं ती लय. कवितेंत शब्दापाठोपाठ शब्द, अर्थापाठोपाठ अर्थ येतात. वाचनांतल्या कोणत्याहि नेमक्या एका क्षणीं त्वरित समोर असलेली अर्थप्रतिमा आणि तिच्यामागचा अर्थांचा लोळ, आपल्या अनुभवाला येतात.

संगीताप्रमाणेंच कवितेचा प्रवाह अविरत असतो. संगीत ऐकतांना मधें थोडासा खंड पडला, तरी लयीचें सूत्र नाहींसें होतें, त्याचप्रमाणें कविता वाचतांना अडणारे, अर्थांच्या संक्रमणाला विरोध करणारे, शब्द आले — त्यांसाठीं शब्दकोश उघडावा लागला किंवा विचार करावा लागला, तर पुन्हां पहिल्यापासून कविता वाचावी लागते.

वाचनापूर्वीची आपली काळाची जाणीव आणि वाचतांनाची काळाची जाणीव ह्यांत जो गतिमत्तेंतला (momentum मधला) बदल होतो, तो काव्यात्म लयीचा गुण होय.

लयीची कलात्मता नुसती संगीत आणि कविता ह्यांपुरती मर्यादित नाहीं.
चित्र बघतांनाहि आतांपर्यंत एकूण वर्णन लागू पडेल.

एकतर चित्रांतली अनेक चित्रप्रतिमा उत्पन्न करण्याची शक्ति आपण लक्षांत घ्यायला हवी. चित्र पाहातांना आपली एक दृष्टिरेषा असते. ती क्षितिजसमांतर असते आणि ती वर-खालीं होऊं शकते. कारण, चित्र आणि आपण ह्यांच्यातलें अंतर बदलतें असूं शकतें. ह्या दृष्टिरेषेच्या बदलत्या संदर्भांत आपण चित्र बघतों.

शिवाय एक चित्र म्हणजे आपल्या दृष्टीनें त्यापासून विविध दृष्टिकोनांतून, कमी जास्त अंतरावरून, एकमेकीं पाठोपाठ येणाऱ्या प्रतिमा. म्हणजे चित्र ही वस्तु नित्य (constant) असूनहि आपण पाहिलेली दृश्यप्रतिमाश्रेणी (series of visual images) ही बदलती (variable) च. पण याहून महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे दृश्यप्रतिमांच्या अविरत अवतरण्यामधून उत्पन्न होणारी प्रवाही, कालमानात्मक लय.

ही कालमानात्मक लयच संगीत आणि वास्तुशिल्प, कविता आणि फिल्म, शिल्प आणि नृत्य, चित्र आणि नाट्य — ह्या सर्वांमधील मूलभूत साम्य मानतां येईल. इतकेंच कशाला, जीवनांत आणि निसर्गांत प्रत्ययाला येणारा कोणताहि लयीचा अनुभव मुळांत कलात्मक अनुभवाच्याच जातीचा असतो असें म्हणतां येईल.

तसेंच ठुमरी आणि ख्याल, सोनाटा आणि सिंफनी, लहानसें देऊळ आणि भव्य इमारत (किंवा सबंध शहर,), मिनीएचर आणि म्युरल, सुनीत आणि महाकाव्य, ह्यांच्यांतले फरक हे लयीच्या कालमानात्मक विस्तारांतले फरक म्हणून त्यांच्याकडे बघतां येईल.
लयीची उत्कटता आणि गतिमत्ता ह्यांचा नव्यानें विचार करावा लागेल.

[1]मानवी भावनांची जागृति व परिपुष्टीभवन म्हणजे रस ही भूमिका केवळ जोग, वाटवे, वाळिंबे, द. के. केळकर यांचीच नाहीं. ही भूमिका व्यंजना न मानणाऱ्यांची म्हणजे भामह, भट्टलोलट, यांची व रामचंद्र-गुणचंद्रादिकांची आहे. प्राचीनांतील मतभेदाचा मुख्य मुद्दा बारकाईनें पाहातां भावनांची पातळी अलौकिक कीं लौकिक हा आहे. मराठींतील सारे जीवनवादी व कलावादी प्रथमदर्शन वाटतात तितके परस्परविरोधी नाहींत. रंजनवाद्यांचीं भूमिका रंजनाचीं तत्त्वें सांभाळा; हीं सांभाळून उपदेश, प्रचार जमल्यास हरकत नाहीं; अशी आहे. जीवनवाद्यांची भूमिका रंजनाचें आवरण स्वीकारा व बोध आकर्षक करा, अशी असे. दोघांच्याहि दृष्टीनें वाङ्मयव्यवहार हा साधन होता— करमणुकीचें अगर प्रचाराचें. खरी जीवनवादी भूमिका अगर कलावादी भूमिका मूलतः कलाकृति म्हणजे काय, या प्रश्नांचें उत्तर देण्याचा प्रयत्न करते. मर्ढेकर व वा. ल. कुळकर्णी यांनीं असा प्रयत्न केला आहे. या प्रश्नांचीं उत्तरें देण्याचा प्रयत्न जीवनवादी भूमिकेवरून प्रथम वा. म. जोशी, बेडेकर यांचा आहे. मी त्याच प्रयत्नांत आहे. मर्ढेकरांची भूमिका व्यापक

१. परिशिष्ट ४ थें : प्रा. नरहर कुरुंदकर परिसंवादाला उपस्थित राहूं शकले नाहींत. पण परिसंवादाच्या प्राथमिक योजनेंत विषयचर्चेचा जो आराखडा सर्व निमंत्रितांकडे पाठविण्यांत आला होता, त्यांतील उल्लेखांवरून प्रा. कुरुंदकरांनीं आपले विचार थोडक्यांत कळविले. ते येथें परिशिष्ट रूपानें नोंदले आहेत.

समीक्षेंत समाविष्ट करण्याचा प्रयत्न वा. ल. व गाडगीळ यांचा नाहीं. मर्ढेकरांची व्यापक कलासमीक्षा वाङ्मयव्यवहाराच्या मर्यादित प्रांतांत वापरून पाहण्याचा वा. ल. – गाडगीळांचा प्रयत्न आहे. कलासमीक्षा अधिक मूलभूत प्रश्नांचा व्यापक भूमिकेवरून विचार करीत असते. वाङ्मयीन समालोचन या चर्चेचा आपल्या मर्यादित कक्षेंत वापर करतें.

निमंत्रितांना[1] निमंत्रणासोबत पाठविलेला परिसंवादांतील निबंधांचा आराखडा:

दुसऱ्या महायुद्धोत्तर काळांतील मराठी टीका : तात्त्विक व समीक्षणात्मक.

निबंध १

प्रास्ताविक. आधुनिक कालखंडाचा आरंभ :

पुढील विषयांची चर्चा : (अ) पारंपारिक सिद्धान्त : रस. कांहींशा गैरसमजुतीनें कोणत्याहि भावनोद्दीपनाच्या अर्थानें घेतलेला. (ब १) सामाजिक वास्तवादाचा सिद्धान्त : आदर्शवाद, राष्ट्रवाद, मार्क्सवाद, गांधीवाद, मानवतावादी समाजवाद, यांच्या अनुरोधानें समाजोन्नतीच्या दृष्टीनें केलेलें विवेचन. (ब २) वामन मल्हाद जोशी, वि. स. खांडेकर, आचार्य अत्रे, इत्यादींच्या विचारांच्या पार्श्वभूमीवर रंजनवादाचें झालेलें समर्थन. (क) फ्राइडच्या मानसशास्त्राचा प्रभाव : अ-तार्किक मानसशास्त्रीय तर्कशास्त्राचा अवलंब.

निबंध २

मर्ढेकरयुग आणि नंतर : आकृतिक सौंदर्यशास्त्र :

(अ) पूर्वीच्या प्रवृत्तींचें स्पष्टीकरण : (ब १) एक स्वतंत्र व्यवस्था म्हणून सौंदर्यशास्त्राचा आरंभ : शुद्ध आकृतिक सौंदर्यशास्त्र मांडण्याचा मर्ढेकरांचा प्रयत्न; आणि त्याचा साहित्यावर परिणाम. (ब २) या प्रयत्नाचा प्रभाकर पाध्ये, नरहर कुरुंदकर, सुरेंद्र बारलिंगे, मे. पु. रेगे, दि. के. बेडेकर व शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या तात्त्विक सौंदर्यशास्त्रीय लेखनावर झालेला परिणाम.

---

१ : परिशिष्ट ५ वें

निबंध ३

मर्ढेकरयुग आणि नंतर : तत्त्वज्ञानावर आधारलेल्या सौंदर्यशास्त्राव्यतिरिक्त वाङ्मयीन टीका :

(अ) १: मर्ढेकरांची उपपत्ति : तिचा वाङ्मयावर व टीकेवर परिणाम.

(अ) २: तिचा साहित्याच्या अध्यापनावर व इतर शैक्षणिक क्षेत्रांत परिणाम.

(अ) ३: मर्ढेकरांच्या उपपत्तीला व्यापक वाङ्मयीन टीकेंत समावून घेण्याचें प्रयत्न : वा. ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ आणि इतर.

(ब) मर्ढेकरयुगांतील आणि नंतरची समीक्षणात्मक टीका.

(क) मर्ढेकरांनंतर : (१) नवी टीका : दिलीप चित्रे, अशोक शहाणे, इत्यादि.
(२) नवें लेखन. (३) नवी टीका व नवें लेखन या दोहोंतील संबंध.

---

१. परिशिष्ट ५ वें, निबंध ३ हा परिसंवादांत दुसऱ्या अधिवेशनांत चर्चेला घेण्यांत आला म्हणून त्या क्रमानें तो या पुस्तकांत छापला आहे.

परिसंवादाला[1] उपस्थित असलेले प्रतिनिधि :

श्री. प्रभाकर पाध्ये, (अध्यक्ष) ५ हेली रोड, नवी दिल्ली १.

श्री. अ. भि. शहा, १४८ आर्मी अँड नेव्ही बिल्डिंग, महात्मा गांधी रोड, मुंबई १.

तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी, प्राज्ञपाठशाला, वाई, जि. सातारा.

प्राचार्य पु. शि. रेगे, एलफिन्स्टन कॉलेज, मुंबई १.

प्राचार्य मे. पु. रेगे, कीर्ति कॉलेज, मुंबई २८.

श्री. दि. के. बेडेकर, १२५९/२ जंगली महाराज रस्ता, पुणें ४.

प्रा. माधव आचवल, महाराजा सयाजीराव विद्यापीठ, बडोदें.

प्रा. म. द. हातकणंगलेकर, विलिंग्डन कॉलेज, सांगली.

प्रा. द. भि. कुळकर्णी, नागपूर विद्यापीठ, नागपूर.

प्रा. रा. भा. पाटणकर, मुंबई विद्यपीठ, मुंबई १.

प्रा. स. ह. देशपांडे, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई १.

श्री. द. ग. गोडसे, सनी साईड, माटुंगा, मुंबई १९.

प्रा. ल. ग. जोग, रुपारेल कॉलेज, माटुंगा, मुंबई १६.

प्रा. व. दि. कुळकर्णी, पारले कॉलेज, विलेपार्ले (पूर्व) मुंबई ५७.

---

१ : परिशिष्ट ६ वें.

प्रा. श्री. पु. भागवत, एस्. आय्. इ. एस्. कॉलेज, शीव, मुंबई २२.
प्रा. शंकर वि. वैद्य, इस्माइल युसुफ कॉलेज, जोगेश्वरी, मुंबई ६०.
प्रा. पुष्पा भावे, सिडेनहॅम कॉलेज, मुंबई १.
श्री. दिलीप चित्रे, राजदीप, ६३-इ लिंकिंग रोड, सांताक्रुझ, मुंबई ५४.
श्री. सुहास भालचंद्र बापट, बेडेकर सदन नं. ७, माहीम, मुंबई १६.
श्री. अ. दा. रानडे, समर्थ सदन, बनाम हॉल लेन, मुंबई ४.
प्रा. वसंत दावतर (निमंत्रक) के. जे. सोमैया कॉलेज, विद्याविहार, मुंबई ७७.

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, दुसरा
अनुक्रम ९८८९ वि: निबंध
क्रमांक .... नोंद दि ....

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
९४२०९

REFBK-0015209

Printed by B. G. DHAWALE at KARNATAK PRINTING PRESS, Karnatak House, Chira Bazar, Bombay 2 and Published by A. B. SHAH for INDIAN COMMITTEE FOR CULTURAL FREEDOM, Army and Navy Building, 148, Mahatma Gandhi Road, Bombay 1