# प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसा : एक आकलन

॥ दि. के. बेडेकर ह्यांच्या स्मृतीस अर्पण ॥

**अनुक्रमणी**
नेति नेति
पूर्वतयारी
(क) प्राचीन भारतीयांचें वाङ्मयविश्व
(ख) प्राचीन भारतीयांची शास्त्रपद्धति
(ग) प्राचीन भारतीयांचें कलाविश्व
(घ) प्राचीनांचा विचारकोष
(ङ) प्राचीन भारतीयांचीं वैचारिक उपकरणें
(च) प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीतून माणसाची प्रकृति
(छ) प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीतून चिह्नव्यापार
नाटचप्रक्रियेचें स्वरूप
साहित्यप्रक्रियेचें स्वरूप
उपपत्तिभेदांचें स्वरूप
पुढे काय ?
इतिकथन
**शिवाय** : टिपा १ ते १०८, आकृति १ ते ७, तालिका १ ते ६
आकृति १ (पृ.१०), २ (पृ. २०), ३ (पृ. २३), ४ (पृ. ३०), ५ (पृ. ३३), ६ (पृ. ३६), ७ (पृ. ४५)
तालिका १ (पृ. १५), २ (पृ. २३), ३ (पृ. २७) ४ (पृ. ३९), ५ (पृ. ४१), ६ (पृ. ४८)

## नेति नेति

प्राचीन भारतीय मीमांसा म्हणजे भारताच्या इतिहासाच्या प्राचीन कालखंडाच्या अभिजात संस्कृतीमध्ये उत्पन्न झालेली आणि नंतर मध्ययुगामध्येही थेट सतराव्या शतकापर्यंत विकसित पावलेली अशी आणि संस्कृतमध्ये ग्रथित झालेली मीमांसा. इथे अन्य सांस्कृतिक उपप्रवाहांतली मीमांसा अभिप्रेत नाही. [ १ ]

साहित्यमीमांसा म्हणजे साहित्याविषयीच्या संकल्पना, जाणिवा, मूल्यभाव तपासून घेणें, त्यांची सुसंगत रचना करणें हा उद्योग. आज जिला आपण साहित्य-समीक्षा म्हणतो त्या समीक्षेची समीक्षा म्हणजे साहित्यमीमांसा. उलटपक्षी साहित्य-समीक्षा ही निश्चितच विशिष्ट साहित्यकृतींच्या आस्वादावर आधारलेली असते, किंबहुना त्या आस्वादाचेंच संस्कारित रूप असें तिचें वर्णन करता येईल. साहित्यास्वाद, साहित्यसमीक्षा, साहित्यमीमांसा असा हा तार्किक क्रम आहे. [ २ ] ऐतिहासिक दृष्टीनें पाहता संस्कृतमध्ये साहित्यकृतीचा विचार स्वतंत्रपणें उगम पावला नाही; तर नाट्यकृतीचा विचार प्रथम सुरचित झाला, आणि त्याच्या आधाराने जरूर तिथे फरक करून (म्यूटेटिस म्यूटँडिस) साहित्यकृतीचा विचार मांडला गेला. [ ३ ] दुसरें म्हणजे नाट्यसमीक्षा, साहित्यसमीक्षा ह्यांत जमा होणारी स्वतंत्र ग्रंथरचना झाली नाही. फार तर नाट्यमीमांसा, साहित्यमीमांसा ह्यांच्या आश्रयाने झालेल्या विशिष्ट कृतींच्या समीक्षेचे कमी-अधिक विस्तृत असे उतारे काढता येतील. [ ४ ]

आपल्याला ह्या ठिकाणी साहित्यमीमांसेच्याही अगोदर नाट्यमीमांसेचा विचार करावा लागणार आहे. नंतर साहित्यमीमांसेकडे वळायचें आहे. योग्य त्या ठिकाणी ह्या तात्त्विक मीमांसेचा प्रत्यक्ष कृतींच्या मूल्यांकनाशी अनुबंध जोडून द्यायचा आहे—म्हणजेच तात्त्विक मीमांसेतून तत्कालीन समीक्षेच्या उपयोगी पडले असतील असे कोणते मूल्यनिकष आपल्या हाती येतात ह्याची ओळख करून घ्यायची आहे. प्राचीन भारतीयांनी केलेला संगीत आणि दृश्यकला ह्यांच्याबद्दलचा विचार इथे प्रस्तुत नाही. असें जरी असलें तरी क्वचित् कुठे इतर कलांच्या विचाराला ओझरता स्पर्श झालेला आहे.

प्राचीन भारतीय नाट्य आणि साहित्य ह्यांच्या मीमांसेचें हें केवळ आकलन आहे. त्या मीमांसेच्या ग्राह्याग्राह्यतेचा विचार इथे अपेक्षित नाही. फार काय, तें आकलनही काहीसें दुरून केलेलें आहे. सांगोपांग विवरण इथे नाही. यथास्थित आधारही उपलब्ध मूळ ग्रथांमधून कालक्रमाने गोळा केलेले नाहीत. जे थोडे दिले आहेत ते वानगी-पुरतेच समजावे. (काही ठिकाणी तर टिपेमधून योग्य अवतरणें वांछित आहेत अशी कबुली दिली आहे. वाचकांनी तीं पुरवलीं तर मी अतिशय आभारी होईन.) त्यामुळे हें आकलन बरोबर केलें आहे असा दावा मला करता येणार नाहीं. दुसरें म्हणजे ही साहित्यमीमांसा अशीच का उत्पन्न झाली, अशी-अशी का विकसित झाली, तत्कालीन

आणि उत्तरकालीन साहित्यव्यवहाराशी तिचें कितपत नातें राहिलें आहे, रचना करणारे कवि आणि आस्वाद घेणारे रसिक ह्यांच्या अभिरुचीवर तिचा प्रभाव पडला किंवा त्यांच्या अभिरुचीचा तिच्यावर प्रभाव पडला किंवा कसें, [ ५ ] हा सर्व ऐतिहासिक उपपत्तीच्या अंगाने करायचा विचार इथे केलेला नाहीं. हें फक्त आकलन आहे, थोडी सुसंगत मांडणी करून पाहण्याचा प्रयत्न आहे, आणि तोहि एक प्रयत्न म्हणूनच पहायचा आहे. हें आकलन योग्य आहे असा दावा करून आणि पुरावा गोळा करून त्या आकलनाचें समर्थनहि केलेलें नाही.

आकलन दुरून केलेलें आहे असें म्हणण्याचें कारण माझा संस्कृत भाषेचा आणि वाङ्मयाचा साधा अभ्यासही नाहो, व्यासंग तर दूरच राहिला. सर्व महत्त्वाचीं दुय्यम साधनें पाहिलेलीं आहेत असेंहि नाहो. काहो थोडीं दुय्यम साधनें, त्यांतून आलेलीं अव्वल साधनांमधलीं अवतरणें, व्यासंगी स्नेह्यांशो वेळोवेळी केलेली चर्चा—आणि साहित्य कसें असतें, नाटक म्हणजे काय ह्याबद्दल मराठी, इंग्लिश, फ्रेंच, हिंदी ह्या परिचित भाषांमध्ये उपलब्ध झालेल्या कृतींच्या आणि चर्चेच्या आधारे माझ्या मनात तयार झालेले काही समज वा गैरसमज एवढेंच तुटपुंजें भांडवल माझ्याजवळ होतें व आहे.

खरें म्हणजे हीं मी स्वतःच्या उपयोगासाठी काढलेलीं टिपणें आहेत, ज्याला संस्कृतमध्ये उपगम किंवा पूर्वपक्ष म्हणतात तशीं तीं आहेत. त्यांना प्रमाणित निर्णयाचें बळ आणि प्रतिष्ठा नाहो. तीं काहो स्नेह्यांना दाखवलीं, त्यांच्या बोलण्यावरून तीं अगदीच टाकाऊ नसावीं अशो शंका आलो. म्हणून तीं टिपणें व्यवस्थितपणे लिहून सार्वजनिक करण्याचें धाडस मो करोत आहे. गाजराचो पुंगी वाजली नाहीच तर मोडून खायला मी मोकळा आहेच ! माझ्या अनभिज्ञतेचा एक फायदा होण्याची शक्यता आहे. Fools rush in where angels fear to tread (जिथे देवदूतही पाऊल टाकायला भितात तिथे मूर्ख घुसतात) ह्या पोप कवीच्या उक्तीप्रमाणे अभिज्ञांचो जिथे कोंडी होईल तिथे आमच्या मुसंडीने ती फुटण्याची शक्यता आहे. त्याप्रमाणे ती जर का फुटलीच तर पुढचें मात्र अभिज्ञांना निस्तरावें लागेल ! हा निबंध माझ्यासारख्या इतर अनभिज्ञांच्या उपयोगासाठी असला तरी त्यांच्या हातांत तो पडण्याआधी अभिज्ञ वाचकांनी तो पारखावा अशी माझी विनंती आहे.

हें विवेचन करताना प्राचीन भारतीय विचार < > अशा कोनदार कंसांत टाकून वेगळा दाखवला आहे. तो मांडताना मूळ संस्कृतमध्ये वापरलेल्या संज्ञा शक्यतो वापरण्याचें धोरण ठेवलें आहे. उदाहरणार्थ, शैली शब्द टाकून वृत्ति, रीति हे शब्दच वापरले आहेत. क्वचित् स्पष्टीकरणासाठी पदरच्या संज्ञा वापराव्या लागल्या तिथे त्या एकेरी अवतरणचिह्नांत टाकल्या आहेत. उदाहरणार्थ, नाट्यवस्तु ह्या संज्ञेला प्रतिसंवादी अशी 'काव्यवस्तु' अशी संज्ञा मी बनवली आहे व कोनदार

कंसांत वापरली आहे. ज्या ठिकाणी अनेक पर्यायी पारिभाषिक संज्ञा एकाच संकल्पनेसाठी उपलब्ध असतील त्या ठिकाणी पहिल्या उल्लेखाच्या वेळी सर्वांत प्रचलित आणि/किंवा अन्वर्थक संज्ञा देऊन बाकीच्या कंसांत "म्हणजेच" हा शब्द घालून त्यानंतर नमूद केल्या आहेत. नंतर जेव्हा ती संकल्पना येईल तेव्हा फक्त कंसाबाहेरचीच संज्ञा कायम केली आहे. प्राचीन संज्ञा अपरिचित असेल किंवा अपरिचित अर्थाने वापरली असेल तिथे कंसांत मराठी प्रतिशब्द दिला आहे. जिथे आधुनिक मराठी प्रतिशब्द तितकाच अपरिचित ठरण्याची किंवा रूपसादृश्याने घोटाळा उत्पन्न करणारा ठरण्याची शक्यता होती तिथे इंग्लिश प्रतिशब्द देणें कधी श्रेयस्कर मानलें आहे. टिपा दोन प्रकारच्या आहेत. गोल कंसांत (आंकडे) टाकून कोनदार कंसांतील विचारांच्या मांडणीला आधार देणारे संस्कृत संदर्भ दाखवले आहेत. चौकोनी कंसांत [ आंकडे ] टाकून इतर टिपा दाखवल्या आहेत. विवेचनाच्या ओघांत खंड पडू नये म्हणून बाजूला ठेवलेला पूरक मजकूर आणि इतर अभ्यासकांचा निर्देश अशा ठिकाणी मिळेल.

## पूर्वतयारी

आपल्याला ह्या ठिकाणीं साहित्याचा किंवा कलेचा विचार स्वतःच्या बळावर म्हणजे आपल्याला उपलब्ध झालेल्या अनुभवाला धरून आपल्याला परिचित अशा विचारकोषात राहून आपल्याला अवगत अशा विचारपद्धतीप्रमाणे करायचा नाही आहे; तर प्राचीन भारतीयांच्या पावलांवर पाऊल टाकून, म्हणजे तात्पुरतें त्यांच्या विचारकोषात शिरून आणि त्यांची विचारपद्धति अंगीकारून करायचा आहे. निदान तसा प्रयत्न करायला पाहिजे. तसा तो केला नाही तर प्राचीनांच्या विचारांचें नक्की स्वरूप आपल्याला कळणार नाही. आपलेच विचार नकळत त्यांच्या पदरी बांधण्याचा कालविपर्यासाचा दोष आपल्या माथी बसेल. अशा चुकीच्या आकलनामुळे त्या विचारांचें मूल्यमापनही धड होणार नाही. अकारण गौरव किंवा अकारण अधिक्षेप हे दोन्ही अन्यायाचेच प्रकार आहेत. शेवटी, प्राचीनांवर अन्याय म्हणजे पर्यायाने आपल्यावरच अन्याय, आपलीच फसवणूक ठरणार !

असें पूर्वी झालेलें आहे. शब्दांच्या पुरतें पाहणाऱ्या पढतमूर्खांनी, आपला विचारकोष, विचारपद्धति ह्यांच्या बाहेर तात्पुरतें का होईना पडण्यासाठी लागणारी क्षमता किंवा नम्रता अंगी नसणाऱ्या आधुनिकांनी, आणि स्वतःची जिवंत विचारधारणा नसल्यामुळे परंपरेचे अंकित होण्याऐवजी परंपरेचे दास झालेल्या शास्त्रीपंडितांनी प्राचीन भारतीयांच्या शास्त्रांचा आपापल्या परीने विचका करून टाकला आहे. प्राचीन शास्त्रें म्हणजे वैताग, अडसर, अडगळ वगैरे असें सामान्यांना वाटून राहिलें तर त्यांत आश्चर्य वाटायला नको. असें जरी असलें तरी प्राचीन शास्त्रवेत्ते आणि आधुनिक विचारवंत ह्यांची एकमेकांना ओळख पटणें अवघड पडू नये. मात्र

त्यासाठी दोन्ही बाजूंचे गाइडें लिहिणारे, विवादभीरु मध्यस्थ [ ६ ] ह्यांना बाजूला सारायला हवें. (गाइडांना प्राचीन व मध्ययुगीन भारतांत 'टीका' हें भारदस्त नाव कधी वापरण्यात येई, कधी चक्क 'बालबोधिनी' वगैरे म्हणत.) ह्या सर्वाला प्राचीन भारतीयांचें साहित्यशास्त्रही अपवाद नाही. कोणत्या ग्रंथाची कितपत दखल घ्यायची ह्याचा काहीसा कठोर विवेक करायला पाहिजे.

प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेची ओळख पटण्यासाठी पूर्वतयारीदाखल आपण त्यांच्या बरोबर सात पावलें टाकून पुढील गोष्टींचें अल्प अवलोकन करणार आहोत–

(क) प्राचीन भारतीयांचें वाङ्मयविश्व—ज्यांत साहित्य बसतें,

(ख) प्राचीन भारतीयांची शास्त्रपद्धति—जिच्यांत साहित्यशास्त्र बसतें,

(ग) प्राचीन भारतीयांचें कलाविश्व—ज्यांत नाट्यकला बसते व ज्याच्याशी साहित्य नातें सांगतें,

(घ) प्राचीनांचा विचारकोष—प्राचीन व आधुनिक ह्यांच्यामधला सगळ्यात बळकट अडसर,

(ङ) प्राचीन भारतीयांचीं वैचारिक उपकरणें,

(च) प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीतून माणसाची प्रकृति,

(छ) प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीतून चिह्नव्यापार.

अर्थात् आपण फक्त पावलेंच टाकणार आहोत. वास्तविक, ह्यांतलें प्रत्येक पाऊल एकेका स्वतंत्र प्रवासाची सुरुवात होऊ शकेल. पण किमान एवढीं पावलें टाकल्याशिवाय साहित्यशास्त्राच्या प्रवासाला निघणें बरोबर होणार नाही. तीं तशीं पावलें टाकलीं नाहीत तर आपण भलत्या वाटेला लागण्याची किंवा वाट खुंटण्याची शक्यता जास्त.

## (क) प्राचीन भारतीयांचें वाङ्मयविश्व :

ह्या वाङ्मयविश्वाचा भूगोल आपण थोडक्यांत पाहू. [ ७ ]

< वाङ्मय म्हणजे काय ? आपण भाषेत बोलतो तीं वाक्यें बोलतो. वाक्याला वाक्य जोडून सुसंगत व दीर्घ असें महावाक्यही बोलतो. [ ८ ] काही महावाक्यें स्मरणीय ठरलीं आहेत. अशी स्मरणीय महावाक्यें साकल्याने घेतलीं म्हणजे त्याला वाङ्मय म्हणावें. वाङ्मय अनेकविध असतें. >

< वाङ्मय अपौरुषेय असेल वा पौरुषेय असेल. त्याचप्रमाणे वाङ्मय शास्त्र, विद्या ह्या स्वरूपाचें म्हणजे ज्ञानदायी असेल वा आपल्याला रुचेल अशा रीतीने संस्कार करणारें असेल. अपौरुषेय वाङ्मय हें सगळें शास्त्र, विद्या म्हणून गणलें जातें. > (म्हणजे अपौरुषेय शास्त्र, पौरुषेय शास्त्र, आणि पौरुषेय शास्त्रेतर अशा तीन वाङ्मयविधा ठरल्या. ज्या माणसांनी अपौरुषेय वाङ्मयाची रचना केली असें आपण आधुनिक म्हणू त्यांना ती रचना केवळ स्फुरली, त्यांचें कर्तृत्व त्यात नाही असें प्राचीन भारतीय मानीत.)

< अपौरुषेय शास्त्रवाङ्मय म्हणजे संहिता, ब्राह्मणें, उपनिषदें, आरण्यकें मिळून झालेलें आणि ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद ही वेदत्रयी आणि अथर्ववेद ह्यांमधून विभागलेलें वेदवाङ्मय (म्हणजेच श्रुतिग्रंथ, आगमग्रंथ, निगम). हाच उरलेल्या सर्व म्हणजे पौरुषेय वाङ्मयाचा आधार आणि स्रोत आहे. >

< पौरुषेय शास्त्रवाङ्मय तीन प्रकारचें ज्ञान देतें : (१) केवळ बुद्धिगम्य, बोद्ध; (२) शासन घालून देणारें, नियोगभाक्; आणि (३) व्यवहारयोग्य असें. (९) तें निरनिराळ्या विषयांतून विभागलेलें असतें. >

< पौरुषेय शास्त्रेतर वाङ्मय म्हणजे इतिहासग्रंथ (रामायण, महाभारत), अठरा पुराणें, आणि साहित्य (म्हणजेच सारस्वत) किंवा काव्य. > (इतिहास म्हणजे हिस्टरी नव्हे, पुराणें म्हणजे अँटिक्विटीज नव्हे, तर दोन्ही म्हणजे लेजंडरी क्रॉनिकल्स पुराणांतून कधीकधी शास्त्रसंकलनही येतें—उदाहरणार्थ, विष्णुधर्मोत्तर पुराण. अग्निपुराण (अध्याय ३३६–४६) ह्यांमधून आलेली नाट्यमीमांसा किंवा साहित्य-मीमांसा. साहित्य म्हणजे 'ललितवाङ्मय'.)

आता आपण थोडक्यात पौरुषेय शास्त्रवाङ्मयाची विषयवार विभागणी पाहू.

< वेदवाङ्मयाच्या डोळस अभ्यासाला आवश्यक शास्त्रें म्हणजे सहा वेदांगें :

शिक्षाशास्त्र (वर्णोच्चारशिक्षा, ऑर्थोएपी),

कल्पशास्त्र (धर्मविधि करणें, त्यासाठीं उपकरणें बनवणें आणि वापरणें ह्यांचें शास्त्र),

व्याकरणशास्त्र (म्हणजेच शब्दशास्त्र) (शब्द सिद्ध करून त्यांचीं वाक्यें बनवणें),

निरुक्त (निघण्टूमधल्या शब्दांची फोड करून त्यांचा अर्थ लावणें),

छंदःशास्त्र (पद्यरचना), आणि

ज्योतिष (म्हणजेच ज्योतिर्विद्या, ज्योतिःशास्त्र) (आकाशस्थ गोलांच्या गतींचें गणित बसवून कालनिर्णय करणें). >

< निघण्टु म्हणजे वेदांतील शब्दांची यादी; ती तयार झाल्यावर निरुक्त येतें. >

< मीमांसाशास्त्र (म्हणजेच वाक्यशास्त्र, वाक्यें आणि वाक्यबंध ह्यांची फोड करून त्यांचा अर्थ लावणें, हर्मिन्यूटिक्स) > वेदांगात घालण्याचा प्रघात नाही, पण < याचा उल्लेख वेदागांबरोबर करता येईल. > [१०]

< आयुर्वेद, धनुर्वेद, गांधर्ववेद, स्थापत्यवेद ह्यांना अनुक्रमे चार वेदांचे उपवेद म्हणून मानतात. > (आयुर्वेद म्हणजे वैद्यक, गांधर्ववेद म्हणजे संगीतशास्त्र, स्थापत्य म्हणजे सिव्हिल अँड मेकॅनिकल एंजिनियरिंग.)

< काही विद्या धर्म, अर्थ, काम, आणि मोक्ष ह्या चार पुरुषार्थांशी अनुक्रमे जोडलेल्या आहेत : स्मृति किंवा धर्मशास्त्र; अर्थशास्त्र आणि राजनीति (तिच्या पोटात दंडनीति); कामशास्त्र; योग आणि वेदांत दर्शनें (हीं मोक्षशास्त्रात पडतील). नास्तिक दर्शनें म्हणजे वेदवाङ्मय अपौरुषेय आहे हें मान्य न करणारीं दर्शनें. त्यांचा

उल्लेखही योग व वेदांत ह्यांच्याबरोबरच करता येईल.>

( शिवाय इतरही काही विद्या येतात : गणित (अंकगणित, बीजगणित, रेखागणित) [ ११ ], प्रमाणशास्त्र (म्हणजेच तर्कशास्त्र, न्यायशास्त्र; प्रमाण म्हणजे एव्हिडन्स, तर्क म्हणजे आर्ग्युमेंट, न्याय म्हणजे रीझनिंग—ह्या सर्वांचें शास्त्र म्हणजे एपिस्टिमॉलजी, डायलेक्टिक्स, आणि लॉजिक मिळून), आन्वीक्षकी (फिलसॉफिकल अनॅलिसिस), आणि सांख्य व वैशेषिक दर्शनें (नॅचरल फिलॉसफी) ह्यांचें आवाहन केवळ बुद्धीला आहे. ) [ १२ ]

(आन्वीक्षकी म्हणजे प्रत्यक्ष (परसेप्शन अँड इंट्रोस्पेक्शन) आणि आगम (रेव्हलेटरी टेक्स्ट) ह्या प्राथमिक प्रमाणांवरून अनुमानाच्या साहाय्याने ज्ञान मिळवण्याचा मार्ग; विशेषतः बुद्धिगम्य अशी शास्त्रपद्धति; त्यातूनही विशेषतः ही पद्धति आत्मविद्येला लावलेली असतांना; त्यातूनही विशेषतः दर्शनांपैकी बुद्धीचा विशेष आदर करणारीं न्याय, वैशेषिक, लोकायत, सांख्य, योग अशीं दर्शनें.) (१३)

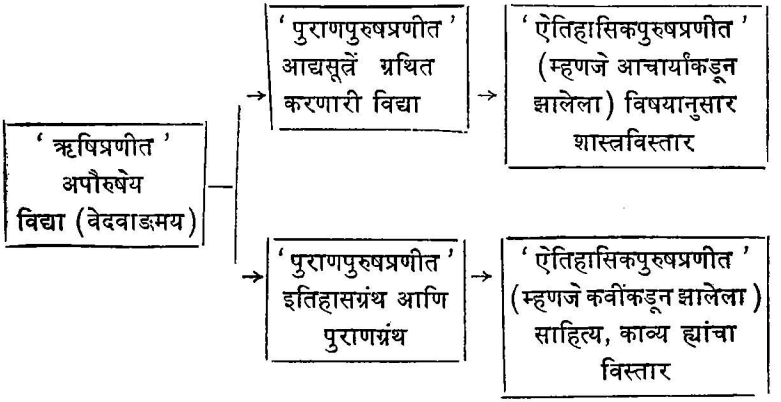
<खेरीज साहित्यमीमांसा (म्हणजेच साहित्यविद्या, काव्यशास्त्र, अलंकारशास्त्र), कृषि-गोरक्ष-वाणिज्य ह्या वृत्तींबद्दलचा विचार म्हणजे वार्त्ता ह्या इतर विद्या येतात. शास्त्रत्व न पावलेल्या किरकोळ कला येतात ( उदाहरणार्थ अश्वपरीक्षाकला).> [ १४ ]

महत्त्वाच्या विद्यांचें परिगणन करण्याच्या दोन ठळक पद्धति दिसतात. पहिली पद्धति म्हणजे ब्राह्मणाला साजेसा अभ्यासक्रम चार वेद, सहा वेदांगें, मीमांसा, न्याय, पुराणें, आणि धर्मशास्त्र ह्या चौदा विद्यांचा. दुसरी पद्धति म्हणजे राजन्याला ( म्हणजेच क्षत्रियाला ) साजेसा अभ्यासक्रम अपौरुषेय अशी वेदत्रयी ( ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद), बोद्ध अशी आन्वीक्षकी, नियोगभाक् अशी राजनीति, आणि व्यवहारयोग्य अशी एखादी वार्त्ता अशा चार विद्यांचा. त्यांत साहित्यविद्या ही पाचवी विद्या म्हणून गणावी हा राजशेखरासारख्या साहित्यवेत्त्यांचा आग्रह !

पौरुषेय शास्त्रवाङ्मयाचा विषयविस्तार आपण पाहिला. हें पौरुषेय शास्त्रवाङ्मय आणि पौरुषेय शास्त्रेतर वाङ्मय ह्यांमध्ये एक श्रेणिव्यवस्था दिसते. पौरुषेय वाङ्मयापैकी काही वाङ्मय विशेष स्थानी असणारें म्हणजे अपौरुषेय वाङ्मयाच्या अधिक जवळ जाणारें, उरलेल्या पौरुषेय वाङ्मयाला आधार देणारें आहे असें दिसतें. जोडीला अपौरुषेय वाङ्मय घेतलें तर तीन श्रेणी मानता येतात : (१) 'ऋषिप्रणीत' अपौरुषेय विद्या, (२) 'पुराणपुरुषप्रणीत' विद्या आणि इतिहासपुराणग्रंथ, आणि (३) 'ऐतिहासिकपुरुषप्रणीत' विद्या आणि साहित्यग्रंथ. आकृति १ मध्ये ही व्यवस्था थोडक्यात दाखवली आहे. (आकृति पुढील पानावर पहा.)

ह्या तीन श्रेणींचा अधिक विचार साहित्यप्रक्रियेचें स्वरूप ह्या छेदकाच्या सुरवातीला येईल.

नाट्यशास्त्र आणि साहित्यशास्त्र ह्यांचें उदाहरण घ्यायचें झालें तर नाट्यशास्त्र आणि साहित्यशास्त्र ह्यांना भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्राचा आधार आहे, त्याबाहेर




**आकृति १**

तीं जात नाहीत. त्या ग्रंथाला नाट्यवेद किंवा पंचमवेद म्हटल्याने ही प्रतिष्ठा सुचवली जाते. ब्रह्मसूत्रें, व्याकरणारंभीचीं शिवसूत्रें इत्यादिकांची तीच प्रतिष्ठा आहे. ह्या मधल्या श्रेणींतल्या वाङ्मयाचे कर्ते सहसा ऐतिहासिक पुरुष म्हणून दाखवले जात नाहीत, तर त्याचें कर्तृत्व वाल्मिकी, भरतमुनि, मनु, कृष्णद्वैपायन पाराशर व्यास (महाभारत, पुराणें ह्यांचा कर्ता), बादरायण व्यास (ब्रह्मसूत्रांचा कर्ता), जैमिनी (मीमांसासूत्रांचा कर्ता) अशा दिव्य पुराणपुरुषांकडे दिलें जातें. त्यांनी ही विद्या ब्रह्मदेव, शिव आदींकडून मिळवली असेंही सांगण्यात येतें. (१५)

प्राचीन भारतीयांच्या विचारविश्वात साहित्य आणि साहित्यविद्या ह्यांना किती महत्त्वाचें स्थान आहे हें ह्या रूपरेषेवरून स्पष्ट होईल. रामायणाला काव्य म्हणणें किंवा रामायण, महाभारत ह्यांचा विचार साहित्यविद्येत करणें इथपर्यंत ते जातात. (१६) वेदसंहितेमधल्या उषस्-सूक्तांचा विचार काव्य म्हणून त्यांनी केला होता का? (आधुनिक तसा करतात, पण ती निराळी गोष्ट आहे.) साहित्य आणि काव्य ह्या त्यांच्या संज्ञांचा अधिक विचार साहित्यव्यापाराचें स्वरूप ह्या नंतरच्या छेदकात येईल.

त्याचप्रमाणे ह्या विचारविश्वात वाग्व्यापाराला ('भाषाव्यापारा'ला) फार महत्त्व आहे हेंही उघड आहे. भाषाव्यापाराचा अभ्यास ह्या ना त्या प्रकाराने करणारे ग्रंथ म्हणजे < धातुकोष व अभिधानकोष (म्हणजेच नामकोष) (कोष म्हणजे ह्या ठिकाणी 'डिक्शनरी' नव्हे तर 'थिझॉरस') आणि शिक्षा, व्याकरण, निरुक्त,

छंद, मीमांसा ह्या विषयावरील शास्त्रग्रंथ > . तसें पाहिलें तर <तर्क, आन्वीक्षकी, आणि साहित्य ह्या विषयांवरील शास्त्रग्रंथ> सुद्धा भाषेचा विचार करतात. साहित्यिक आपल्या काही महत्त्वाच्या संकल्पना वैयाकरण, मीमांसक, तार्किक ह्यांकडून घेतात आणि त्यांना मुरड घालण्याचें स्वातंत्र्यही मागतात; क्वचित् वैयाकरण इत्यादिकांना धुडकावण्याची धिटाई दाखवतात. साहित्यव्यापाराचा विचार वाग्व्यापाराच्या विचाराच्या हातात हात घालून चालतो. (१७) (आधुनिकांनी ह्यापासून बोध घेण्यासारखा आहे.)

## (ख) प्राचीन भारतीयांची शास्त्रपद्धति :

आतापर्यंत आपण विद्या आणि शास्त्र ह्या संज्ञांचा समानार्थी वापर पाहिला• मात्र काही विद्या शास्त्रत्व पावलेल्या नसतात असाही उल्लेख केला. असा उल्लेख करतांना शास्त्र संज्ञेचा अधिक निश्चित आणि त्यामुळे कमी व्यापक असाही एक प्रयोग आहे असें सुचवलें. तो प्रयोग कोणता ? [ १८ ]

< मानवाची कोणतीही क्रिया, कला, व्यापार ह्यांच्या मागे एक शिस्त, त्या विद्येला आधारभूत असा विधि वा कल्प (डिसिप्लिन) असतो. ह्या विधीनुसार केलेला व्यापार म्हणजे प्रयोग (प्रॅक्टिस) आणि विधि तसा का ह्याचा उलगडा म्हणजे उपपत्ति (उकल, एक्स्प्लनेशन.) >

< हा उलगडा कसा करायचा ? तो करताना कधी अपोद्धार (फोड) करावा लागतो, तर कधी समन्वय (जोडणी) करावा लागतो. कधी अन्वय (पॉझिटिव्ह कॉरिलेशन) आणि व्यतिरेक (नेगटिव्ह कॉरिलेशन) दाखवून कारणांचा (कॉझिज्) शोध घ्यायचा असतो, तर कधी साधक (कन्फर्मिंग) आणि बाधक (डिस्कन्फर्मिंग) प्रमाणांचा (एव्हिडन्स) शोध घ्यायचा असतो. > (हेतु ही संज्ञा प्रमाणें आणि कारणें ह्या दोहोंकडे लावतात. आधुनिक मराठीमधल्या हेतु, कारण ह्या शब्दांपासून सध्या दूर रहायला पाहिजे ! )

< हीच शास्त्रसिद्धि. ती उपगम (प्रपोझल), शंका (डाउट), आणि निर्णय (कनक्लूझन) ह्या क्रमाने चालते, किंवा पूर्वपक्ष (प्रायमा फेसी थीसिस), उत्तरपक्ष (काउंटरथीसिस), आणि पूर्वपक्षाचें खंडन (रेफ्यूटेशन) ह्या क्रमाने चालते· शास्त्र बांधण्यामागचीं काही तत्त्वें आहेत ( १९ ) —

(१) वर्णन करायचें तें वर्ण्यवस्तूला धरून असावें, लक्षण हें लक्ष्यानुसार रहावें.

(२) हें वर्णन म्हणजे फुटकळ विशेषांची नोंद नव्हे, त्यांच्यापैकी आधारभूत, प्रधान अशा विशेषाच्या आधाराने इतरांची नोंद घ्यायची म्हणजे व्यपदेश करायचा.

(३) जुन्यापैकी जें ग्राह्य आहे, जें परमत सिद्ध आहे त्याचें अनुसरण करावें म्हणजे अनुवाद करावा, तें शक्य नसल्यास त्यात शोधन (सुधारणा) करावें, तेंही शक्य नसलें तरच तें त्याज्य समजावें.

(४) ह्या पद्धतीने तयार होणारें शास्त्र सामान्यतः उत्तरोत्तर सुधारत जाणार– नंतरचे शास्त्रवेत्ते अधिक विश्वसनीय असणार, त्यांनी दिलेल्या उपपत्ति अधिक सयुक्तिक असणार.

(५) दोन निराळ्या वाटणाऱ्या गोष्टींची उपपत्ति किंवा शंकांचें समाधान वेगळ्या तत्त्वांनुसार करण्याऐवजी एकाच तत्त्वानुसार करता आलें तर त्यात अधिक प्रयत्नलाघव म्हणून तें अधिक श्रेयस्कर.

(६) एखाद्या उपपादय गोष्टीची उपपत्ति देण्यासाठी दोन कारणें मांडलीं गेलीं आणि तीं सारखींच पुरेशीं असलीं तर त्यांपैकी ज्या कारणाचें ज्ञान अधिक वस्तुनिष्ठ, कमी आत्मनिष्ठ ठरेल तें कारण अधिक ग्राह्य धरावें. > (वस्तुनिष्ठ, आत्मनिष्ठ ज्ञान ह्या फरकाचा खुलासा पुढे पूर्वतयारी (छ) ह्या छेदकात येईल. )

शास्त्रपद्धतीचें हें वर्णन वाचून आधुनिकांना शास्त्र म्हणजे आजचें सायन्स असें समीकरण मांडण्याचा मोह होणें साहजिक आहे. हीं सहा तत्त्वें म्हणजे अनुक्रमे आजच्या वैज्ञानिकांचीं व्हेरिफिकेशन, जेनरलायझेशन, कन्सर्व्हेटिझम ऑव्ह सायन्स, क्यूम्युलेटिव्ह प्रोग्रेस ऑव्ह नॉलेज, इकॉनमी वा सिम्प्लिसिटी, आणि ऑब्जेक्टिव्हिटी हींच तत्त्वें, निदान ह्यासारखींच तत्त्वें नव्हेत का ? पण हा मोह दूर सारला पाहिजे. त्याचें मुख्य कारण पूर्वतयारी (घ) ह्या छेदकात प्राचीनांच्या विचारकोषाचा परामर्श घेतांना आपण पाहू. सध्या आपण एवढेंच म्हणून ठेवू की तत्त्वें तींच नसलीं तरी तशासारखीं अवश्य आहेत आणि त्यामुळे आधुनिकांना एक दिलासा अवश्य मिळतो. परंतु ह्या सर्वच तत्त्वांचा पुरस्कार आणि अनुसरण सारख्याच कसोशीने सर्वच प्राचीन शास्त्रवेत्त्यांकडून झालेलें नाही. उदाहरणार्थ चवथ्या तत्त्वापेक्षा तिसऱ्या तत्त्वाचा पाठपुरावा अधिक झाल्यामुळे एक परंपराप्रियता आली, [ २० ] सहाव्या तत्त्वापेक्षा पाचव्या तत्त्वाचा पाठपुरावा अधिक झाल्यामुळे एक अल्पसंतुष्टता आली. मुख्य म्हणजे अपौरुषेय वाङ्मय आणि अपौरुषेयसदृश आद्यसूत्रें ग्रथित करणारें वाङ्मय ह्यांचें पेपरवेट कधीच दूर सारलें गेलें नाही. उदाहरणार्थ नाट्यशास्त्र आणि साहित्यविद्या ह्या क्षेत्रांत भरताच्या नाट्यशास्त्राचा चौकट कधीच नव्याने तपासली गेली नाही. नाट्यप्रक्रियेचें वर्णन जरूर तो फरक करून काव्याला लावण्यात आलें ह्यात केवळ एकाच सिद्धांतनाखाली दोन क्षेत्रें आणण्याचा प्रयत्नलाघवाचा भाग नव्हता, तर ब्रह्मदेवप्रणीत पंचमवेदाचा आधार साहित्यविद्येला मिळवून देण्याचाही भाग होता. मात्र भरताचा ग्रंथ आखीवरेखीव, पूर्णतः सूत्रबद्ध नसल्यामुळे जरूर तो फरक करायचा म्हणजे कोणता फरक करायचा ह्या संबंधात मतस्वातंत्र्याला भरपूर वाव मिळाला. (तो एक फायदाच झाला असें आपण आधुनिक दृष्टीने म्हणू ! )

शास्त्र सिद्ध होईल तसतसे त्याला अनुसरून शास्त्रग्रंथ रचावे लागतात. ह्या

शास्त्रीय वाङ्मयाच्या रचनेकडे दृष्टि टाकल्याशिवाय शास्त्रपद्धतीचें वर्णन पुरें होणार नाही.

< योग्य तत्त्वांनुसार शास्त्र जसें तयार होतें तसें तें वाङ्मयरूपाने ग्रथित करावें लागतें. शास्त्रवाङ्मयातील ग्रंथांचें कार्य विश्वातील त्या त्या विषयाचें स्वरूप स्पष्ट करणें म्हणजे स्वरूप-निबंधन हें आहे. ह्याच्या उलट साहित्यग्रंथांचें कार्य निराळें म्हणजे प्रतिभास-निबंधन हें आहे. > ( २१ ) (कसें तें आपण नंतर पाहूच.)

< स्वरूप-निबंधन करताना प्रथम थोडक्यात पुष्कळ अर्थ आणणारीं आणि विवेचनाचें सूत्र स्पष्ट करणारीं सूत्रें मांडतात. सूत्रें गद्यात असतात. कधी सूत्रांचें कार्य कारिकेने पद्यात (म्निमॉनिक व्हर्सिज) केलें जातें. कधी सूत्रें, कारिका परंपरेने चालत आलेल्या म्हणजे अनुवंश्य असतात. >

< सूत्रांवर आधारलेली ग्रंथरचना दोन प्रकारें करता येते. एखाद्या साहित्यग्रंथामधल्या निवडक शब्दांवर किंवा वाक्यांवर शब्ददृष्टचा किंवा अर्थदृष्टचा विवरण (म्हणजेच प्रपंच, व्याख्यान) ज्यात केलेलें असतें अशा ग्रंथाला टीकाग्रंथ (म्हणजेच व्याख्याग्रंथ) म्हणतात. शास्त्रग्रंथावर सुद्धा अशी टीका लिहिता येते. टीकेवरच्या टीकेला टिप्पणी म्हणतात. ह्या उलट सूत्रांच्या आधारानें पण स्वतःच्या शब्दात सूत्रांवर येऊ शकणाऱ्या आक्षेपांचें निरसन करणारा, उदाहरणें देणारा, सूत्रांचा एकमेकांशी संबंध दाखवणारा, आणि जरूर तिथे सूत्रात न आलेल्या विषयाचा परामर्श घेणारा ग्रंथ लिहिता येईल. त्याला वृत्ति (म्हणजेच भाष्य) म्हणतात. (कधी सूत्रावर वृत्ति, वृत्तीवर भाष्य अशी दोन श्रेणींची व्यवस्था असते.) >

< ह्याप्रमाणें शास्त्ररचना करतांना मूळ सूत्रात पुस्ती वा दुरुस्ती म्हणजे वार्त्तिकें सुद्धा स्वीकारावीं लागतील. >

< अशा विवेचक ग्रंथांमधला विषय अनभिज्ञांसाठी सोपा करून सांगणाऱ्या ग्रंथाला चर्णिका म्हणतात. एका विषयावरच्या अनेक ग्रंथांतलें विवेचन लक्षात घेऊन सुटसुटीत मांडणी करणारा नवीन ग्रंथ असला तर त्याला संग्रहग्रंथ (म्हणजेच सारग्रंथ) म्हणतात. > कारिका देखील अशाच सार काढण्याच्या प्रयत्नांमधून निष्पन्न होतात.

प्रस्तुत निबंधातला कोनदार कंसातला मजकूर प्राचीनांच्या सूत्र आणि वृत्ति अशा शैलीने सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे हें लक्षात घ्यावें. उदाहरणार्थ काही ठिकाणी विशेषणांच्या मालिका दिसतील त्या शोभेसाठी किंवा गोळाबेरीज अर्थ सांगण्यासाठी नाहीत; मालिकेतल्या प्रत्येक पारिभाषिक विशेषणात बराच अर्थ एकवटलेला आहे. (कंसातल्या पर्यायी पारिभाषिक शब्दांना हें अर्थातच सर्वार्थाने लागू नाही.)

## (ग) प्राचीन भारतीयांचें कलाविश्व :

हल्ली आपण ललितकला हा शब्दप्रयोग इंग्लिश फाइन आर्ट्स् साठी प्रतिशब्द म्हणून वापरतो.[ २२ ] आजच्या अर्थाने युरोपात ही संकल्पना १९ व्या शतकात स्थिर

झाली.[ २३ ] त्यापूर्वी लॅटिन ars आणि ग्रीक tekhnē ह्यांचा अर्थ संस्कृतमधल्या कला किंवा शिल्प ह्या शब्दांप्रमाणेच कौशल्य, कसब एवढाच होता. ललितकलांमध्ये साहित्य मोडतें ही आजची कल्पना प्राचीन युरोपात नव्हती आणि प्राचीन भारतातही नव्हती. प्राचीन भारतीयांच्या कलाविश्वाच्या केंद्रस्थानी नागरक होता. नागरक म्हणजे आजच्या भाषेत 'सुसंस्कृत' माणूस.[ २४ ]

< नगरात राहणारा, गृहस्थाश्रमी, विद्यावंत, बऱ्यापैकी अर्थार्जन करणारा अथवा सुखवस्तु असणारा पुरुष म्हणजे नागरक (म्हणजेच सज्जन). शिष्ट (ज्याला इतर मान देतात असा, रिस्पेक्टबल) आणि सभ्य (म्हणजेच सामाजिक) (सभेत सामावून जाण्याजोगा) असा जो नागरक तो इतरेजनांपासून (म्हणजेच प्राकृत-जनांपासून) वेगळा उमटून पडतो. लोकव्यवहारांचें ज्ञान (प्रॅक्टिकल विज्डम) त्याला असतें तसें तें इतरेजनांनाही असू शकतें. तो निराळा ठरतो तो काव्य, शास्त्र, आणि विनोद ह्यांच्यामुळे. त्याच्या मनाचेंवि नोदन (करमणूक) होऊन चांगल्या तऱ्हेने कालक्षेप (पॅस्टाइम) होऊ शकतो तो नर्मविनोद (ह्यूमर), चतुरालाप (विट), संगीतकला, नाट्यकला ह्यांच्यामुळे. ह्यासाठी तो पुष्कळदा सभेत, विशेषत: विदग्ध गोष्ठीत (म्हणजेच समाजात) सामील होतो. > (विदग्ध गोष्ठी म्हणजे काव्यशास्त्रविनोदासाठी जमलेली निवडक लोकांची मैफल.)

नाट्यप्रयोगाचा प्रेक्षक आणि साहित्याचा 'वाचक' म्हणून मुख्यत: नागरक हाच ह्या सर्व चर्चेत आपल्या डोळ्यांसमोर राहणार आहे.

< संगीतामध्ये गायन आणि वादन (म्हणजेच आतोदन) ह्या श्रव्यकला आणि नर्तन ही दृश्यश्रव्यकला ह्या मोडतात. नाट्य (थिएटर आर्ट्स्) जेव्हा काव्याच्या आधाराने उभें राहतें तेव्हा त्याला रूपक (ड्रामा) म्हणावें, आणि जेव्हा संगीताच्या आधाराने उभें राहतें तेव्हा त्याला नृत्य म्हणावें. रूपक, नृत्य ह्या दोन्ही दृश्यश्रव्य-कला आहेत, दोन्हींमध्ये अभिनय असतो. नर्तनाचा जेव्हा अभिनयाचें अंग म्हणून विचार होतो तेव्हा त्याला नृत्य म्हणावें, आणि जेव्हा नाट्यापासून अलग काढून आविष्कार किंवा विचार होतो तेव्हा त्याला नृत्त म्हणावें. रूपकाचे दहा प्रकार आहेत. त्यांपैकी काव्याला जास्तीत जास्त महत्त्व देणारा प्रकार म्हणजे नाटक. काव्याचा जेव्हा नाट्यापासून अलग काढून विचार किंवा आविष्कार होतो तेव्हा त्याला पाठ्य म्हणावें. काव्याचा जेव्हा नाट्यापासून अलग आविष्कार होतो तेव्हा ती श्रव्यकला ठरते. काव्याला जेव्हा गायनाची जोड मिळते तेव्हा तें गेयकाव्य म्हणजे गीत ठरतें. वाङ्मयाला जेव्हा वृत्तच्छंदाची किंवा जातिच्छंदाची जोड मिळते तेव्हा तें पद्य ठरतें, नाही तर तें गद्य ठरतें. गेयकाव्य हें पद्यरूप असतें. अभिनेय नसलेलें पाठ्य किंवा काव्य दोन प्रकारचें असतें—निबद्ध (म्हणजेच प्रबंधरूप) आणि अनिबद्ध (म्हणजेच स्फुट). निबद्ध पद्य काव्य कधी दीर्घ आणि सर्गबद्ध असें महाकाव्य असतें. अनिबद्ध पद्य काव्यात सुटीं किंवा एकमेकांत किंचित् गुंफलेली मुक्तकें येतात.> (२५)

तालिका १

| कलाघटक / कलाविष्कार | पाठ्य | नेपथ्य आहार्य अभिनय (वेषभूषापुस्तादि) | आंगिक अभिनय | सत्वज-भावदर्शन | नर्तन | वादन | गायन |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| स्वरसंगीतसभा | असेल/नसेल | ... | ... | ... | नसेल | असेल | असेल/नसेल |
| नृत्तप्रयोग | नसेल | असेल | नसेल | नसेल | असेल | असेल | नसेल |
| नृत्यप्रयोग | असेल/नसेल | असेल | असेल | नसेल | असेल | असेल | असेल/नसेल |
| गीतगान | असेल | ... | असेल/नसेल | ... | नसेल | असेल/नसेल | असेल |
| बहुरूपीप्रयोग | असेल/नसेल | असेल | असेल | असेल | ... | ... | ... |
| रूपकनाट्यप्रयोग | असेल | असेल | असेल | असेल | असेल/नसेल | असेल/नसेल | असेल/नसेल |

उदाहरणार्थ (नृत्य नसलेल्या) स्वरसंगीतसभेत वादन असणार, त्याच्या जोडीला गायन किंवा पाठ्य असेलच असे नाही, नर्तन अर्थातच नसणार.

ह्या सर्व शक्यता थोडक्यात एकत्र दाखवता येतील. तालिका १ पहा.

मनोविनोदनाचे सर्व प्रकार आणि शास्त्रेतर वाङ्मय ह्यांच्यामध्ये प्राचीन भारतीय ढोबळपणे पुढील स्वरूपाची विभागणी करीत—

(१) नागरकांना आस्वाद्य आणि शास्त्राला पूर्णपणे अनुसरून असें,

(२) नागरकांना आस्वाद्य पण ज्याचीं बीजें तिसऱ्या कोटीमध्ये असल्यामुळे शास्त्रशुद्धता पूर्णपणें नसलेलें,

(३) सर्वांना आस्वाद्य, विशेषत: इतरेजनांना आस्वादद्य आणि उपलब्ध.

बहुरूपीप्रयोग ('मूकाभिनय', मायमिंग, सोबत कथन असेल किंवा नसेल) हा केवळ तिसऱ्या कोटीत पडणारा भाग असावा. आजच्या भारतीय समाजात अशीच काहीशी विभागणी दिसते.[ २६ ]

श्रव्यकला आणि दृश्यश्रव्यकला ह्यांच्या जोडीने प्राचीन भारतीय दृश्यकला म्हणून एक वेगळा वर्ग मानत होते का ? तसा ते मानत असले तर त्यात चित्रकला आणि मूर्तिकला पडतील. त्यांचा उल्लेख नाटच आणि साहित्य ह्यांच्या संदर्भात तुलनेसाठी कधी येतो. (२७) रूपक आणि नृत्य ह्या दोन नाटचप्रकारांच्या संदर्भात रस, अलंकार, शैली इत्यादि संकल्पना प्रथम मांडल्या गेल्या. त्या पुढे साहित्याला आणि काहीशा कमी प्रमाणात संगीताला लावण्याचा प्रयत्न झाला. मात्र चित्रकला आणि मूर्तिकला ह्यांच्या संबंधात असा प्रयत्न फारसा दिसत नाही.

शिल्प हा शब्द क्वचित् गायन, वादन, नर्तन ह्यांना लावण्यात येत असला तरी सामान्यत: तो दृश्यकलांना लावतात. स्थापत्यवेदाचा उल्लेख व्यवहारयोग्य शास्त्र म्हणून मागे आलाच आहे. स्थापत्यालाही (सिव्हिल अँड मेकॅनिकल एंजिनियरिंग) शिल्प शब्द लावतात. आज जिची आपण वास्तुकला किंवा वास्तुशिल्प (आर्किटेक्चर) म्हणून दृश्यकलांमध्ये गणना करू ती स्थापत्यविचारापासून वेगळी विचारात घेतलेली दिसत नाही. थोडक्यात सांगायचें तर श्रव्यकला आणि दृश्यकला ह्यांचें साधर्म्य लक्ष्यात आलें होतें, पण दृश्यकलांना सांस्कृतिक प्रतिष्ठा कमी असावी.[ २८ ]

आजच्या अर्थाने ललितकला ही कोटी प्राचीन भारतीयांजवळ नसली तरी आज ज्यांना आपण साहित्येतर दृश्य, श्रव्य, आणि दृश्यश्रव्य ललितकला म्हणून गणतो त्यांच्यापैकी बहुतेकींचा संदर्भ श्रव्य आणि हृद्य अशा साहित्यकलेला लाभला होता.

## (घ) प्राचीनांचा विचारकोष :

प्राचीनांचा विचार समजावून घेतांना ते निरनिराळ्या शब्दांना नेमका कोणता अर्थ देतात हें माहीत करून घ्यावें लागेल हें उघड आहे. परंतु हा केवळ शब्दकोष काढून बघण्याचा प्रश्न नाही किंवा शब्दकोषात योग्य तऱ्हेने संदर्भात बसणारा अर्थ मिळाला नाही तर शब्दकोषात पुस्तीदुरुस्ती करून पुढे जाण्याचा प्रश्न नाही. (अर्थात तोही उदचोग करावा लागेल. त्यासाठी तो विशिष्ट शब्द अन्यत्र कोणत्या संदर्भात

आला आहे ह्याचा आढावा घ्यावा लागेल. त्याचप्रमाणे तत्कालीन आणि उत्तरकालीन टीका व टिप्पणी, वृत्ति व भाष्यें ह्यांमध्ये त्या शब्दाबद्दल काय खुलासा आला आहे ह्याचा शोध घ्यावा लागेल.) पण एवढें करणें पुरेसें नाही. प्राचीनांच्या अमूक शब्दाचा अर्थ आपल्याला परिचित अशा तमूक आधुनिक शब्दासारखा आहे असें आपण सापडवून काढतो म्हणजे नेमकें काय सापडवून काढतो ? ज्या संदर्भात प्राचीन अमूक शब्द वापरतात त्या संदर्भात आपण तमूक शब्द वापरू असा आडाखा आपण बसवतो. (हा "तमूक शब्द" आधुनिक भारतीय भाषेतला असेल किंवा इंग्लिशसारख्या अभारतीय भाषेतला असेल, भारतीय भाषेतला असला तर तो संस्कृतमधून घेतलेलाही असेल. त्यामुळे आडाख्याच्या स्वरूपात कोणताही फरक पडत नाही.) पण हा आडाखा फसवा ठरेल. हिंदी "कल" शब्दाबद्दल आपण मराठीत कधी काल म्हणू तर कधी उद्या म्हणू, पण म्हणून "कल" ह्या शब्दाला दोन अर्थ आहेत असें आपण ठरवणें बरोबर होईल का ? तसें ठरवण्याची घाई केल्यामुळे व्यवहारात कदाचित चालूनही जाईल, पण "कल" म्हणजे "आजच्या दिवसाला लगतच्या दिवशी" हा एकच अर्थ मानून भागतें हा लाघवयुक्त बारकावा आपल्या हातून निसटून जाईल. आता हाच न्याय आपण संस्कृतमधल्या वासना शब्दाला लावला तर ? हा संस्कृत शब्द मोठा चमत्कारिक दिसतो बुवा, त्याचा अर्थ कधी इच्छा, कधी प्रतिभा, कधी अज्ञान असा होतो असें म्हणून पुढे जायचें का वरवर दिसणाऱ्या तीन वेगळ्या अर्थांमागे काही सूत्र मिळतें का हें शोधायचें ? वासना, भाव, रस ह्यासारखे अनेक शब्द विविधार्थ ठरू लागले तर आपली काही मूलभूत गफलत तर होत नाही ना हा विचार आपल्याला पडायला हवा. [ २९ ]

हा प्रश्न केवळ पारिभाषिक संज्ञांबद्दलचा नाही. गुण, धर्म, व्यापार ह्या साध्या-साध्या चलनी खुर्दावजा शब्दांचाही बारकाईने विचार व्हायला हवा. तसा तो केला तरच प्राचीन आणि अर्वाचीन ह्यांच्या वैचारिक वाटा खऱ्या कुठे वेगळ्या होतात हें आपल्याला उमगेल. प्राचीन भारतीयांची शास्त्रपद्धति आणि आधुनिकांची विज्ञानपद्धति ह्यांमधला नेमका फरक स्पष्ट होईल. प्राचीनांच्या विचारकोषाचें स्वरूप आपल्याला समजू लागेल. [ ३० ]

अतिप्राचीन मानवाचें जमातबंद (ट्रायबलाइज्ड) समाजजीवन आणि त्याची स्वावलंबी उपजीविका ह्यांमधून घडलेला असा त्याचा विचारकोष (व्हेल्ट-आन-शाउउंग, वर्ल्ड-व्हयू) होता. हा विचारकोष भेदरहित, एकसंध असा होता—प्रत्यक्ष दिसणारें आणि फक्त परोक्ष जाणवणारें, मानवसापेक्ष आणि मानवनिरपेक्ष, इंद्रिय-गम्य आणि मनोगम्य, भौतिक आणि आध्यात्मिक, जमातीपुरती बांधिलकी आणि माणुसकीची बांधिलकी अशा फटी तिथे नसाव्यात, निदान स्पष्ट नसाव्यात. [ ३१ ]

इ. स. पू. ६०० ते इ. स. पू. ३०० ह्या मानवी इतिहासाच्या कालखंडात एक मोठी उलथापालथ काही ठिकाणच्या मानवसमाजांत झाली आणि त्या त्या ठिकाणीं मानव

ह्या यातु-दिव्यकथा-बद्ध विचारकोषातून (मॅजिकल-मिथिकल वर्ल्ड-व्हयू) बाहेर पडला. (ह्या उलथापालथीला ॲक्सियल रेव्हल्यूशन असें काही इतिहासकारांनी नाव दिलेलें आहे. युरोपामधल्या रनेसांसइतकीच ही मानवेतिहासामधली महत्त्वाची घटना आहे.) ग्रीक तत्त्वज्ञान आणि विज्ञान, उत्तरकालीन यहुदी विचारवंत (बायबलमधल्या जुन्या कराराचा उत्तरार्ध आणि मिश्ना), ख्रिस्ती व इस्लामी मंथन, झरथुष्ट्री मंथन, भारतातली उपनिषदें, नास्तिक दर्शनें आणि आदयसूत्ररचना, चीनमधले लाओत्से, कुंगफुत्से, आणि मेंगत्से हे विचारवंत —ह्या सर्वांचे विचार आणि धारणा हीं एकमेकांपासून पुष्कळच वेगवेगळीं असलीं तरी ह्या मंथनाचेच वेगवेगळे आविष्कार म्हणून, त्या सर्वांकडे पाहता येतें. अर्थात् हे सर्व विचारपरिवर्तन पचायला आणि त्यातून उद्भवणाऱ्या नव्या प्रश्नांना सामोरे जायला मानवसमाजाला बराच काळ लागला. अभिजात प्राचीनयुग आणि मध्ययुग ह्या कालखंडात हें लांबलेलें परिवर्तन आणि त्यामुळे झालेली मानसिक व वैचारिक ओढाताण हीं प्रकर्षाने दिसून येतात. अतिप्राचीन यातु-दिव्यकथा-बद्ध विचारकोषाची शेवटची कात टाकायला अर्वाचीनयुग उजाडतें. भारतात तर मध्ययुग बऱ्याच अलीकडेपर्यंत राहिलें. (अजूनही त्याच्या खुणा पुसल्या गेलेल्या नाहीत.) ह्याचा परिणाम असा झाला की प्राचीनयुगातल्या आणि मध्ययुगातल्या भारतीय विचारांमध्ये जुना भेदरहित विचारकोष आणि नवा द्वंद्वात्मक वैचारिक शोध ह्यांचे सहजीवन दिसतें, आणि द्वंद्वात्मक शोधाचा भाग म्हणून लौकिक आणि अलौकिक, व्यावहारिक आणि व्यवहारातीत, कुटुंबजाति-ग्राम लिप्त आणि विश्वाची चिंता वाहणारी, भौतिक आणि आध्यात्मिक अशा वृत्तींचा जो झगडा चालायचा तो ह्या सहजीवनाच्या पार्श्वभूमीवर चालतो, नव्हे —तो जुन्या विचारकोषाच्या सर्वग्रासी चौकटीतच चालतो असें दिसतें. निखळ लौकिकता, भौतिकता, जडवाद ह्यांचा पुरस्कार करणारी विचारसरणी इथून बाहेर फेकली जाते असेंही दिसून येतें. ही गुंतागुंत जर ध्यानात घेतली नाही तर आध्यात्मिकतेच्या चौकटीत भौतिक आणि आध्यात्मिक असें द्वंद्व खेळलें जात आहे असें चमत्कारिक वाटणारें दृश्य आधुनिक मनाला दिसतें. असो, हा सर्व स्वतंत्र विषयच आहे, परंतु उदाहरणार्थ, श्रीशंकुक हा साहित्यमीमांसक लौकिकतावादी का अलौकिकतावादी हें ठरवताना ह्या गुंतागुंतीचें भान मात्र राखायला पाहिजे. [ ३२ ]

प्राचीन भारतीयांची शास्त्रपद्धति आणि आधुनिक विज्ञानपद्धति ह्यांच्यामधला मूलभूत फरकही मग ध्यानात येऊ लागतो. लक्षण हें लक्ष्यानुसारी पाहिजे हें खरें, पण तो पडताळा स्वानुभवाच्या कसोटीवर पहायचा हा विज्ञानदृष्टीचा आग्रह इथे नाही. ज्याचा दृक्प्रत्यय केव्हाच नाहीसा झाला आहे असें पंचांग भारतात वर्षानुवर्षे अक्षरशः निवधपणें चालू शकतें ! तें शास्त्रोक्त असलें म्हणजे झालें ! शास्त्र आणि विज्ञान ह्यांच्यामधल्या साम्यस्थळांमुळे आपण फार हुरळून जाण्याचें कारण नाही.

## (ङ) प्राचीन भारतीयांचीं वैचारिक उपकरणें :

वैचारिक उपकरणें हा शब्दप्रयोग लुड्विग व्हिट्गन्श्टाइन ह्या विसाव्या शतकातील एका एंजिनियर-तत्त्वज्ञाने करावा हें उचितच म्हणायला पाहिजे. [३३] दोन पक्षांमध्ये वैचारिक देवाण-घेवाण व्हायला, अगदी वादविवाद व्हायला देखील, त्यांचीं वैचारिक उपकरणें किमान सारखीं असायला पाहिजेत. प्राचीनांचा विचार समजायला त्यांचीं वैचारिक उपकरणें प्रथम जाणून घ्यायला पाहिजेत. तीं तशीं घेतलीं नाहीत तर आपल्या विचारपद्धतीमध्ये बसणारेच विचार त्यांच्या पदरी बांधले जाण्याची शक्यता जास्त. दृष्टांत थोडा बदलायचा तर त्यांचे विचार समजावून घ्यायचे तर थोडा वेळ विश्वाकडे पाहण्याचा त्यांचा चष्मा आपल्या डोळ्यांवर चढवायला हवा. काही ठळक वैचारिक संज्ञा आपण आता पाहू.

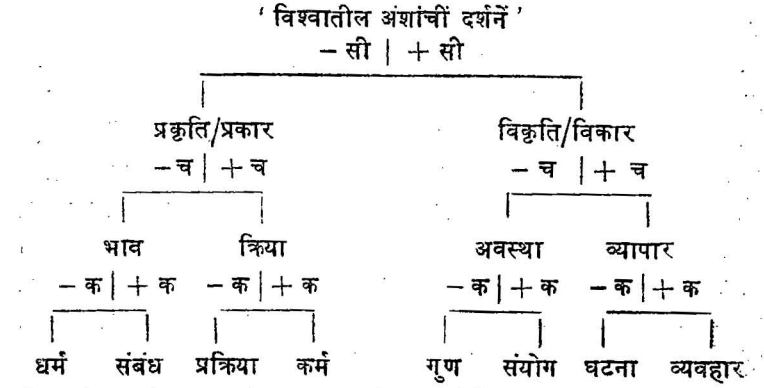
< विश्वातल्या कशाकडेही दोन तऱ्हेने पाहता येते. एक तर क्रिया म्हणून पाहता येतें—विश्वाचें हें गतिमान्, चल असें दर्शन. नाही तर भाव म्हणून पाहता येतें—विश्वाचें हें स्थितिमान्, स्थिर असें दर्शन. मात्र क्रिया आणि भाव ह्या दोघांना एकमेकांपासून वेगळें पाहता येत नाही. नसलेला भाव कार्य म्हणून उत्पन्न होणें आणि असलेला भाव कारण म्हणून अभिव्यक्त होणें—दोन्ही क्रियाच. होऊन गेलेल्या क्रियेचें फलित आणि येऊ घातलेल्या क्रियेची शक्यता—दोन्ही भावच. >

< क्रिया आणि भाव म्हणजे विश्वाचें 'असीमित', 'दीर्घ मुदतीचें' दर्शन आहे. त्यामुळे विश्वातल्या कशाचीही प्रकृति कळते, प्रकार कळतो. प्रकृतीच्या उलट विकृति, प्रकाराच्या उलट विकार. विकृति, विकार कळतात ते विश्वाचें 'सीमित', 'अल्प मुदतीचें' दर्शन घेतल्यावर. हें दर्शन गतिमान्, चल म्हणजे व्यापार किंवा स्थितिमान्, स्थिर म्हणजे अवस्था (म्हणजेच दशा) ह्यांचें असू शकेल. > (विकृति, विकार ह्यांना एक कमी व्यापक अर्थ आहे. प्रकृति, प्रकार ह्यांना सोडून झालेली आणि म्हणून अवांछनीय (अनडिझायरबल) अशी विकृति, विकार—हा तो अर्थ. तो इथे घेतलेला नाही.)

< क्रिया, भाव, व्यापार, अवस्था ह्यांपैकी प्रत्येकाकडे दोन पद्धतींनी बघता येईल. क्रिया जर एका बिंदूभोवती पाहिली, व्याकरणाच्या भाषेत ती 'अकर्मक' राहिली, तर तिला आपण प्रक्रिया म्हणन ओळखतो. उलट क्रिया जर दोन बिंदूंभोवती पाहिली, व्याकरणाच्या भाषेत ती 'सकर्मक' ठरली, तर आपण तिला कर्म म्हणून ओळखतो. त्याचप्रमाणे 'अकर्मक' भाव, व्यापार, अवस्था म्हणजे अनुक्रमे धर्म, घटना, गुण उलट 'सकर्मक' भाव, व्यापार, अवस्था म्हणजे अक्रनुमे संबंध, व्यवहार, संयोग. >

हे सर्व थोडक्यांत मांडायचें तर आकृति २ पहा.

उदाहरणासाठी भाव ही स्थिर (– चल) आणि असीमित (– सीमित) असें दर्शन व्यक्त करणारी संज्ञा माणसाला लावली तर क्रिया होऊन गेल्यावर माणसाच्या ठिकाणी जे उपजतात (अश्रु, दुःख, कंप, भीति) ते भाव आणि माणसा-




**आकृति २**

मध्ये येऊ घातलेल्या क्रियेची शक्यता ज्यांमध्ये असते (हळवेपणा, भित्रेपणा, वाघाची चाहूल) तेही भावच. भाव संज्ञेचा हा नेमका अर्थ आपल्या आधुनिक दृष्टीला कळत नाही आणि कळला तरी आपल्या दृष्टीला तो वळत नाही—कारण ती दृष्टि ठायी-ठायी प्रत्यक्ष-परोक्ष, शरीर-मन असे भेद शोधत असते. संस्कृतमधला भाव हा शब्द आणि मराठीमधला भाव हा शब्द ह्यांच्यामध्ये घोटाळा करणें मग आपल्याला सहज शक्य होतें. भाव आणि क्रिया, अवस्था आणि व्यापार, स्थिति आणि गति ह्यांना जोडणारें काय आहे? त्यांना जोडणारी शक्ति आहे.

< स्थितीकडून विशिष्ट गतीकडे यायचें तर क्रियेच्या/व्यापाराच्या केंद्री असलेल्या विषयामध्ये शक्तीचा संचार व्हावा लागतो; क्रिया/व्यापार 'सकर्मक' असल्यास केंद्री असलेला विषय आणि विषयी किंवा कर्ता ह्या दोन्हींमध्ये शक्तीचा संचार व्हावा लागतो. तसा तो झाला म्हणजे शक्ति प्रकट होते आणि क्रिया/व्यापार घडून येतो. ही प्रकट झालेली शक्तीच नंतर ती क्रिया/व्यापार ह्यांच्या फलिताच्या ठिकाणीही वास करते. म्हणजे गतीकडून विशिष्ट स्थितीकडे यायचें तरीही तो भाव/अवस्था ह्यांच्या केंद्री शक्तीचा वास व्हावा लागतो. >

< ह्या शक्तीचाच निर्देश वासना, भावना, रस, प्रतिभा, धारणा, वृत्ति इत्यादि संज्ञा निरनिराळ्या संदर्भात करीत असतात. > (त्यातल्या अनेक संज्ञा स्त्रीलिंगी आहेत हा केवळ योगायोग समजायचा का? शक्तिकेंद्रांचा शोध घेणाऱ्यांनी विशेष सावधगिरी बाळगावी! )

< कोणत्याही पदार्थाचे वा वस्तूचे गुण आणि धर्म मिळून तिचा स्वभाव बनतो. >

(गुण म्हणजे 'अकर्मक', 'सीमित', 'स्थितिशील' असें दर्शन आणि धर्म म्हणजे 'अकर्मक', 'असीमित', 'स्थितिशील' असें दर्शन हें लक्ष्यात असू दे.) < ह्या स्वभावाचाच निर्देश शील, सत्त्व, रज, तमस् इत्यादि संज्ञा निरनिराळ्या संदर्भात करीत असतात. > पैकी सत्त्व, रज, तमस् ह्यांचा थोडा अधिक विचार करणें जरूर आहे, कारण त्यांचा उपयोग आपल्याला पुढे पहायचा आहे.

< माणसाचा स्वभाव एखाद्या क्रियेत किंवा व्यापारात कमीअधिक ओढला जाऊ शकतो. ज्या पातळीवर तो फारसा ओढला जात नाही, उदासीन (इनर्ट) राहतो, ती तामस पातळी. ज्या पातळीवर तो बराच ओढला जातो, विषयानुसार त्या क्रियेचें वा व्यापाराचें स्वरूप ठरवतो, इकडे झुकायचें का तिकडे झुकायचें असें द्वैत संभवतें ती राजस पातळी. ज्या पातळीवर तो संपूर्ण ओढला जातो, त्या क्रियेचें वा व्यापाराचें स्वरूप स्वतंत्रपणे ठरवतो ती सात्त्विक पातळी. > [ ३४ ]

आतापर्यंत चर्चिलेल्या संज्ञांना वैचारिक उपकरणें अशासाठी म्हणायचें की त्या संज्ञा विशिष्ट क्षेत्रापुरत्या सीमित नाहीत. कधीकधी एखाद्या क्षेत्रात त्यांना विशेष पारिभाषिक अर्थ येतो, नाही असें नाही, परंतु हा विशेष अर्थ त्यांच्या सामान्य अर्थापासून सुटा होत नाही. हें लक्ष्यात घेतलें म्हणजे मग हा शब्द अमक्या शास्त्राकडून तमक्या शास्त्राने घेतला किंवा नाही असें म्हणण्याला विशेष महत्त्व रहात नाही. उपकरणांच्या पेटीमधून ज्याला जें हत्यार जेव्हा लागेल तेव्हा तें त्याने उचलून घ्यावें असा हा प्रकार आहे; हत्यारावर पेटंट-धारक म्हणून मग कुणाचेंही नाव कोरलेलें असे ना? (आजही आपण एव्हल्यूशन, इनपुट-आउटपुट, प्रोसेस इत्यादि शब्दांची आंतरक्षेत्रीय धावपळ पाहतोच की!)

ह्या वैचारिक उपकरणांकडे पाहिल्यानंतर प्राचीन भारतीयांचा विचारकोष अजूनही भेदरहित, यातु-दिव्यकथा-संबद्ध अशा प्राचीन मानवी विचारकोषाशी नातें ठेवून आहे तें नेमकें कसें हें हळूहळू ध्यानात येईल. हळूहळू म्हणण्याचें कारण उरलेल्या निबंधात कोनदार कंसातला मजकूर समजावून घेतानाच हें सर्व पुरतेपणी ध्यानात येईल आणि प्रकृति, विकृति, क्रिया, भाव, शक्ति, स्वभाव इत्यादि वैचारिक उपकरणांचा वापर वळणी पडेल. तसा तो वळणी पडेपर्यंत वाचकांना पुनःपुनः पूर्वतयारी (ङ) ह्या छेदकाकडे धाव घ्यावी लागेल. पण त्याला इलाज नाही.

ह्या स्वाध्यायामुळे उदाहरणार्थ भाव ही संज्ञा अमूकच पातळीवर घ्यायची हा आग्रह वृथा असल्याचें समजेल; संदर्भानुसार ती संज्ञा विषयवस्तु, फलितवस्तु, किंवा विषयिचित्त/कर्तापुरुष ह्यांच्या पातळीवर घ्यावी लागेल.

## (च) प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीतून माणसाची प्रकृति :

प्राचीनांची माणसाच्या प्रकृतीबद्दल काय समज होती हें माहीत करून घेणें अगत्याचें आहे. कारण नाट्य आणि साहित्य हे अखेर मानवाचे, प्राचीन भारतीयांच्या

शब्दात पुरुषाचे व्यापार आहेत. (उदाहरणार्थ पौरुषेय वाङ्मय म्हणजे मानवाकडे ज्याचें कर्तृत्व जातें असें वाङ्मय.) माणूस हा एक हाडामांसाचा जिवंत प्राणी आहे. तिथूनच सुरवात करू या.

< पुरुष ही एक चेतन वस्तु म्हणजे जीव आहे. चेतन वस्तूच्या ठिकाणी दिसून येणाऱ्या क्रिया किंवा व्यापार ह्यांना व्यापून राहणारी शक्ति म्हणजे चैतन्य (म्हणजेच चैतन्यतत्त्व). जीवाच्या ठिकाणचें चैतन्य म्हणजे जीवात्मा. >

< जीवाकडे दोन अंगांनी पाहता येतें—स्थूल, बाह्य, गोचर अंगाने, शरीर (म्हणजेच देह, काय, अंग) म्हणून किंवा सूक्ष्म, आंतरिक, अगोचर अंगाने, अंतःकरण (म्हणजेच हृदय) म्हणून. अंतःकरणाकडे दोन अंगांनी पाहता येतें. जेव्हा जीवाच्या ठिकाणी असणाऱ्या 'क्षमता' (फॅकल्टीज) आपण ध्यानात घेतो तेव्हा अंतःकरणाला मन म्हणून ओळखतो. उलट जेव्हा जीवाच्या ठिकाणी असणाऱ्या 'प्रेरणा' (इम्पल्सिज) आपण ध्यानात घेतो तेव्हा अंतःकरणाला चित्त म्हणून ओळखतो. > (कधी मन, चित्त ह्या संज्ञा अंतःकरण ह्या व्यापक अर्थानेही वापरल्या जातात. 'क्षमता'/'प्रेरणा' ह्यांमधला फरक म्हणजे कॅन/विल् ह्या क्रियापदांमधला फरक. )

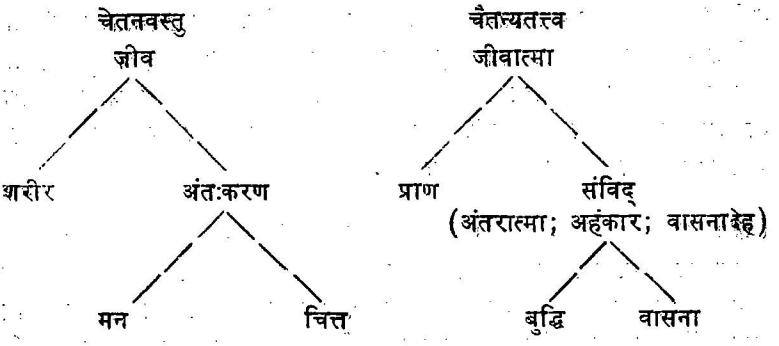
< शरीराचें चैतन्य म्हणजे प्राण (म्हणजेच प्राणतत्त्व). अंतःकरणाचें चैतन्य म्हणजे संविद्. तें तामस, राजस, आणि सात्त्विक पातळीवर प्रकट होतें, तेव्हा त्याला आपण अनुक्रमे वासनादेह, अहंकार, आणि अंतरात्मा म्हणून संबोधितो. म्हणजे प्राण आणि संविद्/अंतरात्मा हीं जीवात्म्याचीं अंगें ठरतात. मनाचें चैतन्य म्हणजे बुद्धि. चित्ताचें चैतन्य म्हणजे वासना (म्हणजेच भावना). वासना तशी बुद्धि. >

< शरीरामार्फत जीव भोवतालच्या जगाशी प्राप्ति ('संपर्क') साधतो – पाच ज्ञानेंद्रियांमार्फत (कान, त्वचा, डोळे, जीभ, नाक) जगाचें ज्ञान करून घेतो आणि पाच कर्मेंद्रियांमार्फत (वाचा, हात, पाय, उपस्थ, गुद) जगात आपल्या अस्तित्वाची जाणीव देतो. हचा इंद्रियांच्या व्यापारावर मनाचें नियंत्रण असतें – मन हें जणू अकरावें इंद्रियच. >

थोडक्यात दाखवायचें तर आकृति ३ पहा.

< जेव्हा बुद्धि विषयाच्या ज्ञानाला कारण होते तेव्हा आपण तिला मेधा (म्हणजेच मति) म्हणतो. जेव्हा ती विषयाच्या बाबतीत सार किंवा असार ह्यांची जाणीव उत्पन्न करते तेव्हा आपण तिला विवेक म्हणतो. जेव्हा ती कर्माची पूर्वतयारी म्हणून विषयाची नव्याने कल्पना करते तेव्हा आपण तिला 'संकल्प-विकल्प-बुद्धि' म्हणू शकतो. जेव्हा ती जीवाला कर्मरत करते तेव्हा आपण तिला 'निश्चय-बुद्धि' म्हणू शकतो.> (मेधा संज्ञेच्या ऐवजी कधी बुद्धि ही संज्ञाच कमी व्यापक अर्थाने वापरली जाते.)

< जेव्हा वासना विषयाच्या ज्ञानाला कारण होते तेव्हा आपण तिला प्रज्ञा




आकृति ३

म्हणतो. जेव्हा ती विषयाच्या ठिकाणी रति किंवा विरति (म्हणजेच अरति) उत्पन्न करते तेव्हा आपण तिला 'रति-विरति-प्रेरकता' म्हणू. जेव्हा ती कर्माची पूर्वतयारी म्हणून विषयाची नव्याने कल्पना करते तेव्हा आपण तिला प्रतिभा म्हणतो. जेव्हा ती जीवाला कर्मरत करते तेव्हा आपण तिला 'एषणा' म्हणू शकतो. > (कधी वासना ही संज्ञा प्रतिभा ह्या अर्थाने वापरतात. कधी प्रज्ञा ही संज्ञा वासना ह्या व्यापक अर्थाने वापरतात—म्हणजे मग प्रतिभा हा प्रज्ञेचाच एक आविष्कार ठरतो. )

< जीवाकडून होणारें कर्म हें कृति किंवा निर्मिति ह्यांपैकी कोणतेंही असू शकते. कर्म आणि कर्माची पूर्वतयारी म्हणजे आचार. विषयाचें ज्ञान करून घेणें आणि निवडानिवड करणें म्हणजे विचार. मनन म्हणजे मनाच्या अंगाने विचार, चिंतन म्हणजे चित्ताच्या अंगाने विचार. > मनन करता येते, चिंतन आपल्याकडून होतें.

थोडक्यात दाखवायचें तर तालिका २ पहा.

तालिका २

| | | मनाची बुद्धि | | चित्ताची वासना |
|---|---|---|---|---|
| विचार | ज्ञान | मनन | मति | चिंतन |
| | निवडानिवड | | सार-असार-विवेक | प्रज्ञा<br>' रति-विरति-प्रेरकता ' |
| आचार | कल्पना | 'संकल्प-विकल्प-बुद्धि' | | प्रतिभा |
| | कर्मरतता | ' निश्चय-बुद्धि ' | | ' एषणा ' |

< बुद्धि आणि वासना ह्यांच्या व्यापारांची अंतरात्म्याला क्षणोक्षणी जाणीव होत असते तिला संवित्ति (कॉन्शस्नेस) म्हणावें. इतरांना ह्या व्यापारांमार्फत जाणीव होते ती जीवाच्या विविध वृत्तींची (डिस्पोझिशन्ज). > [ ३५ ]

ह्या ठिकाणी एक स्पष्टीकरण केलें पाहिजे. प्राचीन भारतीयांमध्ये माणसाच्या प्रकृतीच्या स्वरूपाबद्दल पूर्णतः एकवाक्यता नव्हती. साधारणपणे सांख्यांनी मांडली

केली ती कमीअधिक फरकांसह इतरांनी घेतली इतकेंच. ह्या छेदकातली मांडणी विविध संज्ञांचा शास्त्रवाङ्मयातला प्रत्यक्ष वापर–विशेषत: साहित्यमीमांसकांनी केलेला वापर–डोळ्यांसमोर ठेवून केलेली आहे. तिला उपोद्बलक अशा ग्रांथिक व्याख्या देता येतीलच असें नाही. देता आल्या तरी त्या सांख्य वा इतर कोणत्या एकाच सांप्रदायिक चौकटीत बसतील असें नाही.

## (छ) प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीने चिह्नव्यापार :

प्राचीन भारतीयांच्या विचारविश्वात वाग्व्यापाराला फार महत्त्व आहे हें आपण मागेच पाहिलें. त्यांच्या दृष्टीने वाग्व्यापार हा संकेतव्यापाराचा एक प्रकार आहे. संकेतव्यापार आणि लिंगव्यापार हें चिह्नव्यापाराचे दोन प्रकार त्यांनी ओळखलेले दिसतात. हे दोन्ही चिह्नव्यापार त्यांच्या दृष्टीने ज्ञानप्रक्रियेचेच दोन प्रकार आहेत.

साहित्यव्यापाराचा विचार करताना वाग्व्यापाराचा विचार त्यांनी सतत गृहीत धरलेला दिसतो. नाट्याचा विचार करताना वाग्व्यापाराच्या बरोबरीने वेष, भूषा, पुस्त, नेपथ्य, 'ध्वनिप्रतिभास' म्हणजे आहार्य अभिनय, आंगिक अभिनय (पोश्चर, जेस्चर, फेशल चेंजिज), आणि वाचिक अभिनय (डिक्शन, इन्टोनेशन) ह्या भाषा-बाह्य संकेतकांचाही विचार करावा लागेल. तसा तो त्यांनी केलेला दिसतो.

< ज्ञानप्रक्रियेचीं अंगें कोणतीं ? ज्ञान ही प्रक्रिया, ज्ञेय हा तिचा विषय, ज्ञाता हा विषयी, ज्ञानप्रक्रियेला व्यापणारी शक्ति म्हणजे विषयीच्या ठिकाणी असणारी वृत्ति म्हणजे ज्ञात्याची जिज्ञासा, प्रक्रियेचें फलित म्हणजे ज्ञाता आणि ज्ञेय ह्यांच्या-मध्ये उत्पन्न होणारें एक नवीन नातें. ह्या नात्याचें वर्णन असें करता येईल.

ज्ञेयाला प्रकटता (म्हणजेच ज्ञातता) लाभते.

ज्ञात्याला प्रत्यय (म्हणजेच संवित्ति) लाभते. त्या प्रत्ययाचें वर्णन तो वस्तुनिष्ठ ( ऑब्जेक्टिव्ह ) पद्धतीने करू शकेल (मया ज्ञातम्–मला अमूक ठाऊक झालें ) किंवा आत्मनिष्ठ ( सब्जेक्टिव्ह ) पद्धतीने करू शकेल ( अहम् जानामि–मी अमूक जाणतो).

तिऱ्हाईत एवढेंच म्हणेल की ज्ञात्याला ज्ञेयाचा बोध झाला किंवा ज्ञात्याला ज्ञेय ज्ञात झालें किंवा ज्ञेय ज्ञानाचा विषय झाला किंवा ज्ञान हे ज्ञेयाचा विषयी ठरलें. > [ ३६ ]

ज्ञानप्रक्रियेचा निरनिराळ्या दृष्टींनी विचार करता येतो आणि त्या त्या दृष्टीने तिचे विविध प्रकार मानता येतील. आपल्याला फक्त चिह्नव्यापाराचाच विचार करायचा आहे. चिह्नव्यापाराच्या दोन प्रकारांबद्दल आताच सांगितलें आहे.

< लिंगव्यापारात पुरुषाला लिंगावरून लिंगीच्या अस्तित्वाचा बोध होतो. > उदाहरणार्थ धुरावरून धुराचें कारण जो विस्तव त्याचा बोध होतो; विस्तवावरून

धुराचा बोध होत नाही कारण विस्तव धुराशिवाय असू शकतो. काळचा ढगांवरून त्यांचें कार्य जो पाऊस त्याचा आगाऊ बोध होऊ शकतो. (लिंग, लिंगी, लिंगव्यापार ह्या संज्ञांऐवजी लक्षण, लक्षित/लक्ष्य, लक्षणव्यापार ह्याही संज्ञा कधी वापरतात– उदाहरणार्थ रोगलक्षण.)

< संकेतव्यापारात एक पुरुष संकेतक उपस्थित करतो, त्यावरून दुसऱ्या पुरुषाला संकेतिताच्या प्रस्तुततेचा बोध केला जातो. > उदाहरणार्थ एकजण दुसऱ्याचें लक्ष तिसऱ्या वस्तूकडे बोट दाखवून आकर्षित करतो. नटाच्या अश्रुपातावरून नाट्यगत व्यक्तीच्या मनःक्षोभाचा बोध होतो. ह्या ठिकाणी बोट दाखवणे, नटाचा अश्रुपात हे संकेतक. (संकेतक, संकेतित, संकेतव्यापार ह्या संज्ञांऐवजी वाचक/वचन, वाच्य, वचन ह्या संज्ञा किंवा व्यंजक, व्यक्त/व्यंजित/व्यंग्य, व्यंजन ह्या संज्ञा किंवा अभिव्यंजक, अभिव्यक्त, अभिव्यक्ति ह्या संज्ञा कधी वापरतात. सूचक, सूचित/सूच्य, आणि सूचन ह्या संज्ञा किंवा द्योतक, द्योतित, आणि द्योतन ह्या संज्ञा लिंग, लिंगी, लिंगव्यापार किंवा संकेतक, संकेतित, संकेतव्यापार ह्या दोन्हींबद्दलही वापरतात.)

< संकेतव्यापाराचीं अंगें कोणतीं ? संकेतन हा व्यापार, संकेतित हा त्याचा विषय, 'संकेतग्राहक' (उदाहरणार्थ श्रोता) हा विषयी, संकेतक (चिह्न) हें त्याचें साधन, संकेत ही संकेतव्यापाराला व्यापणारी शक्ति किंवा वृत्ति, संकेतित प्रस्तुत आहे असा 'संकेतग्राहका'ला बोध होणें हें त्याचें फलित. >

पण मग 'संकेतप्रेषका'चें काय ? 'संकेतग्राहका'ला बोध होणें हें फलित तर त्याला साधायचें असतें, हाच तर 'संकेतप्रेषका'च्या दृष्टीने संकेतव्यापाराचा अर्थ असतो. त्यामुळे < संकेतिताला संकेतितार्थ किंवा नुसतेंच अर्थ असेंही म्हणतात. >

< वाग्व्यापारामध्ये एक किंवा अधिक प्रकारचे संकेतव्यापार येतात. > वैयाकरणांच्या मते वाग्व्यापारात एकच प्रकारची वृत्ति आहे—ती म्हणजे अभिधा, लक्षणा हा अभिधेचाच प्रकार आहे. नैयायिकांच्या मते वाग्व्यापारात साक्षात् संकेत असतो तो अभिधेचा; व्यवहित (मीडिएटेड) संकेत असतो अनुमानरूपी लिंगव्यापाराचा. मीमांसकांच्या मते वाग्व्यापारात दोन प्रकारच्या वृत्ति असतात— त्या म्हणजे अभिधा आणि लक्षणा. साहित्यिकांमध्ये ह्यासंबंधी एकवाक्यता नाही. सामान्यतः असें म्हणता येईल की पुष्कळजण पुढील वृत्ति आणि त्यांचे उपभेद मानतात :

अभिधा (वाक्याच्या पातळीवरचें अभिधेय म्हणजे तात्पर्य, प्रतिपाद्य)
लक्षणा (वाक्याच्या पातळीवरचें लक्ष्य म्हणजे अभिप्राय)
निरूढा लक्षणा
प्रयोजनवतीलक्षणा

व्यंजना (वाक्याच्या पातळीवरचें व्यंग्य म्हणजे ध्वनि)
लौकिकव्यंजना
अलौकिकव्यंजना

मात्र लाघवासाठी ह्यात पुढील बचती सुचवण्यात आलेल्या आहेत : (१) काही म्हणतात निरूढालक्षणा ही अभिधाच आहे, (२) काही म्हणतात प्रयोजनवतीलक्षणा ही (लौकिक)व्यंजनाच आहे, (३) काही म्हणतात सर्वच व्यंजना वाक्याच्या पातळीवरची अभिधा (तात्पर्यवृत्ति) आहे, (४) काही म्हणतात सर्वच व्यंजना वाक्याच्या पातळीवरची लक्षणा (अनुमेय अभिप्राय) आहे, (५) काही म्हणतात अलौकिकव्यंजना ही भावनाच आहे.

आपल्याला ह्या सर्व तपशिलात न जाता अभिधा, लक्षणा, व्यंजना म्हणजे काय एवढेंच समजावून घ्यायचें आहे. त्या त्या संकेतव्यापाराची विविध अंगें तालिका ३ मध्ये दाखवलीं आहेत.

लक्षण, वाचक, व्यंजक आणि संलग्न संज्ञा दोनदोन अर्थांनी वापरल्या गेल्या आहेत असें आतापर्यंच्या विवेचनावरून दिसून येईल. (द्योतन आणि संलग्न संज्ञा ह्यांची तीच स्थिति आहे हे टीप ८८ वरून दिसून येईल. ह्या संज्ञांच्या अर्थवैविध्यामुळे आपल्याला थोडी सावधगिरी बाळगावी लागते.) अर्थ हा शब्द आधुनिक मराठीत मीनिंग, सेन्स ह्यांना प्रतिशब्द म्हणून वापरला जातो. प्राचीन भारतीयांच्या दृष्टीने पद, वाक्य, काव्य ह्यांचा अर्थ म्हणजे त्या त्या संकेतकांचा सेन्स, मीनिंग नव्हे, तर त्या त्या संकेतकांनी ज्यांचा बोध होतो त्या गोष्टी, विषय, संकेतितें. उदाहरणार्थ पदाचा अर्थ म्हणजे पदार्थ. [३७] अभिधा, लक्षणा, व्यंजना हे संकेतभेद भाषाबाह्य संकेतांनाही (उदाहरणार्थ शारीरिक हालचालींचे संकेत) लावता येतात, आणि नाट्याच्या संदर्भात ते तसे लावावेही लागतात.

< अभिधा म्हणजे संकेतक चिह्नाने सरळपणे संकेतितार्थ वस्तूचा बोध होण्याची शक्ति. तात्पर्य म्हणजे घटकपदांचा अभिधा जागृत झाल्यावर त्यांपासून सरळपणे घटित वाक्याचा म्हणून एकत्रित बोध होण्याची शक्ति. >

< लक्षणा म्हणजे संकेतक चिह्नाने त्याच्या नेहमीच्या संकेतितार्थ वस्तूचा बोध न होता दुसऱ्याच कोणा वस्तूचा बोध (डिस्प्लेस्मेंट) होण्याची शक्ति. लक्षणेमध्ये एरव्हीच्या अभिधेयाची आठवण होते आणि लक्ष्यार्थ मुख्यार्थाला अनुरूप आहे अशी मुख्यार्थयोग्यतेची जाणीव होते तेव्हा ती प्रयोजनवती लक्षणा. जेव्हा ही आठवण बुजून गेलेली असते तेव्हा ती निरूढा लक्षणा. >

< अभिधेयाचा आणि लक्ष्यार्थाचा बोध नेहमीच 'संदेशप्रेषका'च्या योजनेनुरूप झालेला असतो. >

< व्यंजना म्हणजे संकेतक चिह्नाच्या प्रस्तुत अशा मुख्यार्थ्याला (किंवा लक्ष्यार्थाला) धक्का न लागता, बाध न येता अवांतर अशा संकेतितार्थाचा बोध (एन्रिच्-

तालिका ३

| | संकेतव्यापार | संकेतक | संकेतवृत्ति | संकेतित अर्थ |
|---|---|---|---|---|
| १ | अभिधान (म्हणजेच मुख्यव्यापार) | अभिधान (म्हणजेच वाचक) | अभिधा (म्हणजेच मुख्यार्थवृत्ति, वाच्यार्थवृत्ति) | अभिधेय (म्हणजेच मुख्यार्थ, वाच्यार्थ, वाच्य) |
| २ | लक्षण (म्हणजेच गौण-व्यापार, अमुख्यव्यापार) | लक्षक | लक्षणा (म्हणजेच गौणार्थवृत्ति, गुणवृत्ति, भक्ति, उपचार) | लक्ष्यार्थ (म्हणजेच लक्ष्य, गौणार्थ) |
| ३ | व्यंजन (म्हणजेच ध्वनन) | व्यंजक (म्हणजेच ध्वनक) | व्यंजना (म्हणजेच ध्वनि) | व्यंग्यार्थ (म्हणजेच व्यंग्य, ध्वन्यर्थ, ध्वनि, प्रतीयमान) |
| ३′ | भावकत्वव्यापार | भावक | भावना | भावार्थ |

मेंट) होण्याची शक्ति. (३८) (क) हा व्यंग्यार्थाचा बोध 'संदेशप्रेषका'च्या योजनेनुरूप झालेला असेल किंवा त्या बोधाचें श्रेय 'संदेशग्राहका'च्या हुषारीलाच (मेधा किंवा प्रज्ञा हिला) केवळ दचावें लागेल. (ख) काही वेळा हा व्यंग्यार्थाचा बोध संकेतक बदलून साध्या अभिधेयाचा किंवा लक्ष्यार्थाचा बोध म्हणून करता आला असता अशी स्थिति असते, म्हणजेच व्यंग्यार्थाच्या ठिकाणी स्वशब्दवाच्यता (म्हणजेच स्वशब्दाभिधेयता, साक्षात्-शब्द-निवेद्यता) (पॅराफ्रेझबिलिटी) असते. मात्र काही वेळा तशी स्थिति नसते, काही संकेतितार्थ व्यंग्यार्थ म्हणूनच बोधित करता येतात. >

< लौकिकव्यंजना (क), (ख) मधल्या पहिल्या पर्यायांकडे झुकते, अलौकिकव्यंजना अनुक्रमे दुसऱ्या पर्यायांकडे झुकते. >

< व्यंजनेमध्ये जाणवणारा अवांतर असा संकेतितार्थ हा संकेतक चिह्नाचा अप्रस्तुत असा दुसराच एखादा मुख्यार्थ (किंवा लक्ष्यार्थ) असेल. >उदाहरणार्थ एखादचा माणसाची ओळख करून देतांना 'हा माझा साला आहे' असें सरळ अर्थाने म्हटलें तरी व्यंग्यार्थामुळे ऐकणाऱ्याची भुवई वर जाणारच.

<किंवा व्यंजनेमध्ये जाणवणारा अवांतर असा संकेतितार्थ हा संकेतक चिह्नाच्या प्रस्तुत अशा प्रयोजनयुक्त लक्ष्यार्थामुळे जाणवलेली अप्रस्तुत अशा मुख्यार्थ्याची योग्यता एवढाच असेल. > उदाहरणार्थ 'तो नंदीबैल आहे' असें म्हटल्यामुळे संबंधिताच्या बुद्धिहीनतेबरोबरच प्रभावीपणे जाणवलेला त्याचा नंदीबैलपणा; 'तो फारच शाहणा आहे' असें म्हटल्यामुळे प्रभावीपणे जाणवणारी वक्त्याची त्याच्या तथाकथित शहाणपणाबद्दलची तुच्छतावृत्ति.

<किंवा व्यंजनेमध्ये जाणवणारा अवांतर असा संकेतितार्थ हा संकेतक चिह्नाच्या प्रस्तुत अशा मुख्यार्थाचा अर्थ असेल, म्हणजेच व्यंग्यार्थाचा संकेतक मुख्यार्थ, आणि मुख्यार्थ्याचा संकेतक म्हणजे मूळचें चिह्न अशी शृंखला असेल. > उदाहरणार्थ '(अमूक गृहस्थ) माझे मामा लागतात' असें म्हटल्यामुळे प्रभावीपणे जाणवणारी वक्त्याला वाटणारी प्रौढी ('पहा, इतक्या थोर गृहस्थांशी माझें जवळचें नातें आहे!').

ह्या उदाहरणांतली खुबी ही असते की व्यंजना टाळून तोच अर्थ सरळपणे व्यक्त करायची सोय नसते! उदाहरणार्थ 'पहा, इतक्या थोर गृहस्थांशी माझें जवळचें नातें आहे!' असें सरळ म्हणून व्यंजनेमुळे साधणारा परिणाम साधणार नाही.

प्राचीन भारतीय शास्त्रवेत्त्यांबरोबर ओळख होण्यासाठी आपण त्यांच्या सभवेत सात पावलें टाकली. (ह्या ठिकाणी 'सज्जनांबरोबर सातच पावलें टाकली तरी त्यांच्याशी मैत्री होते' ह्या सुभाषिताची वाचकांना आठवण झाली तर तो मला इष्ट असा व्यंग्यार्थच आहे!)

त्यांनी केलेल्या नाटच आणि साहित्य ह्यांच्या मीमांसेकडे आता वळायचें आहे (इथून पुढे नाटच ही संज्ञा रूपक, ड्रामा ह्या मर्यादित अर्थानेच वापरली आहे आपल्याला नृत्य-नाटचाचा विचार करण्याची जरुरी नाही.) ह्या मीमांसेचें आकलन आपण क्रमाक्रमाने करून घेऊ—

(१) प्रथम आपण नाटचासंबंधीची प्रक्रिया प्राचीनांच्या दृष्टीमधून पाहू.

(२) नंतर त्या चित्रात साहित्यप्रक्रियेचा विचार करताना कायकाय फेरफार करावे लागतात तें पाहू.

(३) सरतेशेवटी आपण भरताच्या नंतर ह्या चित्रात तपशील भरताना आणि नाटचविधि किंवा साहित्यविधि हा तसाच का ह्याची उपपत्ति बसवतांना कोणकोणते मतभेद झाले त्यांचा ढोबळ आढावा घेऊ.

प्रक्रियेचा विचार करतांना समीक्षेला उपयोगी असे मूल्यनिकष जिथे हाती येतात तिथे तेही थोडक्यात नमूद केले आहेत. त्यामुळे ह्या मीमांसेच्या तत्कालीन अभिरुचीशी असलेला अनुबंध जोडला जाईल.

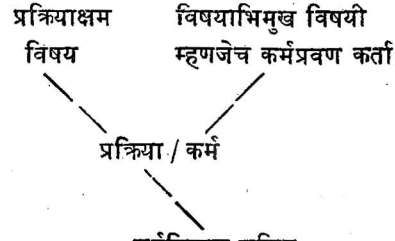
पहिल्या दोन भागात मतभेदांची दखल न घेता सुरवातीपासून म्हणजे भरतापासून असलेल्या आणि दीर्घकाळपर्यंत कायम राहिलेल्या चौकटीकडे लक्ष पुरवलें आहे. असें करतांना जो तपशील ह्या चौकटीत भरताच्या नंतर भरला गेला, परंतु ज्याच्याबद्दल विशेष मतभेद नाही तोही पहिल्या दोन भागातच घेतला आहे. उदाहरणार्थ आलंबनविभाव आणि उद्दीपनविभाव ही विभागणी भरतामध्ये नसली तरी पहिल्या भागातच नमूद केलेली आहे. [ ३९ ]

**नाटचप्रक्रियेचें स्वरूप :**

< नाटचप्रक्रिया एक गुंतागुंतीची प्रक्रिया आहे. तिचे कालक्रमाने तीन टप्पे दिसतात—कविकर्म, प्रयोगालंकार, आणि आस्वादन. सोयीसाठी आपण तीन प्रक्रिया एकामागून एक घडतात असें मानू. ह्यांतली प्रत्येक (उप)प्रक्रिया घेतली तर आपल्याला एक 'प्रक्रियाक्षम' असा विषय दिसतो, दुसरा त्या विषयाला अभिमुख असा विषयी म्हणजे 'कर्मप्रवण' असा कर्ता दिसतो, तिसरें म्हणजे ह्या दोन्हींच्या ठिकाणी शक्तिसंचार होऊन उपस्थित झालेलें कर्म दिसतें, आणि चौथें म्हणजे ह्या शक्तीचा वारसा लाभलेलें त्या कर्माचें फलित दिसतें. त्यामुळें हें फलित म्हणजेच पुढच्या प्रक्रियेचा 'प्रक्रियाक्षम' असा विषय ठरतें. > (आजच्या भाषेत प्रक्रियेच्या ह्या चार अंगांना आपण अनुक्रमे इनपुट, प्रोसेसर/एजंट, प्रोसेस/ॲक्टिव्हिटी, आणि आउटपुट म्हणू.)

थोडक्यात मांडून पहायचें तर आकृति ४ पहा.

< ह्या सर्व अंगांना व्यापून राहिलेली शक्ति > अलग दाखवण्याचें कारण नाही. ती < विषयाला भावित करते, विषयी-कर्त्यामध्ये वासित असते, फलिताला कृत




आकृति ४

करते (४०) (आणि यथाकाल फलित पुढच्या प्रक्रियेचा विषय होईल तेव्हा त्याला भावित करते). प्रक्रिया/कर्म म्हणजे तरी दुसरें काय? शक्ति-व्यापार.> (शक्तीच्या अखंड संचाराच्या संदर्भात तो केवळ एक लहानसा एपिसोड आहे, त्यामुळे त्याला तिची 'सीमित' 'गतिशीलता' म्हणजे तिचा व्यापार असें म्हणायचें. एखादया गतिमानतेला प्रक्रिया म्हणायचें का व्यापार म्हणायचें हा दर्शनाचा, पाहण्याचा भाग आहे.)

(१) <नाट्यप्रक्रियेमधली आरंभीची उपप्रक्रिया कोणती? तर कविकर्म (म्हणजेच काव्यक्रिया, काव्यकरण, काव्यनिर्मिति, काव्यालंकार). कविकर्माचीं चार अंगें असणार.>

(१.१) <त्यांपैकी विषय कोणता? तर लोकवृत्त (म्हणजेच लोकयात्रा). विषय 'प्रक्रियाक्षम' कसा? तो सुखदुःखान्वित, नानाभावसंपन्न, नानावस्थांतरात्मक, लोकस्वभावपरिचायक असा आणि म्हणून अनुकरणीय.> (४१) (लोकवृत्ताला आज आपण मानवी जीवन म्हणतो.)

(१.२) <आणि विषयी-कर्ता कोणता? तर नाट्यकवि (म्हणजेच नाट्यकार) तो विषयाभिमुख आणि कर्मप्रवण कसा? तो विशेष कारयित्री प्रतिभा असलेला, भाषाप्रभु, आणि नाना प्रयोजनांनी उद्युक्त झालेला असा म्हणून.>

<इथे प्रतिभा ( म्हणजेच शक्ति ) हें कविकर्माचें कारण ( म्हणजेच हेतु ). कविकर्माच्या फलिताची पूर्वकल्पना कवीची प्रतिभा करू शकते आणि एक अपूर्व-वस्तु निर्माण होऊ शकते, कारण ती प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी असते. तिचा व्यापार निर्वेध चालायचा तर कवि स्वतंत्र पाहिजे, व्याकरण, प्रत्यक्षप्रमाण, अनुमानप्रमाण, इतिहासप्रमाण ह्यांचें बंधन त्याला नको, औचित्यविवेक एवढाच बंध पुरेसा आहे. हा औचित्यविवेक जोपासण्यासाठी कविप्रतिभेवर संस्कार असणे इष्ट. संस्कार करणाऱ्या गोष्टी दोन—लोकवृत्त आणि शास्त्र ह्यांच्या अवलोकनामुळे आलेली समज म्हणजे व्युत्पत्ति (म्हणजेच नैपुण्य) आणि काव्य वाचण्याचा, लिहिण्यांचा सराव म्हणजे अभ्यास.> (४२) (औचित्यविवेक म्हणजे सौंदर्यविघ्न,

रसविघ्न टाळण्याची समज; तो उपजत (संस्कार व्हायच्या आधीच) असू शकतो.)

< भाषाप्रभुत्व हें कविकर्माचे साधन. > (४३)

< कवीला कविकर्मापासून लगेच मिळणारें फळ म्हणजे आवडीचें काम केल्याचा आनंद म्हणजे प्रीति आणि कालांतराने मिळणारें फळ म्हणजे कीर्ति (बरोबर यश, संपत्ति इत्यादि). प्रीति आणि कीर्ति हीं कविकर्माचीं प्रयोजनें. > (४४)

(१.३) < आणि फलित कोणतें ? तर नाट्याचा काव्यबंध म्हणजेच त्याचें पाठ्य. > (पाठ्य म्हणजे नाटकाची वही, स्क्रिप्ट.)

(१.४) < आणि ह्या प्रक्रियेचें म्हणजे कविकर्माचें स्वरूप कोणतें ? कविकर्माला दोन अंगें असतात —एक मनाने काव्यरचना करण्यासाठी करावा लागणारा प्रयत्न म्हणजे मानसीक्रिया आणि दुसरें अवभासयुक्त भाषेत उतरवण्यासाठी करावा लागणारा प्रयत्न म्हणजे अलंकरणकल्प (म्हणजेच अलंकरणविधि). इतरांचे प्रयोग पाहून विधिवत् काव्य लिहिणारा केवळ अन्यसारस्वत ठरतो, मानसीक्रिया करणाराच सिद्धसारस्वत ठरतो. > (४५)

थोडक्यात सांगायचें तर लोकवृत्त आणि प्रयोजनांनी उद्युक्त आणि संस्कारांनी युक्त अशी कविप्रतिभा कविकर्मात एकत्र येऊन काव्य म्हणजे नाटकाचें पाठ्य निपजतें.

(२) < नाट्यप्रक्रियेमधली त्यानंतरची उपप्रक्रिया कोणती ? तर प्रयोगालंकार. प्रयोगालंकार ह्या प्रक्रियेचीं चार अंगें असतात. >

(२.१) <त्यांपैकी विषय कोणता ? तर नाट्याचें पाठ्य. विषय प्रक्रियाक्षम कसा ? तो दृश्यश्रव्य असें रूप द्यायला अनुकूल असा म्हणून अभिनेय (म्हणजेच अर्थक्रियापेक्ष). काव्य अभिनेय कशामुळे ठरतें ? तर तें त्याच्या अंगी असलेले गुण, लक्षणें (म्हणजेच विभूषणें), आणि अलंकार ह्यांच्यामुळे. > (ह्या ठिकाणी काव्याच्या चैतन्यतत्त्वाच्या ठिकाणी तो गुण, शरीराच्या ठिकाणी तीं लक्षणें, आणि शरीरावर चढवलेले ते अलंकार अशी कल्पना प्रथम केलेली होती. पुढे ही वाटणी टिकली नाही. (४६) लक्षणें/विभूषणें आणि अलंकार ह्यांची एकच कोटी मानण्यात आली आणि तिला अलंकार हें नाव स्थिर झालें.)

(२.२) <आणि विषयी-कर्ता कोणता ? तर अभिनय करणारा नटवृंद (म्हणजे नाट्ययोक्ते, प्रयोक्ते मंडळी). > (ह्या ठिकाणी अभिनय म्हणजे केवळ ॲक्टिंग नव्हे, तर पाठ्य प्रेक्षकांपर्यंत नेऊन पोचवण्यासाठी जें काही करावें लागतें तें सर्व—समग्र रंगाभिनय म्हणजेच स्टेजिंग. नट म्हणजे केवळ ॲक्टरमंडळी नव्हेत, तर < सूत्रधार > (स्टेज मॅनेजर) आणि < नाट्याचार्य > (नटांचा शिक्षक, तालीममास्तर, डायरेक्टर) हे धरून सर्व नाट्यें किंवा खेळेकरी.) < तो नटवृंद विषयाभिमुख आणि कर्मप्रवण कसा ? तो कुशल (कुसळाएवढे बारकावे जाणणारा), विदग्ध (जाणून घेणारा), जितश्रम (कष्टांना न कंटाळणारा, चिकाटी असणारा), प्रगल्भ (धीटपणा आणि ठामपणा अंगी असणारा) असा म्हणून.>

(२.३) < आणि फलित कोणतें ? तर श्रव्य आणि दृश्य अशी नाटचवस्तु. ती कशी ? तर काव्यार्थ भावित होऊन विभाव, अनुभाव, संचारिभाव (म्हणजेच व्यभिचारिभाव) ह्या रूपाने क्षेपित होऊन (म्हणजेच समर्पित होऊन, त्यांचें 'प्रोजेक्शन' होऊन) तयार झालेला प्रतिभास (म्हणजेच निर्भास, प्रत्यय). काव्यार्थ कोणते ? तर पाठच किंवा काव्यबंध ह्यामध्ये दाखवलेलीं मंडळी, त्यांचे धर्म, व्यापार इत्यादि. > (४७) [ ४८ ]

< काव्यार्थांमधल्या व्यवहाराचीं केंद्रें म्हणजे कारणें (म्हणजेच हेतु) म्हणजे माणसें इत्यादि—हीं नाटचवस्तूमध्ये विभावरूपाने येतात. विभावांच्या मुळे काव्यार्थांमधल्या मानवी व्यापाराला म्हणजे कारणांच्या कार्याला आलंबन (आधार) तरी मिळेल किंवा उद्दीपन (उत्तेजन) तरी मिळेल. (४९) काव्यार्थांमधल्या कारणांचीं गोचर अशीं कार्यें नाटचवस्तूमध्ये अनुभावरूपाने येतात. काव्यार्थांमधल्या माणसांच्या ठिकाणी सात्त्विक पातळीवर उपजणारे शरीरव्यापार (घामेजणें, थरारणें इत्यादि सत्त्वजभाव) हेही अनुभावरूपानेच येतात. > (उदाहरणार्थ नाटकातला तरुण, तरुणी हे आलंबनविभाव, नाटकातला वसंतऋतु, एकांत हे उद्दीपनविभाव, आणि नाटकातल्या तरुणाला नाटकातल्या तरुणीबद्दल वाटणारी नाटकातली अभिलाषा आणि तिला वाटणारी नाटकातली लज्जा, तिच्या अंगावर नाटकात सात्त्विक पातळीवर येणारा काटा हे अनुभाव.)

< अनुभाव आणि विभाव ह्यांच्या एकत्र परिणामामुळे काव्यार्थांमधल्या कारणांचीं गोचर नसलेलीं अशीं इतरही कार्यें नाटचवस्तूमध्ये भावरूपाने येतात. त्यात तुलनेने 'सीमित' आणि अप्रधान ठरतात ते संचारिभाव. > (उदाहरणार्थ नाटकातल्या तरुणाला आलेली नाटकातली झोप किंवा आठवण किंवा शंका, नाटकातल्या तरुणीला पडलेलें नाटकातलें स्वप्न किंवा कोडें.) < संचारिभावांना व्यभिचारिभाव असेंही म्हणतात. कारण विभाव, अनुभाव ह्यांच्याप्रमाणेच तेही स्थायिभावाकडे नेतात. स्थायिभाव म्हणजे संचारिभावांच्या तुलनेने प्रधान आणि 'दीर्घ मुदतीचा' असा भाव. >

< विभाव, अनुभाव, संचारिभाव, आणि स्थायिभाव ह्या सर्वांना नाटचभाव म्हणतात. नाटचभावांच्या एकत्र क्षेपणामुळे एक दृश्यश्रव्य अशी भावरूप एकघन नाटचवस्तु तयार होते, आणि भावांचा समुदय होतो. > (५०) (एकघन म्हणजे यूनिफाइड आणि कॉम्पॅक्ट.)

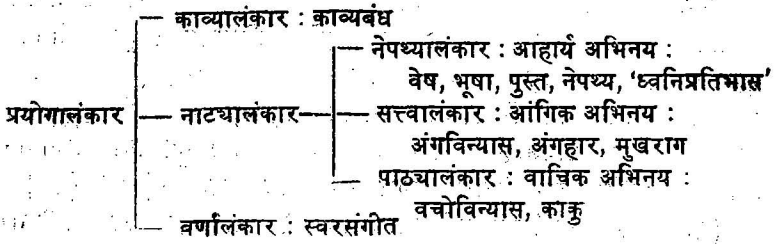
(२.४) < आणि ह्या प्रक्रियेचें म्हणजे प्रयोगालंकाराचें स्वरूप कोणतें ? >

(२.४.१) < प्रयोगालंकारामध्ये तीन अंगांचें सामंजस्य व्हावें लागतें—काव्यालंकार (म्हणजेच प्रबंधालंकार, प्रबंधगुण), नाटचालंकार, आणि वर्णालंकार. काव्यालंकार म्हणजे काव्यामधल्या अंगभूत गुणांना उठाव मिळणें. नाटचालंकार म्हणजे नाटचाभिनय योग्य तसा रंगभूमीवर वठणें. आणि वर्णालंकार म्हणजे स्वरसंगीताची

(गायन, वादन ह्यांतील वर्णांची म्हणजे बोलांची) योग्य ती जोड मिळणें. >

< पैकी नाट्यालंकाराला तीन उपांगें आहेत—नेपथ्यालंकार, सत्त्वालंकार, आणि पाठ्यालंकार. नेपथ्यालंकार म्हणजे आहार्य अभिनय वठणें. आहार्य अभिनय म्हणजे नसलेलें आहे असें मानायला उदयुक्त करणारें सर्व—वेष (कॉस्ट्यूम), भूषा (मेकप, जूएलरी), पुस्त (प्रॉपर्टी—जी पुष्कळदा मातीची असेल), नेपथ्य (सेटिंग, डेकॉर), 'ध्वनिप्रतिभास' (साउंड-इफेक्ट्स). सत्त्वालंकार म्हणजे आंगिक (म्हणजेच कायिक) अभिनय वठणें आणि सात्त्विक पातळीपर्यंत पोचणें. (५१) आंगिक (म्हणजेच कायिक) अभिनय म्हणजे नटाने आपले अवयव विशिष्ट तऱ्हेने ठेवणें किंवा वागवणें (अंगविन्यास, पोस्चर, बेअरिंग) आणि हलवणें (अंगहार, चेष्टाकृत, जेस्चर) आणि चेहऱ्याचें रूप पालटवणें (मुखराग, फेशल चेंजिज). आंगिक अभिनय सात्त्विक पातळीवर पोचल्याची ठळक खूण म्हणजे नटाच्या ठिकाणी सत्त्वज़भाव (म्हणजेच सात्त्विकभाव) प्रकट होणें (उदाहरणार्थ घामेजणें, थरारणें, आसवें गळणें असे खरेखुरे शरीरव्यापार घडणें). पाठ्यालंकार म्हणजे वाचिक अभिनय वठणें. वाचिक अभिनय म्हणजे वर्ण आणि अक्षरें (सिलॅबल्ज) ह्यांचा योग्य उच्चार, जोडणी, आणि तोडणी (संहिता आणि विच्छेद) (वचोविन्यास, वाक्सरणी, डिक्शन) आणि आवाजाचा सूर, बल, वजन योग्य ठेवणें (काकु, इन्टोनेशन). > (५२)

थोडक्यात मांडायचें म्हणजे आकृति ५ पहा.




आकृति ५

थोडक्यात सांगायचें तर नाट्याचें पाठ्य आणि नटवृंदाचा अभिनय ह्यांच्या एकत्र येण्यामुळे पाठ्याचा काव्यार्थ भावित होऊन त्या भावांचें अनुकीर्तन होतें, स्थायिभाव जागृत होतो आणि एकघन नाट्यवस्तु सिद्ध होऊन प्रयोगालंकार साधतो.

(२.४.२) < प्रयोगालंकार हा ज्या दोन पायऱ्यांनी होतो, त्या म्हणजे भावानुकीर्तन आणि भावसमुदय. भावानुकीर्तन म्हणजे नाट्यभावांचा उदय आणि क्षेपण. भावसमुदय म्हणजे विभाव आणि अनुभाव ह्यांच्या संयोगाने संचारिभाव जागृत होणें, ह्या तीनही प्रकारच्या नाट्यभावांच्या संयोगाने स्थायिभाव जागृत होणें, आणि

स्थायिभावाच्या जागृतीमुळे भावानुकीर्तनाच्या क्रियेला अधिकच गति मिळणें. भावसमुदयामुळे एकघन अशी नाटचवस्तु तयार होते. > (स्थायिभाव म्हणजे नाटचवस्तूला व्यापून राहणारा, तिला एकघनत्व देणारा, तुलनेने स्थिर असा नाटकांचा ओव्हर्‌आर्चिंग मूड, ॲट्‌मॉस्फिअर, टोटल इफेक्ट.)

< नाटचभावांपैकी विभाव आणि अनुभाव स्वतंत्ररीत्या आस्वादच नाहीत, त्यांच्यामुळे संचारिभाव आणि स्थायिभाव जागृत व्हावे लागतात. उलटपक्षी संचारिभाव आणि स्थायिभाव स्वतंत्ररीत्या व्यक्त होत नाहीत. दुसरें म्हणजे स्वशब्दाने उदित झालेले संचारिभाव आणि स्थायिभाव तितके प्रभावी ठरत नाहीत, ते अप्रत्यक्षरीत्या उदित व्हावे लागतात. > (उदाहरणार्थ ती तरुणी त्या तरुणावर अनुरक्त झाली असें कुणी सांगणें काही खरें नाही, तसें तें पात्रें, उद्दीपनें, दृश्य परिणाम, भाषण, प्रसंग इत्यादिकांमार्फत उभें केलें गेलें पाहिजे.) (५३) [५४].

(२.४.३) < प्रयोगालंकार साधल्यामळे नाटचवस्तूच्या ठिकाणी दोन गुण येतात —एक प्रतिभास (म्हणजेच निर्भास, प्रतीति) (५५) आणि दुसरा अवभास (म्हणजेच कांति, आभा, उज्ज्वलता, शोभा). (५६) पहिल्यामुळे लोकवृत्ताची अप्रत्यक्ष ओळख पटते, 'पुनःप्रत्यय' मिळतो. दुसऱ्यामुळे नाटचवस्तु चमकते, झळाळते, 'आकर्षक' होते. [५७] त्यासाठी पाठचाच्या ठिकाणी असलेले काव्यगुण आणि अभिनयाच्या ठिकाणी असलेले नाटचगुण हे जसे लोकधर्मी असतील तसेच ते नाटचधर्मी सुद्धा असावे लागतात. ते लोकधर्मी असल्यामुळे परिचित लोकवृत्ताची अविकृत ओळख परिचित पद्धतीने पटते. तसेच ते नाटचधर्मी असल्यामुळे परिचिताला सोडून कृत्रिमतेचा आणि चमत्कृतीचा आश्रय घेऊन शोभादायक ठरतात. > (५८) (आजच्या भाषेत लोकधर्मी म्हणजे नॅचरलिस्टिक, लोकल कलर (प्रवृत्ति) दर्शविणारें, ट्रॅडिशनल; नाटचधर्मी म्हणजे स्टायलाइज्ड, इनोव्हेटिव्ह, डेकोरेटिव्ह. ) < मात्र लोकधर्मित्व आणि नाटचधर्मित्व ह्या दोघांची एकाच वेळी गरज आहे. > (५९) [६०]

(२.४.४) < लोकधर्मित्व आणि नाटचधर्मित्व ह्या दोन्हींची गरज असली तरी त्यामध्ये परस्परबलाबल वेगवेगळें जाणवू शकतें. त्याचप्रमाणे, अखेर अवभास हा एकच गुण अपेक्षित असला तरी तो स्त्री-अंगाने किंवा पुरुष-अंगाने जाणवू शकतो. ह्यामुळे नाटचभिनयाच्या विविध वृत्ति संभवतात. >

आज आपण जिला स्टाइल किंवा शैली म्हणतो तिची अशा रीतीने नाटचप्रक्रियेच्या दुसऱ्या टप्प्यावर गाठ पडते. (शैली म्हणजे शील, स्वभाव प्रकट करणारी लकब.) प्राचीन भारतीय कलाविचारात स्टाइल संज्ञेशी जुळत्या अशा चार संज्ञा सापडतात —नाटचाच्या अभिनयाच्या वृत्ति, साहित्याच्या उक्तीच्या रीति, गायनाच्या वाणी, 'दृश्यकलां'च्या रेखा. (नंतरच्या काळात नर्तनाचीं व गायनाचीं घराणीं, वादनाचे बाज, चित्रकारीची कलमें (उदा. जयपुरी कलम), हस्ताक्षरांची वळणें असेही शब्दप्रयोग आढळतात.) नृत्यात पुरुषभाव आणि स्त्रीभाव हा फरक तांडव आणि

लास्य ह्या संज्ञांनी दाखवला जातो. अभिनयरीतींपैकी आरभटी, सात्वती ह्या पुरुष-भावप्रधान आणि कैशिकी ही स्त्रीभावप्रधान असें दिसतें. लोकधर्मित्वप्राधान्य आणि नाट्यधर्मित्वप्राधान्य, पुरुषभावप्राधान्य आणि स्त्रीभावप्राधान्य ह्या दोन जोड्या आणि वृत्ति, रीति, वाणी इत्यादिकांच्या याद्या ह्यांचा काही अनुबंध जुळतो का तें पहायला पाहिजे. नाट्याच्या अभिनयाच्या वृत्ति आणि साहित्याच्या उक्तीच्या रीति (म्हणजेच मार्ग, वर्त्म) किती व कोणत्या ह्याबद्दल एकवाक्यता नाही.

(३) <नाट्यप्रक्रियेमधली अखेरची उपप्रक्रिया कोणती? तर आस्वादन (म्हणजेच भोग). आस्वादनाचीं चार अंगें असणार.>

(३.१) < त्यापैकी विषय कोणता? तर नाट्यवस्तु. विषय प्रक्रियाक्षम कसा? तो प्रतिभास आणि अवभास ह्यांनी युक्त असा आणि म्हणून आस्वाद्य (म्हणजेच हृद्य, आस्वादयोग्य, भावक).>

(३.२)< आणि विषयी-कर्ता कोणता? तर प्रेक्षक (खरें तर अशा प्रेक्षकांचा समाज). तो विषयाभिमुख कसा? तो भाविक (सेन्सिटिव्ह), वीतव्यग्र (म्हणजेच सुमनस) (एकाग्रचित्त, लौकिक अवधानांपासून मुक्त अशा अवस्थेत असलेला), विदग्ध (पारखून घेणारा,) विबुध (जाणता), आणि सहृदय असा. > (सहृदय म्हणजे समानहृदय; समाजातले प्रेक्षक समान हृदयें असणारे नसले तर प्रयोगाला रंगत येणार नाही.) <सहृदय असण्यातला एक भाग म्हणजे सवासन असणें म्हणजे समान वासना असणें. > (६१)

(३.३) < आणि फलित कोणतें? तर काव्यानंद (आनंद म्हणजेच निर्वृति, प्रीति, चमत्कार). ह्या फलिताखेरीज आनुषंगिक पण 'दीर्घ मुदतीचें' फलित कोणतें? तर लोकस्थितीविषयी आणि नाट्याविषयी युक्तायुक्तविवेक म्हणजे व्युत्पत्ति.> (आज आपण म्हणतो, प्रेक्षक संस्कारसंपन्न होतो, त्याची जीवनाबद्दल आणि कलेबद्दल समज वाढते.) (६२) [ ६३ ]

(३.४) < आणि ह्या प्रक्रियेचें म्हणजे आस्वादनाचें स्वरूप कोणतें? प्रेक्षक स्थायिभावांचा आस्वाद घेतात. (६४) आस्वादन हें दोन पायऱ्यांनी होतें. एक समाराधना आणि दुसरी सत्त्वोद्रेक.>

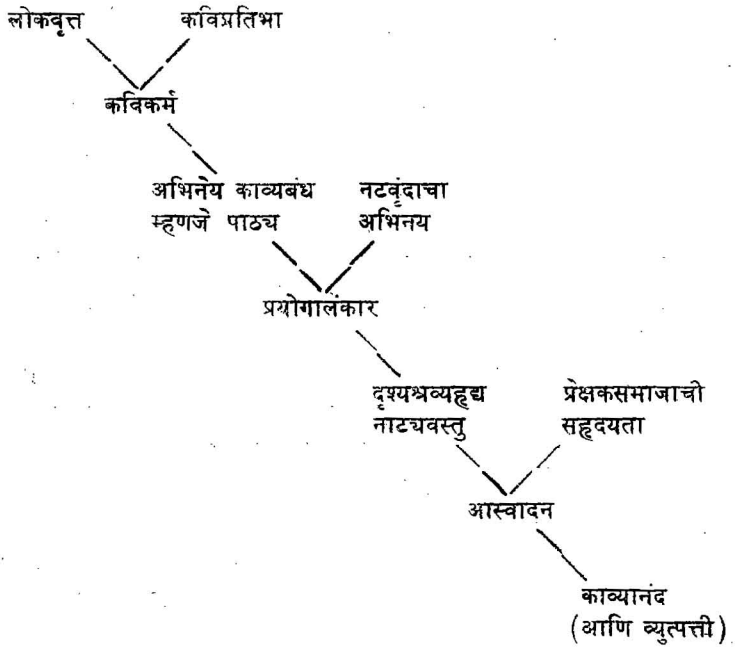
<समाराधना म्हणजे प्रेक्षकांच्या समाजाने सामुदायिक रीत्या नाट्यप्रयोगात रंगणें (रंजन) आणि नाट्यवस्तूचा राजस पातळीवर अनुभव घेणें, राजस पातळीवर तामस पातळीवरची उदासीनता (इनर्ट्नेस) जाऊन क्षणी स्वैकगतभाव (जवळीक), क्षणी परगतभाव (म्हणजेच ताटस्थ्य) (परकेपणा), क्षणी सुख, क्षणी दुःख अशी स्थिति होते.> (६५)

<सत्त्वोद्रेक म्हणजे ह्या दोलाचल अवस्थेमधून पार होऊन प्रेक्षक सात्त्विक पातळीवर तदात्म (म्हणजेच तल्लीन) होऊन 'अंतर्मुख' होतो आणि त्याला रमणीयत्व (म्हणजेच सौंदर्य, चारुत्व, लावण्य, अलंकृति) ह्यांची प्रतीति आनंदरूपाने येते

आणि तो विश्रांत पावतो. हें होण्यासाठी प्रेक्षकाने सामुदायिक रंजनाकडून स्वतःशी मनन करणे म्हणजे चर्वणा ह्या अवस्थेकडे यायला पाहिजे. बहुसंख्य प्रेक्षक चर्वणेत ओढले जात नाहीत. > (६६) [ ६७ ]

< आस्वादन होतांना प्रेक्षकांच्या ठिकाणी सत्त्वज भाव उत्पन्न होऊ शकतोल. >

थोडक्यात सांगायचें तर नाटचवस्तु आणि प्रेक्षकाचें अंतःकरण एकत्र येऊन आस्वादनप्रक्रिया अखेर काव्यानंदात आणि व्युत्पत्तीत परिणत होते. नाटचक्रियेच्या तीन टप्प्यांचे वर्णन इथे संपलें. समग्र प्रक्रिया थोडक्यात मांडून पहायची तर आकृति ६ पहा.




आकृति ६

नाटचप्रक्रियेच्या तीन टप्प्यांचें वर्णन जरी आतापर्यंत आलें असलें तरी समग्र प्रक्रियेच्या वर्णनाला पूर्तता येण्याच्या दृष्टीने आणखी काही स्पष्टीकरणें करणें आवश्यक आहे.

जाणत्या वाचकांच्या मनात अशी शंका येणें साहजिक आहे की अशा तीन उप-प्रक्रिया आणि त्या त्या उपप्रक्रियेचीं अंगें अशी मांडणी जुन्या ग्रंथातून केलेली दिसत नाही हें कसें ? ह्या शंकेचें समाधान तीन प्रकारे करता येईल. एक म्हणजे अशी

मांडणी स्पष्ट दिसत नसली तरी तशी मांडणी गृहीत धरल्यावर निरनिराळ्या विधानांची व्यवस्था अधिक सुकर होते, उलट ती गृहीत न धरली तर ही व्यवस्था दुष्कर होते. भरताचें नाट्यशास्त्र सूत्रवाङ्मयाच्या तुलनेनें कमी आखीवरेखीव आहे. नंतर अशी सूत्रबद्धता आणण्याचे प्रयत्न झाले पण ती सूत्रबद्धता भरताच्या चौकटीच्या बाहेर न जाता आणायची असल्यामुळे तिच्यावर मर्यादा पडल्या. दुसरें म्हणजे ज्या वैचारिक उपकरणांच्या आधारे कविकर्म, प्रयोगालंकार, आस्वादन ह्या तीन उपप्रक्रियांची मांडणी इथे केली आहे तीं प्राचीनांना इतकीं परिचित होतीं कीं त्यांना सगळ्या गोष्टी स्पष्ट करायची जरूरी वाटली नसेल. आणि तिसरें म्हणजे तीन उपप्रक्रिया विचाराच्या सोयीसाठी वेगळ्या मानल्या तरी त्या वास्तवात मिसळलेल्या असतात—कविकर्मातील अलंकरणकल्प हें अंग आणि प्रयोगालंकारामधील काव्यालंकार हें अंग ह्यांना वेगळें ठेवणें सोपें नाही, त्याचप्रमाणे प्रयोगालंकारातील भावसमुदय हें अंग आणि आस्वादनातील समाराधना हें अंग ह्यांना वेगळे ठेवणें सोपें नाही.

दुसरी शंका जाणत्या नसलेल्या वाचकांना सुद्धा पडली असेल की जी एवढी गाजलेली रसाची संकल्पना आहे तिचें काय झालें ? रस ह्या संज्ञेचा वापर वादग्रस्त असल्यामुळे निरनिराळ्या वाचकांच्या मनात तिचा निरनिराळा अर्थ मनात आला असता आणि नाट्यप्रक्रियेच्या वर्णनात ह्या गोष्टीचा अडथळा मात्र आला असता. एवढ्यासाठी ती संज्ञा मुद्दाम बाजूला ठेवली. [ ६८ ] आता रसाचा विचार करायला हरकत नाही. तो करताना तिसऱ्या एका शंकेचें उत्तरही आपल्याला मिळेल.

तिसरी शंका आपण स्वीकारलेल्या वर्णनाच्या चौकटीमुळे उद्‌भवेल. आपण प्रत्येक उपप्रक्रियेचीं चार अंगें सांगितलीं. पण त्या सर्व अंगांना व्यापणारी शक्ति कोणती ? ह्या प्रश्नाचा शोध आपल्याला थेट रसाकडे घेऊन येतो.

< तीनही उपप्रक्रिया मिळून एकच नाट्यप्रक्रिया दिसते आणि तिला चेतना देणारी शक्ति एकच आहे. > (ही शक्ति मानसी आहे की वस्तुगत आहे हा आधुनिकांना पडणारा प्रश्न अतिप्राचीन एकसंध यातु-दिव्यकथा-संबद्ध विचारकोषात उद्‌भवत नाही. फार तर आपल्या भाषेत आपण असें म्हणू की त्या शक्तीला दोन्ही रूपें आहेत. पण असें म्हणणें देखील कालविपर्यासयुक्त आणि म्हणून जरा चुकीचेंच ठरतें.)

< ही शक्ति लोकवृत्त, काव्यबंध (आणि काव्यार्थ), नाट्यवस्तु ह्यांना भावित करते; कविप्रतिभा, नाट्याभिनय, आणि प्रेक्षकसहृदयता ह्यांना वासित करते; आणि काव्यबंधनिष्पत्ति, नाट्यवस्तुनिष्पत्ति, काव्यानंदनिष्पत्ति ह्यांना चालित करते. तिला रस म्हणावें. > (आकृति ६ पहा.)

< निरनिराळ्या क्रिया/व्यापार ह्यांमधून तिचा चल आविष्कार दिसतो, निरनिराळे भाव/अवस्था ह्यांमधून तिचा स्थिर आविष्कार दिसतो. विशेषतः स्थायि-

भावात तिचा आविष्कार दिसतो. > ( ६९ ) [ ७० ]

रसनिष्पत्ति, रसनिर्मिति, रसपूर्णता, रसिकता, रसनाव्यापार ह्या संज्ञांचे अर्थ आता ह्यावरून बसवता येतील असें वाटतें. त्यांबद्दलच्या अर्थभेदांचीही संगति लावता येईल. रस ह्या संज्ञेला नंतरच्या काळात निरनिराळे अर्थ प्राप्त झाले, किंवा असें म्हणू की एकच कमालीचा लवचीक अर्थ प्राप्त झाला. भाव ह्या संज्ञेची स्थिति फारशी वेगळी नाही. असें का झालें किंवा झाल्याचें दिसतें ? ह्याचें कारण आपण पूर्वतयारी (घ) ह्या छेदकात सुचवलेलें आहे. अतिप्राचीन एकसंध यातु-दिव्यकथा-संबद्ध विचारकोषाची अधिसत्ता नंतर तितकी राहिली नाही आणि द्वंद्वात्मक वैचारिक शोध चालू झाला. त्यामुळे रस हा कविगत, वस्तुगत, की प्रेक्षकगत हा किंवा ह्या-सारखे प्रश्न नंतरच्या शास्त्रवेत्त्यांना पडू लागले. (वस्तुगत रस हा नटगत होतो असेंही काहीनी सांगून टाकलें ! ) ह्या आणि इतर मतभेदांचा विचार आपण पुढे उपपत्तिभेदांचें स्वरूप ह्या छेदकात करणार आहोत. सध्या आपण एवढेंच नमूद करून ठेवू की रसनिष्पत्ति ही संज्ञा काहीजण दुसऱ्या व तिसऱ्या उपप्रक्रियांना मिळून लावतात (उदाहरणार्थ भरत), काहीजण तिच्यात पहिल्या उपप्रक्रियेचाही समावेश करू पाहतात, तर काहीजण ती केवळ तिसऱ्या उपप्रक्रियेसाठी राखून ठेवतात.

## साहित्यप्रक्रियेचें स्वरूप

नाटचप्रक्रियेबद्दल बसवलेली उपपत्ति जरूर तो फरक करून का होईना साहित्य-प्रक्रियेलाही लावण्याचा प्रयत्न झाला. त्याचीं आगंतुक कारणें किंवा प्रयोजनें काहीही असोत. नाटचप्रक्रिया आणि साहित्यप्रक्रिया ह्यांमधल्या महत्त्वाच्या साम्यस्थळांची जाणीव हीच ह्या प्रयत्नांची शास्त्रगत प्रेरणा आहे हें उघड आहे. एकाच उपपत्तीने दोन भिन्न वाटणाऱ्या विषयांचें स्वरूपनिबंधन होणार असलें तर तें उत्तमच !

हीं साम्यस्थळें दोन. एक म्हणजे कविकर्म आणि त्यामुळे निष्पन्न होणारें काव्य दोन्ही ठिकाणी सारखेंच आहे. कवि हा शब्द श्रव्य काव्यांच्या कर्त्याबरोबरच नाटचाच्या पाठचाच्या कर्त्यालाही लावण्यात आला. दुसरें म्हणजे नाटचवस्तूचा प्रेक्षकाकडून आस्वाद आणि श्रव्य काव्याचा 'वाचका'कडून आस्वाद हे एकाच नागर सुसंस्कृततेचे आविष्कार आहेत आणि तेही रमणीयत्वाचा आस्वाद ह्या एकाच प्रकारचे.

साहित्यप्रक्रिया आणि काव्यप्रक्रिया असा काही फरक करायला पाहिजे का ? साहित्य आणि काव्य ह्या संज्ञा प्राचीनांच्या लेखी समव्याप्त होत्या असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. काव्य हें पद्य, गद्य, किंवा मिश्र असू शकतें अशी वचनेंही मिळतात.(७१) मात्र काव्यचर्चेत उदाहरणें म्हणून जेवढीं दाखल करतात तीं मात्र नेहमीच पद्याचीं उदाहरणें असतात हें पाहण्याजोगें आहे. संज्ञांचा हा प्रत्यक्षातला वापर अधिक गुंता-गुंतीचा होता. तो तालिकेच्या मदतीने स्पष्ट करता येईल. तालिका ४ पहा.

तालिका ४

| वाङ्मयग्रंथांचा प्रकार | छंदाची उपस्थिति आहे ? | कवीने निर्मिलेलें किंवा कवीला स्फुरलेलें आहे ? | साहित्यात मोडतें का ? | काव्यात मोडतें का ? | कोणती भाषा ? |
|---|---|---|---|---|---|
| वैदिक : छंदोबद्ध | पद्य | होय | नाही | नाही | 'वेदिक संस्कृत' |
| वैदिक : भाषाबद्ध | गद्य | नाही | नाही | नाही | |
| आख्यान : इतिहास | पद्य | होय | होय | होय | 'एपिक संस्कृत' |
| आख्यान : पुराण | गद्य | नाही | नाही | नाही | |
| पौरुषेय शास्त्र (बहुसंख्य) | गद्य | नाही | नाही | नाही | 'क्लासिकल संस्कृत' किंवा 'पॉप्युलर संस्कृत' |
| पौरुषेय शास्त्र : थोडें छंदोबद्ध | पद्य | ? | नाही | नाही | |
| रूपकनाट्याचें पाठ्य | मिश्र | होय | नाही | होय | 'क्लासिकल संस्कृत' आणि 'ड्रॅमॅटिक प्राकृत्स' |
| सर्गबद्ध काव्य | पद्य | होय | होय | होय | 'क्लासिकल संस्कृत' |
| अनिबद्ध काव्य | पद्य | होय | होय | होय | |
| चंपू इत्यादि | मिश्र | होय | होय | होय | |
| गद्यप्रबंध (बहुसंख्य) | गद्य | नाही | होय | नाही | 'क्लासिकल संस्कृत' किंवा 'पॉप्युलर संस्कृत' |
| गद्यप्रबंध : बाणाची कादंबरी इ. | गद्य | नाही | होय | होय | |
| अनिबद्ध गद्य : आख्यायिका इ. | गद्य | नाही | होय | नाही | |

काव्याचीं व्यवच्छेदक लक्षणें दोन दिसतात: (१) तें छंदोबद्ध किंवा पद्यमय असतें, निदान पद्यमिश्रित असतें. (२) तें वेदवाङमयात मोडणारें असलें तर कवीला दिसलेलें म्हणजे त्याच्याकडून ईश्वराने वदवलेलें असतें, एरव्ही मानसी क्रियेने निर्मिलेलें असतें, किंवा चित्रकाव्य असल्यास इतरांच्या अनुकरणाने रचलेलें असतें. साहित्याचें व्यवच्छेदक लक्षण म्हणजे भाषेचें शब्दांग (कानाने ऐकू येणारें) आणि अर्थांग (शब्दांगापलीकडे जाऊन भाषाबाह्य वस्तूंचा निर्देश करणारें) ह्यांचें विशेष निकट असें साहचर्य. नाटचप्रयोगामध्ये अभिनेय काव्यबंध प्रेक्षकांपर्यंत पोचवण्याची, काव्यार्थामधल्या व्यक्ति, वस्तु, अवस्था, व्यापार ह्यांना भावित करून काव्यार्थाचें क्षेपण वा समर्पण (प्रोजेक्शन) करण्याची जबाबदारी नटवृंद अभिनयाद्वारे पार पाडतो. अभिनेय नसलेल्या म्हणजे साहित्यिक काव्यात ह्याबद्दलची भिस्त शब्द आणि अर्थ ह्यांच्या सहित असण्यावर राहते. त्यामुळे तोच मजकूर निराळ्या शब्दात सांगण्याची सोय (स्वशब्दवाच्यता) तिथे नाही.

साहित्य आणि काव्य ह्यांमधले संबंध ह्याप्रमाणे स्पष्ट केल्यानंतर वैदिक वाङमय, पौरुषेय शास्त्रीय वाङमय, इतिहास-पुराणें, आणि अभिनेय व साहित्यिक काव्य ह्या चार प्रकारच्या वाङमयामध्ये प्राचीनांनी कोणते फरक मानले होते ( ७२ ) ते तालिका ५ च्या मदतीने स्पष्ट होईल. [ ७३ ]

ह्याच संदर्भात नाटच आणि साहित्य ह्यांना जोडणाऱ्या आणखी एका दुव्याचा आपल्याला विसर पडायला नको. संस्कृतमधलें नाटच आणि बरेचसें साहित्य ह्यांना इतिहास, पुराणें, क्वचित् वेदवाङमय ह्यांमधून आलेल्या कथांचा वा आख्यानांचा मुख्य आधार आहे. त्यामुळें रूपक-पाठचात जशी गोष्ट सांगितलेली असते तशीच ती प्रबंधकाव्यात (आणि बऱ्याचशा गद्यप्रबंधातही) सांगितलेली असते. प्रधान विशेषांच्या आधाराने इतरांचा व्यपदेश करायचा ह्या शास्त्रतत्त्वानुसार काव्य-शास्त्राची मांडणी सुरवातीच्या काळात तरी प्रबंधकाव्यें डोळ्यांसमोर ठेवूनच झाली. त्यामुळे उदाहरणार्थ नाटचाच्या पाठचात जसे संधि दिसतात, कथेचा क्रमान्वित अनुबंध म्हणजे संविधानक (म्हणजेच इतिवृत्त) दिसतें, मुख्य कथानक म्हणजे आधिकारिक आणि गौण कथानकें म्हणजे प्रासंगिकें असा भेद कधी दिसतो, त्याचप्रमाणे प्रबंधकाव्यातही कथानकें आणि त्यांचे संधि दिसतात असें त्यांना सांगता आलें. [ ७४ ]

< सांगोपांग कथानकात जास्तीत जास्त पाच संधि दिसतात—

१ मुख (कथेचें आद्य बीज पडणें व कथेचा आरंभ होणें)

२ प्रतिमुख (साध्याच्या दिशेने कुणीतरी प्रयत्न चालू करणें व त्यात अडथळे आहेत असें ध्यानात येणें)

३ गर्भ (साध्य हाती येणार असा संभव दिसणें)

४ विमर्श (शेवट कसा होणार ह्याची कल्पना येणें)

तालिका ५

| वाङ्मयाचा प्रकार | त्याचें विशिष्ट स्वरूपाचें कार्य भाषेच्या कोणत्या पातळीवर सुरू होते ? | माणसाच्या चित्तावर युक्तायुक्तविवेकाचा संस्कार करण्याच्या त्याच्या कार्याचें विशिष्ट स्वरूप कोणतें ? |
|---|---|---|
| १ वैदिक वाङ्मय | शब्दाच्या पातळीवर (त्याच्या शब्दाशब्दालासुद्धा महत्त्व असतें) | प्रभुसंमित (अमूक केलें पाहिजे असें सांगणाऱ्या धन्याच्या शब्दाप्रमाणें, अखेर तो ईश्वराचाच शब्द असतो) |
| २ पौरुषेय शास्त्रीय वाङ्मय | अर्थाच्या पातळीवर (तेंच तात्पर्य निराळ्या शब्दात सांगून चालतें) | बोद्ध (बुद्धीला गम्य), किंवा नियोगभाक् (शासन), किंवा व्यवहारयोग्य ( व्यावहारिक शहाणपण किंवा कौशल्य ) |
| ३ इतिहास-पुराणें | अर्थाच्या पातळीवर (तीच कथा निराळ्या शब्दात सांगून चालतें) | मित्रसंमित (विशेषतः अमूक केलें तर अमूक होईल हें समजावून सांगणाऱ्या वडीलधाऱ्या मित्राच्या बोलण्याप्रमाणें) |
| ४ अभिनेय व साहित्यिक काव्य | शब्द व अर्थ पोचल्यानंतर सुरू होणाऱ्या चित्तव्यापारांच्या पातळीवर | कांतासंमित (कांतेच्या उपदेशाप्रमाणे एकाच वेळी हितकर आणि प्रिय, आणि एकाच वेळी उक्त आणि अनुक्त ) |

५ निर्वहण (कार्य तडीला जाणें) >

अनिबद्ध मुक्तकांत असे संधि दिसणें अवघड आहे हें उघड आहे. [७५] असें असलें तरी अशा मुक्तकांमध्येही पुष्कळदा काहीतरी गोष्ट सांगितलेली किंवा सुचवलेली असते, आणि स्थायिभाव जागवलेला असतो. नंतरच्या काळात साहित्यविद्येच्या ग्रंथांतलीं उदाहरणें मुख्यतः अनिबद्ध मुक्तकांची दिलेलीं असतात. आता लहानशा मुक्तकांत एकघनत्व आणि रसैक्य साधणें वेगळें, आणि रूपक किंवा प्रबंधकाव्यात एकघनत्व आणि रसैक्य साधणें वेगळें. पण ह्या फरकाचा पुष्कळदा विसर पडलेला दिसतो आणि दीर्घ कृतींच्या रसैक्याबद्दल अवाजवी अपेक्षा केल्या जातात.

आता आपण नाटचप्रक्रियेची उपपत्ति साहित्यप्रक्रियेला लावून दाखवतांना येणाऱ्या एका प्रमुख अडचणीचा उल्लेख करू. साहित्यप्रक्रिया ही सुद्धा एक गुंतागुंतीची प्रक्रिया आहे. नाटचप्रक्रियेमध्ये कविकर्म, प्रयोगालंकार, आणि आस्वादन

अशा तीन उपप्रक्रिया मानता येतात. साहित्यप्रक्रियेमध्ये नटवृंदाचा अभिनय आणि त्यामुळे साधलेला नाटचालंकार नाही हें उघड आहे. तर मग तिच्यात दोनच टप्पे मानायचे का ? तर नाही, तिच्यातही तीनच टप्पे मानावे लागणार हें प्राचीन साहित्यशास्त्रवेत्त्यांनी शहाणपणाने ओळखलें. कविकर्म, काव्यालंकार, आणि आस्वादन असे तीन टप्पे त्यांनी मानले. (पाठचालंकार आणि वर्णालंकार श्रव्य आणि श्रव्य-गेय काव्याच्या बाबतीत मानता आले असते. पण त्या दिशेने ह्याचा विचार त्यांनी केलेला दिसत नाही.) काव्यालंकार ही साहित्यप्रक्रियेतली मधली उपप्रक्रिया रंगभूमीवर न घडता 'वाचका'च्या मनोभूमीवर घडते.(७६) त्यामुळे नट-वृंदाची जागा काव्यालंकाराचा विषयी-कर्ता म्हणून 'वाचक' घेतो, 'वाचका'ची भावयित्री-प्रतिभा त्याच्या कामी येते. मात्र ही उपप्रक्रिया योग्य तऱ्हेने पार पाडण्या-ष्याची जबाबदारी त्याच्यावर येते तशीच कवीवरही येते. प्रेक्षकाची अभिनेय काव्याविषयी जितकी काव्याभिमुखता असावी लागते, त्यापेक्षा 'वाचका'च्या अंगी साहित्यिक काव्याविषयीची अभिमुखता काही अधिक असावी लागते. त्याचप्रमाणे अभिनेय काव्यात जितकी प्रक्रियाक्षमता असावी लागते त्यापेक्षा साहित्यिक काव्याची प्रक्रियाक्षमता काही अधिक असावी लागते. शब्द आणि अर्थ ह्यांच्या विशेष साह-चर्याचा उल्लेख आपण अगोदरच केला आहे. नटवृंदाच्या अभिनयाऐवजीचा तुल्य भार ह्या रीतीने काव्यामधल्या भाषेमधलें शब्द-अर्थ-सहित-त्व (म्हणजे पर्यायाने कवीची कारयित्री प्रतिभा) आणि 'वाचका'ची विशेष काव्याभिमुखता म्हणजेच त्याची भावयित्री प्रतिभा ह्यांच्याकडून उचलला जातो. साहित्याच्या प्रक्रियाक्षमतेला उक्ति (म्हणजेच अलंकरण) म्हणतात.

ह्याच संदर्भात रीति ह्या संज्ञेविषयी थोडें स्पष्टीकरण द्यायला हवें. प्रयोगा-लंकारातलें गुणवैशिष्ट्य म्हणजे जशा चार वृत्ति तशा उक्ति किंवा काव्यालंकार ह्यामधलें गुणवैशिष्ट्य म्हणजे चार रीति असा उल्लेख मागेच स्टाइलच्या संदर्भात (नाटचप्रक्रियेचें स्वरूप २.४.३ हा छेदक पहा) आला आहे. पण त्याचबरोबर काही जण रीति ह्या संज्ञेला अधिक व्यापक अर्थ देतात ह्याची नोंद आपण केली पाहिजे. अशांच्या दृष्टीने उक्ति म्हणजेच अलंकरण म्हणजेच रीति. दुसरें एक स्पष्टीकरणही आवश्यक आहे. दुसऱ्या उपप्रक्रियेचें फलित दृश्यश्रव्य अशी आणि प्रतिभास व अवभास ह्यांनी युक्त अशी नाटचवस्तु असते असें आपण पाहिलें. साहित्याच्या संबंधात उक्ति ह्या दुसऱ्या उपप्रक्रियेचें फलित ह्याला काही विशेष संज्ञा दिलेली दिसत नाही. वर्णनाच्या सोयीसाठी आपण त्या ठिकाणी 'काव्यवस्तु' ही संज्ञा वापरू.

नाटचप्रक्रिया आणि साहित्यप्रक्रिया ह्यांचा एकत्र विचार करतांना जुनी प्रेक्षक संज्ञा मागे पडून सहृदय किंवा रसिक ही संज्ञा दोन्हीकडे वापरण्याचा प्रघात पडलेला दिसतो. ('वाचक' ह्या संज्ञेला वाचणारा हा अर्थ पुष्कळच अलीकडे आला.)

साहित्यप्रक्रिया ही एक गुंतागुंतीची प्रक्रिया आहे. तिचे कालक्रमाने तीन टप्पे

दिसतात. सोयीसाठी आपण तीन प्रक्रिया एकामागून एक घडतात असें मानू. >

(१) < साहित्यप्रक्रियेमधली आरंभीची उपप्रक्रिया कोणती ? तर कविकर्म. कविकर्माचीं चार अंगें असणार. > (तीं नाट्यप्रक्रियेच्या पहिल्या उपप्रक्रियेप्रमाणेच आहेत.) < लोकवृत्त आणि कविप्रतिभा कविकर्मात एकत्र येऊन काव्यबंध किंवा साहित्याचें पाठ्य निपजतें. >

(२) < साहित्यप्रक्रियेमधली त्यानंतरची उपप्रक्रिया कोणती ? तर काव्यालंकार. ह्या प्रक्रियेचीं चार अंगें असणार. >

(२.१) < त्यांपैकी विषय कोणता ? तर काव्यबंध किंवा साहित्याचें पाठ्य. विषय प्रक्रियाक्षम कसा ? तो शब्द आणि अर्थ ह्यांच्या सहितत्वाने (म्हणजेच संपृक्तत्वाने) युक्त म्हणून (७७) उक्तिप्रवण (म्हणजेच अलंकरणप्रवण). उक्ति साध्य होण्यासाठी साधनें कोणतीं ? तर शब्द (पाठ्याचें श्रुतिगम्य पठनयोग्य अंग), अर्थ (म्हणजे काव्यार्थ), आणि बंध (शब्दाला शब्द, शब्दार्थाला शब्दार्थ जोडून होणारी मांडणी). (७८) शब्द, अर्थ, बंध परस्परांना अनुरूप असले तर पाठ्य प्रसादयुक्त (म्हणजेच निर्विघ्नतायुक्त, सहजता लाभलेलें) ठरतें. पाठ्यामध्ये नित्य, कायम टिकलेले गुण दिसतात, तसेच अधूनमधून येणारे अलंकार दिसतात. अलंकार शब्दावर, अर्थावर, किंवा दोन्हींवर आधारलेले असतात. गुण आणि अलंकार परस्परांना अनुरूप आणि काव्यालंकाराच्या फलिताकडे नेणारे म्हणजे भावक असले तर पाठ्य औचित्ययुक्त ठरते. >

(२.२) < आणि विषयी-कर्ता कोणता ? तर तो 'वाचक'. तो विषयाभिमुख आणि कर्मप्रवण कसा ? तर तो भाविक, वीतव्यग्र, विदग्ध, विबुध असा म्हणून भावयित्री-प्रतिभा-युक्त. >

(२.३) < आणि फलित कोणतें ? तर श्रव्य आणि हृद्य अशी 'काव्यवस्तु'. ती कशी ? तर काव्यार्थ भावित होऊन विभाव, अनुभाव, संचारिभाव ह्या रूपाने क्षेपित होऊन तयार झालेला प्रतिभास. > (इतर तपशील प्रयोगालंकाराच्या फलिताप्रमाणेच आहे.)

(२.४) < आणि त्या प्रक्रियेचें म्हणजे काव्यालंकारांचें स्वरूप कोणतें ? >

(२.४.१) < काव्यालंकारामध्ये दोन पातळ्यांवर सामंजस्य व्हावें लागतें– प्रसाद आणि औचित्य. >

(२.४.२) < काव्यालंकार हा दोन पायऱ्यांनी होतो, त्या म्हणजे भावानुकीर्तन आणि भावसमुदय. > (इतर तपशील नाट्यप्रक्रियेचें स्वरूप २.४.२ ह्या छेदकातल्याप्रमाणेच समजावा.)

(२.४.३) < काव्यालंकार साधल्यामुळे 'काव्यवस्तू'च्या ठिकाणी दोन गुण येतात—एक प्रतिभास आणि दुसरा अवभास.पहिल्यामुळे लोकवृत्ताची अप्रत्यक्ष ओळख पटते. दुसऱ्यामुळे 'काव्यवस्तु' ही 'आकर्षक' होते. त्यासाठी पाठ्याच्या ठिकाणी

असलेले गुण आणि अलंकार हे जसे स्वभावोक्त असतील तसेच ते वक्रोक्त (म्हणजेच प्रौढोक्त) सुद्धा असावे लागतात. ते स्वभावोक्त असल्यामुळे परिचित लोकवृत्तांची अविकृत ओळख परिचित पद्धतीने पटते. तसेच ते वक्रोक्त असल्यामुळे परिचिताला सोडून, कृत्रिमतेचा आणि चमत्कृतीचा आश्रय घेऊन शोभादायक ठरतात. वक्रोक्त वाग्व्यापारात 'संदेशप्रेषक' संकेतितार्थाकडून अपेक्षित संकेतकाकडे न जाता दुसऱ्या संकेतकाची निवड करतो. असें करण्याचें प्रयोजन ग्राम्यता (क्रूडिटि) टाळणें हा आहे. (संकेतितार्थाकडून अपेक्षित संकेतकाकडे जाणें म्हणजे सरलोक्त वाग्व्यापार ठरेल.) > (स्वशब्दवाच्यता असणें म्हणजे सरलोक्ति उपलब्ध असणें. वक्रोक्तीच्या उलट सरलोक्ति; स्वभावोक्तीच्या उलट अतिशयोक्ति.)

(२.४.४) < स्वभावोक्ति आणि वक्रोक्ति ह्या दोन्हींची गरज असली तरी त्यांमध्ये परस्परबलाबल वेगवेगळें जाणवू शकतें. त्याचप्रमाणें, अखेर अवभास हा एकच गुण अपेक्षित असला तरी तो स्त्री-अंगाने किंवा पुरुष-अंगाने जाणवू शकतो— म्हणजे पाठच हें माधुर्य (म्हणजेच सौकुमार्य, लालित्य) (अंतःकरण द्रुत, लुब्ध करण्याचा गुण) किंवा ओज (म्हणजेच गौरव, प्रौढि, ऊर्जस्वलता) (अंतःकरण दीप्त, क्षुब्ध करण्याचा गुण) ह्यांनी युक्त असतें. ह्यामुळे उक्तीच्या विविध रीति (म्हणजेच मार्ग, वर्त्म) संभवतात. >

रीतींची संख्या, नावें, आणि लक्षणें ह्यांच्याबद्दल एकवाक्यता नसली, तरी साधारणतः माधुर्य आणि सरलोक्ति ह्यांच्याकडे झुकणारी पांचाली, ओज आणि वक्रोक्ति ह्यांच्याकडे झुकणारी गौडी, आणि माधुर्य, ओज ह्यांचा समन्वय करणारी आणि सरलोक्तीकडे झुणकारी वैदर्भी अशी त्रिभागणी सामान्यतः दिसते. [७९]

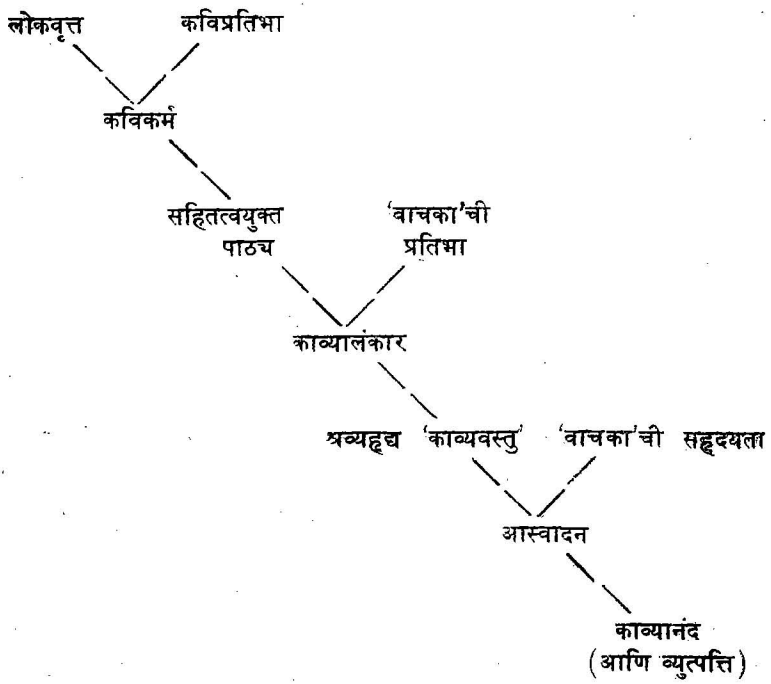
(३) < साहित्यप्रक्रियेमधली अखेरची उपप्रक्रिया कोणती? तर आस्वादन. आस्वादनाची चार अंगें असणार. ती म्हणजे 'काव्यवस्तु', 'वाचक', काव्यानंद, आणि आस्वादन. > पुढचा तपशील जरूर त्या फरकाने नाट्यप्रक्रियेचें स्वरूप ३.१ ते ३.४ ह्या छेदकांतल्याप्रमाणेच समजावा.

समग्र साहित्यप्रक्रिया थोडक्यात मांडून पहायची तर आकृति ७ पहा.

साहित्यप्रक्रियेचें वर्णन इथे संपत मात्र नाही. ह्या रूपरेखेने नें केवळ सुरू होते. त्या वर्णनात जीं मतभेदांचीं स्थळें आहेत तीं आपण उपपत्तिभेदांचें स्वरूप ह्या नंतरच्या छेदकात पाहूच. पण त्यापूर्वी दुसरें एक काम पुरें करायचें आहे.

आपण ह्या निबंधाच्या सुरवातीलाच पाहिलें होतें की साहित्यमीमांसा ही अखेर साहित्यसमीक्षेची समीक्षा आहे. साहित्यसमीक्षेमधून ती उत्पन्न होते, आणि अधिक सुजाण साहित्यसमीक्षेत तिची फलश्रुति आहे. प्राचीन भारतीयांची साहित्यप्रक्रियेच्या स्वरूपाबद्दलची उपपत्ति आपण इथवर पाहिली. त्या उपपत्तीमधून साहित्याच्या मूल्यांकनासाठी काही निकष आपल्या हाती येतात का? किंवा ऐतिहासिक क्रमाला धरून बोलायचें तर कोणत्या मान्य निकषांचें समर्थन करण्यासाठी ह्या

उत्पत्तीचा प्रपंच केला गेला ?




आकृति ७

<नाटच वा साहित्य प्रथम आस्वाद्य असायला पाहिजे, त्यामुळे प्रेक्षकाची/'वाचकाची'—विशेषतः भाविक, विदग्ध अशा नागरकाची—राजस पातळीवर समाराधना व्हायला पाहिजे. तें विशेष चांगलें असेल तर काव्यानंदाची परिणति होईल—निदान भाविक, विदग्ध अशा नागरकाच्या ठिकाणी होईल. परंतु अशी परिणति होईल तेव्हा दुसरीही गोष्ट साधते—ती म्हणजे व्युत्पत्ति, विशेषतः पुरुषार्थाच्या संबंधात युक्तायुक्तविवेक वाढीला लागणें.> (८०)

<चांगल्या साहित्याच्या चढत्या क्रमाने चार पायऱ्या सांगता येतील—प्रेयस्वत् साहित्यात भावानुकीर्तन होतें, मात्र स्थायिभावांचें केवळ सूचन असतें; रसवत् साहित्यात शृंगारादि स्थायिभावांचा समुदय देखील होतो; ऊर्जस्वी साहित्यात स्वैकगतभावाबरोबर परगतभावही साधलेला असतो; आणि समाहित साहित्यात एकघन समुदय होतांना ह्या दोलाचल स्थितीचा प्रशम होतो आणि समाराधनेकडून रसिक चर्वणेच्या मार्फत सत्त्वोद्रेकाकडे जातो.> (८१)

अशाच आणखी एका निकषाचा उल्लेख उपपत्तिभेदांचें स्वरूप ह्या छेदकात्त येईल—ध्वननाचा काव्यबंधात उपयोग.

## उपपत्तिभेदांचें स्वरूप

आताच दिलेल्या रूपरेषेत तपशील भरतांना मतभेद संभवतात. ह्या मतभेदांचें स्वरूप तपासताना एक गोष्ट इथे गृहीत धरलेली आहे. ती म्हणजे ह्या मतभेदाची काही आधुनिक अभ्यासकांनी लावलेली आणि काही पाठ्यपुस्तकांतून प्रसृत झालेली एक व्यवस्था जुजबी आहे, अनुपयुक्त आहे. ती व्यवस्था म्हणजे अशी—साहित्यशास्त्रात सहा संप्रदाय (स्कूल्ज) आहेत. ते म्हणजे : भरताचा रससंप्रदाय, भामहाचा अलंकारसंप्रदाय, दण्डी आणि वामन यांचा रीतिसंप्रदाय, आनंदवर्धनाचा ध्वनिसंप्रदाय, कुंतकाचा वक्रोक्तिसंप्रदाय, आणि क्षेमेंद्राचा औचित्यसंप्रदाय. शेवटी ध्वनिसंप्रदाय को जय हो असेंही म्हणण्याचा प्रघात आहे. एवढें करून रसानुभव अंतिमतः सुखदुःखाच्या पलीकडचा आहे हें 'ध्वनिसंप्रदाया'चें मत बाजूला सारून तो सुखदुःखात्मकच आहे असें म्हणायची तयारी पुन्हा आहेच !

मतभेदांचा आलेख काढतांना त्याला एक कालाचें परिमाण आहे हें भान आपल्याला ठेवायला हवें. तसें भान ठेवलें म्हणजे काही गोष्टी साधारणपणे खऱ्या असल्याचें दिसून येतें.

(१) कालक्रमाने पहिला भरत (इ. स. पू. २ ऱ्या शतका आधी नाही व इ. स. २ ऱ्या शतकानंतर नाही) आणि शेवटचा जगन्नाथ (१७ वें शतक) ह्यांच्यामधला प्रवास ढोबळमानाने कमी तपशिलाकडून जास्त बारकावा, जास्त तपशील ह्यांच्याकडे झालेला प्रवास आहे. मात्र तपशिलाच्या हव्यासापायी कधी कधी खऱ्या सूक्ष्मतेचें भान सुटलेलेंही दिसून येतें.

(२) प्रथम स्थूलाकडे लक्ष असल्यामुळे 'असीमित', 'दीर्घ मुदतीच्या' क्रिया/भाव ह्यांचे दर्शन पुरेसें वाटलें. नंतर वस्तूच्या स्वभावाकडे म्हणजे धर्म/गुण ह्यांच्याकडे लक्ष वळलें. त्याहीनंतर 'सीमित', 'अल्प मुदतीचे' व्यापार/अवस्था ह्यांच्याकडे म्हणजे सूक्ष्माकडे लक्ष वळलें. (८२)

(३) सुरवातीच्या काळात नटकर्म किंवा कविकर्म ह्यांच्यावर लक्ष खिळलेलें होतें, नंतर तें नाट्यवस्तु किंवा 'काव्यवस्तु' ह्यांच्याकडे वळलें, काव्यगत आणि काव्यबाह्य (लौकिक) वाग्व्यापार ह्यांची तुलना त्यासाठी केली गेली. त्याहीनंतर रसिक हा चर्चेचें केन्द्र बनला.

(४) सुरवातीच्या काळात नटकर्म किंवा कविकर्म ह्यांचा विधि किंवा कल्प समजावून घ्यायचा एवढीच मर्यादित आकांक्षा होती. नंतर प्रक्रियेची उपपत्ति शोधून काढण्याची जिज्ञासा आली. ती शोधतांना प्रथम अपोद्धार आणि समन्वय एवढ्यावर भिस्त आहे, पुढे अन्वय आणि व्यतिरेक पद्धति वापरणें आणि साधकबाधक

प्रमाणें शोधणें हें आलें.

(५) अतिप्राचीन भेदरहित यातु-दिव्यकथा-संबद्ध विचारकोषाचा पगडा प्राचीन काळाच्या सुरवातीला दिसतो. नंतर द्वंद्वात्मक वैचारिक शोधाचा प्रभाव उत्तरोत्तर वाढतो, आणि लौकिकतेचा पाठपुरावा आणि अलौकिकतेचा शोध ह्यांमधला भेद अधिकाधिक स्पष्ट होत गेला. मात्र मूळ चौकट कायम राहते, लौकिकतेवर भर देणारे सुद्धा आध्यात्मिक परिभाषा वापरतात.

ढोबळ कालक्रमानुसार महत्त्वाच्या शास्त्रवेत्त्यांचा नामनिर्देश, त्यांच्या शास्त्र-पद्धतीतला विकासक्रम, आणि उपपत्तींमधली मतभिन्नता ह्यांचा एकत्रित आलेख मांडता येईल. तालिका ६ पहा. [ ८३ ]

ह्या आलेखाला भौगोलिक परिमाण द्यायचे तर—उद्भट, वामन, रुद्रट, कुंतक, क्षेमेंद्र, महिमभट्ट, भट्टनायक, आनंदवर्धन, भट्टतौत (भट्टतोत), अभिनवगुप्त, मम्मट, रुय्यक काश्मीरमधले; भोज, धनंजय, आणि धनंजयाचा टीकाकार धनिक माळव्या-मधले; वाग्भट, हेमचंद्र, रामचंद्र व गुणचंद्र गुजरातमधले; विश्वनाथ ओरिसा-मधला; राजशेखर महाराष्ट्रातून उत्तरेत आलेला; जगन्नाथ आंध्रातून उत्तरेत आलेला; भरत, दंडी, भामह, भट्टलोल्लट, श्रीशंकुक कुठले तें माहीत नाही. काश्मीरींचा प्रभाव आणि दाक्षिणात्यांचा जवळजवळ अभाव लक्षात घेण्यासारखा आणि विचार करण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ, नव्य साहित्यमीमांसा काश्मिरी शैवमताच्या छायेत वाढली किंवा कसें ह्याचा विचार व्हायला पाहिजे.

ही झाली मतभेदांची रूपरेखा. तिच्यात तपशील भरतांना आपण मतभेदांचे सर्वच मुद्दे लक्षात न घेता तीनच मुद्दे विचारात घेणार आहोत. हे तीनही मुद्दे नाट्यालंकार/काव्यालंकार आणि आस्वादन ह्या दोन उपप्रक्रियांमधले व्यापार आणि अवस्था ह्यांच्या उपपत्तीसंबंधाचे आहेत. ते मुद्दे म्हणजे—(क) नाट्यभावांचें नेमकें स्वरूप कोणतें ? लौकिक भावांपेक्षा ते वेगळे कसे ? काव्यार्थांशी त्यांचें नेमकें नातें कोणतें ? (ख) नाट्यालंकार/काव्यालंकार ह्या उपप्रक्रियेचे दोन टप्पे म्हणजे भावानुकीर्तन आणि भावसमुदय. पहिल्या टप्प्यावरून दुसऱ्या टप्प्याकडे संक्रमण नेमकें कसें होतें ? (ग) आस्वादन ह्या उपप्रक्रियेचे दोन टप्पे म्हणजे समाराधना आणि सत्त्वोद्रेक. पहिल्या टप्प्यावरून दुसऱ्या टप्प्याकडे संक्रमण नेमकें कसें होतें ?

प्रथम आपण ह्यांपैकी एकएक वादस्थळ क्रमाने घेऊन त्यात कोणते पक्ष उद्भवतात तें पाहू. (क) मुद्द्यावरून (क१) उत्पत्तिपक्ष, (क२) अनुव्यवसायपक्ष, (क३) अभिव्यक्तिपक्ष असे तीन पक्ष निघतात. (ख) मुद्द्यावरून (ख१) परिपुष्टिपक्ष, (ख२) ध्वननपक्ष असे दोन पक्ष निघतात. (ग) मुद्द्यावरून (ग१) स्पष्टीकरण-पक्ष, (ग२) साधारणीकरणपक्ष असे दोन पक्ष निघतात.

त्यानंतर आपण तीन उत्तरकालीन गट लौकिकतावादी, मध्यममार्गी, अलौकिक-तावादी हे वरीलपैकी कोणते पक्ष स्वीकारतात आणि नाट्यालंकार/काव्यालंकार

तालिका ६

| | विकासक्रम आणि मतभिन्नता | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | स्थूल | सूक्ष्म | | | < नव्य >, अधिक सूक्ष्म | |
| | क्रिया/भाव | गुण/धर्म | व्यापार/अवस्था | | | |
| | नटकर्म/कविकर्म | नाट्यवस्तु/' काव्यवस्तु ' | रसिकगत व्यापार (काव्यालंकार, आस्वादन) | | | |
| | कल्प वा विधि अपोदधार/समन्वय ह्यांयोगे समजावून सांगणें | अपोद्धार/समन्वय ह्यांयोगे उपपत्ति शोधणें | अन्वय/व्यतिरेक ह्यांयोगे उपपत्ति शोधणें व साधकबाधक प्रमाणें शोधणें | | | |
| | भेदरहित विचारकोष | द्वंद्वात्मकतेकडे | | लौकिकतावादी | मध्यममार्गी | अलौकिकतावादी |
| दोबळ कालक्रम | भरत (२ पर्यंतचा)<br>दंडी (७) | भामह (७)<br>उद्भट (८)<br>वामन (८)<br>रुद्रट (९) | कुंतक (१०)<br>भोज (११)<br>क्षेमेंद्र (११) | भट्टलोल्लट (८)<br>श्रीशंकुक (९)<br>महिमभट्ट (११)<br>रामचंद्र व गुणचंद्र (१२) | भट्टनायक (१०)<br>धनंजय व धनिक (१०)<br>राजशेखर (१०) | आनंदवर्धन (९)<br>भट्टतौत (१०)<br>अभिनवगुप्त (१०–११)<br>मम्मट (११–१२)<br>वाग्भट (११–१२)<br>रुय्यक (१२)<br>हेमचंद्र (१२)<br>विश्वनाथ (१४)<br>जगन्नाथ (१७) |

टीप : कंसातील आकडे इसवी सनाच्या शतकांचे आहेत. अग्निपुराण (अध्याय ३३६–४६) (११–१२) नेमकें कुठें बसतें तें माहीत नाही.

आणि आस्वादन ह्या दोन उपप्रक्रियांची अधिक तपशिलवार मांडणी कशी करतात तें पाहू. लौकिकतावादी (क१) उत्पत्ति, (ख१) परिपुष्टि, (ग१) स्पष्टीकरण ह्या उपपत्ति स्वीकारतात. मध्यममार्गी (क२) अनुव्यवसाय, (ख१) परिपुष्टि, (ग२) साधारणीकरण ह्या उपपत्ति स्वीकारतात. अलौकिकतावादी (क३) अभिव्यक्ति, (ख२) ध्वनन, (ग२) साधारणीकरण ह्या उपपत्ति स्वीकारतात. (मध्यममार्गी हें नाव आपण का दिलें हेंही इथे ध्यानात येईल.)

हें सर्व करताना त्या त्या गटातील शास्त्रवेत्ते आपण निवडलेल्या पक्षासाठी जीं साधकबाधक प्रमाणें देतात आणि तीं देतांना एकाच गटामधल्या दोन शास्त्रवेत्त्यांमध्ये जे अंतर्गत मतभेद उघड होतात त्यांचा उल्लेख आपण केलेला नाही. उपपत्तिभेदांची रूपरेषा इथे देण्याचें मर्यादित प्रयोजन एवढेंच आहे की आधुनिक वाचकाला मतामतांचा गलबला वाटू नये तर मतामतांचा वादप्रतिवाद ऐकू यावा आणि अलौकिकतावाद्यांचा बोलबाला अधिक झाला असला तरी आधीच्या दोन गटांच्या भूमिकाही विचारात घेण्याजोग्या आहेत हें आधुनिक वाचकाच्या ध्यानात यावें.

आता तालिकेमधल्या तीन पूर्वकालीन गटांचें काय ? त्या गटातील शास्त्रवेत्ते (क), (ख), (ग) ह्या मुद्द्यांपुरते लौकिकतावादीच असावेत. (८४) "असावेत" असें म्हणण्याचें कारण ह्या मुद्द्यांबद्दल ते ओझरतेंच बोलतात. त्यांची चर्चा मुख्यतः नाट्यवस्तु/'काव्यवस्तु' हिच्या स्वरूपासंबंधीचीं वादस्थळें आहेत त्यांच्याभोवतीच केंद्रित झाली आहे. [ ८५ ] त्या इतर वादस्थळांचा उल्लेख नंतर यायचा आहे.

आता आपण (क), (ख), (ग) ह्या वादस्थळांचा आणि त्यांमधल्या पक्षांचा क्रमाने विचार करू.

(क) नाट्यभाव, लौकिकभाव, आणि काव्यार्थ : < लोकव्यवहारातले भाव म्हणजे लौकिकभाव. पर-अनुमेयतेवर म्हणजे लिंगव्यापारावर ते आधारलेले असतात. उत्पादकावरून त्यांचे उत्पाद्य कार्य असलेला भाव हा जसा पर-अनुमेय आहे, तसाच अभिव्यंजकावरून त्याचें अभिव्यक्त कारण असलेला भाव पर-अनुमेय आहे.> उदाहरणार्थ लौकिक व्यवहारात मनःक्षोभावरून अश्रुपातांचें अनुमान होतें किंवा अश्रुपातावरून मनःक्षोभांचें अनुमान होतें. भवन्ति इति भावाः म्हणून ज्यांच्याबद्दल म्हटलें आहे ते हेच भाव— ते तिन्हाईत अनुमानकर्त्याला जाणवतात किंवा भावतात.

< ह्याच्या उलट नाट्यभाव अनुकीर्तनावर म्हणजे संकेतव्यापारावर आधारलेले असतात. पाठ्य आणि अभिनय (म्हणजेच वागंगसत्त्व) हे आद्य संकेतक, ते अनुभावांना संकेतित करतात; वागंगसत्त्व आणि अनुभाव विभावांना संकेतित करतात; अनुभाव आणि विभाव संचारिभावांना संकेतित करतात; अनुभाव, विभाव, आणि संचारिभाव स्थायिभावांचा संकेतित करतात; अनुभाव, विभाव, संचारिभाव, आणि स्थायिभाव अखेर काव्यार्थांना संकेतित करतात. थोडक्यात म्हणजे वागंगसत्त्व,

अनुभावादि नाट्यभाव, काव्यार्थ अशी ही संकेतव्यापाराची साखळी आहे. > उदाहरणार्थ नटी अश्रुपात करते, दाटलेल्या गळ्याने काही मजकूर बोलते, पुस्ताच्या हरिणाच्या पाठीवरून हात फिरवते इत्यादि वागंगसत्त्वाचा म्हणजे पाठ्य आणि आहार्य, आंगिक, वाचिक अभिनयाचा भाग झाला. त्यांवरून नाट्यवस्तूमधली तरुणी (आलंबनविभाव), हरीण (उद्दीपनविभाव), तिचा अश्रुपात आणि दाटलेल्या गळ्याने बोलणें (अनुभाव), तिला आलेली आठवण आणि मनःक्षोभ (संचारिभाव), आणि ह्या सर्वांना व्यापून राहणारी एक खिन्नता (स्थायिभाव) हे नाट्यभाव जागृत होतात. त्यांवरून कवीला संकेतितार्थ असलेलें नाटकातलें जग म्हणजे काव्यप्रत्यक्ष हा काव्यार्थ. (हा काव्यार्थ लोकवृत्तानुगामी असल्यामुळे मानवी जीवनाचें म्हणजे लोकवृत्ताचें दर्शन करून देतो आणि नाट्यभाव आस्वादाला उपलब्ध होतात तो भाग आणखी निराळाच.) भावयन्ति इति भावाः म्हणून ज्यांच्याबद्दल म्हटलें आहे ते हेच नाट्यभाव. कारण ते प्रेक्षकाला काव्यार्थ भाववतात. भावं इति कारणसाधन म्हटलें आहे तेंही ह्याच नाट्यभावांबद्दल. (८६)

ह्यावर उत्पत्तिपक्ष (क१) म्हणतोः < काव्यार्थ ह्या उत्पादकांवरून नाट्यभाव उत्पन्न होतात. नाट्यभाव काव्यार्थांचें अनुकरण करतात. त्यामुळे काव्यार्थ परअनुमेय ठरतात आणि प्रेक्षक/'वाचक' हा अनुमान-कर्ता ठरतो. >

अनुव्यवसायपक्ष (क२) म्हणतो : <नाट्यवस्तु/'काव्यवस्तु' मिळते तरी कुठून ? उपलब्ध वस्तूंमधून निघत नाही, उपलब्ध वस्तूंच्या एकीकरणातून उपजत नाही, की पूर्वसिद्धच वस्तु नव्याने माहीत होत नाही. ती मिळते ती अनुकरणातून (इमिटेशन) नव्हे, तर अनुव्यवसायातून (रीइनॅक्शन) मिळते. प्रेक्षक/'वाचक' ह्याच्या ठिकाणी होतो तो अनुमानव्यापार नव्हे तर भावकत्वव्यापार. > (८७) (भावकत्वव्यापाराचा उल्लेख पूर्वतयारी (छ) मध्ये येऊन गेलाच आहे.)

अभिव्यक्तिपक्ष (क३) म्हणतो : < काव्यार्थ अभिव्यक्त होतात. नाट्यभाव त्यांना अभिव्यक्त करतात. अनुकरण आणि अनुमान ह्यांच्यापेक्षा इथे निराळेंच काही घडतें.>

असेंही म्हणता येईल की हे तीन पक्ष म्हणजे अनुकीर्तन आणि भावयन ह्या भरतप्रणीत संज्ञांना योग्य आशय देण्याचे तीन प्रयत्न आहेत. लौकिकभाव आणि नाट्यभाव ह्यांमधलें अंतर ते तीन पक्ष अधिकाधिक दूरचें मानतात हेंही स्पष्ट व्हावें.

(ख) भावानुकीर्तनाकडून भावसमुदयाकडे संक्रमण : ह्या संक्रमणाचें स्वरूप काय ह्या प्रश्नाला दोन उत्तरें संभवतात—(ख१) परिपुष्टि पक्षानुसार हें संक्रमण मूलतः अखंड आहे, दोन टप्पे हा केवळ समजुतीपुरता केलेला अपोद्धार (फोड) आहे. (ख २) ध्वननपक्षानुसार ह्या संक्रमणात निश्चितच एक 'प्लुति' (उडी, डसकाँटिन्यूइटी) आहे. आधुनिक परिभाषेत सांगायचें तर ह्या संक्रमणात केवळ मात्रात्मक (ग्रॅजुअल), बाह्यरूपी (एक्स्ट्रिन्झिक) परिवर्तन होत नाही तर गुणात्मक

(क्वॉलिटेटिव्ह), अंतर्बाह्य (टोटल) परिवर्तन होतें. हें परिवर्तन ध्वनन (म्हणजेच व्यंजन) ह्या व्यापारामार्फत होतें. प्रयोगालंकार/काव्यालंकार ही उपप्रक्रिया त्याशिवाय परिणत होत नाही.

ध्वननपक्षी म्हणतात : < भावानुकीर्तनामध्ये आपण वागंगसत्त्वाकडून नाट्यभावांपर्यंत येतो. हा संकेतव्यापार असून तो लौकिक ध्वननाच्या स्वरूपाचा आहे. भावसमुदायामध्ये आपण नाट्याभावांकडून काव्यार्थांकडे जातो आणि नाट्यवस्तु सिद्ध होते. हा संकेतव्यापार असून तो अलौकिक ध्वननाच्या स्वरूपाचा आहे. > लौकिक ध्वनन किंवा व्यंजन आणि अलौकिक ध्वनन किंवा व्यंजन ह्यांमधला फरक आपण पूर्वतयारी (छ) मध्ये पाहिला आहे—अलौकिक ध्वननामधला संकेतितार्थ हा क्रमाने न उपजता झटकन उपजतो, [ ८८ ] तो स्वशब्दवाच्य (पॅरफ्रेजबल) नसतो, आणि तो प्रेक्षक/'वाचक' ह्यांच्या प्रतिभेलाच तो प्रतीयमान होतो—येरां गबाळांचें तेथ काम नोहे. [ ८९ ]

(ग) समाराधनेकडून सत्त्वोद्रेकाकडे संक्रमण : ह्या संक्रमणाचें स्वरूप काय ह्या प्रश्नाला दोन उत्तरें संभवतात— (ग १) स्पष्टीकरणपक्षानुसार हें संक्रमण मूलतः अखंड आहे. दोन टप्पे हा केवळ समजुतीपुरता केलेला अपोद्धार आहे. (ग २) साधारणीकरणपक्षानुसार ह्या संक्रमणात निश्चितच एका ठिकाणी रुळांचा सांधा बदलतो, परिवर्तनात एक 'प्लुति' दिसून येते. हा गुणात्मक, अंतर्बाह्य फरक साधारणीकरण ह्या व्यापारामार्फत होतो. आस्वादन ही उपप्रक्रिया त्याशिवाय परिणत होत नाही.

साधारणीकरणपक्षी म्हणतात : < आस्वादनाची उपप्रक्रिया साधारणीकरणाशिवाय परिणत होत नाही. साधारणीकरणात तीन उपव्यापार असतात : (१) हृदयसंवाद व्हावा लागतो—मग तो कवि (किंवा त्याचे प्रतिनिधि नट/शब्द) आणि प्रेक्षक/'वाचक' ह्यांच्यामधला असेल, किंवा प्रेक्षक/'वाचक' आणि समाजामधले इतर समानहृदय प्रेक्षक/'वाचक' ह्यांच्यामधला असेल, किंवा काव्यार्थ (विशेषतः काव्यार्थगत आलंबनरूप पात्रें) आणि प्रेक्षक/'वाचक' ह्यांच्यामधला असेल. (२) सामान्यगुणयोग व्हावा लागतो—म्हणजे विभाव, अनुभाव ह्यांच्या सामान्यगुणांकडे ('प्रातिनिधिकता', रेप्रिझेंटटिव्ह नेचर) लक्ष केंद्रित होऊन ते काव्यार्थापासून विलग व्हावे लागतात. > (उदाहरणार्थ अमूक तरुणाला तमूक तरुणीबद्दल अभिलाषा असा प्रत्यय न राहता तरुणाला तरुणीबद्दल अभिलाषा एवढाच प्रत्यय बाकी राहणें.) <भाव ह्यामुळे प्रत्ययाला येणारें सामान्य नेहमीचें जातिसामान्य नसून ऊर्ध्वसामान्य असते. [९०] (३) अवधान (म्हणजेच साक्षिभाव) रहावें लागतें– अवधान म्हणजे लक्षपूर्वक अनुभव घेणें आणि प्रतिभासात वाहवून न जाणें. > (९१) [९२]

आता आपण हे तीन वाद प्रयोगालंकार/काव्यालंकार आणि आस्वादन ह्या उपप्रक्रिया कशा प्रकारे मांडतात तें क्रमाने पाहू.

(१) लौकिकतावादी म्हणतात : < प्रयोगालंकार/काव्यालंकार उपप्रक्रियेत दोन टप्पे असतात. भावानुकीर्तनात अभिनय/उक्ति ह्यांच्या द्वारा नाट्यभाव काव्यार्थाचें अनुकरण करतात आणि प्रेक्षक/'वाचक' अनुमान करतो. विभावांनी स्थायिभाव उत्पन्न होतो, अनुभवांनी तो प्रतीत होतो. भावसमुदयात बाहुल्य (रिचनेस) आणि पराङ्कोटि (इण्टेन्सिफिकेशन) ह्यांच्या द्वारा संचारिभावांकडून स्थायिभावाची परिपुष्टि (म्हणजेच उपचय) होते आणि एकघन असा प्रतिभास होतो. >

< आस्वादन उपप्रक्रियेमध्ये दोन टप्पे असतात. समाराधनेत स्थायिभावाचें क्रमाने स्पष्टीकरण (क्लॅरिफिकेशन) होतें आणि प्रेक्षक/' वाचक ' सुखदुःखात्मक अनुभव घेतो. सत्त्वोद्रेकात हा अनुभव स्थिर होऊन त्याला रमणीयत्वाची प्रतीति येऊन आनंद मिळतो. > (९३)

(२) मध्यममार्गी म्हणतात : < प्रयोगालंकार/काव्यालंकार उपप्रक्रियेत दोन टप्पे असतात. भावानुकीर्तनात अभिनय/उक्ति ह्यांच्या द्वारा नाट्यभाव अनुव्यवसाय करतात, विभावांनी स्थायिभाव उत्पन्न होतो, अनुभवांनी तो प्रतीत होती. गुण आणि अलंकार एका वेगळ्याच संवित्तिमधून उत्पन्न होत असल्यामुळे ते भावक ठरतात. भावसमुदयात बाहुल्य आणि पराङ्कोटि ह्यांच्या द्वारा संचारिभावांकडून स्थायिभावाची परिपुष्टी होते आणि एकघन असा प्रतिभास होतो.>

< आस्वादन उपप्रक्रियेमध्ये दोन टप्पे असतात. समाराधनेत भावकत्वव्यापार संपून प्रेक्षक/' वाचक ' ह्याच्याकडून नाट्यवस्तु/' काव्यवस्तु ' हिचें भोगीकरण होतें. साधारणीकरणामळे हें भोगीकरण निवृत्त (निर्वेध) होतें. त्यामुळे सत्त्वोद्रेकात प्रेक्षक/' वाचक ' सुखदुःखात्मकतेच्या पलीकडे जातो, त्याला रमणीयत्वाची प्रतीति येऊन शुद्ध आनंद मिळतो—ज्याचें नातें ब्रह्मानंदाशी जुळतें. भोगीकरणामध्ये एक जाणीवपूर्वक कृतिशीलता म्हणजे साधना असते (भोगीकरण पॅसिव्ह नसतें). > (९४) (ब्रह्मानंद म्हणजे मिस्टिकल एक्स्पीरियन्स ऑव्ह ब्लिस.)

(३) अलौकिकतावादी म्हणतात : < प्रयोगालंकार/काव्यालंकार उपप्रक्रियेत दोन टप्पे असतात. भावानुकीर्तनात अभिनय/उक्ति ह्यांच्या लौकिक ध्वननामुळे नाट्यभाव उदय पावतात, आणि प्रेक्षक/' वाचक ' नित्याच्या व्यवहारातील अभिनय/उक्ति ह्यांसारख्या दिसणाऱ्या व्यापारांपासून दूर जातो. भावसमुदयात अलौकिक ध्वननामुळे नाट्यवस्तु/' काव्यवस्तु ' सिद्ध होऊन एकघन असा प्रतिभास होतो, आणि स्थायिभाव अभिव्यक्त होतो. काव्यार्थांमध्ये जो अव्यक्त रूपात असतो तो स्थायिभाव आणि प्रेक्षक/' वाचक ' ह्याच्या अंतःकरणात जो नेहमी अव्यक्त रूपात असतो तो लौकिक स्थायिभाव हे नाट्यवस्तु/' काव्यवस्तु ' हिच्यामधून अभिव्यक्त होतात. ते कसे ? तर कवीच्या अलंकरणकल्पामुळे चालू होणाऱ्या अलौकिक ध्वननामुळे अभिव्यक्त काव्यार्थ प्रेक्षक/' वाचक ' ह्याच्यापर्यंत पोचवले जातात म्हणजे अभिनीत होतात. >

< आस्वादन उपप्रक्रियेत दोन टप्पे असतात. समाराधनेत स्थायिभावांची अभिव्यक्ति पूर्ण होते. साधारणीकरणामुळे प्रेक्षक/' वाचक ' ह्याच्या ठिकाणी चर्वणा चालू होते. विशेष प्रतिभायुक्त प्रेक्षक/' वाचक ' ह्याला सत्त्वोद्रेकात स्थायिविलक्षण प्रतीति येते. प्रेक्षक/' नागरक ' अंतर्मुख होऊन त्याला मानवी स्थायिभावांचें वास्तविक स्वरूप कळून येतें—जें लोकव्यवहारात नेहमीच अपुरें कळतें. ही रति, हा उत्साह, हा शोक, हा हास अशा प्रत्ययांच्या पलीकडे जाऊन हें समग्र लोकवृत्त असा प्रत्यय त्याला येतो. ह्यामुळे त्याला सुखदुःखात्मकतेच्या पलीकडची अशी रमणीयत्वाची प्रतीति येऊन शुद्ध आनंद मिळतो—ज्यांचें नातें ब्रह्मानंदाशी जुळतें, कारण प्रेक्षक/' वाचक ' ह्याचा अहंकार सात्त्विक पातळीवर गळून पडतो, आणि त्याच्या ठिकाणी असलेलें चैतन्यतत्त्व प्रकाशात येते. > (९५), [ ९६ ]

साहित्यातील श्रेष्ठकनिष्ठ ठरवण्याच्या एका निकषाचा उल्लेख साहित्यप्रक्रियेचें स्वरूप ह्या छेदकाच्या शेवटी आपण केलाच आहे. ध्वननपक्षीयांच्या दृष्टीने साहित्यात श्रेष्ठकनिष्ठ ठरवण्यासाठी समीक्षेला उपयोगी असा आणखी एक मूल्यनिकष हाती येतो तो मधल्या उपप्रक्रियेशी संबंधित आहे—

< प्रयोगालंकार/काव्यालंकार उपप्रक्रियेच्या दृष्टीने काव्यबंधांच्या तीन श्रेणी चढत्या क्रमाने मानता येतात—ध्वननाचा अभाव असणारें लटकें काव्य म्हणजे चित्रकाव्य, ध्वननाचा उपयोग करून घेणारें पण त्याला गौण स्थान देणारें म्हणजे गुणीभूतव्यंग्यकाव्य, आणि ध्वननाला प्रधान स्थान देणारें ध्वनिकाव्य. ध्वनिकाव्य हेंच खरें काव्य. > (गुणीभूत म्हणजे ह्या ठिकाणी गौणस्थानी पडलेलें असें.)

मतभेदांच्या स्वरूपाची ही मांडणी करतांना काही प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसकांमधल्या वादांची आणखी काही स्थळें बाजूला ठेवलीं हें मागेंच स्पष्ट केलें आहे. त्यांपैकी काही ठळक वादस्थळें पुढें दिलीं आहेत—

(१) गुण, अलंकार, लक्षणें ह्यांचे परस्परसंबंध कोणते ? अलंकारांचें काव्यालंकारात नेमकें स्थान कोणतें ? (दुसऱ्या व तिसऱ्या स्तंभांतील मंडळी ह्या वादात अधिक गुंतलेली आढळतात.)

(२) लोकधर्मी/नाट्यधर्मी, स्वभावोक्ति/वक्रोक्ति ह्यांमध्ये कोणता घटक महत्त्वाचा ? प्रतिभास/अवभास ह्यात महत्त्वाचें काय ? एकंदर अभिनयाच्या वृत्ति, उक्तीच्या रीति किती व कोणत्या ? कोणती वृत्ति/रीति श्रेयस्कर ? कशासाठी ?

(३) व्याकरणशास्त्र आणि तर्कशास्त्र काव्याला कितपत लागू होतें ? काव्यातील वाग्व्यापार सामान्य वाग्व्यापाराहून वेगळा आहे का आणि असल्यास कसा वेगळा आहे ? काव्यार्थामधून प्रतीत होणारें काव्यप्रत्यक्ष आणि शास्त्रार्थामधून प्रतीत होणारें शास्त्रप्रत्यक्ष ह्यांच्यात फरक काय ? त्यांचें एकमेकांशी नातें कोणतें ?

(४) काव्यप्रक्रियेचें केंद्र कोणतें ? अलंकरण का भावानुकीर्तन-भावसमुदय-समाराधना-सत्त्वोद्रेक मिळून होणारी रसनिष्पत्ति क्रिया ? (९७)

(५) रस आणि भाव ह्यांचे संबंध काय ?

(६) रस हा कविगत, काव्यार्थगत, अभिनयगत/उक्तिगत, किंवा आस्वाद-प्रक्रियागत ? रस ही समग्र प्रक्रियेला—विशेषत: भावानुकीर्तन, भावसमुदय, समाराधना, सत्त्वोद्रेक ह्यांना—व्यापून राहणारी शक्ति असें मानून थांबणें भेदरहित विचारकोषात सहज शक्य होतें. पुढे शरीर/अंत:करण, व्यक्तिगत/समाजगत, लौकिक/अलौकिक असा द्वंद्वात्मक शोध चालू झाल्यावर हें उत्तर पुरेसें वाटे ना आणि म्हणून हा वाद चालू झाला. (साधारणपणें असें म्हणता येतें की पहिल्या तीन स्तंभांतले साहित्यमीमांसक रस काव्यार्थगत मानण्याकडे झुकतात, उरलेल्या तीन स्तंभांतले साहित्यमीमांसक रस आस्वादप्रक्रियागत मानण्याकडे झुकतात.)

(७) आठ रसांचें भरतप्रणीत परिगणन समाधानकारक आहे का ? आठ रसात शांतरसाची भर घालायची का ? (९८) रस आठ किंवा आठ-अधिक-एक किंवा नऊ-अधिक-एक किंवा अनंत किंवा एक ? कोणते भाव कायम संचारिभावच ठरतात आणि कोणते स्थायिभाव (आणि म्हणून रसत्व पावण्याची शक्यता असलेले) ठरतात ? आणि असें कोणत्या गोष्टींवरून ठरतें ?

(८) कविकर्माचीं प्रयोजनें कोणतीं ? त्यामधलें प्रमुख कोणतें ?

(९) व्युत्पत्ति आणि आनंद ह्या आस्वादफलितांचे परस्परसंबंध कोणते ? व्युत्पत्ति म्हणजे युक्तायुक्तविवेक—तो नैतिक शासनाबद्दलचा का एकंदर लोक-व्यवहारविषयक का अभिरुचिविषयक ?

(१०) साध्या आणि साहित्यिक वाग्व्यापारात कोणकोणत्या वृत्ति दिसतात ? (अभिधा, लक्षणा इत्यादि.)

ही वादस्थळें [ ९९ ] बाजूला ठेवण्याचें कारण केवळ स्थलाभाव किंवा लेखकाची असमर्थता एवढेंच नाही. तींही कारणें आहेत. पण अधिक प्रस्तुत असें प्रयोजन आहे तें असें. एक म्हणजे हीं वादस्थळें निवडलेल्या वादस्थळांपेक्षा मला कमी महत्त्वाचीं वाटतात. शिवाय असेंही म्हणता येईल की पूर्वतयारी (घ) प्राचीनांचा विचारकोष आणि (ङ) प्राचीन भारतीयांचीं वैचारिक उपकरणें आणि उपपत्ति-भेदांचें स्वरूप कालक्रमाने दाखवणारा आलेख (तालिका ६) ह्यांच्या आलोकत त्यांच्यापैकी काहींची मांडणी—विशेषत: (४), (५), (६) ह्यांची—कशी करता येईल ह्याची सूचना मिळू शकेल. दुसरी गोष्ट म्हणजे वादस्थळांत अडकून न राहता समग्र वैचारिक बैठक अगोदर स्पष्ट मांडणें हें नितांत महत्त्वाचें आहे. You cannot see the wood for the trees (झाडांपुढे जंगलच दिसत नाही) अशी स्थिति होऊ नये ही इच्छा त्यामागे आहे.

## पुढे काय ?

ह्या निबंधाचें मुख्य प्रयोजन इथे संपलें—म्हणजे प्राचीन भारतीय नाट्यमीमांसा

आणि साहित्यमीमांसा ह्यांमधल्या प्रमुख उपपत्तींचें स्वरूप काय असावें ह्याबद्दल मी माझा एक उपगम विचारासाठी पूर्वपक्ष म्हणून मांडला. त्याचबरोबर पूर्वतयारी-दाखल प्राचीन भारतीयांचें वाङ्मयविश्व, शास्त्रपद्धति, कलाविश्व, विचारकोष, वैचारिक उपकरणें, माणसाच्या प्रकृतिविषयीची समज, आणि चिन्हव्यापाराविषयी समज ह्यांचेंही एक स्थूल चित्र विचारासाठी पुढे ठेवलें.

हें सर्व आकलन यथार्थ आहे असें दाखवण्याचा प्रयत्न मी केलेला नाही. काही संस्कृत संदर्भस्थानें वानगीदाखल दिलीं आहेत. पूर्वतयारीच्या संबंधात तींही फारशीं दिलेलीं नाहीत. (विचारकोष, वैचारिक उपकरणें, आणि माणसाच्या प्रकृतीविषयीची समज ह्यांच्या संदर्भात तर अशीं अवतरणें मिळणेंही कठीण आहे. ज्या गोष्टी प्राचीन भारतीयांच्या इतक्या अंगवळणी पडल्या होत्या त्यांच्याबद्दल त्यांच्याकडूनची जाणीव-पूर्वक स्पष्टीकरणें सापडणें कठीण आहे.) ह्या आकलनाचें समर्थन करायचें म्हणजे प्राचीनांचे सिद्धान्त स्पष्ट मांडणारीं अवतरणें आणि ते केवळ अनुस्यूत आहेत, त्यांचें केवळ अनुयोजन केलेलें आहे अशीं अवतरणें एकत्र करून त्यांचें भाषिक, तार्किक, ऐतिहासिक विश्लेषण करणें. निबंधाच्या सुरवातीलाच दिलेल्या कबुलीप्रमाणे ह्या मोठ्या कामासाठी लागणारी पूर्वतयारी माझ्याजवळ नाही. मला तें काम इतरांवरच सोपवणें भाग आहे.

समजा की इतरांनी तें काम केलें आणि आपल्या लक्ष्यात येऊन चुकलें की प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेच्या भव्य विचारशिल्पाची जी पूर्वस्थापना (रिकन्स्ट्रक्शन) आपण सिद्ध केली ती ऐतिहासिक दृष्टीने यथार्थ आहे, कालविपर्यास वगैरे दोषां-पासून मुक्त आहे. तर मग दुसरा प्रश्न आधुनिक साहित्यमीमांसक म्हणून आपल्या-समोर उभा ठाकतो. तो म्हणजे ह्या पूर्वस्थापना केलेल्या अनुकृतीचें पुढे काय करायचें ?

पुढे ती पूर्वानुकृति म्यूझियममध्ये कपाटात बंदिस्त करून ठेवायची का ? ह्या प्रश्नाचें एक संभाव्य उत्तर असें—संस्करण आणि उपयोग करण्याची वृत्ति पुराण विद्यांच्या बाबतीत दांडगाईची व घातुक आहे; सुसंस्कृत समाज पुराण वास्तु आणि वस्तु संरक्षित ठेवतो म्हणजे त्या उपलब्ध होतील त्या वेळचें त्यांचें रूप कायम ठेवतो; त्यांच्यावर संस्करण करणें किंवा त्यांचा उपयोग करणें हें अनादरार्चे आणि स्वार्थी आहे; तोच न्याय पुराण विद्यांना लागतो.

मला ही आत्यंतिक भूमिका पटत नाही. [१००] एक तर पुराण वस्तु भग्नावशेष-रूप असली तर तिची पूर्वानुकृति चित्र किंवा पुस्त रूपाने करतात. हें मर्यादित अर्थाने संस्करण पुराण वस्तु आणि पुराण विद्या ह्या दोन्हींच्या बाबतीत कुणी अनुचित ठरवील असें वाटत नाही. दुसरें म्हणजे पुराण वस्तूचें संस्करण वा उपयोग केला तर तिचें मळ उपलब्ध रूप नाहीसे होईल. पण पुराण वस्तूचा घाट आवडला किंवा उपयुक्त वाटला, तर तिची प्रतिकृति किंवा काही फेरबदल करून संस्कारित अनुकृति

म्हणून एक नवी वस्तु बनवून वापरात आणली तर ? सुसंस्कृत समाज तेंही करतो. आणि हा दाखला पुराण विद्येला लावला आणि पुराण रोगोपचारविद्येमधलें विसरून गेलेलें औषध पुन्हा वापरू लागलो तर ? पुराण वस्तु काय किंवा विद्या काय ह्या अखेर उपयोगासाठी सिद्ध केल्या गेल्या. नंतरच्यांनी त्यांचा इतिहास लिहावा किंवा त्यांच्याकडे पहात बसावें ह्यासाठी नव्हे. मुद्दा त्यांचें संस्करण वा उपयोग करावा का करू नये हा नसून तसें करतांना मुळातल्या आंतरिक सुसंगतीच्या जागी आंतरिक विसंगति तर येणार नाही ना हा आहे. किंवा त्यांचा त्यांच्या मूळच्या संदर्भाशी असलेला आशयदायी संबंध नाहीसा होऊन त्या जागी आलेल्या नव्या संदर्भात त्या आशयहीन तर होत नाहीत ना हा आहे. प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेचें स्वरूप नीट ध्यानात यावें ह्यासाठी आपण दीर्घ पूर्वतयारीचा प्रपंच मांडला तो उगीच नव्हे. विशेषत: तत्कालीन वैचारिक उपकरणांची ओळख आपण करून घेतली नाही, तर तिच्या-मधली आंतरिक सुसंगति नीट जाणवणार नाही. तत्कालीन विचारकोष आणि त्यामधली परिवर्तनें आपण समजावून घेतलीं नाहीत, तर ती मीमांसा आशयहीन वाटेल. [१०१]

तर मग पुढे काय ? पुढे आपल्याला दोन तरी गोष्टी करता येण्यासारख्या आहेत.

(१) प्राचीन भारतीयांच्या नाटचकृति आणि साहित्यकृति ह्यांचा आपल्या रंगभूमीवर/मनोभूमीवर प्रयोग करायला, आस्वाद घ्यायला, आकलन करायला आपण मोकळे आहोतच. आपली आधुनिक भूमिका वा पद्धति न सोडताही आपण तें करू शकतो. पण ती मोकळीक क्षणभर बाजूला ठेवून प्राचीनांच्या विचारात आलोकात आपण त्यांचा प्रयोग, आस्वादग्रहण, आकलन केलें तर ? त्यासाठी थोडा यत्न करावा लागेल, पण तसा तो केला तर दोन संभाव्य फलितें आहेत. एक तर त्या कलाकृतींचीं आपल्याला अज्ञात अशीं नवीं रहस्यें व सौंदर्यें कदाचित् गवसतील. दुसरें म्हणजे ह्यामुळे त्या विचारांचें अनुयोजन (ॲप्लिकेशन) झाल्यामुळे त्या विचारांचें स्वरूपही आपल्याला कदाचित् नव्याने कळेल. प्राचीनांनी एखादी तत्कालीन कलाकृति घेऊन तिची विस्ताराने समीक्षा केली आहे असें फार वेळा झालेलें नाही. त्यामुळे तर असें अनुयोजन करणें अधिकच अगत्याचें आहे. समजा भवभूतीचें एखादें नाटक किंवा माघाचें एखादें काव्य किंवा दण्डीचा एक गद्यप्रबंध घेऊन त्याची वामनाच्या किंवा लौकिकतावाद्यांच्या किंवा आनंदवर्धनाच्या भूमिकेतून समीक्षा केली तर ? अशा समीक्षा फलितांची तुलना केली तर ? [१०२]

(२) ह्या साहित्यमीमांसेची मोडतोड न करता तिने उपस्थित केलेल्या प्रश्नांचें आणि देऊ केलेल्या उत्तरांचें आधुनिक परिभाषेत भाषांतर आपण हलक्या हाताने करू शकू का ? असें भाषांतर करता येईल असें वाटतें. अखेर प्राचीन भारतीय आपल्यासारखींच माणसें होती, फार काय त्यांच्या कलाकृतींचाही आपण आस्वाद घेऊ शकतो, आणि त्यांची मीमांसा तर त्या कृतींच्या आस्वादावरच आधारलेली

आहे; मात्र त्यासाठी एक क्षमता आणि नम्रता आपल्याला धरावी लागेल आणि मुळातला काही आशय ह्या भाषांतरात गमावण्याची तयारी आपल्याला ठेवावी लागेल. असें असलें तरी अशा भाषांतराचीं दोन संभाव्य फलितें आहेत. आपल्याला अवगत नसलेले काही प्रश्न किंवा उत्तरें हाती येतील. [१०३] उलट काही ओळखीचेच प्रश्न किंवा ओळखीचीं उत्तरें भेटलीं तर तोही एक निराळा आनंद आहेच. असें भाषांतर करणें [१०४] हा पूर्वसूरीचें ऋण फेडण्याचा मार्ग आहे असें म्हणतात तें उगीच नाही. [१०५]

पुढे जायच्या आणखीही दोन वाटा दिसतात. त्या आकर्षक वाटून काही आधुनिकांनी ह्यापूर्वी कधी चोखाळल्याही आहेत. परंतु मला त्या धोक्याच्या वाटतात हें स्पष्ट सांगणें जरूर आहे. त्या वाटा आणि त्यांमधले धोके असे :

(१) प्राचीन भारतीय नाट्यमीमांसा आणि साहित्यमीमांसा आणि इतर संस्कृतींत आणि विचारकोषांमध्ये उत्पन्न झालेल्या नाट्यमीमांसाप्रणाली आणि साहित्यमीमांसाप्रणाली ह्यांची तुलना करून साम्यस्थळें आणि वैषम्यस्थळें शोधून काढणें ही एक वाट. विशेषतः भारतातच उत्पन्न झालेली बौद्धांची किंवा अभिजात तमिळ काळातही मीमांसा किंवा भारतातच बाहेरून येऊन स्थिर झालेली अरबी-फारसी काव्यमीमांसा किंवा पाश्चात्य काव्यमीमांसा ह्या घेऊन त्यांची प्राचीन भारतीय संस्कृताश्रित मीमांसेशी तुलना करणें बोधप्रद ठरावें. मात्र अशी तुलना फसवी निघण्याची शक्यता आहे. एक धोका म्हणजे त्या त्या विचारांबरोबरच तो तो विचारकोष आणि वैचारिक उपकरणांची पेटी हिशोबात घेतली नाही तर विचारांचा विपर्यास होईल आणि तुल्य नसलेले विचार तुल्य ठरवले जातील. दुसरा धोका म्हणजे सुटे सुटे विचार त्यांच्या बरोबरीच्या इतर विचारांचा संदर्भ लक्ष्यात न घेता तुलनेला घेतले तर होणारे तशाच स्वरूपाचे घोटाळे. एक प्राचीन भारतीय आणि एक आधुनिक पाश्चात्य असे उतारे जवळ जवळ ठेवायचे असतात ते प्राचीन भारतीय विचार किती नवा आहे किंवा आधुनिक पाश्चात्य विचार किती जुना आहे हें दाखवण्याच्या किशोरसुलभ समाधानासाठी नव्हे तर चिकित्सक तुलनेसाठी. [१०६] संदर्भहीन तुलनेमधले हे दोन महत्त्वाचे धोके टाळले तर अशी आंतरसांस्कृतिक तुलना ऐतिहासिक वारसे आणि देवाणघेवाण निश्चित करण्यासाठी म्हणा, कलामीमांसेच्या शक्यता अजमावण्यासाठी आणि तिचें क्षितिज विस्तारण्यासाठी म्हणा उपयोगी ठरावी. मात्र त्यासाठी दोन मोठे त्याग करण्याची आवश्यकता आहे—आत्मसंतुष्टतेचा आणि अल्पसंतुष्टतेचा. (हे त्याग करायला आजचे भारतीय अभ्यासक शिकतील तो सुदिन!)

(२) दुसरी अशी एक धोक्याची वाट आहे तिथे लाल कंदील टांगून ठेवतो. तीही आंतरसांस्कृतिक तुलनेच्याच स्वरूपाची आहे—प्राचीन भारतीय समीक्षा दुसऱ्या संस्कृतीमध्ये आणि विचारकोषात उत्पन्न झालेल्या कृतींना अनुयोजित करून

पहायचें. उदाहरणार्थ भरतप्रणीत नाट्यतंत्र उत्तरकालीन मराठी तमाशात किंवा किर्लोस्कर-देवलांच्या मराठी रंगभूमीत [ १०७ ] शोधणें किंवा त्या नाट्यसमीक्षेच्या आलोकात प्राचीन अभिजात ग्रीक रंगभूमीकडे पाहणें. प्रथम हें लक्ष्यात ठेवायचें की ही आंतरसांस्कृतिक तुलना आहे, आस्वादामधून उद्‌भवलेली आणि आस्वादात विश्रांत पावणारी खरीखुरी समीक्षा नव्हे. फार तर तो एक समीक्षेचा स्वाध्याय-पाठ (एक्सरसाइज) आहे. धनंजयाच्या समीक्षेनुसार शेक्सपियरचे ऑथेलो नाटक [ १०८ ] किंवा इओनेस्कोचें 'ल रिनॉसेरोस' नाटक उतरलें नाही तरी त्यामुळे धनंजयाला उणेपणा येत नाही की त्या नाटकांना वा नाटककारांना उणेपणा येत नाही. फक्त त्या दोन्हीमधले अंतर मोजण्याची आपल्याला एक संधि मिळते एवढेंच. तुमचा तो मर्ढेकर आम्हाला माहीत आहे, आमच्या जुन्याच बीभत्सरसाचाच त्याची कविता म्हणजे एक फसलेला प्रयोग आहे असें म्हणण्याच्या वार्धक्यसुलभ समाधानाला मला मुळीच जागा ठेवायची नाही आहे.

## इतिकथन

सुरवातीला मी काही कच्चीं त्रुटित टिपणें स्वत:पुरतीं काढलेलीं होतीं. तीं वाचून प्रा. सदाशिव भावे आणि डॉ. गो. के. भट ह्यांनी मला हा निबंध लिहायला उद्युक्त केलें. प्रा. भावे, प्रा. अरविंद मंगरूळकर, प्रा. लीला अर्जुनवाडकर, प्रा. मा. वा. पटवर्धन ह्यांनी पहिला खर्डा वाचून उपयुक्त सूचना केल्या. विशेषत: प्रा. पटवर्धन ह्यांनी अनेक प्रमादांपासून मला वाचवलें. डॉ. सुरेंद्र बारलिंगे, डॉ. जयश्री गुणे, डॉ. व्यं. गो. माईणकर, प्रा. चा. अ. भागवत, डॉ. के. पां. जोग ह्यांनी दुसरा खर्डा वाचून उपयुक्त सूचना केल्या. हा तिसरा खर्डा प्रमादांपासून मुक्त आहे असें मला म्हणवत नाही, उरलेल्या प्रमादांची जबाबदारी अर्थात् माझ्यावरच आहे. ह्या सर्व मंडळींनी मला प्रोत्साहित केले आणि चर्चेचा आनंद दिला. त्या सर्वांचा मी ऋणी आहे.

प्राचीन भारतीय विद्येच्या, विशेषत: साहित्यविद्येच्या, पूर्वीच्या अभ्यासकांचें अप्रत्यक्ष व प्रत्यक्ष ऋण माझ्यावर आहेच. प्रत्यक्ष ऋणाचे तपशिलवार संदर्भ टिपात दिले आहेतच. ह्या ठिकाणी मला प्रा. ग. व्यं. देशपांडे, प्रा. टी. हनुमंतराव, कै. दि. के. बेडेकर, डॉ. डॅनियल इंगल्ज, कै. कृष्णचंद्र भट्टाचार्य, आणि डॉ. ए. के. वॉर्डर ह्यांच्या लेखनाचा विशेष उल्लेख करावासा वाटतो.

दि. के. बेडेकर ह्यांनी मला आणखीही बरेंच काहीतरी दिलें.

प्रस्तुत निबंधाची जुळवाजुळव आणि लेखन लेखकाला मिळालेल्या विश्वविद्यालय-अनुदान-आयोगाच्या राष्ट्रीय अध्येतृवृत्तीच्या काळात झाले हें आभारपूर्वक नमूद करायला पाहिजे. अध्येतृवृत्तीच्या निमित्ताने चिह्नव्यापार, विशेषत: वाग्व्यापारातील चिह्नव्यापार ह्यांचा शोध घेताना ठेच लागली. त्यातून हा प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेचा शोध उद्‌भवला.

काही संदर्भ काढून दिल्याबद्दल मी डॉ. के. पां. जोग, पंडित क. अ. शिवरामकृष्ण-शास्त्री, पंडित श्रीनिवासशास्त्री, डॉ. गोपीचंद नारंग, डॉ. पी. एस्. सुब्रह्मण्यम्, श्री. के. वेणुगोपालन् ह्यांचा आभारी आहे. डॉ. शरद देशपांडे आणि मुद्रणकामगार ह्यांनी ह्या निबंधासाठी विविध प्रकारे खूपच मेहनत घेतली.

## टिपा

[ १ ] जिज्ञासूंनी पुढील संदर्भ पहावेत : अभिजात तमिळ मीमांसा तोल्काप्पियम् ग्रंथाइतकी मागे जाते (ग्रंथकार अज्ञात, सुमारे इ. स. पू. ४ थें शतक, मुख्यतः वर्ण-विचार, व्याकरण ह्यांबद्दल, प्रकरण ३ पोरुळ्-अदिकारम् हें छंदःशास्त्र, काव्यशास्त्र ह्यांबद्दल). पहा : S. Ilakkuvam, *Tolkappiyam* (English translation and critical studies), Madurai : Kuraneri Publishing House, 1963. पालीमधल्या बौद्ध परंपरेतील साहित्यमीमांसेसाठी पहा : मो. गो. धडफळे, *Some aspects of (Buddhist) literary criticism as gleaned from Pali sources*, Bombay : Adreesh Prakashan, 1975. मध्ययुगात व आधुनिक युगात काही भारतीय भाषांतील साहित्यावर फारसी आणि तिच्या मार्फत अरबी साहित्यमीमांसा आणि छंदःशास्त्र ह्यांची छाया पडली आहे. पहा : M. A. R. Barker, *A Reader in Modern Urdu Poetry*, Montréal : McGill University, 1968 (section on Urdu poetics). आपली जिज्ञासा संस्कृतच्या शिवेपाशीच खुंटणें हें काही बरें नाही.

[ २ ] आस्वाद, समीक्षा, मीमांसा ह्या तार्किक विभागणीविषयी मी अन्यत्र विस्ताराने चर्चा केली आहे. पहा : समीक्षक : एक साक्षी भोक्ता, **सत्यकथा**, जानेवारी १९७७, पृ. ४०–५०.

[ ३ ] संस्कृतमधली साहित्यचर्चा ही नाटचचर्चेपेक्षा उशिरा सुरू झाली असली तरी ती स्वतंत्र अशी सुरू झाली, किंबहुना भामह, दंडी हे सुरवातीचे साहित्यवेत्ते भरताला विरोधी म्हणून पुढे आले—असेंही एक मत आहे. पण तें ग्राह्य नाही असें आपण इथे समजून चाललो आहोत.

[ ४ ] संस्कृतमध्ये जी थोडी नाटचसमीक्षा आणि साहित्यसमीक्षा विखुरलेल्या स्वरूपात मिळते तिचें कुणी एकत्रित पुस्तक संपादित केलें तर तें उपयोगी ठरावें.

[ ५ ] संस्कृत साहित्य (विशेषतः नाटचेतर निबद्ध आणि अनिबद्ध काव्य) आणि काव्यशास्त्र ह्यांची तुलना करण्याचा आणि त्यांचे संबंध तपासण्याचा एक उल्लेखनीय प्रयत्न डॅनियल इंगल्स ह्यांचा. पहा : Daniel H. H. Ingalls, Sanskrit poetry and Sanskrit poetics, in : Horst Frenz, G. L. Anderson (ed.), *Indiana University Conference on Oriental--Western Literary Relations* [ 1st ] : *Papers*, Chapel Hill, N. C. : University of North Carolina Press, 1955, pp. 3–24; *Anthology of Sanskrit court poetry*

[English translation of Vidyākara's *Subhāṣitaratnakoṣa*], Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1965 (ह्या ग्रंथाची प्रस्तावना, छेदक २, पृ. २–२९ म्हणजे आधीच्या लेखाचें सुधारित पुनर्लेखन आहे.)

[ ६ ] अशा विवादभीरु विद्वानांची कालिदासाने गणदास ह्या पात्राकरवी 'ज्ञानपण्यं वणिजं' म्हणून संभावना केली आहे (**मालविकाग्निमित्रम्** १.१७).

[ ७ ] वाङ्मयविश्वाचा भूगोल पाहण्यासाठी मला पुढील लेखाने उद्युक्त केलें व मदतही केली – A. K. Warder. The Description of Indian philosophy, *Journal of Indian Philosophy* 1 : 1. 4-12, October 1970. पुढील ग्रंथाचीही काही मदत झाली : Karl H. Potter, *Presuppositions of India's philosophies*, Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1963, especially ch. 1, 4, 5, 6.

[ ८ ] महावाक्य संज्ञेचे पुढील दोन अर्थ होतात, त्यांपैकी दुसऱ्या अर्थाने ती इथे वापरली आहे–(१) 'अहं ब्रह्मास्मि', 'मामेकं शरणं व्रज' ह्यांसारखीं परब्रह्माची अखंड जाणीव जागृत करणारीं वाक्यें; (२) शब्दाला शब्द जोडून ज्याप्रमाणे अखंड वाक्य बनतें त्याप्रमाणे वाक्याला वाक्य जोडून जें अखंड काही बनतें तें (जैमिनी; **मीमांसासूत्र** ३.७.४), उदाहरणार्थ संपूर्ण **रघुवंश** वा **रामायण** देखील (विश्वनाथ, **साहित्यदर्पण** २.१).

(९) भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुपलब्ध), अवतरण : अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन, ध्वन्यालोक** १.१ वरच्या वृत्तीच्या शेवटी : काव्ये रसियिता सर्वो न बोद्धा न नियोगभाक्। इतर अवतरणें वांछित.

[ १० ] शिक्षाशास्त्र, व्याकरणशास्त्र, निरुक्त, छंदःशास्त्र, मीमांसाशास्त्र ह्या भाषाव्यापाराचा विचार करण्याच्या पद्धति प्रथम वेदवाङ्मयासाठी म्हणून उपलब्ध झाल्या. मात्र त्या नंतर वेदबाह्य संस्कृत वाङ्मय व संस्कृतेतर वाङ्मय ह्यांना लावल्या गेल्या आणि साहजिकच त्यांचीं स्वायत्त शास्त्रें झालीं. वेदांतल्या शब्दांपुरते सर्यादित नसलेले शब्दसंग्रह—धातुकोष, अभिधानकोष—हेही तयार झाले.

[ ११ ] भूमिति हा अलीकडचा शब्द—जिऑमेट्रीच्या धर्तीवर बनवलेला.

[ १२ ] सहा आस्तिक दर्शनें एकत्र गणतात, पण तीं एकजिनसी आणि तुल्य नाहीत हें ध्यानात यावें—मीमांसा, न्याय (तर्क) ह्या ज्ञानार्जनपद्धति (मेथॉडॉलजीज) आहेत; सांख्य, वैशेषिक ह्यांचें नातें विज्ञानाशी आहे (नॅचरल फिलॉसफी, कॉस्मॉलजी); तर योग, वेदांत ही जीवनदर्शनें (वेज ऑफ लाइफ) आहेत. मात्र ह्या विधानाची दुसरी बाजूही आहे. मीमांसा, न्याय, सांख्य, वैशेषिक ह्यांचा एक संप्रदायनिरपेक्ष भाग आहे, आणि तो इतर दर्शनांनाही ध्यावा लागतो; बौद्धांनी एक थोडी निराळी तर्कपद्धति बसवली आहे. त्याचबरोबर मीमांसा, न्याय, सांख्य, वैशेषिक ह्यांचा एक सांप्रदायिक भागही आहे, आणि तेवढ्यापुरतीं तीं तत्त्वज्ञानातले संप्रदाय

ह्या अर्थाने दर्शनें आहेत. ह्या सांप्रदायिकतेच्या संदर्भातच सहा आस्तिक दर्शनांच्या तीन जोड्या परंपरेने मानतात—सांख्य आणि योग, न्याय आणि वैशेषिक, मीमांसा (म्हणजेच पूर्वमीमांसा, अध्वरमीमांसा) आणि वेदांत (म्हणजेच उत्तरमीमांसा, ब्रह्ममीमांसा). प्रत्येक जोडीतल्या पहिल्याचा आधार दुसऱ्याला आहे असें मानतात. ह्याच धर्तीवर शब्दशास्त्रावर आधारलेलें एक दर्शनही उभें राहू पहात होतें (भर्तृहरि), पण तें स्थिर झालें नाही. आस्तिक शब्दाचा आजचा "श्रद्धाळू" किंवा "ईश्वराचें अस्तित्व मानणारा" हा अर्थ पाहिला तर ह्यांपैकी कोणतेंच दर्शन आस्तिक नाही ही एक गंमत आहे!

(१३) जयंतभट्ट, **न्यायमञ्जरी**, आरंभी : प्रत्यक्षागमान्न्यामीक्षितस्य अन्वीक्षणं अन्वीक्षा अनुमानमित्यर्थः तद्व्युत्पादकं शास्त्रमान्वीक्षकी। वात्स्यायन, **न्यायभाष्य**, गौतम, **न्यायसूत्र** १.१.१ वर : प्रत्यक्षागमाश्रितमनुमानम्। सा अन्वीक्षा। प्रत्यक्षागमाभ्यामीक्षितस्यान्वीक्षणम् अन्वीक्षा। तया प्रवर्तत इत्यान्वीक्षिकी-न्यायविद्या-न्यायशास्त्रम्। शिवाय इतर संदर्भांसाठी पहा : Paul Hacker, Anvīkṣiki, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd und Ostasiens und Archiv für indische Philosophie* 2.54--81 ( English summary 81--3 ), 1958.

[ १४ ] आयुर्वेद, धनुर्वेद, गांधर्ववेद, कामशास्त्र, ज्योतिःशास्त्र, ज्योतिर्विदया हीं नावें सोडलीं तर ज्ञानशाखांच्या नावांतील शास्त्र,-विदया,-वेद,-कला हें उत्तरपद अध्याहृत ठेवण्याची लकब आहे. उदाहरणार्थ : तर्क, न्याय, साहित्य, काव्य, अलंकार, वेद, शिक्षा, कल्प, व्याकरण, छंद, स्थापत्य, अश्वपरीक्षा. उदाहरणार्थ तो साहित्य शिकतो आहे म्हणजे कालिदास इत्यादि वाचतो आहे की मम्मट इत्यादि वाचतो आहे हें संदर्भावरूनच कळेल. मात्र अशी लकब असली तरी लक्ष्य आणि लक्षण, वर्ण्यविषय आणि वर्णन ह्यांमधला भेद प्राचीनांच्या मनात स्वच्छ होता.

(१५) नाट्यशास्त्राच्या उगमाबद्दलच्या पौराणिक कथेसाठी पहा : भरत, **नाट्यशास्त्र** १. १०६ पासून. राजशेखर, **काव्यमीमांसा** १.

(१६) रामायणाला संस्कृतमधलें आदिकाव्य मानतात. आनंदवर्धन महाभारतालाही काव्य मानतो. (**ध्वन्यालोक** १.५ व वृत्ति; ४.५ व वृत्ति.)

(१७) साहित्यशास्त्र इतर विदयांपासून विचार ग्रहण करतें. पहा : सर्व विदयानां निष्यंदः। (संदर्भ वांछित)

[ १८ ] शास्त्र संज्ञेचा हा दुसरा कमी व्यापक उपयोग समजावून घेतांना मला ग. त्र्यं. देशपांडे ह्यांच्या विवेचनाचा उपयोग झाला (**भारतीय साहित्यशास्त्र**, मुंबई : पॉप्युलर १९५८, दुसरी आवृत्ति १९६३, प्रकरण १, पृ. १६--९). (इतर दुय्यम संदर्भ वांछित.) शास्त्रसिद्धि ह्या व्यापाराचेंही काही शास्त्र आहे असें प्राचीनांनी म्हटलेलें दिसत नाही. पण त्या तत्त्वांचा उच्चार मात्र जागोजाग दिसतो.

(१९) संदर्भ आणि अव्वल संदर्भांचीं इतर अवतरणें वांछित. (१) लक्ष्यानुसारि

लक्षणम्, (२) प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति, (३) सिद्धपरमतानुवादः; अभिनवगुप्त, तस्मात् सतामत्र न दूषितानि मतानि तान्येव तु शोधितानि, (४) यथोत्तरं मुनीनां प्रामाण्यम्, (६) भट्टनायकाने व्यंजनेवर हल्ला चढवतांना हें तत्त्व वापरलें आहे. पाचव्या तत्त्वासाठी अवतरण मिळालें नाही.

[ २० ] किंबहुना कुणी म्हणतील की चवथें तत्त्व (यथोत्तरं मुनीनां प्रामाण्यम्) केवळ व्याकरणशास्त्रापुरतें आणि तेंही पाणिनि, कात्यायन, पतञ्जलि ह्या मुनित्रया-बद्दलच मान्य करण्यात आलें होतें आणि व्याकरणशास्त्राचा गाडा त्यानंतर परंपरेत रुतला तो रुतला. हें खरें आहे. परंतु चवथ्या तत्त्वाची कास अन्यत्रही धरलेली आहे. त्यामुळेच तर जुन्या ग्रंथांचें विवरण करण्याच्या निमित्ताने काहींनी त्यात महत्त्वाच्या दुरुस्त्या सुचवल्या, भर टाकली, आणि इतरांनी ती दुरुस्ती वा भर गौरवाने मान्यही केली. मात्र तिसऱ्या तत्त्वांचें अनुसरण करून मम्मट ह्या साहित्य मीमांसकाला <वाग्देवतावतार> म्हणणें हें जरा अतीच झालें ! (पहा : भीमसेन दीक्षित, **सुधासागर,** मम्मटाच्या काव्यप्रकाशावर टीका, श्लोक ५.)

(२१) राजशेखर, काव्यमीमांसा : न स्वरूपनिबन्धनमिदं रूपमाकाशस्य सलिला-देवी किन्तु प्रतिभासनिबन्धनम् । ....इति यायावरीयः । (संदर्भ, इतर अवतरणें वांछित).

(२२) ललितकला ही संज्ञा संस्कृतमध्ये होती (कालिदास, **रघुवंश** ८.६७ : गृहिणी सचिवः सखी मिथः प्रियशिष्या ललिते कलाविधौ । ), पण तिचा अर्थ पुरुषाच्या विनोदनासाठी स्त्रीसुलभ अशा कला—गायन, वादन, नर्तन, कदाचित् अभिनय, कामकला सुद्धा एवढाच होता. श्री. कृ. कोल्हटकरांनी हा शब्द फाइन आर्ट्स् साठी प्रतिशब्द म्हणून वापरला—**लेखसंग्रह,** संपादक वि. स. खांडेकर व इतर, मुंबई : गं. दे. खानोलकर, १९३२, पृ. ३१५ (शिवाय पृ. १९७ वर वैदग्धकला हा प्रतिशब्द दिसतो). मला वाटतें हा आधुनिक अर्थाने केलेला शब्दप्रयोग मराठीत आणि कदाचित् आधुनिक भारतीय भाषांतून पहिलाच असावा. (ललितकलादर्शमंडळी हें नाटक कंपनीचें नाव आणि लळीत हें लोकनाटचाच्या एका प्रकाराचें नाव ह्यांचा संबंध ललितकला ह्या संज्ञेच्या जुन्याच अर्थाकडे पोचतो.)

[ २३ ] इंग्लिश फाइन आर्ट्स् ही फ्रेंच बोझार (सुंदर कला) ह्या संज्ञेवरून बनलेली संज्ञा आहे. फ्रेंचमध्ये beaux arts हा शब्दप्रयोग १७ व्या शतकापासून आहे. (पॅरिसची École des Beaux Arts ही शिक्षणसंस्था १६७१ मध्ये स्थापन झाली.) प्रथम त्यात चित्रकला, मूर्तिशिल्प, वास्तुशिल्प ह्या दृश्यकलाच समाविष्ट होत्या. (अजूनही बोझार, फाइन आर्ट्स्, ललितकला ह्या संज्ञा ह्या मर्यादित व्याप्तीनिशी वापरतात.) १८ व्या शतकाच्या सुमारास त्यात काव्य, गायनवादन ह्यांची भर पडली. १९ व्या शतकात नाटच, नृत्य ह्यांची भर पडली आणि ही संकल्पना पक्की रुजली. २० व्या शतकात चित्रपटाची भर पडली. सौंदर्य

हें सत्य आणि शिव ह्यांच्या बरोबरीचें मूल्य आहे ही कल्पना १८ व्या शतकाच्या अखेरीस युरोपात स्थिर झाली. 'सत्यं शिवं सुन्दरम्' हें व्हिक्तोर कुझँ (१७९२–१८६७) ह्याच्या शब्दप्रयोगाचें ज्योतिरिंद्रनाथ ठाकुर ह्यांनी केलें भाषांतर आहे. (कलेसाठी कला ही घोषणा लोकप्रिय करणारा हा कुझँच. दोन्ही कल्पनांचा उगम कांट, शेलिंग सारख्या जर्मन विश्वचैतन्यवादी तत्त्वज्ञांकडे जातो.)

[ २४ ] 'संस्कृति' हा शब्द कल्चर साठी प्रतिशब्द म्हणून प्रथम वि. का. राजवाडे ह्यांनी वापरला, तो प. ल. वैद्य ह्यांच्या मार्फत रवींद्रनाथ ठाकुर ह्यांना ठाऊक झाला. आणि मग भारतभर पसरला. पहा : Suniti Kumar Chatterji, Mutual borrowing in Indo-Aryan, *Bulletin of the Deccan Collge Research Institute* 20,50-62, 1960.

(२५) शार्ङ्गदेव, **संगीतरत्नाकर** : गीतं वादयं च नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते। भामह, **काव्यालंकार** १.१९–२१, १.३०. दंडी, **काव्यादर्श** १.१३, १.२८, १.२३–२९. वामन, **काव्यालंकारसूत्र** १.३. २९–३२. आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** ३.७. ह्या सर्वच परिच्छेदासाठी आणखी संदर्भ वांछित.

[ २६ ] वेदांत येणाऱ्या विश्वरूप शब्दाचा एक अर्थ बहुरूपी तर नव्हे ? ललित-कलांच्या सांस्कृतिक विभागणीचें उदाहरण स्वरसंगीताच्या संदर्भात देता येईल— (१) मार्गी रागदारी, ध्रुपद, ख्याल; (२) देसी रागदारी, ठुमरी, टप्पा; (३) जानपद संगीत. आधुनिक भारतात (१) आणि (२) मधला फरक तितका महत्त्वाचा राहिला नाही, दोन्ही मिळून शास्त्रीय संगीत ही एकच श्रेणी राहिली. आताची श्रेणिव्यवस्था—(१-२) शास्त्रीय संगीत (क्लॅसिकल), (३) सुगम संगीत, नाट्यगीत (सेमिक्लॅसिकल), (४) फिल्मी गीत, भावगीत, गज्जल-कवाली (पॉप्युलर), (५) लोकगीत, लोकवादयसंगीत (फोक).

(२७) उदाहरणार्थ श्रीशंकुकाचा चित्रतुरगाचा दृष्टांत (अनुपलब्धग्रंथ, अवतरण: अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन** २.४), आनंदवर्धनाने ध्वनिविरहित काव्याला चित्रकाव्य संबोधिणें (चित्रकाव्य न तन्मुख्यं काव्यम् । काव्यानुकारो ह्य सौ ।). शिवाय : अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती,** भरताच्या **नाट्यशास्त्र** पृ. ३१ वरील वृत्ति. आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** २.४.

[ २८ ] प्राचीन ग्रीक संस्कृतीत काही असाच प्रकार दिसतो—नऊ म्यूझ देवता (Mousa) अनुक्रमे इतिहास, एपिक काव्य, गायनवादन, कॉमेडी, ट्रॅजिडी, नर्तन, प्रीतिकाव्य, पूजागीत, आणि ज्योतिष ह्यांच्या अधिष्ठात्री देवता आहेत. त्यांच्या देवळात म्हणजे म्यूझियममध्ये चित्रकला आणि मूर्तिशिल्प ह्यांचा प्रवेश झाला तो आधुनिक काळात. मध्ययुगीन युरोपातील विद्यापीठांत शिकवल्या जाणाऱ्या सात मानव्यविद्या (ह्यूमॅनिटीज, लिबरल आर्ट्स्) म्हणजे तर्क, व्याकरण, रेटरिक, अंकगणित, भूमिति, ज्योतिष, आणि म्यूझिक (गायनवादन). लिबरल आर्ट्स् आणि

उपयुक्त कला ह्यांच्या जोडीला फाइन आर्ट्स् ही तिसरी कोटी मानली गेली ती नंतरच्या काळात. (टीप २३ पहा.) प्राचीन भारतीय दृश्यकलांचा अधिक गंभीर विचार करण्याचा प्रयत्न झाला होता का ह्याचा शोध आणि त्यांचा प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेच्या आलोकात (विशेषत: रसकल्पनेच्या आलोकात) विचार ह्यांसाठी पहा: नीहाररंजन राय, *An Approach to Indian Art*, Chandigarh : Panjab University, 1974.

[ २९ ] तसा प्रश्न दि. के. बेडेकरांना पडला आणि त्यांनी शोध घ्यायला सुरवात केली. पहा : भावविवेचन, मूळलेखन १९५४, समावेश : **साहित्य-विचार**, मुंबई : पॉप्युलर १९६४, पृ. ६६–८६. रससिद्धांताचें स्वरूप, **नवभारत** नोव्हेंबर १९५१, पुनर्मुद्रण : **साहित्य-विचार**, पृ. १–१७. इतिहास शब्दाचा वापर, **मराठी-संशोधन-पत्रिका** १७:३, मे-जून-जुलै १९७०. दिव्येतिहासाचें स्वरूप आणि आपला वारसा, जोशी, ढेरे, गाडगीळ (संपादक), **संस्कृतिसुगंध**, पुणें : जोशी-लोखंडे १९७०, पृ. ८७–१०२, पुनर्मुद्रण : बेडेकर, **धर्मचिंतन**, पुणें : समाजप्रबोधनसंस्था, १९७७, पृ. ३४–४८. The Use of the term 'arthashāstra' for 'political economy', *Ketkar patrika* [ of Nanded College ], March 1971, pp. 1-12. बेडेकरांच्या ह्या शोधाचा पाठपुरावा करणें किंवा त्याची साधकबाधक छाननी करणें ह्यांपैकी काहीच न करता आपल्याकडील विद्वानांनी सामुदायिक मौन पाळलेलें दिसतें. त्याला एक ठळक अपवाद म्हणजे सुरेंद्र बारलिंगे ह्यांचा लेख—रसाचें स्वरूप, **नवभारत** १९५१, समावेश : **सौंदर्याचें व्याकरण**, औरंगाबाद : मराठवाडा साहित्य परिषद, १९५७; २ री आवृत्ति : मुंबई : अभिनव प्रकाशन १९७६. बेडेकरांना ह्याचें कोडें आणि व्यथा होती. (मला व्यथा आहे, कोडें मात्र वाटत नाहीं !) त्यांच्या मृत्यूनंतरही मौन कायमच राहिलेलें दिसतें. प्राचीन पाश्चात्य संस्कृतीच्या संदर्भात असाच शोध घेण्याचा एक पाश्चात्य प्रयत्न ओएन बार्फील्डचा. (बेडेकरांचा प्रयत्न स्वतंत्र होता.)

[ ३० ] ह्या विचारकोषाची ओळख करून घेतांना मला बेडेकरांच्या काही लेखांचा उपयोग झाला—The Revelatory character of Indian epistemology, *Annals of the Bhandarkar Oriental Researrch Institute* 29. 64-84, 1949. Primitive society and yajña, *ABORI* 31.70-99, 1951. Some concepts based on revelatory epistemology, *ABORI* 39.47-67, 1958. ह्या लेखांतून आलेल्या सिद्धांतांचें एक अनुयोजन (ॲप्लिकेशन) म्हणून त्यांचे प्राचीन भारतीय कलामीमांसाविषयक लेख (टीप २९ पहा) आणि त्यांचें **धर्मश्रद्धा : एक पुनर्विचार** (पुणें : मागोवा, १९७७) हें पुस्तक ह्यांच्याकडे पाहता येईल. ॲक्सियल रेव्हल्यूशनपूर्वीचा मॅजिकल-मिथिकल वर्ल्डव्हयू, नंतरचा द्वैतयुक्त विचारकोष, आणि आधुनिकांची त्या द्वैताच्या पलीकडे जाण्याची धडपड

ही त्रिभागणी प्रथम हेगलमध्ये मिळते. बेडेकरांनी हेगलचें ऋण मान्य केलें आहे.

[ ३१ ] जमात आणि मनुष्यजात ह्यांमधला अभेद आजही कुठे दिसतो. आजही काही जमातींमध्ये जमातीचें नाव विचारलें तर "आम्ही ना? आम्ही अमूक" असें उत्तर मिळतें, पण त्या अमूकचा अर्थ माणसें एवढाच निघतो. तुम्हीआम्ही जेव्हा "माणसानं काय करावं?", "असं माणसाला वाटलं असतं का?", "हल्लीचीं तरुण माणसं" असे शब्दप्रयोग करतो तेव्हा माणूस संज्ञेचा नेमका अर्थ किती संकुचित असतो ह्याचा ज्याचा त्याने विचार करावा.

[ ३२ ] ह्या संबंधात पुढील वाद पहा : रा. भा. पाटणकर, **सौंदर्यमीमांसा,** मुंबई : मौज १९७४. य. स. वाळिंबे, शंकुक आणि रा. भा. पाटणकर, **सत्यकथा** जून १९७८. वा. मं. कुलकर्णी, शंकुकाची भूमिका : अलौकिकतावादी?, **नवभारत** ऑक्टोबर १९७८.

[ ३३ ] अधिक नेमकेपणाने सांगायचें तर व्हिट्गन्श्टाइन टूल्ज ऑव्ह रीझनिंग आणि टूल्ज ऑव्ह नोइंग ह्यात फरक करतो. आधुनिक वैचारिक उपकरणांची प्राथमिक ओळख करून देणारें मराठीमधलें एक पुस्तक म्हणजे दि. य. देशपांडे ह्यांचें—**युक्तिवादाचीं उपरकणें,** मुंबई : साहित्यसंस्कृतिमंडळ, महाराष्ट्र राज्य, १९७६.

[ ३४ ] तामसी, राजस, सात्त्विक पातळ्यांमधला हा भेद आपल्याला नीतीच्या संदर्भात अधिक परिचित आहे. ज्याला चांगुलपणाचें आवाहनच होत नाही (उपकाराची फेडही अपकाराने करणें) तो तामसी स्वभावाचा, ज्याचा चांगुलपणा समोरच्या विषयानुसार ठरतो (जशास तसें वागणें, फायदयासाठी चांगलें वागणें, तोटा टाळण्यासाठी वाईट टाळणें) तो राजस स्वभावाचा, आणि जो स्वतंत्रपणे चांगुलपणाला धरून असतो (अपकाराची फेडही उपकाराने करणें) तो सात्त्विक स्वभावाचा असा आपण भेद करतो. (सात्त्विक म्हणजे बुळा बिचारा हा अर्थात् तामस स्वभावाच्या लोकांनी करून घेतलेला गैरसमज !)

[ ३५ ] वृत्ति ह्या संज्ञेला हा जो व्यापक अर्थ आहे तसाच तो नीति संज्ञेलाही असावा—तसें मानल्याशिवाय दंडनीति, राजनीति, भेदनीति सारख्या शब्दप्रयोगांचा नीट उलगडा होणार नाही. नंतरच्या काळात वृत्ति आणि तिचा विषय म्हणजे अर्थ ह्यांच्या काही जोडया निश्चित झाल्या असाव्या : नीति–धर्म, वृत्ति–अर्थ, रति–काम, मुमुक्षा—मोक्ष. ह्या जोडयांमधून नीति, धर्म, वृत्ति (उपजीविकेची रीति), अर्थ सारख्या संज्ञांना कमी व्यापक अर्थ प्राप्त झालेला दिसतो. (शिवाय टीप ३४ पहा.) आपल्या तामसी औदासीन्यामुळे ऐतिहासिक कोशविचार किंवा हिस्टरी ऑव्ह आयडियाज हीं ज्ञानाचीं दालनें भारतात अजून खुललेलीं नाहीत. तीं खुललीं तरच ह्या सर्व प्रश्नांचा पुरा छडा लावता येईल.

[ ३६ ] विषयी ही संज्ञा ह्यापुढे ज्ञेयाचा विषयी ज्ञान ह्यासाठी न वापरता ज्ञान, आस्वाद, वासना इत्यादींचा विषयी पुरुष ह्यासाठीच वापरली आहे.

[ ३७ ] अर्थ ही प्राचीन भारतीय विचारपद्धतीमधली एक महत्त्वाची संकल्पना आहे—पुरुषाच्या वृत्तीचा विषय म्हणजे अर्थ. उदाहरणार्थ माणसाच्या वृत्तींचे बदलते अर्थ (कन्सर्न्ज) म्हणजे धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष हे चार पुरुषार्थ. ह्यांपैकी दुसरा पुरुषार्थ माणसाच्या कृषि, गोरक्ष्य, वाणिज्य ह्यासारख्या उपजीविकेच्या वृत्तींचा अर्थ. (हें आधुनिक अर्थशास्त्राचें क्षेत्र.) राजनीतीचा अर्थ म्हणजे मनुष्यवती भूमि : राजपुरुषाने तिचा लाभ करून घेऊन तिचें पालन करायचें असतें. (हें कौटिलीय अर्थशास्त्राचें क्षेत्र.) वाग्व्यापारातील पदें, वाक्यें, काव्यादि महावाक्यें ह्या संकेतकांशी संबद्ध अशा वृत्तींचे अर्थ कोणते ? तर संकेतित वस्तु, घटना इत्यादि. वाग्व्यापारातील संकेतकांशी संबद्ध वृत्ति म्हणजे अभिधा, लक्षणा, अभिप्राय, तात्पर्य-वृत्ति इत्यादि. आज आपण मीनिंग, सेन्स ह्यांना प्रतिशब्द म्हणून अर्थ ही संज्ञा वापरत असल्याने संकेतवृत्तींनाच अर्थ म्हणून संबोधितो. काव्यार्थ म्हणजे कवितेचा (आजच्या अर्थाने) अर्थ नव्हे तर कवितेचा विषय. काव्यार्थ्यांना समुच्चयाने नाट्य-वस्तु असेंही कधीकधी म्हटलेलें आहे. (ह्या संदर्भात पहा : दि. के. बेडेकर, **साहित्य-विचार**, पृ. ५–७; The Use of the term 'arthashāstra'..., टीप २९ पहा.)

(३८) आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** ३.३३ वृत्ति : यथैव हि प्रदीपद्वारेण घटप्रती-तावुत्पन्नायां न प्रदीपप्रकाशो निवर्तते तद्वद् व्यङ्ग्यप्रतीतौ वाच्यावभासः ।

[ ३९ ] इथून पुढे नाट्यप्रक्रियेचें स्वरूप, साहित्यप्रक्रियेचें स्वरूप, उपपत्ति-भेदांचें स्वरूप हे तीन छेदक लिहिताना आणि तत्संबंधित संदर्भ गोळा करताना पुढील लेखनाचा उपयोग झाला—दि. के. बेडेकर, भावविवेचन; रससिद्धांताचें स्वरूप (टीप २९ पहा). ग. ह्यं देशपांडे (टीप १८ पहा). G. Hanumantha Rao, Sādhāraṇīkaraṇa I [according to Bhaṭṭanāyaka], *The Half-yearly journal of the Mysore University*, section A Arts 22:2. 49-62, March 1963; II according to Abhinavagupta, *The Arts journal of the Mysore University* 23.18-34, 1967. J. L. Masson and M. V. Patwardhan, *Aesthetic rapture*, in 2 volumes, Pune : Deccan College, 1970 (I Introduction, English translation of Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ch. 6 on *rasa;* II Notes to these, including excerpts from Abhinavagupta's commentary on ch. 6 along with their English translations); र. पं. कंगले, **प्राचीन काव्यशास्त्र**, मुंबई : मौज, १९७४.

(४०) भरत, **नाट्यशास्त्र** ७ आरंभ : भू इति करणे धातुः । तथा च भावितं वासितं कृतमित्यनर्थान्तरम् । लोके अपि च प्रसिद्धम् अहो हि अनेन गन्धेन रसेन वा सर्वमेव भावितमिति तच्च व्याप्त्यर्थम् ।

(४१) भरत, **नाट्यशास्त्र** १.११२, १.११९, १६.८१.

(४२) भरत **नाट्यशास्त्र** ३५.३१. वामन, **काव्यालङ्कारसूत्र** १.३.१६ कवित्वबीजं

प्रतिभानम् । भामह, **काव्यालङ्कार** १.५. भरत, **नाट्यशास्त्र** ६.४८ आणि त्यावर अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती**. आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** आणि त्यावर अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन**. मम्मट, **काव्यप्रकाश** वरची **प्रदीप** टीका. भट्टतौत, **काव्यकौतुक** (अनुपलब्ध), अवतरण : माणिक्यचंद्र, **काव्यप्रकाशसंकेत**.

निरंकुशा : कवयः (संदर्भ वांछित). भामह, **काव्यालङ्कार** ५, ६. आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** ३.४१–४२ वृत्ति; ३.११-१४ वृत्ति. क्षेमेंद्र : न शाब्दिकं केवलतार्किकं वा कुर्यात् गुरु सूक्तिविकासविघ्नम् (संदर्भ वांछित). कुंतक, **वक्रोक्तिजीवित**,- १.२२ पासून, प्रकरणवक्रता, प्रबंधवक्रता ह्यांवरचा भाग. अभिनवगुप्त, **अभिनव-भारती**, भरत, **नाट्यशास्त्र** ६.४८ वर. अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन**, आनंद-वर्धन, **ध्वन्यालोक** १.१ वर, अपूर्ववस्तुनिर्माण.

वाग्भट, **वाग्भटालङ्कार** : प्रतिभैव च कवीनां काव्यकरणकारणम् । व्युत्पत्त्यभ्यासौ तस्या एव संस्कारकारणौ न तु काव्यहेतू । मम्मट, **काव्यप्रकाश** १.३ (प्रतिभा, व्युत्पत्ति, अभ्यास हे तीन काव्यहेतु). भट्टतौत, **काव्यकौतुक** (अनुपलब्ध), अवतरण: हेमचंद्र, **काव्यानुशासन**. जगन्नाथ, **रसगंगाधर**.

(४३) संदर्भ वांछित.

(४४) वामन, **काव्यालङ्कारसूत्र** १.१.५ : काव्यं सद्दृष्टादृष्टार्थम् प्रीतिकीर्ति-हेतुत्वात् । मम्मट, **काव्यप्रकाश** १.२ : काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये सद्यः परिनिर्वृतये कान्तासंमिततयोपदेशयुजे ।

(४५) भामह, **काव्यालङ्कार** ६.६ : अन्यसारस्वता नाम सन्त्यन्योक्तानुवादिनः ।

(४६) भरत, **नाट्यशास्त्र** १६.८३ : अर्थक्रियापेक्षं काव्यम् । अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** (अवतरण : ग. व्यं. देशपांडे, पृ. ४८, टीप ५६) ; शिवाय : काव्यबन्धाः षट्त्रिंशल्लक्षणान्विताः कर्तव्याः इत्युक्तम् । तत्र गुणालङ्कारादिरीतिवृत्तयश्च काव्येषु प्रसिद्धो मार्गः । लक्षणानि तु न प्रसिद्धानि ।

(४७) भरत, **नाट्यशास्त्र** ६.६१ : न हि रसादृते कश्चिदप्यर्थः प्रवर्तते । विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः । (शेवटच्या वाक्याला रससूत्र म्हणण्याचा प्रघात आहे.)

भरत, **नाट्यशास्त्र** ७ आरंभः भावा इति कस्मात् । किं भवन्तीति भावाः । किंवा भावयन्तीति भावाः । उच्यते वागङ्गसत्त्वोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावा इति ।

[४८] अर्थ ह्या संज्ञेबद्दलची टीप ३७ पहा.

(४९) भरत, **नाट्यशास्त्र** ७: विभावो नाम विज्ञानार्थः । विभावः कारणं निमित्तं हेतुः इति पर्यायाः । . . . विभावितं विज्ञातमित्यनर्थान्तरम् ।

धनंजय, **दशरूप** ४.२ आलम्बनोद्दीपनत्वप्रभेदेन स च द्विधा ।

(५०) भरत, **नाट्यशास्त्र** (संदर्भ वांछित).

(५१) भरत, **नाट्यशास्त्र** (संदर्भ वांछित) : सत्त्वातिरिक्तम् अभिनय; ७.९३ नंतरचें गदय : मनसः समाधौ सत्त्वनिष्पत्तिर्भवति ।

(५२) भरत, **नाट्यशास्त्र** ८.११, १४.२, २१.२-५, २२.३-४, १७.१, २९.१७, २७.९२.

(५३) श्रीशंकुक, अनुपलब्धग्रंथ, अवतरण: अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** : स्थायी तु काव्यबलादपि नानुसन्धेयः . . . . न हि वागेव वाचिकम्. . . . अपि तु तया निर्वृत्तम् । आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** (संदर्भ वांछित).

[५४] तुलनेसाठी पहा : J. Warren Beach, "I like to distinguish between novelists that *tell* and those that *show.*" (अवतरण आणि चर्चा : Wayne C. Booth, *The Rhetoric of fiction*, Chicago : University of Chicago Press.)

(५५) प्रतिभासावर संदर्भ वांछित.

(५६) भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुपलब्ध), अवतरण: अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** (संदर्भ व इतर अवतरणें वांछित).

[५७] प्रतिभास आणि अवभास ह्या फलितगुणांच्या जोडीशी तुलना करण्यासाठी पहा : Aristotle, *Poetics*, ch. 4.1448 b4-24 (English translation by Leon Golden, Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1968) : Speaking generally, the origin of the art of poetry is to be found in two natural causes. For the process of imitation is natural to mankind from childhood on... imitation is given to us by nature, as are harmony and rhythm. शेवटच्या दोन शब्दांचा ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत अर्थ अनुक्रमे रचनासौंदर्य व प्रवाहसौंदर्य असावा. काव्यकलेचा उगम मानवाची नैसर्गिक अनुकरणप्रियता आणि सौंदर्यप्रियता ह्या दोन कारणांमध्ये सापडतो असे ॲरिस्टॉटलचें म्हणणें दिसतें.

(५८) भरत, **नाट्यशास्त्र** १६.८१, १६.७३-७४.

(५९) अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** : अभिनयस्य द्विविधा इतिकर्तव्यता लोकधर्मी नाट्यधर्मी च ।; लौकिकस्य धर्मस्य मूलभूतत्वात् नाट्यधर्म (प्रति) वैचित्र्योल्लेखभित्तिस्थानत्वात् इति लोकधर्मीमेवादौ: लक्षयति । (संदर्भ वांछित).

[६०] आधुनिक समीक्षकांचा कल मात्र ह्या दोन प्रकारच्या वृत्तींचा विरोध मानण्याकडे आहे—हल्ली नॅचरलिस्टिक/स्टायलाइज्ड, ट्रॅडिशनल/इनोव्हेटिव्ह, लोकल कलर/युनिव्हर्सलायझेशन, फंक्शनल/डेकोरेटिव्ह असे पर्याय परस्परव्यावर्तक म्हणून कलावंत आणि आस्वादक ह्यांच्यापुढे समीक्षक ठेवतात. जाता जाता लक्षात आणून देण्यासारखी गोष्ट म्हणजे लोकधर्मी/नाट्यधर्मी ह्या जोडीत ह्या सर्व जोड्या समेटल्या गेल्या आहेत. त्यांना पिंजून वेगळ्या करण्याची क्रिया प्राचीनांपासून सुरू

झाली होती : स्वभावोक्त/अतिशयोक्त, सरलोक्त/वक्रोक्त, ग्राम्य/कांतिमान् ह्या अशा काही जोडचा स्वभावोक्त/वक्रोक्त ह्या जोडीत समेटण्याचा प्रयत्न पूर्ण यशस्वी झालेला दिसत नाही. अशी पिंजणूक करून तार्किक स्पष्टता आपण आणतो खरी, पण त्या बरोबर जुन्या समेटण्यात एक मेख आहे ती गमावून उपयोग नाही. पिंजलेल्या जोडचांपैकी प्रथमनिर्दिष्ट गुणांचा एकमेकाशी अन्वय (पॉझिटिव्ह कॉरिलेशन) आहे आणि द्वितीयनिर्दिष्ट गुणांचा एकमेकाशी अन्वय आहे—थोडक्यात ह्या जोडचा ध्रुवीभूत (पोलराइज्ड) आहेत.

(६१) भरत, **नाटचशास्त्र** २७.५९. अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** १. २८३, २९३, २८१.

(६२) आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** ३.३० : विनेयानुन्मुखीकर्तुं काव्यशोभार्थमेव वा । अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन** (संदर्भ वांछित) : हृदयानुप्रवेशमुखेन चतुर्वर्गोपायव्युत्पत्तिराधेया ।; तच्चर्वणात् एव प्रीतिव्युत्पत्तिसिद्धेः किं अन्यादर्थनीयम् ।; रसास्वादोपायस्वप्रतिभाविजृम्भारूपां व्युत्पत्तिम् ।

[ ६३ ] व्युत्पत्तीच्या संबंधात मला पुढील लेखाचा उपयोग झाला : मा. वा. पटवर्धन, Vyutpatti as a purpose of poetry according to Sanskrit poetics, in : M. G. Dhadphale (ed.), *Principal V. S. Apte Commemoration Volume*, Pune : Deccan Education Society, 1978, pp. 33-40.

(६४) भरत, **नाटचशास्त्र** ६.३१ नंतरचें गदय : नानाभावाभिनयव्यञ्जितान् वागङगसत्त्वोपेतान् स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः । भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुपलब्ध), अवतरण : अभिनवगुप्त (संदर्भ वांछित).

(६५) अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** १. २७६ : स्वगतपरगतत्वादि च पूर्ववद्विकल्प्यम् । नचप्रतीतं रस्त्वस्ति व्यवहारे योग्यम् ।

(६६) संदर्भ वाछित.

[ ६७ ] रंजनाकडून चर्वणेकडे संक्रमण ही कल्पना महत्त्वाची आहे. तुलनेसाठी पहा : L. C. Knights, *Some Shakespearean themes*, London : Chatto & Windus, 1959, Foreword: We reach our understanding of literature, assimilate it, in some sense make it our own, not only when we are in direct contact with the 'words on the page'... [but also] when, apparently otherwise engaged, we recall what we have read, when we listen—or half-listen—to a lecture, or in talk with a friend. ह्यात वर्णिलेली दुसरी अवस्था पहावी. ह्या क्रियेला चघळण्याची उपमा दचायचें कारण रसनिष्पत्तीला जिह्वारसनिष्पत्तीची उपमा दचायचा प्रघात आहे हें असावें.

[ ६८ ] प्राचीन भारतीय तत्त्वज्ञान म्हणजे वेदांत, प्राचीन भारतीय साहित्य-

मीमांसा म्हणजे रससिद्धांत, अभिजात भारतीय संगीताची चर्चा म्हणजे रागलक्षणांची चर्चा ह्या आणि अशा एकारलेल्या समीकरणांतून आपले अल्पसंतुष्ट अभ्यासक जेवढे बाहेर पडतील तेवढे बरें ! रस ह्या संज्ञेचें पेपरवेट बाजूला ठेवल्यामुळे इतर गोष्टींकडे वाचकाचें लक्ष वेधलें तर तेंही काही वाईट नाही ! निदान ज्यांना रसकल्पना पटत नाही त्यांना ह्या साहित्यमीमांसेत इतर पटण्याजोगा भाग काही असू शकेल ह्याची तरी त्यामुळे जाणीव होईल !

(६९) भरत, **नाटचशास्त्र** (संदर्भ वांछित) : स्थायिभावान् रसत्वमुपनेष्यामः। स्थायिनो भावाः रसत्वमाप्नुवन्ति। जगन्नाथ, **रसगंगाधर** : रत्यादचवच्छिन्ना भग्नावरणा चिदेव रसः। (जगन्नाथ अवतरण म्हणून देतो—**तैत्तिरीयोपनिषद्** : रसो वै सः। रसं ह्येवायं लब्ध्वाऽऽनन्दीभवति। ). (संदर्भ व इतर अवतरणें वांछित.)

[ ७० ] रस हा शक्तिस्वरूपी आहे ह्या मुद्द्याच्या चर्चेसाठी पहा : दि. के. बेडेकर, रससिद्धांताचें स्वरूप, छेदक : अभिव्यक्तीचें भारतीय तत्त्व; भाव-विवेचन, छेदक ८–१० ( पूर्ण संदर्भासाठी टीप २९ पहा ). शिवाय टीप ६९ मधलें जगन्नाथाचें अवतरण पहा.

(७१) भामह, **काव्यालङ्कार** १.१६ : गदचं पदचं च तद्द्विधा। दंडी, **काव्यादर्श** १.१८ : पदचं गदचं च मिश्रं च तत्त्रिधैव व्यवस्थितम्। वामन, **काव्यालङ्कारसूत्र** १.३.२१ : काव्यं गदचं पदचं च।

(७२) भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुपलब्ध), अवतरण : अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन** ८७ : शब्दप्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथविग्दुः। अर्थे तत्त्वेन युक्ते तु वदन्त्याख्यानमेतयोः। द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्ये काव्यगीर्भवेत्। अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन** ४० : अन्यथा प्रभुसंमितेभ्यो वेदादिभ्यो मित्रसंमितेभ्य इतिहासादिभ्यश्च व्युत्पत्तिहेतुभ्यः कोऽस्य काव्यरूपस्य [ प्रीतिपूर्वकं ] व्युत्पत्तिहेतोर्जायासंमितत्वलक्षणो विशेष।; ३९९ एतच्च प्रभुमित्रसंमितेभ्यः शास्त्रेतिहासेभ्यः प्रीतिपूर्वकं जायासंमितत्वेन नाटचकाव्यगतं व्युत्पत्तिकारित्वं पूर्वमेव निरूपितम्।

[ ७३ ] मित्रसंमित आणि कान्तासंमित ह्या तुलनेचा मराठी अवतार पहायचा असला तर **करमणूक**च्या सुरवातीच्या ह. ना. आपटचांच्या संपादकीयातली निबंधलेखकांचें कार्य आणि **करमणूक**चें कार्य ह्यांची तुलना वाचावी.

[ ७४ ] संधि म्हणजे काय व कोणते, ते अवस्था आणि अर्थप्रकृति ह्यांच्यापासून वेगळे कसे, संधींचीं उपांगें म्हणजे संध्यंगें म्हणजे कोणतीं, तीं दशा आणि संध्यंतरें ह्यांच्यापासून वेगळीं कशीं ह्यासाठी पहा : व्यं. गो. माईणकर, *The Theory of sandhis and the sandhyangas*, Pune : Joshi-Lokhande, 1960, पुनर्मुद्रण : Delhi : Ajanta, 1978.

ग्रीक नाटचतंत्रात चार संधि मानले आहेत. तेच थोडचा फरकाने अर्वाचीन पाश्चात्य नाटचतंत्रात मानतात :

(१) protasis गृहीतकृत्य / exposition निरूपण
(२) epitasis वाढणारा ताण / complication गुंतागुंत
(३) catastasis स्तंभन / climax शिडी, crisis निर्णय
(४) catastrophe उलथापालथ / dénouement गाठीची उकल

कटॅस्ट्रोफी ही संज्ञा पूर्वी सुखांत आणि दुःखांत अशा दोन्ही प्रकारच्या शेवटांना लावण्यात येत असे.

संध्यंगें म्हणजे एक तऱ्हेचे संविधानकाचे अर्थालंकारच असें म्हणता येईल. साहित्याचें (विशेषतः लोकसाहित्याचें) विश्लेषण करतांना पाश्चात्य अभ्यासक ज्या मोटिफच्या यादचा वापरतात त्यांची आणि संध्यंगांच्या यादचांची तुलना करता येईल.

[ ७५ ] स्फुट कवितेत संधि दिसणें कठीण असलें तरी अशक्य मात्र नाही. दि. के. बेडेकरांना "व्याले दोन पक्षी एका वृक्षावरी" ह्या १७व्या शतकातल्या अभंगात कथासदृश रचना दिसली (सर्वांत जुनी मराठी लघुकथा, **अभिरुची** जून १९४८, पुनर्मुद्रण : **तात्पर्य** मे १९७९; तुलनेसाठी तुकारामाचा अभंग " एक प्रेमगुज ऐके जगजेठी" पहा.) म. वि. धोंडांना तुकारामाच्या "घोंटवीन लाळ ब्रह्मज्ञान्या हातीं। मुक्ता आत्मस्थिती सांडवीन..." ह्या व अशा अभंगात संगीतप्रबंधसदृश रचना दिसली. पहा : म. वा. धोंड, अढळ ध्रुवाचा ढळला तारा, **सत्यकथा** जुलै १९७५, पुनर्मुद्रण : **मराठी-संशोधन-पत्रिका** २२ : ४. ४१-८, जुलै-ऑगस्ट-सप्टेंबर १९७५. आधुनिक गीतकविता ( लिरिक ) वाचताना देखील मराठी वाचक त्यात पुष्कळदा गोष्ट शोधत असतो आणि कधी त्याला ती सापडतेही.

(७६) साहित्यकृति ही वाचकाच्या मनोभूमीवर अभिनीत होते ह्या जाणिवेसाठी पहा : भामह, **काव्यालङ्कार** ३.५४ : कथायाः स्वाभिनीतता।; (संदर्भ वांछित) अनयार्थो विभाव्यते। भट्टतौत, **काव्यकौतुक** (अनुपलब्ध), अवतरण : (संदर्भ वांछित) प्रयोगत्वमनापन्ने काव्ये नास्वादसंभवः । वर्णनोत्कलिकाभोग प्रौढोक्त्या सम्यगर्पिताः। उदयानकान्ताचन्द्रादयाः भावाः प्रत्यक्षवत् स्फुटाः। अभिनवगुप्त (संदर्भ वांछित) काव्येऽपि सर्वो नाट्यायमान एवार्थः। शिवाय पहा: वामन, **काव्यालङ्कारसूत्र** १.३. ३०–३१.

(७७) कालिदास, **रघुवंश** १.१ : वागर्थाविव संपृक्तौ वागर्थं प्रतिपत्तये। जगतः पितरौ वन्दे पार्वती परमेश्वरौ ।। भामह, **काव्यालङ्कार** १.१६ : शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्। कुंतक, **वक्रोक्तिजीवित** १.१६ : शब्दार्थौ सहितावेव प्रतीतौ स्फुरतः सदा। ...वाच्योऽर्थो वाचकः शब्दः....काव्यमार्गेस्मिन् परमार्थोऽयमेययोः ; १.८. आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** ३.३२.

(७८) कुंतक, **वक्रोक्तिजीवित** (संदर्भ वाछित).

[ ७९ ] रीतींचीं लक्षणें देतांना सामासिक पदें किती जास्त आहेत, प्रत्येक

सामासिक पदात घटकपदें किती जास्त आहेत अशा ढोबळ मोजणीवरच सगळी भिस्त ठेवण्याचा बौद्धिक आळसही काही ग्रंथात दिसून येतो. अर्थात् शैलिविचारात सांख्यिकीचा आदचप्रयोग म्हणून ह्या मोजणीचें कौतुक करता येईल. (संदर्भ वांछित.)

(८०) उद्भट, **काव्यालङ्कारसारसंग्रह** (अनुपलब्ध) (अवतरण : प्रतिहारेन्दुराज, टीका) (कारिका) (संदर्भ वांछित).

(८१) उद्भट, **काव्यालङ्कारसंग्रह** (अनुपलब्ध) (संदर्भ वांछित).

(८२) समुद्रबंध, रुय्यकाचें **अलङ्कारसर्वस्व** ह्यावर टीका, शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् ह्या सिद्धान्ताचे पाच प्रकारे अर्थ लावण्यात येतात असें सांगतो—

(१) धर्ममुखेन
  (१.१) अलंकारतः (उद्भटादि)
  (१.२) गुणतः (वामन)
(२) व्यापारमुखेन
  (२.१) भणितिवैचित्र्येण (कुंतक)
  (२.२) भोगकृत्त्वेन (भट्टनायक)
(३) व्यङ्ग्यमुखेन (आनंदवर्धन)

[ ८३ ] अभिजात भारतीय संस्कृतीचा ह्रास केव्हा, कसकसा, आणि का झाला ह्याची चिंता करणाऱ्या इतिहासकारांना साहित्यमीमांसेच्या क्षेत्रात उद्बोधक व्यष्टिचिकित्सा (केस-स्टडी) करता येईल. पुरेसें अध्ययन नसल्यामुळे मी काही ठासून विधान करणें बरोबर नाही, पण माझा होरा आहे की प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेच्या शिखरस्थानी अभिनवगुप्त आहे, मम्मट नाही. उत्तर काळात जो साचेबंदपणा आणि उथळपणा शिरला त्याचीं बीजें मम्मटात दिसतात. असें असतांना मम्मटाचा गौरव उत्तरकालीनांनी वाजवीपेक्षा जास्त कसा केला ह्याचाही तटस्थ विचार करणें जरूर आहे.

(८४) अभिनवगुप्त (**अभिनवभारती** १.२७२) लौकिकतावादी पक्षाचें वर्णन चिरन्तनानाञ्चायमेव पक्षः असें करतो. नव्य साहित्यमीमांसकांआधीचे सर्वच साहित्यमीमांसक (तालिका ६चे पहिले चार स्तंभ) ह्या पक्षाचे आहेत असें त्याला सुचवायचें आहे. भोज, **सरस्वतीकंठाभरण** ५.१ : रसोऽभिमानोऽहंकारः शृंगार इति गीयते हें विधान पहावें.

[ ८५ ] आस्वाद हा अंतिमतः सुखदुःखमिश्रितच राहतो, सुखदुःखाचा निरास होत नाही हें मत लौकिकतावादचांमध्ये अपेक्षितच आहे. पण त्याचप्रमाणे हें मत दण्डी, वामन, भोज ह्यांच्यामध्येही दिसून येतें. भोज रसाला अहंकारस्वरूपी समजतो ह्याचें मर्म रसाचें नातें तो राजसपातळीशी जोडतो ह्यात असावें. शिवाय टीप ८४ पहा.

(८६) संदर्भ वांछित.

(८७) भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुपलब्ध); अवतरण : अभिनवगुप्त, **अभिनव-भारती** १. २७६ नाट्यवस्तु / 'काव्यवस्तु' कशी ? तर— न प्रतीयते नोत्पाद्यते नोभिव्यञ्जते ।

[८८] लौकिक ध्वननाचा क्रमाने उलगडण्याचा गुण (संलक्ष्यक्रमता) आणि अलौकिक ध्वननाचा झटकन (झटिति) प्रत्ययाला येण्याचा गुण (असंलक्ष्यक्रमता) ह्या दोन्हींमधला फरक स्पष्ट करण्यासाठी पहिल्याची अनुरणन (घंटेच्या टोल्याचा नाद घुमणें) आणि दुसऱ्याची दद्योतन (घटामधला अवकाश दिव्यामुळे एकदम प्रकाशणें) ह्यांच्याशी तुलना करण्याचा प्रघात आहे.

[८९] अलौकिक ध्वन्यर्थ हा अस्वशब्दवाच्य असतो ही कल्पना शब्द आणि अर्थ ह्यांच्या सहितत्वाच्या कल्पनेशी निगडित आहे (टीप ७७ पहा). ह्या दोन्ही कल्पनांशी तुल्य अशा कल्पना आधुनिक कलाविचारात आहेत.

(१) एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस फ्रान्समध्ये सिंबलिझम ह्या काव्य-संप्रदायात असें मांडलें गेलें की ॲलिगॉरिक सिंबल (परंपरित रूपक) यापेक्षा आमचें पोएटिक सिंबल वेगळें आहे. संगीतापासून उत्पन्न होणारी जाणीव जशी शब्दात पकडता येत नाही तसेंच ह्या पोएटिक सिंबलमुळे जाणवणारें साधर्म्य शब्दात पकडण्या-साठी नाही. ह्या संप्रदायाचा दूरगामी परिणाम नंतरचें साहित्य, नाट्य, संगीत, चित्रकला आणि ह्या सर्वांचा समीक्षा ह्यांच्यावर झाला.

(२) अमेरिकेतील न्यू क्रिटिसिझम ह्या समीक्षासंप्रदायात असें मांडलें गेलें की कवितेचा गद्यात अनुवाद करता येईल असें मानणें हें एक पाखंड आहे (the heresy of paraphrase is to be rejected). कवितेत फॉर्म आणि कॉण्टेण्ट एकजीव झालेलीं असतात, त्यामुळे कवितेचा अनुवाद करता येत नाही. असा अनुवाद करता येत नाही, म्हणजे अमूक कविता दुर्बोध आहे अशी टीका करणें योग्य नाही. कारण सुबोध म्हणून गणल्या जाणाऱ्या कवितेचाही अनुवाद करता येत नाही. तसें म्हटलें तर कोणतीही कविता ही जात्याच डिफिकल्ट (समजायला अवघड) असते. पहा : Cleanth Brooks, *The Well-wrought urn*, New York : Reynal & Hitchcock, 1947. ("The Heresy of paraphrase", reprinted in : Marvin Levich (ed.), *Aesthetics and the philosophy of criticism*, New York, 1963.)

[९०] ऊर्ध्वसामान्यचा अर्थ अधिक स्पष्ट होणें जरूर आहे.

(९१) अभिनवगुप्त, **तन्त्रालोक** १०.५: तथ हि एकाग्रसकलसामाजिकजनः खलु नृत्तं गीतं सुधासागरत्वेन मन्यन्ते ... सर्वप्रमातृ तादात्म्यम् । अभिनवगुप्त, **अभिनव-भारती** १.२८१: अनादिवासनविचित्रीकृतचेतसाम् वासनसंवादात् । भरत, **नाट्य-शास्त्र** ७: विभावानुभाव व्यञ्जितौ सामान्यगुणयोगेन । भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुप-

लब्ध), अवतरण (संदर्भ वांछित) ऊर्ध्वसामान्य. अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती**, १.३४६, भरत, **नाट्यशास्त्र** ७.१ वर : न तु लौकिक विषयजः रागान्त एव देश-कालादिभेदभावात्सर्वसाधारणीभावेनास्वादयोग्यतां । वामन, **काव्यालङ्कारसूत्र**, वृत्ति, प्रतिभानमवधानश्च प्रकीर्णम् बाह्यार्थनिवृत्ति ततदवधानम् ।

[९२] आस्वादनात जसें अवधान असतें तसें तें कविकर्म आणि प्रयोगालंकार/काव्यालंकार ह्या उरलेल्या दोन उपप्रक्रियांमध्येही असतें असें मानायला पाहिजे. नाट्यधर्मित्व/वक्रोक्ति ह्यांच्यामुळे प्रेक्षक/'वाचक' ह्याला असें अवधान रहायला मदत होते असेंही मानता येईल. (संदर्भ वांछित. )

आधुनिक कलाविचारात ह्याला तुल्य अशा कल्पना आहेत.

कविकर्मातलें अवधान : (१) वर्ड्ज्वर्थच्या व्याख्येचा उत्तरार्ध—"Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings : it takes its origin from emotion recollected in tranquility." (२) टी. एस्. एलियट म्हणतो : "The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates."

प्रयोगालंकारातलें अवधान : बेर्टोल्ट ब्रेश्ट हा जर्मन नाटककार Verfremdungs-effekt (इंग्लिश प्रतिशब्द : alienation effect, परकेपणाचा भाव) साधण्याची जबाबदारी नाटककार आणि नटवृंद ह्यांच्यावर टाकतो.

काव्यालंकारातलें अवधान : पहिल्या महायुद्धानंतरच्या काळातले रशियन फॉर्मलिस्ट संप्रदायातले समीक्षक म्हणत की साहित्यकृतीमध्ये तो नेहमीचा सवयीचा भाषाव्यापार नाही ह्याची जाणीव देणारे आणि तिच्या साहित्यत्वाचें (literaturnost) भान कायम राखणारे साधनरूप घटक (priem) असतात, हे घटक तिच्यात विलक्षणत्व (ostranenie) आणतात.

आस्वादनातलें अवधान : एडवर्ड बुलो म्हणतो साय्किकल डिस्टन्स असल्याशिवाय आस्वादन योग्य प्रकारे होऊ शकत नाही. (ह्यालाच पुढे aesthetic distance ही संज्ञाही वापरण्यात आली.)

पहा : William Wordsworth, Preface to *Lyrical ballads*, 1798. T. S. Eliot, quoted in 'Palinurus' (Cyril Connolly), *The Unquiet grave* (संदर्भ वांछित). Bertolt Brecht, संदर्भ वांछित. Victor Erlich, *Russian formalism*, The Hague, 1955. Edward Bullough, 'Psychical distance' as a factor in art and an aesthetic principle, *British journal of psychology* 1912, पुनर्मुद्रण : Morris Weitz (ed.), *Problems in aesthetics*, New York : Macmillan, 1959.

(९३) दंडी, **काव्यादर्श** २.२८१ (शिवाय अवतरण : अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** १.२७२) रतिः शृङ्गारतां याते रूपबाहुल्ययोगेन । भट्टलोल्लट, **रसविवरण** (अनुपलब्ध), अवतरण : अभिनवगुप्त, **अभिनवभारती** १.२७२. (इतर अवतरणें वांछित.)

(९४) भट्टनायक, **हृदयदर्पण** (अनुपलब्ध), अवतरण : अभिनवगुप्त, **अभिनव-भारती** १.२७७ संवेदनाख्य व्यङ्ग्यपरसंवित् गोचरः।; (संदर्भ वांछित) परब्रह्मा-स्वादसविध।; निबिडनिजमोह सङ्कटकारिणा विभावादि साधारणीकरणात्मना रजस्तमोनुवेधवैचित्र्यबलाद्। (इतर अवतरणें वांछित.)

(९५) संदर्भ वांछित.

[९६] सूझॅन लँगर म्हणते, "The Hindu critics ... understand very much better than their Western colleagues the various aspects of emotion in the theatre, which our writers banefully confuse; the feeling experienced by the actor, those experienced by the spectators, those presented as undergone by the characters in the play and, finally, the feeling that shines in the play—the vital feeling of the piece." (पहा : *Feeling and form....*, New York : Scribner's, 1953; London : Routledge and Kegan Paul, 1953, p. 323; अवतरण : T. Hanumantha Rao, Sādhāraṇikaraṇa II, p. 28.) स्थायिभावाचें वास्तविक रूप कळणें ह्याचीं तुलना कलेमुळे आपल्याला the structuring of feeling जाणवतें ह्या लँगरच्या कल्पनेशी करता येईल.

ह्यांत दुर्दैवाची गोष्ट अशी आहे की जे घोटाळे पाश्चात्य समीक्षक करतात म्हणून लँगर खंत करते ते घोटाळेही आधुनिक भारतीय समीक्षक पाश्चात्यांकडून इतर ग्राह्य विचारांबरोबर उसने घेतात! त्याहून वाईट म्हणजे ते कधीकधी हेच घोटाळे प्राचीन भारतीय कलामीमांसेचा अभ्यास करतानाही करतात!!

(९७) ह्या प्रश्नातून काव्याचा आत्मा किंवा जीवित म्हणून काव्याच्या एका अंगाला काव्यप्रस्थान (फाउंट ऑव्ह पोएट्री) म्हणून गौरवण्याचा प्रघात चालू झाला. वामन, **काव्यालङ्कारसूत्र** १.२, ६-८ : रीतिरात्मा काव्यस्य। विशिष्टा पदरचना रीतिः। विशेषो गुणात्मा। कुंतक, **वक्रोक्तिजीवित** १.७ : सालंकारस्य काव्यता। आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** १.१ : काव्यस्यात्मा ध्वनिः। अभिनवगुप्त, **ध्वन्यालोकलोचन** : रस एव वस्तुतः आत्मा। विश्वनाथ, **साहित्यदर्पण** : वाक्यं रसात्मकं वाक्यम्। क्षेमेंद्र, **औचित्यविचारचर्चा.** (संदर्भ व इतर अवतरणें वांछित.)

आत्मा, जीवित ह्याचा अर्थ व्यवच्छेदक लक्षण (डिफरेन्शिया) असा नसून ज्या अंगाला प्राधान्य दिल्यामुळे इतर अंगांचाही व्यपदेश होतो तें अंग (एक्सप्लनेटरी प्रिन्सिपल) असा आहे. ह्या प्रघाताला वाजवीपेक्षा जास्त महत्त्व देऊन साहित्य-मीमांसेचे संप्रदाय त्यावर आधारलेले आहेत असें म्हणायचें कारण दिसत नाही.

(९८) भरत, **नाट्यशास्त्र**, शांतरसाचा उल्लेख (हा प्रक्षेप आहे असें मानण्यात येतें). उद्भट, **काव्यालंङ्कारसारसंग्रह** : बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव नाट्ये रसाः स्मृताः। आनंदवर्धन, **ध्वन्यालोक** ३.३६ वृत्ति. (संदर्भ व इतर अवतरणें ह्यांसाठी पहा : V. Raghavan, *The Number of rasa-s*, Madras, 1967.)

[ ९९ ] वादस्थळांच्या ह्या यादीत " करुणरसाने आनंद होतो का दुःख होते ? आनंद होत असल्यास तो का होतो ?" असा एक वाद घालण्याचा प्रघात आहे. पण तो बरोबर नाही. वाद असा आहे—इष्ट विभावांनी उपजणाऱ्या शृंगार, हास्य, वीर, अद्‌भुत ह्या रसांचा आस्वाद आणि अनिष्ट विभावांनी उपजणाऱ्या बीभत्स, भयानक, रौद्र, करुण ह्या रसांचा आस्वाद ह्यात काय फरक पडतो ? लौकिकतावादी म्हणतात : < रस हा सुखदुःखात्मक असतो. तो दुःखात्मक असतांना शिवाय आनंद होतो तो एक चमत्कारच म्हटला पाहिजे. अभिनय/उक्ति ह्यांमधल्या कौशल्यामुळे होणाऱ्या अवभासाचाही त्या आनंदात भाग असावा. > मध्यममार्गी व अलौकिकतावादी म्हणतात : < समाराधना सुखदुःखमिश्रित अवश्य असते, पण सत्त्वोद्रेकानंतर रस हा स्थायिभावाच्या पलीकडे जातो. सुख, दुःख दोन्ही गळून आनंदच राहतो. > हा वाद म्हणजे आस्वादनात 'प्लुति' आहे की नाही ह्या अगोदरच वर्णिलेल्या वादाचाच एक भाग आहे. दंडी, वामन, भोज ह्यांची ह्या बाबतीतली भूमिका लौकिकतावादयांप्रमाणेच आहे हें पूर्वीच सांगितलें आहे. (टिपा ८४, ८५ पहा.) सुखदुःखाच्या पलीकडे जाण्याची कल्पना आणि ॲरिस्टॉटलची कॅथार्सिसची कल्पना ह्यांची तुलना करण्यासारखी आहे.

[ १०० ] अशी आत्यंतिक भूमिका उदाहरणार्थ दि. के. बेडेकर ह्यांनी मांडली आहे. पहा : देवासुर-द्वंद्वाचें नाटय, **नवभारत,** डिसेंबर १९५१, पुनर्मुद्रण : **साहित्य-विचार,** पृ. १८–४७, लेखाचा शेवट.

[ १०१ ] आंतरिक सुसंगति आणि संदर्भजन्य आशयपूर्णता टिकवण्याबद्दल दि. के. बेडेकरांनी जो आग्रह धरला आहे तो योग्यच आहे. (पहा : आतापर्यंत उल्लेखिलेले त्यांचे सर्वच लेख.) ह्या दृष्टीने पाहता इंगल्ज ह्यांचा संस्कृत साहित्यमीमांसा आणि संस्कृत काव्य ह्यांचे अनुबंध दाखवण्याचा प्रयत्न (टीप ५) आणि ग. त्र्यं देशपांडे ह्यांचा संस्कृत साहित्यमीमांसेचा शास्त्रपद्धति आणि नागरक-जीवन ह्यांच्याशी अनुबंध दाखवण्याचा प्रयत्न (**भारतीय साहित्यशास्त्र,** प्रकरण १, टीप १८) हीं सुद्धा योग्य दिशेने टाकलेलीं पावलेंच आहेत.

[ १०२ ] समकालीन साहित्यचर्चेच्या आलोकात शेक्सपियरचा अभ्यास करण्यात आला आहे त्याची इथे आठवण व्हावी. पहा : Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's use of the arts of language,* New York : Stechert-Hafner, 1966.

[ १०३ ] ह्याची काही उदाहरणें सांगता येतील.

(१) नाटयप्रक्रिया किंवा साहित्यप्रक्रिया ह्यांमध्ये एकच शक्ति विषय आणि विषयी (लोकवृत्त/कवि, काव्यबंध/नटवृंद, काव्यबंध/'वाचक', नाटयवस्तु/प्रेक्षक, 'काव्यवस्तु'/'वाचक' ) ह्यांमध्ये संचार करते असें मानलें आहे. ह्यांतल्या प्रत्येक जोडीत विषय (पहिला जोडीदार) कमी पडला तर विषयी (दुसरा जोडीदार) भरपाई

करू शकेल किंवा विषय (पहिला जोडीदार) तगडा, शक्तिपूरित असला तर विषयी (दुसरा जोडीदार) कमी पडला तरी चालेल आणि परस्परांची भरपाई झाली तर फलितही शक्तिपूरित उपजेल. हा सर्वच विचार आजही उपयोगी पडण्यासारखा आहे.

(२) भावसमुदय आणि भावरंजन होण्यासाठी भावक्षेपण (म्हणजेच भाव-समर्पण) (प्रोजेक्शन) होणें जरूर आहे ही कल्पना महत्त्वाची आहे. नाटच, काव्य ह्याबरोबर गायन, वादन, नर्तन, चित्रपट ह्या इतर प्रयोगक्षम कलांना ती लावून पाहता येईल.

(३) काव्यकारण (प्रतिभा ? लोकवृत्तावलोकन ? शास्त्रावलोकन ? अभ्यास?), काव्यसाधन (शब्द ? अर्थ ? बंध ? रीति ? भाषा ? भाषाप्रभुत्व ?), आणि काव्यप्रयोजन (प्रीति ? कीर्ति ? रसिकाचा आनंद ? रसिकाची व्युत्पत्ति ?) हीं तीन वेगळीं नातीं आहेत हा विचार आधुनिकांनी स्वीकारला तर आधुनिकां-मधले काही वाद अधिक स्पष्ट होतील—कदाचित् मिटतील सुद्धा.

(४) आस्वादनात सत्त्वोद्रेकाच्या आधीची सुखदुःखान्वित स्थिति आणि नंतरची केवळ आनंदमय स्थिति अशा दोन अवस्था मानण्याची नव्य साहित्यमीमांसकांची (म्हणजे मध्यममार्गीयांची आणि अलौकिकतावादचांची) कल्पना महत्त्वाची आहे. ट्रॅजिडीचा आस्वाद किंवा विश्व उध्वस्त असल्याचें दाखवणाऱ्या आधुनिक काव्याचा आस्वाद ह्यांचें गुंतागुंतीचें, संकुल स्वरूप स्पष्ट करताना हा विचार उपयोगी पडू शकेल.

(५) एकाच श्वासात कवीची प्रतिभा, रसिकाची भावयित्री प्रतिभा ह्यांच्या चमत्काराबद्दल बोलायचें आणि भाषेच्या भूमीवर पाय घट्ट रोवून काव्यचर्चा धूसर, तरंगती होऊ दचायची नाही ही प्राचीन भारतीयांची एक साधनाच आहे हें मान्य करायला पाहिजे. आधुनिक समीक्षेचें तारू कधी काव्यपाठचाच्या रुक्ष व यांत्रिक छाननीच्या खडकावर फुटतें (जसें तिय्यम दर्जाच्या प्राचीन भारतीय काव्यचर्चेचेंही फुटतें), तर कधी स्फूर्ति वगैरेच्या मोघम आणि फसव्या चर्चेच्या भोवऱ्यात बुडतें. तें सुरक्षित कसें हाकारता येईल ह्याबद्दल आपल्याला अव्वल आणि दुय्यम दर्जाच्या प्राचीनांकडून बरेंच शिकण्यासारखें असणार.

[१०४] असें भाषांतर केलें तर तें कसें दिसेल ह्याची ओझरती कल्पना दोन ठिकाणी येऊ शकेल : विषय, विषयी-कर्ता, प्रक्रिया, फलित ह्यांचें भाषांतर इनपुट, प्रोसेसर/एजंट, प्रोसेस/ॲक्टिव्हिटी, आउटपुट असें केलें आहे तो भाग. (नाटच-प्रक्रियेचें स्वरूप ह्या छेदकाची सुरवात पहा.) नंतर पुढे आलेला 'प्लुती'बद्दलचा विचार — quantitative change is suddenly replaced by qualitative change. (उपपत्तिभेदांचें स्वरूप ह्या छेदकात तालिका ६ नंतरचा क भाग पहा.)

असें भाषांतर घाईने केलें तर काय धोका आहे ह्याचा विचार शास्त्र आणि सायन्स हें समीकरण अमान्य करतांना केला आहे. (पूर्वतयारी ख शेवट आणि पूर्व-

तयारी घ पहा.)

असें भाषांतर करून प्राचीन भारतीय साहित्यमीमांसेच्या चौकटीत राहून काही नवीं प्रमेयें मांडण्याचा एक प्रतिभाशाली प्रयत्न म्हणून पहा : Krishnachandra Bhattacharya, The Concept of rasa, in his : *Studies in Philosophy*, 2 volumes, Calcutta : Progressive Publishers, 1956, 1958, Vol. I, pp. 347-63. (प्राचीनांचा अभ्यास कोणत्या दृष्टीनें करावा ह्या मुद्द्याची चर्चा Vol. I, pp. 1-6; Editor's Introduction, p. xi ह्या ठिकाणी आली आहे.)

[ १०५ ] संदर्भ वांछित आहे—अवतरण मला स्मरतें तें असें : One way of repaying our debt to older philosophers is to restate their positions more adequately than they themselves were able to state.

[ १०६ ] ह्या पूर्वी जागजागी प्राचीन ग्रीकांचे किंवा अर्वाचीन पाश्चात्यांचे विचार दिले आहेत ते अशा चिकित्सक तुलनेसाठीच. साम्याबरोबर भेदांचीही नोंद घ्यायची आहे. (प्राचीन ग्रीक : टिपा २८, ५७, ७४, ९९ पहा; अर्वाचीन पाश्चात्य : टिपा २३, ५४, ६०, ६७, ७४, ८९, ९२, ९६ पहा.)

[ १०७ ] ह्यासाठी पहा : ग. ह. रानडे, The Tamāshā, *Journal of the Music Academy of Madras* 33. 140-1, 1962. गोदावरी केतकर यांनी संस्कृत उदाहरणांबरोबरच गडकरी, मोरोपंत, शेक्सपियरचें ऑथेलो नाटक इत्यादींमधूनही उदाहरणें दिलीं आहेत (**भरतमुनींचें नाटचशास्त्र**, पुणें : वासुदेव केतकर, १९२८; मुंबई : पॉप्युलर, १९६३ पुस्तीसह; प्रकरणें ४, ७, ८, १० पहा). आधुनिक पॉप्युलर हिंदी बोलपटांतही (टीप २६ पहा) काहींना भरतप्रणीत नाटचतंत्र गवसल्याचें दिसते. पहा: मारिया क्षिष्टोफ बिर्स्की, प्राचीन नाटचकला और आधुनिक चलचित्र, **राष्ट्रवाणी** (पुणें), मार्च १९६५, पृ. ३६३-६. (बिर्स्की हे पोलिश आहेत.)

[ १०८ ] असा एक मर्यादित स्वरूपाचा प्रयत्न म्हणजे व्यं. गो. माईणकर ह्यांनी केलेला शेक्सपियरच्या ॲज यू लाइक इट आणि ऑथेलो ह्या नाटकातील संधि, अर्थप्रकृति, आणि संध्यंगें दाखवण्याचा प्रयत्न. (पहा : *The Theory of the Saṁdhis and the Saṁdhyaṅgas*, chapter 3, sections III, IV, पूर्ण संदर्भासाठी टीप ७४ पहा.) कृष्णरायन ह्यांनी ध्वनि, रस, औचित्य ह्यांसारख्या संकल्पननांच्या आलोकात वर्ड्ज्वर्थ, एलियट आदींचे काव्य आणि रिचर्डज्, एलियट, विम्सॅट आदि समीक्षकांच्या संकल्पना तपासण्याचा प्रयत्न केला आहे. (पहा : Krishna Rayan, *Suggestion and statement in poetry*. London : The Athlone Press of the University of London, 1972. )

**भाषाविज्ञान विभाग**
**डेकन कॉलेज, पुणें** **अशोक रा. केळकर**