नाटक आणि रंगभूमी परिभाषासंग्रह

(ऐतिहासिक व विवरणात्मक पर्यालोचन)

विलास खोले

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

नाटक आणि रंगभूमी परिभाषासंग्रह

(ऐतिहासिक व विवरणात्मक पर्यालोचन)

विलास खोले

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

एच-३०८

नाटक आणि रंगभूमी परिभाषासंग्रह
(ऐतिहासिक व विवरणात्मक पर्यालोचन)
प्रथमावृत्ती : सप्टेंबर २०२०

लेखक
विलास खोले

प्रकाशक
सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ,
प्रभादेवी, मुंबई ४०० ०२५

© प्रकाशकाधीन

मुद्रक
व्यवस्थापक,
शासकीय फोटोझिंको मुद्रणालय व ग्रंथागार,
५, फोटोझिंको पथ,
पुणे ४११ ००१

संगणकीय अक्षरजुळणी
आरती जोशी, पुणे

मूल्य : रु. 263/-

या पुस्तकात व्यक्त केलेली मते स्वत: लेखकाची असून, या मतांशी
साहित्य आणि संस्कृती मंडळ व महाराष्ट्र शासन सहमत असेलच असे नाही.

निवेदन

प्रा. विलास खोले यांनी परिश्रमपूर्वक सिद्ध केलेला *नाटक आणि रंगभूमी परिभाषासंग्रह (ऐतिहासिक व विवरणात्मक पर्यालोचन)* हा ग्रंथ वाचकांच्या हाती सुपूर्द करताना महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाला आनंद होत आहे.

नाटक हे मराठी माणसाचे एक वेड आहे. ही झाली अभिव्यक्तीची एक तऱ्हा. तिचा अर्थ असा होतो की, नाटक हे मराठी संस्कृतीचे अविभाज्य अंग आहे. अर्थात हे म्हणत असताना नाटकाचा आणि रंगभूमीचा सांगोपांग अभ्यास करणे हे महाराष्ट्राच्या विद्वत्ताक्षेत्राचे कर्तव्यच ठरते. नेमकी हीच जबाबदारी प्रा. खोले यांनी स्वीकारली आणि तिचे फलस्वरूप म्हणजेच प्रस्तुत ग्रंथ. मी मंडळाच्या वतीने प्रा. खोले यांचे मन:पूर्वक अभिनंदन करतो व त्यांना धन्यवादही देतो.

डॉ. सदानंद मोरे

अध्यक्ष,

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ

मनोगत

गेली अनेक वर्षे करीत असलेले 'नाटक आणि रंगभूमी परिभाषा संग्रह' हे काम आता मी संपविले आहे. मधु मंगेश कर्णिक महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाचे अध्यक्ष असताना त्यांना मी हे काम करीत असल्याचे ठाऊक असल्यामुळे त्यांनी हे काम मंडळासाठी करावे असे सुचविले. आणि त्यांच्या सूचनेनुसार मी ते स्वीकारले. या कामास नेमका किती कालावधी लागेल याचा अंदाज तेव्हा मला येऊ शकला नाही. अशा स्वरूपाचे लेखन एकहाती करण्याऐवजी चारपाच जणांनी मिळून केले तर त्यात अधिक सुकरता येते असा अनेकांचा अनुभव आहे. परंतु मी मात्र हे एकट्यानेच करावे असे ठरविले आणि यथाशक्ती पार पाडले.

या कामासाठी लागणारे काही ग्रंथ पुण्यामुंबईतच नव्हे, देशातील प्रमुख ग्रंथालयांमध्येही मला उपलब्ध होऊ शकले नाहीत. काम सुरू असतानाच्या कालावधीत मी तीनचार वेळा अमेरिकेस जाऊ शकलो. तेथे मिलवॉकी येथील मार्केट युनिव्हर्सिटी व युनिव्हर्सिटी ऑफ विस्कॉन्सिन, मिलवॉकी या विद्यापीठांत आणि ह्युस्टन येथील ह्युस्टन युनिव्हर्सिटीत मी दीर्घकाळ अभ्यास केला. याशिवाय मिलवॉकी व ह्युस्टन येथील सार्वजनिक ग्रंथालयांचाही मला अतिशय उपयोग झाला. अमेरिकेत जी सार्वजनिक ग्रंथालये आहेत ती अतिशय उत्तम दर्जाची आहेत आणि वाचकांना/अभ्यासकांना एकही पै खर्च न करता ती इतकी सेवा पुरवितात की आपल्याला आश्चर्य वाटते. ज्ञानार्जनाची भूक भागविण्याची सर्व सोय या ग्रंथालयांत आहे. या ग्रंथालयांतील ज्ञानाचा ठेवा मला पाहाता आला आणि माझ्या कामात प्रगती करता आली हे मी माझे भाग्य समजतो. या कामी माझी मुलगी प्रियंवदा, जावई नीरज, नातू निषाद आणि माझा मुलगा आदित्य या चौघांनी अतोनात कष्ट घेतले.

प्रस्तुत परिभाषासंग्रह सिद्ध करताना काही संज्ञांविषयी मी बऱ्याच विस्ताराने लिहिले आहे याचे कारण त्या विषयाची शक्य तेवढी अंगे स्पष्ट करायची तर तेवढा विस्तार हवा असे मला वाटल्यामुळे ते स्वातंत्र्य मी घेतले आहे. काही संज्ञांच्या बाबतीत एकाहून अधिक नोंदी केल्या आहेत. संबंधित संज्ञेची परस्परभिन्न अंगे स्पष्ट व्हावीत या दृष्टीने त्या तशा प्रकारे लिहिल्या आहेत. जेथे पाश्चात्त्य परिभाषेतील संज्ञेची नोंद आहे तेथे यथाशक्य इंग्लिश भाषेतील व्याख्या वा स्वरूपसूचक मजकूर दिला आहे. भारतीय नाट्यशास्त्रातील संज्ञांच्या संदर्भात संस्कृतातील मूळ अवतरणे दिली आहे. इंग्लिश व संस्कृत या भाषांतील मजकुराचा उपयोग मराठी भाषेतील मजकुराला पूरक म्हणून हावा अशी अपेक्षा आहे. क्वचित मराठीत सुस्पष्ट न झालेला संज्ञाविशेषही इंग्लिश मजकुरातून सूचित होऊ शकतो. संज्ञेचे पुरेसे स्पष्टीकरण होण्यासाठीदेखील या मजकुराचे साहाय्य होते. या मार्गाने वाचकाला पारिभाषिक संज्ञेसंबंधी अधिकात अधिक उलगडा व्हावा असा प्रयत्न केला आहे. पाश्चात्त्य नाट्यशास्त्र या विभागात विविध इंग्लिश अवतरणे महत्प्रयासाने विस्तृत स्वरूपात मुद्दाम दिली आहेत. त्यासाठी

उपर्युक्त विद्यापीठांतील अनेकानेक ग्रंथांचा धांडोळा घ्यावा लागला. मराठीत जे विवेचन केले आहे त्याचे मूलाधार त्यांतून स्पष्ट होऊ शकतील आणि नाट्यविषयक संकल्पनांसंबंधी मूळ रूपातही जी मतमतांतरे आहेत ती मुळातून अभ्यासकांच्या ध्यानात येतील. माझ्या माहितीप्रमाणे आजवर एकाही मराठी अभ्यासकाने नाट्यविषयक लेखन करताना इतके मूलाधार दिलेले नाहीत. ना संस्कृत, ना इंग्लिश.

नाटक व रंगभूमी यांविषयीचा मराठीमधला हा पहिलाच परिभाषासंग्रह आहे. माझ्या अल्पशक्तीप्रमाणे हे कार्य पूर्ण झाल्यानंतर आता, हे माझ्या हातून झाले आहे यावर माझाच विश्वास बसत नाही. कोणातरी अदृश्य शक्तीने हे कार्य मजकडून करवून घेतले आहे असेच मला अगदी मनापासून व प्रामाणिकपणे वाटते. या कामाचा नाट्यक्षेत्रातील विद्यार्थ्यांना, अभ्यासकांना, रंगकर्मींना थोडाफार उपयोग होऊ शकला तर केल्या श्रमांचे सार्थक झाले असे मला वाटेल.

ग्रंथात ज्या क्रमाने संज्ञा आल्या आहेत त्या क्रमाने त्यांची अनुक्रमणिका ग्रंथारंभी दिली आहे. ग्रंथाच्या शेवटी संज्ञांची अकारविल्हे सूची दिली आहे. ग्रंथवाचकास या दोहोंचा उपयोग होऊ शकेल. संज्ञांची मांडणी भारतीय नाट्यशास्त्र, पाश्चात्त्य नाट्यशास्त्र, नाट्यप्रकार व मराठी नाट्यरूपे अशा चार विभागांत केली आहे. तथापि त्यांना सलग पृष्ठांक दिले आहेत. ग्रंथाच्या शेवटी निवडक आधारग्रंथ दिले आहेत. काही आधारग्रंथांचा उल्लेख मजकुरात केला आहे. नाट्यशास्त्रातील संदर्भ देताना ओरिएण्टल इन्स्टिट्यूट बडोदा या संस्थेने प्रसिद्ध केलेल्या खंडांचा उल्लेख *बडोदेप्रत* या नावाने केला आहे.

या परिभाषासंग्रहात माझे असे काही नाही. ग्रंथांतर्गत प्रत्येक विषयासंबंधी जगात अनेक व्यासंगी पंडितांनी खूप काम करून ठेवले आहे. त्याचा मी शब्दश: भरपूर उपयोग केला आहे. या लेखनात जे दोष आहेत ते माझे आहेत आणि जे ज्ञान आहे ते विद्वानांचे आहे हे मी विनयपूर्वक नमूद करीत आहे. या प्रसंगी मला संत तुकाराम यांचा पुढील अभंग आठवतो.

सकळिकांच्या पायां माझी विनवणी। मस्तक चरणीं ठेवीतसें।।१।।
अहो श्रोते वक्ते सकळ ही जन। बरें पारखून बांधा गांठी ।।२।।
फोडिलें भांडार धन्याचा हा माल। मी तंव हामाल भारवाही।।३।।
तुका म्हणे चाली जाली चहूं देशी। उतरला कसीं खरा माल।।४।।

मधु मंगेश कर्णिक महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाचे अध्यक्ष असताना त्यांनी मोठ्या विश्वासाने हे काम माझ्याकडे सोपविले. त्यांनी जो विश्वास दाखवला त्याबद्दल मी त्यांचा मनापासून आभारी आहे. हे काम पूर्ण करावयास मला बराच कालावधी लागला याची मला जाणीव आहे. तथापि या कालावधीत गंभीर दुखण्यामुळे किमान तीनदा तरी मला हॉस्पिटलात दाखल व्हावे लागले होते. त्यामुळे कामात बराच खंड

पडला होता. वैद्यकीय सल्ल्याप्रमाणे प्रकृती सांभाळूनच मला काम करावे लागले. अशा परिस्थितीत मी पार पाडलेले काम प्रस्तुत ग्रंथाच्या स्वरूपात मंडळाच्या व पर्यायाने वाचकांच्या हवाली करीत आहे. या कामाच्या कालावधीत साहित्य आणि संस्कृती मंडळाचे बाबा भांड आणि सदानंद मोरे हे दोन अध्यक्ष झाले. त्या दोघांचे आणि विशेषत: मंडळाच्या सचिव मीनाक्षी पाटील यांचे मला सहकार्य लाभले हे मी आवर्जून नमूद करू इच्छितो.

माझ्या लेखनापैकी काही भाग माझे मित्र प्रोफेसर सुधाकर मराठे आणि प्रोफेसर रमेश धोंगडे यांनी वाचून पाहिले व मला मोलाच्या सूचना केल्या. प्रस्तुत ग्रंथात इंग्लिश/पाश्चात्य शब्दांचे स्पेलिंग मूळ ग्रंथात ज्याप्रमाणे (म्हणजे अमेरिकन अथवा ब्रिटिश) असेल त्याप्रमाणे ठेवले आहे. पाश्चात्त्य नावांच्या उच्चारांबाबत एकवाक्यता आढळत नाही. त्यामुळे येथे जे उच्चारण नमूद केले आहे तेच व तसेच आहे असा माझा आग्रह नाही. अचूकपणासाठी आवश्यक त्या दुरुस्त्या करण्याची माझी तयारी आहे. मजकुरात आवश्यक तेथे संदर्भ दिलेले आहेत. ज्या ठिकाणी शब्दकोशांचा/ज्ञानकोशांचा उपयोग केला आहे त्या ठिकाणी संदर्भादाखल पृष्ठांक दिलेले नाहीत. इंग्लिश मजकुरात डायलॉग या शब्दाची किंवा थिएटर या शब्दाची दोन वेगवेगळी स्पेलिंग्ज आढळतील (dialogue/dialog; theatre/theater). ती ज्या ग्रंथात जशी दिली आहेत तशीच ग्रंथात स्वीकारली आहेत. तेथे कोणताही मुद्रणदोष नाही हे कृपया ध्यानात घ्यावे.

प्रस्तुत कामासाठी मला पुणे विद्यापीठाचे जयकर ग्रंथालय, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय, पुणे नगर वाचन मंदिर, इत्यादी ग्रंथालयांचा चांगला उपयोग झाला. प्रोफेसर विद्यागौरी टिळक, डॉ. सुरेखा सबनीस, डॉ. वंदना बोकील-कुलकर्णी, डॉ. वनिता ठाकूर, डॉ. उज्ज्वला गोखले, डॉ. नागनाथ बळते या सर्वांनी संदर्भग्रंथ मिळवून देण्यासाठी आत्मीयतेने साहाय्य केले. एस.एन.डी.टी. विद्यापीठाच्या पुणे येथील ग्रंथालयप्रमुख दुर्गा मुरारी आणि त्यांच्या सहकारी अलका बिपिन वाघमारे यांनी मला ग्रंथ उपलब्ध करून देण्याच्या कामी मनापासून सहकार्य केले. कु. शर्वरी तवले हिने तिच्या कार्यबाहुल्यातून वेळ काढून मला पाश्चात्त्य व्यक्तिनामे वाचण्यास व त्यांचे स्पेलिंग शोधण्यास मोलाचे साहाय्य केले. या ग्रंथाची संपूर्ण संगणकीय अक्षरजुळणी आरती जोशी यांनी मनापासून अतिशय काटेकोरपणे केली आहे. या सर्वांचा मी अतिशय ऋणी आहे.

शके १९४२, भाद्रपद शुद्ध चतुर्थी (गणेश चतुर्थी) ग्रंथकर्ता

२२ ऑगस्ट, २०२०
गीतवसंत, ३७ स्वेदगंगा सोसायटी, वारजे,
पुणे ४११ ०५८
मोबाइल : ९९२२४०४६९४
दूरध्वनी : ०२०-२५२३४६४२

अनुक्रमणिका

भारतीय नाट्यशास्त्र

१ भरत १

२ भारतीय नाट्यशास्त्र ३

३ नाट्याचा उगम (नाट्यवेद) १३

४ नाट्य आणि वेद १७

५ संस्कृत नाटकाची उत्पत्ती २०

६ नाट्यलक्षण २२

७ नाट्याचे प्रयोजन २३

८ नाट्यप्रयोग २५

९ पूर्वरंग २७

१० नान्दी ३०

११ पूर्वरंग व नान्दी ३४

१२ आमुख : प्रस्तावना ३७

१३ प्रस्तावना : पाच प्रकार ३८

१४ वृत्ती ४१

१५ नाट्यगृह ४४

१६ अभिनय ४९

आंगिक अभिनय ५२

वाचिक अभिनय ५७

सात्त्विक अभिनय ६२

आहार्याभिनय ६६

१७ अंक ७२

१८ अर्थोपक्षेपक ७५

१९ विष्कंभक ७६
२० प्रवेशक ७९
२१ चूलिका ८२
२२ अंकमुख ८३
२३ अंकावतार ८४
२४ कथानक विकासाच्या अवस्था ८५
प्रारंभ ८५
प्रयत्न ८६
प्राप्तिसंभव ८६
नियतफलप्राप्ती ८७
फलयोग ८७
२५ अर्थप्रकृती (कथानकरचनेची साधने) ८९
२६ अर्थप्रकृती ९०
२७ बीज ९२
२८ बिन्दू ९३
२९ पताका ९४
३० प्रकरी ९५
३१ कार्य ९६
३२ संधीचे तत्त्व ९७
मुखसंधी ९८
प्रतिमुखसंधी ९९
गर्भसंधी ९९
विमर्श/अवमर्शसंधी १००
निर्वहणसंधी १००
३३ संधी व अंगे १०२

३४ संध्यंङ्गे १०४
३५ चौसष्ट अंगे १०६
३६ संध्यन्तरे ११५
३७ लास्याङ्गे ११६
३८ पताकास्थानक ११७
३९ दशरूपक (दशरूप) १२१
नाटक १२३
प्रकरण १२७
नाटिका १२९
समवकार १३०
ईहामृग १३२
डिम १३३
व्यायोग १३४
उत्सृष्टिकाङ्क १३५
प्रहसन १३६
भाण १३७
वीथी १३९
त्रोटक १४०
४० गर्भांक अथवा गर्भनाटक १४१
४१ रससिद्धांत १४४
४२ रसविघ्ने १५७
४३ करुणरसविचार १६०
४४ रसांची सुखदुःखवादी परंपरा १६५
४५ नाट्य-रस १७१
४६ नवे रस १७५

एच-३०८
१-ब

४७ कथानक १७७
४८ मुख्य व गौण कथानके १७८
४९ संविधानकरचना १७९
५० नायक १८०
५१ नायिका १८२
५२ विदूषक १८५
५३ विट-चेट १९४
५४ कञ्चुकी १९५
५५ सूत्रधार १९६
५६ नट १९७
५७ नटी २०१
५८ सूत्रधार व इतर नट २०२
५९ नाट्यपात्रे २०३
६० पात्रांचा स्वभाव २०५
६१ पात्रांनी कोणती भाषा बोलावी? २०६
६२ प्रेक्षक २०८
६३ स्थलकालविषयक नियम २१४
६४ ध्रुवागान २१६
६५ नाट्यसंवाद २१७
६६ अभिनयसंकेत २२०
६७ भाषा २२२
६८ गद्य व पद्य २२३
६९ नाटकाचे नाव २२४
७० नाट्यसूचना २२५
७१ अपवारितक व जनान्तिक २२७

७२ नाटकात न दाखवायच्या गोष्टी २३०
७३ शोकान्तिकेचा अभाव २३३
७४ विधिनाट्य (रिच्युअल ड्रामा) २३५
७५ संस्कृत नाट्य आणि ग्रीक नाट्य २३७
७६ भरतवाक्य २३९

पाश्चात्त्य नाट्यशास्त्र

७७ ॲरिस्टॉटल (Aristotle) २४१
७८ ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र (Poetics of Aristotle) २४२
७९ नाटक (Drama) २४३
८० नाटकाचे घटक (Elements of Drama) २४६
८१ रंगमंच (Stage) : १ २४८
८२ रंगमंच (Stage) : २ २४९
८३ अंक (Act) : १ २५६
८४ अंक (Act) : २ २५७
८५ अंक (Act) : ३ २५८
८६ प्रवेश (Scene) : १ २६१
८७ प्रवेश (Scene) : २ २६२
८८ प्रारंभक (Prologue) : १ २६३
८९ प्रारंभक (Prologue) : २ २६४
९० अनुकृती (Imitation) २६५
९१ नट (Actor) २६७
९२ अभिनय (Acting) : १ २६९
९३ अभिनय (Acting) : २ २७४
९४ अभिनयशैली (Acting styles) २७६

९५ संवाद (Dialogue) : १ २७७
९६ संवाद (Dialogue) : २ २८०
९७ मुखवटा (Mask) : १ २८५
९८ मुखवटा (Mask) : २ २८६
९९ हावभाव (Gesture) : १ २८९
१०० हावभाव (Gesture) : २ २९२
१०१ मुद्राविष्कार (Facial Expression) २९४
१०२ रंगभूषा (Costume) : १ २९६
१०३ रंगभूषा (Costume) : २ २९७
१०४ रंगचर्या (Makeup) : १ ३०२
१०५ रंगचर्या (Make up) : २ ३०६
१०६ वेषांतर (Disguise) ३०९
१०७ पडदा (Curtain) : १ ३११
१०८ पडदा (Curtain) : २ ३१२
१०९ चौथी भिंत (Fourth Wall) : १ ३१४
११० चौथी भिंत (Fourth Wall) : २ ३१५
१११ नाट्यसंकेत (Convention) ३१७
११२ संकेत (Convention) ३२०
११३ रंगमंचाचे संकेत (Stage Convention) ३२४
११४ रंगमंचीय सूचना (stage directions) ३२८
११५ ड्रॅमॅटर्जी (Dramaturgy) ३३१
११६ कथानक (Plot) : १ ३३३
११७ कथानक (Plot) : २ ३३५
११८ कथानक (Plot) : ३ ३३६
११९ उपकथानक (Subplot) ३३९

१२० व्यक्तिरेखा (Character) ३४०
१२१ नाटकातील व्यक्तिरेखा/पात्र (Character) ३४३
१२२ पात्रयोजना (Casting) ३४६
१२३ रंगमंचाबाहेरील पात्रे (Offstage Characters) ३४७
१२४ दोघे/द्वंद्व (Duet) ३४८
१२५ कृती (Action) ३४९
१२६ नाट्यात्म कृती (Dramatic Action) ३५२
१२७ नायक (Hero) : १ ३५५
१२८ नायक (Hero) : २ ३५७
१२९ हॅमर्शिया (Hamartia) ३६१
१३० ह्युब्रिस (Hubris) ३६३
१३१ खलनायक (Villain) ३६४
१३२ संघर्ष (Conflict) ३६५
१३३ अभिज्ञान (Anagnorisis) ३६९
१३४ परावृत्ती (Peripetia) ३७०
१३५ उत्कर्षबिंदू (Climax) ३७१
१३६ नाट्यात्म विरोधाभास (Dramatic Irony) ३७३
१३७ नाटकातील नाटक (Play within a play) ३७५
१३८ विरेचन (कॅथार्सिस) ३७७
१३९ कॅथार्सिस (Catharsis) ३८०
१४० उत्स्फूर्तीकरण (Improvisation) : १ ३८७
१४१ उत्स्फूर्तीकरण (Improvisation) : २ ३८८
१४२ वृंद (Chorus) : १ ३९१
१४३ वृंद (Chorus) : २ ३९२
१४४ प्रॉपर्टीज (Properties) ३९५

१४५ प्रकाशयोजना (Lighting) : १ ३९७
१४६ प्रकाशयोजना (Lighting) : २ ३९८
१४७ नेपथ्य (Scenography) ४००
१४८ नेपथ्यरचना (Scenography) ४०३
१४९ देखावा (Scenery) ४०४
१५० रचनेची संकल्पना (Design concept) ४०७
१५१ एकीकडे (Aside) ४११
१५२ एकोक्ती (Monologue) : १ ४१३
१५३ एकोक्ती (Monologue) : २ ४१४
१५४ स्वगत (Soliloquy) : १ ४१६
१५५ स्वगत (Soliloquy) : २ ४१८
१५६ समानुभूती/समवेदना (Empathy) ४२१
१५७ नाटककार (Playwright) ४२३
१५८ संहिता (Text/Script) ४२७
१५९ दिग्दर्शक (Director) ४२९
१६० प्रेक्षक (Audience) : १ ४३१
१६१ प्रेक्षक (Audience) : २ ४३३
१६२ रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील नाते ४४२
१६३ प्रेक्षक, रंगभूमीवरील बदल व नाट्यनिर्मिती ४४६
१६४ समीक्षक (Critic) ४५०
१६५ नाट्यसमीक्षक (Drama critic) ४५४
१६६ नाट्यात्म समीक्षा (Dramatic Criticism) ४५९
१६७ नाटकाची भाषा ४६२
१६८ शब्दकळा (Diction) ४६४
१६९ नाट्यनिर्मितीमधील अचेतन घटक ४६६

१७० पर्यावरणीय रंगभूमी (Environmental Theatre) : १ ४६८
१७१ पर्यावरणीय रंगभूमी (Environmental Theatre) : २ ४७१
१७२ क्रौर्यनाट्य (Theatre of Cruelty) ४७६
१७३ प्रायोगिक रंगभूमी (Experimental Theatre) ४८०
१७४ अवन्त गार्द (Avant-garde) ४८६
१७५ एपिक थिएटर (Epic Theatre) ४८९
१७६ महाकाव्यात्म रंगभूमी (Epic Theatre) ४९५
१७७ नाट्यात्म व महाकाव्यात्म (Dramatic and Epic) ४९८
१७८ ॲब्सर्ड रंगभूमी (Theatre of the Absurd) ५०१
१७९ असंगत नाटक (Theatre of the Absurd) : १ ५०३
१८० असंगत नाटक (Theatre of the Absurd) : २ ५०६
१८१ काबुकी (Kabuki) ५१०
१८२ सडक रंगमंच (Street Theatre) ५१२
१८३ सडक नाटके (Street Theatre) ५१४
१८४ क्लॉझेट ड्रामा (Closet Drama) ५१५
१८५ सुरचित नाटक (Well-Made Play) : १ ५१६
१८६ सुरचित नाटक (Well-Made Play) : २ ५१८
१८७ कौटुंबिक नाटक (Domestic Drama) ५२१
१८८ नाटकाच्या स्वरूपाविषयी नवे विचार ५२३
१८९ नाटककाराचा दृष्टिकोण : गंभीर वा सुखात्म ५२६
१९० रंगभूमीचे चिन्हविज्ञान (Semiotics of theatre) ५३१
१९१ कर्टनरेझर (Curtain Raiser) ५३७
१९२ रंगभूमीच्या शोधात (Discovering Theatre) ५३८
१९३ मूर्ख (Fool) ५४१
१९४ भव्य आभास (The Grand Illusion) ५४३

१९५ मनोरंजन (Entertainment) ५४४
१९६ बर्लेस्क (Burlesque) ५४६
१९७ जिवंत अनुभव ५४९
१९८ दुहेरी जीवन (Life's Double) ५५0
१९९ एन. गार्द आर्ट्स ५५२
२00 हॅपनिंग्ज ५५५
२०१ सॅटिर प्ले : सॅटिर नाट्य (Satyr Play) ५७२
२०२ डिथिरँब ५७४
२०३ अपोलो ५७५
२०४ डायनायसस ५७६
२०५ उपसंहार ५७८
२०६ नाटक : सहभागाची किमया ५७९
२०७ भरतवाक्य (Epilogue) ५९२

नाट्यप्रकार

२०८ शोकान्तिका : १ ५९५
२०९ शोकान्तिका : २ ६१२
२१0 शोकान्तिका : ३ ६१४
२११ शोकान्तिका : ४ ६१७
२१२ शोकान्तिकेचा अभाव ६२३
२१३ शोकान्तिका आणि अन्य नाट्यरूपे ६२५
२१४ सुखांतिका : १ ६२९
२१५ सुखांतिका : २ ६३६
२१६ सुखांतिका : ३ ६४१
२१७ सुखांतिका : ४ ६४६

२१८ सुखांतिका उच्च व निकृष्ट (Comedy, High and Low) ६४९
२१९ व्यक्तिप्रधान/चारित्र्यप्रधान सुखान्तिका ६५०
२२० सुखात्म विश्रान्ती ६५१
२२१ कॉमेदिआ देला'र्ते (Commedia dell'arte) ६५२
२२२ मेलोड्रामा : १ ६५७
२२३ मेलोड्रामा : २ ६५८
२२४ मेलोड्रामा : ३ ६५९
२२५ मेलोड्रामा : ४ ६६१
२२६ मेलोड्रामाचे अंतरंग ६६९
२२७ प्रहसन/फार्स : १ ६७७
२२८ प्रहसन : २ ६७९
२२९ प्रहसन : ३ ६८०
२३० प्रहसन : ४ ६९०
२३१ प्रहसन : ५ ७०३
२३२ उपहासिका ७०७
२३३ उपहास (Satire) ७१८

मराठी नाट्यरूपे

२३४ पोवाडा ७२५
२३५ लावणी ७३२
२३६ फटका ७४०
२३७ लोकनाट्य/तमाशा ७४१
२३८ बुकिश नाटक ७५७
२३९ संगीत नाटक ७६७
२४० नाट्यछटा ७७८

२४१ एकांकिका ७८५

२४२ नभोनाट्य (श्रुतिका) ७९१

२४३ बालनाट्य/बालरंगभूमी (Children's theatre) ७९३

२४४ दूरदर्शनमालिका/सोपऑपेरा ८०१

२४५ निवडक आधारग्रंथ ८०७

२४६ पाश्चात्त्य नाट्यसृष्टीतील वेचक व्यक्तिनामे ८११

२४७ सूची ८१७

(टीप - सूचीच्या सोयीसाठी अनुक्रमणिकेत जरी प्रत्येक विषयास अनुक्रमांक दिले असले तरी ग्रंथातील मजकुरात मात्र ते दिलेले नाहीत.)

विभाग १

भारतीय नाट्यशास्त्र

भरत

नाट्यशास्त्र या ग्रंथातच भरतमुनी हा या ग्रंथाचा लेखक असल्याचा उल्लेख आहे. उल्लेखाची काही उदाहरणे पुढीलप्रमाणे देता येतील –

समाप्तजप्यं व्रतिनं स्वसुतैः परिवारितम्।
अनध्याये कदाचित्तु भरतं नाट्यकोविदम् ।।१.२।।

तेषां तद्वचनं श्रुत्वा मुनीनां भरतो मुनिः।
प्रत्युवाच ततो वाक्यं नाट्यवेदकथां प्रति ।।१.६।। (उन्नी प्रत)

नाट्यशास्त्राच्या शेवटच्या अध्यायात नाट्यकला पृथ्वीवर कशी अवतरली ते वर्णिले आहे. ब्राह्मणाने निर्मिलेले *नाट्यशास्त्र* भरताने त्याच्या शंभर मुलांच्या मदतीने पृथ्वीवर लोकप्रिय केले. *नाट्यशास्त्राच्या* संहितेवरून भरतानेच ही कला पृथ्वीवर प्रचलित केली हे स्पष्ट होते. त्याच्यानंतर भरताच्या मुलांनी व त्यांच्या अनुयायांनी हे कार्य केले. भरत ही संज्ञा त्या काळी व उत्तर काळी नट या अर्थाने लोकप्रिय झाली होती. खुद्द भरताने ती अनेक प्रसंगी संहितेत तशा प्रकारे योजलेली दिसते.

पृष्ठे कृत्वा कुतपं नाट्यं युङ्क्ते यतोमुखं भरतः।
सा पूर्वा मन्तव्या प्रयोगकालेन नाट्यज्ञैःय ।।१४.६७।।

आचार्यबुध्या च्छन्नस्तु सौष्ठवाङ्गपुरस्कृतः।
राजवद् भरतस्तस्माद्राजापि नटवद् भवेत् ।।३५.६१।।

भरताश्रयाश्च भरतो विदूषकस्तौर्यको नटो वन्दी ।। ३५.८९।।

धुर्यवदेको यस्मादुद्धरतेऽनेकभूमिकायुक्तः।
भाण्डैर्गुहोपकरणैर्नाट्यं, भरतो भवेत् तस्मात् ।।३५.९१।। (उन्नी प्रत)

या सर्व प्रसंगी 'भरत' या शब्दाचा प्रयोग नट या अर्थाने झाला आहे. *याज्ञवल्क्यस्मृती* मध्ये (३.१६२) देखील भरत ही संज्ञा नट या अर्थानेच आली आहे.

यथा हि भरतो वर्णैर्वर्णयत्यात्मनस्तनुम्।
नानारूपाणि कुर्वाणस्तथात्मा कर्मजास्तनूः।। (उन्नी प्रत, पृ. १८)

पाणिनीने (इ. स. पू. ४००) नट, शिलालिन, कृशाश्व या शब्दांचा उल्लेख केला आहे. अमरसिंहाच्या *अमरकोशात*ही नटांचा व नाट्यकलेच्या भक्तांचा संदर्भ आढळतो.

मात्र इतिहासात भरताच्या व आदिभरताच्या व्यक्तित्वांत काही गोंधळ झालेला आहे. कारण या दोन्ही शब्दांचा वापर अभिनवगुप्तासह अनेक भाष्यकारांनी मोठ्या प्रमाणात केला आहे. *बालाराम वर्मा* (इ. स. १७२४–१७९८)

या त्रावणकोर येथील राजाने नाट्यवेदावर जो प्रबंध लिहिला आहे त्यात या दोन्ही – भरत व आदिभरत यांचा उल्लेख आला आहे.

नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ नाट्यविषयक ज्ञानकोशाच्या स्वरूपाचा म्हणता येईल. या ग्रंथाचे ज्ञानकोशात्मक स्वरूप लक्षात घेऊनही कपिला वात्स्यायन यांसारख्या अभ्यासक हा ग्रंथ एकाच लेखकाने लिहिला असावा, असे मानतात. काही विद्वानांचे मत वेगळे दिसते. भरत हे नाव मनू किंवा व्यास या नावांप्रमाणे एका वर्गाचे नाव असावे, असा तर्क ते करतात. भरत ही एकच व्यक्ती मानता येत नाही कारण नाट्यशास्त्रातच तिचे पौराणिक असणे व्यक्त होते, असाही एक दृष्टिकोण या संदर्भात मांडला गेला आहे.

नाट्यशास्त्राच्या काळासंबंधी वेगवेगळी मते व्यक्त झाली आहेत. सर्व मतांचा एकत्रित विचार केला असता *नाट्यशास्त्राचा* काळ हा इ. स. पूर्व पाचशेपासून इ. स.च्या चौथ्यापाचव्या शतकापर्यंत मानला गेलेला आढळतो. तथापि या संदर्भात कोणतेही निश्चित विधान करता येत नाही.

❖ ❖

भारतीय नाट्यशास्त्र

भारतीय नाट्यशास्त्र हा भरतमुनीने रचलेला नाट्यशास्त्रावरील ग्रंथ होय. हा या विषयावरील मूलभूत आणि सर्वसंग्राहक असा ग्रंथ आहे. या विषयावर सध्या उपलब्ध असलेल्या सर्व ग्रंथांना मूळ आधारभूत असणारा ग्रंथ हाच आहे. नाट्यशास्त्र या विषयाशी संबद्ध अशा प्रत्येक बाबीसंबंधीचे अगदी विस्तृत विवेचन या ग्रंथात आढळते. नृत्य, गीत, वाद्य, रस, भाव, पाठ्य, अभिनय, रूपकांचे प्रकार, नाट्यप्रयोग इत्यादी अनेक गोष्टींची परिपूर्ण चर्चा जशी या ग्रंथात एकत्र आढळते तशी ती अन्यत्र कोठेही आढळत नाही.

या ग्रंथाचा काही थोडा भाग प्रथम इ. स. १८६५ साली उजेडात आला. कोलकत्याच्या *बिब्लिओथिका इंडिका ग्रंथावली*साठी धनंजयाच्या *दशरूपा*चे संपादन करीत असता फिट्झएड्वर्ड हॉल यांच्या हाती *भारतीय नाट्यशास्त्रा*चे एक हस्तलिखित आले. त्यावरून त्यांनी *नाट्यशास्त्रा*चे चार अध्याय १८,१९,२० व ३४ – *दशरूपा*च्या आवृत्तीच्या शेवटी छापले. ही आवृत्ती १८६५ साली प्रसिद्ध झाली. इ. स. १८९४ मध्ये निर्णयसागर प्रेसमधून *काव्यमाला ग्रंथावली*त पंडित शिवदत्त शर्मा व काशिनाथ पांडुरंग परब यांनी संपादित केलेले संपूर्ण नाट्यशास्त्र प्रथम प्रसिद्ध झाले. नंतर इ. स. १९२९ मध्ये पंडित बटुकनाथ शर्मा व पंडित बलदेव उपाध्याय यांनी वाराणसीतील सरस्वतीभवन भांडारात असलेल्या दोन हस्तलिखितांवर आधारलेली संपूर्ण नाट्यशास्त्राची आवृत्ती काशी संस्कृत सीरीजमध्ये प्रकाशित केली. सदतीस अध्याय असलेल्या या ग्रंथावर अभिनवगुप्ताने टीका केली आहे हे बडोदे संस्करणाच्या चौथ्या खंडावरून स्पष्ट आहे. ३२ व ३३ हे दोन अध्याय स्वतंत्र असल्याचे त्याने आग्रहाने प्रतिपादन केले आहे व ३६ आणि ३७ हेही दोन स्वतंत्र अध्याय असल्याचे मानले आहे.

तिन्ही प्रतींत ज्यातील श्लोकांची संख्या एकच आहे असे अपवादभूत एकदोन अध्याय वगळता अन्य अध्याय नाहीत. पुष्कळ श्लोकांच्या बाबतीत अनेक पाठभेद आढळून येत असल्यामुळे त्यांचे मूळ रूप कोणते हे निश्चित सांगणे कठीण आहे. इतकेच नव्हे, १२, २९ व ३४ या तीन अध्यायांची सर्वस्वी भिन्न अशी दोन दोन रूपे आढळतात. तसेच, १६ व्या अध्यायात काव्याच्या छत्तीस लक्षणांची नामावली दोन स्वरूपात – उपजाती छंदात चार श्लोक असलेले एक व पाच अनुष्टुभ श्लोक असलेले दुसरे – असून दोहोंमध्ये काही फरक आहे.

आता ग्रंथाचे अध्यायश: स्वरूप सांगता येईल.

पहिल्या अध्यायात नाट्योत्पत्तीविषयी माहिती सांगताना आत्रेयप्रभृती मुनींनी विचारलेल्या नाट्यवेदासंबंधीच्या पाच प्रश्नांची उत्तरे देताना भरतमुनी म्हणतात की देवांच्या विनंतीला मान देऊन सर्व वर्णांना उपयोगी पडेल असा व दृश्य आणि श्रव्य क्रीडनीयकाच्या स्वरूपाचा नाट्यवेद ब्रह्मदेवाने चार वेदांतूनच अंश घेऊन निर्माण केला. भरताने आपल्या शंभर पुत्रांकरवी नाट्यवेदाचे ग्रहण करून प्रथम भारती, सात्त्वती व आरभटी वृत्तींनी युक्त प्रयोग तयार केला, तेव्हा कैशिकी वृत्तीचाही प्रयोग व्हावा म्हणून ब्रह्मदेवाने अप्सरांची उत्पत्ती केली. मग देवांनी दैत्यांवर मिळविलेल्या विजयाच्या प्रसंगावर रचलेल्या नाट्याचा प्रयोग इंद्रध्वजपूजेच्या

समारंभात नान्दीपूर्वक करण्यात आला. त्यामुळे दैत्य रागावले आणि त्यांनी पुढील प्रयोगांत विघ्ने उत्पन्न केली. तेव्हा इंद्राने आपल्या ध्वजाने त्या विघ्नांना बडवून जर्जर केले. त्यामुळे इन्द्रध्वजाला जर्जर असे नाव पडले. मग भरताच्या विनंतीवरून नाट्याचे रक्षण करण्यासाठी ब्रह्मदेवाने विश्वकर्म्याला नाट्यगृह अथवा नाट्यमंदिर निर्माण करावयास सांगून त्यातील निरनिराळ्या विभागांच्या रक्षणाचे काम सर्व देवांमध्ये वाटून दिले. त्यानंतर देवांच्या सांगण्यावरून ब्रह्मदेवाने दैत्यांची समजूत घालून नाट्य हे सर्व लोकांचे हरतऱ्हेचे चरित्र दाखविणारे आहे, कोणाचा अवमान किंवा उपमर्द करणारे नाही हे त्यांना पटवून दिले.

दुसरा अध्याय नाट्यगृहाच्या निर्मितीविषयीचा आहे. विकृष्ट म्हणजे लंबचौरस, चतुरस्र म्हणजे चौरस आणि त्र्यश्र म्हणजे त्रिकोणी अशा तीन प्रकारच्या नाट्यमंडपांचा येथे निर्देश असून त्या प्रत्येकाची ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ अशी प्रमाणे दिली आहेत. त्यांपैकी मध्यम प्रमाणाचा मंडप मनुष्यांसाठी असे म्हटले आहे. मध्यम विकृष्ट मंडपाची लांबी ६४ हात व रुंदी ३२ हात अपेक्षित असून त्यातील अर्ध्या भागात रंगभूमी व अर्ध्या भागात प्रेक्षकांची बसण्याची व्यवस्था करावयास सांगितले आहे.

तिसरा अध्याय रंगदैवतपूजन नावाचा आहे. नाट्यगृह बांधून झाल्यावर त्यात यथोचित स्थानी अनेक देवतांची पूजा करणे आवश्यक असते; त्याशिवाय तेथे प्रयोगास सुरुवात करणे अशुभ आहे. ब्रह्मदेव, महादेव, विष्णु, इंद्र, स्कंद, सरस्वती, लक्ष्मी इत्यादी अनेक देवदेवतांसमवेत यक्ष, गुह्यक, भूत, पिशाच वगैरेंचेही पूजन करावयास सांगितले असून त्यांना बली अर्पण करताना नाट्याचार्याने म्हणावयाचे मंत्रही दिले आहेत.

चौथ्या अध्यायाचे नाव तांडवलक्षण असे आहे. स्वत: ब्रह्मदेवानेच रचलेल्या अमृतमन्थन नावाच्या समवकाराचा प्रयोग भरताने यशस्वी रीत्या करून दाखविल्यावर ब्रह्मदेवाच्या सूचनेवरून त्याचा दुसरा प्रयोग शंकरापुढे हिमालयावर करण्यात आला. त्याच वेळेस त्रिपुरदाह नावाच्या डिमाचाही प्रयोग झाला. त्याने आनंदित होऊन शंकराने पूर्वरंगात उपयोग करावयासाठी नृत्य देण्याचे ठरवून तंडूला नृत्याचे करण व अंगहार भरताला द्यावयास सांगितले. त्याप्रमाणे त्याने एकशेआठ करण म्हणजे हात व पाय यांच्या विविध मुद्रा अथवा स्थिती आणि बत्तीस अंगहार म्हणजे एकाहून अधिक करणांच्या उपयोगाने सिद्ध झालेले नृत्यातील अंगविक्षेप यांच्या व्याख्या केल्या. अध्यायाच्या शेवटी नृत्ताच्या प्रयोगाविषयी विवेचन केले आहे.

पूर्वरंगविधान नामक पाचव्या अध्यायात पूर्वरंगाचे विस्तृत वर्णन आहे. त्याच्या एकंदर वीस अंगांच्या व्याख्या दिल्या असून त्यांच्या प्रयोगाविषयी सविस्तर माहिती दिली आहे. त्या निमित्ताने श्लोक १०५ ते १०८ मध्ये एक नान्दी उद्धृत केली आहे. ही द्वादशपदा असून येथे पद म्हणजे अवान्तर वाक्य समजले पाहिजे असे अभिनवगुप्ताने म्हटले आहे.

सहाव्या रसाध्यायात मुनींनी पुन्हा विचारलेल्या पाच प्रश्नांना अनुलक्षून प्रथम नाट्याची रस, भाव इत्यादी अकरा अंगे व त्या प्रत्येक अंगाचे भेद यांचा नामनिर्देश करून पुढे रसाच्या स्वरूपाचे विवेचन केले आहे आणि नंतर शृङ्गार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स आणि अद्भुत या आठ रसांचे स्थायिभाव, विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांचे विवेचन केले आहे.

भावव्यञ्जक नावाच्या सातव्या अध्यायात प्रथम भाव, विभाव व अनुभाव यांच्या स्वरूपाचे विवेचन असून नंतर रति, हास वगैरे आठ स्थायिभाव, निर्वेद, ग्लानी वगैरे तेहतीस व्यभिचारिभाव आणि स्तम्भ, स्वेद, रोमांच वगैरे आठ सात्त्विक भाव यांचे वर्णन आहे. ह्या वर्णनात प्रत्येक भावाचे विभाव (उत्पन्न होण्याची कारणे) व अनुभाव (त्याचे होणारे परिणाम) यांचा निर्देश आहे.

सातव्या अध्यायात आंगिक, वाचिक, सात्त्विक आणि आहार्य या चार प्रकारच्या अभिनयांपैकी सात्त्विक अभिनयाचा निर्देश अंशत: केला आहे. आंगिक अभिनयाचे विस्तृत विवेचन आठ ते तेरा या सहा अध्यायांत केले आहे. त्यांपैकी आठव्या अध्यायात आकम्पित, धुत, अञ्चित इत्यादी तेरा प्रकारच्या मस्तकाच्या हालचाली, कान्त, भयानक, स्निग्ध, दीन, क्रुद्ध इत्यादी छत्तीस प्रकारच्या दृष्टी, भ्रमण, वलन आदी नऊ प्रकारचे ताराकर्म, साचि, आलोकित इत्यादी आठ प्रकारचे दृष्टिक्षेप, उन्मेष, निमेष आदी आठ प्रकारचे पुटकर्म, उत्क्षेप, पातन वगैरे सात प्रकारचे भ्रूकर्म, नत, मन्द वगैरे सहा प्रकारचे नासिकेचे कर्म, क्षाम, फुल्ल वगैरे गालाच्या कर्माचे सहा प्रकार, कम्पन, विवर्तन आदी अधराचे सहा प्रकार, खण्डन, दष्ट इत्यादी चिबुकाचे (दन्त आणि ओष्ठ यांचे) सहा प्रकार, विनिवृत्त, विधुत वगैरे मुखाची षड्विध कर्मे, स्वाभाविक, प्रसन्न, रक्त आणि श्याम असे चार प्रकारचे मुखराग, आणि सम, नत, उन्नत आदी नऊ प्रकारच्या हालचाली यांचे वर्णन आहे. व त्याचबरोबर या प्रत्येक अभिनयप्रकाराचा केव्हा उपयोग करावयाचा तेही सांगितले आहे.

नवव्या अध्यायात पताक, त्रिपताक, अर्धचंद्र, वगैरे चोवीस हस्ताभिनयाचे प्रकार, अञ्जलि, कपोत वगैरे दोन्ही हस्तांनी मिळून करावयाचे तेरा प्रकार, आणि यांच्या विविध समन्वयाने होणारे चौसष्ट नृत्तोपयोगी हस्ताभिनय यांचे वर्णन व विनियोग, त्यानंतर पाच उर:प्रदेशाची कर्मे, पाच पार्श्वाची कर्मे, उदराची क्षाम, खल्व (नत) आणि पूर्ण अशी तीन कर्मे, कम्पित, निवृत्त आदी पाच कटीची कर्मे, कम्पनवलनादी पाच ऊरूची कर्मे, नतक्षिप्तादी पाच जंघाकर्मे आणि शेवटी अञ्चितकुञ्चितादी पाच पादकर्मे यांचे वर्णन करून त्यांचा केव्हा उपयोग करावा ते सांगितले आहे.

दहाव्या अध्यायात चारींचे विवेचन केले आहे. चारी म्हणजे पदन्यास करण्याचे प्रकार. नृत्त, चेष्टित, शस्त्रमोक्ष व युद्ध यांसाठी आणि सामान्यत: नाट्यात चारी आवश्यक आहेत. सोळा प्रकारच्या भौमी म्हणजे जमिनीवरील आणि सोळा प्रकारच्या आकाशिकी चारींचे वर्णन केले आहे. ह्या चारींच्या वैष्णव, आलीढ वगैरे सहा स्थानांचेही वर्णन केले असून शस्त्रमोक्षणाच्या भारत, सात्वत, वार्षगण्य आणि कैशिक या चार पद्धतींचे स्वरूप समजावून सांगितले आहे.

अकराव्या अध्यायात चारींच्या संयोगाने होणाऱ्या दहा भूमीवरील व दहा आकाशातील मंडलांचा निर्देश आहे. त्यांच्या वर्णनात त्यांचा उपयोग केव्हा करावयाचा तेही सांगितले आहे.

बाराव्या अध्यायात विविध प्रकारच्या पात्रांनी आपल्या प्रकृतीप्रमाणे निरनिराळ्या प्रसंगांना अनुरूप अशा करावयाच्या चालींचे वर्णन आहे. यात निरनिराळ्या रसांच्या आविष्कारासाठी योजावयाच्या गतींचे विस्तृत वर्णन आहे. शेवटी निरनिराळ्या अवस्थांमध्ये कसे बसावे (आसनविधी) हे सांगितले आहे.

तेराव्या अध्यायात कक्ष्याविभाग, प्रवृत्ती आणि धर्मी यांचा विचार केला आहे. वस्तुत: प्रवृत्ती व धर्मी ही नाट्याची स्वतंत्र अंगे आहेत आणि कक्ष्याविभागात रंगभूमीवरील व्यवस्थेचा निर्देश होतो. पण आंगिक अभिनयासाठी ह्या तिहींचे ज्ञान आवश्यक असल्यामुळे त्यांचे या ठिकाणी विवेचन केले आहे.

चौदा ते सतरा या चार अध्यायांत वाचिक अभिनय व तदनुषंगाने गद्य व पद्य पाठ्य यांचा विचार केला आहे. चौदाव्या अध्यायात संस्कृत भाषेच्या मूळाक्षरांपासून स्वर, व्यञ्जन, नाम, आख्यात, संधी इत्यादी व्याकरणाची माहिती दिली आहे. नंतर चूर्णपद म्हणजे गद्य आणि निबद्धपद म्हणजे पद्य यांचा निर्देश करून पद्यासाठी छंदांचे विवेचन केले आहे.

पंधराव्या अध्यायात विविध अक्षरी छंदांतून उद्भवलेल्या अनेक वृत्तांच्या व्याख्या देऊन त्यांची उदाहरणे त्याच वृत्तांत दिली आहेत. शेवटी निरनिराळ्या प्रकारचे अनुष्टुभ श्लोक व पाच प्रकारच्या आर्या यांचीही लक्षणे आणि उदाहरणे दिली आहेत.

सोळाव्या अध्यायात काव्याच्या विभूषण, शोभा, प्रोत्साहन, मनोरथ, संशय वगैरे छत्तीस लक्षणांचे, उपमा, दीपक, रूपक आणि यमक ह्या चार अलंकारांचे, गूढार्थ, अर्थहीन आदी दहा दोषांचे आणि श्लेष, प्रसाद, समता इत्यादी दहा गुणांचे विवेचन असून शेवटी निरनिराळ्या रसांना अनुरूप अशी शब्दयोजना कशी करावी ते सांगितले आहे.

सतराव्या अध्यायात प्रथम प्राकृत भाषेविषयी विवेचन करून कोणती भाषा कोणी बोलावी ते सांगितले आहे. नंतर कोणत्या पात्राला कसे संबोधावे ते सांगून पात्रांना कोणती नावे देणे उचित होईल याचा विचार केला आहे. शेवटी षड्जादी सात स्वर, कंठादी तीन स्थाने, उदात्तादी चार वर्ण, साकांक्ष व निराकांक्ष असे दोन काकु, दीप्तमन्द्रादी सहा अलंकार आणि विच्छेदप्रभृती सहा अंगे या पाठ्याच्या सहा गुणांचे सविस्तर वर्णन करून रसानुरूप आणि अर्थानुरूप विरामयुक्त असा यांचा वापर कसा करावा ते सांगितले आहे.

अठराव्या अध्यायात नाटक, प्रकरण वगैरे रूपकाच्या दहा प्रकारांचे वर्णन आहे. शेवटी वीथी नामक प्रकाराचे वर्णन करताना उद्घात्यक, अवलगित वगैरे तेरा वीथ्यंगांच्या व्याख्या दिल्या आहेत.

एकोणिसाव्या अध्यायात नाटकाच्या कथानकाचा विचार केला आहे. प्रारम्भ, प्रयत्न, प्राप्तिसंभव, नियत फलप्राप्ती आणि फलयोग या कथानकाच्या पाच अवस्था, बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी आणि कार्य या पाच अर्थप्रकृती, मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श आणि निर्वहण हे पाच सन्धी आणि प्रत्येक संधीची बारा अथवा तेरा याप्रमाणे एकूण चौसष्ट संध्यंगे यांचे वर्णन केले आहे. त्याशिवाय साम, भेद, दंड, दान, वध, गोत्रस्खलित वगैरे एकवीस संध्यंतरे, पाच पताकास्थानक आणि गेयपद, स्थितपाठ्य, पुष्पगण्डिका आदी दहा लास्यांगे यांचेही विवरण केले आहे. शेवटी नाटकाच्या रचनेविषयी काही सूचना केल्या आहेत.

(वृत्तिविकल्पन नावाच्या) विसाव्या अध्यायात मधु आणि कैटभ या असुरांशी विष्णूच्या झालेल्या युद्धाच्या प्रसंगी भारती, सात्त्वती, कैशिकी आणि आरभटी या चार वृत्तींची उत्पत्ती कशी झाली ते सांगून

प्रत्येक वृत्तीच्या वैशिष्ट्याचे व प्रत्येकी चार चार अंगांचे वर्णन केले आहे. शेवटी वृत्ती व रस यांच्या संबंधाचे दिग्दर्शन केले आहे.

एकविसाव्या अध्यायात आहार्य अभिनय अथवा नेपथ्यविधीचे वर्णन आहे. पुस्त, अलंकार, अंगरचना व सज्जीव हे याचे चार प्रकार. वेणुदल, चर्म, वस्त्र आदींनी तयार केलेले शैल, यान, विमान वगैरे ते पुस्त. अलंकारात पुरुषांनी व स्त्रियांनी धारण करावयाच्या अनेक प्रकारच्या भूषणांचा व केशरचनांचा निर्देश आहे. अंगरचनेमध्ये पात्रानुसार शरीराला रंग लावणे, श्मश्रु, वेषधारण इत्यादींचा समावेश होतो. सज्जीवमध्ये प्राणी रंगभूमीवर आणले जातात असे म्हटले आहे. शेवटी निरनिराळी शस्त्रे कशी बनवावी ते सांगितले आहे.

बाविसाव्या अध्यायाला सामान्याभिनय असे नाव आहे. यात मुख्यत: स्त्रीपुरुषांच्या सत्त्वाप्रमाणे होणाऱ्या विकारांच्या अभिनयाचे वर्णन आहे. प्रथम स्त्रियांच्या हेला, हाव आणि भाव या अंगज विकारांचे आणि लीला, विलास वगैरे दहा स्वाभाविक विकारांचे वर्णन आहे. पुरुषांचे सत्त्व शोभा, विलास इत्यादी आठ प्रकारे प्रकट होते. पुढे शब्दस्पर्शादी विषयांच्या अभिनयाचे वर्णन करून देव, दानव, गन्धर्व, राक्षस, गज, वानर वगैरे अनेक प्राणिजातांप्रमाणे सत्त्व असलेल्या स्त्रियांचे स्वभावविशेष सांगितले आहेत. नंतर कामातुर स्त्रीचे वर्णन करून कामाच्या दहा अवस्थांचे विवरण केले आहे. पुढे आठ नायिकांचे वर्णन करून निरनिराळ्या कामावस्थांमध्ये करावयाच्या अभिनयाचे विस्तृत विवेचन केले आहे.

तेविसाव्या अध्यायात वेशोपचारात कुशल असलेल्याचे तेहतीस गुण, त्याच्या वयस्याची लक्षणे, दूतीची लक्षणे व तिचे कार्य, अनुरक्त व विरक्त स्त्रीची लक्षणे, स्त्रियांच्या यौवनाच्या चार अवस्था, स्त्रियांशी वागणारे पाच प्रकारचे पुरुष, स्त्रियांवर साम, दाम, भेद, दंड आणि उपेक्षा या पाच उपायांचा प्रयोग इत्यादी विषयांचा विचार आहे.

चोविसाव्या अध्यायात स्त्रिया व पुरुष यांचे उत्तम-मध्यम-अधम या प्रकृतिभेदाने आढळणारे स्वभावविशेष, धीरोद्धतादी चार प्रकारचे नायक व त्यांचे चार प्रकारचे विदूषक आणि चार प्रकारच्या नायिका यांचा विचार केला असून राजकुलातील अनेक प्रकारच्या स्त्रियांचे व पुरुषांचे वर्णन केले आहे.

पंचविसाव्या अध्यायात सूर्योदय, सर्यास्त, वर्षादी ऋतू वगैरे सुचविण्यासाठी कसा अभिनय करावा ते सांगितले असून आकाशभाषित, जनान्तिक वगैरेचे विवेचन केले आहे.

सव्विसाव्या अध्यायात नाटकातील भूमिका कोणाला द्याव्यात याचे विवेचन आहे. डिम, समवकार आदी आविद्ध नाटकांत पुरुषांनी भूमिका कराव्यात, पण इतर सुकुमार प्रयोगाच्या नाटकांत सर्व भूमिका स्त्रियांनी कराव्यात, कारण स्वर्गातीवल नाट्य अप्सरांवरच अवलंबून आहे असे म्हटले आहे. पुरुषाने स्त्रीची भूमिका करण्याची शक्यताही निर्दिष्ट केली आहे. शेवटी नाट्याचार्य व शिष्य यांना आवश्यक असलेल्या गुणांचा निर्देश केला आहे.

सत्ताविसाव्या अध्यायात दैवी व मानुषी सिद्धींचे विवेचन करून दैवी, आत्मकृत आणि परसमुत्थ या

तीन प्रकारच्या घातांचे म्हणजे प्रयोगात उत्पन्न होणाऱ्या विघ्नांचे वर्णन केले आहे. नंतर आदर्श प्रेक्षकांचा निर्देश करून स्पर्धा असल्यास प्राश्निक म्हणून कोणाला नेमावे व विजयी प्रयोगाला पताका कशी यावी ते सांगितले आहे. शेवटी कोणत्या प्रकारच्या नाट्यप्रयोगाला दिवसाची वा रात्रीची कोणती वेळ योग्य आहे ते सांगितले आहे.

अध्याय अठ्ठावीस ते चौतीस या सात अध्यायांत आतोद्य आणि गीत यांचे विवेचन केले आहे. अठ्ठाविसाव्या अध्यायात सात स्वर, षड्ज व मध्यम हे दोन ग्राम, चौदा मूर्च्छना, अठरा जाती व त्यांचे अंश, न्यास, अपन्यास इत्यादींचे विवेचन आहे. एकोणतिसाव्या अध्यायात प्रथम निरनिराळ्या रसांना अनुकूल असलेल्या जातींचे व स्वरांचे वर्णन आहे. नंतर आरोही, अवरोही, स्थायी व संचारी हे चार वर्ण व त्या प्रत्येकाचे अलंकार, मागधी, अर्धमागधी, संभाविता आणि पृथुला ह्या चार ध्रुवागानाशी असंबद्ध गीती, आणि वीणावादनाशी संबद्ध विस्तार, करण, आविद्ध आणि व्यञ्जन हे चार धातू यांचे विवेचन केले आहे. शेवटी पूर्वरंगाच्या आश्रावणा अंगापासून आसारित अंगापर्यंत असलेल्या बहिर्गीतांत या धातूंची योजना कशी करावी ते सांगितले आहे.

फक्त बारा श्लोक असलेल्या तिसाव्या अध्यायात वेणुनादाचा थोडक्यात विचार केला आहे. एकतिसाव्या तालाध्यायात अनेक तालांचे विवरण आहे. बत्तिसावा अध्याय ध्रुवा नामक गीतांविषयी आहे. त्यात निरनिराळ्या छंदोवृत्तांत असलेल्या एकंदर एकशेपंधरा ध्रुवागीतांची उदाहरणे दिली आहेत. प्रारंभीची चार उदाहरणे वगळता बाकीची सर्व गीते प्राकृत भाषेत आहेत. तेहतिसाव्या अध्यायात गाणारे व वाद्ये वाजविणारे कसे असावेत ते सांगताना गाण्याच्या बाबतीत स्त्रियांची योजना अधिक स्वाभाविक असे म्हटले आहे. चौतिसाव्या अध्यायात मृदङ्ग, दर्दर व पणव या मुख्य तीन व इतर अनेक अवनद्ध वाद्यांची उत्पत्ती, ती वाजवण्याचे प्रकार व ती तयार करण्याची कृती यांचे विस्तृत विवेचन केले आहे.

पस्तिसाव्या अध्यायात नाट्याचार्याने अनुरूप भूमिका कशा द्याव्यात ते सांगून भरत, विदूषक, नट, सूत्रधार, नाट्यकर, नायक आदी पात्रांचे व मुकुटकार, चित्रकार, कारुक, कुशीलव वगैरे कलाकारांचे वर्णन केले आहे.

छत्तिसाव्या अध्यायात आत्रेयप्रभृती सर्व मुनींनी (या ठिकाणी सर्व मुनींची नावे दिली आहेत) विचारलेल्या प्रश्नांची उत्तरे देण्याच्या निमित्ताने भरतमुनी पूर्वरंगातील दैवतपूजेची आवश्यकता प्रतिपादित करून असे सांगतात की नाट्यवेदाचे ज्ञान असणाऱ्या त्याच्या पुत्रांनी प्रहसने करण्यास सुरवात केली व एकदा ग्राम्यधर्माने युक्त व ऋषींचे विडंबन करणारा असा प्रयोग केला. तेव्हा क्रुद्ध झालेल्या ऋषींनी त्यांना शाप दिला की त्यांचे हे ज्ञान नाश पावेल व ते शूद्राचार व नर्तक बनतील. देवांनी केलेल्या विनंतीवरून नाट्य नाश पावणार नाही असे ऋषी म्हणाले, तेव्हा भरताच्या सूचनेवरून पुत्रांनी नाट्य अप्सरांच्या स्वाधीन केले.

नहुष जेव्हा स्वर्गात इंद्रपदी आला तेव्हा अप्सरांनी केलेला नाट्यप्रयोग पाहून तसले नाट्य पृथ्वीवर आपल्या राजवाड्यात पाहिजे असे त्याला वाटले. त्याच्या विनंतीवरून भरताने आपल्या पुत्रांना पृथ्वीवर जाऊन नाट्याचे प्रयोग करावयास सांगितले या सर्व प्रसंगाचे वर्णन सदतिसाव्या अध्यायात केले आहे.

शेवटी *नाट्यशास्त्राच्या* अध्ययनाची फलश्रुती सांगितली आहे.

या ग्रंथाचे स्थूल मानाने चार भाग पडतात. एक, मुख्यत: नृत्तविषयक असलेला चौथा व पाचवा अध्याय मिळून झालेला, दुसरा, सहाव्या व सातव्या अध्यायांतील रस आणि भाव यांसंबंधीचा, तिसरा, अध्याय आठ ते सत्तावीसमध्ये असलेला रूपकप्रकार आणि त्यांच्या प्रयोगाविषयीचा आणि चौथा, अठ्ठावीस ते चौतीस या अध्यायांत चर्चिलेल्या संगीताविषयीचा. त्याशिवाय पहिल्या आणि शेवटच्या दोन अध्यायांत नाट्यांच्या उत्पत्तीविषयी व पृथ्वीवर त्याच्या अवतरणाविषयी काही कथा दिल्या आहेत. अध्याय दोन व तीन मध्ये असणारे नाट्यमंडपाचे व त्यात करावयाच्या पूजेचे वर्णन तिसऱ्या भागात अंतर्भूत करता येईल.

नाट्यशास्त्राचा प्रधानविषय नाट्य म्हणजे नटाच्या कार्यासंबंधी आहे. 'नाट्यस्य नटवृत्तस्य शास्त्रं शासनोपाय: ग्रन्थ:' अशी नाट्यशास्त्र शब्दाची व्याख्या अभिनवगुप्ताने प्रारंभीच्या मंगल श्लोकावर टीका लिहिताना दिली आहे. नटाला त्याच्या कार्याबद्दल शिकवणूक देणारे हे शास्त्रसुद्धा बऱ्याच प्राचीन काळी अस्तित्वात आले होते. पाणिनीच्या अष्टाध्यायीत (४.३.११०.१११) शिलालिन आणि कृशाश्व यांनी लिहिलेल्या *नटसूत्र* नावाच्या दोन ग्रंथांचा उल्लेख आहे. त्यावरून नटांना शिक्षण देणारे ग्रंथ लिहिण्याची आवश्यकता इ. स. पूर्व पाचव्या शतकाच्या आसपास उत्पन्न झाली होती हे स्पष्ट आहे. नट हा केवळ गीत गाणारा नसे किंवा केवळ नृत्त करणारा नसे कारण या दोघांचे वाचक गायन आणि नर्तक असे निराळे शब्द निर्दिष्ट आहेत. याचा अर्थ नटाचे मुख्य काम अभिनय करणे हे असे यात शंका नाही.

नृत्त, गीत, नाटक आणि रस हे या शास्त्राचे प्रधान विषय होत. या चारही विषयांचे विवेचन असणाऱ्या शास्त्राला नाट्यशास्त्र असे नाव दिले आहे. अभिनय कसा करावा ते नटाला शिकविणारे शास्त्र ते नाट्यशास्त्र असा ह्या शब्दाचा मूलभूत अर्थ होय. पाणिनीने निर्दिष्ट केलेल्या नटसूत्रांचे हेच प्रयोजन असणार. शिलालन व कृशाश्व ह्या आचार्यांचे हे ग्रंथ पुढे नामशेष झाले असे दिसते.

नटाच्या अभिनयाविषयीच्या शास्त्राची प्राचीनता मान्य केली म्हणजे अभिनयाच्या आविष्कारास आवश्यक असलेल्या नाट्यप्रयोगांची प्राचीनता आपोआपच सिद्ध होते. पण प्रयोगासाठी अभिनय जसा आवश्यक तसे पाठ्यही आवश्यक आहे. कोणीतरी अगोदरच रचलेले किंवा नटांनाच उत्स्फूर्त सुचलेले संवाद असल्याशिवाय नाट्याचा प्रयोग असंभव आहे. तेव्हा कोणत्या ना कोणत्या तरी स्वरूपात रूपक म्हणजे दोन किंवा अधिक पात्रांच्या संवादातून व्यक्त होणाऱ्या एखाद्या प्रसंगाचे चित्रण प्रयोगासाठी रचले जात असे हे स्वीकारणे आवश्यक ठरते, व रूपकांचे काही प्रकार या काळी अवतीर्ण होऊ लागले होते असे अनुमान ग्राह्य ठरते.

इंद्रादी देवांनी केलेल्या विनंतीला मान देऊन ब्रह्मदेवाने नाट्यवेद निर्माण करून प्रयोगासाठी तो भरताच्या स्वाधीन केला. तो त्याने शाण्डिल्य, वात्स्य, कोहल, दत्तिलप्रभृती आपल्या शंभर पुत्रांना शिकविला. पुढे कौशिकी वृत्तीच्या प्रयोगासाठी आवश्यक म्हणून ब्रह्मदेवाने अप्सरा निर्माण केल्या. तेव्हा मग नाट्यप्रयोगांना सुरुवात झाली.

भरतमुनीने हे संपूर्ण शास्त्र काही ऋषींना सांगितले, परंतु या शास्त्राचा मूळ उत्पादक प्रत्यक्ष ब्रह्मदेवच होय असा या ग्रंथाचा असा दावा आहे. कोणत्याही शास्त्राच्या मूळ निर्मितीचा मान ब्रह्मदेवालाच द्यावयाचा व त्याच्या प्रसारासाठी कोणा मुनीची योजना करावयाची या प्राचीन प्रथेस अनुसरूनच *नाट्यशास्त्रात* ही भूमिका घेतली आहे. पण हा भरतमुनी कोण हे मुळीच स्पष्ट नाही. *नाट्यशास्त्रात*च एके ठिकाणी भरत शब्द नट या अर्थी वापरला आहे.

पृष्ठे कृत्वा कुतपं नाट्यं युङ्क्ते यतोमुखं भरतः।
सा पूर्वा मन्तव्या प्रयोगकालेन नाट्यज्ञैः ।।१३.६६।। (बडोदेप्रत)

आणि शेवटच्या दोन अध्यायांत भरताचा वंश नटसंज्ञेस कसा पात्र झाला (**कथं तवाऽयं वंशश्च नटसंज्ञः प्रतिष्ठितः।** (**३६.१४ बडोदेप्रत**) ते सांगितले आहे. भरत शब्दाचा नट असा अर्थ याज्ञवल्क्यस्मृतीत आढळतो व अमरकोशातही तो दिला आहे. पण *नाट्यशास्त्रा*चा रचनाकार म्हणून ज्याला मानता येईल तो भरत स्वतः नट असण्याची शक्यता कमी आहे. नट हे शूद्राचार होते व त्यांचा सामाजिक दर्जा फार वरचा नव्हता असे इतर पुराव्यावरूनही दिसते. *मनुस्मृती*त (१०.२२) नट ही व्रात्य क्षत्रियापासून उत्पन्न झालेली एक जमात म्हणून उल्लेखिली आहे. तेव्हा आर्यांमध्ये गणना न होणाऱ्या या जमातीत हा ग्रंथकार उत्पन्न झाला असेलसे वाटत नाही. अभिनवगुप्ताने दुसऱ्या अध्यायाच्या प्रारंभी भरताला नाट्याचार्य म्हटले असून कोहलादी त्याच्या पुत्रांना म्हणजे शिष्यांनाच नट ही संज्ञा लावली आहे. यावरून भरत हा स्वतः नट नसून नटांना आवश्यक असणाऱ्या सर्व विद्यांचे शिक्षण देणारा आचार्य होता असे म्हणता येईल. पस्तिसाव्या अध्यायात नाटकात भूमिका देण्यासंबंधी विचार करताना आचार्याने पात्रांच्या व नटांच्या स्वाभाविक गुणांचा विचार करून योग्य रीतीने निरनिराळ्या भूमिकांसाठी निवड करावी असे म्हटले आहे.

आचार्यः पात्रजांश्चैव गुणाञ्ज्ञात्वा स्वभावजान्।
ततः कुर्याद् यथायोगं नृणां भूमिनिवेशनम् ।।३५.४।। (बडोदेप्रत)

सव्विसाव्या अध्यायात आचार्याने नाट्याचे शिक्षण द्यावे हे सांगितले असून आदर्श आचार्याच्या गुणांचा निर्देश केला आहे –

गीतं नृत्तं तथा वाद्यं प्रस्तारगमनक्रिया।
शिष्यनिष्पादनं चैव षडाचार्यगुणाः स्मृताः ।।२६.३५।। (बडोदेप्रत)

ज्या नाट्याचार्याने हा ग्रंथ लिहिला असेल त्याने आपले स्वतःचे नाव अज्ञात ठेवले असून त्याचे निर्मातृत्व भरताकडे म्हणजे परंपरेने आद्य नाट्याचार्य म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या व्यक्तीकडे दिले आहे.

या ग्रंथाची रचना केव्हा झाली असावी याचा स्थूल मानाने तर्क करता येतो. या ग्रंथात एकत्र संकलित झालेली सर्व शास्त्रे इसवी सनाच्या प्रारंभाच्या सुमारास अस्तित्वात होती. हा ग्रंथ त्यानंतर एकदोन शतकांनी म्हणजे इसवी सनाच्या दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या शतकात लिहिला गेला असावा.

*नाट्यशास्त्रा*शी परिचय दाखविणारे निर्देश इसवी सनाच्या चौथ्यापाचव्या शतकापासून आढळतात. कालिदासाला प्रस्तुत नाट्यशास्त्र अवगत होते हे स्पष्ट आहे. *कुमारसंभवा*च्या सातव्या सर्गात विवाह झाल्यानंतर शिव आणि पार्वती यांनी अप्सरांनी केलेला नाट्याचा प्रयोग पाहिला त्याचे वर्णन आहे –

तौ सन्धिषु व्यञ्जितवृत्तिभेदं रसान्तरेषु प्रतिबद्धरागम्।
अपश्यतामप्सरसां मुहूर्तं प्रयोगमाद्यं ललिताङ्गहारम्।। (७.९१)

यात सन्धि, वृत्ति, रस, अङ्गहार या *नाट्यशास्त्रा*तील संज्ञांचा एकत्र निर्देश आहे. मात्र *कुमारसंभवा*तील या वर्णनात व *नाट्यशास्त्रा*त एक भिन्नता आढळून येते. गानाच्या प्रकारांसाठी वापरलेला राग शब्द नाट्यशास्त्राला अपरिचित आहे. तेव्हा प्रस्तुत नाट्यशास्त्राच्या रचनेनंतर काही कालाने हे संज्ञापरिवर्तन झाले असे मानले तर त्याची रचना कालिदासाच्या दोनतीन शतके अगोदर झाली असण्याचा संभव उत्पन्न होतो. कालिदासाचा काल अनेक पंडित चौथे पाचवे शतक असा मानतात. तो मान्य केला असता नाट्यशास्त्राचा रचनाकाल इसवी सनाचे दुसरे तिसरे शतक असा असावा या मताला पुष्टी मिळते.

तेव्हा साधारणपणे या ग्रंथाची रचना इसवी सनाच्या दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या शतकात झाली असावी असे म्हणावयास हरकत दिसत नाही. हा ग्रंथ अगदी प्राचीन नाही असे म्हटले तरी त्याच्या अद्वितीय महत्त्वाला मुळीच बाधा येत नाही. सर्व जगाच्या वाङ्मयात या ग्रंथाला जोड नाही असे म्हटले तर त्यात यत्किंचितही अतिशयोक्ती नाही. नाट्यगृह कसे बांधावे येथपासून सुरुवात करून प्रेक्षक कसे असावेत व स्पर्धेत प्राश्निकांनी उत्कृष्ट प्रयोग निवडून त्याला बक्षीस कसे द्यावे येथपर्यंत नाट्याशी संबद्ध असलेल्या एकूण एक विषयांचे अशा तऱ्हेचे सांगोपांग विवेचन इतरत्र कोठेही आढळणार नाही. कवीने नाटके कशी रचावीत, त्यांचे प्रयोग कसे बसवावेत, नटांनी वेषभूषा कशी करावी आणि अभिनयाच्या द्वारा रस आणि भाव अभिव्यक्त कसे करावेत, अभिनयात व नृत्यात हस्तमुद्रा, पदन्यास व गती यांची योजना कशी करावी, संगीतात वेणु, वंश, मृदङ्ग वगैरे वाद्ये कशी वाजवावीत व गायन कशा प्रकारे करावे, इत्यादी नाट्यप्रयोगाशी संबद्ध असलेल्या प्रत्येक बाबतीत बारीकसारीक तपशीलासह केलेले मार्गदर्शन एकत्र कोठे सापडणार नाही. त्या त्या विषयावरील उत्तरकालीन निरनिराळ्या ग्रंथांना हाच ग्रंथ मूलाधार झाला आहे.

भरताचे *नाट्यशास्त्र* हा जगातला अद्वितीय ग्रंथ आहे. नाटकाच्या उत्पत्तीपासून नाट्यप्रयोगाच्या मूल्यमापनापर्यंतच्या नाटकाविषयीची इतकी तपशीलवार चिकित्सा जगातल्या कुठल्याच एका ग्रंथात झालेली आढळत नाही. भरताच्या दृष्टीसमोर जरी तत्कालीन व तत्पूर्वीची नाटके असली तरी त्यातील विवेचन आजही मार्गदर्शक ठरू शकेल असे आहे. दोन हजार वर्षांच्या काळात जागतिक नाट्यनिर्मितीत प्रचंड बदल झाले ते सगळे सामावून घेईल असा या ग्रंथाचा आवाका नसला तरी आजही त्याची उपयुक्तता पूर्णपणे ओसरलेली नाही.

हा ग्रंथ संग्रहाच्या स्वरूपाचा आहे. तो कोणा एका व्यक्तीने आपल्या स्वत:च्या बुद्धिवैभवाच्या व कल्पनाशक्तीच्या जोरावर अगदी स्वतंत्रपणे निर्माण केला असेल असा संभव चार, सहा, सात इत्यादी अध्यायांचा

विचार केला असता मुळीच नाही. तथापि हा ग्रंथ संकलनात्मक किंवा संग्रहस्वरूप आहे तेव्हा यात प्राचीन ग्रंथ जसेच्या तसे समाविष्ट केले आहेत असा याचा अर्थ नाही. संपूर्ण ग्रंथात सामान्यपणे एकाच सोप्या लेखनशैलीचा केलेला अवलंब पाहाता या सर्व शास्त्रांत पारंगत असलेल्या कोणी एकाच पंडिताने याची रचना केली असावी, त्यात मागाहून काही भर घातली गेली असण्याचा संभव आहे.

❖ ❖

नाट्याचा उगम (नाट्यवेद)

संस्कृत नाट्याचे शास्त्र व त्याचा प्रयोग प्रथम केव्हा झाला याचा वृत्तान्त *भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्रात* दिला आहे. तो असा –

महेन्द्रप्रमुखैर्देवैरुक्तः किल पितामहः।
क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद्भवेत्।।१.११।।

न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु।
तस्मात्सृजापरं वेदं पञ्चमं सार्ववर्णिकम्।।१.१२।।

एवमस्त्विति तानुक्त्वा देवराजं विसृज्य च।
सस्मार चतुरो वेदान्योगमास्थाय तत्त्ववित्।।१.१३।।

नेमे वेदा यतः श्राव्याः स्त्रीशूद्राद्यासु जातिषु।
वेदमन्यत्ततः स्रक्ष्ये सर्वश्राव्यं तु पञ्चमम्।।

धम्यर्यमर्थ्यं यशस्यं च सोपदेश्यं ससङ्ग्रहम्।
भविष्यतश्च लोकस्य सर्वकर्मानुदर्शकम्।।१.१४।।

सर्वशास्त्रार्थसम्पन्नं सर्वशिल्पप्रवर्तकम्।
नाट्याख्यं पञ्चमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम्।।१.१५।।

एवं संकल्प्य भगवान् सर्ववेदाननुस्मरन्।
नाट्यवेदं ततश्चक्रे चतुर्वेदाङ्गसम्भवम्।।१.१६।।

जग्राह पाठ्यमृग्वेदात्सामभ्यो गीतमेव च।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि।।१.१७।।

वेदोपवेदैः सम्बद्धो नाट्यवेदो महात्मना।
एवं भगवता सृष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना।। १.१८।।

उत्पाद्य नाट्यवेदं तु ब्रह्मोवाच सुरेश्वरम्।
इतिहासो मया सृष्टः स सुरेषु नियुज्यताम्।।१.१९।। (बडोदेप्रत)

त्रेतायुग सुरू झाल्यानंतर लोकांमध्ये रजोगुणाची प्रवृत्ती दिसू लागली. काम, क्रोध, लोभ इत्यादी विकारांचा पगडा लोकमानसावर बसू लागला. त्यामुळे त्यांना सुखदुःखांचा अनुभव येऊ लागला. अशा वेळी एकदा इंद्रादी देव ब्रह्मदेवाकडे गेले व म्हणाले, ''भगवन, सध्याच्या या परिस्थितीत जे डोळ्यांनी पाहता येईल व कानांनी ऐकता येईल असे करमणुकीचे (क्रीडनीयकम्) साधन आम्हाला हवे आहे. वेद हे केवळ ब्राह्मण,

क्षत्रिय व वैश्य या तीन वर्णीयांसाठीच असतात. म्हणून ज्याचा शूद्रांनाही अधिकार आहे असा सर्व-वर्ण-समावेशक पाचवा वेद आपण निर्माण करावा.''

देवांची ही विनंती मान्य करून ब्रह्मदेवाने चार वेदांतूनच नाट्य-वेद नावाचा पाचवा वेद निर्माण केला. ऋग्वेदातून पाठ्य (पात्रांनी बोलावयाची संभाषणे) घेतले, सामवेदातून गीत घेतले, यजुर्वेदातून अभिनय घेतला आणि अर्थवेदातून रस घेतले; आणि ब्रह्मदेवाने सर्व लोकांच्या आचार-विचार-विकारांचा दर्शक, सर्व-शास्त्र-संपन्न, सर्व शिल्पांचा समावेश करणारा, मागील इतिहास देणारा व लोकांना मार्गदर्शन करणारा असा पाचवा नाट्य-वेद (म्हणजे नाट्याचे शास्त्र) निर्माण केला.

असा हा नाट्यवेद निर्माण करून त्याचा रंगभूमीवर प्रयोग करण्याचे काम ब्रह्मदेवाने भरताकडे दिले. त्या कामात भरताने आपल्या शंभर पुत्रांचा उपयोग करून घेतला. या प्रयोगासाठी शंकराकडून तांडवनृत्य मिळाले. पार्वतीकडून लास्य (मृदुनृत्य) मिळाले. विष्णूकडून (शेषशायी नारायणाकडून) भारती, सात्त्वती, आरभटी व कैशिकी या चार नाट्यवृत्ती मिळाल्या. वृत्ती म्हणजे वाणी, मन व देह यांचा रसानुकूल असा विशिष्ट व्यापार. याशिवाय अप्सरा, गंधर्व इत्यादिकांचे जरूर ते साहाय्य मिळाले. विश्वकर्म्याने नाट्यगृह निर्माण करून दिले आणि या सर्व दिव्य सामग्रीने युक्त असा नाटकाचा पहिला प्रयोग 'इंद्रध्वज' उत्सवाच्या वेळी करण्यात आला. त्या नाट्यप्रयोगात देवांचा विजय आणि असुरांचा पराजय दाखविला होता. त्यामुळे या प्रयोगाच्या वेळी काही प्रक्षोभ होईल म्हणून ब्रह्मा, विष्णु, महेश आणि इतर देव उपस्थित होते.

आपल्यादेखत आपला पराजय झालेला नाट्यात पाहाणे दैत्यांना रुचले नाही. त्यांनी ब्रह्मदेवाकडे तक्रार केली. त्या वेळी ब्रह्मदेव त्यांना म्हणाला, ''बाबांनो, मला कोण्या विशिष्ट पक्षाचा जय-पराजय दाखवायचा नाही. सृष्टीत शुभही असते, अशुभही असते; चांगले असते, वाईट पण असते. ते सर्व या नाट्यात दाखविले आहे. सर्व त्रैलोक्यात आढळणाऱ्या सर्वसामान्य भावभावनांचे सर्वसामान्य दर्शन मला घडवायचे आहे. यात विशिष्ट किंवा वैयक्तिक काही नाही. या ठिकाणी कधी धर्म असेल तर कधी अधर्म असेल, कधी हास्य असेल तर कधी युद्ध असेल, कधी आनंद असेल तर कधी दु:ख असेल. अशा तऱ्हेने ज्यांच्यात सर्व लोकप्रवृत्तींचे प्रतिबिंब पडले आहे व ज्यात सर्व अवस्था समाविष्ट आहेत, असे नाट्य मी सर्व लोकांकरिता केले आहे.''

हे ऐकून दैत्यांचा राग शांत झाला व सुरविजयाचा तो पहिला प्रयोग शांततेने पार पडला. संस्कृत नाट्याच्या शास्त्राचा व प्रयोगाचा असा पौराणिक थाटाचा वृत्तान्त भरतनाट्यशास्त्राच्या पहिल्या अध्यायात दिला आहे. यात 'नाट्य' नावाच्या या पाचव्या वेदाला एक दिव्य स्वरूप व पराकाष्ठेचे प्रामाण्य देण्यात आले आहे. कारण यात या नवीन नाट्यशास्त्राचा संबंध चार वेदांशी व ब्रह्मा, विष्णु, महेश या तीन देवतांशी लावलेला आहे. याचा अर्थ असा होतो की, *भरताच्या नाट्यशास्त्रा*पूर्वी वैदिक वाङ्मयात नाट्याची परंपरा नव्हती. म्हणून ब्रह्मदेवाने हे नवीन निर्माण केले, असे येथे सांगितले आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्राचा काळ ख्रिस्तपूर्व पहिले किंवा दुसरे शतक मानतात. कीथ नाट्यशास्त्राचा काळ इ. स. तिसरे शतक मानतात.

भारतीय परंपरेप्रमाणे नाट्याचा उगम जरी याप्रमाणे अज्ञात असला तरी काही पाश्चात्त्य पंडितांनी संस्कृत

नाट्याचा सूक्ष्म उगम वेदवाङ्मयातील संवादात झाला आहे असे प्रतिपादन केले आहे. श्रोडर, मॅक्समुल्लरप्रभृती पंडितांचे मत आहे विशेषत: *ऋग्वेदात* नाटकाचे मुख्य घटक-म्हणजे नाट्यानुकूल असे सुंदर संवाद आहेत, असे संवाद पुढीलप्रमाणे :-सरमापणि-संवाद (ऋ. १०-१०८), विश्वामित्र-नदी-संवाद (ऋ.३-३३), अग्नि-देव-संवाद (ऋ.१०-५१), यमयमी-संवाद (ऋ. १०-१०), पुरूरवा-उर्वशी-संवाद (ऋ. १०-९५) इत्यादी. ऋ. १०-११९ यात तर इंद्र एकटाच बोलत आहे असे दाखविले आहे. पाहिजे तर यास नाट्य-छटा किंवा Dramatic monologue असे म्हणावे. ऋ. ८-३३-१९ यामध्ये स्त्रीवेष घेतलेल्या आसंग प्लायोगी नावाच्या पुरुषाला इंद्र म्हणत आहे, ''खाली पाहा, वर पाहू नकोस. पायाचे घोटे दिसू देऊ नकोस.'' याचा वेषांतर करणे या नाट्याच्या महत्त्वाच्या अंगाशी संबंध आहे.

या संवादांतून काही गद्यभागही असावा व त्याचे प्रयोग त्या वेळी केले जात असावे असे व्हॉन श्रोडर याचे मत आहे. अश्वमेधादि यज्ञ चालू असता त्यामध्ये गायनवादन, नाट्यसंवाद, जादूचे प्रयोग इत्यादी करमणुकीचे प्रकार त्या वेळी करीत. एकाच माणसाने अनेकांची रूपे घेऊन लोकांची करमणूक करावी ही बहुरूप्यांची कला फार प्राचीन आहे. ते एक एकपात्री नाटकच होय. 'विश्वरूप' या नावाखाली (विश्वारूपेभ्यश्च वो नम:) ही बहुरूप्यांची कला *यजुर्वेदातील* रुद्राध्यायाच्या चवथ्या अनुवाकात उल्लेखिलेली आहे. याच अध्यायात रुद्राच्या 'घोरातनु' व 'शिवातनु' अशा दोन रूपांचे वर्णन आहे. नाट्याचा आरंभ या रूपे बदलण्यातूनच झालेला आहे असे कालिदासाला वाटले असावे म्हणून त्याने 'रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा' असे आपल्या *मालविकाग्निमित्रात* (१-४) म्हटले आहे.

तैत्तिरीय ब्राह्मणात (३-४) 'शैलूष' शब्द आला आहे. याचा अर्थ नट असाच घ्यावा लागेल. ऋग्वेदात (१-१६५) इंद्र आणि मरुत् यांचा संवाद आहे. त्यासंबंधी लिहिताना मॅक्समुल्लर असे म्हणतो की, 'या सूक्ताचा अभिनय एका बाजूस इंद्र व दुसऱ्या बाजूस मरुत् बनणाऱ्या पुरोहितांनी केला असला पाहिजे.' यावरून त्याने असे सामान्य अनुमान काढले आहे की, नाट्याचा आरंभ वेदाच्या धार्मिक प्रवृत्तींत झाला. त्यात स्वत: उपाध्याय वेष पालटून ते ते संवाद म्हणत असत.

रामायण व *महाभारत* ही आर्ष महाकाव्ये आहेत. त्यापैकी *रामायणात* (बालकांड १८-१८) नट आणि नर्तक यांचा उल्लेख आहे (नटनर्तकसंकुला:). *महाभारतात* (वनपर्व १५-१४) 'आनर्ताश्च तथा सर्वे नटा नर्तकगायना:' व शांतिपर्व (६९-५१, ६०) यांत कुशीलव व नटनर्तक यांचे उल्लेख आहेत. वाल्मीकीने रचलेले रामायण कुश-लवांनी गाऊन दाखविले याचा रामायणातही उल्लेख आहे. 'कुशीलव' म्हणजे नट हा शब्द या कुश-लवांवरूनच पडला असावा. नाटक शब्दाचा मूळ अर्थ पौराणिक-ऐतिहासिक उपाख्यान असा आहे. महाभारत व रामायण यांतील आख्याने व उपाख्याने सूत लोक गात असत. रामायण व महाभारत या आर्ष काव्यानंतर सूत या वर्गाला चांगली प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. कथा हे नाट्याचे शरीर असल्यामुळे ते नृत्य, गीत व वादन यांमध्ये कुशल असलेल्या आपल्या साथीदारांसह म्हणून दाखविणाऱ्या सूताला फार लोकप्रियता मिळाली असली पाहिजे. येथेच नाट्याचा उगम आहे असे पाश्चात्त्य पंडितांचे मत आहे.

हरिवंश म्हणून महाभारताचा एक उत्तर भाग आहे. तो बहुधा इ. स. दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या शतकात लिहिला गेला असावा. या *हरिवंशा*तील विष्णुपर्वामध्ये (९२-९३) एका परिपूर्ण नाट्यप्रयोगाचा स्पष्ट उल्लेख आहे. तेथे प्रद्युम्न, सांब आणि गद या यदुपुत्रांनी अनुक्रमे नायक, विदूषक आणि पारिपार्श्वक यांच्या भूमिका करून *रंभा-नल-कूबर* हे नाटक करून दाखविले. वज्रनाभाला मारण्यासाठी कृष्णाने त्यांना वज्रपुराला पाठविले होते. आपल्या कामांत सिद्धी मिळविण्यासाठी व लोकास वश करण्यासाठी त्यांनी प्रथम रामायणामधील एका प्रसंगावरील नाटक केले.

याव्यतिरिक्त काही जुन्या नाटकांचे उल्लेख खुद्द नाट्यशास्त्रात भरतमुनीने केले आहेत. *अमृतमंथन* हा समवकार व *त्रिपुरदाह* हा डिम करून दाखविल्याचा प्रत्यक्ष उल्लेख आहे. या वेळची नाट्यव्यवस्था व रंगभूमीची सजावट वाचून प्राचीन रंगभूमी अतिशय सुसज्ज होती अशी कल्पना येते (४-२-१०). कालिदासानेही आपल्या *विक्रमोर्वशीय* नाटकात *लक्ष्मीस्वयंवर* नावाच्या एका नाट्यप्रयोगाचा उल्लेख केला आहे. हा प्रयोग इंद्रसभेत झाला (अंक ३). ते नाटक सरस्वतीने रचलेले व भरतमुनीने बसवून घेतलेले होते. त्यात उर्वशी, मेनका वगैरे अप्सरांनी भूमिका केल्या होत्या.

वात्स्यायनाच्या *कामसूत्रात* (ख्रिस्तपूर्व २ रे शतक) नृत्य, गीत, वाद्य यांच्याबरोबर 'नाटकाख्यायिका दर्शना'चा उल्लेख आहे. तसेच पीठमर्द, विदूषक, चेट यांचाही उल्लेख येथे आहे. यावरून ही मंडळी केवळ काल्पनिक पात्रे म्हणून नाटकात घातलेली नसून त्यांना लौकिक जीवनात स्थान होते हे सिद्ध होईल.

पाणिनीने नट, नर्तक वगैरेंचे उल्लेख केले आहेत. तसेच नटसूत्रावर ग्रंथ रचणारे शिलाली व कृशाश्व असे दोन ग्रंथकार तो सांगतो (अध्याय ४-३-११०). तसेच 'अधिकृत्य कृते ग्रंथे' (४-३-८७) या सूत्रांत काव्यनाटकादिकांना योग्य नावे देण्यासाठी 'ईये' हा प्रत्यय उपयोगी पडतो असे म्हटले आहे. यावरून तशी जरुरी पडण्यासारखी नाटके यापूर्वी कित्येक वर्षे रचली जात असावी हे स्पष्ट आहे. *पातंजल-महाभाष्यात* (२-३४) कंसवध या विषयावरील नाट्यप्रयोगाचा उल्लेख आहे; व नटांच्या स्त्रियांचाही तेथे नामनिर्देश आहे. पाणिनीचा काळ ख्रिस्तपूर्व ३०० व पतंजलीचा ख्रिस्तपूर्व १५० असा मानतात. त्यामुळे नट, नाट्य आणि नाटक यांच्या अस्तित्वाची प्रमाणे या काळापर्यंत उपलब्ध होतात असे दिसून येते.

❖ ❖

नाट्य आणि वेद

नाट्याच्या निर्मितीविषयीच्या दन्तकथेत नाट्याचा चार वेदांशी जो संबंध जोडला आहे त्यात काल्पनिकतेचा भाग अधिक आहे. *ऋग्वेदातील* ऋचांचे पठन होत असे आणि *सामवेदातील* मंत्र गायिले जात यावरून नाट्यातील पाठ्य आणि गीत यांचे मूळ या दोन वेदांत मानणे हे समजण्यासारखे आहे. परंतु अभिनयाचा *यजुर्वेदाशी* जोडलेला संबंध फारच क्षीण स्वरूपाचा आहे. यज्ञात अध्वर्यूच्या हातून घडणाऱ्या क्रियांपासून नाट्यातील अभिनयाची उत्पत्ती झाली हे स्वीकारार्ह नाही. नाट्यातील रस आणि *अथर्ववेद* यांच्यातील संबंधही अशाच प्रकारचा आहे. त्या वेदातील अभिचार, वशीकरण इत्यादिविषयक काही मंत्रांमध्ये चित्तवृत्तिरूप काही भावांचा आविष्कार झालेला आढळतो इतकेच. सर्व शास्त्रांचे मूळ वेदांत आहे ह्या भावनेतून नाट्याच्या प्रधान अंगांचे मूळ वेदांत शोधण्याची कल्पना उगम पावली असावी.

संस्कृत नाट्याचा वेदाशी अशा तऱ्हेने संबंध प्रस्थापित होण्यासारखा नसला तरी दुसऱ्या दृष्टीने नाट्याचे मूळ *ऋग्वेदात* शोधण्याचे प्रयत्न झाले आहेत. दोन किंवा अधिक व्यक्तींमध्ये संवाद असलेली अनेक सूक्ते *ऋग्वेदात* आहेत. उदाहरणार्थ, सूक्त १०.१० यम-यमी संवाद, १०.३३ विश्वामित्र आणि विपाश्-शुतुद्री नद्या यांच्यातील संवाद, १०.९५ उर्वशी आणि पुरूरवस् यांचा संवाद, १०.८६ इन्द्र, वृषाकपि आणि इन्द्राणी यांच्यातील संवाद, १०.१०८ सरमा आणि पणी यांचा संवाद, ४.१८ वामदेव, इन्द्र आणि अदिति यांचा संवाद, इत्यादी. अर्थात सूक्तांना वैदिक कर्मकांडात स्वाभाविक असे स्थान नाही. कारण त्यांतील विषयांचा कोणत्याही धार्मिक विधीशी प्रत्यक्ष संबंध नाही. त्यांची रचना काव्यात्मक आहे. त्यामुळे आणि विशेषत: त्यांच्यातील काही नाट्यपूर्ण संवादांमुळे सूक्तांचा नाट्याशी संबंध प्रस्थापित करण्याचे प्रयत्न झाले हे समजण्याजोगे आहे.

ऋग्वेदातील १.१६५ या सूक्तात इन्द्र आणि मरुद्गण यांच्यातील संवाद आहे. त्याची व्याख्या करताना मॅक्समुल्लर यांनी असे सूचित केले होते की याग चालू असता काही ऋत्विग इन्द्र आणि मरुत यांच्या वेषात उपस्थित होऊन हा संवाद म्हणत असावेत. ही सूचना मान्य करून लेव्ही यांनी संस्कृत नाट्यावरील आपल्या ग्रंथात असे प्रतिपादन केले आहे की ह्या संवादसूक्तांवरून त्या वेळी नाटकासारखे प्रयोग निश्चितपणे होत असत असे दिसून येते. नाट्यप्रयोगांशी संबद्ध अशा सर्व कलांचा वैदिक युगात विकास झाला होता हे त्यांनी दाखवून दिले आहे. गानकला परिणत अवस्थेला पोचली होती हे सामवेदावरून स्पष्ट आहे. सुंदर वेष परिधान करून पुरुषांना आकर्षित करणाऱ्या स्त्रियांचा निर्देश ऋग्वेदात आहे. त्यावरून त्या वेळी नृत्यकलासुद्धा खूप विकसित झाली होती असे अनुमान निघते. *अथर्ववेदातील* १२.१.४१ या मंत्रावरून वाद्यसंगीताच्या साथीने लोक नृत्य आणि गायन करीत असत असे दिसते. या आधारे प्रेक्षकांसमोर नृत्य आणि गायन यांचे प्रयोग त्या काळी होत असत असा निष्कर्ष संभवतो. तेव्हा ह्या संवादसूक्तांचेही नाट्यस्वरूपात प्रयोग केले जात असत अशी शक्यता मान्य करावयास हरकत नाही असा लेव्हींच्या प्रतिपादनाचा आशय आहे.

फॉन् श्रोडर यांनी दीर्घ परिश्रमाने असे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला की *ऋग्वेदातील* ही संवादसूक्ते

वस्तुत: एका प्राचीन नाट्यप्रकाराचे अवशेषरूप आहेत. सर्व मानवी समाजांच्या प्राथमिक अवस्थेत गायन, नृत्य आणि नाट्य यांच्यात दृढ परस्परसंबंध असून ते सर्व कोणत्या तरी धार्मिक विधीशी निगडित असतात असे त्यांनी प्रतिपादन केले आहे. नृत्यगीतात्मक धार्मिक नाट्य प्राथमिक अवस्थेत असलेल्या अनेक जमातींत – उदाहरणार्थ, मेक्सिकोमध्ये – आजही पाहावयास मिळते. अशाच तऱ्हेचे धार्मिक नाट्य आर्य लोकांच्या प्राथमिक अवस्थेत म्हणजे इंडोयुरोपियन युगात अस्तित्वात होते असे फॉन् श्रोडर यांचे म्हणणे आहे. *ऋग्वेदात* इन्द्र, उषस्, अश्विनौ, मरुद्गण आदी देवतांचा 'नृत्य करणारे' असा निर्देश आला आहे. यावरून लोक या देवतांच्या भूमिकांत उपस्थित होणाऱ्या ऋत्विजांचे नृत्य पाहात असत असे मानता येते. तेव्हा फॉन् श्रोडरच्या मते *ऋग्वेदातील* संवादसूक्तांत तसेच स्वगत भाषण असलेल्या इतर काही सूक्तांत या प्राचीन नाट्यप्रकाराचे अवशेष आहेत. प्राचीन धार्मिक नाट्यात प्रजननक्षमता साध्य करण्याच्या विधीला महत्त्वाचे स्थान होते. त्या विधीचे नाट्यरूप दर्शन काही प्रमाणात १.१७९ अगस्त्य-लोपामुद्रा-संवाद सूक्त, १०.१० यम-यमी-संवाद सूक्त, १०.८६ वृषाकपि सूक्त इत्यादींमध्ये होते असा फॉन् श्रोडरचा दावा आहे. तथापि *ऋग्वेदात* ह्या धार्मिक नाट्याचे अवशेष दिसतात, ते त्याच्या प्राथमिक अवस्थेचे द्योतक नसून त्याची अखेरची अवस्था दिग्दर्शित करतात असे त्यांनी म्हटले आहे.

परंतु या पंडितांची ही विचारसरणी मान्य होण्याजोगी नाही. *ऋग्वेदातील* अनेक सूक्तांत नाट्यमय प्रसंगांची कल्पना केली गेली आहे, तथापि, हे प्रसंग यागाच्या समयी अथवा इतर वेळी प्रयोगबद्ध केले जात असे मानण्यास काही आधार नाही. ऋत्विग लोकच इन्द्राचा अथवा मरुद्गणाचा वेष धारण करीत आणि सूक्तातील संवाद नाट्यरूपाने प्रस्तुत करीत या मताला वैदिक वाङ्मयात कोणताही पुरावा नाही. तसेच वैदिक युगात नृत्य, गीत आणि वाद्य या कला परिणत अवस्थेला पोचल्या असल्या तरी ऋग्वेदातील संवादाचा या कलांशी संयोग घडून येऊन नाट्य अस्तित्वात आले असे म्हणता येण्यासारखे नाही. काही देवतांचे 'नृत्य करणारे' असे वर्णन केले असले तरी नृत्याचे इतरत्र होणारे प्रयोग पाहूनच देवतांविषयीची ही कल्पना कवींना सुचली असे मानणे अधिक उचित होईल. ऋत्विग स्वत:च इन्द्र, उषस् इत्यादींच्या वेषात नाचत असे समजण्यास काही सुद्धा आधार नाही. त्याचप्रमाणे यम व यमी, विश्वामित्र व नद्या, देवशुनी सरमा आणि पणी इत्यादींचे वेष धारण करूनच ऋत्विग ह्या सूक्तांचे संवादात्मक पठन करीत असत असे मानण्याला तर काही आधार नाही.

फॉन श्रोडर यांनी म्हटले आहे त्याप्रमाणे प्रारंभिक अवस्थेतील समाजात धार्मिक विधीचा भाग म्हणून नृत्य, गीत आणि नाट्य विद्यमान असते हे सामान्यपणे मान्य केले तरी *ऋग्वेदातील* सूक्ते धार्मिक नाट्याचे अवशेष होत हे मत मान्य होण्यासारखे नाही. जर फॉन् श्रोडर समजतात त्या प्रकारचे धार्मिक नाट्य वैदिक काळी खरोखरच अवशिष्ट असते तर *ब्राह्मण* आणि सूत्रग्रंथांत वर्णिलेल्या कर्मकाण्डात त्याचा कोठे ना कोठे निर्देश झाला असता. पण तसा तो कोठे आढळत नाही. यांपैकी बहुतेक सूक्तांचा धार्मिक विधीत अन्तर्भाव होण्यासारखा नाही. अगस्त्य-लोपामुद्रा संवाद अथवा यम-यमी संवाद प्रजननविषयक धार्मिक विधीतील नाट्याचे अवशेष होत ही गोष्टसुद्धा पटण्यासारखी नाही.

ऋग्वेदात एक प्रकारचे नाट्य अस्तित्वात होते हे जरी स्वीकारले तरी त्यामुळे उत्तरकालीन संस्कृत नाटकांचा त्या नाट्याशी संबंध प्रस्थापित होत नाही. *ऋग्वेदातील* सूक्तांत संवाद आहेत, तसे ते संस्कृत नाटकांत आहेत, यापलीकडे त्या दोहोंत काही साम्य नाही. आणि ऋग्वेदकालापासून नाट्याची परंपरा अखंडित राहून तिच्यातूनच संस्कृत नाटक उदयास आले असे मानण्यासही काही आधार नाही. वैदिक काळी अस्तित्वात असलेल्या नृत्य, गीत आणि वाद्य ह्या कलांचा विकास आणि वृद्धी ही अविच्छिन्नपणे पुढेही होत राहिली आणि त्यांचेच परंपरेने आलेले स्वरूप भरताने वर्णिलेल्या पूर्वरङ्गात आणि ध्रुवागानात प्रत्ययास येते इतके म्हणता येईल. मात्र या नृत्यांचा आणि गीतांचा संस्कृत नाटकाच्या उत्पत्तीशी विशेष संबंध आढळत नाही.

❖ ❖

संस्कृत नाटकाची उत्पत्ती

नाटके आणि त्यांचे प्रयोग याविषयीचे भरताच्या नाट्यशास्त्रातील सर्व विवेचन त्या वेळी उपलब्ध असणाऱ्या नाटकांवर आणि त्यांच्या वारंवार होत असलेल्या प्रयोगांवर आधारित आहे असे समजणे आवश्यक आहे. प्रत्यक्ष उदाहरणे समोर असल्याशिवाय केवळ कल्पनेने या शास्त्राची निर्मिती होण्याची शक्यता नव्हती. परंतु भरताला अवगत असलेल्या नाटकांपैकी आज एखादे उपलब्ध आहे असे निश्चितपणे म्हणता येण्यासारखे नाही. सध्या उपलब्ध असलेली संस्कृत नाटके प्राय: सर्व उत्तरकालीन आहेत. त्यामुळे ज्या नाटकांच्या आधारे त्याने हे विवेचन केले आहे त्या पूर्वकालीन नाटकांची माहिती उपलब्ध होण्यासारखी नाही. तथापि, सध्या आपल्याला अवगत असलेली संस्कृत नाटके भरताच्या अगोदरच्या नाटकांहून कोणत्याही प्रकारे भिन्न नाहीत. *नाट्यशास्त्रा*तील नाटकांच्या स्वरूपाविषयीचे वर्णन पुढील काळातील नाटकांना लागू पडते. किंबहुना या शास्त्रातील विवेचनाला अनुसरूनच ही नाटके लिहिली गेली आहेत. याचा अर्थ संस्कृत नाटकाची परंपरा भरतपूर्वकालीन आहे हे उघड आहे.

पहिल्या अध्यायात नाट्यवेदाच्या निर्मितीचे वर्णन आहे. चार वेद फक्त त्रैवर्णिकांसाठीच आहेत. तेव्हा शूद्रांसहित सर्व वर्णांना उपयोगी होईल असा आणि जो दृश्य आणि श्रव्य असून मनोरंजन करील असा एक नवीन वेद ब्रह्मदेवाने काही ऋषींच्या विनंतीवरून निर्माण केला. तोच हा नाट्यवेद. त्याच्या निर्मितीच्या कामी चार वेदांचाच उपयोग झाला. *ऋग्वेदा*तून पाठ्य, *सामवेदा*तून गीत, *यजुर्वेदा*तून अभिनय आणि *अथर्ववेदा*तून रस याप्रमाणे त्या त्या वेदातील वैशिष्ट्ययुक्त अंश घेऊन व त्यांचे एकत्रीकरण करून ब्रह्मदेवाने नाट्यवेद निर्माण केला असे तेथे म्हटले आहे. त्याचा प्रयोग करण्याचे काम ब्रह्मदेवाने भरतावर सोपविले आणि त्याने तो आपल्या शंभर पुत्रांकरवी बसवून घेतला. त्यात कैशिकी वृत्तीचीसुद्धा योजना व्हावी या उद्देशाने ब्रह्मदेवाने अप्सरा निर्माण केल्या. तेव्हा इन्द्रध्वज उत्सवाच्या प्रसंगी भरताने प्रथम आशीर्वचनाने युक्त असा नान्दीचा प्रयोग केला. देवांनी दैत्यांवर मिळविलेल्या विजयाचा प्रसंग नाट्यरूपाने प्रस्तुत केल्यामुळे क्षुब्ध झालेल्या दैत्यांची समजूत घालून ब्रह्मदेवाने त्यांना नाटकाचे महत्त्व पटवून दिल्याची कथा पहिल्या अध्यायात आहे. पुढे चौथ्या अध्यायात भरताने असे म्हटले आहे की नाट्यमंडपाची उभारणी आणि रंगदेवतांचे पूजन झाल्यानंतर भरताने *अमृतमन्थन* नावाच्या ब्रह्मदेवरचित समवकाराचा प्रयोग केला. त्यानंतर हिमालयावर शंकराकडे जाऊन तेथे त्याच्यासमोर तोच प्रयोग करून शिवाय *त्रिपुरदाह* नावाच्या डिमाचासुद्धा प्रयोग केला. त्याप्रसंगी शंकराने आपले नृत्य पूर्वरंगात उपयोजिण्यासाठी तण्डुकरवी भरताला शिकवले.

स्वर्गातून नाट्य पृथ्वीवर कसे आले याविषयीची कथा नाट्यशास्त्राच्या शेवटच्या दोन (३६ व ३७) अध्यायांत आहे. स्वर्गात भरताचे पुत्र नाट्यप्रयोग करीत असता एका प्रयोगात त्यांनी ऋषींची ग्राम्य कुचेष्टा केली. त्यामुळे संतप्त झालेल्या ऋषींनी त्यांना असा शाप दिला की त्यांचे नाट्यवेदाचे ज्ञान नाश पावेल आणि ते व त्यांचे वंशज शूद्राचार होऊन नर्तक म्हणून दुसऱ्यांची सेवा करून जगतील. परंतु या प्रकारात देवांनी मध्यस्थी करून नाट्यवेदाचा नाश होऊ दिला नाही आणि भरताच्या सांगण्यावरून त्याचे ज्ञान अप्सरांना

देण्यात आले. पुढे नहुषाला इन्द्रपदाची प्राप्ती झाल्यावर स्वर्गात अप्सरांनी केलेले नाट्यप्रयोग पाहून त्याला असे वाटू लागले की अशा तऱ्हेचे प्रयोग पृथ्वीवर त्याच्या प्रासादातही केले जावेत. अप्सरा त्यासाठी पृथ्वीवर जाणे शक्य नसल्यामुळे नहुषाच्या सांगण्यावरून भरताने आपल्या शापित पुत्रांना असा आदेश दिला की त्यांनी पृथ्वीवर जाऊन नाट्याचे प्रयोग करावेत, म्हणजे शापाचा अंत होऊन त्यांना हीन दशा प्राप्त होणार नाही. त्याप्रमाणे ते भरतपुत्र पृथ्वीवर आले व येथील स्त्रियांच्या साहाय्याने नाट्याचे प्रयोग करू लागले.

ही सर्व दंतकथा आहे. तथापि तिच्यावरून काही निष्कर्ष निघतात. 'अमृतमन्थन' आणि 'त्रिपुरदाह' या अगदी प्रारंभीच्या नाटकांच्या निर्देशावरून असे म्हणता येईल की सुरुवातीचे नाट्यप्रयोग देवादिकांच्या चरितांचे अथवा पराक्रमाचे दर्शन घडविण्याच्या उद्देशाने केले जात असत. भरताचे पुत्र अथवा वंशज शापित झाल्यामुळे हीन समजले जाण्याचा संभव उत्पन्न झाला यावरून नटांचे समाजातील स्थान प्रारंभापासूनच कमी दर्जाचे मानले जात होते असा निष्कर्ष निघतो. नाट्याचा प्रयोग करण्यात अप्सरांचा म्हणजे देवगणिकांचा महत्त्वाचा भाग असे. त्यावरून पृथ्वीवरील नाट्यही प्रारंभापासूनच गणिका अथवा वेश्या यांच्या साहाय्याने प्रस्तुत केले जात असे असे निष्पन्न होते.

❖ ❖

नाट्यलक्षण

'नाट्य' हा शब्द 'नट' या शब्दापासून झालेला आहे. नटाचे जे कृत्य म्हणजे कामगिरी ते नाट्य. नट शब्द नट् (१ प.) नाचणे किंवा अभिनय करणे या धातूवरून आला आहे. यावरून नाटकामध्ये मानवी विकारांचे आणि अवस्थांचे कलात्मक अनुकरण केलेले असते हे स्पष्ट आहे. नाचणे, साभिनय नाचणे, रूपे बदलणे, विकारप्रदर्शन, अवस्थांचे अनुकरण, जीवन-दर्शन या नाट्याच्या विकासाच्या चढत्यावाढत्या पायऱ्या आहेत. यावरून नाट्य म्हणजे नटाची अभिनय-कला असा अर्थ निष्पन्न होतो. या नाट्याची अधिक फोड भरतमुनीने नाट्यशास्त्राच्या पहिल्याच अध्यायात केलेली आहे. नाट्य म्हणजे 'सबंध त्रैलोक्याच्या भाव-भावनांचे वर्णन'च असते (**त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम्। १-१०७ बडोदेप्रत**). त्याचप्रमाणे पुढे नाट्याला भरताने 'लोकवृत्ताचे अनुकरण' म्हटले आहे (**लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम्।१-११२ बडोदेप्रत**). नाट्यात 'सप्तद्वीपांचे अनुकरण' असते (**सप्तद्वीपानुकरणं नाट्यमेतद् भविष्यति। १-११७ बडोदेप्रत**). त्यात सुखदु:खांनी युक्त लोकांचा स्वभाव असतो, असे भरताने पुढे म्हटले आहे (**योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदु:खसमन्वित:। १-११९**). भरताच्या अनुकरणाचे प्लेटो व ॲरिस्टॉटल यांच्या Imitation शी शब्दसाम्य असले तरी त्या दोघांची इमिटेशनची कल्पना वेगळी आहे. ललितकलेतील अनुकृतीची अनुकृती ही विवक्षित वस्तूची अनुकृती आहे असे प्लेटो मानतो. उलट ॲरिस्टॉटल हा ललितकलेतील अनुकृती ही विवक्षिताची अनुकृती नसून विश्वात्मकाची अनुकृती आहे असे समजतो. सर्जक अनुकृतिशीलता हे ॲरिस्टॉटलने ललितकलांचे व्यवच्छेदक लक्षण मानले आहे. भरताची भूमिका अगदी भिन्न आहे हे यावरून स्पष्ट होते.

भरताच्या 'अनुकरण' शब्दाचा अर्थ निसर्गाची केवळ यांत्रिक नक्कल करणे असा नाही. निसर्ग किंवा लोकस्वभाव हा नाट्याचा मुख्य आधार असून आंगिक, वाचिक, आहार्य आणि सात्त्विक अशा चार अभिनयांनी तो अत्यंत सुरस आणि सुंदर करून कलात्मकतेने लोकांपुढे मांडावयाचा, ही भरताची नाट्याविषयीची कल्पना आहे. धनंजयाने आपल्या *दशरूपकात* 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' अशी नाट्याची व्याख्या दिली आहे. ती भरताच्या मताला धरूनच आहे. कारण भरतानेही नाट्याला 'नानावस्थान्तरात्मक' म्हटलेले आहे -

नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम्।
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम्।।१.११२।। (बडोदेप्रत)

तसेच कालिदासाने आपल्या *मालविकाग्निमित्रा*मध्ये नाट्याचे जे सुंदर वर्णन केले आहे ते भरतमताला अनुसरूनच आहे (अंक १-४). तेथे कालिदास म्हणतो, ''नाट्यात सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणांतून उद्‌भवणारे आणि नाना रसांनी युक्त असे लोकव्यवहार दिसतात, आणि त्यामुळे नाट्य हे वेगवेगळ्या आवडी असणाऱ्या लोकांचे मनोरंजनाचे एकमेव साधन आहे (**त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते। नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्।**).

❖ ❖

नाट्याचे प्रयोजन

भरताने आपल्या सुरुवातीच्या अध्यायात नाट्याचे प्रयोजन सूचित केले आहे. देवांनी ब्रह्मदेवाला 'आम्हाला एक मनोरंजनाचे साधन द्या' अशी विनंती केली. त्यावरून नाट्याचे प्रयोजन मनोरंजन आहे हे स्पष्टच आहे. पण हे मनोरंजन धर्म आणि यश यांस धरून असावयास पाहिजे म्हणजे ते चतुर्विध पुरुषार्थाचे साधक पाहिजे असे पुढे स्पष्ट केले आहे –

धर्म्यमर्थ्यं यशस्यं च सोपदेश्यं ससङ्ग्रहम्।
भविष्यतश्च लोकस्य सर्वकर्मानुदर्शकम्।।१.१४।। (बडोदेप्रत)

नाट्यामध्ये सर्वच मंडळींना उपयोगी पडेल, बरे वाटेल, असे विविध तऱ्हेचे साहित्य असते. शूरांना त्यातून उत्साह मिळतो. भीरूंना धारिष्ट मिळते. कामी लोकांना कामाचे वर्ण आढळते, विद्वानांना पांडित्य मिळते आणि दु:खार्ताला आधार मिळतो. ते हितोपदेश देणारेही आहे (**हितोपदेशसंयुक्तै: (वाक्ये:) प्राज्ञ: कुर्वीत नाटकम्. ना.शा. २२–२८४**). ते विरंगुळा देणारे (**विश्रांतिजननम्**) आहे. थोडक्यात सांगावयाचे तर भरताच्या मताप्रमाणे बोध व मोद हे नाट्याचे प्रयोजन आहे. केवळ चतुर्विध पुरुषार्थ हेच नाट्याचे प्रयोजन मानणाऱ्या दंडी वगैरे लोकांचा उपहास करून धनंजयाने आपल्या दशरूपकात आनंद हे नाट्याचे एकच प्रयोजन मानले आहे (द.रू. १–६).

भरताच्या काळी विविध प्रकारच्या नाटकांचे प्रयोग होत असत आणि ते पाहाण्यासाठी सर्व प्रकारचे लोक बहुतांशी मनोरंजन व्हावे या उद्देशाने नाटक बघावयाला जात. दृश्य आणि श्राव्य असे क्रीडनीयक लोकांना हवे होते म्हणूनच नाट्यवेदाची निर्मिती झाली असे भरताने पहिल्या अध्यायात प्रारंभीच म्हटले असले तरी नाट्याच्या दर्शनाने मनोरंजनाबरोबर दुसरीही फलप्राप्ती होत असल्याचे त्याने सांगितले आहे. नाट्य हे हितोपदेशजनन आणि बुद्धिविवर्धन आहे अशी आपली भूमिका त्याने पहिल्या अध्यायाच्या शेवटी मांडली आहे. (**धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम्। लोकोपदेशजनन नाट्यमेतद्भविष्यति।। १.११६ बडोदेप्रत**) नाटकात धर्म, क्रीडा, काम, शम, अर्थ, हास्य, युद्ध, वध इत्यादी जगातील सर्व गोष्टींचे दर्शन होऊन दुष्ट माणसांना झालेले शासन, सत्प्रवृत्तींना होणारा सुखाचा लाभ, शूरांचा उत्साह, विद्वान मनुष्यांचे वैदग्ध्य, संकटकाली दाखविलेले धैर्य इत्यादी अनेक गोष्टी प्रत्यक्ष होत असलेल्या दिसतात. तेव्हा मनोरंजन होत असतानाच या गोष्टींचा संस्कारक्षम मनुष्याच्या मनावर परिणाम होऊन तो त्यापासून योग्य बोध घेऊ शकतो. मनोरंजन आणि बोध यांना अनुक्रमे प्रीती आणि व्युत्पत्ती या संज्ञा देऊन नाटकाचे हे द्विविध प्रयोजन होय असे *नाट्यशास्त्राच्या* टीकाकारांनी मानले आहे. अठराव्या व एकोणिसाव्या अध्यायांवर व्याख्येत अभिनवगुप्ताने ठिकठिकाणी व्युत्पत्तीचा निर्देश केला आहे. पण ही व्युत्पत्ती प्रीतीच्या द्वारा म्हणजे मनोरंजन होत असतानाच प्राप्त होते. ही गोष्ट एखाद्या व्याधिग्रस्त मनुष्याला शर्करावगुंठित औषध देण्यासारखी आहे असे त्याने म्हटले आहे.

नाटकाच्या दर्शनाने उत्पन्न होणाऱ्या प्रीतीचे स्वरूप सर्वसामान्य मनोरंजनासारखे नसून रसाची प्रतीती

असे विशिष्ट प्रकारचे आहे. रसांचे विवेचन करणाऱ्या सहाव्या अध्यायात भरताने म्हटले आहे की विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांच्या संयोगाने रसनिष्पत्ती होते. याचे स्पष्टीकरण देताना ज्याप्रमाणे गूळ आदी द्रव्य, व्यञ्जन आणि औषधी यांच्या संयोगाने षाडव आदी रस निष्पन्न होतात, त्याचप्रमाणे विभावादींच्या संयोगाने स्थायिभाव रसस्वरूप होतात असे विधान केले आहे. ज्याप्रमाणे नाना प्रकारच्या व्यञ्जनांनी संस्कृत केलेल्या अन्नाचे भोजन करणारे त्यातील रसांचा आस्वाद घेऊन एक विशेष प्रकारचा आनन्द प्राप्त करतात त्याचप्रमाणे अभिनयाद्वारा विविध भावांच्या होणाऱ्या आविष्कारामुळे रसात परिणत झालेल्या स्थायिभावाचा आस्वाद घेऊन प्रेक्षक एक विशेष प्रकारचा आनंद अनुभवतात.

सारांश, रसास्वाद हे नाट्याचे परमोच्च प्रयोजन असे नाट्यशास्त्रात अभिप्रेत आहे.

❖ ❖

नाट्यप्रयोग

पक्क्या स्वरूपाचा नाट्यमंडप आणि सर्व साधनांनी संपन्न असा नटसंच यांचे अस्तित्व *नाट्यशास्त्रात* असल्यामुळे त्या काळी नाटकांचे प्रयोग अनेकवार होत असत हे उघड आहे. पण पक्के नाट्यगृह मोठ्या नगरातच उभारले जाणे संभाव्य होते. शिवाय, *नाट्यशास्त्रावरून* असे आढळते की नाटकांचे प्रयोग एखाद्या देवतेच्या यात्रेच्या अथवा उत्सवाच्या प्रसंगी होत असत. अशा प्रसंगी प्राय: तात्पुरते नाट्यगृह उभारले जाण्याची शक्यताही नाकारता येत नाही. यात्रेच्या अथवा उत्सवाच्या निमित्ताने नाटकांचे प्रयोग होत असल्यामुळे नटसंच एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणी याप्रमाणे जात असावेत असे समजावे लागते.

भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे निरनिराळ्या स्वरूपाच्या नाट्यप्रयोगासाठी दिवसाच्या निरनिराळ्या वेळाच अनुरूप होत. सत्ताविसाव्या अध्यायात त्याने म्हटले आहे की ज्याचा प्रयोग कर्णमधुर असेल आणि जे धार्मिक प्रवृत्ती जागृत करील असे नाट्य पूर्वाह्णसमयी प्रयोगान्वित करावे. अपराह्णकाली करणे उचित असलेल्या प्रयोगाचे वर्णन करणाऱ्या श्लोकाचा अर्थ स्पष्ट नाही. तो सत्त्वोत्तानगुणांनी युक्त व वाद्यभूयिष्ठ असावा असे म्हटले आहे. शृंगारप्रसाधन, नृत्य, गीत, वाद्य यांनी समृद्ध असलेला प्रयोग प्रदोषसमयी करावा. नर्म व हास्य पुष्कळ असलेला, तसेच करुणरसयुक्त प्रयोग प्रभातकाली करावयास सांगितले आहे. मध्यरात्री, मध्याह्नसमयी किंवा संध्यासमयी आणि भोजनाची वेळ असेल तेव्हा प्रयोग करू नये हे मुद्दाम सांगितले आहे.

त्याच सत्ताविसाव्या अध्यायात सिद्धींचे आणि त्याचबरोबर घातांचे वर्णन केले आहे. सिद्धी म्हणजे प्रेक्षकांनी प्रयोगाविषयी संतोष व्यक्त करण्याचे प्रकार. स्मित, हास्य, 'साधु' 'ओहो' असे शब्द, रोमांचित होणे, चेलदान इत्यादी प्रकारे प्रयोगाबद्दलची पसंती व्यक्त होते. घात म्हणजे प्रयोगात घडणाऱ्या चुका किंवा त्यात येणारी विघ्ने. शब्दांचे उच्चार स्पष्ट न करणे, पाठ्यात चूक करणे, आभरणवस्त्रादीतील चुका, रथ, घोडा इत्यादी यानावर चढण्याउतरण्यात अनभिज्ञता दिसून येणे इत्यादी घात प्रयोग करणारांच्या हातून घडतात. त्याचबरोबर शत्रूंनी प्रयोगात आणलेल्या विघ्नांचाही नाट्यशास्त्रात निर्देश केला आहे. निरनिराळ्या नटसंचांत स्पर्धा असल्यामुळे ही विघ्ने उत्पन्न होण्याचा संभव असल्याचे म्हटले आहे. किंबहुना विशिष्ट प्रसंगी प्रयोगांच्या स्पर्धा आयोजित केल्या जात असत असे *नाट्यशास्त्रावरून* दिसते. त्यांत यशस्वी ठरणाऱ्या प्रयोगाला राजाकडून पताकेचा मान मिळून अर्थप्राप्तीही होत असे. प्रयोगाची गुणवत्ता ठरविण्यासाठी निवडक प्रेक्षकांच्या उपस्थितीत विविध शास्त्रांत पारंगत असे प्राश्निक म्हणजे परीक्षक नेमावयास सांगितले आहे. त्यांच्या मदतीला दिलेल्या लेखक व गणक यांनी सिद्धी व घात यांची नोंद करावयाची असते. यांची गोळाबेरीज करून ज्या प्रयोगाला सर्वात अधिक गुण प्राप्त झाले असतील तो विजयी असे ठरवून राजाने त्याला पताका द्यावी, जर दोन प्रयोगांना समान गुण मिळाले तर दोघांनाही पताका द्यावी असे म्हटले आहे. पताकेबरोबर अर्थप्राप्तीही होत असली तरी पताकाप्राप्ती हेच यशाचे गमक ठरत असे. याच पताकाप्राप्तीला उद्देशून बाणभट्टाने भासाबद्दल '(नाटकै:) सपताकैर्यशो लेभे' असे उद्गार काढले आहेत.

स्पर्धेच्या वेळी नाटकाचे प्रथम प्रयोग होत आणि त्या वेळेस नाटकाशी समरस होणाऱ्या प्रेक्षकांसमोर

त्याची गुणवत्ता ठरत असे. पण त्या नाटकाचे इतरत्र आणि इतर प्रसंगीही प्रयोग होत. या प्रयोगांना सर्वसाधारण लोक येत असत. नाट्यातील कामाच्या दर्शनाने तरुणांना आनंद होतो, धर्मपालनाच्या दर्शनाने विदग्ध मनुष्यांना संतोष होतो, अर्थप्राप्तीच्या दर्शनाने व्यवहारी लोकांना आनंद होतो, मोक्षसिद्धी पाहून विरागी लोक संतुष्ट होतात, वीर आणि रौद्र यांच्या आविष्काराने शूर लोक खूश होतात, धर्माख्याने, पुराणे यांची ओळख पटून वृद्ध माणसांना संतोष होतो, तत्त्वचिंतनाच्या आविष्काराने प्राज्ञ लोकांना समाधान वाटते, तर लहान मुले, मूर्ख माणसे आणि स्त्रिया हास्य आणि नेपथ्य यांनी खूश होतात असे सत्ताविसाव्या अध्यायात म्हटले आहे. पिता, पुत्र, सुना, सासू असे सर्व एकत्र नाटक पाहावयास येत असल्यामुळे लज्जा उत्पन्न करणाऱ्या गोष्टी रंगभूमीवर दाखवू नयेत (२२.२९८) असे भरताने इतरत्र सांगितले आहे. यावरून नाटकाचे प्रयोग सर्वसामान्य लोकांसाठी होत असत हे स्पष्ट आहे.

❖ ❖

पूर्वरंग

पूर्वरंग हा देवदेवतांना प्रसन्न करण्याचा नाट्यारंभीचा एक प्रदीर्घ विधी आहे. प्रत्येक अंगाने कोणकोणत्या देवतेला, दैत्यांना, भूतगणांना, पितृगणांना वगैरे संतोष प्राप्त होतो ते *नाट्यशास्त्रात* सांगितले आहे. प्रसन्न करण्याचे प्रमुख साधन, नृत्य, गीत आणि वाद्य, यांचा पूर्वरंगविधीत मोठ्या प्रमाणावर उपयोग होतो. त्याचबरोबर इन्द्रध्वजाची उभारणी व त्याची पूजा यांना ह्या विधीत महत्त्वाचे स्थान आहे.

प्रत्येक नाट्यप्रयोगाचा प्रारंभ भरताने पूर्वरंगाने करावयास सांगितले आहे. पूर्वरंगाचे विस्तृत वर्णन पाचव्या अध्यायात केले आहे. त्याची एकंदर वीस अंगे आहेत :

(१) प्रत्याहार: यात वाद्ये रंगभूमीवर आणली जातात आणि वादक कलाकार ठरलेल्या जागी स्थानापन्न होतात.

(२) अवतरण: यात गायक स्थानापन्न होतो.

(३) आरंभ: यात गायक गीतस्वरांचा आरंभ करतात.

(४) आश्रावणा: यात वाद्यवादनाला प्रारंभ होतो.

(५) वाक्त्रपाणि: यात बासरी व तत्सदृश वाद्ये वाजविली जातात.

(६) परिघट्टना: यात वीणा व तत्सदृश वाद्ये वाजविली जातात.

(७) संघोटना: यात पुष्कर आदी वाद्ये वाजविली जातात.

(८) मार्गासारित: यात सर्व प्रकारची वाद्ये एकत्र वाजविली जातात.

(९) आसारितक्रिया: यात नंतर म्हणावयाच्या गीतासाठी अनुरूप ताल आणि लय यांचा उपक्षेप केला जातो. ही पहिली नऊ अंगे होत असताना गायक व वादक यवनिकेच्या आतच असतात. यानंतर यवनिका दूर केली जाते व पुढील अंगांचा प्रयोग सुरू होतो.

(१०) गीत: यात देवतांच्या स्तुतिपर असलेल्या एका गीताचे गायन होते.

(११) वर्धमान: यात तांडव नृत्य केले जाते.

(१२) उत्थापन: यात इन्द्रध्वजाचे आरोपण केले जाते व त्या वेळेस उत्थापनी ध्रुवेचे गायन केले जाते. या ध्वजारोपणासाठी दोन पारिपार्श्वकांसह सूत्रधाराचा प्रवेश होतो. एका पारिपार्श्वकाच्या हातात पाण्याचा कलश असतो व दुसऱ्याच्या हातात इन्द्रध्वज. फूल अर्पण करून सूत्रधार इन्द्रध्वज उभा करतो.

(१३) परिवर्तन: यात सूत्रधार पारिपार्श्वकांसह रंगभूमीच्या चारही दिशांना जाऊन लोकपालांची स्तुती करतो आणि जर्जरपूजा म्हणजे इन्द्रध्वजाची पूजा करतो.

(१४) नान्दी: यात आशीर्वचन आणि नमस्कार असतात. सूत्रधार नान्दीचे पठन मध्यम स्वरात करतो.

(१५) शुष्कावकृष्टा: ही एक प्रकारची ध्रुवा आहे. हिचे गायन झाल्यावर सूत्रधार गंभीर स्वरात जर्जरश्लोक म्हणतो. त्यात ज्या देवतेच्या यात्रेचा प्रसंग असतो त्या देवतेची अथवा राजाची स्तुती असते.

(१६) रङ्गद्वार: यात आणखी एका श्लोकाचे पठन होऊन जर्जर अथवा इन्द्रध्वज खाली केला जातो.

(१७) चारी: यात सूत्रधार पारिपार्श्वकांसह विविध प्रकारचे पदविन्यास करून शृंगारिक अभिनय करतो.

(१८) महाचारी: यातसुद्धा पदविन्यासच असतात, पण यातील अभिनय रौद्र स्वरूपाचा असतो.

(१९) त्रिगत: यात सूत्रधार, विदूषक आणि पारिपार्श्वक या तिघांत संभाषण चालते, त्यात विदूषक पुष्कळसे असंबद्ध आणि अर्थहीन असे बोलतो. याचा अर्थ सूत्रधाराबरोबर येणाऱ्या दोन पारिपार्श्वकांपैकीच एक विदूषक नावाचा असतो.

(२०) प्ररोचना: यात ज्या नाटकाचा प्रयोग व्हावयाचा असतो त्याचा निर्देश करून सूत्रधार ते पाहाण्याची प्रेक्षकांना विनंती करतो. यानंतर सूत्रधार आणि पारिपार्श्वक यांचे निष्क्रमण होऊन पूर्वरंगाची समाप्ती होते.

हे चतुरस्र पूर्वरंगाचे वर्णन. त्र्यस्र पूर्वरंगात यांतील काही अंगांना काट देता येतो, तर चित्र पूर्वरंगात या अंगांत वृद्धीसुद्धा करता येते.

शेवटच्या प्ररोचना नावाच्या अंगात नाटकाचा निर्देश असतो हे सोडता पूर्वरंगाच्या या विधीशी नाटककार अथवा त्याची नाट्यकृती यांचा काही संबंध नाही. पूर्वरंगाच्या सादरीकरणाने पुष्कळ वेळ जात असणार, शिवाय त्यातील कलाकारांना आपापले कार्य लांबविण्याचा मोहदेखील होत असणार. त्यामुळे नृत्य, गीत आदी गोष्टी फार लांबवू नयेत, कारण त्यामुळे प्रेक्षकांना कंटाळा येण्याचा संभव आहे असे भरताने सांगितले आहे . काही नाटककारांनी सूत्रधाराच्या तोंडी घातलेले 'अलमतिविस्तरेण' हे वचन पूर्वरंगाच्या विस्ताराला उद्देशून आहे.

नान्दी, प्रस्तावना इत्यादी पूर्वरंगातील अंगे ही प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी प्रामुख्याने संबद्ध आहेत. याचाच अर्थ असा की या अंगांचा संबंध प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाशी म्हणून आरंभी तरी नव्हता. नाटककार आपल्या नाट्यवस्तूपुरते पाही; आणि नाटक सादर करणारी नटमंडळी प्रयोग सादर करताना आपल्या पद्धतीप्रमाणे ईशस्तवन, प्रस्तावना इत्यादी गोष्टी करून मग नाटककाराच्या नाटकाला आरंभ करी. साहजिकच, पूर्वरंगातील बराचसा असा तपशील केवळ नटमंडळीने सादर करावयाचा असल्याने त्याचा समावेश आपल्याला नाट्यलेखनात करण्याची नाटककाराला तशी आवश्यकता नव्हती.

दुसरे म्हणजे पूर्वरंगाची विविध अंगे भरताने सांगितली त्यात धार्मिक आणि संगीतात्मक असे दुहेरी प्रयोजन स्पष्ट दिसते. प्रयोगारंभी रंगपूजन, ईशस्तवन इत्यादी धार्मिक विधी आवश्यक म्हणून आले. संगीतात्मक अंगे नाट्यप्रयोगाला अंशत: प्रत्यक्ष उपयोगी म्हणून आणि अंशत: संगीताच्या द्वारे प्रेक्षकांचे मनोरंजन होण्यासारखे आहे म्हणून आली. परंतु पूर्वरंग फार लांबला तर नाट्यप्रयोग पाहायला आलेल्या प्रेक्षकांना कंटाळा येईल याची

जाणीवही भरताला होती असे *नाट्यशास्त्रा*वरून स्पष्ट दिसते. पूर्वरंगाची अंगे गाळावीत, किंवा पूर्वरंग थोडक्यात आटोपावा; अशी सूचना स्वत: भरतानेच केलेली आहे. फक्त संभाव्य विघ्नांचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वचन आणि नमस्कार यांनी युक्त असलेली ईशस्तवनपर नान्दी अवश्य करावी असे भरताचे सांगणे आहे. संस्कृत नाट्यप्रयोगाच्या उत्क्रांतीमध्ये प्रदीर्घ पूर्वरंगाचा उत्तरोत्तर संकोच होत गेला असला पाहिजे.

तिसरे म्हणजे पूर्वरंग कमी करावा म्हणून सांगत असताही नान्दीविषयी जो आग्रह भरताने धरला आहे त्याचे मूळ धार्मिक मनोवृत्तीत आहे हे सहज लक्षात यावे. ज्या धार्मिक मनोवृत्तीमुळे नटमंडळीला प्रयोगापूर्वी नान्दी करणे आवश्यक वाटते, तशाच धार्मिक भावनेमुळे संस्कृत नाटककारालाही आपल्या नाट्यलेखनाला आरंभ करताना स्वत:ची अशी नान्दी असावी असे वाटल्यास ते सुसंगतच होईल. असा विचार केला तर नटमंडळीची पारंपरिक भरतप्रणीत नान्दी आणि नाटककाराने स्वत:ची रचलेली नान्दी अशा दोन नान्दी श्लोकांची कल्पना करता येते.

❖ ❖

नान्दी

नान्दी हे पूर्वरंगाचेच एक – चौदावे – अंग. त्यावरून नान्दी ही नाटककाराची कृती नव्हे हे आपोआपच सिद्ध होते. आशीर्वचन व नमस्कार यांनी युक्त; पठन करावयाचा श्लोक. नान्दी बारा पदांनी किंवा आठ पदांनी अलंकृत असावी, असे भरताने म्हटले आहे. पण *नाट्यशास्त्रात* चार श्लोकांनी मिळून बनलेली एक नान्दी आढळते, तिच्यात हा नियम पाळलेला दिसत नाही. तिच्यात 'सर्व देवांना नमस्कार असो, द्विजातींचे शुभ होवो, राजा अखिल पृथ्वीवर राज्य करो, रंग समृद्ध होवो, प्रेक्षकांचा धर्म वृद्धिंगत होवो, नाटककाराच्या यशात भर पडो' अशा प्रार्थना आहेत. पूर्वरंगाशी नाटककाराचा संबंध नसे, तेव्हा नान्दीशीही त्याचा संबंध नसे हे उघड आहे. सांप्रतच्या संस्कृत नाटकांत प्रारंभी जे नाटककारकृत मंगलश्लोक आहेत, ते मूलत: नान्दीश्लोक नाहीत. पण कालांतराने पूर्वरंगाचा संक्षेप होऊन नान्दी या त्याच्या विशिष्ट अंगाची स्मृती शिल्लक राहिली. अशा स्थितीत नान्दीसारख्या दिसणाऱ्या या श्लोकांनाच नान्दी समजण्याचा प्रघात पडला असावा. नान्दीचे स्वरूप नंतरच्या शास्त्रकारांनी अधिक विशद केले आहे.

'नन्द' म्हणजे आनंदित होणे, ह्या धातूपासून हा शब्द बनला असून नान्दीमुळे देवतांना आनंद होतो (नन्दन्ति देवता: अस्मात्) असे त्यात अभिप्रेत असल्याचे म्हटले आहे. तदनुसार नान्दीश्लोकात देवांना नमन आणि त्यांची स्तुती असावी किंवा त्यांच्या आशीर्वादाची अभ्यर्थना असावी, असे तिच्या व्याख्येत सांगितले आहे. त्याशिवाय हा श्लोक काव्यार्थसूचक असावा; म्हणजे त्यात नाटकातील कथानकाचे अथवा पात्रांचे अप्रत्यक्षपणे सूचन केलेले असावे. अष्टपदी अथवा द्वादशपदी नान्दीचे नाटकांतील प्रारंभीच्या श्लोकांना हे वर्णन बहुतांशी लागू पडते, असे म्हणावयास हरकत नाही. भरताने नान्दी बारा पदांनी किंवा आठ पदांनी अलंकृत असावी असे म्हटले आहे. पण त्याने जे नान्दीचे उदाहरण दिले आहे त्यात हा नियम पाळलेला दिसत नाही. चार श्लोक मिळून बनलेल्या या नान्दीत सर्व देवांना नमस्कार असो, द्विजातींचे शुभ होवो, राजा अखिल पृथ्वीवर राज्य करो, राज्याची वृद्धी होवो, रंग समृद्ध होवो, प्रेक्षकांचा धर्म वृद्धिंगत होवो, नाटककाराच्या यशात भर पडो अशा प्रकारच्या अनेक प्रार्थना आहेत (५.१०५–१०८). प्रत्येक वाक्य उच्चारल्यानंतर पारिपार्श्वकांनी 'एवमस्तु' असे म्हणावयाचे असते. परंतु संस्कृत नाटकांत प्रारंभी असलेल्या मंगल श्लोकांना भरतकृत नान्दीचे लक्षण लागू पडत नाही. *साहित्यदर्पण*कार विश्वनाथाने म्हटले आहे की हे श्लोक म्हणजे वस्तुत: पूर्वरंगाचे रंगद्वार हे अंग. पण हे विधान पटण्यासारखे नाही. रंगद्वारानंतर पूर्वरंगात आणखी चार अंगे असतात. तीही नाटकांत आढळत नाहीत. *दशरूप*कार धनंजयाने तर पूर्वरंगाचाच नव्हे नान्दीचाही उल्लेख केलेला नाही.

असे असताना 'नान्द्यन्ते तत: प्रविशति सूत्रधार:' अशा प्रकारची नाट्यसूचना कशी काय आढळते या प्रश्नाचे उत्तर कालान्तराने पूर्वरंगाचा संक्षेप होऊन त्यातील नान्दी हे प्रधान अंगच अवशिष्ट राहिले आणि तिचे पठन झाल्यावर नाटककाराच्या कृतीचा प्रारंभ होऊ लागला असे आहे. हा प्रारंभ सर्वत्र आढळणाऱ्या मंगलश्लोकांनी होई. पुढे हे श्लोक म्हणजेच नान्दी असे समजले जाऊ लागले.

संस्कृत नाटकांत व त्यांच्या अनुकरणाने एकोणिसाव्या शतकातील व विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील

मराठी नाटकांत नान्दी हा अत्यंत सारभूत व महत्त्वाचा घटक मानला जातो. प्रत्येक नाट्यनिर्मितीच्या सुरुवातीला नान्दी म्हटली जाते. नान्दी म्हणजे देवतेला उद्देशून म्हटलेले प्रार्थनागीत. ते ऐकून देवतेने आशीर्वाद द्यावा अशी नाट्यकर्त्यांची इच्छा असते. संभाव्य अडथळे, धोके व चमत्कारिक गोष्टींपासून धार्मिक संरक्षणाच्या हेतूनेही नान्दी म्हटली जाते. तीमुळे नाट्यप्रयोगातील विघ्ने तर दूर होतातच खेरीज नाटकाची सुरुवात मंगल, पवित्र कृतीने होते. भरताने नान्दीविषयीचा आपला विचार पुढील श्लोकांत व्यक्त केला आहे.

यस्माच्च लोकपालानां परिवृत्य चतुर्दिशम्।
वन्दनानि प्रकुर्वन्ति तस्माच्च परिवर्तनम्।।५.२३।।

आशीर्वचनसंयुक्ता नित्यं यस्मात्प्रवयुज्यते।
देवद्विजनृपादीनां तस्मान्नान्दीति संज्ञिता।।५.२४।। (बडोदेप्रत)

नाट्यप्रस्तुतीकरणाला जेव्हापासून आरंभ झाला तेव्हापासून ही प्रथा चालत आली आहे. संस्कृत नाटकाच्या सर्व काळात नान्दीमागील सारभूत तत्त्व कायम राहिले असे आढळते. परंतु भरताच्या काळापासून पुढे मात्र नान्दीचे रूप बदलत गेले.

उदा. (१) भरतकालीन नान्दीचे काव्य हे कोणत्याही विशिष्ट देवतेला उद्देशून नव्हते तर सर्वसाधारणपणे देवाला उद्देशून होते. अभिजातकालीन नाटकात कवींनी आपापल्या आवडत्या, इष्ट देवतांना उद्देशून नान्दी लिहिलेल्या आहेत.

(२) भरताच्या नान्दीकाव्यात सोमाचा अथवा चंद्राचा विजय झाल्याचा संदर्भ येतो आणि ब्राह्मणांना व गायींना निर्भेळ आनंद मिळावा अशी इच्छा व्यक्त केलेली असते. हे संदर्भ विशेषेकरून पवित्र मानले जातात कारण गायी व ब्राह्मण हे हिंदू संस्कृतीत अतिशय पवित्र मानले जातात. पावित्र्याची चिन्हे म्हणून *साहित्यदर्पणा*ने या यादीत कमळ, शंख (काँच), चक्रवाक इत्यादींचा समावेश केला आहे. कारण यांना मंगल मानले जाई. *नाट्यलक्षणरत्नकोशात* असे म्हटले आहे की, जर नान्दी अचूकपणे व परिपूर्णरीत्या म्हटली गेली तर चंद्रदेवता प्रसन्न होते. चंद्र हा रसाचा आधार; चंद्राचे सौख्य या प्रकारे सांभाळले म्हणजे भावाभिव्यक्ती व सौंदर्यात्म प्रतिसाद यांचा विचार करता संपूर्ण निर्मितीचे यश हे निश्चित झाले.

(३) भरताला अभिप्रेत असणारी नान्दी ही आठ किंवा बारा पदांची आहे. पद या संज्ञेचा भरताचा अर्थ निश्चित आहे. पद म्हणजे व्याकरणिक वाक्य आणि अनुष्टुभ छंदातील दोन वा चार वाक्ये. प्रत्यक्ष व्यवहारात कवी/नाटककार पदाच्या या अर्थास चिकटून राहिलेला आढळत नाही. *रसार्णवसुधाकरात* नान्दीत आठ, दहा वा बारा पदे असू शकतात असे म्हटले आहे, तसेच ती सम वा विषम संख्येतही असू शकतात असेही मत व्यक्त केले आहे.

(४) भरताच्या दृष्टीने नान्दीत आशीर्वचन आणि देव, ब्राह्मण, राजे व इतर यांचे स्तुतिगान असते. 'इतर' मध्ये नाटक व त्याची निर्मिती यांच्याशी संबंधित असणारे सर्व अभिप्रेत आहेत. प्रेक्षकांचा समुदाय व

सरस्वतीदेवी, कवी, नाट्यगृहाचा मालक या सर्वांना उद्देशून स्तुतिगान केले जाते आणि त्यांचा आशीर्वाद घेतला जातो. खरे म्हणजे भरताच्या नान्दीगीतात ब्राह्मणांची, राज्यकर्त्या राजाची भरभराट आणि कवीचे यश व कीर्ती यांसाठी शुभेच्छा व्यक्त केलेल्या असतात. समजा नाटककाराने नान्दीत हे सर्व तपशील दिले नसले तरी त्यांच्या प्रार्थनेत प्रेक्षकांच्या संरक्षणाचा उल्लेख अपरिहार्यपणे येतो. प्रेक्षकांविषयीची ही आस्था हळूहळू व्यक्त झालेली पाहावयास मिळते.

(५) भरताच्या नान्दीगीतात ज्या श्रद्धायुक्त इच्छा व्यक्त झाल्या आहेत त्यांत ब्राह्मणांचे वैभव वाढावे, ब्राह्मणद्वेष्ट्यांचा पराजय व्हावा, राजाच्या सार्वभौम सत्तेला यशप्राप्ती व्हावी, राष्ट्राचे वैभव व धर्मकल्पना यांचा उत्कर्ष व्हावा, अशा भावना प्रकटल्या आहेत. या भावना *नाट्यशास्त्रात* पुढील शब्दांत मांडलेल्या आढळतात. (गो. के. भट यांनी या भावनांची अभिव्यक्ती पुढील काळातील नान्दीगीतात वगळलेली आढळते असे विधान केले आहे आणि भरताच्या नान्दीतील उदाहरणे दिली आहेत.)

शिवं गोब्राह्मणाय च।। ५.१०५व।।

ब्रह्मोत्तरं तथैवास्तु हता ब्रह्मद्विषस्तथा ।
प्रशास्त्विमां महाराजः पृथिवीं च ससागराम् ।।५.१०६।।

राष्ट्रं प्रवर्धतां चैव ...।।५.१०७र.।।

काव्यकर्तुर्यशश्चास्तु धर्मश्चापि प्रवर्धताम् । ५.१०८र।। (बडोदेप्रत)

नाटकाच्या बाह्य रूपात मंगल, आशीर्वचन, विशिष्ट देवतास्तुती आणि नट व प्रेक्षक यांच्या रक्षणार्थ प्रार्थना या अंतर्भूत असतात. उरलेल्या श्रद्धायुक्त इच्छा सामान्यपणे नाटकाच्या अखेरीस भरतवाक्यात व्यक्त होतात. नाट्यव्यवहारात होत गेलेल्या बदलाची ही खूण असावी. भट म्हणतात त्याप्रमाणे भरताने सुचविलेले नान्दीचे प्रारूप पुढील काळात विभाजित झाले व त्यातील मंगल व आशीर्वचन हे भाग नान्दीत तर कल्याणाचे व वैभवाचे इच्छाप्रकटन भरतवाक्यात अशी योजना झाली असावी. ही व्यवस्था पत्करली तर नाटकाच्या अखेरीस येणाऱ्या काव्यास 'भरत'वाक्य असे का म्हटले गेले असावे त्याचाही उलगडा होतो.

पुढील मीमांसक नान्दीच्या स्थानाविषयी व महत्त्वाविषयी आणखीही काही कल्पना मांडतात. उदा. निर्मितीच्या आरंभी शिव त्याचे सुप्रसिद्ध नृत्य करीत होता. नंदी ते पाहाताना इतका तल्लीन झाला होता, की जणू तो एखादा अप्रतिम नाट्यप्रयोगच पाहात आहे. शिवनृत्याशी आलेल्या नान्दीच्या या संबंधाला पुढील काळात जे कोणी उपासना करीत त्यांच्या देवतावंदनाला व मंगलदायी आरंभप्रसंगी म्हटल्या जाणाऱ्या काव्याला नान्दी हे नाव पडले असावे. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर नान्दी हे नाव जसे शिवाच्या भक्तीचे व त्याच्या वंदनाचे आहे, त्याचप्रमाणे ते शिवाचा साहाय्यक जो नंदी त्यालाही दिलेली मानवंदना आहे. हे अर्थातच कल्पनाजन्य आहे; परंतु नंतरच्या काळात नान्दी गाणारा जो गायक नट त्याला 'नंदी'चा अर्थ प्राप्त झाला.

दुसरे एक स्पष्टीकरण असेही दिले जाते ते म्हणजे नाट्यप्रयोग सुरू होण्यापूर्वी व्यक्त केलेले आनंदरूप ती नान्दी होय. तिसरे स्पष्टीकरण असे की, नाट्यप्रयोगाच्या संदर्भात पूर्वरंगाचा एक भाग म्हणजे नान्दी. प्रेक्षकसमूहास

आनंद देणारे हे धार्मिक गीत होय. नान्दी या शब्दातील मूळ धातू जो नन्द त्याचा अर्थ सुख देणे, आनंद देणे असा होय. नान्दीगीताने परिणामकारक अशा संगीताच्या आधारे देवांना व मानवाला दोघांनाही मन:पूर्वक केलेल्या प्रार्थनेने व स्तुतिगानाने आनंदित करावे अशी अपेक्षा आहे.

नाट्यमीमांसकांच्या या सर्व मांडणीवरून पूर्वरंगाचा विस्तार कमी करून त्या जागी नान्दीला नाट्यात्म प्रयोगाचे औपचारिक पूर्वरूप असे स्थान लाभले. भरताच्या सांगण्याप्रमाणे नान्दी ही सूत्रधाराने गाऊन सादर करावयाची असते. त्याला त्यासाठी स्टेजवर नाटकाचे पूर्वरूप सुरू करण्यासाठी उपस्थित असावे लागते. ''नन्दयन्ते तत: प्रविशति सूत्रधार:'' अशी नाट्यसूचना संस्कृत नाटकात दिलेली आहे. कालौघात जुन्या पूर्वरंगाचा पूर्ण प्रयोग कमी होऊन त्याची जागा प्रतीकरूप व प्रातिनिधिक रूपात नान्दीने घेतली. समग्र पूर्वरंगाची जागा नान्दीने घेतली असे स्पष्टीकरण *नाट्यदर्पणात* दिलेले आहे, तसेच रंगमंचदिग्दर्शन याचा अर्थ 'आमुख-प्रस्तावना' असा आहे, असेही सुचविले आहे. यामुळे ओघानेच येते की, नान्दी गाणे हे सूत्रधाराचे काम. त्याने नाटकाचा व नाटककाराचा परिचय करून द्यावयाचा आणि प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोग सुरू करून द्यावयाचा. अभिजात नाटकात सूत्रधार नांदीनंतर समग्र प्रयोग हातात घेत असे. नान्दी, पूर्वरंग व सूत्रधार या बाबतींत मीमांसकांनी वेगवेगळी स्पष्टीकरणे दिलेली आढळतात.

हे पूर्वरंगाचे चौदावे अंग, आशीर्वचन व नमस्कार यांनी युक्त; पठन करावयाचा श्लोक. नान्दी बारा पदांनी किंवा आठ पदांनी अलंकृत असावी, असे भरताने म्हटले आहे. पण *नाट्यशास्त्रात* चार श्लोकांनी मिळून बनलेली एक नान्दी आढळते, तिच्यात हा नियम पाळलेला दिसत नाही. तिच्यात 'सर्व देवांना नमस्कार असो, द्विजातींचे शुभ होवो, राजा अखिल पृथ्वीवर राज्य करो, रंग समृद्ध होवो, प्रेक्षकांचा धर्म वृद्धिंगत होवो, नाटककाराच्या यशात भर पडो' अशा प्रार्थना आहेत. पूर्वरंगाशी नाटककाराचा संबंध नसे, तेव्हा नान्दीशीही त्याचा संबंध नसे हे उघड आहे. सांप्रतच्या संस्कृत नाटकांत प्रारंभी जे नाटककारकृत मंगल श्लोक आहेत, ते मूलत: नान्दीश्लोक नाहीत. पण कालांतराने पूर्वरंगाचा संक्षेप होऊन नान्दी या त्याच्या विशिष्ट अंगाची स्मृती शिल्लक राहिली. अशा स्थितीत नान्दीसारख्या दिसणाऱ्या या श्लोकांनाच नान्दी समजण्याचा प्रघात पडला असावा. नान्दीचे स्वरूप नंतरच्या शास्त्रकारांनी अधिक विशद केले आहे. 'नन्दू' म्हणजे आनंदित होणे, ह्या धातूपासून हा शब्द बनला असून नान्दीमुळे देवतांना आनंद होतो (**नन्दन्ति देवता: अस्मात्**) असे त्यात अभिप्रेत असल्याचे म्हटले आहे. तदनुसार नान्दीश्लोकात देवांना नमन आणि त्यांची स्तुती असावी किंवा त्यांच्या आशीर्वादाची अभ्यर्थना असावी, असे तिच्या व्याख्येत सांगितले आहे. त्याशिवाय हा श्लोक काव्यार्थसूचक असावा; म्हणजे त्यात नाटकातील कथानकाचे अथवा पात्रांचे अप्रत्यक्षपणे सूचन केलेले असावे. अष्टपदी अथवा द्वादशपदी नान्दीचे नाटकांतील प्रारंभीच्या श्लोकांना हे वर्णन बहुतांशी लागू पडते, असे म्हणावयास हरकत नाही. किर्लोस्कर, देवल इ. नाटककारांच्या मराठी नाटकांतही नान्दीचे हे स्वरूप दिसते.

❖ ❖

पूर्वरंग व नान्दी

संस्कृत नाटकाच्या प्रयोगाला पूर्वरंग नावाच्या विधीने आरंभ होई. पूर्वरंग या विस्तृत पूजाविधीचे वर्णन भरताने *नाट्यशास्त्राच्या* पाचव्या अध्यायात केले आहे. सूत्रधार आणि त्याचे सहायक हा पूजाविधी करीत. पूर्वरंगाच्या मध्याच्या सुमारास सूत्रधार नान्दीचे पठण करी. आणि त्यानंतर पूर्वरंगाचे अन्य विधी संपल्यावर शेवटच्या 'प्ररोचना' या अंगाने पूर्वरंग आटोपून पारिपार्श्वक व विदूषक यांच्यासह सूत्रधार रंगमंचावरून जात असे.

यावरून नान्दी हा पूर्वरंगाचा एक भाग आहे हे ध्यानात येते. नान्दीची व्याख्या भरत पुढीलप्रमाणे करतो: 'देव, ब्राह्मण आणि राजा इत्यादींना जिच्यामध्ये आंशीर्वचन असते अशा पद्यास नान्दी असे म्हणतात.' (आशीर्वचनसंयुक्ता नित्यं यस्मात्प्रयुज्यते। देवद्विजनृपादीनां तस्मान्नान्दीति संज्ञिता।। ना.शा. ५.२५). ही नान्दी सूत्रधाराने मध्यम स्वरात म्हणावयाची असते. नान्दी आठ किंवा बारा पदांची असावी. तिचा आशय पुढीलप्रमाणे असावा – 'सर्व देव-ब्राह्मणांना नमस्कार. गोब्राह्मणांचे कल्याण असो! राजाने सागरासहित पृथ्वीसे सुखाचे राज्य करावे. राष्ट्राचा उत्कर्ष व्हावा. प्रेक्षक आणि नाटककार यांना यश मिळो. या पूजेने सर्वदेवता संतुष्ट होवोत!' (ना.शा. ५-९८ ते १०२)

विश्वनाथानेही नान्दीची अशीच कल्पना मांडली आहे.

आशीर्वचनसंयुक्ता स्तुतिर्यस्मात्प्रयुज्यते।
देवद्विजनृपादीनां तस्मान्नान्दीति संज्ञिता।। (सा.द. ६.२४)

माङ्गल्यशङ्खचन्द्राब्जकोककैरवशंसिनी।
पदैर्युक्ता द्वादशभिरष्टाभिर्वा पदैरुत।। (सा.द. ६.२५)

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगापूर्वी रंगभूमीवरील विघ्न टाळण्यासाठी नटमंडळी जो पूजाविधी करतात त्याला पूर्वरंग असे म्हणतात. त्या पूर्वरंगाची पुष्कळ अंगे आहेत. परंतु विघ्ननिवारणासाठी नान्दी अवश्य करावी असे विश्वनाथाने सांगितले आहे –

यन्नाट्यवस्तुनः पूर्वं रङ्गविघ्नोपशान्तये।
कुशीलवाः प्रकुर्वन्ति पूर्वरङ्गः स उच्यते।। (सा.द. २.२२)

प्रत्याहारादिकान्यङ्गान्यस्य भूयांसि यद्यपि।
तथाप्यवश्यं कर्तव्या नान्दी विघ्नोपशान्तये।। (सा.द.२.२३)

या सर्वांवरून हल्ली संस्कृत नाटकाच्या आरंभी जे श्लोक दिलेले असतात ते नान्दीचे श्लोक नव्हेत असे भरताचे म्हणणे आहे. काही नाटकांच्या जुन्या प्रतींतून 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' या सूचनेनंतरच 'वेदान्तेषु यमाहुरेकपुरुषं (*विक्रमोर्वशीय* १-१) हा श्लोक लिहिलेला आढळतो. मात्र विद्यमान संस्कृत नाटकांत प्रारंभी जे मंगल श्लोक आढळतात त्यांना भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे नान्दी म्हणता येणार नाही. परंतु हे श्लोक नाटककाराने रचलेले असतात यात शंका नाही. त्यामुळे पुढेपुढे हे मंगल श्लोक म्हणजेच नान्दी अशी कल्पना होत गेली.

नान्दीच्या मंगल श्लोकात नाटककार आपल्या इष्ट देवतेची स्तुती करतो, प्रेक्षकांना शुभाशीर्वाद देतो व पुढील नाट्यकृतीची काही कल्पनाही सुचवितो (**आशीर्नमस्क्रियारूप: श्लोक: काव्यार्थसूचक: नान्दी इति कथ्यते।**). या कल्पनेप्रमाणे *मुद्राराक्षसा*तील 'धन्या केयं स्थिता ते' यात विशाखदत्ताने शंकर आपल्या जटेत असलेल्या गंगेबद्दल पार्वतीला उडवाउडवीची उत्तरे देतो आहे असे वर्णन केले आहे. त्यावरून नाटकातील चाणक्याची कुटिल नीती व्यक्त होते असा टीकाकारांचा अभिप्राय आहे. इतरही नाटकांतील नान्दी श्लोकांबाबत टीकाकारांनी काव्यार्थसूचनाबाबत आपापली मते व्यक्त केली आहेत. परंतु ती समाधानकारक वाटत नाहीत.

सध्याच्या नान्दी श्लोकांत कालिदासाने आपल्या तीनही नान्द्यांत शिवाची स्तुती केली आहे. *मृच्छकटिका*तही शिव व त्याच्या जोडीस पार्वती यांचेच वर्णन आहे. भवभूतीने *उत्तररामचरिता*त पूर्वकवींना व वाग्देवतेला एका अनुष्टुप् श्लोकात नमस्कार केला आहे. 'वेणीसंहार'कर्त्या भट्टनारायणाने पहिल्या दोन श्लोकांत कृष्णाची स्तुती केली असून, तिसऱ्यात शंकराचे वर्णन केले आहे. श्रीहर्षाने 'रत्नावली'तील पहिल्या तीन श्लोकांत शंकर-पार्वतीचेच वर्णन केले आहे. यावरून शिव हीच इष्ट देवता म्हणून बऱ्याच नाटककारांनी स्वीकारलेली दिसते. *स्वप्नवासवदत्ता*त मात्र बळरामाचे वर्णन आहे. सामान्यत: नान्दीचे श्लोक एक ते चारपर्यंत असतात. कालिदासाचा एक, *मुद्राराक्षसा*चे दोन, *वेणीसंहारा*चे तीन व *रत्नावली*चे चार नान्दी श्लोक आहेत.

पूर्वरंगाची समाप्ती करून सूत्रधार आपल्या सहायकांसह निघून गेल्यावर त्याच्यासारखेच गुण आणि आकृती असलेल्या स्थापकाने प्रवेश करून रंगप्रसाधन करावे, कवीचे नाव सांगावे आणि नाटकास आरंभ करण्यासाठी प्रस्तावना करून निघून जावे असे भरताने सांगितले आहे. ते पुढीलप्रमाणे –

पुन: प्रविश्य रङ्गं तु कुर्यात्प्रस्तावनां तत:
प्रयुज्य विधिनैवं तु पूर्वरङ्गं प्रयोगत: ।।५.१६१।।

स्थापक: प्रविशेत्तत्र सूत्रधारगुणाकृति:।
स्थानं तु वैष्णवं कृत्वा सौष्ठवाङ्गपुरस्कृतम्।।५.१६२।।

प्रविश्य रङ्गं तैरेव 'सूत्रधारपदैर्व्रजेत्।
स्थापकस्य प्रवेशे तु कर्तव्याऽर्थानुगा ध्रुवा।।५.१६३।।

त्र्यश्रा वा चतुरश्रा वा तज्ज्ञैर्मध्यलयान्विता।
कुर्यादनन्तरं चारीं देवब्राह्मणशंसिनीम्।।५.१६४।।

सुवाक्यमधुरै: श्लोकैर्नानाभावरसान्वितै:।
प्रसाद्य रङ्गं विधिवत्कवेर्नाम् च कीर्तयेत्।।५.१६५।।

प्रस्तावनां तत: कुर्यात्काव्यप्रख्यापनाश्रयाम्।
उद्घात्यकादि कर्तव्यं काव्योपक्षेपणाश्रयम्।।५.१६६।।

दिव्ये दिव्याश्रयो भूत्वा मानुषे मानुषाश्रयः।
दिव्यामानुषसंयोगे दिव्यो वा मानुषोऽपि वा ।।५.१६७।। (बडोदेप्रत)

स्थापक आणि सूत्रधार एकमेकांसारखेच असल्यामुळे कवीचे नाव स्थापकाने सांगावे, का सूत्रधाराने सांगावे, याबद्दल घोटाळा झालेला दिसतो. भरताने आरंभी स्थापक हे नाव योजिले असले तरी अखेरीस तो स्थापकाला सूत्रधारच म्हणतो. कवीचे नाव वगैरे सांगणे हा प्रकार सूत्रधारानेच करावयाचा आहे हे स्पष्ट होते. उपलब्ध संस्कृत नाटकांत सूत्रधारच नाटकाचे व कवीचे नाव सांगतो असे आढळते. भवभूती, श्रीहर्ष, विशाखदत्त, भट्टनारायण इत्यादींनी सूत्रधारामार्फत आपली कमीअधिक माहिती दिली आहे. कालिदास केवळ आपल्या नावाचा उल्लेखच करतो, तर भासाच्या नाटकांत यांपैकी काहीच आढळत नाही.

उपलब्ध झालेल्या भासाच्या सर्व नाटकांच्या आरंभी 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' अशी सूचना असते त्यावरून हे भासाच्या नाटकांचे वैशिष्ट्य असल्याचे मानले जाते. तथापि विश्वनाथाने भासाखेरीज इतर काही नाटकांतही प्रथम 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' अशी सूचना असल्याचे निदर्शनास आणले आहे.

❖ ❖

आमुख : प्रस्तावना

नाट्यशास्त्रात सांगितल्याप्रमाणे सूत्रधार धार्मिक विधी, संगीत व पूर्वरंग पार पाडतो व त्याचे कार्य पूर्ण झाले की, तो तेथून निघून जातो. तांत्रिकदृष्ट्या पूर्वरंग म्हणजे प्रयोगासाठीच्या नाटकाचा परिचय करून दिला म्हणजे त्याच्या शेवटी 'काव्य-प्रस्तावना' सुरू होते. दिसावयास व योग्यतेच्या दृष्टीने सूत्रधारासारखाच असणारा 'स्थापक' नावाचा दुसरा नट 'काव्यप्रस्तावका'च्या भूमिकेत रंगमंचावर प्रवेश करतो. त्यामुळेच पूर्वरंगाचा उर्वरित भाग असे प्रस्तावनेचे वर्णन अभिनवगुप्ताने केले आहे.

रंगमंचावर स्थापकाने करावयाची कामे पुढीलप्रमाणे होत -

(१) त्याने 'जर्जरा'ची भक्ती म्हणून संगीताशी व लयीशी संवादी अशा हालचाली करीत देवब्राह्मणांच्या सन्मानार्थ गाणी म्हणावीत.

(२) हा विधी संपल्यानंतर विविध भावनांची अभिव्यक्ती करणारी मधुर गीते गाऊन रंगदेवतांना तसेच प्रेक्षकवर्गाला प्रमुदित करावे.

(३) त्यानंतर त्याने कवीचे/नाटककाराचे नाव जाहीर करावे.

(४) नाटकाची विशेष वैशिष्ट्ये स्तुतिपूर्वक वर्णन करून नाटकाचा परिचय करून द्यावा. त्यासाठी त्याने नाटक सुरू करण्याची वेगवेगळी तंत्रे अवलंबावीत. त्यायोगे प्रेक्षकांचा नाटकात प्रवेश होईल. ('काव्योपक्षेपण')

तथापि *नाट्यशास्त्रात* आमुख याचा उल्लेख चार वृत्तींपैकी भारती वृत्तीच्या संदर्भात पुन्हा एकदा येतो. तज्ज्ञांच्या मते ही आमुख म्हणजे प्रस्तावना हा सूत्रधार व नटी यांच्यातील संवाद आहे किंवा विदूषक किंवा पारिपार्श्वक (सूत्रधाराचा साहाय्यक) आहे. नटांच्या कामांशी संबंधित असा हा संवाद सोद्देश्य असतो. तो वेगवेगळ्या भाषणांबरोबर नाटकाशी व निर्मितीशी संबंधित असणाऱ्या वेगवेगळ्या भाषणांबरोबर सुरू राहातो. काही वेळा संवाद करणारी पात्रे थेटपणे नाटकाचा व प्रयोगाचा थेट उल्लेख करीत हे संभाषण चालते तर काही वेळा तत्सम माहिती देणारी वेगवेगळी विधाने व पूरके त्यात असतात. हा संवाद एक प्रकारे नाटकाची प्रस्तावना असते आणि तीमधून सुरुवातीच्या प्रवेशासंबंधीची सूचना वेगवेगळ्या मार्गांनी दिली जाते. त्यांना आमुखाचे विभाग अथवा अवयव असे म्हणतात. उद्घत्यक, कथोद्घत, प्रयोगातिशय, प्रवृत्तक आणि अवलगीत अशी त्यांची नावे आहेत.

आमुख-प्रस्तावनेचे हे भरतकृत वर्णन नंतरच्या नाट्यसिद्धांतात शब्दश: पुनरुक्त झालेले आढळते. पूर्वरंगाची बारकाईने तपासणी/पहाणी असे दर्शविते की, पूर्वरंगातून प्रेक्षकांस सादर होणारे 'त्रिगत'-सूत्रधार, त्याचा साहाय्यक व विदूषक - यांच्यातील धूसर, विनोदी वळणाच्या संवादातून/संभाषणातून नाटक व नाटककार यांच्यासंबंधीची काही माहिती मिळते.

❖ ❖

प्रस्तावना : पाच प्रकार

नान्दीसहित पूर्वरंग झाल्यावर सूत्रधाराने कवीचे नाव सांगून प्रस्तावना करावी. तिच्यात पुढे येणाऱ्या नाटकाची सूचना असावी असे भरताने म्हटले आहे. प्रस्तावनेची कल्पना भरताने दिलेली नाही. पण ती पुढील लेखकांनी दिलेली आहे. नाटकाच्या आरंभीच्या ज्या भागात सूत्रधार प्रवेश करतो आणि नटी किंवा विदूषक यांच्याशी झालेल्या संवादात (उपलब्ध संस्कृत नाटकात विदूषक सूत्रधाराबरोबर केव्हाही नसतो. त्याऐवजी पारिपार्श्वक असतात.) नाटकाच्या प्रख्यापनाने काम करतो त्याला प्रस्तावना, स्थापना किंवा आमुख म्हणतात (प्रस्तावना स्थापनेति द्विधा स्यादिदमामुखम्।). विश्वनाथाने आमुख व प्रस्तावना एकच असे म्हटले आहे. स्थापना हा शब्दही प्रस्तावनेच्या अर्थीच येत असून भासाच्या नाटकात तो सर्वत्र योजला आहे.

नटी विदूषको वापि पारिपार्श्वक एव वा।
सूत्रधारेण सहिता: संलापं यत्र कुर्वते।।६.३१।।

चित्रैर्वाक्यै: स्वकार्योत्थै: प्रस्तुताक्षेपिभिर्मिथ:।
आमुखं तत्तु विज्ञेयं नाम्ना प्रस्तावनाऽपि सा।। (सा.द.६.३२)

दशरूपकात प्रस्तावनेची अशीच व्याख्या करून तिला आमुख म्हटले आहे (३-८). प्रस्तावनेतील संवादात ऋतूंचा उल्लेख असावा असे धनंजयाने म्हटले आहे (द.रू.३-४). शाकुन्तलात ग्रीष्म ऋतूचा, मालविकाग्निमित्र व रत्नावली यांत वसंत ऋतूचा, वेणीसंहारात शरदऋतूचा उल्लेख केलेला आढळतो. प्रस्तावनेची वीथी, प्रहसन, प्ररोचना आणि आमुख अशी चार अंगे सांगितली आहेत (**तस्या: प्ररोचना वीथी तथा प्रहसनामुखे। अंङ्गान्यत्रो न्मुखीकार: प्रशंसात: प्ररोचना।। सा.द.६.३०**). प्ररोचनेत कवी नाटककार, प्रेक्षक कथावस्तू यांची स्तुती केलली असते. श्रीहर्षाच्या *रत्नावलीत* प्ररोचनेचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे, आणि ते - श्रीहर्षो निपुण: कवी: षरिषदप्येषा गुणग्राहिणी। (रत्नावली १-६) हे आहे अशा तऱ्हेची प्रस्तावना किंवा आमुख झाल्यानंतर या प्रस्तावनेची मुख्य नाटकाशी सांधेजोड केलेली असते.

प्रस्तावनांचे पाच प्रकार

प्रस्तावना आणि मुख्य नाटक यांच्यामधील सांधेजोड सूत्रधारामार्फत करण्याच्या एकंदरीत पाच पद्धती आहेत. या पद्धतींवरून प्रयोगातिशय, प्रवृत्तक, अवलगित, कथोद्धात, उद्धात्यक असे प्रस्तावनांचे पाच प्रकार मानले आहेत.

(१) यातील पहिला प्रकार *प्रयोगातिशय*. एका प्रयोगात दुसऱ्या प्रयोगाची योजना करायची या प्रकाराला प्रयोगातिशय असे नाव आहे -

प्रयोगे तु प्रयोगं तु सूत्रधार: प्रयोजयेत्।
ततश्च प्रविशेत्पात्रं प्रयोगातिशयो हि स:।।२०.३६।। (बडोदेप्रत)

म्हणजे यात सूत्रधाराचा प्रवेश चालू असताच पडद्यामागे सज्ज असलेले पात्र पुढील प्रवेशाची सुरुवात करते आणि हा प्रकार काय आहे हे सांगून सूत्रधार निघून गेल्यावर त्या पात्राच्या प्रवेशाने नाटकाची सुरुवात होते. *स्वप्नवासवदत्त* नाटकात सूत्रधार प्रेक्षकांना विनंती करीत आहे, व ती विनंती करण्यात तो गुंतला असता त्याला पडद्यामागे 'हटा, हटा, मागे हटा' असे शब्द ऐकू येतात. यानंतर हे शब्द पद्मावतीबरोबरच्या सेवकांचे आहेत असे सांगून सूत्रधार निघून जातो व सेवकांच्या प्रवेशाने मुख्य नाटकाला आरंभ होतो. *विक्रमोर्वशीया*मध्येही हाच प्रकार आहे. सूत्रधार प्रेक्षकांना विनंती करण्यात गुंतला असता त्याला एकाएकी 'धावा, धावा' असे शब्द ऐकू येतात. तेव्हा सूत्रधार म्हणतो, 'हे शब्द अप्सरांचे आहेत. उर्वशीला केशी राक्षसाने पळवल्यामुळे त्या साहाय्य मागत आहेत'. हे स्पष्टीकरण देऊन सूत्रधार निघून जातो व अप्सरांच्या प्रवेशाने मुख्य नाटकाचा आरंभ होतो.

(२) कथानकातील पहिला प्रवेश ज्या काळातील व वेळातील असेल त्याचे वर्णन सूत्रधाराच्या तोंडी घालून त्या वर्णनानुरूप पात्राने प्रवेश करणे ही दुसरी पद्धत होय. हिला *प्रवृत्तक* म्हणतात

कालप्रवृत्तिमाश्रित्य वर्णना या प्रयुज्यते।
तदाश्रयाच्च पात्रस्य प्रवेशस्तत्प्रवृत्तकम्।।२०.३७।। (बडोदेप्रत)

ही पद्धत उपलब्ध असलेल्या कोणत्याच नाटकात अवलंबलेली नाही. अनुपलब्ध *उदात्तराघव* नाटकात या पद्धतीचा अवलंब केला आहे असे *दशरूपकात* (३.१०) सांगितलेले आहे. तेथील उदाहरण असे आहे : शरदऋतूचे वर्णन करता करता रामाचा प्रवेश सूचित केला आहे. शरदऋतू ज्याप्रमाणे पावसाळ्यातील गाढ अंधकार नाहीसा करून प्रवेश करतो, त्याप्रमाणे रावणाचा नाश करून राम प्रवेश करीत आहे, असे तेथे म्हटले आहे.

(३) एकाच कार्यात दुसऱ्या कार्याचा समावेश करून देणे म्हणजे जी गोष्ट चालू आहे त्याच्यासारखीच दुसरी गोष्ट सूत्रधाराने आपल्या भाषणात आणून पात्रप्रवेश करून देणे. या पद्धतीला *अवलगित* पद्धती म्हणतात

यत्रैकत्र समावेशात्कार्यमन्यत्प्रसाध्यते।
प्रयोगे खलु तज्ज्ञेयं नाम्नावलगितं बुधैः।। (सा.द. ६.३८)

या पद्धतीचा अवलंब कालिदासाने *शाकुंतलात* केला आहे. तेथे सूत्रधार नटीला म्हणतो, 'तुझ्या गाण्यामुळे मी अत्यंत आकृष्ट झालो आहे. कसा? तर, हा दुष्यंत ज्याप्रमाणे हरणामुळे आकृष्ट झाला आहे तसा (**तवास्मि गीतरागेण हारिणा प्रसभंहृतः। एष राजेव दुष्यंतः सारङ्गेणातिरंहसा।।१.५**). *मालविकाग्निमित्र* नाटकातही याच पद्धतीचा अवलंब आहे. तेथे सूत्रधार म्हणतो, 'मी पूर्वी शिरसामान्य केलेली परिषदेची आज्ञा पाळू इच्छितो. कशी? तर या राणी धारिणीच्या सेवादक्ष नोकराप्रमाणे'. यानंतर धारिणीची दासी बकुलावलिका प्रवेश करते व मुख्य नाटकाला आरंभ होतो.

(४) जेथे सूत्रधाराचे वाक्य जसेच्या तसे किंवा त्या वाक्याचा अर्थ ध्यानात घेऊन पात्राने प्रवेश केला असेल

तेथे त्या प्रकारास *कथोद्धात* असे म्हणतात. हा प्रकार *रत्नावली*मध्ये अवलंबिलेला आहे. तेथे सूत्रधार म्हणतो, 'दैव अनुकूल झाले तर ते आपली प्रिय वस्तू आपल्यास आणून भेटवितेच. मग ती प्रिय वस्तू द्वीपांतरात असो, सागराच्या उदरात असो वा दिगंतरात असो.' (१.५) सूत्रधाराचे हे वाक्य जसेच्या तसे घेऊन मुख्य नाटकाच्या आरंभी येणारा यौगन्धरायण प्रवेश करतो व सूत्रधाराच्या वाक्याचा अर्थ नाटकाची नायिका रत्नावली हिला लावतो व नाटक सुरू होते. *वेणीसंहारा*ची प्रस्तावना ही याच प्रकारची आहे असे विश्वनाथाचे म्हणणे आहे. तेथे सूत्रधार म्हणतो, 'सर्व कौरव आपल्या सेवकांसह खुशाल राहोत (स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुता: सभृत्या:।). या वाक्याचा अर्थ लक्षात घेऊन भीमसेन प्रवेश करतो व 'मी जिवंत असता कौरव कसे स्वस्थ होतील' असा प्रश्न विचारतो. येथे श्लिष्ट शब्दयोजना असल्यामुळे या प्रकाराचा समावेश पुढील उद्धात्यकांतही करता येईल.

(५) सूत्रधार एका अर्थाने शब्दयोजना करतो व त्याचा दुसरा अर्थ घेऊन पात्र प्रवेश करते. त्या प्रकाराला *उद्धात्यक* असे म्हणतात. अर्थात येथील सूत्रधाराची मूळ शब्दयोजना श्लिष्टच असावयास पाहिजे व त्या श्लिष्ट योजनेतील एक अर्थ सूत्रधाराच्या मनात व दुसरा प्रवेश करणाऱ्या पात्राच्या मनात असला पाहिजे. *मुद्राराक्षसा*तील प्रस्तावना या प्रकारची आहे. सूत्रधार ग्रहणाबद्दल बोलत आहे व त्या संदर्भात तो म्हणत आहे, 'पूर्णमंडळ असलेल्या चंद्राचा क्रूर ग्रह केतू ग्रास करू पाहात आहे.' सूत्रधार इतके म्हणतो न म्हणतो तोच ''मी जिवंत असता चंद्रगुप्ताला कोण ग्रासू पाहातो?'' अशी गर्जना करीत चाणक्य प्रवेश करतो.

येथे चाणक्याने सूत्रधाराचा चंद्रग्रहणपर अर्थ घेतला नाही. त्याने अर्थ घेतला चंद्रगुप्तपर व त्याला वाटले, मलयकेतू चंद्रगुप्तावर हल्ला करू पाहात आहे. या वाक्याने त्याचा प्रवेश होऊन मुख्य नाटक सुरू झाले. उद्धात्यक व कथोद्धात या दोन प्रकारांमध्ये साम्य असल्यामुळे काही टीकाकारांनी या प्रकारांची अदलाबदल केली आहे. तथापि कथोद्धातात श्लेष नसतो. तेथे केवळ अर्थतात्पर्याने ते वाक्य घेऊन मुख्य पात्र प्रवेश करते असे समजावे आणि उद्धात्यकात श्लिष्ट योजना असते. परंतु विश्वनाथाने *वेणीसंहारा*तील 'निर्वाणवैरदहना' ही प्रस्तावना श्लिष्ट असूनही कथोद्धातात घातली आहे. ती प्रस्तावना उद्धात्यकात घालावयास हवी.

वरील पाच प्रकारांपैकी कोणत्याही एका प्रकाराने सूत्रधारामार्फत पात्रप्रवेशाची सूचना झाली की मुख्य नाटकाला आरंभ होतो व बीज, मुखसंधी, प्रतिमुखसंधी या टप्प्यांतून कथानक शेवटपर्यंत विकास पावत जाते.

❖ ❖

वृत्ती

भरताने नाट्यशास्त्राच्या विसाव्या अध्यायात ज्या वृत्तींपासून दहा रूपके निष्पन्न झाली त्या वृत्तींचे निरूपण केले आहे. सृष्टिसंहारानंतर भगवान विष्णू शेषावर निजले होते. त्या वेळी मधू आणि कैटभ हे दोन असूर उन्मत्त होऊन त्याच्याशी नियुद्ध करण्यास प्रवृत्त झाले. त्या प्रसंगी त्यांचा वध करण्याच्या निमित्ताने जे व्यापार घडून आले त्यांना भारती, सात्त्वती, कैशिकी आणि आरभटी या चार वृत्तींचे स्वरूप प्राप्त झाले.

भारती :

या वाक्प्रधाना पुरुषप्रयोज्या स्त्रीवर्जिता संस्कृतपाठ्ययुक्ता।
स्वनामधेयैर्भरतैः प्रयुक्ता सा भारती नाम भवेत्तु वृत्तिः।। (२०.२६) (बडोदेप्रत)

भारती वृत्ती वाक्प्रधान म्हणजे मुख्यत: वाचिक अभिनयाने युक्त असून प्ररोचना (पूर्वरंङ्गाचे एक अंग), आमुख (म्हणजे प्रस्तावना), वीथी आणि प्रहसन (दहा रूपकप्रकारांपैकी दोन) ही तिची चार अंगे होत.

ही वृत्ती भाषेवर अवलंबून असते. तिच्यात संस्कृत पाठ्याचा उपयोग अधिक असल्याने हिचा उपयोग स्त्रीपात्रे क्वचित करतात. हिचा मुख्यत: उपयोग प्ररोचना, आमुख, वीथी व प्रहसन या चार प्रकारांत दिसून येतो. भाणांत भारती असते असे विश्वनाथ म्हणतो. **तत्रेतिवृत्तमुत्पाद्यं वृत्तिः प्रायेण भारती ।** (**सा.द. ६.२३०**).

सात्त्वती :

या सात्त्वतेनेह गुणेन युक्ता न्यायेन वृत्तेन समन्विता च।
हर्षोत्कटा संहृतशोकभावा सा सात्त्वती नाम भवेत्तु वृत्तिः।। (२०.४१) (बडोदेप्रत)

सात्त्वती वृत्ती वाचिक आणि आङ्गिक अभिनयांनी युक्त व मुख्यत: वीररौद्रादिरसांचा आविष्कार करणारी असून उत्थापक, परिवर्तक, सल्लापक आणि संघात्य ही तिची चार अंगे होत.

वागङ्गाभिनयवती सत्त्वोत्थानवचनप्रकरणेषु।
सत्त्वाधिकारयुक्ता विज्ञेया सात्त्वती वृत्तिः।। (२०.४२)

वीराद्भुतरौद्ररसा निरस्तश्रृङ्गारकरुणनिर्वेदा।
उद्धतपुरुषप्राया परस्पराधर्षणकृता च।। (२०.४३) (बडोदेप्रत)

जिच्यामध्ये बलाचा उपयोग, निरनिराळे शस्त्रप्रहर, हर्षयुक्त उत्कट वाटी इत्यादी गोष्टी असतात ती सात्त्वती वृत्ती होय. हिच्यात शोकरस नसतो. ही भाषा आणि अभिनय या दोहोंवरही अवलंबून असते. बलवान पात्रे दुसऱ्याच्या अंगात चेतना उत्पन्न करणारी भाषणे बोलत असता ही वृत्ती वापरतात. यावरून हिच्यामध्ये 'ओजो' गुण असतो हे दिसून येते. व्यायोगात कैशिकीव्यतिरिक्त वृत्ती म्हणजे मुख्यत: सात्त्वती, आरभटी या वृत्ती असतात. डिमामध्येही याच वृत्ती असतात.

कैशिकी :

या श्लक्ष्णनैपथ्यविशेषचित्रा स्त्रीसंयुता या बहुनृत्तगीता।
कामोपभोगप्रभवोपचारा तां कैशिकीं वृत्तिमुदाहरन्ति।। (२०.५३) (बडोदेप्रत)

कैशिकी वृत्तीत स्त्रियांचे प्राधान्य असून नृत्त आणि गीत मोठ्या प्रमाणात असतात. नर्म, नर्मस्फुञ्ज, नर्मस्फोट आणि नर्मगर्भ अशी तिच्या चार अंगांची नावे आहेत.

या वृत्तीमध्ये पुरुष व स्त्रिया या दोघांचाही उपयोग होतो. यात नृत्य, गायन, शृंगार, सुंदर वेशभूषा, खेळकर विनोद इत्यादी गोष्टी असतात. अर्थातच ही शृंगार, हास्य, वत्सल इत्यादी मृदू रसांच्या वेळी वापरतात. यावरून हिच्यामध्ये माधुर्य गुण आहे असे दिसते.

आरभटी :

आरभटप्रायगुणा तथैव बहुकपटवञ्चनोपेता।
दम्भानृतवचनवती त्वारभटी नाम विज्ञेया।। (२०.६४) (बडोदेप्रत)

आरभटी वृत्तीत कपट, वञ्चना, अनृतवचन इत्यादी गोष्टी असतात आणि संक्षिप्तक, अवपात, वस्तूत्थापन व संफेट ही तिची चार अंगे होत.

भारती वृत्ती पाठ्यप्रधान असते, सात्त्वती अभिनयप्रधान, आरभटी रसप्रधान आणि कैशिकी गीतावाद्योपरञ्जकप्रधान असे या वृत्तींचे विशेष अभिनवगुप्ताने सांगितले आहेत. ते लक्षात घेतले म्हणजे या वृत्ती नाट्यप्रयोगाच्या अभिनयादी विविध अंगांशी संबद्ध आहेत असे म्हणता येते. आणि त्यामुळेच वृत्तींपासून दहा रूपकांची निर्मिती झाली असे म्हटले जाते.

हास्यश्रृङ्गारबहुला कैशिकी परिचक्षिता।
सात्त्वती चापि विज्ञेया वीराद्भुतशमाश्रया।। (२०.७३)

रौद्रे भयानके चैव विज्ञेयारभटी बुधैः।
बीभत्से करुणे चैव भारतीयसंप्रकीर्तिता।। (२०.७४) (बडोदेप्रत)

भारती वृत्ती बीभत्स व करुणरस यांनी युक्त, सात्त्वती वीर आणि अद्भुत रस असलेली, कैशिकी हास्य व शृंगार हे रस प्रधान असलेली आणि आरभटी रौद्र व भयानक या रसांनी युक्त असा वृत्तींचा रसांशी संबंध जोडला आहे. परंतु मुळात वृत्ती या रसनिरपेक्ष असण्याचा संभव अधिक आहे असे कंगले (१९७४) यांचे अनुमान आहे (उपोद्घात, पृ. ३).

ज्या वेळी साहसी माणसे नाना प्रकारची कपटे, लबाड्या, धाडसे, खोटी भाषणे, माया, इंद्रजाल, युद्धे, मारामारी इत्यादी करीत असतील त्या वेळी आरभटी वृत्ती असते. त्यावरून ही वृत्ती रौद्र, भयानक इत्यादी

रसांना अनुकूल आहे असे वाटते. समवकार, डिम, व्यायोग यात ही वृत्ती प्राधान्येकरून असते. नाटक व प्रहसन यांतील प्रसंग व रस यांना अनुलक्षून या चारही वृत्ती उपयोजिल्या जात हे स्पष्टच आहे.

मानवी व्यापार म्हणजे मनुष्याचे चेष्टित तीन प्रकारचे असते – वाक्, मनस् आणि काय यांच्या द्वारा होणारे असा या वृत्तींच्या संदर्भात अभिनवगुप्ताने अभिप्राय व्यक्त केला आहे. . ही तीन प्रकारची चेष्टिते म्हणजे अनुक्रमे भारती, सात्त्वती आणि आरभटी ह्या तीन वृत्ती होत. आणि या तीनही चेष्टितांत सौंदर्योपयोगी असा जो व्यापार ती कैशिकी वृत्ती.

या संबंधात वासुदेवशरण अग्रवाल यांनी त्यांच्या *इंडिया ॲज नोन टू पाणिनी* (लखनौ, १९५३) या पाणिनीवरील ग्रंथात आरभटी हा शब्द वायव्येकडील आरभट या प्रदेशविशेषावरून बनला आहे असे सुचविले आहे. ग्रीक इतिहासकारांनी या प्रदेशाचा निर्देश आराबितै (Arabitai) या शब्दात केला आहे. आरभटी शब्दाचे हे निर्वचन संभाव्य मानले तर इतर वृत्तींच्या नावांच्या संबंधातही तशाच स्वरूपाची व्युत्पत्ती सुचविता येण्यासारखी आहे अशी शक्यता कंगले यांनी व्यक्त केली आहे. (उपोद्घात, पृ. ३–४) उदा. भरत हे एका प्रख्यात प्राचीन वंशाचे सर्वश्रुत नाव आहे. सात्त्वत हे यादवांपैकी एका गणाचे नावही प्रसिद्ध आहे. क्रथकैशिक जनपदाशी कैशिक नावाचा संबंध जोडता येण्यासारखा आहे. तेव्हा भारती, सात्त्वती आणि कैशिकी ही वृत्तींची नावे विशिष्ट जनपद अथवा तेथील लोकांच्या नावांपासून सिद्ध झाली आहेत असे सूचित करता येईल. निरनिराळ्या प्रदेशांत प्रामुख्याने प्रचलित असलेल्या नाट्यप्रयोगांच्या विविध शैलींवरून ही वृत्तींची नावे मुळात प्रचारात आली असावीत अशी या सर्व तपशिलावरून कल्पना करता येते. उत्तरकालीन आलंकारिकांनी काव्याच्या विविध शैलींना दिलेली वैदर्भी, गौडी, पाञ्चाली इत्यादी नावे प्रदेशविशिष्ट आहेत. काव्याच्या रीतीप्रमाणेच नाट्यप्रयोगातील वृत्तीही मूलत: निरनिराळ्या प्रदेशात आढळून येणाऱ्या भिन्नतेवर आधारित आहेत असे म्हणता येईल.

सामान्यपणे शृंगारात कैशिकी, वीरात सात्त्वती, रौद्र व वीर रसांत आरभटी व सर्व रसांत सामान्यपणे भारती वापरावी असा भरताचा अभिप्राय दिसतो. नाटक किंवा प्रकरण यांमध्ये योग्य प्रसंगी कैशिकी वृत्ती असते. विशेषत: नाटिका या शृंगाररसपर रूपकात हिचा वापर प्राधान्येकरून होतो.

❖ ❖

नाट्यगृह

संस्कृत नाट्यविषयक ग्रंथांत नाट्यगृह, नाट्यमण्डप, प्रेक्षागृह आणि प्रेक्षागार असे शब्द येतात. प्राचीन भारतात सुसज्ज नाट्यगृहे बांधण्याची कला अवगत होती. लक्खनपूर जिल्ह्यातील राजगढच्या डोंगरात सीताबेंगा नावाची एक गुहा आहे. या गुहेचा आकार अर्धवर्तुळाकृती असून आत एकावर एक अशा चढत्या पायऱ्या आहेत. या गुहेची रचना आणि हिच्या जवळच्या जोगिमारा नामक गुहेतील लेख यावरून ही गुहा गायन आणि नाट्यदर्शन यासाठी तयार केलेली होती असे पंडितांचे मत आहे. ही गुहा ख्रिस्तपूर्व तिसऱ्या शतकातील आहे. पूर्वी देवालयांचा उपयोग नाट्यमंदिरे म्हणून होत असे. वेरूळच्या लेण्यातील कैलास लेण्याचा उपयोग नाट्यगृह म्हणून करीत असत. कालिदासाच्या मालविकाग्निमित्र नाटकात गणदास आणि हरदत्त या नाट्याचार्यांचा उल्लेख असून अग्निमित्राच्या राजधानीत उत्तम नृत्यनाटकगृह होते असे त्यावरून स्पष्ट दिसते. श्रीहर्ष राजाच्या प्रासादातही एखादे सुसज्ज नाटकगृह असावे. कारण वसंतोत्सवप्रसंगी त्याने लिहिलेल्या *रत्नावली, प्रियदर्शिका* इत्यादी नाटिकांचा प्रयोग राजवाड्यात मांडलिक राजांच्या समोर झालेला आहे.

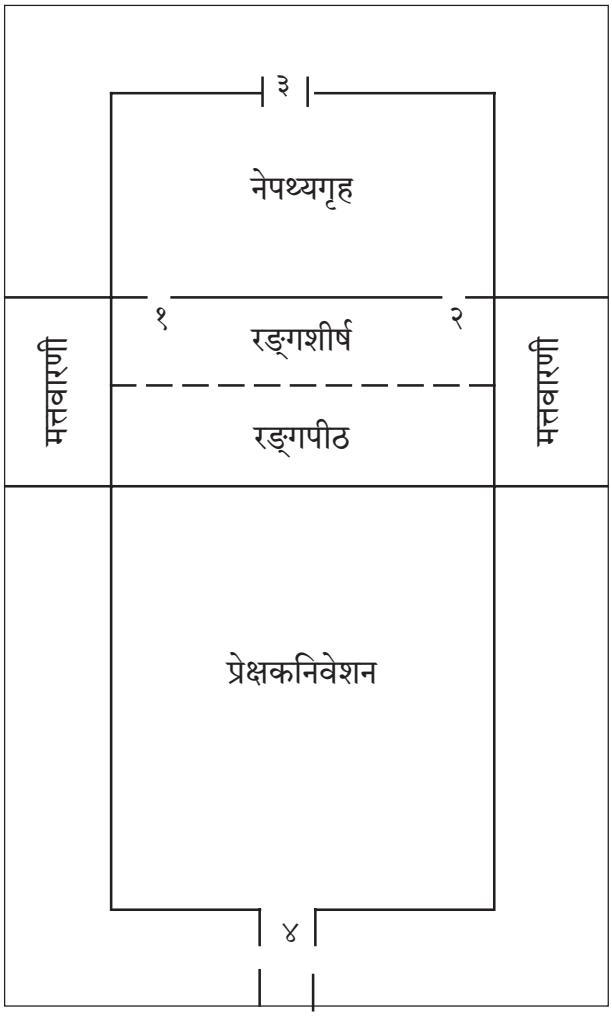
भारतीय नाट्यशास्त्रात तीन प्रकारच्या नाट्यगृहांचा उल्लेख आहेच –

विकृष्टश्चतुरश्रश्च त्र्यश्रश्चैव तु मण्डपः।
तेषां त्रीणि प्रमाणानि ज्येष्ठं मध्यं तथाऽवरम्।।२.८।।

प्रमाणमेषां निर्दिष्टं हस्तदण्डसमाश्रयम्।
शतं चाष्टौ चतुःषष्टिर्हस्ता द्वात्रिंशदेव च।।२.९।। (बडोदेप्रत)

पहिले विकृष्ट. हे आयताच्या आकाराचे म्हणजे लांबी जास्त व रुंदी कमी अशा काटकोन चौकोनासारखे (Rectangular) असे. **दुसरे चतुरस्र** म्हणजे चौकोनी; आणि **तिसरे व्यस्र** म्हणजे त्रिकोणी.

विकृष्ट नाट्यगृह चौसष्ट हात लांब व बत्तीस हात रुंद असे. या संबंध क्षेत्राचे पूर्वपश्चिम असे दोन भाग करीत; ते केले असता बत्तीस हाताचे जे दोन चौरस होत त्यांपैकी पूर्वेकडील चौरसात प्रेक्षक बसण्याकरिता प्रेक्षागृह करीत. पश्चिमेकडील चौरसाचे बरोबर निम्म्यावर पुनः दोन भाग करीत. त्यापैकी अगदी पश्चिमेकडील भागास म्हणजे मागच्या बाजूस नेपथ्यगृह असे. याचा उपयोग पात्रांच्या वेशभूषेसाठी केला जाई. आजच्या भाषेत तिला Green-Room म्हणावे लागेल. नेपथ्यगृह आणि प्रेक्षागृह यांच्या मधोमध राहिलेल्या भागाचे पुनः दोन समान भाग पाडीत. पैकी प्रेक्षागृहाला लागून असणाऱ्या भागास रंगपीठ म्हणत. हेच अलीकडचे Stage म्हणण्यास हरकत नाही. यातल्या एका मधल्या चौरस तुकड्यास रंगशीर्ष म्हणत. रंगपीठाच्या दोन्ही बाजूस असणाऱ्या दोन चौरस तुकड्यास मत्तवारणी म्हणत. प्रेक्षागृह आणि रंगपीठ यांमध्ये थोडी मोकळी जागा सोडीत. नेपथ्यगृह व रंगशीर्ष यामध्ये भिंत असे आणि त्या भिंतीत दोन दारे असत. या दोन दारांच्यामध्ये भिंतीशी गायक-वादक असत.



विकृष्ट (आयत) नाट्यगृह

नाट्यगृह – ३२ X ६४ नेपथ्यगृह – १६ X ३२ रंङ्गशीर्ष – ८ X ३२

रङ्गपीठ – ८ X ३२ मत्तवारणी – १६ X ८ प्रेक्षागृह – ३२ X ३२

दारे – १ ते ४

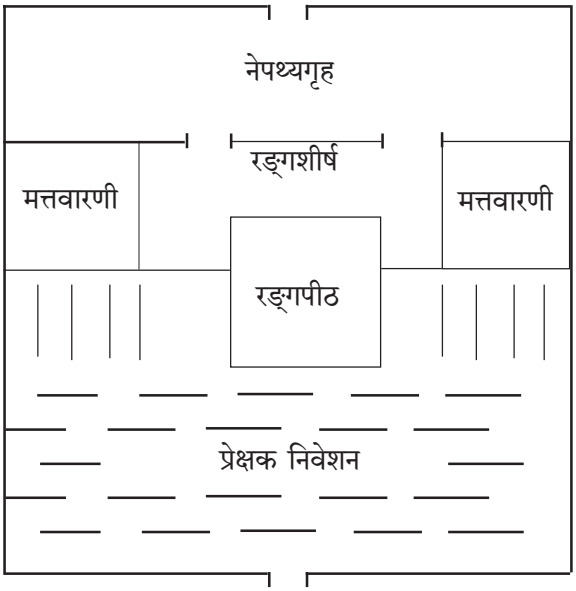
प्रेक्षागृहाच्या प्रवेशद्वारापर्यंत सावकाश चढत चढत एकंदर उंची दीड हात होईल इतके प्रेक्षागृह उंच केलेले असे. प्रेक्षकांच्या बसावयाच्या जागेत अगदी पुढच्या रांगेत प्राश्निक (नाट्यपरीक्षक) आणि त्यांच्याजवळ नटनाटकाचे गुणदोष लिहिणारे लेखक बसत. हे प्राश्निक नटांना, नाटककारांना आणि नाटकमंडळींना विजयचिन्हे

देत. यास 'पताका' म्हणत. भासाच्या नाटकाला बाणाने जे 'सपताकै:' असे विशेषण दिलेले आहे त्या पताका म्हणजे ही विजयचिन्हेच असावीत. नाटक करण्याच्या मुख्य वेळा चार सांगितल्या आहेत. सकाळ व तिसरा प्रहर अशा दिवसा दोन आणि पहिला व चौथा प्रहर अशा रात्रीच्या दोन. आपल्याकडील नाट्यगृहाची कल्पना आपण ग्रीकांपासून घेतली असे काही लोकांचे म्हणणे आहे, पण ते खरे नाही. पडद्यांसाठी वापरलेला जवनिका किंवा यवनिका हा शब्द मूळ आपलाच आहे. हरिवंशात जवनी असा शब्द आला आहे; व जवनिकेचे यवनिका हे अपभ्रष्ट रूप असावे. जवन म्हणजे वेगवान, म्हणून वेगाने ओढला जाणारा पडदा यास जवनिका म्हटले असावे. अपटी म्हणजे पडदा. हा दूर सारून एखादे पात्र अनपेक्षितपणे प्रवेश करते त्या वेळी हा वापरतात. तसेच 'नेपथ्ये' (पडद्यात) अशी सूचना असते. यावरून काही पडदे लावीत असे दिसते.

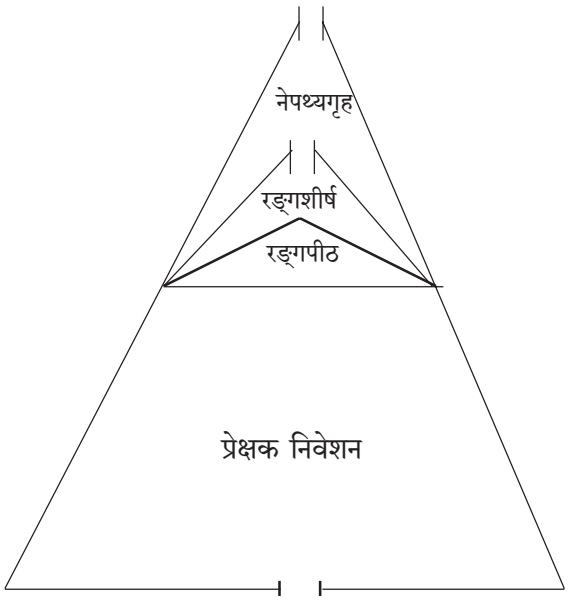
परंतु भिन्न देखावे दाखविण्यास आजच्यासारखे एकामागे एक असे सोडले जाणारे अनेक पडदे त्या वेळी असतील असे वाटत नाही. रंगशीर्ष व रंगपीठ यामध्ये एकच पडदा असे. मालविकाग्निमित्र इत्यादी काही नाटकांवरून असे स्पष्ट दिसते की, रंगभूमीवर उभे दोन पडदे घालून जास्तीत जास्त रंगभूमीचे तीन विभाग करीत. या तीन विभागांत निरनिराळी पात्रे असत; व त्यांचे बोलणे व हालचाल दुसऱ्यास कळत नसे. पण ती तीन विभागांतील पात्रे प्रेक्षकांस मात्र दिसत असत. मालविकाग्निमित्र नाटकाच्या तिसऱ्या अंकात एक प्रसंग आहे. तेथे एका विभागात राजा व विदूषक बोलत आहेत. दुसऱ्यात मालविका व बकुलावलिका बोलत आहेत; आणि तिसऱ्यात इरावती-निपुणिका आहेत. इतर कोणी आपल्याजवळ आहे याची जाणीव या तीनही विभागातील पात्रांना नाही. हे सुसंगत होण्याला वर सांगितल्याप्रमाणे मध्ये दोन उभे पडदे घालून रंगभूमीचे तीन भाग करीत असले पाहिजेत. कदाचित शक्य असल्यास दोन्हीकडील दोन मत्तवारणी आणि रंगपीठ असे ते तीन भाग असावेत.

संस्कृत नाटके वाचताना एक अडचण येते ती 'तत: प्रविशति आसनस्थो राजा' अशासारख्या नाट्यसूचनांची. प्रविशती म्हणजे पायांनी चालत येऊन प्रवेश करतो असे म्हणावे तर आसनावर बसलेला राजा तसा प्रवेश कसा करील? ही नाट्यसूचना सुसंगत होण्याच्या दृष्टीने असे मानावे लागेल की, एका हलत्या व सरकत्या पडद्याच्या मागे ते पात्र येऊन बसे आणि नंतर तो पडदा दूर केल्यानंतर ते प्रेक्षकास दिसू लागे. म्हणून अशा ठिकाणी 'प्रविशती' याचा अर्थ 'दिसू लागतो' असा करणे इष्ट ठरेल.

शाकुंतल नाटकात रथात बसलेला राजा भरवेगाने जात आहे आणि हरीण वाऱ्याप्रमाणे पुढे पळत आहे. उत्तररामचरितात विमानात बसलेले विद्याधर-जोडपे युद्ध पाहात आहे. मृच्छकटिकात वसंतसेनेचा आठचौकी वाडा आहे व तेथे शेकडो पशुपक्षी आणि नोकरचाकर हालचाल करीत आहेत. हे पाहिले म्हणजे असे मानावे लागते की, या सर्व गोष्टी रंगभूमीवरील पात्रे दृश्यांचे केवळ वर्णन करीत व प्रेक्षक आपल्या कल्पनाशक्तीने ते समजावून घेत असावेत. विक्रमोर्वशीयमधील अप्सरांचे अपहरण, पुरूरव्याने केलेली उर्वशीची सुटका, अप्सरांचे हेमकूट पर्वतावर जाणे, उर्वशी लता होणे इत्यादी गोष्टी वर्णनाने सुचवावयाच्या व कल्पेनने मानून घ्यावयाच्या होत्या.



चतुरस्र नाट्यगृह



त्र्यस्र नाट्यगृह

फार झाले तर नट आपल्या अभिनयाने अशा गोष्टी दाखवीत. उदाहरणार्थ, शकुंतलेच्या मुखाभोवती फिरणाऱ्या भ्रमराची कल्पना नट केवळ अभिनयाने देई. शक्य तेथे सिंहाचा छावा, वृक्ष, लता, घोडा (लवाने धरलेला), घागर वगैरे गोष्टी या कृत्रिम प्रतिमा तयार करीत असतील, असे वाटते. ही गोष्ट 'पुस्त' व 'सज्जीव' यांच्या भरताने केलेल्या वर्णनावरून निश्चितच वाटते

चतुर्विधं तु नेपथ्यं पुस्तोऽलङ्कार एव च।
तथाङ्गरचना चैव ज्ञेयं सज्जीवमेव च।।२१.५।। (बडोदेप्रत)

सारांश शक्य त्या प्रत्यक्ष कृत्रिम वस्तू, कवींची सूक्ष्म वर्णने, प्रेक्षकांची कल्पनाशक्ती आणि नटांचा अभिनय या साधनांच्या द्वारे आजच्या सुसज्ज रंगभूमीची उणीव त्या वेळी भरून काढीत. येथे संस्कृतांतील गर्भ-नाटके म्हणजे नाटकांतील नाटके कशी करीत असतील असा प्रश्न मनात येतो. निदान चार नाटकांत तरी गर्भ-नाटके असल्याचा उल्लेख आहे. *उत्तररामचरिताच्या* सातव्या अंकात एक गर्भ-नाटक असून त्यात सीता, भागीरथी व पृथ्वी वगैरे पात्रे आहेत व राम, लक्ष्मण, लव-कुश इ. प्रेक्षक आहेत. श्रीहर्षाच्या 'प्रियदर्शिके'मध्ये एक गर्भ-नायक असून त्यात खुद्द उदयन हाच नायकाचे काम करीत आहे व प्रियदर्शिका नायिका आहे. तेथील प्रेक्षक अर्थातच राणी वासवदत्ता व तिचा परिवार असे आहेत. मालविकाग्निमित्रातही गर्भनाट्य नसले तरी नृत्य आहे. मालविका एकटीच गाणे म्हणून नृत्य करीत आहे व अग्निमित्र, राणी धारिणी, विदूषक, परिव्राजिका वगैरे पात्रे आहेत. हे प्रयोग बहुधा रंगशीर्षामध्ये करण्यात येत असावेत व रंगपीठावर किंवा मत्तवारणीमध्ये नाटकातील प्रेक्षकांची बसण्याची सोय केली असावी.

राजशेखराच्या *बालरामायणात*ही 'सीतास्वयंवर' नावाचे एक गर्भनाटक आहे. असल्या गर्भनाटकाला विश्वनाथ 'गर्भाङ्क' म्हणतो व त्याचे पुढील लक्षण देतो -

अङ्कोदरप्रविष्टो यो रङ्गद्वारामुखादिमान्।
अङ्कोऽपरः स गर्भाङ्क सबीजः फलवानपि।। (सा.द. ६-२०)

('ज्याला रंगद्वार व आमुख म्हणजे वेगळी प्रस्तावना आहे, ज्याला बीज व फल आहे अशा एका अंकाच्या पोटात असलेल्या दुसऱ्या अंकाला गर्भाङ्क म्हणावे'). हा गर्भाङ्क मुख्य अंकाला किंवा मुख्य कथानकाला उपकारक आणि पोषकच असतो.

❖ ❖

अभिनय

नाट्यनिर्मितीला रंगमंचावर प्राप्त होणारे दृश्य रूप हे अभिनयाद्वारे लाभते. अभिनय हे प्रेक्षकांपर्यंत नाटक पोचविण्याचे एकमेव माध्यम आहे. 'अभि' म्हणजे कडे आणि 'नी' म्हणजे नेणे अशा प्रकारे अभि + नी मिळून अभिनय हा शब्द बनला आहे. अभिनयातूनच नाटकातील आशय प्रेक्षकांच्या अंत:करणापर्यंत पोचत असतो. हा अर्थ अभिनय या शब्दाच्या व्याकरणिक अर्थातून व्यक्त होतो.

यदुक्तं चत्वारोऽभिनयता इति तान्वर्तयिष्याम:। अत्राह–अभिनय इति कस्मात्। अत्रोच्यते–अभीत्युपसर्ग:। णीञित्ययं धातु: प्रापणार्थ:। अस्याभिनीत्येवं व्यवस्थितस्य एरजित्यच्प्रत्ययान्तरस्याभिनय इति रूपं सिद्धम्। एतच्च धात्वर्थवचनेनावधार्यम्। (८.५ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रातील अनेक प्रकरणे आंगिक, वाचिक, आहार्य (किंवा नेपथ्यज) आणि सात्त्विक या चतुर्विध अभिनयप्रकारांसाठी आणि चित्र वा सामान्य अभिनयाची अंगे यांसह वर्णन करण्यासाठी खर्च केली आहेत. लोकधर्मी वा वास्तववादी आणि नाट्यधर्मी वा सांकेतिक आणि प्रतीकवादी अशा दोन व्यापक वर्गांचाही विचार त्याने अभिनयाच्या संदर्भात मांडला आहे.

भरत लिहितो –

आङ्गिको वाचिकश्चैव ह्याहार्य: सात्त्विकस्तथा।
चत्वारोऽभिनया ह्येते विज्ञेया नाट्यसंश्रया:।।६.२३।।

लोकधर्मी नाट्यधर्मी धर्मीति द्विविध: स्मृत:।
भारती सात्वती चैव कैशिक्यारभटी तथा।।६.२४।।

चतस्रो वृत्तयो ह्येता यासु नाट्यं प्रतिष्ठितम्।
आवन्ती दाक्षिणात्या च तथा चैवोद्रमागधी।।६.२५।।

पाञ्चालमध्यमा चेति विज्ञेयास्तु प्रवृत्तय:।
दैविकी मानुषी चैव सिद्धि: स्याद्द्विविधैव तु।।६.२६।। (बडोदेप्रत, पृ. २६२–२६३)

विशिष्ट प्रकारच्या पात्रांच्या संदर्भात योजावयाची अभिनयतंत्रे भरताने विपुल सूचनांसह नमूद केली आहेत. शारीर वा भावनिक परिस्थितीत असणारी आणि वेगवेगळ्या स्थल, काल, साधने आणि वस्तू यांसारख्या बाह्य घटकांच्या संदर्भातील प्रस्तुतीकरणाच्या अनुषंगाने वर्णिली आहेत. भरताच्या उत्तरकालीन नाट्यविषयक ग्रंथात जी सैद्धांतिक मांडणी आढळते ती भरताच्या लेखनावरच अधिष्ठित आहे. विष्णुधर्मोत्तर पुराण, अग्निपुराण यांत येणारे उल्लेख भरताचीच संक्षिप्त पुनरावृत्ती आहे. रामचंद्र गुणचंद्र यांचे *नाट्यदर्पण*, शार्ङ्गदेवाचा *संगीतरत्नाकर* या ग्रंथांची स्थितीही अशीच आहे. परंतु त्यांत अभिनयाच्या संदर्भात भरताला जे काही म्हणावयाचे होते ते अधिक सुलभ पद्धतीने सादर झाले आहे. आणि त्यातून अभिनय या शब्दाचा अर्थ व हेतू यांसंबंधीची मर्मदृष्टी व्यक्त

होते. अभिनयाचे महत्त्व भरताने किती अचूकपणे जाणले होते त्याचा प्रत्यय त्याच्या पुढील श्लोकावरून आल्यावाचून राहात नाही.

योऽयं स्वभावो लोकस्य नानावस्थान्तरात्मकः।
सोऽङ्गाद्यभिनयैर्युक्तो नाट्यमित्यभिधीयते।।१९.१४४।। बडोदेप्रत

(असे ज्ञान नाही, असे शिल्प नाही, अशी विद्या नाही, अशी कला नाही, असे कृत्य नाही किंवा असा योग नाही की ज्याचे या नाटकात दर्शन होत नाही. विविध अवस्थांतून दिसून येणारा जो हा लोकांचा स्वभाव तो आङ्गिक आदी अभिनयप्रकारांनी प्रकट झाला म्हणजे त्याला नाट्य असे म्हणतात.)

भरतानंतरच्या मीमांसकांनी अभिनयविषयक केलेल्या विवेचनात भरताच्या संकल्पनांचे विवरण केलेले आढळते. उदा. *अग्निपुराणात* आहार्य अभिनयाचे वर्णन बौद्धिक विचारातून स्फुरलेल्या कृती असे केले आहे. आहार्य अभिनयात रंगभूषा, अलंकार, वेषभूषा आणि रंगमंचावरील विविध वस्तूंची मांडणी या सगळ्या गोष्टी येतात. रंगमंचावरील वस्तूंची मांडणी व योजना, सुयोग्य रंगभूषा व वेषभूषा इत्यादींचा उपयोग या बाबतींत नाटककार कोणत्याही सविस्तर सूचना देत नाही. नाटकाच्या निर्मात्याला व दिग्दर्शकाला या संबंधीचा काळजीपूर्वक विचार करून सर्व तपशील ठरवावे लागतात. नाटककाराच्या हेतूनुसार नाटक प्रेक्षकांपर्यंत पोचवणे आणि त्याचबरोबर ते सत्य जीवनदर्शन घडविणारे असणे हे नाटकाच्या निर्मितीतून साध्य व्हावे लागते. त्यामुळेच *अग्निपुराणाने* अशी भर घातली आहे की, 'अभिनया'ला स्वतंत्र स्वरूपाचे स्वातंत्र्य नसते. अभिनय हा नेहमी नाट्यनिर्मितीद्वारे जो कोणता अर्थ सांगावयाचा/सुचवावयाचा असेल तो व्यक्त करतो. (याचा अर्थ नाट्याशय व नाट्याभिनय ही एकरूप असतात) जो नट जी व्यक्तिरेखा साकार करीत असेल त्याने त्या व्यक्तिरेखेशी एकरूप होऊन त्याच्या भावनिक अवस्थेचे दर्शन घडवायचे असते. जर रंगमंचावर व्यक्तिरेखा जिवंत स्वरूपात मूर्त करता आली नाही तर नटाचा अभिनय निरर्थक ठरतो. हेच परिस्थितीच्या बाबतीतही खरे आहे. सादरीकरणाच्या साधनांनी (आहार्य वा नेपथ्यज) काळाचा, स्थळाचा आणि परिसराचा तात्पुरता असा आभास निर्माण करावा लागतो की प्रेक्षकाला ते सर्वकाही वास्तव वाटेल.

नाट्यदर्पण भरताच्या कल्पना आणि अभिनवगुप्ताचे स्पष्टीकरण प्रवाही व प्रासादिक पद्धतीने सादर करते. वाचिक अभिनय याचा अर्थ केवळ नाटककाराने विशिष्ट व्यक्तिरेखांसाठी लिहिलेली भाषणे म्हणून दाखवणे नाही. नाटककार संवादांतील शब्दांचा उपयोग एका विशिष्ट भावनिक संदर्भात करत असतो. काही वेळा तो रंगसूचना देतो, जसे की, 'रागावून', 'आवेशाने', 'झटकन वळून' इत्यादी. या सूचना भावनिक संदर्भ वा परिस्थिती स्पष्ट करतात. ते शब्द वा त्या ओळी जेणेकरून त्यामागच्या भावना प्रकट होतील (यथा भावम्) अशा प्रकारे उच्चारणे हे नटाचे काम असते. अभिनयाचा पाया अनुकृती/इमिटेशन (अनुक्रिया) हा असतो. परंतु नाट्यकलेच्या संदर्भात अनुकृती म्हणजे 'मुळाबरहुकूम करणे' किंवा पुनरुक्त करणे असा अर्थ नाही. कारण कोणीच मूळ व्यक्तिरेखा पाहिलेली नसते, तिच्या भावना वा कृती पूर्वी दिसलेल्या नसतात किंवा त्याला/तिला बोलतानाही ऐकलेले नसते त्यामुळे तेच नेमकेपणाने पुनरुक्त करणे असे घडू शकत नाही. त्यामुळे नटाकडून

अशी अपेक्षा असते की, त्याने नाटककाराने निर्मिलेल्या व्यक्तिरेखेचा अभ्यास करावा आणि आपल्या सखोल अभ्यासातून संबंधित व्यक्तिरेखेच्या कृती, हावभाव, भावना आणि मनोऽवस्था वास्तव वाटतील अशा प्रकारे कशा प्रकटतील हे पाहावे. आपली भूमिका साकार करताना तो त्या व्यक्तिरेखेशी पूर्णपणे तद्रूप झालेला असला पाहिजे. नटाला तो मूळ व्यक्तिरेखेची अनुकृती करतो आहे असे वाटले पाहिजे. वस्तुत: त्याच्या मनाशी जी व्यक्तिरेखा त्याने जाणलेली असते तिच्याशी एकरूप होऊन तिचे तो अनुकरण करीत असतो. ते अशा प्रकारे की सार्वत्रिक स्वरूपात मानवी वर्तन व स्वभाव प्रकट व्हावा. तथापि विशिष्ट भूमिका साकार करण्यासाठी नटाला त्या भूमिकेशी एकरूप व्हावे लागते, त्या व्यक्तिरेखेच्या जागी स्वत:ला बसवावे लागते. प्रेक्षक म्हणून आपणही तेच करतो. नटाने तात्पुरत्या वेळेसाठी जी व्यक्तिरेखा सादर केली असेल ती खरी मानून, मूळ व्यक्तिरेखा मानून आपण त्या वेळेपुरते त्या व्यक्तिरेखेशी स्वत:ला तद्रूप करत असतो. हेच नाट्य होय. 'अनुक्रिया' किंवा 'अनुकरण' यावर ते अधिष्ठित असते असा त्याचा अर्थ होय. चतुर्विध स्वरूपाचा अभिनय, संगीत आणि नाट्यगृहातील अतिशय विशिष्ट असे वातावरण या नाट्यप्रक्रियेला साहाय्यभूत ठरते आणि त्यातून प्रेक्षकांना त्यांचा वर्तमान आणि नटांचे खाजगी व्यक्तिमत्त्व विसरायला मदत होते. नाटकातील व्यक्तिरेखेशी नटाच्या पातळीवरील अशा प्रकारची तद्रूपता किंवा त्याचे त्या व्यक्तिरेखेत पूर्णपणे मिसळून जाऊन केलेले सादरीकरण हे प्रेक्षकांना नाट्यात्म परिस्थितीत भावनात्मक प्रतिसाद देण्यास साहाय्यभूत ठरत असते. 'अभिनया'ने हेच साधावयाचे असते.

ज्याप्रमाणे वाचिक अभिनय शब्दामागील भावना उघड करून दाखवतो, त्याप्रमाणे आंगिक अभिनय शारीर हालचाली व हावभाव आणि प्रधान व गौण अंगे यांचा उपयोग यांद्वारे प्रेक्षकांसमोर पात्रांच्या कृतींचे, मनोऽवस्थांचे व भावस्थितीचे थेट दृश्य रूप रंगमंचाच्या सादरीकरणामधून साकार करीत असतो. सात्त्विक अभिनय हा मनाच्या एकाग्रतेतून साधला जातो. पण हे लक्षात ठेवायला हवे, की तो वाचिक नाही, कारण येथे शब्दांचे अनुकरण होत नाही. तो विशुद्धपणे आंगिकही नसतो कारण एखाद्या विशिष्ट शारीर क्रियेशी संबंधित असे अगदी अपेक्षित (ऑब्व्हियस) हावभाव आणि हालचाली या 'अभिनया'मधून व्यक्त करीत नाहीत. 'सात्त्विक अभिनय' हा खोलवरच्या मानसिक अवस्थेचे दृश्य शारीर रूप असते; 'अनुभव' हे उचंबळून आलेल्या भावनांचे शारीर आविष्करण/सूचन असते. अशा प्रकारे हे 'मानस-शारीर' सादरीकरण असते. 'आहार्य' अभिनयात रंगभूषा, वेषभूषा, हार आणि अलंकार यांचा अंतर्भाव असतो. भरताच्या दृष्टीने या सगळ्यामधून त्या पात्रांचा प्रकार, त्यांचा वर्ग व त्यांची प्रतिष्ठा यांतून प्रकटत असते. *नाट्यदर्पण* एक रोचक, गमतीदार मुद्दा मांडते. संस्कृत नाटकाच्या निर्मितीत दैवी आणि आसुरी व्यक्तिरेखा काही वेळा सादर कराव्या लागतात. तेव्हा देवाचे वा देवीचे चार हात, राक्षसाची दहा तोंडे यांसारखे जादाचे अवयव दाखवावे लागतात आणि ते कृत्रिमरीत्या जोडावे लागतात. हेच प्राणी, पक्षी व सरपटणाऱ्या प्राण्यांबाबत असते. हे सर्व काही 'आहार्य अभिनया'चा भाग आहे. 'चित्र वा सामान्य अभिनय' यांना अभिनयाचा स्वतंत्र प्रकार मानण्याच्या बाबतीत *नाट्यदर्पण* भरतापेक्षा वेगळी भूमिका घेते. *नाट्यदर्पण*कारांच्या मते याला स्वतंत्र प्रकार मानण्याचे कारण नाही कारण हा प्रकार चतुर्विध अभिनयापैकी दोन अथवा अधिक प्रकारांमधूनच निष्पन्न होतो.

संगीतरत्नाकर चतुर्विध अभिनयाचा 'नाट्यधर्मी' म्हणून किंवा 'लोकधर्मी' म्हणून विचार करते. ज्या वेळी मनोऽवस्था प्रकट होते त्या वेळी डौलदार किंवा कैशिकी वृत्ती ही तिला अधिक आकर्षक व चित्रदर्शी बनविण्यासाठी उपयोगात आणली जाते. हे 'नाट्यधर्मी'चे तंत्र झाले. परंतु पात्रांची वेषभूषा आणि परिसर ज्या वेळी वास्तव स्वरूपाचा असतो तेव्हा ते लोकधर्मी तंत्र झाले. अशाच प्रकारे बाह्य वस्तू उदा. सुखद टेकडी, प्राणी अथवा पक्षी इत्यादी यांचे सादरीकरण होत असते त्या वेळी नाट्यधर्मी अंग कृत्रिम निर्मितीमधून प्रविष्ट होते. या वस्तू लोकधर्मीही असतात कारण त्या वास्तव वस्तूंशी साम्य दर्शवीत वास्तवाचा नेमका आभास उत्पन्न करीत असतात.

संगीतरत्नाकर नाट्यधर्मीचे वर्णन तशाच स्वरूपाचे दोन प्रकार वर्णन करतो. एक, नृत्य वा मार्ग – येथे भावावस्था 'आंगिक अभिनया'तून सादर होतात. आणि दोन, नृत्त – येथे अभिनयाची भावनिक अवस्था लक्षात न घेता सांकेतिक वा अलंकरणात्मक हालचाली उपयोगात आणल्या जातात.

धर्मी याचा अर्थ नाटकाच्या सादरीकरणाची शैली. कोणत्याही नाट्यप्रयोगाचे अंतिम रूप धर्मी व अभिनय या दोहोंमधून स्पष्ट होते. भरताने लोकधर्मी म्हणजे वास्तववादी व नाट्यधर्मी म्हणजे सांकेतिक असे दोन प्रकार मानले आहेत. या दोन्ही शैलींमध्ये चारही प्रकारचा अभिनय योजला जातो. संबंधित अभिनयाचे स्वरूप संबंधित शैलीनुसार ठरते. नाट्यानुभव हा भाषिक व अभाषिक घटकाद्वारे प्रकटत असतो. वस्तूंची (सेटची) मांडणी, नटांची रंगभूषा, वेषभूषा यांसारखे घटक नेपथ्यात मोडतात. हे एका अर्थाने अभाषिक असतात. परंतु नाटकाच्या भाषेतून जसा नाट्यानुभव व्यक्त होतो त्याप्रमाणेच अभाषिक घटकांतूनही नाट्यानुभवाचे प्रकटीकरण होत असते. हा विचार भरतकालीन नसला तरी भरताने वाचिक , आंगिक व सात्त्विक या त्रिविध अभिनयामध्ये आहार्य अभिनयाचाही समावेश करून त्याला असणारे नेपथ्याच्या कार्याचे भान व्यक्त केले आहे.

❖ ❖

आंगिक अभिनय

रसाच्या संदर्भात आणि भावनात्मक अनुभवाच्या शारीर प्रतिक्रियांच्या अनुषंगाने रंगमंचावरील सादरीकरण ज्या प्रकारे शारीर आविष्कारातून घडते आणि शरीराच्या वेगवेगळ्या हालचालींतून घडते त्याला आंगिक अभिनय असे म्हणतात. आठ ते तेरा ह्या सहा अध्यायांत आंगिक अभिनयाचा परिपूर्ण विचार केला आहे. आठव्या अध्यायात भरताने लिहिले आहे ते असे–

त्रिविधस्त्वाङ्गिको ज्ञेयः शारीरो मुखजस्तथा।
तथा चेष्टाकृतश्चैव शाखाङ्गोपाङ्गसंयुतः।।८.११।।

शिरोहस्तकटीवक्ष:पार्श्वपादसमन्वित:।
अङ्गप्रत्यङ्गसंयुक्त: षडङ्गो नाट्यसंग्रह:।।८.१२।।

तस्य शिरोहस्तोर: पार्श्वकटीपादत: षडङ्गानि।
नेत्रभूनासाधर कपोलचिबुकान्युपाङ्गानि।।८.१३।। (बडोदेप्रत)

मस्तक, नेत्र, भुवया, नासिका, ओठ, चिबुक, ग्रीवा इत्यादींच्या विविध प्रकारच्या हालचालींनी निरनिराळे भाव कसे व्यक्त होतात याचे वर्णन आठव्या अध्यायात आहे. नवव्या अध्यायात मुख्यत: हात आणि पाय यांच्या विविध प्रकारच्या चलनवलनाने होणाऱ्या अभिनयाचे विस्तृत वर्णन आहे. हस्ताभिनयाचे अनेक प्रकार- ज्यांना मुद्रा असे म्हणता येण्यासारखे आहे - मुख्यत: नृत्ताला उपयोगी आहेत असे वाटते. तथापि, त्यांपैकी काहींचा नाटकाच्या प्रयोगातही उपयोग होत असावा यात शंका नाही. पुढील दोन अध्यायांत पायांच्या विशिष्ट हालचालींनी करावयाच्या चरी (अर्थ पृ. ५३ वर) आणि त्यांच्या संयोगाने होणारी मंडले (अर्थ, पृ. ५३ वर) यांचे वर्णन आहे. हे वर्णनही मुख्यत: नृत्तासंबंधात केलेले आहे. काही चरींचा उपयोग नाटकातही होण्यासारखा आहे. बाराव्या अध्यायात विविध प्रकारच्या गतींचे वर्णन आहे. आणि तेराव्या अध्यायात कक्षाविभागाचा म्हणजे रंगभूमीवर कल्पावयाच्या भिन्न भिन्न ठिकाणांचा निर्देश असून शेवटी लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी यांतील भेद स्पष्ट केला आहे.

लोकधर्मी म्हणजे लोकव्यवहारात दिसून येणाऱ्या गोष्टी आणि नाट्यधर्मी म्हणजे नाटकात पाळले जाणारे भिन्न असे संकेत, आकाशभाषित, ललित गती इत्यादी. ह्या सहा अध्यायांशिवाय चित्राभिनय नावाच्या पंचविसाव्या अध्यायात अभिनयाच्या द्वारा ऋतू, वृक्ष, सागर, मेघ, चन्द्रजोत्स्ना इत्यादी गोष्टी कशा सूचित कराव्यात, दु:ख, आनंद, भय, मद आदींची अभिव्यक्ती कशी करावी, धैर्य, शौर्य, गर्व इत्यादी स्वभावविशेष कसे व्यक्त करावेत याचे सूक्ष्म विवेचन केले आहे. या अध्यायाच्या शेवटी आकाशभाषित, अपवारित, जनान्तिक आणि स्वगत ह्या भाषणप्रकारांचे वर्णन केले आहे. ह्या अध्यायात वर्णिलेले अभिनयाचे प्रकारसुद्धा मुख्यत: नृत्तांत उपयोगी पडण्यासारखे आहेत. आंगिक अभिनयाच्या सर्व प्रकारांची उत्पत्ती नृत्ताच्या अनुषंगाने झाली असावी असा संभव आहे. तथापि, हा अभिनय मूलत: नृत्ताशी संबद्ध होता असे मानले तरी नाटकाच्या प्रयोगातही त्याचा अनुरूपतेप्रमाणे उपयोग केला जात असावा. वचनविरहित अशा नृत्तातील अभिनय आणि वचनयुक्त अशा नाटकातील अभिनय असा भेद भरताने कोठे केलेला नाही. नाट्यात अभिनय करावयाचा असतो असे त्याने म्हटले आहे (८.८) आणि नाट्यात प्रधानतया नाटकाचा अन्तर्भाव होतो. आंगिक अभिनयाचे शास्त्र भरताच्या काळी अतिशय परिणत स्वरूपात विद्यमान होते आणि नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळी त्याच्या विविध स्वरूपांचे दर्शन प्रेक्षकांना होत असे.

या विवेचनासाठी एवढी जागा दिली आहे याचे संभाव्य कारण म्हणजे नटाद्वारे जी भूमिका रंगमंचावर सादर होते त्या नाट्यात्म घटनाप्रसंगांना आविर्भावातून व हालचालीतून प्रभावी दृश्य परिणाम लाभण्यासाठी, आणि वेगवेगळ्या भावनिक संदर्भांना प्रस्तुत अशा हालचाली होण्यासाठी व प्रेक्षकांचे लक्ष डौलदार व आकर्षक

आविष्काराने खेचून घेण्यासाठी या शारीर अभिनयाची अत्यंत गरज असते. काही संस्कृत नाटकांतील प्रसंगांसाठी नृत्यही अत्यावश्यक असल्यामुळे नृत्यातही आंगिक अभिनय आवश्यक असतो. त्यामुळेच नाट्यशास्त्रात नट व नर्तक या दोहोंच्या गरजा लक्षात घेऊन आंगिक अभिनयाचे सविस्तर विवेचन केलेले आढळते.

समग्र नाट्यप्रयोगात नटाला त्याचे संपूर्ण शरीर उपयोगात आणावे लागते. मस्तक, छाती, कंबर, बाजू, हात व पाय हे महत्त्वाचे अवयव व डोळे, भिवया, खालचा ओठ, गाल व हनुवटी हे तुलनेने गौण अवयव यांद्वारे अभिनय केला जातो.

१. *नाट्यशास्त्रात* डोक्याच्या तेरा हालचाली सांगितल्या आहेत. उदा. अकंपित, कंपित, धुत इत्यादी. डोके वर व खाली हळू हलवणे यास अकंपित शिर असे म्हटले जाते व ही हालचाल जाणीव व्यक्त करण्यासाठी, समजल्याचे सुचवण्यासाठी, प्रश्न विचारण्यासाठी आणि स्वाभाविक संभाषणात सुचविण्यासाठी व निमंत्रणासाठी उपयोगात आणली जाते. डोक्याची धुत ही हालचाल म्हणजे डोके हळूहळू खाली या बाजूकडून त्या बाजूस करणे. या उलट हीच हालचाल वेगाने करणे यास विधुत शिर असे म्हटले आहे. तीव्र थंडी, ताप, भीती, निराशा किंवा मद्याचा अंमल यांसाठी डोक्याची विधुत हालचाल साहाय्यकारी ठरते.

२. *नाट्यशास्त्राने* कटाक्षांना/दृष्टीला विशेष महत्त्व दिले आहे आणि त्यावर नाट्य अधिष्ठित होते असेही सुचविले आहे. एका अर्थाने डोळे हे माणसाच्या मनोऽवस्थेचे वा आत्म्याचे प्रकटीकरण करण्याच्या दृष्टीने खुल्या खिडकीसारखे होत. आणि जेव्हा शब्द अपुरे पडतात तेव्हा बोलणाऱ्याचे अंतरंग डोळ्यांतून बोलत असते. प्राचीन नाटक व नृत्य यांचे तंत्र डोळ्यांच्या परिणामकारक उपयोगाशी निगडित आहे. *नाट्यशास्त्रात* छत्तीस कटाक्षांचा उल्लेख झाला असून भावना, विकार व विशिष्ट मनोऽवस्था यांचे वर्गीकरण करून त्यांच्याशी कटाक्षांचा संबंध जोडला आहे. उदा. सजग समोरासमोर पाहाणारे डोळे, कोपऱ्यातून पाहाणारे डोळे. इंद्रधनुष्याकृती भिवया व कटाक्ष यांचा जन्म आनंद व सुख यांतून होतो आणि ही 'कांतादृष्टी' शृंगार सुचविते. या प्रकारे स्निग्ध कटाक्ष प्रेमभावनेची अभिव्यक्ती करतात. दु:खभावनेच्या आविष्कारात पापण्या वर, बाहुल्या त्रासिक व थरथरत्या, लक्ष नाकाच्या टोकावर आणि अश्रुपात यांमधून करुणदृष्टी व्यक्त होते. बाहुल्यांची अर्थपूर्ण हालचाल भावनात्मक अवस्थेशी संबंधित असते. त्या खोबणीत फिरू शकतात, बाजूला फिरू शकतात, खाली वा वर सरकतात. कशात तरी शिरण्याचे वा कशापासून तरी दूर जाण्याचे सुचवू शकतात, बाजूला पाहू शकतात किंवा नैसर्गिक अवस्थेत राहू शकतात. अशा वेगवेगळ्या हालचालींमधून वीर वा रौद्र वा शृंगारिक भावना व्यक्त होतात. याच पद्धतीने नाट्यशास्त्राने वेगवेगळ्या प्रकारे टक लावून पाहाणे, पापण्यांच्या व भिवयांच्या वेगवेगळ्या हालचाली यांचे विवेचन केले आहे. क्रोधाच्या, संशयाच्या संदर्भात किंवा आनंददायी व डौलदार संवेदनांच्या संदर्भात, एखाद्याचे ऐकत असतानाच्या दृश्यात माणूस एक भिवई उंचावतो; प्रेमाच्या सुखद स्पर्शाच्या मृदुत्वाच्या अनुभवात भिवया 'चतुर' स्थितीत येतात म्हणजेच काहीशा उंचावलेल्या व गोड अशा अवस्थेत.

३. नाक आक्रसणे किंवा स्वाभाविक अवस्थेत ठेवणे; नाकपुड्या विस्तारणे किंवा जवळ घेणे, मागे ओढून धरणे किंवा सैल सोडणे जसे सुस्कारा सोडताना; एखादा तीव्र गंध येत असताना नाकपुड्या विस्तारतात.

वीरयुक्त अभिमान अथवा क्रोध एखाद्या स्त्रीची खुशामत (cajole) करताना त्या स्थिर असतील परंतु थोड्याशा थरथरतील.

गालही फुलतील किंवा आक्रसतील, फिके अथवा तजेलदार होतील. दुःखानुभवात त्यांना फिकेपणा येईल तर आनंदानुभवाने ते फुलून येतील. वीरश्री व्यक्त करताना किंवा तोरा दाखवताना ते वर चढतील तर क्रोध वा आनंद व्यक्त करताना ते थरथरतील. गालांचे आक्रसणे व सुकणे भीतीची भावना व्यक्त करतील.

खालचा ओठ आत ओढला जाईल किंवा खालीवर होईल किंवा दातांनी चावला जाईल अशा ओठांच्या वेगवेगळ्या हालचाली होतील. रागाने दात चावणे हे तर सुपरिचितच आहे. मत्सराने, दुःखाने, तुच्छतेने किंवा हास्याने तो थरथरेल. हनुवटीच्यादेखील अशाच वेगवेगळ्या हालचालींतून वेगवेगळ्या भावना व्यक्त होतात. हाच प्रकार मानेच्या हालचालींबाबत म्हणता येतो.

४) वर्ण हा घटकही भावनात्मक आविष्कारास साहाय्यकारी ठरतो. उदा. चेहऱ्यावरील प्रसन्नता हे प्रेमाचे, हास्याचे, व आनंदाचे निदर्शक होय. वीरश्रीयुक्त व्यक्तीचा वा संतापलेल्या व्यक्तीचा चेहरा लाल दिसेल. भीतीने, दुःखाने वा उद्विग्नतेने चेहरा काळवंडेल. जसा अंधाऱ्या रात्री आकाशातला चंद्र उठून दिसावा त्याप्रमाणे चेहऱ्यावरील रंगास अनुरूप अशा शारीर हालचाली वा हावभाव तसेच डोळ्यांतून दिसणारे भाव, ठामपणा, आकर्षकता यांचे दर्शन घडवतात. म्हणूनच मुखाग्र हे भावनांच्या व विकारांच्या दृष्टीने पायाभूत महत्त्वाचे मानले जाते.

५) सूक्ष्म अभिनय करताना कुशल व प्रशिक्षित नट गौण अवयवांचा परिणामकारक उपयोग करू शकतो. हातापायांच्या हालचाली व हावभाव यांचा उपयोग अधिक ढोबळ/स्पष्ट/उघड व जवळजवळ प्रत्येकच नटाकडून केला जातो. तथापि त्यासाठीदेखील योग्य ती समज व प्रशिक्षण यांची आवश्यकता असते. नाट्यशास्त्रात एका हाताच्या चोवीस अवस्था (पोझिशन्स), दोन्ही हातांच्या मिळून तेरा आणि नृत्य करतानाच्या वा प्रतीकात्मक हावभावांच्या चौसष्ट अवस्था वर्णन केल्या आहेत. हातांच्या या वेगवेगळ्या अवस्था किंवा ठेवणी मानसिक स्थितीशी संबंधित आहेत परंतु त्या काही गोष्टी व कल्पना आविष्कृत करतात. आणि जेव्हा त्या नाट्यात्म संदर्भात योजिल्या जातात त्या वेळी बहुधा त्यांना प्रतीकात्म अर्थ व महत्त्व प्राप्त होते. जसे की, नृत्यात व्हावे. या दृष्टीने पताका, त्रिपताका, संयुक्त हस्त, पल्लव यांसारखे हावभाव भरताने वर्णिले आहेत. एखाद्या पवित्र वस्तूला स्पर्श करताना लहानशा बोटाने हळुवारपणे हालचाल केली जाते, अश्रू पुसताना दुसरे एखादे बोट वापरले जाते, कपाळावर टिळा लावताना आणखी एका बोटाचा उपयोग केला जातो, केसांना स्पर्श करताना आणखी वेगळा प्रकार होतो इत्यादी.

हाताच्या या वेगवेगळ्या लकबी अभिनयात सुट्या स्वरूपात उपयोगात आणल्या जात नाहीत. आंगिक व वाचिक अभिनयाच्या अन्य बाजू लक्षात घेऊन त्यांचा उपयोग केला जातो. अवेस्तित, उद्वेस्तित, व्यवर्तित, परिवर्तन अशा चार प्रकारांत हात व बोटे यांच्या साहाय्याने नाट्यात्म हावभाव साकारले जातात असे भरताने सांगितले आहे. याला तांत्रिकदृष्ट्या हाताचे 'वर्तन' असे म्हटले जाते. हे वर्तन नृत्यात व अभिनयात परिणामकारक ठरते आणि चेहऱ्यावरच्या भावाभिव्यक्तीला आणि डोळ्यांच्या व भिवयांच्या हालचालीला ते पूरक असतात.

६) छातीच्या पाच हालचाली आहेत. यांपैकी काही सांगायच्या तर पाठ उंचावून व खांदे आक्रसून छाती खाली गेलेली ही अवस्था थंडी, पाऊस अथवा लज्जा व्यक्त करते. याउलट छाती फुगवून ताठ पाठ ओढलेली यामधून काहीतरी पाहून व्यक्त केलेले आश्चर्य, गर्व अथवा सत्य भाषण व्यक्त होते.

बाजूदेखील पाच वेगवेगळ्या प्रकारे उपयोगात आणता येतात. कंबर आक्रसून आणि बाजू आत ओढून एखाद्याकडे जाण्याचा हावभाव व्यक्त होतो तर याउलट हालचाल दूर जाणे सूचित करते. कंबरेचे व बाजूंचे हेलकावे वळून गोल फिरणे सुचवतात.

आत ओढलेले सपाट व विस्तारलेले पोट हेही अभिनयाला साहाय्य करते. उदा. त्याचा उपयोग हसताना, रडताना, उसासे टाकताना किंवा जांभई देताना होतो.

७) *नाट्यशास्त्रात* पायाच्या पाच हालचाली सांगितल्या आहेत. अवर्तिता, सम, त्रैस्रा, अंचिता, कुंचिता अशी त्यांची नावे आहेत. पायांच्या या हालचाली वेगवेगळ्या कारणाने केल्या जातात. पावलांच्या, पायाच्या, बाजूंच्या हालचाली या सुट्या वा एकेरी नसतात; त्या अन्य हालचालींच्या समन्वयाने होत असतात.

पावलांच्या विशिष्ट हालचालींना अभिनयात विशिष्ट प्रस्तुतता असते. भरताने त्यासाठी चरी अशी तांत्रिक संज्ञा वापरली आहे. 'चरी' ही एका पावलाची हालचाल आहे. ज्या वेळी दोन्ही पावले उपयोगात येतात तेव्हा त्यास 'करण' असे म्हणतात. असे अनेक 'करण' मिळून 'खांदा' होतो. आणि तीन वा चार खांदा एकत्रितपणे उपयोगात आणल्यानंतर 'मंडला'ची हालचाल होते. चरी ही हालचाल नृत्यात उपयोगी पडते. शस्त्रांनी लढताना वा शस्त्र फेकताना ही शारीर हालचाल केली जाते. नाट्यशास्त्रात जमिनीवरील हालचालींच्या सोळा चरी सांगितल्या आहेत. जेव्हा एक आड एक पाय वर उचलला जातो तेव्हा हवेतील हालचालींच्या सोळा 'चरी' सांगितल्या आहेत. आद्दित चरी, आकाशिकी चरी, सूची चरी वगैरे संज्ञांचा उपयोग भरताने वेगवेगळ्या हालचाली सुचविण्यासाठी केला आहे.

८) एखाद्या विवक्षित कृतीपूर्वीची किंवा अभिनयादरम्यानची शरीराची विशिष्ट स्थिती/लकब/(स्थान) ही आंगिक अभिनयाचे महत्त्वाचे अंग होय. सामान्यपणे नटाने रंगमंचावर प्रवेश करताना दिमाखदारपणे उभे राहाणे, शरीर सरळ व समतोल ठेवणे अशी एखादी पोझ घेणे असे काहीतरी करणे अपेक्षित असते. याला 'सौष्ठव' असे म्हणतात. तांत्रिकदृष्ट्या ही स्थिर व सरळ पोझ आहे. सगळे अवयव स्वस्थ, पाय हालचालींच्या तयारीत परंतु न उचललेले, कंबर, कोपरे, खांदे व डोके कानांप्रमाणे स्थिर आणि छाती पुढे आलेली. शरीराच्या या सौष्ठवाचा सराव उच्च व मधल्या टप्प्यातल्या पात्रांनी करावा अशी भरताची सूचना आहे. कारण नृत्य व नाट्य सादरीकरण हे सर्वस्वी त्यावर अधिष्ठित असते. त्यावाचून नट वा नर्तक देखणा व आकर्षक दिसणार नाही. वेगवेगळ्या प्रकारच्या कृतींसाठी वेगवेगळ्या पोझेस (विशिष्ट अभिव्यक्तीपद्धती, ठेवण, मांडणी, रचना इत्यादी) सांगितल्या आहेत. काही पुरुषांसाठी आहेत तर काही स्त्रियांसाठी आहेत. मात्र काही प्रस्तुतीकरणाच्या बाबतीत विशेषत: प्रेमाच्या वा मिनतवारी करण्यासारख्या नाजूक भावना व्यक्त करताना पुरुष नटालाही स्त्रीप्रमाणे पोझ घ्यावी लागते. वैष्णवस्थान किंवा वैशाख पोझ यांमधून वेगवेगळ्या अभिनयावस्था सूचित केल्या आहेत.

नाट्यशास्त्रात विशेषत: स्त्रियांसाठी चालताना व इतरांशी बोलताना तीन पोझेस सांगितल्या आहेत. 'आयत', 'अवहित्थ', 'अश्वक्रांत' अशी या पोझेसची तांत्रिक नावे आहेत.

९) या वेगवेगळ्या पोझेसशी 'गती' संबंधित असते. पुरुषांच्या व स्त्रियांच्या या गतींचे अतिशय सविस्तर विवरण नाट्यशास्त्रात केले आहे. इतकेच काय पशुपक्षांच्या गतींचेही वर्णन वेगवेगळ्या भावनांच्या व कृतींच्या संदर्भात तेथे येते. सामान्यपणे उच्च व्यक्तिरेखांच्या गती आत्मविश्वासपूर्ण, धैर्यवान, मध्यममार्गीयांच्या, मध्यमस्वरूपाच्या व कनिष्ठांच्या गतिमान असे म्हणता येते. उदा. ज्यात द्वंद्व अंतर्भूत आहे अशा 'चरी'मध्ये वर्तुळाकार हालचाल घडते. नटाने पाच दिमाखदार स्टेप्स घ्याव्यात; त्या संगीताच्या लयीशी सुसंवादी असाव्या; रंगमंचाच्या एका कोपऱ्यातून नटाने डावा पाय वर उचलून व त्या मागोमाग उजवा पाय वळून यावे असे अपेक्षित असते. विदूषकाची भूमिका करणारा नट त्याच्या वेषामधून, रंगभूषेतून हास्य उत्पन्न करील. त्याचे टक्कल, त्याचे पोक, पुढे आलेले दात किंवा ओंगळवाणा चेहरा या सगळ्या गोष्टी हसण्याशी पूरक असतील.

विशिष्ट भावनात्मक संदर्भ त्याशी सोयीस्कर अशी गती अपेक्षितो. नट, जलद पावले उचलील, त्याचे चालणे ठसठशीत करील आणि सोद्देश्य व शक्तिमान अशा 'चरी' हालचाली होतील. हास्यप्रधान प्रसंगात पावले विनोदी व विक्षिप्त स्वरूपात पडतील. दु:खावस्थेत पावले हळू व जड असतील याच्या जोडीला डोळे भरून आलेले असतील, अवयव सैलावलेले असतील, सारखा हात वर जाईल आणि खाली येईल आणि रडणे ऐकू येईल.

आंगिक अभिनयाला अशा प्रकारे अनेक बाजू आहेत. परंतु नाटकाच्या उद्देशाच्या दृष्टीने तीन वर्गांत त्याचे वर्गीकरण होईल. शारीर, मुखज व चेष्टाकृत. शेवटच्याची पुन्हा शाखा, अंकुर व नृत अशी आणखी तीन अंगे सांगितली जातात. भरताचे आंगिक अभिनयाचे सविस्तर वर्णन नाट्यात्म दृश्यातून शक्य तेथे स्वाभाविक व वास्तवदर्शी अभिनय व्यक्त व्हावा असे सुचविते. परंतु जेथे प्राधान्याने कल्पनाशक्तीचा उपयोग करून नाटक सादर केले जाते तेथे विश्वासार्ह, शैलीप्रधान व सूचक अभिनयाचा वापर आवश्यक ठरतो. या सर्वांसाठी तांत्रिक ज्ञानाचा परिचय हवा.

❖ ❖

वाचिक अभिनय

वाचिक अभिनयाचा विचार भरताने चौदा ते सतरा या चार अध्यायांत केला आहे. वाक् अथवा वाणी हे नाट्याचे शरीर होय असे प्रारंभी सांगून चौदाव्या अध्यायात संस्कृत भाषेतील वर्ण व त्या भाषेचे व्याकरण यांची थोडक्यात माहिती दिली आहे. नंतर त्या अध्यायात व पुढील पंधराव्या अध्यायात पद्यासाठी वापरावयाच्या विविध वृत्तांच्या व्याख्या देऊन त्यांची उदाहरणेही दिली आहेत. सोळाव्या अध्यायात काव्य ह्या दृष्टीने नाट्याचा

विचार करून लक्षण, अलंकार, गुण आणि दोष यांचे विवेचन केले आहे. सतराव्या अध्यायाच्या प्रारंभी प्राकृत भाषेच्या व्याकरणाचे नियम थोडक्यात दिले आहेत आणि शेवटी पाठ्यात आवश्यक असलेल्या गुणांचे वर्णन केले आहे. वस्तुत: वाचिक अभिनय म्हणजे नाटकातील पाठ्य म्हणावयाची पद्धती इतकेच. बाकीचे सर्व विवेचन फक्त नाटककारालाच उपयोगी पडणारे आहे. पाठ्यात अपेक्षित मुख्य गुण म्हणजे ते रस आणि अर्थ यांना अनुरूप असावे. यासाठी रसानुरूप षड्जादी स्वरांच्या उपयोगाचे ज्ञान आणि अर्थाप्रमाणे स्वरांत बदल करण्याची कला अवगत असणे आवश्यक असल्याचे म्हटले आहे. शब्दांचे शुद्ध उच्चारण आणि स्वरांचे यथोचित नियमन या गोष्टी वाचिक अभिनयाला मूलभूत होत. साकांक्ष आणि निराकांक्ष काकु, उच्च, दीप्त, मन्द्र इत्यादी अलंकार, विराम इत्यादींचा पाठ्यगुणांत समावेश केला आहे. वाचिक अभिनयाची म्हणजे पाठ्याची कलासुद्धा भरताच्या काळी परिणत अवस्थेला पोचली होती हे या सर्व विवेचनावरून हे स्पष्ट होते. हा अभिनय केवळ नाटकांच्या प्रयोगातच केला जाण्याची शक्यता आहे हे उघड आहे.

वाचिक अभिनयाचे स्वरूप भरताने पुढीलप्रमाणे सांगितले आहे –

वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनु: स्मृता।
अङ्गनैपथ्यसत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि।। (१४.२) (बडोदेप्रत)

नाटकाच्या सादरीकरणातील भाषणाच्या अभिव्यक्तीला *वाचिक अभिनय* असे म्हणतात. नाट्यशरीर असे म्हणून भरताने वाचिक अभिनयाचे महत्त्व विशेषत्वाने सांगितले आहे. शारीर अभिनय, रंगभूषा, वेषभूषा आणि मानसशारीर अर्थ हे सर्व कवीच्या शब्दांतून व्यक्त होतात. त्यांचे आत्मतत्त्व आणि महत्त्व शब्दांतच रुजलेले असते. शब्दांहून अधिक महत्त्वाच्या व उच्च अशा कोणत्याही गोष्टीची कल्पना संभवत नाही. त्यामुळेच शब्द योजताना नाटककाराने आणि ते उच्चारताना नटाने अतिशय जबाबदारीने व काळजीपूर्वक शब्दांकडे लक्ष देणे आवश्यक ठरते. वृत्त व अलंकार यांविषयीचे भरताचे विवेचन, शब्दकळेतील गुणदोषांबद्दलची चर्चा आणि वृत्तींची योजना या सर्व गोष्टी नाटककाराला नाट्यशरीर घडविण्याच्या दृष्टीने मार्गदर्शक स्वरूपाच्या आहेत. चौदाव्यापासून सतराव्यापर्यंतच्या प्रकरणांतून भरताने साहित्याचे शास्त्रच सिद्ध केले आहे. भरत लिहितो –

वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनु: स्मृता।
अङ्गनैपथ्यसत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि।।१४.२।।

वाङ्मयानीह शास्त्राणि वाङ्निष्ठानि तथैव च।
तस्माद्वाच: परं नास्ति वाग्धि सर्वस्य कारणम्।।१४.३।। (बडोदेप्रत)

नामाख्यातनिपातोपसर्गतद्धितसमासनिर्वर्त्य:।
सन्धिविभक्तिनियुक्तो विज्ञेयो वाचिकाभिनय:।।१४.४।। (बडोदेप्रत)

वाचिक अभिनयाचा एक भाग म्हणून नटाचा याच्याशी जवळून संबंध आहे. त्याने हा शास्त्राभ्यास व्यवस्थित केला की न केला यापेक्षा नाटकातील एक नट म्हणून त्याची जी भूमिका आहे त्या दृष्टीने त्याला छाती, घसा व मस्तक ही ध्वनिनिर्मितीची व उच्चारणाची स्थाने ठाऊक असली पाहिजेत आणि शब्दांचे व वाक्यांचे पाठांतर

करताना वर्णांचा अचूक उच्चार त्याने केला पाहिजे. आणि त्याचबरोबर ज्या सुरात ती अभिव्यक्ती करावयाची तीही त्याने नीट करावी अशी अपेक्षा आहे. वाचिक अभिनयाच्या या अंगाकडे विशेष लक्ष पुरवून नटाने स्वत:ला प्रशिक्षण दिले पाहिजे. जर नटाचे शब्दोच्चारण बिनचूक नसेल, तो चुकीचा वर्णविच्छेद करीत असेल आणि त्याचे शब्दावरील आघात चुकत असतील तर नाट्यनिर्मितीच्या यशाला या गोष्टी बाधक ठरतात. याने होणारी हानी भरून काढता येत नाही.

त्यामुळे भरताने नटाला मार्गदर्शक ठरावी अशी काही माहिती नोंदविली आहे. रेखीव बोलणे/संभाषण ही ध्वनिनिर्मिती छाती, घसा व मस्तक यांमधून होते. ध्वनीचे विचलन (काकु) ठाशीवपणे सांगणे किंवा न सांगणे सुचवीत असते. त्याचबरोबर त्याद्वारे विशिष्ट मनोऽवस्थाही प्रकटत असते. दुसऱ्याशी लांब अंतरावरून होणारे संभाषण करताना स्वर मस्तकातून उंचावून योजावा लागतो. म्हणजेच उच्च स्वरात बोलावे लागते; जवळच्या व्यक्तीबरोबर बोलताना वाढवलेला आवाज घशातून येत असतो त्याला मध्यम सूर म्हणतात. आणि जो शेजारीच असेल त्या माणसाशी बोलताना हळू आवाजात बोलता येते.

स्वरउच्चारण चार प्रकारचे असते. उच्च स्वरातील वा चढ्या आवाजातील; मंद सुरातील; पुनर्ध्वनिनिर्मित आणि कंपित. हे स्वर वेगवेगळ्या भावनिक वा मानसिक अवस्थांशी जोडलेले आहेत. उदा. उच्च रवातील ध्वनी प्रेमाभिव्यक्तीच्या वा हास्यप्रधान भावनांच्या नाट्यात्म संभाषणांसाठी सुयोग्य होत. उच्च रवातील व कंपयुक्त असा आवाज वीरवृत्तीच्या वा क्रोधाच्या भावनांसाठी योग्य, आणि खेद, उद्वेग व भीती या भावनांसाठी मंद सूर व कंपायमान होणारा ध्वनी अधिक सुयोग्य ठरतो. याच प्रकारे प्रश्नार्थक संभाषणप्रसंगी ध्वनिविचलन करताना घशातील उच्च रवाने सुरुवात करून छातीतील मंद सुरावर उतरणे; आणि ठाशीव भाषण करताना मस्तकातून मोठ्याने काढलेल्या आवाजाचा कमीअधिक ध्वनिपातळीवर प्रवास घडणे हे उचित होय.

नाट्यात्म भाषणे सादर करताना ध्वनिउच्चारणाची स्थाने स्वाभाविकपणेच अर्थपूर्ण कार्य करीत असतात. ध्वनीच्या पातळ्या योग्य प्रकारे वापरणे हे वाचिक अभिनयाचे अलंकरण म्हणता येईल. यातूनच उच्च, दीप्त, मंद्र, निच/मंद्रतर, द्रुत, विलंबित, तनुमंद्र अशी ध्वनिनिर्मिती प्रेमाच्या भावनांच्या आविष्करणासाठी, दु:ख, संशय, चिंतन, हेवा, चुकीची समजूत, लफडी, लज्जा, काळजी, आश्चर्य, सदोष विधाने, दीर्घकाळ उभे राहाणे, शारीर दुबळेपण यांसाठी विलंबित ध्वनीचा घशातून निघणारा ध्वनी उपयोगात आणला जातो.

वाचिक अभिनयाचे आणखी एक उल्लेखनीय अंग आहे. नाट्यात्म संभाषणे अचूक अर्थासह व भावनांसह परिणामकारकपणे सादर करताना उच्चारणपद्धती, आवाजाची फेक काळजीपूर्वक निश्चित करावी लागते. काही वेळा विच्छेद (म्हणजे विराम) आवश्यक असतो. त्यामुळे श्वास तर घेता येतोच परंतु संभाषणाचे महत्त्व व त्यावरील भर व्यक्त होतो. काही वेळा भाषण अशा प्रकारे सादर करावे लागते की जणू ते एक प्रकारचे समर्पण आहे. आणि अशा उद्देशाने बोलताना मधुर व गोड सुरातून होणारे डौलदार व आकर्षक सादरीकरण उपयोगी पडते. काही वेळा वाक्याचा काही भाग वेगात वा हळू उच्चारावा लागतो. श्वास घेण्यासाठी किंवा विशिष्ट मनोऽवस्था व्यक्त करण्यासाठी. एखादा शब्द तोडावा लागतो याच प्रकारे काही वेळा आवाज चढवावा लागतो

किंवा खालच्या सुरात उतरवावा लागतो. अशा प्रकारे होणारे सादरीकरण वेगवेगळ्या भावना व विकार नाट्यप्रयोगाच्या प्रभावी आविष्कारासाठी आवश्यक असतात.

नाटकातील संभाषणे सादर करताना ध्वनीची स्थाने महत्त्वाची भूमिका बजावतात. सुरांचे लहानमोठेपण हे वाचिक अभिनयाच्या अलंकारांप्रमाणे असते. उच्च स्वर, दीप्त स्वर, मंद्र स्वर, नीच/मंद्रतर स्वर, दृत स्वर, विलंबित स्वर/तनुमंद्रा अशा वेगवेगळ्या स्वरपट्ट्यांमधून घशातून निघणारे सूर प्रेमाच्या, दु:खाच्या, संशयाच्या, दीर्घ विचाराच्या, अवहेलनेच्या, मत्सराच्या, शंकित आकलनाच्या, लज्जेच्या, काळजीच्या, आश्चर्याच्या, शारीर शक्तिपाताच्या दीर्घकालीन आजाराच्या अशा वेगवेगळ्या भावना व्यक्त करीत असतात.

वाचिक अभिनयाचे दुसरे अंग नमूद करण्याजोगे आहे. कोणत्या प्रकारचे उच्चारण करावयाचे हे काळजीपूर्वक ठरवावे लागते. काही वेळा विच्छेद आवश्यक असतो, तो केवळ श्वास घेण्यासाठी नव्हे, शब्दांचे महत्त्व व त्यावरील आघात ठसावा यासाठीदेखील. भाषणाची/संभाषणाची अभिव्यक्ती ज्या प्रकारे केली जाते त्यांचे प्रकार पुढीलप्रमाणे – अर्पण, विसर्ग, अनुबंध, दीपन, प्रशमन. नाटकाच्या सादरीकरणाच्या प्रसंगी हे सगळे प्रकार योजले जातात.

नाट्यशास्त्राच्या सतराव्या अध्यायात भरताने पाठ्यगुणांचा म्हणजे नाटकाच्या संहितेच्या वाचिक अभिनयाचा विचार मांडला आहे. नाट्यसंहिता परिणामकारकपणे बोलणे वा वाचणे यासाठी लागणारे जे गुण ते पाठ्यगुण होत. हे पाठ्यगुण म्हणजे वाचिक अभिनयाची अंगे आहेत. संवादांच्या योग्य उच्चारणासाठी ती प्रयोगात वापरली जातात. चौदाव्या अध्यायाच्या सुरुवातीला भाषा नीट उच्चारणे नाटकात महत्त्वाचे असते, भाषा हे नाट्याचे शरीर होय, आंगिक, सात्त्विक व आहार्य अभिनय यांमधून संहितेचा नाट्यार्थ/नाट्यानुभव व्यक्त होत असतो, हा भाषेच्या माध्यमातून व्यक्त होत असल्यामुळे भाषेला महत्त्व असते, असे भरताने सांगितले आहे. संस्कृत नाटकात श्लोक मोठ्या प्रमाणावर असतात. त्यांचे पठण लयबद्ध रीतीने करावे लागते. त्यासाठी छंद, वृत्ते यांचे ज्ञान असणे आवश्यक असते. सतराव्या अध्यायात भरताने प्राकृतांचा विचार केला आहे. संस्कृत नाटकात विदूषक, स्त्रिया, कनिष्ठ दर्जाचे लोक इत्यादी पात्रांच्या तोंडी प्राकृताची योजना असते. त्याविषयीचे काही संकेत असतात. उदा. राजाराणी यांनी परस्परांना, पतिपत्नींनी एकमेकांना, मालकनोकरांनी किंवा गुरुशिष्यांनी परस्परांना कोणत्या शब्दांनी संबोधावे त्याबाबतचे संकेत सांगितले गेले आहेत.

भरताने वेगवेगळे **पाठ्यगुण** वर्णिले आहेत.

अ) स्वर व स्थान –

भरताने सात स्वर, तीन स्थाने, चार वर्ण, दोन काकु, सहा अलंकार व सहा अंगे असे पाठ्यगुण सांगितले आहेत. सात स्वर व त्यांची तीन स्थाने हे संवाद बोलण्याचे प्राथमिक स्थान आहे. सारेगपमधनी या सात स्वरांच्या सप्तकात आवाज फिरतो. माणसे नेहमीच्या आवाजात, खालच्या सुरात किंवा वरच्या पट्टीत बोलतात. नेहमीचा आवाज कंठातून निघतो, खालचा आवाज ऊरातून निघतो तर वरचा आवाज शिरातून निघतो. ऊर, कंठ व शिर ही भरताने सांगितलेली स्वरांची स्थाने होत.

आ) वर्ण –

उदात्त, अनुदात्त, स्वरित व कंपित या चार प्रकारच्या उच्चारांना वर्ण असे म्हटले आहे. पहिले तीन वर्ण वैदिक पठणात योजले जातात. जोरकस उच्चार उदात्त, हलका उच्चार अनुदात्त, दोहोंच्या मधला स्वाभाविक उच्चार स्वरित. स्वर स्थिर न ठेवता कापलेला असणे म्हणजे कंपित.

काकु :

काकु म्हणजे आवाजातील विशिष्ट चढउतारावरून अर्थाची सूचना मिळणे. इंग्रजीत ज्याला ऱ्हेटरिकल प्रश्न म्हणतात त्यांच्या उच्चारात काकु आढळते. प्रश्नांच्या उच्चारावरूनच उत्तराचे सूचन होते. काकुचे दोन प्रकार आहेत. साकांक्ष व निराकांक्ष. बोलणे अपुरे असूनही आणखी पुस्तीची गरज आहे असे वाटणे म्हणजे साकांक्ष काकु. आणि अर्थाचे स्पष्ट सूचन होणे म्हणजे निराकांक्ष काकु. हा अर्थ सरळ व सर्वसंमत आहे. संवाद बोलताना निराकांक्ष काकु परिणामकारकरीत्या अर्थवाही असते. आवाजाला अर्थसूचक व अर्थवाही चढउतार देत संवाद बोलणे हे नाटकात अपरिहार्य असते.

अलंकार :

उच्च, दीप्त, नीच, मंद्र, दृत व विलंबित असे सहा अलंकार आहेत. यांद्वारे उंच सुरात, खालच्या सुरात, भराभर किंवा संथ गतीने संवादांचे आविष्करण होत राहाते. उच्च हा शिरस्थानाचा तारस्वर. दीप्त हा तारस्वर म्हणजे त्याहून टिपेचा स्वर, मंद्र म्हणजे ऊरस्थानचा स्वर आणि नीच म्हणजे खालचा स्वर. दृत हा कंठस्थानातील स्वर त्याचा अर्थ स्वाभाविक आवाजात भरभर बोलणे. विलंबित याचा अर्थ किंचित खालच्या सुरात सावकाश बोलणे. निरनिराळ्या नाट्यप्रसंगांतील भावावस्थांना अनुसरून त्या त्या संबंधित भावाला साजेशी या सहांपैकी योग्य असेल ती पद्धती संवादप्रसंगी योजावी अशी अपेक्षा असते.

अंग :

विच्छेद, अर्पण, विसर्ग, अनुबंध, दीपन व प्रशमन ही सहा अंगे होत. विच्छेद याचा अर्थ संवाद तोडणे. हे विरामाने साधावे असे भरत सांगतो. विराम अर्थाला अनुसरून यावा, छंदातील यतीप्रमाणे नव्हे, असे भरताने सांगितले आहे. एक अर्थपूर्ण घटक संपताना विराम योजावा. विरामामुळे अर्थ सुस्पष्ट होतो. अलंकारांचा योग्य उपयोग व विराम यांमुळे अर्थ नीट समजतो. नटाचे हात गुंतलेले असले तर त्याने दृष्टीने भाव प्रकट करावे व त्याला अर्थपूर्ण विरामांची म्हणजे वाचिक अभिनयाची जोड द्यावी. त्यामुळे योग्य अर्थबोध होतो.

अर्पण हे दुसरे अंग. मधुर आवाजात नाट्यमंडप भरून टाकत संवाद बोलणे म्हणजे अर्पण. आवाज नाट्यगृहाच्या शेवटपर्यंत पोचताना आवाजाची गुणवत्ता टिकणे, जवळच्या प्रेक्षकांना तो आवाज कर्कश न वाटणे हा यातील मुख्य भाग होय.

विसर्ग म्हणजे वाक्ये किंवा वाक्याचा एक अर्थपूर्ण भाग योग्य प्रकारे थांबून संपवणे. वाक्याचा किंवा

वाक्यांशाचा शेवटचा शब्द स्पष्ट उच्चारणे, तसेच योग्य तेवढाच वेळ थांबून पुढे बोलणे संवाद-संभाषणात महत्त्वाचे असते.

अनुबंध म्हणजे सलगपणा. दोन शब्दांच्या, वाक्यघटकांच्या मधे अर्थाच्या दृष्टीने चुकीच्या जागी न थांबणे किंवा श्वास तुटू न देणे म्हणजे अनुबंध. तसे झाले तर बेरंग होतो, शिवाय अर्थपरिवर्तनही घडू शकते. मोठ्या, पल्लेदार वाक्यात श्वास संपतो व नवा श्वास घ्यावा लागतो हे कौशल्य भरताला अभिप्रेत आहे.

दीपन म्हणजे तिन्ही स्थानांत म्हणजेच तिन्ही सप्तकांत सुरेलपणे चढत जाणाऱ्या आवाजात बोलणे.

प्रशमन म्हणजे सर्व अंगांचे उद्दिष्ट संवादांचा अर्थ स्पष्टपणे व परिणामकारकपणे पोचवणे हे असते.

भरताने वाचिक अभिनयाचे महत्त्व याला नाट्यशरीर असे म्हणून आवर्जून सांगितले आहे. शारीर अभिनय, रंगभूषा, वेषभूषा आणि मानस-शारीर मुद्रा यांतून केवळ कवीच्या शब्दांचा अर्थ व्यक्त होतो. त्याचा आत्मा व महत्त्व हे शब्दांत रुजलेले असतात. शब्द हे शास्त्रे व सर्व साहित्य घडवितात. त्यामुळेच शब्दांहून अधिक उच्चतर व अधिक महत्त्वाचे असे काही कल्पिणे जवळजवळ अशक्य आहे. त्यामुळेच नाटककाराने शब्द वापरणे व नटाने ते उच्चारणे यासाठी बराच प्रयास आवश्यक असतो.

वृत्ते, अलंकार आणि काव्यात्म लेखनातील उत्कृष्टता, शब्दकळा आणि विविध वृत्तींची योजना यासंबंधीचे भरताचे विवेचन हे सर्व घटक नाट्यशरीराशी निगडित असल्यामुळे कवीस साहाय्य करण्यासाठी व मार्गदर्शन करण्यासाठी चर्चिले आहेत. सुयोग्य व अपेक्षित भावाविष्कार संवादाद्वारे व काव्याद्वारे घडावा या हेतूने भरताने हे सर्व विवेचन केले आहे. वाचिक अभिनयाचा एक भाग म्हणून नटासाठी या सर्व गोष्टी प्रस्तुत आहेत. नटाने शास्त्रे अभ्यासावयास हवीत, नाटकात त्याची भूमिका करीत असताना त्याला वरील सर्व गोष्टींची अचूक माहिती हवी. छाती, घसा व मस्तक यांतून ध्वनी उगम पावतो. शब्द व वाक्ये उच्चारताना अक्षरांचे अचूक उच्चारण होणे महत्त्वाचे असते. त्याचप्रमाणे सूर व आवाजाची पातळी नीट सांभाळणे आवश्यक असते. वाचिक अभिनयाच्या या घटकाचे प्रशिक्षण स्वत: नटाने घ्यावयास हवे. शब्दोच्चार व्यवस्थित करणे, त्यातील वर्ण चुकीच्या ठिकाणी न तोडणे आणि वर्णांवर चुकीचा आघात व भर न देणे याकडे नटाने लक्ष पुरवावयास हवे, हेही भरताने सांगितले आहे. अन्यथा गंभीर चुका होऊन नाट्यनिर्मितीचे यश बाधित होते.

❖ ❖

सात्त्विक अभिनय

सात्त्विक अभिनयाचा पहिला उल्लेख *नाट्यशास्त्राच्या* सहाव्या अध्यायात तेविसाव्या श्लोकात चार प्रकारच्या अभिनयांच्या संदर्भात येतो आणि सत्त्व यासंबंधी सातव्या अध्यायात सात्त्विक भावाविषयीचे विवेचन जेथे येते

तेथे स्पष्टीकरण दिले आहे. सत्त्व या संज्ञेचा नेमका अर्थ भरताने दोन ठिकाणी दिलेल्या स्पष्टीकरणांमधून सांगता येतो. *नाट्यशास्त्रा*तील अभिनयासंबंधीच्या भागात भरत म्हणतो की, सत्त्व हा मानवी शरीराचा सर्वात महत्त्वाचा गुणविशेष आहे. मानव प्राणी ज्या भावनात्मक अवस्था (भाव) अनुभवतो त्या शरीराच्या सहवासात असल्यामुळे सत्त्वापासून उदय पावतात. सात्त्विक अभिनयाविषयी भरताने पुढीलप्रमाणे लिहिले आहे –

सामान्याभिनयो नाम ज्ञेयो वागङ्गसत्त्वजः।
तत्र कार्यः प्रयत्नस्तु नाट्यं सत्त्वे प्रतिष्ठितम्।।२२.१।।

अव्यक्तरूपं सत्त्वं हि विज्ञेयं भावसंश्रयम्।
यथास्थानरसोपेतं रोमाञ्चास्रादिभिर्गुणैः।।२२.३।।

देहात्मकं भवेत्सत्त्वं सत्त्वाद्भावः समुत्थितः।
भावात्समुत्थितो हावो हावाद्धेला समुत्थिता।।२२.६।।

हेला हावश्च भावश्च परस्परसमुत्थिताः।
सत्त्वभेदे भवन्त्येते शरीरे प्रकृतिस्थिताः।।२२.७।।

शिरोहस्तकटीवक्षोजङ्घोरुकरणेषु तु।
समः कर्मविभागो यः सामान्याभिनयस्तु सः।।२२.७३।। (बडोदेप्रत)

त्या भावांना सुयोग्य असे आविष्करण शरीराद्वारे लाभते. भावावस्थेच्या साध्या व स्वाभाविक आविष्काराला 'हव' (Hava) असे म्हटले जाते. आणि ज्या वेळी हावभावाच्या स्वरूपात तो आविष्कार फुलतो किंवा हालचालीला नाजूक व आकर्षक गुणवत्ता लाभते त्या वेळी त्या अवस्थेस 'हेल' (Hela) असे म्हणतात. त्यामुळे 'हेल', 'हव' आणि 'भाव' हे एकमेकांशी जोडलेले असणे हे उघडच आहे. आणि ते सर्व सत्त्वाच्या अंगांचे/घटकांचे प्रतिनिधित्व करतात. अशा प्रकारे ते शरीराचा भाग असतात आणि माणसाच्या शारीर रूपात विसावलेले असतात. भावावस्था किंवा 'भाव' या संदर्भात विशिष्ट अर्थाने समजून घ्यावा लागतो: मनोऽवस्थेला 'भाव' म्हणतात कारण, तो बोलण्याद्वारे, शरीराद्वारे, चेहऱ्यावरच्या आविर्भावाद्वारे आणि सत्त्वाद्वारे अभिनयामधून सादर होतो. कवीच्या सर्वात आंतरिक भावना आणि त्याचा हेतू याचे भान ('भावयति') व त्याचा हेतू यांचे भान तो आणून देतो.

'सत्त्व' आणि 'भाव' या दोहोंचा जवळचा संबंध आपल्याला भरताने दिलेल्या दुसऱ्या अर्थाकडे नेतो. 'सत्त्वा'ला जे मनोऽवस्थेच्या आविष्काराचे रूप लाभते ते शरीराद्वारे. स्वत:च्या स्वरूपात सत्त्व हे अदृश्य असते; परंतु ते भावावस्थांचा (भावसंश्रय) आधार असते. त्यामुळे सात्त्विक भावांच्या संदर्भात भरत म्हणतो की, सत्त्व हे मनात उगम पावते. ते मनाची समतोल अवस्था दर्शविते. ज्या वेळी मनाला पूर्ण एकाग्रता लाभते त्या वेळी सत्त्वाची निर्मिती होते. जोवर मन पूर्ण एकाग्र आणि अविचलित नसते तोवर अंगावर काटा येणे, अश्रुपात, रंग उतरणे इत्यादी प्रकारचे भावावस्थेचे शारीर रूप अभिनयात उतरवता येत नाहीत. खऱ्या आयुष्यात कोणाही

व्यक्तीला हाच अनुभव येत असतो. (**इह हि सत्त्वं नाम मन:प्रभवम्। तच्च समाहितमनस्त्वाद् उच्यते। मनस: समाधौ सत्त्वनिष्पत्तिर्भवति। तस्य च योऽसौ स्वभावो रोमाञ्चाश्रुवैवर्ण्यादिलक्षणो यथाभावोपगत: स न शक्य: अन्यमनसा कर्तुम् इति। लोकस्वभावानुकरणत्वाच्च नाट्यस्य सत्त्वमीप्सितम्।) (७.९३, बडोदेप्रत, खंड १, पृ. ३७३)**

सत्त्वाचे दुहेरी अंग (मन : भावावस्था आणि शारीर आविष्कार) लक्षात घेता सात्त्विक अभिनय हा मानसशारीर रूपातून व्यक्त होतो हे ध्यानात येते.

नाटकाच्या व्यवहारात सत्त्वाच्या महत्त्वावर फार भर देता येत नाही. आपल्या स्वत:च्या भावावस्था आणि शारीर आविष्करण हा आपल्यासाठी खरा व वैध अनुभव असतो. जर नाटक मानवी जीवनाचे व व्यक्तीचे अनुकरण करीत असेल तर भावावस्था व त्यांचा शारीर आविष्कार याकडे दुर्लक्ष कसे करता येईल? त्यामुळे नाटकातील भूमिका करताना नटावर फार मोठी जबाबदारी असते. आपल्या मनाची प्रत्यक्ष अवस्था कोणतीही असो त्याला रडता वा हसता आले पाहिजे. नाटकातील परिस्थितीच्या मागणीनुसार सुयोग्य शारीर प्रतिक्रिया, मुखाविष्कार, स्वरातील चढउतार आणि अश्रूंची व आनंदाची लक्षणे नटाला अभिनयाद्वारे दाखवावी लागतील तरच प्रेक्षक दु:ख वा सुख खऱ्या अर्थाने अनुभवू शकतील. जोवर नट ही भूमिका जिवंतपणे साकार करीत नाही आणि केवळ अभिनय करतो तोवर अशा प्रकारचा अभिनय सर्वस्वी वास्तव होणार नाही. भावनिक अभिनयाचे दर्शन/भावप्रदर्शन प्रशिक्षणाने, सरावाने आणि रंगभूमीवरील साधनांच्या वा क्लृप्त्यांच्या साहाय्याने साधता येते. नटाच्या बाजूने मनाची पूर्ण एकाग्रता झाल्यावाचून भावनेची अप्रतिम बतावणी संभवत नाही हे सत्त्व होय. आणि त्यामुळेच भरताने अप्रतिम अभिनयात सत्त्वाचे विशेष महत्त्व असते असे म्हटले आहे.

सात्त्विक अभिनय हा चौथा प्रकार असला तरी नाट्यात्म भाषणे (वाचिक) हावभाव व शारीर हालचाली (आंगिक) आणि मुखाविष्कार (मुखराग) या सर्वांमागे एकाग्र, अविचलित मनाचे कार्य सुरू असते. हीच कल्पना सामान्य अभिनयाच्या संदर्भातही वर्णिली आहे. सामान्य म्हणजे सर्वांना साधारण जे असेल ते, उदा. शब्दाविष्कार, शारीर प्रतिक्रिया आणि मनोऽवस्था. किंवा याचा अर्थ अभिनयाचे अंग सर्व प्रकारच्या अभिनयाला साधारण असते. ते विशेषत: भावावस्थांचे नाट्यरूप सादर करताना भाषण, शारीर हालचाली आणि मन यांचा समन्वय साधते. (**इह अन्यद् इति उपरञ्जकं च अभिनयं च, अन्याभिनयं समं च तद्, इति तत्रभव: सामान्याभिनय: इति परमार्थ:। ...समानानां कर्म सामान्यं च तदभिनयनं च। तत् तेन एकमेव अभिनयं गमयितुं यथासम्भवं बहूनामभिनयानां या अभिनयक्रिया, एकं तदेव अभिनयक्रियारूपं कर्म समानानां सताम्। ...सामान्यमिती साधारणमुच्यते, तेन सर्वेषु अभिनयेषु यद् रूपम् अवशिष्टं, पूर्वं नोक्तम्, अवश्यं वक्तव्यं च कविनटशिक्षार्थं, तद् येत अध्यायेन अभिधीयते स सामान्याभिनय:...। रसभावाध्याययो: वागङ्गसत्त्वजा: तत्तद्रसभावेषु दर्शिता: ते कथं प्रयोज्या इति अयं अध्याय:।) (भट, भरत पृ. XCII-XCIII**)

सत्त्व व भाव यांच्यातील निकटवर्तित्व भरताच्या सत्त्व या संज्ञेच्या दुसऱ्या अर्थाकडे नेते. शरीराद्वारे

मनोऽवस्थेची अभिव्यक्ती साधली जाते याचा उल्लेख झाला. याचा अर्थ असा की, सत्त्व ही गोष्ट काही प्रमाणात अदृश्य आहे. परंतु ती भावनिक अवस्थांना आधारभूत आहे. त्यामुळे सत्त्वाचा उदय मनात होतो, सत्त्वातून मनोऽवस्था सूचित होते असे. जेव्हा मनाची संपूर्ण एकाग्रता होते तेव्हा सत्त्व निर्माण होते. जोवर चित्त एकाग्र होत नाही तोवर भावनिक अवस्थेचा शारीर आविष्कार उदा. भयावहता, अश्रुपात, वैवर्ण्य यांसारख्या भावावस्थांचा अभिनय संभवत नाही. या दृष्टीने पाहाता सर्वोच्च अभिनयात सत्त्वाला अन्य अभिनयप्रकारांहून भरताने वरचे स्थान दिले आहे.

सात्त्विक अभिनयाचा अवलंब सात्त्विक भावांच्या अभिव्यक्तीसाठी करावयाचा असतो. स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च, स्वरभेद, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रू आणि प्रलय असे हे आठ सात्त्विक भाव होत. व्यभिचारिभावांपेक्षा यांचे वैशिष्ट्य असे की यांच्या अभिव्यक्तीसाठी नटाच्या ठिकाणी सत्त्व आवश्यक असते. सत्त्व म्हणजे ज्या पात्राची भूमिका करावयाची त्याचे स्वभाववैशिष्ट्य. पात्राचे सत्त्व नटाच्या ठिकाणी दिसून यावे यासाठी त्याचे मन समाहित होणे आवश्यक आहे, म्हणजेच मन एकाग्र करून तो त्या पात्राशी एकरूप झाला पाहिजे. मनाची समाहितता नसेल तर अश्रू, रोमांच इत्यादींचा अभिनय नटाला करता येणार नाही. नाट्यात सुख आणि दु:ख यांचे यथार्थ दर्शन घडवावयाचे असते. दु:खाचे दर्शन घडविण्यासाठी रडून अश्रू ढाळणे आवश्यक होते, तसेच हर्षाच्या प्रसंगी अंगावर रोमांच आलेले दाखवावे लागतात. पण नट स्वत: दु:खी अथवा सुखी नसता त्याला ह्या गोष्टी कशा साधणार? याचे उत्तर पात्राचे सत्त्व त्याच्या ठिकाणी उत्पन्न होऊन मनाच्या समाहित अवस्थेमुळे तो दु:खी किंवा सुखी असल्याचे दाखवू शकतो असे आहे.

(इह हि सत्त्वं नाम मन:प्रभवम्। तच्च समाहितमनस्त्वादुच्यते। मनस: समाधौ सत्त्वनिष्पत्तिर्भवति। तस्य च योऽसौ स्वभावो रोमाञ्चाश्रुवैवर्ण्यादिलक्षणो यथाभावोपगत: स न शक्योऽन्यमनसा कर्तुमिति। लोकस्वभावानुकरणत्वाच्च नाट्यस्य सत्त्वमीप्सितम्। को दृष्टान्त:–इह हि नाट्यधर्मिप्रवृत्ता: सुखदु:खकृता भावास्तथा सत्त्वविशुद्धा: कार्या: यथा सरूपा भवन्ति। तत्र दु:खं नाम रोदनामत्मकं तत्कथमदु:खितेन सुखं च प्रहर्षात्मकमसुखितेन वाभिनेयम्। एतदेवास्य सत्त्वं यत् दु:खितेन सुखितेन वाऽश्रुरोमाञ्चौ दर्शयितव्यौ इति कृत्वा (सत्त्वमीप्सितमिति) सात्त्विका भावा इत्यभिव्याख्याता:। (७.९३ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

भरताने अन्यत्र असे म्हटले आहे की ज्याप्रमाणे जीव एका देहातील आपल्या स्वभावाचा परित्याग करून दुसऱ्या देहात प्रवेश केल्यावर दुसरे भाव धारण करतो त्याप्रमाणे नटाने स्वत:च्या भावांचा त्याग करून पात्राच्या ठिकाणचे भाव मी तोच आहे असे मनात आणून वाक्, चेष्टा आदींनी प्रकट करावेत. भूमिकेशी अशा प्रकारे तन्मय झाल्यावर उत्कट भावनांची आपोआप जी अभिव्यक्ती होते ती सात्त्विक अभिनयामुळे.

एवंच, सत्त्वाची दोन अंगे (मन : भावावस्था; आणि शारीर आविष्कार) लक्षात घेता सात्त्विक अभिनय म्हणजे मानसशारीर सादरीकरण असे म्हणता येते. जर नाटक हा मानवी जीवनाची व व्यक्तीची अनुकृती असेल तर भावावस्था व त्यांचा शारीर रूपाविष्कार यांकडे दुर्लक्ष करता येणार नाही. त्यामुळेच नटाला आपली भूमिका करताना स्वत:च्या मनाची अवस्था कशीही असो त्याला रडता आले पाहिजे, हसता आले पाहिजे, ज्या प्रकारचा

प्रसंग नाटकात असेल व त्या प्रसंगाच्या नाटकातील ज्या म्हणून मागण्या असतील त्यांशी सुसंगत अशा शारीर प्रतिक्रिया, मुद्राभिनय, आवाजातील चढउतार आणि अश्रुपाताचे व हास्याचे प्रसंग त्याला उभे करावे लागतात तरच प्रेक्षकांना नाटकातील दु:खाचा वा सुखाचा अनुभव येऊ शकतो. जोवर नट आपली भूमिका जगत नसेल आणि केवळ करीत असेल तोवर अशा प्रकारचा अभिनय हा पूर्णपणे वास्तववादी असू शकत नाही.

सात्त्विक अभिनय हा अभिनयाचा चौथा प्रकार मानला जात असला तरीही वाचिक, आंगिक व मुखाग्रावरील अभिनयामागे सात्त्विक अभिनय असतोच असतो. त्यामुळेच त्याला सामान्य अभिनय असेही म्हटले जाते. सामान्य अशा अर्थाने की, उच्चारणातील अभिव्यक्ती शारीर प्रतिक्रिया व मानसिक अवस्था या सर्वांना साधारण असा. किंवा याचा अर्थ असा की सर्व अभिनयप्रकारांना तो साधारण असतो. भाषण, शारीर हालचाली व मन या साऱ्यांच्या समन्वयातून ज्या वेळी भावनिक अवस्थेचे नाट्यात्म प्रकटीकरण होते तेव्हा विशेषत: सात्त्विक अभिनय उपर्युक्त घटकांचा समन्वय साधत असतो.

वर उल्लेखिल्याप्रमाणे सात्त्विक अभिनयाचा परिणाम मनाच्या एकाग्रतेतून साधला जातो. परंतु हे लक्षात ठेवावयास हवे की, तो वाचिक नसतो कारण येथे शब्दांचे अनुकरण नसते. तो विशुद्ध आंगिक नसतो कारण हे स्पष्टच आहे की, शारीर हालचाली व हावभाव हे विशिष्ट शारीर कृतीशी संबंधित असतात व ते व्यक्त करणे हा येथील हेतू नसतो. सात्त्विक अभिनय हा सखोल मनोऽवस्थेचा शारीर आविष्कार असतो. अनुभव हे ओसंडणाऱ्या भावनांचे शारीर सूचन करतात. त्यामुळे अशा प्रकारे ते मानसशारीर प्रकटीकरण असते. आहार्य अभिनयात रंगभूषा, वेषभूषा, हार, दागदागिने हे प्रतीकात्मदृष्ट्या उपयोगात आणून त्यातून व्यक्तिरेखेचा एक टाइप, वर्ग व त्याचे स्थान प्रकटत असते. या संदर्भात *नाट्यदर्पणा*ने एक मनोरंजक मुद्दा मांडला आहे. संस्कृत नाटकात अनेकदा दैवी व राक्षसी व्यक्तिरेखांचे सादरीकरण करावे लागते. त्यासाठी जादा अवयव उदा. देवाला वा देवतेला चार हात, राक्षसाला दहा तोंडे इत्यादी हे दर्शवावे लागतात आणि ती कृत्रिमरीत्या पुरवावी लागतात. हाच न्याय ज्या वेळी पशुपक्षी व रांगणारे प्राणी नाटकाचा एक घटक असतात त्या वेळी त्यांना लागू पडतो.

❖ ❖

आहार्याभिनय

चौथ्या प्रकारचा जो आहार्याभिनय त्याचे विस्तृत वर्णन एकविसाव्या अध्यायात केले आहे. भरत लिहितो –

आहार्याभिनयो नाम ज्ञेयो नेपथ्यजो विधि:।
तत्र कार्य: प्रयत्नस्तु नाट्यस्य शुभमिच्छता।।२१.३।।

तस्मिन्यत्नस्तु कर्तव्यो नैपथ्ये सिद्धिमिच्छता।
नाट्यस्येह त्वलङ्कारो नैपथ्यं यत्प्रकीर्तितम्।।२१.४।।

चतुर्विधं तु नेपथ्यं पुस्तोऽलङ्कार एव च।
तथाङ्गरचना चैव ज्ञेयं सज्जीवमेव च।।२१.५।।

पुस्तस्तु त्रिविधो ज्ञेयो नानारूपप्रमाणतः।
सन्धिमो व्याजिमश्चैव वेष्टिमश्च प्रकीर्तितः।।२१.६।।

किलिञ्जचर्मवस्त्राद्यैर्यद् रूपं क्रियते बुधैः।
सन्धिमो नाम विज्ञेयः पुस्तो नाटकसंश्रयः।।२१.७।। (बडोदेप्रत)

आहार्य अभिनय म्हणजे नेपथ्यकर्म. पुस्तक, सज्जीव, अलंकार आणि अंगरचना असे त्याचे चार प्रकार आहेत. पहिल्या दोहोंच्या साहाय्याने प्रयोगासाठी आवश्यक असलेल्या वस्तू तयार केल्या जातात, तर नंतरचे दोन प्रकार नटांच्या वेषभूषेसंबंधी आहेत. निर्जीव वस्तू तयार करण्याच्या प्रक्रियेला पुस्त अशी संज्ञा आहे आणि सचेतन प्राण्याची प्रतिकृती बनविण्याच्या क्रियेला सज्जीव म्हटले आहे. निर्जीव वस्तूसुद्धा तीन प्रकारांनी करता येतात. बांबू, चामडे, वस्त्र इत्यादींनी वस्तू बनवितात त्याला सन्धिम पुस्त असे नाव दिले आहे. यंत्राने जेव्हा एखादी वस्तू बनविली जाते तेव्हा ते व्याजिम पुस्त होय. आणि वस्तू वस्त्राने वेष्टित केलेली असली म्हणजे ते वेष्टिम पुस्त. पुस्ताच्या साहाय्याने पर्वत, वाहन, विमान, प्रासाद, मंदिर इत्यादी गोष्टी बनविता येतात. सज्जीव नेपथ्य याच प्रकारांनी तयार करता येते. वानर, हत्ती, घोडे इत्यादी प्राणी, तसेच राक्षस आदींचे अनेक हात, अनेक मुख वगैरे, बांबू, तालपत्र, गवत इत्यादींच्या साहाय्याने योग्य आकाराचे सापळे तयार करून ते वस्त्राने वेष्टित करून वर रंग देऊन तयार करावयास सांगितले आहे. पुस्त आणि सज्जीव ह्या दोन्ही प्रकारांत लाकूड, अभ्रक, लाख, मेण यांचाही उपयोग करता येतो.

नाट्यशास्त्रात पात्रांनी वापरावयाच्या अलंकारांचे खूपच विस्ताराने वर्णन केले आहे. कुण्डल वगैरे आवेध्य, हार वगैरे आरोप्य, अंगद, मेखला वगैरे बन्धनीय आणि नूपुर, वलय वगैरे प्रक्षेप्य अशा चार प्रकारच्या आभरणांचा निर्देश करून अनेकविध अलंकारांची नावे दिली आहेत. हे सर्व बनावट करावेत, तसेच ते वजनात हलके असावेत असे सांगितले आहे. त्यात तांबे, अभ्रक, लाख इत्यादींचा मोठ्या प्रमाणावर उपयोग अपेक्षित आहे. आभरणे हलकी असावीत याचे कारण ती जड असल्यास नटाला भार होऊन त्याला घाम, मूर्छा वगैरे येण्याचा संभव असतो. मुकुटासंबंधी स्वतंत्र विचार केला असून कोणत्या प्रकारचा मुकुट कोणत्या पात्राला योग्य ते सांगितले आहे.

अंगरचना नावाच्या चौथ्या नेपथ्यकर्मात नटांच्या शरीराला द्यावयाचे रंग, त्यांनी करावयाच्या विविध केशरचना आणि त्यांनी परिधान करावयाची वस्त्रे यांचे विवेचन केले आहे. निरनिराळ्या देवता, राक्षस, मनुष्य यांच्या भूमिकांसाठी अंगाला भिन्न भिन्न रंग लावणे आवश्यक आहे. तसेच ब्राह्मणक्षत्रियादी वर्ण, काशीकोसलादी

देशविशेष, किरातबर्बरादी जातिविशेष यांना अनुरूप असे रंग त्या त्या पात्रांना द्यावयास सांगून त्यांच्या निरनिराळ्या रंगांची माहिती दिली आहे. पुरुष आणि स्त्रिया उभयतांच्या केशरचनेच्या अनेक प्रकारांचे वर्णन केले आहे. जातिपरत्वे आणि देशपरत्वे केशरचनेत भिन्नता निर्दिष्ट झालेली दिसून येते. त्याचप्रमाणे परिधान करावयाच्या वस्त्रांच्या बाबतीतील भिन्नतेचेही वर्णन केले आहे. पात्राचा दर्जा, त्याचा देश, त्याची अवस्था इत्यादी गोष्टींच्या अनुरोधाने त्याची वेषभूषा करावयास सांगितले आहे. या अध्यायात ज्या जर्जराची अथवा इन्द्रध्वजाची पूर्वरंगविधीत पूजा करावयाची असते तो जर्जर कसा तयार करावा याचे विस्तृत विवेचन केले आहे.

वास्तवतेचा शक्य तितका आभास रंगभूमीवर निर्माण केला जावा असे *नाट्यशास्त्रात* अभिप्रेत आहे. हे नेपथ्यकर्माच्या या विस्तृत वर्णनावरून स्पष्ट आहे. तेव्हा भरताच्या काळी होत असलेल्या नाट्यप्रयोगांत या सूचनांनुसार वागण्याचे कमीअधिक यशस्वी प्रयत्न केले जात असणार याविषयी संशय घेण्याचे कारण नाही.

नाट्यशास्त्राच्या पस्तिसाव्या अध्यायात विविध प्रकारच्या नटांचे वर्णन केल्यानंतर काही कारागिरांचा निर्देश केला आहे. विविध प्रकारचे कृत्रिम मुकुट बनविणारा मुकुटकार, विविध तऱ्हेचे बनावटी अलंकार घडविणारा आभरणकार, पाच प्रकारचे फुलांचे हार तयार करणारा मालाकार, निरनिराळ्या भूमिकांसाठी अनुरूप वेष तयार करणारा वेषकार, वस्त्रांना रंग देणारा रंजक, भिंती, खांब वगैरे चित्रांनी सुशोभित करणारा चित्रकार आणि लाकूड, लाख, धातू इत्यादींच्या साहाय्याने विविध प्रकारच्या वस्तू बनविणारा कारुक हे कारागीर त्या ठिकाणी निर्दिष्ट केले आहेत. त्यावरून असा निश्चित ग्रह होतो की नटसंघात ज्याप्रमाणे अनेक प्रकारचे नट आणि गायक, वादक, नर्तक हे कलाकार विद्यमान असत त्याचप्रमाणे आहार्य अभिनयाची सिद्धता करून देणारे हे कारागीरही त्यांच्या समवेत असले पाहिजेत. तेव्हा नाट्यप्रयोगात उपकरणांचा सर्वथा अभाव असे, हे मत बरोबर मानता येत नाही. सर्व प्रकारच्या अभिनयात अत्यंत सोपा व सकृतदर्शनी तरी अत्यंत महत्त्वाचा भासणारा अभिनय म्हणजे आहार्याभिनय होय. ज्या व्यक्तीचा अभिनय करावयाचा त्या व्यक्तीची कल्पना प्रेक्षकांचे मन ज्यामुळे प्रथमदर्शनीच करू शकते, तो आहार्याभिनय होय. पाहिल्याबरोबर हा मनुष्य अमुक एक असावा अशा तऱ्हेची जी कल्पना होते ती बाह्य वेषावरूनच होय.

आहार्याभिनयात निरनिराळे वेष घालणे, निरनिराळी आभरणे तयार करून ती घालणे, निरनिराळे देखावे दाखविणे, अंगाला रंग देणे, विशिष्ट प्रकारची केशरचना करणे इत्यादी सर्व गोष्टींचा समावेश होतो. या सर्व गोष्टींचे शास्त्रकारांनी चार प्रकार केले आहेत. – पुस्त, अलंकार, अंगरचना व सज्जीव.

पैकी पुस्तात निरनिराळे देखावे करण्याकरिता लागणाऱ्या गोष्टी कशा तयार कराव्यात याचा विचार येतो. अलंकारात कोणते अलंकार कोणी केव्हा घालावेत; तसेच पुरुषांचे अलंकार कसे असतात, बायकांचे अलंकार कसे असतात, वस्त्रे किती प्रकारची असतात, कोणत्या लोकांनी केव्हा कोणत्या प्रकारची वस्त्रे अंगावर घालावीत, कोणत्या जातीच्या व कोणत्या धर्माच्या लोकांनी कोणत्या प्रकारची वस्त्रे नेसावीत, त्यांचा रंग कसा असावा इत्यादी गोष्टींचा विचार केलेला असतो. अंगरचनेत कोणत्या मनुष्याच्या भूमिकेच्या वेळी कोणता रंग अंगास

लावावा, बायकांनी कोणत्या प्रकारचे केस बांधावेत, निरनिराळ्या देशांतील बायकांची केशरचनेची पद्धती कशी निरनिराळी असते, पुरुषांनी ठेवावयाच्या मिशा किती प्रकारच्या असाव्यात, त्यांपैकी कोणत्या प्रकारच्या मिशा कोणी कधी ठेवाव्यात इत्यादी बारीकबारीक गोष्टींचा विचार केलेला असतो. सज्जीवांत मनुष्येतर जी सजीव रूपे ती रंगभूमीवर आणावयाची असल्यास कशी तयार करावीत, याचा विचार केलेला असतो.

आहार्याभिनयाचा दुसरा प्रकार म्हणजे अलंकार. हे शरीराला अलंकृत करणारे, शरीर सुशोभित करणारे असतात. अलंकारांनी शरीराला स्वाभाविक व कृत्रिम तऱ्हेची शोभा आणता येते. शरीर सुशोभित करणाऱ्या ज्या ज्या बाह्य वस्तू त्या सर्वांचा अलंकारांत अंतर्भाव होतो. या अलंकारभूत होणाऱ्या गोष्टी एक तर हिरे, मोती, सोने, चांदी इत्यादी प्रकारच्या असू शकतील, किंवा निरनिराळ्या प्रकारच्या फुलांच्या असतील; अथवा निरनिराळ्या वस्त्रांपैकी असतील.

आभरणांचा दुसरा प्रकार म्हणजे माल्याभरणे. फुलांची आभरणे करण्याचे अथवा फुले गुंफण्याचे भरताने पाच प्रकार दिले आहेत. वेष्टित, वितत, संघात्य, तेपित व प्रलंबित. हे प्रकार पुष्पगुंफनाच्या कोणकोणत्या विशिष्ट तऱ्हेस अनुसरून केले आहेत.

वस्त्रे ही शरीराला भूषित करणारी तिसरी गोष्ट. भरताने ही तीन प्रकारची सांगितली आहेत. शुद्ध, रक्त व विचित्र. शुद्ध वस्त्रे म्हणजे पांढरी शुभ्र वस्त्रे. रक्त वस्त्रे म्हणजे रंगीत–एकाच प्रकारच्या रंगाने रंगवलेली–वस्त्रे व विचित्र म्हणजे निरनिराळ्या रंगांनी रंगवलेली वस्त्रे. वस्त्रांच्या या रंगावरूनच वेषांस नावे देत असत. शुभ्र वेषाला शुद्ध वेष, रंगीत वेषाला चित्र वेष व ज्यांची मलिन वस्त्रांस मलिन वेष म्हणत.

नटाने ज्या पुरुषाची किंवा स्त्रीची भूमिका घेतली असेल, त्याची मन:स्थिती, परिस्थिती, त्याचा दर्जा, त्याची उत्तम–मध्यम–नीच प्रकृती इत्यादिकांचा नीट विचार करून त्या सर्वांस शोभतील ह्याप्रमाणे आभरणे घालावीत व वेष करावेत. स्त्रियांनी व पुरुषांनीही होता होईल तो खरी आभरणे घालू नयेत. कारण ती खऱ्या धातूंची, खऱ्या हिऱ्यामोत्यांची केली तर नटास त्यांचे ओझे सहन करवणार नाही. त्यामुळे अभ्रक, मेण, वर्ख, रंग इत्यादी गोष्टींनी दागिन्यांची प्रतिकृती करून, नक्कल करून, ते घालावेत.

अंगरचनेचा किंवा नाट्यरचनेचा दुसरा भाग म्हणजे केशरचनापद्धती होय. याविषयी भरताने विस्ताराने सूचना दिल्या आहेत. – पुरुषांनी आपले केस कसे ठेवावेत याविषयीही भरताच्या काही सूचना आहेत. उदाहरणार्थ, विद्याधर व सिद्ध लोकांनी तसेच दीक्षा घेतलेल्या मुनींनी व वानरांनी जटा डोक्यावर वाटोळ्या वाटोळ्या फिरवून म्हणजे त्यांस वेढे देऊन त्यांचे मुकुट तयार करावेत.

मुनिकन्यांची भूमिका घेणारांनी एकच वेणी घालावी. विद्याधरीचे किंवा यक्ष स्त्रियांचे केस डोक्याभोवती फिरवून फणा उभारून बसलेल्या सापाच्या आकाराप्रमाणे करावेत – बांधावेत. अप्सरा व नाग स्त्रियांचे केसही वरीलप्रमाणेच बांधावेत. यक्ष स्त्रियांचे केस मोकळे सोडले तरी चालतात. भारतवर्षांतील स्त्रियांची केशरचना

निरनिराळ्या प्रांतास अनुसरून करावी. उदाहरणार्थ, गोपींच्या दोन वेण्या घालाव्यात; गौड देशांतील स्त्रियांचे केस कुरळे करावेत. पूर्वेकडील व उत्तरेकडील स्त्रिया आपले कपाळावरील केस कापून बाकीचे केस उलटे फिरवीत म्हणून या स्त्रियांची भूमिका घेणारांनी त्यांना अनुरूप अशी केशरचना करावी. अवन्तीकडील स्त्रिया शेपूट सुटलेला अंबाडा घालीत व दक्षिणेकडील स्त्रिया वेणीचा गाडा घालीत व कपाळावर केस चापून पट्टी करीत.

एखाद्या मनुष्याने प्रतिज्ञा केली असेल तर ती पुरी होण्यापूर्वी त्याने आपले केस-शेंडी-बांधू नयेत तर मोकळे सोडावेत. मुलांचे व चेटांचे डोक्यावर तीन ठिकाणी केस ठेवावेत. विदूषकाच्या डोक्याला टक्कल पडलेले दाखवावे अथवा काकपदासारखी त्याच्या डोक्यावर शेंडी ठेवावी. पुरुषांनी दाढीमिशा कशा ठेवाव्या याबद्दल चार प्रकार सांगितले आहेत. कोणी दाढीमिशा अजिबात काढून सर्व साफसूफ करतात. यास भरताने शुद्धश्मश्रु हे नाव दिले आहे. कोणी श्मश्रु कधीच काढीत नाहीत. याप्रमाणे श्मश्रु केली नसल्यास त्या लोकांच्या दाढीमिशा खूप वाढून त्यांचा चेहरा केसाळ दिसतो म्हणून या प्रकारच्या श्मश्रूस रोमशश्मश्रु असे म्हटले आहे. काही लोक दु:खात चूर असल्याने दुर्लक्ष होऊन किंवा कामाच्या गर्दीत असल्याने नेहमी दाढीमिशा काढीत असूनही काही दिवस काढीत नाहीत. अशा लोकांची श्मश्रु धड शुद्धही असत नाही व रोमशही असत नाही. केस थोडथोडे तोंडावर वाढल्याने तोंड हिरवट अथवा काळसर दिसते म्हणून या प्रकारच्या श्मश्रूस भरताने श्याम नाव दिले आहे. काही लोक आपला चेहरा सुंदर दिसण्याकरिता निरनिराळ्या तऱ्हेच्या दाढीमिशा ठेवतात. म्हणून यांच्या श्मश्रूस चित्रश्मश्रू असे म्हटले आहे. या चार प्रकारांपैकी संन्यासी, अमात्य व पुरोहित यांची शुद्धश्मश्रू असावी. संकटात सापडलेल्या लोकांची, दु:खीकष्टी लोकांची, प्रतिज्ञा शेवटास न गेलेल्या लोकांची, दु:खामुळे, दुर्लक्ष्याने किंवा कामाच्या गदीने श्मश्रू काहीशी वाढलेली दाखवावयाची असते; म्हणून यांची श्मयामश्मश्रू असावी. देव, सिद्ध, विद्याधर, राजे, राजकुमार, राजसेवक, विलासी लोक, मद्य सेवन करणारे लोक व साधारण खाऊनपिऊन सुखी असणारे लोक यांची स्वाभाविकपणेच पोषाखाकडे, आपले स्वरूप सजविण्याकडे विशेष दृष्टी असल्यामुळे, हे आपल्या आवडीनुरूप दाढीमिशा ठेवतात म्हणून अशा लोकांची विचित्रश्मश्रू दाखवावी. ऋषी, तपस्वी, व्रतस्थ लोकांस केस काढावयाचे नसल्याने अशा लोकांची श्मश्रू रोमश ठेवावी. पिंगे केस व पिंगे डोळे असलेल्या देव, दानव, यक्षांच्या मिशा नाना प्रकारच्या म्हणजे विचित्र असाव्यात व त्यास हिरवट रंग द्यावा. इत्यादी.

आहार्याभिनय हा नेपथ्यज या नावाने ओळखला जातो. यात रंगभूषा, वेषभूषा, अलंकार, शस्त्रे व नाट्यसादरीकरणास साहाय्यभूत ठरणारी रंगमंचावरील साधने (प्रॉपर्टी) इत्यादींचा समावेश होतो. अभिनवगुप्ताने या अभिनयप्रकारास बहिरंग, नाट्यसादरीकरणाचा बाह्य भाग असे म्हटले आहे. एखाद्या चित्रासाठी जसा भिंतीचा किंवा कॅन्व्हासचा उपयोग व्हावा त्याप्रमाणे आहार्याभिनय सर्व नाट्यनिर्मितीमागे उभा असतो. त्यामुळेच नाट्यनिर्मिती चांगली व्हावी यासाठी नेपथ्याबाबत प्रामाणिक प्रयत्न आवश्यक असतात अशी सूचना भरताने केली आहे.

नेपथ्यकर्माच्या एकंदर वर्णनावरून रंगभूमीवर वास्तवतेचा शक्य तेवढा आभास निर्माण केला जावा असे भरतास अभिप्रेत होते. भरताच्या काळी होत असलेल्या नाट्यप्रयोगांत वरील सूचनांनुसार वागण्याचे कमीअधिक प्रयत्न केले जात असणार. काही आधुनिक पंडितांच्या मतांनुसार संस्कृत नाटकांच्या प्रयोगाच्या वेळी कुठलीही साधनसामग्री रंगभूमीवर गोळा केली जात नसे, केवळ पात्रांची वचने आणि अभिनय यांच्या आधारे प्रेक्षक संबंधित गोष्टींची कल्पना करीत असत. परंतु हे मत अग्राह्य ठरावे असे भरपूर तपशील नाट्यशास्त्रात आहेत.

❖ ❖

अंक

नाटकाचे कथानक अंकांच्या द्वारे प्रेक्षकांना सादर केले जाते. अंक ही जुनी व परिचित अशी संज्ञा आहे. ही सांकेतिक असून व्यवहारात प्रस्थापित झालेली आहे असे भरत म्हणतो.

अङ्क इति रूढिशब्दो भावैश्च रसैश्च रोहयत्यर्थान्।
नानाविधानयुक्तो यस्मात्तस्माद्भवेदङ्क ।।१८.१४।। (बडोदेप्रत)

अंक हा रूढी (वाढ) या अर्थाचा शब्द आहे. ज्या अर्थी विविध घडामोडींनी युक्त होऊन रस आणि भाव यांच्या साहाय्याने कार्याची वाढ करतो त्या अर्थी त्याला अंक असे म्हणतात. भट्टलोल्लटप्रभृती टीकाकार गूढ असा पाठ घेऊन भाव व रस यांनी गूढ म्हणजे झाकलेला, व्यापलेला असा जो पदार्थ त्याला यदृच्छेने अंक म्हणतात अशी व्याख्या करतात. अन्य टीकाकार 'रोहयत्यर्थान्' असा पाठ घेऊन रूढी म्हणजे वर चढणे त्यावरून मांडीला अंक असे म्हणतात. नाटकातील जो अंश शृंगारादी रसांच्या योगे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव या गोष्टी तसेच विभाव आदी भावांच्या योगे ज्याचे त्याचे योग्य असे भाव वगैरे गोष्टी हृदयात आरोपित करतो तो अंश अंक या नावाने ओळखला जातो. अंकाचे स्वरूप स्पष्ट करणारी पुढील आर्या विचारात घेण्याजोगी आहे. –

यत्रार्थस्य समाप्तिर्यत्र च बीजस्य भवति संहार:।
किंचिदवलग्नबिन्दु: सोऽङ्क इति सदावगन्तव्य:।।१८.१६।। (बडोदेप्रत)

(ज्यामध्ये (एखाद्या) कार्याची समाप्ती होते व ज्यामध्ये बीजाचा (अंशत:) समारोप होतो आणि ज्यात बिंदू थोडासा संबद्ध असतो तो अंक होय असे सदा जाणावे.)

नाटकाच्या संदर्भात अंक या संज्ञेला विशेष अर्थ असून या संज्ञेद्वारे विशिष्ट उद्दिष्ट साध्य केले जावे अशी अपेक्षा आहे. ही संज्ञा साम्यानुमानाने योजिली जाते. सर्वसामान्य व्यवहारात अंक याचा अर्थ पालकांची मांडी. ज्याप्रमाणे पालकांच्या मांडीवर मूल खेळते, वाढते, शरीराने व मनाने भरते त्याप्रमाणे नाटकाच्या अंकात नाटककाराने आपल्या कथासूत्राशी संबंधित केलेली विधाने, प्रसंग, घटना आणि पात्रे आढळतात. बालक ज्याप्रमाणे मांडीवर चढून बसते त्याप्रमाणे नाटकाचे हे सर्व घटक अंकामधून प्रेक्षकांपर्यंत जातात आणि नाटककाराच्या मनात प्रेक्षकांपर्यंत जे काही पोचवायचे असते ते वेगवेगळ्या भावावस्थांतून, भावनांतून व विकारांतून सांगितले जाते.

कथाघटकाचा विभाग असणाऱ्या अंकाची वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे आहेत.

१) अंक फार दीर्घ (अ-विकृष्ट) नसावा (**ये नायका निगदितास्तेषां प्रत्यक्षचरितसम्भोग:। नानावस्थोपेत: कार्यस्त्वङ्कोऽविकृष्टस्तु।।१९.१७ बडोदेप्रत**). सामान्यपणे एका दिवसात जी कृती पूर्ण होऊ शकेल एवढाच विषय-आशय अंकात असावा (**एकदिवस प्रवृत्तं कार्यस्त्वङ्कोऽर्थबीजमधिकृत्य। १८.२१ बडोदेप्रत**). जी घटना वा ज्या घटना अंकातून दाखवावयाच्या असतील त्या नाटकाच्या केंद्रवर्ती

विषयाशी संबंधित असाव्यात. एका अंकात अनेक कृती दाखवणे आक्षेपार्ह नाही. तथापि त्या संपूर्ण होण्यास लागणारा कालावधी लक्षात घेणे आवश्यक आहे. आवश्यकतेनुसार केवळ एकच नाही तर अनेक अंक नाटकातील संपूर्ण कृती प्रकट करण्यासाठी उपयोगात आणावेत.

२) अंकात बीज असावे. कथानकाच्या विकासाशी संबंधित असणाऱ्या अवस्थेत केंद्रवर्ती विषय मांडला जावा.

३) यद्यपि, एखाद्या विशिष्ट घटनेच्या संदर्भात कथाविकसनाच्या अवस्थेस अनुसरून अंक हा स्वतंत्र असतो, तरी ही स्वत:सिद्ध अशी वेगळी विभागणी नसते. अंकाचे समग्र नाटकाच्या (अवलग्न बिंदूशी) केंद्रवर्ती विषयाशी दृढ असे नाते असते. त्यामुळे जरी अंक प्रकृतित: एका पातळीवर स्वयंपूर्ण असला तरी तो संपूर्ण नाटकाशी बांधलेला असतो. जर कथानक हे नाट्यशरीर मानले तर अंक हा त्यापासून वेगळे न करता येणारे अंग असते.

४) प्रत्यक्ष नाट्यदर्शन/सादरीकरण होत असताना नाटकाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या असणाऱ्या नेत्यांच्या अथवा राजाराणींच्या, ज्येष्ठांच्या, धर्मगुरूंच्या, अमात्यांच्या, सेनापतींच्या, भरभराटीला आलेल्या व्यापाऱ्यांच्या अशा नाटकातील मुख्य पात्रांच्या कृती व सुखानुभव अंकाद्वारे सादर होत असतात.

५) कृतींचे व हालचालींचे विविध प्रकारचे स्वरूप लक्षात घेता अंकामधून कथाविकसनाच्या वेगवेगळ्या अवस्था दर्शविल्या जातात. तसेच वेगवेगळ्या भावनिक अवस्थाही दाखविल्या जातात. त्यांतून प्रेक्षकांचा विविध प्रकारचा प्रतिसाद निर्माण व्हावा अशी अपेक्षा असते.

६) नाटकात असणाऱ्या काही गोष्टी स्वाभाविकपणेच रंगमंचावर सादर करण्यात अडचणी येतात किंवा औचित्याचा विचार करता रंगमंचावर दाखविता येत नाहीत. उदा. प्रत्यक्ष युद्ध, राज्याचा पराजय, मृत्यू विशेषत: प्रमुख पात्राचा मृत्यू जो कधीच दाखवावयाचा नसतो, शहर काबीज करणे, आग इत्यादी इत्यादी. या उलट विलक्षण संताप, दु:ख, देवतांचा आशीर्वाद, शाप, त्याला दिलेली स्थगिती, भीतीने होणारा थरकाप, विवाह, चमत्कार इत्यादी इत्यादी प्रसंगांत थरारून येणारे नाट्य अथवा सुखदायी असे गुण असतात आणि ते अंकात दाखविण्यास व रंगमंचावर सादर करण्यास योग्य असतात.

७) अंक थांबवण्याचा औपचारिक मार्ग म्हणजे रंगमंचावर असणाऱ्या व्यक्तिरेखांनी रंगमंच सोडावा व निष्क्रमण करावे. पात्रांचे निष्क्रमण आणि रिकामा रंगमंच ही अंकसमाप्तीची खूण होय.

भरतोत्तर मीमांसकांनी भरताच्याच दिशेने अंकरचनेविषयी चर्चा केलेली आढळते. अंकात सदैव उपस्थित असणाऱ्या नायकाकडून घडणाऱ्या कृती दाखविल्या जाव्यात असे 'दशरूपका'त म्हटले आहे. सामान्यपणे अंकात तीन वा चार व्यक्तिरेखा असाव्यात. तथापि दर वेळी हे व्यवहार्य असेलच असे नाही. अंक हा रसाचे अधिष्ठान असतो तथापि भावावस्थांमुळे नाटकाच्या कथानकाचे बरेच विचलन घडू देणे योग्य नाही अशा दृष्टीने *दशरूपक* अंकाकडे पाहाते. त्याचप्रमाणे नाट्यानुभवाच्या मूळ भावनात्मक पायाला धक्का पोचेल अशा प्रकारची तंत्ररचना, अलंकारयोजना आणि अन्य नाट्यात्म आलंकारिकता टाळावी, असेही *दशरूपकाने* सुचविले आहे. अंकाद्वारे शृंगारपूर्ण वा वीररसात्मक एकच मुख्य रस विकसित करावा असे

नाट्यसिद्धांताच्या इतिहासात *दशरूपकाने* पहिल्याप्रथम सुचविले आहे. या सूचनेचा सैद्धांतिक पातळीवर व व्यावहारिक पातळीवर सर्वसामान्यपणे स्वीकार केला गेला असे आढळते.

*नाट्यलक्षणरत्नकोशा*नेही भरताचा मार्ग अनुसरलेला आहे. एका दिवसात समाप्त होणाऱ्या कृती अंकातून सादर व्हाव्यात; *नाट्यलक्षणरत्नकोश* याच्या जोडीला अर्धा दिवस किंवा एक रात्र असेही पर्याय नमूद करतो. एकंदरीत पाहाता मीमांसक अंकामध्ये दीर्घकाळ लांबलेली कृती उदा. वर्षभराचा कालावधी असणारी कृती दर्शवू नये याशी सहमत आहेत. अंकाला जोडल्या जाणाऱ्या जोडणीदृश्यातून (प्रवेशकातून) या संदर्भातले (म्हणजे प्रदीर्घ कालावधीसंबंधीचे) विधान सूचित करावे असे मानले जाते.

*भावप्रकाशा*तील विधानेही भरताशी सुसंगत आहेत. अंक हे नाटकासारख्या मोठ्या रचनेचे विभाजन करणारे चिन्ह आहे आणि ज्यात रस अस्तित्वात येतो व विकास पावतो असे हे विशिष्ट एकक (युनिट) आहे असेही *भावप्रकाशात* म्हटले आहे.

रसार्णवसुधाकरात अंक म्हणजे वडिलांची मांडी हे भरताच्या विवेचनातील साम्यस्थळ उपयोगात आणले आहे. रस, आलंकारिक आकृती आणि कथानकाच्या अवस्था यांना जेथे आश्रय लाभतो आणि नाट्यविकासास पोषक वातावरण लाभते असे स्थान असा उल्लेख सिंगभूपालाने केला आहे.

साहित्यदर्पणात अंकरचनेच्या दृष्टीने आणखी काही वाङ्मयीन तपशिलांची भर घातली आहे. उदा. शब्द स्पष्टार्थद्योतक असावेत, वाक्यांची रचना लघु असावी, किमान पद्ये असावीत. ही शिफारस खरे म्हणजे समग्र नाट्यशैलीला उद्देशून केलेली आहे असे म्हणता येईल

❖ ❖

अर्थोपक्षेपक

'अर्थोपक्षेपक' म्हणजे नाटकातील प्राथमिक स्वरूपाच्या योजना किंवा सादरीकरणाच्या क्लृप्त्या/उपाय. भरताने पाच अर्थोपक्षेपक सांगितले आहेत.

विष्कम्भश्चूलिका चैव तथा चैव प्रवेशक:।
अङ्कावतारोऽङ्कमुखमर्थोपक्षेपपञ्चकम्।। (१९.११० बडोदेप्रत)

हेच अर्थोपक्षेपक विश्वनाथाने पुढीलप्रमाणे सांगितले आहे –

अर्थोपक्षेपका: पञ्च विष्कम्भकप्रवेशकौ।
चूलिकाङ्कावतारोऽथ स्यादङ्कमुखमित्यपि।। (सा.द.६.५४)

विष्कंभक, प्रवेशक, चूलिका, अंकमुख व अंकावतार या पाचांना अर्थोपक्षेपक म्हणजे कथाभाग सुचविणारे घटक असे *साहित्यदर्पणात* म्हटले आहे.

या योजना किंवा क्लृप्त्या नाटकाच्या कथानकाशी संबंधित आहेत. कथानकरचनेच्या प्रक्रियेत त्यांचा उपयोग होत असतो. 'अंकावतार' व 'अंकास्य' हे नाट्यात्म कृतीच्या आरंभाशी संबंधित असतात आणि 'प्रवेशक' व 'विष्कंभक' हे नाटकातील दोन अंकांतील सांधेजोड करण्याच्या कामी उपयोगी पडतात. रंगमंचावर नाटकात पूर्वी ज्या पात्राचे आगमन झालेले नसते आणि प्रेक्षकवर्गाला रंगभूमीवरील त्याच्या दर्शनाची कोणतीही पूर्वकल्पना नसते अशा वेळी 'चूलिका'चा उपयोग मुख्यत्वे पात्राची ओळख करून देण्यासाठी होतो.

❖ ❖

विष्कंभक

(सं.) *नाट्यशास्त्रात* (कथा-) वस्तूचे विविध दृष्टिकोणांतून भेद अथवा प्रकार केले आहेत. त्यांपैकी एक म्हणजे दृश्य व सूच्य. कथेचा काही भाग रंजक, सरस, चित्ताकर्षक, मनोहर असा असतो, तर काही भाग नीरस व रंगभूमीवर प्रदर्शित करण्यासारखा नसतो; परंतु कथेत खंड पडू नये म्हणून त्याचे ज्ञान प्रेक्षकांना करून देणे आवश्यक असते. सरस व मनोहारी कथाभाग अंकांमध्ये मांडलेला असतो आणि तो नट आपल्या अभिनयाने रंगभूमीवर प्रदर्शित करतो. नीरस व प्रदर्शनाला अनुचित असा कथाभाग पाच प्रकारच्या अर्थोपक्षेपकांपैकी उचित अर्थोपक्षेपकाचा अथवा अर्थोपक्षेपकांचा उपयोग करून कवी प्रस्तुत करतो. त्या पाचांपैकी विष्कंभक (विष्कंभ) हा एक अर्थोपक्षेपक होय. होऊन गेलेल्या अथवा नजीकच्या भविष्यकाळात घडणाऱ्या घटनांचा तो निर्देशक असतो; हा निर्देश संक्षिप्त स्वरूपात केलेला असतो. विष्कंभक रूपका(नाटका)च्या सुरुवातीला पहिल्या अंकाच्या अगोदर पण येऊ शकतो. दीर्घ व गुंतागुंतीच्या कृतींनी व प्रसंगांनी युक्त असणाऱ्या नाटकाच्या कथानकाच्या सुरुवातीस (मुखसंधीस) 'विष्कंभका'ची योजना केलेली असते.

भरत लिहितो -

मध्यमपुरुषनियोज्यो नाटकमुखसन्धिमात्रसंचारः।
विष्कम्भकस्तु कार्यः पुरोहितामात्यकञ्चुकिभिः।।१९.१११।।

शुद्धः संकीर्णो वा द्विविधो विष्कम्भकस्तु विज्ञेयः।
मध्यमपात्रैः शुद्धः संकीर्णो नीचमध्यकृतः।।१९.११२।। (बडोदेप्रत पृ. ६५)

विष्कंभकात मध्यम प्रतीच्या व्यक्तिरेखा असतात. उदा. राजाचा धर्मगुरू/पुरोहित, अमात्य इत्यादी. या व्यक्तिरेखांचे संभाषण संस्कृतात चालते. विष्कंभक हा प्रवेशकाप्रमाणेच आकाराने लहान असतो. संस्कृतातील प्रवेशक किंवा विष्कंभक यांना इंग्रजीत इंटरल्यूड म्हणजेच लिंकिंग सीन असे म्हणतात. या दृश्याचे प्रयोजन केवळ अत्यावश्यक निवेदन हे असल्यामुळे त्यात प्रमुख किंवा वरच्या कोटीतील पात्रे येत नाहीत. जोडणीदृश्यातील पात्रे मध्यम कोटीतील, संस्कृत भाषा बोलणारी असे असले म्हणजे त्याला विष्कंभक म्हणतात; पात्रे कनिष्ठ कोटीतील म्हणजे दासी वगैरे, आणि त्यांची भाषा प्राकृत असे असले म्हणजे त्याला प्रवेशक म्हणतात. विष्कंभक कोणत्याही अंकाच्या आरंभी योजता येतो, तसे प्रवेशकाचे नाही. प्रवेशक हा फक्त दोन अंकांच्या मध्येच येतो; पहिल्या अंकाच्या आरंभी येत नाही. नाटकाचा आरंभ दासी, नोकर अशा कनिष्ठ पात्रांनी करावयाचा नाही असा संस्कृत नाट्याचा अलिखित संकेत आहे. त्यातून हा प्रवेशकासंबंधीचा नियम येतो.

भरताने विष्कंभकाचे स्थान मुखसंधीचे ठेवलेले असल्यामुळे त्याच्या दृष्टीने विष्कंभक हा प्रास्ताविक प्रवेशाच्या जागी असणार हे स्पष्ट होय. विष्कंभक नाटकाच्या आरंभीच आल्यामुळे नाटकाच्या कथाभागाची पार्श्वभूमी आपोआपच प्रस्थापित होते. पार्श्वभूमी स्पष्ट झाल्यामुळे प्रेक्षकांना नाटकाचे आकलन सुलभपणे होते. विष्कंभकाची योजना तत्त्वतः प्रवेशकाइतकी वारंवार केली जात नाही. विष्कंभकाचा अतिशय नेमका उपयोग

कालिदासाच्या *मालविकाग्निमित्रा*तील पहिल्याच प्रवेशात केला गेला आहे. या प्रवेशात मालविकेचे नृत्यशिक्षण, अग्निमित्राचे तिच्यात गुंतलेले मन यांची सूचना मिळते. या पार्श्वभूमीवाचून नाटकाच्या पहिल्या अंकाचा प्रेक्षकांना कुठलाच बोध होणार नाही. भासाच्या पंचरात्र आणि उरूभंग या नाटकांतील विष्कंभकदेखील नाटकांत जी मुख्य नाट्यात्म कृती सादर केली गेली आहे तिची पृष्ठभूमी स्थापित करतो.

याचा इत्यर्थ असा की, भरताने उल्लेखिलेल्या प्रवेशक व विष्कंभक या दोन संकल्पनांमधील भेद नाट्यरचनेतील स्थानापुरता मर्यादित नाही – म्हणजे प्रवेशक दोन अंकांच्या मध्ये येतो, विष्कंभक केवळ पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीस येतो – तर त्यांच्या कार्यांतही आहे. म्हणजे प्रवेशक फक्त जोडणी करणारा प्रवेश आहे आणि विष्कंभक हा प्रास्ताविक स्वरूपाचा प्रवेश आहे. या दृष्टीने पाहाता विष्कंभकाचे साम्य ग्रीक नाटकातील प्रारंभकाशी आहे. प्रवेशकाहून विष्कंभकाचे वेगळेपण म्हणजे त्याचे दोन प्रकार असतात शुद्ध आणि संकीर्ण वा मिश्र. ज्यात मध्यम व्यक्तिरेखा व संस्कृत भाषा उपयोगात आणलेली असते तो शुद्ध. ज्या प्रकारात मध्यम व खालच्या दर्जाची पात्रे असतात आणि ती संस्कृत व प्राकृत भाषांत बोलतात तो संकीर्ण वा मिश्र विष्कंभक.

भरताच्या विष्कंभकवर्णनावर भाष्य करताना अभिनवगुप्ताने प्रवेशक व विष्कंभक यांमधील तांत्रिक कार्यभेदाकडे दुर्लक्ष केले आहे व तत्कालीन नाट्यव्यवहार व सिद्धांतन यांत समन्वय साधला आहे. त्याने कोहलाच्या विचाराकडे लक्ष वेधले आहे. कोहलाच्या म्हणण्याप्रमाणे अ) आवश्यकतेप्रमाणे केवळ विष्कंभकच प्रथमांकाच्या सुरुवातीस योजावा, प्रवेशक योजूच नये. ब) प्रवेशक दोन अंकांच्या मधे येईल; विष्कंभकही प्रवेशकाप्रमाणे अंकांमध्ये गरज असेल तर योजता येईल. क) जर नीच पात्रे योजता आली तर प्रवेशक विष्कंभकाचे स्थान ग्रहण करील व जे काही निवेदन करावयाचे असेल किंवा सुचवावयाचे असेल ते निवेदनाचे वा सूचनाचे कार्य करील. या सैद्धांतिक उपायामुळे प्रवेशक व विष्कंभक यांतील भेद कमी होईल.

अभिनवगुप्ताने विष्कंभक या संज्ञेची व्युत्पत्ती वि + स्कंभ < स्तंभ अशी दिली आहे आणि विष्कंभक याचा अर्थ जो नाट्यकथेस 'आधार' देतो तो असे सांगितले आहे. 'नाट्यलक्षणरत्नाकरकोश' सांगतो त्याप्रमाणे विष्कंभक ही संज्ञा आनंदाने स्तंभित/अचल होऊन जाण्याच्या स्थितीमधून आलेली आहे. परंतु प्रत्येक विष्कंभकाबाबत हे लक्षण लागू पडत नाही. व्युत्पत्तिदृष्ट्या दिली जाणारी स्पष्टीकरणे विष्कंभकाच्या अर्थावर व कार्यावर नीटसा प्रकाश टाकत नाहीत. ती मोठ्या प्रमाणावर काल्पनिकच ठरतात. कोहलाचा दृष्टिकोण भरतासारखाच आहे. कोहलाच्या मते 'विष्कंभक' नाटकाच्या सुरुवातीस (मुखसंधी) योजणे हा केवळ गुणविशेष आहे, सुचवलेले उपलक्षण आहे. नाट्यकथेचे 'बीज' आणि 'बिंदू' आधी दर्शविले जातात; दर्शविण्याचे हे कार्य गौण व्यक्तिरेखांद्वारे घडू शकत नाही, त्यासाठी अमात्यादी मध्यम स्वरूपाच्या व्यक्तिरेखा असणे आवश्यक ठरते. त्यामुळे तेथे प्रवेशकाची योजना सुरुवातीला करणे शक्य नाही; केवळ विष्कंभकाचीच योजना अपरिहार्य आहे. संस्कृत नाटककारांनी मात्र प्रत्यक्ष नाट्यव्यवहारात विष्कंभक व प्रवेशक यांमधील वेगळेपण पाळलेले दिसत नाही. काही अपवाद वगळता नाटककारांनी प्रवेशकाचा व विष्कंभकाचा नाट्यरचनेच्या सोयीच्या दृष्टीने तांत्रिक भेद सांभाळून जसा हवा तसा वापर केलेला आढळतो. काही वेळा नाट्यकथेचा पोत लक्षात घेता

मध्यमवर्गातील व्यक्तिरेखा योजणे आवश्यक ठरते त्यामुळे तांत्रिक दृष्ट्या जो विष्कंभक बनतो तो प्रवेशकाचे उद्दिष्ट साध्य करीत असतो. याचे उदाहरण म्हणजे *उत्तररामचरित* नाटकाच्या सहाव्या अंकातील विष्कंभक. येथे लव व चंद्रकेतू यांच्यातील युद्ध व रामाने त्यात केलेला हस्तक्षेप हे नीच पात्राद्वारे सांगणे शक्य झालेले नाही. त्यासाठी भवभूतीने विद्याधर या जोडप्याचा उपयोग करून घेतला आहे. त्यामुळे विद्याधर संस्कृतात बोलतो व विद्याधरी संकेतानुसार प्राकृतात बोलतो अशा प्रकारे वृत्तांतनिवेदनाचा प्रवेश मिश्र विष्कंभकात परिणत होतो.

मालविकाग्निमित्राच्या पहिल्या अंकाच्या प्रारंभी एक मिश्र विष्कंभक आहे. कारण त्यात मध्यम पात्र गणदास व नीच पात्र बकुलावलिका यांचा संवाद आहे. या संवादात मालविका कोण, ती राजाच्या नजरेस कशी पडली, व तिची नृत्य-गीतात प्रगती किती आहे याची नीरस परंतु अत्यंत आवश्यक असलेली माहिती दिलेली आहे. तसेच वेणीसंहारातील तिसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी असलेल्या राक्षस व राक्षसी यांच्या संवादांत द्रोण व इतर योद्धे यांच्या वधाचा वृत्तान्त आला आहे. शिवाय राक्षसी मेलेल्या वीरांचे रक्त व चरबी कशी साठवून ठेवते याचा बीभत्स वृत्तान्तही यात आला आहे. दोन्ही पात्रे नीच असल्यामुळे हा प्रवेशक आहे. रंगभूमीवर वध व बीभत्स प्रकार दाखवू नये असा नियम अहे, म्हणून त्या गोष्टी या प्रवेशकाच्या द्वारे सुचविल्या आहेत.

भरताच्यानंतरची नाट्यमीमांसा समकालीन नाट्यनिर्मितीशी सुसंगत आहे. या मीमांसेनुसार विष्कंभक हा 'नाटक व प्रकरण' या नाट्यप्रकारात उपयोगात आणतात. *नाट्यलक्षणरत्नकोशात* विष्कंभक व प्रवेशक स्थानदृष्ट्या व कार्यदृष्ट्या जवळजवळ सारखेच मानले आहेत. त्यात फरक इतकाच की, विष्कंभक स्वत:हून येतो आणि तो नायक वा सूत्रधार यांच्याशी संबंधित नसतो. या विधानाचा नेमका अर्थ काय किंवा तो कसा लावायचा ते समजणे कठीण आहे असे भाष्य गो. के. भट यांनी *नाट्य-मञ्जरीसौरभ* या ग्रंथात (पृ. ७०) केले आहे.

❖ ❖

प्रवेशक

भरताने प्रवेशक ही संज्ञा नाटक व प्रकरण या नाट्यप्रकारांच्या संदर्भात योजिली आहे. जेथे दीर्घ लांबीची व्यामिश्र अशी नाट्यकृती सादर केली जाते, जीमधील कथा अनेक दिवसांतील घडामोडींवर पसरलेली असते आणि जिचे पाचपासून दहापर्यंत वेगवेगळे अंक केले जातात, गौण व प्रधान अशा अनेक घटनांचा ज्यात गोफ गुंफला जातो आणि रंगमंचावर कथाविकासास कलात्म दृष्ट्या आवश्यक असणाऱ्या व नसणाऱ्या गोष्टींपैकी कोणत्या गोष्टी सादर करावयाच्या व कोणत्या गोष्टींचे केवळ सूचन करावयाचे अशी निवड नाट्याच्या सादरीकरण प्रसंगी केली जाते अशा वेळी प्रवेशक योजला जातो, असे भरताने सांगितले आहे.

अङ्कान्तरानुसारी संक्षेपार्थमधिकृत्य बिन्दूनाम्।
प्रकरणनाटकविषये प्रवेशको नाम विज्ञेयः ।। (१९.११४) बडोदेप्रत

प्रकरण आणि नाटक यांमध्ये (पूर्वीच्या) अंकातील घटनांच्या पश्चात होणाऱ्या (व) बिंदूंच्या संक्षिप्त प्रयोजनासंबंधी असलेल्या प्रवेशकाची योजना करावी.

भरताच्या विवेचनानुसार प्रवेशक हा अंकानंतर (अङ्कच्छेद), अंकांमधील मध्यांतर (अङ्कान्तरसंधिषु) म्हणून येतो. किंवा दोन अंकांमधील (अङ्कान्तर-अनुसारी) म्हणूनही येतो. ही कल्पना उत्तरकालीन मीमांसेत पुनरुक्त झाली आहे. 'दशरूपक' म्हणते की, प्रवेशक हा दोन अंकांमध्ये येतो. 'नाट्यदर्पण' म्हणते प्रवेशक (विष्कंभकाप्रमाणे) दोन अंक जोडते (अङ्क-संधायक) इत्यादी.

प्रवेशक दोन अंकांच्या मध्ये असतो. अङ्कान्तर म्हणजे अगोदरच्या अंकाचे अंतर, त्याला अनुसरतो म्हणजे त्याच्या नंतर होतो तो. बिन्दु म्हणजे अनुसंधान व्यक्त करणारे वचन. त्याचे संक्षिप्त प्रयोजन, त्याची वृद्धी, विस्तार यांच्याविषयी - यात प्रवेशकाचा वाच्य विषय सांगितला आहे. प्रकरण आणि नाटक यांत प्रवेशक अवश्य योजावा. ते (नाटक व प्रकरण) उत्तम प्रकृतीच्या पुरुषांच्या विषयात उपदेश करण्यास प्रवृत्त झाले असता तो प्रवेशक थोडक्या उपायाने खूप मोठ्या अवान्तर कार्याचे ज्ञान अवश्य देतो. आणि अमात्यप्रभृती पुष्कळ व्यक्तींनाही त्यांच्या स्वत:च्या कार्याच्या निरूपणासाठी प्रवेशक उपयोगी पडतात.

प्रवेशक हा दासी, सेवक, जनानखान्यातल्या स्त्रिया याचाच अर्थ गौण पात्रांमधील संभाषणाशी संबंधित असतो. त्यामुळेच प्रवेशकात उत्तम व मध्यम व्यक्तिरेखा आढळत नाहीत. तसेच ही संभाषणे संस्कृत भाषेत नसतात, ही पात्रे प्राकृत बोलतात. हीन दर्जाची पात्रे (नीच), संस्कृतात संभाषण करीत नाहीत हा नाट्यात्म संकेत त्यामागे दडलेला आहे. अशा प्रकारे प्रवेशकातून सामान्य दर्जाचे वर्तन सामान्य भाषेत सादर केले जाते.

नोत्तममध्यमपुरुषैराचरितो नाप्युदात्तवचनकृतः।
प्राकृतभाषाचारः प्रयोगमाश्रित्य कर्तव्यः।। (ना.शा. १८.३४) बडोदेप्रत

उत्तम व मध्यम प्रकृतीच्या पुरुषांचे प्रवेश नसलेला, तसेच उदात्त अशी वचनेसुद्धा नसलेला (व) भाषा आणि आचरण प्राकृत असलेला (असा प्रवेशक) प्रयोगासाठी योजावा.

संभाषणाद्वारे एक सेतू/जोडणी म्हणून सादर होणारा प्रवेशक स्वाभाविकपणे अगदी लहान असतो. जेथे कृती ही दीर्घ स्वरूपाची आणि गुंतागुंतीची असते, कथा अनेक दिवस चालणारी असते आणि ती वेगवेगळ्या अंकांत (पाच ते दहा अंकांत) अपरिहार्यपणे विभाजित असते, जेथे अनेक महत्त्वाच्या व गौण घटना एकत्र गुंफलेल्या असतात आणि जेथे समग्र विषयापैकी निवडकच भाग रंगमंचावर प्रदर्शित करावयाचा असतो अशा प्रसंगी कथाभागातील सांधेजोड करणे हे कलात्मक दृष्ट्या आवश्यक ठरते.

यत्रार्थस्य समाप्तिर्न भवत्यङ्के प्रयोगबाहुल्यात्।
वृत्तान्तस्वल्पकथैः प्रवेशकैः सोऽभिधातव्यः ।।१८.३७।। (बडोदेप्रत)

ज्या वेळेस प्रयोग फार दीर्घ होणार असल्यामुळे अंकामध्ये योजलेल्या कार्याची समाप्ती होत नसेल तेव्हा घडलेल्या गोष्टींचे थोडक्यात निवेदन करणाऱ्या प्रवेशकांच्या द्वारा तो (कार्याचा अवशिष्ट भाग) सांगावा. एका दिवसात समाप्त होणारे कार्य जर अंकामध्ये संपूर्णपणे दाखवता येण्यासारखे नसेल तर अंकसमाप्ती करून प्रवेशकांच्या साहाय्याने ते दाखवावे असेही भरताने सुचविले आहे. भरत लिहितो –

दिवसावसानकार्यं यद्यङ्के नोपपद्यते सर्वम्।
अङ्कच्छेदं कृत्वा प्रवेशकैस्तद्विधातव्यम्।।१८.२६।। (बडोदेप्रत)

तथापि प्रवेशक हा नाट्यरचनेतील अत्यावश्यक घटक असतो. नाटकातील मुख्य कथेशी अटळपणे त्याची सांधेजोड व्हावी लागते. त्यामुळे भरत म्हणतो की, प्रवेशकाने बिंदूशी किंवा केंद्रवर्ती नाट्यात्म आशयाशी संबंध राखावयास हवा. आणि संपूर्ण नाट्यरचनेत नाटककाराने सातत्याने त्याचे स्मरणही ठेवावयास हवे. मुख्य कथानकाच्या विकासाशी अत्यावश्यक म्हणून प्रवेशक जोडला जावयास हवा.

प्रवेशकामुळे अनेक उद्देश सफल होतात असे भरताला आढळले आहे –

१) काही महत्त्वाच्या बाबतीत प्रवेशक भाष्य/विधान करीत असतो.

२) नाटकाचा कालावधी वाढवितो.

३) गूढ अशा कृतींचे वा घटनांचे स्पष्टीकरण देतो.

४) आश्चर्यकारक घटनेच्या अनुषंगाने विशेष कृती सादर करतो.

५) प्रवेशकात मुख्य कथानकाशी संबंधित घटना असते.

६) घडून गेलेल्या कृतीच्या पुढची प्रस्तुत अशी नाट्यात्म कृतीची विकासावस्था प्रवेशकातून सादर होते.

७) प्रवेशकाचा उपयोग अनेक पात्रांशी संबंधित असणाऱ्या कृतींचा संकोच करण्यासाठी, अनेक घटनांचा संकोच करण्यासाठी आणि जेणेकरून मोठाली गद्यप्राय भाषणे किंवा वाक्प्रयोग किंवा संस्कृतात नसलेली लांबलचक भाषणे पात्रांच्या वाट्याला आल्यास ती नाट्यनिर्मिती होताना थकवा येईल असा सर्व भाग थोडक्यात आणण्यासाठी होतो.

८) युद्ध, राज्यविनाश, मृत्यू, सैन्याने घेतलेला नगराचा ताबा अशांसारख्या रंगमंचावर न दाखवावयाच्या घटनांचा प्रदीर्घ नाट्यात्म कृतींतील आशय प्रवेशकाद्वारे सुचविला जातो. जे अनेक घटनाप्रसंग रंगमंचावर सादर करण्याजोगे नसतात परंतु नाटकातील कथासूत्र उलगडण्याच्या दृष्टीने ते महत्त्वाचे असतात, त्यांचे संक्षिप्त रूप प्रवेशकाद्वारे सादर केले जाते.

युद्धं राज्यभ्रंशो मरणं नगरोपरोधनं चैव।
प्रत्यक्षाणि तु नाङ्के प्रवेशकैः संविधेयानि ।। (१८.३८) बडोदेप्रत

युद्ध, राज्यापासून पदच्युती, मृत्यू, तसेच नगराला पडलेला वेढा – या गोष्टी अंकामध्ये प्रत्यक्षपणे दाखवू नयेत, तर प्रवेशकांमध्ये त्यांची योजना करावी.

प्रवेशक हा जोडणीचे कार्य करतो याविषयी भरताच्या मनात कुठलीही शंका नाही. त्याचे उदाहरण *विक्रमोर्वशीयाच्या* चवथ्या अंकाच्या प्रारंभी असणाऱ्या प्रवेशकात आहे, त्यात सहजन्या व चित्रलेखा या दोन नीच पात्रांचे संभाषण आहे. या संभाषणात पुरूरव्यावर रागावलेली उर्वशी कुमारवनामध्ये लता होऊन कशी पडली आहे, व तिच्यासाठी वेडा होऊन पुरूरवा कसा हिंडत आहे ही हकिकत आलेली आहे.

❖ ❖

चूलिका

काही नाट्यभागाचे सूचन करण्याचा एक उपाय, अनावश्यक घटना सुचविण्याचे आणखी एक साधन म्हणून भरताने 'चूलिका'चा निर्देश केला आहे. भरताने केलेला उल्लेख पुढीलप्रमाणे आहे –

अन्तर्यवनिकासंस्थैः सूतादिभिरनेकधा।
अर्थोपक्षेपणं यत्तु क्रियते सा हि चूलिका।।(१९.११३ बडोदे प्रत)

पडद्याच्या आड असलेल्या व्यक्तींनी संभाषणादिकांच्या द्वारे सुचवावयाच्या गोष्टी चूलिकेमध्ये येतात. **अन्तर्जवनिकासंस्थैः सूचनार्थस्य चूलिका।** असे *साहित्यदर्पणात* (६.५८) म्हटले आहे. रथाचा सारथी किंवा तत्सम एखादी व्यक्तिरेखा जी प्रत्यक्षात रंगमंचावर येत नाही आणि हे कार्य पार पाडते त्यास 'चूलिका' असे म्हटले गेले आहे. 'चूलिका' व 'खंडचूलिका' असे हिचे दोन प्रकार सांगितले जातात. चूलिका हिचा उपयोग विशेषत: अंकाच्या आरंभी एखादी व्यक्तिरेखा वा एखादी घटना किंवा दोन्ही सूचित करण्यासाठी होतो. 'चूलिका' अंक सुरू होण्यापूर्वी अंकाबाहेर असू शकते; किंवा ती अंकाच्या मध्ये असू शकते. 'चूलिके'च्या दुसऱ्या प्रकाराला 'खंड–चूलिका' असे म्हटले जाते. ही केवळ अंकाच्या सुरुवातीस येते आणि या 'चूलिके'त पात्रांमध्ये चालणारे संभाषण समाविष्ट असते. यातील काही पात्रे रंगमंचावर असतात तर काही मंचापलीकडील रंगभूषागृहात असतात.

कोहलाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे –

त्रिधाङ्कोऽङ्कावतारेण चूडयाङ्कमुखेन वा।
अर्थोपक्षेपणं चूडा बह्यर्थैः सूतबन्दिभिः।। (ना.मं.सौ. थिअरी पृ.७३)

मीमांसकांनी दिलेल्या चूलिकेच्या व्याख्या जवळजवळ सारख्याच आहेत. चूलिका हे नाट्यार्थाचे सूचन किंवा प्रकटीकरण किंवा प्रास्ताविक आहे. 'चूलिके'मार्फत नाट्यार्थ किंवा कथानक यांचा काही भाग स्पष्ट होतो. पडद्यामागून केले जाणारे भाषण हे कथानकाचा काही भाग ज्या प्रकारे उघड करते त्या प्रकाराला 'चूलिका' असे म्हटले जाते. अशा वेळी 'पडद्यात (नेपथ्ये)' अशी सूचना दिलेली असते. पडद्यामागे क्वचित नुसता आवाज निघालेला असेल किंवा कलकलाट झाला असेल. मुद्राराक्षसाच्या पहिल्या अंकात चाणक्य व चंदनदान यांचे भाषण चालू असता पडद्यामागे कलकलाट होतो. त्याने एकदा जीवसिद्धीची हकालपट्टी व दुसऱ्यांदा शकटदासाचे वधस्तंभाकडे नेले जाणे सूचित केले आहे.

❖ ❖

अंकमुख

'अंकमुख' या प्राथमिक उपायाचे/क्लृप्तीचे वर्णन नाट्यशास्त्राच्या एकोणिसाव्या प्रकरणात येते. तेथे दिलेली अंकमुखाची व्याख्या अशी आहे. –

विश्लिष्टमुखमङ्कस्य स्त्रिया वा पुरुषेण वा।
यदुपक्षिप्यते पूर्वं तदङ्कमुखमुच्यते।। (१९.११६) बडोदेप्रत

अंकमुख याचा शब्दश: अर्थ नाट्यात्म कृतीचे मुख किंवा सुरुवात. भरताने व्याख्येत म्हटल्याप्रमाणे अंकमुख ही अंकाची स्वतंत्र सुरुवात असते. पुरुषपात्राच्या वा स्त्रीपात्राच्या बोलण्यातून ही सुरुवात करून दिलेली असते. धनंजयाच्या *दशरूपकात* अंकमुख या संज्ञेऐवजी 'अंकास्य' अशी संज्ञा वापरली आहे. *साहित्यदर्पणात* अंकमुख व अंकास्य यांचे उल्लेख स्वतंत्रपणे आले आहेत. *साहित्यदर्पण* सांगते त्याप्रमाणे 'अंकमुख' हे बीज प्रस्थापित करते. नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना आणि नाटकातील मुख्य कृती ही आडवळणाने सूचित करते. विश्वनाथाने अंकमुखाचे लक्षण दिले आहे. एका अंकातच पुढे येणाऱ्या घटनांचे सूचन होते त्याला तो अंकमुख म्हणतो. (यत्र स्यादङ्क एकस्मिन्नङ्कानां सूचनाखिला। तदङ्कमुख मित्याहुर्बीजार्थख्यापकं च तत्।। सा.द.६.५९)

संस्कृतात एकदा अंक सुरू झाला म्हणजे तो एकप्रवेशीच अंक असतो. आपल्याला परिचित असणाऱ्या मराठी किंवा इंग्रजी नाटकातल्याप्रमाणे एकाच अंकात अधिक प्रवेश असत नाहीत. याचा अर्थ असा की, संस्कृत नाटकातील एकांकाचे स्थळ व काळ सलग असतो. एका दिवसात घडलेल्या घटनांचा समावेश एकांकात होत असतो. जेव्हा स्थल व काल बदलावयाचे असतील त्या वेळी दुसरा अंक सुरू करावयाचा अशी पद्धती आहे. याशिवाय अन्य मार्ग नसतो. तशीच आवश्यकता वाटल्यास अंकारंभी नियमानुसार 'विष्कंभक' किंवा 'प्रवेशक' यांची योजना करावयाची. या संदर्भात शूद्रकाच्या रचनाकौशल्याची आठवण होते. आपल्या सबंध *मृच्छकटिकात* त्याने कोठेही प्रवेशक किंवा 'विष्कंभक' घातलेले नाहीत.

परंतु एका अंकाची सांधेजोड दुसऱ्या अंकाशी करावयाची असते तेव्हा काही ना काही योजना असावयास हवी. ती करण्यासाठी संस्कृत नाट्यशास्त्रात 'अंकमुख' किंवा 'अंकास्य' आणि 'अंकावतार' हे मार्ग सुचविलेले आहेत. कित्येक प्रसंगी अंकाच्या शेवटी जी पात्रे असतात तीच पुढचा अंक अमुक स्थळी व अमुक पात्राच्या द्वारे होईल असे स्पष्ट सांगतात किंवा सूचित करतात. त्यामुळे हे दोन अंक परस्परांशी व्यवस्थितपणे जोडले जातात. याचे उदाहरण *मृच्छकटिकात* आहे. नवव्या अंकाच्या शेवटी न्यायाधीश हुकूम करतो की, ''चारुदत्ताला ताबडतोब फाशी देण्याची आज्ञा चांडाळांना करा.'' यावरून पुढल्या म्हणजे दहाव्या अंकातील पात्रे व स्थळ आपोआप सूचित होतात; आणि दहाव्या अंकाच्या सुरुवातीला मांग चारुदत्ताला सुळी देण्यासाठी शहरातून स्मशानाकडे जाणाऱ्या रस्त्याने जात चाललेले दिसतात. नवव्या अंकाच्या शेवटी केलेल्या या योजनेला 'अंकमुख' किंवा 'अंकास्य' असे म्हणतात (सा.द.६.५८–६०).

❖ ❖

अंकावतार

'अंकावतार' याची व्याख्या भरताने पुढीलप्रमाणे केली आहे –

अङ्कान्त एव चाङ्को निपतति यस्मिन् प्रयोगमासाद्य।
बीजार्थयुक्तियुक्तो ज्ञेयो ह्यङ्कावतारोऽसौ।। (१९.११५) बडोदेप्रत

धनंजयाने *दशरूपकात* दिलेली व्याख्या अशाच प्रकारची आहे. जेव्हा मागील अंकाच्या शेवटी असणारी पात्रे जशीच्या तशी पुढील अंकात येऊन पूर्वीच्या अंकांच्या शेवटी चाललेला कथाभाग पुढे सुरू करतात तेव्हा त्याला 'अंकावतार' म्हणतात. उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्राच्या पहिल्या अंकाच्या शेवटी गणदास मालविकेचे नृत्य रंगभूमीवर दाखविण्यास सिद्ध झाला आहे, आणि नृत्यारंभसूचक मृदंगाचा आवाज ऐकू येत आहे. हा प्रकार पहिल्या अंकाच्या शेवटी घडला, आणि दुसऱ्या अंकात मागील अंकातील राजा, परिव्राजिका, राणी, विदूषक ही पात्रे लगेच दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी येतात व तो सुरू होतो.

ज्या वेळी एका अंकात असलेला काल व स्थल बदलून तीच घटना पुढे दाखवावयाची असते त्या वेळी तो अंक संपवून दुसरा अंक सुरू करावा लागतो. कारण एका अंकात तोच काल व तेच स्थळ असावे असा नियम आहे. अशा स्थलीच पुढील अंक सुचविण्याचे अंकास्य व अंकावतार हे दोन उपाय आहेत. इतर वेळी पुढील घटना अन्य तऱ्हेने सूचित होत असल्याने या दोन योजनांची जरुरी भासत नाही. विश्वनाथाला या दोन निराळ्या योजना संमत नाहीत. तो अंकमुख ही एकच योजना मानतो व तिचे लक्षणही निराळे देतो.

❖ ❖

कथानक विकासाच्या अवस्था

नाटककाराच्या मनात एकदा कथानकाचे स्वरूप/संकल्पन निश्चित झाले की इच्छित असे नाट्यरूप साकार करताना त्याला संकल्पनाचा विकास साधून कथानकरचना करावी लागते. कोणतेही कार्य सिद्धीस जावयाचे असता ते पाच अवस्थांमधून जाते. आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्तिसंभव, नियत फलप्राप्ती आणि फलयोग या त्या पाच अवस्था.

संसाध्ये फलयोगे तु व्यापार: कारणस्य य:।
तस्यानुपूर्व्या विज्ञेया: पञ्चावस्था: प्रयोक्तृभि:।। (१९.७)

प्रारम्भश्च प्रयत्नश्च तथा प्राप्तेश्च संभव:।
नियता च फलप्राप्ति: फलयोगश्च पञ्चम: ।। (१९.८) (बडोदेप्रत)

(फलाशी योग सिद्ध होण्यासाठी त्याच्या कारणभूत गोष्टींचा जो व्यापार त्याच्या क्रमवार एकामागून एक अशा पाच अवस्था होतात. प्रारम्भ, प्रयत्न, प्राप्तीचा संभव, फलप्राप्तीची निश्चिती आणि फलाशी योग असे काव्य/नाट्य रचणाऱ्यांनी जाणावे.)

या सार्वत्रिक नियमाला अनुसरून नाटकाच्या शेवटी सिद्ध होणारे कार्यसुद्धा या पाच अवस्थांतून गेलेले असते. याचा अर्थ कथानकाच्या विकासाचे दर्शन क्रमश: या अवस्थांच्या द्वारा होत जाते. तिसऱ्या आणि चौथ्या अवस्थांत सिद्धी या मार्गात उत्पन्न होणाऱ्या विघ्नांचे होणारे निराकरण अभिप्रेत आहे.

कविप्रयत्नाने साध्य करावयाच्या फलाच्या संदर्भात वाणी आणि मन यांचा परिस्पंद असा जो व्यापार त्याच्या अवस्था (योजना करणाऱ्यांनी म्हणजे) कवींनी निर्दिष्ट केलेल्या क्रमानेच ग्रथित करणे आवश्यक आहे. अनेक 'चकार' आणि 'तथा' ही शब्दयोजना यांमधून अवस्थांचा हा क्रम अनिवार्य आहे हे स्पष्ट होते. विचारपूर्वक कार्य करावयाचे तर इच्छित फलप्राप्तीसाठी प्रत्येकाला क्रमश:च जावे लागते. नित्यानुभव आणि तार्किक अपेक्षा यांना अनुसरून भरताने पाच अवस्थांचा हा सिद्धांत सांगितला आहे. 'पञ्चम:' या शब्दाने क्रम अभिप्रेत आहे हे सूचित होते.

प्रारंभ:

नाटकाच्या कथानकाच्या उभारणीच्या व विकासाच्या दृष्टीने प्रारंभ ही पहिली अवस्था होय.

भरताने केलेली प्रारम्भाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे –

औत्सुक्यमात्रबन्धस्तु यब्दीजस्य निबध्यते।
महत: फलयोगस्य स फलारम्भ इष्यते।।८।। (१९.९) (बडोदेप्रत)

(मोठ्या फलाच्या प्राप्तीचे जे बीज त्याची केवळ औत्सुक्यरूपाने जी मांडणी केली जाते ती फलाची प्रारम्भावस्था मानली जाते.)

अभिनवगुप्ताने या मुद्याचे स्पष्टीकरण नाटकाच्या नायकाच्या मनोऽवस्थेच्या प्रकाशात केले आहे. नायकाला काही तरी मोठे साध्य करावयाचे आहे. ते साध्य करण्याचे वेगवेगळे मार्ग असू शकतात. आपल्याला इच्छित फल कोणत्या मार्गाने मिळेल याचा त्याचा म्हणून काही विचार असतो. त्याची उत्सुकता, त्यासंबंधीचे स्मरण विशिष्ट साधनासंबंधी/मार्गासंबंधी त्याच्या अंत:करणात दृढ असे रोपण करते. ही प्रारम्भावस्था. प्रारम्भावस्था ही नायकाची, अमात्याची, प्रतिनायकाची किंवा दैवयोगाची असू शकते असे अभिनवगुप्ताने सुचविले आहे. संस्कृत नाटकांतून अशा प्रकारच्या अनेक शक्यता व्यक्त झालेल्या आहेत.

प्रयत्न :

प्रयत्न ही दुसरी अवस्था होय. ती नायकाच्या मनोऽवस्थेचे दर्शन घडविते. विशिष्ट योग्य अशा साधनांचा अवलंब केल्यावाचून विशिष्ट कार्यपूर्ती घडणार नाही असे त्याला दिसत असते. त्यामुळे तो सुयोग्य साधनांचा शोध घेत असतो आणि ती साधने उपयोगात आणत असतो. भरताने प्रयत्नाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे दिली आहे –

अपश्यत: फलप्राप्तिं व्यापारो य: फलं प्रति।
परं चौत्सुक्यगमनं स प्रयत्न: प्रकीर्तित: ।। (१९.१०) (बडोदेप्रत)

(फलाची प्राप्ती दिसत नसल्यामुळे फलासाठी जो व्यापार घडतो, आणि परमावधीची उत्सुकता निर्माण होते, तो प्रयत्न होय असे म्हणतात.)

प्रयत्न या उपायाविना फलाचे दर्शन असंभाव्य आहे असे मानणाऱ्या व्यक्तीचा फलाच्या उद्देशाने जो व्यापार घडतो आणि पराकाष्ठेचे औत्सुक्य उत्पन्न होणे हे ज्याचे लक्षण आहे असा आणि 'त्या उपायावाचून हे फल मिळत नाही, तेव्हा त्याच उपायाचा शोध केला पाहिजे', अशा प्रकारे या उपायाचे सतत स्मरण व इच्छा असणे हाच जो व्यापार त्याला प्रयत्न असे नाव आहे.

प्राप्तिसंभव :

फलप्राप्तीची शक्यता ही तिसरी अवस्था. फलप्राप्तीचे साधन जेव्हा प्राप्त होते तेव्हा फलप्राप्तीची आशा निर्माण होते. फळ दिसू लागते खरे परंतु ते हाती पडेलच याची खात्री वाटत नाही. मनाच्या या अवस्थेला प्राप्तिसंभव असे म्हटले आहे. भरत म्हणतो,

ईषत्प्राप्तिर्यदा काचित्फलस्य परिकल्प्यते।
भावमात्रेण तं प्राहुर्विधिज्ञा: प्राप्तिसम्भवम्।। (१९.११) (बडोदेप्रत)

(जेव्हा केवळ उपाय उपलब्ध झाल्यामुळे फलाची काही प्रमाणात प्राप्ती कल्पिली जाते, तेव्हा त्या अवस्थेला नियम जाणणारे प्राप्तिसंभव म्हणतात.)

केवळ उपायच प्राप्त झाला असता जेव्हा विशिष्ट फलाची प्राप्ती थोडक्यात कल्पिली जाते म्हणजे केवळ

संभाव्यतेच्या पातळीवर असते, पण निश्चित स्वरूपात नाही, तेव्हा कर्त्याची प्राप्तीचा संभव या नावाची संभावनेला योग्य परंतु असंभावनेने लक्षित अशा स्वरूपाची तिसरी अवस्था होते. मानसशास्त्रीय दृष्ट्या ही अवस्था आशा-अपेक्षा यांची आहे. निश्चितता अजून दूरच असते, त्यामुळे आशा आणि काळजी अशी संमिश्र अवस्था निर्माण होते.

नित्यफलप्राप्ती :

नित्यफलप्राप्ती ही फलप्राप्तीच्या मार्गातील पुढील अवस्था. या अवस्थेत सर्व सहकारी व उपयुक्त घटक एकत्र येतात, फलप्राप्तीच्या वाटेवरील सगळे अडसर व अडथळे दूर होतात आणि अशी प्रमुख उपायाने निश्चित झालेली फलप्राप्ती अस्तित्वात येते. भरताने केलेली नित्यफलप्राप्तीची व्याख्या अशी आहे -

नियतां तु फलप्राप्तिं यदा भावेन पश्यति।
नियतां तां फलप्राप्तिं सगुणां परिचक्षते।। (१९.१२) (बडोदेप्रत)

(फलाची प्रकर्षाने आप्ती याचा अर्थ सहकाऱ्यांचे साहाय्य व अडथळ्यांचा नाश या स्वरूपातील सामग्रीचा उपाय पूर्वीच अवलंबिलेला असतो तेव्हा त्या उपायाने निश्चित झालेली, फलापासून विचलित न होणारी नियतफलप्राप्ती नावाची अवस्था अस्तित्वात येते.

फलयोग

फलयोग ही फलप्राप्तीची आणि शेवटची अवस्था आहे. नायकाला जे काही हवे होते ते या अवस्थेत प्राप्त होते. दुसरे म्हणजे ज्या प्रकारचा नायक नाट्यकथेसाठी योजला असेल त्याच्यासाठी ध्येय अथवा फल यथार्थ व पात्र असेल. तिसरे म्हणजे, जे नायक मिळवतो ते संपूर्ण फळ आहे; जेणेकरून नाटक औपचारिकपणे संपते अशा प्रकारची ही कार्यसिद्धी आहे. स्वर्गप्राप्ती, विधीपासून मिळणारे फळ, धार्मिक पात्रता अशी काही फळे कोणाही व्यक्तीला तिच्या जीवनाच्या अखेरीसच लाभतात असेही येथे सुचवले आहे. तथापि नाट्यात्म कृतीचे फळ मात्र स्पष्ट, मूर्त आणि तात्काळ मिळणारे हवे. भरत लिहितो,

अभिप्रेतं समग्रं च प्रतिरूपं क्रियाफलम्।
इतिवृत्ते भवेद्यस्मिन् फलयोग: प्रकीर्तित: ।। (१९.१३) (बडोदेप्रत)

(ज्या कथानकात इच्छिलेले, पूर्ण आणि योग्य असे क्रियेचे फळ उपलब्ध होते त्याला फलयोग असे म्हणतात.)

नायकाला अभिप्रेत असलेले, तसे असूनही अनुचित नसलेले, इतकेच नव्हे, प्रतिरूप म्हणजे उचित असलेले, संभाव्यतेप्रमाणे पूर्ण म्हणजे लगेच मिळणारे फल ते क्रियाफल. यज्ञविधीच्या स्वर्गादी फलाप्रमाणे कालान्तराची अपेक्षा असणारे नव्हे. नायकाची ही अवस्था फलयोग म्हणजे फलोत्पत्ती या नावाने ओळखली जाते. त्यात सचिव, अमात्य आदींची जी अवस्था ती वास्तविकपणे नायकालाच प्राप्त होणारी असते. म्हणून नाटकांमध्ये सर्व अवस्था प्रत्यक्ष नायकाशीच संबद्ध असलेल्या दाखविणे आवश्यक नाही, तर सचिवादींशी

संबद्ध अशाही दाखविण्यास हरकत नाही; परंतु फलयोग मात्र नायकाशीच साक्षात संबद्ध असावा हे 'अभिप्रेत' या शब्दाने व्यक्त केले आहे.

मूळ कथेला संविधानकाचे रूप देताना तीमध्ये जे बदल करावयाचे असतात ते उपर्युक्त पाच अर्थप्रकृतींवरून ध्यानात येतात. कारण या पाच अर्थप्रकृतींत तो कथाभाग बसवावयाचा असतो. उदा. शाकुंतलात दुर्वासाच्या शापाची योजना केल्यामुळे दुष्यंतातील दोष कमी होतात व प्रेक्षकांना त्याच्याविषयी आदर वाटू लागतो. यासाठी नाटककाराने आपल्या कथानकाच्या पुढील पाच अवस्था कल्पाव्यात. त्या अशा : १) आरंभ, २) इष्टवस्तू मिळविण्याकरिता केलेला प्रयत्न, ३) त्यात अडथळे आलेले पाहून परस्परविरोधी शक्तींचा संघर्ष सुरू होऊन इष्ट गोष्ट मिळविण्याच्या बाबतीत उत्पन्न होणारी प्रेक्षकांना आशा-निराशांची आंदोलने ग्रासू लागतात. ४) अडथळे संपलेले पाहून फलप्राप्तीची खात्री वाटू लागते. आणि ५) फलाची किंवा इच्छित वस्तूची प्रत्यक्ष फलप्राप्ती घडते.(**आरम्भयत्नप्राप्त्याशानियताप्तिफलागमा: । सा.द.६-७१**. हाच आशय नाट्यशास्त्रात भरतानेदेखील मांडला आहे याचा उल्लेख वर येऊन गेला आहे. १९.८, बडोदेप्रत)

पाश्चात्त्य नाट्यशास्त्रातही अशा तऱ्हेच्याच पाच अवस्था सांगितलेल्या आहेत असा उल्लेख वाटवे यांनी (पृ. २४ वर) केला आहे. त्या पाच अवस्था अशा :-

1) Initial incident where the conflict originates; 2) Rising action, growth or complication where the conflict increases in intensity and the outcome remains uncertain; 3) Climax crisis or turning point at which one of the contending forces is assured of its success; 4) Falling action, resolution or denouement when success is marked out in stages and 5) Catastrophe of conclusion, where the conflict is brought to a close.

❖ ❖

अर्थप्रकृती : कथानकरचनेची साधने

भरताने ज्याप्रमाणे कथानकरचनेच्या विकासाच्या पाच अवस्था सांगितल्या आहेत त्याप्रमाणेच कथानकरचनेच्या पाच अर्थप्रकृती किंवा पाच घटकदेखील सांगितले आहेत. या अर्थप्रकृती अशा–बीज, बिंदु, पताका, प्रकारी आणि कार्य.

इतिवृत्ते यथावस्था: पञ्चारम्भादिका: स्मृता:।
अर्थप्रकृतय: पञ्च तथा बीजादिका अपि ।। (१९.२०)

बीजं बिन्दु: पताका च प्रकरी कार्यमेव च।
अर्थप्रकृतय: पञ्च ज्ञात्वा योज्या यथाविधि ।। (१९.२१) (बडोदेप्रत)

(कथानकात ज्याप्रमाणे प्रारम्भ आदी पाच अवस्था सांगितल्या आहेत त्याचप्रमाणे बीज आदी पाच अर्थप्रकृतीसुद्धा सांगितल्या आहेत. बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी आणि कार्य ह्या पाच अर्थप्रकृतींचे स्वरूप जाणून त्यांची नियमपूर्वक योजना करावी.)

इतिवृत्तविषये यथा येन प्रकारेणाधिकारिकस्य खण्डनलक्षणेन पञ्चावस्था उक्ता: तेनैव प्रकारेणार्थप्रकृतयोऽपि पञ्चैव पठ्यन्ते। तदनभिधाने उपायादिस्वरूपापरिज्ञानात् प्रारम्भाद्यवस्थानां परमार्थतोऽसंवेदने आधिकारिकत्वमविदितं स्यात्। तत्रार्थ: फलं, तस्य प्रकृतय उपाया:, फलहेतव इत्यर्थ:। तत्र जडचेतनतया द्विधाकरणम्। जडश्च मुख्यकारणभूत: गूढतरो वा। आद्यं बीजं, द्वितीयं कार्यं करणीयं प्रयोक्तव्यमित्यर्थे। चेतनोऽपि द्विधा, मुख्य उपकरणभूतश्च। अन्त्योऽपि द्विधा, स्वार्थसिद्धिसहिततया परार्थसिद्ध्या युक्त:, शुद्ध्यापि च। तत्राद्यो बिन्दु:, द्वितीय: पताका, तृतीय: प्रकरी। तदेतै: पञ्चभिरुपायै: पूर्णफलं निष्पद्यते। अत एवाह ज्ञात्वा योज्या यथाविधीति। तासामौद्देशिकोक्तिवदुपनिबन्धक्रमनियम इत्यर्थ:। (१९.२१ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

इतिवृत्ताच्या संबंधात यथा म्हणजे आधिकारिकाच्या विभागणीच्या स्वरूपाच्या ज्या प्रकाराने पाच अवस्था सांगितल्या आहेत त्याच प्रकाराने अर्थप्रकृतीसुद्धा पाचच निर्देशितात. त्यांचा जर निर्देश केला नाही तर उपाय आदींच्या स्वरूपाचे ज्ञान न झाल्याकारणाने प्रारम्भ आदी अवस्थांचे खरे ज्ञान न होऊन आधिकारिकाचे स्वरूप अज्ञातच राहील. त्यात अर्थ म्हणजे फल, त्याच्या प्रकृती म्हणजे उपाय; म्हणजे फलाचे हेतू असा अर्थ. त्यांचे जड आणि चेतन असे दोन प्रकार होतात. जड फलहेतू मुख्य कारण असलेला आणि अधिक गूढ असा दोन प्रकारचा. त्यांपैकी पहिला फलहेतू बीज आणि दुसरा कार्य, म्हणजे जे करावयाचे असते ते. चेतन फलहेतूसुद्धा मुख्य आणि उपकरणरूप असा दोन प्रकारचा. त्यांपैकी दुसऱ्याचे आणखी दोन प्रकार – स्वत:च्या प्रयोजनाच्या सिद्धीबरोबर इतरांच्या प्रयोजनाच्या सिद्धीने युक्त आणि केवळ इतरांच्या प्रयोजनाच्या सिद्धीने युक्त असा. पहिला फलहेतू बिन्दु, दुसरा पताका आणि तिसरा प्रकरी. तेव्हा ह्या पाच उपायांच्या द्वारा पूर्ण फल निष्पन्न होते. म्हणूनच 'ज्ञात्वा योज्या यथाविधि' असे म्हणतात. उद्देशात निर्दिष्ट झाल्याप्रमाणेच त्या अर्थप्रकृतींचा क्रम ठेवावा असा नियम आहे.

अशा प्रकारे, अर्थप्रकृतीचे तत्त्व हे नाटकाच्या कथानकाशी (इतिवृत्त) आणि त्याच्या रचनेशी संबंधित आहे.

❖ ❖

भरताने कथानकाचे दुसऱ्या दृष्टीने विश्लेषण करून बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी आणि कार्य ह्या पाच अर्थप्रकृतींचे वर्णन केले आहे. जिच्यापासून कथानकाला सुरुवात होते आणि शेवटी होणारी कार्यसिद्धी हे जिचे अंतिम फल ती प्रारंभीची मूलभूत घटना म्हणजे बीज (१९.२१). वृक्षाच्या संबंधात होणाऱ्या प्रक्रियेवरून ही कल्पना घेतली आहे हे उघड आहे. बिन्दु या दुसऱ्या अर्थप्रकृतीची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे. कार्यसिद्धीशी संबद्ध असलेल्या कथानकाच्या अंशात दुसऱ्या एखाद्या गोष्टीने खंड पडला असता ज्या घटनेने अथवा उक्तीने मुख्य कथानकाचा सांधा पुन्हा जोडला जातो ती घटना अथवा उक्ती म्हणजे बिन्दु. असा बिन्दु काव्यबन्ध समाप्त होईपर्यंत असतो असे भरताने म्हटले आहे (१९.२२). पाण्याच्या पृष्ठभागावर पसरत जाणाऱ्या तैलबिन्दूप्रमाणे असल्यामुळे याला बिन्दु म्हणतात असे स्पष्टीकरण अभिनवगुप्ताने केले आहे. पण यामुळे खंड पडला असता सांधा जोडण्याचे बिन्दूचे जे प्रधान कार्य त्याची उपपत्ती समाधानकारकपणे लागत नाही. नाटकलक्षणरत्नकोशकार सागरनन्दीने याने दुसऱ्या प्रकारे सुचवलेली उपपत्ती स्वीकारार्ह आहे. पाण्याची धार वरून थेंबाथेंबाने पडत असता दोन थेंबांमध्ये धारेत खंड पडलेला दिसतो, पण त्या थेंबांमुळेच धारेचे सातत्य प्रतीत होऊन सांधे जोडल्यासारखे दिसतात.

पताका आणि प्रकरी या नंतरच्या दोन अर्थप्रकृती, म्हणजे कथानकाचा प्रासंगिक अथवा आनुषंगिक अंश. पताका मुख्य कथानकाच्या परिपोषाला उपयुक्त असली तरी तिच्यात गौण असे एखादे कार्य स्वतंत्र फल म्हणून सिद्ध होते, तर प्रकरीत असे कोणतेही कार्य सिद्ध होत नसून ती केवळ मुख्य कथानकाला उपकारक अशी एखादी घटना असते असा त्या दोहोंतील फरक. रामाच्या कथेवर आधारलेल्या नाटकात सुग्रीववालीचा वृत्तान्त पताकेसारखा आणि जटायूचा प्रसंग प्रकरीसारखा (१९.२३-२४) आहे. पताका साहजिकच विस्तृत असून तिचाही विकास होत असलेला दिसून येतो. म्हणून ती काही अंशी प्रधान कथानकासारखी असून तिच्यातही संधी असू शकतात. पताकेतील संधींना अनुसंधी अशी संज्ञा आहे (१९.२७). पताकानायकाचे स्वत:चे कार्य मुख्य कथानकाच्या विमर्श संधीच्या आतच सिद्ध झालेले दाखविणे आवश्यक आहे. शेवटच्या निर्वहण संधीत सिद्ध होणाऱ्या प्रधान कार्याला ते पताका-कार्य उपकारक असल्यामुळे त्याची सिद्धी अगोदरच झाली असली पाहिजे हे उघड आहे (१९.२८). पताका आणि प्रकरी दोन्हीही प्रधान कार्याला उपकारक असणे आवश्यक मानले आहे. तेव्हा कोणत्याही प्रासंगिक कथांशामुळे मुख्य कथानकाच्या एकसूत्रतेत व्यत्यय येणार नाही अशी काळजी घेतली पाहिजे असे भरताला अभिप्रेत आहे.

बिन्दुरिव विच्छिन्नयामपि धारायां यथा जलबिन्दु: पटलपर्यन्तेष्वन्तरान्तरा लब्धनिजनिपात: पयसां पतनमभिव्यञ्जयति तथायमपि प्रयोजनमित्यर्थ:। – ना.ल.र.को. पृ. ७

पाचवी अर्थप्रकृती जे कार्य त्याची व्याख्या पुढीलप्रमाणे केली आहे. मुख्य कथानकात जे अंतिम साध्य ठरविलेले असेल त्याच्या सिद्धीसाठी होणारे जे जे उपाय त्या सर्वांना कार्य अशी संज्ञा आहे (१९.२५). या उपायांचा निर्देश करताना अभिनवगुप्ताने अर्थशास्त्रात वर्णन केलेल्या प्रभु, मन्त्र, आणि उत्साह या राज्याच्या

तीन शक्तींचा, जनपद, दुर्ग, कोश आदि राज्याच्या प्रकृतींचा आणि साम, दाम, भेद व दंड ह्या चार उपायांचा उल्लेख केला आहे.

इतिवृत्ताच्या संबंधात यथा म्हणजे आधिकारिकाच्या विभागणीच्या स्वरूपाच्या ज्या प्रकाराने पाच अवस्था सांगितल्या आहेत त्याच प्रकाराने अर्थप्रकृतीसुद्धा पाचच निर्देशितात. त्यांचा जर निर्देश केला नाही तर उपाय आदींच्या स्वरूपाचे ज्ञान न झाल्याकारणाने प्रारम्भ आदी अवस्थांचे खरे ज्ञान न होऊन आधिकारिकाचे स्वरूप अज्ञातच राहील. त्यात अर्थ म्हणजे फल, त्याच्या प्रकृती म्हणजे उपाय; म्हणजे फलाचे हेतू असा अर्थ. त्यांचे जड आणि चेतन असे दोन प्रकार होतात. आणि जड फलहेतू मुख्य कारण असलेला आणि अधिक गूढ असा दोन प्रकारचा. त्यांपैकी पहिला फलहेतू बीज आणि दुसरा कार्य म्हणजे जे करावयाचे असते, ज्याची योजना करावयाची असते ते या अर्थी. चेतन फलहेतूसुद्धा मुख्य आणि उपकरणरूप असा दोन प्रकारचा. त्यांपैकी दुसऱ्याचे आणखी दोन प्रकार–स्वत:च्या प्रयोजनाच्या सिद्धीबरोबर इतराच्या प्रयोजनाच्या सिद्धीने युक्त, आणि केवळ इतराच्या प्रयोजनाच्या सिद्धीने युक्त. त्यांपैकी पहिला फलहेतू बिन्दु, दुसरा पताका आणि तिसरा प्रकरी. तेव्हा या पाच उपायांच्या द्वारा पूर्ण फल निष्पन्न होते. म्हणूनच 'ज्ञात्वा योज्या यथाविधि' असे म्हणतात. त्या अर्थप्रकृतींचा उद्देशात निर्दिष्ट झाल्याप्रमाणेच योजना करताना क्रम ठेवावा असा नियम आहे हा याचा अर्थ आहे.

❖ ❖

बीज

बीज या संज्ञेने नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना सूचित होते. नायकाला अंतिमत: जी फलप्राप्ती अपेक्षित आहे ती बीज या परिभाषेतून सुचविली आहे. बीज या प्रतिमेत सुयोग्यपणे पेरणे, काळजीपूर्वक वाढवणे, आणि सर्वांगीण विकासानंतर अपेक्षित फळ लाभणे ही संपूर्ण प्रक्रिया अभिप्रेत आहे.

भरताने केलेली बीजाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे –

स्वल्पमात्रं समुत्सृष्टं बहुधा यद्विसर्पति।
फलावसानं यच्चैव बीजं तत्परिकीर्तितम् (१९.२२) (बडोदेप्रत)

(अल्प मात्रेत सोडले असता जे अनेक प्रकारे विस्तार पावते आणि ज्याचा शेवट फलात होतो त्याला बीज असे म्हणतात.)

देश आणि काल यांचे औचित्य लक्षात घेऊन केलेल्या पहिल्या पेरणीनेच बीजाप्रमाणे टाकले जाऊन रहाटाच्या भ्रमणाच्या न्यायाने पुष्कळ उपायांच्या परंपरेच्या अखेरीस कार्याचीच जिच्यापासून अपेक्षा असते ती गोष्ट म्हणजे बीज. बीज कधी केवळ उपायाच्या स्वरूपाचे असते, कधी केवळ फलाच्या स्वरूपाचे असते, तर कधी दोहोंच्या स्वरूपाचे असते. आणि फलही कधी स्वीकारणीय वस्तू असते, कधी त्याज्य अशा व्यसनापासून निवृत्तीच्या स्वरूपाचे असते, तर कधी दोन्ही प्रकारचे असते. फलाचेदेखील नायकाच्या उद्देशाने, प्रतिनायकाच्या आश्रयाने असे अनेक प्रकारे भेद होतात. उदाहरणार्थ, *अभिज्ञानशाकुन्तल* नाटकात मुनिजनांच्या आशीर्वचनाच्या द्वारा निर्देशिलेली चक्रवर्ती पुत्राची प्राप्ती फलाच्या स्वरूपाचीच आहे आणि हे फल असले तरी ते पुढे होणाऱ्या उपायांशी अविच्छिन्नपणे निगडित असल्याकारणाने त्याला बीज असे म्हणतात.

भरताच्या व्याख्येतून पुढील कल्पना सुचवावयाच्या आहेत –

अ) ही नाटकाच्या कथानकाची लहानशी सुरुवात आहे. परंतु बी जसे योग्य प्रकारे पेरावे लागते तसे नाटकात हे नीट सुचवले जायला हवे.

आ) योग्य नाट्यभाषेचा अवलंब करून नाटकात हे स्वाभाविकपणे केले जाते. त्यामुळेच अभिनवगुप्ताने या अर्थप्रकृतीचे वैशिष्ट्य जड असे सांगितले आहे. बीज ही काही प्रत्यक्ष घटना नसते, तर सुचवलेली अशी घटनेची सुरुवात असते.

इ) अशा प्रकारे प्रारंभ झाला म्हणजे वेगवेगळ्या दिशांनी/मार्गांनी विस्तार होणे हा बीजाचा स्वभाव आहे. आणि

ई) ते फळात रूप पावते.

❖ ❖

बिन्दू

बिन्दू याचा शब्दश: अर्थ थेंब. नाटकाच्या कथानकाच्या संदर्भात तो विकासाचा धागा सुचवतो. हे विकसन दृष्टीपुढे सातत्याने फळ ठेवीत असते. घटनांची व प्रसंगांची कितीही गर्दी जरी झाली आणि मध्यवर्ती उद्दिष्टापासून गोष्ट दूर चालली आहे असे वाटले, तरी फळ दृष्टीस पडावे अशा प्रकारे बिन्दू नाटकात कार्य करीत असतो.

भरताने केलेली बिन्दूची व्याख्या भरत पुढीलप्रमाणे करतो –

प्रयोजनानां विच्छेदे यदविच्छेदकारणम्।
यावत्समाप्तिर्बन्धस्य स बिन्दु: परिकीर्तित:।। (१९.२३) (बडोदेप्रत)

(प्रयोजनांच्या सिद्धीत बाधा आली असताना ज्याच्यामुळे काव्याच्या समाप्तीपर्यंत सांधा जोडला जातो त्याला बिन्दु असे म्हणतात.)

अभिनवगुप्ताने बिन्दू हा नाटकाच्या नायकाविषयीच्या ज्ञानाशी संबंधित असतो, असे म्हटले आहे. हे ज्ञान नायकाला हव्या असणाऱ्या फळाशी म्हणजे मुख्य उद्दिष्टाशी सातत्ययुक्त संबंध राखून असते. जी विधाने वा घटना हे संबंध राखतात त्यांना बिन्दू अथवा थेंब असे म्हणतात. अंतिम फळ हातात पडेपर्यंत ते नाटकभर विखुरलेले असतात.

अभिनवगुप्त मानतो त्यानुसार बिन्दू हा तेलाचा थेंब आहे. तो मोठमोठ्या वर्तुळात विस्तारत जातो आणि सर्व पृष्ठभागावर पसरतो. त्याची सुरुवात मध्यवर्ती केंद्रापासून होते. या प्रकारे नाट्यकथानकाचा विस्तार सुचवला जातो. याची सुरुवात बीजाने होते. (भट, *नाट्यमञ्जरी सौरभ*, पृ. ९७–९८)

❖ ❖

पताका

पताका याचा शब्दश: अर्थ निशाण. नाटकाच्या कथानकाच्या संदर्भात 'पताका' या संज्ञेने प्रसंग वा प्रसंगात्मक घटना निर्देशित केली जाते. भरताने दिलेली पताकाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे –

यद्वृत्तं तु परार्थं स्यात्प्रधानस्योपकारकम्।
प्रधानवच्च कल्प्येत सा पताकेति कीर्तिता।। (१९.२४) (बडोदेप्रत)

भरताच्या व्याख्येनुसार पताकाचे गुणविशेष पुढीलप्रमाणे होत –

१) ही एक घटना आहे, क्रिया ('वृत्त') आहे, केवळ विधान नाही, नाटकाचे कथानक पुढे नेणारा वृत्तान्त वा जाहीरनामा (अनाउन्समेंट) नाही. ही 'चेतना' क्रिया आहे. म्हणजे जिवंत क्रिया आहे, रंगमंचावर खरोखरीच काहीतरी घडते. नाटकातील पात्राने केलेली ही क्रिया आहे.

२) नाटकाच्या विकासात पताकाला मुख्य कथानकासारखे मानले जाते. याचा अर्थ 'पताका' हे मुख्य कथानकाशी समांतर असणारे उपकथानक आहे. नाटककार त्याच्या योजनेप्रमाणे व उद्देशाप्रमाणे/हेतूप्रमाणे 'पताका' कुठेही सुरू करू शकतो. कथानकविकासाच्या तिसऱ्या वा चौथ्या अवस्थेपर्यंत ('गर्भ' वा 'विमर्श' संधी) पताका चालू राहू शकते.

३) अशा प्रकारे, 'पताका'ला स्वत:चा हेतू असतो आणि पताकानायक त्याचे फल मिळवू शकतो.

४) 'पताका'चे मुख्य कथानकालाही साहाय्य होते. मुख्य विषयाच्या (थीम)/मध्यवर्ती कल्पनेच्या दृष्टीनेही पताकाचे साहाय्य होऊ शकते. 'पताका'तील मुख्य व्यक्तिरेखा ज्या वेळी आपले ध्येय साध्य करते त्याच वेळी ती नाटकाच्या मुख्य कथानकाच्या नायकाला त्याचे इच्छित फल प्राप्त करण्यासाठीही मदत करीत असते.

एवंच, नाटकातील उपकथानकाला पताका म्हणतात. जसे *मालती-माधवात* मकरंद आणि मदयंतिका ह्यांचा विवाह किंवा *मृच्छकटिकात* शर्विलक आणि मदनिका यांचा विवाह किंवा आर्यकाला राज्यप्राप्ती. जी घटना मुख्य कथानकाला उपकारक असून दुसऱ्यासाठी असते आणि मुख्य कथानकाप्रमाणे कल्पिली जाते तिला पताका असे म्हणतात.

ज्याच्या संबंधीचे वृत्त म्हणजे चेतनाने केलेले अनुसंधान दुसऱ्याचे प्रयोजन साध्य करीत असताही स्वत:चे प्रयोजन साध्य करते ती पताका. म्हणूनच 'प्रधानवच्च कल्प्येत' असे म्हटले आहे. सचेतनाने केलेल्या अनुसंधानाने निष्पन्न झालेली पताकेची सिद्धी प्रधानाला उपकारक होते. उदाहरणार्थ सुग्रीव, बिभीषणप्रभृतीसुद्धा रामादींच्यामुळे प्रयोजनयुक्त कार्य करत राम वगैरेंना व त्याचबरोबर स्वत:लादेखील उपयुक्त ठरतात. आणि प्रसिद्धीस व प्रशंसेस पात्र ठरतात.

❖ ❖

प्रकरी

प्रकरी हा नाटकाच्या कथानकातील 'पताका'च्या बरोबर उलट लहानसा प्रसंग आहे. मुख्य कथानकाचा विकास साधण्याच्या दृष्टीने त्याची योजना केलेली असते. व्युत्पत्तिदृष्ट्या 'प्रकरी' हा स्वत:चा कोणताही हेतू नसणारा, सर्वस्वी आणि मुख्यत्वेकरून मुख्य कथानकाच्या दृष्टीनेच क्रियाशील होत असतो. *नाट्यशास्त्रात* भरताने प्रकरीविषयी जे लिहिले आहे ते पुढीलप्रमाणे आहे–

फलं प्रकल्प्यते यस्या: परार्थायैव केवलम्।
अनुबन्धविहीनत्वात्प्रकरीति विनिर्दिशेत् ।। (१९.२५) (बडोदेप्रत)

जिचे फल केवळ दुसऱ्यासाठीच कल्पिले जाते ती अनुबंधविरहित असल्यामुळे प्रकरी अशी निर्दिष्ट केली जावी.

'फलं प्रकल्प्यते यस्या:' इत्यादी. ज्या अर्थी दुसऱ्यासाठीच सर्व काही करते म्हणून ती प्रकरी. उदाहरणार्थ, *कृत्यारावण* नाटकात कुलपती, *वेणीसंहारात* भगवान वासुदेव. प्रकर्षाने म्हणजे स्वार्थाची अपेक्षा नसता करते ती प्रकरी. *सार्वधातुकार्धधातुकयो:* या सूत्राप्रमाणे 'कृ' धातूतील ऋ चा गुण झाला आहे आणि सचेतनविषयक म्हणून स्त्रीलिंगी असता कृत् प्रत्यत्य असल्यामुळे 'ई' प्रत्यय लागला आहे. फल म्हणजे ज्यापासून फल मिळते ते, म्हणजे कार्यासंबंधी उपायाचे अनुष्ठान असे अभिप्रेत आहे.

प्रकरीची वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे :

१) हा कथानकरचनेत गुंफलेला एक लहानसा प्रसंग वा घटना असते. ती रंगमंचावर दाखविली जाणारी खरी घटना वा प्रसंग असते त्यामुळे ती 'चेतना' या वर्गात मोडते.

२) 'प्रकरी'मुळे जे काही साध्य होते ते मुख्य कथानक वा मुख्य फल यासाठी असते. या दृष्टीने पाहाता 'प्रकरी' हे सर्वार्थाने कथानकविकसनाचे एक साधन होय.

३) 'प्रकरी'चे नाटकातील हे स्थान लक्षात घेता प्रकरीला स्वत:चा कुठलाही विकास अथवा स्वतंत्र साध्य नसते.

❖ ❖

कार्य

'कार्य' म्हणजे करण्याजोगे, करण्यास योग्य असे. संपूर्ण नाटकाच्या समग्र कृतीच्या रूपात नाटकात जे दाखवले जाते, ज्या योगे इच्छित उद्दिष्ट वा फळ प्राप्त होते त्याला 'कार्य' म्हणतात. वस्तू, कृती आणि गुणवत्ता यांद्वारे शक्तीच्या व ऊर्जेच्या मदतीने जे प्रयत्न केले जातात त्यांची परिणती कार्यात होते. नाट्यारंभी जे (नाट्य)बीज पेरलेले असते त्यापासून अपेक्षित असणारे पूर्ण फळ मिळते, याचाच अर्थ असा की, नाटकात मुख्य कथानकाद्वारे जी उद्दिष्टपूर्ती होते त्याला कार्य म्हणतात. भरत कार्याविषयी पुढीलप्रमाणे लिहितो –

यदाधिकारिकं वस्तु सम्यक्प्राज्ञैः प्रयुज्यते।
तदर्थो यः समारम्भस्तत्कार्यं परिकीर्तितम्।। (१९.२६) (बडोदेप्रत)

(प्राज्ञ कवींकडून चांगल्या तऱ्हेच्या प्रधान कथानकासाठी योजल्या जाणाऱ्या क्रियांना कार्य असे म्हणतात.)

सम्यक् म्हणजे प्रभु, मन्त्र आणि उत्साह या तिन्ही शक्तींनी संपन्न अशा नायकांनी असा अर्थ. त्यामुळे जनपद, कोश, दुर्ग इत्यादींच्या व्यापारांचे वैचित्र्य, साम आदी उपायवर्ग इत्यादी सर्व कार्यामध्ये अन्तर्भूत होतात. परंतु त्यात प्रथम उपन्यास केलेला प्रधानभूत जो उपाय त्याला बीज असे म्हणतात.

कार्य म्हणजे कथानकातील नायकाला मिळावयाचे फल किंवा साध्य. उदाहरणार्थ, अग्निमित्राला मालविकेची प्राप्ती व्हावी व त्याचा विवाह मालविकेशी लागावा हे नायक अग्निमित्र याला मिळावयाचे कार्य किंवा फल होय. त्या फलाचे पहिले कारण बीज होय. हे बीज आरंभी दिसावयास लहान असले, तरी ते पुढे विस्तार पावत जाते. अग्निमित्र मालविकेला चित्रात पाहतो व तिच्या सौंदर्याने आकृष्ट होतो हे *मालविकाग्निमित्रा*तील बीज होय. तसेच शकाराकडून वसंतसेनेला चारुदत्ताचे घर जवळच आहे हे कळते व ती म्हणते, ''बरे झाले, डाव्या बाजूला चारुदत्ताचे घर आहे असे सांगून शकाराने मजवर उपकारच केले आहेत.'' या विधानात व्यक्त होणारे वसंतसेनेचे चारुदत्तावरील प्रेम हे ह्या नाटकाचे बीज आहे. तेच पुढे विस्तार पावत जाते, व मग पुढे त्याला फळ येते ते चारुदत्तवसंतसेनेचे कायमचे मीलन.

❖ ❖

संधीचे तत्त्व

कथानकाची नाटकाच्या स्वरूपात मांडणी करताना त्याच्या होणाऱ्या विभागांना 'संधि' अशी संज्ञा आहे. नाटकाच्या रूपासाठी, विशेषत: नाटक किंवा प्रकरण यांसारख्या पूर्ण विकसित नाट्यरूपांसाठी 'संधी' म्हणजे जोड (जॉइंट्स किंवा जंक्चर्स)आवश्यक असतात. हे संधी पाच आहेत. मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श किंवा अवमर्श आणि निर्वहण.

मुखं प्रतिमुखं चैव गर्भो विमर्श एव च।
तथा निर्वहणं चेति नाटके पञ्च सन्धय: ।।१९.३७।। (बडोदेप्रत)

(मुखसंधी, प्रतिमुखसंधी, गर्भसंधी, विमर्शसंधी आणि निर्वहणसंधी असे हे नाटकातील पाच संधी होत.)

मुखसंधीत कथानकाच्या बीजाची उत्पत्ती होते, प्रतिमुखसंधीत त्या बीजाचे उद्घाटन कधी दृश्य तर कधी अदृश्य अशा स्वरूपात होते, गर्भसंधीत बीजाचा उद्भेद कधी प्राप्ती, कधी अप्राप्ती, तर कधी अन्वेषण या स्वरूपात होतो, विमर्शसंधीत विलोभन, क्रोध किंवा व्यसन यामुळे बीजाचे फल गर्भातून बाहेर येते आणि निर्वहणसंधीत बीजाशी संबद्ध अशा अगोदर निर्दिष्ट झालेल्या सर्व गोष्टींचा उपसंहार होतो (१९.३६-४०). यांपैकी काही संधींचे स्वरूप पूर्णपणे स्पष्ट नाही. प्रतिमुखसंधीतील उद्घाटन आणि गर्भसंधीतील उद्भेद यांतील फरक कथानकाच्या विकासाच्या भिन्न भिन्न टप्प्यांचा निदर्शक आहे असे समजता येईल. तसेच अभिनवगुप्ताने म्हटले आहे त्याप्रमाणे प्रतिमुखसंधीतील दृष्ट व नष्ट या अवस्था बीजाच्या संबंधात वापरल्या आहेत, तर गर्भसंधीतील प्राप्ती, अप्राप्ती या गोष्टी फलाशी संबद्ध आहेत अशा प्रकारचा फरकही मान्य करता येईल. तथापि, या दोन संधींत काही मूलभूत भेद आहेसे दिसत नाही. चौथ्या संधीला विमर्श आणि अवमर्श अशी दोन्हीही नावे प्राचीन काळापासून स्वीकृत झालेली दिसतात. फलप्राप्तीच्या मार्गात विघ्न उत्पन्न झाल्यामुळे त्याच्या परिहाराचा विचार विमर्शात अभिप्रेत दिसतो. अवमर्श शब्दातही तीच कल्पना अभिप्रेत असावी, पण काही टीकाकारांनी अवमर्श म्हणजे विघ्न असा अर्थ केला आहे. या संधीत विघ्नाला प्राधान्य आहे. पण त्याचा परिहार याच संधीत अभिप्रेत आहे की पुढील निर्वहणसंधीत ते स्पष्ट नाही.

या संधींचा उपयोग वर ते ज्या क्रमाने सांगितले आहेत त्या क्रमानेच करावा असे भरताने सांगितले आहे. परंतु नंतर त्याने असेही स्पष्ट केले आहे, की ज्या दहा नाट्यप्रकारांचा त्याने निर्देश केला आहे त्या प्रत्येक प्रकारात वरील पाच संधी असतीलच असे नाही. 'डिम' व 'समवकार' यात चार संधी असतात, 'व्यायोग' आणि 'ईहामृग' यांत तीन संधी असतात, 'विथी' आणि 'भाण' यांत केवळ दोन संधी असतात. 'रूपक' या पूर्ण नाट्यरूप असणाऱ्या नाट्यप्रकारात पाच संधी असतात.

भरताने नाट्यशास्त्रात दिलेले स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे आहे -

पूर्णसंधि च कर्तव्यं हीनसंध्यपि वा पुन:।
नियमात्पूर्णसंधि स्याद्धीनसंध्यथ कारणात् ।।१९.१७।। (बडोदेप्रत)

(आणि ते कथानक सर्व संधींनी पूर्ण असे करावे अथवा काही संधींनी विरहित असेही करावे. नियमाप्रमाणे ते पूर्णसंधी असावे व कारणपरत्वे हीनसंधी करावे.)

एकलोपे चतुर्थस्य द्विलोपे त्रिचतुर्थयोः।
द्वितीयत्रिचतुर्थानां त्रिलोपे लोप इष्यते ।।१९.१८।। (बडोदेप्रत)

(एका संधीचा लोप करावयाचा असल्यास चौथ्या संधीचा लोप करणे इष्ट होय, दोन संधींचा लोप करावयाचा असल्यास तिसऱ्या व चौथ्या संधींचा आणि तीन संधींचा लोप करावयाचा असल्यास दुसऱ्या, तिसऱ्या व चौथ्या संधींचा लोप करणे इष्ट होय.)

पाच संधींचा पाच अवस्थांशी क्रमशः संबंध प्रस्थापित होऊ शकतो. पण त्यांचा पाच अर्थप्रकृतींशी त्याच क्रमाने संबंध प्रस्थापित होण्यासारखा नाही. बीज आणि मुखसंधी यांच्यातील संबंधच फक्त मान्य करता येईल. बिन्दु केवळ प्रतिमुख संधीतच असतो असे नसून तो नाटकाच्या समाप्तीपर्यंत (**यावत्समाप्तिर्बन्धस्य, १९.२२ बडोदेप्रत**) असतो. पताका केवळ गर्भसंधीतच असू शकते असे नसून प्रतिमुख आणि अवमर्श ह्या संधींतही तिची व्याप्ती संभाव्य आहे हे **आगर्भादाविमर्शाद्वा (१९.२८ बडोदेप्रत**) या शब्दप्रयोगावरून स्पष्ट आहे. आणि उपायाच्या स्वरूपाचे कार्य हेसुद्धा नाटकात सर्वत्र असते. *दशरूपकाराने* मात्र असे म्हटले आहे, की पाच अर्थप्रकृतींचा पाच अवस्थांशी क्रमशः संयोग झाला म्हणजे क्रमाने मुखादी पाच संधी निष्पन्न होतात. पण हे मत नाट्यशास्त्रातील विवेचनाला धरून नाही.

मुखसंधी

महावाक्यार्थरूपस्य रूपकस्य पञ्चांशा अवस्थाभेदेन कल्प्यन्ते, तत्र मुखस्य स्वतन्त्रस्येतिवृत्ते समाप्तप्रयोजनस्यात एव नायकशब्दवाच्यस्य स्वमुखेन परद्वारेण चोपक्षिप्तः, या प्रारम्भावस्था प्रथमा व्याख्याता तदुपयोगी, यावानर्थराशिः स मुखसंधिः।

(मोठ्या वाक्याच्या अर्थाच्या स्वरूपाच्या रूपकात अवस्थांच्या भेदांमुळे पाच भाग कल्पिले जातात. त्यांपैकी मुखाचा म्हणजे स्वतंत्र, कथानकात ज्याचे प्रयोजन सिद्ध होते त्याचा, नायक म्हणून जो ओळखला जातो त्याचा, स्वतःच्या मुखाने तसेच इतरांच्या द्वारा उपक्षिप्त झालेला, प्रारम्भावस्था म्हणून जी पहिली अवस्था सांगितली आहे तिला उपयोगी असा जो संपूर्ण अर्थसमूह तो मुखसंधि.)

भरताने केलेली मुखसंधीची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे –

यत्र बीजसमुत्पत्तिर्नानार्थरससंभवा।
काव्ये शरीरानुगता तन्मुखं परिकीर्तितम् ।। १९.३९।। (बडोदेप्रत)

त्या अर्थसमूहाचे अवान्तर भाग म्हणजे उपक्षेप आदी संध्यंगे. असेच दुसऱ्या संधींच्या बाबतीत समजावे. म्हणून अर्थाचे परस्पर आणि अंगांशी सांधले जाणारे अवयव ते संधी अशी या नावाची व्युत्पत्ती. ते यांचे सामान्य लक्षण.

प्रतिमुखसंधी

'प्रतिमुखसंधी'ची भरतकृत व्याख्या अशी आहे –

बीजस्योद्घाटनं यत्र दृष्टनष्टमिव क्वचित्।
मुखन्यस्तस्य सर्वत्र तद्वै प्रतिमुखं स्मृतम्।। (१९.४०) (बडोदेप्रत)

(मुखसंधीमध्ये उपक्षेपित झालेल्या बीजाचे कधी दृश्य तर कधी अदृश्य झाल्यासारखे असे अनुसंधान ज्यात सगळीकडे केले जाते त्याला प्रतिमुखसंधी म्हणतात.)

दृश्य असता नष्ट अशासारखे करून उपक्षिप्त केलेल्या बीजाचे, उद्घाटन ज्या कथाभागाच्या समूहात सर्वत्र होते तो प्रतिमुखसंधि. यांत प्रति म्हणजे आभिमुख्याने अस्तित्व असते. पराङ्मुख असणे हेच दृष्टनष्ट ह्या कल्पनेचे निदर्शन. *रत्नावलीत* 'दुसऱ्याची सेवा करण्याने दूषित झालेले असले तरी हे माझे शरीर याच्या दर्शनाने अतीव माननीय झाले आहे' इत्यादी पहिल्या अंकातील सागरिकेच्या उक्तीपासून सुसंगतेने घडवून आणलेल्या राजाच्या व तिच्या समागमापर्यंतचा दुसऱ्या अंकातील काव्यभाग हा प्रतिमुखसंधि, कारण त्यात बीजाचे उद्घाटन झाले आहे.

गर्भसंधी

'गर्भसंधी'ची नाट्यशास्त्रातील व्याख्या अशी आहे –

उद्भेदस्तस्य बीजस्य प्राप्तिरप्राप्तिरेव वा।
पुनश्चान्वेषणं यत्र स गर्भ इति संज्ञितः।। (१९.४१) (बडोदेप्रत)

(ज्यात त्या बीजाची वाढ, त्याची प्राप्ती अथवा अप्राप्ती आणि त्याचा पुन्हा शोध या गोष्टी असतात त्याला गर्भसंधी अशी संज्ञा आहे.)

प्राप्ती, अप्राप्ती आणि अन्वेषण अशा प्रकारच्या अवस्थांनी पुन्हा पुन्हा युक्त होतो तो गर्भसंधि. कारण फल प्राप्तिसंभव नावाच्या अवस्थेने युक्त होत असल्यामुळे ते गर्भरूप होते. उदाहरणार्थ, *रत्नावलीत* दुसऱ्या अंकात सुसंगतेच्या 'तुला मुळीच सभ्यता नाही; राजाने हातात हात घेतला असताही तू अद्याप राग सोडून देत नाहीस' इत्यादी वचनात प्राप्ती आहे. पुन्हा वासवदत्तेच्या प्रवेशाने अप्राप्ती होते. तिसऱ्या अंकात 'तिची बातमी

काढावयास गेलेल्या वसन्तकाला खूप उशीर झाला आहे' या राजाच्या उक्तीत अन्वेषण आहे. विदूषकाच्या 'आहा! कौशाम्बीच्या राज्याच्या प्राप्तीनेसुद्धा प्रियवयस्याला जितका आनंद झाला नसेल तितका आनंद माझ्याकडून प्रिय वचन ऐकल्यावर होईल' ह्या वचनात प्राप्ती. पुन्हा 'ते सुद्धा येथे तुझ्या बिंबाधरात आहेच' आणि 'दुसरे काय' या प्रसंगात अप्राप्ती, कारण येथे वासवदत्तेची ओळख पटते. पुन्हा सागरिका संकेतस्थानी येते तेव्हा अन्वेषण. पुन्हा ती लतापाश करते तेव्हा प्राप्ती. याप्रमाणे गर्भसंधी. अप्राप्तीचा अंश यात अवश्य असतो. कारण, एरव्ही संभाव्यतेच्या स्वरूपाचा प्राप्तिसंभव त्यात कसा असेल? निश्चयच होईल. परंतु अवमर्शात अप्राप्तीच प्रधान असते, प्राप्तीचा अंश कमी असतो.

विमर्श/अवमर्शसंधी

विमर्शसंधीचे स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे आहे –

गर्भनिर्भिन्नबीजार्थो विलोभनकृतोऽथ वा।
क्रोधव्यसनजो वापि स विमर्श इति स्मृतः ।।१९.४२।। (बडोदेप्रत)

(विलोभनामुळे किंवा क्रोधामुळे किंवा व्यसनामुळेही बीजाचे कार्य गर्भातून बाहेर फुटून येते तेव्हा तो विमर्शसंधि होय असे समजतात.)

या संधीची विमर्श आणि अवमर्श ही दोन्ही नावे असल्याचे अभिनवगुप्ताला मान्य आहे. विमर्श म्हणजे संदेह उत्पन्न होऊन फलप्राप्ती लांबणीवर पडते असा एका पाठाचा अर्थ, तर अवमर्श म्हणजे विघ्न उत्पन्न झाल्याकारणाने फलप्राप्ती संदिग्ध होते असा दुसऱ्याचा अर्थ. विमर्शाच्या व्याख्येत अभिनवगुप्ताने क्रोध, विलोभन आदींचा निर्देश केला नाही. पण ते काहीही असले तरी या संधीत 'अप्राप्तीला प्राधान्य असते असे जे अभिनवगुप्ताने म्हटले आहे तेच बरोबर आहे असा अभिप्राय कंगले यांनी (१९७४, पृ. २१६) व्यक्त केला आहे.

निर्वहणसंधी

'निर्वहणसंधी' विषयी भरत लिहितो –

समानयनमर्थानां मुखाद्यानां सबीजिनाम्।
नानाभावोत्तराणां यद्भवेन्निर्वहणं तु तत् ।।१९.४३।। (बडोदेप्रत)

बीजाच्या विविध अवस्थांनी युक्त अशा मुख व इतर संधींतील विविध भावनांनी पूर्ण असलेल्या कार्यांना ज्यात एकत्र आणतात तो निर्वहणसंधी होय.

मुख आदी चार संधींचे जे प्रारम्भ आदी चार अर्थ ते बीजी म्हणजे क्रमाने चार अवस्थांमध्ये होणारे उत्पत्ती, उद्घाटन, उद्भेद आणि गर्भनिर्भेद हे बीजाचे विकार त्यांनी युक्त आणि विविध प्रकारचा सुख आणि दु:ख यांच्या स्वरूपाच्या हास, शोक, क्रोध इत्यादी भावांमुळे उत्तर म्हणजे चमत्कृतीचे निधान होऊन उत्कृष्ट झाल्यावर त्यांचे जे समानयन म्हणजे ज्या अर्थराशीमध्ये ते अर्थ एकत्र आणले जातात म्हणजे फलनिष्पत्तीसाठी योजले जातात तो फलयोग या पाचव्या अवस्थेने व्याप्त असलेला निर्वहण संधी.

एते तु संधयो ज्ञेया नाटकस्य प्रयोक्तृभि:।
तथा प्रकरणस्यापि शेषाणां च निबोधत ।।

डिम: समवकारश्च चतु:संधी प्रकीर्तितौ।
न तयोरवमर्शस्तु कर्तव्य: कविभि: सदा ।।

व्यायोगेहामृगौ चापि सदा कार्यौ त्रिसंधिकौ।
गर्भावमर्शौ न स्यातां तयोर्वृत्तिश्च कैशिकी ।।

द्विसंधि तु प्रहसनं वीथ्यङ्को भाण एव च।
मुखनिर्वहणे तत्र कर्तव्ये कविभि: सदा ।।१९.४४-४५-४६-४७।। (बडोदेप्रत)

हे पाच संधी नाटकामध्ये तसेच प्रकरणामध्येही असतात हे काव्याची रचना करणाऱ्यांनी लक्षात ठेवावे. डिम व समवकार यांत चार संधी असावेत. कवींनी त्यांत अवमर्श संधीची योजना कधी करू नये. आणि व्यायोग व ईहामृग यांत नेहमी तीन संधींची योजना करावी, त्यांत गर्भ व अवमर्श हे संधी आणि कैशिकी वृत्ती ह्या गोष्टी नसाव्यात. प्रहसन, वीथी, अङ्क आणि भाण यांत दोनच संधी असावेत. त्यांच्या बाबतीत कवींनी मुख व निर्वहण या दोन संधींची नेहमी योजना करावी. (कंगले, पृ. २२२)

के. ना. वाटवे यांनी पाच संधी व पाच अवस्था यांचा परस्परसंबंध संधींविषयीचे समालोचन करताना अतिशय सोपेपणाने जोडून दाखविला आहे. वाटवे लिहितात (१९६२, पृ. २५)

१) बीजवर्णनापासून बीजास अंकुर येईपर्यंत मुखसंधी (१९.३९). २) मुखसंधीत दाखविलेला बीजांकुर कधी दिसत असता व कधी न दिसत असता एकसारखा ज्यात वाढत जातो तो प्रतिमुखसंधी. ३) त्यास फल येईल किंवा न येईल या आशेनिराशेत वाढलेला कथाभाग म्हणजे गर्भसंधी. ४) फलप्राप्ती जवळ आली असता काहीतरी कारणाने त्यात अडथळा उत्पन्न होऊन शेवटी फलप्राप्तीची खात्री ज्यात वाटते तो विमर्शसंधी. ५) सर्व गोष्टींचा समारोप करून इष्टप्राप्तीचे वर्णन करणारा तो निर्वहण संधी. वास्तविक पाहिले असता पाच संधी आणि पंच अवस्था यांत फरक नाही. एक अवस्था आहेत तर दुसरे त्या अवस्थांत असलेले कथाभाग आहेत एवढाच फरक (१९.४०-४३)

❖ ❖

संधी व अंगे

भरताने प्रत्येक संधीचे बारा ते चौदा भाग असे मिळून एकंदर चौसष्ट भाग कल्पिले आहेत. त्यांना अंगे असे म्हणतात. ते संधीचे उपविभाग म्हणता येतील. भरत लिहितो –

संधीनां यानि वृत्तानि प्रदेशेष्वनुपूर्वशः।
स्वसंपद्गुणयुक्तानि तान्यङ्गान्युपधारयेत् ।।१९.५०।। (बडोदेप्रत)

संधीच्या भागांमध्ये स्वकार्यसिद्धिकर गुणांनी युक्त असे जे क्रमवार वृत्तान्त असतात त्यांना संधींची अंगे असे समजावे. संधींच्या आरंभ, मध्य आणि अन्त या भागांमध्ये विद्यमान असलेले (वृत्तान्त) ते संधीची अंगे.

अंगांचे प्रकार –

इष्टस्यार्थस्य रचना वृत्तान्तस्यानुपक्षयः।
रागप्राप्तिः प्रयोगस्य गुह्यानां चैव गूहनम्।।

आश्चर्यवदभिख्यानं प्रकाश्यानां प्रकाशनम्।
अङ्गानां षड्विधं ह्येतद् दृष्टं शास्त्रे प्रयोजनम् ।।१९.५१–५२।। (बडोदेप्रत)

(इष्ट असलेल्या कार्याची रचना, वृत्तान्त अबाधित ठेवणे, प्रयोगात रंजकता उत्पन्न करणे, गुह्य गोष्टी गुप्त राखणे, विस्मयकारक रीतीने कथन करणे आणि उघड करणे, आवश्यक असलेल्या गोष्टी उघड करणे – असे अंगांचे सहा प्रकारचे प्रयोजन शास्त्रात सांगितले आहे.)

अंगांची आवश्यकता स्पष्ट करताना भरत म्हणतो –

अङ्गहीनो नरो यद्वन्नैवारम्भक्षमो भवेत्।
अङ्गहीनं तथा काव्यं न प्रयोगक्षमं भवेत्।।

उदात्तमपि यत्काव्यं स्यादङ्गैः परिवर्जितम्।
हीनत्वाद्धि प्रयोगस्य न सतां रञ्जयेन्मनः।।

काव्यं यदपि हीनार्थं सम्यगङ्गैः समन्वितम्।
दीप्तत्वात्तु प्रयोगस्य शोभामेति न संशयः ।।१९.५३–५४–५५।। (बडोदेप्रत)

(ज्याप्रमाणे अंगहीन असलेला मनुष्य कार्य करण्यास समर्थ होणार नाही त्याप्रमाणे अंगविरहित काव्य प्रयोगास योग्य होणार नाही. उदात्त असलेले काव्यसुद्धा जर अंगविहीन असेल तर प्रयोग हीन प्रतीचा होत असल्यामुळे सज्जनांच्या मनाचे रंजन करू शकणार नाही. आणि कनिष्ठ प्रतीचे काव्यसुद्धा जर अंगांनी समुचित रीतीने युक्त असेल तर प्रयोग उत्कृष्ट होत असल्यामुळे शोभा पावते यात शंका नाही.) (कंगले, पृ. २२७) इष्ट

असलेल्या कार्याची रचना, वृत्तांत अबाधित ठेवणे, प्रयोगात रंजकता उत्पन्न करणे, गुह्य गोष्टी गुप्त राखणे, विस्मयकारक रीतीने कथन करणे आणि उघड करणे, आवश्यक असलेल्या गोष्टी उघड करणे – असे हे अंगांचे सहा प्रकारचे प्रयोजन शास्त्रात सांगितले आहेत.

❖ ❖

संध्यङ्गे

संधींच्या निरूपणानंतर नाट्यशास्त्रात त्यांच्या अंगांचा म्हणजे संध्यङ्गांचा विचार केला आहे. प्रत्येक संधीत बारा ते चौदा याप्रमाणे पाच संधीत मिळून चौसष्ट संध्यंगे असतात असे म्हटले आहे. मुखसंधीत बारा, प्रतिमुखसंधीत तेरा, गर्भसंधीत तेरा, अवमर्शसंधीत तेरा आणि निर्वहणसंधीत चौदा याप्रमाणे वास्तविक पासष्ट संध्यंगांचा नामनिर्देश करून त्या प्रत्येकाची व्याख्या दिली आहे, तथापि अंगांची संख्या चौसष्ट असेच *नाट्यशास्त्रात* म्हटले आहे (१९.६७). हाच प्रकार *नाटकलक्षणरत्नकोश* आणि *साहित्यदर्पण* या ग्रंथांत आढळतो. या संबंधात काही प्राचीन टीकाकारांनी केलेल्या खुलाशाचा अभिनवगुप्ताने निर्देश केला आहे. निर्वहणसंधीतील शेवटचे अंग जे प्रशस्ती ते कथानकाशी असंबद्ध असल्यामुळे त्याची गणना करणे अन्याय्य म्हणून खरी संध्यंगे चौसष्टच असा हा खुलासा आहे. रामचन्द्र-गुणचन्द्र यांच्या *नाट्यदर्पणात* हाच खुलासा केलेला दिसून येतो. परंतु *दशरूपकार* धनंजयाने गर्भसंधीतील प्रार्थना नावाचे अंग वगळून त्या संधीत फक्त बाराच संध्यंगे स्वीकारली आहेत आणि अशा रीतीने चौसष्ट संख्या बरोबर असल्याचे निर्धारित केले आहे.

संध्यंगांच्या योजनेच्या आवश्यकतेबद्दल भरताने असे म्हटले आहे की काव्य कितीही उदात्त असले तरी जर ते अंगविहीन असेल तर हीन प्रतीच्या प्रयोगाने रसिकांना आल्हाद होणार नाही; याउलट हीन अर्थ असलेल्या काव्याचीसुद्धा शोभा अंगांच्या योजनेमुळे वाढते

उदात्तमपि यत्काव्यं स्यादङ्गैः परिवर्जितम्।
हीनत्वादि प्रयोगस्य न सतां रञ्जयेनन्मनः ।।१९.५४।।

काव्यं यदपि हीनार्थं सम्यगङ्गैः समन्वितम्।
दीप्तवात्तु प्रयोगस्य शोभामेति न संशयः ।।१९.५५।। (बडोदेप्रत)

या अंगांचा कथानकाच्या रचनेत सहा प्रकारे उपयोग होत असल्याचे त्याने म्हटले आहे.

इष्टस्यार्थस्य रचना वृत्तान्तस्यानुपक्षयः।
रागप्राप्तिः प्रयोगस्य गुह्यानां चैव गूहनम् ।।१९.५१।।

आश्चर्यवदभिख्यानं प्रकाश्यानां प्रकाशनम्।
अङ्गानां षड्विधं ह्येतद् दृष्टं शास्त्रे प्रयोजनम् ।।१९.५२।। (बडोदेप्रत)

ज्या संधीत ज्या अंगांचा निर्देश केला आहे त्या संधीतच त्या अंगांची योजना करणे आणि तीसुद्धा निर्दिष्ट केलेल्या क्रमानेच करणे आवश्यक आहे असे मत उद्भटप्रभृती नाट्यशास्त्रावरील प्राचीन टीकाकारांनी मांडले होते. अभिवगुप्ताने ह्या मताचे जोरदार खंडन केले आहे. भरताने जरी असे म्हटले आहे की या अंगांची योजना 'यथासंधी' करावी (१९.९७) तरी त्याचा अर्थ ज्या संधीत जे योग्य असेल तेच अंग योजावे असा त्याने केला आहे, की यांपैकी फारच थोड्या अंगांची त्या त्या विशिष्ट संधीत योजना करणे आवश्यक असे मानता येईल? उपक्षेप म्हणजे बीजाचे समारोपण, परिकर म्हणजे बीजाचे बाहुल्य इत्यादी प्रारंभीची चार पाच अंगे

मुखसंधीतच आणि तीही निर्दिष्ट केलेल्या क्रमाने योजणे योग्य होईल हे उघड आहे. तसेच काव्यसंहार आणि प्रशस्ती ही शेवटची दोन अंगे निर्वहणसंधीत त्याच ठिकाणी योजिली जावीत हेही स्वाभाविक आहे. कथानकाच्या विकासाशी संबद्ध अशी काही अंगे आहेत; उदाहरणार्थ, प्रतिमुखसंधीतील परिसर्प, गर्भसंधीतील आक्षिप्ति, अवमर्शसंधीतील आदान आणि प्ररोचना, आणि निर्वहणसंधीतील निरोध आणि ग्रथन, यांची त्या त्या संधीत योजना उचित मानता येईल. परंतु बहुसंख्य अंगे अशी आहेत, की त्यांचा कथानकाच्या परिपोषाशी साक्षात संबंध नसून ती कोणत्याही कथेच्या ओघात स्वाभाविकपणेच आविर्भूत होण्यासारखी आहेत. उदाहरणार्थ, विलास, नर्म, नर्मद्युति, प्रार्थना, उद्वेग, शंका, संफेट (रोषयुक्त वचन), खेद, छादन (अपमानयुक्त वचन), आनंद, प्रसाद, अनुमान, युक्ति इत्यादी अंगे कथेत स्वभावत:च अनुस्यूत होऊ शकतात. पण त्यांचा आविष्कार कथेत अमुक ठिकाणीच व अमुक क्रमानेच होणे आवश्यक आहे असे मानणे अयोग्य होईल. ज्या नाटकांच्या आधारे भरताने नाटकाचे विवेचन केले आहे त्यात या अंगांचा आविर्भाव निर्दिष्ट संधीत आणि निर्दिष्ट क्रमानेच झाला होता, आणि त्याने हा असा निर्देश केल्यामुळेच ह्या विवेचनाला नियमाचे स्वरूप प्राप्त झाले असे म्हणता येईल.

❖ ❖

चौसष्ट अंगे

कवीने संधींच्या भागांत रसाला अनुरूप व यथोचित अशी अंगे योग्य रीतीने योजावीत असे भरताचे सांगणे आहे. प्रत्येक संधीची अंगे कोणकोणती आहेत ते भरताने पुढीलप्रमाणे वर्णन करून सांगितले आहे.

तस्मात्संधिप्रदेशेषु यथायोगं यथारसम्।
कविनाङ्गानि कार्याणि सम्यक्तानि निबोधत ।।१९.५६।।

उपक्षेपः परिकरः परिन्यासो विलोभनम्।
युक्तिः प्राप्तिः समाधानं विधानं परिभावना ।।१९.५७।।

उद्भेदः करणं भेद एतान्यङ्गानि वै मुखे।
तथा प्रतिमुखे चैव शृणुताङ्गानि नामतः ।।१९.५८।।

विलासः परिसर्पश्च विधूतं तापनं तथा।
नर्म नर्मद्युतिश्चैव तथा प्रगयणं पुनः ।।१९.५९।।

निरोधश्चैव विज्ञेयः पर्युपासनमेव च।
पुष्पं वज्रमुपन्यासो वर्णसंहार एव च ।।१९.६०।।

एतानि वै प्रतिमुखे गर्भेऽङ्गानि निबोधत।
अभूताहरणं मार्गो रूपोदाहरणे क्रमः ।।१९.६१।।

संग्रहश्चानुमानं च प्रार्थनाक्षिप्तिरेव च।
तोटकाधिबले चैव ह्युद्वेगो विद्रवस्तथा ।।१९.६२।।

एतान्यङ्गानि वै गर्भे ह्यवमर्शे निबोधत।
अपवादश्च संफेटो विद्रवः शक्तिरेव च ।।१९.६३।।

व्यवसायः प्रसङ्गश्च द्युतिः खेदो निषेधनम्।
विरोधनमथादानं छादनं च प्ररोचना ।।१९.६४।।

एतान्यवमृशेऽङ्गानि भूयो निर्वहणे शृणु।
संधिर्निरोधो ग्रथनं निर्णयः परिभाषणम् ।। (हा श्लोक बडोदेप्रतीत आढळत नाही)

द्युतिः प्रसाद आनन्दः समयो ह्युपगूहनम्।
भाषणं पूर्ववाक्यं च काव्यसंहार एव च ।।१९.६६।।

प्रशस्तिरिति संहारे ज्ञेयान्यङ्गानि नामतः।
चतुःषष्टिर्बुधैर्ज्ञेयान्येतान्यङ्गानि संधिषु ।।१९.६७।। (बडोदेप्रत)

सर्व चौसष्ट अंगांची नावे पुढीलप्रमाणे होत –

उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभावना, उद्भेद, करण आणि भेद ही मुखसंधीतील अंगे होत. आता प्रतिमुखसंधीतील अंगांची नावे ऐका. विलास, परिसर्प, विधूत, तापन, नर्म, नर्मद्युति, प्रगयण, निरोध, पर्युपासन, पुष्प, वज्र, उपन्यास आणि वर्णसंहार ही प्रतिमुखातील अंगे होत. आता गर्भसंधीतील ऐका. अभूताहरण, मार्ग, रूप, उदाहरण, क्रम, संग्रह, अनुमान, प्रार्थना, आक्षिप्ति, तोटक, अधिबल, उद्वेग आणि विद्रव ही गर्भसंधीतील अंगे. आता अवमर्शातील ऐका. अपवाद, संफेट, विद्रव, शक्ती, व्यवसाय, प्रसङ्ग, द्युति, खेद, निषेधन, विरोधन, आदान, छादन, आणि प्ररोचना ही अवमृशसंधीतील अंगे होत. आता निर्वहणसंधीतील ऐका. संधी, निरोध, ग्रथन, निर्णय, परिभाषण, द्युती, प्रसाद, आनंद, समय, उपगहन, भाषण, पूर्ववाक्य, काव्यसंहार आणि प्रशस्ती ही निर्वहणातील अंगांची नावे होत.

मुखसंधी

१) उपक्षेप – **काव्यार्थस्य समुत्पत्तिरुपक्षेप इति स्मृतः।।१९.६९।।**

काव्यविषयाचा संक्षेपाने निर्देश म्हणजे उपक्षेप. उपक्षेपाद्वारे नाटकांतील मुख्य बीज नजरेस पडते.

२) परिकर – **यदुत्पन्नार्थबाहुल्यं ज्ञेयः परिकरस्तु सः।**
तन्निष्पत्तिः परिन्यासो विज्ञेयः कविभिः सदा।।१९.७०।।

निर्दिष्ट झालेल्या विषयाचा विस्तार म्हणजे परिकर. उपरोल्लिखित बीज अनेक प्रकारांनी वाढवून सांगणे म्हणजेच परिकर.

३) परिन्यास – परिकरातील विषयाची निष्पत्ती म्हणजे परिन्यास असे वरील श्लोकाच्या (१९.७०) दुसऱ्या ओळीत सांगितले आहे. याचा अर्थ हे बीज उघडपणाने दिसले म्हणजे त्याला परिन्यास असे म्हणतात.

४) विलोभन – **गुणनिर्वर्णनं चैव विलोभनमिति स्मृतम् ।१९.७१। (बडोदेप्रत)**

गुणांचे वर्णन म्हणजे विलोभन. नायकाची वा नायिकेची स्तुती करणे – त्यांचे गुणवर्णन करणे यालाच विलोभन असे म्हणतात.

५) युक्ती – **संप्रधारणमर्थानां युक्तिरित्याभिधीयते।।१९.७१।। (बडोदेप्रत)**

युक्ती म्हणजे प्रयोजन समजून घेणे. इच्छित गोष्टीकरिता काहीतरी निश्चित योजना करणे याचे नाव युक्ती.

६) प्राप्ती – **सुखार्थस्याभिगमनं प्राप्तिरित्यभिसंज्ञिता ।१९.७२। (बडोदेप्रत)**

सुखकर गोष्टीचा लाभ याला प्राप्ती असे म्हणतात. याचाच अर्थ इष्ट वस्तू मिळून होणारा आनंद म्हणजे प्राप्ती.

७) समाधान – **बीजार्थस्योपगमनं समाधानमिति स्मृतम् ।।१९.७२।।**

बीजाच्या अर्थाची प्राप्ती म्हणजे समाधान.

८) विधान – **सुखदु:खकृतो योऽर्थस्तद्विधानमिति स्मृतम्। ।।१९.७३।।**

सुख व दु:ख दोन्ही उत्पन्न करणारा प्रसंग तो विधान होय. सुखदु:खमिश्रित गोष्ट जेव्हा सांगितली जाते तेव्हा तीस विधान असे म्हणतात.

९) परिभावना– **कुतूहलोत्तरावेगो विज्ञेया परिभावना।।१९.७३।।**

कुतूहलमिश्रित आवेग म्हणजे परिभावना. मनात विस्मय अथवा कौतुक उत्पन्न करणे याला परिभावना असे म्हणतात.

१०) उद्भेद – **बीजार्थस्य प्ररोहो य: स उद्भेद इति स्मृत:।१९.७४।?**

बीजरूप विषयाच्या अंकुरित होण्याला उद्भेद असे नाव आहे. म्हणजेच बीज वृद्धिंगत झालेले दिसणे तो उद्भेद होय.

११) करण – **प्रकृतार्थसमारम्भ: करणं नाम तद्भवेत।।१९.७४?।।**

प्रस्तुत असलेल्या कार्याचा आरंभ याचा अर्थ करण होय. योग्य संधी मिळाली व कार्यास आरंभ झाला म्हणजे करण.

१२) भेद – **संघातभेदनार्थो य: स भेद इति कीर्तित: ।१९.७५। (बडोदेप्रत)**

एकत्रित झालेल्यांचे विघटन करण्याचे उद्दिष्ट म्हणजे भेद होय. संघात शब्दाचा अर्थ तीव्रता असा करून तीव्रता बाहेर दिसून येणे याचा अर्थ भेद.

प्रतिमुखसंधी

प्रतिमुखसंधीमध्ये आरंभ केलेल्या कार्याच्या प्राप्तीकरिता नाना प्रकारचे केलेले यत्न दाखवावयाचे असतात. यामुळे त्यात मुखांगाप्रमाणे बीजाची सारखी वाढ झालेली दाखविता येत नाही. ती कधी दृश्य तर कधी अदृश्य स्वरूपात दिसते. मुख्य बीजाच्या वाढीस प्रतिरोध करणाऱ्या प्रतिनायकाच्या प्रयत्नास यात आरंभ होतो व यामुळे बीजाची वाढ कधी खुंटल्याप्रमाणे दिसते तर कधी प्रतिनायकाचे प्रयत्न निष्फळ झाल्यासारखे वाटतात. प्रतिमुखसंधीचे पुढील तेरा विभाग संभवतात.

१) विलास – **समीहा रतिभोगार्था विलास इति संज्ञित: ।। (१९.७६)**

रतिभोगाच्या इच्छेला विलास अशी संज्ञा आहे.

२) परिसर्प – **दृष्टनष्टानुसरणं परिसर्प इति स्मृतः ।१९.७६।**

दृष्टीस पडून नष्ट झालेल्या कार्याचे अनुसरण याचा अर्थ परिसर्प. बीज कधी दिसणे व कधी न दिसणे असे येथे (परिसर्पात) घडत असते.

३) विधूत – **कृतस्यानुनयस्यादौ विधूतं ह्यपरिग्रहः ।१९.७७।**

केलेल्या अनुनयाचा प्रथम अस्वीकार करणे म्हणजे विधूत. एखाद्याने खुशामत केली असता चिडून रागावणे याचा अर्थ विधूत.

४) शम – **अपायदर्शनं यत्तु तापनं नाम तद्भवेत् ।१९.७७।**

अपायाचे जे दर्शन ते तापन/शम नावाचे अंग होय. असुखाची शांती झाली असता घडतो तो शम. (शमन किंवा शम याऐवजी काही जण तापन असा पाठ योजतात.)

५) नर्म – **क्रीडार्थं विहितं यत्तु हास्यं नर्मेति तत्स्मृतम् ।।१९.७८।।**

थट्टेसाठी म्हणून केलेल्या हास्यकारक प्रसंगाला नर्म म्हणतात. चेष्टेने बोलणे याचाच अर्थ नर्म.

६) नर्मद्युती – **दोषप्रच्छादनार्थं तु हास्यं नर्मद्युतिः स्मृता ।१९.७८।**

दोष झाकण्यासाठी म्हणून जे हास्य अवलंबिले जाते त्याला नर्मद्युती असे म्हणतात. कुचेष्टेने थट्टा केली असता त्यातील कुचेष्टा समजलीच नाही असे दाखवणे व ती थट्टा हसण्यावारी नेणे म्हणजे नर्मद्युती.

७) प्रगयण – **उत्तरोत्तरवाक्यं तु भवेत्प्रगयणं पुनः। ।१९.७९।**

जे वाक्य उत्तरोत्तर उच्चारले जाते ते प्रगयण होय. याचा अर्थ एकापुढे एक प्रश्नोत्तरे करणे.

८) निरोध – **या तु व्यसनसंप्राप्तिः स निरोधः प्रकीर्तितः ।१९.७९।**

व्यसनप्राप्तीला निरोध म्हणतात. बीजाच्या वाढीत एखादा अडथळा किंवा संकट येणे म्हणजे निरोध.

९) पर्युपासन – **क्रुद्धस्यानुनयं यस्तु भवेत्तत्पर्युपासनम् ।१९.८०।**

रागावलेल्या माणसाचा केलेला अनुनय म्हणजे पर्युपासन होय.

१०) पुष्प – **विशेषवचनं यत्तु तत्पुष्पमिति संज्ञितम् ।१९.८०।**

वैशिष्ट्यपूर्ण वचनाला पुष्प अशी संज्ञा आहे. एखाद्या गोष्टीविषयी विशेष खुबीने बोलणे याचा अर्थ पुष्प.

११) वज्र – **प्रत्यक्षरूक्षं यद्वाक्यं वज्र तदभिधीयते ।।१९.८१।।**

साक्षात कठोर असे वचन ते वज्र होय. उघड उघड कठोरपणाने टाकून बोलणे म्हणजे वज्र.

१२) उपन्यास– **उपपत्तिकृतो योऽर्थ उपन्यासश्च स स्मृतः ।१९.८१।**

उपपत्ती दाखवणाऱ्या गोष्टीस उपन्यास म्हणतात. उपपत्तीद्वारे अडथळा आला असता तो कोणत्यातरी मार्गाने दूर केला जातो.

१३) वर्णसंहार– **चातुर्वर्ण्योपगमनं वर्णसंहार इष्यते ।।१९.८२।। (बडोदेप्रत)**

चार वर्ण एकत्र येणे याला वर्णसंहार अशी संज्ञा आहे. मुख्य दोन पात्रे व इतर दोनतीन पात्रे मिळून चारपाच पात्रे एकत्र येणे याला वर्णसंहार असे म्हटले जाते.

गर्भसंधी

प्रतिमुखसंधीत आरंभ झालेल्या कार्याचा कधी उल्लेख केलेला असतो व कधी नसतो. पण गर्भसंधीत ते सारखे वृद्धिंगत होत चाललेले वा अखेरीस फलोन्मुख झालेले दाखविलेले असते. या अवस्थेपर्यंत कथाभाग येईतो त्याचे एकंदर तेरा भाग पडतात.

१) अभूताहरण– **कपटापाश्रय वाक्यमभूताहरणं विदुः ।१९.८२।**

छद्मी भाषणाला अभूताहरण म्हणतात

२) मार्ग – **तत्त्वार्थवचनं चैव मार्ग इत्यभिधीयते ।।१९.८३।।**

बीजवृद्धीकरिता आपण काय काय बेत ठरविले आहेत ते सांगणे याचे नाव मार्ग.

३) रूप – **चित्रार्थसमवाये तु वितर्को रूपमिष्यते ।१९.८४।**

काही तरी आधारावरून तर्क करून बोलणे याला रूप म्हणतात.

४) उदाहरण – **यत्सातिशयवद्वाक्यं तदुदाहरणं स्मृतम् ।१९.८४।**

एखाद्याविषयी गौरव करून बोलल्यास त्याला उदाहरण म्हणतात.

५) क्रम – **भावतत्त्वोपलब्धिस्तु क्रम इत्यभिधीयते ।१९.८४।**

इष्ट गोष्ट मिळण्याबद्दल खात्री वाटणे म्हणजे क्रम.

६) संग्रह – **सामदानादिसंपन्नः संग्रहः परिकीर्तितः ।१९.८५।**

गोड बोलून किंवा काही देऊ करून इष्ट वस्तू प्राप्त करून घेणे याला संग्रह म्हणतात.

७) अनुमान – **रूपानुरूपगमनमनुमानमिति स्मृतम् ।१९.८५।**

एखादी गोष्ट पाहून तिच्यावरून दुसऱ्या गोष्टीसंबंधी कल्पना करणे याला अनुमान म्हणतात.

८) प्रार्थना – **रतिहर्षोत्सवानां तु प्रार्थना प्रार्थना भवेत् ।१९.८६।**

कोणत्याही गोष्टीकरिता एखाद्याची मनधरणी करणे याचे नाव प्रार्थना.

९) क्षिप्ती – **गर्भस्योद्भेदनं यत्साक्षिप्तिरित्यभिधीयते ।१९.८६।**

बीज परत एकदा सांगणे याचे नाव क्षिप्ती.

१०) तोटक – **संरम्भवचनं चैव तोटकं त्विति संज्ञितम् ।१९.८७।**

रागाने गोंधळून गेलेल्या मनुष्याच्या भाषणास तोटक म्हणतात.

११) अधिबल– **कपटेनातिसंधानं ब्रुवतेऽधिबलं बुधाः ।१९.८७।**

अधिबल म्हणजे कपट करून फसविणे.

१२) उद्वेग – **भयं नृपारिदस्यूत्थमुद्वेगः परिकीर्तितः १९.८८**

कोणत्याही कारणाने भय वाटून मन उद्विग्न होणे याचे नाव उद्वेग.

१३) विद्रव – **शङ्का भयत्रासकृतो विद्रवः समुदाहृतः ।१९.८८।**

मनात भीती वाटून नाना तऱ्हेच्या शंका येणे याचे नाव विद्रव.

विमर्शसंधी

गर्भसंधीत फलोन्मुख झालेल्या बीजांकुराची वाढ ज्या भागात काही संकटांमुळे, क्रोधामुळे अथवा लोभामुळे काही काळ खुंटल्यासारखी वाटते पण लगेच पुन्हा पूर्वीपेक्षा अधिक जोरास लागून फलप्राप्ती होणार अशी खात्री वाटू लागते त्या कथानकाच्या भागाला विमर्श असे म्हणतात. या संधीचे विभाग पुढीलप्रमाणे होत–

१) अपवाद – **दोषप्रख्यापनं यत्तु सोऽपवाद इति स्मृतः ।१९.८९।**

दुसऱ्याचे दोष उघड करून सांगणे याचे नाव अपवाद.

२) संफेट – **रोषग्रथितवाक्यं तु संफेटः परिकीर्तितः ।१९.८९।**

संतापून बोलणे याला संफेट म्हणतात.

३) अभिद्रव – **गुरुव्यातिक्रमो यस्तु स द्रवः परिकीर्तितः ।१९.९०।**

श्रेष्ठ किंवा वडील माणसांबद्दल तिरस्कार व्यक्त करणे याचे नाव अभिद्रव.

४) शक्ती - **विरोधिप्रशमो यश्च सा शक्तिः परिकीर्तिता ।१९.९०।**

असलेला विरोध नाहीसा करणे याचे नाव शक्ती.

५) प्रसंग - **प्रसङ्गश्चैव विज्ञेयो गुरूणां परिकीर्तनम् ।१९.९१।**

पश्चात्तापाने बोलणे याला प्रसंग म्हणतात.

६) व्यवसाय - **व्यवसायश्च विज्ञेयः प्रतिज्ञाहेतुसंभवः ।।१९.९१।।**

प्रतिज्ञा करणे याचे नाव व्यवसाय.

७) विरोध - **कार्यात्पयोपगमनं विरोधनमिति स्मृतम् ।१९.९३।**

कार्याच्या विरुद्ध जाणे यास विरोध म्हणतात.

८) प्ररोचना - **प्ररोचना च विज्ञेया संहारार्थप्रदर्शिनी ।१९.९५।**

उद्दिष्ट कार्य सुचविणाऱ्या गोष्टीस प्ररोचना म्हणतात.

९) विचलन - **सविच्छेदं वचो यत्र सा युक्तिरिति संज्ञिता।**

ज्ञेया विचलना तज्ज्ञैरवमानार्थसंयुता ।।१९.९६।।

अनुमान काढून बोलणे याला विचलन म्हणतात.

१०) आदान - **बीजकार्योपगमनमादानमिति संज्ञितम् ।१९.९४।**

बीजाचे फल जवळ आलेसे वाटणे म्हणजे आदान.

११) छादन - **अपमानकृतं वाक्यं कार्यार्थं छादनं भवेत् ।१९.९४।**

कार्याच्या निमित्ताने एखाद्याचा अपमान करणे याला छादन म्हणतात.

१२) व्याहार - **प्रत्यक्षवचनं यत्तु स व्याहार इति स्मृतः ।१९.९५।**

एखादी गोष्ट उघडउघड सांगणे म्हणजे व्याहार.

१३) द्युती - **लब्धस्यार्थस्य शमनं द्युतिमाचक्षते पुनः ।१९.१००। (बडोदेप्रत)**

तिरस्काराने बोलणे म्हणजे द्युती.

निर्वहणसंधी

मुखापासून विमर्षापर्यंत बीज व त्याच्याशिवाय इतर ज्या ज्या गोष्टी सांगितल्या असतील त्या सर्व गोष्टींचे एकीकरण करून त्या सर्वांचा समारोप ज्या भागात केलेला असतो त्या भागाला निर्वहण असे म्हणतात. या

भागात फलप्राप्ती झालेली दाखवायची असते. या शेवटच्या अवस्थेतील कोणत्याही नाटकाचा कथाभाग पाहिल्यास त्यात साधारणपणे पुढील तेरा विभाग दिसून येतात.

१) संधी – **मुखबीजोपगमनं संधिरित्यभिधीयते ।१९.९७।**

मुखसंधीतील बीजाची प्राप्ती म्हणजे संधी.

२) निरोध – **कार्यस्यान्वेषणं युक्त्या निरोध इति कीर्तितः ।१९.९८।**

कार्यप्राप्ती करून घेण्याच्या मार्गास ज्या विभागात दाखवलेले असते त्यास विबोध म्हणतात.

३) ग्रथन – **उपक्षेपस्तु कार्याणां ग्रथनं परिकीर्तितम् ।१९.९८।**

कार्याच्या उपन्यासाला ग्रथन असे म्हणतात.

४) निर्णय – **अनुभूतार्थकथनं निर्णयः समुदाहृतः ।१९.९९।?**

अनुभवलेल्या गोष्टीच्या कथनाला निर्णय म्हणतात.

५) परिभाषण – **परिवादकृतं यत्स्यात्तदाहुः परिभाषणम् ।१९.९९।?**

निंदायुक्त जे वचन बोलणे म्हणजे परिभाषण.

६) धृती – ????

इष्ट गोष्ट मिळणार असे वाटल्याने मनास संतोष वाटणे याला धृती म्हणतात.

७) प्रसाद – **शुश्रूषाद्युपसंपन्नः प्रसादः प्रीतिरुच्यते ।१९.१०१।**

शुश्रूषाआदींनी युक्त अशा प्रीतीला प्रसाद म्हणतात.

८) आनंद – **समागमस्तथार्थानामानन्दः परिकीर्तितः ।१९.१००।**

इष्ट वस्तू प्राप्त होणे म्हणजे आनंद.

९) समय – **दुःखस्यापगमो यस्तु समयः स निगद्यते ।१९.१०१।**

दुःख नाहीसे होणे यास समय म्हणतात.

१०) भाषण – **सामदानादिसंपन्नं भाषणं समुदाहृतम् ।१९.१०२।**

सामदानाने संपन्न असणाऱ्या वाक्याला भाषण असे म्हणतात.

११) उपगूहन – **अद्भुतस्य तु संप्राप्तिरुपगूहनमिष्यते ।१९.१०२।**

अद्भुताची प्राप्ती म्हणजे उपगूहन.

१२) पूर्ववाक्य - **पूर्ववाक्यं तु विज्ञेयं यथोक्तार्थप्रदर्शनम् ।१९.१०३।**

जसे म्हटले होते तसे कार्याचे दर्शन म्हणजे पूर्ववाक्य.

१३) काव्यसंहार- **वरप्रदानसंप्राप्तिः काव्यसंहार इष्यते ।१९.१०३।**

वराचे प्रदान व त्याची प्राप्ती म्हणजे काव्यसंहार होय.

१४) प्रशस्ती - **नृपदेशप्रशान्तिश्च प्रशस्तिरभिधीयते ।ना.शा. १९.९६। (बडोदेप्रत)**

राजा व देश यांना शांती प्राप्त व्हावी अशा प्रार्थनेला प्रशस्ती म्हणतात.

याप्रमाणे सर्व संध्यंगांचे स्वरूप पाहिले. या संध्यंगांच्या संख्येबद्दल काहीसा वाद आहे. 'नाट्यशास्त्र'काराने ही अंगे दिल्यानंतर यांची *चतुः षष्टिर्बुधैर्ज्ञेयान्योतान्यंगानि संधिषु* अशी चौसष्ट म्हणून संख्या दिली आहे. परंतु प्रत्यक्षात अंगांची बेरीज केली असता ती पासष्ट आहे. 'साहित्यदर्पण'काराने ही पासष्ट अंगेच दिली आहेत. परंतु टीपेत निर्वहणांगात प्रशस्ती न मानणाऱ्यांच्या मताने गर्भात प्रार्थना मानावी असे सांगून चौसष्टच संख्या बरोबर कशी होते याचे समर्थन केले आहे. यालाच अनुसरून 'दशरूपक'कार गर्भातील प्रार्थना हे अंग मानीत नाही. अशा तऱ्हेने आपली चौसष्ट संख्या बरोबर करतो.

❖ ❖

संध्यन्तरे

संध्यंगांच्या विवेचनानंतर नाट्यशास्त्रात एकवीस संध्यन्तरांचा निर्देश केला आहे.

ज्ञात्वा कार्यमवस्थां च कार्याण्यङ्गानि संधिषु।
एतेषामेव चाङ्गानां संबद्धान्यर्थयुक्तितः।।१९.१०६।।

संध्यन्तराणि संधीनां विशेषास्त्वेकविंशतिः।।
साम भेदस्तथा दण्डः प्रदानं वध एव च।।१९.१०७।।

प्रत्युत्पन्नमतित्वं च गोत्रस्खलितमेव च।
साहसं च भयं चैव ह्रीमार्या क्रोध एव च।।१९.१०८।।

ओजः संवरणं भ्रान्तिस्तथा हेत्ववधारणम्।
दूतो लखस्तथा स्वप्नश्चित्रं मद इति स्मृतम्।।१९.१०९।। (बडोदेप्रत)

त्यात सामादी चार उपायांबरोबर भय, लज्जा, क्रोध इत्यादी विकार, दूत, लेख, स्वप्न, चित्र इत्यादी प्रायः शृंगाराशी संबद्ध अशा गोष्टींचाही समावेश केला आहे. *नाट्यदर्पणात* म्हटल्याप्रमाणे यांपैकी काहींना संध्यंगे म्हणणेच उचित होईल. मति, मद, चापल आदी काही व्यभिचारिभावांत अन्तर्भूत आहेत, तर दूत, लख यांसारख्या गोष्टी कथानकाचा भाग होत. अभिनवगुप्ताच्या व्याख्येवरून असे दिसते की, त्याने या संध्यन्तरांचा संबंध संधीशी न जोडता संध्यंगांशी जोडला आहे. या संध्यन्तरांच्या निर्देशाची आवश्यकता होती असे दिसत नाही.

❖ ❖

लास्याङ्गे

नाट्यशास्त्राच्या एकोणिसाव्या अध्यायात दहा लास्याङ्गांतून नाटकाला उपयोगी असा कोणकोणता भाग घेता येईल याचे विवेचन केले आहे. लास्य हे सुकुमार नृत्तप्रकाराचे नाव आहे. या नृत्ताला साथ करणारे गान शृंगाररसाचा आविष्कार करते म्हणून त्यात ललित अंगहारांचा उपयोग होतो असे चौथ्या अध्यायात म्हटले आहे. दहा लास्यांगे म्हणजे शृंगाररसाधिष्ठित अशा नृत्ताचे दहा प्रकार. ते भरताने पुढीलप्रमाणे सांगितले आहेत–

गेयपदं स्थितपाठ्यमासीनं पुष्पगण्डिका।
प्रच्छेदकं त्रिमूढं च सैन्धवाख्यं द्विमूढकम् ।।१९.११९।।

उत्तमोत्तमकमं चैवमुक्तप्रत्युक्तमेव च।
लास्यये दशविधं ह्येतदङ्गनिर्देशलक्षणम् ।।१९.१२०।। (बडोदेप्रत)

गेयपद, स्थितपाठ्य, आसीन, पुष्पगण्डिका, प्रच्छेदक, त्रिमूढ, सैन्धव, द्विमूढक, उत्तमोत्तमक आणि उक्तप्रत्युक्त अशी ही दहा लास्याङ्गे होत. त्यांचे विस्तृत वर्णन एकतिसाव्या अध्यायात ३३० ते ३६७ ह्या श्लोकांत केले आहे. प्रस्तुत ठिकाणी या दहापैकी प्रत्येक लास्यांगात जो नाटकाला उपयोगी अंश असेल त्याचीच त्यात योजना करावयास सांगितले आहे. अभिनवगुप्ताच्या म्हणण्याप्रमाणे हा घेतला जाणारा अंश अलौकिक स्वरूपाचा असतो. त्याने याचे स्पष्टीकरण केले आहे ते असे : गेयपदातून ध्रुवगान आणि वाद्यवादन यांतील अलौकिक अंश, स्थितपाठ्यातून पाठ्यातील अलौकिक स्वरूपाचे रंजकत्व, आसीनपाठ्यातून स्त्रियांच्या कारुण्यपूर्ण गीतातील अलौकिकता, पुष्पगण्डिकेतून नृत्त, गीत आणि वाद्य यांच्या योजनेतील अलौकिक भाग, प्रच्छेदकातून काव्यात प्रसंगविशेषी दिसून येणारी कालाच्या वर्णनातील अलौकिकता, त्रिमूढकातून काव्यात रसानुकूल गुण, अलंकार आदींच्या योजनेने येणारी अलौकिकता, पुष्पगण्डिकेतून नृत्त, गीत आणि वाद्य यांच्या योजनेतील अलौकिक भाग, प्रच्छेदकातून काव्यात प्रसंगविशेषी दिसून येणारी कालाच्या वर्णनातील अलौकिकता, त्रिमूढकातून काव्यात रसानुकूल गुण, अलंकार आदींच्या योजनेने येणारी अलौकिता, सैन्धवकातून भाषेच्या योजनेतील अलौकिक अंश, द्विमूढकातून पात्रांची गती अथवा परिक्रमण यातील अलौकिकता, उत्तमोत्तमकातून रसपरिपोषक अशा विविध भावांच्या अभिव्यक्ती करणाऱ्या अभिनयातील अलौकिकता आणि उक्तप्रत्युक्तातून गानाच्या द्वारा किंवा इतरही प्रकारे अभिव्यक्त होणारा रसाचा आवेशरूप अलौकिक अंश – याप्रमाणे या दहा लास्यांगांतून उपयुक्त तेवढाच भाग नाटकात योजावयाचा असतो. याचा अर्थ लास्यांगे ही वीथीच्या अंगांप्रमाणे स्वतंत्रपणे योजावयाची नसून नाटकाच्या प्रयोगात ज्या विविध गोष्टींचे दर्शन होते त्या सर्वांचे अलौकिक स्वरूप कोणत्या तरी लास्याच्या प्रकारापासून निष्पन्न झालेले आहे अशी कल्पना केली गेली आहे.

❖ ❖

पताकास्थानक

अर्थप्रकृतींच्या वर्णनानंतर नाट्यशास्त्रात चार प्रकारच्या पताकास्थानांच्या व्याख्या दिल्या आहेत. एखादी गोष्ट चालू असता किंवा एखाद्या गोष्टीचा निर्देश अभिप्रेत असता तिच्यासारखीच चिन्हे असलेली दुसरी गोष्ट सूचित होणे हे पताकास्थानकाचे सामान्य लक्षण.

यत्रार्थे चिन्तितेऽन्यस्मिन् स्तल्लिङ्गोऽन्यः प्रयुज्यते।
आगन्तुकेन भावेन पताकास्थानकं तु तत्।।१९.३०।। (बडोदे प्रत पृ. १८–१९)

ही सूचित झालेली दुसरी गोष्ट प्रधान कार्याच्या सिद्धीला उपकारक असते अथवा त्या सिद्धीची सूचक असते. स्वत:चा कार्यभाग साधून दुसऱ्याच्या कार्याला साहाय्यक होणे हे पताकेचे वैशिष्ट्य या प्रकारात असते म्हणून याला पताकास्थानक हे नाव दिले आहे. अचानक घडून येणारी घटना, अतिशयोक्तियुक्त वचन, मूलत: भिन्नार्थ असलेल्या वचनांची एकत्र योजना आणि श्लेषयुक्त वचन या गोष्टींमुळे जेव्हा कथानकाशी संबद्ध अशा – प्राय: भावी स्वरूपाच्या – घटनेचे सूचन होते तेव्हा तेथे पताकास्थानकाचे चार प्रकार निष्पन्न होतात

सहसैवार्थसम्पत्तिर्गुणवत्युपकारतः।
पताकास्थानकमिदं प्रथमं परिकीर्तितम्।। १९.३१।।

वचः सातिशयं श्लिष्टं काव्यबन्धसमाश्रयम्।
पताकास्थानकमिदं द्वितीयं परिकीर्तितम्।।१९.३२।।

अर्थोपक्षेपणं यत्र लीनं सविनयं भवेत्।
श्लिष्टप्रत्युत्तरोपेतं तृतीयमिदमिष्यते।।१९.३३।।

द्व्यर्थो वचनविन्यासः सुश्लिष्टः काव्ययोजितः।
उपन्याससुयुक्तश्च तच्चतुर्थमुदाहृतम्।।१९.३४।। (१९.३१–३४) (बडोदेप्रत)

ह्या पताकास्थानकांचे स्वरूप काहीसे dramatic irony सारखे आहे. *नाट्यशास्त्रात* यानंतर असे म्हटले आहे, की नाटकातील कार्य अधिकात अधिक चार पताकांनी युक्त असावे.

चतुष्पताकापरमं नाटके कार्यमिष्यते।
पञ्चभिः सन्धिभिर्युक्तं तांश्च वक्ष्याम्यतः परम्।।१९.३६।। (बडोदेप्रत)

या ठिकाणी पताका ह्या शब्दाने पताकास्थानक अभिप्रेत आहे असे जे अभिनवगुप्ताने म्हटले आहे ते रास्तच आहे. प्रासंगिक कथांश या अर्थी एकाहून अधिक पताका कोणत्याही नाटकात योजल्या तर ते मुख्य कथानकाला बाधक होईल हे उघड आहे.

*दशरूप*काराने फक्त दोनच प्रकारच्या पताकास्थानकांचा निर्देश केला आहे – घटनासाम्यामुळे होणारे

भावी प्रसंगाचे सूचन आणि श्लिष्ट विशेषणामुळे होणारे भावी घटनेचे सूचन (द.रू.१.१४). त्यावरील *अवलोक* या टीकेत धनिकाने हे दोन प्रकार म्हणजे अनुक्रमे अन्योक्ती आणि समासोक्ती अलंकार होत असे म्हटले आहे ते बरोबरच आहे. भरताच्या चार प्रकारांत अन्योक्तिरूप पताकास्थानकाचा समावेश नाही.

कथानकाचा प्रवाह जरी योग्य तऱ्हेने चालला असला तरी त्यास अनपेक्षित कलाटणी देणे, कलात्मकतेने पुढील घटना सूचित करणे, यांची जी योजना नाटककारास करावी लागते तिला 'पताकास्थान' म्हणतात. पताकास्थानाचा 'पताका' म्हणजे उपकथानक या शब्दाशी काही संबंध नाही. ज्याप्रमाणे सैन्याचे आगमन पताकांनी सुचविले जाते, त्याप्रमाणे पुढील घटना सुचविणाऱ्या या पताका म्हणजे ध्वजच होत. पताकांचे भरताने (ना.शा. १९.३१ ते ३४, बडोदेप्रत) चार प्रकार दिले आहेत व विश्वनाथानेही *साहित्यदर्पणात* तेच पुढीलप्रमाणे दिले आहेत –

सहसैवार्थसम्पत्तिर्गुणवत्युपचारत:।
पताकास्थानकमिदं प्रथमं परिकीर्तितम् ।।४६।।

वच: सातिशयक्लिष्टं नानाबन्धसमाश्रयम्।
पताकास्थानकमिदं द्वितीयं परिकीर्तितम् ।।४७।।

अर्थोपक्षेपकं यत्तु लीनं सविनयं भवेत्।
श्लिष्टप्रत्युत्तरोपेतं तृतीयमिदमुच्यते ।।४८।।

द्व्यर्थो वचनविन्यास: सुश्लिष्ट: काव्ययोजित:।
प्रधानार्थान्तराक्षेपी पताकास्थानकं परम् ।।४९।।

एखाद्या इष्ट वस्तूची प्राप्ती अनपेक्षितपणाने होणार व ती कायमची मिळणार अशी सूचना देणारा पताकेचा पहिला प्रकार होय. उदा. *रत्नावली* अंक ३ मधील प्रसंग. सागरिका वासवदत्तेच्या वेषात गळ्याला फास लावून घेत आहे असे राजाच्या दृष्टीस पडते. राजाला वाटते, ही खरोखर वासवदत्ता आहे व आपण केलेल्या तिच्या विश्वासघातामुळे ही जीव देण्यास प्रवृत्त झाली असावी. म्हणून तो तिला आत्महत्येपासून परावृत्त करण्यासाठी तिच्या गळ्याभोवतीचा पाश काढतो, त्या वेळी त्याला आढळून येते की, ही वासवदत्ता नसून आपल्याला इष्ट असलेली सागरिकाच आहे!

दुसऱ्या प्रकारात शब्दावर श्लेष असून दुसऱ्या अर्थावरून भावी गोष्ट सुचवलेली असते. नाटकातील काही पात्रे शब्दांचा एक अर्थ घेतात, तर दुसरी पात्रे दुसरा घेतात. त्यामुळे यामध्ये प्रेक्षकांच्या चित्ताला चमत्कार वाटतो. उदा. *वेणीसंहाराच्या* पहिल्या अंकात (श्लोक ७) यामध्ये सूत्रधार पुढील श्लिष्ट शब्दयोजना करतो. 'रक्तप्रसाधितभुव: क्षतविग्रहाश्च स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुता: सभृत्या:।।' सूत्रधाराच्या या शब्दयोजनेवरून भीमाचा ग्रह असा होतो की, कौरवांनी पांडवांच्या हक्काची भूमी त्यांना परत करून पांडवांशी प्रेम जोडले आहे आणि त्यामुळे ते आपल्या सेवकांसह स्वस्थ होतील. परंतु भीमाला ही घटना अभिप्रेत नसल्यामुळे तो संतापतो

व सहदेव त्याची त्याच शब्दांचा दुसरा अर्थ सांगून समजूत घालतो. सहदेव म्हणतो, ''दादा, तसे नव्हे. सूत्रधार असे म्हणतो की, कौरव आपल्या रक्ताने रणभूमी रंगवतील. त्यांची शरीरे नाश पावतील आणि ते कौरव आपल्या सेवकांसह स्वर्गवासी होतील.'' येथील पताकास्थानाने कौरवांचा भावी नाश जाता जाता सहज सुचविला आहे.

पताकास्थानाच्या तिसऱ्या प्रकारात प्रस्तुत गोष्टीवरूनच भावी घटना सूचित केलेली असते. दुसरा प्रकार व तिसरा प्रकार यांत फरक असा की, पहिल्यात क्लिष्ट असा शब्दश्लेष असतो तर दुसऱ्यात 'व्यंजना' असते. याचे उदाहरण *रत्नावली* अंक २.४ हे स्थळ होय. बागेतील एका लतेला फुले आली आहेत, आणि ती आलेली पाहिल्याबरोबर मत्सरामुळे राणीला राग येईल व तिचे मुख रागाने तांबडेलाल होईल असे उदयन जाता जाता सहज म्हणतो. पण दुसऱ्या एका कारणावरून वासवदत्तेला पुढे लवकरच राग येणार आहे ही भावी घटना येथे उत्तम तऱ्हेने सूचित झाली आहे. ज्याला नाटकात भावी अर्थसूचक शब्दयोजना (prophetic words) म्हणतात त्यातला हा प्रकार आहे. *मृच्छकटिक* नाटकात मैत्रेय दागिने सांभाळून कंटाळलेला असतो व तो म्हणतो, ''काय हो, उज्जयिनीत एकही चोर नाही की काय, जो हे दागिने चोरून नेऊन माझ्या मनाला शांती देईल.'' मैत्रेयाच्या या सहज काढलेल्या उद्‌गारावरून शर्विलकाने केलेल्या दागिन्यांच्या चोरीची पूर्वसूचना येथे दिली गेली आहे.

चौथ्या प्रकारात एखादे पात्र सहजच एखादा शब्द उच्चारते. परंतु दुसरा मात्र, त्याच्या मनात निराळेच विचार चालले असल्यामुळे, त्याचा निराळाच अनपेक्षित अर्थ घेतो. उदा. *वेणीसंहार* अंक २ मध्ये भानुमती-दुर्योधन बोलत बसले आहेत आणि दुर्योधन आपल्या वाक्याच्या शेवटी, 'पर्याप्तमेव करभोरु ममोरु-युग्मं' (ती तुला पुरेशी आहे की माझी मांडी) असे म्हणतो. इतक्यात, कंचुकी घाबऱ्याघाबऱ्या येऊन म्हणतो, ''देव, भग्नं, भग्नम्'' म्हणजे 'महाराज, मोडली मोडली'. दुर्योधन आपल्या मनात माझी मांडी मोडली असा अर्थ घेतो व कंचुकीला तो विचारतो, 'अरे कोणी?' तेव्हा तो म्हणतो 'भीमाने!' (भीमेन). दुर्योधन विचारतो, 'अरे कुणाची मांडी?' तेव्हा कंचुकीही इतक्यात सहजपणे म्हणतो 'भवत:' म्हणजे तुझी. वास्तविक कंचुकी 'भग्नं भीमेन भवतो मरुता रथकेतनम्। पतितं किंकिणीक्वाणबद्धाक्रंदमिव क्षितौ।।' म्हणजे 'मोडिली भीमवाऱ्याने आपली की रथध्वजा।घण्टानादमिषे भूमी गांठली क्रंदुनी जणूं।।' असे म्हणतो. पण, दुर्योधनाच्या मनात भलताच अर्थ येतो व तो रागावतो. पण रंगभूमीवर हा प्रकार चालला असता प्रेक्षकांना दुर्योधनाची मांडी मोडण्याच्या भीमाच्या प्रतिज्ञेचे स्मरण होते व त्यायोगे दुर्योधनवधाची सूचना सहज दिली जाते.

या पताकास्थानाचे आणखी एक उत्तम उदाहरण *उत्तररामचरिता*मध्ये आहे. सीता रामाच्या मांडीवर निजली आहे व तिच्याकढे पाहत राम म्हणतो आहे, 'किमस्या न प्रेयो यदि परमसह्यस्तु विरह:।' त्यावर प्रतीहारी येऊन म्हणते, 'महाराज, आला आहे.' रामाने 'विरह' शब्द शेवटी उच्चारला व तो 'विरह आला आहे' असे रामाला वाटले. म्हणून त्याने 'कोण आला आहे' म्हणून विचारले. तेव्हा त्याला 'दुर्मुख आला आहे' असे प्रतीहारीने सांगितले. येथेही रामाला सीतेचा विरह होणार ही भावी गोष्ट अगदी सहजपणे सूचित झाली आहे. *मुद्राराक्षसा*तही

असे प्रसंग आहेत. तथापि सुचविलेला भावी अर्थ नेहमी अनिष्टच असतो असे मात्र नाही. *मुद्राराक्षसात* (अंक १ ला) याचे उदाहरण आहे. चाणक्य चिंतातुर होऊन म्हणतो 'राक्षस वश केला जाईल का?' (अपि नाम राक्षस: गृह्येत।) त्यावर सिद्धार्थक म्हणतो, 'आर्य, ताब्यात आला' (गृहीत:). सिद्धार्थकाचे म्हणणे असते 'मी लेख ताब्यात घेतला' पण चाणक्याला वाटते, 'राक्षस आपल्या ताब्यात आला.' हा भावी अर्थ इष्ट व अनुकूल आहे आणि त्याद्वारे चाणक्य राक्षसाला वश करणार ही गोष्ट येथे सूचित झाली आहे.

❖ ❖

दशरूपक (दशरूप)

नाट्यशास्त्राच्या सतराव्या अध्यायात पंचविसाव्या श्लोकात 'दशरूप' हा शब्द येतो. त्याचप्रमाणे १४२ व्या श्लोकात 'दशरूपविधान' असा शब्द येतो. त्यापुढे अठराव्या अध्यायात पहिल्या श्लोकात दशरूप 'विकल्पनम' असा शब्दप्रयोग येतो आणि पुढे दहा रूपांचा सुस्पष्ट नामोल्लेख केलेला आढळतो. या अध्यायात दशरूपांचे सलक्षण विवेचन भरताने केले आहे.

नाटकं सप्रकरणमङ्को व्यायोग एव च।
भाण: समवकारश्च वीथी प्रहसनं डिम:।।१८.२।।

ईहामृगश्च विज्ञेयो दशमो नाट्यलक्षणे।
एतेषां लक्षणमहं व्याख्यास्याम्यनुपूर्वश:।।१८.३।।

सर्वेषामेव काव्यानां मातृका वृत्तय: स्मृता:।
आभ्यो विनिस्सृतं ह्येतद्दशरूपं प्रयोगत:।।१८.४।। (बडोदेप्रत)

नाट्यशास्त्रात 'रूप' शब्दाचा उपयोग दहा नाट्यप्रकारांच्या संदर्भात केला आहे. रूपक शब्दाची व्याख्या नाट्यशास्त्रात कोठे केली नाही. काव्याच्या गुण, अलंकार, लक्षण इत्यादी विशेषांचे विवरण जे अगोदरच्या अध्यायात केले आहे ते काव्य म्हणजेच रूपक. हे नाट्यशास्त्रात गृहीत धरले आहे. अभिनेय म्हणजे अभिनयाद्वारा व्यक्त होऊ शकणारे रूपकाच्या स्वरूपाचे काव्य आणि अनभिनेय असे इतर काव्य यांत नाट्यशास्त्रावरील टीकाकारांनी केलेला भेद भरताने लक्षात घेतलेला नाही. दहा रूपकांची उत्पत्ती वृत्तींपासून झाली असे त्याने म्हटले आहे हे उपर्युक्त १८.४ या श्लोकावरून स्पष्ट होते. नाट्यस्वरूप काव्यालाच प्रारंभी रूप अशी संज्ञा होती व नंतरच्या काळात रूपक ही संज्ञा प्रचारात आली. अभिनेय स्वरूपाच्या काव्याला म्हणजे नाट्याला 'रूप'अशी संज्ञा देण्याचे कारण नाट्य दृश्य असते हे होय. 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यं रूपं दृश्यतयोच्यते' असे *दशरूपकार* धनंजयाने म्हटले आहे (द.रू.१.७). रूप म्हणजे पहाणे ह्या धातूपासून हा शब्द निष्पन्न झाला असल्याचे येथे अभिप्रेत आहे. त्याचबरोबर संस्कृत नाटकात काही ठिकाणी 'नाटयति' ऐवजी 'रूपयति' अशा तऱ्हेच्या नाट्यसूचना आढळतात. याचा अर्थ रूप् धातू 'अभिनयाने व्यक्त करणे' या अर्थी वापरलेला दिसून येतो.

नाट्यशास्त्रात 'रूप' शब्दाचा उपयोग दहा नाट्यप्रकारांच्या संदर्भातच केला आहे. ज्या वृत्तींपासून दहा रूपकांची निष्पत्ती झाली असे म्हटले आहे त्या वृत्तींचा विचार नाट्यशास्त्राच्या विसाव्या अध्यायात आला आहे. सृष्टिसंहारानंतर भगवान विष्णू शेषावर शयन करीत असता मधू व कैटभ हे दोन असूर उन्मत्त होऊन त्याच्याशी नियुद्ध करण्यास प्रवृत्त झाले. त्या वेळी त्यांचा वध करण्याच्यानिमित्ताने जे व्यापार घडून आले त्यांना भारती, सात्त्वती, कैशिकी आणि आरभटी या चार वृत्तींचे स्वरूप प्राप्त झाले. (**नियुद्धकरणैश्चित्रैरुत्पन्नारभटी तत:।।२०.१४ बडोदेप्रत**) भारती वृत्ती पाठ्यप्रधान असते, सात्त्वती अभिनयप्रधान, आरभटी रसप्रधान आणि कैशिकी गीतवाद्योपरञ्जकप्रधान असे अभिनवगुप्ताने म्हटले आहे. याचा अर्थ वृत्ती या नाट्यप्रयोगाच्या अभिनयादी विविध अंगांशी संबद्ध आहेत आणि त्यामुळेच वृत्तींपासून दहा रूपकांची निर्मिती झाली असे म्हटले आहे.

रूपकांचे हे दहा प्रकार पुढीलप्रमाणे - १) नाटक, २) प्रकरण, ३) अंक (=उत्सृष्टिकांक), ४) व्यायोग, ५) भाण, ६) समवकार, ७) वीथी, ८) प्रहसन, ९) डिम, व १०) ईहामृग.

दशरूपकार धनंजयाने दहा रूपकांशिवाय नाटिकेचाही विचार केला आहे. त्याने केलेले नाटिकेचे वर्णन (द.रू.३.४३-४८) नाट्यशास्त्रातील वर्णनाहून वेगळे आहे. नाटिकेत अंकांची संख्या एक, दोन किंवा तीन अशीही असू शकते आणि तिच्यातील पात्रे विविध स्वरूपाची असू शकतात असे त्याने म्हटले आहे. साहित्यदर्पणकार विश्वनाथाने

नाटिका त्रोटकं गोष्ठी सट्टकं नाट्यरासकम्।
प्रस्थानोल्लाप्यकाव्यानि प्रेङ्खणं रासकं तथा।।६.४।।

संलापकं श्रीगदितं शिल्पकं च विलासिका।
दुर्मल्लिका प्रकरणी हल्लीशो भाणिकेति च।।६.५।।

नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थान, उल्लाप्य, काव्य, प्रेङ्खण, रासक, संलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश आणि भाणिका या अठरा प्रकारच्या उपरूपकांचा निर्देश केला असून (सा.द.६.४-५) त्यांच्या व्याख्या व उदाहरणे दिली आहेत. यांतील काही प्रकारांत नृत्य-गीत व शृंगाररस यांना प्राधान्य असलेले दिसून येते, तर काही प्रकार वाङ्मयदृष्ट्या महत्त्वाचे ठरले होते. हे सर्व उपरूपक म्हणून गणले गेले.

नाट्य हे दृश्य व श्राव्यही असते. प्रेक्षकांना पात्रांच्या अभिनयादी गोष्टी व रंगभूमीची सजावट पाहावयाची असते व पात्रांचे संवाद व इतर आवाज ऐकावयाचे असतात. त्यांपैकी जे दृश्य असते ते प्राधान्येकरून अभिनेय असते. त्या अभिनेय दृश्याला 'रूपक' म्हणतात. नटांनी रामादिकांची रूपे घ्यावयाची असतात व या नटांवर रामादिकांच्या रूपांचा आरोप प्रेक्षकांनी करावयाचा असतो. (म्हणजे नट हाच राम आहे असे समजावयाचे असते). म्हणून या अभिनेय दृश्य काव्याला रूपक असे म्हणतात. इत्यर्थ असा की, कवीचा अभिप्राय, कवीचे विकार-विचार प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविण्याचे जे साधन त्यास अभिनय म्हणतात. अशा तऱ्हेच्या अभिनयांनी जे युक्त ते दृश्य काव्य रूपक होय. ही रूपके दहा आहेत. त्यांचा निर्देश वर केला आहे. ही सर्व दहा रूपके अनुकारात्मक, अनुकृतिरूप, अर्थात अनुकरणरूप आहेत. साहजिकच सर्वांचे एकच अनुकरणात्मक असे स्वरूप असल्याने त्यांच्यात अभेद आहे. तथापि (कथा-) वस्तु, नायक व रस हे प्रत्येकात भिन्नभिन्न असल्याकारणाने त्यांच्यामध्ये अन्योन्य (परस्पर) भेद आहे.

वामन या आलंकारिकाने **संदर्भेषु दशरूपकं श्रेयः। तद्विचित्रं चित्रपटवद्विशेषसाकल्यात्। (सू. १.३.३०-३१)** असे म्हटले आहे. याचा अर्थ प्रबंधांत /ग्रंथांत दशरूपक श्रेष्ठ अथवा उत्तम अथवा उत्कृष्ट होय. कारण चित्रपटाप्रमाणे विषयाची संपूर्णता त्यात असल्यामुळे ते वैचित्र्ययुक्त असते (आणि त्यात रसास्वादाची परमावधी होते).

❖ ❖

नाटक

संपूर्ण नाट्यात्म प्रकार म्हणून दशरूपकांच्या शिरोभागी नाटक उभे असते. त्याच्या जवळ येणारा दुसरा प्रकार म्हणजे प्रकरण. नाटक आणि प्रकरण ही दोन्ही व्यवस्थितरीत्या प्रस्थापित झालेली आणि वाचकांना व प्रेक्षकांना ज्यात रस असतो अशी नाट्यरूपे होत. काहींना नावीन्याची आवड/कुतूहल असते आणि नाटकाच्या कथानकात ते निरनिराळ्या गोष्टी शोधून योजतात. वाचकप्रेक्षकांच्या या अपेक्षा पुरी करणारी नाट्यरूपे म्हणून नाटक आणि प्रकरण या दोहोंचा निर्देश करावा लागतो. यांपैकी नाटकामध्ये कथानकासाठी प्रख्यात अशा मिथकांचा वा दंतकथांचा वा ऐतिहासिक प्रसंगांचा उपयोग केलेला असतो, तर दुसऱ्या प्रकारात काल्पनिक स्वरूपाचे, शोधक अंगाचे कथानक केंद्रस्थानी असते. ज्याप्रमाणे उत्प्रेक्षा ही काही अंशी जीवनाशी ताडून पाहाता येते आणि तिचे मूळही जीवनात असते त्याप्रमाणे काल्पनिक निर्मिती म्हटले तरी अखेरीस तिचाही आधार वास्तव जीवनातील अनुभवात दडलेला असतो. अन्यथा ती रचना व सादरीकरण केवळ असंभाव्य वाटेल आणि सौंदर्यानुभव घेताना तो एक मोठाच अडथळा ठरेल त्यामुळे ज्यात काल्पनिक कथानकाचा उपयोग केलेला असतो असे 'प्रकरण'ही व्यवस्थितप्रकारे प्रस्थापित गोष्टींच्या पायावर उभे असते. या दृष्टीने नाटक हे नाट्यरूप म्हणून प्रकरणाहून अधिक वरच्या दर्जाचे ठरते/मानले जाते.

दोन्हीही नाट्यरूपे पूर्ण स्वरूपाची असतात. पूर्णत्व याचा अर्थ ज्यात वृत्ती व त्यांची अंगे व्यक्त होतात इतकेच नव्हे तर त्यामधून प्रेक्षकास चारीही पुरुषार्थांचा जीवनोपयोगी असा बोधही केला जातो. हे शक्य होते कारण नाटक वा प्रकरण या दोहोमध्ये वेगवेगळ्या स्वरूपाच्या ॲक्टिव्हिटिज आणि व्यापार यांचे दर्शन घडते. हे दर्शन शेवटी मानवी जीवनाच्या चार ध्येयांप्रत नेत असते. प्रेक्षक नेहमीच त्याच्या अंत:करणात जे काही असते ते तो नाट्यरूपात पाहात असतो.

नाटकाचे कथानक रामायण-महाभारतादी ग्रंथद्वारा लोकांना पूर्वी माहीत असलेले असते. नाटक मुखादि पाच संधींनी युक्त असते. त्याच्यामध्ये सुखदु:खांतून उत्पन्न होणारे नाना रसांचे प्रसंग असतात. नाटकाच्या अंकांची संख्या पाचपासून दहापर्यंत असते. नाटकाचा नायक प्रख्यात वंशांतील राजर्षी असतो. तो पराक्रमी आणि धीरोदात्त असतो. रामकृष्णासारखे दिव्य नायकही असतात. नाटकाचा प्रधानरस शृंगार किंवा वीर असतो आणि इतर रस गौण असतात. नाटकाचा शेवट अद्‌भुत रसात होतो. यामध्ये नायकाव्यतिरिक्त इतर चारपाच प्रधान पात्रे असतात. गोपुच्छात ज्याप्रमाणे काही केस लहान व काही मोठे असतात त्याप्रमाणे यातील अंकांची लांबी कमीअधिक असते. (सा.द.६.७-११)

भरताने सांगितलेली नाटकाची लक्षणे पुढीलप्रमाणे -

प्रख्यातवस्तुविषयं प्रख्यातोदात्तनायकं चैव।
'राजर्षिवंश्यचरितं तथैव दिव्याश्रयोपेतम्।।१८.१०।।

नानाविभूतिभिर्युतमृद्धिविलासादिभिर्गुणैश्चैव।
अङ्कप्रवेशकाढ्यं भवति हि तन्नाटकं नाम।।१८.११।।

नृपतीनां यच्चरितं नानारसभावचेष्टितं बहुधा।
सुखदुःखोत्पत्तिकृतं भवति हि तन्नाटकं नाम।।१८.१२।। (बडोदेप्रत)

१) भारत या देशातील सुप्रसिद्ध अशा स्थानी विख्यात पुरुषाच्या कृतींनी युक्त असणारे कथासूत्र नाटकाच्या कथानकात असते. यातून असे सुचविले आहे की नाटककार त्याचे कथानक सुप्रसिद्ध आधारांमधून निर्माण करतो. जसे की राजा उदयन व वासवदत्ता व त्यांच्या जीवनात घडलेले विविध प्रसंग यांना कौसंबीचा विशिष्ट संदर्भ आहे. जरी उदयनाचा काही काळ कौसंबीखेरीज इतरत्र राहाण्यात गेला असला तरीदेखील. कथासूत्रातील व्यक्तींचे, घटनांचे व स्थलाचे सुप्रसिद्ध असणे या दृष्टीने ही वस्तुस्थिती महत्त्वाची असते.

सामान्यपणे नाटकाची कथावस्तू रामायण, महाभारत वा पुराणातून आणि ऐतिहासिक प्रसंगातून घेतलेली असते. नाटककार आपले निर्मितिस्वातंत्र्य प्रस्थापित व प्रसिद्ध कथाभागाच्या पुनर्निमितिप्रसंगी वापरत असतो. अर्थात असे करताना कथाभागाचा बाह्याकार कथांतर्गत कृती व ठिकाणे यांत तो बदल करत नाही. कारण त्यामुळे प्रेक्षकांना सुपरिचित असणारे कथानक व नाटककाराची नाट्यनिर्मिती यांत तफावत उत्पन्न होऊन नाट्यास्वादात विघ्न उत्पन्न होते.

२) सुप्रसिद्ध, उदात्त नायक. उदात्त या विशेषणातून नायकाच्या ठिकाणची वीरवृत्ती सुचवावयाची आहे. हा तांत्रिक संदर्भ असल्यामुळे या लक्षणाचा अर्थ नाटकाचा नायक शास्त्रात जे चार प्रकार दिले आहेत त्यांपैकी एका प्रकारचा असतो असे म्हणावयाचे आहे. धीरोदात्त, धीरललित, धीरप्रशांत किंवा धीरोद्धत असे हे चार प्रकार होत.

देवांच्या व्यक्तिरेखा धीरोद्धत स्वरूपाच्या, राजांच्या व्यक्तिरेखा धीरललित स्वरूपाच्या, सेनापती व मंत्री धीरोदात्त गटातील आणि ब्राह्मण व व्यापारी हे धीरप्रशांत वर्गातील, अशी नायकांची विभागणी भरताने केली आहे. या विधानातील वर्गवारी आणि राजघराण्यातील नायक असावा ही नाटकाच्या व्याख्येतील अपेक्षा लक्षात घेतली म्हणजे असे आढळते, की नाटकाचा नायक हा धीरललित प्रकारातील असावयास हवा. अभिनवगुप्त भरताच्या या भूमिकेशी सहमत नाही. त्याचे म्हणणे असे की नाटककाराला जर धीरललित नायक उभा करावयाचा असेल तर त्यासाठी राजा ही योग्य व्यक्ती होय; याच प्रकारे धीरोद्धत प्रकारचा नायक रंगवावयाचा असल्यास देव, धीरोदात्त प्रकार असेल तर मंत्री व सेनापती, आणि धीरप्रशांत असेल तर ब्राह्मण वा व्यापारी. अभिनवगुप्ताची ही भूमिका अधिक वास्तववादी व पटण्याजोगी आहे. हा काही काटेकोर नियम नाही. त्याचप्रमाणे नाटकाची व्याप्ती मर्यादित करण्याच्या हेतूने किंवा नाटककाराचे निर्मितिस्वातंत्र्य नियंत्रित करण्यासाठी हे विधान केलेले नाही. वास्तवातील उदाहरणे पाहिली म्हणजे जनक अथवा राम जर सोडले तर इतर नायक धीरललित प्रकारातील नाहीत, धीरोदात्त प्रकारातील आहेत. याचा इत्यर्थ असा की, नाटकाचे नायक वर उल्लेखिलेल्या चार प्रकारांपैकी कोणत्याही प्रकारचे असू शकतात.

३) नायकाचे जीवन व त्याच्या कृती या राजर्षींप्रमाणे वा देवर्षींप्रमाणे राजघराण्यात जन्माला आलेल्या व्यक्तीप्रमाणे असावयास हव्यात. अशा राजघराण्यातील नायकाला प्राधान्य दिले जाणे स्वाभाविक ठरते कारण प्राचीन भारतातील राजा हा धर्माचे, राजकारणाचे व समाजकारणाचे नेतृत्व करीत असे. आणि तो आदर्श अशी व्यक्ती मानली जात असे. या लक्षणाला नकारात्मक ध्वन्यर्थही आहे. राजाच्या कृती सुप्रसिद्ध या विशेषणास पात्र असल्या तरी त्या आदर्श म्हणून अनुकरणीय स्वरूपाच्या दाखविता येतीलच किंवा ज्याचे उदाहरण द्यावे अशा असतीलच असे नाही. राजघराण्यातील नायकाचे वर्तन निर्दोष स्वरूपाचे असावे आणि त्याच्या कृती आदर्श म्हणता येतील अशा असाव्यात आणि सर्वसामान्य माणसांना त्या आदर्श वाटाव्यात यासाठी बोधप्रद वाटावयास हव्यात. यासाठी नाटकाचा नायक राजघराण्यातील असावा आणि त्याचे जीवन व कृती या नाट्यात्म आशयविषय म्हणून पाहिल्या जाव्यात असे यातून सुचविले/सांगितले आहे.

दुसरी एक नकारात्मक शिफारस आहे. नाटकाच्या नायकास दैवी शक्तींचे साहाय्य व्हावे, परंतु स्वत: देव मात्र नाटकाचे नायक अथवा नाटकातील प्रमुख व्यक्तिरेखा असू नयेत. त्यांचे साहाय्य वेगवेगळ्या घटनाप्रसंगातून (पताका-प्रकारी) नाटकात गुंफलेले असावे. या प्रतिषेधामागे एक तर्कशास्त्र आहे. जर देवाचे जीवन आणि कृती (देवचरित) हाच नाटकाचा प्रमुख आशयविषय असेल आणि विभक्तपणातील प्रेम (विप्रलंभ), दु:ख (करुणा), विलक्षण (अद्‌भुत) आणि भयावह (भयानक) यांसारख्या भावना जर चित्रित करावयाच्या असतील तर ते चित्रण मानवी जीवनाचे होईल, दैवी स्वरूपाचे होणार नाही, उलटपक्षी देवांना सर्वसामान्य माणसांप्रमाणे वागलेले दाखवणे प्रस्थापित तत्त्वांना/निकषांना धरून होणार नाही व आस्वाददृष्ट्या पटणारेही ठरणार नाही. दुसरे असे की, जर नाटकात विभक्तपणाचे दु:ख नसेल आणि प्रेमाच्या यातना नसतील तर नाटकात कुठले आले वैविध्य आणि आस्वाद्यता? नाटक हा दु:खाचा आणि आनंदाचा अनुभव देत असते. जीवनानुभवांचे वैविध्य हा वाङ्‌मयीन व नाट्यात्म कलेचे सार व सौंदर्यानुभवाचे आत्मतत्त्व असते. देवांनी माणसाप्रमाणे वेदनेचा वा दु:खाचा अनुभव घेण्याचा प्रश्नच येत नाही, त्यामुळे देवांच्या बाबतीत दु:खानुभव व त्यावरील उपाय हे नाटकाचे कथासूत्र असू शकत नाही. यामुळे नाटकातील प्रमुख व्यक्तिरेखा म्हणून देव कधीही सोयीचे होऊ शकत नाहीत. तथापि दैवी सामर्थ्याची भूमिका उपकथानकात वा नाटकातील एखाद्या घटनाप्रसंगी अतिशय रसवर्धक व अर्थपूर्ण होऊ शकते. उदा. 'नागानंद'मधील देवी गौरीचा प्रवेश अतिशय बोधप्रद आहे. प्रामाणिक भक्तीमुळे देव भक्तांवर प्रसन्न होतो आणि त्यांना सुयोग्य प्रसाद मिळतो तसेच ईश्वरी रक्षण व आशीर्वाद यांचीही प्राप्ती घडते असा बोध अशा प्रवेशांमुळे/देवतांच्या नाटकातील अवतरणामुळे घडू शकतात. एवंच, नाटकात देवांना मुख्य व्यक्तिरेखा म्हणून कोणतेही स्थान नसते. 'डिम', 'समवकार' यांसारख्या नाट्यप्रकारांत देव नायक असू शकतात. उर्वशीसारख्या दैवी अथवा अर्धदैवी स्त्रिया नाटकात नायिका म्हणून येऊ शकतात कारण त्या नायकाच्या जीवनाचा एक भाग म्हणून त्यांना नाटकाच्या कथासूत्रात स्थान असतेच.

नाटकाचे हे लक्षण अशा प्रकारे राजघराण्यातील नायकाच्या जीवनापर्यंत व वर्तनापर्यंत येऊन पोचते. त्याचे दु:खाचे व सुखाचे, वेदनेचे व आनंदाचे अनुभव आणि अन्य भावना नाटकाच्या विषयाची भरपाई करतात.

उत्तरकालीन नाट्यसिद्धांतनामध्ये राजघराण्यातील नायक आणि त्याचे जीवन व कार्यक्षेत्र या सामग्रीचा

नाटकाच्या कथासूत्रातील उपयोग काहीशा बदललेल्या स्वरूपात होऊ लागला. अर्थात असे काही प्रमाणात घडले असले तरी भरताच्या मार्गदर्शक सूचनांचा अवलंब अनेक नाटकांत झालेला दिसतो. रामाच्या जीवनाविषयी अनेक नाटके लिहिली गेलेली आढळतात. याचप्रमाणे काही कृष्णाच्या जीवनावरही आढळतात. राम आणि कृष्ण एक तर दैवी शक्ती असणारे नायक म्हणून पाहिले गेले आहेत किंवा असाधारण शक्ती असणारे मर्त्य मानव म्हणून त्यांचा विचार केला गेलेला दिसतो.

दैवी शक्तीचा आविष्कार घडविणारे नायक रंगवून विलक्षण परिणाम साधण्याचा मोह अनेक नाटककारांना झालेला आहे. तथापि भवभूतीने *उत्तररामचरितात* ज्या प्रकारे राम रेखाटला आहे ते रेखाटन नायकाच्या सर्वसामान्य लक्षणास अनुसरून आहे. अभिनवगुप्ताला मात्र एखाद्या देवाला वा दैवी पुरुषाला नाटकाचा नायक बनविणे मंजूर नाही. त्याचप्रमाणे चंद्रगुप्त, बिंदुसार यांसारख्या समकालीन जिवंत राजांना नाटकात नायकत्व देणे हेही त्याला मान्य नाही. एकंदरीत पाहाता नाटकाचा नायक खुद्द देवदेवता असाव्यात, दैवी शक्ती लाभलेले पुरुष असावेत, का सामर्थ्यवान माणसे असावीत यासंबंधीची मतमतांतरे अनेक आहेत. स्थूल मानाने भरत व अभिनवगुप्त यांचे विवेचन प्रमाण मानले जाते.

४) नाटकाचे कथासूत्र मानवी जीवनाची ध्येये, भौतिक प्रगती आणि प्रेमाचा आनंद व नायकाला विरोधी असणाऱ्या व्यक्तीच्या/खलनायकाच्या कृतींशी संबंधित असते.

अभिनवगुप्ताने या लक्षणाचा अन्वयार्थ एका विशिष्ट दिशेने लावला आहे. भरतही हे लक्षण अभिनवगुप्ताप्रमाणेच नमूद करतो. नायकाने धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष या चतुर्विध पुरुषार्थांची प्राप्ती करून घ्यावी असे भरत सांगतो. या चार पुरुषार्थांपैकी नाटकात सामान्यपणे अर्थ व काम यांच्या प्राप्तीचे दर्शन घडवावे, कारण त्यासाठीच सर्वसामान्य माणूस झुरत असतो. भरताच्या व्याख्येतील ऋद्धी व विलास यातून हेच दोन पुरुषार्थ सूचित होतात. कारण सामान्य माणसाला नेहमी तात्काळ व मूर्त स्वरूपाची फळे हवी असतात. यामुळेच साहित्यिक व नाट्यात्म कला या अन्य प्रकारच्या लेखनाहून वेगळ्या ठरतात. वेदशास्त्र हे नाटक नसते कारण ते माणसाला केवळ धार्मिक व विधियुक्त प्रयोग हाती घेण्यास उद्युक्त करते. हेच पुराणांच्या बाबतीतही खरे आहे आणि त्याच प्रकारच्या उपदेशात्मक वाङ्मयाच्या बाबतीतही ते खरे असते. याउलट नाटकाच्या नायकाने प्रयत्नपूर्वक सर्व अडथळे पार करून भौतिक फलप्राप्ती करून घ्यावी अशी अपेक्षा असते. या प्रयत्नात हाती येणाऱ्या दु:खाच्या, सुखाच्या चित्रामार्फत नाट्यात्म कला जीवनानुभवाचे वास्तव दर्शन घडवते, अंत:करणाची पकड घेते आणि बोधप्रद प्रेरणा व सौंदर्यानुभवाचे समाधान यांचा मनास लाभ घडवते. यास्तव अर्थ आणि काम यांवर नाट्यात्म कथासूत्राची मदार असते. किंबहुना हे दोन पुरुषार्थ नाट्यात्म कथेची प्रेरकतत्त्वे असतात.

भरताने नायकाच्या विरुद्ध प्रतिनायकाची योजना कथासूत्रात सुचविली आहे. या व्यक्तींचे नाटकातील स्थान गौण असते, नायकाच्या प्रयत्नात ते वारंवार अडथळा आणतात आणि तरीही त्यांना नाटकाच्या कथाभागात एक निश्चित असे स्थान असते. किंबहुना त्यांच्या कृत्यांच्या पार्श्वभूमीवर नायकाची कर्मे उठून दिसतात. विरोधकांच्या योजना तो हाणून पाडतो आणि स्वत:च्या वैभवात व कीर्तीत भर घालतो आणि हे सर्व साध्य करण्यासाठी

बुद्धिमत्ता व परिपूर्णतेचा ध्यास यांची त्याला आवश्यकता असते. अशा प्रकारच्या परस्परविरोधी शक्तींच्या अंतर्भावामुळे नाटकाच्या कथाभागात रस उत्पन्न होतो आणि नाटकाचे आवाहन अनेकांपर्यंत जाऊन पोहोचते. एक प्रकारे प्रतिनायक हा नाटकातील संघर्षाचे प्रतीक असतो.

प्रकरण

यत्र कविरात्मशक्त्या वस्तु शरीरं च नायकं चैव।
औत्पत्तिकं प्रकुरुते प्रकरणमिति तद्बुधैर्ज्ञेयम्।।१८.४५।।

(जेव्हा कवी आपल्या प्रतिभेने कथानक, त्याची मांडणी तसेच नायक यांची स्वतंत्र अशा स्वरूपाची निर्मिती करतो तेव्हा ते प्रकरण होय.)

यदनार्षमथाहार्यं काव्यं प्रकरोत्यभूतगुणयुक्तम्।
उत्पन्नबीजवस्तु प्रकरणमिति तदपि विज्ञेयम्।। (१८.४६) (बडोदेप्रत)

(जे काव्य ऋषींच्या ग्रंथावर आधारित नसून (दुसरीकडून) घेतलेले असते (व) कवी ज्याची पूर्वी त्यात नसलेल्या गुणांनी युक्त अशी रचना करतो ते (काव्य) सुद्धा, त्यातील बीज व कथानक नवीन उत्पन्न झालेले असल्यामुळे प्रकरणच होय असे जाणावे.)

नाट्यलक्षणरत्नकोशात प्रकरणाविषयी पुढील उल्लेख आलेला आहे –
यत्र कविरात्मबुद्ध्या वस्तुशरीरं नायकं चैव।
औत्पत्तिकं प्रकुरुते तज्ज्ञेयं प्रकरणं नाम।।

द्विधा रूपकमेतत्तु शुद्धं सङ्कीर्णमेव च।
कुलस्त्रीसहितं शुद्धं सङ्कीर्णं वेश्यया सह।।

तत्र शुद्धं 'पुष्पदूषितकम्', सङ्कीर्णं 'मृच्छकटिकम्' इति।

– ना. ल. र. को. (३५४–३५५)

नाटकानंतर भरताने प्रकरण या दुसऱ्या रूपकप्रकाराविषयी लिहिले आहे. मुख्यत: दोन गोष्टींच्या बाबतींत प्रकरण नाटकाहून भिन्न असते. एक त्यातील कथानकाचा विषय आणि दुसरी त्याचे नायक आणि नायिका. नाटकाचे कथानक रामायण महाभारतादी ग्रंथांवरून घेतलेले असते. त्याचा नायक प्रसिद्ध राजा असतो. राजाशिवाय इतर कोणीही नाटकाचा नायक असू शकत नाही. प्रकरणाचे कथानक सर्वथा कविकल्पित असते, रामायणमहाभारतादींतील एखाद्या प्रसिद्ध प्रसंगावर त्याची उभारणी झालेली नसते. नाटकांतल्याप्रमाणे इतिहास–पुराणांचा प्रसिद्ध आधार त्याला नको असतो. शिवाय ते सामान्य लोकांच्या जीवनावर आधारलेले असते

(लौकिकम्); कोणा अगोदरच्या कवीने कल्पिलेल्या कथेच्या आधारानेही प्रकरणाच्या कथानकाची रचना करावयास हरकत नाही असाही विचार नाट्यशास्त्रात मांडला आहे. बृहत्कथेसारख्या ग्रंथावरून कथानक घेता येते असा याचा खुलासा अभिनवगुप्ताने केला आहे. तसेच कथाविषय प्रसिद्ध नसावा या गोष्टीवर जोर दिला आहे. म्हणजे त्यात रामकृष्णादि दिव्य पात्रे किंवा दुष्यंतादी राजे नसतात. याचा नायक ब्राह्मण, मंत्री किंवा व्यापारी (वणिक्) असतो. यात शृंगार हा मुख्य रस असतो व इतर गौण असतात. यातील नायक धीर, प्रशांत असून त्याचे ध्येय ऐहिकच असते. यातील नायिका चांगल्या कुळांतील तरी असते किंवा वेश्या असते. यात कितव (लुच्चा), जुगारी, विट, चेट इत्यादी पात्रे असतात. मृच्छकटिकांत नायक चारुदत्त हा ब्राह्मण आहे. भवभूतीच्या *मालतीमाधवात* नायक माधव हा अमात्य-पुत्र आहे, आणि *पुष्पभूषित* या प्रकरणात नायक वाणी आहे. *पुष्पभूषित* व *मालतीमाधव* यांतील नायिका कुलस्त्रिया आहेत, व *मृच्छकटिकातील* वसंतसेना वेश्या आहे. नायिका सत्कुलातील असली तर त्या प्रकरणास शुद्ध व वेश्या असली तर संकीर्ण म्हणतात. जैन नाटककार रामचन्द्राचे *कौमुदीमित्रानंद* (१२ वे शतक) हे एक चांगले प्रहसन आहे. यातील नायक वणिक् आहे (सा.द.६. २२४-२२६)

महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे नायक व नायिका यांच्या संबंधात प्रकरणाची भिन्नता. प्रकरणाचा नायक ब्राह्मण, वणिक, सचिव, पुरोहित, अमात्य आणि सार्थवाह ह्यांपैकी कोणीतरी असावा आणि नायिका कुलस्त्री किंवा वेश्या असावी असे म्हटले आहे. त्याचा नायक उदात्त नसावा आणि त्यात राजाच्या अथवा देवतेच्या चरिताचे दर्शन नसावे असे स्पष्ट म्हटले आहे (१८.४३-४४). नायिकेच्या संबंधात भरताच्या म्हणण्याचा आशय असा दिसतो की सामान्यत: जर नायिका कुलस्त्री असेल तर त्या प्रकरणात वेश्येची योजना करू नये आणि जर वेश्या नायिका असेल तर त्यात कुलस्त्रीचा संपर्क आणू नये; तथापि कारणपरत्वे दोघींचीही योजना करावयास हरकत नाही (१८.४६-४८). अभिनवगुप्ताच्या म्हणण्याप्रमाणे जेथे केवळ कुलस्त्री अथवा केवळ वेश्या असेल ते शुद्ध प्रकरण आणि ज्यात दोघीही विद्यमान असतील ते संकीर्ण प्रकरण. शुद्ध प्रकरणातील नायक श्रेष्ठी, सचिव आदींपैकी असावा आणि संकीर्ण प्रकरणात विट वगैरे नायक असावा असेही त्याने पुढे म्हटले आहे.

भरताच्या मताप्रमाणे नाटकात फक्त प्रवेशकांचीच योजना होते, तर प्रकरणात विष्कम्भकाची सुद्धा योजना होऊ शकते. हा भेद होण्याचे मूळ कारण असे की, नाटकातील घटना राजघराण्यातील व्यक्तींशी संबद्ध असतात; त्यांपैकी ज्या प्रत्यक्ष दाखवावयाच्या नसतील त्यांचे सूचन दास, दासीप्रभृती कनिष्ठ दर्जाच्या पात्रांकडून केले जाणे अधिक संभाव्य होते, म्हणून त्यात मुख्यत: प्रवेशकाची योजना. याउलट प्रकरणातील प्रधान पात्रेच समाजातील ब्राह्मण, श्रेष्ठी, विट आदी भिन्न स्तरांतून आलेली असल्यामुळे त्यांच्या संबंधात घडलेल्या घटनांचे सूचन त्यांच्या समव्यवसायी अथवा मित्रवत असलेल्या समान दर्जाच्या पात्रांकडूनही होण्याची शक्यता होती. आणि ही पात्रे मध्यमप्रकृती असल्यामुळे हे प्रवेश विष्कम्भक ठरतात. ते काहीही असले तरी नाटक आणि प्रकरण हे समाजातील दोन भिन्न भिन्न घटकांचे दर्शन घडवितात आणि हेसुद्धा त्या दोहोंमधील भेदाचे एक गमक मानता येईल.

नाटिका

प्रकरणनाटकभेदाद् उत्पाद्यं वस्तु नायकं नृपतिम्।
अन्त:पुरसङ्गीतककन्यामधिकृत्य कर्तव्या।। १८.५८।।

स्त्रीप्राया चतुरङ्का ललिताभिनयात्मिका सुविहिताङ्गी।
बहुनृत्तगीतपाठ्या रतिसम्भोगात्मिका चैव।। १८.५९।।

राजोपचारयुक्ता प्रसादनक्रोधदम्भसंयुक्ता।
नायकदेवीदूतीसपरिजना नाटिका ज्ञेया।। १८.६०।। (बडोदेप्रत)

(प्रकरण आणि नाटक यांच्याहून भिन्न अशी नाटिका काल्पनिक कथानक, राजा नायक व अंत:पुरातील संगीतज्ञ कन्या यांच्या संबंधी रचावी. प्राय: स्त्रीपात्रेच असलेली, चार अंक असलेली, ललित अभिनयच प्राणभूत असलेली, उत्कृष्टपणे रचलेली अंगे असलेली, नृत्य, गीत व पाठ्य पुष्कळ असलेली, तसेच रति आणि उपभोग हेच जीवित असलेली, राजव्यवहाराने युक्त असलेली, प्रसादन, क्रोध व दंभ यांचे दर्शन घडविणारी (आणि) नायक, राणी, दूती व परिजन यांनी युक्त असलेली ती नाटिका असे समजावे.)

दशरूपकात नाटिकेविषयी सविस्तर विचार आला आहे –

लक्ष्यते नाटिकाप्यत्र संकीर्णान्यनिवृत्तये।
तत्र वस्तु प्रकरणान्नाटकान्नायको नृप:।।

प्रख्यातो धीरललित: शृङ्गारोऽङ्गी सलक्षण:।
स्त्रीप्रायचतुरङ्कादिभेदकं यदि चेष्यते।।

एकद्वित्रयङ्कपात्रादिभेदेनानन्तरूपता।
देवी तत्र भवेज्ज्येष्ठा प्रगल्भा नृपवंशजा।।

गम्भीरा मानिनी, कृच्छ्रात्तद्वशान्नेतृसङ्गम:।
नायिका तादृशी मुग्धा दिव्या चातिमनोहरा।।

अन्त:पुरादिसम्बन्धादासन्ना श्रुतिदर्शनै:।
अनुरागो नवावस्थो नेतुस्तस्यां यथोत्तरम्।।

नेता तत्र प्रवर्तेत देवीत्रासेन शङ्कित:।
कैशिक्यङ्गैश्चतुर्भिश्च युक्ताङ्कैरिव नाटिका।।

– द.रू. ३.४३–४८ (नाट्यमञ्जरीसौरभम् (पृ.९८)

प्रकरणाच्या वर्णनानंतर नाट्यशास्त्रात नाटिकेचे वर्णन करणाऱ्या आर्या आहेत. त्या मूळ भरतकृत नाहीत. नाटिकेच्या येथील वर्णनावरून तिचे सहा, आठ किंवा सोळा प्रकार होऊ शकतात या अगोदरच्या टीकाकारांच्या मतांचा उल्लेख अभिनवगुप्ताने केला आहे. नाटिकेचे येथील वर्णन *रत्नावली*प्रभृती नाटिकांना पूर्णतया लागू पडण्यासारखे आहे हे उघड आहे.

नाटिकेचे कथानक कवीने कल्पिलेले असावे. त्यामध्ये स्त्री-पात्रेच प्रधान असावीत. तिच्यामध्ये चार अंक असावेत. तिचा नायक धीरललित असावा. तो प्रख्यात राजा असावा. नाटिकेची नायिका मुग्ध राजकन्या असावी. तिच्यामध्ये प्रेम नुकतेच अंकुरित झालेले असावे. ती संगीत-नृत्यादी व्यापारात गढलेली असावी. तिचा अंत:पुराशी दासी, सखी असा काहीतरी संबंध असावा. तिच्यावर नायकाचे प्रेम जडावे, पण मुख्य राणीच्या मत्सरामुळे त्याला पदोपदी अडथळे यावेत व भीती वाटावी. मुख्य राणी वयाने आणि वृत्तीने प्रगल्भ आणि राजवंशात जन्मलेली असावी. तिचा स्वभाव पराकाष्ठेचा मानी असावा, व तिच्या मर्जीवरच नायक-नायिकेचे मीलन अवलंबून असावे. अशा नाटिका:- श्रीहर्षाची *रत्नावली*, *प्रियदर्शिका*, राजशेखराची *विद्धशलभंजिका* व बिल्हणाची *कर्णसुंदरी* (११ वे शतक). (सा.द.६.२६९-२७२)

समवकार

देवासुरबीजकृत: प्रख्यातोदात्तनायकश्चैव।
त्र्यङ्कस्तथा त्रिकपटस्त्रिविद्रव: स्यात्त्रिश्रृङ्गार:।।१८.६३।।

द्वादशनायकबहुलो ह्यष्टादशनाडिकाप्रमाणश्च।
वक्ष्याम्यस्याङ्कविधिं यावत्यो नाडिका यत्र।।१८.६४।।

अङ्कस्तु सप्रहसन: सविद्रव: सकपट: सवीथीक:।
द्वादशनाडीविहित: प्रथम: कार्य: क्रियोपेत:।।१८.६५।।

कार्यस्तथा द्वितीय: समाश्रितो नाडिकाश्चतस्रस्तु।
वस्तुसमापनविहितो द्विनाडिक: स्यात्तृतीयस्तु।।१८.६६।।

अङ्कोऽङ्कस्त्वन्यार्थ: कर्तव्य: काव्यबन्धमासाद्य।
अर्थं हि समवकारे ह्यप्रतिसंबन्धमिच्छन्ति।।१८.६९।।

युद्धजलसम्भवो वा वाय्वग्निगजेन्द्रसंभ्रमकृतो वा।
नगरोपरोधजो वा विज्ञेयो विद्रवस्त्रिविध:।।१८.७०।।

कन्याविलोभनकृतं प्राप्तौ स्त्रीपुंसयोस्तु रम्यं वा।
निभृतं सावेगं वा यस्य भवेत्कामश्रृङ्गार:।।१८.७५।।

उष्णिग्गायत्र्याद्यान्यन्यानि च यानि बन्धकुटिलानि।
वृत्तानि समवकारे कविभिस्तानि प्रयोज्यानि ।।१८.७६।।

एवं कार्यस्तज्ज्ञैर्नानारससंश्रय: समवकार:।।१८.७७।। (बडोदेप्रत)

((समवकार) देव आणि असुर यांच्या कृत्यांवर आधारित, तसेच प्रख्यात व उदात्त नायक असलेला, त्याचप्रमाणे तीन अंक, तीन प्रकारचे कपट, तीन प्रकारचे विद्रव व तीन प्रकारचा शृंगार असलेला, बारा नायकांनी गजबजलेला आणि अठरा घटका प्रयोग चालणारा असा असावा. पहिला अंक प्रहसन, विद्रव, कपट आणि वीथी यांनी युक्त, (विविध) क्रियांनी संपन्न व बारा घटकांच्या प्रयोगासाठी रचलेला असा करावा; त्याचप्रमाणे चार घटकांचा अवधी असलेला असा दुसरा अंक करावा; आणि दोन घटका असलेला तिसरा अंक कथानकाची समाप्ती करणारा असावा. परंतु काव्याच्या रचनेच्या अनुरोधाने प्रत्येक अंक भिन्न भिन्न प्रयोजनाने युक्त असा करावा. कारण, समवकारात कार्य दृढ संबद्ध नसावे असे मानतात. युद्ध व पूर यांमुळे उडालेला हाहा:कार अथवा वारा, आग, हत्ती यांच्यामुळे झालेला संभ्रम किंवा नगराला वेढा पडल्यामुळे आलेले संकट – असा तीन प्रकारचा विद्रव जाणावा. वस्तूच्या ठिकाणी असलेल्या विशेषामुळे उत्पन्न झालेले, किंवा दैवयोगाने प्राप्त झालेले अथवा दुसऱ्याने केलेले, असे तीन प्रकारचे कपट – सुख अथवा दु:ख उत्पन्न करणारे –या समवकारात असते असे जाणावे. कन्येच्या विलोभनाने सिद्ध झालेला किंवा स्त्री व पुरुष यांच्या मीलनाने होणारा रम्य (असा शृंगार) – मग गुप्तपणे असो की आवेगाने असो – तो कामशृंगार होय. उष्णिक्, गायत्री आदी आणि दुसरे जे विषमरचनेचे छंद आहेत त्यांची कवींनी समवकारामध्ये योजना करावी. याप्रमाणे तज्ज्ञ कवींनी विविध रसांच्या आधाराने समवकाराची रचना करावी.)

यानंतर ५७–६८ या आर्यांत समवकार नावाच्या तिसऱ्या रूपकप्रकाराचे विस्तृतपणे वर्णन केले आहे. पहिल्या अंकाचा प्रयोग बारा नाडिका (म्हणजे चार तास अठ्ठेचाळीस मिनिटे) चालावा, दुसऱ्या अंकाचा चार नाडिका (एक तास छत्तीस मिनिटे) आणि तिसऱ्या अंकाचा दोन नाडिका (अठ्ठेचाळीस मिनिटे) चालावा अशा प्रकारचा कृत्रिम नियम किंवा त्यात तीन प्रकारच्या शृंगाराचे, तीन प्रकारच्या कपटाचे आणि तीन प्रकारच्या विद्रवाचे दर्शन घडवावे अशासारखा नियम प्रत्येक समवकारामध्ये पाळला जावा अशी अपेक्षा करणे सयुक्तिक वाटत नाही. हल्ली उपलब्ध असलेल्या संस्कृत नाटकांमध्ये समवकाराचे उदाहरण आढळत नाही.नाट्यवेदाची निर्मिती करून तो भरताच्या स्वाधीन केल्यावर आणि नाट्यमंडपाची निर्मिती झाल्यावर ब्रह्मदेवाने स्वत: रचलेल्या अमृतमन्थन नावाच्या समवकाराचा प्रयोग करण्याची त्याला आज्ञा केली आणि त्याप्रमाणे भरताने त्या समवकाराचा प्रयोग केला असे नाट्यशास्त्राच्या चौथ्या अध्यायात म्हटले आहे. (४.२–४). समवकारातील कथा प्रसिद्धच असावयास पाहिजे. त्या कथेचा संबंध देव व दैत्य यांच्याशी असावा. यातील मुख्य रस वीरच पाहिजे. 'समुद्रमंथन' नावाचा तीन अंकी एक समवकार वत्सराजानेच लिहिला आहे. *नाट्यशास्त्रा*तील चौथ्या अध्यायात 'अमृतमंथन' नावाच्या एका समवकाराचा प्रयोग झाल्याचा उल्लेख आहे. याची इतर उदाहरणे आढळत नाहीत. यात नाटकाप्रमाणे 'आमुख' (प्रस्तावना) असावे (सा.द.६.२३४–२३८). प्रस्तुत ठिकाणी केलेले समवकाराचे वर्णन अमृतमंथनाच्या

प्रसंगाला लागू पडण्यासारखे आहे. त्यात देव आणि असुर यांच्या कार्याशी संबद्ध अशा घटना आहेत, त्यात कपट आहे, विद्रव आहे आणि शृंगारही आहे. ह्या प्रसंगावर आधारलेली एक दीर्घ नाट्यकृती नाट्यशास्त्रकाराला अवगत होती असा संभव आहे आणि तिच्या आधारानेच त्याने हे वर्णन केले आहे.

ईहामृग

दिव्यपुरुषाश्रयकृतो दिव्यस्त्रीकारणोपगतयुद्धः।
सुविहितवस्तुनिबद्धो विप्रत्ययकारकश्चैव।।१८.७८।।

उद्धतपुरुषप्रायः स्त्रीरोषग्रथितकाव्यबन्धश्च।
संक्षोभविद्रवकृतः संफेटकृतस्तथा चैव।।१८.७९।।

स्त्रीभेदनापहरणावमर्दनप्राप्तवस्तुश्रृङ्गारः।
ईहामृगस्तु कार्यः सुसमाहितकाव्यबन्धश्च।।१८.८०।।

यद्व्यायोगे कार्यं ये पुरुषा वृत्तयो रसाश्चैव।
ईहामृगेऽपि ते स्युः केवलममरस्त्रिया योगः।।१८.८१।। (बडोदेप्रत)

समवकारानंतर ७८-८१ या आर्यांमध्ये ईहामृग नावाच्या प्रकाराचे वर्णन आहे. (दिव्य पुरुषांच्या आधाराने रचलेला, दिव्य स्त्रीच्या निमित्ताने युद्धाचे प्रसंग असलेला, उत्कृष्ट मांडणी असलेल्या कथानकाने युक्त, तसेच विशेष प्रत्ययकारी असलेला, बहुतांशी उद्धत पुरुषपात्रे असलेला, स्त्रीच्या रोषाविषयी काव्यरचना असलेला, क्षोभ, विद्रव, त्याचप्रमाणे संफेट यांनी युक्त असलेला, स्त्रीच्या निमित्ताने भेदन, अपहरण व अवमर्दन यांच्या द्वारा कथानकात शृंगाराची प्राप्ती दाखविणारा आणि काव्यरचना अगदी व्यवस्थित केली असलेला असा ईहामृग निर्माण करावा. व्यायोगात ज्या प्रकारचे कार्य, ज्या प्रकारचे पुरुष, ज्या प्रकारच्या वृत्ती आणि ज्या प्रकारचे रस असतात त्या सर्व गोष्टी ईहामृगात सुद्धा तशाच असाव्यात. फक्त त्यात दिव्य स्त्रीची योजना असावी.)

ईहामृगाचे उदाहरण संस्कृत वाङ्मयात आढळत नाही. ईहामृगातील कथा प्रसिद्ध आणि अप्रसिद्ध अशी संमिश्र असते. त्यात चार अंक असतात. त्यात नायक आणि प्रतिनायक असतात. कोणा दिव्य स्त्रीला तिच्या इच्छेविरुद्ध कोणी पुरुष पळवून नेत आहे, असा प्रसंग यात असतो. त्यामुळे यात स्त्रीच्या निमित्ताने युद्ध होते आणि परिणामतः अपहरण, विद्रव, युद्ध इत्यादी प्रसंग दाखविले जातात हे त्याचे प्रधान वैशिष्ट्य आहे. यामध्ये उपकथानकेही असतात. युद्धात वध्य व्यक्तीचा वध समीप आला असता काहीतरी निमित्त काढून ते युद्ध थांबवले जाते (१८.७४). यावरून या प्रकारात रंगमंचावर युद्ध चाललेले दाखविता येईल, पण त्या युद्धात कोणाचा मृत्यू झालेला प्रत्यक्ष दाखविण्याची अनुचित आपत्ती येणार नाही.

यात नायक-प्रतिनायक मिळून दहा असतात. ईहमृगाचे उदाहरण *कुसुमशेखरविजय* हे आहे. पण अधिक

प्रसिद्ध ईहामृग वत्सराजाचाच आहे. त्याचे नाव *रुक्मिणीहरण* असून तो चार-अंकी आहे. यात शिशुपाल, रुक्मी इत्यादि प्रतिरोधकांना दूर लोटून कृष्ण रुक्मिणीला घेऊन जात आहे असा प्रसंग आहे (सा.द.६.२४५-२४९).

डिम

प्रख्यातवस्तुविषयः प्रख्यातोदात्तनायकश्चैव।
षड्रसलक्षणयुक्तश्चतुरङ्को वै डिमः कार्यः।।८.८४।।

श्रृङ्गारहास्यवर्जः शेषैः सर्वै रसैः समायुक्तः।
दीप्तरसकाव्ययोनिर्नानाभावोपसम्पन्नः।।१८.८५।।

निर्घातोल्कापातैरुपरागेणेन्दुसूर्ययोर्युक्तः।
युद्धनियुद्धाधर्षणसंफेटकृतश्च कर्तव्यः।।१८.८६।।

मायेन्द्रजालबहुलो बहुपुस्तोत्थानयोगयुक्तश्च।
देवभुजगेन्द्रराक्षसयक्षपिशाचावकीर्णश्च।।१८.८७।।

षोडशनायकबहुलः सात्त्वत्यारभटिवृत्तिसम्पन्नः।
कार्यो डिमः प्रयत्नान्नानाश्रयभावसम्पन्नः।।१८.८८।। (बडोदेप्रत)

(प्रसिद्ध कथानकाचा विषय असलेला, तसेच प्रसिद्ध असे उदात्त नायक असलेला, सहा रसांच्या आविष्काराने युक्त व चार अंक असलेला असा डिम रचावा. शृंगार व हास्य या दोहोंखेरीज इतर सर्व रसांनी युक्त असलेला, आवेशयुक्त रसांचे काव्य असलेला, विविध प्रकारच्या भावांनी संपन्न असलेला, भूकंप, उल्कापात, आणि चंद्र व सूर्य यांची ग्रहणे यांनी युक्त, युद्ध, द्वंद्वयुद्ध, आव्हान, संफेट यांनी युक्त असा करावा. तसेच माया, इंद्रजाल या गोष्टी मोठ्या प्रमाणात असलेला, पुष्कळ प्रकारच्या कृत्रिम वस्तूंच्या निर्मितीने युक्त असलेला, देव, नागराज, राक्षस, यक्ष, पिशाच्च हे समाविष्ट असलेला, एकूण सोळा नायक असलेला, सात्त्वती आणि आरभटी या वृत्तींनी संपन्न असलेला आणि विविध प्रसंगांतून उद्भवणाऱ्या भावांनी संपन्न असा डिम प्रयत्नपूर्वक रचावा.)

डिम नावाच्या रूपकप्रकारात देव, राक्षस, यक्ष इत्यादींच्या चरिताचे चित्रण असते. यात गर्भसंधी नसतो. त्यात एकंदर सोळा नायक असावेत असे म्हटले आहे. एकापेक्षा एक उद्धत व प्रमाथी अशी सोळा पात्रे यात असतात. ही पात्रे बहुधा देव, यक्ष, राक्षस, पिशाचे व प्रेत या वर्गांपैकी असतात. शृङ्गार आणि हास्य हे दोन रस यात वर्ज्य असून मुख्यतः दीप्त रसांचा म्हणजे वीर आणि रौद्र यांचा आविष्कार असतो, तसेच माया, इन्द्रजाल, उल्कापात, चन्द्रसूर्यग्रहणे आदी गोष्टींचेही विपुल प्रमाणात दर्शन होते (१८.७६-८०). एकंदर कथानकाचा काळ चार दिवसांचा असून तो चार अंकांवर विस्तारलेला असतो. कथानक 'ख्यात'-प्रकारचे असते व रचनेत

प्रवेशक, विष्कंभकादींना स्थान नसते. या प्रकाराचेही फक्त एकच उदाहरण नाट्यशास्त्रकारासमोर असावे. भरताने हिमालयावर शंकरासमोर *अमृतमन्थन* नावाच्या समवकाराचा प्रयोग करून दाखविल्यानंतर *त्रिपुरदाह* नावाच्या डिमाचाही प्रयोग करून दाखविला असे चौथ्या अध्यायात म्हटले आहे. (४.१०). परंतु *त्रिपुरदाहा*च्या वृत्तान्तात सोळा नायक असण्याची शक्यता फार कमी वाटते.

डिमामधील कथा प्रसिद्ध असावी लागते आणि तिच्यामध्ये कपटे, जादू, युद्धे, मारामाऱ्या, चंद्र-सूर्याची ग्रहणे इत्यादींनी युक्त असे प्रसंग असावे लागतात. यात मुख्य रस रौद्र असतो व बाकीचे गौण असतात. याचे चार अंक असून त्यात विष्कंभक व प्रवेशक नसतात. यात करुण, भयानक, अद्‌भुत इत्यादी दुय्यम रस असतात. नाट्यशास्त्र अध्याय चौथा यामध्ये भरताने *त्रिपुरदाह* या डिमाचा उल्लेख केला आहे. याच कथेवर वत्सराजाने *त्रिपुरदाह* नावाचा आपला चार-अंकी डिम लिहिला आहे. त्रिपुरासुराची राजधानी शंकराने जाळल्याची कथा यात आहे. हे रूपकही फारसे लोकप्रिय झालेले नाही (सा.द.६.२४१-२४४).

ज्या रूपकप्रकारांत नायक-नायिका दिव्य असतात, म्हणजे समवकार, ईहामृग आणि डिम, त्यांच्या संबंधात भरताने असे सांगितले आहे की त्यांतील घटना भारतवर्षात घडलेल्या अशाच दाखवाव्यात. आणि याचे कारण असे की पृथ्वीवरील इतर वर्षांत सर्वत्र सर्वकाळ सुख, संभोग आणि आनंद यांचेच साम्राज्य असते, तेथे दु:ख आणि शोक या गोष्टी असंभाव्य असतात. आणि ज्या ठिकाणी देवांचा वास असतो ती त्यांची भोगभूमी; त्यांच्यासाठीसुद्धा कर्मभूमी म्हणून भारतवर्षच योग्य मानले आहे (१८.८९-९२). सुखदु:खमिश्रित विविध अवस्थांचे दर्शन घडल्याशिवाय प्रयोगात रुची उत्पन्न होणार नाही अशी यामागची भूमिका आहे. परिणामत: या नाट्यप्रकारात मानवी विकारांच्या अधीन झालेल्या देवदेवता दिसून येणे स्वाभाविक ठरते.

व्यायोग

व्यायोगस्तु विधिज्ञै: कार्य: प्रख्यातनायकशरीर:।
अल्पस्त्रीजनयुक्तस्त्वेकाहकृतस्तथा चैव।।(१८.९०।।

बहवश्च तत्र पुरुषा व्यायच्छन्ते यथा समवकारे।
न च तत्प्रमाणयुक्त: कार्यस्त्वेकाङ्क एवायम्।।१८.९१।।

न च दिव्यनायककृत: कार्यो राजर्षिनायकनिबद्ध:।
युद्धनियुद्धाधर्षणसंघर्षकृतश्च कर्तव्य: ।।१८.९२।।

एवंविधस्तु कार्यो व्यायोगो दीप्तकाव्यरसयोनि:।१८.९३। (बडोदेप्रत)

(रचनाकारांनी व्यायोगाची रचना प्रसिद्ध नायक व कथानकाने युक्त, थोड्याच स्त्रियांचा समावेश असलेला, तसेच एका दिवसाच्या कालावधीतील वृत्तान्त असणारा, अशा प्रकारे करावी. समवकाराप्रमाणेच व्यायोगात

पुष्कळ पुरुषांचे चेष्टित असते; परंतु त्याचा विस्तार समवकाराइतका नसतो. व्यायोगात फक्त एक अंक असावा. त्यात दिव्य नायक नसावेत. तर राजर्षी नायकपदी असावा. आणि युद्ध, द्वंद्वयुद्ध, आव्हान, संघर्ष यांनी तो युक्त असावा. अशा प्रकारे आवेशयुक्त रसांचे काव्य असलेल्या व्यायोगाची रचना करावी.)

व्यायोग बऱ्याच बाबतींत समवकारासारखा असतो. फक्त त्यात एकच अंक असल्यामुळे त्याचा विस्तार समवकाराएवढा नसतो आणि त्यातील पात्रे दिव्य नसतात. त्याचा नायक राजा नसावा असा अर्थ अभिनवगुप्ताने लावला आहे. पण त्या आर्येतील वचनाचा नायक राजा असावा असा अर्थ करणेही शक्य आहे. किंबहुना *साहित्यदर्पण*काराने नायक राजर्षी अथवा दिव्य असावा असे म्हटले आहे. व्यायोगात युद्ध, नियुद्ध, संघर्ष वगैरे गोष्टी मुख्य असतात (१८.८४). भासाच्या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या नाटकांत एक *मध्यमव्यायोग* नावाचे एकअंकी नाटक आहे. परंतु त्याला भरताने केलेली व्यायोगाची व्याख्या लागू पडण्यासारखी नाही. विश्वनाथाने *सौगंधिकाहरण* नावाच्या व्यायोगाचा निर्देश केला आहे.

व्यायोगातील कथाभाग नाटकातल्याप्रमाणेच लोकप्रसिद्ध असतो. यात स्त्रीपात्रांची संख्या अत्यल्प असून पुरुषपात्रे विपुल असतात. यात एकच अंक असतो. यात युद्ध असते. पण त्याला कारण स्त्री नसते, तर इतरच गोष्टी असतात. जसे पित्याच्या वधामुळे कोपलेल्या परशुरामाने सहस्रार्जुनाशी संग्राम केला. यातील नायक प्रसिद्ध राजर्षी किंवा दिव्य पुरुष असतो व तो वीरोद्धत असतो. यामध्ये वीर, करुण, अद्भुत, भयानक आणि रौद्र रस असतात. उपर्युक्त *सौगंधिकाहरण* हे व्यायोगाचे उदाहरण आहे. यात भीम द्रौपदीसाठी कमळे आणावयास कुबेराच्या सरोवराकडे जातो व तेथे त्याचे यक्षांशी युद्ध होते. हा व्यायोग विश्वनाथाचा असून त्याचा काळ इ. स. १३१६ हा आहे. भीमाच्याच कथेवर आधारलेला वत्सराजाचा *किरातार्जुनीय* हा व्यायोग इ. स.च्या बाराव्या शतकात झाला (सा.द.६.२३१-२३३).

उत्सृष्टिकाङ्क

प्रख्यातवस्तुविषयस्त्वप्रख्यातः कदाचिदेव स्यात्।
दिव्यपुरुषैर्वियुक्तः शेषैर्युक्तो भवेत्पुंभिः।।१८.९४।।

करुणरसप्रायकृतो निवृत्तयुद्धोद्धतप्रहारश्च।
स्त्रीपरिदेवितबहुलो निर्वेदितभाषितश्चैव।।१८.९५)

नानाव्याकुलचेष्टः सात्त्वत्यारभटीकैशिकीहीनः।
कार्यः काव्यविधिज्ञैः सततं ह्युत्सृष्टिकाङ्कस्तु।।१८.९६।। (बडोदेप्रत)

(उत्सृष्टिकाङ्क प्रसिद्ध असे कथानक असलेला अथवा क्वचित अप्रसिद्ध असणारे कथानक असलेला असावा; तो दिव्यपुरुषविरहित व इतर प्रकारच्या पुरुषांनी युक्त असावा. काव्याचे नियम जाणणारांनी उत्सृष्टिकाङ्क बव्हंशी करुणरसाने युक्त, युद्ध, उद्धत प्रहार यांनी विरहित तसेच स्त्रियांच्या विलापांनी भरलेला, निर्वेदपूर्ण वचनांनी व विविध प्रकारच्या व्याकूल चेष्टांनी युक्त आणि सात्त्वती, आरभटी व कैशिकी या वृत्तींविरहित असा करावा.)

उत्सृष्टिकाङ्क हा त्यानंतरचा रूपकप्रकार. त्याला केवळ अङ्क असेही म्हटले आहे. यात करुणरसाला प्राधान्य असते, हेच याचे वैशिष्ट्य होय. त्यामुळे यात स्त्रियांचे विलाप, निर्वेदयुक्त वचने या गोष्टीच प्रामुख्याने असतात. संस्कृत वाङ्मयात एकअंकी रूपके अनेक आहेत. पण भरताने उल्लेखिलेले वैशिष्ट्य त्यांत क्वचितच आढळते.

प्रहसन

प्रहसनमपि विज्ञेयं द्विविधं शुद्धं तथा च सङ्कीर्णम्।१८.१०१।

भगवत्तापसविप्रैरन्यैरपि हास्यवादसम्बद्धम्।
कापुरुषसंप्रयुक्तं परिहासाभाषणप्रायम्।।१८.१०३।।

अविकृतभाषाचारं विशेषभावोपपन्नचरितपदम्।
नियतगतिवस्तुविषयं शुद्धं ज्ञेयं प्रहसनं तु।।१८.१०४।।

वेश्याचेटनपुंसकविटधूर्ता बन्धकी च यत्र स्तुः।
अनिभृतवेषपरिच्छदचेष्टितकरणैस्तु संकीर्णम्।।१८.१०५।।

लोकोपचारयुक्ता या वार्ता यश्च दम्भसंयोगः।
स प्रहसने प्रयोज्यो धूर्तप्रविवादसम्पन्नः।।१८.१०६।।

वीथ्यङ्गै संयुक्तं कर्तव्यं प्रहसनं यथायोग्यम्।
भाणस्यापि तु लक्षणमतः परं संप्रवक्ष्यामि।।१८.१०७।। (बडोदेप्रत)

(प्रहसन शुद्ध व संकीर्ण असे दोन प्रकारचे आहे. त्यांची निरनिराळी विशेष लक्षणे अशी– साधू, तपस्वी, ब्राह्मण तसेच इतरही मनुष्यांच्या हास्यास्पद वादाशी संबद्ध, हीन पुरुषांनी योजलेले, मुख्यत: परिहासरूप संवाद असलेले, भाषा व आचार विकृत नसलेले, विशेष भावांनी संपन्न असे चरित असलेले आणि ज्यातील कथानकाची गती ठरलेली असते ते प्रहसन शुद्ध होय असे समजावे. परंतु, ज्यात वेश्या, चेट, नपुंसक, विट, धूर्त आणि छिनाल स्त्री असतात ते प्रहसन अविनीत वेष, रूप आणि चेष्टा यांच्यामुळे संकीर्ण होते. लोकांतील प्रसिद्ध आचाराने युक्त असणारी गोष्ट आणि धूर्त लोकांच्या संभाषणातून निष्पन्न होणारे ढोंगाचे दर्शन यांची प्रहसनात योजना करावी. उपयोगात आणता येईल त्यानुसार प्रहसनाची रचना वीथीच्या अंगांनी युक्त अशी करावी.)

प्रहसन दोन प्रकारचे असते, एक शुद्ध व दुसरे संकीर्ण. शुद्ध प्रहसन कुत्सित अथवा निंद्य भगवत् (अर्थात यती किंवा संन्यासी), तापस (तपस्वी किंवा वानप्रस्थ), विप्र (केवळ नावाचे ब्राह्मण आणि त्याच्यावर उपजीविका करणारे मठ्ठ ब्राह्मण) तसेच शाक्य अथवा बौद्ध भिक्षू, निर्ग्रंथ इत्यादींनी युक्त असते. त्यातील भाषणे, संवाद परिहासपूर्ण आणि हास्योत्पादक असतात. त्यांचे आचार विकृत अर्थात असत्य अथवा अश्लील नसतात. त्यातील कथाभाग विविध व्यभिचारिभावांनी संपन्न असतात. ज्यात साधू, तपस्वी, ब्राह्मण इत्यादींचे खालच्या

वर्गातील लोकांशी हास्यकारक संभाषण चालते ते शुद्ध. यातून ज्याच्या त्याच्या स्वाभाविक आचारविचारांचे व भाषांचे दर्शन घडते. त्यांत दिसून येणारा विरोध हे हास्याचे कारण होते. या शुद्ध प्रहसनप्रकारात एकाच व्यक्तीचे हास्यास्पद वर्तन आणि हास्योत्पादक चेष्टिते यांचे मुख्यत्वे वर्णन अथवा चित्रण केलेले असते, म्हणूनच या प्रहसनाच्या प्रकाराला 'शुद्ध' म्हणतात. परंतु ज्यात वेश्या, चेट (दास), नपुंसक, विट, धूर्त आणि स्वैरिणी (बंधकी-छिनाल स्त्री) यांचे चित्रण असते व त्यांचे भपकेदार वेश, रूप आणि चेष्टिते वर्णिलेली असतात, त्या प्रहसनाच्या प्रकाराला 'संकीर्ण' म्हणतात. हास्यरसाला या प्रकारात प्राधान्य असते हे त्याच्या नावावरूनच स्पष्ट आहे. प्रहसनात जमण्यासारखे असेल तेथे वीथीच्या अंगांची योजना करावयास सांगितले आहे. त्यात मुख व निर्वहण हे दोन 'संधि' असावेत, आणि आवश्यकतेनुसार त्यात एक वा दोन अंक असावेत. कैशिकी व आरभटी वृत्तींना त्यात स्थान असू नये, असे नाट्यशास्त्रात व त्यावरील ग्रंथांत काहींनी म्हटले आहे. हास्यास्पद गोष्टी किंवा फसवणुकीचे प्रकार लोकांमध्ये प्रसिद्ध असलेले असेच दाखवावेत असेही नाट्यशास्त्रात सांगितले आहे (९४-९८). काहींच्या मते 'वैकृत' असा प्रहसनाचा तिसराही भेद आहे. तथापि हा भेद 'संकीर्णा'त अंतर्भूत आहे, असेही भरताखेरीज इतर काहींचे मत आहे.

प्रहसनात हलक्या दर्जाच्या निंद्य पात्रांची कथा असते व ती कविकल्पितच असते. यात हास्यरसाला प्राधान्य असते. तपस्वी, संन्यासी किंवा ब्राह्मण यांपैकी कोणीतरी एक प्रहसनाचा नायक असतो. *कंदर्पकेलि* हे याचे उदाहरण आहे. *शशि-विलास*, *सागरकौमुदी*, *कंदर्पकेलि* ही शुद्ध प्रहसनाची उदाहरणे आणि *भगवदज्जुका*, *सैरन्ध्रिका*, *लटकमेलक* ही संकीर्ण प्रहसनाची उदाहरणे म्हणून ग्रंथकारांनी दिली आहेत.

प्रहसनात धूर्त, ढोंगी, तपस्वी, विट वगैरेंचे चरित रंगभूमीवर पाहिल्यावर उपदेशास योग्य असे प्रेक्षक 'हे सुसंस्कृत नाही', असे जाणतात आणि पुन्हा ते त्या ढोंग्यांच्या जवळपास जात नाहीत. हेमचंद्राच्या *काव्यानुशासनास* अनुसरून *नाट्यदर्पण*कारांनी म्हटले आहे : बाल-स्त्री-मूर्खांना हास्यकारक गोष्टींचे दर्शन घडवून, त्यांचे रंजन (करमणूक) करून, त्यांच्या ठिकाणी नाट्याबद्दल गोडी उत्पन्न करणे. अशी गोडी उत्पन्न झाल्यावर बाकीच्या रूपकांच्या द्वारा धर्म, अर्थ व काम या तीन पुरुषार्थांविषयी त्यांना (नकळत) उपदेश दिला जातो, आणि जाताजाता सन्मार्गापासून स्खलन झालेल्या संन्यासी, तपस्वी, ब्राह्मण, पाखंडी बौद्ध व निर्ग्रंथ वगैरेंच्या विषयी शुद्ध चरित उपादेय-ग्राह्य-म्हणून, तसेच स्वैरिणी, धूर्त वगैरेंचे वृत्त (चरित) त्याज्य (टाकून देण्यसारखा) असल्याचा उपदेश प्रेक्षकांना केला जातो.

भाण

आत्मानुभूतशंसी परसंश्रयवर्णनाविशेषस्तु।
विविधाश्रयो हि भाणो विज्ञेयस्त्वेकहार्यश्च ।।१८.१०८।।

परवचनमात्मसंस्थं प्रतिवचनैरुत्तरोत्तरग्रथितैः।
आकाशपुरुषकथितैरङ्गविकारैरभिनयैश्चैव।।१८.१०९।।

धूर्तविटसंप्रयोज्यो नानावस्थान्तरात्मकश्चैव।
एकाङ्को बहुचेष्टः सततं कार्यो बुधैर्भाणः।।१८.११०।। (बडोदेप्रत)

(स्वत:चा अनुभव कथन करणारा व दुसऱ्यांसंबंधी विशेष वर्णन करणारा विविध चेष्टितांसंबंधीचा एकाच पात्राच्या द्वारा केला जाणारा तो भाण होय असे समजावे. दुसऱ्याची वचने स्वत: उच्चारून आकाशभाषिताच्या साहाय्याने प्रश्न व त्यांची उत्तरे यांच्या ग्रथनाच्या द्वारा, तसेच अंगविक्षेपाच्या द्वारा त्याचा अभिनय करावा. विद्वान कवींनी नेहमी धूर्त व विट यांची योजना असलेला, तसेच विविध अवस्थांनी परिपूर्ण असलेला, एका अंकात रचलेला व पुष्कळ चेष्टितांनी युक्त असा भाण निर्माण करावा.)

नववा रूपकप्रकार भाण. यात एकच पात्र असते – धूर्त अथवा विट. एकच पात्र आपला स्वत:चा वृत्तांत तसेच इतरांची चेष्टिते यांचे वर्णन करते. आकाशभाषिताचा फार मोठ्या प्रमाणावर उपयोग हे या प्रकाराचे प्रधान वैशिष्ट्य (९९–१०१). हा एक अंकी असला तरी अनेक प्रकारच्या अवस्थांचे आणि चेष्टितांचे यात वर्णन करता येते. संस्कृतात अनेक भाण प्रसिद्ध आहेत. अर्थात ते सर्व भरतानंतरचे आहेत.

हास्यरसाला योग्य असे विट, धूर्त आदी समाविष्ट असल्याकारणाने समान योगक्षेम असलेल्या भाणाचे लक्षण 'आत्मानुभूतशंसी' इत्यादी शब्दांत केले जाते. एका पात्राने हरणीय म्हणजे प्रेक्षकांच्या हृदयाप्रत पोचवावयाची गोष्ट ज्यात असते तो भाण. एकाच्याच मुखाने रंगभूमीवर प्रवेश न केलेली सुद्धा काही पात्रे 'भाण्यन्ते' म्हणजे बोलावयास लावली जातात म्हणून त्याला भाण म्हणतात. त्यात ते प्रवेश केलेले पात्र स्वत:च्या अनुभवाचे कथन करते अथवा दुसऱ्याविषयी वर्णन करते. तत्संबंधी प्रयोगाची योजना 'परवचनम्' इत्यादी शब्दांत सांगतात. दुसऱ्याच्या संबंधीचे वचन स्वत: अंगविक्षेपांनी अभिनीत करावे.

भाण हे एक अति खालच्या दर्जाचे रूपक आहे. त्यामध्ये धूर्त, फसवे, शृंगारी इत्यादींचे चरित्र असते. यात विट हा मुख्य असतो, व तो स्वत:चे वा इतरांचे अनुभव सांगत असतो. भाण हा एक अंकाचा व एक पात्राचा असतो. रंगभूमीवरील ते एक पात्र काल्पनिक पात्रांशी उत्तरे-प्रत्युत्तरे करीत असते. म्हणजे येथील सर्व व्यवहार आकाशभाषिताने चाललेला असतो. यात वीर आणि शृंगार हे दोन मुख्य रस असतात. पण हा वीर रस साहसाच्या स्वरूपाचा असतो. यातील कथा कवीनेच कल्पिलेली असते. वामनभट्टबाणाने (इ. स. १४००) *श्रृंगारभूषण* नावाचा भाण रचला आहे. तसेच काशीपती कविराजाचा *मुकुंदानंद* हा भाण'ही प्रसिद्ध आहे. चतुर्भाणी म्हणून चार भाण प्रसिद्ध आहेत. ते पुढीलप्रमाणे होत : वररुचीचा *उभयाभिसारिका*, शूद्रकाचा *पद्मप्रभृतक*, ईश्वरदत्ताचा *धूर्त-विट-संवाद* आणि श्यामिलकाचा *पादताहितक* (सा.द.६.२२७–२३०).

वीथी

सर्वरसलक्षणाढ्या युक्ता ह्यङ्गैस्त्रयोदशभिः ।१८.१११a।

वीथी स्यादेकाङ्का तथैकहार्या द्विहार्या वा।।१८.११२।।

उद्घात्यकावलगितावस्पन्दितनाल्यसत्प्रलापाश्च ।।१८.११३।।

वाक्केल्यथ प्रपञ्चो मृदवाधिबले छलं त्रिगतं।
व्याहारो गण्डश्च त्रयोदशाङ्गान्युदाहृतान्यस्याः।।१८.११४।।

अथ वीथी संप्रोक्ता लक्षणमेषां प्रवक्ष्यामि।१८.११५a। (बडोदेप्रत)

(सर्व रसांच्या लक्षणांनी समृद्ध, तसेच तेरा अंगांनी युक्त आणि एक अंक असलेली तसेच एका पात्राने अभिनीत करावयाची किंवा दोन पात्रांनी अभिनीत करावयाची अशा प्रकारची वीथीची रचना असावी. उद्घात्यक, अवलगित, अवस्पन्दित, नाली, असत्प्रलाप, वाक्केली, प्रपञ्च, मृदव, अधिबल, छल, त्रिगत, व्याहार आणि गण्ड ही वीथीची तेरा अंगे आहेत.)

शेवटचा रूपकप्रकार 'वीथी'. यामध्ये एकच अंक असतो. यात पात्र एक किंवा दोन असल्यामुळे आकाशभाषितांचा उपयोग करावा लागतो. हा रूपकप्रकार शृंगारप्रधान आहे. विश्वनाथ म्हणतो–

वीथ्यामेको भवेदङ्क कश्चिदेकोऽत्र कल्प्यते।
आकाशभाषितैरुक्तैश्चित्रां प्रत्युक्तिमाश्रितः।।

सूचयेद्भूरिशृंङ्गारं किञ्चिदन्यान्रसानति।
मुखनिर्वहणे सन्धी अर्थप्रकृतयोऽखिलाः (सा.द. ६.२५३–२५४).

उत्तम, मध्यम आणि अधम अशा तीनही प्रकृतींनी वीथी युक्त असावी असे भरताने म्हटले आहे. त्याचे स्पष्टीकरण अभिनवगुप्ताने असे केलेले दिसते, की वीथीचा नायक ह्या तिहींपैकी कोणत्याही प्रकृतीचा असू शकतो. पण वीथीचे सर्वाधिक वैशिष्ट्य म्हणजे तीत आवश्यक मानलेली तेरा अंगे. या तेराही अंगांच्या भरताने व्याख्या दिल्या असून अभिनवगुप्ताने त्यांची उदाहरणे दिली आहेत. ही बहुतेक उदाहरणे 'रत्नावली', 'वेणीसंहार' इत्यादी इतर रूपकप्रकारांतून घेतलेली आहेत. वीथीची ती प्राचीन उदाहरणे अभिनवगुप्ताला उपलब्ध नव्हती असे म्हणावयास हरकत नाही. सध्याही वीथीचे उदाहरण उपलब्ध नाही.

वीथीच्या तेरा अंगांपैकी पहिली दोन उद्घात्यक आणि अवलगित ही आहेत. पुढे विसाव्या अध्यायात आमुखाचे म्हणजे प्रस्तावनेचे पाच प्रकार सांगितले आहेत. त्यांत ह्या दोहोंचा समावेश केला असून कथोद्घात, प्रयोगातिशय आणि प्रवृत्तक अशी इतर तीन प्रकारांची नावे दिली आहेत (२०.३३). त्याशिवाय, तेथे असे म्हटले आहे, की वीथी आणि प्रहसन हे दोन रूपकप्रकार, आमुख अथवा प्रस्तावना आणि प्ररोचना हे पूर्वरंगाचे एक अंग ही चार भारती वृत्तीची अंगे होत (२०.२७).

रूपकाच्या या दहा प्रकारांच्या वर्णनावरून त्यांच्यातील भेद मुख्यत: कथानक व त्यातील पात्रे यांच्या अनुरोधाने कल्पिले आहेत असे दिसून येते. समवकार, ईहामृग आणि डिम हे तीन प्रकार देवदानवांच्या पुरातन कथांवर आधारलेले आहेत. ईहामृगाचे कथानक स्त्रीविषयक संघर्षावर आधारलेले, तर डिमाच्या कथानकातील संघर्ष इतर गोष्टींच्यामुळे उत्पन्न होणारा, अशा तऱ्हेचा ह्या दोहोंतील भेद अभिप्रेत असावा. समवकारात युद्ध, नियुद्ध आदीमध्ये परिणत होणाऱ्या संघर्षाला प्राधान्य नाही असे त्याच्या भिन्नतेचे वर्णन करता येईल. मानवी जीवनाचे चित्रण करणाऱ्या रूपकप्रकारांत नाटक आणि प्रकरण हे दोन अर्थातच प्रधान होत. त्यांपैकी नाटकात राजकुल व त्याच्याशी संबद्ध असलेल्या व्यक्ती यांच्या जीवनाचे दर्शन मुख्यतया घडते, तर प्रकरणात ज्यांना सामान्यत: मध्यमवर्गीय म्हणता येईल अशा व्यक्तींचे जीवन प्रतिबिंबित होते असाही त्या दोहोंमधील फरक प्रतीत होतो. समाजाच्या खालच्या थरातील लोकांचे जीवन–विशेषत: त्याच्या उच्छृंखल स्वरूपात– प्रहसन व भाण या दोन प्रकारांत चित्रित होते असे म्हणता येईल. बाकीचे एक अंकी प्रकार–व्यायोग, उत्सृष्टिकाङ्क आणि वीथी – एखाद्या विशिष्ट प्रसंगाच्या चित्रणासाठी उपयोगात आणलेले दिसतात. सर्वसाधारणपणे रूपकाचे हे भेद मूलत: त्यातील विषयाच्या अनुरोधाने केले आहेत असे म्हणावयास हरकत नाही.

चार वृत्तींपासून दहा रूपकांची निष्पत्ती झाली असे म्हटले आहे. परंतु वृत्तींच्या भिन्नतेच्या अनुरोधाने रूपकांचे भिन्न भिन्न प्रकार अस्तित्वात आले असे म्हणता येण्यासारखे नाही. रूपकभेदाचे गमक वृत्तिभेद असे मानता येत नाही. त्यापेक्षा रसांच्या भिन्नतेच्या अनुरोधाने रूपकांच्या भेदांची उपपत्ती लावणे अधिक शक्य आहे. परंतु रसांचा आविष्कार काव्याच्या विषयाला अनुसरूनच होत असल्यामुळे रूपकभेदाचे रसभेद हे स्वतंत्र गमक मानण्याची आवश्यकता नाही.

त्रोटक

सप्ताष्टनवपञ्चाङ्क दिव्यमानुषसंश्रयम्।
त्रोटकं नाम तत्प्राहु: प्रत्यङ्क सविदूषकम्।। सा.द. ६.२७३।।

त्रोटक हे एक उपरूपक आहे. त्यातील अंकांची संख्या ५,७,८ किंवा ९ असावी. त्यामध्ये दिव्य व मानुष पात्रे असावीत. यामध्ये विदूषक असावा व त्याचा संचार प्रत्येक अंकात असावा. यामध्ये शृंगाररस प्रमुख असावा. *स्तम्भितरम्भम्* हे सात अंकांचे त्रोटक असून कालिदासाचे *विक्रमोर्वशीय* हे पाच अंकांचे आहे. यात उर्वशी व चित्रलेखा ही दिव्य म्हणजे स्वर्गीय पात्रे असून इतर सर्व मानुष आहेत. यांतील विदूषक प्रत्येक अंकात नाही. तो फक्त दुसऱ्या, तिसऱ्या व पाचव्या अंकांत आहे.

❖ ❖

गर्भांक अथवा गर्भनाटक

अङ्कोदरप्रविष्टो यो रङ्गद्वारामुखादिमान्।
अङ्कोऽपर: स गर्भाङ्क सबीज: फलवानपि।। (सा.द. ६-२०).

('ज्याला रंगद्वार व आमुख म्हणजे वेगळी प्रस्तावना आहे, ज्याला बीज व फल आहे अशा एका अंकाच्या पोटात असलेल्या दुसऱ्या अंकाला गर्भाङ्क म्हणावे')

हा गर्भाङ्क मुख्य अंकाला किंवा मुख्य कथानकाला उपकारक आणि पोषकच असतो.

गर्भांक अथवा गर्भनाटक हे नाट्यसाधन नाटकाच्या कथानकातील विशिष्ट उद्देशानुसार उपयोगात आणले जाते. हे प्रसंगविशेषी वापरण्याचे साधन असून नाटककाराच्या मनात असणारी नाट्यरचना कोणती आहे त्यावर ते अवलंबून असते. भरताने गर्भांकाचा उल्लेख केलेला नाही. परंतु *रसार्णवसुधाकर* आणि *साहित्यदर्पण* या ग्रंथांत काही संस्कृत नाटकांत योजलेले गर्भांक लक्षात घेऊन या संकल्पनांचे स्पष्टीकरण केले आहे.

गर्भांकाचे सार म्हणजे 'अंकातील अंक' किंवा 'नाटकातील नाटक'. *रसार्णवसुधाकर* याची लक्षणे पुढीलप्रमाणे वर्णन करतो. -

१) गर्भांकाला औपचारिक स्वरूपाचे आमुख (प्रोलॉग) असते, त्यातून नाटकाची गोष्ट सूचित होते आणि नांदी अथवा रंगद्वार काव्य जे देवतांचे स्तुतिगान करते, असे *साहित्यदर्पणात* म्हटले आहे.

२) गर्भांकात प्रस्तावना वा सूचन करणारी साधने (अर्थोपक्षेपक, चूलिका) यांचा उपयोग नाटक सुरू करण्यासाठी केला जात नाही. थोडक्यात म्हणजे लहानशी प्रस्तावना करून गर्भांक थेट तथाकथित गोष्टीत वा कथानकात प्रवेश करतो.

३) गर्भनाटकाची कथा वा कथानक, हे नाटक साम्र्याने जे साध्य करू इच्छिते त्याच्या मुख्य फळाच्या शोधाशी (अन्वेष्य-वस्तु-विषय) संबंधित असते. याचा अर्थ असा की, गर्भांकाचा विषय (थीम) हा नाटकाच्या मुख्य कथानकाशी निकटत्वाने जोडलेला असतो.

४) तांत्रिकदृष्ट्या नाटकातील गर्भांकाचे स्थान कथानक विकासाच्या (गर्भ किंवा विमर्श संधी) तिसऱ्या वा चौथ्या अवस्थेत असते. नायकाचे जे काही उद्दिष्ट असते त्यास अनुकूल व प्रतिकूल शक्तींचा सामना होऊन ते उद्दिष्ट तात्पुरते दृष्टिआड होते किंवा त्याविषयी संभ्रम उत्पन्न होतो आणि पुनर्विचाराचा प्रसंग येऊन ठेपतो. त्यामुळे गर्भांक हा पहिल्या अंकात असू नये असे सांगितले जाते.

५) जरी गर्भांक लहान असला तरी वास्तवात तो नाटकामध्ये एखाद्या नाटकाचे लघुरूप असावे तशा प्रकारे त्याचे स्थान असते. त्यात एक लहानशी गोष्ट असते, तीन वा चार पात्रे असतात आणि सहभागी होणारी सर्व पात्रे जेव्हा निष्क्रमण (एक्झिट) करतात तेव्हा गर्भांकाचा शेवट होतो. परंतु ते (लघुनाटक) आहे त्या स्वरूपात संपूर्ण नाटक असते. *साहित्यदर्पणात* ही कल्पना स्पष्ट करताना म्हटले आहे की, गर्भांकास बीज असते वा निश्चित सुरुवात असते आणि फल वा इच्छित उद्दिष्ट असते.

६) नाट्यात्म साधन म्हणून गर्भांकाने कोणते उद्दिष्ट साध्य होते? *रसार्णवसुधाकरात* सांगितल्याप्रमाणे गर्भांक ही नाटकाच्या मध्यावर उभी असणारी सुंदर नाट्यरचना/नाट्यकृती असते. गर्भांकातून कलाकुसरीच्या आकर्षक रूपाखेरीज नाटकाद्वारे मिळणाऱ्या उत्कृष्ट दर्जाच्या भावनात्मक आनंदाचा (रसाचा) लाभ घडतो. या आनंदाचे स्वरूप आदर्श नायकाने प्रेक्षकांच्या मनावर निर्माण केलेल्या परिणामासारखे अथवा नाट्यकथेने प्रेक्षकांना आकर्षित करावे तशा प्रकारचे असते.

रसार्णवसुधाकरातील प्रतिपादनाप्रमाणे *उत्तररामचरितातील* गर्भनाटक रसाचा उत्कर्ष साधते. *बालरामायणात* नायकाच्या असाधारणत्वाची उंची अनुभवास येते. नाट्यात्म कथानकाचे सर्वोत्कृष्ट रूप *अमोघराघवातून* दृष्टीस पडते. अर्थात *अमोघराघवाचे* सौंदर्य ताडून पाहाणे शक्य नाही, कारण ते नाटक उपलब्ध नाही. अन्य दोन उदाहरणे बारकाईने तपासता येतात.

उत्तररामचरिताच्या सातव्या अंकात भवभूतीने सादर केलेल्या गर्भनाटकातून प्रगाढ शोकात्म परिणाम साधला जातो. कारण या अंकात रामाने सीतेचा त्याग केल्यानंतर तिच्या नाजूक (गरोदर) अवस्थेत झालेली असहाय्य शोकात्म स्थिती कमालीचा उत्कट कारुण्यपूर्ण परिणाम साधते. भवभूतीला प्रेक्षकांच्या मनावर हाच भावनात्मक परिणाम निर्माण करावयाचा होता. कारण या परिणामातूनच अयोध्येच्या नागरिकांनी तिच्या शुद्धतेविषयी बेजबाबदार उद्‌गार काढून तिची जी विषण्ण मनोऽवस्था करून टाकली होती तीमागील महामूर्खपणा व अत्यंत निर्दयीपणा सिद्ध होणार होता. या गर्भनाटकातून भवभूतीने हाच भावनात्मक उद्देश साध्य केला आहे. नाटकाच्या या लघुरूपामागे नाट्याशयाशी संबंधित असा आणखी एक नाट्यात्म उद्देश आहे. या लघुनाट्यातून सीतेच्या चारित्र्याचे शुद्धत्व सुस्पष्ट होते कारण भागिरथी नदी आणि पवित्र पृथ्वीमाता तिच्या चारित्र्याबद्दल खात्री देतात. जर लोकांच्या मनात तिच्याबद्दलचा अल्पसादेखील संशय असेल तर तो दूर करणे आवश्यक होते. भागिरथी नदीमुळे व पृथ्वीमातेमुळे ते शक्य झाले. त्यांनी जाहीरपणे व खुलेपणाने तिच्या वर्तनाला समर्थन दिले.

या गर्भनाटकामागील तिसरा हेतू सीता जिवंत आहे; गर्भनाटकाचा लेखक वाल्मिकी चमत्कार दाखवितो आणि सीता गंगेच्या पाण्यातून तिच्या जुळ्या मुलांसह सुखरूप वर येते आणि लघुनाट्यात तिची व तिच्या जुळ्या मुलांची देखभाल करण्याची व्यवस्था झाली असल्याचे दृश्य नजरेस पडते. आता कुठलीच समस्या उरली नाही. वरील दोन घटनांनी चौथा उद्देश सफल होतो तो म्हणजे सीता जिवंत असणे आणि तिचे पावित्र्य व शुद्धता यांची ग्वाही सर्वश्रेष्ठ माध्यमातूनच दिली गेली. सीतेच्या शुद्धतेची खात्री पटवणे हा तर भवभूतीच्या नाटकाचा केंद्रवर्ती आशय आहे. गर्भनाटकाचा चौथा हेतू सीता जिवंत आहे आणि तिचे शुद्धत्व नि:संशय आहे या दोन गोष्टी मान्यवर (सेलेशियल ॲण्ड व्हेनरेबल) माध्यमांच्या द्वारे स्पष्ट होतात आणि भवभूतीच्या नाटकाचे अंतिम उद्दिष्ट जे राम व सीता यांचे आनंददायी पुनर्मीलन दाखविणे ते साधण्याचा मार्ग यातून तयार होतो. अशा प्रकारे करुणरसाचा उत्कर्ष साधण्याबरोबरच गर्भनाटकामुळे केंद्रवर्ती विषयसंबद्ध अनेक भावनात्मक व नाट्यात्म उद्देश साध्य होतात. दुसरे असे की, कथानकाचा विचार करता हे गर्भनाटक ही फ्लॅशबॅक पद्धतीची रचना ठरते. आणि सुदूर भूतकाळात घडलेल्या घटनेचे त्यामधून सादरीकरण होते. नाटकात हे केवळ आत्ता

निवेदित होते त्याचे दर्शन नाटकाचा केंद्रवर्ती विषय लक्षात घेता आवश्यक ठरते. आणि गर्भनाटकाचे हेच कार्य असते.

भवभूतीच्या आधीच्या काळात श्रीहर्षाने त्याच्या *प्रियदर्शिका* या नाटिकेच्या तिसऱ्या अंकात गर्भनाटकाचा उपयोग केलेला आढळतो. *उदयनचरित* या नाटुकल्यामध्ये उदयन व वासवदत्ता यांच्या आरंभकालीन प्रेमजीवनाचे चित्रण झाले आहे. येथे गर्भनाटकाचा उपयोग एक गोपनीय स्वरूपाचे नाट्यसाधन म्हणून केला आहे. जेणेकरून उदयन व आरण्यक यांची भेट घडू शकते व त्यामुळे प्रेमी जिवांचे मत्सरी राणीच्या उपस्थितीतही मीलन घडू शकते. अशा प्रकारे गर्भनाटक हे प्रेमाच्या विकासातून व प्रेमीजनांच्या रंगमंचावरील मीलनदृश्यातून नाटकाच्या केंद्रवर्ती आशयविषयाचा विकास घडविण्यास साहाय्यकारी होते. या कथानकाच्या बाबतीत फ्लॅशबॅकची योजना व तदनुषंगिक दृश्ये या संदर्भात नायक व त्याची राणी यांचे सुरुवातीचे प्रेमजीवन यांची पुनर्रचना घडते.

राजशेखराने भरतमुनीच्या मानल्या जाणाऱ्या *सीतास्वयंवरात* गर्भनाटकाचा उपयोग केला आहे. (राजशेखराच्या *बालरामायणा*तही *सीतास्वयंवर* नावाचे एक गर्भनाटक आहे. असल्या गर्भनाटकाला विश्वनाथ 'गर्भाङ्क' म्हणतो) बालचरित या नाटुकल्याच्या तिसऱ्या अंकात त्याने गर्भनाटक योजिले आहे. रावण हा सीतेच्या प्रेमात पडला आहे आणि त्या प्रेमाचा त्याला त्रास होतो आहे त्यामुळे त्याची करमणूक करण्यासाठी हे नाट्यात्म दृश्य योजले आहे. त्या दृष्टीने राजशेखर या नाटुकल्याला पूर्ण अंकाप्रमाणे त्याची रचना करतो. नांदी, प्ररोचना व प्रस्तावना आणि स्वयंवर दृश्य रघुवंशातील इंदुमतीच्या स्वयंवराप्रमाणे सादर करतो. त्याखेरीज शिवधनुष्य तुटण्याचा आणखी एक घटक येथे वापरला आहे. राजशेखराचे सादरीकरण कलात्मक नाही. त्याने हे दृश्य नाटकात पुनरुक्त केले आहे. ते करताना बाहुल्यांच्या खेळाचा उपयोग केला आहे. यामागे असे गृहीत आहे की, हा बाहुल्यांचा खेळ गर्भनाटक वाटावा. १) जेव्हा नाटकात खरे नाटक उपयोगात आणले आहे. २) पात्रअभिनेते खरे असतात मग ते मुख्य कथानकात अंतर्भूत असतात वा बाहेरचे असतात आणि ३) ही दृश्ये मुख्य नाट्यकृतीचे सातत्य तात्पुरते भंग करते.

नरिमन जॅक्सन नावाचा पाश्चात्त्य समीक्षक लिहितो की, नाटकातील नाटकामुळे ऐतिहासिक दृष्ट्या विचारात घेण्याजोगा नाट्यात्म विकास व इतिहास सूचित होतो. गर्भनाटकाचा उपयोग हा लक्षात घेण्याजोगा नाट्यकलेचा विकास दर्शवितो. हे नाट्यसाधन ग्रीस व रोम येथील अभिजात नाटकांस अपरिचित होते. राणी एलिझाबेथच्या काळातील पूर्ण विकसित व भरभराटीस आलेल्या नाट्यकलेपर्यंत याचा उपयोग झालेला आढळत नाही. भारतातील आरंभकालीन नाटकांमधील गर्भनाटक हे उत्तरकालीन युरोपमधल्या नाटकातील नाटकाचा पूर्वावतार म्हणता येईल. (हे अवतरण प्रो. न. गो. सुरू यांनी आपल्या *प्रियदर्शिका* च्या संपादनात १९२८ मध्ये टिपा देताना पृष्ठ ९१-९२ वर उद्धृत केले आहे. ते गो. के. भट यांनी *नाट्य-मञ्जिरी-सौरभम्* या ग्रंथात पृ. १५५ वर दिले आहे.)

❖ ❖

रससिद्धांत

रसविषयक सिद्धांत अत्यंत प्राचीन आहे. रससिद्धांताची प्रस्थापना नाट्यशास्त्राच्या रचनेच्या अगोदरच झाली होती. नाट्यशास्त्राच्या सहाव्या आणि सातव्या अध्यायांत मिळून शृंगारादी आठ रस, रत्यादी त्यांचे आठ स्थायी भाव, निर्वेदादी तेहेतीस व्यभिचारी आणि स्तम्भस्वेदादी आठ सात्त्विक भाव या प्रत्येकाचे वर्णन केल्यानंतर भरताने तशाच आशयाच्या आनुवंश्य आर्या (क्वचित श्लोक) उद्धृत केल्या आहेत. याचा अर्थ हा सिद्धांत परिपूर्ण स्वरूपात भरताच्याही आधी प्रस्थापित झाला होता हे स्पष्ट होते. परंतु हा सिद्धांत कोणी प्रथम मांडला अथवा तो केव्हा प्रस्थापित झाला याविषयी नेमकेपणाने काही सांगता येत नाही. नाट्यप्रयोगात रसनिष्पत्ती होते ही प्राचीनांची भूमिका स्वीकारूनच भरताने आपला सिद्धांत मांडला आहे.

नाट्याच्या अकरा अंगांपैकी रस हे एक अंग होय.

रसा भावा ह्यभिनया धर्मी वृत्तिप्रवृत्तयः। सिद्धिः स्वरास्तथातोद्यं गानं रङ्गश्च संग्रहः।।६.१०।। (बडोदेप्रत)

(रस, भाव, अभिनय, धर्मी, वृत्ती, प्रवृत्ती, सिद्धी, स्वर, आतोद्य, गान आणि रङ्ग ही नाट्याची अकरा अंगे होत.) शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स आणि अद्‌भुत हे त्याचे प्रकार आहेत असे त्याने सांगितले आहे.

रससिद्धांताचा उगम नाटकांच्या प्रयोगांच्या संदर्भातच झाला. प्रत्येक रसाचे अथवा भावाचे विभाव कोणते ते प्रथम सांगून भरताने त्या रसाचा अथवा भावाचा अभिनय कोणत्या अनुभावांच्या साहाय्याने करावा त्याचा उल्लेख केला आहे. अभिनय हा सर्वस्वी नाट्यप्रयोगाशीच संबंधित असल्यामुळे त्या प्रयोगांना सिद्धी प्राप्त करून देण्याच्या उद्देशाने रससिद्धांत अस्तित्वात आला. त्याचा इतर काव्यप्रकारांशी काही संबंध नाही हे स्पष्ट आहे.

तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः। या प्रसिद्ध रससूत्रात विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांच्या संयोगाने रस निष्पन्न होतो असे म्हटले आहे. परंतु ज्या स्थायिभावांची परिणती रसांत होते त्या स्थायिभावांचा निर्देश या सूत्रात नाही. तथापि पुढे 'आम्ही स्थायिभावांना रसत्वापर्यंत नेणार आहोत' असे म्हणून भरताने प्रत्येक रसाच्या व्याख्येत त्याचा स्थायिभावाशी संबंध प्रस्थापित केला आहे.

विभाव म्हणजे ज्यांच्यामुळे स्थायिभाव उद्बुद्ध होतो अशा गोष्टी.

अनुभाव म्हणजे स्थायिभावाच्या उद्बोधनानंतर प्रकट होणारे शारीरिक विकार. नाट्यप्रयोगात अभिनयाद्वारे यांचे दर्शन घडविता येते.

व्यभिचारिभाव म्हणजे स्थायिभावाच्या अनुषंगाने उत्पन्न झालेले अल्पकालिक मानसिक विकार.

या तिहींचा संयोग झाला म्हणजे स्थायिभाव परिपूर्ण स्वरूपात अभिव्यक्त होतो आणि त्याचे ते परिणत रूप म्हणजेच रस अशी कल्पना असल्यामुळे रससूत्रात स्थायिभावाचा उल्लेख नसावा. **विभावानुभावव्यभिचारिपरिवृत्तः स्थायी भावो रसनाम लभते। (७.७ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)** असे स्पष्टीकरण नाट्यशास्त्राच्या सातव्या अध्यायात आले आहे.

या अनुषंगाने आठव्या श्लोकात सुयोग्य असा दृष्टांत दिला आहे.

यथा नराणां नृपतिः शिष्याणां च यथा गुरुः। एवं हि सर्वभावानां भावः स्थायी महानिह।।७.८।। (ज्याप्रमाणे पुष्कळ मनुष्यांचा परिवार असणाऱ्या राजालाच राजा ही पदवी प्राप्त होते, तसेच दुसरा मनुष्य मोठा जरी असला तरी तो ती पदवी प्राप्त करीत नाही. त्याप्रमाणे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारिभाव यांचा परिवार असलेल्या स्थायिभावालाच रस हे नामाभिधान प्राप्त होते.)

आता विभाव, अनुभाव, व्यभिचारिभाव, सात्त्विक भाव, स्थायिभाव आणि रस यांचा विचार क्रमशः मांडता येईल.

विभाव : अथ विभाव इति कस्मात्। उच्यते। विभावो विज्ञानार्थः। विभावः कारणं निमित्तं हेतुरिति पर्यायाः। विभाव्यन्तेऽनेन वागङ्गसत्त्वाभिनयाइत्यतो विभावः। (विभाव शब्दाचा अर्थ विज्ञान असा आहे. विभाव कारण, निमित्त आणि हेतू हे पर्यायवाचक शब्द आहेत. याच्या योगाने वाचिक, आङ्गिक आणि सात्त्विक अभिनय यांचे विशेष ज्ञान होते म्हणून त्याला विभाव म्हटले आहे.)

'विभाव' म्हणजे स्थायिभावाला उद्‌बुद्ध करणाऱ्या गोष्टी. उदाहरणार्थ ऋतू, माल्य, अनुलेपन इत्यादी गोष्टी रति स्थायिभावाच्या उद्बोधनास कारणीभूत होतात, म्हणून त्यांना रतीचे विभाव म्हटले आहे; इष्टजनापासून वियोग, विभवनाश इत्यादी गोष्टी शोकास कारणीभूत होतात म्हणून त्या शोक स्थायिभावाच्या विभाव; इत्यादी.

विभाव म्हणजे स्थायी आणि व्यभिचारी या दोन्ही प्रकारच्या भावांची उत्पत्ती घडवून आणणाऱ्या बाह्य स्वरूपाच्या गोष्टी. कारण, निमित्त, हेतू हे विभाव शब्दाचे पर्याय होत असे भरताने म्हटले आहे.

अनुभाव : अथानुभाव इति कस्मात्। उच्यते। अनुभाव्यतेऽनेन वागङ्गसत्त्वकृतोऽभिनय इति।

वागङ्गाभिनयेनेह यतस्त्वर्थोऽनुभाव्यते।
शाखाङ्गोपाङ्गसंयुक्तस्त्वनुभावस्ततः स्मृतः।।७.५।। बडोदेप्रत

(याच्या योगाने वाचिक, आङ्गिक आणि सात्त्विक अभिनयाची अनुभूती होते म्हणून त्याला अनुभाव म्हणतात.)

'अनुभाव' म्हणजे स्थायिभाव उद्‌बुद्ध झाल्यामुळे त्याचे होणारे परिणाम. उदाहरणार्थ, भ्रूविक्षेप, कटाक्ष, मधुर हावभाव इत्यादी उद्दीपित रतीचे अनुभाव; अश्रुपात, विलाप, वैवर्ण्य इत्यादी उद्‌बुद्ध शोकाचे अनुभाव; इत्यादी.

अनुभाव म्हणजे उत्पन्न झालेल्या चित्तवृत्तीचे दिसून येणारे बाह्य परिणाम. या दृश्य परिणामांवरून अंतर्गत चित्तवृत्तीचे ज्ञान होऊ शकते. नाट्यात अनुभवांचे दर्शन अभिनयाच्या द्वारा घडविले जाते, आणि त्याच्यामुळे तत्संबद्ध चित्तवृत्तीचे ज्ञान होते. यास्तव प्रत्येक रस आणि भाव यांच्या संबंधात नटाने कोणकोणत्या अनुभावांचा अभिनय करून त्या रसाची अथवा भावाची प्रतीती आणून द्यावी ते भरताने विस्तृतपणे सांगितले आहे.

व्यभिचारिभाव : व्यभिचारिण इति कस्मात्। उच्यते। वि अभि इत्येतावुपसर्गौ, चर इति गत्यर्थो धातुः। विविधमाभिमुख्येन रसेषु चरन्तीति व्यभिचारिणः। वागङ्गसत्त्वोपेताः प्रयोगे रसान्नयन्तीति व्यभिचारिणः। (७.२७ नंतरचे गद्य)

(वि आणि अभि हे दोन उपसर्ग चर् हा गत्यर्थक धातु. रसांमध्ये विविध प्रकारे त्यांना अभिमुख होऊन संचार करतात म्हणून ते व्यभिचारी. वाचिक, आङ्गिक व सात्त्विक अभिनयांनी युक्त होऊन प्रयोगसमयी ते रसांना 'नेतात' म्हणून ते व्यभिचारी.)

निर्वेदग्लानिशङ्काख्यास्तथासूया मदः श्रमः।
आलस्यं चैव दैन्यं च चिन्ता मोहः स्मृतिर्धृतिः।।६.१८।।

व्रीडा चपलता हर्ष आवेगो जडता तथा।
गर्वो विषाद औत्सुक्यं निद्रापस्मार एव च।।६.१९।।

सुप्तं विबोधोऽमर्षश्चाप्यवहित्थमथोग्रता।
मतिर्व्याधिस्तथोन्मादस्तथा मरणमेवच।।६.२०।।

त्रासश्चैव वितर्कश्च विज्ञेया व्यभिचारिणः।
त्रयस्त्रिंशदमी भावाः समाख्यातास्तु नामतः।।६.२१।। (बडोदेप्रत)

(निर्वेद, ग्लानी, शंका, असूया, मद, श्रम, आलस्य, दैन्य, चिंता, मोह, स्मृती, धृती, व्रीडा, चपलता, हर्ष, आवेग, जडता, गर्व, विषाद, औत्सुक्य, निद्रा, अपस्मार, स्वप्न, विबोध, अमर्ष, अवहित्थ, उग्रता, मती, व्याधी, उन्माद, मरण, त्रास आणि वितर्क हे व्यभिचारिभाव होत.)

स्थायिभाव उद्‌बुद्ध झाल्यावर त्याच्या अनुषंगाने प्रकट होणारे इतर भाव ते 'व्यभिचारिभाव'. उदाहरणार्थ, व्रीडा, औत्सुक्य, हर्ष, चिन्ता आदी उद्‌बुद्ध रतीचे व्यभिचारिभाव; निर्वेद, ग्लानि, आवेग इत्यादी शोकाचे व्यभिचारिभाव; इत्यादी. वरील सूत्राचा अर्थ असा, की उचित विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांचा एकत्र संयोग झाला म्हणजे रसाची निष्पत्ती होते, म्हणजे त्या त्या स्थायिभावाला तत्संबद्ध रसाची स्थिती प्राप्त होते – रति स्थायिभावाला शृंगार रसाची, शोक स्थायिभावाला करुण रसाची, इत्यादी. *स्थायिभावान् रसत्वमुपनेष्याम:* असे भरताने म्हटले आहे. त्यात ही विभाव आदींच्या संयोगाची प्रक्रिया अभिप्रेत आहे.

सात्त्विक भाव :

स्तम्भः स्वेदोऽथ रोमाञ्चः स्वरभङ्गोऽथ वेपथुः।
वैवर्ण्यमश्रु प्रलय इत्यष्टौ सात्त्विकाः स्मृताः।। (६.२२)

(स्तंभ, स्वेद, रोमांच, स्वरभंग, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रू आणि प्रलय असे आठ सात्त्विक भाव मानले गेले आहेत.)

आठ स्थायिभाव आणि तेहतीस व्यभिचारी भाव यांव्यतिरिक्त भरताने स्तम्भस्वेदादी आठ सात्त्विक

भावांचा निर्देश केला आहे. वस्तुत: सात्त्विक भाव हे चित्तवृत्तीच्या स्वरूपाचे नसून चित्तवृत्तीच्या बाह्य परिणामांच्या स्वरूपाचे आहेत. परंतु भरताने सातव्या भावविषयक अध्यायात स्थायिभाव आणि व्यभिचारिभाव यांच्या समवेत सात्त्विक भावांचा समावेश केला आहे. ते व्यभिचारिभावांसमान आहेत असे मानून त्याने सात्त्विक भावांना व्यभिचारिभावांपासून वेगळे काढून स्वतंत्र केले आहे. त्यामागील कारण असे की, सात्त्विक भावांच्या अभिनयासाठी नटाचे मन समाहित असणे आवश्यक असते. मन समाहित असले तरच सत्त्व निष्पन्न होते, आणि तेव्हाच सात्त्विक भावांचा अभिनय शक्य होतो. नट स्वत: दु:खी नसताही त्याला प्रसंगी अश्रू ढाळावे लागतात, खरोखर हर्ष झाला नसताही रोमांचित झाल्याचे दाखवावे लागते, खरोखर भ्यालेला नसताही घाम फुटण्याचा, थरथर कापण्याचा वगैरे अभिनय करावा लागतो. हा अभिनय सत्त्वामुळे म्हणजे नटाच्या मन:समाधीमुळेच शक्य होतो. (**मनस: समाधौ सत्त्वनिष्पत्तिर्भवति। .. तत्र दु:खं नाम रोदनात्मकं तत्कथमदु:खितेन सुखं च प्रहर्षात्मकमसुखितेन वाभिनेयम्। एतदेवास्य सत्त्वं यददु:खितेनासुखितेन वाश्रुरोमाञ्चौ दर्शयितव्यौ । – ७.९३ नंतरचे गद्य.**) याचा अर्थ असा, की नट भूमिकेशी तन्मय झाल्याशिवाय त्याला अश्रू, स्वेद, रोमांच आदींचा अभिनय करता येणार नाही. ह्या अभिनयाला सात्त्विक अभिनय अशी संज्ञा आहे. व्यभिचारिभावांची अभिव्यक्ती आङ्गिक आणि वाचिक अशा दोन प्रकारच्या अभिनयानेच करणे शक्य असते.

स्थायिभाव : रतिर्हासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहौ भयं तथा।
जुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थायिभावा: प्रकीर्तिता:।। ६.१७ (बडोदेप्रत)

रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा आणि विस्मय हे स्थायिभाव होत.

रस : शृङ्गारहास्यकरुणा रौद्रवीरभयानका:।
बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसा: स्मृता:।। ६.१५ (बडोदेप्रत)

शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स आणि अद्भुत असे आठ रस नाट्यात सांगितले गेले आहेत.

रति : इष्टार्थविषयप्राप्त्या रति: समुपजायते।
सौम्यत्वादभिनेया सा वाङ्गाधुर्याङ्गचेष्टितै:।। ७.९ (बडोदेप्रत)

(रति ही आल्हादक असून ती (वसंतादी) ऋतू, फुले, अनुलेपन, अलंकार, प्रिय माणसे, उत्कृष्ट भवन यांचा अनुभव, प्रतिकूलतेचा अभाव इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होते. हसरा चेहरा, मधुर भाषण, भुवया उडवणे, कटाक्ष इत्यादी अनुभावांनी तिचा अभिनय करावा.)

हास : हासो नाम परचेष्टानुकरणकुहकासंबद्धप्रलापपौरोभाग्यमौर्ख्यादिभिर्विभावै: समुत्पद्यते।
तमभिनयेत् पूर्वोक्तैर्हसितादिभिरनुभावै:।। (७.९ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

(हास हा दुसऱ्याच्या चेष्टिताचे अनुकरण, गुदगुल्या, असंबद्ध भाषण, आगंतुकपणा, मूर्खता इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होतो. हसितादी अनुभावांनी त्याचा अभिनय करावा.)

या संदर्भात पुढील श्लोक आहे –

परचेष्टानुकरणाद्धास: समुपजायते।
स्मितहासातिहसितैरभिनेय: स पण्डितै:।। ७.१०।। (बडोदेप्रत)

(दुसऱ्याच्या चेष्टिताच्या अनुभरणामुळे हास उत्पन्न होतो. विद्वानांनी त्याचा अभिनय स्मित, हास आणि अतिहासित यांच्याद्वारा करावा.)

शोक : शोको नाम इष्टजनवियोगविभवनाशवधबन्धदु:खानुभवनादिभिर्विभावै: समुत्पद्यते। तस्यास्रपातपरिदेवितविलपितवैवर्ण्यस्वरभेदस्रस्तगात्रताभूमिपतनसस्वनरुदिताक्रन्दितदीर्घनि:–श्वसितजडतोन्मादमोहमरणादिभिरनुभावैरभिनय: प्रयोक्तव्य:। (७.१० नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

(प्रियजनापासून वियोग, वैभवाचा नाश, वध, बंधन, दु:खानुभव इत्यादी विभावांनी शोक उत्पन्न होतो. त्याचा अभिनय, आसवे गाळणे, शोक करणे, विलाप करणे, मुखाची पांडुरता, आवाज बदलणे, गलितगात्र होणे, जमिनीवर पडणे, गळा काढून रडणे, आक्रोश करणे, दीर्घ उसासे टाकणे, जाड्य, वेड, मूर्च्छा, मरण इत्यादी अनुभावांनी करावा.)

क्रोध : क्रोधो नाम आधर्षणाक्रुष्टकलहविवादप्रतिकूलादिभिर्विभावै: समुत्पद्यते। अस्य विकृष्टनासापुटाद्वृत्तनयनसंदष्टोष्ठपुटगण्डस्फुरणादिभिरनुभावैरभिनय: प्रयोक्तव्य:।
(७.१४ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

रिपुजो गुरुजश्चैव प्रणयितप्रभवस्तथा।
भृत्यज: कृतकश्चेति क्रोध: पञ्चविध: स्मृत:।।७.१५।। (बडोदेप्रत)

क्रोध हा अपकार, दुरुक्त, कलह, वाद, प्रतिकूलता इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होतो. याचा अभिनय फुगवलेल्या नाकपुड्या, वर फिरवलेले डोळे, चावलेले ओठ, फुरफुरणारे गाल इत्यादी अनुभवांच्या द्वारा करावा.

शत्रूमुळे आलेला, गुरुजनांमुळे आलेला, प्रेमाच्या माणसामुळे आलेला, नोकरावर आलेला आणि लटका असे क्रोधाचे पाच प्रकार मानले जातात.

उत्साह : उत्साहो नाम–उत्तमप्रकृति:। स चाविषादशक्तिधैर्यशौर्यादिभिर्विभावैरुत्पद्यते। तस्य धैर्यात्यागवैशारद्यादिभिरनुभावैरभिनय: प्रयोक्तव्य:। (७.२० नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

असम्मोहादिभिर्व्यक्तो व्यवसायनयात्मक:।
उत्साहस्त्वभिनेय: स्यादप्रमादोत्थितादिभि:।।७.२१।।(बडोदेप्रत)

उत्साह हा उत्तम प्रकृतिधर्माच्या मनुष्याचा स्वभावधर्म. विषादाचा अभाव, शक्ती, धैर्य, शौर्य इत्यादी विभागांनी तो उत्पन्न होतो. त्याचा अभिनय धैर्य, त्याग, चातुर्य इत्यादी अनुभवांनी करावा.

भय : भयं नाम स्त्रीनीचप्रकृतिकम्। गुरुराजापराधश्वापदशून्यागाराटवीपर्वतगहनगजाहिदर्शन–

निर्भर्त्सनकान्तारदुर्दिननिशान्धकारोलकनक्तञ्चरारावश्रवणादिर्भिर्विभावैः समुत्पद्यते। तस्य प्रकम्पितकरचरणहृदयकम्पनस्तम्भमुखशोषजिह्वापरिलेहनस्वेदवेपथुत्रासपरित्राणान्वेषणधावनो-त्क्रुष्टादिभिरनुभावैरभिनयः प्रयोक्ताव्यः। (७.२१ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

भय हे स्त्रिया व कनिष्ठ प्रकृतीच्या मनुष्यांचा स्वभावधर्म. ते गुरुजन, राजा यांचा केलेला अपराध, हिंस्र प्राणी, रिकामे घर, अरण्य, पर्वत, दाट झाडी, हत्ती, साप यांचे दर्शन, निर्भर्त्सना, अरण्य, पावसाचा दिवस, रात्र, अंधकार यांत रात्री फिरणारे घुबड व इतर प्राणी यांचे आवाज कानावर येणे इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होते. त्याचा अभिनय हातपाय लटपटणे, छातीत धडधड, शरीराचा ताठपणा, तोंडाला शोष पडणे, जीभ ओठांवरून फिरवणे, घाम, कम्प, त्रस्तता, संरक्षणाचा शोध, धावणे, मोठ्याने ओरडणे इत्यादी अनुभावांनी करावा.

गुरुराजापराधेन रौद्राणां चापि दर्शनात्।
श्रवणादपि घोराणां भयं मोहेन जायते।।७.२२।।

गात्रकम्पनवित्रासैर्वक्त्रशोषणसंभ्रमैः।
विस्फारितेक्षणैः कार्यमभिनेयक्रियागुणैः।।७.२३।।

सत्त्ववित्रासनोद्भूतं भयमुत्पद्यते नृणाम्।
स्रस्ताङ्गाक्षिनिमेषैस्तदभिनेयं तु नर्तकैः।।७.२४।। (बडोदेप्रत)

गुरुजन, राजा यांचा अपराध केल्याने, उग्र वस्तूंचे दर्शन झाल्यामुळे, घोर आवाज ऐकल्यामुळेसुद्धा संभ्रमाने भय उत्पन्न होते.

शरीराचा कंप, त्रस्तता, तोंडाला कोरड, संभ्रम, विस्फारित नेत्र या अभिनयास योग्य अशा क्रियांच्या सौष्ठवाने भय प्रकट करावे.

क्रूर प्राण्यांच्या भयप्रदतेमुळे मनुष्यांना भय वाटते. नृत्य करणारांनी त्याचा अभिनय अंग शिथिल करून व नेत्र मिटून करावा.

हात, पाय व हृदय यांचा कंप, तोंडाला कोरड, जीभ ओठांवरून फिरविणे, शरीराचा ताठपणा, संभ्रमयुक्त चेहरा, शरीराचा कंप, संत्रस्तता यांनी भयाचा अभिनय करावा.

जुगुप्सा : जुगुप्सा नाम स्त्रीनीचप्रकृतिका। सा चाहृद्यदर्शनश्रवणादिभिर्विभावैः समुत्पद्यते। तस्याः सर्वाङ्गसंकोचननिष्ठीवनमुखविकूणनहृल्लेखादिभिरनुभावैरभिनयः प्रयोक्तव्यः।
(७.२५ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

नासाप्रच्छादनेनेह गात्रसंकोचनेन च।
उद्वेजनैः सहृल्लेखैर्जुगुप्सामभिनिर्दिशेत्।।७.२६।। (बडोदेप्रत)

जुगुप्सा ही स्त्रिया व कनिष्ठ प्रकृतीच्या मनुष्यांचा स्वभावधर्म. आणि ती मनाला अप्रसन्न करणाऱ्या गोष्टी

पहाणे, ऐकणे इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होते. सर्व अंग आखडून घेणे, थुंकणे, तोंड वाकडे करणे, हृदयात दु:ख इत्यादी अनुभावांनी तिचा अभिनय करावा.

नाक झाकून घेऊन, शरीराचा संकोच करून आणि हृदयात दु:ख व उद्विग्नता दाखवून जुगुप्सेची अभिव्यक्ती करावी.

विस्मय : विस्मयो नाम मायेन्द्रजालमानुषकर्मातिशयचित्रपुस्तशिल्पविद्यातिशयादिभिर्विभावै: समुत्पद्यते। तस्य नयनविस्तारानिमेषप्रेक्षितभ्रूक्षेपरोमहर्षणाशिर:कम्पसाधुवादादिभिरनुभावैरभिनय: प्रयोक्तव्य:। (७.२६ नंतरचे गद्य बडोदेप्रत)

कर्मातिशयनिर्वृत्तो विस्मयो हर्षसंभव:।
सिद्धिस्थाने त्वसौ साध्य: प्रहर्षपुलकादिभि:।।७.२७।। (बडोदेप्रत)

विस्मय हा माया, इंद्रजाल, मनुष्यांनी केलेले असामान्य कर्म, चित्र, पुस्त, शिल्प, विद्या यांत अलौकिक कर्तृत्व इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होतो. नेत्रांचा विस्तार, अनिमेष दृष्टी, भुवया उडविणे, रोमांचित होणे, मस्तक हलविणे, 'छान' असे म्हणणे इत्यादी अनुभावांनी त्याचा अभिनय करावा.

असामान्य कर्मामुळे उत्पन्न होणारा व हर्षास कारणीभूत होणारा असा हा विस्मय सिद्धीच्या प्रसंगी प्रहर्ष, रोमांच इत्यादींनी साध्य करावा.

सातव्या अध्यायाच्या अखेरीस भरत लिहितो –

नानाभावार्थसंपन्ना: स्थायिसत्त्वाभिचारिण:।
पुष्पावकीर्णा: कर्तव्या: काव्येषु हि रसा बुधै:।।७.१२०।। (बडोदेप्रत)

विविध प्रकारच्या भावांनी आणि अर्थांनी समृद्ध झालेले, स्थायिभाव आणि सत्त्व यांचे प्रसरण असलेले रस विद्वान मनुष्यांनी काव्यांमध्ये फुलांप्रमाणे जागजागी पसरवावेत.

सातवा अध्याय संपवतानाचा शेवटचा समारोपाचा श्लोक पुढीलप्रमाणे आहे –

एवं रसाश्च भावाश्च त्र्यवस्था नाटके स्मृता:।।
य एवमेताञ्जानाति स गच्छेत् सिद्धिमुत्तमाम्।।७.१२१।। (बडोदेप्रत)

याप्रमाणे नाटकात रस आणि तीन प्रकारचे भाव सांगितले आहेत. जो हे या प्रकारे जाणतो त्याला उत्तम प्रकारची सिद्धी प्राप्त होते. 'सिद्धि' म्हणजे नाट्यप्रयोगाची यशस्विता.

विभावादींच्या संयोगाने रसनिष्पत्ती कशी होते ते स्पष्ट करण्यासाठी भरताने एक दृष्टांत दिला आहे. ज्याप्रमाणे गूळ वगैरे द्रव्ये, व्यंजन (मसाले) आणि औषधी यांच्या संयोगाने तयार केलेल्या पदार्थात षाडव आदी रस उत्पन्न होतात त्याप्रमाणे विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांचा संयोग झाला म्हणजे नाट्यात

रसांची निष्पत्ती होते. आणि ज्याप्रमाणे द्रव्य आदींनी सिद्ध केलेल्या अन्नातील रसाचा चविष्ट लोक आस्वाद घेऊन आनंदित होतात, त्याप्रमाणे नाट्यात निष्पन्न झालेल्या रसाचा सहृदय प्रेक्षक आस्वाद घेऊन आनंद पावतात. आस्वाद घेणारांसाठी दोन्ही ठिकाणी भरताने 'सुमनस:' हे विशेषण वापरले आहे. म्हणजे भोजन करणाराला चव असली तरच त्याला आस्वाद घेता येईल आणि प्रेक्षक सहृदय असेल तरच त्याला नाट्यातील रसाचा आस्वाद घेता येईल. प्रेक्षक रसाचा आस्वाद घेतात म्हणजे कशाचा घेतात या संबंधात भरताने म्हटले आहे की, विभाव आदी विविध भावांच्या अभिनयाने अभिव्यक्त झालेल्या स्थायिभावाचा प्रेक्षक आस्वाद घेतात. (**नानाभावाभिनयव्यञ्जितान् वागङ्गसत्त्वोपेतान् स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनस: प्रेक्षका:। – नाट्यशास्त्र, ६.३१ नंतरचे गद्य. बडोदेप्रत**) ह्याच प्रक्रियेचा स्थायिभावांना रसत्व प्राप्त होते या शब्दांत निर्देश केला आहे.

भरताने म्हटले आहे की शृंगार, रौद्र, वीर आणि बीभत्स हे चार रस अनुक्रमे हास्य, करुण, अद्‌भुत आणि भयानक ह्या इतर चार रसांच्या उत्पत्तीस कारणीभूत होतात. यांपैकी रौद्र रसाचा परिणाम म्हणून करुण रसाची उत्पत्ती संभाव्य आहे, वीररसाच्या आविर्भावात अद्‌भुताचेही दर्शन संभवनीय आहे आणि शृंगाररसाच्या प्रसंगविशेषी हास्य निर्माण होण्याचा संभव आहे या गोष्टी समजता येण्यासारख्या आहेत. परंतु बीभत्स आणि भयानक यांच्यातील कार्यकारणभाव तितकासा स्पष्ट नाही. त्या दोन रसांत किंचित साम्य आहे इतकेच. त्यानंतर भरताने प्रत्येक रसाचा वर्ण–शृंगाराचा श्याम, हास्याचा श्वेत, करुणाचा कपोत, इत्यादी — आणि प्रत्येक रसाची देवता — शृंगाराची देवता विष्णु, रौद्राची रुद्र, करुणाची यम, इत्यादी —यांचा निर्देश केला आहे.

यावरून हे स्पष्ट होते की, रसाचा आविष्कार नाट्यप्रयोगातच होतो आणि त्याच वेळी प्रेक्षक त्याचा आस्वाद घेतात असे जरी भरताचे मत होते तरी दुसऱ्या अर्थाने रस आणि भाव काव्यातही विद्यमान असतात हेसुद्धा त्याला मान्य होते.

भाव म्हणजे वस्तुत: चित्तवृत्ती, मनात उत्पन्न होणारे विविध प्रकारचे विकार. स्थायिभाव आणि व्यभिचारिभाव दोन्हीही चित्तवृत्तीच्या स्वरूपाचे असता एकाला स्थायी, आणि दुसऱ्याला व्यभिचारी असे का म्हणतात? कारण असे की रती, शोक आदी भाव बराच काळपर्यंत टिकून राहू शकतात. त्या मानाने निर्वेद, ग्लानी, शंका आदी चित्तवृत्ती अल्प काळच टिकतात. दुसरा भेद असा की, व्यभिचारिभाव नेहमी दुसऱ्या कोणत्या तरी स्थिरस्वरूप चित्तवृत्तीच्या अनुषंगाने उद्‌भूत होत असतात, स्वतंत्रपणे नाही. स्थायिभावांनाच रसत्व का प्राप्त होते? भरताने म्हटले आहे की, ज्याप्रमाणे सर्व पुरुष एकसारखे दिसत असले तरी त्यांपैकी काहीजणच विशिष्ट गुणांनी युक्त असल्याकारणाने राजाचे स्थान भूषविण्यास योग्य ठरतात आणि इतर लोक त्यांचे अनुचरत्व पत्करतात त्याप्रमाणे विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव हे स्थायिभावांच्या आश्रयानेच राहत असल्यामुळे स्थायिभाव हे स्वामीच्या म्हणजे राजाच्या जागी होत आणि व्यभिचारिभाव हे परिजनतुल्य होत.

यथा हि समानलक्षणास्तुल्यपाणिपादोदरशरीरा: समानाङ्गप्रत्यङ्गा अपि पुरुषा: कुलशीलविद्याकर्मशिल्पविच क्षणत्वाद्राजत्वमाप्नुवन्ति तत्रैव चान्येऽल्पबुद्धयस्तेषामेवानुचरा भवन्ति तथा विभावानुभावव्यभिचारिण: स्थायिभावानुपाश्रिता भवन्ति। बह्वा श्रयत्वात्स्वामिभूता: स्थायिनो

भावा:। तद्वत्स्थानीयपुरुषगुणभूता अन्ये भावास्तान्गुणतया श्रयन्ते। स्थायिभावा रसत्वमाप्नुवन्ति। परिजनभूता व्यभिचारिणो भावा:। अत्राह–को दृष्टान्त इति। यथा नरेन्द्रो बहुजनपरिवारोऽपि स एव नाम लभते नान्य: सुमहानपि पुरुष: तथा विभावानुभावव्यभिचारिपरिवृत्त: स्थायी भावो रसनाम लभते। (नाट्यशास्त्र ७.७ नंतरचे गद्य, बडोदेप्रत)

रस आणि भाव केवळ नाट्यापुरतेच मर्यादित नसून सर्व प्रकारच्या काव्यात त्यांचा परिपोष होतो अशी विचारसरणी प्रथम रुद्रटाच्या *काव्यालंकारात* स्वीकारलेली आढळते. उद्भटाच्या नऊ रसांत प्रेयान् नावाच्या आणखी एका रसाची भर घालून रुद्रटाने एकंदर दहा रसांचे वर्णन केले आहे. तथापि रसाला काव्यात अग्रस्थान देण्याचे श्रेय आनंदवर्धनाला दिले पाहिजे. व्यंजना शक्तीला महत्त्व देऊन व्यंग्य अथवा प्रतीयमान अर्थ हेच काव्याच्या उत्कृष्टतेचे गमक असा विचार त्याने *ध्वन्यालोक* या ग्रंथात मांडला आहे. उत्कृष्ट काव्याला त्याने ध्वनिकाव्य अशी संज्ञा दिली असून वस्तुध्वनी, अलंकारध्वनी आणि रसध्वनी असे व्यंग्य अर्थाच्या स्वरूपानुसार त्यांचे तीन भेद कल्पिले आहेत. ज्यातील व्यंग्य अर्थ रसाच्या स्वरूपाचा असतो ते रसध्वनिकाव्यच सर्वश्रेष्ठ असे त्याचे प्रतिपादन आहे.

विभावांमुळे स्थायिभाव उत्पन्न होतो. त्या स्थायिभावाचे जे कटाक्षादी अनुभाव आणि व्रीडाहर्षादी व्यभिचारिभाव यांच्यामुळे तो स्थायिभाव उपचित होतो म्हणजे त्याचा परिपोष होतो. अशा रीतीने विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांच्याशी स्थायिभावाचा संयोग झाला म्हणजे रसाची निष्पत्ती होते. अशी रसनिष्पत्तिप्रक्रिया भट्टलोल्लाटाने मांडली आहे. रसाची निष्पत्ती होते म्हणजे तो उत्पन्न होतो. अनुपचित स्थितीतील चित्तवृत्ती म्हणजे स्थायिभाव; तीच वृत्ती उपचित झाली म्हणजे रस ह्या संज्ञेस पात्र होते. स्थायिभाव आणि रस दोन्ही मूलत: नाट्यातील पात्राच्या ठिकाणी असतात. त्या पात्राची भूमिका करणाऱ्या नटाच्या ठिकाणी स्थायिभाव आणि रस दिसतात ते अनुसंधानामुळे. अनुसंधान म्हणजे एका ठिकाणी असलेली वस्तू दुसऱ्या ठिकाणी असल्याची कल्पना होणे. सीताविषयक रति आणि तिचा परिपोष होऊन उत्पन्न झालेला शृंगार रस दोघांचेही मूल अधिष्ठान राम. ते नटाच्या ठिकाणी आहेत असा प्रत्यय प्रेक्षकांना येतो तो अनुसंधानामुळे. प्रेक्षकांना येत असणारा हा प्रत्यय म्हणजे प्रेक्षक घेत असलेला रसाचा आस्वाद.

लोल्लटाच्या या मतावर मुख्य आक्षेप घेतला गेला आहे तो असा की भाव म्हणजे चित्तवृत्ती प्रवाहरूप असल्यामुळे व्यभिचारिभावांसारखे काही भाव स्थायिभावासारख्या इतर भावाच्या उपचयास कारणीभूत होतात हे मान्य करता येत नाही. शिवाय, स्थायिभावाचा क्रमश: उपचय होतो हेसुद्धा खरे नाही. उलट शोक, क्रोध, विस्मय यांसारख्या स्थायिभावांच्या बाबतीत जसजसा काळ जातो तसतशी त्यांची तीव्रता कमी होत जाते. तेव्हा रस म्हणजे उपचित स्थायिभाव हे मत अस्वीकार्य आहे.

रसनिष्पत्तीविषयी शंकुकाने असे मत व्यक्त केले आहे की, स्थायिभाव मुळात नाट्यातील पात्राच्या ठिकाणी असतो. उदाहरणार्थ, सीताविषयक रति रामाच्या ठिकाणी असते. त्याची भूमिका करणाऱ्या नटाच्या ठिकाणी जो स्थायिभाव प्रतीत होतो तो मूळ स्थायिभाव नसून नटाने त्याचे केलेले अनुकरण होय. मूळ स्थायिभावाहून

हा अनुकरणात्मक स्थायिभाव भिन्न असल्यामुळे दोहोंतील भेद स्पष्ट करण्यासाठी त्याला रस ही निराळी संज्ञा दिली आहे. म्हणजे रसाची प्रतीती प्रेक्षकांना नटाच्या ठिकाणी होते. ही प्रतीती अनुमानाच्या स्वरूपाची असते. नाट्यप्रयोगात उपस्थित केलेल्या विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांचे दर्शन प्रेक्षकांना घडते तेव्हा त्या लिंगाच्या–म्हणजे न्यायशास्त्रातील हेतूच्या–साहाय्याने नटाच्या ठिकाणी रस आहे असे अनुमान प्रेक्षक करतात. म्हणजे शंकुकाच्या मते रस म्हणजे स्थायिभावाचे अनुकरण आणि रसप्रतीती म्हणजे रसाविषयीचे अनुमान. अनुकरणरूप स्थायिभावाची (म्हणजेच रसाची) प्रतीती प्रेक्षकांना अलौकिक स्वरूपात होते. हाच त्याचा आस्वाद आणि म्हणूनच त्याला रस अशी संज्ञा दिली आहे. (**स एव लोकातीतया स्वादापरसंज्ञया प्रतीत्या रस्यमानो रस:। – ध्वन्यालोकलोचन, २.४.**)

शंकुकाच्या अनुकरणवादाचे खंडन करताना असे म्हटले आहे की, रंगभूमीवर अनुकरण केले जात आहे असा कोणालाच प्रत्यय येत नाही. प्रेक्षकांना तसे वाटत नाही आणि नटाचीही तशी भावना नसते. जर रंगभूमीवरील विभाव आदी कृत्रिम म्हणजे मिथ्या आहेत हे मान्य आहे तर त्या मिथ्या लिंगाच्या साधनाने केले जाणारे अनुमानसुद्धा मिथ्याच हे मान्य करणे आवश्यक आहे. रामाच्या स्वत:च्या अनुभवांवरून त्याच्या रतीचे अनुमान करणे योग्य आहे, परंतु अनुकरणाने त्या अनुभवांसारख्या भासणाऱ्या नटाच्या कृत्रिम अनुभवांवरून रामाच्या रतीशी सदृश अशा नटाच्या ठिकाणच्या रतीचे अनुमान योग्य होणार नाही.

भट्टनायकाची या संदर्भातील भूमिका वेगळी आहे. काव्यातील शब्द सामान्य व्यवहारातील शब्दांहून भिन्न असून त्यांचा व्यापार त्रिविधात्मक असतो.

एक अभिधावाचक, त्याने काव्यातील वाच्य अर्थाचा बोध होतो.

दुसरा भाववाचक, त्याने रस भावित होतो.

आणि तिसरा भोगकृत्त्व अंश, त्याने प्रेक्षकाला रसाचा आस्वाद घेता येतो.

दुसऱ्या भावकत्व अंशाने विभावादींचे साधारणीकरण होते. विभावादींच्या साधारणीकरणामुळे रस भावित होतो म्हणजे आस्वादरूपी चर्वणेस योग्य होतो.

तिसऱ्या व्यापारात आस्वादरूपी जो भोग तो

(१) अनुभव, स्मृती इत्यादी सामान्य बोधप्रकारांहून सर्वस्वी भिन्न स्वरूपाचा असतो,

(२) रजस् आणि तमस् यांच्या छटा त्यात असल्या तरी सत्त्वगुणाच्या उद्रेकामुळे प्रकाशमय आनंदाच्या स्वरूपाचा असतो,

(३) प्रेक्षकाच्या अथवा वाचकाच्या चित्तात स्थिरस्वरूप होऊन राहणारा आणि

(४) परब्रह्माच्या आस्वादासारखा असतो.

भट्टनायकाच्या मते नाट्य आणि काव्य दोहोंतही साधारणीकरण होते. आङ्गिक, वाचिक इत्यादी चार

प्रकारच्या अभिनयांद्वारा नाट्यात साधारणीकरण होते आणि दोषरहितता, गुण व अलंकार यांच्या समुचित उपयोगामुळे काव्यात साधारणीकरण होते. साधारणीकरण होते ते विभावादींचे. म्हणजे प्रेक्षकाला ते विभाव वगैरे स्व-गत (स्वत:शी संबद्ध) अथवा पर-गत (दुसऱ्या कोणा एका व्यक्तीशी संबद्ध) अशा कोणत्याच प्रकारचे असलेले भासत नाहीत, तर सर्वसाधारण अशा स्वरूपात भासमान होतात.

रसास्वादाविषयी अभिनवगुप्ताचे मत असे आहे की, रसास्वादासाठी प्रेक्षक अधिकारी असणे म्हणजे विमल प्रतिभेने संपन्न असे हृदय असलेला मनुष्य असणे आवश्यक आहे. केवळ सहृदय रसिकच रसास्वाद घेऊ शकतो. अशा व्यक्तीला वाक्यांचा जो वाच्यार्थ असतो त्याहून अधिक अशा काही अर्थाची प्रतीती होते. ह्या मानसी प्रतीतीत विशिष्ट स्थळ आणि विशिष्ट काळ यापासून मुक्त अशी भयाची केवळ भावनाच जागृत अथवा उद्‌बुद्ध होते. स्थलकालाच्या नियंत्रणापासून मुक्त झालेला आणि म्हणूनच साधारणीभूत झालेला स्थायिभाव म्हणजेच रस. साधारणीभूत झालेला भाव कोणा एका व्यक्तीशी संबद्ध नसतो अथवा विशिष्ट स्थलकालाशी संबद्ध नसतो. त्यापासून सहृदयाच्या मनात सुखदु:खादी विकार उत्पन्न होण्याची शक्यता नसते. आणि त्याची निर्विघ्न प्रतीती हृदयात साक्षात्काराच्या स्वरूपात उपस्थित होते. रसनेच्या म्हणजे आस्वादाच्या स्वरूपाची जी निर्विघ्न प्रतीती तिचा विषय असलेला जो भाव तोच रस (*रसनात्मकवीतविघ्नप्रतीतिग्राह्यो भाव एव रस:*). स्थलकालादीशी असलेल्या संबंधापासून मुक्त होऊन साधारण स्वरूपात भासमान होणारा स्थायिभाव आस्वाद्य होतो, म्हणून त्याला रस म्हणतात. साधारणीकरणाची ही प्रक्रिया सहृदयाच्या अंत:करणात चालते आणि तेथेच रसाची निष्पत्ती होऊन त्याचा चर्वणारूप आस्वाद घेतला जातो. स्थायिभाव आणि रस दोन्ही प्रेक्षकाच्या ठिकाणी त्याच्या मानसी प्रतीतीचा विषय असतात.

या मताशी सुसंगत अशीच रससूत्राची व्याख्या अभिनवगुप्ताने पुढीलप्रमाणे केली आहे -

लोकव्यवहारात रत्यादी स्थायिभावांच्या उद्बोधनास कारणीभूत होणाऱ्या गोष्टी, उद्‌बुद्ध झाल्यावर त्याचे होणारे परिणाम आणि त्याच्या अनुषंगाने उद्‌भूत होणाऱ्या इतर चित्तवृत्ती ह्या सर्वांच्या अवलोकनाने त्या स्थायिभावांची यथोचित कल्पना असलेला प्रेक्षक जेव्हा रंगभूमीवर त्याच कारण, कार्य आणि सहचारी स्वरूपाच्या परंतु लौकिक रूपात नसल्यामुळे विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव अशा अलौकिक संज्ञा असलेल्या तीन गोष्टी पाहतो तेव्हा त्या तिन्ही त्याच्या अंत:करणात संयोग म्हणजे सम्यक् योग अथवा संबंध पावतात. याचा अर्थ विभावादी तीन गोष्टी त्याच्या चित्तात एकाग्रता पावतात. अशा तऱ्हेच्या संयोगामुळेच अलौकिक चर्वणेचा विषय बनलेला आणि म्हणूनच स्थायिभावाहून भिन्न स्वरूपात प्रादुर्भूत झालेला जो भाव तो रस.

प्रेक्षक रसाचा आस्वाद घेतात म्हणजे काय होते? अभिनवगुप्त सांगतो, पात्राला उचित असा वेष नटाने केलेला असल्यामुळे हा नट आहे ही कल्पना झाकली जाते. त्याचबरोबर काव्याच्या बळावर समोर हा राम आहे अशी कल्पना उत्पन्न होत असली तरी पूर्वज्ञानामुळे ती कल्पना स्थिरावत नाही. त्यामुळे नट आणि पात्र यांच्या संदर्भातील स्थलकालसंबद्धता गळून पडते आणि रंगमंचावर दिसणारे दृश्य विशिष्ट स्थलकालाच्या मर्यादेपासून मुक्त असल्याचा अनुभव येतो. वेगवेगळ्या अभिनयदर्शनाने प्रेक्षकांना रत्यादिस्थायिभावाची प्रतीती होते. हा स्थायिभाव विशिष्ट स्थलकालसंबद्ध नसतो, त्याचे साधारणीकरण झालेले असते. या साधारणीभूत रतीमध्ये

प्रेक्षकाचा आत्माही प्रवेश करतो, कारण त्या रतीची वासना आत्म्यात असतेच (**यस्यां स्वात्मापि तद्वासनावत्वादनुप्रविष्ट:**). म्हणजे साधारणीभूत रती प्रेक्षकाच्या ठायी स्फुरित होते. प्रेक्षकांच्या चित्तात स्फुरण पावणारी साधारणीभूत रती म्हणजे शृंगाररस आणि त्याचाच आस्वाद प्रेक्षक घेतात. आपल्या विवेचनाच्या शेवटी अभिनवगुप्ताने रससूत्राचे तात्पर्य सांगितले आहे. त्याच्या मते अलौकिक स्वरूपाच्या विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांच्या (साधारणीकरणात्मक) संयोगामुळे उत्पन्न झालेल्या अलौकिक रसनेचा अथवा आस्वादाचा विषय होणारा जो अलौकिक पदार्थ तो रस होय.

रसाचा खरा आस्वाद नाट्यातच घेता येतो असे अभिनवगुप्ताने आग्रहाने प्रतिपादन केले आहे. 'संदर्भेषु दशकरूपकं श्रेय:' हे वामनाचे वचन दोन ठिकाणी उद्धृत करून त्याने म्हटले आहे की काव्य मुख्यत: रूपकाच्याच स्वरूपाचे श्रेष्ठ. त्यातच उचित भाषा, वृत्ती, काकु, नेपथ्य इत्यादींमुळे रसवाहिता परिपूर्ण स्वरूपात असते. याउलट सर्गबन्ध आदी काव्यप्रकारांत नायिकेच्या तोंडी संस्कृत भाषा इत्यादी अनुचित गोष्टी दृष्टीस पडतात. अर्थात जे सहृदय असतात ते अशा गोष्टींची उचित स्वरूपात कल्पना करण्यास समर्थ असल्यामुळे काव्यातील रसाचाही आस्वाद घेऊ शकतात. तसेच फुटकळ मुक्तक श्लोकांच्या बाबतीतही ते पूर्वापर संदर्भाची यथोचित कल्पना करून त्यातील रसाचा आस्वाद घेतात. परंतु दशरूपकात्मक काव्य मूलत: सहृदय नसलेल्यांनाही सहृदय करून रसास्वाद घेण्यास समर्थ करते. पूर्वरङ्गातील गीत, नृत्य इत्यादींच्या योजनेने अशा प्रेक्षकांचे आत्मगत शोक, क्रोध आदी विकार दूर होऊन ते नाट्यापासून प्राप्त होणाऱ्या आनंदाचा लाभ मिळविण्यास म्हणजे रसास्वाद घेण्यास पात्र होतात.

नाट्यातच रसाचा खरा आस्वाद घेता येतो ह्या विधानाच्या समर्थनार्थ अभिनवगुप्ताने आपला गुरू भट्टतोत ह्याच्या 'काव्यकौतुक' ग्रंथातील काही वचने उद्धृत केली आहेत. त्यात म्हटले आहे की काव्याचा प्रयोग झाल्याशिवाय त्याच्या आस्वादाची संभाव्यता नसते. तसेच कवीच्या प्रौढ उक्तीमुळे वर्णनाच्या द्वारा उभ्या केलेल्या उद्यान, कांता, चंद्र इत्यादी गोष्टी प्रत्यक्ष समोर असल्याप्रमाणे स्फुट होतात. (**प्रयोगत्वमनापन्ने काव्यं नास्वादसंभव: । वर्णनोत्कलिता भोगप्रौढोक्तया सम्यगर्पिता: । उद्यानकान्ताचन्द्राद्या भावा: प्रत्यक्षवत्स्फुटा: ।। – नाट्यशास्त्र, ६.३३ वर अभिनवभारती.**)

भरताने प्रत्येक रसाचे भिन्न भिन्न वर्ण आणि भिन्न भिन्न दैवते सांगितली आहेत. प्रत्येक रसाला त्याचे वैशिष्ट्य असे व्यक्तित्व प्रस्थापित करण्याच्या इच्छेतून या कल्पनांचा उद्गम होऊन त्यांचा ध्यानासाठक्ष अथवा पूजेसाठी उपयोग करण्याची प्रथा सुरू झाली असे दिसते. रस आणि सांगितलेला वर्ण किंवा रस आणि त्याचे म्हणून मानलेले दैवत यांत काही विशेष संबंध आहे असे सर्व बाबतीत म्हणता येण्यासारखे नाही.

प्रत्येक रसाची व्याख्या केल्यानंतर भरताने त्या प्रत्येकाचे विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव यांची यादी दिली आहे. शृङ्गाराचे विभाव म्हणजे ज्या गोष्टीमुळे शृङ्गाररस उत्पन्न होतो त्या ऋतू, माल्य, अलंकारादी गोष्टींमध्ये 'इष्टजन' अन्तर्भूत आहेत. तसेच प्राचीन आर्यांत प्रियजनाचा निर्देश आहे. पण या शब्दांनी रतीचे अधिष्ठान असलेले स्त्री व पुरुष समजावयाचे नसून त्यांचे वयस्य, सुखी आदी इष्टजन अभिप्रेत

आहेत असे समजले पाहिजे. कारण शृङ्गाराच्या वर्णनात भरताने 'स्त्रीपुरुषहेतुक:' हा शब्द वापरला आहे. याचा अर्थ असा की स्त्री आणि पुरुष दोघेही परस्परात शृंगाररसाच्या उत्पत्तीस कारणीभूत होतात, तथापि शृंगाराच्या विभावांत त्यांचा अंतर्भाव केला नाही. कारण त्या अन्तर्भूत केलेल्या गोष्टींहून ह्या दोहोंचे स्वरूप भिन्न आहे. यावरून हे स्पष्ट होते की नंतरच्या आलंकारिकांनी केलेला आलम्बन विभाव आणि उद्दीपन विभाव असा भेद नाट्यशास्त्रात अभिप्रेत नाही. येथे निर्देशिलेल्या सर्वच विभावांना उद्दीपन विभाव म्हणता येईल. पुढे सेहेचाळीसाव्या श्लोकात प्रमदायुक्त पुरुषाला शृङ्गार अशी संज्ञा देतात असे म्हटले आहे. यात पुरुषाला प्राधान्य दिले आहे असे वाटून प्रमदेला आलम्बन-विभाव-रूप ठरविले आहे अशी कल्पना करणे शक्य आहे. पण त्या श्लोकातही पुरुष आणि प्रमदा दोघे मिळून शृङ्गाररसाचे अधिष्ठान होतात असाच अर्थ अभिप्रेत आहे. आलम्बन विभावाची कल्पना त्यात नाही. भरताने स्त्रीला गौण स्थान दिलेले दिसत नाही.

भरताने शृङ्गाराचे 'उत्तमयुवप्रकृति:' म्हणजे उत्तम प्रकारच्या आणि यौवनावस्थेत असलेल्या स्त्रीपुरुषांचा धर्म असे आणखी वर्णन केले आहे. सर्व मनुष्यांचे प्रकृती व स्वभावधर्म यांच्या अनुरोधाने उत्तम, मध्यम आणि अघम असे तीन प्रकार मानले आहेत. त्यांपैकी फक्त उत्तम वर्गातील व्यक्तीच शृङ्गाररसास पात्र होतात असे भरताचे म्हणणे आहे. शृङ्गारासाठी स्त्री व पुरुष दोघेही यौवनावस्थेत असणे आवश्यक आहे हे त्याचे म्हणणे सहज पटण्यासारखे आहे.

शृङ्गाराचे संभोग आणि विप्रलम्भ असे दोन अधिष्ठान आहेत. त्या दोहोंचे विभाव एकच आहेत, परंतु त्यांचे अनुभाव व व्यभिचारिभाव भिन्न आहेत. विशेषत: विप्रलम्भात निर्वेद, औत्सुक्य, चिन्ता इत्यादी व्यभिचारिभावांना प्राधान्य येते. पण याच व्यभिचारिभावांना करुणरसातही प्राधान्य आहे असे पुढे दाखविले आहे. म्हणून विप्रलम्भ शृङ्गार आणि करुण ह्या दोहोत फरक काय असा प्रश्न उपस्थित केला आहे. याचे उत्तर असे दिले आहे की करुणरस इष्टजनाच्या विभवनाशामुळे, वधामुळे अथवा बन्धनामुळे उत्पन्न होतो व हे प्रसंग चिरकाल राहाणारे असल्यामुळे पुनर्मीलनाची अपेक्षा अथवा आशा नसते. पण वियोगाने होणाऱ्या विप्रलम्भात ही आशा सतत जागृत असते. म्हणून जरी यांच्या आविर्भावात काहीशी समानता दिसून येत असली तरी हे दोन भिन्न रस आहेत.

काही रसांच्या वर्णनात ते कोणत्या प्रकारच्या मनुष्यांचे स्वभावधर्म आहेत त्याचा निर्देश केला आहे. उदाहरणार्थ, शृङ्गार उवमयुवप्रकृती, रौद्र रक्षोदानवोद्धतमनुष्यप्रकृती, वीर उत्तमप्रकृती इत्यादी. तसेच भय आणि जुगुप्सा हे स्थायिभाव स्त्रीनीचपअकृतिक आहेत असे म्हटले आहे. यावरून असा निष्कर्ष निघतो की स्थायिभाव आणि रस हे मूलत: नाटकाच्या कथानकातील पात्रांचे कविकल्पित विशेष होत, आणि त्यामुळे ते त्या पात्रांच्या ठिकाणी विद्यमान आहेत. परंतु असे समजणे आवश्यक असले तरी प्रेक्षक ज्या रसाचा आस्वाद घेतात तो रस त्या मूळ पात्राच्या ठिकाणचा नसून नटाच्या अभिनयादिद्वारा रंगभूमीवर उपस्थित झालेला रस होय.

❖ ❖

रसविघ्ने

रसास्वादाच्या मार्गात ज्या सात प्रकारची विघ्ने येऊ शकतात त्यांचा निर्देश करून अभिनवगुप्ताने ती दूर करण्याच्या उपायांचे वर्णन केले आहे.

(१) **पहिले विघ्न संभावनाविरह.**

म्हणजे वर्ण्य विषय संभाव्य न वाटून प्रेक्षकाचा त्यावर विश्वास न बसणे. हे विघ्न दोन प्रकारे दूर करता येते. सामान्य व्यवहारातील सर्वथा विश्वसनीय गोष्टीच नाट्यात असल्या तर हे विघ्न उत्पन्न होणार नाही. किंवा समुद्रलंघनासारख्या ज्या गोष्टी सामान्य मनुष्यांच्या संबंधात असंभाव्य आहेत त्यांची हनुमान आदी असामान्य पात्रांच्या संबंधातच योजना केल्याने असंभाव्यतेचा दोष टाळता येईल.

(२) **दुसरे विघ्न स्व-पर-गत-देशकालविशेषावेश.**

प्रतीती स्व-गत अथवा पर-गत अशी होणे. रंगभूमीवर घडणाऱ्या गोष्टी आपल्या स्वत:च्या संबंधात आहेत किंवा नट अथवा विशिष्ट पात्र यांच्या संबंधात आहेत अशी प्रतीती प्रेक्षकाला झाली तर त्याच्या मनात निरनिराळ्या भावना उत्पन्न होऊन तो रसास्वाद घेऊ शकणार नाही.

यावर उपाय साधारणीकरणाचा. प्रयोग सर्व दृष्टींनी व्यवस्थित झाला म्हणजे वर निर्दिष्ट केलेल्या प्रक्रियेने स्थायिभावाचे साधारणीकरण होऊन रसास्वादाचा मार्ग मोकळा होतो.

(३) **तिसरे विघ्न निजसुखादिविवशीभाव.**

प्रेक्षक स्वत:च्याच सुखदु:खादींनी विवश झालेला असणे. स्वत:च्या सुखदु:खांतच गर्क असलेला प्रेक्षक रसास्वाद कसा घेऊ शकेल?

प्रयोगात गीत, वाद्य, विदग्ध गणिका, विचित्र रंगमंडप इत्यादी सर्वांना आवडणाऱ्या गोष्टींच्या योजनेने हे विघ्न दूर होते. आणि प्रेक्षकांचे हृदय निर्मल बनून रसास्वादास अनुकूल होते.

(४) **चौथे विघ्न प्रतीति-उपाय-वैकल्य**

उपायांचे वैकल्य म्हणजे त्यांच्या योजनेचा अभाव आणि

(५) **पाचवे विघ्न स्फुटत्वाभाव.**

उपायांची अस्फुटता.

विभाव आदी जे रसनिष्पत्तीचे उपाय त्यांची जर योजनाच झाली नसेल किंवा ती स्पष्टपणे झाली नसेल तर रसप्रतीती होणार नाही हे उघड आहे. काव्य सरस असले आणि प्रयोग उत्कृष्ट झाला तर ही विघ्ने उत्पन्न होणार नाहीत.

(६) **सहावे विघ्न अप्रधानता.**

प्राधान्य देणे आवश्यक असलेल्या गोष्टींना प्राधान्य नसणे. हा काव्यगत दोष आहे.

स्थायिभाव हाच रसचर्वणेचा विषय असल्यामुळे त्याच्या आविष्कारालाच प्राधान्य असणे आवश्यक आहे. त्यातही पुरुषार्थांशी संबंध असलेले रति, उत्साह, क्रोध आणि निर्वेद हेच चार स्थायिभाव प्रधान असल्यामुळे नाट्यात त्यांच्यापैकी एकाचाच मुख्यतया आविष्कार झाला पाहिजे. याचा अर्थ अभिनवगुप्ताच्या मते नाट्यात शृंगार, वीर, रौद्र आणि शांत यांपैकीच एक रस प्रधान आणि इतर गौण अशी योजना आवश्यक आहे.

(७) **शेवटचे विघ्न संशययोग.**

संशय उत्पन्न होण्याचा संभव. काही विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारिभाव एकाहून अधिक स्थायिभावांशी संबद्ध आहेत. रसनिष्पत्ती होण्यासाठी या तिन्ही गोष्टी एकाच स्थायिभावाशी संबद्ध असाव्यात हे आवश्यक आहे.

या सर्व प्रकारच्या विघ्नांपासून मुक्त असलेली प्रेक्षकांची संवित्ती म्हणजे ते घेत असलेला रसाचा आस्वाद. ह्या रसास्वादाचा चमत्कार, निर्वेश, रसना, आस्वादन, भोग, समापत्ती, लय, विश्रांती इत्यादी शब्दांनी निर्देश केला जातो असे अभिनवगुप्ताने म्हटले आहे.

स्थायिभावांच्या संबंधात अभिनवगुप्ताने आणखी असे म्हटले आहे की जन्मास येणारा मनुष्यप्राणी या नऊ संवित्तींनी युक्त असाच येतो.

प्रत्येक मनुष्याच्या ठिकाणी रममाण होण्याची इच्छा असते (रती), स्वत:ला श्रेष्ठ समजून दुसऱ्याला हसण्याची प्रवृत्ती असते (हास), अभीष्ट गोष्टीपासून वियोग झाला की त्याला दु:ख होते (शोक), त्या वियोगामुळे तो संतप्त होतो (क्रोध), तो असमर्थ असला तर भयभीत होतो (भय), पण समर्थ असल्यास विजयाची हाव धरतो (उत्साह), अनुचित वस्तू पाहून विमुख होतो (जुगुप्सा), असामान्य कर्तृत्व पाहून आश्चर्यचकित होतो (विस्मय) आणि नको असलेल्या गोष्टींचा त्याग करू इच्छितो (निर्वेद).

प्रत्येक मनुष्याच्या ठिकाणी या सर्व चित्तवृत्ती वासनारूपात असतात. त्यामुळे त्याला या जन्मात रति, शोक इत्यादींचा प्रत्यक्ष अनुभव आलेला नसला तरी रंगभूमीवरील दृश्याने त्याच्या वासनारूप चित्तवृत्ती उद्‌बुद्ध होतात आणि तो सर्व प्रकारे रसास्वादास समर्थ होतो. फार काय, रामासारख्या अलौकिक विभूती, देवदेवता इत्यादींच्या जीवनाशीही तो समरस होऊ शकतो. कारण अनंत अशा पूर्वीच्या जन्मात तो हरतऱ्हेच्या जीवनातून गेलेला असतो, आणि त्या प्रत्येक प्रकारच्या जीवनाचे संस्कार त्याच्याबरोबर सदैव असतात. अर्थात सर्वांचे संस्कार एकसारखे नसतात, त्यामुळे मनुष्यात प्रकृतिभिन्नता आढळून येते.

या सात विघ्नांपैकी स्वपरगत-देशकालविशेषावेश आणि निजसुखादिविवशीभाव ही दोन विघ्ने विशेष महत्त्वाची आहेत. कारण नाट्यास्वाद/काव्यास्वाद शक्य व्हावयाचा असेल तर रसिकाचे व्यक्तिसंबद्ध परिमित

प्रमातृत्व विगलित झाल्याशिवाय म्हणजे त्याचा स्वपरभाव सुटल्याशिवाय आस्वाद अशक्य आहे. रसिक ज्या वेळी स्वपरभावाच्या अतीत होऊन साधारण्याच्या पातळीवर येतो तेव्हाच त्याचे नाट्य/काव्य विषयाशी तन्मयीभावन होऊन त्याचा रसनाव्यापार सुरू होतो. नाट्यगत विभावानुभाव विश्वात्मक रूप पावलेल्या कविगत भावाला अभिव्यंजित करतात; म्हणजेच विघ्नापसरणपूर्वक साधारण्याच्या पातळीवर अधिष्ठित झालेल्या रसिकांच्या ठिकाणी रसनाव्यापार सुरू होतो. चर्व्यमाणता हा या व्यापाराचा प्राण आहे. चर्व्यमाणता म्हणजेच आस्वाद्यता.

रसः इति कः पदार्थः असा प्रश्न विचारून भरताने त्याचे दिलेले उत्तर **आस्वाद्यत्वात्** असे आहे. लौकिक सुखदुःखादी भाव आस्वाद्य नसतात. त्यामुळेच त्यांना रस म्हटले जात नाही. रस हे आस्वाद्य असतात म्हणूनच त्यांना रस हे नाव प्राप्त होते.

❖ ❖

करुणरसविचार

जगातील उत्तमोत्तम कलाकृती करुणरसप्रधान आहेत; अनेक रसिक या कलाकृतींचा पुन:पुन्हा आस्वाद घेताना आढळतात. या घटनेचा उलगडा कसा करावयाचा? करुणरसात्मक काव्य-नाटकांचा अंतिम परिणाम भयशोकादी लौकिक भावजागृतीमध्ये होतो हा सिद्धांत रसिकाच्या अनुभवाशी विसंगत आहे. कोणत्याही खऱ्या कलाकृतीचा अंतिम परिणाम रसिकाच्या ठिकाणी समधात, प्रतीतिपर्यवसायी-विश्रांतिकारिणी चित्तवृत्ती निर्माण करण्यातच झाला पाहिजे. करुणरसात्मक काव्यनाटकांचे विवेचन करताना अनेक विचारवंतांनी ज्या भयशोकादी भावांचे विवेचन केले आहे, ते भाव म्हणजे रसिकाचा अंतिम प्रत्यय नव्हेत. करुणरसप्रधान काव्यनाटकांच्या वाचनाने अगर दर्शनाने प्रथमावस्थेत भयशोकादी भाव जागृत होतात, त्यांचा मुक्त संचार सुरू होतो आणि हळूहळू त्यांचे व्यवस्थीकरण होऊन त्यांना साधारण्याची पातळी लाभल्यानंतर या भयशोकादी भावनांचे क्लेशदायक स्वरूप नष्ट होऊन चित्तवृत्ती समधात बनते. ॲरिस्टॉटलच्या 'कॅथार्सिस' सिद्धांताचाही याच पद्धतीने विचार केल्यास कलात्मक अनुभूतीचा बऱ्याच प्रमाणात उलगडा होऊ शकतो.

आजपर्यंत अनेक विचारवंतांनी 'करुणरसात्मक काव्य-नाटकांपासून रसिकांना आनंद का होतो' याच स्वरूपात या प्रश्नाची चिकित्सा केली आहे. श्री. के. क्षीरसागर यांनी ट्रॅजेडीमधील भीषणतेचे महत्त्व ओळखून नियतीच्या रौद्रगंभीर लीलेला अधिक महत्त्व दिले आहे. नियतीशी अथवा ईश्वरी इच्छेशी व्यर्थ टक्कर घेणाऱ्या धीरोदात्त मानवासंबंधी करुणा आणि रौद्रगंभीर ईश्वरी योजनेसंबंधी भयभीतता हाच शोकनाट्याचा कलात्मक परिणाम होय. (Philosophic Poet बद्दल सांतायना म्हणतात :''He is never so much a poet as when in a single cry he summons all that has affinity to him in the universe and salultes his ultimate destiny. It is the acme of life to understand life. The height of poetry is to speak the language of the Gods.''(*शोकनाट्यातील भवितव्य कल्पना : वादसंवाद*) कारुण्याऐवजी नियतीच्या रौद्रगंभीर योजनेला आणि तज्जन्य भीषणतेला महत्त्व देऊन क्षीरसागरांनी 'ट्रॅजेडी' च्या चर्चेचा आशयच बदलून टाकला हे खरे आहे; पण शेवटी या भयकरुणादी भावनांचे जीवनोपयोगित्व नाहीसे होऊन त्यांना कलात्मक पातळी कशी प्राप्त होते हा प्रश्न तसाच राहतो.

जॉर्ज सांतायना या तत्त्वज्ञाचे त्यांनी जे उद्‌गार दिले आहेत त्यावरून या प्रश्नाचा काहीसा खुलासा होतो. नियतीची भीषण लीला पाहून जीवनाची गूढता जाणवते; आणि या जाणिवेतच एक प्रकारचे समाधान लाभते. सांतायनांनी सूचित केलेले हे समाधान तात्त्विक स्वरूपाचे आहे. शोकनाट्यापासून येणारी कलात्मक अनुभूती अशा प्रकारे जीवनानुभूतीने समृद्ध बनलेली असते हे मान्य करूनही तात्त्विक समाधान आणि कलात्मक-सौंदर्यात्मक अनुभूती यांची पातळी एक नव्हे हे लक्षात ठेवावयास हवे. एक कलाकृती शोकनाट्याचा म्हणून आपण जेव्हा विचार करतो तेव्हा त्या कलाकृतीचा अंतिम परिणाम आस्वादरूपच असला पाहिजे, हे विसरून चालणार नाही. 'मरणं प्रकृति: शरीरिणाम्' या उद्‌गारांनी होणारे तात्त्विक समाधान आणि *हॅम्लेट*मधील नियतीचे भीषण तांडव पाहूनही शेवटी प्राप्त होणारी चित्तवृत्तीची समधातता यांची पातळी संपूर्णपणे एक नव्हे. जीवनविषयक

तात्त्विक अनुभूतीचे रूपांतर कलात्मक अनुभूतीत होण्यातच कलेचे वेगळेपण आहे. तेव्हा, करुणरसात्मक कलाकृतीपासून जागृत होणाऱ्या भयशोक-अनुकंपा आदी भावनांची अनुभूती शेवटी कलात्मक पातळीवर येताना चित्तवृत्तीच्या ठिकाणी समधातता कशी निर्माण होते आणि रसिकाला ती अनुभूती आस्वाद्य कशी बनते हा खरा प्रश्न आहे.

रा. श्री. जोग यांच्या मते 'करुणरसाचा अनुभव निर्भेळ सुखाचा नसून दु:खमिश्रित असतो याबद्दल संदेह बाळगण्याचे कारण नाही.' या दु:खाची तीव्रता कमी झालेली असली तरी ते दु:ख नव्हे असे होत नाही. 'परदु:ख शीतल या न्यायाने आधी ते निम्मेच होते; त्यात हे जे दुसरे लोक तेही कल्पनेतले आहेत या जाणिवेने ते आणखी सौम्य होईल.' अशा सौम्य दु:खात काव्यनाटकातील व्यक्तिदर्शनाने अगर जीवनदर्शनाने काही नवीन गोष्टी समजण्याचे समाधान आणि जिज्ञासातृप्तीचा आनंद मिसळल्यास ते दु:ख सह्य होते. ''लेखकाचे वर्णनकौशल्य, भाषाविलास, एकंदर प्रसंग जुळवून आणून त्यांची परिणामकारक मांडणी करण्याची हातोटी पाहून आणखी काही अनुकूल भावोत्पत्ती होऊन या साऱ्यांचा संमिश्र असा परिणाम करुणरसात होतो. काव्यानंद हा एकजिनसी सुखस्वरूपच असतो ही भूमिका येथे मुळीच चालत नाही.'' (*सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध* : पृ. २४८) 'रस ही एक प्रकारची चित्तवृत्ती आहे. ती अनुकूल संवेदनांच्या स्वरूपाची असते.' (अभिनव काव्यप्रकाश : पृ. ८९-९०(चौ. आवृत्ती)) या जोगांच्या रसकल्पनेमध्ये करुणरस बसू शकत नाही. आल्हाद अगर शुद्ध आनंद हेच काव्याचे प्रमुख प्रयोजन मानून, करुणरसात्मक काव्यापासून येणारी भावनात्मक अनुभूती ही दु:खदायक अगर प्रतिकूल संवेदना निर्माण करणारी असते असे मानणे योग्य होणार नाही. शिवाय वरील विवेचनाप्रमाणे करुणरसात्मक काव्याचे आनंददायक घटक केवळ बौद्धिक अगर तात्त्विक मानलेले आहेत. कलावंतांची कारागिरी आणि जिज्ञासातृप्ती यांपासून होणारा आनंद हा त्या काव्यनाटकातील आशयापासून होणाऱ्या प्रतिकूल संवेदनांपेक्षा केव्हाही अधिक प्रभावी असू शकणार नाही; आणि म्हणून अशा कलाकृतीचा अंतिम आणि निर्णायक परिणाम रसिकाच्या ठिकाणी भय, शोक, अनुकंपा इ. लौकिक भावजागृतीमध्येच होण्याची शक्यता आहे. व्यक्तीच्या लौकिक भावनांना आवाहन झाल्यास काव्यसृष्टीचा लोप होऊन रसिक व्यक्तिसंबद्ध रतिक्रोधादी विकारांच्या आहारी जाईल. रसिकाची ही चित्तवृत्ती रसास्वादाला केव्हाही अनुकूल असणे शक्य नाही. केवळ करुणरसाच्या बाबतीतच हा धोका आहे असे नव्हे, तर रत्यादी भावही रसिकाला त्याचा स्व-परभाव जागृत असल्याने आस्वाद्य होऊ शकणार नाहीत. 'लौकिक भावजागृती आणि कलाकृतीच्या आस्वादाने होणारी भावजागृती यामध्ये मूलत: भेद मानण्याचे कारण नाही.'(*सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध* : पृ. २७१) ही भूमिका घेतल्याने रस हे दुखदु:खात्मक असतात हे म्हणणे ओघानेच येते. पण रस म्हणजे चर्वणा, आस्वाद, अनुकूल चित्तवृत्तींची अनुभूती हे अभिनवगुप्ताचे स्पष्टीकरणही मान्य करावयाचे आणि करुणरस हा मात्र दु:खदायक असतो हेही मत मांडावयाचे यामध्ये विसंगती आहे.

के. ना. वाटवे यांची भूमिका अशाच स्वरूपाची आहे. करुणरसात्मक कलाकृतीमधील शोककारक घटना, तिची मांडणी व तिच्यातून सूचित होणारा बोध असे तीन घटक वेगळे करून ते म्हणतात : ''घटना वाचकास शोककारक वाटावयास तीतील व्यक्तीबद्दल त्याला सहानुभूती, समानधर्मत्व किंवा कोणत्याही प्रकारची

जवळीक असावी लागते. या संवादामुळेच वाचकाला वर्ण्य व्यक्तीच्या दु:खाशी तादात्म्य पावता येते. तो तादात्म्य पावला की त्याला दु:ख हे झालेच पाहिजे. ते नाकारून चालावयाचे नाही... ...'दु:खान्त वाङ्मयापासून आनंद होतो' म्हणणाऱ्यांनीसुद्धा ही गोष्ट मान्य केली पाहिजे.'' (*रसविमर्श*, पृ. २०४) यानंतर हे दु:ख सह्य कसे होते व आनंददायकही कसे होते याचा विचार करताना शोकान्त वाङ्मयाच्या मांडणीतील सौंदर्य पाहण्याची शक्ती आणि त्यापासून सूचित होणाऱ्या सत्याचे आकलन करण्याची बौद्धिक कुवत ज्यांच्यामध्ये आहे त्यांनाच फक्त या वाङ्मयापासून आनंद होणे शक्य आहे असे त्यांनी म्हटले आहे. ''ज्याला जगाचे व्यापक व खरे ज्ञान आहे व त्यामुळे ज्याच्या हृदयातून खोटा आशावाद, ईश्वराच्या दयाळुत्वाच्या भ्रामक कल्पना, मानवी प्राण्याच्या सामर्थ्यावरील भरमसाठ विश्वास व नियतीच्या अनुकूलत्वाबद्दलची पोकळ श्रद्धा इ. गोष्टी पार निघून गेल्या आहेत व त्याच्या जोडीला ज्याला अनभिमत घटनांतले सौंदर्य पाहण्याची दृष्टी आली आहे असाच प्रेक्षक किंवा वाचक करुणरसाचा खरा भोक्ता मानला पाहिजे.'' असे भोक्ते जगामध्ये फारच थोडे असण्याची शक्यता आहे असे सांगून ते पुढे म्हणतात :''आता ज्या थोड्यांना या गोष्टी मान्य होतात त्यांनासुद्धा शोकान्त किंवा अनभिमत घटनेची कडू गोळी गोड करून घ्यावी लागते. ते दु:ख सह्य मानतात; म्हणजे तादात्म्याची पकड ढिली करून घेऊन ताटस्थ्याच्या स्वीकाराने मनाला टणक बनवितात. हे नाटक आहे व मी करमणूक करून घ्यावयास बसलो आहे, असे म्हणून ते या दु:खापासून थोडे दूर दूर सरकतात. म्हणजे तटस्थता किंवा Self-detachment हे त्यांच्या वृत्तीचे स्वरूप बनते. या अवस्थेत दु:ख पावणाऱ्या व्यक्तींच्या अंगचे मोठे गुण दिसतात म्हणून किंवा त्यांच्यातील काही दोषांमुळे त्यांना असे फळ मिळत आहे या विचाराने किंवा इतर काही उपपत्तींनी आपण आपले समाधान करू लागतो. यातच नटकौशल्य, कविप्रतिभा इत्यादींचे सौंदर्य ध्यानात भरून दु:ख सह्य होते.'' (*रसविमर्श*, पृ. २०५)

शोकनाट्याने दु:खच होते, पण ते अन्य घटनांनी आणि रसिकाच्या Self-detachment मुळे (आत्म-दूरत्वामुळे) सुसह्य होते असा वाटवे यांचा निष्कर्ष आहे. त्यामुळे रस म्हणजे आस्वाद ही भूमिका येथे सोडावी लागते. काव्यास्वादाचे दोन भिन्न प्रकार मानावे लागतात. शृंगारादी सुखदायक रसांचा आस्वाद तादात्म्याने घेतला जातो आणि करुणादी दु:खदायक रसांचा आस्वाद ताटस्थ्याने घेतला जातो. तादात्म्य आणि ताटस्थ्य यांमधील अडचणी संबंधित विवेचनात मांडल्या आहेत. व्यक्तिसंबद्ध सुखदु:खांशी तादात्म्य पावल्यास काव्यास्वाद खंडित होण्याची शक्यता आहे; आणि ताटस्थ्यात आस्वादच अशक्य आहे. याशिवाय करुणरसात्मक काव्यनाटकांपासून होणारा आनंद ज्ञानात्मक, तात्त्विक आणि नट-कवि-कौशल्य-जन्य असल्याने त्यापासून केवळ बौद्धिक अथवा तात्त्विक समाधानच होऊ शकेल. काव्यानंदाचे स्वरूप केवळ बौद्धिक अगर तात्त्विक मानणे हे काव्याच्या प्रकृतीला मानवणारे नाही. भावनांचा आस्वाद तर रसिक घेत असतो. पण त्या भावनांचे जीवनोपयोगित्व नाहीसे झालेले असल्यामुळे त्यांच्या ठिकाणी स्व-पर-तटस्थ भाव उरलेला नसतो, आणि म्हणूनच सुखदु:खात्मक भावनांचा आस्वाद त्याला घेता येतो.

द. के. केळकरांनाही करुणरसप्रधान काव्यापासून निव्वळ आनंद मिळतो हे मत अमान्य आहे. रसिकाला दु:ख, भय इ. भावनांचा अनुभव येत असतो; पण तो तीव्र मात्र नसतो. प्रमुख भावना आनंदाचीच असते. या

आनंदाचे कारण सांगताना त्यांनी करुणरसप्रधान प्रसंगांचे तीन प्रकार कल्पिले आहेत. : नियतिजन्य दु:ख, व्यक्तीच्या स्वभावदोषांतून उद्‌भवणारे दु:ख आणि ध्येयवादाने प्रेरित होऊन संकटांशी झगडताना नायकाला भोगावे लागणारे दु:ख. जगातील नियतीची कठोर लीला पाहून दु:खी मनाला विरंगुळा होतो व त्याचे अंत:करण हलके होते. आपणाप्रमाणेच इतरही थोरामोठ्यांवर संकटे कोसळलेली पाहून आपल्या मनाला धीर येतो व एक प्रकारचे समाधान लाभते. व्यक्तिगत स्वभावदोषांमुळे कोणत्या आपत्ती ओढवतात याचा प्रत्यक्ष अनुभव घ्यावा न लागला, त्या कल्पनेने अनुभवावयास मिळाल्याने स्पृहणीय अवस्था प्राप्त होते. ''इष्टमित्रांवरील दु:खद प्रसंगांचे वर्णन ऐकून जेव्हा आपण हळहळत असतो तेव्हा त्या त्या दु:खद प्रसंगांचा तात्पुरता अनुभव कल्पनेने आपण घेत असतो. म्हणजे आपल्या मित्रांशी स्वत:चे क्षणभर तादात्म्य करतो; व या तादात्म्यावस्थेत त्या दु:खाची कल्पना आली म्हणजे लगेच आपल्या भूमिकेवर परत येऊन आपल्या सध्याच्या स्थितीशी तुलना करतो; व या तुलनेने आपणाला आनंद प्राप्त होत असतो.'' (*काव्यालोचन*, पृ. १७६) केळकरांचा हा स्वायत्त-तादात्म्य सिद्धांत शृंगारादी रसाला लावून पाहावा म्हणजे यातील अनर्थ ध्यानात येऊ शकेल. दुष्यंत-शकुंतला यांचा शृंगार पाहून क्षणभर कल्पनेने आपण त्यांच्याशी तादात्म्य पावतो आणि काही क्षणांनी आपल्या भूमिकेवर परत येऊन आपल्या स्थितीशी तुलना करू लागतो तो स्वत:ला दुष्यंत-शकुंतला यांचे शृंगारसुख मिळत नसल्याचे पाहून मन दु:खीकष्टी झाल्याचेच दिसून येईल. शृंगारप्रधान काव्यनाट्यापासून रसिकाला आनंद न होता खेद होण्याचा प्रसंग यामुळे उद्‌भवतो. स्वायत्त तादात्म्य मान्य करावयाचे तर सर्वच रसांच्या बाबतीत त्याचा स्वीकार करावयास हवा. त्यामुळे वरील अनर्थावह प्रसंग ओढवण्याची शक्यता आहे. काव्यनाटकांतील सुखदु:खे व्यक्तिसंबद्ध मानल्यामुळे ही अडचण निर्माण होते.

तिसऱ्या प्रकारातील ध्येयवादी माणसाचे दु:ख पाहून रसिकाच्या अंत:करणातील उच्च प्रवृत्तींची जोपासना होते. ''ध्येयवाद म्हणजे कनिष्ठ प्रवृत्तींवर श्रेष्ठ प्रवृत्तींचा अंमल बसविण्याचा प्रयत्न. अशा प्रयत्नात संघर्ष व संकटे अपरिहार्य असतात. त्यावर अधिष्ठित असणारा करुणरस हा उच्चतम करुणरस होय. त्याच्या आस्वादाने ध्येयविषयावर भावना केंद्रीभूत होऊन संघटित होत असतात. समाजाच्या प्रगतीला पोषक अशा सत्यनिष्ठा, त्याग, धैर्य, औदार्य, दया, शिस्त, पावित्र्य वगैरे भावना जनमनात खोल रुजविल्या जातात.'' (*काव्यालोचन*, पृ. १७५) अशा काव्यनाटकातील करुणरसास्वादाने अन्त:प्रवृत्ती उन्नत होत असतात. आत्म्याचा विकास होत असतो. या आत्मविकासात मानवाला एक प्रकारचे उच्च समाधान लाभते. हाच करुणरसप्रधान काव्यनाटकांपासून होणारा आनंद.

समाजाला पूर्णत्वाकडे नेणारे उदात्त वेड या लेखात प्रा. दि. के. बेडेकर यांनी सरदार भगतसिंगाचे उदाहरण घेऊन या विचाराचे उत्कृष्ट विवेचन केले आहे. शोकनाट्यापासून होणारा आनंद हा वीरपुरुषांच्या हौतात्म्यामुळे होणारा आनंद असतो. तो कृतार्थतेचा आणि ध्येयपूर्तीचा आनंद असतो असे त्यांना सुचवावयाचे आहे. या हौतात्म्यामध्ये जी उदात्तता आहे ती सुखप्रद होते.

श्री. के. क्षीरसागर यांनी *उमदा मानव आणि अंध नियति* आणि *शोकनाट्यातील भवितव्य कल्पना* या

लेखांमधून शोकनाटयाच्या एका महत्त्वाच्या अंगाचा विस्तृत विचार केला आहे. शोकनाट्यामध्ये 'करुणा'पेक्षा 'भयानका'ला अधिक महत्त्व असल्याचे त्यांनी स्पष्ट केले आहे. 'ट्रॅजेडी' या वाङ्मयप्रकाराला 'भीषणनाट्य' हा प्रतिशब्द त्यांनी सुचविला आहे. 'धीरोदात्त मानव आणि अतर्क्य दैव' हाच ट्रॅजेडीचा विषय होय. 'कमनीय गुणीजनांच्या आणि सज्जनांच्या चरित्रात अनुभवाला येणाऱ्या सत्यातच ट्रॅजेडीच्या दर्शनाने वाटणाऱ्या करुणेचे आणि भयाचे रहस्य आहे.' मानवी जीवन हे क्रूर नियतीच्या हातातील एक खेळणे आहे हेच सत्य हॅम्लेट, सीझर, लियर, कर्ण, धर्मराज, हरिश्चंद्र, रामचंद्र यांसारख्या थोर पुरुषांच्या जीवनचरित्रांवरून आपल्या प्रत्ययाला येते. नियतीशी चाललेला या थोर पुरुषांचा संघर्ष पाहून भीती आणि अनुकंपा या भावना जागृत होतात. ''नियतीशी अथवा ईश्वरी इच्छेशी व्यर्थ टक्कर घेणाऱ्या धीरोदात्त मानवासंबंधी करुणा, आणि रौद्रगंभीर ईश्वरी योजनेसंबंधी भयभीतता हाच शोकनाट्याचा कलात्मक परिणाम होय.'' (*वादसंवाद* , पृ. ७७) नियतीचे अगर ईश्वरी योजनेचे हे रौद्रगंभीर स्वरूप पाहूनही 'ज्यांचा ध्येयवादावरचा अगर ध्येयसौंदयावरचा विश्वास उडत नाही तेच ट्रॅजेडीच्या प्रांतात रममाण होतात.' ''थोर पुरुषांच्या आणि थोर गुणांच्या अपयशामुळेच त्यांचे थोर पुरुषांच्यावरचे प्रेम अधिक दृढ होते.'' थोर आणि गुणी सज्जनांना त्यांच्या लहानशा प्रमादाबद्दल अति कठोर असे शासन का व्हावे हा प्रश्न बुद्धिवादाने सुटण्याजोगा नाही. जीवन हे असे आहे हे मान्य करून त्यातील भव्य-भीषण घटनांपुढे नतमस्तक होणे हाच एकमेव मार्ग मानवापुढे उपलब्ध आहे हे कठोर सत्य ट्रॅजेडीमध्ये प्रगट होते. या सत्याचे ज्ञान हेच त्यांच्या मते शोकनाट्याच्या आकर्षणाचे मर्म होय.

❖ ❖

रसांची सुखदु:खवादी परंपरा

काव्यनाट्यातील नायकाचे स्थायीभाव परिपुष्ट होऊन रसनिष्पत्ती होते असे मानणारी साहित्यशास्त्रातील परंपरा, रस हे सुखदु:खरूप आहेत असे मानते. लोल्लट, शंकुक, रामचंद्र, गुणचंद्र आणि यांच्याही पूर्वी भामह, दंडी आदी विचारवंतांनी ही भूमिका स्वीकारलेली दिसते. त्यांचे रसनिष्पत्तिविषयक विवेचन पात्रगत स्थायी भावाच्या परिपोषावर आधारलेले असल्याने रसिकाचा समावेश त्यात होत नाही. काव्यगत नायक-नायिकांच्या रति, हास आदी भावनांच्या परिपोषाने रसिकाला आनंद का व्हावा याचे स्पष्टीकरण त्यांच्या रसप्रक्रियेत सापडत नाही. शिवाय करुण, रौद्र, बीभत्स, भयानक या 'दु:खात्मक' रसांनी रसिकाला आनंद का होतो याचाही उलगडा होत नाही. रसास्वाद हा केवळ आनंदरूप असतो हे मत या परंपरेला मान्य नाही.

रस हे केवळ सुखात्मक नसून सुखदु:खात्मक आहेत असा विचार मांडणाऱ्या शास्त्रज्ञांची एक स्वतंत्र परंपरा आहे. भय, रौद्र, करुण आणि बीभत्स हे चार रस दु:खात्मक आहेत असे वरील ग्रंथकारांनी म्हटले आहे. राम-दुष्यंत-शकुंतला-सीता आदी नायक-नायिकांच्या ठिकाणी परिपुष्ट होणारे स्थायीभाव व्यक्तिसंबद्ध मानले की रस हे सुखदु:खात्मक असतात ही भूमिका घ्यावीच लागते; कारण रसिकाचा स्व-पर-तटस्थभाव येथे विगलित झालेला नसतो. मग करुणरसप्रधान काव्यनाट्यापासून जो आनंद होतो तो त्यातील घटनांपासून होत नसून कवी आणि नट यांच्या कौशल्यापासून होतो असे स्पष्टीकरण द्यावे लागते. सीताहरण, द्रौपदी विटंबना, हरिश्चंद्राचे क्लेश इत्यादी घटनांनी रसिकाला आनंद होणे शक्य नाही. मूलत: या घटना दु:खदायकच असतात. अन्य काही विद्वान करुणनाट्य हे सुखदु:खात्मक असते असे मानतात आणि त्यातील दु:खदायक घटनांपेक्षा सुखदायक घटना अधिक असल्याने रसिकाला आनंद होतो, असे काव्यानंदाचे स्पष्टीकरण ते करतात. **इष्टस्य आधिक्यात् अनिष्टस्य न्यूनत्वात् चंदनद्रवलेपनादौ इव प्रवृत्ति:।** (*रसगंगाधर*) चंदनाचा लेप शरीराला लावताना त्यातील गारव्यामुळे किंचित क्लेश होतात. पण सुगंधादी अन्य गुणांमुळे तो लेप आपणाला सुखदायक वाटतो, करुण नाट्यापासून होणाऱ्या आनंदाचेही हेच स्वरूप आहे. रामचंद्र गुणचंद्र यांची भूमिका मात्र याहून वेगळी आहे.

नाट्यदर्पण या ग्रंथाचा प्रमुख आधार *भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र* हाच आहे. रामचंद्रगुणचंद्रांच्या आधी धनंजयाने *दशरूपक* हा ग्रंथ रचला होता. नाट्यदर्पणाच्या निर्मितीमागे दशरूपकाशी असलेली स्पर्धा हे कारण असावे. स्पर्धेचे कारण तत्कालीन राजकारण असण्याची शक्यता आहे. दशरूपककार धनंजय मालन प्रांताच्या मुंज राजाच्या सभेतील पंडित होते, रामचंद्र गुणचंद्र गुर्जरेश्वराच्या दरबारातील पंडित होते. गुजरात आणि माळवा या राज्यांत सदैव संघर्षाचे वातावरण असे आणि गौरवप्राप्तीच्या दृष्टीने या दोन राज्यांत अतिशय स्पर्धा होती. त्यामुळेच माळवा नरेशांच्या आश्रयाने निर्माण झालेल्या *दशरूपकाशी* स्पर्धा म्हणून *नाट्यदर्पणाची* रचना झाली असावी. नाट्यदर्पणकारांनी आपल्या ग्रंथात सुमारे तेरा वेळा दशरूपककारांच्या मताचा निर्देश केला आहे. धनंजयांचा नामोल्लेख मात्र त्यांनी केलेला आढळत नाही. नाट्यदर्पणाची रचना जरी भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्राधारे झाली असली तरी रामचंद्र-गुणचंद्रांनी केवळ भरताच्या मतांची री ओढली नाही. अनेक

ठिकाणी भरतमुनींपेक्षा वेगळे असणारे आपले मत त्यांनी नोंदवले आहे. दशरूपककार धनंजय (इ. स. ९७४ ते ९९५) यांच्यानंतर सुमारे शंभर वर्षांनी सागरनन्दी नावाच्या आचार्याने 'नाटकलक्षणरत्नकोश' या ग्रंथाची रचना केली. या ग्रंथकाराचे मूळ नाव केवळ सागर असे होते, परंतु नन्द वंशात जन्माला आल्यामुळे ते सागरनन्दी नावाने ओळखले जात. रामचंद्र गुणचंद्रांच्या नजरेखालून हा ग्रंथ गेला असावा अशी शक्यता आहे. धनंजयाप्रमाणेच सागरनन्दीच्या संदर्भातही नाट्यदर्पणकारांनी वेगळे मतप्रतिपादन केलेले आढळते.

नाट्यशास्त्रावर *अभिनवभारती* हे भाष्य लिहिणारे अभिनवगुप्त हे देखील नाट्यदर्पणपूर्व काळी होऊन गेले. नाट्यदर्पणकारांनी अभिनवगुप्तांच्या तुलनेने वेगळी मते मांडलेली आढळतात. अभिनवगुप्तांनी केवलाल्हादवादी विश्वनाथापेक्षा सर्वस्वी भिन्न उपपत्ती मांडली आहे. अभिनवगुप्तांच्या मतानुसार प्रत्येक रसात सुखाचे प्राधान्य असले तरी दु:खाचा स्पर्शही असतोच. अभिनवगुप्त लिहितात, **इत्यानन्दरूपता सर्वरसानाम्। किन्तु परञ्जकविषयवशात्, तेषामपि कटुकितव्यतांशोऽस्ति वीरस्य एव वीरस्येव। स हि क्लेशसहिष्णुतादिप्राण एव।**

त्यातही शृंगार, हास्य, वीर व अद्‌भुत या चार रसांत प्राधान्याने सुख व अनुषंगाने दु:ख असते. याउलट रौद्र, भयानक, करुण तसेच बीभत्स या चार रसांत प्राधान्याने दु:ख व आनुषंगिक सुख मानले आहे. केवळ शान्तरस हा नितान्तसुखरूप असतो अशी आपली भूमिका अभिनवगुप्तांनी *अभिनवभारती*च्या पहिल्या अध्यायात विस्ताराने मांडली आहे.

रसाच्या संदर्भात रामचंद्र गुणचंद्रांचे मत पूर्वपरंपरेतील दोन पक्षांहून भिन्न विश्वनाथादींनी सर्व रसांना सुखात्मक मानले आहे. अभिनवगुप्तांनी रसाला उभयबोधक मानले आहे. रामचंद्र गुणचंद्र मात्र रस सुखदु:खात्मक मानतात. त्यांच्या या मताला 'विभज्यवादी' मत असे मानले जाते. आपली भूमिका चार 'विवेकां'नी युक्त असलेल्या *नाट्यदर्पण* ग्रंथातील तृतीय विवेकात मांडली आहे. आपणच रचलेल्या संहितेवर स्वत: लेखकद्वयाने विस्तारपूर्वक भाष्य लिहून ग्रंथस्पष्टीकरण केले आहे. रामचंद्र गुणचंद्र यांचे हे विचारधन दुर्लक्षिले जाण्याचे महत्त्वाचे कारण ते जैनधर्मानुयायी होते हे आहे. ज्या साहित्यशास्त्रकारांच्या ग्रंथांचा व विचारांचा इंग्रजी-मराठी अभ्यासकांनी आजवर विस्ताराने परामर्ष घेतला आहे ते सर्व ग्रंथकार व त्यांचे विचार हे बव्हंशी वैदिक परंपरेतील आहेत. एकंदर अवैदिक जैन परंपरेविषयीचे साहित्यविमर्षकांतील औदासीन्य व अज्ञान नाट्यदर्पणकारांच्या आजवरच्या उपेक्षेस कारण झाले आहे. *नाट्यदर्पणा*चा सखोल विचार आचार्य विश्वेश्वर सिद्धान्तशिरोमणी यांनी डॉ. दशरथ ओझा व डॉ. सत्यदेव चौधरी या संपादकांनी संपादित केलेल्या हिंदी *नाट्यदर्पणा*च्या आवृत्तीत (हिंदी विभाग, दिल्ली विद्यापीठ, दिल्ली, १९६१) या ग्रंथात आणि द *नाट्यदर्पण ऑफ रामचंद्र ॲण्ड गुणचंद्र - क्रिटिकल स्टडी* या (डॉ. के. एच. त्रिवेदी : एल डी इन्स्टि. ऑफ इंडिॲलॉजी, अहमदाबाद, १९६६) ग्रंथात केलेला आहे. हे दोन अपवाद सोडल्यास या विषयावर तिसरा महत्त्वपूर्ण ग्रंथ सांगता येत नाही. मराठीत ग्रंथ राहोच, लेखही लिहिला गेलेला नाही.

रामचंद्र गुणचंद्रांच्या **सुखदु:खात्मको रस:** या भूमिकेशी जैनदर्शनातील विभज्यवादाचा आंतरिक संबंध आहे. तो स्पष्ट व्हावा यासाठी जैन दर्शनातील संबंधित विचार स्पष्ट करावयास हवेत.

एखाद्या वस्तूच्या स्वरूपाचा विचार करताना विशेष रीतीने तिचे विभाजन करणे म्हणजे विभज्यवाद होय. यालाच 'अनेकान्तवाद' असेही म्हणतात. अनेकान्तवाद हा जगाकडे पाहाण्याचा एक दृष्टिकोण आहे. अन्त याचा अर्थ कड, शेवट, निश्चित निर्णय अथवा निश्चय. एकान्त म्हणजे एकच एक निश्चय. अनेकान्तवाद म्हणजे कुठल्याही गोष्टीसंबंधी एकान्तिकपणे मत न बनविणे. कारण कुठल्याही गोष्टीला अनेक बाजू असतात. 'वस्तू अनन्तधर्मात्मक' असते असे जैनांचे म्हणणे आहे. तेव्हा वस्तुस्वरूपासंबंधीचा आपला ग्रह 'हत्ती आणि सात आंधळे' या गोष्टीप्रमाणे नेहमीच एकांगी असणार. ही जाणीव ठेवणे म्हणजे अनेकान्तवाद स्वीकारणे होय.

अनन्तधर्मात्मक वस्तूच्या स्वरूपासंबंधी जैनदर्शन काय सांगते? १) सद्वस्तू (रिॲलिटी) एकच आहे, अद्वितीय आहे हा एकतत्त्ववाद अनेकान्तवादास मंजूर नाही. सद्वस्तू (रिॲलिटी) विविध प्रकारची आहे आणि प्रत्येक प्रकारातील वस्तू दुसऱ्या वस्तूहून भिन्न आहे असा अनेकतत्त्ववाद जैनदर्शनास अभिप्रेत आहे. २) ज्ञेय पदार्थ ज्ञानाहून भिन्न नाही, जाणिवेवरच (कॉन्शसनेस) प्रत्येक पदार्थाची प्रतिष्ठा अवलंबून आहे असे सांगणारा चिद्वाद (आयडिॲलिझम) जैनमतात बसत नाही. ज्ञान आणि ज्ञानाचे विषय होणारे पदार्थ यांचे अस्तित्व एकमेकांवर अवलंबून नाही. पदार्थांना ज्ञानप्रक्रियेच्या निरपेक्ष अस्तित्व असू शकते असे सांगणारा वास्तववादच जैनदर्शनास संमत आहे. ३) अनुभवात जेवढे नित्य आणि अविकारी तेवढेच काय ते सत् असा एकान्तिक पक्ष अद्वैत वेदान्तिक काही दर्शनांत घेतलेला असतो. तर एक क्षणभरच टिकून नष्ट होणारा प्रत्यय तेवढा सत्य असे एकान्तिक मत बौद्ध दर्शनात प्रतिपादलेले आहे. जैनदर्शन हे दोन्ही एकान्त टाळते. सद्वस्तू (रिॲलिटी) नित्य असून बदलणारी असते असा अनेकान्त पक्ष या दर्शनाने स्वीकारला आहे. जैनदर्शनानुसार सद्वस्तूची व्याख्या **उत्पादव्ययध्रौव्ययुक्तं सत्** अशी केलेली आहे. अर्थ असा की उत्पाद, व्यय आणि ध्रौव्य या तिहींनी जे युक्त आहे ते सत् किंवा वस्तू होय. प्रत्येक वस्तूमध्ये दोन अंश असतात. एक अंश तिन्ही कालामध्ये शाश्वत असतो. तर दुसरा अंश नित्य अशाश्वत असतो. शाश्वत अंशामुळे प्रत्येक वस्तूला ध्रौव्यात्मक म्हणजे स्थिर आणि अशाश्वत अंशामुळे उत्पादव्ययात्मक म्हणजे अस्थिर म्हटले जाते. या दोन अंशांपैकी केवळ कोणत्याही एका अंशाकडे पाहिले व दुसऱ्या अंशाकडे दुर्लक्ष केले तर वस्तू केवळ स्थिर किंवा अस्थिर प्रतीत होते. परंतु या दोन्ही अंशांकडे पाहिल्यामुळे वस्तूचे पूर्ण आणि यथार्थ ज्ञान होते. सत् म्हणजे द्रव्य (सद् द्रव्यलक्षणम्) अशी आणखीही एक व्याख्या केली गेली आहे.

द्रव्याची व्याख्या **गुणपर्यायवद् द्रव्यम्।** अशी आहे. जे गुण आणि पर्याय यांनी युक्त आहे ते द्रव्य होय. गुण म्हणजे वस्तुत: स्थिर अंश, तर पर्याय म्हणजे अस्थिर अंश होय. उदा. जड द्रव्य घेतले तर स्पर्श, गंध, रस, वर्ण व रूप हे त्याचे प्रमुख गुण म्हणता येतील. जड द्रव्यामध्ये असे अनंत गुण अस्तित्वात असतात आणि यांपैकी प्रत्येक गुणाचे अनेक पर्याय किंवा अवस्था संभवतात. या अवस्था प्रत्येक क्षणाला बदलत राहतात. उदा. आंबा हे जडद्रव्य घेतले तर वर्ण या त्याच्या गुणाची हिरवी ही वर्तमान अवस्था होय, फळ जसजसे वाढत जाते तसतसे हिरवेपणाचे रुपान्तर पोपटी-पिवळे-केशरी इत्यादी अवस्थांमध्ये होते. याचा अर्थ पूर्व हिरव्या अवस्थेचा, नाश नव्या पिवळ्या अवस्थेचा उदय अशा दोन्ही वेळी वर्ण हा आंब्याचा एक गुण स्थिर असे हे द्रव्याचे स्वरूप होय. गुण व पर्याय यांच्यामध्ये भेद करताना गुण हे द्रव्याच्या आश्रयाने राहतात

आणि पर्याय हे गुणाच्या आश्रयाने राहतात असे म्हणता येईल. परंतु गुण गुणाच्या आश्रयाने राहतात असे मात्र म्हणता येणार नाही कारण गुणांची व्याख्या **द्रव्याश्रया निर्गुणा गुणा:।** अशी केली आहे.

द्रव्याचे वर्णन करताना किंवा लक्षण सांगताना आपण एखाद्या विशिष्ट गुणाला प्राधान्य देऊन त्याची व्याख्या करतो. परंतु त्याचवेळी त्या द्रव्यामध्ये अन्य अनन्त गुण गौण किंवा अप्रस्तुत असे आपल्याला म्हणता येते.उदा. 'हा आंबा पिवळा आहे' हे विधान करताना त्याचे पिवळेपण प्रस्तुत आणि माधुर्यादि गुण अप्रस्तुत असतात. याच दृष्टीने अनेकान्तवादाच्या संदर्भात 'अर्पितानर्पितसिद्धे:' हे सूत्र जैनदर्शन सांगते. याचा अर्थ असा की प्रत्येक वस्तू अनेकधर्मात्मक आहे. अर्पणा आणि अनर्पणा म्हणजे क्रमश: प्रधान किंवा गौणभावाने तिचे स्वरूप सिद्ध होते. याचा अर्थ असा की वस्तूमध्ये नित्य-अनित्य, सामान्य-विशेष, एकत्व-अनेकत्व इत्यादी परस्परविरोधी अनेक गुणधर्म असून त्यामध्ये अपेक्षाभेदानुसार विरोध लक्षात घ्यावा लागतो. तसे केल्यास विरोधाचा परिहार होतो, विसंगती राहात नाही. उदाहरणार्थ, एखादे झाड स्थिर व अस्थिर दोन्ही आहे असे वर्णन केल्यास वरवर विरोध जाणवतो आणि विसंगतीची शंका येते. तथापि झाडाच्या खोडाकडे भरदार बुंध्याकडे पाहिले असता झाड स्थिर आहे असे म्हणता येते आणि वाऱ्यामुळे हलणाऱ्या झाडाच्या फांद्या पाने फुले पाहिल्यानंतर ते अस्थिर आहे असे म्हणता येते. याचा अर्थ झाडाचे वर्णन स्थिर व अस्थिर असे दोन्ही प्रकारे करता येते. दुसरे उदाहरण अध्यापकाचे घेता येईल. अध्ययन, अध्यापन, लेखन व संशोधन या गुणांनी युक्त अशी व्यक्ती म्हणजे अध्यापक असे आपण म्हणतो. या चार गुणांपैकी अध्यापन या गुणाला प्राधान्य देऊन अध्यापन करणारा तो अध्यापक अशी आपण व्याख्या केली तर येथे अध्ययन, संशोधन व लेखन हे गुण त्याच्या ठायी गौणत्वाने वर्तमान आहेत असे म्हणता येते. अध्ययन आणि अध्यापन हे परस्परभिन्न गुण अध्यापकाच्या ठायी असतात असे मानावयास हरकत नाही. ज्या वेळी तो अध्यापन करीत असेल त्या वेळी अध्यापन हा त्याचा प्रधानधर्म व अध्ययन हा गौण होय. याचप्रकारे उलटही म्हणता येईल. मात्र असे असले तरी अध्यापकाच्या ठायी अध्यापन व अध्ययन हे दोन्हीही धर्म एकसमयावच्छेदेकरून अस्तित्वात असतात याकडे दुर्लक्ष करता येत नाही.

नाट्यदर्पण ग्रंथात तिसऱ्या विवेकात १०९ या कारिकेमध्ये रामचंद्र गुणचंद्र असे म्हणतात,

'स्थायी भाव: श्रितोत्कर्षो विभाव-व्यभिचारिभि:।
स्पष्टानुभावनिश्चेय: सुख-दु:खात्मको रस:।।१०९।।

स्थायी भाव हा विभाव, व्यभिचारी भाव इत्यादींनी उत्कर्षाप्रत पोचला असताना आणि सहज योग्यप्रकारे निर्णय करता येण्यासारख्या अनुभवांनी त्याचा निश्चय केला गेला असताना सुख आणि दु:ख अशा स्वरूपाचा रस निष्पन्न होतो. या कारिकेचे स्पष्टीकरण करताना नाट्यदर्पणकार शृंगार, हास्य, अद्भुत, वीर आणि शांत हे इष्टविभावादिकांनी ज्यांचे बाहुल्य स्पष्ट होते असे पाच रस आनंदस्वरूपी आणि करुण, रौद्र, बीभत्स व भयानक हे अनिष्ट विभावांनी स्वरूपसंपत्ती प्राप्त होणारे चार रस दु:खस्वरूप होत, अशी विभागणी करतात. जे मीमांसक सर्व रस आनंदस्वरूप आहेत असे मानतात ते प्रत्यक्षानुभवाच्या-वस्तुस्थितीच्या विरोधी आहेत

असे भाष्य करतात. कवीची विस्मयकारी प्रतिभा आणि नटाचे असाधारण कौशल्य यांतून निर्माण झालेल्या लोकोत्तर आल्हादामुळे फसगत होऊन शहाणे लोकसुद्धा दु:खस्वरूपी करुण वगैरे रसांमध्ये कमालीचा आनंद निर्माण करण्याची क्षमता आहे असे आवर्जून सांगतात. नाट्यदर्पणकारांच्या या विवेचनाचे मूळ जैन दर्शनातील अनेकान्तवादात आहे. रसाची कसोटी आस्वाद्यता किंवा चर्व्यमाणता अशी मानावयाचीआणि ज्याअर्थी एखादा रस रस आहे त्याअर्थी तो आनंददायी आहे, असे वस्तुस्थितीशी विसंगत विधान करावयाचे, अशी पाळी नाट्यदर्पणकारावर येत नाही.

रामचंद्र गुणचंद्रांनी १०९ या कारिकेत स्थायीभाव व ग्लानी वगैरे व्यभिचारी भाव यांचे स्पष्टीकरण करताना भाव आणि अभाव हे अनुक्रमे उदय आणि व्यय या धर्मासाठी योजलेले शब्दही जैन दर्शनातील अनेकान्तवादाची परिभाषा अधोरेखित करतात. जैन दर्शनानुसार वस्तू ही परस्परविरोधी अंगांनी-गुणांनी-अंशांनी-धर्मांनी युक्त असते हे वर नमूद केले आहे. जीवन हे सत् असून साहित्यकृतीमध्ये त्याचे सम्यक अनुकरण असते. म्हणून सुखदु:खात्मक जीवनाची अनुकृती असणारी साहित्यकृती हीदेखील सुखदु:खात्मक असणार हे पंडितद्वयांचे मत अनेकान्तवादास अुसरूनच आहे.

कोणत्याही रसाचे स्वरूप पूर्ण व निरपेक्षपणे केवल असे नसून ते परस्परसापेक्ष व व्यामिश्र आहेत असे सिद्ध होते. उदा. विप्रलंभ शृंगारामध्ये शृंगार हा करुणसापेक्ष असतो. हास्यरसाची अनुभूती जीवनाची गंभीर व करुण बाजूही सूचित करीत असते.

साहित्यव्यापाराला अलौकिक मानून आणि साहित्यापासून होणाऱ्या आनंदाला ब्रह्मास्वादसहोदर कल्पून साहित्याची प्रत्यक्ष जीवनानुभूतीपासून साफ फारकत करणे याची गरज वास्तवाभिमुख अशा अनेकान्तवादाचा अवलंब केल्यामुळे नाट्यदर्पणकरांना अजिबात भासत नाही. कोणत्याही प्रकारच्या पलायनवादी विचारास येथे थारा मिळत नाही. यामध्येच नाट्यदर्पणकारांच्या भूमिकेची मूलभूतता व मौलिकता सूचित होते.

स च सुख-दु:खरूपेण विचित्रेण समनुगतो न तु तदेकात्मा। तथाहि रति-हास-उत्साह-विस्मयानां सुखस्वभावत्वम्। तत्र तु चिरकालव्यापिसुखानुसन्धिरूपत्वेन विषयौन्मुख्यप्राणतया तद्विषयाशंसाबहुल्येन अपायभीरुत्वाद् दु:खांशानुवेधो रते:। हासस्य सानुसन्धानस्य विद्युत्सदृशस्तात्कालिकोऽल्पदु:खानुवेध: सुखानुगत:। उत्साहस्य तात्कालिक-दु:खायासनिमज्जनरूपानुसन्धिना भाविबहुजनोपकारिचिरतर-कालभाविसुखसमाचिकीर्षात्मना सुखरूपता। विस्मयस्य निरनुसन्धानतडित्तुल्यसुखरूपता।

क्रोध-भय-शोक-जुगुप्सानां तु दु:खस्वरूपता। तत्र चिरकालदु:खानु सन्धिप्राणो विषयगताऽऽत्यन्तिकनाशभावना तदाकांक्षाप्राणतया सुखदु:खानुवेधवान् क्रोध:। निरनुसन्धितात्कालिकदु:खप्राणतया तदपगमाकांक्षोत्प्रेक्षितसुखानुसन्भिन्नं भयम्। द्वैकालिकस्त्वभीष्टविषयनाशज: प्राक्तनसुखस्मरणानुविद्ध: सर्वथैव दु:खरूप: शोक:। उत्पाद्यमानदु:खानुसन्धानजीवितविषयात् पलायनपरायणरूपा निषिध्यमानशंकितसुखानुविद्धा जुगुप्सा।

समस्तपूर्वदु:ख–सञ्चयस्मरणप्राणित: असम्भाविततदुपरमबहुलसुखदु:खमयो निर्वेद:।

(भरतनाट्यशास्त्र अभिनवगुप्ताचार्यविरचित वृत्तिसहित, बरोडा ओरिएंटल सीरिज भाग १ ला, १९५६, पृ. ४३)

(वरील तीन अनुच्छेदांत अभिनवगुप्ताने शृंगार, हास्य, वीर व अद्भुत रसांत सुखप्रधानतेच्या सोबत दु:खाची जाणीव आणि रौद्र, भयानक, करुण तसेच बीभत्स रसांत दु:खप्राधान्यासोबत सुखाची जाणीव यांची चर्चा करत शेवटी निर्वेदास नितान्त सुखपूर्ण ठरविले आहे.)

❖ ❖

नाट्य-रस

नाट्यकलेत सर्व कलांचा संगम होतो. त्यामध्ये कवीचे नाट्य-काव्य; नटांचा चार प्रकारचा अभिनय; नृत्य, गीत आणि वाद्य या तिहींचे मिळून बनलेले संगीत आणि रंगभूमीची इतर सर्व सजावट यांचा समावेश होतो. म्हणून भरताने म्हटले आहे की, असे एकही ज्ञान नाही, एकही कला नाही, एकही विद्या किंवा शिल्प नाही की ज्याचा संबंध नाट्याशी येत नाही

(**न तत् श्रुतम् न तत् शिल्पं न सा विद्या न सा कला। नासौ योगे न तत्कर्म यन्नाट्येऽस्मिन्न दृश्यते।। ना. शा. १.८२**).

पण नाट्यात या साऱ्यांचा नुसता समुदाय नसून त्यांचा संयोग आहे. म्हणजे त्या सर्वांनी मिळून एकच कोणते तरी ध्येय गाठावयाचे आहे, आणि ते ध्येय म्हणजे रस. वरील सर्व गोष्टींच्या मिलाफाने रसोत्पत्ती झाली पाहिजे. हीच गोष्ट भरताने **न हि रसादृते कश्चिद् अर्थ प्रवर्तते।** या सूत्राने (ना. शा. ६.३२) स्पष्ट सांगितले आहे. नाट्यातील प्रत्येक गोष्टीत रसवत्ता असल्यावाचून ती प्रेक्षकाच्या मनाला भिडणार नाही. त्याच्या मनावर भावनासंस्कार करून त्याचे मन तन्मय करणार नाही.

तसेच इतरत्रही प्रत्येक गोष्ट 'रसभावसमन्वित' असावी. **नाट्यं भावानुकीर्तनम्।** (ना. शा. १.७३) असे भरताने सांगितले आहे. याचा अर्थ नाट्यात रस असावा लागतो तेव्हाच तो प्रेक्षकांच्या मनामध्ये उत्पन्न होईल; आणि नाट्यात रस असावयास पाहिजे याचा अर्थ तो नाट्यकाव्यात व त्याच्याही अगोदर कवीच्या अंतकरणात असावा लागेल. म्हणजे कवीचे अंत:करण, काव्य, नट आणि शेवटी रसिक अशा चार ठिकाणी रस असतो. त्यापैकी रसिकाच्या ठिकाणी असलेला शेवटचा रस हा फलरूप किंवा कार्यरूप असून पहिले तीन रस कारणरूप असतात. हीच गोष्ट अभिनवगुप्ताने **यथा बीजाद्भवेद्वृक्षो वृक्षात् पुष्पं फलं तथा। (ना.शा. ६.३८)** या श्लोकावर व्याख्या करताना पुढीलप्रमाणे सांगितली आहे. **एवं मूलबीजस्थानीय: कविगतो रस:। कविर्हि सामाजिक तुल्य एव। ततो वृक्षस्थानियं काव्यम्।तत्र पुष्पादिस्थानीयोऽभिनयादिनटव्यापार:। तत्र फलस्थानीय: सामाजिकरसास्वाद:। तेन रसमयमेव विश्वम्। (अ.भा. पृष्ठ २९५)**.

नाट्यप्रयोग पाहून रसिकाला जो भावनाजन्य अलौकिक आनंद होतो त्याला रसिक प्रेक्षकाचा कार्यरूप रस म्हणतात; आणि असा भावनाजन्य आनंद उत्पन्न करण्याचे जे काव्याचे किंवा नटांचे भावनात्मक सामर्थ्य त्याला काव्यातील किंवा नटांतील कारण रस म्हणतात. कवीला ज्या भाव-भावना व्यक्त करावयाच्या असतात त्याच अखेरीस नाट्यप्रयोग पाहून प्रेक्षकाच्या मनात उदित झाल्या की हे रसाचे वर्तुळ पूर्ण झाले. कवी आणि प्रेक्षक (म्हणजे सामाजिक) यांच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया एकच असतात हे अभिनवगुप्ताने **कविर्हि सामाजिक तुल्य एव।** या सूत्रात सांगितले.

आता काव्य आणि नटव्यापार यांच्या द्वारा रसिकांच्या मनात कार्यरूप रसनिष्पत्ती कशी होते ते पाहावयाचे. यासाठी भरताने पुढील प्रसिद्ध रससूत्र दिले आहे **तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्ती:।**

(ना. शा. ६.३२) याचा अर्थ 'नाट्यकाव्यातील विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांचा (रसिकाच्या स्थायिभावाशी) संयोग होऊन रसनिष्पत्ती होते' असा आहे. दुष्यंत आणि शकुंतला यांच्या प्रथम भेटीचा शाकुंतलातील प्रसंग घ्या. येथे शकुंतलेला पाहून दुष्यंताच्या मनात शृंगारिक प्रेम (रति) उत्पन्न झाले. येथे शकुंतला ही दुष्यंताच्या रतीचा आलंबनविभाव होय. तिचे रूप, गुण व तिच्या सख्यांची अनुकूलता व आश्रमातील रम्य एकांत स्थळ हे उद्दीपनविभाव. शकुंतला आपल्याला प्राप्त व्हावी याबद्दल दुष्यन्ताला वाटणारे औत्सुक्य, ती प्राप्त होईल अशी त्याला वाटणारी आशा किंवा नैराश्य, प्राप्त होईल असे वाटल्याने उत्पन्न होणारा आनंद इत्यादी व्यभिचारी भाव होत; आणि मनात प्रेम दाटल्याने त्याचे लाडिक बोलणे, तिरपे कटाक्ष, नेत्रसंकोच, रोमांच इत्यादी शरीरावर होणारे फरक म्हणजे अनुभाव होत. दुष्यन्त-शकुन्तला यांच्या परस्पर आकर्षणामुळे जे हे सर्व प्रकार होतात ते नटांनी केलेले पाहून रसिकाच्या मनामध्ये शृंगाररस उत्पन्न होतो.

या पद्धतीने उत्पन्न होणारे आठ रस भरताने मानले आहेत. ते असे : - शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स आणि अद्‌भुत। (ना.शा. ६.१५). या आठही रसांच्या विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव या रससामग्रीने रसिकांची जी भावनात्मक चित्तवृत्ती जागृत होते त्या स्थिर चित्तवृत्तीला स्थायिभाव असे म्हणतात. हे स्थायिभाव किंवा भावबंध रसिकाच्या हृदयात संसारातील निरनिराळ्या अनुभवांनी बनलेलेच असतात. ते नाट्यप्रयोगाच्या अवलोकनाने फक्त जागृत होतात एवढेच काय ते. रसिकांतील या सुप्त चित्तवृत्तींना स्थायिभाव असे म्हटले असून ते पुढीलप्रमाणे अनुक्रमे आठ आहेत : - रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा आणि विस्मय. शकुंतलेला पाहून दुष्यन्ताच्या मनात उत्पन्न होणाऱ्या प्रेमाला शृंगारिक प्रेम असे म्हणतात. परंतु त्याला शास्त्रकारांनी स्थायिभाव अशी संज्ञा दिलेली नाही. त्यांच्यात उत्पन्न होणारी चित्तवृत्ती ही व्यवहारात उत्पन्न होणारी लौकिक चित्तवृत्ती आहे. पण त्यांचे प्रेम नाट्यप्रयोगात पाहून रसिकांच्या मनात उत्पन्न होणारी चित्तवृत्ती ही मात्र कलास्वादजन्य म्हणजे अलौकिक असल्यांने तिला स्थायिभाव म्हटले आहे.

विभाव म्हणजे नाटकातील दुष्यन्तादी पात्रांच्या मनात विशिष्ट भावना उत्पन्न करणारी कारणे. ही बहुधा नाट्यपात्रेच असतात. जसे - शकुंतला. अनुभाव म्हणजे पात्रांच्या ठायी विशिष्ट भावना उत्पन्न झाली असता तिचे शरीरावर दिसणारे परिणाम. जसे - भयाने तोंड पांढरे पडणे, कोरडे होणे, अंग कापणे, रोमांच उभे राहणे वगैरे. भावना अधिक उत्कट असल्यास तिचे जे अहेतुक किंवा आपोआप होणारे शरीरावरील परिणाम त्यांना सात्त्विक भाव म्हणतात. ते आठ आहेत. ते : - 'स्तम्भ' (म्हणजे अंग ताठणे), 'स्वेद' (घाम येणे), 'रोमांच उभे राहणे', 'स्वरभेद' (आवाजात फरक पडणे), 'वेपथु' (अंग थरथर कापणे), 'वैवर्ण्य' (तोंडावरचा रंग बदलणे), अश्रु (अश्रू येणे) व प्रलय (मूर्च्छा येणे) हे होत (ना.शा. ६.२२ बडोदेप्रत). सात्त्विक भाव हे अनुभावच आहेत. मानसभाव नव्हेत.

व्यभिचारी भाव म्हणजे मुख्य चित्तवृत्तीचा व्यापार चालू असता ती चित्तवृत्ती परिपुष्ट करण्यास परिस्थितीप्रमाणे मधून मधून येणारे आणि जाणारे अस्थिरभाव. उदाहरणार्थ, एका तरुणीच्या मनात तिच्या प्रियकराबद्दल प्रेम म्हणजे रति ही स्थिरचित्तवृत्ती (Sentiment of love) स्थिर झाली आहे. तो तिच्या रति या चित्तवृत्तीचा विषय म्हणजे तिचा आवलंबनविभाव. असा तिचा हा प्रियकर फार दिवसांनी दूर देशाहून यावयाचा

आहे. अशा वेळी तिच्या मनात रतीचा व्यापार चालू असता पुढील भावना त्यावर तरंगू लागतील. तो थोड्या वेळाने भेटणार म्हणून उत्सुकता, त्याच्यासारखाच कोणी आला की काय हा संशय, तो येणार ही आशा, त्याला वेळ लागला की चिंता, तो दिसला की आनंद आणि तो प्रवासात मेला असे समजले तर शोक हे सर्वच व्यभिचारी भाव होत. आवलंबनविभाव ज्या ज्या अवस्थेत असेल त्याप्रमाणे हे मनात उत्पन्न होणारे आणि जाणारे भाव असतात. हे व्यभिचारी भाव निर्वेद, ग्लानि, शंका, आलस्य इत्यादी तेहेतीस आहेत.

प्रत्येक रसाचे विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव कोणते हे दाखविण्यासाठी आठही रसांचे सविस्तर वर्णन भरताने केले आहे. ते करण्यामध्ये नटांनी त्या त्या भावांचा अभिनय कसा करावा हे दाखविणे हा भरताचा हेतू आहे. येथे त्या आठ रसांची नाटकातील उदाहरणे सांगता येतील. शृंगारात संभोग व विप्रलंभ असे दोन प्रकार आहेत. संभोगशृंगार हा नायक-नायिकांच्या मीलनाच्या वेळी होतो. उदाहरणार्थ, 'शाकुंतला'तील पहिल्या व तिसऱ्या अकांत दुष्यंत-शकुंतला यांचे मीलन आहे. नायक-नायिकांच्या वियोगामुळे विप्रलंभशृंगार होतो. *शाकुंतल* अंक ६ व *विक्रमोर्वशीय* अंक ४ यांमध्ये विप्रलंभशृंगार असून *स्वप्नवासवदत्तात* तर सबंध नाटकभरच विप्रलंभशृंगार आहे.

वेणीसंहाराच्या पहिल्या अंकात भीमाच्या उक्तीमध्ये वीररस आहे. *मृच्छकटिकाच्या* दहाव्या अंकात चारुदत्त सुळी द्यावयास नेला जात असता उत्कट करुणरस उत्पन्न झालेला आहे. सबंध 'उत्तररामचरित' हे करुणरसप्रधान नाटक आहे. संस्कृत नाटकातील विदूषकांच्या सर्व प्रवेशात हास्यरस असतो. पण उत्तम दर्जाचा आणि विविध रूपाचा हास्यरस फक्त *मृच्छकटिकातच* आहे. अनुचित क्रोधाच्या भावनेमुळे रौद्ररस निर्माण होतो. याचे उदाहरण म्हणून *वेणीसंहारातील* तिसऱ्या अंकातले अश्वत्थाम्याचे उद्गार देता येतील. तेथे अश्वत्थामा इतका रागावला आहे की, तो इतरांबरोबर कृष्णाबद्दलही पराकाष्ठेची तुच्छता दर्शवितो (वेणी. ३.२४). मागे लागलेल्या दुष्यन्ताच्या बाणाला भ्यालेले हरिण जीव घेऊन पळत आहे. हे वर्णन करणाऱ्या *शाकुंतलांतील* पहिल्या अंकातल्या श्लोकांत भयानक रस आहे (शाकुं. १.७). तो रस शकार वसंतसेनेला आणि भीम दु:शासनाला ठार मारीत असता उत्पन्न होतो.

अनपेक्षितपणे एखादी विस्मयकारक गोष्ट दिसली की तेथे अद्भुत रस निर्माण होतो. *शाकुंतलातील* सातव्या अंकात दुष्यन्त मारीच-आश्रमात आलेला आहे आणि तेथील अपूर्व उदात्तता पाहून विस्मय-स्तिमित झाला आहे. विशेषत: तेथील तपोवनभूमीत तप करणाऱ्या ऋषींचे त्याला आश्चर्य वाटले आहे. तो म्हणतो, 'इतर मुनी तपश्चर्येच्या बळावर जे स्थान प्राप्त करून घेण्याची लालसा बाळगतात तेथेच हे मुनी तप आचरीत आहेत' (*शाकुं.* ७.१२). बीभत्साचे उत्तम उदाहरण भवभूतीच्या *मालतीमाधवात* आहे. माधव स्मशानात गेला असता तेथे प्रेते सडत आहेत; त्यांचे कुजके मांस तेथील भुते खात आहेत असा किळस उत्पन्न करणारा प्रकार तेथे वर्णन केला आहे (अंक ५.१६). त्या ठिकाणी बीभत्स रस निर्माण होतो. तसेच *वेणीसंहारात* रुधिरप्रिय आणि वसागंधा यांच्या प्रवेशातही बीभत्स रस आहे. भरताने शांत रस मानलेला नाही. याचे समर्थन धनंजयाने आपल्या *दशरूपकात* केले आहे. *नागानंद* नाटकात शांत रस आहे असे काही टीकाकारांचे म्हणणे तो खोडून

काढतो. (द.रू.४.३५). भरतानंतर बऱ्याच कालाने उद्भटाने शांत रसाचा समावेश केला व अभिनवगुप्ताने त्याला पाठिंबा दिला.

आता एक महत्त्वाचा प्रश्न असा आहे की, प्रेक्षक नाटक पाहत असता त्यांच्या ठिकाणी नाटकातील त्या त्या भावना का उत्पन्न व्हाव्या व त्यामुळे त्यांना आनंद का व्हावा. या संबंधात अभिनवगुप्ताचे मत अत्यंत निर्णायक असून ते थोडक्यात पुढीलप्रमाणे आहे. नट आपल्या अभिनयाने ज्या भावना व्यक्त करून दाखवितात त्या भावना किंवा ते सर्व भावबंध रसिकांच्या हृदयांत पूर्वी असतातच. हे भावबंध किंवा या भावना उपजत असून त्यांना अनुभवाची जोड मिळालेली असते. या उभयस्वरूप भावबंधांना वासना म्हणतात. विश्वनाथाने यास प्राक्तनी म्हणजे पूर्वजन्मातील किंवा उपजत आणि इदानीन्तनी किंवा या जन्मात अनुभवाने संपादलेल्या असे म्हटले आहे. स्त्रीच्या आकर्षकत्वामुळे तिच्याबद्दलचा रतिभाव रसिक-हृदयात सुप्त असतोच आणि ती सुप्त असलेली रति नटांच्या अभिनयाने व तेथील परिस्थितीच्या दर्शनाने रसिक-हृदयात जागृत होते. म्हणजे रसिक आपलेच रत्यादी स्थायिभाव आपणच चाखत असतो म्हणून त्याला आनंद होतो. नाट्यदर्शन हे केवळ एक बाह्य निमित्त आहे.

❖ ❖

वाङ्मयाचे स्वरूप पालटत जाते, त्याप्रमाणे वाङ्मयमीमांसेचे स्वरूपही पालटत जाणे अपरिहार्य आहे. भरतोत्तर काळात वाङ्मयनिर्मितीत वेगळेपण उत्पन्न होऊ लागले. त्याचे स्वरूप 'देवासुरद्वंद्वा'हून वेगळे असल्यामुळे मूळच्या रसव्यवस्थेचा विस्तार होऊ लागला आणि शांत, भक्ति, वत्सल इ. रसांना मान्यता लाभली. भरताने देवासुरद्वंद्वावरून अष्ट रसांची कल्पना निश्चित केली असली तरी मानवी व्यवहारातही रती, हास, क्रोध, भय आदी मनोविकारांचेच प्राबल्य असल्याने हेच भाव सर्व काव्य-नाटकांमध्ये प्रगट होत असतात याची जाणीव पुढील मीमांसकांना झाली. भरताचे ४९ भाव मानवी मनोविकार नसले तरी त्यांपैकी बरेचसे भाव मनोऽवस्थांना समांतर आहेत, संवादी आहेत; म्हणूनच उत्तरकाळात त्यामध्ये अन्य संवादी भावांची भर पडत गेली. स्थायीभाव आणि रस यांच्या नव्या कसोट्या अस्तित्वात येऊ लागल्या. मूलभूतता, आस्वाद्यता, सार्वत्रिकता, प्रबंध-व्यापित्व, उचितविषयनिष्ठा, पुरुषार्थ-उपयोगित्व यांसारख्या कसोट्यांचा विचार करून स्थायीभावांचे स्वरूप निश्चित करण्याचे प्रयत्न सुरू झाले. या नव्या कसोट्यांच्या पातळीवर 'बीभत्स' हा आस्वाद्य ठरेना; इतकेच नव्हे, वाङ्मयातही त्याची उदाहरणे फारशी उपलब्ध होईनात. 'मालतीमाधव' नाटकातील स्मशानातील देखावा हेच उदाहरण अनेक साहित्यविमर्शकांना द्यावे लागू लागले. त्यामुळे भरतकाली रस या दृष्टीने बीभत्साला जे प्रमुख स्थान होते ते उणावले.

करुण हा रस मूळ व्यवस्थेत रौद्राचा उपरस आहे. कालांतराने करुणाला असुरांच्या रौद्र कृतीची आवश्यकता राहिली नाही. मेघनादाच्या अदृश्य शक्तिप्रहाराने लक्ष्मणाला मूर्च्छा येणे हा देवासुरद्वंद्वातील करुण रस होय. पण पुढील युगात करुण हा स्वतंत्र आणि महत्त्वाचा रस बनला. उत्तररामचरितामध्ये भवभूतीने तर **एको रसो करुण एव निमित्तभेदात् । भिन्नः पृथक् पृथगिव श्रयते विवर्तान्।।** असे म्हटले. उत्तररामचरितातील करुणाची बैठकच बदलली. उदात्ताच्या अधिष्ठानावर येथील करुणाची प्रतिष्ठापना झाली.

एवंच, देवासुरद्वंद्वातून निर्माण झालेल्या रसव्यवस्थेचे 'सामान्यीकरण' झाले आणि विविध प्रकृतीच्या काव्यांच्या बाबतीत या सिद्धांताची नव्या प्रकाराने मांडणी होऊ लागली.

पहिला बदल शांत रसाच्या समावेशाने झाला. ही भर कोणी घातली हे निश्चित सांगता येत नाही. पण **बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव नाट्ये रसाः स्मृताः**- असा या रसाचा पहिला उल्लेख उद्भटाच्या ग्रंथात दिसतो. रुद्रटाने 'प्रेयान्' नावाचा रस मानला. देवता, गुरू, शिष्य, पुत्र, बंधू इत्यादींविषयीचे प्रीतियुक्त वचन म्हणजे 'प्रेयान्'. यातूनच वत्सल आणि भक्ती या रसांचा उदय झाला. जे जे भाव उत्कटत्वाने बनून आस्वाद्य होऊ शकतात ते ते सर्व रस-पदवीस पोचतात अशी व्यापक विचारसरणी निर्माण झाली. याच विचारसरणीला पाठिंबा देऊन भोजाने उदात्त व उद्धत या दोन रसांची भर घातली. 'मति' आणि 'गर्व' हे या दोन रसांचे स्थायीभाव कल्पिले. याउलट शांत हा एकच रस असेही मानले जाऊ लागले, एकाच रसाचा हा मान शृंगार, करुण यांनाही दिला गेला.

भरतव्यवस्थेमध्ये हे जे परिवर्तन होऊ लागले, त्याचे कारण देवासुरद्वंद्वापेक्षा वेगळ्या स्वरूपाची मानवी

जीवनानुभवांना मूर्त करणारी व्यक्तिस्वभावकेंद्री काव्य-नाटके निर्माण होऊ लागली. नाट्य अगर काव्य हे केवळ विशिष्ट विषयापुरते मर्यादित राहण्याचे कारण नाही; सर्वच मानवी स्वभावविशेष त्यात प्रतिबिंबित होऊ शकतात ही विचारसरणी रूढ झाली. नव्या युगातील वाङ्मयाची मीमांसा करण्यासाठी नव्या रसांची भर परिणामत: पडत गेली. मध्ययुगामध्ये तर भक्तिवाङ्मयाचा विकास होत गेला आणि भक्ती या रसाचे प्राबल्य वाढले.

❖ ❖

कथानक

इतिवृत्तं तु नाट्यस्य शरीरं परिकीर्तितम्।
पञ्चभिः सन्धिभिस्तस्य विभागः संप्रकल्पितः।।१९.१।।

इतिवृत्तं द्विधा चैव बुधस्तु परिकल्पयेत्।
आधिकारिकमेकं स्यात् प्रासङ्गिकमथापरम्।।१९.२।।

यत्कार्यं हि फलप्राप्त्या सामर्थ्यात्परिकल्प्यते।
तदाधिकारिकं ज्ञेयमन्यत्प्रासङ्गिकं विदुः।।१९.३।।

कारणात्फलयोगस्य वृत्तं स्यादाधिकारिकम्।
तपस्योपकरणार्थं तु कीर्त्यते ह्यानुषङ्गिकम्।।१९.४।। (बडोदेप्रत)

(कथानक हे नाट्याचे शरीर होय. पाच संधींच्या योगाने त्याचे विभाग कल्पिले आहेत. बुद्धिमान कवीने कथानकाची दोन प्रकारची रचना करावी. एक मुख्य असावे व दुसरे प्रासंगिक. जे कार्य त्याच्या समर्थतेमुळे फलप्राप्तीने युक्त असे कल्पिले जाते ते मुख्य असे समजावे; इतर कार्य प्रासंगिक असे मानावे. फलाशी योग झाल्याकारणाने वृत्त आधिकारिक होते, परंतु त्याला उपायभूत असलेले ते आनुषंगिक असे म्हणतात.)

एकोणिसाव्या अध्यायात कथानकाच्या घडणीचे विवेचन आहे. कथानक हे नाट्याचे शरीर होय असे प्रारंभी म्हटले आहे. रस हा त्याचा आत्मा अशी अभिनवगुप्ताने त्या विधानाची पूर्ती केली आहे. कथानक आधिकारिक आणि प्रासंगिक असे दोन प्रकारचे असते. नाटकाच्या शेवटी फलप्राप्तीच्या स्वरूपाचे जे कार्य सिद्ध करावयाचे असते त्याच्याशी साक्षात संबद्ध असलेला कथाभाग म्हणजे आधिकारिक इतिवृत्त आणि त्याला सहाय्यभूत होणारा कथाभाग म्हणजे प्रासंगिक अथवा आनुषंगिक इतिवृत्त. फलप्राप्ती ज्याला होते तो नायक. प्रासंगिक अंश त्याच्या फलप्राप्तीला अप्रत्यक्षपणे उपयोगी होतो.

❖ ❖

मुख्य व गौण कथानके

प्रथमत: नाटककाराने आपल्या कथा-वस्तूचे-आवश्यक असल्यास - दोन भाग करावे. १) आधिकारिक, व २) प्रासंगिक. नाटकांतील मुख्य फलाच्या स्वामित्वाला अधिकार म्हणतात (अधिकार: फले स्वम्यम्) आणि त्या फलाच्या अधिकाऱ्याला म्हणजे मुख्य नायकाला - त्याचा प्रभु म्हणतात. त्या अधिकाऱ्याविषयीचे जे कथानक ते मुख्य म्हणजे आधिकारिक; आणि मुख्य कथानकाला उठाव देण्यासाठी त्याला उपकारक असे जे गौण किंवा दुय्यम कथानक ते प्रासंगिक.

इदं पुनर्वस्तु बुधैर्द्विविधं परिकल्प्यते।
अधिकारिकमेकं स्यात्प्रासङ्गिकमथापरम्।।६.४२।।

अधिकार: फले स्वाम्यमधिकारी च तत्प्रभु:।
तस्येतिवृत्तं कविभिराधिकारिकमुच्यते ।।६.४३।। (सा. द. ६. ४२-४३).

संस्कृतातील बऱ्याच नाटकांत उपकथानके नाहीत. *मृच्छकटिक*, *नागानंद* व *मालतीमाधव* यांत मात्र ती आहेत. प्रासंगिक कथाभागालाच 'पताका' म्हणतात. गौण कथानक अशा बेताने हाताळावे की त्याची मुख्य कथानकावर कुरघोडी होऊ नये; आणि या पताकानायकाला-म्हणजे गौण कथेच्या उपनायकाला-वेगळे फल नसावे; म्हणते ते फल मुख्य नायकाच्या फळाला प्रतिस्पर्धी असू नये (**पताकानायकस्य स्यान्न स्वकीयफलान्तरम्। सा.द. ६-६७**). जसे रामकथेत सुग्रीवाला झालेली राज्यप्राप्ती, किंवा *मृच्छकटिकात* झालेला शर्विलक-मदनिकाविवाह. हा चारुदत्तवसंतसेना मीलनाला पोषकच आहे. तीच गोष्ट मकरन्द-मदयन्तिका आणि माधवमालती यांच्या विवाहांची आहे. *नागानंदा*तील कथानकात दोन भाग आहेत. १) जीमूतवाहनाचा मलयवतीशी विवाह, आणि २) शंखचूड नागासाठी जीमूतवाहनाने केलेला स्वयंस्फूर्त प्राणत्याग. पण या दोन भागांत मुख्य कोणता व गौण कोणता याचा स्पष्ट निर्णय हर्षाने केलेला दिसत नाही. त्यामुळे ही दोन स्वतंत्र कथानके वाटतात. एक दुसऱ्याला उपकारक होईल अशी सांधेजोड त्याला साधली नाही.

बीजापासून फलप्राप्तीपर्यंत कथाप्रवाह पाच अवस्थांतून न्यावयाचा असतो असे मागे सांगितले आहे. कोणत्याही कथाभागात दोन प्रकार असतात. पहिला प्रकार म्हणजे जो कथाभाग अत्यंत सरस, रंगभूमीवर प्रत्यक्ष करून दाखविता येण्यासारखा, उचित आणि आवश्यक अशा प्रकारचा. त्यापैकी जो सरस भाग तो नाटकात प्रत्यक्ष अंकातून दाखवावयाचा. परंतु ज्या घटना परोक्ष घडल्या त्या दाखवावयास संस्कृत नाट्यशास्त्रात विष्कंभक, प्रवेशक व चूलिका या तीन प्रकारांनी दाखवितात (ना. शा. १९.१०५-१०६)

❖ ❖

संविधानकरचना

नाटककाराने मूळ कथा कोठूनही घेतली असली तरी तिचे नाट्यानुकूल संविधानक बनविताना त्याला तिच्यामध्ये बरेच फेरबदल करावे लागतात. नाट्याची कथा (Story) आणि त्याचे संविधानक (Plot) यात फरक आहे. मूळ कथा परिणामकारक, कलात्मक, रसोत्कट आणि उत्सुकता निर्माण करील अशा प्रकारची करण्यासाठी तिच्या रचनेचे रूपांतर संविधानकात केलेले असते. तसेच कथा ही रंगभूमीवर दाखवावयाची असते. म्हणून रंगभूमीच्या गरजा ध्यानात घेऊन मूळ कथेचे दर्शन निराळ्या तऱ्हेने घडवावे लागते.

आधारास घेतलेली मूळ कथा बांधेसूद, प्रमाणबद्ध, एकसंध व परिणामकारक व्हावी यासाठी कथाभागांची पाच मूलतत्त्वे म्हणजे अर्थप्रकृती कल्पिलेल्या आहेत. त्या अशा : बीज, बिंदु, पताका, प्रकरी आणि कार्य. शेवटचे कार्य म्हणजे कथानकातील नायकाला मिळावयाचे फल किंवा साध्य. उदाहरणार्थ, अग्निमित्राला मालविकेची प्राप्ती व्हावी व त्याचा विवाह मालविकेशी लागावा हे नायक अग्निमित्र, त्याला मिळावयाचे कार्य किंवा फल होय. त्या फलाचे पहिले कारण बीज होय. हे बीज आरंभी दिसावयास लहान असले, तरी ते पुढे विस्तार पावत जाते. अग्निमित्र मालविकेला चित्रात पाहतो व तिच्या सौंदर्याने आकृष्ट होतो हे *मालविकाग्निमित्रा*तील बीज होय. तसेच शकाराकडून वसंतसेनेला चारुदत्ताचे घर जवळच आहे हे कळते व ती म्हणते,''बरे झाले, डाव्या बाजूला चारुदत्ताचे घर आहे असे सांगून शकाराने मजवर उपकारच केले आहेत.'' या विधानात व्यक्त होणारे वसंतसेनेचे चारुदत्तावरील प्रेम हे ह्या नाटकाचे बीज आहे. तेच पुढे विस्तार पावत जाते, मग पुढे त्याला फळ येते ते चारुदत्तवसंतसेनेचे कायमचे मीलन.

❖ ❖

नायक

नाटकातील मुख्य कथानकात अंतर्भूत असलेल्या प्रयत्नांचे व क्रियांचे फळ ज्याला मिळते तो नायक किंवा नेता होय. सर्व प्रयत्न, क्रिया आणि भावनाविष्कार प्रामुख्याने याच्या द्वाराच होत असतात, म्हणून याला रसाचे आलंबन असेही म्हटले आहे. नायक हा उदार, उदात्त, उच्चकुलीन, विवेकी, शूर आणि धर्मप्रिय असतो. तो साहसी, पापभीरू व स्वकर्तव्यदक्ष असतो. शिंगभूपालाने संवादकौशल्य, कृतज्ञता, मुत्सद्दीपणा, आत्मविश्वास, उज्ज्वलता या नायकाच्या आणखी काही गुणांचा उल्लेख केला आहे. विश्वनाथाच्या म्हणण्याप्रमाणे (साहित्यदर्पण, ३.३०) नायक हा त्यागी वृत्तीचा, यशस्वी, कुलीन, प्रसन्न दर्शनाचा, रूपवाद, यौवन व उत्साह यांनी संपन्न, दक्ष, लोकप्रिय, तेजस्वी,विद्वान व चारित्र्यसंपन्न असा असावा. दशरूपककार धनंजयाने नायकाच्या या साऱ्या गुणांत 'शास्त्र-दृष्टी' या गुणाची भर घातली आहे.

भरताने नायकाचे चार प्रकार सांगितले आहेत. ते असे –

अत्र चत्वार एव स्युर्नायका: परिकीर्तिता:।
मध्यमोत्तमप्रकृतौ नानालक्षणलक्षिता:।।२४.१६।।

धीरोद्धता धीरललिता धीरोदात्तास्तथैव च।
धीरप्रशान्तकाश्चैव नायका: परिकीर्तिता:।।२४.१७।।

देवा धीरोद्धता ज्ञेया: स्युर्धीरललिता नृपा:।
सेनापतिरमात्यश्च धीरोदात्तौ प्रकीर्तितौ।।२४.१८।।

धीरप्रशान्ता विज्ञेया ब्राह्मणा वणिजस्तथा।२४.१९...। (बडोदेप्रत)

नायकाचे चार प्रकार : नायकाच्या ठिकाणी सामान्यत: शोभा, विलास, माधुर्य, गांभीर्य, धैर्य, तेज, लालित्य आणि औदार्य हे आठ गुण वास करीत असातत. परंतु त्यांच्या विशिष्ट प्रकृतिधर्मानुसार धीरोद्धत, धीरललित, धीरोदात्त आणि धीरप्रशांत असे त्यांचे चार प्रकार कल्पिण्यात आले आहेत. चौघांनाही धीरत्व आवश्यक आहे. आनुवंशिकता, सामाजिक परिस्थिती, जीवनातील स्थान यांवर जरी नायकाच्या क्रिया व मनोवृत्ती अवलंबून असल्या, तरी प्रत्यक्ष कथानकाच्या वेळची त्याची मन:स्थिती,विचारधारा आणि क्रियापद्धती यांवरून हे चार प्रकार कल्पिण्यात आले आहेत:

१) धीरोद्धत : हा सर्व नायकांपासून वेगळ्या मनोवृत्तीचा नायक आहे. ईर्षा, आत्मश्लाघा, अधिकारलोलुपता, चांचल्य, आवेग आणि शीघ्रकोप असे याचे गुण सांगितले आहेत. याला आत्मप्रशंसा प्रिय असते, हा साहसी असतो. अद्‌भुत, असामान्य काहीतरी करून दाखवावे, अशी याची इच्छा असते.

२) धीरललित : कोणत्याही चिंतेपासून मुक्त, विलासी, नृत्यगीतवादनादी कलांचा प्रेमी, सुखी आणि सौम्य प्रकृतीचा नायक धीरललित होय. तो शृंगाररसाकडे विशेष आकृष्ट असतो. वाणीचे माधुर्य, दाक्षिण्य, उज्ज्वल अभिरुचिनिदर्शक वेश हे त्याचे इतर गुण होत.

३) धीरोदात्त : या नायकाच्या अंगी क्षमा, अतिगंभीरता, आत्मश्लाघेचा अभाव, क्रियेमध्ये स्थिरता हे गुण असावेत. याचे चित्त समाधात, महासत्त्वशील व अहंकाररहित असावे. (तो कृपावान असावा असेही विद्यानाथाने *प्रतापरुद्र* यात म्हटले आहे.)

४) धीरप्रशांत : शांत वृत्तीचा, सरळ, साध्या मार्गाने जाणारा नायक धीरशांत वा धीरप्रशांत होय. तो विनयी, चतुर, दयाळू, सौम्य, नीतिमान, विवेकी, स्थितप्रज्ञ आणि सत्यप्रिय असतो.

स्त्रियांचे पतीशी/प्रियकराशी असलेले संबंध लक्षात घेऊन त्यांचे आठ भेद भरताने केले आहेत. तद्वतच पुरुषांचे स्त्रियांशी असलेले भिन्न भिन्न संबंध ओळखून त्यांचे पाच भेद केले आहेत. ते म्हणजे चतुर, ज्येष्ठ, मध्यम, अधम प्रवृत्तक.

चतुर – स्त्रीकडून होणारे दु:ख किंवा त्रास सहन करूनही तिच्याशी गोड बोलून तिची मर्जी राखून तिच्याशी क्रीडा करणारा तो चतुर.

ज्येष्ठ – स्त्रीस न आवडणारी गोष्ट जो कधीही करीत नाही, तिच्याशी गोड बोलतो व ती मागेल ते देतो पण तिला आपले हृद्गत कधी कळू देत नाही, तसेच जो आपण होऊन क्रीडा करीत नाही व ज्याला स्त्रीने केलेला अपमान सहन होत नाही, अशा मानी धीरोदात्त पुरुषास ज्येष्ठ म्हणतात. यासच उत्तम असेही म्हणतात.

समा वा मध्यम – जो सर्वच बाबतींत सुवर्णमध्याचा अवलंब करून वागतो, ज्याला स्त्रीचे मन कळते पण तिच्यात एवढासा दोष दिसला तरी ज्याचे मन विटते, त्याला सम वा मध्यम म्हणतात.

अधम – स्त्रीने कितीही अपराध केला तरी तिच्या प्रेमाच्या ताब्यात सापडल्याने निलाजरेपणाने जो तिच्याकडे जातो, एवढेच नव्हे तर तिचा अपराध दिसला असताही व मित्रांनी निवारण केले असताही तिच्यावर अधिकच प्रेम करू लागतो, त्यास अधम म्हणतात.

प्रवृत्तक – भीती, राग सर्व सोडून आपला नाश होणार हे दिसत असताही जो लाज सोडून स्त्रीकडे जातो आणि क्रीडेच्या वेळी अथवा भांडणाच्या वेळी जो स्त्रीकडून कठोरतेने वागविला जातो, त्यास प्रवृत्तक म्हणतात.

❖ ❖

नायिका

भरताने नायिकांसंबंधी पुढील वर्णन केले आहे –

दिव्या च नृपपत्नी च कुलस्त्री गणिका तथा।
एतास्तु नायिका ज्ञेया नानाप्रकृतिलक्षणा:।

संस्कृत नाटकात तीन प्रकारच्या नायिका असतात. स्वीया, अन्या, आणि साधारणी. म्हणजे स्वस्त्री, परक्याची स्त्री व वेश्या. कोणत्याही संस्कृत नाटकात व प्रकरणात अन्य स्त्री ही नायिका केलेली नाही. यावरून संस्कृत नाटकांच्या नीतिमत्तेची पातळी दिसून येते असे विल्सनने आपल्या *The Hindu Theatre* या प्रबंधात म्हटले आहे. स्वीया नायिका विनयादि गुणांनी युक्त, गृहकर्मरत आणि पतिव्रता असावी. या नायिकेतही मुग्धा, मध्या आणि प्रगल्भा असे तीन भेद आहेत. हे भेद वय आणि जीवनाचा अनुभव यांवर कल्पिलेले दिसतात. मालविका, रत्नावली, प्रियदर्शिका इत्यादी मुग्धा नायिका आहेत; आणि धारिणी, वासवदत्ता वगैरे प्रगल्भा नायिका होत. विशेषत: शृंगार-नायिकांमध्ये आठ प्रकार कल्पिलेले आहेत.

तत्र वासकसज्जा च विरहोत्कण्ठितापि वा।
स्वाधीनभर्तृका चापि कलहान्तरितापि वा।।२२.२११।।

खण्डिता विप्रलब्धा वा तथा प्रोषितभर्तृका।
तथाभिसारिका चैव ज्ञेयास्त्वष्टौ तु नायिका:।।२२.२१२।। (बडोदेप्रत)

या अष्टनायिका म्हणजे, स्वाधीनभर्तुका, खंडिता, अभिसारिका, कलहान्तरिता, विप्रलब्धा, प्रोषितभर्तृका, वासकसज्जा व विरहोत्कण्ठिता. यांची वर्णने पुढीलप्रमाणे –

वासकसज्जा –

उचिते वासके या तु रतिसंभोगलालसा।
मण्डनं कुरुते हृष्टा सा वै वासकसज्जिका।।२२.२१३।। (बडोदेप्रत)

(जी रतिसंभोगाच्या लालसेने सुंदर व भरजरी वस्त्रे परिधान करून स्वत:ला सुसज्ज करते तिला वासकसज्जा असे म्हणतात.)

विरहोत्कंठिता–

अनेककार्यव्यासङ्गाद्यस्या नागच्छति प्रिय:।
तदनागतदु:खार्ता विरहोत्कण्ठिता तु सा।।२२.२१४।। (बडोदेप्रत)

(जेव्हा प्रियकर ठरलेल्या वेळेपर्यंत नायिकेस भेटावयास येऊ शकत नाही तेव्हा विरहदु:खाने आर्त झालेल्या प्रेमिकेस विरहोत्कंठिता म्हणतात.)

स्वाधीनभर्तृका –

सुरतातिरसैर्बद्धो यस्यया: पार्श्वे तु नायक:।
सान्द्रामोदगुणप्राप्ता भवेत् स्वाधीनभर्तृका।।२२.२१५।। (बडोदेप्रत)

(जी प्रेमिका रतिसुखात प्रियकराला जिंकून घेते व ज्यामुळे प्रियकर प्रेयसीच्या नित्य जवळ राहातो त्या नायिकेस स्वाधीनभर्तृका असे नाव आहे.)

कलहान्तरिता –

ईर्ष्याकलहनिष्क्रान्तो यस्या नागच्छति प्रिय:।
सामर्षवशसंप्राप्ता कलहान्तरिता भवेत्।।२२.२१६।। (बडोदेप्रत)

(जो प्रियकर प्रेयसीशी भांडून तिला सोडून जातो व पुन्हा भांडणाच्या भयाने परतत नाही तेव्हा प्रियकराच्या अनुपस्थितीमुळे अधीर झालेल्या नायिकेस कलहान्तरिता असे म्हणतात.)

खण्डिता –

व्यासङ्गादुचिते यस्या वासके नागत: प्रिय:।
तदनागमदु:खार्ता खण्डिता सा प्रकीर्तिता।।२२.२१७।। (बडोदेप्रत)

(ज्या प्रेयसीचा प्रियकर कोणा अन्य स्त्रीला भेटल्यामुळे ठरलेल्या वेळी आपल्या प्रेयसीकडे वेळेवर पोचू शकत नाही आणि अन्य स्त्रीबरोबर रात्र घालवतो त्या वेळी दु:खदग्ध नायिका खण्डिता या नावाने ओळखली जाते.)

विप्रलब्धा –

यस्या दूतीं प्रिय: प्रेष्य दत्त्वा संकेतमेव वा।
नागत: कारणेनेह विप्रलब्धा तु सा भवेत्।।२२.२१८।। (बडोदेप्रत)

(जी प्रेयसी आपल्या प्रियकराकडे सेविकेमार्फत अनेक संदेश पाठविते परंतु त्यानंतरही प्रियकर प्रेयसीकडे येत नाही. तेव्हा प्रियकराकडून जिचा प्रेमात छळ होतो अशा नायिकेला विप्रलब्धा असे म्हणतात.)

प्रोषितभर्तृका –

नानाकार्याणि सन्धाय यस्या वै प्रोषित: प्रिय:।
सा (प्र?)रूढालककेशान्ता भवेत् प्रोषितभर्तृका।।२२.२१९।। (बडोदेप्रत)

(ज्या प्रेयसीचा प्रियकर अनेक कामांनिमित्त बाहेर राहातो आणि त्याच्या विरहामुळे जिचे केस मोकळे आहेत, चित्त उद्विग्न आहे अशा नायिकेला प्रोषितभर्तृका असे म्हणतात.)

अभिसारिका ह्न

हित्वा लज्जां तु या श्लिष्टा मदेन मदनेन च।
अभिसारयते कान्तं सा भवेदभिसारिका।।२२.२२०।। (बडोदेप्रत)

(जी प्रेयसी आपल्या प्रियकराच्या प्रेमात इतकी वश झालेली असते की सर्व लाज सोडून ती रात्रीच्या अंधारात त्याला भेटावयास जाते अशी नायिका अभिसारिका म्हणून ओळखली जाते.)

या आठ निरनिराळ्या नायिका आहेत असे नाही. एकच नायिका परिस्थितीप्रमाणे इतर नायिकांची रूपे घेऊ शकेल. *मृच्छकटिका*तील वसन्तसेना व *विक्रमोर्वशीया*तील उर्वशी या आपल्या प्रियकरांकडे येताना अभिसारिका बनल्या आहेत.

भरताने स्त्रियांच्या शीलावरून त्या ज्या प्राण्यांच्या शीलासारख्या असतील त्या प्राण्यांची नावे देऊन स्त्रियांचे पुढील भेद केले आहेत.

१) देवशीला २) असुरशीला ३) गंधर्वशीला ४) राक्षसशीला ५) नागशीला ६) पक्षशीला ७) पिशाचशीला ८) यक्षशीला ९) व्यालशीला १०) मानुषशीला ११) वानरशीला १२) गजशीला १३) मृगशीला १४) मत्स्यशीला १५) उष्ट्रशीला १६) मकरशीला १७) खरशीला १८) सूकरशीला १९) अश्वशीला २०) महिशशीला २१) अजशीला २२) श्वशीला २३) गोशीला (*ना.शा., उन्नी*, पृ. ६५५ ते ६६३)

❖ ❖

विदूषक

प्राचीन संस्कृत रंगभूमीवर लोकप्रिय असणाऱ्या पात्रांपैकी एक पात्र म्हणजे विदूषक. विदूषकाचा उद्‌गम कुठून झाला व संस्कृत नाटकांतून त्याचा विकास कसकसा होत गेला यासंबंधी अनेक मतमतांतरे आहेत. भरताने नाटकाची उत्पत्ती जरी वर्णन करून सांगितली असली तरी नाटकात विदूषक हे पात्र आवश्यक असते असे गृहीत धरूनच त्याने सर्व नाट्यचर्चा केली आहे. त्यामुळे भरताच्या किंवा त्यानंतरच्या नाट्यविषयक लेखनात विदूषकाच्या उद्‌गमाची आणि विकासाची चर्चा आढळत नाही. संस्कृत नाटकांचा उदय ग्रीक नाटकांच्या प्रभावातून झाला अशी विचारसरणी असणाऱ्या विन्डिश् या अभ्यासकाने 'सर्वस् क्युरेन्स्' या ग्रीक पात्रात विदूषकाचे मूळ शोधले आहे. राइश् व इ.म्युलर् हेस् या अभ्यासकांना रोमन मूकनाट्याचा संस्कृत नाटकावर परिणाम झाला असे वाटते. त्यामुळे 'मॉकोस्' या पात्राचे विदूषकाशी साम्य असल्याचे त्यांना जाणवते. भारतीय नाट्याची उत्पत्ती ग्रीक नाट्याच्या प्रभावाखाली झाली नाही हे आता सर्वमान्य झाले आहे. त्यामुळे या विचारांचा गंभीरपणे परामर्श घेण्याचे कारण नाही. भारतात प्राचीन काळी बाहुल्यांचा खेळ करून दाखवीत या खेळापासून नाटकाची आणि विदूषकाचीही उत्पत्ती झाली असावी असे पिशल् या विद्वानाचे मत आहे. कागदाचा लगदा बनवून अथवा लाकडाच्या बाहुल्या केल्या जात आणि त्यांच्या मानेजवळ किंवा डोक्यावर दोरा बांधलेला असे. आवश्यक त्याप्रकारे हे दोरे ओढून आणि हलवून सूत्रधार बाहुल्यांकडून कामे करवून घेई. या पद्धतीनुसार एखाद्या बाहुलीला विनोदी, हास्यकारक असे रूप लाभले असावे आणि अशा विनोदी बाहुलीत विदूषकाचे मूळ असावे असा पिशल् यांचा सिद्धांत आहे. परंतु असा खेळ शक्य होण्यापूर्वी कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात प्रत्यक्ष नाटक अस्तित्वात असले पाहिजे असे हिलेब्रांट् यांचे मत आहे. ते योग्यच आहे. त्यामुळे विदूषकाचे पात्रही मूळ जिवंत नाट्यातून अवतरले, विनोदी बाहुलीची परिणती विदूषकात झाली असे नाही.

एतद्देशीय प्राकृत नाटकांतून संस्कृत नाटक उत्क्रांत झाले असावे असे मत सिल्वँ लेवी यांनी मांडले होते. प्रेमप्रकरणी दूताची भूमिका करणाऱ्या प्राकृत नाटकातील भ्रष्ट ब्राह्मणाचे जे चित्र रंगविलेले असते त्यावरून संस्कृत नाटकातला विदूषक तयार झाला, असे लेवी यांचे प्रतिपादन आहे. ही विचारसरणीही वादग्रस्त आहे. प्राकृत नाटकांतून संस्कृत नाटक अवतरले हे सिद्ध करणे अवघड आहे. त्याशिवाय सुरुवातीपासूनच जर विदूषक हे भ्रष्ट ब्राह्मणाचे विडंबन आहे असे म्हणावयाचे तर, ब्राह्मण नाटककारांनी प्राकृत नाट्याला संस्कृतचे रूप देताना हे पात्र जसेच्या तसे का राहू दिले या शंकेचे समाधानकारक उत्तर मिळत नाही. विदूषकाचे मूळ लोकनाट्यात आहे असे कोनोव् या पंडिताने म्हटले आहे. एम. श्युलर यांचीही अशीच विचारसरणी आहे. ग्रामीण लोकनाट्यातून संस्कृत नाटकाचा जन्म झाला ही विचारसरणी स्वीकारण्याजोगा पुरावा उपलब्ध नाही. सबब वरवर पाहाता स्वीकारार्ह वाटणाऱ्या या मतप्रतिपादनाचा पाया भक्कम नाही. संस्कृत नाट्याचा जन्म धार्मिक परिसरात झाला असावा ही कल्पना अनेक पाश्चात्त्य विद्वानांना मान्य आहे. या कल्पनेला अनुसरून ऋग्वेदातील संवादसूक्ते ही नाट्याची अगदी आरंभीची अवस्था होय, या सूक्तांपैकी *वृषाकपिसूक्त* (*ऋग्वेद* मंडल १० सूक्त ८६) यातील वृषाकपि म्हणजे विदूषकाची मूळ प्रकृती असे लिंडनाउ यांचे मत आहे. तथापि

वृषाकपिचा व विदूषकासारख्या खोडसाळ विनोदी पात्राचा संबंध प्रस्थापित होत नाही. त्यामुळे हीदेखील उपपत्ती स्वीकारता येत नाही.

विदूषकाचे मूळ 'महाव्रत' नावाच्या सोमयागातील एका यज्ञविधीमध्ये आहे. व यातील ब्रह्मचारी ही विदूषकाची मूळ प्रकृती होय असे कीथ यांचे अनुमान आहे. कीथ यांची ही विचारसरणी स्वीकारली गेलेली नाही. त्या विधीतले गांभीर्य आणि विदूषकाचे विनोदी व अवखळ बोलणे किंवा त्याचे गालिप्रदान व अश्लील भाषण हे विशेष यांचा परस्परसंबंध प्रस्थापित होत नाही. संस्कृत नाटकाचे मूळ आणि त्यातील विदूषकासारख्या एका पात्राचे मूळ हे दोन प्रश्न भिन्न आहेत. संस्कृत नाट्याचा आरंभ धार्मिक गोष्टींत आहे तेव्हा विदूषकाचे मूळही धार्मिकच असावे असा विचार करण्याची आवश्यकता नाही. सूत्रधार आणि त्याचा साहाय्यक यांच्या बरोबरीने नटमंडळीचा एक महत्त्वाचा भागीदार म्हणून विदूषक याचा समावेश भरताने केला आहे. नाट्यप्रयोगाचा मूळ हेतू विश्राम, करमणूक, आनंद असा आहे. सामाजिकांच्या करमणुकीसाठी श्राव्य तसेच दृश्य स्वरूपाचे काही विनोदाचे साधन असावे आणि त्यात सर्वांना सहभागी होता यावे या उद्देशाने नाट्योत्पत्ती झाली असे भरताने म्हटले आहे.(१.१०७-११५) कालिदास जेव्हा **नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाऽप्येकं समाराधनम्।** असे म्हणतो तेव्हा तो याच कल्पनेचा पाठपुरावा करीत असतो. नाटकाच्या अगदी सुरुवातीपासून प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती उल्हसित ठेवण्याची इच्छा पूर्ण करण्याच्या दृष्टीने नाट्याच्या आरंभी पूर्वरंगामध्ये विदूषकाची योजना करून, त्याने आपल्या सोंगाने, भाषणाने आणि हावभावांनी प्रेक्षकांना हसवावे, असा नियम भरताने घालून दिला. (५.१३४) विदूषकाची ही भूमिका प्रयोगनिरपेक्ष आहे. विदूषक हा 'द्विज' असावा असा भरताचा दंडक आहे. परंतु द्विज याचा मूळ अर्थ 'त्रैवर्णिक' असा असताना परंपरेने मात्र विदूषक 'ब्राह्मण'च ठरला असे आढळते. नाटकात विदूषकाची भूमिका घातल्यास प्रेक्षकांचे मनोरंजन नि:संशयपणे होणार असे नाटककारांना वाटू लागले व विदूषक संस्कृत नाटकांत स्थिरावला.

कालौघात विदूषकाच्या पात्रात त्याची हास्यास्पद कुरूपता, ब्राह्मण जात आणि प्राकृत भाषा या तीन विशेषांना अगदी साचेबंद स्वरूप प्राप्त झाले. विदूषक हा प्राचीन, प्राथमिक देवासुर नाटकांतील असुराचा वारस होय. त्याचे विकृतत्व असुराच्या सोंगामधून आलेले आहे. असुराचे सोंग आणि विनोदी पात्र यांच्यामध्ये संबंध असल्याचा अप्रत्यक्ष पुरावा उत्तरकालीन नाट्यामध्ये पाहावयास मिळतो. मृच्छकटिक नाटकातील शकार हा खलपुरुष आहे; पण त्याचे चित्रण विनोदी पात्राचे आहे. बाराव्या शतकातील अद्‌भुत दर्पण या महादेव कवीच्या नाटकात विदूषक हा दैत्यराज रावणाचा नर्मसचिव म्हणून दाखविला आहे. प्राचीन भारतात धंदेवाइक विदूषक आणि राजदरबारातील खुशमस्करे होतेच. या सर्वांचा इत्यर्थ असा की विदूषकाचे मूळ निश्चितपणे ठरवणे अवघड आहे. विडंबनाची प्रवृत्ती मानवाच्या प्रकृतीतच आहे. करमणूक आणि हास्य यांची माणसाला गरज आहे. या मानसिक गरजेतून विदूषकासारख्या विनोदी पात्राची निर्मिती होते. नाट्यशात्रातील पुराव्यावरून विदूषकाचे मूळ असुराच्या चित्रणात आहे. विकृती आणि विनोदी ही विदूषकाची दोन्ही अंगे असुरात आहेत. लोकप्रिय विदूषकाला धर्माशी जोडणारा जो धागा आहे तो एवढाच आहे.

विदूषक या नावाची व्युत्पत्ती सांगायची तर 'वि' उपसर्गपूर्वक 'दूष्' या धातूपासून हा शब्द बनला आहे. दूष याचा अर्थ दोष देणे, दोष हुडकणे, बिघडवून टाकणे असा आहे. संस्कृत नाटकात पूर्वरंगाचे त्रिगत नावाचे एक अंग असते. यात सूत्रधार, पारिपार्श्वक आणि विदूषक या तिघांचा संवाद असतो. भरताने याचे वर्णन 'विदूषकविदूषित' या शब्दाने केले आहे. याचे पाठांतर 'विरूपित' असे आहे. खुद्द नाटकामध्येही विदूषकाचे बोलणेचालणे थट्टेखोर स्वरूपाचे असून तो इतरांचे दोष काढत असतो किंवा आहे त्या प्रसंगाला विनोदाने कलाटणी देऊन त्यात एकप्रकारे बिघाड घडवत असतो. **विशेषेण दूषयन्ति... इति विदूषका:** ही व्युत्पत्ती यावरून सूचित होते. त्याच्या खेळकर स्वभावामुळे साहित्यिक बैठकीत किंवा गणिकेच्या आवासात तो वेगवेगळ्या प्रकारे हास्यनिर्मिती करीत असतो. त्यामुळे त्याला 'वैहासिक' असेही दुसरे नाव आहे असे कामसूत्रकाराने म्हटले आहे. याचा अर्थ विदूषकाच्या ठिकाणी टीकाकाराची व हास्यनिर्मात्याची अशा दोन्ही भूमिका एकत्र झाल्या आहेत.

भरताने धीरोद्धत,धीरललित, धीरोदात्त व धीरप्रशांत असे चार प्रकारचे नायक कल्पिले आहेत. या चार प्रकारच्या नायकांना अनुरूप असणारे चार प्रकारचे विदूषक असतात असे भरताचे सांगणे आहे. तो म्हणतो –

धीरोद्धता धीरललिता धीरोदात्तास्तथैव च।
धीरप्रशान्तकाश्चैव नायका: परिकीर्तिता:।।

देवा धीरोद्धता ज्ञेया: स्युर्धीरललिता नृपा:।
सेनापतिरमात्यश्च धीरोदात्तौ प्रकीर्तितौ।।

धीरप्रशान्ता विज्ञेया ब्राह्मणा वणिजस्तथा।
एतेषां तु पुनर्ज्ञेयाश्चत्वारस्तु विदूषका:।।

लिङ्गी द्विजो राजजीवी शिष्यश्चेति यथाक्रमम्।
देवक्षितिभृतामात्यब्राह्मणानां प्रयोजयेत्।। (२४, १६–२० बडोदेप्रत)

लिङ्गी किंवा तापस हा देवनायकाचा विदूषक, द्विज हा राजाचा विदूषक, राजजीवी हा अमात्याचा विदूषक आणि शिष्य हा ब्राह्मण नायकाचा विदूषक. हे भेद अगदी काटेकोरपणाने पाळले जात असे नाही. नाट्यकथा व रस यांच्या अनुषंगाने नायकाच्या प्रकृतीत योग्य तो भेद आणण्याचे स्वातंत्र्य नाटककारांना होतेच. त्याप्रमाणे विदूषकाच्या प्रकृतीतही प्रसंगानुरूप फरक करण्याचे स्वातंत्र्य नाटककारांना असावे. विदूषकाचे हे चारही भेद उपलब्ध नाटकातून प्रत्यक्ष दाखविता येत नाहीत याचे कारण अनेक नाटके लुप्त झाली असावीत किंवा नाटककारांनी आपल्या लेखनात विवक्षित नमुनेच पसंत केले असावेत. राजकीय प्रभावामुळे द्विज हा विदूषकाचा नमुना अधिक लोकप्रिय ठरला असणे संभवनीय आहे.

भरताने चार प्रकारचे विदूषक सांगितले आहेत. आज उपलब्ध असणाऱ्या संस्कृत नाटकांत या चारही

प्रकारांची विदूषकांची उदाहरणे आढळत नाहीत. विदूषक हा विनोदी खरा परंतु तो वेद जाणणारा आहे, घरगुती भांडणे युक्तीने मिटवणारा आहे. भरताने केलेले हे वर्णन नारदाची आठवण करून देणारे आहे. त्यामुळे भरताने वर्णिलेला देवाचा सहचर आणि पहिला विदूषक नारद होय असे मानता येईल. भरत हा ब्राह्मण मुनी. त्याचे पुत्र म्हणजे नट हेही ब्राह्मण कुलोत्पन्न. परंतु शापामुळे त्यांना पृथ्वीवर हलके कुळ लाभले. ज्या वर्गाच्या हाती लौकिक नाट्यकला होती तो खालचा वर्ग समजला जात असे असा त्याचा आधुनिक दृष्टिकोणातून अर्थ होतो. 'शैलूष' म्हणजे नट यांचा सामाजिक दर्जा खालच्या प्रतीचा असल्याचे अनेक उल्लेख रामायण, महाभारत आणि विविध साहित्यग्रंथ यांमधून आढळतात. कलेचे कौतुक असले तरी नटाला सामाजिक प्रतिष्ठा लाभणे कठीण होते. धंदेवाइक मंडळ्यांमध्ये बहुसंख्य नटांचा भरणा खालच्या वर्गातून झालेला होता. यांच्याकडून अभिनयात अतिरेक किंवा ग्राम्यता येणे स्वाभाविक होते. येनकेनप्रकारेण प्रेक्षकांकडून हशा व टाळ्या मिळवण्याची इच्छा नटांमध्ये साहजिक असते. तेव्हा या कारणांमुळे नाट्यप्रयोगात प्रहसनात्मक स्वरूपाचे अंश येणे स्वाभाविक म्हणता येईल. नाट्यामध्ये जो प्रहसनवजा अंश निर्माण होतो त्याची प्रेरणा लौकिक आहे. त्याचा संबंध मानवी वृत्तीशी आहे. नटांचा अभिनय किंवा लोकांना हसवण्याची त्याची स्वाभाविक इच्छा यांमधून परिहास आणि उपहास साकार होतो. सामाजिक दृष्ट्या विचार केल्यास दरबारामध्ये विदूषकासारखे लोक बाळगण्याची प्रथा अत्यंत जुनी असल्याचे दिसून येते. सुसंस्कृत श्रीमान लोकही विट, पीठमर्द, विदूषक अशांना जवळ बाळगत असे कामसूत्राच्या आधारे म्हणता येते. याचा अर्थ असा की, विदूषक ही तत्कालीन समाजजीवनातील एक परिचित व्यक्ती होती. सामाजिक नाटकातला विदूषक प्रत्यक्ष समाजातून अवतरणे त्यामुळे शक्य होते. लोकजीवनातील विदूषक ही व्यक्ती अमुक एका जातीची होती असे म्हणणे कठीण आहे. जोपर्यंत विदूषकाच्या अंगी सामाजिक संदर्भात लागणारे सर्व आवश्यक गुण असतील आणि तो आपली कामगिरी योग्य प्रकारे बजावू शकत असेल तोवर त्याची जात हा महत्त्वाचा प्रश्न नव्हता.

संस्कृत नाटकातील विदूषकांचे अवलोकन केल्यास विनोदी पात्र म्हणून विदूषकाला एक विशिष्ट स्थान आहे, अधिकार आहेत, राजवाड्यातील दासी किंवा गणिका आणि त्यांचा परिवार यांचीच तो थट्टा करतो असे नव्हे तर कोणत्याही व्यक्तीवर, कोणत्याही प्रसंगावर उपहासाचा झोत फिरवत तो रंगभूमीवर वावरतो. कालिदासाचे विदूषक राजाच्या प्रणयप्रकाराची उघड किंवा गर्भित टवाळी करतात. अभिजात नाटककारांनी विदूषकाला केवळ हास्यास्पद बनविले नाही तर जीवनाचा मिश्किल भाष्यकार म्हणून रेखाटले. एवंच, भरताचे नाट्यशास्त्र आणि संस्कृत साहित्य यांवरून असुरपात्राचे विकृत आणि हास्यकारक सोंग काढण्यात विनोदाची निर्मिती साधत असे, असे आढळते. हास्याची निर्मिती असुरपात्राच्या द्वारे किंवा अवांतर अंगांनी पूर्वरंगातील नट विदूषकाच्या द्वारे होत असावी. भरताने वर्णिलेला पहिला विदूषक म्हणजे नारद. नारदाचे मार्मिक शहाणपण आणि निरागस थट्टा करण्याची वृत्ती विदूषकाच्या ठायी आहे. संस्कृत नाटकाच्या विकासात राजाश्रयाचा प्रभाव मोठा असल्यामुळे विदूषकाचा आदर्श अधिक रूढ झाला असावा आणि विदूषकाची वैशिष्ट्ये स्थिर होत गेली असावी. परिणामत: विदूषकाला सांकेतिक व साचेबंद स्वरूप प्राप्त झाले. विदूषकाचे सोंग कसे सजवावे यासंबंधी भरताने जे वर्णन दिले आहे त्याप्रमाणे विदूषक हा द्विज असून खुजा आहे; त्याचे दात पुढे

आलेले आहेत; तो कुबड असलेला लंगडा, टकल्या असा आहे; त्याचे डोळे लाल आहेत आणि चेहरा विकृत आहे. सारांश, विदूषक हा दिसायला कुरूप व विकृत आहे. नाट्यशास्त्रात त्याचे वर्णन पुढीलप्रमाणे आले आहे –

वामनो दन्तुर: कुब्जो विजन्मा विकृतानन:।
खलति: पिङ्गलाक्षश्च स विधेयो विदूषक:।। (नाट्यशास्त्र : काव्यमाला, २४.१०६)

शारदातनयाने वर्णन केल्याप्रमाणे विदूषक टक्कल असलेला लाल डोळ्यांचा आहे; त्याला कुबड आहे. परंतु विदूषकाचे केस पिंगट असून त्याला हिरवट पिवळ्या रंगाची दाढी आहे

खलति: पिङ्गलाक्षश्च हास्यानूकविभूषित:।
पिङ्गकेशो हरिश्मश्रुर्नर्तकश्च विदूषक:।। ('भावप्रकाशन',गायकवाड सीरीज,क्र.४५, पृ. २८९)

राजशेखराच्या कपिंजलाच्या शेंडीचा आणि पिंगट दाढीचा उल्लेख आहे; तर चारायण हा विदूषक टकल्या आहे. हर्षाच्या रत्नावलीमध्ये विदूषकाचा आवाज वानरासारखा आहे. *कौमुदी महोत्सव* या नाटकातला वैखानस माकडाप्रमाणे दिसतो आणि त्याचा आवाज गर्दभाप्रमाणे आहे. *अद्भुतदर्पण* नाटकातला विदूषक ढेरपोट्या आहे. विदूषकाच्या सोंगात काहीतरी शारीर विकृती असावी हेच यातील मुख्य तत्त्व होय. विदूषक हे नीचपात्र असल्यामुळे तो उघड्या डोक्याने वावरत असला पाहिजे अर्थात विदूषकाचे सोंग रंगविण्याच्या कल्पना कालमानाप्रमाणे बदलत जाऊन त्याची रंगभूषा आणि वेषभूषा यांतही बदल झाला असावा. मात्र बाह्यरूपाचा किंवा वेषाचा बदल विदूषकाच्या हास्यकारकपणाला बाधा आणत नाही. विदूषकाविषयी लिहिताना भरताने 'द्विजन्मा' असा शब्द योजला आहे. याचे पाठांतर 'द्विजिह्व' असे आहे. याचा अर्थ सापासारखा, दुतोंड्या असा असून यापदातून विदूषकाचे असंबद्ध बोलणे आणि अंगावर बेतले म्हणजे थापा मारणे या परिचित वैशिष्ट्यांचा बोध होतो.

विदूषक नटमंडळीचा एक आवश्यक घटक असून नाटकाच्या पूर्वरंगामध्ये त्याचे काम असे. भरताने विदूषकाचे ब्राह्मण्य गृहीत धरले आहे. भरताने वर्णिलेले नायकांचे भेद देव, राजा अमात्य आणि वणिक असे चार प्रकारचे आहेत. हे नायक उच्चवर्णीय असून या चार नायकांना अनुरूप असे चार प्रकारचे विदूषकही नाट्यशास्त्रात सांगितले आहेत. उपलब्ध असलेली बहुसंख्य संस्कृत नाटके 'दरबारी नाटके' आहेत. त्यांचे स्वरूप सुखात्म असून त्यांचा नायक राजा आहे. राजाचा मित्र म्हणून विदूषकाला विशेषाधिकार आहे. त्याला राजाच्या अंत:पुरात कुठेही प्रवेश करायला मोकळीक आहे. तत्कालीन सामाजिक संकेत लक्षात घेता अशी मोकळीक असलेले पात्र शुद्ध चारित्र्याचे असावे व त्याचे समाजातील स्थान उच्च असावे अशा अपेक्षा निर्माण होतात. विदूषक या अपेक्षांची पूर्ती करत असावा. विदूषकाला आणखी एक विशेषाधिकार आहे तो म्हणजे तो स्वत: जरी थट्टेचा विषय असला तरी इतरांचीही थट्टा करताना तो कमी पडत नाही. नायक-नायिका, राजा-राणी, ऋषी-पुरोहित, अमात्य-सेनापती अशा उच्च पात्रांपासून तो दासी-बट्टीपर्यंत सर्वांची मनसोक्त थट्टा करण्याचा अधिकार विदूषकाला आहे. विदूषक ही टोपी चढवून हे पात्र नाटकभर वावरू लागले म्हणजे

त्याच्या परिहासातून कोणीही सुटत नाही. त्याच्या उपहासात्मक टीकेला धार आली तरी तिने कोणी दुखावत नाही. टीकेच्या मागे एखादा दुष्ट हेतू जोडण्याची गरज उरत नाही. त्याने केलेला उपहास निरागस, मोकळ्या मनाचा आहे असे प्रेक्षकांना वाटते. सामूहिक मानसशास्त्रावर आधारलेल्या या कलेच्या मर्यादेमुळे विदूषकाला उच्चवर्णीय म्हणजे ब्राह्मण म्हणवून दाखविणे संस्कृत नाटककारांना सोयीचे वाटले असले पाहिजे. त्याने वेडगळपणाचे कितीही सोंग आणले तरी तो जीवनाचा एक मिश्किल भाष्यकार आहे हे विसरता येत नाही. विदूषकाने सर्वांचा उपहास करावयाचा तर त्याचाही उपहास नाटकात दाखवणे आवश्यक आहे. विदूषकाच्या रूपाने सर्वोच्च ब्राह्मणवर्गाची थट्टा करण्यात हेच तत्त्व आले असावे. एकंदरीत विदूषकाची जात ब्राह्मण असावी हा काही केवळ योगायोग वा वाङ्मयीन संकेत नाही. ज्या वेळी नाटकाचा नायक राजा किंवा उच्चवर्णीय पात्र असे त्या वेळी त्याच्या दर्जाला शोभेल असा त्याचा सहचर रंगविणे नाटककारांना अवश्य वाटले असावे अशी या संकेतामागची मीमांसा आहे.

विदूषक स्वभावत: खादाड आहे. नाटककारांनी त्याचे हे भोजनप्रेम रसिकतेने वर्णन केले आहे. *स्वप्नवासवदत्त, मालविकाग्निमित्र, मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय, रत्नावली* इत्यादी नाटकांतील विदूषकांत विदूषक भोजनप्रिय आहेत. धीरललित नायकाचा सहचर असणारा विदूषक विहित आणि निषिद्ध अशा दोन्ही तऱ्हेच्या खाद्यपदार्थांत रुची असणारा आहे.

विदूषक ब्राह्मण असल्याचा संकेत संस्कृत रंगभूमीवर रूढ झालेला होता तरी त्याची बोलण्याची भाषा मात्र प्राकृत आहे. **प्राच्या विदूषकादीनां** (१७.५२) असे भरताने म्हटले आहे. नाटकाच्या कथानकात पात्रांचे जे स्थान असते त्यावरून त्यांचा दर्जा व त्यांनी बोलावयाची भाषा ठरविण्यात आलेली आहे. या दृष्टीने विदूषक हा 'नीच' पात्र होय. रामचंद्राने **नीचा विदूषक–क्लीब–शकार–विट–किङ्करा:** (नाट्यदर्पण, ४.१६७) असे स्पष्ट शब्दांत म्हटलेले आहेच. साहजिकच या नाट्यसंकेतानुसार विदूषकाची भाषा प्राकृत ठरते. ती पहिल्यापासून प्राकृत नव्हती. भरताने देवाचा सहचर म्हणून जो विदूषक सांगितला आहे तो संस्कृतातच बोलत असला पाहिजे. प्राकृत ही लोकव्यवहाराची भाषा झाल्यावर विदूषकाची भाषा ही प्राकृत झाली असावी. विदूषकाने प्राकृत भाषेचा उपयोग करण्यामागे लोकाभिमुखतेचीही दृष्टी असावी. सामाजिक व्यंगांवर मार्मिक भाष्य करण्याचे विनोद हे एक प्रभावी साधन असल्यामुळे विदूषकाच्या भाषणासाठी बोलभाषेचा उपयोग उचितच म्हणावा लागेल. विसंगती हे विनोदाचे एक कारण असते. उच्चवर्णीय ब्राह्मणाने खालच्या वर्गाची भाषा बोलावी या विसंगतीतही एक हास्यकारण आहे. त्याचा उपयोग नाटककारांनी करून घेतलेला आढळतो. तेव्हा विदूषकाची प्राकृत भाषा ही विशिष्ट नाट्यसंकेतामुळे आली यामागे वास्तवतेचेही तत्त्व अनुस्युत होते.

भरताच्या *नाट्यशास्त्रात* विदूषक ही सामान्य संज्ञा आहे. पुढील काही शास्त्रकारांनी मात्र विदूषकाला वेगवेगळी नावे सांगितली आहेत. शारदातनयाने विदूषकाची म्हणून वात्स्यायन, शाकल्य, मौद्गल्य, वसंतक आणि गालव अशी नावे *भावप्रकाशनाच्या* नवव्या प्रकरणात दिली आहेत. शिंगभूपालाने वसंतक, कापिलेय या नावांनी विदूषकाला संबोधावे असे म्हटले आहे. अश्वघोषाच्या नाटकात विदूषकाचे नाव कौमुदगंध आहे. विश्वनाथाच्या *साहित्यदर्पणात* (३.४२) विदूषकाचे नाव कुसुम, वसंत (''कुसुमवसन्ताद्याभिध:'') असे सांगितले

आहे. भासाच्या *स्वप्नवासवदत्त* आणि *प्रतिज्ञायौगंधरायण* या नाटकातल्या आणि श्रीहर्षाच्या प्रियदर्शिता व रत्नावली या नाटिकांमधील विदूषकाचे नाव वसंतक आहे. शास्त्रकारांनी दिलेली नावे बारकाईने तपासल्यास या नावांचा वसंत ऋतू किंवा फूल यांच्याशी, ब्राह्मण जातीशी आणि शारीरिक व्यंगांशी असा त्रिविध संबंध असल्याचे ध्यानात येते. उदा. शास्त्रग्रंथातील 'कापिलेय' हे नाव पिंगट वर्ण सुचवते, *कर्पूरमञ्जरी*मधील 'कपिञ्जल' या नावावरून पिंगट वर्णाचा मर्कट असा अर्थ सूचित होतो. कालिदासाने उपयोगात आणलेले 'माणवक' (म्हणजे खुजा माणूस) आणि महादेवाने दिलेले 'महोदर' (म्हणजे ढेरपोट्या) ही नावे शारीर व्यंगांची द्योतक आहेत. संतुष्ट, चारुदत्त (भास) व मैत्रेय (शूद्रक) ही नावे अनुक्रमे समाधानी वृत्ती व जिव्हाळ्याची मैत्री सुचवतात.

'शारदातनया'ने विदूषकाचे गुण वर्णन करून सांगितले आहेत. देवांचा विदूषक सत्यवक्ता, त्रिकालज्ञानी करण्यास योग्य आणि अयोग्य अशा कृत्यांतील फरक जाणणारा प्रश्नांच्या दोन्ही बाजू कुशलपणे समजून मांडणारा वस्तुस्थितीला धरून बोलणारा असा असतो. लोकांचा परिहास करून हसवण्याची कला त्याच्या जवळ असते व त्याला नाट्याची पूर्ण माहितीही असते. या प्रकारच्या विदूषकाचे उदाहरण म्हणजे नारद होय. भासाच्या *अविमारक* आणि *बालचरित* या नाटकांमध्ये विदूषक म्हणून नव्हे पण नारदाचे पात्र आले आहे. त्याने आपण कलहप्रिय असल्याची कबुली दिली आहे. सौभद्र किंवा कृष्णार्जुनयुद्ध यांसारख्या मराठी नाटकांत नारदाचा असा अवतार पाहावयास मिळतो. राजाच्या विदूषकात सुसंस्कृत लोकांनाही हसवण्याची पात्रता आहे. द्रव्य आणि स्त्री यांच्या बाबतीत त्याचे वर्तन शुद्ध असल्यामुळे राणी आणि परिजन यांना तो प्रिय आहे. अंत:पुरात वावरत असल्याने तो ईर्ष्या उत्पन्न करून भांडणे लावून देतो. त्याचे बोलणे मार्मिक आहे. प्रेमाच्या भांडणात राणीचा राग तो थोडा शांत करू शकतो. राजा आणि त्याची प्रेयसी यांच्यात तो प्रेम आणि रती उत्पन्न करतो. काही वेळेस जसे त्यांचे मीलन घडवून आणतो तशी त्यांची ताटातूट पण करतो. काही वेळेस विदूषक घोटाळा करून ठेवतो आणि नायकनायिका एकमेकांपासून क्षणभर दुरावतात असेही नाटककारांनी दाखविले आहे. अमात्य वगैरे तिसऱ्या प्रकारच्या नायकाच्या विदूषकाचे बोलणे अश्लील असते, पतिपत्नींचे आपसातील गुन्हे तो उघड बोलून दाखवतो, खाण्यापिण्याबाबत त्याला विधिनिषेध नाही, मर्मावर बोट ठेवून तो विनोदी बोलत असतो, स्वत:च्या काही फायद्यासाठी किंवा प्रयोजनासाठी तो आपला स्नेह व्यक्त करून स्त्रियांना त्यांच्या प्रणयपूर्तीत साहाय्य करतो, त्याचे भाषण बहुधा परिहासाने भरलेले असते व परिहासप्रचुर गप्पागोष्टींची त्याला विशेष आवड आहे. *प्रतिज्ञायौगंधरायण* या नाटकातील वसंतकाचे उदाहरण या प्रकारचे होय. वणिग्-नायकाच्या विदूषकाचे वर्णन असे – तो लबाड आहे, त्याचा वेष शरीर व बोलण्याची पद्धती या सर्वांत कुरूपता जाणवते, त्याचा विनोद आणि रंगभूमीवरील अभिनय यांतही कुरूपता व अश्लीलता आहे.

सर्वच नाटककारांनी आपापल्या विदूषकांमध्ये शारीरिक विकृती व पर्यायाने वेषातील बावळटपणा हे विनोदनिर्मितीचे एक आवश्यक अंग योजले आहे. विदूषकाचे गुणवर्णन करताना भरताने शारीरिक विकृतीच्या जोडीला विदूषक हा हजरजबाबी आहे असे म्हटले आहे. शिवाय त्याची कृती विनोदी असून त्याचे बोलणे मार्मिक विनोदातून फुटून निघाल्यासारखे वाटते. त्याच्या भाषणाचाच हा गुण होय. 'अग्निपुराणा'त वर्णन

केल्याप्रमाणे पीठमर्द, विट आणि विदूषक हे शृंगार प्रकरणात नायकाचे नर्मसचिव म्हणून त्याच्या बरोबर असतात. नायकाला स्त्री मिळवून देण्यात पीठमर्दाची मदत होते; विट हा श्रीमंत असून नायकाच्याच गावचा असतो आणि नायकनायिकांच्या भेदानुरूप विदूषक हा हास्यनिर्माण करण्यात कुशल असतो. रूद्रभट्टाने नर्मसचिवाच्या अंगी मसलत गुप्त राखण्याची पात्रता, वर्तनाची शुद्धता प्रभावी आणि मार्मिक असे बोलणे विश्वासूपणा आणि प्रणयात रागावलेल्या स्त्रीची मनधरणी करण्याचे चातुर्य असे गुण असतात असे म्हटले आहे. पीठमर्द हा नायिका आणि नायक यांच्या नेहमी बरोबर असतो. विट हा साहित्य किंवा कला यांसारख्या एका विद्येत पारंगत असतो. विदूषक हा खेळकर आहे. स्वत:चे शरीर, वेष आणि भाषण यांद्वारे तो हास्यनिर्मिती करतो. आपल्या विनोदाच्या कामात तो कुशल असतो. शृंगारप्रकरणी नायकाचे साहाय्यक म्हणून विट, चेट, विदूषक वगैरे विश्वनाथानेही सांगितले आहेत. शास्त्रकारांनी दिलेल्या गुणांच्या यादीवरून मुख्यत: शृंगारप्रधान सुखात्म नाटकात नायकाचा सहचर असणारा विदूषक त्यांना अभिप्रेत आहे असे दिसून येते. नायक व विदूषक यांचा गाढ स्नेह भरताला अभिप्रेत आहे. विदूषक बडबड्या असतो. बडबड हेच त्याच्या विनोदाचे व हास्यनिर्मितीचे प्रमुख साधन होय. तो कलहप्रियही आहे. काही नाटककारांनी विदूषक व दासी यांच्यातील भांडण रंगवले आहे.

विदूषकाचे मुख्य कार्य म्हणजे विनोदाच्या माध्यमातून हास्यनिर्मिती करणे हे होय. विदूषकाची भूमिका करणाऱ्या नटाने रंगभूमीवर कसे वावरावे याबाबतीत भरताने सूक्ष्म दिग्दर्शन केले आहे. दंताड्या, टकल्या, कुबडा, लंगडा, विद्रूप चेहऱ्याचा असा म्हणजे काही शारीरिक विकृती धारण करून विदूषक प्रवेश करतो तेव्हा अंगहास्य निर्माण होते. विदूषकाच्या असंबद्ध निरर्थक आणि प्रसंगी ग्राम्य अशा बडबडीने काव्यकृत हास्य निर्माण होते आणि जेव्हा तो झाडाच्या साली, कातडी किंवा चिंध्या पांघरून आणि तोंडाला काळा रंग, भस्माचे पट्टे किंवा गेरूचा रंग लावून येतो तेव्हा रंगभूषेमुळे नेपथ्यज हास्य उत्पन्न होते. विदूषकाने आपली कुटिलक नावाची वाकडीतिकडी काठी डाव्या हातात घेऊन उजव्या हाताने 'चतुरक' मुद्रा करावी; नंतर शरीराचा एक बाजू, डोके, हात आणि पाय लय आणि ताल यांना अनुसरून क्रमाक्रमाने वाकवावे ही त्याची स्वाभाविक गती होय. रामचंद्र सांगतो की, हास्य उत्पन्न करण्यासाठी विदूषक रंगभूमीवर मुद्दाम लळतलोंबत चालतो. (**विदूषकोऽपि च हास्यार्थं बुद्धिपूर्वकमेव विसंस्थुलं विचेष्टेते। नाट्यदर्पण ३.१०३**)

नाट्यदृष्ट्या विदूषक खालच्या दर्जाचे पात्र असल्यामुळे कथानकाच्या ओघात त्याच्याकडे काही मामुली कामे सोपवलेली असतात. निरोप किंवा संदेश सोपवणे हे त्यांपैकी एक. तो नायकाचा खुषमस्कऱ्याही आहे. नायकाला प्रेमपूर्तीमध्ये साहाय्य करण्याचे कार्य तो आपल्यापरीने करीत असतो. त्याचा 'वेष बावळा' असला तरी त्याच्या 'अंतरी नाना कळा' असतात. त्याच्या व्यवहारी शहाणपणाला जेव्हा मार्मिक भाष्याचे स्वरूप लाभते तेव्हा तो जीवनाचा भाष्यकार या रूपात प्रेक्षकांपुढे येतो. नाटकातील ताणामुळे प्रेक्षकांच्या भावना ज्या वेळी अनावर होतात त्या वेळी मानसिक ताण सुसह्य करण्याचे काम विदूषकाच्या विनोदाने होत असते. प्रक्षुब्ध भावनांना विदूषकाच्या विनोदाचा उतार लाभतो.

विदूषकाचा विनोद हा मुख्यत: स्वभावनिष्ठ विनोद आहे. *नाट्यशास्त्रात* आणि नाटकांत विनोदी नट आणि पात्र म्हणूनच विदूषकवर्णन येते. विदूषकाची शारीरिक विकृती, रंगभूषा आणि वेषभूषा यांमधील विपरीत वैचित्र्य हास्यनिर्मितीसाठी उपयुक्त ठरते. तो ब्राह्मण जातीचा आहे, थट्टेने त्याला 'महाब्राह्मण' म्हटले जाते याचा अर्थ मूर्ख ब्राह्मण असा असतो. त्याचा ब्राह्मण्याचा ताठा कमी होत नाही. तो भोजनप्रिय असतो व भोजनप्रेमाचे तत्त्वज्ञान सांगत राहातो. स्वभावातला भित्रेपणा हे विदूषकाचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. या सांकेतिक विशेषांखेरीज त्याच्या अंगी असणारा एक गुण म्हणजे त्याचे शहाणपण. त्याच्या मार्मिक बोलण्यात व्यावहारिक ज्ञान भरलेले असते. त्याच्या मूर्खपणाच्या आडून त्याचे शहाणपण डोकावत असते. विदूषकाच्या शहाणपणातून स्फुरणारा विनोद हा त्याच्या मार्मिक अवलोकनातून व तल्लख बुद्धीतून अवतरत असतो. सन्तुष्ट (अविमारक), वसन्तक (स्वप्नवासवदत्त), गौतम (मालविकाग्निमित्र), माणवक (विक्रमोर्वशीय), माढव्य (अभिज्ञानशाकुन्तल), मैत्रेय (मृच्छकटिक), वसन्तक (प्रियदर्शिका), वसन्तक (रत्नावली), आत्रेय (नागानन्द), कपिञ्जल (कर्पूरमंजरी), चारायण (विद्धशालभञ्जिका), विदूषक (कर्णसुन्दरी), चकोर (चंद्रलेखा), महोदर (अद्भुतदर्पण) ही संस्कृत नाटकांतील विदूषकांची लोकमान्य रूपे होत.

अभिजात नाटकापासून विदूषकाचा पुढला इतिहास हा त्याच्या घसरणीचा इतिहास आहे. अर्थात विनोदी पात्र म्हणून त्याची अवनती घडत राहिली असली तरी विनोदावर मात्र संकट आलेले नाही. 'प्रहसन' या नाट्यप्रकाराने विनोदी पात्रांचे नवे नमुने उभे केले आणि विनोदाचे सातत्य कायम राहिले. आधुनिक देशी नाटके संस्कृतचा वारसा घेऊन जन्माला आली आणि शेक्सपिअर व मोलिएर अशा पाश्चात्त्य नाटककारांच्या प्रभावाखाली वाढीस लागली.

❖ ❖

विट–चेट

विट हा निदान मृच्छकटिकात तरी ब्राह्मण जातीचा दिसतो. वेश्या आणि नागरिक यांचे निरोप एकमेकांस पोचवणे हे याचे काम. तो धूर्त, कलाकुशल, स्वभावाने गोड आणि लोकास आवडणारा असा असावा. मृच्छकटिकात शकार आणि वसंतसेना या दोघांचेही विट आहेत. ते मोठे कल्पनाकुशल आणि विद्वान दिसतात. चेट हे नीच पात्र असून तो साधा सेवक असतो. *मृच्छकटिकात* आणि *नागानंदात* चेटविटांचा आढळ होतो. त्याचप्रमाणे बंधुल म्हणून काही छाटकी व कुलहीन पोरे वसन्तसेनेच्या घरी असल्याचे तेथे सांगितले आहे. पीठमर्द किंवा पीठमर्दिका हे नायकाचे प्रेमप्रकरणातील उत्तम प्रतीचे सहायक होत. दूत व दूती यांमध्ये निसृष्टार्थ (स्वबुद्धीने काम करणारा), मितार्थ (मध्यमप्रतीचा) व संदेशाहरक (सांगकाम्या) असे प्रकार आहेत (सा.द.३.४७).

❖ ❖

कञ्चुकी

अन्त:पुरातील पात्रांमध्ये कञ्चुकी हे फार महत्त्वाचे पात्र आहे. आपल्या अधिकाराची खूण म्हणून तो एक लांब झगा घालीत असे. त्या झग्याला कञ्चुक म्हणत. यावरून कञ्चुकी हे नाव पडले. राजाला कञ्चुके म्हणजे वस्त्रे देणे हे त्याचे काम होते म्हणून त्याला कञ्चुकी म्हणत असे जे काहींचे मत आहे ते बरोबर दिसत नाही. कारण, कञ्चुकीच्या लांबरुंद झग्याचा स्पष्ट उल्लेख रत्नावलीमध्ये केला आहे. (**अन्त: कञ्चुकिकञ्चुकस्य विशति त्रासादयं वामन: । २–३**). कञ्चुकी हा विद्या आणि सत्य यांनी संपन्न, ज्ञानविज्ञानात कुशल आणि कामदोषापासून वियुक्त असे. (ना.शा.२४.५८). हा अन्त:पुरातील मुख्य अधिकारी असून वयाने वृद्ध असे. निरोप पोचवणे, स्त्रियांची सर्व कार्ये करणे व त्यांच्या शीलाचे संरक्षण करणे हे त्याचे काम असे. अनेक प्रणयप्रधान नाटकांतून व इतर नाटकांतूनही म्हातारा कञ्चुकी आपल्या वृद्धत्वाबद्दल व आपल्या जबाबदारीबद्दल रडगाणे गातच प्रवेश करीत असतो. (**अन्त:पुरचरो वृद्धो विप्रो गुणगणान्वित: । सर्वकार्यार्थकुल: कञ्चुकीत्यभिधीयते । जरावैक्लव्ययुक्तेन विशेद्गात्रेण कञ्चुकी ।।**). कञ्चुकी या अन्त:पुरातील सेवकाचा वात्स्यायनाच्या क*ामसूत्रा*त उल्लेख असल्याने तोही पीठमर्द, विट, चेट–विदूषकाप्रमाणे प्रत्यक्ष सामाजिक जीवनातला पेशेवाला होता. केवळ नाटकासाठी त्याची काल्पनिक निर्मिती करण्यात आलेली नाही (*कामसूत्र ४–४.७३*).

❖ ❖

सूत्रधार

भरताने आपल्या *नाट्यशास्त्रात* सूत्रधाराचे पुढीलप्रमाणे वर्णन केले आहे.

सूत्रधार सर्व नटांचा आचार्य असतो. त्याला प्रयोज्य नाटकाचे संपूर्ण ज्ञान असावे. त्याच्या भाषणपद्धतीत यत्किंचितही दोष नसावा. गायन,वादन इत्यादी कलांचे त्यास ज्ञान असावे. तसेच छंदशास्त्र, ज्योतिषशास्त्र, देशाचार इत्यादींची त्याला माहिती असावी. राजवंशाचा इतिहास त्याला चांगला येत असावा. सूत्रधार शास्त्रार्थ समजणारा, समजून त्याप्रमाणे वागणारा व वागून त्याप्रमाणे दुसऱ्यास शिकवणारा असावा.(ना.शा. २४.९२-९८).

गानस्य च वाद्यस्य च पाठ्यस्यापि एकभावविहितस्य शास्त्रोपदेशयोगात सूत्रज्ञः सूत्रधारस्तु। (ना.शा. ३५.३०). असे भरत म्हणतो. म्हणजे नाटकातील गायन, वादन व पाठ्य यांच्या सुसंगत एकीकरणाचे सूत्र जो जाणतो व त्याप्रमाणे नटांना उपदेश करतो तो सूत्रधार होय. इतरांनीही सूत्रधाराची व्युत्पत्ती याप्रमाणेच दिली आहे. सर्व नाट्योपकरणे म्हणजे सूत्र व ती जो धारण करतो तो सूत्रधार. कवीचा अभिप्राय संविधानकाचा रोख व नायकाचे गुण या तिहींमध्ये जो एकसूत्रता आणतो तो सूत्रधार. जो नाटकाच्या आरंभी प्रवेश करून पुढील कथासूत्र सुचवतो तो सूत्रधार.

सूत्रधाराच्या बरोबर मदतनीस म्हणून पारिपार्श्वक असतो. सूत्रधाराबरोबर नट म्हणून विदूषकही असतो असे भरताने म्हटले आहे (ना. शा. ३५.२४). परंतु उपलब्ध असलेल्या एकाही संस्कृत नाटकात विदूषक सूत्रधाराबरोबर असलेला दिसत नाही. तंजावर येथे सापडलेल्या काही जुन्या मराठी नाटकांत मात्र सूत्रधाराबरोबर विदूषक असल्याचे दाखविले आहे. विदूषकाबरोबर असलेल्या भरत, तौरिप, नंदी इत्यादी मंडळींचा उल्लेख भरताने केला आहे. परंतु संस्कृत नाटकांत त्यांचा आढळ होत नाही.

❖ ❖

नट

वैदिक वाङ्मयात नट किंवा नाट्य हे शब्द आढळत नाहीत. परंतु नट शब्दाशी समानार्थक असलेला 'शैलूष' शब्द तेथे आढळतो. यजुर्वेदातील पुरुषमासाच्या वर्णनात इतर अनेक शिल्पी आणि कलाकार यांच्या समवेत शैलूषाचा निर्देश केला आहे. शैलूष शब्द नटाचा वाचक आहे. शैलूष आपल्या स्त्रियांच्या अनाचाराने उपजीविका प्राप्त करतात असे सायणाचार्यांनी तैत्तिरीय ब्राह्मणावर भाष्य करताना म्हटले आहे. नटांना जायाजीव म्हणजे पत्नीवर जगणारे अशी संज्ञा दिली गेली आहे. यावरून वैदिक युगात शैलूष या नावाने नटांचे अस्तित्व असावे. कीथ यांना शैलूष शब्दाचा ॲक्टर म्हणजे पाठ्यासहित अभिनय करणारा नट हा अर्थ मान्य नाही. त्यांच्या मते त्या शब्दाचा वादक (म्युझिशियन) किंवा नर्तक (डान्सर) एवढाच अर्थ समजणे पर्याप्त आहे. परंतु शैलूष शब्दाचे हे अर्थ मुळीच प्रसिद्ध नाहीत. त्याचा नट असाच अर्थ प्रसिद्ध आहे.

वैदिक युगात नट नव्हते असे मानले तर त्यानंतर थोड्याच अवधीत लिहिलेल्या पाणिनीच्या *अष्टाध्यायी*तील नट त्यांची कला आणि शास्त्र यांच्या निर्देशाची व्यवस्थित उपपत्ती लागत नाही. शिलालिन् आणि कृशाश्व या आचार्यांनी लिहिलेल्या नटसूत्रांचे अध्ययन करणाऱ्यांना अनुक्रमे शैलालिन् आणि कृशाश्विन् अशा संज्ञा असल्याचे म्हटले आहे. (**पाराशर्यशिलालिभ्यां भिक्षुनटसूत्रयोः। (४.३.११०)** आणि **कर्मन्दकृशाश्वादिनिः। (४.३.१११)**) या नटसूत्रात नटांना त्यांच्या व्यवसायाचे शिक्षण देणारे शास्त्र ग्रथित झाले होते असे मानणे आवश्यक आहे. नटाचा धर्म किंवा नटाचा आम्नाय या अर्थी नाट्य शब्द नट शब्दाला 'य' प्रत्यय लागून सिद्ध होतो असा नियम आहे. (**छन्दोगौक्थिकयाज्ञिकबह्वृचनटाञ्ञ्यः। (४.३.१२९)** याचा अर्थ असा की पाणिनीच्या काळात नटांच्या कलेचे शास्त्र बनले होते, त्या शास्त्रावर काही आचार्यांनी सूत्रबद्ध ग्रंथ लिहिले होते आणि त्या ग्रंथांचे अध्ययन होत असे असे म्हणता येते. म्हणजे नट व त्यांची कला ही पाणिनीच्या बरीच वर्षे अगोदर म्हणजे वैदिक युगाच्या उत्तरार्धात अस्तित्वात होती.

सामान्यपणे नट म्हणजे ॲक्टर, पाठ्यासहित अभिनय करणारा. कीथ यांच्या मते अष्टाध्यायीत नट म्हणजे पँटोमाइम म्हणजे पाठ्यरहित मूक अभिनय करणारा एवढाच अर्थ अभिप्रेत आहे. वास्तविक पाहाता प्राचीन भारतात पँटोमाइम अथवा मूकाभिनयाची कला अस्तित्वात होती असे दाखविणारा कोणताही पुरावा नाही. अष्टाध्यायीत नटाव्यतिरिक्त नर्तकाचाही निर्देश आहे. त्यावरून नृत्य कला ही नटाच्या कलेहून म्हणजे नाट्याहून भिन्न होती हे उघड आहे.

ल्यूडर्सच्या मते नट मूक अभिनयाद्वारा अथवा पडद्यावर पडणाऱ्या त्यांच्या छायांच्या द्वारा कंस अथवा बलीची कथा प्रस्तुत करीत आणि शौभिक (किंवा शोभनिक) ती कथा प्रेक्षकांना समजावून सांगत. त्याचप्रमाणे चित्रकार आपल्या कंसवधविषयक अथवा बलिबन्धनविषयक चित्रांतील कथा प्रेक्षकांना समजावून सांगत.

पतञ्जलीच्या वेळी वाङ्मयरूपात संस्कृत नाटके लिहिण्यास प्रारम्भ झाला होता असे म्हणता येण्यासारखे नाही असा ल्यूडर्स यांच्या विवेचनाचा निष्कर्ष आहे. त्या वेळी नाट्य विद्यमान होते हे त्यांना मान्य आहे. पण

हे नाट्य फक्त मूकनाट्याच्या स्वरूपाचे अथवा छायानाट्याच्या स्वरूपाचे होते. परंतु प्राचीन काळी भारतात मूकनाट्य अथवा छायानाट्य प्रचलित होते असे म्हणण्याला काही आधार नाही.

पाणिनीने निर्दिष्ट केलेली शिलालिन् आणि कृशाश्व या आचार्यांची नटसूत्रे आज उपलब्ध नाहीत. तथापि, त्यांतील विषयांची आणि विवेचनपद्धतीची काहीशी कल्पना भरताच्या नाट्यशास्त्रावरून येण्यासारखी आहे. हा ग्रंथ स्वतंत्र नाही, संकलनात्मक स्वरूपाचा आहे हे त्यात अनेक ठिकाणी उद्धृत केलेल्या आनुवंशिक किंवा परंपरेने आलेल्या व नटांनी करावयाच्या अभिनयाचे विवरण करणाऱ्या श्लोकांवरून स्पष्ट आहे. नटांचा अभिनय, पाठ्य इत्यादी जो विशिष्ट व्यापार त्यासंबंधीची परंपरा पाणिनिनिर्दिष्ट नटसूत्रांपासून सुरू झाली असे समजण्यास काहीही प्रत्यवाय नाही. तेव्हा त्या नटसूत्रांत अभिनय, पाठ्य इत्यादीचे विवेचन प्राय: नाट्यशास्त्रातल्याप्रमाणेच केलेले असणार. त्याचप्रमाणे अभिनयादी नटव्यापाराचा ज्या पद्धतीचा आविष्कार – रंगमंचावर प्रेक्षकांच्या डोळ्यांदेखत – नाट्यशास्त्रात अभिप्रेत आहे त्याच पद्धतीचा तो प्राचीन नटसूत्रांतही अभिप्रेत होता असे समजण्यास काही हरकत दिसत नाही.

पाणिनीच्या वेळी नटांच्या कलेचे शास्त्र बनले होते, त्या शास्त्रावर काही आचार्यांनी सूत्रबद्ध ग्रंथ लिहिले होते आणि त्या ग्रंथांचे अध्ययन होत असे याविषयी संशय घेता येण्यासारखा नाही. यावरून नट व त्यांची कला ही पाणिनीच्या बरीच वर्षे अगोदर म्हणजे वैदिक युगाच्या उत्तरार्धात अस्तित्वात होती असे मान्य करणे आवश्यक ठरते. सामान्यपणे नट म्हणजे actor, पाठ्यासहित अभिनय करणारा असा अर्थ करावयास हरकत नाही.

*अष्टाध्यायी*तील १.४.२९ या सूत्रावर भाष्य करताना पतञ्जलीने म्हटले आहे 'उपयोगे इति किमर्थम्। नटस्य शृणोति ग्रन्थिकस्य शृणोति... आतश्चोपयोगो यदारम्भका रङ्गं गच्छन्ति नटस्य श्रोष्यामो ग्रन्थिकस्य श्रोष्याम इति।' नट आणि ग्रन्थिक यांच्या श्रव्य कलेचे दर्शन रंगभूमीवर होत असे आणि ते ऐकण्या व पहाण्यासाठी लोकसमुदाय जात असे अशी महाभाष्याच्या काळची परिस्थिती होती.

नाट्य प्रस्तुत करणाऱ्या नटांचे संघ यात्रा, उत्सव आदी प्रसंगी जमणाऱ्या लोकांच्या समुदायापुढे आपल्या कलेचे प्रदर्शन करण्यासाठी एका गावाहून दुसऱ्या गावी याप्रमाणे फिरत असत असे एका जातककथेवरून दिसते. हे हिंडणाफिरणारे नट सामान्य लोकांच्या मनोरंजनासाठी जे नाट्य प्रस्तुत करीत ते लोकनाट्याच्या स्वरूपाचे असण्याचाच संभव आहे. आणि ह्याच लोकनाट्याचा प्रभाव वैदिक कर्मकाण्डातील काही विधींवर पडला आहे असे जे हिलेब्रांट यांचे मत आहे ते अधिक सयुक्तिक वाटते.

संस्कृत नाटकाचे मूळ धार्मिक विधीतच शोधणे आवश्यक आहे असे कीथ यांचे मत आहे. सामान्यत: सर्वच प्राचीन समाजांत नाट्य कोणत्या ना कोणत्या तरी धार्मिक विधीशीच संबद्ध असते. भारतात तर सर्वच जीवन धर्माशी निगडित झाले आहे. तेव्हा येथे नाट्यासारखा मनोरंजनाचा प्रकारसुद्धा मुळात धर्माशीच संबद्ध असावा म्हणजे त्याचा उगम एखाद्या धार्मिक विधीतून झाला असावा असे मानणेच योग्य आहे असे त्यांचे म्हणणे आहे.

नाट्यशास्त्रात एके ठिकाणी भरत शब्द नट या अर्थी वापरला आहे.

'पृष्ठे कृत्वा कुतपं नाट्यं युक्ते यतो मुखं भरत:। सा पूर्वा मन्तव्या प्रयोगकालेन नाट्यज्ञ:।। (१३.६६).' आणि शेवटच्या दोन अध्यायांत भरताचा वंश नटसंज्ञेस कसा पात्र झाला (**कथं तवायं वंशश्च नटसंज्ञ: प्रतिष्ठित:। ३६.१४**) ते सांगितले आहे. भरत शब्दाचा नट असा अर्थ **याज्ञवल्क्यस्मृती**त आढळतो व अमरकोशातही तो दिला आहे. पण नाट्यशास्त्राचा रचनाकार म्हणून ज्याला मानता येईल तो भरत स्वत: नट असण्याची शक्यता कमी आहे.

नट हे शूद्राचार होते व त्यांचा सामाजिक दर्जा फार वरचा नव्हता असे इतर पुराव्यावरूनही दिसते. मनुस्मृतीत (१०.२२) नट ही व्रात्य क्षत्रियापासून उत्पन्न झालेली एक जमात म्हणून निर्दिष्ट केली आहे. तेव्हा आर्यांमध्ये गणना न होणाऱ्या ह्या जमातीत हा ग्रंथकार उत्पन्न झाला असे वाटत नाही. अभिनवगुप्ताने दुसऱ्या अध्यायाच्या प्रारंभी भरताला नाट्याचार्य म्हटले असून कोहलादी त्याच्या पुत्रांना म्हणजे शिष्यांनाच नट ही संज्ञा लावली आहे. यावरून असे म्हणता येईल की भरत हा स्वत: नट नसून नटांना आवश्यक असणाऱ्या सर्व विद्यांचे शिक्षण देणारा आचार्य होता. पस्तिसाव्या अध्यायात नाटकात भूमिका देण्यासंबंधी विचार करताना असे म्हटले आहे की आचार्याने पात्रांच्या व नटांच्या स्वाभाविक गुणांचा विचार करून योग्य रीतीने निरनिराळ्या भूमिकांसाठी निवड करावी

आचार्य: पात्रजांश्चैव गुणाञ्ज्ञात्वा स्वभावजान्।
तत: कुर्याद्यथायोगं नणां भूमिनिवेशनम्।।३५.४।।.

सव्विसाव्या अध्यायात आचार्याने नाट्याचे शिक्षण द्यावे हे सांगितले असून आदर्श आचार्याच्या गुणांचा निर्देश केला आहे –

गीतं नृत्तं तथा वाद्यं प्रस्तारो गमनक्रिया। शिष्यनिष्पादनं चैव षडाचार्यगुणा: स्मृता:।।२६.३५।।

तेव्हा ह्या ग्रंथाचा रचनाकार अशा प्रकारचा एखादा नाट्याचार्य असावा हे मान्य करावयास हरकत नाही. नटांना नृत्तगीताभिनयादी सर्व विद्यांचे शिक्षण देण्यात कुशल अशा नाट्याचार्याकडूनच असा ग्रंथ लिहिला जाण्याची शक्यता अधिक आहे. प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगांशी संबंध नसलेला केवळ पंडित असा ग्रंथ रचू शकेल हा संभव कमी आहे. ज्या नाट्याचार्याने हा ग्रंथ लिहिला असेल त्याने आपले स्वत:चे नाव अज्ञात ठेवले असून त्याचे निर्मातृत्व भरताकडे म्हणजे परंपरेने आद्य नाट्याचार्य म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या व्यक्तीकडे दिले आहे.

डॉ. राघवन यांनी दाखवून दिल्याप्रमाणे पतञ्जलीने आपल्या **महाभाष्यात** (५.२.९५) नटाचे विशेषण म्हणून वापरलेल्या 'रसिक' शब्दाचे ज्याच्या ठिकाणी रस असतो असे विवरण केले आहे, त्यावरून नट रसाची अभिव्यक्ती करीत असे किंवा रसग्रहण करीत असे असा अर्थ निष्पन्न होतो. म्हणजे पतञ्जलीच्या काळी रसविषयक चर्चेस प्रारंभ झाला होता असे समजण्यास हरकत नाही. त्याविषयी विवेचन करणारे ग्रंथ त्यानंतरच्या एकदोन शतकांत रचले गेले असावेत.

नाट्यशास्त्रात व अन्य नाट्यविषयक ग्रंथांत नटाविषयीचे जे उल्लेख येतात ते लक्षात घेतले असता नटाच्या ठिकाणी विविध प्रकारच्या गुणांची अपेक्षा केली गेलेली आढळून येते. हे गुण पुढीलप्रमाणे सांगता येतील –

अभिनयसहजता, मुद्राविष्कारात तत्परतेने पालट करण्याची क्षमता, केवळ मुद्रेवरच नव्हे तर प्रत्येक अवयवातून अभिनयाविष्कार घडवण्याची कला, यथायोग्य हालचाली, संयम व सूचकता, अन्य नटांशी सुसंवादी वर्तन व त्यांच्या बाबतची सहकार्याची भूमिका, स्वरसंगती, स्वराघात, लय व ताल यांचे भान, उचित उच्चारणक्षमता, पाठांतरशक्ती, आवाजाचा चौफेर उपयोग, बुद्धिमत्ता, समज, आकलनशक्ती, स्मरणशक्ती, संवेदनक्षमता, कल्पनाशीलता, अवलोकनपटुत्व, उत्साह, परिश्रम, चिकाटी, प्रामाणिकपणा, भाषाप्रभुत्व, हावभावांवरील हुकमत. ही गुणसंपदा अंगी असणारा नट उघडच अभिनयकुशल असणार हे वेगळे सांगण्याची गरज नाही.

❖ ❖

नटी

उपलब्ध संस्कृत नाटकात आढळणारी नटी भरतकालीन नव्हती असे दिसते. कारण भरताने सूत्रधाराबरोबर तिचा उल्लेख कोठेच केलेला नाही. नटी ही सूत्रधाराची पत्नी असून त्याने हाक मारल्याबरोबर ती पुढे येते आणि त्याला नाट्यप्रयोगांत साह्य देते. पुष्कळ वेळा प्रस्तावना आणि मुख्य नाटक यांमधील संबंध जोडण्याला नटी-सूत्रधाराचे घरगुती भाषण फार उत्तम रीतीने उपयोगी पडते. उदा. *रत्नावली* नाटकातील नटी-सूत्रधार संवाद पाहा. त्यात नटी आपल्या एकुलत्या एका मुलीचे लग्न परद्वीपस्थ तरुणाबरोबर ठरल्यामुळे उद्विग्न आहे. त्यावर तिला सूत्रधार म्हणतो की, 'विधि अनुकूल असेल तर सर्व गोष्टी ठीक होतील.' हेच सूत्रधाराचे वाक्य घेऊन यौगन्धरायण प्रवेश करतो व 'रत्नावली'च्या कथासूत्राचा उपन्यास करतो. *मुद्राराक्षस, मृच्छकटिक* यांतही नटी-सूत्रधाराचे असेच खाजगी भाषण आहे व त्यामुळेच मुख्य कथानकाचा सांधा जुळवून आणण्यात आला आहे. *मृच्छकटिकातील* नटीमध्ये ठसठशीत व्यक्तिमत्त्व दिसते.

❖ ❖

सूत्रधार व इतर नट

पूर्वरंगानंतर योजावयाच्या प्रस्तावनेत उपस्थित होणारे सूत्रधार, पारिपार्श्वक आदी नट म्हणून उपस्थित होतात, नाटकातील कोणत्याही भूमिकेत अवतीर्ण झालेले नसतात. सूत्रधार हा या नटवर्गातील मुख्य. त्याच्या अंगी कोणते गुण आवश्यक आहेत त्याचा नाट्यशास्त्रात निर्देश केला आहे. सूत्रधारालाच अन्यत्र नाट्याचार्य अथवा नुसतेच आचार्य म्हटले आहे. गीत, नृत्त, वाद्य, प्रस्तार (ताल), गमनक्रिया व शिष्यनिष्पादन हे आचार्यगुण असे म्हटले असून ऊह, अपोह, मति, स्मृति व मेघा या गोष्टी त्याला आवश्यक मानल्या आहेत (२६.३५-३६). सूत्रधाराशिवाय इतर नटांचे नाट्यशास्त्रात वर्णन केले आहे. त्यांनी करावयाच्या कमीअधिक महत्त्वाच्या भूमिकांना अनुसरून त्यांना भरत, नट, नन्दी, नाट्यकर, विदूषक अशा संज्ञा दिल्या आहेत. नाटकातील कोणती भूमिका कोणत्या नटाने करावी हे ठरविण्याचे काम नाट्याचार्याचे. ही निवड वय, अवस्था इत्यादी दृष्टींनी अनुरूप असावी, विरूप नसावी हे अर्थातच सांगितले आहे. स्त्रीची भूमिका पुरुषाने केली तर ती योजना रूपानुरूपा असे म्हटले आहे. (२६.१४).

नाट्यप्रयोगाचे सुकुमार आणि आविद्ध असे दोन भिन्न प्रकार निर्दिष्ट केले आहेत. नाटक, प्रकरण, भाण, वीथी आणि उत्सृष्टिकाङ्क यांचे प्रयोग सुकुमार होत, तर समवकार, डिम, व्यायोग आणि ईहामृग यांचे प्रयोग आविद्ध होत. आविद्ध प्रयोगासाठी पुरुष नटांचीच निवड करावी असे सांगितले आहे. सुकुमार प्रयोगांत स्त्रियांची योजना करावी, विशेषत: शृंगाररसप्रधान अशा नाट्यात सर्वच भूमिका स्त्रियांनी कराव्यात असे म्हटले आहे. याचे कारण असे दिले आहे की स्वर्गात होणाऱ्या नाट्यप्रयोगात रम्भा, उर्वशी आदी अप्सराच सर्व भूमिका करतात. त्याला अनुसरून पृथ्वीवर सुद्धा - विशेषत: राजमहालात-स्त्रियांना भूमिका देणे योग्य होईल. तथापि, सर्वसाधारणपणे अनुरूप अशीच योजना करणे भरताने प्रशस्त मानले आहे. देव, राक्षस, राजा, सेनापती, दास इत्यादी विविध भूमिकांसाठी नटांमध्ये कोणत्या गोष्टी आवश्यक आहेत याचेही भरताने विवेचन केले आहे (पस्तिसावा अध्याय).

भूमिका निश्चित झाल्यावर नटांनी करणे आवश्यक असलेल्या तालमीचा (योग्या) सुद्धा *नाट्यशास्त्रात* निर्देश आहे. ही योग्या केल्याशिवाय भाव आणि रस यांच्या आविष्कारात सौष्ठव येणार नाही असे भरताने म्हटले आहे (२६.३३). अभिनयाद्वारा हा आविष्कार करण्याचे शिक्षण नटांना देण्याचे काम नाट्याचार्याचे हे उघडच आहे.

❖ ❖

नाट्यपात्रे

कलाकृतींत पात्रांना फार महत्त्व आहे. संविधानक म्हणजे दुसरे काही नसून तो पात्रांच्या स्वभावविशेषाचाच परिपाक आहे. Character is plot असे एक प्रसिद्ध वचन आहे. भरताच्याही लक्षात ही गोष्ट आलेली आहे. आपल्या पाचव्या नाट्यवेदाचे वर्णन करीत असता त्याने नाट्यवेदाला लोकांच्या सर्व प्रकारच्या कर्मांचा अनुदर्शक म्हटले आहे (**लोकस्य सर्वकर्मानुदर्शकम्। ना. शा. १.१४**). त्याचप्रमाणे, तो म्हणतो लोकांचा सुखदु:खात्मक स्वभाव म्हणजे नाट्य होय. (**योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदु:खसमन्वित:.... नाट्यमित्यभिधीयते। ना.शा. १.८५**). लोकांनी केलेली विशिष्ट कर्मे त्यांच्या स्वभावानुरूपच घडतात; या नियमाप्रमाणे वरील वचनांत भरताने पात्रांच्या स्वभावाचा अप्रत्यक्षपणे निर्देश केला आहे असे म्हणावयास हरकत नाही. तसेच कालिदासानेही सत्त्व, रज आणि तम यांतून (म्हणजे सत्त्वादि प्रकृतीच्या लोकांच्यांतून उत्पन्न झालेले लोकचरित नाट्यांत असते असे म्हटलेले आहे.

आपल्या नाट्यवेदात सर्व त्रैलोक्याचे भावानुकीर्तन आहे (ना. शा. १.७३) असे जरी भरताने म्हटले असले तरी खुद्द भरत व त्यानंतर झालेले नाट्यशास्त्रावरील लेखक यांची नाट्यपात्राविषयीची दृष्टी अत्यंत मर्यादित आहे. अर्थात त्या वेळची सामाजिक परिस्थिती व समाजात महत्त्व पावलेले वर्ग पाहिले असता असे असणे साहजिक आहे असे वाटते. चातुर्वर्ण्यापैकी क्षत्रिय व ब्राह्मण यांतील पात्रेच सर्वात अधिक आहेत. वैश्य आढळतो, पण तो फार तुरळक. शूद्र व अतिशूद्र यांचा उल्लेख अगदी क्वचित (फाशी द्यावयाच्या वेळी मांगाच्या वगैरे भूमिकेत) आढळून येतो.

भरत म्हणतो, जगातील व्यक्ती साधारणपणे तीन प्रकारच्या असतात (**समासतस्तु त्रिविधा प्रकृति: परिकीर्तिता। स्त्रीणां च पुरुषाणांच उत्तमाधममध्यमा:। ना.शा. २४.१**). ते प्रकार म्हणजे उत्तम, मध्यम आणि अधम. पुरुषांत काही ज्ञानी, मनोनिग्रही, निरनिराळ्या कलांत निपुण, शास्त्र-इतिहास-धर्म इत्यादी गोष्टीचा अभ्यास केलेले, भूतदयेने प्रेरित होऊन धर्माप्रमाणे वागणारे असे काही असतात (*ना.शा. २२.८६ ते ८८*). उलट काही त्यांच्याविरुद्ध म्हणजे दुष्ट, निर्बल, दुराचारी, चहाडखोर, स्त्रीलंपट आणि भांडखोर असतात. त्यांची बुद्धी अगदी कोती असून ते अनेक गोष्टी करण्याचा आव आणतात आणि त्या मध्येच सोडून देतात. त्यांना चांगले काय आणि वाईट काय हे कळण्याची अक्कल नसते. ते सहजासहजी क्रोधाला बळी पडतात; व तसाच दुसऱ्याचा अवसानघात करतात. यांपैकी पहिल्या प्रकारच्या लोकांना उत्तम प्रकृतीचे व दुसऱ्यांना अधम किंवा नीच प्रकृतीचे लोक म्हणतात. मध्यम प्रकृतीची माणसे या दोघांच्या मध्ये असतात. त्यांच्यामध्ये उत्तम प्रकृतीच्या लोकांचे गुणही उत्कटत्वाने नसतात व अधम प्रकृतीच्या लोकांचे दोषही नसतात. त्यामुळे त्यांच्यात गुणदोषांची सरमिसळ झालेली असते.

तत्कालीन समाजरचनेप्रमाणे राजसंस्था हिला पराकाष्ठेचे महत्त्व असल्यामुळे राजा हाच बहुतेक नाटकांतील नायक असे. त्यांपैकी नायक हा त्यागी, कुलीन, रूपयौवनसंपन्न, दक्ष व शीलवान असावा लागे. राम-युधिष्ठिर-दुष्यन्त इत्यादी. धीरोद्धत नायक कपटी, तापट, चंचल, अहंकारी आणि आत्मप्रौढी मिरवणारा असतो.

याचे उदाहरण भीमसेन. धीरललित नायक राज्यकारभाराची काळजी नसलेला, मृदु प्रकृतीचा, कलांच्या नादांत नेहमी असणारा असा असतो. उदाहरणार्थ वत्सराज उदयन, अग्निमित्र इत्यादी. सर्वसामान्य गुण अंगी असलेला, सौम्य, विशेषत: ब्राह्मण जातीचा तो धीरप्रशांत होय. जसे 'मालतीमाधवां'तील माधव, 'मृच्छकटिकां'तील चारुदत्त इत्यादी. त्यामुळे राजा व त्याच्या दरबारातील मंत्री, सेनापती इत्यादी पात्रे नाटकात असत; व नायिका राणी असल्यामुळे अंत:पुरातील कंचुकी वगैरे पात्रे नाटकात योजलेली असत. संस्कृत नाटकात सामान्यत: प्रणयप्रधान नाटकांनाच महत्त्व असल्याने तेथील प्रमुख रस शृंगार असे. नाटकांतून राजाचे शृंगारातील साहाय्यक विदूषकादी लोक पात्रांमध्ये प्रमुख असत.

अन्त:पुरात दासदासी इत्यादी पात्रे ज्याप्रमाणे असतात त्याप्रमाणेच हिजडे (वर्षवर), कञ्चुकी, खुजे (वामन), किरात (रोडके), कुब्ज (कुबडे) इत्यादी असतात. या साऱ्यांचा उल्लेख हर्षाच्या *रत्नावली*त आहे. ज्या राणीला राजाबरोबर राज्याभिषेक झाला असेल तिला महादेवी म्हणतात. ही कुलशीलाने राजाला शोभेशी असावी. ईर्ष्या किंवा क्रोधाने युक्त असू नये. ती क्षमाशील असावी. राजाचा स्वभाव उत्तम प्रकारे जाणून त्याच्यावर प्रेम करणारी असावी; व त्याग करून राजाचे हित चिंतणारी असावी. अशा महादेवी धारिणी, काशीराजपुत्री, वासवदत्ता वगैरे आहेत. नायिकेच्या सख्या म्हणून स्त्रीपात्रे असतात. उदाहरणार्थ, अनसूया व प्रियंवदा या शकुंतलेच्या सख्या होत. त्या नायिकेशी बरोबरीच्या नात्याने वागतात. *स्वप्नवासवदत्त* इत्यादी काही नाटकांतून राजकन्येला लहानपणापासून सांभाळण्यास ठेवलेली दाई (धात्री) असते. तसेच *मालविकाग्निमित्र*, *मालती-माधव* इत्यादी नाटकांतून संन्यासिनी आहेत. त्या प्रगल्भ व विदुषी असून नायिकेचा विवाह नायकाशी व्हावा अशी खटपट करणाऱ्या असतात, हे *मालविकाग्निमित्रा*तील परिव्राजिका व *मालतीमाधवा*तील कामन्दकी या पात्रांवरून स्पष्ट होते.

❖ ❖

पात्रांचे स्वभाव

नाटकात विविध प्रकारच्या लोकांच्या स्वभावाचे दर्शन घडवावे असे नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे. तदनुसार नाटकात संभाव्य असणाऱ्या विविध प्रकारच्या पात्रांच्या स्वभावविशेषांची माहिती चोविसाव्या अध्यायात दिली आहे. पुरुष आणि स्त्रिया यांची प्रकृती उत्तम, मध्यम आणि अधम अशी तीन प्रकारची असू शकते हे सांगून चार प्रकारचे नायक आणि चार प्रकारच्या नायिका यांच्या मुख्य स्वभाववैशिष्ट्यांचा निर्देश भरताने केला आहे. त्यानंतर त्या अध्यायात राजाच्या अन्त:पुरात नेहमी आढळून येणाऱ्या अनेक प्रकारच्या व्यक्तींचे वर्णन केले असून पुढे राजकुलाशी संबद्ध अशा पुरुषांचे स्वभावविशेष विस्ताराने सांगितले आहेत. महादेवी, देवी, स्वामिनी, नाटकीया, नर्तकी, प्रतीहारी, कञ्चुकीय प्रभृती अन्त:पुराशी संबद्ध असलेली पात्रे, तसेच राजा, सेनापती, मन्त्री, पुरोहित वगैरे राजकुलातील इतर व्यक्ती यांच्या स्वभावविशेषांचे विस्तृत विवेचन येथे आढळते. नाटकाचा नायक राजा असणे आवश्यक मानल्यामुळे आणि रूपकप्रकारांत नाटकच सर्वश्रेष्ठ असल्यामुळे ह्या पात्रांचाच प्राधान्येकरून विचार केला.

प्रत्येक पात्राच्या ठिकाणी त्याचे स्थान व हुद्दा यांना अनुरूप असे सर्व गुण असणे आवश्यक मानले आहे. उदाहरणार्थ, राजा बुद्धिसंपन्न, शूर, दक्ष, अव्यसनी, अर्थशास्त्रवित् इत्यादी प्रकारे अनेक गुणांनी मंडित असावा असे म्हटले आहे. नाटकाचा नायक प्रख्यात व उदात्त असावा असे म्हटले आहे त्याला पूरक असेच हे वर्णन आहे. त्याचप्रमाणे सेनापती, मंत्री यांच्या वर्णनातही त्यांच्या अधिकाराला आवश्यक अशा शौर्य, स्वामिभक्ती वगैरे सर्व गुणसमुच्चयाचा निर्देश आहे. या नियमांचे पालन केल्यास निरनिराळ्या नाटकांतील पात्रांच्या स्वभावात मूलभूत फरक पडण्याचा संभव नाही. शिवाय, सर्वत्र पात्रांच्या स्वभावाचे चित्रण आदर्श स्वरूपातच होणार. तथापि, भिन्न भिन्न नाटकांतील प्रसंगांची विविधता आणि त्या प्रसंगी होणारी पात्रांची विविध स्वरूपाची वागणूक यांमुळे स्वभावास्वभावामधील भिन्नता अभिव्यक्त झाल्याशिवाय राहात नाही. आणि याच्याच अनुरोधाने सर्व गुण अंगी असलेल्या राजाच्या ललित, उद्धत, शान्त अशा भिन्न भिन्न प्रकृती मानल्या आहेत. त्यामुळे नाटकातील पात्रे ठरीव साचेबंद स्वरूपाची होण्याचा संभव असला तरी भरताच्या नियमांच्या चौकटीतही पात्रांच्या स्वभावचित्रणात वैविध्य उत्पन्न करण्यास पुष्कळ अवकाश आहे.

❖ ❖

पात्रांनी कोणती भाषा बोलावी?

संस्कृत नाटकातील कोणत्या पात्रांनी कोणती भाषा बोलावी यासंबंधी काही संकेत निश्चित झाले होते. उत्तम आणि मध्यम वर्गापैकी सुशिक्षित व विद्यासम्पन्न पात्रांनी संस्कृत भाषा बोलावी. सर्व नायकांबरोबरच मंत्री, पुरोहित, सेनापती, ऋषी, आचार्य वगैरे; उच्च श्रेणीतील लोक संस्कृत भाषेत बोलताना नाटकात आढळतात. उत्तम आणि मध्यमवर्गातील स्त्रियांनी मात्र शौरसेनी भाषा बोलावी. सीता, शकुंतला, वासवदत्ता, धारिणी इत्यादी राण्या आणि महाराण्या प्राकृतच बोलतात हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. स्त्रियांचे काव्य असेल तर ते त्यांनी महाराष्ट्री भाषेत म्हणावे. राजाबरोबर असलेल्या नीच पात्रांनी मागधी भाषा बोलावी; व सामान्य सेवकांनी अर्धमागधी बोलावी. विदूषकादींनी प्राच्य व धूर्तांनी अवन्तिजा बोलावी. याचप्रमाणे इतर अनेक रानटी लोकांनी शाबरी, द्राविडी, चांडाली, पैशाची इत्यादी भाषा बोलाव्या. संन्यासिनी स्त्रियांनी मात्र संस्कृतात बोलावे. नीच पात्र ज्या देशातले असेल त्या देशांतली भाषा त्याच्या तोंडी घालावी. *मुद्राराक्षसा*तील हेराप्रमाणे काही पात्रांनी कार्यवशात प्राकृत बोलून नंतर संस्कृत बोलावे. जेथे जेथे पांडित्याचा, चातुर्याचा व बहुश्रुततेचा प्रश्न येईल तेथे तेथे संस्कृत मधून मधून वापरावे.

जास्तीत जास्त प्राकृत भाषांचा वापर *मृच्छकटिका*त आहे. कारण तेथील बरीचशी पात्रे खालच्या थरातील आहेत. सर्व जनसमुदायापुढे नाटके करून दाखवावयाची असल्याने सामान्य प्रेक्षकांच्या दृष्टीने व वास्तवाच्या दृष्टीने संस्कृत नाटकात काही पात्रांच्या तोंडी प्राकृत असणे आवश्यकच होते. भरताने आपला भाषाविचार *नाट्यशास्त्रा*त सतराव्या अध्यायात तीस ते पन्नास या श्लोकांत विस्ताराने मांडला आहे.

विश्वनाथानेदेखील *साहित्यदर्पणा*त या विषयाचा सविस्तर ऊहापोह केला आहे. विश्वनाथ लिहितो–

पुरुषाणामनीचानां संस्कृतं संस्कृतात्मनाम्।।६.१५८।।

सौरसेनी प्रयोक्तव्या तादृशीनां च योषिताम्।
आसामेव तु गाथासु महाराष्ट्रीं पयोजयेत्।।६.१५९।।

अत्रोक्ता मागधी भाषा राजान्त:पुरचारिणाम्।
चेटानां राजपुत्राणां श्रेष्ठिनां चार्धमागधी।।६.१६०।।

प्राच्या विदूषकादीनां, धूर्तानां स्यादवन्तिजा।
योधनागरिकादीनां दाक्षिणात्या हि दीव्यताम्।।६.१६१।।

शकाराणां शकादीनां शाकोरीं संप्रयोजयेत्।
बाल्हीकभाषोदीच्यानां द्राविडी द्रविडादिषु।।६.१६२।।

आभीरेषु तथाभीरी चाण्डाली पुक्कसादिषु।
आभीरी शाबरी चापि काष्ठपत्रोपजीविषु।।६.१६३।।

तथैवाङ्गरकारादौ पैशाची स्यात्पिशाचवाक्।
चेटीनामप्यनीचानामपि स्यात्सौरसेनिका।।६.१६४।।

बालानां षण्डकानां च नीचग्रहविचारिणाम्।
उन्मत्तानामातुराणां सैव स्यात्संस्कृतं क्वचित्।।६.१६५।।

ऐश्वर्येण प्रमत्तस्य दारिद्र्योपहतस्य च।
भिक्षुवल्कधरादीनां प्राकृतं संप्रयोजयेत्।।६.१६६।।

संस्कृतं संप्रयोक्तव्यं लिङ्गिनीषूत्तमासु च।
देवीमन्त्रिसुता वेश्यास्वपि कैश्चित्तथोदितम्।।६.१६७।।

यद्देशं नीचपात्रं तु तद्देशं तस्य भाषितम्।
कार्यतश्चोत्तमादीनां कार्यो भाषाविपर्ययः।।६.१६८।।

योषित्सखीबालवेश्यापितवाप्सरसां तथा।
वैदग्ध्यार्थं प्रदातव्यं संस्कृतं चान्तरान्तरा।।६.१६९।।(सा.द. ६.१५८ ते १६९)

❖ ❖

प्रेक्षक

अव्यग्रैरिन्द्रियैः शुद्ध ऊहापोहविशारदः।
त्यक्तदोषोऽनुरागी च स नाट्ये प्रेक्षकः स्मृतः ।।२७.५४।। बडोदेप्रत

(ज्याची इंद्रिये संयमाने नियंत्रित असतात, ज्याचे मन निर्मळ असते, जो चांगल्यावाईटाचा विचार करतो, दोषांचा त्याग करतो आणि गुणाविषयी प्रेम बाळगतो त्याला नाट्याचा खरा प्रेक्षक म्हटले जाते.)

मानवी मनाला रिझविणाऱ्या कोणत्याही कलाकृतीचा आस्वाद घेण्याकरिता उपस्थित असणाऱ्या व्यक्तीला, सामान्यपणे प्रेक्षक म्हणतात. या प्रेक्षकाजवळ कोणते गुणविशेष असावेत यासंबंधी भारतीय नाट्यशास्त्रविषयक आणि साहित्यविषयक ग्रंथांतून भरपूर विचार मांडलेले आहेत.

व्याकरणशास्त्रदृष्ट्या प्रेक्षक हा शब्द, प्र+ईक्ष्+वुन् (ण्वुल्) असा सिद्ध होतो; आणि त्याचा अर्थ नाट्यकृतीचे किंवा कविकृतीचे निरीक्षण करणारा किंवा तशा प्रकारचे निरीक्षण करण्याची इच्छा असणारा असा होतो. यावरून असे दिसते की प्रेक्षक म्हणजे केवळ 'पाहाणारा' नसून साहित्यकृतीचे/नाट्यकृतीचे आकलन करून घेऊन तीसंबंधी आपला अभिप्राय व्यक्त करणारी, तिच्या रसग्रहणास समर्थ असणारी व्यक्ती होय. उपरूपकांचे प्रकार सांगताना भावप्रकाशकारांनी 'प्रेक्षक' हा शब्द उपरूपकाचे एक नाव म्हणून योजिला आहे. त्याची वैशिष्ट्ये सांगताना मात्र त्यांनी 'प्रेक्षणक' हा शब्द उपयोजिला आहे. (**एवं प्रेक्षणकं विद्याद्यथा त्रिपुरमर्दनम्। भाव-प्रकाश ९-२६३-२१**)

भारतीय नाट्यशास्त्रवेत्त्यांनी प्रेक्षकाच्या ठिकाणी पुढील गुण सांगितले आहेत -

१) विषयाचा नेमका हेतू कोणता हे जाणण्याची कुवत असलेला.

२) विषयाशी एकरूप होणारा.

३) नाट्यकृतीकडे पूर्वग्रहदोषरहित आणि स्वच्छ नजरेने पाहणारा - मात्सर्यदोषरहित.

४) नाट्यकृतीकडे सर्वार्थाने पाहात असता त्यातील वेगवेगळ्या घटनांचा तर्कशुद्ध क्रम लावण्याची योग्यता असलेला.

५) कीर्ती प्राप्त करून देणाऱ्या आणि अपकीर्ती आणणाऱ्या वस्तुजातींमध्ये फरक करू शकणारा आणि समाजातील चांगल्या वर्तणुकीसंबंधी मान्य रूढी माहीत असलेला.

६) सुसंस्कृत आणि सभ्य लोकांचे वर्तनप्रकार माहीत असलेला.

७) अभिनयाला आवश्यक असलेली सहा अंगे, त्याबाबतच्या मर्यादा आणि मान्य रूढी माहीत असलेला.

८) संगीत-योजना आणि संगीत-वाद्ये यांच्या उपयोगाची चांगली माहिती असलेला.

९) प्रेक्षक चतुर असावा. त्याला अभिनयाची आणि अभिनयाबाबत रंगमंचावर असलेल्या मान्य रूढींची जाण हवी.

१०) साहित्यप्रांतातील सर्व रस आणि त्यांचे भाव माहीत असलेला असाच प्रेक्षक हवा.

११) नाटकात येणाऱ्या पात्रांची वेषभूषा, रंगभूषा आणि पडदे वगैरेंची योजना संपूर्णपणे ठाऊक हवी.

१२) प्रेक्षकाला ज्या भाषेत आणि बोलीभाषेत नाटक असेल, त्या भाषेची, वृत्तांची, विशिष्ट स्थलवाचक नामांची जाण हवी.

१३) सर्वसामान्यपणे, सर्वच शास्त्रांची जाण त्याला हवी.

प्रेक्षकाच्या गुणवत्तेची ही एवढी मोठी यादी भारतीय नाट्यशास्त्रकारांनी प्रेक्षकाचा सर्व बाजूंनी विचार केल्याचे दाखविते. नाटकाचा विषय, त्यातील भाषा-बोलीभाषा, संगीत, अभिनय, वेषभूषा, नाट्यसंकेतादींचे ज्ञान, याप्रमाणेच प्रेक्षकाचा मात्सर्यरहित दृष्टिकोण, नाट्यविषयसंबद्ध विचारांतील तर्कसंगती हे गुण प्रेक्षकाजवळ असणे आवश्यक या गुणांबरोबरच नाट्यविषयाशी आवश्यक अशी तदात्मता व ताटस्थ्य याही गुणांची प्रेक्षकांस आवश्यकता असते.

नाटकात आलेल्या विषयाचा हेतू नाटककाराला समाजजीवनात आलेले अनुभव-समाजातील समस्या नाट्यमाध्यमाद्वारे समाजापुढे मांडणे हा असतो. उदाहरणार्थ *उत्तररामचरितात*, भवभूतीला लोकांच्या कल्याणासाठीच स्वत:च्या वैयक्तिक जीवनाचीही पर्वा न करणारा ''आराधनाय लोकानां मुञ्चतो नास्ति मे व्यथा'' असा एक आदर्श राजा रामाच्या स्वरूपात पुढे आणावयाचा आहे. प्रेक्षकाला नाटककाराचा हा मूलभूत हेतू समजावून घेता आला नाही तर भवभूतीचे नाटकउभारणीतील सर्व प्रयत्न वाया जातील. म्हणून नाटकविषयामागील नाटककाराचा हेतू समजावून घेणे हा प्रेक्षकाचा अतिमहत्त्वाचा गुण ठरतो.

नाटकात आलेल्या विषयाशी एकरूप किंवा तन्मय होणे हा, प्रेक्षकाच्या ठिकाणी आवश्यक असलेला दुसरा एक महत्त्वाचा गुण आहे. कारण अशी तन्मयता आल्याशिवाय प्रेक्षक, नाटकाचे खरे रसग्रहण करू शकणार नाही. नाटकात आलेल्या भूमिकांशी एक प्रकारचा परकायाप्रवेश करणे प्रेक्षकाला जमले पाहिजे, तरच, नाटकात आलेल्या भूमिकांच्या क्रोध, आनंद, भीती, दु:ख वगैरे भावनांशी प्रेक्षक तन्मय होऊ शकेल, आणि नाटकाचे रसग्रहण करू शकेल.

यासाठी प्रेक्षक स्वत: सर्व प्रकारच्या चिंता आणि त्यामुळे येणारी मानसिक संत्रस्तता यांपासून मुक्त हवा. इतकेच नव्हे, नाटक पाहताना त्याच्या वृत्ती सुप्रसन्न हव्यात. (**वस्तुनस्तत्त्वमास्थाय तन्मयत्त्वेन भावक: । सुप्रसन्नाशय: पोक्त: प्रेक्षको नाट्यकोविदै: ।। साहित्यसार, १-१४**) त्याचा नाटक पाहाण्याचा दृष्टिकोण प्रसन्न हवा. काही व्यक्ती स्वत:चे प्रश्न थोडा वेळ विसरण्यासाठी नाटक पाहायला जातात; पण सुप्रसन्नाशय या शब्दाने अपेक्षित असलेला प्रेक्षक, हा नव्हे. संसारातल्या अनेक काळज्या बाजूला ठेऊन शांत मनाने आलेला प्रेक्षकच नाटककाराच्या भावनांशी तन्मय होऊ शकतो; आणि नाट्यकृतीचे रसग्रहण करू शकतो.

नाटकाचा विषय, नाटकातील नायक, नायिका, इतर नटवर्ग आणि नाटककार या सर्वांविषयी प्रेक्षकाच्या मनात कोणताही पूर्वग्रह असता कामा नये. कारण अशा प्रकारची पूर्वग्रहदूषित वृत्ती प्रेक्षकाच्या ठिकाणी आवश्यक असलेल्या मानसिक शांततेचा भंग करते आणि त्याला नाटकाच्या रसग्रहणाला असमर्थ बनविते.

नाटककार, नाटकातील अनेक भाग, कथा-उपकथा हे सर्व प्रेक्षकाची उत्सुकता कायम राहावी या दृष्टीने मांडत असतो. वर्णनीय भूमिकांची वैशिष्ट्ये त्यातल्या सूक्ष्म वार्तनिक छटांसह त्याला दाखवावयाच्या असतात. या सर्वांचा सापेक्ष संबंध जाणून घ्यायला प्रेक्षक समर्थ असला तरच नाटकातील घटनाक्रमांचा तर्कशुद्ध अन्वय त्याला लावता येईल.

कथानकासाठी मुख्यत: पुराणावर अवलंबून असलेल्या भारतीय नाटककारांनी कीर्तिमान आणि सदाचरणी नायकांची निवड केलेली आहे. प्रेक्षकाला सदाचरण आणि कीर्तिमत्ता यांची, म्हणूनच जाण हवी. हे नायक कीर्तिमान होते ही गोष्ट नाटकातून दाखविल्याचे कारण आणि सदाचरणाचे मान्य संकेत या सर्वांची प्रेक्षकाला माहिती हवी. (**यशोधर्मरत: शान्त: श्रुताभिजनवृत्तावान्। षडङ्गनाट्यकुशल: चतुरातोद्यविच्छुचि:।। भावप्रकाश, ८-२२६-१० ते १५**)

नाटकात ज्या समाजाचे चित्रण आलेले असते त्या समाजाची माहिती प्रेक्षकाला असणे ही एक आवश्यक गोष्ट आहे. संस्कृत नाटकात मुख्यत: अभिजनांचे चित्र रंगविण्यात आलेले असते, प्रेक्षक त्याच वर्गाचा असेल असे नाही; तशी अपेक्षाही नाही. म्हणून अभिजनांचे वर्तनप्रकार प्रेक्षकाने निदान ऐकलेले तरी असले पाहिजेत, त्याचप्रमाणे भाणासारखे नाट्यरूप पाहात असताना प्रेक्षकाला तदंतर्गत विषय झालेल्या भणंग, उच्छृंखल जीवनसरणीची, सर्व वेश्यावर्तनप्रकारांची माहिती असायला हवी.

रंगभूमीवर सादर केल्या जाणाऱ्या नाटकाचे यथार्थ आकलन होण्यासाठी प्रेक्षकाला पुढील गोष्टींचे ज्ञान असणे आवश्यक आहे.

भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांनी, शरीराच्या सहा अंगांच्या योग्य विक्षेपाने अभिनय होत असतो, असे म्हटले आहे. मस्तक, हात, कंबर, वक्ष:स्थळ, बाजू आणि पाय ही ती सहा अंगे. नाटकातील रसांच्या स्थायिभावांचा परिपोष या षडंग नाट्याभिनयामुळे होत असतो; (**शिरोहस्तकटीवक्ष: पार्श्वपादसमन्वित:। अंगप्रत्यङ्गसंयुक्त: षडङ्गो नाट्यसङ्ग्रह:।। (बडोदेप्रत ८-१२**) म्हणून प्रेक्षकाला या षडंगांचे त्याचप्रमाणे षडंगांच्या मान्य संकेतांचे आणि त्याच्या मर्यादा यांचे चांगले ज्ञान हवे. उदा. *अभिज्ञान शाकुंतलात* आलेले 'उजव्या बाहूचे स्पंदन' म्हणजे काय? रंगभूमीवर ते दाखवितानाच्या मर्यादा कोणत्या? आणि त्या कृतीने सुचवली जाणारी, रूढीमुळे कळणारी महत्त्वाची गोष्ट कोणती? याची माहिती प्रेक्षकाला असणे जरूर आहे.

संगीताला साहाय्यक ठरणाऱ्या वाद्यांची व अन्य साधनांची माहिती प्रेक्षकाला असणे आवश्यक आहे. त्या दृष्टीने आतोद्याचे (संगीताला साहाय्यक अशा वाद्यांचे) चार प्रकार माहिती असावेत. त्याचप्रमाणे श्रुती आणि ताल यांचेही त्याला ज्ञान हवे.

प्रेक्षक चतुर हवा. त्याला अभिनयाची, मुख्यत: आंगिक अभिनयाची चांगली माहिती हवी. नाट्यात, प्रसंगवशात येणाऱ्या नृत्यातील आंगिक अभिनयाचे संकेत त्याला ठाऊक हवेत. या ज्ञानाच्या अभावी चांगला नाट्यप्रयोगही प्रेक्षकाला नीरस वाटू शकेल. मानवी भावभावनांच्या साद-प्रतिसादाचे ज्ञान असणे किंवा ते स्पष्ट करून सांगण्याची कुवत असणे हादेखील प्रेक्षकाचा एक गुण आहे असे *भावप्रकाशात* म्हटले आहे. (**चतुरोऽभिनयज्ञश्च रसमभावविवेचक: । नेपथ्यदेशभाषाज्ञ: कलाशिल्पविचक्षण:।।**)

आधुनिक रंगमंचाइतकी भरतकालीन रंगमंचव्यवस्था पुढारलेली नसावी हे उघड आहे. पोषाख, स्टेज, इफेक्टस् या व इतर, नाटकाच्या परिणामकारकतेत भर टाकणाऱ्या गोष्टी अगदीच मर्यादित होत्या. जे काही थोडेसे उपलब्ध होते त्याचे संकेत ठरून गेलेले असत. नाटकाच्या यथोचित मूल्यमापनासाठी हे संकेत आणि नाटकाच्या प्रयोगाच्या मर्यादा प्रेक्षकाला ज्ञात हव्यात. नाट्यप्रयोगात विशिष्ट भूमिका अभिनयाच्या साहाय्याने रंगविण्यात नट कितीसा यशस्वी झालेला आहे, म्हणजे मुख्य घटना आणि अभिनय हे परस्परपूरक आहेत का, हे जाणण्याइतका प्रेक्षक नाट्यकुशल हवा.

संस्कृत नाटकातून उच्च वर्गातल्या प्रमुख भूमिका सोडून इतर अनेकांची भाषा प्राकृत असते. सामान्यपणे नाटककार ज्या प्रदेशातला त्या प्रदेशातलीच ही भाषा असते. पण हा नियम सार्वत्रिक नाही. नाट्यकुशल असा नाटककार, नाटकात आलेल्या भूमिकांचे देशविशेष सुचविण्यासाठी एकाच नाटकात अनेक प्राकृतभाषा, बोलीभाषा वापरू शकतो. केवळ नाटकात काम करणारे पात्र, कोणत्या प्रदेशातले, हेच कळण्यासाठी नव्हे, तर नाटकातील स्थित्यंतरे कळण्यासाठीही प्रेक्षकाला प्रादेशिक भाषांचे चांगले ज्ञान हवे. त्या भाषेतील शाब्दिक कोट्या चांगल्या समजण्याइतपत या प्राकृत भाषांचे उत्तम ज्ञान हवे.

शब्दाचा अर्थ आणि त्याचे अभिनयाद्वारे प्रकटीकरण या दृष्टीने प्रेक्षकाला अभिधा-लक्षणा-व्यंजना या शब्दशक्ती माहीत हव्यात. भाषेतले अपपाठ समजण्यासाठी त्याला व्याकरणाचेही ज्ञान हवे. व्युत्पत्ती माहीत हवी. प्रदेशांची नावे आणि काही विशेषनामेही माहीत हवीत. छन्द:शास्त्राचे ज्ञान हवेच कारण त्यामुळेच प्रेक्षकाला नाटकात येणाऱ्या विशिष्ट भावनेला अनुरूप असे वृत्त योजले आहे की नाही ते समजते. ***भावप्रकाशात* (८-२२६-१० ते १५)** व्यक्त झालेला **शब्दच्छन्दोभिधानज्ञ: सर्वसिद्धान्ततत्त्ववित् । त्यक्तमत्सरदोषश्च स नाट्ये प्रेक्षक: स्मृत:।।** हा अभिप्राय या दृष्टीने उल्लेखनीय आहे.

प्रेक्षकाच्या आतापर्यंत आवश्यक म्हणून सांगितलेल्या गुणवैशिष्ट्यांत काही उणीव राहू नये म्हणूनच का काय भावप्रकाशकार म्हणतात, 'प्रेक्षकाला सर्व शास्त्रांतील महत्त्वाच्या अशा सर्व गोष्टींची माहिती हवी.'

प्रेक्षक म्हणून आपल्या डोळ्यासमोर येणाऱ्या सर्वसामान्य प्रेक्षकाकडून भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांनी खूप अपेक्षा केल्या आहेत, असे वाटू लागते. पूर्वीचा सर्वसामान्य प्रेक्षक आताच्या सर्वसामान्य प्रेक्षकाहून भिन्न नव्हता. तसेच नाटकात अनुभवाचा विषय होऊ शकणारे अनेक विषय येऊ शकत असल्याने आणि असे विषय अनंत व अपरिमित असे असल्याने सर्व प्रेक्षकांत हे सर्व गुण असायलाच हवेत असेही कोणी म्हणणार नाही. भरतही हे जाणतो. (**न चैवैते गुणा: सम्यक् सर्वस्मिन् प्रेक्षके स्मृता: । विज्ञेयस्याप्रमेयत्वात् संकीर्णानां**

च पर्षदि ।।२७.५५।। बडोदेप्रत) यामुळे बहुगुणसंपन्न असा एक विशिष्ट प्रेक्षकवर्गच भारतीय नाटककारांपुढे होता असे नाही. भारतीय नाट्यशास्त्रकारांनी नाटककार, नाट्यदिग्दर्शक आणि अनेक गुणवैशिष्ट्ये अपेक्षित असलेला प्रेक्षकवर्ग हे सर्व परस्परपूरक असायला हवेत हे जाणले होते; आणि म्हणूनच नाट्यानुभवात प्रेक्षकाच्या स्थानाला त्यांनी खूप महत्त्व दिलेले आहे.

नाट्याची व्याख्या करताना *रसार्णवसुधाकर*कार म्हणतो, **सात्त्विकाद्यैरभिनयैः प्रेक्षकाणां यतो भवेत्। नटे नायकतादात्म्यबुद्धिस्तन्नाट्यमुच्यते।।** (सात्त्विक वगैरे अभिनयाच्या माध्यमातून प्रेक्षकाला नटाच्या ठिकाणी जी नायकतादात्म्यबुद्धी निर्माण होते त्याला नाट्य म्हणतात.) म्हणजे नाट्यप्रयोगाचे नाट्यत्व प्रेक्षकाच्या मनात निर्माण होणाऱ्या तादात्म्यबुद्धीवर अवलंबून आहे. नटाच्या ठिकाणी अनुकार्याची प्रचीती म्हणजे तादात्म्यबुद्धी येणे यावर नाट्यसिद्धी अवंबून असते. ही तादात्म्यबुद्धी निर्माण होण्यासाठी अभिनय, वेषभूषा, हावभाव वगैरे वगैरे फक्त उपयोजिण्यात आलेली साधने असतात. यावरून नाट्याच्या यशस्वितेच्या संदर्भात प्रेक्षकाला असणारे उच्च दर्जाचे स्थान लक्षात येते.

भारतीय नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी नांदीपद्य, गीत, नृत्य वगैरे प्रकार नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांचे मन आकृष्ट करण्यासाठी योजलेले असतात. नाट्यविषयाकडे प्रेक्षकांना आकर्षून घेण्याचे ते एक साधन आहे; साध्य नव्हे.केव्हा केव्हा अनेक नाटककारांना याचा विसर पडलेला दिसतो आणि केवळ आरंभीच नव्हे तर संपूर्ण नाट्यप्रयोगातही गीत, नृत्य वगैरेंचा वाजवीपेक्षा अधिक वापर केलेला आढळतो. याबाबत भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांनी सावधानतेची सूचना केलेली आहे. कारण प्रेक्षकाची रुची उत्पन्न होण्यासाठी नाट्यप्रयोगात रसभावादींची स्पष्ट प्रतीती व्हायला हवी. हे स्पष्टतया प्रकट होण्यासाठी प्रेक्षकाचा आशय प्रसन्न हवा. आणि ही प्रसन्नाशयाची अवस्था गीत-नृत्यांच्या अतिरिक्ततेमुळे ढळण्याची शक्यता असते. एकदा का प्रेक्षक उदास झाला, की रस-भाव स्पष्टतया प्रतीत होणार नाहीत आणि नंतर एकूण सर्व नाट्यप्रयोगच रसप्रतीतीला निरुपयोगी होईल. याकरता भरताने प्रेक्षक उदास होईल एवढा नृत्य-गीतादी प्रकारांचा अतिप्रयोग करू नये असा स्पष्ट आदेश दिला आहे.

(**कार्यो नातिप्रसङ्गोऽत्र नृत्तगीतविधिं प्रति।गीते वाद्ये च नृत्ते च प्रवृत्तेऽतिप्रसङ्गतः। खेदो भवेत्प्रभोक्तृणां प्रेक्षकाणां तथैव च। खिन्नानां रसभावेषु स्पष्टता नोपजायते। ततः शेषप्रयोगस्तु न रागजनको भवेत्।। (बडोदेप्रत ५-१५८ ते १६०a**)

भारतीय नाट्यशास्त्रकार नाटक पाहायला येणाऱ्या प्रेक्षकांच्या मनःप्रवृत्तींना किती महत्त्व देत होते ते यावरून स्पष्ट होते.

नाट्यप्रयोगाचे साध्य प्रेक्षकाला त्याची शारीरिक-मानसिक दुःखे विसरायला लावणे हेच मानले गेले आहे. आणि म्हणूनच प्रेक्षकाचे मन प्रसन्न होणे याला नाट्यमीमांसकांनी खूप महत्त्व दिले आहे. किंबहुना उत्तम नाट्यप्रयोगाचे ते एक वैशिष्ट्य मानलेले आहे. सामान्यपणे याकरताच संस्कृत नाटकात दुःखान्तिका नसतात. भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांनी नाट्यप्रयोग पाहायला येणाऱ्या प्रेक्षकाच्या भावभावनांचा संपूर्ण विचार

केला होता. अभिनवगुप्तांनी नाट्यप्रयोग, प्रेक्षकाला विश्रांती देणारा म्हणजे प्रेक्षकाच्या दु:खप्रसरणाला विघातक असतो; असे यासंबंधीची चर्चा करताना सांगितले आहे. म्हणजे प्रेक्षकाला समोर ठेवून, त्याच्या मनाच्या विश्रांतीचा विचार करून भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांनी नाट्यप्रयोग करायला सांगितला आहे. (**एवंभूतं यन्नाट्यं तत्प्रेक्षकाणां.... दौर्बल्यातिशयपरिखिन्नहृदयानां विश्रान्तिजननंमम दु:खप्रसरणविघातकम् । अभिनवभारती, ३९-२२ ते २४**)

नाट्यप्रयोगात येणाऱ्या संकेतांचे-रूढींचे, त्यांच्या मर्यादांचे शास्त्र अशेषतया जाणून घेण्याची अपेक्षा आहे. (**गुणागुणगणाशेषपरीक्षाप्रवणाशयै: । शास्त्रमेतदशेषेण बोद्धव्यं प्रेक्षकैरपि ।। साहित्यसार, १-१७**)

नाट्यप्रयोगाचे संपूर्ण यश प्रेक्षक नाट्यप्रयोगाशी किती तादात्म्य पावतो यावर अवलंबून असते. नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांचे चित्त वेधून घेण्यासाठी नांदी आणि नांदीच्या अनुषंगाने येणारे गायन असते; आणि यानंतर हातातली फुले सूत्रधार, नटी वगैरे समोर उधळतात. याचे कारण सांगताना अभिनयदर्पणकार म्हणतो, 'विघ्नांचा नाश, भूतांचे रक्षण, देवांची प्रसन्नता आणि प्रेक्षकांची संपन्नता याकरिताच ही पुष्पांजली नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी असते' (विघ्नानां नाशनं कर्तुं भूतानां रक्षणाय च। देवानां तुष्टये चापि प्रेक्षकाणां विभूतये।। (*अभिनयदर्पण*, ३३) प्रेक्षक नाटककाराला किंवा दिग्दर्शकाला देवासारखा वाटणे यात नवल नाही.

प्रेक्षक आणि सामाजिक या दोन शब्दांनी नाट्यप्रयोग पाहायला आलेल्या लोकांचा उल्लेख भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांनी केलेला आहे. सामाजिक आणि अनेक प्रेक्षक-प्रेक्षकांचा समुदाय. अभिनवगुप्ताने अभिनवभारतीत वापरलेला अनेकवचनी प्रेक्षक हा शब्द, सामाजिक या अर्थाचाच आहे. (**प्रेक्षकाणामित्यनेन सामाजिकानां पूर्वरङ्गे स्फुटैव नावृत्तिर्भवतीति दर्शयति। (अभिनवभारती २४६-२० (५-१५९)**) सामाजिक हा अनेक प्रकारच्या प्रेक्षकांच्या समूहासाठी येणारा शब्द. मग तो प्रेक्षक विदग्ध, भावक, सहृदय, रसिक अशा कोणत्याही प्रकारचा असो. प्रेक्षकापेक्षा या प्रेक्षकसमुदायाकडेच भारतीय नाट्यशास्त्रज्ञांना विशेष लक्ष पुरवावे लागलेले आहे. कारण एखादा प्रेक्षक संगीताची विशेष आवड असणारा असेल; पण सर्वसामान्य प्रेक्षक, तेवढी संगीताची आवड असणारा असेलच असे नाही. म्हणून नाटककाराला प्रेक्षकापेक्षा सामाजिकाचाच विचार जास्त करावा लागतो. व्यक्तिगत प्रेक्षकाचा नाही. एकूण 'सामाजिक' आणि 'प्रेक्षक' यांच्यामध्ये केवळ 'अंगी' आणि 'अंग' अशा संबंधापेक्षाही वेगळा संबंध आहे. सामाजिक म्हणजे प्रेक्षकांचा समुदाय; आणि हा समुदाय अनेक वेगवेगळ्या संस्कारांच्या, अनुभवांच्या, आवडीनिवडीच्या लोकांचा असतो. केवळ एका प्रेक्षकाकडे पाहून सामाजिकाच्या गुणवत्तेची कल्पना करता येणार नाही. किंवा सामाजिकाकडे पाहून व्यक्तिगत प्रेक्षकाच्या गुणवत्तेचा अंदाज बांधता येणार नाही. सदैव चैतन्यशील अशा समाजाचा आणि त्यातील व्यक्तीचा जो संबंध असतो तशा प्रकारचा हा संबंध असतो. 'प्रेक्षक' आणि 'सामाजिक' यांच्यातील अंगांगिभावसंबंध ठरविताना त्यांची ही वैशिष्ट्ये लक्षात घ्यायला हवीत.

❖ ❖

स्थलकालविषयक नियम

प्रस्तावना झाल्यावर कथानक आरंभापासून सरस असेल तर एकदम अंकाला सुरुवात करीत. जसे–मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय, शाकुंतल वगैरे. पण कथानक आरंभापासून सरस नसेल व कथानक समजावयास काही पूर्वीची माहिती आवश्यक असेल तर प्रथमच विष्कंभक घालत. जसे, मालविकाग्निमित्रामधील विष्कम्भक. नाटकात एकंदर अंक किती घालावयाचे ते कथानकावर अवलंबून असे. प्रत्येक अंकात ज्या विशिष्ट विषयास आरंभ केला असेल तो विषय त्या अंकाच्या शेवटी संपवीत. नाटकाच्या एकाच अंकाचे एकच स्थळ व सलग काळ असे. कोणी फार दूरच्या प्रवासास निघाले असल्याचे वर्णन आल्यास अंक तेथेच बंद करीत. एकदोन वर्षांहून अधिक काळ दोन अंकांमध्ये नसावा असा नियम आहे (ना. शा. १८.१६–३५). परंतु दोन अंकांमधील कालाच्या बाबतीत असलेली मर्यादा संस्कृत नाटककारांनी पाळलेली दिसत नाही.

विक्रमोर्वशीयाच्या तिसऱ्या अंकात पुरूरव्याचा व उर्वशीचा संबंध येतो व सहाव्या अंकात त्याचा धनुर्विद्येत निष्णात असलेला आयु दिसतो. त्याचे वय निदान बारा वर्षांचे तरी असावे. कारण तो क्षत्रिय कुमार असल्याने त्याची मुंज अकराव्या वर्षी झाली असली पाहिजे. उत्तररामचरितातही पहिल्या अंकात गरोदर असलेली सीता पुत्रांना जन्म देते व ती दोन मुले अशीच किमान ११–१२ वर्षांची तरी असतात. शाकुंतलातही किमान सहा–साडेसहा वर्षांचा काल पाचव्या व सहाव्या या दोन अंकामध्ये गेलेला आहे. महावीरचरितातही भवभूतीने चौदा वर्षांचे कथानक घेऊन कालाचा नियम पाळलेला नाही.

या कालाच्या नियमभंगाबद्दल अभिनवगुप्त म्हणतो की, मध्ये गेलेल्या वर्षांत जर महत्त्वाची घटना घडली नसेल तर घटना सलगच घडल्या आहेत असे धरावे. स्थळ आणि काल या दृष्टीने पुढील नाटकात फार उचित व्यवस्था केली आहे. लागलेला काळ हा माफकच असल्याने वास्तवतेला धरून आहे. संस्कृत नाटकात कथानकघटनेची स्थले बऱ्याच नाटकात एकमेकांपासून दूर आहेत. विक्रमोर्वशीय नाटकात तर उर्वशीने केलेली चूक स्वर्गातील इंद्रसभेत झाली आहे. पण संस्कृत नाटकात एकाच अंकात दोन भिन्न स्थळी झालेले प्रवेश दाखविण्याची वहिवाट नसल्याने नाटकातील स्थलाबद्दलची दूरता तितकीशी भासत नाही.

ॲरिस्टॉटलच्या स्थलैक्य, कालैक्य व क्रियैक्य या तीन ऐक्यांबद्दल (Three unities of place, time and action) विशेष कौतुक करण्यात येते व ते योग्य आहे. भरतानेही या कल्पना स्पष्टपणे मांडलेल्या आहेत. नाटकातील काळाबद्दलचा नियम भरताने दिला नसला तरी प्रत्येक अंक मात्र एक दिवस प्रवृत्तच असावा असे भरत म्हणतो –

ज्ञात्वा दिवसावस्थां क्षणयाममुहूर्तलक्षणोपेताम्।
विभजेत्सर्वमशेषं पृथक्पृथक्कार्यमङ्केषु।।१८.२५।। (बडोदेप्रत)

बह्वश्रयमपि कार्यं प्रवेशकैः संक्षिपेच्च सन्धिषु वा।
बहुचूर्णपदैर्युक्तं जनयति खेदं प्रयोगस्य।।१८.३६।। (बडोदेप्रत)

त्याचप्रमाणे एका अंकात पुष्ळ क्रियासूत्रे गोवू नयेत. कारण त्याने मुख्य क्रियाविरोध होतो असे तो स्पष्ट सांगतो (ना.शा. १८.२४). त्याचप्रमाणे उपकथानकांना व उपकथानकांच्या नायकांना स्वतंत्र फल असूनही ती मुख्य कथानकाला उपकारकच असावी असे विश्वनाथादींनी स्वच्छ शब्दांत सांगितलेले आहे. ग्रीक लोकांना वरील ऐक्यकल्पना सुचण्याचे कारण असे आहे की, त्यांची नाटके डायनायसस या देवतेच्या वेदीभोवती चालत व ती वेदी तर हलविता येत नसे. त्यामुळे नाट्यप्रयोग तेथेच करावे लागत असल्याने त्यांचा काल व देश भिन्न नसणे हे क्रमप्राप्तच होते. पण या ऐक्याच्या आमच्या कल्पना मात्र केवळ सुसंगतीच्या दृष्टीने स्वतंत्र स्फुरलेल्या दिसतात.

❖ ❖

ध्रुवागान

पूर्वरंगात जे गायक आणि वादक कलाकार रंगशीर्षावर स्थानापन्न झालेले असतात ते नाटकाचा प्रयोग सुरू झाल्यावरही तेथेच बसून राहातात. नाटकातील विविध प्रसंगांत ध्रुवांचे गायन करणे हे त्यांचे कार्य असे समजावयास हरकत नाही. कारण, ध्रुवांच्या संबंधी अती विस्तृत विवेचन बत्तिसाव्या ध्रुवाध्यायात केले आहे. **ध्रुवा म्हणजे विविध प्रकारच्या वृत्तांमध्ये निबद्ध झालेला अक्षरसमूह म्हणजेच पद्य.** प्रत्येक पादात चारपासून बावीस अक्षरे असलेल्या अनेक ध्रुवापद्यांची नामनिर्देशासह उदाहरणे दिली आहेत. ही सर्व पद्ये शौरसेनी प्राकृतात आहेत. ध्रुवांची ही पद्ये पठन करावयाची नसून ती गावयाची असतात. नाटकात पाच प्रसंगी हे ध्रुवागान करावयास सांगितले आहे. रंगभूमीवर पात्राच्या प्रवेशाच्या प्रसंगी गायिली जाते ती प्रावेशिकी ध्रुवा, तसेच त्याच्या निष्क्रमणाच्या समयी गातात ती नैष्क्रामिकी ध्रुवा. एका रसाचा आक्षेप करून भिन्न लयातील रसाचा उपक्षेप करणारी ती आक्षेपिका ध्रुवा, पात्राच्या चित्रवृत्तीचा आविष्कार करणारी ती प्रासादिकी ध्रुवा, आणि परिक्रमण, मूर्च्छा इत्यादींनी खंड पडला असता म्हणावयाची ती आन्तरा ध्रुवा. ह्या सर्व ध्रुवा अन्योक्तीच्या स्वरूपाच्या आहेत, म्हणजे पात्राला मेघ, सिंह, सारस इत्यादी कल्पून हे प्राकृत श्लोक रचलेले आहेत. ह्या सर्व ध्रुवा गायिल्या जाव्यात हे अपेक्षित आहे, इतकेच नव्हे तर निरनिराळ्या प्रसंगांना अनुसरून ताल, लय, स्वर यांची विविध प्रकारे योजना कशी करावी हेही विस्ताराने सांगितले आहे. हे गायन रंगशीर्षावर उपस्थित असलेले गायक करीत असले पाहिजेत.

आठव्या शतकात लिहिलेल्या दामोदरगुप्ताच्या *कुट्टनीमत* ह्या ग्रंथात *रत्नावली* नाटिकेच्या पहिल्या अंकाच्या प्रयोगाचे वर्णन आहे, त्यात प्रावेशिकी आणि नैष्क्रिामिकी या दोन ध्रुवा म्हटल्या गेल्या असल्याचा निर्देश आहे. *विक्रमोर्वशीय* नाटकाच्या चौथ्या अंकाचे जे बंगाली संस्करण आहे त्यात पुरूरव्याची चित्तवृत्ती आणि अवस्था यांचे सूचन करणारी प्राकृत आणि अपभ्रंश भाषांतील अनेक पद्ये आहेत. ती सर्व अन्योक्तीच्या स्वरूपाची असून त्यांना ध्रुवा संबोधणेच उचित होईल. या ध्रुवा कालिदासकृतच आहेत हे जरी संशयातीत नसले तरी या नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळी भारतातील निदान काही प्रदेशांत ध्रुवागान करण्याची पद्धती चालू होती यात शंका नाही. नाटकात गावयाच्या असलेल्या या ध्रुवांची रचना नाटककार कवीच करीत असे असे मानता येण्यासारखे आहे. भरताने उद्धृत केलेल्या अनेक ध्रुवांत श्रेष्ठ प्रतीचे काव्य आहे. नंतरच्या काळी ध्रुवागानाची पद्धती हळूहळू प्रचारातून गेली असे दिसते. *विक्रमोर्वशीया*चा अपवाद वगळता अन्य नाटकांच्या प्रयोगासाठी रचलेल्या ध्रुवा उपलब्ध नाहीत.

❖ ❖

कादंबरी, कथा महाकाव्य इ. वाङ्मयप्रकार आणि नाट्य यांमध्ये एक महत्त्वाचा फरक आहे. नाट्यात कवीला निवेदन करावयाच्या सर्व गोष्टी, पात्रांच्या संवादाच्या द्वारेच सांगाव्या लागतात. नाटककाराला आत्मनिवेदन करण्यासाठी मध्ये येण्याची त्यात सोय नसते. त्यामुळे नाट्यातील गद्यपद्यमय संवादांना अत्यंत महत्त्व आहे. भरताने ही गोष्ट ओळखूनच असे स्पष्ट सांगितले आहे की, 'नाट्यात (संवादातील शब्दांबद्दल) फार काळजी घ्या. कारण नाट्यातील वाणी म्हणजे नाट्याची आधारभूत तनूच आहे. आंगिक, आहार्य व सात्त्विक हे तीन अभिनयसुद्धा वाक्यातील अर्थच स्पष्ट करीत असतात

वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता ।
अङ्गनेपथ्यसत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि ।।१४.२।। (बडोदेप्रत)

नाटकातील या गद्यपद्यमय संवादांनाच पाठ्य असे म्हणतात, व ते परिणामकारक तऱ्हेने उच्चारून दाखविणे हाच वाचिक अभिनय होय.

हे पाठ्य किंवा नाट्य-काव्य नटाच्या अभिनयास अनुकूल पाहिजे हे यावरून ध्यानात येईल. नाट्यसंवाद हे प्रेक्षागृहात बसून ऐकावयाचे असतात व म्हणून ऐकल्याबरोबर त्याचे आकलन होईल असे ते असावे लागतात. नाट्यसंवाद हे एक दृश्य आणि श्राव्य काव्यच आहे. वाणीची लक्षणे सांगता सांगता भरताने काव्याची एक व्याख्या केली आहे. ती अत्यंत मार्मिकपणाची व नाट्यसंवादाचे मर्म उकलून दाखविणारी आहे. तो म्हणतो, 'या लक्षणांनी युक्त आणि विशेषत: अर्थ आणि क्रिया म्हणजेच अभिनय याची अपेक्षा बाळगणारे जे ते काव्य होय.' **(एभिरर्थक्रियापेक्षैः काव्यं कुर्यात्तु लक्षणैः। १६.८७। (बडोदेप्रत)**. अभिनवगुप्तानेही याच अभिप्रायाने नाट्यातील रससुद्धा 'नाट्यायमान' म्हणजे अभिनयप्रवण असतो असे म्हटले आहे.

भरताच्या वेळीही नाट्यातील गद्य संवादापेक्षा तेथील पद्यासच विशेष महत्त्व असावे. कारण त्याने पद्यात वापरावयाची वृत्ते व अलंकार आणि दोष यांची सविस्तर चर्चा केली आहे. नाट्यसंवाद उठावदार व्हावे यासाठी भरताने विभूषण, शोभा वगैरे छत्तीस लक्षणे दिली आहेत. त्यांचा नीटसा बोध होत नसला तरी वाणीतील वक्रोक्ति , औचित्य, अलंकरण इ. गोष्टी त्यातून व्यक्त होतात. भरताने उपमा, रूपक, दीपक असे तीन अर्थालंकार व यमक हा एक शब्दालंकार असे चार अलंकार दिले आहेत. त्याचप्रमाणे त्याने प्रसाद, समाधी, माधुर्य, ओज इ. काव्यगुण गूढार्थ, अर्थहीन वगैरे काव्यदोष दिलेले आहेत.

नाट्यात जे गद्य घालावयाचे ते बोलणाऱ्या व्यक्तीला अनुरूप होईल असेच घातले पाहिजे. बोलणारी व्यक्ती स्त्री, मूल, अडाणी, सुशिक्षित, भिन्न देशातील आणि भिन्न भाषा बोलणारी अशी जशी असेल त्याप्रमाणे तिच्या तोंडी भाषा घातली पाहिजे. भाषेचा विचार करताना भरताने संस्कृत आणि प्राकृत असे भाषेचे दोन भेद केले आहेत. भरताच्या वेळी राजभाषा संस्कृत होती. त्यामुळे सुशिक्षित आणि वरच्या दर्जाचे लोक संस्कृत बोलत आणि लहान मुले, स्त्रिया, नीच लोक, काही मिषाने सोंगे घेतलेले लोक, बौद्ध भिक्षु, चेटक्या इत्यादींच्या

तोंडी प्राकृत भाषा असे. या संदर्भात भरत लिहितो –

ऐश्वर्येण प्रमत्तानां दारिद्र्येण प्लुतात्मनाम्।
अनधीतोत्तमानां च संस्कृतं न प्रयोजयेत्।।१७.३३।।

व्याजलिङ्गप्रविष्टानां श्रमणानां तपस्विनाम्।
भिक्षुचक्रचाराणां च प्राकृतं संप्रयोजयेत्।।१७.३४।।

भागवततापसोन्मत्तबालनीचग्रहोपसृष्टेषु।
स्त्रीनीचजातिषु तथा नपुंसके प्राकृतं योज्यम्।।१७.३५।। (बडोदेप्रत)

भिन्न देशांतील म्हणजे प्रांतातील भाषा निराळी असावी असा भरताचा कटाक्ष होता. म्हणून त्याने हिमालय, सिंधु देश, सुवीर, अवन्ति, सुराष्ट्र इ. देशातील भाषांचे विशेष सांगितले आहेत. त्याचप्रमाणे त्याने कोणास कशी हाक मारावी हेही सांगितले आहे. शब्द ऱ्हस्व अथवा दीर्घ कसे उच्चारावे; आवाजात बदल करून अर्थ कसा व्यक्त करावा (काकु) इ. गोष्टींचा त्याने बारीक विचार केला आहे. श्लोक म्हणताना अर्थानुरूप नैसर्गिक विराम यावे असाही त्याचा कटाक्ष होता व श्लोक चांगले तालात, सुरात म्हटले पाहिजेत अशीही त्याची अपेक्षा होती.

सारांश, सुटसुटीतपणा, अभिनेयता व स्वाभाविकता हे नाट्यसंवादाचे गुण आहेत असे भरताचे सांगणे आहे. परंतु भास व फार झाले तर कालिदास हे दोन नाटककार सोडले तर अन्य एकही नाटककार भरताच्या या नियमांकडे लक्ष देत नाही. याला दोन कारणे असावीत. एक, सहाव्या-सातव्या शतकात दण्डी, सुबन्धू आणि बाण हे संस्कृत गद्याचे तीन शिल्पकार उदयाला आले, आणि त्यांनी नाट्यगद्यावरही आपली छाप पाडली. तसेच भारवी, माघ वगैरे महाकवी निर्माण झाले व त्यांच्या अलंकारयुक्त प्रौढ पद्य-रचनेची मोहिनी नाटककारांवर पडली. दोन, शिवाय नाटक दिवसेंदिवस पंडितजनांच्या रंजनासाठी लिहिले जात होते. त्यामुळे त्यांचीही प्रौढ रचनेची अपेक्षा होती. ती भागविणे नाटककाराचे कर्तव्य ठरले.

उदाहरणार्थ *मुद्राराक्षसात* पहिल्याच अंकातील चाणक्याचे स्वगत चार पाने भरतील इतके लांब आहे. विराधगुप्ताचे आकाशभाषित (अंक २) व राक्षसाची स्वगते अशीच लांबलचक व क्लिष्ट आहेत आणि अंक ४.३ व ५.१० हे दोन श्लोक न्याय व साहित्यशास्त्र यांच्यासंबंधीचे असून पराकाष्ठेचे क्लिष्ट आहेत. शिवाय त्यातील ४.१० या श्लोकावर भारवीच्या *किरातार्जुनीया*मधील २.४७ या श्लोकाची छाप पडलेली आहे. भवभूती तर गौडी आणि पांचाली अशा रीतींतच लिहितो. एकेक चरण व्यापून टाकतील असे लांब लांब समास अनेक ठिकाणी आहेत. या संदर्भात *उत्तररामचरित* ३.३६ व २.२९ हे श्लोक पाहाता येतील. तसेच 'गुञ्जत्कुञ्जकुटीरकौशिकघटाघूत्कारवत्कीचकस्तम्बाडम्बरमूकमौकुलिकुल:' ही पद्यातील शब्दयोजना शूद्र तपस्वी शंबूक याच्या तोंडी शोभणारी नाही हे अगदी स्पष्ट आहे.

याचप्रमाणे *उत्तररामचरित* अंक ६ मध्ये एक विद्याधरी म्हणजे स्त्री प्राकृतात युद्धवर्णन करते आहे.

तिच्या तोंडचे समास पाहिले म्हणजे बाणभट्टाचीच आठवण होते. ती म्हणते, 'आनन्दमन्दभुकुलितधूर्णमानलोचनाया।' *वेणीसंहारा*चा कर्ता भट्टनारायण हा या बाबतीत अधिक दोषी आहे. त्याने *वेणीसंहारा*च्या चौथ्या अंकात सुंदरकाकाकडून वृषसेनेच्या वधाची हकिकत वदविली आहे. ती प्राकृतात आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. म्हणजे साध्या दूताच्या तोंडचे हे शब्द आहेत. पण त्या शब्दातील लांबच लांब समास व अनुप्रासादी रचना पाहिली म्हणजे पुन्हा बाणभट्टाचीच आठवण होते. पुढील एकच लांब समास धीर धरून वाचा – 'अवधीरितसकलराजधानुष्कचक्रपराक्रमशालिन:।' पुढील वर्णनात्मक श्लोक तसेच अत्यंत क्लिष्ट आणि दीर्घसमासयुक्त आहेत. *दुंदुभिवर्णन* (१.२२), *झंझावातवर्णन* (२.२१) वगैरे.

मृच्छकटिक अंक ४ मध्ये मैत्रेय प्राकृतातच वसंतसेनेच्या आठचौकी वाड्याचे वर्णन करीत आहे. त्यातील प्रदीर्घ समासरचना पाहिली म्हणजे हे हलक्या पात्राचे प्राकृत नसून एका प्रकाण्ड पण्डिताचे संस्कृतच आहे असे वाटते. *रत्नावली*तही विदूषकाचे वसंतोत्सववर्णनपर प्राकृत भाषण व त्याने केलेले निसर्गवर्णन असे विद्वज्जड आहे. त्याचप्रमाणे *रत्नावली* (१.१०) व (३.५) इ. श्लोक क्लिष्ट आहेत. पात्राच्या तोंडी किती लांब भाषण घालावयाचे याची तमा भवभूतीसारखा नाटककारही बाळगत नाही. त्याने दुसऱ्या अंकात दण्डकेत असलेल्या रामाच्या तोंडी सलग सात श्लोक घातले आहेत. याचा स्पष्ट अर्थ असा होतो की, हे सर्व नाटककार काही स्थली तरी आपण नाटक लिहितो आहोत हे विसरलेले दिसतात. अर्थात वरील सर्व थोर नाटककारांनी नाट्यलेखनाची जाणीव ठेवून अत्यंत उठावदार व सुटसुटीत संवादही काही ठिकाणी लिहिले आहेत ही गोष्ट नजरेआड करून चालावयाची नाही. उदा. *उत्तररामचरिता*चा पहिला अंक, *वेणीसंहारा*चा तिसरा अंक, *मृच्छकटिका*चा सहावा अंक, *रत्नावली*चा तिसरा अंक व *मुद्राराक्षसा*चा तिसरा अंक आणि पहिल्या अंकातील चाणक्य-चंदनदास संवाद हे लेखन नमुनेदार म्हणता येईल.

❖ ❖

अभिनयसंकेत

संस्कृत नाट्यनिर्मिती ही प्रयोगासाठी झाली. तदनुषंगिक भरताचे नाट्यशास्त्र हे प्रयोगाचे शास्त्र आहे. या ग्रंथात नांदी, प्रस्तावना, भरतवाक्य इत्यादींचा प्रयोगाशी असणारा संबंध ज्या प्रकारे भरताने स्पष्ट केला आहे त्याच प्रकारे नाट्यलेखनाशी व नाट्यरचनेशी संबंधित अशा अभिनयसंकेतांचाही ऊहापोह त्याने केला आहे.

भरतकाळात व भरतपूर्वकाळात नाट्यगृहे होती. *मालविकाग्निमित्र* या नाटकातील उल्लेखाच्या आधारे राजप्रासादातही एक प्रेक्षागृह असेल असे म्हणता येते. या प्रेक्षागृहाला 'संगीतशाला' म्हणत. या संगीतशालेत नृत्याचे आणि नाटकाचे प्रयोग अनेकवार होत. हर्षाच्या *प्रियदर्शिका* या नाटकातील उल्लेखाप्रमाणे काही वेळा राजवाड्यातील लोकांच्या करमणुकीसाठी तर काही वेळा अभिनयगुणांची परीक्षा घेण्यासाठी म्हणून नाट्यप्रयोग सादर केले जात. एकाच विषयावरील संगीत, नृत्य आणि भावाभिनय यांचा प्रयोग मालविका आणि इरावती यांनी करून दाखवला असे वर्णन *मालविकाग्निमित्र* नाटकात आहे. या प्रयोगाला पंडितकौशिकी हिची परीक्षक म्हणून योजना झाली होती. स्पर्धा आणि गुणांची परीक्षा या दृष्टीने नाट्यप्रयोग मुद्दाम घडवून आणावेत असे भरताने सांगितले आहे. अशा नाट्यप्रयोगात यशस्वी ठरलेल्या नाटककारांना व नटांना राजाकडून पारितोषिके दिली जात. या पारितोषिकांना 'पताका' (विजयाचे निशाण) असे म्हणत. *नाट्यशास्त्राच्या* सत्ताविसाव्या अध्यायात (बडोदेप्रत) ६४-८० या श्लोकांत नाट्यप्रयोगाचे परीक्षण आणि पताकादान यासंबंधीचे विवेचन आले आहे.

राजवाड्याच्या संगीतशाळेतील किंवा राजवाड्याबाहेरील तत्कालीन रंगमंच उघडा असे. त्या मंचावर दर्शनी पडदा नव्हता. त्यामुळे अंक संपला हे सूचित करण्यासाठी रंगमंचावरील सर्व पात्रांनी आत निघून जावयाचे आणि रंगमंच मोकळा करायचा असा अभिनयाचा संकेत उत्पन्न झाला. नाटककार नाट्यलेखन करताना 'निष्क्रांता: सर्वे' अशी रंगसूचना लिहीत. ही सूचना अंक संपल्याची निदर्शक होती.

रंगमंचावर प्रेक्षकांना ठाऊक असलेले किंवा नसलेले पात्र प्रवेश करणार असेल तर पडद्यामागून काही वाक्ये बोलली जात. त्यावर प्रत्युत्तरादाखल पात्राने बोललेल्या शब्दावरून प्रवेश करणाऱ्या पात्राचे नाव, गाव प्रेक्षकांना कळून यावे अशी व्यवस्था असे. रंगमंचावर दर्शनी पडदा नसल्याचा तिसरा परिणाम म्हणजे अंकाच्या आरंभी किंवा अंकामध्ये दृश्याचे वर्णन करणारी जी रंगसूचना नाटककार लिहीत तीत पाहाता येतो. उदा. 'बसलेला राजा प्रवेश करतो', 'पुष्पशय्येवर निजलेली आजारी शकुंतला प्रवेश करते'- अशा आशयाच्या रंगसूचना आज आपल्याला हास्यकारक वाटतात कारण बसलेला राजा किंवा निजलेली नायिका त्या स्थितींत 'प्रवेश' कसा करणार? त्यामुळे रंगसूचनेत 'प्रविशति' हा शब्द मुद्दाम योजलेला असे.

संस्कृत नाटकातील अंक हा एक प्रवेशी असल्याप्रमाणे सलग लिहिला जात असे. परंतु कित्येकदा अंकात दृश्य बदलत असे. मात्र लेखनात अनेक दृश्यांत अंकविभाजन करण्याची पद्धती नसल्यामुळे आणि रंगमंचावर भराभर पडदे बदलण्याची सोय नसल्याने दृश्यांतर दाखविण्यासाठी अभिनयाचा एक विशेष संकेत निर्माण झाला. तो 'परिक्रामति' अशा रंगसूचनेने सांगितला जाई. घटनेचे वा प्रसंगाचे स्थळ बदलले तर रंगमंचावरील पात्राने 'गोल फिरून' आपण इष्ट त्या स्थळी आलो असे दाखवायचे असते.

संस्कृत रंगभूमीवर रंगमंचाच्या मागील भिंतीच्या पुढे एक पडदा असे. त्याला 'पट', 'पटी', 'अपटी', 'नेपथ्य' असे शब्द संस्कृतात आहेत. या पडद्याच्या मागे नटांनी रंगभूषा, वेषभूषा करण्याची जागा म्हणजे 'ग्रीन रूम' असे. पात्रांचा रंगमंचावरील प्रवेश किंवा त्यांचे निष्क्रमण मागून पुढे या पद्धतीने होई. रंगमंचावर नसलेल्या एखाद्या पात्राला उद्देशून काही म्हणावयाचे असेल त्या वेळी 'पडद्याकडे तोंड करून' म्हणजे पाठीमागच्या पडद्याकडे पाहून त्याला बोलावे लागत असे. त्याशिवाय रंगमंचावर दाखवता न येण्यासारखे जे प्रसंग किंवा आकाशवाणी किंवा महत्त्वाच्या घोषणा इत्यादी 'नेपथ्ये' म्हणजे या मागील पडद्याआडून ध्वनित करण्यात येत. 'नेपथ्ये' या रंगसूचनेचा उपयोग नाटकात वारंवार केला गेला आहे.

पात्राचा रंगमंचावर प्रवेश अचानक व्हायचा असेल, प्रवेश करणाऱ्या पात्राच्या द्वारे संभ्रम व्यक्त करावयाचा असेल तर मात्र रंगमंचावर प्रवेश करणाऱ्या पात्राने नेहमीप्रमाणे पडद्यामागून न येता, हा मागील पडदा उचलून (अपटीक्षेपेण) प्रवेश करायचा.

नाटकाच्या संवादातील भाषणाचे दोन भाग पडतात. एक, 'सर्वश्राव्य' म्हणजे रंगमंचावरील पात्रे आणि प्रेक्षक या सर्वांना ऐकू जाईल असे, 'प्रकाश' म्हणजे प्रकट किंवा उघड भाषण. आणि दुसरे, 'नियतश्राव्य' म्हणजे प्रेक्षकांना नेहमीच ऐकू जाईल परंतु रंगमंचावरील पात्रांनी अजिबात ऐकायचे नाही किंवा काहीच पात्रांनी ऐकायचे असे भाषण. या 'नियतश्राव्य' प्रकारातील 'स्वगत' किंवा 'आत्मगत' हे भाषण केवळ प्रेक्षकांना विश्वासात घेऊन बोलल्यासारखे बोलायचे असते. व त्या 'स्वगत' भाषणातून पात्राचे मनोगत प्रेक्षकांना कळत असे. काही भाषण दोन पात्रांनी केवळ आपसात करावयाचे व रंगमंचावरील इतर पात्रांनी ते न ऐकल्याचे सोंग करावयाचे याला 'जनांतिक' असे नाव आहे.

संस्कृत नाट्यात 'आकाशभाषित' योजण्याची पद्धती आहे. ज्या पात्राला उद्देशून बोलावयाचे ते पात्र पुढे थोड्या वेळाने रंगमंचावर यायचे नसेल, किंवा गौण पात्र असल्यामुळे आणि सुटसुटीत नाट्यदर्शनाच्या दृष्टीनेही त्या पात्राचे रंगमंचावर येणे इष्ट नसेल तर रंगमंचावरील पात्राने 'आकाशे' म्हणजे वर पाहून भाषण म्हणावयाचे. आणि नसलेल्या पात्राचे उत्तर ऐकल्याचा अभिनय करायचा व त्याचेही भाषण आपणच म्हणायचे.

अशा प्रकारचे अभिनयसंकेत संस्कृत नाटकात परिस्थितिवशात निर्माण झाले व पुढे त्यांपैकी बहुतेक लुप्तही झाले.

❖ ❖

नाट्यात्म काव्याच्या संबंधात भरताने निर्दिष्ट केलेल्या दोन वैशिष्ट्यांचा उल्लेख करावयास हवा. एक, नाटकातील संवादासाठी योजावयाच्या भाषांचे मिश्रण आणि दुसरे, गद्य आणि पद्य ह्या दोन्ही वाङ्मयप्रकारांचा उपयोग. संस्कृत आणि प्राकृत अशा दोन प्रकारच्या पाठ्याचा निर्देश करून भरताने प्राकृत पाठ्य हे समान शब्द, विभ्रष्ट आणि देशीगत असे तीन प्रकारचे असते असे म्हटले आहे (१७.१-३). मागधी, अवन्तिजा, प्राच्या, शौरसेनी, अर्धमागधी, बाह्लीका आणि दाक्षिणात्य या देशविदेशांत प्रचारात असलेल्या सात भाषा आणि शकार, आभीर, चण्डाल, शबर, द्रमिल, आन्ध्र आणि वनचर या जातिविशेषांत प्रचलित असलेल्या सात विभाषा यांचा निर्देश करून नाटकात त्या कोणाच्या तोंडी घालाव्यात याचे वर्णन केले आहे. सामान्यपणे उत्तम आणि मध्यम प्रकृतीच्या पुरुष पात्रांची भाषा संस्कृत असावी आणि स्त्री पात्रांची व शकार आदी अनार्य जातींतील पात्रे खेरीज करून इतर पात्रांची भाषा शौरसेनी असावी असा नियम आहे. तथापि या नियमाला अनेक अपवाद असल्याचे सांगितले आहे (१७.३२-६४).

नाटकात आवश्यक मानलेल्या विविध भाषांच्या उपयोगाचे मूळ वास्तवाचे यथातथ्य अनुकरण करण्याच्या इच्छेत आहे. नाट्य ज्या वेळेस प्रथम अस्तित्वात आले त्या वेळी सर्व लोकांच्या बोलण्यात एकच शुद्ध स्वरूपाची संस्कृत भाषा होती अशी परिस्थिती राहिली नव्हती. उच्चवर्णीय, विशेषत: सुशिक्षित लोक प्राय: शुद्ध संस्कृतात बोलत असत, परंतु इतर लोक, विशेषत: शिक्षणाचा संस्कार न झालेले लोक अशुद्ध भाषेचा उपयोग करीत. ही अशुद्ध संस्कृत भाषा म्हणजेच प्राकृत भाषा. संस्कृत आणि प्राकृत ही एकाच भाषेची शुद्ध आणि अपभ्रष्ट रूपे हे सामान्यत: मान्य होण्यासारखे आहे.* प्राकृताची देशपरत्वे शौरसेनी, मागधी इत्यादी भिन्न भिन्न रूपे झाली इतकेच. सामान्यपणे कोणत्याही समाजात उच्च वर्गांतील व सुशिक्षित लोकांची शुद्ध भाषा आणि कनिष्ठ वर्गांतील व अशिक्षित लोकांची अशुद्ध भाषा यांत जितका फरक असतो तितकाच फरक संस्कृत आणि प्राकृत यांमध्ये आहे. आणि ज्याप्रमाणे हल्लीसुद्धा सुशिक्षित व अशिक्षित लोक भाषेच्या आपापल्या रूपांचा उपयोग करून परस्परांशी व्यवहार करू शकतात त्याचप्रमाणे संस्कृतभाषी आणि प्राकृतभाषी आपापल्या भाषेचा व्यवहारात उपयोग करीत असावेत. स्त्रियांना सामान्यत: प्राकृतभाषी ठरविले आहे यावरून त्यांच्यापैकी फार थोड्या व्यक्तींवर शिक्षणाचे संस्कार होत असत असे अनुमान निघते.

प्राकृत बोलींपैकी मुख्यत: शौरसेनीचा उपयोग करावयास सांगितले आहे. यावरून नाट्याची उत्पत्ती शूरसेन देशात झाली असा निष्कर्ष काढला तर चूक होणार नाही. शूरसेन देश म्हणजे मथुरा नगरी राजधानी असलेला प्रदेश. जेव्हा इतर प्रदेशांतील नागरिकांची अथवा शबर आदी अनार्य व्यक्तींची नाटकात योजना करावयाची असेल तेव्हा त्यांना आपापल्या बोलीत बोलावयास लावावे असे अभिप्रेत आहे. यातसुद्धा वास्तवाच्या अनुकरणाचीच इच्छा दिसून येते.

* -(टीप - शुद्ध, अशुद्ध किंवा संस्कृत, प्राकृत या भाषांसंबंधीच्या संकल्पनांमध्ये आता मूलभूत पालट झाला आहे, हे वरील विवेचन वाचताना लक्षात घ्यावयास हवे. ते लक्षात घेतले म्हणजे नाटकातील भाषेसंबंधीचे विवेचन कोठे बदलून घ्यावयास हवे तेही ध्यानात येईल.)

❖ ❖

गद्य व पद्य

भरतवर्णित नाट्याची दुसरी विशेषता म्हणजे गद्य आणि पद्य यांचा मिश्र उपयोग. गद्याला भरताने चूर्णपद असे म्हटले असून पद्य म्हणजे निबद्ध पद (१४.४०-४१). या दोहोंचा उपयोग केव्हा आणि कसा करावयाचा ते त्याने स्पष्ट केलेले नाही. तथापि, भावनांच्या आविष्कारासाठी व वैशिष्ट्ययुक्त वर्णनासाठी पद्याचा उपयोग आणि इतरत्र संवादासाठी गद्याचा उपयोग व्हावा हे स्वाभाविक मानता येईल. पद्याचा अन्तर्भाव पाठ्यातच होतो हे लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे. याचा अर्थ नाटकातील श्लोकांचे पठन करावयाचे असते, ते गावयाचे नसतात. गाण्यासाठी भरताने बत्तिसाव्या अध्यायात ध्रुवा नावाच्या पद्यांचे प्रकार निर्दिष्ट केले असून त्यांची अनेक उदाहरणे दिली आहेत. ही सर्व पद्ये प्राकृतात आहेत. यावरून गाण्याची भाषा प्राकृत हे ठरून गेले होते असा निष्कर्ष निघतो.

कथानकाची मांडणी, पात्रे, भाषा इत्यादीसंबंधी भरताने केलेल्या विवेचनाला अनुसरूनच सध्या उपलब्ध असलेल्या प्राय: सर्व नाटकांची रचना झालेली दिसून येते. नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन इत्यादी रूपकांचे प्रकार, अंकांमध्ये वस्तूची विभागणी, प्रवेशक आणि विष्कम्भक यांचा उपयोग, नाटकात योजावयाची पात्रे, संस्कृत आणि प्राकृत भाषांचा मिश्र उपयोग, गद्य आणि पद्य दोन्ही वाङ्मयप्रकारांचा उपयोग इत्यादी सर्व बाबतींत प्रसिद्ध झालेली संस्कृत नाटके नाट्यशास्त्रातील विवेचनाच्या आधारेच लिहिली गेली आहेत यात शंका नाही. क्वचित एखाद्या नाट्यकृतीत भरताची एखादी सूचना अमलात आणली गेली नाही असे दिसून येते. पण या गोष्टीला अवास्तव महत्त्व देऊन त्यावरून एखादे नाटक भरतपूर्वकालीन आहे असे ठरविणे युक्तिसंगत वाटत नाही. कोणताही नाटककार भरताच्या बारीकसारीक नियमांचेसुद्धा उल्लंघन करण्यास प्रवृत्त होणे शक्य नाही असे मानण्याचे काही कारण नाही. अर्थात नाट्यशास्त्राच्या रचनेपूर्वी अनेक संस्कृत नाटके विद्यमान होती यात शंका नाही. किंबहुना त्या नाटकांच्या परिशीलनानेच ह्या शास्त्राची निर्मिती शक्य झाली हे उघड आहे. पण त्या भरतपूर्वकालीन नाटकांपैकी आज काही उपलब्ध नाही

भरताच्या काळी संस्कृत नाटके विद्यमान होती, इतकेच नव्हे तर त्यांचे प्रयोगही मोठ्या प्रमाणावर होत असत. नाट्यशास्त्राचे कितीतरी अध्याय नाट्यप्रयोगाच्या सविस्तर वर्णनाला वाहिलेले आहेत.

❖ ❖

नाटकाचे नाव

नाटकास कोणते नाव द्यावे याबद्दलही *नाट्यशास्त्रात* नियम आहेत. नाटकातील गर्भितार्थ सूचित होईल असे नाटकाचे नाव असावे असे विश्वनाथाचे म्हणणे आहे.

(**नामकार्यं नाटकस्य गर्भितार्थप्रकाशकम्। सा.द.६.१४२**)

जसे *रामाभ्युदय.* प्रकरणादि रूपकांच्या बाबतीत नाटकाला नायक-नायिकांचे जोडनाव द्यावे. जसे *मालतीमाधव* (**नायिकानायकाख्यानात् संज्ञा प्रकरणादिषु। सा.द. ६.१४३**). नाटिका किंवा सट्टक वगैरे रूपकात केवळ नायिकांचेच नाव द्यावे. जसे- *रत्नावली, प्रियदर्शिका, कर्पूरमंजरी* इ. मात्र हे नियम तंतोतंत पाळले गेलेले दिसत नाहीत. *मालविकाग्निमित्र* हे नाटक असून त्याला नायक-नायिकांचे जोड नाव देण्यात आले आहे; आणि *मृच्छकटिक* हे प्रहसन असून नाटकातील एका मध्यवर्ती घटनेचे म्हणजे रोहसेनाने नाकारलेल्या मातीच्या गाड्याचे नाव देण्यात आले आहे.

काही नाटकांच्या नावांतून गर्भितार्थ सूचित न होता इतरच गोष्टी सुचवल्या जातात. उदा. *मुद्राराक्षस* या नावात नाटकाचा मुख्य विषय सुचविला आहे. कारण चाणक्याने राक्षसाला त्याच्या शिक्कामोर्तबाच्या पत्राने अखेरीस वश करून घेतले आहे. *वेणीसंहार* नाटकातही नाटकात प्राप्त व्हावयाच्या फलाची सूचना आहे. कारण त्यातील नायक भीम दुर्योधनाच्या रक्ताने माखलेल्या हाताने द्रौपदीची वेणी बांधतो. *उत्तररामचरित* हे नाटकाचे नाव तर अगदीच साधे आहे. त्यात सूचकता बिलकूल नाही. *स्वप्नवासवदत्तम्* या नावातही त्या नाटकातील एक महत्त्वाचा काव्यमय प्रसंग दत्तेस स्वप्नात पाहात असल्याचा व्यक्त झाला आहे. भासाच्या प्रतिमा नाटकातही भरत रघुवंशातील मृत राजांच्या *प्रतिमा* पाहातो व त्यात दशरथाची प्रतिमा त्याला दिसते त्यावरून दशरथ मृत झाला आहे हे त्याला समजते. या सर्व गोष्टींवरून असे दिसून येईल की, नाटकातील एखाद्या वेधक प्रसंगावरून बऱ्याच नाटकांना नावे देण्यात आली आहेत.

❖ ❖

पात्रे भाषण करीत असली म्हणजे त्यातील त्यांची कित्येक भाषणे त्यांनी उघडपणे केलेली असतात. ती अर्थात रंगभूमीवरील सर्वच पात्रांनी ऐकावयाची असतात. अशा भाषणाच्या वेळी कंसात 'प्रकाशम्' अशी सूचना दिलेली असते. अर्थात प्रथम आत्मगत भाषण करून नंतर उघड बोलावयाचे असल्यास तेथेच 'प्रकाशम' अशी सूचना दिलेली असते (**सर्व श्राव्यं प्रकाशम् स्यात्। सा. द. ६.१३८**). जे भाषण दुसऱ्या कोणीही ऐकावयाचे नसते व एखादे पात्र जे मनातच म्हणत असते त्याला स्वगत किंवा आत्मगत असे म्हणतात (**अश्राव्यं खलु यद् वस्तु तदिह स्वगतं मतम्। सा.द. ६.१३७**). चंदनदास चाणक्याला भेटावयास आला आहे त्या वेळी चाणक्याने त्याला विशेष आदर दाखविला व आपलेपणाने त्याची चौकशी केली. चाणक्य राजकारस्थानी होता म्हणून चंदनदासाला ते त्याचे वागणे चमत्कारिक वाटले व तो स्वत:शीच (स्वगतम्) म्हणाला, 'याने दाखविलेल्या या फाजील आदराने भीतीच वाटू लागली आहे मला.' व लगेच उघड (प्रकाशम्) चाणक्याला म्हणाला, 'हाय आर्य, आपल्या कृपेने माझा धंदा नीट चालला आहे.' स्वगत भाषण मोठ्याने कसे बोलतात व ते स्टेजवरील लोकांना ऐकू कसे जात नाही अशी शंका घेऊ नये. कारण नाटक करून दाखवावयाचे म्हटले की अशा कृत्रिम गोष्टी कराव्याच लागतात. याला नाट्यधर्मी असे म्हणतात.

रंगभूमीवर इतर बरीच पात्रे आहेत. परंतु इतरांना वगळून त्यांपैकी एकाच कोणत्या तरी पात्राबरोबर एखाद्यास हलकेच बोलावयाचे असल्यास तेथे 'जनान्तिकम्' अशी सूचना दिलेली असते. इतरांनी आपले भाषण ऐकावयाचे नाही हे दर्शविण्यासाठी बोलणाऱ्या पात्रांनी आपल्या हाताची मधली तीन बोटे उंच करून तो तोंडाजवळ आणावयाचा व मग बोलावयाचे (**त्रिपताककरेणान्यान् अपवार्यान्तरा कथां। अन्योन्यामंत्रणं यत् स्यात् तद् जनान्ते जनान्तिकम्।। सा.द. ६.१३९**). *विक्रमोर्वशीय* नाटकात रंगभूमीवर राजा पुरूरवा, चित्ररथ गंधर्व आणि चित्रलेखा अशी तीन पात्रे उभी आहेत. उर्वशीला चित्ररथ आणि राजा यांना वगळून एकट्या चित्रलेखेशीच बोलावयाचे आहे. म्हणून ती तिला एकीकडे (जनान्तिकम्) म्हणते, 'सखे, चित्रलेखे उपकारकर्त्या राजाचा निरोप घेण्याची मला लाज वाटते. तरी तूच त्याच्याशी बोल.'

जनान्तिकमप्रमाणेच 'अपवार्य' या सूचनेचा नाटकात उपयोग केलेला असतो. अशा वेळी काहींना वगळून एकाच कोणत्या तरी पात्राशी बोलावयाचे असते. याला अपवारितम् असेही म्हणतात. (**रहस्यं तु यद् अन्यस्य परावृत्त्य प्रकाश्यते। सा.द. ६.१३८**). परंतु 'अपवार्य' या सूचनेच्या जागा तपासून पाहिल्या असताना त्या बऱ्याचशा स्वगत भाषणासारख्याच आहेत. पाचव्या अंकात शकुंतला आपल्याशीच म्हणते, 'दुष्यन्ताला माझ्याशी लग्नाबद्दलच संशय आहे'. हे बोलणे आत्मगतासारखे असूनही तेथे 'अपवार्य' ही सूचना दिलेली आहे. उर्वशीचे 'अपवार्य' हे भाषण असेच स्वगताप्रमाणे आहे (अंक १ श्लोक ९ नंतर).

कित्येक वेळी कंसात 'आकाशे' ही सूचना देऊन रंगभूमीवर हजर असलेले पात्र तेथे दिसत नसलेल्या पात्राला उद्देशून बोलते आहे असे दाखविलेले असते. अशा भाषणाला 'आकाशभाषित' म्हणतात. रंगभूमीवरील पात्र अनुपस्थित पात्राला 'तू काय म्हणतोस? (किं ब्रवीषि)' असे म्हणून प्रश्न विचारते. त्याने दिलेले काल्पनिक

उत्तर आपणच बोलून दाखवते व श्रोत्यांना जरूर असलेली माहिती पुरवते. पात्राची काटकसर करावयास व काही घटना सूचित करावयास हे आकाशभाषित फार उपयोगी पडते. अलीकडे रूढ झालेल्या नाट्यछटेमध्येही असाच प्रकार असतो (**किं ब्रवीषिति यन्नाट्ये विना पात्रं प्रयुज्यते। श्रुत्वेवानुक्तामप्यर्थं तत्स्ययादाकाशभाषितम्।। सा.द. १४०**). *मुद्राराक्षसात* अंक २ मध्ये प्रारंभीच विराधगुप्त नावाचा राक्षसाचा हेर गारुड्याचा वेष घेऊन प्रवेश करतो. तेथे आकाशभाषिताची चांगली योजना केली आहे.

काही ठिकाणी 'अपटीक्षेपेण' म्हणजे, 'पडदा दूर करून' अशी सूचना दिलेली असते. संस्कृत नाट्यरचुनेचा असा संकेत आहे की, कोणतेही पात्र रंगभूमीवर यावयाचे असले किंवा तेथून जावयाचे असले तर त्या गोष्टीस पूर्वसूचना द्यावयास पाहिजे. यासाठी भरताचा **नासूचितस्य पात्रस्य प्रवेशो नाटके मत:** किंवा **नासूचितस्य पात्रस्य प्रवेश: निर्गमो भवेत्** असा दंडक आहे. परंतु काही विशिष्ट प्रसंगी एखादे पात्र पूर्वसूचनेच्या अभावी प्रवेश करते. कारण तो प्रसंग इतका क्षोभक असतो की, त्या पात्राच्या प्रवेशाची सूचना देण्याची सोयच नसते. अशा वेळी 'पडदा दूर सारून' अशी सूचना करण्यात येते. **विक्रमोर्वशीय** नाटकाच्या आरंभीच अप्सरा 'धावा धावा' म्हणून ओरडतात. त्या त्यांच्या हाका ऐकून राजा पुरूरवस एकदम पडदा दूर सारून प्रवेश करतो. तेथे 'अपटीक्षेपेण' अशी सूचना दिलेली आहे. असाच प्रसंग **मुद्राराक्षसा**च्या सातव्या अंकात आहे. चाण्डाल चंदनदासाला सुळावर देण्यासाठी घेऊन जात आहेत. अशा वेळी राक्षस एकाएकी पडदा दूर सारून प्रवेश करतो. तेथे 'प्रविश्य पटाक्षेपेण' अशी सूचना दिलेली आहे. येथे राक्षसाचे प्रवेश करणे अनपेक्षित आहे. त्यामुळे येथे पूर्वसूचना नाही. या सूचनेवरून एक गोष्ट लक्षात येते ती ही की, जुन्या काळच्या रंगभूमीवर एखादा तरी पडदा असावा व तो रंगशीर्ष व रंगपीठ यांच्यामध्ये कोठे तरी असावा.

❖ ❖

अपवारितक व जनान्तिक

स्वगत किंवा आत्मगत याची भरताने केलेली व्याख्या नाट्यकृतीतील भावाविष्काराच्या अनुषंगाने व अनेक कारणांनी व्यक्तीच्या अगदी अंत:करणापासून बाहेर पडलेले शब्द/भाषण अशी आहे.

नानाकारणसंयुक्तै: काव्यभावसमुत्थितै: । हृदयस्य वचो यत्तु तद् आत्मगतभिष्यते ।। (नाट्यशास्त्र, २५.८८ बडोदेप्रत)

स्वगत वा आत्मगत भाषण हे उच्चारले जात असताना त्या प्रसंगी नाटकातील इतर व्यक्तींनी न ऐकावयाचे भाषण असते त्यामुळे त्यास अश्राव्य असे म्हणतात. भरताचे अनुकरण करीत *नाट्यदर्पण* स्वगताचे वर्णन व्यक्तीच्या अंत:करणातील भावदर्शन घडविते, अशा शब्दांत करते. शारदातनयाच्या *भावप्रकाशनात* स्वगत म्हणजे नाटकातील व्यक्तिरेखा अगदी विश्वासू मित्र किंवा नातेवाईकदेखील त्याच्याजवळ उपस्थित असताना स्वत:च्या मनातील जे बोलते ते असे म्हटले आहे. स्वगत म्हणजे जे ज्याचे त्यालाच ठाऊक असते ते; व्यक्तिरेखेच्या मनातील भावनांचे प्रकटीकरण, त्याचे विचार व भावना. काही वेळा तो एखादा लहानसा विचार असतो किंवा संभाषणाच्या ओघात व्यक्त झालेले निरीक्षण असते आणि त्या व्यक्तिरेखेच्या दृष्टिकोणाचे त्यातून प्रकटीकरण होते. परंतु काही वेळा स्वगत भाषण हे नाटकातील स्वगत भाषणाच्या रूपात अंत:करणातील सर्व खळबळ एखाद्या चलचित्राप्रमाणे त्या व्यक्तिरेखेच्या विचारांचे व भावनांचे दर्शन घडविते. शेक्सपिअरच्या उदा. शोकांतिकांतील नायकाची गाजलेली स्वगते किंवा भवभूतीच्या *उत्तररामचरिता*तील स्वगत भाषण.

(सं) नाट्यसंकेतावर आधारित नाट्यधर्मींचा एक प्रकार. यात दोन पात्रांचे आपसांत चाललेले बोलणे प्रेक्षकांना स्पष्ट ऐकू येते; पण रंगभूमीवरील इतर पात्रांना ते ऐकू जात नाही, असे समजावयाचे असते. 'त्रिपताककर' म्हणजे अनामिका वक्र करून अंगुष्ठाव्यतिरिक्त तीन बोटे उभी करणे.

अपवारितकाची भरताने केलेली व्याख्या अशी आहे –

सवितर्कं च तद् योज्यं प्रायशो नाटकादिषु ।
निगूढभावसंयुक्तम् अपवारितकं स्मृतम् ।। २५.८९।। (बडोदेप्रत)

ज्या भाषणात गोपनीय आशय असतो, जो सर्व संबंधित व्यक्तिरेखांपासून दडवून ठेवावयाचा असतो असे भाषण. ज्या वेळी सांगावे न सांगावे अशा प्रकारचा संभ्रम उत्पन्न होतो वा शंका घेतली जाते तेव्हा असे भाषण सामान्यपणे नाटक आणि प्रकरण या मुख्य नाट्यप्रकारांत योजलेले असते. याच्या बरोबर भरताने जनान्तिक आणि आत्मगत यांचेही स्पष्टीकरण केले आहे. जनान्तिक हे भाषण विशिष्ट नाट्यात्म हेतूंसाठी बोलणाऱ्याच्या बाजूस असणाऱ्या अन्य व्यक्तिरेखांनी ऐकावयाचे/ऐकलेले नसते. आत्मगत भाषण हे बोलणाऱ्याच्या अंत:करणाचा उद्‌गार असते, भावनांची अभिव्यक्ती असते, आणि त्याच्या विचारांतील व भावनांतील चलबिचल त्यातून व्यक्त होत असते.

कार्यवशाद् अश्रवणं पार्श्वगतैर्यत् जनान्तिकं तत् स्यात्।
हृदयस्थं सविकल्पं भावस्थं चात्मगतमेव।। २५.९०।। (नाट्यशास्त्र, बडोदेप्रत)

भरताने ही तीन प्रकारची भाषणे एका वर्गात एकत्र केली आहेत कारण त्यातून गूढार्थयुक्त आशय साठविलेला आहे. जो इतरांपासून निदान काही काळ तरी लपवावयाचा असतो. स्वगत/आत्मगत भाषणातील गोपनीयता सहज समजू शकते. कारण त्यातून व्यक्तिरेखेचे मन व तिचे आंतरिक विचार प्रकटत असतात; ते नाटकातील इतर व्यक्तिरेखांनी ऐकावयाचे नसतात. परंतु अपवारितक आणि जनांतिक भाषणातील गूढार्थाचे स्वरूप कशा प्रकारचे असते आणि ते प्रेक्षकापर्यंत कसे पोचविले जाते?

जनान्तिकात बोलणारी पात्रे व इतर पात्रे यांच्यामध्ये 'त्रिपताककरा'च्या साहाय्याने एक काल्पनिक भिंत उभी केली जाते.

या संदर्भात भरताने *नाट्यशास्त्रात* पुढील पद्धती सुचविली आहे. त्रिपताका-हस्त या आंगिक अभिनयाद्वारे जनांतिक व अपवारितक यांत काही श्रोत्यांना टाळलेले असते. दोहोंतील तांत्रिक फरक असा - अपवारितक हे जोवर नाटकाच्या कथानकात गोपनीयता उघड करण्याचा क्षण येत नाही, जो बहुधा नाटकाच्या अखेरीस येतो, तोवर खरोखरीचे गोपनीय आणि नाटकातील सर्व व्यक्तिरेखांपासून लपविण्याचे भाषण असते. उलटपक्षी जनान्तिक हे ज्या व्यक्तिरेखा रंगमंचावर उपस्थित असतात त्यांना ऐकू जाऊ नये अशा प्रकारचे भाषण असते. अभिनवगुप्ताने स्पष्टीकरण देताना असे म्हटले आहे की, अपवारितक हे भाषण सर्व नाट्यात्म व्यक्तिरेखांपासून लपविले जाते केवळ प्रेक्षकच ते ऐकत असतात. याउलट जनान्तिक हे एखाद्या विशिष्ट व्यक्तीपासूनच लपविलेले असते ज्याने ते ऐकू नये अशी योजना असते.

अभिनवगुप्तास अनुसरणाऱ्या *नाट्यदर्पणात* जनान्तिक व अपवारित यांचे स्पष्टीकरण दिले आहे. जनान्तिक हे एका व्यक्तीबरोबर अनेकांच्या उपस्थितीत होणारे संभाषण असते. ते भाषण एका विशिष्ट व्यक्तीपासून लपविलेले असते. अन्य उपस्थितांनी ते ऐकले तरी चालते. ज्या व्यक्तीने ते ऐकावयाचे नसते ती व्यक्ती त्रिपताका-हस्त या आंगिक अभिनयाद्वारे वगळली जाते. तीन बोटे उंचावलेली करंगळीशेजारचे दुसरे बोट व अंगठा वाकलेला आणि हात पडद्यासारखा ('अंतरा'सारखा) ज्याने ऐकू नये त्या व्यक्तीपुढे अशा प्रकारे उभा धरलेला याला जनांतिक म्हणतात. अपवारितक हे याच्याबरोबर उलट असते. ते अनेकांना टाळून एकाच व्यक्तीपाशी गोपनीय गोष्ट उघड करते. भाषण करणारा हे उघड करताना गोल फिरतो, त्याची पाठ उर्वरित सर्व व्यक्तिरेखांकडे असते आणि ज्या व्यक्तीला ही गोपनीय गोष्ट सांगावयाची त्याच्याकडे तोंड असते. (**नाट्यदर्पण, ND. I. १३ : त्रिपताकान्तरोऽन्येन जल्पो यः तद् जनान्तिकम्। जल्पते इति जल्पः वृत्तमेव। ऊर्ध्वसार्वङ्गुलिः वक्र-अनामिकः करः त्रिपताकः। सः अन्तरम् अश्राव्यं प्रति व्यवधानं यत्र। अन्येन सह जल्पः जनानम् एकस्य एव गोप्यत्वात् बहूनामन्तिकं, श्राव्यतया निकटं, 'जनान्तिकम्'।** इह यद् वृत्तं एकस्यैव गोप्यं बहूनाम् अगोप्यं तद् जनान्तिकम्। तद्विपरीतं अपवारितम् - which is defined as, **परावृत्त्य रहस्याख्यान्यस्मै तदपवारितम्।** रहस्याख्या = Communication of a secret; परावृत्त्य = **अङ्गवलनेन अश्रावयितेभ्यः**

पराङ्मुखीभूय। अपवार्यते बहूनां प्रच्छाद्यते इति 'अपवारितम्'। नाट्यमञ्जरीसौरभम्, थिअरी, पृ. १६२)(श्राव्यं तु नियतस्यैतन्नाट्यधर्ममवेक्ष्य च। द्विधा विभज्यते तत्र जनान्तमपवारितम्।। त्रिपताकाकरेणान्यानपवार्यान्तरा कथाम्। अन्योन्यामन्त्रणं यत् स्यात् तज्जनान्तिकमुच्यते।। नाट्यमञ्जरीसौरभम्, संहिता, पृ. १५१)

शारदातनयाच्या *भावप्रकाशनात* या दोन्ही भाषणांचे वर्णन 'नियत-श्राव्य' असे केले आहे. याचा अर्थ असा की, या दोन्ही भाषणांवर ऐकण्याच्या बाबतीत निर्बंध आहेत. नटाच्या बाबतीत वा नाटकातील व्यक्तिरेखेच्या बाबतीत उरलेले सर्व ऐकण्याच्या बाबतीत यातून वगळले आहेत. या दोन्ही नाट्योक्तींच्या संकल्पना व विशेषत: अपवारितकाच्या बाबतीत तर नाट्यव्यवहारात वेळोवेळी काही बदल होत गेले आहेत.

नंतरचे सैद्धांतिक या दोन नाट्योक्तींबाबत स्पष्ट भेद करतात. जनान्तिक हे ज्या माणसाशी नट बोलत असेल त्याच्या खाजगी संभाषणापुरते मर्यादित असते. यद्यपि त्या व्यक्तीच्या जवळ असणाऱ्यांनी ते ऐकणे शक्य होते. अपवारितक हे जनान्तिकाहून वेगळे असते. ते अशा प्रकारचे गोपनीय संप्रेषण असते की, ज्यापासून अनेक वा जवळजवळ सर्व नाट्यात्म व्यक्तिरेखा वगळलेल्या असतात. संस्कृत नाटकात जनान्तिक ही नाट्यसूचना बऱ्याच वेळा योजिली जाते. अपवारित ही इतक्या वारंवार वापरली जात नाही. *उत्तररामचरिताच्या* चौथ्या अंकात या प्रकारचा एक सुरेख प्रसंग आढळतो. या प्रसंगात अरुंधती लव आणि कुश ही सीता व राम यांची मुले आहेत हे भागिरथीकडून समजलेले रहस्य उघड करते. हे रहस्य रंगमंचावर उपस्थित असणाऱ्या सर्व व्यक्तिरेखांपासून लपविलेले असते. आणि ते केवळ नाटकाच्या अखेरीस उघड होते. अरुंधतीचा हा रहस्यभेद केवळ प्रेक्षकांपुरता मर्यादित असतो. इत्यर्थ असा, की जनान्तिक व अपवारितक हे प्रेक्षकांच्या दृष्टिकोणातून परस्परांहून भिन्न असतात.

नाटककारांनी प्रत्यक्ष व्यवहारात अपवारितकाचा गुप्तकथनाच्या अर्थाने प्रासंगिक वापर केला असावा. अपवारितकातून विशिष्ट एक वा अनेक व्यक्ती निश्चितपणे वगळल्या जातात. अर्थात यामध्ये काही गूढ नसते तर तो नाटकाच्या कथानकाचा एक अपरिहार्य भाग असतो. त्यातून कलात्मक स्वरूपाची उत्कंठा आणि नंतर रहस्यभेद झाल्यावर निर्माण होणाऱ्या आश्चर्याचा परिणाम व्यक्त होतो. जनान्तिक हे दोन व्यक्तिरेखांमधील खाजगी व व्यक्तिगत संभाषण असते जे जवळ उभ्या असणाऱ्या व्यक्ती ऐकू शकतात. जनान्तिक व अपवारितक या दोहोंमधला फरक नाट्यसादरीकरणातून रंगभूमीच्या परंपरेमुळे व्यक्त होतो.

❖ ❖

नाटकात न दाखवावयाच्या गोष्टी

तत्कालीन सदभिरुची आणि सभ्यता यांच्या दृष्टीने रंगभूमीवर प्रत्यक्ष काही गोष्टी दाखवू नयेत असा भरतमुनीचा दंडक आहे. त्या न दाखवावयाच्या गोष्टी पुढील आहेत : १) प्रत्यक्ष युद्ध, २) राज्यच्युती, ३) मरण, ४) नगराचा वेढा. तसेच जो मुख्य नायक असेल त्याचा वध प्रत्यक्षपणे किंवा अप्रत्यक्षपणे कोठेच दाखवू नये. **(न वध: कर्तव्य: स्याद्योऽभ्युदयी नायक: ख्यात:।। ना.शा. १८.३९ बडोदेप्रत)**. मुख्य नायकाचा वध करावयाचा नाही या नियमामुळेच संकृत नाट्यामध्ये दु:खांतिका झालेली नाही. हाच नियम विश्वनाथ, धनंजय इत्यादिकांनी **विष्कम्भकाद्यैरपि नो वधो वाच्योऽधिकारिण:। (सा.द. ६-६३)** असा सांगितला आहे.

याच संदर्भात भरताने पुढील विचार मांडला आहे -

युद्धं राज्यभ्रंशो मरणं नगरोपरोधनं चैव।
प्रत्यक्षाणि तु नाङ्के प्रवेशकै: संविधेयानि ।।१८.३८।। (बडोदेप्रत)

युद्ध, राज्यापासून पदच्युती, मृत्यू तसेच नगराला पडलेला वेढा या गोष्टी अंकामध्ये प्रत्यक्षपणे दाखवू नयेत तर प्रवेशकांमध्ये त्यांची योजना करावी.

युद्धामध्ये शस्त्रप्रहारांचे प्राचुर्य असते, राज्यभ्रंशात पतन, मरण आदींचे प्राचुर्य असते आणि नगराला दिलेल्या वेढ्यात सैन्याची व यंत्र सुरुंग लावणे इत्यादींची विपुलता असते. मृत पात्राने निष्क्रमण कसे करावयाचे किंवा रंगभूमीवर कसे राहावयाचे अशी समस्या आहे. त्यासाठी नाटककारांनी नायकाचे पलायन झालेले दाखवावे किंवा तो बंदिवान झालेला दाखवावा अथवा तहाची योजना करावी. नाटक किंवा प्रकरण यांत पुष्कळ मनुष्यांचा घोळका दाखवू नये. कार्याशी संबद्ध असणारी चारपाच माणसे तेवढी दाखवावीत. अधिक पात्रे असल्यास त्यांच्या अभिनयाचे दर्शन चांगल्या प्रकारे घडणे शक्य नाही. देवतांच्या यात्रेत दृष्टीस पडणाऱ्या जनसमुदायासारखे दृश्य रंगभूमीवर उत्पन्न होईल व नाट्यास्वाद अशक्य होईल.

विश्वनाथाने पुढील अनुचित गोष्टी वगळावयास सांगितल्या आहेत -

दूराह्वानं वधो युद्धं राज्यदेशादिविप्लव:।
विवाहो भोजनं शापोत्सर्गो मृत्यू रतं तथा।।१६।।

दन्तच्छेद्यं नखच्छेद्यं अन्यद्व्रीडाकरं च यत्।
शयनाधरपानादि नगराद्युपरोधनम्।।१७।। (सा.द. ६.१६-१७)

भरताने रंगभूमीवर दाखविण्यास अनुचित गोष्टींची यादी दिली आहे. ती अशी -

न कार्यं शयनं रङ्गे नाट्यधर्मं विजानता।
केनचिद्वचनार्थेन अङ्कच्छोदो विधीयते।।२२.२९५।।

यद्वा शयीतार्थवशादेकाकी सहितोऽपि वा।
चुम्बनालिङ्गनं चैव तथा गुह्यं च यद्भवेत्।।२२.२९६।।

दन्तच्छेद्यं नखच्छेद्यं नीवीस्रंसनमेव च।
स्तनान्तरविमर्दं च रङ्गमध्ये न कारयेत्।।२२.२९७।।

भोजनं सलिलक्रीडा तथा लज्जाकरं च यत्।
एवंविधं भवेद्यद्यत्तत्तद्रङ्गे न कारयेत्।।२२.२९७।।

पितापुत्रस्नुषाश्वश्रूदृश्यं यस्मात्तु नाटकम्।
तस्मादेतानि सर्वाणि वर्जनीयानि यत्नतः।।२२.२९९।। (बडोदेप्रत)

विवाह, भोजन, शाप, सुरत, दात किंवा नखे कोरणे लज्जा उत्पन्न करील असा कोणताही देखावा, चुंबन, स्नान, झोपणे या गोष्टी वगळण्याचे भरतमुनींनी दिलेले कारण फारच सयुक्तिक आहे. नाटक पाहावयास एकाच कुटुंबातील पिता, पुत्र, सासू, सून, गुरु, शिष्य इत्यादी पुष्कळ मंडळी मिळून येतात. जेणेकरून लज्जा, मनस्ताप उत्पन्न होईल किंवा ज्यामुळे विरसता येईल, ज्यामुळे सभ्य मनुष्याला संकोच वाटेल ते सर्व काही टाळावे ही सूचना योग्यच आहे.

अंकाच्या स्वरूपाची चर्चा करताना भरताने त्यात कोणत्या गोष्टी दाखवाव्यात आणि कोणत्या दाखवू नयेत याचा निर्देश केला आहे. न दाखवावयाच्या गोष्टींमध्ये युद्ध आणि मृत्यू या प्रधान होत. त्यांचा निर्देश प्रवेशकांच्या द्वारा करावयास सांगितले आहे (१८.३८ बडोदेप्रत). एका अंकातील वृत्त एका दिवसातच घडून येणारे असावे आणि दोन अंकांच्या मध्ये व्यतीत होणारा काल एका वर्षाहून केव्हाही अधिक असता कामा नये असे भरताने म्हटले आहे.

एकदिवसप्रवृत्तं कार्यस्त्वङ्कोऽर्थ बीजमधिकृत्य।
आवश्यककार्याणामविरोधेन प्रयोगेषु।।१८.२१।। (बडोदेप्रत)

अङ्कच्छेदं कृत्वा मासकृतं वर्षसंचितं वापि।
तत्सर्वं कर्तव्यं वर्षादूर्ध्वं न तु कदाचित्।।१८.३१।। (बडोदेप्रत)

या संबंधात अभिनवगुप्ताने असा युक्तिवाद केला आहे की किती काळ लोटला याचा विचार करताना ज्या वर्षी काही वृत्त घडले असेल तेच विचारात घेतले पाहिजे, सुनी गेलेली इतर वर्षे नाही. म्हणून रामाच्या वनवासाचा काल जरी चौदा वर्षांचा असला तरी त्यांपैकी फक्त दोन तीन वर्षींच काही घटना घडल्या. त्यामुळे नाटकाच्या प्रारंभी वनवासगमन दाखवून शेवटी रामाला अयोध्येत होणारा अभिषेक दाखविण्यास काही हरकत नाही. अंकाच्या वर्णनात भरताने असेही म्हटले आहे, की त्यात नायक संनिहित असावा. याचा अर्थ नाटकाच्या प्रत्येक अंकात नायकाची उपस्थिती आवश्यक मानली आहे. कथानकाच्या विकसित होणाऱ्या प्रत्येक अवस्थेशी

फलस्वाम्याचा अधिकार म्हणून नायकाचा संबंध अनिवार्य असतो यास्तव हे विधान केले आहे हे उघड आहे. पण अनेक विद्यमान नाटकांत या नियमाचे पालन झालेले दिसत नाही.

नाटकात काय दाखवू नये याचे विवेचन करताना भरताने म्हटले आहे की नाटक आणि प्रकरण या दोन प्रकारांत नायकाचा वध झालेला अंकामध्ये दाखविता कामा नये किंवा प्रवेशकातही निदर्शित करू नये. नायकावर मोठे संकट ओढवलेले दाखवावयाचे असेल तर त्याने आपल्या राज्यातून पलायन केलेले दाखवावे किंवा अधिकात अधिक म्हणजे त्याला बंदिवास झालेला दाखवावा किंवा तहाची योजना करावी. अपसरण याचा अर्थ पलायन अगदीच अशक्य झाल्यास सर्व सोडून देऊन निघून जावे कारण जो जिवंत राहातो तो पुन: परत येतो. किंवा 'ग्रहण' करावे म्हणजे पकडून. उदा. वासवदत्तावृत्तसार नाटकात वत्स राजाचे ग्रहण होते. संधी म्हणजे तह. म्हणजे अपसरण, बंधन आणि संधी यांचे भिन्न भिन्न प्रसंग सुचवण्यासाठी हा उल्लेख आला आहे.

अङ्के प्रवेशके च प्रकरणमाश्रित्य नाटके वापि।
न वध: कर्तव्य: स्यादोऽभ्युदयी नायक: ख्यात:।।१८.३९।।

अपसरणमेव कार्यं ग्रहणं वा सन्धिरेव वा योज्य:।
काव्यश्लेषैर्बहुभिर्यथारसं नाट्यतत्त्वज्ञै:।।१८.४०।। (बडोदेप्रत)

नाटकाच्या शेवटी जे फल प्राप्त व्हावयाचे ते नायकालाच मिळावयाचे असल्यामुळे मध्येच त्याचा वध झालेला दाखविल्यास कथानकात विसंगती उत्पन्न होईल हे उघड आहे हा इत्यर्थ.

❖ ❖

तत्कालीन सदभिरुची, सभ्यता, तत्त्वज्ञान, कलेच्या प्रयोजनाची कल्पना, शुभाची व मांगल्याची भावना इत्यादी गोष्टींना अनुलक्षून रंगभूमीवर काही गोष्टी दाखवू नयेत असा भरतमुनीचा दण्डक आहे. त्यामध्ये युद्ध, नगराला पडलेला वेढा व वध दाखवू नये असे म्हटले आहे. या सर्व गोष्टींमध्ये महत्त्वाचा भाग म्हणजे जो नायक असेल त्याचा वध दाखवू नये असा भरतमुनीचा नियम आहे **(न वध: कर्तव्य: स्याद्योऽभ्युदयी नायक: ख्यात:। ना.शा. १८.३९ बडोदेप्रत)**. हीच गोष्ट विश्वनाथ, धनंजय इत्यादिकांनी मान्य केली आहे. याचा व इतर काही गोष्टींचा संकलित परिणाम असा झाला आहे की, एकही संस्कृत नाटक दु:खान्त नाही. प्रत्येक नाटकाचा शेवट हा गोडच झालेला आहे.

यावरून कित्येकांची अशी कल्पना झाली आहे की संस्कृत नाटकांत Tragedy नाही. याचाच अर्थ संस्कृत नाटककार जीवनातील दु:खाकडे दुर्लक्ष करतात व वास्तवतेकडे पाठ फिरवतात. असे समजणे हे संस्कृत नाटककारांवर अन्याय करण्यासारखे आहे. संस्कृत नाटकात जीवनातील दु:खाची बाजू चित्रित केलेली आहे, दैवाचे कठोर आघात वर्णिलेले आहेत. फक्त शेवटच काय तो गोड केला आहे. याची कारणे केवळ भरताच्या नियमाव्यतिरिक्तही दुसरी अनेक आहेत. भरताने तरी तसा नियम का केला याचा विचार व्हावयास पाहिजे. तो केला असता असे ध्यानी येते की, या गोष्टीची पाळेमुळे आपल्या जीवनविषयक आणि कलाविषयक तत्त्वज्ञानात आहेत. संस्कृत नाटककारांची जीवनविषयक श्रद्धा अशी आहे की, येथे विशिष्ट कारणावाचून प्रतिकूल असे काही घडतच नाही; आणि असे काही घडले तर देवता, ऋषी, मंत्र, तप योगसिद्धी यांच्यावर त्यांचा विश्वास असल्यामुळे त्याचे निवारण होते; अशी त्यांची वृत्ती आशावादी आहे. संस्कृत नाटकात अशुभ निवारण्यासाठी नांदीची योजना केलेली असते व शेवटी भरतवाक्याचा शुभाचा उच्चार असतो. शिवाय संस्कृत नाट्य मंगल उत्सवप्रसंगी निर्माण झाले आहे.

ग्रीक ट्रॅजिडीची कल्पना अशी की माणूस स्वपराक्रमाने प्रतिकूल परिस्थितीशी झगडा करीत असतो. दुर्दम अतिमानुष शक्तीवर चढाई करून पौरुष प्रकट करीत असतो; आणि अशा प्रयत्नात त्याचा सर्वनाश होतो. त्यामुळे त्याबद्दल अपार करुणा (Pity) व त्याच्या भीषण झगड्याची भीती (Fear) प्रेक्षकांना वाटते. पण भारतीय कर्मसिद्धान्त मानत असल्यामुळे जीवनातील प्रतिकूल परिस्थितीशी झगडणे त्यांना व्यर्थच वाटते. दु:ख हे स्वकर्मफल आहे. त्यामुळे दु:खिताबद्दल करुणा वाटण्याचे कारण नाही. मरणसुद्धा माणसाचा भोग असतो आणि तो भोगण्यानेच कर्मक्षय आणि पुण्यसंचय होतो. त्यामुळे असल्या गोष्टी रंगभूमीवर का दाखवाव्या? असा भारतीय विचार आहे.

नाटक हे माणसांच्या क्रियाप्रतिक्रियांच्या द्वंद्वाचे दर्शन आहे ही आधुनिक कल्पनाच पूर्वी नव्हती. मूळ जीवन अचल व स्थिर असून त्यात वरवर होणारे बदल विनाशी व तात्पुरते आहेत. त्यांना महत्त्व नाही. कलेने रजतम दूर करून सत्त्वाचे दर्शन घडवावे. आनंदमय मूळ कारणाचे दर्शन घडविण्यासाठी आवश्यक तेवढे दु:ख काही काळ दाखवावे ही भारतीय कल्पना. भारतीयांची कला ही केवळ मनोरंजनासाठी किंवा वास्तवतेच्या

नग्न दर्शनासाठी नाही. हितोपदेश हे कलेचे एक प्रयोजन आहे. माणसांची जीवनविषयक श्रद्धा वाढावी, त्यांना नैराश्य येऊ नये, सद्‌गुणांचा जय आणि दुर्गुणांचा पराजय व्हावा (Poetic justice) आणि कलाकृतीचा आस्वाद घेतल्यानंतर शेवटी सुप्रसन्न व्हावे असे भारतीयास वाटते. शिवाय जगात सुखदु:खांची द्वन्द्वे असली तरी त्याच्या बुडाशी असलेले कूटस्थ नित्य अविकार्यच राहते आणि ते आनंदमय असते असा भारतीय तत्त्वज्ञानाचा सिद्धान्त आहे. ग्रीक ट्रॅजिडीचे मूळ दैववशात स्वैरपणे घडून येणाऱ्या घटनांच्या तीव्र दु:खदायकतेमध्ये आहे. पण ग्रीक ट्रॅजिडीमध्ये शेवटी दु:खकारक घटना घडलीच पाहिजे असा नियम नाही. शेवटी नायकाचा मृत्यू झालाच पाहिजे हे ग्रीक ट्रॅजिडीच्या बाबतीत खरे नाही, हे सोफोक्लीसचे *इडिपस टिरॅनस*, युरिपिडिसचे *ऑरेस्टेस्* इत्यादी उदाहरणांवरून स्पष्ट आहे. पुढे मात्र पाश्चात्त्य देशात ट्रॅजिडीत शेवटी नायकाचा अन्त झालेला दाखवणे जवळजवळ अवश्य ठरले. त्यामुळे संस्कृत नाट्यात दु:खान्तिका नाही, ती नायकाच्या मरणाची नाही एवढेच समजावे. भासाच्या *ऊरभंग* नाटकात दुर्योधनाचा वध दाखवला आहे. पण तो खलनायक असल्याने भरताच्या नायकवधाच्या मुख्य नियमास त्यामुळे बाध येत नाही. तसेच *कर्णभार*मध्ये कर्णवध दाखविला आहे. तेथेही कर्ण पांडवांचा शत्रूच असल्याने तो फारसा सहानुभूतीचा विषय नाही.

भरताने जो नाट्यवेद निर्माण केला तो सुखदु:खसमन्वित असाच होता. कारण भरताने सर्व त्रैलोक्याच्या सुखदु:खात्मकतेचे अनुकरण केलेले आहे. *उत्तररामचरिता*तील राम, दुष्यन्त, चारुदत्त, *नागानन्दा*तील जीमूतवाहन हे सर्व नायक दु:खाच्या खाईत लोटले गेले आहेत. त्यांनी अनंत तीव्र यातना सोसल्या आहेत. लोकानुरंजनासाठी हवा तो त्याग करणे व परोपकारासाठी जीवित अर्पण करणे या राम व जीमूतवाहन यांच्या प्रवृत्तींत शोकान्तिकेची बीजे आहेत; आणि नाटकात भयानक (Terror) व करुण (Pity) हे दोन्हीही रस भरपूर आहेत (*उत्तररामचरित* पाहा) पण जगातील सत्त्वावरचा व शिवावरचा विश्वास ढळू नये म्हणून काही अद्भुत उपायांनी या दोघा नायकांना कवींनी चांगले दिवस दाखविले आहेत. *मृच्छकटिका*तील खलस्वभाव इतका दारुण आहे की, वसंतसेना जगण्याची अशक्य गोष्ट घडून आली नसती तर चारुदत्त प्राणासच मुकावयाचा, पण सत्याचा जय झाला पाहिजे या प्रवृत्तीमुळे हेही नाटक सुखान्त घडून आले आहे.

वरील विवेचनावरून एवढे सिद्ध होईल की, संस्कृत नाट्यवाङ्मयात ट्रॅजिडी नसली तरी Tragic Element आहे. पण निर्घृण वास्तवतेचे क्रूर दर्शन शेवटी घडवून आणण्यास संस्कृत नाटककार वर दिलेल्या कारणास्तव नाखूष आहेत. कलेविषयी आपली दृष्टी जादा वास्तववादी (Ultra Realistic) नसून ती आदर्शवादी (Idealistic) आहे. आदर्श व्यक्तींचा खेदजनक अंत आम्हाला कलाकृतींत सह्य नाही. पण त्यांची दु:खे आम्हास कलाकृतीत आस्वाद्य वाटतात त्याचे कारण त्यांचे अलौकिक विभावत्व. विश्वनाथ लिहितो –

शोकहर्षादयो लोके जायन्तां नाम लौकिका:।
अलौकिककविभावत्वं प्राप्तेभ्य: काव्यसंश्रयात्।। (सा.द. ३.७).

❖ ❖

विधिनाट्य (रिच्युअल ड्रामा)

आदिमानवाला विश्वाविषयी वाटणारे भय, कौतुक आणि आश्चर्य यांतून जी सामूहिक यातुश्रद्धा निर्माण झाली, हीच विधिनाट्याचे मूळ होते आणि विधिनाट्य हे जगातील नाट्यकलेचे मूळ होय, हे तत्त्व जगातील बऱ्याच विद्वानांनी मान्य केले आहे.

यातूमध्ये जड सृष्टीबाहेरील एका पारलौकिक चैतन्यशक्तीचे अस्तित्व गृहीत धरलेले असते आणि या शक्तीचा संचार मनुष्यादी प्राणी व अन्य जड पदार्थ यांतही काही मंत्रांच्या व विधींच्या द्वारे करणे शक्य होते, असा विश्वास असतो. प्रतिकूल गोष्टी या यातुशक्तिद्वारे अनुकूल करून घेतल्या जातात. ही श्रद्धा म्हणजे यातुश्रद्धा होय. काही व्यक्तींमध्ये हे यातुद्रव्य विशेष प्रमाणात असते, किंवा काही वेळा ते विशेष प्रमाणात निर्माण होऊ शकते आणि विशिष्ट विधींद्वारे त्याचे परिणाम इष्ट वस्तुजातावर किंवा प्राणिमात्रावर घडविता येतात, या श्रद्धेतून काही विधी केले जातात. हे विधी जेव्हा समूहमनाच्या श्रद्धा आविष्कृत करतात, तेव्हा या विधींचे श्रद्धेने अवलोकन करण्यास आणि त्यात सहभागी होण्यासही अन्य व्यक्ती उपस्थित राहतात. अशा वेळी ज्या एका व्यक्तीत यातुद्रव्याचा संचार होतो, तिच्यावर प्रेक्षकाचे लक्ष केंद्रित होते. विविध मंत्रोच्चार, अंगविक्षेप व नृत्यादी गोष्टींतून इष्ट परिणाम साधण्याचा प्रयत्न केला जातो. सोबत उत्तेजित करणारा वाद्यगजरही असतो. विशिष्ट व्यक्तींमध्ये जागृत होणारी यातुशक्ती ही दैवी शक्ती असते. म्हणजेच त्या व्यक्तीमध्ये त्या काळापुरती देवता अवतीर्ण झाली आहे, अशी श्रद्धा भोवतालच्या समुदायाची असते. जेव्हा प्रेक्षक व तथाकथित देवता समोरासमोर येतात, तेव्हा नकळतच देवता 'प्रेक्षणीय' होते व आपण 'प्रेक्षणीय' आहोत या धारणेतूनच मंत्रोच्चार, नृत्यादी अंगविक्षेप घेऊन प्रेक्षकांच्या दृष्टीने श्रद्धेबरोबरच एक रंजनमूल्यही प्राप्त होते. हा सर्व विधी म्हणून केलेला पण आपोआप नाट्यमय व म्हणूनच रंजक झालेला आविष्कार म्हणजे विधिनाट्य होय.

काही विधिनाट्ये समूहाने संपन्न करावयाची असतात. तेव्हा प्रत्यक्ष विधी करणारे व पाहणारे यांच्या मनात 'हे धर्मकृत्य आहे' ही श्रद्धा असते. काही वेळा याला सामूहिक उत्सवाचे, धार्मिक रूढीचे स्वरूप येते. विधी संपन्न करणारी व्यक्ती (सोंग) श्रद्धेय असते. त्या व्यक्तीमध्ये साक्षात देवता अवतीर्ण झाली आहे, ही समूहाची श्रद्धा असल्याने लोक तिची पूजा करून नारळादी अर्पण करून नवससायासही करतात. काही विधी नवसाच्या पूर्तीसाठीही करतात. त्यात कालांतराने करमणुकीचा, नाट्यीकरणाचा भाग वाढत जातो. मूळ श्रद्धाही असतात. एखादी दैवतकथा, मिथ्यकथा वा पुराणकथा नृत्यगीत अभिनयादींतून सादर होते. सोबत वाद्यमेळही असतो. ही नाट्ये व सोंगे बहुतेक वेळा पुरुषच करतात. ती परंपरागत असतात. विशिष्ट देवतेचे विधी व सोंगे ही परंपरेने चालत आलेली असतात. त्यांचे स्वरूप यात्वात्मक व प्रतीकात्मक असते. विधिनाट्याच्या वेळी कधी कधी व्यक्ती दैवतांचे मुखवटे धारण करतात. याच वेळी अन्य लौकिक सोंगेही आणली जातात. एक श्रद्धेय धार्मिक विधी म्हणून केलेल्या ज्या कृतीत नाट्यात्मकता अधिक असते, त्यास विधिनाट्य म्हणतात. विधी ही जगभरच्या नाट्याची गंगोत्री आहे, असा एक नाट्यविषयक सिद्धान्त आहे.

भारतभर प्राचीन काळापासून देवतोत्सवात विष्णूच्या दशावतारांची विधिनाट्ये निरनिराळ्या प्रांतांत

निरनिराळ्या नावांनी सादर केली जातात. मराठवाड्यात 'आखाडी' किंवा 'पंचमी' (यालाच काही ठिकाणी 'चैती' किंवा 'बोहाडा' म्हणतात), कोकणात 'दशावतार', दक्षिणेकडे 'भागवत मेळा', दक्षिण भारतात 'यक्षगान', देशावरचा 'गोंधळ', 'लळित', 'भारूडे', मराठवाडा-विदर्भात 'ढंढार', बंगालमध्ये 'कीर्तनीया', बिहारमध्ये 'विदेशीया', उत्तर प्रदेशात 'रास', 'नौटंकी', 'स्वांग', 'भांड', गुजरातेत 'भँवाई' इत्यादी. आजची सर्व लोकनाट्ये ही मूळची विधिनाट्ये आहेत.

विधिनाट्याचे मूळ वैदिक यज्ञविधीत असून नरमेध, अश्वमेधातील अश्वमहिषी (राणी), मीलनाचा विधी किंवा देवासुरसंकेत हे त्याचे पुरावे आहेत. या सर्व विधींचा एक मुख्य सूत्रधार, प्रमुख असतो. गणेश व सरस्वती यांचे स्तवन व त्यांची सोंगे व त्यानंतर एखादी पुराणकथा करणे हे सामान्यपणे स्वरूप असते व ही सोंगे घेणारी मंडळी तेवढ्यापुरती देवस्वरूप आहेत, अशी भाविकांची श्रद्धा असते. या व्यक्तीही त्या काळात खानपानादी निर्बंध पाळून व्रतस्थ राहतात.

आदिम अवस्थेपासून क्रमाक्रमाने विधी (राइट) मध्ये नाट्याचा (ड्रामा) भाग अधिक येत गेला. कालांतराने रंजनमूल्य वाढत जाऊन विधिश्रद्धा कमी कमी होत त्यांना लोकनाट्याचे स्वरूप येत गेले. 'यातुविधी > विधिनाट्य > लोकनाट्य > नाटक' असा एक उत्क्रांतिक्रम मानता येतो.

❖ ❖

संस्कृत नाट्य आणि ग्रीक नाट्य

भारतीयांचा ग्रीकांशी संबंध सामान्यत: इ. स. पूर्व चौथ्या शतकात आला. इ. स. पूर्व चौथ्या शतकातील प्रथम पादात अलेक्झांडरने केलेल्या स्वाऱ्या प्रसिद्ध आहेत. अलेक्झांड्रा आणि उज्जयिनी यांचा व्यापारी संबंध होता. ग्रीक विजेत्यांबरोबर तिकडील अनेक कलावंत हिंदुस्थानात आलेले होते. बॅक्ट्रिया (काबूल), पंजाब आणि गुजरात येथील राजदरबारात काही ग्रीक नाटकांचे प्रयोग झाल्याचेही ऐकिवात आहे. अशा तऱ्हेने ग्रीक आणि भारतीय संस्कृती जवळजवळ आली असता त्यांच्यामध्ये काही देवाणघेवाण झाली असेल हे संभवनीय आहे. परंतु एवढ्या साध्या संभवाने संतुष्ट न होता विंडिश (Windisch) सारख्या काही पाश्चात्त्य पंडितांनी ग्रीक नाट्य आणि भारतीय नाट्य यांच्यामधील काही साम्याच्या बळावर भारतीय नाट्य हे ग्रीक नाट्यापासून आले किंवा ग्रीक नाट्याचा भारतीय नाट्यावर फार प्रभाव पडला आहे असे प्रतिपादन केले आहे. होमरच्या *इलियड*पासून *रामायण* घेतले असेही म्हणण्याचा एक काळ होता. परंतु अधिक विचारांती ही एकान्तिक मते असिद्ध झालेली आहेत.

नाट्याला अत्यंत आवश्यक असे संवाद, रूपे बदलणारे बहुरूपी नट, *महाभारत–रामायणा*सारखी राष्ट्रीय काव्ये लोकांपुढे म्हणून दाखविणारे सूत इत्यादी सामग्री ग्रीक लोक हिंदुस्थानात येण्यापूर्वीच आपल्याकडे सिद्ध असल्याचा पुरावा सापडतो. त्यामुळे भारताला ग्रीसकडे नाट्याची उसनवारी करण्याची जरूरी नाही असे दिसून येईल. शिवाय काव्यात काय किंवा नाट्यात काय जे साम्य आढळून येते त्यामध्ये नेहमी उसनवारीच असते असे मानण्याची आवश्यकता नाही. वेगवेगळ्या देशांत राहणाऱ्या मानवी मनाच्या व्यापारांत साम्य असल्याने, त्यांच्या कलाकृतीत काही साम्यस्थले असणे संभवनीय असते. हे लक्षात ठेवूनच पाश्चात्त्य पंडितांनी दाखविलेल्या साम्याकडे आपण पाहिले पाहिजे.

संस्कृतात पडद्याला जवनिका असे म्हणतात. (त्याचे प्राकृत यवनिका असे आहे.) हा जवनिका शब्द 'आयोनियन' या ग्रीक शब्दावरून आला आहे असे या पंडितांचे म्हणणे. परंतु ग्रीक रंगभूमीवर पडदे नसतात त्यामुळे तो शब्द आपण घेतला असणे शक्य नाही. जवनिका–यवनिका–हे शब्द 'जवन' (वेगवान) या शब्दापासून निघाले असण्याचा संभव आहे.

कालिदासाच्या *शाकुन्तल* आणि *विक्रमोर्वशीय* या नाटकांत धनुर्बाण घेतलेल्या यवनी सेविका आहेत. ग्रीक नाट्यात अशा स्त्रिया असाव्यात असे म्हटलेले नाही; आणि या यवनी म्हणजे ग्रीक मुलीच असतील असे मानण्याचे कारण नाही. कारण यवन हा शब्द भारतीयांनी कोणत्याही परदेशस्थाला लावलेला आहे.

संस्कृत नाटिकांची जी संविधानके आहेत त्यांमध्ये आणि ग्रीक कॉमेडी (Comedy) मध्ये मात्र बरेच साम्य आढळते. एखाद्या राजाचे एका राजकन्येशी लग्न ठरलेले असते. त्या राजकन्येच्या मार्गात राजाकडे येताना अनेक अडथळे येतात. वेषांतराने ती त्या राजाकडे येते व अखेरीस तिचा विवाह राजाबरोबर होतो. तिच्या खाणाखुणा अखेरीस पटतात. तसेच ओळख पटण्यासाठी रत्नांचा उपयोग करणे (*शाकुन्तलात* केला

आहे त्याप्रमाणे) किंवा *विक्रमोर्वशीया*मध्ये केला आहे त्याप्रमाणे, किंवा *रत्नावली, नागानंद* यांतही रत्नांचा उपयोग केला आहे त्याप्रमाणे उपयोग ग्रीक नाट्यातही असतो.

हे साम्य ठीक आहे. परंतु अशा तऱ्हेच्या घटना ग्रीक हिंदुस्थानात येण्यापूर्वीही आपल्या वाङ्मयात वर्णिलेल्या आहेत. त्यामुळे त्या ग्रीक नाट्यावरूनच आपल्याकडे आल्या असे नाही. द्रौपदी सैरन्ध्रीच्या वेषात विराटाच्या राज्यात राहिली. तेथे कीचकाने तिच्याविषयी अभिलाष धरला त्याचा परिणाम भीषण झाला ही गोष्ट निराळी. पण स्त्रीने केलेले वेषांतर आपल्याकडे पूर्वी होते. दमयन्ती ही अशीच वेष पालटून राहिली होती. *रामायणा*तही ओळख पटविण्यासाठी रामाने सीतेकडे रत्नाची अंगठी पाठविली आहे. याचा अर्थ असा की, साम्यस्थळे आढळली की उसनवारीची कल्पनाच मनात आणली पाहिजे असे नाही.

*मृच्छकटिका*तही अशा तऱ्हेचे बरेच साम्य आढळते असे या पंडितांचे म्हणणे आहे. बरेच साम्य म्हणजे नाटकातील राजकीय उपकथानक, विदूषकाचे पात्र, वसन्तसेनेला कुलवधूचा दर्जा मिळणे वगैरे वगैरे. परंतु *मृच्छकटिक* हे इतके जुने नाही; व शिवाय ते भासाच्या *दरिद्रचारुदत्ता*त भर घालून केलेले नाटक आहे. हे लक्षात घेतले असता वरील साम्याला विशेष महत्त्व द्यावयाचे कारण नाही.

आपले नाट्यशास्त्र आणि ॲरिस्टॉटलचे Poetics यांमध्येही काही साम्य आहे तसे काही वैषम्यही आहे हेही विसरून चालावयाचे नाही. अनुकरणाची उपपत्ती दोन्हीकडेही समान दिसते. पण या दोहोंच्या बुडाशी असलेल्या कल्पना भिन्न आहेत. शिवाय ग्रीक लोकांचा शोकान्तिकेकडे (Tragedy) जो विशेष ओढा आहे त्याचा मागमूससुद्धा आपल्याकडे नाही.

❖ ❖

भरतवाक्य

भासापासून पुढे झालेल्या सर्व नाटककारांच्या नाटकाचा शेवटचा भाग 'भरतवाक्य' हा आहे. या भागास 'भरतवाक्य' हे नाव कोणी व केव्हा दिले हे समजण्यास जागा नाही. 'भरतवाक्य' याचा अर्थ भरतांचे म्हणजे नटांचे वाक्य. नटांना नाटकाच्या आरंभापासून म्हणजे प्रस्तावनेनंतर आपल्या भूमिकेव्यतिरिक्त इतर काही बोलता येत नाही, म्हणून शेवटी त्या सर्वांच्या तोंडी जे वाक्य घातलेले असते ते भरतवाक्य, असे राघवभट्टाने आपल्या *शाकुंतला*वरील टीकेत म्हटले आहे

नाटकाभिनयसमाप्तौ नटेन आशीर्दीयते इत्यर्थः।
प्रस्तावनानंतरं नटवाक्याभावात् अत्र भरतवाक्यम् इति उक्तिः।।

नाटकाचा आरंभ आशीर्वादपर नांदीपासून होतो. तेव्हा त्याचा शेवटही आशीर्वादातच व्हावा हे योग्य आहे. भरतवाक्यात नटांनी आशीर्वादच दिलेला असतो.

'भरतवाक्य' याचा दुसरा अर्थ *नाट्यशास्त्रा*चे प्रणेते भरतमुनी यांच्या गौरवार्थ वाक्य असा करतात. भरतवाक्यात साधारणतः राजे लोकांचा उत्कर्ष चिंतिलेला असतो. पाऊस पडावा, धनधान्यसमृद्धी व्हावी, गायींनी पुष्कळ दूध द्यावे आणि लोकांना सौख्य लाभावे अशी सर्वसामान्य हिताची इच्छा व्यक्त केलेली असते. कालिदासाने *शाकुंतला*च्या अखेरीस राजाचे हित चिंतून स्वतःची एक उत्कट इच्छा प्रकट केली आहे. तो म्हणतो, 'ज्याचे सामर्थ्य सर्वत्र प्रकट झाले आहे असा शंकर माझ्याही पुनर्जन्माचा लोप करो.' (**ममापि च क्षपयतु नीललोहितः। पुनर्भवं परिगतशक्तिरात्मभूः।।**)

सामान्यतः नाटकाचा जो नायक असेल त्याच्याच तोंडी भरतवाक्य घातलेले असते. म्हणजे नाटककाराच्या मताने नाटकाचा नायक कोण हे समजण्याची ती एक अचूक खूण असते. कृष्ण, नारद, मारीच इ. कोणती तरी अधिकारी व्यक्ती 'तुझे मी आणखी कोणते प्रिय करू?' (किं ते भूयः प्रियम् उपकरोमि।) असा प्रश्न विचारते व नाटकाचा नायक म्हणतो, 'यापेक्षा अधिक प्रिय काय असू शकेल? तथापि आपण जर प्रिय करणार असाल तर हे घडून येवो.' यानंतर नायक भरतवाक्य म्हणतो व त्याचा आशय वर दर्शविल्याप्रमाणे सदिच्छापर किंवा आशीर्वादपर असतो.

भासापासूनच्या नाटककारांनी आपल्या नाटकात भरतवाक्ये घातली तरी भरतवाक्य या शब्दाने त्याचा उल्लेख कोणत्याही नाट्यशास्त्रविषयक ग्रंथांत आढळत नाही. भरताच्या वेळी ही प्रथा नसली तर त्याने आपल्या नाट्यशास्त्रात त्याचा उल्लेख न करणे एक वेळ क्षम्य आहे. परंतु अनुक्रमे दहाव्या व चौदाव्या शतकांतील धनंजय व विश्वनाथ ह्या ग्रंथकारांनीही, सर्व संस्कृत नाटके त्यांच्या नजरेसमोर असता, भरतवाक्याचा उच्चार करू नये याचे आश्चर्य वाटते. नवीन प्रथेचा उल्लेख, पूर्वपरंपरेला सोडून करावयाचा नाही अशी या ग्रंथकारांची प्रवृत्ती असावी असे या संदर्भात म्हणावेसे वाटते.

नाट्यशास्त्रात जरी भरतवाक्य हा शब्द नसला तरी भरतवाक्याच्या अर्थाची आशीर्वादपर अशी काही योजना नाटकाच्या शेवटी भरताने सांगितलेली आहे. तीच या भरतवाक्याच्या मागे असावी असे वाटते. भरताने निर्वहणसंधीचे चौदा विभाग कल्पिलेले आहेत. त्यापैकी शेवटच्या दोन विभागांस 'काव्यसंहार' व 'प्रशस्ती' असे म्हणतात. काव्यसंहार म्हणजे वरप्रसाद मिळणे **(वरप्रसादसंप्राप्तिः काव्यसंहार इष्यते। १९.१०३ बडोदेप्रत)** आणि प्रशस्ती म्हणजे राजा किंवा देव यांची स्तुती **(नृपदेशप्रशान्तिश्च प्रशस्तिरभिधीयते। १९.१०४ बडोदेप्रत)**. विशेषतः काव्यसंहाराचा भागच भरतवाक्यांत असतो. विश्वनाथानेही काव्यसंहार व प्रशस्ती यांच्या व्याख्या अशाच दिल्या आहेत. परंतु प्रशस्तीची त्याने दिलेली व्याख्या भरतवाक्याला अधिक धरून आहे. तो म्हणतो राजा, देश इत्यादींना सुख व शांती यांचा लाभ होणे याला प्रशस्ती म्हणावे **(नृपदेशादिशान्तिस्तु प्रशस्तिरभिधीयते। सा.द.६.११४)**. विश्वनाथाने केलेल्या या निराळ्या व्याख्येवरूनच त्याला नाटकातील भरतवाक्याची थोडीशी जाणीव होती असे दिसते. *मालविकाग्निमित्र* नाटकातील राजाने आपली स्तुतीच करून घेतली आहे. तो म्हणतो, 'अग्निमित्र राजा रक्षण करीत असताना प्रजेची संकटे टळोत असे मानण्याची जरूरच नाही' **(आशास्यमीतिविगमप्रभृति प्रजानां। संपत्स्यते खलु गोप्तरि नाग्निमित्रे।।)**.

भरतवाक्यानंतर नाटक समाप्त होते.

❖ ❖

विभाग २

पाश्चात्त्य नाट्यशास्त्र

ॲरिस्टॉटल (Aristotle)

ॲरिस्टॉटलचा जन्म ख्रिस्तपूर्व ३८४ मध्ये स्टॅजीरा या ईजिअन समुद्राच्या किनाऱ्यावर वसलेल्या शहरात एका मध्यमवर्गीय कुटुंबात झाला. त्याचे वडील मॅसिडोनिअन राजा ॲमिन्टस याच्या दरबारी राजवैद्य होते. त्यामुळे त्याचे बालपण शास्त्रीय विचाराला पोषक ठरणाऱ्या वैद्यकीय वातावरणाशी निगडित झाले. घरच्या शास्त्रीय वातावरणातील तीव्र जिज्ञासा व अथेन्सविषयक कुतूहल बरोबर घेऊन ॲरिस्टॉटल वयाच्या सतराव्या वर्षी ख्रिस्तपूर्व ३६७ मध्ये अथेन्सला आला आणि पुढील वीस वर्षे प्लेटोच्या अकॅडमीत त्याने प्लेटोच्या मार्गदर्शनाखाली अध्ययन व अध्यापन केले.

वयाच्या एक्याऐंशीव्या वर्षी प्लेटो वारला तेव्हा ॲरिस्टॉटल सदतीस वर्षांचा होता. प्लेटोच्या मृत्युपत्राप्रमाणे ॲकॅडमीचे कुलगुरुपद प्लेटोच्या पुतण्याकडे म्हणजे स्प्युसिपसकडे गेले. त्यानंतर ॲरिस्टॉटल व झेनॉक्रटीज या दोघा शिष्यांनी अथेन्स सोडले. अथेन्स सोडल्यावर ॲरिस्टॉटल ॲससला आला. येथे हर्मिॲस या उमरावाच्या मानलेल्या मुलीशी पिथिॲस हिच्याशी ॲरिस्टॉटलचे लग्न झाले. या संबंधापासून त्याला एक मुलगी झाली. पुढे ॲरिस्टॉटलने दुसरे लग्न केले. त्या दुसऱ्या पत्नीपासून त्याला निकॉमॅकस हा मुलगा झाला. ॲरिस्टॉटलचा सासरा हर्मिॲस व मॅसिडोनियाचा राजा फिलिप यांची मैत्री होती. फिलिपने ॲरिस्टॉटलला आपला मुलगा ॲलिग्झांडर याचा शिक्षक नेमले. ख्रिस्तपूर्व ३४२ ते ३३५ पर्यंत ॲरिस्टॉटलने मॅसिडोनिआत राहून जगज्जेत्या अलिग्झांडरला शिकवले. ख्रिस्तपूर्व ३३६ मध्ये फिलिप राजा वारला आणि नंतर ॲरिस्टॉटल पुन्हा अथेन्सला आला. त्या वेळी त्याचे वय पन्नाशीच्या घरात होते. त्याने अथेन्सजवळील 'लायसिअम' या तपोवनात स्वत:चे गुरुकुल सुरू केले. शतपावली घालत घालत व्याख्याने देण्याच्या त्याच्या पद्धतीमुळे त्याचे विद्यापीठ 'पेरिपेटिक' या नावाने ओळखले जाऊ लागले. ॲरिस्टॉटलचे बहुतेक ग्रंथ हे या 'लायसिअम'मध्ये ख्रिस्तपूर्व ३३६ ते ३२३ या तेरा वर्षांच्या कालखंडात निर्माण झाले आहेत. ख्रिस्तपूर्व ३२३ मध्ये ॲलिग्झांडर मरण पावला. त्यानंतर राजकीय अस्थिरता उत्पन्न झाली. ख्रिस्तपूर्व ३२२ मध्ये वयाच्या बासष्टाव्या वर्षी ॲरिस्टॉटलला मृत्यू आला. ग्रीक संस्कृतीतील बहुतेक ज्ञानक्षेत्रांत ॲरिस्टॉटलने भर घातली आहे. तर्कशास्त्र, विज्ञान, प्राणिशास्त्र, मानसशास्त्र, अतिविज्ञान, नीतिशास्त्र, राज्यशास्त्र, साहित्यशास्त्र इत्यादी विषयांत ॲरिस्टॉटलचे प्रगल्भ, परिणतप्रज्ञ मन सातत्याने विहार करत होते. त्याने आपल्या काव्यशास्त्रात केलेली शोकान्तिकेची मीमांसा ही त्याच्या काळात रूढ असणाऱ्या महाकाव्य, वीणाकाव्य, शोकान्तिका, सुखांतिका, सॅटिरनाट्य, डिथिरँब, माइम यांसारख्या वाङ्मयप्रकारांवर अधिष्ठित आहे. ग्रीक वाङ्मय व ग्रीक संस्कृती यांना घेरून राहिलेल्या धर्मभावनेची व तदनुषंगिक जीवनदृष्टीची दखल ॲरिस्टॉटलला का घ्यावीशी वाटली नसावी, याचा समाधानकारक उलगडा होत नाही.

❖ ❖

ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र (Poetics of Aristotle)

ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्र या आटोपशीर ग्रंथात बहुतेक सर्व महत्त्वाच्या वाङ्मयीन प्रश्नांचा परामर्श घेतला आहे. पहिल्या तीन प्रकरणांत मुख्यत: ललितकलांतील सामान्य तत्त्वांची चर्चा आहे. ही चर्चा पुढील वाङ्मयविवेचनाला उपकारक व्हावी अशा दृष्टीनेच केलेली आहे. ललितकलांची स्वतंत्र व सविस्तर चर्चा करण्याचा हेतू इथे अभिप्रेत नाही. पुढील तेवीस प्रकरणे ही काव्यचर्चेला वाहिलेली आहेत. पण त्यांतही मुख्य भर शोकान्तिकेवर आहे.

पहिल्या प्रकरणामध्ये ललितकलांचे व्यवच्छेदक लक्षण जे अनुकृती त्याची चर्चा आहे. ही चर्चा अनुकृतीचे माध्यम, अनुकृतीचे विषय आणि अनुकृतीची पद्धती या तिहेरी संदर्भात केली असून चर्चेच्या अनुषंगाने चित्र, शिल्प, नृत्य, संगीत या इतर ललितकलांचे उल्लेख आले आहेत. परंतु चर्चेचा मुख्य भर काव्यावरच आहे. दुसऱ्या व तिसऱ्या प्रकरणांत ॲरिस्टॉटलने काव्याचे वर्गीकरण करताना अनुकृतीतील विषयाला प्राधान्य देऊन शोकान्तिका व सुखांतिका हे वर्ग प्रथम कल्पिले आहेत; आणि नंतर अनुकृतीच्या पद्धतीला महत्त्व देऊन नाट्यात्मक कथन, विशुद्ध कथन व विशुद्ध नाट्य असे तीन भेद केले आहेत.

चौथे व पाचवे या दोन प्रकरणांत मुख्यत: काव्याचा उगम व विकास या प्रश्नांचा विचार केलेला आहे. पाचव्या प्रकरणाच्या शेवटी महाकाव्य व शोकान्तिका यांची घटकांच्या संदर्भात तुलना केली आहे. सहाव्या प्रकरणापासून सोळाव्या प्रकरणापर्यंत शोकान्तिकेतील घटकांची सविस्तर व सखोल चर्चा आहे. सहाव्या प्रकरणात शोकान्तिकेची सुप्रसिद्ध व्याख्या असून शोकान्तिकेतील तीन अंतर्गत व तीन बाह्य अशा सहा गुणात्मक घटनांचा नामनिर्देश आहे. अंतर्गत घटकांमध्ये कथानक स्वभावदर्शन व विचार; तर बाह्य घटकांमध्ये दृश्ये, गीते व भाषा यांचा अंतर्भाव आहे. सर्व घटकांमध्ये कथानकाला आद्यस्थान दिलेले आहे. पुढे सातव्या प्रकरणापासून चौदाव्या प्रकरणापर्यंत या महत्त्वाच्या अंगांचे सांगोपांग निरूपण आहे. हे करताना शोकान्तिकेच्या रचनेची निरनिराळ्या दृष्टिकोणातून चर्चा केली आहे. पंधराव्या प्रकरणात शोकान्तिकेतील स्वभावदर्शनाची नैतिक दृष्टिकोणातून चिकित्सा करण्यात आली असून शेवटी अपरिहार्यता किंवा संभाव्यता या आद्यतत्त्वांना स्वभावदर्शनातसुद्धा अग्रस्थान दिलेले आहे. सोळाव्या प्रकरणात कथानकांतर्गत अभिज्ञानाचे निरनिराळे प्रकार विचारात घेतले आहेत. सतरावे व अठरावे ही दोन प्रकरणे शोकान्तिका लिहू इच्छिणाऱ्या होतकरू नाटककाराला मार्गदर्शन करणारी आहेत. एकोणीस ते बावीस या प्रकरणांत मुख्यत: काव्यात्म शैलीचा व भाषेचा विचार केलेला आहे. तेवीस, चोवीस व सव्वीस या प्रकरणांत पुन्हा एकवार महाकाव्य व शोकान्तिका यांची तुलना केली आहे. शेवटच्या म्हणजे सव्विसाव्या प्रकरणात शोकान्तिका व महाकाव्य यांची तुलना पूर्ण करताना या दोन काव्यप्रकारांपैकी अधिक उन्नत काव्यप्रकार कोणता, असा प्रश्न निर्माण करून तो मान शोकान्तिकेला देण्यात आला आहे.

काव्यशास्त्राच्या या विचारप्रतिपादनामध्ये वाङ्मयीन मूल्यमापनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरतील असे अनेक प्रश्न अंतर्भूत झाले आहेत. त्यामुळेच जागतिक टीकाशास्त्रामध्ये ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचे महत्त्व फार मोठे मानले जाते.

❖ ❖

नाटक (Drama)

Drama : In common usage, the word (like the word "play") has been used for both the script and the event. In an effort to mitigate possible confusion (or to facilitate dramaturgical precision), "drama" has come to refer exclusively to the play text in its written mode, that is, as potential theatre.

Drama then can be defined as : the present imitation of human relationships in crisis. In this definition :

"present" means that the action is conducted in the here and now, not in the narrative past; in the form of dialogue, not description;

"imitation" reminds us that drama is a representation, not reality, and is thus a constructed artifact, which has a significant, but imaginative connection to reality;

"human relationships" are the fundamental subjects of drama. Since the primary human relationship is two, at any given moment in a play a binary relationship is the focus of the action - even a monologue involves an internal debate. (*R. Kerry White*)

Drama : Although the Greek word drama (action) gave rise to similar terms in many European languages which are used in referring to theatrical or dramatic work, *drame* in French refers only to a specific genre-bourgeois drama in the eighteenth century and then Romantic lyrical drama in the nineteenth. (*Dictionary of the Theatre*)

Drama : Drama is a play itself, an imitation of human action. When the drama is performed it becomes theatre art, which is the imitation of an action (the play) by another action (the performance).(*The Theatrical Imagination,* p. 498)

Drama : 1. Drama is the imitation of human action; it has roots in ritual and ceremony. Dramatic imagination becomes dramatic art when its aesthetic values supersede its utilitarian purposes.

2. In drama, both the object and the mode of imitation is the human being. This emphasis gives drama a unique power to both clarify and distort human behavior.

3. Plays are effective for conveying action, while the appeal of music is primarily emotional, and dance conveys both action and emotion, but in a more abstract manner. Composite forms seek to increase the range of their appeal by incorporating aspects of all the performing arts.

4. Even though most plays are recorded in writing, drama is not primarily a literary art. Published scripts are after-the-fact records of performances. They are rendered in a complex allographic code that must be interpreted and translated into action and delivered to an audience by performing artists.

5. Drama must be sufficiently flexible to accommodate and incorporate the creative choices of the other artists needed to bring it to life. (*The Theatrical Imagination*, p.51)

Plays shown on movie or television screens **can be shockingly realistic, but they are never, in any sense of the word, "real."** They do not exist in present time. They are pictures of events that happened in the past, somewhere else. The viewer cannot be sure if what is seen ever really happened at all. Special-effects technician and cinematographers are essential artists of these mechanical and electronic delivery systems. (*The Theatrical Imagination*, p.58)

Drama : Drama, the playwright's art, takes its name from the Greek verb *dran*, meaning "to do" or "to act." Drama is most often defined as a pattern of words and actions having the potential for "doing" or "becoming" living words and actions.

On the printed page, that pattern appears as dialogue - words arranged in sequence to be spoken by actors. Stage dialogue can be similar to the dialogue we speak in informal conversations with friends. In some cases, as with Shakespeare's blank verse or the complex verse forms of the Greek plays, dialogue is more formal. But in all cases, stage dialogue differs from ordinary conversation in one important way : the playwright creates it and the actor speaks it. Performability is the link between the playwright's words and the actor's speech. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p.131)

नाटक (Drama) याचा सर्वसाधारण उपयोग लक्षात घेतला तर (ग्रीक : कृत्य; करणे) नाटक हा शब्द संहिता व प्रयोग अशा दोहोंसाठी वापरला जातो. त्यातल्या त्यात या दोहोंमधील गोंधळ कमी करण्यासाठी ड्रामा (नाटक) या शब्दाने लिखित स्वरूपातील संहिता म्हणजे रंगमंचावर सादर करण्याची क्षमता असणारी, असा अर्थ सुचवला जातो.

यामुळे नाटकाची व्याख्या 'अडचणीत सापडलेल्या मानवी नातेसंबंधाची विद्यमान अनुकृती' अशी करता येईल. या व्याख्येत 'विद्यमान' याचा अर्थ जी कृती येथे आणि आता केली जाते; भूतकालीन कथनातून नाही, संवादाच्या माध्यमातून; वर्णनाच्या नाही, असा अर्थ सुचवलेला असतो. 'अनुकृती' हा शब्द नाटक (ड्रामा) वास्तव नाही, तर प्रतिनिधित्व करणारे, रचित असे कलारूप असते, याची जाणीव करून देतो. या रूपाचा वास्तवाशी अर्थपूर्ण परंतु कल्पनाजन्य संबंध असतो.

शोकान्तिकेची व्याख्या करताना ॲरिस्टॉटलच्या मनात प्लेटोने केलेली नाट्याची व्याख्या घोळत असावी असे वाटते. *रिपब्लिक*मध्ये प्लेटोने केलेली नाट्याची व्याख्या अशी :

> "Drama, we say, represents the acts and fortunes of human beings. It is wholly concerned with what they do, voluntarily or against their will, and how they fare, with the consequences which they regard as happy or otherwise, and with their feelings of joy and sorrow in all these experiences." (*Republic, book X (603), Conford's translation.*)

'मानवी नातेसंबंध' हे नाटकाचे पायाभूत विषय असतात. प्राथमिक नातेसंबंध हे दोन असल्यामुळे, नाटकात कोणत्याही क्षणी दुहेरी कृती ही कृतीचे (actionचे) केंद्र असते. अगदी स्वगतातही आंतरिक वादविवादात 'टु बी ऑर नॉट टु बी' हे दुहेरीपण असते. आणि त्याचा थेट उच्चार ही दुहेरी संभाषिताची रीत असते. प्रेक्षक हा समाज या दृष्टीने पाहिला जातो. (महत्त्वाचे दुहेरी नातेसंबंध व्यक्तिरेखा व प्रॉपर्टी यांतही अस्तित्वात असतात.) मानवी नातेसंबंध हे आंतरिकत: अस्थिर असतात हे दाखवता येते अशी वस्तुस्थिती आहे. नाटकात ही गोष्ट व्यक्तिरेखांतील प्रश्न किंवा मतभेदाचे विषय यांतून व्यक्त होते. काळाच्या ओघात यांतूनच मुख्य किंवा गौण प्रश्न उत्पन्न होतात आणि ते पालटत्या परिस्थितीत परिणत होतात. त्यामुळेच 'नाटक म्हणजे संघर्ष' असे म्हणणे म्हणजे एका व्यामिश्र, गतिमान प्रक्रियेचा उल्लेख करणे.

❖ ❖

नाटकाचे घटक (Elements of Drama)

Dramatic structures : The analysis of the dramatic structures of a play largely coincides with dramaturgy. Both disciplines study properties specific to the form of drama. The refinement of the structuralist method has been very helpful in formalising the play's levels and in integrating everything into an overall project so that performance appeared as an organism constructed according to very strict rules (closed form).

The term structure indicates that the system's constituent parts are organised in a way that gives meaning to the whole. But there are several systems at work in any theatrical performance : *fabula* or action, characters, relationship of time and place, stage configuration, and even, in a large sense, *dramatic language* (in that we can speak of theatre as a specific semiological system). (*Dictionary of the Theatre*)

Drama's Elements : Drama's chief elements are still often modeled on Aristotle's criteria, beginning with plot, character, and language. Plot is an arranged sequence of events or incidents usually having a beginning, middle, and end. These incidents spring from an action or motive. Character includes the physiological and psychological makeup of the persons in the play.

Language is the spoken word, including symbols and signs. The play's meaning is its underlying idea - its general and particular truths about experience. Today, we frequently use the word theme or message when we talk about a play's meaning. A play may have more than one basic theme. *Macbeth*, for example, is a play about crime and punishment, but it is also about the destructive effects of power and ambition on the human psyche.

Aristotle used spectacle to include all visual and aural elements : music (choral odes), properties, machines (wagons and cranes), and lighting effects (torches and open flames). In the modern theatre, we add scenery, lighting, and sound effects to this list. (*Theatre A Way of Seeing*, pp.132-133)

नाटकाचा प्रत्येक खेळ हा रचलेला असतो. आणि त्याचा अर्थ तो (नाट्य) संकेतांच्या साहाय्याने प्रमाणित केला जातो व रसिकांपर्यंत पोचवला जातो. खेळ रचण्याचे व संकेतांचे हे जे मिश्रण आहे ते रंगभूमीवर घडणाऱ्या घटनेला एक सुसंगती, स्वयंपूर्णता, बोधप्रदता आणि आकलनक्षमता प्राप्त करून देत असते. नाट्यगृहात जो प्रत्यक्षानुभव रसिक घेतो त्याचे स्वरूप कशा प्रकारचे असते?

नाटकाच्या/रंगभूमीच्या स्वरूपाविषयी केले जाणारे कोणतेही विधान आपल्याला ख्रिस्तपूर्व पाचव्या

शतकातील ग्रीक रंगभूमीकडे घेऊन जाते. कारण रंगभूमीच्या स्वरूपाचा विचार करणारे पहिले विचारवंत ग्रीक होत. त्यांनी रंगभूमीविषयक जे प्रतिपादन केले ते नाट्याभ्यासाला आजही उपयोगी ठरते. त्यांनीच आपल्याला रंगभूमीचे पहिलेवहिले समीक्षक पुरविले आणि त्यांतला सर्वांत पहिला समीक्षक म्हणजे ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकातील तत्त्वज्ञ ॲरिस्टॉटल (ख्रि. पू. ३८४-३२२) हा होय. त्याचे 'काव्यशास्त्र' हा नाटक व रंगभूमी यांच्यासंबंधीचा रंगभूमीच्या समीक्षेच्या इतिहासातील पहिला ग्रंथ. ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचे महत्त्व त्याने नाटकाच्या आकलनासाठी व समीक्षेसाठी परिभाषा सिद्ध केली एवढ्यापुरतेच मर्यादित नाही, तर नाटकात जे काही घडते आणि नाटकाची रचना ज्या प्रकारची असते ते समजण्यासाठी आहे. त्याच्या सिद्धान्ताचे उपयोजन आजही काही नाटकांना होऊ शकते. त्याची काही विधाने पाहाता येतील.

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

In every drama there are six constitutive elements or forms by means of which the action is expressed and realized : Plot, Moral Disposition, Intellect, Language, Spectacle, and Melody.

नाटक ही सारत: कृतीची (action या शब्दाचे भाषांतर 'कृती' असे करावे, की गो. वि. करंदीकर करतात त्याप्रमाणे 'कर्म' असे करावे याविषयी निर्णय घेणे अवघड आहे) व जीवनाची अनुकृती आहे. सुखाची व दु:खाची. सुख वा दु:ख या अस्तित्वाच्या अवस्था नाहीत तर कृतीची रूपे आहेत. (शेवटी) आपण कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाच्या क्रियास्वरूपातच जगत असतो. माणसे ही त्यांच्या नैतिक वळणानुसार, मनोधर्मानुसार चांगली वा वाईट ठरत असतील, परंतु ती सुखी वा दु:खी होतात ती त्यांच्या कृतींनी. जीवनातील माणसांच्या व्यक्तिगत सुखदु:खांचे प्रातिनिधिक साक्षिरूप म्हणून नाटकात पात्रे वावरत नाहीत. नाटकाच्या कथानकातील प्रसंगांनुरूप त्यांच्या नैतिक गुणवत्तेचे प्रदर्शन होत असते आणि या प्रसंगांचा आकृतिबंध, या प्रसंगांची नाटकातील रचना 'कृती' या पहिल्या नाट्यात्म घटकाची आखणी करीत असते.

वर उद्धृत केलेल्या काव्यशास्त्रातील उताऱ्यामधून तीन मूलभूत संकल्पना आपल्या हाताशी येतात. त्या अशा -

(१) नाटक ही अनुकृती आहे.
(२) ही कृतीची/कर्माची अनुकृती आहे.
(३) (एकंदर) नाट्यात्म कृती ही नाटकातील कृतींच्या रूपामधून अभिव्यक्त होते, ओळखता येते.

❖ ❖

रंगमंच (Stage) : १

Stage : The area where the action of a play takes place. It may be an elevated platform or a clearing in the centre of the audience . (*NTC's Dictionary*)

Stage : The two principal types of modern theatre building are the proscenium stage design and the thrust stage design. These two basic types account for more than 95 per cent of the professional theatres in Europe and America today and for the bulk of amateur stages as well.

The proscenium theatre is essentially a rectangular room with the audience on one side facing the stage on the other, the two separated by an arch (the proscenium arch) through which the audience peers. This creates the well-known "picture frame" stage, with the arch serving as the frame for the action going on within. The proscenium format developed in Italy during the Renaissance as a mode of presenting elaborate court masques and other court entertainments; because it put the audience on but one side of the action, it allowed extensive "hidden" areas backstage for the scene shifting and trickery involved in creating the illusions and fantasies so admired at the time.

The thrust format, a design pioneered in North America by Tyrone Guthrie, was in fact the favored format in ancient Greek and Elizabethan England. Because it places much of the action in the midst of the audience, it is a more actor-centered than scenery-centered theatre configuration. In the thrust format the members of the audience are more aware of each other than they are in a darkened proscenium "fan," and their viewing perspectives differ radically, depending on their seating locations. When the acting platform, or thrust, has access from tunnels (*vomitoria*) that come up through the audience, the stage can be flooded by actors in a matter of seconds, creating a whirlwind of movement that is dazzling and immediate - the thrust stage's alternative to elaborate stage machinery and painted scenes.

A third theatrical configuration is the *arena format*, in which the audience surrounds the action on all sides. ...Arena staging dispenses with all scenery except floor treatments, furniture, and out - of - the - way hanging or standing pieces, and it focuses audience attention sharply and simply on the actors. The long-standing success of the Arena Stage testifies to the viability of this format.

A final staging alternative afforded by the so-called *black box* theatre, a formatless space that can be adjusted to any desired arrangement and is therefore particularly

useful in experimental, environmental, or academic stagings. Usually painted black (hence the name), this type of theatre consists of a bare room fitted with omniflexible overhead lighting; in this room, stages and seating can be set up in any configuration - proscenium, thrust, arena, or two-sided "center stage" - or the action can occur at selected spots interspersed throughout the room : an "environmental" staging. The black box allows the director/creator to develop a near-infinite variety of actor-audience interactions and to make use of highly unusual scenic designs and/or mechanisms. "Happenings", participatory dramas, participatory rituals, and seminar plays - all of which demand active audience involvement - are frequently best presented in these sorts of spaces. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp.115-117)

ग्रीक 'स्कीन' ही सुरुवातीला ऑर्केस्ट्रामागील (वृंदामागील) एक खोली (केबिन), किंवा तंबू होता. स्कीन, ऑर्केस्ट्रा (वृंद) आणि थिएट्रान हे ग्रीक रंगमंचाचे तीन घटक होते. ऑर्केस्ट्रा वा प्रयोगाची जागा ही रंगमंचाला प्रेक्षकांशी जोडत असे.

वर उल्लेखिलेली 'स्कीन' ही देवांची व नायकांची खेळायची जागा, क्रीडांगण आणि कमान (प्रोसेनियम) यांतून विकसित झाली. वास्तुरचनेचे घटक हे भिंतीचे नेपथ्य आणि नंतर 'ॲप्रन' हे स्कीनचे पुढले वारसदार होत.

रंगमंचव्यवस्था (स्टेज अरेंजमेंट) या शब्दयोजनेतूनच हे सूचित होते की रंगमंच हा काही ठरलेला नसतो आणि नाटकाच्या सुरुवातीपासून शेवटापर्यंत नेपथ्य हे काही न बदलता राहात नाही. रंगमंचाची आखणी करणारा प्रयोगाची जागा, वस्तू आणि कृतींच्या अभिनयाच्या गरजा यांनुसार वेगवेगळ्या पातळ्या उपयोगात आणतो. तसेच प्रयोगाच्या काळात आवश्यकतेनुसार या रचनेत बदलही करतो. नाट्यगृह हे एक यंत्र असावे तसे असते. एखाद्या लहान मुलाने एखादी रचना उभारावी त्याहूनही अधिक आत्मीयतेने ही देखणी उभारणी केलेली असते. रंगमंचाची रचना ही रंगकर्मींच्या/नटांच्या हालचाली सहज, सुलभ व्हाव्यात, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यांची कल्पना डोळ्यांपुढे आणून केलेली असते. विद्यमान नाट्यमंदिरात नवी रचना करून समकालीन नेपथ्य सुयोग्य स्वरूपाची नातेसंबंधाची उभारणी साधत असते.

❖ ❖

रंगमंच (Stage) : २

नाट्येतिहासावरून रंगमंच/रंगभूमी यांचे पाच प्रकार आढळतात ते असे –

१) द प्रॉसेनियम (proscenium) स्टेज : कमानी रंगमंच, २) द एरिना (arena) स्टेज : मंडलाकार रंगमंच, ३) द थ्रस्ट ऑर ओपन (thrust) स्टेज : खुला रंगमंच, ४) द ब्लॅक बॉक्स (black box) : काळी पेटी,

५) एन्व्हायरोन्मेंटल थिएटर (environmental theatre) स्टेज : पर्यावरणीय रंगभूमीचा रंगमंच.

Proscenium theatre : A theatre featuring a stage with a proscenium arch, the architectural framing device which separates the audience from the main playing area. The arch "frames" the stage and focuses the attention of the audience on the often illusionistic events happening in front of them . This type of theatre was introduced in the seventeenth century and is still prevalent today. (*The Theatrical Imagination*, p.503)

Proscenium theatre : The word *proscenium* comes from the wall with a large center opening that separates the audience from the raised stage. In the past the opening was called an "arch" (the proscenium arch), but it is actually a rectangle. The audience faces in one direction before this opening, appearing to look through a picture frame into the locale on the other side. The auditorium floor slants downward from the back of the building to provide greater visibility for the audience; usually there is a balcony above the auditorium floor protruding about halfway over the main floor. Frequently, there is a curtain just behind the proscenium opening (along with a safety curtain) that discloses or hides the event on the other side. The idea that a stage is a room with its fourth wall removed comes from this type of stage; the proscenium opening is thought of as an "invisible wall." (*Theatre (A Way of Seeing)*, p.384)

Proscenium theatre : The proscenium format developed in Italy during the Renaissance as a mode of presenting elaborate court masques and other court entertainments; because it put the audience on but one side of the action, it allowed extensive "hidden" areasbackstage for the scene shifting and trickery involved in creating the illusions and fantasies so admired at the time. (*Theatre Brief Version*, p.116)

द प्रॉसेनियम स्टेज म्हणजे कमानी रंगमंच हा सर्वपरिचित रंगमंच होय. सर्वसामान्यपणे सर्व नाट्यगृहांमध्ये हा रंगमंच असतो. पूर्वीच्या काळी या रंगमंचाच्या पुढील बाजूस एक कमान असे. त्यामुळे त्याला कमानी रंगमंच असे म्हटले जाई. ही प्रॉसेनियम कमान चित्राची चौकट असल्याप्रमाणे रंगमंचाच्या भोवती असते आणि तिच्याद्वारे नाटकातील पात्रे व त्यांचा अभिनय आणि प्रेक्षागृहात बसलेले प्रेक्षक या दोहोंमध्ये सौंदर्यात्म अंतर राखता येते. इटालियन प्रबोधनकाळात कमान ही एक अत्यावश्यक नाट्यक्लृप्ती होती. तिच्याद्वारे विवक्षित असा परिप्रेक्ष्य निर्माण केला जाई. प्रेक्षागृह हे कमानीपेक्षा फार रुंद नसे. कारण प्रेक्षागृहात कडेच्या बाजूला बसणाऱ्या प्रेक्षकांनादेखील रंगमंचावर चाललेला अभिनय दिसणे अपेक्षित असते. हा रंगमंच चौकोनी आकाराचा असतो. प्रेक्षागृह व रंगमंच हे परस्परांपासून वेगळे असतात. प्रेक्षक या रंगमंचाच्या उघड्या बाजूकडे तोंड करून नाट्यगृहात रंगमंचाच्या उंचीपेक्षा सहासात फूट खाली असणाऱ्या प्रेक्षागृहात बसतात. त्यांच्या समोर रंगमंचावर

नाट्यप्रयोग सादर केला जातो. प्रेक्षागृहाची मांडणी उतरणीच्या पद्धतीची असते. सामान्यपणे प्रेक्षागृहाच्या वरच्या बाजूस जवळपास निम्म्या वा एकतृतीयांश अवकाशात बाल्कनी असते आणि तेथेही प्रेक्षकांची बसण्याची व्यवस्था असते. रंगमंच व प्रेक्षागृह यांच्यामध्ये एक मोठा पडदा असतो, तो प्रेक्षक व रंगमंच यांचे सुस्पष्ट वेगळेपण दर्शवितो. पडदा उघडल्यानंतर या रंगमंचावर नाट्यप्रयोग सादर होतो. पडदा असेल त्या वेळी त्याला रंगमंचाची चौथी भिंत असे मानले जाते आणि पडदा उघडून प्रयोग सुरू झाला तरी रंगमंच व प्रेक्षागृह या-दरम्यान अदृश्य स्वरूपाची ती भिंत असतेच. पहिली ज्ञात स्वरूपाची कायमची कमान बाँटेलिनीने फ्लॉरेन्स येथील युफिझी राजवाड्यात १५८६ मध्ये बांधली. जुन्या प्रकारची अजून अस्तित्वात असलेली कमान ही परमा येथे टेरॅटो फार्नेसी या जागी इ. स. १६१८ मध्ये बांधली गेली.

सतराव्या शतकापासून पश्चिम युरोप आणि अमेरिका येथे लोकप्रिय असणारा हा रंगमंच आहे. रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांना वेगळे करणारी कमान हे प्रस्तुत रंगमंचाचे प्राणभूत वैशिष्ट्य होय. कमानीमागील रंगमंच हा सर्व सोयींनी युक्त असतो. बहुतेक सर्व कमानी रंगमंचापुढील काही फूट रुंदीचा भाग, ज्याला ॲप्रन किंवा फोरस्टेज असे म्हणतात, प्रकाशयोजना, ध्वनियोजना करणाऱ्यांसाठी बसता येईल अशा स्वरूपाचा असतो. प्रेक्षागृहातील सर्व आसने रंगमंचाकडे तोंड केलेली असतात. तळमजल्यावरील आसनांना ऑर्केस्ट्रा आसने असे म्हणतात आणि वरच्या मजल्यावरील भागाला बाल्कनी किंवा गॅलरी असे म्हणतात. ही बाल्कनी प्रेक्षागृहातील निम्म्यापर्यंतचा भाग व्यापणारी असते.

> **Arena stage :** A theatrical configuration in which the audience sits on all sides of the playing space. Also referred to as theatre-in-the-round. (*The Theatrical Imagination*, p.495)

> **Arena stage :** The *arena format*, in which the audience surrounds the action on all sides. Arena staging dispenses with all scenery except fooor treatments, furniture, and out-of-the-way hanging or standing pieces, and it focuses audience attention sharply and simply on the actors. The long-standing success of the Arena Stage testifies to the viability of this format. (*Theatre Brief Version*, pp.115-116)

द एरिना स्टेज म्हणजे मंडलाकार रंगमंच.

या प्रकारात रंगमंचाचा सर्व किंवा बहुतांश अवकाश प्रेक्षकांनी व्यापलेला असतो. मधे रंगमंच व सभोवताली वर्तुळाकार बसलेले प्रेक्षक किंवा रंगमंचाच्या चारी बाजूंना प्रेक्षक अशी ही रचना असते. ह्या प्रकारच्या रंगमंचामुळे प्रयोग सादर करणारे नट व प्रयोग पाहाणारे प्रेक्षक यांच्यामध्ये एक जवळीक उत्पन्न होते. कारण प्रेक्षकांना रंगमंचावरील नटांपासून वेगळे करणारे एखादे कडे किंवा चौकट असत नाही. या रंगमंचावर सादर होणाऱ्या प्रयोगांचा खर्च हा कमी प्रमाणात होतो कारण कमानी रंगमंचात जसे मागच्या भिंतीवर किंवा रंगमंचाच्या बाजूस देखावे व स्थानदर्शक फर्निचर लावले जाते ते लावण्याची सोय येथे नसतेच; त्यामुळे कमी खर्चात या रंगमंचावर प्रयोग करता येतो. मार्गो जोन्स (MARGO JONES, 1913-1955) याने मंडलाकार रंगमंचाची रचना व त्यावरील

प्रयोग अमेरिकेत केले. या रंगमंचाची स्थापना टेक्सासमधील डलस येथे १९४७ साली झाली. पुढील काळात वॉशिंग्टन डी.सी. येथे झेल्डा फिचँड्लर (ZELDA FICHANDLER) व एडवर्ड मॅग्नम यांनी स्थापन केलेला मंडलाकार रंगमंच अतिशय सुप्रसिद्ध आहे. या नाट्यगृहात प्रेक्षक हे रंगमंचाच्या चोहोबाजूंनी रंगमंचाला वेढून बसलेले असल्यामुळे याला थिएटर इन द राउंड किंवा मंडलाकार रंगमंच असे म्हटले जाते. आधुनिक काळातील अनेक नाटकांच्या दृष्टीने नट आणि प्रेक्षक यांच्यात या रंगमंचामुळे निर्माण होणारे निकटत्व हे फलदायी ठरते.

> **Thrust stage :** A stage which juts out into the audience, who sit on three sides of the playing space. Because they accommodate rapid, suggestive changes of locale, thrust stages were used in Elizabethan England. Thrust stages are found in contemporary theatres that frequently perform the classics. (*The Theatrical Imagination*, p.505)
>
> **Thurst stage :** The *thurst* format, a design pioneered in North America by Tyrone Guthrie, was in fact the favored format in ancient Greece and Elizabethan England. Because it places much of the action in the midst of the audience, it is a more actor-centered than scenery-centered theatre configuration. In the thurst format the members of the audience are more aware of each other than they are in a darkened proscenium "fan", and their viewing perspectives differ radically, depending on their seating locations. When the acting platform, or thrust, has access from tunnels (*vomitoria*) that come up through the audience, the stage can be flooded by actors in a matter of seconds, creating a whirlwind of movement that the dazzling and immediate - the thrust stage's alternative to elaborate stage machinery and painted scenes. (*Theatre Brief Version*, p.116)

द थ्रस्ट किंवा खुला रंगमंच

हा कमानी रंगमंच व मंडलाकार रंगमंच या दोहोंची रचनावैशिष्ट्ये सामावून घेणारा रंगमंच आहे. रंगमंचाच्या तीन बाजूंस वा अर्धवर्तुळाकार मांडणी करून प्रेक्षक रंगमंचापेक्षा थोड्याशा अधिक उंचीवर बसू शकतील अशी व्यवस्था या पद्धतीत अभिप्रेत आहे. रंगमंचाच्या मागील बाजूस कमानी रंगमंचाप्रमाणे प्रवेश बदलतील त्याप्रमाणे पात्रांच्या येण्याची व जाण्याची व्यवस्था असते. उपरोल्लिखित दोन्ही प्रकारच्या रंगमंचांचे चांगले विशेष या रचनापद्धतीत एकवटलेले आहेत. प्रेक्षक व रंगमंचावरील नट यांच्यातील जवळीक येथे आहे. त्याचप्रमाणे कमानी रंगमंचातील पार्श्वभूमीदाखल नेपथ्य करण्याची व अधिक दृश्यात्म घटक सामावून घेण्याची सोयही येथे आहे. दुसऱ्या महायुद्धानंतर अमेरिकेमध्ये व कॅनडामध्ये अशा प्रकारचे अनेक खुले रंगमंच बांधण्यात आले. यातच मिनियापोलीस येथील गुथ्री (Guthrie) थिएटर व ऑण्टेरिओमधील स्ट्रॅटफर्ड येथील फेस्टिवल थिएटर हे रंगमंच प्रसिद्ध आहेत.

शेक्सपिअर आणि त्याच्या समकालीन नाटककारांनी जी नाटके लिहिली होती त्यांपैकी काही नाटके

कमानी रंगमंचासाठी लिहिलेली नव्हती. त्यामुळे शेक्सपिअरच्या काळात काही कंपन्यांनी थ्रस्ट रंगमंच असणारी (यांना एलिझाबेथन किंवा शेक्सपिरियन रंगमंच असेही म्हणत) नाट्यगृहे बांधली. अशा नाट्यगृहांत रंगमंचावरील नटांना प्रेक्षकांपासून वेगळे करणारी कमान नव्हती. त्याऐवजी प्रेक्षक रंगमंचावरील कृतीच्या तीन बाजूंनी बसलेले असत. सामान्यपणे उतरत्या जमिनीवर नट रंगमंचाच्या मागील बाजूने रंगमंचावर प्रवेश करीत. या रंगमंचावर नट आणि प्रेक्षक यांच्यात बरीच निकटता असे. हे रंगमंच अभिनय, रंगभूषा आणि प्रॉपर्टीज यांवर सर्व भर देत. कारण गुंतागुंतीचे नेपथ्य व त्याशी संबंधित दृश्ये यांना या रंगमंचावर वाव नव्हता. नाटकातील प्रवेशांचे आणि अंकांचे बदल व नटांचे जाणेयेणे हे सगळे प्रेक्षकांसमोरच घडे. स्ट्रॅटफर्ड येथील फेस्टिवल थिएटर, ऑण्टेरिओ, कॅनडा आणि मिनियापोलीस येथील गुथ्री थिएटर, शिवाय मिनिसोटा या सगळ्या रंगमंचांना चांगला इतिहास आहे.

Black box : A small theatre of oblong shape but without a proscenium arch. The interior is painted black : walls, floor, ceiling, and horizontal or vertical drapes are all black. (*NTC's dictionary*)

Black box : The black box is a type of minimal performance space developed in the 1960s for experimental work. Essentially a large rectangular room (usually painted a flat black to avoid glare from the overhead lighting instruments), the black-box theatre is usually equipped with a complex overhead lighting grid with instruments and movable seating (approximately 90 to 200 seats). The movable seating permits experimentation with the shape and size of the performance space. The Cottesloe Theatre at the Royal National Theatre, London, is a black-box theatre with two galleries surrounding three sides of the rectangular space. Designed along the lines of an Elizabethan innyard, the galleries are permanent, but the risers (with seating) positioned along the floor are movable. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p.385)

Black box : *Black box* theatre, a formatless space that can be adjusted to any desired arrangement and is therefore particularly useful in experimental, environmental, or academic stagings. Usually painted black (hence the name), this type of theatre consists of a bare room fitted with omniflexible overhead lighting; in this room, stages and seating can be set up in any configuration - proscenium, thrust, arena, or two-sided "center stage" - or the action can occur at selected spots interspersed throughout the room : an "environmental" staging. The black box allows the director/ creator to develop an near-infinite veriety of actor-audience interactions and to make use of highly unusual scenic designs and/or mechanisms. "Happenings," participatory dramas, participatory rituals and seminar plays - all of which demand active audience involvement-are frequently best presented in these sorts of spaces. (*Theatre Brief Version*, p.116)

द ब्लॅक बॉक्स : काळी पेटी

या रंगमंचामध्ये सादरीकरणाचा अवकाश कमी असतो. १९६० च्या दशकात हा रंगमंच प्रयोगादाखल विकसित करण्यात आला. मूलत: ही एक मोठी आयताकृती खोली असते. सामान्यपणे ती काळ्या रंगात रंगवली जाते व त्यामुळे डोक्याच्या दिशेने येणाऱ्या प्रकाशाची तिरीप प्रेक्षकांना अडचणीची ठरत नाही. हा रंगमंच साधनांनी सुसज्ज असतो आणि यात हालवता येणाऱ्या नव्वद ते दोनशे आसनांची व्यवस्था असते. बैठकव्यवस्था हवी तशी हालवता येत असल्यामुळे प्रयोगासाठी लागणाऱ्या अवकाशाचा आकार वेगवेगळ्या आकारांचा उपयोग करून सादरीकरणात प्रयोगशीलता निर्माण करण्यासाठी संधी उपलब्ध होते. लंडनमधील रॉयल नॅशनल थिएटरमध्ये जे द कॉटसोल थिएटर आहे तो अशा काळ्या पेटीचा रंगमंच आहे. या नाट्यगृहात रंगमंचाभोवतालच्या तीन बाजूंना दोन गॅलरीज केल्या आहेत. या गॅलरीज पक्क्या स्वरूपाच्या आहेत तर जमिनीवरील आसनव्यवस्था बदलत्या स्वरूपाची आहे.

> **Environmental theatre :** Writing about environmental production as a particular way of creating and experiencing theatre, American director and theorist Richard Schechner says, "The thing about environmental theatre space is not just a matter of how you end up using space. It is an attitude. *Start with all the space there is and then decide what to use, what not to use, and how to use what you use*." Polish director Jerzy Grotowski describes the essential concern as "finding the proper spectator - actor relationship for each type of performance and embodying the decision in physical arrangements."
>
> As noted, environmental theatre by definition rejects conventional seating and includes audiences as part of the performance space. Like the actors, the spectators become part of what is seen and done. They are both seeing and seen. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 59-60)

रंगमंचाच्या या चार प्रकारांहून भिन्न असा **पाचवा प्रकार पर्यावरणीय रंगभूमीच्या** संदर्भात लक्षात घ्यावा लागतो. पर्यावरणीय रंगभूमी (एन्व्हायरोन्मेंटल थिएटर) ही नाट्यप्रयोगासाठी कोणताही विशिष्ट असा वेगळा रंगमंच अपेक्षित नाही. या पद्धतीची नाटके कोठेही म्हणजे बागेत, हॉटेलच्या कुठल्याही कोपऱ्यावर, एखाद्या कारखान्याच्या मोडक्यापडक्या भागात सादर केली जातात. प्रेक्षकांचा प्रयोगात सहभाग असावा, त्यांनीही उत्स्फूर्तपणे प्रयोगात सामील व्हावे अशी अपेक्षा असल्यामुळे पारंपरिक पद्धतीच्या रंगमंचापेक्षा हा रंगमंच अगदीच भिन्न, म्हणजे एरवी याला रंगमंच म्हणता येईल की नाही यासंबंधी मतभेद संभवू शकतील अशा प्रकारचा आहे. अमेरिकेत निरनिराळ्या ठिकाणी या पद्धतीचे नाट्यप्रयोग सादर झालेले आहेत.

पाश्चात्त्य वळणाच्या नाट्यप्रयोगांसाठी ग्रीकांच्या नाट्यनिर्मितीपासून थेट आत्तापर्यंतच्या नाट्यनिर्मितीपर्यंत वर उल्लेखिलेले वेगवेगळे रंगमंच उपयोगात आणले गेले आहेत.

काही वेळा निवडपूर्वक/हेतुपूर्वक आणि काही वेळा गरज म्हणून नाटककंपन्या प्रेक्षकांनी नाट्यगृहात येण्याऐवजी आपले प्रयोग प्रेक्षकांपर्यंत घेऊन जातात. यासाठी ज्या प्रकारची रचना केली जाते त्यात **बूथ स्टेज** (Booth Stage) **व ॲली स्टेज** (Alley Stage) असे दोन रंगमंच उपयुक्त ठरतात. **बूथ रंगमंच** ही सोपी व्यवस्था आहे. येथे नट एक पडदा लावतात आणि त्याच्यासमोर उंच व्यासपीठावर किंवा जमिनीवर प्रयोग सादर करतात. या रंगमंचाचा परिणाम थ्रस्ट स्टेजप्रमाणे होतो. हा रंगमंच प्रयोगापुरता उभारणे व नंतर काढून टाकणे या दृष्टीने अतिशय सोयीचा असतो. प्रवासी नाटककंपन्यांना हा विशेष उपयोगी पडतो. **ॲली स्टेज** हा रंगमंच प्रेक्षकांना दोन बाजूंना बसवतो आणि त्या दोन बाजूंच्या मधे नट आपला प्रयोग सादर करतात. रस्त्यावर, उद्यानांमध्ये, कारखान्यांमध्ये, जिन्यांमध्ये अशा भरपूर वैविध्यपूर्ण ठिकाणी नाट्यप्रयोग सादर झाल्याचा इतिहास अलीकडच्या काळात घडला आहे.

❖ ❖

अंक (Act) : १

Act : A major division of a play. Acts may be further divided into scenes. Either may be used to indicate a change of time or place. (*NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*)

Act : The major structural division in a drama. Further subdivided into scenes, acts may include changes of place and time, but they generally function as large scale segments of the plot. (*The Longman Dictionary of Literary Terms*)

Act : (Verb) To perform in a play. (Noun) A division of a play. Acts in modern plays are bounded by an intermission or by the beginning or end of the play on each side. Full-length modern plays are customarily divided into two acts, sometimes three. Roman, Elizabethan, and neoclassic plays were usually printed in five acts, but these were not necessarily divided by intermissions, only stage clearings.

Act : One of the more or less equal divisions of Western plays, conventionally numbering one to five, usually marked by some combination of (a) an interruption of chronological continuity, (b) a change of setting, (c) a significant change in thought, mood, or plot development. Possible theatrical markers include the use of a chorus, a curtain, lighting or music, or entr'acte entertainment. Historically, treatment of act divisions has varied. The five-act structure advocated by Horace persisted in classically inspired drama through the early modern period, but it was imposed on Elizabethan drama only with difficulty, and in Spain a three-act structure became the norm. Both three and five acts were treated as 'natural' in nineteenth-century theory, but in the twentieth century two-act and one-act plays became frequent. (*Oxford Encyclopedia Vol I*, p. 6)

अंक या शब्दाला नाट्यसंहितेची आणि/अथवा प्रयोगाची उपविभागणी असा अर्थ सतराव्या शतकापर्यंत लाभलेला नव्हता. लॅटिन भाषेतील ॲक्टस-'नाटकाचा अंक'-या शब्दातून तो थेट निष्पन्न झाला असावा. अभिजात शोकांतिका या पाच अंकांत विभागलेल्या असतात असे विधान ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकात 'काव्यशास्त्रा'त (POETICS मध्ये) ॲरिस्टॉटलने केले आहे. 'आर्स पोएटिका' (Ars Poetica) या ग्रंथात हॉरेसने (HORACE) तसेच रोमन नाटककारांनी हे तथ्य उघडपणे स्वीकारलेले दिसते. नाटकाचे पाच अंकांत केले जाणारे विभाजन हे अभिजातकालीन प्रारूप राणी एलिझाबेथच्या काळातील नाटककारांना निश्चितच ठाऊक होते. तथापि नाटकाची पाच अंकांत काटेकोरपणे विभागणी अभिजात नाटककार बेन जॉन्सन (BEN JONSON) याने केली. तरीदेखील अंक ही आकृतिबंधाची जाणीवपूर्वक केलेली विभागणी आहे असे सतराव्या शतकाबद्दल नेमकेपणाने म्हणता येत नाही. नंतरच्या पिढ्यांनी अंकाचा संकेत आपल्या स्वत:च्या

कलात्मक व व्यावसायिक अभिरुचींनुसार उपयोगात आणलेला दिसतो. उदा. सतराव्या-अठराव्या शतकाच्या काळात विनोदी नाटककारांनी आपला कल तीन अंकांना अधिक अनुकूल असल्याचे दर्शविले. एकोणिसाव्या शतकात चार अंकांची गरज भासली. पुढील काळात अनेक समकालीन नाटककारांनी अंक उडवूनच टाकले आणि परस्परांशी जोडलेल्या व लवचीक असणाऱ्या रचनेचा स्वीकार केला. अंक या विभाजनतत्त्वाचा उपयोग हळूहळू विकसित होत गेलेला किंवा बदलत गेलेला दिसतो. खरेतर नाटकातील कलाकारांना स्वाभाविकपणेच काहीएक विश्रांती ही हवी असते. त्यामुळे ही योजना कलात्मक स्वरूपाची आहे, की मध्यांतराचे भान उत्पन्न करणारी आहे, हे सांगणे विवाद्य ठरेल.

❖ ❖

अंक (Act) : २

> **Act :** Major and distinct structural unit in drama. Customarily plays have from one to five acts; they are often devised to build to a strong conclusion so that an intermission may be taken between them. Time, place or mood will often change between acts, and the narrative will advance notably. An act may include several or many separate scenes. (*What is Theatre?*, p.235)

वेगवेगळ्या विभागांत केलेली नाटकाची विभागणी अंक या नावाने ओळखली जाते. या विभागणीमागे व्यावहारिक व कलात्म असे दुहेरी हेतू असतात. अंक हे व्यवस्थापनाच्या आणि दोनतीन तासांच्या तालमीच्या दृष्टीने सोयीचे युनिट असते/सोयीचा विभाग असतो. शिवाय त्याच्या आकारामुळे नाटकाच्या उत्कर्षबिंदूकडे जाणे दिग्दर्शकाला सोयीचे ठरते. सतराव्या शतकातला फ्रेंच नाटककार मोलिएर (MOLIERE–JEAN-BAPTISTE POQUELIN, 1622-1673) याच्या दृष्टीने रंगमंच प्रकाशमान करण्यासाठी उपयोगात आणलेली मोठी मेणबत्ती जोवर टिकेल तेवढा कालावधी एका अंकाचा असे समजले जात असे. आणि दोन अंकांमधला अवधी कृत्रिमरीत्या प्रकाशयोजना करण्यासाठी वापरला जात असे.

अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात नाटकांत, ऑपेरांत व बॅलेंमध्ये अंक बारीकसारीक गोष्टींचेही दर्शन घडवण्याची त्या त्या प्रकारांची वाढती मागणी पुरी करू लागले. आणि चार-पाच अंक वेगवेगळ्या जागांचे दर्शन घडवू लागले. गुंतागुंतीचे प्रवेश, गुंतागुंतीची दृश्ये संगीताच्या जोडीने दाखवता येऊ लागली. प्रत्येक दोन अंकांदरम्यान पडदा पडू लागला. नंतर पडदा वर जाई आणि नवी नवलपूर्ण दृश्ये दृष्टीस पडत. नवी दृश्ये दाखवण्याची ही पद्धती अजूनही कायम आहे. नव्या देखाव्यांना त्यांतल्या नवेपणाला उत्तम प्रतिसाद देण्याची प्रेक्षकांची सवय अजूनही सुरू आहेच. मेलोड्रामाचे लेखक व निर्माते यांची नेमक्या उत्कर्षबिंदूवर पडदा पाडण्याची-अंक संपवण्याची तंत्रशैली नंतरच्या काळातही सुरूच राहिली. इब्सेनने (HENRIK

IBSEN, 1828-1906) तीन-चार-पाच अंकांची रचना उपयोगात आणली, चेकॉव्हने (ANTON CHEKHOV 1860-1904) (जरी अनेक एक- अंकी नाटके लिहिली असली तरी) चार अंकी नाट्यरचनेला अग्रक्रम दिला. इब्सेन किंवा चेकॉव्ह यांच्या बाबतीत अंकांची योजना हा काही केवळ स्थलपालट करण्याचा मार्ग नव्हता, तो नाट्यलयीतला बदल होता; संगीताची एखादी रचना होती की जीत नाट्यगृहातील मध्यांतराच्या काळातील ताण थांबवण्याची, थोपवण्याची, प्रलंबित करण्याची सोय होती.

अशा प्रकारची नाटकात होणारी अंकांची कामगिरी आणि काही वेळा अंकांचे घटक असणारे प्रवेश ही प्रक्रिया प्राचीन ग्रीक शोकान्तिकांतील पाच वृंदांनी वेगवेगळ्या प्रासंगिकांची जी योजना केली होती तीवरून रूढ झाली. रोमन कवी हॉरेस (HORACE) याने (आपल्या 'आर्स पोएटिका' या गंथात) अशा प्रकारची विभागणी केली जावी असा आग्रह धरला. रोमन विनोदी नाटककार टेरेन्स (TERENCE B.C. 190-159) हा आणि हॉरेस हे ॲरिस्टॉटलप्रमाणेच नवअभिजातवादी मीमांसकांपैकी होते की ज्यांनी सोळाव्या-सतराव्या शतकातील फ्रान्समधील नाटकांसाठीचे नियम प्रस्थापित केले. इंग्लंडात या कल्पना, ज्याच्या हयातीत त्याची सगळी नाटके प्रसिद्ध झाली त्या बेन जॉन्सन या पहिल्या नाटककाराने आणल्या. त्यामुळे शेक्सपिअरच्या आणि इतर जॅकोबियन नाटकांची सर्वांना सुपरिचित असणारी पाच अंकांतली विभागणी ही नंतरच्या संपादकांनी केलेली असून नाटकाच्या रचनेत या विभागणीचा काही सहभाग होता किंवा या विभागणीचा साक्षात नाट्यरचनेवर काही परिणाम झाला, असे म्हणता यावयाचे नाही. तथापि नाट्याभ्यासाच्या दृष्टीने अथवा नाटकाची तालीम करताना हा संदर्भ उपयोगी पडू शकतो.

अनेक आधुनिक नाटककारांनी अंकांनुसारी नाट्यरचना करण्याचे तंत्र नाकारलेले आढळते. अधिक प्रसंगनिष्ठ रचनेवर व लहानलहान प्रवेशांकडे त्यांचा कल दिसतो. किंवा सर्वस्वी भिन्न अशा प्रकारच्या (थिएटर ऑफ द ॲब्सर्डसारख्या) नाटकाची रचना करणे हा मार्ग त्यांनी अवलंबिलेला आढळतो.

❖ ❖

अंक (Act) : ३

Act : External division of the play into more or less equal parts on the basis of time and development of the action. (*Dictionary of the Theatre*)

काळाच्या आणि कृतीच्या विकासाच्या आधारावर नाटकाची जवळपास समान भागांत केलेली विभागणी.

१. रचनात्मक तत्त्वे

अंकांमधील अवस्थांतर आणि एका अंकाचे दुसऱ्या अंकात होणारे अवस्थांतर यांतील वेगळेपणा सुचविण्याच्या पद्धती पाश्चात्त्य रंगभूमीवर बऱ्याच प्रमाणात बदलत गेल्या आहेत. याचप्रमाणे एका अंकाचा

शेवट आणि दुसऱ्या अंकाची सुरुवात सुचविण्याची साधने आणि मार्गदेखील बदलत गेले आहेत. वृंदाचा उपयोग, पडदा पाडणे, प्रकाशयोजनेतील बदल किंवा काळोख करणे, संगीतबदल, पोस्टर्स इत्यादी गोष्टी यासाठी उपयोगात आणल्या जातात. नाटकांची अंकांत केली जाणारी विभागणी ही प्रयोगप्रसंगीच्या वेगवेगळ्या गरजांपोटीही केली जाते. उदा. मेणबत्त्यांचा बदल, नेपथ्यातील बदल इत्यादी.

अ) कलात्म विभाजन

अंक हे काळाचे युनिट सुचविण्यासाठी अस्तित्वात येऊ शकतात. दिवसातील वेगवेगळा काळ, संपूर्ण दिवस, किंवा (कमी वेळा) काळातील बरेच मोठे अंतर, काळाचे दूरत्व दाखविण्यासाठीही अंकांचा उपयोग केला जातो.

अंकाची व्याख्या कालघटक आणि कथनघटक या स्वरूपांत त्यांच्या सीमा दाखविण्याच्या दृष्टीने केली जाते. जेव्हा सर्व पात्रे जातात तेव्हा अंक संपतो. किंवा एखादा अर्थपूर्ण बदल जागेच्या वा काळाच्या संदर्भात घडतो तेव्हाही अंक संपतो. त्यातून कथेचे विभाजन महत्त्वाच्या क्षणी घडते.

आ) कथनात्मक विभाग

नाटक अंकांत विभागण्याचा हा मूलभूत निकष होय. ॲरिस्टॉटलच्या काळापासून असे मानले गेले की, नाटकाने एक कृती (अ सिंगल ॲक्शन) जी एकमेकांशी आंतरिकदृष्ट्या संबंधित असतील अशा भागांत विभागली जाऊ शकते. मग त्या गोष्टीत कृतीची परावृत्ती अंतर्भूत असो वा नसो. अशा प्रकारची रचना ही कथनात्मक स्वरूपाची रचना होय आणि तीमधील विभागणी ही कथनाच्या वेगवेगळ्या अंगांत सार्वत्रिकदृष्ट्या स्वीकारार्ह असण्याच्या पायावर अधिष्ठित असेल. येथे तीन अवस्था असतात १) नाट्यघटकांची ओळख व मांडणी, २) घटनाप्रसंगांतील गुंतागुंत आणि बांधलेली गाठ, ३) संघर्षाचा निरास आणि सर्व काही पूर्ववत होणे. या तीन अवस्था कथनसिद्धांतात कथनाची प्रारूपे म्हणून वापरल्या गेलेल्या आढळतात. अशा प्रकारे हेगेल नाट्यपरंपरेविषयी लिहिताना तीन महत्त्वाचे क्षण सांगतो. १) संघर्षाचा जन्म, २) आघात आणि ३) निरास. या प्रारूपातून पुढे अनेक बदल निष्पन्न झाले.

२. विविध अंकांची उत्क्रांती

ग्रीक शोकान्तिका अंकांत विभागल्या गेलेल्या नव्हत्या. त्यांची रचना वृंदाच्या प्रवेशावरून झाली होती. आणि या वृंदप्रवेशातून त्यांना प्रसंगांमध्ये (एपिसोड्स) वेगळेपणा प्राप्त झाला. नंतरच्या काळात हॉरेस किंवा डोनॅटस (AELIUS DONATUS) या लॅटिन नाटककारांनी टेरेन्ससंबंधी (TERENCE 195/185-159 BC) लिहिताना आणि त्याही पुढे प्रबोधनकालातील मीमांसकांनीसुद्धा औपचारिक विभागणी केलेली आढळते. त्यांनी अंकांची संख्या तीनपासून पाचपर्यंत नेली. दुसऱ्या अंकात कथानकाचा विकास घडवून अवस्थांतराची निश्चिती केली गेली. चौथ्या अंकात शेवटाची तयारी करून अखेरचा उत्कंठावर्धक प्रसंग निर्माण करून वेगाने शेवटाकडे जाण्याची सोय केली. सेनेकापासून आपल्याला पाच अंक पाहावयास मिळतात. सतराव्या शतकात फ्रान्समध्ये नाटक पाचअंकी असणे हा जवळजवळ नियमच झाला. यामागचे पायाभूत तत्त्व असे की आवश्यक

अशा शेवटाकडे जाणारी, सातत्याने विकसित होणारी व सुरळीतपणे पार पडणारी कृती निर्माण करता येणे. अंकांचे तुकडे नाट्यकृतीच्या ऐक्याला ढळ पोचवीत नाहीत. ते विकसनाची लय बांधतात आणि अंकांच्या पातळीवर आशय व रूप यांत सुसंगती उत्पन्न करतात. अभिजात संकेतांनुसार, निकषानुसार अंक हे समतोल असले पाहिजेत.

या सौंदर्यशास्त्रात अंक हे कॅटलिस्ट म्हणून काम करतात आणि नाट्यात्म कृतीला मार्गदर्शन करतात. संवाद सेकंदांत मोजले जातात, प्रवेश मिनिटांत आणि अंक तासांत अशी सर्वसामान्य व्यवस्था असते.

३. इतर रचनात्मक प्रारूपे

नाटकाची तीन अथवा पाच अंकांमध्ये विभागणी करणे हे सार्वत्रिक आहे व/वा नैसर्गिक आहे असे अभिजातकालात मानले गेले. खरे म्हणजे हे विशिष्ट नाट्यरचनाशास्त्र काळाच्या व स्थळाच्या ऐक्यावर अधिष्ठित आहे. शेक्सपिअर, शिलर (FRIEDRICH SCHILLER), बुचनेर (GEORG BUCHNER) किंवा चेकॉव्ह यांच्या नाटकांतून प्रवेशमालिका पाहावयास मिळते. यद्यपि यांपैकी काही नाटककारांनी अंक आणि प्रवेश हे नावापुरतेच ठेवलेले आहेत आणि त्यांची संहिता ही अतिशय सैलपणे रचलेली कथा असते. शेक्सपिअरबाबत हे विशेषत: खरे आहे. नंतरच्या काळात त्याच्या नाटकांचे अंक आणि प्रवेश यांत संपादन केले गेले.

❖ ❖

प्रवेश (Scene) : १

Scene : A division of an act or of the play itself (some plays are not divided into acts). The scene division may be dictated by a change of time or place in the play and is signaled to the audience by lowering the curtain or briefly darkening the stage, often with accompanying mood music.

The term is also sometimes used to mean the setting, as in, "The scene is laid in New York city." (*NTC's Dictionary*)

Scene : A location in which dramatic characters in situations appear; a dramaturgical unit defined by entrances and exits or by systemic changes. (*R. Kerry White*)

(ग्रीक : स्कीन – Skene : 'झोपडी' वा 'जागा') नाटकातील पात्रे विशिष्ट प्रसंगात रंगमंचावर येतात/दिसतात अशी जागा, असे ठिकाण. पात्रप्रवेश आणि पात्रनिष्कर्षण (entrance and exit) यांच्या आधारे किंवा प्रसंगांतील पद्धतशीर बदलाच्या आधारे उभे राहाणारे नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या केले जाणारे एकक (युनिट). केनेथ बुर्कच्या पद्धतीत 'प्रवेश' हा वाङ्मयीन संहितेच्या (thepentad) पाच घटकांपैकी एक घटक आहे. या पाच घटकांत 'अंक'/'act' (काय घडले), प्रवेश (सीन) कुठे घडले, कोणी केले (agent), कशा प्रकारे केले गेले (how it was done) (द एजन्सी), आणि हेतू/उद्देश (why it was done - 'purpose'). नटासाठी 'एजन्सी' आणि 'पर्पज' या युक्त्या व उद्दिष्टे होत.

प्रबोधनकाळातील आणि रिस्टोरेशन काळातील नाटककारांनी प्रवेश याचा अर्थ ज्या एककात (युनिटमध्ये) अनेक व्यक्तिरेखा भेटतात, किंवा एकाच व्यक्तिरेखेचे/एकपात्री भाषण होते असा नाटकाचा घटक अशा प्रकारे केला. एकदा का नवी व्यक्तिरेखा प्रविष्ट झाली की नवा प्रवेश सुरू झाला. नाटकाचा या प्रकारे विचार करणे हे विद्यार्थी, नट आणि दिग्दर्शक यांच्या दृष्टीने विशेष सोयीचे आहे कारण नाटकाच्या तालमीसाठी वा अभ्यासासाठी सोयीस्कर एकके मिळतात. एकोणिसाव्या शतकापासून बहुतेक नाटके अंक आणि प्रवेश अशा रीतीने छापली जातात.

प्रवेश हे अंकाचे उपएकक (सबयुनिट) होय. एकोणिसाव्या शतकाच्या आरंभी रंगमंचावर अधिक दिमाखदार दृश्ये दाखवण्याची सुरुवात झाली आणि स्थानबदल सुचविण्यासाठी पडदे खाली ओढण्याचीही सुरुवात झाली तेव्हापासून 'प्रवेशा'ची संकल्पना नाटकातील व्यक्तिरेखांकडून स्थानांकडे बदलली गेली. नाटकमंडळ्यांमध्ये एकमेकींत तपशीलवार नेपथ्यरचनेत स्पर्धा सुरू झाली आणि त्यातून नवनवे प्रवेश व पडदा उघडल्यानंतर दिसणाऱ्या दिमाखदार दृश्यांना टाळ्यांच्या कडकडाटात प्रतिसाद देणे वाढले. प्रवेशांच्या संकल्पनेत बदल होत जाण्यामागे अशीही गुंतागुंत होती आणि ही प्रक्रिया सामावून घेण्यासाठी संगीताचे मोठाले तुकडे नाटकात आले. 'वेलमेड प्ले' च्या आगमनानंतर अधिक मोठे अंक हे नाटकाचे मूलभूत एकक बनले. अर्थात अंकांची विभागणी प्रवेशांत

होत राहिली. अलीकडच्या रंगभूमीवर अधिक घटनानिष्ठ/प्रसंगनिष्ठ रचना (एपिसोडिक स्ट्रक्चर) करण्याचा कल उत्पन्न झाला आणि त्यामुळे नाटकात लहानलहान प्रवेशांची संख्या वाढली. काही वेळा तर एखादा प्रवेश नुसत्या एखाद्या संवादाचाच असतो. अशा ठिकाणी सामान्यपणे केवळ स्थानबदल सुचविले गेले. तसेच काटकसरीचे नेपथ्य, रंगमंचावरील संबंधित लहान भागावर प्रकाश टाकून प्रवेशाची सोय करणे असा प्रकार सुरू झाला. त्यामुळे चित्रपटाच्या तंत्राचा अवलंब करून प्रवेश सादर होऊ लागले.

❖ ❖

प्रवेश (Scene) : २

Scene : (1) The period of a stage time, now usually marked either by the raise or fall of a curtain or by the raising or lowering of lights, but in the past often marked simply by a stage clearing, where the stage represents a single space over a continuous period of time. Often the subdivision of an act. (2) The locale where the events of the play are presumed to take place, as represented by *scenery*. As "the scene is the Parson's living room." (3) Of scenery, as "scene design." (*Theatre Brief Version*, p.326)

रंगमंचावरील व्यक्तिरेखांच्या मांडणीत बदल घडवून आणणारा नाटकातील एक भाग/तुकडा. प्रवेश वा निष्क्रमण यांमुळे घडून येणारा काही प्रमाणातला बदल. जोवर किमान एक नवी व्यक्तिरेखा आधीच्या प्रवेशातील पुढल्या प्रवेशात असते तोवर एक दुसऱ्या प्रवेशांचे नाते टिकून राहाते. सर्व नटसंचाचे एका प्रवेशातून होणारे निष्क्रमण आणि दुसऱ्याचा प्रवेश हा अंकामधून घडतो. व्यक्तिरेखांच्या मांडणीत होणारा समग्र बदल व त्याचबरोबर घडणारा नेपथ्यातील वा काळातील बदल यांमधून प्रवेशातील वा अंकातील बदल सुचविला जातो.

❖ ❖

प्रारंभक (Prologue) : १

Prologue : In Greek tragedy, the action before the entrance of the chorus. (*NTC's Dictionary*)

Prologue : A opening section that comes before the play as such (and is therefore distinct from the *exposition*) in which an actor, or sometimes the theatre manager or the producer, addresses the audience directly to welcome them, announce a few major themes and introduced the play, mentioning points considered necessary for comprehension. It functions as a "preface to the play" that speaks to the audience of something outside the plot, in the author's and the play's interests. (*Dictionary of the Theatre*)

Prologue : In classical Greek theatre, the prologue was given before the entrance of the chorus. The function of this speech at this point was usually to set the mood of the play and to set its action in context.

Later, prologues were simple dramaturgical devices to introduce the characters or the issues of a play. In the restoration and through the ninenteenth century a prologue was simply a speech given by an actor to introduce the play to the audience, usually on behalf of the playwright.

To the extent that a prologue discusses the action, its characters and issues, it has dramaturgical significance in that it conditions the audience's expectations. (*Kerry White*)

नाट्यप्रयोगाच्या प्रारंभीचा भाग. नाटकाशी संबंधित, नाटकातलाच सुरुवातीचा भाग म्हणून सादर केलेले किंवा नाट्यात्म कृतीशी संबंधित नसलेले प्रारंभीचे भाषण. ग्रीक रंगभूमीवर शोकांतिका सादर होताना जी प्रारंभीची एकोक्ती असते (उदा. यूरिपीडीजच्या नाटकातील पात्राने म्हटलेली, सेनेकाच्या नाटकांत असणारी नाट्यात्म नसणारी अतिभौतिक आकृती; आणि एलिझाबेथकालीन रंगभूमीवर वृंदातील व्यक्तीने म्हटलेली), तिला प्रारंभक असे म्हटले गेले आहे. प्रारंभकाकडे नाटकात पुढे येऊ घातलेल्या कृतीसंबंधीचे प्रकटीकरण वा भाष्य करणे हे कार्य असते.

काही प्रमाणात स्वतंत्र असणारा किंवा नाटकाशी संबंध नसणारा प्रारंभक वेगवेगळ्या प्रकारची कार्ये करतो : विशिष्ट नाट्यात्म सिद्धान्त वा व्यवहार याची पाठराखण करणे, त्याचा बचाव करणे, रंगभूमीची चौकट प्रस्थापित करणे, प्रचलित राजकीय वा सामाजिक समस्येवर भाष्य करणे, आणि अर्थातच प्रेक्षकांची मर्जी संपादणे. प्रारंभकाचे वक्ते मग तो कोणीही असोत, नेहमी ऐतिहासिक (histrionic) रंगमंचावरील सादरीकरणाचा एक भाग असणारे असत. प्रारंभक रंगभूमीचे विश्व प्रेक्षकांशी जोडण्याचे काम करीत असतो.

❖ ❖

प्रारंभक (Prologue) : २

Prologue : In Greek tragedy, the action before the entrance of the chorus. ...Since that time, a prologue has been meant a speech to introduce a play. (*NTC's Dictionary*)

Prologue : Introductory speech delivered to the audience by one of the actors or actresses before a play begins. (*The Theatre Experience*, p.447)

प्रारंभक (ग्रीक : च्या आधी बोलणे). अभिजात ग्रीक रंगभूमीवर प्रारंभकास वृंदापूर्वीचे स्थान दिले गेले होते. या भाषणाचे कार्य बहुधा नाटकाचा रागरंग व्यवस्थित करावा, मूड लावून द्यावा आणि नाटकास कृतिप्रवण करावे अशा स्वरूपाचे होते. पुढील काळात प्रारंभक या नाट्यसाधनाचा उपयोग व्यक्तिरेखांचा परिचय करून देणे किंवा नाटकातील मुख्य विषय कोणते ते सांगणे यासाठी केला जात असे. रिस्टोरेशन काळापासून एकोणिसाव्या शतकापर्यंत प्रारंभक म्हणजे नटाने प्रेक्षकांना नाटकाचा परिचय करून देणारे भाषण करणे असा झाला. नाटककाराच्या वतीने नट हे काम करतो.

प्रारंभकात नाटकातील कृती, व्यक्तिरेखा व प्रश्न यांची चर्चा येत असल्यामुळे त्याला नाट्यरचनादृष्ट्या अर्थपूर्णता असते. कारण प्रारंभक प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना आकार देत असतो.

❖ ❖

अनुकृती (Imitation)

Imitation : The art of presenting behavior observed in others. Aristotle felt that human beings are naturally imitative, that they enjoy imitating and seeing imitation because they are curious to know what it is like to be someone or something else. (*NTC's Dictionary*)

Imitation : The call for imitation has recurred constantly in the history of theatre, from ARISTOTLE to Socialist realism. For essentially ideological reasons, it is meant to give the spectator the *illusion* of reality and the reassurance of *verisimilitude*. "The perfection of a spectacle consists in an imitation of an action that is so accurate that the spectator, deceived uninterruptedly, imagines that he is witnessing the action itself" (DIDEROT 1962, 142). This aesthetic of imitation culminates with naturalistic theatre, which claims to substitute for reality. (*Dictionary of the Theatre*)

Imitation : (Greek : mimesis, "to mimic or copy") Imitations are simulations of reality - however that reality is defined. One of the central tenets of art and one of the most controversial notions in aesthetics is the question : to what extent does art copy life, and in what sense do we use the word "life" (i.e., physical, emotional, intellectual, spiritual)? From the perspective of Plato's "Ideal," to what extent is art an imitation of an imitation, that is, how do we know that (empirical) life is real?

"Art as imitation" has many philosophical problems attached to it, and as a consequence it has had different implications for different cultures, from Greek idealism to Shakespeare's "to hold a mirror up to nature," for example. How a society defines and represents reality, in other words, is a key to an understanding of its culture. (*R. Kerry White*)

नाटककार नाटकात कृतीची अनुकृती करतो याचा अर्थ काय असतो? आज अनुकृती या शब्दाला सारखेपणाचा, नकलेचा, तसेच दुसरे असण्याचा (डुप्लिकेशनचा) अर्थ प्राप्त झाला आहे. अनुकृती म्हणजे खोटे, अनुकृती म्हणजे बंडल. अनुकृती करणे म्हणजे नक्कल करणे. ॲरिस्टॉटलच्या काळात 'अनुकृती' या शब्दाला अगदी वेगळा अर्थ होता. ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेला अर्थ कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने केलेली निर्मिती; प्रतीके व विश्वास बसावा अशा रीतीने साकार केलेली कल्पनाजन्य कथावस्तू. दुसरे म्हणजे जाणीवपूर्वक केलेली वा घडवलेली रचना. अनुकृती ही नक्कल नव्हे तर निर्मिती होय. सौंदर्यशास्त्राच्या भाषेत बोलायचे तर अनुकृतीची संकल्पना ही दोन प्रमुख संकल्पनांशी संबंधित आहे. एक, नाटक ही एका वेगळ्याच कल्पनाजन्य विश्वाची निर्मिती होय; आणि दोन, नाटक ही रचलेल्या आकृतिबंधाद्वारे संप्रेषण साधत असते. रंगभूमीवर

नटांच्या अभिनयाद्वारे सादर होणारी जीवनाची गूढ रूपे ही अशा प्रकारे सादर होत असतात, की जणू आपण ते अनुभव, ते प्रश्न त्यांच्या परिणामांची क्षिती न बाळगता साक्षात अनुभवतो आहोत. यातील 'की जणू' हे शब्द महत्त्वाचे आहेत. नाट्यगृहात गेल्यावर रंगमंचावर जे काही चाललेले असते ते खरे, वास्तव भासत असते याविषयी आपण जागृत असतो. ते वास्तवाचे प्रातिनिधिक रूप असते, वास्तव नसते याचे आपल्याला भान असते. ते वास्तव नसते तर वास्तवाचा आभास असतो. ते वास्तवच आहे अशा प्रकारचा विश्वास बसावा या रीतीने ते सादर होत असते.

रंगमंचावर घडणाऱ्या घटना, मग त्या अगदी गमतीदार सुखात्मिकेतल्या का असेनात, त्या जर वास्तव जीवनात आपल्या अनुभवाला आल्या तर त्या सोसणे, त्यांना तोंड देणे फार कठीण होईल. परंतु रंगमंचावर घडणाऱ्या घटनांना आपल्याला अशा प्रकारे सामोरे जावे लागत नाही. रंगभूमीचे सर्वात महत्त्वाचे लक्षणच हे की, ती रंगमंचावरील घटनांच्या सोंगाकडे, घटनांच्या आभासाकडे सातत्याने आपले लक्ष वेधत असते. नाटकात घडणारे नाटक (गर्भनाटक) हे या गोष्टीचे उत्तम उदाहरण होय. स्वगत, एकीकडे होऊन स्वत:शीच केलेले भाषण, असे नाट्यसंकेतही याच उद्दिष्टाची पूर्तता करतात. ज्या वेळी हॅम्लेट नाटक बसवायला आलेल्या नटांशी चाललेली अभिनयाची चर्चा आपण ऐकतो तेव्हा ती ऐकताना आपल्या तत्काळ ध्यानात येते की, नाटकाचा सूत्रधार/नायक हादेखील एक नटच असतो. आपण नाटक पाहाताना कितीही रंगून गेलो असलो तरी आपण एक 'नाटक' पाहात आहोत याचे भान उत्पन्न करण्याचे काम रंगभूमीच करीत असते. यामुळेच भीती, वेदना वा काळजी यांचा साक्षात अनुभव का येत नाही ते स्पष्ट होईल. नटांनी रंगमंचावर जे सादर केले आहे ते नाटक आहे याचा आपल्याला कधीही विसर पडत नाही.

❖ ❖

नट (Actor)

Actor : One who performs a role or represents a character in a play. (*NTC's Dictionary*)

Actor : (Feminine) Actress : A person who acts, that is, who represents a character in a dramatic production. (*Theatre Language*, p.5)

Actor : As the actor's primary means of communicating, the body and voice need to be flexible, disciplined, and expressive. Flexibility is needed so the actor can express physically or vocally a wide range of attitudes, traits, emotions, and situations. But flexibility alone is not sufficient; actors must also be able to control body and voice at will, and such control comes only through understanding, practice, and discipline.

One of the actor's primary challenges is to understand how the body and voice function. Actors typically begin by learning how the body and voice operate in a general, physiological sense and then proceed to explore how their own body and voice actually are functioning.

Since the body and voice are integral parts of the total system that includes psychological forces, it is difficult to achieve physical and vocal freedom and expressiveness without some concern for the psychological processes that create tensions and blocks. Perhaps the most popular means of dealing with these has been through improvisational theatre games designed to break down inhibitions, build self-confidence, and foster trust in fellow actors.

In addition to mastery of body and voice, actors usually seek more specialized training in dancing, fencing, singing, and other skills that increase their ability to play a wide range of roles in a variety of theatrical forms. (*The Essential Theatre*, p.332)

Actor : Actors are privileged people. They get to live the lives of some of the world's greatest and best-known characters : Romeo, Juliet, Phedre, Cyrano, St. Joan, and Willy Loman. They get to fight for honor, hunger for salvation, battle for justice, die for love, kill for passion. They get to die many times before their deaths, to duel fabulous enemies, to love magnificent lovers, and to live through an infinite variety of human experiences that, though imaginary, are publicly engaged. They get to reenter the innocence of childhood without suffering its consequences and to participate in every sort of adult villainy without reckoning its responsibility. They get to fantasize freely and be seen doing so-and they get paid for it.

Millions of people want to be actors. It looks easy and, at least for some people, it is easy. It looks exciting, and there can be no question that it is exiciting, very exiciting; in fact, amateurs act in theatres all over the world without any hope of getting paid merely to experience that excitement.

A lifetime professional career in acting is the goal of many but the accomplishment of very few. Statistically, the chances of one's developing a long-standing acting career are quite small; only those individuals possessed of great talent, skill, persistence, and personal fortitude stand any chance of succeeding - and even then it is only a chance. But the excitement of acting is not the exclusive preserve of those who attain lifetime professional careers; on the contrary, it may be argued that the happiest and most artistically fulfilled actors are those for whom performance is only an avocation. The excitement of acting, finally, is not dependent on monetary reward, a billing above the title, or the size of one's roles, but on the actor's engagement with drama and with dramatized situations - in short, on a personal synchronization with the theatre itself, of which acting is the very evanescent but still solid center. (*Theatre Brief Version*, pp. 86, 87)

Actor : Actors are social creatures. Even the loaners amongst them relay on a social context for their work, a society that includes other actors, writers, stage management, casting directors, administrators and, of course, audiences. ...There are good actors and bad , intelligent and dim, instinctive and considered, wise and foolish, broad-minded and mean-spirited, highly educated and scarcely literate and every possible shade in between. (*Theatre Craft*, p.22)

मानवी जीवनानुभवाचे नाटकातील व्यक्तिरेखेच्या साहाय्याने अभिनयाद्वारे सादरीकरण करणारी व्यक्ती. नाट्यकलेत सहभागी होणारी सर्वात महत्त्वाची व्यक्ती म्हणजे नट. शरीर, चेहरा, आवाज आणि मन ही नटाची चार साधने होत. या घटकांची क्षमता व्यक्तिगत प्रतिभा व कौशल्य यांनुसार वाढते. जे चांगले नट असतात ते या चतुर्विध घटकांत समतोल साधत असतात. यांपैकी प्रत्येक घटक एकमेकांस आधारभूत असतात व परस्परांस पूरक ठरतात.

नटाजवळ प्रतिभा असावी लागते. अर्थात प्रतिभा ही नैसर्गिक देणगी होय. घुमणारा, दुमदुमणारा भरदार आवाज नटाचा प्रभाव उत्पन्न करतो. याशिवाय नटांच्या आवाजात लवचीकपणा, निनादता, नादमधुरता, संगीतमयता हे गुण असतील तर त्याच्या भूमिका परिणामकारक ठरतात. नटाजवळ सहजपणे हालचाल करू शकेल असे क्रियाशील शरीर आणि स्वाभाविकपणे भावाभिव्यक्ती करू शकेल असा चेहरा असेल, तर त्याला अभिनयात यशप्राप्ती घडू शकते. त्याच्याजवळ कल्पनाशक्ती, निरीक्षणशक्ती आणि आपण कोणीतरी दुसरेच आहोत असे भासविण्याची शक्ती या शक्ती असाव्या लागतात.

❖ ❖

अभिनय (Acting) : १

Acting is the art of performing an action or of representing human experience on stage or in some other mode of performance, in which actor's body and voice serve as the principal tools.

Acting : Acting is the visible and properly "scenic" part of the performance, through which the spectator receives the whole of the event with the force of its enunciation. (*Dictionary of the Theatre*)

Acting : These terms imply an element of impersonation, which makes an actor and acting a sub-category of performance. The history of the theatre (i.e. performance dramaturgy) is the history of actors and acting : techniques, conditions, social status, exemplary artists and performances, and gender bias. (*R. Kerry White*)

What is Acting ? : Essentially, the art of acting involves "playing" dramatic roles. This playing, however, involves two somewhat different processes that must be joined together.

Superficially, the actor "imitates" a dramatic character. In more technical terms, we can say that the actor presents a "mimesis," or a simultation, of the sort of behavior the author has written about. Part of acting is always mimetic, or imitative. Costume, make-up, and mannerisms may be part of this mimetic activity.

Nevertheless, external mimesis is not the whole of acting; and from the earliest times, actors have gone well beyond merely imitating their characters : they have "embodied" them as well, which is to say they have invested them with their own minds and bodies.

Most actors, in response to these questions, will say they act their roles "from the inside" as well as from the "outside." These actors believe they "feel" their role's emotions as much as (or more than) they simply imitate feelings artificially. The "pretending" of acting, therefore, goes very deep into the center of the actor's personality. In embodying a role, the actor embodies (puts into his/her body) the feelings as well as the actions of the character.

Imitation without embodiment rings hollow, and embodiment ("being real") without mimetic definition soon grows tiresome. The best acting synthesizes its expressive and its mimetic aspects and its Dionysian and Apolonian roots. (Theatre Brief Version, pp. 62-65)

अभिनय ही मानवी अनुभव प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर सादर करण्याची कला आहे. या सादरीकरणात नटाचे शरीर व त्याचा आवाज ही प्रमुख साधने असतात.

अनुकृती करणे – यात अभिनय आलाच –भोवतालच्या जगावर नियंत्रण ठेवण्याच्या हेतूने असो, किंवा त्याचा स्वीकार करण्याच्या हेतूने असो, किंवा त्याकडे हसून पाहाण्याच्या दृष्टीने असो, – हा माणसाचा एक मूलभूत स्वभावधर्म म्हणावा लागेल. अभिनय ही रंगभूमीवरील एक मूलभूत कला आहे व आरंभकाळापासून नट हा तिचा अन्वयार्थ मूर्त करणारा कलावंत आहे, असे मानले गेले आहे. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील ग्रीक रंगभूमीवर मोकळ्या हवेत असणाऱ्या खुल्या रंगमंचावर – एरिना रंगभूमीवर जवळपास पंधरा हजार प्रेक्षकांसमोर केवळ पुरुष अभिनय करीत. व्यक्तिरेखा सूचित करण्यासाठी हे नट मुखवटे धारण करीत आणि ढोबळ हावभावांच्या साहाय्याने अभिप्रेत भावावस्था प्रेक्षकांपर्यंत पोचवीत असत. काही शतकांनी मोठाली शिरस्त्राणे व उंच बूट घालून प्रयोग करणाऱ्याच्या उच्च स्थानाचा बोध घडविला जाऊ लागला. डायनायससच्या उत्सवास आरंभ झाल्यापासून दोन हजार वर्षे उलटली तरी या नटांचे जीवनमान अनिश्चित व अस्थिरच होते. रोमन प्रजासत्ताकात व साम्राज्यात नाटकांतील नट हे गुलाम होते आणि त्यांच्यापैकी काहींना स्वातंत्र्याचा लाभ होई.

सोळाव्या शतकात अभिनयाच्या आधुनिक व्यवसायास सुरुवात झाली असे आपल्याला म्हणता येते. त्या काळात नटांचे दोन प्रकारचे गट असत. एका गटाला बांधीव नाट्यगृहांत प्रवेश असे व काही लिखित संहितांचा प्रयोग ते करीत. सोळाव्या शतकाच्या मध्यापासून नाटकमंडळी स्थापून हा गट वेगवेगळ्या शहरांत, इटलीच्या दरबारात नाटकांचे प्रयोग करीत असे. या प्रयोगांना मिळालेले 'Commedia Dell'arte' हे नाव संहिता नसणाऱ्या, उत्स्फूर्तपणे अभिनय करणाऱ्या नाटकमंडळींच्या प्रयोगांशी जोडले गेले आहे. एकेका गटात सुमारे दहाबारा नट असत. कोणी रोमँटिक प्रेमिकांच्या भूमिकेसाठी, कोणी हसवणाऱ्या म्हाताऱ्याची भूमिका करण्यासाठी, कोणी विनोदी नोकराच्या भूमिकेसाठी, असे वेगवेगळ्या विशिष्ट भूमिकांसाठी प्रसिद्ध असे. मुळात संवाद लिहिलेले नसल्यामुळे ही नटमंडळी प्रसंग पाहून, मुखवट्यांशी सुसंगत असा अभिनय करण्यास व संभाषण करण्यास स्वतंत्र असत. 'कॉमेदिया'ची परिणती कालांतराने प्रणयरम्य, काव्यात्म, ऐटबाज अशा 'कॉमिडी'त – सुखान्तिकेत झाली. या प्रयोगांतून जीवनाची अनुकृती असण्यापेक्षाही एका गमतीदार खेळाचा प्रत्यय येत असे. सतराव्या शतकापासून कॉमेदियाचा प्रसार इटलीबाहेर झाला. नाटकमंडळ्या स्पेन, इंग्लंड, जर्मनी व फ्रान्स येथे फिरू लागल्या. फ्रान्समध्ये तर यांना आपले एक कायमचे घरच लाभले असे म्हणता येईल.

संहिता नसणाऱ्या उत्स्फूर्त नाट्यप्रयोगांना रीतसर नाट्यप्रयोगांचा दर्जा व प्रतिष्ठा प्राप्त झाली ती सोळाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील आधुनिक रंगभूमीवर. या काळात आधुनिक रंगभूमीचा जन्म झाला असे म्हणता येते. स्पेन व इंग्लंड येथे लॉप द वेगा (LOPE DE VEGA, 1562-1635)), विल्यम शेक्सपिअर (WILLIAM SHAKESPEARE, 1564-1616), कॅडरॉन (CALDERON DE LA BARCA, PEDRO, 1600-1681) व जॉन्सन (JOHNSON SAMUEL, 1709-1784) यांसारखे नाटककार निर्माण झाले. त्यांच्या नाटकांसाठी नटांना रंगभूमीवर अर्थपूर्ण व परिणामकारक व्यक्तिरेखा उभ्या करण्यासाठी नवी अभिनयतंत्रे विकसित करावी लागली. ॲलन एडवर्ड (ALLEYN EDWARD, 1566-1626) आणि रिचर्ड बर्बेज (RICHARD BURBAGE (1568-1619) हे त्या काळातील इंग्लंडमधील रंगभूमीवर गाजलेले नट.

तथापि सुधारणायुग येईपर्यंत अभिनयकलेला विशेष कलेचा दर्जा लाभला नाही. अठराव्या शतकात

इंग्लंडमध्ये व युरोपमध्ये रंगभूमीचा उपयोग तत्कालीन भयावह हिंसक समाजात एक प्रकारचा सुसंस्कृतपणा आणण्यासाठी, सभ्यता आणण्यासाठी केला गेला. नट हे सुसंस्कृत व सभ्य अशा नागरिकांचे आदर्श रूप म्हणून काम करू लागले. त्यामुळे नट हे उद्बोधनाचे प्रतीकरूप बनले. यातून अभिनयकलेचे सिद्धान्तन होऊ लागले. मायकेल बॅरन (MICHEL BARON, 1653-1729)) व लेक्तइन हे फ्रान्समध्ये, डेव्हिड गॅरिक (DAVID GARRICK, 1717-1779)) इंग्लंडमध्ये आणि कॅनराड एरवॉफ (CONRAD AIRWOLF) व फ्रीद्रीश लुडविग श्रोडर (FRIEDRICH LUDWIG SCHRODER) हे जर्मनीत अशा प्रभावीपणे व अंत:करणपूर्वक अभिनय करीत की, त्यांच्या भूमिकांना सर्व प्रेक्षकवर्गाकडून उत्तम प्रतिसाद मिळत असे. विशेषत: गॅरिक या नटाला सर्व युरोपात त्याच्या हलक्याफुलक्या व सुस्पष्ट अभिनयासाठी प्रसिद्धी तर लाभलीच, शिवाय तर कुणाही नटापेक्षा तो उद्बोधनशील मानवतेचा आदर्शच मानला जाऊ लागला.

सामान्यपणे अभिनयकलेत या नटांनी दोन प्रकारच्या विचारधारांना जन्म दिला. काही जण नटांच्या ठायी भावजागृती होणे व व्यक्तिरेखेशी तादात्म्य पावणे हे चांगल्या अभिनयाचे लक्षण मानीत; तर काही जण, अभिनय ही एक जाणीवपूर्वक करावयाची आखीवरेखीव प्रक्रिया मानून नाटकातील व्यक्तिरेखेशी नटाने तदात्म होऊ नये असे मानत. कारण तादात्म्यामुळे सौंदर्यात्म भान उत्पन्न होण्यात अडथळा येतो, अशी त्यांची भूमिका होती.

अठराव्या शतकाच्या कालावधीत नटांना समाजात व जनमानसात पूर्वी कधीही नव्हते असे मानाचे स्थान व प्रतिष्ठा यांचा लाभ झाला. अर्थात असे असले तरी अभिनयाचा व्यवसाय हा फारसा कधी आदरणीय, सन्मानजनक मानला गेला नाही. रंगभूमीसंबंधी एकंदरीत सर्वदूर अविश्वास वाटत राहिला. चर्चकडूनही या मंडळींवर बरीच प्रतिकूल टीका होत राहिली. नटमंडळी देवदत्त व्यक्तिमत्त्वाहून वेगळ्या अशा व्यक्तिमत्त्वांना गृहीत धरत असल्यामुळे जन्माने लाभलेल्या व्यक्तिमत्त्वालाच आव्हान देऊ लागली.

अभिनयकला व नाट्यकला यांना जसजसे अधिकाधिक व्यावसायिक स्वरूप प्राप्त होऊ लागले तसतसे वेगवेगळ्या शतकाच्या अखेरीस ज्या नाटकमंडळ्या विशेषत्वाने कार्यरत होत्या त्यांत कॉन्स्टन्टिन स्टॅनिस्लावस्की (KONSTANTIN STANISLAVASKY) याच्या 'मॉस्को आर्ट थिएटर' या मंडळीने अभिनयकलेत स्वत:चे स्वतंत्र असे स्थान प्रस्थापित केले. त्यामुळे नटांना एकीकडे त्यांच्या व्यक्तिरेखांच्या मानसिक अंतरंगाचा वेध घेत असतानाच दुसरीकडे अन्य व्यक्तिरेखांमधील आंतरक्रिया चालू ठेवता येऊ लागली. अशा प्रकारचे अभिनयाचे प्रयोग स्टॅनिस्लावस्कीने विकसित केले हे त्याचे महत्त्वाचे कार्य होय. *ॲन ॲक्टर प्रिपेअर्स* (१९३९), *बिल्डिंग अ कॅरॅक्टर* (१९४९) आणि *क्रिएटिंग अ रोल* (१९६१) ही त्याची पुस्तके नटांना अभिनयाचे प्रशिक्षण देण्यासाठी अतिशय उपयोगी ठरली. यद्यपि विसाव्या शतकाने अभिनयाच्या सिद्धान्तनात बरीच मजल मारली असली तरीही स्टॅनिस्लावस्कीचे भाष्य अजूनदेखील आधुनिक रंगभूमीची मूलतत्त्वे प्रस्थापित करणारे मानले जाते.

आधुनिक रंगभूमीवरील अभिनयासंबंधीच्या इतर दोन प्रभावी विचारसरणी म्हणजे बर्ट्रोल्ट ब्रेश्त (BERTOLT BRECHT) आणि अँन्तोनिन आर्तो (ANTONIN ARTAUD) यांनी मांडलेल्या विचारधारा. ब्रेश्तची विचारसरणी शेक्सपिअरच्या परंपरेतील ऐतिहासिक नाटके रंगमंचावर आणण्याच्या दृष्टीने अतिशय उपयोगी

ठरली. नट ज्या व्यक्तिरेखा साकार करू पाहातात त्यांत तर प्रेक्षक गुंतावेतच, शिवाय व्यक्तिरेखेच्या अंतरंगातील सामाजिक-राजकीय शक्तीही दिग्दर्शित करता याव्यात, तेणेकरून प्रत्येक व्यक्तिरेखेचे वर्तन हे जाणीवपूर्वक निवडीतून घडावे, केवळ अबोध अशा उत्स्फूर्त भावनाशीलतेतून घडू नये; अशा प्रकारे त्याने 'अंतराचा परिणाम' (डिस्टन्सिंग इफेक्ट) जोपासण्याचे आवाहन केले. ब्रेश्तने स्टॅनिस्लावस्कीची मानवी वर्तनाची नैसर्गिक विचारसरणी नाकारली. त्याचबरोबर ब्रेश्त हा आर्तोहूनही दूरच होता. *द थिएटर ॲण्ड इट्स डबल* (*The Theatre and its Double*, १९३८) या ग्रंथातील कमालीचे बुद्धिमान, स्फोटक परंतु बव्हंशी दुर्बोध व गुंतागुंतीचे त्याचे निबंध मानवी कृतींतून त्यापलीकडच्या अतिभौतिक विश्वाचा बोध घडवितात. रंगभूमीवरील नटांना त्याने केलेल्या सूचना नटांपेक्षा नर्तकांना, ऑपेरातील गायकांना अधिक उपयुक्त ठराव्यात अशा प्रकारच्या आहेत.

अभिनय हा नाट्यघटक संस्कृतिविशिष्ट स्वरूपाचा आहे. प्रयोगातील सौंदर्यात्म आदर्श साध्य करण्याच्या दृष्टीने येणारे भान, प्रत्येक संस्कृतीची अभिनयविषयक समजूत, प्रत्येक संस्कृतीची आकृतिबंधाविषयीची समजूत व त्यांमधून घडणाऱ्या नटाच्या आंगिक हालचाली (व उच्चारणप्रक्रिया), शरीर-मने यांच्यातील नातेसंबंध व जाणीव या सर्व गोष्टी संबंधित संस्कृतीशी निगडित असतात. उदा. भारतातील अभिनयपद्धती समजावून घ्यायची असेल तर येथील ध्वनिकंपनविषयक सिद्धान्त, त्यांतून उच्चारणामागे असणाऱ्या मानसशास्त्रीय परिमाणांचा घडणारा बोध, योगविचार, आयुर्वेदपद्धती – या सर्वांतून शरीराविषयी उत्पन्न होणारी समजूत आणि 'प्राण'वायूबद्दलचा विचार समजून घ्यावा लागेल. भरतमुनींचे 'नाट्यशास्त्र' हा भारतातील नाट्यविषयक आद्य ग्रंथ नाट्यविषयक कोशात्मक स्वरूपाचा आहे. त्यातील अभिनयविचार, नाट्यात्म भावांसंबंधीचा विचार, रसनिष्पत्तिविषयक मीमांसा हे सर्व घटक अभिनयप्रक्रियेवर पूर्ण प्रकाश टाकणारे आहेत.

'अभिनय' या शब्दात अभि+नी असे दोन घटक आहेत. त्यांचा अर्थ प्रेक्षकांना रंगमंचीय आनंदाकडे नेणारा असा होतो. ब्रह्मदेवाने अभिनय हा चार वेदांपासून बनविला आहे. ऋग्वेदापासून उच्चारण, सामवेदापासून संगीत, यजुर्वेदापासून अनुकृतिशीलता, अथर्ववेदापासून भावना. अशा प्रकारे या चार वेदांपासून 'नाट्यवेद' हा पाचवा वेद तयार झाला आहे.

अभिनयाची चार अंगे आहेत - आंगिक, वाचिक, सात्त्विक, आहार्य. या चौघांच्या अंत:संबंधांतून भारतीय 'अभिनया'ची संकल्पना सिद्ध झाली आहे.

नाट्यशास्त्राने अभिनयाचे दोन प्रकार केले आहेत. एक, लोकधर्मी व दुसरा, नाट्यधर्मी. 'लोकधर्मी'ची प्रेरणा लौकिक परिस्थितीतून मिळते व त्याचे आविष्कार लोकरंगभूमीवरील हालचाली, हावभाव, संभाषण, संगीत आणि नेपथ्य या वास्तव जीवनाशी संबंधित गोष्टींमधून होतात. नाट्यधर्मी या प्रकारचे स्वरूप अत्यंत असाधारण, शैलीबद्ध, सूचक, अमूर्त, आणि ऐटबाज, देखणे असते. तथापि लोकधर्मी व नाट्यधर्मी हे प्रकार परस्परविरुद्ध नाहीत. त्यांतील सादरीकरणामधला फरक आंशिक स्वरूपाचा आहे. सात्त्विक अभिनयाचा संबंध मनाशी आहे. तरल असे जे मानसिक परिमाण ते सात्त्विक अभिनयाशी संबंधित असते. नटाची व्यक्तिरेखेला ओळखण्याची व आंतरिक जाणिवेच्या अवस्थेशी आंतरक्रिया करण्याची जी शक्ती असेल तिचे मानसिक-शारीरिक एकत्रीकरण करणे अभिनयात महत्त्वाचे असते.

अ-पाश्चात्त्य दृष्टिकोणांत नटाने एखाद्या विशिष्ट भूमिकेचा अन्वयार्थ लावणे इतकेच महत्त्वाचे नसते. केरळमध्ये एकटा एकच नट किती तरी दिवस ओळीने सर्व प्रयोग करीत असतो. नाटकातल्या एखाद्या पात्राची भूमिका तर तो पार पाडतच असतो, त्याशिवाय तो निवेदन करीत असतो, अन्वयार्थ लावीत असतो, आवश्यक तेथे गोष्टीतल्या वेगवेगळ्या पात्रांच्या जागा भरून काढण्याचे काम करीत असतो. याचा अर्थ असा की, येथे नट त्याचा अभिनय करताना संहितेशी निगडित असेच काम करीत नाही, तर परंपरेने चालत आलेल्या एखाद्या विशिष्ट (अभिनय) शैलीशी त्याचे सादरीकरण निगडित असते.

दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या काळात नट आणि अभिनय यांच्या संदर्भातील चार वेगवेगळे दृष्टिकोण विकसित झाले. नट व रंगभूमीवरील नाटकाचा प्रयोग यांचे लोकप्रिय संस्कृती व लोकमत यांना वळण लावण्यात महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले. नटांची प्रशिक्षणतंत्रे व रंगभूमीवरील भूमिका करण्याच्या पद्धती या दोन्ही बाबतींत जागतिक प्रवाह निर्माण झाले, त्यांनुसार अभिनयाच्या रूपांत वेगळ्या वाटा उत्पन्न झाल्या आणि नाट्यशास्त्रे व नाट्यपद्धतींत नवेपणा आला. यद्यपि रंगभूमीच्या इतिहासात विवक्षित प्रमुख नटांमुळे काही एका प्रमाणात ज्याचा त्याचा संप्रदाय उत्पन्न होण्याची परंपरा चालू राहिली असली तरी युद्धोत्तर काळात जागतिक सिनेसृष्टीचे-हॉलिवुड व बॉलीवुड यांचे-प्रभावक्षेत्र उत्पन्न झाले. टेलिव्हिजनचा उत्कर्ष, वृत्तपत्रीय माध्यमांचे नटांच्या सार्वजनिक तसेच खाजगी जीवनाकडे असणारे बारीक लक्ष, यांमुळे नटांना जे व्यक्तिमत्त्व लाभले त्यामधून खाजगी व सार्वजनिक आणि स्वत:चे व पात्राचे असे भेद धूसर होऊ लागले. अर्थात विसाव्या शतकाच्या अखेरीला आणखी दोन महत्त्वाच्या घटना घडल्या. त्या म्हणजे नटमंडळींचा (अमेरिका, भारत व अन्य काही देशांत) राजकारणातला प्रवेश आणि सादरीकरण हा सार्वजनिक जीवनाचा अविभाज्य भाग बनला. राजकारण्यांनी आपली प्रतिमा उजळण्यासाठी, सार्वजनिक जीवनात आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रभाव उत्पन्न करण्यासाठी आणि सार्वजनिक पातळीवरचा आपला प्रभाव परिणामकारक ठरण्यासाठी व्यावसायिक पद्धतीने मार्गदर्शक नेमायला सुरुवात केली. या सामाजिक घटनांचे परिणाम जगभरातील अभिनयावर व अभिनयाच्या प्रशिक्षणावर झाले.

या व अशा अन्य प्रकारांमुळे नटांना विशिष्ट व्यक्तिमत्त्व प्राप्त होऊ लागले. नट भूमिकेचा अन्वयार्थ लावणारा व तदनुसार रंगभूमीवर प्रयोग सादर करणारा तर होताच, त्याशिवाय तो रंगभूमीवर सौकर्य प्राप्त करून देण्याचे कामही करू लागला. JOHN CAIRD या ग्रंथकाराने *Theatre Craft* या ग्रंथात चांगला अभिनय व वाईट अभिनय यांची लक्षणे दिली आहेत. ती पुढीलप्रमाणे :

Good Acting - Seven Cardinal Virtues - 1. Competence, 2. Expressiveness, 3. Believability, 4. Humour, 5. Courage, 6. Humility, 7. Companionability. (pp. 16-17)

Bad Acting - Seven Deadly Sins - 1. Incompetence, 2. Dullness, 3. Shallowness, 4. Humourlessness, 5. Fear, 6. Vanity, 7. Cynicism. (pp.18-19)

❖ ❖

अभिनय (Acting) : २

Acting : Creation of a character in action, through impersonation, for an audience. In formal acting, the actor seeks the truth of theatrical convention; in realistic acting, the actor seeks the truth of everyday life. (*The Enjoyment of Theatre,* p. 369)

Acting : As defined by Sanford Meisner, acting is "living truthfully in imagined circumstances"; and for Laurence Olivier, acting "is an everlasting search for truth.: That search for truthful behavior is the foundation stone of the actor's art. "

At the outset, we can state what acting is not. Acting is not showing, narrating, illustrating, or exhibiting. Acting is not dressing up and displaying emotions. Acting is a creative process as old as the first actor who entered the ancient Greek festivals. As a creative artist, the actor (1) selects sensory responses (both physiological and emotional) in the search for (2) selected behavior pertinent to a character's needs within the (3) given circumstances, or human problems, contained within the play.

Acting does not begin with performing onstage before an audience. It begins with an individual's talent, imagination, discipline, need to express, and process of observation through the sensory organs (eyes, ears, skin, tongue, nose). To prepare a role, the actor selects from memory and personal experience what he or she has seen, heard, felt, and experienced over a lifetime. "At its most rewarding", says British actor Ian McKellen, "acting involves an intense combination of intellect imagination, and hard work, belying the popular distorted image of dressing-up, booming voices, and shrieking exhibitionism." (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 199-201)

प्रेक्षकांसमोर जे करून दाखविले जात असेल त्याच्या खऱ्या स्वरूपाकडे प्रेक्षकास नेणारा तो अभिनय. समोर असणारी खोटी व्यक्ती खरी आहे, असे आपणास भासविण्यास त्या खोट्या व्यक्तीने खऱ्या व्यक्तीचे अनुकरण करावे लागते आणि म्हणूनच अभिनयाला अनुकरण हा विशिष्ट अर्थ प्राप्त झाला आहे.

कोणत्याही व्यक्तीचे उत्तम अनुकरण करावयाचे असेल, तर नटाला त्या व्यक्तीचे सूक्ष्म निरीक्षण करून मुख्यत: त्याच्या चार गोष्टींचे अनुकरण करावयाचे असते. पहिली गोष्ट म्हणजे त्या व्यक्तीसारखा पोशाख, त्या व्यक्तीसारखा अंगाचा वर्ण, त्या व्यक्तीसारखी केसांची पद्धत इत्यादी त्या व्यक्तीच्या बाह्य गोष्टींचे अनुकरण करणे. दुसरी गोष्ट म्हणजे त्या व्यक्तीची जशी चालण्याची, बसण्याची, उभे राहाण्याची विशिष्ट पद्धत असेल त्याप्रमाणे त्या त्या क्रिया करणे. उदाहरणार्थ, खऱ्या व्यक्तीला बोलताना मध्येच घसा साफ करण्याची अथवा खांदे उडविण्याची सवय असल्यास अनुकरण करणाऱ्या नटानेही त्याप्रमाणे खाकरणे अथवा खांदे उडविणे. ह्यानंतर तिसरी गोष्ट ज्या व्यक्तीचे अनुकरण करावयाचे असेल तिच्यासारखा आवाज काढणे, ती बोलताना

चाचरत असेल तर आपणही बोलताना चाचरणे, तसेच त्या व्यक्तीच्या शब्दांत, काही विशिष्ट शब्दांचा विशिष्ट उच्चार होत असल्यास व मध्येच हेल काढल्यासारखे वाटत असल्यास त्यांचे अनुकरण करणे, किंवा ती व्यक्ती जलद बोलत असल्यास तितके जलद बोलणे, ही होय. आता अनुकरण करण्यास शेवटची व अत्यंत महत्त्वाची आणि कठीण अशी गोष्ट म्हणजे संबंधित व्यक्तीच्या आयुष्यातील जे जे प्रसंग आपण दाखवीत असू, त्या त्या प्रसंगांत ती व्यक्ती ज्या मन:स्थितीत होती त्या प्रकारची आपली मन:स्थिती तयार करून, तिला अनुकूल असे हावभाव आपल्या चेहऱ्यावर दाखविणे ही होय. या चार प्रकारच्या अनुकरणांना अथवा अभिनयांना भरताने अनुक्रमे आहार्य, आंगिक, वाचिक व सात्त्विक अशी चार नावे दिली आहेत.

अभिनय या देखण्या भागाद्वारे प्रेक्षकांसमोर समग्र घटना उच्चारणाच्या सर्व शक्तींनिशी प्रकटत असते. नाट्यात्म संहितेचे वाचनदेखील अशा प्रकारे व्हावे लागते की, ज्या वाचनामधून प्रयोग डोळ्यांपुढे येऊ शकेल. ''सुखांतिका या केवळ प्रयोगासाठीच लिहिल्या जातात. आणि माझी अशी शिफारस आहे की, त्यांचे वाचन केवळ ज्यांना त्यांतील नाट्य शोधण्याची नजर आहे त्यांनीच करावे. त्या वाचनामधून रंगभूमीवरील सगळा प्रयोग दिसू शकतो,'' असे मोलिएरने (MOLIERE, JEAN-BAPTISTE POQUELIN, 1622-1673) म्हटले आहे.

अभिनयाकडे नटाच्या दोन दृष्टिकोणांतून पाहिले जाते. एक म्हणजे नटाची भूमिकेशी होणारी समरसता व दुसरा दृष्टिकोण म्हणजे नटाने वठवलेले सोंग, त्याचा वरपांगीपणा. नटाने भूमिकेशी पूर्णपणे समरस व्हावे का व जी भूमिका करावयाची ती शब्दश: साकार करावी, की त्या भूमिकेकडे अलिप्तपणे पाहून फक्त वरवर त्या व्यक्तीच्या वागण्याप्रमाणे भासवावे? याचे उत्तर नट प्रेक्षकांवर कशा प्रकारचा परिणाम निर्माण करू इच्छितो, आणि रंगभूमीचे सामाजिक कार्य कोणते मानले जाते, यावर अवलंबून राहील.

या प्रश्नाला नटाने असंवेदनशील असावे, त्याने आत्मभान राखून अभिनय करावा, संबंधित व्यक्तिरेखेशी मुळीच तद्रूप होऊ नये आणि प्रेक्षकांना तो नट नसून ती व्यक्तिरेखाच आहे असे वाटू देऊ नये; आत्यंतिक संवेदनशीलता ही नटांना सामान्य बनविते, त्यामुळे संवेदनशीलता ही वाईट नटांना वाईट बनविते; उलट संवेदनशीलतेचा अभाव नटांना उदात्त बनवू शकतो, अशा स्वरूपाचे उत्तर डिडेरोने (DENIS DIDEROT, 1713-1784) दिले आहे.

हल्लीच्या काळात दिग्दर्शक अभिनयाकडे संवेदनशीलतेच्या वा प्रभुत्वाच्या भाषेत पाहात नाहीत. ते स्वत:ला विचारतात की, आविर्भाव आणि चेहऱ्यावरील आविष्कार यांच्याद्वारे कोणते नाट्यशास्त्रात्म व चिन्हात्मक कार्य क्रमश: व्यक्त होणाऱ्या अभिनयातून साध्य होते? संकेतांखेरीज केला जाणारा आणि जो स्वत:सिद्ध व सार्वत्रिक स्वरूपाचा म्हणून स्वीकारला जाऊ शकेल असा, काही स्वाभाविक स्वरूपाचा अभिनयप्रकार नसतो. कोणताही अभिनय संकेतपद्धतीवर अधिष्ठित असतो. ती पद्धती विश्वासार्ह वाटणाऱ्या व वास्तव वा कृत्रिम व रंगमंचाशी संबंधित मानल्या जाणाऱ्या वर्तनाशी व कृतींशी संबंधित असते. रंगमंच व अभिनय हे तत्त्वत: आणि नियमांनुसार हातांत हात घालून चाललेले असतात. अभिनय हा नटांना व रंगमंचाला प्रेक्षकांपासून अलग करीत असतो.

❖ ❖

अभिनयशैली (Acting styles)

सादरीकरणाची शैली ही व्यापकपणे अभिनयामागील हेतूने निर्धारित केलेली असते आणि अभिनयात मोठ्या प्रमाणावर 'अनुकृती'चा वाटा असतो. डिडेरोने अठराव्या शतकाच्या अखेरीस *पॅराडॉक्स ऑफ ॲक्टिंग* लिहिताना अतिशय नैसर्गिक आणि सर्वसामान्य अभिनयशैलीचा आग्रह धरला आहे : 'तुमची जी कुठली भावना असेल तिच्या पलीकडे जाऊ नका; खरा बिंदू कोणता, मुख्य मुद्दा कोणता ते शोधण्याचा प्रयत्न करा' असे त्याने म्हटले आहे. आपली समकालीन रंगभूमी दैनंदिन जीवनाशी समांतर शैलीच्या शोधाने प्रभावित आहे. प्रेक्षकांच्या अपेक्षा पुऱ्या करण्याच्या प्रयत्नातून अभिनयशैलीसंबंधीचे जेवढे प्रश्न सुटतात तेवढेच निर्माण होतात.

अभिनयशैली ही हेतुनिष्ठ असते. ती निश्चित करणारे जे घटक आहेत त्यांचे शारीर आणि संकल्पनात्मक असे दोन वर्ग संभवतात. शारीर घटकांत सादरीकरणाच्या जागेचा आकार आणि तिची रचना (डिझाइन), प्रकाशयोजना आणि ध्वनियोजना (ॲकॉस्टिक्स) यांची रंगभूमीवरील व्यवस्था, रंगभूषा आणि नटांनी वापरावयाची सामग्री (प्रॉपर्टीज), आणि प्रेक्षकांचे स्वरूप व त्यांचे वर्तन यांचा समावेश होतो. उदाहरणार्थ आधुनिक नट जेव्हा वर्तुळात सादरीकरण करतात, समकालीन रंगभूषा करून सापेक्षत: जवळच्या रंगभूमीवर (इंटिमेट थिएटर) असणाऱ्या अवकाशात काम करतात आणि प्रकाशझोताखाली (अंडर स्पॉटलाइट) प्रेक्षकांपासून वेगळे होऊन अभिनय करतात तेव्हा ते नट अठराव्या (एकोणिसाव्या) शतकातील हातात तलवार घेऊन रंगभूमीवर सर्वत्र संचार करणाऱ्या गोंगाटपूर्ण नाट्यगृहात अभिनय करणाऱ्या नटांहून सर्वस्वी भिन्न शैलीचा अंगीकार करतात. अभिनयशैलीचे शारीर घटक उच्चारण, हालचाल, हावभाव, रंगमंचाचा सर्वसामान्य उपयोग या अभिनयाच्या कारागिरीवर भर देतात तर संकल्पनात्मक घटक अभिनय'कला' या गोष्टीशी विशेष संबंधित असतात.

शैलीवर पडणारा संकल्पनात्मक अंगाचा प्रभाव संहितेचे स्वरूप आणि सादरीकरणाची घटना यांवर पडत असतो. संहिता ही विशिष्ट मान्यताप्राप्त संकेतांमध्ये क्रियाशील असते. हे संकेत विशिष्ट कालखंडातून घेतलेले असतात. ते विशिष्ट परिभाषा वापरतात किंवा विशिष्ट रूपाशी संबंधित असतात. संहितेच्या आणि सादरीकरणाच्या घटनेचे स्वरूप नट ज्या हेतूने रंगमंचावर उतरलेला असतो त्यावरून अभिनयाचे स्वरूप ठरते. स्टानिस्लावस्की, ब्रेश्त, मेयेरहोल्ड किंवा आर्तो यांचा विचार करू लागले म्हणजे प्रत्येकाचे आपापल्या प्रतिपादनामागील तत्त्वज्ञान आणि अभिनयाकडे पाहाण्याची भूमिका ही परस्परांहून किती वेगळी असतात ते ध्यानात येते. उदा. मेयेरहोल्डच्या दृष्टीने नट हा रक्षक (ट्रिब्यून) असतो. जी कोणती परिस्थिती असेल तिचा तो अभिनय करीत नाही, तर तिच्यामागे जे काही दडले आहे आणि विशिष्ट प्रचारात्मक उद्देशाने काय उघड करावयाचे आहे त्याचा अभिनय करीत असतो. ब्रेश्त, जोन लिटलवुड (JOAN LITTLEWOOD, 1914-2002) किंवा मॉन्स्ट्रस रेजिमेंट आपापल्या प्रखर राजकीय बांधिलकीनुसार वेगळी अभिनयशैली सुचवतात. ही शैली एडवर्डियन मध्यमवर्गीय घरातील जीवनाचे खरेखुरे चित्र सादर करणाऱ्या नाटकमंडळीपेक्षा अगदी वेगळी असेल. एवंच, नाटक सादर करण्याचा हेतू बऱ्याच प्रमाणात अभिनयशैली ठरवतो.

❖ ❖

संवाद (Dialogue) : १

Dialog : Speech between two or more characters. Dialogue in plays provides exposition, carries the plot forward, and helps to define character (*NTC's Dictionary*)

(ग्रीक dialogos, or discourse, between two people)

संवाद म्हणजे दोन किंवा अधिक व्यक्तींमधील संभाषण. नाट्यात्म संवाद ही सामान्यपणे व्यक्तिरेखांमधील शाब्दिक देवघेव असते. इतर प्रकारचे संभाषणाद्वारे होणारे संप्रेषण शक्य असते. उदाहरणार्थ एक दृश्य व दुसरी अदृश्य व्यक्तिरेखा. माणूस व देव किंवा माणूस व भूत (spirit) (उदा. हॅम्लेट), सचेतन मनुष्यप्राणी आणि अचेतन वस्तू (उदा. यंत्राच्या साहाय्याने वा यंत्रांमधला संवाद, टेलिफोनद्वारे केलेला संवाद). संवादाचा सारभूत निकष म्हणजे संपर्काची देवघेव आणि संप्रेषणाची उलटापालट.

१) संवाद आणि नाट्यात्म संवाद

व्यक्तिरेखांमधला संवाद हा नाटकाचे मूलभूत आणि अनुकरणीय नाट्यरूप मानले जाते. (''The complete dramatic form is the dialogue. Hegel''). जेव्हा रंगभूमीचा विचार कृतिशील व्यक्तिरेखांचे सादरीकरण असा केला जातो तेव्हा स्वाभाविकपणेच संवाद हेच अभिव्यक्तीचे रूप ठरते. त्याच प्रकारे स्वगत हे अनियंत्रित व त्रस्त करणारे अलंकरण ठरते. ते आंतरव्यक्तिसंबंधातील सत्याभासास पुरे पडत नाही. बोलणारे परस्परांशी कसा उत्तम प्रकारे संपर्क साधतात ते दाखवण्याचा, वास्तववादी परिणाम साधण्याचा संवाद हाच मार्ग होय. माणसांमधील संपर्काचे हेच रूप प्रेक्षकांना सुपरिचित असल्यामुळे वास्तववादी परिणाम समर्थ ठरतो. याचे कारण म्हणजे संवाद हा प्रत्यक्ष जीवनाचा अविभाज्य विशेष असतो.

२) स्वगताकडून संवादाकडे (From monologue to dialogue)

जरी स्वगत व संवाद या नाट्यात्म संहितेच्या दोन रूपांत तुलना करणे उपयुक्त असले तरी या दोन रूपांना परस्परांसमोर (विरोधी) पद्धतशीरपणे उभे करणे धोकादायक आहे. संवाद आणि स्वगत हे कधीच केवल (ॲब्सोल्यूट) रूपात अस्तित्वात नसतात. त्यांमध्ये एक प्रवाही अवस्थांतर असते. आणि वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील संवादीकरण वा स्वगतीकरण हीही असतात. उदा. अभिजात नाटकांतील संवाद हा जिवंत संवादांतील लहानलहान भाषणांच्या विनिमयाऐवजी (जसे दैनंदिन जीवनातील संवाद असतात) स्वतंत्रपणे रचलेल्या स्वगतांच्या मालिकेच्या जवळ जाणारा असतो, याउलट अनेक स्वगते जरी एकक स्वरूपात (अ सिंगल युनिट) मुद्रित करून सादर केलेली दाखवली जात असली आणि ती एकाच विषयासंबंधीची असली, तरी प्रत्यक्षात संबंधित व्यक्तिरेखेचा संवाद काही प्रमाणात स्वत:शी आणि दुसऱ्या (कल्पित) व्यक्तिरेखेशी किंवा त्याला साक्ष असणाऱ्या जगाशी चाललेला असतो.

३) अ टायपॉलॉजी ऑफ डायलॉग्ज

नाट्यात्म संवादाचे सर्व शक्य भेदाभेद नेमकेपणाने सुस्पष्ट करणे अशक्य आहे. आपण फक्त वेगवेगळ्या निकषांच्या आधारावर त्यांत भेद करून दाखवू शकतो.

अ. व्यक्तिरेखांची संख्या

नायक (प्रॉटॅगॉनिस्ट्स) ज्या संबंधित नाट्यात्म परिस्थितींत असतील त्यांचे ज्ञान आपल्याला वेगवेगळ्या प्रकारची देवघेव सांगण्यासुचविण्यासाठी साहाय्य करू शकते (समानता, दुय्यमत्व, वर्गसंबंध, मानसिक/ मानसशास्त्रीय संबंध).

आ. व्याप (व्हॉल्यूम)

ज्या वेळी व्यक्तिरेखांची भाषणे एकापाठोपाठ एक पुरेशा गतीने, अंतराने येत राहातात किंवा नाट्यसंहिता क्रमश: येणाऱ्या स्वगतांशी जी दुरूनच संबंधित आहेत, तेव्हा संवाद आहे (असे म्हणता येईल.) अत्यंत उघड, स्पष्ट आणि लक्षवेधी संवादरूप म्हणजे शाब्दिक द्वंद्वरूप. भाषणांची लांबी किती असेल ते नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या नाटकाची जी शैली असेल तीवर अवलंबून राहील. अभिजात फ्रेंच शोकांतिकांत व्यक्तिरेखांची भाषणे स्वाभाविक स्वरूपात प्रकटलेली नाहीत. ती वक्तृत्वपूर्ण शैलीत व्यक्त झाली आहेत. एक व्यक्तिरेखा आपले म्हणणे, आपले प्रतिपादन अतिशय तर्कशुद्ध पद्धतीने मांडते आणि तिच्याशी संबंधित असणारी व्यक्ती पुन्हा एकेका मुद्यानुसार आपले म्हणणे मांडते. निसर्गवादी रंगभूमीवर सादर होणारे संवाद दैनंदिन भाषणच पुन्हा सादर करणे होय. तितकेच उग्र-हिंसक, काही शब्द गाळून, आणि आविष्कार न करता येणारे भाषण उत्स्फूर्त व अव्यवस्थित भासते. आणि त्याचे लघुरूप आरडाओरड्यात किंवा मौनात व्यक्त होते (उदा. हॉप्टमॅन (GERHART HAUPTMANN, 1862-1946)), चेकॉव्ह (ANTON CHEKHOV, 1860-1904).

इ. संवाद आणि कृतिरंगभूमीच्या संकेतानुसार (by tacit convention)

व्यक्तिरेखांमधला कुठलाही संवाद ही बोलकी कृती (स्पोकन ॲक्शन) मानली जाते. जेव्हा नायकांमधली भाषिक कृती सुरू होते तेव्हा प्रेक्षकांना नाट्यजगतातील बदल, अवस्थांतर कल्पिता येऊ लागते. ॲक्टेन्शियल मॉडेलमधले बदल आणि कृतींचे गतिशास्त्र, संवाद आणि कृती यांच्यातील नाते अतिशय मोठ्या प्रमाणावर बदलत राहाते. हा बदल रंगभूमी कोणत्या प्रकारची आहे त्यावर अवलंबून असतो. अभिजात शोकांतिकेत संवाद प्रतीकात्मरीत्या कृतीतही सुरू होतो. संवाद हा कारण असतो आणि परिणामही. निसर्गवादी नाटकांत संवाद हा कृतीचा फक्त दृश्य आणि दुय्यम भाग असतो. तेथे नाटकातली परिस्थिती आणि व्यक्तिरेखेची मानसिक अवस्था या नाटकाचे कथानक पुढे नेतात. संवाद फक्त ते उघड करतो.

संवाद व संभाषित (डिस्कोर्स) याच काय त्या नाटकातल्या कृती. बोलण्याची कला, वाक्य उच्चारण्याची कला यांतच प्रयोगाची कृती (परफॉर्मेटिव ॲक्शन) साठवलेली असते.

४) व्यक्तींमधील आंतरबदल (Interchangeability of Persons)

व्यक्तींमधील आंतरबदल याचा अर्थ संवाद बोलणारा 'मी' आणि ऐकणारा 'तू' यांच्या पालटत्या भूमिका. बोलणारा व ऐकणारा यांच्यात असणाऱ्या सामाजिक दुव्याच्या संदर्भात जे काही बोलले जाते ते अर्थपूर्ण ठरते, हे लक्षात घेतले म्हणजे काही वेळा संवादाचा allusive form हा शब्दांतून सांगितल्या जाणाऱ्या माहितीपेक्षा enunciation ची परिस्थिती समजण्यास अधिक साहाय्यकारी ठरतो हे समजू शकते. उलट स्वगत हे नेहमी ज्या व्यक्तिरेखांना वा वस्तूंना उद्देशून बोलले जाते त्यांचा नामनिर्देश केला जातो; कारण हे बोलणे प्राथमिक पातळीवर तरी त्या जगाशी संबंधित असते. संवादातला 'मी' हा दुसऱ्या 'मी'शी बोलत असतो, अशा प्रकारे अतिभाषिक (metalinguistic) कार्यावर जोर देत असतो. ...

संवाद हा व्याख्येच्या दृष्टीने अपूर्ण (unfinished) आहे आणि अपरिहार्यपणे ऐकणाऱ्याच्या प्रतिसादावर अवलंबून आहे. प्रत्येक बोलणारा दुसऱ्याला तो जे नुकतेच बोलला असेल त्यात अडकवत असतो आणि त्यामुळे त्याला ज्याविषयी बोलणे चालले असेल त्या संदर्भातच उत्तर द्यावे लागते. त्यामुळे कोणताही संवाद हा बोलणाऱ्या दोघांच्या संभाषणात चाललेला युक्तिप्रधान झगडा/संघर्ष असतो. प्रत्येक जण स्वत:चे तर्कशास्त्र आणि तत्त्वदृष्टिप्रधान गृहीते दुसऱ्यावर लादण्याचा प्रयत्न करून बोलणाऱ्याने (सुरुवात करणाऱ्याने) जो विषय निवडला असेल त्याविषयी झगडण्यास प्रवृत्त करतो.

५) संभाषणाच्या अर्थविषयक सिद्धांतातील संवाद (Dialogue within a semantic Theory of Discourse)

बोलणाऱ्या व्यक्तिरेखेच्या भाषणाचा जो एकंदर संदर्भ असतो, आणि वेगवेगळे संदर्भ ज्या प्रकारे एकमेकांशी जोडले जातात, त्यावरूनच संहिता ही संवादात्मक आहे, की स्वगतात्मक स्वरूपाची आहे, ते ठरते. हे दोन संदर्भ ज्या प्रकारे एकमेकांशी आंतरक्रिया करतात त्यांवरून संवादाचे तीन प्रकार निष्पन्न होतात.

अ. नेहमीचा (नॉर्मल) संवाद : संवादांच्या विषयांमधून त्यांचे संदर्भ व्यक्त होतात आणि कमी अधिक प्रमाणात ते बोलणे 'त्याच विषयांसंबंधी' असते. तसेच ते काही माहितीची देवाणघेवाण करीत असतात.

आ. बोलणाऱ्यांना संदर्भ अगदी नवीन असतात. जरी संहिता बाह्यत: संवादाच्या रूपात रचली गेली असली तरी प्रत्यक्षात दोन स्वगतेच एकमेकांवर लादली जातात व 'बहिऱ्यांचा संवाद' घडतो. व्यक्तिरेखा एकमेकांना छेद देण्याच्या उद्देशाने बोलतात. अशा प्रकारचा फसवा संवाद उत्तर अभिजातवादी नाट्यरचनाशास्त्रामध्ये आढळतो. यांत व्यक्तिरेखांतील द्वंद्वात्मक स्वरूपाची देवघेव आणि त्यांचे संभाषण अस्तित्वात येत नाही.

इ. येथे संदर्भ जवळजवळ सारखे असतात. भाषणे ही परस्परांविरुद्ध नसतात, परंतु एकाच तोंडातून ती बाहेर पडतात. हे भावकाव्यात्म नाटकाबाबत (लिरिकल ड्रामा) खरे आहे. यात संहिता ही कोणा एका व्यक्तिरेखेची नसते तर ''काव्यात्मपणे'' ती सर्वांत विभागली जाते. अशा प्रकारचे बहुमुखी स्वगत काही विशिष्ट संगीतरूपांत अवतरते. त्यात प्रत्येक वाद्य अथवा सूर आपापला सहभाग उचलत असतो.

६. विभिन्न वा संगतवार संवाद (Divergent or Coherent Dialogue)

हा अत्यंत घट्ट प्रकारचा (पात्रांमधील) खऱ्या संवादाचा संस्कार उत्पन्न करणारा संवाद आहे. संवाद

संगतवार व एकात्म भासतो तेव्हा (१) त्याचा आशय/विषय बोलणाऱ्यांच्यासाठी जवळपास सारखाच असतो किंवा (२) उच्चारणाची (इनन्सिएशनची) परिस्थिती ही बोलणाऱ्यांमध्ये वाटली गेलेली असते.

अ. जेव्हा व्यक्तिरेखा एकाच विषयासंबंधी बोलत असतात, तेव्हा त्यांचे संवाद सामान्यपणे समजण्याजोगे आणि द्वंद्वनिष्ठ असतात. जरी हे बोलणारे अगदी वेगवेगळे असले तरी. जर विषय स्पष्टपणे ओळखण्याजोगा असेल तर माणसाचा यंत्राशी चाललेला संवाद अशी कल्पना करणेदेखील शक्य आहे

आ. जर व्यक्तिरेखा रंगमंचाच्या एकाच परिस्थितीत असतील आणि भावनात्मक दृष्ट्या वा बौद्धिक दृष्ट्या त्या परस्परांजवळ असतील तर त्यांची भाषणे ही समजण्याजोगी व सुसंगत असतात. जरी त्या व्यक्तिरेखा भिन्न विषयांवर बोलत असल्या तरी. त्या व्यक्तिरेखा भिन्न विषयांवर बोलत असल्या तरी त्या नेहमी एकाच वेव्हलेंग्थवर असतात.

७. संवादात्मक संभाषिताचे मूळ (Origin of Diologic Discourse)

संवाद काही वेळा व्यक्तिगत वा व्यक्तिरेखेची विशिष्ट मालमत्ता भासू शकते. व्यक्तिरेखेने केलेल्या प्रत्येक भाषणाला स्वत:ची लय, शब्दसंपत्ती व वाक्यरचना (syntax) असतात. विश्वास वाटण्याजोगा हा संवाद खऱ्या जीवनातून आल्यासारखा भासतो. तो निसर्गवादी नाटककारांनी उपयोगात आणला. (भाषणांतील) सुरांतील बदल आणि अर्थाचे थांबे (ब्रेक्स) हे जाणण्याजोगे असतात. शब्दांच्या आशयातून संवाद जितका अर्थपूर्ण असतो तितकाच तो मौनातून आणि व्यत्ययांतूनदेखील अर्थपूर्ण असतो.

अभिजात संहितेत संवाद हे एकात्म आणि एकवटलेले (होमोजिनाइज्ड) असतात. त्यांतून नाटककाराची शैली प्रत्ययास येते.

❖ ❖

संवाद (Dialogue) : २

Dialogue : Conversation in a play between two or more characters in which short speeches, sentences, and phrases are alternated. (*The Theatrical Imagination,* p. 497)

Dialogue : Character interaction through language (*The Enjoyment of Theatre,* p. 373)

बोलण्याच्या/संभाषणाच्या माध्यमातून व्यक्तिरेखांत साधला जाणारा संपर्क. नाट्यशास्त्राच्या काटेकोर परिभाषेत सांगायचे तर संवाद हे नाटककाराच्या नियंत्रणात असणारे प्रयोगाच्या संकेतप्रणालीतील एकमेव माध्यम. संवाद हे (रंगभूमीच्या तुलनेत) नाटकाचे सारभूत तत्त्व. व्यक्तिरेखांमधील संबंध विकसित करण्याचे प्रमुख साधन.

संवादाची अगदी साधी सामान्य संकल्पना म्हणजे दोन किंवा अधिक पात्रांमधील शाब्दिक विनिमय. एके काळी लिखित संहितेला जे प्राथमिक महत्त्व होते ते आता उरले नाही असे मानणारे नाट्यप्रेमीदेखील सुप्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल याचे 'संपूर्ण नाट्यात्म आकृतिबंध हा संवाद होय' हे मत नाकारणार नाहीत. व्यक्तींमधील आंतरसंप्रेषण ही माणसाची मूलभूत गरज व क्रिया असल्यामुळे संवाद हे वास्तवाचे अत्यावश्यक लक्षण आहे. जेव्हा संवाद संपतो तेव्हा आपल्याला त्याची तीव्रतेने जाणीव होते.

स्वगतातदेखील (म्हणजे मोनोलॉग किंवा सॉलिलॉक्वी) प्रत्यक्षात एक प्रकारचा संवाद घडत असतो. नट आणि प्रेक्षक यांच्यात सतत संवाद होत असतो, मग तो प्रयोग कोणताही का असेना. काही अभ्यासक असेही मानतात की नाटककार व प्रेक्षक यांच्यातही सतत संवाद चाललेला असतो. पात्र आणि अदृश्य उपस्थिती यांच्यातही संवाद घडू शकतो. किंवा तो संपूर्णपणे वा अंशत: नि:शब्द असू शकतो. प्रबोधनकाळात जेव्हा सॉलिलॉक्वीचा उपयोग तिच्या निर्मात्यांनी केला तेव्हा तो दिसणाऱ्या प्रेक्षकांप्रमाणेच पात्राचा अनेक अंगांनी एका व्यक्तिरेखेच्या जाणिवेशीही घडतो हे लक्षात घेतले गेले.

नाटकातील संवाद वेगवेगळी रूपे धारण करू शकत असला, तरी सामान्यपणे तो रोजच्या व्यवहारातील भाषेचे कुठले ना कुठले रूप एक तर सादर करीतअसतो किंवा त्या भाषेचे अनुकरण करीत असतो. मग ती भाषा औपचारिक असो वा अनौपचारिक असो. भूतकाळात अभिजात युगात संवाद हा जसा तात्त्विक स्वरूपाचाही असे तसाच तो नाटकातील एक साधनदेखील असे. तात्त्विक संवाद हे सॉक्रेटीझने वापरलेले एक साधन होते आणि लेखनात त्याचा शिष्य प्लेटो याने त्याला लोकप्रियता मिळवून दिली. एवढेच नव्हे तर कवितेत आणि महाकाव्यातदेखील जिवंतपणा वा त्याचा आभास घडवण्याचे संवाद हे साधन असते. उदा. ''संजय उवाच.'' तसेच ''श्रीरामहृदय'' ह्या स्तोत्रात पार्वती शंकराला विनंती करते तेव्हाच शंकर ते समजावून सांगतो. महाकाव्याची सुरुवात अनेकवेळा कवी व देवता यांच्या संवादातून घडते. वर्णनात्मक वा विनिमयात्मक भाषा सोडली तर सर्वत्र संवाद असतोच. चित्रकलासुद्धा स्तब्ध वा नाट्यपूर्ण संवाद असू शकते.

नाटकात संवाद पहिल्यांदा आढळतो तो इस्क्लिस (AESCHYLUS, C.525-456 BC.)), सॉफक्लीझ (SOPHOCLES, C. 495-406 BC.) व युरिपिडीज (EURIPIDES, C.448-C.380BC.) यांच्या शोकान्तिकांत आणि ॲरिस्टोफनीझच्या सुखांतिकांत. आपण आता जरी नाटकातील संहिता आणि तत्त्वज्ञानातील संहिता यांचे मूळ एकच होते असा विचार करीत नसलो तरी इ. स. पूर्व पाचव्या शतकात ते संवाद ही ज्ञानमीमांसेची अंगे होती. ॲरिस्टॉटलच्या 'ऱ्हेटरिक'मध्ये नाटकाचा विचार आहे आणि त्याच्या 'पोएटिक्स'मध्ये 'ऱ्हेटरिक'मध्ये उपयोगात आणलेल्या तत्त्वज्ञानाच्या पद्धतींचा संदर्भ आहे. एका अर्थी अभिजात युगातील शोकान्तिकांतील संवादाचा उपयोग ही तात्त्विक वादविवादाच्या गरजा आणि कथन यांच्यातील एकात्मता होती. नाटकांतील संवादरूप हे परस्परविरोधी दृष्टिकोण असणाऱ्या व्यक्तिरेखांनी/पात्रांनी मतभेद संपविण्याच्या दृष्टीने केलेल्या आपापल्या मतांचा पाठपुरावा करणाऱ्या भाषणांचे, युक्तिवादांचे साधन होते. मोठाली भाषणे लहानलहान संभाषणांच्या स्वरूपात एक आड एक अशा प्रकारे वक्त्यांत विभागली जात आणि त्यांतून मतभेद व्यक्त करणाऱ्या कल्पना सादर केल्या जात. यासाठी अधूनमधून जरी नित्याची भाषा सादरीकरणात योजली गेली

असली तरी तात्त्विक युक्तिवादांतदेखील अनौपचारिकता असे. ॲरिस्टोफनीजच्या कॉमिडीजमध्ये विशेषेकरून 'ॲगन' हे संवादरूप आढळते. हे शत्रूंमधील संघर्ष व्यक्त करते आणि तेच नाटकाचे सार असते. अशा प्रकारे नाटकातील प्रमुख व्यक्तींमधील (प्रोटॅगनिस्ट्समधील) शाब्दिक व द्वंद्वात्मक चकमक ही काही वेळा 'ॲगनिस्टिक'तत्त्वाचा उपयोग करते असे म्हटले जाते.

नंतरची अनेक नाटके जरी अभिजातकालीन नाट्यरूपांच्या नमुन्यांवर आधारित होती, तरी सोळाव्या शतकातील ख्रिस्टोफर मार्लो (CHRISTOPHER MARLOWE, 1564-1593)) या नाटककाराने इंग्लिश नाटके पाहायला जाणाऱ्या नाट्यरसिकांसाठी लंडनच्या रंगभूमीवर अतिशय प्रभावी आणि चित्तवेधक असा आयंबिक वृत्तातील पद्यबद्ध संवाद आणला. या पद्यात एक आड एक असे पाच सौम्य व तीव्र आघात होते. या पद्यरूपातील दोष दूर करून व त्यात सूक्ष्म बदल करून विल्यम शेक्सपिअरने बोलण्याची भाषा सादर केली. ज्या म्हणून नाट्यात्म प्रसंगाची कल्पना करावी त्या प्रत्येक प्रसंगी ही भाषा (व हे पद्यरूप) उपयोगी पडू शकेल असे सामर्थ्य त्या भाषेत होते. शेक्सपिअरचे हे संवादरूप इतके प्रभावी ठरले की, पुढील काळात याच प्रकारे संवाद लिहिले जाऊ लागले. युरोपीय रंगभूमीवर वास्तववादाच्या विकासाच्या संदर्भात हेन्रिक इब्सेनने पद्यरूपात नाटके लिहिण्याची पद्धती सोडून दिली आणि अधिक अवघड अशी खऱ्या जीवनात बोलली जाणारी साधी भाषा नाटकांसाठी वापरण्याला आरंभ केला.

आता ही नाटककारांनी संवादांच्या बाबतीत केलेली विधाने व आपल्या संवादाविषयी व्यक्त केलेल्या अपेक्षा यांची नोंद करू.

– 'निवडक' शब्दकळा टाळा. भाषा ही साधी आणि जोरकस असली पाहिजे. नोकरांनी साध्या भाषेतच बोलले पाहिजे. (ANTON CHEKHOV, (1860-1904)

– जो वरवर आवश्यक असतो त्याशिवाय अपरिहार्यपणे दुसरा संवाद आवश्यक असतो. आणि खरोखरी पहिल्या प्रथम जे शब्द निरुपयोगी भासतात, त्यांतच खरे सार, सामर्थ्य दडलेले असते. (मॉरिस मॅटरलिंक (MAURICE MAETERLINCK, 1862-1949)

– संवाद! चांगला संवाद हा पुन्हा व्यक्तिरेखाच असतो. तो अशा रीतीने घडवलेला असतो की तो (नाटकातील) रस व उद्दीपन उत्पन्न करील. (जॉन गॅल्सवर्दी (JOHN GALSWORTHY (1867-1933))

– नट संवादातील बहुविध उच्चारणावर बारकाईने लक्ष देऊन आपल्या व्यक्तिरेखेवर प्रभुत्व मिळवतो. त्याचप्रमाणे इतर नटही आपापल्या व्यक्तिरेखा साकार करीत असतात. (बर्टोल्ट ब्रेश्त (BERTOLT BRECHT 1898-1956)

– त्यामुळे आपला एक प्रश्न संवादाची शैली शोधण्याचा आहे. अतिशय साधे आणि प्रत्येकाच्या ओठांवर असणारे तरीही आपल्या भाषेत प्राचीन प्रतिष्ठा सांभाळणारे शब्द (हवेत). जर आपण शब्दांचा काटेकोर मितव्यय करण्याची सवय लावली तर प्राचीन शोकांतिकांचे अल्प का होईना वैभव प्राप्त करू शकू. (ज्याँ पॉल सार्त्र (JAEAN-PAUL SARTRE (1905-1980))

– संवादाच्या बाबतीत पात्रांकडून चटपटीत उत्तरे मिळवण्यासाठी ख्रिश्चन फादरने मूर्खासारखे प्रश्न विचारण्याची जी परंपरा आहे तीपासून मी काहीसा दूर गेलो आहे. सारखे, गणिती रचनेप्रमाणे रचले गेलेले फ्रेंच संवादही मी टाळले आहेत. आणि खऱ्या आयुष्यात लोक जशा प्रकारे नियमरहित पद्धतीने कार्य करतात तशा प्रकारे मी भाषा अनियमितपणे वाहू दिली आहे. संभाषणात कोणताही विषय पूर्णपणे संपवलेला नाही, आणि एखाद्या मनाला लगेच गती देणाऱ्या दुसऱ्या चक्रात अडकवलेले नाही. त्याचप्रमाणे संवाद सुरुवातीच्या प्रवेशातलाच विषय घेऊन भरकटतोय व तोच विषय पुन्हा घेऊन पुनरुक्त करून विस्तार करून, विकसित करून एखाद्या संगीतरचनेत करावे तसेही करण्याचे टाळले आहे. (ऑगस्ट स्ट्रिंडबर्ग (AUGUST STRINDBERG (1849-1912))

शॉच्या पद्धतीपेक्षा कमी दर्जाचे संवाद मी लिहू शकत नाही, (हे मी विनम्रपणे सांगू इच्छितो) हे माझ्या ध्यानात आले. (विल्यम आर्चर (WILLIAM ARCHER (1856-1924))

वरील विधानांमधून नाटकातील संवादांचे विश्लेषण व मूल्यमापन करण्यासाठी काही मुद्दे हाती लागतात.

यातून एक ध्यानात येते की, नाटकाचे संवाद लिहिणे ही एक अवघड आणि परीक्षा पाहाणारी कला आहे व ती व्यक्तिरेखेच्या समस्येशी व वास्तवाशी निगडित आहे. नाट्यात्म संवादाची वैशिष्ट्ये पाहाण्यापूर्वी हे भाषारूप दैनंदिन आयुष्यात काय करते ते पाहाणे उपयुक्त ठरेल. आपण संवादाचा उपयोग युक्तिवाद करण्यासाठी, नाते प्रस्थापित करण्यासाठी, भीती दाखवण्यासाठी, समजूत काढण्यासाठी, आपली उद्दिष्टे गाठण्यासाठी, आपले हेतू उघड करण्यासाठी किंवा झाकण्यासाठी, पाठपुरावा करण्यासाठी, भारावून टाकण्यासाठी, शिस्त लावण्यासाठी, शिक्षा करण्यासाठी, शिकण्यासाठी, प्रभावित करण्यासाठी, माहिती किंवा मते यांची देवघेव करण्यासाठी, प्रार्थना करण्यासाठी, विचार करण्यासाठी, परात्मता उत्पन्न करण्यासाठी, किंवा उत्तेजन देण्यासाठी, प्रतिसाद मिळवण्यासाठी वा सत्य झाकण्यासाठी, समजावून घेण्यासाठी किंवा जाणीवपूर्वक गोंधळ उडवण्यासाठी अशा प्रकारे करत असतो. संवादाचे हे काही उपयोग झाले. या संवादांचे रूप एका वेळी उच्चारलेल्या काही रागीट शब्दांचे असेल, मधूनमधून विराम आणि मौन असणाऱ्या तुटक शब्दांचे असेल, चाचरत केलेल्या अपुऱ्या वाक्यांचे असेल, त्याला 'अं, हं' यांसारख्या अधिक अर्थवाही नसलेल्या, ज्यात व्यत्यय आणणे अवघड आहे अशा अस्खलित शब्दांचे असेल. पण संवादाचा उपयोग ज्या प्रकारे करतो, ज्या संदर्भात तो करतो आणि ज्या प्रकारची व्यक्ती असते किंवा जिच्याशी आपण बोलत असतो ती या सगळ्यांत अगदी जवळचे, आंतरिक असे नाते असते. वर हे जे लिहिले आहे ते सर्व नाटकातील मानवी संवादांचे सादरीकरण करण्याच्या संदर्भात प्रस्तुत आहे.

अलीकडील भाषाविज्ञान व संपर्काभ्यास यांनी नाटकातील संवादांचे विश्लेषण करण्याची अनेक उपयुक्त मार्गांनी उपयोगात येऊ शकेल अशी परिभाषा सिद्ध केली आहे. ती नाटकातील कोणाही व्यक्तिरेखेची ('इडिऑलेक्ट' – ideolect) असते, ('सोशिओलेक्ट' – sociolect) तशीच तिची समाजभाषा असते. 'इडिऑलेक्ट' आणि 'सोशिओलेक्ट' या दोहोंमधून व्यक्तीचे व्यक्तिमत्त्व सिद्ध होत असते. यातूनच व्यक्तीचा तऱ्हेवाईकपणा, विशिष्ट उच्चारण किंवा ठोकळेबाजपणाचे कारण सिद्ध होत असते. अशी कोणतीही परिभाषा न योजता ॲलन आयकबोर्नचा (SIR ALAN AYCKBOURN (1939-)) आग्रह आहे की, जसे तो आपले

खर्डे वर्ड प्रोसेसरला शुद्धलेखनासारखे घालतो तसे त्याच्या नाटकातील सर्व व्यक्तिरेखांचे संवाद मोठ्याने वाचले पाहिजेत. त्यामुळे प्रत्येक व्यक्तिरेखेच्या 'इडिऑलेक्ट'चा बोध होतो. कोणत्याही नाटकात आपल्याला नाटककाराची 'स्वाक्षरी' वाचता येते. त्यामुळेच कोण शेक्सपिअर, कोण ऑस्कर वाइल्ड किंवा कोण हॅरॉल्ड पिंटर (HAROLD PINTER (1930-)) यांची ओळख पटते. त्यांची नाटके आपल्याला ओळखता येतात.

विसाव्या शतकातील ब्रिटिश तत्त्वज्ञ जे. एल. ऑस्टिन याने भाषेचे व संवादाचे गुण जे नाटकात अंतर्भूत असतातच ते सांगितले आहेत. 'हाऊ वुइ डू थिंग्ज विथ वर्ड्स' (१९६२) या आपल्या पुस्तकात त्याने 'बोलण्याच्या कृती'संबंधीचा (speech acts) सिद्धांत मांडला आहे. त्याच्या मते उच्चारण दोन प्रकारचे असते. द परफॉर्मेटिव्ह आणि द कॉन्स्टॅटिव्ह. ही दोन्ही उच्चारणे नाटकाच्या संवादात असतात. कॉन्स्टॅटिव्ह उच्चारण वस्तुस्थिती सांगते आणि बोलणाऱ्याला जग जसे जाणवलेले असते त्याचे वर्णन करते. ही उच्चारणे असे मानतात की ताडून पाहाण्याजोगे/तपासून पाहाण्याजोगे वास्तव असते व त्याविषयी निश्चित स्वरूपाची विधाने करता येतात. अर्थात अशा विधानांना लाभणारे सत्य लक्षात घेऊन ऑस्टिनने त्यांचे 'फेलिसिटी'/आनंदी आणि 'इनफेलिसिटी' (दु:खी) अशा प्रकारे नामकरण केले आहे.

'परफॉर्मेटिव्ह' उच्चारणांमध्ये कृतीचे सार व्यक्त होत असते. ही विधाने आज्ञा, वचने, शपथा या स्वरूपाची असतात. ती कृतीचे वर्णन करीत नाहीत, कारण ती स्वत:च कृतिरूप असतात. 'मी असा असा निश्चय केला आहे की'... हे परफॉर्मेटिव्ह उच्चारणाचे उदाहरण झाले. कारण त्यात भावना व कृतीचा निश्चय ही दोन्ही आली. ऑस्टिनच्या विवेचनावरून हे ध्यानात येते की, नाटकातील संवाद हे लोकांच्या बोलण्यापेक्षा कितीतरी अधिक असतात. नाटकाच्या संहितेत 'स्पीच ॲक्ट्स' सर्व काळ येत असतात. आणि त्यांतून (कुठल्याही परिस्थितीतील) ताण व निर्धार व्यक्त होतात. बोलण्याच्या कृतींना नेहमीच सामाजिक संदर्भ असतो व तो जी भाषा वापरलेली असते तीतून प्रकटत असतो. आणि अशा बोलण्याच्या कृतींची अंतर्हित व बाह्य दोन्ही रूपे बहुतेक नाटकांत आढळतात. याचे कारण नाटकाची संहिता संवादरूप असते.

❖ ❖

मुखवटा (Mask) : १

Mask : In the early theatre, masks had many uses. They enlarged the actor's facial features so that the character's image would be apparent at great distances. The Greek masks expressed basic emotions : grief, anger, horror, sadness, pity. But most important for us today, the masked actor creates an altogether different presence onstage than the actor without a mask. Although a masked actor may lose something in subtlety of expression, the presence of the actor-with-mask can be stately, heroic, sinister, or mysterious; the masked actor may move the audience simply by standing onstage and reflecting light. Nor is the masked actor totally deprived of the facial subtlety available to the actor whose facial muscles move and change expression. By changing the mask's position (if the mask is made with this effect in mind), by angling the head and catching the light, different emotional responses can be evoked. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 269-270)

मास्क (मुखवटा) : रंगभूमीवरील मुखवट्याला प्रगाढ अशी सौंदर्यात्म, सांस्कृतिक व ऐतिहासिक परिमाणे आहेत. रंगभूमी ही प्रयोगनिष्ठ असल्यामुळे प्रयोग सादर करणाऱ्याचा चेहरा व देह हे दृश्यसंपर्काचे प्रमुख माध्यम आहे. त्यामुळे प्रयोग सादर करणाऱ्याचा चेहरा ही बदलती खूण त्याचप्रमाणे सादरकर्त्याचे व्यक्तित्व असते असे म्हणता येईल. आपण सगळेच आपल्या सामाजिक व्यवहारात सर्व काळ अभिनय करीत असतो असेही म्हणता येईल. उदा. एखादी व्यक्ती कौटुंबिक परिस्थितीत जशी वागते त्यापेक्षा नोकरीवर गेल्यानंतर आपल्या मालकासमोर अगदीच वेगळी वागते.

प्रयोग सादर करणाऱ्याच्या चेहऱ्यात, इतिहासकाळात आणि वेगवेगळ्या सांस्कृतिक पातळ्यांवर अनेक प्रकारचे मुखवटे उपयोगात आणले गेल्यामुळे, खूप बदल होत गेले. ग्रीक नाटकांतील नट आणि वृंदात सहभागी होणाऱ्या सर्व व्यक्ती मुखवटे धारण करीत. हे मुखवटे बहुधा लाकडाचे, तागाच्या कापडासारख्या वस्त्राचे अथवा अन्य हलक्या वस्तूपासून बनवलेले असत. मुखवट्याने सर्व डोके झाकले जाई. मुखवटे समकालीन शिल्पांप्रमाणे निसर्गवादी कलादृष्टीतून तयार केले जात असावेत, असे ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील मुखवट्यांच्या टिकून राहिलेल्या काही प्रातिनिधिक नमुन्यांवरून- अवशेषांवरून म्हणता येते. कलादृष्ट्या ते अतिशय दर्जेदार स्वरूपाचे असत, असे उल्लेख आढळतात. भव्य कपाळ व आ वासलेले तोंड यासारखे रूप असणारे मुखवटे हे काहीसे उत्तरकालीन आणि पुरेशा विश्वसनीय नसणाऱ्या आधारांवरून प्राप्त होते. पुरुष व स्त्रिया यांमधील लिंगभेद आणि स्थूल मानाने वयोभेद सूचित व्हावा अशा प्रकारे मुखवटे तयार केले जात असावेत. तसेच आंधळ्या व्यक्तिरेखांसाठी निश्चितच विशेष वेगळे मुखवटे तयार होत असतील. देव आणि माणसे, राजे आणि गुलाम, ग्रीक नागरिक व ज्यांना जंगली (बार्बेरियन) म्हटले जाई अशा परकीय व्यक्ती यांच्यामधील भेद दृश्यमान होतील अशाही प्रकारे मुखवटे तयार केले जात की नाही, याविषयीचा निश्चित तपशील हाती येत नाही. मुखवट्यांच्या द्वारे व्यक्तित्व आणि भावना यांचे प्रतिनिधित्व नेमकेपणाने होत असेल की नाही, याविषयीही खात्रीलायक

तपशील उपलब्ध नाही. काही अभ्यासकांनी मुखवट्यांचा उदय आणि शोकान्तिकेचा उदय यांचा परस्परसंबंध कल्पिला आहे. तत्कालीन धर्मविधीशी मुखवट्यांचा संबंध असावा, असा तर्क केला जातो. मात्र ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील नाटकांमधील मुखवट्यांना काही धार्मिक महत्त्व होते की नाही, हे आज सांगणे अवघड आहे. अगदी कल्पनातीत व्यक्तित्वांपासून ते पौराणिक व्यक्तिरेखा किंवा सामान्य माणसे इथपर्यंत वेगवेगळ्या व्यक्तींचे प्रतिनिधित्व करणारे चेहेरे झाकणाऱ्या संपूर्ण वा अर्ध्या चेहऱ्याच्या मुखवट्यांपर्यंत निरनिराळे प्रकार निर्माण झाले. अशा बदलांमागे नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या निरनिराळे चार मूलभूत विचार सांगता येतात.

एक, प्रयोगकर्त्याचे त्याच्या मुखवट्याशी असणारे नाते; दुसरे, मुखवटा व वस्तू यांच्यातील नाते (उदा. संहिता); तीन, एक मुखवटा व दुसरा मुखवटा यांच्यातील नाते आणि चार, मुखवटा व प्रेक्षक यांच्यातील नाते.

या प्रत्येक अंगाच्या अनुषंगाने अनेक बदलते घटक व अर्थपूर्ण परिणाम घडतात. उदा. प्रयोगकर्ता मुखवटा बनण्याचा प्रयत्न करतो का? का तो कमालीचे ताटस्थ्य राखतो? प्रयोगकर्ता मुखवट्यास साजेसा आवाजात बदल करतो, देहबोली बदलतो का, किंवा मुखवट्याला स्वत:चे असे विधान करायला परवानगी आहे का? मुखवटा ही संहितेची शैलीदार परंतु सेंद्रिय बाह्य वाढ आहे की तो एक अन्वयार्थ आहे? मुखवट्यांचा परस्परांशी असणारा संबंध हा व्यक्तिगत असतो की प्रकाराचा (टाइपचा) असतो? (म्हणजे मुखवटे असणे हे वास्तववादी आहे का?) प्रेक्षकांचे मुखवट्यांचे आकलन सुनिश्चित असते का? असावे का? की ध्वनितत्त्वानुसार ते आत्मनिष्ठ प्रतिसादाच्या स्वरूपाचे असावे. वेगवेगळ्या दिशांतून टाकलेल्या प्रकाशझोतांच्या खेळातून किंवा पालटत्या परिस्थितीतून वा नातेसंबंधांतून? अर्थविज्ञानाच्या पातळीवर मुखवटा हा स्पष्टपणे ज्ञात अशा व्यक्तिरेखेचे प्रतिनिधित्व करतो का? मुखवट्यामागे गूढपणाचे उद्दिष्ट असते का, किंवा मुखवट्याला वेगवेगळ्या प्रकारच्या अर्थच्छटा संभवतात का? असे अनेक प्रश्न संभवतात.

नाट्यगृहातील मुखवट्यांमुळे काही प्रकारची रंगमंच मांडणी करता येते. उदा. ग्रीक रंगभूमीवर मुखवट्यांच्या उपयोगामुळे पुरुष नट स्त्रियांच्या भूमिका करू शकत. तसेच, एक नट एकाहून अधिक भूमिका करू शके. मुखवट्यांच्या आकारामुळे म्हणजे मोठ्या आकारामुळे आणि चौकोनी, गोल, उभट यांसारख्या आकारांमुळे सर्व उपस्थित प्रेक्षकांपर्यंत पोचणे नटांना शक्य होत असे. ग्रीकांच्या ॲम्फीथिएटरमध्ये दृश्य प्रतिमा सगळ्या प्रेक्षकांपर्यंत पोचविणे त्यामुळे सुलभ होई. जेथे प्रेक्षकांची मोठी गर्दी असे अशा बाहुल्यांच्या रंगभूमीवर (ब्रेड ॲण्ड पपेट थिएटर) तसेच अनेक पौर्वात्य पद्धतीच्या नाट्यशैलींत मुखवटा हे एक अत्यंत उपयोगी साधन होते.

❖ ❖

मुखवटा (Mask) : २

Mask : A covering used to conceal all, or the upper part of the face. In Greek tragedy, the mask was large and conveyed the age, sex, and emotional state of the

character portrayed. Since an actor played more than one character, the mask was essential in maintaining the separate identity of each character. (*NTC's Dictionary*)

Mask : Masking carries with it a double notion of hiding and transforming identity. A potent force in theatrical performance, its uses can also range from religious ritual to architectural embellishment. The mask can become a physical representation of a god or ancestor figure and, divorced from a human wearer, it can bring spiritual potency to Buddhist temples, manori houses or Native American totem poles. Medieval Christian iconography represented the entrance to hell as a huge and savage mouth. The compelling power of the stone heads on Easter Island shows the inherent strength of the giant mask. The mask occurs in virtually every culture. Commonly perceived as an object that covers all or part of the face, the mask usually must be seen in the full context of an accompanying costume.

The mask is often seen as an emblem of theatre, and theatrical performance in most cultures can involve masks. All masks carry signifiers and when transposed to theatrical performance these signifiers become part of a code that audiences read and relate to other elements of the performance. In the second century AD Julius Pollux attempted to classify the reinforced linen masks of Greek New Comedy as old men, young men, slaves and women.

Antonin Artaud, drawing on the cultural and sacred origins of the masks, was amongst the practitioners to recommend giant masks. Masking the human body was the aim of many futurist artists and also of the Bauhaus. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Vol. 2*)

समकालीन पाश्चात्त्य रंगभूमीने मुखवट्याच्या उपयोगाचे पुनरुज्जीवन केले आहे. हा पुनर्शोध (एके काळी ग्रीक अभिजात रंगभूमीवर याचा उपयोग केला जात असे) आणि रंगभूमीचे पुनर्नाट्यीकरण व देहबोलीचे आविष्करण यांत तीच वेळ येते आहे.

मानववंशशास्त्रीय उद्दिष्टांपलीकडे जाऊन केला जाणारा मुखवट्याचा उपयोग ज्या प्रकारे रंगभूमीवर केला जातो त्याची ओळख वेगवेगळ्या प्रकारे पटते. विशेषत: आपले निरीक्षण होऊ न देता दुसऱ्यांचे निरीक्षण करण्याची क्षमता ही महत्त्वाची ओळख म्हणता येईल. मुखवटे धारण केल्यामुळे मुखवटेधारकांना त्यांच्या व्यक्तित्वापासून मुक्तता मिळते आणि वर्ग (क्लास) व लिंगभेदभाव (जेंडर) यांचे निर्बंध उरत नाहीत.

आपला चेहरा लपवून ती व्यक्ती ऐच्छिकपणे मानसशास्त्रीय आविष्करण टाळू शकते, त्यामुळे मोठ्या प्रमाणावर वारंवार प्रेक्षकांना जी तपशीलवार माहिती मिळते ती मिळत नाही. त्यामुळे नटाला अर्थ आणि व्यक्तिमत्त्वाची ओळख यांच्यातील हानी भरून काढण्यासाठी भरपूर शारीर प्रयत्न करावे लागतात. शरीर प्रत्येक हावभाव अतिशयोक्त करून व्यक्तिरेखेचे आंतरिक व्यक्तित्व (भरून काढण्यासाठी) भाषांतरित करते आणि

वाढवते. त्यामुळे नाट्यीकरण भरभक्कम होते आणि नट अवकाशाचा जो वापर करतो तो बऱ्याच प्रमाणात अधिक महत्त्वाचा ठरतो. तटस्थ चेहरा आणि देहाची सातत्ययुक्त हालचाल हा मुखवटा धारण करण्याचा मूलभूत सौंदर्यावरील परिणाम होय. मुखवट्याने चेहऱ्याचे प्रतिनिधित्व करण्याची आवश्यकता नसते; तटस्थ मुखवटा किंवा अर्धा मुखवटा हे चेहऱ्यावरचा भावाविष्कार स्थिर करायला पुरेसे असतात आणि नटाच्या शरीरावर लक्ष केंद्रित करायलादेखील पुरेसे असतात.

मुखवटा व्यक्तिरेखेस तटस्थतेपासून दूर करून नट आणि प्रेक्षक यांच्यामध्ये (नव्याने) एक परकी देह आणतो. त्यामुळे सादरीकरण जेव्हा भावनिक परिवर्तन टाळण्याचा प्रयत्न करते त्या वेळी मुखवटा उपयोगी पडतो आणि व्यक्तिरेखेचे अपरिचितीकरण होते.

मुखवटा चेहरा व त्याचे वेगवेगळे विशेष विस्कटून मानवी शरीररचना सहजपणे विरूप करू शकतो. जसे विडंबनात किंवा कार्टूनमध्ये केले जाते त्याप्रमाणे. हालचालींमुळे ओबडधोबड हावभाव वा शैलीदारपणा रेखाचित्र वा अचूकपणा यांची थक्क करतील एवढी रूपे होऊ शकतात.

सादरीकरणाकडे साम्र्याने पाहिले म्हणजे मुखवटे अर्थपूर्ण ठरतात. ते काही चेहऱ्यापुरतेच मर्यादित नसतात. चेहऱ्यावरच्या हावभावांशी त्यांचे जवळचे नाते असते. नटाचे एकंदर दिसणे आणि शिवाय दृश्ये (सीनरी) यांच्याशीही त्यांचा संबंध असतो.

❖ ❖

हावभाव (Gesture) : १

Gesture : Any movement of shoulder, arm, hand, leg, foot, or head by an actor to convey meaning. (*NTC's Dictionary*)

Gesture : Movement of the body, most often voluntary and controlled by the actor, meant to produce a meaning that may or may not be dependent on the spoken text. (*Dictionary of the Theatre*)

हावभाव म्हणजे बहुधा ऐच्छिकपणे केलेली व नटाने नियंत्रित केलेली शारीर हालचाल. रंगमंचावर बोलल्या जाणाऱ्या संहितेवर अवलंबून असणारा वा नसणारा अर्थ या हालचालीतून व्यक्त व्हावा.

(१) हावभावाचे रंगमंचावरील स्थान (Status of Gesture in Theatre)

अ. हावभाव म्हणजे आविष्कार

प्रत्येक युगाचे रंगमंचावरील हावभावांसंबंधीचे स्वत:चे असे एक संकल्पन असते. त्याचा अभिनयावर व सादरीकरणाच्या शैलींवर प्रभाव पडत असतो. आजही बहुंशी प्रचलित असणारे अभिजात संकल्पन हावभावांचा विचार आविष्काराचे माध्यम म्हणून करते. ते देहाद्वारे इतरांपर्यंत पोचविण्याच्या हेतूने केलेले पूर्वस्थित मनोभावनांच्या (भावना, प्रतिक्रिया, अर्थ) आशयाचे बाह्याविष्करण असते. काहुसॅकने (CAHUSAC) केलेली हावभावाची व्याख्या सध्याच्या विद्यमान विचाराचे प्रकटीकरण करणारी आहे. तो लिहितो, हावभाव म्हणजे ''देहाची व चेहऱ्याची बाह्य हालचाल. निसर्गाने मानवाला दिलेला भावनांचा पहिला आविष्कार. (an external movement of body and face, one of the first expressions of feeling given to man by nature) कलांच्या संदर्भात उपयुक्त अशा दृष्टीने बोलायचे तर त्याबाबत वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांतून बोलावे लागेल. हावभावांकडे तुम्ही कसेही पाहा, आविष्कार म्हणून त्याकडे नेहमी पाहावेच लागते. तेच त्याचे मूळ कार्य होय. आणि निसर्गनियमांनी प्रदान केलेल्या या साधनाद्वारे हावभाव कलेची सजावट करतात. आणि तोच त्यांचा सर्वात महत्त्वाचा एकत्रित आणणारा भाग होय.'' हावभावांचे आविष्कारात्म स्वरूप नटाला विशेषेकरून उपयोगी पडते. कारण भावप्रकटीकरणासाठी देहावाचून दुसरे कुठलेच साधन त्याला उपलब्ध नसते. ''असे अनेक प्रवेश असतात की ज्यांत व्यक्तिरेखांनी बोलण्यापेक्षा स्वाभाविकपणे हालचाल करण्याचे अनेक प्रसंग येतात.'' (डिडेरो) आदिम मानसशास्त्रात भावना व त्यांचे हावभावयुक्त दृश्य रूप यांतील समानके यांची मालाच आढळते. अशा प्रसंगांत हावभाव हे आंतरिकता (जाणीव) व बाह्यांग (शारीर जीव) यांमध्ये मध्यस्थाचे काम करतात. तसेच, जीवनाप्रमाणेच रंगमंचावरही हा अभिजात दृष्टिकोण पाहावयास मिळतो. ''हावभाव हे आपल्या शरीराची/देहाची बाह्य दृश्य चिन्हे असतात. त्यांद्वारे आपल्या आत्म्याचे आंतरिक आविष्करण आपल्याला ओळखता येते. त्यावरून हे क्रमप्राप्तच आहे की, आपण यांचा विचार दुहेरी परिप्रेक्ष्यातून करू शकतो. एक, बदल जे स्वत:च दृश्यरूप आहेत आणि दोन, जे आत्म्याची आंतरिक प्रक्रिया सूचित करण्याचे साधन आहेत.'' (एंजल)

आ. हावभाव म्हणजे निर्मिती

हावभावांच्या आविष्कारनिष्ठ सिद्धांताची विरोधी प्रतिक्रिया म्हणून सध्या हावभावांकडे आधीच अस्तित्वात असलेल्या अर्थाचे संप्रेषण म्हणून पाहाण्याऐवजी निर्मिती म्हणून पाहावे अशी एक प्रवृत्ती आहे. नटाच्या हावभावांचे मोनिस्ट संकल्पन संस्कार/आविष्कार या द्वंद्वापलीकडे जाऊन हावभावांकडे केवळ भावनांचे संप्रेषण म्हणून नाही, तर चिन्हनिर्मिती या अर्थाने पाहातात; केवळ भावनांचे संप्रेषण म्हणून नाही. भावनाच हावभावांच्या रूपात व्यक्त झाल्या आहेत असे मानले जात नाही. उदा. ग्रोटोवस्की (JERZY GROTOWSKI (1933-1999)) शारीर क्रिया व विचार वेगळे मानत नाही, हावभाव हे त्याच्यासाठी निर्मितीची शोधवस्तू आहे. डिसिफरिंग ऑफ इडिओग्राम्स. अशा प्रकारच्या भूमिकेनुसार हावभाव हे नटाच्या कामाचे स्रोत असतात आणि ध्येयही. त्यांचे वर्णन भावनांच्या भाषेत किंवा अगदी अर्थपूर्ण अशा ठेवणीच्या (पोझेस-पोझिशन) स्वरूपातदेखील करता येत नाही.

इ. हावभाव म्हणजे आतील आंगिक प्रतिमा किंवा बाह्य व्यवस्था

रंगमंचावरील हावभावांच्या अभ्यासातील एक मुख्य अडचण म्हणजे त्यांचा निर्मितिस्रोत आणि नेमके वर्णन. वर्णनातून आपल्याला काही मुख्य ठेवणी (की पोझिशन्स) निश्चित करता येतात, आणि त्यामुळे त्या अविचल क्षणांत बंदिस्त करणे आणि त्यांना केवळ काही परस्परविरुद्ध जोड्यांत (ताण व ताणमुक्तता, वेग व हळू हालचाल, साकळलेपण व प्रवाहित्व इत्यादी) म्हणजे अल्प विरोधी रूपांत मांडता येते. परंतु अशा वर्णनाची एक महत्त्वाची मर्यादा असते, ती म्हणजे असे वर्णन शाब्दिक वर्णनपर अतिभाषेवर तर अवलंबून असतेच, शिवाय ते स्वत:चे विभाजन लादत असते. त्याचप्रमाणे असे वर्णन (इतर कुठल्याही वर्णनासारखेच) केवळ वस्तूच्या बाहेरचेच असते आणि ते त्याचे भाषणाशी वा सादरीकरणाच्या शैलीशी असणारे नाते स्पष्ट करून सांगत नाही. ते एकंदरीत अर्थपूर्ण अशा नाट्यरचनाशास्त्राशी वा रंगमंचावरील प्रकल्पाशी एकात्मता साधण्यास कमी पडते.

जर हावभाव शारीर प्रतिमेद्वारे किंवा शारीर योजनेत पकडायचे असतील तर नट किंवा नर्तक यांचे सादरीकरण ज्या अवकाशात होत असेल त्या अवकाशावर ते अवलंबून राहील. हे सादरीकरण केवळ अंत:स्फूर्तीतूनच जाणता येते.

२. पद्धतिशास्त्राकडे आणि हावभावांच्या नियमांकडे

अ. पद्धतिशास्त्र (टायपॉलॉजी) –

हावभावांचे कुठलेच पद्धतिशास्त्र समाधानकारक असू शकत नाही. ना वास्तवातले हावभाव, ना रंगमंचावरचे. हावभावांचे सामान्यपणे पुढील भेद केले जातात.

दृष्टिकोणाशी किंवा शारीर हालचालींशी निगडित आंतरिक हावभाव;

कलावस्तुनिर्मितीसाठी योजले जाणारे सौंदर्यात्म हावभाव (नृत्य, पॅण्टोमाइम)

सांकेतिक हावभाव – ज्यांच्यामार्फत करणाऱ्याला सांगायचे असते ते सांगता येते, आणि ज्याच्यासाठी ते हावभाव केले जातात त्याच्यापर्यंत सांगितलेले पोचते.

आ. दुसरे वेगळेपण अनुकरणवाचक हावभाव आणि मूळ हावभाव अशा प्रकारे विरोधात्मक स्वरूपात सांगितले जाते. याउलट सांगायचे तर हावभाव अनुकरण नाकारू शकतात, पुनरुक्ती व बौद्धिकीकरण नाकारू शकतात. नटाने आपली यंत्रणा आपल्या आत्म्याची हालचाल स्पष्ट करून सांगण्यासाठी राबवता कामा नये असे ग्रोटोवस्कीने सांगितले आहे. आर्तोच्या भाषेत बोलायचे तर असे म्हणावे लागते की, हावभाव ही नवी शारीर भाषा आहे. ती शब्दांपेक्षा चिन्हाधिष्ठित असते.

इ. हावभावांचे कोणतेही पद्धतिशास्त्र हे रंगमंचाच्या संदर्भात पुन्हा तपासून पाहायला हवे. नटाच्या हावभावातली प्रत्येक गोष्ट ही अर्थपूर्ण व महत्त्वाची असते. योगायोगावर त्यातले काहीच सोडलेले नसते. महत्त्वावर हावभाव तोलले जातात. मग ते कोणत्याही वर्गातले का असेनात, ते सौंदर्यात्म वर्गातच गणले जातात. उलट सांगायचे तर, नटाचा देह कधीच केवळ पूर्णपणे चिन्हसंचात बंदिस्त करता येणार नाही. तो चिन्हांकनाचा प्रतिकार करतो. जणू रंगभूमीवरील हावभाव नेहमीच ते ज्या व्यक्तीने केलेले असतात तिचा ठसा कायम ठेवतात. (हा ठसा व ती व्यक्ती ही एकरूपच होते.)

(२) हावभावांचे संकेत

हावभावांतला ताण व मोकळेपणा

अनेक हावभावांचे शारीर व अवकाशिक एकाग्रीकरण

हावभावांच्या उद्दिष्टाचे आकलन व त्यांच्या क्रमाची जाणीव

शैलीकरणाची सौंदर्यात्म प्रक्रिया, अतिशयोक्ती, विशुद्धीकरण व दूरत्व-सांभाळणे.

शब्द व हावभाव यांच्यातील परस्परसंबंध यांचे प्रस्थापन. (संलग्नता, पूरकता, पर्यायित्व)

(३) हावभावांचे वर्गीकरण

हावभाव हे संपूर्ण सादरीकरणात सलगपणे अवतरत असतात. त्यामुळे हावभावांचे तुकड्यातुकड्यांत एकक पाडणे अवघड असते. हालचालीची अनुपस्थिती हा काही हावभावाच्या सुरुवातीची वा समाप्तीची व्याख्या करण्यास पुरेसा निकष होऊ शकत नाही. किंवा हालचालीच्या वाक्प्रयोगात उद्देश्य, विधेय, क्रियापद असे वारंवार येणारे घटकही नसतात.

नटाच्या हावभावांचे कोणतेही शाब्दिक वर्णन हे नेहमीच त्याच्या हालचालींचे बहुतेक गुण व त्याचा दृष्टिकोण संपूर्णपणे सांगू शकत नाही. तसेच ते वर्णन देहाचे भाषेच्या अर्थाच्या भाषेत तुकडे करत असते. खरे म्हणजे हावभावांची परीक्षा हावभावांच्या स्वत:च्या एककांमार्फत वा नियमांमार्फत केली जायला हवी. जर अशी काही एकके किंवा नियम अस्तित्वात असतील तर.

हावभावांचा अभ्यास ही फार दूर नेणारी वाट आहे. बिकट अशी.

❖ ❖

हावभाव (Gesture) : २

> **Gesture :** In one sense, any human act that conveys meaning (i.e., a speech is a gesture). In a more limited sense, a planned physical movement that conveys meaning, like waving a hand or pointing a finger. (*The Enjoyment of Theatre,* p. 374)

हावभाव हा नटाला उपलब्ध असणारा संप्रेषणाचा मुख्य संकेत आहे. या संकेतात बाहूंच्या व हातांच्या सर्व हालचाली, (नटाच्या) लकबींशी व शरीराच्या अन्य भागांशी निगडित सर्व हालचाली – मग त्या अनुकरणात्मक असोत किंवा अत्यंत शैलीदार असोत किंवा ते हावभाव प्रतिध्वनिवाचक असोत – सर्वांचा समावेश होतो. या हावभावांमुळे बोलण्यात जे काही आलेले असते त्याला अधिक ठाशीवपणा प्राप्त होतो. नाट्यगृहाचा आकार, सादरीकरणाची एकंदर शैली, नटाने धारण केलेली वेषभूषा, नवी जोडली गेलेली फॅशन, उदा. पंखा किंवा तलवार आणि ज्यांमधून शारीर हालचालींशी विशिष्ट अर्थ जोडलेला असतो असे सांस्कृतिक स्वरूपाचे अनेक प्रश्न या सर्वांचा हावभावांवर परिणाम होत असतो. अनेक प्राचीन, पारंपरिक नाट्यरूपांमधून संकेतांना वेगळ्या संकेतबद्ध भाषेचे रूप प्राप्त झाले आहे. उदा. भारतातील संस्कृत नाटकांत हालचाली व हावभाव यांना इ. स. च्या तिसऱ्या शतकापासून संकेतबद्ध करून ठेवले आहे. अर्थात हे संकेत नैसर्गिक वर्तनावर आधारित आहेत. मानवी भावना व शारीर हालचाली यांची सांगड घालून ही योजना केलेली आहे.

बाली, चीन आणि जपान येथील प्राचीन नाट्यरूपांतील पिढ्यान् पिढ्या चालत आलेल्या रीतींच्या, संकेतांच्या अभ्यासातूनच ब्रेश्तला आपल्या स्वत:ची 'ए-इफेक्ट'ची पद्धती विकसित करण्याची प्रेरणा मिळाली. आणि आर्तोला त्याच्या 'थिएटर ऑफ क्रुएल्टी'साठी सादरीकरणाच्या पद्धतीची शिफारस करता आली. अभिनयशाळेसाठी अभ्यासक्रमाचा एक भाग म्हणून ब्रेश्तने हावभावांची नोंद या घटकाची शिफारस केली. हावभावांचा डौल, शक्ती आणि दिमाख 'ए-इफेक्ट' घडवून आणतात असा त्याचा आग्रह होता. आणि भावनांशी संबंधित जे जे काही असेल ते ते बाह्यात्कारी असायला हवे म्हणजे हावभावांत विकसित व्हायला हवे, असा त्याचा अभिप्राय होता. इ. स. १९३० मध्ये जेव्हा आर्तोने पॅरिसमध्ये बालीनीज नर्तकांचा संघ पाहिला त्या वेळी रंगभूमीवर असे हालते नट (moving hieroglyphs) हवेत, असे त्याने ठरविले. त्यांचे दर्शन हा रंगभूमीवरील एक संकेत असून त्याला चर्चात्मक भाषेपेक्षा कितीतरी खोलवरचा प्रतीकात्मक अर्थ आहे.

हावभावांच्या व अभिनयाच्या शास्त्रीय समजुतीच्या विकसनातील सर्वात उल्लेखनीय व्यक्ती म्हणजे फ्रेंच संगीतकार, शिक्षक व शोधक फ्रँकॉइज डेलसर्ते (FRANCOIS DELSARTE (1811-71)). चुकीच्या प्रशिक्षणामुळे व उपयोगामुळे स्वत:चा आवाज खराब होऊन बसलेल्या या व्यक्तीने नटांना अभिनयाचे शास्त्रीय प्रशिक्षण देणारी संस्था काढली. ज्याद्वारे सादरीकरणाची स्वाभाविक शैली विकसित होईल असे प्रशिक्षण देणारे हे ठिकाण होते. वक्तृत्वाचे आणि हावभावांचे नियम तयार करून हे साध्य करण्याचे त्याने ठरवले. मानवी वर्तनाचे निरीक्षण करून या नियमांद्वारे स्वाभाविकतेची नवनिर्मिती करण्याचा प्रयत्न त्याने केला. शरीर, आवाज आणि चैतन्य यांचे ऐक्य साधण्याचे ध्येय डेलसार्तेने ठेवले. आवाज हा सामान्यपणे हावभावांशी निगडित असतो

असे त्याचे मत होते. हालचाल करणे, रसनिर्मिती करणे, पाठपुरावा करणे अशी नटाची तीन उद्दिष्टे असली पाहिजेत. रसोत्पत्ती भाषेने होते, हालचाल विचाराने होते; नट हालचाल करतो, रस घेतो आणि हावभावांनी पाठपुरावा करतो. त्याच्या दृष्टीने हावभाव हे बोलण्यापेक्षा अधिक क्षमता असणारे आहेत.

डेलसर्तेच्या पुस्तकामुळे – *द डेलसर्ते सिस्टिम ऑफ ओरेटरी* – १८९३ या क्षेत्रात प्रगतीच्या नव्या दिशा उत्पन्न झाल्या. गुस्ताव गार्सिया (GUSTAVE GARCIA) याने १८८२ मध्ये *द ॲक्टर्स आर्ट ...* (The Actor's Art : A practical treatise of stage declamation, public speaking and deportment, for the use of artists, students and amateurs (1882)) नावाचे पुस्तक लिहिले होते. या पुस्तकानंतर ध्वनी आणि हावभाव यांचा विचार करणाऱ्या हस्तपुस्तिकांचा (मॅन्युएल्सचा) एक प्रवाहच सुरू झाला. या सगळ्याचा मूलाधार डेलसर्ते होता. हावभावांचे विश्लेषण तीन त्रिज्यांच्या (radii) आधारे केले गेले.

एपिक रेडियस : यात बाहू (आर्म) डोक्यावर कमान साधतो,

ऱ्हेटरिकल रेडियस : यात बाहू (आर्म्स) दृष्टीच्या पातळीवर खाली वाकणारी कमान करतात (हॉरिझॉंटल आर्क), आणि

कलोक्वियल रेडियस : ही कमान छातीच्या मध्यावर आणि कंबरेच्या खालच्या बाजूस केली जाते. मात्र अशा प्रकारच्या मार्गदर्शक सूचनांचा दुष्परिणाम हावभावांत कृत्रिमता येण्यात झाला आणि हावभावांना भाषेच्या जोडीने पडलेली आणखी एक भर असे रूप प्राप्त झाले. त्यामुळे स्वाभाविक स्वरूपाच्या अभिनयात हावभाव टाळण्याची प्रवृत्ती वाढीस लागली. आणि हावभावांसंबंधी अधिक समग्र असा दृष्टिकोण असावा असा विचार बळावला.

❖ ❖

मुद्राविष्कार (Facial Expression)

Facial Expression : In the classical era, facial expression was deemed to include both sign language and facial attitudes. ...Facial expression, whose precise coding is immediately understood by the spectator (with a precision comparable to that of intonation), may appear particularly important in the naturalistic or psychological style of acting. (*Dictionary of the Theatre*)

१. अभिजात कालात मुद्राभिनयात चिन्हभाषा आणि चेहऱ्याचा दृष्टिकोण यांचा अंतर्भाव केला जात असे. ''जे शरीराच्या व चेहऱ्याच्या बाह्य हालचालींतून प्रकटते असे निसर्गाने मानवाला दिलेले आविष्काराचे एक प्राथमिक साधन'' अशी हावभावाची व्याख्या डिडेरोच्या ज्ञानकोशात हावभाव या विषयावर लेख लिहिणाऱ्या लेखकाने केली आहे. शारीर हालचालींचा व चेहऱ्यावरील हावभावांचा उपयोग करून मौखिकतेला समांतर कार्य करण्याची क्रिया असा मुद्राविष्कारचा सध्याचा अर्थ आहे. ही क्रिया एखाद्या प्रेरकास मिळालेला मानसिक प्रतिसाद लक्षात घेऊन एखाद्या कटाक्षाद्वारे किंवा एखादा चेहरा करून, चेहऱ्याचे स्नायू आकुंचन-प्रसरण करून, तोंड व डोळे यांत विरोध प्रस्थापित करून एखादा संदेश पाठवण्याची पद्धती अशा स्वरूपाची असते.

२. मुद्राविष्काराचे नेमके संकेत प्रेक्षकाला तत्काळ समजतात. अभिनयाच्या निसर्गवादी किंवा मानसशास्त्रीय शैलीत हा आविष्कार महत्त्वाचा असतो. चेहरा हा मानसशास्त्राशी जोडलेला आहे. जे आविष्कृत होऊ शकत नाही त्याच्याशी, एकंदर देहबोलीच्या अतिविज्ञानाशी, जी ऑपेरामध्ये सहजपणे घडवली जाते तिच्याशी, चेहरा संबंधित असतो. रंगाविष्कार हा नटाद्वारे निर्मिली जाणारी संभाषणाची प्रतिक्षिप्तता अत्यंत स्पष्टपणे व्यक्त करतो. ही क्रिया केवळ बोलण्याचेच काम करीत नाही, ती व्यक्ती बोलत असल्याचेही सांगते.

मुद्राविष्काराला मौखिकतेला समांतर असण्याशी बांधून ठेवणे याचा अर्थ मुद्राविष्काराची व्याप्ती अर्धवटच समजणे आहे. जरी मुद्राविष्कार दैनंदिन संप्रेषणात आपले अस्तित्व अधोरेखित करीत असला तरी त्याचबरोबर तो मानसशास्त्रीय वास्तवाच्या परिणामांशी संबंधित नसणारा स्वायत्त व्यवस्थेच्या स्वरूपाचाही असू शकतो. अभिजात युगात आविष्कार आणि दृष्टिकोण व त्यांचा संकेतबद्ध अर्थ कोरीव मूर्तींत ठराविक ठेवणीत (पोझमध्ये) कायमचा बद्ध करून ठेवलेला आहे. त्यांमधून अभिनयातील ताठर सांकेतिकता आणि आविष्कारशीलतेतील मानसिकता प्रकटते. आर्तो किंवा ग्रोटोवस्की यांची सादरीकरणाची आधुनिक भूमिका पौर्वात्य परंपरेने प्रभावित आहे. मुद्राविष्काराकडे ती मानसशास्त्रीय उपनिर्मिती या दृष्टीने पाहात नाही. शरीर लवचीकपणे व सांकेतिकपणे नियंत्रित करण्याचा एक प्रकार हाही मुद्राविष्काराचा (एक) अर्थ येथे निष्पन्न होतो. आर्तोच्या मतानुसार आविष्काराच्या दहा हजार आणि एक तऱ्हा मुखवट्यांत बांधलेल्या असतील तरी त्यांना लेबल लावता येईल व त्यांची सूची करता येईल. त्यामुळे हे मुद्राविष्कार प्रसंगपरत्वे थेटपणे व प्रतीकात्म पद्धतीने रंगमंचाच्या भाषेत सहभागी होऊ शकतात. मग त्यांचा विशिष्ट मानसिक उपयोग कोणताही असो. ग्रोटोवस्कीच्या मतानुसार ''प्रत्येक नटाने आपल्या चेहऱ्याच्या स्नायूंच्या योगे ऑर्गॅनिक मुखवटा निर्माण करायला हवा आणि या प्रकारे प्रत्येक व्यक्तिरेखा तोच आविर्भाव संपूर्ण नाटकभर धारण करील.''

रंगभूमीचे commedia dell'arte किंवा प्रहसन हे प्रकार मानसशास्त्राशी किंवा मुद्राविष्काराच्या संकेतांशी तितकेसे निगडित नसतात. ते या बाबतीत मुखवट्यांचा उपयोग करून बाकीच्या शारीर हालचालींवर भर देतात. जेव्हा सूक्ष्म मुद्राविष्कारांची आवश्यकता नसते तेव्हा मुद्राविष्कार कमी प्रमाणात दिसावेत म्हणून रंगचर्येचे (मेकअपचे) प्रमाण वाढवले जाते. ब्रेश्तने कार्ल व्हॅलेण्टिन (KARL VALENTIN) आणि चार्ली चॅप्लिन (CHARLIE CHAPLIN) यांचा गौरव करताना त्यांनी देहबोली (physiognomy) आणि बटबटीत मानसशास्त्र यांच्या अभिनयावरील परिणामांचे जवळजवळ संपूर्ण उच्चाटन साधले आहे असे म्हटले आहे. समकालीन निर्मिती ही चेहऱ्याकडे पुरवले जाणारे अधिक लक्ष, हात, नजर, संपूर्ण शरीर (यांवर दिला जाणारा भर) या विशेषांनी ओळखले जाते. चेहरा हा चालताबोलता सेट (set) होतो, मग तो बाहुल्याप्रमाणे परिणामांचे नियंत्रण करण्यास अवघड असतो की काय (हे नेमके कसे सांगणार?).

❖ ❖

रंगभूषा (Costume) : १

Costume : Clothing worn by the actors in a performance. (*NTC's Dictionary*)

Costume : A costume is a visual code; it helps identify and define a character in terms of age, sex, class, occupation, dramatic function, personal taste and even subtextual attitude. A costume is thus a systematic overlay of visual information, but the "meaning" of a specific costume is only clear in the context of the character in his/her *relationships* ("we dress for others"). A white wedding gown is one thing; the same gown on a wicked witch is quite another. (*R. Kerry White*)

Costume : Costumes play an increasingly important and varied role in contemporary staging, truly becoming the "actor's second skin" that TAIROV spoke of at the beginning of the century. Although costume has always been the very token of character and disguise, for a long time its use was confined to merely characterizing and dressing the actor according to the verisimilitude of a condition or situation. (*Dictionary of the Theatre*)

Costume : Distinctive clothing for individuals or groups of performers, a visual presentation of character or idea through clothed physical appearance.

Disguising the human form in natural materials-feathers, furs and vegetation-was the method used by early humans when preparing for ceremonies and rituals. An individual became extra-ordinary or was subsumed into an undifferentiated group, by using costumes, make-up, masks, and wigs. In performance, costume signified roles, skills, or other identities which conveyed direct or symbolic messages to an audiences. Portable and adaptable, its colours, fabrics, textures, and scale created expectation before dance, music, and words offered further meaning. ...The performer's control over his or her costume changed according to prevailing conditions-whether there was a patron of a production; the size of the auditorium and its location (outside in natural light, or inside with scenery and lighting); the proximity of the audience; current theories about the significance of costume the input of a designer or director; and the cost and availability of appropriate costumes. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Vol 1*)

वेषभूषा हा एक दृश्य संकेत आहे. तिच्या साहाय्याने व्यक्तिरेखा नेमकेपणाने ओळखता येते. वय, लिंग, वर्ग, व्यवसाय, नाट्यात्म कार्य, व्यक्तिगत अभिरुची आणि उपसंहितात्मक दृष्टिकोण यांचाही बोध वेषभूषेमुळे होतो. उदा. लग्नाचा पांढरा झगा ही एक वस्तू झाली, आणि तोच झगा दुष्ट स्त्रीचा असणे ही सर्वस्वी वेगळी. अशा रीतीने वेषभूषा ही दृश्य माहितीचा पद्धतशीर उलगडा करीत असली तरी विवक्षित वेषभूषेचा 'अर्थ' व्यक्तिरेखेच्या नातेसंबंधातूनच कळतो.

रंगभूषेची उत्क्रांती (Evolution of costume)

ज्या प्रसंगी म्हणजे ज्या विधीत वा समारंभात कपडे हा महत्त्वाचा घटक होता त्या काळापासून रंगभूषा ही माणसांचे प्रतिनिधित्व करीत आली आहे. एल्युसिसचे ग्रीक धर्मगुरू आणि मध्ययुगातील गूढ, रहस्यमय नाटकांतले धर्मगुरू नाट्यगृहात पोशाख करीत. रंगभूषेचा रंगमंचावरील इतिहास हा फॅशनच्या इतिहासाशी संबंधित आहे. परंतु तो केवळ फॅशनच्या पलीकडे जाणारा आहे आणि त्याला सौंदर्यात्मक स्वरूपाचे कार्यही आहे. रंगभूषा ही नेहमी अतिशय दृश्यात्मक व अतिशयोक्त स्वरूपात अस्तित्वात होती. हा प्रकार अठराव्या शतकाच्या अर्ध्यापर्यंत सुरू होता. नट हे शक्य तितका श्रीमंती, ऐटबाज दरबारी पोशाख करीत आणि त्यांना हा पोशाख नाटककंपन्यांचे मालक त्यांच्या ऐश्वर्याची बाह्य खूण म्हणून देत असत. हा पोशाख करताना आपण कुठली भूमिका रंगवतो आहोत याकडे श्रीमंतीपुढे फारसे लक्ष दिले जात नसे. वास्तववादी सौंदर्यशास्त्राचा उदय झाल्यानंतर रंगभूषेला अनुकृतिरूप अचूकपणा येत गेला. या अनुकृतिशील नेमकेपणामुळे जे श्रीमंती, थाटामाटाच्या, ऐटबाज वस्तूंत व कल्पनातिरेकात गमावले जात असे त्याची भरपाई होऊ लागली.

अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात फ्रान्समध्ये डिडेरो व व्होल्तेअर (VOLTAIRE (FRANCOIS-MARIE AROUET (1694-1778)) यांसारखे रंगभूमीचे सुधारक, आणि क्लेरॉन (CLAIRON MLLE (1723-1803)), फेवर्ड (FAVARD), लेकन (LEKAIN HENRI-LOUIS (1729-1778)) व गॅरिक (DAVID GARRICK (1717-1779)) यांसारख्या नटनट्यांनी रंगभूषेतील अवस्थांतर अधिक वास्तववादी सौंदर्यशास्त्रीय केले आणि त्या प्रकारात व्यक्तिरेखेच्या पोशाखाची अनुकृती करावयास सुरुवात केली. आता तर हा प्रघात सुरूच आहे आणि अगदी ठराविक व उघडउघड चिन्हांचा उपयोग करून व्यक्तिरेखा ओळखण्यासाठी त्याचा उपयोग होतो आहे. विसाव्या शतकातील रंगमंचावरील क्रांती लक्षात घेता एकंदरच रंगमंचाच्या संदर्भात रंगभूषेला महत्त्वाचे स्थान लाभले आहे. यात भर म्हणजे चिन्हक म्हणून बदललेले पोशाखाचे पालटते स्वरूप रंगभूमीच्या काही परंपरा निश्चित रंगभूषापद्धती निर्माण करतात.

❖ ❖

रंगभूषा (Costume) : २

Costume : The transformation of the human body, its metamorphosis, is made possible by the costume, the disguise. Costume and mask emphasize the body's identify or they change it; they express its nature or they are purposely misleading about it; they stress its conformity to organic or mechanical laws or they invalidate this conformity. (*The Essential Theatre*, p. 373)

Costume design may serve several functions. It may help to establish *time and place*. If the production concept calls for a realistic approach, the costumes may be

based on the clothing worn at the time of the dramatic action (fifth century B.C., Shakespeare's lifetime, present day, and so on); they may indicate a particular country or region (Japan, ancient Rome, southwestern United States); a particular kind of place (throne room, battlefield, hospital, farm); or a time of day or occasion (casual morning, at home, formal evening dance).

Costumes may establish the characters' social and economic status by distinguishing between lower and upper classes, between rich and poor, or between more and less affluent members of the same group. Costume may identify occupation (nurse, soldier, policeman) or *life-style* (conservative middle-class, fashionable leisure-class, disaffected youth). Costumes usually indicate gender and may reflect age (by adhering to stereotypical notions of what is appropriate to each age group). Costumes may also reflect a character's atypicality through dress that departs from the norm. More than settings or lighting, costumes are likely to retain some realistic qualities, probably because they are worn by actors who must be able to move effectively and appropriately in them and because actors draw on real-life behavioral patterns in building their characterizations. (*The Essential Theatre*, p. 374)

Costume : In theater, clothes send us signals similar to those in everyday life; but, as with other elements of theater, there are significant differences between the costumes of everyday life and theatrical costumes. Stage costumes communicate the same information as ordinary clothes with regard to sex, position, and occupation; but onstage this information is magnified because every element in theater is in the spotlight. Also, costumes on a stage must meet other requirements not normally imposed in everyday life. These requirements will be clearer after we look at the objectives of costume design.

Objectives of Costume Design :

Stage costumes should meet the following seven requirements :

1. Help establish the stay of a production.

2. Indicate the historical period of a play and the locale in which it occurs.

3. Indicate the nature of individual characters or groups in a play : their stations in life, their occupations, their personalities.

4. Show relationships among characters : separating major characters from minor ones, contrasting one group with another.

5. Where appropriate, symbolically convey the significance of individual character or the theme of the play.

6. Meet the needs of individual performer, making it possible for an actor or actress to move freely in a costume, perhaps to dance or engage in a sword fight, and (when required) to change quickly from one costume to another.

7 Be consistent with the production as a whole, especially other visual elements. (*Theater Experience*, p. 389)

Costume : Projecting Physical and Professional Traits : Costumes are the most immediate indications of the physical, professional, and social traits of the characters.
Reflecting Psychological and Ethical Traits : The fact that clothes reflect psychological and emotional states is an important creative reference for costume designers. The colors of the costumes are often the audience's first clues to the mood of a scene. Similarly, costumes can also project symbolic, even ethical aspects of characters and actions.
Conveying time and place : Costumes are often the first indications of the historical period, geographical locations and climate of the play.
Practical considerations : Costumes are more than clothing and must be designed and constructed to accommodate the visual unity and technical flow of the production. (*Theatrical Imagination*, pp. 338, 339, 340)

समकालीन रंगभूमीवर रंगभूषा ही वाढत्या महत्त्वाची आणि बहुविध स्वरूपाची भूमिका बजावते. याच अवस्थेचे वर्णन विसाव्या शतकाच्या आरंभी ताइराव (TAIROV ALEKSANDR (1885-1950)) याने 'अभिनेत्याची दुसरी त्वचा' (actor's second skin) अशा भाषेत केले आहे. यद्यपि रंगभूषा ही व्यक्तिरेखेचे नाममात्र रूप आणि डिसगाइस असेच दीर्घकाळ प्रचलित होते, तरी दीर्घकाळ व्यक्तिरेखेच्या चित्रणासाठी व नाट्यकालीन परिस्थितीच्या हुबेहूब दर्शनासाठी नटाने परिधान करावयाचा पोशाख एवढ्यापुरताच रंगभूषेचा उपयोग मर्यादित होता. आज मात्र रंगभूषेला प्रयोगासाठी अधिक महत्त्वाकांक्षी भूमिका बजवावी लागते. रंगभूषेची अनेक कार्ये आहेत आणि रंगभूषा हा रंगमंचाच्या चिन्हकांचा (सिग्निफायर्स) अविभाज्य भाग बनला आहे. ज्या क्षणी रंगमंचावर रंगभूषा अवतरते त्या क्षणी कपडे हे रंगभूषा बनतात आणि ते (आहे ते) मोठे करून दाखवण्याचा, सुलभीकरणाचा, अमूर्तीकरणाचा व वाचनीयतेचा विषय ठरतात.

रंगभूषेचे कार्य (Function of Costume)

पोशाखाप्रमाणे रंगभूषेचे पहिले कार्य पेहराव करणे हे आहे. नग्नता हा आता चर्चाविषय राहिला नसला तरी सौंदर्यात्म व नैतिक प्रश्न म्हणून तो पूर्णपणे बाजूला टाकता येत नाही. (भारतीय नाटकांच्या संदर्भात हा प्रश्न उपस्थित होत नाही.) देह सजवण्याने सामाजिकता लाभते. सामाजिकतेचा परिणाम त्यातून उत्पन्न होतो. वय,

लिंग, व्यवसाय किंवा सामाजिक प्रतिष्ठा त्यातून सूचित होते. रंगभूषेच्या या खुणावणाऱ्या कार्यामुळे रंगभूषा ही दुहेरी प्रक्रिया ठरते. रंगमंचव्यवस्थेमध्ये बरीचशी सुसंगत अशी परस्परांशी जोडलेली चिन्हमालिका हा रंगभूषेच्या कार्याचा एक भाग असतो, आणि (रंगमंचाबाहेर) जेथे रंगभूषेला केवळ रंगभूषा असाही अर्थ असतो त्या दृष्टीने ह्या बाह्य जगातही तिचे महत्त्व असतेच.

रंगमंचव्यवस्थेमध्ये रंगभूषेची व्याख्या तिचे नाट्यरूपाशी, नाट्यवस्तूशी असणारे नाते आणि एकंदर रंगभूषेच्या रंगाशी असणारे साम्य अथवा विरोध, यांमधून निष्पन्न होते. प्रयोगाच्या दरम्यान रंगभूषेचे रूप व रंग यांचे प्रयोगाशी असणारे साम्य वा भेद यांद्वारे रंगभूषा विकसित होते. रंगभूषेचे रूप, रंग व नाटकाचा प्रयोग यांच्या नात्यांमधली आंतरिक व्यवस्था अतिशय सुसंगत असावी लागते. कारण तीमुळेच प्रेक्षकांना कथेचा अन्वयार्थ लावता येतो. जर प्रयोगाचा उद्देश आपल्याला त्यात गुंतवणे असा असेल आणि तुलनेने ऐतिहासिक संदर्भात वाव असेल तर रंगभूषेचे बाह्य जगाशी असणारे नातेदेखील तितकेच महत्त्वाचे असते. आंतरिक तर्कशास्त्र व बाह्य संदर्भ यांमधील तडजोड व ताण यांमधून रंगभूषेची निवड आकारला येते. यात अनंत तऱ्हा असतात. प्रेक्षकाच्या नजरेने नाटकातील कृती, व्यक्तिरेखा, परिस्थिती व वातावरण यांविषयी रंगभूषा जे जे काही सांगू पाहात असेल ते ते टिपले पाहिजे. कारण रंगभूषा ही चिन्ह धारण करणारी असते. याच अर्थाने रंगभूषा ही नैसर्गिक अनुकृतीपासून वास्तववादापर्यंत आणि त्याही पुढे अमूर्तीकरणापर्यंत (उदा. ब्रेश्तची) आणि वातावरणाच्या परिणामांचा प्रतीकवाद व सुर्रियलिस्ट वा असंगत विरचना इथपर्यंत रंगभूषेची उत्क्रांती होत आली आहे. आज हे सर्व परिणाम एकमेकांत मिसळून एकाच वेळी साधता येतात. सर्व शक्य आहे आणि काहीच सोपे नाही. रंगभूषा म्हणजे केवळ व्यक्तिरेखा ओळखणे आणि स्वायत्त निर्मितीचे सौंदर्यात्म कार्य म्हणजे केवळ स्वत:लाच जबाबदार असणे या टोकांत रंगभूषेतील विकास फिरत राहातो. रंगभूषा ही गतिमान व बहुमुखी बनवणे ही कठीण गोष्ट आहे.

नाटकातील नेपथ्यरचना/प्रसंगाची मांडणी (Costume and Mise-en-scene)

जिवंत व्यक्तीसाठी रंगभूषा अर्थपूर्ण असते हे काही वेळा विसरले जाते. रंगभूषा हा काही केवळ अलंकार नाही, किंवा नटाचे बाह्य आवरण नाही. तो शरीराशी जोडलेला दुवा आहे. काही वेळा रंगभूषा नटाचे हावभाव, हालचाली व दृष्टिकोण व्यक्त करण्यास साहाय्य करते; तर काही वेळा रंगभूषेच्या सामग्रीचे वजन व रूप शरीरास आवर घालते.

काही वेळा रंगभूषा एक आड एक आणि काही वेळा एकाच वेळी, जिवंत व्यक्ती व inanimate वस्तू यांत सहभागी होते. बोलणाऱ्या व्यक्तीची आंतरिकता आणि वस्तुनिष्ठ जगाची बाह्यावस्था यांतील अवस्थांतर प्रकट होईल याची निश्चिती सांभाळणे हे कार्य रंगभूषा पाहाते. जी. बानू (G. BANU) यांनी म्हटल्याप्रमाणे केवळ रंगभूषा बोलत नाही, तर तिचे शरीराशी असणारे ऐतिहासिक नातेही बोलत असते. रंगभूषा ही नटासाठी स्पर्शाला सुखकारक असावी आणि प्रेक्षकांसाठी आकलन होण्याजोगी खूण असावी यावर आज रंगभूषाकारांचे लक्ष असते.

रंगभूषा ही ओळखण्याची खूण बनणे याचा अर्थ तिचे प्रयोगाशी एकरूप होणे, असणे. जीवनाशी आणि संभाषणाशी एक फिरते, हालतेबोलते दृश्य म्हणून जोडले जाण्याची क्षमता असणे ही यशस्वी रंगभूषा म्हणता येईल. त्यामुळे रंगभूषेतील सर्व प्रकारचा वेगळेपणा–सर्वसामान्यपणे जवळचा काळ, हेतुपूर्वक योजलेली चूकभूल/ विसंगती, विचलन, दरिद्री वा श्रीमंती थाटाची सामग्री हा प्रस्तुत असतो. लक्षपूर्वक पाहाणाऱ्या प्रेक्षकाला कृतीवरील भाष्य आणि व्यक्ती या रंगभूषेच्या पद्धतीच्या विकासाद्वारे समजतात. हावभावांमधून, हालचालींमधून, स्वरांच्या चढउतारांतून व्यक्तिरेखा जेवढी समजते तेवढीच रंगभूषेतूनही समजते, समजायला हवी. त्यामुळे रंगभूषेद्वारे तिचे व्यक्तीशी असणारे नाते जर धूसर होत असेल, जर त्यात पुरेशी स्पष्टता राहात नसेल, व्यक्तिरेखेशी विसंगत होत असेल, सामाजिक स्थानाबाबत प्रेक्षकांची दिशाभूल घडत असेल तर ती रंगभूषा वाईट, अयोग्य. याउलट रंग, रूप, आशय आणि त्यांचे नेटके प्रस्तुतीकरण साधून सामाजिक स्थानबोध घडविणारी रंगभूषा चांगली.

हे तत्त्व सर्व वास्तववादी रंगमंचीय कामांसाठी समानच आहे. रंगभूषेत कोणताही अतिरेक वा उधळेपणा योग्य नाही. प्रेक्षकांना आवश्यक ती संदर्भचौकट उपलब्ध व्हावी आणि नेमका अर्थबोध घडावा यासाठी पद्धतशीर, सुसंगत व सहजोपलब्ध रंगभूषा असणे अपरिहार्य होय. समकालीन रंगभूमीवरील रंगभूषा हा एक विरोधाभास होय. या रंगभूषेची अनेक कार्ये आहेत. ही कार्ये अनुकृतिशीलता, संदेशसूचक खुणा पुरवणे (signalling),(दृश्ये, प्रॉपर्टी, मेकअप, मुखवटे, हावभाव इत्यादी) रूढ वर्गांना प्रश्नाचा विषय करणे यांच्यापलीकडे जाणारी आहेत. चांगली रंगभूषा समग्र प्रयोगाचा पुन्हा अन्वयार्थ लावते.

रंगभूषा नेहमी अतिवापर (over-use) व कमी वापर (under use), कवच (shell) व उत्स्फूर्त कायाकल्प यांमध्ये लंबकाप्रमाणे दोलायमान होत असते. रंगभूषेवरील शेवटचा शब्द अजून सांगितला जायचा आहे. यासंबंधीचे संशोधन अजून सुरूच आहे.

❖ ❖

रंगचर्या (Makeup) : १

Makeup : The cosmetics that actors use onstage. (*NTC's Dictionary*)

Makeup : Makeup is particularly important in the theatre, as it adds the finishing touches to the actor's face and conveys a great deal of information. ...No longer limited to the face, makeup may be applied to the whole body. Greasepaint, used as foundation or base for the rest of the makeup-lipstick, mascara, eyeliner, rough, eye shadow, and powder-is easily blended but difficult to remove from skin and costume. Pancake, a compressed powder, is applied with a damp sponge and easily washed away. It cannot be blended, but it comes in a wide range of shades. Unlike greasepaint, pancake does not hold up well under very hot lights. Cream sticks are tubes of color that go on smoothly for highlights and shadows.

Applying straight makeup means using the cosmetics just to enhance, but not change, the natural features of the actor. Corrective makeup is used for a minor adjustment of facial features-for example, for shortening, lenghtening, narrowing, or broadening the nose. Character makeup emphasizes character traits through created features, such as a stingy mouth, angry eyebrows, or sunken cheeks. (*Dictionary of the Theatre*)

Makeup : Typically, makeup has been considered the actor's responsibility, and often each actor is assumed to be capable of achieving any desired effect. This presumption is not always true, however, and it is especially questionable in the nonprofessional theatre. In the latter situation, makeup is sometimes delegated to the costumer, director, or another skilled person. In the professional theatre, actors are expected to create their own makeup except when it involves unusual challenges. Although the way makeup is handled varies widely, because of its intimate connection with the actor's appearance it is treated here in conjunction with costuming. (*The Essential Theatre*, 388)

Function : Makeup can serve several functions. First, makeup *characterizes*. It can indicate age, state of health, and race; within limits, it may suggest profession (outdoors versus indoors), basic attitude (through facial lines that suggest such qualities as grumpiness or cheerfulness), and self-regard (pride, or lack of it, in personal appearance). Makeup aids *expressiveness* by emphasizing facial features and making them more visible to the audience. Makeup restores *color and form* that is sometimes diminished by stage lighting. Makeup is indicative of *performance style*. In realistic plays, makeup is usually modeled on everyday

appearance, whereas in nonrealistic plays it may be used to make statements, as in expressionist plays where distorted makeup may indicate distorted ideas or behavior. (*The Essential Theatre*, 388)

Types of makeup : Makeup effects may be achieved in two basic ways : through *painting* and through *added plastic, prosthetic,* or *three-dimensional pieces*. Painting involves the application of color, highlights and shadows to the face or other parts of the body. Plastic makeup includes the addition of such items as false noses, warts, beards, and wigs.

Painted makeup can be divided into four categories : age groups, straight or character makeup; racial/ethnic types; and special effects. *Age makeup* is of concern only when actors are to play characters whose age differs significantly from their own. As preparation, makeup artists need to be familiar with the characteristic distinctions among various age groups : typical coloration, highlights, shadows, and lines. They should be concerned not only with the face but also with hands, arms, and other visible parts of the body, since if these are not made up appropriately they may destroy the illusion created by facial makeup. A *straight makeup* utilizes the actor's own basic characteristics without altering them significantly. A *character makeup* is one that markedly changes the actor's own appearance. The change may be in age, or it may involve making the actor seem fatter or coarser, more lean and wizened, or it may emphasis some distinctive facial feature (such as a thin, sharp nose or large, soulful eyes.) *Racial/ethnic makeup* emphasizes characteristic skin coloration, eye shapes, hair color and texture, along with other traits that differentiate Oriental, Polynesian, Indian, African, Caucasian, and other subgroups. *Special painted effects* include clown makeup, distortions for stylistic reasons, and decorative designs painted on the face as in a tribal ritual. The effects that can be achieved by painting are almost endless. (*The Essential Theatre*, p. 388-389)

अनेक नट, नर्तक, गायक यांच्यासाठी रंगभूषा हा प्रयोगासाठीच्या शारीर व/वा मानसिक तयारीच्या प्रक्रियेचा एक प्रमुख (vital) भाग असतो. रंगभूषेवाचून त्यांना उघडेपण जाणवते. रंगभूषा पूर्ण होण्यासाठी प्रदीर्घ वेळ लागू शकतो. काही गुंतागुंतीची रंगभूषा पूर्ण व्हायची तर कित्येक तास लागू शकतात. आणि रंगभूषाकाराचे साहाय्य लागू शकते. अनेक प्रयोगकर्ते स्वत:च रंगभूषा निश्चित करणे किंवा ठरवणे पसंत करतात. कारण त्यामुळे त्यांच्या भूमिकेचे केंद्र निश्चित होते आणि व्यक्तिरेखेत अनुप्रवेश सुलभ होतो. रंगभूषा धारण करणे हे अलीकडे काहीजण अत्यावश्यक मानत नाहीत, परंतु त्यात चेहऱ्यासंबंधीचे काही संकेत गुंतलेले असू शकतात. जसे की, सर्कसच्या परंपरेत किंवा जपान, चीन येथील प्राचीन नाटकांत, किंवा संस्कृत नाट्यसंस्कृतीत. (याचा अर्थ असा की, विशिष्ट रंगभूषा विवक्षित भावांचा बोध घडवते. भरतमुनींच्या रंगभूषेबाबतच्या सूचना या संदर्भात

पाहायला हव्यात.) *मिडसमर नाइट्स ड्रीम* या नाटकातील पिरॅमसच्या भूमिकेसाठी कोणत्या प्रकारची दाढी वापरायची असा एक प्रश्न विचारात घेतला गेला होता. तथापि मेकअप करणे/रंगभूषा करणे यामागील महत्त्वाचे कारण म्हणजे अतिशय प्रखर प्रकाशात जेव्हा नटाचा चेहरा पाहिला जात असतो तेव्हा जो चेहरा अपेक्षित असेल तो टिकवून धरण्यासाठी रंगभूषा साहाय्यभूत ठरत असते.

प्राचीन ग्रीक वा आशियायी रंगमंचांवर अभिनेते शिशाचे वा जस्ताचे बनवलेले द्रव्य रंगभूषेसाठी उपयोगात आणत (परंतु ते धोकादायक, उपद्रवकारक असते असा शोध लागला.) या द्रव्यावर नंतर रंगाचा लेप लावीत. किंवा ते मुखवटे वापरीत. पाश्चात्त्य रंगमंचावर उपयोगात आणले जाणारे रंगभूषेचे साधन म्हणजे तेलाचा पाया असणारे किंवा ग्रीस असणारे रंग. काही जणांनी ठराविक असे भाव चेहऱ्यावर नाटकभर बाळगण्याचे तंत्रही उपयोगात आणलेले दिसते. काही जणांनी भरपूर बारकाईने रंगभूषा करण्याकडे आपला कल व्यक्त केलेला आढळतो. ठराविक भाव असणारी रंगभूषा करणाऱ्या नटांविरुद्ध नाटककार स्ट्रिंडबर्ग याने *मिस ज्यूली* (MISS JULIE) या एक अंकी नाटकाच्या प्रस्तावनेमध्ये टीकेचे कोरडे ओढले आहेत. तो लिहितो, ''आता मेकअपविषयी/ रंगभूषेविषयी एक शब्द. स्त्रिया, ज्या सत्यापेक्षा सौंदर्याला अग्रक्रम देतात, त्या माझे ऐकतील अशी काही आशा मला नाही. परंतु अभिनेत्याने असा विचार केला पाहिजे, की आपल्या चेहऱ्यावर एक अमूर्त अशी व्यक्तिरेखा थापून घेणे हे खरोखरी आपल्या नाट्यप्रयोगातील कामाला साहाय्यभूत होणारे आहे का? समजा एखाद्याच्या चेहऱ्यावर भयावह अशा स्वरूपाचा भाव असणारी रंगभूषा केली गेली आणि त्याला जर त्याच्या चेहऱ्यावर स्मितरेषा उमटलेली दर्शवायची असेल तर तो ती कशी काय दाखवणार? किंवा बिलियर्डच्या चेंडूसारखे खोटे गुळगुळीत कपाळ असेल तर त्यावर म्हातारा माणूस खरोखरीच रागावल्यावर दिसणाऱ्या सुरकुत्या कशा काय दिसणार? आधुनिक मनोविश्लेषणात्मक नाटकांत जेव्हा चेहऱ्यावरच्या अभिनयातून अतिशय सूक्ष्म अशा प्रतिक्रियांचे दर्शन घडवायचे असते अशा वेळी लहानशा रंगमंचावर बाजूंनी प्रखर प्रकाशझोत टाकून जेव्हा नट कोणतीही रंगभूषा न करता किंवा अगदी किमान रंगभूषा करून अभिनय करीत असेल तेव्हा समर्थ अभिनयाचा अधिक चांगला प्रत्यय येऊ शकेल.''

अनेक नट, नर्तक व गायक यांच्या बाबतीत रंगचर्या–मेकअप हा प्रयोगापूर्वीचा त्यांच्या शारीर व मानसिक तयारीचा एक अतिशय महत्त्वाचा भाग आहे. रंगचर्येवाचून, मेकअपच्या मुखवट्यावाचून आपण अपुरे आणि उघडे आहोत असे त्यांना वाटते. मेकअपची क्रिया पूर्ण व्हायला खूप वेळ लागतो. मेकअपच्या साहाय्याने काही व्यामिश्र प्रक्रिया साधावयाची असेल तर कित्येक तासही लागतात आणि मेकअप करणाऱ्या तज्ज्ञ व्यक्तीचे साहाय्यही लागते. काही नट आपला मेकअप स्वत:च करू इच्छितात कारण त्यामुळे मेकअप हे संबंधित व्यक्तिरेखेत अनुप्रवेश करण्याचे एक साधन आहे असे त्यांना वाटत असते. आता, हल्ली मेकअप करणे हे अत्यावश्यक मानले जात नाही. परंतु मेकअपमुळे चेहरा संकेतबद्ध (एनकोडिंग) होत असतो. विशेषत: जपान, चीन आणि संस्कृत नाट्यपरंपरेत. मेकअप करणे हे रंगमंचावरील प्रखर प्रकाशात नटाचा चेहरा आहे तसा टिकवून ठेवण्याचे एक साधन आहे.

रंगभूषा नटाच्या वेषभूषेला पूर्णता आणते आणि दूर अंतरावरूनही भरपूर प्रकाशात त्याची शारीर ठेवण

स्पष्ट दिसेल हे साधते. प्रेक्षकांना रंगमंचावर साकार होणाऱ्या व्यक्तिरेखेचे व्यक्तिमत्त्व, वय, वंश, अथवा सर्वसामान्य शारीर ठेवणीचे तपशील नीट दिसावेत यासाठी जे काही साहाय्य मिळावे ते रंगभूषा पुरविते. जरी अभिनेत्याला आपण जसे आहोत तसे दिसावे अशी इच्छा असली तरी रंग उतरविण्याची/फिके करण्याची प्रकाशयोजनेची शक्ती, प्रकाशयोजनेचा परिणाम लक्षात घेता रंगभूषा अत्यावश्यक ठरते.

अभिनेत्याचे दृश्य रूप पूर्णपणे बदलण्यासाठीही रंगभूषेचा उपयोग होत असतो. रंगमंचावरील आधुनिक रंगभूषेचा पायाभूत घटक फाउंडेशन आणि सूक्ष्म रंगछटा हा असतो. ग्रीसपेंटची जागा आता पॅनकेकने घेतली आहे. लावण्याच्या दृष्टीने हा प्रकार आता अतिशय सुलभ झाला आहे. लिपस्टिक, 'रोग', लाइनर्स, मस्करा आणि पावडर यांचा उपयोग ब्रशेस आणि पेन्सिल्स यांच्या साहाय्याने केला जातो. यांखेरीज सिंथेटिक केस, केसांच्या छटा, डिंक, द्रावणे यांचेही साहाय्य घेतले जाते. 'इंटिमेट थिएटर' मध्ये रंगभूषा अतिशय कमी किंवा अजिबात नाही असा प्रघात आहे.

रंगभूषेबाबत दोन मूलभूत संकल्पना आहेत. एक सरळ (स्ट्रेट) आणि दुसरी व्यक्तिरेखानिष्ठ (कॅरॅक्टर). पहिल्या संकल्पनेमध्ये रंगभूषा अभिनेत्याच्या ठेवणीचे दुरूनही यथातथ्य दर्शन घडावे असे अपेक्षित असते. परंतु दुसऱ्या-व्यक्तिरेखानिष्ठ रंगभूषेत नटाच्या चेहऱ्याचे रूपांतर आणि त्याचे वय व त्याचा स्वभाव, दृष्टिकोण व्यक्त व्हावा असा प्रयत्न असतो. नाक, पापण्या, जबड्याची ठेवण, सुरकुत्या, डोळ्यांखालची सूज (आय पॉकेट्स) दात, भिवया, केस किंवा दाढी यासंबंधीचे काम म्हणजे रंगभूषा करण्यावर पात्राचे अस्तित्व उभे राहाते. काही बाबतींत तुटके केस, केसांचा टोप (विग), चेहऱ्यावरील रेघ (स्कार) किंवा चेहऱ्याची विरूपता या मार्गानेही अपेक्षित परिणाम साधला जातो. जेथे रंगभूषा ही विशेष गुंतागुंतीची असेल तेथे ती नाटकाच्या एकंदर आकृतिबंधाशी पूर्णत: संबंधित असेल. परंतु कुठल्याही परिस्थितीत रंगभूषा ही वेषभूषेस पूरक असायला हवी आणि व्यक्तिरेखेच्या निर्मितीस साहाय्यक असायला हवी. रंगभूषेचा विशेष उपयोग मेलोड्रामामधील भयानक दृश्ये उभी करताना होतो. विशेषत: जखमा आणि रक्त यांचा आभास उत्पन्न करताना.

मेकअप नटाच्या वेषभूषेला पूर्णता देतो. आणि लांब अंतरावरूनदेखील तीव्र प्रकाशात त्याची शारीर वैशिष्ट्ये स्पष्टपणे दिसू शकतात. व्यक्तिरेखेचे व्यक्तित्व, वय, वंश किंवा सर्वसामान्य शारीर स्थिती यांची सुस्पष्ट जाणीव प्रेक्षकांना मेकअपमुळे होते. नट जसा आहे तसाच दिसावयाचा असेल तर त्यासाठीही मेकअपची आवश्यकता आहेच. कारण प्रकाशामुळे चेहऱ्यावरचे रंग ओसरण्याचे, लोपण्याचे, विरण्याचे जे भय असते ते दूर होते. काही वेळा तर उलट म्हणजे नटाला आपले दर्शन पूर्णपणे बदलण्याची आवश्यकता असते. त्यासाठीही मेकअप अत्यावश्यक असतो. रंगमंचावरील आधुनिक मेकअपमध्ये फाउंडेशन व सूक्ष्म रंगछटा यांचा समावेश असतो. आता ग्रीसपेंट उपयोगात आणत नाहीत. मेकअप करण्यासाठी 'रोग'ची रंगछटा, लिपस्टिक, लायनर्स, मस्करा आणि पावडर यांचा उपयोग होतो आणि त्यासाठी पेन्सिल, ब्रशेस यांचे साहाय्य होते. याशिवाय इतरही वस्तू साहाय्यभूत ठरतात. मेकअप कमीत कमी किंवा मुळीच करायचा नाही अशी प्रवृत्ती हल्ली वाढीला लागली आहे.

मेलोड्रामात मेकअपचा उपयोग विशेषेकरून असतो. कारण तेथे अनेकदा रक्ताचे ओघळ, जखमा यांसारखे

भयानक रूपदर्शन घडवावे लागते. यासाठी अर्थातच मेकअपचे विशेष ज्ञान असणे गरजेचे असते. मेकअप व मेकअपच्या पद्धती सतत बदलत राहात असल्यामुळे त्यासंबंधीची साहित्यनिर्मिती होण्यात अडचण उत्पन्न होते. आधुनिक रंगभूषेची तंत्रे आणि तऱ्हा सातत्याने बदलत राहातात, त्यामुळे रंगभूषेबाबत आज जे विधान करावे ते उद्या बदलण्याची वेळ येऊ शकते.

❖ ❖

रंगचर्या (Make up) : २

Make up : Makeup enhances the actor and completes the costume. It is essential to the actor's visibility. In a large theatre, distance and lighting make an actor's features without makeup colorless and indistinct. Like the costume, makeup helps the actor reveal character by giving physical clues to age, background, ethnicity, health personality, and environment.

Makeup is classified as *straight and character*. Straight makeup highlights and actor's features and coloring for distinctness and visibility. Character makeup transforms the actor's features to reveal age or attitude. Noses, wrinkles, eyelashes, jawlines, eye pouches, eyebrows, teeth, hair and beards can be added to change the actor's appearance. Character (sometimes called *illustrative*) makeup can make a young actor look older; can give the actor playing Cyrano his huge, bulbous nose; and can transform Sir Laurence Olivier into Othello the Moor. When misused, makeup can destroy the actor's characterization by giving an external look that conflicts with the character's inner life. The actor must know, then, the basics of makeup as an art and how to work with hair and wigs.

Makeup is normally applied by the actor and approved by the designer. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 267-268)

Make up : Related to costume is *makeup* - the application of cosmetics (paints, powders, and rouges) to the face and body. With regard to age and the special facial features associated with ethnic origins, a key function of makeup is to help the performer personify and embody a character.

Theatrical makeup used to be more popular than it is today. In a modern small theater, performers playing realistic parts will often go without makeup of any consequence. But makeup has a long and important history in the theater, and

sometimes it is a necessity - one good example being makeup to highlight facial features which would not otherwise be visible in a large theater. Even in a smaller theater, bright lights tend to wash out cheekbones, eyebrows, and other facial features.

Makeup is often essential because the age of a character differs from that of the performer.

When makeup is used, the human face becomes almost like a canvas for a painting. The features of the face may be heightened or exaggerated; or symbolic aspects of the face may be emphasized. In either case, makeup serves as an additional tool for the performer in creating an image of the character. (*Theater Experience*, pp. 399-400)

१. बदलती कला

रंगचर्या (मेकअप) ही रंगभूमीवर महत्त्वाची असते कारण ती नटाच्या चेहऱ्यावर शेवटचा हात फिरवत असते आणि बऱ्याच प्रकारची माहिती सांगत असते. काबुकी व कथकली या रंगचर्या हा एक विधिपूर्वक करावयाचा समारंभ मानला जातो. नटांचे मख्ख चेहरे (स्मग फेस्ड) मेकअप करून मग ते प्रेक्षकांना दाखवतात.

जर आपण रंगचर्या म्हणजे नैसर्गिक वैशिष्ट्ये सजवून दाखविणे या दृष्टीने पाहात असलो, तर रंगचर्येची कला आपल्याला रंगभूमी या कलेइतकीच जुनी आहे हे ध्यानात येईल. ग्रीकांनी मेकअपचा उपयोग नटांना अधिक सजवावे यासाठी केला नाही, तर प्राण्यांच्या रक्ताने व राखेने रंगवण्यासाठी केला. ते मुखवटे वापरतच. सौंदर्यप्रसाधक रंगचर्या ही खरे म्हणजे अदृश्य असायला हवी. आणि त्या प्रकारे सोळाव्या शतकापासून सौंदर्यप्रसाधनांचा उपयोग करीत. जसजसे तंत्र विकसित होत गेले, रंग हळूहळू चेहरा झाकू लागला, तसतसे अठराव्या शतकात नटांनी आपले चेहरे फारच मोठ्या, भडक प्रमाणात रंगवायला आरंभ केला. त्यामुळे एक समकालीन उद्गार असा प्रकटला ''सर्व नट रंगमंचावर जे दिसायला ते म्हणजे डॅमसेल्स (Damsels).'' राण्या आणि नायिका इतका रंग लावत की त्यांचा वर्ण अगदी ताजा व गुलाबी, अगदी तरुण दूधवाल्या मुलींसारखा दिसे. रंगचर्येचे तंत्र कोणतेही असो, मेकअपसाठी त्वचेचा रंग रंगमंचावरच्या प्रकाशात वापरला जाई. आणि प्रकाशात अनेक बदल होत गेले. आधी गॅसबत्त्या व नंतर विजेचा प्रकाश.

२. कार्ये :

अ. सौंदर्यप्रसाधन

दर दिवशी होणारा हा उपयोग रंगमंचावर मोठ्या प्रमाणावर केला जातो. वयस्क व्यक्तिरेखांसाठी याचा उपयोग तितकासा केला जात नाही, त्यांनी तरुण दिसावे यासाठी तो होतो. मेकअप करणारे जे कलाकार असतात ते नटांच्या दिसण्यात सर्व प्रकारच्या दुरुस्त्या आणि सुधारणा करीत असतात : डोळ्यांखालची सूज घालवणे, दुहेरी हनुवटी काढून टाकणे, वेगवेगळे डाग/ठिपके काढून टाकणे इत्यादी. एखादा प्लास्टिक सर्जनच केवळ यांच्यापेक्षा चांगले बदल घडवून आणू शकेल.

आ. चेहऱ्याचे चिन्हांकन करणे

काही रंगभूमींवरील परंपरा, उदा. चिनी, या केवळ रंग आणि सामाजिक विशेष यांतील समांतरत्वावर/ संवादावर प्रतीकात्म अशी पद्धती वापरतात. पांढरा रंग हा बुद्धिवंतांसाठी, लाल हा निष्ठावान नायकासाठी, गडद निळा हा अहंकारासाठी, रुपेरी हा देवांसाठी इत्यादी.

इ. शरीराचे नाट्यदर्शीकरण करणे

चेहऱ्याचा मेकअप करण्याच्या कलेत मेकअप एकाच वेळी नाट्यरूपीकरण व चेहऱ्याची यंत्रणा अशा दोहोंनाही अधोरेखित करू शकतो आणि त्याला जिवंतपणाचे, नव्याने नैसर्गिकता आणून देण्याचे, तसेच आंतरिकता आणण्याचे कार्य करू शकतो. रंगभूमीची जी स्वाभाविक व कृत्रिम यांचे मिश्रण साधण्याची, वस्तू व चिन्ह यांचे एकत्रीकरण साधण्याची, आंतरिक अंतर्गत संदिग्धता आहे त्यावर रंगचर्येचे – मेकअपचे कार्य चालते.

ई. विस्तारित मेकअप

मेकअप केवळ चेहऱ्यापुरताच मर्यादित असत नाही, तो सर्व शरीराला केला जातो. नटाचे केस, पायावरच्या रेषा, (विरूपीकरण न करता) चेहरे काहीसे अनैसर्गिक करणे इत्यादी. मेकअप हा काहीसा प्रतीकात्म असा चालता संच आहे. मुखवटा, प्रकाश, रंगभूषा या सादरीकरणासाठी उपयोगात येणाऱ्या वस्तूंप्रमाणे तो नाट्यीकरणास जसा साहाय्यकारी ठरतो तसाच निर्मितीला सौंदर्यात्मता प्राप्त व्हावी यासाठीही उपयुक्त ठरतो.

❖ ❖

वेषांतर (Disguise)

Disguise : To ware masks, false hair, character makeup, or clothing either to conceal and actors identity or to allow him or her to pose as another person. This makes possible anything from complicating the plot to having one actor double in other roles. (*NTC's Dictionary*)

Disguise : The use of a costume or mask to change a character's identity, in a manner that may be concealed from the other characters or from the audience or disclosed to some of the characters or to the audience. The change may be individual (one person as opposed to another), social (a particular status for another), political (for example *Measure for Measure*), or of gender.

Disguise is often used, particularly in comedy, to produce all kinds of dramatically interesting situations-mistaken identity, play within a play, voyeurism. (*Dictionary of the Theatre*)

(१) वेषांतराची क्षमता (The potential of disguise)

इतर व्यक्तिरेखा किंवा प्रेक्षक यांच्यापासून किंवा काही व्यक्तिरेखांपासून वा प्रेक्षकांपासून रंगमंचाच्या साहाय्याने किंवा मुखवट्याच्या उपयोगाने एखादी विशिष्ट व्यक्तिरेखा लपविणे किंवा काही व्यक्तिरेखा वा प्रेक्षक यांच्यापुरतीच ती व्यक्तिरेखा उघड करणे. हा पालट व्यक्तिगत (एक व्यक्ती व दुसरी व्यक्ती), सामाजिक (विशिष्ट स्थान इतरांसाठी), राजकीय (मेजर फॉर मेजर) किंवा लिंगबदल या स्वरूपाचा असू शकतो.

वेषांतराचा उपयोग बहुधा सुखात्मिकांमध्ये, सर्व प्रकारच्या नाट्यात्म दृष्ट्या रंजक अशा प्रसंगांत केला जातो. प्रसंग म्हणजे चुकून एखाद्या व्यक्तीला भलतीच समजणे, नाटकात नाटक, कामभावनोत्पादक प्रसंग इत्यादी संदर्भात केला जातो. या प्रकारात अभिनय हा अतिनाट्यात्म (over theatricalize) केला जातो. एखादी भूमिका किंवा व्यक्तिरेखा यांची जी धारणा असते तिचे अधिष्ठान वेषांतराचा एक प्रकार असतोच, त्यात पुन्हा त्या नटाने वेषांतर करणे हे अतिनाट्यात्म होणे स्वाभाविकच होय. म्हणजे रंगमंचापुरतेच नव्हे, तर प्रेक्षकांच्या दृष्टीलादेखील. पाहाणाऱ्याचा चटकन विश्वास बसावा म्हणून (वास्तववादी अभिनयात) किंवा नाट्यात्म संकेत (convention) म्हणूनही वेषांतर सादर केले जाते. नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या नाटककार हे तंत्र योजत असतो. कारण नाटकाच्या विकासात, कथानकाच्या उभारणीत व प्रगतीत पेचप्रसंग उभे करणे व नाटकाच्या शेवटी तो पेच सोडवणे यासाठी नाटकात विशिष्ट माहिती एका व्यक्तिरेखेकडून दुसरीकडे पोचणे/जाणे हे आवश्यक असते. (प्र. के. अत्रे यांच्या नाटकात किंवा देवल यांच्या *संशयकल्लोळ* या नाटकात किंवा काही ऐतिहासिक नाटकांत येणारे वेषांतराचे प्रसंग या ठिकाणी उल्लेखनीय ठरतात.)

(२) नाटकाची पायाभूत परिस्थिती (The basic situation of theatre)

रंगभूमीवर वेषांतर अजिबात अपवादात्मक नाही; उलट नटाने दुसरी व स्वत:ची भूमिका करणे ही नाटकातील पायाभूत परिस्थितीच असते. कारण जीवनातही अनेक जण मुखवटे धारण करून आपल्या इच्छा किंवा योजना किंवा प्रकल्प पुरे करीत असतात. वेषांतर ही नाट्यमयतेची, रंगमंचाची खूण (a mark) आहे. मग ते नाटकातले नाटक असो, किंवा आरशाचा प्रतिबिंबासाठी (रिफ्लेक्शन) केलेला उपयोग असो. प्रेक्षकांच्या आत्मीयतेवाचून/समजूतदारपणावाचून हे शक्य होत नाही. कारण प्रेक्षकांनीच हा संकेत स्वीकारायला हवा. ''नाटकातले/रंगमंचाचे सत्य हे वास्तवातले सत्य नसते. रंगमंचावरील वेषांतर ज्या प्रकारे उपयोगात आणले जाते त्यातून संपूर्ण रंगमंचीय प्रयोग एका सर्वसामान्य, जवळपास अपरिहार्य अशा स्थानबदलाकडे (transposition) नेला जातो.''

(३) वेषांतराची रूपे (Forms of Disguise)

वेषांतर बहुधा रंगचर्येतील किंवा मुखवट्यातील पालटाचे रूप घेत असते. परंतु भाषाबदलाने किंवा शैलीबदलाने, वर्तनात थोडाफार फरक करण्याने किंवा खरे विचार वा भावना लपविण्यानेदेखील, वेषांतर साध्य होत असते. एक खूण म्हणून प्रेक्षकाला किंवा दुसऱ्या व्यक्तिरेखेला वेषांतरार्फत हे सुचवले जाते की आता मुखवटा धारण केला जात आहे. ''डिसगाइस ॲज व्हर्टिगो'' निरीक्षणकर्त्याला चक्रावून टाकतो. संदर्भबिंदू हरवतात, व्यक्तिरेखा एकमेकींची दिशाभूल करतात.

तात्त्विक पातळीवर किंवा नाट्यरचनाशास्त्राच्या दृष्टीने वेषांतराची कार्ये अनेक प्रकारची आहेत. परंतु बहुधा वेषांतर हे वास्तवाच्या व दिसण्याच्या प्रतिबिंबाकडे नेत असते. माणसाचे व्यक्तित्व, सत्याची जाणीव करून देणे. कथानकासाठी वेषांतर संघर्षाचे कारण ठरते. उघड होण्याच्या प्रक्रियेस वेषांतर गती देते, माहितीची देवघेव शक्य करते, दोन भिन्नलिंगीयांत किंवा वर्गांत समरप्रसंग घडवून आणते. व्यक्तिरेखांचे खरे स्वरूप प्रकट करण्यासाठी किंवा व्यक्तिरेखांत उत्क्रांती घडवून आणण्यासाठी वेषांतर हा (सत्यावर) प्रकाश टाकणारा किंवा एक जवळचा सोपा मार्ग (शॉर्टकट) म्हणून कार्य करते. आदर्श नाट्यात्म संकेताचे कार्य करते. अनेकदा वेषांतर हे घातपाती स्वरूपाचे असते. कारण ते नाटककाराला लैंगिक संदिग्धतेवर किंवा व्यक्तींच्या आंतरबदलांच्या शक्यतेवर आणि सामाजिक वर्गवारीवर भर देण्याचा (किंवा तो प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविण्यास) अधिकार देत असते. (उदा. शेक्सपिअर किंवा ब्रेश्त यांची नाटके.)

❖ ❖

पडदा (Curtain) : १

Curtain : A large movable piece of fabric, used to conceal the stage from the auditorium in a proscenium theatre. Probably because the curtain moves at highly significant moments, it is a general metaphor for the temporal boundary between stage and real life and thus curtain can mean the last one, event or line of a scene, act or play; the start time; the way in which curtain is moved (fast, slow, interrupted etc.) or a warning to clear the stage just before the curtain is raised. (Oxford Encyclopedia Vol. I)

Curtain : A movable (commonly, suspended) barrier or screen of cloth or other material, used to conceal all or part of the stage, and commonly also (or instead) to provide scenic effect. Sometimes, the main curtain, which rises at the beginning of a performance and falls at the end, in contradistinction to an act or scene curtain. By extension, the end of a scene, an act, or a performance, marked by the fall or closing of a curtain; the rise or opening of the curtain at the beginning of a performance, as an eight o'clock *curtain*; a warning call announcing the rise of the curtain (British : *Curtain up!*); a theatrical effect, solution, or line at the end of an act or performance as a *strong curtain*, etc. (*Theatre Language*, p 86)

Curtain : Literally, the drape in a proscenium arch theatre that closes of the stage from the audience's view. Also called the house curtain. It may be raised and lowered or opened side-to-side at the end of scenes, acts, or the play itself. In nonproscenium theatres, the balkout of all stage lighting is used in place of the curtain to signal such endings. (*NTC's Dictionary*)

Curtain : The curtain is used to conceal the scenery or stage temporarily to allow the property people and stagehands to do their work unseen, in the theatre based on illusion.

The curtain is the tangible sign of the separation between stage and auditorium, the line between the watched and the watcher, the border between what can be semiotized (and thus become a sign) and what cannot (the audience). Like an eyelid, the curtain protects the stage from the gaze. When open, it gives access to a hidden world composed of both what is actually visible on stage and what can be imagined in the wings "in the mind's eye", as Hamlet says, and thus on *another stage* (that of the imagination). Every curtain opens into a second curtain which is all the more difficult to open for being invisible, not so much the boundary of the wings, as the frontier of what is off stage, of the *other stage*. (*Dictionary of the Theatre*)

नाटकाचा कापडी पडदा. प्रेक्षागृहापासून रंगमंच झाकण्यासाठी उपयोगात येणारा. पडद्याची हालचाल ही अर्थपूर्ण क्षणी होत असते. रंगमंच व वास्तव जीवन यांतील सीमारेषा अशा रूपकार्थीदेखील पडदा या संज्ञेचा प्रयोग केला जातो. प्रवेशाच्या, अंकाच्या वा नाटकाच्या संदर्भातील सूचना देण्यासाठी याचा उपयोग केला जातो. प्रवेश, अंक वा नाटक सुरू होताना पडदा सरकवला जातो. पूर्वी पडदा उभा गुंडाळला जात असे, आता तो (रंगमंचाच्या डावी-उजवीकडे) सरकवला जातो. दोन भागांत. हा पडदा नाटकातील दृश्यदर्शनासाठी उपयोगात येत नाही, तर प्रेक्षकवृंद व रंगमंच यांतील भेदनिदर्शक म्हणून उपयोगात येतो. त्याला 'प्रॉसिनियम कर्टन', 'फ्रंट कर्टन', 'हाउस कर्टन' अशा संज्ञांनीही संबोधले जाते.

या पडद्यामुळे रंगमंचावरील दृश्यांची मांडणी करणे, प्रवेशांची/अंकांची रचना करण्यासाठी आवश्यक ते बदल करणे शक्य होते. याचा अर्थ नाटक चालू असताना नेपथ्ययोजनेतील बदल करण्यासाठी या पडद्याचे साहाय्य होते.

'पडदा पडला' या वाक्प्रचाराने एखादी घटना, प्रसंग, झगडा, द्वंद्व संपले असेही सुचवले जाते. नाटकांतील विविध दृश्यांची पार्श्वभूमी सुचवणारे पडदेही एकोणिसाव्या शतकात उपयोगात येत. ते रंगवलेले असत. उदा. रस्ता, बाजार, घर, दिवाणखाना, निसर्गदृश्य इत्यादी. जसजसे नेपथ्ययोजनेत परिवर्तन होत गेले तसतसे या पडद्यांचे अस्तित्व संपुष्टात आले. आणि एकच एक विभाजक पडदा तेवढा उरला.

❖ ❖

पडदा (Curtain) : २

Curtain : (1) Rise or fall of the actual curtain, which separates a play into structural parts. 2) Last bit of action preceding the fall of the curtain. (*Theater Experience*, p. 445)

१. आभासनिष्ठ रंगभूमीच्या संदर्भात पडद्याचा पहिला उपयोग नाटक सुरू होण्यापूर्वी रंगमंचावरील नेपथ्य, तत्सम काही प्रॉपर्टी आणि रंगमंचव्यवस्था करणारी मंडळी यांना नाट्यगृहातील प्रेक्षकांच्या दृष्टीआड राहाता यावे, संपूर्ण रंगमंच झाकला जावा यासाठी होत असतो.

२. पडदा ही रंगमंच व प्रेक्षागृह यांच्यातील विभाजनाची सहज समजण्याजोगी खूण आहे. जे काही पाहायचे आहे, जे चिन्हांकित व्हावयाचे आहे व जे पाहाणारे आहेत त्यांच्यातील ही सीमारेषा. पडदा हा दृष्टीपासून रंगमंचाचे रक्षण करतो. ज्या वेळी पडदा उघडतो त्या वेळी लपलेले जे जग असते, दोन्ही प्रकारचे, म्हणजे रंगमंचावर प्रत्यक्ष दृश्य असणारे आणि जे मनाच्या डोळ्यांच्या पंखांत सामावलेले कल्पनेने अनुभवायचे

ते, ''in the mind's eye'' असे हॅम्लेट म्हणतो; आणि अशा प्रकारे (कल्पनेचा) दुसरा रंगमंच प्रत्येक पडदा उघडतो दुसऱ्या पडद्यासाठी. हा उघडणे अवघड असते कारण तो अदृश्य असतो. जी पंखांची सीमा नसते, कारण रंगमंचापलीकडे दुसऱ्या रंगमंचाचे क्षितिज असते.

३. पडदा हा अनुपस्थितीविषयी बोलतो. सर्व इच्छांची आणि सर्व प्रतिनिधित्वाची (नाट्यात्म किंवा इतर कुठलीही) अनुपस्थिती. फ्रॉइडने वर्णन केलेल्या मुलाप्रमाणे. फ्रॉइडने मुलाला अदृश्य केले व पुन्हा त्याला दिसते केले. त्याच्या आईच्या अनुपस्थितीसाठी, आणि ती अशासाठी की ती पुन्हा अदृश्य व्हावी. पडदा रंगमंचावर जातो आणि नकार होऊन पुन्हा पडतो. त्यातून काहीतरी लपवले गेले आहे हे ध्यानात येते. त्यातून कुतूहल जागृत होते आणि पडदा उघडण्याची इच्छा निर्माण होते. तेव्हा पडदा उघडणे व धाडकन पडणे, या दोन प्रक्रियांत प्रयोगास विराम देत आणि त्याच्या सीमारेषा नेमक्या करत (defining) रंगमंचावरील जग सँडविचसारखे होते.

काही सैद्धान्तिक अगदी टोकाची भूमिका घेत असे मानतात की, नाट्यगृहात सादर केले जाणारे प्रयोग हे केवळ पडद्याच्या होणाऱ्या हालचालींच्या समर्थनासाठीच होत असतात. ते नाटकभर झोपतात आणि प्रयोगाच्या आधी पडदा वर गेला की आनंद अनुभवतात आणि शेवटी पडदा खाली येतो. या पारंपरिक जड अडथळ्याला, ओझ्याला आव्हान देऊन ब्रेश्तने असे धोकादायक साधन सर्वस्वी काढून टाकले पाहिजे असा अभिप्राय व्यक्त केला आहे.

४. पडद्याचे आणखी काही सौम्य प्रकार आहेत; अंधार करण्यासाठी वापर करणे आणि उजेड करून किंवा संगीताची योजना करून प्रवेशांमध्ये मध्यांतर (interludes) घडवणे, एक आड एक भाषण व मौन अशी रचना करणे; थोडक्यात म्हणजे जेणेकरून उपस्थिती-अनुपस्थिती परस्परांसमोर उभ्या राहातील अशा प्रकारची कुठलीही दुहेरी (binary) व्यवस्था करणे. नाट्यगृहात एक पडदा दुसऱ्यास लपवू शकतो.

❖ ❖

चौथी भिंत (Fourth Wall) : १

Fourth Wall : The invisible wall of a set through which the audience sees the action of a play. In representational performances, the wall is intact even to the extent of an actor looking out a "window" in that wall or examining a picture "hung" there. In presentational performances an actor may "break" the fourth wall by addressing the audience or going out among them. In the Fran Charnos revue *the all night strut*, cast members go into the audience and bring people onto the stage to dance with them. (*NTC's Dictionary*)

Fourth Wall : Imaginary wall separating stage from audience. (*Dictionary of the Theatre*)

Fourth Wall : A convention which dictates that the audience and stage are separated by an invisible "fourth wall". The purpose of these convention is to foster illusionism, that is, the acceptance that what is happening on stage is both a "real, but a separate actuality". The fourth wall convention is thus most suited to representational styles such as realism. To "break the fourth wall" is to acknowledge the presence of the audience. The fourth wall convention was instrumental in the development of sub text as it made asides and soliloquies unacceptable. (*R. Kerry White*)

रंगमंचाला प्रेक्षकांपासून वेगळे करणारी काल्पनिक भिंत. आभासनिष्ठ (वा निसर्गवादी) रंगभूमीच्या बाबतीत प्रेक्षक रंगमंचावरील जी कृती पाहात असतात ती एका पारदर्शी अडथळ्याच्या मागे स्वतंत्रपणे उलगडत असते. नटांना पाहिल्यामुळे ज्यांची विशेष तृप्ती होत असते अशा प्रेक्षकांना नाट्यगृहात निमंत्रित केलेले असते. ते अशा रीतीने वागत असतात की त्यांना जणू चौथ्या भिंतीपासून संरक्षण मिळाले असून तेथे प्रेक्षकवर्ग नाहीच.

मोलिएरला असे वाटले होते की ही अदृश्य भिंत नटांना व रंगमंचाला निरखणाऱ्या प्रेक्षकांपासून लपवू शकते का? परंतु डिडेरोने यातील सत्य ओळखले होते. तो म्हणतो, ''तुम्ही रचत असा किंवा अभिनय करीत असा, प्रेक्षक जणू अस्तित्वातच नाही असा विचार करा. कल्पना करा, की रंगमंचाच्या कडेला एक भली मोठी भिंत असून ती तुम्हांला प्रेक्षकांपासून वेगळे करीत आहे; अशा प्रकारे वागा, अभिनय करा की जणू पडदा कधी वर जाणारच नाही.'' वास्तववाद व निसर्गवाद या दोन्ही विचारधारांनी रंगमंच प्रेक्षकांपासून वेगळा राहील या आवश्यकतेवर भर दिला. मात्र समकालीन रंगभूमीला हा आभास दूर करण्यात रस आहे. रंगमंचाचे पुनर्नाट्यीकरण करण्यात किंवा प्रयोगात प्रेक्षकांना सहभागी होण्यास भाग पाडण्यात समकालीन रंगभूमी विशेष रुची बाळगते. खरे म्हणजे रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यात सीमारेषा आहे, परंतु दोन्ही दिशांनी सतत सीमा ओलांडली जाते, आणि या नकारावरच रंगभूमी टिकून आहे.

❖ ❖

चौथी भिंत (Fourth Wall) : २

Fourth Wall : The fourth wall is the notional wall separating the stage from the auditorium in naturalistic drama. The term derives from the naturalistic theatre tradition of building three walls of a room on the stage and leaving the fourth or audience wall blank or with only a few token objects to suggest the completion of an actual room. Thus the audience looks into the room through its imaginary fourth wall.

The term is now used much more inclusively to mean the imaginary barrier separating the actors from the audience whatever the stage setting or productions type. even in theatres-*in-the-round*, where all four walls are imaginary 'the fourth wall' can describe the boundary between the private reality of the actors' space and the public space of the auditorium

The fourth wall is the most commonly accepted theatrical convention of the modern drama. an audience accepts without complaint that a room they are looking at has only three walls, that a window, a fireplace, a portrait or the masonry of a fourth wall is necessarily transparent even when every other construction on the stage seems to be real. (*Theatre Craft,* p. 282-283)

प्रेक्षक आणि रंगमंच यांना अदृश्य 'चौथी भिंत' या संकेताने परस्परांपासून वेगळे केलेले असते. या संकेताचा हेतू आभासवादाला बळकटी देण्याचा असतो. याचा अर्थ रंगमंचावर जे घडते ते 'खरे' परंतु वेगळे वास्तव असते या वस्तुस्थितीचा केलेला स्वीकार अशा स्वरूपात चौथ्या भिंतीचा संकेत हा वास्तववादाशी सुसंगत असतो. या संदर्भात एडविन विल्सन यांनी *द थिएटर एक्सपिरियन्स* या ग्रंथात म्हटले आहे – Convention, in a proscenium - arch theater, that the audience is looking into a room through an invisible fourth wall. (p. 446)

ही चौथी भिंत पाडणे/मोडणे म्हणजे प्रेक्षकांचे अस्तित्व त्यांची उपस्थिती मान्य करणे. चौथी भिंत हा संकेत उपसंहिता विकसित व्हायला आणि 'एकीकडे' व स्वगते अस्वीकृत होण्यासाठी कारण ठरले.

कोणतेही नाटक सादर करताना कळीचा प्रश्न असा, की प्रेक्षक कशासाठी असतात, आणि नाटकाचा परिणाम कोणता होतो? कोणत्या प्रकारचे सादरीकरण करायचे, अभिनयशैली कोणत्या असाव्यात; रंगभूषा, नेपथ्य कोणते असावे इ. सर्व बाबतींत दिग्दर्शक जे निर्णय घेतो ते निर्णय वरील मूलभूत प्रश्नांची दिग्दर्शकाची जी उत्तरे असतील त्यांवर अवलंबून असतात.

स्टॅनिस्लावस्कीचा रचनाकार सिमॉव्ह (VIKTOR SIMOV, (1858-1935)) याने केलेली जी नेपथ्ये होती ती 'बॉक्स सेट' (box set) च्या मूळ आकृतिबंधावर आधारलेली विभिन्न नेपथ्ये होती. वेगवेगळे कॅन्व्हासचे

फ्लॅट्स एकत्र जोडून आणि त्यांत मधेमधे खिडक्या, दारे, इतर काही ठळक तुकडे टाकून रचनाकार जे नेपथ्य करीत असे त्यातून उत्तम प्रकारची अंतर्रचना (interior) होत असे. ती प्रेक्षकांना नाटकातील पात्रांची अभिरुची, आर्थिक परिस्थिती यांसंबंधीची कल्पना दृश्य स्वरूपात देत असे. त्याचबरोबर नट ज्या व्यक्तिरेखा साकार करीत त्यांचे पर्यावरण सादरीकरणाला खरा आधार पुरवीत असे. 'बॉक्स सेट'मध्ये नट हे नेपथ्याच्या भिंतींत बंदिस्त असतात आणि ज्या बाजूला प्रेक्षक असतात त्या बाजूला एक काल्पनिक 'चौथी भिंत' असल्याचे गृहीत असते. कल्पनाशक्तीच्या जोरावर ते खऱ्या खोलीत राहात असल्याची भावना निर्माण करू शकतात. आधुनिक दिग्दर्शकांपैकी आन्द्रे ॲण्टनी (ANDRE ANTOINE, 1858-1943) हा चौथ्या भिंतीचा अत्यंत आग्रही उद्गाता होता.

''रंगभूमीवरील नेपथ्य जर मौलिक, जाणवण्याजोगे आणि अधिकृत असावे असे वाटत असेल तर आपण जे काही पाहिलेले असेल असे काहीतरी उभारले पाहिजे. ती अंतर्रचना आहे. आणि ती तिच्या चारी बाजूंसह उभारली जायला हवी. त्यानंतर प्रेक्षकांना दिसण्याच्या सोयीसाठी ती अदृश्य होईल.'' (Cole and Chinoy, Directors on Directing, पृ. ९५)

स्टॅनिस्लावस्की, ॲण्टनी आणि इतर यांनी नेपथ्यतंत्राचा जो विकास घडवून आणला तो रंगभूमीवर व्यापक सत्य आणि सळसळते चैतन्य उत्पन्न करण्याच्या दृष्टीने उचललेले पाऊल होते. परंतु निकोलाय एव्हरीनोव (NIKOLAI EVERYNOV, 1879-1950) या रशियन दिग्दर्शकाला स्टॅनिस्लावस्की दृष्टिकोण मान्य नव्हता. त्याच्या मते स्टॅनिस्लावस्कीची रंगभूमी ही नावाचीच रंगभूमी होती आणि तीत व्यक्तिरेखांचे जे स्थान होते ते पाहाता व्यक्तिरेखांना स्वतंत्र अस्तित्व नव्हते. रंगमंचावरचे जग हे खरे आहे अशा प्रकारचे ढोंग प्रेक्षक करीत आणि ते भयावह होते. अशा प्रकारच्या निर्मितीतून जे हाती लागते ते फक्त निष्क्रिय निरीक्षण, भावविवशता किंवा वाईट म्हणजे कामतृप्ती इतकेच. रंगवल्या गेलेल्या व्यक्तिरेखांबद्दल जरी प्रेक्षकांना सहानुभूती वाटली, तरी जगाचे व्यवहार कशा प्रकारे चालतात त्याबद्दलची व्यापक समज त्यांच्या ठिकाणी उत्पन्न होणार नाही किंवा ते व्यवहार बदलावेत अशी इच्छाही निर्माण होणार नाही.

❖ ❖

नाट्यसंकेत (Convention)

Convention : A mutually understood usage of a theatrical code system, between the producers (playwright, director, designers, and/or actors) and receivers (the audience); the "rules of the game." There are acting conventions, staging conventions and social conventions (which may apply to the "society" on stage or to the audience or to both.)

Conventions have been both traditional (i.e., maintained within specific cultures over time) and innovative (i.e., "invented" by one of the producers for a specific play or performance). In the latter case, the directions needed to understand the convention are embedded in either the text or the performance, or both.

The proscenium arch, for example, originally an architectural feature used to hide the machinery of perspective scenery, soon became a *frame*, placing the stage "picture" in perspective by creating aesthetic distance. The resulting *illusion* became a convention of the performance : it was understood that everything on the stage side of the arch constituted a separate reality. Part of this convention, therefore, dictated that the frame could not be "broken" by a performer through direct address without breaking the convention.

Other common conventions include the soliloquy, aside, monologue and even impersonation. Most conventions in the theatre, as "rules of the game," require a "willing suspension of disbelief." (*R. Kerry White*)

'संकेत म्हणजे एक प्रस्थापित रीत' असे म्हणता येईल. माणसाच्या एकूण जीवनव्यवहाराकडे, त्याच्या आचारविचारांकडे अगदी ढोबळपणे पाहिले, तरी त्यात विविध प्रकारचे संकेत दिसू लागतात. 'जीवनाच्या सर्व स्तरांवर वावरताना स्वनिर्मित संकेतांचे पालन करणारा प्राणी म्हणजे मानवप्राणी होय' असेही व्याख्यारूप विधान केले जाऊ शकते. माणूस जशी स्वप्ने रचतो, प्रतीके रचतो, चिन्हे रचतो, तसेच तो संकेत रचतो. मानवाची प्रत्येक पिढी पूर्वजांनी घालून दिलेल्या वा आचारविचारांत रूढ केलेल्या पूर्वसंकेतांचे पालन करीत असतेच; पण गरजेनुसार नवे संकेतही निर्माण करीत असते. संकेतपालन आणि संकेतनिर्मिती या दोन्ही प्रक्रिया एकाच वेळी अव्याहतपणे कार्यरत असतात. या प्रक्रियेच्या बरोबरीनेच संकेतांचे उल्लंघन करणे, संकेतांना नाकारणे, संकेत धूसर करणे यांचीही प्रक्रिया कार्यरत असते. प्रत्येक व्यवस्थेचे नियम हे नियमित स्वरूपामुळेच संकेत बनतात. संकेत अर्थवाही असतात आणि विशिष्ट व्यवस्थेत त्यांना नेमके अर्थपूर्ण स्थान असते. प्रत्येक कला ही एक स्वतंत्र आणि स्वत्वपूर्ण व्यवस्था असल्याने प्रत्येक कलाव्यवस्थेत खास त्या कलेचा म्हणून एक संकेतव्यूह दिसतो. संगीत, चित्रकला, शिल्पकला, नृत्यकला यांच्याप्रमाणेच साहित्यकला ही एक व्यवस्था असल्याने तिला स्वत:चा संकेतव्यूह आहे.

नाटक ही एक प्रयोगकलाही असल्याने तिच्यात संकेतांचे संकेतपण किंवा त्यांचे अस्तित्व विशेषत्वाने नजरेत भरते, कानांना ऐकू येते. नाट्यसंकेत नाटकाचा आशय आणि बाज या दोन्हींतही आढळतात. नाटक कोणत्याही प्रकारचे असले, तरी काही संकेत सर्वसामायिक स्वरूपाचे असतात (उदा., प्रेक्षकाला नटाने सहसा पाठ न दाखवणे, नाट्यकार्याखेरीज इतर लौकिक व्यवहार रंगमंचावर न करणे, एकाच वेळी अनेक-एकाहून अधिक-पात्रांनी भाषण न करणे इत्यादी.)

भरताचे नाट्यशास्त्र हे एका अर्थाने सर्व उपलब्ध नाट्यसंकेतांची दीर्घ सूचीच आहे, आणि प्रत्यक्ष संस्कृत नाट्यसंहितांमध्ये त्यांचे पालन झाल्याचेही आढळते. कुठल्या प्रकारच्या नाटकात किती अंक असावेत, नायक-नायिकांचे प्रकार, कुठल्या पात्राने कुठली भाषा बोलावी, कोणी गावे, संबोधन-रीत, कक्षा-विभाजन इ. असंख्य नाट्यसंकेत ह्यात आहेत. भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या बाविसाव्या अध्यायात मंचावर कोणत्या गोष्टी कधीच करू नयेत ते नमूद केले आहे. रंगमंचावर निद्रा, दंतच्छेद, नखे कुरतडणे, चुंबन-आलिंगन देणे, जेवणे-खाणे, मैथुनक्रिया या गोष्टी त्याज्य वा वर्ज्य मानण्यात आल्या होत्या. हे संकेत देण्याचे कारणही तेथे दिले आहे. 'पितापुत्रस्नुषाश्वश्रूदृश्यं यस्मातु नाटकम्' असे असल्याने वरील गोष्टी टाळणे बंधनकारक मानले गेले.

नाट्यसंकेतांमध्ये स्वगत, जनान्तिक यांचा उल्लेख अग्रक्रमाने होतो. अंकातील अखेरचा प्रवेश उत्कंठावर्धक असावा हा जसा संकेत, तसाच नाट्यारंभी नांदी व अखेरीस भरतवाक्य असावे, हाही संकेत होय. नाट्यशास्त्रात प्रत्येक विषयाची चर्चा करताना त्या त्या विषयातील संकेतांची नोंदही करण्यात आलेली दिसते. नाट्यगृहाच्या आकाराची चर्चा करताना आदर्श नाट्यगृह कसे असावे, याची करण्यात आलेली चर्चा म्हणजे नाट्यगृह-बांधणीचे संकेत सुचवणारी सूत्रीच आहे. 'नाट्यगद्य' या शीर्षकांतर्गत झालेला विचार नाट्यसंकेत मांडणाराच ठरतो.

नाट्यगद्याच्या संदर्भात हे संकेत जसे रूढ झालेले होते; तसेच वेषभूषा, रंगभूषा, केशरचना, नेपथ्यादी तांत्रिक अंगे यांतही अनेक संकेत रूढ होते. पूर्वसंकेतांचे पालन करतानाच नव्या संकेतांचे रूढीकरण होत गेले असले पाहिजे. 'नाटक' हे शोकपर्यवसायी नसावे, हा संकेत संस्कृत वा भारतीय रंगभूमीवर रूढ असल्यानेच संस्कृतमध्ये शोकान्तिकेची निर्मिती झाली नसावी, असे म्हणता येईल. मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभिक अवस्थेतील नाटकांतूनही शृंगार व वीर रसांची जेवढी रेलचेल दिसते, तेवढी शोकभावनेची दिसत नाही याचेही कारण तेच असावे असे वाटते.

नाट्यसंकेतांतील काही संकेत देशकालनिरपेक्ष स्वरूपाचे असतात (उदा., स्वगत आणि जनान्तिक); तर काही संकेतांना देशकालाची सापेक्षता असते, तशीच नायकाच्या बाजाचीही सापेक्षता असते. उदा. काही संस्कृतिनिष्ठ नाट्यसंकेत असे : 'कथकली'मधल्या रंगभूषेचा आणि पात्रस्वभावाचा मेळ; 'काबुकी'मधील काळ्या वेषभूषेतली माणसे नाटकातील पात्रे नसून केवळ मदतनीस असणे; तमाशात पात्राने फेरी मारली, की स्थळ बदलणे; बीजिंग ऑपेरामध्ये झेंडाधारी एका पात्राने सैन्याचे सूचन करणे इत्यादी.

कोणत्या बाजाच्या नाटकात कोणत्या संकेतांचे दर्शन घडेल हे जसे सांगता येते, तसेच संकेतांवरून नाटकाची पठडीही लक्षात येते. मुख्य धारेतल्या नाटकातील संकेतव्यवस्था आणि समांतर धारेतल्या नाटकातील संकेतव्यवस्था केवळ वेगळ्या वा भिन्न असतात असे नव्हे, तर त्यांना स्व-धर्मपालनाचे प्रयोजन असते. नाट्यसंकेतांचे प्रमाण आणि त्यांची दिग्दर्शकाने वा लेखकाने केलेली निवड नाटकाची नाटकीयता वाढवतेच; पण त्यातून त्यांची लोकानुनयी वा लोकानुनयविरोधी दृष्टीही व्यक्त होत असते.

नाट्यसंकेत कित्येकदा संस्कृतिनिष्ठ असतात. विशेषत: बिनवास्तवतावादी नाट्यपठडीमध्ये हे विशेषत्वाने जाणवते. इथे हे संकेत पूर्णत: मानण्यावर आधारलेले असतात. उदा., नृत्य-मुद्रा. त्या मानाने वास्तवतावादी नाटकातले संकेत हे रूढीने वा सातत्यपूर्ण वापराने निर्माण होतात. उदा., क्रांतिसूचक लाल प्रकाश. असे म्हणता येईल, की पहिल्या प्रकारचे संकेत एका अर्थाने गृहीत-दिलेले-असतात, ते खेळाच्या नियमाप्रमाणे असतात; तर दुसऱ्या प्रकारचे संकेत अतिवापरामुळे झिजट होण्याची शक्यता अधिक. उदा., तमाशा करताना स्थळबदलसूचक फेरी मी वापरणार नाही, कारण तो संकेत वापरून वापरून झिजला आहे असे कोणी म्हणणार नाही, कारण त्या विशेषाशिवाय तमाशा उभाच राहणार नाही; पण क्रांतिसूचक लाल प्रकाश हा संकेत झिजलेला म्हणून सहज अव्हेरता येईल.

प्रकाशयोजनाकारांनी काही संकेत रूढ केलेले दिसतात; उदा., स्वप्नदृश्यता=फिकट निळा प्रकाश; भय-अत्याचार=लाल प्रकाश; स्वगत=एकाच व्यक्तीला प्रकाशमान करणारा तीव्र प्रकाशाचा झोत इत्यादी. पार्श्वसंगीतातील संकेतही लक्षात घेण्यासारखे आहेत. उदा., शोक=सारंगीचे सूर; पहाट=बासरीचे सूर, पक्ष्यांचा आवाज, 'मंगलप्रभात' कार्यक्रमाचे संगीत इत्यादी. नाटकाच्या सर्व अंगोपांगांतून संकेत डोकावत असतात. हे संकेत प्रेक्षकांना आकलनीय झाले व त्यांचा रूढार्थ त्यांच्या मनात झिरपत गेला, की त्यांना नाटक अधिक आकलनसुलभ होते असे दिसते; मात्र संकेत जेवढे झिजत झिजत जातात, तेवढी त्यांची परिणामकारकता उणावते. म्हणून रूढ संकेतांचे उपयोजन करण्यात सोय असली, तरी धोकाही असतो. यासाठीच दिग्दर्शकाला रूढ संकेत अपरिचित शैलीने वापरण्याची कल्पकता दाखवावी लागते आणि नवे संकेत घडवून रुळवावेही लागतात.

नाट्यसंकेत स्वत: अर्थपूर्ण, अर्थवाही आणि अर्थनिर्माणक्षम असावे लागतात. या संकेतांचा धर्म किंवा त्यांचे नाट्यात्म कार्य हे नाट्यार्थाची उभारणी करण्याच्या प्रक्रियेत सहभागी होणे आणि नाट्याला सौंदर्यपूर्ण करणे हेच असते. असांकेतिक नाटकही पूर्णपणे संकेतविहीन नसते. नाटक आणि त्यातील संकेत वा विशिष्ट संकेतव्यवस्थेतून उलगडत जाणारे नाटक यांचे अभिन्नत्व नाट्यरसिकाला भावते आणि अर्थनिर्णयनात तेच त्याला साह्यकारी होत असते.

❖ ❖

संकेत (Convention)

Convention : An implied agreement by the audience to accept an artistic reality for an everyday reality. Like other artforms drama depends for its effectiveness on certain conventions. The stage itself is a convention. Generally a three-sided set that represents both indoor and outdoor scenes. (*NTC's Dictionary*)

Convention : An understanding established through custom or usage that certain devices will be accepted or assigned specific meaning or significance by audiences without requiring that the devices be natural or real. While delivering a soliloquy, the actor speaks to himself or herself so that audiences can "overhear" private thoughts. Because this behavior is accepted as a theartical convention dating from the English Renaissance, we do not think it odd or unnatural when it occurs. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 376-377)

Convention : Before the printing press made possible a general readership for plays, stage directions (if they existed at all) were used solely by theatre personnel. In modern editions of Hamlet, for example, we find such abbreviated directions as "A flourish", "Exeunt," "Aside", "Dies", and "Exit Ghost." We assume that these directions were added to Shakespeare's original promptbook by players or printers. Nevertheless, by modern standards, these directions are sparse. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 161)

Conventions : Theatrical and dramatic practices, devices, and procedures that are mutually understood and accepted by both theatre practitioners and audiences. Things seldom happen in the theatre precisely as they would in life, but audiences easily overlook and accept these deviations if they understand the conventions being used. When initially introduced, a convention may be misunderstood; it gains acceptance through continued usage. Some common conventions are Shakespeare's use of soliloquies, characters breaking into song or dance in the midst of a scene in musicals, and the rapid and visible changes that shift the action from one locale to another in many kinds of plays. (*The Essential Theatre*, p. 432)

नाट्यसंकेत हे सुस्पष्ट वा गर्भित स्वरूपाचे असतात. त्यांचे स्वरूप तत्त्वदृष्टीचे वा सौंदर्यात्मक पूर्वधारणेचे असते. प्रेक्षकांना नाट्यप्रयोग व अभिनय यांचे आकलन होण्यासाठी ते साहाय्यभूत ठरतात. संकेत हा नाटककार व प्रेक्षक यांच्यात झालेला करार असतो. नाटककार या करारानुसार नाट्यलेखन करतो व ते नाटक रंगभूमीवर आणतो. हे लेखन करताना वा नाटक रंगभूमीवर आणताना तो विशिष्ट नियमांनुसार लिहीत असतो आणि हे

नियम प्रेक्षकांना ठाऊक असतात व ते त्यांनी स्वीकारलेले असतात. नाट्यात्म कल्पित व आनंद यांचा सुमेळ साधला जाऊ शकेल असे सर्व काही संकेतांत अंतर्भूत असते आणि प्रेक्षक व रंगमंच यांनी ते मान्य करावे लागते.

(१) गुंतवणूक (Involvement)

काव्य किंवा कादंबरी यांच्याप्रमाणेच नाटककार (दिग्दर्शक वगैरे) आणि प्रेक्षक यांच्यातील साथीमुळे (नाटकाला व) रंगभूमीला अस्तित्व लाभते. अर्थात या सहभागित्वाचे प्रमाण एका मर्यादेतच असते. नाहीतर नाटककार प्रेक्षकाला आश्चर्यचकित करू शकणार नाही. प्रेक्षकाला रूढ चाकोरीबाहेर जाऊन धक्का देऊ शकेल अशी नाट्यनिर्मिती त्याशिवाय शक्य होणार नाही.

नाट्यप्रकारांची विविधता, प्रेक्षकांची विविधता आणि रंगमंचशैलींची विविधता शतकानुशतकांत वाढतच गेलेली असल्यामुळे या सर्वांना सामावून घेऊ शकेल अशी नाट्यसंकेताची तपशीलवार व्याख्या करणे अवघड आहे.

(२) पद्धतिशास्त्र (Typology)

यामुळेच संकेतांचे सुदृढ असे पद्धतिशास्त्र प्रस्थापित करणे हे अवघड आहे. या संदर्भात इतकी मापके (parameters) आहेत की संकेतांची सुनिश्चित अशी यादी प्रस्थापित करणे शक्य नाही.

A. सादर झालेल्या वास्तवाचे संकेत (Conventions of Represented Reality)

नाट्यात्म विश्वातील वस्तूंचे (objects) चांगले ज्ञान असणे आणि त्या ओळखण्याची क्षमता असणे हे नितांत आवश्यक असते. नाटकातील व्यक्तिरेखेची मानसिकता समजणे, त्या व्यक्तिरेखेचे सामाजिक स्थान ओळखता येणे, नाटकाद्वारे जी तत्त्वदृष्टी व जे युगमान यांचे सादरीकरण झाले असेल त्याविषयीची कल्पना असणे या सर्व बाबी महत्त्वाच्या आहेत. कारण ते सगळे संकेतच असतात व ते काही नियमांच्या संचावर (a set of codes) अधिष्ठित असतात.

B. आकलनाचे/स्वागताचे संकेत (Conventions of Reception)

नाट्यकृतीच्या सुयोग्य वाचनासाठी आवश्यक असणाऱ्या संकेतांत सर्व बौद्धिक व भौतिक घटक (Intellectual and material) समाविष्ट असतात. उदाहरणार्थ प्रेक्षकांच्या दृष्टीच्या पल्ल्यात सामावतील अशा गोष्टी दाखवणे, परिप्रेक्ष्याच्या नियमांचा अवलंब करणे (चित्र-चौकटीच्या रंगमंचासाठी), योग्य भाषेत ऐकू जाईल अशा आवाजात बोलणे इत्यादी. कल्पितावर विश्वास ठेवणे, प्रयोगामुळे एखाद्याला वाहून जाऊ देणे, याउलट जी आभासनिर्मिती झाली आहे तिचे भान असणे हेही संकेत लक्षात घ्यावयास हवेत.

C. विशेषत: नाट्यगृहाचे संकेत (Specifically theatrical conventions)

चौथी भिंत

व्यक्तिरेखेची आंतरिक विचारप्रक्रिया समजण्याच्या दृष्टीने स्वगत व एकीकडे या मार्गांची होणारी योजना

वृंदाचा उपयोग

बहुरूपत्व

काळाचा/वेळेचा नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या केलेला उपयोग

वृत्तबद्ध/छंदशास्त्रीय (Prosodic) रचना

D. विशिष्ट नाट्यप्रकारासाठी वा नाट्यरूपासाठी असणारे संकेत

नटांचे व्यक्तिरेखाटन/चित्रण (फ्रेंच विनोदी नाटक)

रंगपद्धती (चिनी रंगभूमी)

एकाच वेळी येणारी दृश्ये/देखावे फ्रेंच अभिजातवाद (फ्रेंच विनोदी नाटक)

एकाच वेळी येणारी दृश्ये/देखावे

शब्द दृश्ये/देखावे (शेक्सपिअर)

(३) व्यक्तिचित्रण साधणारे संकेत आणि कार्यकारी संकेत (Characterizing Conventions and Operational Conventions)

(अ) व्यक्तिचित्रणास साहाय्यक ठरणारे/व्यक्तिचित्रण करणारे व विश्वासार्ह असे संकेत : हे स्वत: संकेत असण्याविषयीचा उच्चार करीत नाहीत.

(आ) कार्यकारी (operational) संकेत किंवा कृत्रिम साधने : ही काही मिनिटांपुरती वापरली जातात आणि नंतर बाजूला सारली जातात. यांमधून जी/जो विशिष्ट प्रकारच्या प्रयोगासाठी योजावी/वा असे ओळखता येते/स्पष्ट होते आणि त्यातून वेगवेगळ्या संकेतांची श्रेणिव्यवस्था लावता येते अशी एक प्रकारची संकेतरचना/संकेतव्यूह.

(अ) व्यक्तिचित्रण साधणारे संकेत (Characterizing convention)

प्रयोगाला अधिकृतता देणारे आणि एका सुमेळयुक्त विश्वाची निर्मिती करण्यास मदत करणारे अधिकृत, व विश्वासार्ह आणि कायदेशीर साधन. रंगभूषेचे घटक अथवा शारीर बेअरिंग यांद्वारे व्यक्तिरेखा तात्काळ ओळखता येते.

(आ) कार्यकारी संकेत

या पद्धतीचे संकेत हे महाकाव्यात्म अभिनयशैलीत मोठ्या प्रमाणावर उपयोगात आणले जातात व ते अनुकृतिशील (eschewsimitation) असतात. हे संकेत म्हणजे अल्प काळापुरता केलेला एक प्रकारचा करारनामा असतो. हे बहुधा औपरोधिक (आयरॉनिक) असतात. उदा. खुर्ची याचा अर्थ सुखसोय, केळ्याची साल याचा अर्थ धोका. येथे संकेत हे स्वत:ला नाट्यसाधनाहून वेगळे मानत असतात. अनेक आधुनिक रंगमंचांवर हा खोटा संकेत शैलीदार यंत्रणा बनतो आणि प्रेक्षक या

संकेताची अपेक्षा करीत राहिल्यामुळे कार्यकारी संकेताला 'कॅरॅक्टरायझिंग' संकेतलक्षणाचे रूप प्राप्त होते. रंगमंच व रंगपीठ सातत्याने कार्यकारी संकेतांची निर्मिती करतात. आणि हे संकेत रंगभूमीचे विशेष म्हणून स्वीकारले जातात. परिणामत: कार्यकारी संकेत व लक्षणात्मक संकेत यांचे एक संकेतसंबद्ध डायलेक्टिक्स सिद्ध होते.

(४) संकेत आणि रंगमंचीय नियम (Codes)

संहिता व प्रयोग यांत क्रियाशील असणारे नियमसंच. यांच्या परिभाषेत चिन्हसिद्धांत रंगमंचीय संदेशाचे स्पष्टीकरण करतात. त्यामुळे संकेतांना एक प्रकारे आकलनाचे नियम मानण्याचा मोह होतो. तथापि जशी संप्रेषणाची चिन्हे ही सुस्पष्ट स्वरूपात आधीच ठरवलेली असतात, म्हणजे उदा. वाहतुकीचे नियम, तसे ते संकेत केवल नियमस्वरूप बनवले गेले नसतील तर ते रीतसरच म्हणता येईल. कारण सर्व संकेत हे नियम नसतात. कारण ते सर्व सुस्पष्ट व नियंत्रण ठेवण्याजोगे नसतात. विशेषत: तत्त्वदृष्टीचे व सौंदर्यशास्त्राचे संकेत यांमधून बंदिस्त व पूर्वनियोजित व्यवस्था आकाराला येत नाहीत.

खरे म्हणजे, संकेत हे 'विस्मृत' नियम असतात, इतके ते रंगभूमीशी निकटवर्ती असणाऱ्यांनी आत्मसात केलेले असतात. तसेच एकदा का ते प्रेक्षकाला सामावून घेणारा अन्वयार्थ अशा स्वरूपात अवतरले की संकेतभंग होण्याजोगेदेखील असतात.

(५) संकेतांची द्वंद्वात्मकता (Dialectics of Conventions)

रंगभूमी व्यवस्थितपणे क्रियाशील राहाण्यासाठी संकेत हे अत्यावश्यक असतात. आणि प्रत्येक प्रकारचा प्रयोग संकेतांचा वापर करीत असतो. त्यानुसार विशिष्ट सौंदर्यात्मक दृष्टी संकेतांचा अगदी टोकाला जाऊन जाणीवपूर्वक उपयोग करीत असते. यामुळे संकेतांना लाभणारी प्रेक्षकांची साथ बळकट होते आणि ऑपेरा, पँटोमाइम, प्रहसन अशी शैलीदार नाट्यरूपे ही कृत्रिमरीत्या केलेली रचना असल्याचे जाणवते. यांत प्रत्येक गोष्टीला नेमका (प्रिसाइज) अर्थ असतो. परंतु संकेतांच्या अतिरिक्त वापरामुळे प्रेक्षकांना प्रयोग अनुभवताना शीण येण्याची शक्यता असते आणि त्यापुढे ते कोणत्याही प्रकारची कृती, व्यक्तिदर्शन वा नाटकाचा विशेष संदेश यांची अपेक्षा करीत नाहीत. त्यामुळे संकेतांच्या वापरात अतिशय साक्षेप असावा लागतो. वाङ्मयेतिहास हा अशा द्वंद्वात्मक परावृत्तीने (रिव्हर्सल्सने) भरलेला आहे. संकेत – नियमांची निर्मिती – संकेतांचे दृढीकरण – नव्या पर्यायी संकेतांच्या शोधामुळे होणारे नियमभंग – त्यातून पुन्हा नवे नियम इत्यादी. अशी ही संकेतांकडून काटेकोर नियमांकडे आणि नियमांच्या ताठरपणामुळे नव्या संकेतनिर्मितीकडे होणारी वाटचाल असते. नाटकातील संकेतांचे हे डायलेक्टिक्स परंपरा व नवता यांतील संबंधांनुसार कार्यरत असते.

❖ ❖

रंगमंचाचे संकेत (Stage Convention)

Convention : An implied agreement by the audience to accept an artistic reality for an every day reality. Like other art forms, drama depends for its effectiveness on certain conventions. The stage itself is a convention, generally a three-sided set that represents both indoor and outdoor scenes. The audience accepts this partial representation of reality, using its imagination to complete the illusion. (*NTC's Dictionary*)

Convention : Conventions are explicit or implicit ideological and aesthetic presuppositions that enable the spectator to receive the acting and the performance. Convention is the pact between the playwright and the audience whereby the former composes and stages his play according to rules that are known to and accepted by the latter. Conventions include everything that audience and stage must agree upon in order to produce dramatic fiction and pleasure in playacting. (*Dictionary of the Theatre*)

जे जे घडते ते ते वास्तव आहे तो सर्वात समावेशक असा संकेत होय. तो सर्व संकेतांना सामावून घेणारा आहे. रंगमंचाची मूलभूत साधने लक्षात घ्यावी लागतात. ती घेतल्यावाचून नवा शोध (इन्व्हेन्शन) आणि संकेत (कन्व्हेन्शन) यांमधील फरक वेगळेपणाने उमजणार नाही.

प्रयोग बसविताना नाटकाचे पारंपरिक नियम किती प्रमाणात पाळले जातात आणि किती प्रमाणात मोडले जातात? या मोडण्यामागे नवे काही तरी साध्य करण्याचा उद्देश/प्रयत्न असतो. दिग्दर्शक जेव्हा नाट्यनिर्मिती करत असतो तेव्हा जी कल्पना करीत असतो ती दृष्टीपुढे येणारी निर्मिती कितीतरी गोष्टी गृहीत धरत असते. आपल्या नकळत आपण कितीतरी गोष्टी उसन्या घेत असतो. आपण संकेतपालन करीत असताना आपण संकेत उपयोगात आणतो आहोत याचे आपल्याला भानही नसते.

मूलत: विसंगत असणाऱ्या (नाट्य) रूपात काही एक संगती शोधण्याचा मार्ग म्हणजे या व्यवसायाने शोधलेला शॉर्ट हॅण्डचा/लघुलिपीचा मार्ग, म्हणजे संकेत होत. परंतु सगळे नाटक शॉर्ट हॅण्ड असू शकत नाही. काही कारण शॉर्ट हॅण्ड ही केवळ तज्ज्ञांची लिपी झाली, सर्वसामान्यांची/रसिकांची नाही.

केवळ नाट्यसंकेतांवर गुजराण करता येत नाही हे ध्यानात घ्यावयास हवे. तसा प्रयत्नही करता येत नाही, तसे प्रयत्नही करता कामा नये. नाटकामध्ये कारागिरीचा म्हणून काही अपरिहार्य भाग असतो आणि ह्यासाठी संकेत अत्यावश्यक असतात. परंतु संकेतांचा उपयोग केव्हा करायचा, किती प्रमाणात करायचा, याबाबतचे निर्णय विवेकाने घ्यावे लागतात. आणि हा विवेक नाट्यसौंदर्यनिर्मितीच्या दृष्टीने करावा लागतो. पुढे संकेतांची एक यादी दिली आहे. ती समग्र नाही, परंतु नव्या नाट्यनिर्मितीची स्वप्ने जेव्हा पडू लागतात तेव्हा नाट्यसामग्रीची काही जागा संकेतांनी घेतली जाते.

१) व्यक्तित्वाच्या एकरूपतेचा संकेत (The identity convention)

ज्या नाटककाराने निर्मिलेल्या व्यक्तिरेखा असतात त्या नाटककार म्हणत असतो त्याच असतात. या व्यक्तींचे पुढे काय होणार ते नाटककाराने ठरवलेले असते आणि प्रेक्षकाचा त्याच्यावर विश्वास असतो.

ज्या वेळी नट दोन भूमिका करत असतो तेव्हा काय घडते? एका भूमिकेत नटाचे व्यक्तित्व (आयडेंटिटी) थोडे अधिक असते का?

२) लेखकाचे/नाटककाराचे नियंत्रण (Conventian of authorical control)

नाटककाराचे व्यक्तिरेखांवर पूर्ण नियंत्रण असते. पिरांदेलोच्या (LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)) नाटकांत पात्रे लेखकाच्या अधिकाराविरुद्ध बंड करतात असे म्हणता येईल. नाटककाराचे त्याच्या व्यक्तिरेखांवर खरोखरी किती नियंत्रण असते? ॲलन आयकबोर्नच्या (ALAN AYCKBOURN) 'इंटिमेट एक्स्चेंजेस' मध्ये प्रेक्षकाचे मत दिग्दर्शकाच्या बाजूने आहे.

३) वेळेचा संकेत (Timescale conventions)

नाटकाचे वास्तव प्रेक्षक नाट्यगृहात बसल्यानंतर आणि नाटकाची सुरुवात करण्याची रंगमंचाची तयारी झाली की सुरू होते. जेव्हा प्रवेशाच्या किंवा अंकाच्या शेवटी दिवे लागतात किंवा पडदा पडतो तेव्हा त्या प्रवेशातील वास्तव निलंबित होते. जेव्हा पडदा उघडू लागतो तेव्हा नाटकाचे वास्तव हे त्याच्या प्रयोगाच्या सादरीकरणात बदलले जाते. नाटक सादर होण्यासाठी लागणारा काळ हा नाटकातील व्यक्तींनी अनुभवलेल्या काळाचे प्रतिनिधित्व करीत असतो.

४) चौथ्या भिंतीचा संकेत (The fourth wall convention)

नाटकाचे वास्तव आणि नाटक पाहाणाऱ्या प्रेक्षकांचे वास्तव यांना परस्परांपासून वेगळे करणारी काल्पनिक भिंत असते; आणि या दोन वास्तवांची एकमेकांवर कुरघोडी होत नाही.

५) बाहेरचे आणि प्रवेशाचे संकेत (The exit and entrance convention)

रंगमंचावरील आणि रंगमंचाबाहेरील वास्तवांमध्ये एक सीमारेषा असते. ती अभिनेते विंगेमधून रंगमंचावर येताना किंवा विंगेत परतताना ओलांडत असतात. प्रेक्षक रंगमंचावरील वास्तवावर विश्वास ठेवत असतो आणि रंगमंचाबाहेरील वास्तवाकडे दुर्लक्ष करीत असतो. बहुतेक सर्व नाटकांच्या निर्मितिप्रसंगी या संकेताचे काटेकोरपणे पालन केले जाते.

६) स्वगत किंवा एकीकडे यांचा संकेत (The soliloquy or aside convention)

जेव्हा रंगमंचावर नट एकटाच असतो किंवा आपल्याला असे सांगितले जाते की तो जे काही बोलतो आहे ते इतर व्यक्तिरेखांना/पात्रांना ऐकू जात नाही तेव्हा प्रेक्षागृह व रंगमंच यांमधील अडथळा अदृश्य होतो. चौथी भिंत इथे फुटते.

७) मुखवट्याचा संकेत (The disguise conventian)

ज्या वेळी एखादा नट मुखवटा धारण करतो तेव्हा त्याचे व्यक्तित्व ओळखणे अशक्य असते. नट अनेकदा भिन्नलिंगी व्यक्तीची भूमिका साकार करीत असतात. त्या वेळी त्या नटाचे वय, आकार खरोखरी कसा आहे याकडे दुर्लक्ष करण्याचे कारस्थान रचलेले असते. अशा या मुखवट्याच्या यशापयशाचा निर्णय प्रेक्षक घेत असतात.

८) हसण्याचा संकेत (The laughter convention)

प्रेक्षकांचे हसणे हे रंगमंचावरील व्यक्तींना ऐकू जात नाही. जरी प्रेक्षागृहातील हशामुळे नटांमधील संवादाची लय बिघडत असली तरी.

९) दिसण्याचा संकेत (The visilbility convention)

नाट्यप्रवेशातील व्यक्तिरेखा सर्व काळ योग्य अंतरावर राहून प्रेक्षकांना नीट दिसावयास हव्यात. कोण कोण आहे याबाबतीत प्रेक्षकांचा गोंधळ होता कामा नये. जोवर एखादी व्यक्ती बोलते आहे तोवर तिचा चेहरा प्रेक्षकास दिसायला हवा.

१०) ऐकू येण्याचा संकेत (The audibility convention)

रंगमंचावर पात्रे/व्यक्तिरेखा जे काही बोलताहेत ते सर्व प्रेक्षकांना ऐकू गेले पाहिजे. एखाद्या पात्राने दुसऱ्या पात्राशी केलेली कुजबुजदेखील प्रेक्षकांस ऐकू गेली पाहिजे परंतु ती रंगमंचावर अन्य पात्रांना ऐकू येता कामा नये.

११) टाळ्या वाजवण्याचा संकेत (The applause convention)

आपल्याला प्रयोग आवडला आहे हे सर्व प्रेक्षकांनी टाळ्या वाजवून व्यक्त करणे हा योग्य मार्ग होय. नट/रंगकर्मी प्रेक्षकांनी टाळ्या वाजवल्याचे केवळ पडदा पडल्यानंतरच ऐकू शकतात. प्रयोगादरम्यान ते टाळ्या ऐकत नाहीत.

१२) वृंदाचा संकेत (The chorus convention)

अनाम असा प्रेक्षकांचा समूह नाटकातील व्यक्तिरेखांच्या जगाप्रमाणे जग कल्पून नटांच्या अभिनयावर भाष्य करू शकतो. अर्थात नाटकाच्या निष्पत्तीस धक्का न लावता.

१३) प्रकाशयोजनेचे संकेत (lighting conventions)

पूर्ण अंधार हा वेळ संपल्याचे निदर्शक होय. त्याच्या भोवतालच्या इतर व्यक्तिरेखांच्या तुलनेने प्रमुख व्यक्तिरेखेवर थोडा अधिक प्रकाश टाकला जातो.

१४) रचनेचे संकेत (Design Convention)

नेपथ्याचे/दृश्यांचे काही तुकडे हे नाट्यप्रयोगान्तर्गत समग्र वास्तव व्यक्त करीत असतात. डोक्याची हॅट/टोपी नटाला एका व्यक्तीहून दुसऱ्या व्यक्तीत बदलू शकते. आणि असेच अन्य.

ही जी यादी आहे ती आणखी बरीच वाढू शकते. काही संकेत सोयीनुसार अन्य संकेतांत सामावले जाऊ शकतात. संकेतांचा एक संच दुसऱ्या प्रकारच्या, दुसऱ्या शैलीतल्या रंगमंचपरंपरेस उपयोगी पडत नाही. महत्त्वाची गोष्ट ही की, त्या संकेतांचे भान असायला हवे. प्रश्न असा की कोणत्या संकेतसंचाच्या बाबतीत आपण प्रेक्षकांच्या समजुतीवर अवलंबून राहू शकतो आणि कोणते संकेत प्रेक्षकांना नव्याने समजून घ्यावे लागतात? पूर्णत: नवे संकेत ज्या वेळी रंगमंचावर उपयोगात आणले जातात तेव्हा त्या संकेतांचे अर्थ प्रेक्षकांना उमजायला वेळ लागू शकतो.

❖ ❖

रंगमंचीय सूचना (Stage Directions)

Stage Directions : Notes added to the script of a play, generally in italics or parentheses, that provide line readings, business, blocking, or directions for effects. (*NTC's Dictionary*)

Stage Directions : Before the printing press made possible a general readership for plays, stage directions (if they existed at all) were used solely by theatre personnel. In modern editions of Hamlet, for example, we find such abbreviated directions as "A flourish," "Exeunt," "Aside," "Dies," and "Exit Ghost." We assume that these directions were added to Shakespeare's original promptbook by players or printers. Nevertheless, by modern standards, these directions are sparse. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 161)

Modern stage directions are included at the beginning of each act to provide information about how the playwright imagines details of the three-dimensional stage space, such as the Kowalski apartment in *A Streetcar Named Desire*. (Some stage directions are a result of the original director's and actors' contributions to the script during rehearsals and performance and noted by the playwright.) The playwright's "directions" include facts about geography, season of the year, time of day or night, weather conditions, furnishings, dress, mood, stage properties, music cues, sound effects, and general impressions of place or environment. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 162)

Stage directions are an important part of writing conventions, especially in the modern theatre. They provide crucial information for the reader, describing how the playwright has imagined the play's environment and the characters' ages and appearances. As a result of a recent legal ruling in the United States, only the playwright's stage directions, not the contributions of the original director, may be printed or otherwise used without permission in subsequent stagings. (*Theatre A Way of Seeing, p. 163*)

Stage Directions : Stage directions include any text (usually written by the playwright but sometimes added by editors, as in the case of SHAKESPEARE) which is not spoken by the actors and is meant to clarify the understanding or mode of presentation of the play for the reader. Examples include names of characters, indications of entrances and exits, descriptions of space, notations on acting.

The use and importance of stage directions has varied considerably in the history of theatre, from the absence of external directions in Greek theatre and their

infrequence in classical French theatre to their proliferation in melodrama and naturalism and their total invasion of the play in BECKETT AND HANDKE. The dramatic text can do without stage directions when it already contains all the necessary information (self-introduction of the character as in Greek theatre or the mystery plays, word scenery as in the Elizabethans, clear expositions of feelings and projects in classical drama). (*The Dictionary of the Theatre*)

नट वा विद्यार्थी जेव्हा संहितेचा विचार करतात तेव्हा त्यांचा कल मुख्यत्वे संवादाचा विचार करण्याकडे असतो. जे शब्द व्यक्तिरेखांना दिलेले असतात ते बोलण्याचा. परंतु संहितेत दुसऱ्या टाइपात छापलेली रंगमंचीय सूचनांची जी सामग्री असते तीही संहितेचाच एक भाग असते. जर या सूचनांवरून नुसतीच वरवर नजर टाकण्यापेक्षा त्यांचा काळजीपूर्वक अभ्यास केला तर असे ध्यानात येते की : त्यांचा उपयोग

अ) कृती कोठे व केव्हा घडते आहे ते समजण्यासाठी होतो.

आ) प्रयोग कशा प्रकारे सादर केला जाऊ शकतो त्याचा तपशील मिळतो.

इ) व्यक्तिरेखा कशा प्रकारे हालचाल करतात, त्या कशा दिसतात, कशा वागतात-बोलतात यासंबंधीच्या सूचना नटांना देण्यासाठी होतो.

बहुतेक प्राचीन नाट्यसंहिता या कोणत्याही रंगसूचनांखेरीज उपलब्ध होतात आणि जर संहितांत नाट्यसूचनांची भर पडली असेल तर ती नंतरच्या संपादकांनी घातलेली असेल आणि सुप्रसिद्ध नटांच्या प्रयोगाचाही तो परिणाम असेल. काही तथाकथित नाट्याभिनयाच्या संहिता असतात त्यांतील सूचना त्या नाटकांच्या पहिल्या प्रयोगाच्या वेळी दिग्दर्शकांनी दिलेल्या असू शकतात. तेव्हा नाटककाराने दिलेल्या सूचना कोणत्या ते नेमकेपणाने पाहाणे हेही महत्त्वाचे आहे.

रंगमंचीय सूचना या बहुधा अधिक नेमक्या असतात. काही सूचना पुढीलप्रमाणे सुचविता येतील :

अ) कोठे आणि केव्हा :

प्रयोग जेथे कोठे होणार आहे तो नेमका कोणत्या खोलीत/खोल्यांमध्ये, इमारतीत वा बाहेरील जागेत होणार आहे. रंगमंचाच्या पर्यावरणाच्या दृष्टीने असणारी रचना व फर्निचर कशी असेल.

कोणत्या जागी/कोणत्या पोझिशन्समध्ये कृती घडणार आहे तिचे नेमके तपशील, किंवा व्यक्तिरेखा कोठे असतील, उदा. वरच्या मजल्यावरील खोलीत.

प्रयोगाचे नेमके वर्ष, दिवस वा दिवसाची वेळ, जो आधीच्या प्रवेशानंतर उलटला असेल.

आ) प्रयोग कशा प्रकारे सादर केला जाऊ शकतो त्याचे तपशील.

रंगसूचना आपल्याला सांगू शकतील :

रंगमंचाची उभारणी कशा प्रकारे करावी की जेणेकरून आवश्यक संबद्ध जागा (लोकेशन्स) सादर होतील.

दिवसाच्या वेगवेगळ्या वेळा परिणामकारपणे व्यक्त होतील अशा प्रकारे प्रकाशयोजना कशी करावी याबाबतची गुणवत्ता, उत्कटता व प्रकाशाची दिशा साधली जाईल.

कोणत्या प्रकारचे सांगीतिक व ध्वनिपरिणाम आवश्यक आहेत, किंवा कोणत्या प्रकारचे सादरीकरण या प्रयोगासाठी आवश्यक आहे.

इ) व्यक्तिरेखा हालचाल करतात किंवा कसे इत्यादी.

व्यक्तिरेखा रंगमंचावर कोठे व केव्हा प्रवेश करतील व बाहेर जातील.

व्यक्तिरेखांनी करावयाच्या हालचालींविषयीच्या सूचना आणि त्यांची रंगमंचावरील स्थाने. उदा. वरच्या बाजूला (अपस्टेज), क्रॉसिंगला, खाली डाव्या बाजूला, दरवाज्यापाशी.

वाक्ये कशी उच्चारायची आहेत – उदा. कुजबुजत, हळू स्वरात, उद्गार काढत.

व्यक्तिरेखांचा पोशाख कसा असेल आणि त्या कशी हालचाल करतील.

व्यक्तिरेखांच्या देहबोलीविषयी व नि:शब्द वर्तनाविषयीचे (उदा. 'हसत', किंवा चेहऱ्यावरील हावभाव व इतर हावभाव यांविषयीचे) तपशील.

ही यादी समग्र नाही. मुद्रित संहितेमधून आणखी उदाहरणे आणि शक्यता पाहाता येतील. तथापि ही प्रक्रिया आपला गोंधळ उडवू शकेल अशी आहे. कारण नाटके वेगवेगळ्या काळांतील असतात, वेगवेगळ्या प्रकारची असतात, त्या त्या नाटकांच्या दिग्दर्शकांनी काही नाट्यसूचना केलेल्या असतात. रंगमंचाविषयीच्या सूचनांद्वारे आपल्याला तीन प्रकारची माहिती मिळू शकते –

१) ज्या काळात नाटक लिहिले गेले त्या नाट्यप्रयोगाच्या वेळची एकंदर नाट्यस्थिती (थिएट्रिकल कंडिशन).

२) त्या आपल्याला व्यक्तिरेखांविषयी सांगतील आणि

३) त्यांच्यामुळे आपल्याला नाट्यलेखनामागील हेतू (मोटिव्हेशन) समजायला मदत होईल.

❖ ❖

ड्रॅमॅटर्जी (Dramaturgy)

Dramaturgy : The study and interpretation of plays with special attention to the difficulties plays from another period present for the acting company of today. (*NTC's Dictionary*)

Dramaturgy : Dramaturgy is usually defined as "the art of composition of plays." In its broadest sense, dramaturgy is the technique (or poetics) of dramatic art which seeks to establish the principles of play construction, either inductively on the basis of actual examples or deductively on the basis of a system of abstract principles. This notion presupposes a set of specifically theatrical rules that must be known in order to write a play and analyze it properly. (*Dictionary of the Theatre*)

Dramaturgy : (Greek : "dramatic composition") Webster's Dictionary defines dramaturgy as "the art and technique of dramatic writing and theatrical representation." This is useful in the distinction made between text and performance and in the dictionary's recognition of the craft and art involved in both; but "art" and "technique" are too vague to be helpful. To this definition it is therefore useful to add the notion of *creating* and/or *interpreting* **code** systems and **conventions** which will affect the sounds, images and movements of performance.

The study and practice of dramaturgy, then, can be described in terms of four interlocking branches : (1) textual dramaturgy, (2) performance dramaturgy, (3) production dramaturgy, (4) reception dramaturgy (*R. Kerry White*)

(ग्रीक : नाट्यात्म रचना). वेब्स्टरच्या शब्दकोशात ड्रॅमॅटर्जी या संज्ञेचा अर्थ ''नाट्यात्म लेखनाची आणि रंगमंचीय सादरीकरणाची कला व तंत्र'' असा दिला आहे. संहिता आणि प्रयोग यांमध्ये केलेले भेद आणि या दोहोंत कारागिरी व कला गुंतलेल्या आहेत याची शब्दकोशाने केलेली नोंद उपयुक्त आहे. या व्याख्येत त्यामुळे चिन्हव्यवस्था व संकेत यांची निर्मिती व/वा अन्वयार्थ या कल्पनांचीही भर घालणे उपयोगी होईल. कारण त्यांचा प्रयोगातील ध्वनी, प्रतिमा व हालचाली यांच्यावर परिणाम होतो.

ड्रॅमॅटर्जीचा अभ्यास व व्यवहार यांचे वर्णन चार शृंखलाबद्ध शाखांत करता येते.

(१) संहितासंबद्ध ड्रॅमॅटर्जी : याचा संबंध संहितांतर्गत चिन्हे व संकेत यांच्याशी असतो. ही चिन्हे व संकेत नाट्यात्म रचनेसाठी अनन्यसाधारण असतात व ती रंगमंचावरील सादरीकरणास मार्गदर्शक ठरतात. ही चिन्हे नाटककाराने संवादात गुंतवलेली असतात. अशी चिन्हे/संकेत यांत deictic संदर्भ येतात, विशिष्ट परिस्थिती येते, प्रवेश आणि निष्कर्षण (exit) येतात, रंगमंचबाह्य जीवन येते आणि असेच काही. संहिताविश्लेषण व्यवहारत: असे संकेत, अशी कोड्ज उघड करण्याचे कार्य करते व त्यामधून प्रयोगाची संहिता निर्माण केली जाते.

(२) प्रयोगाची ड्रॅमॅटर्जी : हिचा संबंध संकेतव्यवस्थेचा अर्थ लावण्याशी असतो. किंवा संहितेचे रंगमंचावर जे प्रस्तुतीकरण होते त्याच्याशी असतो. हे संकेत/कोड्ज संपर्कसंबद्ध तीन वाहिन्या उपयोगात आणतात. मौखिक, दृश्य व कायनेटिक. (सर्व दृश्ये, ध्वनि व प्रयोगातील हालचाली.)

(३) निर्मितीची ड्रॅमॅटर्जी : रंगमंच वास्तुकला, रंगमंच/प्रेक्षागृह यांच्यातील नातेसंबंध रंगमंचावरील व प्रकाशयोजनेची साधने, आसनव्यवस्था आणि अशाच प्रकारच्या इतर व्यवस्था ज्या सर्व संपर्कसंकेतांशी संबंधात असतात आणि त्यांचा प्रयोगाशी व स्वीकाराशी संबंध असतो.

(४) स्वीकाराची/ स्वागताची ड्रॅमॅटर्जी: हिचा संबंध प्रयोगकालात प्रेक्षकांच्या संकेत उलगडण्याशी असतो. प्रेक्षकांची जी काही समूहयोजना असते ती प्रस्तुत असते. म्हणजे वय, लिंग, शिक्षण, व्यवसाय, वर्ग. अंतिमत: स्वीकाराची/स्वागताची ड्रॅमॅटर्जी ही अर्थाचे स्थळ (लोकेशन) आणि परिणामत: व्यक्तिगत समज यांच्याशी संबंधित असते.

कोणतीही नाट्यसंहिता वा रंगमंचावरील प्रयोग ही संस्कृतीची अभिव्यक्ती असते आणि संस्कृतीचा प्रभाव असतो; म्हणजे त्यांचा एक भाग असतो. त्यामुळे सामाजिक कार्य हे नाटकाच्या ड्रॅमॅटर्जीच्या विश्लेषणाचा एकात्म घटक बनते. यात काळाच्या विचारसरणीची गृहीते, समाजातील सत्तासंबंधांची रचना, नाट्यकलेच्या आश्रयदात्यांचा कलाहेतू, अभिरुचीतील चढउतार आणि कलेला दिलेले मूल्य आणि कलावंताचे समाजाशी असणारे बदलते नातेसंबंध हे सर्व घटक विचारणीय असतात.

❖ ❖

कथानक (Plot) : १

Plot : The events of a play; the story as opposed to the theme; what happens rather than what it means. Aristotle maintained that a plot must have unity - that is, each action should initiate the next rather than stand alone without connection to what came before or what follows. In the plot of a play, characters are involved in conflict that has a pattern of entanglement, rising action, crisis, climax, and falling action with resolution. (*NTC's Dictionary*)

Plot : The plot is the series of actions that form the knot or complication of the play. "In action of a poem, we mean by plot a combination of circumstances and incidences of interests and characters which, in anticipation of the event produces uncertainty, curiosity, impatience, concern, etc. The plot of a poem should therefore be a chain in which each incident is a link" (*Dictionary of the Theatre*)

Plot : In theatre, structure usually takes the form of a *plot*, which is the arrangement of events or the selection and order of scenes in a play. Plot, in turn, is generally based on a story.

Stories - narrative accounts of what people do - are as old as the human race, and they form the substance of daily conversation, of newspapers and television, of novels and films. But every medium presents a story in a different form. In theater, the story must be presented in a limited period of time by living actors and actresses on a stage, and this requires selectivity.

It is important to remember that the plot of a play differs from a story. A story is a full account of an event, or series of events, usually told in chronological order. Plot, as opposed to story, is a selection and arrangement of scenes taken from a story for presentation onstage. (*Theater Experience*, p. 262)

Plot : Plot is the ordering of the incidents in a play. This means that plot is not only what happens in the play, but it is also the order in which things are made to happen and the reasons why things are put in that order by the playwright.

Parts of Plot : Plot is itself made up of many parts. Aristotle and later critics have offered names for the most common of these parts.

Exposition : The giving of information about past events. The greatest amount of exposition often comes at the beginning of the play, when (p. 33) audiences know least about events and characters. (p.34)

Point of Attack : The place in the story where the playwright begins the plot. (p. 34)

> Action : The central chain of events in the play, particularly as those events are the central character's attempt to achieve an important goal. ...Successful action in most plays has wholeness, that is, it has a beginning, middle, and end (in terms of logic, not time). The beginning of a play means that nothing necessary comes before it. A play's action usually begins when a character makes a discovery. When characters discover, they usually are led to decide (to act). Discovery therefore propels action and moves a play from its beginning to its middle, during which characters will make other discoveries, some of which will result in a reversal (a change in the direction of the action, usually occasioned by a discovery that is contrary to the character's expectation). The end of a play comes when no necessary action remains. (*Enjoyment of Theatre*, p. 34)

जीवनाप्रमाणेच कृती (action) ही पहिल्यांदा हातून घडणाऱ्या कृतींमधून कळते. (As in life, action is first revealed by deeds). नाटककाराने एखादी गोष्ट सांगण्यासाठी निवडलेल्या व सुयोग्य प्रकारे रचलेल्या अशा कृतींमधून, घटनांमधून व प्रसंगांमधून कथानक आकाराला येत असते. जेव्हा आपण 'ऑथेल्लो'मधील घटनाक्रमाबद्दल बोलतो तेव्हा खरोखरी आपण एका सुरचित कथानकाबद्दल बोलत असतो. ऑथेल्लो हा खलनायक इयागोकडून मत्सर, खून व आत्महत्या या गोष्टींनी प्रवृत्त केला जातो. या घटना नाटकातील आहेत. त्या घडताना आपण पाहात असतो. जर आपण नाटक हे एक जिवंत अस्तित्व मानले तर ज्याप्रमाणे, नाट्यात्म कृती हा नाटकाचा आत्मा होय त्याप्रमाणे कथानक हे नाटकाचे शरीर होय. नाटकाच्या आयुष्याच्या दृष्टीने ही महत्त्वाची गोष्ट आहे.

कथानक अनेक रूपे धारण करू शकते उदा. ग्रीक दंतकथा-पुराणकथांतून निष्पन्न झालेल्या नाटकांपासून शेक्सपिअरच्या ऐतिहासिक नाटकांपर्यंत. ही ऐतिहासिक नाटके इंग्रजांच्या इतिहासातील बखरींमधून निर्माण झालेली आहेत. सुखात्मिका या आधुनिक नागरी जीवनातील माणसांच्या वर्तनावर आधारित आहेत. प्रहसनाच्या कथानकाप्रमाणे सुखात्मिकांचे कथानक गुंतागुंतीचे वा गोंधळ उडविणारे असेल, किंवा अंतोन चेकॉव्ह वा सॅम्युएल बेकेट (BECKETT SAMUEL (1906-1989)) यांच्या नाटकांतील कथानकांप्रमाणे त्यांत फारसे काही घडत नसेलही. उदा. ''वेटिंग फॉर गोदो' मध्ये नुसते वाट पाहाणेच आहे. दोन माणसे केवळ वाट पाहातात, ती कुठेही जात नाहीत किंवा वाट पाहाण्यापलीकडे फारसे काही करीत नाहीत. नाट्यरूप कुठलेही असो, नाटककार एक गोष्ट सांगत असतो, उत्कंठा निर्माण करतो, व्यक्तिदर्शन घडवितो आणि कथानकामार्फत नाटकाला एका विशिष्ट संकल्पापर्यंत, निर्णयापर्यंत आणून ठेवतो. कथानक हा अन्य सर्व घटकांना एकत्र बांधणारा नाटकाचा कणा असतो. नाटक घडविणाऱ्या कृतींची, घटनांची बेरीज-समग्रता म्हणजे कथानक. रसिक प्रेक्षक आपला नाट्यानुभव पहिल्यांदा कृतींद्वारा वा घटनांद्वारा घेत असल्यामुळेच ॲरिस्टॉटल कथानकाला 'पहिले रूप' किंवा नाटकाच्या कृतीचे पहिले प्रकट रूप असे संबोधतो. नाटकाचे आंतरजीवन-त्याचा आत्मा - कथानकाच्या शरीराद्वारा आविष्कृत होतो.

❖ ❖

कथानक (Plot) : २

> **Plot :** The total organization of the action in a play. Although the terms are often confused, plot is not the same as the story, which is the complete chronological telling of an event. The plot is the selective arrangement of the scenes that may or may not be chronological. Aristotle's first part of drama. (*The Theatrical Imagination*, p. 503)

कथानक हा शोकांतिकेचा आत्मा होय, अशी ॲरिस्टॉटलची भूमिका आहे. त्याने नाट्यात्म रचना किंवा प्रसंगांची/घटनांची संघटना विचारात घेतली. ही रचना वा रूप (form) विरुद्ध आशय (content) हे त्याच्या मांडणीमागील सूत्र आहे. गुस्ताव फ्रेटॅग (GUSTAV FREYTAG (1816-1895)) याने कथानकातील नाट्यात्म आशयावर आपले लक्ष केंद्रित केले. त्याच्या मांडणीत उद्घाटना (exposition) पाठोपाठ उगवती कृती (rising action) आणि गुंतागुंत (complication) आणि निर्धारण/अखेर (resolution) या गोष्टी येतात.

नाटकाची रचना हा नाटककाराच्या सर्वसमर्थ नियंत्रणाचा दुसरा घटक. व्यक्तिरेखांची निवड हा पहिला. नाटकातील विशिष्ट प्रवेशात कोण केव्हा येणार एवढ्यापुरताच नाटककाराचा संबंध नसतो, तर नाटकातील एकंदर रचनेत तो प्रवेश कोठे असेल याच्याशीही तो संबंधित असतो. नव्या प्रवेशाची सुरुवात ही आधीच्या प्रवेशाच्या शेवटाशी सेंद्रिय पद्धतीने बांधलेली असते. जर तीन पात्रांच्या प्रवेशात एखादे पात्र सोडून गेले तर स्वाभाविकपणे दोघे (duet) उरतात, त्यांची निर्मिती होते. किंवा जेव्हा सर्व पात्रे प्रवेशातून बाहेर पडतात, तेव्हा आता यानंतर काय असा प्रश्न नाटककारापुढे उभा राहातो. आपला कथानकातला रस हा एक एकक (युनिट) दुसऱ्याशी कशाने जोडले जाते आहे यात अधिक असतो. दोहोंमधले हे जे कनेक्शन (संबंध) आहे ते संहितेत आढळते की प्रेक्षकांत? या अर्थाने विचार करताना रूप व आशय यांमधील संबंध आपल्या लक्षात येतो. त्यांच्यातील नात्याचे आपण कौतुक करतो.

कथानक कारणनिष्ठ (causal) असू शकते, म्हणजे त्यात प्रत्येक प्रसंग हा कारण व परिणाम यांनी बांधलेला असतो. ते कालक्रमनिष्ठ असू शकते. ज्यात काळ हे सूत्र ठरते, ते आशयनिष्ठ असू शकते. याचा अर्थ अशा कथानकातील प्रत्येक प्रसंग जरी दुसऱ्याशी थेट जोडलेला नसला तरी तो केंद्रवर्ती कल्पनेने एकमेकांशी जोडलेला असतो किंवा ते प्रसंग मिळून केंद्रवर्ती कल्पनेवर प्रकाश टाकतात.

काहीही असो, नाटकाच्या रूपातून त्याचा आशय प्रतिबिंबित होतो आणि उलट, नाटकाचा आशय त्याचे रूप निर्धारित करतो. याचा अर्थ असा की, रूप व आशय यांच्यातील नाते मोजा व हात यांच्यासारखे असते. जर आपण कल्पना (idea) आधी येते असे गृहीत धरले तर! रूप हे स्वत:ला प्रथम सुचवील, नंतर त्याच्याशी सुसंगत कल्पना येईल; ती कल्पना नंतर रूपात बदल घडवील.

कथानकातील एककांच्या परस्परसंबंधांशी कथानक जेवढे संबंधित असते तेवढाच संबंध एकेका एककाला दुसऱ्या एककाच्या तुलनेत जो कालावधी लागतो आणि शिवाय या एककांतील असणारा जो संबंध असतो त्याच्याशीही ते संबंधित असते.

घटना वा प्रसंग यांची आखणी क्रमश: करून कथानक आकार घेत असते. या घटनाप्रसंगांना आदि, मध्य व अंत असतात. पाश्चात्त्य नाटकांत कथानक व कृती केंद्रवर्ती संघर्षावर अधिष्ठित असतात. आणि त्यांची रचना सामान्यपणे सामना (confrontation), आणीबाणीचा प्रसंग (crisis), उत्कर्ष (climax) व निर्धारण (resolution) या क्रमाने केलेली असते.

नाटकाचे कथानक ही घटनाप्रसंगांची वा गोष्टीतील क्रमांची व्यवस्था (arrangement) असते. ॲरिस्टॉटलने कथानकाला केवळ 'शोकान्तिकेचा आत्मा' असेच म्हटले नाही तर, 'घटनांची संपूर्ण रचना' असे म्हटले आहे. त्याने व्यक्तिरेखांपेक्षा कथानकाला अधिक महत्त्व दिले. कथानकात बंदिस्तपणा, आटोपशीरपणा व उत्कटता असावी असे तो म्हणतो. जरी कथानक अनेक वर्षांचा कालावधी ओलांडत असेल, तरी घटना अशा प्रकारे बंदिस्त केलेल्या असतात की गोष्ट योग्य अशा कालावधीतच सांगितली जाते.

भावनांची उत्कटता, बदललेली नशिबे, अनपेक्षित घटिते यांतून प्रेक्षकांचा नाटकातील रस व नाटकाचा परिणाम वाढतो. दुहेरी कथानक किंवा कथानक व उपकथानक किंवा एकसमयावच्छेदेकरून चालणारे दुसरे कथानक यांत सामान्यपणे काही ना काही संबंध असतो. नाटकाच्या व्यवस्थेत एखादी गोष्ट दुसरीपेक्षा महत्त्वाची असू शकते. उपकथानक हे मूळ कथानकातील बदल असू शकते. हॅम्लेट या नाटकात मूळ कथानक व उपकथानक यांत दोन कुटुंबांतील मुलांना आपल्या पालकांचा अभाव, दु:ख व त्यांचा अकाली मृत्यू या गोष्टी सोसाव्या लागल्या आहेत. विषय, समस्या व घटना या जर दुहेरी कथानकात पुनरुक्त होत असतील तर त्यांतून अनेक लोक, प्रसंग व स्थाने यांतून जगात असणारी घटनाप्रसंगांची व्यामिश्रता व्यक्त होते. जीवनातील गोंधळ व गूढ व्यक्त करण्याची नाटककाराची दोन साधने म्हणजे कथानक व व्यक्तिरेखाटन. ही दोन सारभूत साधने होत.

❖ ❖

कथानक (Plot) : ३

Plot : The events of a play; the story as opposed to the theme; what happens rather than what it means. Aristotle maintained that a plot must have a unity – that is, each action should initiate the next rather than stand alone without connection or to what came before or what follows. In the plot of a play, characters are involved in conflict that has a pattern of entanglement, rising action, crisis, climax, and falling action with resolution. Many romantic plots can be summed up simply as boy meets girl, boy looses girl, boy wins girl. (*NTC's Dictionary*)

Plot : The plot is the series of actions that form the knot or complication of the play. ...Plot refers to the causality of events, whereas story considers the same

events according to their temporal succession. Unlike action, plot is the detailed series of developments of the fabula, the interlacing series of conflicts and obstacles and the ways taken by the characters to overcome them. (*Dictionary of the Theatre*)

Plot : To Aristotle, plot was the "soul" of tragedy. He referred to dramatic structure, or to the organization of the incidents – form as opposed to content. (*R. Kerry White*)

विसाव्या शतकातील ब्रिटिश रंगभूमीचा उत्कृष्ट आढावा घेताना (*Changing stages*, 2000) निकोलस राइट (NICHOLAS WRIGHT) आणि रिचर्ड इयरे (EYRE, SIR RICHARD, 1943-) यांनी एका महत्त्वाच्या गोष्टीची आपल्याला आठवण करून दिली आहे ती म्हणजे रंगभूमीकडून आपली अपेक्षा गोष्टी सांगण्याची आहे, आणि जर ती तसे न करेल तर मरेल. नाटकात कितीही लहानशी घटना घडत असो आणि त्यामुळे कृतीही अगदी कमी दिसत असो, तरीही आपली अपेक्षा अशी असते, की त्या घटनांत जाणवावा असा क्रम असावा आणि त्याचबरोबर कारणपरंपरा असावी. ही कारणपरंपराच कथानक म्हणून ओळखली जाते. नाटकातील वेगवेगळी पात्रे/व्यक्तिरेखा ज्या प्रकारे विभिन्न प्रवृत्ती, आव्हाने आणि संघर्ष या बाबतींत वर्तन करतात त्याचे वर्णन कथानक (प्लॉट) असे केले जाते. प्रकटीकरण (एक्स्पोझिशन), अभिज्ञान, परावृत्ती वा अखेर या कथानक उलगडणाऱ्या अवस्था होत. आणि रंगभूमी सातत्याने कथनाचे नाट्यरूपात सादरीकरण करण्यात गुंतलेली असते. कथानकरचनेचे अनेक मार्ग आहेत. ही रचनाप्रक्रिया अनेक जणांनी विश्लेषून दाखवली आहे.

ॲरिस्टॉटलने शोकान्तिकेच्या स्वरूपाची चर्चा करताना mythos हा केंद्रबिंदू ठेवला आहे आणि मायथॉस ही प्लॉट-कथानक याच्याशी समानार्थी संज्ञा आहे. मायथॉसला सुरुवात, मध्य व शेवट असावा असे म्हणत असताना ॲरिस्टॉटल कथानकाविषयीच बोलत आहे. त्याच्या दृष्टीने कथानक हा नाटकातील सर्वात महत्त्वाचा घटक होय.

शेकनरने (१९८८) नाटकाची रचना एक तर 'बंद' अथवा 'खुली' (closed or open) अशी वर्णिली आहे. त्याचा पहिला वर्ग 'वेलमेड प्ले' ची रचना वर्णन करून सांगतो. प्रकटीकरण (एक्स्पोझिशन), विकास (डेव्हलपमेंट), गुंतागुंत (कॉम्प्लिकेशन), उकल (डिनाउमेंट) ही या रचनेची अंगे होत. या प्रकारात सामान्यपणे दोन कल्पना, किंवा माणसे नाटकाच्या आरंभी परस्परांविरुद्ध संघर्षात असतात. ती हळूहळू एक प्रकारच्या निरासाकडे, सुटकेकडे, स्वीकाराकडे (रेझोल्यूशन) हालचाल करीत जातात. याचा शेवट आनंदी असू शकेल किंवा दु:खी; म्हणजे तो समेटात, स्वीकारात होईल किंवा एखाद्या मुख्य व्यक्तीच्या मृत्यूत होईल.

खुला शेवट असणाऱ्या नाटकात मुळातला विरोध बदलेल किंवा कमी होईल असा कुठलाही अर्थपूर्ण, महत्त्वाचा पालट होत नाही. ज्याला शेकनर 'स्फोट' (explosions) असे म्हणतो तसे स्फोट होत असतील, परंतु ते नाटकातील परिस्थितीत मूलभूत स्वरूपाचा पालट घडवीत नाहीत. नाटकाची रचना 'खुली' आहे, की 'बंदिस्त' आहे, ते कथानक ठरवत असते.

ॲरिस्टॉटलने *इडिपस रेक्स* (*Oedipus Rex*)हा नाट्यरचनेचा आदर्श मानला आहे. ही रचना 'बंदिस्त'

स्वरूपाची आहे. ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनात एकाहून अधिक कथानके असण्याचा किंवा एका कथानकाच्या बहुविध अंगांचा विचार आलेला नाही. विशेषत:, सुखांतिकेत उपकथानक असते (मात्र दरवेळी नाही), म्हणजे गोष्ट मुख्य कृतीच्या दिशेपेक्षा वेगळ्या दिशेने जात असते. काही वेळा कथानकाच्या ओघात विरोधाभासात्मक भाष्य केले जाते. (शेक्सपिअरच्या *टेम्पेस्ट* या नाटकात दोन कथानके शेवटी एका अंतात समाविष्ट होतात.)

नॉर्थ्रोप फ्राय (NORTHROP FRYE) आपल्या *ॲनाटॉमी ऑफ क्रिटिसिझम* (*ANATOMY OF CRITICISM*) या ग्रंथात चार प्रकारची कथानके वर्णन करतो. 'द स्प्रिंग' आणि 'ऑटम' कथानके ही परस्परविरोधी स्वरूपाची आहेत. 'स्प्रिंग' कथानकात सुखात्म/विनोदी आकृतिबंध असतो. त्यात निर्बंधांकडून स्वातंत्र्याकडे वाटचाल घडते आणि प्रेमाचा विजय होतो.'ऑटम' कथानकात वाटचालीत अनेक अडथळे येतात, विरोधी शक्ती वा व्यक्तिरेखा समझोता करून घेण्याऐवजी एकमेकांवर सूड उगवतात आणि त्यांत समेट घडणे हे दुसऱ्या जगावरच लोटले जाते. 'समर' कथानके नायकाला लागलेली ओढ (क्रेस्ट) रंगवतात. संघर्ष व यातना यांमधून नायक आपल्या सर्वोच्च स्थानी पोचतो. 'विंटर' कथानकात ओढ (क्रेस्ट) ही अपयशी ठरते आणि मृत्यू किंवा वेड हाच केवळ सुटकेचा मार्ग ठरतो. फ्रायचे कथानकाची संकल्पना निसर्गचक्राशी जोडणे हे कितपत फलदायी आहे हा मतभेदाचा विषय आहे, परंतु या प्रत्येक प्रकारची उदाहरणे मात्र शोधता येतील.

आतापर्यंत आपण ॲरिस्टॉटल आणि आंग्ल-अमेरिकन परंपरा यांनुसार कथानकरचनेचा विचार केला. यापेक्षा वेगळा विचारही केला गेला आहे. व्हिक्टर श्लोवस्की (VICTOR SHKLOVSKY) (१९६८) या रशियन रूपवाद्याने कथानकात वेगळ्या प्रकारची गती असते असे मानले असून (कथानकाचा) प्रेक्षकावर होणाऱ्या मानसशास्त्रीय परिणामाचा विचार केला आहे. त्याने व्यक्तिरेखांतील एका प्रकारच्या नातेसंबंधाकडून विरोधी स्वरूपाच्या नातेसंबंधाकडे होणारी वाटचाल रंगवणाऱ्या कथानकांतील वेगळेपणा विचारात घेतला आहे. भीतीच्या शक्यतेकडून भीतीच्या प्रत्ययाकडे घडणारी वाटचाल, प्रश्नाकडून त्याच्या उत्तरापर्यंत होणारी प्रगती; खोट्या आरोपाकडून किंवा चुकीच्या अन्वयार्थाकडून चुकीच्या दुरुस्तीकडे घडणारी वाटचाल त्याने विचारात घेतली आहे. अंताकडे पोचण्याची प्रेक्षकांची गरज भरतवाक्यासारख्या साधनाने किंवा मुख्य कृतीला पुरवणी जोडून भागवता येते. त्यातून नायकाचा पुढला प्रवास दृष्टीस पडतो.

या विचाराहून कथानकाचा अगदी वेगळा विचार फ्रेंच संरचनावादी रोलांड बार्थ्स याने मांडला आहे.

वेलमेड प्लेची कथानकरचना जर सोडली, तर आजवरच्या नाट्येतिहासावरून असे दिसून येते की, कथानकरचनेची एकच एक रीत नाही. नाट्यरचनेची काही एक कल्पना मनाशी घेऊन नाटककार आपले कथानक रचू लागतो, पुढे त्याला वेगळ्या दिशा मिळू शकतात. काही व्यक्तिरेखा, काही एक परिस्थिती, काही घटना प्रसंग मनाशी घेऊन नाटककार कथानकास आकार देऊ लागतो आणि त्यातून कथानक अंतिम रूप धारण करते. मात्र असे असले तरी कथानकाची संकल्पना बाद ठरत नाही.

❖ ❖

उपकथानक (Subplot)

Subplot : A second plot subsidiary to the main one in a play. It may parallel and comment on the main plot, as does the below-stairs plot of Shakespeare's *Twelfth night*. It may be just a side issue, as is the relationship between the Vicar and Nigel in Simon Gray's *Hidden Laughter*. Or it may help the main plot along, as does Tom's striving to become a playwright in Arthur Pinero's *Trelawny of the* "*Wells*." (*NTC's Dictionary*)

Subplot : A subplot completes the main plot and is structured in parallel to it, commenting on it, repeating it, varying it or distancing it. It generally has fewer and less important characters. Its connection with the main action may be fairly loose; it may even present a separate fabula. (Dictionary of the Theatre)

Subplot : A subordinate plot line which usually serves to foreground the main plot by contrast, analogy or change of perspective as does the "Gloucester plot" in Shakespheare's *King Lear*. (*R. Kerry White*)

उपकथानक हे एलिझाबेथन व जॅकोबियन नाटकांत वारंवार आढळणारे वैशिष्ट्य होते. त्याचप्रमाणे अभिजात व मध्ययुगीन रंगभूमीचेही ते एक अंग होते. सुरुवातीच्या या नाट्यरूपांची सादरीकरणाची शैली मुख्य कथानकाच्या सादरीकरणाच्या शैलीला विरोधी असणारी होती. काही नाटकांत तर उपकथानक हे मुख्य कथानकाचे विडंबनच असे. आणि बहुतेक नाटकांत कथानकाच्या दोन पातळ्यांचे एकीकरण होऊन नाटकाच्या शेवटच्या भागात समग्र कथानकाच्या तुलनेने कमी व्यक्तिरेखा असत. नाटकांची एकंदर रचना व नाटकांचे विषय हे मुख्य कथानकापेक्षा कमी महत्त्वाचे असत.

उपकथानकाचा परिणाम प्रेक्षकांना मुख्य कथानकातील उत्कटतेपासून/तीव्रतेपासून दूर न्यावे, त्यासाठी समांतर घटनांची मालिका योजावी, मुख्य कथानकावरील भाष्याचा उपयोग करावा अशी पद्धती होती. विशेषत: उपकथानकातील व्यक्तिरेखा जेव्हा बऱ्याचशा नीरस अशा पातळीवर जाऊन पोचत तेव्हा नायकाच्या द्वंद्वापेक्षा वेगळा असा मानवतेविषयीचा विचार उपकथानकातून व्यक्त होई. शोकान्तिकांत उत्पन्न होणारा भावनिक ताण हलका करण्यासाठीदेखील उपकथानकाचे साहाय्य होई.

❖ ❖

व्यक्तिरेखा (Character)

Character : A person in a play, or the personality of that person. Aristotle called character, along with thought, that aspect of plot from which the action arises. (*NTC's Dictionary*)

Character : In theatre, the character easily takes on the features and voice of the actor, so that at first glance it does not appear to be problematical. In spite of this apparent identity between a living person and the character, however the character began by being only a mask- or *persona* - corresponding to the dramatic role in a Greek theatre. Through the use of 'person' in grammar, the '*persona*' gradually acquired the meaning of an animate being and a person and a character took on the illusion of being a human person. (*Dictionary of the Theatre*)

Character : Plays involve fictional people who engaged each other in the pursuit of personal **objectives**. Characters and what they do are the fundamental elements of **dramaturgy** i.e., the writer's most important control is over the characters he chooses to be in his play - their number, age, sex, occupation and so on. To Aristotle, characters are the primary agent of an action play : "character" is not so much an abstract essence (in the sense of moral fibre or personality) but a quality which reveals purpose : characters are what characters do. (*R. Kerry White*)

Character : It is often a difficult distinction to make, but characters in plays are not to be confused with personalities in real life. Characters are, structurally, the agents of the action - the dramatic elements that carry out the plot. In real life, we play many different roles : infant, child, adolescent, young adult, senior citizen, parent, spouse, lover, employee, student, teacher - the list goes on. Characters in plays, however, play a very limited number of roles. Shakespeare's Hamlet, for instance, has only young manhood - he is thirty years old for the entire action of the play - his total existence. To serve the intrigue, Shakespeare made him a son, companion, erstwhile lover, prince, and rival to his uncle, but that's all. Any other qualities or roles would have been extraneous to the plot. (*The Theatrical Imagination,* pp. 169-170)

Character Traits : Characterizing is the process by which playwrights assign certain traits to their "agents" that distinguish one character from another. The categories of traits from which they choose include :

Biological traits distinguish male agents from female agents, or human characters from nonhuman characters.

Physical traits include details of age, health, physical appearance, clothing, and deportment.

Professional traits indicate a character's profession, station in life, or relationship to other characters.

Psychological traits reveal emotional and intellectual qualities, attributes of thinking and deliberation, as well as motivating desires.

Decisions are the choices characters make. Plots move forward through the decisions of the main characters. When characters make decisions, characters, in effect, become action.

Minor characters are those that have been given only biological, physical, and perhaps rudimentary psychological traits. Supporting and leading characters have the most complex makeup with constrasting and conflicting psychological traits. (*The Theatrical Imagination*, pp.170-171)

व्यक्तिरेखांची निर्मिती हा आपल्या (अभिनय) कलेचा महत्त्वाचा अंश आहे असे नट मानत आले आहेत. व्यक्तिरेखेबद्दल ते बोलतात तेव्हा केवळ व्यवहारापलीकडील भूमिका ते करीत असतात आणि व्यक्तिरेखा 'शोधणे' वा 'व्यक्तिरेखेत शिरणे' ही भाषा हा त्यांच्या अभिनयप्रक्रियेतील मूलभूत महत्त्वाचा भाग असतो. व्यक्तिरेखेची संकल्पना ही व्यामिश्र असून मूलत: ती शब्दांच्या आणि नाटककाराने दिलेल्या सूचनांच्या अन्वयार्थावर अवलंबून असते. या दोन ओझरत्या घटकांवरून नट आपला शोध सुरू करतो आणि त्याची परिणती गोलाकार सादरीकरणात होते. हे सादरीकरण, हा प्रयोग प्रेक्षकांचा प्रतिसाद आणि (आवाज, गती यांसारख्या) व्यक्तिरेखेच्या शारीर लकबी ज्या नटाने उचलल्या, जोपासल्या असतील, त्या गोष्टींवर प्रयोगाचे, सादरीकरणाचे यश बदलत राहाते. व्यक्तिरेखा ही रूपांतरित कृती (ट्रान्सॲक्शन), लेखकाची संहिता शेजारी ठेवल्यानंतर हाती लागणारे वास्तव, नटाचे दृश्य रूप आणि प्रेक्षकाला पटलेली ओळख असते, असे म्हणता येते.

ॲरिस्टॉटलने नाटकाचे जे सहा घटक *पोएटिक्स*मध्ये सांगितले आहेत त्यांत व्यक्तिरेखा या घटकास कृतीनंतरचे दुसरे स्थान दिले आहे. कृतीतून अथवा कृतीला दिलेल्या प्रतिसादातून व्यक्तिरेखा स्पष्ट होते, प्रकटते असे त्यामागील कारण आहे.

बिल्डिंग अ कॅरॅक्टर या पुस्तकात स्टॅनिस्लावस्कीने 'उपसंहिता' (subtext) या संकल्पनेवर व्यक्तिरेखा या विषयाकडे पाहाण्याचा एक विशेष म्हणून भर दिला आहे. नटांनी व्यक्तिरेखा या विषयावर जे लेखन केले आहे, विशेषत: 'मेथड'-पद्धती मानणाऱ्या नटांनीही व्यक्तिरेखेसंबंधी प्रश्न उत्पन्न केले आहेत. उदा. पीटर बार्कवर्थ (PETER BARKWORTH) याने 'माझ्या कॅरॅक्टरला काय हवे आहे' असा भूमिका समजावून घेणारा प्रश्न विचारला आहे. नट आपली व्यक्तिरेखा कशी उभी करतो हा अतिशय अवघड आणि विवाद्य प्रश्न आहे.

व्यक्तिरेखा म्हणजे काय? हा अत्यंत मूलभूत प्रश्नही उत्तर देण्यासाठी अतिशय अवघड आहे. *हेडा गॅब्लर, हॅम्लेट, गॅलिलिओ, म्यूल्स ऑर गाइज ॲण्ड डॉल्स* यांसारखी विभिन्न नाटके सर्वस्वी वेगवेगळी उत्तरे देतात. समीक्षेचे आणि अभिनयाचे सिद्धान्त या बाबतीत तितकेच विभिन्न आहेत. ए. सी. ब्रॅडली (A.C. BRADLEY) सारखा एकोणिसाव्या शतकातील समीक्षक शेक्सपिअरवरील आपल्या लेखनामधून या व्यक्तिरेखांकडे नाट्यपूर्व, नाट्योत्तर आणि रंगभूमीबाहेरील जीवनात खरी भावना-विकारांनी मात केलेली माणसे म्हणून पाहातो. एफ. आर. लेविसने (F.R. LEAVIS) असा युक्तिवाद केला आहे की, शेक्सपिअरने माणसे शोधली नाहीत, त्याने 'शब्द एकत्र ठेवले' आणि त्या प्रकारे नटांना व्यक्तिरेखा उभा करण्यास वाव दिला. स्टॅनिस्लावस्कीचा आग्रह असा आहे की, व्यक्तिरेखांना एक सुसंगत उद्दिष्ट असायला हवे. काही नट बाह्यात्कारी गोष्टींवरून म्हणजे माणसाची चालण्याची लकब, पाय अथवा हावभाव यांवरून अभिनय करतात. काही जण अनुकरण करताना त्यांच्या ओळखीच्या माणसांचे आणि इतर काही जण स्वत:च्या व्यक्तिमत्त्वाच्या आधारे. आपल्यामध्येच अनेक लोक आहेत असा त्यांचा विश्वास असतो. ब्रेशतच्या ज्या व्यक्तिरेखा असतात त्या परस्परविरोधी रूपे व्यक्त करतात. ग्रोटोवस्कीच्या नटांना त्यांची स्वत:ची मनोविश्लेषणाची, ध्वनीची व हावभावांची भाषा शोधत शोधत बाह्य परिणाम वगळत जाण्याचे 'इण्डक्टिव' तंत्र उपयोगात आणायला सांगितलेले असते. अभिनयाची अनेक प्रारूपे आहेत. त्यामुळे कोणीही गोंधळून जाऊ शकते. परंतु यांपैकी कुठल्याही दृष्टिकोणाच्या मुळाशी हेतू (इंटेन्शन) आणि प्राप्त परिस्थिती (गिव्हन सर्कमस्टन्सेस) या ज्या संकल्पना आहेत त्या विशेष उपयुक्त आहेत.

आपल्या अंतरंगात नाटक हे अमूर्त संकल्पनांशी संबंधित नसते, तर मानवी आंतरक्रियांच्या भाषेत कल्पनांना मूर्त रूप देत असते. व्यक्तिरेखेचे अमूर्तीकरण वर्तनाच्या प्रभावातील व्यामिश्रता कमी करते, ती घालवत नाही. कथानक गोष्टीतला आपला रस धरून ठेवत असते. व्यक्तिरेखा हे मूल्यांचे, उद्दिष्टांचे आणि इच्छित दिसण्याचे कार्य (फंक्शन) असते. कृती (ॲक्शन) हा विशिष्ट सामाजिक व भौतिक परिस्थितीतून उत्पन्न होणाऱ्या प्रश्नांच्या संदर्भातील या तीन घटकांकडे पोचण्याचा व पोचण्यासाठी व साधण्यासाठी योजावयाचा पवित्रा, मार्ग आहे. आणि नटाचा मुख्य आस्थाविषय व्यक्तिरेखा व व्यक्तिरेखेची कृती यांच्यातील संगती सांभाळणे हा असतो.

❖ ❖

नाटकातील व्यक्तिरेखा/पात्र (Character)

Character : The character is seen as a structural element that organises the phases of the narrative, building the *fabula*, guiding the narrative material around a dynamic model containing a concentrated bundle of signs in opposition to those of the other characters. (*Dictionary of the Theatre*)

Character : A dramatic character and a real human being are not the same thing. Dramatic characters are inventions of playwrights. The fact that dramatic characters pursue human goals, speak human words, and embody human responses means only that dramatic characters are part of an artistic creation that is about life, not life itself. Dramatic character is, at best, an imitation of selected aspects of humanity.

In addition to being imitations of people, dramatic characters are functions within a plot. That is, they were created by the playwright to perform certain tasks within the plot. Each character can be analyzed in every scene for its function, using the play's parts : for example, to further the plot, to reveal information about character, to express ideas, to contribute to spectacle. To understand what function a character performs in the plot, it is often helpful to ask what *would not occur* in the story if the character were removed. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 36-37)

Kinds of Characters : Some kinds of characters repeat often, and so critics and scholars have designated them as follows :

Protagonist : The central figure in the main action

Confidant(e) : A character in whom the protagonist or another important character confides.

Antagonist : In a play with conflict, the character who opposes the protagonist.

Raisonneur : Or author's character - one who speaks for the author, directly giving the author's moral or philosophical ideas; usually not the protagonist

Foil : One who sets off another character by contrast : comic where the other is serious, stupid where intelligent, shrewd where naive

In many plays, characters can be divided into sympathetic and unsympathetic, the former created to appeal to audiences, the latter to repel them. The fate of these groups at the end of plays usually embodies the major moral stance of the play and so should be noted. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 36-37)

Character : In performance, characters and story are interrelated, as characters and plot are in a play. We understand each through the other, although they remain independent. But characters in performance, unlike characters in a play, are created by the actors' choices of vocal and physical traits as well as by the words printed on the pages of the play text and the decisions and actions in that text. Characters in performance are therefore very complex creations that are based on the characters in the play but are nonetheless different from them.

Audiences respond to characters for different reasons. Often a character is appealing because audiences can identify with it. ...Some characters are said to have universal appeal (or to be a universal character); the appeal of such characters is that they are recognizably like human being of many different times and places. ...Some characters appeal to feelings deep within us. Such characters, we say, appeal to us at a subconscious level, through some subconscious reference. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 50-52)

Extraordinary Characters : In most important dramatic works of the past, the heroes and heroines are extraordinary in some way; they are "larger than life". Historically, major characters have been kings, queens, bishops, members of the nobility, or other figures clearly marked as holding a special place in society.

In addition to filling prestigious roles, dramatic characters generally represent men and women at their best or worst - at some extreme of human behavior. Lady Macbeth is not only a noblewoman; she is one of the most ambitious women ever depicted on the stage. In virtually every instance, with extraordinary characters we see men and women at the outer limits of human capability and endurance. (*Theater Experience*, p. 310)

नाट्यात्म कृती अभिव्यक्त करण्याचे प्राथमिक साधन कथानक असले, तरी नाटकातील घटना पात्रांपासून वेगळ्या काढता येत नाहीत. नाट्यात्म कृती ही नाटकातील पात्रांमार्फत प्रकटत असते. पात्रांचा स्वभाव व त्यांची गुणवत्ता ते ज्या कृती करतात त्यांना अर्थ प्राप्त करून देतात. नवऱ्याने नाकारलेली मीडिआ एकटी व या परात्म जगात एकाकी अशी होते आणि सूडाने पेटून खुनापर्यंत पोचते. तसेच हॅम्लेटचेही. या कृती सारख्या आहेत, परंतु व्यक्तिरेखांमधील अंतर दोन खुनांना सर्वस्वी भिन्न असा अर्थ प्राप्त करून देते. जेव्हा मीडिआ तिच्या मुलांचा वध करते तेव्हा ती मत्सरग्रस्त, निराश व क्रोधाविष्ट झालेली असते आणि तो मत्सर, ती निराशा व तो क्रोध तिला खुनाला प्रवृत्त करतो; हॅम्लेटच्या हातून घडलेला पोलोनियसचा वध हा एक अपघात आहे.

'व्यक्तिरेखा/पात्र' (character) ही संज्ञा सर्वसमावेशक आहे. व्यक्तिरेखांच्या जीवनाची सर्व अंगे, त्यांच्या मानसिक व बौद्धिक शक्ती, त्यांचे नैतिक गुणविशेष व त्यांचे जीवनोद्देश, त्यांच्या अत्यंत आंतरिक

भावना व इच्छा, त्यांच्या आकांक्षा, त्यांच्या कल्पना (फँटसीज), त्यांचे बदलणारे भाव (मूडस्) या सगळ्या अंगांमधून व्यक्तिरेखेचे दर्शन घडत असते. नाटककार व्यक्तिरेखांचा शोध घेतो, त्यांची वेगवेगळी अंगे अशा प्रकारे निर्माण करतो व त्यांना अशा प्रकारे आकार देतो, की जेणेकरून नाट्यात्म कृतीची पूर्तता घडताना त्या व्यक्तिरेखांचे परिपूर्ण साहाय्य व्हावे.

प्रत्यक्ष जीवनात माणसांचे वागणे सतत बदलत असते. आणि आपण केवळ आंतरिक प्रेरणेतूनच त्यांना जाणू शकत असतो. याउलट नाटकामध्ये व्यक्तिरेखांविषयीचे सारे काही सुनिश्चित असते. त्या व्यक्तिरेखा पूर्णपणे जाणता येतात. वास्तव जीवनात माणसाच्या बाबतीत क्वचितच अनुभवाला येणारी एक प्रकारची सुनिश्चितता व सुसंगती या व्यक्तिरेखांच्या ठिकाणी असते. एरवी एखाद्याला आपण दहा वर्षे ओळखत असूनही त्याचा थांग आपल्याला लागत नाही. परंतु नाटकातील व्यक्तिरेखेबाबत अज्ञात किंवा ज्याचा पत्ताच लागला नाही असे काही नसते. हॅम्लेटच्या जीवनात आपल्याला ठाऊक नाही असे एकही गुपित नाही. एखादी व्यक्तिरेखा अगदी साधी असेल किंवा हॅम्लेटसारखी गुंतागुंतीची असेल, नाटकाच्या प्रेक्षकांना त्या त्या व्यक्तिरेखाबाबत जे जे काही ठाऊक असायला हवे ते ते सांगितलेले असते, माहिती करून दिलेले असते. नाटकांतील व्यक्तिरेखा या त्यांच्या कृतींतून/वागण्यांतून स्पष्ट होत जातात. त्यांचा अर्थ त्यांच्या कृतींतून ठरत असतो. ज्या विचारांना व भावनांना मूर्त रूप लाभले नाही, अशा बाबींनी नाही. नाटकात जर शब्दांतून, वागण्यातून, हावभावांतून, अथवा दृश्य वा मूक प्रतीकांतून विचार व्यक्त झाला नाही तर त्याला अस्तित्वच नसते. कारण कोणत्याही नाटकात प्रथम कथानक असते, व्यक्तिरेखा नाही. कथानक हे नाट्यात्म कृती पुरवीत असते व त्यांतून व्यक्तिरेखांना निश्चितता येत असते. या दृष्टीने नाटकातील व्यक्तिरेखेचे कथानकाशी असणारे नाते हे कायद्याशी आपले असणारे नाते ज्या प्रकारचे असते त्या प्रकारचे असते. कायद्याच्या दृष्टीने आपण कोण असतो? याचे उत्तर 'कोणी नाही' हे असते. जोवर आपण काही वेडेवाकडे वागत नाही किंवा तसे वागल्याचा आपल्यावर आरोप होत नाही तोवर आपण कोणीच नसतो. जर आपल्यावर खटला भरला गेला तर कायद्याच्या कृतीच्या पातळीवर आपण 'व्यक्तिरेखा' (कॅरॅक्टर) बनतो. जर आपल्यावर केल्या गेलेल्या (कल्पित का होईना) आरोपांवर न्यायाधीश व ज्यूरी यांचा विश्वास बसला तर! एरवी आपण मुलांशी किंवा प्राण्यांशी प्रेमाने वागत असलो तरी त्याला अर्थ उरत नाही. जर खटल्याच्या अखेरच्या क्षणी आपल्या निर्दोषीपणाचा पुरावा हाती लागला तर कायद्याच्या दृष्टीने आपण पुन्हा एकवार 'कुणी उरत नाही'. नाटकाप्रमाणे कायदा असे एक कल्पित (फिक्शन) उत्पन्न करीत असतो, की ज्यामध्ये सहभागी व्यक्तिरेखा या कथानकातील कृतींच्या क्रमाने वागत असतात. ॲरिस्टॉटलने त्याच्या *काव्यशास्त्रात* हाच फरक सांगितला आहे : ''In a play, consequently, the agents do not perform for the sake of representing their individual dispositions; rather the display of moral character is included as incidents of the plot...''

❖ ❖

पात्रयोजना (Casting)

Casting : The process of auditions and interviews by which the director selects the actors to play the roles in a play. (*NTC's Dictionary*)

Casting : The way in which the roles of a play are assigned to actors. By extension, the word "cast" means the group of performance in a play. It was long thought that casting should depend naturally and entirely on the text and the author's staging instructions. Most directors continue to cast on the basis of their reading of the text, though they are bound by institutional constraints and actor availability. (*Dictionary of the Theatre*)

Casting : The process of selecting a specific actor to play a specific role. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 371)

ज्या प्रकारे नाटकातील भूमिकांचे नटांत वाटप केले जाते तो प्रकार म्हणजे पात्रयोजना. विस्ताराने विचार करायचा तर पात्रे याचा अर्थ नाटकात काम करणाऱ्यांचा समूह.

पात्रयोजना ही स्वाभाविकपणे व सर्वस्वी संहितेवर आणि लेखकाच्या रंगमंचीय सूचनांवर अवलंबून असावी. बहुतेक दिग्दर्शक आपल्या संहितेच्या वाचनानुसार पात्रयोजना करतात. अर्थात असे असले तरी नाट्यसंस्थेच्या आर्थिक परिस्थितीवर आणि नटांच्या उपलब्धतेवर दिग्दर्शकांना अवलंबून राहावे लागते. काही दिग्दर्शक स्वैरपणे (रॅण्डम) पात्रयोजना करू इच्छितात कारण त्यामुळे रंगमंचाला विशिष्ट (डिस्टिंक्टिव्ह) अर्थ प्राप्त होऊ शकेल असे ते मानतात. ''जरी, घटकाभर आपण असे मानले की हे आंधळेपणाने केले तरी, त्याचा त्याचा एक तोल आपोआप सांभाळला जातो.'' एकोणिसाव्या शतकात नाटकातील मंडळी जशी टाइप-कास्टिंगच्या-विशिष्ट पद्धतीच्या पात्रयोजनेच्या कल्पनेने भारावलेली होती तशी आता राहिलेली नाहीत. पात्रयोजना कशीही केली जावो, पात्रयोजनेचा क्षण हा महत्त्वाचा असतो. त्या क्षणात नाटकाचा सर्व अर्थ गुंतलेला असतो. अतिशय गंभीर आणि जिला काही पर्याय असत नाही, उत्तर असत नाही, औषध असत नाही असा हा निवडीचा भाग असतो.

पात्रयोजना करताना एकाच 'कुटुंबा'चे सगळे नट असावेत; की ज्यामुळे वेळेची बचत होतेच, शिवाय पूर्वानुभवाचाही फायदा होतो; का एकाच संस्थेशी/स्कूलशी/फॅमिलीशी निगडित नटमंडळी घेण्यापेक्षा नटसंचात नव्या घटकांची, नव्या चेहऱ्यांची भर घालावी, जेणेकरून पार्श्वभूमीचे आणि शैलींचे वैविध्य येऊ शकेल, यासंबंधी नाट्यक्षेत्रात मतभेद आहेत.

पात्रयोजना करताना स्टार्सना (चित्रपटांतील स्टारमंडळीही) नाटकांत सहभागी करून घ्यावे तेणेकरून नाट्यव्यवसायात चांगली गुंतवणूक होऊ शकते, असे मानले जाते. स्टार्सच्या भूतकाळाचा आणि त्यांच्याभोवतीच्या वलयांचा नाटकातल्या भूमिकांत, त्यांच्या रंगमंचीय आविष्कारांत, व्यक्तिरेखा समृद्ध होण्यात आणि नाटकाला मिथकात्म परिमाण लाभून नवा, ताजा अन्वयार्थ लाभण्यात साहाय्य होते.

❖ ❖

रंगमंचाबाहेरील पात्रे (Offstage Characters)

Offstage Characters : Characters who never appear on stage, but who nevertheless affect the onstage characters and thus the action of the play. (*R. Kerry White*)

जी पात्रे किंवा ज्या व्यक्तिरेखा कधीही रंगमंचावर येत नाहीत परंतु रंगमंचावरील व्यक्ती आणि तेणेकरून नाटकातील कृती यांवर परिणाम करतात त्यांचा उल्लेख रंगमंचाबाहेरील पात्रे असा होतो. उदा. इब्सेनच्या 'हेड्डा गॅब्लर' या नाटकात टेस्मन या पात्राची मावशी/आत्या रेना ही दोन मावश्यांपैकी/आत्यांपैकी एक आहे आणि तिने टेस्मनला वाढविले आहे. ती रंगमंचावर कधीच दिसत नाही परंतु तिचे अनेक उल्लेख होतात. तिने त्याच्यासाठी विणलेले स्लिपर्सही रंगमंचावर येतात. आणि नाटकाच्या शेवटच्या अंकात जेव्हा ती मरायला टेकते तेव्हा टेस्मन ते ऐकताच आपण तिच्याबरोबर असायला हवे यासाठी निघून जातो. अशा व्यक्तिरेखा अप्रत्यक्षपणे साहाय्यकारी ठरतात व परिणामत: नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या त्या नाटककाराला उपयोगी पडणारे एक महत्त्वाचे साधन ठरते.

❖ ❖

दोघे/द्वंद्व (Duet)

Duet : A scene involving two characters; the binary basis of all drama, that is, the prime *relationship*. A scene with just two characters has qualities not found in any other combination, such as a sense of privacy (conspiracy, love etc.) : the two characters can speak freely and directly (if they wish) without the constraints of an audience.

If an entire play has just two characters, certain simple, but significant dramaturgical consequences follow. Primary among these is the possible number and composition of French scenes : (1) brief periods with an empty stage are possible (with the potential of an active offstage life); (2) either character A or B can appear alone on stage as solos; (3) or characters A and B can appear as a duet; (4) while these possibilities are all the playwright has to work with in a two character play, they can be used in any order, for any length of time and as often as desired. (*R. Kerry White*)

ज्या प्रवेशात/नाटकात दोनच व्यक्तिरेखा असतात असा प्रवेश/नाटक. सर्व नाटकाचा पायाच मुळी द्वंद्वात्मक, फक्त दोघांचे असणे यावर असतो. ज्या प्रवेशात केवळ दोन व्यक्तिरेखा असतात त्यातील विशेष गुण इतर कुठल्याही पात्रयोजनेत आढळत नाहीत. जसे की, खाजगीपणाचा भाव (कारस्थान, प्रेम इत्यादी). ज्यांत दोघांना मोठ्या भूमिका आहेत असे नाटक एकास एक अशा प्रकारे उत्कटपणे सामोरे जाण्यास अनेक संधी पुरविते. कारस्थानांना किंवा प्रेमाच्या प्रवेशांना. प्रेक्षकांचे कोणतेही दडपण न येता (उदा. बेगम बर्वे) दोन व्यक्तिरेखा एकमेकींशी मोकळेपणाने व थेट बोलू शकतात. जर संपूर्ण नाटकात केवळ दोनच व्यक्तिरेखा असतील (उदा. WILLIAMS, CLIFFORD या वेल्श दिग्दर्शकाचे स्ल्यूथ (Sleuth) हे नाटक मोहन आगाशे-विद्याधर वाटवे यांनी सादर केले होते) तर नाट्यरचनादृष्ट्या पुढील परिणाम होतात.

१. अल्प काळ रंगमंच रिकामा राहू शकतो. (रंगमंचबाह्य जीवन क्रियाशील असण्याची शक्यता.)
२. दोहोंपैकी एक व्यक्तिरेखा रंगमंचावर एकटी असण्याची शक्यता असते.
३. किंवा व्यक्तिरेखा अ आणि ब अशा दोघीही दुहेरी पद्धतीने अवतरू शकतात.
४. या सर्व शक्यता नाटककाराला जेव्हा दोनच व्यक्तिरेखांचे नाटक लिहायचे असते त्या वेळी त्यांचा क्रम, किती काळ काय दाखवायचे, हे सर्वस्वी त्याच्या इच्छेवर अवलंबून असते.

अशा प्रकारच्या दोघांच्या नाटकाच्या मर्यादा नाटककारांनी खूप ताणल्या आहेत आणि त्यांच्या क्षमतांतही वाढ केली आहे. हॅरॉल्ड पिंटरचे *द डम्ब वेटर* हे दोन व्यक्तिरेखांचे नाटक आहे आणि त्यात यांत्रिक प्रॉपर्टीची अतिशय क्रियाशील भर घातली आहे. यात टेलिफोन हा तिसऱ्या पात्राची भर घातल्याचा परिणाम साधू शकतो. सॅम्युएल बेकेटचे *हॅपी डेज* हे दोन पात्रे असणारे नाटक आहे. त्यातील एक भिडू मूक, जवळजवळ हालचाल न करणारा, आणि जवळजवळ पाहू न शकणारा आहे.

❖ ❖

कृती (Action)

Action : The movement in the play from the initial entanglement, through rising action, climax, and falling action to resolution. (*NTC's Dictionary*)

Action : A series of stage events produced mainly through the behaviour of the characters, the action is both the entire *process* (*theatrical process*) of visible transformations on stage on a concrete level and at the level of the characters, that which characterizes their psychological or moral progression. (*Dictionary of the Theatre*)

Action : This is a particularly slippery concept made worse by ambiguities of the English language. In dramaturgy, action, as a singular noun, comes from Aristotle's definition of tragedy : "a tragedy is an imitation of an action..." It is an attempt to locate the unifying the **objective** of a play as a whole : a *gestalt*. A play's *action* is not so much independent of **character** objectives as the synergistic result of their combination. Action is to drama what central theme is to narrative. (*R. Kerry White*)

Action : The central chain of events in the play, particularly as those events are the central character's attempt to achieve an important goal. ...Successful action in most plays has wholeness, that is, it has a beginning, middle, and end (in terms of logic, not time). The beginning of a play means that nothing necessary comes before it. A play's action usually begins when a character makes a discovery. When characters discover, they usually are led to decide (to act). Discovery therefore propels action and moves a play from its beginning to its middle, during which characters will make other discoveries, some of which will result in a reversal (change in the direction of the action, usually occasioned by a discovery that is contrary to the character's expectation). The end of a play comes when no necessary action remains. (*The Enjoyment of Theatre*, p. 34)

Action : Critic Francis Fergusson defined action as "the focus or aim of psychic life from which the events, in that situation, result." The source of the play's outward deeds, action embodies all the physical, psychological, and spiritual gestures and motivations that result in the visible behavior of the characters. The action of Oedipus in Sophocles' play occurs on several levels. On one level, Oedipus' action is to find the killer of Laius, the former Theban king, and to purify the city of plague by punishing the guilty person. During his investigation of the plague's cause, Oedipus discovers that he is the guilty man, that he unwittingly killed his father and married his mother. One another, deeper level, the action of

Oedipus the King is really a man's efforts to know himself. In short, action is the play's all-encompassing purpose. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 134)

नाटकात घडणारी कृती ही प्रेक्षकांचे नाटकातील लक्ष वेधून घेत असते व रस उत्पन्न करत असते. व्यक्तिरेखा कितीही आकर्षक असोत, रंगमंच कितीही भारावून टाकणारा असो, कृतीवाचून नाटक मृत असते. त्यामुळे नाटकातील पायाभूत संकल्पना कृतीची असते. परंतु कृतीची (ॲक्शनची) व्याख्या अतिशय निसरडी आहे आणि कृती ही संज्ञा वेगवेगळ्या पद्धतींनी वापरली जाते. अगदी सर्वसामान्य परिभाषेत कृती म्हणजे नाटकात जे काही घडते ते आणि नट प्रत्यक्षात जे काही करतात ते. ज्या वेळी शेक्सपिअरच्या नाटकातील हॅम्लेट नटसमूहाला 'शब्दाला साजेशी कृती करा आणि शब्द कृतीला साजेसे असले पाहिजेत' (suit the action to the word and the word to the action) असे सांगतो किंवा पाचवा हेन्री त्याच्या सैनिकांना 'टायगरची/वाघाची अनुकृती करणारी कृती करा' (imitate the action of the tiger) असे सांगतो तेव्हा त्याच्या मनात शारीर कृती होती. परंतु सर्व नाटकांत कृती ही मानसिकही असते. रंगमंचावर हालचाल न करणाऱ्या दोन व्यक्तिरेखा पूर्ण मौन धारण करून उभ्या असू शकतील, परंतु तरीही बरेच काही घडत असते. फ्युचरिस्टांनी वा दादाइस्टांनी आधुनिक काळाच्या आरंभी (१९१०-२०) राजकीय वा सौंदर्यात्मक कारणांसाठी प्रयोगांच्या दरम्यान व्यत्ययासाठी एका लघुरूपाची रचना केली आणि उत्तरआधुनिकतावादी रंगभूमीच्या आरंभी त्याचा पुनर्शोध 'हॅपनिंग्ज'ची निर्मितिमालिका घेऊन आला. यातील सर्वात उल्लेखनीय निर्मिती ॲलन कॅप्रोची होती.

कृतीच्या संकल्पनेचा पहिला उद्गाता ॲरिस्टॉटल होय. त्याने आपल्या *पोएटिक्स*च्या सातव्या प्रकरणात 'शोकान्तिका ही कृतीची अनुकृती असते, ही कृती संपूर्ण असते' असे म्हटले आहे. ॲरिस्टॉटलला 'कृती' (action) या शब्दातून कोणता अर्थ अभिप्रेत होता याविषयी विद्वानांमध्ये अजूनही मतभेद कायम आहेत. तरीही असे दिसते की, ॲरिस्टॉटलच्या मनात कृती असे म्हणताना कृतीचे सर्व परिणाम लक्षात घेऊन कृती याचा अर्थ नाटकातून प्रकटणारी संपूर्ण गोष्ट, असे म्हणावयाचे असावे. याच विचारातून ॲरिस्टॉटलने 'ऐक्या'ची (unities ची) संकल्पना मांडली असावी अशी भूमिका नवअभिजातवाद्यांनी सतराव्या शतकात घेतली. त्यांपैकी एक ऐक्य म्हणजे कृतीचे ऐक्य. (युनिटी ऑफ ॲक्शन). यामधून ॲरिस्टॉटलला बहुधा नाटकाचे सेंद्रिय ऐक्य (ऑरगॅनिक युनिटी ऑफ प्ले) सुचवायचे असावे. परंतु या संदर्भात कोणतीही ताठर भूमिका, कोणताही फॉर्म्युला/सूत्र नाट्यलेखनाचे स्वरूप बाधित करते.

स्टॅनिस्लावस्कीच्या दृष्टीने 'कृती'च्या (action च्या) संकल्पनेला फारच विशिष्ट अर्थ होता. नटांच्या प्रशिक्षणाची त्याची पद्धती नटांना व्यक्तिरेखेचे संपूर्ण आंतरजीवन निर्मिता यावे आणि यात भावनांचा व विचारांचा सातत्ययुक्त प्रवाह असावा अशा स्वरूपाची होती. व्यक्तिरेखेच्या मानवी 'आत्मतत्त्वा'शी – सेल्फशी – सुसंगत अशी अभंग मानसिक प्रक्रिया असा तिचा अर्थ होता. या व्यामिश्र प्रक्रियेत विचार, शब्द आणि कृती (डीड्ज) या व्यक्तिरेखेच्या आंतरजीवनाचे प्रतिनिधित्व करीत होत्या. या भूमिकेनुसार स्टॅनिस्लावस्कीबरोबर काम करणारा नट आधी व्यक्तिरेखेचा अनेक अनुभवांतून घडणारा प्रवास आणि नंतर त्याची अर्थपूर्ण वळणे आखून घेतो आणि त्यातून कृती आकाराला येते.

ब्रेश्तचा अभिनयाकडे/कृतीकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण कृतीच्या वरील संकल्पनेच्याविरुद्ध आहे. ब्रेश्तच्या दृष्टीने कृतीमधून दबाव अथवा समाजाचे स्वरूप यांनी निश्चित केलेले मानवी वर्तन व्यक्त होते. व्यक्तीच्या प्रेरणांनी वा प्रेरणादायी शक्तींनी घडविलेले व्यक्तिमत्त्व कृतींतून व्यक्त होत नाही. त्यामुळे नाटकातील कृतींमधून बहुविध स्वरूपाचे सामाजिक व राजकीय प्रश्न नटामार्फत संकेतमुक्त (encode) होतात व संप्रेषण साधतात. व्यक्तिरेखा या त्यांच्या सामाजिक कृतींची निर्मिती करतात.

मानसशास्त्रीय वास्तववाद वा सामाजिक निश्चिततावाद याच काही कृतीकडे पाहाण्याच्या भूमिका नाहीत. आधुनिक सादरीकरणाभ्यास वेगळी दिशा स्वीकारतो. कृती ही अनुभवशास्त्राधिष्ठित आहे. ॲलिस रायनर (ALICE RAYNER) ज्याला 'कृतीची जाडी' (thickness of action) असे म्हणतो व जी 'सादरीकरणाला' 'आकार देते व दृश्यरूप देते' ती विचारप्रणाली कृतीविषयक अभ्यासाची नवी दिशा दाखविते. स्टॅनिस्लावस्की किंवा ब्रेश्तच्या रंगभूमीशी संबंधित मंडळी नाटकातील प्रत्यक्ष घटनांबाहेरचे कल्पित विश्व यात गुंतलेली आहेत. याचबरोबर ज्यामधून नाटकाचे शारीर सादरीकरण (शारीर/आंगिक अभिनय) होत असते, आणि प्रेक्षकांसाठी संकेतमुक्त अर्थ प्रकटतो, त्या कृतींचा (ॲक्टिव्हिटीज) म्हणजे हालणे, बसणे, उभे राहाणे, हसणे, धूम्रपान करणे इत्यादींचा विचार केला जाणेही महत्त्वाचे आहे.

❖ ❖

नाट्यात्म कृती (Dramatic Action)

Action : The two most common meanings of action derive from Aristotle's poetics. Action is both (a) the core of meaning, motive and purpose embodied in the drama, and (b) the actual physical movements and speeches of the actors (dramatic action as opposed to narrative action).

Action : The action of a play is what engages the interest and attention of an audience. However fascinating the **characters** or attractive the staging, a play without action is dead. 'Action' is, therefore, an absolutely fundamental concept in drama but its definition is slippery and the term is used in a number of ways. You may well need to arrive at your own final definition but, in the most general terms, action is what is happening in a play and what the actors actually do. When Shakespeare had his character Hamlet tell a group of actors (see acting style) to 'suit the action to the word and the word to the action', or had henry V tell his soliders to 'imitate the action of the tiger' (note the concept of *imitation*), he clearly had a physical process in mind, but in all drama, action is also psychological. There may be total silence between two static characters on stage, but a great deal may still be *happening*. (*Key Concepts in Drama and Performance*, p. 75)

नाटकात गाभा असणारी कृती, नाट्यनिर्मितीस कारण ठरणारी कृती आणि प्रत्यक्ष शारीर हालचालींद्वारे वा संभाषणांद्वारे नटांकडून घडणाऱ्या कृती. त्यामुळे नाटकाच्या कथानकाचे व नाटकातील कृतीचे परस्परांशी असणारे नाते निकटचे असते. नाट्यात्म कृती या मानवी वर्तनाचे प्रतिनिधित्व करीत असल्यामुळे या कृतींतून अटळपणे एक मानसिक, नैतिक वा बौद्धिक प्रक्षेप प्रकटत असतो. तसेच त्यांद्वारे आकलनाचे नवेच रूप व्यक्त होत असते.

नाटक ही अगदी विशिष्ट प्रकारची अनुकृती असते. ती कृतीची (action ची) अनुकृती असते. नाट्यात्म रचनेच्या संदर्भात जेव्हा कृती असा शब्दप्रयोग केला जातो तेव्हा त्याचा अर्थ काय असतो? ॲरिस्टॉटलने योजलेला 'कृती' हा शब्द नाटकाच्या कथानकाशी संबंधित बाह्य कृती, प्रसंग, परिस्थिती आणि घटना या अर्थाने योजलेला नाही. नाटकाच्या आंतरिक अर्थाचा मूलस्रोत या दृष्टीने तो नाट्यात्म कृतीकडे पाहातो. त्यामुळे कृती ही थेटपणे ध्यानात येऊ शकेल अशी प्रक्रिया नसून एक प्रकारची आंतरिक प्रक्रिया मानली गेली आहे.

अनुकृती हे नाटकभर फिरणारे, वावरणारे आणि नाटक शेवटाला जाईपर्यंत नाटकाच्या सर्व घटकांना अर्थपूर्णरीत्या एकत्रित बांधून ठेवणारे, नाटकाच्या अंतिम निष्कर्षाकडे नेणारे आत्मतत्त्व म्हणता येईल. नाटकातील सर्व पात्रांच्या भावनांना, विचारांना आकार देणारा, त्यांची निवड (choices) ठरवणारा, त्यांच्या हातून घडणाऱ्या कृतींना व त्यांच्या प्रतिक्रियांना नियंत्रित करणारा सर्वसमावेशक उद्देश म्हणजे नाट्यात्म कृती, असे म्हणता येईल. या नाट्यात्म कृतीत वर्तनाचे विवेकशील घटकच केवळ अंतर्भूत असत नाहीत, तर सर्व भावनात्मक व

आध्यात्मिक घटकही समाविष्ट असतात. यांत बालपणाची स्मृती, स्वप्ने आणि फँटसीज, सबोध-अबोध मनातील इच्छा-आकांक्षा, आणि ऐंद्रिय व भावनात्मकतेने भारलेल्या प्रतिमांच्या प्रतिक्रिया याही गोष्टींचा समावेश असतो. नाट्यात्म कृती हा नाटकाचा सर्वसमावेशक उद्देश, हेतू असे सारांशरूपाने म्हणता येईल. आणि हा उद्देश प्रयोगरूपाने साध्य केला जातो.

नाट्यात्म कृती ही नाटकाला सजीव करणारी, जिवंत करणारी शक्ती होय. ती थेटपणे दाखवता येत नाही किंवा ओळखताही येत नाही. नाटकातील एखाद्या घटकाला उद्देशून आपण ही पाहा नाट्यात्म कृती, असे म्हणू शकत नाही. नाटकाचे कथानक म्हणजे काही नाट्यात्म कृती नव्हे. नाटकाच्या कथावस्तूतील घटना-प्रसंगांची रचना होऊन कथानक सिद्ध होते. मग नाटकातील नाट्यात्म कृतीचा बोध आपल्याला कशा प्रकारे घडतो? माणसाच्या आत्मतत्त्वाचा अथवा मानसाचा बोध ज्या प्रकारे घडतो त्या प्रकारे नाट्यात्म कृती ही बाह्य रूपांनी आविष्कृत होते किंवा स्पष्ट होते. आपण व्यक्तींना-माणसांना तरी कसे ओळखतो? तर त्यांच्या कृती करण्यातून/वागण्यातून, त्यांच्या विचारपद्धतीतून आणि ते ज्या पद्धतीने स्वत:ला आविष्कृत करतात तीमधून व्यक्त होते. शिवाय त्यांच्याभोवतालचे जे विश्व असते त्यामधून. त्याचप्रमाणे, नाटकातील केंद्रवर्ती कृती म्हणजे काय ते आपल्याला कथानकातील घटनांमधून समजते. पात्रांचे स्वरूप व स्वभाव ते ज्या प्रकारे आंतरक्रिया करतात, एकमेकांशी वागतात, ज्या प्रकारची भाषा वापरतात, आणि सजीव नसणारे परंतु जे नाटकाचे एकंदर पर्यावरण घडवीत असतात असे सदैव रंगमंचावर उपस्थित असणारे निर्मितिघटक असतात, त्यांमधून समजतात.

नाट्यात्म कृतीचे सहा अंगभूत घटक असतात असे ॲरिस्टॉटलने सांगितले आहे. तो म्हणतो, ''There are six constituent elements or forms by means of which the action is expressed and realized.'' हे सहा घटक पुढीलप्रमाणे होत. Plot, moral disposition, intellect, language, spectacle, and music. आपल्या सोयीसाठी आपण त्यांचा समावेश पुढील चार प्रकारांत करू शकतो. १) कथानक (Plot), २) पात्रयोजना (character), ३) भाषा (language), ४) निर्मितीचे सजीव नसणारे घटक (The inanimate elements of Production).

रंगभूमीची मूलभूत व्यामिश्र कल्पना सुरुवातीला साम्यानुमानाच्या आधारे समजावून घेता येईल. जेव्हा आपण एखाद्या कार्यक्रमाच्या प्रसंगी लोकांना पहिल्यांदाच भेटत असतो तेव्हा ती माणसे कोण आहेत, ती कशी आहेत, ती कोणासारखी आहेत, त्यांच्या वागण्याबोलण्यामागचा हेतू कोणता आहे, याची आपल्याला काही कल्पना नसते. आपण ते कसे दिसतात ते पाहातो, त्यांच्या चेहऱ्यावरचे भाव पाहातो, त्यांच्या लकबी न्याहाळतो, त्यांचा आवाज कसा आहे, ते कसे वागतात-बोलतात हे सर्व काही समजावून घेऊन मग त्यांच्याबद्दल काही एका निष्कर्षाप्रत येतो. त्यांच्या आपल्याशी होणाऱ्या संभाषणांचे विषय आणि त्या अनुषंगाने ते जे काही बोलतात, त्यांसंबंधी त्यांना जे काही वाटत असते ते, यावरून आपण काही अंदाज बांधतो. तथापि केवळ एखाद्या दिवसाच्या आपल्या संबंधावरून आपल्याला सगळे समजते असे नाही. जर दिवसभरातल्या आपल्या विचारविनिमयानंतर समोरची माणसे आपल्याला आवडली, त्यांना पुन्हा भेटावेसे वाटले तर आपण पुन्हा भेटतो. कालांतराने, वारंवार भेटण्या-बोलण्याने, परस्परांतील संपर्काने माणसे आपल्याला हळूहळू कळू लागतात.

कारण त्यांना काही एक कृती करताना-निवड करताना, प्रतिक्रिया व्यक्त करताना, भावनांची अभिव्यक्ती करताना - आपण पाहातो आणि आपले जमेल असा अंदाज आल्यावर एकत्र कृती करू लागतो. त्यांच्या-आपल्यांत अनुभवांचे एक सहभागित्व उत्पन्न होते, त्यातून त्यांच्या स्वभावाची उकल आपल्याला होते. असाच प्रकार नाटकाच्या प्रयोगाबाबतच्या आपल्या अनुभवाच्या संदर्भात होतो. नाटकातील आंतरिक कृती या नटांच्या बाह्य कृतींच्या-अभिनयाच्या-द्वारे आपल्याला कळू लागतात.

❖ ❖

नायक (Hero) : १

Hero : The protagonist of the play. If the character is outside conventional morality or behavior, he or she may be called an antihero. The tragic hero is one who falls from a high position because of a tragic flaw. (*NTC's Dictionary*)

Hero : The hero of greek mythology was a character elevated to the rank of a demi-god. In theatre, the hero is a type of character endowed with extraordinary powers. His attributes and faculties are of a higher order than those of mortals but "the appearance of the hero stabilizes the image of man". ...In the nineteenth century, hero meant both "tragic character" and "comic figure". Then the word lost its exemplary and mythical value and retained only the meaning of the main character in an epic or dramatic text. (*Dictionary of the Theatre*)

Hero : The central character, the protagonist, the chief agent of a play's action. It should be noted that the central character may be a woman; nevertheless, the overwhelming male dominance in drama (historically) presupposes a hero as the driving force of an action. Notable exceptions, ironically, begin with the Greeks : for example, *Antigone, Electra, Medea, Lysistrata*, etc. (*R. Kerry White*)

Hero : 1. A figure embodying a culture's most valued qualities (for example, Achilles in The *Iliad*) and hence the central figure in a heroic tragedy. 2. Popularly the leading character in a play or, more precisely, the leading male character in a play. 3. In melodrama, the male character who loves the heroine. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 375)

(१) संकल्पनेचा उदय/संकल्पनेची मुळे

ग्रीक पुराणांमधला नायक प्रति-देवाच्या (डेमी-गॉडच्या) पातळीवर नेलेला आहे. ज्या व्यक्तीला असाधारण शक्ती प्राप्त झालेली आहे अशी व्यक्ती, असा रंगभूमीवरील नायक या व्यक्तिरेखेचा अर्थ आहे. नायकाच्या ठायी असणारे गुण व त्याच्या शक्ती सामान्य मर्त्य माणसापेक्षा उच्च दर्जाच्या असतात. परंतु एम. ऑगने (M. AUGE) म्हटल्याप्रमाणे ''नायकाच्या दृश्य रूपातून स्थिरावलेली प्रतिमा माणसाचीच आहे.'' अगदी जेव्हा नायक काही असामान्य कामे करत नाही, किंवा विरेचनाद्वारे प्रेक्षकांच्या कौतुकास पात्र ठरत नाही, तेव्हादेखील ''अतिशय वैविध्यपूर्ण व लक्षणीय भावनात्मक रंग प्राप्त झालेली व्यक्तिरेखा'' अशा प्रकारेच त्याची ओळख होत असते, असे तोमाचेवस्कीने (TOMACHEVSKI) म्हटले आहे. शोकांतिकेत प्राप्त होणारे भावनात्मक रंग भीती व करुणा यांनी व्यापलेले असतात. त्यांतून आपण त्या व्यक्तिरेखेशी तदात्म पावतो. हे सर्व लक्षात घेता नायकाची सर्वसमावेशक व्याख्या करता येणे अशक्य आहे. प्रेक्षकाची तद्रूपता ही त्याचा व्यक्तिरेखेबद्दलचा दृष्टिकोण असेल त्यावर अवलंबून असते. नाटकात जो नायक म्हटला जातो तोच नायक असतो.

(२) अभिजात नायक

राजे अथवा राजपुत्र यांच्या शोकात्म वृत्तींचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या नाट्यरचनाशास्त्रातच अगदी काटेकोर अर्थाने नायक अस्तित्वात आहे. त्यामुळे प्रेक्षकांचे तादात्म्य हे पौराणिक वा ज्यांच्यापर्यंत पोचता येत नाही अशांच्या दिशेने वळते. अशा व्यक्तींच्या कृती अलौकिक, अपवादात्मक (Exemplary), दिसल्या पाहिजेत. आणि त्यांची नियती मुक्तपणे निवडलेली असायला हवी. तथापि, नायक हा आंधळ्या परंतु अटळ दैवी कायद्यात आणि दु:खद परंतु मुक्त जाणिवेत शोकात्म रीत्या सापडलेला असतो. शोकात्म नायक त्याच्या कृतींशी पूर्णपणे संवादी असतो. त्याच्या झगड्यामधून आणि नैतिक संघर्षामधून तो व्यक्त होतो आणि स्वत:च्याच विरोधी ठरतो. तो स्वत:च्या चुकीबद्दलची उत्तरे देतो आणि त्याच्या शोकात्म पतनानंतर वाट्याला येईल त्या परिस्थितीचा स्वीकार करतो. जेव्हा नाटकातील सामाजिक, मानसशास्त्रीय व नैतिक अंतर्विरोध नायकाच्या जाणिवेत सामावले गेलेले असतात, तेव्हाच शोकात्म व्यक्तिरेखा अस्तित्वात येणे शक्य असते. नाट्यात्म विश्वाची ती प्रतिकृती (microcosm) असते.

हेगेलने त्याच्या सौंदर्यशास्त्रात तीन प्रकारच्या ऐतिहासिक व सौंदर्यात्म अवस्थांशी संवादी असे तीन प्रकारचे नायक सांगितले आहेत.

(१) महाकाव्यातला नायक निसर्गशक्तींशी झगडताना त्याच्या नियतीने चिरडला जातो. (होमर).

(२) शोकात्म नायक निर्णायक दुर्दैवी, अखेरीस नेणारी ठरेल अशी भावना आणि इच्छा बाळगतो. (शेक्सपिअर)

(३) नाटकातील नायक बाह्य जगाने लादलेल्या अपरिहार्यतेशी त्याच्या भावना जुळवून घेतो आणि संभाव्य विनाश टाळतो. असे वागणारी साहसी, पराक्रमी व्यक्ती नायक या पदाने ओळखली जाते.

शोकान्तिकेचा एक प्रघात असा आहे की, नाटककार उच्च दर्जाच्या व्यक्तिरेखांमधून आपले नायक निवडतो. ही प्रवृत्ती दोन वेगवेगळ्या कारणांनी उद्भवते. एक, प्रेक्षकांना खूश करण्यासाठी उदात्त स्वभावाच्या मोठ्या व्यक्तीची निवड करण्यासाठी (राजकीय हेतू); आणि दोन, वास्तव जीवनात ऐतिहासिक विकास घडविण्याची महत्त्वाची भूमिका पार पाडणारी आणि नायकपदासाठी सर्वतोपरी पात्र असणाऱ्या व्यक्तीची निवड करण्यासाठी (ऐतिहासिक नायकाची). ही दुसरी परिस्थिती अगदी नाट्यरचनाशास्त्राला धरूनच आहे. कारण आधीच 'नाट्यपूर्ण' ठरलेली सामग्री नायक या पदास सर्वथैव योग्य ठरते. याचा अर्थ ज्या व्यक्तींत सामाजिक शक्ती आणि संघर्ष सामावलेले असतात ''अशा जागतिक-ऐतिहासिक महत्त्वाच्या'' व्यक्ती नायकपदासाठी उपयोगी ठरतात. वास्तव जीवनातले हे खरेखुरे नायक आणि त्यांचे संघर्ष यांची मांडणीच केवळ नाट्यात्म रूपात केली जाते.

(३) नायकाचा विस्तार

एकोणिसाव्या शतकात नायकाचे स्वरूप ''शोकात्म व्यक्तिरेखा'' आणि ''विनोदी व्यक्तिरेखा'' अशा प्रकारचे होते. कालांतराने नायक या संज्ञेचा अर्थ लोप पावला आणि नायक या शब्दाची गौरवपूर्ण जादू व त्याला असणारे पौराणिक मूल्य हेही नाहीसे झाले. त्यामुळे नायक या संज्ञेला महाकाव्यातील वा नाटकाच्या

संहितेतील मुख्य व्यक्तिरेखा एवढाच काय तो अर्थ उरला. आता असे दिसते की, सर्व साहित्यिक इतिहासात नायकाची प्रतिष्ठा सातत्याने उतरणीला लागली. अभिजात शोकान्तिकेने नायकाचे दर्शन त्याच्या अत्युत्कृष्ट एकाकीपणात घडविले. बूर्ज्वा प्रवृत्तीच्या नाटकांत त्याच्या वर्गातील व्यक्तिगत मूल्ये विजयी करणारा नायकही बूर्ज्वाच झाला. निसर्गवाद व वास्तववाद यांनी तो दयनीय, पतित व दयेचा विषय झालेला दाखवला. असंगत रंगभूमीने (द थिएटर ऑफ द ॲब्सर्डने) त्याचे पतन पूर्ण केले आणि त्याला अतिभौतिक पातळीवर दिशाहीन व कोणत्याही आकांक्षा नसणारा बनविले (उदा. आयोनेस्को, बेकेट). ब्रेश्तने तर त्याच्या मृत्यूच्या वॉरंटवरच स्वाक्षरी केली. भांडवलदारी व्यवस्थेमुळे किंवा कामगारवर्गाच्या वर्चस्वामुळे समूहजीवनात व्यक्तिगत प्रतिनिधित्व निकालात निघाले. त्यामुळे पुढील काळात निर्णायक घटनांचा अर्थ व्यक्तिगत व्यक्तिमत्त्वांच्या दृष्टिकोणांतून लावणे अशक्य झाले. यापुढे अशा घटनांवर व्यक्तिगत व्यक्तिमत्त्वांची छाप असणार नाही; आणि एरवी नायकाजवळ असणारी समकालीन घटनांवर प्रभाव टाकण्याची शक्ती यानंतर असण्याची शक्यता संपली. जनसमुदाय संघटित असेल वा नसेल, त्याच्यावर नायकाचा कुठलाही प्रभाव असणार नाही, वास्तवाबाबत त्याचा कोणताही दृष्टिकोण असणार नाही. आजच्या या काळात व्यक्तिगत व्यक्तित्वाने आपले स्थान थोर समूहाला देऊन टाकले पाहिजे अशी ड्युरेनमॅटची (FRIEDRICH DURRENMATT, 1921-1990) धारणा आहे.

प्रभावशाली नायकाची अनुपस्थिती सर्वसामान्य उपहासाचा, थट्टेचा विषय झाली. कारण ''आता जनसमूहाचे खरे प्रतिनिधी उरले नाहीत आणि शोकांतिकांतील नायक तर अनाम आहेत.'' असा ड्युरेनमॅटचा अभिप्राय विचारात घेण्याजोगा आहे.

(४) न-नायक (Antihero)

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात, विशेषत: तत्कालीन नाटकांत नायक हा केवळ विरोधी अर्थानेच उरला. त्याचे अस्तित्व बटबटीत दुसऱ्या (डबल), न-नायकाच्या रूपातच आढळते. अभिजात नायकाशी संबंधित सर्व मूल्ये घसरणीला लागलेली असल्यामुळे अँटि-हिरो-न-नायक-हाच काय तो मानवी कृतींचे वर्णन करण्याचा एकमेव पर्याय उरला आहे. (ड्युरेनमॅट). ब्रेश्तच्या नाटकांत माणूस हा पद्धतशीरपणे बाजूला घेतला गेला. नायक टिकायचा असेल तर मूल्यांची परावृत्ती आणि नायकाच्या जाणिवेची पुनर्मांडणी केली जायला हवी. नाहीतर तो एक मूर्ख वा दयनीय प्राणी (जसा बेकेट) म्हणून तेवढा उरेल.

❖ ❖

नायक (Hero) : २

Hero (Heroine) and Antihero : Terms used to denote the protagonist of a dramatic action. In drama prior to romanticism, hero described a figure in either

tragedy or comedy. Heroes were distinguished by admirable personal qualities, by the sames that they often had access to sources of energy and insight denied the common man, and by their status as representatives of the social community. Romanticism, however posited the hero as one who was alienated from society and highly critical of it. The antihero, as this figure could be called, often stood at the centre of the action in the realistic dramas of Ibsen, Strindberg, Chekhov, and Shaw, and became the icon of the 'angry young man' English drama of the 1950s. From a post-structuralist perspective, several of the central characters in tragedies by playwrights as diverse as Euripedes, Shakespeare and Calderon now appeared to be more authentic than heroic. Yet Nineteenth-century melodrama, and its numerous descendants on stage and in hollywood action films, relied on the heroic qualities of the protagonist for the successful resolution of the action, usually pitting him or her against an evil villain in order to clarify the heroe's morally superior status. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance Vol. I*)

नायक ही नाटकाच्या कृतीतील मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा, नाटकाचा प्रमुख एजंट होय. नाटकातील मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा ही स्त्रीदेखील असू शकते. तरीही ऐतिहासिक दृष्ट्या पुरुषप्रधान नाटकांत नायक हीच नाटकातील कृती घडविणारी मुख्य शक्ती मानली गेली. अँटिगनी, इलेक्ट्रा, मीडिआ, लिसिस्ट्रा इ. या इतिहासातील – ग्रीक नाटकांतील उल्लेखनीय अपवाद आहेत.

(नायक हे रूपगुणसंपन्न असण्याचा संकेत आहे. ते देखणे तर असतातच, त्याशिवाय त्यांच्यात काही दैवी गुण असण्याचीदेखील परंपरा आहे. ते शूर, धैर्यवान, नीतिमान, प्रसंगावधानी, नेतृत्व करणारे असेही असतात. या दृष्टीने भारतीय नाट्यपरंपरा, ग्रीक नाट्यपरंपरा, शेक्सपिअरिअन नाटके यांतील नायकांचा मागोवा घ्यावयास हवा.)

आजच्या सिनिकल जगात नायकाची संकल्पना स्वीकारणे अवघड जाते. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात न–नायकाच्या प्रभुत्वाचा काळ आला. प्राचीन ग्रीसमधील नाटकांतून आणि शेक्सपिअरच्या व त्याच्या समकालीनांच्या नाटकांमधून शोकात्म नायकाची संकल्पना म्हणजे नाटकातील केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखेची (प्रोटॅगॉनिस्ट) संकल्पना हाती येते. नायकाचे स्वरूप स्पष्ट करताना हेगेल हा तत्त्वज्ञ तीन प्रकारच्या नायकांची मांडणी (इस्थेटिक्स, १८३२) करतो. ते तीन प्रकार असे : अ) एपिक हिरो (महाकाव्यात्म नायक) : हा नैसर्गिक शक्तींविरुद्ध झगडतो आणि दैवामुळे/दुर्दैवाने चिरडला जातो. आ) शोकात्म नायक : हा स्वत:मध्ये नायकपण साठवलेला असतो, त्याला कृतीची ओढ असते; परंतु ही कृती चुकते कारण नायकाचे लक्ष्य हुकते व त्याचे दुर्दैव ओढवते आणि इ) नाट्यात्म नायक हा तडजोड करून सामोऱ्या येणाऱ्या परिस्थितीचा स्वीकार करतो आणि शोकान्त व विनाश टाळतो.

शेक्सपिअरिअन ट्रॅजेडी या ग्रंथात ए.सी. ब्रॅडली याने ॲरिस्टॉटलची शोकात्म प्रमादाची (tragic flaw

ची) उपपत्ती स्वीकारली आहे. विद्यार्थ्यांच्या अनेक पिढ्यांनी शेक्सपिअरच्या नाटकांतील नायकांमध्ये शोकात्म प्रमादाचा शोध घेतला आहे. परंतु अलीकडील विद्वानांनी 'शोकात्म प्रमाद' ही संकल्पना, ही परिभाषा तिरंदाजीतून आली असून तिचा अर्थ 'नेम चुकणे' असा आहे, हे प्रस्थापित केले आहे. अशा प्रकारची एखादी चुकीची कृती किंवा एखादा घेतला गेलेला दुर्दैवी निर्णय हा काही स्वभावदोष होऊ शकत नाही हे सहज समजण्याजोगे आहे. प्राचीन ग्रीसमधील पुराणकथांतील नायक हा जवळजवळ देवांच्या पातळीवरचा होता. तो काही सामान्य मर्त्य मानव नव्हता. नाटकात हीच संकल्पना काही प्रमाणात विस्तारित स्वरूपात आली. परंतु नाटकात नायक हे एक पात्र असते, इतर पात्रांपेक्षा त्याचे स्थान उच्च पातळीवरचे असते. ॲरिस्टॉटलच्या भूमिकेनुसार नाटकाचा नायक ही एक व्यक्तिरेखा असून तिच्या कृती व दुर्दैव यांतून भीती व करुणा या भावनांची जागृती होते आणि हाच शोकांतिका पाहिल्याने येणारा अनुभव असून त्यातूनच प्रेक्षकांचे विरेचन (कॅथार्सिस) होत असते. अभिजात नाटकांतला नायक हा केवळ उमदा किंवा राजाच्या पातळीवरचाच नव्हता, त्याच्यात उदात्त पातळीवरची क्षमता होती आणि त्यामुळे त्याचे पतन अतिशय दु:खद, वेदनादायी होत असे.

इतिहासातील निवडक व्यक्तींची निवड शोकांतिकांचे नायक म्हणून करून नाटककार आपल्या श्रीमंत आश्रयदात्यांना सुखवीत असत. त्यांच्यातील श्रेष्ठत्वाच्या भावना कुरवाळीत असत. समाजातील उच्च दर्जाच्या व्यक्ती इतिहासाचा प्रवाह कशा प्रकारे बदलू शकतात ते आपल्या नाटकांद्वारे दाखवण्याचा त्यांचा प्रयत्न असे. तथापि शोकांतिकांचे नायक आपल्या राजकीय दृष्ट्या महत्त्वपूर्ण स्थानाद्वारे आपल्या ठिकाणी स्वर्गीय सामर्थ्य असल्याची जाणीव मानवजातीच्या वतीने करून देत. याचा अर्थ असा होतो की, नैतिक आचरणाचे पूर्वनिश्चित नियमांचे संच झुगारणे. उत्तरआधुनिकतावाद्यांना ही संकल्पना समजण्याजोगीच नाही. जेव्हापासून ज्ञानाच्या प्रकाशाच्या (एनलायटनमेंटच्या) कल्पनेला सुरुंग लागला तेव्हापासून समीक्षक मूलत: हिंसक भावनेचे आणि सत्तेच्या अंकित असणाऱ्या जगाचे चित्र रंगवू लागले. उत्तरआधुनिकतावाद्यांच्या दृष्टीने केवलत्वाचा कोणताही संच नसतो, सौंदर्याची कुठलीही श्रेणिव्यवस्था नसते, तसेच नीतितत्त्वांचे आहे. आणि सर्वांबाहेर, सर्वांच्या अतीत असणारा देवही त्यांना मान्य नाही. या संदर्भात अभिजात वा शेक्सपिअरियन नायकांजवळ त्याला उदात्त ठरवणाऱ्या कोणत्याही विशिष्ट गुणवत्ता नाहीत, किंवा ज्यांच्या आधारे त्यांच्या कृतींचे मूल्यमापन करता येईल अशा स्वरूपाचा सनातन तत्त्वांचा कोणताही संचही नाही. नायक हा दुसऱ्या कोणाहीसारखा झगडत असतो, संघर्ष करीत असतो. त्यांच्या उंचावलेल्या स्थानामध्ये थोरपणाचा स्रोत नसतो, तसेच बहुतेक व्यक्तींना त्यात काही विशेष रसही नसतो. अशी ही नकारात्मक दृष्टी आहे. व्यक्तींना नायक ठरवण्यात सत्ताकांक्षा एवढा एकमेव हेतू असतो याचे तीव्र भान आधुनिक जगाला आलेले आहे आणि त्यामुळेच आधुनिक नाटकांत न-नायकाची (ॲंटि-हिरोची) एक केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा उदय पावलेली आढळते. ही केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा ऐतिहासिक व सामाजिक शक्तींची निर्मिती आहे आणि या निर्मितीमागे जगण्याशिवाय/टिकून राहाण्याशिवाय अत्यल्प उदात्त महत्त्वाकांक्षा आहे. बेकेट किंवा ब्रेश्त यांच्या नाटकांत अशा व्यक्तिरेखा आहेत. या न-नायकांचे पूर्वावतार हे जॉर्ज लिलोच्या (GEORGE LILLO (1693-1739)) *द लंडन मर्चंट* (The London Merchant, 1731) या नाटकातील व्यापारी व मध्यमवर्गीय नायक होते. इब्सेनच्या (१८२८-१९०६) व स्ट्रिंडबर्गच्या (१८४९-

१९१२) नाटकांतील नायक हे बूर्ज्वा स्त्रीपुरुष होते. या नाटकांत सत्तेचा वापर कुटुंबांमध्ये किंवा स्थानिक पातळीवर किंवा व्यवसायात-व्यापारात होत असे. यांतील अनेक व्यक्तींना सत्ता गमावावी लागली होती. काही नाटकांमध्ये सत्तेचा लाभ स्त्रियांना घडला होता. कदाचित आर्थर मिलरच्या *डेथ ऑफ अ सेल्समन* (१९४९) या नाटकातला विली लोमन हा नायक शेवटचा नायक म्हणता येईल. कारण त्याच्या ठिकाणी नायकापाशी असावी अशी मूलभूत, तडजोड न स्वीकारणारी उदात्त वृत्ती आणि तडजोड न केल्यामुळे अटळ विनाशाकडे होणारी त्याची वाटचाल पाहावयास मिळते. न-नायकालादेखील नैतिक निवड करावीच लागते, ती टाळता येत नाही; परंतु त्याला टिकून राहाण्यासाठी मूर्खाचीही भूमिका धारण करावी लागते. जीवन हा काही न-नायकाचा (जीवन) नियंत्रण करणारा हेतू नसतो. स्वत:च्या प्रतिमेला वा व्यक्तिगत नियतीला त्याच्या दृष्टीने फारसा अर्थही नसतो.

❖ ❖

हॅमर्शिया (Hamartia)

Hamartia : From the Greek, meaning "error" or "sin". According to Aristotle, it is the fatal flaw that causes the downfall of the tragic hero. It may be overweening pride, bad judgement, or simple error. It may be a family trait. In Antigone's refusal to obey the law that forbids the burial of traitors, her pride leads her to assert her beliefs, feeling that she is right and others are wrong. Her action expresses a family trait of impetuosity-she is, after all, the daughter of Oedipus, and his impetuous slaying of his (unrecognized) father set emotion his own downfall. (*NTC's Dictionary*)

Hamartia : For centuries Aristotle's description of the best possible plot for a tragedy - one whose hero's misfortune comes from some "error in judgement" -- was used as a basic for a "tragic flaw" theory. While an error in judgement or a mistake hardly points to a moral flow in character, combined with the concept of *hubris* (pride), it is clear how such an interpretation could be made. But very few of the extant tragedies support either of these notions. In some of these plays, such as *Oedipus*, the hero tragically makes a mistake based on ignorance, and it is the dramatic irony of this mistake and its terrible consequences which produce the tragic effect. (*R. Kerry White*)

Hamartia : (GK. 'error') Primarily, an error of judgement which may arrise from ignorance or some moral shortcomming. Discussing tragedy and tragic hero in *Poetics* Aristotle points out that the tragic hero ought to be (*e*) a man whose misfortune comes to him, not through vice or depravity, but by some error. For example : Oedipus kills his father from impulse, and marries his mother out of ignorance. Antigone resists the law of the state from stubbornness and defiance. Phedre is consumed by her passion for Hippolyte. (*Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*)

Hamartia : *The general meaning of hamartia*

The basic idea is to be found in the verb *hamartanein* 'to miss the mark, to err, to fail'. From it are formed two nouns *hamartia* and *hamartema* which in many senses are indistinguishable, but Aristotle prefers in general to give hamartema its natural meaning of a particular case of mistaken action (this is the normal force of the termination - *ema*), and to use *hamartia* for the erroneous belief likely to lead to particular mistaken actions. Thus a man under a misapprehension as to the identity of his parents would suffer from a *hamartia* which might lead him to commit a *hamartema* whenever he took any action relating to his real or supposed parents. It

> is doubtless no accident that Aristotle uses *hamartema* in his brief definition of comedy (49ª34) for the particular ludicrous mistake on which a comedy may turn, whereas the continuing illusion of the tragic character is a *hamartia.*
>
> The significance of the word has often been examined and the general development is clear. In early societies actions are judged in themselves and for their consequences without regard to intention. *Hamartia* and *hamartema* could be used in relation to any action which failed to come off; it covered equally error and crime. This intrinsic ambiguity lent itself in course of time to a euphemistic use whereby errors became 'slips'. Even Aristotle allowed himself to be so far contaminated by the practices of rhetoric that he permitted a speaker to call injustices errors and vice versa. Although in neutral contexts *hamartia* remained the usual word for the mistake, the habitual use of the euphemistic sense caused its tone to deteriorate until in the New Testament it appears as the regular word for sin. (*Aristotle Poetics*, p. 299-301)

अनेक शतके ॲरिस्टॉटलचे सर्वात चांगल्या शोकान्तिकेच्या कथानकाचे वर्णन ज्या नायकाचे दुर्दैव 'निर्णय घेण्यातील चूक' होण्यामुळे ओढवते असे केले जाते तो, अशा प्रकारे केले जाते त्या सिद्धांताच्या आधारावर 'शोकात्म प्रमाद' सिद्धांत उभा आहे. 'निर्णय घेण्यातील चूक' असे म्हणताना वर्तनातील नैतिक चूक असा अर्थ होत नाही, 'ह्यूब्रिस'ची संकल्पना जर त्याच्याशी जोडली गेली तरच असा अन्वयार्थ लागू शकेल. परंतु उपलब्ध शोकान्तिकांपैकी फारच थोड्या शोकान्तिकांच्या आधारे या सिद्धांताची उभारणी होऊ शकते. अशा नाटकांपैकी 'ईडिपस' या नाटकात नायक अज्ञानावर आधारित चूक करतो आणि या चुकीचा नाट्यात्म (दैव)दुर्विलास म्हणून तिचे भयंकर परिणाम होतात व अंतिमत: शोकान्त परिणामात तिची परिणती होते. तरीही, असा युक्तिवाद केला जातो की, जो नायक स्वत: समाजाबाहेर राहून स्वत:ची नियती घडवण्याचा प्रयत्न करतो तो एक दुर्दैवी चूक करतो. व्यक्तीचे पतन त्याच्या कृतीतून घडते, ती कृतीच पतनाचे कारण असते, त्याला कोणी काही केल्यामुळे होत नाही, अशी ॲरिस्टॉटलची भूमिका आहे.

ग्रीक शोकान्तिकेत निर्णय घेण्यातली चूक (म्हणजे चुकीचा अंदाज) आणि अज्ञान ही दु:खाची, शोकान्ताची कारणे होत. नायकाचे दुर्दैव ओढवण्यास दुर्गुण किंवा कशापासून तरी वंचित असणे, कशाचा तरी अभाव (depravity) ही कारणे नसतात, तर त्याच्या पतनास चूक कारणीभूत असते.

हॅमर्शिया ही संज्ञा संदिग्ध आहे. प्राचीन शोकात्म संकल्पनानुसार शोकात्म अपराध हा पापाचा डाग आहे, मनाचे आजारपण आहे, देवाने दिलेला शाप (delirium) आहे. तो अपरिहार्यपणे अपराध घडवतो. आधुनिक संकल्पनानुसार जो अपराधी असतो तो hamarton, आणि विशेषत: adikon म्हणजे जो जाणीवपूर्वक अपराध करण्याची निवड करतो.

❖ ❖

ह्युब्रिस (Hubris)

Hubris, Hybris : From the Greek, meaning "overweening pride." A type of *hamartia*, the tragic flaw that causes the downfall of the hero. (*NTC's Dictionary*)

Hubris : Greek word meaning "tragic pride or arrogance". Hubris is what drives the hero to act and provoke the gods in spite of their warnings, what leads to their vengeance and his fall. This feeling is the hallmark of the actions of the tragic hero, who is always ready to assume his own destiny. (*Dictionary of the Theatre*)

Hubris : (Greek : "insolence") To behave as though one were above natural laws as they apply to all mortals. The term also forecasts the fall which will inevitably follow from such behaviour. This "tragic flaw" theory of the downfall of the tragic hero is probably neoplatonic in that it facilitates a Christian interpretation (the sin of pride) of an ancient concept. It is not used in this sense in Aristotle, nor does it really apply to most Greek tragedies. (*R. Kerry White*)

ग्रीक शब्दाचा अर्थ ''शोकात्म गर्व/अहंकार अथवा औद्धत्य.'' देवांनी इशारा दिला असतानाही (त्याकडे दुर्लक्ष करून) नायकाने आपल्या कृतीकरवी देवांना क्रोधाला प्रवृत्त करणे आणि त्यामुळे देवांनी नायकाचा सूड घेणे व नायकाचे पतन घडून येणे एवढे सर्व काही ह्युब्रिसमुळे घडते. ह्युब्रिसची ही जी भावना आहे, ती शोकान्तिकेच्या नायकाची – त्याच्या कृतीची – मुद्रा (हॉलमार्क) आहे. नायक आपल्या कृतीमुळे वाट्याला येणाऱ्या नियतीचा स्वीकार करण्यास सदैव तयार असतो.

१. ग्रीक शोकान्तिकेत निर्णय घेण्यातली चूक (म्हणजे चुकीचा अंदाज) आणि अज्ञान ही दु:खाची/शोकान्ताची कारणे होत. नायकाचे दुर्दैव ओढवण्यास/दुर्दैवात लोटला जाण्यास दुर्गुण किंवा कशापासून तरी वंचित असणे, अभाव (depravity) असणे ही कारणे नसतात, तर त्याच्या पतनास काही चूक कारणीभूत असते.

हॅमर्शिया ही संज्ञा संदिग्ध आहे. प्राचीन शोकात्म संकल्पनानुसार शोकात्म अपराध हा पापाचा डाग आहे, मनाचे आजारपण आहे, देवाने दिलेला शाप (delirium) आहे. जो अपरिहार्यपणे अपराध घडवतो. आधुनिक संकल्पनानुसार जो अपराधी असतो तो hamarton, आणि विशेषत: adikon म्हणजे जो जाणीवपूर्वक अपराध करण्याची निवड करतो, जरी त्याने तो अपराध केला पाहिजे अशी काही कारणे नसली तरी.

२. (ग्रीक : इन्सलन्स) आपण निसर्गनियमांच्या पलीकडे आहोत, निसर्गनियम हे केवळ मर्त्य मानवांना लागू होणारे आहेत अशा प्रकारे वागणे. ही संज्ञा पतनाचे भविष्यही वर्तवते. शोकान्तिकेच्या नायकाच्या अध:पतनाचा शोकात्म प्रमादाचा सिद्धान्त हा बहुधा नवप्लेटॉनिक असावा. त्यात (अहंकाराचे पाप या) ख्रिस्ती अन्वयार्थालाही वाव आहे.

❖ ❖

खलनायक (Villain)

Villain : The evil character who opposes the hero or heroine. (*NTC's Dictionary*)

Villain : The vice figure of melodrama; the personification of evil to a middle class audience; often a rich man with a smooth tongue, who voices the proper moral sentiments while plotting to seduce the heroine and steal her fortune. (*R. Kerry White*)

Villain : Character in melodrama who opposes the forces of good (represented by the hero and the heroine) and who, at the play's end is punished for his evil ways. Typically the villain propels the action of a melodrama. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 384-385)

Villain : The wicked character in a story, and, in an important and special sense, the evil machinator or plotter in a play. Not to be found in Classical literature, the villain, as a particular character type, was developed in the sixteenth century in drama. During this period the devils who played a prominent part in the medieval Mystery Plays and the Tudor Moralities suffered a kind of metamorphosis into the full-scale villains of Elizabethan and Jacobean tragedy. (the majority of the villains are to be found in revenge tragedy). In effect the devils were humanized and the villains diabolized . ...The villains (and some of the villainous character) of Elizabethan and Jacobean tragedy exhibit the characteristics of devils incarnate. The following are among the most notable : barabas in Marlowe's *The Jew of Malta* (c 1592), Aaron in Shakespeare's *Titus Andronicus* (1594), Iago in Shakespeare's *Othello* (1604), Bosola in Webster's *The Duchess of Malfi* (c 1613-14).

Thereafter, the villain as a character is not prominent until 19th century melodrama when, for the most part, he has deteriorated into a grotesque if not buffoonish 'baddy' to be hissed and booed. (*Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*)

मेलोड्रामातील दुष्ट व्यक्ती. मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांना दुर्गुणांचे दर्शन घडविणारी व्यक्ती. बहुधा श्रीमंत, गोड बोलणारी, नैतिक भावनांचा उच्चार करणारी व प्रत्यक्षात नायिकेला व तिच्या संपत्तीला हिरावून नेण्याची कारस्थाने रचणारी. एडमंड (*किंग लियर*), इयागो (*ऑथेल्लो*) आणि इतर अनेक जणांनी खलनायकी परंपरा व तिचे अस्तित्व टिकवून ठेवले आहे. खलनायक/खलनायिका ही नाटकातली एक महत्त्वाची व्यक्तिरेखा असते. हिला एकाहून अधिक परिमाणे असतात. दुष्टपणाशी, खलत्वाशी जवळीक असणारी ही व्यक्ती आपल्या वागण्याचे समर्थन करीत असते व या व्यक्तीच्या वर्तनातून तिच्या विषयीचे गूढ कायम राहाते.

❖ ❖

संघर्ष (Conflict)

Conflict : The opposition to the protagonist in a play. The opposition may be of equal strength as in man against man, woman against woman, team against team, country against country; it may be of unequal strength as in a man or woman against society, the world, the gods; it may be the psychological conflict of a man or woman vs. the inner self. (*NTC's Dictionary*)

Conflict : The central struggle between two or more forces in a literary work. (*The Longman Dictionary*)

Conflict : Clash of characters, seen either as objectives that create obstacles for one another, or as actions, neither of which can succeed unless the other fails. (*The Enjoyment of Theatre*)

Conflict : The essence of dramatic action. Conflict results from opposing forces working against each other either within a major character or between characters, which leads to the climax of the plot. Understanding the major conflict in a play is the best way to determine the dramatic action. (*The Theatrical Imagination*)

Conflict : Writing scenes of forced conflict accelerates the exercise and becomes the third step toward the creation of a play. Scenes of separation, loss, crucial decision, rejection, or emotional breakthrough are climatic scenes in a play and usually help enormously to define its structure. If a writer can create a convincing scene of high conflict that gets inside each of the characters involved and not merely one of them, then there is a good chance of making that scene the core of an exciting play - especially if it incorporates some subtlety and is not dependent entirely on shouting and denunciation. What is more, such a scene will be highly actable in its own right and thus can serve as a valuable tool for demonstrating the writer's potential. (*Theatre Brief Version*, pp. 109-110)

नाट्यात्म संघर्ष हा नाटकातील विरोधी शक्तींचा परिणाम असतो. संघर्षप्रसंगी एका विशिष्ट परिस्थितीत दोन किंवा अधिक व्यक्तिरेखा, दोन किंवा अधिक जीवनदृष्टी-दृष्टिकोण एकमेकांविरुद्ध उभ्या ठाकलेल्या/ले असतात.

नाट्यात्मतेविषयीच्या अभिजात सिद्धांतानुसार रंगभूमीचा हेतू मानवी कृतींचे सादरीकरण, संघर्षमय परिस्थितीतील उत्क्रांतीचे अनुसरण करणे असा असतो. हेगेलने म्हटल्याप्रमाणे ''नाटकातील कृती ही साध्या आणि कुठल्याही अडथळ्याविना पूर्णतेस जाणाऱ्या विशिष्ट उद्दिष्टपूर्तीपुरती मर्यादित नसते. उलट ती परस्परविरोधी परिस्थिती, भावना आणि व्यक्तिरेखा यांच्या परस्पर आघातांवर अधिष्ठित असते. त्यांतून

कृतीला (ॲक्शनला) प्रेरणा लाभते आणि नंतर ती कृतीच प्रतिकृतीला (रिॲक्शनला) जन्म देते. यामधूनच संघर्षाचा व विरोधाचा निरास होत जातो.'' संघर्ष हा रंगभूमीचा शिक्का (हॉलमार्क) आहे. अर्थात हे विधान केवळ कृतिप्रधान नाट्यकृतींपुरतेच समर्थनीय आहे. केवळ बंदिस्त नाटकांपुरते लागू होणारे आहे. इतर रूपे (उदा. महाकाव्य) किंवा इतर रंगभूमी (उदा. आशियायी रंगभूमी) या काही संघर्षप्रधान व कृतिप्रधान म्हणून ओळखल्या जात नाहीत.

ज्या वेळी एखादा विषय (मग त्याचे नेमके स्वरूप कोणतेही असो) एखाद्या उद्दिष्टाचा (प्रेम, सत्ता, आदर्श) पाठपुरावा करीत असतो, व तसा करीत असताना दुसऱ्या एखाद्या विषयामुळे एखाद्या व्यक्तीची मानसिकता (वा नैतिक अडथळा) उलथवली जाते त्या वेळी संघर्ष अस्तित्वात येतो. हा विरोध नंतर व्यक्तिगत अथवा तात्त्विक स्वरूपाच्या लढ्यात (फाइटमध्ये) परिणत होतो. याचा परिणाम एक तर विनोदी होतो अथवा मूक स्वीकाराकडे नेतो. आणि जेव्हा कुठलाही पक्ष माघार घेत नाही तेव्हा नाट्यसंघर्ष शोकान्तात परिणत होतो.

१) संघर्षाचे स्थान

संघर्ष हा बहुधा कृतीच्या ओघात सामावलेला असतो आणि तशा प्रकारे दाखविला जातो. तो कृतीच्या उत्कर्षबिंदूतील घटक असतो. परंतु संघर्ष हा नाटक सुरू होण्यापूर्वीच घडलेलादेखील असू शकतो. अशा परिस्थितीत कृती ही विश्लेषणात्मक असते व ती भूतकाळाचे दर्शन घडवते. ईडिपस हे याचे उत्तम उदाहरण होय. जरी या व्यक्तिरेखेला त्याच्या कृतीमागील रहस्य उलगडण्यासाठी नाटकाच्या अगदी शेवटपर्यंत थांबावे लागत असले तरी प्रेक्षकाला ते रहस्य नाटकाच्या आरंभापासूनच ठाऊक असते. संघर्षाचे संहितीकरण (टेक्स्चुअलायझेशन) म्हणजे कथानकातील त्याचे स्थान आपल्याला नाटककाराच्या शोकात्म जीवनदृष्टीची पूर्वसूचना देत असते. एकाच नाटककाराच्या वेगवेगळ्या नाटकांत सारख्याच ठिकाणी संघर्ष आढळत असतो. उदा. रासीनच्या (JEAN RACINE) नाटकांत नाटक सुरू होण्यापूर्वी मर्यादांचे उल्लंघन होते, तर कॉर्नेलीच्या (PIERRE CORNEILLE) नाटकांत ते नाटकाच्या मध्यावर घडते.

२) संघर्षाची रूपे

संघर्षाचे वेगवेगळे प्रकार असू शकतात.

तात्त्विक/नैतिक वादविवाद :

दोन परस्परविरोधी जीवनदृष्टी (वर्ल्डव्ह्यूज) अथवा ज्यांच्यात कधीही तडजोड होऊ शकणार नाही अशा नैतिक मूल्यांत संघर्ष संभवतो. तसेच आत्मनिष्ठा व वस्तुनिष्ठा यांपैकी एका विशिष्ट बाजूला कल असण्यातून, कर्तव्यभावना, विकार व विवेक यांत द्वंद्व असण्यातून द्वैत संभवते. ते द्वैत दोन पक्षांमध्ये असू शकेल अथवा एकाच व्यक्तीच्या ठिकाणीही असू शकेल. या द्वंद्वातून निष्पन्न होणाऱ्या नायकाच्या संभ्रमावस्थेवर मात करण्याचा प्रयत्न केला जातो. याच प्रकारे व्यक्ती आणि समाज यांपैकी एकात रस असण्यामुळे संघर्ष संभवतो. विशिष्ट वा सर्वसामान्य उद्दिष्टांमध्ये निवड करण्याची वेळ येऊन संघर्षाला निमित्त लाभते. एखाद्या तत्त्वाविरुद्ध वा एखाद्या आदर्शाविरुद्ध नैतिक व अतिभौतिक पातळीवर व्यक्तीचा झगडा संभवतो.

३) संघर्षाची रूपे

अभिजात नाटकांत संघर्ष हा नायकाशी संबंधित असतो आणि तो संघर्ष ही त्याची ओळख (हॉलमार्क) असते. नायक हा आत्मसन्मानासाठी आणि त्याच्या विरुद्ध असणाऱ्या व्यक्तिरेखेविरुद्ध अथवा वेगळ्या नीतितत्त्वाविरुद्ध असण्यासाठी ओळखला जात असतो, ''हिरो ॲण्ड कोलिजन आर युनायटेड''. 'नायक व झुंज ही एकच असतात'.

सर्व संघर्ष हे नेहमी अत्यंत दृश्य स्वरूपातील, संभाषणाच्या स्वरूपातील द्वंद्वप्रधान, बाह्य रूपातील वक्तृत्वपूर्ण अथवा वादविवादाच्या स्वरूपाचे असतात असे नाही. काही वेळा ते स्वगताच्या (मोनोलॉगच्या) स्वरूपातही सादर केले जातात. त्यामुळे परस्परविरोधी अथवा परस्परविसंगत स्वरूपाच्या विवेकाच्या, विचाराच्या कल्पनांत सादर करणे हे सोयीचे होते. काही वेळा कथेची रचनाच अशा प्रकारची असते की जीमधील घटना या परावृत्तियुक्त असतात आणि त्या व्यक्तिरेखा व त्यांच्या कृती यांच्यातील द्वंद्वांशी संबंधित असतात व त्या द्वंद्वाचे स्वरूपच संघर्षाचे असते. त्या कथेतील/कथानकातील प्रत्येक प्रसंग अथवा प्रतिमान (मोटिफ) यांना विरोधी असणाऱ्या प्रतिमानांच्या परस्परसंदर्भातच अर्थपूर्णता लाभत असते. ''आपण आपल्यासमोर जी पाहातो ती जिवंत व्यक्तिरेखांतील व्यक्तिगत स्वरूपाची टोके असतात. संघर्षाच्या परिस्थितींमधील त्यांचे दर्शन स्वत:च्या ठाशीव मांडणीमधून व प्रदर्शनातून घडत असते. परस्परपूरक प्रभावातून आणि आकृतिबंधातून ते पाहावयास मिळते. आणि हे सारे त्यांच्या परस्परसंबद्ध अभिव्यक्तीच्या क्षणामधून पाहाता येते. माणसाची इच्छा आणि तिची पूर्तता यांच्या मानवी यंत्रणेच्या अंतिम परिणामातून ही रुजलेली असते हेही आपल्याला दिसते. आपण जी पाहातो ती हालचाल जरी परस्परविरोधी दिसली तरी अंतिमत: ती प्रशान्त अशा निर्धारात (रेझोल्यूशन) परिणत होत असते'' (हेगेल). रंगमंचावरील सर्व साधने या परस्परविरोधी शक्तींना रूप/आकार देण्यासाठी दिग्दर्शकाला उपलब्ध असतात. म्हणजे अभिनेत्यांचे शारीर रूपदर्शन, त्याच्या मार्गातील अडथळे (ब्लॉकिंग), रंगमंचावरील व्यक्ती व व्यक्तिसमूह यांची रचना व योजना (कॉन्फिगरेशन), प्रकाशयोजनेचे वेगवेगळे परिणाम इत्यादी. संदर्भीकरण व रंगमंचीय मांडणी यांचा मानवी नातेसंबंधांचे दृश्यीकरण (व्हिज्युअलायझेशन) व त्यांची शारीर हालचालींत होणारी रूपांतरे, मानसशास्त्रीय वा जीवनदृष्टी यांमधील संघर्ष या सगळ्यांवर अरिहार्यपणे परिणाम होत असतो, नव्हे, या सर्व गोष्टी आपोआपच आपला ठसा उमटवीत असतात.

४) संघर्षामागील कारणे

मार्क्सवादी किंवा कुठल्याही समाजशास्त्रीय सिद्धांताप्रमाणे ज्या व्यक्तींत संघर्ष होत असतो त्या व्यक्तींच्या व्यक्तिगत उद्दिष्टांमागे कोणताही नाट्यात्म संघर्ष हा दोन समूह, दोन वर्ग वा दोन जीवनदृष्टी यांतील त्या विशिष्ट ऐतिहासिक प्रसंगी असणाऱ्या, उद्भवणाऱ्या परस्परविरोधावर (contradiction) अधिष्ठित असतो. संघर्ष हा केवळ नाटककाराच्या इच्छेवर अवलंबून असत नाही, तर जे सामाजिक वास्तव व्यक्त होत असते त्याच्या वस्तुनिष्ठ परिस्थितीवर तो अवलंबून असतो असे विश्लेषणाच्या अखेरीस ध्यानात येते त्यामुळेच इतिहासातील फार मोठे चढउतार साकार करणारी ऐतिहासिक नाटके जेव्हा विरुद्ध शक्तींची वर्णने, विरोधी

पक्षांचा संग्राम वर्णन करतात त्या वेळी नाट्यात्म संघर्ष पाहाता येतो. याउलट माणसाचे आंतरिक वा वैश्विक विवाद सादर करताना नाट्यतंत्राला वेगवेगळे झगडे वा संघर्ष प्रेक्षकांसमोर दाखवणे अतिशय अवघड असते.

५) संघर्षाची समाप्ती

संघर्षाची अंतर्गत कारणे ही परस्परविरोध संपवणे वा न संपवणे हे निश्चित करतात. अभिजात नाट्यतंत्रानुसार संघर्षाची समाप्ती नाटकातच व्हायला हवी. याचा अर्थ, ती अशा घटनेत झाली पाहिजे, की जेव्हा प्रेक्षक नाट्यगृह सोडून बाहेर पडेल तेव्हा त्याला सगळ्या संघर्षाचा उलगडा झालेला असला पाहिजे. सर्व भावना ज्या त्या प्रसंगात गुंतलेल्या असतील त्या शांत/समतोल होऊन कोणतीही शंका मनात न उरता तो बाहेर पडावयास हवा (कॉर्नेली). शोकांतिकेत या संघर्षाची समाप्ती जेव्हा होते तेव्हा प्रेक्षकांच्या ठिकाणी एक मूक स्वीकाराची व सुटलेपणाची भावना निर्माण होते. त्याच वेळी सर्व समस्यांची सोडवणूक होऊन या प्रेक्षकाला नाटकाचा शेवट काय त्याचे भान आणले जाते आणि काल्पनिक संघर्ष व त्याचे स्वत:चे खाजगी प्रश्न यांतील मूळ वेगळेपणा स्पष्ट होतो. चिरंतन न्यायाचे जे ओझरते दर्शन शोकांतिका घडवते त्यामधून अखेर नाट्यात्म संघर्षाची समाप्ती होते. आपल्या झपाट्यात हा न्याय एकतर्फी ध्येये व भावना यांच्या सापेक्ष समर्थनापेक्षा वरचढ होतो. कारण संघर्ष व परस्परविरोध यांत स्वाभाविकपणे सुमेळ असणाऱ्या नैतिक शक्तींचा विजय आणि सत्यात व प्रत्यक्षात शाश्वत शक्तींचा विजय होणे तो सोसू शकत नाही.'' (हेगेल)

हा मूक स्वीकार सर्व पातळ्यांवर होतो. व्यक्तिनिष्ठ व आदर्शवादी – ज्या वेळी उदात्त नैतिक कारणासाठी व्यक्ती स्वत:चा लाभ/फायदा सोडून देतात. वस्तुनिष्ठ – जेव्हा एखादी राजकीय शक्ती वादविवाद बंद करते. कृत्रिम – जेव्हा न सोडवता येण्याजोग्या गाठींचा विवाद एकत्र केला जातो तेव्हा आणि असेच इतर. ब्रेश्तसारखे द्वंद्वात्मक भौतिकवादी नाट्यशास्त्र प्रेक्षकांच्या सामाजिक विरोधापासून काल्पनिक संघर्ष वेगळा काढू शकत नाही. ते दुसऱ्यापेक्षा पहिल्याचाच विचार करते. संघर्षाशी संबंधित झगडा हा द्वंद्वप्रधान भौतिक वादाखेरीज निश्चितपणे विचारात घेता येत नाही.

❖ ❖

अभिज्ञान (Anagnorisis)

Anagnorisis : (Greek : "recognition.") A fundamental convention of Aristotelian dramaturgy (and classical drama) referring to the point in a tragedy's plot when the true identity of the hero is made known and/or when the significance of events is manifest (for example, when the identity of Oedipus is recognized by everyone involved, along with an awareness of the consequences of past actions). It is at this point that the hero is also recognized as a *tragic* hero. According to Aristotle (*Poetics*), this moment logically should coincide with the *peripeteia* (turning point) of the action. (*Kerry White*)

ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रात दहाव्या व अकराव्या प्रकरणांत शोकांतिकेच्या कथानकासंबंधी चर्चा करताना योजलेली पारिभाषिक संज्ञा. मूळचा ग्रीक शब्द ॲनॅग्नॉरिसिस (anagnorisis) असा आहे. इंग्रजी भाषांतर recognition असे केले आहे. काव्यशास्त्राच्या अकराव्या प्रकरणात ॲरिस्टॉटल म्हणतो, ''अभिज्ञान म्हणजे, त्या शब्दाने सूचित केल्याप्रमाणे, अज्ञानापासून ज्ञानाकडे नेणारे आणि कवीने चांगल्या किंवा वाईट भवितव्यासाठी निश्चित केलेल्या व्यक्तींमध्ये प्रेम किंवा द्वेष निर्माण करणारे स्थित्यंतर होय. अभिज्ञानाचा सर्वोत्कृष्ट प्रकार हा, ईडिपसमध्ये आहे त्याप्रमाणे, घटनेच्या परावृत्तीशी सहभाव राखणारा असतो... कथानकाशी व कर्माशी अत्यंत संलग्न असलेले अभिज्ञान म्हणजे, व्यक्तींचे अभिज्ञान होय.'' एखाद्या घटनेचा एकदम उलगडा होणे, त्यातील न कळलेल्या अर्थाचे एकदम 'ज्ञान' होणे-या अवस्थेला अभिज्ञान असे म्हटलेले आहे. अभिज्ञानाचा परिणाम जिराल्ड एल्स (GERALD ELSE) याने पुढीलप्रमाणे वर्णन केला आहे -

"The effect of recognition, in general, is to uncover a horrible discrepancy between two sets of relationship : on the one hand the deep ties of blood, on the other, a casual or real relation of hostility that has supervened or threatened to supervene upon it." (*Aristotle's Poetics* p. 352)

❖ ❖

परावृत्ती (Peripetia)

Peripetia : (Greek : "reversal") To Aristotle (*Poetics*), *peripetia*, or the sudden change in the hero's fortune (in tragedy, from good to bad; the opposite in comedy) was one of the three basic elements of plot. (*Kerry White*)

Reversal : According to Aristotle, a change in the direction of action or in the expectation of character. Reversals result in complex plots, preferred over simple plots for tragedies. (*The Enjoyment of Theatre*, p. 381)

ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रात दहाव्या व अकराव्या प्रकरणांत शोकांतिकेच्या कथानकासंबंधी चर्चा करताना योजलेली पारिभाषिक संज्ञा. मूळचा ग्रीक शब्द पेरिपिटिआ (peripeteia) असा आहे. इंग्रजीत याचे भाषांतर reversal of fortune असे केले गेले आहे. ''ज्या स्थित्यंतरामुळे संभाव्यतेच्या किंवा अपरिहार्यतेच्या नियमानुसार कर्माला विरुद्ध दिशेकडे कलाटणी मिळते, त्या स्थित्यंतराला घटनेची परावृत्ती म्हणतात. उदाहरणार्थ, ईडिपस ह्या नाटकामध्ये ईडिपसला उत्साहित करण्यासाठी व आपल्या आईविषयीच्या आशंकेपासून त्याला मुक्त करण्यासाठी दूत प्रवेश करतो, पण ईडिपस कोण आहे हे उघड करून नेमका विरुद्ध परिणाम घडवून आणतो.'' अवतरणातील शब्द काव्यशास्त्राच्या अकराव्या प्रकरणात परावृत्ती म्हणजे काय ते स्पष्ट करताना ॲरिस्टॉटलने योजलेले आहेत. 'परावृत्ती' या शब्दाने सुचविलेले स्थित्यंतर कशा प्रकारे घडते, याविषयी पंडितांमध्ये मतभेद आहेत. ''नायकाच्या जीवनातील सुस्थितीपासून दु:स्थितीकडे घडणारे स्थित्यंतर अचानकपणे घडून आले म्हणजे परावृत्ती घडते, की कर्ता ज्या परिणामांची अपेक्षा करीत असतो त्याच्या बरोबर विरुद्ध परिणाम घडून आल्यास त्या स्थित्यंतराला परावृत्ती समजावयाचे, की एकाच प्रसंगामध्ये घडून येणारे अनपेक्षित आणि तरीही संभवनीय असे अवस्थांतर म्हणजे परावृत्ती? काव्यशास्त्राचा भाष्यकार बुचर याच्या मते परावृत्ती म्हणजे एक विशिष्ट परिणामाकडे झुकू लागलेल्या प्रसंगमालेचे किंवा कर्माचे सर्वस्वी वेगळ्या परिणामात होणारे पर्यवसान.'' (करंदीकरकृत *ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र*, दु. आ. पृ. १५१)

❖ ❖

उत्कर्षबिंदू (Climax)

Climax : The point of highest intensity in the action of a play, preceded by the rising action and followed by the following action. (*NTC's Dictionary*)

Climax : Point in the play which focuses the audience's attention and marks the moment of greatest tension or largest number of actors, or most ingenious point in the staging. (*Dictionary of the Theatre*)

Climax : (Greek : *klimax*, "ladder") The apex in the crisis of a scene or play as a whole. In traditional dramaturgy, the climax comes near the end of a scene or play, which means that it is preceded by a rising action and followed by a falling action or denouement. An "anti-climax" is thus a scene or moment which is less than expected at that point in the action, or an event which detracts from the true climax. (*Kerry White*)

Climax : A play's complications usually develop into a *crisis*, or turning point of the action. The crisis is an event that makes the resolution of the plays conflict inevitable. ...A play usually ends when the conflict is resolved in the climax, or point of highest emotional intensity, and any loose strands of action are then tied off. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 169)

Climax : The word *climactic* is sometimes used because such plots build to a climax, the most exciting moment of the plot for the audience. (Note that the term differs from *crisis*; *climax* refers to an audience's response to plot and not to a part of the plot.) (*The Enjoyment of Theatre*, p. 36)

Climax : The final and most significant crisis is referred to as the *climax*. Sometimes there is a minor climax earlier in the play, and the major climax comes near the conclusion. In the final climax the issues of the play are resolved, either happily or, in the case of tragedies, unhappily, usually with the death of the hero or heroine. (*Theater Experience*, p. 276)

उत्कर्षबिंदूची संकल्पना ladder या अर्थाच्या ग्रीक शब्दापासून आली असून या शब्दाने प्रवेशातील, अंकातील वा नाटकातील ताणाचा सर्वोच्च बिंदू सूचित होतो. त्या बिंदूपाशी प्रेक्षकांचे लक्ष कृतीमार्फत, शब्दामार्फत वा सादरीकरणातील एखाद्या चमकदार, नवलपूर्ण, प्रतिभाशाली अंगाच्या द्वारे विशिष्ट उत्कटतेने वेधले जाते. ज्याला 'वेल मेड प्ले' असे म्हटले जाते किंवा तशाच प्रकारची रचना ज्या द्वारे केली जाते त्यात उत्कर्षबिंदू अत्यंत प्रस्तुत असतो. कारण त्यातील प्रत्येक अंक किंवा प्रवेश प्रेक्षकांचे लक्ष पुढील अंकाकडे वा प्रवेशाकडे लागून राहील, उत्कंठावर्धक होईल अशा प्रकारे रचलेला असतो. उत्कंठावर्धकतेचे हेच तंत्र आता नियमितपणे दूरदर्शनवरील 'सोप'ड्रामामध्ये, दूरदर्शन मालिकांत योजले जाते.

काही वेळा नाटकातील एखादा क्षण किंवा एखादा प्रसंग उत्कर्षबिंदू म्हणून उल्लेखिला जातो. हा क्षण किंवा प्रसंग नाटकातील अपरिहार्य प्रसंग असतो आणि त्यातून नाटकातील ताण परमावधीला गेलेला असतो. या क्षणाची वा प्रसंगाची प्रेक्षक आतुरतेने वाट पाहात असतात आणि त्याच्या अनुपस्थितीमुळे ते निराश होतात. सामान्यपणे व्यक्तिरेखांच्या हेतूंमधून, अपेक्षांमधून (interests) आणि भावनांमधून उत्कर्षबिंदू वाढीला लागतो. नाटककार इब्सेनचा आरंभकालीन भाषांतरकार विल्यम आर्चर (WILLIAM ARCHER) याने उत्कर्ष साधणारा जो प्रवेश असतो त्याचे पाच घटक सांगितले आहेत. ते असे : १) विषयाचे (थीमचे) आंतरिक तर्कशास्त्र, २) विशिष्ट नाट्यात्म परिणाम साधण्यासाठी अगदी उघडच असणारी आवश्यकता, ३) नाटककार ज्या वस्तुस्थितीकडे खेचून नेत असतो अशी वस्तुस्थिती, ४) व्यक्तिरेखेच्या विकसनासाठी आवश्यक असणारे समर्थन किंवा निश्चयातील झालेला पालट, ५) इतिहासाची किंवा दंतकथेची गरज.

काही असंगत नाटकांत किंवा आविष्कारवादी नाटकांच्या परंपरेत किंवा एपिक/महाकाव्यात्म रंगभूमीवर स्पष्ट असा उत्कर्षबिंदू नसू शकतो. अर्थात तेथे (ते नसणे) हे नाटकाशी संबंधित उद्दिष्टाचे साधन असते. उच्चारलेल्या संहितेतूनच उत्कर्षबिंदूचे स्वरूप व्यक्त होईल असे नाही याची जाणीव ठेवणेदेखील महत्त्वाचे आहे. नाटकाच्या प्रयोगातील मानसिक-शारीर अंगाद्वारेही तो व्यक्त होऊ शकतो.

❖ ❖

नाट्यात्म विरोधाभास (Dramatic Irony)

Dramatic Irony : The form of irony in which the audience knows something a character in the play does not. ...The irony resides in the contrast between what the speaker intends or expects and what the audience knows is true and will happen. (*NTC's Dictionary*)

Dramatic Irony : Dramatic irony is often connected to the *dramatic situation.* It is perceived by the spectators when they are able to perceive elements of the plot that remain hidden to the characters and prevent them from acting with full knowledge of the facts. Dramatic irony is always perceptible to the spectators to the extent that the *egos* of the characters, who appear to be autonomous and free, are in fact subjected to the central *ego* of the playwright. In this sense irony is the dramatic situation *par excellence*, since the spectators are always in a position of superiority to what is shown on stage. (*Dictionary of the Theatre*)

नाटककार स्ट्रिंडबर्गने आपल्या *नोट्स फॉर ॲन इफेक्टिव्ह प्ले* (Notes for an Effective Play) (१९०२) मध्ये लिहिले आहे –

कोणत्याही परिणामकारक नाटकात प्रेक्षकांना एक गुपित नाटकाच्या आरंभी किंवा अखेरीस कळावे अशी योजना हवी. जर प्रेक्षकांना ते गुपित ठाऊक असेल आणि नाटक करणाऱ्या नटांना ते ठाऊक नसेल तर आंधळी कोशिंबिरीचा खेळ खेळताना प्रेक्षकाची खेळातली रंगत वाढेल.

येथे नाटककाराने नाट्यात्म विरोधाभासाच्या उपयोगाचा पुरस्कार केला आहे. नाट्यात्म विरोधाभास ही अशी परिस्थिती असते की जीत प्रेक्षकांना कथानकाच्या सर्व बाजू ठाऊक असतात परंतु त्या नाटकातील पात्रांपासून लपून राहिलेल्या असतात. त्यामुळे या ज्ञानाखेरीज त्यांचे काम चाललेले असते. आपल्याला हवे तसे वागण्या-करण्याचे स्वातंत्र्य आहे असे पात्रांना वाटत असते आणि प्रत्यक्षात सर्व नियंत्रण मात्र नाटककाराच्या हातांत असते. अशा परिस्थितीत अनेकदा नाट्यात्म विरोधाभास व्यक्त होतो. प्रेक्षक हे पात्रांपेक्षा नेहमीच भक्कम परिस्थितीत असतात. प्रेक्षकांना कृतीविषयी उद्देशून सांगण्याचे वेगवेगळे मार्ग नाटककार चोखाळत असल्यामुळे अन्वयार्थ स्पष्ट होत जातो आणि प्रेक्षकांची स्थिती अधिकच भक्कम होते.

पॅट्रिस पेव्हिस (PATRICE PAVIS) ने (१९९८) म्हटल्याप्रमाणे 'नाट्यात्म विरोधाभास हा परिस्थितीची असाधारण अंगे पाहाण्याचे आवाहन करीत असतो, बारकाईने तपासल्यावाचून काही स्वीकारू नका', असे तो सांगत असतो. संहितेमध्ये केवळ प्रेक्षकांनाच विरोधाभास ऐकू येतो. एक पात्र दुसऱ्याविषयी जे बोलते आहे ते चूक आहे हे केवळ प्रेक्षकालाच कळत असते. याचे कारण फक्त प्रेक्षकानेच दुसरे प्रवेश पाहिलेले असतात. काही वेळा नाट्यात्म विरोधाभास हा इतका शक्तिमान असतो की नाटक पाहाता पाहाता प्रेक्षकसदस्य 'अरे, असे करू नकोस', किंवा 'काय घडते आहे ते तुला दिसत नाही का' असे ओरडू शकतात. शेक्सपिअरच्या

ऑथेल्लो नाटकातील वेदनामय आणि खेदकारी अनुभव अशा प्रकारच्या नाट्यात्म विरोधाभासावर आधारित आहे. तो नटांच्या तसेच प्रेक्षकांच्याही ठिकाणी ताण उत्पन्न करतो. उलट, नाट्यात्म विरोधाभास हा अनेकदा सुखांतिका व प्रहसन यांचा पाया असतो. कारण पात्रे चुका करून गमतीदार व तडजोडीच्या परिस्थितीत अडकलेली प्रेक्षकांच्या दृष्टीस पडत असते. त्यांना प्रेक्षकांना असणारे परिस्थितीचे महत्त्वाचे ज्ञान नसते. ते ज्ञान नाटकात फक्त प्रेक्षकांनाच व्हावे अशी योजना केलेली असते.

*ऑथेल्लो*च्या संदर्भात नाट्यात्म विरोधाभासाचा उल्लेख 'शोकात्म विरोधाभास' असा केला जातो. काही वेळा 'दैवदुर्विलास/दैवाचा विरोधाभास' किंवा 'सॉफक्लीजचा विरोधाभास' असाही केला जातो. कारण सॉफक्लीजच्या *ईडिपस रेक्स* या नाटकात प्रेक्षकांना आधीपासून ठाऊक असलेले शोकात्म परावृत्तीचे रहस्य मुख्य पात्रालाच ठाऊक नसते. नायकावर अशी परिस्थिती लादली जाते की तो स्वत:च्या अंताकडे वेगाने जाऊ लागतो. या परिस्थितीतून आपली सुटका होईल असे त्याला वाटत असते परंतु तसे घडत नाही. या नाटकात प्रेक्षकांना केवळ ईडिपसच्या अज्ञानाचीच जाणीव असते असे नाही तर, ईडिपसच्या कृतीचे परिणाम आणि त्याच्या सत्याच्या शोधामुळे होणारे जे नैतिक द्वंद्व उभे राहाते त्याचेही भान असते. विरोधाभास हा शोकात्म संघर्षाच्या केंद्रस्थानी असतो आणि सोरेन किर्केगार (SOREN KIERKEGAARD) या तत्त्वज्ञांसारख्यांच्या विचारांस खाद्य पुरवतो. किर्केगारने आपल्या *The Concept of Irony* (*1841*) मध्ये irony is a mode of seeing things, a way of viewing existence असा अभिप्राय व्यक्त केला आहे. नंतर अमिलने (AMIEL) त्याच्या *Journal Intime (1883-1887)*मध्ये *irony springs from a perception of the absurdity of life* असे irony चे मर्म अर्थपूर्ण शब्दांत सांगितले आहे.

❖ ❖

नाटकातील नाटक (Play-within-a-play)

Play-within-a-play : A brief play presented during the action of another play. (*NTC's Dictionary*)

Play-within-a-play : Play or performance whose subject is the performance of a play. The external audience watches a performance within which an audience of actors is also watching a performance. (*Dictionary of the Theatre*)

Play-within-a-play : A metatheatrical convention which places the main event in a fresh perspective : some characters become an onstage audience watching a play, just as they in turn are being watched by us. Members of this onstage audience are then free to comment on the performance (thus becoming critics) and this provides the main audience with a double perspective. ...Such scenes as the "Mouse trap" in *Hamlet* and "Pyramus and Thisbe" in *A Midsummer Night's Dream* are definitive of this whole fascination.

The aesthetics of the play-within-a-play has also intrigued modern playwrights, from Samuel Beckett to Tom Stoppard, giving rise to the provocative comment by Michael Goldman that "all the characters in drama are actors". (*R. Kerry White*)

नाटकातील मुख्य प्रसंग एका नव्या परिप्रेक्ष्यात ठेवणारा नाट्यसंकेत : नाटकातील काही व्यक्तिरेखा रंगमंचावरील प्रेक्षक बनून नाटक पाहातात, जसे नंतर आपण त्यांच्याकडे पाहातो. रंगमंचावरील हे प्रेक्षक नाट्यप्रयोगावर भाष्य करण्यास स्वतंत्र असतात. यामुळे नाट्यगृहातील मुख्य प्रेक्षकवर्गास दुहेरी परिप्रेक्ष्याचा लाभ घडतो.

या प्रबोधनाच्या/बरॉक रंगभूमीच्या सर्व नाट्यसंबंधित गोष्टींशी सुसंगत अशा प्रकारे हे नाट्यसाधन अनेक संकेतांपैकी एक झाले आणि त्याने जीवनसंबद्ध रूपकाचे स्थान मिळवले. *हॅम्लेट* नाटकातील ''माऊसट्रॅप''चा प्रवेश, *मिडसमर नाइट्स ड्रीम* मधील *पायरॅमस व थिस्बे* हा प्रवेश, ही या प्रकारची उदाहरणे आहेत.

नाटकामधील नाटक या संकेताच्या सौंदर्यशास्त्राने सॅम्युअल बेकेटपासून टॉम स्टॉपर्ड (SIR TOM STOPPARD) पर्यंतच्या आधुनिक नाटककारांनाही आकर्षित केले आहे. त्यामधूनच मायकेल गोल्डमन याचे 'नाटकातील सर्व व्यक्तिरेखा या नट असतात' हे भाष्य उदय पावले.)

नाटकातील नाटक किंवा अंकांतर्गत नाटक हे रंगमंचावर भूमिका सादर करणारी जी मंडळी-कास्ट-आहे ती स्वत:कडे नटाची भूमिका घेऊन उरलेल्या नटमंडळींना म्हणजे जे त्या प्रसंगी प्रेक्षक होतात त्यांना नाटक करून दाखवण्याचे साधन आहे. सध्या या प्रकाराकडे अति-रंगभूमी (मेटॅ-थिएटर)चे एक अंग, एक विशेष या दृष्टीने पाहातात. येथे रंगभूमीच रंगभूमीच्या स्वरूपाशी संबंधित होते. रंगभूमीच्या इतिहासात असे किती वेळा घडले आहे, रंगभूमीने स्वत:चे स्वरूप तपासण्याचे प्रसंग आणि स्वत:चेच स्वरूप साजरे करण्याचे प्रसंग किती

वेळा आले, ते पाहाणे रंजक आहे. नाटकातील नाटक असलेले अजून टिकून राहिलेले पहिले नाटक मेडवॉल (THOMAS MEDWALL) या नाटककाराचे *फल्गेन्स ॲण्ड ल्युक्रीस* (*Fulgens and Lucrece*) (१४९७) हे होय. यानंतरचे नाटक म्हणजे किड (THOMAS KYD) या नाटककाराचे *स्पॅनिश ट्रॅजेडी* (१५८९) आणि त्यानंतर शेक्सपिअरचे *अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम* (१५९५), शेक्सपिअरच्या *हॅम्लेट* (१६०१) नाटकातील *मर्डर ऑफ गोन्झागो* किंवा *द माउसट्रॅप*. परंतु यांखेरीज इतर याकोबियन नाटकांत उदा.*द नाइट ऑफ द बर्निंग पेसल* (१६०७) हे ब्युमाँट (FRANCIS BEAUMONT) व फ्लेचरच्या (JOHN FLETCHER) किंवा बेन जॉन्सनच्या बाहुल्यांच्या नाटकात *बार्थोलोम्यु फेअर* (*Bartholomew Fair*, 1614) अशी उदाहरणे मिळतील. पुढील काळात चेकॉव्हच्या *द सीगल* (१८९६) या नाटकातील पहिला अंक हे या प्रकारचेच उदाहरण आहे. याशिवाय इतर चांगली उदाहरणे पुढील काळातदेखील पाहाता येतात.

अंकांतर्गत नाटक (इन-सेट प्ले) ही संकल्पना सुरुवातीच्या काळात रंगभूमीवर आली ती जग ही एक रंगभूमी आहे (द वर्ल्ड इज अ स्टेज) या रूपकाद्वारे. स्पॅनिश नाटककार कॅल्डेरॉन (CALDERON DE LA BARCA PEDRO, 1600-1681) याचे *द ग्रेट थिएटर ऑफ द वर्ल्ड* (१६४५) हे जे नाटक आहे त्यात देव हा रंगमंचदिग्दर्शक म्हणून अवतरतो आणि माणसे ही भूमिका करणारी पात्रे (कास्ट). त्यांना संहिता द्यायला देव नकार देतो. तेव्हा माणसे उत्स्फूर्तपणे (इम्प्रोव्हाइझिंगली) रूपककथेतील अनेक आकृतींशी संबंध राखतात आणि स्वत: रंगमंचावर प्रवेश किंवा बहिर्गमन करतात. जसे की, शेक्सपिअरने त्याच्या *ॲज यू लाइक इट* मधील सुप्रसिद्ध भाषणात केले आहे. जीवन हे नाटक आहे किंवा स्वप्न आहे अशा प्रकारची संकल्पना *मॅकबेथ* सारख्या अन्य नाटकांतील प्रतिमांमधूनही प्रतिबिंबित झाली आहे. परंतु या प्रतिमांप्रमाणेच आणखीही एक अर्थ व्यक्त होतो, तो म्हणजे व्यक्तिरेखा जेव्हा आपण खरोखरी आहोत त्यापेक्षा वेगळ्या असण्याचा प्रयत्न करतात तो खेळ.

नाटकातल्या नाटकाच्या संदर्भात आणखी एक मुद्दा विचारात घेतला गेला आहे. या नाटकाचे रंगमंचावरील जे प्रेक्षक आहेत ते स्वाभाविकपणेच रंगमंचाच्या कडेला बसतात आणि नाटकातल्या नाटकाचा खेळ पाहाताना ते त्या खेळावर खेळ चालू असताना आपापल्या मतीप्रमाणे भाष्य करतात, त्यातील प्रसंगांवर विनोद करण्याचा प्रयत्न करतात. रंगमंदिरातील खऱ्या प्रेक्षकांना या तथाकथित प्रेक्षकांचे भाष्य, त्यांचे विनोद आणि एकंदर वर्तन हे असह्य होते. कारण ते प्रेक्षक म्हणजे त्या गावचे धनिक, आश्रयदाते, ज्यांना नाटकाची फारशी समज नाही, असे लोक असतात. याचा अर्थ केवळ सांपत्तिक स्थितीच्या जोरावर त्यांना तेथे बसायला मिळालेले असते. शेक्सपिअरच्या नाटकांतील अशा खेळांतून शेक्सपिअरलादेखील हेच सूचित करावयाचे आहे. *मिडसमर नाइट्स ड्रीम* या नाटकातील नाटकाने शेक्सपिअरने प्रेक्षकांची भूमिका तपासण्याचा हा यशस्वी प्रयोग साधला आहे.

ज्या वेळी आपण नाटकातील नाटक पाहातो त्या वेळी आपण जणू रंगभूमीची संकल्पनाच दुर्बिणीखाली तपासत असतो.

❖ ❖

विरेचन (Catharsis)

ॲरिस्टॉटलच्या *काव्यशास्त्रात* (*पोएटिक्स*) शोकान्तिकेच्या व्याख्येमध्ये आलेली संज्ञा. ती शोकान्तिकेच्या परिणामाशी संबंधित आहे. तिच्या द्वारे तो प्लेटोच्या कविविरोधी भूमिकेचा प्रतिवाद करीत असावा. कवी हे रसिकमनात करुणेसारख्या भावना जागवून त्यांना दुबळे बनवतात, विवेकभ्रष्ट करतात; म्हणून प्लेटो आदर्श राज्यात कवींना स्थान नसल्याचे सांगतो. यावर ॲरिस्टॉटलचे म्हणणे असे आहे की, कवी हे करुणा आणि भीती यांसारख्या भावना केवळ जागवीत नाहीत, तर त्यांचे विरेचनही घडवून आणतात.

'कॅथार्सिस' म्हणजे काय, हे स्वत: ॲरिस्टॉटलने स्पष्ट केलेले नाही. त्याचे अर्थ नंतरच्या भाष्यकारांनी वेगवेगळ्या प्रकारे लावलेले आहेत. हे विरेचन करुणा आणि भीती यांचे, की यांसारख्या भावनांचे, याबाबत एकमत नाही. त्यांपैकी दुसरा पर्याय स्वीकारला, तर विरेचन हे शोकान्तिकेपुरते मर्यादित न राहाता त्याला काव्यानंदाच्या उपपत्तीचे स्वरूप येईल. त्यामुळे तसे करणे योग्य ठरणार नाही.

'कॅथार्सिस' या ग्रीक संज्ञेचा अर्थ 'क्लेन्झिंग' (cleansing) म्हणजे शुद्धीकरण असा आहे. ही संज्ञा टीकाकारांनी विशुद्धीकरण, सुवर्णमध्यीकरण, प्रायश्चित्तीकरण, समधातीकरण, वज्रीकरण, विरेचन, सुस्पष्टीकरण या शब्दकुळाशी जोडली आहे. त्याद्वारे व्यक्त होणाऱ्या अर्थांचे तीन गट पडतात. त्यांतील एक गट विशुद्धीकरणाशी निगडित आहे. या विशुद्धीकरणाशी सुवर्णमध्यीकरण, उदात्तीकरण, वज्रीकरण व प्रायश्चित्तीकरण या प्रक्रिया या ना त्या प्रकारे जोडल्या जाताना आढळतात. आणि त्या बऱ्याचशा रसिकसापेक्ष आहेत. भावनांचा आत्यंतिक क्षोभ वा पूर्ण अभाव हा नैतिकतेशी जुळणारा नाही, असे काव्यशास्त्राचा भाष्यकार लेसिंग (LESSING) याला वाटते. यासाठी ही दोन्ही टोके टाळून रसिकाने करुणा व भीती या भावनांचा क्षोभ एका मर्यादेत अनुभवावा; त्या बाबतीत अगदी कोरडे राहू नये, अशी सुवर्णमध्याची कल्पना आहे. हेच विशुद्धीकरण होय. हा मर्यादित भावक्षोभ भावविवश आणि दुबळे होऊ देत नाही. उलट त्यामुळे मन खंबीर आणि संयमशील होते. वज्रीकरणाची ही छटा विशुद्धीकरणाच्या प्रक्रियेत गर्भित असल्याचे रॉबर्टेलीसारखे (FRANCISCI ROBORTELLI) टीकाकार मानतात. अशा भावना खऱ्याखुऱ्या आपत्तींमुळे नव्हे, तर काल्पनिक आपत्तींमुळे जागृत होतात. त्या व्यक्तिसंबद्ध राहात नाहीत. त्या स्वच्या अतीत होतात. त्यांचा अनुभव घेण्यात उदात्तीकरणाचा भाग आहे. विशुद्धीकरणात याही अर्थच्छटेचा समावेश होतो. त्याची आखणी एक छटा प्रायश्चित्तीकरणाशी संबंधित आहे. शोकान्तिकेचे मूळ डायनायससच्या उत्सवात आहे आणि तो उत्सव सामुदायिक पापांचे प्रायश्चित्त करण्याचा आहे. शोकान्तिकेचा नायक (जो बऱ्याचदा राजा वा राजपुत्र असतो) समुदायाची पापे स्वत:वर घेऊन त्यांचे प्रायश्चित्त करतो आणि त्याच वेळी समुदायाला सुज्ञ बनवतो, असे गिल्बर्ट मरेसारख्या (GILBERT MURRAY) पंडितांना वाटते.

अर्थाच्या दुसऱ्या गटात विरेचन हे एक वैद्यकीय रूपक असल्याचे मिन्तुर्नो (ANTONIO MINTURNO (1500ñ1574)), मिल्टन(MILTON), बर्नेस (BERNAYS) आदी पंडितांनी मानले आहे. होमिअपथीत ज्याप्रमाणे उष्णाने उष्ण मारावे, क्षारांनी क्षार कमी करावेत, त्याप्रमाणे शोकान्तिका ही करुणा आणि भीती या वा यांसारख्या भावना जागृत करून त्यांचे विरेचन साधते. ही उपपत्ती बुचरने नाकारलेली नसली, तरी त्याला

ती अपुरी वाटते. कॅथार्सिस ही ॲरिस्टॉटलच्या दृष्टीने त्या भावनांतील दु:खद वा त्रासदायक भाग काढून टाकण्याची प्रक्रिया होय. एरव्ही वास्तव गोष्टींनी जागृत होणाऱ्या अशा भावना दु:खद असतात. शोकान्तिकेत त्यांचे रूपांतर होऊन त्या उन्नत आणि विशुद्ध स्वरूप धारण करतात. विरेचनाशी संबंधित कॅथार्सिसचा बुचरने लावलेला हा अर्थ विशुद्धीकरणाला जवळचा आहे. हे रूपांतर शोकान्तिकेतील कलागुणांमुळे साधते, असे काही टीकाकार मानतात. त्यांत अनुकृत कर्माची अपरिहार्यता, एकात्मता, तत्त्वसूचनक्षमता, असाधारण पात्रांतील वैश्विक होण्याची क्षमता, भाषेचे शैलीकरण किंबहुना शोकान्तिकेची संपूर्ण संरचना यांसारखे कलागुण भावनांचे रूपांतर घडवून आणतात. विरेचनाच्या अंगाने केलेले हे विवेचनही रसिकसापेक्ष आहे.

तिसऱ्या गटातील अर्थनिर्णयन कॅथार्सिसचा संबंध रसिकाशी जोडण्याऐवजी शोकान्तिकेच्या स्वरूपाशी जोडते. त्या स्वरूपाचा विचार करता, प्रायश्चित्त पात्रे करतात. सामंजस्य साधले जाते ते त्यांच्या वृत्तींमध्ये. कॅथार्सिस हा शोकान्तिकेचा केवळ परिणाम नव्हे; तिच्या घटकांद्वारे साधली जाणारी ती एक अखंड प्रक्रिया आहे. नायकाकडून घडलेली शोकात्म कृती त्याच्या अज्ञानामुळे घडली याचे अभिज्ञान पुढे शोकान्तिकेची संरचनाच घडवते. आपण काय करीत आहोत हे माहीत नसता त्याने केलेली कृतीच त्याचा निर्दोषपणा सुस्पष्टपणे जाणवून देते, असे एल्स याचे मत आहे. गोल्डन व हार्डिसन यांच्या मते या संरचनेतच घटनांची संभवनीयता वा अपरिहार्यता आणि विश्वात्मता विशद होत असल्याने शोकात्म घटनांचे स्पष्टीकरणही तेथे मिळते. त्यामुळे शोकात्म कृतीमधील सदोषता नाहीशी होते. अशा प्रकारे शोकात्म कृतीचे विशुद्धीकरण म्हणजे कॅथार्सिस असा अर्थ येथे लावला जातो. तो लावताना एल्स विवेचनाच्या सोयीसाठी हमर्शिआचा अर्थ 'प्रमाद' असा न करता 'अज्ञान' असा करतो. शोकात्म कृतीचे शुद्धीकरण नायकाला अभिज्ञानानंतर होणाऱ्या पश्चात्तापामुळे होते, असेही म्हटले जाते.

या विविध अर्थांपैकी ॲरिस्टॉटलला नेमके काय अभिप्रेत आहे, हे सांगणे कठीण असले तरी त्याचा अंदाज करता येतो. त्यासाठी त्याच्या *राज्यशास्त्र* (*पॉलिटिक्स*) या ग्रंथातील संदर्भ (Book VIII, Chapter 7) लक्षात घ्यावा लागतो. तेथे संगीताचा उपयोग शिक्षणासाठी आणि कॅथार्सिससाठी करावा असे सांगून या संकल्पनेची चर्चा काव्याच्या संदर्भात आपण विस्ताराने करू असे तो आश्वासन देतो. पुढे माणसे करुणा, भय आणि उन्माद यांच्या आहारी कशी जातात, धार्मिक उन्मादाने पछाडलेल्या माणसांत विशिष्ट प्रकारच्या धार्मिक संगीताने हे पछाडलेपण कसे निर्माण केले जाते आणि त्याद्वारेच ती माणसे त्यापासून कशी मुक्त होतात, त्यांचे कॅथार्सिस कसे होते, हे तो सांगतो. तसेच कार्य करुणा आणि भीती या वा यांसारख्या भावनांबाबत शोकान्तिका करते. हा एक प्रकारचा सुवर्णमध्य आहे आणि चांगल्या नागरिकाच्या नैतिक जीवनाचा तो भाग असल्यामुळे सामाजिक दृष्ट्या शोकान्तिका उपयुक्त कार्य करते आणि ती लिहिणारा कवीही समाजाच्या उपयोगाचा ठरतो, असे ॲरिस्टॉटलला सुचवायचे असावे. कॅथार्सिसचा संबंध काव्यानंदाच्या उपपत्तीशी नसावा. तो शोकान्तिकेचे नैतिक-सामाजिक प्रयोजन सांगण्याशी आणि प्लेटोच्या आक्षेपांचे समाधान करण्याशी असावा, असा फिलीप व्हीलराइट (PHILIP WHEELWRIGHT), गो. वि. करंदीकर आदी टीकाकारांचा तर्क आहे.

वा. ल. कुळकर्णी यांना मात्र कॅथार्सिस ही काव्यानंदाची एक महत्त्वपूर्ण उपपत्ती वाटते. कॅथार्सिसचा

संबंध ते विशुद्धीकरणाशी जोडतात. त्यांच्या मते लौकिक पातळीवरील कोणत्याही अनुभवात 'स्व'शी निगडित असा हीणकस भाग असतो, म्हणून असे अनुभव आस्वाद्य ठरू शकत नाहीत. अशा अनुभवांतून व्यक्त होणाऱ्या भावांचे सम्यक् रूप न्याहाळता येण्यासाठी 'स्व'चे विरेचन होणे आवश्यक असते. ते झाले, की ते विशुद्ध होऊन आस्वाद्य बनवतात. त्यांतील खाजगीपणाचा लोप होऊन त्यांत पृथगात्मता आणि विश्वात्मकता अवतरते आणि ही प्रक्रिया निर्मिती व आस्वाद या दोन्ही पातळ्यांवर अनुक्रमे कलावंत व रसिक यांच्या संदर्भात घडत असते. त्यामुळे कॅथार्सिसचा संबंध केवळ भीती आणि करुणा यांच्यापुरता मर्यादित नाही. त्यांच्या दृष्टीने ती सर्वसमावेशक, सर्व रसांना लागू पडणारी उपपत्ती आहे.

येथे वा. ल. कुळकर्णी भावांच्या स्वनिरपेक्षतेलाच विरेचन वा विशुद्धीकरण म्हणताना दिसतात; पण संस्कृतमधील साधारणीकरणाच्या कल्पनेहून ती वेगळी कशी, ते त्यांनी स्पष्ट केलेले नाही. 'स्व'च्या विरेचनाची प्रक्रियाही त्यांनी स्पष्ट केलेली नाही. ते भावांचे विरेचनपूर्व अस्तित्व गृहीत धरतात आणि हेच भाव स्व-निरपेक्ष बनले, की आस्वाद्य ठरतात, असे प्रतिपादन करतात.

❖ ❖

कॅथार्सिस (K/Catharsis)

K/Catharsis : The feeling of release at the end of a tragedy experienced by audience members who have undergone feeling of fear and pity, shared in the troubles of the plays protagonist, and now are set free from the emotional grasp of the action. Aristotle called this cleansing the pleasure of tragedy. (*NTC's Dictionary*)

K/Catharsis : In his *poetics* (1449 b) Aristotle describes how passions (essentially *fear and pity*) are purged through being produced in a spectator who *identifies* with the tragic hero. Catharsis also occurs when music is used in theatre (*politics*, vol.8). Catharsis is one of the goals and one of the consequences of tragedy, which, "provoking pity and fear, effects a purging of such emotions". This is a medical term that compares identification with an act of evacuation and discharge of emotion. The result is a "cleansing" and purification through the regeneration of the perceiving self. (*Dictionary of the Theatre*)

K/Catharsis : The Greek word for our emotional release is Catharsis, a cleansing or purging of strong emotions. As we grapple with our emotions concerning Othello's self-inflicted punishment that begins with "Soft you! a word or two before you go..." we are somehow better able to confront life's realities beyond the theatre. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 78)

ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रात (१४४९ b) भावनांचे (विशेषत: भीती आणि करुणा या भावनांचे) प्रेक्षकांच्या ठायी कशा प्रकारे विरेचन होते ते वर्णन करून सांगितले आहे. प्रेक्षक हा नाटकातील नायकाशी तदात्म पावलेला असतो आणि त्याच्या ठिकाणच्या भावनांचे विरेचन होते. रंगभूमीवर संगीताचा जेव्हा उपयोग केला जातो तेव्हाही विरेचन साधले जाते.

कॅथार्सिस हे शोकान्तिकेचे एक उद्दिष्ट असते आणि शोकान्तिकेचा परिणामही असतो. शोकान्तिका करुणा आणि भीती या भावनांची जागृती करून तत्सम भावनांचे विरेचन साधते. विरेचन ही वैद्यकीय परिभाषा आहे. या संज्ञेची तुलना भावनांचा निरास करण्याशी आणि त्यांचा डिस्चार्ज घडवण्याशी होते. भावना अशा मुक्त झाल्या म्हणजे त्याचा परिणाम 'स्वच्छ' होण्यात आणि भावनांची पुनर्निर्मिती होऊन विशुद्धता घडण्यात होतो.

१. हे विरेचन तदात्मतेशी आणि सौंदर्यात्म आनंदाशी संबंधित असते. हा अनुभव कल्पनेच्या साहाय्याने रंगमंचावरील आभासनिर्मितीशी जोडलेला असतो. मनोविश्लेषणात हा अनुभव एकाच्या स्वत:च्या सुखानुभवाचा दुसऱ्याच्या भावनांच्या दर्शनाने आणि त्या एकाच्या भावनांच्या व्यक्तीकरणातून दुसऱ्याला मिळणाऱ्या मोकळेपणामुळे/सुखावल्यामुळे (कम्फर्टिंग) एकाला त्याच्याच दुसऱ्या व्यक्तिमत्त्वाला होतो.

२. विरेचनात्मक कार्याचा वेगवेगळ्या प्रकारे लावला जाणारा अन्वयार्थ त्याचा मोघमपणा पुन्हा एकवार जागा करतो. ख्रिश्चन संकल्पना या संज्ञेचा नकारात्म असा विचार करते. प्रबोधनकाळापासून नव्या प्रकाशयुगापर्यंत या संज्ञेकडे एक दृढीकरणाचा परिणाम म्हणून पाहिले गेले आहे. दुरित/खलत्व (evil) पाहाणे आणि दु:खभोगाचा स्वीकार करणे या भावनांमुळे एक प्रकारचे दृढीकरण होत जाते. त्यामुळेच कॉर्नेलीने (PIERRE CORNEILLE) ॲरिस्टॉटलचे भाषांतर करताना (१६६०) करुणा आणि भीती या भावनांमधून तत्सम भावनांचे विरेचन होते असे शब्द योजले आहेत. आणि रूसोनेही (JEAN - JACQUES ROUSSEAU) कॅथार्सिसची निंदाच केली आहे. त्याच्या दृष्टीने कॅथार्सिस म्हणजे करुणा व भीती या थिल्लर आणि व्यर्थ भावना आहेत. त्या आभासातून निर्माण होतात, आभासापर्यंतच टिकतात. करुणा ही काही किरकोळ अश्रूंवर उभी असणारी निष्पत्तिशून्य आणि मानवतेच्या कृतीशी तिळमात्र संबंध नसणारी भावना आहे. अठराव्या शतकाचा उत्तरार्ध आणि बूर्ज्वानाट्य (विशेषत: डिडेरो आणि लेसिंग) यांनी असे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला की कॅथार्सिस हे प्रेक्षकांच्या ठिकाणच्या भावना दूर करण्यासाठी नाही, तर दु:खद व उदात्त अशा भावनांत गुंतवण्यासाठी आहे. लेसिंगच्या दृष्टीने ''शोकान्तिका ही अखेरच्या विश्लेषणात 'करुणाजागृती करणारी कविता' आहे.'' प्रेक्षकांसाठी करुणा व भीती या दोन टोकांमधला मध्य साधणारे हे आनंददायी माध्यम आहे.

कॅथार्सिसच्या विशुद्ध मानसशास्त्रीय आणि नैतिक संकल्पनांच्या पलीकडे जाऊन अठराव्या शतकाच्या अखेरीस आणि एकोणिसाव्या शतकात कॅथार्सिसकडे एक सुमेळ घालणारे रूप (फॉर्म) म्हणून पाहिले गेले.'ऑन द सब्लाइम' या निबंधात शिलरने कॅथार्सिसकडे नैतिक स्वातंत्र्याचे भान उत्पन्न करणारे तत्त्व इतक्या मर्यादित दृष्टीने न पाहाता परिपूर्ण जीवनदृष्टी देणारे पूर्णत्वाचे रूप अशा दृष्टीने पाहायला हवे, असे सुचवले.

गएटेच्या (JOHANN WOLFGANG von GOETHE) दृष्टीने कॅथार्सिस हे विरोधी भावनांचा निरास साधण्यासाठी उपयोगी पडते. नीत्शेने कॅथार्सिसकडे उन्नयनस्वरूप विशुद्ध सौंदर्यात्म व्याख्येच्या दृष्टीने पाहिले आहे. गंभीर घटनांमधून उद्भवणाऱ्या करुणा व भीती या भावना स्वत:चाच निचरा करून एक प्रकारे त्यांपासून प्रेक्षकाला मुक्त करतात आणि त्याद्वारे त्याला आपले उन्नयन साधल्याचा अनुभव येतो. नायकाच्या थोर त्यागामुळे चांगल्या व उदात्त तत्त्वांमुळे स्फूर्ती लाभून नैतिक दृष्टीचा जो उद्भव होतो तो प्रेक्षकाला उच्च व उदात्त पातळीवर घेऊन जातो. असंख्य माणसांना शोकान्तिकेपासून नेमका हाच व केवळ हाच अनुभव येतो. मात्र याचा अर्थ असा की, ही सर्व माणसे आणि त्यांचे अन्वयार्थ लावणारे सौंदर्यशास्त्र यांना एक सर्वोच्च कला म्हणून शोकांतिकेचा मुळीच अनुभव नाही.

कॅथार्सिसविषयक वादाचे शेवटचे पुनरुज्जीवन ब्रेश्तमुळे झाले. त्याच्या मतानुसार संहिता ही व्यक्तिरेखांच्या अ-ऐतिहासिक मूल्यांना प्राधान्य देते. आज असे दिसेल की, मीमांसक आणि मानसशास्त्रज्ञ यांचे कॅथार्सिसविषयक दृष्टिकोण अधिक सूक्ष्म व द्वंद्वात्मक स्वरूपाचे आहेत. एका दृष्टिकोणाकडून दुसरीकडे (एक, रिफ्लेक्सिव, दुसरा, अस्तित्वात्मक) जाणे लंबकासारखे असते, तर काही वेळा दोघांचे एकमेकांच्या जवळ असणे इतके की एकसमयावच्छेदेकरून दोन प्रक्रिया घडाव्यात; त्यांचे जे ऐक्य होते ते कॅथार्टिक म्हणता येईल.

डी. डब्ल्यू ल्यूकस (D. W. LUCAS) याने *Aristotle Poetics* नावाचा जो ग्रंथ सिद्ध केला आहे

(Oxford University Press, 1968) त्या ग्रंथाला त्याने जोडलेल्या परिशिष्टात (Pity, Fear, and *Katharsis*) कॅथार्सिसविषयी अतिशय उत्तम विवेचन केले आहे. या विवेचनातून कॅथार्सिस या संकल्पनेची विविध अंगे स्पष्ट होतात. त्यामुळे त्याच्या विवेचनातील महत्त्वाचा भाग पुढे दिला आहे –

> **K/Catharsis :** When tragedy is defined in Ch. 6, its end or purpose is affirmed to be the *katharsis* of the emotions of *eleos*, pity, and *phobos*, fear. Elsewhere in the *Poetics* the stimulation of these emotions leading to the pleasure resulting from them is itself regarded as the end of tragedy. Before discussing the meaning of *katharsis* it is necessary to look further at the emotions in question.
>
> That the sufferings represented in tragedy should awaken pity needs no comment. The distinction between *eleos* and the milder *philanthropia* ($52^{b}38$-$53^{a}2$) suggests that pity is a powerful emotion, and its association with undeserved suffering ($53^{a}4$) implies perhaps some sense of outrage. Since pity, especially in tragedy, is often pity for the dead or the bereaved, it is akin to the shared or public lamentation which is part of life in small and closely knit communities. (*Aristotle Poetics*, p. 273)
>
> It is far less obvious that fear or, as some prefer, terror, phobos, is present in the theatre to anything like the same extent as pity. Disaster on the grand scale, the fall of an Oedipus, can be awe-inspiring. Flesh may be made to creep by the portrayal of supernatural or infernal powers or by the suggestion of the uncanny, and the sensibility of ancient audiences may have compensated for the simplicity of their stage effects. But the majority of plays at all times make their impression by quite other means. A more universal effect of tragedy is, by revealing the precariousness of the human condition, to make men fear for themselves. This could be the point of the definition of fear ($53^{a}5$) as being concerned with those like oneself, that is endowed with similar capacities and exposed to similar dangers.(p. 274)
>
> *Katharsis*, though affording a pleasurable relief, seems to be the consequence and justification of tragic pleasure rather than the pleasure itself. But it is implied ($53^{a}34$) that the pleasure is hard to take, which is the reason why happy endings are often supplied; they are a concession to the weakness of the audience.
>
> Pity and fear are the emotions most concerned in the kathartic process. The verb kathairo means to 'cleanse' or 'remove impurities'. The impurities may consist of visible dirt or of invisible sacral contaminations, like those which the statue of Artemis among the Tauri was supposed to have acquired from the presence of a matricide; for this pollution only washing in the sea could provide *katharsis* ($55^{b}15$). With the growth of medical science in the fifth century the word came naturally to be applied to the removal or evacuation of morbid substances from the

human system. Finally kathairo was used in a sense partly religious, partly medical, for the psycho-therapeutic treatment of emotional disorders by ritual and music.

Katharsis, rendered 'purification', is a word with a strong suggestion of uplift, and the earlier commentators were content to take the sentence as meaning that tragedy was morally improving. Castelverto thought that pity and fear experienced in the theatre hardened up these emotions so that they were less a source of weakness in real life, but the common view was that tragedy worked on the emotions in such a way as to make men more inclined to virtue by banishing undersirable passions. (p. 275-276)

In less dithyrambic terms Butcher gave his support to the view that 'the painful element in the pity and fear of reality is purged away, the emotions themselves are purged' (p. 254). On this foundation might be raised a theory of tragedy which would be acceptable to many; pity and fear are cleansed of their pain because the tragic situation is made comprehensible (Aristotle's pleasure in learning : see ch. 4), and the poet's philosophic insight leads to a calm and passionless, or acquiescent, contemplation of the human condition. But Aristotle gives no encouragement, towards adopting such a conclusion, and it is hard to believe that, had he meant it, he would have said anything so clumsy as that pity and fear purify pity and fear.

It has been generally, though not universally, accepted since Bernays published his essay in 1857 that the idea of *katharsis* is derived from medicine. Milton had already implied this interpretation in his 'calm of mind, all passion spent', in *Samson Agonistes* and in the preface to that work. In fact Maggi in the first full-length commentary on the *Poetics* (1546 and 1550) had quoted in illustration the key passage on *katharsis* and 'enthusiasm' from *Politics*, Bk. 8, and the view was familiar to the Italian commentators, but was not widely accepted before the nineteenth century.

On this view the meaning is that tragedy purifies the spectators by freeing them from undesirable or excessive (p. 278) emotions. At first sight this is open to the same objection as applied to the previous theory, that purifying pity and fear by themselves makes little sense. This is not quite so; what is purified (or disminished) is the emotional capacity of the spectator over a considerable period of time after the performance, what purifies is the emotional experience given by the performance itself. As will be seen this is more intelligible in the light of Greek

physiological theories than of our own. Similarly it should not be argued that, because removal of impurity leaves a pure residue, this view asserts like the previous one, that the spectator at a tragedy experiences emotions purer than those roused by real events. The *katharsis* affects not the emotional quality of the experience but the subsequent emotional stability of the spectator.

The theory of *katharsis* put forward by Aristotle can be understood only in relation to a mysterious aspect of Greek life which is taken for granted by ancient authors and in consequence rarely alluded to, and also in relation to a view of the emotions and their physiological basis which is fundamentally alien to us, though traces of it, such as the words 'humour', 'melancholy', survive in modern thought and language. (p. 278-279)

But it had been observed that, apart from any religious efficacy the ritual might have, those who were hysterical and emotionally unstable were restored to a more normal condition by the violent excitement of the proceedings. This might be a *katharsis* in the religious sense; evil spirits would naturally leave when a god entered into possession of his worshipper. Educated Athenians might come to doubt the entry of the god under the guidance of Cybele's rather dubious priests, but the cure continued to work and might be attributed to the emotional potency of the music. This appears to be Aristotle's position in the *Politics*.

The therapeutic use of music by the Greeks was no novelty. The Pythagoreans had long practised it. But the peculiarity of this kind of treatment was that, instead of correcting excitement by calming it, a further stimulus in the same direction was given; like was cured by like, whereas the normal way to remedy a deviation was, and is to apply a force working in the opposite direction. As Aristotle himself said 'medicines work naturally by means of opposites' (EN $1104^{b}18$), and it was recognized as paradoxical that this form of *katharsis* worked homoeopathically. (p. 282-283)

As an answer to Plato's strictures the theory of *katharsis* is a triumphant success; so far are we from pandering to our emotional fraility when we visit the theatre that we actually strenghten our emotional resistance ready for the trails of real life. Its value for other purposes is more open to question.

Weil and Barnays gave the basically correct answer to the question what Aristotle meant by *katharsis*, but the process should not be explained wholly in medical terms, because the pressure of infectious emotion which accompanies manifestations of 'enthusiasm' cannot be dissociated from the (p. 283) ritual

celebrations which provoked it. However little Aristotle may have believed in the religious efficacy of such ritual, the word *katharsis* used in this context must retain sacral associations.

Aristotle, who had been trained as a physician, accepted the Hippocratean theory of the human constitution, namely that health depends on the proper balance of the four humours present in the body, blood, phlegm, yellow bile, and black bile. Of these the last is, for the present purpose, the most significant. A gross excess of it leads to stark madness, but the moderate superfluity causes some degree of instability and sensuality such as are often associated with the artistic temperament. (p.284)

The important thing from the point of view of tragic *katharsis* is that it gives real meaning to the purge of emotion. An excess of bile involves an increase of emotional pressure. An emotional orgy brings release in the same way as blood-letting relieves the oversanguine. We naturally think of emotions as reactions to stimuli. If they are excessive or unbalanced, it may be because a man is sensitive, has 'a skin too few', or because he has suffered traumatic experiences, whether in the womb or later in life. The Greek doctrine of humours implies that each man has an emotional capacity directly related to his physical make-up, and an excess of one humour can cause an unduee generation of emotional pressure, which will need an outlet. If the imbalance of humours is marked, the emotional congestion can become serious, and the pleasure, when it is relieved, proportionately greater. So the release of accumulated pity and fear by pity and fear experienced in the theatre presents no problem.

Theoretically the *katharsis* might equally well be provoked by a dose of medicine, but Greek physicians seem to have lacked confidence in their power to control black bile, which is no wonder, since it is in fact dark blood discharged in certain morbid conditions and therefore altogether absent at most times from the majority of human beings. Indeed, of the four humours only blood is easily acted on, and there is naturally some lack of integration between Greek medical (p.283) theory and practice. It is questionable whether it is strictly correct to describe *katharsis* of the emotions as a metaphorical expression, since the process actually worked on the humours through the emotions. ...Whether Aristotle attached any meaning to the religious side of the performances at which these effects were produced is not known. Dionysus gets little attention in the *Poetics*, and it is doubtful if Cybele would have got more in a full-length account of *katharsis*.

There is no clear trace of the *katharsis* theory of tragedy before Aristotle, nor is it mentioned elsewhere in his extant works; except for a possible trace in Theophrastus frs. 87-89, there is no sign of it among his successors or, more significant, in the literary works of Cicero or in the *Ars Poetica* of Horace, all of which were influenced by Peripatetic writings. (p. 286) This silence suggests that Aristotle produced his theory *ad hoc* in answer to Plato's condemnation of drama and never developed it outside this context. Interest in the aesthetic problems relating to tragedy vanished in the Graeco-Roman world, which was so besotted with rhetoric that a form supplying unlimited themes for exercises in the art seemed to stand in no need of justification. There are, however, unmistakable references to *katharsis* in Proclus and Iamblichus in the fourth century A.D. Though these writers were steeped in Pythagorean literature, Proclus' statement in his Commentary on the *Republic*, that Plato's attack on drama gave Aristotle the starting-point for his reply, is evidence that their knowledge of *katharsis* derives from Aristotle, perhaps from his Dialogue *On Poets*. (p. 287)

The reason why catharsis (it is convenient to keep the distinctive spelling) is a word that runs so easily from the pens of theatre critics and other writers on drama is that since Freud it has come to be used in a sense that has only a remote connexion with anything in Aristotle. In 1880-2 J. Breuer developed what he called his 'cathartic method'. With it he claimed to have cured a hysterical patient whose traumatic experiences he recovered under hypnosis; the patient's disorders vanished when their cause was explained to her. Freud used the method for a short time before developing from it the method of freeassociation, and published an account jointly with Breur. No doubt they were both aware of the Aristotelian usage of *katharsis*, especially as Frued was married to Martha, the niece of Jakob Bernays; but there appears to be no trace in Freud's works of any attempt to connect catharsis with tragedy. (*Aristotle Poetics*, p. 289)

❖ ❖

उत्स्फूर्तीकरण (Improvisation) : १

Improvisation : A spontaneous scene or episode created by an actor or actors without a script. Improvisation may be used in response to something going wrong during a performance; It may be an exercise carried out at a director's or instructor's order; or it may be an actual performance by a troupe specialising in these techniques. (*NTC's Dictionary*)

Improvisation : Technique in which the actor plays something unplanned, unexpected and invented in the heat of the moment.

Improvisation exists to varying degrees, ranging from inventing a text on the basis of a very precise, well-known scenario, to *dramatic play* based on a theme or slogan, to total gestural and verbal invention in body expression to verbal deconstruction and the search for a new "physical language" (Artaud). (*Dictionary of the Theatre*)

Improvisation : Improvisation is useful in actor training and in rehearsals to free the actor's imagination and to strengthen concentration. Defined as "spontaneous invention", improvisation may be used with a group as warm-up exercises before classes or rehearsals. In rehearsal, improvisation may be used to establish rapport between actors; to solve acting problems; to spur spontaneity and release inhibitions; or to encourage new, instinctive responses to overly familiar circumstances. (p. 214)

For directors, improvisation or game playing, is primarily a rehearsal tool, not a performance technique. How much improvisation is used in rehearsal depends upon the director's skill with it and the actors' needs.

Improvisational exercises are oftentimes an actor's road to spontaneity and freedom. They are exercises designed to free an actor's imagination and body for spontaneous storytelling. Often directors use improvisations early in rehearsals to release inhibitions and spark the actors' imaginations, behaviors, reactions, and moods as they begin working together. In later rehearsals, improvisations can be used to increase concentration, discover new actions, clarify character relationships, and develop good working relations among actors. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 237)

Improvisation : The most performer-dominated style of acting is improvisation in which the players provide virtually all of the theatrical and dramatic choices. By, in effect, inventing the given circumstances, the actor becomes the playwright, the

director, and the performer. In this style, dramatic action is created when a group of actors invents a performance by instantaneously reacting to each other's choices. Unlike the methodically analyzed and carefully rehearsed creations of naturalistic acting, improvisation is by definition, never planned. Spur-of-the-moment creativity is its very essence. (*Theatrical Imagination*, pp. 287-288)

इम्प्रोव्हायझेशन (उत्स्फूर्त प्रकटीकरण/सादरीकरण) हे कलात्मक निर्मितीचे सार आहे. याचा अर्थ दोन्ही गोष्टी होत – उत्स्फूर्त निर्मिती आणि मुक्त अलंकरण. उत्स्फूर्त याचा अर्थ इम्प्रोव्हायझेशन हे कोणत्याही विशिष्ट नियोजनाखेरीज घडते आणि इम्प्रोव्हायझेशनातील मुक्त अलंकरण हा प्रतिसाद असतो. हा प्रतिसाद अस्तित्वात असलेल्या गोष्टीला, कल्पनेला, विषयाला, घटनेला दिलेला स्पष्टीकरणात्मक, विवरणात्मक स्वरूपाचा असतो.

महत्त्वाच्या अर्थाने सर्व कला ही इम्प्रोव्हाइज्डच असते. माध्यमाच्या द्रव्याच्या संकेतांच्या पालकत्वाच्या व/वा विषयाच्या काही मर्यादांत राहून कलावंत काहीतरी नवीन निर्माण करतो. इम्प्रोव्हायझेशन हे कलावंताच्या टिकून राहाण्याचे कौशल्य आहे. त्याविना नाट्यवस्तू ही केवळ उत्पन्न केलेली व नक्कल केलेली होते. यशस्वी सुखांतिकेची ही पायाभूत अटच असते की तीतील नट वा समूह/नटसंच असे असतील. पूर्वनियोजित असे कितीही हास्यपूर्ण प्रसंग असोत, नटाची इम्प्रोव्हाइज करण्याची शक्ती, रंगमंचावरील इतरांना उत्स्फूर्तपणे प्रतिसाद देण्याची कला, हीच त्याच्या यशाची हमखास खात्री असते. इम्प्रोव्हायझेशनची पातळी जसजशी ढासळत गेली तसतसे सुखांतिकेचे अस्तित्व संपायला लागले.

परिणामत: प्रयोगाने आपल्या उत्स्फूर्ततेचा देखावा कायम ठेवला आणि प्रयोगकर्त्याने प्रेक्षकांच्या बदलत्या मन:स्थितीनुसार, मूड्जनुसार आणि सहकलाकारांच्या मुक्त अलंकरणाबरोबर असणारे प्रतिक्रियात्मक नाते कायम ठेवले म्हणजे इम्प्रोव्हायझेशन हे केंद्रवर्ती कौशल्य असायला हवे. ही गोष्ट अतिशय खरी व महत्त्वाची असते. मग नाटक कितीही बंदिस्तपणे संहिताबद्ध केलेले असो, आणि त्याच्या कितीही रंगीत तालमी झालेल्या असोत. प्रत्येक प्रयोगात इम्प्रोव्हायझेशन हा सारभूत घटक असतो आणि सुरू असणाऱ्या रंगमंचावर उपस्थिती/समक्षता ही व्यवहारत: व्याख्येच्या स्वरूपातील अटच असते.

❖ ❖

उत्स्फूर्तीकरण (Improvisation) : २

Improvisation : No single word and no single tool has been more used and misused in the last several decades than improvisation. Improvisation - the creation of quasi-theatrical characters or scenes or plays without the givens of drama - has been used to create theatre (without a playwright), to enlighten an

> actor about a character, to structure theatre games, and to teach aspects of acting. As a tool for training the imagination, it is an application of the techniques already mastered. In a sense, it is the basis of some of the other techniques; having an actor create a character around an image is such a use of improvisation. It can be used to apply the imagination, to stimulate it, or to supply raw materials not within the actor's experience. (*The Enjoyment of Theatre*, p. 109)

इम्प्रोव्हायझेशनची/उत्स्फूर्तीकरणाची संकल्पना सादरीकरण केल्या जाणाऱ्या सर्व कलांच्या केंद्रस्थानी असून नाटकातील तिचे महत्त्व विसाव्या शतकाच्या मध्यावर ठामपणे पुन्हा सांगितले गेले. उत्स्फूर्तीकरणात/इम्प्रोव्हायझेशनमध्ये निश्चित संहितेच्या मध्येच काही ओळींचा अंतर्भाव करणे, मूळ संहितेच्या भोवती उत्स्फूर्तपणे विस्तारित संहिता योजणे, रंगमंचावरील व्यवहारात उत्स्फूर्त असा भाग निर्माण करणे, किंवा प्रयोगामधून संपूर्ण संहितेची निर्मिती करणे, आणि भूमिका करणे या सर्व प्रकारांचा समावेश होऊ शकतो. नटांच्या प्रशिक्षणविषयक अत्याधुनिक योजनांत इम्प्रोव्हायझेशनला मध्यवर्ती स्थान आहे. बहुतेक नाट्यशिक्षणाच्या अत्यंत निर्मितिशील कामांत, याकोब मोरेनोच्या (JACOB MORENO) *सायकोड्रामा*मध्ये, नाटकाच्या 'सीसेम' (Sesame) पद्धतीत आणि युंग (CARL GUSTAV JUNG) व लबान (RUDOLPH LABAN) यांच्या कार्यावर भर असणाऱ्या हालचालीच्या उपचारपद्धतीत; बहुतेक उत्तम साधनीभूत रंगभूमीच्या कामात, अगोस्टो बोलच्या (AUGUSTO BOAL) 'फोरम थिएटर' तंत्रात आणि शिक्षणाच्या व भावनात्मक स्वरूपाच्या अडचणी असणाऱ्या व्यक्तींच्या संदर्भातील पायाभूत कामात इम्प्रोव्हायझेनला अगत्याचे स्थान आहे. इम्प्रोव्हायझेशनला रंगभूमीतून निष्पन्न झालेल्या कुठल्याही तंत्राच्या वा संकल्पनेच्या उपयोजनाचे सर्वात व्यापक क्षेत्र उपलब्ध आहे.

उत्स्फूर्ततेचे दर्शन हे कलाक्षेत्रात कायमच आकर्षक ठरले आहे. आणि त्यासाठी इम्प्रोव्हायझेशनचा उपयोग प्रदीर्घ काळापासून केला गेला आहे. नाटकाच्या परिचित रूपांहून तो बराच जुना आहे. इम्प्रोव्हायझेशनला महत्त्व असण्याचे कालखंड बरेच येऊन गेले. ज्यांपासून रंगभूमी उत्क्रांत झाली तो आदिम विधींचा कालखंड. अनेक संस्कृतींतील महाकाव्ये बहुधा सुरुवातीला उत्स्फूर्त कथने म्हणूनच सादर झाली. ग्रीक आणि रोमन सुखांतिका व प्रबोधनकालीन 'कॉमेदिआ देलार्ते' यांची उभारणी नटांच्या इम्प्रोव्हायझेशनच्या कौशल्याभोवतीच झाली. शेक्सपिअरच्या *हॅम्लेटने* विदूषकांनी उत्स्फूर्त रचनेचा मोह टाळावा असे सांगितले.

आधुनिक काळात इम्प्रोव्हायझेशनमध्ये असलेला रस बऱ्याच प्रमाणात स्टॅनिस्लावस्कीमुळे उत्पन्न झालेला आहे. व्यक्तिरेखांचे आंतरिक जीवन शोधण्यासाठी सत्य आणि उत्स्फूर्तता विकसित करण्याचे धडे 'ॲक्टर्स स्टुडिओ' (स्थापना : १९४७) मध्ये आखलेल्या प्रशिक्षण कार्यक्रमात दिले गेले आणि त्यातूनच ली स्ट्रॅट्सबर्गने (LEE STRASBERG) 'मेथड स्कूल ऑफ ॲक्टिंग'ची निर्मिती केली.

इम्प्रोव्हायझेशन हे आता नटांच्या कार्यपद्धतीचे साधन म्हणून प्रस्थापित झाले आहे. निर्मितिशीलतेच्या आड येणारे अडथळे दूर करण्यासाठी त्याचा उपयोग केला जातो. कल्पनाशक्तीच्या तीव्रतेसाठी आणि मुक्ततेसाठीही ते उपयुक्त ठरते. शरीर, भावना आणि ध्वनिउच्चारण यांचे ऐक्य प्रस्थापित करण्यासाठी आणि नटांना निरीक्षणाच्या

व आंतरिक शोधाच्या आधारे वेगवेगळ्या प्रकारच्या भूमिका करता याव्यात यासाठीदेखील इम्प्रोव्हायझेशन उपयोगी पडते.

प्रयोगशाळा किंवा कार्यशाळा यांसारखे शब्दप्रयोग अभिनयाकडे पाहाण्याचा प्रायोगिक दृष्टिकोण व्यक्त करणारे आहेत. १९५० च्या दशकाच्या अखेरीस व १९६० च्या दशकारंभी जोन लिटलवुडने (JOAN LITTLEWOOD) काही नटांच्या ग्रुपबरोबर ब्रेण्डन बेहॅन (BRENDAN BEHAN), शेलघ डिलेनी (SHELAGH DELANEY), बर्नार्ड कॉप्स (BERNARD KOPPS) यांच्या नाटकांवर काम केले. ते करताना इम्प्रोव्हायझेशनचा उपयोग करून स्फूर्ती व धोका पत्करण्याचे साध्य गाठण्याचा प्रयत्न केला. तसेच समजूत अधिक सखोल व समृद्ध करणे आणि संहिता विकसित करणे असे प्रयोग केले. विसाव्या शतकाच्या अखेरीस ॲन जेलिको (ANN JELLICO) व डेव्हिड एडगर (DAVID EDGAR) यांनी आपले लक्ष इम्प्रोव्हायझेशनमधून समस्त समाजासाठी नाट्यनिर्मिती करण्याकडे वळवले.

नव्या कामाला उत्तेजन देणाऱ्या नाट्यशाळांमधून व रंगभूमींमधून नटांच्या प्रशिक्षणामधून व्यक्तिरेखांकडे सूक्ष्म व काटेकोर संशोधनामधून साधन म्हणून इम्प्रोव्हायझेशनची प्रस्थापना झाली. माइक लीच्या (MIKE LEIGH) निर्मितीमध्ये जो अनुभव नटांना आला तो एकाग्रता, कल्पनाशक्ती व शारीर आणि भावनात्मक शक्ती यांची पराकाष्ठेची मागणी करणारा होता. इम्प्रोव्हायझेशनच्या याच विशेषांमुळे ते शैक्षणिक व उपचार यांचे एक साधन (टूल) ठरले. अर्थात शैक्षणिक पद्धती म्हणून अथवा सादरीकरणाचे माध्यम म्हणून इम्प्रोव्हायझेशनचा उपयोग करणे यात फरक आहे.

❖ ❖

वृंद (Chorus) : १

Chorus : In the plays of ancient Greece, an ensemble representing the general public, who sang, danced, and chanted during interludes in the action or in response to the characters. Shakespeare often used individual characters and small groups to serve as the chorus in his plays. In the twentieth century, a chorus is the singing and dancing ensemble of musicals. (*The Theatrical Imagination*, p. 496)

धार्मिक उत्सवप्रसंगी उपास्य देवतेसमोर नृत्य व गायन करणारा भक्तगणांचा समुदाय, असा वृंद या शब्दाचा मूळ अर्थ होता. कालांतराने या शब्दाला ग्रीक नाट्याचा एक आवश्यक घटक असणारा व्यक्तींचा समुदाय, असा अर्थ प्राप्त झाला. आर्केइक युगापासून वृंद सामूहिक भावकवितांच्या प्रयोगांच्या प्रसंगी नाचू-गाऊ लागला. शोकान्तिका व सुखांतिका यांच्याशी वृंदाचे जवळचे नाते आहे. डायनायसस या देवतेच्या सन्मानार्थ नाचत-गात सादर होणाऱ्या डिथिरँब या सामूहिक भावगीतात शोकान्तिकेचे उगमस्थान असावे, अशी एक विचारधारा आहे. तसेच सुखांतिकेचा जन्म लिंगप्रतिमा हातात घेऊन मौजमजेने नाचणाऱ्या व वेडेवाकडे गाणाऱ्या डायनायससच्या मिरवणुकीत सामील झालेल्या समूहातून उदय पावली, असाही विचारप्रवाह आहे.

ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील सर्व नाटकांत वृंदाला महत्त्वपूर्ण स्थान होते. आरंभी बासरीच्या सुरांवर वृंद भावगीतांच्या उताऱ्यांचे गायन करीत असे. पुढे शोकान्तिकेतील कृतीत एक समूह म्हणून सहभागी झालेला घटक, हे स्थान त्याला प्राप्त झाले. नटाप्रमाणे वृंद मुखवटा धारण करी. वृंदनायक 'कॉरिफेअस' (CORYPHAEUS) या नावाने ओळखला जाई. नाटक सुरू असताना तो (वृंदनायक) प्रेक्षकांजवळच्या रांगेत मध्ये उभा राही. वृंदात सामान्यपणे पंधरा व्यक्ती असत. सॉफोक्लीझने शोकान्तिकेतील वृंदाची संख्या बारावरून पंधरावर नेली व तीच कायम झाली असे सांगतात. प्राचीन सुखांतिकांतील वृंद चोवीस जणांचा असे. वृंदात अंतर्भूत असणाऱ्या नर्तक-नायकांचा खर्च सुरुवातीला तत्कालीन धनिक आश्रयदात्यांकडून केला जाई. या धनिकांना CHOREGI असे म्हणत. कॉरिगी आपल्या वृंदातील सदस्यांची निवड करीत आणि त्यांचा पोशाख, त्यांचे प्रशिक्षण व रंगीत तालमीची जागा यांचा खर्च करीत. काही कालाने खर्चाची ही जबाबदारी राज्यशासनाकडे गेली. वृंदाला प्रयोगाचे शिक्षण स्वत: कवी देत असे, त्याला 'कोरोडिडॅस्कलॉस' असे नामाभिधान होते. रंगभूमीवर जसजसे नटांचे आगमन झाले, तसतसे वृंदाचे महत्त्व हळूहळू कमी झाले. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकानंतर शोकान्तिकांतील व विशेषत: सुखांतिकांतील वृंदाचे स्थान गौण बनले.

❖ ❖

वृंद (Chorus) : २

Chorus : In Greek drama, the group of performers who sang and danced between the episodes of the play. The chorus also narrated the offstage action, commented on events, even moralized on them, as in sophocles' *Antigone* when the chorus first rejoices in the defeat of the Argive army, then comments that Polynices was a traitor deserving of his fate. The term chorus is now commonly used to designate a group of performance who sing, dance or recite together in a production. (*NTC's Dictionary*)

Chorus : A device used in Greek theatre, the chorus is a homogeneous group of dancers, singers and narrators who speak collectively to comment on the action in which they are involved in various ways.

In its most general form, the chorus consists of non-individualised and often abstract forces that represent higher moral or political interest. ...The function and the form of the chorus have varied so widely acrosses the ages that a brief historical overview is in order. (*Dictionary of the Theatre*)

संगीत व रंगभूमी या दोहोंशी संबंधित असणारी संज्ञा. ग्रीक रंगभूमीवर हे साधन उपयोगात आणले गेले. वृंद हा नर्तक, गायक व निवेदक यांचा एकजिनसी समूह होय. ज्या कृतीत वृंदाचा वेगवेगळ्या प्रकारे सहभाग असतो अशा कृतीसंबंधी वृंद सामूहिक रीत्या भाष्य करतो.

वृंदाचे सर्वसामान्य रूप हे अ-व्यक्तिविशिष्ट आणि बहुधा अमूर्त अशा शक्तीच्या स्वरूपातील असते. आणि बहुधा उच्च नैतिक वा राजकीय शक्तींचे प्रतिनिधित्व वृंदाकडून केले जाते. वृंद जे गीत गातो त्या वृंदगीतातून वैश्विक भावावस्था आणि भावना महाकाव्यात्म शैलीमधून व्यक्त होतात. वृंदाचे कार्य आणि रूप अतिशय वेगवेगळ्या काळात अगदी वेगवेगळ्या स्वरूपाचे ठरत आले आहे. ऐतिहासिक दृष्ट्या त्यांची भिन्न भिन्न रूपे नमूद करता येतात.

मुखवटे धारण करणाऱ्या नर्तक व गायक यांच्यामधून ग्रीक शोकान्तिका उत्क्रांत झाली असे म्हणता येते. या समूहातील माणसांचे महत्त्व अशासाठी आहे की, यांनीच व्यक्तिविशिष्ट पात्रांना रूप प्राप्त करून दिले. पहिल्यांदा वृंदनेत्याने (एक्झारकॉनने - EXARCHON ने) मुख्य नट प्रस्थापित केल्यानंतर ईस्किलस व पुढे सोफोक्लीझ यांनी दुसरा व तिसरा नट आणले.

वृंदगीतात असणारे काव्य, संगीत व नृत्य यांचे संश्लेषण हे पाश्चात्त्य प्रयोगाचे मूळ आहे. तथापि रोलांड बार्थ्सने नोंदविल्याप्रमाणे जेव्हा रंगभूमीला भावकाव्यात्म स्वरूप असते, तेव्हा तीसुद्धा वृंदगीत कशा प्रकारचे होते याची कल्पना देऊ शकत नाही. कारण संगीत संहितेची कल्पना देऊ शकत नाही, आणि नृत्य हे बॅलेशी संबंधित असते. वृंदगीत हे भाषांशी सर्वस्वी समान असणाऱ्या, समान मन:प्रकृतीमधून स्फूर्ती घेते, सर्व नैसर्गिक असते, अक्षरे आणि गाणे यांना सामावून घेणाऱ्या प्रशिक्षणातून ते निर्माण होते.''

शोकान्तिकेतील वृंदात एक डझन तरी माणसे चौकोनात उभी असतात, तर सुखान्तिकेतील वृंदात चोवीस माणसे सहभागी असत. जसजसे वृंदाचे भाष्य आणि प्रतिसाद कोरिस्टांकडून (म्हणजे वृंदसदस्यांकडून) गायिला जाऊ लागला आणि वृंदनेत्याकडून म्हटला जाऊ लागला आणि त्याला नाट्यात्म आकार हळूहळू येऊ लागला तेव्हा वृंदाचा उपयोग मर्यादित भाष्यापुरता उरला.

१. वृंदाची उत्क्रांती (Evolution of the Chorus)

ग्रीक रंगभूमीच्या आणि व्यापक अर्थाने पाश्चात्त्य रंगभूमीच्या परंपरा सामूहिक स्वरूपाच्या विधीच्या कार्यक्रमांत आढळतात. हा समूह नर्तक आणि गायक अशा दोहोंचा असे. आणि त्याच वेळी तो प्रेक्षकही असे आणि समारंभही. रंगभूमीचे सर्वात जुने रूप मुख्य वृंदाने पठण करायचे आणि मध्येमध्ये अन्य वृंदाने त्यात व्यत्यय आणायचा. नंतर वृंदाला एकाकडून प्रतिसाद मिळाला, त्यानंतर अनेक नायक, नाट्यात्म रूप (संवाद) हा निकष बनला आणि वृंद हे भाष्याचे माध्यम. या भाष्याचे स्वरूप इशारे, सल्ला आणि विनम्र प्रार्थना असे आहे.

ॲरिस्टोफनीजच्या सुखान्तिकेत वृंद हा बव्हंशी कृतीशी एकरूप होऊन गेला. नंतर पुन्हा जेव्हा तो आढळला तेव्हा तो संगीताच्या स्वरूपात वापरला गेला. (जसा रोमन सुखांतिकेत)

मध्ययुगात वृंदाला अधिक व्यक्तिगत स्वरूप प्राप्त झाले. अधिक उपदेशपर रूप आले. हा वृंद महाकाव्याचा समन्वयक असावा तसा प्रसंग सादर करणारा वृंद होता. आणि कृतीत त्याचे उपवृंदरूप पोटविभाग पडले. त्यांनी गोष्टीचे रूप धारण केले.

सोळाव्या शतकात विशेषत: मानवतावादी रंगभूमीवर (humanistic theatre) वृंदाने अंकांचे विभाजन केले (जसे, मार्लोच्या (Marlowe) *फाउस्ट*मध्ये) किंवा संगीताचे मध्यांतर म्हणून त्याचा वापर केला गेला. शेक्सपिअरने त्याला व्यक्तिगत स्वरूप दिले. प्रारंभक (प्रोलॉग) आणि नांदी (एपिलॉग) सादर करणाऱ्या नटाने फ्रेंच अभिजातवादाने वृंद बाजूला सारला आणि स्वगत वा 'कॉन्फिडंट' यांना प्राधान्य दिले (या संदर्भातील उल्लेखनीय अपवाद म्हणजे रासीनच्या *इस्थर आणि ॲथेली* (*Esther* (1689) and *Athalie* (1691)) याचा.) वृंदाचा शेवटचा अभिजात उपयोग गएटेने केला आणि शिलरने. शिलरच्या दृष्टीने वृंदाचा कल कॅथार्सिसकडे होता आणि त्याने नाट्यात्म संघर्ष निर्मानसशास्त्रीय केला. त्याने वृंदाला भवतालाहून उच्च पातळीवर शोकात्म उंचीवर नेऊन ठेवले.

वास्तववादाच्या काळात वृंदाचा उपयोग स्पष्टपणे उतरणीला लागला. आभासयुक्त नाट्यशास्त्र मागे पडले. परात्मतेचा भाव व्यक्त करणारा वृंद रंगमंचावर येऊ लागला. (उदा. ब्रेश्त, अनुईचे *ॲंटिगनी*) सर्वांच्या ठिकाणी असणारी शक्ती शोधण्याचा हा एक निकराचा प्रयत्न म्हणता येईल. संगीत सुखान्तिकेत केला जाणारा. (नृत्य, गाणे, संहिता यांच्या स्वरूपातील समूहाचा कलात्म आविष्कार एखादे गूढ आणि कॉन्सेन्शुअल कार्य म्हणून)

२. वृंदाच्या शक्ती

अ. वास्तवाला नाकारण्याचे सौंदर्यात्म कार्य

ग्रीक शोकान्तिकेत मूलभूत महत्त्व असूनही नाट्यात्म वादाच्या बाह्य रूपातील विवादाच्या अनुषंगाने वृंद लवकरच एक कृत्रिम घटक म्हणून दिसू लागला. हे महाकाव्यात्म तंत्र बनले. जसे प्रेक्षकाला भाष्य करण्यासाठी दुसरा प्रेक्षक/न्यायाधीश म्हणून योजावा तसे. हे महाकाव्यात्म भाष्य हा प्रेक्षक व त्याची नजर यांचा रंगमंचीय आविष्कार होता.

आ. आदर्शीकरण आणि सर्वसामान्यीकरण

व्यक्तिरेखांनी केलेल्या सर्वसामान्य खालच्या पातळीवरील कृतीला उन्नत करून, वृंद नाटककाराच्या सखोल उपदेशाला, त्याच्या संभाषिताला विशिष्टाकडून सामान्याकडे जाणारे अवस्थांतर बनवते. त्याची उन्नयन केलेली (व्यक्तिरेखांची) भावकाव्यात्म शैली वास्तववादी संभाषिताला शक्य तितक्या उच्च पातळीवर नेऊन ठेवते. घटनांचे संकुचित क्षेत्र त्यामुळे विस्तार पावून वेगवेगळ्या काळांत व देशांत भूतकाळ व भविष्यकाळ यांवर पसरते, आणि सर्वसामान्य मानवतेवर, त्याद्वारे भव्य परिणाम निष्पन्न होतात व शहाणपणाचे (विस्डमचे) धडे उच्चारले जातात.

इ. समाजाचा आविष्कार

खऱ्या प्रेक्षकाला स्वत:ला वृंदाचा 'आदर्श प्रेक्षक' म्हणून ओळखता यावे, त्याची ओळख पटावी यासाठी त्याने सूचित केलेली मूल्ये स्वत:ची असली पाहिजेत आणि संपूर्ण तादात्म्य साधता आले पाहिजे. त्यासाठी प्रेक्षकाने जर वृंद स्वीकारावयाचा असेल तर प्रेक्षक संप्रदायाशी जोडलेला असला पाहिजे. विश्वासातून किंवा ध्येयदृष्टीतून. तो उत्स्फूर्तपणे एक खेळ म्हणून स्वीकारला जायला हवा. स्वत:चे नियम असणाऱ्या स्वायत्त जगाची माहिती पाहिजे की ते सारे स्वीकारायसाठी आपले सहमती असायला हवी. शिलरच्या (SCHILLER) मतानुसार ''शोकान्तिकेने वास्तव जगापासून स्वत:ला अलिप्त राखण्यासाठी आणि स्वत:चे आदर्शत्व राखून ठेवण्यासाठी, स्वत:च्या काव्यात्म स्वातंत्र्याच्या दृष्टीने स्वत:ला बंदिस्त ठेवण्यासाठी उभारलेली भिंत म्हणजे वृंद होय.'' (*द ब्राइड ऑफ मसिना*च्या प्रस्तावनेमधून) एकदा का समाजाने आपली सीमा ओलांडली, की वृंदावर अवास्तव म्हणून टीका होणार आणि तो अस्ताकडे जाणार. जोवर सर्व काळांमध्ये लोकांचे जीवनचारित्र्य व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य नसते तोवर वृंदाचा तितकासा उपयोग होत नाही.

ई. वृंद म्हणजे निषेधाचा सूर

मूलत: वृंदाचे स्वरूप संदिग्ध आहे. त्याची विरेचनाची आणि विधी असण्याची शक्ती एका बाजूला आणि दूरत्वशक्ती दुसऱ्या बाजूला. थोर व्यक्तींवरचा भरवसा काहीसा नाहीसा झाला असताना आणि परस्परविरोधावाचूनचा समाज अनुभवला नाही अशा काळात तो टिकला. मानवी नियतीवर अधिसत्ता गाजवणाऱ्या एकात्म शक्तीचे दर्शन बेश्त आणि ड्युरेनमॅट यांच्यामध्ये होत राहाते.

❖ ❖

प्रॉपर्टीज (Properties)

Properties : Props (short for stage properties) are usually divided into four categories : hand props- those carried on stage or handled by the actors (fans, letters, glasses); set or scene props - large items placed on the floor (furniture, rugs, statuary, rocks, bushes); dress props - things that trim the set (pictures, curtains, walls sconces, mirrors); and effects not produced in the lighting booth (door bells, knocking, crashes, smoke, wind, fog.) ...Props are pulled from company stock, bought, rented, borrowed, or fabricated. (*NTC's Dictionary*)

Properties : Stage objects (not including scenery and costumes) used or handled by the actors in the course of the play. (Dictionary of the Theatre)

Properties : From the beginning, it would appear, dramatic texts have drawn attention to objects on the stage. ...Properties make a visual statement and have a certain "durability" for an audience which is denied a reader, resulting in a theatrical meaning which transcends the written words. ...Properties constitute an important dramaturgical code system. (*R. Kerry White*)

Properties : There are two categories for properties : set and hand properties.

Set properties are items of furniture or set pieces; they are placed onstage for design reasons and for accommodating the requirements of the text. The size and structure of set properties, especially furniture, determine the actor's movement in and around them.

Hand properties, such as fans, pistols, swords, or telephones, are required for the actor's use within the play's action. Sometimes the distinction between set and hand props is unclear, but staging is the main function of the set prop; the hand prop first satisfies the needs of the actor using it. The table lamp that Mrs. Alving turns out in the final act of *Ghosts* is a hand prop, one with symbolic significance. As a set prop, the tree in *Waiting for Godot* is part of the playwright's intention and a chief design element. Properties are the initial responsibility of the set designer. There are a property head and crew responsible for acquiring or making props, supplying rehearsal props, handing out and storing props during the production, and repairing and returning props to storage at the production's close. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 382)

प्रॉपर्टीज किंवा ज्याला नेहमी 'प्रॉप्स' असे म्हटले जाते त्याचा अर्थ रंगभूमीवर वापरल्या जाणाऱ्या किंवा रंगभूमीशी संबंधित असलेल्या व नटांशी निगडित असणाऱ्या वस्तू. वरवर पाहाता प्रॉपर्टीजना संकल्पना मानावयाचे का

असे विचारले तर नकारार्थी उत्तर येऊ शकेल. परंतु *ऑथेल्लो* ही शोकान्तिका जवळ असलेल्या हातरुमालाभोवती फिरते हे विसरता येत नाही. किंवा आयोनेस्कोच्या *द चेअर्स* आणि *द न्यू टेनण्ट* या नाटकांत संपूर्ण रंगमंच हा प्रॉपर्टीनेच ताब्यात घेतलेला आहे हे लक्षात घ्यावे लागते. तेथे प्रॉपर्टीला व्यक्तिरेखेचेच स्थान प्राप्त होते आणि प्रॉपर्टीजची प्रगाढ अर्थपूर्णता लक्षात येते. सामान्यपणे प्रॉपर्टीजची 'सर्वसामान्य प्रॉप्स' या वर्गात गणना केली जाते. खोलीच्या सभोवती उभ्या असलेल्या वस्तू, किंवा हातात येणाऱ्या वस्तू, किंवा पंखे, सिगारेट केसीस, काठ्या किंवा व्यक्तिरेखा वापरीत असलेली पुस्तके अशी कितीतरी प्रॉप्सची उदाहरणे आहेत. 'स्टॅण्डअप कॉमेडी' किंवा 'स्लॅपस्टिक' मध्ये प्रयोगकर्त्यांना फळ्यांची, पायऱ्यांची वगैरेदेखील विनोदनिर्मितीची क्षमता ठाऊक असते.

हॅरॉल्ड पिंटरच्या *द डम्ब वेटर* या नाटकात उपयोगी पडणारी प्रॉपर्टी, ही व्यक्तीच्या खाजगी जीवनात नाक खुपसणारी बाह्य जगातील शक्ती, ही रूपकात्म (मेटॅफर) बनते. उलट बेकेटच्या नाटकांत विरळ, विखुरलेल्या परंतु अर्थपूर्ण वस्तू व्यक्तिरेखांचे चित्त काळजी करायला लावणाऱ्या विचारांपासून विचलित करतात किंवा विनोदी रूटीनचे समानक पुरवतात.

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला सामाजिक वास्तववादाचे दर्शन घडविणाऱ्या नाटकांत प्रॉपर्टीजचा अचूकपणा ही महत्त्वाची गरज बनली. स्टॅनिस्लावस्कीमुळे अभिनयाचा स्वाभाविक पंथ प्रॉपर्टीजच्या वापरावर बऱ्याच प्रमाणात अवलंबून राहू लागला. ब्रेश्तने आपल्या रंगमंचावरील वस्तू खऱ्या असतील (आणि नकली नसतील) असा आग्रह धरला.

नटांना आपल्या वस्तूंची चांगली सवय असावी यासाठी त्यांना त्या वेळेवर हाताशी असायला हव्यात. त्यामुळे चांगल्या नाट्यसंस्था मूलभूत प्रॉपर्टीज असणारे स्वत:चे भांडार सिद्ध करतात.

❖ ❖

प्रकाशयोजना (Lighting): १

Lighting : Light is not simply a decorative element; it participates in the meaning-producing efforts of the performance. Its dramaturgical and semiological potential is infinite. It can clarify on a comment on an action, isolate an actor or an element of the stage, create an atmosphere, pace the performance help interpret the development of arguments and emotions, and so on.

Lighting technique has shown its versatility and its "musical" force. Light is "the only external means that can act upon the spectator's imagination without distracting. Light has a power similar to that of music; it touches different senses but acts in the same way. Light is a living element, one of the fluids of imagination. Scenery is a dead thing". (*Dictionary of the Theatre*)

रंगभूमीचा चेहरा बदलून टाकणारे जे शोध लागले त्यांपैकी आधी गॅसबत्त्या आणि नंतर रंगमंचावरील विद्युत्योजना हे शोध सर्वात प्रभावी ठरले. ब्रिटिश आणि युरोपियन रंगमंचावर गॅसचा उपयोग सुमारे १८१७ च्या सुमारास सुरू झाला आणि हळूहळू त्याची जागा १८८९ च्या आसपास विजेने घेतली गेली. पुढील काळात विजेची उपकरणे अत्यंत विकसित पातळीवर पोचली परंतु गेल्या शतकाच्या आरंभापासून उत्कटतेचे नियंत्रण, दिग्दर्शन, रंग आणि प्रकाशाची गुणवत्ता या गोष्टी रंगभूमीचा अविभाज्य घटक बनल्या.

एकोणिसाव्या शतकातील बरीचशी प्रकाशयोजना ही रंगमंचावरील नेपथ्यास प्रकाश पुरविणे आणि विशेष परिणाम (स्पेशल इफेक्ट्स) साधणे यांच्याशी संबंधित होती. प्रकाशाच्या साहाय्याने जेणेकरून नट हालचाल करू शकेल असे खोली (डेफ्थ) आणि अंधार यांनी युक्त असे प्रकाशदायी पर्यावरण पुरवावे, केवळ बसून राहू नये व रंगवलेल्या सेट्सचा सपाटपणा वाढवत बसू नये अशी भूमिका ॲडॉल्फ अपियाने (ADOLPHE APPIA (1862-1924)) मांडली.

अवंत-गार्द रंगभूमीचा एक पुरस्कर्ता जॅरी आल्फ्रेड (JARRY ALFRED (1873-1907)) याच्याकडे प्रकाशयोजनेचा कलापूर्ण उपयोग करण्याचे श्रेय जाते. रंगभूमीवरील निसर्गवादाच्या प्रवृत्तीचा प्रतिकार करण्याचा प्रयत्न त्याने केला. नटांनी शक्य तितके लाकडी (वुडन) राहिले पाहिजे आणि शक्य तितके जीवनापासून दूर! सेट्स (नेपथ्य) आणि नट या दोन कुप्रसिद्ध भयानक गोष्टी रंगमंचावरून काढून टाकल्या पाहिजेत असे त्याने जाहीर केले. त्याऐवजी नट हे बाहुल्यांसारखे हवेत, मुखवटे घालणारे आणि हे मुखवटे खालच्या दिव्यांनी (फुटलाइट्स) प्रकाशित करायचे. हे फुटलाइट्स म्हणजे जणू प्रेक्षकांचे डोळे. हे दिवे प्रेक्षकांच्या मागून अनिश्चित अंतरावर ठेवावेत आणि नटांनी सामान्यपणे मुखवटे घालावेत म्हणजे प्रकाशाचा खेळ परिणामकारक ठरेल असे त्याचे प्रतिपादन होते. त्याने या संदर्भात बरेच तपशीलवार विवेचन केले आहे. परंतु पुढील काळात रंगमंचावर इतक्या सुधारणा झाल्या की फुटलाइट्सचे अस्तित्व संपुष्टात आले.

नव्या प्रकाशयोजनेच्या सोयीसुविधांचा लाभ एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावरील लोकप्रिय मेलोड्रामांना झाला. त्यामुळे त्यांची परिमाणेच बदलून गेली. तसेच गंभीर, सामाजिक जाणीव असणाऱ्या टॉम रॉबर्ट्सन (THOMAS ROBERTSON), इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग या नाटककारांच्या नाट्यकृतींनाही त्याचा लाभ घडला.

नंतरच्या वर्षांत सुनियंत्रित अशा विद्युत्योजनेच्या अंगाचा रंगभूमीवरील प्रयोगांना अविभाज्य घटकासारखा उपयोग होऊ लागला आणि चित्रपट व दूरदर्शन यांच्या परिणामामुळे प्रकाशयोजना हा घटक रंगभूमीच्या तांत्रिक अंगाचे अपरिहार्य रूप बनला.

❖ ❖

प्रकाशयोजना (Lighting) : २

Lighting : Lighting is an element in itself whose effects are limitless; set free, it becomes for us what his palette is for the painter... we can achieve infinite modulations... (B)y means of light we can... materialize colors and forms... and can bring them alive in space. No longer does the actor walk in front of painted shadows and highlights; he is plunged into an atmosphere that is uniquely his own. (Adolphe Appia, *Ideas on a Reform of Our Mise en Scene* (1902)) (*The Essential Theatre*, p. 395)

Lighting : Lighting designers achieve their goals by manipulating the four controllable qualities of light : intensity (brightness), color, distribution and movement. (p. 396)

By manipulating the controllable factors at their disposal, lighting designers achieve the various functions of stage lighting. First and most basically, light creates *visibility*. Second, lighting aids *composition*. Third, lighting affects perception of dimensionality (mass and form). Fourth, lighting enhances *mood* and *atmosphere*. Fifth, lighting may reinforce style. Sixth, lighting may underscore the development of the dramatic action by reflecting the dominant feeling of each scene and the changes in mood from one scene to the next.

Although it serves many functions, lighting is among the most abstract of theatrical means. It works through suggestion and association rather than through concrete references. (*The Essential Theatre*, pp. 397, 398, 400)

१. आतापर्यंत रंगमंचावर नट-राजा, दिग्दर्शक, रंगमंच रचनाकार यांनी आपले साम्राज्य गाजविल्याचे आपण

पाहिले आहे, आता प्रयोगाची चावी स्वत:कडे बाळगण्याची पाळी प्रकाशयोजनाकाराची आहे. विसाव्या शतकाच्या आरंभी ॲडॉल्फ अपिया (ADOLPHE APPIA) याने नटाच्या दृष्टीने प्रकाशाचे महत्त्व सांगितले : ''प्रकाशाची लवचीकता ही अगदी जादूसारखी असते. प्रकाशात सर्व अंशांमधील लख्खपणा आणि हालचाल असते; चित्रकाराच्या पॅलेटप्रमाणे प्रकाशात रंगाच्या सर्व प्रकारच्या शक्यता सामावलेल्या असतात. तो (प्रकाश) छाया निर्माण करू शकतो, आणि तो सर्वस्वी संगीताप्रमाणे आपल्या लहरींमधून अवकाशात संगीताने साधावा तसा सुमेळ साधू शकतो. जर अवकाश हा नटाच्या सेवेला सादर असेल तर प्रकाशाच्या साहाय्याने अवकाशात असणारी सर्व आविष्कारशक्ती नियंत्रित ठेवता येते.''

२. प्रकाश हा काही केवळ सुशोभीकरणाचा घटक नाही; सादरीकरणाद्वारे अर्थनिर्मिती करण्याच्या प्रयत्नात तो सहभागी होत असतो. नाट्यरचनाशास्त्राच्या दृष्टीने आणि अर्थोत्पत्तीच्या दृष्टीने त्याचे सामर्थ्य मोठे आहे. तो कृतीवर भाष्य करू शकतो, कृतीचे स्पष्टीकरण देऊ शकतो, नटाला एकाकी (आयसोलेट) ठेवू शकतो, किंवा एखाद्या घटकाला एकाकी ठेवू शकतो, वातावरणनिर्मिती करू शकतो, सादरीकरणाला गती देऊ शकतो, युक्तिवाद आणि भावना यांचा विकास साधताना अन्वयार्थ प्रकट करण्यास साहाय्य करू शकतो, इत्यादी इत्यादी. ज्यावर मात करता येऊ नये असे प्रकाश हे प्रवाही व लवचीक माध्यम आहे. प्रकाश रंगमंचाला सूर देतो, कृतीला दिशा देतो (modalizes), वेळेवर नियंत्रण ठेवतो, एका नाट्यात्म क्षणापासून दुसऱ्या नाट्यात्म क्षणाकडे होणारे स्थित्यंतर खात्रीपूर्वक घडवून आणतो, आणि रंगमंचावरील उर्वरित व्यवस्थांचा त्यांच्यात नाते प्रस्थापित करून किंवा त्यांना स्वतंत्र ठेवून समन्वय साधतो.

३. प्रकाशयोजनेच्या तंत्राने आपली विविधगुणदर्शनात्मकता आणि सांगीतिक शक्ती दाखवून दिली आहे. ''प्रेक्षकाची कल्पनाशक्ती विचलित न करता तीवर दबाव ठेवणारे एकमेव साधन म्हणजे प्रकाशयोजना. प्रकाशाजवळ संगीताप्रमाणेच सामर्थ्य असते. तो वेगवेगळ्या संवेदनांना स्पर्श करतो परंतु एकाच प्रकाराने. प्रकाश हे जिवंत तत्त्व आहे. ते कल्पनाशक्तीचे एक प्रवाहित्व आहे. दृश्ये (सीनरी) ही मृतप्राय गोष्ट आहे.'' प्रकाश जेव्हा अवकाशात आणि नटांमध्ये प्राण भरतो, त्या वेळी प्रकाशात जवळजवळ आध्यात्मिक शक्ती संचारते. तो अर्थाला वेग आणि नवता देतो. तो अनंत प्रकारांनी वळवता येतो, कार्यकारी करता येतो, आणि तो परस्परविरोधी चिन्ह (हो/नाही, खरा/खोटा, पांढरा/काळा, चिन्ह/न-चिन्ह) होऊ शकतो. तो वातावरणाचा घटक असतो आणि तो पसरलेल्या स्वतंत्र घटकांपैकी एक जीवनदायी पदार्थ असतो.

❖ ❖

नेपथ्य (Scenography)

Scenography : Scene design, particularly as it fits into the moving pattern of a play or series of plays. Scene design in four dimensions (three physical dimensions plus time). (*Theatre Brief Version*, p. 327)

Scenography : Before a play becomes spectacle on stage, it was words on the playwright's page, then a concept in the director's mind. The designers translated the concept into visual images, first rendered in crude sketches, which were transformed into technical drawings, plans, and patterns. These became painted renderings or perhaps scale models, and finally, with the aid of skilled technicians, were built, assembled, painted, hung, cabled, focused, colored, programmed, cut, sewn, fitted, altered, and accessorized into a visual display that actors could appear in, wear, and play upon the required combination of time art sensibilities (dramaturgical and theatrical) and space art skill constitutes the scenographic imaginations of the scenery, lighting, and costume designers. (*The Theatrical Imagination*, p. 317)

ज्या अवकाशचिन्हांच्या एकत्रीकरणातून रंगमंचाची मांडणी निर्माण होते त्या समग्र व्यवस्थेमधून नेपथ्याला अस्तित्व प्राप्त होते. यात रंगमंचाचे वास्तुशास्त्र, देखावे, यंत्रे, प्रकाश इत्यादी घटकांचा समावेश होतो. नेपथ्याची चिन्हव्यवस्था फार मोठ्या प्रमाणावर बदलू शकत असली तरी नेपथ्याची काही सर्वसामान्य लक्षणे सांगता येतात.

नेपथ्याचा पहिला प्रधान घटक म्हणजे रंगमंचाचे वास्तुरचनातंत्र आणि प्रेक्षकांच्या तुलनेने रंगमंचाला प्राप्त होणारा आकार. रंगमंचाची लांबी, रुंदी, त्याचा आकार, त्याची उंची, अभिनयासाठी उपलब्ध असणारा अवकाश आणि प्रेक्षकांपासून रंगमंचाचे असणारे अंतर असे एकंदर वास्तुरचनात्मक अस्तित्व नेपथ्याच्या रूपाची जडणघडण करते. रंगमंचाच्या प्रकाराबरोबर एकंदर नाट्यप्रयोगाची अर्थप्रक्रिया (सेमिऑटिक्स) बदलत जाते. कोणत्या प्रकारचे नाटक सादर होणार आहे ते रंगमंच सुचवीत असतो. रंगमंचाची वास्तुरचना रंगमंचावरील हालचालींना नेमकेपणा देते आणि त्या हालचालींची शक्यता सीमित करते. मोठी लांबलचक चौकोनी जागा ज्या प्रकारच्या हालचालींना मुक्त वाव देत असेल त्या प्रकारच्या हालचाली एखाद्या खोलीच्या अवकाशात होऊ शकणार नाहीत. कमानी रंगमंच ज्या प्रकारच्या हालचाली सादर करीत त्या प्रकारच्या हालचाली एरिना रंगमंचावर शक्य होणार नाहीत.

नेपथ्याचा दुसरा महत्त्वाचा घटक म्हणजे देखावे किंवा रंगमंच सजावट. देखावे अतिशय शैलीदार व मुद्रांकित असण्यापासून पूर्णपणे आभासनिर्मितिकारक असू शकतात. ते द्विमिती चित्राचे त्रिमिती अनुकृती रूप असू शकतात. ते आरंभकालीन आधुनिक वा नवअभिजातवादी असतील किंवा त्यांचा भर रंगमंचावरील अवकाशात त्रिमिती प्रस्थापित करण्यावर असू शकेल. या दृष्टीने ॲडॉल्फ अपिया याच्या रचनाकृती नमुनेदार म्हणता येतील.

काही रंगमंचांवरील नेपथ्य संपूर्ण प्रयोगभर एकसारखेच राहाते, तर काही प्रयोगांत ते वारंवार बदलते. एकसारख्या सजावटीतदेखील काही बदल होऊ शकतात, परंतु ते प्रॉपर्टीच्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या उपयोगांतून, प्रकाशातील बदलांतून, रंगभूषेतून वा ध्वनिपरिमाणांतून घडतात. रंगमंचावरील सजावटीत होणारे बदल द्रुत गतीने होवोत, वा मंद गतीने, छुपे असोत वा हेतुपूर्वक स्पष्ट स्वरूपाचे असोत, कशाही प्रकारचे असू शकतात. रंगमंचाच्या वास्तुरचनेप्रमाणेच रंगमंचाची सजावट, रंगमंचावरील हालचालींची शक्यता ठरवण्यास साहाय्य करते. एलिझाबेथन काळातील रंगमंचावरील हालचाली समांतर पातळीवर होत्या, तर एकोणिसाव्या शतकापासूनच्या हालचालींत उभ्या हालचालींचे प्रमाण वाढलेले आढळते. कारण जिने, टेकड्या, खडक अशा प्रकारचे रंगमंचावरील घटक अधिक गुंतागुंतीच्या हालचाली करण्यास प्रेरक व उत्तेजक ठरलेले दिसतात.

रंगमंचावरील देखावे, नाटकाचे भौगोलिक व ऐतिहासिक स्थान निश्चित करण्यासाठी साहाय्यभूत होतात. त्याचप्रमाणे देखावे हे निर्मितीचे व वातावरणाचे स्वरूप ठरविण्यास साहाय्यभूत होतात.

रंगमंचावरील यंत्रे हा नेपथ्यातील तिसरा घटक होय. रंगमंचाची मांडणी वेगाने बदलावयास ही यंत्रे मदत करतात आणि कोणत्याही अडथळ्यावाचून प्रयोग सुरळीत पार पडू शकतो. फिरता रंगमंच याच दृष्टीने विकसित केला गेला आहे. प्रकाशयोजना, रंगमंचाची वास्तुरचना आणि विशेषत: एखाद्या देखाव्याची रंगमंचावर करावयाची मांडणी यांसाठी रंगमंचावरील यंत्रे अतिशय उपयुक्त ठरतात. अगदी ग्रीकांच्या काळापासून आजतागायत रंगमंचावरील यंत्रांचा कमीअधिक प्रमाणात उपयोग होत आला असला तरी आपल्याला त्यात विकास आढळतो परंतु क्रांती आढळत नाही. प्रकाशयोजनेबाबत मात्र हे म्हणता येणार नाही. रंगमंचावरील प्रकाशयोजनेमध्ये आधुनिक शोधांमुळे क्रांती घडवून आणली आहे. अर्थात असे असले तरी नैसर्गिक प्रकाशाचा परिणाम अधिक प्रभावी ठरतो, असे रंगमंचाच्या इतिहासाने सिद्ध केले आहे. एकोणिसाव्या शतकापर्यंत प्रकाशयोजनेचे तंत्र पुरेसे विकास पावलेले नव्हते आणि त्यामुळे नेपथ्यात त्याला तितके महत्त्वाचे स्थान नव्हते.

नेपथ्याच्या खिडकीतून प्रेक्षक एक वेगळेच जग पाहात असतो. येथे परिप्रेक्ष्याचा विचार महत्त्वाचा ठरतो. परिप्रेक्ष्य एक वरवरचे वास्तव निर्माण करतो. परिप्रेक्ष्यामुळे कोन (अँगल) मर्यादित होतो, पल्लाही सीमित होतो. त्यामुळे नेपथ्याद्वारे जे काही दाखवायचे आहे त्याचे दर्शन प्रभावी व परिणामकारक होते. समजा चार शतकांपूर्वीचा देखावा/भूतकाळ साकार करावयाचा तर तो परिप्रेक्ष्याद्वारे नेमकेपणाने मूर्त करता येतो. परिप्रेक्ष्याचा भर दृश्यात्मता, भावनिकता व खाजगी प्रतिसाद यांद्वारे नाट्यानुभव उठावदार करण्यावर असतो. रंगमंच व प्रेक्षागृह यांमधील अंतर हेदेखील परिप्रेक्ष्याचा आभास उत्पन्न करते. दुसऱ्या महायुद्धापासून परिप्रेक्ष्ययुक्त नेपथ्य त्रिमितिस्वरूप होत गेले. घाशीराम कोतवाल या सुप्रसिद्ध मराठी नाटकात परिप्रेक्ष्यात्मक नेपथ्याचा अतिशय परिणामकारक उपयोग झालेला आढळतो.

कालपरत्वे नेपथ्यसंकल्पनांत बदल होत गेला. नेपथ्यातील स्थित्यंतरे हा नाट्यप्रयोगात होत गेलेल्या क्रांतीचा आरसा होय. त्या त्या काळातील नाट्यसंकल्पनांनी नेपथ्याचे रूप पालटले. अगदी अलीकडील काळात प्रायोगिक रंगभूमीने, पर्यावरणीय रंगभूमीने नाट्यगृहाच्या सीमादेखील ओलांडल्या हे लक्षात घ्यायला हवे.

समकालीन नेपथ्याच्या शैली इतक्या वेगवेगळ्या प्रमाणात बदलल्या गेल्या आहेत, की त्यासंबंधी कोणतेही सरधोपट विधान करता येणे शक्य नाही. अपिया, क्रेग, लिऑन बॅक्स्ट, नताल्या गाँचॅरोआ (NATALYA GONCHAROVA), मिखाइल लॅरिओनोव (MIKHAIL LARIONOV) या मंडळींनी विसाव्या शतकातील नेपथ्यात प्रगती घडवून आणली. एकोणीसशे साठच्या दशकात व नंतर पीटर ब्रुक, रिचर्ड शेकनेर, जर्झी ग्रोटोवस्की, जोसेफ सॅनिया इत्यादींनी आंतरराष्ट्रीय नेपथ्यव्यवस्थेत अत्यंत मोलाची भर घातली आहे.

❖ ❖

नेपथ्यरचना (Scenography)

Scenography : The term 'scenography' is comparatively recent in usage, but the concept has been in use for a long time. In the United States, the single practitioner who designs scenery, costume, and lighting is sometimes called the scenographer and the director Meyerhold used the term scenology to denote the study of all the elements that constitute a stage production : acting, dramaturgy, staging, lighting and stage-design. However, the term 'scenography' has now become established not only as a description of the entire visual staging aspects of a production but also of its study as a discipline within Theatre and Performance Studies. (*Key Concepts in Drama and Performance*, p. 207)

'सीनोग्राफी' ही संज्ञा जरी तुलनेने अलीकडे उपयोगात येत असली तरी ही संकल्पना मात्र दीर्घ काळ वापरात आहे. अमेरिकेत जी व्यक्ती दृश्यांची, वेषभूषेची आणि प्रकाशयोजनेची एकहाती कामे करते तिला काही वेळा 'सीनोग्राफर' असे म्हटले जाते. दिग्दर्शक मेयरहोल्ड (MEYERHOLD) याने रंगमंचनिर्मितीचे सर्व घटक म्हणजे अभिनय, नाट्यरचनाशास्त्र, सादरीकरण, प्रकाशयोजना व रंगमंचरचना या सर्वांच्या अभ्यासाला उद्देशून 'सीनोलॉजी' ही संज्ञा योजली आहे.

तथापि आता 'सीनोग्राफी' ही संज्ञा केवळ निर्मितीच्या सादरीकरणाची सर्व अंगे वर्णन करण्यापुरतीच योजली जात नाही, 'रंगभूमी व सादरीकरण यांचा अभ्यास' या विद्याशाखेच्या संदर्भात ती उपयोगात येते. इंग्लिश साहित्यापासून स्वत:ला वेगळे करून नाटक, रंगभूमी व सादरीकरण यांचा अभ्यास हा सादरीकरणाच्या वेगवेगळ्या आंतरसंबंधित घटकांचा अभ्यास आहे हे आता ध्यानात आले आहे. त्याचप्रमाणे रंगभूमीच्या इतिहासावरून रंगभूमीवरील घटना, आणि सिनोग्राफीची व सादरीकरणाची शैली यांमध्ये प्रगाढ स्वरूपाचे नाते आहे हेही आता स्पष्ट झाले आहे. अठराव्या शतकात इंग्लंडात, विशेषत: गॅरिक या नामवंत नटाच्या प्रभावातून आणि सिनोग्राफर फिलिप-जॅकस-लुथोरबोर्ग (PHILIPPE-JACQUES LOUTHERBOURG) यांच्यामुळे रंगभूमी ही वक्तृत्वपूर्ण घटना होण्याऐवजी दृश्यात्मक अनुभव झाली. बांधकामाची नवी तंत्रे जसजशी विकसित झाली आणि अधिक विकसित, अद्ययावत रंगमंच यंत्रणा व प्रकाशयोजनेची रूपे हळूहळू जसजशी परिचित झाली तसतशी निर्मितीची चित्रात्मक गुणवत्ता वाढीला लागली. आणि या सगळ्यातून सादरीकरणाची संकल्पना सुधारली गेली.

अठराव्या शतकाच्या अखेरीस सीनोग्राफीचे ध्येय प्रेक्षकांना नाट्यानुभवात सामील करून घेणे हे होते आणि इतर वेळी सीनोग्राफीने मानसशास्त्रीय वास्तववादाच्या तटस्थ निरीक्षणासाठी चौकट पुरवली.

❖ ❖

देखावा (Scenery)

Scenery : The background form - walls, archways, sky, trees, skyline, stairs - that provide the setting for a play. This may be a box set representing the rooms of a house, a cyclorama painted sky blue, suspended archways, or a painted backdrop of mountains. The scenery designer sketches the setting and the construction crew executes the design. The basic unit of scenery construction is a flat; several flats joined together constitute a set. Scenery is one of the elements in the total look of a play. (*NTC's Dictionary*)

Scenery : The scenery establishes the frame of action on stage, using pictorial, plastic, architectural and other means. (*Dictionary of the Theatre*)

Scenery : The physical constructions that provide the specific acting environment for a play and that often indicate, by representation, the locale where a scene is set. The physical setting for a scene or play. (*Theatre Brief Version*, p. 327)

Scenery : Scenery is likely to be the first thing we think of under the general category of theatrical design. (*Theatre Brief Version*, p. 117)

Stage designing should be addressed to (the) eye of the mind. There is an outer eye that observes, and there is an inner eye that sees.

Robert Edmond Jones, *The Dramatic imagination*.

रंगमंचाच्या अवकाशात रचनाकार दिग्दर्शकाच्या सहकार्याने व सल्लामसलतीने प्रेक्षकांचे लक्ष नटाकडे वेधले जाईल अशा प्रकारे काम करतो. तो नटासाठी त्रिमितियुक्त परिसर निर्माण करून नाटकाचे विश्व दृश्यस्वरूप आणि रंजक होईल अशा प्रकारे निर्मिती करतो. काही वेळा एकच व्यक्ती देखावे, प्रकाशयोजना व रंगभूषा यांची योजना करते परंतु गेली अनेक वर्षे ही कामे स्वतंत्र व्यक्ती स्वतंत्रपणे करीत असतात.

अमेरिकन रंगभूमीवर नेपथ्यकाराचे आगमन सुमारे शंभर वर्षांपूर्वी झाले. नेपथ्यकार येण्यापूर्वी नाटकमंडळीतील एक जण मोठाले पडदे रंगवण्याचे काम करीत असे. त्या काळात नेपथ्याचे मुख्य काम नटाला रंगीत पार्श्वभूमी पुरवणे आणि दिवाणखाना, बाग इत्यादी जागा वेगवेगळेपणाने व्यक्त होतील हे पाहाणे एवढेच होते. त्या काळी नेपथ्याचे स्टुडिओज असत आणि जाणते चित्रकार मागणीप्रमाणे देखावे पुरवीत. रंगमंचावरील पार्श्वभूमी ठरलेली असे आणि देखाव्यांचे पडदे त्यांनुसार तयार केले जात. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर वास्तववादाचे आगमन झाले आणि रंगमंचाचा परिसर अधिकाधिक वास्तव, जिवंत वाटेल याकडे लक्ष पुरवले जाऊ लागले. त्या काळी ते एक आव्हानच होते.

एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या वर्षांत निसर्गवादाचे तत्त्वज्ञान आपला प्रभाव गाजवू लागले आणि पर्यावरण, आनुवंशिकता, अर्थशास्त्र, समाज व मानसिकता यांच्या संदर्भात जीवनाचा अर्थ शोधण्याला आरंभ झाला. रंगमंचावरदेखील या विचारांचा, शक्तींचा परिणाम होऊ लागला. ॲडोल्फ ॲपिया (ADOLPHE APPIA १८६२-१९२८)आणि एडवर्ड गॉर्डन क्रेग (EDWARD GORDON CRAIG १८७२-१९६६) यांनी आधुनिक आविष्कारवादी रंगमंचव्यवहाराचा सैद्धान्तिक पाया घातला.

रंगमंचाच्या निर्मितीची कलात्मक एकात्मता हे ॲपियाच्या विचारांचे मूलभूत ध्येय होते. स्वित्झर्लंडमध्ये जन्माला आलेल्या ॲपियाला त्रिमितियुक्त नट द्विमिती असणाऱ्या रंगवलेल्या देखाव्याच्या पार्श्वभूमीवर सादरीकरण करतो यातील परस्परविरोध, विसंगती मान्य नव्हती. त्याने पडद्यांच्या जागी जिने, चढउतार (रॅम्प्स), प्लॅटफॉर्म्स यांची रंगमंचावर योजना करण्याचे प्रतिपादन केले. त्याचे *Music and stage setting (1899)* आणि *The work of Living Art (1921)* ही पुस्तके आधुनिक रंगमंच-प्रकाशयोजनांचे आधार ग्रंथ होत.

एडवर्ड गॉर्डन क्रेग हा इंग्लिश नाट्यजगताशी संबंधित कुटुंबात जन्माला आला आणि त्याने आपल्या कारकिर्दीची सुरुवात हेन्री आयर्विंगच्या कंपनीत नट म्हणून केली. १९०५ साली त्याने लिहिलेल्या *The Art of the Theatre* या पुस्तकाने युरोपात वादळ माजविले. नाट्यजगतातील त्याचे सगळे जीवनच विरोधाचे वादळ माजवणारे होते. कृती, शब्द, रेषा, रंग आणि लय ही सर्व एकमेकांशी जोडली गेलेली (वेल्डेड) एक स्वतंत्र कला म्हणजे रंगमंच असून ती एक कलात्म समग्रता आहे, ती स्वायत्त अशा कलावंताने निर्मिलेली आहे, असे त्याचे मत होते. साधी सुटसुटीत सजावट, त्रिमितियुक्त मांडणी, पालटते देखावे आणि दिशादर्शक प्रकाशयोजना अशा प्रकारची रंगमंच सजावटीची संकल्पना पहिल्या महायुद्धानंतरच्या काळात प्रचलित झाली.

मिंग चो ली (MING CHO LEE) आणि त्याचा शिष्य जॉन ली बिट्टी (JOHN LEE BEATTY) या दोघांनी अनेक नाटकांची नेपथ्ये साकार केली. बिट्टीने शंभराहून अधिक व्यावसायिक नाटकांच्या नेपथ्यांची रचना केली.

नेपथ्यावर वास्तववादाचा प्रभाव दीर्घकाळ राहिला खरा, तथापि, नव्या खळबळजनक चळवळी निर्माण झाल्या आणि आधुनिक रंगमंचाने वास्तववादाचे थेट सादरीकरण नाकारले. आधुनिक रंगमंचावर नेपथ्य करणाऱ्यांना घरातला हॉल, स्वयंपाकघर, किंवा इतरही आहे तसे सादर करणे म्हणजे नाट्यगृहात प्रेक्षक जणू बसलाच नाही असे मानण्यासारखे वाटत होते. त्यामुळे रंगमंचावरची राहाण्याची खोली आणि रंगमंचावरचा 'बॉक्स सेट' ही दोन्ही अस्वाभाविक आहेत, असे अवन्त गार्द वा नव्या रंगमंच नेपथ्यकारांचे नेते सांगू लागले. त्यामुळे त्यांनी रंगमंचावर आविष्कारवाद, प्रतीकवाद, आणि वेचक वास्तववाद अशा स्वरूपाचे अन्य प्रकारचे रंगमंचीय वास्तव साकार केले.

पहिल्या महायुद्धापूर्वी ॲडॉल्फ अपिया आणि एडवर्ड गॉर्डन क्रेग हे रंगमंचाची मांडणी व प्रकाशयोजना यांच्या संदर्भातील नव्या चळवळीचे प्रेषित ठरले. त्यांना रंगमंचावर भावस्थिती व वातावरण निर्माण करण्याविषयी आस्था होती. त्यांनी रंगमंचावरील वास्तववादावर जोरदार हल्ला चढवला आणि रंगमंचाच्या मांडणीचा पुनर्विचार

करणारा मार्ग चोखाळला. *म्युझिक ॲण्ड स्टेजसेटिंग* या पुस्तकात ॲपियाने नाट्यकलेला अधिकाधिक आविष्कारप्रवण होण्याचा आग्रह धरला. आणि आज अनेक आधुनिक नेपथ्यकार नव्या मार्गाने जाऊन लोखंड, प्लॅस्टिक, पाइप्स, रॅम्स, प्लॅटफॉर्म्स, जिने, संगणकीय प्रतिमा इत्यादींचा उपयोग करून वास्तववादी तपशिलांची पुनर्निर्मिती करण्याऐवजी नाटकाचे कल्पनीय विश्व साकार करीत आहेत.

ॲपिया आणि क्रेग यांच्या प्रभावामुळे जो मिल्झीनर (JO MIELZINER) याने *डेथ ऑफ अ सेल्समन*, *अ स्ट्रीटकार नेम्ड डिझायनर*, *द किंग ॲण्ड आय*; बोरिस ॲरोन्सन (BORIS ARONSON) ते *कॅबेरे*, *कंपनी ॲण्ड पॅसिफिक ओव्हरट्युर्स* या नाटकांची नेपथ्ये केली. ऑलिव्हर स्मिथने *द साउंड ऑफ म्यूझिक* आणि *प्लाझा सूट*, चो लीने *हेअर*, *फॉर कलर्ड कर्ल्स हू हॅव कन्सिडर्ड स्युइसाइड, व्हेन द रेनबो इज इनफ आणि के२* या नाटकांची नेपथ्ये केली.

नेपथ्यकार हे रहस्यशोधकाप्रमाणे वेगवेगळ्या दृश्य धाग्यादोऱ्यांच्या (क्लूजच्या) आधारे नाटकाचे आंतरजीवन, त्यातील व्यक्तिरेखा आणि ज्या बाह्य पर्यावरणात त्या राहातात ते पर्यावरण उलगडून दाखवतात असे अनेकांना वाटते. शब्दांचे काल्पनिक जग, प्रतिमा, टिपणे, चित्रे, फोटो, संगणकीय तपशील, त्रिमितियुक्त मॉडेल्स इत्यादींच्या साहाय्याने नेपथ्यकार एक जग उभे करतो. नेपथ्याच्या घडणीची ही प्रक्रिया अनेक महिने चाललेल्या संशोधनान्ती व प्रयोगान्ती पुरी होते.

❖ ❖

रचनेची संकल्पना (Design concept)

Design concept : Once the form, actual physical space for performance, has been defined, the director and designer can set about transforming it into 'artistic' space as part of a unified concept. We owe much of the inspiration for modern design ideas to the writings of Gordon Craig (1872-1966), who insisted on the importance of seeing a production as a whole, and although some of his own designs were visionary rather than practical they set new standards in ways of thinking about the visual presentation of drama. (*Key Concepts in Drama and Performance*, p. 186)

Design concept : Because the designers derive their materials and their subjects from the real world, their art is the creation of worlds on the stage. These worlds are sometimes imitations of the real world, sometimes not; in either case, they use familiar materials, but often in unfamiliar ways. The scenic and costume designers know that their products will be seen under colored light and so will look different on the stage from the way they look in sunlight; the lighting designer knows that the audience must see the actors, no matter what the demands of mood, color, and emphasis, and that the surfaces being lit are different from the things they imitate; the sound designer may be asked to create sounds that never existed in life or to amplify and distort real sounds to match the needs of an unreal world. (pp. 142, 143)

The good designer, then, is one who creates effective works of visual art that serve the actor, that are right for the performance, that are richly textured and dynamic, and that can be perfectly finished by the technical capabilities of the theatre. The bad designer is one who ignores the actor; who creates ugly or uninteresting things; who designs for a predetermined idea of the play, not for this production; who creates statically; who ignores the capabilities of the technical facilities and allows shoddy work to go on the stage. (*The Enjoyment of Theatre*, p. 158)

Design concept : Many think of designers as detectives who uncover the visual clues that reveal the inner life of the plays, its characters, and the external environment in which they live. As a member of a collaborative team, including director and other designers, the set designer assembles an imaginative world out of words, images, notes, sketches, photographs, paint chips, computer renderings, three-dimensional models, and so on. Although there are no hard-and-fast rules about approaches to stage design, designers usually begin by studying the script in much the same way that the director does, visualizing details of place, movement, mood, metaphor, architecture, and objects in space. ...The design process takes several months of research, questioning, and analysis. (*Theatre A Way of Seeing*, pp. 259, 260)

एकदा का प्रयोगाची प्रत्यक्ष जागा/अवकाश निश्चित झाली, की दिग्दर्शक आणि रचनाकार हे दोघे त्या जागेला एकात्म संकल्पनेचा एक भाग म्हणून 'कलात्म अवकाशा'त परिवर्तित करायला सुरुवात करतात. रचनेच्या आधुनिक कल्पना बऱ्याच प्रमाणात गॉर्डन क्रेग या रचनाकाराच्या लेखनातून सुचलेल्या आहेत. त्याने निर्मितीकडे साम्र्याने पाहाण्याचा आग्रह धरला. त्याच्या काही रचना केवळ व्यवहार्य असण्याऐवजी दूरदर्शी (व्हिजनरी) होत्या. त्या कल्पनांमुळे नाटकाच्या दृश्य सादरीकरणाच्या विचारपद्धतीमध्ये नवे आदर्श निर्माण झाले. त्याने प्रेक्षक व दिग्दर्शक यांच्यातील कल्पित संवादाच्या रूपाने लिहिलेले *द आर्ट ऑफ द थिएटर* (१९८५) हे अतिशय प्रसिद्ध व प्रभावी पुस्तक आहे. त्यात तो लिहितो,

''रंगभूमीची कला ही अभिनय नाही वा नाटक नाही, ती प्रवेश नाही की नृत्य नाही, तर या सगळ्या गोष्टींची रचना करणारे सगळे घटक तीत आहेत. कृती (action) जी अभिनयाचा गाभा आहे; शब्द जे नाटकाचे शरीर आहेत; रेषा आणि रंग जे दृश्याचे (scene) हृदयच आहेत; लय (rhythm) जी नृत्याचे अगदी सार(रूप) आहे.'' (पृ. १०२) क्रेगने या ठिकाणी रचनेची कल्पना केवळ दृश्यरूप (scenery)/नेपथ्य यापेक्षा बऱ्याच गोष्टींचा समावेश करण्यासाठी विस्तारली आहे.

आधुनिक रंगभूमीवर प्रेक्षक काय काय पाहातील हे ठरविताना विविध पर्याय आपल्याला उपलब्ध आहेत. आणि ते रंगभूमीला कोणत्या प्रकारचे रूप प्राप्त होईल त्यासंबंधीचे निर्णय घेऊ शकतात. आपण रंगमंचाचा आकार वेगवेगळ्या प्रकारे बदलू शकतो आणि प्रकाशयोजनेच्या रचनांनी व जिवंत आकारांनी रंगमंचाचा अवकाश पालटू शकतो. दृश्यात्मक सादरीकरणाच्या, नेपथ्याच्या तऱ्हा (फॅशन्स) आता बदलल्या आहेत आणि विसाव्या शतकातील आरंभकालीन रचना आता कमी वास्तुरचनात्मक व निसर्गदृश्यात्मक नेमकेपणाच्या होत चालल्या आहेत. रचनाकारांचा कल अधिक काटकसरीच्या व प्रतीकात्मक सूचकतेच्या रचनांकडे वाढला आहे. आता अनेक रचनाकार रचनेद्वारे जी स्वत:च एक विधान (स्टेटमेंट) होईल अशी प्रतिमा सादर करण्याचा प्रयत्न करतात. अशा प्रतिमा भावस्थितीची जागृती करू शकतात, नाट्याशय सूचित करू शकतात, कल्पना सूचित करू शकतात किंवा 'वेटिंग फॉर गोदो' या बेकेटच्या नाटकातल्या एकट्या एक झाडाप्रमाणे गूढ राहू शकतात आणि तरीही नाटकाच्या स्वरूपाशी सेंद्रिय नाते राखू शकतात.

रंगमंचावरील वेगवेगळ्या जागा प्रकाश वा नेपथ्य यांच्या साहाय्याने स्पष्टपणे आखून घेऊन रंगमंचाचे वेगवेगळ्या भागांत विभाजन करता येते. या प्रत्येक भागाचे कार्य स्वतंत्र असू शकेल. रंगमंचाचे विभाजन आडवे (हॉरिझॉंटली) केले तर नाटकातील कृती दोन वा अधिक पातळ्यांवर घडू शकते. या पातळ्या पायऱ्या, चढउतार, स्कॅफोल्डिंग किंवा शिड्या किंवा झोका इत्यादींच्या साहाय्याने केल्या जाऊ शकतात. किंवा काही नाट्यगृहांत रंगमंचाच्या पातळ्या यांत्रिकपणे खालीवर करण्याचीही सोय असते. रंगमंच उभादेखील (व्हर्टिकली) विभाजित करता येतो. त्यामुळे होणारा प्रत्येक भाग वेगवेगळ्या जागा निर्देशित करील. या विभाजनामुळे नट एका भागातून दुसऱ्या भागात नाटकात आवश्यक असेल त्याप्रमाणे जाऊ शकतील. एकाच वेळी दोन जागांत नाटकातील दोन दृश्ये साकार करणेही त्यामुळे शक्य होईल. रंगमंचावरील वेगवेगळ्या पातळ्या आणि त्यावरील विशेष जागा ही जशी नेपथ्यातील तात्पुरती रचना असू शकते तशीच काही रचनाकार रंगमंचावर कायमची

रचनाही करीत असतात. रंगमंचावरच्या अशा स्वरूपाच्या सोयींमुळे दिग्दर्शकांना नाट्यदिग्दर्शन करताना कमालीचे प्रोत्साहन लाभते. वेगवेगळ्या स्वरूपांचे प्रयोग करायला त्यांना वाव मिळतो आणि त्याच प्रकारे नाटक बंदिस्त रंगमंचावर करण्याऐवजी नाट्यगृहाबाहेरील एखाद्या गोदामात, चर्चमध्ये किंवा तत्सम अगदी वेगळ्या ठिकाणी करण्याचीही प्रेरणा लाभते.

दिग्दर्शकाच्या गरजांनुसार रंगमंचात बदल करण्याचा विचार आतापर्यंत केला. परंतु रंगमंचाचे पर्यावरण रंग व पोत (texture) यांनीही बदलू शकते. प्रकाशाचा रंग ताणाची मन:स्थिती, निराशा, आशावाद अशा वेगवेगळ्या भावस्थिती निर्माण करू शकतो. दाट छाया/अंधार, प्रकाशाची तिरीप, गडद/प्रखर रंगाचा मोठा भाग अशा विविध छटा समर्थ प्रतिमा निर्माण करू शकतात. किंवा दिग्दर्शक आपल्या पात्रांवर (कास्ट) कायम प्रखर उजेड वा समान (इव्हन) प्रकाश टाकण्याचेही तंत्र अमलात आणू शकतो. एखाद्या कंदिलाचा प्रकाश ज्या वेळी एखाद्या पृष्ठभागावर पडतो त्या वेळी त्याचा परिणाम दृश्यात (सीनमध्ये) वापरलेल्या सामग्रीवर (मटिरियलवर) आणि रंगावर होऊ शकतो. अलीकडील वर्षांत उपलब्ध सामग्रीची विविधता मोठ्या प्रमाणात वाढली आहे. कॅनव्हास किंवा लाकूड, हलके परंतु भक्कम असे सिंथेटिक पृष्ठभाग, हल्ली वापरले जातात. त्यामुळे पृष्ठभागाच्या परिणामाचा व पोताचा नेपथ्यावर वेगवेगळा परिणाम होऊ शकतो. ही व अशी नवनवीन तंत्रे यांमुळे रचनाकारांना वेगवेगळे प्रयोग करण्याच्या संधी लाभतात. आरसे, मार्बल्ड ब्लॉक्स, दोऱ्या, स्टेनलेस स्टील, क्रोम, वायर, घडवलेले प्लास्टिक, आणि इतर पदार्थ यांच्या साहाय्याने रचनाप्रकाराच्या व सौंदर्यात्म तऱ्हांच्या अनेक शक्यता अजमावता येतात. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर नटाचा भवताल घडवणारी सामग्री हा आता कलात्म निवडीचा विषय झाला आहे.

रचनाकारासमोरचा एक महत्त्वाचा प्रश्न खरे आणि कृत्रिम यांची सांगड घालण्याचा. नैसर्गिक वस्तू कृत्रिम पर्यावरणात ठेवण्याने प्रेक्षकांचे त्या वस्तूच्या महत्त्वाविषयीचे व कार्याविषयीचे भान प्रखर होते. आणि विशेषत: ज्या व्यक्तिरेखांची व्यक्तिगत चीजवस्तू/प्रॉपर्टी त्यांना अर्थपूर्ण वाटत असते त्या व्यक्तिरेखांबाबत तर हे विशेषत्वाने खरे असते. रंगमंचावरील खोली आणि तीमधील फर्निचर यांचा विचार केला असता ती खोली म्हणजे तिच्या भिंती या खऱ्या नसतात, परंतु तीमधील खुर्ची, टेबल, सोफा, पेनपेन्सिल, कागद, तांब्याभांडे हे मात्र कृत्रिम नसते. (या वस्तूंचे त्या व्यक्तिरेखांशी जिवंत नाते असते, त्या वस्तूंना त्यांच्या आयुष्यात महत्त्वाचे स्थान असते.)

रचनाकार आणि दिग्दर्शक यांच्या मनात रंगीत तालमीपूर्वी नाटकाचे सादरीकरण करण्याविषयीच्या, नाटक बसविण्याविषयीच्या कोणत्याही कल्पना असोत, त्यांत बदल/सुधारणा करणे आवश्यक वाटू शकते. रंगीत तालमीपर्यंत नाटक सादर करतानाच्या वेळच्या वेगवेगळ्या अडचणी उभयतांच्या चर्चांमधून व वेगवेगळ्या प्रयत्नांमधून दूर करून प्रयोगाला अंतिम रूप देता येते.

रचनाकार व दिग्दर्शक या दोहोंच्या बाबतीत स्वीकारशीलता (ॲडॅप्टॅबिलिटी) हा एक मूलभूत गुण आहे. तो असेल तरच निर्मितिप्रक्रिया सादरीकरणाच्या संपूर्ण प्रक्रियेत व्यवस्थित कार्यरत होऊ शकते. अनेक

नाटककंपन्या नट आणि त्याच्या भोवतीचे पर्यावरण यांतील आंतरक्रियांचे महत्त्व ओळखतात. यामुळेच काही शास्त्रकारांनी नाट्यप्रयोगात शारीर क्षमता कमी पडल्यामुळे काही प्रमाणात शारीर धोका असू शकतो असे सुचवले आहे. काही प्रयोगांत नट गोल पळतात, कॅटवॉक करतात, दोरीवरच्या उड्या मारतात, उंचावरून उड्या मारतात, वेगवान हालचालींची मेजवानी देऊ शकतात किंवा असुखकारक अशा अवस्थेत दीर्घ काळ बसू/राहू शकतात. हा भाग उत्तर-आर्तो रंगभूमीचा (पोस्ट-थिएटर ऑफ क्रुएल्टीचा) वारसा म्हणता येईल.

अलीकडच्या काळात प्रायोगिकतेच्या सीमारेषेवर असणाऱ्या शेकडो लहान लहान नाटक मंडळ्या/नाट्यसंस्था उदय पावल्यापासून सादरीकरणाच्या स्वरूपात आर्थिक काटकसरीचे व स्वीकारार्ह ठरतील असे प्रयोग करण्याची प्रवृत्ती वाढीस लागली आहे. काही वेळा तर नटांनीच आपापसात एकत्र येऊन नाट्यसंस्थेची स्थापना करून नाटक सादर करण्याचे प्रयोग सुरू केल्यामुळे रचनाकारांनाही हलविता येण्याजोगी (पोर्टेबल) जेवढी अत्यावश्यक तेवढीच दृश्ये/नेपथ्ये रचण्याचे बंधन उत्पन्न झाले आहे. व्यावसायिक रंगभूमीवरही नाट्यसंस्थांनी इतर वाढते खर्च लक्षात घेऊन डिझायनिंगच्या-रचनाप्रकाराच्या उभारणीच्या खर्चात काटछाट सुरू केलेली आढळते. या सगळ्या काटकसरीला अपवाद एकच आहे तो म्हणजे ग्रँड ऑपेराचा. त्यासाठी लागणारे वैभवशाली नेपथ्य, मांडणीची सामग्री इत्यादींत काहीही बदल झालेला नाही.

शेक्सपिअरच्या काळापासून रंगभूमीचे तंत्रकौशल्य मोठ्या प्रमाणात विकसित होत गेले आणि औद्योगिक क्रांतीनंतर तर त्यात प्रमाणाबाहेर फरक पडला. एकोणिसाव्या शतकातील नाटककारांनी रंगमंचयंत्रणा, प्रकाशयोजनेची उपकरणे, ध्वनिपरिणाम, उभारणीची (कन्स्ट्रक्शनची) तंत्रे इत्यादी बाबींचा उपयोग करून घेतला. आज रंगभूमी चित्रपटनिर्मितीची प्रगत तंत्रे, संगणकीय प्रतिभानिर्मिती, आणि डिजिटल तंत्रज्ञानाची प्रचंड व्याप्ती उपयोगात आणते आहे.

❖ ❖

एकीकडे (Aside)

Aside : Words spoken by an actor so that the audience can here them but by convention, the other actors cannot. (*NTC's Dictionary*)

Aside : A short statement made by a character directly to the audience to express a personal attitude or to comment upon another character or event. The convention is that the aside cannot be overheard by another character. (A way of seeing, p. 375)

Aside : A speech by a character that is not meant for another character but for himself (and therefore the audience).

Aside : A dramaturgical code/theatrical convention whereby the private thoughts of a character can be heard by the audience (through direct address), but not by the others on stage. The aside was used heavily in 19th century melodrama to facilitate the communication of the villain's plans and self-justification. With the advent of realism, the aside had to be sublimated (or more accurately displaced) to be acceptable : the result was subtext, or the implied thoughts/feeling/intentions of a character embedded in the dialogue. (*R. Kerry White*)

Aside : A theatrical convention in which a character speaks lines directly to the audience ostensibly without the other characters being able to hear or notice. (*The Theatrical Imagination*, p. 495)

'एकीकडे' हे व्यक्तिरेखेने स्वत:साठीच केलेले भाषण असते. ते रंगमंचावरील इतर व्यक्तिरेखांसाठी नसते. *एकोक्ती*पेक्षा (monologue) हे वेगळे असते कारण एक तर ते संक्षिप्त, आकाराने छोटे असते आणि दुसरे म्हणजे ते संवादाचा एक भाग असते. *एकीकडे* ही प्रेक्षकांनी हे भाषण योगायोगाने ऐकलेले आहे अशी एक प्रकारे बोलताबोलता झालेली चूक भासते. उलट *एकोक्ती* (monologue) प्रेक्षकांनी ऐकावे यासाठी केलेले अधिक रचनात्मक असे भाषण असते. आणि ते संवादातील परिस्थितीहून भिन्न असते. व्यक्तिरेखांनी स्वत:शीच उच्चारलेले शब्द आणि प्रेक्षकांना उद्देशून थेट उच्चारलेले शब्द यांत गल्लत करता कामा नये.

एकीकडे आणि *एकोक्ती* या नाट्यरचनापद्धतींच्या एका वर्गात मोडतात. या दोहोंमध्ये अबोधता/अजाणतेपणा (सेल्फ रिफ्लेक्सिव्हिटी), प्रेक्षकांबरोबरचे सह-अपराधित्व (कॉम्प्लिसिटी), उमज पडणे (रियलायझेशन) किंवा निर्णयाप्रत येणे, प्रेक्षकांना उद्देशून बोलणे, आंतरिक एकोक्ती इत्यादी विशेष एकसारखे वाटतात.

एकीकडे ही एक प्रकारची *एकोक्ती* असते. ती रंगमंचावर प्रेक्षकांशी घडणारा थेट संवाद बनते. नाटकात संवादाखेरीज एक वेगळी पद्धती (मोडॅलिटी) आणणे हेच एकीकडेचे कार्य म्हणता येईल. नाटकातील संवाद हा दृष्टिकोणांच्या सातत्यपूर्ण विनिमयावर आणि परस्परांवर आदळणाऱ्या, धडकणाऱ्या संदर्भांवर (कोलाइडिंग

कण्टेक्स्ट्स) आधारित असतो. तो एका बाजूला आंतरआत्मनिष्ठतेची (इण्टरसब्जेक्टिव्हिटी) क्रीडा विकसित करतो आणि व्यक्तिरेखांनी एकमेकांशी बनवाबनवी करण्याची (लायिंग) शक्यता वाढवीत असतो. दुसऱ्या बाजूला *एकीकडे*द्वारे त्या एका व्यक्तिरेखेपुरता अर्थनिष्ठ संदर्भ कमी होतो आणि त्या व्यक्तिरेखेचा खरा हेतू किंवा अभिप्राय कोणता आहे ते सुचवले जाते. त्यामुळे प्रेक्षकाला (नाटकात) काय चालले आहे ते समजते आणि उत्तम माहितीच्या आधारावर तो जी काही परिस्थिती आहे तिचा अदमास घेऊ शकतो. एकोक्तीकार *एकीकडे* मध्ये कधीच खोटे सांगत नाही कारण नियम म्हणूनच स्वत:हून कोणीच स्वत:ची फसवणूक करत नाही. आंतरिक सत्याचे हे क्षण नाट्यात्म विकासातील विरामासारखे कार्य करतात आणि प्रेक्षकांना स्वत:चे मत बनवण्याची संधी देतात.

एकीकडे चा उपयोग व्यक्तिरेखेची विश्वासार्हता वाढावी या दृष्टीने रंगमंचावरील एकंदर व्यवहारासोबत केला जातो. (नटाचे शारीरदृष्ट्या असणारे वेगळेपण, त्याच्या सुरात होणारा पालट, त्याची प्रेक्षकांकडे थेट असणारी नजर असे व्यवहार). प्रेक्षकांना हे व्यवहार स्वीकारार्ह वाटावेत किंवा त्यांकडे त्यांचे लक्ष वेधले जावे या दृष्टीने नाट्यप्रयोगाच्या वेळी एकोक्तीकार व्यक्तीच्या दिशेने केलेली प्रोजेक्टरची व्यवस्था, अन्य आवाज थांबवणे किंवा वेगवेगळ्या प्रकारची प्रकाशयोजना करणे अशी तंत्रे वापरली जातात. *एकीकडे* ही अशा स्वरूपाची क्लृप्ती आहे.

प्रयोगाच्या निसर्गवादी (नॅचरॅलिस्टिक) सादरीकरणाचा पुरस्कार करणाऱ्यांनी 'एकीकडे' हे तंत्र पसंत नसल्याबद्दल बरीच टीका केली असली, तरीही समकालीन रंगमंचाने मात्र त्याकडे पुन्हा आपली नजर वळवलेली आढळते. याचे कारण *एकीकडे*मधील नाट्यात्म ताकदीत आणि नाट्यतंत्राच्या परिणामकारकतेत साठवलेले आहे.

❖ ❖

एकोक्ती (Monologue) : १

Monologue : Most simply, a dramatic utterance that is not dialogue; a speech of extended length and internal coherence, delivered by a single speaker, that does not include another's response. Monologues of exposition, reflection, or deliberation can be addressed to the audience, to another character, to the speaker herself (an 'interior monologue'), or even to an inanimate object. They can be dramatically motivated or simply a theatrical convention, delivered from outside the action by a chorus figure or from inside the action by a character. A 'protatic figure' whose only function is to facilitate the monologue through brief interjections, is occasionally present. Monologue is sometimes used as a synonym for soliloquy and monodrama. (*The Oxford encyclopedia of Theatre and Performance Vol. 2*)

Monologue : Usually, a long speech delivered by one character that may be heard but not interrupted by others. Or it may reffer to a performance by a single actor, called a "solo performance". The term *monologue* has been applied to the soliloquy, a lengthy aside; and to direct address, in which a character steps out of the world of the play and speaks directly to the audience, as Tom Wingfield, both narrator and character, does in TENNESSEE WILLIAMS' *The Glass Menagerie.* (*Theatre (A Way of Seeing), p. 380*)

संवादरूप नसणारा नाट्यात्म उद्गार; एका वक्त्याने केलले विस्तारित लांबीचे व अंतर्गत सुसंगतीने युक्त असणारे हे भाषण असते. यात दुसऱ्या व्यक्तीचा प्रतिसाद नसतो. प्रकटीकरणस्वरूप, प्रतिबिंबस्वरूप वा सारासार-विचाररूप स्वरूपाच्या एकोक्ती कधी प्रेक्षकांना उद्देशून, कधी दुसऱ्या व्यक्तिरेखेला उद्देशून, कधी स्वत: वक्त्यालाच उद्देशून किंवा एखाद्या अचेतन वस्तूला उद्देशून सादर होऊ शकतात. त्या नाट्यात्म प्रेरणेच्या स्वरूपाच्या असू शकतात किंवा केवळ रंगमंचावरील संकेताच्या स्वरूपाच्यादेखील असू शकतात. वृंदातील एखाद्या व्यक्तीने दुरून उच्चारलेल्या असू शकतात किंवा प्रत्यक्ष कृती सुरू असताना व्यक्तिरेखेने उच्चारलेल्या असू शकतात.

पुरेशी लांबी असणारे व रंगमंचावर इतरांच्या उपस्थितीत केले जाणारे भाषण म्हणजे मोनोलॉग – एकोक्ती. सैलपणे बोलायचे तर या संज्ञेतून एकटे असताना किंवा इतरांच्या शारीर उपस्थितीत केलेले भाषण असा अर्थ सुचवला जातो. रंगमंचावरील इतरेजन हे भाषण ऐकतात का, असतील तर त्यांचा या भाषणाला कोणता प्रतिसाद असतो, 'स्व' (mono) हा उपसर्ग काय सुचवतो, प्रेक्षकांना स्वगत ठाऊक असते का, स्वगत हे विस्तारित 'एकीकडे' म्हणता येईल का? स्वगत आणि सॉलिलॉक्वी यांत कोणता फरक असतो? असे प्रश्न या संज्ञेबाबत उत्पन्न होतात. ही संज्ञा 'ऑडिशन पीस' म्हणूनही उपयोगात येते. म्हणजे नाट्यप्रवेशातील हे भाषण सुटे, मूळ संदर्भ सोडूनही उपयोगात आणले जाते व प्रयोगादाखल सादर केले जाते.

एकोक्ती हे 'स्वगता'चे पर्यायी/समानार्थी नाम म्हणूनही काही वेळा योजले जाते.

❖ ❖

एकोक्ती (Monologue) : २

Monologue : A work written to be spoken by just one person. This may be full length, as in a one-man or one-woman show, or it may simply be a solo passage within a longer work. (*NTC's Dictionary*)

Monologue : A monologue is a speech by a character to himself, while a soliloquy is addressed directly to an interlocutor who does not speak.

The monologue differs from the dialogue in the lack of verbal exchange and in that it is of substantial length and can be taken out of the context of conflict and dialogue. (*Dictionary of the Theatre*)

Monologue : A speech of some length and formality, but with others on stage. Loosely, this term can refer to any longish speech spoken while alone or in the physical presence of others. This raises problems, however : can others on stage hear this speech (if so, what is their response and how can the prefix "mono" apply; if they cannot, does the audience know this - i.e. is a monologue and extended aside)? What then is the difference between the monologue and soliloquy? (*R. Kerry White*)

स्वगत म्हणजे सामान्यपणे संहितेतील काही अंश जो एकाच व्यक्तीने सादर करावयाचा असतो. रंगमंचावरील इतरांना हे बोलणे ऐकू येत असेल परंतु त्यांनी या बोलण्यात व्यत्यय मात्र आणावयाचा नसतो. हे बोलणे थेट प्रेक्षकांशी घडू शकते. बऱ्याच जुन्या नाटकांत याला प्रारंभकाचे (प्रोलॉग) किंवा भरतवाक्याचे (एपिलॉग) स्वरूपदेखील प्राप्त होते. ज्याप्रमाणे शेक्सपिअरच्या *ऑथेल्लो* नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या अखेरीस नाटकातील कृतीच्या ओघात इयागोचे भाषण येते, किंवा ब्रेश्तच्या *कॉकेशियन चॉक सर्कल* (*Caucasian Chalk Circle*) नाटकातील व्यक्तिरेखा नाट्यविश्वाच्या बाहेर येऊन थेट प्रेक्षकांशी बोलते आणि त्याच्याच *द गुड पर्सन ऑफ सेझुआन* (*The Good Person of Setzuan*) याच्या शेवटी घडते त्याप्रमाणे नाटकांत स्वगत अवतरते. आधुनिक काळात म्हणजे विशेषत: विसाव्या शतकाच्या अखेरीस नाटकांत वेगवेगळ्या प्रकारची स्वगते उपयोगात आणलेली दिसतात.

अनेक नाटककारांनी संपूर्णपणे स्वगत असणारी नाटके लिहिली आहेत किंवा नाटकातील उर्वरित शारीर कृती गोठवून टाकणारी स्वगतांची मालिका असणारी नाटके रचली आहेत. पहिल्या प्रकारचे उत्तम उदाहरण म्हणजे डारिओ फोच्या (DARIO FO) नाटकांतील एका स्त्रीपात्रासाठी लिहिलेली स्वगते *फीमेल पार्ट्स* (*Female Parts*). किंवा ॲलन बेनेटची (ALAN BENNETT) मुळात दूरदर्शनसाठी लिहिलेली अतिशय लोकप्रिय स्वगते *टॉकिंग हेड्स* (*Talking Heads*). रंगमंचावर सादर करण्याच्या बाबतीत ही नाटके अतिशय यशस्वी झाली आहेत. काही वेळा फोची नाटके रंगमंचावर दुसरी व्यक्ती गृहीत धरतात व तीस उद्देशून शब्द उच्चारले जातात. ज्यांत प्रेक्षकांशी संवाद घडतो अथवा 'सॉलिलॉक्वी' च्या बाबतीत स्वत:च्याच अंतर्मनाशी संवाद होतो अशीही रंगमंचीय स्वगते वाढीस लागली आहेत. इव्ह एन्स्लेरचे (EVE ENSLER) *द व्हजायना मोनोलॉग्ज*

(*The Vagina Monologues*)(१९९८) हे थेट प्रेक्षकांना उद्देशून बोलण्यावर सगळी रचना केंद्रित करतात. स्वगतालाच संपूर्ण नाटकाचे रूप लाभलेले संभाव्यत: सर्वात लक्षवेधी नाटक म्हणजे अलीकडील काळातील डेव्हिड हेअरचे (DAVID HARE) *व्हाया डोलोरोझा* (*Via Dolorosa*) हे होय. पॅलेस्टाइनमधील अन्याय्य परिस्थितीसंबंधीचे हे नाटक स्वत: लेखकाने लिहिले आहे.

एका व्यक्तीनेच रंगमंचावर सादरीकरण करण्याची कल्पना नवी नाही. मध्ययुगीन विदूषकांनी प्रेक्षकांपुढे पोवाडे, कथने सादर करण्याची कला विकसित केली. एकपात्री संहिता हा समकालीन समस्यांना दिलेला व्यक्तिगत प्रतिसाद असून इंग्लंड आणि अमेरिका या दोन्ही ठिकाणी हा प्रयोग राष्ट्राच्या सामूहिक सदसद्विवेकबुद्धीला केलेल्या आवाहनासारखा असतो. अमेरिकेत न्यूयॉर्क येथील रिचर्ड शेकनरच्या 'परफॉर्मन्स ग्रुप'चा सदस्य असणारा एक नट स्पाडिंग ग्रे (SPALDING GRAY) याने *टॉकिंग पीसेस* किंवा *एपिक मोनोलॉग्ज* नावाचे जे प्रयोग केले त्यांत उत्स्फूर्त आठवणी, बालपणाच्या आठवणी, व्यक्तिगत भावना आणि प्रक्षेपणे, ध्वनिमुद्रणे व छायाचित्रांचे आल्बम्स यांचा उपयोग करून घेतला. १९८० च्या दशकापासून १९९० च्या दशकापर्यंत ग्रेने आपल्या रंगमंचीय स्वगतांतून अमेरिकन जीवनाचे जवळजवळ प्रत्येक अंग प्रकट केले. *सेक्स ॲण्ड डेथ ऑफ द एज ऑफ 14*; *बूझ, कार्स ॲण्ड कॉलेज गर्ल्स ॲण्ड स्विमिंग टु कम्बोडिया* या स्वगतांच्या प्रयोगांतून नवीन नाट्यात्म आकृतिबंध आणि रंगभूमीवरील महत्त्वाच्या घटना अस्तित्वात आल्या.

स्वगतमालिकांमधून ब्रिटिश नाटके रचली गेली. त्यांत जॉन गॉडबरचे (JOHN GODBER) *बाउन्सर्स* (१९७७), डेबी इझिटचे (DEBBIE ISITT) *द वुमन हू कुक्ड हर हस्बंड* (२००२) या दोहोंचा नामोल्लेख अपरिहार्य आहे. या दोन्ही नाटकांत एकच तंत्र वापरलेले आहे. एक व्यक्ती जेव्हा कथन करते त्या वेळी रंगमंचावरील इतर कृती प्रलंबित होतात, इतर व्यक्तिरेखा गोठल्या जातात. पिंटरच्या *द केअरटेकर* (१९६०) व बेकेटच्या *वेटिंग फॉर गोदो* (१९५३) या नाटकांतील प्रत्येकी एक व्यक्तिरेखा जेव्हा भरपूर मोठाली स्वगते सुरू करते त्या वेळी इतर व्यक्ती स्तब्ध व मूक असतात. बेकेटची स्वगते आणि कथनध्वनी यांचे तंत्र आणि कमीतकमी रंगमंचीय सादरीकरण या गोष्टी स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस कादंबरीसारख्या आहेत. आणि बोलणाऱ्याच्या सबोध व अबोध विचारप्रक्रिया सादर होतात. *रॉकॅबी* (१९८०) नावाचा एकपात्री प्रयोग/मोनोड्रामा अत्यंत उल्लेखनीय आहे. पंधरा मिनिटांच्या या 'मोनोड्रामा'मध्ये एक स्त्री झुलत्या खुर्चीत बसलेली असते. ती झुलत झुलत मृत्यूकडे जाते. प्रयोग करणारी ती स्त्री फक्त 'मोअर' (More) हा एकच शब्द चार वेळा उच्चारते आणि या चार उच्चारांदरम्यान रेकॉर्डिंग केलेले अन्य शब्द उच्चारले जातात.

स्वगताचा रंगमंचीय साधन म्हणून केला जाणारा उपयोग हा मुख्य प्रवाहातील व्यावसायिक नाटकांच्यापेक्षा कॅबरे, नाइटक्लब्ज, म्युझिक हॉल आणि रेव्ह्यू यांचे ऋण लागतो.

स्वगताच्या परिणामकारकतेसाठी विचारपूर्वक केलेली केंद्रनिश्चिती, आणि आंतरिक शक्ती नटाकडे असावी लागते. याचबरोबर ध्वनिउच्चारणातील स्पष्टता, वेगातील लवचीकता, विराम, स्वरपट्टी व स्वरातील चढउतारांवरील लक्ष या संदर्भातील क्षमता आवश्यक असते.

❖ ❖

स्वगत (Soliloquy) : १

Soliloquy : Literally 'single speech', the Latin-derived eqivalent of the Greek-derived monologue, soliloquy is most often used of a form of monologue in which a speaker, alone on the stage, or believing himself to be alone, delivers an extended speech within the context of the dramatic fiction. A soliloquy cannot go beyond the competence and knowledge of the character, and, as the speaker is alone, cannot be intended to deceive. A soliloquy is either 'conventional', a function of the theatrical code (the Elizabethan practice), or 'motivated', a function of dramatic characterization (the realistic practice). It tends to be (a) an introspective revelation of character, (b) a reflective commentary on the dramatic action, or (c) a deliberation of future action. A soliloquy can be addressed to the audience (Richard III) but it is more often an interior monologue (Hamlet). (The Oxford Encyclopedia Of Theatre & Performance vol. 2)

स्वगत याचा शब्दश: अर्थ सुटे/एकटे भाषण. लॅटिन भाषेतून उत्पन्न झालेला – ग्रीक भाषेतून उत्पन्न झालेला 'एकोक्ती' – मोनोलॉग या शब्दाचा समानार्थी शब्द.

स्वगत हे बहुधा एक प्रकारची एकोक्ती म्हणून उपयोगात येणारे नाट्यरूप होय. यात बोलणारा रंगमंचावर एकटा असतो, किंवा आपण एकटे आहोत अशा विश्वासाने नाट्यकथेच्या संदर्भात विस्तृत भाषण करतो. स्वगत हे एकतर रंगभूमीवरील नियमांनुसार घडणाऱ्या कार्याचे रूप असते, ते सांकेतिक असते किंवा नाट्यात्म व्यक्तिचित्रणाच्या कार्याच्या स्वरूपाचे प्रेरक (मोटिव्हेटेड) असते. ते (a) व्यक्तिरेखेचे अंतर्मुख प्रकटीकरण, (b) नाट्यात्म कृतीवरील प्रतिबिंबात्मक भाष्य किंवा (c) भविष्यकालीन कृतीचा सारासार विचार असते. हे प्रेक्षकांना उद्देशून केलेले असते परंतु अनेकदा ते आंतरिक एकोक्तीच्या स्वरूपाचे असते. (उदा. *हॅम्लेट*)

या (सॉलिलॉक्वीमध्ये) स्वगतात बोलणारा एकटाच रंगमंचावर असतो, उलट 'मोनोलॉग'मध्ये इतर व्यक्ती रंगमंचावर असू शकतात. नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या स्वगतात (म्हणजे सॉलिलॉक्वीमध्ये) एक संकेत म्हणून व्यक्तीचे विचार व भावना व्यक्त होत असतात. सादरीकरणाच्या रंगभूमीवर (presentational theatre) स्वगत सादर करणाऱ्या व्यक्तीची प्रेक्षकांशी होणारी जवळीक सोयीने व्यक्त होते.

आपण स्वगताचा विचार जेव्हा 'एकीकडे' (aside) च्या अनुषंगाने करतो त्या वेळी प्रेक्षकांना उद्देशून थेट बोलण्याचे एक रूप आपल्यापुढे येते. परंतु येथे विस्तारित स्वगतात व्यक्तिरेखा असे मानते की ती रंगमंचावर एकटी आहे. जरी मध्ययुगीन इंग्लिश नाटकांत काही स्वगते असली तरी या साधनाचा परिपूर्ण वापर सोळाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात 'रोझ थिएटर' मध्ये मार्लोव आणि शेक्सपिअर यांनी केला. रंगमंचावर एकट्याने उभे राहून नटाचे स्वत:विषयीच मोठ्याने विचार करणे या कल्पनेतून विचारी व्यक्तीचा उदय झाला आणि त्याचा इंग्लिश मानसिकतेवर प्रगाढ परिणाम झाला. या नव्याने हाती आलेल्या मुक्ततेमुळे लोकांना श्रेणिव्यवस्था आणि संस्था यांना प्रश्न विचारण्याची/नाकारण्याची संधी प्राप्त झाली. कारण या दोन प्रकारांत व्यक्तीचे सर्वोच्चपण नाकारले

गेले होते. आणि त्यामुळेच या नव्या प्रकाराने व्यक्तीच्या अस्तित्वाचा अर्थ विचारात घेतला गेला. मार्लोवच्या *डॉ. फाउस्ट्स* (१५८८), शेक्सपिअरच्या *हॅम्लेट* वा *मॅकबेथ* वा सिरिल टूर्नरच्या *द इथेइस्ट्स ट्रॅजेडी* (१६११) या नाटकांतील स्वगते ही खरी म्हणजे व्यक्तिरेखांनी नैतिक वादविवाद किंवा युक्तिवाद करताना साधलेला आंतरिक संवाद आहे.

हॅम्लेटमधील सुप्रसिद्ध स्वगत उदाहरणादाखल नमूद करता येईल.

To be, or not to be? that is the question -
Whether ítis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die, to sleep -
No more - and by a sleep to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to - ítis a consummation
Devoutly to be wishíd! To die, to sleep.
To sleep, perchance to dream - ay, thereís the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. thereís the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
Thí oppressorís wrong, the proud manís contumely,
The pangs of despised love, the lawís delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of thí unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscoveríd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;

And thus the native hue of resolution
Is sicklied oíer with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.ñSoft you now,
The fair Ophelia! - Nymph, in thy orisons
Be all my sins remembered.

या स्वगतात जरी प्रेक्षकांची उपस्थिती लक्षात घेतली गेली नसली तरी त्यांच्याशी असणाऱ्या जवळिकीचा भाव उच्चारलेल्या शब्दांतून व्यक्त होत राहातो.

❖ ❖

स्वगत (Soliloquy) : २

Soliloquy : A soliloquy is a speech addressed by a person or character to himself. Even more than the monologue, the soliloquy refers to a situation in which a character reflects on his psychological and moral situation, using this theatrical convention to reveal what would have remained merely an interior monologue. This technique gives the spectator a glimpse of the character's soul or unconscious, hence its epic and lyric dimension and its ability to become a little gem that may be taken out of the play to stand on its own (cf. Hamlet's soliloquy "to be or not to be").

In dramaturgical terms, the soliloquy answers two requirements :

1. According to the dramatic rules, the u se of the soliloquy is warranted in certain situations when it can be spoken realistically: a moment of self-examination by the hero, a dialogue betwen two moral or psychological necessities that the subject is required to state out loud (dilemma). The only condition for success is that it be sufficiently constructed and clear to be more than a monologue or an "inaudible" stream of consciousness.

2. By epic standards, the soliloquy is a way of objectifying thoughts that would otherwise not be voiced. Hence its believable nature within the purely dramatic form. The soliloquy breaks the illusion and institutes a theatre convention that enables direct communication to be established with the audience. (*Dictionary of the Theatre*, p. 342)

स्वगत म्हणजे स्वत:शी बोलणे. नाटकातील एखाद्या पात्राने वरवर पाहाता स्वत:शी केलेले परंतु प्रत्यक्षात

नाट्यगृहातील प्रेक्षकांना आपले मनोगत सांगण्यासाठी केलेले दीर्घ लांबीचे सुबद्ध असे भाषण. स्वगतात व्यक्तीचा/ पात्राचा संवाद स्वत:च्या मनाशी चाललेला असतो. स्वगत प्रेक्षकांना ऐकू येते; पण रंगमंचावरच्या इतर पात्रांना ऐकू येत नाही. संपूर्ण जगभरातील नाट्यव्यवहारात 'स्वगत' ही पूर्णपणे स्वीकारली गेलेली नाट्यक्लृप्ती आहे. एखाद्या व्यक्तीचे विचार, भावना, उद्देश, अंतर्मन, हेतू, मन:स्थिती इ. प्रेक्षकांपर्यंत थेट पोहोचवणे हा स्वगताचा खरा हेतू होय. शेक्सपिअरच्या *हॅम्लेट* नाटकातील ''To be or not to be...'' *मॅकबेथ* नाटकातील ''Tomorrow and tomorrow and tomorrow...'', *ऑथेल्लो* नाटकातील ''It is the cause, it is the cause, my soul...'' ही स्वगते जगप्रसिद्ध आहेत ती पुढीलप्रमाणे –

मॅकबेथ :

She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word.
- To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life is but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.

ऑथेल्लो :

It is the cause, it is the cause, my soul,
Let me not name it to you, you chaste stars!
It is the cause. Yet I'll not shed her blood;
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster.
Yet she must die, else she'll betray
Put out the light, and then put out the light:
If I quench thee, thou flaming minister,
I can again thy former light restore,
Should I repent me: but once put out thy light,
Thou cunning'st pattern of excelling nature,
I know not where is that Promethean heat
That can thy light relume. When I have pluck'd the rose,
I cannot give it vital growth again.

It must needs wither: I'll smell it on the tree.
Ah balmy breath, that dost almost persuade
Justice to break her sword! one more, one more.
Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
And love thee after. One more, and this the last:
So sweet was ne'er so fatal. I must weep,
But they are cruel tears:this sorrow's heavenly;
It strikes where it doth love. She wakes.

शेक्सपिअरने आपल्या नाटकात केलेली स्वगतांची योजना सर्वाधिक यशस्वी झाली असली तरी नाटकांत त्याने 'स्वगत' ही संज्ञा वापरलेली आढळत नाही. ही संज्ञा सेंट ऑगस्टिनने (ST. AUGUSTINE) पाचव्या शतकात 'Liber Soliloquiorum' या आपल्या प्रवचनांच्या पुस्तकांत लॅटिनमधील 'Solus = alone +loqui = to speak' या शब्दांपासून घडवली असे या संज्ञेचा इतिहास सांगतो.

नाट्यशास्त्रातील नियमांनुसार स्वगताचा उपयोग जेव्हा पात्राला अगदी खरे बोलायचे असेल तेव्हा केला जातो. उदा. जेव्हा नायकाला आत्मपरीक्षण करावयाचे असेल तेव्हा, किंवा जेव्हा दोन प्रकारचा नैतिक वा मानसिक पेच उत्पन्न होतो आणि ते द्वंद्व मोठ्याने बोलून दाखवायचे असते तेव्हा. जे विचार एरवी कधी बोलून दाखवले गेले नसते असे विचार मोकळेपणाने प्रकट करण्यात स्वगताचे यश सामावलेले असते. त्यामुळेच विशुद्ध नाट्यात्म रूपात ते विश्वासार्ह ठरतात. स्वगत हे आभास संपुष्टात आणून प्रेक्षकांशी साक्षात संपर्क प्रस्थापित करते. दीर्घ स्वगतातून कथानिवेदनही केले जाते. उदा. सौभद्र नाटकात दुसऱ्या अंकात आरंभी ''काय सांगावे! दादांचा स्वभाव हट्टी नसता तर...'' हे कृष्णाचे स्वगत. 'एकच प्याला' नाटकात सुधाकराची ''बस्स! दुर्दैवाचे दशावतार पाहाण्याची...'' किंवा ''भाऊसाहेब, माझे डोळे साफ उघडले!...'' ही स्वगते आणि 'राजसंन्यासा'तील जिवाजीपंताचे ''वारुळातील दोन जिभांची पिवळी नागीण...'' हे स्वगत किंवा रायाजीचे ''वडील माणसांचा उपमर्द झाला तरी...'' हे स्वगत अशी स्वगते विशेष उल्लेखनीय आहेत. 'नटसम्राट' नाटकाला सुरुवात होतानाच ''माफ करा, रसिकमित्रांनो, माफ करा...'' अशी सुरुवात असणारे म्हाताऱ्याच्या (नटसम्राटाच्या) तोंडचे थेट प्रेक्षकांना उद्देशून केलेले भाषण किंवा 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' या नाटकातील शेवटच्या अंकातील लीला बेणारे हिचे ''होय, मला पुष्कळ म्हणायचं आहे...'' हे प्रदीर्घ भाषण अगदी कटाक्षाने व काटेकोरपणाने स्वगते नसली तरी ती स्वगताचेच कार्य करत आहेत असे म्हणता येईल.

स्वगत याच अर्थाने संस्कृत नाटकांत 'जनान्तिकम्' ची योजना केलेली असते. मराठी नाटकांत 'आपल्याशी', 'एकीकडे' अशा संज्ञाही लहानशा स्वगतासाठी वापरल्या गेल्या आहेत.

एकीकडे आणि स्वगत यांमधील सूक्ष्म भेद असा की, 'एकीकडे' हा संवादाचा एक भाग असतो, तो संवाद प्रेक्षकांशी होत असतो, तर 'स्वगत' ही नाटकातील विवक्षित पात्राच्या विस्तृत आत्मप्रकटीकरणासाठी हेतुत: योजलेली सुबद्ध दीर्घ भाषणसदृश रचना असते.

❖ ❖

समानुभूती/समवेदना (Empathy)

Empathy : The act of an audience's identifying with the characters in a play. Empathy goes beyond mere sympathy to the point of causing an audience to flinch when a character is struck or to have a racing heartbeat when a character is in danger. (*NTC's Dictionary*)

Empathy : In the theatre, empathy denotes emotional identification with a character (or performer) on stage, whereas sympathy refers more to a positive understanding. Empathy, alongwith vicarious and autonomic responses to physical action on stage, are generally in conflict with aesthetic distance-to an indeterminate degree, identification increases at the expenses of objectivity. (*R. Kerry White*)

Empathy : Empathy is the capacity to identify emotionally with characters in the play. Unlike sympathy which means "to feel for", empathy means "to feel with."

Empathy : The act of identifying so closely with someone else that the observer actually participates in the emotional life of that person. In the theatre, audience members empathize when they project themselves into the character or situation from the play and share those experiences. (*The Theatrical Imagination*, p. 498)

नाट्यगृहात एम्पथी-समानुभूती याचा अर्थ रंगमंचावरील व्यक्तिरेखेबरोबर (वा रंगकर्मीबरोबर) तदात्मता असा होतो. तर सिंपथी-सहानुभूती याचा संबंध विशेषकरून सकारात्मक समजुतीशी असतो. एम्पथी हा रंगमंचावरील शारीर कृतीस दिलेला प्रतिसाद असतो. हा प्रतिसाद सामान्यपणे सौंदर्यात्म दूरत्वाशी संघर्षात्मक स्वरूपाचा असतो. तो मध्यम प्रतीचा असतो. वस्तुनिष्ठा टाळून तदात्मता उत्पन्न होते.

पर्यावरणाहून भिन्न असणारी जी दृश्यनिर्मिती असते, जीत सहभागी होणाऱ्या प्रेक्षकाचे पर्यावरणीय अनुभव पायाभूत असतात आणि ज्याला हॅपनिंग'चे नाट्यरूप असते त्या नाट्यरूपाला 'पर्यावरणीय रंगभूमी' असे म्हटले जाते. प्रेक्षक, प्रयोग, अवकाश यांच्यातील नातेसंबंधावर ही रंगभूमी उभी असते. आणि ही रंगभूमी वेगवेगळ्या प्रयोगांत अगदी सर्कसपासून सडक रंगभूमीपर्यंत आणि बाजूच्या (side shows) प्रयोगांपासून कमानी रंगमंचापर्यंत वेगवेगळी रूपे धारण करू शकते.

एपिक (महाकाव्यात्म) रंगभूमी ही ब्रेश्तची नाट्यशैली-नॉन ॲरिस्टॉटेलियन-आहे. एपिक थिएटर ही संज्ञा बर्टोल्ड ब्रेश्तने जे नाट्यसंकेत व नाट्यतंत्र विकसित केले त्यांच्या मिश्रणासाठी आणि इर्विन पिस्कॅटरने (ERWIN PISCATOR) जर्मनीत महायुद्धांच्या दरम्यान विकसित केले त्यासाठी वापरली जाते. पारंपरिक आभासमय रंगभूमीने जी निर्मिती केली त्या निर्मितीहून आमूलाग्र वेगळ्या परिप्रेक्ष्यात प्रयोगातील घटना घडविण्याची जी तंत्रे वरील दोघांच्या नाट्यदृष्टीतून घडतात ती एपिक रंगभूमीची तंत्रे मानली जातात. त्यांपैकी प्रमुख पुढीलप्रमाणे होत :

१. इतिहासरूपता – घटनांची भूतकाळात केलेली मांडणी. किंवा इथल्या व आताच्या सौंदर्यशास्त्राहून वेगळे करणारे विषय निवडणे.

२. प्रमाण/आवाका : निकटच्या रंगभूमीहून तुलनेने मोठा आवाका असणे.

३. कथनात्म व नाट्यात्म पद्धतींचे मिश्रण (उदा. नाट्यात्म कृतीच्या आकृतिबंधासाठी कथाकथनाचे भरभक्कम घटक).

४. बोलणे आणि गाणे यांच्या संयोगाने नाट्यात्म सातत्य खंडित करणे.

५. काळाचा व अवकाशाचा क्रम न पाळता (मोडून) हालचाल करत फिरण्याचे स्वातंत्र्य (म्हणजेच स्थलकालैक्याचा भंग करणे).

ब्रेश्तची एपिक रंगभूमी ही त्याच्या इतर नाट्यलेखनतंत्राच्या अन्य अंगांशीही संबंधित आहे.

१. (जर्मन : परके बनवणे) : सौंदर्यात्म व सामाजिक वस्तुनिष्ठा. ''परात्मता'' वा प्रेक्षक, पात्रे व परिस्थिती यांमधील सौंदर्यात्म अंतर वाढवणे.

२. मिश्र माध्यमे : चित्रपट, स्लाइड्स, ध्वनिमुद्रण, पोस्टर्स इत्यादींचा पूरक संकेतव्यवस्था म्हणून उपयोग करून जे आभासाचे सातत्य जिवंत उपस्थितीमुळे निर्माण होते ते मोडणे. या व्यवस्था ब्रेश्तसाठी स्पर्धात्मक स्वरूपाचे कार्य करतात, पूरक स्वरूपाचे नाही. माध्यमे सौंदर्यात्म अंतर वाढवतात.

३. (जर्मन : भाव) आविर्भाव : व्यक्तिरेखा या व्यक्तिगत साध्यांच्या स्वरूपात नाही तर त्यांच्या सामाजिक परिस्थितीच्या व दृष्टिकोणाच्या परिभाषेत संकल्पिल्या व सादर केल्या जातात. याचा अर्थ व्यक्तिरेखांच्या आंतरिक जीवनाच्या केंद्रापासून दूर जाऊन प्रत्येकाच्या सामाजिक वर्तनाच्या विश्लेषणाच्या दिशेने सादरीकरण केले जाते. प्रत्येक प्रवेश हा मूलभूत राजकीय कल्पना या दृष्टीने लिहिला व सादर केला जातो. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर, भाव/आविर्भाव हा प्रतीकात्म भाव म्हणून पाहिला जातो.

उदाहरणार्थ संबंधित प्रवेशामधून सामाजिक सार अभिव्यक्त होते. ज्या वेळी कोर्टात न्यायाधीश प्रवेश करतात त्या वेळी सगळे जण उभे राहातात. त्यांचे ते उभे राहाणे हे अधिकार, परंपरा आणि विचारसरणी यांचा विस्तारित आविष्कार असतो. तो त्या उभे राहाण्याने आपोआप सूचित होतो. एपिक रंगभूमीवर असे क्षण हे पाहुण्यासारखे असतात.

❖ ❖

नाटककार (Playwright)

Playwright : The playwright's status has varied considerably over the years. Until the beginning of the seventeenth century in France, the playwright was still only a supplier of texts. Not until P. CORNEILLE did the playwright attain true social status, becoming a person acknowledged as being essential to the preparation of the performance. In the ensuing evolution of theatre, the playwright took on an importance that may appear disproportionate as compared to that of the director (who didn't appear in a conscious form until the end of the nineteenth century), and particularly the actor, who is, in HEGEL's words, "only the instrument on which the dramatist plays, a sponge that absorbs the colours and gives them back unchanged." (*Dictionary of the Theatre*)

Playwright : L A dramatist. (*Theatre Language*, p. 266)

Playwright : He is an anomalous figure in the theatre.

In his home he is the master of the stage, the initiator of all theatrical art. Facing his writing paper, he is profoundly in control : actions cascade through his head, characters populate his imagination, great scenes parade across his vision, words and speeches pour from his pen. It is to be *his* play, *his* thoughts, *his* people, and *his* words that will resound through the theatres of the world, that will be praised in the press, immortalized in handsomely bound volumes, and examined diligently in the universities. It is he, the playwright, who will win the Pulitzer Prize and Critics Circle Award and who perhaps will one day sit next to some contemporary Einstein or Schweitzer when the Nobel laureates are lionized at Stockholm.

In the theatre, however, he is the lonely figure who huddles uncomfortably over a legal pad, in a back row, scarcely noticed by the actors and directors who are rehearsing his play, certain in the back of his mind that the theatre is nothing more than an instrument created for the purpose of diluting his ideas and massacring his manuscript. (*Theatre Brief Version*, p. 89)

Depth, subtlety, fineness, quality, wholeness, and inevitability-these are the words often called into service on behalf of plays that we like. (*Theatre Brief Version*, p. 101)

Playwright : In the contemporary theatre, the playwright is usually the theatre artist most removed from the process of play production. It has not always been so. Greek playwrights usually staged their own works. Shakespeare wrote his plays for the company in which he acted, apparently knew in advance who would play each role, and was undoubtedly involved in staging his own plays. Moliere was

head of his own company as well as its principal playwright and actor. But since the nineteenth century, playwrights have usually worked in isolation - not knowing, while writing, who would act in their plays or if they would be able to find someone willing to produce their scripts. Only a few playwrights today have close ties to theatre organizations. (*The Essential Theatre*, p. 300)

Playwright : This dual nature of playwright and playwriting gives a clue to a quality of drama and dramatists that is sometimes misunderstood. Drama is not primarily literature, and dramatists are not primarily literary artists, although both can be studied as if they were. There is a dimension of literary art in drama, of course, but there are other essential dimensions as well. Many highly respected novelists and poets are quite incapable of writing for the stage (the great Romantic poets Wordsworth and Shelley are examples); such people were fine literary artists, but they were not good theatrical artists. Conversely, the language of many highly regarded playwrights, when analyzed as literature, seems alternately feeble or overblown (e.g., Eugene O'Neill), but when actors speak the lines in the theatre, the effect is powerful and lasting; such playwrights are fine theatrical artists, but they are not good literary artists. Only the rare person is both literary artist and theatre artist in equal measure, Shakespeare being the premiere example. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 86, 87)

Playwright : The essential tools of the playwright's craft are plot, character, and language. These are also the novelist's tools, and like novels, plays are studied as literature and read for pleasure. Although plays are an arrangement of words on a page (as dialogue), the play-as-text is incomplete, even though it has been published. It attains its finished form only in performance on a stage. That is why we call the texts of the play a blue print for performance ...The playwright "builds" that foundation with plot, character, and language. A story is told with characters, physical action, and dialogue. But the building does not begin until the playwright conceives a whole event with *conflict* (the clashing of personal, moral, and social forces) and then develops a series of related events to resolve that conflict in new and unusual ways. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 84, 85)

नाटके लिहिणारा लेखक तो नाटककार. संवाद, नाट्यात्मतापूर्ण कथानके आणि कल्पित काळ यांनी युक्त असणारे रंगमंचावर सादर केले जाणारे गोष्टीचे कथन हे जगातील अनेक संस्कृतींत अस्तित्वात आहे. याची परंपरा लिखितच आहे असे नाही. इतकेच नाही, या निर्मितीत एकच एक लेखक गुंतलेला होता असेही नाही. अनेकदा ही सामूहिक व्यवस्था होती आणि मौखिक परंपरेने असे नाट्यकथन प्रकटत आले असेही इतिहास सांगतो. द *मेम्फाइट ड्रामा* (*The Memphite Drama*) (इ. स. पूर्व २५००) हे प्राचीन काळातील ऑसिरिस देवतेच्या भावनांचे प्रकटीकरण करणारे नाटक आहे, असे मानले जाते.

पाश्चात्त्य जगतात नाटककारांचा उदय ग्रीक नाटककारांपासून झाला. त्यांनी थोर शोकान्तिका व सुखांतिका यांची निर्मिती केली. अथेन्स येथे होणाऱ्या डायनायसिया या धार्मिक उत्सवप्रसंगी सादर करण्यासाठी ही नाटके रचली गेली. हे नाटककारच नाटकांची तालीम घेत, नटांना अभिनयाचे शिक्षण देत. संगीतकार, कोरिओग्राफर्स, वृंदनृत्ये यांच्या साहाय्याने व सहकार्याने नाटके सादर करीत. त्यांच्या नाट्यकथांचे विषय सार्वजनिक रीत्या समजावून सांगत.

एक नागरी कर्तव्य आणि उदय पावलेला व्यवसाय म्हणून रोमन प्रजासत्ताकाच्या काळात नाट्यलेखन विकसित होत गेले. विशेषत: विनोदी लेखन करणारे प्लॉट्स (PLAUTUS (256-184 BC)) व टेरेन्स (TERENCE (C.195/185-159 BC))यांनी ग्रीक नाटकांवरून रचना आणि कथानके उसनी घेऊन समकालीन जीवनसंदर्भात वेगळ्या व्यक्तिरेखा व विषय इत्यादी घेऊन त्यांची नाट्यनिर्मिती केली. पुढील काही शतके मात्र अधिक लोकप्रिय करमणुकीचे प्रकार निर्माण होत गेल्यामुळे नाट्यकलेला ओहोटी लागली. पहिली मान्यवर स्त्री नाटककार ऱ्होट्सविता (HROTSVITHA) हिने टेरेन्सीवर आधारित नाटके लिहिली. ही प्रयोगांसाठी लिहिली की नाही हे मात्र स्पष्ट नाही. कदाचित ती 'क्लॉझेट ड्रॅमॅटिस्ट' असावी. क्लॉझेट ड्रामाची परंपरादेखील दीर्घ आहे. ही नाटके प्रयोगांसाठी लिहिली जात नव्हती, त्या नाटकांचा हेतू शैक्षणिक, वैयक्तिक समृद्धी किंवा घातपाताचादेखील होता.

दहाव्या शतकापासून पंधराव्या शतकापर्यंतच्या काळात अनेक अनाम नाटककार होऊन गेले. युरोपमधील काही शहरांत वा जहागिऱ्यांच्या ठिकाणी त्यांची नाटके होत. स्थानिक भाषांत धार्मिक स्वरूपाची नाटके लिहिली जात.

आधुनिक काळाच्या आरंभी शेक्सपिअर, मोलिएर यांसारखे रंगभूमीवर नाटके सादर करणारे अनेक नाटककार होऊन गेले. त्यांनी अर्थप्राप्तीसाठी, फायद्यासाठी नाट्यनिर्मिती केली. ज्याने त्याची समग्र नाटके (१६१६) प्रकाशित केली, असा बेन जॉन्सन (BEN JONSON (1572-1637)) हा पहिला प्रयोग करणारा नाटककार. तिथपासून साहित्यिक असणाऱ्या नाटककारांची सुरुवात झाली. एरिक बेंटल्येने (ERIC BENTLEY) *द प्लेराइट ॲज थिंकर* (१९४६) यामध्ये साहित्यिक व्यक्ती (गटे : (GOETHE, JOHANN WOLF GANG VON 1749-1832)) आणि लोकप्रिय करमणूककार (कोझेब्यू – KOTZEBUE) यांच्यातील मतभेदांविषयी, परस्परविरोधांविषयी लिहिले आहे. त्यानंतर प्रत्येक गंभीरपणे नाटक लिहिणाऱ्या नाटककारास आपण अति रंगभूमिकर्ते तर होत नाही ना, किंवा (रंगभूमीवर प्रयोग करण्याच्या दृष्टीने) आपण टोकाचे काव्यात्म तर होत नाही ना, असा एक पेच उत्पन्न होऊ लागला. म्हणजे वाङ्मयीन नाट्यपरंपरा व रंगभूमीवरील प्रयोगशील नाट्यपरंपरा अशी वर्गवारी यांमधून उत्पन्न झाली. नाटकाच्या प्रदीर्घ इतिहासात नाटककाराचे स्थान वेळोवेळी बदलत गेले आहे. नाटककार हा रंगमंच व प्रेक्षक यांना जोडणारा प्राथमिक दुवा होय. अंतिम नाट्यनिर्मितीत असणाऱ्या त्याच्या स्थानाविषयी मतभेद आहेत. त्याचे लेखन हे सबंध नाटकाच्या उभारणीत केवळ नाममात्र महत्त्वाचे असते, रंगभूमीवर सादर होणारे नाटक आणि नाटककाराने लिहिलेले मूळचे शब्द यांमधील संबंध अत्यल्प असतो, असे मानणारा बराच मोठा नाट्यनिर्मात्यांचा, नाट्यसमीक्षकांचा व रंगकर्मींचा वर्ग आहे.

एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकांत नाट्यनिर्मितीत शैलींच्या अनुषंगाने व सांस्कृतिक पालटाच्या अनुषंगाने बदल होत गेले. (उदा. रोमँटिसिझम, रियालिझम, नॅचरॅलिझम, सुर्रियालिझम, ॲब्सर्डिझम, पोस्ट मॉडर्निझम.) तेव्हापासून नाट्यरचनाशास्त्राच्या नियमाप्रमाणे लिहायचे, की स्वयंप्रतिभेने लिहायचे, या द्वंद्वात नाटककार सापडलेले दिसतात. इब्सेनचे *घोस्ट्स*, शॉचे *विडोवर्स हाउसेस* यांना राजकीय नाटकांचे स्वरूप आले. शॉच्या नाटकांत चर्चेला, विचारविमर्शाला प्राधान्य मिळाले. त्यामुळे त्याच्या नाट्यकृतींना चर्चात्मक स्वरूप प्राप्त झाले. ब्रेश्तचे *मदर करेज* वा बराकाचे (BARAKA IMAMU AMIRI (LEROI JONES))*डचमॅन* यांमधून एक तात्त्विक परिस्थितीचे नाट्यरूप साकार झाले. पिरांदेलोचे (PIRANDELLO, LUIGI (1867-1936)) *सिक्स कॅरॅक्टर्स इन सर्च ऑफ ॲन ऑथर*, बेकेटचे *वेटिंग फॉर गोदो* किंवा व्यक्तिगत पातळीवर काव्यात्म आणि उदात्त अशी नाटके (ओनीलचे (O'NEILL, EUGENE (1888-1953)) *लाँग डेज जर्नी इन्टु नाइट*, पॉला व्होगेलचे (PAULA VOGEL) *हाऊ आय लर्न्ड टु ड्राइव्ह* लिहिली गेली.

❖ ❖

संहिता (Text/Script)

Text : The written record of a play, including dialogue and stage directions; a playscript. (*Enjoyment of theatre*, pp. 383)

Script : The text of a dramatic entertainment (handwritten, typed, or printed). (*Theatre Language*, p. 315)

Text : A published playscript. (*Theatre language*, p. 377)

Script : What playwrights make is a scheme of actions called a script. A script is not a book, even though it may be bound like one, look like one, can be bought in a bookstore, or checked out of a library. While a script may be published, it is almost never written for the general reader, and its success as a work of art is not measured by its appearance on the best-sellers list. Playscripts are intended primarily for limited distribution to theatre artists - a "performership" rather than a "readership."

A script is the record of a performance that is rendered in a complex allographic code. Like all allographic arts, the original dramatic work is not a finished one, ready from the moment the playwright's ink dries on the page, to be presented to and perceived by an audience. It can reach the public only through those who are expert in decoding the script.

Publication is one method of delivering plays, but it is not a particularly effective or satisfying one. It is difficult for most general readers to imagine the full scale of the dramatic action, because so much of it is either left out or hidden in the cryptography of the dialogue and the stage directions. (*The Theatrical Imagination*, pp. 46, 47)

Script : But the great dramatist has something better to do than to amuse either himself or his audience. He has to interpret life. ...Life as it occurs is senseless. ... It is the business of the (dramatist) to pick out the significant incidents from the chaos of daily happenings and arrange them so that their relation to one another becomes significant, thus changing us from bewildered spectators of a monstrous confusion to (people) intelligently conscious of the world and its destinies. - George Bernard Shaw (*The Essential Theatre*, p. 37)

Script : The playscript is both the typical starting point for a theatrical production and the most common residue of production, since it usually remains intact after its performance ends. Because the same script can serve as a basis for many different productions, it has greater permanence than its theatrical representations and may

> come to be considered a literary work. Drama is consequently often taught apart from theatre; many people who read plays have never seen a live dramatic performance and the majority of students get their first glimpse of theatre through reading plays in literature classes. But a script can seem unsatisfactory or puzzling, for it is essentially a blueprint demanding from both reader and performer the imaginative recreation of much that is only implied on the printed page. Learning to read, understand, and fill out the script (either in the mind or on the stage) is essential if the power of a play is to be fully realized. (*The Essential Theatre*, p. 37)

संहिता या शब्दाचा अर्थ संवादाची लिखित पाने आणि नाटकाच्या वा चित्रपटाच्या रंगमंचीय सूचना. हे जुने शब्द 'संहिता' व 'नाट्यसंहिता' (play text) या शब्दांनी नाट्याभ्यासात व सादरीकरणाच्या अभ्यासात बदलले गेले आहेत. संहिता ही कमी टिकाऊ असते असे मानण्याची प्रवृत्ती आहे. आणि रेडिओ व चित्रपट यांत 'संहिता'हा शब्द अजून वापरला जातो आणि शेवटच्या क्षणापर्यंत संहितेत बदल होऊ शकतो व केला जातो. अगदी रंगीत तालमीनंतर वा प्रयोगांनंतरदेखील.

संहितेच्या कल्पनेत प्रयोगादरम्यान सातत्याने सुरू राहाणारी निर्मितीची कृती सामावलेली आहे. त्यामुळे काही विद्वान मूळ संहितेला 'कार्य' (वर्क) असे म्हणणे पसंत करतात. नाटकाची संहिता वेगवेगळ्या मार्गांनी अस्तित्वात येऊ शकते. नाटककार एक संहिता लिहितो आणि नाट्यसंस्थेकडे पाठवतो आणि त्याला वाटते की या संहितेचा आता प्रयोग होईल. किंवा नाट्यसंस्था एका वा एकाहून अधिक लेखकांकडे नाटकाची संहिता लिहिण्याचे काम (व्यावसायिक रीत्या) सोपवू शकते. संशोधन, उत्स्फूर्त लेखन (इम्प्रोव्हायझेशन), आणि नटसंचाने केलेल्या तालमी यांतून सामूहिकपणे अथवा निवासी नाटककाराचा उपयोग करून अथवा विद्यापीठीय अभ्यासक्रमाचा भाग म्हणून नाट्यलेखनाची संहिता अस्तित्वात येऊ शकते. अशा प्रकारे जी संहिता आकाराला येते ती नाटक म्हणून छापली जाऊ शकते, परंतु तिचे प्रयोग झालेले असतीलच असे नाही. ज्या संहिता सिद्ध होतात त्यांपैकी फारच थोड्या संहिता प्रयोगरूप पावतात आणि त्या नाट्यरूपाने प्रकाशित होण्यापूर्वी त्यांत तालमींच्या वेळी व प्रयोगानंतर आलेल्या सूचनांच्या अनुषंगाने काही बदल झालेले असतात. प्रकाशित झालेली संहिता हीदेखील निश्चित, अंतिम, स्थितिशील (स्टॅटिक) असतेच असे नाही. हॅरॉल्ड पिंटर हा नाटककार आपल्या *केअरटेकर* या प्रकाशित नाट्यसंहितेतदेखील बदल करतो. जो कोणी नाटक लिहितो तो नाटककार म्हणून ओळखला जातो, हे आपण लक्षात ठेवले पाहिजे. नाटक करणारा (मेकर) आणि नाटक सादर होतानाच्या प्रक्रियेतील अनेक घटक लिखित स्वरूपात नसतात. संहितेला प्रयोगाचा 'ब्लू प्रिंट' म्हणून कार्य करावे लागते.

❖ ❖

दिग्दर्शक (Director)

Director : The person responsible for the direction of the actors in a play, that is, the one who determines such matters as the tempo and interpretation. The director supervises the players as they rehearse the piece and coordinates all the technical elements that support the performance. (*NTC's Dictionary*)

Director : The person with primary responsibility for interpreting a script, rehearsing the actors, and coordinating all the production elements. (*The Essential Theatre*, pp. 433)

Director : Person in charge of putting on (i.e. staging) a play, who assumes aesthetic and organizational responsibility for the production by choosing the actors, interpreting the text and using available stage potential. (*Dictionary of the Theatre*)

Director : No two directors "direct" in the same way. For every one who practices the art one way, there is another who directs exactly opposite. For every expert who proclaims the qualities that make a good director, there is another who will declare contradictory attributes. ALAN SCHNEIDER, the director who staged the first American production of *Waiting for Godot*, once said, "There are no secret formulas, there are no rules. There's only yourself and your talent and your taste and your choices."

Agreement exists only on what a director is and, in general, on what the director does, but not on how the director does it or on how far the director can go in making choices that affect the art, finances, careers, and enjoyment of so many. (*The Theatrical Imagination*, p. 233)

नाटक बसविण्याची व सादर करण्याची सौंदर्यात्म आणि संघटनात्मक सर्व जबाबदारी ज्याच्यावर असते अशी व्यक्ती. नटांची निवड, संहितेचा अन्वयार्थ लावणे आणि उपलब्ध असणाऱ्या रंगमंचसामग्रीच्या क्षमतेचा अधिकाधिक उपयोग करून नाट्यनिर्मिती करणाऱ्याला उद्देशून दिग्दर्शक ही संज्ञा योजिली जाते.

१) निर्माता, दिग्दर्शक ही परिभाषा एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात आढळून येते. रंगमंचावर नाटक आणण्याची/सादर करण्याची भूमिका आणि पद्धतशीर व्यवस्था जरी येथपर्यंत मागे जात असली तरी रंगभूमीच्या इतिहासात दिग्दर्शकाला अनेक कायदेशीर पूर्वज आहेत.

२) ग्रीक रंगभूमीवर डिडास्केलिया हा काही वेळ लेखक असे, त्याचप्रमाणे तो संघटक/व्यवस्थापकदेखील असे. मध्ययुगात *द पेजंट मास्टर*कडे तत्त्वदृष्टीची व सौंदर्यात्म अशा दोन्ही जबाबदाऱ्या असत. ते रहस्यप्रधान/गूढ नाटकांची निर्मिती करीत. प्रबोधनकाळात आणि बरोक काळात बहुधा आर्किटेक्ट/वास्तुकलातज्ज्ञ किंवा

रंगमंचरचनाकार त्याच्या स्वत:च्या परिप्रेक्ष्यातून प्रयोगाची आखणी, मांडणी व सादरीकरण करीत असे. अठराव्या शतकात प्रमुख नटांनी ही जागा घेतली. इफलॅण्ड (AUGUST WILHELM IFFLAND) व श्रॉडर (FRIEDRICH LUDWIG SCHRODER (1744-1816)) हे जर्मन नट पहिल्यांदा मोठे दिग्दर्शक म्हणून नावाजले गेले. तरीही निसर्गवादाच्या/नॅचरॅलिझमच्या उदयकालापर्यंत दिग्दर्शनाचे काम ही एक शिस्त, व्यवस्था आणि स्वायत्त कला बनली नव्हती.

३) रंगभूमीच्या निर्मितीत दिग्दर्शक हा किती प्रस्तुत व महत्त्वाचा असतो याविषयी कोणतेही निश्चित विधान करणे अवघड आहे. या संदर्भातील अखेरच्या विश्लेषणात केले जाणारे युक्तिवाद वस्तुनिष्ठ सौंदर्यात्म वादविषयाच्या ऐवजी ज्याची त्याची तत्त्वदृष्टी आणि अभिरुची यांपाशी येऊन ठेपतात. आपण सरळसाधे बोलायचे तर रंगमंचनिर्मितीच्या संदर्भात असे म्हणू, की दिग्दर्शकाचे अस्तित्व असते आणि तो त्याची उपस्थिती जाणवून देत असतो. १९६० ते १९७० च्या काळात दिग्दर्शकाचे महत्त्व हा त्याच्या 'सहकाऱ्यां'कडून - नटांकडून आव्हानाचा विषय ठरला. दिग्दर्शकाच्या हुकूमशाही सूचना, रंगमंच रचनाकाराची कलाकारांची संच गोळा करण्याची इच्छा आणि या सर्वांच्या मतभेदांच्या यंत्रणेत प्रेक्षक अडकला गेला. सामूहिक पातळीवर विचार करणाऱ्यांना रंगमंचावरील समूहात कोणाला कमीअधिक, वरचा, खालचा असे लेखणे मान्य नव्हते. शेवटी नाटक ही एक सामूहिक निर्मिती आहे अशी भावना या भूमिकेमागे उभी आहे. अगदी अलीकडे कल्चरल (सांस्कृतिक) 'ॲनिमेटर्स' हे नाट्यकला व तिचे मार्केटिंग, कलावंत आणि शहर- या सगळ्या बाबतींत चर्चाविषय झाले असून एक प्रकारची अप्रशस्त अशी परिस्थिती उत्पन्न झाली आहे.

४. १९९० च्या दशकात दिग्दर्शकाचे कार्य हा क्वचितच चर्चाविषय ठरला. त्याला आव्हान दिले गेले नाही. परंतु इथला मूळ प्रश्न दिग्दर्शक नाट्यनिर्मितीच्या बाबतीत बरेच काही करतो की नाही, हा नसून शेवटी कमी कला आणि अधिक कारागिरी असे घडते का, असा आहे. अजूनही असे म्हटले जाते, की जो संहितेला स्वत:लाच बोलू देतो, व्यक्त होऊ देतो, तो चांगला दिग्दर्शक होय. रंगमंचावर नाटक बसवताना शक्य तेवढे कमी करा, असे आवाहन एम. डुरास (MARGUERITE DURAS (1914-1996)) याने केले आहे. ''अभिनय संहितेकडून हिरावून घेतो; अभिनय संहितेत भर घालत नाही, उलटपक्षी, संहितेतील खोली, स्नायू आणि रक्त तो काढून घेतो.'' *थिएटर क्राफ्ट* या ग्रंथात जॉन केयर्ड (JOHN CAIRD) याने दिग्दर्शकाचे गुणदोष पुढीलप्रमाणे वर्णिले आहेत - The Seven Deadly Directorial Sins I have learnt to despise in myself and in others are : Self-Regard, Pomposity, Bitchiness, Paranoia, Stupidity, Tyranny and Laziness. The Nine Cardinal Directorial Virtues I admire in others and seek to possess myself are : Kindness, Patience, Perseverance, Generosity, Intelligence, Imagination, Flair, Perspicacity and Humour.

दिग्दर्शकांची तरुण पिढी दिग्दर्शन करताना विरचनात्मक प्रारूपावर अवलंबून राहात नाही; मग ते प्रारूप मनोविश्लेषणात्मक असो, मार्क्सवादी असो किंवा भाषावैज्ञानिक असो.

❖ ❖

प्रेक्षक (Audience) : १

Audience : One element of the performance triad, a three cornered dramaturgical relationship between the performer(s), the text and the audience. The audience metaphorically represents "the community" for whom the ritual is being enacted, but since both parties are present by mutual consent (see theatre), the performers are part of that community. All communities have two fundamental, interacting dimensions : the individual and the collective. Since each member of the audience decodes signs produced by the actors, director, designer and playwright according to personal as well as communal and cultural predispositions, he or she modifies the collective interpretation of the event. (*R. Kerry White*)

Audience : An audience is not an unruly crowd but a special group assembling for a special occasion; it is the final essential participant in the creation of the theatre event. The audience is the assembled group for which all has been written, designed, rehearsed, and staged. Audiences expect plays to be related to life experiences. Most audiences go to the theatre expecting the familiar. All audiences come to the theatre with certain expectations that have been shaped by their previous theatre going experiences. If those experiences have been limited to musicals, summer stock or local community theatre, then they may find the first experience of a play by Anton Chekhov or Samuel Beckett a jarring, puzzling, or even boring experience. Another facet of the audience experience is the collective response. Audiences must make preparations for attending a play and observe certain unwritten rules of decorum. The audience or spectator, is central to the theatrical event. (*Theatre (A Way of Seeing), pp. 11-17*)

Audience : The audience is the most revered member of the theatre. Without an audience there is no theatre. Every technique learned by the actor, every curtain and flat on the stage, every careful analysis by the director, every coordinated scene, is for the enjoyment of the audience..... They make the performance meaningful. (*Viola Spolin*, *The Essential Theatre*, p.22)

नाट्यप्रयोग पाहाण्यासाठी जमलेला एक वा अनेक जणांचा समूह. सामाजिक, राजकीय आणि सांस्कृतिक परिस्थितीनुसार बदलणाऱ्या प्रयोगाप्रमाणे प्रेक्षकवर्गही बदलत असतो. सिटी डायनायसिया या पहिल्या ग्रीक रंगभूमीचा प्रेक्षकवर्ग चौदा हजार व्यक्तींइतका मोठा होता. न्यूयॉर्कमधल्या किंवा कोणत्याही प्रयोगशील पर्यायी रंगभूमीचा प्रेक्षकवर्ग डझनापुरता मर्यादित असतो. कोणत्याही प्रयोगात प्रेक्षक हा गृहीतच असतो. प्रयोग व्हायचा तर तो प्रेक्षकांपुढेच, हे समीकरणच आहे. प्रेक्षकांनाही प्रत्यक्ष रंगमंचावर घडणारा साक्षात प्रयोग पाहाण्यात असणारा रस अधिक उत्कटच असतो. त्यामुळे नाट्यप्रयोग आणि प्रेक्षक यांचे नाते अविभाज्य असते.

वेगवेगळ्या काळी नाटके पाहाण्यासाठी कोणकोण गेले होते आणि त्या त्या प्रयोगांना किती प्रमाणात यश आले या इतिहासामधून विशिष्ट समाजात कोणती मूल्ये व कोणत्या श्रद्धा रूढ होत्या त्याचा बोध घडतो. सिटी डायनायसिया येथे तीन दिवस चालणारे नाट्यप्रयोग, डायनायससमोर बलिवेदीवर दिला जाणारा बळी, तदनंतर तीन शोकान्तिका, एक सॅटिरनाट्याचा प्रयोग, रात्रीच्या जेवणासाठी होणारे मध्यांतर, आणि नंतर सुखांतिकेचा प्रयोग अशा रीतीने व्यतीत होणारा दिवस यांमधून प्रेक्षकांची धार्मिक व नागरी जीवनातील बांधिलकी नाट्यप्रयोगात कशा प्रकारे परिणत होत असे ते ध्यानात येते. त्या काळी प्रचलित असणाऱ्या सांस्कृतिक प्रथांचा प्रभाव किती व्यापक होता त्याचेही दर्शन या घटनांतून घडते-प्रेक्षकवर्गातून घडते. याउलट रंगभूमीवरील प्रयोगांवर सेन्सॉरशिप लादल्यामुळे कसे धोकादायक प्रकार घडले तेही ध्यानात येते. १९८० च्या सुमारास पोलंडमधील रंगभूमीवर तत्कालीन कम्युनिस्ट राजवटीविरुद्ध निषेध झाल्यामुळे, राजवटीलाच आव्हान दिल्यामुळे जे निर्बंध लादले गेले त्यांचा परिणाम म्हणून नाट्यप्रयोग चर्चेसमधून, व्यायामशाळांतून, खुल्या रंगमंचावर करावे लागले.

नाटकाला येणारा प्रेक्षकवृंद हा विशिष्ट सामूहिक वा वैयक्तिक स्वरूपाच्या अपेक्षा घेऊन येत असतो. तसेच तो सर्वसामान्य सांस्कृतिक परिस्थितीतून नाटकाला जात असल्यामुळेही त्याच्या काही अपेक्षा उत्पन्न होत असतात. यामुळेच नाट्यप्रयोग कोठे होतो आहे हे महत्त्वाचे असते. प्रयोग व्यापत असणारी जागा, प्रेक्षकांची संख्या व त्या प्रयोगाशी प्रेक्षकांचे असणारे नाते, या सर्व बाबी प्रेक्षकांना प्रयोगक्षणी प्राप्त होणारे मूल्य निश्चित करीत असतात. मोठमोठ्या शहरांत परंपरेतून वेगवेगळ्या सांस्कृतिक केंद्रांचे व त्या ठिकाणी सादर होत असणाऱ्या नाट्यप्रयोगांचे कायमस्वरूपी नाते उत्पन्न झालेले आढळते. आपल्याकडेही दशावतारी नाटकांचा प्रेक्षक, संगीत रंगभूमीचा प्रेक्षक, सामाजिक-राजकीय नाटकांचा प्रेक्षक, प्रायोगिक रंगभूमीचा प्रेक्षक, असे वेगवेगळ्या प्रयोगांनुसार प्रेक्षकही बदललेले दिसतात. इतकेच नाही, तर त्या त्या प्रयोगांतून प्रकटणारा नाटकांमधील आशयही भिन्न भिन्न - धार्मिक - समस्याप्रधान, नवी मूल्ये देणारा - असा निर्माण झालेला दिसतो. प्रेक्षकांच्या अपेक्षा, त्यांना येणारा अनुभव, यांना प्राप्त होणारे रूप, रंगभूमीची जागा, प्रकार, प्रयोगाचा अवकाश यांना मिळणाऱ्या त्यांच्या प्रतिसादातून निश्चित होत जाते.

प्रयोगपूर्व अनेक घटक प्रेक्षकांच्या दृष्टिकोणाविषयी काही ना काही सांगत असतात. रंगभूमी व प्रयोग यांना संबंधित सांस्कृतिक विश्वात कोणते स्थान आहे हा घटक सर्वात महत्त्वाचा म्हणावा लागेल. नाटक व रंगभूमी ही सांस्कृतिक दृष्ट्या उच्च पातळीवरील घटना आहे का? की रंगभूमी हा केवळ लोकप्रिय असा प्रकार आहे? नाटक पाहण्याच्या संधी वारंवार मिळतात का? की हा दुर्मीळ असा योग असतो? नाट्यप्रयोग हा मुख्यत: कलाविष्कार मानला जातो की, तो धार्मिक, राजकीय, शैक्षणिक, प्रवासी स्वरूपाशी जोडला गेला आहे? एखाद्या प्रयोगाचे तिकीट योजनापूर्वक काढले आहे की सहज जाता जाता मिळाले म्हणून घेतले आहे, यावरही प्रेक्षकांच्या प्रयोगाकडून असणाऱ्या अपेक्षांत फरक पडू शकतो.

प्रयोग एखाद्या संस्थेच्या मदतीसाठी केला जातो आहे, की शासकीय अनुदानावर उभा आहे, की बॉक्स ऑफिसवर नजर ठेवून केला आहे, यावरही प्रेक्षकाचे व त्या प्रयोगाचे नाते अनेकदा अवलंबून असते. नाटकाला मिळालेली प्रयोगपूर्व प्रसिद्धी, नटसंच, नाटककंपनी हेही घटक विचारात घ्यावयास हवेत.

प्रयोगात नेपथ्य, ध्वनियोजना, प्रकाशयोजना, संगीत या घटकांना असणाऱ्या स्थानाशी प्रेक्षकांचे एक नाते उत्पन्न होत असते. ते सुरुवातीच्या काही मिनिटांतच ठरते. प्रयोग चालू असताना काही गोष्टींकडे विशेष लक्ष पुरविले जाते, काही गोष्टींवरील लक्ष आपोआप कमी होत जाते. प्रेक्षकांचा सामूहिक प्रतिसाद अनेकदा एकाच वेळी मिळतो. म्हणजे उदा. हशा, टाळ्या, अश्रुपात इत्यादी. अनेकदा तो बेभरवशाचा असतो.

प्रेक्षकांच्या प्रयोगोत्तर प्रतिक्रिया याही महत्त्वाच्या असतात. प्रेक्षकांना प्रयोगामुळे मिळालेल्या आनंदाच्या (वा अन्य प्रकारच्या) त्या निदर्शक असतात. प्रयोगोत्तर होणाऱ्या चर्चा, भाषणे, मौखिक प्रसिद्धी यांतही प्रेक्षकांचे स्थान महत्त्वाचे असते.

❖ ❖

प्रेक्षक (Audience) : २

Audience : Brook has said : "The only thing that all forms of theatre have in common is the need for an audience. This is more than a truism : in the theatre the audience completes the steps of creation." For all the arts a public is imperative, but for some this public may be thought of as individuals - the reader of a novel or poem, the viewer of a painting or a piece of sculpture - each of whom may experience the work is isolation. But a theatre audience (as well as the audience for music and dance) is assembled as a group at a given time and place to experience a performance.

The audience affects the theatre in many ways, perhaps most clearly through the immediate feedback it provides the performers. Not only does continuous interaction occur between stage and auditorium, but also among spectators, who are involved in a communal experience. For example, if one segment of the audience begins to laugh at what the director intended to be serious, the rest of the audience may not come to respond in the same way; in turn, such unexpected response will probably disrupt the actors' concentration and alter the performance. Conversely, the shared enthusiastic laughter of an audience during scenes intended to be comic can lift actors to greater effectiveness. This three-way interaction is a distinctive characteristic of theatre and a major cause of variations in performances from night to night.

Audiences also affect the theatre through their expectations and motives for attending. Some members of the audience come to the theatre wanting only to be

entertained, to be diverted from personal cares and the problems of their world. This group is likely to consider the job of the playwright and director to make everything clear, that is, to see no need itself to make an effort to understand unfamiliar ideas or conventions. Other members of the audience may prefer productions that challenge accepted values, raise provocative issues, advocate action about political or social issues, or use innovative theatrical means. Ultimately, various segments of the public make their preferences felt through attendance or nonattendance. They support what appeals to them and fail to support what they do not like or do not understand. (*The Essential Theatre*, p. 9)

Audience : Performance is not a one way statement given from the stage to the house; it is a two-way, participatory communication between the actors and the audience, in which the former employ text and movement and the latter employ applause, laughter, silence, and attention.

Even when the audience is silent and invisible - and, owing to the brightness of stage lights, the audience is frequently invisible to the actor - the performer "feels" their presence. There is nothing extrasensory about this : the absence of sound is itself a signal, for when several hundred people sit without shuffling, coughing, or muttering, their silence betokens a level of attention for which the actor customarily strives. Laughter, gasps, sighs, and applause similarly feed back into the actor's consciousness - and unconsciousness - and spur (or sometimes, alas, distract) his efforts. (*Theatre Brief Version*, p. 85)

आपण नाटकाला जातो तेव्हा रंगमंदिराच्या लॉबीत आपल्या मनात एक प्रकारची आनंदाची, उत्साहाची लहर असते. एक एक्साइटमेंट असते. आपल्या जागेवर आपण जाऊन बसतो तेव्हा आपल्या मनात काही एक अपेक्षा जाग्या झालेल्या असतात. प्रयोग सुरू होण्यापूर्वी नेहमीच आनंदाचे आणि अपेक्षेचे वातावरण उत्पन्न झालेले असते. आजचा हा दिवस आणि आताची ही वेळ इतर दिवसांपेक्षा वेगळी आहे असे आपल्याला वाटत असते. आपल्या सभोवती बसलेल्या लोकांच्या मनातही अशाच प्रकारची भावना आहे हे आपल्याला जाणवत असते. त्यांच्या चेहऱ्यांवर ते वाचता येत असते. आपण तेथे काही निव्वळ गर्दीचा एक भाग नसतो, तर एका विशेष समूहाचे सदस्य असतो. आपण प्रेक्षक असतो आणि आपल्या उपस्थितीने व नटनट्यांच्या उपस्थितीने रंगमंचावरील घटना साकार होणार असते. हे तर खरेच की, नटांशिवाय नाटक होऊच शकत नाही, परंतु रंगभूमीवर नट जे काही सादर करणार असतील ते पाहायला प्रेक्षकांचा एक समूह गोळा झाल्यावाचून, त्या प्रयोगाचा अनुभव घ्यायला व अनुभवात सहभागी व्हायला असल्यावाचून काही नाटक होऊ शकत नाही. प्रेक्षक हा नाटकाचा/थिएटरचा त्यात सहभागी होणारा अत्यावश्यक व अंतिम घटक असतो.

नाटकाचे मूळ आदिम संस्कृतीतील धर्मविधींत आणि त्या विधींत सहभागी असणाऱ्या गुरवांसारख्या

(shaman) व्यक्तींनी केलेल्या प्रयोगांत आहे. त्या गुरवाला किंवा त्या 'शामन' ला त्या समूहातल्या माणसांनी पाठवलेले असते. त्या माणसांच्या वतीने तो त्या देवांच्या आणि अथवा मृत माणसांच्या जगात जात असतो. त्या गूढ अशा जगात, चिरंतन आयुष्य असणाऱ्यांच्या व मृतांच्या जगात तो प्रवेश करीत असतो. त्याचा तो प्रवास अर्थपूर्ण असतो कारण त्या जमातीच्या लोकांनी त्याला ते तिकडे जाण्याचे गुण व अधिकार बहाल केलेले असतात. त्याच्या प्रवासातून जमातीच्या लोकांच्या इच्छा पुऱ्या होतील अशी ताकद त्याच्या प्रयोगात आहे असा विश्वास त्याच्या त्या जाण्यामागे असतो. अशा प्रकारची त्याच्या ठिकाणी येणारी पात्रता ही त्या जमातीने त्याला दिलेली असते. त्यांनी दिलेल्या या पात्रतेवाचून त्याचे प्रयोग होऊ शकत नसतात.

नेमके हेच नाटकाच्या प्रयोगाबाबतही खरे असते जीत प्रेक्षक हा अटळ भागीदार असतो. अशी नाटक ही परस्परप्रतिसादात्मक घटना असते, प्रयोग साकार होण्यासाठी लागणाऱ्या शक्तीचे/ऊर्जेचे स्रोत म्हणजे नटनट्या व प्रेक्षक. त्यांच्या परस्परसंबंधातून ऊर्जेचा जो प्रवाह वाहात राहातो तो जर उत्पन्न झाला नाही किंवा काही कारणाने बंद पडला तर प्रयोग होऊच शकणार नाही. मग हा प्रयोग ग्रीसमध्ये डायनायससच्या उत्सवप्रसंगी सादर होणारा असो, न्यूयॉर्कच्या रंगमंदिरात होणारा शेक्सपिअरच्या नाटकाचा असो, एखाद्या कार्यक्रमाच्या वेळी केला जाणारा प्रयोग असो, कुठलाही असो; प्रयोग सादर करणारे आणि प्रेक्षक यांच्यामुळे उत्पन्न होणारी जादू म्हणजे नाट्यप्रयोग.

जेव्हा प्रेक्षक नाट्यप्रयोगाला जातो तेव्हा प्रेक्षकाच्या मनात काही नेमक्या अशा अपेक्षा असतात. त्या अपेक्षांची पूर्तता होईल असे त्याला वाटत असते. त्याची पहिली अपेक्षा अशी असते की, प्रयोग हा त्याच्या जीवनानुभवाशी कुठल्या ना कुठल्या प्रकारे संबंधित असावा. अर्थात याचा अर्थ असा नव्हे की, नाटकातल्या घटना प्रत्यक्षात त्याच्या जीवनात घडल्या असल्या पाहिजेत. परंतु नाटकातील भावना व नाटकातले अनुभव अधिकृत (ऑथेण्टिक) असावेत इतकीच त्याची अपेक्षा असते. नाट्यप्रयोग मानवी जीवनानुभवाचे अधिकृत प्रतिनिधित्व करणारा किंवा ज्या अनुभवाची प्रेक्षक कल्पना करू शकतो अशा अनुभवाचे दर्शन घडविणारा असावा अशी त्याची माफक अपेक्षा असते. त्याला ज्या प्रकारचे प्रयोग पाहाण्याची सवय असते त्या प्रकारचा नाट्यप्रयोग असावा, असे त्याला वाटत असते. त्याचे हे वाटणे त्याने तत्पूर्वी जे प्रयोग पाहिलेले असतात त्यांवर आधारित असते. तो नाटकाला गेला म्हणजे त्याला जे आवडते ते पाहिल्याच्या पुनरावृत्तीचा आनंद सर्वसामान्यपणे घेत असतो. जे लोक पहिल्यांदाच नाटकाला जात असतील त्यांच्या मनातील अपेक्षा या सिनेमाच्या वा दूरदर्शनच्या अनुभवावर वा तत्सम अनुभवांवर आधारित असतील. *हॅम्लेट*सारख्या नाटकाची भाषा, त्याचे कथानक, त्यातली गुंतागुंत, त्या नाटकाच्या अनुभवातील व्यामिश्रता आणि दूरदर्शनवर पाहिली जाणारी दृश्ये यांत महदंतर असते हे खरे असले, तरी दूरदर्शनचा अनुभव काही प्रमाणात का होईना, काय पाहायचे व कसे पाहायचे ते शिकवणारा असू शकतो. ठराविक आकृतिबंध आणि पुनरावृत्त होणारे विषय यांवर आपली भिस्त असते. दूरदर्शनवरील मालिकांचे यश आपल्या मनात तत्पूर्वीच्या मालिकांनी निर्माण केलेल्या अपेक्षांची पूर्तता करण्यामध्ये असते.

रंगमंदिरात बहुंशी तसेच घडत असते. जर प्रेक्षकाला केवळ हलकीफुलकी, हसवणारी, फार्सिकल नाटके

पाहायचीच सवय लागली असेल तर चेकॉव्ह, ब्रेश्त किंवा जेनेट (JEAN GENET) यांच्या नाट्यकृतींचे प्रयोग त्याला कंटाळवाणे वाटू शकतील. नव्या वाटा चोखाळणाऱ्या नाट्यप्रयोगांचे जे प्रेक्षक असतील ते रंगमंदिरात जाताना तशाच प्रकारच्या अपेक्षा घेऊन नाटकाला जात असतील. या अपेक्षांत अगदी रंजक स्वरूपाचे वैविध्य असू शकते. आपल्या पालकांबरोबर नाटकाला जाणाऱ्या मुलांना काही वेळा पालकांना कंटाळवाणे वाटणारे, गमतीदार, गूढ गोष्टींचा वेध घेणारे नाट्यप्रयोग आवडू शकतात. *वेटिंग फॉर गोदो* या नाटकाच्या संदर्भातील एक आठवण फार उद्बोधक आहे. १९५७ साली सॅन्फ्रान्सिस्कोच्या 'ॲक्टर्स वर्कशॉप' ने *वेटिंग फॉर गोदो* चा प्रयोग केला. या प्रयोगाचे प्रेक्षक तुरुंगातील कैदी होते. ते काही वारंवार नाटकाला जाणारे सराईत व उच्चभ्रू प्रेक्षक नव्हते, तरी त्यांना तो प्रयोग आवडला. नाटकातले सारे काही त्यांना स्पष्ट समजले. नाटकातला कडवटपणाचा अनुभव, त्यातले नैराश्य, त्यातली चीड-संताप, वाट पाहात राहाण्यातली निरर्थकता हे आणि असे सर्वकाही त्यांना तत्काळ व समर्थपणे ध्यानात आले. परंतु याच नाटकाचा पहिला प्रयोग जेव्हा १९५० साली केला गेला तेव्हा तो प्रयोग पाहाणाऱ्या प्रेक्षकांना एक प्रकारचा अनाकलनीय विदूषकी प्रकार पाहातो आहोत असे वाटले होते. आज पन्नास वर्षांनी दरम्यानच्या काळात झालेले नाना प्रकारचे *वेटिंग फॉर गोदो*चे प्रयोग आणि तशासारखे प्रयोग पाहिल्यावर बेकेटच्याच नाटकांबाबतच नव्हे, तर तशा प्रकारच्या कोणत्याही गंभीर नाटकांबाबतच्या ज्या अपेक्षा असतात त्यांची पूर्तता झाल्याचा अनुभव प्रेक्षकांना येत राहातो.

वेटिंग फॉर गोदो च्या नाट्यानुभवातून प्रेक्षकांच्या अपेक्षांसंबंधीची एक महत्त्वाची बाब ध्यानात येते ती अशी- प्रेक्षक नाटकाला जातो ते आपल्या अपेक्षांची पूर्तता व्हावी यासाठी हे जितके खरे, तितकेच त्याला आश्चर्याचा धक्का बसावा अशीही अपेक्षा प्रेक्षकाच्या मनात असते. नाटकामुळे प्रेक्षकाला एक सळसळता, आनंददायी, उत्साहवर्धक अनुभव यावा असेही वाटत असते. नाट्यप्रयोग प्रेक्षकाला एक प्रकारचा उन्नयन झाल्याचा, आत्मभान आल्याचा जीवनानुभव देत असतो. तसेच नाट्यप्रयोग नव्या शक्यतांची जाणीवही आपल्या ठिकाणी उत्पन्न करीत असतो. नाट्यप्रयोग एखाद्या भिंगासारखा असतो. त्यातून सूर्यकिरण गेल्यानंतर त्यांच्या ठायी जी जाळण्याची ताकद येते तशा प्रकारचा अनुभव देणारा. जीवनानुभव मग तो आनंदाचा असो की दु:खाचा, अपेक्षा-आकांक्षांचा असो की निराशेचा, पूर्ततेचा असो की भग्नतेचा, तो जेव्हा रंगमंचावर साकार होतो तेव्हा त्याला जी धार व स्पष्टता असते ती एरवी रंगमंचाबाहेर सहसा असत नाही. प्रेक्षक नाटकाला जातो ते त्याला जीवनातील खऱ्या व कल्पित अशा नाट्याचे समग्र व सखोल आकलन व्हावे अशा अपेक्षेने. जेव्हा नाट्यप्रयोगद्वारे असा अनुभव प्रेक्षकाला येतो तेव्हा नेहमीच्या अपेक्षा दूर पळतात.

नाटकाने निर्माण केलेले जे प्रश्न असतात त्यांची सोडवणूक व्हावी, त्यांचा निकाल लागावा अशीही प्रेक्षकाची अपेक्षा असते. अशी सोडवणूक एक प्रकारचे समाधान देणारी गोष्ट असते. प्रेक्षकाला दुष्टदुर्गुणांचा पराजय व सुष्ट-सद्गुणांचा विजय आवडत असतो. सारे अडथळे दूर व्हावेत आणि खऱ्या प्रेमाचा विजय व्हावा अशी त्याची इच्छा असते. अपराध व दु:खभोग यांत कारणकार्यभाव असावा असे त्याला वाटत असते. जरी आयुष्यात आपले प्रश्न सुरळीतपणे, पुरतेपणाने सुटत नाहीत असा त्याचा अनुभव असला तरी नाटकात मात्र ते समाधानकारपणे सुटावेत असेच त्याला वाटत असते.

नाट्यमंदिरातील अपेक्षांवर नियंत्रण राखणारा एक घटक म्हणजे प्रेक्षक. यामुळेच नवतेचा भाग म्हणून काही अपवाद सोडले तर प्रेक्षकांचा सहभाग अपेक्षिणारे नाट्यप्रयोग बऱ्याचदा फसतात. प्रेक्षक नाट्यगृहात जातो ते त्याच्या उपस्थितीत एक 'दुसरे जग' निर्माण केले जाते म्हणून. तो ज्या जगात जगत असतो त्याच्याशी संबंधित असणारे जगच जरी रंगभूमीवर साकार होत असले तरी ते 'दुसरे' असते. आणि ते 'दुसरे' असल्यामुळेच प्रेक्षक आपली समाजातील भूमिका, आपले स्थान विसरून नाट्यप्रयोग पाहात असतो. सर्व प्रेक्षकसमूहाचा एक सदस्य होत असतो. ही अवस्था एक प्रकारची खास अवस्था असते.

प्रेक्षकांमध्ये बसणे, त्यांच्यापैकी एक असणे, ही समाधान देणारी मानवी गरज असते. सामूहिक प्रतिसादात सहभागी होणे ही आनंददायी बाब असते. आपल्या शेजारी व आपल्या भोवती बसलेल्या प्रेक्षकांबरोबर आपला प्रतिसाद वाटून घ्यावा, त्या प्रतिसादात सहभागी व्हावे याकडे प्रेक्षक नजर लावून असतो. (हसणे हे एखाद्या 'साथी'सारखे असते असे म्हणतात त्याचा अर्थ आपल्या शेजारी बसलेल्याच्या आनंदी प्रतिसादात आपण सामील होत असतो.) एखाद्या समर्थ व सळसळत्या नाट्यप्रयोगाच्या निर्मितीच्या अखेरीस प्रेक्षकवर्गाच्या गतिशास्त्राचे (dynamics of an audience) भान येत असते. नाट्यगृहात बहुतेक वेळ शांतता असते. परंतु या शांततेमधून नापसंती व्यक्त होत नसते. किंबहुना प्रत्येक प्रेक्षक इतका तदात्म पावलेला असतो, इतका खोलवर जाऊन हललेला असतो, की अशा वेळी टाळ्या पडणे हे अनुचित ठरते. कारण त्यामुळे तो नाट्यानुभव घेणाऱ्या प्रत्येकाची मन:स्थिती (मूड) भंग पावते. प्रेक्षकांच्या प्रतिसादाचाही एक संकेत असतो. टाळ्या वाजून प्रतिसाद देणे हा प्रेक्षकांचा संकेत असतो. नटनट्यांना आपली प्रतिक्रिया कळवण्याचा, त्यांच्यापर्यंत आपला आनंद पोचवण्याचा तो एक मार्ग असतो. ही प्रतिक्रिया एखाद्या नटाच्या एन्ट्रीची असेल, नेपथ्याबद्दलचे समाधान व्यक्त करणारी असेल किंवा नाट्यप्रयोगाविषयीचा आनंद व्यक्त करणारी असेल. जे काही आताच रंगभूमीवर पाहिले त्याचा झालेला आनंद टाळ्यांच्या रूपाने दिलेल्या प्रतिसादातून व्यक्त होतो. दूरदर्शनच्या प्रेक्षकाला अशा प्रकारचा आनंद व्यक्त करण्याची संधी मिळत नाही, कारण दूरदर्शनचा प्रेक्षक एकेकटा असतो. त्यामुळे हल्ली प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यास वाव देणारे कार्यक्रम दूरदर्शनवर आयोजित केले जातात.

जसे प्रेक्षक आपल्या काही अपेक्षा घेऊन रंगमंदिरात जातात आणि आपल्या अपेक्षांची पूर्ती व्हावी असे त्यांना वाटत असते तसेच नाटककारालाही आपल्या दृष्टीला जे काही जीवनसत्य गवसले असेल ते नाट्यरूपात साकार करावे असे वाटत असते. आणि प्रसंगी प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना धक्का बसला तरी ते दर्शन घडवण्याचा त्याला हक्क असतो. ही परिस्थितीच संभाव्य संघर्षाची जन्मदात्री ठरू शकते. एकीकडे नाटककार नाटक पाहायला आलेल्या प्रेक्षकांना सुखवू पाहात असतो, तर दुसरीकडे त्याने त्याच्या जीवनसत्याच्या प्रत्ययाशी प्रामाणिक राहायचे असते. असे हे द्वंद्व आहे.

ज्याँ पॉल सार्त्रने एका मुलाखतीत म्हटले आहे, ''रंगभूमीच्या इतिहासात असे काही श्रेष्ठ क्षण येतात की ज्या वेळी नाटककार व प्रेक्षक यांच्यात खराखुरा एकजिनसीपणा पाहावयास मिळतो.'' स्वत:च्या जीवनात जो परस्परविरोध प्रेक्षक अनुभवत होते त्याच परस्परविरोधाचे दर्शन नाटककार त्याच्या नाटकातून रंगमंचावर घडवीत होता. त्यामुळे नाट्यमंदिरात ऐक्यभाव असणारा प्रेक्षकवर्ग होता. उदा. सॉफक्लीझ हा त्याच्या काळातला

डायनायससच्या उत्सवामधला अतिशय लोकप्रिय नाटककार होता. अथेन्समधील लोकांच्या जीवनात जे केंद्रवर्ती विषय होते त्यांवर त्याने नाटके लिहिली. आणि ती त्याने मानवी समाजाच्या शोकात्म स्वभावाचे प्रतिनिधित्व करील अशा नाट्यरूपात साकार केली. बहुसंख्य समाजाने त्या नाटकांचे स्वागत व स्वीकार केला. यूरिपिडीज हा तितकाच समर्थ नाटककार होता तथापि तो तुलनेने कमी यशस्वी ठरला कारण त्याने सुपरिचित पारंपरिक पद्धती नाकारून प्रेक्षकांना नवीन वाटतील व त्यांच्यापासून दूरस्थ राहातील अशी नाट्यरूपे सादर केली. एलिझाबेथन काळात बेन जॉन्सन (BEN JONSON) हा त्या वेळच्या सुशिक्षित बुद्धिवंतांत आवडता होता. कारण त्याने प्रबोधनपरंपरेत अभिजात असे विषय व नाट्यरूपे उपयोगात आणली. या बुद्धिवंत प्रेक्षकांना शेक्सपिअर तितकासा रुचला नाही. कारण त्याने त्या काळात स्वीकारले गेलेले नाट्यविषयक दंडक मोडूनतोडून टाकले आणि लोकप्रियतेची आवड असणाऱ्या प्रेक्षकांसाठी आपली नाटके लिहिली. सार्त्रच्याच मुलाखतीतून सांगायचे तर असे म्हणता येईल की, ''प्रेक्षकवर्ग हा अतिशय वेगवेगळ्या सामाजिक वर्गांतून येत असतो आणि काही वेळा नाटकाला येण्यात त्याचे अगदी परस्परभिन्न असे हेतू असतात. त्यामुळे इतके विविधांगी प्रेक्षक एखाद्या नाटकाविषयी कशा प्रकारची प्रतिक्रिया व्यक्त करतील ते सांगणे शक्य होत नाही.'' इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, चेकॉव आणि शॉ हे, ज्यांनी एकोणिसाव्या शतकातील रंगभूमीवर आपला अंमल गाजवला होता अशा रोमँटिक भावनांनी भरलेल्या व लोकप्रिय मेलोड्रामाच्या विरोधातले केवळ बंडखोर नाटककारच नव्हते, तर त्यांनी निश्चयपूर्वक त्यांना त्यांच्या काळातले जे केंद्रवर्ती विषय, संघर्षाचे प्रश्न वाटत होते तेच नाट्यरूपात साकार केले; त्यांची नाटके जरी लोकप्रिय झाली नाहीत आणि त्यांना तितकीशी मान्यताही मिळाली नाही, तरी प्रेक्षकांना त्यांची नाटके अस्वस्थ करणारी व असुखकारक वाटली.

नाटकातले सगळे प्रश्न व सगळे संघर्ष प्रेक्षकांना रुचतील अशा प्रकारे सोडवणे व त्यांचे संपूर्ण समाधान करणे हे नाटककारांच्या दृष्टीने अतिशय अवघड असे काम आहे. त्यामुळे दिवसेंदिवस नाटककाराची कला आणि नाटकाचा गोळा होणारा गल्ला यांचा ताळमेळ बसणे पूर्वीपेक्षा अवघड झाले आहे.

एकीकडे व्यावसायिक रंगभूमी प्रेक्षकांच्या अपेक्षांचे समाधान करण्याचा प्रयत्न करीत असताना दुसरीकडे 'अवन्त-गार्द' रंगभूमी मात्र त्यांच्या अपेक्षांना जोरदार धक्का देण्याचा प्रयत्न करते. ''अवन्त-गार्द'' ही नेपोलियनच्या लष्करी पद्धतीतील पारिभाषिक संज्ञा आहे. युद्धप्रसंगी सैनिकांची जी पहिली फळी युद्धात शिरते तिला उद्देशून या संज्ञेचा उपयोग केला जाई. कलाक्षेत्रात या संज्ञेचा वापर पहिल्यांदा इ. स. १८२५ मध्ये केला गेला. क्रांती व प्रगती यांच्या कल्पनांशी त्यांची सांगड घातली गेली आहे. आणि त्यांची मुळे अठराव्या शतकाच्या अखेरच्या पंचवीसेक वर्षांत जी रोमँटिक चळवळ उदय पावली तेथे शोधता येतात. जे कलाक्षेत्रातील नव्या क्षितिजांचा शोध घेऊन धडाक्याने परिवर्तन घडवून आणतात ते ''अवन्त-गार्द'' कलावंत.

कला हा कलावंताच्या व्यक्तिगत विश्वदृष्टीचा आविष्कार असतो आणि कलेत बदल घडत राहाणे/ परिवर्तन होत राहाणे हे अपरिहार्यच आहे. ऐतिहासिक दृष्ट्या अशी परिवर्तने होतच असतात, फक्त ती त्या त्या वेळी दृष्टोत्पत्तीस येतातच असे नाही. कारण अशा परिवर्तनांच्या प्रसंगी क्रांतिकारक स्वरूपाचे मूलभूत परिवर्तन घडतेच असे नाही. किंबहुना ती बदल हळूहळू घडणारी, चालू राहाणारी उत्क्रांतिप्रक्रिया असते. अशा प्रक्रियेला

प्रेक्षकांकडून विरोध घडेल असे नाही. वर जी सॉफक्लीझ व युरिपिडीज यांची उदाहरणे घेतली तीच पुन्हा घेऊन सांगायचे तर सॉफक्लीझ लोकप्रिय होता परंतु युरिपिडीजने नाट्यरूपात जे बदले केले ते लोकांना फारसे रुचले नसले तरी क्रांतिकारक स्वरूपाचे होते. इतके की, ॲरिस्टॉटलने ही नवी परिवर्तने अभिजात नाटकाच्या स्वरूपात झालेल्या उत्क्रांतीच्या स्वरूपातील होती अशी नोंद केली आहे.

गेल्या शंभरेक वर्षांत मात्र कलांमध्ये झालेली परिवर्तने ही उत्क्रांतीच्या स्वरूपाऐवजी, क्रांतीच्या स्वरूपाची मानली गेली आहेत आणि त्या परिवर्तनांचा वेग वाढता बनला आहे. इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग आणि चेकॉव यांची नाटके आज आपल्याला सांकेतिकच वाटत असली तरी एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस मात्र ती नाटके आमूलाग्र नवी आणि प्रेक्षकांना क्रोधाविष्ट करणारी ठरली. इ. स. १९५० च्या आसपास ज्या 'थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड'ने रंगभूमीवर आपला प्रभाव गाजवला त्या रंगभूमीने यांत्रिक स्वरूपाची संविधानके, ठोकळेबाज व्यक्तिरेखा, काळजीपूर्वक योजलेले संवाद हे सारे जाणीवपूर्वक नाकारले.

'अवन्त-गार्द' नाटकांचे वैशिष्ट्य हे त्यांच्या विरोधी सुरात साठवलेले आहे आणि अवन्त-गार्द कला प्रेक्षकांना विरोधाद्वारे अस्वस्थ बनवते. किंबहुना अस्वस्थता हा हॅरॉल्ड रोझेन्बर्ग (HAROLD ROSENBERG) या समीक्षकाच्या मते नव्या परंपरेचा कळीचा शब्द आहे. अवन्त-गार्द कलेकडून जर कुठली अपेक्षा असेल तर ती म्हणजे तिने प्रेक्षकांचा तोल बिघडवावा. प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना तिलांजली द्यावी, प्रेक्षकांच्या अपेक्षा मोडीत काढाव्यात. विसाव्या शतकात रंगभूमीवर नाट्यात्म आकृतिबंधाच्या स्वरूपात, प्रयोगाच्या सादरीकरणात, तंत्रात, निर्मितिशैलीत जो कोणता नवा अर्थपूर्ण विकास घडला असेल त्याची मुळे या विकासाने प्रेक्षकांच्या सांकेतिक अपेक्षांवर केलेल्या हल्ल्यामध्ये आढळतात. त्याचा परिणाम फार मोठा प्रेक्षकवर्ग नव्या रंगभूमीला प्रतिकूल असण्यात झाला. परंतु कोणतेही परिवर्तन क्वचितच सुखावह वाटते. आणि दुसरे असे की, रंगभूमीविषयक जे म्हणून संकेत आज आपण गृहीत धरत आहोत ते जेव्हा अस्तित्वात येऊ पाहात होते तेव्हा त्यांना त्या वेळच्या प्रेक्षकांच्या क्षोभाला सामोरे जावेच लागले होते.

अवन्त-गार्द नाटके लिहिणाऱ्या नाटककाराला प्रेक्षकांचा विरोध जसा सोसावा लागतो तसेच प्रेक्षकांनाही या नाटकांतून काहीतरी वेगळे पाहावे लागणार याची मनोमन कल्पना असते. आणि अबोधपणे का होईना प्रेक्षक नाटकाला येतच राहातात. मानवजातीच्या अद्भुत वर्तनाचे अधिकृत सादरीकरण होईल अशा आशेने प्रेक्षक नाट्यमंदिरात येत राहातो. संगीत नाटकांनी प्रेक्षक जसे आनंदून जातात, खूश होतात तसे नव्या नाटकांनी त्यांना धक्के बसतात. असे आनंदून जाणे, खुशी आणि धक्के या दोन तत्त्वांच्या साहाय्यानेच रंगभूमीवरील कलाकार प्रेक्षकांच्या सांकेतिक प्रतिसादाला नव्या जाणिवेत नव्या भानात परिवर्तित करतात.

प्रेक्षक आनंदून जातो, बेहोश होतो याला प्रयोगाची जादू जशी कारण असते, तसेच त्या प्रसंगाचे मोहमयी रूपही कारण असते. ही मोहकता केवळ सिताऱ्यांचीच नसते, तसेच पडदे उघडणे, लखलखीत प्रकाश, वेशभूषा, पार्ट्या यांची नसते, तर बंदी असणारे फळ चाखण्याच्या, 'फॉरबिडन फ्रूट' च्या मोहकतेत असते. रंगभूमी लैंगिकतेची, हिंसकतेची, शक्तिमान असण्याची, गमतीदार असण्याची, आणि विचारप्रवर्तक असणारी जागा आहे. तीमध्येच प्रेक्षकाला बेहोश करण्याची तिची ताकद साठवली आहे.

ज्याँ पॉल सार्त्रने बेकेट, आयोनेस्को (EUGENE IONESCO) आणि जेनेट (JEAN GENET (1909-1986)) यांच्या नाटकांविषयी लिहिताना या धक्का देण्याच्या पद्धतीकडेच अंगुलिनिर्देश केला आहे. वरील लेखकांनी जाणीवपूर्वक प्रेक्षकांना धक्का देण्याचा प्रयत्न केला. या धक्का देण्याचाच परिणाम प्रेक्षक विसावण्यात, त्यांच्या मनावरची दडपणे दूर होण्यात घडतो. *वेटिंग फॉर गोदोला* जेव्हा प्रेक्षकांनी पहिल्याच रात्री उचलून धरले तेव्हा बेकेटला वाटले की काहीतरी चुकते आहे. हे शक्य नाही. प्रेक्षकांनी अशा टाळ्या वाजवून पसंती देणे बरोबर नाही. किंबहुना उपर्युक्त तिघेही नाटककार असे मानणारे होते की, जोवर थेट आतल्या गाभ्यापर्यंत प्रेक्षक खोलवर हादरून जात नाही तोवर प्रेक्षकांनी नाटक स्वीकारता कामा नये.

मात्र सगळीच नाटके अगदी टोकाला जाऊन प्रेक्षकांना धक्का देतात असे नाही. परंतु ईडिपसचे डोळ्यांतून रक्त वाहात राहाणे, मीडिआचा खून होणे, पिरांदेलोच्या सहा पात्रांचे अचानक होणारे आगमन, *व्हू इज आफ्रेड ऑफ व्हर्जिनिया वुल्फ* या अल्बीच्या (EDWARD ALBEE) नाटकातील जॉर्ज व मार्था यांची त्वेषपूर्ण संभाषणे या सगळ्यांनी जे धक्के प्रेक्षकांना दिले त्यांतूनच प्रेक्षकांच्या नेहमीच्या अपेक्षा नव्या आकलनात परिवर्तित झाल्या.

रंगभूमी प्रेक्षकांना काय देते किंवा प्रेक्षक नाटके का पाहातात? धक्के मिळावेत म्हणून का? नाही. प्रेक्षक बहुधा नाटकांना जातो ते विरंगुळा म्हणून. त्याच्या दैनंदिन वास्तव जीवनातील अडथळे दूर राहावेत, त्यातल्या संघर्षापासून लांब जावे, नित्याच्या चिंतांपासून आपले लक्ष दुसरीकडे वळावे म्हणूनही प्रेक्षक नाटकाला जातो. कटकटी चुकवणे आणि त्यांपासून लक्ष दुसरीकडे वळवणे हे महत्त्वाचे दोन हेतू अनेकदा रंगमंदिराकडे जाण्यामागे असतात. बरीचशी नाटके प्रेक्षकाचीही गरज (evasion आणि diversion) भागवतात. अर्थात त्याचबरोबर हेही खरे की, नाटक संपताना/संपल्यावर नाटकातल्या या गोड, हुरहुर लावणाऱ्या भावना, त्यातले ते वरवरचे दु:ख, त्यातले धूसर चांगलेपण दूर होते आणि त्यांमागचा खोटेपणा ध्यानात येतो. नाटकाने असे जर केले तर त्या नाटकाने रंगभूमीचे प्राथमिक कामही नीट पार पाडले नाही असा याचा अर्थ होतो. काही नाटके प्रेक्षकांकडून साधासुधा प्रतिसाद अपेक्षितात. जीवन इतके सोपे आणि साधेसुधे नसते. याउलट ब्रेश्तसारख्यांची नाटके खरेखुरे प्रश्न मांडतात. जीवनात न्याय मिळतो का, न्यायाची प्रक्रिया कशा प्रकारे चालते, सत्तेचा उपयोग व दुरुपयोग कशा प्रकारे केला जातो अशा प्रश्नांची दखल ती घेतात आणि तीही विनोदी, कुतूहलपूर्ण व मोहक पद्धतीने.

प्रेक्षकांच्या बाबतीत आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा उत्पन्न होतो. दोन नाटकांच्या तुलनेतून तो मांडता येईल. *टी आणि सिमाथी* (*Tea and Symathy* (1953) हे ROBERT ANDERSON चे एके काळी अतिशय गाजलेले आणि खूप गल्ला जमवलेले नाटक. १९५३-५४ च्या दरम्यान याचे अगणित प्रयोग झाले. या नाटकावर आधारित चित्रपटही झाला. परंतु पुढे हे नाटक दृष्टीच्या आड गेले. याउलट ब्रेश्तचे (*The Caucasian Chalk Circle*). आधुनिक रंगभूमीवरचे हे अभिजात (मास्टरपीस) मानले जाणारे नाटक. जगभर याचे प्रयोग झाले; विद्यापीठांच्या नाट्यमंदिरांत आणि अभ्यासक्रमांत त्याला स्थान मिळाले. महाविद्यालयांतून ते शिकवले गेले आणि अनेक नाट्यसंग्रहांत त्याचा समावेश झाला.

कोणते नाटक अभिजात, मास्टरपीस या पदास पोचते? काही नाटके का टिकतात? अशा टिकणाऱ्या

नाटकांत समान घटक कोणते असतात? वास्तविक पाहाता नाटककार काही आता अभिजात नाटकाची निर्मिती करायची म्हणून लिहायला बसत नाहीत. त्यांना जे लिहायचे असते, आणि जे त्यांनी लिहिलेच पाहिजे ते ते लिहितात. अभिजात/मास्टरपीस नाटकाची निर्मिती प्रेक्षक करतात. जेव्हा पिढ्यांमागून पिढ्या आणि शतकांमागून शतके लोकांना एखादी कविता, एखादे संगीत, एखादे चित्र किंवा एखादे नाटक खऱ्या अर्थाने समाधान देणारे आणि त्यांच्या जीवनानुभवाशी अर्थपूर्ण रीत्या संबंधित वाटते, तेव्हा त्या भावनेतून संबंधित नाटक इ. अभिजात म्हणून ओळखले जाते. भावविवश नाटक हे त्या त्या वेळी त्या त्या काळात भले कितीही लोकप्रिय ठरो, ते टिकत नाही. मास्टरपीसेस असणारी जी नाटके असतात ती आपल्या स्वत:बद्दलचे-माणसांबद्दलचे सत्य घेऊन सामोरी येत असतात. त्यामुळेच रंगमंचावरील फार मोठे नट अखेर (नेहमी) प्रेक्षकांवर विश्वास ठेवतात. अनेकदा नाटकाचा गल्ला हा दिशाभूल करतो. प्रेक्षकांची प्रवृत्ती काही असो, त्यांना अखेर स्वत:शी संवाद करणारे काही हवे असते आणि त्यामुळेच ते अभिजात नाटकाला धरून ठेवतात. मग ते जुने असेल किंवा नवे. नाटकातील मानवी जीवनसत्यात आणि त्याचे प्रेक्षकांपुढे प्रकटीकरण करणाऱ्या प्रयोगात प्रेक्षक सातत्याने रमतात.

प्रेक्षक जेव्हा नाट्यगृहात येतात तेव्हा त्यांच्या मनात दोन प्रकारच्या भावना असतात. आलिंगन देण्याची आणि माघारण्याची. उत्तेजित आशेची आणि सभय अपेक्षेची. (Combination of embrace and retreat, excited anticipation and fearful expectancy) रंगमंचाबद्दल एक जुनी म्हण आहे. ''रंगमंच नेहमी मृत्युपंथाला लागलेला असतो, आणि तरीही तो अगदी जिवंत असतो''. या विरोधाचे मूळ प्रेक्षकांत आहे. प्रेक्षक रंगमंचावरील जीवनसत्यापासून माघार घेत असतो.- ''इट इज ऑल्वेज डाइंग''- आणि तरीही ती माघार घेण्यात त्याला शंभर टक्के यश येत नाही; कारण त्या जीवनसत्याचा स्वीकार करण्याची त्यालाही गरज भासते.

प्रेक्षकवृंदाचे सदस्य म्हणून नटांच्या प्रयोगावर आपला फार मोठा प्रभाव असतो. आपले हास्य, आपल्या टाळ्या, आपला प्रतिसाद त्यांच्यापर्यंत पोचतो. प्रेक्षकांचा रंगमंचावर असणारा प्रभाव हा एका व्यापक अर्थाने संपूर्ण नाटक-रंगभूमीवर असणारा समाजाचा प्रभाव/परिणाम असतो. नाटक-रंगभूमी ही लोकांची कला आहे.

प्रेक्षकांच्या अपेक्षा व त्यांचा प्रतिसाद हा काही पोकळीत असत नाही, तसा तो नसतो. व्यक्ती म्हणून प्रेक्षक नाट्यगृहात येत असतो तथापि तो समाजाचा एक घटक असतो. नाट्यगृहात रंगमंचावर घडणाऱ्या प्रेक्षकाच्या अनुभवावर सामाजिक मूल्यांचा फार मोठा परिणाम घडत असतो. ज्या समाजात नाटक/रंगभूमी आकाराला येत असते त्या समाजाचे प्रतिबिंब नाटकात/रंगभूमीवर घडत असते. हे प्रतिबिंब केवळ व्यक्तिगत स्वभावापुरते मर्यादित नसते तर प्रेक्षकांच्या अवघ्या जगाचे असते.

❖ ❖

The audience in the theatre : The ultimate integration of a theater event takes place in each spectator's mind. No matter how closely the people who produce a theater event work together, and no matter how well the director co-ordinates the various elements, individual audience members must eventually bring the parts together. So many elements make up a theater production that we might wonder how a spectator can combine them. The answer lies in our ability to handle many kinds of information and bring this information together to form a complete picture. Our everyday activities suggest that human being have a great capacity to absorb data and stimuli, and to integrate them into a single experience. (*The Theater Experience*, p. 433)

The audience in the theatre : An important aspect of the audience performance relationship in the medieval period was the close proximity of the actors to the spectators. Unlike Greek and Roman theatres where substantial distance separated audience and actors, medieval spectators crowded around the playing area, greatly reducing the formality of the event. From the medieval until the nineteenth century, a common feature of both outdoor and indoor theatres was relatively unrestricted access of the audience to the stage. In Elizabethan public theatres, rowdy, standing spectators called groundings or pennystinkers surrounded the thrust stage which was raised only about five feet from the ground or pit as the area closet to the stage was called. In the seventeenth, eighteenth, and early nineteenth centuries, backless benches were installed in the pits of indoor proscenium theatres. Rather than settling the spectators, these seats served as platforms for increasingly exhibitionist and disruptive behavior. (p. 366)

While more demure and reserved patrons sat in private boxes and galleries, the pit was occupied by rowdy young men and noisy orange wenches, women of questionable virtue who hawked oranges as refreshments, both contending for the attentions of other spectators and actors alike. Roaming freely throughout the theatres, especially in the eighteenth century, were prostitutes and pickpockets, the former quite noisy and the latter surreptitious in pursuing their livelihoods. (*The Theatrical Imagination*) (p. 367)

All audiences are critics by virtue of seeing a play performed and expressing opinions. We may like the play and not the performance; or like the performance and not the play; or like neither or both. We may even praise certain strong scenes or single out powerful performances by certain actors. It is generally agreed that

audiences bring at least four viewpoints to their theatregoing experience. We relate to a paly's human significance, its social significance, its artistic qualities, and its entertainment value, but not necessarily in any particular order. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 450, 351)

१) रंगमंचाची रचना/आखणी

प्रेक्षकांची बसण्याची जागा आणि प्रयोगाची जागा यांचा प्रभाव रंगमंचावरून जे सादर केले जाते ते नाटक आणि प्रेक्षकांनी केलेले त्याचे स्वागत यांवर पडत असतो. चित्राच्या चौकटीची रंगमंचावरील रचना, वर्तुळाकार रंगमंच वा एलिझाबेथच्या काळातील रंगमंच यांनुसार गोष्टी बदलत जातात. प्रत्येक प्रकारच्या रंगमंचाचे प्रेक्षकांशी असणारे नाते वेगवेगळे असते. आभास (इल्युझन), सहभाग, खंडित प्रयोग, व्यापून टाकणे इत्यादी बाबी प्रेक्षकांशी संबंधित असतात. प्रत्येक प्रकारचा रंगमंच संबंधित समाजाची घडण, पुनर्निर्मिती करीत असतो. कमानीची रंगभूमी श्रेणिव्यवस्था व्यक्त करते, वर्तुळाकार रंगभूमी लोकप्रियता प्रकट करते, संपूर्ण रंगमंचावरील वातावरण खंडित वास्तव व्यक्त करीत असते. अर्थात या बाबतीत आपल्याला संकुचित दृष्टिकोण बाळगून चालत नाही. उदाहरणार्थ, ब्रेश्त वारंवार चित्रचौकटीचा रंगमंच वापरीत असे आणि वर्तुळाकार रंगमंचावर प्रेक्षकांच्या सहभागाला उत्तेजन दिले जाई व खोट्या खोट्या लोकशाहीचा आभास उत्पन्न होई.

२) रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील विनिमय

रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यामधील अवकाशाचे जे मूर्त स्वरूपाचे नाते आहे, त्याखेरीज मानसशास्त्रीय व सामाजिक असे जे नाते असते त्यातून प्रयोगाचे ध्येय व्यक्त होत असते.

अ) ओळख पटणे (आयडेंटिफिकेशन)

चित्र-चौकटीचा जो रंगमंच असतो त्याची गरज म्हणून प्रेक्षक गोष्टीशी प्रक्षेपाद्वारे स्वत:ला एकरूप मानत असतो. त्यानंतर रंगमंच प्रेक्षकांचा आकृतिबंध अभिनेत्यांच्या रूपात आभासाद्वारे साकार करीत असतो.

आ) अंतर (क्रिटिकल डिस्टन्स)

ब्रेश्तचा रंगमंच हा प्रेक्षक आणि रंगमंच यांमधील अंतर वाढवतो. प्रेक्षकांचा रंगमंचावरील जागा घेण्यातला रस थोपवतो. त्या दोहोंत एक सुस्पष्ट अंतर उत्पन्न करतो आणि नाटकाद्वारे रंगमंचाहून प्रेक्षकांचे विभाजन उत्पन्न करतो. प्रेक्षकांमधला सामाजिक विरोध (जर काही असेल तर) मागे गोष्टीपाशी नेऊन भिडवतो आणि असेच उलटही. प्रेक्षक व रंगमंच यांच्यातील नाते यामुळेच एक प्रकारच्या वायुभारमापकाचे (बॅरॉमीटर) असते. त्यामधून रंगमंच प्रेक्षकांवर कोणता परिणाम घडवतो ते सूचित होते.

इ) पालट (आल्टरेशन)

काही दिग्दर्शक (विल्सन (ROBERT WILSON), रिचर्ड डिमार्सी (RICHARD DEMARCY), लॅसली(JACQUES LASSALLE) रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यामध्ये एक पालटते नाते प्रस्थापित करण्याचा

प्रयत्न करतात. निकटता आणि दूरत्व, अनन्यता आणि स्वागत. हे नव्या प्रकारचे नाते एकरूपता/परात्मता या द्वंद्वाच्या पलीकडे (अतीत) नेण्याच्या हेतूने कार्य करते.

ई) कथा व कल्पित यांतील नातेसंबंधात आवश्यक तो बदल करणे

रंगमंच कथा व प्रेक्षक (फिक्शन व रिॲलिटी) यांच्यातील नातेसंबंध आवश्यकतेनुसार बदलण्याचे कार्य करीत असतो. पारंपरिक रंगमंचाची चौकट मोडून तो कथेचा उपयोग करून प्रेक्षकाच्या खऱ्याखुऱ्या अवकाशावर आक्रमण करतो, त्यात न गुंतले जाता त्या जागेची सुरक्षितताच प्रश्नांकित करतो. खरे तर काही निर्मिती (नाटक वा हॅपनिंग) ती जागा पुसून टाकून प्रेक्षकाची नजर कथेशी एकरूप करते. रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील आडकाठी संपविते. तथापि, असे सर्व प्रयत्न प्रेक्षकाच्या नजरेपुरते सीमित राहातात आणि ते त्वरित स्वत:चे खरे जग आणि कल्पित विश्व यांमधील विभाजन प्रस्थापित करतात.

३. रंगमंचाचे कायमपण/प्रेक्षकांचे दुहेरीपण

रंगमंचावरील प्रयोगाची खूण म्हणजे रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील अंतर पुसले जाण्याऐवजी अधिक रुंदावणे. हे अंतर रुंदावणे किंवा कमी होणे हे नाटककाराच्या सौंदर्यात्म प्रकल्पातील बदलावर ठरत असते. जेणेकरून रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील एकरूपत्वात कोणताही अडथळा उत्पन्न होऊ नये या दृष्टीने वॅग्नेरियन संगीत नाटकात वृंद (ऑर्केस्ट्रा) हा पार गाडून टाकलेला असतो. एपिक रंगमंच हे अंतर वाढवितो. वॅग्नेरियन पद्धतीच्या एकरूपतेच्या दिशेने, प्रेक्षकांचा सहभाग वाढविण्याच्या दृष्टीने रंगमंच-प्रेक्षक अंतराच्या संदर्भात अनेक प्रयोग झाले आहेत. मेयरहोल्ड रंगमंच आणि प्रेक्षक यांच्यामधे फुलांचा एक मार्ग तयार करून त्यांची सांधेजोड करतो. हा प्रकार जपानी रंगमंचाकडून उसना घेतलेला आहे. वर्तुळाकार रंगमंच आणि पर्यावरणीय रंगमंच यांच्यातही अशा प्रकारचेच एकात्मतेचे उद्दिष्ट असते. परंतु नात्याचा प्रकार कोणताही असो, पुढचा, मागचा वा सर्वसमावेशक, द्वंद्वाचा नियम प्रत्येक प्रयोगास लागू होतो. बदल जर कशात होत असेल तर तो प्रेक्षक व रंगमंच यांच्यातील सौंदर्यात्म अंतरात. अंतराचा/दूरत्वाचा, परिप्रेक्ष्याचा उपयोग करण्यातील गोंधळ काही वेळा भरीव, काही वेळा आकलनामार्फत आभासांतील सर्व परस्परविरोध तसेच रंगमंचातील संप्रेक्षणाचे प्रतिबिंब अधोरेखित करतो.

नाटककार व रंगमंचावरील कलावंत प्रेक्षकांना एका सर्वसामान्य मानवतेच्या भूमिकेवर एकत्र आणत असतात. ही वस्तुस्थिती मिली बरेंजर (MILLY BARRANGER) यांनी आपल्या *थिएटर (अ वे ऑफ सिइंग)* या ग्रंथात सुस्पष्ट केली आहे. त्या म्हणतात,

> "Playwrights and other theatre artists connect audiences with a common humanity. Great plays confront us with life's verities, conveying the hope, courage, despair, compassion, violence, love, hate, exploitation, and generosity experienced by all humankind. They show us ways of fulfilling ourselves in relationships; they also show us the possibility of losing our families and property through accidents or catastrophes of war. The best plays explore what it means to be human beings in

special circumstances. These circumstances can be bizarre, such as the witches' fortuitous appearances before Macbeth, or recognizable, such as an unwanted relative appearing at a New Orleans tenement building. Theatre is an extraordinary medium that links us as audiences with actors as characters. They become reflections of ourselves, or what potentially could be ourselves. Theatre's best achievements lead us to discoveries and reflections about our own personalities, circumstances, desires, choices, and anxieties.

Of all the arts, theatre has an inherent relationship to society; by definition, an audience is an assembled group of spectators, a social unit. We become part of a community as we see theatre. Communities vote, express themselves at town council meetings, and respond to local, national, and international events. So, too, audiences share collectively in the social meanings of the play's world and relate them to the people and world surrounding them." (pp. 351-352)

❖ ❖

उदाहरणार्थ एक गोष्ट सहज ध्यानात येईल. गेल्या अडीच हजार वर्षांच्या नाटकाच्या/रंगभूमीच्या इतिहासात एकही स्त्री नाटककार झाली नाही. अगदी आजपावेतो. पुरुषांचा हाच वरचश्मा नाटकांतल्या पात्रांवरही आहे. प्राधान्याने ही पात्रे पुरुषपात्रे आहेत, आणि मोठमोठ्या भूमिका त्यांच्यासाठी लिहिल्या गेल्या आहेत. काही अतिशय महत्त्वाच्या स्त्रीभूमिका स्त्रीपात्रे आहेत हे खरे, परंतु त्यांचे थोरपण हे दु:खभोग वाट्याला आलेल्या, बळी ठरलेल्या स्त्रिया अशा स्वरूपाचे आहे. नाट्यगृहांत/रंगमंचांवर बहुतेक सर्व भूमिका आणि अभिनय हा पुरुषांच्या दृष्टीतून व पुरुषांच्या कल्पनासृष्टीतून आजवर साकार झाला आहे. तीसचाळीस वर्षांपूर्वी उदय पावलेल्या स्त्रीवादी चळवळीमुळे ही स्थिती आता पालटली आहे. आज आता स्त्री नाटककार आहेत. मारिया इरनी फॉर्नेस (MARIA IRENE FORNES), कॅरिल चर्चिल(CARYL CHURCHILL), वेंडी वॅसरस्टीन(WENDY WASSERSTEIN), सुझन यान्कोविझ(SUSAN YANKOWITZ), नोझॅक शँग(NOSSACK SHANG), सॅशल ओवेन्स(SHASHAL OWENS), मार्शा नॉर्मन(MARSHA NORMAN), मेगॅन टेरी(MEGAN TERRY), ॲड्रीन केनेडी(ADRIENNE KNNEDY), टिना होवे (TINA HOWE), आणि . वेंडीच्या *हीडी क्रॉनिकल्स* ला (*Heidi chronicles*) तर १९८९ मधील पुलित्झर पारितोषिक मिळाले. या सर्व घडामोडींमुळे रंगमंच व नाटक केवळ बदललेच असे नाही, ते व्यापक झाले.

अशा प्रकारे, दरवेळी प्रेक्षक नाट्यगृहात जातो त्या वेळी नाटकासंबंधीची, रंगभूमीसंबंधीची पूर्वगृहीतके/पूर्वसंकल्पना बरोबर आणतो आणि नाटकासंबंधीच्या आपल्या अपेक्षा काय असाव्यात व आपला अनुभव काय असावा इतकेच नाही तर, रंगमंचावर जे काही घडते त्याबद्दलच्या आपल्या प्रतिक्रिया, त्यातले स्वीकारार्ह काय आहे याबद्दलच्या आपल्या सामाजिक मूल्यकल्पना व दंडकही बरोबर आणतो आणि त्या आधारे रंगमंचावर जे काही घडते त्याचे मूल्यांकन करतो. १९५० साली इंग्लंडात जॉन ऑसबोर्नच्या (JOHN OSBORNE) *लुक बॅक इन अँगर* ने प्रक्षोभ उत्पन्न केला होता. केनेथ टायननच्या (KENNETH TYNAN) *ओह! कॅलकत्ता* ने अमेरिकेत असेच प्रक्षोभक वातावरण तयार झाले होते. तथापि १९८९ पर्यंत प्रेक्षकवर्ग इतका बदलला, समाज इतका बदलला, लोकांची पाहाण्याची दृष्टी इतकी बदलली, की ज्या नाटकाचे १९६९ ते १९८९ या कालखंडात ५९५९ प्रयोग झाले ते १९८९ साली बंद झाले. न्यूयॉर्कमध्ये त्याला प्रेक्षक उरले नसले तरी इतरत्र-परदेशांत मात्र त्याचे प्रयोग उत्तम चालू झाले. हळूहळू मात्र तेही बंद पडले आणि त्याच्या शेवटच्या प्रयोगाला तर अगदीच अल्प संख्येने प्रेक्षक हजर होते. सारांश, प्रेक्षकाचा जो काही दृष्टिकोण असेल त्यामधून रंगमंचावरील घटनेसंबंधीचा त्याचा प्रतिसाद आकाराला येतो आणि जर प्रयोगाला काही अर्थपूर्णता प्राप्त व्हायची असेल तर, रंगमंचाबाहेरच्या सामाजिक विश्वात जी मूल्ये, जे दृष्टिकोण आणि जे वर्तनबंध अस्तित्वात असतात त्यांच्या संदर्भात नाटक अधिकृत वाटावे लागते.

अनेकदा थोर नाटककार यांपैकी काहीही न जुमानता सर्व प्रचलित संकेत उधळून लावतात. परंतु या प्रयत्नात त्यांना यश प्राप्त व्हायचे असेल तर त्या नाटकातून जे आपल्याला परकी वाटणारे विश्व उलगडलेले

असते ते स्वीकारायला लावण्याची, आपल्या अनुभवाला आणण्याची कामगिरी त्यांना पार पाडावी लागते. प्रेक्षकांचा सारा प्रतिकार मोडून. हे ध्यानात घ्यायला हवे की, रंगमंच जग बदलत नाही; परंतु आपण जगाकडे कसे पाहावे याबद्दलची आपली दृष्टी तो बदलू शकतो. जे सामाजिक बदल घडले आहेत ते समाजातील सर्वांना अशा प्रकारे दाखवण्याचे काम रंगभूमी करू शकते. ज्या सामाजिक परिवर्तनाचे भान सर्वच प्रेक्षकांना आले नसेल अशांना ते आणून देण्याचे कामही महत्त्वाचे आहे. रंगभूमीजवळ असणारी ही ताकद एखाद्या प्रेषिताजवळ असावी तशी आहे. प्रयोगाद्वारे रंगभूमी प्रेक्षकांच्या अबोध जाणिवांचा वेध घेऊन समाजाला आपल्या खऱ्याखुऱ्या परिस्थितीची ओळख करून देऊ शकते. याच दृष्टीने मार्टिन एस्लीनने आपल्या *ॲनाटॉमी ऑफ ड्रामा* या ग्रंथात लिहिले आहे.– The theatre is a place where a nation thinks in public in front of itself... The change has happened in the minds of a few people, an elite, an avant-garde. But the fact that it is brought into the open and seen to be accepted without overt indignation or sanctions against those who have dared to breach the taboo then becomes a further powerful factor in dissolving the taboo in the minds of those who were still afraid to breach it.

समाजात होणारे/झालेले बदल रंगभूमी ज्या प्रमाणात प्रतिबिंबित करते त्या प्रमाणात समाजात बदल घडवत नाही. कला ह्या समाजात बदल घडविण्याचे नमुने पुरवू शकत नाहीत. उलट त्या जीवनाचे खरे चित्र उभे करतात आणि तसे करताना त्या आपला कल्पनाशक्तीच्या ठिकाणी असणारी परिस्थिती बदलण्याचे सामर्थ्य असण्यावरचा विश्वास पुन्हा जागा करू शकतात. French theatre theorist JEAU DUUIGNAND develops the idea that only that which is in opposition or contradiction to the commonly held social consciousness of a culture becomes (or is capable of becoming) the subject matter of theatre. He argues persuasively - and most of the plays ever writen support his thesis-that theatre never shows average, but the criminal, forbidden , or that which society as a whole does not consider as acceptable - or at least it is outside the boundaries of what most people think of as normal. Asocial emotions and acts are made desirable or attractive by actors; the feelings and responses prooved by difficult situations (sex, violence, death) are channeled into acceptable and bearable forms. It is the theatre's capacity to open up audiences to unknown or socially unacceptable experiences that enables it to alter consciousness and thereby have the power to modify the codes of social experience.

यावरून रंगभूमीच्या तंत्रात/शैलीत झालेले बदल रंगभूमीच्या अभ्यासात अर्थपूर्ण का ठरतात ते ध्यानात येते . या बदलांतून जे दर्शन घडवले जाते त्याचे प्रतिबिंब पडत असते. जेव्हा इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, बेकेट वा ब्रेश्त यांनी आमूलाग्र नवे असे नाट्यप्रकार, नवी अशी नाट्यरूपे विकसित केली तेव्हा जाणीवपूर्वक रंगभूमीवर बंड करायचे म्हणून करण्याचा प्रयत्न केला नाही (जरी त्यांना त्या पदावर अनेकदा विराजमान करण्यात आले असले तरी) तर त्यांना अशी सत्ये गवसली होती की ज्यांचा आविष्कार त्यांना प्रस्थापित नाट्यरूपांतून घडवणे शक्य नव्हते. उदा. स्ट्रिंडबर्गचे *प्रेफिस टू मिस ज्यूली* हे पाहिले तर व्यक्तिरेखा, प्रेरणा व भाषा या तिन्ही बाबतींत त्याचे ते संकल्पन नवे होते. त्याचप्रमाणे, १९२० च्या मध्यावर ब्रेश्तला व्यक्ती आणि सामूहिक

यांत्रिक सामाजिक व आर्थिक व्यवस्था यांच्यात एका नव्याच नात्याचे दर्शन झाले. अनेक अयशस्वी प्रयोगांनंतर त्याने व त्याच्या सहकाऱ्यांनी असा नाट्यात्म आकृतिबंध शोधला, की १९२६ मध्ये *अ मॅन्स अ मॅन* (*A Man's A Man*) हे अवतरले. ज्या द्वारे त्याला दिसलेल्या विश्वाचे आविष्करण घडेल असे नाट्यरूप नाटककाराला या दोन्ही वेळा शोधावे लागले. एक नवा आरसाच त्याने निर्माण केला.

थोर नाटकांच्या निर्मितीच्या अन्वयार्थांत होत गेलेले बदलही रंगभूमी व समाज यांच्यातील जवळच्या नात्याचा बोध घडवितात. अभिजात नाट्यकृतींचे (मास्टरपीसेसचे) एक लक्षण असे की त्यांना कधी कालाची बाधा होत नाही. याचा अर्थ त्या निश्चित व स्थिर असतात असा नाही, तर भूतकाळातील या थोर नाटकांकडे प्रत्येक युग आपापल्या नजरेने पाहात असते असा आहे. याही अर्थाने रंगभूमी केवळ आपलेच नव्हे, ज्या विश्वात आपण राहात असतो त्याचे दर्शन घडवीत असते.

ज्या वेळी इ. स. १५९८ मध्ये शेक्सपिअरचे *मर्चंट ऑफ व्हेनिस* हे नाटक बहुधा शेक्सपिअरच्याच देखरेखीखाली पहिल्यांदा रंगभूमीवर आले त्या वेळी एक गंभीर रोमँटिक स्वरूपाचे नाटक वेगवेगळ्या विनोदी उपकथानकांसह सादर झाले. त्याची केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा अँटोनिओ – द मर्चंट ऑफ व्हेनिस – ही होती आणि अँटोनिओची भूमिका शेक्सपिअरच्या कंपनीतला रिचर्ड बर्बज (RICHARD BURBAGE) हा शोकात्म भूमिकांसाठी गाजलेला नट करीत होता. शायलॉकची – ज्यूची भूमिका एक विनोदी पात्र म्हणून त्याच्याकडे पाहून सादर केली गेली होती आणि तांबड्या विगचा उपयोग करून त्या काळातला नामवंत नट विलकेम्प (WILL KEMP) ही भूमिका करीत असे. विनोदी रूपात सादर केलेल्या या शायलॉकद्वारे शेक्सपिअरची नाट्यात्म मांडणी तर प्रकटत होतीच, खेरीज एलिझाबेथच्या काळातील इंग्लंडातील लोकांच्या मनात ज्यूंसंबंधी ज्या भावना होत्या त्याही त्यामधून स्पष्ट होत होत्या. अठराव्या व एकोणिसाव्या शतकांत शायलॉकचे दर्शन मेलोड्रामातील एखादा खलनायक असे घडू लागले. आणि हळूहळू त्याकडे अधिक सहानुभूतिपूर्वक पाहिले जाऊ लागल्यामुळे मानवी स्वभावाचे दर्शन घडवणारी एक व्यक्तिरेखा इथपर्यंत बदल होत गेला. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस हेन्री आयर्विंगच्या (SIR HENRY IRVING) नाट्यनिर्मितीद्वारे शायलॉक ही मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा बनली. अर्थात त्याच्या दुष्टपणावरच सर्व भर होता. विसाव्या शतकाच्या मध्यावर मात्र या प्रकारात अगदी १८० अंशांचा फरक पडला. १९५० मधील मॉरिस कार्नोवस्कीच्या (MORRIS KARNOVSKY) सुप्रसिद्ध नाट्यनिर्मितीमधून एका ज्यू नटाने शायलॉकची भूमिका केली. ती नाटकातील केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा तर होतीच, शिवाय जवळपास एखादा शोकात्म नायक असावा असे तिचे स्वरूप होते. इ. स. १९८९ मध्ये पीटर हॉलच्या (PETER HALL) दिग्दर्शनाखाली डस्टिन हॉफमन (DUSTIN HOFFMAN) या प्रसिद्ध नटाने शायलॉक रंगवला तो एक उदार, प्रसन्न, मनमिळाऊ सज्जन गृहस्थ म्हणून. ख्रिश्चनांकडून त्याला सोसण्यापलीकडची वाईट वागणूक दिली गेली अशा स्वरूपात!

शायलॉकच्या व्यक्तिरेखेच्या अन्वयार्थाच्या इतिहासात जे बदल होत गेले त्यांमधून समाजाची ज्यूंकडे पाहाण्याची दृष्टी कसकशी बदलत गेली ते स्पष्ट होते. या दृष्टीत व अन्वयार्थात एक समांतरित्व प्रकटत राहाते. शेक्सपिअरने त्याला स्वत:ला जे भावले, जाणवले ते निर्माण केले हे खरे असले, तरी त्याच्या नंतरच्या काळात

प्रत्येक युगाने त्याच्या नाटकांतून आपापला अर्थ शोधला. प्रत्येक नाटकाची निर्मिती मग ते जुने असो की नवे, महत्त्वाचे असो की गौण, ही एक शोध असते. प्रेक्षकवृंदापैकी प्रत्येक व्यक्ती त्या आरशात प्रतिबिंबित होत असतेच, शिवाय ज्या काळातला हा प्रेक्षकवर्ग असेल त्या काळातील समाजाच्या वर्तनविषयक धारणा, मूल्ये, मानके व प्रमाणके हीही त्या प्रतिबिंबाचा एक भाग असतात.

शायलॉकच्या अन्वयार्थातील बदलांविषयीचे उपर्युक्त विवेचन लक्षात घेतले म्हणजे समाज आणि रंगभूमी यांचे परस्परांतील नाते सतत बदलत राहाते हे ध्यानात येते. हे बदल वेगवेगळ्या प्रकारे जाणवतात. नवा विषय-आशय रंगभूमीवर येऊ लागतो. नव्या प्रकारच्या व्यक्तिरेखा विकसित होऊ लागतात. (नाटकाचे नायक बहुधा त्या त्या काळाच्या नैतिक मूल्यांचे व आध्यात्मिक आकांक्षांचे प्रतिनिधित्व करीत असतात.) भाषेचे, नाट्यनिर्मितीचे व निर्मितिशैलीचे नवे संकेत उदय पावतात. समकालीन नाटकांमधून या सत्याची साक्ष मिळते. वृद्धत्व व आजार, स्त्रीशोषण, दलितांवरील अत्याचार, स्पर्धायुगातील अमानुषता, होलोकॉस्टमधील सहभागित्वाची कबुली, इत्यादी. त्यामुळेच रंगभूमी ही अशी जागा आहे की, जेथे समाज स्वत:पुढेच सार्वजनिकपणे विचारप्रकटन करतो.

समाजात घडणारे बदल नाटकांतून/रंगभूमीवर प्रतिबिंबित होत असतात असे जरी वर म्हटले असले तरी या बदलांना प्रेक्षक उत्साहाने प्रतिसाद देत असतात असा याचा अर्थ नाही. *डॉल्स हाऊस* मधील नोरा घर सोडून गेली तेव्हा एकोणिसाव्या शतकातील प्रेक्षक भयचकित झाले होते. पण आज जेव्हा मागे वळून आपण या नाटकाकडे पाहातो तेव्हा इब्सेन त्या काळात होऊ लागलेले बदल जाणतेपणाने रेखाटत होता हे जाणवते. याचा अर्थ प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया या यथार्थपणावर अवलंबून नसतात. (तेंडुलकरांच्या अनेक नाटकांबाबतच्या प्रतिक्रिया या संदर्भात आठवून पाहाण्याजोग्या आहेत.)

कलेत होणारी परिवर्तने प्रेक्षकांत एक प्रकारचा ताण उत्पन्न करीत असतात. जेव्हा नाट्यकृती पहिल्यांदा सादर होते तेव्हा प्रेक्षकाला परिवर्तनाची सवय झालेली नसते. परंतु कोणत्याही खऱ्याखुऱ्या नाट्यकृतीत टिकून राहाण्याची ताकद असते. जर नाटककाराची जीवनसत्याविषयीची दृष्टी अधिकृत असेल तर ती कायम प्रेक्षकांनी नाकारलेल्या अवस्थेत राहात नाही. हळूहळू का होईना प्रेक्षक ती स्वीकारतात.

❖ ❖

समीक्षक (Critic)

Critic : A dramatic critic; or any person passing judgement upon dramatic composition or presentation but usually someone qualified to do so by profession or scholarship. (*Theatre Language*, p. 84)

Critic : Although the every member of the audience is in some sense a critic, this title is usually reserved for those who formulate their judgements for publication. Such critics should have had considerable theatre going experience; they need to understand what goes into a production (the potentials and limitations of the various theatre arts) so they can assess the contributions of each element of a production. Critics needs to be aware of the audience for whom they are writing, so they can express themselves in terms meaningful to it. Usually, the critic has a particular type of reader in mind. ...A single piece of criticism seldom serves the needs of all readers. Critics who write reviews for newspapers often think of themselves as consumer guides, alerting readers to which productions are worth their time and money, and which are not. (*The Essential Theatre,* p. 24)

Criticism : Criticism is critical assessment of a play as a literary text or as a vehicle for performance. Drama (or interpretive) criticism is usually associated with scholarly articles, books on theatre, and classroom teaching. The drama critic is concerned with the what and how of the play - with historical, social, and cultural surroundings, dramatic theories, ideas, imagery, themes, genres, audience interactions, and staging. Written by journalists, theatre criticism is found largely in newspapers and popular magazines. The theatre reviewer evaluates productions of new or revived plays and theatrical events. The New York Times remains the most important and powerful newspaper in America to review theatre. The daily critic for the Times has the power to make reputations and close shows. Outside New York, critics for dominant newspapers in major urban cities also have gained immense power over theatre in their areas. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 377)

Critic : The critic is concerned with three basic problems : understanding, effectiveness, and ultimate worth. What were the playwright, director, and other theatre artists trying to do and how well did they do it? Was it worth doing? (*The Essential Theatre*, p. 31)

सॅम्युएल बेकेटच्या *वेटिंग फॉर गोदो* या सुप्रसिद्ध नाटकात डिडी आणि गोगो ही दोन पात्रे एकमेकांचा अपमान करीत वेळ काढत असतात. हा खेळ उत्कर्षबिंदूला (क्लायमॅक्सला) पोचतो तो 'समीक्षक' (क्रिटिक) या शब्दाने. सर्वात वाईट अपमान साधला जातो तो या शब्दाने! समीक्षक आपल्या समीक्षेने नाटकाचे जे नुकसान

करू शकतात ते अनुभवून, लक्षात घेऊन समीक्षकाविषयीची ही दुराव्याची, निर्भर्त्सनेची भावना व्यक्त होते. वृत्तपत्रांत छापून येणारी नाटकाविषयीची प्रतिकूल समीक्षा नाट्यनिर्मितीचा अंत घडवून आणू शकते. निर्मितीचे थंड स्वागत झालेले पाहून नाटकाशी संबंधित मंडळींची नाटकातील भावनिक गुंतवणूक व कलात्म शक्ती यांचा अवमान तर होतोच, शिवाय समीक्षेतील विचलन आणि राग यांचाही अनुभव येतो. (and you have probably experienced the sense of deflation and anger that accompanies the lukewarm reception of a production to which you have made a great commitment of emotional and artistic energy.)

जेव्हा आपण नाटक पाहात असतो तेव्हा आपण प्रेक्षक असतो तसेच जाणताअजाणता समीक्षकही असतो. त्यामुळे नाटक पाहात असतानाच सतत मूल्यांकनही सुरूच राहाते. नाटक पाहात असताना व्यक्त होणारे अभिप्राय हेही तुमच्या निकषांवर व तुमच्या अभिरुचीच्या आधारे विकसित झालेले असतात. आणि कोणत्याही दोन व्यक्ती एकच प्रयोग पाहात नसतात हे अलीकडील समीक्षासिद्धान्त व समीक्षादृष्टी यांनी दाखवून दिले आहे. प्रत्येकाचे वाचन हे एकदुसऱ्याहून वेगळे असते. जो परीक्षण लिहितो आणि प्रसिद्ध करतो त्या व्यक्तीचेदेखील. असे जर असेल तर मग असाही प्रश्न उत्पन्न होऊ शकेल की समीक्षक असण्याला काही अर्थ आहे की नाही?

चांगले नाट्यसमीक्षक आपल्या नाट्यरूपाच्या जाणिवेला, भानाला, समजुतीला नवी परिमाणे प्राप्त करून देऊ शकतात आणि प्रयोगांची महत्त्वाची नोंद ठेवू शकतात. (नाट्येतिहासाच्या दृष्टीने हे अतिशय महत्त्वाचे कार्य आहे.) त्यायोगे नाट्यसमीक्षा ही आपण रंगमंचावर जे पाहातो ते व्यापक अशा सार्वजनिक क्षेत्राचा आणि ग्राहकलक्ष्यी समाजाचा एक अपरिहार्य भाग बनत असते. कोणती नाटके व नाट्यप्रयोग सध्या रंगमंचावर सादर होत आहेत त्यांचे सूचनही या समीक्षेमुळे होत असते. त्यातूनच ते प्रयोग पाहाण्याची स्फूर्ती मिळते आणि विशिष्ट निर्मिती होत असताना काय टाळावे याचीही सूचना मिळते. अशी समीक्षा अस्तित्वात असल्यामुळेच ती रंगमंचीय जीवनाचे एक प्रबल आर्थिक अंग असते. आपण जर रेस्टोरेशन कालखंडातील नाटकांचे प्रारंभक (प्रोलॉग्ज) वाचले तर त्या काळात मुख्यत: मौखिक समीक्षकांचा नाटककारांच्या इच्छा-अपेक्षांवर आणि नशिबावर केवढा प्रभाव होता ते कळून येते.

आपण स्वत:ला समीक्षक समजतो हे नाट्यगृहात प्रवेश करण्यातील एक महत्त्वाचे अंग होय. जो कोणता प्रयोग तुम्ही पाहिला असेल त्यासंबंधी काहीतरी स्मरणात राहीलच, आणि जरी तुम्हांला तो प्रयोग 'वाईट' (बॅड) वाटला असला तरी तसे वाटण्याला काही कारणे, काही निकष, काही आधार असणारच.

तुम्हांला नाट्यनिर्मितीची अंगे समाधानकारक वाटू शकतात : म्हणजे रंगमंचावर उभा केलेला सेट हा विलक्षण अभिनय असू शकेल, नाटक व नाट्यप्रयोगावर नियंत्रण करणारे संकल्पन, कल्पना, भूमिका तुम्हांला कौतुकास्पद वाटू शकेल, किंवा दिग्दर्शनामागील संकल्पना स्तुत्य वाटू शकेल; परंतु प्रयोगाचे एखाददुसरे अंग तुम्हांला असमाधानकारक आढळू शकेल. तुम्हांला नाटकाची स्टेजवरची मांडणी सुयोग्य नसल्याचे (इनॲप्रोप्रिएट) वाटू शकेल, त्या मांडणीसंबंधीचे निर्णय चुकल्याचेही वाटू शकेल, किंवा नाटकातील आशयक्षमता अधिकात अधिक प्रमाणात व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने अभिनयशैली अपयशी ठरली असे वाटू शकेल. किंवा नाट्यप्रयोगाला

एकंदरीतच प्रामाण्य/अधिकृतता (ऑथेन्टिसिटी) नाही असेही वाटू शकेल. किंबहुना नाटकासंबंधीच्या जेवढ्या म्हणून संकल्पना आहेत त्या सर्वांसंबंधी किंवा त्यांपैकी काहींसंबंधी तुम्हांला काही ना काही म्हणायचे असू शकते. त्या सर्व संकल्पनांचा विचार प्रयोगाच्या संदर्भात होऊ शकतो. अशा अनेक मुद्यांपैकी प्रेक्षकांच्या पातळीवरील काही सर्वसाधारण अंगे नाट्यप्रयोगाच्या मूल्यांकनाच्या संदर्भात उपयुक्त ठरू शकतात.

मिली बरंजर (MILLY BARRANGER) या नाट्याभ्यासक व्यक्तीने तिच्या *थिएटर : ए वे ऑफ सीइंग* (*Theatre (a way of seeing*, 1995) या पुस्तकात असे चार दृष्टिकोण सुचवले आहेत. मानवी अर्थपूर्णता (ह्यूमन सिग्निफिकन्स), सामाजिक अर्थपूर्णता (सोशल सिग्निफिकन्स), कलात्म गुणवत्ता (आर्टिस्टिक क्वालिटी), आणि रंजनमूल्य (एंटरटेनमेंट व्हॅल्यू). या दृष्टिकोणांचा थोडक्यात विचार करता येईल. नाटक हे एक असे अनन्यसाधारण माध्यम आहे की जे प्रेक्षकांतील एक मानवप्राणी म्हणून समीक्षकांत आणि कल्पित जगांतील व्यक्तिरेखा म्हणून नटांत एक नातेसंबंध निर्माण करते. सर्वसामान्य परिस्थितीत आणि विशेष परिस्थितीत मानवी असणे म्हणजे काय, याचा शोध नाटके घेत असतात. नाटकांनी निर्माण केलेल्या प्रतिमांना आपण प्रतिसाद देत असतो. काही वेळा नाटकातील व्यक्तिरेखांनी अनुभवलेल्या भावनांशी एकरूप होऊन; इच्छापूर्तीच्या शक्यता, हानी, शोकान्तिका, नातेसंबंध, हुकूमशाही, युद्ध, शांतता, प्रेम, अनपेक्षित आणि न उलगडता येणारे मानवी कृतींचे व नैतिक निवडींचे परिणाम या सर्वांना आपण सामोरे जात असतो. आपल्या स्वत:ला समजून घेण्याकडे आणि आपल्या क्षमतेकडे नाटक आपल्याला घेऊन जात असते. किंवा आपण नाटकात जे काही पाहातो त्याच्या प्रकाशात आपली उद्दिष्टे (मोटिव्ह्ज) आणि आपली मूल्ये यासंबंधीचे प्रश्न उत्पन्न करायला आपण उद्युक्त होतो. नाट्यप्रयोगाचे कुठलेही समीक्षण आपल्याला समृद्ध करून जाणाऱ्या अनुभवास स्वत:मध्ये सामावून घेत असते.

रंगमंच हा अपरिहार्यपणे समाजाशी निगडित असतो. तो एक सामाजिक उपक्रम (ॲक्टिव्हिटी) असतो आणि त्यातून सामाजिकता प्रतिबिंबित होत असते. देशावर किंवा लहान समूहांवर-त्यांच्या जीवनांवर सामाजिक, राजकीय वा नैतिक समस्यांच्या परिप्रेक्ष्यांचा कोणता परिणाम होतो ते नाटक पाहायला जाण्याने ध्यानात येते. सामाजिक अन्याय, अधिकाराचे विडंबन, भ्रांत अधिकार (मॉक ॲथॉरिटी), आणि समाजाचे लज्जास्पद विभाग यांना उघड करून समकालीन प्रश्नांना प्रकाशात आणण्याची ही संधी असते. क्वचितच असा एखादा ज्वलंत प्रश्न असेल जो अलीकडील नाटकाचा विषय झाला नसेल. आणि दमनशील राजवट प्रयोगावर दडपण आणते हे क्वचितच उल्लेखनीय ठरेल. ज्या समतोलपणे नाट्यनिर्मिती समस्या सादर करते तो समतोल, किंवा त्या समस्येचा प्रचार किंवा जाहिरातबाजी टाळणे, आणि संवाद संभाषित प्रस्थापित करणे हे मूल्यमापनाचे निकष मानता येतील.

नाट्यनिर्मितीच्या कलात्मक अंगांचे निर्णय हे स्वाभाविकपणेच आपल्या नाटक पाहाण्याच्या अनुभवांवर अवलंबून असतात आणि आपण जितके अधिक नाट्यप्रयोग पाहू त्यांवर आपल्या नाट्यसमीक्षेत सफाईदारपणा येणे अवलंबून राहील. अर्थात आपण प्रयोग पाहिल्यापाहिल्या तत्काळही प्रतिसाद देऊ शकतो. जर आपण एखाद्या प्रयोगात रंगून गेलो आणि तसे का घडले हे आपण सांगू शकलो की! जर आपल्याला मांडणीतील किंवा अभिनयातील त्रुटी (शॉर्टकमिंग्ज) सारख्या जाणवत राहाण्याऐवजी आपण जे काही पाहिले त्यातील

अर्थपूर्णता आपण निवांतपणे सांगू शकत असलो म्हणजे आपल्याला नाट्यप्रयोग आवडला (तो अर्थपूर्ण व महत्त्वाचा वाटला) असे आपण म्हणू शकतो. जर आपल्याला निर्मितीच्या दृश्य, श्राव्य आणि प्रतिमात्म बोध या अंगांचा एकात्म असा अनुभव आला, ही अंगे परस्परांना पूरक व पोषक आहेत असे वाटले, तर तो नाट्यप्रयोग यशस्वी म्हणता येईल. आपण निर्मितीची लय आणि आकार यांना नाटकाच्या उत्कर्षबिंदूला आणि सस्पेन्सला/औत्सुक्याला, त्यातील निर्णयांना व विशेष क्षणांना प्रतिसाद देऊ शकतो. ब्रेश्तप्रमाणे आपण प्रयोगकर्त्यांच्या अभिनय-निर्मितिकौशल्याचे गुणग्रहण करू शकतो आणि तरीही नाटकातील प्रश्नांत गुंतून राहू शकतो. आपण व्यक्तिरेखांचे पवित्रे (स्ट्रॅटेजीज) गौरवीत असतानाच या प्रयोगकर्त्यांच्या कृती आहेत याचे भान राखू शकतो.

एखादी निर्मिती किती प्रमाणात रंजक आहे ते संबंधित नाट्यप्रकारावर अवलंबून राहील. परंतु त्याच वेळी एखादे प्रहसन किंवा एखादी पलायनवादी संगीतात्म नाट्यकृती हीच फक्त रंजक आहे असे मानणे चुकीचे ठरेल. कुठल्याही निर्मितीने समृद्ध अशा समाधानाचा अनुभव आणून देणे इष्ट होय; मग तो अनुभव विरेचनाचा असो, वा सखोल अशा गांभीर्याचा असो. कदाचित आपण आता खऱ्या अर्थाने रंजन करण्यात अपयशी ठरणाऱ्या नाट्यकृतींच्या बाबतीतही सोशीक झालो आहोत. आधीच्या शतकात ज्या कृती याबाबतीत अपयशी ठरतात त्यांच्या बाबतीत आपण आपले असमाधान घोषणा देऊन, नाट्यगृहाबाहेर पडून किंवा रंगमंचावर जाऊन व्यक्त केले असते. आपल्या भावनेचा प्रत्येक अंश हा रंगमंचाच्या अनुभवाचा एक भाग असू शकतो. नाट्यप्रयोगाकडून प्रेक्षकाच्या भावना, कल्पना उत्तेजित व्हाव्यात अशी अपेक्षा करता येते.

नाट्यनिर्मात्यांच्या संदर्भात व्यावसायिक समीक्षकांची भूमिका बहुधा संदिग्ध आहे. जाणते आणि प्रभावी समीक्षक नाट्यनिर्मितीची गुणवत्ता आणि नाटकाची अर्थपूर्णता या बाबतीतील व्यापक वादविवादात महत्त्वाची भूमिका बजावू शकतात. १९६८ साली जॉन रसेल ब्राउन (JOHN RUSSELL BROWN) या नाटकाच्या अध्यासनावरील तज्ज्ञाने चांगल्या व अधिक माहितीपूर्ण समीक्षेची अपेक्षा व्यक्त केली होती.

''जर नाटकासंबंधीच्या कोणत्या लेखनाला प्रोत्साहन द्यायला हवे असेल तर ते म्हणजे नाट्यसमीक्षेला. प्रसंगी समीक्षक एका निर्मितीबद्दल दोनदा किंवा तीनदादेखील लिहील. समीक्षक पहिला संस्कार लक्षात ठेवून नाटक अनेक वेळा पाहू शकतो. जसे जसे ते एका नाट्यगृहातून, एका रंगमंचाकडून दुसरीकडे जाऊ लागेल तसे. आणि एका रात्रीच्या प्रयोगाची दुसऱ्या प्रयोगांशी तुलना करीत आणि निर्मितीचा प्रत्येक तपशील प्रकाशित संहिताबरोबर तुलना करीत. निर्मितींचे इतर तपशील (रेकॉर्ड्स) तपासत जर त्याने नटाच्या प्रयोगाचा त्याच्या संपूर्ण कारकिर्दीशी तुलनात्मक मूल्यमापन करीत, आणि दिग्दर्शकाची, मुख्य नटाशी तुलना केली; आणि जर या समीक्षकाला तेवढा वेळ असेल तर वृत्तपत्रीय परीक्षणकर्ते काय म्हणताहेत आणि कोणत्या उद्देशांनी कलावंतांनी काय म्हटले आहे ते लक्षात घेतले, आणि त्याचे व्यक्तिगत दृष्टिकोण इतरांशी ताडून पाहिले तर समीक्षकाला रंगमंचावरला/नाट्यगृहामधला संपूर्ण अनुभव अभ्यासण्यासाठी व समीक्षणासाठी व्यापक दिशा लाभेल.''

❖ ❖

नाट्यसमीक्षक (Drama critic)

Critic : The writing of criticism about theatrical performance takes place after the fact. After the curtain comes down on the opening-night performance, critics begin their formal work - writing the review for publication in the next morning's newspaper or preparing their sound bites for late-night television.

The critic's education, background, experience in the theatre, and analytical skills make it possible for him or her to produce reviews in a short time span for radio and television or to write many paragraphs for the newspaper deadline. Those critics writing for weekly or monthly magazines have more leisure and usually write longer reviews.

Theatre, according to Kauffmann, is a subject that critics often approach with an attitude of open hostility. That hostility is frequently requited by artists, producers, and managers. They often resent the critic's power to sit in public judgement on productions. The resentment is not so much against the individual critic or the review, but against the very practice of theatre criticism.

Critics actually perform many services for the theatregoing public, its artists, and producers. They recognize and preserve the work of good artists for future generations. Plays that receive favorable critical attention are usually published, in turn creating a wider audience. Critics are also publicists of the good and the bad, separating the wheat from the chaff. They help the public decide which productions to see. Critics serve as mediators between artists and audiences. They also serve as historians of sorts. (*Theatre (A Way of Seeing)*, pp. 356, 357)

Critic : A reviewer, who usually works for a television station, a newspaper, or a magazine, reports on what has occurred at the theater. He or she will tell briefly what a theater event is about, explaining whether it is a musical, a comedy, or a serious plays and perhaps describing its plot. The reviewer is usually restricted by time, space, or both.

In contrast to the reviewer, the critic attempts to go into greater detail in describing and analyzing a theater event. Critics generally work for magazines or scholarly journals. Some critics have written entire books about playwrights, plays, and theatrical movements. A critic generally has more time to write his or her piece - perhaps several days or weeks rather than the few hours allotted to a reviewer. The critic also attempts to put the theater event into a larger context, relating the play to a category. The critic will try to explain how the theater event fits into this

framework or into the body of the playwright's work. The critic might also put the theater event into a social, political or cultural context. (*Theater Experience*, pp. 73, 76, 77)

Qualities the Critic Needs : Because the theatre is a composite art and because each of us is subject to many influences, it is difficult to become a good theatre critic. A reliable critic usually has had years of theatregoing on which to draw as well as affirm foundation of study and reading about the theatre, its processes, and its cultural context.

A critic should strive : to be sensitive to feelings, images, and ideas,

to become as well acquainted as possible with the theatre of all periods and of all types

to be willing to explore plays and production processes

to be tolerant of innovation

to be aware of his or her own prejudices and values

to be articulate and clear in expressing judgements and their bases

Perhaps most important, the critic should avoid becoming dogmatic or unwilling to consider alternative views. The theatre is constantly changing, and critics must be willing to reassess their standards in light of innovations even as they seek to evaluate the changes. (*The Essential Theatre*, p. 34, 35)

Critic हा शब्द ग्रीक मधील Kritikos from Krites या शब्दाकडून आला आहे. याचा अर्थ discerner असा आहे. discern म्हणजे ओळखणे, शोधून काढणे; दृष्टीने वा अन्य संवेदनांनी वेगळे करणे.

सुरुवातीलाच आपण समीक्षक आणि परीक्षणकर्ता (जो वृत्तपत्रासाठी वा दूरदर्शनसाठी नाटकाविषयी लिहीत असतो) यांत फरक करायला हवा. दोघेही समीक्षक या नावाने ओळखले जात असले आणि काही समीक्षक दोन्ही प्रकारची कामे करीत असले, तरी वृत्तपत्रीय परीक्षणकार व समीक्षक या दोघांत महत्त्वाचा, निर्णायक फरक असतो. नाटकाच्या व्यावसायिक यशावर व नाटकाच्या गल्ल्यावर परीक्षणकर्त्यांचा मोठा प्रभाव असला तरी त्यांचे प्राथमिक कार्य त्यांच्या वाचकांना व नाटकाच्या (संभाव्य) प्रेक्षकांना नाट्यविषयक अहवाल सादर करणे हे असते. आणि या अर्थाने ते नाटकाच्या आर्थिक व्यवस्थेचा एक घटक असतात. सर्वसामान्य प्रेक्षकांना संबंधित नाटक कशाबाबतचे आहे, नटनट्यांनी आपापली कामे कशा प्रकारे केली आहेत, आणि वाचक-प्रेक्षकांनी आपले पैसे व आपला वेळ या नाटकावर घालवावा की नाही, हे परीक्षणकर्ते सांगत असतात. हे काम अगदीच गौण असते असे नाही. अशा प्रकारच्या माहितीसाठी आपण परीक्षणकर्त्यावरच अवलंबून असतो. जसे एखादी वस्तू खरेदी करताना तीसंबंधीच्या माहितीचा खरेदीसाठी मार्गदर्शक म्हणून आपण जितपत उपयोग करतो तेवढेच महत्त्व या अहवालाचे असते. नाट्यप्रयोगासंबंधीचा अहवाल व नोंद इतकेच. एक तर असे काम करणारी व्यक्ती अनेकदा सर्वसामान्य प्रेक्षकापेक्षा थोडीशी जास्त जाणकार असते इतकेच. तसेच या

परीक्षणकर्त्यांनी आपापल्या तत्काळ प्रतिक्रिया घाईघाईत, विशिष्ट कालमर्यादेत लिहिलेल्या असतात. प्रयोगाचे स्वरूप व त्याचा अर्थ सांगण्याऐवजी प्रेक्षकांची अभिरुची लक्षात घेऊन त्यांनी त्यांच्या संभाव्य प्रतिक्रिया मांडलेल्या असतात. या प्रकारची समीक्षा ही केवळ वृत्तपत्रीयच असू शकते. रंगभूमी समीक्षा असू शकत नाही.

याउलट (गंभीर स्वरूपाचे) समीक्षालेखन करणारे समीक्षक उद्याच्या वृत्तपत्रात छापून यावे म्हणून लिहीत नसतात. त्यांचे काम रंगभूमीच्या समग्र परंपरेच्या संदर्भात प्रस्तुत नाटकाविषयी लिहिण्याचा प्रयत्न करण्याचे असते. रंगभूमीचा समीक्षक हा नाट्यगृहातील प्रेक्षकसमूहापेक्षा अधिक जाणता असतो. तो रंगभूमीचे विशेष प्रकारचे कार्य करीत असतो. प्रयोगकर्ते व प्रेक्षक यांच्यातला तो मध्यस्थ असतो. नाटककाराचा लेखनोद्देश व प्रयोग आणि नाट्यप्रयोगविषयक प्रेक्षकांच्या अपेक्षा यांत एक प्रकारचा ताण असतो. या ताणामुळेच प्रेक्षक व प्रयोग यांच्यात दरी उत्पन्न होऊ शकते. अशा प्रसंगी समीक्षकाची समीक्षा या दोघांमधला पूल बनू शकते. समीक्षक हा नाटक या खेळातला सुजाण पंच असू शकतो. नाटकाच्या खेळाचे नियम पाळले गेले की नाहीत ते तो अनुभवाने सांगू शकतो. नियम मोडले गेले असतील तर त्याची नोंद तो करतो. आणि तसे का घडले असेल याचे स्पष्टीकरण तो देतो. एके काळी इब्सेनची नाटके परीक्षणकर्त्यांनी साफ नाकारली होती. आज त्यांचा त्या वेळचा तो प्रतिसाद अगदी हास्यास्पद वाटतो. त्या काळात जॉर्ज बर्नार्ड शॉ, विल्यम आर्चर आणि अन्य समीक्षकांनी इब्सेन जे काही लिहीत होता त्यामागे त्याचे कोणते उद्देश होते, त्याचा कोणता प्रयत्न होता आणि त्याचे लेखन इतके अर्थपूर्ण का ठरते ते समजावून सांगितले. हेच समीक्षकाचे महत्त्वाचे कार्य असते.

रंगभूमीच्या समीक्षेचा इतिहास हे समाज व रंगभूमी यांच्यातील परस्परसंबंधांच्या इतिहासाचे एक महत्त्वाचे साधन आहे. विसाव्या शतकात तर रंगभूमीवर एवढे बदल झाले आहेत की ते सारे समजावून सांगण्यासाठी समीक्षकांची नितांत गरज आहे. 'थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड' ही जी चळवळ सुरू झाली तेव्हा १९५० ते ६० च्या दरम्यान जेव्हा बेकेट (SAMUEL BECKETT, 1906-1989), आयोनेस्को (EUGENE IONESCO, 1912-1994) व आर्थर ॲडॅमॉव (ARTHUR ADAMOV, 1908-1970) यांची नाटके पहिल्यांदा रंगभूमीवर आली तेव्हा त्या वेळच्या प्रेक्षकांना ज्या प्रकारच्या नाटकांची सवय होती त्यापेक्षा ही कितीतरी वेगळी होती. या नाटकांत आखीवरेखीव कथानके नव्हती, की तर्कशुद्ध प्रेरणांनुसार वागणारे नायक नव्हते, किंवा सहज समजावी अशी भाषादेखील नव्हती. त्या प्रसंगी समीक्षकांनी सुरुवातीला लिहिलेल्या लेखांनी व नंतर त्यांच्या पुस्तकांनी प्रेक्षकांची समजूत वाढवली. जेव्हा बदल इतके आमूलाग्र असतात आणि झपाट्याने होत असतात तेव्हा रंगभूमीवर जे काही चाललेले असते त्याची यथातथ्य कल्पना देण्यासाठी समीक्षक हवे असतात. असे कार्य करणारे महत्त्वाचे समीक्षक होते शॉ, ब्रेश्त, पिरांदेलो, इलियट, डॉरेनमॅट, फ्रिश्क (MAX FRISCH), आयोनेस्को, मिलर (ARTHUR MILLER), सार्त्र. या समीक्षकांचे लेखन हे रंगभूमीविषयक अन्य लेखनास पायाभूत ठरले. समीक्षेच्या माध्यमातून ते प्रेक्षकांशी अधिकारवाणीने बोलत होते. समीक्षेचा इतिहास घडविणारे सर्व थोर समीक्षक हे जाणत होते की, प्रत्येक नवा नाटककार हा काहीतरी अशक्य वाटावे असे साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो. आणि त्यामुळेच समीक्षकांचीही प्रेक्षकांच्या संदर्भात काहीएक जबाबदारी असते.

समीक्षकाची जबाबदारी जशी लेखकाच्या संदर्भात असते तशीच ती प्रेक्षकांच्या संदर्भातही असते. समीक्षक नाटकाचे जे विश्व आहे त्याचे स्वागत करायला सिद्ध असतात. त्यांना त्या विश्वाचा स्पर्श घडू शकतो. रंगमंचावर

होणाऱ्या प्रयोगाचे स्वरूप ते खोलवर जाऊन जाणू शकतात. आणि त्या प्रयोगाचे अंतरंग उलगडण्याचे प्रशिक्षण, तेवढी बुद्धिमत्ता व संवेदनशीलता त्यांच्याजवळ असते. रंगमंचावरील सर्व प्रयोगांत वैचित्र्याचा व गूढत्वाचा एक घटक असतो. तो प्रेक्षकाला पूर्णत: आकलन होत नाही. मात्र बुद्धिमान व संवेदनशील अशी समीक्षा त्या प्रयोगाचा स्पर्श अनुभवू शकते व तो अभिव्यक्तही करू शकते. आणि ते वेगळे जग व प्रेक्षकांचे जग यांना जवळ आणणारी जागा शोधू शकते. निर्णय देण्याऐवजी उलगडा करण्यावर भर असणारे समीक्षक प्रयोगाचे गतिशास्त्र उकलून दाखवतात व आवश्यक तर प्रयोगाचा अर्थही समजावून सांगतात. एकाच वेळी नाटक व प्रयोग यांवर भाष्य करू शकणारे समीक्षक प्रेक्षकांना मार्गदर्शन करतात व त्यांची प्रतिसादक्षमता वाढवतात. अखेर कोणत्याही समीक्षेचा उद्देश आपले आकलन वाढविणे हाच असतो.

प्रेक्षकाचा नाट्यमंदिरातला सहभाग त्रिविध स्वरूपाचा असतो. निरीक्षण करणे, ऐकणे व नाट्यप्रयोग समजावून घेणे, असा. रंगमंचावर जे काही सादर होत आहे ते समजावून घेणे हेच प्रेक्षकाचे काम असते. त्यासाठी प्रेक्षकांनी रंगमंचावरील नाटकातील पात्रांशी समरस व्हायचे नसते. रंगमंचावरील व्यक्ती व तेथे घडणाऱ्या घटना या दोन्ही काल्पनिक आहेत आणि त्यांना आपण दिलेला प्रतिसाद हाही वास्तवात नसणाऱ्या गोष्टींनाच असतो हे ध्यानात घेणे महत्त्वाचे असते. रंगभूमीवर जे काही चालले आहे त्या प्रयोगातून जो अर्थबोध घडतो तो आपण म्हणजे प्रेक्षक समजावून घेतो. वास्तव जीवनातील अनुभव आणि रंगमंचावरील प्रयोगाचा अनुभव यांमध्ये असणारा फरक समजावून घ्यायला हवा. प्रेक्षकाचा नाटकाचा, रंगभूमीचा अनुभव हा भान येण्याचा, जाणिवेचा अनुभव असतो. अवेअरनेसचा अनुभव असतो. जर कुठल्याही नाटकाचा प्रयोग यशस्वी व्हायचा असेल तर त्याने आपली जाणीव वाढवली पाहिजे, विकसित केली पाहिजे व धारदार केली पाहिजे. किंबहुना, तोच त्याचा प्राथमिक उद्देश असतो. संहितेच्या आणि अभिनयाच्या ॲम्बिग्युइटीजमधून–संदिग्धतेमधून–भावजागृती होते. प्रयोगातील परस्परविरोध, दैवदुर्विलास, आश्चर्य, धक्का आणि बह्वंशी विरोधी अशा प्रतिमांद्वारे शिवाय जाणीवपूर्वक व अजाणता योजलेल्या अंतराच्या तंत्रामधून भावजागृती होत राहाते. प्रयोगरूपाने सादर होत असलेल्या सर्वश्रेष्ठ नाटकांची ही लक्षणेच म्हणता येतील. अशा प्रकारची अद्भुत भावजागृती घडवायची, की तीमुळे जे तोवर अपरिचित होते ते परिचित वाटू लागेल.

मूलत: रंगभूमीवर घडणारी कृती ही परिवर्तन घडवणारी असते. जीवनानुभव नाटकात परिवर्तित होतो, नाटक प्रयोगात परिवर्तित होते, नट व्यक्तिरेखांत परिवर्तित होतात. रंगभूमीचा अवकाश हा प्रयोगाचा, खेळाचा अवकाश होतो, खरा काळ हा नाट्यात्म काळात परिवर्तित होतो, कपडे हे वेषभूषेत आणि नाट्यगृहातील लोकसमूह हा प्रेक्षकांत. त्यामुळेच नाट्यगृह हे अनेकदा परिवर्तनाचे मंदिर म्हणून ओळखले जाते. रंगभूमीच्या संदर्भात जे जे काही असेल ते ते, त्याच्या त्याच्यात बदल हा गुंतलेला असतो. रंगभूमी बदलाशी परिवर्तनाशी निगडित असते. रंगभूमी ही एक अशी जागा असते, की ज्या ठिकाणी आपल्याला आपल्या मर्यादांचे भान उत्पन्न होते. कारण त्या ठिकाणी आपण आपल्यावाचून अन्य वास्तवांच्या शक्यतांची कल्पना करू शकतो. अगदी आरंभकाळापासून रंगभूमीने अशी एक व्यवस्था केली आहे, की तेथे आपल्या जीवनातील भूमिकांनी आपण बंदिस्त होत नाही, आपण त्यांच्या अतीत जातो. कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने आपण नव्या भूमिकांत, नव्या नात्यांत, नव्या परिस्थितीत, युगधर्मात, इतकेच नव्हे, ऐतिहासिक दृष्ट्या वेगळ्या काळातदेखील जाऊ

शकतो. रंगभूमीवरील अभ्यास हे आपल्या स्वप्नांचे सत्य असते. याहून आकर्षक ते काय असणार? प्रत्येक पिढीने ते किती आकर्षक असते ते दाखवून दिले आहे. रंगभूमीवरील विरोधाभास आपल्या आत्म्यांना मोठाल्या उड्या घेण्याचे आव्हान देत आले आहेत आणि आपण नाटकांना जात राहातो याचे कारण अशा प्रकारच्या उड्या आपल्याला घ्यायच्या असतात आणि तशा उड्या घेण्याची आपल्याला आवश्यकताही असते.

रंगभूमीवर नवनवे प्रयोग करणाऱ्या संस्था दिवसेंदिवस वाढतच आहेत आणि प्रयोगाची नवनवी क्षितिजेही त्या धुंडाळताहेत. नव्या पद्धती व तंत्रे उपयोगात आणण्याचा प्रयोग त्या करताहेत. नट व प्रेक्षक यांच्यात नवनवीन नातेसंबंध प्रस्थापित करण्याचे प्रयोग त्या करताहेत. नवनवे नाट्यप्रकार त्या विकसित करताहेत आणि महत्त्वाकांक्षी नाटककारांना त्यांची दृष्टी आणि कारागिरी/कला वाढवण्याची नवी संधी त्या उत्पन्न करताहेत.

रंगभूमीवरील घटनेत सहभागी होऊन आपण प्रेक्षक त्या जगातील नव्या नातेसंबंधात प्रवेश करतो आणि तसे करत असताना एका नव्या व पुन्हा नव्या झालेल्या, प्रगाढ व आनंददायी, सखोल व विस्तारित अशा आपल्या व आपल्या विश्वाच्या जाणिवेत येत असतो.

रंगभूमी ही कला आहे. आणि ती जीवनाचे प्रतिबिंब धारण करते. एकाच वेळी समग्र जीवन सामावून घेण्याचा ती प्रयत्न करीत नाही, तर जीवनानुभवाचा एक भाग, एक तुकडा घेऊन त्यावर ती प्रकाश टाकते. त्यामुळे कलेत स्पष्टता येते, सुव्यवस्था येते आणि जीवनात क्वचितच अनुभवाला येणारे सौंदर्यही येते.

कलेतील निवडीची प्रक्रिया अनेक प्रकारे होत असते. सर्व कलाप्रकार काही घटक वापरतात व काही बाजूला सारतात. उदा. संगीत हे वाद्ये आणि मानवी स्वर यांतून निर्माण होणाऱ्या ध्वनीवर लक्ष केंद्रित करते. चित्रकला केवळ दृश्य घटक उपयोगात आणते; रंग, आकार, आणि कॅनव्हासवर उमटेल असे डिझाइन. नृत्य मानवी देहाने संगीताच्या तालावर केलेल्या हालचालींवर लक्ष पुरविते. कलेतील काही प्रमाणातील शक्ती व परिणामकारकता ही निवडीवर अवलंबून असते.

कला ज्याद्वारे स्वत:ला साकार करते त्या द्रव्याला माध्यम असे म्हणतात. अशा प्रकारे ध्वनी हे संगीताचे माध्यम होय. रंगभूमीबाबत प्रयोग करणाऱ्यांनी साकार केलेली गोष्ट हे माध्यम असते. रंगभूमीवर व्यक्तिरेखा साकार करणाऱ्या नटनट्या या नाटक-रंगभूमीचा भाग असतात. हे प्रयोगकर्ते व प्रेक्षक यांच्यातील द्वंद्व हे विशेष प्रकारचे द्वंद्व असते. प्रयोगकर्ते दुसऱ्या व्यक्तींच्या भूमिका करीत असतात. या व्यक्ती नाटककाराने लिहिलेल्या मानवी गोष्टीचा एक भाग असतात. प्रयोगकर्ते व व्यक्तिरेखा हे जे मिश्रण आहे ते नाटक-रंगभूमीस इतर कलांहून वेगळे असे रूप देत असतात. नाटकातील कथेचा केंद्रबिंदू नेहमीच मानवी आस्था हा असतो.

नाटकाचे केंद्र नेहमीच मानवी अनुभव, मानवी आस्था असते; मग भले प्रयोगकर्ते प्राणिरूपे सादर करोत, अचेतन वस्तू सादर करोत किंवा अमूर्त कल्पना सादर करोत. नाटक/रंगभूमी हे असे क्षेत्र आहे की जेथील गुरुत्वाकर्षण शक्ती स्त्रीपुरुष असतात. तेच नाटकाचा गाभा असतात. बाकीचे सारे घटक नाट्यविश्वाच्या भोवताली असतात. रंगभूमीच्या केंद्रस्थानी अक्षरश: आणि आलंकारिक दृष्ट्या माणूसच असतो.

❖ ❖

नाट्यात्म समीक्षा (Dramatic Criticism)

Criticism : An evaluation and analysis of a play according to accepted aesthetic principles. Criticism differs from reviewing, in which a work is either praised or deprecated according to the personal taste of the reviewer. Respected drama critics through the years include Aristotle, John Drydan, and William Archer. (*NTC's Dictionary*)

Theatre Criticism : A type of criticism done mainly by journalists in immediate response to a particular production and published in the press or broadcast over radio or television.

This type of writing is very dependent on working conditions and the situation of the media. Since the turn of the century theatre writing has lost most of the space in the newspaper, which complicates analysis and evaluation. (*Dictionary of the theatre*)

Criticism : The popular image of a theater critic is a caustic writer who makes sharp, rapier-like thrusts at performers and playwrights. Some epithets of critics have become legendary. (p. 68)

The word criticize has at least two meanings. One, perhaps the most familiar, is "to find fault," and that is what we see in the comments above. But criticize also means "to understand and appraise", and this meaning is much more important for a theater critic. (p. 69)

Along with a strong background, a good critic should develop criteria by which to judge a play and a production. These criteria should take the form of a set of questions to be asked each time she or he attends a performance. (pp. 70, 71)

In judging a play or another theater event, critics frequently take one of two different approaches. The first approach could be called descriptive; that is, it attempts to describe as clearly and accurately as possible what is happening in a play or a performance. The second could be called prescriptive, meaning that the critic not only describes what has been done but offers advice or comments about how it should be done. (*Theatre Experience*, p. 72)

Criticism : In general, criticism endeavours to classify and evaluate experiences. In the creative process of theatre, the purposes of criticism are to describe the production for potential audiences and to articulate a public response for the theatre artists. Not really theatre makers and much more than theatregoers, critics serve an important function by bringing the two constituencies together or by keeping them apart. The evaluations of theatre critics can take the form of the

briefest recommendations and descriptions to the most detailed reflections and analyses.

Theatrical criticism refers to the more lengthy, reasoned, detailed commentaries written by recognized experts in the field of theatre and drama. Because their articles appear in weekly or monthly publications, theatre critics have more time for thoughtful analysis and insight. (*Theatrical Imagination*, pp. 391-392)

Criticism : There are two kinds of criticism for the theatre. Drama criticism comments on the written text from a literary and cultural-historical-theoritical perspective. Theatre criticism gives us a professional assessment of what we see onstage. Theatre criticism, or theatre reviewing, most often deals with plays-in-performance.

Present-day theatre criticism found in newspapers and magazines reflects the fact that we live in a consumer-oriented society.

Theatre criticism is more than appraisal. It is also an economic force (although many critics deny this fact). In the commercial theatre, theatre critics often determine whether a play will continue for months or close after opening night.(p. 349)

All audiences are critics by virtue of seeing a play performed and expressing opinions. We may like the play and not the performance; or like the performance and not the play; or like neither or both. We may even praise certain strong scenes or single out powerful performances by certain actors. It is generally agreed that audiences bring at least four viewpoints to their theatregoing experience : We relate to a play's human significance, its social significance, its artistic qualities, and its entertainment value, but not necessarily in any particular order. (*Theatre (A Way of Seeing),* pp. 349, 350, 351)

नाट्यात्म संहिता आणि त्यांचे रंगमंचावरील सादरीकरण यांचे विश्लेषण व भाष्य म्हणजे नाट्यात्म समीक्षा. ऐतिहासिक दृष्ट्या नाट्यात्म समीक्षेची सुरुवात ॲरिस्टॉटल, हॉरेस आणि लाँजायनस (LONGINUS) यांच्यापासून झाली. आणि तिचा पुन्हा उदय झाला तो इटालियन प्रबोधनयुगात लोडोविको कॅस्टेलवर्टोच्या (LODOVICO CASTELVERTRO) १५७० मधील ग्रंथापासून. त्या काळानंतर नाट्यसमीक्षेने अनेक रूपे धारण केली. नाट्यशास्त्र या संज्ञेच्या नावाने ही नाट्यसमीक्षा वेगवेगळ्या परिप्रेक्ष्यांत केली गेली. तिच्यावर काळाचा व स्थळाचा बराच परिणाम झाला. परंतु मूलत: मर्यादित प्रश्नांवर ती आपले लक्ष केंद्रित करीत होती.

(१) रचना (कथानक) : कारणपरंपरा विरुद्ध योगायोग यांचे प्रश्न, इ.;

(२) व्यक्तिरेखा आणि वर्तन : रुबाब/प्रतिष्ठा विरुद्ध परिस्थिती/पर्यावरण व आनुवंशिकता;

(३) नाट्यप्रकार : रूपाची विशुद्धता विरुद्ध मिश्रण/भेसळ/संकर;

(४) शैली : वास्तववादी, आविष्कारवादी, महाकाव्यात्म, इत्यादी;

(५) संकेत : (संहितेचे, प्रयोगाचे, निर्मितीचे);

(६) अनेक – केंद्री/रूपधारी सादरीकरण;

(७) अभिनय आणि अभिनयसिद्धान्त;

(८) दिग्दर्शन व संहितेचा अन्वयार्थ;

(९) स्वागत;

(१०) सामाजिक कार्य.

अलीकडे स्त्रीवादी नाट्यसमीक्षेने नाटक व रंगमंच या दोहोंचे पुनर्मूल्यमापन लिंगभावाच्या (जेंडरच्या) आधारावर, त्या परिप्रेक्ष्यातून केले आहे. उदा. ॲड्रिनी रिच (ADRIENNE RICH).

वृत्तपत्रांत छापून येणारी नाटकांची परीक्षणे ही काही खरी नाट्यसमीक्षा नव्हे, परंतु वृत्तपत्र वाचणाऱ्या प्रेक्षकवर्गासाठी नाटकाच्या सुरुवातीच्या प्रयोगाचे बहुधा टीकापर स्वरूपाचे परीक्षण. ही परीक्षणे वरवरची असतात आणि घाईघाईत लिहिलेली असतात. परंतु आर्थिक व्यवहाराच्या दृष्टीने या नाट्यप्रयोगाने किती यश मिळवले आहे त्याकडे याचे विशेष लक्ष असते. उलट, अगदी *स्पेक्टॅटर* (१८ वे शतक), जॉर्ज बर्नार्ड शॉपासून आजच्या काळापर्यंत अनेक महत्त्वाच्या वृत्तपत्रांतील व मासिकांतील परीक्षणे पत्रकारांनी दीर्घ अनुभवाच्या आधारे व विचारपूर्वक लिहिलेली आहेत. ही परीक्षणे गुणवान स्वरूपाच्या अभिनयास, दिग्दर्शनास व नाट्यलेखनास चांगली मार्गदर्शक ठरू शकतात.

❖ ❖

नाटकाची भाषा

Dramatic Language : If we consider dramatic writing overall, apart from period and gnre, we can speak of a dramatic language that is distinguishable from other languages : filmic, literary, poetic, etc. According to Larthomas : "We can speak ...of dramatic language presuming rightfully, that very different plays use the same language, one which, accordingly, has a series of universal characters despite differences in form, period and effect." Based on *effectiveness*, this language possesses the features that LARTHOMAS seeks out in dramatic text (not in productions) and VINAVER tracks in *Ecritures dramatiques* as acting language"

The inverse tendency exists as well, whereby dramatic language becomes a stage language that includes, according to LEMAHIEU, the staging (directing) and even the spectator's reception : dramatic language is the composition of the text, from its directing, field out and rewritten by the spectator's creative projection, decipherer of the art of theatre as he bends to the sofisticated task of decoding the signs deployed on stage.

We think it preferable to maintain a distinction between dramatic language (or dramatic writing), as we read it in the text, and stage language (or stage writing) as it is realised on stage by a director for a spectator. (*Dictionary of the Theatre*)

नाट्यात्म कृती अभिव्यक्त करणे आणि व्यक्तिरेखेला मूर्त रूप देणे हे नाटकाच्या भाषेचे मुख्य कार्य असते. दैनंदिन जीवनात आपली सदसद्विवेकबुद्धी आपल्या भाषेतून व्यक्त होते आणि त्यातून आपले व्यक्तित्व निश्चित होते. इतर व्यक्तींचे मोजमाप करताना हेच तपासले जाते. ज्या माणसांच्या बोलण्यात दर दोन वाक्यांमागे शिव्या येतात त्यातून त्यांच्याजवळ भाषाच नाही, कल्पनाशक्तीही नाही हे आपल्याला समजते. राजकारणी लोक उठताबसता जे काही बोलतात त्यावरून त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील सार्वजनिक असणे उमगते आणि त्या सार्वजनिक जीवनात वावरणाऱ्या व्यक्ती आहेत हे ध्यानात येते. ते सदैव भाषण देताहेत असेच त्यांच्या बोलण्यावरून वाटत राहाते. माणसे बालिश आहेत, प्रवचन देणारी आहेत किंवा उठवळ आहेत हे त्यांच्या भाषेमधूनच ध्यानात येते. जे नित्य जीवनात आढळते तेच नाटकाच्या भाषेच्या बाबतीतही – नाटकातील व्यक्तिरेखांच्या भाषेबाबतही – खरे आहे. त्यांच्या भाषेतूनच त्या नाटकातील घटनांशी–नाटकाच्या कथानकातील घटनांशी–आपल्या असण्याचे नाते जोडत असतात आणि स्वत:ला प्रकट करीत असतात.

उदा. *ऑथेल्लो* नाटक घेतले तर, ऑथेल्लोच्या भाषेतील बदल हा त्याच्या स्वत:मधील बदल सुचवीत असतो. (तेच सुधाकराचे आहे. 'रामलालचे कार्टे' आणि सिंधूवरचे प्रेम. तेच *नटसम्राट* च्या भाषेचे–गणपतराव बेलवलकरांच्या भाषेचे.)

नाटकातील पात्रांची कृती, त्यांचे वागणे हे त्यांनी जाणीवपूर्वक केलेल्या निवडीवर आधारित असते. त्यांनी केलेली निवड ते पात्र योजत असलेल्या भाषेमधून अभिव्यक्त होत असते. सर्व नाटक हे कृतिसंबद्ध असते आणि या कृतींना जर अर्थ प्राप्त व्हावयाचा असेल तर त्या कृती या काय करावयाचे यासंबंधीच्या निर्णयामधून निष्पन्न व्हाव्या लागतात. पात्रांनी केलेली जी निवड असते ती निर्णायक असते. नाटकाला ती एक समग्र गती (ऑर्ग्नॅनिक मूव्हमेंट) देत असते आणि साम्र्याने गतिमान होणारी कृती हे नाट्यात्म कृतीचे सारभूत लक्षण म्हणून सांगता येते. रंगमंचावर घडणाऱ्या नाटकातील घटना या काही कशातरी, किंवा कुठलाही क्रम न पाळता घडत नाहीत. शेक्सपिअरच्या नाटकातले प्रवेश हे योग्य क्रमानेच सादर व्हावे लागतात. ते जर वेगळ्या प्रकारे सादर झाले तर निरर्थक ठरतील. नाटकाच्या दृष्टीने अर्थपूर्णता लाभेल अशा प्रकारे व्यक्तिरेखांनी जाणीवपूर्वक घेतलेल्या निर्णयांना भाषेच्या पातळीवर आविष्कृत करणे हे नाटकातील भाषेचे कार्य असते. उदाहरणार्थ ईडिपसने रंगमंचावरून निघून जाऊन आपले डोळे फोडून घेणे हे पुरेसे नसते. त्याच्या अंधत्वाला जर अर्थ प्राप्त व्हावयाचा असेल तर आपल्याला तो असे का करतो ते समजायला हवे. तसेच त्याच्या या कृतीचे कोणते परिणाम होतील तेही समजायला हवे. हा अर्थ केवळ भाषेमधून प्राप्त होत असतो, प्राप्त होऊ शकतो. जी जाणीव नाट्यात्म कृती निर्णायक ठरवत असते त्या जाणिवेचे विकसन, त्या जाणिवेची हालचाल व त्या जाणिवेची लय हे सारे काही नाटकाच्या भाषेमधून सांगितले जाते. नाटकाचे कथानक हे व्यक्तिरेखा ज्या निवडी करतात त्यांतून निश्चित होत जाते. आणि व्यक्तिरेखा जी भाषा वापरतात त्या भाषेमधून त्या निवडींचा अर्थ आपल्याला समजत असतो. भाषेच्या विभिन्न छटांमधून-सूर, ध्वनी, प्रतिमासृष्टी, रचना-आपल्या निवडींचा सुरचित क्रम समजतो आणि त्यांच्या साम्र्यामधून नाटकाचे कथानक घडते.

ज्या वेळी आपण नाट्यात्म लेखनाचा विचार करू लागतो, तेव्हा नाट्यात्म भाषा ही चित्रपटाची भाषा, वाङ्मयाची भाषा, काव्याची भाषा यांहून वेगळी मानू शकतो. लार्थोमस (LARTHOMAS) म्हणतो त्याप्रमाणे ''योग्य प्रकारे जर गृहीत धरले तर काळ आणि परिणाम यांमध्ये फरक असूनही अगदी वेगवेगळी नाटके सारखीच भाषा वापरतात. या भाषेत अनेक सार्वत्रिक विशेषांची मालिका असते.'' परिणामकारकतेवर आधारित या भाषेच्या ठायी नाट्यात्म संहितेत असणारे अनेक घटक लार्थोमसला आढळले आहेत आणि विनावेरने (VINAVER) ते अभिनयाच्या भाषेत शोधले आहेत.

याउलट प्रवृत्तीही आढळते. या प्रवृत्तीनुसार नाट्यात्म भाषा ही रंगमंचाची भाषा बनते. लेमॅहियू (LEMAHIEU) च्या मतानुसार रंगमंचीय भाषेत, प्रयोग बसवण्याचा (म्हणजे दिग्दर्शनाचा) आणि प्रेक्षकांच्या आकलनाचा दोहोंचाही अंतर्भाव असतो. ''नाट्यात्म भाषा ही अगदी तिच्या दिग्दर्शनापासून, प्रेक्षकाच्या निर्मितिशील प्रक्षेपाने पुनर्लिखित झालेली संहितेची रचना असते. रंगमंचावर योजलेल्या चिन्हांचा चिन्हभंग करून त्यांचा अर्थ लावण्याचे आदबशीर कार्य प्रेक्षक करीत असतो.''

जी आपण संहितेत वाचतो ती नाट्यात्म भाषा (वा नाट्यात्म लेखन) आणि दिग्दर्शकाने प्रेक्षकासाठी मूर्त केलेली रंगमंचीय भाषा (वा रंगमंचीय लेखन) यांमध्ये आपल्याला फरक जाणवत असतो.

❖ ❖

शब्दकळा (Diction)

Diction : The fourth of Aristotle's Six Elements of Drama, it means both the word choices made by the playwright and the enunciation of the actors delivering the lines. (*NTC's Dictionary*)

ॲरिस्टॉटलने शोकांतिकेच्या घटकांपैकी शब्दकळा या एका घटकाकडे अधिक लक्ष पुरविले आहे. शब्दकळा असे म्हणताना तो शब्दांच्या जाती, बोलण्याचे विभाग, त्यांचे प्रत्येकाचे कार्य आणि त्यांची वाक्यरचनात्मक नाती, लेखनशैली आणि रंगमंचावरील प्रस्तुतीकरण यांचा उल्लेख करतो. एकंदरीतपणे तो शब्दकळा व विचार या दोहोंचा अंतर्भाव वक्तृत्वाच्या वर्गात करतो.

१) वक्तृत्वाकडून लयबद्धतेकडे (From Rhetoric to Declamation)

अ. आर्केइक, अठराव्या शतकाच्या अर्थाने शब्दकळा याचा अर्थ शब्दयोजना करण्याचा आणि वाक्प्रचारांची योजना करून एक संहिता सिद्ध करण्याचा मार्ग. यासाठी कल्पनांची वा शब्दांची विशिष्ट रचना करावी लागते. चांगली काव्यात्म शब्दकळा विशिष्ट काव्यात्म शब्दांची निवड आणि शैली गृहीत धरते. शब्दकळेचे दोन प्रमुख प्रकार आहेत; कथनात्म (कथनपर काव्य) आणि नाट्यात्म भाषणाची अनुकृती.

आ. गद्यातील असो वा काव्यातील, संहिता कशी उच्चारली जाते त्याशी शब्दकळेचा संबंध असतो. सुयोग्य उच्चारणासह, सुयोग्य सुरात आणि लयीत एखादी संहिता (पाठ) म्हणण्याची पद्धती. शब्दकळेचे रूप काळानुरूप पालटते, सर्वात व्यापक असा निकष म्हणजे ती वास्तववादी आहे की कलात्म (वृत्तबदलांनी युक्त किंवा लयबद्ध अशी शब्दकळा). किंबहुना, संहितेची शब्दकळा ही ध्वनी व संवेदना यांत फिरत असते, याचा अर्थ, उत्स्फूर्त आक्रोश (मानसशास्त्र) आणि वक्तृत्वपूर्ण संरचना (वाङ्मयीन साधने).

शब्दकळेचे दोन प्रकार (Two kinds of Diction)

२) निसर्गवादी शब्दकळा आणि ३) कलात्म शब्दकळा असे शब्दकळांत दोन परस्परविरुद्ध प्रकारचे भेद केले जातात.

निसर्गवादी शब्दकळा सांगीतिक लय सांभाळेल, जे 'स्वाभाविक/नैसर्गिक' असेल त्यावर भर देऊन अगदी जमिनीवरील (डाउन टु अर्थ) दैनंदिन पद्धतीचा आविष्कार साधेल. ज्या वेळी नट आपली भूमिका वठविताना व्यक्तिरेखेच्या भावनांचे भाषिक परिणाम व्यक्त करील त्या वेळी हे शक्य होईल. रोलांड बार्थ्सने (ROLAND G…RARD BARTHES) ही भूमिका बूर्ज्वा पद्धतीची-शोकांतिकेचा बूर्ज्वा पद्धतीने अन्वयार्थ लावणारी आहे असे म्हणून तीवर टीका केली आहे. ''बूर्ज्वा नट अखंडपणे भाषेच्या प्रवाहात हस्तक्षेप करतो. शब्द बाहेर काढतो, परिणाम थोपवतो, तो आता जे म्हणतो आहे ते महत्त्वाचे आहे हे सातत्याने चिन्हांकित करतो आणि या सर्वाला काही एक छुपा अर्थ आहे असे सुचवतो. यालाच संहिता बोलणे असे म्हणतात.''

कलात्म शब्दकळा ही बोलावयाची जी संहिता असते, तिची लयबद्ध रचना स्वीकारते. या प्रकारची

शब्दकळा आपली कलात्म मुळे लपवीत नाही. दैनंदिन भावनापूर्ण भाषा आणि वृत्तबद्ध/आलंकारिक योजना दूर ठेवल्या जातात. नट वास्तववादी भावनांची आपल्या भाषणामधून वास्तववादी भावनांच्या मालिकेमधून नक्कल करीत नाही. उलट आपल्या अभिनयाची वक्तृत्वपूर्ण चौकटीत रचना करतो. संहितेच्या शब्दरचनेच्या प्रदर्शनामधून नेहमी 'डिस्कर्सिव्ह' आणि 'मानसशास्त्रीय' यांच्यात विरोध असतो हे पत्करून.

या प्रकारची शब्दकळा सांभाळून नेणे/घेणे हे अगदी अवघड असते. कारण त्यासाठी एकंदर समग्र प्रयोगाची शैली आधारासाठी असावी लागते. नकलेला दिलेला नकार, रंगभूमीकरण (थिएट्रिकॅलिटी), काही साधनांचे अपरिचितीकरण, निश्चितपणे कृत्रिम (परंतु विडंबनाच्या स्वरूपाचे नसलेले) वातावरण. निसर्गवाद बाजूला ठेवून अनेक जण या मार्गाचा स्वीकार करतात. अशा रीतीने ते काही प्रमाणात संहितेची अधिकृतता साध्य करतात आणि त्याविषयी जे काही वाटते ते 'बोलतात'. संहितेमधून काही विशिष्ट शब्द वा वाक्प्रयोग वेगळे काढून नट कोणत्या अर्थाला अग्रक्रम द्यायचा, त्याने संबंधित व्यक्तिरेखेशी वा संभाषिताशी कोणते शारीर नाते प्रस्थापित केले आहे ते सर्व सुचवतो. अशा रीतीने तो वाक्याची वास्तुकला आणि त्याचा इतिहासबाबतचा आत्मनिष्ठ दृष्टिकोण प्रकट करतो.

४) शब्दकळा व अन्वयार्थ (Diction and Interpretation)

शब्दकळेला एरवी असणारा तांत्रिक पद्धतीचा सादरीकरणाच्या मार्गाच्या अर्थापेक्षा नाटकाच्या प्रयोगाच्या संदर्भात वेगळा आणि खोल अर्थ लाभतो. संहितेला शब्दश: प्राप्त झालेला अर्थ आणि तिच्या अन्वयार्थामुळे लाभणारा अर्थ यांच्या जंक्शनवर नटाची शब्दकळा उदय पावते. ती संहितेच्या संभाव्य अर्थांना ध्वनी (व्हॉइस) आणि शरीर देत असते. या प्ररिप्रेक्ष्यातून पाहिले म्हणजे नाटककार व दिग्दर्शक यांचा अंतिम प्रवक्ता नटच असतो. कारण तो रंगमंचावरून बोलत असताना एकीकडे संहिता उच्चारत असतो व त्याचबरोबर त्याला जे काही म्हणायचे असते ते तो त्याच्या शरीरामार्फत पोचवतही असतो. एल. ज्युवेट (LOUIS JOUVET) याने म्हटल्याप्रमाणे ''नाटककाराची संहिता ही नटासाठी एक शारीर ट्रॅन्सक्रिप्शन असते. तिचे साहित्यिक संहिता असणे हे संपून जाते.'' शब्दकळा ही वाक्याला जीवन प्रदान करते आणि ज्युवेटच्या मतानुसार वाक्य हे भावनेतून येण्यापेक्षा शब्दकळेतून जिवंत होऊन यायला हवे.''

संहितेचा अंतिम प्रवक्ता म्हणून नट जे काही बोलत असतो त्यासंबंधी भूमिका घेत असतो, ती नाटककाराने गृहीत धरलेल्या अर्थाशी समरूप असेल किंवा नसेल. जसे वाक्यामध्ये उच्चारणापेक्षाही उच्चारणाच्या कृतीला 'अखेरच्या शब्दा'चा अर्थ असतो, तसेच शब्दकळा ही हॅर्म्युनिटिक कृती असते. ती संहितेवर काहीएक व्याप्ती (व्हॉल्युम), मौखिक रंग, कॉर्पोरॅलिटी आणि मोडलायझेशन लादत असते. संहितेच्या अर्थालाही सर्व जबाबदार असतात. संहितेला काही एक लय प्राप्त करून देऊन, त्याचा सातत्ययुक्त वा व्यत्यययुक्त प्रवाह ठेवून, शरीराचे आघात आणि अपघात संहितेला उसने देऊन नट एक 'गोष्ट' रचतो व घटनांसंबंधी स्वत:ची भूमिका घेतो. हे हावभाव व मौखिक उच्चारण संहितेला गतिशास्त्र व सूर देत असते.

❖ ❖

नाट्यनिर्मितीमधील अचेतन घटक

नाट्यात्म कृतीला प्राप्त होणाऱ्या अंतिम रूपात नाटकाच्या निर्मितीशी संबंधित असे सर्व घटक–नेपथ्य, प्रॉपर्टी, वेषभूषा, प्रकाशयोजना, ध्वनियोजना, संगीत आणि नटांची रंगमंचावर घडणारी हालचाल व त्यांची एकंदर व्यवस्था–सहभागी असतात. नाट्यात्म कृतीच्या अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने उपर्युक्त प्रत्येक घटक हे अर्थपूर्ण साधन असते.

पूर्णपणे रिकामा रंगमंचदेखील अर्थाची अभिव्यक्ती करीत असतो. सॅम्युएल बेकेटच्या *वेटिंग फॉर गोदो*मधील रंगमंच म्हणजे केवळ एक नापीक, उजाड माळ आहे. त्यावर फक्त एक झुडूप आहे. नाटकाच्या पहिल्या भागात त्या झुडुपाला पाने नाहीत आणि दुसऱ्या भागात चारपाच पाने फुटली आहेत. हा सगळा सेट–हा सगळा देखावा–त्या व्यक्तिरेखांच्या आयुष्यातील रटाळ, कंटाळवाण्या एकटेपणाबद्दल खूप काही सांगून जातो. जो येईल न येईल अशा गोदोची वाट पाहात एकत्र बसलेल्या अंगाचे मुटकुळे केलेल्या अशा त्या दोघांचे वरवर तरी असंगत (ॲब्सर्ड) अशा विश्वातले ते वाट पाहाणे त्यांच्या आयुष्यातल्या वैराणपणाची अभिव्यक्ती आहे. त्या थोड्याशा पानांचे दिसणे हे काही एका मर्यादित वाढीचे सूचन आहे, नाटकाच्या वाट पाहाण्याच्या कृतीमधले.

प्रकाशयोजना ही रंगमंच उजळून टाकते. पण तेवढेच नाही, तर ती भावावस्था (मूड) व वातावरण यांचीही निर्मिती करते. व्यक्तिरेखेतील अर्थपूर्ण बदलांचे व कथानकाच्या विकसनाचे ती दर्शन घडवते. याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे *घोस्ट* नाटकातील उगवत्या सूर्याचा प्रकाश आणि नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशातील उद्बोधन.

रंगभूषा/वेषभूषा ही नाटकाचा काळ तसेच पात्राचे/व्यक्तिरेखेचे समाजातील स्थान यांचा बोध घडवते. याचबरोबर व्यक्तिरेखांच्या स्वभावधर्मांचा आणि त्यांच्यातील परस्परनात्यांचीही जाणीव करून देते. वेषभूषा (नाट्यात्म) कृतीही अभिव्यक्त करते. उदा. *नटसम्राट*मधील गणपतराव बेलवलकरांची वेषभूषा. जे वेषभूषेबाबत तेच निर्मितीमधील अन्य अचेतन घटकांबाबतही म्हणता येईल. ते घटक अनेक कार्ये करीत असतील, परंतु अंतिमत: कथानक, व्यक्तिरेखा व भाषा यांच्याशी अर्थपूर्ण नाते जोडून नाटकावर नियंत्रण करणाऱ्या नाट्यात्म कृतीचा आविष्कार या घटकांद्वारे घडवला जातो.

नाटकाची कृती ही नाटकामागील प्रेरणा, नाटकामागील हेतू असते. कालिक पातळीवर नाटकातील हालचालीवर (नाटकाचे) नियंत्रण करणारी ती शक्ती असते. नाट्यात्म कृती ही आंतरिक प्रक्रिया असल्यामुळे ती कधीच थेटपणे अनुभवता येत नाही. कथानकातील घटना, पात्रांचे स्वभाव, बोलली जाणारी भाषा आणि निर्मितीच्या वेळी योजलेल्या वेगवेगळ्या तांत्रिक युक्त्या या आविष्काराच्या बाह्य रूपांतून आपण ती अनुभवत असतो. हे सगळे नाट्यात्म कृतीचे आविष्कार असतात. ॲरिस्टॉटलने सांगितल्याप्रमाणे ही सर्व साधने आहेत, त्यांच्यामार्फत कृती आविष्कृत होते आणि तिचा बोधही घडतो.

नाटककार आपण जे कधीही अनुभवलेले नसेल असेही काही आपल्या नाट्यकृतीतून सादर करतो आणि जेव्हा रंगमंचावर घडणारा तो प्रयोग आपण पाहातो तेव्हा त्यावर आपला विश्वास बसतो. अगदी हॅराल्ड

पिंटरसारख्या (HAROLD PINTER) नाटककाराचा अनुभव आपल्याला जे देऊन जातो ते नाटकाचे आपले आकलन वाढवते. याचा अर्थ जे जे म्हणून आपण पाहू ते ते सारे आपल्याला उमगले असेल असा नाही; परंतु त्या नाटकाचे वेगवेगळे प्रयोग होतात, वेगवेगळे नट-दिग्दर्शक ते सादर करतात, वेगवेगळे समीक्षक त्याची समीक्षा करतात, त्या नाटकाचे वेगवेगळे अन्वयार्थ लावले जातात आणि या अन्वयार्थांतून आपल्याला जे पहिल्या दर्शनात उमगले नव्हते ते नाटकाचे आंतरिक सामर्थ्य आपल्याला आकलन होते.

❖ ❖

पर्यावरणीय रंगभूमी (Environmental Theatre) : १

Environmental Theatre : In 1968, Richard Schechner, having examined various contemporary practices, including those on the "poor" theatres, sought to describe the conventions of an approach to performance that he labeled "environmental theatre." Some of these conventions concern the performance space. "The event can take place either in a totally transformed space or in a 'found' space", Schechner wrote. In other words, space may be adapted to make it appropriate to the action, or a suitable space not requiring alteration may be found (for example, a production depicting war as a game might be performed in a gymnasium or on a playground). "All the space is used for performance; all the space is used for the audience." That is, the way in which the total space can be used is entirely flexible; any part of the space may be used by performers or spectators, may be intermingled.

Other conventions relate to what is performed : "A text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no text at all." Unlike traditional performances (which seek to embody a pre-existing dramatic text), in environmental theatre, performance takes precedence over text and may be entirely improvisational, leaving no text behind once the performance ends. During a performance, "focus is flexible and variable"-that is, a production need not be∑shaped by the assumption (typical of traditional theatre) that all spectators must be able to see the same thing at the same time. Instead, several scenes may be going on simultaneously in various parts of the space, spectators, are free to choose which they will watch.

Environmental theatre blends catagories long treated as distinct during performance : acting space and nonacting space (stage and auditorium); performer and spectator; text and performance; sequentiality and simultaneity. It challenges conventions long considered necessary to effective theatrical production and enjoyable audience experience, suggesting how easy it is to confuse the theatre's essence with its prevailing conventions. (*The Essential Theatre*, pp. 265, 266, 267)

Environmental Theatre : A term coined by the American Richard Schechner in 1968 to refer to the non-frontal, spectator-in corporative theatre he was then creating with the Performance Group. Although the term was new, the concept could be traced to the processional and church-based productions of medieval theatre in Europe, as well as many forms of traditional Asian theatre and various folk performances. Whereas most representational theatre creates a frontal or oppositional relationship between the stage and auditorium-and creates an esthetic distance through an implicit

or explicit separation of peformer and spectator space - environmental theatre seeks to incorporate the spectator in some way within the performance and to diminish the sense of aesthetic distance. As a general rule, environmental theatre can be defined as any form of theatre in which a spectator cannot apprehend the total performance space within the normal frontal lines of vision. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Vol.I*)

Environmental Theatre : A contemporary term coined by Schechner to mean a practice intended to establish a new stage-audience relationship, to consider the audience in terms of distance or closeness, to minimise the distinction between stage and audience and to reduce the points of view and tension in the performance. Environmental theatre transcends the separation between life and art, uses the space shared by actors and spectators, plays in found species and multiplies focalization points without privileging actors over space, words over performance. (*Dictionary of the Theatre*)

अवन्त गार्द रंगभूमीची एक शाखा असणारी पर्यावरणीय रंगभूमी हा प्रेक्षकांचा अवकाश आणि नटांचा/अभिनयाचा अवकाश अशा स्वरूपाचा भेद नष्ट करण्याच्या उद्देशाने केला गेलेला एक प्रयत्न होय. सादरकर्ते आणि प्रेक्षक यांच्यातील आंतरक्रियांकडे अधिक लवचीक दृष्टिकोणातून पाहावे, प्रयोगाकडे एकाच एका पारंपरिक दृष्टीने पाहाण्याऐवजी बहुविध दृष्टींनी पाहावे अशा भूमिकेतून या प्रकारच्या रंगभूमीची निर्मिती करण्यात आली.

पर्यावरणीय रंगभूमी ही रिचर्ड शेकनर याने निर्माण केलेली रंगभूमीविषयक समकालीन संज्ञा. रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यात रूढ नात्यांपेक्षा एक वेगळे नवे नाते प्रस्थापित करण्याच्या उद्देशाने ही परिभाषा योजिली गेली आहे. प्रेक्षकांचा विचार दूरत्व वा निकटत्व या परिभाषेत करावा, रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील तुलना कमीतकमी व्हावी, आणि प्रयोगातील दृष्टिकोण व ताण कमीत कमी व्हावा हा या रंगभूमीच्या निर्मितीमागील हेतू होय.

पर्यावरणीय रंगभूमी ही जीवन आणि कला यांच्यातील वेगळेपणाच्या अतीत जाते. नट आणि प्रेक्षक यांनी वाटून घेतलेला अवकाश उपयोगात आणते. मिळालेल्या जागेचा प्रयोगादाखल उपयोग करते आणि नटांना अवकाशाहून अधिक, शब्दांना सादरीकरणाहून अधिक, विशेषाधिकार बहाल न करता नाट्यप्रयोगाचे केंद्रबिंदू वाढविते.

कोणत्याही रंगभूमीविषयक घटनेत प्रेक्षक, सादरकर्ते, संहिता, संवेदना उत्तेजक, वास्तुशास्त्रात्मक जोडणी (किंवा तिचा अभाव), निर्मितीची साधने, तंत्रज्ञ आणि नाट्यगृहाचा कर्मचारीवर्ग या सर्वांचा समावेश असतो. या घटनेचा पल्ला नॉन्मॅट्रिक्स्ड सादरीकरणापासून ते अत्यंत पारंपरिक रंगभूमीपर्यंत असतो. म्हणजे योगायोगपूर्ण घटना आणि आंतरमाध्यम इथपासून तो नाटकांच्या निर्मितीपर्यंतच्या सर्व गोष्टी यात येतात. रंगभूमीवर घडणाऱ्या घटनांच्या सातत्यात घटना एकीत दुसरी मिसळत असतात.

याची आखणी अशी मांडता येते : अशुद्ध जीवन ते विशुद्ध कला, सार्वजनिक घटना-आंतरमाध्यमे

(हॅपनिंग्ज)–पर्यावरणीय रंगभूमी–पारंपरिक रंगभूमी हा एक संपूर्ण पल्ला आहे. त्यात म्हणजे समग्रच्या समग्र रंगभूमीच्या व्याख्येत कला आणि जीवन यांतील पारंपरिक तुलनेला कुठलेही सौंदर्यशास्त्रीय कार्य उरत नाही. या सातत्यामध्ये एकमेकांत मिसळलेले, एकरूप होऊन गेलेले काहीही असू शकते. आणि त्यामध्ये म्हणजे उदा. *हॅम्लेट* या नाटकाची पारंपरिक निर्मिती आणि पेंटॅगॉनवर नेलेला मोर्चा किंवा ॲलन कॅप्रोची (ALLAN KAPROW) स्वयंसेवा (सेल्फ सर्व्हिस) यांत परस्परविरोध असतो. हे नवे सौंदर्यशास्त्र आंतरक्रिया आणि परिवर्तन यांच्या पद्धतींवर उभारलेले असते. सुसंगत, तर्कसंगत, समग्रतेच्या क्षमतेवर परस्परविरोधी अंगे सामावून घेतली जातात. या संदर्भात स्वतंत्र व्यवस्थांची स्पर्धा एकाच सौंदर्यात्म चौकटीत घडावी असे शब्दप्रयोग रिचर्ड वेन्स्टीन (RICHARD WEINSTEIN) या न्यूयॉर्कच्या आयोजकाने योजले आहेत. कॅप्रो याहून अधिक तार्किक पवित्रा घेऊ शकतो. म्हणजे चौकट दूर लोटून किंवा वेगवेगळ्या चौकटी स्वीकारून, जसा काही प्रेक्षकांचा व सादरकर्त्याचा परिप्रेक्ष्य असेल त्यानुसार. चौकटी एका सादरीकरणातदेखील बदलू शकतात. *इफिजिनिया ट्रॅन्स्फॉर्म्ड*चा (*Iphigenia Transformed*) १९६६ साली फायर हाऊस रंगभूमीवर जो शेवट झाला तो पाहाता जे काही सुरू झाले होते त्यात पूर्णपणे बदल होऊ शकतो. *इफिजिनिया ॲलिस*च्या (*Iphigenia Aulis*) सादरीकरणात सगळा प्रेक्षकवर्ग सामील झाला होता आणि तो सर्व कार्यक्रम अनेक तास चालला होता.

रंगभूमीची घटना ही अतिशय व्यामिश्र सामाजिक विणीची घटना असते. अपेक्षांचे आणि कर्तव्यांचे, दायित्वांचे ते एक जाळेच असते. उत्तेजकांचा विनिमय मग तो संवेदनानिष्ठ असेल, वा कल्पनाजनिक असेल, किंवा दोन्ही असेल, रंगभूमीचे ते मूळ असते. आता रंगभूमीवरील विनिमय आणि साध्या कुठल्याही समारंभातील संभाषण ही वेगळी कशामुळे ठरतात हे औपचारिकपणे नेमकेपणाने सांगणे अवघड आहे. एखादा असा म्हणू शकेल की, रंगभूमी ही अधिक नियमबद्ध असते, ती रूपरेषा किंवा एखादी संहिता अनुसरत असते; तिची तालीम होत असते. तर मायकेल कर्बी (MICHAEL KIRBY) असे म्हणेल की, नेहमीच्या सामाजिक देवघेवीपेक्षा रंगभूमी स्वत:ला अतिशय सुव्याख्य स्वरूपात सादर करते.

रंगभूमी ही पारंपरिक संहिता आणि सादरकर्त्यांचा संघ यांचे मीलनस्थान आहे, असे ग्रोटोवस्कीने म्हटले आहे. ''मी विस्पिन्स्कीचे *ॲक्रोपलिस* (*Akropolis*) केले नाही. आमच्या दृष्टीने ज्यांना काही महत्त्व नव्हते असे संहितेतले भाग आम्ही गाळले. ज्या भागांशी आम्ही सहमत होऊ शकत नव्हतो किंवा असहमतही होऊ शकत नव्हतो असे ते भाग होते. आम्हांला नवे नाटक लिहायचे नव्हते, आम्हांला फक्त स्वत:ला सामोरे जायचे होते.'' अमेरिकन राजकीय नाटकाची चळवळ खरोखर कडव्या प्रतिकारामधून उभी राहाते. चित्रपटांमध्ये सर्वांची सोडवणूक सगळे बंद करण्याने होते. राजकारणात विरोध उंचावला जातो, कशाचीच सोडवणूक होत नाही. परिवर्तन घडवून आणण्यासाठी प्रतिकाराची दीर्घ साखळी ही आवश्यक असते. बर्मिंगहॅमचे रस्ते आणि पेंटॅगॉनच्या पायऱ्या या दृश्य अशा सीमारेषा आहेत. परस्परविरोधी शैलीविशेष, खळबळीची विशेष ठिकाणे अशी दोन्ही बाजूंनी तीव्रतेने क्रियाशील असतात. त्यामुळेच ग्रोटोवस्कीच्या व्यक्तिगत प्रतिकाराला सामाजिक झगड्याचे रूप लाभते. मध्ययुगीन उत्सव आणि प्रबोधनकालीन गिल्ला यांच्या मुकाबल्यामधून ज्याप्रमाणे एलिझाबेथकालीन रंगभूमी उदय पावली त्याप्रमाणे अशा परिस्थितीत हळूहळू आणि असमान, गोरिला व पथनाट्य उदय पावले.

जॉन केज (JOHN CAGE) नेहमीच रंगभूमीची एक व्याख्या करतो. तो म्हणतो की रंगभूमी ही अशी

गोष्ट आहे की जी डोळे आणि कान दोन्ही गुंतवून ठेवते. पाहाण्याच्या आणि ऐकण्याच्या या दोन संवेदना सार्वजनिक आहेत. चवीची संवेदना, स्पर्शाची संवेदना आणि गंध संवेदना या अधिक जवळच्या आहेत. त्या सार्वजनिक नाहीत. रंगभूमीची माझी व्याख्या इतकी सोपी आहे की, एखाद्याला रंगभूमीतून त्याचे दैनंदिन जीवन दिसू लागेल. रंगभूमीत केवळ एकच नव्हे, कितीही लोक गुंतलेले असू शकतात.

जॉन केजचे चवीला, स्पर्शाला, गंधाला वगळणे हे एखाद्याला अकारणच केल्यासारखे वाटू शकेल. न्यूऑर्लिन्स ग्रुपच्या प्रयोगाचा महत्त्वाचा भाग सर्व तीन व्यक्तिगत संवेदना हा होता. प्रयोगातल्या कुमार्गाच्या दृश्यात, फूस लावून घेतलेल्या उपभोगाच्या दृश्यात त्या खोलीत सुगंध पसरवला होता. अनेकदा सादरकर्ते प्रेक्षकांना स्पर्श करीत होते, आपल्या हाताने आणि शरीराने काहीतरी संप्रेषण साधत होते, कार्यक्रमाच्या अगदी शेवटी आयोनेस्कोच्या संहितेतील अखेरच्या दृश्याचा विस्तार साधत असताना पावाचे तुकडे बळजबरीने प्रेक्षकांना दिले जात होते. अशा परिस्थितीत वर्णनात्मक व्याख्या या इतक्या खुल्या असतात की त्या रद्द झालेल्या निकषांना वगळत असतात. त्यामुळे सापेक्ष व्याख्या शोधल्या पाहिजेत. सामाजिक संघटना थेट रंगभूमीवरील घटनांच्या अंतर्भागात जाऊन पोचतात असे गॉफमन (ERVING GOFFMAN) याने प्रतिपादन केले आहे.

सामाजिक जीवनाचा कुठलाही घटक सर्वमान्य सुव्यवस्थेचे प्रदर्शन घडवीत असतो. त्यातून कर्तव्यांची पूर्तता होते आणि अपेक्षा साकार होतात. व्यक्तीने केलेल्या उद्दिष्टांच्या पाठलागात नियमितता आणणाऱ्या नीतिनियमांचा संच म्हणजे सामाजिक व्यवस्था. एखाद्या विशिष्ट प्रयोगाप्रमाणे अपेक्षा – कर्तव्यांच्या जाळ्याचे स्वरूप आणि उपयोजित केल्या जाणाऱ्या विशिष्ट संचाचे नियम हे मोठ्या प्रमाणात बदलत जातात.

❖ ❖

पर्यावरणीय रंगभूमी (Environmental Theatre) : २

Environmental Theatre : A type of performance, especially during and after the 1960s, that intermingled acting and audience space to achieve interaction between spectators and performers. Multiple focus and simultaneous scenes were often used. (*The Essential Theatre*, p. 434)

Environmental Theatre : Writing about environmental production as a particular way of creating and experiencing theatre, American director and theorist Richard Schechner says, "The thing about environmental theatre space is not just a matter of how you end up using space. It is an attitude. Start with all the space there is and then decide what to use, what not to use, and how to use what you use." Polish director Jerzy Grotowski describes the essential concern as "finding the proper spectator-actor relationship for each type of performance and embodying the decision in physical arrangements."

> As noted environmental theatre by definition rejects conventional seating and includes audiences as part of the performance space. Like the actors, the spectators become part of what is seen and done. They are both seeing and seen. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 59, 60)

सामाजिक, आर्थिक आणि प्रतीकात्म अशा अनेक कारणांनी अनेक प्रकारच्या पर्यायी राजकीय रंगभूमी इ. स. १९४५ पासून असांकेतिक व अपारंपरिक जागांत सादरीकरण करू लागल्या. कोणत्याही विशिष्ट राजकीय कारणाखेरीज एका आधुनिक पर्यायी रंगभूमीने अगदी प्राथमिक पातळीवर रस घेऊन अशा जागांचा शोध घेऊन त्यांचा उपयोग करायला सुरुवात केली. पन्नाशीच्या उत्तरार्धात आणि ऐंशीपर्यंतच्या दशकात अशा प्रकारची रंगभूमी वारंवार 'पर्यावरणीय' environmental असे संबोधिले जाऊ लागली. अलीकडच्या काही वर्षांत 'site-specific theatre' ही परिभाषा अधिक लोकप्रिय झाली. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या पाव शतकात देशभरातील तरुण आंदोलकांची चळवळ फार मोठ्या, सहसा बाहेरच्या जागांत शक्तिमान प्रतीकात्मक अथवा ऐतिहासिक प्रसंग साजरी करीत होती. अशाच प्रकारची नवी लाट पॉल ग्रीन (PAUL GREEN, 1894-1981) याच्या द *लॉस्ट कॉलनी* (*The Lost Colony*) या मान्टेओ, नॉर्थ कॅरोलिना येथे १९३७ मध्ये उत्पन्न झाली. या लाटेने एकोणिसशेपन्नास व साठ यांच्या दरम्यान कळस गाठला. अमेरिकेतील या जागांशी संबंधित रंगभूमी पर्यावरणीय रंगभूमी म्हणून सर्वत्र पसरली व लोकप्रिय झाली. या रंगभूमीची मुळे अमेरिकेतील बहुतेक पर्यायी रंगभूमींप्रमाणे कलाजगतात व बोहेमियन अवन्त-गार्द रंगभूमीमध्ये होती. लोकप्रिय संस्कृतीशी हिचा (फारसा) संबंध नव्हता.

रिचर्ड शेकनर याने पहिल्याप्रथम 'पर्यावरणीय रंगभूमी' environmental theatre ही संज्ञा उपयोगात आणली. यूजीन आयोनेस्कोच्या *Victims of Duty* या नाटकाच्या निर्मितीच्या प्रसंगी त्याने १९६७ साली न्यू ऑर्लिन्स ग्रुपसाठी हे नाटक दिग्दर्शित केले. शेकनर हा १९६५ मधील न्यू ऑर्लिन्स ग्रुपच्या संस्थापकांपैकी एक होता. तत्पूर्वी तो Free Southern थिएटरशी संबंधित होता. हा नवा समुदाय (ग्रुप) समकालीन संगीत, चित्रकला व सादरीकरण यांच्यातील नवनव्या साहसांनी प्रभावित झालेला होता. विशेषत: हॅपनिंग्ज (Happenings) नावाच्या घटनांनी तर विशेषच. ही हॅपनिंग्ज या काळात रंगभूमीवरील प्रयोगांचे केंद्र होती. शेकनर आणि मायकेल कर्बी या दोघांनी *The Drama Review* चा जो विशेषांक १९६५ च्या हिवाळ्यात (विंटरमध्ये) संपादित केला होता, तो हॅपनिंग्जशी संबंधित होता. याच वर्षी कर्बीचे हॅपनिंग्जवरचे पुस्तक प्रकाशित झाले आणि रिचर्ड कोस्तेलॅट्झ (KOSTELANETZ) चा याच प्रकाराशी संबंधित अभ्यास *The New American Arco* प्रसिद्ध झाला. विशेषांकाच्या तयारीच्या वेळी शेकनर व कर्बी यांनी जॉन केजची मुलाखत घेतली. ही मुलाखत १९५३ मधील ब्लॅक माउंटन कन्सर्टबद्दल (Philosophy of Chance) व कलेबद्दल होती. ती शेकनेरच्या नंतरच्या कामावर खूपच प्रभाव टाकणारी ठरली. शेकनरने म्हटले आहे की त्याने environmental theatre ही संज्ञा ॲलन कॅपरो (ALLAN KAPROW) या हॅपनिंग्जचा शोध लावणाऱ्याकडून घेतली. परंतु काहीशा वेगळ्या प्रकारे वापरली. कॅपरोने स्वत: व स्वत:चे काम यांत अंतर ठेवले. त्याने हॅपनिंग्ज ही सादरीकरणातून निर्मिली नाहीत, कलेच्या पार्श्वभूमीतून निर्माण झाली. या प्रकाराचा कॅपरोचा इतिहास क्युबिस्ट कोलाज सुरू झाला. तो चित्रकलेत चित्रकलेच्या नसलेल्या साहित्याच्या उपयोगातून झाला. ही कामे अधिक त्रिमितियुक्त झाली आणि

त्यांनी हळूहळू कॅनव्हास सोडून स्वत:च्या जिवावर अस्तित्वात राहाण्यास सुरुवात केली. त्यासाठी प्रसंगी मोठमोठ्या जागा व्यापून आणि 'environments' पर्यावरण निर्माण करून आपली निर्मिती केली. त्यांच्या प्रयोगांत प्रेक्षकांना हिंडण्याचे स्वातंत्र्य होते. या मिश्र environments मध्ये मानवी आकृतींची भर घालून, आणि प्रेक्षकांच्या वेगवेगळ्या क्रियांची, कृतींची (activities) भर पडून सुरुवातीची हॅपनिंग्ज घडत गेली असे कॅपरोने सांगितले.

शेकनरच्या एन्व्हायरोनमेंटल प्रयोगांची चर्चा करण्यापूर्वी *द ड्रामा रिव्ह्यू* चे महत्त्व नमूद करणे कालक्रमाच्या दृष्टीने व पर्यायी रंगभूमीच्या अमेरिकेतील स्फूर्तीच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. साठीमध्ये (१९६०) अमेरिकन रंगभूमीने आपल्या प्रायोगिकतेच्या सर्वात संपन्न कालखंडात प्रवेश केला. १९५५ मध्ये *TDR* सुरू झाले (*as the Carleton Drama Review*) ते *तुलेनी ड्रामा रिव्ह्यू* झाले. त्याचा संपादक रॉबर्ट कॉरिगन (ROBERT CORRIGAN) १९५७ साली तुलेनीला गेला. युरोपियन रंगभूमीवरील नवे आवाज-ब्रेश्त आणि आर्तो, आयोनेस्को, जेनिट (JEAN GENET), घेल्डरोड (MICHEL de GHELDERODE) आणि बेट्टी (BETTI) यांवर विशेष जोर दिला गेला. १९६२ साली जेव्हा शेकनर संपादक झाला तेव्हा त्याने काही काळ हे वाङ्मयीन रूप कायम ठेवले परंतु १९६४ मध्ये 'लिव्हिंग थिएटर' विषयक विशेषांक आणि 'स्टॅनिस्लावस्की इन अमेरिका' या विषयांवर एक जोड अंक प्रसिद्ध करून त्याने निर्मिती व सादरीकरण यांकडे अधिक लक्ष देण्यास सुरुवात केली. १९६५ च्या स्प्रिंगच्या अंकात यूजिनो बर्बा (EUGENIO BARBA) या लेखकाचे पोलिश दिग्दर्शकाच्या - दिग्दर्शक जेर्झी ग्रोटोवस्कीच्या कामाचा परिचय करून देणारे लेख त्याने प्रसिद्ध केले. ग्रोटोवस्कीचे सादरीकरण आणि सिद्धान्त विशेषत: १९६० च्या अखेरीस व १९७० मध्ये पर्यायी अमेरिकन रंगभूमीवर प्रभावशाली ठरले. १९६६ च्या समर अंकात गोरिला थिएटर, १९६८ च्या समरमध्ये ब्लॅक थिएटर, १९६७ च्या समर अंकात प्रायोगिक रंगभूमी व सामाजिक शास्त्रे असे विषय हाताळले गेले.

Victims of Duty हा शेकनरच्या बाबतीत एक प्राथमिक प्रयोग होता. Environmental Theatre च्या संदर्भातला. संपूर्ण नाट्यगृह हे Chouberts' living room मध्ये पालटण्यात आले होते. काही वेळा नटांनी थेट बोलल्यामुळे आणि संपूर्ण निर्मिती न पाहाता, वा न ऐकता आल्यामुळे प्रेक्षक सेटिंग्जच्या भोवताली पसरले होते. कारण मध्ये मध्ये दृश्ये व वाक्ये एकमेकांवर आदळत होती. प्रेक्षकांचा सहभाग, अनेककेंद्रित्व, संपूर्ण सादरीकरण पर्यावरणाच्या भवतालाने व्यापलेले असल्यामुळे, नट आणि प्रेक्षक, कला आणि जीवन यांच्या एकत्रीकरणामुळे - असे सर्व शेकनरने पुढे 'परफॉर्मन्स ग्रुप' बरोबर विकसित केले. या Performance Group ची स्थापना त्याने न्यूयॉर्क येथे १९६७ साली केली. *Dionysus in 69* ही या समूहाची सर्वोत्कृष्ट निर्मिती होती. ही सामूहिक निर्मिती युरीपिडीजच्या बॅकीमधून (Bacchae) झाली होती.

यूरीपिडीजच्या बॅकीमधून निर्माण झालेल्या या नाटकाचे रचनाकार होते मायकेल कर्बी आणि शेकनर. न्यूऑर्लिन्सच्या जेरी रोजो (Jerry Rojo)या प्रयोगाच्या ठिकाणी मध्यवर्ती जागा खुली होती. भोवताली ओपन स्कॅफल्ड टॉवर्स होते. त्यांची उंची पाच मजल्यांइतकी होती. ती सर्व प्रेक्षकांसाठी होती. ग्रोटोवस्कीकडून स्फूर्ती घेऊन, न्यूयॉर्क विद्यापीठात कार्यशाळा घेऊन शेकनरने शारीर हालचाल, कृती (Action), प्रेक्षकांचा सहभाग आणि नटाचा हळवेपणा, व्हल्नरॅबिलिटी यांवर भर दिला होता.एखाद्या विधिनाट्यात असावी इतकी संपूर्ण

नग्नता असणारी दृश्ये यांत होती. त्यामुळे त्या काळातील साठीच्या उत्तरार्धातील स्वैर वातावरणातही (free-wheeling) एक प्रकारच्या कुप्रसिद्धीचा स्पर्श या निर्मितीला झाला होता.

मॅकबेथ (*Macbeth*, १९६९) ही ग्रुप्सची पुढची निर्मिती होती. या निर्मितीने प्रेक्षकांची वेगळी (diverse) वळणे असण्यावर भर दिला होता. त्याच वेळी शेक्सपिअरच्या नाटकातले प्रवेश एकसमयावच्छेदेकरून होत होते. या वातावरणात (environment) प्रेक्षकांना मुक्तपणे फिरता येत होते आणि आपले केंद्र (focus) निवडता येत होते. १९७० मध्ये झालेल्या Commune (कम्यून) या नाटकाला मूळ संहिता नव्हती. परंतु ते त्या वेळी नुकत्याच घडलेल्या दोन भयानक घटनांवर उभे होते. अमेरिकन सोल्जर्सनी व्हिएतनाममध्ये घडवलेले माय लाइचे हत्याकांड (the My Lai Massacre), आणि चार्ल्स मॅन्सन कम्यूनने घडविलेला चित्रपट अभिनेत्री शॅरनटेट आणि तिचे मित्र यांचा खून, या दोन भयानक घटना होत्या. या घटनांशी संबंधित उत्स्फूर्त बोलणे (improvisations) आणि अमेरिकन इतिहासातील वर्चस्व व हिंसा या विषयांवर (थीम्स), वाङ्मयीन कृती, बायबल, लोकगीते, आणि आध्यात्मिक रचना. अशा या नाटकाच्या निर्मितीत एलिझाबेथ ले कॉम्टे (Elizabeth Le Compte) हिचा पहिल्यांदाच साहाय्यक दिग्दर्शक म्हणून सहभाग होता; ही सारी *डायनायसस इन 69* या नाटकाच्या निर्मितीच्या उत्साहाची परिणती होती. त्यामुळेच ही मंडळी शेकनरला येऊन मिळाली होती.

सत्तरच्या दशकात ग्रुपने प्रेक्षक-रंगमंच यांच्यातील नातेसंबंधाचा शोध घेणे सुरूच ठेवले होते. परंतु ते अधिक प्रमाणात सांकेतिक संहितेच्या आधारे. उदा. १९७२ मध्ये सॅम शेफर्ड (SAM SHEPHARD) चे द *टुथ ऑफ क्राइम* (*The tooth of cirme*) आणि १९७४ मध्ये ब्रेश्तचे *मदर करेज* (Mother Courage). त्यांची शेवटची निर्मिती होती १९७९ मधील जेनेटचे (Genet) द *बाल्कनी* (The Balcony) हे नाटक. या नाट्यमंडळीतील काही सदस्य विशेषत: ले कॉम्टे (LE COMPTE) आणि ग्रे (GRAY SPALDING) हे दोघे नाट्यनिर्मिती वेगळ्या दिशेने नेण्यात आणि शेकनरपेक्षा वेगळे काही करण्यात रस घेत होते. त्यामुळे १९८० मध्ये 'ग्रुप' (Group) फुटला, त्याने आपले काम थांबवले. परंतु ग्रे (GRAY SPALDING), ले कॉम्टे (LE COMPTE) व ग्रुपचे इतर अनेक सदस्य यांनी नव्या नाट्यसंस्थेची रचना केली आणि त्याच जागेत प्रयोगांचे सादरीकरण करणे सुरू ठेवले. ही जागा होती 'द परफॉर्मिंग गराज ऑन वूस्टर स्ट्रीट' (The Performing Garage on Wooster Street) आणि ती न्यूयॉर्कच्या सोहो भागात (soho distinct) होती. नाट्यसंस्थेचे 'द स्ट्रीट' हे नाव तेवढे बदलून त्यांनी 'वुस्टर ग्रुप' (Wooster Group) असे नाव धारण केले आणि ही नाट्यसंस्था अमेरिकेतील अग्रमानांकित पर्यायी रंगभूमी बनली. हे सर्व ऐंशीच्या आणि नव्वदच्या दशकांत घडले.

इ. स. १९७२ मध्ये क्रिस्टोफर हार्डमन (CHRISTOPHER HARDMAN) ज्याने पीटर शूमन (PETER SCHUMANN) या ब्रेड आणि पपेट थिएटर (Bread and Puppet Theatre) मध्ये काम करणाऱ्याबरोबर काम केले होते, तो लॉरा फराबो (LAURA FARABOUGH) ला जाऊन मिळाला आणि त्यांनी द *बेगर्स थिएटर* (*The Begger's Theatre*) नावाची संस्था उभारली. या संस्थेने शिल्पाचे गुण उपयोगात आणून प्रेक्षणीय अशा गोष्टी कॅलिफोर्नियात निर्मिल्या आणि निर्मितीद्वारे पहिल्यांदाच सामाजिक आस्था सूचित केली. हे सगळे 'ब्रेड आणि पपेट' सारखे चालले होते. परंतु हळूहळू ते दृश्य घटकांवर भर देणारे, बऱ्याचदा दैनंदिन घटना व

व्यक्तिरेखा आणि त्यांचे पर्यावरण (environments), सामान्यपणे दाराबाहेरचे असे होत गेले. हा बदल घडायला लॅरी ग्रॅबर (LARY GRABER) आणि त्याची रचनाकार नर्तिका पत्नी एव्हिलिन ल्युइस (EVELYN LEWIS) हे दोघे कारणीभूत होते. एव्हिलिन ल्युइसला आशियायी रंगभूमीत प्रचंड रस होता. इ. स.१९७७ मध्ये ती हार्डमन आणि फराबो यांना जाऊन मिळाली आणि त्यांचे नवे साहस 'स्नेक थिएटर' या नव्या नावाने अस्तित्वात आले. त्यांच्या निर्मितीतून व्यक्त झालेले पर्यावरण प्रेक्षणीय स्वाभाविक मांडणीची निसर्गदृश्ये उदा. सॅनफ्रान्सिस्कोजवळची किनाऱ्याची पुढली बाजू (फ्रंट मरीन हेडलॅण्ड्स) त्यांनी *समव्हेअर इन द पॅसिफिक* (*somewhere in the pacific*) या १९७८ मधील निर्मितीसाठी उपयोगात आणली. आणि आवाहक अशी माणसांनी बनवलेली दृश्ये – उदा. सॉसॅलिटोमधला (Sausalito) कॅलिफोर्निया बंद पडलेला पेट्रोल पंप त्यांना १९७९ मधल्या Auto ऑटो या निर्मितीसाठी वापरला. १९८० मध्ये ग्रॅबरचा मृत्यू झाला आणि हार्डमन व फराबे यांनी दोन स्वतंत्र नाट्यसंस्था – Antenna आणि Nightfire अँटिना वा नाइटफायर – स्थापन केल्या.

ऐंशीच्या दशकात विशिष्ट दृश्यरूप दर्शविणाऱ्या (साइट स्पेसिफिक) अमेरिकन नाट्यसंस्था दिसू लागल्या. त्यांनी केलेली जागांची निवड हे त्यांचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होते. 'द व्हर्मांट एन्सेम्बल थिएटर' (The Vermont Ensemble Theatre) या नाट्यसंस्थेने १९८४ मध्ये एन्व्हॉयरोनमेंटल थिएटर कंपनी आयोजित केली आणि वाइल्डर थॉर्न्टनच्या (WILDER THORNTON) *आवर टाऊन* (*Our Town*) ही बऱ्याच जणांनी परीक्षण केलेली नाट्यनिर्मिती केली. ती १९८६ सालातली आहे. यातील प्रत्येक अंकात एक वेगळे चर्च किंवा हॉल सादर केला गेला. मिडलबरी, व्हर्मांट या खेड्यांतल्या हिरव्यागार प्रेक्षागृहात प्रेक्षकांना खेड्यातले जीवन सादर केले गेले. हे सादर होताना प्रेक्षक हातात कंदील घेऊन एका इमारतीकडून दुसऱ्या इमारतीकडे जातात. *विडलॅक्स फॅमिली कॅफे* (*Vidlak's Family Cafy*) या ओमाहा, नेब्रास्का येथील हॉटेलमालकाने – डायनरने ऐंशीच्या मध्यावर रात्रीच्या जेवणाच्या वेळी (डिनरच्या वेळी) सादर करावयाची नाटकांची एक मालिकाच रोज जेवायला येणाऱ्या गिऱ्हाइकांना प्रयोगात सहभागी करून घेऊन सादर केली. यातील नट अनेक नाटकांमधून भूमिका करीत. हे अर्थात 'अदृश्य नाट्यगृहा'चे (इनव्हिजिबल थिएटर) उदाहरण नाही. मात्र ते प्रेक्षकांनी असांकेतिक नाट्यात्म सादरीकरण म्हणून स्वीकारले.

पश्चिम किनाऱ्यावरील अशा सुप्रसिद्ध रंगभूमीचे नाव लिन हिक्सन (Lin Hixon). माध्यमांची दृश्य रूपे मदतीला घेऊन प्रचंड नटसंभार आणि लॉस एंजलीस भागामधले खलाशी घेऊन हे सादरीकरण केले. तिचे १९८४ मधले *ही जॉन* (*Hey John*), *डिड यू टेक द कॅमिनो फार?* (*Did you Take the Camino Far?*) यांनी शहरातल्या (डाउनटाऊनमधल्या) औद्योगिक इमारती वापरून प्रयोग केले. परंतु यांतील गाणे व नाचणारा नटसंच आणि तरुणांचा तांडा व त्यांच्या गाड्या शेजारच्या सार्वजनिक रस्त्यांवर पसरल्यामुळे प्रयोगाचे सादरीकरण व पलीकडचे शहर यांत सुस्पष्ट विभाजन राहिले नाही.

❖ ❖

क्रौर्यनाट्य (Theatre of Cruelty)

Theater of Cruelty : Antonin Artaud was a poet, actor, director, and theorist. He belonged to several avantgarde groups in the 1920s, from surrealists to experimental theatre companies. He acted in films and drifted among theatre groups in France and Mexico. With directors ROGER VITRAC and ROBERT ARON, he founded the Theatre of ALFRED JARRY. In the 1930s Artaud commenced a period of creative activity, as well as lecturing and writing manifestos. (p. 206) ...Artaud attacks theatre's dependence on the "text". Recreating the words of fossilized scripts made theatre little more than fusty museum experiences. Rather than reproducing "masterpieces," he focuses instead on the danger of the stage; by deconstructing formulas that lead to a reassuring theatre, Artaud condemned the bourgeoisie. He wanted to create a new language for the stage, "the almost mystical sense of which the metteur en scene ought to possess." For Artaud, according to ERIC SELLIN, this "completely new language belonged to the theatre itself, not merely the illusionistic representations of novels or staged dialogues". He primarily wanted to impose creative gestures that reject predictable mannerisms, calling for a theatre that resembles the plague - his "theatre of cruelty." The plague was a delirium, a combination of cruelty and ecstasy, and informed by Artaud's own physical disabilities. (p. 206) ...His "theatre of cruelty" destroys the habitual body and remakes theatre into pain, illumination, and incantatory rants. (p. 207)

Antonin Artaud's label for the type of performance he advocated to force audiences to confront the violent impulses suppressed within their unconscious minds. Although he acknowledged that such confrontations might be cruel, Artaud thought them necessary to overcome violence and divisiveness if the theatre is to fulfill its goal of "draining abscesses collectively." Artaud advocated redesigning the theatre space and finding new ways of using theatrical means to place the audience at the center of the performance, where it would be assaulted by light, music, sound, and images in ways it could not resist. Little heeded during his lifetime, Artaud later exerted major influence on theatrical practice, especially during the 1960s.

Masterpieces of the past are good for the past : they are not good for us. We have the right to say what has been said and even what has not been said in a way that belongs to us, a way that is immediate and direct, corresponding to present modes of feelings and understandable to everyone. (p.216)

It is idiotic to reproach the masses for having no sense of the sublime, when the sublime is confused with one or another of its formal manifestations, which are moreover always defunct manifestations. And if, for example a contemporary public does not understand Oedipus Rex, I shall make bold to say that it is the fault of Oedipus Rex and not of the public.

In Oedipus Rex there is the theme of incest and the idea that nature mocks at morality and that there are certain unspecified powers at large which we would do well to beware of, call them destiny or anything you choose. (p. 216)

I am not one of those who believe that civilization has to change in order for the theatre to change; but I do believe that the theatre, utilized in the highest and most difficult sense possible, has the power to influence the aspect and formation of things: and the encounter upon the stage of two passionate manifestations, two living centers, two nervous magnetisms is something as entire, true, even decisive, as, in life, the encounter of one epidermis with another in a timeless debauchery. (p. 219)

That is why I propose a theatre of cruelty. - With this mania we all have for depreciating everything, as soon as I have said "cruelty," everybody will at once take it to mean "blood." But "theatre of cruelty" means a theatre difficult and cruel for myself first of all. And, on the level of performance, it is not a cruelty which is we can exercise upon each other hacking at each other's bodies, carving up our personal anatomies, or, like Assyrian emperors, sending parcels of human ears, noses, or neatly detached nostrils through the mail, but the much more terrible and necessary cruelty which things can exercise against us. We are not free. And the sky can still fall on our heads. And the theatre has been created to teach us that first of all.

Either we will be capable of returning by present-day means to this superior idea of poetry and poetry-through-theatre which underlies the Myths told by the great ancient tragedians, capable once more of entertaining a religious idea of the theatre (without meditation, usless contemplation, and vague dreams), capable of attaining awareness and a possession of certain dominant forces, of certain notions and control all others, and (since ideas, when they are effective, carry their energy with them) capable of recovering within ourselves those energies which ultimately create order and increase the value of life, or else we might as well abandon ourselves now, without protest, and recognize that we are no longer good for anything but disorder, famine, blood, war, and epidemics. (*Theatre in Theory 1900-2000*, p. 219)

Theater of Cruelty : Antonin Artaud's visionary concept of a theater based on magic and ritual which would liberate deep, violent, and erotic impulses. He wished to reveal the cruelty which he saw as existing beneath all human action - the pervasiveness of evil and violent sexuality. To do this, he advocated radical changes in the use of theatrical space, the integration of audience and performers, and the full utilization of the affective power of light, color, movement and language. Although Artaud had little success implementing his theories himself, he had considerable influence on other writers and directors, particularly Peter Brook, Jean-Louis Barrault (1910-1994), and Jerzy Grotowski. (*The Theater Experience*, p. 457)

अंतोनी आर्तो हा कवी, नट, दिग्दर्शक व मीमांसक होता. १९२० च्या काळातील सुर्रियलिस्ट मंडळींपासून ते प्रायोगिक रंगभूमीच्या वेगवेगळ्या कंपन्यांपर्यंत अनेक अवन्त गार्द म्हणाव्यात अशा प्रयोगशील उपक्रमांशी तो संबंधित होता. त्याने चित्रपटांत कामे केली आणि फ्रान्स व मेक्सिको येथील अनेक चित्रपटाच्या गटांमध्ये तो वावरला. १९३० च्या दशकात आर्तोने वेगवेगळ्या प्रकारची निर्मिती केली. १९२५ मध्ये त्याने *Le Jet de sang (Spurt of Blood)* लिहिले आणि १९३५ मध्ये *Les Cenci (ले साँसी)* ची निर्मिती केली. आर्तोचा सगळा विरोध संहितेवर अवलंबून राहाण्याला होता. मार्टिन एस्लिनच्या मते आर्तो हा स्ट्रिंडबर्ग, शॉ, नित्शे, वॅग्नेर, अपिया, क्रेग, राइनहार्ट, स्टॅनिस्लावस्की यांच्या मालेतील एक महत्त्वाचा दुवा आहे. तो एका नव्या दृष्टिकोणाचा प्रवर्तक आणि नव्या भाषेचा उद्गाता म्हणावा लागेल. आर्तोला कोणत्याही मर्यादा मान्य नव्हत्या. अतिरेकी कृतीचा आग्रह धरणारा बंडखोरीचा प्रेषित असे त्याचे वर्णन रॉबर्ट ब्रस्टिनने केले आहे. १९२६ मध्ये आर्तो, रॉजर वित्राक (ROGER VITRAC) आणि राबर्ट अराँ (ROBERT ARON) यांनी मिळून आल्फ्रेड जारी थिएटर ही संस्था स्थापन केली. या थिएटरचे जाहीरनामे आणि कार्यक्रम यांमधून आर्तोची नाटक आणि रंगभूमी यांविषयीची भूमिका व्यक्त झाली आहे. 'संपूर्ण एकात्म रंगभूमी हे आमचे ध्येय आहे', आमच्या प्रयोगाने व त्यातील गतिमानतेने प्रेक्षक हेलावून गेले पाहिजेत, अस्वस्थ झाले पाहिजेत, असे त्याचे विचार होते.

रंगभूमीने तिची स्वत:ची भाषा वापरायला शिकले पाहिजे अशी आर्तोची अपेक्षा होती. रंगमंच व्यापून टाकणारे जे जे काही असेल, जे जे दृश्य रूपात व्यक्त करता येईल आणि ज्यांचे आवाहन मनाऐवजी संवेदनांना असेल अशा सर्व गोष्टींनी मिळून ही भाषा बनते. ही भाषा शब्दांशिवाय असते. अविकृत मूकाभिनयात असते. त्याचप्रमाणे प्रतीकात्मक मूल्य असलेली चिन्हे, आविर्भाव, भाववृत्ती यांची ही भाषा असते. व्यक्तिरेखांचे विश्लेषण, प्रेम आणि कर्तव्य यांच्यातील संघर्षाची उकल, मानसशास्त्रीय स्वरूपाच्या समस्यांशी झुंज, यासाठी रंगभूमी निर्माण झाली आहे असे कोणी सांगितले? असा प्रश्न आर्तोने विचारला आहे. समकालीन रंगभूमीला एकीकडे गांभीर्याची जाणीव नाही तर दुसरीकडे हास्याची असे त्याचे मत होते.

१९३२ मध्ये थिएटर ऑफ क्रुएल्टीचा पहिला जाहीरनामा प्रसिद्ध झाला आणि १९३३ मध्ये दुसरा.

पहिल्या जाहीरनाम्यात रंगभूमीचे संहितादास्य संपवले पाहिजे आणि आविर्भाव व विचार यांच्यामधली एक विवक्षित भाषा मिळवली पाहिजे असे प्रतिपादन त्याने केले. ही भाषा बोलण्याच्या व लिहिण्याच्या भाषेहून निराळी आहे हे त्याने आवर्जून प्रतिपादन केले. अभिव्यक्तीच्या पौर्वात्य साधनांचा उल्लेख करून तो म्हणतो की शब्दांचा उपयोग मंत्रोच्चारांसारखा केला पाहिजे. संहितेच्या बाबतीत त्याचे म्हणणे असे की, आम्ही लिखित नाटकांचे प्रयोग करणार नाही. कथासूत्र किंवा घटना घेऊन सरळ किंवा ज्ञात नाट्यकृतीचा प्रयोग करू. प्रत्येक दृश्यबंधाच्या मुळाशी क्रौर्याचा घटक असल्याशिवाय रंगभूमी संभवनीय नाही हे त्याच्या विचारांचे सूत्र आहे. त्याने योजलेला 'क्रौर्य' हा शब्द सॅडिझम किंवा रक्तपाताशी निगडित नाही. त्याच्या मते क्रौर्य म्हणजे दृढता, अचल व्यग्रता आणि निर्णय, आत्मसंयम आणि जीवनाची अभिलाषा. क्रौर्य या शब्दाचा रक्तपात किंवा अहेतुक शारीरिक छळ असा अर्थ करणे चुकीचे आहे. क्रौर्य ही एक उज्ज्वल गोष्ट आहे. तीत एक प्रकारचे कठोर आत्मसंयमन आणि नियतिशरणता आहे. दुसऱ्या जाहीरनाम्यात आर्तोने स्वत:ची रंगभूमीविषयक विचारसरणी अधिक विस्ताराने सांगितली आहे. आपली विषयसूत्रे वैश्विक पातळीवरची असतील आणि ती मेक्सिकन, हिंदू ज्युडाइक, इरानियन, विश्वोत्पत्तीविषयक ग्रंथांतून घेतलेली असतील, त्याचप्रमाणे सामाजिक उत्थापने लोक आणि वंश यांमधील संघर्ष, नैसर्गिक शक्ती, योगायोग आणि नियतीची रहस्यमयता या गोष्टी पात्रांच्या आविर्भावातून अथवा हालचालींमधून व्यक्त होतील असे तो म्हणतो.

थिएटर ॲण्ड इट्स डबल (१९५८) या त्याच्या पुस्तकात त्याचे रंगभूमीविषयीचे लेख व व्याख्याने यांचे संकलन आहे. आपल्या लेखनात व उच्चारात आर्तोने क्रौर्य हा शब्द अतिशय व्यापक व वेगळ्या अर्थाने वापरला आहे. सर्व बंधनांच्या पलीकडचे, छळणारे, सगळ्या गोष्टींनी तुडवून टाकणारे जीवन, त्याची केवळ अपरिहार्य जाणीव म्हणजे क्रौर्य अशा प्रकारची आध्यात्मिक स्वरूपाची मांडणी तो करतो. सामाजिक वा मानसिक मुखवट्यांमागे दडवलेले अस्तित्वविषयक भय प्रकट करणारे नाट्य ते क्रौर्यनाट्य. या नाट्यात संवादांना किंवा संहितेला काही महत्त्व नाही. त्याच्या दृष्टीने संज्ञेचे काळोखे स्तर रंगमंचावर उजळून टाकण्यासाठी मनाचे दुर्बोध अप्रकट भाग शारीर अभिव्यक्तीतून प्रकट करणे महत्त्वाचे आहे. नटाच्या आत्म्याची स्पंदने त्याच्या शरीराच्या कंपनातून व्यक्त झाली पाहिजेत असे आर्तोला वाटते.

आर्तोच्या विचारांचा जागतिक रंगभूमीवर काही प्रमाणात प्रभाव पडला. लॅटिन अमेरिकन नाटककार गँबारो हेअरमान्स (GAMBARO HERMANS), मार्कोस (PLINIO MARCOS) यांच्यावर आर्तोचा प्रभाव आहे. अमेरिकेतील लिव्हिंग थिएटर, जोसेफ चाइकिनचे (JOSEPH CHAIKIN) 'ओपन थिएटर', रिचर्ड शेकनरचा 'परफॉर्मन्स ग्रुप' यांवर आर्तोच्या विचारांचा परिणाम झाला आहे. 'ब्रेड ॲण्ड पपेट थिएटर', हॅपनिंग्ज यांनाही आर्तोपासून प्रेरणा लाभलेल्या दिसतात. नाटक व रंगभूमी यांच्या क्षेत्रांत आपल्या क्रांतिकारक विचारांची भर घालणारा आर्तो ४ मार्च १९४८ रोजी वेड्यांच्या इस्पितळात मरण पावला.

❖ ❖

प्रायोगिक रंगभूमी (Experimental Theatre)

Experimental Theatre : The term experimental theatre must compete with terms such as avant-garde theatre, laboratory theatre, performance art, or even modern theatre, all in opposition to the traditional, commercial and bourgeois theatre whose primary aim is financial profit and which is based on time tested artistic formulas, or to repertory theatre that stages only classics and already famous playwrights. More than genre or historic movement, it refers to an artist's attitude toward tradition, institutions, and commercial operations. (*Dictionary of the Theatre*)

Experimental Theater : Theater that breaks away from the mainstream tradition - ***avant-garde*** and experimental theater - has been a part of the theater landscape for most of this century. Movements such as expressionism, surrealism, absurdism, and theater of cruelty appeared during the first three-quarters of the century; their descendants continue into the present. Among theater movements of this kind are multimedia theater, which incorporates theater, dance, painting, and video into a single art form; and ***performance art***, in which highly individual theater pieces are created by one person, or at most only a few people.

There are times when the groups described above overlap; political theater, for instance, might intersect with feminist theater. One example of the convergence of several movements is a theater piece created by the performance artist KAREN FINLEY (1956 -). In this presentation, Finley, who was nude, covered parts of her body with chocolate, which was supposed to represent human feces. The performance made a highly feminist, highly political statement. It was a protest against the treatment of women; it was a protest against traditional theater; and it was strongly political as well as theatrical. (*The Theater Experience*, pp. 61-62)

Experimental Theater : Reactions to Realism and to commercial theatre came in the form of new kinds of theatres as well as the new kinds of theories and plays Just as the Realists had started the first "independent" theatres, reactions against those very theatres brought about a proliferation of "art" theatres, soon followed by other radical or "experimental" or "little" theatres into the 1960s. Taken as a group, they can be called the avant-garde.

The art theatre movement was an after-the-fact term for this very mixed bag, which included these theatres as well as others as different as the Abbey in Dublin, Ireland. The "art" of the art theatres was still partly romantic but existed against the

background of a changed culture, that of turn-of-the-century grounded a somewhat superficial, sometimes glib, sentimentalized belief in the power of beauty to improve life. That belief was mostly elitist, as were the art theatres.

The art theatre came a bit late to the United States. When it did, it was bound up culturally with several other fashions : the civic pageant, which was also genteel and "artistic"; the first programs in "theatre arts" at colleges and universities; and the New Stagecraft. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 282, 283)

प्रायोगिक रंगभूमी ही संज्ञा अवन्त गार्द रंगभूमी, लॅबोरेटरी थिएटर, सादरीकरणाची कला (परफॉर्मन्स आर्ट) किंवा अगदी आधुनिक रंगभूमी (मॉडर्न थिएटर) यांच्या बरोबरीने योजिली जाते. या सर्व प्रकारच्या रंगभूमी पारंपरिक, व्यावसायिक व बूर्ज्वा रंगभूमीच्या विरोधी आहेत. कारण व्यावसायिक रंगभूमीचे मुख्य ध्येय आर्थिक लाभ हे असून हा अर्थलाभ कशा प्रकारे साधावा यासंबंधीची तिची कलानिर्मितीविषयक गणिते काळाच्या कसोटीवर उतरलेली आहेत. प्रायोगिक रंगभूमी ही केवळ अभिजात नाटके (क्लासिक्स) आणि प्रायोगिक नाटककारांच्या आधीच सुप्रसिद्ध असणाऱ्या नाटककारांच्या नाटकांच्या रंगभूमीहूनदेखील वेगळी आहे. एखाद्या विशिष्ट प्रकाराशी निगडित असणारी किंवा ऐतिहासिक आंदोलनाचा एक घटक असणारी असेही प्रायोगिक रंगभूमीचे स्वरूप नाही. परंपरेकडे पाहाण्याचा कलावंताचा, तसेच नाट्यसंस्था व व्यापारी व्यवहार यांकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण प्रस्थापितभिन्न प्रायोगिक रंगभूमीच्या मागे उभा आहे.

नव्या संकल्पना, नवी तंत्रे यांचा प्रातिभ, निर्मितिशील व बौद्धिक शक्तींच्या आधारे शोध घेणे आणि परंपरा व संकेत यांच्या पलीकडे जाऊन नवनिर्मिती करणे हे प्रायोगिक रंगभूमीचे प्रमुख उद्दिष्ट आहे.

१. नवे करत राहाणाऱ्यांचा करणाऱ्यांचा काळ (Time of the innovators)

ऐतिहासिक दृष्ट्या प्रायोगिक रंगभूमीची सुरुवात केव्हा झाली त्याची कालनिश्चिती करणे अवघड आहे. कारण कोणतेही नवे रूप प्रचलित असलेल्या रूपांविषयी किंवा तंत्रांविषयी असमाधानी असते आणि आपल्याला जी काही निर्मिती करावयाची आहे ती मनाजोगी व्हावी, अर्थपूर्ण व्हावी यासाठी प्रयोग करू लागते. अंतॉइन(ANDRE ANTOINE, 1858-1943) (Theatre libre, १८८७) आणि लग्रे-पो (LUGNE-POE)यांच्या (Theatre de I'Oeuvre) या कृती सर्वसामान्यपणे प्रायोगिक रंगभूमीच्या प्रतिनिधी म्हणता येतील. ही रंगभूमी प्रयोगाच्या नव्या सादरीकरणावर अधिष्ठित होती. जेव्हापासून दिग्दर्शक ही संस्थारूप व्यक्ती अस्तित्वात आली आणि तिच्यामार्फत नाट्यप्रयोगाचे सादरीकरण होऊ लागले, तेव्हापासून खऱ्या अर्थाने कलात्मक उपक्रम सुरू झाला. प्रायोगिकता ही केवळ तांत्रिक स्वरूपाची अदलाबदल करण्यापेक्षा नेहमीच वेगळी होती. नाट्येतिहास सांगतो त्यानुसार जेव्हा निसर्गवादाचा उदय झाला (झोला, स्टानिस्लवास्की, अंतॉइन), जेव्हा १९२० मध्ये रशियन अवन्त गार्दची (वाख्तैगॉव (EVGENY VAKHTANGOV, 1883-1922), मेयेरहोल्ड (VSEVOLOD MEYERHOLD, 1874-1940), तायरोव (ALEKSANDR TAIROV, 1885-1950) सुरुवात झाली, जेव्हा रंगमंचावरील प्रकाशयोजना व ध्वनियोजना (अपिया (ADOLPHE APPIA, 1862-1924), क्रेग(EDWARD

GORDON CRAIG, 1872-1966) यांचा पाया घातला गेला, जेव्हा आर्तो (ANTONIN ARTAUD, 1896-1948), कोपेउ (JACQUES COPEAU (1879-1849), बेटी (GASTON BATY, 1885-1952), ज्युवेट (LOUIS JOUVET, 1887-1951) या फ्रेंच नवप्रवर्तकांचे प्रयोग सुरू झाले, जेव्हा वास्तववादी चिकित्सक (पिस्कॅटर (ERWIN PISCATOR, 1893-1966), ब्रेश्त (BERTOLT BRECHT, 1898-1956), जेस्नेर (LEOPOLD JESSNER (1878-1945)) नव्या दृष्टीने काम करू लागले, मोहोली नॅगी (MOHOLY-NAGY) व डब्ल्यू. ग्रोपिअस (WALTER GROPIUS, 1883-1969) यांचे बाउहॉस (Bauhaus) प्रोजेक्ट/प्रकल्प सुरू झाले, तेव्हा प्रायोगिक रंगभूमीचा उदय झाला. अर्थात जे. कोपेउ (JACQUES COPEAU, 1979-1949) लिहितो त्याप्रमाणे या नवप्रवर्तकांच्या प्रयत्नांनी केवळ अर्धीच प्रायोगिकता साध्य झाली. कारण या सर्वांची सैद्धांतिक भूमिका आणि प्रत्यक्षात झालेली निर्मिती यांमध्ये एकसूत्रता सांभाळण्यात जेवढे यश मिळायला हवे होते तेवढे यश काही यांना लाभले नाही. या नवप्रवर्तकांच्या आध्यात्मिक आकांक्षा अपुऱ्या राहिल्या आणि तंत्रावर मात्र अधिक प्रमाणात भर दिला गेला. नाट्यनिर्मितीचा प्रवाह बदलण्याच्या नादात केलेल्या अनंत प्रयोगांमुळे नाट्यनिर्मितीत एक प्रकारचा दुबळेपणा आला. बाह्यत: सफाइदारपणा साधला गेला हे जरी खरे असले तरी परंतु निरुद्देश तांत्रिक संशोधन वाढले, अशा स्वरूपाचा आक्षेप या प्रयत्नांवर घेतला गेला. त्यांमधून नवप्रवर्तकांच्या मर्यादा स्पष्ट झाल्या. अनेक जणांनी तर प्रायोगिक रंगभूमीचा अर्थ केवळ नव्या वास्तुकलेचा उद्भव व अवलंब, दृश्यनिर्मितीची व मांडणीची आणि रंगमंदिरातील एकंदर ध्वनिव्यवस्थापनाची तंत्रे यांत घडलेले परिवर्तन एवढ्यांपुरता सीमित केला.

वस्तुत: प्रयोग म्हटला म्हणजे तो सर्वप्रथम नटाशी निगडित असायला हवा, प्रेक्षकांशी असणाऱ्या नात्याशी संबंधित असायला हवा. नाट्यप्रयोग बसवण्याची संकल्पना, संहितेचे पुनर्वाचन, रंगमंचावर घडणाऱ्या घटनांचे होणारे स्वागत व आकलन यांच्याशी प्रायोगिकतेचे नाते आहे. अर्थात तांत्रिक प्रगतीचा रंगमंचावर होत असलेला परिणाम व नाट्यप्रयोगाचा विकास यांवर पडणारा त्याचा प्रभाव यांकडे आपल्याला दुर्लक्ष करता येत नाही. नाट्यगृहातील/रंगमंचावरील नवे वास्तुरचनाशास्त्र, हलते व बहुउद्देशीय रंगमंच, वजनाने हलक्या वस्तूंचा उपयोग या सगळ्यांचे अनंत प्रकारे होणारे उपयोजन आणि अतिशय अद्ययावत असे ध्वनिपरिणाम व प्रकाशयोजनेचे प्रभावी नियोजन यांच्यामुळे रंगमंचावर वेगवेगळ्या सोयी निर्माण झाल्या हे नि:संशय. परंतु या सगळ्यांत प्रेक्षकांना नाट्यरचनाशास्त्राच्या दृष्टीने आपले कार्य काय, नाटकातील आपले स्थान कोणते, एकंदर नाटकाच्या परिपूर्ण आकलनासाठी काय असायला हवे, याचा बोध घडणे महत्त्वाचे आहे. नव्यानव्या तंत्रांच्या योगे प्रेक्षकांना प्रभावित करणे किंवा ते थक्क होणे, एवढ्यापुरतीच प्रायोगिक नाट्यनिर्मिती मर्यादित राहाणे पुरेसे नाही.

प्रयोगशीलता याचा अर्थ जे अजून अस्तित्वात नाही किंवा जे सत्य अजून अज्ञातच राहिले आहे त्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न, आणि हा शोध घेताना धडपड, चुका व दुरुस्त्या या मार्गाचा केलेला स्वीकार. अप्रकाशित वा सादर करण्यास अवघड अशा संहितेची निवड करून त्या संहितेला प्रस्तुत असणारी अभिनयशैली साकार करणे अथवा प्रेक्षकाचे आकलन व त्याचा नाटकातील सहभाग वाढविणे यांसाठी केली जाणारी धडपड व तीत होणाऱ्या चुका यांचे प्रायोगिकतेशी नाते आहे. नाटकाचा एका संध्याकाळी होणारा प्रयोग दुसऱ्या संध्याकाळी

बदलतो. व्यावसायिक रंगभूमीवर तालीम करण्यासाठी दिला जाणारा वेळ व त्यामागील सिद्धान्तन यासाठी प्रायोगिक रंगभूमीवर दिला जाणारा वेळ व्यावसायिक रंगभूमीपेक्षा कितीतरी अधिक असतो. नवनव्या गोष्टी करण्याचे प्रयत्न व त्या प्रयत्नांत घडणाऱ्या चुका करण्याचा, नव्या गोष्टी करून पाहण्याचा हक्क आणि यामुळे चुका करण्यालादेखील मिळणारा वाव, निर्मात्यांना आपल्या प्रयोगांचे स्वागत कसे होईल त्याबाबत धोका पत्करण्यास मिळणारे प्रोत्साहन, क्वचित एखाद्या नाटकाचा सार्वजनिक प्रयोग न करण्याचा निर्णय घेण्याचेही स्वातंत्र्य, सतत बदलत राहाणारे सादरीकरण, लपलेले शोधत राहाण्यातच अडकलेली प्रेक्षकांची नजर बदलत राहाण्याचा चालवलेला प्रयत्न, यांमागील प्रायोगिक रंगभूमीची भूमिकाही पूर्णपणे वेगळी असते. ही सगळी प्रयोगशीलतेची अविभाज्य अंगे आहेत. आणि या सर्वांमुळे प्रयोग करणाऱ्या मंडळींवर सातत्याने उच्चभ्रू अभिजन असल्याचा होत राहाणारा आरोप हादेखील प्रयोगशीलतेमध्येच समाविष्ट होतो.

प्रयोगशील दिग्दर्शकांमध्ये ब्रुक (BROOK), कॅण्टॉर (T. KANTOR), मॉन्क (MONK), विल्सन (WILSON) आणि बाख (BAUSCH) या नावांचा उल्लेख करता येतो.

२. अनिश्चित अवकाश (An Idenfinite Space)

प्रायोगिक रंगभूमीने आजवर केलेल्या प्रायोगिक आविष्कारांचे आणि त्या दृष्टीने केलेल्या प्रयत्नांचे वर्णन करणारा इतिहास लिहिण्यापेक्षा प्रयोगशीलतेच्या वेगवेगळ्या दिशा, प्रयोगशीलतेतील वेगवेगळे प्रवाह व प्रवृत्ती यांचे वर्णन करणे हे अधिक फलदायी ठरेल.

अ. मार्जिनॅलिटी (Marginality)

प्रायोगिक रंगभूमी ही मुख्य नाट्यप्रवाहापासून बाजूला असते. रंगभूमीवरील मुख्य प्रवाह लोकांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेत असतो, अभिनेत्यांना (स्टार्सना) जन्म देत असतो, उत्पन्न मिळवत असतो आणि मुख्य म्हणजे (प्रस्थापित) व्यवस्थेचा तो एक भाग असतो. प्रायोगिक रंगभूमी ही आपल्या तऱ्हेवाइकपणामुळे जशी सर्वांच्या नजरेत भरत असते, तशीच ती आपल्या अंदाजपत्रकामुळे व प्रेक्षकवर्गामुळे किरकोळ, मुख्य प्रवाहाबाहेरची, क्वचित जुजबीदेखील ठरते. तिचे जुजबीपण – तिची मार्जिनॅलिटी – हा मुख्य विशेष आहे. ती अधिकृत रंगभूमीशी विरोधी असणारी प्रवृत्ती मानली जाते. प्रायोगिक रंगभूमी अधिकृत मानल्या जाणाऱ्या रंगभूमीचा विवेकहीन वापर करते असेही मानले जाते. उदाहरणार्थ ब्रुकने (BROOK) एकोणिसशे साठच्या दशकात आपले प्रयोग रॉयल शेक्सपिअर कंपनीच्या सहकार्याने केले. ग्रोटोवस्की (GROTOWSKI) व अलीकडे टी. कॅण्टॉर यांनी आपली नाटके अधिकृत रंगभूमीच्या संरक्षणाखाली आणि राजकीय अधिकाऱ्यांच्या बंधनांसकट बसवली. एम. कर्बी (M. KIRBY) आणि आर. शेकनर (R. SCHENCHNER) (अमेरिका), जे. लॅस्ले (J. LASSALLE), आर. इमार्सी (R. DEMARCY), जे. एफ. पेयरे (J.-F. PEYRET), जे. जर्देउल (J. JOURDHEUL), जी. ब्रुन (G. BRUN), सी. बुचवाल्ड (C. BUCHVALD), जे. पी. सारझॅक (J.-P. SARRAZAC) आणि एफ. रेनॉल्ट (F. REGNAULT)(फ्रान्स) हे निर्माते व्यवसायाने मूलत: प्रोफेसर्स (प्राध्यापक) होते.

अनेकदा या प्रकारच्या रंगभूमीला यश लाभते किंवा सर्वसामान्य प्रेक्षकवर्गापर्यंत ती नाटके पोचतात आणि त्या प्रयोगांना मागणी वाढते व त्यांतून आणखी नवनवे फाटे फुटतात आणि मूळ प्रायोगिकतेची धार कमी होते. परिणामत: अशा प्रकारच्या रंगभूमीच्या अस्तित्वाचे प्रयोजन मुळात कमी होत जाते.

आ. रंगमंचाच्या अवकाशाची पुन:प्राप्ती (Reconquering stage space)

प्रायोगिक रंगभूमीला स्वत:चे असे वास्तुरचनाशास्त्र किंवा रंगमंचाचा विशिष्ट आकृतिबंध नाही. गोलाकार रंगमंच आणि संपूर्ण पर्यावरणीय रंगभूमी हे काही आधुनिकतेचे पर्यायी शब्द नाहीत. याउलट कमानी रंगमंचाच्या तत्त्वांद्वारे काही अतिशय लक्षवेधी प्रयोग झाले आहेत. स्टेडियम, फॅक्टरीज, सार्वजनिक वाहने, चौक, अपार्टमेंट्स यांसारखी प्रयोगांसाठी उपयोगात आणलेली असांकेतिक ठिकाणे प्रेक्षकांना अनेकदा चक्रावून टाकतात. कारण त्यामुळे सर्वच रंगभूमी आहे आणि याहून अधिक रंगभूमीच नाही अशी परिस्थिती निष्पन्न होते.

इ. प्रेक्षकांशी असणारे नाते (Relationship with the Audience)

प्रेक्षक हे प्रायोगिकतेचे केंद्र असते. कारण प्रायोगिकता मनोरंजन व बोध यांच्यातील परस्परविरोधात समाधानी राहात नाही. ती कथनरूपे, जाहिरातींनी तयार केलेल्या (मिथ्स), प्रश्न विचारण्याची प्रवृत्ती यांकडे नजर ठेवून काहीतरी करू पाहाते. संहितेचे निरर्थकपण किंवा रंगमंचावरील घटना यांमधून अस्वस्थता उत्पन्न करणे असाही प्रायोगिकतेचा एक प्रयत्न असतो. ऐकण्याची परिस्थिती बदलण्यामधून कलाकृतीद्वारा प्रेक्षकांचे कंडिशनिंग होते, किंबहुना उलटही होते.

ई. द ॲक्टर इन अबेयन्स (The Actor in Abeyance)

ग्रोटोवस्कीचे लॅबोरेटरी थिएटर नट आणि प्रेक्षक यांच्या दरम्यान काय घडते त्याची आठवण करून देते. या दोन्ही क्षेत्रांच्या सीमा अधिकात अधिक ताणण्यामध्ये बहुतेक प्रयोग सामावलेले आहेत. जे काही नेहमीचे नाही–, सादर न करण्याजोगे आहे, नवे आहे, ते समजावून घेण्याची शक्यता प्रेक्षक वाढवतो आणि नट प्रयोगाची दुहेरी गरज लक्षात घेऊन आपले शरीर वाकवण्याचा, संघटित करण्याचा प्रयत्न करतो. त्याचे शरीर आणि आवाज हे दोन्ही रंगमंचावरील वस्तू व प्रेक्षकाची शारीर उपस्थिती यांमधील माध्यम असतात.

उ. अर्थाची निर्मिती (Production of meaning)

नाट्यप्रयोगाचे सादरीकरण करताना वेगवेगळ्या चिन्हव्यवस्थांची भर घालण्यामुळे व त्यांच्या एकत्रीकरणामुळे सादरीकरणामधून एकच एक अर्थनिष्पत्ती व्हावी अशी काही आवश्यकता नसते. कारण सादरीकरण हे सतत प्रगत होत असते किंवा ते आपला तोलही बदलत असते. केवळ सुट्या चिन्हांची ओळख पटवीत राहाण्यापेक्षा चिन्हांकनाची व व्हेक्टरायझेशनची प्रक्रिया अधिक महत्त्वाची आहे. रंगभूमी ही वस्तू, ध्वनी आणि प्रतिमा यांच्यातील नातेसंबंधाबाबत प्रयोग करत असते आणि प्रायोगिकतेचे स्वरूप त्यावर ठरते.

ऊ. संहिता विरुद्ध काम (Text versus work)/कृती

बार्थ्सने कृती (–जी एक बंदिस्त वास्तुव्यवस्था आहे), आणि संहिता (– जी एक क्रियाशील अर्थवाचक

संकल्पना आहे), यांमध्ये भेद केला. जिचा अन्वयार्थ लावायचा आहे ती संहिता, आणि जीत काही बदल करावयाचा आहे, (जेथे अर्थ हा कथनात्मक रचनेस बांधला गेलेला नाही आणि तो ज्या प्रकारे ऐकला जातो त्यानुसार तो ऐकला जातो) त्यात ही भेददर्शक विभाजनरेषा कार्य करते. संहिता ही कच्ची सामग्री असल्याप्रमाणे तुकड्यातुकड्यांना जोडल्यासारखी असते आणि ती निश्चित व सार्वत्रिक अर्थाला नकार देते.

ए. विशिष्टत्व (Specificity)

समकालीन नाट्यविचार, नाट्यव्यवहार रंगभूमीकलेच्या सारतत्त्वाविषयी वा केवल विशिष्टत्वाविषयी साशंक आहे. अठराव्या शतकात दृश्यकला, संगीत, माइम, नृत्य, समारंभ, काव्य यांमध्ये ज्या भिंती उभ्या केल्या गेल्या त्या कितपत योग्य आहेत/होत्या यासंबंधी प्रश्न उत्पन्न होतात. नाट्यव्यवहार आपल्या कामात चित्रपट व व्हिडिओ यांचा उपयोग करतो आणि मानवी व अमानवी, ॲनिमेट व इनॲनिमेट, यांमधील नातेसंबंधावर प्रकाश टाकतो. याला एकतर उत्तर-आधुनिक म्हटले जाते, किंवा कलाव्यवहारात व सौंदर्यशास्त्रात निश्चितता करू पाहाणाऱ्या जगापासून त्याला दूर केले जाते.

ऐ. प्रकार आणि तंत्रे यांची सापेक्षता संपविणे

वेगवेगळ्या नाट्यप्रकारांची वर्गीकरणसंबद्ध सापेक्षता संपवून, किंवा त्यांचे स्वतंत्र अस्तित्व लक्षात न घेता, किंवा त्यांच्यातील पारंपरिक श्रेणीबद्धता बाजूला ठेवणे हे प्रायोगिकतेच्या संदर्भात अनिवार्य मानले जाते. त्यामुळे वेगवेगळी नाट्यरूपे व संस्कृती वेगवेगळ्या संदर्भात एकत्रित आणणे व त्यासाठी संभाव्य रूपकाचा (मेटॅफर) आश्रय घेणे स्वाभाविक ठरते. या प्रक्रियेत विशिष्ट कलाशाखा वा विशिष्ट संस्था यांनी प्रचलित केलेली मूल्याधिष्ठित सादरीकरणाची परंपरा आपोआप दूर लोटली जाते. प्रायोगिकतेच्या दृष्टीने नाट्यप्रकारांची व तंत्रनिष्ठेची इतिश्री घडवून आणणे ही महत्त्वाची कृती होय. त्यामुळेच प्रेक्षकास अक्कलशून्य वा मूर्ख समजून, जणू त्याला काही सांगितल्याशिकवल्याशिवाय समजणारच नाही असे मानून आपली नाट्यनिर्मिती विकत राहाणे या प्रवृत्तीस जी रंगभूमी नकार देते ती प्रायोगिक रंगभूमी असे मानले जाते.

अशा प्रकारे प्रायोगिक रंगभूमीचे आणखीही बरेच वर्णन करता येणे शक्य आहे.

❖ ❖

अवन्त गार्द (Avant-garde)

Avant-garde : The "advance-guard" of an army goes beyond the front lines to break new gound; in theatre, the avant-garde are those theatre artists who abandon the conventional models and create works that are in the forefront of new theatrical movements and styles. The term has had wide currency in the twentieth-century theatre, particularly in France. (*Theatre Brief Version*, p. 318)

Avant-garde : *Avant-garde* is an all-inclusive term that refers to the newest, most original, and experimental approaches to art. In the theatre the *Avant-garde* refers to those forms defined primarily by their intentionally non realistic techniques and philosophies. Examples range from the symbolist and expressionistic works of the early twentieth century, to the absurdists and existentialist plays of the 1950s and 1960s, and the perfromance art and postmodernists creations of the last ten years. ...In the *Avant-garde* styles of acting, the creativity of the actors is often at the mercy of playwrights or directors, to be manupulated as a part of a personal, nontraditional artistic vision. At the opposite end of the creative spectrum are other modern styles of acting that rely almost solely on the performer as an independent artist who must make highly personalised choices from individually developed methods and expertise. (*The Theatrical Imatination*, pp. 286, 287)

Avant-garde : A French military term, 'advanc guard' becames synonymous with progressivism in both art and politics in the later nineteenth century in Eurpoe, and in the twentieth was widely applied to distinguish socially engaged art movements from other stands of early modernism. Avant-garde still denotes non-commercial and experimentally minded artists, though not necessarily overtly political ones. If the so-called 'historical' avant-garde that arose in the inter-war era may be characterised as the 'modernism of modernism', that was mainly the result of their collision with volatile social context, a circumstance that has led to an over emphasis on their political rather their esthetic goals. ...Like the political tracts from which they borrowed the rhetoric, the avant-gardists' chief target was bourgeois society, particularly the conventions that privileged an art devoid of social consequences. ...Historians have often categorized the avant-garde as a subset of modernism, particularly in theatre where the main streaming of avant-garde techniques was more evidend than in other cultural forms. The avant-gardists themselves recognized their influence over what have become the canonical figures of high theatrical modernism, citing parallels between futurist tactics of audience disruption and pirandello's metatheatre, between dadaist montage and epic theatre of Piscator and Brecht as well as the general suffusion of

expressionism into early film. Of such figures, Brechts is perhaps the most contested since he is alternately granted avant-garde status for practices such as collective dramaturgy and *Verfremdung*, or excluded on the grounds that afterall, he laboured within rather than against the institutions of theatre. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*)

Avant-garde : An important and much used term in the history of art and literature. It clearly has a military origin ('advance guard') and, as applied to art and literature, denotes exploration, pathfinding, innovation and invention; something new, something advanced (ahead of its time) and revolutionary. (*Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*)

अवन्त गार्द ही संज्ञा सैन्यदलाच्या परिभाषेतून आलेली आहे. तेथे तिचा संदर्भ आघाडीच्या तुकडीशी किंवा धक्का देणाऱ्या तुकडीशी असतो. ही तुकडी प्रमुख हल्ल्याचे नेतृत्व करीत असते. ही संज्ञा मूलत: फ्रान्समध्ये फ्रेंच नाटककार आणि दिग्दर्शक यांनी आणली. त्यांनी सांकेतिक नाट्यरूपांवर बंडखोरपणे, खुलेपणाने आणि धाडसाने आघात केले. या उद्रेकशील लाटेने विसाव्या शतकातील वास्तववादाच्या पहिल्या चार तपांवर हल्ला चढवला. तेव्हापासून विसाव्या शतकात ही संज्ञा कुठल्याही साहसाला, प्रयोगाला आणि अपारंपरिक कलात्म प्रयत्नाला उद्देशून वापरली जाऊ लागली.

जॅरी या लहानखोर मूर्तिभंजकाने (वेडाच्या पातळीवर जाईल इतका चक्रम आणि आभासांच्या पातळीवर जाईल इतका सुबोध असे त्याचे वर्णन रॉजर शटक (ROGER SHATTUCK) याने केले आहे) आपले धक्का देणारे तार्किक, बुद्धिवादी तंत्र पडदा उघडल्यापासून मोकळे केले. वास्तववादाच्या विरोधातील रंगमंचाची अत्यंत आवेशाने त्याने सुरुवात केली. त्याने जे नेपथ्य रंगवले त्यात एक पलंग होता, त्याच्या पायाशी एक सुटे झाड होते, पामची झाडे होती, सांगाडा लटकवलेला एक सूळ होता आणि बर्फ पडत होता. नाटकातील पात्रे रंगवलेल्या फायरप्लेसमधून प्रवेश करती झाली. रंगभूषा, जॅरीचे शब्द वापरायचे तर ही रंग व कालक्रम या वास्तववादी रूपबंधाशी शक्य तितकी फारकत घेणारी होती. आणि मुख्य पात्राने उच्चारलेले ''*Merdre!*'' or ''*Shitr!*'' हे शब्द अजरामर झाले. त्याच्या कार्याचे वर्णन केनेथ पिकरिंग याने पुढील शब्दांत केले आहे. पिकरिंग लिहितो, ''Another avant-garde theatre practitioner to investigate the artistic use of lighting was the poet and playwright Alfred Jarry (1873-1907) (see absurdism/Theatre of the Absurd) who attempted to counteract the tendency towards greater Naturalism in the theatre of his time by insisting that the actors should be as wooden and far from life as possible. In his essay 'On the Uselessness of Theatre in the Theatre', he began by proclaiming that two 'notoriously horrible things must be removed from the stage : sets and actors'. Instead he proposed that actors should be like puppets, wearing masks that are lit from below by footlights, which 'illumine the actor's body along the hypotenuse of a right-angle' (*Selected Works*, p. 72) Jarry goes on to examine the effect of the footlights as if they were the eyes of the audience, although he suggest that they should be thought

of as a 'single point of light situated at an indifinite distance, as if it were *behind* the audience.''(*Key concepts*, p. 199)

या प्रकारातूनच इब्सेनने नाटकातील आशयविषयासंबंधीच्या प्रस्तुततेबाबतची बंधने तोडूनमोडून टाकली होती. कोणीच व्हिक्टोरियन युगातील भाषेवरील नियंत्रणे चाखली नव्हती. ॲरिस्टोफनीज आणि शेक्सपिअर यांच्या नाटकात आढळणारे अर्वाच्य शब्दप्रयोग हे राजयुगातील रंगभूमीवरून हद्दपार झाले होते आणि रोमँटिसिझमच्या चैतन्ययुगात त्यांना स्थानच उरले नव्हते. असे शब्द जॅरीने अगदी सहजपणे फेकले. एखाद्या शाळकरी मुलाने भांबावलेल्या प्रेक्षकांवर फेकावेत तसे. त्यातल्या आक्रमक अश्लीलतेने अधिक लक्ष वेधले आणि त्यांनी रंगमंचावर जाणीवपूर्वक पदार्पण केले.

❖ ❖

एपिक थिएटर (Epic Theatre)

Epic Theatre : Early in his career, Brecht admonished actors not to regard themselves as impersonating or becoming characters so much as narrating the actions of people in a particular time, place, and situation. The model he used to demonstrate this approach was the behavior of an eyewitness to a traffic accident.

In retelling the event, eyewitnesses clearly differentiate between themselves and the victim, although they may reconstruct the victim's reactions and gestures. So, too, Brecht argued, actors clearly differentiate between themselves as actors and the characters in the play. The eyewitness never becomes the victim. He further explained : It is comparatively easy to set up a basic model for epic theatre. For practical experiments I usually picked as my example of completely simple "natural" epic theatre an incident such as can be seen at any street corner; an eyewitness demonstrating to a collection of people how a traffic accident took place. The bystanders may not have observed what happened, or they may simply not agree with him, may "see things a different way" : the point is that the demonstrator acts the behavior of driver or victim or both in such a way that the bystanders are able to form an opinion about the accident.

In Brecht's theatre, the actor did not "become" the character as in the Stanislavski approach to acting; rather, actors "demonstrated" the characters' attitudes while retraining freedom to comment(with attitude and gesture) on the actions of the person whose behavior they were displaying. This device of the actor as eyewitness to the play's events was also part of Brechet's efforts to distance or "alienate" the audience emotionally from what was happening onstage. (*Theatre (A Way of Seeing),* pp. 120, 121, 122)

Epic Theatre : While simplified realism and musical dominated the threatre in the United States, innovations continued to appear elsewhere. Many made little impact, but a few eventually exerted significant influence. One of the most important was epic theatre.

Epic theatre developed in Germany during the 1920s in the wake of expressionism. It is associated above all with Bertolt Brecht (1898-1956), who shared the expressionists' desire to transform society but thought their methods vague and impractical. Brecht's ideas lacked focus at first, but around 1926 he embraced Marxism and its belief that values are determined by the prevailing economic system.

As a means to his goal, Brecht arrived at the concept of alienation (*verfremdungs*) - distancing the audience from the stage events so it can view them critically. To achieve alienation, Brecht adopted many conventions not then in use but which, through Brecht's influence, have since become common. First, he reminded the audience that it was in a theatre by calling attention to the theatre's means. Lighting instruments were left unmasked; scenery was fragmentary (sufficient to indicate place but not full-stage sets); musicians were sometimes placed onstage instead of in a orchestra pit; captions, maps, or other images were projected onto screens; objects were suspended on deliberately visible ropes. Actors often stepped out of the scene to sing or talk directly to the audience. Brecht sometimes advised his actors to present the character rather than become the character (as Stanislavsky wished). To help actors achieve distance from their roles, Brecht advised them to speak of their characters in the third person. ....Brecht sought to achieve alienation by distancing the story either through time or place. (*The Essential Theatre*, pp. 218-222)

...Brecht called his theatre *epic* because he thought it had more in common with epic poetry (in which dialogue and narration alternate and in which time and place are quickly transformed) than with the dramatic traditions that had dominated the theatre since the Renaissance. Of Brecht's many plays, perhaps the best known are *The Threepenny Opera, Mother Courage* and *Her Children*, *The Caucasian Chalk Circle*, and *The Good Woman of Setzuan*. (*The Essential Theatre,* p. 221)

Epic Theatre : A Theatrical form that emerged in the 1920s, associated with Bertolt Brecht. Brecht sought to distance ("alienate") spectators emotionally, by writing episodic scenes interrupted by songs and other devices, so the audience would watch objectively and judge what they saw. Ultimately Brecht hoped his audiences would relate what they saw in the theatre to conditions in society and would seek to alter the sociopolitical system. Brecht called his theatre "epic" because the alternation of dialogue and narration, with its frequent shifts in time and place, had more in common with epic poetry than with traditional drama. (*The Essential Theatre,* p. 434)

नाट्यनिर्मिती व नाट्यलेखन या बाबतींत निसर्गवादाची (Naturalism ची) प्रतिक्रिया म्हणून जी भूमिका उदय पावली ती 'एपिक थिएटर' म्हणून ओळखली जाते. ब्रेश्त, मेयरहोल्ड, पिस्कॅटर आणि जोन लिटलवुड (JOAN LITTLEWOOD) यांची निर्मिती, आणि आविष्कारवादाची, महाकाव्याची व रचनावादाची शैलीरूपे, यांच्यासह ती वेगवेगळ्या शैली कवेत घेते. अलीकडच्या काळात रेड लॅडर किंवा ७:८४ अशा कंपन्यांच्या आणि एडवर्ड बॉण्ड (EDWARD BOND), पीटर वेस (PETER WEISS (1916-82)), पीटर हॅण्डके (PETER

HANDKE)या नाटककारांच्या कृती या व्याप्तीत सामावल्या जातात. त्यांच्यामध्ये अनेक मतभेद असले तरी त्यांच्यात एक समान असा आस्थाविषय आहे आणि तो म्हणजे प्रेक्षकांच्या मनाला व सामाजिक जाणिवेला असणारे त्यांचे आवाहन. रंगभूमीशी संबंधित या कार्यकर्त्यांचे किमान चार मूलभूत दृष्टिकोण सारखे आहेत :

१) नाटकासाठीच (नाटकाच्या भल्यासाठीच) ते नाट्यक्षेत्रीय मौजमजेच्या विरोधात आहेत.

२) आर्थिक व राजकीय भांडवलशाही पद्धतींना त्यांचा विरोध आहे.

३) मानवी वर्तनामागील सामाजिक व आर्थिक निश्चिती करणाऱ्या गोष्टींचा शोध घेण्यावर त्यांचा भर आहे.

४) प्रेक्षकांच्या नाट्यविश्वाशी व त्यातील व्यक्तिरेखांशी एकरूप होण्याच्या प्रवृत्तीला एपिक थिएटरचा विरोध आहे.

आधुनिक काळात इर्विन पिस्कॅटर (ERWIN PISCATOR, 1893-1966) याने एपिक/महाकाव्यात्म रंगभूमी ही संज्ञा सिद्ध (coin) केली. रंगभूमीच्या एका साक्षात रूपाचे वर्णन करण्यासाठी स्वत:च्या कृत्रिमतेची ओळख त्यानेच करून दिली होती. प्रेक्षकांना गुप्तपणे संभाषण ऐकण्याची भूमिका देण्याचे त्याने नाकारले. केवळ हा परिणाम दाखविण्याचे साधन या दृष्टीने नटाचा उपयोग करणे योग्य नाही असा विचार त्याने मांडला. ज्या विचारप्रणालीने तो निर्माण केला तो विचारदेखील त्याने नाकारला. नाटककाराचा व नटाचा हेतू पारदर्शी असला पाहिजे आणि प्रयोगातून तो स्पष्टपणे समजला पाहिजे असे त्याचे मत होते. ॲरिस्टॉटलच्या कथनाच्या कल्पनेपासून, स्थल व काल यांच्या ऐक्याच्या निर्बंधावाचून, निसर्गावाद्यांच्या वास्तव जीवनाच्या अनुकृतींना नकार देऊन, आणि प्रेक्षकांच्या एकरूपतेला आवाहन करून, सामाजिक वा राजकीय समस्यांचे विश्लेषण शक्य होईल अशी आशा एपिक (महाकाव्य) ही संज्ञा संपादिताना पिस्कॅटरने बाळगली. ''खाजगी विषयांऐवजी आमच्याकडे सर्वसामान्य विधाने करण्याची प्रवृत्ती होती. नाटकांचे जे विशेष म्हणून मानले गेले होते त्यांऐवजी विशिष्ट प्रकारचे नमुने रचले गेले. अपघाताच्याऐवजी कारणे दिली जात होती. नाटकाची सजावट ही त्याला रचनावादाच्या मार्गावर घेऊन गेली. विवेक आणि भावना एकाच पातळीवर आल्या. संवेदनशीलतेची जागा उपदेशपरतेने घेतली. आणि फँटसीच्या जागी अनुबोधपटाचे वास्तव आले.'' अशा स्थित्यंतरसूचक आशयाचे प्रतिपादन पिस्कॅटरने केले.

जर्मनीमधील १९१८ ते १९३३ हा पिस्कॅटरच्या कार्याच्या घडणीचा काळ होता. पहिल्या जागतिक महायुद्धाच्या अनुभवामुळे अनेक तरुण बुद्धिवंतांच्या सहवासात तो भयभीत व भयचकित झाला. देशातील आर्थिक गोंधळावर आणि सामाजिक अस्वस्थतेवर समाजवाद हाच सुयोग्य प्रतिसाद आहे असे त्याला वाटले. त्याने एक कम्युनिस्ट नाट्यसंघटना स्थापन केली. तिचे कार्य ॲजित-प्रॉपच्या स्वरूपाचे होते. चळवळ व प्रचार यांच्या माध्यमातून प्रेक्षकांच्या जीवनदृष्टीत बदल घडवून आणणे हे त्याच्या संघटनेचे कार्य होते. *रशियाचा दिवस* या त्याच्या आरंभकालीन नाट्यनिर्मितीच्या शीर्षकावरून व त्यांतील ओळीवरून कोणत्या प्रकारचे वैचारिक संप्रेषण त्याला साधावयाचे होते त्याची कल्पना आपल्याला येते.

"VOICE OF THE RUSSIAN PROLETARIAT : Proletarians, into the struggle.
WORLD CAPITALISM : Hell, devil, plague.
THE GERMAN WORKER : Struggle, struggle, struggle.
VOICES (from all directions) : Down with Soviet Russia!
THE GERMAN WORKER : All for Russia. All for Russia. Long live Soviet Russia!"

नाट्यात्म असण्याऐवजी हे नाटक अधिक तत्त्वदृष्टिप्रधान व विवक्षित जीवनदृष्टीची अभिव्यक्ती करणारे होते. त्यामुळे सादरीकरण करताना दृश्यांच्या (scenery) जागी नकाशा टांगलेला होता. त्याने हे तंत्र दृश्यांसाठी योजले होते. कथानकातील व नाटकातील समस्या जेणेकरून स्पष्ट होतील असे त्याच्या दृश्यांचे उद्दिष्ट होते. त्याने सेट अशा रीतीने मांडला होता की तो कृतीला (action ला) पर्यायी ठरावा. नाटकातील कृतीचे कार्य नंतर चित्रदर्शिका (स्लाइड्स) व चित्रपट यांचा उपयोग करून काही प्रमाणात साधले गेले. नाटकाच्या प्रवेशातील आशय प्रत्यक्ष नाटकाचे खेळ सुरू होण्यापूर्वीच जाहीर केला जात असल्यामुळे नाटकातील ताण बऱ्याच प्रमाणात दूर होत होता. प्रेक्षकांचे लक्ष प्रत्येक नाट्यप्रसंगातील तपशिलांवर जाण्यापेक्षासुद्धा वस्तुस्थितीचा अर्थ समजावा याकडे जाईल अशी ही योजना होती.

त्याच्या *Despite All* (१९२५) या नाटकात चोवीस प्रवेश होते. ते एखाद्या अनुबोधपटासारखे पसरलेले होते. हे नाटक म्हणजे १९१४ ते १९ या काळाचे एक सिंहावलोकन म्हणता येईल. या नाटकाचे नेपथ्य साधे वर्तुळाकार रचनेचे होते. त्यात पायऱ्या व ओटे (प्लॅटफॉर्म्स) यांचा उपयोग करण्यात आला होता. आणि या सर्वांच्या पाठीशी चित्रपट दिसेल असा पडदा होता. नाटकातला अखेरचा प्रवेश हा साम्यवादी चळवळीचा सुस्पष्ट उत्सव होता. या नाटकात कम्युनिस्ट पार्लमेंटचे पन्नास सदस्य या प्रवेशात संचलन करीत आले आणि त्यांनी प्रचंड मोठे आठ झेंडे फडकावले. हा नाट्यप्रयोग पिस्कॅटरच्या बऱ्याचशा नाट्यनिर्मितीचे प्रारूप ठरले. लहानलहान प्रवेशांत नाट्यरूपात साकार केलेला एक ऐतिहासिक कालखंड आणि त्याला पुरविलेला दस्तऐवजांचा आधार असे याचे वर्णन करता येईल. हा सगळा प्रयोग तंत्रवैज्ञानिक प्रगतीवर आधारित एका पातळ नेपथ्यावर उभारला होता. कला लोकांपर्यंत पोचावी आणि तीमधून इतिहासाचा अर्थ उलगडावा आणि ज्यांनी त्यांची जीवने घडवली, त्यांना आकार दिला त्या सगळ्यांचा अर्थ सुस्पष्ट व्हावा, अशा रीतीने हे सादरीकरण करण्यात आले.

नाटकासाठी चित्रपटाचा केलेला उपयोग नवा नव्हता, परंतु पिस्कॅटरने ते माध्यम शोधले व शक्य तितक्या अधिक प्रमाणात त्याची क्षमता उपयोगात आणली. वास्तव कल्पिताशी जोडावे या स्वत:च्या उद्देशासाठी त्याने ही धडपड केली. आपल्या पडद्याचे वर्णन त्याने 'रंगभूमीचे चौथे परिमाण' अशा शब्दांत केले आहे. या मार्गाने छायाचित्रणात्मक प्रतिमा सगळी गोष्ट सांगते; तीच त्याच्या उद्दिष्टाची शक्ती बनते आणि त्याद्वारे जिवंत दृश्याचा एक तुकडा साकार होतो. *द ड्रंकन शिप* (१९२६) या आपल्या नाटकात पिस्कॅटरने व्यंगचित्रकार जॉर्ज ग्रॉस (GEORGE GROSZ) याने काढलेल्या चित्रदर्शिकांचा उपयोग केला. एका तुरुंगात हा प्रवेश सादर झाला. त्यात मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा रिकाम्या रंगमंचावर खुर्चीवर बसली होती. पिस्कॅटरने आपल्या चित्रदर्शिकांच्या

नाटकातील उपयोगाचे वर्णन 'रंगभूमीचे साहित्यिकीकरण' (literarisation of the theatre) या शब्दांत केले आहे. चित्रपटाचा उपयोग करण्यामागे त्याचे तीन उद्देश होते. (१) शिकवणे-सुधारणा घडवून आणणे, (२) नाट्यात्म परिणाम साधणे आणि (३) भाष्य करणे.

पिस्कॅटरने चित्रपटावर भर देण्यामागे दुसरी बाजू तंत्रविज्ञानाचा उपयोग ही होती. त्याच्या मुख्य साधनांपैकी एक साधन जेणेकरून रंगमंचाचा काही भाग हालू शकेल असा होता. त्याने वापरलेले याहूनही अधिक महत्त्वाकांक्षी साधन ट्रेडमिलचे होते. ट्रेडमिलवरचा नट हालण्याच्या पार्श्वभूमीवर चालू शकत असे आणि प्रोजेक्ट केलेली दृश्ये बदलत राहात. त्यांतून एका प्रवासाचा आभास उत्पन्न होत असे. त्याच्या *Schweik* या नाट्यनिर्मितीला हे तंत्र फारच उपयुक्त ठरले. कारण त्यामुळे नाटकातील साहसाला व बेधडक मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेला उत्तम उठाव मिळत असे. ही निर्मिती करताना पिस्कॅटरने दोन समांतर ट्रेडमिल्स वापरल्या होत्या. त्या दोन्ही ट्रेडमिल्स पंचावन्न फूट लांब असणाऱ्या रंगमंचाची संपूर्ण लांबी व्यापत असत.

एपिक थिएटरविषयी लिहायचे म्हणजे बर्टोल्ट बेश्तचे नाव टाळताच येत नाही. *द थिएटर ऑफ बर्टोल्ट ब्रेश्त* आणि *ब्रेश्त ऑन थिएटर* ही जॉन विलेटची (JOHN WILLETT) पुस्तके त्याच्याबद्दलची सर्वात चांगली पुस्तके आहेत. *द मॉडर्न थिएटर इज द एपिक थिएटर* या निबंधात ब्रेश्तने आपल्या उद्दिष्टांविषयी सुस्पष्टपणे लिहिले आहे. ज्याला 'नाट्यात्म रंगभूमी' (ड्रॅमॅटिक थिएटर) असे त्याने म्हटले आहे तिच्याशी त्याने एपिक थिएटरची तुलना केली आहे आणि समांतर विश्लेषण करून या दोहोंतील 'आघातांतील बदल' (शिफ्ट्स ऑफ ॲक्सेंट) तो सांगतो आहे.

या तुलनेशी संबंधित अशी कार्यपद्धती म्हणजे 'डिस्टन्स मेथड ऑफ ॲक्टिंग'. 'दूरत्व' राखणारी अभिनयाची पद्धती. या पद्धतीच्या साहाय्याने नट आपली भूमिका दाखवण्याचे, किंबहुना, आपल्या भूमिकेचे सोंग करून जी व्यक्तिरेखा चित्रित व्हावयाची तिच्यावर भाष्य करण्याचे आणि त्या द्वारे उद्दिष्टे व निर्बंध यांतील नाते उघड करण्याचे कार्य साधतो. मानवी कृतीमागची खरी भौतिक कारणे आणि तिचा परिणाम प्रकाशात आणण्यासाठी ब्रेश्तने सादरीकरणाची नवी तंत्रे विकसित केली. त्यासाठी त्याने वारंवार जाणवेल अशी आणि परस्परविरोधी अशी केंद्रवर्ती प्रतिमा उपयोगात आणली. याचे चांगले उदाहरण म्हणजे आईच्या धाडसाची *मदर करेज* नावाच्याच नाटकातली प्रतिमा. त्या नाटकाच्या शेवटी तिच्या गाडीच्या (कार्टच्या) दांड्यांच्या मध्ये ती एकटी असते - उरलेला सर्व रंगमंच रिकामा असतो. या नाटकातली सगळी कृती अशा रीतीने चढत जाते, की या प्रतिमेची अर्थपूर्णता व महत्त्व स्पष्ट होत होत प्रेक्षक नाट्यगृहाबाहेर पडतात.

सादरीकरणाच्या पद्धतींच्या बाबतीत ब्रेश्त सतत नवनवीन मार्ग शोधत असे. जेणेकरून भांडवलशाही राज्यपद्धतीच्या स्वीकारातून निर्माण होणारे जीवनातील परस्परविरोध जोरकसपणे व्यक्त होतील असा त्याचा प्रयत्न होता. त्याचे शब्द योजायचे तर 'द्वंद्वात्मकता सुखदायी बनवणे' (making dialecties pleasurable) हे त्याचे ध्येय होते. *द गुड पर्सन ऑफ सेझुआन* (*The Good Person of Setzuan*) ही नाट्यकृती व्यक्तिरेखा आणि नेपथ्य (सेटिंग) यांमधील आंतरक्रीडा स्पष्ट करते. त्याच वेळी तीमधून परस्परविरोधी परिस्थितीचे द्वंद्वात्मक

सादरीकरण होत राहाते. *एकात दोन* असणाऱ्या व्यक्तिरेखेमधून जगण्याची व शोषणाची साधने पुरविणारे व्यापारातील परस्परविरोधी गुणविशेष प्रतिबिंबित होतात.

मेयरहोल्ड आणि पिस्कॅटर यांच्या कृतींतून नाटककाराची संहिता वारंवार भलत्याच अर्थाकडे/वाटेकडे जाते. असे करण्यामागे सादरीकरणाची रूपे व तत्त्वदृष्टीचे मुद्दे त्यांतून विकसित व्हावेत असा त्यांचा प्रयत्न होता. नाटककार व निर्माता या दोन्ही नात्यांनी ब्रेश्त त्याच्या नाट्यसामग्रीचा आणि त्याच्या पद्धतीचा अधिक चांगल्या प्रकारे मेळ घालू शकला. ब्रेश्तच्या या पद्धतीमुळेच त्याच्या नाटकांच्या सादरीकरणाचा नेटका व सखोल अभ्यास केल्याशिवाय त्याच्या नाट्यकृतींचे यथार्थ आकलन होत नाही. त्याने रंगभूमीवर चार तपे कार्य केले आणि या कालावधीत त्याच्या कल्पना सतत विकसित होत गेल्या. त्यामुळे एका काळातील कल्पना त्याच्या दुसऱ्या काळातील नाटकांशी जोडल्या जाणे शक्य असले तरी तसे करणे उचित नाही. 'नाट्यगृहात प्रेक्षकांना धूम्रपान करता यायला हवे आणि गप्पाही मारता यायला हव्यात' हे त्याचे एक गाजलेले सूचनावजा विधान त्याने विसाव्या दशकाच्या मध्यावर केले आहे.

ब्रेश्तच्या मते नेपथ्य हे कार्योपयोगी असावे, त्यात रंगभूमीची नक्कल करण्याचा प्रयत्न असू नये. पोताच्या आणि दिसण्याच्या गुणवत्ता सांभाळल्या जायला हव्यात. प्रसंग सुखदायी असावा. रंगभूमीवर प्रोजेक्शनसाठी पडदा असला पाहिजे. त्याचा उपयोग अपरिहार्यपणे भाष्य करण्यासाठी होऊ शकेल. हे सर्व काही सांभाळणाऱ्या ब्रेश्तच्या कृती नेहमीच साध्या आणि थेट होत्या.

सादरीकरणासाठी प्रॉपर्टीजचा केलेला उपयोग हा ब्रेश्तच्या कामातला उल्लेखनीय विशेष आहे. सादरीकरणासाठी त्याने योजलेल्या पद्धतीतून व्यक्तिरेखेचे रंगमंचावरील वस्तूशी असलेले नाते प्रकट होत असे.

ब्रेश्तचा आधुनिक रंगभूमीवर इतर कोणताही दिग्दर्शक वा नाटककार यांच्यापेक्षा सर्वाधिक प्रभाव आहे. एपिक थिएटर हे अनेक गंभीर व नाविन्याचा आविष्कार घडवणाऱ्या नाटककारांनी युद्धकालापासून विकसित केले. राजकीय रंगभूमी परिणामकारक होण्यासाठी कोणत्याही चळवळीच्या वा प्रॉपर्टीच्या सुलभीकरणावर अवलंबून राहाण्याची गरज नसते हे ब्रेश्तने स्वत:च्या कामाने दाखवून दिले. त्याच्या शैलीने रंगमंचावरील व्यक्ती आणि वस्तू यांच्यातील आंतरक्रियेचे दर्शन घडवले. त्याच्या एकंदर कार्याचा प्रभाव माइक ली(MIKE LEIGH), मॅक्स स्टॅफर्ड – क्लार्क (MAX STAFFORD-CLARK) आणि पीटर ब्रुक (PETER BROOK) यांच्यावर पडला आहे.

❖ ❖

महाकाव्यात्म रंगभूमी (Epic Theatre)

Epic Theatre : A movement in the German theatre of the 1920s that asserted that the appeal of the theatre should be to the intellect of the audience rather than to its emotions. Bertolt Brecht was the leading exponent. (*NTC's Dictionary*)

Epic Theatre : In the 1920s, Brecht, and before him Piscator, gave this name to an approach to theatre that goes beyond classical, "Aristotelian" dramaturgy based on dramatic tension, conflict and a regular progression of action. ...Epic theatre appeared in reaction to the facile effects of the well-made play and the audience's cathartic fascination. ...Epic theatre undertakes to rediscover and underscore the intervention of a narrator i.e. a *point of view* on the *fabula* and the staging. ...There is no such thing as pure epic theatre, any more than there is purely dramatic and "emotional" theatre. Brecht later introduced the term "dialectical theatre" to deal with the contradiction between acting (showing) and living (identifying with). Epic theatre, therefore, has lost its frankly anti-theatrical, revolutionary character to become a special, systematic instance of theatrical performance. (*Dictionary of the Theatre*)

Epic Theatre : The term coined by Erwin Piscator and Bertolt Brecht to describe their innovative theatrical principles, developed both colaboratively and independently from the 1920s until Brecht's death in 1956 and Piscator's in 1966 . Piscator located Germane idea for epic thatre in his experience as a draftee in the German Front Theatre, where he acted in a production of *Charley's Aunt* amid bombed ruins, with shells exploding in the distance, aerial life 'estrangement effect' : the juxtaposition of escapist entertainment on the stage framed by mass destruction and death. Brecht contrasted epic theatre with 'dramatic' or 'Aristotelian theatre', which he identified with Aristotle ideal climactic structure, noble characters, and his rejection of the Homeric epic's representation of history in fair of Greek tragedy's representation of fate as beyond human control. More immediately, Brecht and Piscator were reacting against the conventions of naturalism and expressionism : neither naturalism's restricted slice-of-life picture nor expressionism's focus on the psyche of one individual could register, much less critique, the larger social, political, and historical realities beyond the theatre. Thus neither movement could comment on its own production of signs. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Vol. 1*)

Epic Theatre : The dramaturgical style of "Brechtian" or "non-Aristotelian"

theatre. The terms stands for a combination of conventions and techniques developed by Bertolt Brecht and Erwin Piscator in Germany between the wars. Together, these techniques are intended to place the events of the performance in a radically different perspective than that created by the tradition theatre of illusion. Foremost among these are :

1. historisation : placing events in the past, or selecting subjects from the past in order to break from the aesthetics of the "here and now";

2. scale : large ("epic") scale production as compare to intimate theatre;

3. mixtures of the narrative and dramatic modes (i.e. strong elements of story telling as a framework for dramatic action);

4. mixtures of speech and song to break dramatic continuity;

5. a freedom to move the action through time and space in a nonsequential structure (thus breaking the "unities".) (*R. Kerry White*)

Epic Theatre : Refers to the twentieth-century theories, writings, and stagings of German playwrights Erwin Piscator and Bertolt Brecht to create anti-illusionistic theatre featuring narration, song, distancing, and blatant theatrical effects to underscore social and political messages. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 378)

नाट्यात्म ताण, नाट्यात्म संघर्ष आणि कृतीत होत जाणारी चढती वाढ या तत्त्वांवर अधिष्ठित असणाऱ्या ॲरिस्टॉटलच्या अभिजात नाट्यरचनाशास्त्राच्या पलीकडे जाणाऱ्या रंगभूमीविषयक भूमिकेला १९२० च्या दशकात ब्रेश्तने आणि तत्पूर्वी पिस्कॅटरने महाकाव्यात्म रंगभूमी/एपिक थिएटर असे नाव दिले.

महाकाव्यात्म रंगभूमी किंवा किमानपक्षी जिच्यामध्ये महाकाव्याचे घटक आहेत अशी रंगभूमी मध्ययुगात रहस्यप्रधान नाटकांतून त्यांच्या बरोबरीच्या अवस्थांतून अस्तित्वात आली. ग्रीक शोकांतिकेतील वृंद हळूहळू निकामी होत गेला. ही वस्तुस्थिती नाट्यात्म कृती मुळात रंगमंचावर पाठांतररूपाने व्यक्त व्हायची आणि दोन किंवा अधिक व्यक्तिरेखांमधील संवादाद्वारे सादर केली जायची, या वस्तुस्थितीमधून स्पष्ट होते. याच प्रकारे प्रारंभक, व्यत्यय, भरतवाक्ये आणि दूताकरवी केली जाणारी कथने हे महाकाव्यात्म रंगभूमीचे अवशेष म्हणता येतील. या अवशेषांद्वारे कोण बोलते आहे आणि कोणाला उद्देशून शब्द योजले जाताहेत ते समजते.

ब्रेश्तच्या महाकाव्यात्म रंगभूमीच्या आगमनापूर्वी अनेक नाटककार नाटकातील ताण दूर करण्यासाठी कथने, कथनात्मक हस्तक्षेप, दूत, निवेदक किंवा दिग्दर्शक इत्यादींचा उपयोग करीत असत. बुचनेरच्या (BUCHNER) *वॉयझेक*मध्ये (*Woyzeck*) त्याने अनेक लघुनाट्ये योजली असून माणसाचे परात्म जीवन त्याला गुन्हे करण्यास प्रवृत्त करते असे दर्शविले आहे. *पीर जीण्ट* (*Peer Gynt*) या नाटकात इब्सेन योजली

असून काल व अवकाश यांमधून नायकाची काव्यात्म वाट वर्णिली आहे. नाताळातील रात्रीच्या जेवणांमधून वाइल्डर एकापाठोपाठ एक येणाऱ्या पिढ्यांमधील जीवनांमधील विराम निर्माण करतो.

नाट्यरचनेच्या संदर्भातील हे सर्व प्रयोग घटनांचे दर्शन घडविण्याऐवजी घटनांचे कथन करतात. आणि व्यक्तिरेखा नाट्यरूपात परिणत होण्याऐवजी वस्तुस्थितीच्या आधारे विकसित होतात. (जसे की, ब्रेश्तचा साक्षीदार रस्त्यावर घडलेला अपघात हावभावांद्वारे व शब्दांद्वारे सांगतो.) नाटकाचा शेवट काय होणार, नाटकातून हाती काय लागणार ते प्रेक्षकाला आधीच ठाऊक असते. आणि (ध्वनी,भाष्ये, वृंद यांचे) व्यत्यय/हस्तक्षेप वाढता ताण थोपवतात. नाटकातील अभिनय अंतराची भावना व निवेदनात्मक तटस्थता वाढवतो.

महाकाव्यात्म रंगभूमीचा उदय ही सुरचित नाटकांमुळे (वेल मेड प्लेज) घडणारे ठिसूळ परिणाम आणि प्रेक्षकांची विरेचनप्रियता यांची प्रतिक्रिया म्हणून अस्तित्वात आलेली घटना होय. अर्थात असे जरी असले तरी, प्लेटोच्या विचारांतील 'मिमेसिस' (*mimesis*) व 'डायजेसिस' (*diegesis*) यांमधला विरोध हा सर्वस्वी सैद्धांतिक आहे याकडे दुर्लक्ष करता येत नाही. कारण 'मिमेसिस' हे कधीच वस्तूंचे साक्षात चित्रण नसते. त्यामुळे थेट नाट्यात्म अनुकृती ही कथनाच्या पद्धतीवाचून शक्य होत नाही आणि 'मायमेटिक' प्रस्तुतीकरणात तर रंगमंचाची कथनपरता ही गृहीत असते.

महाकाव्यात्म रंगभूमी निवेदकाचा हस्तक्षेप पुन्हा शोधण्याची व अधोरेखित करण्याची जबाबदारी घेत असते. याचा अर्थ गोष्टीमधील (फॅब्युला) दृष्टिकोण आणि त्याचे सादरीकरण हे साधण्यासाठी नाटककारापाशी गुणवत्ता असावी लागते. गोष्ट सांगणारा, रंगमंचावर गोष्ट सादर करणारा (दिग्दर्शक), भाषणांमागून भाषणांतूनव हावभावांमधून आपली भूमिका साकार करणारा नट अशी ही प्रक्रिया मूर्त होते.

विशुद्ध नाट्यात्म आणि भावनात्म अशा रंगभूमीपेक्षा वेगळी अशी विशुद्ध महाकाव्यात्म रंगभूमी नावाची काही वस्तू नाही. त्यामुळेच ब्रेश्तने पुढील काळात 'द्वंद्वात्म' रंगभूमी अशी संज्ञा योजली. अभिनय (दाखविणे) आणि जगणे (पूर्णत: तदात्म होणे) यांतील विरोध व्यक्त करण्यासाठी त्याने द्वंद्वात्मक (dialectical) अशी शब्दयोजना केली. त्यामुळे महाकाव्यात्म रंगभूमीला रंगभूमी-विरोधी, क्रांतिकारक असे रंगभूमीचे स्वरूप उरले नाही.

❖ ❖

नाट्यात्म व महाकाव्यात्म (Dramatic and Epic)

Dramatic and Epic : The dramatic is a principle of construction of text and performance which accounts for the *tension* in the scenes and episodes of the *fabula* toward a denouement (catastrophe or comic resolution) and suggest that the spectator is captivated by the action.

The epic also has its place in the theory and the practice of theatre, as it is not confined to a particular genre (novel, short story, epic poem) and plays a fundamental role in certain forms of theatre.

The love of epic play-acting is often accompanied by an emphasis on the play-related and theatrical aspects of performance. (*Dictionary of the Theatre*)

The Modern Theatre is the Epic Theatre (1930) : The modern theatre is the epic theatre. The following table shows certain changes of emphasis as between the dramatic and the epic theatre :

Dramatic Theatre	**Epic Theatre**
plot	narrative
implicates the spectator in a stage situation	turns the spectator into an observer, but
wears down his capacity for action	arouses his capacity for action
provides him with sensations	forces him to take decisions
experience	picture of the world
the spectator is involved in something	he is made to fact something
suggestion	argument
instinctive feelings are preserved	brought into the point of recognition
the spectator is in the thick of it, shares the experience	the spectator stands outside, studies
the human being is taken for granted	the human being is the object of the inquiry
he is unalterable	he is alterable and able to alter
eyes on the finish	eyes on the course
one scene makes another	each scene for itself
growth	montage
linear development	in curves
evolutionary determinism	jumps
man as a fixed point	man as a process
thought determines being	social being determines thought
feeling	reason

(*Theatre in Theory,* pp. 171-172)

१.

अ. ड्रॅमॅटिक/नाट्यात्म हे संहितेच्या व प्रयोगाच्या रचनेचे तत्त्व आहे. ते प्रवेशांतील ताण आणि गोष्टीतील प्रसंगांची शोकात्म वा सुखात्म परिणती याची दखल घेते. नाटकातील कृतीमुळे (ॲक्शनमुळे) प्रेक्षक भारावला जातो असे हे तत्त्व सूचित करते. नाट्यात्म रंगभूमी ही अभिजात नाट्यरचनाशास्त्रामधून निर्माण झाली असून तिचा संबंध वास्तववाद, निसर्गवाद आणि सुरचित नाटक (वेल-मेड प्ले) यांच्याशी आहे. ॲरिस्टॉटलच्या सुप्रसिद्ध शोकांतिकेच्या व्याख्येपासूनची पाश्चात्त्य रंगभूमीची जी सांकेतिक स्वरूपाची परंपरा आहे तीपासून नाट्यात्म रंगभूमीचे रूप निश्चित होत गेले आहे. (हिला विरोधी म्हणून ब्रेश्तने महाकाव्यात्म रंगभूमीच्या स्वरूपाची संकल्पना मांडली.)

आ. महाकाव्यात्म रंगभूमीलादेखील रंगभूमीच्या सैद्धांतिक व व्यावहारिक स्वरूपात स्वत:चे स्थान आहे. कारण ही रंगभूमी कुठल्याही विशिष्ट लेखनप्रकाराशी (कादंबरी, लघुकथा, महाकाव्य) जखडलेली नाही, विशिष्ट लेखनप्रकारापुरती मर्यादित नाही. इतकेच नाही, नाट्यात्म रंगभूमीच्या अंतर्गतही काही रूपांच्या संदर्भात ती पायाभूत भूमिकाही बजावू शकते. उदा. कथनाच्या उपयोगामधून, वर्णनांमधून, कथनकर्त्या व्यक्तिरेखांच्या द्वारे. महाकाव्यात्म ते नाट्यात्म अशा प्रकारे केलेली पुढील तुलना या दोघांतील द्वंद्वात्मकतेवर (डायलेक्टिक्सवर) प्रकाश टाकू शकते.

२. नाट्यात्म व महाकाव्यात्म नाट्यप्रयोगांकडे पाहाण्याचे प्रेक्षकांचे दोन दृष्टिकोण ब्रेश्तने तपासले आहेत. ही तपासणी त्याने कराउसेल रंगभूमी (*Carousel theatre*) आणि प्लॅनेटरियम रंगभूमी (*planetarium theatre*) यांची तुलना करताना केली आहे.

३. सौंदर्यात्मनिकष आणि जीवनदृष्टीविषयक निकष यांच्या दृष्टीने महाकाव्यात्म (Aesthetic and Ideological Criteria of the epic)

अ. ब्रेश्तच्या रंगभूमीच्या आधीपासूनच महाकाव्याचे घटक नाटकात आढळतात. मध्ययुगीन रहस्यपूर्ण नाटके, अभिजात आशियायी नाटके, अभिजात युरोपियन रंगभूमीवरील कथने यांमध्ये नाट्यात्म मांडणीत महाकाव्यात्म घटक विणलेले दिसतात. परंतु हे नेहमीच तांत्रिक व रचनात्मक क्लृप्त्यांच्या स्वरूपात असतात आणि नाटकाची एकंदर दिशा वा रंगभूमीचे समाजातील कार्य यांबाबतचे प्रश्न ते उपस्थित करीत नाहीत.

आ. ब्रेश्तपुरते बोलायचे तर नाट्यात्म ते महाकाव्यात्म हे नाट्यरूपातील अवस्थांतर केवळ शैलीविषयक प्रश्नातून झाले नाही, समाजाच्या नव्या विश्लेषणामधून झाले. नाट्यात्म रंगभूमी ही यापुढे या जगातील मानवजातीच्या संघर्षांची दखल घेण्यास समर्थ नाही; कारण एक व्यक्ती विरुद्ध दुसरी व्यक्ती असा हा संघर्ष नाही, हा प्रश्न अर्थव्यवस्थेचा आहे. विषय-आशय यांच्या नव्या क्षेत्रांचे साधेपणाने आकलन करून घेणे ही प्रक्रिया नाटकाचे व रंगभूमीचे नवे रूप जन्माला घालते. पेट्रोलिमने (PETROLEUM) पाच अंकी नाटकाचे रूप नाकारले. आजच्या दु:खान्तिका या सरळ एकरेषीय विकास पावत नाहीत तर चक्राकार पेचांमधून

वाटचाल करत राहतात. 'नायकां'चा बदल वेगवेगळ्या अवस्थांतून होतो. नायकाची एकमेकांच्या संदर्भात अदलाबदल होऊ शकते. इत्यादी. ही नाटक व रंगभूमी यांकडे पाहाण्याची नवी आणि पूर्णत: वेगळी दृष्टी एपिक थिएटरच्या संकल्पनेच्या मागे उभी आहे. पालट कोणता आहे? तर, लोकांच्या कृतींचा आलेख हा अवेळी घडणाऱ्या व्यर्थ कृतींनी गुंतागुंतीचा झाला आहे; दैव/नशीब ही काही यापुढे एकमेव सुसंगत शक्ती उरलेली नाही; किंबहुना अनेक शक्तिस्थाने एकमेकांच्या विरुद्ध दिशांनी आक्रमण करताना दिसतात. शक्तिस्थाने स्वत: केवळ एकमेकांविरुद्धच नव्हे, आपसांतही हालचाली करताना आढळतात. इत्यादी इत्यादी. अगदी साधा वृत्तपत्रीय वृत्तांत जरी नाट्यरूपात सादर करायचा म्हटले तर हेबेल किंवा इब्सेन यांच्या नाट्यतंत्रापेक्षा काही तरी अधिक असल्यावाचून ते आता शक्य होत नाही. इतका हा आरपार दृष्टिपालट आहे.

ब्रेश्तची पद्धती ही वस्तुत: बंदिस्त अशी तत्त्वज्ञानपर पद्धती नाही. ती पहिल्यांदा ''*Notes on the opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*'' मध्ये आणि नंतर अधिक निश्चितपणे '*A Short Organum for the Theatre*' (1948), '*The Purchase of Copper*' (1937-1951) आणि '*Dialectics in the Theatre*' (1951-1956) मध्ये मांडली गेली.

इ) प्रायोगिक रंगभूमी सैद्धांतिक आणि प्रत्यक्षात नाट्यात्म आणि महाकाव्यात्म तत्त्वांचा विचार करते. ब्रेश्तच्या सैद्धांतिक मांडणीच्या अखेरीस त्याने सुचवल्याप्रमाणे महाकाव्यात्म रंगभूमी आणि नाट्यात्म रंगभूमी या एकेकट्या, सुट्या किंवा स्वतंत्रपणे अस्तित्वात येत नाहीत. द्वंद्वात्मक दृष्ट्या परस्परांना पूरक ठरत अवतरतात. महाकाव्यात्म दाखवणे आणि एकूण नट, प्रेक्षक यांची असलेली गुंतवणूक या दोन्ही गोष्टींचे एकाच प्रयोगात सहअस्तित्व प्रकटते. जो स्वत:च एक गोष्ट सांगत असतो अशा निवेदकाची गोष्ट सांगणाऱ्या निवेदकाचे तंत्र, तत्त्व अनेकवार उपयोगात आणले गेलेले आढळत असले तरी वास्तववादी मार्गाने सामाजिक वास्तवाचा अन्वयार्थ लावण्याची गरज ते तत्त्व भागवील असे नाही.

अखेर, प्रयोगाची नाट्यनिगडित व रंगभूमीशी संबंधित अशी जी अंगे असतात त्यांवर दिला जाणारा भर आणि त्यांची साथ महाकाव्यात्म नाट्याभिनयात वारंवार मिळते. वास्तवाचा विशिष्ट अन्वयार्थ लावण्याऐवजी महाकाव्यात्म प्रकार रंगभूमीच्या शक्यतांचा व मर्यादांचा शोध घेतो. १९७० च्या व १९८० च्या दशकांत मात्र ब्रेश्तनिर्मित या नाट्यप्रकाराचा बहर ओसरला. दिग्दर्शक ब्रेश्तच्या नाट्यविषयक भूमिकेकडे संशयाच्या व संभ्रमाच्या दृष्टिकोणातून पाहू लागले.

❖ ❖

ॲब्सर्ड रंगभूमी (Theatre of the Absurd)

Theatre of the Absurd : 'Absurd' originally means 'out of harmony', in a musical context. Hence its dictionary definition : 'out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical';. In common usage, 'absurd' may simply mean 'ridiculous', but this is not the sense in which Camus uses the word, and in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd. In an essay on Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follows : 'Absurd is that which is devoid of purpose. ...Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.'

This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the (p.23) human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, and the other writers discussed in this book. But it is not merely the subject-matter that defines what is here called the Theatre of the Absurd. A similar sense of the senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose, is also the theme of much of the work of dramatists like Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, and Camus himself. Yet these writers differ from the dramatists of the Absurd in an important respect : they present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. While Sartre or Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed. (p. 24)

...The Theatre of the Absurd is concerned essentially with the evocation of concrete poetic images designed to communicate to the audience the sense of perplexity that their authors feel when confronted with the human condition, we must judge the success or failure of these works by the degree to which they succeed in communicating this mixture of poetry and grotesque, tragicomic horror. And this in turn will depend on the quality and power of the poetic images evoked. (p. 419) ...The Theatre of the Absurd is concerned with communicating an experience of being, and in doing so it is trying to be uncompromisingly honest and fearless in exposing the reality of the human condition.(p. 422) ...The contradiction does not lie between realistic and unrealistic, objective and subjective, theatre but merely between poetic vision, poetic truth, and imaginative reality on the one hand, and arid, mechanical, lifeless, poetically untrue writing on

the other.(p. 424) ...For if the Theatre of the Absurd presents the world as senseless and lacking a unifying principle, it does so merely in the terms of those philosophies that start from the idea that human thought can reduce the totality of the universe to a complete, unified, coherent system. It is only from the point of view of those who cannot bear a world where it is impossible to know why it was created, what part man has been assigned in it, and what constitutes right actions and wrong actions, that a picture of the universe lacking all these clear-cut definitions appears deprived of sense and sanity, and tragically absurd. (*The Theatre Of The Absurd,* p. 425)

मुळात लॅटिन भाषेतील ॲब्सर्डस, 'संगतिबाह्य' या अर्थाचा ॲब्सर्ड हा शब्द पुढे लॅटिनमधील 'विवेकाच्या/तर्काच्या विरोधी असणारे काहीतरी, यात विकसित झाला. उदा. रिडक्शो ॲड ॲब्सर्डम शब्दाचा हा तात्त्विक अर्थ फ्रेंच भाषेतील ॲब्सर्डी (absurde), इंग्रजीतील ॲब्सर्डिटी या शब्दाच्या जवळ जाणारा आहे. फ्रेंच शब्दाची मध्यवर्ती कल्पना हास्यास्पदतेवर केंद्रित होणारी आहे. *ल ॲब्सर्डी* ही संज्ञा 'इंडिग्नेशन ॲट द प्रिपॉश्चरसनेस ऑफ थिंग्ज' अशी छटा सुचवते. सार्त्र, काम्यू व अन्य अस्तित्ववादी लेखकांच्या दृष्टीने 'द ॲब्सर्ड' याचा अर्थ समकालीन माणूस स्वत: ज्या परात्मतेच्या अवस्थेत स्वत:ला अनुभवत होता ती अवस्था. जे एकाएकी आभास आणि प्रकाश यांपासून वंचित झाले आहे असे विश्व. त्या विश्वात माणसाच्या ठिकाणी परकेपणाची भावना उत्पन्न होते. ज्यातून सुटका नाही असा एकांतवास त्याच्या वाट्याला येतो. माणूस आणि त्याचे जीवन यांच्यात झालेली ही फारकत, नट आणि त्याचे नेपथ्य, खऱ्या अर्थाने असंगततेत सामावली आहे. काम्यूच्या *द मिथ ऑफ सिसिफस*-१९४६ या पुस्तकात हे सूचित झाले आहे.

रंगभूमीच्या संदर्भात ही पारिभाषिक संज्ञा इंग्रजीत पहिल्यांदा मार्टिन एस्लिन याने *द थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड* या नावाच्या १९६२ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकात वापरली आहे. यूजीन आयोनेस्को, सॅम्युएल बेकेट, एन. एफ. सिम्सन, सुरुवातीचा हॅरॉल्ड पिंटर इत्यादींच्या विशिष्ट स्वरूपाच्या नाटकांच्या रंगभूमीच्या शैलीसंदर्भात ही संज्ञा योजिली गेली आहे. या संज्ञेचे स्वरूप काहीसे अतिव्याप्त स्वरूपाचे आहे हे या नाटककरांच्या नाट्यकृतींशी परिचित असणाऱ्या कोणाच्याही ध्यानात येईल. एस्लिनने ही संज्ञा अस्तित्ववाद या युरोपमधील तत्त्वज्ञानाच्या समकालीन चळवळीमधून घेतली आहे. उपरोल्लिखित नाटककरांच्या नाट्यकृतींत विसाव्या शतकाच्या मध्यावर तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवर जे संभ्रम उत्पन्न झाले, त्यांना जो प्रतिसाद मिळाला, त्यामधून आशयाच्या व रूपाच्या पातळ्यांवर काही क्रांतिकारक साम्यस्थळे आढळली, त्यांच्या संदर्भात एस्लिनने या संज्ञेची योजना केली आहे.

अनैसर्गिक स्वरूपाच्या नेपथ्याची निवड, पारंपरिक नाट्यरचना व कथानके यांची अनुपस्थिती, व्यक्तिचित्रणातील असंगती किंवा व्यक्तिचित्रणाचा अभाव आणि अवास्तव स्वरूपाच्या संवादरचनेचा उपयोग ही आकारिक साम्ये वरील नाटककारांत एस्लिनला जाणवली. (उदाहरणार्थ *वेटिंग फॉर गोदो* या बेकेटच्या नाटकात असे वाक्य येते-''काहीच घडत नाही, कोणी येत नाही कोणी जात नाही, हे चमत्कारिक आहे.'')

❖ ❖

असंगत नाटक (Theatre of the Absurd) : १

Theatre of the Absurd : A convention defined by contemporary critic Martin Esslin as "striving to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadeqacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought". Plays in the absurdist tradition attempt to show the irrational and illogical aspects of life through absurd characters, dialogue, and situations. (*NTC's Dictionary*)

Absurdism : A term used to describe certain plays of the post-World War II period. The writers of these plays believed that the human condition is absurd because the desire for clarity and order is met only by the irrationality of the universe, thus making rational or meaningful choice impossible. Absurdist plays abandoned the logic of cause-to-effect relationships for associational patterns reflecting the illogical nature of the human situation. Two of the most prominent absurdist playwrights were Beckett and Ionesco. (*Essential Theatre*, p. 431)

The Absurd : Ionesco defined *absurd* as "anything without a goal... when man is cut off from his religious or metaphysical roots, he is lost; all his struggles become senseless, futile and oppressive." The meaning of Ionesco's plays is simply what happens onstage. The old man and old woman in *The Chairs* gradually fill the stage with an increasing number of empty chairs and address absent people in the chairs. At the play's end, the Orator comes forward to address the empty chairs, but he can neither hear nor speak and cannot make a coherent statement. The subject of Ionesco's play-the emptiness and absurdity of the world-is conveyed by the presence of the empty chairs. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 124)

The Absurd : The 1950s introduced the most recent *ism* to the theatre - Absurdism. Plays called "absurdist" by critics (not by their authors) appeared just after World War II in Europe, when several new playwrights (now better understood as early post modernists) were so grouped together by critics. Absurdism (fl. 1950s-1960s) was itself a blend of earlier *Dadaism* (fl. 1920s), with which it shared an emphasis on life's meaninglessness and art's irrelevancy; *surrealism*, with which it shared an emphasis on the subconscious; and *existentialism*, a theory of existence and behavior. Absurdism's additional commitment to irrationality and nihilism was a response to a world that had just experienced the Holocaust, the wartime destruction of Europe, and the atomic attack on Hiroshima. "Absurd" meant not "ridiculous" but "without meaning."

> Absurdists abandoned story and dramatic unity based on causality. The plays were often constructed as a circle (ending just where they had begun, after displaying a series of unrelated incidents) or as the intensification of a single event (ending just where they had begun but in the midst of more people or more objects). Usually, the puzzling quality of the plays came from the devaluation of language as a carrier of meaning : In the plays, what happened on stage often transcended and contradicted what was *said* there. (*The Enjoyment of Theatre*, pp. 316-317)

ॲब्सर्ड हा शब्द मुळात लॅटिन भाषेतील ॲब्सर्डस, 'संगतिबाह्य' असा आहे. आणि हा विसंगतीचा अर्थच पुढे लॅटिनमधील 'विवेकाच्या/तर्काच्या विरोधी असणारे काहीतरी' यात विकसित झाला. सार्त्र, काम्यू व अन्य अस्तित्ववादी लेखकांच्या दृष्टीने 'द ॲब्सर्ड' याचा अर्थ समकालीन माणूस स्वत: ज्या परात्मतेच्या अवस्थेत स्वत:ला अनुभवत होता ती अवस्था. 'असे विश्व की जे एकाएकी आभास आणि प्रकाश यांपासून वंचित झाले आहे; त्या विश्वात माणसाच्या ठिकाणी परकेपणाची भावना उत्पन्न होते. ज्यातून सुटका नाही असा एकांतवास त्याच्या वाट्याला येतो.' काम्यूच्या *द मिथ ऑफ सिसिफस*-१९४६ या पुस्तकात हे सूचित झाले आहे. अर्थात ॲब्सर्ड या संज्ञेला सर्वसामान्य वापरात स्थान मिळालेले नाही.

दुसऱ्या महायुद्धानंतर युरोपात आणि अमेरिकेत एक नव्या प्रकारची रंगभूमी उदय पावली. तिला मार्टिन एस्लिनने 'थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड' असे नाव दिले. ज्या ज्या नाटककारांची नाटके या वर्गात समाविष्ट होतात, ती ज्यांनी लिहिली आहेत, ते सगळे एकसारख्या शैलीतील नाटके जरी लिहीत नसले, आणि त्या सर्वांचे एक 'स्कूल' आहे असे जरी म्हणता आले नाही तरी, त्या सर्वांचा एकत्रित विचार करावा एवढी समानता त्यांच्यात आहे. एस्लिनने रंगभूमी या प्रकारासाठी जे नाव घेतले आहे ते फ्रेंच लेखक, नाटककार व तत्त्वज्ञ अल्बेर काम्यू (१९१३-१९६०) याच्या *द मिथ ऑफ सिसिफस* या पुस्तकातील अवतरणातून.

असंगततेचा सिद्धान्त अल्बेर काम्यू याने मांडला. काम्यूला माणसाची अवस्था पुराणातील कॉरिंथचा राजा सिसिफस याच्यासारखी वाटते. सिसिफसला त्याच्या क्रूरपणामुळे एक कायमचा शाप मिळतो. तो असा की, त्याने उंच डोंगरावर एक दगड वर चढवत न्यायचा आणि डोंगराच्या माथ्यापाशी तो आला की दगड पुन्हा खाली घसरायचा. या चक्रातून सिसिफसची सुटका नव्हती. आधुनिक व्यक्ती कॉम्यूच्या दृष्टीने अशाच प्रकारच्या सनातन व्यर्थ अशा कर्मात गुंतलेली असते. मानवी जीवनात काही अर्थ वा उद्देश वा व्यवस्था शोधण्याचा त्या व्यक्तीचा प्रयत्न असाच असंगत स्वरूपाचा असतो. विश्वाची जी (innutable) अपरिवर्तनीय अशी अतार्किकता आहे ती माणसाच्या कामाला असा असंगततेचा अर्थ देत असते. एका बाजूला माणसाला हरवलेल्या, गमावलेल्या ऐक्याचा व चिरकालीन सत्याचा ध्यास लागलेला असतो; तर दुसऱ्या बाजूला सगळे जग हे अपरिवर्तनीय स्वरूपाचे खंडित-तुकड्यातुकड्यांतले, गोंधळलेले, ज्याची गोळाबेरीज करणे शक्य होणार नाही असे; कायमचे अव्यवस्थित, आणि कायमचे असंघटित स्वरूपाचे असे दिसते. विवेक आणि तर्क यांच्या साहाय्याने वर्तमान युगात या जगाचा अर्थ लावण्याची सोय-सुख आणि सुरक्षितता - उरलेली नाही असे काम्यू मानतो. अन्याय, विसंगती आणि आजच्या जगातील दुष्टावा यांचा भूतकाळातील नैतिक मोजपट्टीच्या संदर्भात खुलासा करता येत

नाही. माणूस व त्याचे आयुष्य, नट आणि त्याचे नेपथ्य यांच्यात विभाजन झाले आहे. आणि हे विभाजनच असंगततेची भावना घडवते, निर्माण करते.

असंगततेच्या वर्गात सामावली जाणारी यूजीन आयोनेस्को, सॅम्युएल बेकेट, एन. एफ. सिम्सन इत्यादींची विशिष्ट स्वरूपाची जी नाटके आहेत ती मानवतेचा परात्मभाव आणि अतार्किक, अन्याय्य व काहीच्या बाही अशा जगात मानवतेचा गेलेला तोल व्यक्त करतात. अनैसर्गिक स्वरूपाच्या नेपथ्याची निवड, पारंपरिक नाट्यरचना व कथानके यांची अनुपस्थिती, व्यक्तिचित्रणातील असंगती किंवा व्यक्तिचित्रणाचा अभाव आणि अवास्तव स्वरूपाच्या संवादरचनेचा उपयोग (उदाहरणार्थ *वेटिंग फॉर गोदो* या बेकेटच्या नाटकातील वाक्य –''काहीच घडत नाही, कोणी येत नाही कोणी जात नाही, हे चमत्कारिक आहे.'') ही आकारिक साम्ये एस्लिनला वरील नाटककारांत जाणवली. हा दृष्टिकोण जरी गंभीर असला तरी नाटकांत सर्वसामान्यपणे याचे प्रतिबिंब उपहासपूर्ण सुरात बऱ्याच प्रमाणात विनोदी अशा स्वरूपात पडलेले असते. वरील नाटककारांच्या नाट्यकृतींत एस्लिनला ही साम्ये आढळली.

असंगत नाटकाचे सर्वात मुख्य उदाहरण म्हणजे बेकेटचे *वेटिंग फॉर गोदो*. या नाटकात बेकेटने तोवर कधीही व्यक्त झाला नसेल असा एकाकीपणाचा व व्यर्थतेचा आविष्कार घडवला आहे. एका उजाड पठारावर वैराण पठारावरून जड पायांनी ओढतओढत चालणारे दोघे गोदोची दररोज वाट पाहताहेत. याहून अधिक उजाड आणि निराश काय असू शकते? त्यांना वाटते की गोदो येईल, परंतु तो कधीच येत नाही. पण ते स्वत: विनोदी आहेत. ते तमाशातल्या विदुषकांसारख्या ढगाळ पॅण्टस् घालतात आणि अनेक स्वेच्छाचारी नित्यक्रमांत स्वत:ला गुंतवून घेतात. याच प्रकारात ते एकमेकांच्या हॅटस्ची अदलाबदल करतात. तो गोंधळ आणखीच विनोदी होतो. तसेच ती पात्रे बोलतात एक आणि करतात अगदी त्याच्या विरुद्ध. एक दुसऱ्याला म्हणतो, ''आपण जाऊ या का?'' आणि दुसरा म्हणतो, ''चला, निघूया''. पण असे म्हणूनदेखील दोघेही जागचे मात्र हालत नाहीत.

जे बोलले जाते त्याच्या आशयात आणि ते ज्या प्रकारे बोलले जाते त्या रूपात–दोहोंमध्ये, असंगत नाटके असंगती सुचवत असतात. त्यांचा आकृतिबंध, त्यामुळेच त्यांची संरचना भूतकालीन पारंपरिक नाटकांच्या संरचनेहून, आकृतिबंधाहून सर्वस्वी भिन्न होते.

पारंपरिक नाटकांतील कथानके ही सुरुवातीपासून एका सुतार्किक मार्गाने विकसित होत होत कथानकाचा योग्य विकास साधत निष्कर्षापर्यंत पोचतात. या सर्वातून एका सुव्यवस्थित विश्वाची सूचना मिळते. विश्व सुव्यवस्थित असल्याचे सुचवले जाते. याउलट अनेक असंगत नाटके केवळ असंगतता जाहीर करतात. इतकेच नाही, ती असंगती मूर्त करतात.

असंगत भाषा ही निरर्थक आणि क्रम न पाळणारी, पूर्वीच्या वाक्यांशी संगती नसणारी अशी असते. असंगत नाटकांतील घटना आणि पात्रे ही असंगत रंगभूमीवर वारंवार तर्कशून्य असतात. भाषाही तशीच असते. आधी काय झालेय, आधी काय बोलले गेलेय, ते लक्षात न घेता, त्याचा विचार न करता वापरली जाणारी वाक्ये इत्यादींमधून सर्वस्वी असंगत नाटकाची पद्धती व्यक्त होते. वाक्ये कुठलाही क्रम पाळत नाहीत आणि

शब्दांचे जे अर्थ असतात त्याच अर्थाने ते शब्द उपयोगात येतात असे नाही. आयोनेस्को किंवा बेकेट किंवा अनेक असंगत नाटककारांच्या नाटकाची भाषा अशा स्वरूपाची असते.

असंगत नाटकाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य पात्रयोजनेमधून व्यक्त होते. अनेकदा या पात्रांच्या कृतींत एक प्रकारची मूर्खता असते. शिवाय त्यांच्या वागण्यांतून मानवी वर्तनाविषयीचा अस्तित्ववादी दृष्टिकोण प्रकटत असतो. या दृष्टिकोणानुसार अस्तित्व हे सारतत्त्वाच्या आधी येते (existence precedes essence); व्यक्ती जगण्याच्या प्रक्रियेत स्वत:ला घडवते. शून्यातून सुरुवात करून, कृती करून आणि निवड करून व्यक्ती स्वत:ला विकसित करते.

नाटकात/रंगभूमीवर अस्तित्ववाद असे सुचवतो की, पात्रांना स्वत:चा इतिहास नसतो आणि त्यामुळे त्यांच्या कृतीमागे कोणतीही विशेष कारणे नसतात. *वेटिंग फॉर गोदो*मधील दोन प्रधान पात्रांना कुठलेही (पूर्व) चरित्र नाही किंवा व्यक्तिगत प्रेरणाही नाही. आपल्याला त्यांच्या कुटुंबजीवनाविषयी काहीही ठाऊक नाही; किंवा ते काय करतात, त्यांचा व्यवसाय कोणता हेही ठाऊक नाही. ते दररोज जिथे रस्ते मिळतात त्या ठिकाणी भेटतात आणि गोदोची वाट पाहतात. पण ते असे किती काळ येत राहिले आहेत किंवा ते जेव्हा तिथे नसतात तेव्हा ते काय करतात, हे एक गूढच आहे. अशा प्रकारच्या पार्श्वभूमीबद्दल किंवा प्रेरणेबद्दल कुठलीही आस्था नसणे याचा रचनाबंधावर परिणाम होतो. विशेषत: अनावरणाच्या अनुपस्थितीत असंगत नाटकात त्यातील पात्रांविषयीचे कुठलेही स्पष्टीकरण, कुठलाही खुलासा केला जात नाही. आपण त्यांना हवेतच पकडतो आणि त्याचे भूतकाळाशी काहीही नाते नसते. राजा इडिपसप्रमाणे त्यांना कुठलेही कोडे सोडवायचे नसते.

निरर्थकता अथवा पूर्वी काय घडले त्याचा क्रम न पाळणे, हे असंगत नाटकाचे एक वैशिष्ट्य होय. हाच त्या नाट्यरचनेचा पाया होय. असंगत नाटकातील घटना तार्किक दृष्ट्या एकमेकींना अनुसरत नाहीत. आपण ज्या जगात राहातो त्या जगातील गोंधळ आणि असंगती त्यामधून सुचविली जात असते.

जी नाटके असंगत रंगभूमीवर सादर होतात ती कोणत्याही कृतींच्या व्यर्थतेने, सर्व दिशांच्या निरुद्देशाने, दिशाहीनतेने पछाडलेली असतात. जेणेकरून हेतुपूर्वक व जाणीवपूर्वक असंगततेचे प्रदर्शन घडावे, त्याची मूर्खता ध्यानात यावी असे विषय-आशय रंगभूमीवर विकसित केलेले असतात. प्रतीके आणि फॅण्टसी आणि इतर अवास्तव काव्य, असंगतकार अशा प्रकारे वेगळे काढतात की, जे सर्वस्वी अविश्वसनीयच वाटावे.

❖ ❖

असंगत नाटक (Theatre of the Absurd) : २

Theatre of the Absurd : A term applied to many of the works of a group of dramatists who were active in the 1950s : Adamov, Beckett, Genet, Ionesco and Pinter. Among the less known were Albee, Arrabal, Gunter Grass, Pinget and N.F.

Simpson. The phrase 'theatre of the absurd' was probably coined by Martin Esslin, who wrote (*The Theatre of the Absurd* (1961).

The origins of this form of drama are obscure, but it would be reasonable to suppose that its lineage is traceable from Roman mime plays, through to aspects of comic business and technique in medieval and Renaissance drama and *commedia dell'arte (q.v.)*, and thence to the dramatic works of Jarry, Strindberg and Brecht. ... Moreover, it is conceivable that the increasing popularity of nonsense verse (*q.v.*) from about the mid-19th c. onwards is connected with this concept of the absurd. Almost certainly dadaism and surrealism *(qq.v.)* influenced the development of the theatre of the absurd, and so have Artaud's theories on the theatre of cruelty *(q.v.)*. (*Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*)

सर्वसामान्यपणे माणसाच्या जगण्याला काही एक उद्देश असतो, काही एक पद्धती असते. त्या जगण्यात काही एक सातत्य असते, काही एक संगती असते; असे सातत्य वा संगती न उरणे किंबहुना तीच असंगत ठरणे – ॲब्सर्ड ठरणे ही शोकान्तिका आहे. ज्या मार्गाने व्यक्तीला प्रतिष्ठेने जगता येईल, विश्वाला सामोरे जाता येईल, प्रतिकूल घटकांशी सामना करता येईल, जे जग एकात्म होते व असे एकात्म जगच जगण्याच्या केंद्रस्थानी होते ते आता दुभंगले आहे, निरुद्देश्य झाले आहे, असंगत बनले आहे; ज्यांच्यासाठी जगाचे केंद्रवर्ती असणेच संपले आहे, जीवनसंबद्ध प्रमाणांचे, संकल्पनांचे सातत्य व वैधता संपली आहे, म्हणजेच पर्यायाने मानवी वर्तनाचे नियम व अंतिम मूल्ये जाणण्याची मानवाची शक्यताच संपली आहे, त्यांच्या जीवनाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न असंगत नाटकाद्वारे केला जातो. या विश्वात असण्याचा माणसाचा उद्देशच ज्यातून व्यक्त व्हावा अशा वस्तुस्थितीचा शोध घेणे आणि त्या शोधाद्वारे हाती येणाऱ्या फलिताचा निर्भयपणे स्वीकार करणे, त्याला सामोरे जाणे, या प्रक्रियेचा आविष्कार म्हणजे असंगत नाटक.

थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड हा आत्मसंतुष्टता आणि यांत्रिकतावाद यांची मृत भिंत तोडूनमोडून टाकून अंतिम वास्तवाला सामोरे गेल्यानंतर उत्पन्न होणारे व्यक्तीच्या परिस्थितीचे भान पुन: प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न आहे. ॲब्सर्ड थिएटर माणसाला आपल्या रटाळ, यांत्रिक, आत्मसंतुष्ट व प्रतिष्ठा नसणाऱ्या अस्तित्वाचे भान उत्पन्न करून देते. अशा प्रकारे थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड दुहेरी हेतू साध्य करते आणि प्रेक्षकांना दुहेरी असंगततेची जाणीव करून देते.

असंगत नाटकाद्वारे अप्रमाण, अनधिकृत क्षुद्र समाजावर वाग्बाण सोडून सामाजिक भाष्य केलेले असते. हे भाष्य सहजपणे, सोपेपणाने पोचणारे स्वीकारता येणारे असते आणि म्हणूनच एक व्यापक संदेश त्याद्वारे पोचवला जातो. परंतु तो सारभूत वा अर्थपूर्ण असे वैशिष्ट्य नसणारा असतो. आता असंगत नाटकाचे दुसरे भावात्मक–सकारात्मक – अंग सांगता येईल. माणसाची असंगत झालेली अवस्था आणि धर्मश्रद्धेची अवनती झाल्यामुळे त्याला कशाचीच न उरलेली शाश्वती या पातळीवर आलेले जीवनाचे अप्रमाण रूप आणि जगण्याचे अनधिकृत मार्ग असंगत नाटक उपहासाद्वारे उघड करते. माणसाचे खोटेखोटे जगणे उपहासाद्वारे उघड केले जाते.

बाह्यत: असंगत असणाऱ्या जीवनाच्या स्तराखाली खोलवर नेणारा अनुभव हे असंगत नाटकाचे विशेष लक्षणीय अंग होय.

बंदिस्त अशी मूल्यव्यवस्था स्वीकारता येत नाही आणि स्वर्गीय उद्देशांचा साक्षात्कार मान्य करता येत नाही, दोन्हीही शक्य नाही; त्यामुळे आयुष्यात उघड्यावाघड्या वास्तवाला सामोरे जाण्यावाचून गत्यंतर उरत नाही. या विश्वात माणसाचे डळमळीत असणारे, असुरक्षित असणारे, तसेच गूढ असणारे स्थान प्रेक्षकांच्या ध्यानात आणून देणे हा थिएटर ऑफ द ॲब्सर्डचा हेतू आहे. जुन्या ग्रीक ट्रॅजिडीज किंवा कॉमिडीज हेच करायच्या. परंतु यांत आणि ॲब्सर्ड थिएटर यांत फरक असा आहे की, सर्वसामान्यपणे स्वीकारली गेलेली कोणतीही वैश्विक मूल्यव्यवस्था विद्यमान नसतानादेखील थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड हे भान प्रेक्षकांच्या ठिकाणी उत्पन्न करते.

असंगत नाटक हे कवीच्या अत्यंत आंतरिक व व्यक्तिगत स्फूर्तीतून स्वत:ला गवसलेला अस्तित्वाबद्दलचा अर्थ, स्वत:ची वैश्विक दृष्टी, पोचवण्याचा प्रयत्न करत असते. असंगत नाटकाचा हा विषयआशयच त्या नाट्यरूपाचा आकृतिबंध ठरवतो. हा आकृतिबंध वास्तववादी नाटकाच्या आकृतिबंधाहून, त्याच्या संकेतांहून सर्वस्वी भिन्न असतो.

असंगत नाटक हे व्यक्तिरेखांविषयी माहिती देत नाही, किंवा लेखकाच्या आंतरिक विश्वाबाहेर अस्तित्वात असणाऱ्या प्रश्नांशी वा नियतीशी निगडित असणाऱ्या प्रश्नांचे दर्शन घडवत नाही. किंवा कोणतीही विशिष्ट जीवनदृष्टी, विशिष्ट विचारसरणी यांच्याशी संबंधित एखादे प्रमेय वा वाद सुस्पष्ट करावा असाही प्रयत्न करीत नाही. पात्राची साहसे वा नशीब यासंबंधी काही सांगावे असाही असंगत नाटकाचा उद्देश नसतो. याउलट एखाद्या व्यक्तीची मूलभूत अवस्था सादर करण्याचा प्रयत्न हे नाटक करत असते.

क्रमश: घडत राहाणाऱ्या घटनांऐवजी माणसाच्या अवस्थेचे दर्शन घडवणारे हे थिएटर आहे. आणि त्यामुळे ते मूर्त प्रतिमांच्या रूपबंधावर आधारित भाषेचा उपयोग करते. ते कोणतेही प्रतिपादन करीत नाही किंवा मोठाली लंबीचवढी भाषणेही करत नाही. त्याचप्रमाणे ते आचारधर्माच्या वा नैतिकतेच्या प्रश्नांचाही शोध घेत नाही किंवा ते प्रश्न सोडवण्याचा प्रयत्न करीत नाही.

ॲब्सर्ड थिएटर हे लेखकाचे व्यक्तिगत जग साकार करीत असल्यामुळे तेथे वैध अशा व्यक्तिरेखांची वस्तुनिष्ठता आढळत नाही. हे थिएटर परस्परविरोधी स्वभावांचा संघर्ष दाखवत नाही किंवा संघर्षात अडकलेल्या मानवी विकारांचा-भावनांचा अभ्यास प्रकट करीत नाही. आणि म्हणूनच ते सर्वार्थाने नाट्यात्म नसते. तसेच जसा ब्रेश्तच्या एपिक थिएटरचा उद्देश असावा त्याप्रमाणे एखादा नीतिपाठ वा सामाजिक धडा द्यावा या उद्देशाने ते एखादी गोष्टही सांगत नाही. ॲब्सर्ड थिएटरमधील कृती (action) ही गोष्ट सांगण्याच्या उद्देशाने घडत नाही. काव्यात्म प्रतिमांचा एक आकृतिबंध प्रेक्षकांपर्यंत पोचवणे या हेतूने घडत असते. (त्यामुळेच या नाटकाची रचना वरवर विसंगत वाटत असली तरी ती अतिशय व्यामिश्र असते) उदा. *वेटिंग फॉर गोदो*मधील घटना-प्रसंग यांमधून एखादे कथानक - वा गोष्ट आकाराला येत नाही. माणसाच्या अस्तित्वात खरे म्हणजे काहीच घडत

नाही असे सांगणारी बेकेटची जी अंत:प्रेरणा आहे, त्या अंत:प्रेरणेतून निर्माण झालेली प्रतिमा म्हणजे *वेटिंग फॉर गोदो!* प्रेक्षकाच्या मनात एक मूलभूत, स्थिर अवस्थेचा, एक समग्र, व्यामिश्र असा संस्कार उत्पन्न व्हावा तशी *वेटिंग फॉर गोदो*ची रचना आहे. कविता जशी प्रतिमांचा रूपबंध व परस्परांवर आंतरावलंबी आकृतिबंधाच्या सहसंबंधावर उभी असते, तशा प्रकारे ॲब्सर्ड थिएटरचे रूप प्रतीकात्म वा प्रतिमात्म कवितेसारखे असते.

ब्रेश्तचे थिएटर कथन किंवा महाकाव्यात्म घटक योजून नाटकाचा पल्ला लांबरुंद करण्याचा प्रयत्न करीत असते. याउलट ॲब्सर्ड थिएटरचे ध्येय मूलत: भावकाव्यात्म, काव्यात्म असा आकृतिबंध योजून एकाग्रता व खोली निर्माण करणे हे असते. अर्थात नाट्यात्म, कथनात्म आणि भावकाव्यात्म घटक सर्वच नाटकांत असतात. ॲब्सर्ड थिएटर हे मानसशास्त्रीय व्यक्तिरेखाटनातील सूक्ष्मता आणि कथानक या सांकेतिक अर्थांचा त्याग करून काव्यात्मतेवर, काव्यात्म घटकावर अधिक भर देते. सरळ रेषेतील कथानकाचे नाटक हे काळाच्या संदर्भातील विकसनाचे वर्णन करते आणि त्यातून नाट्यात्म स्वरूपात सादर होते.

वाङ्मयीन रंगभूमीवर भाषा हा एक महत्त्वाचा घटक असतो. वाङ्मयविरोधी थिएटरमध्ये (सर्कस) किंवा संगीत नाटकांत भाषेला अगदी दुय्यम स्थान असते. ॲब्सर्ड थिएटरमध्ये मात्र भाषा हा काव्यात्म प्रतिमांचा बहुपरिमाणात्मक घटक असतो. भाषा कधी अनेक घटकांपैकी एक असते, तर कधी तो प्रभावी घटक असतो. भाषेला कृतीच्या विरोधात स्थान देऊन, तिला अर्थशून्य बडबड या पातळीवर आणून, किंवा एकाच वेळी अनेक मुद्यांना स्पर्श करणाऱ्या तर्कशास्त्राचा त्याग करून ॲब्सर्ड थिएटरने रंगभूमीला एक नवे परिमाण दिले आहे.

❖ ❖

काबुकी (Kabuki)

Kabuki : A popular form of theatre in Japan since the seventeenth century, it uses songs, dances, sketches, music, elaborate settings, and silk costumes. All the actors are men, and some specialize in playing women's parts. They must be skilled dancers and acrobats. Subjects of the plays range from epics of Japanese history, tragedies, and farces, to melodramas of the common people. The emphasis in Kabuki is on spectacle. Although Kabuki is an offshoot of Noh theatre, the actors are not masked but, instead, use very stylized makeup and wings. The scene changes are effected by two stagehands, dressed in black, who are regarded by the audience as invisible. The most popular Kabuki play remains Takeda Izumo's *Chusingura,* which has eleven acts and takes a full day to perform. It is best on a historical event in which forty-seven faithful followers avenged the wrongs done to their master. (*NTC's Dictionary*)

Kabuki : Kabuki, long the most popular of the traditional forms, also first appeared in the seventeenth century. More open to change than the other forms, it has borrowed many of its plays and conventions from Noh and Bunraku but has adapted them to its own needs. Originally, Kabuki was performed on a stage resembling that used for Noh. But as time passed, it underwent many changes and today bears little resemblance to the Noh stage. The Kabuki stage is now framed by a proscenium opening about ninety feet wide but only about twenty feet high. The auditorium is correspondingly wide and shallow, with all seats facing the stage. A raised gangway (the *hanamichi*) connects the stage to the back of the auditorium. Most important entrances and exits are made along this gangway, and some major scenes are played there. Thus much of the action occurs in the auditorium in the midst of the audience. (*The Essential Theatre*, p. 113)

Kabuki : The most eclectic and theatrical of the major forms of Japanese theater. It is a more popular form than the aristocratic noh drama and, unlike puppet theater, which is called *bunraku*, it uses live actors. Nevertheless, kabuki has borrowed freely from both of these forms, particularly bunraku. Roles of both sexes are performed by men in a highly theatrical, nonrealistic style. Kabuki combines music, dance, and dramatic scenes with an emphasis on color and movement. The plays are long and episodic, composed of a series of loosely connected dramatic scenes which are often performed separately., (p. 454)

Shortly after banraku, a new form of theater developed in the early and middle

seventeenth century : kabuki. According to legend, kabuki was originated by a woman performer named Okuni, but by 1652 kabuki was presented by all-male acting companies. Drawing its material from the plays written for bunraku and noh, kabuki quickly established itself as a tremendously popular form of theater. Kabuki actors are trained from childhood in singing, dancing, acting, and feats of physical dexterity, and the male actors who play women's parts are particularly skillful in imitating feminine characters through stylized gestures and attitudes. (*The Theatre Experience*, p. 244)

(जपानी : ka 'गाणे' bu 'नृत्य', ki 'कौशल्य')

सतराव्या शतकातील लोकप्रिय जपानी रंगभूमी. काबुकी हा सुधारित नाट्यप्रकार म्हणता येईल. सुरुवातीला हे नाट्यरूप हीन दर्जाचे, चाळवणारे/लैंगिक व बटबटीत, वेश्यांच्या रंजनार्थ होते. नंतरच्या काळात हा नाट्यप्रकार गरीब लोकांचा झाला. (यात दरबारी किंवा उमरावांच्या मनोरंजनापासून सर्वसामान्यांना दूर ठेवले गेले होते.) त्यानंतर या नाट्यप्रकारात बुनराकू (Bunraku) – बाहुल्यांच्या – नाट्यप्रयोगशैलीची अनुकृती होऊ लागली. कालांतराने मात्र हे नाटक/ही रंगभूमी लोकप्रिय प्रणयरम्य व मेलोड्रामा या स्वरूपात स्वत:च्या शैलीत अवतीर्ण झाले/झाली.

काबुकीच्या विकासात वेगवेगळ्या प्रकारच्या नियंत्रणयंत्रणा व नियमावल्या आल्या. त्यामुळे ही रंगभूमी मध्यमवर्गीयांच्या रंजनार्थ स्वीकारली गेली. (सामान्यपणे याच काळात अशाच औपचारिक व नियमांच्या आणि व्यावसायिकांच्या प्रभावांमधून इंग्लंडमधील मध्यमवर्गीयांची रंगभूमीही विकसित होत होती. फ्रान्समध्ये लोकप्रिय असणारी ''मूक''/speechless रंगभूमी ''माइम (mime)'' च्या स्वरूपात परिवर्तित झाली. अठराव्या शतकातील शासकीय नियंत्रणाचा (सेन्सॉरशिपचा) तो परिणाम होता. जपानमधील रंगभूमीच्या शैलीवर नियमावलीचा झालेला एक परिणाम म्हणजे 'ओनॅगाटा' (onagata)' किंवा स्त्रीने इम्पर्सनेटर होणे. ज्या काळात सार्वजनिक रंगभूमीवर स्त्रियांना (म्हणजे मूळच्या वेश्यांना) प्रवेश नव्हता त्या काळात स्त्रियांनाही रंगमंचावर येता आले.

नोह (Noh) च्या तुलनेत, काबुकी (Kabuki) हा देखणा/प्रेक्षणीय रंजनप्रकार आहे. त्यात अधिक कृती (action), आणि विस्तृत नेपथ्य व वेषभूषेतील बदल या गोष्टी आहेत. नोह मुखवट्यांचा उपयोग करण्याऐवजी काबुकी नट शैलीदार रंगभूषा (मेकअप) करू लागले हा काबुकी नाटकांनी रंगमंचावर घडवलेला महत्त्वाचा बदल म्हणता येईल. बाहुल्यांच्या रंगभूमीशी असणाऱ्या जवळिकीमुळे काबुकीला तिची विशिष्ट अशी अभिनयशैली आणि हालचालींची पद्धती लाभली. प्रयोग करणाऱ्यांच्या हालचाली बाहुल्यांच्या हालचालींची अनुकृती होती. त्यांचे आवाज बुनराकू (Bunraku) उच्चारांप्रमाणे आणि रंगभूषेतील बदल हे रंगमंचावरील काळ्या पोषाखातील व्यक्तींप्रमाणे – handlers – प्रमाणे बदलले गेले.

❖ ❖

सडक रंगमंच (Street Theatre)

Street Theatre : Theatre produced outside the traditional buildings, in the street, in a square or marketplace, in the subway, at the university, etc. It is usually done in a desire to reach a non-theatregoing audience, to create a direct sociopolitical action, to join cultural *animation* and social demonstration, to find a place between provocation conviviality in the urban environment. (*Dictionary of the Theatre*)

Street Theater : Generic term which includes a number of groups that perform in the open and attempt to relate to the needs of a specific community or neighborhood. Many such groups sprang up in the 1960s, partly as a response to social unrest and partly because there was a need for theater which could express the specific concerns of minority and ethnic neighborhoods. (*Theater Experience*, p. 457)

Street Theater : Generally, street theater is of three types : 1) plays from the standard repertoire presented in the streets; 2) neighborhood theater, in which an original play deals with problems and aspirations of a specific population of a city, such as Puerto Ricans, African Americans, or Italians; and 3) guerrilla theater, aggressive politically oriented theater produced by an activist group in the streets in an attempt to persuade audiences to become more politically involved. Whatever the form, the important point for our purposes is that these productions take place not in theater buildings but in places like parks, hospitals, jails and bus stations.

In these productions, theater is brought to people who might not otherwise see it. Also, audiences in such unusual settings are challenged to rethink what theater is all about. (*Theater Experience*, p. 349)

जेव्हा एखादा प्रयोगकर्ता किंवा प्रयोग करणारा एखादा संच प्रेक्षकांपर्यंत (आपण होऊन जातो,) नाट्यगृहाखेरीज बाहेरच्या जागी-सार्वजनिक ठिकाणी म्हणजे रस्त्यावर किंवा एखाद्या चौकात किंवा एखाद्या परिसराच्या कोपऱ्यात जातो त्या वेळी सडकेवरचा रंगमंच अस्तित्वात येतो. या रंगमंचासंबंधी फारच थोडेसे लेखन झाले असले तरी ए.इ. ग्रीन (१९८०) या अभ्यासकाने म्हटल्याप्रमाणे सडक नाटक हा खराखुरा लोकप्रिय नाट्यप्रकार आहे. यामधून खेड्यांतून असो, वा शहरांतील रस्त्यांवर असो, लोकप्रक्षोभाचा, लोकांच्या आंदोलनांचा, लोकांच्या आक्रमणाचा लहानसा आविष्कार घडत असतो. अनेक पारंपरिक नाट्यरूपे बहुधा खुल्या रंगमंचाचा आश्रय घेतात. त्या नाट्यरूपांचा भर त्यांतील शक्ती (एनर्जी) आणि तात्कालिकता (इमिजिएसी) यांवर असतो आणि त्यांच्या साहाय्याने ते प्रेक्षकांना आपल्याकडे आकर्षित करीत असतात. सडक रंगमंच हा भडक (लाउड), भरड, झगझगीत आणि उच्चरवात साकार होणारा असतो. निगेल फोर्ड (NIGEL FORDE, 1986) हा रंगमंचेतर

(नॉनथिएट्रिकल) प्रेक्षकांचे आणि जे जे म्हणून कोणी पाहाणारे असतील त्यांचे लक्ष वेधून घेण्याचे ध्येय बाळगत असे.

रस्त्यांवर प्रयोग करणाऱ्यांचे अस्तित्व शहरांतून किंवा खेड्यांतून फार पूर्वीपासून होते. रोमन साम्राज्याचा अंत झाल्यानंतर अनेक व्यावसायिक प्रयोगकर्त्यांना आपल्या उपजीविकेसाठी अशा रस्त्यांवरील प्रयोगांचा आधार घ्यावा लागला असे इतिहासकारांनी सुचवले आहे. त्यांच्या वारसदारांनी विनोदी स्वरूपाची नाट्यरूपे सादर केली. एलिझाबेथच्या काळात भटके/फिरते रंगमंच कलाकार, प्रयोगकर्ते नट होते. मध्ययुगीन इंग्लंडात गूढनाट्ये (मिस्टरी प्लेज) हा एक रस्त्यांवरच्या रंगमंचाचा प्रकार होता. विसाव्या आणि एकविसाव्या शतकात विशेषत्वाने यांचे नाते राजकीय नाट्यरूपांशी जोडले गेले असले तरी तसे करणे हे फार संकुचितपणाचे होईल.

१९६०च्या दरम्यान न्यूयॉर्कमध्ये पर्यायी कलारूप म्हणून हा रस्त्यांवरचा नाट्यप्रकार विचारात घेतला गेला. याचा लोकप्रिय पुरस्कर्ता पीटर शूमन (PETER SCHUMANN) होता. त्याचे 'ब्रेड ॲण्ड पपेट थिएटर' सुप्रसिद्ध होते. त्याने ''जग हेच रंगमंचाने भरलेले आहे,... ते काही केवळ नाट्यगृहात नाही'' हे जोन लिटलवुडचे (JOAN LITTLEWOOD) विधान मदतीला घेतले. मोठाल्या बाहुल्यांचा उपयोग करून आणि पंधरा ते शंभर यांच्या दरम्यान ज्यांना काही मोबदला द्यायचा नाही असे रंगकर्मी घेऊन समकालीन विषयांवरची लघुनाट्ये किंवा काही रेखाचित्रे बरोबर घेऊन तो न्यूयॉर्कच्या रस्त्यांवर उतरला आणि त्याने अनेक मिरवणुका काढल्या आणि प्रयोग केले. सोयीची जागा पाहून ही मंडळी जमलेल्या लोकांना ब्रेड वाटत. सडक रंगमंचावरचा अगदी टोकाचा आविष्कार दिग्दर्शक यायोयी कुसामा (YAYOI KUSAMA) याने साठच्या दशकाच्या अखेरच्या भागात घडविला. नग्नतेची क्षमता लक्षात घेऊन तिने नग्न गोरिलांची धाडच स्टॅच्यू ऑफ लिबर्टीवर घातली, नग्न वधस्तंभारोहणदर्शन घडविले आणि सेंट्रल पार्कमध्ये नग्न क्रूसाच्या पायाशी थेट लैंगिक संबंध घडवून आणला. अधिक संयत परंतु सडक रंगमंचाचे तितकेच उद्रेककारी प्रयोग निषेधाची रूपे म्हणून अनेक सडक कलाकारांनी शहरांतल्या केंद्रांच्या ठिकाणी साकार केली.

वेगवेगळ्या ठिकाणी स्थानिक पातळीवर जे सडक नाटकांचे प्रयोग होत आले त्यांचे संशोधन व्हायला हवे. ज्यांचा पारंपरिक रंगमंचाशी काही संबंध नाही असे तरुण कलाकारांचे समूह नवेनवे प्रयोग सादर करत असतात आणि त्यांसाठी नवनव्या संहिताही निर्माण होतात.

❖ ❖

सडक नाटके (Street Theatre)

Street Theatre : Theatre, often political, that takes place outside traditional theatres spaces and without traditional theatrical trappings. (*The Enjoyment of Theatr*e, p. 318)

रस्त्यावरच्या अनेक करमणुकींचे मूळ बतावणी करणाऱ्यांच्या/सोंगाड्यांच्या कौशल्यांत होते. जादू, हातचलाखी, कसरती, इत्यादींनी प्रेक्षकांना कमीतकमी निर्मितिसाधनांद्वारे रोजच्या धावपळीतून करमणुकीचा प्रवास घडवला. सडक नाटकाला निश्चितपणेच प्राचीन चौकाचौकांतली परंपरा आहे. सडक नाटकाचा संबंध वेगवेगळ्या सार्वजनिक उत्सवांशी, चंगळींशी आणि दंगेखोर गर्दीशी, लोकप्रिय संमेलनांशी आहे. अशिष्टपणाने, रांगडेपणाने ही नित्यक्रम बिघडवतात, प्रापंचिक गोष्टींत अद्भुत मिसळतात, अत्यंत खालच्या दर्जाच्या विनोदांनी वरिष्ठांना आव्हान देतात, आणि शक्तीच्या सत्तेच्या नजरेत काहीतरी खुपसतात. ग्रीकांच्याही आधीपासूनचा इतिहास, वेगवेगळी स्पॅनिश नाटके, क्यूबन खेळ, आशियातील लोकनाट्ये, नेपाळ, कोरिया, इंडोनेशिया, मध्य युरोप इत्यादी ठिकाणच्या वेगवेगळ्या आविष्कारांचा इतिहास आपल्याला सडक नाटकांपर्यंत पोचवतो. आजवर लक्षावधी लोकांनी निषिद्ध (illicit) प्रकारच्या करमणुकीचा आनंद लुटला आहे. अशा प्रकारची परंपरा पाहिली आणि भरड/कच्चा (raw), धोकादायक प्रांत पाहिला म्हणजे सडक नाटक हे दोन्ही प्रकारचे –उदात्त (sublime) आणि हास्यास्पद (ridiculous), अत्याधुनिक (sophisticated) व बटबटीत (crude), मोहक (seductive) आणि प्रक्षोभक (provocative) आणि काही वेळा सर्वच एका वेळी असू शकते. त्यामुळेच ते समकालीन समीक्षात्मक संकेतांच्या विरोधी असते.

गेल्या दोन दशकांत पाश्चात्त्यांकडे वाढत्या गतीने झालेले शहरीकरण व त्याचे दुष्परिणाम, हेही सडक नाटकाच्या अस्तित्वाचे एक महत्त्वाचे कारण आहे. सर्वत्र चाललेल्या सार्वजनिक शिक्षा आणि हालचाल व छळवाद याचीही परिमाणे सडक नाटकाला आहेत. सडकनाटकात बंडखोरीची प्रेरणा आहे. अंदाधुंदीच्या काळात तर ती विशेष फोफावते. भारतातील सडक नाटक सामान्यपणे १९७० पासूनच्या असंतोषजनक काळात निर्माण झाले. कलकत्त्यात सडक नाटकाचे रस्त्यावर अक्षरश: शेकडो प्रयोग झाले. जननाट्यमंच, समुदाय अशा संस्था बंगाल व कर्नाटक येथे स्थापन झाल्या.

जून २००० पर्यंत पंचावन्न सडकनाटकांचे सुमारे ६५०० प्रयोग झाले. 'औरत' (१९७९), 'हल्ला बोल' (१९८८) आणि 'आर्त नाद' ही लोकप्रिय राजकीय नाट्यसंस्थांची गाजलेली उदाहरणे आहेत. १९८९ हे वर्ष हा सडक नाटकाचा उत्कर्षबिंदू म्हणता येईल. हश्मीच्या खुनानंतर त्याचा १२ एप्रिल हा जन्मदिवस तीस हजार प्रयोग करून साजरा करण्यात आला. १९८० च्या दशकाच्या सुरुवातीच्या काळात स्त्रीवादी संघटना सडकनाटकांकडे वळल्या. १९९० नंतर अनेक बिनसरकारी संस्था पर्यावरणवाद, एड्स, कुटुंबनियोजन इत्यादींसंबंधीचे उपक्रम म्हणून सडक नाटके सादर करू लागल्या.

एकंदरीत पाहाता ज्यांना आवाज नव्हता किंवा नाही त्यांना स्वत:चे म्हणणे मांडण्यासाठी आवाज देण्याचे काम सडक नाटकाने बजावले आहे.

❖ ❖

क्लॉझेट ड्रामा (Closet Drama)

Closet Drama:A play written to be read, but not to be performed. (*NTC's Dictionary*)

Closet Drama : A play intended or suited for reading rather than for performance; also collectively. (*Theatre Language*, p. 66)

क्लॉझेट ड्रामाच्या मूळ संकल्पनेनुसार जी संहिता प्रयोगरूप करण्यासाठी नसून केवळ वाचण्यासाठी असते तिला क्लॉझेट ड्रामा म्हणतात. रंगमंचावर हे नाट्य सादर करण्यात येणाऱ्या (संहितेची लांबी, व्यक्तिरेखांची संख्या, वारंवार होणारे दृश्यबदल, स्वगताबाबतच्या काव्यात्म आणि तत्त्वज्ञानात्म अडचणी इत्यादी) अडचणींमुळे ही नाटके केवळ समूहात किंवा व्यक्तिश: वाचली जातात. याचा अर्थ या 'नाट्यात्म काव्या'तील वाङ्मयीन सौंदर्याकडे अधिक सलग लक्ष देण्याची खात्री व्हावी. व्हिटेजच्या (VITEZ) सूत्रानुसार असे मानले जाते की कोणतीही संहिता रंगमंचावर आणता येते.

'वाचण्यासाठी असणाऱ्या रंगभूमी'चा पहिला लेखक सेनेका (SENECA) असला तरी हा नाट्यप्रकार विशेष बहरला तो एकोणिसाव्या शतकात. म्युसेटचे (MUSSET) *स्पेक्टकल डॅन्स अन फॉटेयूल* (१८३२) शेलीचे (SHELLEY) द *सेन्सी* (१८१९) आणि *प्रामिथिअस डिलिव्हर्ड* (१८२०) व बायरनचे (BYRON) *मॅनफ्रेड* (१८१७) ही या प्रकारची उदाहरणे होत. टिएक (LUDWIG TIECK), ह्यूगो (VICTOR HUGO), म्युसेट, ग्रॅब (CHRISTIAN DIETRICH GRABBE) यांची रोमँटिकपणा लादलेली अनेक नाटके रंगमंचावर आली नाहीत.

समकालीन नाट्यनिर्मितीचा प्रवाह (ट्रेंड) मात्र सर्व प्रकारच्या संहिता रंगमंचावर आणण्याचा आहे. जी रंगमंचावर सादर करणे सोयीची नाहीत अशीही नाटके यांतच मोडतात. त्यामुळे 'क्लॉझेट ड्रामा' – वाचनासाठीची नाटके – ही धारणा सापेक्ष आहे. कोणते नाटक वाङ्मयीन आहे, आणि कोणते रंगमंचासाठी योग्य आहे, हे ठरविण्याचा कुठलाही निकष नाही.

❖ ❖

सुरचित नाटक (Well-made play) : १

Well-made play : A pattern of tight and logical play construction that began with French playwright Eugene Scribe (1791-1861), who called it *piece bien faite*. It uses such dramatic devices as a secrete withheld until the climax; a reversal of fortune for the hero; mounting suspense depending on mislaid papers; misidentified characters; a battle of wits between hero and villian; an obligatory scene in which the secret is revealed; and logical denouement that accounts for all the threads of the plot. (*NTC's Dictionary*)

Well-made play : Name given in the nineteenth century to a play characterized by the perfectly logical arrangement of its action. (*Dictionary of the Theatre*)

Well-made play : A dramaturgical formula for commercial success developed by the prolific French playwright, Eugene Scribe (1791-1861) essentially a simplification of solid playwrighting techniques in practice since the Greeks combined with commercial common sense, the principles of the well-made play included :

1. Clear exposition at the beginning, usually conducted by servants or a servant and a newcomer to the household.

2. An equally clear causal arrangement of incidents, with much use of coincidence which, while logically possible, was not predictable.

3. An action of rising tension within each scene, Act and play as a whole, which produced rises and falls in tension and the buildup of suspense.

4. Simplified characterization based on well recognized models in contemporary society; clear moral values (from melodrama); much intrigue and a clever use of incriminating letters or other props.

The formula of the well-made play became a formula of commercial success and was consequently widely influential. It was developed at a time when popular commercial arts, through new technology and a brioadly based paying public, took a distinctly different path than the arts of either the establishment or the avant garde. The formula was perfected by Ibsen and Shaw and a few others who eliminated the no longer acceptable dramaturgy of asides and soliloquys, minimized coincidences which stretched credulity, deepened characterization and based their plots on profound social problems. The formula lives on today in television dramas and sitcoms. (*R. Kerry White*)

Well-made play : (*pie'ce bien faite*) A well-made play is a commercially successful pattern of play construction. Its techniques were perfected by the nineteenth-century French playwright Euge'ne Scribe (1791-1861) and his followers. The well-made play uses eight technical elements for success : (1) a plot based on a secret known to the audience but withheld from certain characters until it is revealed at the climax to unmask a fraudulent character and restore the suffering hero or heroine, with whom the audience sympathizes, to good fortune; (2) a pattern of increasingly intense action and suspense prepared by exposition, contrived entrances and exits, and devices such as unexpected letters; (3) a series of gains and losses in the hero's fortunes, caused by a conflict with a hostile opponent or force; (4) a major crisis in the hero's bad fortune; (5) a revelation scene brought about by the disclosure of a secret that brings a turnabout in the hero's bad fortune and defeats the opponent; (6) a central misunderstanding made obvious to the audience but withheld from the characters; (7) a logical, credible resolution or tying-up of events with appropriate dispensations to good and bad characters; and (8) an overall pattern of action repeated in each act and act climaxes that increase tension over the play's three or four acts.

The features were not new in Scribe's day but represented the technical methods of most great writers of comedy and even serious drama. Scribe and his followers turned the techniques into a formula for commercially entertaining plays as well as serious plays dealing with social and psychological subjects. In plays by Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Arthur Miller, and Neil Simon, we can find well-made play elements underpinning the action. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 386)

Well-made play : A term used to describe logically constructed plays following the pattern of careful exposition and preparation, a series of complications that create growing suspense and build to a climatic moment, after which all important questions are resolved. Although most of these features can be found in plays from the time of the Greeks onward, the term *well-made-play* is associated with Eugene Scribe, the popular nineteenth-century French Playwright who reduced these traditional play writing techniques to a formula. Although "well-made-play" is now often used condescendingly, Scribe's practice has supplied the pattern for much realistic playwriting since his time. Ibsen, among others, used the techniques of the well-made play. (*The Essential Theatre*, p. 442)

'वेलमेड'च्या संकल्पनेचे श्रेय फ्रेंच लेखक यूजिन स्क्राइब (१७९१-१८६१) याच्याकडे जाते. प्रेक्षक नाट्यगृहात

मनोरंजनासाठी जातात स्वत:ला सुधारण्यासाठी नाहीत, असे म्हणून त्याने आपल्या प्रहसनांची व मेलोड्रामांची निर्मिती केली. स्क्राइबचे नाट्यरचनेचे हे तंत्र पाच अवस्थांचे होते : (१) प्रकटीकरण (Exposition), (२) गुंतागुंत (complication) आणि विकास (३) (development), पेचप्रसंग/अडचणीचा प्रसंग (crisis), (४) अखेर (denouement) आणि (५) नांदी (resolution). नाटकाचे हे सगळे घटक अंकांत व प्रवेशांत रचावयाचे असत. नाट्यरचनेचे हे तंत्र लॅबिशे (LABICHE : १८१५-८८), सारड (SARDOU : १८३१-१९०८) आणि फेयदू (FEYDEU : 1862-1921) या नाटककारांनी स्वीकारले व अंमलात आणले. थोड्या सैलपणे ही रचना इब्सेननेही आपल्या नाटकांत वापरली. 'वेलमेडप्ले'ची संकल्पना मुख्यत्वे वळणावळणांनी, चढउतारांनी आणि ज्यावर इतर प्रवेश अवलंबून असतील अशा प्रवेशावर उभी असते आणि प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढती राहील अशा प्रकारे साधलेली असते. हा प्रवेश त्यातील घटना नाट्यात्म स्वरूपाची परिस्थिती निर्माण होईल असे अवस्थांतर घडवून आणतो. जेणेकरून प्रेक्षक भारावून जातील, थक्क होतील याकडे लक्ष पुरवणे हे या प्रकारच्या नाट्यनिर्मितीमागील मूलतत्त्व आहे. उत्कर्षबिंदूच्या वेळी वा उत्कंठा वाढीला लागेल अशा वेळी पडदा पाडणे हे सूत्र यामध्ये पाळले जाते.

इब्सेनने हे नाट्यरूप व त्याची क्षमता घटनांच्या निसर्गवादी चित्रणासाठी वापरली. परंतु हळूहळू ती परिणामनिष्ठ लेखनाशी व उथळ नाटकांशी जोडली गेली. जॉर्ज बर्नार्ड शॉ (१८५६-१९५०) याने या नाट्यरूपावर प्रखर टीका केली आहे. उथळ व क्षुल्लक दर्जाचे व्यक्तिदर्शन आणि रचित व अतिस्पष्ट सुलभ कथानके यांकडे वेलमेड प्लेज झुकत गेले. परंतु असे असले तरी नाट्यचनेचा हाही एक मार्ग आहे व तो सर्रास लोकप्रिय झाला होता हे नाकारता येत नाही. या रचनातंत्राचा विशेष प्रभाव दूरदर्शन व रेडिओ यांवरील 'सोप' ऑपेराजवर टिकून आहे, नव्हे, तो वाढतो आहे, इतकेच नव्हे, तो नष्ट होण्याची शक्यता नाही, कारण ती प्रेक्षकांची मागणी आहे.

❖ ❖

सुरचित नाटक (Well-Made Play) : २

Well-made play : A dramatic structure pioneered by French playwright Eugene Scribe and perfected by his successor victorien Sardou. The aim was to provide a constantly entertaining, exciting narrative which satisfyingly resolved the many complications and intrigues that drove the story. A well-made play is characteristically based on a secret known only to some of the characters and usually shared with the audience, one character trying to keep it hidden or another trying to uncover it. Initial exposition is normally followed by ups and downs in the characters' fortunes, and will lead to the *scene a faire* (usually translated as

'obligatory scene') in which the characters confront each other with this information. The chains of events and the denouement must all be logical and plausible. The overall structure should also be repeated in each act.

Traces of the form continue to be found in writers like David Hare, and it also survives in the rigid rules for screenwriting promoted by Robert McKee in *story* (1997). (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance Vol. 2*)

Well-made play : Type of play popular in the nineteenth and early twentieth centuries which combined apparent plausibility of incident and surface realism with a tightly constructed, contrived plot. Well-made plays typically revolved around the question of social respectability, and the plot often hinged on the manipulation of a piece of incriminating evidence which threatened to destroy the facade of respectability. Although the well-made play is less popular now, many of its techniques continue to be used by modern playwrights. (*The Theater Experience*, p. 458)

सुरचित नाट्यकारांच्या इतिहासात यूजिन स्क्राइब याचे नाव अग्रभागी आहे. इ. स. १८१५ ते इ. स. १८६१ या कालावधीत त्याने स्वत: आणि काही सहकार्याने अशा प्रकारे एकंदर जवळपास पाचशे नाटके लिहिली. स्क्राइबनंतर VICTORIEN SARDOU, EUGENE LABICHE, GEORGES FEYDEAU हे फ्रेंच नाटककार विशेष उल्लेखनीय होत.

इंग्लिश नाटककारांत रॉबर्टसन (THOMAS WILLIAM ROBERTSON), हेन्री आर्थर जोन्स (HENRY ARTHUR JONES), आर्थर विंग पिनेरो (ARTHUR WING PINERO) या नाटककारांची नावे सर्वांत लोकप्रिय होती. पिनेरोच्या कामगिरीमुळे वेलमेड प्लेज हा नाट्यप्रकार नाट्यसृष्टीच्या शिखरावर पोचला. यानंतर नाट्यसृष्टीला वेगळे वळण लागले ते जॉर्ज बर्नार्ड शॉ या श्रेष्ठ नाटककारामुळे. शॉचा रचनेपेक्षा (construction) कल्पनांवर (ideas) विशेष विश्वास होता. त्याने 'वेलमेड प्ले' ची खिल्ली उडवली. त्या प्रकाराच्या सर्व मर्यादा स्पष्ट केल्या. … that other things kept people in their seats in the theatre than the mere mechanical linking of scene to scene with clues and hints and secrets ripe for the telling and fateful meetings laboriously set up. वेलमेड प्लेजच्या विरुद्ध आणि त्यातील खोट्या जगावर प्रतिकूल टीका करणाऱ्या शॉला महत्त्वाचा वाटत असणारा नाटककार होता तो म्हणजे ऑस्कर वाइल्ड.

ऑस्कर वाइल्डनंतर अपरिहार्यपणे येणारे नाव म्हणजे सॉमरसेट मॉम (SOMERSET MAUGHAM, 1874-1965). त्याने सुखांतिका लिहिल्या. मॉमने नाट्यरचनाशास्त्राचे सर्व संकेत पाळून (theatrically) प्रेक्षकांचे यशस्वी मनोरंजन केले. त्यानंतरच्या नाटककारांत सेंट जॉन हॅन्किन (ST JOHN HANKIN) , हार्ली ग्रॅनविल बार्कर (HARLEY GRANVILLE BARKER), जॉन गाल्सवर्दी (JOHN GALSWORTHY), फ्रेड्रिक लॉन्सडेल(FREDERICK LONSDALE) ही नावे विनोदी नाटकांना नवी परिमाणे देणारी ठरली. जॉन रसेल

टेलरने 'वेलमेड प्ले' चे केलेले सिंहावलोकन नोएल कॉवर्ड (NOEL COWARD) आणि टेरेन्सी रॅटिगन (TERENCE RATTIGAN (1911-77)) या नावांपाशी थांबविले आहे. 'द राइज ॲण्ड फॉल ऑफ द वेल-मेड-प्ले' हा जॉन रसेल टेलरचा १९६७ मधला ग्रंथ (हिल ॲण्ड वॅन्ग, न्यूयॉर्क) वेल-मेड ड्रॉइंग-रूम ड्रामाचा वेध घेणारा सर्वोत्कृष्ट ग्रंथ आहे.

वेलमेड प्लेमध्ये पुढील तत्त्वे समाविष्ट असतात -

(१) नाटकाच्या आरंभी असणारे, सामान्यपणे घरातील नोकरांनी वा नोकराने वा नवागताने केलेले सुस्पष्ट प्रकटीकरण.

(२) योगायोगांचा आश्रय केलेली, तार्किक दृष्ट्या शक्य असणारी, घटनाप्रसंगांची सुस्पष्ट, सकारण केलेली रचना.

(३) प्रत्येक प्रवेशात, अंकात आणि एकंदरीत नाटकात वाढता ताण उत्पन्न करणारी कृती. ती ताणाचे चढउतार निर्माण करते आणि उत्कंठा वाढवते.

(४) समकालीन समाजात सुपरिचित असणाऱ्या प्रारूपांवर आधारित अशा सुलभीकरण केलेल्या व्यक्तिरेखा, सुस्पष्ट नैतिक मूल्ये, कथानकातील बरीच गुंतागुंत, पत्रे (letters) किंवा इतर प्रॉपर्टींचा उपयोग.

सुरचित नाट्यरचनेचे गणित व्यावसायिक यशातून निश्चित झाले व पुढे अत्यंत प्रभावी ठरले. लोकप्रिय व्यावसायिक कलातंत्रविज्ञानाच्या प्रगतीच्या जोरावर आणि पैसे खर्च करणाऱ्या लोकसमूहाच्या जोरावर हे नाटक वेगळ्या वाटेने जाऊ लागले आणि हळूहळू विकसित झाले. या काळात प्रस्थापित व 'अवन्त गार्द'कलेने स्वतंत्र दिशा शोधली. इब्सेन व शॉ यांनी व काही इतरांनी हा 'फॉर्म्युला' परिपूर्णतेला नेला. या मंडळींनी 'एकीकडे' व 'स्वगत' ही नाट्यरचनापद्धती निकालात काढली, योगायोग कमी केले, त्यामुळे नाटकांतील बटबटीतपणा कमी झाला. त्यांनी व्यक्तिचित्रणात सखोलता आणली आणि सामाजिक समस्यांवर आधारित कथानकरचना केली. आजच्या दूरदर्शनवरील नाटकांत आपल्याला सुरचित नाटकाचा 'फॉर्म्युला' आढळतो.

❖ ❖

कौटुंबिक नाटक (Domestic Drama)

Domestic drama : With the changes in society that resulted from the rise of the middle class and the shift from kings and queens to more democratic governments, we move from classic tragedy to modern tragedy. In the same way, during the past 150 years heroic drama has largely been replaced by bourgeois or domestic drama. Bourgeois refers to people of the middle or lower middle class rather than the aristocracy, and domestic means that the plays often deal with problems of the family or the home rather than great affairs of state. In the Greek, Roman, and Renaissance periods, ordinary people served as main characters only in comedies; they rarely appeared as heroes or heroines of serious plays. Beginning in the eighteenth century, however, as society changed there was a call for serious drama about men and women with whom members of the audience could identify and who were like themselves.

In England in 1731, George Lillo (1693-1739) wrote *The London Merchant*, a story of a merchant's apprentice who is led astray by a prostitute and betrays his good-hearted employer. This play, like others that came after it, dealt with recognizable people from the daily life of Britain, and audiences welcomed it. (p.189)

The problems of families-husbands and wives, parents and children, extended families - are the stuff of domestic drama. (*The Theater Experience*, p. 191)

Domestic Drama : Also known as bourgeois drama, domestic drama deals with problems of members of the middle and lower classes, particularly problems of the family and home. Conflicts with society, struggles within a family, dashed hopes, and renewed determination are characteristic of domestic drama. It attempts to depict onstage the lifestyle of ordinary people - in language, in dress, in behavior. Domestic drama first came to the fore during the eighteenth century in Europe and Great Britain when the merchant and working classes were emerging. Because general audiences could so readily identify with the people and problems of domestic drama, it continued to gain in popularity during the nineteenth and twentieth centuries and remains a major form today. (*The Theater Experience*, p. 452)

गंभीर स्वरूपाच्या नाटकांचा एक वर्ग कौटुंबिक नाटक म्हणून ओळखला जातो. शोकान्तिकेची प्रगाढता, नायकप्रधान नाटकांतील उदात्तता व मेलोड्रामातील खळबळजनकपणा जरी या नाट्यप्रकारात नसला तरी कौटुंबिक नाटके खूप प्रभावी व परिणामकारक ठरली आहेत. ही नाटके सर्वसामान्यपणे मध्यमवर्गीय व कनिष्ठ मध्यमवर्गीय माणसांचे चित्रण करतात. उच्चवर्गीय, खानदानी घराणेदार मंडळी यांत कमी असतात. कुटुंबातले प्रश्न हाच नाटकांचा विषय असतो. याहून व्यापक स्वरूपाचे सामाजिक-राजकीय विषय यात नसतात. ग्रीक, रोमन वा प्रबोधनकाळातील नाटकांत सामान्य माणसे प्रमुख व्यक्तिरेखा म्हणून आली ती केवळ सुखांतिकांत.

गंभीर स्वरूपाच्या नाटकांत नायक-नायिका म्हणून ती क्वचितच आली असतील. अठराव्या शतकाच्या सुरुवातीस मात्र ज्यांच्याशी समरस होता येईल, जी प्रेक्षकांसारखीच असतील अशी सर्वसामान्य माणसे गंभीर नाटकांत यावीत असे वातावरण उत्पन्न झाले. तो सामाजिक परिवर्तनाचाच एक परिणाम होता.

इ. स. १७३१ मध्ये जॉर्ज लिलो (GEORGE LILLO, 1693-1739) याचे *द लंडन मर्चंट* (*The London Merchant*) हे एका व्यापाऱ्याकडे त्याचा नोकर म्हणून शिकाऊ सहकारी म्हणून काम करणाऱ्याच्या जीवनावर आधारित नाटक रंगभूमीवर आले. जर्मनीत गॉथोल्ड इफ्रेम लेसिंग (GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, 1729-1781) याचे *मिस सारा सॅम्प्सन* नावाचे नाटक सादर झाले. एकदा अशी सुरुवात झाल्यावर अठराव्या शतकाच्या उर्वरित वर्षांत आणि एकोणिसाव्या शतकामध्ये कौटुंबिक नाट्य विकसित होत गेले ते थेट इब्सेनच्या नाट्यकृतींत मध्यमवर्गीयांना प्राधान्य लाभेपर्यंत.

लॉरेन हॅन्सबरी (LORRAINE HANSBERRY, 1930-1965) याचे *रेझिन इन द सन* (*A Raisin in the Sun*) हे वैशिष्ट्यपूर्ण आधुनिक कौटुंबिक नाटक म्हणून उल्लेखनीय ठरले. शिकागोमधील गरीब लोकांच्या वस्तीत राहाणाऱ्या एक कृष्णवर्णीय कुटुंबातील एका मुलाच्या आयुष्याची ही कहाणी आहे. त्याच्यावर त्याच्या आईच्या आणि त्याच्या बायकोच्या सगळ्या आशा एकवटलेल्या असतात. दुर्दैवाने एक भामटा माणूस त्याचे सगळे पैसे लुबाडतो. या पैशांवरच नव्या घरासाठी कुटुंब अवलंबून असते. त्यामुळे कुटुंबाची सगळी स्वप्ने धुळीला मिळतात. परंतु नाटकाच्या अखेरीस मुलगा प्रौढपणे वागून साऱ्या कुटुंबाला चांगले दिवस येतील असे पाहातो. समाजाच्या संदर्भात उत्पन्न होणाऱ्या समस्या, कुटुंबकलह, आशाभंग, पुन्हा नवनिश्चय आणि नव्या आशांची उभारी ही कौटुंबिक नाटकाची वारंवार प्रत्ययाला येणारी वैशिष्ट्ये म्हणून सांगता येतील.

ज्याला मध्यमवर्गीयांचे नाटक म्हणता येईल (बूर्ज्वा ड्रामा) अशा नाटकात कोणी एक व्यक्ती नायक नसते. सारा समूहच केंद्रस्थानी असतो. अशी माणसे आपल्याला खेड्यांत पाहायला मिळतात किंवा लहानलहान समाजगटांत आढळतात. स्पॅनिश नाटककार लोप द वेगा (LOPE DE VEGA, 1562-1635) याचे *The Sheep Well* हे नाटक किंवा जर्मन नाटककार गेऱ्हार्ट हॉपमन (GERHART HAUPTMANN, 1862-1946) याचे *The Weavers* हे नाटक किंवा रशियन लेखक मॅक्झिम गॉर्की (MAXIM GORKY, 1868-1936) याचे *द लोअर डेप्थ्स* (*The Lower Depths*) ही वरील प्रकारात मोडणारी नाटके म्हणून उल्लेखता येतील. गेल्या शंभर वर्षांच्या काळात ही कौटुंबिक स्वरूपाची किंवा मध्यमवर्गीय समाजजीवनाचे चित्रण करणारी नाटके यूरोप-अमेरिकेत प्रभावी ठरली. त्यांची निर्मितीही वाढली आणि एक महत्त्वाचा नाट्यप्रकार म्हणून त्याला अस्तित्व लाभले.

गंभीर स्वरूपाचे नाटक म्हणून जरी शोकान्तिका ही सर्वज्ञात असली तरीदेखील कौटुंबिक नाटकांसकट सामाजिक नाटक, राजकीय नाटक, चर्चाप्रधान नाटक असे इतरही नाट्यप्रकार एका अर्थाने महत्त्वाचे व अर्थपूर्ण आहेत. मात्र रंगभूमीच्या अनुभवाचे वैविध्य म्हणून आपल्याला कौटुंबिक नाट्य, किंवा नायकप्रधान नाटक किंवा मेलोड्रामा हे नाट्यप्रकार विशुद्ध शोकान्तिकेहून अधिक प्रमाणात अनुभवास येतात.

❖ ❖

नाटकाच्या स्वरूपाविषयी नवे विचार

विसाव्या शतकातील नाटकांबाबत प्रेक्षकांना अनेक अडचणी येऊ लागल्याचे आढळते. याचे मुख्य कारण म्हणजे गंभीरपणे नाट्यलेखन करणाऱ्या अनेक नाटककारांना नाट्यरूपाविषयीचे ॲरिस्टॉटलप्रणीत विचार, नियम, दंडक पटत नव्हते. परंपरा अमान्य असण्याची ही प्रक्रिया केवळ नाटकापुरती मर्यादित नव्हती तर इतर ललित कलांच्या आविष्कारांबाबतही हा प्रश्न उभा राहिला होता. त्यामुळेच इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, चेकॉव्ह यांच्या नाटकांमधून पहिले नवे आकृतिबंध, पहिली नवी नाट्यरूपे आपल्याला पाहायला मिळतात. कथानकाला दिले जाणारे महत्त्व आणि कालक्रमानुसार घडत जाणाऱ्या घटनांची विश्वासार्हता यासंबंधीच या नव्या नाट्यरूपांनी प्रश्न उत्पन्न केले. व्यक्तिरेखा त्यांच्या कृतींमधून जाणता येतात व त्यांच्या साहाय्यानेच त्यांचे मूल्यमापन करता येते या समजासंबंधीच वाढत्या प्रमाणावर आक्षेप घेतले जाऊ लागले. कृतींमधून व्यक्तींविषयीचे व घटनांविषयीचे सत्य हाती लागते हा जो विश्वास तोवर बाळगला गेला होता तोच कितपत यथार्थ मानायचा याबाबत शंका व्यक्त केल्या जाऊ लागल्या. ॲरिस्टॉटलची कृतीसंबंधीची संकल्पना सगळ्या पाश्चात्त्य जगतात नाकारली जाऊ लागली. नव्या नाटककारांच्या दृष्टीने जीवनात समग्रता नसते, सुसंगती नसते, जीवनात पूर्णतेचा अभाव असतो. ॲरिस्टॉटलच्या संकल्पनेत अभिप्रेत असलेला कारण व परिणाम यांचा क्रम त्यांना अमान्य होता. आणि नवनाट्याची चळवळ चालवणाऱ्या नाटककारांना जीवनातले हे अपुरेपण, असंगती, कालक्रमभंग नाटकांमधून व्यक्त व्हायला हवे असे वाटत होते.

इ. स. १९०३ च्या वसंत ऋतूत थोर रशियन नाटककार अंतोन चेकॉव्हने (ANTON CHEKHOV) (१८६०-१९०४) आपल्या विचारांतून परंपरेलाच आव्हान दिले. त्याने लिहिले, ''आयुष्य हा एक गुंता आहे. त्यात जसे गंभीर असते तसेच क्षुल्लकही; थोर असते तसेच गौणही; शोकात्म असतेच तसेच हास्यास्पदही; आणि त्यामुळेच ते रंगभूमीवर सादर व्हायला हवे.'' त्या वेळेपासून नव्या नाटककारांनी ''जीवन जसे आहे तसे'' दाखवायला सुरुवात केली. जीवनात तर्कानुसार पुढे जात राहाणे, स्मरण व परिणाम यांचा क्रम, घटनेच्या संपूर्णतेचे समाधान अभावानेच आढळते. समकालीन कवी व कादंबरीकार यांच्याप्रमाणेच नाटककारांनाही जीवनातल्या समस्या नाटकांत ज्या सरळपणे किंवा कालक्रमानुसार सोडवल्या जातात तशा प्रत्यक्ष जीवनात सुटत नाहीत असे जाणवत होते. जिवंत असणे म्हणजे सातत्याने बदल होत राहाणे. जीवनात एक प्रश्न सुटला की दुसरा उभा राहतो. ही जी वस्तुस्थिती, ही जी विसंगती, आयुष्यात अनुभवाला येणारी ही अपूर्णता, ती अभिव्यक्त व्हायला हवी असे नव्या नाटककारांना वाटायला लागले. आणि ते नाटककार ही यादृच्छिकता, हा गोंधळ, प्रेरणांमागची ही व्यामिश्रता, 'असातत्याचे सातत्य' (discontinuous continuity) आणि मूलभूत अशी सर्व मानवी वर्तनातील संदिग्धता (the basic ambiguity of all human behaviour) प्रकट करू लागले. अनेक समकालीन नाटककारांनी नाटकाचा पारंपरिक आकृतिबंध नाकारला. कारण ही नाट्यरूपे कालक्रमबद्ध आकृतिबंधाला बांधील असल्यामुळे 'असतेपण'-''is-ness'' किंवा अनुभवाचे सत्य आविष्कृत करायला असमर्थ ठरत. त्यामुळे त्यांनी जेणेकरून व्यक्तिरेखांची आंतरजीवने प्रकटतील अशी नवी नाट्यरूपे विकसित केली. या प्रकारांचा उपयोग करणारा पहिला नाटककार म्हणजे चेकॉव्ह.

पारंपरिक नाटकाचे कथानक अनेक प्रकारची नाट्यात्म परिस्थिती (dramatic situations) सामावून

घेऊ शकत नव्हते. नव्या नाटकांत कथानकाची जागा अशा एका नाट्यात्म परिस्थितीने घेतली की जी वाढली-फुगली की, नाट्यात्म कृतीचा स्रोत बनू लागली. व्यक्तिरेखांचे मानसिक अंतर्विश्व तीमधून प्रकटू लागले. नव्या नाटकाच्या, नव्या रंगभूमीच्या नाट्यशास्त्राचे हे खरे महत्त्वाचे इंगित होय. या नाटककारांनी आपल्या व्यक्तिरेखांच्या जीवनातील निरुद्देश्य उत्कर्षबिंदूपर्यंत न पोचणारी बहुविधता पकडण्याच्या दृष्टीने नाटकाचा नवा आकृतिबंध घडवला. मार्विन रोझेनबर्गने (MARVIN ROSENBERG) ''दिग्दर्शनाऐवजी संदर्भाचे ताण, - समांतर हालचालीऐवजी उभी अशी खोली'' (the tensions of context, rather than direction, of vertical depth, rather than horizontal movement) असे या प्रकाराचे वर्णन केले.

या बदलाचा नाटक-रंगभूमी यांवर आणि सर्व कलारूपाविषयीच्या पारंपरिक विचारांवर प्रगाढ असा परिणाम झाला. आशय-विषयाच्या दृष्टीने व आकृतिबंधाच्या दृष्टीने विसाव्या शतकातील नाटक व्यक्तीच्या सार्वजनिक आचरणाला महत्त्व देण्याऐवजी अंतर्विश्वातील संघर्षाला अधिक महत्त्व देऊ लागले. इब्सेनचे *हेड्डा गॅब्लर* (HEDDA GABLER, 1891) आणि स्ट्रिंडबर्गचे *मिस ज्यूली* (MISS JULIE, 1888) ही या नव्या बदलाची चांगली उदाहरणे म्हणून नमूद करता येतील. आज या मानसशास्त्रीय कल्पनांचे फारसे नावीन्य उरले नसले, तरी ज्या काळात ही नवी-बदललेली रूपे अंगिकारली गेली तेव्हा ती क्रांतिकारक होती. आणि त्या रूपांनी नाटककारांसाठी जे प्रश्न उत्पन्न केले ते अजूनही सुटलेले नाहीत. सर्वसामान्य माणसे ही जितकी तर्कसंगत भासतात तितकी नसतात, आणि ॲबनॉर्मल, विचित्र माणसे अगदी कसेही व न समजण्याजोग्या रीतीने नेहमीच वागतात असेही नाही. मानसशास्त्रामुळे हे विशेष अवघड बनते. अगदी असंभाव्य नसले तरी हे सर्व थेटपणे दाखवणे नाटककारालाही अवघडच होऊन बसते.

एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत बहुतेक नाटक हे ''By their deeds shall ye know them'' 'त्यांच्या कृतींतूनच ते ओळखले जातील' या स्वयंसिद्ध तत्त्वावर उभे होते. नाटकाच्या नायकाचे महत्त्व त्याच्या कृत्यांतून कळत असे. आणि त्याच्या हातून घडणारी बाह्यात्कारी कृत्ये व त्याचे आंतरिक आध्यात्मिक मनोविश्व यांच्यात साक्षात नाते होते. उदाहरणार्थ ईडिपस जे काही करीत होता त्यातूनच त्याचे महत्त्व, त्याची अर्थपूर्णता कळत होती. त्यासाठी तो ईडिपस कॉम्प्लेक्सने, मनोगंडाने ग्रासलेला होता अशा स्पष्टीकरणाची काही गरज नसे. त्याने डोळे फोडून घेणे आणि स्फिन्क्सचे कोडे सोडवणे यांचा साक्षात संबंध होता. एलिझाबेथन काळातील नाटकांतील स्वगताचे मुख्य कार्य प्रेक्षकांना सातत्याने आता काय चालले आहे ते सांगत राहाणे हे होते. तथापि, एकोणिसाव्या शतकाच्या आरंभापासून नाटकांतून वास्तवाचे खरे आकलन होऊ शकते यावरचा उडत चाललेला प्रेक्षकांचा अविश्वास प्रकट होऊ लागला. रंगभूमीवर जे काही दिसते आहे ते वास्तवाचे जसेच्या तसे प्रतिबिंब आहे हे स्वीकारण्याची फारशी तयारी दिसेना. उलट जे दिसते तो एक मुखवटा आहे आणि हा मुखवटा वास्तव लपवतो तरी, किंवा वास्तवात बदल तरी करतो, असे मानले जाऊ लागले. आणि रंगभूमीचा अर्थ जसे दिसते तसे नसते या वास्तवात पाहिला जाऊ लागला.

याचा परिणाम असा झाला की, कथानक म्हणजे अर्थ स्पष्ट करणारी, ज्यात व्यक्तिरेखा 'फिट्'/नेटकेपणाने ठाकूनठोकून बसतात अशी एक व्यवस्था, यावर नाटककारांचा विश्वास उरला नाही. या प्रकारच्या नाटकात जे जे काही घडत असे-प्रत्येक भाषण, प्रत्येक कृती, कुठलेही प्रतीक-ते नाटक पुढे नेण्याच्या हालचालीच्या

क्रमाशी निगडीत असे. या कालक्रमबद्ध नाट्यात्म कृतीला उद्देशूनच ॲरिस्टॉटलने शोकान्तिका ही कर्माची अनुकृती असते, ज्या कर्माला एक सुरुवात असते, एक मध्य असतो व एक शेवट, असे म्हटले होते. परंतु बहुतेक समकालीन नाटकांत असे सरळ कथासूत्र उरले नाही. उलट तुटकतुटक घटनाप्रसंगांची मालिका असे रूप नाटकाला प्राप्त झाले. यूजीन आयोनेस्कोने (EUGENE IONESCO) (1912-1994) म्हटल्याप्रमाणे ''पूर्वनिश्चित विषय आणि कथानकामधून घडत जाणारे नाही, तर वाढत्या उत्कट व भावावस्थांतून उलगडत जाणाऱ्या अवस्थांतून'' नाटक विकसित होऊ लागले.

नव्या नाटकाने व रंगभूमीने आपल्या अनुभवांना अभिव्यक्त करण्याच्या आपल्या क्षमतेबद्दलचेच प्रश्न उत्पन्न केले. आपल्या अभिव्यक्तीच्या अनेक शक्यता असतात. आपण नाचू, गाऊ, रडू, हसू आणि इतरही काही करू, परंतु आपल्यापैकी बहुतेक जण एक सर्वसामान्य पद्धती स्वीकारतात आणि ती म्हणजे भाषणाची. भाषणाच्या कुठल्यातरी रूपातून आपण आपल्याला चांगले म्हणा, वाईट म्हणा स्पष्ट करू पाहात असतो. या प्रयत्नात आपण आपल्या संप्रेषणाच्या उद्दिष्टपूर्तीसाठी अत्यावश्यक असते तेव्हा भाषा आपल्या उपयोगी पडू शकते असे गृहीत धरलेले असते. आणि आपली तिच्यावर हुकमत असते असेही गृहीत धरले जाते. म्हटले तर ही समजूत रास्त आहे, पण दुर्दैवाने अनेकदा ती चुकीची असते. आपण आपल्या भाषेचे मालक तर नसतोच, आणि आपल्याला जे म्हणायचे असते तेही आपण क्वचितच बोलू शकतो. हॅरॉल्ड पिंटर(HAROLD PINTER), डेव्हिड मॅमेट (DAVID MAMET)व सॅम शेपर्ड (SAM SHEPARD) यांना जोडणारा दुवा म्हणजे शब्द हे अभिव्यक्तीचे यशस्वी माध्यम आहे का, याबद्दल तिघांनाही वाटणारा संशय. अगदी जेव्हा पात्राच्या मुखातून शब्द ओतल्यासारखे बाहेर पडत असतात, तेव्हाही भाषेची मोडतोड होतेय का, असे आपल्याला वाटते. अगदी आपल्या नियंत्रणाबाहेर जात नसली तरी भाषा ही अर्थवाही असते यावर वरील समकालीन नाटककारांनी अविश्वास दाखवला असेल तर मग व्यक्तिरेखांच्या धारणांचे काय? त्यांच्या प्रेरणा समजावून घ्यायला सुरुवात कशी करायची? आपला जर सांगणाऱ्यावर आणि गोष्टीवर विश्वास नसेल तर मग गोष्टी कशा सांगितल्या जाणार?

आपण जर इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, चेकॉव्ह, पिरांदेलो, सॅम्युएल बेकेट, यूजीन आयोनेस्को, हॅरॉल्ड पिंटर, डेव्हिड मॅमेट, सॅम शेपर्ड यांची नाटके तपासली तर आपल्याला असे आढळेल की, त्यांत ॲरिस्टॉटलने सांगितल्याप्रमाणे कृतीतून प्रकटणाऱ्या व्यक्तिरेखा नाहीत, तर त्यांच्या नाटकांत विषयाचे असे एक आतून विणलेले अस्तर आहे, की ज्यामधून नाटकातील खरी पात्रे घडली आहेत. वरवर दिसणारे प्रत्येक सत्य हे अर्धसत्य असते, ते नि:संदर्भ तरी असते किंवा तो सत्याभास तरी असतो. विरोधावर अधिष्ठित असणाऱ्या नाटकात निर्धार हा रद्दबादल होण्याच्या मार्गावर वळतो.

विसाव्या शतकातील नाटक हे क्रांतीचे नाटक आणि रंगभूमी ही क्रांतीची रंगभूमी झाली. या क्रांतीच्या आत्मतत्त्वाने नाटकाचा आकृतिबंध बदलून टाकला, नाटकाचे विषय बदलून टाकले आणि जे नाटकाचे आशयविश्व म्हणता येतील असे नाटकाशी संबंधित प्रश्नही बदलून टाकले.

❖ ❖

नाटककाराचा दृष्टिकोण : गंभीर वा सुखात्म
(The Dramatist's Point of View)

The Dramatist's Point of View : Drama's essential forms are ways of viewing and understanding human experience. The words tragedy, comedy, and tragicomedy are not so much ways of classifying plays by their endings as ways of talking about the playwright's vision of experience - of the way he or she perceives life. They furnish clues about how the play is to be taken or understood by audiences.

In the eighteenth century, Horace Walpole said, "The world is a comedy to those that think, a tragedy to those that feel." In comedy the playwright examines the social world, social values, and people as social beings. Frequently, comic action shows the social disorder created by an eccentric or foolish character who deviates from reasonable values such as sensibility, good nature, flexibility, moderation, tolerance, and social intelligence. Deviation is sharply ridiculed in comedy because it threatens to destroy revered social structures such as marriage and family. (*A way of seeing*,p. 105)

The Dramatist's Point of View : "There is nothing either good or bad, but thinking makes it so," Shakespeare wrote in *Hamlet*. ... Horace Walpole (1717-1797), an eighteenth-century English author, wrote : "This world is a comedy to those that think, a tragedy to those that feel". Walpole's epigram underlines the fact that people see the world differently; it is difficult to say just why some people look at the world and weep while others look at it and laugh, but there is no question that they do....

Point of view begins when a dramatist, a director, or a performance artist takes a strong personal view of a subject, deciding that it is grave, heroic, or humorous. In theater, as in other art forms, opportunities for selectivity are greater than in everyday life; and hence the adoption of a point of view can be included in drama consciously and deliberately.

Once the playwright's intentions are known, the director and the performers transmit them to the audience. The actor playing Othello, for example, must deliver his lines straightforwardly and move with dignity, that is, without the exaggerations or excesses of comedy. When a series of gestures, vocal inflections, and activities on the part of the performers is combimed with the words and ideas of the dramatists- and set in an appropriate visual environment established by the designers - a special world is created. It might be a sad world, a bittersweet world, a pleasurable world, or a tragic world. If it is fully and properly created, however, the audience becomes aware of it instantly, enters it, and lives in it for the duration of the performance. (*The Theater Experience*, pp. 166, 167)

होरेस वॉलपोल (इ. स. १७१७-१७९७) या अठराव्या शतकातील लेखकाने लिहिले आहे : जग ही विचार करणाऱ्यांसाठी सुखात्मिका आहे आणि भावनिक दृष्ट्या पाहाणाऱ्यांसाठी शोकान्तिका आहे. वॉलपोलच्या विधानात तथ्य असो वा नसो, एवढे नक्की की, लोक जीवनाकडे वेगवेगळ्या दृष्टींनी पाहातात. काही जण जगाकडे पाहून अश्रू का ढाळतात आणि काही जण का हसतात, हे सांगणे अवघड आहे, परंतु असे घडते खरे.

कोणताही दृष्टिकोण अनंत मार्गांनी प्रक्षेपित केला जातो. ज्या वेळी नाटककार एखादा विषय अत्यंत व्यक्तिगत पातळीवर पाहू लागतो त्या वेळी दृष्टिकोण सिद्ध होऊ लागतो. मग तो गंभीर असेल, धीरोदात्त असेल वा सुखात्म असेल. इतर कलाप्रकारांप्रमाणेच नाटकांत, रंगभूमीवर नेहमीच्या दैनंदिन जीवनापेक्षा निवडीला खूपच अधिक वाव असतो. आणि त्यामुळे नाटकात अधिक जाणीवपूर्वक व हेतुत: विवक्षित दृष्टिकोण स्वीकारता येतो. नाटककाराने एकदा का एखाद्या दृष्टिकोणाचा स्वीकार केला की, नाटककार नाटकात व्यक्तिरेखांच्या तोंडी अशा शब्दांची योजना करतो आणि त्यांना अशा कृती सादर करावयास लावतो की त्यातून तो दृष्टिकोण आपोआप सूचित व्हावा.

एकदा का नाटककाराची भूमिका ध्यानात आली, की दिग्दर्शक व नटनट्या त्याचा दृष्टिकोण प्रेक्षकांपर्यंत पोचवितात. नाटककाराचे शब्द आणि कल्पना वेगवेगळ्या हावभावांमार्फत, उच्चारांच्या चढउतारांमधून व नटनट्यांच्या कृतींमधून आणि या सर्वांना साजेशा अशा दृश्य पर्यावरणातून रंगभूमीवर एक नाट्यविश्व निर्माण केले जाते. हे विश्व नाट्यानुभवाचा अविभाज्य घटक असणारा दृष्टिकोण प्रकट करते.

नाटकाच्या संदर्भात समाजाचा दृष्टिकोण आपल्याला डावलता येत नाही. नाटक, रंगभूमी आणि समाज यांच्यात अत्यंत जवळचे नाते असते. हे नाते नाटककार आपल्या नाट्यविषयाच्या संदर्भात जो दृष्टिकोण व्यक्त करतो त्यातून प्रकटते.

उदा. एखादा एकंदर समाज जेव्हा सरसकट सर्व लोकांविषयी आणि ते लोक ज्या विश्वात राहात असतात त्याविषयी जो दृष्टिकोण बाळगतात तेव्हा शोकान्तिका अवतरते. आजवरच्या नाट्येतिहासात शोकान्तिकेच्या निर्मितीच्या संदर्भात अशी दोन सुवर्णयुगे होऊन गेली. एक ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकात ग्रीसमध्ये आणि दुसरे प्रबोधनकालात. या दोन कालखंडांनी शोकान्तिकांसाठी आवश्यक अशा दोन कल्पना आत्मसात केल्या होत्या. एक धारणा अशी होती की, माणसे असाधारण असे काही साध्य करू शकतात. आणि दुसरी, जग हे मुळात क्रूर व अन्याय्य आहे.

ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकात ग्रीसमध्ये आणि प्रबोधनकालात (चौदावे ते सोळावे शतक) युरोपमध्ये माणसाला या विश्वरचनेत सर्वात वरचे स्थान दिलेले होते. तुलनेने देव आणि निसर्ग यांना या रचनेत बरेच कमी महत्त्व होते. या दोन कालखंडातील स्त्रीपुरुषांनी मानवी कर्तृत्वाची क्षितिजे अमर्याद मानली. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकात ग्रीसमध्ये व्यापार, राजकारण, विज्ञाने, आणि कला यांबाबतचे सुवर्णयुग होते. स्थापत्यकला, गणित आणि कला, व्यापार व तत्त्वज्ञान या क्षेत्रांत अशक्य असे काहीच वाटत नव्हते. हाच प्रकार प्रबोधनकालात युरोपमध्ये आणि इंग्लंडमध्ये होता. इ. स. १४९२ मध्ये कोलंबसने नवे जग शोधून काढले आणि व्यापार व

शोध यांच्या शक्यता अनंत पटींनी वाढल्या. विज्ञान आणि कला ही क्षेत्रे नव्या दिवसाच्या उंबरठ्यावर उभी होती.

या काळांतील शिल्पकलेत मानवी आकृतीला जी उदात्तता प्राप्त झाली ती तत्पूर्वी व तदनंतर क्वचितच लाभली. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील ग्रीसमध्ये जागोजाग – देवळांत, सार्वजनिक ठिकाणी – नायकांचे, खेळाडूंचे व योद्ध्यांचे पुतळे उभे राहिले. आणि प्रबोधनकालात मायकेल एंजलोने एकट्याने मानवी आकृतीला अतुलनीय असा डौल आणि सौंदर्यविशेष बहाल केला. मानवी कर्तृत्वाचा हा गौरव नाट्यकलेतही पाहायला मिळतो. ग्रीक नाटककार सॉफक्लीझ उद्गारला –

Numberless are the wonders of the world. but none
More wonderful than man

आणि प्रबोधनकालात शेक्सपिअरचा हॅम्लेट म्हणाला –

What a piece of work is man! How noble in reason! how infinite in faculty!

in form, in moving, how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god!

परंतु शोकान्तिकेच्या नाण्याला दुसरीही बाजू आहे. अत्यंत आशादायी आणि मानवतावादी दृष्टिकोणाबरोबरच आयुष्य माणसाचे, स्त्रीचे, पुरुषाचे काय करू शकते याचेही एक भान आले. जीवन हे वारंवार क्रूर व अन्याय्य असू शकते आणि वेदना किंवा दु:ख यांमुळे अजिबात मागे न हटता माणसे त्याचा स्वीकार करतात. शेक्सपिअरने 'किंग लियर' मध्ये म्हटले –

As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport.

आणि मॅकबेथ म्हणाला –

Out, out brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage.
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

इतिहासातील या दोन कालखंडांनी माणसाची थोरवी आणि जीवनातील क्रौर्य या दोन्ही बाजू सामावून घेतल्या. शोकांतिकेच्या संदर्भातील या दोन अविभाज्य विशेषांनीच पारंपरिक शोकान्तिका घडवून आणली. या दोन दृष्टींवाचून शोकान्तिकेला अस्तित्व लाभणे शक्यच नव्हते.

शोकात्म दृष्टिकोण आणि अन्य दृष्टिकोण यांमधला फरक स्पष्ट करण्यासाठी आपल्याला ज्या कालखंडात शोकात्म जीवनदृष्टीची दोन्ही अंगे अस्तित्वात नव्हती व अन्य जीवनदृष्टी प्रभावी असल्यामुळे शोकात्म जीवनदृष्टी

अन्य मार्गांनी प्रकट झाली अशा अन्य कालखंडांचा विचार करता येईल. युरोपात व इंग्लंडात अठरावे शतक हे नवसाक्षात्काराचे युग (एज ऑफ एन्लाइटनमेंट) म्हणून ओळखले जाते आणि एकोणिसावे शतक प्रगतीचे युग (एज ऑफ प्रोग्रेस) म्हणून ओळखले जाते. फ्रेंच व अमेरिकन क्रांती घडण्याच्या मार्गावर होती आणि औद्योगिक क्रांतीही मार्गक्रमणा करीत होती. व्यापारी वर्ग आणि मध्यमवर्ग प्रगतिपथावर होते. एखाद्याचे स्त्रीचे वा पुरुषाचे, उदात्तीकरण होत नव्हते; तर समूह, लोकसमुदाय भूतकाळाची जोखडे भिरकावून टाकू लागला होता. नवसाक्षात्कार आणि प्रगती दोन्ही मिळून अशा प्रकारचे तत्त्वज्ञान मांडू लागली होती, की पुरुष आणि स्त्रिया कोणत्याही प्रश्नांचे विश्लेषण करू शकतात. मग हे प्रश्न दारिद्र्याचे का असेनात, आपल्या बुद्धिमत्तेच्या जोरावर ते सोडवता येतात. एकंदरीतच हे युग असीम आशावादाचे होते. ज्या समस्येवर मात करता येणार नाही अशी समस्याच दिसत नव्हती. भावना आणि नैतिक न्यायबुद्धी यांची चलती सुरू झाली होती.

अशा युगाचा कलाक्षेत्रावर प्रगाढ परिणाम होणे स्वाभाविक होते. उदा. इ. स. १६८१ मध्ये नाहम टेट (NAHUM TATE 1652-1715) याने शेक्सपियरच्या *किंग लियर* नाटकाचा शेवट पुन्हा लिहून काढला आणि या पुनर्लेखनात लियरची मुलगी जी शेक्सपिअरच्या लियरमध्ये मरते, तशी मरत नाही असे दाखविले. यातून शोकात्म परिणाम काहीसा सौम्य झाला. ही संहिता इंग्लंडात संबंध अठरावे शतक आणि एकोणिसाव्या शतकाचा बराचसा भाग प्रयोगान्वित होत राहिली. डॉ. सॅम्युएल जॉन्सन (SAMUEL JOHNSON, 1709-1784) या थंड डोक्याच्या समीक्षकाने टेटची ही संहिता बरीच उचलून धरली आणि इ. स. १७६५ मध्ये असे लिहिले की, शेक्सपियरच्या नाटकातील कॉर्डेलियाचा मृत्यू त्याला इतका वेदनामय वाटत होता की किती तरी वर्षे तो ते नाटक वाचू शकला नाही. अशा कालखंडात कोणाही नाटककाराला मग त्याची स्वत:ची धारणा कोणतीही असो, शोकान्तिका लिहिणे अवघडच होते.

समाजाची एकंदर धारणा कोणतीही असो, व्यक्तिश: कलावंताची धारणा – अत्यंत व्यक्तिगत अशी जीवनदृष्टी–नाट्यनिर्मितीबाबत निर्णायक ठरते. याचे उदाहरण म्हणजे ज्या वेळी यूरिपिडीज शोकान्तिका लिहीत होता त्या वेळी ॲरिस्टोफनीज (B.C. 450-38) हा उपहासप्रधान प्रहसनांची निर्मिती करीत होता. सतराव्या शतकात फ्रान्समध्ये मोलिएर हास्यप्रधान सुखांतिका लिहीत असतानाच ज्याँ रासीन (JEAN RACINE, 1639-1699) मात्र शोकान्तिका रचत होता. आधुनिक काळात विशेषत: अनेक व्यक्तिगत स्वरूपाच्या दृष्टिकोणांतून नाट्यनिर्मिती झाली असल्याचे आढळते.

सामाजिक धारणा आणि व्यक्तिगत दृष्टिकोण यांच्या मिश्रणातून व्यक्तिगत नाट्यनिर्मितीत गंभीर व विनोदी दृष्टिकोणांतून बरीच नाटके निर्माण झाल्याचे आढळते. विचाराच्या सोयीसाठी लोक अनेकदा त्यांचे शोकान्तिका, सुखांतिका आणि इतर अशा प्रकारचे वर्गीकरण करतात. मात्र नाटककार काही प्रकार निर्माण केल्यासारखी नाटके लिहीत नाहीत, ते स्वतंत्रपणे एकेक नाटक लिहीत असतात. नाटककार किंवा रंगमंचावर प्रयोग साकार करणारेदेखील रंगमंचावरील एक घटना या दृष्टीनेच प्रयोगाकडे पाहातात. प्रेक्षकांनीही त्याकडे तसेच पाहावे अशी अपेक्षा असते. तरीही आपण वेगवेगळी नाट्यरूपे समजावून घेत असतो याचे कारण नाट्यकृतींना

लेबले लावावीत हे नसते तर, जी काही नाट्यनिर्मिती घडलेली असते तीमागील दृष्टिकोण कोणता आहे ते प्रेक्षकांना कळावे आणि तो समजला तर नाट्यप्रयोगही चांगल्या प्रकारे समजेल हा असतो.

गंभीर स्वरूपाच्या नाटकांचा येणारा अनुभव हा बहुविध स्वरूपाचा असतो. उच्च स्वरूपाच्या शोकान्तिकांपासून मिळणारा स्फूर्तिप्रद व उच्च, उदात्त विचारांनी भरलेला, वेगवेगळ्या कल्पनांच्या योगे बौद्धिक आव्हान देणारा असतो, आणि मेलोड्रामामुळे उत्पन्न होणारा अनुभव भयकायरक व भेदरविणारा असतो. असे भिन्न भिन्न स्वरूपाचे हे अनुभव असतात.

गंभीर स्वरूपाचे नाटक हे प्रस्तुत विषयासंबंधी सौम्य आणि विचारपूर्ण दृष्टिकोण बाळगत असते. ते प्रेक्षकांना रंगभूमीवर ते जे काही पाहात असतील त्याचा काळजीपूर्वक विचार करण्यास उद्युक्त करते आणि नाटकातील पात्रांशी तद्रूप होण्यास प्रवृत्त करते. पात्रांची प्रीतिभावना, भीतीची भावना व त्यांचा दु:खभोग यांच्याशी समरस व्हावे असा अनुभव देत राहाते. गंभीर नाटकांत शोकान्तिका, नायकप्रधान नाटक, मेलोड्रामा व कौटुंबिक नाटक यांचा समावेश होतो.

❖ ❖

रंगभूमीचे चिन्हविज्ञान (Semiotics of theatre)

Semiotics of theatre : Semiology is the science of signs. Theatre semiology is a method of analysis of text and / or performance that takes into account formal structure and the dynamics of the production of meaning by theatre practicians and audience. (*Dictionary of the Theatre*)

Semiotics : The study of signs and sign systems, originally applying to linguistics, now embracing all forms of communication. A sign is a code made of a relationship between a *signifier* and a *signified*; e.g. the letters B, A, L, L (when written in this configuration) signify spherical object which bounces. Theatre semiotics is concerned with all meaning producing code systems in the theatre, from texts to auditoriums, and how they are interpreted (decoded) by audiences. (*R. Kerry White*)

Semiotics : [< Greek SEMEION 'mark, sign']

1. discipline considered to be both a science, with its own corpus of findings and its theories, and a *technique* for studying meaning in human systems of representation;

2. generally defined as the science of signs.

A perceptive definition of semiotics was put forward much later by UMBERTO ECO as 'the discipline studying everything which can be used in order to lie,' because if 'something cannot be used to tell a lie, conversely it cannot be used to tell the truth; it cannot, in fact, be used to tell at all.' This is, despite its apparent facetiousness, a rather insightful definition, since it implies that we have capacity to represent the world in any way we desire through signs, even in misleading and deceitful ways. This capacity for artifice is a powerful one indeed. It allows us to conjure up nonexistent referents, or reffered to the world without any back-up empirical proof that what we are saying is true. (*Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*)

Typologies of the Sign : After the promising charting of the territory by the Prague School structuralists in the 1930s and early 1940s, little work of note dedicated to the problems of theatrical semiosis was produced for two decades. Roland Barthes suggested provocatively in 1964 that the theatre, marked by 'a real informational polyphony' and a density of signs', constituted a privileged field of semiotic investigation : 'the nature of the theatrical sign, whether analogical, symbolic or conventional, the denotation and connotation of the message-all these

fundamental problems of semiology are present in the theatre' (*Elements of Semiology*, 1964, p. 262). Barthes failed, however, to follow up his own provocation.

It was, instead, the Polish semiotician Tadeusz Kowzan who, in 1968, took up the structuralist heritage. In his eassy 'The Sign in the Theatre', Kowzan reasserts the basic Prague School principles, above all that of the semiotization of the object : 'Everything is a sign in the theatrical presentation' (*The Sign in the Theatre. Diogenes*, 1968, p. 57).

The distinction that Kowzan draws upon in the first instance is the often-made one between 'natural' and 'artificial' signs, whose distinction lies in the presence or absence of 'motivation' : natural signs are determined by strictly physical laws whereby signifier and signified are bound in a direct cause-and-effect relationship (as in the case of symptoms indicating a disease or smoke signifying fire). 'Artificial' signs depend upon the intervention of human volition (in the various languages man creates for signalling purposes). The opposition is by no means absolute, since even so-called natural signs require the observer's 'motivated' act of inference in making the link between sign-vehicle and signified. It serves Kowzan, however, in the formulation of a further principle, namely the 'artificialization' of the apparently natural sign on stage:

> The spectacle transforms natural signs into artificial ones (a flash of lightning), so it can 'artificialize' signs. Even if they are only reflexes in life, they become voluntary signs in the theatre. Even if they have no communicative function in life, they necessarily acquire it on stage. (The Sign in the Theatre. *Diogenes*, p. 60)

This is, in effect, a refinement on the semiotization law : phenomena assume a signifying function on stage to the extent that their relation to what they signify is perceived as being deliberately intended. (*The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 17-18)

Little has been done by way of investigating theatrical systems beyond simply identifying them. Tadeuz Kowzan (1968) provides a preliminary and approximate typology of some thirteen systems, while admitting that 'a much more detailed classification could also be made' (The Sign in the Theatre. *Diogenes*, p. 61). He lists language, tone, facial mime, gesture, movement, make-up hairstyle, costume, props, decor, lighting, music and sound effects (including 'noises off'). It is notable that Kowzan does not include architectural factors (the forms of playshouse and

stage) and omits occasional technical options such as film and back projection, but he can be said to have identified the principal systemic categories, at least with regard to traditional performances, and no significant modification to his classification has been suggested. (*The Semiotics of Theatre and Drama,* p. 45)

चिन्हांचा अभ्यास, सांस्कृतिक अवशेष (शाब्दिक, चित्रात्मक, प्लॅस्टिक) यांतून अर्थ अभिव्यक्त होत असतो, सादर होत असतो किंवा संप्रेषित होत असतो. समाजामधील व संस्कृतीमधील चिन्हे, त्यांची घडण, त्यांचा अर्थ व त्यांचे कार्य इत्यादी घटकांची शास्त्रशुद्ध रीतीने मांडणी करणाऱ्या विज्ञानाला चिन्हविज्ञान (सेमिऑटिक्स/सेमिऑलॉजी) असे म्हटले जाते. चिन्हांचे स्थान ओळखण्यास व चिन्हे सिद्ध होण्यास कोणते घटक कारणीभूत ठरतात ते सांगणारे आणि ती चिन्हे कशा प्रकारे व कोणत्या नियमांनी एकमेकांशी जोडली जातात ते समजावून देणारे शिक्षण व तत्संबद्ध कौशल्ये यांची समग्रता याचा अर्थ चिन्हविज्ञान होय अशी मायकेल फुको (MICHEL FOUCAULT) याची भूमिका आहे. इ. स. १९३० च्या दशकात प्राग लिंग्विस्टिक सर्कलच्या सदस्यांनी नाटक व रंगभूमी यांच्या संदर्भात या विज्ञानाचे अर्थपूर्णरीत्या उपयोजन केले. यासाठी त्यांनी रशियन रूपवादाच्या अभ्यासपद्धती आणि फेर्दिनां द सस्यूर (FERDINAND de SAUSSURE, 1857-1913) याचे भाषावैज्ञानिक सिद्धांत यांचा उपयोग केला. पेत्र बोगॅत्रेव (PETR BOGATYREV, 1893-1970), जिंद्रिक होंज्ल (JINDRICH HONZL, 1894-1953) आणि यान मुकारोवस्की (JAN MUKAROVSKY, 1891-1975) यांनी थिएटरकडे संप्रेषणाचे एक व्यामिश्र साधन म्हणून पाहिले. त्यासाठी त्यांनी दृश्य चिन्हांची पद्धती उपयोगात आणली. (उदा. नेपथ्य, रंगभूषा, देह) आणि मौखिक चिन्हांचाही (उदा. आवाज, ध्वनी, संगीत) उपयोग केला. ही दोन्ही प्रकारची चिन्हे सतत बदलत राहातात. या दोहोंचे परस्परांशी नाते आहे आणि त्यांची कार्येही बदलती आहेत.

या संदर्भात पुढील विवेचन उद्बोधक ठरावे.

Semiotics, Manfred Pfister explains, "interprets the dramatic text as a complex verbal, visual, and acoustic supersign activating various sociocultural codes." It is based on the concept of signifier and referent articulated by Ferdinand de Saussure in his Course in General Linguistic (1915) and Charles sanders Peirce's triad of icon, index, and symbol. According to Peirce the three rubrics (icon, index, and symbol) indicate types of representation (*representamen*), signs that mean something to somebody in their respect or capacity. Signs stand in for an object being represented, marking a reference to an idea or meaning derived from the original object. Icon represents directly; for instance, a box of matches onstage stands for a box of matches. In theatrical terms, the object is represented as an icon by virtue of its similarity to the real thing, both in appearance and in utility. Indices can be either gestural or spatial signs that correspond to feelings, moods, or

relationships. Symbolic representations are patterns of convention, fashion, or social context.

Theatre semioticians employed these indicators in decoding performance. In 1931 two important Czechoslovakian studies of theatre semiotics appeared : Otakar Zich's *Aesthetics of the Art of Drama* and Jan Mukarovsky's "An attempted structural Analysis of the Phenomenon of the Actor." Zich maintained that theatre consists of multiple and interdependent systems, with the written text merely one of many components. The text was one facet of theatre's total dramatic presentation. Mukarvosky believed art resides in the public's collective consciousness. Not only the theatre but also the social context of performance emerge as signs constituting the total effect. Theatre is a structure a unified whole; this includes the importance of the audience as participatory creators of meaning. A production is not just the written text, or the actor's performance, but the totality of text, presentation, representation, and audience.(*Theatre In Theory*, pp.136-137)

थिएटरसंबंधी चिन्हमीमांसात्मक लिहिणारी पहिली पिढी १९४० च्या आरंभी संपली. आणि दुसऱ्या महायुद्धानंतर जरी चिन्हविज्ञानाचे उपयोजन साहित्य व त्यानंतर चित्रकला, संगीत आणि सिनेमा यांच्या संदर्भात केले गेले असले तरी १९६० च्या दशकाच्या अखेरपर्यंत रंगभूमीविषयक सैद्धांतिक मांडणीत ही अभ्यासपद्धती महत्त्वाची राहिली नाही. या वेळी आधुनिक फ्रेंच संरचनावादाच्या परंपरेत कार्यरत असणाऱ्या फ्रेंच विद्वानांनी या बाबतीत पुढाकार घेतला. रोलाँ बार्थ (ROLAND BARTHES)आणि स्टिन यान्सेन (STEEN JANSEN)यांनी पुस्तकाच्या आकाराचे पहिले निबंध लिहिले. ते चिन्हविज्ञान व थिएटर यांचा अभ्यास मांडणारे होते. तादेऊज कोझान (TADEUSN KOWZAN) यांनी ते १९७० मध्ये प्रकाशित केले. रंगभूमीशी संबंधित चिन्हविज्ञान, विज्ञानातला रस फ्रान्सकडून बेल्जियमकडे पसरला. येथे आंद्रे हेल्बो (ANDRE HELBO) याने १९७२ मध्ये चिन्हमीमांसात्मक समालोचन *डिग्रेस* (*DEGRES*) स्थापन केले आणि नंतर थिएटरच्या चिन्हमीमांसेविषयीची अनेक पुस्तके प्रकाशित केली. इटलीमध्ये उंबेर्तो एको (UMBERTO ECO) या अग्रमानांकित इटालियन चिन्हमीमांसकाने थिएटरविषयी अनेक महत्त्वाचे निबंध लिहिले आणि लवकरच मार्को द मरिनीज (MARCO DE MARINIS) हा नव्या क्षेत्राचा नेता म्हणून या नव्या क्षेत्रात उदय पावला. १९६० च्या दशकात नाट्यात्म संहितेचे अधिक रूपवादी व गणिती पद्धतीचे चिन्हवैज्ञानिक विश्लेषण रोमानियात सॉलोमन मार्कूज (SOLOMON MARCUS) याने विकसित केले.

पॅट्रिस पेव्हिस (PATRICE PAVIS)आणि ॲन उबर्सफेल्ड (ANN UBERSFELD) यांचा चिन्हविज्ञानाचा आणि थिएटरचा अभ्यास १९७० च्या अखेरीला फ्रान्समध्ये पाहावयास मिळतो. त्यांच्या कार्यातून जो साहित्यिक दृष्टिकोण व्यक्त होत होता त्याला १९७८ मध्ये मार्को द मरिनीज याने दोन लेख लिहून आव्हान दिले. या लेखांत मरिनीजने असा युक्तिवाद केला की जसे प्राग स्कूलने केले तसे रंगभूमीचे चिन्हविज्ञान हे लिखित स्वरूपाच्या नाट्यात्म संहितेशी जोडले जाऊ नये, तर त्याऐवजी जी दृश्य संहिता थिएटरमध्ये व्यवहारात

येते तीवर लक्ष केंद्रित केले जावे. अशा प्रकारे चिन्हविज्ञानाने थेट चिन्हमीमांसात्मक असो वा नसो, जवळजवळ त्यापुढच्या प्रत्येक प्रयोगाची विश्लेषणात्मक मांडणी करताना ही भूमिका घेऊन प्रयोगांची नेटकी व्यवस्था लावली.

१९७० च्या अखेरीस काही भाषांतरित लेखांमधून रंगभूमीविषयीचे सिद्धांत इंग्रजी भाषेत आले. त्यामागून केअर इलाम (KEIR ELAM) याचे *द सेमिऑटिक्स ऑफ थिएटर ॲण्ड ड्रामा* हे पुस्तक १९८० मध्ये प्रसिद्ध झाले. तीन वर्षांनी एरिका फिशर लिख्ते (ERICA FISHER-LICHTE) यांचे *सेमिऑटिक दे थिएटर्स* या ग्रंथाचे तीन खंड प्रसिद्ध झाले व त्यातून ज्याला थिएटरची पहिल्या पिढीची आधुनिक चिन्हमीमांसा म्हणता येईल असे साकल्यात्मक विवेचन उपलब्ध झाले. त्यामुळे एक पद्धती म्हणून (शक्य त्या थिएटरमधील सर्व चिन्हांचा अंतर्भाव करून), एक निकष म्हणून (विशिष्ट ऐतिहासिक प्रकाराची चिन्हपद्धती सामावून घेऊन), आणि व्यक्तिगत भाषण म्हणून (विशिष्ट निर्मितीमध्ये अंतर्भूत असणारी चिन्हपद्धती) अशा तीन पातळ्यांवर चिन्हमीमांसा कशा प्रकारे करता येईल ते स्पष्ट झाले.

त्याच वर्षी मार्को द मरिनीज याने या अभ्यासशाखेचे परीक्षण प्रसिद्ध केले. या परीक्षणातून त्याने चिन्हविज्ञानाचे पुनरावलोकन केले. या वेळी रंगमंचावरील चिन्हपद्धतीच्या विश्लेषणापासून मागे जाऊन ही चिन्हे विशिष्ट सामाजिक संदर्भात कशी कार्यरत होतात ते त्याने तपासले. मरिनीजचा हा लेख सर्वसामान्यपणे चिन्हमीमांसात्मक विश्लेषणात १९८० मध्ये होत चाललेल्या बदलाचा निदर्शक होता. १९७९ मध्ये अकीम एशबाख (ACHIM ESCHBACH) याने हा बदल चिन्हविज्ञानाच्या सस्यूर आणि अमेरिकन चार्ल्स पिअर्स (CHARLES PEIRCE) या दोघांच्या पायाभूत सिद्धांताच्या संदर्भात स्पष्ट केला. एशबाखने सुचवले की आधुनिक चिन्हविज्ञान हे जवळजवळ सस्यूरचेच प्रारूप (मॉडेल) आहे आणि ते चिन्ह सांस्कृतिक दृष्ट्या काही विशिष्ट अर्थाशी (चिन्हिताशी) एकरूप झालेले असते. ते एक अर्बिट्री, अनियंत्रित, अहेतुक असे प्रतीक (चिन्हक) म्हणता येते. मूलत: ही पद्धती असे गृहीत धरते, की चिन्हक आणि चिन्हित या दोघांना एकत्रित करून पाठवणारा चिन्हनिर्मिती करीत असतो आणि त्यामुळे ज्याच्याकडे ते पाठवले जाते त्याला आपोआप योग्य तो अर्थ उमगतो. हा अर्थ पेअर्सला अन्वयार्थाच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचा वाटला. तो चिन्हक-चिन्हित प्रारूप हा तिसरा अत्यावश्यक घटक दुर्लक्षितच राहिला असे एशबाखचे मत होते. पेअर्सच्या भूमिकेमुळे चिन्हमीमांसेच्या प्रक्रियेत केवळ निष्क्रिय राहाण्यापेक्षा ज्याच्यापर्यंत चिन्ह जाऊन पोचते तो अर्थनिर्मितीत सहभागी होतो.

आधुनिक चिन्हमीमांसकांच्या पहिल्या पिढीने थिएटरच्या चिन्हविज्ञानप्रक्रियेत असलेल्या सहभागाकडे बरेचसे दुर्लक्ष केले होते. इलॅमच्या पुस्तकात यासंबंधी दोनशेदहा पृष्ठांपैकी केवळ नऊच पृष्ठे या विषयासाठी दिली गेली आहेत. परंतु १९८० च्या दशकात चिन्हविज्ञानाच्या संशोधनात प्रेक्षकांना महत्त्वाची जागा मिळाली आणि त्यांना चिन्हमीमांसक विश्लेषणात आधुनिक वाचकप्रतिसादाच्या संदर्भात स्थान प्राप्त झाले. १९८५ साली *व्हर्सस* (*Versus*) या इटालियन चिन्हमीमांसाविषयक नियतकालिकाचा एक विशेषांक नाट्यात्म प्रतिसादाच्या चिन्हमीमांसक विश्लेषणाला वाहिलेला होता. पेव्हिस आणि फिशर लिख्ते या दोघा थिएटरच्या चिन्हमीमांसकांनी

फ्रान्समध्ये व जर्मनीमध्ये १९९० च्या आरंभी निबंधसंग्रह प्रसिद्ध केले. त्यांचा विषय होता आंतरसांस्कृतिकता आणि थिएटर. येथे चिन्हमीमांसा पायाभूत अभ्यासपद्धती म्हणून उपयोगात आली होती. परंतु सांस्कृतिक गतिशास्त्र हे या दोघांमधले केंद्र होते.

जसे विसावे शतक संपले तसे थिएटरच्या विश्लेषणाची एक वैश्विक पद्धती म्हणून आधीच्या पिढीप्रमाणे चिन्हमीमांसेकडे पाहिले जाईनासे झाले. त्याऐवजी उत्तरसंरचनावाद, जेंडर अभ्यास आणि सांस्कृतिक अभ्यास ही क्षेत्रे महत्त्वाची मानली जाऊ लागली.

❖ ❖

कर्टनरेझर (Curtain Raiser)

Curtain raiser : A one act play presented before the main play of the performance. It may be something similar in tone to set the mood, or it may be something quite dissimilar to form a contrast. (*NTC's Dictionary*)

Curtain raiser : An entertainment, often of one act, which precedes the main part of the programme. They are rare now, but in the late nineteenth and early twentieth c. were often used to divert audiences while late comers arrived. In this way the main programme would not be interrupted. (*Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*)

कर्टनरेझर हे सामान्यपणे एकांकिकेसारखे एक नाटक असते. मुख्य नाट्यप्रयोगाच्या बरोबरीने हे सादर केले जाते. तथापि मूळ नाटकापेक्षा आशयदृष्ट्या ते अगदी वेगळे असते (उदा. शोकान्तिकेच्या आधी प्रहसन). एकोणिसाव्या शतकात कर्टनरेझर्स हा प्रकार अगदी सर्रास रूढ होता. क्वचित आजही एखादे कर्टनरेझर दिसू शकेल. फ्रान्समध्ये सुखांतिकांच्या दरम्यान जेव्हा मुख्य नाटक हे संध्याकाळची वेळ भरून काढायला अगदी लहान असते तेव्हा कर्टनरेझरच्या स्वरूपाचे असे नाटक केले जाते. स्पेनमध्ये loa चा उपयोग सुखांतिकेचा प्रारंभक अशा स्वरूपात केला जातो.

❖ ❖

रंगभूमीच्या शोधात (Discovering Theatre)

Discovering Theatre : Since early times, immediacy and presence have set theatrical art apart from other forms of art. For theatre to happen, actors and audiences must come together at a certain time and in a certain place. On a stage, or in a prearranged space, actors present themselves to an audience in a story involving intensely personal aspects of human behavior. Audiences share in the story and the occasion. They actively listen, gather information, feel emotions, and respond to events taking place before them during the performance. Audiences are not passive observers. They engage as responders to the words, music, song, and spectacle created by the theatre's artists for the audience's entertainment and understanding.

Theatre has been defined as a way of seeing men and women in action, of observing what they do and why they do it. It is an art form that engages human beings to tell stories about other human beings. Theatre's subjects and its means of expression though human form are one and the same. For this reason, it can be said that theatre is an immediate way of experiencing what it means to be human. Theatre happens when actors and audiences come together in the here and now. Audiences watch, listen, and react in the presence of the actor's work in a prearranged space, call it a stage or platform. The two living, breathing groups are central to an act of theatre taking place. This immediacy of human beings sets theatre apart from such media technologies as film, radio, television, and the Internet. Theatre's essential difference is a physical presence of actors and audiences within a space arranged for performances.

As a form of live entertainment, theatre is often defined by its differences from live concerts, dance performances, and sporting events. (*Theatre (A Way of Seeing)*, p. 1&2)

रंगभूमी ही नृत्य, संगीत, ऑपेरा, चित्रपट व व्हिडिओ यांच्याप्रमाणे मानवी अनुभव मानवसमूहासमोर – प्रेक्षकांसमोर – ठेवत असते. रंगभूमी ही आपण पाहात असतानाच्या क्षणी – वर्तमान क्षणात – मूर्त होणारी कला आहे. रंगभूमी अस्तित्वात यायची तर दोन लोकसमूह – नटसंच व प्रेक्षक – एका विशिष्ट वेळी एका विशिष्ट जागी एकत्र यावे लागतात. रंगभूमी ही कोणत्या अर्थाने 'पाहाण्याचा मार्ग' – ए वे ऑफ सीइंग – आहे? रंगभूमीच्या अनन्यसाधारणत्वाचे महत्त्वाचे घटक सांगायचे तर – रंगभूमीची तत्परता (immediacy), दुहेरीपणा (doubleness), जिवंतपणा (aliveness), आणि मनोरंजन (entertainment) हे सांगता येतील.

तात्काळ कला (the immediate art)

रंगभूमी ही वर्तमान क्षणात अस्तित्वात येणारी, साकार होणारी कला आहे. म्हणजे आपण पाहात असतानाच तिला अस्तित्व प्राप्त होत जाते. रंगभूमी घडायची असेल तर नट व प्रेक्षक असे दोन लोकसमूह एका विशिष्ट वेळी, एका विशिष्ट जागी एकत्र यावे लागतात. तेथे नट प्रेक्षकांसमोर जीत मानवी असणारे एखादे अंग सामावले आहे असा अनुभव सादर करतात. आणि प्रेक्षक त्या अनुभवात, त्या प्रसंगात सहभागी होतात.

रंगभूमीच्या ठिकाणी जिवंतपणाचा गुण असतो. कारण तीत नट व प्रेक्षक असे दोन लोकसमूह गुंतलेले असतात. जरी नृत्य, संगीत, ऑपेरा, चित्रपट, व्हिडिओ यांत रंगभूमीप्रमाणेच मानवी व्यक्ती या सादरकर्त्या असल्या, तरी त्या रंगभूमीच्या विवक्षित पद्धतीप्रमाणे मानवी वास्तवाची अनुकृती करीत नाहीत. सुप्रसिद्ध दिग्दर्शक पीटर ब्रुक (PETER BROOK) लिहितो त्याप्रमाणे ''A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.'' Theatre A Way of Seeing, p. 5) रंगभूमी आपल्यापुढे (ओळखू शकणाऱ्या घटनांद्वारे व स्थळांद्वारे) हालणाऱ्या, बोलणाऱ्या, 'जिवंत' कल्पित व्यक्तिरेखा सादर करते. थोड्या वेळापुरता आपण त्यांच्याबरोबर मनोरंजक (entertaining), आवाहक (provocative), अनुकृतिजनक (imitative), आणि जादूच्या (magical) स्वरूपाचा अनुभव अनुभवत असतो.

रंगभूमी हा जिवंत कलाप्रकार आहे. सातत्याने वर्तमानकाळात राहाणारा आहे. तिच्या तत्परतेत (immediacy) रंगभूमी आपल्यातून प्रतिबिंबित होणाऱ्या जिवंतपणाशी (आणि मानवतेशी) अनन्यसाधारण नाते बाळगत असते. रंगभूमी आणि जीवन यांच्यामध्ये कोणते समांतरित्व असते? याचे उत्तर पुढील चार सारभूत गोष्टींत सामावले आहे –

नट (actors)	मानवता (humanity)
नक्कल (simulation)	वास्तवता (reality)
रंगीत तालीम (rehersal)	उत्स्फूर्तता (spontaneity)
प्रेक्षकवर्ग (audiences)	समाज (society)

रंगभूमीवर घडणाऱ्या घटनेस साहाय्यभूत होणाऱ्या अनेक घटकांपेक्षा रंगभूमीवरील प्रयोग आणि जीवन यांमधील साम्यभेद शोधून जिला पीटर ब्रुक विशेष जागा 'रिकामी जागा' (empty space) असे म्हणतो तिचा आता विचार करता येईल.

विशेष जागा (The special place)

रंगभूमीच्या अनुभवातील गाभ्याचा घटक म्हणजे पीटर ब्रुकने सुचविल्याप्रमाणे पाहाण्याची व पाहिले जाण्याची कृती. (the act of seeing and being seen) यासाठी विशेष जागा लागते. थिएटर हा शब्द 'थिएट्रॉन' (theatron)या शब्दापासून आला आहे. थिएट्रॉनचा अर्थ 'पाहाण्याची जागा' (seeing place). पाश्चात्त्य संस्कृतीच्या इतिहासात एके काळी ही पाहाण्याची जागा आदिम नृत्याचे मंडल, गीकांचे 'ॲम्फिथिएटर' होते, एक चर्च होते, एलिझाबेथन प्लॅटफॉर्म स्टेज होते, एक बाजाराची जागा होती, एक गॅरेज होते, एक रस्ता होता,

किंवा कमानी रंगमंच (प्रोसेनियम) होता. आज ही जागा म्हणजे 'ब्रॉडवे थिएटर' असेल, विद्यापीठाचे क्रीडांगण असेल, किंवा एखादे नूतनीकरण झालेले स्टोअरहाऊस/वेअरहाऊस असेल. परंतु कुठलाही रंगमंचाचा आकार किंवा इमारतीची वास्तू म्हणजे रंगमंच होऊ शकत नाही. याउलट मानवी अनुभवाची अनुकृती प्रेक्षकांसमोर सादर करण्यासाठीची जागा – जेथे प्रेक्षकांसाठी केली जाणारी मानवी अनुभवांची अनुकृती पाहिली जाते तीमधून नाट्यगृह बनते. आणि या पाहाण्याच्या जागी – थिएट्रॉनमध्ये आपण आपल्याबद्दल आणि इतरांबद्दल शिकतो. या जागेत आपल्याला आपले मानवीपण म्हणजे काय, ते कशात असते व का असते त्याचा बोध होतो.

❖ ❖

मूर्ख (Fool)

Fool : A licensed jester at court and the comic characters based on him, such as Shakespeare's fools Feste, touchstone, and Costard. Often dressed in motley, fools commented ironically on the action in a play. Also the character of the "wise fool" who, seemingly simple minded or slow-witted, expresses real insight into what is going on. (*NTC's Dictionary*)

Fool : An interesting (and somewhat mysterious) recurrent character in Elizabethan and Jacobean drama, the Fool has several possible antecedents with cross-cultural parallels. In the Renaissance courts the Fool or court jester was a licensed clown, hired to entertain. (*R. Kerry White*)

Fool : The fool appears in most comic dramaturgies. The "vertigo of the absolute comic", he is the orgiastic principle of overflowing vitality, the unextinguishable word, the revenge of the body on the spirit. ... Like the mad man, the fool lives on the fringes of society. His outsider status allows him to comment on events with impunity, like a parodic form of the chorus in tragedy (*Dictionary of the Theatre*)

बहुतेक विनोदी/हास्यात्म नाट्यरचनाशास्त्रात एका मूर्खाची योजना असते. ''गर्रकन चक्कर आणणारा केवल विनोदी'' असे त्याचे वर्णन मॉरन (MAURON) याने केले आहे. ओसंडून वाहणाऱ्या सळसळत्या शक्तीचे विधितत्त्व, अविनाशी शब्द, आत्मतत्त्वावर शरीराने उगवलेला सूड (उदाहरणार्थ, फालस्टाफ(Falstaff), फेस्टे (Feste), टचस्टोन (Touchstone), *किंग लियर*मधला 'फूल' (मूर्ख), उच्च सत्तेसाठी लघुतत्त्वाने उभारलेली हिंमत (*हर्लेक्विन* (Harlequin), अभिजनांच्या संस्कृतीविरुद्ध लोकप्रिय संस्कृती (*द स्पॅनिश पिकॅरो* (The Spanish Picaro)) इत्यादी संदर्भांत मूर्खाचे स्थान समजू शकते.

मूर्ख हा एखाद्या वेड्यासारखा समाजाच्या कुंपणावर राहातो. त्याचे बाह्यात्कारी स्थान त्याला घटनांवर भाष्य करण्यास अनुमती देत असते. ज्याप्रमाणे शोकान्तिकेतील वृंदाचे विडंबनात्मक रूप. वेड्या माणसासारखे त्याचे शब्द हे मनाईकारक आणि काळजी घेणारे असतात : ''मध्ययुगापासून मूर्खाची भाषणे इतरांप्रमाणे प्रसारात नसतात; काही वेळा त्याचे शब्द हे परिणामशून्य, निष्प्रभ, व्यर्थ मानले जातात; काही वेळा मात्र त्याला विशेष/तर्कातीत शक्ती दिल्या जातात. या शक्तींमुळे दडलेले, लपलेले सत्य तो बोलू शकतो, भविष्य वर्तवू शकतो, भोळेभाबडेपणात इतरांना जे शहाणपण गवसत नाही ते त्याला गवसते.'' (फुको (M. FOUCAULT))

त्याच्या ठिकाणची विरचनात्मक शक्ती समर्थ आणि शहाण्या मंडळींना आपल्याकडे आकर्षित करते. राजाला त्याचा सेवक असतो; तरुण प्रेमिकास त्याचे वॅलेट असते, स्पॅनिश सुखांतिकेतील उमद्या स्पॅनिश सद्गृहस्थास त्याचा ग्रॅशिओसो (gracioso) , डॉन क्विजोटेला (DON QUIJOTE) सॅन्को पान्जा (Sancho Panza) , फाउस्टला (FAUST) त्याचा मेफिस्टो (Mephisto), व्लॅडिमीरला (VLADIMIR) त्याचा एस्ट्रॅगॉन

(Estragon) असे असतात. मूर्ख (माणूस) कोठेही जावो, तो स्थानबाह्यच असतो. कोर्टात तो सर्वसामान्य मानला जातो, सभ्य माणसांना तो भंपक वाटतो, शिपायांना तो भेदरट वाटतो, निवडक मंडळींना सामान्य वाटतो, ज्यांना त्रास झालेला असतो त्यांना तो वाह्यात वाटतो; असे असले तरी तो आपल्याच आनंदात वावरत असतो.

मिकेलिन टायर (Michelin tire) असावा तसा मूर्ख माणूस कधीच 'पंक्चर' होऊ शकत नाही. त्याच्यावर दोषारोप ठेवता येत नाही, किंवा त्याला बळीचा बकरा बनविता येत नाही. कारण तो शारीर चैतन्यशक्तीचा मूर्तिमंत आविष्कार असतो. सामूहिक पापाची किंमत मोजायला तो कधीच तयार नसतो आणि दुसऱ्यासाठी तो स्वत:ला भरीला घालत नाही. त्याने नेहमीच मुखवटा धारण केलेला असतो आणि स्वत:च्या नावे तो कधीच बोलत नाही. स्वत:वरच काही प्रसंग ओढवल्याशिवाय कोणतीही गंभीर भूमिका तो कधीच घेत नाही. मूर्ख हर्लेक्विनप्रमाणे त्याच्या बालिश मूळ असण्याचे कायम स्मरण ठेवीत असतो. हे आपल्याला अतिशय गंभीर अशा अडोर्नो (ADORNO) या तत्त्वज्ञाने सांगितले आहे. तो म्हणतो, ''प्राण्यांशी, पशूंशी असणारा सारखेपणा, तरीही कधी जाणीवपूर्वक दबले न जाणारे मानवीपण. कधीकधी अचानकपणे या साम्याचा पुनर्शोध लागून घडणारे प्रसंग. हे प्रसंग व्यक्तीसाठी आनंद देणारे असतात. लहान मुलांची भाषा आणि प्राण्यांची भाषा सारखीच भासते. मानव आणि आदिमानव यांच्यातील साम्याच्या जाणिवेमुळे विदूषकांची प्राणिसदृशता हा मोठा दिलासा असतो. प्राण्यांचा धर्म असणे यामुळे मूर्ख व विदूषक या दोघांत कलेचे अतिशय मूलभूत परिमाण सामावलेले असते.''

❖ ❖

रंगमंच आभास उत्पन्न करतो. आपण जसे पाहातो तसे आपल्या अनुभवात इतरांना सहभागी करून घेत असतो, इतरांच्या अनुभवांत सहभागी होत असतो. प्रेक्षकसमुदायाचा एक भाग म्हणून आपण नटांशी सहमत असतो, की प्रयोगाच्या वेळी नाटक हे एक जिवंत वास्तव असते. रंगमंच म्हणजे जीवन नसते हे आपल्याला चांगले ठाऊक असते परंतु आपले हे ज्ञान आपण प्रयोगाचे तीन तास प्रलंबित ठेवलेले असते. रंगमंचावर जिवंत होणारे जीवन नटांच्या अभिनयाद्वारे व्यक्त झालेले आपण पाहातो. रोज रात्री रंगमंचावर ते पुनरुक्त होत असते. जसजसे आपण पाहातो आणि ऐकतो, आपण त्यांच्या दोन्ही प्रकारच्या, उत्स्फूर्त आणि रंगीत तालीम झालेल्या, अनुभवांत सहभागी होतो. नट हे नटही असतात आणि त्या व्यक्तिरेखाही असतात. त्यामुळेच ते आभासात भर घालतात. ईडिपस ही 'राजा ईडिपस' या नाटकातली केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा आपण पाहातो. तेव्हा ती नाटकातली व्यक्तिरेखा आहे आणि ती जॉन गिलिगुड या नटाने साकार केली आहे हे एकाच वेळी आपल्याला समजत असते. रंगमंचावरचा भव्य आभास असा दुहेरी असतो. रंगमंचाची जादू आणि आभास यांत आपले मन व भावना गुंतलेले असल्यामुळे आपण स्वत:ला वाहूनही जाऊ देतो, आणि त्याच वेळी आपण तटस्थही असतो.

रंगभूमीचे तीन मूलभूत घटक म्हणजे नट, अवकाश व प्रेक्षक. रंगभूमीचा इतिहास हा एका अर्थी नट व प्रेक्षक यांच्यातील बदलत गेलेल्या नातेसंबंधाचा इतिहास होय. प्रेक्षक ग्रीकांच्या टेकडीवरील अँफी थिएटरपासून एलिझाबेथ रंगभूमीच्या प्लॅटफॉर्म स्टेजपासून अंधाऱ्या हॉलमधील पडदे असणाऱ्या कमानी रंगभूमीपर्यंत आणि तिथून आधुनिक पर्यावरणीय जमिनीवरील निर्मितीपर्यंत वाटचाल करीत आला आहे.

अगदी याच ऐतिहासिक क्रमाने नट ग्रीक रंगभूमीच्या खुल्या मंडलाकार रंगमंचाकडून एलिझाबेथन रंगमंचाकडे, तेथून कमानी रंगमंचाकडे, तेथून समकालीन पर्यावरणीय रंगमंचनिर्मितीकडे फिरत आला आहे. ऐतिहासिक प्रवाहांचा व सामाजिक संस्थांचा रंगमंचावर झालेला परिणाम महत्त्वाचा असला तरी तो काही निर्णायक म्हणता यावयाचा नाही. रंगमंचाचे अगदी मूलभूत सर्वसामान्य घटक म्हणजे नट, अवकाश, संहिता आणि प्रेक्षक.

रंगमंचाचा अवकाश मोठा होता की लहान, नाट्यप्रयोग नाट्यगृहात होतो की नाट्यगृहाबाहेर खुल्या रंगमंचावर होतो, अभिनेता व प्रेक्षक यांच्यातील नाते हा रंगभूमीचा सर्वाधिक महत्त्वाचा घटक होय. एका अर्थी रंगभूमीचे सोपे सूत्र असे : एक पुरुष वा स्त्री प्रेक्षकांसमोर एका विशेष जागी उभी राहून, दुसऱ्या प्रयोगकर्त्याबरोबर जी आंतरक्रिया करते तिला रंगभूमी म्हणतात.

❖ ❖

मनोरंजन (Entertainment)

Entertainment : Great theatre is always amusing or diverting in one or more ways. Although we think of entertaining theatre as comedy and farce because of the foolish behavior, the clever lines, the laughable gags, and the pratfalls, even tragedy delights us in unusual ways. Aristotle called the tragic way catharsis, or the cleansing of the emotions by exciting pity and fear. (p. 354) ...Comedy and farce openly entertain us with romance, pratfalls, gags, misunderstandings, wit, and nonsense while assuring us that wishes can be fulfilled (and even if our wishes cannot, farce assures us that it's safe at least to wish for the unheard of, or for the socially unacceptable). Comedy and farce persuade us that society is really not so bad after all. In effect, they affirm that society will survive humanity's bungling. (p. 355)

In short, theatre is dependable source of pleasure, laughter, tears, and companionship in an uncertain world. It is a place where we meet friends and join with them (and also strangers) in a collective experience; we laugh together, we cry together, and we applaud together. Theatre entertains by involving us in a social situation with others onstage and seated around us in the auditorium. (*Theatre (A Way of Seeing),* pp. 355-356)

मनोरंजनाची अनेक रूपे आहेत. रॉक कन्सर्ट्स आणि व्हिडिओज, मुव्हीज आणि डान्सेस, गेम्स आणि स्पोर्ट्स इव्हेंट्स. असे जर आहे तर रंगभूमीचे रंजनमूल्य कशामुळे वेगळे ठरते? उदा. ॲथलेटिक स्पर्धा व रंगभूमी यांत कोणता सारखेपणा आहे आणि कोणता वेगळेपणा आहे?

रंगभूमी आणि ॲथलेटिक्सच्या स्पर्धा यांचा परस्परांशी संबंध असल्याचा इतिहास आहे. ग्रीसमध्ये नागरी उत्सवप्रसंगी रंगभूमीचे महोत्सव व ऑलिंपिक्सच्या स्पर्धा आयोजित केल्या जात. रोमच्या इतिहासातही अशाच प्रकारच्या घटना आढळतात. आज क्रिकेट, फुटबॉल, बास्केटबॉल, बेसबॉल यांच्या स्पर्धा आणि टेलिव्हिजनवरील करमणुकीचे कार्यक्रम यांच्या वेळा अनेकदा एकच असतात.

आपण जेव्हा खेळांचे सामने पाहातो तेव्हा आपला त्यातला मुख्य रस कोण जिंकते यात असतो. रंगभूमीच्या विधिपूर्वकतेपेक्षा जिंकण्याचा आनंद वेगळा आहे. दोन्ही प्रकारच्या प्रयोगांत शारीर प्रयत्न, आत्माविष्कार, तंत्र, आकलन, आणि भावनात्मक गुंतवणूक या गोष्टी असाव्या लागतात. दोघांनाही तयारी (प्रॅक्टिस) व तालीम (रिहर्सल) यांची आवश्यकता असते. मात्र यांपैकी जे नट असतात त्यांना आपला प्रयोग कसा होणार हे ठाऊक असते. कारण नाट्यप्रयोग सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत अर्थपूर्णरीत्या रचलेले आणि कौशल्याने रंगवलेले असतात. ईडिपस हा नेहमीच डोळे फोडून घेणारा असतो, हॅम्लेटचा द्वंद्वात मृत्यू होणार असतो, गोदो कधीच येणार नसतो. याउलट खेळांच्या सामन्यांत कुठला संघ विजेता ठरणार व कुठला पराभूत होणार हे त्या संघांच्या प्रयत्नांवर अवलंबून असते. आणि त्या संघाच्या त्या वेळच्या कुवतीवर अवलंबून राहाते.

रंगभूमीवरील नट, दिग्दर्शक, रचनाकार आपला प्रयोग सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत अगदी काळजीपूर्वक योजनाबद्ध रीतीने ठरवत असतात. खेळातल्या खेळाडूंना याउलट शेवटच्या क्षणापर्यंत जयापराजयाच्या स्पर्धेत कसा पालट घडेल हे सांगता येत नाही.

प्रत्येक रात्री नट त्याच व्यक्तिरेखांची पुनर्निर्मिती करीत असतात आणि तीच गोष्ट सादर करत असतात. प्रयोगाची वेळ ठरलेली असते, नटांच्या हालचाली, त्यांचे संवाद, प्रॉपर्टीजचा उपयोग, नटांचे हावभाव, रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना, नेपथ्यातील बदल हे सर्व काही पूर्वनियोजित असते. जरी प्रेक्षक म्हणून आपल्याला खेळाडू व नट यांचे कौशल्य, क्षमता आणि बुद्धिमत्ता यांचा मिळणारा आनंद सारखा वाटत असला तरी नटांच्या विधिपूर्वक केलेल्या प्रयोगाचा प्रेक्षक म्हणून आपण त्या प्रयोगात सामील झाल्याचा आनंद विशेष वेगळा असतो.

नाट्यप्रयोगाचा एक वेगळाच गुण सांगायचा तर तो प्रयोगकर्त्यांना प्रत्येक प्रेक्षकाकडून मिळणाऱ्या वेगवेगळ्या प्रतिसादात सामावलेला असतो. हा प्रतिसाद लक्षपूर्वक नाटक पाहाण्यापासून उतावीळपणे आसनबदल करीत राहाण्यापर्यंत वेगवेगळा असतो. हास्य फुलणे आणि टाळ्या वाजवणे हा प्रतिसाद अगदीच स्वाभाविक होय. परंतु त्याहून अधिक वेगळा प्रतिसाद नट व प्रेक्षक यांच्यात असतो. श्रेष्ठ नट प्रेक्षकांशी नाते जोडतो. प्रेक्षकांचे लक्ष, त्यांचा श्वासोच्छवास, त्यांची शक्ती (एनर्जी) आणि त्यांचा ताण नटाकडे वेगवेगळ्या खुणा करीत असतात. तसेच उलटही (म्हणजे प्रेक्षकांच्या बाबतीत) घडते. अल्प काळासाठी त्या दोहोंत भावनिक ऐक्य उत्पन्न होते. अशा प्रयोगाच्या शेवटी प्रेक्षकांनी दिलेला गौरवयुक्त प्रतिसाद मंत्रमुग्धता भंग पावल्याप्रमाणे असतो. शक्ती व ताण यांतून मुक्तता झाल्याप्रमाणे असतो. असे जे क्षण असतात ते नाट्यगृहात आपल्या स्मरणात राहातात. तेव्हा नटाचे भावनात्मक जीवन प्रेक्षकांच्या मानवतेशी एकरूप होऊन जाते.

बहुतेक खेळाच्या प्रसंगांप्रमाणे रंगमंचावरील नाट्यप्रयोग हा एक संघटनात्मक प्रयत्न असतो. दिग्दर्शक, रचनाकार आणि नट आपली गुणवत्ता, कल्पनाशक्ती व प्रतिभा एकत्रितपणे एक विशेष जग निर्माण करतात. एकत्र काम करताना रिकामा अवकाश ते अशा पर्यावरणात बदलून टाकतात की, तेणेकरून नटांचे रंगमंचावरील जगणे व व्यक्तिरेखांचे कल्पनेतील जग यांवर विश्वास बसावा. प्रेक्षक या सहभागात सामील होऊन रात्रींमागून रात्री या सामुदायिक प्रयत्नाच्या यशाला वा मर्यादांना प्रतिसाद देतात.

❖ ❖

बर्लेस्क (Burlesque)

Burlesque : A type of comedy in which characters, stage business, dialog, and costumes are so exaggerated as to destroy any illusion of reality. ...In the twentieth century the word burlesque was also used to describe a kind of theatrical revue that featured skits, comic routines, songs, dances, and even striptease performers. (*NTC's Dictionary*)

Burlesque : Burlesque is an exaggerated form of the comic, using trivial expressions to speak of the noble or elevated, making a travesty of a serious genre by using grotesque or vulgar pastiche. It is an explanation of the most serious things using laughable and ridiculous expressions. (*Dictionary of the Theatre*)

Burlesque : A humourous play originally featuring satire and parody of other entertainment forms. In the twentieth century, burlesque came to mean a series of coarse variety acts that often includes striptease. (*The Theatrical Imagination,* p. 496)

Burlesque : In eighteenth-and nineteenth-century theatre, a form of "minor" drama popular in England and featuring satire and parody. In the United States of the late nineteenth century and the twentieth century, a kind of entertainment originally dependent on a series of variety acts but later including elements of female display (including striptease) in its major offerings. After moving to the fringes of respectability by the 1940s burlesque disappeared in the United States by the late 1950s. (*The Enjoyment of Theatre,* pp. 370-371)

Burlesque : A ludicrous imitation of a dramatic form or a specific play. Closely related to satire but usually lacking the moral or intellectual purposes of reform typical of satire; burlesque is content to mock the excesses of other works. Famous examples of burlesque include Beaumont's. *The Knight of the Burning Pestle* and, more recently, such burlesques of the theater as *Forbidden Broadway*. In the United States the term has come to be associated with a form of variety show which stresses sex. (*The Theater Experience,* p. 452)

बर्लेस्क हा विनोदाचा अतिशयोक्त प्रकार आहे. उच्च किंवा उदात्त विषयांबद्दल हलक्याफुलक्या उथळ किंबहुना, थिल्लर भाषेत केलेली अभिव्यक्ती हे बर्लेस्कचे एक वैशिष्ट्य असते. बर्लेस्कच्या आविष्कारात स्ट्रिपटीजचाही अंतर्भाव होतो. यात गंभीर लेखनप्रकाराची बटबटीत, टवाळखोर व अश्लील भाषेत टिंगल उडवलेली असते. अत्यंत गंभीर गोष्टींचा हास्यमय आणि हास्यास्पद पद्धतीचा आविष्कार असे याचे स्वरूप असते. (मराठीतील जुने तमाशे/वग हे प्रकार बर्लेस्कला पर्यायी प्रकार मानता येतील का याचा विचार संभवतो.)

सतराव्या शतकाच्या मध्यावर फ्रान्समध्ये बर्लेस्कला वाङ्मयप्रकाराचे रूप प्राप्त झाले. स्कॅरॉन (SCARRON, 1643; व्हर्जिल ट्रॅव्हेस्टी (VIRGILE TRAVESTI) १६४८), डी' असोसी (D'ASSOUCI, १६४८), पेरॉल्ट (PERRAULT, १६५३) यांमधून अभिजात साहित्याच्या नियमांसंबंधीची शेरेबाजी यांतून व्यक्त झाली. या प्रकारचे लेखन, खरे म्हणजे पुनर्लेखन ही (SCARRON, MARIVAUX) अभिजात साहित्याचे विरूपीकरण करण्याच्या आवडीचे प्रकटन करणाऱ्या लेखकांनी केलेली साहित्यनिर्मिती आहे. बर्लेस्क सामान्यपणे पुस्तिकाकरण (pamphleteering) आणि सामाजिक व राजकीय उपहास यांचा उपयोग करतो. हा साहित्यप्रकार म्हणून प्रस्थापित होण्यात बऱ्याच अडचणी आल्या, तथापि, विडंबनाच्या प्रारूपाशी असणारी त्याची साखळीजोड (मोलिएर, शेक्सपिअर यांचे पिरॅमस व थिस्बी यांच्या नाटकात) त्याला मिळाली. फ्रान्समध्ये बर्लेस्क बॅलेने मोलिएरच्या बॅलेकॉमेडीज आणि लली (LULLY) यांचा मार्ग सतराव्या शतकाच्या पहिल्या अर्धात खुला केला.

जॉन डी. जम्प यांच्या (Burlesque) या पुस्तकात पृ. २ वर बर्लेस्कची चार रूपे दिली आहेत. ती पुढीलप्रमाणे आहेत –

1. Traversty, the low burlesque of a particular work achieved by treating the subject of that work in an aggressively familiar style : e.g., Byron's *Vision of Judgement*.

2. Hudibrastic, the low burlesque of a less confined material : e.g. butler's Hudibras.

3. Parody, the high burlesque of a particular work (or author) acieved by applying the style of that work (or author) to a less worthy subject: e.g., Fielding's Shamela.

4. The Mock-Poem, Commonly the mock-epic, the high burlesque of a whole class of literature ahcievbed by lavishing the style characteristic of the class upon a trifling subject : e.g., Pope's Rape of the Lock.

वाङ्मयप्रकार असण्यापेक्षादेखील बर्लेस्क ही एक शैली आहे. ते एक रचनातत्त्व आहे. क्षुल्लक गोष्टीला उदात्त करणारी आणि उदात्त गोष्टीला क्षुल्लक करून टाकणारी चिन्हे उलट करून टाकणारी ही रचनापद्धती आहे. खरी कल्पना (वस्तुस्थिती) आणि एखाद्या वस्तूला दिलेली कल्पना यांतील जी विसंगती तीमधून बर्लेस्कला आकार येतो. ही विसंगती दोन मार्गांनी साधली जाते : एक, अत्यंत उच्च गोष्टींबद्दल अगदी खालच्या पातळीवरून बोलणे आणि दोन, खालच्या पातळीवरील गोष्टींबद्दल भव्योदात्त शब्दांत बोलणे. बर्लेस्क हा अश्लील किंवा चावट, टवाळ असतो असे म्हणण्याविरोधी परिस्थिती आहे. ही एक अतिशय सफाइदार अशी कला आहे. वाचक हे अतिशय चांगले वाढलेले आणि आंतरसंहितात्मकता जाणणारे आहेत हे बर्लेस्कमधील गृहीत आहे. बर्लेस्कचे लेखन (अथवा पुनर्लेखन) हे शैलीबद्ध निरूपण आहे. स्वत:ला विशिष्ट प्रकारे प्रकट करणारे. ही एक थोर शैलीची खूण (मार्क) आहे. औपरोधिक (आयरॉनिक) बुद्धिमत्तेची, जिला विडंबनवस्तूचे कौतुक आहे आणि (रूपातील व आशयातील) विरोध व अतिशयोक्त उद्गार यांमधून विनोदी परिणाम साधणारी, ही शैली आहे.

बर्लेस्क हा प्रकार अन्य विनोदी रूपांपासून वेगळा काढणे अवघड आहे. अर्थात बर्लेस्क नित्युपदेश किंवा राजकीय उपहासाचे निरूपण नाकारते असे आपण म्हणू शकतो. ध्येयदृष्टी क्षुल्लक/थिल्लर बनविण्याची बर्लेस्कची प्रवृत्ती असल्यामुळे साहित्यिक वा राजकीय संस्थात्मक पातळीच्या सीमेवर हा वाङ्मयप्रकार जाऊन पोचतो. सर्व शैलींचे मिश्रण व सर्व शैलींची व पद्धतींची आंतरसंहितात्मकता यांमुळे बर्लेस्कला उत्कृष्ट प्रकारच्या आधुनिक वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे.

आज चित्रपटांतून बर्लेस्कचा उत्तम प्रकारे आविष्कार होत असतो. बी. कीटॉन (Joseph Frank Keaton (October 4, 1895 ñ February 1, 1966), known professionally as Buster Keaton) याच्या विनोदी चित्रपटांतून बर्लेस्कचे संहितातत्त्व हे खेळकर आणि दृश्यात्मक बनते. ही अभिव्यक्ती गंभीर वर्तन आणि त्यांची विनोदी विरचना अनपेक्षित पद्धतीने साधत असते.

❖ ❖

जिवंत अनुभव (Live Experience)

नाटकाचा अभिनेता व प्रेक्षक हे नाते चित्रपट या लोकप्रिय माध्यमापासून वेगळे आहे. ज्या वेळी आपण चित्रपट पाहावयास जातो त्या वेळी अंधाऱ्या खोलीत बसून आपण प्रकाशप्रतिमांनी भरलेल्या पडद्याकडे पाहात असतो. पडद्यावरील मार्लन ब्रॅण्डोच्या मोठ्या प्रतिमेकडे बघत आपण अशा रीतीने प्रतिसाद देतो की जणू त्याची जिवंत शारीर उपस्थितीच अनुभवत आहोत. परंतु, चित्रपटात कथा, अभिनेते, वेगवेगळी स्थळे हे सर्व काही आपण चित्रपट पाहाण्याच्या कित्येक महिने आधीच टेप केलेले असते. याउलट रंगभूमीवरील नट आपल्यापुढे आपण नाटक पाहात असतानाच्या क्षणी अस्तित्वात असतो. जरी चित्रपट आणि व्हिडिओफिती या अनेकदा नाटकांवरून तयार केल्या जात असल्या आणि अनेक रंगमंचावरील नाटके–*हॅम्लेट*पासून *अ स्ट्रीटकार नेम्ड डिझायर*पर्यंतची –अतिशय लोकप्रिय चित्रपट बनले असले तरी रंगभूमी आणि चित्रपट हे परस्परांहून वेगळे आहेत. चित्रपटांचे प्रेक्षक हे प्रतिमांची उपस्थिती अनुभवत असतात. या प्रतिमा भूतकालीन भाषणे दाखवीत असतात. ही भाषणे ध्वनिमुद्रणयंत्रांद्वारे व इलेक्ट्रॉनिक ध्वनियंत्रणेद्वारे पुन:क्षेपित केलेली असतात. ती काही वर्तमानात हालत्या – बोलत्या माणसांची भाषणे नसतात. आणि ज्याप्रमाणे चित्रपट किंवा टेलिव्हिजन यांचा प्रेक्षक अभिनेत्याची रक्तामासाची उपस्थिती अनुभवत नाही, त्याप्रमाणेच चित्रपटाचा अभिनेता प्रेक्षकांचा तत्क्षणी मिळणारा प्रतिसाद अनुभवू शकत नाही.

रंगभूमी ही प्रेक्षकांच्या थेट संपर्कामुळे ''जिवंत'' असते आणि ती गेली अडीच हजार वर्षे तशीच आहे. चित्रपट हे जिवंतपणा सर्वकाळ जतन करण्याचे व जपण्याचे विसाव्या शतकातील तंत्रविज्ञानपर संशोधनाचे अपत्य आहे. *लाइव्ह फ्रॉम लिंकन सेंटर* हा एक अतिशय यशस्वी असा टेलिव्हिजन वरील कार्यक्रम आहे. पु. ल. देशपांडे यांचा *वाऱ्यावरची वरात* हा कार्यक्रम किंवा लक्ष्मण देशपांडे यांचा *वऱ्हाड निघालंय लंडनला* हा कार्यक्रम किंवा पु. लं.चाच *व्यक्ती आणि वल्ली* ही उदाहरणे येथे आठवावीत. रंगमंचावरील सादरीकरण आणि त्याचा प्रेक्षक या दोहोंना जतन करण्याचा हा प्रयत्न आहे. आपल्या घरात बसून आपण लुच्यानो पावरोत्ती (LUCIANO PAVAROTTI) आणि जॉन सादरलॅण्ड (JOHN SUTHERLAND) यांचा ऑपेरा पाहू शकतो आणि प्रेक्षकांनी दिलेला उत्साहपूर्ण प्रतिसाद ऐकू शकतो. परंतु या प्रकारात आपण मूळ कार्यक्रमाच्या दुप्पट दूर जात असतो (ट्वाइस रिमुव्हड फ्रॉम द ओरिजिनल इव्हेंट). रंगभूमी आणि चित्रपट/व्हिडिओ हे दोन्ही त्यांच्या (कथा) कथनाच्या सामर्थ्याच्या संदर्भात सारखेच खात्री पटवणारे (कन्व्हिन्सिंग) असतात, परंतु त्यांची सादरीकरणाची माध्यमे ही अत्यंत वेगळी आहेत. उदा. मार्लन ब्रॅण्डो आणि व्हिव्हियन ली यांचा *अ स्ट्रीटकार नेम्ड डिझायर*मधला प्रयोगातील अभिनय १९५१ सालच्या चित्रपटात पकडून ठेवला आहे. परंतु लॉरेटी टेलर (LAURETTE TAYLOR), जेसिका टॅण्डी (JESSICA TANDY), व्हॅनेसा रेडग्रेव्ह (VANESSA REDGRAVE), कॅथलीन टर्नर (KATHLEEN TURNER) आणि इतर यांचा टेनेसी विल्यम्सच्या (TENNESSEE WILLIAMS) नाटकांतील अभिनय प्रयोग संपताक्षणीच संपुष्टात आला. रंगभूमी ही नाटक पाहाण्यासाठी लागणारे दोन किंवा तीन तास टिकणारी क्षणिक (evanescent art) कला आहे. परंतु एकदा का नाट्यप्रयोग बंद झाले आणि नटसंच विखुरला की नाटकाचा प्रयोग संपुष्टात आला. हा अनुभव जरी निराशाजनक असला तरी त्यात रंगभूमीचे चैतन्य (vitality) आणि आपल्या आनंदाचा स्रोत असतो.

❖ ❖

दुहेरी जीवन (Life's Double)

> **Life's Double :** Theatre is life's double, but it is also something more than a reflection of life. As a form of art it is a selected reflection organized into stories and fictions about events and people to tell us something about our humanity. (*Theatre (A Way of Seeing),* p. 8)

रंगभूमी ही स्त्रियांना आणि पुरुषांना कृतिशील (in action) पाहाण्याचा आणि ते काय करतात व ते का करतात ते निरखण्याचाही मार्ग आहे. कारण माणसे ही एकाच वेळी रंगभूमीचा विषय आहेत आणि अभिव्यक्तीचे साधनही आहेत. मानवी असणे म्हणजे काय त्याचा अर्थ जाणण्याचा, आणि दुसऱ्याची जीवनविषयक संकल्पना अनुभवण्याचा अगदी तत्पर मार्ग म्हणजे रंगभूमी.

(Theatre has been defined as a way of seeing men and women in action, of observing what they do and why they do it. It is an art form that engages human beings to tell stories about other human beings. Theatre's subjects and its means of expression through human form are one and the same. For this reason, it can be said that theatre is an immediate way of experiencing what it means to be human., p. 1-2)

शेक्सपिअरने आणि इतरांनी असे म्हटले आहे, की रंगभूमीच्या अनुभवात एक दुहेरीपण असते. रंगभूमीचा अनुभव आपल्याला रंगमंच नावाच्या विशेष आरशात प्रतिबिंबित झालेला पाहायला मिळतो. उदाहरणार्थ, प्रेक्षकाला येणारा नटाचा अनुभव दोन प्रकारचा असतो. एक, नट म्हणून दुसऱ्या मानवी व्यक्तीच्या जिवंत उपस्थितीचा, आणि दुसरा, एका कल्पित व्यक्तिरेखेचा. आपण लॉरेन्स ऑलिव्हिएचा हॅम्लेट, मार्लन ब्रॅण्डोचा स्टॅन्ली कोवलस्की, आणि जेसिका टॅण्डीचा (JESSICA TANDY) ब्लान्च ड्युबॉइस (BLANCHE DUBOIS) असे अनुभव घेतो. हे अनुभव याचा अर्थ जेथे प्रयोग सादर होतो तो रंगमंच आणि त्याच वेळी नाटककाराने निर्मिलेले प्रतिभानिर्मित जग. नाटककार, रचनाकार, दिग्दर्शक आणि नट असे सगळे मिळून हे जग साकार करीत असतात. काही वेळा हे जग आपल्या परिचयाचे असते. रंगमंच आपल्याला आधुनिक राहाती जागा किंवा हॉटेलमधली एखादी खोली किंवा ओटी वा माजघर असे आभासी निवासस्थान भासत असतो. ही जागा जशी परिचित असते, तशी काही वेळा अपरिचित असते. म्हणजे हॅम्लेटचा एल्सिनॉरचा किल्ला, इडिपसचे प्लेगग्रस्त शहर किंवा ऑथेल्लोचे वादळग्रस्त सायप्रस नावाचे बेट.

एलिझाबेथकालीन नाटककारांनी रंगभूमीला जीवनाचा आरसा मानले. शेक्सपिअरने हॅम्लेटकरवी एलिझाबेथ काळातील रंगमंचाची कल्पना मांडली आहे. आरशाप्रमाणे सद्गुणांचे व दुर्गुणांचे दर्शन आणि काळाचेही प्रतिबिंब दर्शविण्याची. शेक्सपिअरचे शब्द असे आहेत –

the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as it were the mirrot up to Nature to show Virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (3, ii)

एलिझाबेथन काळातील रंगमंचाला आरसा मानण्याची कल्पना ही पाहाण्याच्या कृतीशी निगडित आहे. ती आपल्याला रंगमंचाची यंत्रणा समजण्यास साहाय्यकारी ठरते. आरशात पाहाणे हे एका अर्थी नाट्यगृहात जाण्यासारखे आहे. आपण जेव्हा आरशात पाहातो तेव्हा आपण स्वत:ला दुप्पट पाहात असतो. आपली प्रतिमा आणि संभवत: जर कोणी मागे उभे राहिले असेल तर प्रतिबिंबाभोवतीची ती व्यक्ती. प्रतिमा हलवता येते; आपण त्या प्रतिमेविषयी काही प्रमाणात भाष्यात्मक बोलू शकतो; प्रतिमा काही दृष्टिकोण आपल्यापर्यंत पोचवू शकते, आणि तिला आपल्या मानवीपणाविषयी आस्था असते. आरशात प्रतिबिंबित झालेली आपली जी मानवता असते तिला आकार, रंग, रूप, पोत, दृष्टिकोण आणि भावना असतात. आरशाच्या चौकटीत, मर्यादित का होईना, हालचाल करणेही तिला शक्य असते. रंगमंचावर नटाची जिवंत उपस्थिती – इडिपस, ऑथेल्लो, हॅम्लेट – दुहेरीपणाची निर्मिती करते ही रंगभूमीची विशेष गुणवत्ता आहे असे म्हणता येईल. एकाच वेळी ते रंगमंचावरचे जग असते आणि खऱ्या जगाचा आभास; अशी दोन्ही असतात.

रंगभूमी ही जीवनाची दुसरी प्रतिमा असते. परंतु काही वेळा ती जीवनाच्या प्रतिबिंबाहूनही अधिक असते. ते निवडलेले प्रतिबिंब कलारूप असते. अर्थपूर्णरीत्या रचलेले ते जीवनाचे प्रतिबिंब असते.

रंगभूमीशी संबंधित लोक प्रयोगाच्या सुरुवातीला 'जादूची वेळ' – 'magic time' असे म्हणतात कारण प्रयोग बहुधा जादूच्या परिणामाने सुरू होतो. रंगमंदिरातला प्रकाश मंद मंद होत जातो, पुढला पडदा वर जातो, आणि प्रेक्षकांना एका लपलेल्या जगाचा शोध लागतो. एका अर्थी हा शोध आहे. ही शोधाची प्रक्रिया कशी घडते?

रिकाम्या रंगमंचावर हॅम्लेटचे व्यामिश्र जग हळूहळू उलगडत जाते. जेव्हा हॅम्लेटजवळ भूत येते आणि त्याने आपल्या वडिलांचा खून क्लॉडियसने केल्याबद्दल त्याचा सूड घ्यावा अशी मागणी करते, तेव्हा शेक्सपिअरने एक अध:पतित व दुर्व्यवस्थेने भरलेले जग आपल्यापुढे आणलेले असते. दिसते ते फसवे असते. निष्पाप लोक अपराधी दिसतात, आणि दुष्ट प्रामाणिक वाटतात. क्लॉडियसची खलनायकी, हॅम्लेटचा वेडेपणा, ऑफिलियाची आत्महत्या आणि दुर्दैवी द्वंद्वात शेवट झालेले खुनाचे कथानक आपल्यापुढे येते. हॅम्लेटने लांबवलेला सूड दोन कुटुंबांच्या विनाशात परिणत होतो आणि राज्याचाही विनाश घडतो. हा विनाश पाहून शेक्सपिअरच्या सूडनाट्यातून आपल्याला एका व्यामिश्र अशा शोकान्तिकेचा शोध लागतो. दुष्टपणाची सत्ता आणि राजकीय दुरवस्था यांमुळे मानवी इच्छा कशी पांगळी होऊन जाते आणि प्रतिभा कशी भ्रष्ट होते याचा आपल्याला शोध लागतो. सॅम्युएल बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो' (१९५३) मध्ये पडदा उघडतो आणि ब्लॅडिमिर व एस्ट्रॅगॉन हे दोघे एका उजाड झाडाखाली गोदो नावाच्या कुणासाठी तरी थांबलेले दृष्टीस पडतात. पुढल्या दोन तासांत बेकेटची ही जोडी खाते, झोपते, विनोद करते, त्रस्त होते, भांडते, निराश होते. आणि त्यांची जीवने वाटही पाहातात. आपण जसजसे नाटक पाहातो तसतसा आपल्याला शोध लागतो, की ब्लॅडिमिर व एस्ट्रॅगॉन यांच्याप्रमाणेच, आपणही वाट पाहातो आहोत, काहीतरी घडण्याची आणि वेळ जाण्याची.

नाटककारसुद्धा असाच शोधाच्या प्रक्रियेत गुंतलेला असतो.

❖ ❖

एन. गार्द आर्ट्स (En Garde Arts)

ॲन हॅम्बर्जर (ANNE HAMBURGER) ने इ. स. १९८५ मध्ये न्यूयॉर्कमध्ये स्थल-विशिष्ट रंगभूमीला (site-specific theatre) वाहून घेतलेली एन गार्द आर्ट्स (En Garde Arts) नावाची संस्था स्थापन केली. ही संस्था महत्त्वाची निर्मितिसंस्था म्हणून नावारूपाला आली. तसेच ती अत्यंत नाविन्यपूर्ण, कल्पक, पर्यायी रंगभूमीवरील त्या काळातल्या कलावंतांचे आश्रयस्थान बनली. एन गार्द आर्ट्स संस्थेचे अतिशय लक्षवेधी ठरलेले नाटक म्हणजे १९८८ मध्ये सादर झालेले *At the Chetsea* हे होय. या नाटकासाठी चेल्सी हॉटेल या न्यूयॉर्कमधील सुप्रसिद्ध वास्तुकलेचे व साहित्यकलेचे केंद्र असणाऱ्या ठिकाणच्या अनेक खोल्या सादरीकरणासाठी लहान लहान जागांसाठी/अवकाशासाठी नव्या रंगमंचाच्या स्वरूपात बदलण्यात आल्या. आणि तेथे प्रेक्षकांच्या इच्छेनुसार त्या टॅब्लोसाठी वापरण्यात आल्या. वेगवेगळे नट, सादरीकरण करणारे कलावंत आणि अवन्त-गार्द कलावंत व रचनाकार या कार्यक्रमात सहभागी झाले. यातील एक खोली लोकप्रिय अमेरिकन दूरदर्शनमालिका *अ लिटल हाऊस ऑफ द प्रेअरी* च्या आधुनिक रूपासाठी राखून ठेवण्यात आली होती. यातल्या सर्वात तरुण बहिणीची भूमिका ही hay-champion goat ने केलेली होती. न्यूयॉर्कमधील प्रयोगशील नाटकांची संस्था स्क्वॅट थिएटर - हिने १९७७ पासून न्यूयॉर्कच्या तेविसाव्या रस्त्यावर आपला संसार थाटला होता. हंगेरीहून येथे स्थलांतरित झाल्यापासून ती संस्था १९८५ पर्यंत या ठिकाणी होती.

स्क्वॅट थिएटरने एनव्हायरॉनमेंटल थिएटरचे काही आस्थाविषय वाटून घेतले. नेमकेपणाने सांगायचे तर, वास्तव आणि रंगभूमीवरील सादरीकरणामधली सीमारेषा तिचा शोध विशेष उल्लेखनीय ठरेल. जरी अतिशय व्यापक स्वरूपाच्या तऱ्हतऱ्हेच्या माध्यमांच्या व फ्रेमच्या साधनांच्या संदर्भात त्यांचे सातत्याने प्रयोग चालवले असले तरी, त्यांच्या तेविसाव्या रस्त्यावरील निर्मितीसाठी त्यांनी जे मूलभूत संशोधन चालवले होते त्यासाठी ते विशेष नावाजलेले होते. मुळात दुकान म्हणून निर्माण झालेल्या जागेत प्रेक्षक प्रवेश करतो आणि दुकानाच्या मागच्या बाजूला रस्त्याकडे तोंड करून बसतो. दुकानाची पुढल्या बाजूची मोठी खिडकी तीवरील पडदा दूर सारून उघडीच ठेवली जाते. सादरीकरण बहुधा प्रेक्षक आणि खिडकी यांच्यामध्ये केले जाते. आणि तरी सादरीकरण करणारे स्वत: काही वेळा बाहेरच्या रस्त्यावरील जीवनरहाटीत सामील होतात. कुठल्याही तालमीशिवाय झालेल्या रस्त्यांवरच्या जाणाऱ्यायेणाऱ्यांच्या प्रतिक्रिया आणि दररोजचे (नॉर्मल) रस्त्यावरचे वाहाते जीवन यांतून परिप्रेक्ष्याचा एक मुख्य उपयोग होतो. तसेच रंगभूमीवरील सौंदर्यात्म भागाचाही यात अंतर्भाव होतो. निर्मितीमधील काही प्रसंगविशेषीची नग्नता स्वाभाविकपणेच आश्चर्यनिर्मिती साधते. जाणाऱ्यायेणाऱ्यांकडून या नग्नतेचा प्रासंगिक निषेधही केला जातो. १९७८ मध्ये मेयरच्या कार्यालयाने अधिकृतपणे या कंपनीची चौकशी केली. (*ॲण्डी वॉरहोल'स लास्ट लव्ह Andy Warhol's Last Love* या नाट्यनिर्मितीच्या वेळी) एक नग्न स्त्री खिडकीत स्वयंपाक करते याबद्दल द मिडटाउन एन्फोर्समेंट प्रोजेक्टने या संदर्भात केलेल्या चौकशीत 'स्क्वॅट' ही प्रकृतीने गंभीर असणाऱ्या कलाकारांची संघटना असून ती ''आमूलाग्र अवन्त गार्द रंगभूमी असल्याचे निष्पन्न झाले आणि कंपनीला कुठलाही दंड भरावा लागला नाही किंवा कंपनीवर कुठलाही आरोप ठेवला गेला नाही.''

१९९० मध्ये एन गार्द आर्ट्सची अत्यंत महत्त्वाकांक्षी निर्मिती झाली आणि न्यूयॉर्कच्या प्रेक्षकांना इराणमध्ये जन्माला आलेल्या रेझा ॲबडोह (REZA ABDOH) या लॉस एंजलीस येथील अत्यंत नाविन्यपूर्ण व प्रतिभावान अवन्त गार्द अमेरिकन दिग्दर्शकाचा परिचय झाला. दुर्दैवाने १९९५ मध्ये वयाच्या तिसाव्या वर्षी तो मृत्यू पावला. कॅलिफोर्निया येथे ॲबडोह याने एक नाट्यसंस्था जमवली आणि तीमार्फत त्याने अनेक तुकड्यातुकड्यांचे, अनेकपदरी, अनेक माध्यमांचा उपयोग केलेले नाट्यनिर्मितीचे प्रयोग केले. हे लोकप्रिय संस्कृती (पॉप कल्चर)च्या संदर्भांनी आणि आर्तोच्या टोकाच्या दृष्टिकोणाने भरलेले व भारावलेले होते. परंतु ते सगळे ॲबडोहचे स्वत:चे होते. या ॲबडोहला एन गार्द आर्ट्सने न्यूयॉर्कला निमंत्रित केले. मिनॅमाना (Minamata) या त्याच्या वेगळ्या वाटेने जाणाऱ्या गाजलेल्या निर्मितीनंतर त्याने केलेली sprawling, एपिक-डान्स थिएटरची-जपानी मासेमाऱ्यांना पाऱ्याचे विष देण्यात आल्याच्या घटनेवर आधारित-निर्मिती नावाजली गेली. एन गार्दसाठी ॲबडोहने *फादर वॉज अ पिक्युलियर मॅन* ही स्वैरपणे डोस्टोवस्कीच्या *द ब्रदर्स कारॅमझॉव्ह*वर आधारलेली निर्मिती केली. या निर्मितीत साठ नट होते आणि ते न्यूयॉर्कमधील मेटॅपॅकिंग डिस्ट्रिक्टमधील चार वेगवेगळ्या जागांत मिळून सादर केले गेले. काही प्रवेशांत संमिश्र प्रेक्षक व नट सहभागी होते. सर्व ब्लॉक्समध्ये. काही प्रवेशांत प्रेक्षक मोकळ्या नटसंबद्ध जागा न्याहाळत होते, आणखी काही प्रवेशांत प्रेक्षकांना स्वत:च्या स्वत: त्या पॅकिंग हाऊसच्या बंद पडलेल्या मंद प्रकाशाच्या जागेत फिरायला मुभा होती आणि त्यांनी निकटतम टॅब्लो पाहावा व त्यातील छळ व यातना अनुभवाव्या अशी सोय होती.

ॲबडोह पश्चिम किनाऱ्यावर परतला आणि त्याने लॉसएंजलीसमध्ये पीटर सेलरने जे आंतरराष्ट्रीय बहुसांस्कृतिक दर्शन घडवण्याचे ठरवले होते त्यासाठी *पासोस एन ल ऑब्स्क्युरिदाद* (*Pasos en la Obscuridad*) हे स्पॅनिश भाषेतील महाकाव्यात्म विडंबन (Epic Parody) सादर केले. त्यानंतर समकालीन अमेरिकेतील हिंसा व यातना यांवरील चिंतन घडवणारे त्रिनाट्य *The Hip Hop Waltz of Euridice*, *Bogeyman* आणि *The Law of Remains* त्याने सादर केले. या तिन्ही नाटकांची निर्मिती लॉस एंजलीस थिएटर सेंटर करणार होती परंतु तिसऱ्या नाटकापूर्वीच तिचे दिवाळे निघाले आणि दार ए लझ (Dar A Luz) या ॲबडोहच्या कंपनीने पुढाकार घेऊन न्यूयॉर्क येथे ते सादर केले. एका बंद पडलेल्या हॉटेलच्या जागेत हे सादरीकरण झाले आणि १९९२-९३ च्या मोसमात ते इतके नावाजले गेले की काही समीक्षकांनी त्याची ताकद व त्याचे स्वतंत्र अस्सलपण लक्षात घेऊन लिव्हिंग थिएटरमधल्या काही मैलाच्या दगडांशी त्याची तुलना केली. ॲबडोहच्या अल्पकालीन नाट्यकारकिर्दीच्या अखेरीस *टाइट, राइट, व्हाइट* (१९९३) आणि *कोटेशन्स फ्रॉम अ रुइण्ड सिटी* (१९९४) ही शेवटची नाटके त्याच्या हातून झाली.

एन गार्द आर्ट्सची *फादर वॉज अ पिक्युलियर मॅन* नंतरची लक्षणीय कृती *पर्सन इज अ फॉरेन कंट्री* (१९९१) ही ॲन बोगार्ट (ANNE BOGART) या ऐंशीच्या दशकात एन्व्हायरोनमेंटल निर्मितीबद्दल ख्याती असणाऱ्या, तीव्र राजकीय पडसाद असणाऱ्या आणि अमेरिका व युरोप येथे व विद्यापीठात प्रायोगिक नाटकांसाठी सुप्रसिद्ध असणाऱ्या दिग्दर्शिकेने दिग्दर्शित केली. १९९४ मध्ये बोगार्टने एन गार्द आर्ट्ससाठी स्वत:चे *मॅरॅथॉन' डान्सिंग* दिग्दर्शित केले. अमेरिकेतील लोकप्रिय मनोरंजनावर आधारित त्रिनाट्यापैकी हे एक होते. १९९६ मध्ये

बोगार्टने रेझा ॲबडोहसाठी ज्यूलियन फ्रान्सिसची एक स्त्रीची भूमिका असलेले *गो गो गो* (१९९६) हे नाटक दिग्दर्शित केले.

एन गार्द आर्ट्सच्या कामात नव्वदच्या दशकात वर आलेली आणखी दिग्दर्शक म्हणजे टिना लॅण्डउ (TINA LANDAU) तिला ॲबडोहच्या कृतींत खूप रस होता. १९९३ मध्ये तिने चार्ल्स एल. मी चे *ऑरिस्टिझ* (Orestes) हे नाटक बसवले. आणि १९९४ मध्ये स्वत:चेच *स्टोनवॉल* (stonewall) सादर केले.

❖ ❖

हॅपनिंग्ज (Happenings)

Happenings : Performance events pioneered by visual artists in the 1950s and 1960s. Multimedia events that sought to break down the barriers between the arts and between performers and spectators; to shift emphasis from creating a product to participating in a process; and to shift emphasis from the artist's intention to the participant's awareness. (*The Essential Theatre*, p. 435)

* * *

Happenings have reputation for being a crazy theatre, an ultra-experimental situation. Actually, the happening is a rather unique art form which, simply because it holds a great deal of energy and promise, has been misunderstood and misinterpreted in wonderful ways, perhaps giving us a much broader range of very powerful, exciting, experimentally rich theatre than would have been available had there not been this confusion as to what a happening was.

Alfred Hansen

१९४५ नंतरच्या जागतिक कलाविषयक उपक्रमांत हॅपनिंग्जना असणाऱ्या स्थानाविषयी मतभेद आहेत. कलाजगताचा आढावा घेणाऱ्या लेखनात सामान्यपणे हॅपनिंगचा उल्लेख त्या काळातला एक महत्त्वाचा उपक्रम या दृष्टीने केला जातो. परंतु या उल्लेखात हॅपनिंग्जविषयी भरघोस असे काही लिहिले गेलेले नाही, त्याची समीक्षा तर नाहीच नाही. त्या काळातले सादरीकरणाचे युग आणि ज्याचे स्वरूप अजून निश्चित झालेले नाही असा कलेच्या सीमारेषेवर मोडणारा नवा कलाप्रकार (फॅशन) या पातळीवर हॅपनिंग्जविषयीची चर्चा मर्यादित राहिली. मात्र आता मागे वळून पाहिले असता हॅपनिंग्जने घेतलेले रूप हे कलाविश्वातील सामूहिक स्वरूपाचे केवल तल्लख असे रूप नव्हते, तो गंभीर स्वरूपाचा कलाविष्कार होता याची जाणीव होते.

हॅपनिंग्जचा विचार करताना कलाक्षेत्रातील इतर उपक्रमांशी असणारे त्यांचे नाते आणि १९५० च्या अखेरपासून १९६० च्या आरंभीचा कलाव्यवहार लक्षात घ्यावा लागतो. विशेषत: कलाविश्वात निरुद्देश्यपणे अवतरलेली व विशिष्ट निर्मितिप्रकाराशी न जोडली जाणारी घटना असा या अवताराचा अर्थ होता. हॅपनिंग हे निरुद्देश्य सहयोगाचे एक रूप होते. हा जो सहयोग होता तो एका परिणत रूपात पाहाता येत नव्हता; ते केवळ उपक्रम होते, स्वयंसिद्ध कलारूपे होती आणि त्या कलारूपांचा वेगळेपणा व्यक्तिगत पातळीवर सुटेपणाने व्यक्त होत होता. विशेषत: १९४५ नंतरचे कलेकडून लोकप्रिय कलेकडे होणारे स्वरूपांतर आणि लोकप्रिय संस्कृतीच्या मुख्य प्रवाहाशी विरोधी असणारे त्याचे स्वरूप, भांडवलदारी संस्कृती या सगळ्या गोष्टी हॅपनिंगच्या संदर्भात दृष्टीपुढे येतात.

हॅपनिंग्ज हा पर्यायी रंगभूमीचा प्रकार असण्याऐवजी संगीत व नृत्य यांच्याशी संबंधित कलाप्रकार होता. नृत्य व रंगभूमी यांचे विशेष हॅपनिंगला लागू पडतात. तथापि ज्याची वस्त्रे कुठल्याही इतर कलाप्रकारांना

अंगासरशी होऊ नयेत असा हा अनन्यसाधारण कलाप्रकार आहे. त्याने सादरीकरणासाठी निवडलेली स्थाने आणि त्यात सहभागी झालेले कलाकार हे या विधानाला पुष्टी देतात. ॲलन कॅप्रो (ALLAN KAPROW), जिम डाइन (JIM DINE), क्लाएस ओल्डेनबर्ग (CLAES OLDENBURG), रॉबर्ट वॅट्स (Robert Watts) आणि जॉर्ज ब्रेश्त (GEORGE BRECHT) हे पहिल्यांदा कलाकार होते आणि शेवटपर्यंत कलाकार राहिले. तथापि, डिक हिगिन्स (DICK HIGGINS), शार्लट मूर्मन (SHARLETT MURMON), जॉन केज (JOHN CAGE) आणि जॅक्सन मॅक्लो (JACKSON MACLOW) हे स्वत:ला कवी, संगीतकार वा सादरीकरण करणारे कलावंत असे म्हणवीत असत. ज्यांनी पहिल्याप्रथम हॅपनिंग्ज सुरू केले तो समूह असा वैविध्यपूर्ण होता. ज्या स्थानी हे उपक्रम सादर करण्यात आले ती स्थाने न्यू जर्सीतील जॉर्ज सीगलचे शेत, हंसा आणि रुबेन गॅलरीज, जुड्सन गॅलरी इत्यादी होती. १९५० ते १९८० या काळातील हे उपक्रम कलेतिहासाच्या जंत्रीत कधीही दृष्टीस पडले नाहीत. डेव्हिड ट्यूडर (DAVID TUDOR), ला मॉंटे यंग (LA MONTE YOUNG), इवॉन रेनर (YVONNE RAINER), मर्सी कनिंगहॅम इत्यादी व्यक्ती आणि त्यांच्याशी संबंधित घटना यांमधून या उपक्रमांचे धूसर सातत्य व्यक्त होत होते. परंतु हॅपनिंग्जने कलाजगतातील घटनांमध्ये काहीसे संशयास्पद तरीही मतभेदातीत असे आपले स्वत:चे स्थान निर्माण केले.

हॅपनिंग्ज ही बहुकेंद्री, कथानकविरहित, साचेबंद नसणारी, पालटती आणि प्रेक्षक व प्रयोग यांत कोणतेही नाते नसणारी अशी निर्मिती होती. काही प्रयोग उदा. कॅप्रोचे 'कॉलिंग', यातील काही भाग एकसमयावच्छेदेकरून दृष्टीपलीकडे आणि ऐकू येईल इतक्या अंतरावर सादर झाला. त्यामुळे नेहमीचा प्रेक्षकवर्ग हे पाहायला असू शकत नव्हता. पारंपरिक नाटकांपेक्षा यांची तंत्रेही पूर्णपणे भिन्न होती. हॅपनिंगमध्ये काही वेळा प्रेक्षक आणि प्रयोगकर्ते हे एकमेकांशी एकरूप होत. आणि रंगभूमीवरील या खेळात कोण काय होते असा प्रश्न पडत असे. अर्थात असंगत नाटक, आर्तो, सुर्रियालिझम आणि दादा या पूर्वजांपेक्षा हॅपनिंग्ज ही वेगळी आहेत. त्यांच्यामुळे धक्का, क्रौर्य आणि औद्धत्य यांना महत्त्व आले. पारंपरिक सौंदर्यशास्त्राला धक्का बसला.

हॅपनिंग्ज ही परस्परांशी संबंध नसणाऱ्या दोन गोष्टींमध्ये रुजलेली आहेत. एक, डाऊनटाऊनमधील रस्त्याला संदेशव्यामिश्रता देऊन उत्सवी स्थान प्राप्त करून देणे आणि दोन, आकलनाला खेळकर रूप देणे. उदा. जॉन केजला माशी घोंगावताना ऐकायचे होते. ॲलन कॅप्रोला ग्रँड सेंट्रल स्टेशनात मलमलमध्ये गुंडाळलेल्या मानवी आकृती प्रदर्शित करायच्या होत्या. क्लाएस ओल्डेनबर्गला शहरातल्या तलावात तरंगणारे व बुडणारे असे बदल पाण्याच्या आशयावर साकारायचे होते.

जगात राहून कलावंत हॅपनिंग ही विश्वाची प्रतिमा बनविण्याचा प्रयत्न करतात. ही काय रचना आहे ते जाणण्याचे काम प्रेक्षकांचे असते. काही तरी एकत्रितपणे मांडण्याची व त्यांतून काहीतरी शोधण्याची, जाणण्याची जबाबदारी हॅपनिंग्जनी प्रेक्षकांवर सोपविलेली असते. ज्या थोड्या लोकांनी हॅपनिंग्ज पाहिली आहेत किंवा जे हॅपनिंग्जमध्ये सहभागी झाले आहेत ते एक प्रकारे स्वत:च्या आकलनात्मक पुनर्शिक्षणाची सुरुवात करीत असतात. हॅपनिंग्जचे प्रयोग काही वेळा पुन्हा होत नाहीत. निर्मात्यांची इच्छा मात्र दर रात्री वेगळे प्रयोग व्हावेत अशी असते.

डिक हिगिन्सने हॅपनिंगची जन्मकथा सांगितली आहे. १९५० च्या अखेरीच्या सुमाराला सर्व अवन्त गार्द कला वाढत्या प्रमाणात विझत चालल्या होत्या. कलावंत नव्या माध्यमांच्या शोधात होते. ॲलन कॅप्रोसारख्या चित्रकारांनी मोठ्या प्रमाणावर कोलाजची निर्मिती केली. त्यासाठी यंत्रांचा वापर केला, प्रेक्षकांची प्रतिबिंबे उमटावीत अशा प्रकारे आरशांचा उपयोग केला. आणि अंतिमत: साक्षात सादरीकरण. उघड उघड नव्या कलारूपात जे साकार होऊ पाहात होते, मूर्त होऊ पाहात होते त्याचे वर्णन करण्यासाठी कॅप्रोला नवे नाव-नवी संज्ञा हवी असल्याची जाणीव झाली. आणि त्याने त्याला *हॅपनिंग* हे नाव दिले. ''त्याला दुसरे काय म्हणावे हे मला ठाऊक नव्हते आणि माझ्या हातून जे काही होत होते ते अगदी स्वाभाविकपणे होत होते'' असे पुढे केव्हातरी त्याने डिक हिगिन्सला सांगितले. हे नाव अगदी नेमकेपणाने पहिल्यांदा केव्हा वापरले गेले ते सांगता येत नाही. परंतु बहुधा १९५७ सालच्या एप्रिल महिन्यात ही संज्ञा पहिल्याप्रथम योजली गेली असावी. त्या वेळी ॲलन कॅप्रोने न्यू जर्सीतील न्यू ब्रुन्स्विक येथील जॉर्ज सेगलच्या शेतावर आपल्या समव्यवसायी कलावंतांच्या, विद्यार्थ्यांच्या आणि कलासमीक्षकांच्या समूहापुढे आपल्या कोलाजची प्रात्यक्षिके दाखवली. असे घडले असले तरी सार्वजनिक पातळीवर *हॅपनिंग* या परिभाषेचा वापर *ॲन्थॉलॉजिस्ट* या नियतकालिकाच्या १९५८ च्या हिवाळा अंकात केला गेला. *ॲन्थॉलॉजिस्ट* हे रटगर्स विद्यापीठातील पदवीपूर्व पातळीवरील साहित्यविषयक मासिक होते. कॅप्रो त्या काळी तेथे अध्यापन करत होता. कॅप्रोच्या काही विद्यार्थ्यांनी त्या मासिकामध्ये एका महत्त्वाकांक्षी हॅपनिंगची रूपरेषा प्रसिद्ध केली. त्या हॅपनिंगचे नाव होते *The Demiurge*. विश्वनिर्माता. या संहितेचा अजूनही प्रयोग झालेला नाही. या संहितेला उद्देशून जो मथळा दिला होता तो ''काही तरी घडायचे आहे : हॅपनिंग'' असा होता.

त्यानंतर लवकरच कॅप्रो न्यूयॉर्कमध्ये 'रुबेन गॅलरी' हे सहकारी कलादालन उभारण्यात गुंतला. यातील सर्व सदस्य आधीच्या 'हंसा गॅलरी'तील सहभागामुळे सुपरिचित झाले होते. कॅप्रोने एकदा धगधगती अग्निशिखा पेटवून दिल्यानंतर यातले अनेक कलाकार स्वत:च हॅपनिंग्ज करू लागले. त्यांपैकी विशेष उल्लेखनीय सांगायचे तर जेम्स/जिम डाइन, रॉबर्ट व्हिटमन (ROBERT WHITMAN) आणि नंतर क्लाएस ओल्डेनबर्ग.

18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स नावाचे कॅप्रोचे पहिले हॅपनिंग मायकेल कर्बीच्या (MICHAEL KIRBY) *हॅपनिंग्ज* या पुस्तकात प्रसिद्ध झाले. त्याने कलाजगतात खळबळ उडवून दिली आणि हे नाट्यरूप अतिशय व्यापक प्रमाणावर प्रसृत झाले. फ्रान्समध्ये जाँ जाक लेबेल (JEAN-JACQES LEBEL), जर्मनीत वोल्फ व्होसेल (WOLF VOSTELL) व जोसेफ ब्युऑस आणि जपानमध्ये टी. क्युबो इतक्या वेगवेगळ्या ठिकाणच्या कलावंतांनी हॅपनिंग्जची निर्मिती केली. इतर अनेक जणांनी आपल्या सादरीकरणासाठी जरी दृश्य स्वरूपातील कोलाज किंवा पर्यावरण उपयोगात आणले नाही तरी ज्या प्रकारची निर्मिती ते करीत होते त्यासाठी त्यांना *हॅपनिंग* ही संज्ञा योजावीशी वाटली. व्हिडिओ सिंथसायझर स्कल्प्चर्ससाठी सुप्रसिद्ध असणारा बेंजामिन पॅटर्सन (BENJAMIN PATTERSON), नाम जून पेक (NAM JUNE PAIK) आणि डिक हिगिन्स यांनी निदान काही काळापुरते जे काही केले त्याला हिगिन्सने *हॅपनिंग्ज* असे म्हटले. इतर कलावंतांनी अशाच प्रकारची कामे केली परंतु त्यासाठी त्यांनी वेगळ्या संज्ञा वापरल्या आणि त्या योगे ते आपल्या सहकाऱ्यांपासून वेगळे

झाले. उदा. ऑर्गियास्टिक मिस्टिकल थिएटर (हर्मान निश Hermann Nitsch), कायनेटिक थिएटर इव्हेंट्स (कॅरोली श्नीमन CAROLEE SCHNEEMANN), टोटल थिएटर (बेन वोतिए Ben Vautier). परंतु लोक मात्र अशा सर्व प्रकारच्या सादरीकरणाला *हॅपनिंग्ज* म्हणू लागले.

वेगवेगळ्या प्रकारचे बरेच कलावंत *हॅपनिंग्ज* करीत असल्यामुळे हॅपनिंग्जची चळवळच सुरू झाल्यासारखे दिसले खरे, तथापि हॅपनिंग्ज करणाऱ्या कलावंतांमध्ये जसे सारखेपण होते तसे ठसठशीत वेगळेपणही होते. *हॅपनिंग*च्या आकृतिबंधात मुळातच डिक हिगिन्सच्या निर्मितीप्रमाणे अत्यंत नेमकी व सुनियंत्रित निर्मिती करायला वाव होता. कॅप्रोच्या भावगीतात्म तरीही आत्यंतिक नियंत्रित अशा प्रतिमात्म शैलीला आणि ज्याँ जाक लेबेल व ॲल हॅन्सन यांच्या अमर्याद प्रतिमात्म उत्स्फूर्त निर्मितीला हॅपनिंग्जमध्ये अवकाश होता. या प्रकाराने पत्रकारांची नजर ओढून घेतली आणि लोक सर्व हॅपनिंग्जचा विचार हिंस्र, अतार्किक, सर्वांना मुक्त असणारी निर्मिती अशा प्रकारे करू लागले. त्यामुळे १९६० च्या दशकाच्या मध्यावर बहुतेक *हॅपनिंग्ज* कलाकारांनी या परिभाषेचा उपयोग तरी केला किंवा तिच्याऐवजी दुसरी संज्ञा शोधली.

सुरुवातीला हॅपनिंग म्हणजे काय, त्याचे शब्दांकन कसे करावे, हे कोणालाच ठाऊक नव्हते. लॅझ्लो मोहोली-नॅगी (LAZLO MOHOLY-NAGY) या कलावंताच्या लेखनाला उद्देशून जाता जाता हॅपनिंग असे म्हटले जाई. कॅप्रोने या शब्दाचा केलेला उपयोग हा विशिष्ट कलात्म जाणिवेतून केलेला पहिला उपयोग होय. परंतु पुढे कलाक्षेत्रात त्याचे उपयोजन व्यापक पातळीवर चुकीचे होत गेले. रंगमंचावरील वेगवेगळ्या मंचित प्रयोगांना किंवा जवळजवळ कुठल्याही घटनाप्रसंगाला उद्देशून एखादी फॅशनेबल संज्ञा योजावी तसा हॅपनिंग या संज्ञेचा उपयोग केला गेला. *हॅपनिंग* ची व्याख्या करण्याला बराच विरोध झाला. कारण व्याख्या ही खूपच नियंत्रण करणारी व्यवस्था असते. तरीही व्याख्यांचे प्रयत्न केले गेले. अनेक प्रयत्नांपैकी मायकेल कर्बी याने केलेली व्याख्या हॅपनिंगच्या सर्वात जवळ जाणारी आहे. त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे हॅपनिंग म्हणजे, ''ज्यात परस्परविरोधी तर्कहीन असे घटक साचेबंद नसणाऱ्या प्रयोगांसकट कप्पेबंद रचनेत संघटित झालेले असतात अशा प्रकारचे सहेतुकपणे रचलेले रंगभूमीचे रूप.'' (Happenings might be described as a form of theatre in which diverse elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure. (*Happenings*, 1965, p. 21))

नेमक्या अर्थाची, विवक्षित अर्थाची संज्ञा व्हायला हॅपनिंगला बराच वेळ लागला असे हॅपनिंगच्या उत्क्रांतीवरून दिसून येते.

हॅपनिंग्जविषयी अनेक समज प्रचलित आहेत. उदा. ज्यांत कुठलीही संहिता नसते आणि ''नुसत्या गोष्टी घडतात'' असे ते नाट्यात्म प्रयोग आहेत. किंवा हॅपनिंगमध्ये थोडीशीच योजना असते किंवा कुठलीही योजना नसते किंवा त्यामागे कोणतेही उद्दिष्ट नसते किंवा त्यावर कुठलेही नियंत्रण नसते, त्यात रंगीत तालमी नसतात. हॅपनिंग्ज काहींच्या कामवासना चाळवतात, हॅपनिंग्ज पाहून काही थोडे लोक प्रक्षुब्ध होतात, काहींना त्यांविषयी तिरस्कार वाटतो, तर काही मंडळींना हॅपनिंग्ज गूढ वाटतात. या सगळ्या समजुती सर्वपरिचित असल्या आणि सर्वसामान्यांचा त्यांवर विश्वासदेखील असला, तरी प्रत्यक्षात त्या सर्वस्वी खोट्या आहेत.

मग अशा बनावट संकल्पना विकसित का झाल्या? जेव्हा वस्तुस्थिती पुरती माहीत नसते, नव्हे, ती दुर्मिळ असते तेव्हा अशा मिथ्स स्वाभाविकपणेच उत्पन्न होतात. ज्या लोकांनी हॅपनिंग्जचा प्रत्यक्षात एखादा तरी प्रयोग पाहिला आहे आणि ज्यांना त्याविषयी स्वत:ची साक्षात माहिती (फर्स्टहँड इन्फर्मेशन) आहे असे लोक अगदी थोडे आहेत. व्यक्तिश: हॅपनिंग्जचे प्रेक्षक असणाऱ्या व्यक्ती किती अल्प असाव्यात? क्वचितच त्या प्रत्येकी शंभरच्या पलीकडे गेल्या असतील. इतिहास असे सांगतो, की हॅपनिंग्जना साधारणपणे चाळीस किंवा पन्नास प्रेक्षक असत.

ज्या अल्पसंख्य प्रेक्षकांनी हॅपनिंग्ज पाहिल्या त्यांपैकी बहुतेकांनी केवळ मनोरंजन म्हणून त्या अनुभवल्या. कलावस्तूविषयी असावी अशी आंतरिक आस्था त्यांच्या ठिकाणी नसल्यामुळे हॅपनिंगचे फक्त वरवरचे विशेष तेवढे त्यांनी लक्षात घेतले. इतरांपैकी अनेकांना कुठलेही सादरीकरण पारंपरिक वर्गीकरणाच्या चष्म्यातूनच पाहायची जन्मजात सवय असल्यामुळे, कोणता नवा अर्थपूर्ण बदल आपण अनुभवतो आहोत हे समजावून घ्यावे इतका धीर त्यांच्यापाशी नव्हता. त्यामुळे या नव्या प्रयोगाचे मूल्यांकन अवघड होऊन बसले. याचा परिणाम असा झाला की, जे थोडे लोक हॅपनिंग्ज पाहू शकले त्यांच्याही बाबतीत विपर्यासच घडला.

विपर्यासाचे दुसरे महत्त्वाचे कारण चुकीच्या माहितीचा फैलाव. ज्याने स्वत:च्या डोळ्यांनी प्रत्यक्ष हॅपनिंग पाहिले आहे अशा व्यक्तीचा शोध न घेताच त्याविषयी बोलले लिहिले गेले. जर मुळात वस्तुस्थितीच धड ठाऊक नसेल तर यथातथ्य आणि अर्थपूर्ण माहितीची नोंद कशी होणार? त्यात पुन्हा हॅपनिंग हे नावही धक्का देणारे. आघातशील आणि प्रक्षोभक. बरे ज्यांना मूळ कृतीविषयी काही ठाऊक नाही अशांची समजूत करून देणारे हवे तेवढे साहित्य होते. आणि हेतुत: किंवा अपघाताने वा योगायोगाने साफ चुकीची आणि दिशाभूल करणारी बरीच विधाने वृत्तपत्रांत व मासिकांत प्रसृत झाली. त्यांनी विपर्यासाचे टोकच गाठले गेले. उदाहरण सांगायचे तर ओल्डेनबर्ग यांनी सादर केलेल्या दुकानातील हॅपनिंग्जविषयी *द न्यूयॉर्क टाइम्स*ने लिहिले की, ''ओल्डेनबर्ग व त्यांचे नट संहिता वापरीत नाहीत किंवा तालीम करीत नाहीत.'' प्रत्यक्ष प्रयोग पाहाणाऱ्या प्रेक्षकांपेक्षा अशा बेजबाबदार वृत्तपत्रीय विधानांचा वाचकवर्ग नेहमीच खूप मोठा असतो. एडिंबर्ग नाट्यमहोत्सवात सादर झालेल्या हॅपनिंगमध्ये सादरीकरणाचा एक भाग म्हणून जेव्हा प्रेक्षकांच्या मागे असलेल्या बाल्कनीत कोणतीही हालचाल न करणारी, स्तब्ध अशी एक पूर्ण नग्न मुलगी आली, तेव्हा वृत्तपत्रात त्या हॅपनिंगची जी बातमी आली तीत प्रयोगातले सगळे तपशील हरवून गेले आणि ती नग्न मुलगी हीच बातमी झाली.

हॅपनिंग्जमध्ये धक्कादायक गोष्टीही घडत. नीतिबंधने झुगारून देण्याचे प्रसंगही घडत. उदा. कॅरोली श्नीमनच्या *मीट जॉय* या हॅपनिंगमध्ये (१९६४) वैषयिक स्वरूपाची अनेक दृश्ये व प्रसंग होते. नग्नता आणि धर्मभ्रष्ट वर्तन यांमुळे अनेक प्रेक्षकांना धक्का बसत असे. काहींचा संताप होत असे, कारण अशा प्रकारांच्या दर्शनाची त्यांची तयारी नसे. अर्थात त्यांपैकी काही जण उत्कंठेने नाइटक्लबात जाऊन त्यांचा उपभोग घेणारेही होते. अशी विचित्र, विक्षिप्त व चाळवणारी गोष्ट जेव्हा लोकसंपर्क माध्यमातील महत्त्वाच्या जागेचा ताबा घेते, तेव्हा गंभीर स्वरूपाच्या खरोखरी निर्मितिशील परंतु अप्रसिद्ध, अस्पष्ट कृतीमागील मौलिकता समजावून घेणे बहुतेक

जणांना अवघड जाते. आणि वृत्त देताना जनसंपर्क माध्यमांनी ठेवलेल्या निखळ व्यावसायिक व व्यापारी दृष्टिकोणाने घातलेली भर वृत्ताला विपर्यासाच्या वळणावर नेते.

जर हॅपनिंग म्हणजे एखाद्या व्यक्तिसमूहाने एखाद्या पार्टीच्या ठिकाणी येऊन स्वत:ला प्रदर्शित करण्याचा निर्णय घेऊन केलेले उत्स्फूर्त सादरीकरण नसेल, जर हॅपनिंग हे प्रगाढत्वाचा फसवा संस्कार करणारे अत्याधुनिक विदूषकीपण नसेल, जर हॅपनिंग म्हणजे प्रेक्षकांच्या सहभागाचा हैदोस/अनिर्बंध स्वैराचार (orgy) नसेल, तर मग हॅपनिंग म्हणजे आहे तरी काय?

हॅपनिंग व्यवस्थेपासून घडणाऱ्या माणसाच्या विस्थापनेचा बोध घडवीत असते. स्त्रीपुरुषांवर जीवनाचे जे अनेक दबाव येत असतात ते जीवनाचा आनंद घेण्यापासून त्यांना दूर ठेवत ठेवतात. हॅपनिंग्जना दु:खद बाजूही आहे. *क्लाएस ओल्डेनबर्ग*च्या सुरुवातीच्या हॅपनिंग्जमध्ये आणि जिम डाइनच्या *कार क्रॅश* मध्ये बरेचसे वेदनाकारक अनुभव प्रकट करणारे क्षण येतात. मायकेल कर्बीच्या *हॅपनिंग्ज* या पुस्तकात वर्णन केलेली जी एकंदर चौदा सादरीकरणे आहेत त्यांना त्यांच्या निर्मात्यांनी *हॅपनिंग्ज* असे नाव दिलेले नाही. *द बर्निंग बिल्डिंग*च्या जाहिरातीवर त्याचे वर्णन 'नाटक' असे केले आहे; व्हिटमन आपल्या कृतींचा उल्लेख 'रंगभूमीचे तुकडे' (थिएटर पीसेस) या शब्दांत करतो; ओल्डेनबर्ग 'रे गन थिएटर' असे शब्द योजतो. ज्यापासून *हॅपनिंग्ज* हे नाव उदय पावले ती कॅप्रोची अगदी सुरुवातीची निर्मितीदेखील हॅपनिंग्ज असे न म्हणवता *18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स* असे म्हणवते. या सर्व प्रयोगकर्त्यांचा प्रयत्न आपापल्या कृतीतील अनन्यसाधारण गुणवत्ता सादर करण्याचा आहे. आणि या प्रयत्नात त्यांनी कृत्रिम वर्गीकरणातून निष्पन्न होणारा विध्वंसक प्रभाव आणि दिशाभूल करणारी तुलना ही दोन्ही दूर ठेवली आहेत. आपल्याला जे सांगायचे, सुचवायचे आहे ते त्यांनी प्रत्यक्ष कृतीच्या द्वारे मांडले आहे.

ज्याप्रमाणे संगीतिका (म्युझिकल्स) आणि नाटके हा रंगभूमीचा एक रूपाविष्कार आहेत त्याप्रमाणे हॅपनिंग्ज हे रंगभूमीचे नवे रूप होते. कोलाज हे जसे दृश्य कलेचे नवे रूप तसेच हॅपनिंग्ज हे रंगमंचावरील एक नवे रूप. कोलाज व नाटके यांप्रमाणे हॅपनिंग्जची रूपे वेगवेगळ्या शैलींत निर्माण झाली. जाणत्या लोकांनी नेहमीच 'हॅपनिंग' या संज्ञेला वैधता लाभावी अशा प्रकारे त्या संज्ञेचा उपयोग केला आहे.

ज्या पाच जणांची हॅपनिंग्ज उपर्युक्त पुस्तकात ग्रथित केली आहेत ते ॲलन कॅप्रो, रेड ग्रुम्स ("Red" Grooms), रॉबर्ट व्हिटमन, जिम डाइन व क्लाएस ओल्डेनबर्ग हे पाच निर्माते एकमेकांना ओळखत होते. परस्परांच्या कामाचा त्यांना परिचय होता, आणि हे सर्व जण कधी ना कधी, कुठल्या ना कुठल्या काळात न्यूयॉर्क येथील 'रुबेन गॅलरी' येथे सहयोगी म्हणून काम करीत होते. *हॅपनिंग्ज* चा विस्तार, विकास ती युरोपात सादर होण्यापूर्वी अमेरिकेत आणि न्यूयॉर्कमध्येच झाला. या प्रकाराची जडणघडण तेथेच झाली. या कृतींना औपचारिक अस्तित्व त्यामुळेच लाभले. हॅपनिंग्ज ही काही रंगभूमीविषयक सुस्पष्ट, सुसंगत सिद्धांतामधून विकसित झालेली नाहीत.

वरवर पाहाता निर्मितीच्या बाबतीत हॅपनिंग्जमध्ये शैलीच्या काही तपशिलांत साम्ये होती. वेगवेगळ्या

हॅपनिंग्जची छायाचित्रे जर पाहिली तर हॅपनिंग्जमध्ये शारीर बटबटीतपणा, ओबडधोबडपणा आढळतो. त्यावरून अनेकदा खरोखरी आदिम कोणते आणि केवळ अकुशल, हौशी कोणते यांमधील सीमारेषा ठरवणे अवघड होते. काही प्रमाणात यामागे हेतुपूर्वकतादेखील होती. कृतिचित्रकला (ॲक्शन पेंटिंगशी) आणि जुनाट निरुपयोगी वस्तूंच्या साहाय्याने उभारलेले शिल्प (जन्क स्कल्प्चर) यांच्याशी असणारे हॅपनिंग्जचे नाते आणि अत्यंत बेताची आर्थिक परिस्थिती या सगळ्यांचा विचार करता हॅपनिंग्जना लाभलेले रूप ही या सर्वांची अपरिहार्य परिणती होती. सगळी हॅपनिंग्ज माळ्यांवर आणि दुकानांत, मर्यादित जागांत आणि मर्यादित प्रेक्षकांसमोर सादर झाली. जी हॅपनिंग्ज पुढील काळात मोकळ्या जागेवर सादर झाली तेवढाच याला अपवाद! परंतु वर उल्लेखिलेली ही साम्यस्थळे महत्त्वाची नाहीत आणि ती हॅपनिंग्जचे सारतत्त्वही सांगत नाहीत. त्यांच्या स्वरूपनिश्चितीच्या गुणविशेषांचा शोध या वरवरच्या साम्यांपलीकडेच घ्यावा लागतो.

ॲलन कॅप्रो, रेड ग्रुम्स, रॉबर्ट व्हिटमन, जिम डाइन, क्लाएस ओल्डेनबर्ग हे हॅपनिंग्ज सादर करणारे पाची कलाकार चित्रकार वा शिल्पकार होते. हॅपनिंग्ज सादर करण्यापूर्वी त्यांच्या कलाकृतींची प्रदर्शने भरवली गेली होती. कलेतिहासाचा प्राध्यापक असणारा कॅप्रो हा एनव्हायरॉनमेंट व हॅपनिंग्ज यांखेरीज काही करत नव्हता आणि व्हिटमनने नुकतेच चित्रकला हे माध्यम घेऊन त्यात सर्वस्वी नव्या दृष्टीने निर्मितीला प्रारंभ केला होता. आपल्या चित्रांमुळे, रेखाटनांमुळे व रचनाकृतींमुळे जिम डाइन विख्यात चित्रकार म्हणून प्रसिद्धी पावला होता आणि ग्रुम्सने आपले लघुचित्रपट व चित्रे (पेंटिंग्ज) प्रदर्शित केली होती. या दोघांनीही १९६० पासून हॅपनिंग्ज सादर केली. केवळ ओल्डेनबर्गनेच दोन्ही क्षेत्रांत भरपूर काम केले व नियमाने हॅपनिंग्ज सादर केली. न्यूयॉर्कमधील पहिले हॅपनिंग आणि नंतरची अनेक हॅपनिंग्ज रुबेन गॅलरीत सादर झाली. कलादालनांच्या पद्धतीनुसार क्रमश: तीनचार आठवड्यांच्या अंतराने. इतरत्रही हेच वेळापत्रक पाळण्यात आले. परिणामत: हॅपनिंग्ज आणि चित्रकला व शिल्पकला यांमधील मूलभूत संबंध रसिकांच्या मनावर ठसवता आला. हॅपनिंग्जना दृश्य रूपांतील रंगभूमी असे म्हणता येईल का?

ती निश्चितच केवळ दृश्यरूप नव्हती. हॅपनिंग्जमध्ये श्रवणसामग्रीही होती आणि काहींनी तर गंधही वापरला होता. बरे, प्राथमिक पातळीवर ती दृश्यरूप होती असे म्हणावे तर पारंपरिक रंगभूमीवर दृश्यात्मतेचेच राज्य होते. मूकनाटक (पॅण्टोमाइम) आणि नृत्य ही त्याची उदाहरणे. परंतु गॉर्डन क्रेगसारख्या अनेक नाट्यदिग्दर्शकांनी नाटकातील 'डोळ्यांना असणारा अग्रक्रम' अधोरेखित केला आहे. त्यांनी कमानी रंगमंच (proscenium stage) नाकारला आणि नाट्यगृहातील प्रत्येक प्रेक्षक तेच 'चित्र' (पिक्चर) पाहातो हे तत्त्व स्वीकारले. प्रेक्षक काय पाहातात यावरून अनेक हॅपनिंग्जच्या ऐवजात आणि गुणवत्तेत खूपच फरक पडत जातो.

वास्तव जीवनात अनेक अशा गोष्टी घडतात की ज्या हॅपनिंगसारख्या असतात. नागरी जीवनात वाहतुकीची कोंडी होते, बांधकाम चालू असते, काही वेळा चारी टायर्स एकदम पंक्चर होतात आणि त्याला काही कारण नसते, बोगद्यात रेल्वे मध्येच थांबते. सामान्य माणसाच्या दृष्टीने या गोष्टी गौण असतील; पण हॅपनिंगमधील व्यक्ती यामुळे हर्षोत्फुल्ल होते. कारण नेहमीच्या गोष्टी इथे निलंबित होतात किंवा ठळकपणे बदलतात.

हॅपनिंग्जमध्ये घडणाऱ्या अनेक घटना पाहाणाऱ्यासाठी आनंदाच्या व आश्चर्याच्या असतात. हॅपनिंग्ज प्रेक्षकांना सहभागी होण्यास उद्युक्त करतात.

हॅपनिंग्ज ही नि:शब्द (nonverbal) वळणाची असतात आणि ज्या वेळी त्यांत शब्दांची योजना होते त्या वेळी ते पारंपरिक पद्धतीने वापरले जात नाहीत. शब्दांना प्राथमिक पातळीवरचे महत्त्व क्वचितच असते. ज्या चौदा कृतींचा अंतर्भाव *हॅपनिंग्ज* या पुस्तकात केला आहे त्यांत उपयोगात आणलेली शाब्दिक सामग्री वेगवेगळ्या प्रकारची आहे. कधी प्रत्यक्ष संवादाच्या स्वरूपाची. उदा. माऊथ. येथे सादर करणाऱ्यांकडून कल्पना व माहिती यांचा पारंपरिक पद्धतीचा मौखिक विनिमय घडतो. परंतु प्रेक्षकांना तो कळत नाही. तसाच *कोर्टयार्ड* मध्येही होतो. दोन्ही ठिकाणी ती जाहिरात आहे. काही वेळा शब्दोच्चार करून दिलेल्या सूचना आणि विनंत्या असतात. *इन्जुन* व *ऑटोबॉडीज* यांत या पद्धतीचा उपयोग आढळतो. *18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स, द बर्निंग बिल्डिंग, द कार क्रॅश,* आणि *इन्जुन* यांमध्ये कमीअधिक प्रमाणात पारंपरिक स्वरूपाची संज्ञाप्रवाही स्वगते वापरली आहेत. ती पुनरुक्तीच्या स्वरूपाची असली आणि एकाच वेळी वेगवेगळ्या विषयांसंबंधी बोलत असली, तरी स्वगतांची शब्दरचना परिणामकारक सुराबरोबरच सहसंवेदना व संचयित अर्थ यांचा उपयोग करते. *18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स* मधील काही स्वगते ही काही वेळा निवडपूर्वक तर काही वेळा कशीही योगायोगाने बनेल तशी शब्दांची व वाक्प्रचारांची एक यादी आहे. *द बर्निंग बिल्डिंग*मधले अमूर्त स्वरूपाचे संभाषण दोन व्यक्तींत एक आड एक असा प्रत्येक स्वर स्पष्ट उच्चारून आणि योजलेले शब्द व वाक्प्रचार यांचा नेटका उच्चार करून घडते. यांतील शब्दयोजना वाक्यरचनेची शक्ती पूर्णपणे नाहीशी करते. इथे प्रभावी ठरते ते ध्वनिमूल्य!

केवळ शब्दसामग्रीतच नाही, शब्दपूर्व सामग्रीतही ध्वनिमूल्यच प्रभावी ठरत असते. उदा. *द बर्निंग बिल्डिंग* मधील आग विझवणाऱ्यांचे उच्चारण – गुरगुर, हसणे आणि खळखळणे, *द कार क्रॅश*मधील व्यक्तीचे तोतरे उच्चारण, *कोर्टयार्ड*मधील गुणगुण. ही सगळी उच्चारणाची रूपे आहेत. अर्थात हॅपनिंग्ज भाषेचा उपयोग करत नाही असे सरसकट म्हणता येणार नाही. त्याचप्रमाणे हॅपनिंग्जमध्ये संगीत आणि गोंगाट यांचा मोठा प्रभाव असला तरी त्यांना मूकनाटकही (पॅण्टोमाइम) म्हणता येणार नाही. हॅपनिंग्ज ही मूलत: अशब्द आहेत. विशेषत: व्यक्तिरेखांमधल्या शाब्दिक विनिमयप्रधान पारंपरिक रंगभूमीशी आपण जेव्हा हॅपनिंग्जची तुलना करतो तेव्हा तर हा फरक तीव्रतेने जाणवतो.

हॅपनिंग्जनी काय केले? हॅपनिंग्जनी कथा व कथानकरचना हे पारंपरिक रंगभूमीचे पायाभूत घटक संपुष्टात आणले. इतकेच नव्हे, वापरून वापरून गुळगुळीत झालेले नाट्यारंभाचे, उद्घाटनाचे, अनावरणाचे रूप हॅपनिंग्जमध्ये पूर्णपणे गेले. नाट्यबीजाचे विकसन, उत्कर्षबिंदू, अंत हे रूढ तंत्र, प्रेमप्रसंग आणि महत्त्वाकांक्षा यांचा आविष्कार, हा सगळा नाटकातील पसारा गेला. व्यक्तिरेखा उलगडून दाखवणारी स्वगते लोप पावली. कारण आणि परिणाम सुचवणारे कथानकाच्या सादरीकरणाचे सर्व घटक किंवा ज्यांतून कथा सांगितली जाईल असे कालक्रमानुसार घडणारे साधे प्रसंग हे सर्व लयाला गेले. आणि त्याची जागा संकुचित (insular) वा कप्प्याकप्प्यांच्या (compartmented) स्वरूपाच्या आकृतिबंधाने घेतली.

पारंपरिक रंगभूमी माहितीपर रचनाबंध (इन्फर्मेशन स्ट्रक्चर) उपयोगात आणते. आपल्याला नाटक समजायचे असेल तर पुरेशी माहिती आवश्यक असते. नाटकातली परिस्थिती समजून घेण्यासाठीदेखील माहितीची गरज असते. नाटकात कोण लोक आहेत, काय घडते आहे किंवा काय घडू शकते हे जाणून घेण्यासाठी माहिती हवी असते. ती नेपथ्यामधून, प्रकाशयोजनेमधून, नटांच्या आविष्कारांतून आणि हालचालींतून आणि बरीचशी बोलल्या जाणाऱ्या शब्दांमधून साठवलेली असते. ही मूलत: संचित स्वरूपाची असते. सांकेतिक पद्धतीत नाटकाच्या सुरुवातीला जरी प्रकटीकरण होत असले, तरी नाटकाचा प्रत्येक घटक माहितीत भर घालत असतो. या माहितीपर रचनाबंधाचे कार्य प्रतिक्षिप्त रीत्या चालते. आधीच पुरवलेल्या सामग्रीच्या साहाय्याने स्पष्टीकरण देत, वेगवेगळे पैलू उलगडून दाखवत माहितीपर रचनाबंध आपले कार्य सुरू ठेवतो. पारंपरिक रंगभूमीचा माहितीपर रचनाबंध हा तार्किक वा अतार्किक असतो, तर्कातीत नसतो.

याउलट हॅपनिंग्जमधला कप्पेबंद स्वरूपाचा रचनाबंध नाट्यघटकांच्या रचनेवर आणि सान्निध्यावर अधिष्ठित असतो. हे घटक सर्वथा स्वयंपूर्ण आणि वाताभेद्य असतात. यांतली कुठलीही माहिती एका कप्प्याकडून दुसऱ्या कप्प्याकडे जात नाही. *वॉटर*मध्ये हे कप्पे यथाक्रम रचलेले आहेत. *गेइटी*मध्ये त्यांचे मिश्रण केले आहे. *18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स* हे एककालीन आणि क्रमश: कप्पेबंदरीत्या घडणाऱ्या हॅपनिंगचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. त्याची प्रत्यक्ष घडण तीन वेगळ्यावेगळ्या खोल्यांमध्ये होते. त्यांतून जे घटक एकाच वेळी कार्यरत असतात ते त्या घटकांचे एकेकटेपण दर्शवितात आणि सहा स्वतंत्र भाग सातत्यभंग घडवून आणतात.

पारंपरिक नाटकातला एरवीचा प्रवेश (सीन) आणि हॅपनिंग्जमधील कप्पे (कंपार्टमेंट्स) हे एक नव्हेत हे इथेच लक्षात घ्यायला हवे. पारंपरिक नाटकातील प्रवेशाला व्यक्तींचा आणि स्थानांचा प्राथमिक संदर्भ असतो. त्याचप्रमाणे प्रवेश हा नटांमध्ये आणि नटांकरवी घडत असतो. परंतु हॅपनिंग्जमधली अनेक एकके केवळ ध्वनी आणि शारीर घटक यांचीच असतात; प्रयोगकर्त्यांची, सादरीकरण करणाऱ्यांची नसतात. *माउथ* या हॅपनिंगमध्ये प्रयोगकर्त्यांमध्ये जरी वारंवार शारीर सान्निध्य असले तरी त्यांच्यात कोणतीही आंतरक्रिया नाही हे त्याचे एक वैशिष्ट्य आहे. कप्पेबंद असण्याची तीव्रता किंवा त्याचा प्रकार वेगवेगळ्या कृतींत वेगवेगळा असू शकतो.

या प्रकारे आपण जेव्हा कप्प्यांमध्ये पाहातो आणि मुख्यत्वे सादर करणाऱ्यांच्या वागण्याचे निरीक्षण करतो त्या वेळी हॅपनिंगचे आणखी एक महत्त्वाचे लक्षण स्पष्ट होते. प्रेक्षकाच्या दृष्टीने पाहाता पारंपरिक रंगभूमीवर प्रयोग करणारा जो असतो तो नेहमी काळाच्या, स्थळाच्या व व्यक्तीच्या परिमाणात काम करत असतो. कृत्रिम, काल्पनिक व आंतरिकपणे बंदिस्त रचना यांचा निर्मितीच्या अंतर्गत घडणारा व्यवहार म्हणजे अभिनय अशी परंपरेने चालत आलेली अभिनयाची संक्षिप्त व्याख्या आपल्याला ठाऊक आहे. ज्या वेळी नट रंगमंचावर पाऊल ठेवतो, त्या वेळी तो एक हेतुत: निर्मिलेले, जाणीवपूर्वक झपाटलेले किंवा मर्यादित विश्व स्वत:बरोबर आणत असतो. हे विश्व आणि प्रेक्षकांचे विश्व यांमधले वेगळेपण अर्थपूर्ण ठरते. हा प्रश्न शैलीचा नाही किंवा अभिजात अशा स्वेच्छापूर्वक अविश्वास निलंबनाचाही/'सस्पेन्शन ऑफ डिसबिलिफ'चाही नाही. काही वेळा जसा *नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे* मध्ये आहे तसा हेतुपूर्वक योजलेला दबाव असू शकतो.

किंवा काही व्यक्तिरेखा इतर भूमिका करण्याऐवजी त्याच काळात व स्थळात प्रेक्षकाची भूमिका करतात. उदा. *द स्टेज मॅनेजर इन आवर टाउन, टॉम इन द ग्लास मेनॅजरी, क्वेंटिन इन आफ्टर द फॉल.*

हॅपनिंगमध्ये काम करणारा नट आणि पारंपरिक रंगभूमीवर काम करणारा नट यांच्यात तुलना केली असता काय आढळते? हॅपनिंगमध्ये काम करणारा जो कोणी असतो तो केवळ काम करीत असतो, आपली जी काही जबाबदारी असेल ती पार पाडत असतो. पारंपरिक नाटकांतला नट आपली भूमिका करत असताना व्यक्तिरेखेच्या तपशिलांची भर घालत असतो. तो अभिनयात स्थलही आणू शकतो. तो आपल्या अभिनयातून काळाची कल्पित अशी स्थिती निर्माण करू शकतो. अभिनयाद्वारे काळाचे परिमाण व्यक्त करू शकतो.

हॅपनिंग्जचा प्रत्येक प्रयोग सादरीकरणातील बदल दर्शवितो. मात्र वर उल्लेखिलेल्या अनिश्चिततेमुळे दोन हॅपनिंग्जमधला फरक हा दोन पारंपरिक नाटकांतील फरकांहून बराच अधिक असतो. याचा अर्थ हॅपनिंगचा एक प्रयोग दुसऱ्यापेक्षा चांगला असू शकत नाही असा नाही. परंतु ज्याप्रमाणे पारंपरिक रंगभूमीवर होणाऱ्या प्रयोगाची तंत्रे व पद्धती यांपेक्षा त्याच्या अत्यावश्यक गुणवत्तेविषयी अधिक बोलले जाते तसे हॅपनिंगबाबत घडत नाही. हॅपनिंग्जचे कलाकार आधीच्या कलारूपाने उत्पन्न केलेल्या चर्चा-मतभेदांपेक्षा पुढल्या कलारूपात अधिक रस घेत. हॅपनिंग्जमध्ये सादरकर्ते नट आणि प्रेक्षक यांच्यातील नाते अभिजात म्हणावे असे होते. जेव्हा हॅपनिंगचा शेवट खुला असे त्या वेळी अनेकदा हॅपनिंग्जच्या प्रेक्षकांना त्या नाट्यरूपाचा अर्थ लागत नसे आणि काही प्रेक्षक रंगमंचावर जाऊन त्या प्रयोगात सामील होत असत.

अनेक हॅपनिंग्जमध्ये अभिनय हा निर्मितीच्या शारीर अंगाच्या पातळीवर अस्तित्वात असतो. प्रयोग करणाऱ्याच्या अनन्यसाधारण गुणविशेषांना वाव देत असताना, अनेकदा प्रॉपर्टीज किंवा रंगमंचाचा परिणाम याकडे जसे पाहावे तसेच प्रयोगकर्त्याकडे पाहिले जाते. व्यक्तिरेखेचे सातत्य किंवा व्यक्तिमत्त्वाचे निश्चित रूप अशी काही गरज नसल्यामुळे हॅपनिंग्जमध्ये एकच प्रयोगकर्ता वेगवेगळ्या प्रकारची कामे करताना आढळेल. मानवी व्यवहारातील व्यक्तिगत निर्मितिशीलता व तांत्रिक सूक्ष्मता कमी झाल्यामुळे निर्जीव (इनॲनिमेट) नटाचे महत्त्व वाढते.

हॅपनिंग्जमधल्या प्रासंगिक कप्प्यांत प्रयोगकर्त्यांखेरीज काही नसते, अनेकदा ते प्रॉपर्टीबरोबर काम करतात. प्रत्येक कामाबरोबर आणि प्रत्येक कलाकाराबरोबर मानवी व यांत्रिक यांच्यामधला फरक बदलत जातो. सर्व कंपार्टमेंट्स शारीर परिणामांच्या प्रभावाखाली असतात. उदा. *द अमेरिकन मून*मधील फुगे, *अ स्प्रिंग हॅपनिंग*मधील ध्वनीचे तुकडे, *ऑटोबॉडीज* मधील मोटारगाड्या आणि काँक्रीट मिक्सर. प्रयोग करणारे वस्तू बनवतात आणि वस्तू प्रयोगकर्त्या बनतात. वारंवार उपयोगात आलेला सावल्यांचा खेळ, व्यक्ती आणि वस्तू यांचे परिपूर्ण प्रतीकात्म मिश्रण, वस्तूंचे ॲनिमेशन व व्हायटलायझेशन यांचेही मिश्रण हॅपनिंग्जना प्रतीकात्म रूप देते. त्यामुळेच हॅपनिंग्जना ''परिणामाची रंगभूमी'' - थिएटर ऑफ इफेक्ट असे म्हटले जाते.

वर नमूद केलेले सर्वसामान्य गुणविशेष आणि विशिष्ट अटी यांच्या आधारे हॅपनिंग्जची एक व्याख्या

आता रचता येईल : ज्यामध्ये परिणामरहित सादरीकरणासह परस्परविरोधी, तार्किक नसणारे घटक कप्प्याकप्प्यांच्या रचनांत संघटित केलेले असतात अशा हेतुपूर्वक रचलेल्या रंगभूमीवरील नाट्यरूपाला हॅपनिंग्ज असे म्हणतात.

प्रत्येक कलाकृती ही निर्मितीमागील दृष्टिकोण आणि प्रभाव यांच्या ऐतिहासिक संदर्भात साकार होत असते. कोणताही नवा कलाप्रकार एकदम पूर्णत: विकसित रूपात अस्तित्वात येत नाही. हॅपनिंग्जचे ऐतिहासिक स्रोत शोधले तर कलात्म आणि सांस्कृतिक विकासाच्या सुयोग्य परिप्रेक्ष्यात हॅपनिंग्जचे स्वरूप अधिक स्पष्ट होते.

हॅपनिंग्जचे मूळ हे चित्रकलेत व कोलाजमध्ये आहे असे मत १९६१ साली विलियम सेट्झने (WILLIAM SEITZ) मांडले. पुढील वर्षी रुडी ब्लेश (RUDI BLESH) आणि हॅरियट जनीस (HARRIET JANIS) यांनीही चित्रकला ते हॅपनिंग्ज असा ऐतिहासिक प्रवासाचा आलेख रेखाटला. लेखकांच्या या शोधाला महत्त्व आहे. १९११ वा १९१२ च्या सुमारास ब्राक किंवा पिकासो या दोघांपैकी एकाने (श्रेयाविषयी मतभिन्नता आढळते) कोलाजची सुरुवात केली. कुर्ट श्विटर्सने (KURT SCHWITTERS) पेंटिंग > कोलाज > एन्व्हायरॉनमेंट > हॅपनिंग या सगळ्या प्रगतीचे दस्तऐवजीकरण केले. परंतु इतक्या सरळसाधेपणाने हॅपनिंगचा हा विकासक्रम सिद्ध होत नाही. प्रत्यक्ष हॅपनिंगचा विकास व त्याचे पर्यावरणीय अंग हे गैरसमजावर आधारित आहे असेही म्हटले जाते. दुसरे म्हणजे हॅपनिंगचा विकासक्रम चित्रकला, कोलाज वा जुळणी या मार्गाने दाखविता येत नाही. तिसरे म्हणजे हॅपनिंगचे सादरीकरण संमिश्र कलाप्रकारातील वैविध्याचे दर्शन घडविते आणि ते कोलाज सिद्धांतापेक्षा अधिक व्यापक अशा प्रभावातून निष्पन्न झाले असण्याची दाट शक्यता आहे.

१९४० च्या दशकाच्या अखेरच्या व १९५० च्या दशकाच्या आरंभीच्या ॲक्शन पेंटिंग्जचा कोलाज-पर्यावरणीय हॅपनिंग्जशी जवळचा संबंध आहे. स्वयंचलित निर्मितीच्या सुर्रियालिस्ट सिद्धांतांनी आणि प्रयोगांनी प्रभावित होऊन जॅक्सन पोलॉक (JACKSON POLLOCK) याने आपल्या सुप्रसिद्ध 'ड्रिप'पेंटिंग्जची निर्मिती केली. विलेम डी कूनिंग (WILLEM DE KOONING) याच्या ब्रशचे फटकारे अनेक तरुण कलाकारांचे आदर्श नमुने बनले. या चित्रकारांचा हात अंत:स्फूर्ती व भावना यांनी प्रेरित झालेला होता आणि त्यातून ''गोड अपघात'' (हॅपी ॲक्सिडेंट) घडला. चित्रे केवळ दृश्य रचनारूप न राहाता चळवळीचा दस्तऐवज बनली.

विसाव्या शतकात हॅपनिंग्जच्या तारांनी प्रायोगिक रंगभूमीची वेगवेगळी नाट्यरूपे छेडली. विशेष उल्लेखनीय म्हणजे फ्युच्युरिस्ट, दादाइस्ट आणि बाउहाउस. हे सगळे रंगभूमीसाठी प्रायोगिक कलारूपात गुंतलेले होते.

जॉन केज या रचनाकाराने फ्युच्यरिस्ट - दादा परंपरेतील वेगवेगळे प्रभावी ताण स्वत:च्या कामात एकत्र आणले. परस्परांशी संबंध नसलेल्या घटनांचे एकाच वेळी सादरीकरण करण्याचा उपक्रम त्याने केला. यामागील सैद्धांतिक बैठक दादावादाची होती. जॉन केज हा फार मोठा कलावंत व विचारवंत होता. तो न्यू थिएटरच्या संबंधातील चर्चेचा आरंभबिंदू आहे. त्याचे विचार, त्याचे अध्यापन, लेखन आणि कार्य हा नव्या थिएटरचा कणा आहे. ध्वनी आणि शांतता हे त्याच्या स्वप्नांचा अविभाज्य भाग होते. परंतु त्याने संपूर्ण शांतता अस्तित्वातच नसते असे प्रतिपादन केले आहे. त्याच्या कल्पनांचा प्रगाढ प्रभाव सर्व कलांवर पडला.

ॲलन कॅप्रो, डिक हिगिन्स, जॉर्ज ब्रेश्ट, फ्लॉरेन्स स्टॅर्लो आणि छायाचित्रकार स्कॉट हाइड असे काही कलाकार केजच्या वर्गात होते. त्याशिवाय काही मित्र पाहुणे म्हणून येत असत. उदा. चित्रपटनिर्माता हार्वे ग्रॉस, जॉर्ज सेगल, जिम डाइन (JIM DINE) आणि लॅरी पून्स (LAWRENCE POONS). १९५६ ते १९५८ या काळात ॲलन कॅप्रो हा न्यूयॉर्क येथील न्यू स्कूलमध्ये केजजवळ शिकला. विषय होता संगीतरचना. परंतु केजला असे वाटले की आपल्या विषयाच्या मर्यादा वाढवून दृश्य सामग्रीपर्यंत जायला काय हरकत आहे. कॅप्रोने लहानलहान तुकडे रचले आणि त्यासाठी मूर्त ध्वनींखेरीज हालचाली व विशुद्ध दृश्य प्रतिमांचा उपयोग केला. त्याच प्रभावातून *18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स* ची रचना घडली. अशा प्रकारे पहिल्या न्यूयॉर्क कोलाज-एन्व्हायरॉन्मेंट सौंदर्यशास्त्रापेक्षा हॅपनिंगशी दादा चळवळीचे नाते सांगता येते.

'द जर्मन बॉहॉस' या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या मंडळींनी १९२० च्या सुमारास रंगभूमीसह सर्व कलाक्षेत्रांत प्रत्यक्ष व सैद्धान्तिक कार्य केले. त्यांनी हॅपनिंगसदृश परंतु शैलीदृष्ट्या अगदी भिन्न असे प्रयोग विकसित केले. या बाउहाउसगटाला दादा रंगभूमीची व श्विटर्सच्या मर्झ सिद्धांतांची चांगली कल्पना होती. अवकाश, रूप व भावाविष्कार यांचा स्वतंत्रपणे अभ्यास करून बॉहॉस मंडळींनी प्रत्येक प्रकारची स्वतंत्र नृत्ये रचली. अमूर्तीकरण आणि यांत्रिकीकरण या मूलतत्त्वांवर आधारलेले आणि तपशीलवार रंगभूषा व मुखवटे धारण करून मानवी प्रयोगकर्त्यांचे अमानवीकरण करण्याकडे कल असलेले प्रयोग त्यांनी केले. १९२६ मध्ये वॉल्टर ग्रॉपियसने बाउहाउस गटाच्या प्रयोगकर्त्यांसाठी ज्या रंगमंचाची रचना केली तो रंगमंच सभागृह व भोजनगृह यांच्यामधला एक प्लॅटफॉर्म होता. प्रेक्षक व सादरीकरण यांच्यातील नाते बदलण्यासाठी बाउहाउसगटाने रंगभूमीची रचनाच बदलली. त्यातूनच 'टोटल थिएटर'ची निर्मिती झाली. यामुळे प्रोजेक्शनचे पडदे सगळ्या प्रेक्षकांभोवती उभारले गेले. बाउहाउस मंडळींचा हॅपनिंग्जवर कोणताही थेट प्रभाव नसला तरी १९५८ मध्ये द *थिएटर ॲण्ड इट्स डबल*चे जे इंग्लिश भाषांतर झाले त्यामुळे त्यात केले गेलेले सैद्धान्तिक प्रतिपादन हे जवळजवळ हॅपनिंग्जची संहिताच होती.

अंतोनिन आर्तो (ANTONIN ARTAUD) हा नट -दिग्दर्शक-नाटककार-कवी होता. मूलत: तो रंगभूमीचा माणूस होता. काही हॅपनिंग्ज ही त्याच्या क्रौर्यनाट्याची - 'थिएटर ऑफ क्रुएल्टी'ची उत्तम उदाहरणे आहेत. हॅपनिंग्जमधल्या अनेक शैलींची प्रवृत्ती दादागटाशी व जॉन केजशी संबंधित आहे. 'चान्स मेथड'चा पद्धतशीर उपयोग दादागटाने सुरू केला. गोंगाटाचे संगीत (Noise Music) हे रुसोलो (RUSSOLO) या इतालियन फ्युच्युरिस्टाने सुरू केले आणि आपल्या 'द आर्ट ऑफ नॉइझ' या १९१२ च्या जाहीरनाम्यात त्याने त्याचे स्पष्टीकरण दिले. गोंगाटाचे संगीत, मशीन्सचे संगीत, औद्योगिक व व्यावसायिक शहरांतील संगीत यांचा त्याने पुरस्कार केला. मिलान व लंडन येथे १९१४ साली त्याने गोंगाटाच्या संगीताच्या मैफली भरवल्या. दादावाद्यांनीही संगीताविषयीचा नवा दृष्टिकोण स्वीकारला. घंटांचा गोंगाट, खुळखुळे, कॅन्स, किल्ल्या, भोंगे, पडणाऱ्या वस्तू आणि कॅबेरेजमध्ये होणारे काव्यवाचन इत्यादींची साथ या संगीताला असे.

पारंपरिक संगीताचे सूर कातीव असतात आणि त्याचा पल्ला व सुमेळ हे अमूर्त असतात. याउलट गोंगाट हा आपल्या दैनंदिन जीवनाचा भाग असतो आणि त्याचा अनुभव थेट येत असल्यामुळे तो मूर्त असतो.

भोंगे, मोटारी, टाइपरायटर्स आणि इतर ठोस गोष्टी या लोकप्रिय सूर व संगीत यांच्याशी एकरूप होतात. जॉन केजने या सापेक्षत: नव्या परंपरांचा स्वीकार केला, त्यांत समृद्धी आणली आणि त्या जोपासल्या. आपल्या कामांत त्याने गोंगाटाचा भरपूर उपयोग केला. नाण्यांचा आवाज, अधलेमधले पाढ्यांचे आकडे, आपल्या रचनांतील अपुरेपणा, त्याचे काही तुकडे अनिश्चित, मर्यादित परंतु निश्चित नंबर न ठरविणारे, समग्र भागाचा काही अंश इत्यादी. अनिश्चितता व खरखरीतपणा हेही हॅपनिंग्जचे विशेष बनले.

सुर्रियालिझमचा हॅपनिंग्जशी असणारा संबंध स्वप्नांच्या व अबोधतेच्या निर्मितीद्वारे दर्शविता येतो. ओल्डेनबर्गच्या सर्व निर्मितीमध्ये दु:स्वप्नांच्या प्रतिमा आहेत. दबलेल्या लैंगिक सामग्रीचे प्रकटीकरण हे जे सुर्रियालिस्टांचे वैशिष्ट्य ते अनेक हॅपनिंग्जमध्येही दिसून येते. झारा, रिबेमाँट-देसिनीज, ॲरॅगॉन, आर्तो, लोर्का, कॉकॉश्का हे सगळे हॅपनिंग्जमधल्या तपशिलांशी मिळतेजुळते आहेत. सुर्रियालिझमप्रमाणे हॅपनिंग्जमध्येही वारंवार कायाकल्प आणि सजीव व निर्जीव यांचे मिश्रण आढळते. हॅपनिंग्जमधील पर्यावरणीय अंग हेही अंतिमत: अमूर्त आविष्कारवादी चित्रकलेद्वारे सुर्रियालिस्ट परंपरेशी मिळतेजुळते आहे. सुर्रियालिस्ट परंपरा शैलीदृष्ट्या अमूर्त चित्रकलेद्वारे आणि रॉबर्ट राउशेनबर्गच्या (ROBERT RAUSCHENBERG) कंबाइन्सच्या (combines) माध्यमातून हॅपनिंग्जशी संबंधित आहे.

हॅपनिंग्जवर नृत्याचा साक्षात प्रभाव आहे. रुडॉल्फ वॉन लबान (RUDOLF LABAN, 1879-1958) या हंगेरियन नर्तकाने १९२०च्या सुरुवातीच्या काळात नित्य जीवनावर आधारित हालचालींचे नियम बनवले. मेरी विगमन या लबानच्या शिष्येने संगीत व लय यांचे नृत्यातील महत्त्व वाढविले. पॉल टेलरच्या नृत्याचा प्रभाव *18 हॅपनिंग्ज इन 6 पार्ट्स*वर आहे. 'हॅपनिंग्ज'वर चित्रपटांचाही प्रभाव आहे. ज्यांनी हॅपनिंग्जची निर्मिती केली त्यांना चॅपलिन, डब्ल्यू. सी. फील्ड्स, द मार्क्स ब्रदर्स यांच्या विनोदी अमेरिकन चित्रपटांपासून प्रेरणा मिळाली आहे.

काव्य या साहित्यप्रकारानेदेखील हॅपनिंग्जवर आपला विशेष प्रभाव गाजवला आहे. आधुनिक कवितेची रचना बहुश: सहसंबंधांवर आणि परिणतीवर उभारलेली आहे. कॅप्रोच्या प्रकाशित संहितेत व मलार्मेच्या *अ थ्रो ऑफ द डाइस नेव्हर विल ॲबॉलिश चान्स* (१८९७) यांतही साम्य आहे. संज्ञाप्रवाही स्वगतांचा उपयोगही हॅपनिंग्जमध्ये केलेला आहे. केवळ चित्रकला व शिल्पकलाच नव्हे, कलेच्या प्रत्येक क्षेत्राचा हॅपनिंग्जच्या जडणघडणीवर परिणाम झाला आहे.

प्रेक्षक व सादरीकरण यांच्यातील नातेसंबंध बदलून त्या जागी सादरीकरणाच्या शारीर संदर्भाची नव्याने निर्मिती करणे हे *द अमेरिकन मून* आणि *अ स्प्रिंग हॅपनिंग* यांत अगदी स्पष्टपणे साधलेले दिसते. नाट्यगृहात जाणाऱ्यांना नाटक पाहाण्याच्या जागा आणि कोनकोपरे पूर्वी जसे होते त्यापेक्षा बरेच अवघडलेले वाटावेत असे होते. हॅपनिंग्जमधील पर्यावरणीय घटकांमुळे प्रेक्षकांना सुखेनैव नाट्यानुभव घेता येणे अशक्य झाले. त्यांच्यावर नाट्यरूपाचे दर्शन घेण्यासाठी सांदीकोपऱ्यांपासून वेगवेगळ्या अवघडलेल्या ठिकाणी बसून हॅपनिंग पाहाणे अपरिहार्य झाले. पाहाण्याच्या अवघडलेल्या जागा स्वीकारण्याची त्यांच्यावर सक्ती होत गेली. इतकेच नव्हे, पाहाण्याची जागा ही नाट्यकृतीचा सेंद्रिय भाग होऊन गेली.

कॅप्रोची किंवा ओल्डेनबर्गची किंवा डाइनची किंवा व्हिटमनची किंवा हॅन्सनची बहुतेक हॅपनिंग्ज ही माळ्यांवर झाली किंवा शहरातील औद्योगिक वसाहतीतल्या रस्त्यांवर झाली. एकंदर एन्व्हायरॉन्मेंटचा रूपबंध लक्षात घेता बंदिस्त जागेत म्हणजे कमानी रंगमंचावर हॅपनिंग घडणे असंभाव्य वाटते.

एक प्रकारे आमचे पर्यावरण हेच जग आहे आणि अतिशय महत्त्वाकांक्षी हॅपनिंग्ज ही आमची आयुष्ये आहेत, असे डिक हिगिन्सने म्हटले आहे. तो असेही म्हणतो की, मी अभिरुचीतल्या क्रांतीचा पुरस्कार करतो आहे : आपल्याला काय मिळाले आहे त्याचा स्वीकार करू, आपण जसे आहोत तसेच आपल्याला स्वीकारू. फिट्झेरल्ड या कवीची एक पंक्ती आहे : ''त्याला मी हस्तीदंती चबुतऱ्यावर असायला हवा होतो, परंतु मला मात्र मिकी माऊस असायचे होते.'' आणि म्हणून पर्यावरणात हॅपनिंग्ज आकाराला आल्या.

जिम डाइनने आपल्या रचनांचे प्रदर्शन रुबेन गॅलरीत भरवले त्या वेळी उद्घाटन समारंभास तो रंगभूषेत उपस्थित होता. रेड ग्रूमची पहिली नाट्याशी संबंधित कृती १९५८ मध्ये प्रॉव्हिन्स टाऊनमधील सनगॅलरी येथे प्रेक्षकांसमोर चित्र रंगवण्याची होती. *फायर* नावाचे नाटक जाहीर झाल्यानंतर त्याची कृती जवळपास पंचवीस मिनिटे सुरूच राहिली. ब्रशच्या मुक्त फटकाऱ्यातील अंतिम कृतीत डोक्यावर शिरस्त्राण घातलेले अनेकजण आग विझवणारे होते.

ओल्डेनबर्गने वृत्तपत्रे आणि कार्डबोर्ड आणि चिकन वायर यांतून काही सुंदर वस्तू बनविल्या. कॅप्रोच्या बाबतीत जरा वेगळा विचार करावा लागतो. त्याच्या हॅपनिंगच्या वेळी त्याची उपस्थिती आवश्यक असे. याचे कारण तो ज्या वेळी तिथे नसायचा त्या वेळी त्याचे काम तो असतानासारखे होत नसे. रॉबर्ट व्हिटमन याच्या हॅपनिंग्जचे नेमके विरुद्ध आहे. त्याचे पर्यावरण त्याच्या गतीनुसार चाले आणि त्याच्या अनुभवाची व्याप्ती खूपच वाढवत असे.

प्रयोगप्रसंगी नेहमी अतिशय अप्रतिम परिसर अस्तित्वात आणणे हे व्हिटमनचे वैशिष्ट्य होय. त्याचे जे हॅपनिंग घडते ते काही वेळा सुर्रियल असते तर काही वेळा अत्यंत खाजगी. *अमेरिकन मून* व *अ फ्लॉवर* ही त्याची हॅपनिंग्ज गाजलेली आहेत. डाइनचे *द स्माइलिंग वर्कमन* हे हॅपनिंग तर आता दंतकथाच बनले आहे. ती अतिशय दुर्मिळ गोष्ट झाली. हा गुणगुणणारा माणूस रंगाने लिहितो, ''आय लव्ह माय वर्क, हेल्प मी'' आणि नंतर तो रंग पितो आणि स्वत:च्या डोक्यावर रंग ओततो आणि त्या रंगातून पुढे सरकतो. हे सारे अतिशय अद्भुत होते. आणि अमूर्त आविष्काराप्रमाणे तो अनुभव होता परंतु ते हॅपनिंग नव्हते. ते एक स्वतंत्र नाटक होते. त्यासाठी प्रॉपर्टीचा वापर करण्यात आला. असाच त्याच्या *द कार क्रॅश* या दुसऱ्या सुप्रसिद्ध हॅपनिंगमध्ये केला गेला. हे नाटक परिसराशी अजिबात संबंधित नव्हते. वेषभूषा आणि रंगचर्या परिसराप्रमाणेच चंदेरी व्हाइट रंगाची होती. डाइनची स्वत:ची रंगचर्या धातूसारखी होती आणि तो एखाद्या मोटारीसारखा दिसत होता. तो आणि इतर सादरकर्ते शर्यत करत होते, तोतरे बोलत होते, त्याच वेळी खडूसारखी गोरी एक सुंदर दिसणारी मुलगी जमिनीपर्यंत पोचणारा पांढराशुभ्र मॅचिंग गाऊन घालून एका स्टुलावर उभी होती. *द कार क्रॅश*नंतर त्याने हॅपनिंग करणे सोडून दिले.

18 हॅपनिंग इन 6 पार्ट्स या ॲलन कॅप्रोच्या प्रसिद्ध हॅपनिंगचा प्रयोग रुबेन गॅलरीत ज्या वेळी झाला

त्या वेळी प्रेक्षकांना एक कार्ड देण्यात आले. त्यावर एक ते तीन नंबर घातलेले होते आणि प्रेक्षकांना अशी सूचना दिली होती की त्यांनी मध्यांतरामध्ये तिकिटावर दर्शविल्याप्रमाणे एका खोलीतून दुसऱ्या खोलीत जावे. अशा प्रकारे प्रत्येकाला प्रत्येक जागी काय चालले आहे याची कल्पना आली. काही लोकांना तिन्ही खोल्यांसमोरील रिकाम्या मार्गावर जागा मिळाल्या होत्या त्यामुळे त्यांना तिन्ही खोल्यांमध्ये काय चालले आहे त्याचा अनुभव एकाच वेळी आला.

क्लाएस ओल्डेनबर्ग आणि जिम डाइन हे अनुक्रमे शिकागो आणि ओहायओ येथून काही वर्षांपूर्वी न्यूयॉर्कमध्ये आले आणि आपल्या प्रयोगांसाठी त्यांनी ज्युड्सन चर्चचा उपयोग केला. समाजाने आपल्याकडे येण्याची अपेक्षा ठेवण्याऐवजी चर्चने समाजात जावे अशी ज्युड्सन चर्चची समजूत होती. हे अचूकपणे व परिणामकारकपणे साधण्यासाठी जवळपासच्या भागात राहाणाऱ्या लोकांच्या ज्या समस्या आहेत त्यात स्वत:ला गुंतवून घेणे आवश्यक होते. या बाबतीत कलावंतांनी आपली कला प्रदर्शित करणे, लेखकांनी लेखन प्रकाशित करणे, गायकांनी गाणे, नर्तकांनी नृत्य करणे आणि नटांनी अभिनय करणे हे गरजेचे होते. त्यामुळे त्यांनी एक *एक्सोडस* नावाचे वाङ्मयीन मासिक काढले. याचेच नाव पुढे *ज्युड्सन रिव्ह्यू* झाले. तसेच 'ज्युड्सन पोएट्स थिएटर' व 'ज्युड्सन डान्स थिएटर' यांचीही स्थापना केली. त्यांचे गट होते आणि ते घरांचे प्रश्न, मद्यातिरेक, अमली पदार्थांच्या आहारी जाणे आणि अशाच प्रकारच्या इतर गोष्टींशी संबंधित कामे करीत.

स्नॅपशॉट्स फ्रॉम द सिटी हा ओल्डेनबर्गचा हॅपनिंगचा पहिला कार्यक्रम. त्याची मालिका त्याच्या दुकानासमोरच्या स्टुडिओत खालच्या पूर्व भागात १९६२ मध्ये सादर झाली. ओल्डेनबर्गच्या कामात अत्यंत एकाग्रता असे. त्याच्या लक्षपूर्वकतेमुळे एक विशिष्ट प्रकारची भावस्थिती दिसू लागे. *स्नॅपशॉट्स फ्रॉम द सिटी* यात त्याने रस्ते आणि एक वेडसर प्रकारचे कार्डबोर्डाचे नृत्य सादर केले. ते अत्यंत वेदनादायी दिसत होते. ते अतिशय घाणेरडे होते, केवळ प्रकाशाच्या कवडशांतून उजळून निघत असल्यामुळे त्या संपूर्ण क्रियेतील काही अवस्था तेवढ्या प्रेक्षक पाहू शकत होते. काही तरी अगदी साधे चालले होते. बदलत राहणारा आणि चमकत राहणारा प्रकाश होता. ते सगळे अगदी पायाभूत व वास्तववादी स्वरूपाचे होते याहून अधिक त्याविषयी काहीच म्हणता येणे शक्य नव्हते. ओल्डेनबर्गच्या बहुतेक हॅपनिंग्जबाबत असेच म्हणावे लागते. त्याविषयी काही बोलणे अशक्य असते, जे चालले आहे ते वर्णन करणेही अवघड असते. एका वेळी एक वा दोन प्रकारच्याच गोष्टी तो उपयोगात आणतो. उदा. *इंजून*मध्ये टोबॅको रस्ता आणि इंडियन यांच्या पारंपरिक प्रतिमा यांचा उपयोग त्याने केला आहे. पहिल्यांदा दोन मुली कपड्यांच्या एका ढिगावर झोपतात, एक माणूस बाजूने येतो आणि काहीशा सूचकपणे त्यांच्या मांड्यांवर चिठ्ठ्या चिकटवतो, नंतर नुसत्या कमरेवरच्या वस्त्रानिशी ओल्डेनबर्ग रंगमंचावर अवतरतो. मारले त्या माणसाला असे म्हणून पहिल्या मुलीच्या डोक्यावरचे केस कापतो, दुसरीला भिंतीपर्यंत नेतो तिचेही तसेच डोक्यावरचे केस कापतो आणि निघून जातो. हे बराच वेळ चालते. या काळात एखादी कथनाची ओळ आहे की नाही हे अस्पष्ट असते. त्याचा परिणाम म्हणून तो सर्व प्रयोग एखाद्या नृत्याच्या पर्यावरणासारखा वाटतो.

याच मालेतील दुसरे हॅपनिंग असेच विशिष्ट ओल्डेनबर्ग पद्धतीचे आहे. परंतु या सगळ्यांमागे ओल्डेनबर्गचे

उद्देश कोणते होते ते ठाऊक नाही. ओल्डेनबर्गच्या कृतींचा अर्थ लावणे/लागणे दुष्कर काम आहे. *फ्लक्सस* हे हॅपनिंग्जनंतर आणि नवदादा संप्रदायानंतर प्रकाशात आले. जॉर्ज मॅक्युनसच्या नेतृत्वाखाली बऱ्याच मोठ्या पल्ल्याच्या प्रायोगिक नाट्यकलेचे काम त्यातून घडले.

दुर्मिळ प्रसंगी हॅपनिंग हे पूर्णपणे उत्स्फूर्तरीत्या सादर केले जाऊ शकते. एकदा डिक हिगिन्स, लिल पिकार्ड, व्होस्टेल वोल्फ आणि फिल कॉर्नर यांच्या उपस्थितीत एका विदेशी व्यक्तीने हॅपनिंग पाहाण्याची इच्छा व्यक्त केली. त्याबरोबर काही क्षणांतच एका अप्रतिम हॅपनिंगचा प्रयोग केला गेला. हॅपनिंगमध्ये कोणीही सादरकर्ता असू शकतो. हॅपनिंग कोणीही करू शकतो. चित्रकार आणि इतर कलावंत, संगीतकारसुद्धा.

मेरिडिथ मॉंक (MEREDITH MONK) ही सराह लॉरेन्स कॉलेजची तरुण नृत्यांगना. तिने 'हार्डवेअर पोएट्स प्ले हाऊस' आणि न्यूयॉर्कमधले इतर गट यांच्याबरोबर कामे केली. डिक हिगिन्सच्या *सेलेशियल्स* या हॅपनिंगमध्ये १७ एप्रिल १९६५ रोजी तिने काम केले होते. हा प्रयोग सनीसाइड गार्डन बॉलरूम ॲण्ड एरिना या ठिकाणी झाला. हा अतिशय नावाजला गेला होता. ज्युड्सन डान्स थिएटरच्या अखेरच्या दिवसांत एक आधुनिक नृत्यांगना म्हणून ती काम करू लागली. तिने अनेक हॅपनिंग्जमध्ये कामे केली. १९६४ च्या मोसमात कॅफे औ गोबो येथे संध्याकाळी केलेल्या हॅपनिंगमुळे ती नावारूपाला आली. तिने पूर्णपणे अराजकाच्या दृष्टिकोणातून हॅपनिंग्जकडे पाहिले. स्वत:ला जखमी करून घेणे किंवा अतिशय महागडी यंत्रणा मोडूनतोडून टाकणे अशा गोष्टी यातूनच घडल्या. परंतु तिचे प्रयोग चुकवण्याजोगे नव्हते. हॅपनिंग्जच्या जगात 'मिस डेंजर' असा तिचा लौकिक होता.

१९५९-६० च्या सुमाराला पेक नाम जून (PAIK NAM JUNE) या कोरियन प्रायोगिक संगीत रचनाकाराने आपले काम सुरू केले. दीर्घकाळ त्याचे वास्तव्य जर्मनीत झाले. कृतीच्या भोवताली प्रेक्षक फिरते ठेवणे हे त्याच्या हॅपनिंगचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होय. *सिंफनी फॉर ट्वेंटी रूम्स* आणि *ओमनी बस म्युझिक नंबर वन* या त्याच्या हॅपनिंग्जमध्ये ध्वनी जागच्या जागी असतात आणि प्रेक्षक त्यांना जाऊन भेटतात. असाच प्रकार ला मॉण्टे युंग याच्याही बाबतीत घडतो. १९६१ मध्ये त्याने *सिंपल* हा शेवटचा प्रयोग केला. यात तो डोकावतो, स्वत:ला शेव्हिंग क्रिम फासून घेतो. प्राचीन नॉर्वेजियन फोनो वाजवतो, आणि जुन्या पत्र्याच्या पाण्याच्या टबात स्वत:वर पाणी ओतून घेतो. *सोलो फॉर व्हायोलिन* नावाचा एक प्रयोगही त्याने केला. त्यात व्हायोलिन हळूहळू त्याच्या डोक्याच्या वर उचलले जाते आणि ते अचानक टेबलावर आपटले जाते व मोडते. १९६२ मध्ये त्याने *बॅगटेलर्स अमेरिकन्स* हा प्रयोग केला. त्यात त्याने अमेरिकन वागण्याचा प्रयोग केला. प्रभावी नसणारे, स्फूर्ती न देणारे, मनोरंजन न करणारे आणि कदाचित अतिशय कंटाळवाणे असे ब्रेश्ट, यंग, पॅटर्सन आणि डिक हिगिन्स यांच्याशी नाते सांगणारे सादरीकरण त्याने केले.

वोसलचे काम हे कोलाज प्रक्रियेविरुद्धचे होते. त्यात फाडून काढणे किंवा पुसून टाकणे असा प्रकार होता. त्यातून मरणाची व कायाकल्पाची सूचना द्यायची होती. कॉन्सन्ट्रेशन कॅम्पमध्ये, हुकुमशाही राजवटीमध्ये जो अनुभवाला येतो असा दहशतीचा, एकाधिकारशाहीचा, वंचिततेचा व आश्चर्यकारकतेचा अनुभव वोसेलच्या हॅपनिंग्जमध्ये येतो. या हॅपनिंग्जचा विचार एखादा सामाजिक दृष्टीने करील, तर एखादा राजकीय. व्होस्टेलच्या

हॅपनिंग्जच्या विश्वात अशी मोठी महत्ता भरलेली आहे. अमेरिकेत राहून राजकीय स्वरूपाची विधाने करणे सोपे आहे. व्होस्टेलने ज्या काळात हॅपनिंग्ज सादर केली त्या काळात जर्मनीत संबंधितांना केव्हाही अटक होण्याची भीती होती. त्यामुळेच अशा वातावरणात व्होस्टेलने दाखवलेले धैर्य महत्त्वाचे आहे.

अमेरिकन हॅपनिंग्जच्या तुलनेने हिंस्रता हा युरोपियन हॅपनिंग्जमधला एक घटक होता. अमेरिकन हॅपनिंग्जमध्ये एक प्रकारची मृदुता, संपूर्ण शांतता व संगीतमयता होती. काही युरोपियन हॅपनिंग्जच्या सादरीकरणात संभोगदृश्ये किंवा नग्नता हेही बऱ्याच सादरीकरणांचे एक अंग होते.

हॅपनिंग्जमुळे अनेकदा पाहाणाऱ्यांच्या मनांत आनंदाच्या वा आश्चर्याच्या भावना उत्पन्न होत. काही हॅपनिंग्ज तर प्रेक्षकांना प्रयोगात सहभागी होण्यासाठीही उद्युक्त करीत. अनेकदा हॅपनिंग्ज ही भावकाव्यात्म स्वरूपाची असत. परंतु त्यासाठी जो हॅपनिंगमध्ये आपल्या कौशल्याची भर घालील असा सादरकर्ता असणे आवश्यक असे. ॲलन कॅप्रोच्या हॅपनिंगमध्ये विशेषत: तत्त्वज्ञानात्मक स्वरूपाची नस आढळते. त्याचप्रमाणे त्यांत गांभीर्यातून उत्पन्न होणारे कारुण्यही झिरपत राहाते.

हॅपनिंग्ज या नाट्यरूपाची संदिग्धता, गूढता व विस्मयचकितता थोड्याफार प्रमाणात जाणवेल इतपत विवेचन झाल्यानंतर हॅपनिंग्जची फलश्रुती सांगता येईल.

रंगमंचाचे पुनर्परीक्षण करावे यासाठी हॅपनिंग्ज रंगभूमीकर्त्यांना, रंगकर्मींना आव्हान देतात. रंगमंच हवाच का? केंद्र (फोकस) कोणते असावे? रंगमंचाचे व प्रेक्षकांचे नाते काय असावे? प्रेक्षक तरी असावेत का? असे प्रश्नोपप्रश्न हॅपनिंग्जमुळे उत्पन्न होतात. या बाबतीत 'सॅनफ्रान्सिस्को नटांची कार्यशाळा' आणि 'द लिव्हिंग थिएटर' या दोन रंगभूमींनी हॅपनिंग्जना माणसे आणि सोयी पुरवून साहाय्य केले. त्यामुळे जी मंडळी हॅपनिंग्जचे प्रयत्न करत होती त्यांची सोय होत होती. हे दोन रंगमंच हा काही अपघात नव्हता, त्या १९६० च्या दशकातील अत्यंत साहसी आणि निर्मितिशील रंगभूमी होत्या. हॅपनिंग्जमुळे समकालीन सामाजिक-राजकीय अपप्रवृत्तींविषयीचा अप्रत्यक्ष निषेध व्यक्त केला. जनमानसातला असंतोष सूचित करण्याचे कार्यही हॅपनिंग्जमार्फत घडत राहिले. नाट्यविकासाची एक दिशा म्हणूनही हॅपनिंग्जकडे पाहाता येते. त्यांनी पेंटिंगचा फार मोठ्या प्रमाणावर उपयोग केला. शब्द शब्द आणि शब्द हे नाटकाला आलेले रूप घालविण्याच्या दृष्टीने चित्रकलेने फार मोठे साहाय्य केले. व्यक्तिमनातील वैषयिकतेवरची दडपणे दूर करण्याच्या दृष्टीनेही हॅपनिंग्जने बरीच मजल मारली. रंगभूमीवरील रचनेचे एक रूप १९५० च्या अखेरीस सुरू झाले. त्याने सर्व प्रकारचे कथनपर तर्कशास्त्र आणि रंगमंचावरील सर्व फॉर्म्स प्रयोगाच्या पर्यावरणाच्या संदर्भात पूर्ण क्षमतेने वापरले. तसेच भावकाव्यात्म सादरीकरणाचे घटक एका विशिष्ट साच्यात वापरले आणि त्याद्वारे संगीत, साहित्य व दृश्यकला यांचे एकंदरीत संश्लेषण साधले.

❖ ❖

सॅटिर प्ले : सॅटिर नाट्य (Satyr Play)

Satyr Play : Generically the ancestor of farce, the ancient Greek satyr play was a licentious, anarchic parody of myth, legend, historical personages and even of the tragedies they followed in the dramatic festivals of Athens. Only one complete satyr play has survived, Euripides' *Cyclops*, and most of Sophocles' *Trackers*.

Satyrs, who were the companions of Dionysus, led by the drunken Silenus, possibly share the trickster archetype : they were half human, pleasure loving creatures of gross appetites and amoral drives. (*R. Kerry White*)

Satyr play : A short comic or satiric play that followed each set of three tragedies at the City Dionysia in Greece. Its chorus was composed of satyrs (half-man, half-goat creatures), and its story usually poked fun at some Greek myth. (*The Essential Theatre*, p. 440)

Satyr Play : In the ancient Greek theatre of the fifth century BC, an obscene farcical play that burlesqued tragedy. Aristotle claimed, perhaps incorrectly, that Greek tragedy was directly derived from the satyr-play. A dramastist presenting his three tragedies at the DIONYSIA contest was required to add a satyr play as an afterpiece : it was usually related to the tragedies in theme, making ribald comments on the Gods and legendary heroes. These pieces were characterized by swift action, vigorous dancing and indecent speech and gestures. The form was named after its CHORUS of satyrs companions of dionysus later depicted by the Romans as half-goat, half-man. The satyr was supposedly created by Pratinus of Philius at sometime between 534 and 500 BC. (*The Methuen Drama Dictionary of The Theatre*)

सॅटिर हे डायनायसस या देवतेचे सेवक होत. जंगलात व डोंगरदऱ्यात राहणारे हे आडदांड प्राणी मुख्यत्वे मानवी परंतु पशूच्या एखाद्या अंगाने युक्त रूपात अस्तित्वात होते. उदा. घोड्याची शेपटी वा मेंढीचे पाय. परंतु ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकापर्यंत ते मेंढीच्या रूपात आढळत नाहीत. विषयसुखात रमलेले व चैनीत मौजमजेत रंगलेले असणे हा त्यांचा प्रकृतिधर्म होता. या अर्धमानवी, सुखलोलुप प्राण्यांची भूक अनिवार असे आणि ते अनैतिक मार्गाने वागणारे म्हणून ओळखले जात. सॅटिर्स हे डायनायाससचे जोडीदार असून ते झिंगलेल्या सिलेनसच्या नेतृत्वाखाली वावरत असत. ते संभाव्यत: 'ट्रिक्स्टर'च्या (Trickster चा) आदिबंधाशी संबंधित असत.

अथेन्समधील नाट्योत्सवांत तीन शोकांतिकांनी युक्त अशा प्रत्येक त्रिनाट्यानंतर अर्धसुखान्त असे सॅटिरनाट्य सादर केले जाई. जो त्रिनाट्याचा लेखक असेल तोच या सॅटिरनाटकाचा कर्ता असे. या नाटकातील वृंद सॅटिरांचा असून घोड्यांच्या शेपट्या व कान लावून सिलेनस या वृंदाचे नेतृत्व करी. अशा प्रकारच्या

सॅटिरनाट्यात शोकांतिकेचे उगमस्थान असावे, असा एक विश्वासपूर्ण उल्लेख ॲरिस्टॉटलने काव्यशास्त्रात केला आहे. अन्य काही अभ्यासकांना सॅटिरनाट्य ही शोकांतिकेच्या उदयानंतरची निर्मिती असावी असे वाटते. युरिपिडीजचे *सायक्लॉप्स* हे संपूर्ण सॅटिरनाट्याचे एकमेव उपलब्ध उदाहरण म्हणता येते. ईस्किलसच्या *डिक्टिल्सी* (Dictyulci : drawers of nets) आणि सॉफक्लीझच्या *इच्नुती* (Ichneutae : trackers) या नाटकांचे भूजपात्रांवरील काही खंड मिळाले आहेत. त्रिनाट्याशी सुसंगत अशा एखाद्या पौराणिक प्रसंगाचे विडंबन असा सॅटिरनाटकाचा विषय असे आणि काही प्रमाणात अश्लील भाषा व असभ्य हावभाव यांच्याद्वारे हे नाटक अस्तित्वात येई. फ्लिअस येथील प्राटिनसने ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकात अथेन्समध्ये सॅटिरनाट्यास एक वाङ्मयप्रकार म्हणून स्थान प्राप्त करून दिले. त्याने स्वत: बत्तीस सॅटिर नाटके लिहिली असे सांगतात. सॅटिर नाट्यलेखन रोमन कालखंडातही चालू होते. हॉरेसने *आर्स पोएटिका* (Ars Poetica) या आपल्या ग्रंथात सॅटिर नाट्यरचनेचे नियम सांगितले आहेत.

सॅटिरनाट्य हे प्रहसनाचे पूर्वज होय. प्राचीन ग्रीक सॅटिरनाट्य हे अनिर्बंध, अराजकाच्या स्वरूपाचे मिथक, रूपककथा, ऐतिहासिक व्यक्ती आणि शोकांतिकेतील व्यक्ती यांचे विडंबन असते. हे अथेन्समधील नाट्यमहोत्सवाच्या नंतर सादर होई. युरिपिडीजचे *सायक्लॉप्स* हे एकमेव सॅटिरनाट्य उपलब्ध आहे. त्याशिवाय सॉफक्लीजची काही 'ट्रॅकर्स'(Trackers) मिळाली आहेत.

❖ ❖

डिथिरँब (Dithyramb)

Dithyramb : Originally a lyrical song of praise for Dionysus performed and danced by the chorus under the leadership of the coryphaeus, the dithyramb evolved into a dialogue, for example with SIOMONIDE OF CEOS and, according to Aristotle, led to the tragedy. (*Dictionary of the Theatre*)

मूलत: डायनायससच्या उपासनेशी संबंधित असे ग्रीक समूहगीत. या समूहगीतास वाङ्मयप्रकाराचे विकसित रूप प्राप्त करून देण्याचे काम कॉरिंथच्या अरायनने ख्रिस्तपूर्व सातव्या शतकाच्या अखेरच्या चतुर्थात पार पाडले. डिथिरँबची प्रारंभिक वाढ डॉरियन प्रदेशात झाली, पुढे हा काव्यप्रकार अथेन्समध्ये प्रविष्ट झाला व प्रतिष्ठितही झाला. कॉरिंथहून डिथिरँब अथेन्सला आणण्याची कामगिरी लेससने बजावली. ख्रिस्तपूर्व ५०९ मध्ये डायनायससच्या उत्सवात डिथिरँबच्या स्पर्धा सरू झाल्या. सिमोनाइड्ज, पिंडार व बॅकिलाइज या सर्वांनी डिथिरँबची रचना केली. डिथिरँब म्हणणारा वृंद मुखवटे घालत नसे, केवळ नाचत असे व वर्तुळाकार फिरत गात असे. या कवितेत निवेदनपर भाग बऱ्याच प्रमाणात असे आणि डायनायससशी संबंधित असाच डिथिरँबचा आशय-विषय असे, असेही म्हणता येत नाही.

❖ ❖

अपोलो (Apollo)

हा देव म्हणजे झ्यूस व लेटो यांचा मुलगा, आर्टिमीजचा जुळा भाऊ. सर्व देवांत सर्वार्थाने ग्रीक असणारा देव. तरुण असूनही प्रगल्भ पुरुषी सौंदर्य व सर्वोच्च नीतिमत्ता यांचा संगम असणारा देव. सांस्कृतिक आदर्शाचे- सौंदर्य, गुणवत्ता, शारीर क्षमता इ.-सारे वैभव ग्रीकांना प्रदान करणारा देव. प्रकाशदेवता म्हणूनही मान्यता लाभलेला देव. ग्रीकांची सूर्यदेवताच मानला जातो. याशिवाय औषधे, संगीत, धनुर्विद्या, विशुद्धीकरण, भविष्यकथन इत्यादींचाही देव. रोगराई बरा करणारा देव म्हणून प्रसिद्धी. अपोलोचे मूळ कोणते, हे अनिश्चित आहे. बहुधा उत्तर ग्रीस किंवा आशिया येथून तो आला असावा असा तर्क आहे. होमरचे 'इलियड' त्याचा संबंध लायसियाशी जोडते. ख्रिस्तपूर्व ८०० पूर्वी डेल्फी येथे त्याची उपासना होत नसे. परंतु पुढे मात्र साऱ्या ग्रीसभर त्याची कीर्ती पसरली, सर्वत्र त्याची उपासना सुरू झाली, सर्वांकडून त्याला भक्ती, आदर व श्रद्धा यांचा लाभ झाला. सर्व देवांतील सर्वोच्च स्थान त्याला प्राप्त झाले. आपल्या अधिकारामुळे अपोलो प्रसंगी झ्यूसचा प्रवक्ता व देवदूत म्हणूनही वागताना आढळतो. डेल्फी येथे असणारे आणि त्याच्या जन्मस्थानी म्हणजे डेलॉस येथे असणारे, अशी त्याची उपासनाकेंद्रे अतिशय प्रसिद्ध होती. याच अपोलोच्या संप्रदायाशी संघर्ष करीत डायनायससच्या संप्रदायाला आपला मार्ग काढावा लागला. फेड्रिक नीत्शे याच्या मते अपोलोमधील घटक - शांतपणा, बुद्धिप्राधान्य व विवेक आणि डायनायससमधील घटक - क्रौर्य, उन्माद, झपाटलेपण यांच्या मीलनातून शोकांतिका उदय पावली.

❖ ❖

डायनायसस (Dionysus)

शोकांतिकेच्या उदयाचा मागोवा घेताना डायनायसस या देवतेची भेट अटळच आहे. ग्रीक पुराणात डायनायसस ग्रीकांचा सर्वोच्च देव झ्यूस (ZEUS) आणि सिमिली (SEMELE) यांचा पुत्र म्हणून ओळखला जातो. झ्यूसचे सिमिलीवर प्रेम होते. सिमिली झ्यूसपासून गर्भवती राहिली. झ्यूसची पत्नी हेरा (HERA) हिला सिमिलीचा मत्सर वाटत होता. झ्यूसच्या ठायी विलक्षण दाहक सामर्थ्य होते. त्या दाहक सामर्थ्याची हेराला कल्पना होती. मत्सराने पेटलेल्या हेराने गर्भवती सिमिलीस झ्यूसला देव म्हणून त्याच्या ठायी असणाऱ्या सर्वसामर्थ्यानिशी भेटण्यास उद्युक्त केले. त्याप्रमाणे झ्यूस व सिमिली यांची भेट झाली आणि त्याच्या ठिकाणी असणाऱ्या विद्युतशक्तीमुळे सिमिलीचे भस्म झाले. ती जरी भस्मसात झाली तरी तिच्या ठायी राहिलेला गर्भ झ्यूसने वाचवला आणि तो आपल्या मांडीमध्ये ठेवून दिला. यथाकाल त्याचा जन्म झाला. जन्मल्यानंतर त्या बालकाला सिमिलीची बहीण इनो हिच्याकडे देण्यात आले. परंतु सुडाने पेटलेल्या हेराने इनो (INO) व तिचा पती अथॅमस (ATHAMAS) यांना वेडे केले. त्यानंतर डायनायससला न्यासा पर्वतावरील अप्सरांच्या हवाली करण्यात आले. पुढे डायनायसस जेव्हा मोठा झाला, तेव्हा त्याचे दैवी सामर्थ्य नाकारणाऱ्यांनी त्याचा अतोनात छळ केला. परंतु डायनायससने त्या सर्वांवर मात केली. आशिया खंडात खूप दूरपर्यंत त्याने स्वाऱ्या केल्या. थीब्जचा राजा पेन्थुअस (PENTHEUS) याने त्याचा सर्वाधिक छळ केला. अरगॉसचा (ARGOS/ ARGUS) राजा प्रॉइट्स याच्या मुलींनीही त्याला छळले, पण पुढे त्यांना वेड लागले.

स्वारीवर असताना डायनायससोबत सॅटिर्स, सिलेनी, मीनाड्ज, बसारिड्ज अशा स्त्रीपुरुष उपासकांचा मेळावा असे. ही मंडळी त्याच्याभोवती अंगात आल्यासारखी उन्मादाने नाचत, प्राण्यांचे तुकडेतुकडे करत. त्यांना बॅकस या देवतेवरून सर्वसामान्यपणे बॅकी म्हणून ओळखत. होमरच्या स्तोत्रानुसार टिऱ्हेनियन चाच्यांनी डायनायससला पकडून जखडून ठेवले होते. परंतु त्याची बंधने आपोआप गळून पडली, डोलकाठीभोवती द्राक्षलता वाढली आणि कैद्याचे रूपांतर सिंहात झाले. हे पाहून चाच्यांनी घाबरून जाऊन समुद्रात उड्या घेतल्या, आणि त्यांचे रूपांतर डॉल्फिन्समध्ये झाले. डायनायससविषयी अशा अनेक दंतकथा सांगितल्या गेल्या आहेत.

डायनायसस ही बहुधा मूळची थ्रेशियन देवता असावी. होरमने डायनायससला फारसे महत्त्व दिले नाही. त्याचा समावेश तो ऑलिंपियन देवतांमध्ये करीत नही. परंतु पुढील काळात वनस्पतींची अधिष्ठात्री देवता, मृत्यूनंतर पुन्हा जन्माला येणारी, यमयातना सहन करणारी, इतरांच्या यातना दूर करणारी, मद्यदेवता आणि संगीत व काव्य यांची स्फूर्तिदात्री देवता म्हणून डायनायसस दृष्टोत्पत्तीस येतो. त्यामुळेच डिथिरँब, शोकांतिका व सुखांतिका यांच्याशी त्याचा संबंध जोडला जातो. डायनायससमुळेच ग्रीक धर्मात परमानंदाचे व अध्यात्म-गूढवादाचे घटक समाविष्ट झाले. हे घटक डायनायससच्या संप्रदायात विशेषत्वाने आढळतात. कामुक मुद्रा असलेला, विशाल केशसंभारयुक्त, हातात द्राक्षे वा मद्यचषक घेऊन किंवा आयव्ही वा द्राक्षलतेची छडी घेऊन पहुडलेला, अशा स्वरूपात डायनायसस नेहमी दाखवला गेला आहे. ग्रीक त्याचे इजिप्शियन देवता ऑसिरिसशी आणि रोमन त्याचे मद्यदेवहता लिबर वा बॅकस यांच्याशी साम्य कल्पितात. डायनायससला मेंढ्या (गोट्स) बळी दिल्या जात याचे कारण, या मेंढ्या-बकऱ्या द्राक्षलतांचे कोवळे कोंभ खाऊन द्राक्षलतांचा विद्ध्वंस करीत, आणि डायनायसस हा तर द्राक्षलतांचा देव, असे असावे.

डायनायससच्या व्यक्तित्वातील व संप्रदायातील चुंबकीय शक्ती फार मोठी आहे, असा अभिप्राय जिराल्ड एल्सने व्यक्त केला आहे. वीरसंप्रदाय व शोकगीते-विलाप यांचे जे पुरस्कर्ते आहेत त्यांनाही शोकान्तिकेचा कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे डायनायससशी संबंध जोडावा, असे वाटत राहिलेले दिसते. नीत्शेने आपल्या 'बर्थ ऑफ ट्रॅजिडी'त डायनायससचे अनेकरूपधारी, अष्टपैलू, अनेक भिन्नभिन्न घटकांनी युक्त तरीही एकात्म, असे प्राणतत्त्व सर्वसामर्थ्यानिशी पकडून मूर्त केले आहे. ते कसे आहे? ते मोहक, परमानंददायी, अतार्किक, आत्मविरोधी, उग्र, कोणत्याच व्यवस्थेच्या चौकटीत न बसणारे, आनंददायी तरीही भिवविणारे, नित्य बदलत जाणारे तरी स्व-स्वरूप राहणारे असे आहे.

अपोलो व डायनायसस यांच्यातून अपोलोनियन व डायनायसिॲक अशा दोन भिन्न प्रवृत्ती निष्पन्न झाल्या आहेत. त्या परस्परविरोधी आहेत. त्यांचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे वर्णन केले गेले आहे.

> In *The Birth of Tragedy* (1872), NIETZSCHE identifies two opposing tendencies in Greek art that he extrapolates into antithetical principles governing all art.
>
> The Apollonian represents moderation and harmony, knowledge of self and one's limits. The image of the sculptor giving form to matter, representing the real and absorbed in the contemplation of image and dream is the archetype of Apollonian art, a form that is subject to the limits of dream and the principle of individualization. Doric architecture, rhythmical music, the naive poetry of HOMER and the painting of RAPHAEL are some examples.
>
> The Dionysiac does not represent the barbaric anarchy of pagan feasts and orgies. Its is dedicated to inebriation, to the uncontrolled forces unleashed in men in spring, to nature and the individual reconciled. It is the art of a kind of music lacking articulate form that strikes terror in the hearer and the performer. Instead of a structured form, it presents only primitive suffering and resonance. Man experiences himself as a god, rejecting all barriers and upsetting traditional values, "man is no longer an artist but a work of art" (NIETZSCHE, 1967, 25)
>
> The Apollonian and the Dionysiac, depsite - or perhaps because of - their opposite natures, could not exist without each other. They complement each other in creative work, giving rise to Greek art and, more generally, to the history of art. This polarity does not coincide exactly with the traditional oppositions such as classicism/Romanticism, technique/inspiration, pure form/overflowing content, closed form/open form. However, it does take up and restructure certain contradictory characteristics of Western art of which theatre is but one example. (*Dictionary of the Theatre*)

❖ ❖

उपसंहार

एखादी साहित्यकृती वा नाटक यांना जोडलेले समारोपाच्या स्वरूपाचे लेखन म्हणजे उपसंहार होय. बेन जॉन्सन या नाटककाराने उपसंहाराचा सातत्याने उपयोग केला. *मिडसमर नाइट्स ड्रीम* या शेक्सपीअरच्या नाटकात उपसंहारात्मक काव्य आलेले आहे. इ. स. १८५७ ते १८६७ या कालखंडात महाविद्यालयातून शिक्षण घेऊन बाहेर पडणाऱ्या नवसुशिक्षितांनी इंग्रजी व संस्कृत नाटकांचे जे प्रयोग रंगभूमीवर केले त्यात उपोद्घात आणि उपसंहार यांचा उपयोग केला होता. *सौभद्र*, *शापसंभ्रम* व *विक्रमोर्वशीय* या नाटकांत आपल्याला स्पष्ट उपसंहार आढळतो. उपसंहारात गुणदोषदिग्दर्शन व निष्कर्षात्मक विवेचन आढळते. संस्कृत-मराठी नाट्यपरंपरेत भरतवाक्याला एक पर्याय या दृष्टीने उपसंहार योजला जातो.

❖ ❖

नाटक : सहभागाची किमया

Theater is a remarkable convergence of human and artistic endeavors. Many elements must come together to produce a theater event: the writing of a play and the planning of a production, which may take weeks, months, or even years; the rehearsal period; the designing and building of scenery and costumes; the technical coordination of light changes, scene shifts, and performers' activities; the adjustments made as a result of responses to previews. All these contribute to the moment when an audience sees the actual performance.

The excitement which comes to a group of performers working together or to a crew working backstage on scenery or lights is difficult to describe adequately, as with any human endeavor in which a group has trained for weeks or months before having its moment of triumph. Any group working for a common purpose-to win an election or an athletic contest, to make a scientific breakthrough, to organize a neighborhood to make it better - has the same sense of group achievement. Each member knows that he or she could not have accomplished the task alone.

A theater event passes through many hands, and the contribution of each person is essential to its success. (pp. 431-432)

A Theater presentation can be compared to a mosaic consisting of many brightly colored pieces of stone that fit together to form a complete picture. The playwright puts the words and ideas together; the performers bring them to life; the director puts the artistic elements together; the producer or manager coordinates the business side of a production. The separate pieces in the mosaic must become parts of an artistic whole, providing a complete theater experience. (*The Theater Experience*)

नाटक कोणाचे? नाटककाराचे? दिग्दर्शकाचे? नटाचे? निर्मात्याचे? काही वर्षांपूर्वी असे प्रश्न पडत नसत. नाटक म्हटले की कालिदासाचे, भवभूतीचे, सॉफक्लीझचे, शेक्सपिअरचे, शॉचे, इब्सेनचे, किर्लोस्करांचे, खाडिलकरांचे, गडकऱ्यांचे, शिरवाडकरांचे, हे गृहीत असे. नाटककाराच्या नावाइतके महत्त्व अन्य कोणालाच नसे. नाटककार अनेकदा विशिष्ट नटाला डोळ्यांपुढे ठेवून नाटके लिहीत. त्यामुळे गणपतराव जोशी, बालगंधर्व, नानासाहेब फाटक, श्रीराम लागू या नावांशीही नाटक निगडीत असे. नाटकाचा विचार मुख्यत्वे संहितेच्या अनुषंगाने आणि वाङ्मयीन विश्लेषणाच्या अनुरोधाने होत असे. प्रयोगाचा विचार झालाच तर सामान्यपणे नटाच्या अभिनयाचे कौतुक एवढ्यापुरताच तो मर्यादित राही. या प्रकाराला अगदी अपवाद नव्हते असे नाही, परंतु नाटकाच्या घडणीची सर्व अंगे एकसमयावच्छेदेकरून विचारात घेऊन समग्र चिकित्सा झाली आहे अशी उदाहरणे दुर्मीळ. आपल्याकडेच नाही तर, पाश्चात्त्यांकडेदेखील फारशी नव्हती. आशयनिष्ठ समीक्षेने पाश्चात्त्य

नाट्यसमीक्षेत दीर्घकाळ आपले प्रभुत्व गाजविले. या परिस्थितीत बदल होऊ लागला तो नाटकाला व विशेषत: रंगभूमीला विद्यापीठीय अभ्यासक्रमांत स्थान मिळू लागल्यापासून.

विल्सन नाइट (WILSON G. KNIGHT) या सुप्रसिद्ध नाट्यमीमांसकाच्या नेतृत्वाखाली लीड्स विद्यापीठात नाट्याभ्यासासाठी स्वतंत्र विभाग कार्यरत झाल्यानंतर इंग्लंड, अमेरिका, फ्रान्स, जर्मनी इत्यादी देशांतही वेगवेगळ्या विद्यापीठांत रंगभूमीच्या शैक्षणिक अभ्यासक्रमांची आखणी व अंमलबजावणी सुरू झाली. भारतातही 'नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा', 'नॅशनल स्कूल ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स' यांसारख्या संस्था स्थापन झाल्या. आणि कालांतराने वेगवेगळ्या विद्यापीठांतही पदवीचे व पदव्युत्तर अभ्यासक्रम सुरू झाले. महाराष्ट्रापुरते बोलायचे तर नागपूर, औरंगाबाद, पुणे, मुंबई या विद्यापीठांत नाट्याभ्यासाची स्वतंत्र व्यवस्था अस्तित्वात आली. नाटकाचा व रंगभूमीचा प्रयोगकेंद्री अभ्यास जसजसा वाढीला लागला तसतसा नाटकाकडे पाहाण्याच्या दृष्टिकोणातही बदल झाला आणि त्याचे फलित म्हणजे नाटकाकडे समावेशक भूमिकेतून पाहिले जाऊ लागले. नाटककार, निर्माता, दिग्दर्शक, नटसंच, नेपथ्यकार, वेशभूषाकार, प्रकाशयोजनाकार, ध्वनियोजक, रंगमंचव्यवस्थापक इत्यादी सर्वांच्या सहभागातून नाट्यमंदिरातील वा नाट्यमंदिराबाहेरील रंगमंचावर नाटकाला अस्तित्व लाभते. प्रेक्षक हा या सगळ्यांच्या प्रयत्नाला प्रतिसाद देणारा सर्वात महत्त्वाचा घटक. नाटकाच्या अस्तित्वाला अर्थ देणारा. या सर्वांचा सहभाग असेल तर नाटकाची किमया घडते.

नाटक लेखकाच्या अंत:करणातून स्फुरते. त्याच्या प्रतिभेने शब्दांच्या पातळीवरची अ-पूर्व अशी सृष्टी अवतीर्ण होते. परंतु केवळ शब्दांच्या माध्यमातून साकार होणारी संहिता हे नाटकाचे संपूर्ण रूप नसते. नाट्यरूप मूर्त होण्यासाठी ते रंगमंचावर अवतरावे लागते. या प्रक्रियेत नाटकाशी व रंगमंचाशी संबंधित अन्य घटकांचा सहभाग महत्त्वाचा ठरतो. सहभागाचा हा दुसरा पदर इतर सहकारी कलाकारांचा असतो. ते नाटक मूर्त करीत असतात. ते नाटकाचा अन्वयार्थ लावतात, नाटक वाढवतात, निर्मितीला आणखी खतपाणी घालून जोपासतात व रंगमंचावर नाटक साकार करतात. या दृष्टीने नाटक चित्रपटाहून अगदी वेगळे असते. काय ठेवायचे, कुठे कात्री लावायची ते दिग्दर्शकाच्या हाती असते. नाटकात मात्र शेवटपर्यंत सर्व सहभागी असतात. नाटकाची संहिता वाचून सगळ्यांनी एकत्र बसून हे ठरवायला लागते की, या नाटकातून आपल्याला कुठली कहाणी सांगायचीय, आणि सर्वांनी तीच सांगावी लागते. प्रत्येकाचा सूर वेगळा असून चालत नाही. नाहीतर नाट्यप्रयोग बेसूर होऊ शकतो. माझ्या संहितेत एका अक्षराचाही बदल मी खपवून घेणार नाही असा आपला हट्ट नाटककाराने चालवून नाटक घडत नाही. नाटकाद्वारे इतरांनाही काही सांगायचे असते, ते दुसरेही तज्ज्ञच असतात याचे भान विसरून नाटककाराला चालणार नाही. आपल्याप्रमाणेच रंगमंचावर नाटक घडविणारी जी माणसेही असतात, त्यांनाही आपल्याप्रमाणेच बुद्धी व कल्पनाशक्ती असते, त्यांनाही काही अर्थपूर्ण असे सुचत असते आणि त्यांनी काही सुचवले तर ते निरर्थक व मूर्खपणाचे नसते हे लेखकाने ध्यानात ठेवावे लागते.

नाटक लिहायचे म्हणजे नाटककाराने स्वत:च्या व्यक्तिमत्त्वाला, स्वत:ला बाजूला ठेवायचे आणि नाटकातील व्यक्तिरेखांना स्वत:ची जागा घेऊ द्यायची. नाटककाराने आपले आत्मभान बाजूला ठेवायचे आणि आपणच पात्रे व्हायचे. आपला सगळा अहंभाव, आपला सगळा दिमाख, नखरा बाजूला ठेवायचा. आपल्याला

नाटकाची निर्मिती करावयाची आहे या एकाच भावनेने लिहायचे. नाटकातील पात्रांच्या भावना, त्यांचे विचार, त्यांची प्रकृती, नाट्यात्म परिस्थिती, यांनुसार लेखन घडू द्यायचे.

नाटककाराने एकदा संहिता दिली म्हणजे सहभागाला सुरुवात होते. रंगमंचावर नाटक उभे राहावे यासाठी निर्माते पैसे घालत असतात. त्यांचा पैसा नसेल तर नाटककाराने कितीही उत्तम संहिता लिहिली तरी तिला दृश्यरूप कसे प्राप्त होणार? नवनिर्मिती आणि व्यवसाय, प्रयोग आणि धंदा यांचा मेळ कसा बसेल, बसेल की नाही याची निर्मात्यांना विवंचना असते. या व्यवसायातील त्यांचा जो काही पूर्वानुभव असतो त्यावर त्यांचे आडाखे बांधणे चाललेले असते. त्यामुळे नाटकाच्या उभारणीत त्यांचा वाटा एकीकडे पायाभूत असतो, तर दुसरीकडे त्यांची भूमिका सल्लागाराची असते. त्यांचा सहभाग सल्लागाराचा असतो. एकेकाळी नाटकाच्या व्यवसायाला 'कॉंबिनेशन बिझनेस' असे म्हटले जायचे. सगळ्यांनी मिळूनच व्यावसायिक यशाला हातभार लावायचा असतो. कारण यश ही कोणा एकाची मिरासदारी नसते, यशाचे गणित सगळे अवयव नीट पडले तरच सुटते. आणि यासाठी सहभागामध्ये शिस्तीची आवश्यकता असते, सहभाग म्हणजे शिस्त.

नाटक ही केवळ निर्माता आणि लेखक यांची जबाबदारी, असे नाटकाचे व रंगभूमीचे स्वरूप राहिलेले नाही. नाटकाच्या यशापयशात दिग्दर्शकाची भूमिका महत्त्वाची असते. प्रत्येक नाटकाला नेता लागतो. तो नाटकाचे तारू समुद्रातून/वादळातून तारून नेऊ शकतो. विशेषत: सहभागी होण्यासाठी प्रत्येक व्यक्तीचे गुण हेरून त्या गुणांचा नाटकाच्या यशस्वी प्रयोगाच्या दृष्टीने उपयोग करणे ही गोष्ट अत्यंत महत्त्वाची असते. कोणत्याही दोन गुणी व्यक्तींचेही प्रामाणिक मतभेद असू शकतात, त्यांच्यात वाद उत्पन्न होऊ शकतात. त्यात वाईट असे काही नसते. असे वाद, असे मतभेद सकारात्मक दिशेला वळवून नाटक योग्य प्रकारे मार्गी लावण्याचे काम दिग्दर्शकाला करायचे असते. किंबहुना दिग्दर्शकाने आपल्या वागण्याने असे वातावरण उत्पन्न करायचे असते की, जेणेकरून प्रत्येकाला आपापले काम करायला उत्साह वाटेल आणि सहभागाची प्रक्रिया सुकर होईल. सहभागातल्या आनंददायी अनुभवाचाच तो एक भाग असतो. काही दिग्दर्शक अधिकारशाही वृत्तीने दिग्दर्शन करीत आले आहेत. अनेकदा नटांना त्यांचा धाक वाटतो. परंतु त्याचा उपयोग नटांना आपले काम उत्तम प्रकारे करायला भाग पाडण्यासाठी होतो. सहभागाच्या प्रक्रियेत दिग्दर्शकही वाढत असतात. नाट्यनिर्मितीची आकृती (डिझाइन)- तिची सुबकता, नटांची निवड, पुनर्लेखनाच्या सूचना यांना पूर्वी कधीही नव्हते असे महत्त्व आता लाभले आहे. या सर्व घटकांचा समवाय साधणे महत्त्वाचे असते. आणि त्या दृष्टीने दिग्दर्शकाचा नाटकातील सहभाग हा सर्वोच्च सहभाग असतो. एकात्म अशा कलापूर्ण दृष्टिकोणाला आज सर्वात अधिक महत्त्व आहे. एके काळी बालगंधर्व पदे गाताहेत आणि श्रोते तल्लीन होऊन ऐकताहेत, 'वन्स मोअर' देताहेत किंवा नानासाहेब फाटक आपल्या ताकदीवर अख्खे नाटक पेलून नेताहेत असे चालत असे. तो काळ लोपल्याला आता तपे लोटली. नाटकातील सत्तेचे केंद्रस्थान निर्मात्याकडून दिग्दर्शकाकडे वळले आहे. निर्मातेही दिग्दर्शकावर विसंबतात. त्याचा शब्द त्यांना प्रमाण मानावाच लागतो.

सगळ्यांनी मिळून काम करण्याने जे घडते, जे सुचते ते कोणाही एकाला सुचतही नाही व घडवताही येत नाही. मात्र यशस्वी सहभागासाठी सर्वांची भाषा अखेर एक असावी लागते. सगळ्यांनी एक गट म्हणून, 'टीम'

म्हणून काम करायचे. याचा अर्थ सर्वांनी विकसित व्हायचे, बदलत जायचे, चढउतार ओलांडायचे आणि अनुपम असे काही तरी साधायचे-तिथवर पोचायचे. एकट्याच्याने हे घडणे शक्य नाही. अर्थात एका काळात किंवा वेगवेगळ्या काळांत जेवढे संच तेवढी नाटके होऊ शकतात. म्हणूनच सगळी अभिजात नाटके नंतरही आपल्याला पाहायला मिळतात. नाहीतर कालाच्या ओघात त्या त्या संचांनी केलेले प्रयोग थांबले असते आणि रसिक त्या नाट्यदर्शनापासून वंचित राहिले असते.

सहभाग म्हणजे दुसऱ्याचे ऐकून घेण्याची तयारी. तेवढा धीर असणे. ऐकवण्याची हौस माणसाला एवढी असते, की दुसऱ्याचे ऐकण्याचीही सवय ठेवायला हवी हेच तो विसरतो.ज्यांच्याबरोबर आपण काम करतो त्यांच्याबद्दल आपल्याला आदर हवा अन विश्वासही. आणि प्रत्यक्ष कामाला लागल्यावर त्यांच्यावर पूर्ण विश्वास टाकायचा. लोकांची सर्वात महत्त्वाची चूक जर कुठली होत असेल तर ती म्हणजे तुमच्याबरोबर काम करणाऱ्यांजवळ तुमच्या प्रश्नांना उत्तरे असतात हे ध्यानात न ठेवण्याची. सर्व काही आपले आपण स्वत:च करू शकत नाही. सहभाग याचा अर्थ इतरांनाही त्यांची निर्मितीशीलता व्यक्त करण्याची/आपल्या बरोबरीने काम करण्याची शक्यता ठेवणे. आपल्याबरोबर सहभागी असणाऱ्यांवर अवलंबून राहाणे यामुळे आपण खरोखरीच मुक्त राहू शकतो. किंबहुना हे ओळखणे म्हणजे सहभागावर विश्वास असणे आणि सहभाग चालू ठेवणे.

एकेकाच्या स्वतंत्र गुणवत्तेपेक्षा सर्वांच्या सहभागाची मिळून होणारी गुणवत्ता ही अधिक मोठी असते हे सहभागामधील गृहीतक होय. नाटककार, नट, दिग्दर्शक व तंत्रज्ञ या सर्वांना एकमेकांच्या कामात व कामाच्या पद्धतीत रस असेल तर नाट्यनिर्मिती यशस्वी होण्याची शक्यता फार मोठी असते. नाटकाच्या एकंदर प्रक्रियेत आपल्या भागीदारांवर संपूर्ण विश्वास असणे आणि प्रत्येकाच्या निर्मितिशीलतेबद्दल आदर असणे अपरिहार्य असते. तसे असले तरच नवनवे प्रयोग आणि नाटकाचा विकास संभवतो. कारण नव्या साहसातील अपयशाची शक्यता व तज्जन्य धोका पत्करण्याची तयारी परस्परांवरील विश्वासावाचून व आदरावाचून संभवतच नाही. अर्थात आदर ही काही वयाबरोबर आपोआप मिळणारी गोष्ट नाही. ती ज्याने त्याने आपल्या कर्तृत्वानेच मिळवायची असते.

सहभागासाठी सूचनांना आपले दार सदैव खुले असायला हवे. प्रत्येक सूचना स्वीकारलीच पाहिजे असे नसते, परंतु सूचना ऐकून घेण्याने वेगवेगळे दृष्टिकोण समजतात, वेगवेगळ्या शक्यता ध्यानात येतात, त्यांचा उपयोग होतो. सहभागी असण्याला प्रगल्भतेची, वाढण्याची गरज असते. कारण दुसऱ्याला समजून घेण्यासाठी आपली समज वाढावी लागते, प्रतिकूल, भिन्न ऐकायचीही सवय व्हावी लागते. दुसऱ्याने सूचना करणे म्हणजे आपला अपमान झाला असे वाटणे इतका दुसरा बालिशपणा नाही. आपल्याला जर नाटकात साम्र्याने/सकलत्वाने सहभागी व्हायचे असेल तर त्यासाठी नाटकाच्या जडणघडणीची सर्व अंगे ठाऊक असायला हवीत. सर्व अंगांची माहिती असण्याने आपले स्वत:चे आकलन तर वाढतेच शिवाय दुसऱ्याचे बोलणेही आकलन होते. इतरांच्या कामांची माहिती जेवढी वाढेल तेवढे आपले काम सुधारते हे नाटकाशी संबंधित प्रत्येकाने जाणले पाहिजे. त्यामुळे व्यक्तिगत पातळीवर तर प्रगती होतेच शिवाय नाटकाचा एकंदर दर्जादेखील उंचावतो.

सहभागामुळे दुसऱ्यांच्या वैविध्यपूर्ण अनुभवांचा आणि परिप्रेक्ष्यांचा लाभ घडतो. दुसऱ्यांच्या

निर्मितिशीलतेचाही फायदा होतो. सहभाग याचा अर्थ तुम्हाला वाटणारी उत्कट इच्छा व तुमची तीव्र कल्पनाशक्ती यांचा इतरांची उत्कट इच्छा व तीव्र कल्पनाशक्ती यांचा मेळ घालणे. जेव्हा अनेकांना अशी उत्कटतम भावना असते, कौशल्य असते आणि बुद्धिमत्ता असते आणि असे लोक जेव्हा एकत्र येतात तेव्हा तो सहभाग सर्वोत्कृष्ट असतो. सहभाग याचा अर्थ आपल्या स्वत:च्या उत्कृष्ट कल्पना घेऊन येणे व त्या दुसऱ्यांपर्यंत पोचविणे. परंतु प्रत्येकाची कल्पनाशक्ती वेगवेगळ्या दिशांनी/वेगवेगळ्या प्रकाराने काम करत असते. जेव्हा या वैविध्याचा मेळ घातला जातो तेव्हा सुंदर नाट्यनिर्मिती होऊ शकते. अशा सहभागाची उदाहरणे–रंगायन, प्रोग्रेसिव ड्रॅमॅटिक असोसिएशन, आविष्कार, थिएटर ॲकॅडमी इत्यादी संस्थांनी निर्मिलेली अनेक नाटके. प्रत्येकाची स्वतंत्र असणारी (सूक्ष्म)दृष्टी जेव्हा परस्परांना पूरक व साहाय्यकारी ठरते तेव्हा त्या किंवा त्या एकमेकींवर आदळतात तेव्हाही त्यातून काहीतरी संपन्न, समर्थ असे जन्माला येते.

दिग्दर्शकाला नाटकाच्या सर्व भाषा कळायला तर हव्याच, त्याखेरीज बोलताही यायला हव्यात – ती भाषा नुसती संहितेची असून चालणार नाही, अभिनयाची, ध्वनिमुद्रणाची, प्रकाशयोजनेची, नेपथ्याची–सगळ्या भाषा अवगत हव्यात. नाहीतर नटालाच नव्हे, तर ध्वनियोजकाला, प्रकाशयोजकाला, नेपथ्यकाराला, वेषभूषाकाराला, व्यवस्थापकाला, — या सर्वांना तो सूचना कशा देणार? त्यांच्याकडून कशाची अपेक्षा आहे ते कसे सांगणार? इतकेच नाही, या सर्वांकडून नाटक यशस्वी होण्यासाठी जे जे हवे ते ते कसे मिळवणार? दिग्दर्शक हा सर्वांमधले सत्त्व ओळखणारा, सत्त्व मिळवणारा व नाट्यप्रयोगाला सर्वांगसुंदर, रूपसंपन्न बनवणारा सर्वाधिकारी असतो. आपली ही जबाबदारी जर त्याला पार पाडायची असेल तर त्याच्यापाशी तज्ज्ञता हवी, आणि आपल्या ज्ञानाचा उपयोग करून घेण्याचे कौशल्यही हवे. स्वत:ची ठाम मते हवीत, पण ताठरपणा नको; आवश्यक ते करवून घेण्याचा अधिकार वापरता यायला हवा, पण कठोरपणा नको; दुखावणे नको. दिग्दर्शकाचे दिग्दर्शकपण हे पालकत्वासारखे असते. रागवायचे पण रडवायचे नाही, नाराज करायचे नाही; लाड करायचे पण बिघडू द्यायचे नाही, अशी ही कसरत असते. या सर्वांसाठी त्याच्याकडे प्रचंड शक्ती असावी लागते. अथक परिश्रम करण्यासाठी लागणारी शक्ती, आपल्याला हवे ते घडवून आणण्याची शक्ती, ती दिग्दर्शकाजवळ असायला हवी. ज्याला त्याला ज्याचे त्याचे श्रेय कसे मिळेल त्याकडे त्याला लक्ष पुरवावे लागते. जो तो फुलेल कसा, वाढेल कसा, आणि त्यायोगे नाटक अपेक्षित उंचीवर जाईल कसे याकडे लक्ष पुरवावे लागते. त्यासाठी आवश्यक ते स्वातंत्र्य ज्याला त्याला द्यावे लागते. सर्वजण एकत्र–आनंदाने–सहकार्याने–मनापासून–आपल्यातले जे सर्वोत्तम ते नाटकासाठी कसे देतील इकडे लक्ष देणे ही त्याची जबाबदारी असते.

अनेक पाश्चात्त्य नाट्यसंस्थांत पात्रयोजना निश्चित करणारा व पुरविणारा वेगळा दिग्दर्शक असतो. त्याचे दिग्दर्शकाला साहाय्य होऊ शकते. जर दिग्दर्शकाने याला सांगितले मला अमूक एका भूमिकेसाठी अशा अशा प्रकारचा नट मिळाला तर हवा आहे तर पात्रयोजना करणारा साहाय्यक दिग्दर्शकाकडे तीनचारपाच व्यक्ती पाठवतो. त्यामुळे दिग्दर्शकाने स्वत:च डझनभर लोकांची पाहाणी करून नट निवडणे किंवा नाकारणे ही वेळ खाणारी प्रक्रिया वाचते. अधिकृतपणे अशा व्यक्तींची योजना आपल्याकडे अजून होत नसली तरी दिग्दर्शकाशी संबंधित वेगवेगळी माणसे असे साहाय्य काही वेळा दिग्दर्शकाला करीत असतात. पात्रयोजक या व्यक्तीची

निकड अशासाठी असते की ती व्यक्ती नाटक वाचते, दिग्दर्शकाशी बोलते, नाटकातील पात्राचे अंतरंग समजावून घेते. त्यांची स्वत:ची अभिरुची व मते अभ्यासातून तयार झालेली असतात. सुयोग्य अशी पात्रयोजना करण्यासाठी त्यांचे चांगले साहाय्य होते. नाटक यशस्वी होण्यात या निर्णयचा वाटा महत्त्वाचा असतो. त्यांना नटाची स्वभाववैशिष्ट्ये, काम करण्याची पद्धती, दिग्दर्शकाचे स्वभावविशेष आणि त्याची कार्यपद्धती या दोहोंची चांगली माहिती असते. त्यामुळे दोघे परस्परपूरक होतील, दोघांचे परस्परांशी चांगले जमेल की नाही हे त्याला ठरवता येते. पात्रयोजना करताना काही वेळा असे घडते की, इतके चांगले नट असतात ते स्वत:च स्वत:ची भूमिका/ स्वत:ची पात्रयोजना ठरवतात. अर्थात हा अनुभव दुर्मिळ असतो.

लेखक जे लिहितो ते त्याने निर्माण केलेले विश्व नेपथ्यकार, स्वत:च्या कल्पनाशक्तीच्या जोरावर रंगमंचावर आणतो, वेषभूषाकार, व्यक्तिरेखा नेमकेपणाने कशा प्रकारचा पोषाख करतील ते ठरवू शकतो. मात्र यासाठी लेखकाने हे प्रश्न या सहकाऱ्यांवर सोपवायला हवेत. अनेकदा लेखकाचे एखाद्या विशिष्ट नटाशी नाते उत्पन्न होऊ शकते. नाटकाचे वाचन करताना एखाद्या नटाच्या आवाजाची फेक त्याला मोहीत करते. नटांना नाटककारांपेक्षा वेगळ्या गोष्टी संहितेत पाहाता येतात. तशा ते पाहातात. लेखकांना वेगवेगळ्या माणसांच्या लकबींचे निरीक्षण करण्याची सवय असते, तसे निरीक्षण त्याने केलेले असते, नाटककाराला ही कला अवगत नसते. नाटककाराने निर्मिलेल्या व्यक्तिरेखांना नटामुळे आणखी एक नवेच परिमाण लाभते. किंबहुना, नाटकातील नटाचा सहभाग एक भागीदार या नात्याने हाच असतो की, त्याला ही व्यक्तिरेखा आपली आहे हे समजणे. खाडिलकर बालगंधर्वांसाठी लिहीत आणि बालगंधर्व त्यांचे नाटक करीत. शिरवाडकरांचा 'नटसम्राट' आपल्यासाठी आहे हे ज्यांना ज्यांना समजले त्यांनी त्यांनी गणपतराव बेलवलकर उभा केला. नानासाहेब फाटकही आपल्या भूमिका ओळखून नाटके करत हा इतिहास सर्वज्ञात आहे. लेखकाच्या व नटाच्या आणि अर्थातच इतर सर्व कलावंतांच्या संयुक्त सहभागानेच व्यक्तिरेखा आणि नाटकांच्या कहाण्या जिवंत राहातात.

जे फार मोठे नट असतात त्यांचा नाटकांतील सहभाग हा एक वेगळाच विषय म्हणावा लागेल. त्यांच्यामुळे नाटकाची तडाखेबंद तिकिटविक्री होत असते. अनेकदा सर्व सहकारी त्यांना भिऊन असतात. ते त्यांच्यापासून दूर दूर राहातात. सारे नाटक व कलावंत बऱ्याचदा त्यांच्या दडपणाखाली वावरत असते. असे झाले तर नाटक यशस्वी होण्यात अनेक अडचणी येऊ शकतात. अशा वेळी दिग्दर्शक तयार असावा लागतो. तो समर्थ असेल तर या सगळ्या अडचणींवर मात करता येते. मोठे नट जरी प्रसंगी अडचणीचे वाटले तरी ते नाटकात असणे यातही नाटकाच्या यशाचा मोठा वाटा असतो. पण नाटककाराने मोठ्या नटांचीच अपेक्षा ठेवणे, त्यांच्या मनाने इतरांना गौण लेखणे योग्य नाही. ते गुणी असतात हे खरे, पण इतरांवर त्यांच्यामुळे अन्याय न व्हावा. आणि नाटककाराने तर हे जपायलाच हवे. त्याच्या दृष्टीने अख्खे नाटक उभे राहाणे व मार्गी लागणे हीच गोष्ट अधिक महत्त्वाची असते. पण खरे मोठे नट जे असतात, ते सहकलाकारांशी इतक्या समंजसपणे वागतात, त्यांना वेळोवेळी सांभाळून घेतात आणि नाटकातला आपला सहभाग ते अशा प्रकारे उचलतात, की त्यांच्या मोठेपणाचे दडपण इतरांवर येत नाही. प्रमुख नटाला भिंतीच्या विटांची आणि अन्य सहकारी दुय्यम नटांना विटांना जोडणाऱ्या काँक्रीटची उपमा दिली जाते. विटांना एकत्र बांधून ठेवणे, त्यांना आधार देणे व भिंत शाबूत ठेवणे हे काँक्रीटचे काम.

नाटकातले नट हे संबंधित नाटकापुरते का होईना एका कुटुंबाचे घटक असतात. ते परस्परांना परस्परांच्या मर्यादांसह व सामर्थ्यासह सतत जवळून पाहात असतात. चित्रपटाप्रमाणे नाटकात इथे 'कटस्' नसतात व 'रिटेक'ही नसतात. चित्रपटाचा संकलक (एडिटर) डिजिटली दुरुस्त्या करू शकतो, तशीही सोय इथे नसते. रंगमंचावर वावरणारा नट प्रेक्षकांना थेट सामोरा जात असतो. त्याच्या हातून जर काही चूक झाली, आणि तशी शक्यता नाकारता येत नाही, तर ती त्याची त्यालाच सुधारावी लागते. अशा प्रसंगी त्याच्याबरोबर काम करणाऱ्या सहनटाची/सहनटीची त्याला मदत होत असते. चूक सुधारून घेणे, घडलीच नाही असे भासवणे, प्रेक्षकांना तिचा पत्ता न लागू देणे हे सर्व बरोबरीच्या नटाने/नटीने/नटांनी करावयाचे काम असते. परिपूर्ण, निर्दोष, बिनचूक असे जगात कुणीच नसते. त्यामुळे एकमेकांना सांभाळून घेण्याचे, सावरण्याचे शिक्षण रंगमंच देत असतो. सहनटाबरोबर वा नटीबरोबर काम करीत असताना इतकी सहजता हवी की कुठेही, कधीही जोड दिल्याची, दंड शिवल्याची जाणीव होऊ नये. आपले जर एखाद्याशी बिनसले तर आपण/नटाने आत्मपरीक्षण करायला हवे, की आपले काय चुकते आहे. केवळ दुसऱ्यावर दोषारोप करून भागणार नाही. दुसऱ्याचे चुकले जरी असले तरी त्याकडे कानाडोळा करायला शिकायला हवे. सादप्रतिसादातील स्वाभाविकता व उत्कटता या दोन्ही गोष्टींवर प्रयोगाचे यश अवलंबून असते. सहभाग याचा अर्थ सामूहिक यशाच्या वाटचालीतली आपली भूमिका प्रभावीपणे पार पाडणे यातला 'सामूहिक यश' हा शब्दप्रयोग महत्त्वाचा आहे. नाटक रंगायचे असेल, ते प्रभावी व परिणामकारक ठरायचे असेल तर एकानेच बाजी मारून चालत नाही. सर्वांनीच सहभावना जागवत नाटक शेवटाला न्यायचे असते. आपल्याला स्वतंत्र अस्तित्व नाही, तर सहअस्तित्व आहे याचे भान ही नाटकाच्या यशाची गुरुकिल्ली म्हणता येईल. रंगमंचामागे दुसऱ्याविषयी अप्रस्तुत शेरेबाजी करणे किंवा कुचाळक्या करणे हे टाळण्याचे पथ्य प्रत्येक नटाने आवर्जून पाळावे लागते. प्रमुख नटाच्या भूमिकेचे यशही, मग तो कितीही अनुभवी व अभिनयसंपन्न असो, त्याच्याबरोबर काम करणाऱ्या लहानमोठ्या नटनट्यांच्या सहकार्यावर व सहभागावर, अवलंबून असते. प्रमुख नटाचे प्रमुखत्व अबाधित राहील व आपलेही काम कौशल्यपूर्वक होईल याकडे लक्ष पुरविणे हे सर्वच सहनटांचे कर्तव्य असते. यशस्वी सहभागाचा एकमेव शत्रू म्हणजे अहंकार. भूमिका चांगल्या प्रकारे पार पाडायला आत्मविश्वास हा साहाय्यकारी ठरत असतो, पण आत्मविश्वासाची जागा अहंकाराने घेतली तर संघर्षाची ठिणगी पडू शकते आणि सर्वांगसुंदर नाट्यनिर्मितीत बाधा उत्पन्न होऊ शकते.

दिवसेंदिवस अनुभवी, गुणवान, धीर असणाऱ्या व ज्ञानी अशा कलावंतांबरोबर काम करण्याची संधी मिळणे हे दुरापास्त होत चालले आहे. विशेषत: परप्रांतात प्रयोग होत असेल तर या गोष्टींचे महत्त्व विशेषत्वाने ध्यानात येते. कारण तेथे संस्कृतिभेदही उत्पन्न होत असतो. रंगमंचाशी संबंधित प्रत्येक व्यक्तीला व्यवस्थापकाशी बोलण्यात अडचणी सांगण्यात मोकळेपणा वाटावा लागतो. मग अडचण व्यक्तिगत असो की व्यावसायिक. नि:संकोच संवाद घडणे ही इथली गरज असते. रंगमंचावर वावरणाऱ्या व्यक्ती आणि रंगमंचावर प्रत्यक्ष घडणारी नाट्यनिर्मिती यांच्यामधला दुवा हा व्यवस्थापक असतो.

नाटक बसवल्यानंतर दिग्दर्शकाची जबाबदारी कमी होते आणि पुढल्या प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळी तो उपस्थित असेलच असे नाही. अशा वेळी रंगमंचव्यवस्थापकाला ऐनवेळच्या सगळ्या अडचणींना सामोरे जावे

लागते. वेळ सांभाळण्यापासून प्रसंगी एखाद्या पात्राच्या बाबतीत काही अडचण आली तर पर्यायी पात्रयोजना करण्यापर्यंतचे पडेल ते कुठलेही काम रंगमंचव्यवस्थापकाला पार पाडावे लागते. रंगमंचावरील पडद्यामागचा जसा तो सूत्रधार असतो तसाच तो हरकाम्याही असतो. निर्माता, दिग्दर्शक, नृत्यदिग्दर्शक, संगीत दिग्दर्शक, नेपथ्यकार या सगळ्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांचे कंगोरे जाणून त्यांत घर्षण उत्पन्न होणार नाही, कुठलाही प्रश्न सौम्यपणे व समंजसपणे सुटेल याकडे तो लक्ष पुरवीत असतो. सर्वांशी सातत्याने संवाद साधणे ही त्याची जबाबदारी असते. रंगमंचावरचे वातावरण हसत खेळत राहील हे कुठलाही चांगला रंगमंचव्यवस्थापक पाहात असतो. नाटक व रंगभूमी ही नेहमीच भावसमृद्ध व बौद्धिकदृष्ट्या समृद्ध करणारी जागा आहे. आर्थिक दृष्ट्या ती दरवेळी लाभदायकच घडेल असे नाही परंतु आंतरिक समाधान मात्र येथे मिळते. आणि या समाधानाचे एक रूप रंगमंचव्यवस्थापकाने घडवलेले असते. नाटकातला सहभाग याचा अर्थच रंगमंचावरील व रंगमंचामागील आपल्या इतक्याच किंवा (इतर क्षेत्रांतल्या) आपल्याहून गुणी व्यक्तींबरोबर काम करणे.

रंगमंच हा त्रिमितियुक्त असतो. कारण तो जिवंत असतो. नट जिवंत असतात आणि प्रेक्षक जिवंत असतात. यांची परस्परांत सतत आंतरक्रिया घडत असते. नाटकाचे अंतिम न्यायाधीश प्रेक्षक हेच असतात, समीक्षक नाहीत. नाटक रोज बदलत असते त्यामुळे प्रयोगसमीक्षा ही एका प्रकारे निरर्थक ठरते, कारण ती त्या प्रयोगापुरती असते. तो प्रयोग पुन्हा कधीच घडणार नसतो. प्रेक्षक पैसे देऊन तिकीट काढून नाटकाला आलेले असतात, नट सर्वस्व ओतून आपली भूमिका करतात की नाही ते ते पाहात असतात. त्यामुळे नाटक या घटनेच्या सहभागातला एक घटक सतत आपल्यावर बारकाईने नजर ठेवून आहे, याचे भान नटांना असणे ही नाटकातली सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणता येईल. नाटक ही जादू यशस्वी व्हायची असेल, नाटकाने जर खरोखरीच मंत्रमुग्ध करून टाकायचे असेल, तर ही किमया केवळ प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे नाटक या प्रक्रियेत सहभागी असणाऱ्या सर्वांची जाणीव सर्वांनी ठेवण्यानेच घडू शकते.

संगीत हा नाटकाचा, केवळ संगीत नाटकाचाच नव्हे, अंगभूत घटक असतो. नाटकाच्या लयीप्रमाणे, स्पंदनाप्रमाणे संगीताची लय, स्पंदने असणे अत्यावश्यक असते. 'घाशीराम'चे संगीत, 'बेगम बर्वे'चे संगीत, 'तीन पैशाचा तमाशा'चे संगीत ही अशी उदाहरणे आहेत की त्यातून संगीत वजा केले तर नाटकच उरणार नाही.

योग्य ते साहाय्यक गोळा करणे, एक वेळापत्रक करणे, तालीम करणे, संयोजन करणे ही सर्व संगीत दिग्दर्शकाची कामे असतात. आवश्यकतेप्रमाणे कंठसंगीत, वाद्यसंगीत, स्वरमेळ यांचा उपयोग करणे आणि नाटकाचा परिणाम त्याच्या गाभ्यापासून कसा व्यक्त होईल त्याचा शोध घेऊन तो परिणाम साधणे हे त्याचे काम असते. एके काळी संगीत नाटकांत पायपेटी वाजवीत हे सर्वश्रुत आहे. आता संगीतयोजना करणारे अदृश्य असतात. ते असोत. पण महत्त्वाच्या एका गोष्टीकडे सर्वांनी लक्ष द्यायला हवे ते म्हणजे प्रेक्षकांना संगीत ऐकण्याचे शिक्षण देण्याची. नाटकात प्रेक्षकांच्या असलेल्या सहभागाचे एक महत्त्वाचे अंग ऐकण्याचे असते. त्यांचा तो सहभाग प्रभावी व परिणामकारक कसा ठरेल हे पाहायला हवे. संगीत हे प्रेक्षकांवर भावसंस्कार करीत असते.

नाटक व चित्रपट यांत एक महत्त्वाचा फरक असतो. चित्रपट एकच असतो, प्रेक्षक नवनवे असतात; नाटकाचे प्रेक्षक नवनवे असतात, इतकेच नाही तर, नाटकही नवे असते. रोजच्या रोज नवे, सुधारित. आणि

प्रेक्षक वेगळे असतात त्यामुळे कालचा प्रतिसाद आज गृहीत धरता येत नाही. नाटकाने प्रेक्षकांचा अनुनय करायचा नसतो, प्रेक्षकांना स्वत:कडे खेचून घ्यायचे असते. आपल्यापर्यंत उचलून घ्यायचे असते.रंगमंचावर व रंगमंचाबाहेर असणाऱ्या सर्व नाट्यघटकांनी हे पथ्य सांभाळावे लागते.

रंगमंचव्यवस्थापकाचा नाटकातील सहभाग महत्त्वाचा असतो. रंगमंचावर वावरणाऱ्या सर्व संचाला रंगमंचाच्या सर्व क्षेत्रांची नेटकी माहिती देणे, त्या क्षेत्रांशी त्यांचा चांगला परिचय घडेल असे पाहाणे, आणि निर्मिती करणारा सर्व संच एका पातळीवर राहील याकडे लक्ष पुरवणे हे रंगमंचव्यवस्थापकाचे काम असते. प्रत्येक नाटकाची निर्मिती वेगळी असते. प्रत्येक नाटकाच्या गरजा वेगळ्या असतात. सर्व प्रयोग सरसकट पुरुष व्यवस्थापकाच्या योजनेने यशस्वी होऊ शकत नाहीत. काही प्रयोगांच्या वेळी रंगमंचव्यवस्था पाहायला स्त्रिया असतील तर व्यवस्था अधिक चांगली होऊ शकते. वय, लिंगभेद, पार्श्वभूमी, भाषाप्रयोग, पूर्वानुभव या सगळ्या गोष्टी भिन्नभिन्न ठिकाणी होणाऱ्या प्रयोगस्थानांच्या गरजांनुसार पाहाव्या लागतात.

नाटकातल्या सगळ्या हालचाली नाटकाचा आशय व प्रयोगाला उपलब्ध असलेला रंगमंचावरील अवकाश यांवर अवलंबून असतात. या संदर्भात कोरिओग्राफरची भूमिका महत्त्वाची असते. रंगमंचावरील सर्व हालचाल विवक्षित दिशेने/हेतूने चालावी याकडे तो लक्ष पुरवीत असतो. नाट्याशय अधिक अर्थपूर्ण ठरावा, प्रयोग अधिक देखणा व्हावा याकडे तो लक्ष पुरवीत असतो. नाटकाच्या गर्भित अर्थाची जी मागणी असेल त्या दिशेने.

जो नेपथ्यकार असतो तो अर्ध्या डझन वेळा तरी संहिता वाचतो. कारण नाटकातील सहभागाला संहितेपासूनच सुरुवात होते. नाटकाच्या दृश्यात्मतेला रंगमंचापासून अर्थ लाभत असतो. संहिता पुन्हापुन्हा वाचायची ती एवढ्याचसाठी की, संहिता साकार करताना दृश्यात्मतेचे स्वरूप कशा प्रकारचे असेल ते पुन:पुन्हा वाचून आणि सहकाऱ्यांशी चर्चा करून निश्चित करायचे. सगळ्याच सहकाऱ्यांच्या निर्मितिशील क्षमतेचा उपयोग करून घेणे हे नेपथ्यकार साधत असतो. नाट्यप्रयोगातील प्रत्येक सेकंदासेकंदाचा हेतू काय सांगण्याचा, काय दाखवण्याचा आहे ते ठरवायचे असते. दिग्दर्शकाशी चर्चा करून नाटकाची/प्रयोगाची शैली कोणती राहाणार ते त्यासाठी आधी निश्चित करावे लागते. नाट्यदर्शन वास्तववादी असणार, की अन्य कोणत्या प्रकारचे हे जेव्हा निश्चित ठरते तेव्हा सेट्स कसे असायला हवेत ते ठरवता येते. त्यावरच नटांच्या अभिनयाची पद्धती, त्यांची वेषभूषा, प्रकाशयोजना यांसारखे सर्व तपशील ठरतात. नटांचे वागणे, त्यांच्या कृती जशा असतील त्यांच्याशी संवादी असा सेट असावा लागतो. अंधारा, मंद प्रकाशातला, उदासवाण्या रंगाचा सेट खळखळून हसायला लावणाऱ्या विनोदी, सुखात्म नाटकाशी विसंगत असतो. किंवा लहानशा मध्यमवर्गीय खोलीत पात्रे काव्यात्म बोलताहेत, गाणी गाताहेत हे हास्यास्पद (रिडिक्युलस) होते.

बहुतेक दिग्दर्शकांना आपल्याला काय दाखवायचे आहे याची पूर्ण कल्पना असते. त्यांचा एक विशिष्ट दृष्टिकोण असतो. त्यामुळेच त्याने विशिष्ट संहितेची निवड केलेली असते. त्या संहितेद्वारे प्रेक्षकांना काय दिसणार आहे, नट कशा प्रकारचा अभिनय करणार आहे ते त्यांना उमगलेले असते. जे नाट्यवास्तव मूर्त करायचे त्याची कल्पना दिग्दर्शक नेपथ्यकाराला देतो. जेव्हा संहितेला दृश्यात्मतेचा संदर्भ प्राप्त झालेला नसतो, केवळ नाटकाचे

स्वरूप कशा प्रकारचे आहे ते ध्यानात आलेले असते तेव्हा नाटक मनोमंचावर जिवंत करण्याचा प्रयत्न दिग्दर्शक करीत असतो. या प्रयत्नांनंतर नेपथ्यकाराचे काम सुरू होते. या कामातले महत्त्वाचे पथ्य म्हणजे पहिल्यांदाच जी कल्पना सुचेल तिच्याच प्रेमात न पडणे. खुल्या मनाने सर्वांच्या सूचनांचा आणि वेगवेगळ्या कल्पनांचा विचार करणे ही चांगल्या नेपथ्याची मागणी असते. दिग्दर्शकाचा व नेपथ्यकाराचा परस्परसंबंध अर्थपूर्ण सहभाग साधत असतो. दिग्दर्शक केवळ नेपथ्यकारावर विश्वास टाकतो इतकेच नाही तर, त्याची व नेपथ्यकाराची कलाविषयक भाषाही एकच होते. दोघेही नाटकाला अधिकात अधिक अर्थपूर्ण बनविण्याच्या दिशेनेच मार्गक्रमणा करतात. रंगमंच व पर्यायाने नाटक परिणामी आकर्षक होण्यासाठी हा प्रयत्न चाललेला असतो. नेपथ्यकार सातत्याने वेशभूषाकाराशीही संवाद साधत असतो. रंग कोणते वापरायचे, छटा कोणत्या असल्या पाहिजेत, भावावस्था व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने रंगसंगती कशी हवी, हे सर्व तपशील त्याला वेषभूषाकाराशी चर्चा करून ठरवता येतात. रंगमंचावर कोणत्या वस्तू कुठे ठेवायच्या, त्या तिथेच का ठेवायच्या, या सगळ्यांमागे कारणमीमांसा असते. रंगमंचावरील प्रत्येक वस्तूला नाट्याशयाची वलये विस्तारित नेणारा प्रतीकात्म अर्थ असतो. तो अर्थ केवळ नेपथ्यकाराला उमगून भागत नाही, तो प्रेक्षकापर्यंत पोचवावा लागतो. प्रेक्षकाच्या नाट्यास्वादाची परिमाणे त्यामुळे वाढतात. अनेकदा नटांना नुसत्या कागदावर काढलेले नेपथ्ययोजनेचे चित्र/आरेखन समजत नाही. त्यावेळी त्यांना ते समजावून देण्याची आवश्यकता असते. नेपथ्यकार तोही प्रयत्न करतो. सहभागाची एकंदर प्रक्रिया ही चित्तवेधक असतेच असते, शिवाय, एका व्यक्तीच्या स्वप्नातही जे दिसणार नाही असे अभूतपूर्व नाट्यविश्व सामूहिक प्रयत्नातून हाती येते. दिग्दर्शक व नृत्यदिग्दर्शक सोडले तर वेषभूषाकार ही अशी व्यक्ती असते की जिचा नटाच्या प्रत्यक्ष शरीराशी संबंध येतो. जेवढे नट-नट्या तेवढे माणसांचे वैविध्य. या वैविध्यामुळे वेषभूषाकाराचे काम आनंददायी व आव्हानात्मक असे दुहेरी बनत असते. आनंदाचे अगदी प्राथमिक व साधे कारण म्हणजे तो नटाला दुसराच कोणीतरी बनवत असतो. आणि जे नाही, ते आहे हे साधणे हा आव्हानात्मक भाग असतो. त्यासाठी संहिता वाचणे, दिग्दर्शकाशी, नटाशी, नृत्यदिग्दर्शकाशी, नेपथ्यकाराशी चर्चा करणे हे ओघानेच येते. नटाला विशिष्ट व्यक्तिरेखा होण्याला मदत करण्याची ही प्रक्रिया असते. या प्रक्रियेसाठी जी जागा-जी खोली उपयोगात येते तिथली व्यक्तिगत गुपिते कुणाही जवळ न उच्चारण्याची वेषभूषाकाराने शपथच घेतलेली असते.

रंगमंचसिद्धतेची सगळी प्रक्रिया आधी देखावे, नंतर वेषभूषा, तदनंतर प्रकाशयोजना व ह्यानंतर ध्वनियोजना या क्रमाने घडत असते. नेपथ्यकार आधी एक विश्व घडवतो, त्या विश्वातील माणसे वेषभूषाकार निर्मितो, प्रकाशयोजनाकार कोठे पाहायचे ते सांगतो आणि आपण जे ऐकतो ते ध्वनियोजक नियंत्रित करतो.

ध्वनिमुद्रण करणाऱ्यांचा विचारही नेपथ्यकाराला करावा लागतो. कारण ध्वनितंत्राच्या दृष्टीने ध्वनिवर्धक (स्पीकर्स). किंवा अन्य यंत्रणा कसकशी कुठकुठे ठेवायची, नेपथ्याला तर धक्का पोचू नये परंतु ध्वनिनियंण तर पूर्णत्वाने घडावे ही रंगमंचाची गरज असते. हाच प्रकार प्रकाशयोजना करणाऱ्यांच्या बाबतीतही असतो. ध्वनी, प्रकाश, वेषभूषा आणि नेपथ्य ही सगळी अंगे एकवटून रंगमंच सज्ज होत असतो. आणि त्यामुळेच दिग्दर्शक हा सर्व सहभागी व्यक्तींचा कप्तान असतो. त्याच्याशी सतत चर्चा, विचारविनिमय आणि त्याचे आधारभूत असे

मार्गदर्शन यांमुळे सर्वांचा सहभाग फलदायी ठरतो. दिग्दर्शक सर्व तंत्रज्ञांच्या तज्ज्ञतेवर भरवसा ठेवून काम करत असतो, प्रत्येकाच्या वेगवेगळ्या कल्पनांचे स्वागत करून कशाची किती प्रमाणात अंमलबजावणी करायची ते तो ठरवतो. चांगल्या दिग्दर्शकाच्या नेतृत्वाखाली सर्व सहभागी होणाऱ्या मंडळींना कमालीचे सुरक्षित वाटत असते. असुरक्षिततेची भावना कोणत्याही कामात व्यत्यय तर आणतेच, शिवाय चुका होण्याची शक्यताही वाढवते.

सगळे नेपथ्यकार, प्रकाशयोजनाकार, ध्वनियोजक हे खरोखरीच कौटुंबिक भावनेची जोपासना करतात. अलीकडे पाश्चात्त्य रंगभूमीवर नेपथ्यकारापेक्षाही प्रकाशयोजनाकाराचे महत्त्व वाढलेले आहे. एकवेळ नेपथ्यावाचून निर्मिती होऊ शकेल परंतु प्रकाश-योजनेवाचून निर्मिती शक्य होत नाही. हे लक्षात घ्यावे लागते की, प्रकाश हा जोवर कशावर तरी पडत नाही तोवर तो दृश्यमान होत नाही. हा प्रकाश रंगमंचावर अपेक्षित ठिकाणी पडेल असे पाहाणे आणि अपेक्षित व्यक्ती, वस्तू उजळणे किंवा प्रकाश न पाडता आवश्यक तो रंगमंच अंधारून टाकणे हे काम प्रकाशयोजना करणाराचे असते. दृश्यत्व शक्य करण्याची महत्त्वाची जबाबदारीच प्रकाशयोजनाकार सांभाळत असतो. नाटकातील त्याचे सहभागित्व हे किती महत्त्वाचे आहे त्याचे वेगळे वर्णन करण्याचे कारण नाही.

ध्वनियोजनाकार जे करतो त्याचे स्वरूप बहुतेकांना ठाऊकच नसते. जोवर त्याचे काही चुकत नाही आणि सगळे नीट ऐकू येते आहे तोवर त्याचे अस्तित्व जाणवतच नाही. परंतु जाणवत नाही म्हणजे ते नसते असे नाही. रंगमंचव्यवस्थेच्या पारंपरिक श्रेणिव्यवस्थेत ध्वनियोजनाकाराचे स्थान चौथे आहे. त्याच्या कामाचा आरंभ दिग्दर्शकाशी व अन्य सहकलाकारांशी बोलून होतो. नाटकाचे स्वरूप कशा प्रकारचे आहे, त्यात ध्वनीचे स्थान कोणते आहे, ध्वनिव्यवस्था नैसर्गिक/स्वाभाविक ध्वनिनिर्मितीपुरती मर्यादित आहे की, त्यात संगीत आहे, असेल तर संगीताचे प्रमाण किती, ध्वनीचे विशेष परिणाम साधणे नाटकात अपेक्षित आहे का, या व अशांसारख्या प्रश्नांची उत्तरे मिळवणे ही प्राथमिक तयारी. नाट्यगृहात जाऊन तिथली ध्वनियोजनापद्धती (ॲकॉस्टिक्स) कोणत्या पातळीवरची आहे त्याचा शोध घेणे हे त्यानंतरचे काम. बाल्कनीत बसलेल्या प्रेक्षकांची ऐकण्याविषयीची तक्रार कोणत्याही नाट्यगृहात सहसा नसते कारण तेथे ध्वनिवर्धक (स्पीकर्स) बसवणे सोपे असते. सगळ्यात मोठी अडचण येते ती रंगमंचासमोर बसलेल्या प्रेक्षकांबाबत. ऐकू येत नसेल तर प्रेक्षक तत्काळ तक्रार करतात, घाबरत नाहीत.

विशेष प्रकारचे ध्वनिपरिणाम साधण्याचे प्रसंग प्रत्येक नाटकात असतातच. दुष्ट व्यक्तींच्या आवाजातील चढउतार, वाऱ्यावर लहरणारे आवाज, दुरून येणारे आवाज, वातावरणातील आवाज-उदा. वादळाचा, पावसाचा, पक्ष्यांचा, कुत्र्याच्या भुंकण्याचा -इत्यादी इत्यादी; कारुण्यसूचक, हर्षवाचक यांसारखे भावाभिव्यक्ती साधणारे ध्वनी. ही सारी ध्वनियोजना करणाऱ्याचा सहभाग नाटकाच्या जडणघडणीत महत्त्वाचा ठरतो यात आश्चर्य नाही. शब्दांवाचून संप्रेषण साधण्याची किमया ध्वनिसंयोजक करीत असतो. नाटकातल्या वेगवेगळ्या प्रसंगांतल्या, वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या वेगवेगळ्या भावावस्थांचे ध्वनिमुद्रण ही अवघड बाब आहे. दुसऱ्याच्या कामात नाक न खुपसणे/दखल न देणे आणि आपल्या सहकाऱ्यांवर विश्वास ठेवणे ह्या तत्त्वांचे पालन ध्वनिसंयोजकाला करावे

लागते. तरच त्याचे काम बिघडत नाही. पडद्याआड राहून पडद्यापलीकडे सर्व काही नीट चालले आहे याकडे त्याला लक्ष द्यावे लागते.

वेषभूषाकाराच्या कामाचा विस्तारित भाग म्हणजे मुखलेपन. मेकअप करणे त्यामुळे या व्यक्तीला वेषभूषाकार व नट यांच्याबरोबर मुख्यत्वे काम करावे लागते. यासाठी रंग कळावे लागतात, प्रकाश व छाया यांची गंमत कळावी लागते. या व्यक्तीचा नाटकातील सहभाग व्यक्तिरेखा घडवण्यातला असतो. नटाला व्यक्तिरेखेत उभे करायचे ही यांची कामगिरी. नटाची/नटीची चेहरेपट्टी आणि व्यक्तिरेखेकडून असणारी अपेक्षा यांमधले अंतर कमीतकमी करत शून्यावर आणणे हे काम मेकअपमन करतो.

नाटककाराने नाटकातला प्रेक्षकांचा सहभाग विचारात घ्यावा लागतो. त्यांच्या आपल्या नाटकाविषयीच्या प्रतिक्रिया त्याने ध्यानात घ्यायला हव्यात. नाटक विनोदी आहे आणि प्रेक्षक हसत नाहीत, नाटक संगीत आहे परंतु प्रेक्षकांची पदांना दाद नाही, शोकान्त आहे आणि प्रेक्षक गंभीर नाहीत, टाचणी पडली तरी आवाज यावा अशा शांततेऐवजी अस्वस्थता आहे, चुळबूळ आहे, कुजबूज आहे. मधूनच लोक उठून जात आहेत अशा प्रकाराने नाटक ओम्फस् होते. पण प्रेक्षकांनीदेखील नाटक पाहाण्यातली आपली जबाबदारी ओळखायला हवी. नाटकाचा केंद्रबिंदू त्यांनी नेमका हेरायला हवा आणि मनाची उदारबुद्धीही शाबूत ठेवायला हवी. नाटकाला येताना नाटक चांगलेच असणार असा विश्वास आणि तशी आशा बाळगून त्यांनी नाटकाला यायला हवे. ते पर्युत्सूक असायला हवेत. त्यांचे तसे असणे हाच त्यांचा मोठा सहभाग असतो. अगदी वेळेवर नव्हे, तिसरी घंटा होण्यापूर्वीच, प्रेक्षकांनी स्थानग्रहण करणे आणि नाटक सुरू झाल्यावर नाट्यगृहात धावपळ न करणे या त्यांच्या अगदी प्राथमिक सहकार्याचीही त्यांच्याकडून अपेक्षा असते. नाटककार व प्रेक्षक यांच्यात जे अंतर असते ते विरोधी स्वरूपाचे असते. नाटककार जे काही नाटकामार्फत सांगणार असतो ते प्रेक्षकांना ठाऊक नसते आणि प्रेक्षकांचा नाटकाविषयीचा जो पूर्वानुभव असतो तो नाटककाराजवळ नसतो. त्यामुळेच प्रेक्षकांनी रंगमंचावर साकार होऊ पाहाणाऱ्या नाट्यप्रक्रियेतील आपला सहभाग व्यवस्थितपणे पार पडला तर नाटकाची घटना चांगल्या प्रकारे घडू शकते. या विरोधी नात्यामुळेच ही सहभागाची अपेक्षा अधिक अर्थपूर्ण ठरत असते. प्रेक्षकांचा नाटकाकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण सकारात्मक हवा. नाट्यगृहातला आपला प्रवेश आशादायी सुराने व्हावा ही गरज असते. रंगमंचावरील सर्व नाट्यसंचाच्या सहभागाविषयी त्यांच्या मनात आदर हवा. एखाद्याला ही आशा हास्यास्पद वाटली तरी हरकत नाही; पण प्रेक्षकांचे पाहाणे रंगमंचावरील कलाकारांना उल्हसित करणारे हवे. नाटक छानच होणार असा भाव मनात असला की, प्रतिसादही भरघोस असू शकतो. सहभागातला यशाचा सर्वात महत्त्वाचा घटक म्हणजे ज्याने त्याने आपला अहंभाव दूर ठेवणे. छिद्रान्वेषी दृष्टी दूर ठेवणे.

नाटकाची यशस्विता अखेर आपण जे काही करतो आहोत, त्यावर आपले प्रेम आहेना, यावर अवलंबून असते. तसेच, आपण जे करतो आहोत त्यावर आपला विश्वास हवा. ते महत्त्वाचे. आपल्या कामावर आपला जेव्हा संपूर्ण विश्वास असतो तेव्हाच सर्वोत्कृष्ट निर्मिती होत असते. हल्लीच्या दिवसांत अनेक गुणी कलावंत चित्रपटांकडे, दूरदर्शनकडे वळताहेत. नाटककार, निर्माते व दिग्दर्शक यांना अननुभवी परंतु ज्यांच्यात वाढण्याची क्षमता आहे अशा गुणी नवोदितांचा सातत्याने शोध घ्यावा लागतो आहे. नवा संच उभा करणे, सर्वांच्या मनात

एकमेकांविषयीचा विश्वास उत्पन्न करणे आणि सहभागाची जाणीव जोपासणे ही सर्वच प्रक्रिया तशी जिकिरीची असते. प्रत्येकाला मर्यादित अर्थाने का होईना चाचपडावे लागतेच त्यामुळे नाटकाचा एवढा महागडा खेळ सादर होण्याच्या अखेरच्या आठवड्यात सगळेच जण प्रचंड ताणात असतात.

नाटकाचे मूलभूत लक्षणच सहभागाधिष्ठित असणे हे आहे. प्रत्येकाने आपला खारीचा वाटा मनापासून उचलणे यातूनच नाटकाच्या यशाचा कळस गाठता येतो. कोणत्याही सहभागात ज्यानेत्याने आपापल्या सीमारेषा आखून घेतल्या आणि त्यांचे उल्लंघन केले नाही म्हणजे सर्व सुकर व सुखद होते. अत्याग्रही असणे व अनाग्रही असणे ही दोन्ही टोके टाळायची असतात. कशाचा आग्रह धरायचा व कुठला सोडायचा हे समजायला हवे. सर्व नाटक हे सहभागाच्या गुणत्तेवरच टिकत असते, तसे नसते तर टिकून राहिलेली नाटके अभिजात ठरलीच नसती, काळाच्या पडद्याआड गेली असती. सहभागाच्या प्रक्रियेत वेगवेगळ्या अडचणी असू शकतात. दिग्दर्शक आणि नट यांच्या वयांतील अंतर, दोघांमधले सांस्कृतिक अंतर, दोघांत समान सूत्र राहील व आपोआपच परस्परसंवाद घडेल अशा सूत्राचा-मुद्याचा अभाव, अशा अडचणी येऊ शकतात. परदेशांत या अडचणींत आणखी एक भर पडलेली दिसते. ती म्हणजे इलेक्ट्रॉनिक माध्यमांद्वारे संप्रेषण साधण्यातली जी वाढती अत्याधुनिकता आहे तिची. जुन्या काळात सर्वांनी एकत्र, एका जागी, एका हॉलमध्ये बसणे-बोलणे-चर्चा करणे अपरिहार्य असे. 'इमेल' आणि 'फॅक्स' या मार्गांनी दुसऱ्यांशी संवाद साधण्याचा प्रश्नच नव्हता. आता काही जणांची ती अपेक्षा असते. प्रत्यक्ष भेटीला हा पर्याय कसा काय असू शकतो याचा विचार ज्याने त्याने करायचा. पण आता लोकांना समक्ष भेटायबोलायला वेळ कुठे असतो? पण त्यामुळे परस्परसंबंधातून जुळून येणारा मेळ-सुसंवाद-(हार्मनी) अभावानेच उत्पन्न होतो. सहभाग ही वेगवेगळे तुकडे एकत्र ठेवून त्यातून एक समग्र रचना करण्याची प्रक्रिया असते. ते एक कोडेच असते. सर्वांनी मिळून ते सोडवायचे असते. नाटकातील स्नेहशील सहभाग नाटकातील सोने तर अधिक दीप्तिमान करतोच, परंतु नाटकातील लोखंडाचेदेखील सोने करण्याची किमया सहभागामुळे साध्य होते.

❖ ❖

भरतवाक्य (Epilogue)

Epilog : A speech made to conclude a play or given outside the final action of the play. (*NTC's Dictionary*)

Epilogue : The epilogue is a summary speech that appears at the end of a play to draw conclusions from the story, thank the audience and encourage them to draw moral or political lessons from it, and win their indigence. It differs from the denouement in that it is outside the fiction and in that it welds together the fiction and the social reality of the production. (*Dictionary of the Theatre*)

Epilogue : A concluding scene or speech, often written in verse, was usually spoken by the leading actor (in Restoration and 18 th century productions). (*R. Kerry White*)

Epilogue : A speech or very occasionally a short scene at the conclusion of a play that comments on or draws conclusion from presented action, offers reasons for deserving the audience's approbation, or simply asks for applause. Epilogues can therefore be either integral to the play or dissociated from it. They are commonly spoken by one of the dramatis personae, although in some instances this is a mediating figure such as 'Chorus' or 'Doctor'. Because they are outside the fiction epilogues serve to connect the world of the play with the world of the audience. Unlike the prologue the epilogue was not formally recognised in classical theory; like the prologue, it ran counter to the conventions of the realistic theatre. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Vol. I*)

(ग्रीक : एपिलोगोस : नंतर) निष्कर्षात्मक प्रवेश अथवा भाषण म्हणजे भरतवाक्य. बहुधा पद्यात लिहिलेले हे वाक्य नायकाने/सूत्रधाराने (रिस्टोरेशन काळात व अठराव्या शतकात) म्हटले जायचे. ग्रीक नाटकांत किती वारंवार भरतवाक्याची योजना केली जायची ते समजायला मार्ग नाही. कारण फारच थोडी नाटके उपलब्ध आहेत. परंतु भरतवाक्य हा नाटकाच्या प्रयोगाच्या औपचारिक रचनेचा एक भाग होता असे म्हणता येते. भरतवाक्ये ही अनेकदा बरोक रंगभूमीचा औपचारिक आवाहनाचा किंवा क्षमायाचनेचा एक भाग होता. आधुनिक काळात भरतवाक्ये ही प्रसंगविशेषी उपयोगात आणतात (उदा. एपिक रंगभूमी).

भरतवाक्य हे नाटकाच्या शेवटी येणारे सारांशपर/तात्पर्यवाचक भाषण होय. ते (नाटकातील) गोष्टीवरून निष्कर्ष काढते, प्रेक्षकांचे आभार मानते, आणि नाटकापासून नैतिक वा राजकीय धडे घेण्यास उत्तेजन देते. नैतिक वा राजकीय शिरकावावर मात करण्यास शिकवते. कथा आणि सामाजिक वास्तव यांच्या मिलाफापासून हे दूर असते.

❖ ❖

विभाग ३

नाट्यप्रकार

...The machine is in perfect order; it has been oiled ever since time began, and it runs without friction. Death, treason and sorrow are on the march; and they move in the wake of storm, of tears, of stillness .... Tragedy is clean, it is restful, it is flawless ... In tragedy nothing is in doubt and everyone's destiny is known. That makes for tranquillity. There is a sort of fellow-feeling among characters in a tragedy : he who kills is as innocent as he who gets killed : it's all a matter of what part you are playing. Tragedy is restful; and the reason is that hope, that foul, deceitful thing, has no part in it.

- Anouilh

In a way, also, tragedy is a kind of protest; it is a cry of terror or complaint or rage or anguish to and against whoever or whatever is responsible for 'this harsh rack', for suffering, for death. Be it God, Nature, Fate, circumstance, chance or just something nameless. It is a 'cry' about the tragic situation in which the tragic hero or heroine find themselves.

शोकान्तिका : १

वाङ्मयप्रकारांची घटकतत्त्वांनुसार केली जाणारी मांडणी ही एकीकडे अगदी सर्वसामान्य असते आणि दुसरीकडे पुरेशी सर्वसामान्य नसतेही. काळाच्या ओघात वाङ्मयप्रकारांना जसजसे नेमकेपण येत जाते तसतसे सिद्धान्तनातील अमूर्तपण नाहीसे होते. तरीही वाङ्मयप्रकाराचे काही घटक सिद्धान्तनातील केंद्रात टिकून राहातात आणि व्यापक दृष्टिकोणांतून केलेल्या सिद्धान्तनाच्या उपयोजनास व अन्वयार्थास सामावून घेतात. वाङ्मयप्रकारविषयक सिद्धान्तनाचे दोन विशेष सांगता येतात. एक, कोणतीही विवक्षित साहित्यकृती जी विशिष्ट लक्षणांपासून दूर जाते, ती त्या प्रकारातीलच असते आणि दोन, काळाच्या ओघात प्रत्येक साहित्यकृती इतरांसह तशाच प्रकारच्या इतिहासाचा भाग बनते. असा इतिहास अर्थातच त्या त्या वाङ्मयप्रकारातील बदल आणि स्थित्यंतरे सामावून घेतो. त्यामुळेच सिद्धान्तनाला भिडणारा प्रश्न विशिष्ट वाङ्मयप्रकार म्हणजे काय ? असा असू शकत नाही. येथे नीत्शेचे स्मरण होणे स्वाभाविक आहे. नीत्शेच्या मतानुसार इतिहासात ज्याला स्थान नाही तेच लेखन व्याख्येय असू शकते. (only that which has no history is definable). ज्याला इतिहास नाही तेच लेखन व्याख्येय असते हे विधान वाङ्मयप्रकारास अचूक लागू पडते. जे सिद्धान्त वाङ्मयप्रकाराविषयी ëअमुक म्हणजे हाí असा दावा करतात ते त्या वाङ्मयप्रकाराची आंतरिक ऐतिहासिकता चुकवीत असतात. याला ॲरिस्टॉटलपासून पुढले सारे मीमांसक अपवाद नाहीत. याच कारणास्तव वाङ्मयप्रकाराची कोणतीही मांडणी ही अमूर्त स्वरूपाची लादणूक ठरते. वाङ्मयप्रकारविषयक सिद्धान्तनातील खरी अडचण अशी असते की, त्याला एका विवक्षित साहित्यकृतीच्या संदर्भात एक समग्र पल्ल्याचे वर्णन किंवा तद्विषयक विधान अपेक्षित असते. साहित्यकृतींना या सलग व्यवस्थेच्या स्वरूपात समाधानकारक स्थान लाभू शकत नाही. आणि याच कारणास्तव वाङ्मयप्रकारांचे व्याकरण (Grammar of Genres) लिहिता येत नाही, अशी भूमिका ëप्रॉस्पेक्टस् ऑफ पॉवरí या ग्रंथात (पृ. २) जॉन स्नायडर (द युनिवर्सिटी प्रेस ऑफ केंटकी, १९९१) यांनी मांडली आहे.

वाङ्मयप्रकारांचा विचार इतिहासाच्या अनुषंगाने करताना स्नायडर यांनी इतिहासात परस्परांशी संबंध प्रस्थापित करणारे, नाते जोडणारे सूत्र म्हणून सत्तेचा (पॉवरचा) उल्लेख केला आहे. वाङ्मयप्रकारास सत्ता कशी प्राप्त होते या प्रश्नाचे उत्तर कोणताही वाङ्मयप्रकार हा सारतत्त्व वा मूलतत्त्व म्हणून कार्यरत न राहाता एक ऐतिहासिक तत्त्व म्हणून कार्य करीत असतो असे आहे. कोणताही वाङ्मयप्रकार हे अखेर एखादे सैद्धान्तिक रचित नसते तर त्याला संहितांच्या प्रत्यक्ष संरचनेतून अस्तित्व लाभत असते, याकडेही स्नायडरने लक्ष वेधले आहे. सत्ता ही काही एका प्रमाणात स्थिर वा अस्थिर स्वरूपाची असते. जेवढे स्थैर्य अधिक तेवढी सत्ता अधिक, आणि वाङ्मयप्रकाराची ओळखही अधिक. शोकान्तिका या वाङ्मयप्रकारात कितीही स्थित्यंतरे झाली असली तरी, शोकान्तिका या वाङ्मयप्रकारास फार मोठ्या प्रमाणात स्थैर्य व ओळख प्राप्त झाली आहे. ज्या वाङ्मयप्रकारांची सत्ता मर्यादित असते असे वाङ्मयप्रकार स्थिर अशा अन्य वाङ्मयप्रकारांत मिसळून-विरघळून जातात. उदा. उपहासिका, विडंबन, भावगीत इत्यादी. वाङ्मयाच्या इतिहासात वाङ्मयप्रकारांचे टिकून राहाणे, मिसळणे, समाप्त होणे या प्रक्रिया चालूच असतात. स्थान हे सत्ताधिष्ठित असते, सत्ता वाढते

किंवा कमी होते. काही वाङ्मयप्रकार काही काळ प्रधान स्थानावर असतात, नंतर त्यांना गौणत्व लाभते. महाकाव्य, निबंध, कथा ही या संदर्भात सुचणारी काही नावे. काही प्रकार तर नामशेषच होतात. गुजगोष्टी/ लघुनिबंध, नाट्यछटा इत्यादी. सत्तेचा आणखी एक विशेष म्हणजे तिचा कल/स्वभाव सामावून घेण्याकडे असतो. त्यामुळे गौण वाङ्मयप्रकारांना प्रधान वाङ्मयप्रकार आपल्यांत सामावून घेत असतात.

एक वाङ्मयप्रकार म्हणून शोकान्तिकेचा विचार करताना तिच्या प्रदीर्घ इतिहासावरून वरील सर्व सूत्रे स्पष्ट होतात. ख्रिस्तपूर्व चारपाचशे वर्षांपासून हा वाङ्मयप्रकार चालत आला असून त्याला महाकाव्याच्या खालोखाल प्रतिष्ठा लाभली. शोकान्तिकेच्या इतिहासाने अनेक स्थित्यंतरे अनुभवली. ॲरिस्टॉटलच्या काळापासून आजपर्यंतच्या शोकान्तिकेच्या समग्र परंपरेचे अवलोकन करताना एका शतकाकडून दुसऱ्या शतकाकडे जाताना शोकान्तिकेने आपले रूप आणि अर्थ यांत केलेले बदल विस्मयजनक वाटतात. ऐतिहासिक दृष्ट्या उच्च दर्जाच्या शोकान्तिका चार कालखंडांत, चार ठिकाणी निर्माण झाल्या. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकात ग्रीसमध्ये, पहिली इलिझाबेथ व पहिला जेम्स यांच्या काळात इ. स. १५५८ ते १६२५ मध्ये इंग्लंडात, सतराव्या शतकात फ्रान्समध्ये आणि एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात व विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात युरोप-अमेरिकेत. या प्रत्येक कालखंडात शोकान्तिकेची झालेली वाढ विविधांगी स्वरूपाची आहे. त्यामुळेच शोकान्तिकेची व्याख्या करणे हे केवळ अशक्यप्राय होय.

नित्य जीवनव्यवहारात ट्रॅजेडी हा शब्द अगदी सरसकट वापरला जात असतो. अकाली मृत्यू, दुष्काळ-महापूर-भूकंप यांसारख्या नैसर्गिक आपत्ती, धक्कादायक आर्थिक अपयश, आत्महत्या अशा सर्वच घटनांचा उल्लेख शोकान्तिका या शब्दाने केला जातो. त्यामुळेच ज्या विशिष्ट नाट्यकृतीला अडीच हजार वर्षांची परंपरा आहे आणि जी नाट्यकृती गंभीरपणाने माणसाच्या जीवनातील अंतिम पर्यवसानाचा आणि त्याद्वारे सर्वच माणसांच्या विश्वातील स्थानाचा शोध घेते त्या शोकान्तिकेच्या स्वरूपाविषयी वेगवेगळे समज उत्पन्न झाले आहेत. शोकान्तिका ही काही एक साचेबंद स्वरूपाची नाट्यव्यवस्था नाही. तिला रंगभूमीवर आणि वाङ्मयेतिहासात जसे अस्तित्व आहे तसेच प्रगल्भ जीवनदृष्टीचे रूपही आहे. ख्रिस्तपूर्व पाचशेपासून थेट आजपर्यंतच्या कालौघात ते घडत-बदलत आले आहे. या इतिहासावरून हे ध्यानात येते, की शोकान्तिका म्हणजे केवळ दुःखाची वेदना नाही, तर जे जे मानवी आहे त्याच्याशी संबंधित अशा वेदनेविषयीची जाणीव, समज आणि भान आहे. शोकान्तिका ही अशा प्रकारची नाट्यकृती आहे, की जी केवळ दुःखभोगाचे दर्शन घडवीत नाही तर त्या दुःखभोगाशी संबंधित भानाला वाचाही प्राप्त करून देते. त्यामुळेच शोकान्तिकाविषयक सर्व सिद्धान्त मानवी दुःखभोग आणि त्याला लाभणारा अर्थ यांची अभिव्यक्ती करीत असतात.

एरवीच्या जीवनात दुर्दैवी, अनर्थकारी वा हिंसक अशा घटनांचा येणारा अनुभव वेदनायुक्त असतो यात शंका नाही. अशा अनुभवग्रस्त व्यक्तींविषयी सहानुभूती असणे हे मानवीच आहे. तथापि केवळ दुर्दैवी घटनांचे चित्रण करणाऱ्या नाट्यरूपांना शोकान्तिका म्हणता येणार नाही. अनर्थकारी व दुर्दैवी घटना आणि शोकान्तिका हे सर्वस्वी भिन्न अनुभवांचे आकृतिबंध आहेत. दुर्दैवी घटनांतील व्यक्तींचा सहभाग केवळ निष्क्रियतेचा असतो, दुर्दैवाचे भक्ष्य ठरलेल्या व्यक्ती केवळ दयेचा विषय बनतात आणि अशा जीवनाचा विचार केवळ संख्यात्मक

स्वरूपाचा ठरतो. शोकान्तिकेचा आकृतिबंध जीवनाच्या गुणात्मक अंगाचे दर्शन घडवितो. दुर्दैवात वा अनर्थात जे जे घडते ते ते अकारण व बाहेरून घडत असते. शोकान्तिकेत जे जे घडते ते ते आतून घडते, जाणीवपूर्वक घडते, किंबहुना शोकान्तिकेतील व्यक्तीच्या ठायी असणारी जाणीव शोकात्मतेला नैतिक गुणवत्ता प्राप्त करून देते. आकस्मिक कारणामुळे वा जाणीवपूर्वक घेतलेल्या निर्णयाअभावी व्यक्तीच्या वाट्याला येणारी संकटांची मालिका आणि विशिष्ट परिस्थितीत पूर्ण जबाबदारीनिशी सारासार विवेकबुद्धीने घेतलेला निर्णय आणि त्या निर्णयाचे पर्यवसान म्हणून व्यक्तीच्या वाट्याला येणारा जीवनमार्ग ही दोन्ही मूलतः भिन्न होत.

शोकान्तिकेसंबंधी ही प्राथमिक स्वरूपाची विधाने केल्यानंतर आता तपशिलाकडे जाता येईल. शोकान्तिकेशी संबंधित सारे प्रश्न ग्रीक शोकान्तिकेकडे घेऊन जातात. जे जे मानवी आहे ते ते सारे मानवत्व आणि देवत्व यांच्यातील संघर्षामुळे व्यर्थ लयाला गेल्याची खंत होमरच्या कवितेत उत्कटत्वाने प्रकटली आहे. त्यामुळेच प्राचीन समीक्षकांनी होमरला शोकान्तिकेच्या जनकत्वाचा मान (फादर ऑफ ट्रॅजेडी) दिला आहे. ग्रीकांनी ज्या शोकान्तिका निर्माण केल्या त्यांच्या स्वरूपाविषयीची मीमांसा ॲरिस्टॉटलने आपल्या *पोएटिक्स* या ग्रंथात केली आहे. ì शोकान्तिका ही गंभीर स्वयंपूर्ण व विशिष्ट आकारमान असलेल्या कर्माची अनुकृती असते; तिची भाषा प्रत्येक जातीच्या कलात्मक भूषणाने सुशोभित असते आणि त्या निरनिराळ्या जाती नाटकाच्या वेगवेगळ्या भागात सापडतात. ती नाट्यरूप असते निवेदनात्मक नसते; आणि ती करुणा व भीती यांच्या साहाय्याने त्या भावनांचे योग्य विरेचन घडवून आणते,î अशा शब्दांत त्याने शोकान्तिकेची व्याख्या केली आहे. ("Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.")

ग्रीक नाटकांच्या अवलोकनावरून जरी ॲरिस्टॉटलने ही व्याख्या केली असली तरी शोकान्तिकेच्या मीमांसेवरील तिचा प्रभाव अद्यापही कमी झालेला नाही. ॲरिस्टॉटलच्या शोकान्तिकेच्या एकंदर मीमांसेची दखल नाट्यचर्चेत गेली दोनअडीच हजार वर्षे घेतली जावी इतकी ती मूलभूत आहे. विशेषतः शोकान्तिकेचे कथानक, शोकान्तिकेच्या नायकासंबंधीचे त्याचे वर्णन आणि शोकान्तिकेचा परिणाम यांसंबंधी ॲरिस्टॉटलची मते पुनःपुन्हा विचारात घेतली जातात. कथानक हाच शोकात्मिकेचा आत्मा. कर्मावाचून शोकान्तिका घडणे शक्य नाही, स्वभावावाचून शोकान्तिका घडू शकते, हे त्याचे प्रतिपादन विवाद्य असले तरी परिणामकारक ठरले आहे.

ॲरिस्टॉटलच्या मते आदर्श कथानकाच्या रचनेद्वारे करुणा व भीती या भावनांची जागृती व्हावयास हवी. कथानक हे परावृत्ती (रिव्हर्सल) व अभिज्ञान (रेकग्निशन) यांनी युक्त असावे, कथानकातील अवस्थांतर चांगल्याकडून वाईटाकडे घडावे आणि ते व्यक्तीच्या ठायी असणाऱ्या दुर्गुणामुळे न घडता एखाद्या महान प्रमादामुळे घडावे, तसेच कथानकात विचारदुष्ट काहीही असू नये अशी त्याची अपेक्षा आहे. शोकान्तिकेतील स्वभावचित्रणाविषयी ॲरिस्टॉटलने चांगलेपणा, औचित्य, जीवनसदृशता व सुसंबद्धता ही चार लक्ष्ये मानली

आहेत. त्याची स्वभावचित्रणाची कल्पना नीतिसापेक्ष आहे. ॲरिस्टॉटल म्हणतो एखादा दुष्ट माणूस ज्या वेळी सुखातून दुःखाच्या गर्तेत कोसळतो त्या वेळी त्याच्याबाबतीत आपल्या मनात काही मानवी भावना जाग्या होतात परंतु करुणा निश्चितच जागी होत नाही. शोकान्तिकेच्या नायकासंबंधीची ॲरिस्टॉटलची कल्पना ही व्यक्तिप्रधान नाही, तर वर्गप्रधान आहे. शोकान्तिकेचा विशिष्ट परिणाम साधू शकेल असा नायक असावा या दृष्टीने त्याने पूर्ण पुरुष व खल पुरुष हे दोघेही वगळले आहेत.

काव्यशास्त्राच्या सव्विसाव्या प्रकरणात महाकाव्य आणि शोकान्तिका या दोहोंची तुलना करून शोकान्तिकेला महाकाव्यापेक्षा श्रेष्ठ असा दर्जा दिला आहे कारण शोकान्तिकेत महाकाव्याची सर्व अंगे तर आहेतच, शिवाय संगीत व दृश्यात्मक परिणाम ही महत्त्वाची उपांगे तिला असतात व ती अत्यंत जिवंत आनंदाची निर्मिती करतात, असा त्याचा अभिप्राय आहे. शिवाय शोकान्तिका आपले साध्य अधिक आटोपशीरपणे साधू शकते, कारण तिचा परिणाम अधिक एकाग्र व तीव्र स्वरूपाचा असतो अशी प्रशस्ती त्याने केली आहे. शोकान्तिकेचा विशिष्ट भावनात्मक परिणाम सांगताना ॲरिस्टॉटलने केलेल्या कॅथार्सिस या शब्दयोजनेची अर्थनिश्चिती अजूनही झालेली नाही. सर्वसामान्यपणे विरेचन किंवा विशुद्धीकरण हे अर्थ स्वीकारले गेले असले तरी वज्रीकरण (हार्डनिंग), सुस्पष्टीकरण (क्लॅरिफिकेशन), उदात्तीकरण (सब्लिमेशन), समधातीकरण (इक्विलिब्रियम) असे वैद्यकीय, नैतिक, ज्ञानात्मक, मानसशास्त्रीय, सौंदर्यशास्त्रीय, धार्मिक अर्थ देखील लावले गेले आहेत.

शोकान्तिकेसंबंधीची मीमांसा ॲरिस्टॉटलनंतरही चालूच राहिली. काळाच्या ओघात शोकान्तिकेचे म्हणून जे घटक आता स्वीकारले गेले आहेत व शोकान्तिकेचा जो आकृतिबंध रूढ म्हणून मान्य झाला आहे त्याचा निर्देश येथे करता येईल.

चॉसरने ‘कँटरबरी टेल्स’मध्ये केलेले शोकान्तिकेचे वर्णन शोकान्तिकेचा अगदी प्राथमिक पातळीवरील आकृतिबंध सुचवणारे आहे :

Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde bookes maken us memorie,
of hym that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of heigh degree
Into myserie, and endeth wrecchedly.

उच्च पातळीवर असलेल्या वैभवसंपन्न व्यक्तीवर अपार दुःख कोसळणे आणि अंतिमतः तिच्या वाट्याला येणारा दारुण अंत, असे या आकृतिबंधाचे वर्णन करता येईल. चॉसरला अभिप्रेत असलेला शोकान्तिकेचा नायक विशिष्ट सामाजिक दर्जा असणारा असावा हे त्याच्या शब्दांतून सूचित होते. शोकान्तिकेच्या नायकांबाबतची अशी विशिष्ट सामाजिक दर्जाची अपेक्षा गेल्या शतकापासून कमी कमी होत गेलेली दिसते. पतनातही नायकाच्या प्रतिष्ठेचे काही दर्शन घडणे, व्यापक मानवी जीवनाचा संदर्भ असणे, सभोवतालच्या निर्घृण परिस्थितीचे भान

राखणे आणि ज्यामधून पुरती सुटका होण्याची कोणतीही वाट असत नाही अशा भीषण संघर्षाचे चित्रण केलेले असणे, ही चार वैशिष्ट्ये शोकान्तिकेच्या आकृतिबंधाशी सर्वसामान्यपणे निगडित असलेली आढळून येतात. शोकांतिकेच्या मुळाशी तीन प्रकारचे आकृतिबंध असतात, असे बेंटल्येने सुचविले आहे.

(१) दुःखभोग व तितिक्षा, उदा. प्रॉमिथिअस – ईस्किलस
(२) विनाश व नूतनीकरण, उदा. सॅम्सन ॲगनिस्ट्स – मिल्टन
(३) त्याग व प्रायश्चित्त, उदा. ईडिपस रेक्स– सॉफक्लीझ

या सर्वच आकृतिबंधांत दिव्यत्व आहे. एक नकारात्मक व दुसरे भावात्मक. दुःखभोग, विनाश व त्याग ही नकारात्मक अंगे; तर तितिक्षा, नूतनीकरण व प्रायश्चित्त ही भावात्मक अंगे होत. या तीन आकृतिबंधांपैकी पहिला आकृतिबंध, दुःखभोग व तितिक्षा, हा मूलभूत आकृतिबंध आहे. कारण तो इतर दोहोंत अंतर्भूत झालेला आहे. दुःखभोगाखेरीज विनाश वा त्याग नाही आणि सहन केल्यावाचून नूतनीकरण वा प्रायश्चित्त नाही. त्यामुळे दुःखभोग व तितिक्षा ही शोकान्तिकेची किमान मागणी असते. रिचर्ड सेवालने दुःखभोगाचे वैशिष्ट्य स्पष्ट करून सांगितले आहे. तो लिहितो, ''हा दुःखभोग काही अंशी शारीर असू शकत असला तरीही केवळ शारीरच असतो असे नाही; मानसिक अथवा आध्यात्मिक वेदनांच्या स्वरूपातही तो अनुभवास येतो. माणसाच्या कर्माचा (ॲक्शनचा) समग्र संदर्भ आणि परिणाम अशा स्वरूपाच्या दुःखभोगात गृहीत असतो. त्यामुळे ज्याप्रमाणे हा दुःखभोग अपरिपक्वता अथवा पाशवीपणा यांच्या पलीकडे जातो, त्याचप्रमाणे ठाम आशावाद– निराशावाद अथवा औदासीन्य यांच्याही पलीकडे जाऊन पोचत असतो.''

सर्वसामान्यपणे कोणत्याही शोकान्तिकेत भीषण घटना, उत्कट दुःखभोग, ज्ञानात्मक जाणीव आणि मानवत्वाची प्रतिष्ठा व भावात्मकता हे चार घटक आढळतात. विश्लेषणात जरी ते पृथकपणे जाणवले तरी त्यांचा अनुभव मात्र एकात्मच असतो. तसेच प्रत्येक शोकान्तिकेत प्रत्येक घटक सारख्या प्रमाणात अस्तित्वात असेलच असेही नाही. जाणिवपूर्वक वा अजाणता घडणारे कर्म प्रत्येक शोकान्तिकेत असते आणि ते मानवी स्वभावाचे निदर्शक असते. त्या कर्मातूनच पुढे दुःखभोग संभवतो. दुःखभोग ज्या व्यक्तीच्या वाट्याला येतो ती व्यक्ती संवेदनाशील असल्यामुळे दुःखभोगाला आपोआप उत्कटता प्राप्त होते. मात्र दुःखभोग हा केवळ उत्कट असणे पुरेसे नसते, तो खरा असणेही आवश्यक असते. खरा या विशेषणाला प्रत्यक्षाचा अर्थ तर असावाच, परंतु खरेपणा हा कर्माशीही सुसंगत असणे महत्त्वाचे असते. या दुःखभोगाचे स्वरूप ज्याप्रमाणे विनाशक असते, मृत्यू वा मानवी अनुभवातील विनाशाचे अंतिम रूप दर्शविणारे असते; त्याप्रमाणेच ते सुजाण, सहजस्फूर्त व गूढधूसरही असते. मानवी स्वभाव व मानवी अवस्था यांच्या मूलभूत अंगांवर प्रकाश टाकणारी ज्ञानात्मक जाणीव हाही शोकान्तिकेच्या वैशिष्ट्यांमधील एक महत्त्वाचा घटक आहे. मानवी जीवनाची प्रतिष्ठा व मानवी जीवनाची योग्यता शोकान्तिकेत दुःखभोगाच्या दृश्यांतून व दुःखभोगाच्या जाणिवेतून भावात्मक रीत्या प्रकटत असतात. शोकान्तिकेत नायकाच्या व्यक्तिरेखेस केंद्रस्थान असते हे खरे आहे, परंतु त्याला केवळ स्वतःचे स्वतंत्र स्थान असते असे मानून शोकान्तिकेकडे केवळ नायकप्रधान वृत्तीतून पाहाणे योग्य ठरणार नाही. एकंदर शोकात्म व्यूहाशीच तो एकरूप झालेला असतो. शोकात्म अनुभवाचे तो माध्यम असतो,

शोकात्म जीवनदृष्टी तो व्यक्त करतो आणि त्यामुळे शोकात्म अनुभवाहून त्याला पृथक अस्तित्व असत नाही. एका अर्थाने शोकान्तिकेचा नायक प्रातिनिधिक असतो. परंतु तो प्रतिनिधित्व करतो याचा अर्थ तो सर्वसामान्यच असला पाहिजे असा मात्र नाही. तो मानवी शक्यतांचे प्रतिनिधित्व करीत असतो. मानवी मर्यादेच्या अंतिम शक्यतेपावेतो दुःखभोग सोसणे; भयावहता, क्रौर्य व लज्जा या जाणिवांशी बांधलेले असणे आणि त्या जाणिवांचीही अधिकधिक वरची पातळी गाठणे हे शोकान्तिकेच्या नायकाबाबत अंगभूत असते. ì शोकान्तिका मानवाच्या सर्वोच्च शक्यतांचा साक्षात्कार घडविते.'' (Tragedy suggest and brings to realization the highest possibilities of man (Tragedy is not enough, 1969, p. 27) या जेस्पर्सच्या अभिप्रायातील यथार्थता सहज स्पष्ट होण्याजोगी आहे. शोकान्तिकेच्या नायकात एक प्रकारची चुंबकीय शक्ती असते, ëचार्मí असतो, धैर्य असते, उमदेपणा असतो. धैर्य केवळ शारीर नसते, नैतिक असते. धैर्याचा उपयोग करणे म्हणजे दुःखभोगाची ताकद एकांतिकतेच्या पातळीवर आणणे. ईडिपसची सत्याची ओढ, अँटिगनीचा भयावह एकमार्गीपणा, हॅम्लेटची नैतिक संवेदनशीलता, लियरची न्यायाची ओढ हे सारे शोकात्म गुणविशेष नैतिक धैर्याचेच आविष्कार होत. अशा प्रकारचे गुणविशेष मानवत्वाची प्रतिष्ठा सांभाळण्याचे कार्य पार पाडत असतात.

शोकान्तिकेतील दुःखभोगास कारण असणाऱ्या नित्य घटकांचा निर्देश म्हणून अशुभाचा (ईव्हिलचा) निर्देश करणे आवश्यक आहे. माणसाचे इतर माणसांशी आणि नियतीशी असणारे नाते, माणसाच्या विनाशास वा अधःपतनास कारणीभूत ठरणाऱ्या बहुविध आंतरिक व बाह्य शक्ती, एकंदर जीवनव्यवस्थेविषयीचे माणसाचे आंधळेपण आणि माणसांच्या अनंत कामवासनांचा कल्लोळ इत्यादींमधून ह्या अशुभाची विविध रूपे प्रत्ययास येतात असे नमूद करून टी आर हेन याने (द हार्वेस्ट ऑफ ट्रॅजेडी, लंडन, दु.आ. १९६६, पृ. ७७) ज्ञानसंबद्ध अशुभ वा प्रमाद (इंटलेक्चुअल ईव्हिल ऑर एरर), भावनासंबद्ध अशुभ वा दुःखभोग (इमोशनल ईव्हिल ऑर सफरिंग), नीतिसंबद्ध अशुभ वा पाप (मॉरल इव्हिल ऑर सिन्), असे अशुभाचे तीन प्रकार केले आहेत. शोकान्तिका निर्माण व्हावयाची असेल तर या जीवनात जे जे घडते, ते ते खरे आहे, जीवन हे सान्त आहे, मृत्यू हा सगळ्याचा अंत आहे या भूमिकेचा स्वीकार करावा लागतो. शोकान्तिकेचा विषय होणाऱ्या व्यक्तीला स्वतःच्या वाट्याचा दुःखभोग ही स्वतःच्या निर्णयाची परिणती म्हणून स्वीकारावी लागते. संबंधित व्यक्ती आणि अशुभ यांच्यातील संघर्षामध्ये व्यक्तीची झुंज आंतरिक सामर्थ्याच्या बळावर चाललेली असते. आणि अशा प्रकारच्या संघर्षात त्या व्यक्तीच्या जाणिवेच्या कक्षा रुंदावतात. उदा. हॅम्लेटला मानवी दुःखाचे सर्वंकष परिमाण गवसते, लिअरच्या जाणिवेचा विकास होतो, ईडिपस आणि हॅम्लेट यांच्या उदाहरणावरून असेही स्पष्ट होते की अशुभाने वेढलेल्या प्रसंगात परिस्थितीने हतबल न होता नायक धैर्यपूर्वक अटळ संघर्षाचा स्वीकार करीत असतो. अशा संघर्षात लौकिक अर्थाने जरी व्यक्तीचा पराभव होत असला किंवा तिला मृत्यू येत असला तरी या सर्वांतून जागे होणारे नव्या मूल्यांचे भान हे शोकान्तिकेचे मर्मस्थान आहे. अशुभाशी होणारा संघर्ष हा एकप्रकारे शोकान्तिकेचा गाभा होय असे नीत्शेला वाटत होते. त्यामुळेच त्याने 'डिमिनिश ईव्हिल अँड इट विल गो हार्ड विथ द ट्रॅजिक पोएट्स' असे म्हटले. ॲरिस्टॉटलने मात्र अशुभाविषयी मौन पाळलेले दिसते.

शोकान्तिकेच्या कथानकात परावृत्ती (रिव्हर्सल) हा केंद्रवर्ती घटक असतो. नायकाच्या हातून घडणाऱ्या कर्मांचे परिणाम नेमके उलटे, विरोधी व अनपेक्षित व्हावेत हीच त्याची नियती असते. सदसद्विवेकबुद्धीस स्मरून प्रामाणिकपणे केलेल्या कृतीची दैवदुर्विलासात्मक फलनिष्पत्ती होणे असे चित्र अनेक शोकान्तिकांत पाहावयास सापडते. परावृत्तीप्रमाणेच अभिज्ञान (रेकग्निशन) हे शोकात्म अनुभवाचे एक अंग मानले आहे. शोकात्म अनुभवातील दुःखभोगाचे प्रमाण बहुधा अभिज्ञानाशी संवादी असते. नायकाला स्वतःच्या स्वभावाचा, वर्तनाचा, कर्माचा, भोवतालच्या परिस्थितीचा जेवढा उलगडा होईल तेवढा त्याचा दुःखभोग अधिक असेल. अर्थात प्रत्येक शोकान्तिकेतील अभिज्ञानाची इयत्ता व प्रमाण ही भिन्न असतात.

सर्व नाट्यप्रकारांपैकी शोकान्तिका या नाट्यप्रकाराचा तत्त्वज्ञानाशी अगदी जवळचा संबंध आहे. शोकान्तिकेत निर्माण केलेले प्रश्न आशयाच्या दृष्टीने तत्त्वज्ञानात्मक असतात परंतु त्यांची मांडणी तत्त्वज्ञानाच्या तार्किक पद्धतीने न होता दृश्यात्मक व नाट्यात्म परिभाषेत होत असते. मानवी जीवन म्हणजे काय, त्याला दिशा कोण दाखविते, अपराध म्हणजे काय, चांगले वाईट कशाला म्हणावे, दैव म्हणजे काय, असे प्रश्न नाट्यरसिकाच्या मनात उभे राहातात. या संदर्भात कार्ल जेस्पर्स लिहितो, ì ट्रॅजेडी डिपिक्टस् अ मॅन इन हिज ग्रेटनेस बियाँड गुड अँड ईव्हिलî (ट्रॅजेडी इज नॉट इनफ्, १९६९, पृ. ५६) चांगले आणि वाईट या भेदांच्या अतीत असणाऱ्या माणसाच्या थोरपणाचे दर्शन शोकान्तिका घडवते. जेव्हा परस्परनिरपेक्षपणे सत्य असणाऱ्या शक्ती एकमेकींवर येऊन आदळतात तेव्हा शोकान्तिका घडते. आणि सत्य कशाला म्हणावे, सत्याचा विजय होतो का, योग्य कशाला म्हणावे, जे योग्य असते ते यशस्वी होते का असे प्रश्न एका पाठोपाठ एक निर्माण होतात. काही शोकान्तिकांचे नायक सत्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करतात आणि सत्याच्या शोधाची शक्यताच मुळी नाट्यात्म आशय बनते. या संदर्भात ईडिपस आणि हॅम्लेट या शोकान्तिकांची उदाहरणे बोलकी आहेत. या सत्याच्या शोधातून वाट्याला येणारा अनुभव विदारक असतो, जीवन तळापासून ढवळून टाकणारा असतो. हॅम्लेटविषयी अभिप्राय व्यक्त करताना जेस्पर्सने लिहिले आहे,

ì The tragedy of Hamlet represents manís knowledge trembling at the edge of destruction. There is in it no warning, no moralzing, only a manís knowledge of fundamental reality in his awareness of his ignorance and in his will to truth, whereby his life is shattered ; ëThe rest is silence.íî (Tragedy is not Enough, p. 71)

शोकान्तिका हा स्पष्टीकरणात्मक वाङ्मयप्रकार नाही, शोध घेणारा वाङ्मयप्रकार आहे. शोकान्तिका हा मानवी स्वातंत्र्याच्या मर्यादांचा शोध आहे असे लिहून केर वॉल्टरने शोकान्तिकेच्या एका महत्त्वाच्या विशेषावर बोट ठेवले आहे. (ट्रॅजेडी अँड कॉमेडी, लंडन, १९६८, पृ. १३१) मानवी स्वातंत्र्याच्या मर्यादा माणसाला ठाऊक नसतात, त्या आधीच ठरवताही येत नाहीत, स्वातंत्र्य हे बाहेर कोठेतरी नसते तर ते माणसाच्या मनात असते. विवेक वेडात, पूर्णता भ्रष्टतेत आणि सूड किंवा प्रतिकार वैभवात परिणत व्हावा इतके स्वातंत्र्य माणसाला आहे. त्यामुळे शोकान्तिकेत चूक-बरोबर असण्याचे प्रश्न संदिग्धपणे सोडवले जातात. कारण चूक बरोबर असणे हे शोकान्तिकेतील महत्त्वाचे प्रश्नच नाहीत. शोकान्तिका हा अग्नीशी खेळ आहे. (तत्रैव, पृ. १२६) जेव्हा माणूस त्याच्या स्वातंत्र्याचा निःसंकोच उपयोग करतो तेव्हा शोकान्तिका घडते.

शोकान्तिकेतील नायकाची व्यक्तिरेखा धैर्य, निष्ठा, सत्याविषयीचा आग्रह, न्याय मिळवण्याची तीव्र आकांक्षा आणि या सर्वांपोटी जे जे सोसावे लागेल ते सोसण्याची तयारी यांसारख्या वैभवशाली मानवी गुणांचे दर्शन घडविते. मात्र नायकाच्या अंगी असणाऱ्या या गुणांची परिणती शोकान्तिकेच्या अखेरीस लौकिक यश वा सुख यांच्या प्राप्तीत होत नाही. तर उलटपक्षी हे गुणच व्यक्तीच्या लौकिक हानीस कारणीभूत ठरतात. कारण एकदा जे स्वीकारले त्या तत्त्वाचे आचरण करताना, स्वतःला पटलेल्या गोष्टींसाठी सारे व्यावहारिक मोह दूर सारताना ते विचलित होत नाहीत. व्यावहारिक स्वार्थसिद्धीसाठी सावधानतेने वागणे व त्या अनुषंगाने तत्त्वाला मुरड घालणे त्यांच्या वर्तनात बसत नाही. मानवजातीच्या ठिकाणी असणाऱ्या सुप्त सामर्थ्याचे, गुणवत्तेचे, प्रगल्भतेचे दर्शन ते घडवितात. आणि उदात्त नीतिमूल्यांचे भान ते व्यक्त करतात. 'द हार्वेस्ट ऑफ ट्रॅजेडी इज द फ्रीडम अँड एन्रिचमेंट ऑफ द ह्यूमन स्पिरीट' हे हेनचे विधान (पृ. २८७) अत्यंत अर्थगर्भ आहे. विवेचनाच्या ओघात हेनने सुचविल्याप्रमाणे शोकान्तिकेत वरवर पाहाता मानवी आशाआकांक्षांचा चक्काचूर झालेला जरी दृष्टीस पडत असला तरी या सर्वनाशातही मानवाच्या एका सामर्थ्याचा साक्षात्कार घडतो. सर्वनाशाच्या राखेतूनही एक सौंदर्य फुलून येते आणि हे सामर्थ्य व सौंदर्य मानवत्वाच्या मर्यादा सहज ओलांडून जाते. 'देअर इज नो ट्रॅजेडी विदाऊट ट्रान्सेन्डन्स (transcendence)' असे आपले मत कार्ल जेस्पर्सने (पृ.४१) नमूद केले आहे. शोकान्तिका मृत्यूचे अस्तित्व नाकारत नाही. मृत्यूच्या विचारासकट जगणे, मृत्यूला सहजपणे सामोरे जाणे हे खरे जिवंतपणाचे लक्षण शोकान्तिकेत आपल्या नजरेस पडते. विरोधी शक्तीशी होणाऱ्या संघर्षात अटळ पराभव समोर जरी दिसत असला तरीही शोकान्तिकेचा नायक त्या शक्तीला प्रतिकार करण्याचा कसून प्रयत्न करीत असतो. त्याच्या या प्रयत्नांचे मोठेपण आणि त्याच्या पराजयाविषयी वाटणारी करुणा यांमधून आपल्याला त्याच्याविषयी कौतुक वाटत असते. त्याच्या पतनातही प्रतिष्ठा असते, कारण त्याच्या आत्मसामर्थ्याने तो टिकून राहतो.

शोकान्तिकेच्या भावनात्मक परिणामाच्या दृष्टीने आणखी एका विशेषाची नोंद करावयास हवी. शोकान्तिकेतचा अनुभव घेताना नायकाच्या तुलनेने सामान्य असणारे प्रेक्षक एका वेगळ्या मार्गाने उच्च पातळीवर जात असतात. नायकाच्या भवितव्याची चाहूल त्यांना आधीच लागत असते. प्रेक्षक म्हणून ते एकीकडे नायकाचे सहप्रवासी असतात, त्यांची त्याला सहानुभूती असते, तर दुसरीकडे ते सर्वज्ञ असतात. अशा रीतीने शोकान्तिकेतील अनुभवाला नाट्यरूपात अंतःपूर्णता प्राप्त होते. हा सारा अनुभव विशालतेचा, हृदयविस्ताराचा, जीवनविषयक जाणीव समृद्ध झाल्याचा उत्कट प्रत्यय आणून देतो. जीवनप्रवाहाचे अखंडत्व आणि गहनत्व मन भारावून टाकते. दैनंदिन कोलाहल अर्थशून्य वाटावा अशी बधीरता व विषण्णता शोकान्तिकेच्या दर्शनाने अनुभवाला येते. विषण्णतेच्या केंद्रस्थानी असणारा सुजाण प्रज्ञेचा प्रकाश व्यक्तिमनाला समंजस, सोशिक व शहाणा बनवतो. यालाच ट्रॅजिक विज्डमí असे म्हणतात.

जागतिक नाट्येतिहासात शोकान्तिकेने जी नानाविध रूपे धारण केली त्या सर्वांचा समावेश होऊ शकेल अशी शोकान्तिकेची तांत्रिक दृष्ट्या अचूक व्याख्या अस्तित्वात नाही. ती तशी असूच शकणार नाही. तार्किक दृष्ट्या अव्याख्य असणाऱ्या गोष्टीची व्याख्या करण्याचे ते व्यर्थ प्रयत्न होत. अर्थात तार्किक दृष्टीने

अशा व्याख्या करणे कितीही सदोष असले तरी या प्रयत्नांचे महत्त्वही फार मोठे आहे. कारण शोकान्तिकेची संकल्पना उमजण्याच्या दृष्टीने आवश्यक असे मार्गदर्शन या निकषांमधून झाल्यावाचून राहात नाही.

शोकान्तिकेचे रूपात्मक घटक विचारात घेऊन केलेल्या व्याख्या, शोकान्तिकेतील विशिष्ट परिस्थिती ध्यानात घेऊन मांडल्या गेलेल्या व्याख्या, शोकान्तिकेतील नैतिक आशयाचा संदर्भ देणाऱ्या व्याख्या, शोकान्तिकेचा भावनात्मक परिणाम सूचित करणाऱ्या व्याख्या, असे शोकान्तिकेच्या व्याख्यांचे वर्गीकरण करून दाखवणेही शक्य आहे. शोकान्तिकेच्या स्वरूपासंबंधीची काही समीकरणेही आता चांगलीच रूढ झालेली आहेत. उदाहरणादाखल ëथोरपणाच्या, मूल्यांच्या आत्मविनाशात जाणवणारे, आश्चर्यकारक असे विश्वातील अपरिहार्य वेदनेचे गूढ शोकान्तिका व्यक्त करतेí असा ब्रॅडलीचा (BRADLEY) दृष्टिकोण, ëया सुव्यवस्थित विश्वात (ऑर्डर्ड युनिवर्स) बुद्धिवादाचे समाधान करणाऱ्या अशुभाचे प्रस्तुतीकरण व स्पष्टीकरण म्हणजे शोकान्तिका हाí लिली कॅम्पबेलचा (LILY CAMPBELL) विचार; जीवनातील यातनांवर मिळविलेल्या सक्रिय प्रभुत्वामुळे झालेला मानवी सद्‌गुणांचा गौरव म्हणजे शोकान्तिकाí ही अलेक्झांडरची (PETER ALEXANDER) भूमिका; ëइट इज द सेलिब्रेशन ऑफ द सायकल ऑफ लाइफ फ्रॉम बर्थ थ्रु डेथ, टु रिन्युअलí ही फर्गसनची (FRANCIS FERGUSSON) मीमांसा इत्यादींचा निर्देश जाताजाता करता येतो. व्याख्येच्या खऱ्या अर्थाने शोकान्तिका ही अव्याख्यच आहे, कारण सतत निर्माण होणाऱ्या नवनवीन अवस्थांच्या शक्यतांना सामावून घेण्याची क्षमता व्याख्येत असावयास हवी. शोकान्तिकेची व्याख्या करण्याचा प्रत्येक प्रयत्न शोकान्तिका या संज्ञेच्या विविधांगी निकषांवर एक मर्यादा घालत असतो. ही वस्तुस्थिती लक्षात आल्यामुळे मॉरिस वाइट्झने (MORRIS WEITZ) *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* या ग्रंथात म्हटले आहे.

> "Tragedy" is not definable in the requisite theoretical sense of a true statement of the necessary and sufficient properties of all tragedies because all the purportedly requisit properties are challengeable, emendable, and corrigible. But "tragedy" is not definable (in the theory sense of true, real definition) for another reason, namely that its use must allow for the ever present possibilitiy of *new* condition. Think of the history of the concept of tragedy. It is simply a historical fact that the concept, as we know and use it has continuously accommodated new cases of tragedy and, more important, the new properties of these new cases. Thus, a second logical feature of the concept of tragedy is its perennial flexibility; that is, its being applicable to conditions that are unlike those that govern the extent the use of the concept. (p. 307-308) पुढे जाऊन वाइट्झ ठामपणे विधान करतो की ëElucidation of the concept of tragedy reveals that a theory of tragedy is not only factually difficult but logically impossibleí

आता या ठिकाणी आतापर्यंतच्या विवेचनातून हाती आलेल्या शोकान्तिकेच्या संकल्पनेसंबंधीची काही विधाने करण्यास हरकत असू नये. ही विधाने शोकान्तिकेच्या आकलनास व मूल्यमापनास साहाय्यक ठरू शकतील.

(१) शोकान्तिका ही रंगभूमीवर सादर करण्याच्या हेतूने आणि सौंदर्यात्मक ऐक्य साकार करण्याच्या दृष्टीने केली जाणारी क्रमबद्ध घटनांची कालनिविष्ट, स्वयंपूर्ण व एकात्म संघटना होय.

(२) शोकान्तिकेत सामान्यपणे मानवी संघर्ष, दुःखभोग व वरकरणी जाणवणारा पराभव यांचे चित्रण आढळते.

(३) शोकान्तिकेची मूलभूत सामग्री त्रिविध असते :

(अ) मानवी जीवनाचे नियंत्रण करणारे दैवी, नैसर्गिक वा मानवी नियम

(आ) या नियमांतील संभाव्य वा ज्ञात असे विभाजन, परस्परविसंगती किंवा या नियमांमधील परस्परसंघर्ष. हा संघर्ष उपर्युक्त त्रिविध नियमसमूहातील असेल अथवा त्यांपैकी कोणत्याही एकातील आंतरिक स्वरूपाचा असू शकेल.

(इ) विभाजन, परस्परविसंगती किंवा संघर्ष यांच्याबाबत व्यक्तिगत वा सामूहिक पातळीवर विरोध उत्पन्न होतो, तेव्हा तो एक तर कर्माचा सर्वस्वी तार्किक किंवा अंशमात्र तार्किक परिणाम तरी असतो, अगर अतार्किक स्वरूपाचा – यात अतिनैसर्गिक (सुप्रानॅचरल) आलेच – असतो. अन्यथा यांपैकी कोणत्याही घटकांचे मिश्रणही (कॉंबिनेशन) होऊ शकते.

(४) (अशा) संघर्षातून उत्पन्न होणाऱ्या विचार व कृती यांच्याशी शोकान्तिका संबंधित असते.

(५) भूतकाल व वर्तमानकाल यांचा विशिष्ट कार्यकारणसंबंध शोकान्तिकेतील व्यक्तिरेखेच्या कर्माद्वारे स्पष्ट होत असतो.

(६) शोकान्तिकेची अभिव्यक्ती – भाषा– काव्यात्म स्वरूपाची असणे, निदान नित्य जीवनातील गद्य भाषेहून भिन्न स्वरूपाची असणे अधिक परिणामकारक ठरते. कारण

(अ) कलात्मक आवश्यकतेनुसार भाषेच्या सामर्थ्याच्या सर्व शक्यता राबविता येणे सुलभ होते. शोकान्तिकेतून अभिव्यक्त होणारा जीवनानुभव संमिश्र स्वरूपाचा असतो, या अनुभवाचे भावनिक ताण भूत–वर्तमानकालात खोलवर गुंतलेले असतात, त्यांच्याशी संपूर्ण व सातत्ययुक्त संवाद साधणे अतिशय दुःसाध्य असते, गुंतागुंतीच्या जीवनव्यवहारातील नियम संदिग्ध –धूसर असणेच क्रमप्राप्त असते, अशा परिस्थितीत जीवनाच्या सर्वसमावेशक अशा दर्शनासाठी भाषेची सारी साधनसामग्री व वैभव एकवटणे हे अत्यावश्यक असते.

(आ) शोकान्तिकाकार काव्यात्म भाषेच्या साहाय्याने प्रत्येक शब्दाला विशिष्ट व उत्कट वजन प्राप्त करून देऊ शकतो. त्यामुळे नाटकातील एरवी साधी भासणारी कृती मानवी अनुभवाच्या परिसीमेपर्यंत जाऊन पोचू शकते. मर्यादित अशा कथेस एक सार्वत्रिकता आणि कृतीला व्यापक परिमाण प्राप्त होते. नाट्याच्या सीमित योजनेत संदर्भसंमिश्रता विकसित करण्यास काव्याची मदत होते, भावकविता लिहिणाऱ्या भावकवीला भाषेच्या ज्या गुणसामर्थ्याची जोड असते ती शोकान्तिकाकारास लाभते.

(इ) 'इट इज इनएस्केपेबल दॅट प्रोज इज द लँग्वेज ऑफ इन्फर्मेशन अँड पोएट्री द लँग्वेज ऑफ इमोशन.'

(ई) संवेदनाशील मनाला होणाऱ्या जाणिवा सूक्ष्म असतात, त्यामुळे सूक्ष्म अनुभूती व्यक्त करू शकेल अशीच भाषेची अभिव्यक्ती अपरिहार्य असते.

(उ) सखोल भावना व उत्कट विकार यांचा सहजाविष्कार विशिष्ट पातळीवरून आणि वक्तृत्वपूर्ण रीत्या होणे स्वाभाविक असते.

(ऊ) शोकान्तिकेचे व्यंजनसामर्थ्य समृद्ध करण्यासाठी रूपकात्मतेचे नेहमी साहाय्य होते.

(७) शोकात्म विधानाचा (ट्रॅजिक स्टेटमेंट) सहजधर्म धूसरता/संदिग्धता हा असल्यामुळे परस्परविसंगत अशा विरोधी गोष्टी एकसमयावच्छेदेकरून अस्तित्वात असू शकतात याचे भान शोकांतिका उत्पन्न करते.

(८) नैतिक मूल्यांसंबंधीच्या निकटवर्ती व अंतिम प्रश्नांशी शोकान्तिकेचा संबंध येतो. शोकान्तिका ही तत्त्वज्ञानात्मक असते, परंतु ती तत्त्वज्ञानाची पद्धतशीर मांडणी करत नाही आणि करू शकतही नाही. ती आध्यात्मिक पातळीवरील प्रश्न उत्पन्न करते परंतु तिचे स्वतःचे असे अध्यात्म नसते. तरीही तिची दृश्य निर्मिती ही आंतरिक वास्तव उलगडून दाखवीत असते.

(९) शोकान्तिकेतील अनुभवाचा प्रवास दुःखभोगामधून आत्मभानाकडे/आत्मज्ञानाकडे चाललेला असतो.

शोकान्तिकेची तात्कालिक व वरवरची कारणे ही बहुधा स्वतःविषयी नेटकी विधाने करता येण्याची क्षमता राखून असली तरी शोकात्म परिस्थितीवरील उपाय नेहमीच धूसर व संदिग्ध असतात. शोकान्तिकेतील व्यक्तीने सोसलेल्या दुःखामधून, तिच्या उमदेपणामधून – उदात्ततेमधून येणाऱ्या दौर्बल्यातून तिच्या सदसद्विवेकबुद्धीची प्रभा संथ पसरत जाते आणि तिच्याद्वारे बहुविध रूपांतून व माध्यमांतून शोकान्तिका मानवी जीवनातील गूढतेचे अथांग दर्शन घडवीत राहाते.

शोकात्म अनुभवामधून साकार होणारी मूल्ये स्वतंत्रपणे आणि सामूहिकपणेदेखील व्यापक जीवननीतीच्या दृष्टीने महत्त्वाची असतात. किंबहुना शोकात्म अनुभवाच्या नैतिक रचनेला सर्वसामान्य अशा दृढ नीतीचे अधिष्ठान असते. शोकान्तिकेतील व्यक्तिमनांत प्रवेश करताना आपण सतत स्फुट वा अस्फुट स्वरूपातील मूल्यांनाच सामोरे जात असतो. ही मूल्ये सांगितली – सुचवली जात असतील किंवा अनुमानिली जात असतील, या मूल्यांचा संबंध पारंपरिक अथवा उत्क्रांत होत जाणाऱ्या नीतिकल्पनेशी असतो. त्यामुळेच शोकान्तिका हा एकच कलाप्रकार असा आहे, की ज्यात प्रसंगपरत्वे येणारी उपदेशपरता बोचत नाही; ही उपदेशपरता अनेकरूपधारी, वेषांतरित, अंतर्विरोधात्मक, प्रतिमांकित अशा स्वरूपात असते.

शोकान्तिकेतून व्यक्त होणाऱ्या काही मूलभूत मूल्यांची नोंद पुढीलप्रमाणे करता येण्याजोगी आहे :

१) धैर्य, २) तितिक्षा, ३) निश्चयात्मकता, ४) त्याग, ५) आदर्शवाद, ६) संवेदनशीलता, ७) सत्यनिष्ठा ८) न्यायविषयक आस्था, ९) बुद्धिमानता, १०) उदारता, व्यापकता, ११) भव्यता, १२) स्वीकारशीलता

उपरिनिर्दिष्ट मूल्यांपैकी एक अथवा एकाहून अधिक मूल्ये व्यक्त झाली नाहीत आणि विकसित झाली नाहीत अशी एकही शोकांतिका सर्वसामान्यपणे आढळणार नाही.

शोकान्तिकेचे सारे सामर्थ्य तिच्या अंतरंगातील गूढगहनतेत सामावलेले आहे, हे सांगितल्यावाचून शोकान्तिकेची संकल्पना पुरी होऊ शकणार नाही. शोकान्तिकेच्या अनुभवातून उत्पन्न होणाऱ्या प्रश्नांची उत्तरे केवळ घटितांत शोधण्याचा प्रयत्न नेहमीच अयशस्वी होतो. तत्त्वज्ञानातही सरतेशेवटी जे प्रश्न अनुत्तरितच राहातात, आणि आहे हे असे आहे व ते स्वीकारावयास हवे, याहून वेगळे उत्तर देता येत नाही, ते प्रश्न व शोकान्तिकेचा अनुभव जवळजवळ एकसारखेच असतात. त्यामुळे बुद्धिमान माणसाला, विचारी माणसाला, संवेदनशील माणसाला शोकान्तिका नेहमी अंतर्मुख बनविते, जीवनाविषयीचा मूलभूत विचार करावयास प्रवृत्त करते; अंतिम एकलेपणाची – ëअल्टिमेट वननेसí ची उत्कट, एकाग्र जाणीव करून देते. असे का, असे का, असे अगणित प्रतिध्वनी खोलवर उमटत राहिले तरीदेखील शोकान्तिकेचे हे रूप रसिकाला मोहित करते, आनंदित करते आणि कुठे तरी खोलवर ढवळून टाकते.

केवळ विनाशापाशी सारे काही संपत नाही, जीवनाचा ओघ अखंड वाहात राहातो आणि काही एका निष्ठेपायी, काही एका तत्त्वापायी, सारा स्वार्थ बाजूला सारून प्रसंगी स्वतःची आहुती द्यावयास सिद्ध असणाऱ्या व्यक्तींमुळेच या जीवनप्रवाहाला चैतन्य लाभते; हे भानही शोकान्तिकेच्या दर्शनाने जागे होते. याच्याही पुढे गेले म्हणजे एखाद्या अपवादात्मक उदाहरणात अपरंपार दुःखानुभव सोसल्यामुळे; विचार, निष्ठा, ध्येये, तत्त्वे, माणसे आणि मूल्ये या साऱ्यांचा सर्वनाश अनुभवल्यामुळे विफल झालेले व्यक्तिमन पाप–पुण्य, नीती–अनीती, निरागसता–दुष्टपणा, न्याय–अन्याय या द्वंद्वाच्या पलीकडे जाते. मग तेथे भावनांचे सारे कल्लोळ शांत होतात; मैत्रीचे, प्रेमाचे तसेच दाव्यादुष्टाव्याचे अगर वैराचे सारे धागे विरून जातात; आणि कोणतेही किल्मिष मनात न ठेवता सामोऱ्या आलेल्या जीवनाचा मूक स्वीकार केला जातो. असा अत्यंत प्रगल्भ व प्रगाढ अनुभव देणाऱ्या शोकान्तिका दुर्मिळ असतात.

शोकान्तिकेची संकल्पना सुस्पष्ट झाल्यानंतर मराठी नाट्यसृष्टीचे अवलोकन करून खरोखरी शोकान्तिका या नामाभिधानास पात्र ठरतील अशा नाट्यकृती किती या प्रश्नाचे जवळजवळ नकारार्थी उत्तर देताना बिचकण्याचे काही कारण नाही. मराठीत शोकान्तिका उत्पन्न झाल्या नाहीत, ज्यांना दुःखान्त म्हणता येईल अशी नाटके लिहिली गेली. याच नाटकांचे वर्णन काहीजणांना कारुण्यपूर्ण नाटके असे करावेसे वाटले, पण त्यांना शोकान्त म्हणणे मात्र धाडसाचे ठरेल. अशा प्रसंगी 'ट्रॅजिक' आणि 'पॅथेटिक' असा भेद आवश्यक ठरतो आणि बहुसंख्य मराठी नाटकांना ëपॅथेटिकí च म्हणावे लागते. मराठी नाट्यसंसारात शोकान्तिका अभावानेच का आढळावी याची कारणमीमांसा ëसवाई माधवराव यांचा मृत्यूí, ëएकच प्यालाí, ëअटसम्राटí, ëशांतता : कोर्ट चालू आहेí यांसारख्या नाटकांची उदाहरणे घेऊन करता येण्यासारखी आहे.

संस्कृत नाट्यपरंपरा ही सुखान्त नाटकांची परंपरा आहे. अत्यंत स्वाभाविकपणे शोकान्त व्हावयास हवे असे ëउत्तररामचरिताí सारखे नाटकही भवभूतीने सुखान्त केले आहे. संस्कृत नाट्यरचनेत असणारे आणखी एक सूत्र म्हणजे आदर्श नायकाच्या व्यक्तिरेखाटनाचे. संस्कृतातील ही परंपरा मराठी भाषेला दूरची नाही. परशुरामपंततात्या गोडबोले, गणेशशास्त्री लेले यांसारख्या भाषांतरकर्त्यांनी आधुनिक मराठी वाङ्मयाच्या आरंभकाली संस्कृत नाट्यादर्शांचा आग्रह व्यक्त केलेला आहे. ëशालापत्रकाí तून कीर्तन्यांच्या ëजयपाळí

नाटकावर परीक्षण करताना कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांनी ‘स्वभाषेत इतके ग्रंथ असताना नाटकाच्या कथेसाठी लेखकाने परकीय ग्रंथाकडे का वळावे’ असा प्रश्न विचारलेला आहे. संस्कृत नाटकांचा हा धागा चिवट आणि मजबूत आहे. तेव्हा संस्कृत नाटकांतील काही विशेष मराठी नाटकाने आत्मसात केले तर त्यात अस्वाभाविक काहीच नाही. त्याचबरोबर इंग्रजीच्या अभ्यासानंतर शेक्सपिअरच्या नाटकांचा परिणाम मराठी नाटकांवर झाला. ‘गोल्डन ट्रेझरी’चे संस्कार घेऊन काव्यक्षेत्रात जसे केशवसुत, बालकवी, गोविंदाग्रज यांची कविता निर्माण झाली तसे नाट्यक्षेत्रात शेक्सपिअरचे संस्कार घेऊन देवल, खाडिलकर, गडकरी यांची नाटके निर्माण झाली. अर्थात काव्य-नाट्यविषयक हे बाह्य साम्य अधिक ताणण्याचे कारण नाही व तसे करताही येणार नाही. सर्वात महत्त्वाची बाब ही, की पाश्चात्त्य नाटक व त्यामागील भूमिका आणि भारतीय नाट्यशास्त्र यांमध्ये कोणतेही साम्य नव्हते. पाश्चात्त्य नाटक आणि शोकान्तिका ही जीवनानुकृतीतून स्फुरलेली होती. विकारदमनाऐवजी विकारविमुक्तीला तिकडे प्राधान्य होते. हे सारे नाटक लौकिक जीवनसंबद्ध आहे.उलट संस्कृत नाट्यविश्व भावानुकीर्तनाधिष्ठित आहे. लोकधर्मी व नाट्यधर्मी असा तात्त्विक भेद करून नाटकातून लौकिक जीवनाला हद्दपार केलेले आहे. वास्तवाऐवजी आदर्श चित्रित करण्याची प्रवृत्ती येथे अंगभूतच आहे. शिवाय रंगभूमीवर मृत्यूसारखी घटना उभी करणे किंवा नाटक शोकान्त असणे याला एकंदरीतच मान्यता नव्हती. अशा पार्श्वभूमीवर एकीकडे संस्कृत नाटकाविषयी असलेले प्रेम व अभिमान आणि दुसरीकडे शेक्सपिअरबद्दल वाटणारे कौतुक व आकर्षण या दोहोंच्या मिश्रणातून होणारी नाट्यनिष्पत्ती कलादृष्ट्या विशुद्ध असणे असंभवनीयच होते.

वेगवेगळ्या प्रकृतीची, वेगवगळ्या विचाराची, सुष्टदुष्ट स्त्रीपुरुषपात्रे, त्यांच्या परस्परसंबंधांतून उत्पन्न होणारी कुतूहलजनक कथानके - उपकथानके, माणसाचे मन व माणसाचा अनुभव यांत प्रस्थापित झालेले दृढ नाते, एकंदर जीवनचित्रणात गांभीर्याबरोबर विनोदाचा असलेला सहभाव, अशा जीवनसमावेशक लेखनवैशिष्ट्यांची ओढ मराठीतील प्रतिभावंत नाटककारांना वाटली असेल यात नवल वाटण्याजोगे काहीच नाही. खाडिलकर-गडकरी यांची नाट्यसृष्टी पाहिली म्हणजे स्वभाववैचित्र्याने व व्यक्तिवैशिष्ट्याने गजबजलेली पात्रसृष्टी नजरेसमोर येते. हा शेक्सपिअरच्या नाटकांचा प्रभाव मराठी नाटकांवर पुढे दीर्घ काळपर्यंत कायम राहिला. खाडिलकरांना हॅम्लेट व इयागो एकत्र आणावेसे वाटणे हे समजण्याजोगे आहे. मराठी नाट्यलेखनाला रूप व आकार यावयास नुकताच आरंभ झाला होता असा हा काळ होता आणि या वेळी असे काही करून दाखवावेसे वाटणे, अशा एखाद्या आव्हानाचा कलावंताला मोह पडणे यात मूलतः वावगे काहीच नाही. असे आव्हान पेलताना जे काही साधता आले ते खाडिलकरांनी सहज साधले आहे. शेक्सपिअरच्या धर्तीवरची स्वगते, त्यांतला उदासवाणा एकाकी सूर, त्यांतला सगळा आकांत, त्यांत येऊन जाणारे जीवनविषयक मूलभूत प्रश्न हे सारे काही मराठी नाटकात आणणे जेवढे शक्य होते तेवढे त्यांनी आणले. या दृष्टीने ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यू’ किंवा ‘राजसंन्यास’मधील स्वगते स्वतंत्रपणे अभ्यासण्यासारखी आहेत. अनुकरणाची ही प्रेरणा अस्वाभाविक नाही, असे एकदा मान्य झाले की खाडिलकर-गडकऱ्यांनी निर्जीव नक्कल केली नाही, मराठी भाषेला, मराठी मातीला, परंपरेला साजेसा परिवेश त्यांनी आपल्या नाट्यकृतींना दिला याविषयीदेखील फार मतभेद संभवत नाहीत. परंतु हे लक्षात ठेवलेच पाहिजे की खाडिलकर-गडकरी काय किंवा पुढच्या काळातील

शिरवाडकर काय हे काही शेक्सपिअर नव्हेत आणि मराठी नाटक ज्या भूमीत जन्माला आले ती काही पाश्चात्त्य भूमी नव्हे. तिकडच्या शोकान्तिकेवर जसा तिकडच्या संस्कृतीचा, धर्माचा, तत्त्वज्ञानाचा एक ठसा नकळत का होईना उमटलेला दिसतो तसाच काहीसा प्रकार मराठी नाटकांत होणे क्रमप्राप्त होते. त्यामुळे येथे ँकशि या त्यजु पदांलाí असे म्हणणारी सिंधू जन्माला येणे हे ओघानेच आले. शेवटी त्या त्या संस्कृतीहून फार वेगळे व मोठे नाटक निर्माण होणे काही शक्य नसते. हे सारे एकदा मान्य केले म्हणजे मराठी नाटकांच्या जगात शोकान्तिका का उभी राहू शकली नाही ते स्पष्ट होणे सोपे आहे.

शेक्सपिअरचे मराठी नाटककारांना झालेले आकलन समग्र व वास्तव नव्हते ही खरी अडचण आहे. शेक्सपिअरचे कोणते टीकाकार खाडिलकर-गडकरी यांनी वाचले होते याचा शोध वेगळेपणाने घेता येण्याजोगा आहे. तो घेतला तर जर्व्हायनस, जॉन्सन, हॅझलिट येथवरच तत्कालीन टीका मराठी वाचकांपर्यंत पोचली होती असे ध्यानात येऊ शकेल. ब्रॅडलीचे ँशेक्सपिअरियन ट्रॅजिडीí इसवी सन १९०४ मधील आहे. लगेच ब्रॅडली इकडच्या नाटककारांनी वाचला असेल हे संभवत नाही. पण मानवी स्वभाव हे एक गूढ आहे आणि स्वभाव कोणताही चमत्कार घडवून आणतो याची जाण मराठी नाटककारांना आली होती. याचा एक परिणाम असा झाला, की अतिरेकी स्वभावाच्या व्यक्तिरेखा उत्पन्न झाल्या. किंबहुना शेक्सपिअरच्या संबंधात अतिरेकी माणसे रंगविणे म्हणजे शेक्सपिअर, सुष्ट-दुष्टांचा संघर्ष रंगविणे म्हणजे शेक्सपिअर, अशी एक समजूत त्या काळी उत्पन्न झाली. तिचे प्रत्यंतर खाडिलकर-गडकऱ्यांच्या नाटकांत पाहावयास सापडते. मराठी नाटककारांचे नाटकांचे मूळ संकल्पनच रोमँटिक राहिले ही वस्तुस्थिती पुढील सर्व नाट्यजगताला वळण लावावयास कारणीभूत ठरली. आधुनिक मराठीच्या आरंभापासून अगदी अलीकडच्या काळापर्यंत आमच्यावर प्रभाव गाजविणारे लेखन रोमँटिकच होते. शेक्सपिअरचे आमचे आकलन व अनुकरण हेही रोमँटिक. हॅम्लेट व इयागो एकत्र आणून सवाई माधवराव मूर्त करण्याची कल्पनाही रोमँटिक आणि कोर्टातील एका मानभंगामुळे दारूच्या आहारी जाऊन स्वतःची व संसाराची धूळधाण करून टाकणारा सुधाकरही रोमँटिक. हे केवळ या ठिकाणीच थांबत नाही. कुमारी मातेच्या वास्तवाचा आभास उत्पन्न करणाऱ्या क्रौर्यप्रधान, आक्रोशपूर्ण बेणारेची निर्मिती आणि रंगभूमीवरील ँसटसम्राटाíचे वार्धक्यात निघालेले धिंडवडे ही दोन्हीही रोमँटिकच आहेत. या अनुषंगानेच सुष्ट- दुष्टांचे, बुद्धिवान-बेअक्कलांचे, भोळ्याभाबड्या-कपटीकाळ्यांचे, उत्कट-बोथट जिणे जगणाऱ्यांचे उभे केलेले द्वंद्वही रोमँटिकच. मराठी नाटकाला हा छंद आरंभापासून जडला आहे. त्यामुळे तीव्र दुःखभोग, तो सोसण्यातले धैर्य व निर्धार, मूल्यांसाठी उत्पन्न झालेला संघर्ष व त्यासाठी पणाला लावलेले अस्तित्व, मानवत्वाच्या प्रतिष्ठेसाठी चाललेली धडपड, गूढसंमिश्र वातावरण, अनुत्तरित प्रश्नांच्या मागोव्यात रेंगाळणारे मन या ठिकाणी कोठेच प्रत्ययाला येत नाही. ठसठशीतपणा व बटबटीतपणा, आक्रंदन व आक्रस्ताळेपणा, दुःखभोग व दयनीयता यांमधील सूक्ष्म भेद मराठी नाटकाने फारसा कधी लक्षातच घेतला नाही. स्वतंत्र व्यक्तिरेखा उभ्या करण्याऐवजी टाइप्स-नमुने उभे करण्यातच मराठी नाटक रममाण झाले. जसे सिंधू-सुधाकराचा आणि कावेरी-बेलवलकराचा टाइप. आणखी एका वस्तुस्थितीचा निर्देश अत्यावश्यक आहे. नाटकातील संघर्ष वैयक्तिक असो, कौटुंबिक असो, सामाजिक-राजकीय असो ताठपणे उभे राहाणे, प्रतिकार करणे, व्यावहारिक पातळीवर अपयश आले

तरी आत्मिक पातळीवर यशाचेच समाधान लाभणे हा प्रकार नायकांच्या बाबतीत कोठेही घडत नाही. नायकांवर आघात होतात, सकारण-अकारण दुःखे कोसळतात आणि नायक कोलमडून पडतात. ही त्यांच्या दुःखान्ताची ठराविक रीत आहे.

खाडिलकरांचा सवाई माधवराव तर हळवा, भाबडा व दुबळाच आहे. जे जे कानावर पडेल व जे जे घडेल त्याचे त्याचे माधवरावावर आघात होतात, त्याचे चित्त अखंड दोलायमानच होते. हॅम्लेटचे चित्त दोलायमान होत असले तरी ते दुबळेपणाने नाही. अवघ्या जीवनाला व्यापून उरणारे प्रश्न त्याच्यापुढे ठाकतात आणि त्यांची उत्तरे तो शोधत राहातो, पुन्हा मागे फिरता येऊ नये अशा विचारव्यूहात तो गुरफटला जातो. सवाई माधवरावाला मुळी आपल्यासमोर उभ्या असणाऱ्या प्रश्नांचे आकलनच होत नाही. गडकऱ्यांचा सुधाकर व त्याची व्यसनासक्ती तर न समजण्याजोगीच आहे. मानभंगाची त्याची भावना व तदनंतरचे त्याचे दारूच्या आहारी जाणे केवळ बेजबाबदारीचे, अविवेकीपणाचेच म्हणावे लागेल. आपल्यापुढची खरी समस्या कोणती आणि तिच्या सोडवणुकीसाठी कोणती वाटचाल आवश्यक आहे हे एक तर त्याला उमगत तरी नाही किंवा उमगले तरी तो दुबळेपणाने म्हणा, असमंजसपणाने म्हणा, तसे वागत तरी नाही आणि सारा संसार दारूत बुडवून टाकतो, स्वत:च्या व कुटुंबाच्या वाट्याला दुःख व अंती मरण ओढवून घेतो. शिरवाडकरांचा नटसम्राट बेलवलकर व त्याचा दुःखद अंतही शोकान्ताच्या पातळीवर जात नाही. याचे एक कारण त्याचे नटसम्राटपण सबंध नाटकात नाटककाराच्या म्हणण्याखेरीज, कोठे जाणवतच नाही. त्याचा आणि त्याच्या मुलांमध्ये उत्पन्न झालेला विसंवादही केवळ काल्पनिक वाटतो. आपले सर्वस्व मुलांना वाटून टाकण्याइतकी परस्परांमधील एकरूपता व अशा एकरूपतेनंतर पुढे मात्र दोन्ही मुलांना त्याची अडगळ वाटावी इतका विसंवाद उत्पन्न होणे अशी दोन्ही टोके प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न शिरवाडकरांनी कोठेच केलेला नाही. नटसम्राटाच्या अंगात नट मुरून गेला आहे, त्याच्या साऱ्या जाणिवा नाट्यगत आहेत असे सुचवून प्रदीर्घ स्वगते व नाटकी संभाषणे शिरवाडकर त्याच्या तोंडी देतात; रंगभूमीसाठी सारे जीवन समर्पित करणाऱ्या रंगभूमीच्या एकनिष्ठ सेवकाला व सम्राटालाही अखेर बेवारशी जिणे जगावे लागते असे ते दिग्दर्शित करतात. परंतु त्यांची ही योजना पटणारी नाही (कन्व्हिन्सिंग नाही). हे सगळे रोमँटिकच वाटत राहाते. गडकरी आणि शिरवाडकर या दोघांचीही नाटके लोकप्रिय झाली याचे महत्त्वाचे कारण त्यांच्या नाटकांत माणसा-माणसांमधील परस्परसंबंधांच्या सूक्ष्म छटा, त्यांमधील संकीर्णता यांचा आविष्कार नाही तर साचेबंद विषय, लोकप्रिय संकेत, स्थूल भावना यांचा नाट्यमय आविष्कार आहे, हे आहे. सांकेतिक मूल्यांनी उदात्त म्हणून गौरविलेल्या पारंपरिक समजुती, प्रेम, पातिव्रत्य, सत्यनिष्ठा, यांसारख्या मोहक भावना यांचे अधिष्ठान त्यांच्या नाटकांना लाभले आहे. समकालीन समाजाला खेचून घेईल अशा भाषेचे सामर्थ्य गडकरी-शिरवाडकर दोघांपाशी आहे. सुधाकराच्या तोंडी असलेल्या संभाषण-स्वगतामधील भाषेची आतषबाजी आणि नटसम्राटांच्या तोंडची ‘तुम्ही तरुण आहात म्हणजे करता येतो फक्त संभोग’ सारखी चमकदार स्वगते सर्वसामान्य प्रेक्षकाला आपल्याबरोबर वाहून नेतात. मराठी नाटककारांची रोमँटिक लेखनप्रवृत्ती आणि तीवर परिपुष्ट झालेली मराठी वाचक-प्रेक्षक यांची अभिरुची शोकान्तिकेच्या नित्य आड येत राहिली आहे. हा आक्षेप नाही, वर्णन आहे. शोकान्ताला आवश्यक अशी अपरिहार्यता व

अंतिमता आणि शोकान्ताला साजेशी उदात्तता, भव्यता किंवा निर्लेप तटस्थता मराठी नाटकांत कोठेही उत्पन्न होत नाही; त्यामुळे ही नाटके दुःखान्त होतात, शोकान्त होत नाहीत. तेंडुलकरांचे ‘शांतता : कोर्ट चालू आहे’ हाही काही अपवाद नाही. लीला बेणारे आणि तिच्या भोवतालचे जग यांच्यामधील संघर्षात तेंडुलकर बेणारेच्या बाजूचे आहेत. बेणारेचे कुमारवयापासून विवाहित माणसाकडून गरोदर राहण्यापर्यंतचे सगळे अनुभव अपरिपक्व, अप्रौढच वाटतात. ‘मनानं केलेल्या भक्तीसाठी बुद्धिमान देवाला दिलेला देहाचा नैवेद्य’ हा प्रकारही स्वप्नाळू व भाबडाच आहे. संघर्षात ताठ उभे राहाणे, जी मूल्ये पत्करली असतील त्यांसाठी झगडणे, स्वतःची काही एक ठाम (व प्रगल्भ) भूमिका असणे हे बेणारेमध्ये मुळीच नाही. त्यामुळे तिचे खचत जाणे,तिने केलेला आत्मघात हे सारे अखेर दुबळेपणातून उत्पन्न होते; सामर्थ्यापोटी येणाऱ्या स्वीकारशीलतेतून नव्हे.

या प्रकारे, मराठीत चांगली शोकान्तिका आढळत नाही असे म्हणावे लागत असतानाच, चिं. त्र्यं. खानोलकरांसारख्या अलौकिक प्रतिभेचे देणे लाभलेल्या नाटककाराच्या लेखणीतून उतरलेली ‘एक शून्य बाजीराव’ ही कृती आपल्याला एक वेगळे समाधान देऊन जाते. ठोकळेबाज संकल्पना व तिच्या पूर्ततेसाठी होत राहाणारी यांत्रिक धडपड खानोलकरांच्या ‘एक शून्य बाजीराव’मध्ये कोठेही नाही. भव्य व्यक्तित्वाऐवजी घडलेली अतिरेकी व्यक्तित्वांची निर्मिती तेथे नाही किंवा भोवतालच्या वातावरणाला सहजी उत्पन्न होणाऱ्या ढोबळ विरोधी प्रतिक्रियांचा सूरही तेथे नाही. रंगभूमीवर विनोदी भूमिका करणारा बाजीरावासारखा नट येथे नायक आहे. अत्यंत बुद्धिमान, संवेदनाशील अंतःकरणाचा, जिवंत जाणिवेचा, तरल भावस्पंदने टिपून घेणारा. सभोवतालच्या जगातील सारी अर्थशून्यता, असंगती, अंधार जाणून असणारा आणि तरीही ज्ञात्याचा आव न आणणारा. तो गौरीच्या सौंदर्याला लागलेली कुरुपतेची कसर, आप्पारावाच्या निधडेपणाच्या बुरख्याआड दडलेली भीरुता, प्रभाचा वेलीसारखा निरागस कोवळेपणा जाणतो. दैनंदिन जीवन जगताना प्रतिष्ठित म्हणवणारी माणसे जेवढा आव आणतात, तेवढीच ती पोकळही असतात; सर्व प्रकारची तडजोड ते जीवनात करीत असतात व आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे सहज विसर्जन करून टाकतात. आप्पाराव आणि न्यायाधीश यांच्या व्यक्तिरेखांतून खानोलकरांनी या विसंगतीचे दर्शन मार्मिकपणे घडवले आहे. बाजीरावाच्या तटस्थ वृत्तीतून, अलिप्त वर्तनातून या दर्शनाला अधिक सखोलपणा लाभतो. कोशातलेच जीवन जगणारी गौरी, लाचार जिणे जगणारे दंडवते व नाटककार, वास्तवाची उग्रता व भीषणता न जाणवलेली न्यायाधीशाची मुले जीवनानुभवाच्या अर्थशून्यतेला वेगवेगळी परिमाणे प्राप्त करून देतात. जीवनाला सरळ सामोरा जाणारा बाजीराव आणि बिचकणारी गौरी व बिथरणारा आप्पाराव यांच्यामधील विरोध सूक्ष्म व सखोल आहे. पूर्ण जाणिवेने विषाचा प्याला घेणारा बाजीराव आणि वास्तवाचे भयावह काळेकरडे रंग पाहून भेदरलेली प्रभा हा विरोधही भेदक आहे. मृत्यूलाही निरर्थक बनविणारा बाजीराव कोणतीही पोझ न घेता एक जीवनदृष्टी देणारा आहे. मृत्यूने दुःख संपत नाही ही व्यापक जाणीव शेवटी उत्पन्न होते. उपहासप्रचुर विडंबनशैलीतून जीवनातील भीषणता ठळक व गहिरी करत जाण्याचे खानोलकरांचे सामर्थ्य केवळ अपूर्व आहे. नाट्याशयावर होणारे गडकऱ्यांच्या भाषेचे आक्रमण किंवा नाट्याशयातील दुबळेपणाला सावरून नेणारी शिरवाडकरांची भाषा यांहून खानोलकरांची भाषा अधिक समर्थ व समर्पक आहे. तिघेही कवीच परंतु ‘लिरिकल व्हेन’मुळे भाषा आशयसंपृक्त होत होत नाटकाला

शोकान्ताचे व उत्कटतेचे देणे कसे देऊन जाते ते ëएक शून्य बाजीरावíसारख्या अपवादात्मक नाटकात पाहावयास मिळते. मराठीत ग्रीक, शेक्सपिअरीअन वा इब्सेनिअन पद्धतीची शोकांतिका होऊ शकली नाही, पण ëॲब्सर्डí पद्धतीची शोकांतिका मात्र होऊन गेली.

शोकान्तिकेच्या संदर्भात सर्वात महत्त्वाचा मुद्दा आवर्जून नमूद करावासा वाटतो तो असा की, समकालीन व पूर्वकालीन नाटकांचा गंभीरपणे विचार करून ॲरिस्टॉटलने ख्रिस्तपूर्व ३००/४०० च्या सुमारास शोकांतिकेसंबंधीची जी मीमांसा केली तिच्या प्रकाशात शोकान्तिकाविचाराची पुढील वाटचाल आजतागायत चालली आहे. आजही त्याच्या व्याख्येने जे प्रश्न उत्पन्न होतात त्यांची उकल करण्याचे प्रयत्न चालले आहेत. असे मराठीत काही झाले आहे का ? तर नाही. आपल्याकडे भरतमुनींपासून नाट्यशास्त्रपरंपरा सुरू झाली ती धनंजयाच्या ëदशरूपकí व रामचंद्र गुणचंद्र यांच्या ëनाट्यदर्पणí यांपाशी खंडित झाली. तीमुळे आपल्याकडचा सारा विचार खंडित झाला. गोदावरी केतकरांनी लिहिलेल्या भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्रानंतर आजतागायत एक पुस्तक आपल्याकडे झालेले नाही. एकीकडे नाट्यनिर्मिती तर दुसरीकडे नाट्यचर्चा असा प्रवास त्यांच्याकडे चालू राहिला. अनुईच्या ëAntigoneíच्या प्रस्तावनेतही शोकांतिकेसंबंधीची चर्चा आहे. असे चालू राहिले म्हणून एवढा दीर्घ काळ निर्मितीही चालू राहिली. वेगवेगळ्या रंगारूपासह. आपण मात्र फार फार मागे राहिलो – उदासीन राहिलो.

मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात अस्सल शोकान्तिका का नाही या प्रश्नाचा धावता विचार केला व ज्यांना ज्यांना शोकान्तिका म्हणून गौरविले गेले आहे त्यामागे शोकान्तिकेबद्दलची योग्य समज नसणे हेच खरे कारण आहे, हेही सूचित केले. मराठीत हे केवळ शोकान्तिकेबाबतच घडले आहे असे नाही; सुखांतिका, मेलोड्रामा यांच्या संदर्भातही हेच घडले आहे. प्रत्येक लेखनप्रकाराची काही एक वैशिष्ट्ये असतात, त्यांमधून त्याला विशिष्ट रूप लाभत असते याचे भान ठेवले नाही म्हणजे केवळ एकाच रूपावर अन्याय होतो असे नाही, अन्य रूपांवरही अन्याय झाल्यावाचून राहात नाही. शोकान्तिका ही एक प्रतिष्ठित संज्ञा असल्यामुळे तिचा उपयोग लोकप्रिय नाटकांबाबत काहीसा सैलपणाने करण्याचा मोह कोणालाही व्हावा हे मनुष्यस्वभावास अनुसरूनच आहे. उपर्युक्त लेखनात उल्लेखिलेल्या नाट्यकृतींची गणना शोकान्तिका म्हणून करणे याचा अर्थ शोकान्तिकाविषयक अज्ञान प्रकट करणे असा तर होतोच, परंतु त्याचबरोबर त्या नाट्यकृतींचा अन्यत्र असणाऱ्या आंतरिक सामर्थ्याकडे दुर्लक्ष करणे असाही होतो. या नाट्यकृतींचा विचार शोकान्तिका म्हणून करण्याऐवजी अन्य प्रकारे करता येतो व तसा तो केला तर त्यांच्या ठिकाणच्या प्रभावी नाट्यघटकांची योग्य दखलही घेतली जाते याकडे दुर्लक्ष करणे उचित नाही. जो त्या नाट्यकृतींचा धर्म होऊ शकला नाही तो आता त्यांच्या ठायी नाही म्हणून त्यांना गौण ठरविण्याऐवजी त्यांच्या विवक्षित वर्तमान नाट्यरूपाची चिकित्सा करणे हेच अधिक उपकारक ठरणारे आहे. अर्थात तो विषय सर्वस्वी वेगळा होईल. मराठी समीक्षेत असे घोटाळे अनेकदा झाले आहेत आणि याचे सर्वात महत्त्वाचे कारण श्रेष्ठ मराठी नाट्यसमीक्षक के. नारायण काळे यांनी मराठी रंगभूमीच्या दुरवस्थेची कारणमीमांसा करताना सांगितले आहे. (मराठी नाटक आणि रंगभूमी, १९६३, पृ. ४५)

ì ज्याला थोडीफार बुद्धी, समज आणि जाणीव होती, असा रंगभूमीशी संबंध असलेला प्रत्येक मनुष्य,

आपापल्या परीने काहीतरी चांगले करण्यास झटत होता. दुर्दैवाने हे चांगले काय, त्याचे स्वरूप कसे असते, याचे तात्त्विक अधिष्ठान, औपपत्तिक ज्ञान, याबद्दलची कल्पना मात्र त्यांना स्पष्टपणे नव्हती व त्यामुळे आंधळ्याने हत्ती म्हणजे काय, हे त्याचे वेगवेगळे अवयव चाचपून सांगण्याचा प्रयत्न करावा, त्याप्रमाणे त्यांची अनवस्था होती. ज्याला दृष्टी आहे, हत्तीचे समग्र स्वरूप ज्याला आकलन करता येते व जो ते ज्यांना दिसत नाही अशांना संकलित रीतीने सांगू शकतो, अशा माणसाची, तशा वर्गाची तेव्हा उणीव होती. सम्यक ज्ञान, तात्त्विक अधिष्ठान, ऐतिहासिक दृष्टी आणि कलात्मक संवेदना, यांनी युक्त असलेला समीक्षकांचा वर्ग महाराष्ट्रात तेव्हाच काय, अजूनही उत्पन्न झाला नाही. नट, नाटककार व प्रेक्षक यांना मार्गदर्शन करू शकणारा, त्यांना विचार करावयाला उद्युक्त करणारा, निःपक्षपातीपणाने बऱ्यावाईटाची शहानिशा करून, युक्तायुक्त, उपयोगी-निरुपयोगी, वास्तव-आदर्श यांची मीमांसा करून त्यांना दृष्टी देणारा असा समर्थ नाट्यसमीक्षकांचा वर्ग निर्माण झाला नाही, ही फार मोठी उणीव आहे.î

❖ ❖

शोकान्तिका : २

ॲरिस्टॉटलचे शोकान्तिकेविषयीचे लेखन हे अत्यंत प्रभावी असून त्यातून अनेक पारिभाषिक संज्ञा व संकल्पना उदय पावल्या. त्यांची चर्चा पुढील काळात सुरू राहिली. सर्व शोकान्तिकांनी जरी ॲरिस्टॉटलच्या भूमिकेचे प्रारूप स्वीकारलेले नसले तरी शोकान्तिकेच्या संकल्पनेच्या संदर्भात त्याची भूमिका केंद्रवर्ती ठरली आहे. शोकान्तिका ही प्राचीन ग्रीसमध्ये उदय पावली असली तरी प्रबोधनकाळात रोमन नाटककार सेनेका याच्या शोकान्तिका नाटककारांनी आपल्यापुढे प्रारूप म्हणून/आदर्श म्हणून ठेवल्या होत्या. सर्वात अधिक चर्चिल्या गेलेल्या शोकान्तिका या नाट्यरूपाच्या प्रभावाचे व विकासाचे चार कालखंड होत. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील अथेन्स, एलिझाबेथच्या काळातील इंग्लंड, सतराव्या शतकातील फ्रान्स, आणि एकोणिसाव्या शतकातील स्कॅण्डिनेव्हिया. अर्थात शोकान्तिकेचे गुणविशेष असणारी नाटके नेहमीच असत. शोकान्तिकेची व्याख्या करण्याचे अनेक प्रयत्न झाले आणि तुम्ही तुमच्या स्वत:च्या व्याख्येपाशी पोचावे याला उत्तेजन देण्यात आले. शोकान्तिका ही मानवी दु:खभोगाशी संबंधित असते आणि काही संकटामुळे, दु:खात शेवट होतो आणि अखेर बहुधा मृत्यूत होते इतके पूर्णपणे सोपे (सुटसुटीत)वर्णन करता येत नाही. पाश्चात्त्य नाट्यजगतातले शोकान्तिका हे सर्वात थोर आणि महत्त्वाचे रूप असून ते मानवी पतनाचा शोध घेते, चुकीच्या वागण्याचा शोध घेते. व्यक्तिरेखा काही वेळा दुबळ्या आणि शासनयोग्य दाखवलेल्या असतात तर काही वेळा त्या अत्यंत समर्थ असतात. थोरपणा हा संपूर्ण पराभवाच्या विरोधी असतो आणि शोकान्तिकेचे नायक इतर व्यक्तिरेखांमधील (विरोधी) शक्तींशी आपल्या स्वतंत्र इच्छेनुसार संग्राम करतात. विरोधी शक्ती काही वेळा

त्यांच्या भोवतालच्या पर्यावरणात असतात किंवा स्वत:च्या अंतर्मनात दडलेल्या असतात/किंवा त्यांचा संघर्ष स्वत:चा स्वत:शीच चाललेला असतो. प्रेक्षकांना नायकाचा अटळ पराभव व दु:खभोग पाहून त्याच्याबद्दल सहानुभूती वाटत असते. किंवा ते संकटांशी सामना करताना नायक व्यक्तिगत पातळीवर जे धैर्य व सोशिकता, चिवटपणा दाखवतो त्याचे कौतुक वाटत असते. आणि वेदना व मानवी अस्तित्व यांच्यामध्ये जो विरोधाभास आढळतो त्याचा काही अर्थबोध त्याला होऊ लागतो. या सुव्यवस्थित मानल्या जाणाऱ्या जगात कोणता अर्थ आहे आणि कोणता न्याय आहे त्याचा शोध शोकान्तिका घेत असते. किंवा अतार्किक अशा जगातील अर्थशून्यतेविरुद्धचा निषेध व्यक्त करीत असते.

अभिजात शोकान्तिकेचा आकृतिबंध पेव्हिसने (१९९८, पृ. ४१४) सारांशरूपाने सांगितला आहे : 'शोकान्तिकेची गोष्ट ही मानवी कृतीची अनुकृती असते. या गोष्टीतील मुख्य प्रवाह हा दु:खभोग आणि करुणा असतो. व्यक्तिरेखांना एकमेकांनी ओळखण्याचा अभिज्ञानाचा क्षण येईपर्यंत किंवा वेदनेचे व दु:खभोगाचे मूळ/स्रोत समजून येईपर्यंत.' या अवस्थांना आपण तांत्रिक, अभिजात अशा संज्ञा देऊ शकतो. नायकाचा अभिज्ञानाचा क्षण, जो त्याच्या संघर्षानंतर/संग्रामानंतर येतो, वारंवार दोहोंपैकी एक मार्ग पत्करतो : एक, दु:खभोग व संकटे असली तरी विश्वव्यवस्थेचा व सनातन नियमांचा पुरावा आढळतो (ज्याला उत्तरआधुनिकतावादी अति-कथन असे म्हणतील) आणि दुसरा, दु:खभोग हा शिकवणारा असू शकतो, तो हे ओळखतो की, वरवर पाहाता या बेपर्वा (इनडिफरंट), विरोधी, लहरी, व यांत्रिक जगात (सॅम्युएक बेकेटचा दृष्टिकोण) मानवी कृती आणि दु:खभोग व्यर्थ आहेत. परंतु नायकाचे/प्रमुख व्यक्तिरेखेचे निषेध हे साजरे करायला हवेत/त्यांचा गौरव करायला हवा.

इब्सेनपासून यूजिन ओनील व बेकेट यांच्या आधुनिक शोकान्तिका मानवजातीचा सामाजिक, नैतिक, राजकीय व दैवी शक्तींशी चाललेला जो झगडा त्याचा शोध घेतात. अशा दडपणांच्या रूपाने माणसावर होणारे आक्रमण अपरिहार्यपणे त्याला विनाशाकडे वा आत्मविनाशाकडे नेते. मार्क्सवादी समीक्षक रेमंड विल्यम्स आपल्या 'मॉडर्न ट्रॅजेडी' (१९६६) या ग्रंथात शोकान्तिकांच्या ऐतिहासिक रूपांचा सांस्कृतिक दृष्टिकोणातून मागोवा घेतात. मध्ययुगीन समाजात शोकान्तिका दैवाला किंवा ईश्वरी शक्तीला महत्त्वाची भूमिका देते. नवअभिजातवादी शोकान्तिका अधिक उमद्या नायकाच्या थोरपणापासून होणाऱ्या पतनाबाबत निधर्मी, व्यापारी पायावर अधिष्ठित असणारी व कमी-जमीनदारी समाजव्यवस्था लक्षात घेऊन अगदी वेगळा दृष्टिकोण घेते. विल्यम्स शेवटी शोकान्तिकेच्या संकल्पनेबाबतची आपली भूमिका अरुंद करत करत सर्व प्रेक्षकांना शोकान्तिका पाहाताना येणाऱ्या मूलभूत अनुभवापर्यंत येऊन सार्वत्रिक व्याख्येपाशी पोचतो. तो म्हणतो, 'शोकान्तिका कोणतेही नाट्यरूप धारण करो, शोकान्तिकेमुळे प्रेक्षकांना येणारा अनुभव हा प्रगाढ व अपरिवर्तनीय हानीचा असतो ही उघड व न बदलता येण्याजोगी वस्तुस्थिती आहे.'

❖ ❖

शोकान्तिका : ३

ॲरिस्टॉटलच्या काळापासून शोकान्तिका ही नाट्यप्रकाराच्या व आकृतिबंधाच्या भाषेत चर्चाविषय ठरली आहे. सर्व शोकान्तिकांना समान मानल्या जाणाऱ्या लक्षणांद्वारे शोकान्तिकेचे वर्णन, व्याख्या व मूल्यांकन करण्याकडे आपला कल असतो. उदाहरणार्थ आपण सुनीत चौदा ओळींचे, सिंफनी चार मुव्हमेंटस्ची असे म्हणतो. त्याचप्रमाणे शोकान्तिकेत एक थोर उमदा नायक असतो, त्याचे अध:पतन होते; किंवा शोकान्तिकेचा आशय-विषय मृत्यूशी संबंधित असावयास हवा, आणि तो उदात्त भाषेत मांडला जायला हवा असे मानतो. परंतु इतक्या सहजपणे शोकान्तिका निश्चित करता येईल असे नाही. शोकान्तिकेत ही लक्षणे असतीलही, परंतु त्यांमुळे काही ती शोकान्तिका होत नाही.

आधुनिक रंगभूमीवरील व्यापक वैविध्याचा विचार करता एखादी आकृतिबंधात्म वा रूपनिर्धारण करणारी शोकान्तिकेची व्याख्या डोळ्यांपुढे ठेवून सर्व भूतकालीन शोकान्तिकांचा अभ्यास करणे फलदायी ठरत नाही. मार्लो, जॉन्सन आणि शेक्सपीअर यांनी एलिझाबेथन काळात लिहिलेल्या साडेचारशेपाचशे वर्षांपूर्वीच्या शोकान्तिका परस्परांहून भिन्न आहेत. तसेच ग्रीक शोकान्तिकांबाबतही हा दृष्टिकोण काही उपयोगी पडत नाही. काही वेळा ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील रंगभूमीवर झालेल्या नाटकांचे स्वरूप आपण इतके एकजिनसी मानतो की त्या सर्व शोकान्तिकाकारांचा उल्लेख आपण 'ग्रीक' असा करतो. वस्तुस्थिती अशी आहे की, एकजिनसी (होमोजीनियस) म्हटल्यामुळे कोणत्याही एका नाटककाराची सर्व नाटकेदेखील सारखी ठरत नाहीत. उदा. अँटिगनी, इलेक्ट्रा, राजा ईडिपस आणि ईडिपस ॲक्ट कलोनस ही सॉफक्लीझची नाटकेदेखील रूपाने परस्परांहून अगदी भिन्न आहेत. ग्रीकांच्या दृष्टीने उच्चवर्गीय लोकांच्या ऐतिहासिक स्वरूपाच्या दंतकथांवर आधारलेली आणि डायनायससच्या सन्मानार्थ होणाऱ्या वार्षिकोत्सवात सादर झालेली नाटके ही शोकान्तिका होती. (अक्षरश: सांगायचे तर 'गोट साँग'). परंतु यामुळे आपल्याला ग्रीक नाटकांविषयी किंवा शोकांतिकांविषयी काही कळत नाही./बोध होत नाही. इस्किलसने त्रिनाट्यप्रकारात लेखन केले, तर सॉफक्लीझने व यूरिपिडीजने नाही. इस्किलसच्या व सॉफक्लीझच्या नाटकांत वृंदास केंद्रवर्ती स्थान होते, तर यूरिपिडीजच्या नाटकांत वृंदाने काही महत्त्वाची भूमिका पार पाडली आहे असे आढळत नाही. त्रिनाट्याचे रूप, वृंद किंवा मृत्यू यांपैकी कोणताही घटक शोकान्तिकेच्या संदर्भात सारभूत मानता येत नाही. तरीही ही सर्व नाटके शोकान्तिका म्हणूनच गणली जातात.

वेगवेगळ्या कालखंडात, वेगवेगळ्या देशांत व वेगवेगळ्या संस्कृतींत लिहिल्या गेलेल्या शोकान्तिकांची जर परस्परांशी तुलना करू लागले तर रूपाच्या वा आकृतिबंधाच्या भाषेत नाटकाची-शोकान्तिकेची व्याख्या करण्याचे प्रयत्न अधिकच गोंधळाचे होऊन बसतात. हॅम्लेटचे अँटिगनीशी किंवा यूरिपिडीजच्या नाटकांचे रासीनच्या सतराव्या शतकातील फ्रेंच अभिजात शोकान्तिकांशी कोणते नाते जोडायचे? जर त्यांच्यात काही सामान्यधर्म असेल, आणि तो आहेही, तर तो आकृतिबंधात्मक घटकांहून वेगळा असा आहे. त्यामुळेच शोकान्तिकेची रूपदृष्ट्या सार्वकालिक अशी आणि आकृतिबंधाच्या पातळीवरील लक्षणे सामान्यधर्म म्हणून

मानणे टाळायला हवे. असे जर आहे तर मग शोकान्तिकांत सामान्य असे काय असते? या प्रश्नाचे उत्तर आहे शोकात्म अशी जीवनदृष्टी. या जीवनदृष्टीचे केंद्र आपले दैव आहे. नेमकेपणाने बोलायचे तर आपण दैवाचा/प्राक्तनाचा कुठला अर्थ लावतो? आपण अपयशी ठरणे किंवा आपला पराभव होणे ही वस्तुस्थिती हे जर आपले प्राक्तन आहे तर मग आपल्या या दैवाची, नशिबाची, प्राक्तनाची उकल कशी काय करायची? आणि ही उकल करण्याची गरज तर आपल्याला वाटत राहाते.

शोकात्म लेखक मग तो कोणत्याही काळातला का असेना, मानवजातीच्या प्राक्तनाविषयी त्याला अत्यंत आस्था असते. इस्किलस, सॉफक्लीझ, युरिपिडीज, शेक्सपिअर, रासीन, इब्सेन आणि ओनील या सर्वांना आपण शोकान्तिकाकार मानतो. याचे कारण त्यांच्या नायकांत रूपदृष्ट्या बरेच अंतर असले तरी ती सर्व नाटके मानवी परिस्थितीच्या शोकात्म स्वरूपाची अभिव्यक्ती घडवितात. आपल्या वाट्याला अपयश व पराभव येणारच हे आपले दैव असते. मरण्यासाठीच आपण जन्माला आलेलो असतो. वेगवेगळ्या मार्गांनी हे सांगण्यात आलेले आहे. परंतु शोकात्म जीवनदृष्टीचे खरे लक्षण हे की, मानवी जीवनात आपण नेहमीच अपुरे पडतो या वस्तुस्थितीचे असणारे भान. आपण कितीही अथक प्रयत्न केले, आपली इच्छाशक्ती, आपली शारीरिक शक्ती, आपली प्रेम करण्याची ताकद आणि आपली कल्पनाशक्ती – हे सर्व जरी आपण पणाला लावले तरी अखेर आपल्या वाट्याला अपयशच येते, हे त्या जीवनदृष्टीमागील गृहीतक आहे. त्याचबरोबर हेही गृहीत धरलेले आहे की, तार्किक पद्धतीने जीवनाला ताब्यात ठेवण्याचे, त्याची सुव्यवस्था लावण्याचे सर्व प्रयत्न पदरी केवळ अपयशच घालतात. जीवन हे हिंसक आहे, स्वत:चा पराभव घडवून आणणारे आहे, अन्याय्य आहे, अयोग्य आहे; जीवनाच्या प्रत्येक वळणावर आपल्याला तडजोड करावीच लागते हेही गृहीत आहे. आणि अखेर हेही गृहीत धरावे लागते की, जगायचे याचा अर्थच जगणे म्हणजे मृत्यूने उमटविलेली मोहोर हा अत्यंत असंगत असा विरोध गृहीत धरणे. अपरिहार्यतेशी, आवश्यकतेशी/गरजेशी केलेला संघर्ष हेच प्राक्तन होय, असा विचार सगळे शोकान्तिकाकार मांडतात.

अपरिहार्यता/आवश्यकता (Necessity) म्हणजे शोकान्तिकाकारांच्या दृष्टीने असा एखादा सामाजिक रोग नाही की, ज्यांना हे जग बदलायचे आहे त्यांनी याकडे दुर्लक्ष करावे, किंवा तीविषयी सौम्य धोरण स्वीकारावे, किंवा कायद्यानुसार अस्तित्वाबाहेर काढावे. जीवनाचे लघुत्व, असंगतता आणि तकलुपीपणा यांना अपरिहार्यता सामावून घेते. मानवी अनुभवाच्या सर्व मर्यादा आणि मानवाचे मर्त्यत्व ती ओळखते. मानवजातीने अपरिहार्यतेशी/अटळपणाशी केलेला संघर्ष वेगवेगळ्या संदर्भात, वेगवेगळ्या रूपांत आजवरच्या इतिहासात आविष्कृत होत आला आहे. तोच शोकात्म नाट्याचा सामान्य धर्म आहे. तोच ज्यांना ज्यांना म्हणून आपण शोकान्तिकाकार या नावाने ओळखतो त्यांना त्यांना (जितपत जोडता येते तितपत) एकत्र जोडतो. आपल्या वाट्याला अटळपणे येणारे अपयश हेच आपले प्राक्तन हे आपण अपरिहार्य म्हणून स्वीकारले पाहिजे या आग्रहाने शोकात्म जीवनदृष्टीचा प्रारंभ होतो. ही वस्तुस्थिती शोकात्म नाटकाचा/चे मूळ झरा/उगमस्थान आहे. परंतु शोकान्तिकांचा आपला अनुभव असे सांगतो की, यात आणखी काही अधिक आहे, एवढेच नाही. इतिहासातील थोर शोकान्तिका उच्चरवाने सांगतात की, आपल्याला अपरिहार्यतेचा सामना

करणे व अंतिमत: तिचा स्वीकार करणे हा बोध भले घ्यावा लागत असेल, पण त्याचबरोबर आपल्या दैवाला नवा अर्थ देण्याची आपल्याला भासणारी गरज हीदेखील तितकीच शक्तिशाली असते.

शोकान्तिकेचे आत्मतत्त्व निष्क्रीय नाही/नकारात्मक नाही. ते झटापट करणारे, भिडणारे, सामोरे जाणारे आहे. या संघर्षाचे स्वरूप आणि संदर्भ ज्या त्या नाटककाराला जसा जाणवत असेल आणि त्या संघर्षाच्या अर्थावर ज्या प्रमाणात त्या नाटककाराचा विश्वास असेल, त्यावर त्या संघर्षाचे स्वरूप आणि परिभाषा अवलंबून राहील. एखादे सान्त असे ध्येय ठेवून त्याचा भयावह असा पाठपुरावा करायचा हे ज्याप्रमाणे इब्सेनच्या अनेक नाटकांत आपल्याला पाहायला मिळते किंवा अनंतत्वाच्या ओढीने जवळपास आत्महत्येची आकांक्षा बाळगण्याचा जो प्रकार ख्रिस्तोफर मार्लोव्ह (CHRISTOPHER MARLOWE) (१५६४-१५९३) किंवा पिएरे कॉर्नेली (PIERRE CORNEILLE) (१६०६-१६८४) यांच्या नाटकांत पाहावयास मिळतो, असे कोणतेही रूप शोकान्तिका धारण करू शकते. प्रत्येक श्रेष्ठ शोकान्तिकेत आपल्याला अर्थपूर्ण संघर्षाची वैधता व खरीखुरी शक्यता जाणवत राहाते. शोकात्म व्यक्तिरेखा जिंकतील किंवा हरतील/पराभूत होतील, परंतु नाट्यात्म अर्थपूर्णतेचा मूलस्रोत हा संघर्षच असतो. अपरिहार्यतेशी होणारी ही जी झटापट/हा जो संग्राम त्यामधून शोकान्तिकेचा नायक जन्माला येतो.

जेव्हा आपण शोकात्म नायकाचा विचार करतो तेव्हा सहसा आपण त्याच्या थोरपणाचा, उमदेपणाचा विचार करतो. शोकात्म नायक बरोबर असोत की चूक, त्यांच्या वाट्याला दु:ख येवो आणि त्यांचा विनाश होवो, परंतु त्या दु:खभोगाला प्रत्येक जण जी भावनिक खोली आणि बौद्धिक ताकद प्राप्त करून देतो, त्यांची जी मोहोर तो दु:खभोगावर उमटवतो त्यातून त्याला किंवा तिला थोरपण लाभते. दैवाच्या शक्तीचा प्रतिकार करणाऱ्या नायकाविषयी आपल्याला कौतुक वाटते. या मुद्यापाशी ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रातील उल्लेख आपल्याला भलतीकडे नेतो असे म्हणावेसे वाटते. शोकात्म नायकाचा अपरिहार्यतेशी होणारा जो संघर्ष- त्याचे कारण जे hubris असे ॲरिस्टॉटलने सांगितले आहे, ते त्याच्या मते नायकाच्या दु:खभोगाचे व अंतिम विनाशाचे कारण आहे. परंतु hubris हा काही शोकात्म नायकाचा दोष मानता येणार नाही. तो माणसाच्या स्वभावाचा एकात्म असा घटक होय. भावनाशील व विचारशील अशा प्रत्येक मानवाचा तो अविभाज्य असा घटक आहे. किंबहुना hubris हा असा गुणधर्म आहे की जो मानवी असण्याची 'जैसे थे' परिस्थिती स्वीकारायला नकार देतो. मानवी परिस्थितीच्या म्हणून ज्या मर्यादा आहेत त्यांचा तो एक प्रकारे निषेध करण्याचा भाग आहे. आजवरच्या शोकान्त नाटकांच्या इतिहासाची, निदानपक्षी आजवरच्या प्रेक्षकांच्या नाट्यानुभवांची, प्रतिसादाची ती साक्ष/ग्वाही आहे.

शोकात्म नायक दैवाशी होणाऱ्या संघर्षात कोणत्याही प्रकारची तडजोड करायला नकार देतो. ॲंटिगनीचा विनाश होतो तो तिच्यात 'शोकात्म प्रमाद' tragic flow असतो म्हणून नाही, तर ती कोणत्याही प्रकारच्या तडजोडीला स्पष्ट नकार देते म्हणून. तयार असे (रेडिमेड) दैव स्वीकारायला ती नकार देते. तिला स्वत:चे दैव हवे आहे, देवांनी तिच्यासाठी निवडलेले दैव नको आहे. ॲंटिगनीची परिस्थिती अशी आहे की, जी सर्वच मानवांची असते; अखेरीस तिला अपयशच येणार. परंतु आपल्या भावाचा-पॉलिनिससचा-सन्मान करण्याचा

जो निर्णय ती घेते, आणि त्या निर्णयाबरोबर येणाऱ्या दैवाचा स्वीकार करण्याची जी जबाबदारी ती स्वीकारते ते महत्त्वाचे आहे. तिने केलेला जबाबदारीचा स्वीकार व तसा उच्चार याचे जे वैभव आहे त्यामुळे ती थोर ठरते. वीर ठरते. तिचे दैव हे तिचे आहे आणि दुसऱ्या कुणाचे नाही.

दैवाशी होणारा सामना शोकान्तिकेच्या नायकाला ज्याला कार्ल जेस्पर्सने 'सीमावर्ती परिस्थिती' (boundary situations) असे म्हटले आहे अशा ठिकाणी नेऊन ठेवतो. ही परिस्थिती अशी असते की जेथे माणसाच्या शक्तीची व सामर्थ्याची मर्यादा व्यक्त होते. या आघाडीवर नायक आपल्याला आलेल्या अनुभवांतून लाभलेल्या शहाणपणामधून व विश्वासामधून स्वत:च्या विश्वाचा नकाशा काढण्याचा प्रयत्न करीत राहतो. शोकान्तिकेत अखेर हे नकाशे चुकतात. पण नकाशे चुकले तरी शोध चालूच राहातो. त्यामुळेच शोकान्तिका आपल्या कल्पनाशक्तीवर एवढा ताबा का मिळवते ते समजते. आत्मतत्त्वाच्या उघड्याबागड्या आसमंताचा साक्षात स्पर्श येथे घडतो.

> "What happens finally in tragedy is a failure of maps : in the tragic situation, human beings find themselves in a primitive country they believed their forebears had tamed, civilised and charted - only to discover they had not. Or the landscape has been distorted by an earthquake, or the map is simply inaccurate, or it does not go far enough, or it has gotten worn at the edges. In tragedy, even if the maps fail, the exploration goes on. This explains why tragedy has always had such a great hold on our imagination : it brings us into direct touch with the naked landscape of the spirit."

शोकान्तिका समजून घ्यायची असेल तर तिची मुळे मानवी स्वभावातील मूलभूत दुभंगलेपणामध्ये असतात हे ओळखायला हवे. आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या तार्किक अंगात आणि भावनिक अंगात विभाजन झालेले असते. आपल्या अंतरंगात परस्परविरोधी भावनांचे युद्ध चाललेले असते. आणि आपण नेहमी आपल्याला काय करायला हवे म्हणजे योग्य होईल आणि आपण काय करू इच्छितो यांतील संघर्षात असतो. शोकान्तिका ही नेहमीच अपयशाबद्दल असते, कारण आपण सातत्याने/सुसंगतपणे एकात्म असे असू शकत नाही. आपल्या अपयशाचे कारण आपल्यातच दडलेले असते, कुठल्याही बाह्य शक्तीत नाही.

❖ ❖

शोकान्तिका : ४

शोकान्तिका मानवी अस्तित्वाविषयीचे मूलभूत प्रश्न उपस्थित करते. काही वेळा जग इतके अन्याय्य का असते? अनेकदा आयुष्यात स्त्रीपुरुषांना इतके प्रचंड दु:ख का सोसावे लागते? मानवी दु:खभोगाच्या व

सोशिकपणाच्या मर्यादा कोठवर असतात? क्रौर्य आणि निराशा यांच्या दरम्यान मानवी कर्तृत्वाच्या शक्यता कोणत्या असतात? माणूस धैर्य, ताकद, औदार्य आणि सचोटी यांच्या कोणत्या उंचीपर्यंत पोचू शकतो? शोकान्तिका असे गृहीत धरते की, विश्व हे मानवी आस्थांसंबंधी उदासीन, तटस्थ असते आणि अनेकदा क्रूर व दुष्टही असते. काही वेळा निष्पाप माणसे दु:ख सोसताना आढळतात तर दुष्ट माणसांची भरभराट झालेली पाहायला मिळते. काही माणसे घृणास्पद कृत्ये करू शकतात तर उलट काही जण जे प्रतिकूल असते त्याचा प्रतिकारही करू शकतात आणि प्रतिकूलतेवर मातही करू शकतात. अशा माणसांच्या या कर्तृत्वामुळे ते देवदूतांच्या थोड्याशा निम्न स्तरापर्यंत जाऊन पोचतात.

शोकान्तिकेचे दोन प्रकार पडतात – पारंपरिक आणि आधुनिक.

ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील ग्रीस, सोळाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील व सतराव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील इंग्लंड आणि सतराव्या शतकातील फ्रान्स या तीन कालावधींत व स्थळी शोकात्म नाट्यनिर्मिती झाली. या तीन युगांत निर्माण झालेल्या शोकान्तिकांत पारंपरिक शोकान्तिकेचे स्वरूप स्पष्ट व्हावे अशी सर्वसामान्य लक्षणे आढळतात.

(१) सर्वसामान्यपणे शोकान्तिकेचा नायक वा नायिका ही असाधारण व्यक्ती असते : एखादा राजा, एखादी राणी, सरदार किंवा उमदा माणूस, ज्या माणसाला स्वत:चे असे काही एक स्थान असते. ग्रीक नाटकांत अँटिगनी, इलेक्ट्रा, इडिपस, अगमेम्नॉन, क्रिऑन, ॲरिस्टीझ ही माणसे राजदरबारातील आहेत./राजघराण्यातील आहेत. शेक्सपिअरच्या नाटकांतील हॅम्लेट, क्लॅडिअस, गेट्रयूड, लियर, कॉर्डेलिया ही राजघराण्यातील; ज्यूलियस सीझर, मॅकबेथ, ऑथेल्लो हे सरदार, आणि ऑफिलिया, रोमियो, ज्यूलिएट ही थोर उमदी माणसे आहेत. नायक व नायिका महत्त्वाच्या आहेत, ज्या नाटकांत या व्यक्ती येतात त्यांत यांच्यामुळे भरच पडते; शोकान्तिकेतील या व्यक्तिरेखा म्हणजे केवळ सुट्या व्यक्ती नसतात, तर समग्र संस्कृतीच्या वा समाजाच्या त्या प्रतीक असतात. ही जी कल्पना आहे ती 'ज्यूलियस सीझर'मध्ये पुढीलप्रमाणे प्रकटली आहे –

Great Caesar fell

O! what a fall was there my countrymen Then I, and you, and all of us fell down.

(२) नाटकातील केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा या शोकात्म परिस्थितीच्या साखळीतच अडकतात : ईडिपस अजाणतेपणाने वडिलांचा वध करतो व आईशी विवाह करतो; फेडरा दुर्दैवाने व निराशाजनकपणे हिपॉलिटसच्या – आपल्या सावत्र मुलाच्याच प्रेमात पडते; ऑथेल्लो इयागोकडून फसवला जातो; आणि लियर आपल्या मुलींकडून बहिष्कृत होतो. पारंपरिक शोकांतिकांत, नायक वा नायिका दुर्दैवाच्या जाळ्यात अडकाव्यात असाच जणू विश्वाचा निश्चय दिसतो.

(३) परिस्थिती अशी तयार होते की, ती कधीच पूर्ववत होऊ शकत नाही, मूळ पदावर आणता येत नाही. जिथून माघार घेता येत नाही, परतीचा रस्ता उरत नाही अशी परिस्थिती उत्पन्न होते. शोकान्तिकांच्या

नायक/नायिकांनी सामान्य रीतीने पूर्वपदावर यावे/त्यांची मानाने परिस्थितीच्या जाळ्यातून सुटका व्हावी अशी स्थितीच राहात नाही. त्यांची दुर्दैवाशी गाठ पडते आणि त्याला सामोरे जाण्यावाचून त्यांना गत्यंतर उरत नाही.

(४) शोकान्तिकांचे नायक वा नायिका स्वत:च्या कृतींची जबाबदारी स्वीकारतात आणि दु:खभोग स्वीकारण्याची व सोसण्याची प्रचंड ताकदही व्यक्त करतात. या व्यक्तिरेखा त्यांचे स्तुतिगान गाण्याजोग्या असतील किंवा खलनायकी वृत्तीच्या/स्वभावाच्या असतील, त्या संकटांचा सामना करतात आणि वाट्याला आलेले दु:ख सोसत राहातात. नायकासारख्या (उदात्त) व्यक्ती आपले दैव/दुर्दैव स्वीकारतात. ईडिपस डोळे फोडून घेतो, अँटिगनी मरते, ऑथेल्लो स्वत:चा वध करून घेतो. किंग लियर सर्वात अधिक सोसतो. स्वत:च्या पराकाष्ठेच्या अवहेलनेतून-अपमानातून जात जात काहीशा वेडातून/भ्रमातून, मुलीच्या मृत्यूच्या प्रसंगातून अखेर स्वत:च्या मृत्यूला सामोरा जातो. 'किंग लियर' नाटकात एडगरच्या तोंडी जे विधान आहे ते सर्व शोकात्म व्यक्तींना लागू पडणारे आहे. ते असे - '' Men must endure their going hence even as their coming hither.''

(५) पारंपरिक शोकान्तिकेची भाषा काव्याची असते. कारण ती उदात्त व प्रगाढ विचार व कल्पना अभिव्यक्त करते. ज्या स्त्रीपुरुषांशी शोकान्तिका संबंधित असते त्या स्त्रीपुरुषांच्या जीवनाच्या अखेरच्या मर्यादांशी निगडित असा हा अनुभव असतो आणि हा अनुभव केवळ काव्यभाषेतच चांगल्याप्रकारे व्यक्त होऊ शकतो असे बहुतेक जणांना वाटते. अशा भाषेची अनेक उदाहरणे सांगता येतील. एक असे - क्लिओपात्राने मार्क अँटनीच्या मृत्यूनंतर अँटनीच्या कौतुकाचे काढलेले उद्गार

O, wither'd is the garland of war,
The soldierl's pole is fall'n! young boys & girls
Are level now with men. The odd is gone,
And there is nothing left remarkable.

Beneath the visiting moon.

पारंपरिक शोकान्तिकेचे वर नमूद केलेले सर्व घटक जेव्हा एकत्र येतात तेव्हा दोन परस्परविरोधी प्रतिक्रिया एकसमयावच्छेदेकरून निर्माण झाल्यासारखे भासते. एक, निराशावादी, या नायक-नायिकांना त्यांनी काही केले तरी त्यांच्या वाट्याला नरकवास आहे आणि त्यांनी काही केले नाही तरी त्यांच्या माथी नरकवासच आहे. आणि जग हे क्रूर-कठोर आहे, इथे तडजोड नाही, हे निराशामय जग आहे. उदा. जर हॅम्लेटकडे पाहिले तर कोणीही अशाच निष्कर्षाला येईल की, लोक लोभी असतात व भ्रष्टाचारी असतात, आणि जग हे अन्याय्य असते. क्लॉडियस, गेट्रयूड, पलोनियस, रॉझेन्क्रान्टझ्, इतकेच नव्हे तर ऑफिलियादेखील ज्या फसवणुकीच्या, लबाडीच्या जाळ्यात हॅम्लेट अडकला आहे त्या जाळ्याचाच भाग आहेत. आणि तथापि, निराशापूर्ण, अंधकारमय अशा शोकान्तिकांत - मग ती हॅम्लेट असो, मीडिआ असो, मॅकबेथ असो की किंग लियर - तेथे एक जाहीर होकार असतो, आश्वासन असते : शोकान्तिकेच्या नाण्याची दुसरी बाजू. या आशादायी भावनेचा एक स्रोत खुद्द नाटकच असतो. सॉफक्लीझ, युरिपिडीज, शेक्सपिअर व रासीन जरी एकीकडे सुचवत-सांगत असतील

की जग हे विलक्षण गोंधळग्रस्त आहे, यात कशाला काही अर्थ नाही तरीही दुसरीकडे स्वरचित प्रतिभावान नाट्यकृतींतून अगदी बरोबर विरोधी असा आशादायी-भावात्मक-आश्वासक सूर व्यक्त करत असतात. सगळ्या निराशेत कोठे तरी आशेचा किरण असल्याशिवाय का त्यांनी या नाट्यकृती रचल्या? निर्माण केल्या?

दुसरा, आशादायी घटक शोकात्म नायक-नायिकांच्या ठायी वसत असतो. आपल्या दुर्दैवाला ते अशा निश्चयपूर्वक व प्रतिष्ठापूर्वक सामोरे जातात की ते देवांचाही प्रतिकार करतात, त्यांचीही अवज्ञा करतात, त्यांना धुडकावून लावतात. ते म्हणतात, ''या आणि तुमच्या सर्व ताकदीनिशी या, तुमच्या सगळ्या शस्त्रांसह या मी घाबरणारा नाही, लढत राहीन. माझी प्रतिष्ठा आणि माझे मीपण काही केल्या सोडणार नाही, तुम्हांला शरण येणार नाही.'' इस्किलसच्या 'प्रॉमिथिअस' या नाटकातला हा प्रारंभकालीन शोकात्म नायक म्हणतो,

''On me the tempest falls. It does not make me tremble''.

शोकान्तिकेतील पुरुष असोत की स्त्रिया, पराभवातही त्यांचा विजयच होत असतो. ते हरतात, परंतु ती हार हीच त्यांची जीत असते. पारंपरिक शोकान्तिकेतील हा जो विरोधाभास आहे तोच तिला स्वत:चा निनाद व अर्थ देत असतो. आणि यामुळेच आपल्याला कळते की, एकीकडे आपल्याला उद्ध्वस्त होण्याचा अनुभव देतादेताच शोकान्तिका आनंदाचा अनुभवही का देते ते. काही शोकान्तिका तर इतक्या आशयसंपन्न असतात की त्यांचे ध्वनिप्रतिध्वनी कायम निनादत राहातात, जन्मभर त्यांचा अभ्यास करीत राहावे अशी त्यांची योग्यता असते.

आधुनिक कालखंडातील शोकान्तिकांत-म्हणजे गेल्या शंभरसव्वाशे वर्षांतील शोकान्तिकांत राजे-राण्या या केंद्रवर्ती व्यक्तिरेखा नसतात आणि त्या पद्यात लिहिलेल्या नसतात तर गद्यातच लिहिलेल्या असतात. याच कारणामुळे तसेच काही तात्त्विक कारणांमुळे या नाटकांना शोकान्तिका म्हणायचे की नाही असाही वादविवाद काही काळ झालेला नाट्येतिहासात पाहावयास मिळतो. या खऱ्या शोकान्तिका आहेत का असा प्रश्न उपस्थित करण्याचे मुख्य कारण म्हणजे यांत लहान माणसे-स्त्रीपुरुष, ज्यांना स्वत:च्या कर्तृत्वामुळे मिळणारे स्थान किंवा कीर्ती नसते. उदा. ओनीलच्या *द आइसमेन कमेथ* (*The Iceman Cometh*, 1939)मधील फिरता विक्रेता हिकरी, किंवा आर्थर मिलरच्या 'डेथ ऑफ अ सेल्समन' (*Death of Asalesman*,1949, Pulitzer Prize) मधील विली लोमान किंवा विल्यम्सच्या *अ स्ट्रीटकार नेम्ड डिझायर* (A Street Can Named Desire, 1947, Pulitzer Prize) मधील ब्लान्च ड्युबॉइससारखी(BLANOCHE DUBOIS) मनोरुग्ण (निम्फोमॅनिअॅक) व घरकाम करणारी एक सामान्य पत्नी जी स्वत:लाच गोळी घाळून घेते, किंवा इब्सेनच्या *हेडा गॅब्लर* ची (*Hedda Gabler*, 1891)नायिका - या साऱ्यांना राजघराण्यातील राजेराण्यांचे वैभवशाली व्यक्तिमत्त्व नाही.

त्याचप्रमाणे आजच्या औद्योगिक, संगणक युगात व्यक्तिगत माणसे - साधीसाधी माणसे ही समाजातील असहाय्य बळी ठरणारी असतात असाही युक्तिवाद केला जातो. जी माणसे सामाजिक व्यवस्थेने/यंत्रणेने किंवा यांत्रिक शक्तीने नियंत्रित केली जातात ती देवांचा आज्ञाभंग करतील, त्यांना धुडकावून लावून स्वत:च्या अंगीकृत कार्याचा पाठपुरावा करताहेत असे दाखवता येईल असे कसे शक्य आहे?

या व अशा प्रश्नांना उत्तरे देताना आर्थर मिलर असा युक्तिवाद करतो की, शोकात्म नायक-नायिका

या थोर राजघराण्यातल्याच असल्या पाहिजेत असे नाही. आणि पुढे असे की, आधुनिक व्यक्तिरेखांना स्वत:चे आयुष्य कशा प्रकारे जगायचे यासंबंधीची निवड करण्याचे स्वातंत्र्य आहेच. *ट्रॅजिडी ॲण्ड द कॉमन मॅन* या निबंधात मिलर म्हणतो, ''शोकान्तिकेच्या नायकाचा (सामाजिक) दर्जा/नायकाचे सामाजिक स्थान किंवा त्याचे तथाकथित राजघराण्यातील/उच्च कुलातील असणे याचा आग्रह धरणे म्हणजे शोकान्तिकेच्या बाह्यरूपाचाच आग्रह धरणे, त्यालाच चिकटून राहाणे होय.'' यातच भर घालत तो म्हणतो, ''जेवढे थोर राजेमहाराजे हे शोकान्तिकेचा विषय होते तेवढाच सामान्य माणूस हा योग्य विषय आहे, असे माझे मत आहे. प्रेक्षकांच्या मनात जी शोकात्म भावना उत्पन्न होते ती अशा व्यक्तिरेखेमुळे की जी व्यक्ती स्वत:ची व्यक्तिगत प्रतिष्ठा, स्वत:चे स्वत्व टिकविण्यासाठी प्रसंगच पडला तर आपल्या आयुष्याची किंमत द्यायला तयार असते/देते. .... शोकान्तिका हा माणसाच्या स्वत्वाची अनिवार्यपणे परीक्षा घेणारा, त्याच्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाचे मूल्यमापन करण्याचा परिणाम सक्तीने तपासणारा, नाट्यप्रकार आहे.'' (*द थिएटर एसेज ऑफ आर्थर मिलर*, व्हायकिंग, न्यूयॉर्क, १९७८, पृ. ३-५)

मिलरने घेतलेल्या या भूमिकेच्या संदर्भात हे निदर्शनास आणून द्यायला हवे की, आज आपल्या जगात राजे-राण्या नाहीत, पुराणकथा नाहीत, आजच्या वास्तव/खऱ्या जगात तसे काहीही नाही. याचा अर्थ असा करावयाचा का की, कोणीच दुसऱ्यासाठी झगडा द्यायला उभे राहाणार नाही; किंवा सर्व समूहाचे वा संस्कृतीचे प्रतीकरूप असू शकणार नाही? प्राचीन ग्रीसमधील पुराणकथांतील ईडिपस किंवा अँटिगनी यांच्यासारख्या पौराणिक व्यक्तिरेखा किंवा प्रबोधनकालातील इंग्लंडातील राजे-राण्या या अर्थाने कोणी आजच्या समाजाचे प्रतिनिधित्व करू शकतील किंवा ज्यांच्याकडे प्रतीकरूपाने पाहाता येईल अशा व्यक्तिरेखा खरोखरच नाहीत. परंतु त्याचबरोबर अनेक जण असाही युक्तिवाद करतील की, आज आपल्याकडे आपल्या समाजघटकाचे/समाजाचे प्रतीकरूप म्हणून पाहाता येण्याजोग्या व्यक्तिरेखा, व्यक्ती आहेत.

आधुनिक शोकान्तिकांच्या संदर्भात दुसरा एक आक्षेप घेतला जातो तो असा की, खऱ्या शोकान्तिकांत व्यक्त होणारे उच्च-उदात्त विचार साध्या सामान्य संभाषणाच्या भाषेतून कधीच योग्य प्रकारे व्यक्त होऊ शकत नाहीत. ज्या विचारभावनांची अभिव्यक्ती काव्य करू शकते त्या विचार-भावना अभिव्यक्त करावयास गद्य कधीच पुरे पडू शकत नाही. अर्थात काही गद्यलेखन काव्याच्या, पद्याच्या पातळीपर्यंत पोचू शकते, आणि त्याही पलीकडे म्हणजे न बोलता, मूकपणे काही अभिव्यक्तही होऊ शकते/करता येते. कथानकाचा आकृतिबंध, रंगमंचावरील हालचाली, नट-नट्यांचे आविर्भाव व अभिनय, ध्वनी व प्रकाश यांच्या योजनेचे काही घटक अशा काही गोष्टी असू शकतात. यांद्वारे शब्दांच्या पृष्ठभागाखाली दडलेला अर्थ प्रेक्षकांपर्यंत पोचविण्याचा मार्ग उपलब्ध असतो.

रंगभूमीवरील शब्दांवाचूनच्या घटकांचे महत्त्व सांगताना *द बर्थ ऑफ ट्रॅजिडी* या ग्रंथात फ्रीड्रिख नीत्शे (१८४४-१९००) लिहितो - ''The myth by no means finds its adequate objectification in the spoken word. The structure and the scenes and the visible imagery reveal a deeper wisdom then the poet himself is able to put into words and concepts.''

सुप्रसिद्ध दिग्दर्शक कॉन्स्टण्टिन स्टानिस्लावस्की (१८६३-१९३८) याने नाटकाच्या उपसंहितेवर (सबटेक्स्ट) भर दिला आहे. उपसंहिता याचा अर्थ संहितेत थेटपणे आविष्कृत न झालेल्या भावना, ताण आणि विचार. वरवरच्या आविष्कारांहून हे सर्व काही अधिक समर्थ असते. आणि जेव्हा योग्य प्रकारे ते सादर होते तेव्हा तर ते प्रेक्षकांना अगदी सुस्पष्टपणे समजते, ते प्रेक्षकांपर्यंत अगदी व्यवस्थितपणे पोचते.

आधुनिक शोकान्तिकेच्या निर्मितीच्या प्रयत्नांतील महत्त्वाचा प्रश्न आपण ग्रीककालीन किंवा सतराव्या शतकातील फ्रान्समधील माणसांची परिस्थिती, पर्यावरण विचारात घेतो की नाही हा नसून या दोन समाजांतील जीवनदृष्टी आजच्या समाजातील जीवनदृष्टीसारखी नाही एवढाच नसून, आजचे युग आजच्या दृष्टीने शोकात्म दृष्टिकोण बाळगते की नाही हा आहे. याचे उत्तर होकारार्थी देता येईल. अठराव्या वा एकोणिसाव्या शतकातील साक्षात्कार, प्रगती व अमर्याद आशावाद यांच्याशी तुलना करता आजच्या आपल्या युगाचा स्वत:चा असा एक शोकात्म दृष्टिकोण आहे. आयुष्याकडे पाहाण्याचा तथाकथित यांत्रिक दृष्टिकोण लक्षात घेऊनही आपले नायक-नायिका शेवटपर्यंत झगडत-लढत राहातात. अभिजात शोकान्तिकांहून या नाटकांच्या अखेरीस काही एक आनंदाचा-उच्चउदात्ततेचा प्रत्यय थोडाफार कमी असला तरी नाटकांचा समग्र परिणाम काही कमी असतो असे म्हणता येणार नाही.

आधुनिक शोकान्तिकाकार त्यांच्या पूर्वजांइतकाच खोलवर जाऊन शोध घेतात, पूर्वजांनी उत्पन्न केलेलेच प्रश्न विचारतात. स्त्रीपुरुषांच्या वाट्याला दु:खभोग का येतो? जगात क्रौर्य व अन्याय का आहे? आणि त्याहून मूलभूत प्रश्न म्हणजे आपल्या आयुष्याचा अर्थ कोणता? अर्थात आधुनिक शोकान्तिकाकारांचे हे प्रश्न आपापल्या पद्धतीने व आपापल्या पातळीवरचे आहेत. गेल्या काही वर्षांतील अनेक नाटककारांनी हे प्रश्न पूर्वीच्या नाटककारांच्या इतक्याच तीव्रतेने, भेदकतेने, आश्चर्यभावनेने जीवनाकडे पाहून मांडले आहेत.

याच दिशेने विचार करून अनेक भाष्यकारांनी इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, गार्सिया लोर्का, ओनील, विल्यम्स, आणि मिलर यांनी आधुनिक शोकान्तिकांची निर्मिती केली आहे, असे भाष्य केले आहे. या मीमांसेतील काही भाग हा अर्थातच शोकान्तिकेच्या व्याख्येसंबंधीचा आहे, काही प्रमाणात तो अर्थप्रक्रियेचा (सेमॅण्टिक्स) ही आहे. कोणत्याही नाटकाची खरी परीक्षा ते नाटक कोणत्या तरी/कोणाच्या तरी व्याख्येस उतरते की नाही ही नसून रंगभूमीवर ते नाटक कोणता परिणाम उत्पन्न करते आणि तदनंतरच्या चिकित्सेस ते उतरते की नाही हा आहे. यूजीन ओनीलचे 'लॉंग डेज जर्नी इण्टु नाइट' (*Long Day's Journey Into Night* 1941) आजच्या युगात माणसाच्या धडपडीकडे, त्याच्या स्वत:च्या प्रतिष्ठेला सांभाळण्याच्या प्रयत्नांकडे निराशाजनक दृष्टीने पाहाते. एकाच वेळी ते करुणा व भीती यांचा प्रत्यय आणून देते.

❖ ❖

तत्कालीन सदभिरुची सभ्यता, तत्त्वज्ञान, कलेच्या प्रयोजनाची कल्पना, शुभाची व मांगल्याची भावना इत्यादी गोष्टींना अनुलक्षून रंगभूमीवर काही गोष्टी दाखवू नयेत असा भरतमुनींचा दण्डक आहे. त्यामध्ये युद्ध, नगराला पडलेला वेढा व वध दाखवू नये असे म्हटले आहे. या सर्व गोष्टीमध्ये महत्त्वाचा भाग म्हणजे जो नायक असेल त्याचा वध दाखवू नये असा भरतमुनींचा नियम आहे (न वध: कर्तव्य: स्याद् यस्तत्र स नायक: ख्यात:। ना. शा. १८-२०. हीच गोष्ट विश्वनाथ, धनंजय इत्यादिकांनी मान्य केली आहे (सा.द.६.६३). याचा व इतर काही गोष्टींचा संकलित परिणाम असा झाला आहे की, एकही संस्कृत नाटक दु:खान्त नाही. प्रत्येक नाटकाचा शेवट हा गोडच झालेला आहे.

यावरून कित्येकांची अशी कल्पना झाली आहे की, संस्कृतात Tragedy नाही. याचाच अर्थ संस्कृत नाटककार जीवनातील दु:खाकडे दुर्लक्ष करतात व वास्तवतेकडे पाठ फिरवितात असे समजणे हे संस्कृत नाटककारांवर अन्याय करण्यासारखे आहे. संस्कृत नाटकात जीवनातील दु:खाची बाजू चित्रित केलेली आहे, दैवाचे कठोर आघात वर्णिलेले आहेत, फक्त शेवटच काय तो गोड केला आहे. याची कारणे केवळ भरताच्या नियमाव्यतिरिक्तही दुसरी अनेक आहेत. भरताने तरी तसा नियम का केला याचा विचार व्हावयास पाहिजे. तो केला असता असे ध्यानी येते की, या गोष्टीची पाळेमुळे आपल्या जीवनविषयक आणि कलाविषयक तत्त्वज्ञानात आहेत. संस्कृत नाटककारांची जीवनविषयक श्रद्धा अशी आहे की, येथे विशिष्ट कारणावाचून प्रतिकूल असे काही घडतच नाही; आणि असे काही घडले तर देवता, ऋषी, मंत्र, तप, योगसिद्धी यांच्यावर त्यांचा विश्वास असल्यामुळे त्याचे निवारण होते. अशी त्यांची वृत्ती आशावादी आहे. संस्कृत नाटकात अशुभ निवारण्यासाठी नांदीची योजना केलेली असते व शेवटी भरतवाक्यात शुभाचा उच्चार असतो. शिवाय संस्कृत नाट्य मंगल उत्सवप्रसंगी निर्माण झाले आहे.

ग्रीक शोकान्तिकेची कल्पना अशी की, माणूस स्वपराक्रमाने प्रतिकूल परिस्थितीशी झगडा करीत असतो. दुर्दम्य अतिमानुष शक्तीवर चढाई करून पौरुष प्रकट करीत असतो; आणि अशा प्रयत्नांत त्याचा सर्वनाश होतो. त्यामुळे त्याबद्दल अपार करुणा (Pity) व त्याच्या भीषण झगड्याची भीती (Fear) प्रेक्षकांना वाटते. पण भारतीय समाज कर्मसिद्धान्त मानत असल्याने जीवनातील प्रतिकूल परिस्थितीशी संघर्ष करीत राहाणे भारतीयांना व्यर्थच वाटते. दु:ख हे स्वकर्मफल आहे, मरणसुद्धा माणसाचा भोग असतो आणि तो भोगण्यानेच कर्मक्षय आणि पुण्यसंचय होतो, त्यामुळे दु:खिताबद्दल विशेष वेगळी करुणा वाटण्याचे कारण नाही, त्यामुळे असल्या गोष्टी रंगभूमीवर दाखवणे इष्ट नाही, असा भारतीय विचार आहे.

नाटक हे माणसांच्या क्रियाप्रतिक्रियांच्या द्वंद्वाचे दर्शन आहे ही कल्पना पूर्वी नव्हती. मूळ जीवन अचल व स्थिर असून त्यात वरवर होणारे बदल विनाशी व तात्पुरते आहेत, त्यांना महत्त्व नाही, कलेने रजतम दूर करून सत्त्वाचे दर्शन घडवावे; आनंदमय दर्शन घडविण्यासाठी जेवढे आवश्यक तेवढे दु:ख काही काळ दाखवावे ही भारतीय कल्पना. भारतीयांची कला ही केवळ मनोरंजनासाठी किंवा वास्तवतेच्या नग्न दर्शनासाठी नाही.

हितोपदेश हे कलेचे एक प्रयोजन आहे. माणसांची जीवनविषयक श्रद्धा वाढावी, त्यांना नैराश्य येऊ नये, सद्‌गुणांचा जय आणि दुर्गुणांचा पराजय व्हावा आणि कलाकृतीचा आस्वाद घेतल्यानंतर शेवटी सुप्रसन्न व्हावे, असे भारतीयांस वाटते. शिवाय जगात सुखदु:खांची द्वंद्वे असली तरी त्याच्या बुडाशी असलेले कूटस्थ नित्य अविकार्यच राहते आणि ते आनंदमय असते असा भारतीय तत्त्वज्ञानाचा सिद्धान्त आहे. ग्रीक ट्रॅजेडीचे मूळ दैववशात् स्वैरपणे घडून येणाऱ्या घटनांच्या तीव्र दु:खदायकतेमध्ये आहे. पण ग्रीक ट्रॅजेडीमध्ये शेवटी दु:खकारक घटना घडलीच पाहिजे असा नियम नाही. शेवटी नायकाचा मृत्यू झालाच पाहिजे हे ग्रीक ट्रॅजेडीच्या बाबतीत खरे नाही, हे सॉफोक्लीसचे *ईडिपस् टिरॅनॉस*, युरिपिडिजचे *ऑरेस्टेस्* इत्यादी उदाहरणांवरून स्पष्ट आहे. पुढील काळात मात्र पाश्चात्त्य देशांत ट्रॅजिडीत शेवटी नायकाचा अंत झालेला दाखवणे जवळजवळ अवश्य ठरले. त्यामुळे संस्कृत नाट्यात दु:खान्तिका नाही, ती नायकाच्या मरणाची नाही एवढेच समजावे. भासाच्या 'ऊरुभंग' नाटकात दुर्योधनाचा वध दाखवला आहे. पण तो खलनायक असल्याने भरताच्या नायकवधाच्या मुख्य नियमास त्यामुळे बाध येत नाही. तसेच 'कर्णभार'मध्ये कर्णवध दाखविला आहे. तेथेही कर्ण पांडवांचा शत्रूच असल्याने तो फारसा सहानुभूतीचा विषय नाही.

भरताने जो नाट्यवेद निर्माण केला तो सुखदु:खसमन्वित असाच होता. कारण भरताने सर्व त्रैलोक्याच्या सुखदु:खात्मकतेचे अनुकरण केलेले आहे. *उत्तररामचरितातील* राम, दुष्यन्त, चारुदत्त, *नागानन्दातील* जीमूतवाहन हे सर्व नायक दु:खाच्या खाईत लोटले गेले आहेत. त्यांनी अनंत तीव्र यातना सोसल्या आहेत. लोकानुरंजनासाठी हवा तो त्याग करणे व परोपकारासाठी जीवित अर्पण करणे या राम व जीमूतवाहन यांच्या प्रवृत्तींत शोकान्तिकेची बीजे आहेत; आणि नाटकात भयानक (Terror) व करुण (Pity) हे दोन्हीही रस भरपूर आहेत (*उत्तररामचरित* पाहा). पण जगातील सत्त्वावरचा व शिवावरचा विश्वास ढळू नये म्हणून काही अद्भुत उपायांनी कवींनी या दोघा नायकांना चांगले दिवस दाखविले आहेत. *मृच्छकटिकातील* खलस्वभाव इतका दारुण आहे की, वसंतसेना जगण्याची अशक्य गोष्ट घडून आली नसती तर चारुदत्त प्राणासच मुकावयाचा. पण सत्याचा जय झाला पाहिजे या प्रवृत्तीमुळे हेही नाटक सुखान्त घडून आले आहे.

वरील विवेचनावरून हे ध्यानात येईल की, संस्कृत नाट्यवाङ्मयात ट्रॅजेडी नसली तरी Tragic Element आहे. परंतु निर्घृण वास्तवतेचे क्रूर दर्शन शेवटी घडवून आणण्यास प्राचीन भारतीय नाटककार वर दिलेल्या कारणांस्तव नाखूष आहेत. कलेविषयी त्याची दृष्टी जादा वास्तववादी (Ultra Realistic) नसून ती आदर्शवादी (Idealistic) आहे. आदर्श व्यक्तींचा खेदजनक अंत त्यांना कलाकृतीत सह्य नाही. पण त्यांची दु:खे रसिकांस कलाकृतीत आस्वाद्य वाटतात त्याचे कारण त्यांचे अलौकिक विभावत्व (सा.द ३.७).

❖ ❖

शोकान्तिका आणि अन्य नाट्यरूपे

'नाट्यरूपे' ही संज्ञा आपल्या रंगभूमीवरील प्रमुख नाट्यप्रकारांच्या संदर्भात योजिली जाते. हे नाट्यप्रकार म्हणजे जीवनात अनुभवायची काही अंगे नाटककारांनी आपल्या दृष्टीने अभिव्यक्त करण्यासाठी परंपरेने निवडलेली रूपे होत. नाट्यप्रकारश: विचार करताना नाटकांचे वर्गीकरण कालश:, स्थलश:, भौगोलिक दृष्ट्या किंवा नाट्यरचना दृष्ट्या केले जात नाही. नाट्यकृतीमागील जी मूलभूत दृष्टी नाट्यकृतींमागील दृष्टिकोण व उद्देश नियंत्रित करते तीद्वारे केले जाते. पाश्चात्त्य नाट्यसृष्टीच्या इतिहासात पाच प्रमुख नाट्यप्रकार होऊन गेले. ते म्हणजे शोकान्तिका, मेलोड्रामा, सुखांतिका, प्रहसन व शोकसुखात्मिका. विसाव्या शतकात आणखीही नवे नाट्यप्रकार उदयाला आले व विकसित झाले. ते काही वरील पाच सांकेतिक वर्गांत बसत नाहीत. अमेरिकन संगीत नाटक, थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड येथपासून प्रायोगिक नाट्यकलेपर्यंतचे अनेक नाट्यप्रकारही गेल्या पन्नाससाठ वर्षांत उदय पावले आहेत. जे नाट्यप्रकार आपण मानत आलो आहोत त्यांतही इतकी भिन्न भिन्न नाट्यरूपे आढळतात, म्हणजे उदाहरणार्थ विशुद्ध सुखात्मिका (pure comedy) असा काही प्रकार खरोखरी नसतो, तरीही आपल्याला वरील पाच प्रकारांच्या अनुषंगाने विचार करायला, चर्चा करायला आवडते, उपयुक्त वाटते. आपल्याला आपला रंगभूमीचा अनुभव व्याख्येच्या स्वरूपात मांडायला, अशी लेबले साहाय्यकारी ठरतात आणि नाट्यद्रव्याची व्यवस्था कशा प्रकारे लावायची ते सुचवायलाही त्यांची मदत होते.

याचप्रकारे विचार करताना कौटुंबिक शोकान्तिका अशी संज्ञा योजायची असेल तर या संज्ञेतून मेलोड्रॅमॅटिक आणि भावनाप्रधान शोकान्तिका असे सुचवायचे असते. एलिझाबेथकालीन नाटक उदाहरणादाखल घेता येईल. ही नाटके मध्ययुगीन लोकप्रिय उपदेशपर नीत्युपदेश करणाऱ्या तात्पर्यकथांतून निर्माण झालेल्या नीत्युपदेशकारी नाटकांमधून उदय पावली आहेत. या नाटकांचा उद्देश मध्यमवर्गीयांचे प्रबोधन करावे असा होता.

वर म्हटल्याप्रमाणे नाट्यप्रकार हे विशिष्ट जीवनानुभवांतून निष्पन्न होणाऱ्या जीवनदृष्टीने आकाराला येत असतात व नियंत्रित होत असतात. आणि ही दृष्टीच सर्व नाट्यप्रकारांच्या व रंगभूमीवरील संकेतांच्या मुळाशी असते. नाट्यरचनेचे बंध/रूप व नाट्यप्रकारांतील संकेत कालेतिहासात बदलत असतील, तथापि त्या त्या नाट्यप्रकारांना नियंत्रित करणारी जीवनदृष्टी तीच राहाते. उदा. *ॲंटिगनी* व *किंग लियर* या दोन्ही शोकान्तिका आहेत, परंतु त्यांचे आकृतिबंध भिन्न आहेत. एक प्राचीन ग्रीक रंगभूमीवरील संकेतांनुसार घडलेली आहे तर दुसरी एलिझाबेथन इंग्रजी रंगभूमीवरील नाट्यसंकेतांनुसार. तथापि, या दोहोंमधून प्रकटणारी जीवनदृष्टी शोकात्मच आहे. याचप्रमाणे सुखात्म दृष्टी, मेलोड्रॅमॅटिक दृष्टी, प्रहसनात्मक दृष्टी, शोकसुखात्म जीवनदृष्टी अशा वेगवेगळ्या जीवनदृष्टी असतात. नाट्यप्रकारांविषयी एकदा आपण हा दृष्टिकोण स्वीकारला तर नाटकाचे आशयद्रव्य हे मूलत: तटस्थ असायला हवे. स्वभावसिद्ध, जन्मजात किंवा यांत्रिकपणे शोकात्म, सुखात्म, प्रहसनात्मक, मेलोड्रॅमॅटिक वा शोकसुखात्म असे काही नसते. नाटककाराची जी जीवनदृष्टी असते ती मूलत: तटस्थ असणाऱ्या नाटकातील आशयद्रव्याला अर्थपूर्ण संदर्भ प्राप्त करून देते आणि तीमुळे तो नाट्यात्म आकृतिबंध प्रेक्षकांना ओळखण्याजोगा होतो. उदा. कोणताही वध ही गंभीर व शोकात्म घटना आहे. पण त्या घटनेकडे नाटककार

कोणत्या दृष्टीने पाहातो (व तो जीवनानुभव नाट्यात्म पातळीवर कशा प्रकारे सादर करतो) तीमधून नाटकाला आकार लाभतो. ईडिपसच्या हातून घडलेला वडिलांचा मृत्यू यातून गंभीर शोकान्त नाटक उभे राहाते तर द *प्लेबॉय ऑफ द वेस्टर्न वर्ल्ड* या जॉन मिलिंग्टन सिनगे (JOHN MILLINGTON SYNGE, १८७१-१९०९) याच्या नाटकात मुलावर आलेला वडिलांच्या खुनाचा आळ हाच विषय असला तरी ती सुखात्मिका आहे. तर मुख्य मुद्दा असा की, आपला नाट्यानुभव हा प्रामुख्याने नाटककाराच्या घटनांकडे व जीवनानुभवांकडे पाहाण्याच्या दृष्टीतून आकार धारण करतो; तो व्यामिश्र असेल, एका नाटकाहून दुसऱ्या नाटकात वेगळा असेल, आणि काही वेळा बहुसंख्य प्रेक्षकांच्या दृष्टिकोणाशी विरोधीही असेल. नाट्याभ्यासात हे लक्षात ठेवावे लागते की, हे दृष्टिकोण परस्परांना रद्दबातल ठरवत नाहीत किंवा एकमेकांत मिसळलेही जात नाहीत. मेलोड्रामा म्हणजे सदोष/बिघडलेली शोकान्तिका नसते; किंवा प्रहसन ही सोपी सुटसुटीत सुखात्मिका नसते; तसेच शोकसुखात्मिका म्हणजे शोकान्तिका व सुखात्मिका यांचे समसमान मिश्रण नसते. नाट्यप्रकारांमधला फरक हा प्रकारभेद असतो, अंशात्मक (डिग्रीचा) भेद नसतो. त्याचबरोबर हेही लक्षात ठेवावयास हवे की, नाट्यकृती या काही सर्वसामान्य रचनात्मक लक्षणांनी नियंत्रित होत नाहीत किंवा विशिष्ट आशय वा कथानके वा परिस्थिती वा पात्रांचे साचे यांमधून निष्पन्न होत नाहीत. उलटपक्षी, एका नाट्यप्रकारातील बहुतेक नाटके एक सर्वसामान्य जीवनदृष्टी प्रकट करतात. हीच जीवनदृष्टी नाटककाराचा अनुभव नाट्यरूपात आणण्यास कारण ठरत असते.

❖ ❖

Comedy (Gk komos, 'revel, merrymaking') Comedy includes : comedie; comedie-ballet; comedie larmoyante; comedy of homours; comedy of ideas; comedy of intrigue; comedy of manners; comedy of morals; commedia dell'arte; commedia erudita; burlesque; black comedy; musical comedy; romantic comedy; satirical comedy; sentimental comedy; tragi-comedy, in addition to all those plays which may be classified under the heading of Theatre of the Absurd.

- Penguin Dictionary of Literary Terms

Comedy is an imitation of the common errors of life, which he represents in the most ridiculous and scornful sort that may be; so that it is impossible that any beholder can be content to be such a one.

- Sir Philip Sidney

... but commonly of merchants, souldiers, artificers, good honest householders, and also of unthrifty youthes, young damsels, old nurses, bawds, brokers, ruffians, and parasites, with such like, in whose behaviors lyeth in effect the whole course and trade of man's life, and therefore tended altogither to the good amendment of man by discipline and example. It was also much for the solace and recreation of the common people by reason of pageants and shewes. And this kind of poem was called Comedy ...

- George Puttenham

सुखांतिका : १

शोकान्तिकेचा उल्लेख न होता सुखांतिकेविषयी लिहिले-बोलले गेले असे सहसा घडत नाही, शोकान्तिकेबाबत मात्र असे घडत नाही. वस्तुत: शोकान्तिका व सुखांतिका हे दोन्ही नाट्यप्रकार डायनायसस या एकाच ग्रीक देवतेच्या धार्मिक उत्सवाशी संबंधित आहेत, त्यांचा उदयही जवळजवळ एकाच काळात झाला. पण इतिहास असे सांगतो, की सुखांतिका ही शोकान्तिकेहून काहीशी उशीरा जन्माला आली. तिच्या वाट्याला धाकटेपण आले. हे धाकटेपण तिच्याकडे थोड्याशा उपेक्षाबुद्धीने पाहायला कारणीभूत ठरले. परंतु सुखांतिकेने या धाकटेपणाचे शल्य उरी असल्याचा कांगावा कधी केला नाही, वेळीच ती प्रौढपदी विराजमान झाली. ज्या धार्मिक विधीतून या दोन्ही नाट्यप्रकारांचा उगम झाला त्या विधीच्या केंद्रस्थानी एक सुरी आहे, बळी घेणारी. हा जाणारा जो बळी असतो तो सारे नाटक घडवीत असतो. बळी ज्या कारणाने व ज्या पद्धतीने जातो त्या कारणामुळे व त्या पद्धतीमुळे नाटकाला दिशा व दृष्टी लाभत असते.

शोकान्तिकेच्या नायकाला अशुभाशी होणाऱ्या संघर्षात जगण्याची मातब्बरी वाटत नाही. उदात्त विचारांतून, दुर्दम्य आकांक्षांतून, कोणत्याही संकटाला न डगमगता जीवनाला सरळ सामोरे जाण्याच्या वृत्तीतून, मोडेन पण, वाकणार नाही अशा कृतीतून त्याच्या ठिकाणची नैतिक शक्ती प्रकटत असते. त्याची भाषा निर्धाराची, ठामपणाची, कठोरपणाची असते. स्वत:ला इतरांपासून तोडततोडत, एकटा एकलकोंडा होत होत, आपल्या ध्येयाकडे अढळ दृष्टी ठेवून शोकान्तिकेतील व्यक्ती आपली वाटचाल करीत असते. त्या व्यक्तिमत्त्वाला प्राप्त झालेले मोठेपण हे एकाकी मार्गक्रमणेतून, असिधारा व्रताच्या स्वीकारातून व त्यासाठी पत्करावा लागणाऱ्या हौतात्म्यशील मन:प्रकृतीतून लाभलेले असते. येथे चाललेला लढा ज्या शक्तीविरुद्ध चाललेला असतो ती शक्ती साऱ्या मानवत्वालाच धमकावीत असते. या लढ्यात शोकान्तिकेचा नायक आपल्या क्षुद्रत्वाच्या मर्यादा सहज ओलांडतो. त्याच्या सर्वनाशाच्या राखेतूनही एक सौंदर्य फुलून येते आणि ते त्याला अतिमानवी पातळीवर नेऊन बसविते. सुखांतिकेतील व्यक्तीचे जीवनावर मनापासून प्रेम असते. जगण्याची व आनंदाने जगण्याची त्याला अतीव इच्छा असते. आपण म्हणजे कोणी देवदूत नव्हे, तर साधे सामान्य पार्थिव प्राणी आहोत, आपल्या ठायी अपुरेपणा आहे, दोष आहेत, मर्यादा आहेत हे त्याला पुरते ठाऊक असते. मानवी मर्यादांवर मात करण्याची उद्दाम अहंता न बाळगता मानवी मर्यादांचा स्वीकार करून त्यांसह जगण्याची, सर्वांना सांभाळून घेऊन राहाण्याची त्याची धडपड असते. आपल्या या सान्तपणाचा त्याला जेव्हा क्वचित विसर पडतो तेव्हा बळीचा बकरा बनवून सामाजिक बहुमताच्या जोरावर, प्रसंगी प्रेक्षकांनाही सहभागी करून घेऊन या व्यक्तीला सहानुभूतीवाचून एकटे पाडून, काहीशा निर्दयपणे उघडे करून सुखांतिका थट्टेची, उपहासाची सजा फर्मावीत असते. अखेर सान्तपणाची मनमोकळी कबुली देण्याआड येणारे सारे व्यूह उधळून लावते. संबंधित व्यक्तीला देखील आपल्या क्षुद्रत्वाच्या बटबटीत अभिव्यक्तीमुळे जरी किंचित्काळ विरमल्या-शरमल्यासारखे झाले तरी अगदी एकटे कोठडीत अडकून पडल्यासारखे वाटत नाही. कोणताही कडवट उपरोध मनाशी न बाळगता ती फक्त एवढेच म्हणेल की चुकले माझे, मीही माणूसच आहे! आपल्यातील मूर्खत्व, विसंगती, क्षुद्रत्व व आपले सान्तपण ती नाकारत नाही, जे प्रत्यक्ष वास्तव आहे त्या वास्तवाचा स्वीकार करण्यात ती टाळाटाळ

करीत नाही. त्यामुळे सुखांतिकेतील बळी-विनोदाचा विषय झालेले लोकदुष्टत्वाकडे, खलत्वाकडे, अशुभाकडे झुकण्याऐवजी विसंगतीकडे झुकतात. परिणामत: सुखांतिकेतील न्यायदान विसंगतिविरोधी असते, अशुभविरोधी नसते. म्हणूनच सुखांतिकेत उत्पन्न होणारे प्रश्न नैतिकतेपेक्षा सामाजिकतेचे असतात.

कोणत्याही सुखांतिकेचे पायाभूत वैशिष्ट्य तिच्या सामाजिक अंगात सामावलेले असते. सुखांतिकेतील व्यक्तिरेखा नेहमी समूहात आणि सामाजिक पार्श्वभूमीवर सामोऱ्या येत असतात. समाजात वावरत असताना पालन करावयाचे जे नियम असतात ते सुखांतिकेचे नीतिनियम असतात. अशा सामाजिक दंडकांपासून विचलित होणारे जे जे असेल ते ते सुखांतिकेचे लक्ष्य बनते. अगदी आरंभकाळापासून सुखांतिका ही मूलत: माणूस ज्या समाजात जगतो त्याला हितावह ठरणारी सुखद प्रक्रिया आहे. कारण काही काळापुरता का होईना सामाजिक सत्तेला केलेला प्रतिकार आणि सामाजिक सत्तेपासून मिळविलेली सुटका असे या प्रक्रियेचे स्वरूप असते. बर्गसाँने दोन प्रकारच्या समाजव्यवस्थांची कल्पना मांडलेली आहे. त्यांपैकी एक ताठर, थराथरांनी बनलेली, अपरिवर्तनीय, रूढिप्रिय व बंदिस्त; तर दुसरा चल, एकात्म, प्रवाही आणि खुली कीटकांची वसाहत ही बंदिस्त व्यवस्था होय. ही धोक्याबाबत, आक्रमणाबाबत, संरक्षणाबाबत सावध असणारी, स्पार्टन सैनिकांप्रमाणे कार्यक्षम असणारी. तिच्यात टिकून राहण्याची क्षमताही भरपूर असते. बंदिस्त समाजव्यवस्थेचे घटक मानवतेची कसलीही फिकीर करीत नाहीत. मुक्त समाजव्यवस्थेची नैतिक जाणीव मात्र सर्वस्वी भिन्न असते, तिच्या संवेदनेला स्फूर्तींची झालर असते. अशा खुल्या समाजात राहाणाऱ्या व्यक्तींपाशी आत्मभान असते आणि त्या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाला मान देतात असा खुला समाज हा साऱ्या मानवतेला सामावून घेणारा समाज असतो.

सर्वसामान्यपणे सुखांतिकेचा प्रवास हा एका प्रकारच्या समाजाकडून दुसऱ्या प्रकारच्या समाजाकडे चाललेला असतो. नॉथ्रोप फ्रायने हे तत्त्व अगदी साध्या उदाहरणाने स्पष्ट केले आहे. एखाद्या तरुणाला एखादी तरुण स्त्री हवी असते. त्याच्या त्या इच्छेच्या आड बहुधा पालक येत असतात. सुखांतिकेच्या अखेरीस काही तरी कलाटणी मिळून नायकाच्या मनाप्रमाणे घडते. नाटकाच्या आरंभी नायकाला विरोध करणाऱ्या व्यक्तिरेखा या नाटकातील समाजाच्या प्रमुख असतात. तर नाटकाच्या शेवटी घडणारे नायक-नायिकांचे मीलन नव्या समाजाला जन्म देत असते. तरुण आणि वृद्ध यांच्यातील वृत्तिभिन्नत्वातून या ठिकाणी संघर्ष उत्पन्न होतो, व या संघर्षाचा परिहार विरोधकांनी घेतलेल्या माघारीमधून होतो. नाटककार त्याच्या प्रेक्षकवर्गापैकी तरुण प्रेक्षकांसाठी आपले लेखन करतो हे सुखांतिकेच्या रचनेबाबतचे जवळजवळ सार्वत्रिक सूत्र आहे. म्हणून अशा सुखांतिकेत काही एक समाजविघातक घटक आहे अशी वृद्धांची सुटसुटीत समजूत असते. असे वृद्ध बहुधा भरपूर पैसेवाले परंतु मानसिक तारुण्य गमावून बसलेले असतात. सुखांतिकेच्या अंती उद्‌भवलेला समाज एका नैतिक नियमाचे प्रतिनिधित्व करीत असतो. 'असेच व्हायला हवे होते' अशा शब्दांत मिळणाऱ्या प्रेक्षकांच्या प्रतिसादातून या नियमाला आशय लाभतो. आणि हा आशय 'नैतिक' या शब्दातून सुचविला जाणारा 'मॉरल' अशा स्वरूपाचा नसतो तर सामाजिक स्वरूपाचा असतो. नवीन लग्न झालेले तरुण-तरुणी यापुढे कायम आनंदाने राहातील अथवा व्यवस्थितपणे जगतील असे जे सुचविले जाते त्यावर विश्वास ठेवावा लागतो कारण तो मानवेतिहासाने सिद्ध केलेला जीवनक्रम आहे. अशा रीतीने सुखांतिकेची वाटचाल रूढीने, परंपरेने नियंत्रित केलेला समाज,

लहरी-चंचल नियम आणि वृद्ध पात्रे या सर्वांनी नियंत्रित केलेल्या समाजाकडून तरुण व स्वातंत्र्याचा व्यवहार्य विनियोग करणाऱ्या समाजाकडे होत राहाते. अर्थात स्वभावत:च सुखांतिकेची प्रवृत्ती आपल्या अंतिम समाजात जे जे येतील त्यांना त्यांना समाविष्ट करून घेण्याची असते. त्यामुळे नायकाच्या मार्गात अडथळा आणणाऱ्या व्यक्तीही बदललेल्या वातावरणाशी जुळवून घेताना दिसतात. येथेच हे लक्षात घ्यावयास हवे की, सुखांतिका ही जशी पूर्णपणे परंपराप्रिय नाही तशीच ती पूर्णपणे क्रांतिकारकही नाही. तिला नव्याने उदय पावणाऱ्या कल्पनांविषयी काहीसा संशय असतो हे खरे, परंतु संकुचित दृष्टिकोण वा सनातनी पूर्वग्रह यांनी ती पछाडलेली नसते. स्वातंत्र्य व बौद्धिक स्वावलंबन यांवर बहुतेक सुखांतिकांचा विश्वास असतो.

शोकान्तिकेचे अवलोकन करताना माणसाच्या ठिकाणी असणाऱ्या अपार सामर्थ्याचा प्रत्यय येत असतो, तर सुखान्तिकेत मानवाचे सान्तपण प्रकर्षाने जाणवत राहाते. माणसाचे दोष आणि त्याच्या मर्यादा यांच्या बाबतीत जितकी सवलत देता येईल तितकी देण्याकडे सुखांतिकेचा कल असतो. शोकान्तिकेचे अवलोकन करताना माणसाच्या ठिकाणी असणाऱ्या अपार सामर्थ्याचा प्रत्यय येत असतो, तर सुखांतिकेत मानवाचे सान्तपण प्रकर्षाने जाणवत राहाते. मानवाच्या शारीरिक-मानसिक मर्यादा जेथे व्यक्त होतात ते सुखांतिकेचे विश्व असते. बुटकेपणा, उंचपणा, अशक्तपणा, लठ्ठपणा, बहिरेपणा, तिरळेपणा, तोतरेपणा, ढेरपोटेपणा, वाकून चालणे, अकारण ताठ चालणे, उदारपणा, कंजुषपणा, संशयीपणा, गर्विष्ठपणा, उर्मटपणा, अकारण विनम्रपणा, नखरेलपणा, वेंधळेपणा यांसारख्या कितीतरी मर्यादांची नोंद जाताजाता करता येण्याजोगी आहे. या संदर्भात शारीर मर्यादांचे दर्शन प्राधान्याने प्रहसनात तर मानसिक मर्यादांची अभिव्यक्ती सुखांतिकेत, असा संकेत आढळतो. सुखांतिका वेगवेगळ्या प्रकारे आपल्याला जे इषारे देत असते त्यातला सर्वात महत्त्वाचा म्हणजे आपण खरोखरीच आपल्या मर्यादांचे गुलाम असतो. सुखांतिकेतील व्यक्ती आपापल्या जीवन्मार्गात अनेकदा अपयशी ठरतात. त्यांचे हे अपयश दुहेरी असते. ज्या मानवी मर्यादा ओलांडण्याची त्यांची धडपड चाललेली असते तीत त्या अपयशी ठरतात आणि ज्या मर्यादांची जाणीव त्या टाळू पाहातात तीच अधिक प्रभावी ठरते. स्वत:विषयीची भ्रामक समजूत हा सुखांतिकेचा अभिजात विषय असतो, अशा आशयाचे बेंटल्येने काढलेले उद्‌गार अत्यंत सार्थ आहेत. सुखांतिका मुक्त, अहंकारी, कमानदार अशा क्रियाशीलतेत (व्हॉल्टिंग ॲक्टिव्हिटी) काही चूक शोधल्यावाचून राहात नाही. तिची दृष्टी त्या दिशेने शोध घ्यावयास शिकलेली-सरावलेली असते. एखादा विदूषक इकडेतिकडे जरा कोठे हिंडू लागला की, एरवी विश्वासाने वावरणाऱ्या व्यक्तीमधील पोकळपणा तो अचूक शोधून काढतो. महत्त्वाकांक्षी व्यक्तीचे पाय ओढण्यासाठीच विदूषकाचा अवतार असतो.

सुखांतिकेतील घटनांपासून होणाऱ्या आनंदाची मीमांसा करताना स्कॉटने या प्रत्यक्ष, मूर्त, वास्तव व पार्थिव जगाला मान्यता देण्याची आवश्यकता प्रतिपादन करून सांगितली आहे. सुखांतिकेमुळे आपल्याला मिळणाऱ्या आनंदाचे स्वरूप कधीकधी केवळ मानभंगातून उत्पन्न होणारे असते. एखादी गडगंज श्रीमंत असलेली व्यक्ती उन्मत्त अहंकाराने ताठपणे रस्त्यावरून चालली असता केळ्याच्या सालीवरून घसरून पडलेली पाहिली म्हणजे जो आनंद होतो, तो ती श्रीमंत आहे की नाही यापेक्षा ती गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमाने इतर गरीबांप्रमाणेच बांधली गेलेली आहे याची प्रतीती आल्याचा असतो. ही गोष्ट पडणाऱ्याला आनंददायी वाटणारी नसेलही.

कारण आपल्या पडण्याने शाळकरी मुलांपुढे उभे राहिलेले दृश्य किती हास्यजनक आहे हे जाणण्याइतकी त्याच्या बुद्धीची सवय मोडली असणार हे खरेच! इत्यर्थ असा की, या मानवीपणापासून सुटका नाही आणि हे मानवीपण अतिशय सान्त, निश्चित व अविनाशी आहे. पडल्यामुळे माणसाला लागले-खरचटले असणार हे तर खरेच, परंतु त्याहून खरे हे की, त्याचा अहंकार दुखावला गेला. मात्र त्याचा अहंकार दुखावला गेला तरी त्याच्यातील खरेखुरे 'मानवीपण' दुखावले जात नाही. अशा घटनांचा अन्वयार्थ मानवीपणाचे पुन: स्मरण देत असतो, मानवीपणाची पुन:स्थापना करीत असतो. किंबहुना, बर्गसाँने म्हटल्याप्रमाणे मानवीपणापलीकडे हास्यात्मतेला स्वतंत्र अस्तित्व असू शकत नाही. एखादे निसर्गदृश्य सुंदर असू शकेल, मोहक व उदात्त असू शकेल, अथवा सामान्य वा कुरूपही असू शकेल; हास्यजनक असणार नाही. आपण जेव्हा एखाद्या प्राण्याला हसतो तेव्हा त्या प्राण्यात काही एक मानवी दृष्टी किंवा अभिव्यक्ती शोधलेली असते.

मानवीपणाचे एक मूलभूत वैशिष्ट्य प्रबल जीवनेच्छेच्या रूपाने प्रकटत असते. जीवनेच्छा म्हणजे केवळ जीवनविषयक प्रेम नसते तर जगण्याविषयीची तीव्र आसक्ती, हाव असते. तिच्या पोटी स्वामित्वभावना उदय पावते. त्यामुळे भौतिक जगावर स्वामित्व प्रस्थापित करण्याच्या भावनेशी सुखांतिका संबंधित असते. ज्यांनी हे जग किंवा त्यातील काही भाग केवळ स्वत:साठी राखून ठेवलेला असतो आणि काही भाग गिळंकृत केलेला असतो अशा अधाशी, लोभी, चिकट माणसांकडे सुखांतिका लक्ष पुरवीत असते. याचीच परिणती अनेक सुखांतिकांतील कथानकांत चोरी वा चोरीचा प्रयत्न, निदान चोरीचा हेतू यांचे दर्शन घडण्यात होते, असे बेंटल्येला जाणवले आहे. हावरेपणाचेच दुसरे रूप चिवटपणा हे असते. या चिवटपणामुळेच माणसे टिकून राहातात, आरंभापासून अखेरपर्यंत अस्तित्वाला लगटून राहातात. मृत्युशय्येवरदेखील 'जगणे मोठे कठीण' असे म्हणत म्हणत पण जगत असतात. 'जीवन कठीण' हे अंतिम पातळीवरील सत्य असले तरी सर्व जण प्राथमिक पातळीवरच जगत असतात, अंतिम पातळीवर नव्हे. कोणताही धन्वंतरी काय वा महाराज काय, माणसाला त्या वेळी मृत्यूपासून वाचवू शकत नसला तरी ते आपल्या सोबत असावेत असे मरेपर्यंत माणसाला वाटत राहाते. सामान्य माणसाच्या जीवनात हरेक क्षणी याच्या वाट्याला येणाऱ्या अशा अनुभवांना सुखांतिका सामोरी जाते आणि जगण्यापासून अविभाज्य असलेल्या अडचणींशी झुंज घेत राहाते. ती जीवनातील गांभीर्य टाळत नाही तर अशा प्रसंगी जाणवणाऱ्या मानवी मर्यादांचा स्वीकार करून मानवी अस्तित्व केवळ सुसह्यच नव्हे तर सुखद करण्यास प्रवृत्त होते.

उत्कट जीवनेच्छेमागील महत्त्वाचा प्रेरक घटक म्हणून स्त्रीपुरुषसंबंधाचा निर्देश करावा लागेल. जगण्याचा आनंद स्त्रीपुरुष-एकरूपतेतून प्रभावीपणे व्यक्त होत असतो. जगण्याला सामर्थ्य व सौंदर्य प्राप्त करून देण्याची क्षमता या संबंधात असते. त्यामुळे स्त्रीपुरुषप्रेमाचे चित्रण हा अनेक सुखांतिकांचा विषय बनलेला आढळतो. स्त्रीपुरुषसंबंधाची सुसंगत व समाधानकारक मांडणी करण्यात सुखांतिकेला विशेष रस वाटतो. माणसाने एरवी धारण केलेले सावधपणाचे, स्वच्छतेचे व नेटकेपणाचे सारे मुखवटे प्रेमात आपोआप गळून पडतात, हे लक्षात घेऊन सुखांतिका प्रेमाचे स्वप्नील कल्पनारम्य व भावपूर्ण रूप जसे चित्रित करते तसेच प्रेमातील मूर्खता, प्रेमिकांचा उतावळेपणा व त्यांची अवघडलेली स्थितीही ती आविष्कृत करते. सुखांतिका ही लैंगिकतेकडे

पाहाण्याची सर्वोत्तम किंबहुना एकमेव मानवी दृष्टी आहे, असे जे मानले जाते ते समजण्याजोगे आहे. स्त्रीपुरुषसंबंधाच्या अनुषंगाने सुखांतिकेच्या संदर्भातील माणूस व पशू यांच्यातील महत्त्वाचा भेद विली सायफरने मार्मिकपणे दिग्दर्शित केला आहे. शारीर गोष्टींविषयी पशूला वेगळे भान नसते, उलट माणसाला मात्र शारीर (फ्लेशी) गोष्टींबाबत एक वेगळी जाणीव होत असते. ती नसेल तर तो माणूसच नव्हे. माणसाच्या माणूसपणाचे द्योतक अश्लीलतेचा उंबरठा ठरतो, त्यावरून प्रवेश करून तो माणसांच्या जगात प्रवेश करतो; हा सुखांतिकेतील खोलवर नेणारा एक विरोधाभास होय.

सुखांतिकेतील आणखी एक विरोधाभास हास्याशी संबंधित आहे. माणूस हसतो कारण त्याची सोसण्याची ताकद फार मोठी असते. हास्य ही त्याच्या टिकून राहाण्याची, जिवंत राहाण्याची एक युक्ती असते. म्हणूनच सुखांतिका ही शोकान्तिकेहून मानवी स्थितीत अधिक प्रमाणात व्यापणारी घटना ठरते. कारण मॅकबेथ, ऑथेल्लो किंवा हॅम्लेट यांच्यावर आलेली पाळी आपल्यावर सर्वसामान्य माणसावर फार क्वचित येते; सुखांतिकेतील व्यक्तिरेखांशी मात्र आपले गोत्र अनेकदा जुळत असते. आपल्या मूर्खतेवर, आपल्या भ्रमांवर, आपल्या मर्यादांवर विजय मिळविण्याचे एक साधन म्हणजे सुखांतिका असते. आपले दोष, आपल्या चुका, आपले अपराध आपण जेव्हा ओळखतो तेव्हा स्वाभाविक उमलणाऱ्या मनमोकळ्या, शहाण्या हसण्याद्वारे आपण स्वत:ला या सर्वांपासून मुक्त करून घेऊ शकतो. या पार्थिव जगात, सान्तपणाने व्यापलेल्या प्रदेशात, नित्याचे जीवन पार पाडत असताना येणाऱ्या अडचणींनी, अडथळ्यांनी गांगरून न जाता आपला आत्मविश्वास टिकवून धरण्याची नितांत आवश्यकता असते. सुखान्त कॅथार्सिस जर काही साधत असेल तर ते हेच! सुखांतिका आपल्या अभिव्यक्तीद्वारे अंतिम सत्यावर शिक्कामोर्तब करीत असते. हे सत्य जीवनात माणसाला येणाऱ्या अपयशामुळे डागाळले जात नाही. कारण सत्याच्या ठिकाणी सारा प्रकाश धारण करण्याचे सामर्थ्य असते. सत्याची–समग्र सत्याची जाणीव उत्पन्न करण्याचे काम सुखांतिकाकार दोन प्रकारांनी करीत असतो. एक, नायक ज्या दंडकांपासून विचलित झाला असेल त्या दंडकांचे पुन्हा एकवार भान उत्पन्न करून आणि दोन, त्या दंडकांची व्यापकता व क्षमता वाढीस लावून.

सुखांतिका समग्र सत्याविषयी विशेष दक्ष असते. माणसाची मानवी जीवनातील वास्तवावरची ढिली झालेली पकड ती पुन्हा मजबूत करते. भ्रामक ध्येयवाद, अमूर्त प्रतिमा व आदर्श कल्पना यांच्या मागे लागून माणूस आपल्या क्षुद्रत्वाच्या मर्यादांनी जेव्हा स्वत:लाच ओशाळवाणे करून टाकत असतो तेव्हा प्रत्यक्षाची ठसठशीत ओळख करून देण्याचे काम सुखांतिका करीत असते. कोणत्याही एकांगीपणावाचून, तऱ्हेवाईकपणावाचून, अहंमन्यतेवाचून वा भावविवशतेवाचून ती माणसाला वास्तवाच्या परिघात आपल्या मर्यादा व क्षमता यांच्यासह समाधानाने जगायला शिकवते. जीवनाच्या भौतिक व वस्तुनिष्ठ कक्षांचे स्मरण देते, आणि मानवी जीवन त्यातील सर्व विसंगतींसह, अपुरेपणासह केवळ अर्थपूर्णच नव्हे, तर चांगलेच आहे अशी श्रद्धा असा विश्वास जोपासण्याकडे लक्ष पुरविते. या जगाच्या स्थिरतेचे, जीवनव्यवस्थेतील नैसर्गिकतेचे आणि जीवनसातत्याचे दर्शन घडविते.

सुखात्म जीवनदृष्टी ही मानवी कर्तृत्वाची सर्वोच्च निर्मिती मानावयास हवी. मेरिडिथला सुखांतिकेच्या

जीवनदृष्टीचे महत्त्व फार मोठे वाटले आहे. प्रामाणिक आत्मनिरीक्षण, सुयोग्य आकलन व सुस्पष्ट आत्मभान यांच्याद्वारे आविष्कृत होणारी सुखात्म जीवनदृष्टी व्यक्तीच्या सुसंस्कृतपणाचे द्योतक असते. ती स्वार्थाचे ओझे हलके करते, अहंकाराची उष्णता थंड करते आणि व्यक्तीला संस्कारक्षम बनविते. मानव समाजाच्या व्यापक हिताच्या दृष्टीने अपरिहार्य अशा मूल्यांची पाठराखण करण्याचे काम सुखांतिका बजावते. व्यवहार्यता, सहनुभूतिशीलता, समंजसपणा, सहजीवनाची आवड, सर्वसमावेशकता, क्षमाशीलता, समन्वयशीलता, स्वीकारशीलता, आशावाद आणि आश्वासकता ही मूल्ये सुखांतिकेतून प्रतिपादिली जातात.

उपर्युक्त विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर आता सुखांतिकेच्या मुळाशी असणाऱ्या आकृतिबंधाची मांडणी करता येईल. सुखांतिकेच्या मुळाशी तीन प्रकारचे आकृतिबंध असतात.

१) आत्यन्तिक जीवनासक्ती व आनंदाची ओढ

२) मानवी मर्यादांचा स्वीकार व क्षमाशीलता

३) परिपूर्णतेची आकांक्षा व श्रद्धा

या सर्व आकृतिबंधांत परस्परपूरकता आहे. यांतील पहिला आकृतिबंध हा मूलभूत असून तो अन्य दोन आकृतिबंधांना व्यापून राहिलेला आहे. आत्यंतिक जीवनासक्ती हा सामान्य माणसाचा जीवनधर्म आहे. मर्त्य माणसाला अमरत्वाची अखंड इच्छा असते. आणि जे जीवन जगावयाचे ते आनंदमय असावे व आनंदमय बनवावे अशी सहजप्रेरणा त्याच्या प्रत्येक कृतीमागे उभी असते. आनंदविषयक ही तृष्णा त्याला मानवी वर्तनातील अटळ घटक म्हणून मर्यादांचा, अपुरेपणाचा स्वाभाविक स्वीकार करावयास प्रवृत्त करते; मर्यादांना मान्यता द्यावयास लावते. हे स्वीकारतत्त्व एका अर्थाने सृष्टीतील विषमतेचाच स्वीकार करीत असते. त्यामुळे व्यक्तीव्यक्तींमधली स्वभावभिन्नता, विसंगती, अंतर्विरोध हे जाचक न ठरता सुसह्य बनतात. स्वत:मधील दोषांकडे दुर्गुणांकडे डोळसपणे पाहिल्यामुळेच इतरांच्या दोषदुर्गणांकडे क्षमाशील वृत्तीने पाहावे अशी भावना उत्पन्न होते. माणसाच्या ठायी असणारा ताठरपणा कमी होतो, लवचिकपणा येतो. त्याचबरोबर आपल्यातील अपुरेपणा दूर करून, आपल्या उणिवा बाजूस सारून आपण शक्य तितके परिपूर्ण व्हावे अशी आच प्रत्येकाला असते आणि तसे आज ना उद्या, केव्हा ना केव्हा तरी दैवकृपेने का होईना, घडेल अशी श्रद्धाही असते. पुरुषोत्तम होण्याचे स्वप्न प्रत्येक व्यक्ती पाहात असते व ते स्वप्न या धकाधकीच्या, तणावपूर्ण जीवनात जगायला साहाय्य करीत असते. त्या काळापुरत्या स्वप्न आणि वास्तव यांतील सीमारेषा धूसर होऊन तेथे कल्पनीयाच्या विश्वातील एक नवी, परिपूर्ण, सौंदर्यसंपन्न सृष्टी उत्पन्न होते. येथेच सुखांतिका ही अतीततेच्या पातळीवर पोचत असते. सुखांतिकेतील मीलनाच्या वा मीलनसूचक घटनांनी अथवा विवाहाच्या घटनांनी होणारे शेवट अतिशय अर्थपूर्ण असतात. नव्या जीवनाची आशा, त्यामुळे येणारी प्रसन्नता, स्वप्न सत्यात उतरविण्याची प्रेरणा हे सारे या बिंदूपाशी प्रतीत होते. आश्चर्यकारक बदल, असंभाव्य परिवर्तने आणि ईश्वरी नेमानेमाचे साहाय्य हे घटक सुखांतिकेशी एकरूप पावतात. आजच्या कटकटींनी त्रासलेल्या, विवंचनांनी गांजलेल्या, उदास व केविलवाण्या मनाच्या ठायी उद्याच्या उज्ज्वल, सफल संपूर्ण भवितव्याविषयी आशा व विश्वास उत्पन्न होणे आणि त्यासाठी कृतिप्रवण करणे हे मानवाच्या मनोऽवस्थेतील स्थित्यन्तर सुखांतिकेच्या अतीतावस्थेचेच निदर्शक होय.

सुखांतिकेमधून सुखात्म जीवनदृष्टी प्रकटते तेव्हा सुखांतिकेचा दु:खाशी, वेदनेशी काही संबंध नसतो असे सर्वसामान्यपणे मानले जात असले तरी तसे मानणे चुकीचे आहे. अपवादात्मक सुखांतिकेतून व्यक्त होणारे दु:ख, वेदना व निराशा शोकांतिकेहून अधिक काळवंडलेली असते. श्रेष्ठ सुखांतिकेत तर आनंदी वृत्तीचा संकेत वेळोवेळी धोक्यात आलेला असतो. दु:ख हा सुखांतिकेचा पाया असतो आणि आनंद ही सतत पुनरावृत्ती होणारी अतीतता अते. सुखांतिकेमुळे प्राप्त होणाऱ्या आनंदात फार्समुळे होणारा आनंद अंतर्भूत असतो, कारण उच्च रूप कनिष्ठ रूपास सामावून घेत असते. परंतु ज्याप्रमाणे शोकांतिकेपासून लाभणारे समाधान मेलोड्रामाच्या पलीकडचे असते, त्याप्रमाणे सुखांतिकेपासून होणारे समाधान फार्सच्या पलीकडचे असते. मानवी जीवनातील दु:खाच्या नित्य ठणक्यामधून सुखांतिका अवतरत असते, त्यामुळे जीवनातील आणीबाणीच्या प्रसंगाहून असे चिरदु:ख अधिक सर्वसामान्य व म्हणूनच अधिक निकडीचे असते. शोकांतिका जीवनातील प्रत्येक क्षणामधून मृत्यूचा अनुभव प्रकट करीत राहाते, तर सुखांतिका मरणप्राय जीवनातील आनंद साकार करीत असते. श्रेष्ठ सुखांतिकेला लाभलेले सामर्थ्य नेहमीच तिच्या शोकात्म आशयातून उत्पन्न झालेले असते. शोकात्म भावनेचे अंग नसेल तर सुखांतिका आपले सामर्थ्य गमावते, ठिसूळ व फुसकी बनते, तीत उत्साह असला तरी प्राण नसतो. ख्रिस्तोफर फ्रायने सुखांतिका व शोकान्तिका यांविषयी मार्मिकपणे लिहिले आहे :

Comedy is an escape, not from truth but from despair : a narrow escape into faith. It believes in a universal cause for delight, even though knowledge of the cause is always twitched away from under us, which leaves us to rest on our buoyancy. In tragedy every moment is eternity; in comedy eternity is a moment. In tragedy we suffer pain; in comedy pain is a fool suffered gladly.

येथे सुखांतिका व शोकान्तिका यांतील भेद तर मार्मिकपणे व्यक्त झालेला आहेच, शिवाय सुखांतिकेचे काही एक सामर्थ्यही स्पष्ट झाले आहे.

परंतु, नवनाटकाचे सर्वात चटकन जाणवणारे लक्षण म्हणजे ज्या प्रकारे शोकात्म व सुखात्म (गंभीर वा हास्यास्पद, वेदनामय व वेदनारहित) यांत वर्षानुवर्षे भेद केला जात होता तो या नाटकात नाहीसा झाला. इतके की, शोकान्तिका व सुखांतिका या संज्ञा तरी वापराव्या का असा प्रश्न उत्पन्न व्हावा. किंवा आयोनेस्कोने म्हटल्याप्रमाणे शोकात्म व सुखात्म या एका परिस्थितीच्या केवळ दोन बाजू आहेत, त्यांपैकी एकीला दुसरीहून वेगळी काढणे कठीण आहे. जीवनाच्या असतेपणाचा सारभूत गुण जर विसंगती (ॲब्सर्ड), निरर्थता मानला तर निरर्थतेची शोकान्तिका ही शोकान्तिका कधीच होऊ शकत नाही. सर्वात काळ्याकुट्ट क्षणांतही ती अपरिहार्यपणे विनोदी हावभावांतच बुडून जाते. अर्थात ही वेगळ्या प्रकारची सुखांतिका अशा प्रकारची की, जी सुखांतिका आपल्याला हसवते खरी पण हसताना आपला कंठ दाटून येतो. आरंभकाळात सुखात्म साधनांचा वापर सुखान्त परिणामासाठी केला जाई. नवरंगभूमीवर सुखात्म साधनांचा उपयोग गंभीर अखेर साधण्यासाठी केला जाऊ लागला. आणि सुखात्म हे इतके पारदर्शक बनले आहे की ज्यामधून आपण गंभीर पाहू लागलो!

❖ ❖

सुखांतिका : २

मनोरंजनाचे उद्दिष्ट असणारा नाट्यप्रकार म्हणजे सुखांतिका. तिचा अवतारच मुळी करमणुकीसाठी असतो. एका बाजूला शोकान्तिकेपेक्षा पूर्णत: वेगळी आणि दुसऱ्या बाजूला प्रहसन, उपहासिका, तमाशा (बर्लेस्क) आणि इतर गमतीदार, थट्टेखोर करमणुकीच्या नाट्यरूपांपेक्षाही वेगळा असणारा हा नाट्यप्रकार आहे. सुखांतिकेचे अभिजात असे संकल्पन ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकात प्राचीन ग्रीसमध्ये ॲरिस्टॉटलपासून सुरू झाले. तिथपासून ते आजतागायत सुरू राहिले आहे. सुखांतिकेचा संबंध माणूस ही खाजगी व्यक्ती असण्यापेक्षा माणसे ही सामाजिक प्राणी आहेत असे मानून विचार करण्याकडे आहे. सुखांतिकेचे कार्य स्पष्टपणे सांगायचे तर दुरुस्त करण्याचे, सुधारण्याचे आहे. सुखांतिकाकार समाजासमोर आरसा धरतो आणि त्यात मूर्खपणा व दुराचरण याचे प्रतिबिंब पाहातो व ते सुधारण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो. विसाव्या शतकातील फ्रेंच तत्त्वज्ञ हेन्री बर्गसाँ याने हास्याकडे सुधारणाहेतू म्हणून पाहिले आहे. विनोदविषय झालेली व्यक्ती सामाजिक जीवनाचे सर्वसामान्य तर्कशास्त्र आणि संकेत यांकडे दुर्लक्ष करून वागत असते. सामाजिक आचरणाचे नियम या व्यक्तीने स्वत:च्या ढिल्या वागण्याने, शैथिल्याने धुडकावलेले असतात. या व्यक्तीचे वागणे जेव्हा हास्यास्पद बनते तेव्हा ते हास्य हे विनोदी पात्राला समाजातील त्याच्या अनुरूप स्थानी परत आणते. विनोदामागे आणि पर्यायाने सुखांतिकेमागे प्रामुख्याने सुधारणाहेतू असतो.

सुखांतिका (कॉमेडी) हा शब्द ग्रीक क्रियापद 'टु रिव्हेल' म्हणजे चंगळ करणे, आनंद लुटणे यांपासून उत्पन्न झाला आहे. सुखान्तिकेची निर्मिती डायनायसस या वनस्पतीदेवतेच्या धार्मिक विधींशी संबंधित आहे. सुखांतिकेचे मूळ हे अशा प्रकारे वनस्पतीज कर्मकांडांशी, विधींशी बांधले गेले आहे. ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रात सुखांतिकेचा उगम लिंगगीतांपासून (फॅलिक साँग्जपासून) झाल्याचे म्हटले आहे. शोकान्तिकेप्रमाणे सुखांतिकादेखील शीघ्र कवित्वातून, उत्स्फूर्त भाषणांतून उदय पावली. शोकान्तिका वेगवेगळ्या अवस्थांमधून उत्क्रांत होत गेली हे दाखवता येते. तशी सुखांतिकेची प्रगती क्रमश: दाखवता येत नाही कारण तिच्याकडे गंभीरपणाने पाहिलेच गेले नाही. जेव्हा शोकान्तिका आणि सुखांतिका या दोन्ही उदय पावल्या त्या वेळी कवींनी/नाटककारांनी आपापल्या प्रकृतिधर्माप्रमाणे दोहोंपैकी एकीचे लेखन केले. जे गंभीर स्वरूपाचे लेखक होते आणि ज्यांनी महाकाव्यातील थोर व्यक्तींचा वा त्यांच्या कृतींचा गौरव केला ते शोकान्तिकेकडे वळले. आणि जे नीच, अधम अशा प्रकारच्या निर्भर्त्सनेत गुंतून पडले होते ते सुखांतिकेकडे वळले. हा जो फरक आहे तो ॲरिस्टॉटलने केलेल्या शोकान्तिका व सुखांतिका यांमधील मूलभूत फरकाशी संबंधित आहे. ॲरिस्टॉटलच्या प्रतिपादनानुसार जे सर्वसामान्यांपेक्षा अधिक चांगले असतात त्यांची अनुकृती शोकान्तिकेत होत असते आणि जे सर्वसामान्यांपेक्षा खालच्या दर्जाचे असतात त्यांची अनुकृती सुखांतिकेत होत असते. याचा अर्थ थोर व्यक्ती शोकान्तिकेचा विषय असतात तर दुर्गुणी व्यक्ती सुखांतिकेचा विषय असतात.

ॲरिस्टॉटलच्या मार्गाने जाऊन सुखांतिकेची व्याख्या करण्याचे प्रयत्न गेली अनेक शतके झाले. शोकान्तिकेचा विषय उच्च पातळीवरील व्यक्ती असतात तर सुखांतिकेचा विषय खालच्या थरातील व्यक्ती

असतात. शोकान्तिका सार्वजनिक जीवनाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या गोष्टींचा ऊहापोह करते तर सुखांतिका प्रापंचिक जीवनातील खाजगी भानगडींची उलाढाल करते. शोकान्तिकेतील व्यक्ती आणि घटना या ऐतिहासिक स्वरूपाच्या असतात तर सुखांतिकेतील व्यक्ती फक्त निरनिराळ्या गोष्टींचे सोंग करीत असतात. शोकान्तिका व सुखांतिका यांच्यातील भेद अशा प्रकारे ॲरिस्टॉटलने यथायोग्य प्रकारे सूचित केला आहे.

हेन्री फिल्डिंग या इंग्रज कादंबरीकाराने जोसेफ ॲण्ड्र्यूज (१७४२) च्या प्रस्तावनेमध्ये सुखांतिका व तमाशा यांतला भेद काळजीपूर्वक नोंदवला आहे. तमाशा हा हिडीस व आश्चर्यकारक मूर्खपणाचे आणि जे उच्च पातळीवरील आहे ते खालच्या पातळीवर आणून दाखवण्यात किंवा याच्या उलट जे खालच्या पातळीवरचे आहे ते उच्च पातळीवर नेऊन ठेवण्यात सामावलेल्या सुखाचे प्रदर्शन मांडून आनंदप्राप्ती घडवण्याचा प्रयत्न करीत असतो. सुखांतिका ही उलटपक्षी निसर्गाच्या अनुकृतीशी बांधील राहते आणि फिल्डिंगच्या मतानुसार सुखांतिकाकाराला त्यापासून विचलित होणे क्षम्य ठरत नाही. त्याचा विषय हा हास्यास्पदता असतो हिडीसपणा नसतो, जसा की तो तमाशाकाराचा असतो. आणि येथे निसर्ग म्हणताना किंवा स्वभाव म्हणताना सुसंस्कृत समाजातील मानवी स्वभावाची अनुकृती अपेक्षित असते.

माणसाचा सामाजिक प्राणी म्हणून विचार करताना सर्व थोर विनोदी लेखकांना याची जाणीव असते की ते एका परस्परविरोधात, विसंगतीत उभे आहेत. हा विरोध, ही विसंगती म्हणजे सामाजिक व्यक्तीमागे दडलेला पशू असतो. आणि या सामाजिक प्राण्याचे वर्तन समाजाने घालून दिलेल्या नियमांची मोडतोड करणारे, त्यांच्याशी विरोधी असे असते. सुखांतिका अगदी तिच्या विधीशी संबंधित आरंभापासून निर्मितीशील ऊर्जेचा उत्सव करीत आली आहे. त्यातल्या आदिमतेमधून सुखांतिका उदय पावली व तिने माणसातील पाशवी स्वभाव ओळखला. प्राण्याने आव आणला आणि त्यातूनच लिंगाची मिरवणूक सुरू झाली असे दिसते. सुखांतिकेने शारीर चैतन्याला, जीवनातल्या आनंदाला आणि सातत्यपूर्ण जीवनेच्छेलादेखील मान्यता दिली. सुखांतिका आनंदाच्या शिखरावर असताना अतिशय उत्सवी असते आणि जीवनाची लय सुसंस्कृत मानवी समाजाच्या संदर्भात अनुभवता येते. ज्या वेळी प्राण्यांतील सहजप्रेरणा आणि संस्कृतीचे मानदंड यांच्यात सुमेळ नसतो त्या वेळी माणसातील परस्परविरोधी स्वभावाचे प्रकटीकरण होते. सुखात्मदृष्ट्या हा आमूलाग्र द्वैतवाद झाला. सुतार्किक अशी मनाची शांतवृत्ती, गांभीर्य व त्याला सतत ढळ पोचवणारा शारीर दुबळेपणा यांतला परस्परविरोध सुखांतिकेतून दृष्टीस पडतो. प्रत्येकाने जितके चांगले जगता येईल तितके जगावे अशा प्रकारचे विशोभित वास्तव सुखांतिकेतून व्यक्त होते.

जेथे जीवन आहे तेथे परस्परविरोध, विसंगती आहे असे एकोणिसाव्या शतकातील डॅनिश अस्तित्ववादी सोरेन किर्केगार याने म्हणून ठेवले आहे. आणि तो पुढे म्हणतो जिथे विसंगती आहे तिथे विनोद आहे. तो म्हणतो त्याप्रमाणे शोकात्म व सुखात्म या दोहोंचे अधिष्ठान विरोध, विसंगती आहे. परंतु शोकात्म ही दु:खभोगाची विसंगती आहे तर सुखात्म ही वेदनारहित विसंगती आहे. सुखांतिकेतून प्रकटणारी विसंगती बाहेर पडण्याचा मार्गही दाखवत असते त्यामुळे ती वेदनारहित असते. याउलट शोकान्तिका विसंगतीतून निराशेचा मार्ग सूचित करीत असते.

विजोडपणा, विसंगती, विशोभितपणा हे सर्वकाही हास्यास्पदतेचा सारभूत गुण होय असे विल्यम हॅझ्लिट (WILLIAM HAZLITT) याने म्हटले आहे. त्याने आपल्या *ऑन विट ॲण्ड ह्युमर इन इंग्लिश रायटर्स* (१८१९) या निबंधात असेही जाहीर केले की, माणूस हाच केवळ असा प्राणी आहे की जो हसतो आणि रडतोही; कारण तो एकटाच असा प्राणी आहे की त्याला गोष्टी कशा आहेत आणि गोष्टी कशा असायला हव्यात यांमधला फरक कळतो.

शारीर सहजप्रेरणा आणि तर्कनिष्ठ बुद्धिमत्ता यांचे विजोड मिश्रण असणे हे कोणाही व्यक्तीच्या बाबतीत असणारे जे द्वैत आहे त्यातून विरोधाभासात्मक दृष्टिकोण प्रकटतो. त्यातून वस्तूंकडे पाहाण्याची दुहेरी दृष्टी व्यक्त होते. त्यामुळे दिसणे आणि असणे यांत संगतीचा अभाव जाणवतो. जसे दिसते तसेच असते (म्हणजे वास्तव) असे नाही हा जो विरोध आहे, तो शब्द आणि कृती यांतील संपूर्ण विसंगती स्पष्ट करतो. त्यामुळे सुखांतिका उपहासाच्या टोकाला जाऊन पोचते आणि शोकान्तिकेच्या सीमेवर जाऊन भिडते. किर्केगारने म्हटल्याप्रमाणे विसंगतीतून जीवनाला निराशेची वाट फुटते.

सुखांतिकेत नाटककार सामाजिक विश्व, सामाजिक मूल्य आणि सामाजिक प्राणी असणारी माणसे तपासत असतो. सुखांतिकेतील विनोदी कृतीतून एखादी लहरी, चमत्कारिक, मूर्ख व्यक्ती वारंवार काहीतरी सामाजिक अव्यवस्था निर्माण करताना दिसत असते. ही व्यक्ती संवेदनशीलता, सुस्वभाव, लवचिकपणा, नेमस्तपणा, सोशिकता आणि सामाजिक बुद्धिमत्ता या अगदी साध्यासरळ मूल्यांपासून विचलित होते. अशा प्रकारच्या विचलनाची तीव्र स्वरूपाची थट्टा किंवा उपहास सुखांतिकेत केला जातो. याचे कारण असे की अशा प्रकारच्या मूल्यविचलनामुळे विवाह, कुटुंब यांसारख्या सामाजिक व्यवस्थांना धक्के बसत असतात आणि समाजाच्या स्वास्थ्याला धोका उत्पन्न होण्याचा संभव असतो.

शोकान्तिका आणि सुखांतिका हे नाट्यप्रकार एकीकडे व्यक्तीशी निगडित असतात तर दुसरीकडे समाजाशी संबंधित असतात. सुखात्म कृतीचे परिणाम सामाजिक विश्वात समूहावर झालेले पाहावयास मिळतात तर शोकान्तिकेचा परिणाम व्यक्तीच्या नैतिक विश्वावर परिणाम घडवून आणत असतो. सुखान्तिकेतील केंद्रवर्ती व्यक्ती या अनेकदा कंजुष असतात व त्या आपल्या जवळच्या पैशाला कायमच्या चिकटून असतात. त्यांच्या मुठीतून काहीसुद्धा सुटत नाही. सुखांतिकेत अग्रभागी असणाऱ्या तरुण व्यक्ती या बहुधा प्रेमिक असतात आणि आपल्या आईवडिलांचा विरोध असतानादेखील लग्न करण्याचा त्यांचा निर्णय झालेला असतो. शेक्सपिअर आणि मोलिएर यांनी ज्या सुखांतिका लिहिल्या त्यांत तारुण्यातला निश्चय आणि त्याला आलेले यश रंगविले आहे. उदा. *ॲज यु लाइक इट* आणि *द मिझर.*

सुरुवातीच्या काळातल्या सुखांतिकांतील मध्यवर्ती व्यक्ती अनेकदा वेडपट, मूर्ख, चिक्कू वा ढोंगी असत. केवळ स्वत:च्या स्वार्थासाठी त्या दुसऱ्यांच्या आनंदावर व कल्याणावर घाला घालीत. कंजूष, दांभिक, मूर्ख, तोतये, खादाड, ऐतखाऊ अशी मंडळी ग्रीक नाटककार ॲरिस्टोफनीज व मिनँडर यांच्या काळापासून सुखांतिकेत वावरताना दिसतात. पुढल्या काळातील सुखांतिका तरुण प्रेमिकांच्या चैतन्यदायी

वातावरणात व प्रणयात रमल्या आहेत. या सुखांतिकांतील तरुण आपल्या आनंदाच्या वाटेत येणारे सगळे अडथळे हुशारीने दूर करतात आणि जुन्या पिढीचे ताठर वागणे आणि त्यांचा विरोध मोडून काढतात. त्यामुळे चांगल्या प्रकारची सामाजिक टीका रंजकप्रकारे सादर करण्याचे कार्य सुखांतिकेद्वारे होत असते. उदा. शेक्सपिअरच्या *अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम* या सुखांतिकेत असे जाहीर होते, ''हे देवा, किती मूर्ख ही मर्त्य माणसे – लॉर्ड व्हॉट फूल्स दीज मॉर्टल्स बी!''

शोकान्तिका व सुखांतिका यांतील फरक पुढील प्रकारे व्यक्त करता येतो.

शोकान्तिका	सुखांतिका	शोकान्तिका	सुखांतिका
व्यक्ती	समाज	भय	अत्यानंद
अतिभौतिक	सामाजिक	दु:ख	आनंद
मृत्यू	सहनशक्ती	निरुपाय	उपाय/उपचार होण्याजोगे
चूक	मूर्खपणा	नाश	वाढ
दु:खभोग	आनंद	विनाश	सातत्य
वेदना	सुख	पराजय	टिकून राहाणे
जीवनाला नकार	जन्म देणारा	टोकाचे	नेमस्त
वेगळे होणे	ऐक्य होणे	ताठर	लवचिक

सुखांतिकाकार शहाणपण, समजूतदारपणा, विवेक, नेमस्तपणा या मानवी वर्तनातील गुणांची अपेक्षा करीत असतो. कारण या गुणांमुळे सगळ्या समाजघटकांचे कल्याण होते आणि त्यांना आनंदाची प्राप्तीही घडते. सुखांतिकेतील समाजव्यवस्था समाजविघातक प्रवृत्तींना पुरून उरते. सुखांतिकेतून दृष्टीस पडणारे कुटुंबाचे कल्याण हेही अंतिमत: सामाजिक स्वास्थ्याचे मापन असते. जवळजवळ कुठल्याही सुखांतिकेचा शेवट हा विवाहाने, नृत्याने किंवा मेजवानीने होत असतो आणि त्यातून जीवनशक्तीचे उत्फुल्ल रूप प्रकटत असते. शिवाय सुखांतिकेचा अशा प्रकारचा शेवट हा सुंदर मिलाफाचा वा सलोख्याचा, समेटाचा प्रतीकात्म असा आविष्कार असतो. तरुण आणि वृद्ध, सनातनी आणि सुधारक, रास्त आणि अरास्त अशा विरोधांचा निरास येथे घडून येतो. अशा प्रकारचे सामाजिक समारंभ समाजात जे जे अत्यावश्यक आहे (उदा. मानवता) ते ते टिकते आणि शेवटी सद्बुद्धीचा विजय होतो असे सुचवीत असतात. शेक्सपिअरने म्हटल्याप्रमाणे 'ज्याचा शेवट चांगला ते सर्वच चांगले' याचा प्रत्यय सुखांतिका आणून देते. सुखांतिकेच्या शेवटी जुन्या, कर्मठ समाजव्यवस्थेची जागा मुक्त अशी समाजव्यवस्था घेत असते. नवविवाहित असे जोडपे यापुढे कायम आनंदात राहाणार किंवा विभक्त झालेले/भांडलेले नवराबायको अधिक सोशिक व क्षमाशील होऊन एकमेकांच्या चुका पदरात घेतात हेही सुखांतिकेचा शेवट सुचवीत असतात. सुखांतिकाकाराची जीवनदृष्टी मानवी चुकांकडे व मर्यादांकडे क्षमाशील दृष्टीने पाहात असते. मानवी चुकांना व मर्यादांना अपराधांचे व निरुपाय झालेल्या भ्रष्टाचाराचे रूप येऊ नये यावर सुखांतिकाकाराचा भर असतो.

सुखान्तिकांचे निर्माते माणसाशी संबंधित असणाऱ्या महत्त्वाच्या गोष्टींकडे उथळपणे किंवा कमी आस्थेने पाहात नसतात. त्यांच्या मार्गाने जात ते अतिशय गंभीरच असतात. ॲरिस्टोफनीज, मोलिएर आणि जॉर्ज बर्नार्ड शॉ यांना मानवी व्यवहारांची व स्त्रीपुरुषांच्या समस्यांची अतिशय काळजी होती. परंतु या सगळ्यांकडे पाहाण्याची त्यांची दृष्टी निराळी होती. ते स्मितहास्यपूर्वक वा खळखळून हसत किंवा भुवया आक्रसून पाहात होते. मानवी वर्तनातील मूर्खता आणि अतिरेक यांना त्यांनी हास्यास्पद करून रंगभूमीवर सादर केले. आणि त्यामुळे हास्यनिर्मिती घडली. हास्य ही फसवी मानवी कृती आहे. इतर प्राणी आपली वेदना वा दु:ख व्यक्त करतात परंतु फक्त माणूसच हसतो हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. त्याचबरोबर हास्य हे अनेक प्रकारचे असते हेही लक्षात घ्यायला हवे. एखाद्या गमतीदार उक्तीमुळे होणाऱ्या हलक्याफुलक्या करमणुकीपासून पोट दुखेपर्यंत हसायला लावणाऱ्या प्रासंगिकेपर्यंत वेगवेगळ्या पट्टीतले हास्य माणूस अनुभवतो. रंगमंचावर जीवनाचे व समाजाचे दर्शन घडविणाऱ्या नाट्यकृती सौम्य सुखात्मिकांपासून आघातशील प्रहसनांपर्यंत वेगवेगळ्या प्रकारांत पाहावयास मिळतात.

कोणतीही व्याख्या क्वचितच संबंधित गोष्टीचे स्पष्टीकरण देऊ शकते. सुखांतिकेची तर नाहीच नाही. सुखांतिका हे एक प्रकारचे काल्पनिक विश्व आहे. यातील भावस्थिती प्राधान्याने सुखात्म असते आणि यामधून घडणारा हास्याचा आविष्कार वैकल्पिक-व्यक्तिपरत्वे बदलणारा असतो. बहुतेक सुखांतिकांमध्ये संभाव्यता, तर्कशास्त्र आणि कारण व परिणाम यांचे नियम तात्पुरते निलंबित केलेले असतात. मानवी कृतींचे खऱ्या जीवनात जसे काही परिणाम होत असतील तसे परिणाम सुखांतिकेत घडत नाहीत. सुखांतिकेतील चुकणाऱ्या माणसाला घडणारे अपराधाचे शासन फारसे गंभीर स्वरूपाचे नसते. तमाशात तर विनोदी व्यक्तिरेखा अगदी ताळतंत्र सोडून वागत असते आणि प्रेक्षक हसत असतात कारण त्या वर्तनातून ना कोणाच्या भावना दुखावल्या जात, ना कोणाला शारीर इजा पोचत. सुखांतिकेत कोणाही स्त्रीपुरुषांचे अतिरेकी वागणे, फसवणूक, ढोंग आणि मूर्खपणा यांकडे एक सर्वसाधारण जीवनव्यवहार या दृष्टीने पाहिले जाते. स्त्रीपुरुष या व्यक्तिरेखा अतिशय तऱ्हेवाइकपणे वागतात, साध्या सामान्य जाणिवेचे त्यांना भान नसते आणि नैतिक मूल्ये तर त्या उलथीपालथी करत असतात. गंभीर नाटकांच्या अगदी विरोधी असे हे चित्र आहे. तरीही हे हास्यकारक असते कारण हे हास्य संबंधित व्यक्तीच्या वर्तनाशी जोडलेले असते. एकंदर समाजाचा तेथे काही संबंध नसतो. दुसरे असे की, जग सुव्यवस्थेने, नीतिमत्तेने भरलेले नसते तर त्यात खूप गोंधळ असतो हे सुखांतिका दर्शवीत असते. जगात आणि समाजात असणारी अव्यवस्था, मानवी वर्तनाला असणाऱ्या मर्यादा आणि माणसाच्या हातून घडणाऱ्या चुका नाटककाराला सुखांतिकेची उभारणी करण्यासाठी उपयोगी पडत असतात. या स्प्रिंगबोर्डवरूनच सुखांतिकेतील संवाद, सुखांतिकेतील व्यक्तिरेखा आणि सुखांतिकेतील प्रसंग एकापुढे एक सादर होतात. सुखांतिकेची व तदुत्पन्न हास्यनिर्मितीची ही पायाभरणी असते.

❖ ❖

सुखांतिका : ३

इंग्लंडमधला व्यावसायिक दृष्ट्या अतिशय यशस्वी ठरलेला नाटककार ॲलन अयकबॉर्न (ALAN AYCKBOURN) याने आपल्या *द क्राप्टी आर्ट ऑफ प्लेमेकिंग* (२००२) या पुस्तकात काही अगदी उघडउघड स्पष्ट असणारे असे जे नाट्यविषयक नियम दिले आहेत त्यातला पहिलाच नियम असा की, सुखांतिकेला कमी लेखू नका. किंवा तिच्याकडे नाटकाचा दरिद्री पुतण्या/भाचा या दृष्टीने पाहू नका. *अयकबॉर्न* पुढे म्हणतो की, खरोखरीच दुर्धर प्रसंग ओढवल्यावाचून ते सुखांतिकेकडे गंभीरपणे वळत नाहीत, हा जो सुखांतिकेला कमी लेखण्याचा दृष्टिकोण आहे त्यामुळे आपली समीक्षादृष्टी बऱ्याच प्रमाणात बाधित झाली आहे. *टेम्पेस्ट*सारखे शेक्सपिअरचे नाटक फ्रेंच कंपनीने त्यांच्याकडच्या सुखांतिकेच्या पद्धतीने बसवलेले जर पाहिले तर नाट्यनिर्मितीचा केवढा तरी मोठा वारसा (इंग्लिश मंडळी) विसरल्याची जाणीव होते. नाटकाच्या व प्रयोगाच्या सादरीकरणाच्या कितीतरी पुस्तकांत अलीकडे सुखांतिकेचा उल्लेखही नसतो. ॲरिस्टॉटलपासून आजपर्यंतच्या सैद्धांतिक लेखनात सुखांतिकेसंबंधी फारसे महत्त्वाचे असे काही लिहिले गेले नाही. खरे म्हणजे तीसंबंधी कितीतरी लिहिण्याजोगे आहे.

सुखांतिकेची संकल्पना हा एक व्यापक वर्ग आहे. प्राचीन ग्रीक देवता डायनायसस हिच्या सन्मानार्थ निघणाऱ्या मिरवणुकीत विधिपूर्वक म्हटल्या जाणाऱ्या 'कॉमेडिया' या नावामधून 'कॉमेडी'ही नाट्यप्रकाराचे नाव निर्माण झाले आहे. आणि शोकान्तिकेच्या गुणविशेषांशी विरोधी असे गुणविशेष सुखांतिकेतून व्यक्त होतात. सुखांतिकेतल्या व्यक्तिरेखा या मूलत: नम्र असतात, तीत आनंदाचे व सुखांताचे प्रसंग असतात आणि त्यामागचा हेतू हास्यनिर्मिती हा असतो. जे प्रेक्षकांना हसवते असे सुखांतिकेच्या केंद्रस्थानी काय असते आणि आपण कशामुळे हसतो या विषयाच्या अनुषंगाने अनेक मतमतांतरे व्यक्त झाली आहेत. या संदर्भात हे लक्षात घ्यायला हवे, की हास्य, अश्रू आणि भय ही बऱ्याचदा परस्परांशी संबंधित असतात. हा विचार करतानाच सुखान्तिकेच्या आणि तिच्या प्रकारांच्या ढोबळ व्याख्यांकडे व वर्गीकरणाकडे वळतो त्या वेळी ज्या अनेक नाटकांना आपण सुखांतिका असे म्हणतो त्या वेळी सुखांतिकेचे घटक असणाऱ्या कितीतरी नाटकांना आपण सुखांतिका असे म्हटलेले नसते. ॲलन अयकबॉर्नचा आग्रहच आहे की, सर्व नाटकांवर सुखांतिकेचा प्रकाश टाकल्यावाचून गडद नाटकांच्या सावल्या निर्माण होऊ शकणार नाहीत.

ग्रीक सुखान्तिका-यात अरिस्टोफनीज (ख्रि. ४४८-ते ख्रिपू ३८०) याची उपलब्ध असणारी अकरा नाटके 'जुन्या सुखांतिका'/ओल्ड कॉमेडीज या नावाने आणि ख्रि. पू. ३३६ च्या आधीच्या काही चौसष्ट नाटककारांची नाटके 'नव्या सुखांतिका'/न्यू कॉमेडीज या नावाने ओळखली जातात. मिनॅण्डर (MENANDER C. 342 - C. 291 BC) याचे एक संपूर्ण नाटक आणि काही इतर दीर्घ नाट्यांश एवढेच काय ते या काळातील सुखांतिकेचे उपलब्ध अवतार. समकालीन व्यक्तिरेखा, किंवा देव आणि अमूर्त व्यक्ती यांच्या बरोबरीने वृंद मिळून अतिशयोक्त परिस्थितीतील नाट्यात्म प्रसंगांतून सुखांतिका निर्माण होते. काही तत्कालीन प्रश्न, सामाजिक-राजकीय समस्या तमाशा, विडंबन, विरूपीकरण, शाब्दिक कोट्या, अश्लीलता, युक्तिवाद, परस्परांवरील कुरघोडी इत्यादींचा उपयोग करून या सुखांतिकेचे नाट्यरूप घडत असे.

एडविन विल्सन याने सुखांतिकेच्या रूपांविषयी केलेले विवेचन उद्बोधक आहे. (*Theater Experience*, p. 210-211)

Forms of Comedy

Comedy takes various forms, depending on the dramatist's intent and on the comic techniques emphasized.

FARCE : Farce thrives on exaggeration - not only plot complications but also broad physical humor and stereotyped characters. It has no intellectual pretensions but aims rather at entertainment and provoking laughter. In addition to excessive plot complications, its humor results from ridiculous situations as well as pratfalls and horseplay. It relies less on verbal wit than the more intellectual forms of comedy do. Mock violence, rapid movement, and accelerating pace are hallmarks of farce. Marriage and sex are the objects of fun in *bedroom farce*; but farce can also poke fun at medicine, law and business.

BURLESQUE : Burlesque also relies on knockabout physical humor, as well as gross exaggerations and, occasionally, vulgarity. Historically, burlesque was a ludicrous imitation of other forms of drama or of an individual play. A modern musical like *The Boy Friend* (1954) is a burlesque of the boy-meet-girl musical popular earlier in the twentieth century. In the United States, the term burlesque came to describe a type of variety show featuring low comedy skits and attractive women.

SATIRE : A form related to traditional burlesque, but with more intellectual and moral content, is satire. Satire uses wit, irony, and exaggeration to attack or expose evil and foolishness. Satire can attack specific figures; for example, the revue Forbidden *Broadway* makes fun of the more flamboyant or excessive stars in Broadway musicals. It can also be more inclusive, as in the case of Moliere's *Tartuffe*, which ridicules religious hypocrisy generally.

DOMESTIC COMEDY : The comic equivalent of domestic or bourgeois drama is domestic comedy. Usually dealing with family situations, it is found most frequently today in television situation comedies - often called sitcoms - which features members of a family or residents of a neighborhood caught in a series of complicated but amusing situations. Television shows such as *Fresh Prince of Bel Air, Seinfeld, Friends, and Mad About You* are good examples. This type of comedy was once a staple of the theater and can still be found onstage in plays by writers like Neil Simon (1927-).

COMEDY OF MANNERS : comedy of manners is concerned with pointing up the foibles and peculiarities of the upper classes. Against a cultivated, sophisticated background, it uses verbal wit to depict the charm and expose the social pretensions of its characters. Rather than horseplay, it stresses witty phrases. Clever barbs are always at a premium in comedy of manners. In England

a line of comedies of manners runs from William Wycherley, William Congreve, and Oliver Goldsmith (1730-1774) in the seventeenth and eighteenth centuries to Oscar Wilde in the nineteenth century and Noel Coward (1899-1973) in the twentieth.

COMEDY OF IDEAS Many of George Bernard Shaw's plays could be put under a special heading, ***comedy of ideas***, because Shaw used comic techniques to debate intellectual propositions and to further his own moral and social point of view. Though witty and amusing, Shaw's plays frequently included provocative discussion of controversial social issues. *Mrs. Warren's Profession*, about a woman who runs a house of prostitution, deals with hypocrisy in society; *Arms and the Man* is not only an amusing story of a pompous soldier but a treatise on war and heroism; *Major Barbara* poses difficult questions about philanthropy and the source of funds needed to carry out reforms.

In all its forms, comedy remains a way of looking at the world in which basic values are asserted but natural laws are suspended in order to underline human foolies and foolishness - sometimes with a rueful look, sometimes with a wry smile, and sometimes with a uproarious laugh.

चमत्कृतिपूर्ण/रहस्यपूर्ण सुखांतिका :

सुखांतिकेची ही संकल्पना ॲरिस्टॉटलच्या परावृत्तीच्या (पेरिपेटिआ) कल्पनेवर आधारित आहे. ठोकळबाज व्यक्तिरेखांचे वैविध्य उदा. चमत्कारिक रागीट स्वभावाचे वडील, तरुण प्रेमिक, विनोदी नोकरवर्ग, विवाहयोग्य विधवा, हे सगळे अडचणीच्या प्रसंगात सापडतात. हा प्रसंग बहुधा आर्थिक अडचणीचा असतो. शिवाय चोरटा असा नातेप्रसंग. या सगळ्यांमधून शाब्दिक कोट्यांचा, शारीर हालचालींमधून होणारा विनोद घडतो. नाटकातील मुख्य कृतींत वृंदाच्या नाचण्याने, गाण्याने विराम उत्पन्न होतो आणि नाटकातील संघर्ष हा स्वीकाराने व समारंभाने संपुष्टात येतो. चमत्कृतीतला व रहस्यपूर्णतेतला संघर्ष हा बहुधा विवाहात परिणत होतो. हा प्रकार सहसा स्वभावप्रधान सुखांतिकेशी संबंधित असतो.

स्वभावप्रधान सुखांतिका :

अनेक व्यक्तिरेखांचा समूह त्यांच्या मानसिक व नैतिक जडणघडणीच्या तपशिलांसह या सुखांतिकेत अशा प्रकारे साकार केलेला असतो की ज्यामुळे त्यांच्या प्रेरणा स्पष्ट होतात आणि त्यांचे वागणे हे करमणुकीचा व आनंदाचा स्रोत बनते. या नाटकाचे कथानक व्यामिश्र नसते आणि कृती बऱ्याच प्रमाणात संथ असतात.

वागण्याच्या पद्धतीवर आधारित सुखांतिका :

या प्रकारात माणसाच्या समाजातील वर्तनाचे अनेकदा हास्यास्पद रीत्या अतिशयोक्त स्वरूपात दर्शन घडवलेले असते. त्यासाठी एक कथन रहस्यप्रधान पद्धतीने शाब्दिक पाल्हाळासह सादर केलेले असते. वर्ग, वर्तनलक्षणे आणि काळ/युगमान यांमधून माणसामाणसांतला फरक अधोरेखित केलेला असतो.

कॉमेडी ऑफ मिनेस :

धोक्याची वा धमकीची सुखांतिका. सुखांतिकेचा हा प्रकार १९६० च्या दशकात हॅरॉल्ड पिंटर व डेव्हिड कॅम्प्टन यांच्या नाटकांचे वर्णन करताना योजला गेला. या नाटकांतील व्यक्तिरेखांना कायम बाहेरून एखाद्या अज्ञात स्रोताकडून धमक्या दिल्या जातात. हा स्रोत नाटकाच्या मुख्य घटनांबाहेर असतो. अशा नाटकांची चांगली उदाहरणे म्हणजे पिंटरचे *द डम्ब वेटर* किंवा कॅम्प्टनचे *देन*.

रोमँटिक कॉमेडी आणि म्युझिकल कॉमेडी :

या सुखांतिकांतील कथन अनेकदा प्रेमामुळे भावकाव्यात्म बोलायला, गायला व नृत्य करायला व्यक्तिश: आणि काही वेळा वृंदाला संधी देत असते. यातील उपकथानक हे एखाद्या विशिष्ट घटनेशी, विशेषत: भरपूर विनोदाने भरलेले असते. यात तरुण आणि सुंदर प्रमुख पात्रे खलनायकांवर मात करतात, तशीच इतर अवघड व अनाकर्षक पात्रांवरही मात करतात. आणि एकंदर नाटकातील वातावरण उत्फुल्ल, पलायनवादी, मोहक असते.

ज्या नाटकांच्या अनुभवविश्वात केंद्रस्थानी कल्पनांच्या किंवा जीवनदृष्टींच्या व्यवस्थांतील वादविवाद खेळकरपणे किंवा गंभीरपणेदेखील असतो (उदा. शॉ, वाइल्ड, गिरॉडॉक्स (JEAN GIRAUDOUX, 1882-1944), सार्त्र) त्या नाटकांना कल्पनाप्रधान सुखांतिका असे म्हटले गेले आहे. दोन परस्परविरोधी कल्पना आधाराला घेऊन या नाटकातील संघर्ष रंगवलेला असतो. निवृत्ती की प्रवृत्ती, ज्ञान की कर्म, भक्ती की योग अशा प्रकारच्या परस्परविरोधी जोड्या येथे लक्षात घेता येतील. (वामन मल्हार जोशी यांच्या 'रागिणी' कादंबरीत तात्त्विक मतभेद व्यक्त करणारे संवाद आहेत हे येथे आठवते.)

सुखांतिका ही सामान्यपणे ग्रीकांच्या ॲरिस्टोफनीजच्या जुन्या सुखांतिकांपासून मिनॅण्डरच्या नव्या सुखांतिकांकडे तेथून प्लॉट्स व टेरेन्स यांच्या रोमन सुखांतिकांकडे प्रवास करीत आल्या. प्रबोधनकालात अभिजात आणि इतर सुखांतिकांच्या परंपरांचे मीलन झाले. त्यातून पुढे मोलिएर (१६२२-७३)ची नाटके निर्माण झाली, त्यापुढे अठराव्या शतकात कॉमेडी ऑफ मॅनर्स आणि एकोणिसाव्या शतकातील फ्रेंच प्रहसने, त्यातून पुढे व्यावसायिक व विसाव्या व पुढच्या शतकातील व्यावसायिक आणि कृष्णसुखांतिका अशा क्रमाने सुखांतिकेचा प्रवास होत राहिला. दुसरी लोकप्रिय परंपरा शेक्सपिअरच्या प्रभावातून निर्माण झाली आणि त्यातून म्युझिक हॉलमधल्या नित्याच्या सुखांतिका आणि स्टॅण्डअप सुखांतिका स्फुरत गेल्या. काळानुसार त्यांतूनच बेकेटची नाटके, थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड आणि ब्रेश्तचे परात्मतेचे तंत्र पुढे आले.

सुखांतिकेची सैद्धांतिक मीमांसा प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल यांच्या 'प्लेफुल मॅलिस' आणि 'ल्युडिक्रस' या संकल्पनांमधून उत्क्रांत होत गेली. प्राचीन काळातील (चौथे शतक) 'ग्रॅमॅरियन्स' या नावाने ओळखले जाणारे जे मीमांसक होऊन गेले त्यांनी जी अर्थपूर्ण भूमिका मांडली तिने सुखांतिकेविषयीच्या चर्चेत महत्त्वपूर्ण स्थान मिळवले. टेरेन्सच्या सुखांतिकेच्या सुरुवातीच्या आवृत्त्यांत ही भूमिका उद्धृत केली गेली. या भूमिकेने घातलेली महत्त्वाची भर म्हणजे सुखांतिका ही बोधप्रद असते आणि जीवनात काय उपयोगी पडते, तसेच

जीवनात काय टाळले पाहिजे याची जाणीव ती करून देते ही होय. ही कल्पनाच पुढील काळात सुखान्तिकेचा नवअभिजातवादी दृष्टिकोण-सुखांतिका ही 'चुका सुधारणारे हास्यरूप' (Corrective laughter) - म्हणून विकसित झाली. ग्रॅमॅरियन्सचे लेखन आणि अभिजातवादी कल्पनांची पुनर्प्रस्तावना या दरम्यानच्या काळात सुखान्तिकेच्या मीमांसेचे लक्ष तीमधील काव्य व कथन यांवर अधिक प्रमाणात होते आणि तिचा विचार समारंभप्रधान/समारंभनिष्ठ कृती (celebratory activity) असे होऊ लागला.

निकोलस उदालची (NICHOLAS UDALL) *Ralph Roister Doister* ही खऱ्या अर्थाने पहिली (इ. स. १५३४) इंग्लिश सुखांतिका. ही रोमन सुखांतिकेच्या अनुकरणातून लिहिली गेली होती आणि तीमधून हास्याची व करमणुकीची संकल्पना विशेषत्वाने गौरवली गेली. ही सुखांतिका व पर्यायाने हे हास्य व करमणूक वाईट गोष्टी दूर करून नैतिक उपदेश करते असा विचार प्रकट झाला. तथापि, सर फिलिप सिडनी (SIR PHILIP SIDNEY) याच्या *ॲन अपॉलॉजी ऑफ पोएट्री* या निबंधामधून सुखांतिकेचा प्रबोधनकालीन दृष्टिकोण व्यक्त झाला. त्याच्या दृष्टीने सुखांतिकेचा उद्देश दुष्टत्वाचे दर्शन आणि गुणांचे सौंदर्य प्रकट करणे हा होता. तो लिहितो, ''सुखांतिका ही जीवनातील सामान्य चुकांची अनुकृती असते आणि/मग त्या चुका अत्यंत हास्यास्पद व तिरस्करणीय का असेनात.''

सुखांतिका ही निसर्गाचे निरीक्षण व अनुकरण असते असा सिद्धांत नवअभिजातवादी कल्पनांनी मांडला आणि यातूनच 'ह्यूमर्स'ची संकल्पना व तिचे सुखांतिकेला असणारे अधिष्ठान ही भूमिका पुढे आली. शेक्सपिअर व बेन जॉन्सन यांच्या सुखांतिकांचा हा पाया होय असा विचारही यातून व्यक्त झाला. उदा. *Everyman in his Humour* (१५९८). आधीच्या सिद्धांताप्रमाणे मानवी शरीरात चार प्रकारचे रस/द्राव असतात : black bile, hlegm, blood and yellow bile. हे जेव्हा मिसळले जातात तेव्हा त्यातून चार प्रकारचे मानवी स्वभाव/प्रवृत्ती घडतात : मेलॅन्कलिक, प्लेग्मॅटिक, सॅन्जुइन अथवा कॉलेरिक. यांपैकी कोणता तरी एक स्वभाव हा प्रभावी असतो. विनोदी व्यक्तिरेखांच्या नाटयप्रकारांचा हा पाया बनला प्राचीन सुखान्तिकांतील साचेबंद व्यक्तिरेखांत आणि यांच्यात बऱ्याच प्रमाणात साम्य आढळते. अशा प्रकारे, कॉमेडी ऑफ ह्यूमर्स हा आणखी एक उल्लेखनीय असा सुखांतिकेचा प्रकार झाला. या प्रकारातील व्यक्तिरेखा त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या प्रकारानुसार अपेक्षित असे वर्तन करतात. विद्यमान काळात माइक ली (MIKE LEIGH) आणि ॲलन अयकबॉर्न या नाटककारांनी या सूत्राचा उपयोग करून घेतला.

सुखांतिकेसंबंधीचा आधुनिक सिद्धांत पहिल्या प्रथम हेन्री बर्गसाँ (१८५१-१९४१) याने मांडला. '*Le Rire : de quoi rit-on ? pourquoi rit-on?*' (1884) या त्याच्या सुप्रसिद्ध निबंधात त्याने हास्याचे वर्णन 'एक प्रकारचा सामाजिक हावभाव/आविर्भाव' (sort of social gesture) असे केले आहे. आणि हा व्यक्तीच्या मनाच्या व शरीराच्या देखील बिनलवचीकपणातून प्रकटतो, यातूनच समाजाबद्दलचा संशय निर्माण होतो आणि समाजाच्या विडंबनाची जागृती होते. व्यक्तींमधला काही प्रमाणातला स्वायत्ततावाद हास्यास्पदतेच्या कल्पनेची निर्मिती करतो, असे विचार मांडले आहेत. बर्गसाँच्या 'सुपिरिॲरिटी थिअरी' - सर्वोच्चपणाच्या सिद्धांतानुसार ज्यांच्या वागण्याची पद्धती अपेक्षित असते त्यांचे सुखांतिकेत विडंबन केले जात असते. ते ठराविक, पछाडलेले

बनतात आणि जे हावरट, गर्विष्ठ वा आळशी असतात त्यांना आपले लक्ष्य बनवितात. जे हावरट, गर्विष्ठ वा आळशी असतात ते विरूपीकरणासाठी हाताशी धरले जातात. आणि बर्गसाँच्या मतानुसार प्रेक्षकांचे हास्य हे जिवंतपणावर यांत्रिकतेचे जे आवरण पडते त्याच्या आकलनामधून जन्माला येते. अशा प्रकारे, पुनरुक्त हावभावांमधून आणि शाब्दिक घोषणांमधून जे ठोकळेबाज स्वरूपाचे वर्तन प्रकटते ते सुखांतिकेचा आशय-विषय होते. अपेक्षेची परावृत्ती किंवा कुठलाही बेढबपणा करमणुकीचा व हास्याचा विषय होतो, हे ओघानेच आले.

अर्थात बर्गसाँचा हा दृष्टिकोण काहीसा मर्यादित आहे. नैतिक सुधारणेच्या हेतूने मानवी वर्तनाची हास्यास्पदता व्यक्त करणारे सुखांतिकेचे इतरही प्रकार आहेत. उदा. फ्रॉइडने असा सिद्धांत मांडला की, अबोध मनात खोलवर दडलेल्या 'सुटके' च्या 'relief' च्या गरजेमधून सुखांतिका आणि विनोद उदय पावतात. अशा प्रकारे सुखांतिका दमन झालेले व्यक्तित्व आणि 'सुसंस्कृत' व्यक्तित्व यांना समोरासमोर आणू इच्छित नाही, आणि त्यामुळे लैंगिकता व इतर अस्वस्थ करणारे विषय यांच्यात झगडा घडू न देण्याची प्रवृत्ती प्रदर्शित करते. याउलट तत्त्वज्ञ कांट (१७२४-१८०४) याच्या मतानुसार तर्काच्या दोन ओळींचा संघर्ष व त्यातून निष्पन्न झालेली विसंगती सुस्पष्ट करणारे क्षण सुखान्तिका व हास्य यांची अभिव्यक्ती करतात. थॉमस हार्डीने जॉन ॲडिंग्टन सिमॉण्ड्स (JOHN ADDINGTON SYMONDS) याला लिहिताना म्हटले होते की, ''जर तुम्ही खोलवर जाऊन पाहिले तर सर्व सुखांतिका या शोकान्तिकाच आहेत असे ध्यानात येईल.''

❖ ❖

सुखांतिका : ४

सुखांतिकेची व्याख्या तिची थोरली बहीण जी शोकान्तिका तिच्या तुलनेने तीन निकषांवर केली जाते. सुखांतिकेतील व्यक्तिरेखा मूळच्या विनम्र स्वभावाच्या असतात, सुखांतिकेचा शेवट आनंदात होतो, आणि सुखांतिकेचा हेतू प्रेक्षकांना हसवण्याचा असतो. सुखांतिका ही सर्वसामान्य माणसांपेक्षा खालच्या दर्जाच्या माणसांच्या कर्मांची अनुकृती असल्यामुळे तिला ऐतिहासिक वा पौराणिक स्वरूपाची काही पृष्ठभूमी नाही. ती दररोजच्या जीवनव्यवहारातील माणसांच्या गद्यप्राय वास्तवाला वाहिलेली असते त्यामुळे ती सर्व प्रकारच्या समाजांत सामावली, स्वीकारली जाते. तिच्या ठिकाणी अनंत प्रकारचे वैविध्य असते आणि त्यामुळे तिच्यासंबंधी एकच एक सुसंगत असे सिद्धान्तन करणे अवघड असते. कुठल्या ना कुठल्या बळी गेलेल्या, भ्रमनिरास झालेल्या, झाकलेल्या पसरलेल्या व्यक्तींच्या अवस्थांवर तिचा शेवट होत नाही. तर जवळजवळ सर्व वेळा आशावादी सुरावर/प्रसंगांवर तिचा शेवट होत असतो. उदा. विवाह, निमूट स्वीकार, जाणीव इत्यादी. प्रेक्षकाचे हास्य हे काही वेळा सह-अपराधित्वावर, काही वेळा वरचढपणावर/श्रेष्ठत्वावर जन्माला

येते आणि शोकात्म वेदनेवर परिणामकारक भूल द्यावी तसे संरक्षक म्हणून उपयोगी पडते. सुखांतिकेतील विनोदी व्यक्तिरेखांच्या मूर्खपणामुळे किंवा चंचलतेमुळे प्रेक्षकांना एक प्रकारे सुरक्षित वाटते. सुखांतिकेतील अतिशयोक्ती, विरोध किंवा आश्चर्य यांच्या संदर्भात प्रेक्षकांची प्रतिक्रिया स्वत:च्या श्रेष्ठपणाची असते.

ग्रीक सुखांतिका आणि शोकान्तिका एकाच काळात जन्माला आल्या. ग्रीक सुखान्तिका आणि परिणामत: सर्वसामान्यपणे विनोदी नाटक हे चांगले मोठे आहे आणि तो शोकान्त यंत्रणेवरील उतारा आहे. शोकान्तिका आणि सुखांतिका या दोहोंत सामान्य सूत्र ईडिपस गंडाचे आहे. शोकान्तिका आपल्या खोलवरच्या चिंता, काळज्या यांवर उभी असते; सुखांतिकेचे अस्तित्व त्याविरुद्धच्या सुरक्षायंत्रणेवर अवलंबून असते. त्यांवर सुखांतिकेचा भरवसा असतो. हे दोन्ही नाट्यप्रकार हे मानवी प्रश्नांना दिलेले प्रतिसाद असतात आणि शोकान्ताकडून सुखान्ताकडे होणारे अवस्थांतर हे प्रेक्षकाच्या भावनिक गुंतवणुकीतून घडत असते. या प्रक्रियेला फ्रायने उपरोधिक मार्ग ('आयरॉनिक मोड') असे म्हटले आहे. शोकान्तिकेकडून दूर जात जात 'आयरनी' सुखांतिकेत विलीन होते. या हालचालीतून निर्माण होणाऱ्या रचना प्रत्येक वेळी अगदी वेगवेगळ्या असतात. शोकान्तिका ही नायकांना व प्रेक्षकांना दु:खाकडे नेणाऱ्या बंधांशी व आवश्यक अशा विशिष्ट घाटांच्या (मोटिफ्सच्या) शृंखलेशी बांधलेली असते, ती स्वत:ला त्यांपासून दूर ठेवू शकत नाही. सुखांतिका ही अचानक येणाऱ्या मेंदूच्या लहरीवर जगत असते आणि ती गती, संधी आणि नाट्यतंत्रातील शोधकता व उभारणी यांवर उभी असते. मात्र याचा अर्थ सुखांतिका नेहमीच समाजाची व्यवस्था व मूल्ये उधळून लावते असा नाही. खरे म्हणजे नायकाच्या हास्यात्म/विनोदी वागण्याने, त्याच्या जीवनसरणीतील पतनामुळे व्यवस्था धोक्यात येत असते; नाटकाचा शेवट ज्या प्रकारे होत असतो त्या शेवटामुळे ही पतनावस्था त्याच्या ध्यानात येते, काही वेळा (दांभिकपणा, अप्रामाणिकपणा, स्वार्थप्रेरित, तडजोड इत्यादी.) जे अवगुण आहेत त्यांद्वारे समाजव्यवस्थेच्या प्रभावशाली नियमांचा बोध घडतो. हा बोध हसतखेळत घडतो तसाच प्रसंगी कडवटपणानेही होतो.

नाटकातील काही व्यक्तींचे वर्णन पाहाता एकंदर समाजव्यवस्था ढासळत चालली आहे का, सामाजिक पायाला तर धोका पोचला नाही ना, असा आभास जरी सुखांतिकेमुळे निर्माण होत असला तरी सुव्यवस्था सांभाळली जात असते. विसंगती आणि विरोध हे अखेरीस गंमतीदार, खेळकर पद्धतीने निकालात काढले जातात. (काही वेळा हास्य ताणले जाते) आणि जगातला समतोल राखला जातो. 'विधिस्वरूपाचा मृत्यू' (अ पॉइंट ऑफ रिच्युअल डेथ) अखेरीस आशावाद निष्कर्षाप्रत आणि अंतिम निरासापर्यंत घेऊन जातो.

विनोदी नाटक हे लोकांनी हसावे यासाठीच रचलेले असते. शोकांतिका व अठराव्या शतकातील नाटक यांच्या विरोधी स्वरूपातील सुखांतिकेचे दर्शन फ्रेंच अभिजातवादात घडविले आहे. तीमधील व्यक्ती अगदी अकृत्रिम वातावरणात आणि नित्याच्या परिस्थतीत वावरत असतात. आणि कितीही बिकट प्रसंग आल्यासारखा वाटला तरीही त्या अडचणीतून त्या बाहेर पडतात. मॅरमोण्टेल (Marmontel)सुखांतिकेची अगदी सर्वसाधारण परंतु संपूर्ण व्याख्या देतो. ''सुखांतिका ही कृतिरूप आचारपद्धतीची अनुकृती असते. या

आचारपद्धतीच्या अनुकृतीच्या बाबतीत ती शोकान्तिका व वीरकाव्य यांपेक्षा वेगळी असते. आणि कृतीच्या अनुकृतीबाबत ती नैतिक उपदेशपर कविता आणि साधे संवाद यांहून वेगळी असते.''

सुखांतिका हा आत्मनिष्ठेचा प्रांत आहे : ''सुखांतिकेत हास्य आधी येते, चिंतनाच्या आधी. सुखांतिकेतील व्यक्ती हास्यात सर्व काही विरघळून टाकतात. तथापि त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विजय अगदी सुनिश्चित असतो. विनोदी व्यक्तिमत्त्व कसे असते? ...तर असे व्यक्तित्व की जे स्वत:चे वागणे, स्वत:च्या कृती पूर्णपणे विरोधी, विसंगत ठरवते आणि त्यांना अर्थशून्य बनवते आणि हे घडत असताना या समग्र प्रक्रियेत स्वत: मात्र शांत व आत्मविश्वासयुक्त राहाते. '' (हेगेल)

सुखांतिकेतील गोष्ट समतोल, असमतोल आणि नवा समतोल अशा अवस्थांमधून जात असते. सुखांतिकेत जगासंबंधीचा एक विरोधी, अगदी विसंगतदेखील दृष्टिकोण गृहीत धरलेला असतो. या जगात आपले नेहमीचे सर्वसामान्य जग, जे सर्वसामान्यपणे/साधारणपणे प्रेक्षकाच्या जगाचे प्रतिबिंब असते, ते सुखांतिकेतील व्यक्तींच्या ॲबनॉर्मल, विचित्र जगाचे विडंबन करते, त्याचे मूल्यमापन करते. आणि हे जग वेगळे, मूळचे, हास्यास्पद विनोदी ठरवते. या व्यक्तिरेखा साध्यासरळ सोप्या-सुटसुटीत आणि सर्वसाधारण असतात. त्या कुठलेही पतन किंवा वागण्यातली घसरण किंवा योजनाबद्ध जगाचा अगदी वेगळा दृष्टिकोण स्वत:मध्ये सामावून घेतात. ॲरिस्टॉटलच्या मतानुसार सुखात्म कृतीचा कोणताही विपरीत परिणाम होत नाही, आणि त्यामुळेच ती सर्वस्वी शोधलेली असते. ती वेगवेगळ्या अडचणींनी/अडथळ्यांनी आणि उलट्या गोष्टींनी, त्यांच्या मालिकांनी मोडून पडते. ती मूलत: चुकीच्या व्यक्तित्वांनी प्रेरित झालेली असते.

सुखांतिका ही परात्म भावाच्या परिणामांतून व्यक्त होते आणि विडंबनयुक्त होते. आपली साधने आणि कथात्म घाट ती त्यासाठी योजत असते. तिला अत्यंत आत्मभान असते आणि बहुधा ती नाटकातील नाटक अशा स्वरूपाचे समीक्षात्मक अतिभाषेचे (मेटॅलँग्विजचे) कार्य करीत असते.

सुखांतिका ही अशी कृती आहे जी नायकाच्या आणि/वा नायिकेच्या विजयाद्वारे समाजाचे नूतनीकरण साजरे करीत असते. त्यांनी संपादलेला विजय हा जुन्या (जुनाट) समाजाच्या प्रतिनिधींवर मिळवलेला विजय असतो. जुनी समाजरचना आपल्या सत्तेच्या जोरावर (वारसा, विवाह, पैसे, परंपरा, जीवनरीत इत्यादी) तरुण पिढीच्या आयुष्यावर नियंत्रण ठेवते. तरुण व वृद्ध यांच्या झगड्यात तरुणांना तिसऱ्याच एखाद्या व्यक्तीचे साहाय्य होते. नायकाच्या विजयाचा आनंदोत्सव (विवाहाने), मेजवानीने प्रकटतो व त्यामधून नव्या समाजाचा जन्म सूचित होतो.) या आदिबंधाच्या प्रकारावर काही भाष्य करता येईल.

१. या प्रक्रियेतून व्यापक समाजाच्या (या समाजात प्रेक्षकवर्गही आला) दंडकांवर शिक्कामोर्तब होते.

२. नॉथ्रोप फ्रायच्या मतानुसार सुखांतिका हे शोकान्तिकेच्या संदर्भात दुसरे टोक/दुसरा ध्रुव आहे. आणि अशा प्रकारे त्याला नूतनीकरणाचा स्थानांतरित विधी म्हणता येईल.

३. हा आकृतिबंध प्रवासाच्या विधीशी साम्य दर्शविणारा आहे. यात पौगंडावस्थेतील मुले प्रौढ समाजाने स्वीकारण्यापूर्वीची परीक्षा अनुस्यूत आहे.

४. गुलाम, नोकर आणि/वा कनिष्ठवर्गीय व्यक्ती या विनोदाची कारणे असतात आणि विषयही असतात.

५. सुट्या सुखांतिका आकृतिबंधाच्या एका अवस्थेवर लक्ष केंद्रित करू शकतात. त्यातून आनंददायी शेवट केवळ सुचवलेला असतो.

६. सुखांतिकेचे सामाजिक कार्य हे चलाखीच्या कौशल्यातून आणि अयोग्य वर्तनाच्या हेटाळणीमधून साध्य होते. असे प्रसंग हे सुखांतिकेतील विनोदाचे मुख्य उगमस्थान असते.

७. सुखांतिका आपले शेवट/आपली अखेर साधत असताना प्रहसनाचे घटक उपयोगात आणत असते. परंतु सुखांतिका ही शोकसुखात्मिका (tragicomedy) आणि प्रहसन (फार्स) यांपेक्षा वेगळी करावयास हवी.

❖ ❖

सुखांतिका उच्च व निकृष्ट (Comedy, High and Low)

सुखांतिकेचे उच्च सुखान्तिका व निकृष्ट सुखांतिका असे जे दोन प्रकार ग्रीक सुखांतिकांपासून पुढल्या सर्वच सुखांतिकांच्या संदर्भात केले गेले आहेत ते सुखांतिकेसाठी कोणती साधने उपयोगात आणली जातात त्यांवरून ठरतात. निकृष्ट सुखांतिका हास्यनिर्मितीसाठी जी साधने वापरते ती मुख्यत्वे प्रहसनातून घेतलेली असतात. यांत शारीर हालचाली, दृश्यप्रधानता, द्व्यर्थी अशिष्ट भाषा, अत्यंत हलकेफुलके विनोद इत्यादींचा समावेश होतो. याउलट उच्च सुखांतिकेत शब्दक्रीडा, ॲल्युझन्स, गमतीदार परिस्थिती इत्यादींचा आधार घेतलेला असतो. *एव्हरीमॅन इन हिज ह्यूमर* (१५९८) हे जॉन्सनचे नाटक 'कॉमिडी ऑफ ह्यूमर्स'चे उदाहरण म्हणून सुप्रसिद्ध आहे. या नाटकापासूनच या प्रकाराची सुरुवात झाली असे मानले जाते. या नाटकाद्वारे मानवी स्वभावाचे वेगवेगळे नमुने हे मानसशास्त्रीय घटकांवर अवलंबून असतात हा दृष्टिकोण व्यक्त झाला आहे. हे नाटक उच्च सुखांतिकेचे मूळ प्रारूप मानले जाते. प्रहसन किंवा विदूषकी चाळे ही निकृष्ट सुखांतिकेची रूपे होत. 'निकृष्ट' सुखान्तिका ही मनापासून खळखळून हसवते; 'उच्च' सुखांतिका ही याउलट स्मितहास्य फुलविते आणि गंभीर होता होता उदासवाणी होते.

❖ ❖

व्यक्तिप्रधान/चारित्र्यप्रधान सुखांतिका

व्यक्तिप्रधान/चारित्र्यप्रधान सुखांतिका या नाटकातील व्यक्तिरेखांचे स्वभावांचे तपशील बारकाईने उभे करतात. ही सूक्ष्म स्वभावचित्रे मनोविश्लेषण आणि नैतिक जीवनदृष्टी यांवर आधारित असतात. ही बरीचशी ठोकळेबाज असतात. या व्यक्तिरेखांच्या निर्मितीसाठी कथानक, कृती अथवा सातत्ययुक्त हालचाली अशांसारख्या गोष्टींची आवश्यकता नसते. सतराव्या शतकात आणि अठराव्या शतकाच्या आरंभी अशा प्रकारची नाटके बऱ्याच प्रमाणात बहरली होती. ल ब्रूयेरेच्या (La Bruyere's) 'कॅरेक्टर्स' याचा प्रभाव या नाटकांवर विशेषत्वाने होता.

चारित्र्यप्रधान सुखान्तिका ही व्यक्तिरेखांच्या उद्दिष्टांचे नेमके वर्णन करीत असते. कृती व स्वभाव हे जे द्वंद्व ॲरिस्टॉटलने मांडले आहे त्यातील कृती ही व्यक्तिरेखेचा स्वभाव चित्रित करण्याच्या दृष्टीनेच महत्त्वाची असते. व्यक्तिरेखेच्या स्वभावावर दिलेला वाजवीपेक्षा अधिक भर अनेकदा नाट्यात्म रूप बिघडवून टाकतो आणि त्यामुळे नाटककार नाटककार न राहाता मानसशास्त्री किंवा नीतीवादी (उदा.चेकॉव्ह) होऊन जातो. सुखांतिकेचा हा प्रकार उलाढालींचे, कृतींचे चित्रण करणाऱ्या सुखांतिकेच्या नेमका उलटा असतो. पुन्हापुन्हा परावृत्तीची निर्मिती करण्यावर या नाट्यप्रकाराचा विशेष भर असतो.

शेक्सपिअरच्या आणि बेन जॉन्सनच्या युगात हा प्रकार उदय पावला. माणसाचे वर्तन हे त्याच्या ठिकाणच्या चार प्रकारच्या ह्यूमर्सवर (म्हणजे जसे आपण आयुर्वेदात कफप्रकृती, वातप्रकृती, पित्तप्रकृती असे भेद कल्पिले आहेत तसे पाश्चात्त्यांकडे चार ह्यूमर्स कल्पिले आहेत.) अवलंबून असते असा सिद्धान्त मांडला गेला आहे. ही भूमिका मध्ययुगीन आहे. या भूमिकेमधून व्यक्तिरेखांची जी निर्मिती होते ती ठोकळेबाज, साचेबंद स्वरूपाची होते. विशिष्ट ह्यूमर असणारी व्यक्ती विशिष्ट स्वभावाची असणार, ती विशिष्ट प्रकारे वागणार, मग परिस्थिती कोणतीही वा कशीही असो, असे यामागचे गृहीत असते. कोणत्याही प्रसंगी ही व्यक्ती आपल्या 'प्रकृतिधर्मा'नुसारच वागते. सुखांतिकेचा हा प्रकार स्वभावप्रधान/चारित्र्यप्रधान सुखान्तिकेच्या जवळचा आहे. सामाजिक, आर्थिक आणि नैतिक अंगांनी या व्यक्तींच्या वर्तनाचे निकष वेगवेगळे होत जातात.

❖ ❖

सुखात्म विश्रांती (Comic Relief)

Comic Relief : The moment or scene of comic relief takes place after or just before a dramatic or tragic episode to provide a radical change in atmosphere and defer the catastrophe (particularly in SHAKESPEARE and playwrights practising a mixture of genres). Comic relief provides a pause, suspense and preparation of dramatic action. (*Dictionary of the Theatre*)

Comic Relief : Comic episodes or interludes, usually in tragedy (q.v.), aimed to relieve the tension and heighten the tragic element by contrast. They are or should be an essential and integral part of the whole work. If not actually extended into an episode or interlude, the relief may take the form of a few remarks or observations (or some form of action) which help to lower the emotional temperature. The humour involved tends to be wry or sardonic. Good representative examples are Iago's gulling of Roderigo in *Othello*, the drunken porter scene in *Macbeth* (regarded as a *locus classicus*), Hamlet's laconic and witty treatment of Polonius, Rosencrantz and Guildenstern and Osric in *Hamlet* (and the Gravediggers 'scene' in *Hamlet*) and the Fool's mockery in *King Lear*. (*Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*)

Comic Relief : [< Greek KOMOS 'a reveling']

Humorous or farcical interlude in a serious literary work, designed to provide relief from dramatic tension. (*Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*)

नाटकात ताण उत्पन्न करणारा विलक्षण नाट्यात्म किंवा शोकात्म असा भावोत्कट प्रसंग येऊन गेल्यानंतर किंवा अगदी येण्यापूर्वी सुखात्म जाणिवेचा ताण हलका करणारा प्रसंग ज्या क्षणी वा ज्या प्रवेशात योजलेला असतो त्याला सुखात्म विश्रांती असे म्हटले जाते. वातावरणातील टोकाचा बदल किंवा एखादा दु:खाचा प्रसंग थोडासा पुढे ढकलण्यासाठी अशा प्रसंगाची योजना केलेली असते. प्रेक्षकांचा भावनात्मक ताण दूर करणे हे अशा प्रसंगाचे उद्दिष्ट असते. विशेषत: शेक्सपिअरच्या नाटकांत किंवा वेगवेगळ्या प्रकारांचे मिश्रण करणाऱ्या नाटककारांच्या नाटकांमध्ये अशा 'कॉमिक रिलीफ'ची योजना केलेली आढळते. यातून एक विराम, किंवा उत्कंठावर्धकता उत्पन्न होते.

नवअभिजातवादाच्या नियमांविरुद्ध गंभीर नाटकांत किंवा शोकान्तिकेत कॉमिक रिलिफ, सुखात्म विश्राम हा शोकान्त कृतीला उपहासपूर्ण (आयरॉनिक) परिप्रेक्ष्य मिळवून देत असतो. उदा. हॅम्लेट नाटकातील थडगी उकरण्याचा प्रवेश. त्याच वेळी संज्ञा सुचविते त्याप्रमाणे हे प्रवेश शोकान्त लयीस बाधा आणतात आणि त्यायोगे अधिक प्रमाणात उत्कटता उत्पन्न होते. सुखात्म विश्रामाचे प्रवेश हे आधुनिक शोकसुखात्मिकेची सुरुवात म्हणता येतील.

❖ ❖

कॉमेदिआ देला'र्ते (Commedia dell'arte)

Commedia dell'arte : Sixteenth-to-eighteenth-century Italian comedy, originally improvisational, but eventually using set bits of business called *lazzi*. Each troupe of players developed and jealously guarded its own lazzi and passed them down from parents to children. The basic plots were derived from Roman comedy and the cast of stock characters include Arlecchino, Columbine, Pierrot, Pantaloon, Punchinello, Pagliaccio, and Scaramouche. The players appeared masked and in costumes that became conventions of the genre. (*NTC's Dictionary*)

Commedia Dell'arte : [< Italian COMMEDIA 'comedy' + DELL'ARTE' of the guild'] Type of comedy developed in Italy in the 16th and 17th centuries, characterized by improvisation from standard plot outlines and stock characters, often in traditional masks and costumes. Although the governments of Spain and France attempted to censor and regulate *commedia* performances, the ribald humor and realistic character types of the *commedia* were eventually adopted by conventional theater.

The *commedia dell'arte* originated in northern Italy in the 1550s and flourished for 200 years. In their improvised comedies, *commedia* troupes relied on stereotypical characters, masks, broad physical gestures, and clowning to entertain large, diverse crowds. Lecherous *Arlecchino* wore a black, snub-nosed mask, was extremely acrobatic, and possessed the slyness of an artful adolescent. *Pantalone*, a cheap and gullible merchant, attempted to disguise his old age and attract women by wearing tight-fitting Turkish clothes. The *Doctor* used meaningless Latin phrases and prescribed dangerous remedies. Endlessly boasting of his victories in war and love, the *Captain* always proved to be a coward and an inane lover. *Pulcinella* was a pot-bellied rascal, who concocted outrageous schemes to satisfy his desires. *Columbine*, the wife of one of the *Old Men*, demonstrated intelligence and charm in a world of stupidity and misunderstanding. (*Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*)

Commedia Dell'arte : Commedia Dell'arte was once called *commedia all'improviso, commedia a soggetto, commedia di zanni* and in France, Italian commedy or commedy of masks. Not until the eighteenth century did this form of theatre, in existance since the middle of the sixteenth, take the name *commedia dell'arte. Arte* designages at once art, knowhow, and the technique and professionalism of the actors. ...Grouped in homogeneous troupes, the actors

travelled Europe, playing in rented halls and public squares or under contract to a prince, and keeping up a strong family and craft-oriented tradition. They represent a dozen fixed types, falling into two "parties". The serious party consists of the two couples in love. The ridiculous party comprises the comical old men. ...In this theatre of the actor (or actress, a novelty at the time), the accent was on mastery of the body, the art of replacing long speeches with a few gestures and "choreographing" the movements of the actors as a group, using space on the basis of a staging before its time. ...The actors' repertoire was extensive, and not restricted to the scenario of a commedy of intrigue. ...Some troupes even staged tragedies, tragicomedies or operas. ...At the end of the seventeenth century, the art of the *commedia* began to "run out of steam", as the rationalists bourgeois tastes of the eighteenth century dealt it blows from which it would never recover.

The *commedia*'s major influence had on "classical" playwrights such as SHAKESPEARE, MOLIERE, LOPE DE VEGA and MARIVAUX. In the nineteenth century, *commedia dell'arte* disappeared completely, to be replaced by the pantomime and melodrama, the latter being based on Manichean stereotypes. Today it survives in Burlesque film and clown work. (*Dictionary of the Theatre*)

Commedia dell'arte : The term occures very late in his history. It is first found in a play by Goldoni of 1750, and it reffers to the 'masked commedy', 'improvised commedy' or even simply 'Italian commedy' which had been in existence since mid-sixteenth century. The precise origins of this particular form of professional theatre in Italy are not well documented : the earliest surviving company contract dates from 1545, and the earliest record of actresses appearing in public from 1548. Since the text of *commedia dell'arte* were indeed oral rather than written, their detailed content and tone remains very much a matter of specullation. Some seventeenth-century play scripts from both France and Italy, including those of moliere offer some clues as to how the 'modular' structures of improvised dialogue, and the stock material of monologues by individual masks, influenced subsequent comic dramatists who wanted to produce an analogus effect. (*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance Vol. I*)

पंधराव्यापासून सतराव्या शतकापर्यंत लोकप्रिय असणारी इटालियन सुखात्मिका. ठोकळेबाज व्यक्तिरेखांच्या उत्स्फूर्त सादरीकरणातून ही सुखात्मिका आकाराला येई. आणि हाच प्रकार नाटकानाटकांतून व नाट्यसंचा संचातून पुनरुक्त होत असे. विशिष्ट वातावरणात, विशिष्ट सीनेरिओमध्ये शब्द आणि हावभाव यांच्या उत्स्फूर्तीकरणाद्वारे रंगमंचावरील नट सामूहिक पातळीवर जी नाट्यनिर्मिती घडवीत ती कॉमेदिआ देलार्ते नावाने ओळखली जाते. या सादरीकरणासाठी प्रयोगपूर्व संहितालेखन होत नसे. आणि नाटकाच्या गोष्टीत अतिशय

त्रोटक अशा सूचना असत. सामान्यपणे नटांनी केव्हा प्रवेश करावा व केव्हा रंगमंच सोडावा आणि त्यांच्या महत्त्वाच्या हालचाली कोणत्या असाव्यात हे सुचविलेले असे.

कॉमेदिआ देलार्ते' हा विनोदी नाट्यप्रकार सोळाव्या व सतराव्या शतकांत इटलीमध्ये विकसित झाला. प्रमाण कथानकरचनेच्या रूपरेषेच्या आधारे आणि ठोकळेबाज पात्रांच्या साहाय्याने पारंपरिक स्वरूपाचे मुखवटे घालून व पारंपरिक रंगभूषा करून उत्स्फूर्त संभाषणांच्या आधारावर तो साकार होत असे. या प्रयोगांतील उच्छृंखलपणावर नियंत्रण ठेवण्याचा प्रयत्न स्पेन व फ्रान्स येथील शासनांनी केला परंतु तो फारसा यशस्वी झाला नाही. पुढे हा नाट्यप्रकार सांकेतिक रंगभूमीने आपलासा केला. १५५० च्या सुमारास उत्तर इटलीमध्ये निर्माण झालेला कॉमेदिआ देलार्ते' हा नाट्यप्रकार दोनशे वर्षे बहरात होता. उत्स्फूर्तपणे सादर होणाऱ्या या सुखांतिका प्रकारात दोन गटांचा संघ असे. ठोकळेबाज व्यक्तिरेखा, मुखवटे, बटबटीत शारीर हावभाव मोठ्या आणि वैविध्यपूर्ण गर्दीची करमणूक करतील अशा प्रकारचे विदूषक या संघात असत. अर्थशून्य लॅटिन वाक्प्रचार वापरून घातक अशी उपाययोजना सुचवणारा डॉक्टर या नाटकांत असे. युद्धात व प्रेमात विजयी झाल्याच्या अहंकारयुक्त गोष्टी सांगणारा या नाटकांतील कॅप्टन वास्तवात अत्यंत भित्रट असे. मूर्खपणा व गैरसमजुती यांवर या नाटकातील नाट्यविश्व उभे असे. एकोणिसाव्या शतकात हा नाट्यप्रकार पूर्णपणे लोप पावला असला तरी यातील नाट्यशैली मर्यादित नटसंच व ठराविक परिस्थिती यांतून उत्पन्न झालेल्या प्रदीर्घ कथानकासाठी प्रसिद्ध होती. या नाट्यप्रकाराने उदात्त अशा शोकान्तिकेच्या व मानसशास्त्राधिष्ठित सुखांतिकेच्या निर्मितीस प्रेरणा दिली. शेक्सपिअर, मोलिएरसारख्या सुप्रसिद्ध नाटककारांच्या अभिजात नाट्यनिर्मितीस हा लेखनप्रकार कारण ठरला असे म्हटले जाते.

❖ ❖

The flourishing of melodrama in the 19th c. produced a kind of naively sensational entertainment in which the main characters were excessively virtuous or exceptionally evil (hence the luminously good hero or heroine and the villain of deepest and darkest dye), an abundance of blood, thunder, thrills and violent action which made use of spectres, ghouls, witches, vampires and many a skeleton from the supernatural cupboard, and also (in more domestic melodrama) a sordid realism in the shape of extravagant tales of the wickedness of drinking, gambling and murdering.

मेलोड्रामा : १

मेलोड्रामा या शब्दाचा अर्थ 'संगीत नाटक' – म्युझिक ड्रामा किंवा 'गीत नाट्य' – साँग ड्रामा. हा शब्द जरी ग्रीक भाषेतून आला असला तरी त्याचे आधुनिक रूप हे अठराव्या शतकाच्या अखेरीच्या फ्रेंच नाटकाने दिग्दर्शित केले. यात आपण चित्रपटांत ज्या प्रकारचे पार्श्वसंगीत ऐकतो तसे एखाद्या उत्कंठावर्धक/अस्वस्थकारी अनिश्चित प्रसंगाची सूचना देणारे अभद्रसूचक संगीत आणि एखादा प्रेमप्रसंग असे दृश्य पाहायला मिळते.

मेलोड्रामा हे अतिशयोक्त नाटक असले आणि आपण 'मेलोड्रॅमॅटिक' हे विशेषण नापसंतीदर्शक या अर्थाने उपयोगात आणत असलो तरी मेलोड्रामा हा प्राचीन आणि सन्मान्य असा नाट्यप्रकार आहे. त्यात अतिशयोक्तीची मात्रा आहे खरी, पण तशी तर ती सर्वच बहुतेक नाटक व रंगभूमी यांत आहेच. खरे तर मेलोड्राम्यामध्ये गंभीर नाटकाचे अनेक सामान्य घटक आहेत. आणि अनेक मेलोड्रॅमॅटिक नाटकांत व गंभीर नाटकांत असणारा फरक अंशात्मक आढळेल किंवा नाटकाचा भर कशावर आहे त्यात आढळेल.

मेलोड्राम्याचा भर परिणामावर असतो. विशेषत: उत्कंठावर्धकतेचा घटक. नायिकेची सुटका होईल का? खलनायकाला किंवा गुंडांना सजा होईल का? इत्यादी. मेलोड्रामा हा परिणामांना, निर्णयांना वाहिलेला नाट्यप्रकार आहे. आणि अपेक्षित परिणाम साधण्यासाठी प्रसंगी वास्तवाचा व तर्काचा बळी द्यायला तो मागेपुढे पाहात नाही; पण हे सांगत असतानाच हेही सांगायला हवे की यामध्ये आंतरिक दृष्ट्या काही चूक आहे असे मात्र नाही.

मेलोड्रामा इतर जे परिणाम साधतो त्यात भीती, भयावहता हा एक आहे. असे म्हटले जाते की, आपल्या प्रत्येकाच्या मनात जो एक संशयाचा व भीतीचा भाव असतो, की कोणीतरी आपल्या पाळतीवर आहे, कोणी तरी आपल्याला पाहाते आहे, आपल्यावर लक्ष ठेवून आहे, किंवा आपल्यावर एखादे संकट कोसळेल की काय, तो भीतीचा भाव मेलोड्राम्यातून प्रकटत असतो. किती तरी वेळा आपल्याला वाटत असते की भोवतालचे काही जण आपल्याविरुद्ध कट करताहेत, किती तरी वेळा आपल्या मनात येते की, हा आपल्याला झालेला आजार गंभीर तर नाही ना, त्यातून आपल्याला मृत्यू तर येणार नाही ना! मेलोड्रामा आपल्या मनातील या भीतीच्या भावना जिवंत करतो. १९५० साली आलेले *द डेस्परेट आवर्स* हे नाटक काही पळालेल्या गुन्हेगारांनी एका कुटुंबाला ओलीस धरले आहे असा कथाभाग सादर करते. अशा प्रकारे निष्पाप माणसांचा छळ, लोकांत उत्पन्न केलेली दहशत अशा स्वरूपाचे दर्शन मेलोड्रामा घडवतो. खुनाची रहस्ये व रहस्यकथा हे तर मेलोड्रामाचेच विषय; कारण त्यात मेलोड्रामाची अंगभूत वैशिष्ट्ये–उत्कंठावर्धकता, धोक्याचे इशारे – असतात. अशा मेलोड्रामांचा शेवट बहुधा दोनपैकी एक प्रकारे होतो. एक तर जे लोक संकटात सापडतात त्यांचा खून तरी होतो, किंवा झटापटीत ते लुळेपांगळे होऊन निकामी होतात (त्यामुळे आपल्या मनात जे संशयाचे, भीतीचे सावट असते ते वास्तवात अगदी खरे ठरते) किंवा जे संकटग्रस्त असतात त्यांची अनेक धोकादायक प्रसंगांतून जाऊन सुटका होते (त्यामुळे ते नाटक म्हणजे एक दु:स्वप्न ठरते व हे सगळे स्वप्नच होते, सत्य नव्हते आणि आपण अंथरुणात अगदी सुरक्षित आहोत, सर्व काही व्यवस्थित आहे, असा अनुभव येतो.)

जरी मेलोड्रामा या संज्ञेचा उपयोग केला गेला नसला तरी इंग्लंडात याकोबियन कालखंडात (पहिल्या जेम्सच्या काळात, १६०३-१६२५) अनेक नाटके लिहिली गेली ती मेलोड्रामा होती. *द व्हाइट डेव्हिल* (*The White Devil*, 1612) व *द डचेस ऑफ माल्फी* (*The Duchess of Malfi*, 1613) ही जॉन बेब्स्टरची (१५८०-१६२५) *द मालकण्टेण्ट* (*The Malcontent*)हे जॉन मार्स्टनचे (*John Marston*, 1576-1634) आणि सिरिल टर्नर (*Cyril Tourneur*, 1575-1626) चे *द रिव्हेन्जर्स ट्रॅजिडी* (*The Revenger's Tragedy*)ही सूडाचे वा भयानकाचे दर्शन घडविणारी नाटके मेलोड्रामाच्या स्वरूपाची म्हणता येतील.

मेलोड्रामाचा आधुनिक अवतार दूरदर्शनवरील'सोप ऑपेरा' मध्ये, उत्कंठावर्धक नाटकांमध्ये, विज्ञानकथांतील फँटसीजमध्ये पाहाता येतो. इंग्रजीतील 'वेस्टर्न्स' या प्रकारात मोडणारे चित्रपट ही तर मुख्यत्वे मेलोड्रामांचीच निर्मिती आहे. अशा प्रकारांत प्रेक्षक हा त्या नाटक-सिनेमांत घडणाऱ्या कृतींत (ॲक्शनमध्ये) ओढला जातो, व्यक्तिरेखा या चांगल्या किंवा वाईट अशा ठसठशीत स्वरूपात दृष्टीस पडतात आणि सगळे प्रश्न सुस्पष्ट असतात.

मेलोड्रामाचे दुसरे नाट्यरूप एक समर्थ दृष्टिकोण सादर करते. मेलोड्रामाची महत्त्वाची खूण म्हणजे यातील व्यक्तिरेखा या शोकान्तिकेत असतात त्याप्रमाणे समग्र (whole) व साध्या (simple) असतात, व्यामिश्र (complex) व दुभंगलेल्या (divided) नसतात. मेलोड्रामा नेहमी चांगली माणसे विरुद्ध दुष्ट माणसे असा संघर्ष सादर करतो. अशा स्वरूपाच्या मेलोड्रामात चांगल्या स्वभावाच्या माणसांच्याद्वारे नाटककाराचा दृष्टिकोण सूचित होत असतो. चांगल्या माणसांचे सद्गुण आणि दुष्ट माणसांचे दुर्गुण अनेकदा अतिशयोक्त स्वरूपात रंगवणे हे मेलोड्रामाचे एक महत्त्वाचे स्वरूपवैशिष्ट्य आहे आणि तंत्रही आहे.

❖ ❖

मेलोड्रामा : २

मेलोड्रामा हा मूलत: संगीत नाट्यप्रकार. तो फ्रेंच राज्यक्रांतीतून जन्माला आला. मध्यमवर्गीयांची आर्थिक व राजकीय नेतृत्वाकडे प्रगती व्हावी या विचाराच्या प्रतिसादातून हा निदान फ्रान्स व इंग्लंड येथे विकास पावला. ऐतिहासिक दृष्ट्या तसेच नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या हे नाट्यरूप मध्ययुगीन नीतिविचारातून उद्भवले. त्यामुळे त्याचे हेतू व पद्धती या उपदेशप्रधान असत आणि पात्रसृष्टी इतक्या सोपेपणाने निर्मिलेली असे की ती पात्रे रूपकाच्या पातळीवर वावरत असत. मेलोड्रामाचे मुख्य निर्माते फ्रान्समध्ये गिल्बर्ट पिझरकोर्ट (GUILBERT DE RENE-CHARLES PIXERECOURT 1773-1844) आणि इंग्लंडमध्ये डिऑन बॉसिकॉल्ट (DION BOUCICAULT 1822-1890) हे होते. श्रीमंत व मध्यमवर्गीय प्रेक्षक करमणुकीसाठी मेलोड्रामाला अग्रक्रम देत. मेलोड्रामा त्यांना केवळ नैतिक दृष्ट्या स्वीकारार्हच नव्हता, तर ती नाटके अत्यंत लोकप्रियदेखील होती. मेलोड्रामाने एकोणिसाव्या

शतकात रोमँटिक, अवन्त गार्द व लोकप्रिय व्यावसायिक कला यांमध्ये सांधेजोड केली. त्याच काळात नाट्यात्म सादरीकरणाच्या वास्तववादी शैलीला जी वाढती मागणी आली होती ती पुरी करण्यातही मेलोड्रामाचे साहाय्य झाले. नव्या प्रेक्षकवर्गाला खचून सजलेले दिवाणखाने, समकालीन वेषभूषा व खरी प्रॉपर्टी असे स्वत:चे जीवन व जीवनशैली रंगमंचावर पाहावयाची होती. ते समाधान मेलोड्रामाने प्रेक्षकांना दिले.

मनोरंजन म्हणून मेलोड्रामात गंभीर विचार व व्यक्ती यांच्याऐवजी सनसनाटी कृतीची ताकद उपयोगात आणली जाते. त्यात विशिष्ट प्रकारचे पडदे असणारी उत्कंठावर्धक दृश्ये किंवा उत्कर्षबिंदू साधणाऱ्या (प्रसंग) मालिकांची अशा प्रकारची रचना केलेली असते की शेवटी उत्कर्षबिंदूला पोचल्यानंतर तीमधून चांगल्या-वाईटाचा अंतिम संघर्ष घडावा. मुळामध्ये मेलोड्रामात प्रेक्षणीय दृश्ये तसेच भावनात्मक प्रतिसाद उंचावेल अशा प्रकारची गाणी, नृत्ये असणारे प्रसंग/प्रवेश सादर केले जात. उत्सवी रंगभूमीवर मध्यमवर्गीय मूल्ये पुनरुज्जीवित होतील आणि चांगल्याचा (गुडचा) विजय साजरा होईल यासाठी नाटकाचा एक उपप्रकार म्हणून मेलोड्रामा उपयुक्त वाटला.

मध्यमवर्गीय नीतिविचाराचे सूत्र म्हणजे मेलोड्रामाचा शेवट आनंदात झाला पाहिजे. जे चांगले आहे त्याला पारितोषिक आणि जे वाईट/दुष्ट आहे त्याला शिक्षा, हा न्याय या नाट्यरूपाचा धर्म होय. या दृष्टीने नाट्यप्रकाराच्या पातळीवर मेलोड्रामा हा सुखान्तिकेच्या जवळ जाणारा आहे. तथापि, सुखान्तिकेचे अंतिम उद्दिष्ट उपज (फर्टिलिटी) व नवनिर्मिती (रिन्यूअल) असते. मेलोड्रामात गुणांचा विजय साजरा केला जातो. याचा परिणाम म्हणून ज्याला विशिष्ट अर्थाने मेलोड्रामा असे म्हटले जाते, त्यात खलनायकाच्या रूपाने वाईटाचे भय आणि त्यापासून निष्पाप व्यक्तींना धोका असा पाया घातला जातो. मेलोड्रामात निष्पापपणा हा अंतिमत: होणाऱ्या ज्ञानप्राप्तीद्वारे व येणाऱ्या विविध अनुभवांद्वारे दुष्टपणावर/खलत्वावर विजय संपादन करतो. तो सुखांतिकेप्रमाणे स्थानांतर - प्रवासाचा विधी (rite of passage) असतो. नायक व नायिका यांचा खलनायकाशी असणारा सामना ही यातील एक नैतिक परीक्षा असते.

❖ ❖

मेलोड्रामा : ३

ज्याला 'मेलोड्रॅमॅटिक' असे म्हणता येईल अशा प्रयोगाचे वर्णन करणे हे सोपे म्हणता येईल, परंतु 'मेलोड्रामा' या संकल्पनेची व्याख्या करणे अतिशय अवघड आहे. कारण ही संकल्पना अतिशय निसरडी आहे. सादरीकरणाच्या शैलीतील अतिशयोक्त भावनातिरेक, विस्तृत तपशीलवार रचना, (आणि यांमुळे) संवादातील बाधित झालेले बोलणे, अर्थविस्तार करणारे हावभाव, दु:खानुभवाची अभिव्यक्ती साधणारे अभिनयामधील गोठलेले क्षण या आणि अन्य विशेषांचा अंतर्भाव व्याख्येत करावा लागेल. इतर गुणविशेष सांगायचे तर

दृश्यांचे तपशीलवार परिणाम, सोपेपणाने व्यक्त होणाऱ्या नीतिकल्पना यांचाही उल्लेख करता येईल. हा नाट्यप्रकार अठराव्या शतकाच्या अखेरीस फ्रान्स, इंग्लंड व जर्मनी येथे उदय पावला. या नाट्यप्रकाराचे अक्षरश: नाव 'संगीत नाटक-म्युझिक ड्रामा' असे आहे. गएटे (१७४९-१८३२) आणि शिलर (१७५९-१८०५) यांच्या सुरुवातीच्या नाटकांत, फ्रेंच राज्यक्रांतीनंतरच्या नव्या रूपांतील फ्रेंच नाटकांत आणि इंग्लंडातील सुरुवातीच्या (पॅण्टोमाइममध्ये) मेलोड्रामाच्या संकल्पना विखुरलेल्या आढळतात. उदा. क्रांतीनंतरच्या फ्रेंच नाटकांत उघडउघड सद्गुणी व दुर्गुणी व्यक्तिरेखा भयावह वा भावस्पर्शी प्रसंगांत दाखवल्या जायच्या. सर्वच नाटकांत कृती आणि संवाद यांना संगीताचा आधार होता तसेच संगीताच्या उपयोगामधून एक उंचावलेपण त्याला प्राप्त करून दिले जात होते. लोकप्रिय गोथिक कादंबरीचे आत्मतत्त्व व अंतर्घटक आणि मेलोड्रामाचे अंतरंग यांतील निकटत्व मेलोड्रामामध्ये जाणवत असे. मेलोड्रामा हा जरी कौटुंबिक नाटकावर उभा असला तरी अभिजात शोकान्तिकेतील वीरोचित भावना, चकित करणारे अभिज्ञानाचे क्षण, प्रखर कर्तव्यभावना व नियतीचे अस्तित्व, प्रेम, फसवणूक, न्याय आणि सद्गुणांचा विजय या वैशिष्ट्यांचे काही प्रमाणातील विडंबन/विरूपीकरण मेलोड्रामामध्ये आढळते.

रंगमंचावरील तंत्रयोजनेचा जसजसा विकास होत गेला त्यातून दिपवणारी प्रकाशयोजना, चित्तथरारक ध्वनियोजना, रेल्वेच्या रुळांवर नायिकेला बांधून ठेवण्याचे दृश्य, उधळलेल्या घोड्याच्या टापा, दृश्य-अदृश्यत्वाच्या तंत्राचे उपयोजन असे अनेक तांत्रिक रंगमंचीय घटक मेलोड्रामाच्या अनुभवांत भर घालू लागले. मेलोड्रामातील व्यक्तिरेखा या सहजपणे ओळखण्याजोग्या व व्याख्येय आहेत. त्या एकतर चांगल्या, वाईट वा विनोदी असतात; त्या ज्या परिस्थितीत राहात असतात ती कमालीची गरिबीची व दमनशील असते किंवा पूर्ण आनंदाची असते. या नाटकात गुणांची बूज राखली जाते एवढेच नाही तर त्यांना बक्षीसही मिळते, दुष्टपणाला शिक्षा मिळते, अगदी अखेरच्या क्षणी संकटे टळतात, मेलोड्रामाची एकंदर मांडणी कल्पनाचमत्कृतियुक्त अथवा दिमाखदार असू शकते, परंतु व्यक्तींना घरगुती गुण असतात.

एकोणिसाव्या शतकात वेगवेगळ्या प्रकारचे मेलोड्रामा विकास पावले. आधीची ढोबळ व्यक्तिप्रसंगांची, प्रक्षोभक भासणाऱ्या संघर्षाची, लुटुपुटीच्या लढायांची परिस्थिती पालटून मेलोड्रामाला कुटुंबनाट्याचे सुखदु:खमिश्रित स्वरूप येत गेले. प्रकार कोणताही व केव्हाचाही असो, प्रेक्षकवर्ग नेहमीच मोठ्या प्रमाणावर गावंढळ, न सुधारलेला, अशिक्षित व दरिद्री असाच कल्पिला गेला होता. जरी नवमध्यमवर्गीय आणि शहरी प्रेक्षकवर्ग नाट्यगृहांकडे वळला होता तरी. नाट्यगृहांत जाणाऱ्या प्रेक्षकांवर मेलोड्रामाचा व मेलोड्रामाच्या तंत्राचा अतिशय प्रभाव पडल्याचे इतिहास सांगतो. त्यामुळेच अगदी शेक्सपिअरची नाटकेदेखील मेलोड्रामाच्या वळणाने - विशेष दृश्य परिणाम साधणाऱ्या दृश्यांचा अंतर्भाव करून - सादर केली गेली असे ध्यानात येते.

आता मेलोड्रामाची संकल्पना चित्रपटांत, दूरदर्शनवरील 'सोप' नाटकांत व्यवस्थितपणे आपले अस्तित्व टिकवून आहे. त्यातल्या व्यक्तिरेखांत कुठलीही व्यामिश्रता नसते, चांगल्या, वाईट; नायिका वा खलनायक किंवा विनोदी असेच त्यांचे स्वरूप असते.

❖ ❖

मेलोड्रामा : ४

मेलोड्रामाच्या स्वरूपाचा बारकाईने विचार करणारे नामवंत पाश्चात्त्य नाट्यसमीक्षक म्हणजे जेम्स स्मिथ, रॉबर्ट हिलमन आणि एरिक बेंटल्ये. आज जरी मेलोड्रामाचा संगीताशी संबंध दिसत नसला तरी मेलोड्रामाच्या अगदी सुरुवातीच्या काळात तो घनिष्ठ स्वरूपाचा होता. संगीताशी घनिष्टता असण्याचे कारण म्हणजे मेलोड्रामाची निर्मितीच मुळी ऑपेराला पर्यायी म्हणून झाली. संगीत हा मेलोड्रामाचा अविभाज्य घटक होता. पॅरिसमधील नाटककार रूसो (JEAN JACQUES ROUSSEAU) याने इ. स. १७७० मध्ये *पिग्मॅलियन* (Pigmalion) नावाचे जे नाटक लिहिले हे नाटक म्हणजे पहिला मेलोड्रामा होय. वास्तविक रूसोने *पिग्मॅलियन*ची निर्मिती ऑपेराच्या धर्तीवर केलेली होती. एवढेच नव्हे तर *पिग्मॅलियन* ऑपेराच आहे, अशीही रूसोची समजूत होती. या कलाकृतीचे वेगळेपण म्हणजे यात प्रथमच शब्द आले आणि शब्दांमुळे या कलाकृतीचे स्वरूप ऑपेराच्या धर्तीवर असले तरी ऑपेरापेक्षा वेगळे झाले. या नाटकात शब्द नसत तेव्हा संगीत भावप्रदर्शन करी आणि संगीत थांबले की, शब्द येत. या नाटकाच्या प्रयोगाने पॅरिसमध्ये वादळ निर्माण झाले होते, तरी यांतील कल्पना पुढे रूढ झाली. काहींनी तिचे अनुकरण केले. या कल्पनेने प्रभावित होऊन इ. स. १७७५ मध्ये जॉर्ज बेंडा (GEORG BENDA) याने *मिडिया* (Medea, 1775) या नाटकात दोन संगीतांच्या मध्ये शब्द आणण्याऐवजी संगीताच्या पार्श्वभूमीवर संवादाची योजना केली. येथे नाटकाचे ऑपेरापासून वेगळेपण दर्शविण्याची गरज निर्माण झाली आणि या गरजेतून ''मेलोड्रामा'' ही संज्ञा निर्माण झाली असे इतिहास सांगतो. मेलॉस Melos (Music) या ग्रीक शब्दापासून मेलोड्रामा या संज्ञेची व्युत्पत्ती झाली. मेलोड्रामाची सुरुवातीची व्याख्या A Play, or a passage in a play, or a poem, in which the spoken voice is used against a musical background अशी आढळते. अशा रीतीने मेलोड्रामाला स्वतंत्र नाव आणि रूप मिळाले तरी अठराव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत मेलोड्रामा हा ऑपेराला पर्यायी म्हणूनच ओळखला जात होता.

आज मेलोड्रामाचा जो आकृतिबंध रूढ आहे, त्याचे मूळ गिल्बर्टच्या (GUILBERT de PIXERECOURT) *कोलिना* (Coelina, 1800) या नाटकातच आढळते. या नाटकात प्रथमच सांगोवांगी घटना, खून, गुप्तपणे केलेले विवाह इ. गोष्टी आढळतात. कालांतराने मेलोड्रामाचे आवश्यक घटक म्हणून रूढ झालेल्या या गोष्टी मुळात कम्बरलँडच्या (RICHARD CUMBERLAND) सुखान्तिकेवरून गिल्बर्टने घेतल्या. इंग्रजी भाषेत इ. स. १८०२ मध्ये हॉलक्राफ्ट (THOMAS HOLCROFT) याने गिल्बर्टच्या नाटकाचे *अ टेल ऑफ मिस्टरी* (A Tale of Mystery, 1802) या नावाने भाषांतर करून ते मेलोड्रामा म्हणूनच प्रसिद्ध केले. यानंतर इंग्रजी रंगभूमीवर एकोणिसाव्या शतकात विपुल प्रमाणात मेलोड्रामा निर्माण झाले. या प्रक्रियेत मुळातील संगीताचा घटक कमी कमी होत जाऊन अखेर त्याचे अस्तित्व संपुष्टात आले.

इ. स. १८०० साली गिल्बर्टने रूढ केलेल्या त्या नाटकाच्या आकृतिबंधाला चांगलीच लोकप्रियता लाभली. सर्वसामान्य माणसांना आकर्षून घेणाऱ्या गोष्टी त्यात होत्या. या नाटकांची जी तिकिटे होती त्यांवर पुढील शब्दप्रयोग असत (मेलोड्रामा, जेम्स स्मिथ, १९७३, पृ. ६) –

THRILLING INCIDENTS! STARTLING SITUATIONS. ROBBERUY AT THE MANSION! THE RAILWAY MURDER. THE PERILS OF THE STEAM SAW MILL. False denunciation! Arrest of the innocent! TERRIFIC LONG SWORD COMBAT! Julian overpowered by the Pirates. NOVELTY UNPRECEDENTED! Terrific and Powerful Effects. LAKE OF TRANSPARENT ROLLING FIRE! THE SKELETON MONK! AFFLICTION AND REMORSE! The Suffering Wife, The dissipated Husband, and the Sick Child. Luke and the Seducer! TERRIBLE DEGRANDATION OF AGNES! LADY HATTON LEADS A LIFE OF PIETY. 'ARCHIBALD, will you not bless me before I die?' 'Give me back my Husband.' WONDERFUL DENOUEMENT! The Rescue of Emma Deane. THE DEFENCE OF THE CONSULATE. 'You may take my life-But you cannot take from me my Victoria Cross.' TRIUMPH OF THE BRITISH FLAG OVER SLAVERY. The Real Murderer Discovered. CORNERED! THE LIBERTINE DESTROYED. DEATH BY PIOSON. JUDGEMENT OVERTAKES THE GUILTY! The execution. The Death Struggle! DESTRUCTION OF THE MURDERER BY THE FANGS OF THE FAITHFUL DOG. *HOME SWEET HOME*.

युरोपमधील औद्योगिक क्रांतीच्या काळात मोठ्या प्रमाणावर कामगारवर्ग निर्माण झाला. हा वर्ग अशिक्षित असल्यामुळे दर्जेदार साहित्य-कलांपासून तो लांब राहिला. त्या काळी मनोरंजनाची इतर साधने नसल्यामुळे तो रंगभूमीकडे आकर्षित झाला. या वर्गाला विरंगुळा मिळावा म्हणून रंगभूमीवर नाटके होऊ लागली. सर्वसामान्य कष्टकरी वर्गाचे रंजन करणे एवढेच या नाट्यनिर्मितीचे प्रयोजन होते. त्यामुळे कामगारवर्गाच्या मागणीनुसार, गरजेनुसार नाट्यलेखन आणि नाट्यप्रयोग होत गेले. या करमणूकप्रधान नाटकात अतिशयोक्त प्रसंग, योगायोगांची रेलचेल, आकस्मिक संकटे, संकटग्रस्त व्यक्तींची शौर्यधैर्याने होणारी सुटका, कारुण्यपूर्ण घटना, खोटी प्रेमाभिव्यक्ती, आनंददायी शेवट असा सुलभ, व चित्तवेधक मालमसाला भरलेला असे. यातूनच नाटकात सवंगता आली. अनेक दोष मेलोड्रामामध्ये शिरले व मेलोड्रामा या संज्ञेचे अवमूल्यन झाले. त्याच्या नावाखाली वाटेल ते खपू लागले. साहित्यविश्वात मेलोड्रामाची अप्रतिष्ठा झाली.

शोकान्तिका, सुखांतिका, प्रहसन या नाट्यप्रकारांप्रमाणे अन्य कोणत्याही नाट्यप्रकाराच्या रचनेप्रमाणे मेलोड्रामाच्या रचनेतही नाट्य हे पायाभूत असते. नाट्य म्हणजे द्वंद्वात्मक जाणीव. मुळातच मानवी जीवन हे द्वंद्वाधिष्ठित आहे. मानवी जीवनातील कोणतीही गोष्ट असो, मग ती भावना असेल, विचार असेल, कृती असेल अथवा मूल्यभाव असेल - त्यांचे स्वरूप एकेरी नसते. कोणतीही गोष्ट फक्त चांगली किंवा वाईट अशी

नसते. ती चांगली असू शकते तशीच वाईटही असू शकते. सत्-असत्, पुण्य-पाप, न्याय-अन्याय, प्रेम-द्वेष अशा परस्परविरोधी असणाऱ्या गोष्टींमुळे मानवी जीवन गुंतागुंतीचे झालेले आहे, व्यामिश्र बनलेले आहे. येथेच नाटककाराला नाट्य गवसत असते. नाटककाराला जाणवणारे नाट्य कोणते रंगरूप धारण करेल ते नाटककाराच्या दृष्टीवर अवलंबून असते, मानवी जीवनात घडणाऱ्या प्रत्येक घटनेला, येणाऱ्या प्रत्येक अनुभवाला स्वत:चे असे तर्कशास्त्र असते, स्वत:चे नियम असतात, स्वत:ची तत्त्वे असतात. अतार्किक किंवा आगंतुक असे काहीच नसते. घडणाऱ्या घटनेमागची, येणाऱ्या अनुभवामागची ही तार्किकता नाटककार कशा प्रकारे उलगडतो, यावर नाट्याचे स्वरूप ठरत असते. त्यामुळे नाटककाराची नाट्यानुभव साकार करण्यामागची दृष्टी महत्त्वाची ठरते. नाटककाराचा नाट्याकडे बघण्याचा दृष्टिकोण गंभीर असेल तर शोकांतिका जन्म घेते, दृष्टिकोण खेळकर असेल तर सुखांतिका जन्म घेते, नाटककार नाट्याकडे केवळ करमणुकीच्या भूमिकेतून पाहात असेल तर प्रहसनाचा नाट्यबंध निर्माण होतो, आणि त्याची दृष्टी जर मनोरंजनाची व उद्बोधनाची असेल तर ती मेलोड्रामाच्या आकृतिबंधात मूर्त होते.

मेलोड्रामा लिहिणाऱ्या नाटककाराला व रंगमंचावर सादर करणाऱ्या दिग्दर्शकाला असणारे प्रेक्षकांचे भान मेलोड्रामाच्या निर्मितीवर परिणाम करीत असते. वस्तुत: सर्वच नाट्यप्रकार प्रेक्षकांसाठी अवतरत असतात. पण त्या अवतरण्यामागील प्रत्येक नाट्यप्रकाराचा हेतू वेगवेगळा असतो. उदा. शोकांतिकेतून किंवा सुखांतिकेतून प्रेक्षकांची जीवनविषयक जाणीव समृद्ध व्हावी, समज वाढावी ही अपेक्षा असते. अतिशय सूचकतेने पण विलक्षण प्रगल्भ असा नाट्यानुभवाचा प्रत्यय या दोन्ही नाट्यप्रकारांतून नाटककार देत असतो. प्रहसन व मेलोड्रामा या दोन्ही नाट्यप्रकारांत असा प्रत्यय देण्याचा हेतू नसतो. प्रहसनाचा हेतू निखळ करमणुकीचा असतो. मेलोड्रामात नाटककार मनोरंजनाच्या आडून प्रेक्षकांना काही बोधही देत असतो. जीवनातील सुखदु:खांच्या अनुभवांचे, आशा-निराशांनी आंदोलित होणाऱ्या क्षणांचे व ऊन-पावसाच्या खेळाचे हलकेफुलके दर्शन घडवावे या हेतूने मेलोड्रामा अवतरत असतो. साहजिकच प्रेक्षकानुनयित्वाचा घटक मेलोड्रामाच्या घडणीवर मोठा प्रभाव उत्पन्न करतो. मेलोड्रामाच्या नाटककाराची प्रवृत्ती सर्वसामान्य प्रेक्षकांचे मनोरंजन करीत बोध घडविण्याची असल्यामुळे या दोन घटकांच्या अनुरोधाने मेलोड्रामाची स्वत:ची अशी विशिष्ट शैली निर्माण होते.

सभोवतालच्या जीवनात घडणाऱ्या घटनाच मेलोड्रामातील नाट्यानुभवाचे विषय असतात. उदा. दैवी आघात, सत्प्रवृत्तांची असत्प्रवृत्तांकडून होणारी गळचेपी, न्यायाची पिळवणूक, मूल्यांची होणारी पायमल्ली, समाजातील भ्रष्टाचार इत्यादी स्वरूपाच्या अनर्थकारी घटना असंख्य असतात. या अनर्थकारी घटना मेलोड्रामाचे विषय असल्यामुळे साहजिकच मेलोड्रामाच्या विषयांची संख्या अगणित होते. यातून मेलोड्रामाच्या विषयांचे क्षेत्र प्रचंड विस्तारलेले दिसते. असंख्य हेतूंनी असंख्य विषयांवर मेलोड्रामाच्या स्वरूपाची नाटके निर्माण होताना दिसतात. मेलोड्रामाचा आशय-विषय, हेतू, अनुभवविश्व यांत इतकी विविधता आढळते की तीविषयी अभिप्राय व्यक्त करणारे व मेलोड्रामाचे स्वरूपवर्णन करणारे पुढील शब्दप्रयोग उपयोगात येतात. मेलोड्रामाच्या विश्वात काय असत नाही? तर सर्व काही असू शकते. उदा.

पाठलाग-पकडणे, तुरुंगवास-सुटका, खोटे दोषारोप, थंड रक्ताचा खलनायक, निरपराधित्व, नैतिक मूल्यांचा विजय, गूढ व्यक्तिमत्त्वे, प्रेमी जनांचे मीलन, खोटेपणा उघड करणे, धमकी, शत्रूंचा विनाश, साहसाचे प्रकार, हेरगिरी, गुप्त कारवाया, अतिमानवी शक्ती, रहस्य, गुन्हे, भीती, अतिरेकीपणा इत्यादी मेलोड्रामाच्या ठायी अशा अनेक प्रकारच्या शक्यता असतात. अनेक प्रकारच्या घटनांच्या शक्यता स्वत:मध्ये सामावून घेऊनसुद्धा मेलोड्रामाचे स्वरूप गुंतागुंतीचे होत नाही. कारण शक्यतांची अनेकता असली तरी त्यांत व्यामिश्रता नसते. तसेच मेलोड्रामांतर्गत ही विविधता आणि त्याच्या कार्यक्षेत्राची व्याप्ती खूपच असली तरी त्यांची अभिव्यक्ती मात्र एकाच पद्धतीने होताना दिसते. मेलोड्रामाला स्वत:चे तंत्र आहे, स्वत:ची अभिव्यक्तीची रीत आहे, स्वत:ची गती आहे. त्यामुळे आशय-विषयांत वैविध्य असले तरी त्यांची रचना एकाच प्रकाराने होत असल्याने सर्वांचा तोंडवळा शेवटी एकच दिसतो. तो तोंडवळा मेलोड्रामाचा असतो.

नाट्यानुभवाकडे पाहावयाच्या नाटककाराच्या विशिष्ट दृष्टिकोणामुळे नाटकाची निर्मिती या अनुरोधाने होते. नाटकातील पात्रयोजना, संघर्ष, संविधानक, भाषा इ. घटकांचे परस्परसंबंध व त्यांची रचना विशिष्ट पद्धतीने होताना दिसते. नाटककाराने केलेल्या या वैशिष्ट्यपूर्ण पुनर्मांडणीतून साकार होणारा नाट्यानुभव हा मेलोड्रामा असतो.

मेलोड्रामातील पात्रयोजना वैशिष्ट्यपूर्ण असते. उदा. नाटककाराला जर एखादा सत्प्रवृत्त माणसाचा अन्याय, गुंडगिरी, दहशत वा परिस्थितीचा बळी पडलेला दाखवायचा असेल तर साहजिकच नाटकाचा नायक सत्प्रवृत्त, सज्जन असलेला दाखविणे क्रमप्राप्त ठरते. तसेच त्याच्यावर अन्याय करणाऱ्या व्यक्ती वा परिस्थिती आपोआप खल स्वरूपात साकार होतात. यातून मग चांगले-वाईट, सज्जन-दुर्जन अशा प्रकारचे परस्परविरोधी गट निर्माण होतात.

मेलोड्रामामधून दृष्टोत्पत्तीस येणारा साधारण घटक म्हणजे द्वंद्वाधिष्ठित पात्रयोजना. नाट्यानुभवाची वास्तवतेपासून दूर जाण्याची सरुवात येथूनच होते. कारण मानवी स्वभाव केवळ चांगला किंवा केवळ वाईट असा कप्पेबंद स्वरूपाचा नसल्यामुळे मानवी जीवनात संमिश्रता आणि गुंतागुंत निर्माण होते. या गोष्टीचा प्रत्यय द्वंद्वाधिष्ठित पात्रयोजनेमुळे मेलोड्रामातून येत नाही. मेलोड्रामातील व्यक्तिरेखा पूर्णपणे सत् किंवा असत् असतात. त्या चांगल्या असतात किंवा वाईट असतात. त्या न्यायी असतात किंवा अन्यायी असतात. साहजिकच मेलोड्रामातील व्यक्तिरेखा काळ्या व पांढऱ्या या दोनच रंगांत रंगलेल्या दिसतात. या पात्रांना केवळ नाटककाराने बहाल केलेले रंगरूप, वैशिष्ट्य असते. याचा परिणाम अपरिहार्यपणे मेलोड्रामातील पात्रांच्या नमुनेदार, ठोकळेबाज निर्मितीत होतो. तसेच दोन परस्परभिन्न गटांतील पात्रे एकमेकांच्या विरोधी व तुल्यबळ स्वरूपात प्रकटतात. चांगले आणि वाईट यांतील अंतर जितके जास्त तेवढा संघर्ष अधिक प्रभावी. यांतूनच मेलोड्रामातील व्यक्तिरेखांना भडक रंगरूप प्राप्त होते. नाट्यानुभवाचे सुलभीकरण करण्याची नाटककाराची प्रवृत्ती असल्यामुळे मेलोड्रामातील व्यक्तिरेखा वास्तवापासून दूर जातात.

मेलोड्रामाचा नायक हा चांगलाच असतो. किंबहुना परंपरेतून निर्माण झालेली मेलोड्रामाच्या नायक असण्याची ती अटच आहे. चांगुलपणामुळे नायकाचे व्यक्तिमत्त्व आकर्षक आणि लोभस बनते. त्याचे

जीवन, त्याचा स्वभाव, त्याचे विचार, त्याची उक्ती आणि त्याच्या कृती या सुस्पष्ट आणि प्रांजळ असतात. त्यांत आंतरिक संघर्षाची शक्यता सुतराम नसते. हे करू की ते करू?, असे वागणे योग्य की तसे वागणे योग्य?, असे प्रश्न त्याला पडत नाहीत. त्यामुळे निर्णयाच्या पर्यायांतील निवडीची वेळ त्याच्यावर येत नाही. ''To be or not to be'' अशी त्याची द्विधा मन:स्थिती कधीच होत नाही. मन नि:शंक असल्यामुळे स्वत:चा स्वत:शी झगडा संभवत नाही. द्विधा मन:स्थितीचा अभाव किंवा आंतरिक संघर्षाची अनुपस्थिती यामुळे त्याची कृती सहजप्रेरित असते. नायकाकडून घडणाऱ्या या कृतींमुळे मेलोड्रामाला गती मिळते. परिणामाचा साधकबाधक विचार न करता स्वत:ला योग्य वाटणारी कृती एकट्याच्या बळावर करण्याचे धाडस त्याच्यापाशी असते. या अर्थाने तो जणू स्वयंपूर्ण असतो. त्याच्या या गुणी व्यक्तिमत्त्वाची सर्वसामान्य प्रेक्षकांना भुरळ पडते.

कोणत्याही प्रकारची तडजोड न करता धारदारपणे जीवन जगताना जे प्रसंग निर्माण होतील त्यांना तोंड देण्यासाठी जे आंतरिक नैतिक सामर्थ्य असावे लागते, त्याचा अभाव मेलोड्रामाच्या नायकात असतो. कडवी नैतिकता नसल्यामुळे बाका प्रसंग आला तर हा नायक परिस्थितीशी झुंज घेण्याऐवजी प्रसंगी तडजोडही करतो. प्रवाहपतित झाल्यामुळे असामान्य पातळीवरून सामान्य पातळीवर येतो. काही वेळा त्याचे अध:पतन होते. त्याच्या माणूसपणाच्या मर्यादा उघड्या पडतात. त्याचे असामान्यत्व हे उपजत नसते तर नाटककारानेच त्याला ते दिलेले असते. म्हणून वेळ येताच ते गळून पडतानाही दिसते. अर्थात यामुळे प्रेक्षकांच्या मनातील नायकाच्या प्रतिमेला तडा जात नाही. यात नायकाने मात केली, तो जिंकला तर आत्मगौरवाची भावना निर्माण होते आणि पराजित झाला तर त्याच्याविषयी दया, करुणा निर्माण होते.

याउलट चित्र खलनायकाचे असते. मुळात खलनायक असल्याखेरीज मेलोड्रामा होऊच शकणार नाही. खलनायक मग ती परिस्थिती असेल, दैव असेल अथवा व्यक्तीच्या रूपातून आलेला असेल, पण अत्यावश्यक घटक आहे. खलनायक असतो म्हणून नायकाचे ''नायकत्व'' अस्तित्वात येते. तसेच नायक जितका असामान्य, वरच्या पातळीवरचा असतो तितका खलनायक नीच आणि खालच्या पातळीवरील असतो. खलनायकाच्या उक्तीकृतींमुळे नाटकात ताण निर्माण होतो. खलनायकाचे ''खलत्व'' नाटककार प्रकर्षाने मांडतो त्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनात त्याच्याविषयी भीती निर्माण होते.

मेलोड्रामाला गती देणारा, प्रेरक ठरणारा नायकच केंद्रस्थानी असतो. या नायकाचा मेलोड्रामाच्या जडणघडणीत महत्त्वपूर्ण सहभाग असतो. मेलोड्रामातील इतर पात्रांचे स्वरूप पाहिले तर आपल्या असे लक्षात येते की, ही पात्रे नायकाच्या व्यक्तिमत्त्वाला पूरक ठरणारी तरी असतात किंवा नायकाच्या विरोधी पवित्रा घेतलेली तरी असतात. पात्रांची ही योजना नायकाच्या संदर्भात असते. ही पात्रे पूरक म्हणून येवोत अथवा या सगळ्यांमधून विरोधी म्हणून येवोत, अखेरीला नायकाचे व्यक्तिमत्त्व उठावदार होत असते.

सारांश, मेलोड्रामातून आविष्कृत होणाऱ्या व्यक्तिरेखा या बऱ्याचशा एकपेडी स्वरूपाच्या असतात. भडक, नमुनेदार आणि काळ्यापांढऱ्या रंगातील या व्यक्तिरेखा काही वेळा कृत्रिम वाटतात. त्यांना स्वातंत्र्य

नसल्याने स्वत:ची चाल, गती आणि वाढ नसते. नाटककार ज्या दिशेने त्यांना नेतो त्या दिशेने त्या वाटचाल करतात. नाटककार त्यांना जे रंगरूप बहाल करतो तेच लेऊन त्या बसतात. याचाच परिणाम म्हणून मेलोड्रामातील पात्रे मानवी असली तरी वास्तवापासून फारकत घेतलेली असतात.

नाट्यानुभवामागील नाटककाराची विशिष्ट दृष्टी आणि त्या अनुरोधाने निर्माण झालेली पात्रव्यवस्था या गोष्टींचा परिणाम मेलोड्रामातील संघर्षाच्या स्वरूपावर अटळपणे होतो. संघर्षाचे स्वरूप कोणतेही असो, त्याची कमी-अधिक तीव्रता, त्याचे बरे-वाईट परिणाम हे पात्रांच्या मनोरचनेवर अवलंबून असतात. पात्रांची जीवनाकडे बघायची दृष्टी, त्यांची जीवनाविषयीची समज, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील ताठरपणा किंवा लवचिकपणा, त्यांची नैतिकता, त्यांचा स्वभाव इत्यादी अनेक घटकांवर त्या पात्राचे संघर्षाला सामोरे जाणे अवलंबून असते. ही बाब ध्यानात घेतली म्हणजे मेलोड्रामातील संघर्षाच्या स्वरूपाची उकल सहज होईल. मेलोड्रामातील नायकाच्या ठिकाणी द्विधा मन:स्थितीचा अभाव असल्याने त्याचा स्वत:चा स्वत:शी संघर्ष कधी उद्‌भवत नाही. मात्र बाह्य गोष्टींशी संघर्ष सतत होत असतो. हा संघर्ष नायकावर बाहेरून लादलेला असतो. एखादी गोष्ट त्याची इच्छा असो, नसो, त्याला तो स्वीकारावाच लागतो. नायक विरुद्ध बाह्य शक्ती या संघर्षात बाह्य शक्ती कोणती असते हे नेमकेपणाने सांगता येत नाही. कारण ती अनेक रूपांतून दृग्गोचर होत असते. उदा. दैवी आघात, एखादी व्यक्ती, एखादी प्रवृत्ती, अपघात, योगायोग, शत्रू, प्रतिकूल गट, परिस्थिती, सामाजिक अन्याय, चालीरीती, नैसर्गिक आपत्ती, विश्वासघात, कटकारस्थाने, दगा, खोटे आरोप, खून, विरह, लढाई, तुरुंगवास, फसवणूक इत्यादी.

मेलोड्रामातील संघर्षात नायकाच्या विरोधात नेहमी खलनायकच असेल असे नाही, उपर्युक्त कोणताही घटक किंवा शक्ती असू शकते. तसेच यांतील एखादाच घटक खलनायकाच्या स्वरूपात आघात करील असे नाही, तर एकाच वेळी अनेक बाह्य शक्तींकडून नायकावर आघात होत असतात. आघात जेवढे तीव्र तितका संघर्ष रंगतदार. अंतिमत: चांगले विरुद्ध वाईट, शुभ विरुद्ध अशुभ या परिचित रूपात संघर्ष साकारतो. असा संघर्ष एकेरी आणि सुटसुटीत असतो. या संघर्षात नायकाचे व्यक्तित्व उठून दिसेल असे चित्रण असते. सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या भावनांना हेलावून टाकण्याचे सामर्थ्य त्यात निश्चित असते. परंतु या संघर्षात खराखुरा धारदारपणा नसतो.

कारण धारदार संघर्षासाठी नायकाच्या ठायी आंतरिक नैतिक सामर्थ्य असावे लागते. तेच नेमके मेलोड्रामातील नायकाच्या व्यक्तिमत्त्वात नसते. त्याच्या ठिकाणी शौर्याचा, धैर्याचा, सामर्थ्याचा आभास उत्पन्न होत असला तरी तो केवळ आभासच असतो. त्यामुळे मेलोड्रामातील संघर्ष पोकळ, तकलादू व लुटुपुटीचा होतो.

चित्तथरारक आणि उत्कंठावर्धक अशा घटनाप्रसंगांची गुंफण हे मेलोड्रामातील संविधानकाचे वैशिष्ट्य आहे. तीन तास देहभान हरपून नाटकाच्या स्वप्नील दुनियेत प्रेक्षकांना गुंगवून ठेवण्याची किमया या संविधानकात असते. नाटककाराचा मनोरंजनाचा हेतू यातून साध्य होतो. बोधप्रदतेच्या दुसऱ्या हेतूच्या

अनुषंगाने प्रेक्षकांना काय बोध घडवायचा आहे याचा विचार नाटककारापाशी असतो. त्यानुसार संविधानकाची रचना होते. एवढेच नव्हे, नाटककाराच्या दृष्टिकोणानुसार कथावस्तूचा शेवट काय करावयाचा हेही आधीच निश्चित झालेले असते. आदी-मध्य-अंत असणारी मेलोड्रामातील अशी कथावस्तू परस्परविरोधी आणि नमुनेदार पात्रांच्यात होणाऱ्या उक्ती-कृती आणि त्यांतून उद्‌भवणारे घटना-प्रसंग यांतून पुढे सरकत असते. नाटकातील ताणतणावही यांतूनच निर्माण होतात. घटना-प्रसंगांच्या निर्मितीत अपरिहार्यता किंवा किमान तार्किक सुसंगती आली तर ती नाट्यकृती उत्कृष्ट मेलोड्रामा होऊ शकते, अन्यथा ती सवंग होते.

प्रेक्षकांच्या मनात उत्कंठा निर्माण करण्यासाठी व ती टिकविण्या-वाढविण्यासाठी संविधानकात अपहरण, गैरसमज, रहस्य इत्यादी गोष्टींची गुंफण करीत करीत नाटककार नाटकात जाणीवपूर्वक गुंतागुंत वाढवतो. गुंतागुंतीच्या या संविधानकाची उकल करण्यासाठी आणि नाटककाराला अपेक्षित असलेला शेवट साधण्यासाठी नाटककार योगायोग, दैवी चमत्कार यांसारख्या क्लृप्त्यांचा आधार घेतो. मेलोड्रामाचा शेवट हा नायकाच्या जयाने वा पराजयाने होतो. नायकाचा जय झाला तर प्रेक्षकांच्या मनात आत्मगौरवाची भावना निर्माण होते आणि पराजय झाला तर व्यापक दैवी सत्याची प्रतीती येते व नायकाविषयी दु:ख न वाटता करुणा वाटते.

मेलोड्रामाची भाषा सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम करणारी असते. त्यांच्या मनातील भावभावनांना आंदोलित करण्याचे सामर्थ्य तिच्यात असते. तरीही मेलोड्रामाच्या भाषेविषयी उपेक्षेने बोलले जाते. कारण ही भाषा अतिशयोक्त, भडक, कृत्रिम आणि भावविवश असते. मेलोड्रामातून अभिव्यक्त होणाऱ्या आशयाचीही ती गरज असते. मेलोड्रामाचा बाजच कृत्रिमतेचा व अतिशयोक्तीचा आहे, तेव्हा त्याची भाषाही अनिवार्यपणे तशीच असणार. नायकाची भाषा सुसंस्कृत असते तर खलनायकाची भाषा असंस्कृत असते. ही पात्रे साचेबंद असतात म्हणून भाषाही साचेबंद असते. आशयासाठी शब्दांची मोडतोड किंवा अर्थाच्या अनेक मिती दाखविण्याचे उद्दिष्टच तिच्या ठिकाणी नसते. आकलनसुलभता, भावनिक आवाहकता, आलंकारिकता, हमखास टाळीची सुभाषितवजा वाक्ये, प्रासयुक्त रचना, अतिशयोक्ती इत्यादी विशेषांनी मेलोड्रामाची भाषा परिपूर्ण असते.

शोकान्तिकेच्या नायकाचे व्यक्तिमत्त्व बहुपेडी असते. मेलोड्रामातील चित्तथरारक संघर्षाचा शेवट जय किंवा पराजय असा सरळ असतो, तर शोकान्तिकेतील संघर्षाचा शेवट जयात पराजय वा पराजयात जय असा गुंतागुंतीचा असतो. शोकान्तिकेचे संविधानक कमालीचे पीळदार, घट्ट विणीचे असते, तर मेलोड्रामाचे कथानक सैल, विस्कळीत असते. एकूणच मेलोड्रामाचा बाज कृत्रिमतेचा आणि बेगडी स्वरूपाचा असल्याने मेलोड्रामा बटबटीत होतो. त्यामुळे नाट्यप्रकारांमध्ये त्याला प्रतिष्ठेचे स्थान लाभले नाही. उलट मानवी वाटणारी, असणारी शोकान्तिका नाट्यप्रकारातच नाही तर अवघ्या साहित्यविश्वात मानाचे स्थान पटकावून बसलेली आहे.

बेंटल्येनेच दोन्ही प्रकारांचे अंत:स्थ नाते कसे असते याचे नेमके वर्णन पुढीलप्रमाणे केलेले आढळते- ''प्रत्येक शोकान्तिकेत मेलोड्रामा लपलेला असतो, जसे प्रौढात बालक असते.''

"There is melodrama in every tragedy, just as there is a child in every adult." (The Life of the Drama, 1965, p. 218)

शोकान्तिकेत ज्याप्रमाणे प्राधान्याने नियती अवतरत असते, त्याप्रमाणे मेलोड्रामा आणि सुखांतिका या दोन्ही नाट्यप्रकारांत सामाजिकता प्रकर्षाने जाणवत राहाते. या दोन्ही प्रकारांच्या विषयांची व्याप्ती व्यापक असली तरी मेलोड्रामात भोवतालच्या जीवनात घडणाऱ्या घटनांना प्राधान्य असते, तर सुखात्मिकेत मानवी स्वभाव, आचार-विचार यांचे स्वाभाविक दर्शन असते. त्यामुळे यात पात्रांचे सामान्यीकरण झालेले दिसते, मानवी मनाला विरंगुळा देणारे हे दोन्ही प्रकार असले तरी त्यांच्या हेतूंत भिन्नता असते. सार्वजनिक जीवनात उदात्तता, थोरपणा, त्याग, सेवा इ. जी सर्वमान्य मूल्ये असतात, त्यांचा आविष्कार घडविणे हा मेलोड्रामाचा एक प्रमुख उद्देश असतो. सुखात्मिकेचा हेतू मानवी स्वभावातील औचित्यविसंगती दाखवून देण्याचा असतो. मेलोड्रामात प्रेक्षकांच्या मनातील देशभक्ती, मातृप्रेम, वात्सल्य, पातिव्रत्य, बंधुभाव इ. भावपुंजांना आवाहन असते. कृत्रिम, आलंकारिक, भावनेला हात घालणारी भाषा आणि चित्तथरारक प्रसंग यांतून मेलाड्रामा प्रेक्षकांना तीन तास खिळवून ठेवतो, मानवी जीवनातील दु:खावर मात करता येते असा आशावादी दृष्टिकोण मेलोड्रामा प्रेक्षकांना देत राहातो.

मेलोड्रामाची वैशिष्ट्यपूर्ण जडणघडण होण्यामागे नाटककाराची जी जीवनदृष्टी कारणीभूत असते तीच जीवनदृष्टी त्याच्या लोकप्रियतेलाही कारणीभूत होताना दिसते. मेलोड्रामातून प्रकटणारे विश्व सर्वसामान्यांना आकर्षित करते कारण यात त्यांची स्वप्ने पूर्ण होताना दिसतात. त्यांच्या इच्छा-आकांक्षांची पूर्ती होताना दिसते. वास्तव जीवनात जे घडू शकणार नाही ते मेलोड्रामातील कल्पित सृष्टीत घडताना दिसते. मेलोड्रामातील दुनियेत सत्य हे कल्पिताचे मोहक रंग घेऊन येते. उदा. चांगला माणूस अपप्रवृत्तींनी घेरला जाणे, समाजातील अन्याय, गुंडगिरी, भ्रष्टाचार, दडपशाही, फसवणूक, अपघात, दैवी आघात इ. अनेक प्रकारचे बरे-वाईट अनुभव सगळ्यांना येत असतात. अशावेळी अन्यायाचा बीमोड व्हावा, सत्याला न्याय मिळावा, गुंड प्रवृत्तीच्या लोकांना शिक्षा मिळावी, असेही सगळ्यांना वाटत असते. पण प्रत्यक्षात तसे घडताना दिसत नाही. हे जे सर्वसामान्यांना प्रत्यक्षात व्हावे असे स्वाभाविकपणे वाटत असते, पण होत नाही ते मेलोड्रामात होताना, घडताना दिसते. आणि म्हणूनच सर्वसामान्य प्रेक्षक फार मोठ्या प्रमाणावर मेलोड्रामाकडे आकृष्ट होताना दिसतो. कल्पनेत का होईना जेव्हा हे घडताना दिसते, तेव्हा सर्वसामान्य प्रेक्षकांचा जीवनावरचा विश्वास दुणावतो. मानवी जीवन जगताना, त्यातील कटू अनुभव पचविताना माणसाला अशा स्वप्नांचे, कल्पनांचे पाठबळ उपयोगी पडते. मानवी मनाची तीही एक गरज असते. मेलोड्रामा कल्पित सृष्टी निर्माण करून ही गरज पूर्ण करतो. मेलोड्रामाच्या या सृष्टीत मानवी मनाला उमेद देण्याचे सामर्थ्य नक्कीच असते. मानवी दु:खांवर, असणाऱ्या मर्यादांवर मात करता येते असा विश्वास वाटू लागतो आणि सर्वसामान्य प्रेक्षकांना ही स्वप्नसृष्टी जगण्याविषयी नवी आशा, नवा दिलासा देते.

मेलोड्रामाच्या आजतागायत टिकून राहाण्याचे आणि लोकप्रियतेचे रहस्य यात साठवलेले आहे.

मेलोड्रामा सर्वसामान्य प्रेक्षकांना जसा जीवनविषयक आशावादी दृष्टिकोण पुरवितो तसा तो त्यांचे तीन तास निखळ मनोरंजनही करतो. तीन तास गुंगून प्रेक्षक नाटक बघत राहातो. प्रेक्षकांना खिळवून ठेवण्याचे सामर्थ्य मेलोड्रामातील पाठोपाठ घडणाऱ्या चित्तथरारक, उत्कंठापूर्ण घटना आणि यांतून होणारे मानवी भावभावनांना आवाहन यांच्यामुळे येते. यातील प्रसंग मानवी भावनांना हात घालतात. मेलोड्रामातून होणारे हे भावनिक आवाहन इतके जबरदस्त असते की त्यामुळे प्रेक्षकांचे अंत:करण हेलावून अश्रूपातही होतो. अश्रूंविषयीचे विवेचन करताना एरिक बेंटल्ये यांनी स्त्रिया या अधिक वास्तववादी असतात : "They will speak of having a good cry" असे म्हटले आहे. या विधानाचे स्पष्टीकरण देताना बेंटल्ये लिहितात : The phrase points to perhaps the commonest function of tears : they are a mechanism for working off emotion - commonly, quite superficial emotion. But there are tears and tears. Crying your heart out is a matter of deep emotion. Then there are tears of joy. "Excess of sorrow laughs," says Blake, "excess of joy weeps." Shaw put it this way :

Tears in adult life are the natural expression of happiness as laughter is at all ages the natural recognition of destruction, confusion, and ruin.

The tears shed by the audience at a Victorian melodrama come under the heading of a good cry. They might be called the poor man's catharsis and such have a better claim to be the main objective of popular melodrama than its notorious moral pretensions. (p. 197-198)

मेलोड्रामाविषयीचा आपला यथार्थ अभिप्राय एरिक बेंटल्ये यांनी नेमक्या शब्दांत पुढीलप्रमाणे व्यक्त केला आहे –

"Though melodramatic vision is not the worst, it is also not the best. It is good 'upto a point' and the point is childhood, neuroticism, primitivity. Melodrama is human but it is not mature. It is imaginative but it is not intelligent." (p.217)

❖ ❖

मेलोड्रामाचे अंतरंग

लोकप्रिय अर्थाने मेलोड्रामात पाठलाग व प्राप्ती, अटक व सुटका, खोटे आरोप व निष्पापपणाचा विलक्षण कोंडमारा, सद्‌गुणांचा विजय व चिरंतन सत्याशी असलेली एकरूपता, भ्रष्टाचार उघड होणे व शत्रूचा सगळा बेत ढासळून पडणे, साहसाचा समग्र प्रांत आणि प्रेमिकांचे मीलन, दुर्गुण व गुन्हेगारी यांच्या भयावह संचारापासून त्यांच्या समग्र उच्चाटनापर्यंतची मजल, धूसर व गूढ व्यक्तित्वांचे दर्शन अशा साऱ्या धक्कादायक व रोमांचकारी

घटनांचे अद्‌भुत विश्व नांदत असते. जे जे म्हणून पकड घेणारे व चित्तथरारक आहे त्याला त्याला या विश्वात स्थान आहे. हे विश्व सपाट व विचित्र जरी असले तरीदेखील कल्पनाशून्य क्वचितच असते. कालमानानुसार क्रांतिकारी, लोकशाहीवादी, देशभक्तिपर, जुगार-गुलामगिरी-मद्यपान इत्यादींच्या विरोधी आंदोलनाचे, सुधारणावादी रंग या विश्वाने धारण केले आहेत. मेलोड्रामा या नाट्यरूपात लोकप्रिय विनोदी परिणामांसोबत उच्च वर्गीयांकडून कनिष्ठ वर्गीयांची होणारी पिळवणूक, गरीब माणसाची निष्ठा व प्रामाणिकपणा, श्रीमंतांचा दिमाख व बेमुर्वतखोरपणा, आर्थिक धमकावण्या, गरीब मुलीच्या प्रेमाच्या प्रेमाला झिडकारून श्रीमंत मुलीच्या पैशापाठी जाणारा प्रियकर, अकारण वैर, जुन्या शत्रुत्वाचा रक्त गोठवून टाकणारा कबुलीजबाब, दांभिकता, देशभक्तीचा आवेग असे अनेक घटक प्रसंगोपात्त विरुद्ध आल्यावाचून राहात नाहीत. या स्वरूपाच्या आकृतिबंधात मेलोड्रामातील नायकावर त्याच्या विरुद्ध असलेल्या शक्तीच्या तुलनेने दया दाखविली जाते. मग ही बाह्य शक्ती शत्रू असेल, प्रतिकूल गट असेल, सामाजिक दबाव असेल, नैसर्गिक उत्पात असेल अथवा योगायोगही. आपल्याला मेलोड्रामाच्या नायकाविषयी सहानुभूती वाटते कारण तो भयावह संकटात सापडलेला असतो. त्याच्या भीतीत आपण सहभागी होतो आणि एका अर्थाने आपण आपल्यावर दया दाखवीत असतानाच त्याच्यावर दया करीत असल्याचे सोंग करीत असतो. सत्प्रवृत्तींना दुष्प्रवृत्तींनी घेरलेले असते, निष्कपट नायकाला थंड रक्ताच्या खलनायकाने दाव्याला जुंपलेले असते, नायक-नायिका दोघेही दुष्ट जगाने वेढले गेलेले असतात.

दया ही मेलोड्रामाच्या दुर्बल अंगाचे प्रतिनिधित्व करते. भीती ही मेलोड्रामाच्या सबल अंगाचे प्रतिनिधित्व करते. मेलोड्रामाचे यश भीतीची जाणीव होणे व भीती मूर्तिमंत उभी करणे या शक्तीवरच खरोखरी अवलंबून असते. 'Therein lies the potential universality of melodrama' असे बेंटल्येने म्हटले आहे. मानवी भीती दोन प्रकारची असते. एक नित्याच्या दैनंदिन जगातील; ती समजण्याजोगी असते. एखादा पाय घसरून पडेल, वाहनाला अपघात होईल, चोरीमारी होईल इत्यादी. भीतीचा दुसरा प्रकार बेंटल्येने अतार्किक स्वरूपाचा मानला आहे. विलक्षण अंधश्रद्धा, देवाची भीती, न्यूरॉटिक फँटसीज इत्यादी. बेंटल्येच्या मते काही वेळा मेलोड्रामात अतार्किक स्वरूपाची भीती जागृत केली जाते. त्या भयाची कारणे जरी आपल्याला सांगितली जात असली तरी भयाचे अस्तित्व त्या कारणांपलीकडे असते. मानवी खलनायकाला अमानुष सैतानाच्या रूपात चित्रित करता येण्यामध्ये मेलोड्रामाच्या लेखनातील खरी ताकद (टॅलेंट) सहज जाणवते. मेलोड्रामातील खलनायक हे एका अर्थाने त्यांच्या लौकिकास साजेसे अतिखल बहुधा नसतात; त्यांच्यातील खलत्व अगदी वरवरचे असते. किंबहुना मेलोड्रामातील खलनायकास फार खलनायकगिरी करावीच लागत नाही. मेलोड्रामाचा भर योगायोगांवर विशेष असतो. त्यांमधून अतार्किक भय व्यक्त होत असते. योगायोगांचा संबंधच अतिशयोक्तीशीही जोडला जातो, त्यामुळे मेलोड्रामात एक प्रकारची मूर्खता, विवेकशून्यता व हास्यास्पदता अवतरते.

मेलोड्रामाच्या आकृतिबंधात व्यक्ती ही स्वयंपूर्ण असते. स्वयंपूर्ण या शब्दाचा अर्थ थोर किंवा नैतिक दृष्ट्या पूर्ण असा नसून जिच्या ठायी लक्ष वेधून घेईल अशा आंतरिक संघर्षाची अनुपस्थिती असते असा आहे. ज्या बाह्य संघर्षात ती व्यक्ती गुंतलेली असते त्या संघर्षापासून विचलित होईल अशा कोणत्याही

प्रेरणांपासून तिला त्रास होत नाही. मानवी दृष्ट्या ही व्यक्ती अपूर्ण असते खरी, पण अपूर्णता हा काही मेलोड्रामामधील मुख्य मुद्दा नसतो. शोकान्तिकेत व्यक्ती दुभंगलेली, विभाजित असते; मेलोड्रामात विशिष्ट प्रश्नांच्या संदर्भात का होईना एक प्रकारची व्याज समग्रता असते. म्हणूनच हिलमन लिहितो, ''शोकान्तिकेत संघर्ष व्यक्तीच्या अंतरंगात असतो, मेलोड्रामात तो व्यक्तीव्यक्तींत वा व्यक्तिवसूंत असतो. मेलोड्रामाचा नायक दुभंगलेला नसणे आणि बाह्य संघर्षाला सामोरा जाणारा असणे या विशिष्ट स्थितीचे विजय वा पराजय, समन्वय वा खेळ थांबवणेच असे काही परिणाम क्रमप्राप्त असतात. अनर्थदर्शक नाटक व लोकप्रिय सुखान्त नाटक या तशा वेगवेगळ्या स्वरूपाच्या वस्तू नाहीत, केवळ परस्परविरोधी टोके आहेत. एका टोकास मानव हा भक्ष्य असतो, तर दुसऱ्या टोकात तो विजयी वीर असतो. संघर्षाचे स्वरूप दोन्ही ठिकाणी सारखेच असते. मेलोड्रामाचा आकृतिबंध ओळखण्याची खूण कथानकाचा विशिष्ट परिणाम ही नव्हे, तर व्यक्तिरेखा आणि विविध शक्तींची विशिष्ट संकल्पना-योजना ही होय. विभिन्न दिशांना वळणाऱ्या कृतींच्या रचनेमागे मेलोड्रामातील व्यक्तित्व सापडू शकते.''

अंतिमत: अनुभवाच्या मेलोड्रॅमॅटिक संरचनेची एक मानसिक आकृती असते. ती आपल्याला मान्य होऊ शकेल आणि एका मर्यादेत उपयुक्त ठरू शकेल अशा एका विशिष्ट अवस्थेत ठेवते. सर्वसाधारणपणे यामधून एक वरवरच्या समग्रतेच्या अनुभवाचा आनंद मिळतो. हा अनुभव त्रासदायक, जाणिवेच्या क्षेत्रातील व्यक्तिमत्त्वाचे विभिन्न घटक एक होऊन अस्वस्थ करणारा किंवा दीर्घकालीन शिस्ती-पद्धतीमधून उत्पन्न होणाऱ्या शक्तींच्या दुर्मिळ पूर्णतेतून प्राप्त होणारा आनंद नसतो. हा आनंद एकमेव भावनेच्या प्रतिसादातून लाभत असतो. अशा स्वरूपाच्या केवळ वरवरच्या समग्रतेमुळे ही व्यक्ती ज्याप्रमाणे निवड करण्यामागील मनोवेदनांपासून मुक्त झालेली असते, त्याप्रमाणेच उद्ध्वस्त करून टाकणाऱ्या विरोधी प्रेरणांविरुद्धचा संघर्ष आणि त्यामागील वेदना यांपासूनही मुक्त असते. विशिष्ट प्रसंगांत काही धोका असला तर ही व्यक्ती साहसी असते; कोणत्याही भीतीमुळे, कोणत्याही लाभाच्या प्रेरणेमुळे ती विचलित होत नाही. प्रतिकूलतेमध्येही ती निश्चल राहू शकते. यामुळेच ट्रॅजेडी ॲण्ड मेलोड्रामा, (१९६८) या ग्रंथात हिलमन लिहितो, 'One comes under the agreeable yoke of what I will call a monopathy; by monopathy I mean the singleness of feeling that gives one the sense of wholeness.' (p.85)

सारांश, मेलोड्रामात संघर्षाचे जवळजवळ सगळे प्रकार व्यक्त होतात. न दुभंगलेल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या सरळसोट व्यक्तिरेखा या ठिकाणी संघर्षास सामोऱ्या जातात. त्यामुळे विनाशापासून यशापर्यंत, पराजयापासून विजयापर्यंत आणि कोणतीही गंभीर कलाकृती व्यक्त करू शकेल अशा आशयापासून ते थेट लोकप्रिय लेखन करणारा लेखक ज्या हलक्याफुलक्या आनंदी भावना व्यक्त करतो तेथपर्यंत सर्व प्रकारचे चित्रण मेलोड्रामात केले जाते. मेलोड्रामाच्या या विशिष्ट रचनेचे भावनात्मक परिणामही स्वाभाविक आहेत. एकीकडे मेलोड्रामा आत्यंतिक आत्मविश्वासाची भावना व्यक्त करतो तर दुसरीकडे अतिनिराशेची. मेलोड्रामात एक आत्मगौरव तरी व्यक्त होत असतो नाही तर आत्मकरुणा तरी. मेलोड्रामाच्या रचनेतील ही ऐकांतिकता भावनांच्या अतिसुलभीकरणात परिणत होत राहाते. त्यामुळे मेलोड्रामामधून व्यक्त होणारी जीवनदृष्टी ही वाईट नसली तरी

एका मर्यादेपावेतोच चांगली असते. आणि ही मर्यादा म्हणजे बाल्य, मनोरुग्णता व आदिमता होय. त्यामुळेच बेंटल्ये लिहितो, ''मेलोड्रामा हा मानवी आहे. परंतु परिपक्व नाही, तो कल्पक आहे. परंतु त्याला बुद्धीची जोड नाही.'' येथे वास्तवाचे तत्त्व आरपार उद्ध्वस्त झालेले असते. ज्या पातळीवर केवळ विचारच सर्वशक्तिमान असतात, हवे असणे आणि शक्य असणे यांमधील भेद स्पष्ट नसतो अशा एका जादूच्या पातळीचे प्रतीक म्हणजे मेलोड्रामा. मेलोड्रामाचे समग्र विश्व मूल्यांच्या द्विविध विभागणीवर उभे असणारे विश्व आहे. चांगली व दुष्ट, गर्विष्ठ व नम्र, कठोर व कोमल, साधी व वाकडी, श्रीमंत व गरीब अशा दोन टोकांचीच माणसे या विश्वात वावरत असतात. परिणामत: ध्रुवात्मक शक्तींची रचना म्हणजे मेलोड्रामा असे समीकरण तयार होते. पक्ष, प्रपक्ष व संपक्ष हे हेगेलियन डायलेक्टिक्स मेलोड्रामातील प्रखर परस्परविरोधास उपयोगी पडणारे नाही. ध्रुवीकरणातील निवड, नको त्या गोष्टी योजनापूर्वक डावलणे, सापेक्षतेकडून केवलत्वाकडे केलेले उड्डाण, संमिश्रतेऐवजी साधेपणाची केलेली निवड असे ठळक विरोध मेलोड्रामात अंतर्भूत होत असतात. याचा इत्यर्थ असा की मेलोड्रामात व्यापक सत्याची जाणीवच मुळी प्रकट होत नाही.

मेलोड्रामात व्यक्तीचे सामर्थ्य तरी प्रकट होत असते, अन्यथा दुबळेपणा तरी; शोकान्तिकेत मात्र व्यक्तीच्या सामर्थ्याचा व दुबळेपणाचा प्रत्यय एकसमयावाच्छेदेकरून येत असतो. मेलोड्रामा विजयाचे चित्रण तरी करतो किंवा पराजयाचे तरी; शोकान्तिकेत मात्र विजयातही पराजयाचा किंवा पराजयातही विजयाचा अनुभव देण्याची शक्ती साठविलेली असते. मेलोड्रामातील व्यक्ती अपराधी तरी असते अथवा निष्पाप तरी; शोकान्तिकेत तिचा अपराध व निष्पापपणा परस्परांसह अस्तित्वात असतात. मेलोड्रामात माणसाची इच्छा कोलमडून पडलेली असते नाहीतर प्रबल तरी झालेली असते; शोकान्तिकेत मात्र दु:खभोगाच्या अनुभवातून तावूनसुलाखून निघाल्यामुळे ती सुदृढ झालेली असते आणि जीवनाचे एक नवेच भान आपल्याबरोबर घेऊन येते. हे लक्षात घेऊनच हिलमनने मेलोड्रामा व शोकान्तिका यांतील भेद अधिक स्पष्ट करताना (पृ. ९० वर) लिहिले आहे, 'Tragedy with its inclusive vision of good and evil, never sees man's excellence divorced from his proneness to love the wrong, nor, on the other hand, does it see the evil that he does divorced from his capacity for spiritual recovery : for achieving new insights, accepting guilt, reordering the will, preserving or re-establishing the moral order by which the quality of action may be known. But melodrama, in separating good and evil and treating them as independent wholes, has a natural inclination toward the extreme monopathic attitudes : toward a triumphal spirit, on unqualified hopefulness, a belief that good is chosen without anguish, and integrity maintained dispite danger; or, at other extreme, toward all the black despairs that have entered the dramatic vision - despair of man's surviving against the villainy of others or of himself.'

मेलोड्रामाचा प्रांत हा सामाजिक, सार्वजनिक कृतीचा प्रांत असतो. शोकान्तिकेचा प्रांत व्यक्तिगत, खासगी, आत्मसंबद्ध कृतीचा प्रांत असतो. योग्य ते टिकावे ह्याचे दर्शन घडविण्याची धडपड मेलोड्रामा करीत असतो आणि योग्य ते टिकत नाही याची खंतही तो व्यक्त करीत असतो. शोकान्तिका फार पुढे जाऊन

खरोखरी योग्य कशाला म्हणावे, अयोग्य कशाला म्हणावे याचाच शोध घेत असते. शोकान्तिका ही जिचे नैतिक शक्तिवर्धन पुन्हा होऊ शकेल अशा अपूर्ण मानवतेची भाषा आहे. अपयशाची शक्यता शोकान्तिका नेहमीच स्वीकारते, परंतु अपयश हाच काही येथे अंतिम आघात मानला जात नाही. एक प्रकारे आध्यात्मिक पातळीवर टिकून राहाण्याचा भाग शोकान्तिकेला अर्थपूर्णता प्राप्त करून देत असतो. मेलोड्रामात असे काहीही नसते. खलत्वाचे यशस्वी निर्दालन करून खलत्वशून्य विजयी विश्व उभारल्याची भाषा मेलोड्रामा बोलत राहातो, अन्यथा खलत्वाने सर्वस्वी कबजा मिळविल्यामुळे पूर्ण लयाला गेलेल्या विनाशी विश्वाची भाषा तरी मेलोड्रामामधून प्रकटत असते. शारीर किंवा सामाजिक किंवा राजकीय पातळीवर टिकून राहाण्याच्या संघर्षाशी मेलोड्रामा नेहमी निगडित असतो, म्हणूनच त्याची अखेर यश अथवा अपयश यांच्याशी संबंधित असते. शोकान्तिकेत यशापयशाचे विरोधाभासात्मक संमीलन अनुभवास येत असते.

यापलीकडे जाऊन मेलोड्रामा आणि शोकान्तिका यांत सीमारेषा आखणे हे कठीण आहे. मेलोड्रामा व शोकान्तिका असे दोन स्वतंत्र वर्ग करण्याऐवजी एका सलग पट्टीच्या (स्केलच्या) एका बाजूस बटबटीत मेलोड्रामा आणि दुसऱ्या बाजूस शोकान्तिका असे वर्णन करणे बेंटल्येला अधिक यथोचित वाटते. परंतु ती कल्पनाही त्याला काहीशी दिशाभूल करणारीच वाटते, कारण तीतूनही शोकान्तिका व मेलोड्रामा हे दोन वेगवेगळे प्रकार आहेत, असेच सूचित होते. प्रौढात बालक असतेच' असे बेंटल्येला वाटून गेले आहे. विलियम आर्चर तर मेलोड्रामाला 'इल्लॉजिकल अँड समटाइम्स इरॅशनल ट्रॅजिडी' असे संबोधितो. मेलोड्रामा व शोकान्तिका यांचा तुलनात्मक विचार करताना शोकान्तिकेच्या अंतस्तत्त्वावर प्रकाश टाकण्याचे काम हिलमनने पार पाडले आहे. तो लिहितो, ''In the very sound of tragedy there is a note of dignity, a scent of nobility, an aura of the heroic, that we want to claim; in enrolling ourselves as tragic, we gain a better status in emotional life, we become upper-class sufferers. We forget that the dignity sought has its roots in knowing ourselves and enduring the penallies that our choices invoke, and that it cannot come from sudden death or lesser blows from an unfriendly or careless world. We do not see that, by borrowing the word tragedy for the bruises of fortune or malice, we eventually erode the dignity away.''

❖ ❖

The object of farce is to provoke mirth of the simplest and most basic kind : roars of laughter rather than smiles. It is a matter, therefore, of humour rather than wit (q.v.). It is associated with burlesque (q.v.) - though it must be distinguished from burlesque-with clowning, buffoonery, slapstick (q.v.) and knockabout. It is 'low' comedy - and it is broad the basic elements of farce are : exaggerated physical action (often repeated), exaggeration of character and situation, absurd situations and improbable events (even impossible ones and therefore fantastic), and surprises in the form of unexpected appearances and disclosures. In farce, character and dialogue are nearly always subservient to plot and situation. The plot is usually complex and events succeed one another with almost bewildering rapidity.

प्रहसन/फार्स : १

> One of the major gentres of drama, usually regarded as a subclass of comedy. Farce has few, if any, intellectual pretensions. It aims to entertain, to provoke laughter. Its humor is the result primarily of physical activity and visual effects, and it relies less on language and wit than do so-called higher forms of comedy. Violence, rapid movement, and accelerating pace are characteristic of farce. In bedroom farce it is the institution of marriage that is the object of the fun, but medicine, law and business also provide material for farce. (The Theater Experience)

प्रहसन/फार्स हा विनोदी नाटकाचा एक प्रकार असून लहानसहान मानवी स्वभावदोषांवर वा तऱ्हेवाइकपणावर तो आधारित असतो. यातील व्यक्तिरेखा नाटकाच्या गरजेप्रमाणे केव्हाही तडजोडीच्या पातळीवर येऊ शकणाऱ्या असतात. प्रहसन हा रंगभूमीवरील लोकप्रिय अशा नाट्यप्रकारांपैकी एक नाट्यप्रकार आहे. त्यामुळेच याला नेहमी फार मोठा प्रेक्षकवर्ग लाभतो. ॲलन आयकबोर्न : *बेडरूम फार्स* (ALAN AYCKBOURN : Bedroom Farce), डारिओ फो : *द डेव्हिल इन ड्रॅग*) (DARIO FO (The devil in Drag)), मायकेल फ्रेन : *नॉइझेस ऑफ* (MICHAEL FRAYN : Noises Off) किंवा ख्रिस्टोफर ड्युरंग :*बियाँड थेरपी* (CHRISTOPHER DURANG : Beyond Therapy, 1981) या नाटककारांनी प्रहसन या नाट्यप्रकाराची क्षमता पुरेपूर वापरली. बेन ट्रॅव्हर्स (BEN TRAVERS (1866-1980) याने लिहिलेली *ॲल्डविच फार्सेस* (Aldwych Farces) ही दोन युद्धांच्या दरम्यानच्या काळातील नऊ प्रहसने अजूनही नाट्यरसिकांच्या स्मरणात आहेत. ब्रँडन थॉमसचे (BRANDON THOMAS (1856-1914) *चार्लीज आँट* (Charley's Aunt) हे प्रहसन इंग्लिश रंगभूमीशी कायमचे निगडित झाले आणि अशा प्रहसनांनी चार्ली चॅप्लिनचे सुरुवातीचे फार्सिकल सिनेमे, द कीस्टोन कॉप्स (The Keystone Cops) आणि मार्क्स ब्रदर्स (Marx Brothers) यांचे चित्रपट यांनी फार्सिकल चित्रपटांची लोकाभिरुची घडवली.

प्रहसनांत गोंधळ घालणाऱ्या, धमाल करणाऱ्या सुखांतिका, असंभाव्य व अवघडून टाकणारी परिस्थिती, लैंगिक संबंधाविषयीचे तिरकस उल्लेख, बटबटीत शरीरसंबंधांचे उल्लेख, चोरटी प्रेमप्रकरणे, ठोकळेबाज व्यक्तिरेखा, मूर्खपणा, डामडौलाचे वा अधिकाराचे विडंबन/विरूपीकरण, भांडणे, फसवणूक, लांड्यालबाड्या, माणसाचा अपुरेपणा आणि वेगवान कृती या सगळ्यांचे मिश्रण असते. त्यामुळेच पॅट्रिस पेव्हिसने प्रहसनाला 'अविनाशी नाट्यप्रकार' असे म्हटले आहे.

'फार्स' ही संज्ञा पहिल्यांदा पंधराव्या शतकात फ्रान्समध्ये योजली गेली. तथापि तेराव्या शतकातील द *बॉय ॲण्ड द ब्लाइंड मॅन* हे फ्रेंच नाटक हा पहिला फार्स मानला जातो. 'फार्स' या शब्दाचा अक्षरश: अर्थ मसाला भरलेले मांसाहारी पदार्थ व मसालेदार स्वाद असणे असा आहे. गूढ नाटकांच्या (मिस्टरी प्लेज)

काळात त्या नाटकांतील ताण कमी व्हावा अशा हेतूने प्रहसनाच्या काही घटकांचा समावेश केला जाई. हास्याचा उपयोग करून नाटकातील ताण कमी करण्याचा प्रयोग शेक्सपिअरच्या *मॅकबेथ*सारख्या नाटकांतही नंतरच्या काळात केला गेला.

जरी आपण ॲरिस्टोफनीजच्या सुखांतिकांत प्रहसनाची पूर्वरूपे आढळतात असे म्हणत असलो तरी 'फॅब्युला ॲटेलाना' (fabula Atellana) या इ. स. च्या पहिल्या शतकातील इटालियन नाट्यप्रकारात प्रहसनाची लक्षणे उदय पावलेली आपल्याला अगदी स्पष्टपणे दिसतात. नेपल्स आणि कॅपुआ (capua) या दक्षिण इटलीतील शहरांमध्ये वसलेल्या ॲटेला या गावातून मौखिक परंपरेने ही लहानलहान नाटके हस्तांतरित होत आली आणि लोकप्रिय झाली. रोममध्ये. चलाखी, फसवणूक, विदूषकीपणा आणि अश्लीलतेची फोडणी यांनी ही नाटके भरलेली असत. यांत अनेक ठोकळेबाज व्यक्तिरेखा असत. उदा. मूर्ख विदूषक, अगदी साधा-भाबडा इसम, वेडपट म्हातारा माणूस, लबाड फसवणारा इत्यादी. जरी प्रहसनाची मूळ रूपे यथाकाल नामशेष झाली तरी त्यातील तत्सम व्यक्तिरेखा पुढल्या डारिओ फोच्या प्रहसनांमध्येही टिकून राहिलेल्या आढळतात.

वर उल्लेखिलेल्या प्रकारचे नाटक त्यातील तीव्र उत्स्फूर्ततेचा घटक, संक्षिप्त रूप आणि सादरीकरणाच्या किमान गरजा यांमुळे आरंभकालीन मध्य युरोपात लोकप्रिय ठरले होते.

वेगवेगळ्या प्रकारच्या लोककथा आणि उत्स्फूर्त सादरीकरण करणाऱ्या मंडळ्या यांनी उभी केलेली प्रहसनांची परंपरा संपूर्ण युरोपात आणि फ्रान्समध्ये टिकून राहिली. या प्रहसनांच्या रूपांत कालपरत्वे बदल होत गेले असले तरी आणि तमाशा, राजकीय उपहासिका सादर होत गेल्या असल्या तरी शारीर घटकांचा ओळखता येण्याजोगा म्हणजे रंगीत वेषभूषा, गाढवाचे कान असलेली टोपी इत्यादींचा भरपूर प्रमाणात केला गेलेला वापर प्रहसनांत आढळत राहिला.

ॲरिस्टोफनीजनंतरच्या प्रहसनांचे पाच वर्ग केले जातात. ते असे – १. Knockabout : यांत नोकरमाणसे व इतर चाकरमाने यांची प्रचंड टिंगलटवाळी केलेली असते. २. Verbal farce : यांत नाटककार विरवारी व चरचरीत शब्दयोजनेद्वारे हास्यनिर्मिती करतात. संवादांतील विलक्षण खटकेबाद देवघेवीतून यांतील विनोद निर्माण होतो. ३. Nightmares : या प्रकारात अवास्तव दुःस्वप्नांची रेलचेल असते. अबोध मनातून उपजलेली भयकारी दृश्ये व प्रसंग या फार्सेसचा कणा असतात. ४. Tragi-farces : यांत्रिक लेखन आणि सुर्रियलिझममधील कलात्म तर्कशास्त्राला दिलेले वळसे हास्यपूर्ण शोकान्तिकांच्या निर्मितीस कारण ठरतात. ५. Farcical interruptions : सोळाव्या शतकाच्या अखेरीच्या शेक्सपिअरच्या *कॉमेडी ऑफ एरर्स*, *अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम, मच ॲडो अबाउट नथिंग* या नाटकांतील काही प्रसंग या प्रकारात मोडतात अंतोन चेकॉव्ह, मायकोवस्की (MAYAKOVSKY) यांच्या निर्मितीतही या प्रकारचे अस्तित्व आढळते.

फ्रेंच प्रहसने संपूर्ण युरोपभर लोकप्रिय झाली आणि त्यांचा विकास आपल्याला सुस्पष्टपणे मोलिएरच्या नाटकांत व थॉमस हेवूड (१४९७-१५८०) (THOMAS HEYWOOD) या इंग्रज नाटककाराच्या नाटकांत दिसून येतो. प्रहसनाशी अनेक जण आजही ज्याचे नाव जोडतात तो म्हणजे जॉर्ज फेयदू (GEORGES

FEYDEAU). त्याचे *अ फ्ली इन हर इयर* (A Flea in her Ear) हे प्रहसन १९०७ साली लिहिले गेले. फेयदूने प्रहसनाचे मानले गेलेले घटक अधिक सुधारित स्वरूपात व सफाइदारपणे नाटकांत आणले. शयनगृहे, गुप्त कामगिऱ्या, 'बॉक्स सेट' ची रचना, त्यांची उघडणारी दारे आणि लपण्याच्या जागा यांवर त्याने प्रहसनांमध्ये लक्ष केंद्रित केले. अशा नाटकांचे आवाहन उल्लेखनीय रीतीने होत राहिले.

या लोकप्रियतेचे कारण प्रहसनाच्या संकल्पनेतच सामावलेले आहे. यातील व्यक्तिरेखा बहुधा तडजोडीच्या पातळीवर येत असल्या तरी त्यांना गंभीर स्वरूपाची शारीर इजा होण्याचे प्रसंग अगदी क्वचित येतात. त्यांची संपूर्ण मानहानी झाली आहे असेही घडत नाही. त्या अनेकदा भाबड्या असतात, इतरांच्या भावनांचे त्यांना भान असत नाही. त्या मूलत: युयुत्सू असतात आणि त्या टिकून राहाण्यासाठी त्यांच्या हातून घडणाऱ्या कृती नाटकांत वेगाने घडत असतात. प्रेक्षकांना अशा घटना-प्रसंगा-दृश्यांतून करमणुकीचा लाभ घडत असतो. आंगिक स्वरूपाचा विनोद साधणारा अभिनय येथे पाहावयास मिळतो. नाटकाच्या शेवटी आपल्या कल्पनेचा भाग असणारा गोंधळाचा निरास घडून येतो.

❖ ❖

प्रहसन : २

प्रबोधनकालीन, बरोक आणि व्हिक्टोरियन सैद्धान्तिकांनी सर्वसामान्यपणे प्रहसन हा सुखान्तिकेच्या वेगवेगळ्या नाट्यरूपांपैकी एक खालच्या दर्जाचा, बटबटीत, अधिक शारीर अभिनयावर भर देणारा प्रकार मानला. विसाव्या शतकातही हाच विचार पुढे सुरू राहिला. सूक्ष्मपणे पाहिले असता असे आढळते की प्रहसनाविषयी असे मत (खालच्या दर्जाचे असणे) असणे यामागे सौंदर्यशास्त्रीय वा नाट्यलेखनरचनाशास्त्रीय काही कारणे असण्याऐवजी जीवनदृष्टीविषयक, ध्येयदृष्टीविषयक, विचारसरणीविषयक अशीच कारणे अधिक आहेत. ज्यात विनोद असतो अशा गुंग करणाऱ्या आणि हास्य फुलविणाऱ्या रचनांपासून भरड, उथळ, थिल्लर रचनांपर्यंतची सुखांतिकांची एक श्रेणीव्यवस्था आहे. ॲरिस्टॉटलचे मत असे होते की, सुखांतिकेचा संबंध सर्वसामान्य माणसांपेक्षाही वाईट माणसांच्या कृतींशी असतो. त्यातूनच प्रहसन हे अतिशय खालच्या दर्जाचे अथवा अत्यंत सामान्य दर्जाची अभिरुची असणाऱ्या (प्रेक्षकवर्गाशी) आणि (पात्रांपैकी) अतिशय वाईट अशा प्रकारची वर्तणूक असणाऱ्या मंडळींशी संबंधित असणारे नाट्यरूप आहे अशा निष्कर्षाप्रत हा विचार पोचला.

सुखांतिका ही मानवी स्वभावातील अपुरेपणा सादर करते; प्रहसन त्याच्यातील जे राक्षसी व चिमेरिकल (chimerical) असते त्यातून आपली करमणूक करते. माणसे व त्यांची वागण्याची पद्धती यांविषयीच्या न्यायनिवाड्यामधून एक (नाट्यरूप) हास्यकारण उत्पन्न होते; तर दुसरे तोच परिणाम अशा प्रकारचे काहीही साधू न शकणाऱ्या लोकांमधून साधते, असे जॉन ड्रायडनने; 'ॲन इव्हिनिंग्ज लव्ह' च्या प्रस्तावनेमध्ये म्हटले आहे.

अराजक उत्पन्न होऊ शकण्याचा धोका असणाऱ्या व्यक्तिरेखा व प्रेक्षक यांच्याशी प्रहसनाचा सामना असतो. हे अराजक शारीर, सामाजिक, लैंगिक, मानसिक वा भाषिक असू शकते. प्रहसन हे आक्रमक असते, relentless असते व निर्दयी असते. त्याच्या दांभिकपणाच्या व ॲबनार्मल असण्याच्या अभिव्यक्तीमधून. आणि हे सारे काही साधत असताना प्रहसन हिंसा, टिंगलटवाळी, ट्रकरी व सबव्हर्शन, अनैतिकता, विरूपता आणि प्रचंड योगायोग यांचा उपयोग करीत असते. या सर्वांचा परिणाम प्रहसन अतिशय नाट्यात्म विश्वाच्या premonition बाह्य रूपरेषा सादर करते आणि त्यामुळेच उच्चवर्गीय प्रेक्षक अशा प्रकारची करमणूक टाळत असतो. नाट्यलेखनरचनाशास्त्रदृष्ट्या प्रहसनाची पूर्वज ॲरिस्टोफनीजची सुखांतिका नव्हती, तर शोकांतिका, legend, महाकाव्य अथवा मिथक यांच्या रीतसर व अनादर वाटणाऱ्या विडंबनाचा प्रकार असणारी ग्रीक सॅटिर नाट्ये होती. प्रहसनाचे आत्मतत्त्व हे अनादरामधून प्रतिनिधित होते. प्रहसनाचे प्रारूप हे डायनायससचा शिक्षक असणारा सिलेनस आणि निदान सॉफक्लीजच्या 'सायक्लॉप्स'मधील व्यक्तिरेखा आहे.

या सर्वाचा अर्थ सुखांतिकेत प्रहसनाचे घटक आढळत नाहीत असा नाही. जुन्या व्यवस्थेचा पराजय घडवून आणण्याच्या विनोदी नायक-नायिकांच्या साध्यांतील यंत्रणेमध्ये अशा व्यक्ती व प्रवेश बहुधा आढळतात. या अर्थाने पाहाता सुखांतिकेतील समाजव्यवस्थेमध्ये खालच्या दर्जाचा सदस्य असलेला जो नोकरवर्ग तो प्रहसनाच्या केंद्रस्थानी येत असतो. प्रहसनातील नायक नायिकेच्या रूपात त्याचे अस्तित्व दिसून येते.

❖ ❖

प्रहसन: ३

प्रहसन हा प्रकार सुखांतिका, शोकान्तिका, मेलोड्रामा आणि ट्रॅजिकॉमेडी या अन्य नाट्यरूपांवर आक्रमण करीत असतो. 'फार्स' आणि फार्सिकल' हे शब्द जरी बेजबाबदारीने चित्रपट, कादंबऱ्या आणि इतर कलांच्या संदर्भात वापरले जात असले तरी लेखनप्रकाराचे रूप म्हणून फार्स हा सर्वसामान्यपणे नाट्यक्षेत्रावर हक्क सांगत आला आहे.

फार्स हा असत्याशी संबंध ठेवतो; जे काही वाईट असू शकेल किंवा जे आश्चर्यजनक असेल त्याच्याशी फार्सचा संबंध येतो. फार्स हा क्रूर, हिंसक इतकेच नव्हे, खुनी असतो. तो विवेकाच्या मर्यादांचा भंग करतो, सदभिरुचीच्या सीमारेषा ओलांडतो, ज्याला म्हणून आपण समजूतदार, तर्कशुद्ध, चांगले असे म्हणू त्या सगळ्यांच्या सीमा फार्सने ओलांडलेल्या असतात.

फार्समध्ये हास्यनिर्मितीच्या दोन मुख्य यंत्रणा असतात : एक, काही अंशीच गुंतलेली असतात अशा व्यक्तिरेखा आणि दोन, ज्या असंभाव्य परिस्थितीत अडकलेल्या असतात ती परिस्थिती.

कितीही विविधता असो, प्रहसनांमध्ये काही कौटुंबिक म्हणता येतील असे प्रवाह असतात : असत्यपणा,

हिंसकता आणि वस्तुनिष्ठता. हे प्रवाह एक दुसऱ्यांत बदल घडवीत असतात. असत्य हे वस्तुनिष्ठ असते. आणि हिंसकता ही खोटी असते परंतु खोटे आणि हिंसक म्हणजे काय? ज्याला स्लॅपस्टिक असे म्हणतो आणि आडवे पाडणारा विनोद म्हणतात, ते दोघेही फार्सच्या अंतरंगाशी निगडित असतात. आणि मोलिएरच्या प्रवेशाशी. स्लॅपस्टिक म्हणजे मुळात एक बोथट असे लाकडी फळकूट जे सुखांतिकेतील (*कॉमेदिया द ला अर्ते* मधील) काही विशिष्ट पात्रे बाळगत असतात, ते ताठ दिसत असले तरी मुळात लवचीक असते आणि त्याच्यामुळे (चाबकाचा) फटकारा बसावा तसा आवाज होत असतो. हा काही खरा ध्वनी नसतो, तर ध्वनिपरिणाम असतो. तो कृत्रिम असतो.

प्रहसनात व्यक्तिरेखा क्वचितच वाईट प्रकारे जखमी होतात, आणि मरत तर कधीच नाहीत. जरी एक व्यक्तिरेखा अन्य व्यक्तिरेखांवर केवळ धडकत नाहीत तर, नेपथ्य आणि प्रॉपर्टी यांनाही जाऊन धडकू शकतात; तरी त्या धडधाकट राहातात. मेलोड्रामांत रक्त मदिरेसारखे वाहाते. फार्समध्ये अशी बळी गेलेली व्यक्ती रक्तहीन भासली, तरी ती आपले डोके हलवते, स्वत: उठते आणि पुन्हा जाऊन दुसरीकडे धडकते. फार्समध्ये मानवी देह शिक्षेसाठी अविनाशी, स्पंजसारखा दाखविलेला असतो. मृत्यू हा फार्समध्ये अगदी रास्त, कायदेशीर विषय असतो. व्यक्ती मरतात आणि पुन्हा जिवंत होतात. दु:स्वप्न म्हणून मृत्यू फार्समधून केव्हाचाच बाद झाला आहे.

सर्वसामान्यपणे सर्व व्यक्तिरेखा या त्यांच्या निर्मात्यांच्या हातची बाहुली असतात. परंतु फार्समधल्या व्यक्ती या विशेषत्वाने अवैयक्तिक असतात. बहुतेक जण या ठोकळेबाज व्यक्तिरेखांकडून किंवा विशिष्ट प्रकारच्या (टाइप्समधल्या) व्यक्तींमधून फार्समध्ये आलेल्या असतात. त्या अनुकृतीच्या अनुकृती असतात, समग्र मानवी व्यक्तींकडून आलेल्या नसतात. त्यांचे खोटेपण वाढविण्याच्या हेतूने प्रहसनकार वारंवार त्यांना एका भारावलेल्या स्थितीत ठेवतो, त्यांच्या काही संवेदना वा कार्यशक्ती काढून घेतो आणि त्यांना संकटात सापडल्यावर झोंबी व्यक्तीने जशी काचेची नजर सताड उघडी ठेवून वागावे तसे वागायला लावतो.

फार्समधली व्यक्ती अगदी मूर्ख असते, ती औषधाच्या, नशेच्या, ड्रगच्या अंमलाखाली असावी तशी असते. तिला तिच्या पॅण्टचे भान नसते किंवा ती नग्नही असू शकते. किंवा तिचे लोकप्रिय रूप म्हणजे ती प्यालेली असू शकते. ही व्यक्ती भारावलेली दाखवण्यापेक्षा नाटककार अनेकदा तिला अपरिचित अशा जागी दाखवतो. तेथे ती घाबरलेली असते. इतर सर्वांपेक्षा ती वेगळी असते. तिचे कपडे किंवा कपडे नसणे, तिचे उच्चार, तिची वागण्याची पद्धती हे सगळे पाहिले म्हणजे ही व्यक्ती कुणीतरी घुसलेली आहे आणि ती प्रदूषणाचा स्रोत आहे असे दिसते. अशी व्यक्ती घराच्या दिवाणखान्यात भेटो, समाजात चारचौघात भेटो, नाहीतर तुरुंगात किंवा झोपडपट्टीत/टपरीत भेटो, स्वत:पाशी कुठलीही ताकद नसलेली व्यक्ती स्वत:च्या क्रियाशीलतेवर पूर्ण नियंत्रण ठेवू शकत नसल्यामुळे ती कोणत्याही आक्रमणाचे वा दुर्घटनेचे स्वाभाविक भक्ष्य ठरू शकते.

जर नाटकाचा व चित्रपटाचा सगळा इतिहास व भूगोल लक्षात घेतला तर व्यक्तिरेखांचे तीन थर पाहावयास मिळतात. एक, स्वर्गीय – देवदेवता – ग्रीक, रोमन वा पूर्वेकडील देशांतील. दोन, मानवी व्यक्तिरेखा – ग्रीक

व शेक्सपिअरियन शोकान्तिकांतील, शेक्सपिअर, मोलिएर, शॉ आणि युरिपिडीज यांच्या थोर ट्रॅजिकॉमेडीजमधील, आणि काही सुखांतिकांतील. मर्त्य मानवांच्या पट्ट्यांमधील, आणि फार्समधील सरळ न वागणाऱ्या चमत्कारिक प्राण्यांपलीकडच्या. तीन, संमिश्र स्वरूपाच्या प्रचंड अशा वस्तूंच्या जगातील. यांत यंत्रांचाही समावेश आहे. काही नाटकांत यंत्रेही माणसांसारखी वागतात.

अशा गोष्टींत 'व्यक्तिरेखा हीच दैव' असते. दैव हे विविधतापूर्ण असते. बाह्य शक्तीखेरीज सर्व प्रकारची जी बाह्य परिस्थिती लेखकाने निर्माण केलेली असते, उदा. योगायोग, अपघात, काळाविरुद्ध चाललेली शर्यत, गैरसमज आणि इतर व्यक्तिरेखांबरोबर होणारा संघर्ष. दैवातील एक घटक म्हणजे वस्तू : objects. फार्समध्ये मनगटी घड्याळांपासून रस्त्यावरच्या वाफेवरच्या इंजिनापर्यंतच्या अनेक वस्तू या महत्त्वाच्या भूमिका पार पाडत असतात.

वस्तू आणि व्यक्ती यांमधील फरकाविषयीचे भान फार्समध्ये आकुंचन पावते. पॉल जेनिंग्ज या विनोदी निबंधकाराने नोंदविल्याप्रमाणे वस्तू या'वास्तव' जगात माणसांना जुमानत नाहीत, त्यांची अवज्ञा करतात. 'अवास्तव' जगात – 'फार्स'मध्ये – ही अवज्ञा आणखीनच तीव्र होते. नियमानुसार फार्समध्ये स्थिर वस्तूंपेक्षा चल वस्तूंना (object in motion) विशेष स्थान लाभते. सायकली, मोटारी, आगगाड्या, स्पीडबोट्स, इत्यादी. काही वेळा फार्समधील व्यक्ती प्रवास करताना ती निसर्गातून चाललेली असते आणि अचानकपणे झाडे पडतात, गर्डल्स उलथतात, पूल कोसळतात वगैरे. वस्तू आपले आंतरिक, उपयुक्त आणि गृहीत न धरलेले अस्तित्व लोकांविरुद्धचे मत व्यक्त न करता अनेक वर्षे काढत असतात. फार्समध्ये त्यांना एकदम उत्साह लाभतो. खुर्ची, फ्लॉवरपॉट, रंगाचा डबा, एखादे पुस्तक, स्वयपाकघरातले एखादे भांडे इत्यादी गोष्टींचा उल्लेखही करता येईल. या गोष्टी फेकण्याजोग्या आहेत याची आठवण फार्स करून देतो.

वस्तू या होऊ घातलेल्या नटांसारख्या (वुड-बी ॲक्टर्स) असतात. हे केवळ फार्सपुरतेच सत्य नाही तर एरवीच्या नाटकातही त्यांना काही एक भूमिका पार पाडण्याची वेळ येत असते. एखादे बेडशीट दोरीसारखे, तोंडात कोंबण्याच्या बोळ्यासारखे, पडद्यासारखे किंवा अंघोळ झाल्यावर पांघरण्यासाठी उपयोगात येणाऱ्या बाथरोबसारखे काम केव्हा वाट्याला येते त्याची वाट पाहात पडून असते. एखादी कात्री एकदम शस्त्रासारखी उपयोगी पडते. कुठलेही थ्रिलर रोमांचकारी नाटक अशा वस्तू वेगळ्याच कारणाने उपयोगात आणत असतात. काही वेळा त्या एखाद्या गुन्हेगाराकडे अंगुलिनिर्देश करतात किंवा एखाद्या निष्पाप व्यक्तीचाही निर्देश करतात.

एखादे पिस्तुल ही काही साधी सामान्य वस्तू नाही. ती यंत्रासारखी आहे. यंत्रे ही मानवी अस्तित्वाचा विस्तार सुचवतात आणि वस्तूंचाही विस्तार सुचवतात. फार्समध्ये असे अनकेदा आढळते की, यंत्रे स्वत:हून सुरू होतात आणि थांबतातदेखील. अगदी अवघडलेल्या वेळी स्वत:हून. बर्गसाँने आपल्या *लाफ्टर* या गाजलेल्या निबंधात (१९००) काही विनोदी व्यक्तिरेखा यांत्रिकपणे वागतात याची नोंद केली आहे.

प्रहसनात यंत्रे चार प्रकारे (किंवा यांपैकी कोणत्याही प्रकारे) मानवी व्यक्तिरेखांना सांकेतिकपणे त्रास देतात. एक, ज्या वेळी कोणी त्यांच्यावर अवलंबून असते त्या वेळी ती नेमकी बंद पडतात दोन, ज्या वेळी

ती बंद पडावीत अशी अपेक्षा असते त्या वेळी ती नेहमीप्रमाणे सुरू राहातात. तीन, ती चुकीच्या वेगाने जातात किंवा नियंत्रणाबाहेर जातात. चार, ती नष्ट होतात. या चार मूलभूत यांत्रिक, त्रासदायक, वैताग देणाऱ्या गोष्टींवर अगणित वैतागजनक उपद्रव शक्य असतात. ज्या ठिकाणी यंत्रे नसतात त्या फार्सेसमध्ये या प्रकारांशी संवादी अशा रीतीने नाट्यरचनाशास्त्रदृष्ट्या सुयोग्य असे वर्तन व्यक्तिरेखांकडून घडते किंवा वस्तूंचा वापर तशा प्रकारे केला जातो. काही वेळा यंत्रवत वागणे हे नॉर्मल वागणे नसते हेही लक्षात घेण्याजोगे आहे. 'मॉडर्न टाइम्स'मध्ये चॅप्लीनने वरीलपैकी तिसऱ्या प्रकाराचा उपयोग करून घेतला आहे.

प्रहसनामधील यंत्रे ही नष्ट होणारी असतात, माणसे तशी नसतात. Machines in Farce are destructible; people in farces are not. वस्तूही नष्टप्राय असतात; प्रहसनाच्या इतिहासात फाटलेला कागद, तुटक्या खुर्च्या, फुटलेल्या बाटल्या, फुटक्या बशा, ग्लासेस इत्यादी गोष्टी आढळतात. फार्सच्या अवास्तवात वस्तू आणि यंत्रे यांचा काही प्रमाणात उपयोग होतो आणि या गोष्टी केवळ भूमिकाच पार पाडत नाहीत तर नाट्यरूपच बदलतात.

फार्समधील अस्थिरता निर्माण करण्याचे एक साधन म्हणजे रंगमंचावरील प्रवेशाचा व निष्क्रमणाचा विपुल प्रमाणात केलेला उपयोग वेगाने करणे. रंगमंचावरील पात्रे सारखी बदलत राहातात. जर नेपथ्यामध्ये आंतरिक (interior) घटक असतील तर त्या गृहरचनेला दारे व खिडक्या सर्व बाजूंना असतात. इतकेच नव्हे तर खिडक्यांचा उपयोगही केवळ प्रकाशच आत यावा एवढ्यासाठी नव्हे काही वेळा माणसांना आत येण्यासाठी केला जातो. बाहेरची दृश्येदेखील मानवी सजावटीने वाहती असतात. म्हणजे माणसांच्या वावराने. प्रवेश व निष्क्रमणे सर्वत्र पसरलेली असतात, अनपेक्षितही असतात.

जशी रंगमंचावरील पात्रे बदलत राहातात, तसे रंगमंचावरील वातावरणही बदलत असते. प्रहसनामधील पर्यावरण हे भुलवणाऱ्या भूलथापांनी आणि निरनिराळ्या सापळ्यांनी तयार होत असते. प्रहसनांत अनेकदा जे नॉर्मल असते ते ॲबनॉर्मल ठरते. आणि रंगमंच अंधारात बुडून जातो.

डायनायसस हा रंगभूमीचा पालक-पाठीराखाच नाही, तो स्फूर्तीदेखील आहे. त्याच्या सन्मानार्थ इस्किलस, सॉफक्लीज, युरिपिडीज व ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील इतर नाटककारांनी नाटके लिहिली व त्याच्या सन्मानार्थच विधीही केले गेले. ॲरिस्टोफनीजच्या 'फ्रॉग्ज'मध्ये एक मूर्ख/विदूषक म्हणून डायनायससची भूमिका आहे त्याखेरीज 'बॅकी' (Bacche) मध्ये आहे. बॅकीचे निरनिराळे विशेष नोंदविण्याजोगे आहेत. पहिला, हे नाटक वृंदाच्या नावाने ओळखले जाते. दुसरा, त्यातील स्त्रिया मदिरा आणि विधी यांतून उत्पन्न झालेल्या सहजस्फूर्त भावना-विकारांच्या आधीन होतात. तिसरा, चार पुरुष व्यक्तिरेखा-दोन तरुण व दोन वृद्ध डायनायसविषयीची भक्ती/निष्ठा प्रकट करण्याच्या हेतूने स्त्रीवेष धारण करतात. चौथा, डायनायसच्या आयुष्यात घडलेला. त्याचे तुकडे होऊन त्याला पुन्हा अखंडत्व प्राप्त झाल्याच्या प्रसंगाचे स्मरण.

या निरीक्षणांच्या आधारे फार्सच्या स्वरूपाविषयी काही गोष्टी सांगतात :

फार्समधील स्त्रिया, ॲरिस्टॉफनीजपासून चेकॉव्हपर्यंतच्या, या त्यातील पुरुषांपेक्षा परंपरा आणि संकेत यांपासून अधिक प्रमाणात मुक्त आहेत.

दररोजच्या वर्तनापासून आणि प्रतिक्रियांपासून वेगळ्या प्रकारची मुक्तता – जी भारावून जाण्यात किंवा मंत्रमुग्ध होऊन वेगळ्या जगात नेण्यात अनुभवाला येते – फार्समध्ये पसरलेली किंवा उपस्थित असलेली आढळते. दारू प्राशन केल्यानंतर जी नशा येते ती ॲरिस्टॉफनीज, मोलिएर, फेयदू, चॅप्लीन आणि अगणित चित्रपट व नाटके यांतून अनुभवास येते.

स्त्रीवेषधारी पुरुष हे प्रहसनामध्ये हमखास आढळतात. *चार्लीज आँट*, *सम लाइक इट हॉट* इत्यादी.

डायनायसस व पेंथुअस यांच्यातील संग्रामात डायनायसस पराभूत झाला, त्याचे तुकडे तुकडे झाले तरी तो पुन्हा पुन्हा जन्माला आला. त्याचे हे अपमानित होणे, त्याची अवहेलना होणे, जखमी होणे आणि या सगळ्या भयानक अनुभवांतून जाऊनही त्याचे पुन्हा टिकून राहाणे प्रहसनात आढळते. ग्रीकांना डायनायससची भक्ती करणे हे त्यांच्या आध्यात्मिक स्वास्थ्याच्या दृष्टीने आवश्यक वाटले.

* * *

सुखांतिकेसंबंधीचे सिद्धांत हास्याची चिकित्सा करतात. त्यांपैकी काही प्रहसनाविषयीदेखील चर्चा करतात. प्रहसन हा सुखांतिकेचा एक प्रकार हे रास्तच आहे. आपल्याला हसू का येते, आपण का हसतो याची मीमांसा करण्याचे चारशे तरी प्रयत्न झाले आहेत. अर्थात हास्य हा सुखांतिकेचा वा फार्सचा उद्देश आहे असे म्हणण्यात अडचणी आहेत.

१. एखादे चित्र, नाटक, चित्रपट, विनोद, काव्य, गाणे, मूर्खाचे आपटणे किंवा एखादा शेरा यांसंबंधी आपण सगळे सारखेच हसू असे नाही. हसू असेही नाही.

२. आपण ज्या वेळी एखादा चित्रपट, एखादे नाटक दुसऱ्यांदा किंवा तिसऱ्यांदा पाहू त्या वेळी आपण अधिक किंवा कमी हसू शकतो. याचा अर्थ एखाद्या व्यक्तीच्या हसण्याचे प्रमाण, हसण्यामागील उत्कटता व हास्यविभाजन प्रत्येक अवलोकनाबरोबर बदलू शकते.

३. आपली करमणूक आपण दिवसातील कोणत्या वेळी, कोणाच्या सहवासात, कोणत्या वातावरणात, आपली (पाहाणाऱ्याची) तयारी, हवा, आपली तब्येत, विवाहित असणे, पितृत्व, जवळ बसलेले लोक, आणि इतर परिस्थिती या सगळ्यांवर अवलंबून असते.

४. एकच फार्स वेगवेगळ्या रात्री पाहाताना वेगवेगळे प्रेक्षक व्यक्तिगणिक वेगवेगळे हसतात. परीक्षणे, ठिकठिकाणी झालेले प्रयोग हे निर्मात्याला आपण यशस्वी झालो की झालो नाही हे सांगायला पुरेशी मदत करू शकत नाहीत.

५. कॅण्ड लाफ्टर – म्हणजे दूरदर्शनवरील दृश्यमालिकेत हास्याचा ठासून भरलेला साठा जेव्हा प्रेक्षकांसमोर एकापाठोपाठ एक सादर केला जातो आणि हास्याचे धबधबे वाहावेत अशी अपेक्षा ठेवली जाते तेव्हा त्याचे निर्माते प्रेक्षकांकडून वाजवीपेक्षा अधिक अपेक्षा करत असतात किंवा हास्य हे संसर्गजन्य असते असे मानत

असतात. परंतु प्रेक्षकांना तो कार्यक्रम (शो) पाहून तितके हसू येतेच असे नाही. त्यामुळे काही वेळा प्रेक्षक क्षमाशील मौन/शांतता (फरगिव्हिंग सायलेन्स) पाळतात.

६. सादरकर्तेदेखील प्रेक्षकांसमोर वेगवेगळ्या प्रकारे प्रयोग सादर करतात. प्रेक्षकांचे खो खो करून हसणे किंवा ओरडून, पोट धरून हसणे हे सादरकर्त्यांनाही प्रयोगाच्या वेळी उत्तेजन देणारे ठरत असावे. प्रेक्षकांकडून मिळणारा हा प्रतिसाद प्रयोगकर्त्यांच्या हास्यनिर्मितीस प्रेरक ठरतो. उलट, थंड प्रतिसादातून कोमट प्रयोगाखेरीज काहीच हाती लागत नाही.

७. कोणतेही दोन प्रयोग एकाच प्रकारची निर्मिती साधू शकत नाहीत. इतकेच काय कोणतीही दोन पात्रे सारखाच अभिनय करूनही कार्यक्रम यशस्वी करू शकत नाहीत.

सारांशरूपाने अडचणी सांगायच्या तर : हे व असे बदलते प्रतिसाद आणि सादरीकरण हे जे नाटक अभिनीत केले जाते त्याचा आंतरिक घटक असत नाही. नट आणि निर्माते फार्सचे यशस्वी होणे हे सादरीकरणाच्या प्रमाणात हास्यनिर्मिती झाली की नाही यावर प्रयोगाचे यश मोजत असतात. जितके हास्य विपुल तितका प्रयोग पूर्ण यशस्वी. प्रेस्टन स्टर्जेस (Preston Sturges) हा नामवंत सामाजिक भाष्यकार व उपहासपर निबंधकार म्हणतो, ''लोकांना हसावयास लावण्याविषयी बरेच बोलावे लागेल. ...काही लोकांपाशी तेवढेच असते. ते काही फार नसते, परंतु या काकदृष्टीने भरलेल्या जगात काहीच नसण्यापेक्षा आहे तेवढेच खूप आहे म्हणावयाचे.'' (There is a lot to be said for making people laugh. ...That is all some people have. It isn't much, but it's better than nothing in this cockeyed caravan.)

उपनिर्मितीदेखील महत्त्वाची असू शकते. आपण जेव्हा हसतो, तेव्हा आयुष्यावर प्रेम करत असतो. आयुष्यावर प्रेम करण्याने आपल्याला बरे वाटते. हसण्यामुळे आपली काही दुखणी दूर होतात. एक उपचार म्हणून हास्याला मानसोपचारतज्ज्ञांनी बरेच गुण दिले आहेत. आपली दु:खे व चिंता यांकडे पाहून हसण्याचे शिक्षण घेण्याला त्यांनी सर्वाधिक गुण दिले आहेत. हास्य ही एक 'सुरक्षा झडप' (saftey valve) आहे असे वारंवार म्हटले गेले आहे. आपण हसून भीती, असूया, अपराधी भावना, विरोध आणि आपल्या मानसात साठलेले विखारी भाव घालवून देऊ शकतो. हार्वे माइंडेस (Harvey Mindess) या अध्यापक असणाऱ्या मानसोपचार तज्ज्ञाने हास्याविषयी लिहिले आहे : (Laughter and Liberation by Harvey Mindess Los Angeles, Calif. : Nash Publishing, second Extutuibm 1978) हास्य हे मिळतेजुळते घेण्याचे (coping) साधन आहे. ते आपल्याला संकेतमुक्त करते, काही एका असंगतीतून निष्पन्न झालेल्या नीतिकल्पनांपासून सोडवते, न्यूनगंड, विवेकाची हुकूमशाही, भाषेचा फसवेपणा, अननुभवीपणा, अनुपयुक्तता, गंभीरपणा, आणि अहंकार यांपासूनही ते आपल्याला मोकळे करते.

एकट्यानेच पुस्तक अथवा मासिक वाचताना हसणे किंवा दूरदर्शनवरील एखाद्या विनोदकाराच्या कार्यक्रमाला प्रतिसाद म्हणून एकट्याने हसणे आणि नाट्यगृहात हसणे ही दोन्ही एकच नव्हेत. ज्या वेळी आपण दुसऱ्याच्या हसण्यात सहभागी होत असतो किंवा आपण आपल्या हसण्यात दुसऱ्याला सहभागी करून

घेत असतो त्या वेळी आपल्याला एक वेगळेच समाधान लाभत असते. बहुधा अशामुळे की आपल्या दोघांचे हसणे एकमेकांशी सुसंवादी असते, आपली अभिरुची दुसऱ्याबरोबर जुळत असते आणि आपल्यातला भ्रातृभाव वा भगिनीभाव वाढत असतो. आपण एकटे हसत असू वा सामूहिक रीत्या हसत असू, आपण आपला सगळा अवघडलेपणा, सगळा संकोच आणि सांकेतिक औपचारिकता बाजूला टाकत असतो. आपण व्यक्तींविषयीची, गटांविषयीची, संस्थांविषयीची, विचारांविषयीची, कृतींविषयीची, शब्दांविषयीची नावड सोडून देत असतो. त्या नावडीला मोकळी वाट करून देऊन तीपासून मोकळे होत असतो. ज्याचा ज्याचा उपहास केला गेला होता तो सारा दूर होतो. प्रेक्षक म्हणून आपल्याला टांगलेल्या स्थितीमधून हसणे हे मोकळे करते. हसणे ज्या गोष्टी आणि जी माणसे एरवी आपल्याला आवडत नसतात त्यांच्याबद्दलच्या कर्तव्यांपासून आपल्याला मोकळे करते, आपली सुटका करते. एखादा मार्क्सवादी म्हणेल की, सुरक्षा झडप म्हणून हसणे हे अन्याय्य परिस्थिती वाढायला मान्यता देते. सौम्य सुधारणा आमूलाग्र परिवर्तनाचा ताण सैल करतात, समाजातील दमनशील परिस्थिती व तिचा दबाव कमी करतात. हसणे हे सोसण्याला जन्म देत असते.

जसे प्रहसने आपली नावड बळकट करतात व त्या नावडीला आपल्या हसण्यातून हद्दपार करीत असतात तसेच व्यक्तिश: प्रेक्षकाला बरे वाटायला लावतात. ती आपल्याला सुखांतिकांहून अधिक हसवतात. प्रतिकार हसण्यात वितळवून आणि मुक्त वाऱ्यात विरवून ती प्रचलित सामाजिक चौकटीचा संभाव्य धोका कमी करतात. उपहासपर फार्स प्रेक्षकांना मजलेच्या मजले हसवतो खरा, परंतु त्या भरात तो लेखकाचा मूळ लेखनहेतूच पराभूत करीत असतो. मग प्रश्न असा उत्पन्न होतो की प्रहसनकारांनी व प्रहसनांत भूमिका करणाऱ्या नटांनी हसण्याचा त्याग करायचा काय? तसे करणे म्हणजे मुळाविरुद्धच जाणे आहे. जर हसणे हे प्रेक्षकांसाठी अधिकाऱ्यांच्या व लोकांच्या जे समाजाच्या विशिष्ट पायऱ्यांवर स्थानापन्न झालले असतात त्यांच्याविरुद्ध हसणे हे नशेसारखे असते, त्यामुळे ज्याप्रमाणे प्रेक्षकांना मोकळे वाटत असते व 'बॅकी'प्रमाणे बेजबाबदारही, त्याप्रमाणेच प्रेक्षकांना नशेच्या अवस्थेत ठेवण्याची नशा नटांनाही चढत असते. फक्त कलावंताच्या ठिकाणची ही नशा अत्यानंदातून प्रवाहित होत नाही तर सत्तेच्या, शक्तीच्या भावनेतून उत्पन्न होत असते. विसाव्या शतकात अनेक प्रहसनकारांनी ही उपयोगात आणली आहे. त्यामुळेच शोकप्रहसने, ओबडधोबड प्रहसने आणि अलीकडची इतर अर्धवट नाटके व चित्रपट हे आनंदाने, विनोदाने, हास्याने भिजून गेलेले, स्थिरावणारे व विश्वास उत्पन्न करणारी प्रहसने असतात त्यांपासून दूर गेलेले दिसतात. ते प्रेक्षकांना अस्थिर अवस्थेत आणून सोडतात. ते प्रेक्षकांची निराशा करतात, त्यांना आश्चर्यचकित करतात किंवा धक्का देतात. प्रेक्षकांची कुठलीही सुटका नसते किंवा त्यांना बाहेर जाण्याचा मार्ग नसतो.

जर लेखकाला प्रेक्षकांना शिकवायचे असेल, त्याला माहिती करून द्यायची असेल किंवा प्रेक्षकांना सावध करायचे असेल तर सुखांतिका बाजूला ठेवून तो प्रहसन हा नाट्यप्रकार का निवडतो? एक कारण असे असू शकेल की, प्रहसन हे अधिक कडवट असते, अधिक क्रूर असते, अगदी निखालस वाईट/दुष्ट (अनफेअर) असते. ज्या प्रकारची नावड/अरुची प्रहसनांतून जागृत होते तिच्यात हिंसेचे व निंदेचे घटक मोठ्या प्रमाणात असतात, तीव्र स्वरूपात असतात. त्यामुळे ते भ्रष्टाचार, विश्वासघात, ढोंग, क्रौर्य व अन्याय या जीवनातील सर्व

गोष्टींचे प्रतिबिंब अधिक स्पष्टपणे उमटवते. किंवा ते इतकेही प्रतिबिंबित करीत नाहीत किंवा प्रतिध्वनित करीत नाहीत की ज्यातून विरूपीकरण उत्पन्न होईल. प्रहसन जीवनाची नवनिर्मिती करण्याचा प्रयत्न करीत नाही. ते निवडते, त्यात कमी अधिक करते, अतिशयोक्ती करते.

फार्स आणि हास्य ही एकमेकांपासून वेगळी काढता येत नाहीत. काही फार्सेसमध्ये हसणे हे औषधाला गोडवा आणून देत असते; इतर काहींमध्ये गोळी ही साखरच असते, फार तर सॅक्रीन म्हणता येईल. अधिक काळ टिकणाऱ्या फार्सेसमधून यांमधला फरक लेखक व्यक्त करतात.

एक उपनिर्मिती म्हणून हास्य ही फार्सिकल घटनांतील व्यक्तींविषयी तुच्छता व्यक्त करते. परंतु मूळ निर्मिती कोणती? फार्सेस सुरचनेचा, उपचाराचा सगळा डौल उलटापालटा करून टाकतात. गोष्टींचा क्रम बदलतात. मोठे राजकारणी खाली आपटलेले पाहून आपण हसतो, योद्ध्याची तरवार निसटली/पडली तर आपल्याला हसू येते; विनम्र असणारे, नोकराचे काम करणारे साधे सामान्य लोक जेव्हा त्यांच्या मालकांवर मात करतात तेव्हा ते पाहातानाही ते वरच्या पातळीवर पोचलेले पाहूनही आपल्याला आनंद होतो. एखादा मूर्ख किंवा एखादा विदूषक किंवा एखादा खेडूत जेव्हा एरवी अपराजित, ताठ असणाऱ्या विरोधकांचा नक्षा उतरवतो तेव्हा ते पाहातानाही आपण सुखावतो.

प्रहसनांतील व्यक्ती ज्या एरवी मर्त्य जगाच्या दयेवर अवलंबून असतात, त्या येथे यशाची योग्य संधी शोधत असतात. मृतावस्थेतून चैतन्यावस्थेत आणणाऱ्या संधीची प्रतीक्षा करतात.

फार्स इतर प्रकारच्या नाट्यरूपांना जीवनदान देऊ शकतो आणि ती नाट्यरूपे फार्सला शोकान्तिका, सुखांतिका, मेलोड्रामा आणि फार्स या चार रूपांपैकी सर्वस्वी एकाच रूपाला वाहिलेले नाटक वा चित्रपट दाखवणे अवघड आहे. याचा अर्थ असा की, जेव्हा आपण एखादी कृती फार्स आहे असे म्हणतो तेव्हा त्याचा अर्थ त्या कृतीत फार्सचे घटक विशेष प्रभावी आहेत असा असतो. फार्सची सीमारेषा केव्हा/कोठे संपते आणि इतर सीमारेषा सुरू होतात? फार्सची सीमा सुखांतिकेच्या वेडसर काठावर आणि शोकान्तिका व मेलोड्रामा यांच्या हास्यास्पद काठावर अस्तित्वात असते असे म्हणता येईल. हे चार प्रांत आहेत ते योजनापूर्वक अधिक उपविभागांत विभाजित होऊ शकतील.

यद्यपि फार्सला स्वत:चे व्यक्तित्व आणि रूपविशेष असले व त्यामुळे त्याला पूर्ण विकसित रूप प्राप्त होत असले तरी काही वेळा त्याला सुखांतिकेचा एक भाग मानले जाते. काही शतके कॉमेडी ऑफ मॅनर्स, कॉमेडी ऑफ इन्ट्रिग, आणि कॉमेडी ऑफ कॅरॅक्टर असे सुखांतिकेचे तीन प्रकार केले जात. याला पुरवणी म्हणून कॉमेडी ऑफ आयडियाज, कॉमेडी ऑफ ह्युमर्स, प्रॉब्लेम कॉमेडी, सिच्युएशन कॉमेडी, डोमेस्टिक कॉमेडी, हाय ॲण्ड लो कॉमेडी, रोमँटिक, सेंटिमेंटल (अथवा टियरफुल) आणि रिॲलिस्टिक कॉमेडी, बर्लेस्क, सॅटायर, माइम तसेच ट्रॅजिकॉमेडी असेही स्वतंत्र प्रकार सांगितले गेले आहेत.

फार्स आणि कॉमेडी/सुखांतिका यांत फरक करावयाचा असेल तर विनोद आणि हास्य यांतील अंतर लक्षात घेण्यापासून सुरुवात करावी लागते. विनोद हा बहुधा शाब्दिक असतो आणि हास्य हे सामान्यपणे शारीर

व दृश्य असते. सुखांतिकेतील बहुतेक व्यक्तिरेखांना मिळणारे हास्य हे त्यांच्या ओळींतून मिळते तर फार्समधील व्यक्तिरेखांना त्यांच्या चमत्कारिकपणातून.

एखादी व्यक्तिरेखा ही विनोदी असते ती केवळ जर विनोदी रेखाटली असेल तर. विनोद हा व्यक्ती, व्यवसाय, संस्था यांच्याविषयी केला जातो. कायदा, लष्कर, औषधे, व्यावसायिक, नोकरदार, राजकारणी, सासवा या विनोदाचे विषय म्हणून लेखकांचे दीर्घ काळ आवडते विषय झाले आहेत. विनोदी व्यक्तिरेखा समकालीन (आचार) पद्धती, किंवा संपूर्ण जग किंवा जीवन यांवर हल्ला करू शकते.

फार्समध्ये आपण व्यक्तिरेखांकडे पाहून हसत असतो, त्यांना हसत नाही. त्या काय म्हणतात त्याने आपली करमणूक होत असेल, परंतु त्या करमणूक करण्यासाठी नसतात.

शाब्दिक नसणारा विनोद गंमतीदार हेतूने केलेला असतो. असा अशाब्द विनोद शाब्दिक विनोदाप्रमाणे मर्मभेदक भाष्य असू शकते. आणि जसे शाब्दिक उपहास हा शाब्दिक विनोदाचा खालच्या प्रकारचा विनोद असतो, तसेच अशाब्द उपहास-मधले बोट उचलून दाखवणे, जीभ काढून वेडावणे-निकृष्ट दर्जाचा विनोद, अगदी हलक्या दर्जाचे हास्य असते. ते लोकांची करमणूक करण्यापेक्षा उद्वेगनिर्मिती करते.

शारीर आणि शाब्दिक, व विनोद आणि हास्य यांमधील भेद दोन बेभरवशाचे मार्ग दाखवतात. सुखांतिका आणि फार्स यांमध्ये भेद करण्याचे तिसरे, तितकेच वेगळेपण नाट्यात्म परिस्थितीतून व्यक्त होते. जर ती परिस्थिती नॉर्मल व जीवनसदृश असेल तर ती कृती सुखांतिका असते, जर ती ॲबनॉर्मल वा खोटी/अवास्तव असेल तर ती कृती फार्स असू शकते. परंतु नॉर्मल किंवा ॲबनॉर्मल म्हणजे काय? आणि कोणासाठी? आणि कोणत्या परिस्थितीत? आपण असे म्हणू शकतो की, फार्स काही व्यक्तिरेखांसाठी परिस्थिती नॉर्मल करण्यात आणि इतर व्यक्तिरेखांसाठी ॲबनॉर्मल करण्यात विशेषत्व व्यक्त करीत असतो. किंवा सुखांतिकेत व्यक्तिरेखा या वास्तवात रुजलेल्या असतात तर फार्समध्ये त्या वास्तवापलीकडे जाण्याचे साहस करीत असतात. अनेक फार्सेसमध्ये सुखांतिकेचे क्षण (वास्तव) डोकावत असतात आणि काही सुखांतिका फार्सेसमध्ये व फार्सबाहेर झेप घेत असतात. एकाकडून दुसऱ्याकडे होणाऱ्या स्थित्यंतरामध्ये नाटक दोन्ही असू शकते - सुखात्म व फार्सिकल. पाहाणाऱ्याच्या दृष्टीप्रमाणे या दोहोंचे प्रमाण ठरू शकते.

आणखी एक भेद. हा अगदी स्पष्ट आहे, तो म्हणजे अभिनय. सुखांतिकेतील नट नॉर्मल असण्याचा/भासवण्याचा प्रयत्न करीत असतात. उलट फार्सिकल अभिनयाला अशा संयमित अभिनयाचा फारसा उपयोग नसतो. फार्समधील नट व्यक्तिरेखा उभी करत नसतो, तो परिस्थिथी साकार करीत असतो. जर ती व्यक्तिरेखा उभी राहिली तर चांगलेच, पण तो विचार दुय्यम असतो. शिवाय फार्समध्ये हाताशी असणारा वेळ थोडा असतो, व्यक्तिरेखा गोंधळलेली असते आणि ती जे काही करू पाहात असते त्याविरुद्ध घड्याळ असते - काटा फिरत असतो. गती नसणे (स्लो मोशन) त्या क्षणाचे विश्लेषण करीत असते आणि त्या क्षणाचे दोष किंवा गुण दाखवीत असते; परंतु जलदगती (फास्ट मोशन) मात्र त्या क्षणांना प्रवाहित करीत असते (स्मूथ फ्लो).

दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर, फार्स हा केवळ लिखित संहितेतच सुखांतिकेपासून दूर जात नसतो तर

अधिक प्रमाणात अभिनयात, सादरीकरणात (इन इट्स इनॅक्टमेंट) दूर जातो.

'उदात्ततेकडून हास्यास्पदतेकडे' (फ्रॉम द सब्लाइम टु द रिडिक्युलस) हे शोकान्तिका व फार्स यांमधील अगदी नेमके वेगळेपण होय. फार्स ही तुच्छतादर्शक संज्ञा होय, शिवी नसली तरी. शोकान्तिका हे केवळ नाट्यरूप नाही, आदराचा विषय होय. नाट्यकलेचे सर्वोच्च शिखर आहे. शोकान्तिका या शब्दाभोवती एक वलय असते, एक गूढ असते. गेली अडीच तीन हजार वर्षे ॲरिस्टॉटलने शोकान्तिकेची केलेली मीमांसा नाट्यशास्त्रीय विवेचनाचा गाभा आहे. शोकान्तिका अशी व्यक्तिरेखा साकार करते की जी जाणता अजाणता स्वभावदोषांमुळे स्वत:चे अध:पतन घडवून आणते. स्वत:ची इच्छा ही तिच्या केंद्रस्थानी असते.

फार्स ही संज्ञा 'भरलेला' (स्टफ्ड – stuffed) यापासून आली आहे. हे जे 'भरणे' (स्टफिंग) आहे ते वेगवेगळ्या घटकांचे मिश्रण असते. कलाजगतात 'फार्स' या शब्दाचा उपयोग वेगवेगळ्या प्रकारचा आशय सुचवीत असतो. फार्समध्ये केवळ निरनिराळे घटक भरलेलेच नसतात, तर इतर रूपांचे त्यावर आक्रमणही होत असते. फार्स ही सुखांतिकेप्रमाणेच चार मुख्य प्रकारांत विभागला जातो : वास्तववादी (Realism), फॅण्टसी, नाटकीकरण (theatricalism) आणि सुरचित नाटक (well-made play)

अनुबोधपटातील वास्तव फार्समध्ये कधी पाहायला मिळत नाही, परंतु काही फार्सेस ज्यांना वास्तववादी असे म्हणता येईल ते अशा प्रकारची लवचिकता दर्शवितात.

फॅण्टसी ही फार्सच्या रंगपट्ट्याच्या दुसऱ्या टोकाला सर्वस्वी आभासमयता/अवास्तवता, जी कल्पनेतून जन्माला आलेली आहे – जीवनातून नाही, तिचे दर्शन घडवीत असते.

वास्तववाद आणि फॅण्टसी यांच्या दरम्यान कोठेतरी नाटकीकरण (थिएट्रिकॅलिझम) येते. ते प्रेक्षकांना आपण सादरीकरण पाहात आहोत याची जाणीव करून देते. यात नाटकातील नाटक असेल, आतले नाटक बाहेरच्या नाटकावरचे भाष्य असेल किंवा उलट प्रकारही असेल. नट व्यक्तिरेखा करीत असतील किंवा व्यक्तिरेखा नट होत असतील.

सुरचित नाटक हा वास्तववादाचा जवळच्या नात्यातला प्रकार म्हणता येईल. त्याला ॲलेक्सिस (Alexis) च्या 'न्यू कॉमेडी'पासूनचा आणि ग्रीसमधल्या मिनँडर (Menander) पासूनचा वारसा आहे. प्लॉट्सचा फार्स आणि रोममधल्या टेरेन्सच्या कॉमेडीपासून चालत आलेले हे नाटक मधल्या काही काळामधल्या व्यत्ययांना वगळता मोलिएर, ब्यूमार्चिस, लबिचे, पिनेरो, फेयदू इथपर्यंत आणि नंतरही पुढे सुरू राहिले.

हे जे चार प्रमुख प्रकार आहेत त्यांत प्रतीकवाद, सटायर, बर्लेस्क, पॅरडी, अभिव्यक्तिवाद, सुर्रियॅलिझम आणि इतर शैलीतील नाटके यांनी वेगवेगळी भर घातली आहे. काही वेळा यांपैकी दोनतीन प्रकार एकाच वेळीही सुरू होतात.

कुठलेही नाट्यरूप सातत्याने निर्माण होत राहाते असे इतिहासावरून आढळत नाही आणि फार्सेस हे तर सुखांतिकांपेक्षा कमी सातत्य असणारे आहेत. इतर प्रकारांशी घडणाऱ्या आंतरक्रियांतून आणि वेगवेगळ्या

लेखनशैलींमधून फार्सच्या कडा/सीमा बऱ्याचशा धूसर, सौम्य, लवचीक झाल्या असतील परंतु त्यामुळे अधिक चांगला स्वीकार होत राहिला.

❖ ❖

प्रहसन : ४

I

प्रहसनासंबंधी निरनिराळ्या पाश्चात्त्य अभ्यासकांनी मांडलेले विचार पुढीलप्रमाणे –

'द थिएटर एक्स्पिरिअन्स' (सातवी आवृत्ती) या ग्रंथात एडविन विल्सन लिहितात –

Farces thrives on exaggeration-not only plot complications but also broad physical humour and stereotyped characters. It has no intellectual pretensions but aims rather at entertainment and provoking laughter in addition to excessive plot complications, its humour result from ridiculous situations as well as pratfalls and horseplay. It relies less on verbal wit than more intellectual forms of comedy do. Mock violence, rapid movement, and accelerating pace are hallmarks of farce. Marriage and sex are the objects of fun in bedroom farce; but farce can also poke fun at medicine, law and business. (p. 210)

'थिएटर ब्रीफ व्हर्शन' या ग्रंथात रॉबर्ट कोहेन यांनी प्रहसनाची जी वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत ती अशी–

Farces are similiarly pure creations of the theatre. In farce, one finds a wildly hillarious treatment of a trivial theme, ordinarily one of the various stock themes – mistaken identity, illicit infatuation, physical dissolution, monetary scheming – that have come down from ancient times. Plot components of farces are also drawn from a set of stock situations and events; identical twins, lovers in closets or under tables full-stage chases, switched potions, switched costumes (often involving trans-sexual dressing), misheard instructions, and various disrobings, discoveries and disappearances characterize this age-old and perennially durable dramatic genre. Elements of farce exist in almost all comedies, but pure farce makes no pretense toward Horace's utile dulce; the motto instead is "laugh 'til you cry, and in a well-written, well-staged farce the audience does just that. (p.38-39)

'द इसेन्शिअल थिएटर' (पाचवी आवृत्ती) या ग्रंथात ऑस्कर ब्रोकेट यांनी प्रहसनाचे वर्णन पुढील शब्दांत केले आहे-

> A type of comic drama that usually emphasizes situation over character or idea. Coincidence, misunderstanding, ridiculous violence, and rapid pace are its typical ingredients.

'व्हॉट इज थिएटर' या ग्रंथात जॉन रसेल ब्राऊन प्रहसनाविषयी लिहितात -

> In these plays a narrative (usually involving sexual encounters) develops toward violent and exaggerated activity, bringing ever-increasing complications, misunderstandings, and improbabilities. Verbally the play is often repetitive and sometimes mundane, but physically it is invariably skilful and even amazing; in both these respects it is frequently lewd. All is calculated to raise the audience's laughter and give temporary escape into irrational and fantastic behavior. Some examples are EUGENE LABICHE'S *An Italian Straw-Hat* (1851), GEORGES FEYDEAU'S *A Flea in her Ear* (1907), MICHAEL FRAYN'S *Noises Off* (1982) and NEIL SIMON'S *Rumors (1990)*. (p.27)

मार्सेल डॅन्से याने सिद्ध केलेल्या 'एन्सायक्लोपीडिक डिक्शनरी ऑफ सेमिऑटिक्स, मीडिया ॲण्ड कम्युनिकेशन्स' या कोशात प्रहसनाचा अर्थ पुढीलप्रमाणे दिला आहे -

> Form of drama intended to evoke laughter through exaggeration and caricature.
>
> Note : Farce differs from comedy chiefly in plot format : in farce characters are necessary only to act out the intricacies of the plot; whereas in comedy, plot is subordinated to characterization. The term farce seems to have been applied first in France, from the 15th century, to the plays produced by secular groups during annual festivals, in contrast to the morality plays produced by the religious orders. A characteristic of many of the early farces was the use of dialects and folk jargon. The French writer Moliere (1622-73) later refined the farce from into the comedy of manners. Today, the term farce is freely applied to almost any performance in which comedic routines are carried out to ludicrous lengths. (p.91-92)

'द एन्सायक्लोपीडिया ऑफ अमेरिकाना' च्या अकराव्या खंडात फार्स संबंधी जे स्पष्टीकरण केले आहे ते असे -

> Farce is a dramatic form, whose principal purpose is to provoke laughter. It makes no pretense of observing life realistically, nor does it attempt any serious criticism

of life by ridiculing man's faults and weaknesses. It depends for its effectiveness on extravagant exaggeration, presenting situations and characters that are possible but highly improbable in actual life. Usually of minimal literary value, farce is full of gags and wordplay, and it provides the actors with ample opportunity for broad visual humor. The lines and situations are often suggestive, sometimes obscene, but the prevailing good nature and essential innocence of the characters keep farce from becoming offensive. (p.18)

वर उद्धृत केलेल्या प्रहसनविषयक सर्व विचारांचा इत्यर्थ असा सांगता येईल –

प्रहसन ही रंगभूमीची विशुद्ध अशी निर्मिती आहे. मेलोड्रामासारखीच. जवळजवळ सर्व सुखांतिकांत प्रहसनाची घटकतत्त्वे आढळतात, परंतु विशुद्ध प्रहसन हे कधीही होरेसच्या utile dulce चे सोंग घेत नाही. त्याऐवजी त्याचे घोषवाक्य असते – रडू येईपर्यंत हसा. आणि चांगल्या प्रकारे लिहिलेल्या व चांगल्या प्रकारे रंगभूमीवर सादर केलेल्या प्रहसनाचा अनुभव घेणारे प्रेक्षक अक्षरश: पोट धरधरून हसतात, रडू येईतो हसतात. प्रहसनात क्षुल्लक, फालतू विषयाचर प्रचंड मौजेची हाताळणी केलेली असते. प्रहसनांचे विषय सामान्यपणे ठरलेले, चावून चोथा झालेले, वापरून गुळगुळीत झालेले असतात. म्हणजे अगदी प्राचीन काळापासून चालत आलेले – विसरलेली वा चुकलेली ओळख, निषिद्ध प्रेमवेड किंवा कामार्तता, चोरून करावयाची लग्ने, लग्नाची (शारीर) मोडतोड, विवाहबाह्य संबंध, पैशाचे गडबडघोटाळे, कुणालातरी लुबाडण्याचे प्रयत्न, इत्यादी. प्रहसनाचे कथानकही अगदी ठराविक, साचेबंद घटनांमधून परिस्थितीतून निर्माण केलेले असते – एकसारखी जुळी मुले/माणसे, कपाटात किंवा टेबलाखाली लपलेले प्रेमिक, सर्व रंगभूमीभर होत राहाणारा पाठलाग, योगायोगाने घडणारी चुकामुक, बदलली गेलेली औषधे, बदललेले पोषाख (बहुधा/वारंवार स्त्रीचा पुरुषाला, पुरुषाचा स्त्रीला) चुकीच्या ऐकलेल्या सूचना, वेगवेगळ्या प्रकारचे वस्त्रहरण, शोध, आणि अदृश्य होणे – या सगळ्या गोष्टी युगानुयुगे चालत आलेल्या नाट्यप्रकाराची कथानकसामग्री असते. वेगवेगळ्या प्रकारची फसवणूक, भावनिक क्रौर्य व हिंसा या गोष्टी फार्समध्ये थेट येत असतात. अर्थात ही हिंसा अंती निरुपद्रवी असते. जेव्हा प्रहसनात क्रौर्यावर, हिंसक वृत्तीवर व आक्रमकतेवर सभ्यता मात करते तेव्हा त्या प्रहसनाची पातळी उंचावते.

'बेडरूम फार्स'मध्ये कल्पकतेने साधलेली अतिशयोक्तीची परमावधी पाहावयास मिळते. त्यात शक्य ती संधी साधून विवाहबाह्यसंबंधाचे साहस प्रकट केलेले असते आणि प्रेक्षक त्याचा आस्वाद घेत असतात. त्यांच्यावर त्याची कुठलीही सामाजिक–नैतिक जबाबदारी न पडता, कोणतेही दु:ख न होता, किंवा कोणत्याही प्रकारची अपराधी भावना न वाटता. वयाने मोठ्या, प्रौढ माणसांना अशा मनोविनोदनाची एक मानसिक गरज असते. कारण त्यांच्या मनात वारंवार उसळून येणाऱ्या बऱ्याचशा इच्छांना त्यांनी सातत्याने अटकाव केलेला असतो, संयमाने बळेबळे दडपून टाकलेले असते. प्रहसनाद्वारे त्यांना अप्रत्यक्षरीत्या इच्छापूर्तीचे समाधान लाभत असते.

प्रहसन या विषयासंबंधीचे मूलभूत सैद्धान्तिक विवरण एरिक बेंटल्ये या नाट्यमीमांसकाने आपल्या 'द लाइफ ऑफ ड्रामा' या ग्रंथात केले आहे. त्या विवरणाच्या आधारे प्रहसनाचे विशेष सांगता येतात.

मुळात नाट्यकला ही एक टोकाची कला आहे. तीत तीव्रता असते आणि प्रहसन हे तर तीव्रतम स्वरूपाचे नाट्यरूप असते. प्रहसनाचे लक्षणच असे असते की, ते सूर (टोन) व आशय, पृष्ठस्तर व अंतस्तर (मथितार्थ) यांच्यातील प्रचंड विरोधाला उचलून धरते आणि तो विरोध स्वत:च्या अभिव्यक्तिक्षमतेच्या अधिकाधिक लाभासाठी वापरते. ज्या नाटकात या द्वंद्वापैकी एखादा घटक तीव्र स्वरूपात वा विशुद्ध स्वरूपात अस्तित्वातच नसतो, म्हणजे जे नाटक सपाटच असते, त्या नाटकात आपोआप दुबळेपणा येतो.

ज्यावेळी आपण 'हे फार्सिकल आहे' असे म्हणत असतो तेव्हा आपल्याला असे सुचवायचे असते की प्रहसन हे असंगत आहे, जे काही चालले आहे ते मूर्खासारखे आहे. पण ते सर्वस्वी मूर्खासारखे नसते. रंगभूमीच्या/ रंगमंचाच्या भाषेत आपल्याला असे सुचवायचे असते की, प्रहसनाचा खराखुरा आकृतिबंध हा असंगततेनेच बनलेला असतो. प्रहसन हा व्यामिश्र अशा आंतरिक नात्यांचा आकृतिबंध असतो. त्यात जशी असंगततेची जाणीव असते, तशीच समजुतीची, सुजाणतेचीही जाणीव असते. म्हणजेच सुजाणता आणि असंगतता प्रहसनात एकमेकींना तोलून धरीत असतात. प्रहसनातील असंगततेला प्रेक्षकांनी जशी मान्यता दिलेली असते, तिची जशी पोच दिली जाते, तशीच समजुतीचीही पोच दिली जात असते. प्रहसनाच्या आकृतिबंधात नाटककार अशा प्रकारे योगायोग सामावून घेत असतो की, प्रेक्षकांना तर ते निव्वळ योगायोग आहेत असे वाटू नये. प्रहसनाखेरीज इतर कोणत्याही नाट्यप्रकारांत जर योगायोगांचा उपयोग केला गेला तर प्रेक्षकांना तो खटकतो. प्रहसनाचे वेगळेपणच हे की, त्यातील योगायोगांचा उपयोग प्रेक्षकांना खुपत नाही. प्रहसन हा एक बेताचाच नाट्यप्रकार आहे असे लोकांचे गतानुगतिक मत असल्यामुळे प्रहसनाच्या आकृतिबंधात योगायोगाची योजना प्रेक्षक खपवून, चालवून घेतात. प्रहसनात दैवयोगाला, नशिबाला, दैवयोगाचा – नशिबाचा अर्थ उरत नाही. आणि त्यातील खोडीला किंवा खट्याळपणालाही एका रचनापद्धतीचा अर्थ प्राप्त होतो. प्रहसनाचा अंतिम परिणाम ती खोडी, ती गंमत, हे नशिबाचे एक रूप असते. त्या खोडीमधून निर्धोक स्वरूपाची आक्रमकता व्यक्त होत असते.

नाटक म्हटले म्हणजे त्यात कोणती ना कोणती नाट्यात्म कृती असणे हे अपरिहार्यच असते. त्या दृष्टीने पाहता प्रहसनातील अफलातून योगायोगांनी निर्माण केलेल्या, प्रहसनाच्या विश्वात आनंदित करणाऱ्या दैवयोगाच्या घटना नाट्यात्म पातळीवर अटळ असतात. त्यामुळेच प्रहसनात प्रियकर आला असताना नवरा घरात नसणे व नंतर योग्य वेळी तो परत येणे, असे योगायोगाचे प्रसंग अगदी खात्रीशीरपणे घडतातच घडतात.

प्रहसनात आक्रमकता व थिल्लरपणा यांत संवाद घडावा लागतो, विसंवाद असून चालत नाही. माणसांच्या अंतरंगातील शत्रुत्वाची, वाकुडेपणाची भावना व प्रहसनातील वातावरणातला हलकेफुलकेपणा यात संवाद असावा लागतो.. प्रहसनात जसे केवळ आक्रमकता असून चालत नाही, तसेच निव्वळ थिल्लरपणादेखील कंटाळवाणा ठरतो. आक्रमकता व थिल्लरपणा यांच्यातील जे द्वंद्वात्मक नाते असते ते प्रहसनाला यशस्वी ठरवत असते. त्यांच्यात तडजोड चालत नाही, तर दोघांत क्रियाशील स्वरूपाचा संघर्ष आणि विकास असे द्वंद्वात्मक विकासाचे नाते असेल तरच प्रहसन खऱ्या अर्थाने सिद्धीस जाते, यशस्वी ठरते.

सुखात्मिकेशी तुलना केली म्हणजे प्रहसनाच्या वेगळ्याच विशेषावर प्रकाश पडतो. सुखात्मिका माणसाची वेगवेगळी दर्शने घडवत असते. सुखात्मिकेतील उत्कर्षबिंदूपाशी संबंधित व्यक्तीच्या चेहऱ्यावरचा मुखवटा उतरवला जातो. प्रहसनात मात्र मुखवटा उतरवण्याचे, नव्हे, ओरबाडण्याचे काम सततच चाललेले असते. प्रहसनातील सर्वात आवडती गोष्ट म्हणजे दर्शनभंग करणे. असा दर्शनभंग करून प्रेक्षकांना धक्का देणे हे काम प्रहसन करीत असते. त्यामुळे प्रहसन हे सुखात्मिकेत किंवा सुखात्मिका प्रहसनात असे मिश्रण करण्याचा प्रयत्न कुठल्याही नाटकात चुकून जरी झाला तरी सुखात्मिका धोक्यात सापडू शकते. कारण सुखात्मिकेच्या सौम्य वातावरणास प्रहसनातील हिंसक वृत्ती मारक ठरते. एखाद्या देखण्या दिवाणखान्याला गोडाउनचे स्वरूप यावे, किंवा जे आच्छादित आहे ते उघडे पडावे, किंवा नाजूक काचेचे सामान भंगून जावे, तसे सुखात्मिकेत प्रहसनाची अस्थानी योजना करण्याने घडू शकते. अर्थात हे लक्षात घ्यावयास हवे, की हिंसा हे काही प्रहसनाचे प्राणभूत तत्त्व नाही, आणि ती तीव्र स्वरूपाची हिंसा नसते, माणसाच्या अबोध मनात सकारण अकारण दडलेल्या हिंसक भावनेचा तो दृश्यरूप आविष्कार असतो.

सुखात्मिकेप्रमाणे प्रहसनाची मेलोड्रामाशीदेखील तुलना करता येते. व्यक्तीच्या ठायी असणारी निरागसता, निष्पापपणा ही प्रहसन व मेलोड्रामा या दोन्ही बाबतींत महत्त्वाची ठरणारी गोष्ट आहे. परंतु या दोहोंच्या संदर्भातला फरक असा की, मेलोड्रामामध्ये निरागसतेपोटी, निष्पापपणापोटी व्यक्ती भिऊन मागे सरकते; याउलट प्रहसनात निरागसतेमुळे ती जशास तसे वागते, उट्टे काढण्याचा प्रयत्न करते, त्याचप्रकारे परतफेड करते. मेलोड्रामा सामान्यपणे जी भीतीची भावना पात्राच्या ठिकाणी उत्पन्न करतो, त्या भीतीवरच तो अधिष्ठित असतो, प्रहसन मात्र आक्रमकतेवर-उसळून येणाऱ्या आक्रमकतेवर उभे असते. त्यामुळेच प्रहसनात व्यक्ती एकमेकांवर आरोप करतात, एकमेकांवर धावून जातात असे दृश्य वारंवार पाहायला मिळते.

प्रहसनातील गोष्टीविषयी, कथाबीजाविषयी आपण बोलू लागलो तर आपण सुरुवात करतो तरुण प्रेमिकांविषयी बोलायला, परंतु गोष्ट सांगायच्याऐवजी प्रहसनातील काय लक्षात राहिले असा विचार करू लागलो, तर ध्यानात येते की, तरुण प्रेमिक लक्षात राहाण्याऐवजी प्रहसनातील दोन व्यक्ती लक्षात राहातात. त्या म्हणजे त्यातील नीच, हलकट वृत्तीचा माणूस आणि मूर्ख माणूस. प्रहसनातील हा नीच माणूस मेलोड्रामातील खलनायकासारखा असतो. मेलोड्रामातील खलनायक हा दुष्ट असतो व दुष्टपणा करतो, तर प्रहसनातील नीच माणूस हा खोड्या काढत राहातो. त्याचे वागणे अजिबात सरळ नसते. तथापि ते खलनायकाइतके दुष्टपणाचेही नसते. तो तापदायक ठरतो खरा, परंतु त्याचा ताप हा अगदी योजनाबद्ध नसतो, किंवा गंभीर स्वरूपाची हानी घडून यावी अशा स्वरूपाचाही नसतो. अनेकदा तो माकडचेष्टा करणारा असतो. प्रहसनावर अशा नीच, हलकट वृत्तीच्या माणसांचा प्रभाव जसा असतो तसाच मूर्खांच्या संख्येचाही असतो. प्रहसनात अनेकजण मूर्ख असतात. या मूर्खांचे तीन प्रकार करता येतात. एक म्हणजे अगदी येडबंबू, मद्दड असणारे. दुसरे म्हणजे बढाईखोर असणारे आणि तिसरे म्हणजे जराजीर्ण झालेले. हलकट वृत्तीची माणसे व मूढ व्यक्ती यांच्यातील आंतरिक नातेसंबंधाला प्रहसन आणि सुखात्मिका यांत महत्त्व असते. त्या दोघांच्या परस्परांशी वागण्यामधून प्रहसनात गंमत उत्पन्न होत असते. उपरोधिक बोलणारा आणि भामटा-लफंगा यांची जोडगोळी प्रहसनात रंगत आणते.

हलकट माणसाच्या नीच वागण्याने शेवटी काहीच साध्य होत नाही, त्याची कुटिल कारस्थाने असफल ठरतात, त्याच्या वाट्याला अपयशच येते, हा धडाच आजवरची प्रहसने किंवा सुखात्मिका देत आले आहेत. लबाड माणसाची चतुराई ही नाटकाच्या अखेरीस त्याच्या कामी येत नाही, हेच प्रहसन आणि सुखात्मिका आपल्या अंतरंगातून सातत्याने व्यक्त करीत असतात.

प्रहसनात माणसे आहेत तशी स्वीकारलेली असतात. खाष्ट, दुष्ट, क्रूर, कारस्थानी, लफंगी, कुलंगडी करणारी, फसवणारी, ढोंगी, रागीट, भोळसट, चलाख इत्यादी. द्वंद्वाच्या पलीकडली - जशी आहेत तशी- मुखवटा व चेहरा, प्रतीक व वस्तू अशा द्वैतात न अडकलेली-स्वार्थी, मत्सरी, लोभी, हेवादावा करणारी, कुभांड रचणारी, भांडखोर, हमरीतुमरीवर येणारी, वेळच आली तर संकोच न करता सपशेल माफी मागून मोकळी होणारी. प्रहसनातील व्यक्ती म्हणजे अनेकदा मठ्ठपणाचे नमुने असतात. ईश्वराने माणसावर मठ्ठपणाची जी खैरात केली आहे तिचे स्मरण करून देणारा नाट्यप्रकार म्हणजे प्रहसन.

प्रहसनाचा दुसरा प्रकार साध्या-सामान्य माणसांचा दैनंदिन जीवनातील असण्याचा आणि दैनंदिन असण्याच्या अन्वयार्थाचा स्वीकार करणारा असतो. त्यात मेलोड्रामाप्रमाणे दिमाखदार आणि आहेत त्यापेक्षा मोठ्या प्रमाणावर केलेल्या प्रतिमांचे दर्शन घडवलेले नसते. प्रहसन हे एकाच वेळी दोन्ही प्रकारे साधे असते. ते अक्राळविक्राळ फँटसीज आणि दैनंदिन जीवनातील रटाळ, कंटाळवाणे वास्तव थेट एकत्र आणते. या दोहोंतील आंतरक्रिया हे प्रहसनाचे सारतत्त्व म्हणता येईल. प्रहसनाचे 'डायलेक्टिक' ते हेच होय.

प्रहसनातील मानवी जीवनचित्रण पाहिले तर त्यात मानवी जीवनाचा स्वाभाविक जोर कमी केलेला आढळतो. ते जीवन अशक्त असते, एक प्रकारचे कष्टप्रद, भरडून काढणारे जीवन असते. त्यातल्या फँटसीज लक्षात घेतल्या म्हणजे संबंधित स्त्रीपुरुष एका शयनगृहातून दुसऱ्या शयनगृहात विषयसुखाच्या लालसेने जाण्याची स्वप्ने पाहातात, परंतु प्रत्यक्षात मात्र अशा काही घटना घडतात की त्यांना भीतीपोटीच अनेक गोष्टी कराव्या लागतात आणि त्यांनी पाहिलेली सुखस्वप्ने लयाला जातात. प्रहसनातील असे प्रसंग व त्यांत गुंतलेल्या व्यक्ती पाहूनच ड्रायडनने म्हटले आहे की, प्रहसनातील व्यक्ती आणि कृती या कृत्रिम असतात आणि त्या ज्या पद्धतीने घडत असतात ती खोटी असते.

प्रहसनातील सगळ्या कृती या गतिमान असतात, एकामागोमाग एक अगदी वेगाने घडत असतात, वास्तव जीवनात मानवी कृतींना हा वेग नसतो. त्यामुळे प्रहसनातील कृती या मूलत: मानवी असण्याऐवजी मानवीपणात काही प्रमाणात कमी असतात. त्यांचे स्वरूप काहीसे अमूर्त व यांत्रिक असते, प्रत्यक्ष जीवनातील कृती या मात्र अधिक मूर्त आणि स्वेच्छापूर्वक घडणाऱ्या असतात.

प्रहसनाची अन्य नाट्यप्रकारांशी तुलना करताना जसे वेगवेगळे विशेष स्पष्ट होत जातात, तसेच शोकान्तिकेशी तुलना करतानाही प्रहसनाचा एक महत्त्वाचा विशेष ध्यानात येतो. खरे म्हणजे प्रहसन व शोकान्तिका हे परस्परांपासून दोन ध्रुवांइतके दूर असणारे नाट्यप्रकार. पास्कल या तत्त्वज्ञाने माणसाचे वर्णन करताना त्याला 'विचार करणारे लव्हाळे' असे म्हटले आहे. या रूपकातून दोन विशेष व्यक्त होतात. एक म्हणजे बुद्धिमत्ता

आणि दुसरा म्हणजे दुबळेपणा. प्रहसनातील माणूस हा बुद्धिमत्तेच्या बाबतीत सुमार असला तरी त्याच्या ठिकाणी असणाऱ्या शारीर शक्तीचे व त्या शक्तीचे प्रदर्शन करण्याचे प्रसंग प्रहसनात अनेकवार येतात. प्रत्यक्ष हिंसा घडवण्यासाठी किंवा हिंसेची स्वप्ने पाहाण्यासाठी. प्रहसनाच्या आकृतिबंधातील माणूस हा बुद्धिमान प्राणी नसेलही, परंतु त्याच्यामध्ये पशुत्वाचा, हिंसक पशूचा एक अंश निश्चितपणे असतो आणि त्याच्यापाशी असणाऱ्या अल्प बुद्धिमत्तेचा उपयोग तो नको त्या उलाढाली करण्यासाठी करत असतो. त्या उलाढाली यशस्वी करावयाचा एक उपाय म्हणून आवश्यक वाटल्यास हिंसक मार्गाचा अवलंबही तो करीत असतो.

जर मेलोड्रामा हे नाटकाचे सारतत्त्व मानले तर प्रहसन हे रंगभूमीचे सारतत्त्व म्हणता येईल. मेलोड्रामा हा लिखित स्वरूपात असतो. जगाची हालतीचालती प्रतिमा त्यामधून नाटककार साकार करीत असतो. प्रहसन हे अभिनीत होत असते, नाटककाराची नाट्यलेखनाची कामगिरी त्यातून अभिनयाद्वारे रूपांतरित होते. मेलोड्रामामध्ये शब्दांना व दृश्यांना महत्त्व असते. शब्द नटाने उत्तम प्रकारे उच्चारणे आणि सर्व नटसंचाचा एक देखणा वा रौद्र आविष्कार घडवणे तेथे अपेक्षित असते. याउलट प्रहसनाचे सारे लक्ष नटाच्या शरीराकडे असते. नटाच्या आंगिक अभिनयाभोवती प्रहसन फिरत असते. प्रहसनातील संवाद हीदेखील त्याच्या स्वरयंत्राची आणि मेंदूची किमया असते. फारशी पूर्वतयारी न करता नटांनी रंगमंचावर मेलोड्रामा साकार करण्याची कल्पनाही करता येणार नाही, परंतु प्रहसन हे मात्र शीघ्राभिनयात, उत्स्फूर्त अभिनयात सर्वांना मागे टाकणारे नाट्यरूप आहे. प्रहसनाची रंगभूमी ही आंगिक अभिनयाची रंगभूमी आहे. या रंगभूमीवरील नटाचे शरीर हे तुमच्याआमच्या स्वाभाविक शरीराहून वेगळा चमत्कार घडवणारे शरीर असते. त्या शरीराद्वारे निघणारे आवाज आणि त्या शरीराच्या घडणाऱ्या वेगवान व चमत्कारिक हालचाली या असाधारण असतात. या संदर्भात बबन प्रभू, आत्माराम भेंडे, अशोक सराफ, लक्ष्मीकांत बेर्डे या मराठी रंगभूमीवरील लोकप्रिय नटांची कोणालाही तत्काळ आठवण होईल. या नटांनी मराठी प्रहसनांतील व्यक्तिरेखा प्रस्थापित केल्या आहेत. नटांच्या आंगिक अभिनयाला प्रहसनात असणारे हे केंद्रस्थान लक्षात घेतले म्हणजे प्रहसन सुखात्म व हास्यात्म का होते ते उलगडते. इतक्या वेड्यावाकड्या हालचाली, शरीराची थरथर-धडधड, विभिन्न स्वरूपाचा मुद्राभिनय, वेगवेगळ्या भावनांचे पालटते आविष्कार, आणि या सगळ्यांमधील तीव्रता व गतिमानता प्रेक्षकाची नजर खिळवून ठेवते यात आश्चर्य नाही.

सुप्रसिद्ध जागतिक नट चार्ली चॅप्लिन याने साकार केलेल्या भूमिका, त्याचा अभिनय आणि त्याच्या कृतींतून व्यक्त होणारा खोल आशय यांचे माहात्म्य सगळेच मान्य करतात. त्याच्या अभिनयकौशल्याची विविध अंगे जेवढ्या म्हणून समीक्षकांनी विचारांत घेतली त्या सर्वांचे एका बाबतीत एकमत आहे आणि ते म्हणजे त्याचे प्रहसनाशी असणारे नाते. मेयरहोल्डने या संदर्भात व्यक्त केलेला अभिप्राय एरिक बेंटल्ये याने आपल्या 'फार्स' या प्रस्तुत विवेचनाच्या आरंभी उल्लेखिलेल्या लेखात उद्धृत केला आहे. मेयरहोल्ड म्हणतो, ''नटाची अभिनयाची कला ही मुखवट्याची त्याने केलेली उपासना, त्याचे हावभाव आणि त्याची हालचाल या गोष्टी प्रहसनाच्या संकल्पनेपासून अभिन्न आहेत.''

प्रहसनाच्या आनंदा-उल्हासामागे, रंगेलपणामागे एक प्रकारचे गांभीर्य दडून बसलेले असते. त्यामुळे प्रहसन गंभीरपणाचा देखावा उत्पन्न करू शकते. येथे प्रयोगातील एक निर्णायक व महत्त्वाचा मुद्दा आहे.

नवख्या नटाच्या तो ध्यानात येत नाही व तो आपली भूमिका उल्हासदर्शक रीतीनेच सादर करतो, तथापि जो कसलेला अनुभवी नट असतो त्याला आपण आपली भूमिका व्याज गंभीरपणाने कशी सादर करावी आणि प्रहसनकाराने त्याच्या कथानकात व संवादांत आणलेला उल्हास किंवा रंगेलपणा प्रयोगात कसा आणावा ते त्याला चांगले ठाऊक असते. हेच विश्लेषण पुढे न्यायचे तर असे म्हणता येते की, प्रहसनाचा पृष्ठभाग एकाच वेळी गंभीर व गमतीदार असतो. अत्यंत आनंदी अशा गोष्टी वेड्यावाकड्या गंभीर चेहऱ्याने व्यक्त केल्या जातात. उल्हास आणि गांभीर्य दोन्हीही दृश्य असतात आणि ती नाट्यशैलीचाच एक भाग असतात. मुखवटा व चेहरा, प्रतीक व प्रतीकात्मक वस्तू दिसणे आणि मूळ वास्तव हा नाट्यशैलीतील विरोध नसून पृष्ठभागावर दिसणारे गांभीर्य वा आनंद आणि त्याखाली दडलेला आनंद व गांभीर्य यांतील विरोध असतो. गांभीर्य आणि उल्हास या दोहोंत सामान्य असे काय असते? याचे उत्तर आहे, पृष्ठभागावर सुव्यवस्था व सौम्यता आणि पृष्ठभागाखाली असते गैरव्यवस्था व हिंसा. हे दुहेरी द्वंद्वात्मक – dialectic – आहे. पृष्ठभागावर असणारा विरोध आनंदी व गंभीर आणि पृष्ठभागाखालील व पृष्ठभागावरील हा विरोध दुसरा. हा दुसरा विरोध मोठा असतो आणि अधिक गतिमान विरोध असतो.

मेलोड्रामा आणि प्रहसन हे दोन्ही नाट्यप्रकार पलायनवादी आहेत. त्यांचे हे पलायन कुठल्याही सामाजिक प्रश्नांपासून–समस्यांपासून–पेचांपासून नसते, तर सर्व प्रकारच्या नैतिक जबाबदारीपासून असते. ते सद्‌सद्विवेकबुद्धीच्या व्यापारापासून दूर पळत असतात. आणि इथेच शोकान्तिकेहून त्यांचे असणारे वेगळेपण स्पष्ट होते. शोकान्तिकेचा नायक हा स्वत:वर एक नैतिक जबाबदारी घेऊन, नीतिमूल्यांच्या जपणुकीसाठी जीवनाच्या अखेरच्या क्षणापर्यंत संघर्ष करीत असतो. एका अर्थाने जे दैवी गुण असतात ते फार मोठ्या प्रमाणात त्याच्यामधून साकार होत असतात. त्या गुणांच्या जपणुकीसाठी त्याने आपले सर्वस्व पणाला लावलेले असते. प्रहसनाला या नीतिमूल्यांशी कुठलेच सोयरसुतक नसते. ज्या कुठल्या बऱ्यावाईट मार्गांनी प्रेक्षकांची करमणूक करता येईल ती करणे एवढे एकच त्याचे अवतारकार्य असते.

प्रहसन हे नटाला आवाहन करणारे व आव्हान देणारे माध्यम आहे. नट रंगभूमीवर आपल्या अभिनयकलेचे जे दर्शन घडवतो. त्यामधून त्या नाट्यप्रयोगाचे स्वरूप आणि अर्थ प्रकटत असतो. प्रहसन हा नेहमी रंगभूमीवर सादर करण्याचाच नाट्यप्रकार आहे. वाचायला व आस्वादायला कठीण असा हा नाट्यप्रकार आहे. त्याचे सारे सत्त्व हे प्रयोगात साठवलेले असते. नटाच्या चेहऱ्यावरचे भाव, त्याचे नकला करणे, त्याच्या आंगिक अभिनयाचे सामर्थ्य, संवादाची फेक आणि अचूक वेळ साधणे या साऱ्यांत प्रहसनाचे यश सामावलेले असते. प्रहसनाची सर्व ताकद त्याच्या दृश्यात्मकतेत असते. प्रहसनाची भाषा ही शाब्दिक व अशाब्दिक, ध्वनी आणि हालचाल यांचे मिश्रण असते. इथेच प्रहसन हे सुखात्मिकेहून वेगळे ठरते. प्रहसनाची मूळ सहजप्रेरणाच शारीर असते, शाब्दिक नसते. प्रहसनाचे गतिशास्त्र प्रयोगावाचून पकडताच येत नाही. घटनांना–प्रसंगांना आकार देणारी प्रहसनातील गती हा प्रहसनाचा आंतरिक–आत्मिक घटक असतो. प्रहसनाच्या विश्वात प्रत्येक गोष्टीचाच तोल गेलेला असतो. प्रहसनाचे वातावरण हे एका अर्थी आपल्याला पडणाऱ्या स्वप्नासारखे असते. स्वप्नात ज्याप्रमाणे पहिली प्रतिमा येते ती दृष्टीस पुरती पडेतो दुसरी येते, लगेच तिसरी... चौथी... असेच प्रहसनात

घडताना दिसते. काही वेळा प्रहसनातील व्यक्तिरेखा दुभंगलेल्या दिसतात, काही वेळा एकमेकींत मिसळून गेलेल्या दिसतात. काही वेळा प्रहसनात अगदीच अनपेक्षितपणे नवेच काहीतरी कथानकात येते – रंगभूमीवर अवतरते आणि त्याचे प्रहसनातील स्थान कळेकळेतो त्याला एकदम महत्त्व प्राप्त होते. अर्थात असे घटना-प्रसंग व त्यांची मालिका यांचा वरवर पाहाता चटकन अर्थ लागला नाही, त्यांत संगती जाणवली नाही, तरी ती सर्व रचना मात्र एकात्म असते. तिला सेंद्रिय स्वयंपूर्णत्व असते. प्रहसन हे प्रतिमांच्या कोलाजसारखे असते. आक्रमक, हिंसक व असंबद्ध भासणाऱ्या प्रतिमांचे ते विलक्षण नाट्यरूप असते. प्रहसनाचे सादरीकरण आणि प्रेक्षकांचा त्याला मिळणारा प्रतिसाद यांची तुलना अन्य नाट्यप्रकारांशी होऊ शकत नाही. त्याचे सगळे गणित प्रयोगप्रधान असते, संहितानिष्ठ नसते, हे विसरून चालणार नाही. प्रहसन पाहून आपल्याला आपल्या मनातील अनेक फँटसीजना दृश्य रूप प्राप्त झाल्याचा प्रत्यय येतो.

कोणत्याही साहित्यप्रकाराची/कलाप्रकाराची संकल्पना ही त्याच्या इतिहासातून आणि रूढ झालेल्या संकेतांतून सिद्ध होत असते. प्रहसन हा नाट्यप्रकारदेखील या नियमास अपवाद नाही. ग्रीकांच्या काळापासून (ॲरिस्टोफनीज) आणि रोमनांच्या काळापासून (प्लॉट्स) प्रहसने अस्तित्वात होती. जवळपास हजार प्रहसने तरी रचली गेली असावीत. त्यातली केवळ शंभर एक टिकली असा उल्लेख नाट्येतिहासात आढळतो. असे असले तरी त्यांना मध्ययुगापर्यंत रीतसर नाट्यप्रकार असे रूप लाभले नव्हते.

प्रहसन (farce) ही संज्ञा पहिल्यांदा पंधराव्या शतकात फ्रान्समध्ये योजली गेली. तेथील नाट्यमहोत्सवांत धर्मपंथीयांनी केलेल्या विशेषेकरून नीतिप्रधान नाटकांच्या विरोधी स्वरूपाच्या निधर्मी नाट्यसंस्थांनी या नाट्यकृतींचे प्रयोग केले. पुढे मोलिएरच्या नाटकांत प्रहसनांना पहिल्यांदा नेटका रूपबंध प्राप्त झाला. कपटकारस्थानांचे व लफडीकुलंगड्यांचे दर्शन घडवणारी नाटके हळूहळू प्रहसनांत विलीन झाली. शृंगारप्रधान नाटककार लॅबिशे, येदू व कोर्टेलिन आणि आयोनेस्को, बेकेट यांच्यासारखे असंगत नाटकांचे निर्माते यांनी निरर्थक, मूर्ख घटनाप्रसंगांनी युक्त अशा सुखांतिकांची परंपरा पुढे चालू ठेवली. प्रहसनांची दीर्घकालीन लोकप्रियता ही परिणामकारक रंगमंचीय आविष्कारामुळे, रंगभूमीवरील प्रगत तंत्रव्यवस्थेमुळे आणि नटांच्या सूक्ष्मदर्शी आंगिक अभिनयामुळे टिकून राहिली. अतिशयोक्ती आणि विडंबन/व्यंगसूचन यांचा उपयोग करून हास्यनिर्मिती करणाऱ्या नाट्यकृतीस प्रहसन (farce) असे म्हटले जाते. नाटकातील व्यक्तिरेखेचे आणि नटाचे शारीर अंग/घटक प्रधान असल्यामुळेच एकाच वेळी प्रहसनाचे कौतुकही होते आणि काही वेळा त्याचा तिटकाराही केला जातो हे खरे असले तरी त्याची लोकप्रियता मात्र अबाधित राहाते.

फार्स हा सुखात्मिकेचा हा एक उपप्रकार मानला जातो. farce या मूळ फ्रेंच शब्दापासून इंग्रजीत ज्याला 'फार्स' म्हणून संबोधले जाते तो विवक्षित नाट्यप्रकार निर्देशित करणारा शब्द रूढ झाला आहे. अशक्यप्राय योगायोगांनी भरलेली असंभाव्य कथानके, अतिशयोक्तिपूर्ण आंगिक अभिनय, सेकंदासेकंदाची विभागणी करणाऱ्या कालघटकांनुसार रंगमंचावर अखंड होत राहाणारी शारीर हालचाल आणि रंगमंचावर वावरणाऱ्या पात्रांची एकमेकांवर आदळणारी कृती यांनी युक्त असा नाट्यप्रयोग 'फार्स' या नावाने रूढ झाला आहे. फार्स या शब्दाची व्युत्पत्ती मांसाहारी पदार्थ करताना त्यात भरावयाचा मसाला, सारण, या अर्थाने योजल्या जाणाऱ्या

stuff या शब्दाकडे नेते. फार्स या शब्दाचा मूळ अर्थ मालमसाला ठासून भरणे (स्टफिंग) असा आहे. मुळात मध्ययुगीन गूढ नाटकांत मध्येच ताण कमी करण्यासाठी एक हास्यप्रयोग योजला जात असे. प्रहसन याचा तत्कालीन अर्थ गंभीर साहित्याचे भोजन सांस्कृतिकदृष्ट्या पूर्ण व्हावे यासाठी उपयोगात आणलेला मसाला असा आहे.

सर्वसामान्यपणे प्रहसनाची सांगड बटबटीत, बेढब अशा विदूषकी अभिनयाशी/हालचालींशी/चाळ्यांशी, रासवट, असभ्य अशा हास्याशी आणि ओबडधोबड शैलीशी घातली जाते. मनापासून दूर व शरीराच्या जवळ असणारे, सामाजिक वास्तवाच्या व दैनंदिन जीवनाच्या अधिक जवळ येणारे अशा स्वरूपाचे जे नाटक ते प्रहसन अशी प्रहसनासंबंधीची प्रतिमा आजवरच्या प्रहसनाच्या इतिहासाने सिद्ध झाली आहे. प्रहसन हा प्रकृतित: एक आदिम, भरड, काहीसा रासवट असा व सुखांतिकेच्या पातळीवर न पोचू शकणारा नाट्यप्रकार आहे. तरीही इतिहासाच्या ओघात शोकान्तिका किंवा उच्च दर्जाच्या सुखांतिका यांसारख्या नाट्यप्रकारांपासून पूर्णपणे फारकत होऊन सदभिरुचीच्या प्रदेशातून सपशेल हद्दपार होऊ नये इतपत यश प्रहसनाला लाभले आहे. यातील रासवटपणाबद्दल किंवा असभ्यपणाविषयी बोलायचे तर त्याचा संबंध प्रहसनातील अगदी उघडउघड बालीश तंत्राशी आहे, की शरीराबाहेर घाण टाकणाऱ्या विषय-आशयाशी आहे, की दोहोंशी आहे ते स्पष्ट सांगता येत नाही. प्रहसन हे सुखान्तिकेपेक्षा मुख्यत्वे कथानकाच्या आकृतिबंधाच्या संदर्भात भिन्न असते. प्रहसनातील व्यक्तिरेखा या केवळ कथानकातील गुंतागुंतीची गोष्ट अभिनीत करून मांडण्यासाठीच अस्तित्वात येतात. याउलट सुखान्तिकेत व्यक्तिरेखा प्रधान असतात व त्या तुलनेत कथानक गौण असते. प्रहसनातून वास्तववाद, शारीरिकता तर सुखान्तिकतेतून आदर्शवाद व्यक्त होतो.

प्रहसनातील मूलभूत घटक पुढीलप्रमाणे सांगता येतील -

१) वारंवार घडणाऱ्या अतिशयोक्त व गतिमान अशा शारीर हालचाली.

२) व्यक्तिरेखा व प्रसंग यांची नाटकातील अतिशयोक्त योजना.

३) खुळचट व हास्यास्पद परिस्थिती आणि अनेकदा अशक्यप्राय व भन्नाट म्हणता येतील अशा घटनांची सातत्ययुक्त उपस्थिती.

४) कथानक व प्रसंगनिर्मिती यांना असणारे प्राधान्य आणि व्यक्तिरेखा व संवाद यांना असणारे गौणत्व. (कथानक बहुधा गुंतागुंतीचे असते आणि घटना इतक्या गतिमान पद्धतीने घडतात की पाहणाऱ्याने/वाचणाऱ्याने चकितच होऊन जावे.)

५) अनपेक्षित दर्शने आणि प्रकटीकरण यांमुळे बसणारे आश्चर्याचे धक्के.

प्रहसन ही खऱ्या अर्थाने लोकांची रंगभूमी आहे. मोठ्या मेहरबानीचा आव आणत तिला नाटकाची व रंगभूमीची मान्यता देण्यामागील जी दृष्टी आहे, ती दृष्टी म्हणजे प्रतिष्ठाप्राप्त नाटकांच्या प्रेक्षकांतील आणि लोकप्रिय नाटकांच्या प्रेक्षकांतील अंतराची अभिव्यक्ती म्हणता येईल.

प्रहसनाची एनसायक्लोपिडिआ ब्रिटानिकातील व्याख्या पुढीलप्रमाणे –

Farce is a form of the comic in dramatic art, the object of which is to excite laughter by ridiculous situations and incidents rather than by imitation with intent to ridicute, wihich is the province of burlesque, or by the delineation of the play of character upon character which is that of comedy.

प्रहसन हा हास्यकारक घटना–प्रसंगांतून विनोदनिर्मिती करणारा एक नाट्यप्रकार आहे. तसेच तो बर्लेस्कपेक्षा कमी दर्जाचा आहे. 'बर्लेस्क' हा गंभीर आणि महत्त्वाच्या जीवनाशयाचे विडंबन करणारा नाट्यप्रकार आहे.

बर्लेस्कविषयी जॉन डेनिस हरेल (John Dennis Hurrell) यांनी म्हटले आहे —

A theatrical entertainment providing a ludicrous imition of a dramatic form. The word is derived from the Italian burlesco, meaning mockery or raillery. Unlike satire, to which it is closely allied, burlesque does not have any serious moral purpose. Its aim is simply to provoke laughter at the absurdity of a certain type of drama-not necessarily to correct or reform. It adhers only to the first half of the satirist's dictum to expose and to propose.

बर्लेस्क हा प्रहसनापेक्षा 'सटायर' या नाट्यप्रकाराच्या जवळ जाणारा प्रकार आहे. प्रहसन हे हास्यनिर्मितीसाठी उपरोधाची मदत घेत नाही. बर्लेस्कमध्ये मात्र एखाद्या गंभीर गोष्टीचे विडंबन करण्यासाठी उपरोधाची मदत घेतली जाते.

''फार्स म्हणजे प्रेक्षकांना हसविण्यासाठी कथानकाच्या अतिशय स्थूल अशा चौकटीत ढोबळ अंगाभिनयाने साकार होणारा व सामान्य जनांचे रंजन करण्यासाठी अवतरणारा (बहुधा आकाराने लहान असलेला) एक हास्यप्रधान नाट्यप्रकार'' अशी फार्सची व्याख्या भीमराव कुलकर्णी यांनी केली आहे.

वरील व्याख्यांवरून प्रहसनाचे रंजकता, हास्यकारकता, कृतीचे गौणत्व, अंगविक्षेपप्रधान अभिनय आणि आकाराचे लघुत्व इ. विशेष स्पष्ट होतात. मनोरंजन करणे, प्रेक्षकांना मुक्तपणे हसायला लावणे हे 'प्रहसन' या नाट्यप्रकाराचे प्रयोजन आहे. 'गोंधळ घालणे' या माणसाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीत या नाट्यप्रकाराची मुळे आहेत. प्रेक्षकांची घटकाभर करमणूक करावी या उद्देशाने मूलत: लघुनाटकाच्या रूपाने ते निर्माण झाले. त्यामुळे गंभीर, वैचारिक अशा स्वरूपाचा आशय आणि सुरचित असे कथानक असण्याची अपेक्षा प्रहसनात नसते.

प्रहसनामध्ये महत्त्व असते ते घटनाप्रसंगांना एकापाठोपाठ एक घडणाऱ्या मजेशीर घटनाप्रसंगांची एक साखळीच प्रहसनात दृष्टीस पडते. प्रहसनातील घटनाप्रसंगांत फार काही सुसंगती असते असे नाही. ते एकानंतर एक वेगाने घडतात. प्रेक्षकाच्या विचारशक्तीकडे लक्ष न देता पात्रांच्या आंगिक अभिनयाच्या धिंगाण्याच्या, धडपडधांदलीच्या जोरावर

त्याला खुर्चीवर खिळवून कसे ठेवता येईल व त्याला हसवत कसे ठेवता येईल याकडेच प्रहसन लक्ष पुरवत असते. त्यामुळे प्रहसनाला आपोआपच एक गतिमान दृश्यात्मकता लाभते. प्रेक्षकाचे शंभर टक्के मनोरंजन करणे एवढ्या एकमेव हेतूनेच प्रहसन अस्तित्वात येत असते. त्यामुळे प्रहसन हे लोकप्रिय संस्कृतीचे अपत्य म्हणता येईल.

अशक्यप्राय घटना आणि वेडाचार करणारी पात्रे यांच्या योजनेतून प्रहसनाचे कथानक घडविले जाते. यात गुंतागुंत वाढवत नेणारे घटना-प्रसंग असतात. या घटनाप्रसंगांत विचित्ररीत्या सापडलेली पात्रे स्वत:ची सोडवणूक कशी करतात हे पाहाण्यासारखे असते. प्रेक्षकांना सातत्याने हसवत ठेवण्याचे बंधन प्रहसनकारावर असल्यामुळे प्रहसनाचे विषयही विशिष्ट प्रकारचे असतात. जसे विवाहबाह्य संबंध, सामाजिक अपप्रवृत्ती, राजकारणातील भ्रष्टाचार, विक्षिप्त तऱ्हेवाईक मानवी स्वभाव इत्यादी. तसेच रंगभूमीवर हास्यकारक दृश्यात्मकता प्रत्ययाला यावी यासाठी हास्यास्पद घटना, पात्रांचे विदूषकी चाळे, शाब्दिक विनोद इत्यादींचा मन:पूत वापर केला जातो. ''दृश्याभिनयाच्या माध्यमातून समाजातील हसण्याजोगे आणि त्याला हसविण्याजोगे जे संचित समाजामध्ये साठलेले असते तेच फार्सचे प्रमुख भांडवल असते. प्रतिभाशाली नाटककार याच संचिताच्या भांडवलावर कल्पकतेने आणि आपल्या प्रतिभासामर्थ्याने हास्यकांची उभारणी करतात. परंतु फार्सच्या निर्मितीमध्ये प्रतिभासामर्थ्यापेक्षा समाजाच्या विसंगत अंगांचे विडंबन करण्याचे सामर्थ्य महत्त्वाचे असते आणि त्यापोटी कलात्मक अंगाने बांधणी करण्यापेक्षा सरधोपट अशा आक्रमकतेने फार्स बांधले जातात. त्यामुळे हास्यकांमधला सर्वात आक्रमक असा नाट्यप्रकार म्हणून फार्सकडे बोट दाखविले जाते.''

जॉन डेनिस हरेल यांनी फार्ससंबंधी केलेल्या विवेचनात म्हटले आहे -

> Farce is rarely completely fantastic (i.e. impossible) but only improbable and the improbability seems to me to reside, in most cases, not in the farce situations themselves but in the fact that these situations are carried to their logical conclusions
>
> - A note on farce P. No. 215)

प्रहसन हे अशक्यप्राय, काल्पनिक घटनांवर आधारलेले असते. वरवर पाहाता या घटना अशक्यप्राय वाटल्या तरी त्यात तार्किक सुसंगती असते. प्रहसनात दाखविल्या जाणाऱ्या घटना या आपल्या रोजच्या आयुष्यातदेखील घडू शकतात. परंतु तिथे त्या आपल्याला विसंगत आणि मूर्खपणाच्या वाटत असतात. रंगमंचावर अशा घटनांमधूनच हास्यनिर्मिती होत असते. तिथे अशक्यप्राय घटनांच्या अनुक्रमातील गतिमानता आणि पात्रांच्या कृतीउक्तीतील गतिमानता यांचा मेळ जमणे आवश्यक असते. या अनुक्रमात तार्किक सुसंगती असली किंवा नसली तरी एकप्रवाहित्व असावे लागते. वस्तुत: प्रहसन हे मोकळ्या मनाने, सभ्यतेचा मुखवटा बाजूला ठेवून आणि तर्काच्या कसोट्या न लावता पाहावे अशी अपेक्षा असते.

फार्स हा घटनाकेंद्री असल्यामुळे त्यात व्यक्तिदर्शनाला महत्त्व नसते. मराठीतील नाट्यसमीक्षक माधव मनोहर यांच्या मते, ''फार्समध्ये असंभव घटनांची व त्या घटनांत गुंतलेल्या अतिरेकी व्यक्तित्वांची जी चित्रे आढळतात, त्यांचा साक्षात जीवनानुभतीशी दूरान्वयानेसुद्धा फारसा संबंध नसतो. फार्सचे एक वेगळेच अघटिताचे जग असते - असे जग की ज्यातील व्यक्ती व घटना सर्वच सर्वस्वी अस्वाभाविक व कृत्रिम असतात. (माधव

मनोहर-मराठी कॉमिडी-ट्रॅजिडी-फार्स : एक सोपपत्तिक टिपण पृ.१३७) शोकांतिकेत ज्याप्रमाणे आदर्शवादी नायक किंवा सुखांतिकेत ज्याप्रमाणे सद्‌गुणी नायक-कपटी खलनायक अशी पात्रयोजना असते. तसे प्रहसनात नसते. ही पात्रे सामान्य असतात. हास्यनिर्मितीच्या प्रयोजनासाठी त्यांची योजना केलेली असल्यामुळे ती हास्यानुकूल असतात. मानसिक ताणतणाव, भावभावना, संवेदनशीलता यांचे रंग त्यांना नसतात. किंबहुना भावदर्शनाशी विसंगत अशा शारीर हालचाली ते करत असतात. या पात्रांचे वागणे-बोलणे अतिशयोक्तीच्या पातळीवरचे उथळ किंवा थिल्लर स्वरूपाचे, सभ्यतेची बूज न राखणारे ग्राम्य व अर्वाच्य व लैंगिक संबंधांचे सूचन करणारे असते. ही पात्रे नैतिक आणि सामाजिक-सांस्कृतिक संकेतांचा फारसा विचार करीत नाहीत. त्यामुळे बऱ्याचदा त्यांचे बोलणे अश्लीलतेच्या पातळीवरचे आणि वागणे स्वैर असते.

नाटक हे रंगभूमीवर सादर होण्यासाठीच निर्माण होत असते. परंतु उच्च प्रकारचे साहित्यमूल्य असलेल्या नाटकाच्या वाचनातूनही आनंद मिळतो. फार्स चे तसे नसते. फार्सचा प्रयोग पाहाण्यातच खरी मौज असते. या संदर्भात माधव मनोहर म्हणतात (प्रभु बबन चोरावर मोर-प्रस्ता. माधव मनोहर, मॅजेस्टिक प्रकाशन मुंबई पृ. ५). ''फार्स ही वाचण्याची वस्तू नाही, बघण्याची आहे. फार्स क्वचितच वाचनीय असतो. फार्स प्रेक्षणीय आहे. श्रवणीय आहे. मननीय आहे''. फार्समधील अभिनय वेगळ्या प्रकारचा असतो. यात पात्रांची योजना हास्यनिर्मितीसाठी केलेली असल्यामुळे अभिनयाचे एक तंत्र निश्चित होते. ''कळसुत्री बाहुल्यांप्रमाणे फार्सकाराच्या हाती पात्रांना नाचावे लागत असल्याने फार्समधील अभिनय रीतिबद्ध (stylised) असतो. फार्समधला नट चेहऱ्यापेक्षा शरीराचा उपयोग फार करीत असतो. इथे चेहऱ्याला विशेष महत्त्व नसते. पाश्चात्य राष्ट्रांत त्यामुळे फार्समधील पात्रे काही ठिकाणी मुखवटे वापरीत. या रीतिबद्ध अभिनयामध्ये नक्कल आणि शरीरभाषा यांचा सर्रास उपयोग करण्यात येतो. फार्समध्ये आंगिक आणि वाचिक अभिनयाला महत्त्व असते. आंगिक अभिनयात चपळाईच्या शारीर हालचाली, विदूषकी चाळे यांवर भर असतो. तर वाचिक अभिनयात संवादाची फेक व वेळेचे भान (टायमिंग) याचे तंत्र अवगत करावे लागते.

समाजातील विकृत अंगांचे दर्शन घडविणे हा प्रहसनाचा हेतू असतो. या विकृतीला जेणेकरून हास्यास्पद करता येईल अशा प्रकारचे संवाद यात असतात. चुटकेबाज, खटकेबाज अशा संवादांतून हास्यनिर्मिती होत असते. शब्दनिष्ठ विनोदांतून कोट्या, द्वयर्थी वाक्यरचना, अश्लीलार्थसूचक वाक्यरचना, संवादांतील खटकेबाजपणा प्रहसनाचे भांडवल असते.

प्रहसनामध्ये 'हास्य' या घटकाला मध्यवर्ती स्थान असते. या हास्याचे वेगळेपण भीमराव कुलकर्णी यांनी पुढीलप्रमाणे स्पष्ट केले आहे. ''उपरोधिका हे एक प्रकारचे सामाजिक हिणवणे असते. याउलट फार्समध्ये समाजातील विसंगत अंगापेक्षा विकृत अंगाचे दर्शन अधिक असते. त्यामुळे ते काही अंशी आपले असले तरी ते सर्वस्वी आपले नव्हे, या भावनेचा सुखद प्रत्यय येत गेल्यामुळे फार्समुळे निर्माण होणारे हास्य मुक्तपणाने आणि मोठ्या हसायला आपल्याला प्रवृत्त करते.

फार्सने निर्माण होणारे हास्य आणखी एका महत्त्वाच्या कारणामुळे आस्वाद्य बनते. बंदिस्त समाजामध्ये

त्याच्या बंदिस्तपणामुळे त्यातल्या व्यक्तिमात्रांची सतत मुस्कटदाबी आणि कुचंबणा होत असते. आईवडील मुलांची, मालक नोकरांची, राजा प्रजेची मुस्कटदाबी करीत असतो. फार्समध्ये अशाच लोकांची फजिती केलेली असते. या ठिकाणी स्त्रिया पुरुषांना, नोकर मालकांना, प्रेमिक आपल्या आई-वडिलांना आणि सामान्य माणसे बड्या-बड्या धेंडांना हास्यास्पद करताना पाहून प्रेक्षकांना आनंद होत असतो.

एकूणच समाजात नैतिकतेच्या नावाखाली जी दांभिकता दिसते ती उघड करण्याचे कार्य प्रहसनात केलेले असते. त्यामुळे नैतिकता, उदात्तता, मांगल्य इ. मूल्यांना यात हास्यास्पद केलेले असते. प्रहसनकार हा स्वत:च्या आंतरिक अनुभवांशी प्रामाणिक राहून जगाचा खरा चेहरा उघड करण्याच्या प्रयत्नात असतो. त्यामुळे प्रहसनाचा उद्देश जीवनदर्शनाचा नसून केवळ मनोरंजनाचा असतो हे काही अंशी खरे असले तरी पूर्णांशाने खरे नाही.

प्रहसनाची स्वरूपचिकित्सा केल्यानंतर 'प्रहसनाची संकल्पना' पुढीलप्रमाणे मांडता येते -

प्रहसन हा सुखात्मिकेचा एक महत्त्वाचा उपप्रकार होय. प्रेक्षकांचे मनोरंजन करून हास्यनिर्मिती साधावी हाच प्रहसनाचा उद्देश. सुखात्मिकेच्या अन्य नाट्यरूपांप्रमाणे प्रहसनातदेखील बहुविध भाषाप्रयोगांतून व कोटीबाजपणातून विनोदनिर्मिती साधली जात असली तरी प्रहसनातील विनोद हा प्राथमिक पातळीवर शारीर हालचाली-आंगिक अभिनय आणि रंगभूमीवरील विविधांगी दृश्यात्मक परिणाम यांतून निर्माण होतो. विवाहबाह्यसंबंधातून उत्पन्न होणारे लैंगिकताप्रधान ढोबळ घोटाळे साकार करणारी काही दृश्ये, आक्रमक व हिंस वृत्तीचा आविष्कार, गतिमान हालचाली आणि अनपेक्षित, धक्कादायक व अतिशयोक्तिप्रधान घटनाप्रसंगांची योजना यामुळे निखळ करमणूक साध्य होत असली तरी प्रहसनाला उच्च सुखात्मिकेची पातळी लाभत नाही. बौद्धिक आवाहनाचा वा परिणामाचा दावा प्रहसनाने कधीही केला नाही.

❖ ❖

प्रहसन : ५

फार्स या शब्दाची व्युत्पत्ती-मांसाहारी अन्नात घालून भरावयाचे मसाले-नाट्यात्म कलेतील आध्यात्मिक भरणपोषणासाठी जे बाह्यात्कारी घटक/पदार्थ वापरले जातात ते, अशी आहे. ती मूळ नाट्यरूपात घातलेली बाह्यांगाची भर सुचवते. मुळात मध्ययुगीन रहस्यमय नाटके त्यांतील ताण कमी करण्याच्या हेतूने मध्येच थांबवून त्यांत हास्यकारक प्रवेश घालून हसण्याचे काही क्षण आणून नाटक सुरू असताना वाढत गेलेला ताण कमी केला जाई. काहीतरी मसाला भरून गंभीर साहित्यातील सांस्कृतिक अन्नाला परिपूर्णता आणण्याच्या हेतूने प्रहसनाची संकल्पना अस्तित्वात आली. अशा प्रकारे प्रहसन हे सदभिरुचीपासून दूर राहून स्वत:मध्ये सुव्यवस्था, समाज किंवा शोकान्तिका, उच्च सुखात्मिका यांसारख्या उदात्त नाट्यप्रकारांपासून दूर राहाण्यात यशस्वी ठरले आहे. प्रहसन हे सहसा बटबटीतपणा, हास्यकारक विदूषकीपणा, भरडहास्य आणि खडबडीत

शैली यांच्याशी या विशेषांशी जोडले जाते. त्यापुढे जाऊन सांगायचे तर जीवनाचा सरळ रस्ता चुकीच्या मार्गाने प्रस्थापित करण्याचा प्रहसनाचा शिरस्ता असतो. प्रहसन हे मनाच्या विरोधात राहून शरीराशी जोडले जाते तसेच सामाजिक वास्तव व दैनंदिन जीवन यांच्याशी संबंधित असते. (हास्यात्म व प्रहसनात्मक यांचा बाख्तिनने घेतलेले पुनर्शोध हा दृष्टिकोण दृढ करतो. यद्यपि तो उलट प्रकारे यांना मूल्यात्मक मानत असला : प्रहसन हे वास्तववादाची बरोबरी करते व शरीराबरोबर येते, तर सुखात्मिका आदर्शवादाची बरोबरी करते.) जो सुखात्मिकेची पातळी गाठू शकत नाही असा नाटकाचा आदिम व भरड प्रकार अशी प्रहसनाची व्याख्या केली जाते. प्रहसनाचा भरडपणा लक्षात घेतला म्हणजे प्रहसन हे अतिशय सुस्पष्ट, उघडउघड बालिश असे विनोदाचे/हास्यात्मतेचे तंत्र वापरते की लैंगिक (scatological) गोष्टींचा/घटकांचा उपयोग करते, ते स्पष्ट होत नाही.

प्रहसने ग्रीक व रोमन कालापासून (ॲरिस्टॉफनीज, प्लॉट्स) अस्तित्वात आहेत. परंतु नाट्यप्रकार म्हणून त्यांना मध्ययुगापर्यंत अस्तित्व नव्हते. (या काळात सुमारे एक हजार प्रहसनांची रचना झाली परंतु त्यांपैकी जवळपास शंभरच उपलब्ध आहेत.) मध्ययुगात झालेली प्रहसनांच्या रचनेची सुरुवात सतराव्या शतकाच्या आरंभकाळापर्यंत चालू राहिली. मोलिएरच्या नाटकांत प्रहसने ही चमत्कृतिप्रधान/(कॉमिडी ऑफ इन्ट्रिग) सुखांतिकांत मिसळून गेली. तमाशाच्या स्वरूपाची (vaudeville) नाटके लिहिणारे लॅबिशे, फेदेउ व कोर्तेलिन आणि आयोनेस्को व बेकेट यांच्यासारखे असंगत नाटके (ॲब्सर्ड) लिहिणारे नाटककार यांनी अर्थहीन (नॉनसेन्सिकल) सुखांतिका अलीकडच्या काळात रचल्या. प्रहसनाच्या दीर्घकालीन लोकप्रियतेचे कारण त्याच्या उत्कट रंगभूमीतंत्राकडे (थिएट्रिकॅलिटी), रंगमंचयंत्रणेवर असणाऱ्या त्याच्या लक्ष देण्याकडे आणि नटांच्या प्रशस्त शारीर (अभिनय) तंत्रामध्ये आढळून येते.

ज्या नाट्यप्रकाराविषयी तिटकारा व्यक्त केला गेला आणि ज्याचे कौतुकही झाले अशा अक्षरश: सर्वार्थाने 'लोकप्रिय' नाट्यप्रकाराचे वैशिष्ट्य म्हणजे, प्रहसन हे व्यक्तिरेखा व नट यांचा कॉर्पोरल आस्पेक्ट वाढवते. हास्यात्म नाट्यप्रकारांत समीक्षक प्रहसन आणि शब्द/भाषाप्रधान सुखांतिका व चमत्कृतिप्रधान सुखांतिका यांच्यात भेद करतात. तो करताना विनोद (wit), बुद्धी आणि सूक्ष्मता या घटकांचा विचार महत्त्वाचा ठरतो. ''प्रहसन हे लोकांना हसवते. अगदी मनापासून व भरपूर. आणि यासाठी हास्याची जी निर्विवाद साधने आहेत त्या साधनांचा नाट्यप्रकारांनुरूप उपयोग केला जातो. ठराविक प्रकारच्या व्यक्तिरेखा, बटबटीत मुखवटे, विदूषकी हास्यात्म आविष्कार, ग्रिमेसेस, लॅझी, कोट्या, अतिशय विनोदी ठरेल अशी परिस्थिती, विनोदी हावभाव आणि तसेच शब्द आणि या सर्वांना काहीशी/से लैंगिक/अश्लील छटा/रंग. यातील भावना या प्राथमिक असतात. कथानक हे (तुकड्यातुकड्यांची) जोडाजोड केलेले असते. 'गेइटी ॲण्ड मुव्हमेंट प्रोव्हाइड द इम्पेट्स'. अतिशय गतिमानता व शक्तिमानता प्रहसनाला एक सबव्हर्सिव स्वरूप देते. हे सबव्हर्शन नैतिक व राजकीय अधिकाराच्या विरोधात असते, लैंगिकतेचे इशारे, तार्किकता आणि शोकांतिकेचे नियम यांच्या विरोधात असते. प्रहसनाद्वारे एक प्रकारे प्रेक्षक वास्तवाच्या व विवेकाच्या निर्बंधांचा (कन्स्ट्रेण्ट्सचा) सूड उगवीत असतात. हा सूड हास्य मुक्त करून, शोकान्त अडचणींवर विजय मिळवून त्यांना हद्दपार करून, आणि चिंता दूर करून, मूर्खपणाच्या बुरख्याआड लपून व 'काव्यात्म' परवान्याच्या आधारे घेतला जातो.''

❖ ❖

In his Dictionary Johnson defined satire as a poem 'in which wickedness or folly is censured.' This, clearly, is limiting. Dryden claimed that the true end of satire was 'the amendment of vices'; and Defoe thought that it was 'reformation'. One of the most famous definitions is Swift's. 'Satire', he wrote, 'is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody's face but their own, which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended with it. In Epilogue to Satires (1738), Pope apostrophized satire thus :

O sacred Weapon! left for Truth's defence,
Sole dread of Folly, Vice, and Insolence!
To all but Heav'n-directed hands deny'd,
The Muse may give thee, but the Goods must guide.
Rev'rent I thouch thee!

The satirist is thus a kind of self-appointed guardian of standards, ideals and truth; of moral as well as aesthetic values. He is a man (women satirists are very rare) who takes it upon himself to correct, censure and ridicule the follies and vices of society and thus to bring contempt and derision upon aberrations from a desirable and civilised norm. Thus satire is a kind of protest, a sublimation and refinement of anger and indignation. As Ian Jac has put it very adroitly : 'Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art'.

उपहासिका (Satire)

सुखांतिकेच्या रचनावैशिष्ट्यात हास्य या घटकाला व हास्य या परिणामाला विशिष्ट स्थान लाभलेले असते, हे आवर्जून सांगावयास नको. तथापि, हास्य हे उपहासिकेचे एक अंग असते. आणि ते प्राधान्याने उपहासविषयाच्या अनुषंगाने अवतरत असते. उपहासिकेत हास्याला स्थान असले तरी हास्याची निर्मिती केवळ उपहासानेच होते असे मात्र नाही. हास्याचा व मानवी मनाचा दृढ संबंध आहे. शब्दचमत्कृती, कल्पनाचमत्कृती, अतिशयोक्ती, विसंगती, उपहास, उपरोध अशा विविध प्रकारच्या अनुभवांमुळे माणसाला हसावयास येते. हास्याचा उपहासिकेशी असणारा घनिष्ठ संबंध लक्षात घेऊन येथे हास्यमीमांसा करताना हास्य हे सुखनाट्याचे एकमेव लक्षण नसले तरी एक अंगभूत वैशिष्ट्य आहे, हे ध्यानात घ्यावे लागेल. हा विचार करताना हास्यनिर्मितीस कारण असणाऱ्या गोष्टींचा आणि मानवी मनाचा असणारा संबंधही लक्षात घेणे इष्ट ठरेल.

ग्रीकांची थालिया नावाची जी देवता आहे, तिने हास्य या शास्त्राचा प्रभावी उपयोग करून मानवी जीवनातील अनेक विसंगतींवर प्रकाश टाकलेला आढळतो. मानवी वर्तनातील मूर्खता व दांभिकता यांचा बुरखा फाडून, थालियाने त्यांना हास्यास्पद करून सोडले, अशी पुराणकथा सांगितली जाते. या देवतेने उपहास, उपरोध, अतिशयोक्ती, विडंबन इत्यादी आयुधे धारण केली असून माणसाचे माणूसपण जागते ठेवण्याचे महत्कार्य ती बजावते असाही उल्लेख या संदर्भात आढळतो.

भरतमुनीने आपल्या नाट्यशास्त्रात हास्यरसाचा विचार केला आहे. हास्याचे आत्मस्थ व परस्थ असे दोन प्रकार त्याने वर्णिले आहेत. ''जेव्हा मनुष्य स्वत: हसतो तेव्हा हास्य आत्मस्थ असते. पण जेव्हा तो दुसऱ्याला हसवितो तेव्हा तो परस्थ असतो.'' ''म्हणजे हासाचे एका माणसाकडून ज्याच्या ठिकाणी तो आत्मस्थ असतो त्याच्याकडून दुसऱ्या माणसाकडे संक्रमण होते, तेव्हा तो परस्थ होतो. हास तोच असतो.''

हास्यनिर्मितीची कारणे सांगताना भरताने पुढील विवेचन केले आहे –

''विकृत असा दुसऱ्याचा वेष व अलंकार, धृष्टता, चंचलता, खोडकरपणा, असत्य, बडबड, व्यंगदर्शन, दोषांचे वर्णन इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होते.'' तसेच ''कोणत्याही स्थायिभावाचे विकृत स्वरूपात – नेहमीच्यापेक्षा विपरीत रूपात दर्शन झाले की त्यामुळे हास्य उत्पन्न होते.'' अशा दृष्टिकोणांतून हास्यनिर्मितीकडे पाहाताना हास्याचा, भेदाचा विचार केलेला आढळतो. ''स्मित आणि हसित, विहसित आणि उपहसित, व अपहसित आणि अतिहसित असे दोन-दोन प्रकारचे भेद अनुक्रमे उत्तम, मध्यम व कनिष्ठ प्रकृतीमध्ये होतात.'' ''या प्रमाणे हा हास्य रस स्वत:पासून उत्पन्न होणारा व दुसऱ्यापासून उत्पन्न होणारा असा दोन प्रकारचा, तीन प्रकृतींच्या मनुष्यांत आणि तीन अवस्थांत असलेला असा रस आहे.'' असे भरताने नमूद करून हास्यरसाची एकात्मतासुद्धा स्पष्ट केली आहे.

''रती आणि शोक यांचे उदाहरण घेऊन भरतमुनींनी हास्यरसाचे स्वरूप अधिक स्पष्ट केले आहे. ते म्हणतात, ''रती आणि शोक हे भाव व्यक्तिनिष्ठ असतात. एकाच व्यक्तीच्या संबंधात सर्वांना रती किंवा शोक

वाटणे असंभाव्य असते. पण हास, क्रोध वगैरे इतर भावांची गोष्ट अशी आहे की, ज्या कारणांनी ते एका मनुष्याच्या ठिकाणी उद्भुत होतात त्याच कारणांनी ते इतरांच्या ठिकाणीही उद्भुत होऊ शकतात. हास भाव आणि हास्यरस दोन्ही एकात्म आहेत, म्हणजे त्यांच्या स्वरूपात भिन्नता नाही.''

या विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर भरतमुनी पुढे असे विधान करतात. की कोणत्याही स्वरूपातील विपरीतता किंवा विकृती हीच हास्यरसास कारणीभूत होते.

अभिनवगुप्तानेसुद्धा भरतमुनींच्या विवेचनास मान्यता दिलेली आढळते. अभिनवगुप्ताने हास्यचर्चेचे स्पष्टीकरण करून हास्यरसाचे व्यापकत्व मार्मिकतेने मांडले आहे. त्यांच्या स्पष्टीकरणातील महत्त्वाचा विचार म्हणजे ''विभावादींना विभावाभासत्व आदी येण्याचे कारण अनौचित्य आणि आभासरूप झाल्यामुळे रत्याभासाचे हे विभावादी आता हास्यरसाचे विभवत्व बनतात.'' म्हणून शृंगारापासून रत्याभासाद्वारा हास्याची उत्पत्ती होते. असे म्हटले आहे. ''सर्वेषु''-केवळ शृंगाराच्याच आभासानेच हास्य उत्पन्न होते असे नाही, तर कोणत्याही रसाच्या आभासाने ते उत्पन्न होते. आभासाचे मूळ अनौचित्यात असते आणि अनौचित्य हास्याला कारणीभूत होते.

एवंच, विपरीतता आणि विकृती ही हास्यनिर्मितीस कारण ठरतात. विकृती, विपरीतता व अनौचित्य यांचा परिणाम विसंगतीत आढळून येतो. कोण्याही वस्तूच्या, घटनेच्या मूळ स्थितीपासून होणारे विलचन म्हणजे विसंगती असे म्हटले तर विपरीतता व विकृती ही त्या विसंगतीची, दृश्य रूपे मानता येतील. यांच्या दर्शनात हास्याची निर्मिती करण्याचे सामर्थ्य आढळते.

ग्रीकांचा भरतमुनी जो ॲरिस्टॉटल त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे ''ज्या अर्थी कर्मे करणारी माणसे हा अनुकृतीचा विषय असतो आणि ती माणसे वरच्या दर्जाची किंवा खालच्या दर्जाची असू शकतात. कारण नैतिक स्वभाव हा मुख्यत: या वर्गीकरणाशी सुसंबद्ध असतो आणि नैतिक भिन्नत्वाची चांगलेपणा किंवा वाईटपणा ही प्रमुख लक्षणे असतात. त्या अर्थी आपण माणसे प्रत्यक्ष जीवनात असतील त्यापेक्षा अधिक चांगली, त्यापेक्षा अधिक वाईट किंवा असतील तशीच दाखविली पाहिजेत, हे ओघानेच प्राप्त होते.''

सुखांतिकेचे लक्ष्य माणसे प्रत्यक्ष जीवनात असतात, त्याहून अधिक वाईट दाखविण्याकडे असते. पुढे ॲरिस्टॉटल म्हणतो, ''सुखांतिका ही आम्ही सांगितल्याप्रमाणे खालच्या दर्जाच्या - तथापि वाईट-या शब्दांच्या पूर्णार्थाने नव्हे - व्यक्तींची अनुकृती असते. कारण, हास्यास्पदता हा कुरूपतेचाच एक पोटभेद आहे. हास्योत्पादक मुखवटा कुरूप व विकृत असतो. पण त्याच्यामध्ये दु:खाचा अंतर्भाव नसतो.''

''पण वाईट या शब्दाच्या पूर्णार्थाने नव्हे'' असे म्हणण्यात ॲरिस्टॉटलला पुढील गोष्टी सुचवायच्या आहेत. ''सुखांतिकेतील पात्रे ही सर्वसाधारण माणसापेक्षा एका विशिष्ट बाबतीत वाईट असतात, या बाबीत अपायकारक नसलेले एखादे व्यंग किंवा स्वभावांतर्गत कुरूपता यांचा समावेश होत असतो. या व्यंगामुळे ती व्यक्ती दोषास्पद किंवा घृणास्पद न ठरता फक्त हास्यास्पद ठरते. अपायकारक नसलेली वाईट गोष्टच ॲरिस्टॉटलच्या कल्पनेप्रमाणे हास्याचा विषय होऊ शकते.''

''हास्याचे विषय दोन प्रकारचे असतात – १. अपायकारक नसलेली चूक अंतर्भूत असणारी कृती, आणि २. अपायकारक नसलेले नैतिक किंवा शारीरिक व्यंग असलेली व्यक्ती. प्लेटोनेसुद्धा अपायकारक नसलेले अज्ञान हा हास्याचा प्रमुख विषय मानलेला होता.''

ॲरिस्टॉटल व भरतमुनी यांच्या विचारांत साम्य आहे. प्राचीन काळात ॲरिस्टॉटलने विद्रुपतेतून किंवा वैगुण्यातून हास्यनिर्मिती होते असे म्हटले, तर भरतमुनींनीसुद्धा विपरीतता व विकृती हास्य निर्माण करतात, असे म्हटले आहे.

ॲरिस्टॉटलने आपल्या ''पोएटिक्स'' या ग्रंथात लिहिले आहे – ''हास्यास्पद गोष्ट म्हणजे कुरूपतेचाच एक भाग होय. तीमध्ये एखादा असा दोष असतो की जो विशेष दु:खकारक नसतो.'' ॲरिस्टॉटलचे म्हणणे उपहासिकेतील हास्याच्या परिणामास पूरक ठरणारे आहे. कारण उपहासिकेत एखादी गोष्ट खूप दु:खकारक नसते की ज्याने माणूस रडेल, पण वाईट असते की जिच्याबद्दल नापसंती नोंदविण्यासाठी प्रतिक्रिया व्यक्त होते. आपण ह्या दुराचारांपासून अलिप्त आहोत, या मानसिक बळकटीने हास्यनिर्मिती होते.

आर्. सी. एलियट, मॅथ्यू हॅगर्ट, एफ्. एम्. कॉनफर्ड आणि बेन जॉन्सन या पाश्चात्य नाट्यसमीक्षकांनी उपहासिकेसंबंधी विशेष विवेचन केले आहे. उपहास करणे ही माणसाची एक नैसर्गिक प्रक्रिया आहे. कोणतीही गोष्ट पसंत पडली नाही तर आपली नापसंती व्यक्त करणे हे ओघानेच येते. अशा प्रकारची नापसंती व्यक्त करण्याचा एक मार्ग म्हणजे उपहास. या दृष्टीने उपहासाची जाणीव आदिम समाजांनादेखील होती, असे आर्. सी. एलियट यांचे म्हणणे आहे. ''उपहासाचा उगम जंगली अवस्थेतील माणसाच्या जादूटोण्यांमध्ये (विचक्राफ्ट) आढळतो'', या एलियट यांच्या विधानास पुष्टी देणारे मत मॅथ्यू हॅगर्टने आपल्या ''सटायर'' ह्या पुस्तकात मांडले आहे. मॅथ्यू हॅगर्ट म्हणतो की, ''उपहासाच्या आक्रमकतेचे मूळ कळप करून राहणाऱ्या प्राण्यांच्या धमकावणी देण्यात सापडते.'' कळपात राहणारे प्राणी स्वजातीमधील बलिष्ठ प्राण्याच्या आज्ञेत राहात असतात. त्याचे श्रेष्ठत्व कोणी नाकारत नाही. आपण इतरांपेक्षा वेगळे आहोत याची त्यांना जाणीव असते. या जाणिवेतून आक्रमक वृत्ती आणि या वृत्तीतून श्रेष्ठत्व व्यक्त होते. येथे उपहासातील आक्रमकतेतून येणारे श्रेष्ठत्वाचे मूळ सापडते. एफ्. एम्. कॉनफर्ड यांच्या ''द राइज ऑफ ॲटिक कॉमेडी'' या ग्रंथात सांगितल्याप्रमाणे वाङ्मयीन दृष्टीने उपहासिकेचा उगम ''डायनायसस''च्या सन्मानार्थ आयोजिलेल्या उत्सवांमध्ये आढळतो. अशा उत्सवांमध्ये राजकीय व्यक्तीवर व त्यांच्या राजकीय धोरणावर टीका करण्याची मुभा असे. उदा. ॲरिस्टॉफनीसने क्लिऑ, सॉक्रेटिस अशा त्याला समकालीन व्यक्तींची आपल्या नाटकात खिल्ली उडविली आहे. येथे खऱ्या अर्थाने वाङ्मयीन टीकेला सुरुवात होताना दिसते.

''द वेब्स्टर्स न्यू वर्ल्ड डिक्शनरी''मध्ये उपहासाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे केलेली आढळते –

A literary work of a special kind in which vice follies, stupidities and abuses etc. are held up to ridicule and contempt.

या व्याख्येत उपहासाच्या हेतूचे मूळ सापडते. गैरव्यवहार, चुका, दुर्गुणांची निर्भर्त्सना करण्यासाठी ज्या

प्रकारची वाङ्मयरचना केली जाते ती रचना म्हणजे उपहास. याचाच अर्थ असा की उपहास हा लेखनप्रकार हेतुपूर्वक लिहिला जातो.

उपहास म्हणजे नेमके काय? ह्याची आणखी एक सुस्पष्ट व्याख्या ''Concise Oxford Dictionary, Tenth Edition, 1999'' मध्ये आढळते –

The use of humour, irony, exaggeration, or ridicule to expose and criticize people's stupidity or vices.

दुर्गुण, चुका, गैरव्यवहार एवढ्यासाठी उपहास होतोच. परंतु, दुष्कृत्यांची निर्भत्सना करणे, दुर्गुणी लोकांची दुष्कृत्ये लोकांसमोर मांडून त्यांचे पितळ उघडे करणे असे विशेष वरील व्याख्येत आढळतात. म्हणजे समाजात जे गैरव्यवहार चाललेले असतात, त्यांचे स्वरूप लोकांसमोर उघड करणे आणि समाजाचा ढासळत चाललेला तोल सावरण्याचा प्रयत्न करणे यासाठी उपहास अस्तित्वात येतो. उपहासिका ही एक सोद्देश्य रचना होय.

''नॉर्थोप फ्रायने सुखात्मिकेतील व्यक्तिरेखांचे जे वर्गीकरण केले आहे. त्यात eiron व alazon हे दोन प्रमुख प्रकार सांगितले आहेत.'' या प्रकारांत सामाजिक व्यक्तीचे उपहासात्मक वर्णन आढळते. त्यामध्ये नायक-नायिका, बढाई मारणाऱ्या सैनिकांसारखी पात्रे, संभाषणचतुर, हजरजबाबी, गुलाम, पुस्तकी पांडित्य, विघ्न आणणारी पात्रे, कडक शिस्त असणारी पात्रे की ज्यांच्या वागणुकीने सर्वांना हमखास त्रास होतो या सर्वांचा समावेश होतो. अशा वर्तणुकीचा उपहास होत असतो. म्हणजे उपहासिका ही मूर्खपणाच्या स्वार्थी, दुष्ट, भोंदू, ढोंगी अशा व्यक्तींची शत्रू असते. म्हणजेच उपहासाला सामाजिक नीतिमत्तेची चाड असते. ह्या जागृत नीतिमत्तेमुळेच समाजातील अनिष्ट प्रवृत्तींवर प्रकाश पडतो. एका अर्थाने उपहासिका ही अनिष्टत्वास सामोरे जाण्याचे धैर्य दाखविते. त्यासाठी स्वत:कडे श्रेष्ठत्व घेऊन दोषदिग्दर्शनाची कामगिरी पार पाडणारी एखादी व्यक्तिरेखा उपहासिकेत उपस्थित असते. ती समाजातील दोषांवर हल्ला करते. त्यासाठी उपरोध, उपहास, विडंबन, व्याजनिंदा, विनोद, शब्दचातुर्य अशा वेगवेगळ्या तर्काधिष्ठित साधनांचा ती उपयोग करते. मात्र येथे अनिष्ट व्यवहारात गुंतलेल्या व्यक्तींना सुधारण्याची संधी देऊन पुन्हा समाजात स्वीकारण्याची भूमिका घेतलेली असते. येथे आचरण सुधारण्यास वाव दिलेला असतो. तसेच ज्यांचे दोष दाखविलेले असतात, त्यांच्याविषयी एक प्रकारची आत्मीयताही जाणवते म्हणूनच अटीतटीच्या प्रखर संघर्षाला उपहासिकेत स्थान नसते. तसेच चीड येणारी गोष्ट असली तरी उपहासिकेत मानसिक तोल ढळलेला जाणवत नाही. उलट लेखनात नैतिकता जाणवते, कारण उपहासिका नैतिकतेचा उपदेश करीत असते.

समाजातील दोष, उणिवा, तसेच त्यातील सडलेले, कुजलेले घटक यांचे उच्चाटन करण्यात उपहास किती प्रमाणात यशस्वी ठरतो, हा वादाचा मुद्दा आहे, असे डीन स्विफ्ट यांचे म्हणणे आहे. उपहासिकेच्या संदर्भात त्यांनी मांडलेले विचार समजावून घेण्याजोगे आहेत. ''द बॅटल ऑफ बुक्स'' या आपल्या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत डीन स्विफ्ट लिहितात, ''उपहास हा असा आरसा आहे, ज्यात पाहाणाऱ्याला स्वत:चा सोडून इतर सर्वांचे चेहरे आढळतात व त्यामुळेच उपहास आवश्यक तो परिणाम साधू शकत नाही.'' तद्नंतर डीन स्विफ्टनी

म्हटले आहे, ''उपहास बव्हंशी नीतिमान लोकांना अनैतिकतेकडे झुकू देत नाही. परंतु, दुष्टांच्या बाबतीत तो काहीच करू शकत नाही.''

डीन स्विफ्टनी मांडलेल्या विचारात दोन गोष्टी आल्या आहेत. दुष्टांना सुधारता आले नाही तरी चांगली माणसे तरी वाईट मार्गास लागत नाहीत. म्हणजे चाललेल्या वाईट गोष्टींस सतत विरोध केलाच पाहिजे. येथे समाजाची नीतिमत्ता शाबूत ठेवण्याचा प्रयत्न दिसतो. ह्या विरोधतत्त्वाचा अवलंब करून कांट, शॉपेनहॉर, स्पेन्सर ह्यांनी आपले विचार मांडले आहेत. त्यांच्या विचारांतून एक समान तत्त्व दिसते, ते म्हणजे सुखात्मतेच्या संदर्भात श्रेष्ठता, कुरूपता किंवा विसंगती यांना महत्त्व देणारे दृष्टिकोण आहेत. हे वेगवेगळे वाटले तरी ते एका समान तत्त्वावर आधारलेले आहेत, आणि ते तत्त्व म्हणजे विरोधतत्त्व. सारांश, उपहास हा समाजप्रबोधनाचा सर्वात मोठा उपाय आहे, तसेच चुकलेल्या व्यक्तीस पुन्हा समाजात सामावून घेण्याचा गुण उपहासिकेत आहे.

प्रत्येक नाट्यप्रकाराच्या निर्मितीमागे नाटककाराचा विशिष्ट हेतू दडलेला असतो. सुखांतिका, मेलोड्रामा, प्रहसन ह्या नाट्यप्रकारांची निर्मिती करमणूक व दुसऱ्याला आनंदी अनुभव देण्यासाठी होत असते, तर उदात्त भावनेतून शोकान्तिकेची निर्मिती होते. उपहासिकेत प्रेक्षकांचे मनोरंजन करणे, इतकाच उद्देश नसतो, तर जीवनातील विसंगती प्रेक्षकांच्या समोर मांडून विचार करण्यास लावण्याची एक विलक्षण शक्ती असते. त्याचबरोबर कोणाला तरी उदात्ततेच्या भावनेतून सुधारण्याची संधी दिलेली असते. उपहासिका माणसाचे हरवलेले माणूसपण जागे करून समाजाच्या ढळणारा तोल सावरण्याचा मुख्य उद्देश बाळगत असते. उपहासिका काल्पनिक जीवनानुभव देत नाही, तर सत्य जीवनातील एखाद्या कटू सत्याचा अनुभव देते. ती विदारक सत्य सांगते. त्या सत्याचे प्रतिबिंब उपहासिका असते. तेव्हा प्रेक्षक काल्पनिक अनुभव न घेता वास्तव जीवन त्या क्षणीसुद्धा जगत असतो. आपल्या रोजच्या जीवनातील व्यक्तीस पाहून अचंबित होतो. कारण ती व्यक्ती आदर्श असावी असा गैरसमज असतो. पण त्या व्यक्तीने केलेली काळी कृत्ये उघडी पडल्याने प्रेक्षकाचे डोळे उघडतात.

उपहासिकेच्या निर्मितीमागे मूलत: तीन प्रकारचे उद्देश असतात. एक दोषदिग्दर्शनाचा, दुसरा अप्रत्यक्ष उपदेशाचा, तिसरा सामाजिक वर्तन बदलण्याचा. या तिहेरी उद्देशाने उपहासनिर्मिती केली जाते. त्यामुळे नाटककारास आपण नक्की काय करत आहोत याचे पक्के भान असते. जीवनातील दोष तो एखाद्या गंभीर तत्त्ववेत्त्याची भूमिका घेऊन सांगत नाही, समजूतदारपणाची भूमिका घेऊन अगदी सामान्य माणसास कळेल, पटेल असा उपहास रंगवून आपल्याकडे श्रेष्ठत्व घेतो. काय सांगावयाचे आहे हे निश्चित झाल्यावर त्याप्रमाणे पात्रयोजना केली जाते. विघातक वृत्तीवर प्रहार करायचा असल्याने माणसाच्या अंगी असलेले दोष प्रत्ययास येण्यासाठी लबाड, धूर्त, ढोंगी, लाचखोर, दुर्गुणी, अनीतीकारक, नीतिमत्ता विकलेली अशी समाजविघातक वृत्ती असलेली पात्रे योजली जाऊन समाजात पसरलेल्या अपप्रवृत्तीला पात्रांद्वारे वाचा फोडली जाते. व्यक्ती तेवढ्या प्रवृत्ती ह्या तत्त्वाप्रमाणे माणसागणिक अनेक दुर्गुण आढळतात. हे अनेक दोषच उपहासास कारणीभूत झाले आहेत. ह्या दुर्गुणांनी उपहासाला अनेक विषय पुरविले आहेत.

उपहासिकेच्या आकृतिबंधाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे येथे दोन पात्रांत संघर्ष नसतो तर, योजलेले समाजातील घातक प्रवृत्तीचे दर्शन घडविणारी व्यक्तिरेखा व सत्प्रवृत्ती ह्या दोहोंत द्वंद्व असते. समाज

हे उपहासिकेतील अप्रत्यक्ष पात्र आहे. येथे आणखी एक गोष्ट प्रत्ययास येते की, उपहासिकेतील व्यक्तिरेखा संपूर्णपणे काळ्याकुट्ट नसतात. त्या व्यक्तीच्या ठायी असणाऱ्या विशिष्ट दोषाच्या प्राबल्यामुळे त्यांचा वाईटपणा प्रत्ययास आलेला असतो. त्या दोषाचे निर्मूलन झाल्यास ती व्यक्ती चारचौघांसारखी ठरते. पात्रांच्या अंगचा सद्‌गुण विकसित करून दुर्गुणाला दूर करून त्याला समाजात स्वीकारार्ह बनविण्याची अपेक्षा असते. सर्वार्थाने दुर्गुणी व्यक्ती उपहासिकेत समाविष्ट होत नाही.

उदा.- ''प्रत्येक कर्मामध्ये किंवा प्रत्येक भावनेमध्ये सुवर्णमध्य साधता येतो असे नाही. कारण काहींच्या अभिधानामध्ये मुळातच वाईटपणा अंतर्भूत आहे. उदा. द्वेष, निर्लज्जपणा, असूया आणि कर्माच्या बाबतीत व्यभिचार, चोरी व खून. यांची आणि यांच्यासारख्याच दुसऱ्या अन्य गोष्टींची अभिधाने ही त्या गोष्टी स्वभावत:च वाईट आहेत, असे दर्शवितात; त्यांचे अतिरेक आणि उणिवा नव्हेत.''

म्हणूनच वरील अतिरेकांचा उपहास होत नाही. तर पात्रांच्या अंगी असलेला चांगुलपणा उफाळून वर यावा म्हणून त्याच्या हातून घडलेल्या चुकांना अतिशयोक्त रूप दिले जाते. या अतिशयोक्त रूप देण्याचे दोन फायदे होतात, एक म्हणजे पात्रास आपली चूक प्रखरपणे जाणवते, दुसरा म्हणजे अतिशयोक्तीने हास्यनिर्मिती करून आलेले गांभीर्य किंवा असणाऱ्या गांभीर्याची तीव्रता कमी होऊन सौम्यता साधण्याचा प्रयत्न केला जातो. झालेल्या प्रकारावर हास्यनिर्मितीने फुंकर घालून वातावरणातील गढूळता पुसली जाते. घटना-प्रसंगांतील गांभीर्य कमी करण्यासाठी हास्य हा उपहासिकेचा अविभाज्य घटक बनला आहे. हास्याच्या निर्मितीसाठी पात्रांच्या हालचाली, वागणे-बोलणे व अनेक व्यंगांचे दर्शन यांच्या साहाय्याने उपहास हास्यनिर्मिती करतो.

हास्यनिर्मितीसाठी चाललेल्या पात्राच्या वागण्याबोलण्यातून आणखी एक गोष्ट प्रत्ययास येते, ती म्हणजे पात्रास आपण काय करत आहोत ह्याची संपूर्ण जाण असते. आपण करत असलेली कृती ही लबाडीच आहे हे माहीत असल्याने पात्रे अज्ञानाचे सोंग घेऊन करत असलेल्या प्रमादास झाकण्याचा प्रयत्न करताना दिसतात. आपला दुर्गुण लपविण्यासाठी ती प्रयत्नांची शिकस्त करताना नाटकभर दिसतात. उपहासिका बहुधा समूहजीवनाचे दर्शन घडवीत असते. उपहासिकेत व्यक्तीला व्यक्ती म्हणून स्थान नसते आणि येथेच उपहासिकेचे अन्य नाट्यप्रकारापासून असणारे वेगळेपण स्पष्ट होते. अन्य नाट्यप्रकारांत व्यक्तिजीवन, व्यक्तीचे गुणदोष, व्यक्तीच्या वाट्याला येणारे सुखदु:ख, व्यक्तीला करावा लागणारा संघर्ष आणि त्यात प्राप्त होणारे यश-अपयश यांचे दर्शन घडते. उपहासिका ही इतर नाट्यप्रकारापेक्षा अधिक वास्तवदर्शी नाट्यकृती असते. ती साऱ्या मर्यादांसकट, दोषांसकट जीवन चित्रित करीत असते.

उपहासिकेखेरीज इतर कोणत्याही नाट्यप्रकारातील संघर्ष हा सामान्यपणे एकतर दोन व्यक्तिरेखांतील संघर्ष असतो, एकाच व्यक्तिरेखेच्या दोन मनोऽवस्थांमधील संघर्ष असतो किंवा व्यक्ती आणि परिस्थिती यांच्यामधील संघर्ष असतो. उपहासिकेतील संघर्ष हा रूढ अर्थाने संघर्ष असेलच असेही नाही. ज्या वृत्तीचा, ज्या व्यक्तींचा, ज्या प्रसंगाचा उपहास करावयाचा ती वृत्ती, ती व्यक्ती, तो प्रसंग आणि त्या संदर्भातील आदर्श यांच्यातील तो संघर्ष असतो. अनेकदा नाटककार हा एखाद्या व्यक्तिरेखेच्या आडून उपहासिकेत बोलत असतो.

समाजातील अनिष्ट प्रथा, चालीरीती, रूढी, गैरव्यवहार यांच्याविषयीची नापसंती व्यक्त करण्यासाठी म्हणून त्याने उपहासिकेची रचना केलेली असते. तेव्हा उपहासिकेतील संघर्षास नाटककार व समाजस्थिती यांच्यातील अप्रत्यक्ष संघर्ष असे रूप प्राप्त होऊ शकते. ह्याचे उदाहरण म्हणून म्युनिसिपालिटीत असलेले पांडोबाचे चित्र पाहाता येईल. स्वत: माधवराव जोशीच पांडोबाच्या रूपाने आपणास नाटकात भेटतात, असे वाटते. इतर नाट्यप्रकारांत जसा नाटककार अलिप्त असतो, तसा उपहासिकेत तो अलिप्त राहू शकत नाही. सुधारणेची, परिवर्तनाची आकांक्षा धरूनच तो उपहासिकेत संघर्षाला सामोरा जात असतो. नाटककाराचे मनोगत या संघर्षामध्ये वाचक-प्रेक्षकांसमोर येते. अर्थात येथे प्रत्यक्ष संघर्ष होत नाही, कारण उपहासिकेतील पात्रे स्वत: दंड थोपटत नाहीत. नाटककार त्यांना अप्रत्यक्षपणे सुधारण्याचे आवाहन करत असतो. तसेच इतर नाट्यप्रकारांप्रमाणे येथे एकाशीच संघर्ष नसतो, तर अनेक व्यक्तिरेखांच्या सामूहिक कृतीतून चाललेल्या दुराचाराविरुद्ध किंवा रूढी-परंपरांविरुद्ध उठवलेला आवाज असे रूप या संघर्षास प्राप्त होत असते. ''उपहास'' हेच या संघर्षातील मुख्य शस्त्र असल्यामुळे हा संघर्ष एक प्रकारे अप्रत्यक्ष पातळीवर चालत असतो. दंभस्फोट घडविणे व फजिती करणे आणि त्याद्वारे जे अनिष्ट ते दूर करणे, यासाठी ही नाट्यरचना हेतूत: स्वीकारलेली असते.

एखादे विशिष्ट उद्दिष्ट डोळ्यांसमोर ठेवून या नाटकाची उभारणी केलेली असते. या सोद्देश्य रचनेमागेकेवळ मनोरंजनाचा हेतू नसतो, वास्तव व्यवहारातील जीवनविसंगतीचे, अनिष्ट प्रवृत्तींचे वा दोघांचे यथातथ्य चित्रण करीत करीत वाचक-प्रेक्षकांना कंटाळा येऊ नये, अशा रीतीने आदर्श व्यवस्थेचे संसूचन करणे हा उपहासिकेचा मार्ग असतो. येथे नाटककाराचे कसब पणास लागते. कारण जी घटना घडलेली असते तीच सांगायची असते. तिलाच नाट्यरूप देऊन प्रेक्षकांचे मनोरंजन करायचे असते. म्हणूनच नाटककार सर्वज्ञात असे वास्तव किती कौशल्याने आपल्या दृष्टिकोणातून प्रेक्षकांपुढे मांडू शकतो, त्यासाठी घटना- प्रसंगांची विशिष्ट मांडणी करू शकतो, यांवर नाटकाचे यश अवलंबून असते. येथे नाटककाराची प्रतिभा पणास लागते. कारण नुसती टीकाच कोरडेपणाने येऊ नये म्हणून एका वा अनेक घटनांना कथारूप देण्याचे कौशल्य साधावे लागते. किंवा अनेक घटना एकत्र करून एक सलग कथा सांगत असल्याचा भास निर्माण करावा लागतो. जाणीवपूर्वक निर्माण केलेली ही कथा प्रेक्षकांना वास्तवतेचा अनुभव देणारी, उत्कंठा वाढवणारी असायला हवी असते. यातच नाटककाराचे कौशल्य दिसून येते. आणि सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे चर्चेचा एक विषय प्रेक्षकांच्या हाती देऊन उपहासिका प्रेक्षकांस विचार करायला लावून बुद्धीला खाद्य पुरवीत असते.

वाचक-प्रेक्षकांना सुसंस्कृत जीवनव्यवहाराचा मानदंड अप्रत्यक्षपणे पुरवण्याचे कार्य उपहासिका करीत असल्यामुळे असंस्कृत जीवनव्यवहाराची खिल्ली उडविण्याची भाषा ही उपहासिकेची मूलभूत गरज असते. ही खिल्ली उडविण्यासाठी नाटककार आपल्या नाटकात द्व्यर्थी शब्दयोजना, खुसखुशीत कोटिक्रम, खटकेबाज लयबद्ध संवाद, वेगवेगळे संदर्भ सुचविणारी संदर्भसूचक भाषा, योजीत असतो. अपप्रवृत्तींचे दर्शन घडविताना भल्याभल्यांची बिंगे फोडत असताना व भ्रष्टाचाराविषयी प्रतिकूल मत तयार करताना उपहासिकाकाराचा तोल जाऊन चालत नाही. समाजातील प्रवृत्ती वा वृत्ती या चीड आणणाऱ्या, संतापजनक असल्या तरी नाटककाराने

चिडून जाऊन शिवीगाळ करणारी भाषा योजण्याचा मोह टाळावा लागतो. कारण उपहासिकेला भडकपणाचे गालबोट लागून उपहासाची वाङ्मयीन पातळी खालावण्याची भीती असते. यामुळे असंस्कृत वृत्ती-कृतीचा सुसंस्कृतपणे केलेला भाषिक प्रतिकार असे रूप उपहासिकेस प्राप्त होत असते. उपहासिकेच्या आकृतिबंधाचे आणखी एक वेगळेपण म्हणजे येथे कोणाच्याही व्यक्तिगत भावनांना आवाहन करावयाचे नसते. त्यामुळे येथील भाषा साहजिकच भावनाप्रधान नसते. नाट्याच्या इतर प्रकारांत भावनाप्रधान भाषा ही नाटकाची आंतरिक गरज असते, विचारप्रधान भाषा हे उपहासिकेचे सामर्थ्य असते.

व्यक्तिरेखांच्या आचारविचारांचे व दृष्टिकोणांचे समर्पक दर्शन घडविण्यासाठी भाषेत चढउतार आणून व लक्षणा-व्यंजनांचा आवश्यक तो वापर करून अपेक्षित परिणाम साधलेला असतो. इतर नाट्यप्रकारांप्रमाणे ही भाषा सांकेतिक नसते. उदा. नायक म्हटला म्हणजे सुसंस्कृत भाषा बोलणारा, खलनायक म्हणजे असंस्कृत भाषा बोलणारा असा ढोबळ भेद येथे जाणवत नाही. वास्तवाचे यथार्थ दर्शन ही उपहासिकेची प्रकृती असल्यामुळे वास्तवदर्शनासाठी भाषेची सुसंस्कृत पातळी बदलावी लागली तर उपहासिका खालच्या पातळीवर उतरण्यास कचरत नाही. विसंगतिदर्शन व दंभस्फोट घडवून अपप्रवृत्तींना व त्यांचे वाहक असणाऱ्या व्यक्तींना हास्यास्पद बनवून वाचकप्रेक्षकांना सतत हसत ठेवणे व हास्याद्वारे त्यांचे प्रबोधन घडविणे हे उपहासिकेच्या भाषेचे कार्य आहे.

उपहासिका आणि सुखांतिका यांना परस्परांच्या जवळ आणणारा मूलघटक हास्य हा आहे. परंतु, हास्य हे सुखांतिकेचे आत्मतत्त्व नाही आणि उपहासिकेचेही आत्मतत्त्व नाही. हास्य हा दोन्ही नाट्यप्रकारांतील विभिन्न परिणामांपैकी एक परिणाम होय. सुखांतिका ही जीवनाची आनंददायी व आशादायी बाजू सादर करीत असते. माणसाच्या मर्यादा ओळखण्याचे व त्यासकट चित्रण करण्याचे सामर्थ्य ती पुरवीत असेत. किंबहुना मर्यादायुक्त माणसाच्या जीवनाची वाटचाल सुखकर करावी हा सुखांतिकेचा प्रकृतिधर्म असतो. उपहासिका ही मूलत: आघातशील प्रकृतीची नाट्यकृती असते. ती व्यक्तीच्या वा समूहाच्या ठायी असणाऱ्या अनिष्ट मर्यादांवर आघात करते आणि व्यक्तीला वा समूहाला सुधारण्याचे उद्दिष्ट बाळगते. या आक्रमकतेपोटी एक प्रकारचे क्रौर्य व त्यातून उद्‌भवणारी भावनिक हिंसा उपहासिकेत अवतरत असते. सुखांतिकेत पुनर्भेटीतून, समेटातून मिळणारा आनंद असतो, त्यामुळे एक प्रकारचे मानसिक समाधान लाभत असते; तर उपहासिकेत दुसऱ्याची लफडी कुलंगडी उघडी पडल्याने होणारे समाधान लाभते. येथे कोणीतरी दुखावले गेलेले असते, डिवचले गेलेले असते. त्यामुळे उपहासिकेतील हास्यनिर्मिती विशुद्ध असत नाही.

दोन्हीतील घटना, प्रसंग वरवर पाहाता चटपटीत, गुंतवून ठेवणारे, विनोद निर्माण करणारे असले तरी उपहासिकेतील प्रत्येक घटना-प्रसंग निदर्शनाचे काम करत असल्याने उपहासिकेचा कल जीवनमूल्यांना महत्त्व देऊन आदर्शाची उभारणी करण्याकडे असतो.

उपहासिका व प्रहसन हे सुखांतिकेचे उपप्रकार मानले जातात. दोन्ही नाट्यप्रकारांचे खास वैशिष्ट्य म्हणजे यांत संघर्ष नसतो तर संघर्षाचा आभास निर्माण केलेला असतो. प्रहसनात शारीर कृतींवर अतिरिक्त भर असतो. बाह्य स्वरूपाच्या क्रियात्मक, आंगिक अभिनयातून नाट्य उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न असतो. येथे

सुसंगतीचा अभाव मोठ्या प्रमाणावर असतो आणि अतिरंजित घटनांनी हास्यनिर्मिती केली जाते. येथे बुद्धीला वा कल्पनाशक्तीला ताण देणारे प्रसंग वा घटना नसतात. तसेच हसविणे हाच प्रमुख हेतू असल्यामुळे शाब्दिक कोट्या, हास्योत्पादक घटना, शारीर चेष्टा, विचित्र अंगविक्षेप इत्यादी गोष्टींचा स्वैर वापर प्रहसनात सतत केला जातो. औचित्यविचारांची वा रूढ शिष्टाचारांची उपेक्षा केलेली असते. अतिशयोक्तीच्या साऱ्या शक्यता प्रहसनात सतत वापरल्या जात असतात.

उपहासिकेतील अतिशयोक्तीचा उपयोग आदर्शाच्या संदर्भबिंदूपासून प्रत्यक्ष आचाराचे घडणारे विचलन दर्शविण्यासाठी होत असतो. उपहासिकेला एखाद्या प्रश्नास वाचा फोडून वास्तवता अबाधित राखून अतिशयोक्तीद्वारे हास्यनिर्मिती साधली जाते. आणि आदर्श सूचित करण्यासाठी वास्तवदर्शन घडविताना तर्कविसंगत, कार्यकारणभावरहित घटकांचा अंतर्भाव जरी येथे होत असला तरीही ती प्रहसनाच्या पातळीवर जात नाही.

उपहासिका हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार आहे. प्रतिभेच्या तर्कबुद्धीतून जन्मणारा नाट्यप्रकार म्हणजे उपहासिका. पण विडंबन हा स्वत:च्या प्रतिभेचा खेळ नसतो. दुसऱ्या कोणत्यातरी आधी जन्मलेल्या कलाकृतीवर केलेली रचना म्हणजे विडंबन. म्हणून ते एका अर्थी स्वतंत्र नसते. एखाद्या कलाकृतीतील आशयाचा तिच्यातील व्यक्तिरेखांचा अगर भाषेचा आधार घेऊन खेळकर वृत्तीने तिचा तीव्र उपहासपूर्ण असा नवा अवतार निर्माण केलेला असतो. म्हणूनच ते एक प्रकारचे अनुकरण असले तरी मूळ कृती हास्योत्पादक होते. दुसऱ्याने केलेल्या कलाकृतीवर वेगळे संस्कार करायचे असल्याने विडंबनाला विषय, अभिव्यक्ती व भाषाशैली यांच्या मर्यादा पडतात. उपहासिकेत असा प्रकार होत नाही कारण ती स्वतंत्र निर्मिती असते. विडंबनकारास काही गोष्टींची जाण असावी लागते. मुख्य म्हणजे मूळ कलाकृतीची चांगली जाण. दुसरे म्हणजे ज्या माध्यमातून तो हे विडंबन करतो त्या माध्यमावरही विडंबनकाराचे प्रभुत्व असावे लागते. तसेच विनोदी लेखनासाठी लागणारी विसंगतीची जाणीव, मिस्किलपणा आणि भोवतालची परिस्थिती अजमावण्याची दृष्टी याही गोष्टी असाव्या लागतात. तरच समाधानकारक विडंबननिर्मिती होते.

उपहासाच्या वृत्तीमागे दुसऱ्याच्या अस्मितेला धक्का देण्याची आणि आपले श्रेष्ठत्व दर्शविण्याची तीव्र महत्त्वाकांक्षा दडलेली असल्याने उपहासामधून आपणास शुद्ध निर्भेळ आनंदाचा आस्वाद घेता येत नाही. उपहासिकेत दोषदिग्दर्शन होते, म्हणजे हेतुसफलतेचे समाधान मिळते. कोणाला तरी डिवचले जाते, पण सहृदयतेचा ओलावा दुरावतो, म्हणजे कोणीतरी दुखावलेले असते, सहानुभूतीचे प्रमाण कमी होते.

विडंबनातील विकृतानुकरणातून आढळून येणारा विनोद हा रंजक असतो, तो जीवे मारणारा नसतो. तसा त्याचा उद्देशही नसतो. विडंबन करावयाच्या मूळ कृतीचे महत्त्व मान्य करूनही ते उंचावयाचे असते म्हणून विकृतानुकरणात व्यंगचित्रण वापरले तरी ते साधन म्हणून उपहास नसतानाही विडंबनकाव्य होऊ शकते.

उपहासिका पाहाताना जे काही समोर घडते त्यात कोणत्याही प्रकारचा टोकाचा संघर्ष वा मानसिक ताण उत्पन्न करील असे नाट्य नसते. उलट अनेक दिवसांच्या मनाच्या आतल्या कप्प्यातील अस्वस्थतेस वाचा

फुटल्याने एक प्रकारचे मानसिक समाधानच प्राप्त होत असल्यामुळे प्रेक्षक आनंदी होतो. येथे मानसशास्त्रीय दृष्टिकोण डोकावतो. प्रत्येक माणसाचे मन विशिष्ट नैतिक तत्त्वांवर पोसलेले असते. या नैतिकतेच्या जाणीवेतून व जबाबदारीतून माणसाच्या जगण्याची दिशा ठरत असते. ज्या समाजात आपण राहातो, त्या समाजाचे अलिखित नियम प्रत्येक जण पाळत असतो. आणि या त्याच्या कृतीमुळेच माणूस इतर प्राण्यांपेक्षा वेगळा ठरतो. हिंस्त्रपणाला पाशवीपणाला बांध घातलेल्या या अलिखित नियमाच्या पालनामुळे समाजाचे निरोगीपण टिकून असते. पण जेव्हा निरोगी समाजास अपप्रवृत्तीपासून धोका निर्माण होतो, तेव्हा सर्वसामान्य माणसे अगतिकतेच्या भावनेतून घडणाऱ्या प्रमादाकडे निष्क्रिय होऊन पाहात राहातात. परंतु, संस्कारित मनात भोवताली चाललेल्या लूटमार, दांभिकपणा यांबद्दल चीड असतेच. या अनीतीस आळा घालावा असे प्रत्येकास वाटत असते. अन्यायाला न्याय मिळावा हे स्वप्न प्रत्येकाने उराशी बाळगलेले असते. हे स्वप्न जेव्हा उपहासिका पूर्ण करते तेव्हा प्रेक्षक इच्छापूर्तीच्या समाधानाने आंतरिकदृष्ट्या तृप्त होतो. त्याची त्या उपहासिकेशी जवळीक निर्माण होते. आणि आपलेपणाच्या या जवळिकीत उपहासिकेचे यश सामावले आहे.

विडंबनातून निर्माण होणाऱ्या आनंदाचा आस्वाद घेण्यासाठी अभिरुचीची बौद्धिक पातळी उंचावलेली असावी लागते. उपहासिकेतून निरोगी समाजाचे स्वप्न पाहिलेले असते. जीवनातील विसंगतीचे दृश्य रूप लोकांसमोर उघडे करून मानवी जीवनमूल्यांना जपणारा एक नाट्यप्रकार म्हणून उपहासिकेकडे पाहिले जाते.

व्यक्तिगत वा सामाजिक दोषांना हास्यास्पद बनवून संबंधित उणिवांची वा मर्यादांची तीव्र जाणीव करून देणे हे उपहासिकेचे कार्य असते. या कार्यासाठी अतिशयोक्ती, उपरोध, दंभस्फोट इत्यादींचा साधन म्हणून उपयोग होत असतो. वरवरच्या साध्या, सरळ भासणाऱ्या जीवनव्यवहारांचे अंतरंग घाणीने किती बरबटलेले असते, वरवर सद्‌गुणी भासणाऱ्या व्यक्ती किती दुर्गुणांनी युक्त असतात त्याची जाणीव उपहासिकेमुळे होत असते. माणूस जसा आशावादी असतो, तसाच तो निराशावादीही असतो. समाजातील गैरव्यवहार त्याच्या इतके अंगवळणी पडतात, की त्यात कधी सुधारणा संभवेल असे त्याच्या मनातही येत नाही. हे असेच चालायचे, असे मनाचे समाधान करून उणिवांकडे दुर्लक्ष करून घडत असणाऱ्या गोष्टींचा नाइलाजाने स्वीकार करून तो नित्याचे जीवन जगत असतो. त्याच्या वाट्याला एक प्रकारची अगतिकता, असहाय्यता येत असते.

परंतु, उपहासक आपल्या शोधक नजरेने समाजातील वा व्यक्तीतील दोष वा मर्यादा हेरत असतो आणि त्या ठिकाणी सुधारणांची शक्यता सुचवीत असते. या उपायाने व्यक्तीच्या व समाजाच्या ठायी येणारे नैराश्य दूर करण्याचे व त्यांना योग्य ती वाढ दाखविण्याचे उद्दिष्ट साध्य करीत असते. हे कार्य करण्यासाठी उपहासिकेच्या विषयाला बंधन नसते. वास्तवतेमध्ये एखादी गोष्ट आपल्या स्थानापासून किती ढळली आहे, त्याचे स्थान दाखविण्यासाठी आणि घडलेला प्रमाद सुधारण्यासाठी टीकालेखन केले जाते. येथे आणखी महत्त्वाची गोष्ट ध्यानात ठेवण्यासारखी आहे की टीका ही नुसती टीका नसते, तसेच एखाद्या वैरातून उगवलेला सूड नसतो. तर त्यातून सुधारणा घडावी ही अपेक्षा असल्याने चुकांकडे सहानुभूतीने पाहिले जाते. दोषदिग्दर्शनामागे एक प्रकारची आत्मीयता असते. या आत्मीयतेपोटीच उपहासिकेची भाषा प्रक्षोभकतेपासून किंवा शिवीगाळीपासून दूर राहू शकते.

उपहासिकेची जडणघडण आत्मीयतेच्या भावनेतून होत असते. ही आत्मीयता लेखक आणि प्रेक्षक दोघांपाशी असते. त्यांचे बघण्याचे दृष्टिकोण वेगळे असतात, इतकेच काय ते! लेखक स्वत:कडे श्रेष्ठत्व घेऊन स्वीकाराच्या भावनेने जवळीक करत असतो. तर प्रेक्षक जिवाभावाच्या विषयाने ओढला जाऊन नाट्यविषयाशी आत्मीयता साधतो. येथे खोटे, स्वप्नील असे काहीच नसते. रोजच्या जीवनातील व्यक्ती चेहरे बदलून आपणास भेटतात आणि विचार करायला लावतात. विषयसुद्धा चालू वर्तमानातील असल्याने त्याबद्दल जनमानसात जबरदस्त आकर्षण असते. म्हणून विचार करण्यास लावणारे विषय असतानासुद्धा प्रेक्षक आकर्षित होतो. कारण वर्तमानकाळातील घडामोडीमुळे पार्श्वभूमिका सांगण्याची व समजावून घ्यायची गरज भासत नाही. जगणारे जीवन चित्रित केलेले असल्याने कोणाच्या अनुभवाच्या कुबड्या घ्यायची गरज नसते. शिक्षेस पात्र असणाऱ्या गोष्टीस शिक्षा झाल्याबद्दल मानसिक समाधान मिळते. त्याचबरोबर मनोरंजनही होते. आणि या मनोरंजनातूनच समाजप्रबोधन करायचे हा नाटककाराचा मुख्य हेतू असतो. मनोरंजनासाठी आपली कल्पनाशक्ती पणाला लावून अनेक गमतीदार प्रसंग, घटना निर्माण करून मनुष्यस्वभावाचे रंगतदार पैलू समोर उभे करून त्यांच्या विचित्र वागण्या-बोलण्यातून, तऱ्हेवाईक कृतींतून प्रेक्षकांचे मनोरंजन होत असते. त्याचबरोबर दांभिक आचारातून, खोटेपणा सिद्ध होताना दिसतो. असा दुहेरी परिणाम साधून नाटककार एकाच वेळी प्रेक्षकांचे मनोरंजन तर करतोच त्याचबरोबर समाजप्रबोधनही साधतो. मात्र येथेच उपहासिकेची एक महत्त्वाची मर्यादा सांगावयास हवी. ती म्हणजे उपहासिकेस कालाच्या मर्यादा पडतात. कारण उपहासिकेत वर्तमानकाळाचे प्रतिबिंब असल्याने जेव्हा ती लिहिली जाते, तेव्हा तिची जेवढी तीव्रता असते तेवढी कालांतराने जाणवत नाही. त्यामुळे समकालीन असण्यात उपहासिकेचे सामर्थ्य जसे साठविले आहे तशीच तिची मर्यादाही.

❖ ❖

उपहास (Satire)

उपहास हे असे वाङ्मयीन व नाट्यात्म कलारूप की ज्यात मानवी वा व्यक्तिगत दुर्गुण/दुराचरण, मूर्खपणा, निंदानालस्ती किंवा उणिवा यांची उपहास, चेष्टा, कुचेष्टायुक्त प्रहसन, उपरोध, विडंबन, व्यंगचित्र वा अन्य पद्धतीने टवाळी/टर उडविलेली असते. काही वेळा यामागे समाजसुधारणा घडवून आणण्याचा हेतू असतो.

उपहास ही अष्टपैलू पारिभाषिक संज्ञा आहे. उपहास या संज्ञेपासून साधित असणारे शब्द लक्षात घेता ही वाङ्मयीन दृष्ट्या अनेकार्थी व एक ढोबळ संज्ञा म्हणता येईल. सॅम्युएल जॉन्सन या थोर कोशकाराने उपहासाची/सटायरची व्याख्या ''जीमध्ये दुष्टपणा वा मूर्खपणा यांची निंदा केलेली असते अशी कविता'' अशा शब्दांत केली आहे. या संज्ञेतून जे सूचित होतात ते व्यामिश्र अनुभव कोणत्याही काटेकोर व्याख्येतून व्यक्त होऊ शकत नाहीत. जेव्हा रोमन कवी होरेस याच्या उपहासाविषयी बोलले जाते किंवा अमेरिकन कादंबरीकार नॅथानील वेस्ट याच्या *अ कूल मिलियन* याची आठवण होते त्या वेळी उपहासाच्या व्याख्येचा अपुरेपणा स्पष्ट होतो. या साहित्यकृतीतून जे वेडावणारे आत्मतत्त्व अथवा सूर वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांत आविष्कृत होतो तो कोणत्याही प्रकारच्या मानवी संप्रेषणात प्रविष्ट होत असतो. जेव्हा जेव्हा विनोदाचा उपयोग काहीतरी मूर्खपणा वा दुष्टपणा उघड करण्यासाठी वा त्यावर टीका करण्यासाठी केला जातो तेव्हा तेथे उपहासाचे अस्तित्व प्रकटते. मग ते एखादे गाणे असेल, एखादे प्रवचन असेल, एखादे चित्र असेल वा राजकीय वादविवाद असेल जो दूरदर्शनवर किंवा चित्रपटांतून आपण पाहात असतो. या अर्थाने उपहास हा सर्वत्र असतो. साहित्यकृतींत उपहास हा थेट/साक्षात किंवा अप्रत्यक्षपणे व्यक्त होतो. जेथे उपहास साक्षात असतो तेथे निवेदक/कथनकर्ता वाचकाशी थेटपणे बोलतो. जेथे उपहास अप्रत्यक्ष स्वरूपात असतो तेथे लेखकाचा उद्देश हा कथनाच्या वा गोष्टीच्या माध्यमातून जाणवतो.

रोमन आलंकारिक क्विंटिलियन याने परिभाषेची अडचण दाखवून दिली आहे. ''उपहास हा पूर्णपणे आपला आपण असतो.'' (सटायर इज होलली ऑन आवर ओन.) ग्रीक नाटककार ॲरिस्टोफनीज याची नाटके जरी क्विंटिलियनने वाचली असली आणि ग्रीक भाषेतील वेगवेगळे उपहास म्हणवले जाणारे साहित्यप्रकार त्याला ठाऊक असले तरी क्विंटिलियन उपहासाला रोमन निर्मितीशी जोडतो. ग्रीकांकडे सटायरसाठी/उपहासासाठी कोणतीही विशिष्ट संज्ञा नव्हती. सॅटुरा (ज्याचा मूळ अर्थ संकीर्ण संकलन किंवा विविध गोष्टींचे मिश्रण असा होता. त्यातून इंग्लिशमधील सटायर ही संज्ञा आली) यामधून क्विंटिलियनला ल्युसिलियसने शोधलेली, हेग्झॅमिटरमध्ये लिहिलेली, काही विशिष्ट विषयांवरील एक प्रकारची कविता असे स्पष्ट करावयाचे आहे. या कवितेचे वैशिष्ट्य ल्युसिलियस व होरेस यांच्या सुरात असण्यात सामावले आहे. इंग्लिशमधील सटायर ही लॅटिन सॅटुरामधून आली. परंतु सॅटिराइज, सॅटिरिक इत्यादी शब्दांचे मूळ मात्र ग्रीक आहे. इसवी सनाच्या चौथ्या शतकाच्या सुमारास सेंट जेरॉम याला उद्देशून एका शत्रूने त्याचे वर्णन गद्यातील उपहासकार असे केल्याचे आढळते. कालांतराने झालेल्या बदलांमुळे सटायर शब्दाचे लॅटिन मूळ आणखी गूढ झाले.

सॅटायर या शब्दाचे वैशिष्ट्य सांगताना रॉबर्ट कोहेन यांनी थिएटर ब्रीफ व्हर्शन या ग्रंथात लिहिले आहे :

> Since at least the time of Aristophanes, playwrights have used the theatre as a broad public platform to criticize the social world of their times - most often in a way that is both caustic and entertaining. Causticity gives such criticism its necessary bite, but a playful or whimsical tone renders even the harshest criticism palatable - and, in exceptionally dangerous times, may also protect a playwright from political retribution. We use the term satire to distinguish such works, which have been popular in the theatre of most cultures. (पृ. २१४)

एलिझाबेथच्या काळातील लेखक अभिजात अशा रूपांचे अनुकरण करण्यास उत्सुक होते. परंतु खोट्या व्युत्पत्तीमुळे ते भलत्याच मार्गावर गेले. ग्रीकांचे सॅटिरनाट्य यातून सटायर निर्माण झाली असे त्यांना वाटले. सॅटिर्स हे त्यांच्या उद्धटपणासाठी, असभ्यपणासाठी, रीतभात नसण्यासाठी कुप्रसिद्ध होते, असे दिसते की उपहास (सटायर) या शब्दातून काहीतरी कठोर, निष्ठुर, जाडेभरडे, खडबडीत असे सुचवायचे असावे. जोसेफ हॉल हा इंग्लिश लेखक लिहितो ''सटायर म्हणजे उपहास हा सालिंदर/साळ प्राण्यासारखा असतो. त्याची टोकदार पिसे/त्याचे टोकदार काटे, गालांना जखमी करतात. त्याचे तांबडेभडक डोळे आणि त्याचा आवाज अपराधाने भरलेला असतो.''

आएझॅक कॅसाबॉ या सतराव्या शतकातील अभिजात वाङ्मयाच्या पंडिताने सटायर या शब्दाची खोटी व्युत्पत्ती उघड केली. परंतु तरीही जुनी परंपरा व्युत्पत्तीदृष्ट्या नेमकी नसली तरीही टिकून राहिली. हॉलने गर्वाने म्हटले असले : ''पहिले साहस मी केले, जे यादीत आहेत त्यांनी माझे अनुकरण केले आणि ते इंग्लिश उपहासकार होत.'' परंतु जेफ्री चॉसर (GEOFFREY CHAUCER) आणि जॉन स्केल्टन (JOHN SKELTON) याच्या उपहासात्मक काव्यरचना या उपहासपरंपरेत मोडतात. आणि स्वत: हॉल हा रोमच्या उपहासकारांचे पद्धतशीर अनुकरण करणाऱ्यात पहिल्या क्रमांकाचा होता.

रोमन कवी होरेस (HORACE) आणि ज्युवेनल (JUVENAL) यांनी आपल्या रचनांमधून सटायर या साहित्यप्रकाराचा पुसून टाकता न येण्याजोगा विशेष तोंडवळा सिद्ध केला. आणि हे करताना अप्रत्यक्षपणे उत्तरकालीन वाङ्मयीन उपहासावर आपला प्रभाव उत्पन्न केला. प्रस्थापित लेखनप्रकाराचे नियम त्यांनी प्रस्थापित केले, पण खरे तर हे नियम अतिशय सैल होते. होरेसने आपल्या तीन उपहासिकांतून उपहासास नेमकेपणाने लागू पडणाऱ्या सुराची चर्चा करीत त्याच्या भोवतालच्या दुर्गुणांवर व मूर्खपणावर टीकास्त्र सोडले आहे. ल्युसिलियसच्या (LUCILIUS) कठोरपणाच्या वा निष्ठुरपणाच्या तुलनेने पाहाता होरेस सौम्य असे वेडावणे आणि खेळकर विनोद या साधनांचा परिणामकारक लेखनासाठी उपयोग करतो. जरी मी मूर्खपणाचे चित्रण केले असले तरी मी काही फिर्यादी किंवा खटला चालवणारा नाही असे तो म्हणतो. मला दु:ख द्यायला आवडत नाही, मी मूर्खतेला हसतो त्या वेळी मी स्वत:कडे पाहातो. मी काही आकसाने द्वेषाने कोणाकडे

पाहात नाही. उपहासकाराच्या रचनेतून हा दृष्टिकोण व्यक्त झाला पाहिजे असे त्याला वाटते. हे सोपे आहे आणि ढोंगीपणाचे नाही. जेव्हा आवश्यक तेव्हा ते टोकदार असते आणि गांभीर्याकडून आनंदाकडे असे लवचिकही असते. थोडक्यात म्हणजे होरेसने वर्णन केलेले उपहासकाराचे व्यक्तिमत्त्व जगातल्या सभ्य, आदरणीय व्यक्तीप्रमाणे असते. ते मूर्खपणाशी संबंधित असते आणि हा मूर्खपणा त्याला सर्वत्र दिसतो परंतु त्या मूर्खपणाचा राग येण्याऐवजी त्याला हसू येते.

एका शतकाहून अधिक काळानंतर ज्युवेनलने उपहासकाराची भूमिका वेगळ्या प्रकारे बजावली. त्याचे रूप एखाद्या न्यायी सचोटीच्या माणसासारखे होते. तो माणूस आपल्या काळातील भ्रष्टाचाराकडे भयाने पाहात होता. त्याचे हृदय रागाने व निराशेने व्यापलेले होते. तो उपहासिका का लिहीत होता कारण शोकान्तिका व महाकाव्य ही त्याच्या काळात/युगात अप्रस्तुत होती. रोमन जीवनात दुर्गुण आणि भ्रष्टाचार यांचे साम्राज्य होते. त्यामुळे कुठल्याही प्रामाणिक माणसाला उपहासिका न लिहिणे कठीणच होते. तो स्वत:भोवती पाहू आणि त्याचे हृदय रागाने जळून शुष्क होई. दुर्गुणाचा एवढा विजय कधीच झाला नव्हता तेव्हा तो मौन तरी किती धारण करणार? ज्युवेनलचे वक्तृत्वपूर्ण भाषण, विस्तारयुक्त निवेदन आणि त्याच्या कडक शाब्दिक हल्ल्याचे वैभव होरेसने जी शैली निर्माण केली होती तिच्या पलीकडे होते. अश्लाघ्य व कामुक अशा सहाव्या उपहासिकेच्या अखेरीस त्याने स्त्रियांविरुद्ध आपल्या कवितेतून जे व्यक्त केले आहे त्यातून त्याच्या पूर्वजांनी प्रस्थापित केलेल्या मर्यादा त्याने ओलांडल्या होत्या व त्याच्या उपहासिकेला शोकांतिकेचा सूर लाभला होता असे दिसते.

ज्युवेनलच्या नवनिर्मितीमुळे वाङ्मयेतिहासात बराच गोंधळ झाला. कारण काव्यावर प्रभुत्व असणारे सार्वत्रिकपणे ओळखले जाणारे दोन कवी एकमेकांपेक्षा इतक्या वेगळ्या प्रकारच्या रचना करत होते तर मग उपहासिकेचे स्वरूप कोणते हे कसे ठरवायचे? इंग्लिश कवी जॉन ड्रायडन याची रचनापद्धती बऱ्याच प्रमाणात स्वीकारली गेली. तो म्हणतो रोमन उपहासिकेचे दोन प्रकार आहेत : सुखात्म उपहासिका व शोकात्म उपहासिका. प्रत्येक प्रकाराला आपले असे कायदेशीर अस्तित्व आहे. यामधून उपहासाच्या रंगपट्ट्याच्या सीमा व्यक्त होतात. मग संदर्भ काव्याचा असो, गद्याचा असो वा कुठल्यातरी प्रकारच्या अन्य माध्यमातल्या उपहासात्मक अभिव्यक्तीचा असो. रंगपट्ट्याच्या होरेसच्या बाजूला उपहासिका सुखान्तिकेत मिसळून जाई. तिला मानवी मूर्खतेत रस होता. परंतु उपहासिकेतील सुधारणा हा हेतू तीत नव्हता. या दोन प्रकारांतले वेगळेपण फारसे स्पष्ट नसले तरी मूर्खतेचा पाठपुरावा उत्कटतेने केला जात होता. आणि सुखान्तिका व उपहासिका यांना उपरोधाचे एन्जिन लावले जात होते तरी विसाव्या शतकातील समीक्षक नॉर्थ्रोप फ्राय म्हणतो त्याप्रमाणे उपरोध हा कडवा असतो.

उपहासिकेच्या आधुनिक युगात सतराव्या अठराव्या शतकात निकोलस बॉइलेउ (NICOLAS BOILEAU), ड्रायडन व अलेक्झांडर पोप हे सुरेखपणे लिहीत होते. त्यांना जेव्हा आवडे तेव्हा ते होरेसच्या सुरात लिहीत. उपहासिकेतला विनोद हा सौम्य, खोलवर जाऊन शोध घेणारा आणि द्रष्ट्या स्वरूपाचा असे आणि तो उपहासाच्या ज्युवेनलच्या पद्धतीचा शेवटाचा शोध घेणारा असे. येथे उपहास हा शोकान्तिकेत,

मेलोड्रामात आणि दु:स्वप्नात मिसळून जात असे. जोनाथन स्विफ्टच्या (JONATHAN SWIFT) *गलिव्हर्स ट्रॅव्हल्स*च्या (GULLIVER'S TRAVELS) चौथ्या पुस्तकात, मार्क ट्वेनच्या (MARK TWAIN) काही उपहासिकांत उदा. *द मिस्टिरियस स्ट्रेंजर* आणि जॉर्ज ऑरवेलच्या १९८४ मध्ये उपहासिकेतला वरच्या लेखकांमधला अंधार प्रकटलेला दिसतो.

रोमन उपहासिका ही तिच्या शैलीपेक्षा तिच्या रचनेच्या बाबतीत क्वचितच निश्चित स्वरूपाची होती. कविता कशातरीच रचल्या गेल्या होत्या. त्या इतक्या व्यक्तिगत पद्धतीने रचल्या गेल्या होत्या की त्या सगळ्यांना एक साहित्यप्रकार म्हणणे फारसे समर्थनीय ठरू नये. कवितेच्या पृष्ठभागावरच्या व्यामिश्रतेखाली सर्व उपहासिकांना सर्वसाधारण असे एक रचनात्मक तत्त्व अस्तित्वात होते असे एका आधुनिक पंडिताने दर्शविले आहे. या रचनेत काही दुर्गुण व मूर्खपणा वेगवेगळ्या दृष्टिकोणातून बारकाईने तपासला जाऊन तद्विरुद्ध गुणाची शिफारस कवितेच्या उत्तरार्धात केलेली असते. लांबीला कवितेचे हे दोन भाग व त्यांना असणारे महत्त्व सारखे नसते. उपहासकार दुष्टपणा अधिक प्रमाणात रंगवतात तर गुणांचा भाग कमी प्रमाणात.

बहुतेक उपहासात्मक कविता एका चौकटीत बंदिस्त असतात. रोममधील खळबळीची अविस्मरणीय चित्रे आणि उतरणीचा काळ जसा रंगवला गेला आहे त्याप्रमाणे. चौकट ही सामान्यपणे काही प्रमाणात नाट्यात्म परिस्थिती निर्माण करते व तीत दुर्गुण आणि मूर्खपणा हे शक्य तितके सामावून घेतले जातात.

उपहासकाराच्या (सॅटिरिस्ट) हाताशी वाङ्मयीन आणि आलंकारिक साधनांचे प्रचंड वैविध्य असते. तो प्राण्यांच्या बोधकथा उपयोगात आणू शकतो, नाट्यात्म घटना उपयोगात आणू शकतो, कल्पित अनुभव, कल्पनाजन्य प्रवास, व्यक्तिरेखाटने, चुटके, म्हणी, धार्मिक उपदेश त्याला साहाय्य करू शकतात. तो शिव्यांच्या लाखोलीचा साधन म्हणून उपयोग करू शकतो. टोमणे, कुचेष्टापूर्ण प्रहसने, उपरोध, वेडावणे, कुचेष्टा/मस्करी, विडंबन, अतिशयोक्ती, उनोक्ती, ज्यावर हल्ला चढवायचा ती वस्तू किळसवाण्या किंवा उपहासाच्या स्वरूपात दृष्टिपुढे येईल अशा प्रकारचा कुठल्याही रूपातला विनोद त्याला मदत करू शकतात. गोंधळून टाकणाऱ्या या वैविध्यात व्यवस्थेचा एक दबाव असतो तो आतून असतो. दुर्गुणांचा आरोप आणि सद्गुणांचे आवाहन यांच्यामधून तो आतून येतो आणि अनेकदा संशयास्पद अशा नाट्यात्म परिस्थितीतून जी कवितेला चौकट पुरवते तीमधून बाहेरून येतो. अशा प्रकारे जरी रोमच्या उपहासाची कविता ही आकाराने लहानशी कृती असली तरी तीत उत्तरकालीन वाङ्मयीन उपहासकारांनी योजलेले बहुतेक सर्व घटक सामावलेले असतात. ज्या वेळी आजच्या उपहासाविषयी बोलले जाते तेव्हा आकारिक विशेषत्वाविषयी बोलण्यात फारसा अर्थ नसतो; व्यक्तीच्या मनात ती कृती उपहासात्मक आत्मतत्त्वात बुडालेली असते. आदिम उपहासाशी असणारा हा आरंभकालीन संबंध इतिहासभर पसरलेला असतो.

ख्रिस्तपूर्व सातव्या शतकात आर्किलोकस (ARCHILOCHUS) नावाचा कवी हा पहिला ग्रीक वाङ्मयीन उपहासकार मानला जातो. त्याने अशा क्षमतेच्या कवितांची रचना केली की त्याचा नियोजित सासरा लिकॅम्बस आणि त्याची मुलगी या दोघांनी गळफास लावून घेतला. पुढल्या शतकात शिल्पकार बुपॅलस

(ty) आणि ॲथिनीस (ty) यांनीही असेच जीव गमावले कारण कडवट भाषा आणि बोचरा चावे घेणारा उपरोध याची निर्मिती हिपॉनॅक्स नावाच्या उपहासकवीने केली होती. अशाच प्रकारच्या गोष्टी इतर संस्कृतीतही अस्तित्वात आहेत. प्राचीन अरैबिक कवींचे मुख्य कार्य त्यांच्या टोळ्यांमधल्या/जमातींमधल्या शत्रूंविरुद्ध उपहासकाव्याची रचना करणे हेच होते. प्राचीन आयरिश साहित्य हे कवींच्या असामान्य शक्तींच्या हकिकतींनी विणलेले आहे. ज्यांच्या उपहासिकांनी बळी गेलेल्या लोकांचा पाणउतारा केला आणि त्यांचा मृत्यू ओढवला. ''युद्धात तू कोणत्या प्रकारचे शक्तिप्रदर्शन करू शकशील असा प्रश्न विचारल्यानंतर मी त्यांचा उपहास करीन की जेणेकरून माझ्या कलेच्या मंत्रातून शत्रू आपल्या योद्ध्यांचा प्रतिकारच करू शकणार नाहीत,'' अशा प्रकारची दर्पोक्ती *द सेकंड बॅटल ऑफ मॉयटुरा* या रचनेत आली आहे. एका महाकथेच्या संदर्भानुसार बोलायचे तर जेव्हा आयरिश कवी त्याच्या बळीविरुद्ध उपहासिकेचा उच्चार करत असे तेव्हा त्या बळीच्या गालावर तीन खुणा उमटत आणि शरमेने तो मरून जाई. अशा अनेक गोष्टी सांगितल्या जातात. उदाहरणार्थ एक गोष्ट सांगितली जाते ती अशी की, एका प्रेयसीचा अंत झाल्यानंतर किंग काँकोबार पुन्हा एकदा प्रेमात पडला. या वेळी त्याची प्रेयसी अत्यंत देखणी, सुंदर ल्युएनी होती. त्यांचे लग्न होणार होते. परंतु जेव्हा थोर कवी ॲथीर्न द इम्पॉर्च्युनेट (ty) आणि त्याची दोन मुले (तीही कवी होती) यांनी ल्युएनीला पाहिले तेव्हा तिला मिळवण्याची इच्छा त्यांच्या मनात उत्पन्न झाली. ते तिच्याकडे गेले. आणि त्यांनी तिला त्यांच्याबरोबर झोपायला सांगितले. त्याला तिने नकार दिला. तेव्हा कवींनी तिचा उपहास करण्याची तिला धमकी दिली, आणि गोष्ट पुढे सांगते, त्यांची शय्यासोबत करायला नकार दिल्यामुळे त्यांनी तिच्यावर तीन उपहासिका रचल्या. त्यामुळे तिच्या गालांवर तीन डाग उमटले व ती विनोद, लज्जा, दोष आणि अप्रतिष्ठा यांची धनी झाली व त्यानंतर शरमेने ती मेली. म्हणजे पाहा उपहासिकेच्या ठिकाणी केवढी ताकद होती ते! विसाव्या शतकातील या विषयातील अधिकारी व्यक्तींनी आदिम उपहासिका आणि अलीकडच्या काळातील खरोखरीची उपहासिका यांच्यातील संबंधाचे पुरावे सादर केले आहेत. आज अनेक निरक्षर लोक व्यक्तिगत उपहासिका आणि उपहास/थट्टा यांच्या शक्तीचे प्रदर्शन घडवितात. उपहासिकेच्या या भयातून सुटण्याचा आत्महत्या एवढाच एक मार्ग दिसतो. ज्या आदिम उपहासिकेचे वर्णन वर केले आहे त्याविषयी वाङ्मयीन परिभाषेत काही बोलणे शक्य नाही. तिचे नाते जादूटोण्याशी आणि शापाशी आहे.

कुरूप अशा वास्तवाचे चित्रण करणाऱ्या/दर्शन घडविणाऱ्या गद्य कल्पित कथांशी औपहासिक आत्मतत्त्वाचे नाते किती जवळचे असते ते पाहाणे अतिशय सोपे आहे. थॉमस मूरने *ज्या युटोपिया*ची (१५१६) रचना केली त्यात उपहास हा महत्त्वाचा घटक होता. बहुतेकांनी होरेस, ज्युवेनल आणि ल्युशियन कृतींवर भर दिला. युटोपियाची चौकट थॉमस मूर आणि राफेल हॅथलॉडे यांच्यातील संवादाची आहे. दोघेही अँटवर्प येथील उद्यानात गप्पा मारत सबंध दिवस घालवतात. मूरचे कार्य हॅथलॉडेशी काही विषयांवर वाद करून त्याला विरोध करणे हे होते. हॅथलॉडेची भूमिका युटोपियाच्या संस्थेवर प्रकाश टाकणे आणि त्याशिवाय समकालीन समाजातला भ्रष्टाचार उघडकीस आणणे ही होती. अशा प्रकारे तो उपहासकाराचे कार्य करत होता.

ज्याप्रमाणे साहित्यिक कृतीला युटोपियाच्या नावाचा अर्थ प्राप्त होण्यासाठी उपहासाचा घटक आवश्यक

असतो त्याप्रमाणे मूरचा अनुयायी जोनाथन स्विफ्टच्या उपहासासाठी लिलिपुटचा युटोपिया आवश्यक असतो. हॅथलॉडेने गलिव्हरसाठी वेगवेगळे प्रदेश शोधले खरे, परंतु गलिव्हरला त्या प्रदेशात जे माणसातले दोष त्याच्या पूर्वजांनीही जाणले होते तीच मूर्खता आणि तेच दुर्गुण त्यालाही आढळले. हे सर्व उघड करण्यासाठी जी तंत्रे पूर्वी वापरली गेली होती तीच आधुनिक काळातही वापरली गेली. आल्ड्स हक्सले याच्या *ब्रेव्ह न्यू वर्ल्ड*(१९३२) मध्येही उपहासिका आढळून येते.

पाचव्या शतकातील अथेन्समध्ये जे असाधारण खुले राजकीय वातावरण होते तेव्हापासून म्हणजे ॲरिस्टोफनीजपासून नाटकापासून उपहासिकेसाठी अनुकूल असे पर्यावरण प्राप्त करून दिले. *द क्लाउड्स*, *द फ्रॉग्ज*, *लिसिस्ट्राटा* आणि इतर अनेक ॲरिस्टोफनिजच्या नाट्यकृती अत्यंत प्रक्षोभकपणे अथिनियनांच्या युद्धाच्या धोरणावर हल्ला चढवतात. प्रेक्षकांच्या आत्मलुब्धतेवर, सॉक्रेटिसच्या नव्या तत्त्वज्ञानाच्या शिकवणुकीवर विनोदी प्रहार करत, विडंबनात्मक काव्यरचना करीत आणि इस्किलस व युरिपिडीज यांच्या स्पर्धा घडवीत, समकालीन दुष्टतेवर आसूड ओढत उपहासिका (सटायर्स) आपले कार्य साधतात. ॲरिस्टोफनीजने ज्या राजकीय स्वातंत्र्याचा रंगभूमीवर अनुभव घेतला तशा प्रकारचे राजकीय स्वातंत्र्य नाट्यनिर्मिती करताना फारच क्वचित कोणाच्या वाट्याला आले असेल. एलिझाबेथच्या इंग्लंडमध्ये बेन जॉन्सनने जी नाटके लिहिली त्यांना उद्देशून त्याने 'कॉमिकल सटायर्स' सुखात्म उपहासिका अशी शब्दयोजना केली. शेक्सपिअरच्या नाटकांतही उपहासिकेचे बरेच घटक आढळतात. त्यांपैकी काही सुखान्तिकेत परंतु बरेच डार्क आणि कडवट सटायर्समध्ये म्हणजे *टिमॉन ऑफ अथेन्स*, *ट्रायलस ॲण्ड क्रेसिडा*, *हॅम्लेट* आणि *किंग लियर* यांत आढळतात. सतराव्या शतकातील मोलिएरच्या सुखान्तिका काही वेळा उपहासिकेत डुबकी घेतात. जॉर्ज बर्नार्ड शॉ स्वत:ला उपहासकार म्हणवीत असे. त्याने आपल्या देशातील नैतिकतेची तुलना किडक्या दातांशी आणि स्वत:ची दंतवैद्यकाशी केली होती. चांगले आरोग्य लाभावे यासाठी वेदना सोसण्याची तयारी असली पाहिजे असे त्याचे मत त्याने व्यक्त केले होते. शॉशी तुलना करायची तर विसाव्या शतकातील जर्मन नाटककार बर्टोल्ड ब्रेश्त याच्याशी करता येईल. त्याने केलेली सामाजिक अन्यायांची चिरफाड खोलवर जाणारी आहे. त्या मानाने शॉ हा सौम्य वैद्य म्हणावा लागेल.

❖ ❖

विभाग ४

मराठी नाट्यरूपे

पोवाडा

शाहिरी वाङ्मयाची दोन प्रमुख अंगे म्हणजे पोवाडा व लावणी. शौर्याचा आवेशाने व अभिनिवेशाने जयजयकार करणारे गौरवगीत असा अर्थ जाणवावा अशी रचना पोवाडा या संज्ञेने सूचित होते. 'शूर मर्दाचा पोवाडा शूर मर्दाने गावा' यांसारख्या वचनातूनही शौर्यगौरवाचीच भावना प्रकटली आहे. पोवाडा या शब्दाची प्र+विद् अशी व्युत्पत्ती सांगितली जाते. याचा अर्थ ठासून स्तुती करणे. ही कल्पना आर्य संस्कृतीत पुरातन कालापासून चालत आली आहे. इंद्राला सम्राटपदाचा अभिषेक झाल्यानंतर त्याला त्याच्या पराक्रमाची आठवण करून द्यावी या हेतूने विश्वदेवांनी त्याच्या गौरवपर 'अभ्युत्क्रोश' केला असा निर्देश ऐतरेय ब्राह्मणात मिळतो. हा अभ्युत्क्रोश म्हणजे इंद्राचा पोवाडाच म्हणावा असे त्याचे स्वरूप होते. विस्तार, सामर्थ्य, पराक्रम, स्तुती या अर्थी हा शब्द प्राचीन मराठी वाङ्मयात येत गेला हे लक्षात घेतले म्हणजे पोवाडा शब्दाची व्युत्पत्ती व त्याचा अर्थ यांमधील सुसंगती ध्यानात येते.

पोवाडा या कवनाची उत्पत्ती धर्ममूलक आहे. महाराष्ट्रात कुलधर्माच्या वेळी गोंधळ घालण्याचा प्रकार जुना आहे. संत नामदेवांच्या वेळीही हा प्रकार होता. या गोंधळातून पुढे पोवाडा विकसित झाला असण्याची शक्यता आहे. पोवाड्यांची रचना गोंधळ्याच्या कथानिवेदनासारखीच असते. गोंधळात प्रथम मोठ्या देवतेचे नमन नंतर काही कथाभाग व त्यात मोठ्या देवतेचे नमन नंतर काही कथाभाग व पोवाडे म्हणून मोठ्यांची चरित्रे सांगितलेली असतात. पोवाड्यात गोंधळातील नमनाचा प्राथमिक भाग अल्प प्रमाणात कायम राहिलेला दिसतो. पोवाड्याची धावती ओघवती रचना, आवेशयुक्त भाषा यांमुळे त्याची आवाहकता वाढते व श्रोत्यांच्या मनात अपेक्षित रसनिर्मिती सहजपणे होते असा अनुभव आहे. पोवाडा हे केवळ श्राव्यकाव्य नव्हे, ते दृश्यकाव्यही आहे असे मत वि. का. राजवाडे यांनी व्यक्त केले आहे. 'पवाडा' हा शब्द ज्ञानेश्वरीत अनेक ठिकाणी आला असून त्याचा अर्थ पराक्रम, कीर्ती असा आहे. शाहिरी वाङ्मयाचे साकल्याने अवलोकन केले असता पोवाडा हा शब्द वीरांच्या पराक्रमाचे, विद्वानांच्या बुद्धिमत्तेचे किंवा व्यक्तिसामर्थ्याचे काव्यात्मक वर्णन व प्रशस्ती या अर्थाने रूढ झालेला आढळतो.

पोवाडा हा काव्यप्रकार हिंदुस्तानातील वेगवेगळ्या भागात आढळतो. सिंध, काश्मिर, बंगाल, राजपुताना, छत्तीसगड, कच्छ इत्यादी भागांत या काव्यप्रकाराने वेगवेगळी नावे धारण केलेली आहेत. मराठीत पोवाड्याला 'पवाड' 'बिरमाल', 'कडाका' असे संबोधले गेले आहे. मराठीत उपलब्ध असणाऱ्या पोवाड्यांमध्ये शौर्यकथा, वीरकथा, युद्धकथा बऱ्याच प्रमाणात असल्यामुळे असे चित्रण झालेल्या शाहिरी रचनेला पोवाडा म्हटले गेले आहे. तथापि महाराष्ट्रातील अनेक भटक्या जमातींनी पोवाड्याची परंपरा जपली असून लोकपरंपरेत या पोवाड्याची निर्मिती, सादरीकरण व जपणूक मौखिक पद्धतींनी केली गेली आहे. शं. तु. शाळिग्राम यांनी रामा गोंधळी म्हणून जवळपास पन्नास वर्षांपूर्वी होऊन गेलेल्या गायकाचे कर्तृत्व गौरविले आहे. त्याच्या गोड गळ्यावर पुणे शहर इतके लुब्ध झाले होते की पाव पाव मैलापर्यंत त्याच्या तमाशाभोवती मनुष्यांची गर्दी जमत असे, असे सांगतात.

गोंधळी जसे पोवाडे म्हणत त्याचप्रमाणे भराडी, डबरी, चित्रकथी, वाघे अशी मंडळीही पोवाडे गाऊन लोकरंजन करीत असत.

देवतांचे अद्‌भुत पराक्रम व तीर्थक्षेत्रांचे माहात्म्य, राजांचा, सरदारांचा पराक्रम व त्यांचे वैभव, अधिकाऱ्यांचा दरारा व त्यांचे कर्तृत्व, धनिकांचे विलासी वर्तन व त्यांचे दातृत्व आणि लढाई, युद्ध, थोर पुरुषांचा मृत्यू, परचक्र, दंगा, दरोडा, दुष्काळ यांसारख्या घटना यांवर बहुतेक पोवाड्यांची रचना झालेली आहे. या रचनेमागे शाहिरांचे रचनाहेतू वेगवेगळे होते. बहुतेक रचनाकार जे गोंधळी होते, ते आरतीच्या निमित्ताने गोळा होणाऱ्या पैशाकरता गोंधळ, यात्रा यांसारख्या प्रसंगी भाविक मंडळींपुढे देवतांचे वा तीर्थक्षेत्रांचे पोवाडे सादर करीत. 'भाट' वा 'बंदी' या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या पोवाडेकारांना राजाश्रय होता. ते स्तुतीपर काव्ये म्हणून दाखवीत. जे पोवाडेकार मुख्यत्वे शाहीर होते, ते गावागावांतील चव्हाट्यांवर, देशातील उग्र घटनाप्रसंगांवर पोवाडे रचीत. श्रोत्यांकडून मिळणारी बिदागी हेच त्यांच्या अर्थप्राप्तीचे साधन होते. समकालीन घटनांविषयी श्रोत्यांना कुतूहल असल्यामुळे उमाजी नाईकाचे दरोडे किंवा तत्सम रोमांचकारी घटनांसंबंधीची कवने शाहिरांकडून ऐकणे हे श्रोत्यांच्या रंजनाचे एक साधन होते.

शिवकालीन, शाहूकालीन, पेशवेकालीन, अव्वल इंग्रजीतील व आधुनिक काळातील असे पोवाड्यांचे कालानुसारी वर्गीकरण केले जाते. य.न. केळकर यांच्या मतानुसार पोवाड्यांची संख्या सुमारे तीनशे आहे. त्यांपैकी शिवकालीन ते शाहूकालीन पोवाडे सात, पेशवेकालीन पोवाड्यांची संख्या सुमारे दीडशे व बाकीचे अव्वल इंग्रजी अमदानीतील आहेत. स्वातंत्र्योत्तर काळातही अनेक पोवाडे लिहिले गेले आहेत. त्यांची संख्या तीनचारशेच्या घरात जाऊ शकेल असा तर्क पोवाड्याचे अभ्यासक सूर्यकांत खांडेकर यांनी केला आहे. ऐतिहासिक पोवाडे, समाजस्थितीपर पोवाडे, पौराणिक पोवाडे, स्थळवर्णनपर पोवाडे व संकीर्ण पोवाडे असे पोवाड्यांचे विषयवार वर्गीकरणही केले जाते.

इंग्रजीमध्ये बॅलड (ballad) नावाचा काव्यप्रकार हा पोवाड्यासारखाच आहे. बॅलड हे गाण्यासाठी लिहिलेले कथाकाव्य असते व त्यात पोवाड्याप्रमाणेच शूर वीराच्या पराक्रमाचे मर्दुमकीचे वर्णन असते. 'द पेंग्विन डिक्शनरी ऑफ लिटररी टर्म्स ॲण्ड लिटररी थिअरी', १९९९ मध्ये बॅलडविषयी लिहिले आहे. ''Fundamentally a ballad is a song that tells us a story and originally was a musical accompaniment to a dance. We can distinguish certain basic characteristics common to large numbers of ballads : (a) the beginning is often abrupt; (b) the language is simple; (c) the story is told through dialogue and action; (d) the theme is often tragic (though there are a number of comic ballads); (e) there is often a refrain. To these features we may add : a ballad usually deals with a single episode; the events leading to the crisis are a related swiftly; there is minimal detail of surroundings; there is a strong dramatic element; there is considerable intensity and immediacy in the narration; the narrator is impersonal; stock, well tried epithets are used in the oral tradition of kennings and

Homeric epithets; there is frequently incremental repetition; the single line of action and the speed of the story preclude much attempt at delineation of character; imagery is sparse and simple.''

''The ballad poet drew his materials from community life, from local and national history, from legend and folklore. His tales are usually of adventure, war, love, death and the supernatural. A very notable cycle combining all these themes and elements is the group of epic ballads.''

मराठी वाङ्मयातील पोवाड्यांचे अवलोकन केले असता पोवाडा हा मराठी राज्याबद्दलचा अभिमान व्यक्त करण्याचे, मराठ्यांना स्फूर्ती देण्याचे व पराक्रमाला आवाहन करण्याचे कार्य आजवर करीत आला आहे. वीरांचा पराक्रम, समाजाची सुखदु:खे, विचारविकार यांचे चित्रण पोवाड्यात आढळते. गेयता व अभिनयानुकूलता हेही पोवाड्याचे अन्य विशेष होत. पोवाड्यांचे महत्त्व दुहेरी आहे. एक म्हणजे ऐतिहासिक व दुसरे म्हणजे वाङ्मयीन. पोवाड्यांचे विषय झालेल्या ऐतिहासिक घटनाप्रसंगांचे तपशील तत्कालीन इतिहासावर प्रकाश टाकतात आणि पोवाड्यांत अवतरलेले काव्यगुण वाङ्मयीन कलाकौशल्याचा प्रत्यय आणून देतात.

पोवाड्यांचे विषय बहुधा आश्रयदात्याच्या आवडीचे विषय असत. शिवकालातील अफजलखानाच्या वधापासून इंग्रजी राज्यातील मोजणी कार्यालयातील व्यक्तींपर्यंत वेगवेगळ्या विषयावर पोवाडे रचले गेले आहेत. अफजलखानवध (अगिनदास), सिंहगडप्रसंग (तुळशीदास), नानासाहेब पेशवे यांची कारकीर्द (रामजोशी), पानिपत (सगनभाऊ), नारायणरावाचा वध (लहरी मुकुंदा), सवाई माधवराव (प्रभाकर, होनाजी, अनंतफंदी), खर्ड्याची लढाई (अनंतफंदी), यशवंतराव होळकर (राम जोशी, अनंतफंदी), फत्तेसिंग गायकवाड (अनंतफंदी), राघोजी आंग्रे (प्रभाकर), इंग्रजी राज्य (परशराम) इत्यादी विषयांवर शाहिरांनी रचना केल्या आहेत. यांवरून असे दिसते की, सामान्यपणे ऐतिहासिक व्यक्ती व ऐतिहासिक प्रसंग हेच पोवाड्याचे मूलाधार होत. पराक्रमाला आवाहन करणारे, शौर्यधैर्याची प्रेरणा देणारे, वीररसाचा साक्षात्कार घडवणारे असे हे काव्यलेखन आहे. लढायांची वर्णने करणारे पोवाडेदेखील बरेच आहेत. लढायांचे प्रसंग शाहिरांनी आपल्या समर्थ शैलीने वीररसात उभे केले आहेत. इतिहासाचे महत्त्वाचे साधन म्हणून आणि स्फूर्तिदायक काव्य म्हणून पोवाडे काव्यवाङ्मयात महत्त्वाचे मानले जातात. पोवाड्यात वर्णन केलेले प्रसंग शाहिरांनी प्रत्यक्ष अवलोकन केलेले होते असे मात्र नाही. अनेक पोवाडे केवळ ऐकीव माहितीवर आधारित आहेत. समकालीन कागदपत्रांच्या अभावी पोवाडा हे इतिहासास साहाय्यकारी असे साधन होऊ शकते. तुलनेने अलीकडील काळातले उदाहरण द्यायचे तर आधुनिक शाहीर अमरशेख यांनी न.र. फाटक व द. वा. पोतदार यांनी दिलेल्या माहितीवरून शिवाजी महाराजांवरील पोवाडा रचला होता.

इतिहासात ज्यांचा केवळ नामोल्लेख आहे अशांपैकी काही प्रसंगांवर शाहिरांच्या पोवाड्यांनी प्रकाश टाकलेला आढळतो. इ. स. १७७५ मध्ये पेशव्यांच्या वतीने धुळप आणि इंग्रजांच्या रिव्हेंज व बॉंबे या दोन लढाऊ जहाजांची जी मोठी लढाई झाली व तीत मराठ्यांनी स्वहस्ते दारूच्या कोठाराला आग लावून जलसमाधी घेतली त्या धीरोदात्त प्रसंगाची माहिती पोवाड्यावरूनच कळते. मराठ्यांच्या फौजेविषयी पोवाड्यातून ज्या प्रकारची माहिती मिळते त्या प्रकारची माहिती अन्यत्र उपलब्ध नाही. मराठी लष्करात असणाऱ्या लढाऊ वृत्तीच्या

लोकांचे, युद्धात वापरल्या गेलेल्या शस्त्रास्त्रांचे, तोफखान्याचे, रणवाद्यांचे, सैन्यातील शिस्तीचे अशी वर्णने पोवाड्यातच वाचावयास मिळतात. अल्प प्रमाणात का होईना, इतिहासाला लागणारे प्रामाण्य पोवाड्यांत आढळते असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही. पानिपतासंबंधी सगनभाऊ याने लिहिलेल्या पोवाड्यात भाऊसाहेब व गिलचे यांच्यातील धुमश्चक्रीचे आलेले वर्णन चित्रदर्शी आहे. ते असे –

गिलच्याची फौज आली चालून भाऊवर। भाऊ हटेना लढणार तोही रणशूर।।
केली हात घाई दिवस पहिला सोमवार। अरबांनी केली गर्दी गोळी अपार।।
गिलच्यांचे पडले मुडदे पळता बेजार। धाडिले पत्र रुमाला गलीम शिरजोर।।
बडा खंदा बम्मन नऊ लाख फौज रणशूर। पानपतावर छावणी खंदक चौफेर।।

पोवाडा हे एक प्रकारचे नाटक आहे. त्यात अनेक पात्रे असतात. मुख्य शाहीर व त्याचा साथीदार हे दोघे पोवाड्यातील व्यक्तींच्या सोंगाची बतावणी करतात. मुख्य पात्राची बतावणी मुख्य शाहीर तर करतोच, परंतु त्याशिवाय नाटकात ज्याला सूत्रधार म्हणतात त्या सूत्रधाराचे तिऱ्हाइतपणाचे कामही शाहीर करीत असतो असा राजवाडे यांचा अभिप्राय आहे. पोवाड्यातून सर्वसामान्यपणे वीररस आविष्कृत होत असला तरी 'नारायणरावांचा वध' किंवा 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' या प्रसंगांवरील पोवाड्यांतून करुणरसाचीदेखील अभिव्यक्ती झाली आहे. या दृष्टीने शाहीर लहरी मुकुंदा यांचा 'नारायणरावाच्या वधाचा पोवाडा' किंवा प्रभाकराचा 'सवाई माधवरावाच्या मृत्यूचा पोवाडा' यांतील उत्कटता विशेष उल्लेखनीय आहे. दुसऱ्या बाजीरावाची दयनीय अवस्था वर्णन करताना शाहिराला

विपरीत आला काळ मेरुला गिळलें मुंग्यांनीं
पंडितास जिंकिलें सभामध्यें मदांध मंग्यांनीं
भीमास आणिलें हारीस रणांगणीं अशक्त लुंग्यांनी

अशी शब्दयोजना करावीशी वाटली आहे. पुणे शहर बाजीरावावाचून शून्य दिसू लागले, 'दक्षिणेचे मंगळसूत्रच जणू कुठे दडले' अशी भावना निर्माण झाली. ही जी देशस्थिती, तिच्यामुळे उत्पन्न झालेली उदासीनता व आलेला उद्वेग काही पोवाड्यांतून मूर्त झाला आहे.

अतिशयोक्ती, पाल्हाळ, विभूतिपूजा, अंध स्वामिनिष्ठा, पोवाड्याचा विषय झालेल्या व्यक्तीविषयी वाटणारा आदर या विशेषांमुळे शाहिरांनी काही प्रमाणात का होईना भाटांचीच री ओढलेली दिसते. अनंतफंदीने खर्ड्याच्या लढाईवरील पोवाड्यात नाना फडणवीसाची आणि होळकरावरील पोवाड्यात यशवंतराव होळकराची वारेमाप स्तुती केली आहे. अशी स्तुती करताना संबंधित व्यक्तीच्या पराक्रमातील भावनोद्दीपक भाग निवडण्याकडे शाहिरांचा कल आहे. या दृष्टीने प्रभाकराच्या 'खर्ड्याच्या लढाई'वरील पोवाड्यातील पुढील वर्णन प्रभावी आहे.

सुटती तोफा धुंद दणाणण
गुंगत गोळे येति छणाणण
सों सों करिती बाण सणासण

खालेल घोडे उडति टणाटण
टापा हाणिती दुरुन ठणाठण
वाजति पट्टे खांडे खणाखण
नौबती झांजा झडती झणाणण
एकचि गर्दी झाली धुराची.

शाहीर रामा सटवा याने पानपतावर रचलेल्या पोवाड्यात भाऊसाहेबांसाठी चराचर सृष्टीने केलेल्या आकांताचे वर्णन एकोणिसाव्या चौकात आले आहे.

भाऊसाठी झुरती जनावरं। जंगलची पांखरं। राघूमैना आणि खबूतर। टाहो करिती फार।।
कुणीकडे गेला आमचा मनोहर। सपन झालं खरं।।

या पोवाड्यातील करुणरसाची प्रत्ययकारिता सहज जाणवण्यासारखी आहे. शाहीर प्रभाकाराने सवाई माधवरावाच्या मृत्यूचा जो पोवाडा लिहिला आहे त्या पोवाड्यात सवाई माधवरावाच्या मृत्यूमुळे शोकाकूल झालेल्या मराठी जनतेचे प्रभावी दर्शन घडते. सवाई माधवरावाच्या मृत्यूनंतर यशोदाबाईंनी केलेल्या आकांताचे हृदय हेलावून टाकणारे वर्णन प्रभाकराने केले आहे.

ईश्वरा कशी मजवर आग पाखडलिस। आयुष्यदोरि तूं मधेंच कातरलिस।।
का पेशव्यांची ही वंशवेल खुडलिस।। (चाल)
अपार दिधलिस संपदा सुख भोगायला। शतायु केलेस नाही तसे हरी प्राणविसाव्याला।।
... पुढे काळ सख्यांनो कसा मी घालवूं। हिरकणी कुटुन जाऊन पाण्यामध्ये कालवू।
ती पिऊन पौढत्यें नका गा मज हालवूं।। (चाल)
जा समया मालवून आपल्या घरास न्हायाला। जिवंत मी असल्यास उद्या या नेत्र पुसायाला।।

हा पोवाडा लिहिताना प्रभाकराने जवळजवळ शंभर वर्षांच्या इतिहासाचा परिप्रेक्ष्य उपयोगात आणून पोवाड्याला भव्य व उदात्त अशी पार्श्वभूमी पुरविली आहे.

खर्ड्याच्या लढाईवर अनेक शाहिरांनी पोवाडे रचले आहेत. त्याचप्रमाणे खडकीची व अष्टीची लढाई यांनीही अनेक शाहिरांना लेखनास प्रेरित केले आहे. युद्धवर्णनपर पोवाड्यांखेरीज दुष्काळाचा परामर्ष घेणारे समाजस्थितिदर्शक पोवाडे, स्थलवर्णनपर पोवाडे, पौराणिक आख्याने, उत्सव, देवालये यांचे दर्शन घडवणारे पोवाडे, रंगाच्या दरबारासारखे सोहळ्यांचे पोवाडे अशा विविध विषयांवरील रचना प्रसिद्ध आहेत. शिवकालीन व शाहूकालीन विषयांवरील पोवाड्यांपेक्षा पेशवेकालीन पोवाड्यांची संख्या जशी अधिक आहे तशीच त्या पोवाड्यांतील लेखनकलाही अधिक परिपक्व आहे. सगनभाऊच्या पानिपताच्या पोवाड्यातील अतिशयोक्ती पंडिती वळणाची आहे. मराठ्यांच्या शहाण्णव कुळांची नावे, अनेक प्रकारच्या शस्त्रास्त्रांची यादी, फौजेसंबंधीची तपशीलवार माहिती इत्यादी तपशील याची साक्ष देतात. पोवाड्यांना सुरुवात जरी शिवकालात झाली असली तरी त्यांचा खरा विकास पेशवेकालातच झाला हा अभिप्राय त्यामुळेच सार्थ ठरतो.

सामान्यपणे वीरवृत्तीचा आविष्कार घडविताना पोवाड्यात भावसौंदर्य उमटले आहे. वस्तुत: पोवाडा हा वस्तुनिष्ठ काव्यप्रकार असल्यामुळे शाहिराच्या वैयक्तिक भावभावनांना त्यात फारसा अवसर असू नये. तरीदेखील वर्ण्यविषयाशी सामरस्य व तत्कालीन लोकभावनेशी झालेली एकरूपता यांमुळे शाहिरांच्या अंत:करणातील भावना काही पोवाड्यांतून प्रकट झालेल्या दिसतात. या दृष्टीने तुळशीदासाचा *तानाजीचा पोवाडा*, लहरी मुकुंदाचा *नारायणरावाच्या वधाचा पोवाडा*, प्रभाकराचा *सवाई माधवरावाच्या मृत्यूचा पोवाडा* यांची उदाहरणे लक्षणीय म्हणता येतील. वर्ण्य विषयाबद्दलचा जिव्हाळा व शब्दप्रभुत्व यांमुळे शाहिरांच्या पोवाड्यात सुबोधता आली आहे. सुबोधतेचा प्रत्यय रचनेच्या सहजतेमधून येतो. उदा. शाहीर अज्ञानदास व तुळशीदास यांचे पोवाडे, अनंतफंदी व प्रभाकर यांचे पोवाडे वाचत असता या पोवाड्यांतील सहजता प्रत्ययास आल्यावाचून राहात नाही. आपल्या रचनांमधून पौराणिक दाखले देण्याची पद्धती जवळजवळ सर्व शाहिरांच्या कवनामधून आढळते. परंपरेने चालत आलेले पौराणिक संस्कार पोवाड्यांनी आत्मसात केले आहेत. भीष्म-कर्ण, राम-सीता, नळ-दमयंती, शंकर-पार्वती, श्रीरंग-वृंदावन, हरिश्चंद्र-अयोध्या अशी अनेक उदाहरणे सांगता येतात. रचनेतील आवेशपूर्णता हा पोवाड्यांचा महत्त्वाचा शैलीविशेष आहे. हा आवेश सामुदायिक कथनाने व नाट्यमयतेने अधिक वैशिष्ट्यपूर्णरीत्या पोवाड्यात प्रकटला आहे. आवेशाप्रमाणेच उदात्तता या वाङ्मयीन गुणाचा आढळही पोवाड्यात झालेला दिसतो. शाहीर प्रभाकराने 'अहल्याबाई होळकर' यांच्यावरील पोवाड्यात उदात्ततेचे दर्शन घडविले आहे ते असे -

किती ग्रहणसंधीत तिलतुला त्या केल्या-कधी कनक रौप्य आणि कधी
गुळाच्या भेल्या - सांभाळ करून काशीस यात्रा नेल्या - कावडी शतावधि
रामेश्वरी गेल्या - संसारी असून तिच्या वासना मेल्या - तिजपुढे सहज
मग मुक्ति उभ्या ठेल्या - सति धन्य धन्य कल्लियुगी अहिल्याबाई - गेली
कीर्त करुनिया भूमंडळाचे ठायी।।

पोवाड्यातून प्रकटलेली प्रतिमासृष्टी आवाहक स्वरूपाची आहे. 'बर्फाची या गंधवादळे', 'सुगंधी शीतल, वायुलहरी', 'तव नामाचा गर्जत गजर', 'आवाजाची फिरती दुनिया', 'पिऊन घ्यावे तुझे यौवन' अशा प्रकारची शब्दयोजना शाहिरांनी अधूनमधून केली आहे. संतकवी व पंडितकवी यांच्यापेक्षा वेगळ्या स्वरूपाची लौकिक, जीवनसन्मुख मराठमोळी रचना पोवाड्यांतून हाती येते. अव्वल इंग्रजी काळातील काही अपवादात्मक पोवाडे सोडल्यास बहुतांश पोवाडे पराक्रमी, आदर्श व्यक्तींच्या जीवनावर व कर्तृत्वावर आधारित असे होते. त्यांच्या गुणवर्णनाइतकीच शाहिरांच्या आदर्शांची पूजाही त्यात होती आणि श्रोत्यांच्या शौर्यधैर्याला, कर्तृत्वाला व राष्ट्रीय भावनेला त्यात आवाहन होते.

पोवाड्यांची रचना लहानलहान गद्यसदृश वाक्यांची, प्रवाही व स्वैर पद्यात्मक असते. यातील चरण हे आठ आठ मात्रांच्या क्वचित चार चार मात्रांच्या आवर्तनात गायले जातात. ही आवर्तने आणि यमके यांमुळे पोवाड्यांना पद्यरूप लाभते. पोवाड्यातील परिच्छेदाला 'चौक' अशी संज्ञा असून एकेका चौकात कितीही चरण येऊ शकतात. चौकाच्या अंती पालुपद घोळले जाते. चरणांच्या अंती अधूनमधून पोवाडे गाणाऱ्याचा

साथीदार 'जी जी' ची जोड देत असतो. पोवाड्यात संबंधित विषयाचे नुसते निवेदन नसते तर दर्शन असते. श्रोत्यांच्या मन:चक्षूंपुढे घटनाप्रसंग उभे राहावेत आणि त्यातील धग जाणवावी या उद्देशाने पोवाडे गाणारा त्यातील पात्राची भूमिका घेतो. आजवर संग्रहित झालेले बहुतेक पोवाडे पाच ते दहा चौकांचे आहेत. परंतु शिवकालातील *अफझलखानाच्या वधाचा पोवाडा* सदतीस चौकांचा व *सिंहगडचा पोवाडा* पंचावन्न चौकांचा आहे. त्यावरून असंग्रहित पोवाडे दीर्घ रचनांचे असावेत असा तर्क संभवतो. गेल्या काही वर्षांत निवडणुका, पक्षीय प्रचार इत्यादींच्या निमित्ताने राजकीय पक्षांची कलापथके जे लोकनाट्याचे प्रयोग करतात त्यांत पोवाडेही गायले जातात. काव्यगुणांपेक्षा प्रतिपक्षावर मात करण्याच्या हेतूने या रचनांमध्ये उपरोध, उपहासाचा उपयोग अधिक प्रमाणात केला जातो. एकंदरीत पाहाता सतराव्या शतकापासून आजपर्यंत होत आलेली पोवाड्यांची रचना वैविध्यपूर्ण म्हणावी लागेल.

उपलब्ध पोवाड्यांवरून असे आढळते की, सवाई माधवराव आणि दुसरे बाजीराव यांच्या काळावर अधिक रचना केल्या गेल्या आहेत. तथापि मराठेशाहीतील अत्यंत पराक्रमाचे व रोमहर्षक असे अनेक प्रसंग पोवाड्यांचा विषय झालेले नाहीत. मराठेशाहीच्या उतरणीला निमित्त झालेल्या खर्ड्याच्या लढाईवर मात्र बरीच रचना झालेली आढळते. शाहिरांनी केलेली पोवाड्यांची रचना ही 'अर्थकृते' आहे. कोणाच्या तरी सांगण्यावरून आणि बक्षीसाच्या किंवा इनामाच्या अपेक्षेने या रचना केल्या गेलेल्या आढळतात. शाहीर प्रभाकर व परशराम इंग्रजी अमदानीपर्यंत जिवंत होते. स्वराज्यलोपाच्या उदासवाण्या काळात त्यांचा आधार गेल्यामुळे केवळ पोटासाठी कोणाचीही खुशामत करण्याची वेळ त्यांच्यावर आली. पेशवे दरबार, सवाई माधवराव, बाजीराव, नाना फडणवीस, महादजी शिंदे यांच्या जीवनावर व कर्तृत्वावर पोवाडे रचणाऱ्यांना स्प्रिंगल साहेबाच्या मोजणी हपिसावर, मुंबईचा पेस्तनजी शेट, जगन्नाथ शंकर शेट आणि साष्टीच्या कलेक्टर ऑफिसातील मंडळी यांच्यावर रचना करण्याची वेळ आली. पेशवेकाळाच्या अखेरीस समाजाला ग्रासलेल्या रंगेलपणा, सुखविलासी वृत्ती, बेजबाबदारपणा या दुर्गुणांचे दर्शन या रचनांतून होत राहाते.

म. ना. सहस्रबुद्धे यांनी पोवाड्याला 'कीर्तिकाव्य' असे गौरवाने म्हटले आहे. एका मर्यादित प्रमाणात हे विशेषण अर्थपूर्ण म्हणता येईल. पंडित कवींच्या किंवा संतकवींच्या काव्यात अल्प प्रमाणात आढळते त्यापेक्षा कितीतरी पट अधिक राजकीय व सामाजिक जीवन पोवाड्यांतून तुकड्यातुकड्याने प्रकटले आहे. राजकारणाचा रूक्ष तपशील पोवाड्याचा विषय न झाल्यास शाहिरांना दोष देता येत नाही. समकालीन ऐकीव माहितीत कल्पनाविलासाची भर घालून अतिशयोक्त भाषेत पोवाडा सजविण्याचे काम शाहिरांनी केले.

❖ ❖

लावणी

''सर्वसामान्य जनांच्या मनोरंजनाकरिता त्यांना रुचतील अशा लौकिक, पौराणिक वा आध्यात्मिक विषयावर रचलेली, कडे वा ढोलके यांच्या तालावर विशिष्ट ढंगाने म्हटलेली, खटकेबाज व सफाईदार पद्मावर्तनी भृंगावर्तनी जातीरचना म्हणजे लावणी'' अशी लावणीची व्याख्या म. वा. धोंड यांनी केली आहे. लावणी ही संज्ञा विषयापेक्षा म्हणण्याचा ढंग व शब्दांची रचना यांनाच उद्देशून योजली जाते. संगीतातील ख्याल, टप्पा, ठुमरी, वगैरेंप्रमाणेच लावणी हा एक गायनाचा ढंग आहे आणि काव्यात ओवी, अभंग, कटिबंध वगैरेप्रमाणेच लावणी हा पदरचनेचा एक प्रकार आहे. 'लावणी' या शब्दाच्या अनेक व्युत्पत्त्या सुचविल्या गेल्या असल्या तरी त्यांतील एकही व्युत्पत्ती समाधानकारक नाही. हृदयाला चटका लावते ती लावणी. शेतात लावणी करताना म्हटले जाते ते लावणीगीत. लावणी हा शब्द 'लू' म्हणजे 'कापणे' या संस्कृत धातूवरून व्युत्पादिला गेला आहे. म्हणजे पेरे लावण्याच्या वेळी लावणी न म्हणता कापणीच्या वेळी म्हणतात. 'लवण' म्हणजे 'सुंदर'. त्यावरून 'लावण्य' या भाववाचक नामाप्रमाणे 'सौंदर्य' या अर्थी 'लावणी' हे भाववाचक नाम संभवते. 'लावणी' या शब्दाच्या अशा विविध व्युत्पत्त्या सुचवल्या जातात. लावणीत सौंदर्याचे-विशेषत: स्त्रीसौंदर्याचे-वर्णन असल्यामुळे तिला 'सौंदर्य' या अर्थी 'लावणी' हे नाव दिले असावे. लावणी शब्दाची ही आणखी एक व्युत्पत्ती. परंतु 'सौंदर्य' या अर्थी मराठीत 'लावणी' हा शब्द कुठेही योजलेला आढळत नाही. त्यामुळे लावण्यांच्या वाचनाने 'शोभिवंत' किंवा 'सुभग रचना' याच अर्थाने शाहिरांनी आपल्या काव्यास 'लावणी' हा शब्द योजिला असावा.

'व्युत्पत्तिकोश'कारांनी लावणी या शब्दाची व्युत्पत्ती लापनिका अशी दिली आहे. आध्यात्मिक कूटप्रश्नात्मक संस्कृत रचना ती 'लापनिका'. त्यावरून भेदिक लावण्या आणि त्यावरून पुढे नानारसात्मक रूढ लावण्या, असे सुचवण्यात आले आहे. लावणी शब्दाच्या उत्पत्तीबरोबरच लावणी या काव्यप्रकाराच्या उत्पत्तीचा प्रश्नही या मार्गे सुटत असल्यामुळे ही भूमिका बरीच मान्यता पावली आहे. अर्थात कोणत्याही सिद्धांतास घेतले जावेत तसे आक्षेप याही भूमिकेबाबत घेतले गेले आहेत. परंतु येथे ती चर्चा प्रस्तुत नाही. लावणी हा शब्द ज्ञानेश्वरांनी सोळाव्या अध्यायात वापरला आहे. ''तेया निरोपणाचेनि नांवें। अध्यायपद सोळावें। लावणी पाहाता जाणावें। मागिला वरि'' या ठिकाणी 'लावणी' म्हणजे '(विषयाची) व्यवस्थित मांडणी'. शिवकालीन शाहीर अज्ञानदास यानेदेखील लावणी हा शब्द याच अर्थाने योजिला आहे. शाहिरांनी 'सुभग रचना' या अर्थी 'लावणी' हा शब्द सुरुवातीला योजला असावा आणि तोच पुढे त्या काव्यप्रकाराचा निदर्शक झाला असावा.

पानपताच्या युद्धानंतरच्या काळात लावणीवाङ्मय विशेषत्वाने निर्माण झाले. महाराष्ट्रातील ढासळलेली राजकीय परिस्थिती, रसातळाला गेलेली सामाजिक परिस्थिती आणि अवनतीस पोचलेली धार्मिक स्थिती अशा अवनत काळात शाहिरांनी लावण्या लिहिल्या. मुख्यत्वे पैशाकरता त्यांनी कवने रचली. आपला हा काव्यहेतू त्यांनी कधी लपवून ठेवला नाही. लावण्या या आठ, क्वचित सहा मात्रांच्या जातिछंदांतच आहेत. संतकवींची गीतात्मक स्फुट रचना आणि लावणी यांत असणारे साम्य पाहाता ''सुरुवातीला शृंगारिक गीते झाली ती पूर्णपणे आध्यात्मिकच होती;'' हळूहळू त्यांतील अध्यात्माचा लोप होऊन निव्वळ शृंगार उरला. लावण्यांचे तिसरे अंग म्हणजे नाट्य. लावण्यांच्या आधीची शाहिरी रचना म्हणजे पोवाडे हेही नाट्यरूपच होते, असे वि. का. राजवाडे

यांचे प्रतिपादन आहे. भांडांचे खेळ किंवा भांडांचे तमाशे नावाचे करमणुकीचे कार्यक्रम उत्तरेप्रमाणेच दक्षिणेतही होत असत. त्यांचाही लावणीच्या निर्मितीशी संबंध जोडला जातो. लावणीचा जन्म जरी पूर्वपेशवाईत झाला असला तरी ती बहरली उत्तरपेशवाईत. या काळात ख्यालीखुशाली, नाचतमाशे यांचा बेबंद व्यवहार चालला होता. तमाशाची लोकप्रियता दिवसेंदिवस वाढीला लागल्यामुळे धंदेवाईक लोककवींबरोबर इतर पेशातील हौशी कवीही लोकरंजनाकडे वळले होते. रामजोशी, अनंत फंदी यांच्यासारख्या पिढीजात कीर्तनकारांनीही चिपळ्या बाजूला ठेवून हातात डफ घेतला. हळूहळू त्यांच्यात स्पर्धा सुरू झाली आणि कलगीतुऱ्यांच्या सामन्यांबरोबरच निरनिराळ्या घराण्यांचे झगडेही सुरू झाले. लावण्यांचे विषय, रचना याबाबतींतही अहमहमिका दिसू लागली. दुसऱ्या बाजीरावाने शाहिरांवर मेहरबानी केली आणि लावणीतील नानारसात्मकता बाजूला पडून शृंगाररसाचे साम्राज्य प्रस्थापित झाले. लावणीची लोकप्रियता जसजशी वाढीस लागली तसतशी ख्याल, टप्पे वगैरे चिजा सोडून नायकिणींच्या पोरी लावण्या गाऊ लागल्या.

ऐतिहासिक दृष्ट्या शाहिरी लावणी, बैठकीची लावणी व फडाची लावणी असे लावणीचे तीन प्रकार सामान्यपणे केले जातात. शाहिरी लावणी ही डफ-तुणतुण्याच्या साथीने शाहिराने पद्यमय कथन वा निवेदन सादर करण्यासाठी गायलेली लावणी. बैठकीची लावणी गायिका-नर्तिका बैठकीमध्ये सादर करतात. त्यांना तबला, पेटी, सारंगी, तंबुरी वगैरे वाद्यांची साथ असते. या रचना उत्तर हिंदुस्थानी ठुमरीच्या स्वरूपाच्या असतात. रागसंगीताची जोड आणि माफक अभिनय ही या लावणीची वैशिष्ट्ये होत. नाच्या, सोंगाड्या इत्यादी कलाकारांच्या साथीने नृत्य, संवाद आणि अभिनय यांच्या बरोबरीने ढोलकीवर गायिली जाणारी जी लावणी ती फडाची लावणी. विषयदृष्ट्या लावणीमध्ये स्त्रीपुरुषसंबंधाला केंद्रस्थान असते. आणि त्या अनुषंगाने कृष्ण गोपीसंबंधांची वर्णने वेगवेगळ्या संदर्भात अनेक वार येतात. लावणीकारानी ज्याप्रमाणे शृंगाराचे सर्व भेद रंगविले आहेत त्याप्रमाणेच गणपती, शंकर, विष्णू इत्यादी देवतांची स्तुती; क्षेत्रवर्णने; पुराणकथानिरूपण; सावित्री-हरिश्चंद्रादी आख्याने; गूढ आध्यात्मिक अनुभव यांचाही उपयोग लावण्यांची रचना करताना केलेला आढळून येतो.

लावणी हा काव्यप्रकार अठराव्या शतकाच्या शेवटी शेवटी उदयाला आल्यासारखा वाटला, तरी त्याच्या मागे दीर्घ परंपरा होती. शाहिरांनी मुख्यत: लौकिक विषयांवर कवने केली. विवाह, पत्नीचे न्हाण, मिलन, युद्धावर जाणाऱ्या पतीस निरोप, त्याचा विरह, विरहोत्तर पुनर्मिलन, सात्त्विक प्रेम, व्यभिचारी प्रणय, निपुत्रिक स्त्रीची दु:खे, डोहळे, पुत्रजन्म, मुलाचा आजार, भोजनावळी, दुष्काळ, दंगे, बंडे इत्यादी सर्वच विषय त्यांत आलेले आहेत. शाहीर लौकिक जीवनात स्वत: रंगले आणि त्यांना ठिकठिकाणी जो आनंद आढळला तो त्यांनी आपल्या श्रोत्यांबरोबर भोगला. या दृष्टीने मराठी काव्यात शाहिरी कवितेने अपूर्वता आणली. व्यभिचारी प्रेमाच्या किंवा कूटाच्या रूपाने काव्यात अध्यात्माची मांडणी करण्याची कला शाहिरांनी संतांपासून घेतली.

शाहिरांनी रचलेले काव्य हे बहुजनसमाजाबरोबर म्हणून दाखविण्याकरिता रचले होते. या दृष्टीने ते मराठी काव्यात अपूर्व आहे. लावण्यांतील धीटपणाने वर्णन केलेली स्त्रीमनाची अल्लड वृत्ती, मुलुखगिरीवर गेलेल्या स्वजनाविषयीची हुरहूर, मीलनातील बेहोशी, व्यभिचारी प्रेमाच्या पूर्तीसाठी बेदरकारपणे वागणे अशा स्त्रीपुरुषसंबंधांतील विविध छटा मराठी लावण्यांत रंगविल्या आहेत. याची उदाहरणे पुढीलप्रमाणे सांगता येतील

– रामजोशांनी *सुंदरा मनामधें भरली* या कवनात केलेले स्त्री–सौंदर्याचे वर्णन पाहा –

''जशी कळी सोनचांफ्याची न पडुं पाप्याची दृष्टि सोप्याची नसल ती नार
अति नाजुक तनु देखणी गुणाची खाणी उभी नवखणी चढुन सुकुमार।।
जशि मन्मथ रति धाकटी सिंहसम कटी उभी एकटी गळ्यामधें हार।
अंगि तारुण्याचा बहर ज्वानिचा कहर मारिते लहर मदनतल्वार।।
पायिं पैंजण झुबकेदार कुणाची दार कोण सरदार हिचा भरतार
कुलविद्याजडावाटिकलि मनामधिं टिकलि नाहिं हटकली तेज अनिवार
नाकामध्यें बुलाख सुरति चांदणी वरति चमकती परति हिच्यापुढें फार
चालते गजाची चाल
लड सुटली कुरळे बाल
किनकाप अंगिंचा लाल
हिजपुढें नको धनमाल

शोभवी दिठोणा गाल हिला जरि गाल विषय भोगाल फिटल तरि पांग
ही शुद्ध इंदुची कळा मतिस नाकळा इतर वाकळा न हिजहुनि चांग

होनाजीने पुढील उताऱ्यात केलेले वर्णनही तितकेच चमत्कृतिमय आहे.

गोल तुझा शरीराचा डौल वर गोरा रंग नौती कवळी।
वय नूतन हांती निया चालणें चपळ जशी नागीण गव्हळी।
अधरपुटी बत्तींस हिरकण्या एक वळीने विराजती।
ओठ शुद्ध पवळ्याचा रंग नासाग्रीं पाहुनि रावे रिझती।
कुच संगिन पाहून परस्परे चक्रवाक पक्षी थिजती।
मंजुळ स्वर ऐकून कोकिळा वृक्षिं बसुन मनीं गजबजती।।
कटि पाहुनिया सिंह राहुनी वनीं मनीं आपुल्या तुज भजती।
स्थिरगमनीं गज मस्तकांत धूळ घालितसें पाहुनि धजती।
जानु जंघ सुकुमार पोटऱ्या अति नाजुक कर्दळी।।

प्रभाकराने दोन ओळीतच सुंदरीचे व्यक्तिमत्त्व उभे केले आहे –

रुंद छातिवर बुंद गेंद जणुं गुलाब बहरामधिं फुलती
वसंतकाळीं कळे कोंवळे तसे तुझे जोबन खुलती

अनंतफंदीने चंद्रावळीचे वर्णन करताना

भर सव्वाशेर वजन चंद्रावळ। नार फारच हलकी जसे तुंबिनी फळ।।

असा सौंदर्याचा निराळाच विशेष सांगितला आहे. लावणीमधून विरहाचे किंवा प्रीतीचे वर्णन करताना अनेक

सुंदर उत्प्रेक्षा योजल्यामुळे भावसौंदर्याला विशेष उठाव आलेला दिसतो.

''तुझ्या प्रीतीचे दु:ख मला दावुं नको रे'' या होनाजीच्या लावणीतील नायिकेने काढलेले,

'जगीं सांगतात प्रीत पतंगाची खरी
झड झालुन प्राण देतो दीपकाचे वरी'

हे उद्‌गार प्रसिद्ध आहेत.

लावण्यांची रचना करताना शाहिरांनी योजलेले अलंकार आशयाशी एकजीव झाले आहेत. कधी ते रसाच्या उत्कटतेत भर घालतात, तर कधी संबंधित व्यक्तीच्या व प्रसंगाच्या चित्रास स्पष्टता आणतात, तर कधी वातावरणाला उठावदारपणा देतात. 'सरळ चिरी कुंकाची कपाळीं लाल जशी पिकली मिरची' या पंक्तीमधून कुंकवाची आडवी चिरी लावलेल्या मराठमोळ्या स्त्रीचे रूप सुस्पष्ट होते. 'लखलखाट चकचकाट जैसें दुकान बोहऱ्याचें' या वर्णनातून रूपलावण्याइतकेच तत्कालीन समाजस्थितीचेही दर्शन घडते. शाहिरांच्या भाषेत वर्ण्य वस्तू मूर्त करण्याचे व परिणामकारक स्वरूपात श्रोत्यांच्या नजरेसमोर वर्ण्य विषय उभे करण्याचे सामर्थ्य आहे. जनानी सौंदर्य वर्णन करताना शाहिरांच्या मर्दानी सौंदर्याकडे रसिकांचे लक्ष वेधले आहे.

''तुम्ही दिसतां उमेदवार थोर सरदार फार सुकुमार शिपाईबाणा जी। नांव गांव सांगा काहो ओळख द्याना जी।
शिरीं पगडी कंगीदार आंगावर ज्वाहार कुठील राहणार कोण परगणा जी। तुमचा वारू बहुरंगी चतुर शहाणा जी।।
वर खड्या पट्याचा जीन कलगी संगीन हातामधे आणिन राजसबाणा जी। तुमचें रूप जसें हुरमुजी दाणा जी!!
डोईस बांधला चिरा झळकतो हिरा तुऱ्याशेजारीं। शिरपंच कंठी चौकडा पदक तळवटीं गळा माझारीं।
मुद्रिके पवित्रे करीं सख्याचे शिरीं शोभे अब्दागिरी।।''

हे सर्व वर्णन वाचताना त्या वेळचा मराठा सरदार त्याच्या वैभवानिशी आपल्या डोळ्यांसमोर मूर्त होतो. वर्णने स्त्रीची असोत वा पुरुषांची, शाहिरांनी वर्णन केलेल्या सर्व स्त्रिया किंवा पुरुष मराठमोळे आहेत.

थोडक्या शब्दांच्या साहाय्याने व्यक्तिरेखा रेखाटणे हा शाहिरांच्या भाषाशैलीचा महत्त्वाचा विशेष आहे. विशेषत: स्त्रीसौंदर्याच्या वर्णनांपैकी कोणतेही वर्णन पाहिले तरी त्यांच्या कलासामर्थ्याची साक्ष पटेल. ही वर्णने संस्कृत काव्यसंकेतांना अनुसरणारी नसून शुद्ध मराठी वळणाची आहेत. उदा.

भर वयांत भरली नौती गोड जसी साखरपेढा
डळमळती हृदयावर जोबन दोन आंबे आले पाडा
तेजस्वी टकटकीत गुलाबी पुष्प जसें येतें झाडा
निकोप काया कोमळ केवळ किरळ कर्दळीचा माडा

त्या काळी शेलाट्या बांध्याच्या स्त्रियांऐवजी ''सुंदर खाशी सुबक ठेंगणी'' अशा स्त्रिया सुंदर मानल्या जात होत्या असे लावण्यांमधील उल्लेखांवरून म्हणता येते.

''लटपट लटपट तुझें चालणें मोठ्या नखऱ्याचे। बोलणें मंजुळ मैनाचें।।''या दोनच ओळींत होनाजींनी त्या स्त्रीचे जिवंत चित्र आपणापुढे उभे केले आहे.

आकर्षक व दिलखेचक सुरुवात यावर तर शाहिरांच्या लावणीचे निम्मे यश अवलंबून असते.

नाजुक रुपडे बुंद मुखोटा नवतीची लाली।
पदरांतुन वर नजर पाहातीस सात्विकपणे खालीं।।

अर्थानुकूल व नादमय शब्दरचनेप्रमाणेच अनुप्रासांची सप्रयोजक योजना हा शाहिरांचा काव्यविशेष आहे. कविराय रामजोशी यांच्या कोणत्याही कवनात अनुप्रासाचा विलोभनीय विलास दृष्टीस पडतो. उदा.

श्रीरंग गोपिकोत्संग धरुनि करि रंग हरी हा बाई। कुंजांत मातला वसंत सांगु मी काई।।
तो कुंजरसाचा पुंज बांधिला गुंज तशामधिं मुरली। अति मंजुळ हरिनें वदन सरोजीं धरली।
थयिंथयिं नूपुरें वाजती चरणीं झणत्कृति भरली। त्या रसिक वज्रांतील सुंदर तितुकी सरली।।

होनाजीची 'घडि घडि अरे मनमोहना हांसून गुणीजना देखतां नको बोलूं मशीं' ही लावणी किंवा 'टुमदार कुणाची छान। नवती भरज्वान पुसारे आली कुठून' ही परशरामाची लावणी किंवा 'डुलत खुलत चाले, झुलत झुलत बोलतां हाले हलकडी' ही प्रभाकराची लावणी पाहिली असता अन्य शाहिरही अनुप्रासाच्या प्रेमात पडलेले दिसतात.

लावण्यांची सुरुवात ठसकेबाज व मनाची पकड घेणारी असते. ज्याला धृपद किंवा लावणीचे तोंड असे म्हणतात त्यावरच शाहिरांच्या लावणीचे यश निश्चित होते. उदा. उपरिनिर्दिष्ट ''नाजुक रूपडे बुंद मुखोटा नवतीची लाली। पदरांतून वर नजर पाहातीस सात्त्विकपणें खालीं।।'', ''कोण्या ग सुभगाची मदनमंजरी'', ''सोनार शिक्का नवा निघाला पंधरा आणे जरी बट्टा'', ''अशा कुठें असतात सखे उभय स्नेहाच्या रीती एक लुब्ध एक निष्ठुर चित्तीं'' अशा पहिल्या ओळी डफाच्या थापेबरोबर व तुणतुण्याच्या स्वराबरोबर बाहेर पडल्या, की श्रोत्यांच्या 'वाहवा'ना सुरुवात होते.

शाहिरांनी लावण्या किंवा पोवाडे यांसाठी वापरलेली वृत्तेही स्वतंत्र आहेत. पारंपरिक वृत्तांच्या ऐवजी त्यांनी स्वत:ची नवीन वृत्ते, नवे छंद निर्माण केले. गेयता हा त्या वृत्तांचा आत्मा असून त्यांत एक विशिष्ट अन्तर्लय साधलेला असतो. डफ व तुणतुणे यांच्या साथीवर या रचना म्हणावयाच्या असल्यामुळे त्या सताल असतात. शाहिरांनी आपले काव्य लोकरंजनाच्या भूमिकेतून रचलेले असल्यामुळे लोकरंजनासाठी त्यांच्या रचनांत शृंगारातिरेक झाला असल्यास तो क्षम्य म्हणावा लागेल. ''सर्व पुढे काही मिळून राहील, तारुणपण हें नसें। क्षणभंगुर संसार पळपळ सोन्याचे हो जातसे।।'' ही त्यांची भूमिका असल्यामुळे स्त्रीपुरुषांच्या परस्पर आसक्तीची भावचित्रे त्यांनी रंगविली हे स्वाभाविक ठरते.

शाहिरी कवनाचा एक रचनाविशेष म्हणजे त्यात नाम कधी सहसा एकटे येत नाही. कोणते तरी डौलदार विशेषण सोबतीला घेऊन येते. त्यातही पुन्हा आधी विशेष्य व नंतर विशेषण अशी योजना झालेली आढळते. उदा. 'नार नवी तरणी,' 'ब्राह्मणी राज्य जोरदार', 'नौति कवळी', 'वय नूतन-नागीण गव्हळी', 'पगडी कंगणीदार', 'छबीदार सुरत साजरी', 'नाजुक रुपडें', 'बुंद मुखोटा', 'सुरत पाक देखणा पुरुष', 'नाकीं नथनी झुमकेदार', 'गुलजार नार', 'रुंद छातीवर बुंद गेंद', 'छबीदार सुरत फाकडी' इत्यादी जोड्या उल्लेखनीय आहेत. शाहिरांच्या भाषेवर फारशी भाषेचा प्रभाव होता त्यामुळे त्यांच्या काव्यात मोठ्या प्रमाणावर फारशी शब्द आढळतात.

'आल-बेली', 'फाकडे', 'इष्काची चटक', 'छेल छबेली', 'दरद', 'छबीदार सुरत-साजरी', 'गुलजार नार' अशा शब्दयोजनेमुळे त्यांच्या शैलीत चटकदारपणा आलेला आहे. फारशीप्रमाणेच संस्कृत भाषेचा संस्कारही शाहिरांवर आहे. विशेषत: रामजोशीची भाषा संस्कृतप्रचुर आहे. 'अंबरगतपरि पयोधर', 'पटविघटित कुचतट', 'भूयिष्ठ सुकृत करि पुष्ट' अशी बरीच उदाहरणे देता येतील. 'पदारविंदा', 'श्रीमन:कमलशृंगा', 'पद्ध्योदन', 'प्रक्षाबळ' असे शब्द होनाजीच्या लावणीमध्येही आले आहेत.

शाहिरी काव्याचा दुसरा विशेष म्हणजे त्या काव्याचे शुद्ध मऱ्हाटपण. मराठशाहीच्या उदयाबरोबरच शाहिरी काव्य जन्माला आले, विस्ताराबरोबर भरभराटले आणि अस्ताबरोबरच विराम पावले. त्यामुळे या काव्यात मराठ्यांच्या इतिहासाचे स्वच्छ प्रतिबिंब पडलेले दिसते; आणि तेही पोवाड्यापेक्षा लावणीत जास्त. युद्धे व लढाया, सैनिकांचे प्रकार व शस्त्रांची नावे, युद्धाची कारणे व तहनामे इत्यादी राजकीय 'इतिहासाचे सुवर्णकण' पोवाड्यात सापडू शकतात; तर दंगे व दुष्काळ, क्षेत्रे व शहरे, सण व उत्सव, लोकाचार व लोकभ्रम, शकुनमुहूर्त व नवसगाऱ्हाणी, सौंदर्याच्या कल्पना व पोशाखाच्या पद्धती, पक्वान्नांचे प्रकार व दागदागिन्यांच्या तऱ्हा, विवाहविषयक चाली व तदनंतरचे संस्कार, स्त्रीपुरुषसंबंध व त्यांच्या आवडीनिवडी, क्षणाचे वैराग्य व सदाचा अनाचार-मराठशाहीच्या ऱ्हासकाळातील सर्व सामाजिक इतिहास लावण्यांत आश्रयास आला आहे. शाहीर समाजाच्या सर्व जातींतून व थरांतून आलेले आहेत. त्यात ब्राह्मण, गवळी, तेली, तांबोळी, शिंपी, सोनार, कासार, आतार, शिकलगार, न्हावी, कोष्टी, साळी, माळी, वंजारी, मुसलमान, जैन, मानभाव इत्यादी सर्वांचा समावेश होतो. ''मराठशाहीचा सामाजिक इतिहास लिहिणाऱ्याला या लावण्यांचे सूक्ष्म अध्ययन केल्यावाचून गत्यंतर नाही.''

लावणी हे केवळ श्राव्यच नव्हे तर दृश्य काव्यही आहे, हा लावणीचा चौथा विशेष. लावणीची रचना बहुविध स्वरूपाची आहे. तिच्यात शृंगारिक गीतांप्रमाणेच कलगीतुऱ्यांचे सवालजवाब, श्रीमंतांचे विलास-वैभव, दुष्काळ, दंगा, शहरे, तीर्थक्षेत्रे, गौळणी, उपदेशपर फटके, पौराणिक कथा, डोहाळे, न्हाणुली वगैरे वगैरे अनेक विषय आढळून येतात. विस्ताराच्या दृष्टीने पाहिले तर त्यात तीन-चार चरणांपासून (उदा., बैठकीची लावणी) शेसव्वाशे चरणांपर्यंत (उदा., पठ्ठे बापूरावांची मुंबईची लावणी) कमीअधिक विस्तार आढळून येतो. विषय व विस्तार या दृष्टींनी जरी लावणीत विविधता आढळून येत असली, तरी या सर्वच रचनांत काही सारखेपणाही आहे. बहुतेक लावण्यांची रचना जातिछंदातच असून सुरुवातीला धृपद, कडव्याच्या अंती मेळाची ओळ आणि अखेरीस रचनाकाराचे नाव ही नियमने असतात. ही रचना नाट्यात्म-म्हणजे कुणाला तरी उद्देशून आणि बतावणीला भरपूर वाव असलेली-असते. व्यक्तीची वा समाजाची लौकिक सुखदु:खे, हर्षामर्ष, इच्छाआकांक्षा, आवडनिवड इ. केवळ शाहिरांच्या पोवाड्यांत व लावण्यांत व्यक्त झाली आहेत. संतकवींच्या काव्याप्रमाणेच लावण्यांतही भक्तिपर गौळणी व अध्यात्मपर शिवशक्तिवादही आहेत. त्याचप्रमाणे पंडितकवींच्या काव्याप्रमाणेच पौराणिक कथा आहेत. परंतु शाहिरांचा हेतू संतकवींप्रमाणेच भक्तीचा वा अध्यात्माचा आविष्कार करणे, किंवा पंडितकवींप्रमाणे देवादिकांच्या कथा निवेदन करून नीतीची शिकवण देणे आणि आपल्या विदग्धतेचे प्रदर्शन करणे हा नसून गौळणीच्या मिषाने शृंगारचेष्टा, कलगीतुऱ्याच्या निमित्ताने झगडा आणि पौराणिक कथांच्या रूपाने रंजन करणे यांसारखा निखळ लौकिक पातळीवरचा आहे.

जुन्या शाहिरांच्या ज्या लावण्या आज उपलब्ध आहेत त्या कलगी वा तुरा यांपैकी एका पक्षाच्या असून त्या रचनांत शाहिराच्या नावाबरोबर केव्हा केव्हा त्याच्या पक्षाच्या निशाणाचा आणि कलगी वा तुरा या चिन्हांचा अभिमानपूर्वक निर्देश आढळतो. प्रतिपक्षाने याहून सरस वा इतपत तरी रचना करून दाखवावी, असे आव्हानही येथे कित्येक वेळा दिलेले आढळते. यावरून लावणी ही कलगीतुऱ्याच्या झगड्यातूनच उद्‌भवली असण्याची एक शक्यता निर्माण होते. कलगीतुऱ्याचे झगडे म्हणजे देवीपूजा व ब्रह्मोपासना, माया व ब्रह्म, सांख्य व वेदान्त, सगुणोपासना व निर्गुणोपासना, ज्ञान व भक्ती, शैव व वैष्णव इ. आध्यात्मिक वादांचे लोकमानसात उमटलेले पडसाद होत. तत्त्वज्ञानविषयक वादात कलगीवाले हे मायावादी, सगुणवादी व अद्वैती असून तुरेवाले हे ब्रह्मवादी, निर्गुणवादी व द्वैती आहेत.

कलगी व तुरा हे दोन्ही शब्द फारशी असून ती दोन्ही शिरोभूषणांची नावे आहेत. कलगी ही तुळशीच्या मंजिरीसारखी असते, तर तुरा मक्याच्या कणसावर असणाऱ्या शेगडीसारखा. तुरा हे शिवपक्षाचे बोधचिन्ह आणि कलगी हे शक्तिपक्षाचे चिन्ह आहे. कलगीतुऱ्यातील कलगीवाले शैव व तुरेवाले वैष्णव असतात, त्यांचे आखाडे असतात, कलगीवाल्यांचा ध्वज भगवा व तुरेवाल्यांचा पांढरा, लाल, पिवळा, काळा/निळा व हिरवा या पाचही रंगांचा असतो. कलगीतुऱ्यांचे नित्य झगडे होत असत. आणि या झगड्यात जिंकणारा पक्ष प्रतिपक्षाचे ध्वज व त्यावरील कलगी वा तुरा जयचिन्ह म्हणून हिरावून घेत. कलगीतुऱ्यांच्या लावण्यांना भेदिक लावण्या अशी संज्ञा आहे. भेद म्हणजे रहस्य. ज्या लावण्यांत सामान्यजनांना अज्ञात असे एखादे रहस्य उलगडून दाखवलेले असते, त्या भेदिक लावण्या. अनंतफंदी, रामजोशी, परशराम, प्रभाकर, सगन व होनाजी या पेशवेकालीन सहा शाहिरांच्या प्रकाशित लावण्या पाहिल्या तर स्त्री पुरुषाचा अनुनय करते आणि पुरुष स्त्रीचा अनुनय करतो अशा दोन्ही प्रकारच्या लावण्या त्यांनी रचलेल्या आढळून येतात. म्हणजे या आशयावरून कलगीतुऱ्यातील भेद व्यक्त होत नाही. अर्थात या सहा शाहिरांची भेदिक कवने संख्येने अत्यल्प आहेत.

वरील आध्यात्मिक वादांप्रमाणेच पौराणिक कथा आणि ज्योतिष, मुहूर्त, शकुन, वास्तू, गणित वगैरे शास्त्रे यांतील तपशिलांचे ज्ञान हादेखील या झगड्यातील कवनांचा विषय असे. उत्तरपेशवाईतील वातावरण स्वैराचारधुंद असल्यामुळे शृंगारिक कवनांचीच मागणी वाढली. परिणामी कलगीच्या शाहिरांनी स्त्री पुरुषाचा अनुनय करते अशा स्वरूपाच्या व तुऱ्याच्या शाहिरांनी पुरुष स्त्रीचा अनुनय करतो अशा स्वरूपाच्या लावण्या रचायला सुरुवात केली. शृंगाराच्या नाना तऱ्हा आणि रचनेतील कौशल्य व चालीचे नावीन्य यांत एकमेकांवर मात करण्याची ईर्ष्या यांचीच वाढ होत गेली. शुद्ध कलगीतुऱ्याची लावणी ही डफ, तुणतुणे, धिमडी व मंजरी यांच्या साथीवर गायिली जात असे आणि दोन्ही पक्षांचे शाहीर व साथीदार समोरासमोर उभे राहून झगडा रंगवीत. या कलगीतुऱ्याच्या मंचावर जेव्हा शृंगारिक लावणी उभी राहू लागली तेव्हा तिला कडे, ढोलकी, तुणतुणे व झांज या वाद्यांची आणि नाच्याची व सोंगाड्याची साथ आली. या लावण्या साधारणपणे चार चौकांच्या असत आणि त्यांना फडाची लावणी असे संबोधीत. यातही गाणारा, त्याचे साथीदार, सोंगाड्या हे सर्व पुरुषच असत, एवढेच नव्हे, नृत्यदेखील स्त्रीवेषधारी पुरुषच करीत असे. त्याला नाच्या म्हणत. परंपरेने चालत आलेल्या कलगीतुऱ्याची जागा उत्तर पेशवाईत शृंगारिक लावणीने घेतली तरी कलगीतुऱ्याची शाहिरी पूर्णत: नाहीशी झाली नाही. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दोन-तीन दशकांपर्यंत ती टिकून राहिली. कलगीतुऱ्याची

कवने, शृंगारिक गीते, पोवाडासदृश रचना, कीर्तनसदृश रचना आणि लोकगीतांच्या स्वरूपाची रचना असे लावणी या काव्यप्रकाराचे पाच वर्ग पाडले जातात.

शृंगारिक गीते गाऊन मनोरंजन करणाऱ्या स्त्रियांच्या दोन प्रकारच्या संस्था फार पुरातन काळापासून चालत आल्या आहेत. एक फिरती व दुसरी स्थायी. फिरत्या स्त्रिया गावाबाहेर, चव्हाट्यावर किंवा श्रीमंत विलासी पुरुषाच्या घरी नृत्यगायनयुक्त शृंगारिक गीते गात आणि स्थायी स्त्रिया स्वत:च्या घरी टप्पा, ठुमरी, ख्याल गात. देवदासी, श्रोत्यांच्या नृत्यगायनाचा षोक पुरवीत, त्याप्रमाणेच त्यांची लैंगिक बुभूक्षाही. या फिरत्या स्त्रियांचे उल्लेख हेमचंद्राचे *काव्यानुशासन* (बारावे शतक), कल्हणाची *राजतरंगिणी* (बारावे शतक) आणि ज्ञानदेवांची *ज्ञानेश्वरी* (१२९०) यांत आलेले आहेत. परंतु पेशवाईच्या अखेरीस वा इंग्रजी राज्याच्या सुरुवातीस केव्हातरी तमाशात गाणाऱ्या व नाचणाऱ्या पुरुषांची जागा स्त्रियांनी घेतली आणि आजची संगीत बारी सुरू झाली.

नृत्यगान करणाऱ्या कलावंतिणी जशा तमाशात शिरल्या, तशीच तमाशातील लावणीही कोठीवाल्या कलावंतिणींच्या बैठकीत प्रविष्ट झाली. दुसऱ्या बाजीरावाच्या लावणीच्या षोकामुळे कोठीवाल्या कलावंतिणी टप्पा, ठुमरी, ख्याल सोडून लावण्या गायला लागल्या. बैठकीच्या म्हणून ज्या लावण्या ओळखल्या जातात त्या रचनेने आटोपशीर असून त्यांतील आशय हा पुष्कळसा टप्पा ठुमरीच्या चिजांसारखाच असतो. मात्र यांतील शृंगार हा बराच उत्तान असून गायकीचा ढंगही लोकसंगीताशी जवळीक असणारा असतो. ही उत्तानता व हा गायकीचा ढंग ही देणगी लावणीची. या बैठकीच्या लावण्यांमुळे तमाशातील संगीत बारीलाही रागदारी संगीताची डूब मिळाली. लावणी या संज्ञेने आज ओळखली जाते ती हीच नृत्य व अभिनयांसह गायिली जाणारी रचना.

रामजोशी, प्रभाकर, परशराम, सगनभाऊ, अनंतफंदी, पठ्ठे बापूराव इत्यादी शाहिरांनी रचलेल्या लावण्यांनी मराठी काव्य समृद्ध केले आहे. लावणी या रचनेवर पोवाड्यांचा तसेच कीर्तनांचादेखील, अल्प का होईना, प्रभाव आहे. लावणीवरचा आणखी एक प्रभाव म्हणजे लोकविद्यांचा. कलगीतुऱ्याच्या सवालजबाबातील अध्यात्म, ज्योतिष, गणित, मुहूर्त वगैरे शास्त्रे आणि पौराणिक कथा यांना लोकविद्यांचा आधार आहे. तमाशातील वग आणि लावण्यांतील विराणी, डोहाळे, न्हाणुली इ. गीते ही लोककथा आणि लोकगीतांतून आलेली आहेत. लावणीगायनाचा ढंगही लोकसंगीताचा आहे.

मराठी लावणीची परंपरा ज्ञानेश्वरकालापर्यंत पोहोचत असली, तरी तिच्या संकलनास सुरुवात झाली ती एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात. हे संकलन मुख्यत्वे रामजोशी, प्रभाकर, अनंतफंदी, होनाजी, सगनभाऊ व परशराम या उत्तर पेशवाईतील शाहिरांच्या लावण्यांचे झाले. अलीकडच्या काळात पठ्ठे बापूराव, हैबती, दगडू साळी यांसारख्या काही शाहिरांची रचना प्रसिद्ध झाली आहे. य. न. केळकर यांनी संपादिलेल्या 'अंधारातील लावण्या' या संग्रहात ३४ शाहिरांच्या १९९ अप्रकाशित लावण्या प्रसिद्ध झाल्या आहेत. ग. दि. माडगूळकर, शांता शेळके, जगदीश खेबूडकर, दादा कोंडके इत्यादिकांनी मराठी चित्रपटांकरिता पुष्कळच लावण्या रचल्या आहेत. लावणीच्या ढंगाची कविता काही आधुनिक कवींनी रचली आहे. त्यांपैकी वसंत बापट हे कवी अशा रचनेसाठी सुप्रसिद्ध आहेत.

❖ ❖

फटका

फटका हा अठराव्या शतकात बहराला आलेला एक काव्यप्रकार आहे. पेशवाईच्या काळात शाहिरांच्या काव्यरचनेपैकी पोवाडे, लावण्या, कटाव या प्रकारची जी कविता लोकप्रिय झाली, तीमध्ये फटका या स्फुट काव्यप्रकाराचा समावेश होतो. बहुतेक फटके हरिभगिनी या जातीत रचलेले दिसतात. ते ठसकेबाज असत. ऐकावयास जमलेल्या जनसमूहासमोर ते खड्या आवाजात गायिले जात. काशिकवीचे ''हरिची भगिनी म्हणे सुभद्रा रुक्मिणीवहिनी दया करा ।'' हे पद ज्या जातीत बसते, त्या जातीला 'हरिभगिनी' हे नाव आहे. ऐकायला आलेल्या जनसमूहाला पटतील अशी वागण्याची आणि व्यवहाराची तत्त्वे या फटक्यांमध्ये सांगितलेली असत. फटक्यांची रचना काशिकवी, रामचंद्र, प्रभाकर, रामजोशी इ. शाहिरांनी केली आहे. 'अनंत कवनांचा सागर' किंवा 'मोठ्या मोठ्या राज्यामधिल महशूर। जगजाहिर चारी तर्फा' या उद्‌गारांमुळे सुप्रसिद्ध असणाऱ्या अनंत फंदी या शाहिराचे फटके सर्वाधिक लोकप्रिय झाले आहेत. ''बिकट वाट वहिवाट नसावी धोपट मार्गा सोडु नको'' ही सुभाषितप्राय ओळ ज्या फटक्यात आहे, तो ''लुंडेगुंडे हिरसे तट्टू ह्यांची संगत धरू नको । नरदेहासी येउन प्राण्या दुष्ट वासना धरू नको ।। हा फटका सर्वपरिचित आहे. ''स्नेहासाठी पदरमोड कर, परंतु जामिन राहू नको'', ''बरी खुशामत शहाण्याची ही मूर्खाची ती मैत्री नको। कष्टाची बरि भाजिभाकरी तूपसाखरेची चोरि नको'' यांसारख्या त्याच्या काव्यपंक्तींना सुभाषितांची योग्यता लाभली आहे. 'संसारी माणसाला वर्तनक्रमाचा आदर्श घालून' देण्याचे कार्य फंदीने आपल्या फटक्यांमार्फत केले आहे. 'शोध करी रे मना। हरिभजनाविण अवघे वृथा', 'दे सोडूनि तरी फंद वाउगे विषयाची तरी काय मजा। हरिनामाची लाव ध्वजा', 'सत्कर्माचा तोटा। समय खोटा रे खोटा' इत्यादी फटक्यांच्या फंदीने केलेल्या रचना लोकप्रिय आहेत.

सडेतोड उपदेश, प्रासयुक्त लयबद्ध रचनापद्धती व अधिकारवाणीची भाषा हे फटक्याचे प्रथमदर्शनीच ध्यानात येणारे विशेष होत. 'फटका' या शब्दाने सुचवली जाणारी स्पष्टोक्ती, जीवनव्यवहारसूचक तत्त्वनिर्देश आणि रचनेचा खटकेबाजपणा या काव्यविशेषांमुळे कीर्तनप्रवचनांत फटक्यांचा उपयोग एके काळी मोठ्या प्रमाणावर केला जात असे. ''प्रपंच पडदा पडली झापड । राम दिसेना डोळा रे'' यासारखी रामदासांची रचना किंवा ''अश्वत्थामा तेल मागतो ख्रिस्त मागतो पाणी । धनिक मागतो अन् प्रेताच्या टाळूवरचे लोणी'' अशी आधुनिक काव्यरचना (बा.भ. बोरकर) ही उदाहरणे फटक्याची त्रुटित स्वरूपाची परंपरा दर्शवितात.

❖ ❖

लोकनाट्य/तमाशा

लोकनाट्य ही प्रयोगरूप कला होय. पूर्वीच्या काळी मोकळ्या माळरानावर, पिंपळाच्या पारावर, एखाद्या कनातीत किंवा मुद्दाम घातलेल्या तंबूमध्ये लोकनाट्ये सादर केली जात. अलीकडच्या काळात ती नाटकाप्रमाणे रंगमंचावर सादर केली जातात. नृत्य, संगीत, अभिनय व भाषा हे लोकनाट्यकलेचे मूलघटक म्हणता येतील. शृंगारप्रधानता हे लोकनाट्याचे प्रमुख वैशिष्ट्य असले तरी लोकनाट्यातून प्रकटणारा आशय व्यक्तिगत भावजीवनातील सुखदु:खे, समकालीन सामाजिक समस्या, सांस्कृतिक जीवनातील चढउतार आणि जनसामान्यांचे प्रबोधन या विषयांशी संबंधित असतो. या आशयाद्वारे संबंधित समाजातील भूतकालीन परंपरा, सांस्कृतिक जीवनविशेष आणि मूल्यव्यवस्था यांवरही स्पष्टास्पष्टपणे प्रकाश टाकला जातो. असे सर्व असले तरी मूलत: रंजन हीच प्रेरणा लोकनाट्यनिर्मितीमागे अटळपणे असते. लोकनाट्याचा जन्म विधिनाट्यातून झाला आहे आणि धर्मजीवनाशी लोकनाट्याचे अभंग असे नाते आहे याविषयी सर्व अभ्यासकांचे एकमत आहे. या विधिनाट्यात गोंधळ, वाघ्यामुरळीचे जागरण, वासुदेव, भराड, बोहडा, पंचमी, दंडार, दशावतार इत्यादी विधिनाट्यांचा समावेश होतो. अर्थात ही विधिनाट्ये आणि ज्याला तमाशा असे म्हटले गेले आहे किंवा ज्याचे गौरवीकरण लोकनाट्य या संज्ञेने केले जाते या दोहोंत अंतर आहे. तमाशा किंवा लोकनाट्य हा नाटकाप्रमाणेच सर्वस्वी प्रयोगरूप असा कलाप्रकार आहे. भवाई (गुजरात), तेरूकुत्तू (तमिळनाडू), यक्षगान (कर्नाटक), जत्रा (बंगाल), नौटंकी (उत्तर प्रदेश) अशी लोकनाट्याची विविध रूपे देशभर अस्तित्वात आहेत.

लोकनाट्याचा प्रारंभ नमनाने होतो. या नमनात वेगवेगळ्या आराध्य दैवतांना/कुलदैवतांना आवाहनपूर्वक वंदन केले जाते. स्वाभाविकपणेच यात गणपती अग्रस्थानी असतो. नमनानंतर गौळणी म्हटल्या जातात. राधाकृष्णातील वैविध्यपूर्ण भावसंबंधांची मांडणी येथे केली जाते. त्यानंतर काही गाणी, स्फुट गीते गायली जातात आणि शेवटी कथेचे सादरीकरण होते. ही कथा जनमानसात रूढ असणाऱ्या पौराणिक, सामाजिक, ऐतिहासिक वा दैवतचरित्रविषयक असतात. तमाशाच्या आविष्करणात वेगवेगळ्या गौळणी, पेंद्या, सोंगाड्या, मावशी अशी पात्रे असतात. तमाशाला लिखित संहिता नसते. उत्स्फूर्त संवादांतून व वेधक नृत्यनाट्यांतून तमाशा आविष्कृत होतो. देवदेवतांची, आईबापांची, काकामामाची, नेत्यापुढाऱ्यांची, ज्याची गरज पडेल त्याची चेष्टामस्करी करून मुक्तपणे विनोदाची उधळण करताना तमाशातील पात्रे अजिबात संकोचत नाहीत. किंबहुना मनमोकळेपणाने आपल्या मनातल्या एरवी अशिष्ट वाटणाऱ्या भावनादेखील तमाशात अनिर्बंधपणे फुलारून येतात. अशा या लोकनाट्यकलेचा इतिहास अतिशय जुना आहे.

महाराष्ट्रात रूढ असलेल्या करमणुकीच्या प्रकारांची प्रथा इ. स.च्या पहिल्या शतकात होऊन गेलेल्या हाल या राजाच्या काळापासून सापडते. हाल राजा हा सातवाहनांच्या वंशातला असून प्रतिष्ठान ऊर्फ पैठण येथे त्याची राजधानी होती. त्याच्या राजसभेत नाट्य व कवित्व यांना चांगला आश्रय होता. स्वत: हाल राजाने संपादित केलेला 'गाथासप्तशती' हा सातशे सुमधुर प्राकृत पद्यांचा संग्रह सुप्रसिद्ध आहे. यात अठ्ठेचाळीस पुरुष व सात स्त्री-कवनकारांच्या रचना आहेत. अणुलच्छी, असुलद्धी, महवी, रेवा, रोहा, वृद्धावई व ससिप्रभा ही

या स्त्रियांची नावे होत. या कवनांतून शृंगारादी मनोभावांची वर्णने व अनेकविध समाजदृश्यांची चित्रे आढळतात. त्या कालात कलावंतीणी होत्या, त्यांचे संवादसंगीतादी कार्यक्रम चालत आणि त्या मनोरंजनपर कार्यक्रमात सहभागी होत. या करमणुकीच्या कार्यक्रमाला 'रतिनाट्य' असे म्हटले गेले आहे. या कार्यक्रमाचा प्रारंभ मंगलाचरणाने म्हणजे आजच्या भाषेत 'गणा'ने होई. पहिला गण शंकर-पार्वतीचा, दुसरा लक्ष्मी-नारायणाचा व तिसरा गणपतीचा असे. ''जो गणपती तरुणपणी मी माझ्या उशाशी आणून ठेवला त्याचीच पूजा मी वृद्धावस्थेत करीत आहे'' (गाथा ७२-७४) असा गणपतीचा गण म्हटला जाई. यानंतर पौराणिक सोंगांचे काही कार्यक्रम होत. सोंगांना यशोदा, कृष्ण, गोपी, राधा अशी पौराणिक नावे दिलेली आढळून येतात.

संतांच्या काळी काष्ठपांचालिका, दशावतार, गोंधळ आणि लळित हे करमणुकीचे प्रकार रूढ होते. काष्ठपांचालिका म्हणजे कळसुत्री बाहुल्यांचे खेळ. निरनिराळ्या पात्रांची रूपे बाहुल्यांना दिलेली असत व त्या बाहुल्या तारेने किंवा सूत्राने एक सूत्रधार हालवतो. हा सूत्रधार प्रेक्षकांना दिसत नाही आणि तारा किंवा सूत्र सूक्ष्म असल्याने ते प्रेक्षकांनाही दिसत नाही. काही खेळांत प्रत्यक्ष बाहुल्याच प्रेक्षकांपुढे नाचवल्या जातात, तर काही बाहुल्या पडद्यामागे असून त्यांची छायाच फक्त प्रेक्षकांना दिसते. या दुसऱ्या प्रकारच्या खेळाला छायानाट्य असे म्हटले जाते. ज्ञानेश्वरीच्या अठराव्या अध्यायात बाराशे चौऱ्याण्णव या ओवीत ''स्वमायेचें आडवस्त्र। लावूनि एकला खेळवी सूत्र। बाहेरी नटी छायाचित्र। चौऱ्याशी लक्ष।।'' असा उल्लेख आढळतो.

दशावतारी नाटकांची प्रथा ही बरीच जुनी असून कोकणातील कित्येक देवस्थानांतून उत्सवप्रसंगी हे खेळ करण्यात येत. यात श्रीविष्णूच्या बहुतेक सर्व अवतारांच्या भूमिका प्रेक्षकांपुढे दाखविण्यात येत. या दशावतारी खेळांच्या निमित्ताने पुराणातील अनेक कथांची पुनर्भेट होत असे.

'गोंधळ' हा एक धार्मिक करमणुकीचा प्रकार असून त्याचा मूळ अर्थ 'शंकराच्या गणदलाने घालून दिलेली पूजेची पद्धती' असा आहे. महाराष्ट्रात ठिकठिकाणी देवीची जी स्थाने होती त्या ठिकाणी देवीच्या नावाने गोंधळ घालण्यात येई. या गोंधळात पुढे कित्येक अनावश्यक प्रकार घुसडण्यात आले व विकृती उत्पन्न झाली व त्याला वाईट अर्थ प्राप्त झाला. ज्ञानदेवांच्या काळात गोंधळाची प्रथा आढळून येते. देवीची उपासना चारही वर्णांत आहे. लग्नमुंजीसारख्या मोठ्या कार्यानंतर विघ्नविनाशक देवीचे ऋण स्मरून तिचे स्तुतिगान करण्यासाठी 'गोंधळ' घालण्यात येतो. संशोधकांच्या मते सहाव्या शतकातील कर्नाटकच्या कदंब राजघराण्याने तुळजाभवानी ही आपली कुलदेवता मानली होती तेव्हापासून गोंधळाचा हा प्रकार सुरू झाला असावा. संतांनी उपदेशाचा एक मार्ग म्हणून या परंपरेचादेखील स्वीकार केला. 'भवानीच्याच प्रेरणेने मी स्वराज्यस्थापनेच्या कार्याला हात घालत आहे' ही शिवाजी महाराजांनी केलेली उद्घोषणा महाराष्ट्रात दशदिशांना पसरली. गोंधळी मंडळींनी शिवाजी महाराजांच्या काळात वीररसप्रधान पोवाडे म्हणण्याचा नवा शिरस्ता पाडल्यापासून गोंधळाला राष्ट्रीय महत्त्व प्राप्त झाले.

कीर्तनाप्रमाणेच 'मराठी गोंधळ' या प्रकारात पूर्वरंग व उत्तररंग असे भाग असतात. यात चार पात्रे असून मुख्य गोंधळ्याला नाईक असे म्हणतात. एक गोंधळी मधूनमधून विनोदी भाषणे व कोट्या करीत असतो.

गोंधळाचा दुसरा प्रकार 'डवरी' लोकांच्या गोंधळाचा होय. डवरी लोकांचा गावातील बारा बलुत्यांत समावेश होतो. त्यांना 'डवरक्या' किंवा 'गोंधळक्या' म्हणतात. नवरात्राच्या उत्सवात गोंधळाला विशेष बहर येतो. गोंधळाच्या कथेत देवीच्या निरनिराळ्या पराक्रमाची गौरवशाली वर्णने असतात. तसेच वीररसात्मक पोवाडेही गायिले जातात. पोवाड्यांची प्रथा उत्तरेकडील चारण-भाटांनी दक्षिणेत आणली अशी समजूत आहे. शहाजीच्या पदरी मोरूनाना भाट, चक्र ठाकूर, दुर्गादास ठाकूर, विश्वंभर ठाकूर आणि शिवदास ठाकूर असे नामांकित पाच भाट होते. शिवाजीमहाराजांच्या पदरी भूषण कवी होता. संभाजीराजांजवळ मोहनराम आणि मतिराम असे दोन भाट होते. या भाटांच्या संपर्कातून अज्ञानदासासारख्या शाहिरांनी आपली सुप्त काव्यशक्ती फुलवून मराठेशाहीत पोवाड्यांचा प्रघात सुरू केला. अर्थात पोवाडा या प्रकारचे काव्य गोंधळाच्या कालापेक्षाही बरेच जुने असावे असे संशोधकांचे मत आहे. विजापूरच्या आदिलशाहीतून (इ. स. १४०९-१६८६) शाहिरीचे लोण महाराष्ट्रात आले अशीही एक समजूत आहे. परंतु अकराव्या शतकातील महिकावतीच्या बखरीत शाहीर हा शब्द आढळतो. त्यामुळे वरील तर्कास आधार नाही. उत्तरेकडील कवींच्या अनुकरणातून नव्या चाली मात्र निश्चितपणे या वाङ्मयात आल्या.

जत्रा, सण यांसारख्या प्रसंगी लोकनाट्याचे जे प्रकार होत त्यातील मुख्य प्रकार 'गंमत' या नावाने ओळखला जाई. त्या काळातील लोकांच्या अभिरुचीस मानवणाऱ्या मनोरंजनपर सर्व गोष्टी गंमत या सदरात येत. याला पुढे 'खेळ-तमाशा' असे नाव पडले. ज्ञानदेवांच्या काळात असे खेळ होते. यासाठी 'देकार'नावाची देणगी बाजूला काढून ठेवली जाई. चिठ्या-पत्रकांत 'विल्हेवाट' या सदराखाली याची नोंद आढळते. खेळ-तमाशे करणाऱ्यांच्या यादीत कोल्हाटणी, अस्वलवाले, दरवेशी, बहुरूपी, वासुदेव, पिंगळे, हिजडे इत्यादिकांचा समावेश होत असे. प्रत्येक गावात न्हावी, धोबी, कुंभार, तेली इत्यादी बारा बलुतेदार असत. तेदेखील वर्षातून एकदा गावाच्या होळीवर खेळ करत. पण त्यांना 'देकार' मिळत नसे. 'देकार' फक्त बाहेरून आलेल्या गंमतवाल्यांसाठीच असे.

विडंबनाने आपली सीमारेषा ओलांडली की कटुता निर्माण होण्याचा संभव असतो. त्यामुळे या खेळात जे विडंबन होई, त्याचा परिणाम ग्रामाधिकारी आणि रयत यांच्यात वैमनस्य उत्पन्न होण्यात होत असे. गावची रयाही बिघडू नये आणि नकलांतील मनोरंजन नाहीसे होऊ नये अशा दुहेरी हेतूने एकनाथांनी 'भारुडे' रचली. 'भारूड' म्हणजे 'बहुरूढ' असलेले कवन. या कवनातून जेव्हा असंबद्ध विषयांची भरताड करण्यात आली तेव्हा त्याला विपरीत अर्थ प्राप्त झाला. शेठ-सावकार, पाटील-कुलकर्णी, सरदार-हुद्देदार इत्यादिकांची टिंगल उडवताना परतत्त्वाचाही उपदेश केला जावा अशी भारूडातील मूळ योजना होती. त्यामुळे भारूड हे मनोरंजनाचेच नव्हे तर लोकजागृतीचे व समाजसुधारणेचे साधन ठरले. वाङ्मयेतिहासात रूपकनिष्ठ रचना म्हणून भारूडांना महत्त्वाचे स्थान आहे. एकनाथांच्या आधी नामदेवांनी काही रूपकात्मक अभंग लिहिले आहेत त्यांचे स्वरूपही भारूडांप्रमाणेच आहे. नामदेवांनी शेत, कुळवाडी, घोंगळे, पिंगळा, चाटापटी, गोंधळ, डाक, वासुदेव, पांगुळ, खेळिया, बागुल, हुमरी, कुस्ती इत्यादी विषयांवर रूपके रचली आहेत. नाथांच्या नंतर रामदासांनीही कानफाट्या, कापडी, कुंटीण, गोंधळ, हंडीबाग, होळी इत्यादी विषयांवर भारुडे लिहिली आहेत. मात्र त्यांची संख्या अल्प

आहे. या भारूड गीतांत लोकजीवनाचे प्रतिबिंब उमटलेले दिसते. त्या काळी प्रचलित असलेल्या खेळ-तमाशाचा मुख्य भाग भारूडांचाच होता.

भारूडांसाठी नित्यनवी सोंगे आणण्याच्या लोकप्रिय पद्धतीतून पुढे लळितांचा उदय झाला. लळितांतील सोंगांना यथातथ्य वेष व रंगरंगोटी करण्यात येऊ लागली. लळितांनी आपल्या प्रयोगांसाठी स्वतंत्र रंगभूमीचा आग्रह धरला. मराठेशाहीत लळितांना राजमान्यता मिळाली. त्यामुळे राजे, सरदार, मुत्सद्दी, शिलेदार हे सहकुटुंब, सहपरिवार लळितांना जाऊन बसू लागले. याच सुमाराला तमाशा हा शृंगारप्रवण होऊ लागला व त्यात उत्तानताही येऊ लागली. त्या मानाने लळिते सोवळी राहिली. त्यामुळे तमाशाला स्त्रिया जात नसत, लळितांना मात्र त्यांची गर्दी असे. एका रात्रीच्या लळितासाठी पन्नास-पाऊणशे सोंगांची तयारी केलेली असे. रात्र संपत असे परंतु सोंगे संपत नसत, काही सोंगे गाळावी लागत, यावरूनच 'रात्र थोडी सोंगे फार' ही म्हण प्रचारात आली. लळितातील पहिले सोंग पाटील व चोपदार यांचे. यातील बहुतांश भाग पौराणिक कथेचा असे. नंतरचे सोंग राजभाट व गावभाट यांचे. राजभाट हा बाहेरून आलेला व गावभाट हा गावातला. या सोंगांत गावभाटाची सरशी व्हायची हे ठरलेले. यात अनेक समकालीन विषयांची चर्चा होई व विनोदाला त्यात भरपूर वाव असे. गावकऱ्यांच्या दैनंदिन जीवनाशी या विनोदाचे नाते जडलेले असल्यामुळे त्यांना तो विशेष आवडे. यानंतर एखादे सामाजिक कथानक रंगभूमीवर येई. 'जंगम' या नावाचा कानडी गृहस्थ व त्याच्या दोन मराठी बायका यांचे कानडी-मराठी संवाद हे या प्रकारचे उदाहरण आहे. पूजा सांगणारा भटजी किंवा वासुदेव-कापडी यांसारखी दांभिक पात्रेही लोकांसमोर येत. वाघ्या मुरळीचा एखादा संवादही लळितात सादर होई. या सोंगातील पदे अत्यंत रसाळ नि भावपूर्ण असत. वाघ्या नि मुरळी नाचत आणि घुमत ती म्हणत.

या तपशिलांवरून असे म्हणता येते की, पेशवाईत नावारूपाला आलेला तमाशा हा एकाएकी उदय पावला नसून पेशवाईच्या आधीपासून रूढ असलेल्या खेळ व गंमत या प्रकारातून त्याचा विकास झाला. पेशवाईत तमाशाची उत्पत्ती झाली असे नव्हे, त्याचा उत्कर्ष झाला. त्या वेळचा तमाशा व त्या अनुषंगाने उत्पन्न झालेले शाहिरी वाङ्मय या गोष्टी परक्यांच्या अनुकरणातून सुरू झाल्या असे नसून आपल्याकडील रंजनप्रकारांतूनच तमाशाची उत्क्रांती झाली. उपर्युक्त खेळाला इ.स. १८९८ पर्यंत तमाशा नावानेच संबोधत असत असे नाही. १८९० च्या सुमारास नाटकाच्या जाहिरातीसुद्धा 'अमुक नाटकाचा तमाशा अमुक ठिकाणी होईल' अशा स्वरूपाच्या असत. याचा अर्थ असा की सर्वांना खुल्या असणाऱ्या कोणत्याही खेळाला तमाशा म्हणण्याची पद्धत त्या वेळपर्यंत होती.

तमाशेवाल्यांमध्ये कलगीवाले व तुरेवाले असे दोन संप्रदाय आहेत. 'कलगी' या शब्दाचा अर्थ उर्दू-इंग्रजी कोशात 'ॲन ऑर्नमेंट वोर्न इन द टर्बन; अ रिंगलेट' आणि 'तुरा' या शब्दाचा अर्थ 'अ काइंड ऑफ ऑर्नमेंट इन द टर्बन' असा आढळतो. म्हणजे दोन्ही शब्दांचा अर्थ पागोटे, टोपी इत्यादिकांस लावण्यासाठी मोती, फुले इत्यादींचे केलेले भूषण असा होतो. 'कलगी' हा शब्द मूळचा तुर्की भाषेतील आणि 'तुरा' हा शब्द मूळचा अरबी भाषेतील. फारसी भाषेत हे दोन्ही शब्द जसेच्या तसे आढळतात. फारसीवरून ते मराठीत आले असावेत. मुसलमानांच्या संपर्कामुळे आपण तमाशा आणि शाहीर हे शब्द घेतले. त्याच कारणामुळे कलगी व

तुरा हे शब्दही घेतले असावेत. कलगी व तुरा ही दोन पक्षांची बोधचिन्हे ठरली व ती भूषणे पागोट्यात किंवा डफाला लावण्याचा प्रघात पडला. कलगीवाल्यांना नागेश असे म्हणतात व त्यांचे निशाण भगवे असते. तुरेवाल्यांना हरदास म्हणतात व त्यांचे निशाण हिरवे किंवा पांढरे असते. कलगीतुऱ्यांच्या अध्यात्मात जर प्रश्नाला उत्तर मिळाले नाही तर हारलेल्यांचे निशाण व डफ हिसकावून घेण्याची पद्धती आहे. तुरेवाला नंतरच्या चढाओढीत भाग घेत नाही, केवळ आध्यात्मिक विषयाच्या बैठकीत तो भाग घेतो. अलीकडच्या काळात यात्रेच्या वेळी हा भेद तितकासा उरला नाही. कलगीवाले हे शक्तीचे उपासक व तुरेवाले हे शिवाचे उपासक असा स्पष्ट भेद निर्माण झाला. शिव-शक्ती, ब्रह्म-माया, पुरुष-प्रकृती यांत अद्वैत आहे, कलगीवाले शक्तीचे उपासक असले तरी हे अद्वैत मानतात. परंतु तुरेवाले फक्त शिवालाच प्रधान मानतात व शक्तीला गौण मानतात. कलगी पक्ष व तुरा पक्ष यांना जरी प्राचीन तत्त्वज्ञानाची पार्श्वभूमी असली तरी कलगी व तुरा हे मराठीत परदेशीय भाषांतून आलेले शब्द आहेत. नामवंत शाहिरांपैकी होनाजी, परशुराम व रामजोशी हे तुरेवाले तर सगनभाऊ हैबती आणि पठ्ठे बापूराव हे कलगीवाले होते. अनंतफंदी आणि प्रभाकर हे या वादापासून अलिप्त राहिले. कलगी-तुऱ्यावर सूफी संप्रदायाची छाप आहे असे मानणारा एक वर्ग आहे. सूफी संप्रदायाच्या इतिहासाची व शिकवणुकीची चिकित्सा केल्यास त्याचे बहिरंग इस्लामी वाटले तरी अंतरंगात प्राचीन हिंदू तत्त्वज्ञानाची बीजे आहेत हे नाकारता येत नाही. त्यामुळेच कलगी-तुऱ्याचा वाद आणि त्याची तात्त्विक भूमिका यांचा उगम सूफी संप्रदायात न शोधता संत वाङ्मयात शोधावयास हवा.

तमाशाचे श्रोते शाहिरांकडून जरी शृंगाररसाच्या बरसातीची अपेक्षा करीत असले तरी देवाधर्मावरचा त्यांचा विश्वास उडालेला नव्हता. त्यामुळे अध्यात्माच्या उपर्युक्त दोन विचारसरणींच्या अनुयायांचे कूट प्रश्नांचे सवालजवाब त्यांना मनोरंजक व उद्बोधक वाटत असत. कलगी-तुऱ्याच्या चढाओढी हा तमाशाच्या आकर्षणाचा एक भाग होता. एका पक्षाने दुसऱ्या पक्षाला काही कूट प्रश्न विचारावयाचे व दुसऱ्याने त्याची तत्काळ उत्तरे द्यायची किंवा हार मान्य करायची असा 'सवालजवाबा'चा कार्यक्रम तमाशाच्या फडातून चालत असे. कलगी-तुऱ्याच्या वादातील एकंदर आध्यात्मिक कवने पाहाता असे आढळते की, ही कवने त्यांनी रचली ती अधिकारी व्यक्ती म्हणून नव्हे, तर आपल्या श्रोत्यांची हौस भागवण्यासाठी रचली.

मराठी नाट्याचे अस्सल रूप ज्यात पाहावयास मिळते तो खास महाराष्ट्राचा नाट्यप्रकार म्हणजे तमाशा. मराठेशाहीच्या सुबत्तेच्या आणि शांततेच्या काळात चैनीचे व करमणुकीचे जे प्रकार प्रचलित झाले त्यात तमाशाची गणना होते. अठराव्या शतकात तमाशाला जसे एक विशिष्ट स्वरूप प्राप्त झाले, तसेच 'तमाशा' हे वैशिष्ट्यनिदर्शक नावही प्रचलित झाले. तमाशाच्या प्रारंभी जो गण म्हटला जाई तो गोंधळातून रूढ होताच गणानंतर गौळणी म्हटल्या जात. या गौळणीही संत वाङ्मयातून लोकांना परिचित झाल्या होत्या. पेशवेकालीन तमाशासाठी कित्येक नवीन गौळणी रचल्या गेल्या असल्या तरी त्या पूर्वीपासूनच रूढ होत्या. यानंतर तमाशात येणारा लावणी हा काव्यप्रकार मात्र पेशवाईत उदयाला आला. हुबेहूब तसा प्रकार पूर्वी नव्हता. तमाशात सोंगाड्या नावाचे स्वतंत्र पात्र येऊ लागले. विदूषकासारखे निव्वळ विनोदी असे हे पात्र पूर्वीच्या कोणत्याही करमणूक प्रकारात नव्हते. निरनिराळी सोंगे घेऊन प्रेक्षकांना हसवणारी दुय्यम पात्रे जरी पूर्वी असली तरी सोंगाड्याला तमाशात स्वतंत्र

स्थान देण्यात आले. इतके की, तमाशाची मदारच त्या पात्रावर येऊन बसली. तमाशातील शेवटचा भाग भेदिक कवनांचा. यात शिवपक्ष व शक्तिपक्ष यांच्यातील तात्त्विक वाद रंगवला जाई. परंतु यातील प्रश्नोत्तरांची सामग्री मात्र संत वाङ्मयातून घेतलेली असे.

पेशवाईचा उत्तरकाल हा तमाशाच्या भरभराटीचा होता. दुसऱ्या बाजीरावाच्या काळी तर त्याने लोकप्रियतेची परमोच्च सीमा गाठली. पेशवाईच्या उत्तरकाळी तमाशा भरात आला. त्याच्या अंगोपांगांत रेखीवपणा व आकर्षकपणा उतरला. तमाशाला 'थेटर' प्राप्त झाले नव्हते कारण तोवर थिएटरची कल्पनाच उदय पावली नव्हती. पात्रांना उभे राहण्यासाठी एखादी उंचशी जागा असली की तेथे तमाशा होऊ शके. खणखणीत आवाजाची पात्रे असल्यामुळे सभोवार कितीही मंडळी जमली तरी उघड्या मैदानातदेखील त्यांना तमाशा ऐकू येत असे. या पेशवेकालीन तमाशाला 'ढोलकीचा तमाशा' असे म्हणत. तमाशाच्या संचात पुढारी किंवा सरदार, ढोलक्या, कडे वाजविणारा सोंगाड्या, दोनचार सुरत्ये किंवा शिलकरी ('जी जी' इत्यादी 'सूर वडणार') आणि गोड आवाजाचा एक सुस्वरूप नाच्या पोऱ्या एवढी माणसे असत. कवने रचणारा शाहीरच बहुधा तमाशाचा फड काढत असे. ज्या शाहिराला फड काढायचा असे त्याला इतक्या सर्व मंडळींचे भांडवल जमवावे लागे. तमाशाचे यश जसे शाहिराच्या कवनांवर अवलंबून असे तसेच साथीदारांवरही अवलंबून असे.

पेशवाईतल्या या तमाशाचा मुख्य भर नाचण्यागाण्यावरच होता. नाटकाच्या नकलेसाठी 'वग' या नावाचा प्रकार तमाशात नंतर आला. पेशवेकालीन तमाशात हा प्रकार नव्हता. सरदार आपल्या हाती डफ घेई, तर सुरत्ये तुणतुणे व झांज (ऊर्फ मंजिरी) वाजवीत. (आधुनिक तमाशात या वाद्यमेळात बरीच भर पडली.) परशुराम या शाहिराचा स्वत:चा फड होता व त्यात तेरा माणसे होती. भवानी तेली ऊर्फ बाकेराव हा त्या तमाशात नाचा व सोंगाड्या अशी दोन कामे करी. बाकेराव हा पहिला प्रसिद्ध सोंगाड्या होता. संस्कृत नाटकातील विदूषकाप्रमाणे सोंगाड्याचे काम प्रेक्षकांना हसविण्याचे असे. पेशवेकालीन तमाशात जरी वग अथवा संवाद नव्हते, तरी लावणी चालू असताना मधूनमधून विनोदी कोट्या करून प्रेक्षकांना हसवण्याचे व त्या योगे तमाशातील वातावरण प्रफुल्लित ठेवण्याचे काम सोंगाडे करीत असत. बाकेरावाने इंदूर, ग्वाल्हेर, बडोदे, सातारा इत्यादी ठिकाणी अनेक मुलुखगिऱ्या केल्या व इनामे मिळवली. ''पुण्याहून पहात आलो, पण असा गमती सोंगाड्या पाहिला नाही'' असे त्याच्या दिग्विजयाचे तत्कालीन वर्णन आढळते.

वर उल्लेखिलेल्या ठिकाणी राजदरबारी जे तमाशे झाले ते बहुतेक होळीच्या सणात झाले. प्रसिद्ध तमासगिरांना मुद्दामून बोलावून आणून होळीत त्यांचे तमाशे करविण्याची चाल होती. सयाजीराव गायकवाड यांच्या हयातीपर्यंत आणि भोर संस्थान खालसा होईपर्यंत ही चाल बडोदे व भोर या दोन्ही संस्थानांत रूढ होती. शिमग्याच्या सणात अनिर्बंधपणा व उच्छृंखलपणा आणि बेहोशी व बेतालपणा आवश्यक व क्षम्य मानला जातो. शृंगारभावनेचे रांगडे व उघडे प्रदर्शन हे शिमग्याचे एक लक्षणच. त्यामुळे तमाशाच्या फडाला लोकांचा उदार आश्रय लाभावा व मराठी मन त्यात रंगून जावे हे स्वाभाविक होते. प्रभाकर म्हणतो –

जसा रंग श्रीरंग खेळले वृंदावनिं द्वापारांत।
तसा रंग श्रीमंत खेळले कलियुगांत अतिआदरांत।।

होळीच्या निमित्ताने तमाशाला राजदरबारी प्रवेश मिळाल्यावर हळूहळू प्रतिष्ठाही लाभत गेली. होनाजी, रामजोशी इत्यादी शाहिरांना पेशवे दरबारातून मोठमोठी इनामे आणि जमिनीही मिळाल्या, म्हणूनच तमाशाला लोकाश्रयही लाभला व त्याची भरभराट होत गेली. इ. स. १८४३ साली सांगलीच्या विष्णुदास अमृत भावे यांनी मराठी नाटकांचा प्रारंभ केला. समाजातील वरचा वर्ग या नाटकांकडे वळला व हळूहळू तमाशा ही मुख्यत्वे खेडुतांची करमणूक होत गेली. तमाशाच्या अधोगतीची मीमांसा करताना नामदेव व्हटकर लिहितात (पृ. २०) ''आधी पोटार्थी आणि सामान्य वर्गाच्या हातातली लावणी आणि तिची गायकी जमीनदार, संस्थानिक, इनामदार, जहागिरदार व धनिक वर्ग यांची बटिक होऊन बसली. लावणीकार व तमासगीर यांच्या सामाजिक हलकेपणाचा फायदा घेऊन त्यांना वाटेल ते करण्याचा हुकूम हे वतनदार उल्लू वीर सोडीत. इनामदार, जहागिरदार, वतनदार, जमीनदार यांची निष्क्रिय उडाणटप्पू बाळे, रिकामटेकडी मस्ती, रंगढंग, व्यसने यांनी नादान बनून गेली होती. आणि तमाशा या नादानपणाचे बाहुले बनला होता. ...मग जे शयनगृहातच व्हावे, त्याची नक्कल चौकात करून दाखवली जाऊ लागली. शृंगार ओंगळ, हिडीस झाला.''

बरेच प्रसिद्ध लावणीकार स्वत: गायकही होते. ते आपला स्वतंत्र असा तमाशाचा फड काढीत व त्यात आपल्या लावण्या म्हणत. जो लावणीकार तोच सरदार असे. या सरदाराचे काम आजच्या दिग्दर्शकासारखे असे. तमाशातील नाचगाणी बसवणे, संवादाचे दिग्दर्शन करणे, पात्रयोजना व पात्रांची निवड करणे ही कामे सरदाराला सांभाळावी लागत. सरदार, सोंगाड्या आणि नाच्या या त्रिमूर्तीच्या बळावर तमाशाचे यश अवलंबून असे.

तमाशाला पडद्यांची किंवा नेपथ्याची जरुरी भासत नसे. पिंपळाच्या ऐसपैस पारावर किंवा एखाद्या माळरानावरही तमाशा होत असे. प्रथमत: ढोलकी-तुणतुणेवाले साथीदारांसह प्रवेश करीत व गणपती-सरस्वतीची आराधना करीत. नंतर ते रंगदेवतेस व श्रोत्यांस नमस्कार करीत. वाद्यांच्या कडकडाटात प्राथमिक रंग भरला म्हणजे नाच्यासह सरदार प्रवेश करी आणि स्वत:विषयी व साथीदारांविषयी माहिती देई. तमाशाचा पुष्कळसा भाग गाण्याने व नाचण्याने व्यापलेला असल्यामुळे सरदार व नाच्या या पात्रांना विशेष महत्त्व असे. परंतु गाणे चालू असताना प्रेक्षकांना हसवण्याचे काम सोंगाड्या करीत असे. समकालीन परिस्थितीला अनुरूप अशा कोट्या सोंगाड्या करी. विशेषत: स्थानिक घडामोडींवर व्यंग करून तो समाजशत्रूंची बिंगे बाहेर फोडी व दुष्टांची कृष्णकृत्ये चव्हाट्यावर आणी.

पेशवाईत पानिपतोत्तर काळात जो तमाशा रूढ झाला त्यात अनुक्रमे 'गण' म्हणजे गणपतिस्तवन, गौळणी, नंतर लावण्या, तदनंतर भेदिक कवन व तमाशाच्या शेवटी मुजरा असा क्रम असे. जशी प्रत्येक कार्याची सुरुवात गणेशपूजनाने होते तशीच तमाशाचीही होते. परंतु केवळ गणपतिस्तवनाने 'गण' संपत नसे. शाहिरांत तुरेवाले व कलगीवाले असे जे दोन विचारप्रवाह होते ते आपापल्या दैवताचे विशेष स्तवन करीत. तमाशाच्या शेवटी भेदिक कवनांचा जो कार्यक्रम होई त्यात हे पक्ष एकमेकांना सवालजवाब करीत. गौळण हा पेशवाईतील तमाशाचा महत्त्वाचा भाग समजला जात असे. निरनिराळ्या रूपातील राधा व कृष्ण गौळणी व त्यांच्या मैत्रिणी, पेंद्या, मावशीबाई इत्यादी पात्रांत अभिनयाला भरपूर वाव असे. कृष्ण व त्याचे सवंगडी गोपींना कसे छेडतात

हे मोठ्या विनोदाने रंगवले जाई. यासाठी म्हटल्या जाणाऱ्या शाहिरांच्या गौळणी शृंगाररसप्रधान असत. यानंतर लावण्या. नाच्याचे सर्व कौशल्य या भागात दिसून येई. तो प्रत्यक्ष गाणी म्हणत नसे परंतु लावणीतल्या गाण्याप्रमाणे हावभाव करीत. हा नाच्या स्त्रीवेषात असे. स्त्रीसुलभ हावभाव करणे, मुरके मारणे, कटाक्ष फेकणे, लचकत नि मुरकत चालणे इत्यादी अभिनयावर त्याच्या कलेची इमारत उभी असे. ''साजणी आम्हास फार लावली ग माया'' असे शाहिराने म्हणताच नाच्या एकदम गिरकी घेई व तोंडावर पदर घेऊन लाजेने मुरका मारी. ''कुणास करूनी नेत्रखुणा आणू घरांत पाचारून'' असे म्हणताच नाच्या वाकड्या भुवया करून 'अरी मार डाला' असा अभिनय करी, तर ''अहो मुशाफरा चतुरा मनीं खरखरा नको धरूं पायीं'' असे म्हणताच नाच्या आपल्या लाघवी अभिनयाने मुशाफिरीबरोबर श्रोत्यांचीही हृदये जिंकून टाकी. लावण्यांमध्ये विरह व पुनर्मीलन, प्रेमातील बेइमानी, मुशाफिराशी लघळपणा, देशस्थितीचे वर्णन, पुराणातली अथवा पंचतंत्र हितोपदेशातली कथा इत्यादी अनेक विषय येत. तमाशाचा बराच कालावधी या लावण्यांनी व्यापलेला असे.

भेदिक कवनात शिव श्रेष्ठ की शक्ती श्रेष्ठ या वादावरून जे सवालजवाब होत त्यामुळे तमाशात रंगत येई. एका पक्षाने दुसऱ्या पक्षाला काही कूट प्रश्न विचारावयाचा व दुसऱ्यास त्याचे उत्तर देता आले नाही तर त्याने हार मानावयाची असा प्रकार असे. तमाशात एकच शाहीर असेल तर सवालजवाबाला वाव नसे. परंतु जत्रेच्या प्रसंगी विरुद्ध पक्षांचे फड एकत्र येत व सवालजवाब करण्यास वाव असे. हैबती या शाहिराच्या काळी (१७९४-१८५४) हे सवालजवाबांचे प्रस्थ मोठ्या प्रमाणावर वाढले. त्याने वेळोवेळी निरनिराळ्या शाहिरांना निरुत्तर केले व जिंकले. त्या काळच्या ग्रामीण श्रोत्याप्रेक्षकांना पचेल इतपतच अध्यात्म शाहीर आपल्या कवनातून मांडत.

पेशवाईतल्या तमाशाचे स्वरूप इंग्रज अमदानीत बदलत गेले. राज्यकर्त्यांच्या प्रभावामुळे बदलत चाललेल्या लोकाभिरुचीचा हा परिणाम होता. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या नव्या कल्पनांमुळे स्वैराचाराला मिळत असलेले उत्तेजन आणि धर्म, नीतितत्त्वावरील वाढता अविश्वास ही जी इंग्रज अमदानीची लक्षणे त्यामुळे तमाशात अनेक अनिष्ट प्रकार घडू लागले. नाच्या पोऱ्या जाऊन त्याच्याऐवजी नाचण्यासाठी कोल्हाटणी ठेवण्यात येऊ लागल्या. पेशवाईतही लावणी म्हणणाऱ्या बायका होत्या पण त्या तमाशात भाग घेत नसत. खाजगी बैठकीतच त्यांचे कार्यक्रम होत. पुण्यातील 'बावनखणी' भाग यासाठी प्रसिद्ध होता. होनाजीच्या वेळी व्यंकटनर्सी नावाची कलावंतीण लावण्या गाण्याबद्दल प्रसिद्ध होती. मुंबईलाही अहिल्या कामाठीण होनाजीच्या लावण्या म्हणत असे. पठ्ठे बापूरावाच्या वेळेस बायका तमाशात नाचू लागल्या होत्या. त्याच्या वेळेस पवळी नावाची महारीण महारांच्या तमाशात काम करीत असे. ती अत्यंत देखणी असून नाचण्यात फार निष्णात होती. बापूरावाने तिला एका फडात जिंकली तेव्हापासून ती बापूरावास येऊन मिळाली. बापूरावाच्या तमाशात अनेक बायकांनी कामे केली. त्याच्या एका लावणीत या बायकांविषयीचा उल्लेख आहे.

पौळीला राजमहाल। चंद्रीला ताजमहाल।
हवाईला राणि केली दाणि बंदरा।।

सवाईला वाडा बांधला। नानीसाठी घोडा आणिला।
भिल्लिणीच्या किल्ल्याभोती खडा पहारा।।

सुंदरीला सदर बाजार। मंदिराला खिडक्या हजार।
सभोवती कारंजांच्या नीट धारा।।

तमाशाच्या तंत्रात झालेला दुसरा बदल म्हणजे तमाशात वगांचा समावेश. 'वग' म्हणजे नाटकातल्या प्रमाणे संवाद होत. परंतु हे संवाद पाठ केलेले व अगदी ठरलेले असे नसतात. साधारणपणे कथानक ठरवून ठेवायचे, भाषणाची रूपरेषा आखून घ्यायची परंतु प्रत्यक्ष शब्दयोजना मात्र प्रत्येक पात्राने स्वयंस्फूर्तीने व प्रसंगानुरूप करावयाची. १८४३ साली विष्णुदास भावे यांनी सांगलीला मराठी नाटकाचे जे स्वरूप लोकांपुढे आणले त्यामुळे नाटकी संवाद लोकप्रिय झाले. नाटकातील गाण्यांची प्रथा व तमाशातील वगांची प्रथा पाहाता असे दिसते की, नाटकाने गाण्यांची प्रथा तमाशावरून उचलली तर तमाशाने वगातील संवादांची प्रथा नाटकावरून उचलली. या दृष्टीने आधुनिक तमाशा म्हणजे पेशवाईतील तमाशाचे नाटकावर केलेले कलम होय.

नाटकातील भरतवाक्याप्रमाणे तमाशाच्या शेवटी 'मुजरा' गाण्याची पद्धत होती. या मुजऱ्यात निरनिराळ्या शाहिरांना वंदन करण्यात येऊन त्यांचा आशीर्वाद मागण्यात येई. त्याचप्रमाणे साधुसंत, बैरागी, अवलिये यांनाही वंदन करण्यात येई. अलीकडील काळात बहुतेक तमाशांतून मुजऱ्याची चाल बंद पडली आहे.

तमाशातील मुख्य वाद्य म्हणजे ढोलकी, तुणतुणे, हलगी किंवा कडे आणि झांज. या चारींच्या वाद्यमेळात नाचीच्या पायात बांधलेल्या चाळांची ठेक्यावर झंकारून भर पडते. स्वराला तुणतुणे, तालाला ढोलकी आणि हलगी, रंगभरणीला झांज या चारच वाद्यांचा सुरेख मेळ बनतो. तमाशातले हलगी किंवा कडे हे रणहलगी या रणवाद्यापासून घेतले आहे. त्यामुळे या वाद्यमेळाला एक रांगडा, दांडगटपणाही आला आहे. झांज कणाकणांनी माधुर्य भरीत असते. अशा प्रकारे या वाद्यमेळात एक रांगडा दांडगटपणा उतरतो. लावणी हा जसा मराठी मनाचा उत्स्फूर्त आविष्कार तसाच ढोलकी, तुणतुणे, हलगी या वाद्यांचा नाद मराठी मनाला झपाटून टाकतो. झांज ही भजनी टाळ नव्हे त्याचप्रमाणे आरतीची मंजिरीही नव्हे. तमाशाने ती भक्तिप्रवण गोंधळातून उचलली आहे.

नाची हे तमाशाचे मुख्य आकर्षण. तिला 'नाही होय, नाही होय' म्हणतच लोकांपुढे आणले जाते. नाची म्हणजे नर्तकी नव्हे. ही मराठमोळ्या, खेडवळ, कुळवाड्यांची नाचीच. ती जो नाच नाचते तो कत्थक, मणिपुरी किंवा भरतनाट्यम नसतो. तमाशाची ती स्वतंत्र पद्धत आहे. तिच्या पायाने घेतलेले फक्त वेगवान तत्कार सोडले तर सर्व तमाशानृत्य वेगळेच आहे. नाची पायाचा अंगठा आणि त्या जवळचा चवड्याचा भाग प्रथम आपटून तो झटकन पुढे सरकवते आणि टाचेचा तालावर आघात देते, त्याबरोबर चाळ वाजतात. या प्रकाराने तिचे हालणे, चालणे, सरकणे होत असते. सारा नाच तिच्या शरीरावर असतो. ती शालूचा पदर धरून चारपाच प्रकार करून दाखवील. पदर उंच शिडासारखा धरून ठुमकून नाचेल. तो उजव्या हातात लांब धरून मुरकून फिरेल. रंगेल गड्याने हातात छडी फिरवावी, तसे पदराचा शेला फिरवून ढंगदार खांदे उडवीत तिरप्या नयनबाणांची वृष्टी करत, तालात लांब लांब पावले टाकल्याचा नाच करत फिरेल. कधीकधी खांद्यावरील पदर हातात घेऊन

तो फिरवत गुंगी येऊन झोकांड्या खाल्ल्यासारखी पण तालातच नाचेल. तमाशाचा नाच हे लोककलेचे आगळेवेगळे वैशिष्ट्य आहे. पायाखालची जमीन कच्ची असेल तर नाची नाचून अक्षरश: धुराळा उडवते. ती जशी धुराळा उडवत नाचते तशीच टिपेच्या उंच स्वरात खणाणून जाते. जुन्या काळच्या तमाशात नाचीऐवजी नाचे पोऱ्ये असत. त्यांच्या नावाचा ढंग खास मराठी स्त्रियांच्या हालचाली व लकबी उचललेला असे. ताक घुसळताना, राहाटाने पाणी शेंदताना, झिम्मा फुगडी खेळताना ज्या शारीरिक हालचाली होतात, त्या हालचाली आणि साधे तत्कार यांवर तमाशातील मुळचा नाच अधिष्ठित होता. पदर शिडासारखा दोन्ही हातांनी वर धरून उलटे येणे, छडीदार पदर धरून नुसते चपळाईने चालल्यागत पण मोठे नखरेपणे हात हालवणे–असा तमाशातील नाचीचा नाच आहे. पठ्ठे बापूरावांची पवळा नाची, तर कंठ्या नाच्या तमाशाक्षेत्रात नावारूपाला आलेल्या व्यक्ती होत्या.

नाचीच्या खालोखाल तमाशात सोंगाड्या महत्त्वाचा असतो. सोंगाड्या हे संस्कृत नाटकांतील विदूषकाचे परंपरेने बनत गेलेले रूप आहे. सोंगाड्या चांगला नसला किंवा त्याने भरपूर विनोद केला नाही, तर खेळाला रंगत येत नाही. तमाशाची गत तशीच आहे. म्हणून 'अमकी नाचणारी–बरोबर तमका सोंगाड्या.' किंवा 'खुनी सरदाराचा वग' त्यात 'सोंगाड्या शिपाई' असे बोर्ड लावून किंवा थाळी पिटून तमाशाची जाहिरात झाली आहे. तो रसिकांचे जे रंजन करतो त्याचे मोजमाप करता येत नाही. सोंगाड्या करीत असलेला तमाशातील विनोद सामान्यपणे शाब्दिक कोट्या, दृश्य व श्राव्य विनोद, अर्थविपर्यास, विदूषकी विनोद, प्रसंगविशेषी दाखविलेला हजरजबाबीपणा इत्यादी प्रकारांतून निष्पन्न होतो. कधीकधी तो फार्सच्या स्वरूपाचा म्हणजे संपूर्ण कथानकच विनोदी असणारा असतो, तर बहुधा विनोदासाठी अनेकदा स्त्रीपुरुषसंबंधाचा उपयोग केलेला असतो. अश्लील बोलणे म्हणजेच विनोद करणे अशीही काही सोंगाड्यांची समजूत झालेली असते. असे असले तरी एकही ओंगळ अक्षर न उच्चारता लोकांना हसवणारे सोंगाडेदेखील मराठी तमाशात होऊन गेले आहेत.

तमाशाचे आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे तमाशा हा बसून करून दाखवायचा प्रकार नाही. तो तमासगिरांनी उभा राहून खेळून करून दाखवायचा प्रकार आहे. कमीत कमी दहा फूट रुंद आणि पंधरा फूट लांब एवढ्या जागेत तमासगीर मंडळीची उभी राहाण्याची रचना असते. तमासगिराच्या जरुरीप्रमाणे ताफ्यात मंडळी कमीजास्त असू शकतात परंतु निदान सहा माणसे तरी तमाशासाठी आवश्यक असतात. तमाशात मागे उभे राहिलेले दोन सुरते झांज तुणतुणे घेऊन उभे असतात. ते सूर देतात म्हणून त्यांना सुरते म्हणतात. पुढे म्हटलेल्या गाण्याचे पालुपद सारखे उचलत राहाणे किंवा 'जी जी' म्हणणे याला तमासगीर झील धरणे, सवाई उचलणे असेही म्हणतात. 'दी जी हे जी जी', 'अहो माझ्या रामा', 'अगं नारी तू गं' असे शब्दप्रयोग त्यांनी झील धरण्याला ठरवून टाकलेले आहेत. सुरते नुसती ह ह हऽ अशी लांब हाळी देऊन स्वर उंच नेऊन तिथेच तो हलवत ठेवून अशी काही काढतात की, ती अख्ख्या गावाला घातलेली हाकच वाटते. तमाशाचे गाणे उंच, तमाशाचे बोलणे उंच, तमाशातले हावभाव कडक आणि अतिशयोक्तीचे, भावनादर्शन उग्र आणि भडक. कदाचित उघड्या मैदानावर, सर्वांना ऐकू जावे म्हणून उंच बोलणे, गाणे आले असावे. तमाशात केवळ स्थळच कल्पनेने निर्माण करायचे असे नाही, प्रवाससुद्धा कल्पनेनेच करावयाचा. कोल्हापुरात आपल्या बायका सोडून निघालेले दोन मित्र नाची जवळून निघून कडेकऱ्याच्या जागेपर्यंत दोनतीनदा गोलगोल फिरले की आले पुणे शहर! या

फेऱ्या झाल्यावर एकाने नुसते म्हणायचे ''पहा मित्रा आपुन पुने शारात येऊन पोचल्यालो हाय''. प्रेक्षकांनी समजायचे की हे आता पुण्यात आहेत.

तमाशाचे मुख्य अंग म्हणजे वग. रात्रभर आठ तास तमाशा चालला तर त्यात जवळजवळ सहा तास वग चालतो. किंबहुना वग म्हणजेच तमाशा. वग हे ऐतिहासिक, काल्पनिक, अद्भुतरम्य किंवा राजाप्रधानाचे नाटक असते. वगाच्या चालीने सुरुवात होऊन चालीच्या लावण्या आणि संवाद त्यात येतात. संवादाला तमासगीर बतावणी म्हणतात. खेड्यातील भाऊबंदकी, दोन बायकांचा नवरा, इष्कबाजीचे दुष्परिणाम, दारूबाजी असे सामाजिक वगही तमाशात नेहमी असतात. वगात आलेले सुखदु:खाचे प्रसंग तमासगीर आपल्या कौशल्याने लावण्यांच्या रसानुकूल चालींनी त्या त्या योग्य अशा वाद्यमेळाच्या पार्श्वभूमीने आपल्या रसिकांना प्रभावीपणे दाखवतात. वग रचताना त्यात शृंगारिक प्रसंग असावेत, दु:खाचे करुण प्रसंग असावेत, नाचीला नाचायला जागा असाव्यात आणि शेवटी सद्वर्तनाचे तात्पर्य असावे याकडे लक्ष पुरविलेले असते. अशा रीतीने वाद्ये, लावणी, नाच, थाट आणि वग ही तमाशाची मुख्य वैशिष्ट्ये होत. ''हे पाचही प्रकार केवळ तमाशाचीच वैशिष्ट्ये आहेत. तमाशाशिवाय हे प्रकार इतरत्र दिसत नाहीत आणि यांतला एखादा दुसरा प्रकार वगळला किंवा बदलला तर त्यामुळे त्याला तमाशा म्हणता येत नाही. ही पाच अंगे म्हणजे तमाशाचे पंचप्राणच म्हटले पाहिजेत'' असे मत नामदेव व्हटकर यांनी (पृ. ४८) व्यक्त केले आहे. या वैशिष्ट्यांनी तमाशात गायन, वादन, नृत्य, नाटक या सर्व कलाप्रकारांचा समावेश झाला आहे.

लावणी वाङ्मयाचे व नाट्यवाङ्मयाचे सर्व विषय वगातून हाताळले गेले. हरिश्चंद्र, नल-दमयंती, सीता-सावित्री, राजा श्रियाळ, वेणूनाद इत्यादिकांच्या कथानकावर पौराणिक वग झाले. छेलबटाव आणि मोहना यांच्या काल्पनिक गोष्टीवरही वग झाले. राजा विक्रम व त्याचा हुशार प्रधान यांच्या नावाने होणाऱ्या वगात इसापापासून बिरबलापर्यंतच्या बुद्धिचातुर्याच्या कोणत्याही गोष्टी सहज दडपून देता येत. वगात येणारे विक्रम व भोज हे राजे उज्जैन व उत्तर हिंदुस्थान येथील नसून या व्यक्ती काल्पनिक असाव्यात. नाव ऐतिहासिक व चरित्र काल्पनिक असे या वगांचे स्वरूप आहे. झाशीची राणी, तुकाराम, दामाजी इत्यादी वग त्या त्या नावाच्या नाटकावरून करण्यात आले आहेत. त्यांचे स्वरूप ऐतिहासिक आहे. पठ्ठे बापूरावाच्या कल्पनाशक्तीमुळे तमाशात वगांची भर पडली व त्याला आधुनिकता आली. बापूरावांचा 'मिठ्ठाराणी' हा वग विशेष गाजला. संवाद हवा असेल तर नाटक व नाचगाणे हवे असेल तर तमाशा असे म्हणणारे तमाशाशौकीन होते. याचमुळे 'संगीत बाऱ्या' अस्तित्वात आल्या. कौसल्या कोपरगावकरीण, लीला व कला येवलेकरीण, हिरा सातारकरीण, शेवंती जेजुरीकरीण, यमुना वाईकरीण, अनसूया कवठेकरीण, छबू नगरकरीण, कमला नि सुलोचना पातुर्डेकरीण इत्यादी स्त्रियांच्या संगीत बाऱ्या प्रसिद्धीस आल्या.

आधुनिक तमाशाचा सर्वसाधारण कार्यक्रम पुढीलप्रमाणे असतो -

गण व गौळणी; संगीत लावण्या, पदे, रंगबाजी व फार्स; वग आणि भेदिक लावण्या.

गण : पूर्वीच्या शाहिरांप्रमाणे गण गाऊन गणपतीची स्तुती करण्याची प्रथा सांप्रदायिक तमाशात सुरू आहे. सांप्रदायिक तमाशात विशेष प्रचलित असलेला पठ्ठे बापूरावाचा एक गण असा आहे –

श्रीगणराया यावें रंगणीं।।धृ।।
रंगणीं या–अंगणीं या–तुरा भंगुनी
गिरवावी माझी कंगणी।।

सहस्र अठ्ठ्यायशी मुनीश्वर जमले चंद्रसूर्य दोनी।
पांची पांडव सहावी द्रौपदी कृष्ण सारंगपाणी।।

छप्पन कोटी कात्यायनी आणि त्रेपन्न कोटी जोगिणी।
साडेचवदाशे योगिणी जमल्या महावीर हनुमानी।।

अणिमा गारिमा ऋद्धि सिद्धि चराचर अठरा शहाणी।
एक लक्ष ऐशी सहस्र पीर पैगंबर मौनी।।

सात शंखिणी पांच पद्मिनी नऊ नागिणी एक राणी।।

पठ्ठे बापूराव कविची कहाणी कलगी तुऱ्याची वडिल भगिनी।।

गौळणी : गणानंतर गौळणी गातात. यात कृष्ण हे मध्यवर्ती पात्र असून त्याच्या जोडीला एक सवंगडी असतो. सवंगड्याचे काम सोंगाड्या करतो. गौळणी अनेक असतात पण त्यात राधा मुख्य. शिवाय मावशीबाई या नावाची एक वृद्ध गौळण असते. गौळणी जशा कृष्णापुढे फारसे काही बोलू शकत नाहीत त्याप्रमाणे कृष्णही गौळणींना प्रत्यक्ष बोलत नाही. परंतु एकमेकांना छेडण्याच्या कामी कृष्णातर्फे सोंगाड्या व गौळणींतर्फे मावशीबाई पुढे होतात. या दोन्ही पात्रांच्या मार्फत विनोद निर्माण होतो. सोंगाड्या शाब्दिक विनोद करतोच शिवाय त्याच्या हावभावातूनही विनोद उत्पन्न होतो. गौळणी दह्यादुधाचे हंडे घेऊन ज्या वेळी मथुरेच्या बाजाराला जातात त्या वेळी कृष्ण त्यांना अडवतो. त्या वेळी राधा व मावशीबाई यांची कृष्णाबरोबर किंवा कृष्णाच्या सवंगड्याबरोबर प्रश्नोत्तरे होतात. कधी ती केवळ गमतीची असतात तर कधी तत्त्वज्ञानाने युक्त असतात. प्रसंग एकच असला तरी स्थलकालपरत्वे सोंगाड्या त्यात भर घालतो किंवा बदल करतो. त्यामुळे गौळणीची लज्जत वर्षानुवर्षे कायम टिकून राहिली. कारण तीत सतत नवी भर पडत गेली. गोकुळात प्रत्येकाच्या घरी दहीदूध भरपूर असल्यामुळे जादा दुधाची विक्री करण्यासाठी गौळणी मथुरेच्या बाजारात जातात. म्हणून आपला 'गोरस' ज्याला हवा आहे असे एखादे 'गिऱ्हाइक' मिळवण्यासाठी गौळणी मथुरेला येत. या गौळणींना स्टेजवर कोपऱ्यात उभे राहून सोंगाड्या न्याहाळत असतो. तो कृष्णाला ती बातमी देतो. कृष्ण आपल्या सवंगड्यांसह त्या गौळणींना अडवतो. आणि त्यांच्या संवादाला सुरुवात होते. कृष्णाचे व गौळणींचे, राधेचे अनेक संवाद गाण्यांच्या स्वरूपात सुरू राहातात आणि प्रेक्षक श्रोत्यांचे मनोरंजन करतात.

संगीत लावणी : गौळणींचा कार्यक्रम संपला म्हणजे संगीत लावणी किंवा पदे यांचा कार्यक्रम होतो.

संगीत लावणी ही सामान्यपणे शृंगारपूर्ण असून तमाशातील स्त्रिया उत्तम हावभावांसकट ती सादर करतात. तमाशाने मराठी मनावर घातलेल्या मोहिनीचे सर्वात महत्त्वाचे कारण लावणीची नायिका असणारी 'नाची'. चापूनचोपून नेसलेले नऊवारी लुगडे, खडीची चोळी, केसावरचा मोगऱ्याचा गजरा, गळ्यातले ऐतिहासिक वळणाचे दागिने, गोठ-पाटल्या, वाक्या, कंबरपट्टा, कर्णफुले असा शृंगार करून पायातील चाळ वाजवीत आणि लुगड्याचा पदर शिडासारखा पसरून प्रेक्षकांकडे पाठ करून नाची जेव्हा नाचायला लागते तेव्हा एखादा मोरच दिमाखदार नृत्य करत असल्याचा भास उत्पन्न होतो. कडे, ढोलकी, तुणतुणे यांच्या तालावर प्रासयुक्त आवाहक शब्दांत रचलेले शृंगारगीत सर्वच प्रेक्षकांना वेडे करते. ही लावणी पाहाण्यात व ऐकण्यात खरी मजा असते. अलीकडच्या काळात सिनेगीतेही साभिनय म्हटली जातात.

१९३० नंतर उत्तर हिंदुस्थानी जलशाच्या पद्धतीचा 'संगीतबारी' नावाचा एक प्रकार तमाशात समाविष्ट झाला. संगीतबारी हा मूलत: तमाशा नाही तर तो डोंबारणी-कोल्हाटणी यांचा नाच होय. तबला, पेटी, सळीचा त्रिकोण या वाद्यांच्या साथीवर जुन्यानव्या लावण्या, पदे आणि हिंदीमराठी चित्रपटातील गाणी उगीच इकडून तिकडे पळत नाचत म्हणणे असे संगीतबारीचे स्वीरूप आहे. डोळे दिपवणारी नृत्ये व मादक लावणी गायन संगीतबारीत केंद्रस्थानी असते. ढोलकीबारीत साथीला तुणतुणे व ढोलकी आणि रंगभरणीला झांज असते तर संगीतबारीत बाजाची पेटी किंवा पायपेटी, तबला व रंगभरणीला सळीचा त्रिकोण असतो. ढोलकीबारीची प्रथा पारंपरिक ढोलकीबारीशी निगडित असल्यामुळे ती पुणे, सांगली, सातारा, कोल्हापूर या भागांत विशेषत्वाने आढळते.

दौलतजादा : इंग्रज अमदानीत तमाशाचा राजाश्रय संपला व त्याला लोकाश्रयावर अवलंबून राहावे लागले. जत्रेत ज्या वेळी तमाशा केला जाई त्या वेळी गावकरी वर्गणी जमवून त्यांना बक्षीस देत. त्या वेळी तमासगीर मंडळी गावकऱ्यांना दुवा देत व म्हणत की, 'यांची दौलतजादा होवो!' दौलतजादा म्हणून जो प्रकार तमाशात होता त्याचा उगम असा आहे. परंतु पुढील काळात दौलतजादा या प्रकाराला चमत्कारिक स्वरूप प्राप्त झाले. कोणाही श्रोत्याने एखादे नाणे/नोट नाचणारीला देऊ करायचे व तिला कुठेही अंगस्पर्श करायचा व आपल्याला हवे असेल ते गाणे किंवा लावणी म्हणायला सांगायची. नाचणाऱ्या बायकांना अशा प्रकारे दिलेले जादा पैसे म्हणजेच 'दौलतजादा'. विंगेमध्ये जाऊन काही प्रेक्षक याही पेक्षा गर्हणीय असे प्रकार करत. दौलतजादा करताना एकाने सांगितलेली लावणी म्हणता म्हणता दुसऱ्याने त्याहून अधिक पैसे देऊन आपल्याला हवी ती लावणी म्हणायला लावणे याला 'लावणी तोडणे' असे म्हणतात.

रंगबाजी : आशुक-माशुकांच्या उत्तान शृंगारचेष्टांचे वर्णन करणारी लावणी म्हणून व त्याला पोषक अशी उघड संपादणी करून रंग निर्माण करणे याचे नाव 'रंगबाजी' होय. रंगबाजीत खटका निर्माण करण्यासाठी झगडा, लावणी, ठुमरी, कव्वाली, छक्कड, साकी, टोणपा, बांगडी, कटाव, छंद इत्यादी ढंगबाज चालींचीच गाणी विशेषेकरून म्हटली जात.

छक्कड : आशुक-माशुकांमधील पद्यमय संवादाला छक्कड म्हणतात. पठ्ठे बापूराव यांनी बरीच छक्कड

रचना केली व त्यांच्याच तमाशात हा प्रकार विशेष लोकप्रिय झाला. छक्कडची परिणामकारकता अभिनयावर व म्हणण्याच्या शैलीवर अवलंबून आहे. साधी पद्यरचनादेखील या दोन गुणांवर खुलून दिसते. अभिनेयतेच्या व काव्यगुणांच्या दृष्टीने पठ्ठे बापूरावांच्या रचना नमुनेदार म्हणता येतील.

फार्स : मूलत: नाटकाची पुरवणी म्हणून फार्स केले जात. नाटकाची मर्यादा लांबविण्यासाठी किंवा मूळ नाटकात हास्यरसाला फारसा वाव नसेल तर प्रेक्षकांना मध्येच थोडेसे हसून त्यांच्या भावनांचा ताण हलका करण्यासाठी फार्स रंगभूमीवर आले. ह्याच प्रकारे तमाशातही फार्स केले जाऊ लागले. फार्समध्ये प्राधान्याने हास्यरस असल्यामुळे त्यात अश्लीलतादेखील होती. अर्थात अनीतीचे समर्थन मात्र केले जात नसे. भरपूर विनोद, एखाद्या सामाजिक दुर्गुणाची आक्रमक भाषेत केलेली चिरफाड, वेगवेगळ्या निमित्ताने योजलेले शृंगारप्रचुर प्रसंग हे तमाशातील फार्सचे विशेष म्हणता येतील.

वग : उपर्युक्त सर्व करमणूक झाल्यानंतर तमाशातील नाट्याचा मुख्य भाग 'वग' येतो. नभोनाट्यात ज्या प्रकारे निवेदकाचे निवेदन करणारे भाषण असते तसेच वगातही असते. या निवेदनाद्वारे कथानकाचे दुवे जोडले जातात. वगाच्या प्रारंभीची भूमिका निवेदन करण्यासाठी खास लावणी रचलेली असते. सगनभाऊची *कस्तुरीचा सुगंध* ही लावणी या प्रकारची आहे. त्या लावणीच्या आधाराने सबंध वग उभा करता येतो. या वगात विलक्षण नाट्यमयता, खटकेबाज व खुमासदार संवाद, आकर्षक प्रसंग, स्त्रीपुरुषांचे वेषांतराचे प्रसंग, शृंगाराच्या वेगवेगळ्या संधी असा रंजनाचा भरपूर मालमसाला असतो.

आधुनिक वगांमध्ये 'कसेल त्याची जमीन', भूदान, संपत्तीदान, संयुक्त महाराष्ट्र, समाजवादी समाजरचना असे राजकीय-सामाजिक विषयांवर भाष्य करणारे उल्लेख येऊ लागले. तसेच हिंदी-मराठी सिनेगीतांच्या चालीवरची गाणीही म्हटली जाऊ लागली. दिवसेंदिवस यात आणखी नवनवीन भर पडत गेली. लोकनाट्याकडे पाहाण्याची समाजाची दृष्टीही हळूहळू बदलत गेली. लोकनाट्य हे खरेखुरे दृश्य आणि श्राव्य नाट्य आहे, पाठ्य नाट्य नाही. स्वयंस्फूर्तीने बोलणाऱ्या पात्रांच्या अभिनयातली सहजता व आवेश परिणामकारक ठरतो. हसतखेळत लोकजागृती करणे वगांना शक्य होते. एके काळी 'शाळेसी जाताना मुलांनी वाटेंत। तमाशा पहात थांबू नये' असा उपदेश केला जाई. तो काळ पुढे राहिला नाही. लोकमताचा कौल तमाशाकडे बऱ्याच प्रमाणात झुकला. तरीही व्यावसायिक तमाशात सुधारणा होण्यास पुष्कळ वाव आहे.

कालौघात तमाशाचे स्वरूप पालटत गेलेले दिसते. तमाशा मूळ स्वरूपात टिकला पाहिजे की तो काळाबरोबर आणि लोकांबरोबरही असला पाहिजे याविषयी तमासगिरांतच मतभेद आहेत. ढोलकी, तुणतुणे, तमाशा-लावणी, तमाशापद्धतीचा नाच, थाट नि वग हे टाकून दुसरे काही करणे यामुळे तमाशाला तिलांजली देण्यासारखे आहे अशी पारंपरिक तमासगिरांची समजूत आहे. तुणतुण्याऐवजी पेटी घेणे, ढोलकीऐवजी तबला घेणे किंवा लावण्यांऐवजी सिनेमातली गाणी व त्याच्या चाली घेणे हे तमाशाच्या मृत्यूचेच लक्षण होय, असेही परखडपणे म्हटले आहे.

तमाशाच्या क्षेत्रात ज्यांची नावे ऐतिहासिक महत्त्वाची मानली जातात त्यांची नोंद करता येईल. भिलवडीचा उमाजी व त्याचा मुलगा तात्या सावळजकर व नातू शंकर सावळजकर, पठ्ठे बापूराव, रंगनाथदादा लोहार, दगडू

साळी तांबे शिरोलीकर, राजधरबुवा महानुभाव, रामाकुंभार वर्धनगडकर, सावळाराम औरंगपूरकर, बाबूराव कुपवाडकर, शिवासंभा कवलापूरकर, भाऊ मालोजी भंडारे ऊर्फ भाऊ फक्कड, अर्जुनबुवा वाघमारे-वाघोलीकर, नाना मनवेकर, काशिनाथ शेकटकर, शंकर अवसरीकर, भाऊबापू नारायणगावकर, दामाजी कोरगावकर, नायकू कामेरीकर, दादू इंदूरीकर, अहमदसाहेब इस्लामपूरकर, भारतीबुवा झाडीवाले, बळवंतराव कृष्णराव घुगे, चांदभाई मुसलमान, भिकाबाई तमासगीर, आनंदस्वामी आणि पंढरी सीताराम पाटील, चिंधेबुवा काळे या व्यक्तींनी तमाशा लोकप्रिय केला. साहित्यिक म्हणून नावारूपाला आलेल्या अण्णाभाऊ साठे यांनीही *अकलेची गोष्ट, देशभक्त घोटाळे, शेटजींचे इलेक्शन, बेकायदेशीर, माझी मुंबई, खापऱ्या चोर* इत्यादी लोकनाट्यांचे लेखन केले. संगीत-बारीच्या कलावती म्हणून कौसल्या कोपरगावकर, गोदावरी पुणेकर, यमुना वाईकर, भामा पंढरपूरकर, ताराबाई कलेढोणकर, चंद्रप्रभा सातारकर, हंसा कोल्हापूरकर, गुलाब संगमनेरकर, कमल कोपरगावकर यांची नावे विशेष प्रसिद्ध आहेत. गुणाजी आबाजी बोरूडे, पोपट साहेबराव नगरकर, अनाजी गुरव बाबाजी गुरव, अंकलखोपचा थळू, छोटूखान सोंगाड्या, जयवंत कुपवाडकर, शामू सावळजकर इत्यादींनी नामवंत सोंगाडे म्हणून महाराष्ट्रभर लौकिक मिळवला. दादू गेनापूरकर, सुभाना कोल्हारकर, रामा मांजरेकर, कुशाबा अवसरीकर, रामभाऊ कुंभार वर्धनगडकर, बबन पाबळकर, तायापा ढोलक्या, मारुती इंदूरीकर, कचरू लोणवाडीकर, बाबूराव बाबर डौरी निगडीकर, लाला सत्तू गडकरी अपसिंगकर इत्यादींनी ढोलकीच्या तालावर तमाशे लोकप्रिय केले. हलगी वाजवणारे कलावंत म्हणून अहमद इस्लामपूरकर, अहमद बेल्हेकर, सावळा नारायणगावकर, कृष्णा होलार, शामू पाचेगावकर, भीमराव अवसरीकर, ज्ञानदेव काकडे हे हलगीकर सुप्रसिद्ध आहेत.

तमाशा खेडोपाडी लोकप्रिय झाला. त्याने लोकसमुदायास रिझवले व वेड लावले. करमणुकीचा दुसरा कोणताही प्रकार तमाशाची ही कामगिरी करू शकला नाही. इ. स. १८६० च्या पुढे नाटके आली. १९१३ साली सिनेमा आला. परंतु नाटकांना खर्च फार होत असे व साधनसामग्रीही बरीच लागे, तसेच त्यातील विषय तुलनेने लोकजीवनापासून बहुश: दूर असत. त्यामुळे नाटक सामान्य जनतेच्या मनाची पकड घेऊ शकले नाही. सिनेमा तमाशाइतकाच स्वस्त होता पण ती यांत्रिक करमणूक होती. या सर्वांमुळे तमाशाचे स्थान आधुनिक काळातही अढळच राहिले.

तमाशाच्या वाटचालीचा ऐतिहासिक मागोवा घेतल्यानंतर तमाशाची केली गेलेली ढोबळ, सर्वसमावेशक व्याख्या पुढीलप्रमाणे नमूद करता येईल : ''सरदार, सोंगाड्या, नाच्यामुली, झांजतुणतुणे वाजवणारा झीलकरी, कडेढोलकी वादक या पारंपरिक मूळ कलावंतांसह इतर पूरक कलावंतांच्या समूहाने कडेढोलकी, झांजतुणतुणे या पारंपरिक मूळ वाद्यांच्या व इतर अनेक वाद्यांच्या साथीने गणगौळण, रंगबाजी, फार्स, वग, मुजरा ही प्रयोगअंगे विकसित सादरीकरण तंत्राचा स्वीकार करूनही पारंपरिक घाट कायम ठेवून लोकनृत्य, लोकसंगीत, लोकनाट्य या प्रमुख घटकांद्वारे लोकभाषेतून लोकांच्या मनोरंजनाखातर जाताजाता लोकबोध देत सादर केल्या जाणाऱ्या या कलाप्रकारास लोकनाट्य-तमाशा म्हणता येते.''

तमाशात शाब्दिक कोटी, दृश्य व श्राव्य स्वरूपाचा विनोद, अर्थविपर्यासपूर्ण शब्द, असंबद्धता, हजरजबाबीपणा, बीभत्सपणा, फार्स इत्यादी मार्गांनी जो विनोद होत राहिला त्याचे स्वरूप ज्या वेळी बीभत्स

म्हणावे अशा पातळीवर गेले त्या वेळी मुळातच शृंगारप्रधान असणाऱ्या तमाशाने औचित्याच्या व अभिरुचीच्या सर्व सीमा ओलांडल्या. असा तमाशा गावोगावच्या लहानमोठ्या रंगमंचावर सादर होऊ लागल्यामुळे समाजातील शिष्टवर्गात अश्लील ठरला. त्याचे पालटलेले हे स्वरूप लक्षात घेऊन इ. स. १९४८ मध्ये शासनाने तमाशावर बंदी घातली. ही बंदी उठावी यासाठी सरदार आबासाहेब मुजूमदार, बापूसाहेब जिंतीकर, पोपटलाल शहा, अहमदशेठ तांबेप्रभृतींनी अतिशय प्रयत्न केले. त्या प्रयत्नांना प्रतिसाद म्हणून शासनाने म. म. द. वा. पोतदार यांच्या अध्यक्षतेखाली न. र. फाटक, मामा वरेरकर, सोपानदेव चौधरी, ग. ल. ठोकळ यांची समिती नेमली. या समितीने तमाशा दाखविण्यासाठी पुढील अटी घातल्या – १. तमाशातील नटाला जाहिरातीसाठी थिएटरबाहेर बसविण्यात येऊ नये. २. अश्लील पदे व संवाद नसावेत. ३. वग सेन्सॉर केले जावेत. ४. दौलतजादा करताना तमाशातील नटीला हस्तस्पर्श करू नये. इत्यादी. एवढे झाल्यावर तमाशाबंदी उठली. परंतु तमासगिरांना या अटी फार जाचक वाटू लागल्या. त्यामुळे एका साचेबंद स्वरूपाचा तमाशा सादर होऊ लागला. शब्दकळेतील संभोगशृंगारप्रचुरता, देहाविष्कारातील उत्तानता आणि विनोदातील उच्छृंखलता यांची मात्रा कमी केल्यानंतर कालांतराने मराठी मातीतील पारंपरिक लोकनाट्य हळूहळू सुप्रतिष्ठित होत गेले.

❖ ❖

बुकिश नाटक

इ. स. १८५७ साली मुंबई युनिव्हर्सिटीची स्थापना होऊन महाराष्ट्रात इंग्रजी शिक्षण पूर्णत्वाने सुरू झाल्यावर त्या शिक्षणाचे जे काही परिणाम झाले त्यातच येथील लोकांची बुकिश नाटकांकडील प्रवृत्ती हा एक परिणाम होय. शाळा-कॉलेजांमधून इंग्रजी भाषेचे अध्ययन सुरू झाल्यामुळे शेक्सपिअर या जगद्विख्यात नाटककाराचा महाराष्ट्रीयांना परिचय झाला. गव्हर्नर एल्फिन्स्टनने संस्कृतचे अध्ययन-अध्यापन आधीच सुरू केले होते, त्यामुळे अभ्यासक्रमाचा एक भाग म्हणून कालिदास, भवभूती आदी नाटककारांची नाटके शिकवली जात होती. जशी शास्त्री-पंडितांनी त्यांची मराठीत भाषांतरे केली, तशीच शेक्सपिअरच्या नाटकांची भाषांतरे तत्कालीन विद्वान मराठीत करू लागले. पुस्तकांना त्या काळी बुके म्हटले जायचे. बुक म्हणजे पुस्तक. त्यावरून त्या (भाषांतरित) नाटकाला 'बुकिश' म्हणण्याची प्रथा पडली. नॉव्हेलचे जसे प्रथम 'नावल' झाले तसेच 'बुक'वरून बुकिश झाले. इंग्रजी व संस्कृत या दोन्ही भाषांतील 'लिखित' व नटास दिलेल्या सूचना असलेली नाटके शाळा-कॉलेजात होऊ लागली. त्यांत नावीन्य होते, विविधता होती. ती विशेष आस्वाद्य वाटत होती.

कॉलेजमध्ये शेक्सपिअरादी आंग्लकवींच्या व कालिदासादी संस्कृत कवींच्या नाटकातील रसास्वाद चाखण्याची संधी जेव्हा नाट्यरसिकांना मिळू लागली, तेव्हा लोकांमध्ये 'नाटकग्रंथ', 'नाटकप्रयोग' वगैरे विषयांसंबंधाची चर्चा सुरू होऊन तत्कालीन विद्वान लोकांचे लक्ष तिकडे लागले; व कॉलेजातील विद्यार्थ्यांकडून चांगल्या चांगल्या इंग्रजी आणि संस्कृत नाटकांचे प्रयोगही होऊ लागले; व ''सूत्रधाराने गावे व पात्रांनी बोलावे, आणि सूत्रधारांचे गाणे संपेपर्यंत पात्रांनी 'शिव शिव हे शंकर!' करीत किंवा जोडवी आणि लुगडी सांवरीत बसावे हा पूर्वींचा प्रकार न आवडून व ही हिश्शेदारी अप्रशस्त वाटून ग्रंथाप्रमाणे नाटकप्रयोग होऊ लागले.'' म्हणजे सूत्रधारांचे आरंभाचे काम संपले की त्याला कायमची रजा मिळू लागली; ''एकंदरीत पूर्वी सूत्रधार नावाची जी व्यक्ती पात्रांच्या कामात नेहमी हात घालीत असे आणि वेळ अवेळ न पाहता पात्रांचे विचार गाऊन दाखवीत असे तिला अजिबात फाटा मिळाला. सूत्रधाराला सर्व पात्रांनी आपापसात वाटून घेतल्याबरोबर विदूषकाचाही फाजीलपणा नाहीसा झाला; व गाण्यांचे काम विभागून गेल्यामुळे व्यवस्थित रीतीने होऊ लागले.''

मुंबईत इंग्रजी नाटककंपन्या येत असत व त्यांचे इंग्रजी भाषेत अभिनययुक्त प्रयोग होत असत. या कंपन्यांची टापटीप, प्रयोग करण्याची पद्धत, त्या त्या पात्रांच्या स्वभावाबद्दल लोकांच्या मनावर ठसा उमटविण्याची त्यांची शैली, हर्षशोकादी भावना व्यक्त करतानाचा त्यांचा मुद्राभिनय, मनोविकार व विचार चेहऱ्यावर व्यक्त करण्याचे त्यांचे कौशल्य, इत्यादी नाट्यकलेची अनेक अंगोपांगे दृष्टीस पडू लागल्यावर नवीन विद्या शिकलेल्या कित्येक विद्वानांचे तिकडे लक्ष गेले, व त्यांचे ते अनुकरणही करू लागले. याच सुमारास शाकुंतलादी संस्कृत नाटकांची इंग्रजी भाषेत भाषांतरे होऊन युरोपियन लोकांचे लक्ष प्राचीन भारतीय विद्येकडे वळले होते; व येथील प्राचीन रीतिरिवाज, आचारविचार, स्थिती वगैरे समजून घेण्यात त्यांना रस वाटू लागला होता. इंग्रजी भाषेतील नाटकप्रयोगांची जशी महाराष्ट्रीय विद्वानांना गोडी लागली होती तशीच अध्यापनासाठी तिकडून इकडे आलेल्या कित्येक आंग्लमंडळींना इकडील संस्कृत नाटकांचे प्रयोग पाहण्याची गोडी लागली. त्यामुळे ठिकठिकाणच्या

कॉलेजातून अशा प्रकारचे प्रयोग होऊ लागले. डेक्कन कॉलेज (पुणे), एल्फिन्स्टन कॉलेज (मुंबई), राजाराम कॉलेज (कोल्हापूर) ही विद्यालये नव्या रंगभूमीची आद्य केंद्रे बनली, व इतरांची स्फूर्तिस्थानेही झाली. मुंबईत तर 'कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी'ही स्थापन झाली. या मंडळीत नव्याने शिक्षण घेतलेल्या मराठी भाषकांचा भरणा होता. या मंडळीने शाकुंतल नाटकाचा प्रयोग इंग्रजीत केला. त्यात फक्त भाषणे इंग्रजीत होती, बाकी पोषाखाची वगैरे सर्व तऱ्हा इकडीलच होती. या नाटकाच्या प्रयोगासंबंधाने असे सांगतात की, पूर्वीच्या वेळच्या स्थितीचे हुबेहूब चित्र वठविण्याकरिता ज्या ज्या देखाव्यांची जरूर होती व जे जे जिन्नस पाहिजे होते ते ते अतोनात पैसे खर्च करून आणले होते. शकुंतलेस नेसावयास वल्कले पाहिजे होती ती चारशे रुपये खर्च करून मुद्दाम मद्रासहून आणली होती; व पुष्पशय्येकरिता पुण्याहून फुलांच्या दोन वॅगन्स भरून नेल्या होत्या! असा उत्साह वरील ठिकाणी व्यक्त झाला.

नाट्यकलेकडे मुंबईतील नव्या सुशिक्षित विद्वानांचे व कॉलेजातील प्रौढ विद्यार्थ्यांचे जसे लक्ष लागले होते तसेच पुण्यातील लोकांचे व विद्यार्थ्यांचेही लागले होते; व विद्यार्थ्यांना इंग्रजी नाटकाचे रहस्य समजून देण्याकरिता कॉलेजात काही युरोपियन नटही मुद्दाम बोलावीत असत. अशा तऱ्हेचे 'मिस एल्शिया मे' व 'प्लेअर क्लो' या नावाच्या दोन नटांना एकदा डेक्कन कॉलेजमध्ये बोलावून व त्यांना पाचशे रुपये देऊन त्यांच्याकडून काही नाटके वाचून घेतली होती.

डेक्कन कॉलेजप्रमाणे कोल्हापूरच्या राजाराम कॉलेजमध्ये दर वर्षी एक नाट्यप्रयोग होत असे. प्रिन्सिपॉल कॅण्डी यांनी या प्रयोगात मोठाच पुढाकार घेऊन साहाय्य केले. कॅण्डींनी बक्षीस लावून नाटके मागवली त्यात वासुदेवशास्त्री खरे यांचे *गुणोत्कर्ष* नाटक बक्षिसास पात्र ठरले. तसेच देवलांचे *दुर्गा*ही पसंत पडून त्यालाही बक्षीस मिळाले. मराठी रंगभूमीच्या विकासाला या कॉलेजची खूप मदत झाली. मिस्टर कँडी हे अतिशय हौशी होते. आपले विद्यार्थी व शिक्षकवर्ग यांचा त्यांना अभिमान होता आणि नाट्यकला ही उत्तम कला असून तीत विद्यार्थ्यांनी प्राविण्य मिळवावे असेही त्यांना वाटत असे. मराठी भाषेत चांगली चांगली नाटके निर्माण व्हावीत अशी त्यांची इच्छा होती व त्यांच्या इच्छेस चांगले यशही आले. *रोमिओ ॲण्ड जुलिएट*, *मर्चंट ऑफ व्हेनिस* इत्यादी शेक्सपिअरच्या नाटकांचे मराठी प्रयोग येथे झाले. ते बसविण्यास कोल्हापूर येथील बडे अधिकारी नारायणराव फाटक यांनी अतिशय मदत केली. त्यांना अभिनयकला उत्तम अवगत असल्यामुळे त्यांच्या शिकवण्याने या कॉलेजातील कित्येक विद्यार्थी अभिनयकलेत प्रवीण झाले. पुढे त्या कॉलेजची ही प्रथा बंद झाली तरी, नरहरीबुवांनी *दुर्गा* नाटकाचे प्रयोग सुरू केले. स्वत: देवल या मंडळीस अभिनयाचे शिक्षण देत असत.

पुण्यात इ. स. १८७२ च्या सुमारास विश्रामबाग हायस्कूलच्या चौकात त्या शाळेतील विद्यार्थ्यांनी *जुलिअस सीझर* नामक नाटकाचा प्रयोग इंग्रजीत पहिल्याने केला. या प्रयोगाला प्रयोग असे म्हणण्यापेक्षा रेसिटेशन म्हणावयास हवे. कारण, विद्यार्थ्यांनी मेकअप न करता किंवा वेष न बदलता टोप्या व गाऊन घालूनच आपापली भाषणे तोंडाने म्हटली होती. हीच भाषणे त्यांनी पुन्हा एकदा खासगी रीतीने एका वाड्यात म्हणून दाखविली. यानंतर बाबा गोखले यांच्या शाळेतील विद्यार्थ्यांनी *मर्चंट ऑफ व्हेनिस* या शेक्सपिअरच्या नाटकाचा प्रयोग

इंग्रजीत करून दाखविला. या प्रयोगाचे शिक्षण देण्याचे काम सार्जंट केम्स्टर नावाच्या एका युरोपियन गृहस्थाने केले. तो प्रयोग आनंदोद्भव थिएटरमध्ये करण्यात आला. पुण्यात सुशिक्षित मंडळीकडून नाटकगृहात झालेला हा पहिलाच प्रयोग. हा प्रयोग उत्तम वठला होता.

या प्रयोगात शंकरराव पाटकर (ड्यूक, लान्सलाट गबो, टबल, यांची कामे), गोविंदराव जोशी (ओल्ड गबो), बळवंतराव करंदीकर (पोर्शिया), रघुनाथराव साठे (नरीसा), ब. के. भोवळकर (फूल), बापूराव नाटेकर (वेसॉनिया), नारायणराव सोमण (अँटोनियो), नारायणराव आवस्ती (शायलॉक) यांनी भूमिका केल्या होत्या. इंग्रजी नाटकांच्या प्रयोगाप्रमाणेच त्या वेळी *वेणीसंहार, मृच्छकटिक, मुद्राराक्षस* वगैरे संस्कृत नाटकांचेही प्रयोग उच्च प्रतीच्या पाठशाळांतून होऊ लागले; व त्यात सुशिक्षित आणि विद्वान गृहस्थ काम करीत असल्यामुळे ते प्रयोगही सुंदर झाले. *वेणीसंहार* नाटकामध्ये निबंधमालाकार विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनी धर्मराजाचे काम केले होते आणि *उत्तररामचरिता*मध्ये वा. शि. आपटे यांनी सीतेची भूमिका केली होती. अशा प्रकारच्या तपशिलांवरून संस्कृत व इंग्रजी नाटकात ज्यांनी ज्यांनी कामे केली होती ते बहुतेक लोक शिकलेले असल्यामुळे त्यांना नाटकप्रयोगात कोणकोणत्या अडचणी येतात, पात्रांची योजना कशी करावी लागते, अभिनयाचा ठसा प्रेक्षकांच्या मनावर कसा उठवावा इ. गोष्टींची चांगली माहिती होती याचे ज्ञान होते. त्यांपैकी ज्यांनी पुढे संस्कृत व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे किंवा रूपांतरे केली अथवा स्वतंत्र नाटके मराठीत रचून ती नाटकमंडळीस शिकवली त्यांना तो पूर्वीचा अनुभव चांगला उपयोगी पडला. आणि त्याचा मराठी रंगभूमीवर चांगला परिणाम होऊन त्यात सुधारणा झाली.

या उद्योगामुळे इचलकरंजीकर मंडळी, धोंडोपंत सांगलीकरांची नाटकमंडळी यांनी बुकिश नाटके करण्यास सुरुवात केली. या सगळ्याचा परिणाम होऊन नाटककार, नाटके, नट निपजले व चांगल्या व्यावसायिक नव्या नाटकमंडळ्या (आर्योद्धारक मंडळी, किर्लोस्कर मंडळी, शाहूनगरवासी, स्वदेशहितचिंतक मंडळी, पांडोबा यवतेश्वरकरांची मंडळी, डोंगऱ्यांची नाटकमंडळी, नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी वगैरे) निघाल्या. पोशाख व पार्श्वभूमी यांच्यात वास्तव दर्शनाच्या व कलेच्या दृष्टीने सुधारणा व्हायला १९०८ साली सुरुवात झाली. कारण अण्णांच्या सौभद्र नाटकातले पोशाखही मराठे सरदारांचे होते, तर स्त्रिया ब्राह्मणी वळणाच्या होत्या.

कालिदास-शेक्सपिअरची नाटके हाती आल्यावर खऱ्या नटाला केवढे स्फुरण चढते, त्याच्या नाट्याभिनयात, भाषणे म्हणण्यात, हालचालींत व हावभावांत केवढा जिवंतपणा येतो याचा प्रत्यय या काळात प्रेक्षकांस आला. देवल, शंकरराव पाटकर, गणपतराव जोशी, बाळाभाऊ जोग यांची कामे पाहात असताना प्रेक्षक त्यांचे पोशाख अनुकूल आहेत का प्रतिकूल आहेत, पडदेसीनरी कशी आहे याकडे मुळीच लक्ष न देता त्यांच्या कामाच्या परिणामामुळे देहभान विसरत असत. इतका या उत्तम नाटकाचा व त्यांच्या प्रयोगांचा विलक्षण परिणाम त्या वेळी जनतेवर पडला होता. लेडी मॅक्बेथच्या भूमिकेत कृष्णाजी महादेव उपाख्य बाळा जोग हातात मेणबत्ती घेऊन झोपेत चालणाऱ्या माणसाप्रमाणे इतके हुबेहुब चालत असत की, ह्या दृश्याला वन्समोअर पडे. *हॅम्लेट*मध्ये पिशाच्च्याला पाहिल्याबरोबर उत्सुकतेने डवरलेला गणपतरावांचा चेहरा एकदम भीतीने पांढरा फटफटीत पडे. उत्कृष्ट अभिनयाचे हे प्रसंग ज्यांनी पाहिले असतील त्यांना नाटकाशी आणि अभिनयाशी रंगभूमी कशा प्रकारे निगडित झाली होती हे ध्यानात आले असेल. बुकिश नाटकांमुळेच मराठी रंगभूमी ही रंगभूमी या

नावाने सार्थ झाली असे स्पष्ट मत त्या काळी काही जाणत्यांनी व विद्वानांनी व्यक्त केले अशी इतिहासात नोंद आहे.

मराठी रंगभूमीवर फार्सचा प्रवेश झाल्यानंतर सुमारे सहा वर्षांच्या अवकाशात बुकिश नाटकांच्या रूपाने मराठी रंगभूमीने प्रगतीचे एक फार मोठे पाऊल पुढे टाकले. इ. स. १८६० च्या आगेमागे नाटकमंडळ्यांचे भरघोस पीक आले होते. कित्येक ठिकाणी देवस्थानांच्या अगर जहागीरदार वगैरेंच्या आश्रयाने ज्यांना आपण आज हौशी नाट्यसंस्था म्हणू अशा प्रकारचे स्थानिक समुदाय नाटकांचे प्रयोग करू लागले होते. त्या नाटकमंडळ्या आणि हौशी नाट्यसंघ विष्णुदासी पौराणिक नाटकांचे प्रयोग करणारे होते. रघुनाथ प्रभाकर ऊर्फ राघोपंत आपटे नावाच्या चाणाक्ष गृहस्थांनी इचलकरंजीकर नाटक मंडळी नावाची संस्था चालवली होती. ती नवे प्रयोग करणारी कंपनी होती. आपटे यांना शिक्षित समाजाची नवी अभिरुची जाणून घेऊन रंगभूमीवर नवे उपक्रम करण्याची हौस होती. विनायक जनार्दन कीर्तने यांचे *थोरले माधवराव पेशवे यांचे नाटक* १८६१ साली प्रसिद्ध झाले. लगेच इचलकरंजीकरांनी त्याचा प्रयोग करून दाखवून मराठी रंगभूमीवर नव्या मनूचा प्रारंभ केला. कीर्तन्यांचे *थोरले माधवराव पेशवे* हे जसे मराठी वाङ्मयांतील पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेले पहिले स्वतंत्र नाटक होते, तसेच मराठी रंगभूमीवर येणारे ते पहिले वाङ्मयात्मक नाटकही होते.

यानंतर स्वतंत्र अथवा रूपांतरित नाटके जसजशी पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध होत गेली तसतशी ती रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न इचलकरंजीकर नाटक मंडळीकडून झाला. १८६५ साली विनायक जनार्दन कीर्तने यांचे *जयपाळ* नाटक प्रसिद्ध झाले, ते लगेच इचलकरंजीकरांनी रंगभूमीवर आणले. (द. वा. पोतदार लिहितात, ''*जयपाळ* नाटकाचे संविधानक *Old Testament* मधील *Genesis* या पर्वातील ४१ ते ४९ या अध्यायातील कथेचे आधाराने आहे, असे उघड दिसते. या कथेत नायक Joseph; Job हा आहे. सात वर्षांचा दुष्काळ, गूढ स्वप्न, आप्तभावाची भेट इत्यादी सर्व Joseph कथेतील प्रकार *जयपाळ* नाटकात आणिले आहेत. जयपाळ म्हणजे Joseph; Job नव्हे. *मराठी गद्याचा इंग्रजी अवतार*, १९२२, परिशिष्ट १४-१५) परशुराम बल्लाळ ऊर्फ परशुरामपंत तात्या गोडबोले यांनी संस्कृतांतून भाषांतरिलेली (पूर्वीच प्रसिद्ध झालेली) *वेणीसंहार* (१८५७), *शाकुंतल* (१८६१), *उत्तररामचरित* (१८५९), *मृच्छकटिक* (१८६२), *पार्वतीपरिणय* (१८७२) इत्यादी नाटकेही रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न झाला आणि तो बऱ्याच अंशी सफल झाला. तात्यांनी केलेल्या भाषांतरांना मराठी वाङ्मयात स्वतंत्र स्थान प्राप्त झाले. तालासुरावर गाण्यासाठी पदे रचून ही पुस्तके आपण लोकरंजनार्थ रचत आहो, याची त्यांना कल्पना असावी. संस्कृत नाटकांतील सर्व प्रकारचे जाड्य, दुर्गमता वा पांडित्य काढून टाकून तात्यांनी त्या नाटकांना मराठी पेहराव दिला. त्यामुळे त्यांच्या कृती केवळ भाषांतरे न ठरता स्वतंत्र कृती ठरल्या. १८६७ साली महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांचे *अथेल्लो* नाटक प्रसिद्ध झाले, तेही इचलकरंजीकरांनी रंगभूमीवर आणले. अशा रीतीने पौराणिक नाटकांच्या तत्कालीन प्रवाहात पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांच्या प्रयोगांचा प्रवाह जोमदारपणे येऊन मिसळला आणि मराठी रंगभूमीवर संमिश्र स्वरूपाची आकर्षक नाट्यसृष्टी पाहावयास मिळाली.

'बुकिश नाटके' या नामाभिधानाने ओळखला जाणाऱ्या वाङ्मयात्मक नाटकांचे रंगभूमीवरील अवतरण

हा मराठी रंगभूमीच्या विकासातला महत्त्वाचा टप्पा होय. सुसंघटित कथानक, मानवी जीवनाचा आविष्कार करणाऱ्या भूमिका, स्वभावाचे प्रकटीकरण करणारे भावपूर्ण संवाद यांचा अंतर्भाव या नाटकांत झाला होता. आणि यांचे निदर्शन कलापूर्ण रीतीने रंगभूमीवर करण्याची जबाबदारी दिग्दर्शकावर होती. ज्या वेळी पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेले जीवनाविष्कारी वाङ्मयात्मक नाटक रंगभूमीवर प्रथम प्रयुक्त झाले त्या वेळीच रंगभूमीवर भावपूर्ण नाट्य अवतरले.

किर्लोस्करांचे संगीत नाटक रंगभूमीवर येईपर्यंत सुमारे १८ वर्षे बुकिश नाटके आपला प्रभाव रंगभूमीवर गाजवीत होती. क्रमाक्रमाने निरनिराळ्या प्रकारची नाटके त्यात आविर्भूत झाली. या नाटकांत *थोरले माधवराव पेशवे, झाशीची राणी, नारायणराव पेशवे यांचा मृत्यू,* अशी काही ऐतिहासिक नाटके होती, *जयपाळा*सारखी काल्पनिक नाटके होती; *अथेल्लो, सिंबेलाइन-तारा, भ्रांतिकृत चमत्कार* यांच्यासारखी इंग्रजीतून भाषांतरिलेली नाटके होती आणि *वेणीसंहार, शाकुंतल* यांसारखी संस्कृतांतून मराठीत आणलेली नाटकेही होती. या सर्वांचा प्रायोगिक नाट्यकलेवर फार मोठा परिणाम झाला.

पहिला परिणाम म्हणजे अभिनयकलेला खऱ्या अर्थाने वाव मिळाला. रंगमंचावरील हालचाल, चेहऱ्यावरील हावभाव, स्वरांमधील चढउतार आणि इतर विभेद, ही सर्व अभिनयकलेची अंगे आहेत आणि ती नाट्यप्रयोगप्रसंगी गांभीर्याने विचारात घेतली पाहिजेत याची जाणीव 'बुकिश' नाटकांमुळे नटवर्गात उत्पन्न होऊ लागली. अभिनयकला ही नाट्यव्यवहारात महत्त्वपूर्ण आहे हा प्रत्यक्ष अनुभव येऊ लागला. तोवर पौराणिक नाटकांत आढळणारी अभिनयाची कला स्थूल स्वरूपाची होती. त्यांतील भूमिकांना व्यक्तित्व नव्हते. कथानक कोणाचेही असो, त्यातला राजा म्हटला की तो सर्व नाटकांमध्ये जवळजवळ सारखाच; देव असो, ऋषी असो, राक्षस असो, ही सर्व पात्रे सर्व नाटकांमध्ये एका साच्यात ओतून तयार केल्यासारखी रंगमंचावर वावरत असत. भडक कृती आणि कृत्रिम अवडंबरमय भाषणे हेच त्यांच्या रंगमंचावरील आविष्काराचे सर्वसामान्य स्वरूप असे. अभिनयकलेची प्रगती झाली ती अलिखित पौराणिक नाटकांच्या जागी पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेली नाटके रंगमंचावर आली तेव्हाच!

बुकिश नाटके ही मानवी पातळीवरची जीवनदर्शी नाटके असल्यामुळे नाटक करून दाखविणाऱ्यांवर मानवी जीवनाचे प्रत्ययकारी दर्शन घडविण्याचे बंधन मुळात येऊन बसले. देवराक्षसांची मनसोक्त नाचानाची आणि विदूषकाचा बेलगाम धुमाकूळ नाहीसा झाला आणि वास्तविक जगात माणसे ज्या प्रकारे वागतात, बोलतात, चालतात त्या प्रकारचे उत्कृष्ट दर्शन कसे घडवता येईल याचा विचार करणे प्रयोग करून दाखविणाऱ्या मंडळींना भाग पडले. नाटकांतील भूमिकांची नाट्यकर्त्याने लिहिलेली भाषणे मुळाबरहुकूम स्वरांच्या योग्य चढउताराघातांसह म्हणणे आणि त्यातील मनोभाव स्वभाववैशिष्ट्यांसह परिणामकारक रीतीने प्रकट होतील असे हावभाव, अंगविक्षेप व हालचाल करणे म्हणजे नाट्यप्रयोग सादर करणे. लिखित नाटकामुळे या सर्व गोष्टी नाटकाच्या मर्यादेत योग्य रीतीने करून दाखविण्याचे बंधन साहजिकच नटवर्गावर येऊन पडले. या सर्व गोष्टी करून दाखविणे म्हणजेच अभिनयकला. या कलेचे धडे जाणतेपणाने घेऊन नाटकातील भूमिकांचा चैतन्ययुक्त आविष्कार रंगमंचावर करून दाखविणे, ही कामगिरी 'बुकिश' नाटकांचे प्रयोग करणाऱ्या मंडळींना पार पाडावी लागली. अशा रीतीने या काळात नाट्यकलेत क्रांती घडवून आणण्यास बुकिश नाटक कारणीभूत झाले.

कृष्णाजी आबाजी गुरुजी हे जुन्या काळचे माहितगार नाट्यप्रेमी गृहस्थ. त्यांनी *नाटकाची स्थित्यंतरे* नावाची लेखमाला १९१४ साली रंगभूमी मासिकात लिहिली. ती बुकिश नाटकांनी जे परिवर्तन नाट्यकलेमध्ये घडवून आणले त्याचे स्वानुभवावरून वर्णन केले आहे.

बुकिश नाटके जशी रंगमंचावर येऊ लागली तसे भूमिकांची भाषणे पाठ करून त्यातील विचार, विकार आणि अंतर्गत भाव परिणामकारक रीतीने प्रकट होतील अशा रीतीने ती भाषणे रंगमंचावर वठवून दाखविणे हे जे अभिनयकलेचे प्राथमिक रहस्य ते नाटके करून दाखविणाऱ्या मंडळ्यांना कसे आत्मसात करावे लागले ते गुरुजींनी लिहिलेल्या लेखमालेवरून ध्यानात येते.

बुकिश नाटकांच्या प्रचारामुळे अभिनयकलेला ज्याप्रमाणे मोठी चालना मिळाली, त्याप्रमाणे रंगमंचाच्या सजावटीतही परिवर्तन घडून आले. पौराणिक नाटकांत नाटकवाल्यांचे सगळे लक्ष सोंगे सजविण्याकडे असे. ऋषी, देव, राक्षस यांची सोंगे विष्णुदासांनी घालून दिलेल्या पद्धतीनुसार शक्य तितक्या भडक रीतीने सजविणे एवढीच त्यांची दृष्टी असे. स्थल काल प्रसंग यांचा बोध सूत्रधाराकडून म्हटल्या जाणाऱ्या आख्यानांतील मजकुरावरून शाब्दिक रीत्या होत असे. बुकिश नाटकांत हे साधन नव्हते. बुकिश नाटकामध्ये पौराणिक नाटकापेक्षा घटना व प्रसंग यांची विविधता जास्त; घटनांची जागा, वेळ आणि परिस्थिती प्रेक्षकांना समजण्याची गरजही बुकिश नाटकामध्ये पौराणिक नाटकापेक्षा अधिक; तेव्हा बुकिश नाटके करणाऱ्या नाटकमंडळ्यांना रंगमंचावरील नेपथ्यासाठी धडपड करणे आवश्यक ठरले. दरम्यानच्या काळात मुंबईत इंग्रजी नाटकाच्या अनुकरणाने पारशी नाटकमंडळ्या निघाल्या होत्या व त्यांनी सीनसीनरीच्या बाबतीत पुष्कळ प्रगती केली होती. तेव्हा मराठी नाटकमंडळ्यांनी त्याचे अनुकरण केले. नाटकातील प्रसंगास जरूर असलेल्या वस्तू कृत्रिम रीतीने तयार करून मांडणे हेच रंगमंचाच्या सजावटीचे प्रारंभी स्वरूप होते. या वस्तू कागदाचा लगदा, हलके लाकूड, भेंट, माती, शाडू इत्यादी पदार्थांपासून करीत व त्यावर जरूरीप्रमाणे रंग देत किंवा बेगड, रंगीबेरंगी कागद चिकटवीत. खुर्च्या, कोच, व्यासपीठे, पलंग इत्यादी सामान जरुरीप्रमाणे रंगमंचावर आणीत. रंगविलेले निरनिराळे पडदे साधारणपणे १८७० च्या सुमारास मराठी रंगभूमीवर प्रविष्ट झाले.

बुकिश नाटकांमध्ये रंगमंचावरील वस्तूंच्या मांडणीला जसे महत्त्व आले, तसेच, पात्रांचे रंगमंचावरील प्रवेश व निष्क्रमण ठराविक पद्धतीने होणे आवश्यक झाले. या सर्व गोष्टींचे तंत्र साधण्याकरिता सर्व रंगमंच प्रेक्षकांच्या दृष्टीआड करणाऱ्या दर्शनी पडद्याची आवश्यकता भासू लागली. इचलकरंजीकर नाटक मंडळीने *थोरले माधवराव पेशवे* या नाटकाचे प्रयोग जेव्हा सुरू केले तेव्हा पहिल्या प्रथम दर्शनी पडदा (ड्रॉप) करून घेतला.

इत्यर्थ असा की, बदलत्या सामाजिक परिस्थितीच्या प्रेरणेमुळे 'बुकिश' नाटक रंगभूमीवर आले. ते रंगभूमीवर आल्यामुळे प्रायोगिक नाट्यकलेत फार मोठे परिवर्तन झाले. पूर्वी नाटक कृतिप्रधान होते ते शब्दप्रधान झाले; अतिमानुषतेच्या पातळीवरून नाट्य हे मानुषतेच्या पातळीवर आले; जीवनदर्शी भावाविष्कारी अभिनय मराठी रंगभूमीवर अवतरला; रंगमंचाची सजावट आणि पडदे वगैरे सीनसीनरी म्हणजे नेपथ्य यांचा प्रवेश रंगमंचावर होऊन नाट्यप्रयोगाच्या सौंदर्यात मोठीच भर पडली; रंगमंचाला 'ड्रॉप' ची म्हणजेच दर्शनी पडद्याची प्राप्ती झाली.

१८६४-६५ च्या सुमारास साताऱ्यास इचलकरंजीकर मंडळीने *थोरले माधवराव पेशवे* या नाटकाचे जे प्रयोग केले त्याला विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांचे साहाय्य झाले. नाटक ठाकठीक बसवून देण्याचे काम विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनी केले. यासंबंधीची आख्यायिका अशी आहे की, या मंडळींत रमाबाईंचे मुख्य काम करणारा विष्णु वाटवे नावाचा मुलगा असे, याला व याच्या साथीच्या स्त्रियांना व कुणबिणीची कामे करणाऱ्या पात्रांना तालीम देताना शास्त्रीबुवा स्वत: लुगडे नेसत असत. या नाटकावर राघोपंतांनी पुण्याला व नाशिकला बरेच पैसे मिळविले. साताऱ्यात हाच प्रयोग पाच वेळा झाला. विष्णु वाटवे हा अलौकिक गुणी स्त्री नट तर खराच, पण त्याची ही गुणसंपदा बुकिश नाटकांचे प्रयोग होऊ लागले म्हणून प्रकट झाली. पौराणिक नाटकामध्ये त्याच्या अभिनयगुणांना जेमतेमच वाव मिळाला असता. राजाराम गिजरे, दामू जोशी, विनायक कवठेकर असे आणखी कित्येक स्त्री पार्ट करणारे नट त्या काळात चमकून गेले. त्यांच्या अंगचे गुण मुख्यत्वेकरून फार्सात व त्याहीपेक्षा बुकिश नाटकात अभिव्यक्त झाले.

पुरुष पार्ट करणाऱ्या नटांतही त्या काळात कित्येक नामवंत मंडळी होऊन गेली. इचलकरंजीकरांमधील बाळाजी दिनकर जोशी ऊर्फ बाळ्या उंदीर, सांगलीकरांमधील महादेवभट अग्निहोत्री आणि बळवंतराव मराठे, कोल्हापूरकरांचे खुद्द चालक नरहर गोपाळ सरडे ऊर्फ नरहरबुवा, सातारकरांचे बाळा कोटिभास्कर, *नारायणराव पेशव्यांचा मृत्यू* या नाटकवजा फार्सात सुमेरसिंगाच्या कामाबद्दल चिरंतन कीर्ती मिळविणारे गोपाळराव दाते इत्यादी मंडळींनी आपल्या कौशल्याने आणि कर्तबगारीने त्या काळातल्या रंगभूमीचे स्वरूप उज्ज्वल करण्यास त्यांनी अतिशय मदत केली.

''बाळा कोटिभास्कर, नाना बुधकर, उंब्रजकर पाध्ये, नरहरबोवा कोल्हापूरकर, लोखंडे, महादेवभट वगैरे बव्हांगी नटांनी समाजावलोकनाचे सामर्थ्य कोणचे कार्य करू शकते हे प्रत्यक्ष क्रियेने करून दाखविले,'' असा अभिप्राय गुरुजी यांनी व्यक्त केला आहे. सर्वसामान्यपणे असे आढळते की, काही विशिष्ट गुण किंवा गुणसमूह आणि विशिष्ट प्रकारची सामाजिक अवस्था अगर पेशा यांचा एकाच व्यक्तीच्या ठायी संयोग होऊन समाजामध्ये काही नमुने (types) बनतात. जसे की, शेक्सपिअरच्या *मर्चंट ऑफ व्हेनिस*मधील शायलॉक हा निर्घृण ज्यू सावकाराचा नमुना, *थोरले माधवराव पेशवे* यांतील रमाबाई म्हणजे महासाध्वी धीरगंभीर राजपत्नीचा नमुना, किंवा *स्वैरकेशा* या नाटकातली नायिका म्हणजे वाममार्गाला लागलेल्या तरुण विधवेचा नमुना, तत्कालीन नाटकांमधील अशा बऱ्याचशा प्रमुख भूमिका या विशिष्ट गुण आणि अवस्था यांच्या द्योतक नमुनावजा व्यक्ती होत. अशा नमुनावजा व्यक्तींचे उत्कृष्ट रीतीने दर्शन घडविण्याचे कौशल्य त्या काळातल्या श्रेष्ठ नटांच्या अंगी होते. विष्णु वाटवे याची रमाबाईची भूमिका, तसेच *स्वैरकेशा*च्या नायिकेची विनायक कवठेकर याने केलेली भूमिका या मराठी रंगभूमीवरील संस्मरणीय भूमिका होत.

बुकिश नाटकांच्या अमदानीतली अभिनयकला श्रेष्ठ दर्जाला पोचलेली नव्हती. *अथेल्लो, शाकुंतल* यांसारख्या काही श्रेष्ठ कलाकृती त्या काळात रंगभूमीवर आणल्या गेल्या. पण त्यातील मुख्य भूमिकांच्या व्यक्तित्वाचा गाभा रंगभूमीवर नीटपणे वठविला गेला होता की नाही याविषयी शंका वाटते. साधारण मानाने पाहता समाजातील

प्रतिरूपे (types), उत्तम रीतीने वठवून दाखविण्याइतपत अभिनयकला बुकिश नाटकांच्या काळात प्रगत झाली होती असे आपण म्हणू शकतो. अर्थात ही प्रगतीदेखील काही सामान्य नव्हे. पौराणिक नाटके करून दाखविणाऱ्या ज्या ज्या नाटकमंडळ्या होत्या त्यांच्यापैकीच काही मंडळ्या बुकिश नाटके करू लागल्या. त्यादेखील सदासर्वदा बुकिश नाटके करीत असे नाही. जेथे सुशिक्षित समाज विशेष प्रमाणात असे अशा शहरांत ही नाटके करण्यात येत असत. बुकिश नाटकांची रंगभूमी प्रचारात येऊन १८ वर्षे लोटली तरी पौराणिक रंगभूमीच्या सार्वत्रिक प्रसाराला ती परिणामकारक शह देऊ शकली नव्हती. ही वस्तुस्थिती आहे.

बुकिश नाटकांविषयी लोकांना विशेष आकर्षण वाटण्यास पुण्यातील 'आर्योद्धारक मंडळी' कारणीभूत ठरली. पुण्यातील नव्या विद्वानांच्या उत्तेजनाने निघालेल्या या मंडळींपुढे दोन मुख्य हेतू होते. एक, देशातील नाट्यकला सुधारून लोकांना नवी अभिरुची लावावयाची, व दोन, पैसे मिळवून सार्वजनिक कामास मदत करावयाची. यांपैकी पहिला हेतू बऱ्याच प्रमाणावर तर दुसरा हेतू अंशत: साध्य झाला. या मंडळींत शिकले सवरलेले लोक स्वत:च्या हौसेने आपणहून यात शिरले असल्यामुळे आणि अभिनय कसा करावा, वीरकरुणादिरसांचा लोकांच्या मनावर परिणाम कसा घडवावा इत्यादी गोष्टी त्यांना अवगत होत्या. त्यामुळे त्यांच्या भूमिकांची छाप लोकांवर चांगली पडली. या मंडळीचे पुरस्कर्ते कै. रा. नामजोशी, कोंडोपंत छत्रे, धारप वगैरे नाट्यप्रेमी होते आणि यांच्या नाटकांत देवल व शंकरराव पाटकर हेही होते.

या मंडळीने चार नाटके बसवली. एक, *वेणीसंहार* दुसरे, *अथेल्लो*, तिसरे, *तारा* व चौथे, शंकर मोरो रानडे यांच्या *नाट्यकथार्णव* मासिकातून प्रसिद्ध झालेले किंग लियर. खाजगीवाले यांच्या वाड्यात या नाटकांच्या तालमी होत. *वेणीसंहार* हे नाटक प्रथम केले. त्यात देवल यांनी अश्वत्थाम्याचे काम केले व वामनराव भावे यांनी दुर्योधनाचे काम केले. ही दोन्ही कामे फार चांगली झाली होती. या मंडळीचा दुसरा प्रयोग *अथेल्लो* नाटकाचा झाला. महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांनी केलेल्या प्रभावी भाषांतररूपी नाटकात देवल यांनी अथेल्लोचे काम केले, शंकरराव पाटकर यांनी यागोचे काम केले. यागो ही कपट व नीचपणा यांची प्रत्यक्ष मूर्ती असून ती हुबेहूब लोकांपुढे उभी करण्याचे अवघड काम शंकरराव पाटकर यांनी अगदी अप्रतिम केले. पाटकर हे 'एकमेव यागो' म्हणून नावाजले गेले. या मंडळींत बखले नावाचे गृहस्थ स्त्रीवेष घेत; त्यांच्याशिवाय केशवराव आठवले, सदाशिवराव बापट, गोविंदराव शाहाणे, बळवंतराव भोवळकर, सरदेसाई वगैरे मंडळी इतर भूमिका करीत. बळवंतराव पारखे हे या मंडळीचे जनरल मॅनेजर होते व ते परिश्रमपूर्वक मंडळीची सर्व व्यवस्था बिनबोभाट पाहात. वरील चार नाटकांपैकी अथेल्लो हे या मंडळीचे हातखंडे नाटक होते. या मंडळींचा ''नाट्यकलेत सुधारणा करून लोकांत नवी अभिरुची लावावयाची'' हा पहिला उद्देश केवळ सफलच झाला एवढेच नव्हे, तर बुकिश नाटके करणाऱ्या कंपन्यांना आर्योद्धारक मंडळी मार्गदर्शक ठरली.

बुकिश नाटकांमुळे पडदे, पोषाख, देखावे वगैरे प्रयोगाच्या उपांगांत पुष्कळ सुधारणा झाली. पौराणिक नाटकांच्या वेळी बहुतेक पडद्यांवर देवादिकांची चित्रे काढली जात. पण बुकिश नाटकांच्या प्रयोगांत रस्ता, देऊळ, बाग, महाल, डोंगर, जंगल, नदी वगैरे निरनिराळ्या स्थळांची बरोबर कल्पना प्रेक्षकांस यावी अशी चित्रे

काढली जाऊ लागली. नव्या इंग्रजी पद्धतीने चित्रकलेचे शिक्षण एतद्देशियांस मिळू लागल्यामुळे पडदे रंगविण्यातही सुधारणा झाली. मुंबईच्या सात सात मजली इमारती व रस्ते, आगगाडीच्या सडका, समुद्रांतील बोटी आणि दिवे, घड्याळांचे उंच मनोरे, तारायंत्राचे खांब, गिरण्यांची धुराडी वगैरे देखावे त्यातून येऊ लागले. पडद्यांच्या रुळांतही बराच फेरबदल झाला. मोठाल्या भरीव व दांडग्या रुळाऐवजी पोकळ व हलके रुळ करण्यात आले. मुंबईसारख्या ठिकाणी फिरत्या स्टेजची रचना केली असल्यामुळे बाग, डोंगर, नदी, आगगाडी, आगबोट यांचेही हुबेहूब देखावे दिसू लागले. पूर्वी नाटकवाल्यांना लागणारे सर्व पोषाख बरोबर बाळगावे लागत. परंतु मोठमोठ्या शहरांतून भाड्याने कपडे देणारे लोक भेटू लागले व त्यांच्याकडून हवे ते कपडे मिळू लागले. मुंबई-पुणे यांसारख्या शहरांत नाटकगृहाच्या मालकांनी थिएटरचे भाडे वाढवून त्यातच दिवाबत्ती, थोडेबहुत कपडे, पडदे, सीनचे सामान यांची सोय करून ठेवली.

सन १८७९ च्या सुमारास धोंडोपंत सांगलीकर यांची नाटकमंडळी पुण्यास आली असता त्यांनी संस्कृत *मृच्छकटिका*चे मराठीत केलेले गद्यपद्यात्मक नाटक रंगमंचावर करून दाखविले. *थोरले माधवराव* व *जयपाळ* ही नाटके याच सुमारास झाली व त्यांचेही प्रयोग होऊ लागले. यानंतर वि. मो. महाजनी यांचे 'तारा' नाटक बाहेर पडले व इचलकरंजीकर मंडळीने फार चांगल्या रीतीने तिला रंगभूमीवर आणले. *तारे*च्या नंतर हीच मंडळी *भ्रांतिकृतचमत्कार* करू लागली. इचलकरंजीकर कंपनीत सारख्या चेहऱ्याच्या दोन जोड्या असल्यामुळे या नाटकातील धनी-चाकरांचा घोटाळा फारच बहारदार होत असे. (या नाटकात रा. गोखले व रामभाऊ भिडे हे 'धर्म्या'ची सोंगे करीत; व रा. वासुदेवराव पेंडसे व भास्करराव गाडगीळ हे 'हेमकांता'ची सोंगे करीत.) यानंतर रा. गोपाळ अनंत भट यांनी रचलेल्या *रमा* व *तारा* या नाटकांचे प्रयोग पुणेकर नाटकमंडळीने केले; व पुढे *शशिकला आणि रत्नपाल* हेही नाटक रंगभूमीवर आले.

बुकिश नाटकांच्या संदर्भात सर्वात चांगले नाव मिळविलेली नाटकमंडळी म्हणजे 'शाहूनगरवासी' ही होय. ही मंडळी पहिल्याप्रथम 'तागडथोम' नाटके करीत असे. परंतु पुण्यास आल्यावर फर्ग्युसन कॉलेजातील प्रोफेसर वासुदेवराव केळकर व शंकर मोरो रानडे यांच्या साहाय्याने ही मंडळी बुकिश नाटकांचे प्रयोग करू लागली. यांच्या *त्राटिका* या नाटकाचा प्रयोग अतिशय लोकप्रिय झाला होता. शेक्सपिअरच्या *टेमिंग ऑफ द श्रू* या नाटकाच्या आधारे रचलेले हे नाटक नाट्यकथार्णव मासिकातून प्रसिद्ध झाले होते. या मंडळीचा दुसरा उत्तम प्रयोग म्हणजे हॅम्लेट नाटकाचा होय. या नाटकात गणेश कृष्ण ऊर्फ गणपतराव जोशी हे हॅम्लेटचे काम करीत आणि आपल्या वडिलांच्या पिशाच्चाच्या दर्शनाने मनात उद्भवलेली भीती, काकाच्या निंद्य कृत्यांबद्दल त्यास प्रायश्चित्त देण्याचा निश्चय, काकाबरोबर आपल्या आईच्या झालेल्या द्वितीय संबंधाबद्दलचा तिटकारा, सूडाचा विचार, पावलोपावली मनाची झालेली चंचलता व अस्थिरता, खऱ्या मित्राबद्दलचे प्रेम, कार्य साधण्यासाठी पांघरलेले वेड इत्यादी प्रसंगांची आत्मगत भाषणे व मुद्रेवर दुःख, शोक इत्यादी विकार प्रकट करण्याचे कौशल्य यांमुळे गणपतरावांची भूमिका अप्रतिम होत असे. मृत्युसमयी हॅम्लेटचा आचके देणारा त्यांचा अभिनय पाहून इंग्रज अधिकाऱ्यानेही ह्यांची स्तुती केली होती. या नाटकातील ऑफिलियाची भूमिका बळवंतराव करीत आणि तेही ऑफिलियेचे हॅम्लेटवरील प्रेम व हॅम्लेटने झिडकारल्यानंतर वेडामुळे झालेली तिची स्थिती हा अभिनय

फार उत्तम करीत. *झोपी गेलेला जागा झाला* हा फार्स या मंडळीचा हातखंडा होता. याचप्रमाणे *बाजीराव, राणा भीमदेव, बाजी देशपांडे, कांचनगडची मोहना* इत्यादी नाटके ही मंडळी करीत व ती प्रेक्षणीय होत.

या मंडळीने अरेबियन नाइट्समधील *स्लिपर अवेकन्ड* या गोष्टीवर रचलेला *झोपी गेलेला जागा झाला* हा फार्स चांगल्या रीतीने बसवला होता. तो फार्स या मंडळींचा हातखंडा होता. या फार्समध्ये बळवंतराव हे दासीचे काम करीत व शास्त्रीबुवा हे बनवलेल्या राजाचे काम करीत. शेरिडन याच्या *ड्युएना* नावाच्या नाटकाच्या आधारे मराठीत आलेल्या *प्रणयविवाह* या नाटकाचे प्रयोगही या मंडळींनी केले होते.

त्या काळी इचलकरंजीकर, सांगलीकर, वगैरे दोन-तीन नाटककंपन्याच समर्थ होत्या. बाकी सगळ्या कंपन्यांची फार हलाखीची स्थिती झाली होती; व या स्थितीमुळेच नाटकाच्या धंद्यास घसरण लागली होती. नाटकप्रयोगासारखे मनोरंजनाचे व लोकशिक्षणाचे साधन अशिक्षित लोकांच्या हाती जाऊन नाट्यकलेची दुर्दशा होत आहे असे पाहून, त्या कलेत सुधारणा झाली पाहिजे असे त्या वेळी पुण्यातील शिकलेल्या कित्येक विद्वान लोकांना वाटू लागले, व बुकिश नाटके करणाऱ्या कंपनीस ते आपल्या हातून होईल तितके साहाय्य करू लागले.

❖ ❖

संगीत नाटक

नाटकाच्या गद्य आणि पद्य या दोन्ही अंगांना सारखेच महत्त्व असणारे गद्यपद्यमिश्रित नाटक अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी लिहिले आणि तेव्हापासून मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटकाची स्वरूपनिश्चिती झाली. किर्लोस्करांच्या *शाकुंतल* नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगापासून मराठी संगीत रंगभूमीची कालगणना केली जाते. अर्थात तत्पूर्वी संगीत नाटकांचे प्रयोग झाल्याची नोंद आढळते. सोकर बापूजी त्रिलोकेकर (१८३६-१९०८) यांच्या *नलदमयंती*चा प्रयोग १८७९ मध्ये झाला. महादेवशास्त्री कोल्हटकर (१८२२-६५) यांच्या *अथेल्लो* नाटकात दोन ठुमऱ्या व एक पद आहे. १८६७ ते १८७१ कालावधीत इचलकरंजीकर मंडळीने या नाटकाचे प्रयोग केले होते. बजाबा बाळाजी नेने (१८२९-१९००) यांच्या १८७२ साली प्रकाशित झालेल्या *सैरंध्री* या नाटकात विपुल श्लोक, साकी, कटाव इत्यादी रचना असून त्यातील श्लोक रागदारीत व ठुमऱ्यांप्रमाणे गायचे अशी सूचनाही आहे. इ. स. १८७१ च्या सुमारास या नाटकाचे प्रयोगही झाले होते. मराठी रंगभूमीवरील आद्य नाटककार विष्णुदास भावे यांच्या नाटकात संगीताचे भरपूर प्रस्थ असले आणि भावे संप्रदायातील काही नाटकांसाठी स्वत: अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी पद्यरचना केली असली तरी भावे यांच्या नाटकाला संगीत नाटक न म्हणता 'पौराणिक' नाटक म्हणत असत. या नाटकातील सर्व पात्रांची सर्व पदे आपल्या साथीदारांसह रंगभूमीच्या एका भागात असणाऱ्या सूत्रधाराने म्हणावयाची असत. हा बव्हंशी विस्मृत इतिहास लक्षात घेऊनही किर्लोस्कर यांच्या *संगीत शाकुंतल* या नाटकापासून खऱ्या अर्थाने मराठीतील संगीत नाटकाला अस्तित्व प्राप्त झाले असे म्हणता येते.

रंगभूमीच्या इतिहासात नाटक व संगीत यांचा मेळ वेगवेगळ्या प्रकारे घातला गेलेला दिसतो. पात्रे नृत्याने वा मूक अभिनयाने संवाद साधतात आणि रंगमंचावरील गायक त्यांना गायनाची साथ करतात (उदा. कथकली), पात्रे गद्यात वा पद्यात संवाद करतात आणि रंगमंचावरील गायक विशिष्ट प्रसंगी सूचक गीते गातात (उदा. ध्रुवागीते), पात्रे गद्यात संवाद करतात आणि सूत्रधार गीतात कथानिवेदन करतो (उदा. विष्णुदास भावे यांची पौराणिक नाटके), नाटकातच नृत्यगायनाचा एखादा प्रसंग असतो (उदा. *मालविकाग्निमित्रा*तील मालविकेचे नृत्यगायन), पात्रे गीतातच संवाद करतात (उदा. संगीतक) आणि पात्रे गद्याप्रमाणेच गीतांतही संवाद करतात (उदा. *संगीत सौभद्र*). यांपैकी शेवटचा प्रकार संगीत नाटक या नावाने ओळखला जातो.

अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी दादाभाई सोराबजी पटेल यांच्या नाट्यसंस्थेचे *इंद्रसभा* हे नाटक पाहिले. त्या नाटकात प्रत्येक पात्र स्वत:चे पद स्वत:च म्हणत होते. तेव्हा अशा स्वरूपाचे अगदी वेगळ्या प्रकारचे नाटक आपण निर्माण करावे या कल्पनेने अण्णासाहेब पछाडले गेले. कालिदासाच्या *शाकुंतल* नाटकाच्या पहिल्या चार अंकांचा अनुवाद पूर्ण झाल्यावर त्यांनी स्थापन केलेल्या किर्लोस्कर नाटक मंडळीने त्या चार अंकांचा सार्वजनिक प्रयोग पुण्यातील आनंदोद्भव नाट्यगृहात ३१ ऑक्टोबर १८८० या दिवशी केला. *इंद्रसभा* हे नाटक पाहून संगीत नाटक लिहिण्याची स्फूर्ती जरी अण्णासाहेबांना झाली असली तरी त्यांचे संगीत नाटक हे इंद्रसभा नाटकापेक्षा अगदी निराळे होते. इंद्रसभा नाटकातील संगीताची योजना केवळ प्रेक्षकांच्या रंजनार्थ केली होती. हलक्याफुलक्या संगीताचा समावेश करून नाटकात वैचित्र्यनिर्मिती करण्याचा हा प्रयोग सर्वच पारशी संगीत नाटकांत रूढ झाला होता. तो प्रकार अण्णासाहेबांना सुरुवातीला जरी रंजक वाटला असला तरी

प्रत्येक पात्राने स्वत:चे पद स्वत: म्हणावे, या पद्धतीतून नव्या स्वरूपाचे नाटक निर्माण करण्याची स्फूर्ती त्यांना झाली.

संगीतामुळे नाटकात रसनिष्पत्ती व्हावी, त्यासाठी मुळात नाटकात रस पाहिजे, आणि संगीत परिणामकारक होण्यासाठी लोकमान्य कुशल गायकाची निवड केली पाहिजे, यावर किर्लोस्कर यांच्या नाट्यनिर्मितीचा भर होता. कालौघामध्ये मराठी संगीत नाटकात थोडाफार बदल झाला असला तरी किर्लोस्कर संगीत नाटकाच्या या मुख्य विशेषात बदल झाला नाही. मराठी संगीत नाटकाची मुहूर्तमेढ रोवणाऱ्या अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचा आणि मराठी नाट्यकलेचा जन्म एकाच साली-१८४३ मध्ये व्हावा हा योगायोग विलक्षणच आहे. विष्णुदासांनी सर्वपरिचित सीतास्वयंवर आख्यानात प्रसंगानुकूल पदांचा समावेश करून साथीदारांसह ते १८४३ साली सांगलीच्या अधिपतींपुढे नाट्यरूपाने सादर केले आणि मराठी नाट्यकलेचा जन्म झाला.

मराठी नाटकाची प्रारंभावस्था ही मराठी रंगभूमीची प्रारंभावस्था होती या दृष्टीने विष्णुदासांच्या नाटकांकडे पाहावे लागते. त्यांची नाटके लिखित रूपात केवळ पदांच्या स्वरूपाची होती. रंगभूमी अलवाणांच्या पडद्यांची, वाड्यांच्या ओसरीतील दिवटे मशालीच्या उजेडात प्रेक्षकांना नाटके दाखविणारी रंगभूमी होती. भारूड, गोंधळी, कीर्तनकार यांनी वाचिक अभिनयाची एक परंपरा सांभाळली होती. त्या वाचिक अभिनयाचा भाग म्हणून पदांवर-पदगायनांवर या नाटकात विशेष भर दिलेला होता. पात्राच्या प्रवेशाच्या वेळी 'पहा' असे म्हणून 'दरु' मध्ये म्हणजेच पदात-संस्कृतात जिला प्रवेशगीतपर ध्रुवा म्हणतात - अशा पद्यात पात्रांचे चित्रण नाटकातील कार्य इत्यादी वर्णन करणारा सूत्रधार तंजावरच्या आणि विष्णुदासांच्या नाटकात आपल्याला दिसतो. विष्णुदास या पदांना 'दरु' असे म्हणत नाहीत इतकेच. विष्णुदासांची नाटके निरनिराळ्या आख्यानावर फक्त कवितारूपानेच असत. पदे सूत्रधाराने पाठ करायची, कथाप्रसंग पात्रांना समजावून सांगायचा आणि भाषणांची साधारण संथा द्यायची, की झाले नाटक तयार! कथेकऱ्याचे 'कीर्तन' हे एकपात्री नाट्य तसा विष्णुदासांचा 'खेळ' हे सूत्रधाराच्या पद्यातून सूचित केले जाणारे अनेकपात्री नाटक. विष्णुदास चतुर कलोपासक होते, त्यांना गायन-वादनाचे अंग होते, ते खेळातील अनेक वाद्ये स्वत: तयार करून वाजवीत, लोकनृत्यादी कला शिकवीत, पद्ये लिहीत, नाचून गात; परंतु पौराणिक आख्यानातील सूत्रधाराचे पद्य आणि अकुशल साथींच्या घोळातील गद्य येथपर्यंतच त्यांची मजल गेली. १८६१ पर्यंत त्यांनी कोल्हापूर, पुणे, मुंबई, नगर या ठिकाणी नाटकांसह चारपाच खेपा केल्या. उदंड कीर्ती व पैसा मिळविला.

मुंबई युनिव्हर्सिटी स्थापन होऊन संस्कृत-इंग्रजी नाटकांचा अभ्यास वाढला. नामांकित संस्कृत नाटकांची नामवंतांकडून भाषांतरे होऊ लागली. कालिदास-शेक्सपिअरच्या मराठी प्रतिकृती रंगभूमीवर दिसू लागल्या. इचलकरंजीकर, अमरचंद वाडीकर, मुंबईकर हिंदू, चित्तचक्षुचमत्कारिक, आर्योद्धारक अशा मंडळ्या संस्कृतोद्भव आणि पौराणिक नाटकांमधून विष्णुदासांपेक्षा कितीतरी विकसित नाट्य दाखवीत होत्या. वासुदेव नारायण डोंगरे यांनी आपल्या कंपनीसाठी ख्यातकीर्त गायनाचार्य बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांचे सहकार्य मिळविले, तर १८७९ मध्ये सोकर बापूजी त्रिलोकेकरांनी आपल्या *नल-दमयंती* आणि *राजा हरिश्चंद्र* नाटकांत पदांची वाटणी संबंधित पात्रांकडे केली. नाट्यलेखनाच्या आधीपासून अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे नाट्यकाव्यछंद आणि तद्विषयक व्यासंग अव्याहतपणे चालू होते. शिक्षकी पेशात असताना त्यांच्या वर्गातील रसिकबुद्धीच्या गोविंद बल्लाळ

देवल या चुणचुणीत विद्यार्थ्याने त्यांचे लक्ष वेधून घेतले व अण्णांच्या सहवासात त्याच्यावर नाट्यकाव्य छंदांचे संस्कार होत गेले. या गुरुशिष्यांचे संबंध अखेरपर्यंत कायम राहिले आणि संगीत रंगभूमीच्या भरभराटीला त्यांचा सहयोग कारणीभूत ठरला. *अल्लाउद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी* आणि *शांकरदिग्विजय* या नाट्यलेखनानंतर स्वत:ची 'भरत शास्त्रोत्तेजक' नाट्यसंस्था स्थापून अण्णासाहेबांनी काही प्रयोगांची निर्मिती केली. परंतु अभिजात संगीत नाटकांचे बीज वाढायला १८८० साल उजाडावे लागले.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी उभारलेल्या साग्रसंगीत रंगभूमीची वाटचाल १८८० पासून नवनवलाईने सजत गेली. तत्पूर्वी विष्णुदास भाव्यांनी तीन बाजूंना साध्या कापडाचे पडदे टांगून नाटक म्हणून जो काही 'खेळ' उभा केला, तो सारा प्रकार ''न मिळे अशी मौज पुन्हा पाहण्या नरा'' अशा रूपांचा चमत्कृतींसह वाटचाल करणारा होता. कथानकाला साजेशा गद्य-पद्याचा प्रासादिक सहयोग साधणारी, आणि पाहाण्यास आणि ऐकण्यास आल्हादक ठरणारी रंगभूमी यथाशक्ती निर्माण करून अण्णासाहेबांनी किर्लोस्कर कंपनीद्वारे नाट्यात क्रांती केली. त्यानंतर नवनव्या कंपन्या रंगभूमीच्या उत्कर्षाला हातभार लावू लागल्या. विसाव्या शतकाच्या आरंभीच्या कालखंडात दत्तोपंत हल्याळकरांची 'करवीरनिवासिनी', गोपाळराव मराठ्यांची 'नाट्य कलाप्रवर्तक', जनुभाऊ निमकरांची 'स्वदेशहितचिंतक', केशवराव भोसल्यांची 'ललितकलादर्श', बालगंधर्वांची 'गंधर्व', शंकरराव सरनाईकांची 'यशवंत', गोविंदराव टेंब्यांची 'शिवराज', दिनानाथ मंगेशकरांची 'बलवंत' इत्यादी मंडळींनी रंगभूमीच्या परंपरेला समृद्ध करीत दीर्घकालीन स्थैर्य प्राप्त करून दिले.

नाट्यकथानकात रस पाहिजे, नाटकाचा परिणाम वाढविण्यासाठी रसाच्या उत्कर्षाला साहाय्यभूत होणारे अभिजात संगीत अभिजात पद्धतीनेच गायले गेले पाहिजे, त्यासाठी तसेच सुसंस्कृत-सुशिक्षित नट व गायक असले पाहिजेत ही उद्दिष्टे किर्लोस्करांच्या दृष्टीपुढे होती. आणि त्यांनुसार निसर्गरम्यता व भावरम्यता यांबरोबरच लालित्यपूर्ण भाषेने, पद्यरचनांनी, शृंगार-करुण-वात्सल्य या संगीतानुकूल रसांनी नटलेले कालिदासाचे 'शाकुंतल'चार अंकी नाट्यात आनंदोद्भव नाट्यगृहात ३१ ऑक्टोबर १८८० रोजी अमृतसिद्धीयोगदिनी त्यांनी आपल्या किर्लोस्कर कंपनीतर्फे सादर केले हा उल्लेख सुरुवातीला येऊन गेलाच आहे. 'पंचतुण्डनररुण्ड मालधर पार्वतीश आर्धी नमितों' या खमाज रागातील मंगलाचरणाचे धीरगंभीर स्वर आणि पारिपार्श्वकांचे आलाप 'दर्शनी पडद्यामागून' तिन्ही मजले गच्च भरलेल्या सुशोभित रंगमंदिरात प्रथम निनादू लागल्यानंतर तिसऱ्या घंटेला पडदा वर जाऊन सूत्रधाराच्या वेषभूषेतील अण्णासाहेबांची भव्यदिव्य मूर्ती रंगमंचावर अवतरताच संगीत नाट्यसृष्टीचा विश्वकर्माच रंगभूमीवरील नवयुगाची नांदी गातो आहे असा साक्षात्कार होऊन टाळ्यांचा गजर झाला.

इ. स. १८८० मध्ये इंग्रज लोक ज्याला ऑपेरा म्हणत त्या पद्धतीवर किर्लोस्कर मंडळी निघाली. (२१ ऑगस्ट १९०९ या दिवशी सर म्यूर-मॅकेंझी यांनी किर्लोस्कर थिएटरचे उद्घाटन केले. या प्रसंगी केलेल्या भाषणात म्यूर-मॅकेंझी यांनी किर्लोस्कर मंडळीचा उल्लेख 'किर्लोस्कर ऑपेरा कंपनी' असा केला आहे. यापेक्षा महत्त्वाची बाब म्हणजे त्यांनी १८८० पर्यंत युरोपात 'ऑपेरा'चे स्वरूप कशा प्रकारचे होते ते स्पष्ट केले. ते म्हणतात, ''The performances of this company, as I gather from the report, are generally given on operatic lines, that is to say, in the intervals of dialogue and dramatic recitals,

there are songs accompanied with characteristic music. That, as many of my Indian friends may not be aware, was until comparatively recent times, the style in which opera was conducted in Europe. Gradually, however, the spoken dialogue was replaced by the musical recitative-with slender accompaniment - the songs being accompanied by the full orchestra and that again was followed by the displacement more and more of the set airs or songs by an elaborate and fully accompanied recitative until in the most modern opera every word is sung; every musical phrase is composed to express the exact sentiment uttered by the singer.'' सर म्यूर-मॅकेंझी यांचे हे विवेचन १९०९ सालचे आहे. ज्यामध्ये गद्य संवाद मुळीच नाहीत असे संपूर्ण संगीत नाटक हिंदुस्थानात प्रचारात येईल की नाही याविषयी म्यूर-मॅकेंझी साशंक आहेत. पण १८८० च्या पूर्वी काही दिवस युरोपात ऑपेराचा प्रयोग ज्या पद्धतीने होत होता तीच पद्धत अण्णासाहेबांनी आपल्या संगीत नाटकात स्वीकारली असे म्यूर-मॅकेंझी यांच्या विवेचनावरून दिसते. हा तपशील *मराठी नाट्य समीक्षा* या ग्रंथात पृ. ३७-३८ वर रा. शं. वाळिंबे यांनी दिला आहे.) या काळात त्रिलोकेकर, किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर इत्यादी नाटककारांप्रमाणेच भाऊराव कोल्हटकर, दत्तोपंत हल्याळकर, गणपतराव जोशी, गणपतराव बोडस, चिंतोबा गुरव वगैरे नटश्रेष्ठांचा उदय व उत्कर्ष झाला. आणि नाट्य व संगीत यांचा अन्योन्य संबंध, कथानुकूलता व समयोचित रसानुकूलता यांत दृढमूल होऊन बहरत होता.

१८७९ व १८८० साली गद्यपद्यात्मक संगीत नाटकांचे नवे युग सुरू झाले! किर्लोस्करांच्या आधी काही महिने त्रिलोकेकरांचे संगीत नाटक मुंबईत सुरू झाले. परंतु नाटककार म्हणून किर्लोस्कर *शांकरदिग्विजय* या नाटकामुळे आधीच प्रसिद्ध होते. आपल्या नाटकांनी व स्वत:च्या दिग्दर्शनामुळे संगीत नाटकाच्या व्यवसायाला किर्लोस्करांनीच प्रतिष्ठा मिळवून दिली. त्रिलोकेकरांनंतर त्यांनी सूत्रधाराच्या स्वाधीन असलेल्या पदांचे सर्व हक्क काढून घेऊन रागदारी बैठकीसह ते पात्रांना वाटले. मोरोबा वाघोलीकर, बाळकोबा नाटेकर, शंकरराव मुजुमदार, नाना शेवडे यांसारख्या देखण्या व शिक्षित तरुणांबरोबर आपल्या सरकारी कचेरीतील 'बड्या' पगारदार अधिकाऱ्यांनाही नाटकात सामील करून घेतले आणि रंगभूमीची प्रतिष्ठा वाढविली. तिला कल्पक सजावटीची जोड दिली. पुढील वर्षापासून सात अंकी *शाकुंतला*चे प्रयोग होऊ लागले. बडोद्याच्या एका भेटीत अण्णासाहेबांनी लक्ष्मण बापूजी ऊर्फ भाऊराव कोल्हटकर यांना हेरले व त्यांच्या गानगुणाने प्रभावित होऊन कंपनीत आणले. अलौकिक गानमाधुर्याने संगीतलुब्ध रसिकांना मंत्रमुग्ध करीत नाट्यक्षेत्राच्या व त्यातील दैवतांच्या भजनी लावणारा रंगभूमीवरील सर्वश्रेष्ठ मानकरी भाऊराव कोल्हटकरांचा उल्लेख करावा लागतो. सुंदर बांधा, तेजस्वी अंगकांती, मोहक चेहरा व अवयवांची ठेवण या बाह्यांगांप्रमाणे स्त्रीकंठातील गोडव्याचा प्रत्यय देणारा ईश्वरदत्त आवाज त्यांना लाभला होता. त्यायोगे अण्णांची शकुंतला गाती झाली आणि संगीत रंगभूमी अधिक उज्ज्वल झाली.

विष्णुदासप्रणीत पौराणिक नाटक म्हणजे विस्कळीत प्रसंगांची एक मालिका असे. रामायण महाभारतातील पुष्कळशी आख्याने तर कुठल्या तरी प्रसंगापासून सुरू होत आणि सोयीप्रमाणे कुठेही संपत. दातार शास्त्रीबोवांनी यात थोडी सुधारणा केली. तथापि नाटकाचे कथानक म्हणजे प्रसंगांची मालिका हे स्वरूपच कायम राहिले. प्रेक्षकांची भावनात्मक पकड घेईल असे एखादे विशिष्ट साध्य किंवा पर्यवसान कल्पून त्यात अडचणी व पेचप्रसंग

दाखवून नाट्यगत व्यक्तींच्या काही प्रयत्नांनी त्यांची सोडवणूक करणे व अखेरीस योजिलेले पर्यवसान घडवून आणणे ही जी शेक्सपीरिअन नाटकांची पद्धत बुकिश नाटकांच्या द्वारे मराठीत आलेली होती, तिचा अवलंब पौराणिक कथेच्या रचनेत किर्लोस्करांनीच प्रथम केला.

कारस्थानयुक्त सुसंघटित कथानक हे नाट्याचे अंग पाश्चात्त्य नाट्यपद्धतींतून बुकिश नाटकांच्या प्रत्यक्ष उदाहरणावरून अण्णांनी घेतले. सूत्रधार-नटीचा सुरवातीचा प्रवेश आणि विदूषकाचे विनोदी पात्र या दोन गोष्टी त्यांनी संस्कृत नाटकांवरून घेतल्या. अंकांची रचनाही त्यांनी काही अंशी संस्कृत नाटकांच्या धर्तीवरच केली.

पौराणिक नाटकांतील अंतर्गत विसंगती काढून टाकून किर्लोस्करांनी सर्वत्र सुसंवाद निर्माण केला. नाटकाची सर्व अंगे अन्योन्य शोभाजनक व्हावीत अशा प्रकारे त्यांनी अंगांचा समन्वय साधला. सर्व नाटकभर रंगमंचावर उभा राहणारा, पण प्रत्यक्ष अभिनयांत कधीही भाग न घेणारा कर्मसाक्षी सूत्रधार आणि त्याचे रटाळ गाणे, याला किर्लोस्करांनी पहिल्या प्रथम रजा दिली. तसेच पाचकळ कोट्या आणि अर्वाच्य खोड्या करणारा विदूषकही त्यांनी काढून टाकला. तत्कालीन सुशिक्षितांना सूत्रधार व विदूषक हे दोन्ही अत्यंत त्रासदायक वाटत असत. पौराणिक कथानक मात्र त्यांनी स्वीकारले, कारण सुशिक्षित अशिक्षित सर्वांचीच मने अशा कथानकाशी सहज समरस होतील असा त्यांचा होरा होता. परंतु पौराणिक नाटकांतले राक्षस, देव, ऋषी अशा पात्रांच्या साचेबंद गटांचे त्यांनी उच्चाटन केले. सुसंघटित कथानक आणि कलात्मक एकता हे बुकिश नाटकांतले गुण किर्लोस्करांनी आपल्या पौराणिक स्वरूपाच्या नाटकात आणले.

किर्लोस्करांबरोबरच वासुदेवराव डोंगऱ्यांची कंपनी, पांडोबा गुरवांची वाईकर मंडळी व मुंबईची नाट्यानंद मंडळी यांनीही संगीत नाटकांची निर्मिती केली. किर्लोस्करांच्या नाटकात पद्य म्हणून जे आले ते शाकुंतलाच्या श्लोकांच्या अनुकरणाने. हीच पद्धती देवलांनी पुढे आपल्या नाट्यलेखनात वापरली. तिचे परिणत स्वरूप त्यांच्या *शापसंभ्रम* व *शारदा* नाटकांत दिसते.

*सौभद्रा*चा (आणि *राजारामवियोगा*चा देखील) सर्वात मोठा वाङ्मयीन गुण म्हणजे त्यांतील भूमिकांचे लोभसवाणे व्यक्तित्व. सौभद्रामधली प्रत्येक व्यक्ती अण्णांनी अशा काही अप्रतिम कुंचल्याने चितारली आहे की, ती खरोखरीच जिवंत व्यक्ती असून आपल्यासमोर सर्व हालचाली बोलणेचालणे करते आहे असे आपणाला प्रेक्षकांना वाटते. सुभद्रा, बलराम आणि कृष्ण हे कोणी देवांचे अवतार नव्हेत, पौराणिक राजवंशांतल्या विभूती नव्हेत, तर जणू काही आपल्या शेजारी राहणाऱ्या कुटुंबातली फार गोड स्वभावाची, मधुर, चालचलणुकीची माणसे आहेत, बहिणीच्या लग्नाच्या प्रश्नावरून त्या कुटुंबात जरा तिढा निर्माण झाला आहे, पण तो मोठ्या चतुर रीतीने सोडविला जात आहे, असा प्रेक्षकांना सारखा भास होत राहतो. प्रत्येकाचे व्यक्तित्व किती गोड, किती लोभसवाणे!

*सौभद्र*चे तीन अंक लिहून झाल्यावर काही काळ अण्णा थबकलेले पाहून देवलांनी तीन अंकांच्याच तालमी घेतल्या आणि तीन अंकांचा पहिला प्रयोग १८ नोव्हेंबर १८८२ रोजी पुण्याच्या पूर्णानंद थिएटरात पार पडला. १८८३ च्या मार्चपासून संपूर्ण पाच अंक झळकू लागले. 'झाली ज्याची उपवर दुहिता, चैन नसे त्या, तापवि चिंता' अशा निर्मळ कौटुंबिक समस्येचा स्पर्श झालेले, सामाजिक जिव्हाळ्याच्या नात्यात पौराणिकता

मिसळून टाकणारे आणि रसिकवृत्ती हसत्याखेळत्या ठेवीत उत्कट जिव्हाळ्याने सामाजिक पातळीवरील कथेशी एकजीव झालेले आनंदमय कौटुंबिक नाटक सौभद्र १८८३ पासून मराठी संगीत रंगभूमीच्या अखंड शिरोभागी राहिले. सफाईदार रचना, सुबोध-नादमधुर पदे, गणपती-सरस्वतीच्या ऐवजी नटीसूत्रधाराचा प्रवेश, साक्या-दिंड्या-आर्यांचा मर्यादित वापर, दैवी पात्रांचे मानुषीकरण, सहजरम्य गद्यातील स्वाभाविक संवाद, शाश्वत भावनांचे कौटुंबिक चित्रण, निसर्गाची अनेकरंगी शब्दरूपे, खानदानी कुळातील गायकनटांचा संग्रह इत्यादी अनेक उपायांनी अण्णासाहेबांनी नाटकाची तऱ्हा आणि लोकाभिरुचीचा ओघ व दिशा पार बदलून टाकली. आणि संगीत रंगभूमीला संजीवन दिले, मन्वंतर घडवून आणले. शेवटच्या अपूर्ण *रामराज्यवियोग* नाटकाचा पहिला प्रयोग देवलांच्या तालमीत व दिग्दर्शनात २० ऑक्टोबर १८८४ रोजी पुणे येथे झाला.

किर्लोस्करांनी निर्मिलेल्या रंगभूमीची त्या काळी सर्वत्र एकदम जी प्रसिद्धी झाली आणि अजूनही आहे ती संगीतामुळे. किर्लोस्करांच्या नाटकांमध्ये गाण्याचे प्रमाण फार मोठे आहे. पूर्वीच्या पौराणिक नाटकांत गाण्याचा मक्ता एकट्या सूत्रधाराकडे असे, किर्लोस्करांनी गाणे अनेक पात्रांमध्ये वाटून दिले. त्यांनी एवढेच केले असे नाही, गाण्याचे प्रमाण वाढविले. त्यांनी संगीत नाटक हे इंग्रजीतील ऑपेराच्या धर्तीवर रचले अशी समजूत त्या काळी रूढ होती. तसा उल्लेख सर म्यूर-मॅकेंझी यांनी केला असल्याचे विवेचन वर येऊन गेले आहे. तथापि खुद्द किर्लोस्करांनी तसे कोठे म्हटले असल्याचे आढळत नाही. इंग्रजी ऑपेराची त्यांना कितपत माहिती होती, खुद्द इंग्रजांनी करून दाखविलेला ऑपेरा त्यांनी पाहिला होता काय, किंवा न पाहताच ऐकीव माहितीवर विसंबून त्यांनी हा हेतू मनात कल्पिला होता? या प्रश्नांची उत्तरे ठाऊक नाहीत. परंतु एवढी गोष्ट खरी, की त्यांनी रचलेली नाटके ऑपेराच्या धर्तीवर गेलेली आहेत असे वाटत नाही. ऑपेरा हा सर्व पद्यमय असतो; त्यातीलओळ न ओळ, वाक्य न वाक्य गाण्याच्या सुरावटीत म्हटले जाते, गाण्याबरोबर नृत्यही असते आणि ते प्रसंगानुसार कमी जास्त होते; ऑपेरामध्ये वाद्यांची साथ मोठी असते व वेषभूषा फार थाटदार, रंगीबेरंगी, झगझगीत असते. या सगळ्यांत एकच गोष्ट कमी असते, ते म्हणजे नाट्य!

किर्लोस्करी संगीत नाटकात गाणे खूप असले तरी गद्यभागही बराच आहे आणि तो उच्च दर्जाच्या अभिनयाला वाव देणारा आहे. त्यात उच्च दर्जाचे नाट्य आहे, रमणीय व्यक्तिदर्शन आहे, या गोष्टीच त्याचे ऑपेराहून भिन्नत्व सिद्ध करण्यास पुरेशा आहेत. त्यातील गाणेही रागदारीचे, आलापयुक्त असे आहे. ऑपेरातील गाण्याशी त्याचे फारसे साम्य नाही.

किर्लोस्करांनी नाटकात गाणे खूप घातले. पण त्यायोगाने त्यातले नाट्य झाकोळले नाही. त्यांनी जी पदे घातली आहेत त्यातली फार थोडी निवळ काव्यशोभेकरिता किंवा गायनाच्या आस्वादाकरिता आहेत. बहुतेक पदांमध्ये नाटकाचा आशय, कथानकाचा अंश गोवलेला आहे. शब्दाचा स्पष्ट उच्चार करून, गायनाचा विशेष विस्तार न करता थोड्याशा आलापांनी युक्त असेच नाटकातले गाणे असावे असा मूळ उद्देश होता. अर्थसौंदर्य आणि स्वरसौंदर्य या दोहोंचाही एकदमच लाभ व्हावा अशी त्यात योजना होती. म्हणून गाणे म्हणत असतानादेखील त्यातील अर्थाला अनुसरून हावभाव वगैरे अभिनय केला पाहिजे; भाषणाचे अनुसंधान व इतर पात्रांची साथ सुटता कामा नये, अशी किर्लोस्कर मंडळीच्या नाट्यप्रयोगांतली शिस्त होती. परंतु किर्लोस्करांनी आपल्या

नाटकमंडळींत पहिल्यापासूनच जे लोक घेतले ते चांगले गाणारे होते. बाळकोबा नाटेकर, मोरोबा वाघुलीकर यांची गायक म्हणूनच प्रसिद्धी होती. त्यांनी नाट्यप्रयोगांत गाण्यावर अधिक भर देण्यास सुरुवात केली. मागाहून भाऊराव कोल्हटकर आले. त्यांनीही साधारणपणे तोच कित्ता गिरवला. त्यामुळे संगीत नाटक म्हणजे गाण्याची मेजवानी असाच जवळजवळ अर्थ होऊ लागला.

नाटक या कलात्मक वस्तूची बूज जर कुणी योग्य तऱ्हेने राखली असेल तर ती जनुभाऊ निमकरांनी! महाराष्ट्रात कलावंतनिर्माते असे त्या काळी तेच होते. लहानमोठ्या नटांपैकी प्रत्येकाचे काम रेखीवपणे त्यांनी बसवून दिल्याप्रमाणे झालेच पाहिजे अशी त्यांची शिस्त असे. प्रेक्षकांच्या टाळ्या-हंशा वन्समोअरना नट बळी पडत नाहीत हे ते स्वत: विंगेमध्ये उभे राहून पाहात असत. त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग पद्धतशीर बसवलेले असत. वाणी स्पष्ट करण्याकरता जुन्या शास्त्रीपंडिताप्रमाणे ते नटांना संथा देत असत. प्रॉम्टिंग नसे. त्यामुळे प्रत्येक नटाची नक्कल चोख पाठ असे आणि त्यामुळे त्यांचे आपल्या कामात पूर्ण लक्ष असे. भाऊराव, मोरोबा, नाटेकरांसारखे स्टार नट असतानाही जनुभाऊंचे नाट्यप्रयोग तितकेच परिणामकारक होत असत. त्यांनी संगीत नाटकाकरता राबविले, ते स्वत: संगीताच्या आहारी गेले नाहीत व आपल्या नटवर्गालाही त्यांनी जाऊ दिले नाही, हे त्यांचे संगीत रंगभूमीवरील कार्य लक्षणीय म्हणावे लागते.

विद्यार्थिदशेपासून अण्णासाहेबांच्या सहवासात वावरणाऱ्या व वाढणाऱ्या गोविंद बल्लाळ देवल यांनी संस्कृत भाषा व विशेषत: नाट्यसाहित्याप्रमाणे नाट्याला उपकारक ठरू शकणाऱ्या संगीताच्या अनेकविध तऱ्हा अभ्यासल्या. किर्लोस्कर-देवल या गुरुशिष्यांनी हिंदुस्तानी-कर्नाटकी संगीतातील चिजा, कीर्तनकारांनी रूढ केलेल्या साक्यादिंड्या, लोकगीते, भक्तिगीते, लावण्या, अंगाया, भूपाळ्या, ओव्या, पाळणे, धावे, अंजनीगीते अशा असंख्य प्रकारांची दौलत जमवल्यामुळे नाटकातील संगीतयोजनेसाठी वेगळ्या संगीतकाराची गरज त्यांना कधीच भासली नाही. अण्णांच्या शाकुंतलाची रम्यता संगीतामुळे वृद्धिंगत होईल अशीच पद्यरचना देवलांनी केली. देवलांच्या रूपाने रंगभूमीचे ऐश्वर्य पुढे नेणारा दुसरा समर्थ नाटककार व नाट्यदिग्दर्शक रंगभूमीला लाभला.

अण्णासाहेबांच्या उत्तेजनामुळे नावलौकिक कमवीत पुढे येऊ लागलेल्या देवलांनी नाटककार म्हणून परंपरेचे संगोपन व संवर्धन कलात्मकतेने करून नाट्यवैभवात भर घातली. इंग्रजी नाटकांच्या आधारे लिहिलेली तीन, संस्कृतोद्भव तीन आणि स्वतंत्र एक हा त्यांचा नाट्यसंसार. 'दुर्गा'पासून 'शारदा'पर्यंतचा. देवल हे संगीत रंगभूमीचे पहिले मास्तर. 'मृच्छकटिक', 'संशयकल्लोळ' आणि 'शारदा' ही अत्युच्च दर्जाची प्रायोगिक मूल्ये असणारी देवलांची सर्वोत्कृष्ट तीन नाटके. कल्पक व विनोदगर्भ वृत्तीच्या अद्भुतरम्यतेचे उपासक असलेल्या कोल्हटकरांनी वास्तवाला कल्पनाविलासाचा कलात्मक मुलामा देत व कविकल्पनेची उत्तुंग उड्डाणे घेत आपलेपणाने जवळिकीने पाहाता येतील असे मानवी व्यवहाराचे सामाजिक खेळ दिपविणाऱ्या रंगांनी रंगविले.

मराठी संगीत रंगभूमीचे क्षेत्र अण्णासाहेब किर्लोस्कर, गोविंद बल्लाळ देवल, श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर, राम गणेश गडकरी असे नाटककार, मोरोबा वाघोलीकर, बाळकोबा नाटेकर, भाऊराव कोल्हटकर, दत्तोबा हल्याळकर, केशवराव भोसले, बालगंधर्व, मास्टर दीनानाथ, सवाई गंधर्व असे गायकनट, हिराबाई बडोदेकर, ज्योत्स्नाबाई भोळे अशा गानकोकिळा, भास्करबुवा बखले, रामकृष्णबुवा वझे, गोविंदराव

टेंबे असे प्रतिभावान संगीतकार, अहमदजान थिरकवा व कादरबक्ष यांच्यासारखे वाद्यवादक यांनी आपल्या अपूर्व कामगिरीने गाजवून टाकले होते. कंपनीतील अनुभवी नट नव्या गायकनटांना संगीत नाट्याची दीक्षा देऊन तयार करीत असत.

नाट्यसंगीत हे केवळ स्वरसंगीत नसते; ते शब्दाश्रयी संगीत असते. शब्दातील अर्थ, भावगर्भ आणि नाट्यगर्भ या अर्थांनी ते तोलले जाते आणि या अर्थांना ते अधिक उत्कट आणि आस्वाद्य करते. भरताने ''शय्यां हि नाट्यस्य वदन्ति गीतम्'' असे म्हटले आहे. येथे नाट्य म्हणजे शब्द, वाक्य संबंध किंवा एकूण प्रसंग यांतील जी 'अभिनेय वस्तू'– त्याची गीत ही शय्या आहे असा अर्थ होतो. म्हणजे गीतातील शब्द आणि शब्दाश्रित जे संगीत त्यांनी 'अभिनेय वस्तू'ला आधारभूमी द्यायची आहे. नाटकातील संगीत हे नाट्यार्थनिरपेक्ष नसते. ते रसानुकूल असते त्याचा स्वरविलासही रसोद्भुत, रसाधारित आणि रसोत्कर्षक असतो. नाट्यसंगीत हे मिश्रसंगीत आहे आणि नाट्यपद हेही केवल काव्य नसून तेही मिश्रकाव्य आहे. नाटकातले गीत हे नाटकाचे अविभाज्य अंग असल्यामुळे ते अंग नाट्यगर्भ, गानयुक्त अभिनेय स्वरूपाचे असते. गायनाने गीताची सारी अंगे उत्कटतेने अभिनीत होतात. अशा वेळी संगीत हे नाट्यावर आक्रमण करीत नाही किंवा संगीतामुळे नाटक थबकूनही राहात नाही.

अभिजात संगीताच्या योगे नाट्यपरिपोष साधणे हे नाटकातील संगीताचे प्रयोजन असते. स्वरांच्या जोरावर नाट्यांतर्गत भावजागृती करणे आणि भावपोषक स्वरांनी प्रसंगांना उठाव देणे हे नाट्यसंगीताचे कार्य असते. *स्वयंवर* नाटकात 'नृपकन्या तव जाया' या पदाच्या किंवा *एकच प्याला*मध्ये 'प्रभू अजी गमला' या पदाच्या केवळ सुरांनी बालगंधर्व साक्षात शृंगार व कारुण्य मूर्त करीत. केवळ शब्दांवर अवलंबून न राहाता सुरांच्या परिणामातून नाट्यार्थाशी संवादी वातावरणनिर्मिती करणे संगीतामुळे शक्य होते.

नाटकातील पदांकडे जसे शुद्ध संगीत म्हणून पाहाणे अयोग्य, तसेच केवळ काव्य म्हणून पाहाणेही अयोग्य. नाटकातील पदांना कथा पुढे न्यायची असते; व्यक्तिदर्शन साधायचे असते; मनोभाव प्रकट करायचे असतात; वातावरणनिर्मिती करून दाखवायची असते; संवादाचे रूप खेळते ठेवायचे असते आणि हे सारे संगीताच्या साहाय्याने साधायचे असते. नाटकातील पदे ही नाट्यकृतीत अपरिहार्य असायला हवीत. ती जर तशी असतील तर एरवी अगदी गद्य वाटणारी पदेदेखील आस्वाद्य होऊ शकतात. नाटकातील पदे ही नाट्यकथौघाचे अविभाज्य अंग असतात, कथौघात ती सामावली जातात आणि कथौघ पुढे नेतात. 'बहुत दिन नच भेटलो सुंदरीला' ह्या गद्यप्राय पदाच्या ओळी नाट्यौघात अगदी चपखल बसलेल्या आहेत. नाटकातील पद हे 'केवल काव्य' नसते की केवल रागगायकी नसते. नाटकातील पदांचे संदर्भ अनेकांगी असतात आणि तशी त्यांची प्रयोजने बहुविध असतात. नाटकातील पदांचे औचित्य हे विविध बाजूंनी जाणून घ्यायचे असते. कोणत्या प्रसंगी, कोणी ते आणि का म्हटले आहे, त्यातून कथानकाची गती, व्यक्तिदर्शन, भावचित्रण, वातावरणनिर्मिती, विचारप्रकटीकरण कसे साधले आहे हे पाहावे लागते. *संगीत शाकुंतल*, *संगीत सौभद्र*, *संगीत शारदा* यांसारख्या नाटकातील पदांचा आणि पद्यांचा त्या नाटकाच्या संविधानकाशी अतूट, संबंध असतो.

इ.स. १८८० ते १९३० या पन्नास वर्षांत मराठी रंगभूमी किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर आणि खाडिलकर यांच्या संगीत नाटकांनी लखलखत होती. किर्लोस्कर आणि देवल यांच्या संगीत नाटकांत विपुल पदे होती. पण पदांच्या गायनावर थोडेफार नियंत्रणही होते. कोल्हटकर आणि खाडिलकर यांच्या संगीत नाटकांत पदसंख्या

तुलनेने कमी झाली परंतु नाटकातल्या पदगायनाचे बऱ्याचदा जलशात रूपांतर झाले. त्यामुळे संगीत नाटक हे विरोधकांच्या टीकेचा विषय बनले. रंगमंचावरचे एखादे पात्र गाऊ लागल्यावर शेजारच्या पात्रांनी ते गाणे संपेपर्यंत काय करायचे असा टीकाकारांच्या टीकेचा रोख होता. बरोबर बोलायचे तर एका पात्राचे संभाषण सुरू असताना त्यातील शब्दांकडे लक्ष पुरवत रंगमंचावरील अन्य पात्रांनी आपला अभिनय करायचा असतो, स्तब्ध उभे राहायचे नसते. *एकच प्याला* नाटकात सिंधू ज्या वेळी 'कशि या त्यजू पदाला', 'सत्य वदे वचनाला', 'लोटू नका कांता' ही पदे म्हणते त्या वेळी रंगभूमीवर सुधाकर, बाबासाहेब, पद्माकर अशी पात्रे असतात. सिंधूच्या तोंडातील पद म्हणजे गाणे नसते, तिच्या भावावस्थेचे, उत्कट दर्शन असते. पतिपरायण हिंदू पत्नीचे कारुण्यपूर्ण रूप तिच्याद्वारे रंगमंचावर साकार होत असते. या रूपाचा रंगमंचावरील अन्य पात्रांवर परिणाम व्हावा अशी अपेक्षा असते. या अर्थाने संगीत नाटकातील पदे हे संबंधित समग्र नाट्यकृतीचे अविभाज्य अंग असते हे विसरता येणार नाही. त्याचबरोबर हेही लक्षात घेतले पाहिजे की नाटकातील पदांची स्थाने व ती ज्या पात्रांच्या तोंडी असतील ती पात्रे यात बदल संभवत नाही. बदल संभवतो तो संगीतकाराने लावलेल्या पदांच्या चालींमध्ये. *मानापमान* नाटक मास्टर दीनानाथ करू लागल्यानंतर त्यांनी गाण्यांच्या चाली बदलल्या व त्यातील काही चाली जुन्या चालींपेक्षा आकर्षक होत्या असा अभिप्राय केशवराव भोळे यांनी व्यक्त केला आहे.

गद्य नाटकात संवादाचे जे कार्य असते ते संगीत नाटकात गद्य आणि पद्य संभाषणे मिळून करत असतात. मराठी रंगभूमीच्या आरंभापासून आजतागायत संगीत नाटकांच्या परंपरेत नाट्यपद हा संगीत नाटकाचा अंगभूत विशेष आहे. नाटक आणि संगीत यांच्या सहयोगातून संगीत नाटक आकाराला येते. नाटकातील पदे हा संगीत नाटकाचा नाट्याभिव्यक्तिसंकेत आहे. इथे गद्याप्रमाणेच पदेही नाटकाच्या अंतरंगाशी संबंधित असतात. ती अभिनयानुकूल असतात आणि त्यांचे साभिनय गायन नाटकात अपेक्षित असते. संगीत नाट्यरचनेची ही पद्धती प्रथम मोडली श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी. *वीरतनया*तली किती पदे नाटकाच्या संविधानकाशी व त्याच्या विकासाशी निगडित आहेत? *मूकनायक* व *गुप्तमंजूष* आणि यापुढील बऱ्याच नाटकांत हा दोष आहे.

संगीताचा स्वर हा मूलत: नि:संग राहात नाही. संगीतातील कोणत्याही रागातील अनुरूप स्वरांमुळे रसाविष्काराला बहर येतो. संगीत नाटकात भूमिका करणाऱ्या गायकनटाला विवक्षित रसाचा उत्कर्ष साधेल असे स्वर आपल्या गळ्यातून काढावे लागतात. त्यासाठी गायकाजवळ प्रज्ञा व प्रतिभा असण्याची आवश्यकता असते. मराठीतील संगीत नाटकांचा इतिहास पाहाताना मोरोबा, बाळकोबा आणि भाऊराव या कुशल गायकांची किर्लोस्कर नाटक मंडळीतील उपस्थिती सहज जाणवावी अशी होती. गायकनटांपैकी बहुतेक नट अभिनयनिपुण होते. किंबहुना अभिनयाच्या पात्रतेवाचून कोणताही गायकनट रंगभूमीवर टिकला नाही.

अण्णासाहेब किर्लोस्कर, गोविंद बल्लाळ देवल, कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर व राम गणेश गडकरी या नाटककारांनी आणि त्यांनी लिहिलेल्या *सौभद्र*, *संशयकल्लोळ*, *शारदा*, *स्वयंवर*, *मानापमान*, *एकच प्याला*, *पुण्यप्रभाव* इत्यादी अनेकविध नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर सुवर्णयुग आणले. नारायणराव राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व यांचे नाव तर संगीत रंगभूमीच्या संदर्भात कायमचे अजरामर झाले आहे. बालगंधर्वांखेरीज इतरही नट संगीत रंगभूमीवर होऊन गेले हे खरे असले तरी बालगंधर्वांइतकी लोकप्रियता कोणाच्याच वाट्याला आली नाही.

नारायण श्रीपाद राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व आणि केशव विठ्ठल भोसले हे, हे दोघे जसे पहिल्या दर्जाचे गायक होते, तसेच उच्च श्रेणीचे नट होते. स्त्रीभूमिकेस शोभेल असे रूपसौंदर्य विधात्याने बालगंधर्वांना दिले असल्यामुळे त्यांची कोणतीही स्त्रीभूमिका पुन:पुन्हा पाहावीशी वाटावी, इतकी सुंदर होत असे. खाडिलकरांनी त्यांना *मानापमान, विद्याहरण* व *स्वयंवर* या नाटकांमध्ये त्यांच्या रूपास व अभिनयकौशल्यास साजेशा अशाच दिल्या. आणि त्यांच्या अतुलनीय आविष्कारामुळे बालगंधर्वांनी मराठी जनतेची मने कायमची जिंकून घेतली. केशवरावांची बुद्धी चतुरस्र होती. धारणा व मेहनत जबर होती. ते सर्व प्रकारच्या स्त्रीभूमिका-आणि पुरुषभूमिकादेखील-फार चांगल्या करीत असत. त्यांचा मुख्य गुण म्हणजे तडफ! बालगंधर्वांचा १९१३ ते १९२५ हा काळ उच्चतम भरभराटीचा होय. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातही हाच काळ तिच्या परमोत्कर्षाचा होता. या काळात नाटकधंद्याला अलोट पैसा मिळाला. कंपनी कशीही असो, ती कुठेही जावो, कोणाचेही नाटक कसेही करो, तिला चांगला पैसा मिळाला नाही असे या काळात सहसा झाले नाही.

ख्याल गायकीतल्या चिजांच्या चालीवर नाटकातील पदांची रचना करण्यात आली आणि गायनाचा विस्तार वाढला त्यामुळे नाट्यप्रयोगाला गाण्याच्या मैफिलीचे स्वरूप प्राप्त झाले असा एक समज आहे. परंतु हे विधान मैफिलीतले गाणे आणि संगीत नाटकातले गाणे यांतील फरक लक्षात न घेतल्यामुळे केले जाते. मैफिलीतील गाण्याचा आणि रंगभूमीवरील गायनाचा 'बाज' नेहमीच निराळा होता व आहे. ठुमरी किंवा गझल अशा गायनाचा अपवाद वगळता मैफिलीतील गायकीत शब्दाला आणि त्याच्या अर्थाला महत्त्व दिले जात नाही. याउलट नाटकातील पदांत शब्दाला आणि शब्दाच्या अर्थाला अतिशय महत्त्व असते. मैफिलीमध्ये अस्ताईइतके अंतऱ्याला महत्त्व नसते तर नाटकात ध्रुपद आणि अंतरा यांना सारखेच महत्त्व असते. कारण पदाचा अर्थ महत्त्वाचा असतो. रंगमंचावरील पद्यगायनाला विवक्षित रूप असते. प्रथम ध्रुपद, नंतर अंतरा, सामान्य श्रोत्यांच्या रंजनार्थ घेतलेली प्रदीर्घ तान आणि शेवटी मनोवेधकरीत्या पूर्ण होणारे पदाचे गायन. नाट्यपदाला असे सौष्ठवपूर्ण रूप असते. रसानुकूल गायनाबरोबरच रंगमंचावरच्या उपस्थित पात्रांकडेही लक्ष पुरवण्याची जबाबदारी गायकनटावर असते. मैफिलीतल्या गायकाला गायनाच्या बाबतीत पूर्ण स्वातंत्र्य असते.

रसोत्कर्षासाठी संगीत हे मराठी रंगभूमीवरील संगीताचे उद्दिष्ट होते आणि ते साधले गेले नाही असे रंगभूमीच्या इतिहासात क्वचितच घडले. नाटकातील महत्त्वाचे प्रत्येक पद रसोत्कर्षाच्या दिशेनेच अवतरत होते. अर्थात नाटकातील प्रत्येक गद्य वाक्य जसे वाङ्मयदृष्ट्या उत्कृष्ट असत नाही तसेच नाटकातील गद्याप्रमाणेच संगीताचा दर्जाही बेताचा असू शकतो. परंतु रसिक श्रोत्यांच्या हृदयावर अधिराज्य गाजविलेल्या संगीत नाटकांतील लोकप्रिय पदांनी शृंगार, करुण, वीर व भक्ती या रसांचा परमोत्कर्ष साधला आहे. 'दे हाता या शरणागता' (*मानापमान*), 'प्रेम सेवा शरण' (*मानापमान*), 'सुरसुखखनि तू विमला'(*विद्याहरण*), 'नच सुंदरी करू कोपा' (*सौभद्र*) यांसारख्या पदांनी शृंगाराच्या बहुविध छटा रंगविल्या. 'रूपबली तो' (*स्वयंवर*), 'नृपकन्या' (*स्वयंवर*), 'एकला नयनाला' (*स्वयंवर*), 'अजि राधाबाला' (*स्वयंवर*) इत्यादी पदांत भक्तिभावनेबरोबर शृंगाराचे रंग विरघळून गेले. 'वद जाऊ कुणाला शरण', 'किती किती सांगू तुला' (सौभद्र), 'अजि टाकु गडे धनवेशा' (*मानापमान*), 'दहती बहु मना', 'दया छाया घे', (*एकच प्याला*) यांसारखी पदे करुणरसाने ओथंबली. 'शारदा' नाटकातील 'मूर्तिमंत भीती उभी' या पदातून भीतीचे दर्शन घडले. 'पुष्पपराग सुगंधित' (*सौभद्र*) आणि 'मधुकर

वन वन' (*विद्याहरण*) या पदांनी आल्हादक वातावरणनिर्मिती केली. मराठी संगीत रंगभूमीवरील अत्यंत गाजलेली अन्य काही पदे पुढीलप्रमाणे सांगता येतील –

'नाथ हा माझा' (*स्वयंवर*), 'मम आत्मा गमला' (*स्वयंवर*), 'संशय कां मनिं आला', 'मजवरि तयांचें प्रेम खरें'(*संशयकल्लोळ*), 'अर्थशून्य भासे मज हा', 'मला मदन भासे हा', 'शूरा मी वंदिलें', 'युवतिमना दारुण रण रुचिर प्रेम सें', 'दे हाता या शरणागता' (*मानापमान*), 'कशी या त्यजू पदाला', 'प्रभु अजि गमला', सत्य वदे वचनाला नाथा', 'असे पति देवचि ललनांना' (*एकच प्याला*), 'कठिण कठिण'(*भावबंधन*), 'नच सुंदरी करू कोपा'(*एकच प्याला*) , 'प्रिये पहा रात्रीचा समय सरूनी', 'अरसिक किति हा शेला, 'बहुत दिन नच भेटलों सुंदरीला', करपाशीं या तनुला (*सौभद्र*), 'रजनीनाथ हा नभी उगवला'(*मृच्छकटिक*), 'श्रीमंत पतीची राणी'(*शारदा*), 'तूं टाक चिरुनि ही मान'(*शारदा*), 'युवति मना'(*मानापमान*), 'शतजन्म शोधिताना', 'सुकतातचि जगिं या'(*संन्यस्त खड्ग*), 'शूरा मी वंदिले'(*मानापमान*), 'सुकान्त चंद्रानना'(*संशयकल्लोळ*), 'नरवर कृष्णासमान', 'नाथ हा माझा' (*स्वयंवर*), 'मम आत्मा गमला' (*स्वयंवर*), 'धि:कार मन साहिना' (*मानापमान*), 'नाचत ना गगनात नाथा' (*पुण्यप्रभाव*), 'परवशता पाश दैवे' (*रणदुंदुभी*), 'क्षण आला भाग्याचा' (*कुलवधू*), 'दिलरुबा मधुर हा दिलाचा' (*देवमाणूस*) इत्यादी.

महाराष्ट्रात रंगभूमीवरील नृत्यात्मक आंगिक अभिनय हळूहळू मागे पडला आणि पदरचना व पदगायन हा अभिनयाचा वाचिक प्रकार प्रतिष्ठित झाला. त्यातूनच किर्लोस्करांचे 'गद्यपद्यमिश्रित'असे संगीत नाटक निर्माण झाले. दक्षिणेकडून आलेले 'यक्षगान' स्वरूपाचे नाटक आणि उत्तरेकडून आणलेले संगीत यांचा मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटकात मिलाफ झाला. संगीत नाटकाने आपला प्रभाव इतक्या मोठ्या प्रमाणावर प्रस्थापित केला की त्यामुळे मराठी प्रेक्षकच नव्हे, नामवंत मराठी नाटककारदेखील प्रभावित झाले. पाच गद्य नाटके लिहून झाल्यावर कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर संगीत नाटकांकडे आकर्षित झाले. इब्सेनचे नाट्यतंत्र मराठीत आणल्यानंतर आपल्या समस्याप्रधान संगीतानुकूलता नसलेल्या नाटकामधूनदेखील वरेरकर दोनचार का होईना पदे योजू लागले. पुढील काळात वर्तक, अत्रे व रांगणेकर यांच्या नाटकांतील पदांची संख्या तुलनेने अगदीच कमी झाली. तथापि विद्याधर गोखले, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, वि. वा. शिरवाडकर आणि वसंत कानेटकर यांनी मराठी प्रेक्षकांना संगीत नाटके दिली. *घाशीराम कोतवाल*सारख्या नाटकामधून मराठी रंगभूमीला तो वेळपर्यंत अपरिचित असणाऱ्या गायननृत्याचा अभूतपूर्व आविष्कार तेंडुलकरांनी घडवला. घाशीरामनंतर उल्लेख करायचा तो *तीन पैशाचा तमाशा* या पाश्चात्त्य रॉक ऑपेरा पॉप म्युझिकचा समावेश असणाऱ्या संगीत नाटकाचा. संगीत रंगभूमीची आर्थिक बाजूही महत्त्वाची होती. गायनाच्या कार्यक्रमासाठी मिळणाऱ्या बिदागीपेक्षा गायकांना रंगभूमीमुळे अधिक अर्थलाभ घडत असे. हा इतिहास झाला. एके काळी नाटककंपन्यांची एक परंपरा होती. १९३३ सालापर्यंत ती अविरत सुरू राहिली. हळूहळू हे वैभव लोप पावत गेले.

❖ ❖

नाट्यछटा

Dramatic monologue : A poem in which there is one imaginary speaker addressing an imaginary audience. In most dramatic monologues, some attempt is made to imitate natural speech. In a successful example of the genre, the persona (q.v.) will not be confused with the poet.

In its most fully developed form, the dramatic monologue is a Victorian genre, effectively created by Tennyson and Browning, yet the idea of a lyric in the voice of an imagined persona seems to be very ancient.

In these poems one is conscious of the following characteristics of the full-blown dramatic monologue : (1) a distinctive manner of speech; (2) the presence of a silent interlocutor; (3) the poet's changing responses to the very immediate circumstances in which, and of which, he is writing. *(Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 1999)*

नाट्यछटा हा मराठी वाङ्मयातील एकमेवाद्वितीय लेखनप्रकार म्हणता येईल. शंकर काशिनाथ गर्गे ऊर्फ दिवाकर (जन्म : १८ जानेवारी १८८९; मृत्यू : १ ऑक्टोबर १९३१) यांनी हा लेखनप्रकार मराठीत आणला. दिवाकरांचा जन्म पुणे येथे झाला. दिवाकर हे त्यांच्या वडिलांचे दुसरे अपत्य. त्यांचे वडील राजेवाडी या ठिकाणी स्टेशनमास्तर होते. काही काळाने ते पुण्याला राहायला आले. दिवाकर अडीच वर्षांचे असताना त्यांना त्यांच्या आजीस दत्तक देण्यात आले. हे दत्तकविधान घरातील अनेक मंडळींना नापसंत होते. खुद्द दिवाकरांनाही ते आवडलेले नव्हते. शंकर काशिनाथ गर्गे हे त्यांचे दत्तक घराण्यातले नाव. दिवाकरांचे प्राथमिक आणि माध्यमिक शिक्षण पुण्यातील नूतन मराठी विद्यालयात झाले. आर्थिक स्वास्थ्य नसल्यामुळे ते महाविद्यालयीन शिक्षण घेऊ शकले नाहीत. २४ जून १९१० रोजी कोल्हापूर येथील विष्णू नरसिंह पाठक यांच्या सखू या मुलीशी दिवाकरांचे लग्न झाले. मार्च १९१६ मध्ये ते एस.टी.सी. परीक्षा पास झाले. त्यापूर्वी त्यांनी डिप्रेस्ड क्लासेस मिशनच्या शाळेत शिक्षक म्हणून काम केले. १९१५ मध्ये ते शाळेचे हेडमास्तर झाले. परंतु पुढे त्यांनी या नोकरीचा राजीनामा दिला आणि एस.टी.सी. परीक्षा पास झाल्यावर नूतन मराठी विद्यालयात इंग्रजी विषयाचे अध्यापन सुरू केले. १९२३ ते १९३१ या आठ वर्षांच्या काळात दिवाकर शिक्षकी पेशाचेच काम करीत होते. 'डायरेक्ट मेथड' या पद्धतीने इंग्रजी शिकविण्याचे कौशल्य त्यांनी आत्मसात केले होते. इंग्रजीचे उत्तम शिक्षक अशी कीर्ती त्यांनी संपादन केली. सप्टेंबर १९३१ मध्ये ते एन्फ्लुएंझाने आजारी पडले आणि ऑक्टोबर १, १९३१ या दिवशी त्यांचे निधन झाले.

दिवाकरांचे इंग्रजी वाङ्मयाचे चांगले वाचन होते. १९११ सालच्या मार्च महिन्यात २७ तारखेला त्यांनी थॉमस मिडलटनच्या *यॉर्कशायर ट्रॅजिडी* या नाटकाच्या आधारे *रंगेल रामराव* नावाचे नाटक लिहिण्यास घेतले.

काही कालानंतर गटेच्या *फाऊस्ट* वरून त्यांनी *पंडित विद्याधर* नामक नाटक लिहावयास सुरुवात केली. रॉबर्ट ब्राउनिंग याच्या ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग या लेखनप्रकारावरून दिवाकरांनी मराठीमध्ये नाट्यछटा हा लेखनप्रकार विकसित केला. प्रोफेसर वासुदेव बळवंत पटवर्धन यांनी त्यांना नाट्यछटा हे नामाभिधान सुचविले होते आणि नाट्यछटा लिहिण्यासाठी प्रेरणा व प्रोत्साहन दिले. नाट्यछटा हा एकपात्री प्रयोग आहे. भरतमुनींच्या काळापासून भारतीय रंगभूमीवर रूपकप्रकार म्हणून अनेक एकपात्री नाट्यप्रयोग केले जात. त्यांपैकी भाण हा नाट्यप्रकार एकपात्री आणि एक अंकी असतो. या वस्तुस्थितीचा उल्लेख नरहर कुरुंदकर यांनी *दिवाकरांची नाट्यछटा आणि तिचे प्राचीन रूप : भाण* या लेखात केला आहे. (*रंगविमर्श* , १९९१, पृ. २२९-२५०) परंतु केवळ या वस्तुस्थितीच्या आधारे नाट्यछटेचा संबंध भाण या रूपकप्रकाराशी जोडता येत नाही. कारण नाट्यछटेचा प्राचीन भारतीय नाट्यशास्त्रातील रूपकप्रकाराशी काही संबंध असल्याची जाणीव दिवाकरांना नव्हती. तसेच नाट्यछटेविषयी लिहिणाऱ्या समीक्षकांनाही नव्हती.

मराठी साहित्यात एकंदर एकशेवीस ते एकशेपंचवीस नाट्यछटा उपलब्ध आहेत. त्यांपैकी सुमारे एकशेदहा नाट्यछटा वेगवेगळ्या पुस्तकांतून संग्रहित झालेल्या आहेत. दिवाकरांच्या नाट्यछटांखेरीज ग. कृ. फाटक यांच्या *सहा सुंदर नाट्यछटा* (१९२९), व. ह. कटककरकृत *फवारे* (१९३८), वि. स. गोगटे यांचे *काय म्हणता?* (१९४०), प्र. वि. बेंद्रे यांचे *बायका ह्या अशाच* (१९५१) असे संग्रह प्रसिद्ध झाले आहेत. यांपैकी फाटक यांची प्रत्येक छटा सामान्यपणे दोनशे ओळींची आहे. कटककर यांच्या संग्रहात एकूण बावीस नाट्यछटा आहेत. त्या मानवी आचारविचारांतील विसंगतिदर्शन घडवतात परंतु त्यात उथळपणा व कृत्रिमपणा आहे. दिवाकरांचे अनुकरण करून नाट्यछटालेखनात त्यांनी काही प्रयोग केले आहेत. परंतु ते अतिरेकी स्वरूपाचे आहेत. वि. स. गोगटे यांच्या संग्रहात दहा नाट्यछटा समाविष्ट झाल्या आहेत. या नाट्यछटांत संयम, सूचकता व उत्कटता या नाट्यछटेच्या महत्त्वाच्या गुणांशी फारकत झाली आहे. बेंद्रे यांच्या संग्रहात वीस नाट्यछटा आहेत परंतु त्या छटांतील नाट्य उत्कट व वेधक करण्यासाठी आवश्यक असणारी कलात्मकता त्यांच्याजवळ अत्यल्प प्रमाणात आहे. यांखेरीज मराठीतील बाकीच्या बहुतेक सर्व नाट्यछटा निरनिराळी वृत्तपत्रे, साप्ताहिके व मासिके यांतून प्रसिद्ध झाल्या आहेत. त्या धनंजय, चिदानंद, कला, मंगलमूर्ती, शं. के. कानेटकर, श्री. बा. टिळक, किरात, न. रा. पारसनीस इत्यादी लेखकांनी लिहिलेल्या आहेत. परंतु खऱ्या अर्थाने दिवाकरांच्या जीवनसमाप्तीनंतर नाट्यछटा या लेखनप्रकाराचीही जवळपास समाप्ती झाली असे म्हणता येते.

दिवाकरांना नाट्यछटा लिहायची स्फूर्ती झाली ती रॉबर्ट ब्राउनिंग याच्या मोनोलॉग्जवरून. जवळजवळ रोज एक नाट्यछटा याप्रमाणे त्यांच्या नाट्यछटांच्या निर्मितीला झपाट्याने सुरुवात झाली. (लागू, पृ. १६) 'मी माझ्याशी' या लेखमालेच्या आरंभी उद्धृत केलेल्या 'The aim, if reached or not, makes great the life, Try to be Shakespeare and leave the rest to fate' या ब्राउनिंगच्या ओळींवरून ब्राउनिंगने दिवाकरांना लेखनाची वाट दाखविली हे स्पष्ट होते. ब्राउनिंगच्या मोनोलॉग्जवरून नाट्यछटा लिहायची कल्पना आपल्याला सुचली हे स्वत: दिवाकरांनी सांगितले आहे. ब्राउनिंगची जशी नाट्याकडे प्रवृत्ती होती तशीच नाट्यानुकूल वृत्ती दिवाकरांचीही होती. दोघांनाही स्वत:चे विचार बोलून दाखवायचा संकोच वाटे. आपले विचार व अनुभव

ब्राउनिंगने दुसऱ्याच्या तोंडी घातले आहेत. किंबहुना आपले विचार स्वत: न सांगता एखाद्या ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक व्यक्तीच्यामार्फत व्यक्त करणे हे ब्राउनिंगच्या लेखनामागील प्रधान तत्त्व होते. यालाच 'ड्रॅमॅटिक मेथड' असे म्हटले गेले आहे. ड्रॅमॅटिक लिरिक, ड्रॅमॅटिक रोमान्स, ड्रॅमॅटिक आयडियल, ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग, ड्रॅमॅटिक परसोनी अशी त्याच्या काव्यांची नावे निरनिराळी दिसत असली तरी या सर्व प्रकारांचा आत्मा एकच होता. कवी स्वत: काही न सांगता दुसऱ्या एखाद्या व्यक्तीमार्फत बोलत असतो. या सर्व प्रकारांत ब्राउनिंगला ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग विशेष प्रिय होता आणि ब्राउनिंगच्या विशिष्ट मनोवृत्तीची चमक त्यात आढळून येते. (प्रसंग आणीबाणीचा किंवा बोलणाऱ्या व्यक्तीची स्वभाववैशिष्ट्ये दाखविणारा, आणि व्यक्ती ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक) हे ड्रॅमॅटिक मोनोलॉगचे दोन विशेष होत. अशा प्रसंगी बोलणारी व्यक्ती भावनेच्या उसळीबरोबर अंत:करणात खोल दडलेले विचार बोलून दाखवते. मनुष्याच्या आत्म्याचे संशोधन आणि विश्लेषण करून निगूढ असलेले आत्म्याचे स्वरूप स्पष्ट करून दाखवणे हा काव्याचा मुख्य हेतू, असे ब्राउनिंग मानत असे. ब्राउनिंगच्या ड्रॅमॅटिक मोनोलॉगच्या व्यक्तींमधल्या अनेक व्यक्ती ऐतिहासिक आहेत. पण ऐतिहासिक असल्या तरी ब्राउनिंगच्या काव्यात या व्यक्तींचा पुनर्जन्म होतो. ब्राउनिंगच्या दृष्टीने त्या सर्व काल्पनिकच आणि त्यांची भाषणेही काल्पनिक. ड्रॅमॅटिक मोनोलॉगमध्ये जी व्यक्ती बोलत असते तिच्या अंतरंगात शिरून त्या व्यक्तीच्या बाजूने तिचे जे काही म्हणणे असेल ते ब्राउनिंग आपल्यापुढे स्पष्टपणे मांडतो. 'ही प्रोजेक्ट्स हिमसेल्फ इनटु द माइंड्स ऑफ हिज कॅरॅक्टर्स.' याचा अर्थ असा की तो ड्रॅमॅटिक मोनोलॉगमधल्या व्यक्तीशी समरस झाला तरी त्याला आपल्या व्यक्तित्वाचा विसर पडत नाही. अशा ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग्जमधल्या व्यक्तींच्या द्वारेच तो आपले विचार आणि तत्त्वज्ञान जगाला सांगतो.

ब्राउनिंगच्या ड्रॅमॅटिक मोनोलॉगमध्ये एकच प्रसंग-एक क्षण महत्त्वाचा असतो. त्याचप्रमाणे मोनोलॉगमधले बोलणारे पात्रही एकच. दुसरे पात्र किंवा पात्रे बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या जवळ आहेत असा नुसता देखावा निर्माण करायचा. एका विशिष्ट प्रसंगी बोलणारी मोनोलॉगमधली व्यक्ती स्वत:च्या आयुष्याचा चित्रपट वाचकांच्या डोळ्यांपुढे उभा करते, नाही तर आपल्या स्वभावाचे मर्म नकळत का होईना व्यक्त करून दाखवते. हे कार्य केवळ शब्दांनीच करावयाचे, येथे कृतीला वाव नाही. त्याचप्रमाणे मोनोलॉगमधले नाटक बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या अंतरंगात चाललेले असते. त्या व्यक्तीचे मन हीच या नाटकाची रंगभूमी. येथे रंगभूषा, प्रकाशयोजना, नेपथ्य यांवाचून काही अडत नाही. कृतीला तर येथे वावच नाही. येथे स्थलांतराला वाव नाही तसेच नाटक संपायला फारसा वेळ लागत नाही. मोनोलॉगमध्ये बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या संभाषणानेच ब्राउनिंगला आपले उद्दिष्ट साधावयाचे असल्यामुळे त्याने लिहिलेल्या मोनोलॉगमध्ये संभाषणाचे सर्व विशेष आपल्याला आढळून येतात. प्रश्न, उद्गार, अर्धवट सोडलेले शब्द, दुसऱ्याचे बोलणे ऐकण्याकरता मधेच थांबणे, त्याचप्रमाणे अभिनयाला अनुकूल अशा शब्दांची आणि वाक्यांची योजना आणि संभाषणात येणाऱ्या म्हणींचा आणि वाक्प्रचारांचा उपयोग, विशेषत: संभाषणातील त्वरा, आपल्याशी बोलत असलेल्या व्यक्तीच्या मनातील आशय ओळखून, तो बोलून दाखवून त्याच क्षणी त्याला उत्तर द्यायची तऱ्हा, आणि आपण काय बोललो ते नीट समजले की नाही याची खात्री करून घेण्याची रीत, संभाषणातील शब्दांत दिसून येणारा उत्साह, विषाद, आनंद, खेद, आश्चर्य, निश्चय, आत्मविश्वास वगैरे भावनांचा जिवंतपणा इत्यादी सर्व गोष्टी ब्राउनिंगच्या मोनोलॉग्जमध्ये आढळून येतात.

ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग ही उत्कृष्ट कलाकृती होय. 'ॲडॅप्टेशन ऑफ मीन्स टू एण्ड्स' हे कलेचे कार्य ब्राउनिंगने आपल्या मोनोलॉगमध्ये उत्तम तऱ्हेने पार पाडले आहे. त्याच्या मोनोलॉग्जमध्ये साध्याचा आणि साधनाचा मेळ घातलेला आहे. ब्राउनिंगच्या मोनोलॉगचे मुख्य लक्षण एकसूत्रीपणा आणि मोनोलॉग वाचल्यानंतर आपल्या मनावर एकच एक परिणाम होतो. मोनोलॉगची रचना सुश्लिष्ट असते. कथानकाची मांडणी करताना कवी कोठे उगाच पाल्हाळ किंवा निरर्थक विस्तार करीत नाही. शक्य तितके थोडे शब्द वापरून तो आपले काम यशस्वी रीतीने करून दाखवतो. आकर्षक आरंभ व शेवट, तसाच मध्यही मनोवेधक. मोनोलॉगचे सर्व भाग प्रमाणशीर जागच्या जागी ठाकठीक बसवलेले असतात. भाषाही विषयाशी तद्रूप झालेली असते. चमकणाऱ्या शब्दांनी वाचकांचे डोळे दिपवणारी, उपमारूपकांच्या भडक रंगांनी त्याला बिचकवून टाकणारी अशी नसते. मोनोलॉगच्या विषयाशी ती एकरूप होते.

ब्राउनिंगने विस्तार मोठा असलेली तीनचारशे ओळी, क्वचित हजारदेखील अशी आणि काही अगदी लहान व आटोपशीर सोळा ओळींपासून चाळीसपन्नास ओळींपर्यंतची नाट्यगीते लिहिली आहेत. मोठी नाट्यगीते म्हणजे एकेक स्वतंत्र नाटकच. परंतु *द पेट्रिअट, लव्ह अमंग द रुइन्स, इन्स्टन्स टिरॅनस, अ प्रिटी वुमन* वगैरे नाट्यगीतांचा आकार बेताचा व सुटसुटीत आहे. मोठ्या नाट्यगीतांना स्वतंत्र नाटके म्हटले तर छोट्या नाट्यगीतांना नाट्यछटा म्हणणे योग्य होईल.

दिवाकरांनी ब्राउनिंग वाचला असला तरी आपल्याला काय झेपेल, काय पचेल याची त्यांना जाणीव होती. त्यामुळेच त्यांनी त्याच्या छोट्या नाट्यगीतांचे अनुकरण केले. अर्थात नाट्यगीताच्या तंत्रापुरतेच हे अनुकरण होते. दिवाकरांपाशी काव्यप्रतिभा नसल्यामुळे त्यांनी आपल्या नाट्यछटा गद्यातच लिहिल्या. वर उल्लेखिल्याप्रमाणे प्रोफेसर वासुदेव बळवंत पटवर्धन यांनी त्यांच्या लेखनाला *नाट्यछटा* हे अत्यंत समर्पक नाव दिले. ब्राउनिंगच्या नाट्यगीताच्या पद्धतीचे दिवाकरांनी अनुकरण केले असले तरी त्यात दिवाकरांना कसलाच कमीपणा नाही. ब्राउनिंगची नाट्यगीते वाचून दिवाकरांना नाट्यछटा लिहायची स्फूर्ती झाली याचा अर्थ ब्राउनिंगने त्यांना एक साचा करून दिला, रूपरेषा आखून दिली किंवा एक चित्राची चौकट करून दिली. परंतु या चौकटीत बसवलेले मनोरम चित्र दिवाकरांच्या स्वतंत्र प्रतिभेतून चितारले गेले आहे.

१९११ ते १९१३ आणि १९२४ ते १९३१ या कालावधीत दिवाकरांनी एकूण एकोणपन्नास नाट्यछटा लिहिल्या. त्या *केसरी, मनोरंजन, रत्नाकर* इत्यादी नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झाल्या. ह. ना. आपटे यांनी *तारीख ७ नोव्हेंबर* ही दिवाकरांची केशवसुतांवरची नाट्यछटा *करमणूक* या मासिकात प्रसिद्ध केली होती. *रत्नाकर* मासिकाच्या गोखले यांनी दिवाकर यांचे अखेरचे जवळजवळ सर्वच लेखन – नाट्यछटा, नाट्यसंवाद, नाटिका आणि छोट्या गोष्टी इत्यादी – आपल्या मासिकात प्रसिद्ध केल्या. दत्तो वामन पोतदार यांनी *साहित्य सोपान* या पत्रात दिवाकरांच्या दोन नाट्यछटा प्रसिद्ध केल्या होत्या. दिवाकरांच्या सर्व एक्कावन्न नाट्यछटांचा संग्रह पुढील काळात कॉन्टिनेन्टल प्रकाशनाने प्रसिद्ध केला.

एकसमयावच्छेदेकरून आत्मपर व नाट्यात्मक आशय व्यक्त करण्याच्या अंगभूत गरजेतून त्यांनी

नाट्यछटांचे लेखन केले. सर्वसामान्य माणसाच्या उक्ती आणि कृती यांमध्ये असणारी विसंगती, त्याच्या जगण्यामध्ये असणारा सत्ये आणि स्वप्ने यांतील विरोध आणि त्या वस्तुस्थितीतील अगतिकता दिवाकरांना एकाच अनुभवाच्या ठिकाणी जाणवे. अनेक अनुभवांमध्ये गांभीर्याच्या बरोबरीने वावरणारी हास्यास्पदताही त्यांच्या लक्षात येई. लहानसे नाटकही नाही आणि विशुद्ध भावकविताही नाही, त्या दोन वाङ्मयीन रीतींचे सहेतुक संमीलन त्यांच्या नाट्यछटांतून प्रत्ययाला येते. या लेखनात रंगमंचावरील प्रयोगसापेक्षता अभिप्रेत नाही. परंतु १९४५-५० पासून शाळांतील संमेलनांत दिवाकरांच्या नाट्यछटा वारंवार रंगमंचावर सादर होत.

ब्राउनिंगच्या नाट्यगीताप्रमाणे दिवाकरांच्या नाट्यछटेत प्रथम प्रसंग, नंतर त्या प्रसंगाच्या अनुरोधाने बोलणारे पात्र अशी रचना आहे. हे पात्र जणूकाही दुसऱ्या कोणा एका किंवा अनेक श्रोत्यांशी बोलते आहे असा आभास उत्पन्न केला आहे. आरंभापासून अखेरपर्यंत संभाषणच. दुसऱ्या व्यक्तीच्या मुखाने दिवाकर वाचकांशी बोलतात. नाट्याविष्काराची हीच पद्धत. त्यांच्या नाट्यछटांतले प्रसंग काही वेळा साधे असतात तर काही वेळा बोलणाऱ्या पात्रांच्या दृष्टीने ते आणीबाणीचे असतात. *कोकिळाबाई गोडबोले* या छटेतील प्रसंग साधासुधा, त्याचप्रमाणे *एका हलवायाचे दुकान*, *ए:! फारच बोवा*, *वर्डस्वर्थचे फुलपाखरू*, *चिंगी महिन्याची झाली नाही तोच* यांसारख्या नाट्यछटांतील प्रसंग नित्याच्या जीवनातले आहेत. याउलट *बोलावणं आल्याशिवाय नाही!*, 'यांतही नाही निदान' या छटांतील प्रसंग बोलणाऱ्या पात्रांच्या दृष्टीनी अतिशय महत्त्वाचे; *सगळे जग मला दुष्ट नाही का म्हणणार?*, *एका नटाची आत्महत्या* या दोन छटांतील प्रसंग सर्वांनाच निकराचे वाटतील असे आहेत. नाट्यछटांतील बरेच प्रसंग दिवाकरांनी वास्तव सृष्टीतून घेतले. काही वेळा ते आपल्या कल्पनाशक्तीने प्रसंग निर्माण करतात. उदा. *महासर्प*, *तनू त्यागितां*, *स्वर्गातील आत्मे* या छटांतील प्रसंग. याचा अर्थ दिवाकरांच्या नाट्यछटा प्रसंगनिष्ठ असतात.

ब्राउनिंगप्रमाणेच आपल्या नाट्यछटांना योग्य असे प्रसंग शोधून काढण्याचे चातुर्य दिवाकरांमध्ये होते. स्वत: न बोलता एखाद्या काल्पनिक व्यक्तीच्या तोंडून आपले विचार व्यक्त करणे ही नाट्याची पद्धती. याशिवाय छटेतील प्रसंगात कलह, विसंगती, विरोध, परस्परविरुद्ध दृष्ये असेही घटक असतात. स्वभावदर्शन, विडंबन, वाईट चालीरीतींचा व खलप्रवृत्तीच्या व्यक्तींचा उपहास हे नाट्यछटांचे हेतू साधण्यासाठी दिवाकर नाट्यात्मक मांडणी करतात. नाट्यछटांतील प्रसंगांचा उगम कोठे आणि केव्हा झाला हे तपशील कधीकधी स्वत: दिवाकर देतात. उदा.*मग तो दिवा कोणता?*, *किती रमणीय देखावा हा! पण इकडे?*, *वर्ड्स्वर्थचे फुलपाखरू*, *कोण मेले म्हणजे रडू येत नाही* या छटांतील प्रसंगांची माहिती स्वत: लेखकाने दिली आहे. अर्थात जेथे ही माहिती मिळत नाही तेथे काही विशेष हानी होते असा याचा अर्थ नाही. आपल्या नाट्यछटांतील पात्रे त्यांनीच निर्माण केलेली असतात. *कोकिळाबाई गोडबोले*, *शिवी कोणा देऊं नये!*, *त्यात रे काय ऐकायचंय*, *बोलावणं आल्याशिवाय नाही* या व अशा काही छटांतील पात्रे त्यांनी खऱ्या सृष्टीतून घेतली. परंतु मूळ व्यक्ती नाट्यछटेतील पात्र होताना तिचे स्वरूप पार बदलून जाते. कल्पनाशक्तीने दिवाकरांनी नवीनच व्यक्ती निर्माण केलेल्या जाणवतात.

दिवाकरांच्या नाट्यछटांतील व्यक्ती प्रसंगाच्या अनुरोधाने भावनेच्या उसळीबरोबर अंत:करणातील आपले गूढ विचार बोलून दाखवतात, कधी आपल्या स्वत:च्या मनोभूमिकेची ओळख करून देतात, कधी मनुष्यस्वभावाचे

सहजासहजी न दिसणारे स्वरूप स्पष्ट करून दाखवतात, कधी नुसते मनोरंजन करतात आणि कधी परोक्ष कथा सांगून समाजातील स्वार्थी वेडगळ समजुतींचा आणि निर्दय कृतींचा उपहास करतात. *फाटलेला पतंग* ही आत्मनिवेदनाची छटा याचे उत्तम उदाहरण म्हणता येईल. अशा विविध व्यक्तिरेखा म्हणजे नाट्यछटांतील कळसूत्री बाहुली नव्हेत. त्यांच्या वागण्याबोलण्यांत जिवंतपणा असतो. हर्ष, खेद, विस्मय, तिरस्कार असे मनोविकार त्यांतून व्यक्त होत असतात. नाट्यछटांतील या पात्रांच्या संभाषणात दिवाकरांच्या विनोदबुद्धीची, त्यांच्या काव्यमय प्रतिभेची व भाषाप्रभुत्वाची प्रतीती आपल्याला येते. औत्सुक्यपूर्ण प्रारंभ, वेधक संघर्ष आणि कलात्मक उपसंहार या नाट्यसंविधानकाच्या तिन्ही अवस्था दिवाकरांच्या नाट्यछटांत आढळतात. या तिन्ही अवस्थांच्या सादरीकरणातील गतिमानता, वेधकता, एकसूत्रीपणा, रसोत्कटता, प्रयोगक्षमता, नाट्यानुकूल स्वरूपाची आहे. *एका हलवायाच्या दुकानात* बसलेला हलवाई एकीकडे स्वत:च्या पोरांना शिव्या देत आहे व दुसरीकडे गिऱ्हाइकाच्या गळ्यात चित्रे अडकवण्यासाठी साखरपेरणी करीत आहे. हे नाट्यछटेच्या प्रारंभीचे दृश्य अतिशय कुतूहलजनक आहे. त्यांच्या चांगल्या नाट्यछटांतील कथासूत्राची गतिमानता उल्लेखनीय आहे. तीतच नाट्यछटेच्या प्रायोगिक मूल्याचे सामर्थ्य दडलेले आहे. मनुष्याच्या मानसिकतेत व आचरणात जी चमत्कारिक विसंगती आढळते तिचे उत्कट दर्शन घडविण्याचे कार्य त्यांच्या निम्म्याहून अधिक नाट्यछटांनी साधले आहे. त्यांतील विनोद सूक्ष्म स्वरूपाचा आहे. *बाळ! या नारळाला धक्का लावू नकोस बरे* या छटेतील विनोद प्रच्छन्न पद्धतीचा आहे. *कारण चरित्र लिहायचे आहे!* यामधून उपरोधात्मक विनोद प्रकटला आहे. तेवढेच *ज्ञानप्रकाशात* या छटेतून सूक्ष्म विनोदाचा प्रत्यय येतो.

दिवाकरांच्या नाट्यछटांत संभाषणाचा प्रकर्ष झालेला दिसून येतो. छटेत बोलणारे पात्र एकच. तथापि ते दुसऱ्या कोणा व्यक्तीशी किंवा अनेक व्यक्तींशी बोलते आहे असे दृश्य दिसते. प्रश्न, उद्‌गार, अर्धवट सोडलेले शब्द आणि वाक्य, आपल्याशी बोलणाऱ्या व्यक्तीचे म्हणणे ऐकण्याकरता मधूनमधून थांबणे, कधीकधी आपणच बोलणाऱ्या व्यक्तीचा आशय ओळखून तो उच्चारून दाखवून त्याला उत्तर देणे तसेच आपला आशय दुसऱ्याला बरोबर कळला की नाही याची खात्री करून घेणे, थोर व्यक्तीशी नम्रतेने व अदबीने भाषण करणे हे सर्व संभाषणविशेष दिवाकरांच्या नाट्यछटांत प्रत्ययकारी पद्धतीने व्यक्त झाले आहेत. या नाट्यछटा सुटसुटीत आणि आटोपशीर असतात. त्यांच्या छटेचा जास्तीत जास्त विस्तार म्हणजे बावन्न ओळी (*सगळे जग मला दुष्ट नाही का म्हणणार?*). *आनंद! कोठे आहे येथे?* ही अठरा ओळींची सर्वात लहान छटा. नाट्यछटेचा आकार मोठा असो की लहान, तिला कलाकृतीचे रूप देण्याचा प्रयत्न दिवाकर सर्वतोपरी करतात.

फाटलेला पतंग, अरेरे! ओझ्याखाली बैल मेला! धावा!, पाण्यातील बुडबुडे, रिकामी आगपेटी, नासलेले संत्रे या नाट्यछटा रूपकात्मक स्वरूपाच्या आहेत. त्यांचे रूपकात्मक स्वरूप विचारात घेऊन त्यांना *परोक्ष कथा* व *प्रतीकात्मक छटा* अशी नावे अनुक्रमे रा. कृ. लागू व शं. के. कानेटकर यांनी सुचवली आहेत. या नाट्यछटांमधून काही एक बोधप्रद तत्त्व सूचित करावयाचा हेतू लिहिताना लेखकाने गृहीत धरलेला असल्यामुळे त्याला पोषक असे बौद्धिक व भावनात्मक आवाहन करण्यावर लेखकाचे लक्ष विशेषेकरून केंद्रिभूत झाले आहे. *शेवटची किंकाळी* व *रिकामी आगपेटी* या त्यांच्या नाट्यछटांत एकाऐवजी दोन वा अनेक पात्रे बोलताना

आढळतात. *पंत मेले व राव चढले!* या नाट्यछटेत दोन भिन्न स्थळे आढळतात. या प्रकारामुळे त्यांनी स्वत:च रचलेले एरवीचे आटोपशीर, बांधेसूद व रेखीव साहित्यरूप विस्कटले आहे.

दिवाकारांच्या नाट्यछटांत व्यक्त झालेले जीवनानुभव कधी एखाद्या प्रसंगाच्या आधारे तर कधी एखाद्या व्यक्तिरेखेच्या माध्यमातून व्यक्त झालेले आढळतात. कधी त्यांना आत्मचिंतनाचे स्वरूप प्राप्त होते तर कधी एखाद्या स्वगताची लय लाभते. एखाद्या व्यक्तीच्या आयुष्यातील एखादाच प्रसंग, त्या क्षणीचे तिचे भावविश्व आणि तिच्या सहजस्फूर्त प्रतिक्रिया व या सर्वांद्वारे प्रकटणारे हलकेफुलके विचारनाट्य या विशेषांशी नाट्यछटेचे रूप जोडले गेले आहे. स्वत:चा प्रकृतिधर्म ओळखून काव्य आणि कथा यांच्या दरम्यानची वेगळी वाट दिवाकरांनी शोधली. त्या वाटेने इतरही काही लेखकांनी थोडीफार वाटचाल केली असेल नसेल, नाट्यछटेशी कायमचे नाव जोडले गेले ते शंकर काशिनाथ गर्गे ऊर्फ दिवाकर यांचेच.

दिवाकर हयात असताना काही लेखक नाट्यछटा लिहीत, पुढेही ही प्रथा काही काळ सुरू राहिली तथापि नाट्यछटा म्हटले म्हणजे एकाच लेखकाचे नाव त्या लेखनप्रकाराशी जोडले जाते ते म्हणजे दिवाकर!

❖ ❖

एकांकिका

One-act play : Self-evidently a dramatic work consisting of only one act. Usually short (a playing time of fifteen to forty minutes is about normal.)

A one-act play is the dramatic equivalent of a short story and tends to concentrate on a single episode or situation and as a general rule has only two or three characters. In theme, mood and subject the range is considerable - from farce to tragedy. (Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 1999)

एकांकिका याचा अर्थ एक अंकी नाटक. सर्वसामान्य नाटकापेक्षा एकांकिका या नाट्यरूपाचे वेगळेपण तत्काळ जाणवते ते एकांकिका एक अंकी असते या बाह्यात्कारी लक्षणामुळे. एक अंकी नाट्यरूप असे म्हटले म्हणजे पाच अंकी नाटकाचा एका अंकात केलेला संक्षेप असा अर्थ होत नाही. उदा. कादंबरीचे संक्षिप्त रूप म्हणजे ज्याप्रमाणे लघुकथा होत नाही किंवा महाकाव्य वा खंडकाव्य यांच्या लघुरूपातून स्फुट कविता/गीतकाव्य निष्पन्न होत नाही तसेच एकांकिकेचेही आहे. एकांकिका म्हणजे एक अंकी नाटक. नाटकाहून एकांकिकेचे वेगळेपण, सकृद्दर्शनी जाणवते ते तिच्या या एक अंकात्मक बाह्य लक्षणामुळे. पण एक अंकात्मकता म्हणजे चार-पाच अंकांना एका अंकामध्ये दिलेले संक्षिप्त रूप असे नाही. तसे असेल तर एकांकिका म्हणजे मोठ्या नाटकाची छोटी आवृत्ती असा निष्कर्ष निघेल. एकांकिका म्हणजे मोठ्या नाटकाचा कोणता तरी एखादा अंक, हेही बरोबर नव्हे. मोठ्या नाटकाचा कोणताही एक अंक म्हणजे त्या मूळ संपूर्ण नाट्यकृतीचे एक अविभाज्य अंग होय. मोठ्या नाटकाच्या प्रत्येक अंकाला पूर्वापरसंबंध असतो, त्यामुळे संपूर्ण नाट्यकृतीमध्ये त्याचे एक विशिष्ट, सापेक्ष प्रयोजन असते आणि त्याला एक अपरिहार्य असे स्थान असते. तो अंक स्वत:पुरता पूर्ण झालेला नसतो.

एकांकिका ही तिच्या एका अंकाच्या रूपातच स्वयंपूर्ण असते. नाटक आणि एकांकिका हे दोन्ही प्रकार स्वतंत्र आणि परस्परभिन्न आहेत. सामान्यपणे वीस मिनिटांपासून पंचेचाळीस मिनिटांपर्यंतच्या कालावधीत एकांकिका रंगमंचावर सादर केली जाते. तिच्यात एका प्रमुख प्रसंगाच्या अनुषंगाने एका विशिष्ट परिस्थितीचे दर्शन घडविलेले असते. तीमध्ये उपकथानके वा समांतर कथानके असत नाहीत. तसेच एकांकिकेतील व्यक्तिरेखेची वाढ व्हावयासदेखील तेथे वाव नसतो. मूळ कथासूत्राशी थेटपणे संबंधित असणारे व्यक्तिजीवनाचे वा व्यक्तीच्या स्वभावाचे तपशील एकांकिकेत येतात. कथानकाशी साक्षात संबंध नसणारे कुठलेही घटनाप्रसंग ज्याप्रमाणे एकांकिकेत आढळत नाहीत त्याप्रमाणेच एकांकिकेचा विषय झालेल्या जीवनानुभवाशी संबंधित एकदोन किंवा फारतर दोनतीन व्यक्तीच एकांकिकेचा भाग बनू शकतात. श्रुतिका किंवा नभोनाट्य या लघुनाट्यरूपांशी तुलना केली असता या दोन रूपांना दृश्यत्व नसते, केवळ श्राव्यगुणांनी ती नाट्यरूपे अस्तित्वात असतात याची जाणीव होते. एकांकिकेत मात्र दृश्यगुण व श्राव्यगुण असे दोन्ही प्रकारचे गुण सामावलेले असतात. भावनेची उत्कटता, अभिव्यक्तीतील तीव्रता व आवेग, लहानशा अनुभवातूनदेखील प्रकटणारे जीवनस्पर्शित्व हे एकांकिकेचे

आंतरिक विशेष म्हणता येतील. एकांकिका ही एकरसात्मक, एककेंद्री व एकजिनसी नाट्यकृती असते. काव्यप्रकारात गीतकाव्याचे वा भावगीताचे जे स्वरूप असते तेच नाट्यप्रकारात एकांकिकेचे असते.

संस्कृत भाषेत भाण, वीथी, व्यायोग आणि उत्सृष्टिकांत हे चार रूपकप्रकार (नाट्यप्रकार) एकांकी असून प्रहसन हे एकांकी त्याचप्रमाणे दोन अंकीदेखील असते. भासाची *उरुभंग, कर्णभार* इत्यादी पाच रूपके एकांकी आहेत. अनेक प्राचीन ग्रीक नाटके एकांकीच आहेत. जपानी भाषेतील *नो* हा नाट्यप्रकारदेखील एकांकी स्वरूपाचाच आहे. इंग्लंडमध्ये इ. स. १८९० मध्ये एकांकिका या नाट्यप्रकाराने मूळ धरलेले दिसते. पुढील काळात टेनिसी विल्यम्स, क्लिफर्ड ओडेट्स, कॉफमन, जेम्स बेरी, शॉ, ड्रिंक वॉटर, पिनेरो, स्ट्रिंडबर्ग, सार्त्र इत्यादींच्या एकांकिका विशेष प्रसिद्धीस आल्या.

मराठी एकांकिकेच्या इतिहासात तंजावरच्या 'सरस्वती महाल' या ग्रंथालयात असणारी हस्तलिखित-स्वरूप काही नाटके एकांकी पद्धतीची आहेत. आपल्या आराध्य देवतांचे लीलावर्णन करणे या उद्देशाने केलेल्या या साध्या, सरळ, शृंगारहास्यरसपूर्ण नाट्यरूपांचा एकांकिकापूर्व अवतार असा उल्लेख करता येतो. अर्वाचीन काळात ह. ना. आपटे (*जबरीचा विवाह*), रा. ग. गडकरी (*सकाळचा अभ्यास, दीडपानी नाटक*), नाट्यछटाकार दिवाकर (*सुट्टी! शाळेला सुट्टी!!*) इत्यादिकांनी एकांकिका लेखन केले. तथापि १९३० पर्यंत एक स्वतंत्र नाट्यप्रकार म्हणून एकांकिकेचा विचार झालेला नव्हता. मराठीत एकांकिका हा नाट्यप्रकार इंग्लिशमधील 'वन ॲक्ट प्ले'च्या अनुकरणातून आला आहे. मराठी रंगभूमीच्या आरंभकाळी जरी कळसूत्री बाहुल्या, भारूड, लळित, दशावतार,तंजावरची नाटके अशा स्वरूपाचे मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने प्रारंभिक अवस्थेतील नाट्यप्रकार एक अंकीच होते तरी त्या काळी कोणत्याही नाटकात एकाहून अधिक अंक वा प्रवेश बहुधा नसत. त्यामुळे एक अंकाच्या नाममात्र साम्यावरून आधुनिक काळातील एकांकिका व हे नाट्यप्रकार यांचा संबंध जोडता येत नाही. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस व विसाव्या शतकाच्या आरंभी *विविधज्ञानविस्तार, मनोरंजन, करमणूक, यशवंत, रत्नाकर* यांसारख्या नियतकालिकांतून क्वचितप्रसंगी भाषांतरित वा रूपांतरित एकांकिका प्रसिद्ध झाल्या आहेत. राम गणेश गडकरी यांच्या 'दीडपानी नाटक' व 'सकाळचा अभ्यास' या दोन एकांकिकांचा अपवाद वगळल्यास कुठल्याही प्रसिद्ध मराठी नाटककाराचे लक्ष या एकांकी रचनांकडे गेलेले आढळत नाही. इब्सेनची एक अंकी एक प्रयोगी नाटके, नभोवाणीवरून होऊ लागलेल्या श्रुतिका आणि इंग्रजीतील एकांकिकांचा विचारपूर्वक सुरू झालेला अभ्यास हा मराठी एकांकिकांचा पूर्वकाल म्हणता येईल. अनंत काणेकर व माधव मनोहर यांनी भाषांतरित स्वरूपाच्या मराठी एकांकिकांची निर्मिती केली. नाट्यनिकेतन या संस्थेने मो. ग. रांगणेकर यांच्या *तुझं माझं जमेना* , *सतरा वर्षे* आणि *फरारी* या एकांकिका व्यावसायिक दृष्ट्या यशस्वी करून दाखविल्या. पुढील काळात मात्र एकांकिका या नाट्यप्रकाराला बहर आला. एकांकिकांत आशयाचे भरपूर वैविध्य आढळते. मात्र एकांकिकांतील व्यक्तिरेखांना एकांकिकेतील कथेच्या क्षमतेपलीकडे वाढण्यास वाव नसतो. त्यामुळे एकांकिकेच्या स्थलकालमर्यादेत सामावले जाईल एवढेच व्यक्तित्वदर्शन घडू शकते. मानवी मनोवृत्ती व जीवनव्यवहार यांवर स्पष्टास्पष्ट भाष्य करण्याची संधी एकांकिकेत लाभते. त्यासाठी रूपकात्मता वा प्रतीकात्मता यांचा आश्रय लेखक घेत असतो. त्यामुळे लेखकाच्या कल्पनाशक्तीवर, चिंतनशीलतेवर व भाषाप्रभुत्वावर एकांकिकेची मदार असते.

१९५० च्या आसपास इंग्लिशमधील एकांकिकांचा विशेष अभ्यास करण्याची आवड मराठी नाट्यप्रेमी अभ्यासकांमध्ये विशेषत्वाने उत्पन्न झालेली आढळते. त्यामुळे एकांकिका हा एक स्वतंत्र व समर्थ असा लेखनप्रकार आहे व तो मराठीत रुजवला पाहिजे याचे भान त्या लेखकांमध्ये निर्माण झाले. याच कालखंडात 'आकाशवाणी' हे नवे संपर्कमाध्यम निर्माण झाले आणि त्यासाठी वेगवेगळ्या प्रकारची वाङ्मयनिर्मिती होऊ लागली. या निर्मितीत एकांकिका या नाट्यरूपाची वाढ होऊ लागली. अनंत काणेकर व माधव मनोहर यांनी या दिशेने भरघोस कार्य केले. अनंत काणेकर यांच्या *धूर आणि इतर एकांकिका* या संग्रहातील बऱ्याच एकांकिका त्या काळी गाजल्या. *आजोबांच्या मुली* ही त्यांची एकांकिका व तिचा प्रयोग यामुळे नाट्यरसिकांत एकांकिका या नाट्यरूपाविषयी कुतूहल व आस्था निर्माण झाली. व्यंकटेश वकील, शामराव ओक, मो. ग. रांगणेकर, दत्तू बांदेकर यांच्या एकांकिकालेखनाने एकांकिकांच्या लोकप्रियतेत भर पडली.

१९४५ पासून मराठीत नवकथेचे युग अवतरले. या नवकथेस स्वत:चे पृथगात्म असे रूप होते आणि तीत आशयसंपन्नताही होती. एकांकिका या लघुनाट्यरूपास साहित्यप्रांतातील नवकथेच्या अवताराचा अप्रत्यक्षपणे बराच लाभ झाला. आणि १९५०-१९५५ नंतर एकांकिकेला स्वत:चा प्रकृतिधर्म खऱ्या अर्थाने गवसला असे म्हणता येईल. टी.एस. एलिएट, एझ्रा पाऊंड, डी. एच. लॉरेन्स, कामू, स्ट्रिंडबर्ग, ब्रेश्त इत्यादी पाश्चात्त्य लेखकांच्या साहित्याचे वाचन व अभ्यास यांमुळे मराठी एकांकिकांच्या निर्मितीत एक जाण उत्पन्न झालेली दिसते.

एकांकिका ही 'एक अंकात्मक' तर आहेच पण तिच्या या एकांकात्मकतेत संपूर्णता आणि स्वयंपूर्णता असते. काही मोठ्या नाटकाचे काही अंक, हे सुटेपणाने संपूर्ण आणि स्वयंपूर्ण असे रचले गेले आहेत आणि ते अलगपणेही पूर्णत: आस्वाद्य ठरले आहेत किंवा ठरू शकणारे आहेत. तेथे त्या अंकांना एकांकिकांचे स्वरूप लाभले आहे, असे मानावयास हरकत नाही.

उत्कृष्ट एकांकिका म्हणजे एकांकिकेचे सर्व गुण घेऊन निर्माण झालेली एकांकिका. ती स्वयंपूर्ण, संपूर्ण, एकरसात्मक, एकसंस्कारी, एककेंद्री, एकजिनसी अशी नाट्यकृती असणार. अशा एकांकिकेचे संपूर्ण नाटकात रूपांतर होणे अशक्य आहे आणि ते तसे केले तर ज्या उत्कट क्षणाच्या सामर्थ्यावर एकांकिका उभी असेल त्या उत्कट क्षणाची तीव्रताच कमी होईल आणि तिच्यातल्या सूत्राचा आणि आशयाचा पीळही जाईल. एकांकिकेची जातच अशी आहे आणि तिचा जीवही एवढाच आहे की, तिची उगीच ओढाताण केली, तर ती बिघडून जाऊन झालेली नाट्यकृतीही हीणकसच होईल.

एकांकिकेचे साहित्यिक स्वरूप आणि प्रायोगिक स्वरूप हे तीव्र परिणाम करणारे असते. तिचा प्रारंभ अत्यंत मोठ्या संदर्भाचा गतिमान भार घेऊन आपल्यासमोर उत्कृष्ट स्वरूपात उभा राहतो आणि क्षणार्धात रसिकांना आपल्या नाट्यवेगाने खेचून घेतो. त्यांना समरस होण्यास भाग पाडतो. नाट्यकृतीची तीव्रता प्रारंभापासून अखेरपर्यंत अशीच झपाट्याने वाढत जाते आणि बहुश: उच्च बिंदूला येताच ती नाट्यकृती संपते. कथा, प्रसंग आणि व्यक्तिचित्रे यांचा संथ विकास एकांकिकेत अपेक्षिताच येत नाही. त्याचप्रमाणे एकांकिकेत स्वतंत्र विरंगुळा देणाऱ्या प्रसंगांची सोय लावता येत नाही, त्यांची आवश्यकताही नाही. Brevity is the soul of Art हे सर्वच कलांच्या बाबतीत खरे आहे, पण एकांकिकेच्या बाबतीत ते अगदी अपरिहार्य आहे. एकांकिकेच्या

रचनेत यत्किंचितही ढिलाई खपणारी नाही. नाट्यप्रसंग, नाट्यप्रतिभा, संवादरचना, प्रसंगांची संघटना, दृष्टिकोणाच्या पातळ्या, नाट्यपरिणामाचे स्वरूप या सर्वांमध्ये हा नेमकेपणा, हा साक्षेप, हा काटेकोरपणा, ही कलात्मक संगती हवी आहे. विनोदी रचनेमध्ये क्वचित इकडे तिकडे जाण्यास थोडा वाव असतो; पण गंभीर, मनोविश्लेषणात्मक, किंवा रहस्यप्रधानादी एकांकिकांमध्ये मात्र रचनाबंध आणि शब्दयोजना यांना फार सांभाळावे लागते.

विजय तेंडुलकरांच्या एकांकिकांमध्ये रचनेचा हा साक्षेप आणि काटेकोरपणा विशेषत्वाने जाणवतो. रत्नाकर मतकरी, वसुधा पाटील, महेश एलकुंचवार यांसारख्या एकांकिका-लेखकांच्या एकांकिकारचनेमध्ये हे गुण प्रभावीपणे आढळतात.

एकांकिका, वग, नाटिका, श्रुतिका व संगीतिका यांच्या वैशिष्ट्यांचा स्वतंत्र रीतीने आणि तुलनात्मक दृष्टीने विचार करणे येथे शक्य आहे. वग, नाटिका, श्रुतिका व संगीतिका हे नाट्यप्रकार पूर्णाकृती नाटक या प्रकाराशी जास्त जवळ, जास्त मिळतेजुळते आहेत. त्यांच्यापैकी प्रत्येकाला त्याची त्याची स्वतंत्र वैशिष्ट्ये असली तरीही ते प्रकार नाटकसदृशच आहेत.

नाटिका आणि एकांकिका या शब्दांच्या उपयोगाबाबत बराच गोंधळ दिसून येतो. नाटिका आणि एकांकिका हे दोन्ही नाट्यप्रकार सर्वस्वी भिन्न आहेत. संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनी नाटिका या नावाचा दशरूपकाचा एक स्वतंत्र प्रकार कल्पिला असून त्याची लक्षणे सांगताना त्यात चार अंक असतात असे स्पष्टपणे नमूद केले आहे. मराठीमध्ये 'नाटिका' या नावाने पूर्वी जे लेखन झाले व ज्याचे प्रयोग व्यावसायिक रंगभूमीवर होत असत त्यातही एकाहून अधिक अंक असत. 'एक अंक' हे एकांकिकेचे एक व्यवच्छेदक लक्षण आहे, नाटिकेत अनेक अंक असतात म्हणून हे दोन्ही शब्द समानार्थी योजता येणार नाहीत. नाटकाचे आटोपशीर आणि सुटसुटीत स्वरूप म्हणजे नाटिका, असे म्हणायला हरकत नाही. आधुनिक यंत्रबद्ध गतिमान जीवनात नाटकाइतका जास्त वेळ न घेणारा आणि एकांकिकेइतका तोटका नसणारा एखादा करमणूक करणारा नाट्यप्रकार, हवासा वाटून, नाटिकेचा जन्म झाला असावा! पाश्चात्त्य नाटिकांनी या प्रकाराला पुष्टी दिली हे, *निशिकांताची नवरी, उसना नवरा* अशा नाटिका पाहिल्या की जाणवतेच. रेडिओ स्टार्स या संस्थेने *बेबी, स्वस्तिक बँक* अशा नाटिका करून नाव मिळवले.

संगीतिका हे नाटिकेचे पद्यरूप म्हणता येईल. तीत कथासूत्र, प्रसंग, स्वभावपरिपोष, कथानकाचा विकास-उत्कर्षबिंदू सारे काही काव्यातून गुंफून, सुरांच्या द्वारे रसिकापर्यंत पोहचविलेले असते. कथासूत्रातील प्रसंगात रसानुकूल संगीतयोजना प्रवाही पद्धतीने करून, प्रसंगा-प्रसंगातील सांधेजोड मुलायम पद्धतीने सांधणे हा संगीतिकेचा विशेष. वा. ना. देशपांडे यांचे 'कपटनाटक' ही संगीतिका काव्य आणि नाट्य या दोन्ही गुणांनी संपन्न अशी आहे.

श्रुतिका हा केवळ श्रुतिगुण असलेला नाट्यप्रकार. केवळ श्रुतिगुण हेच याचे सामर्थ्य. श्रुतिगुणामध्ये ज्यांचा अंतर्भाव करता येतो ते घटक म्हणजे मुख्यत: नाट्यव्यंजक शब्दप्रधानता आणि कृतिसूचक आणि अभिनयसूचक ध्वनींची उपाययोजना. अत्यंत टोकदार, प्रासादिक, शब्दयोजना करून कमी शब्दांतून जास्त परिणाम साधणारी संवादरचना श्रुतिकेला आवश्यक असते. सहजसुंदर, नैसर्गिक, वास्तव आणि खटकेबाद संवाद हे श्रुतिकेचे सामर्थ्य ठरते. त्यांच्या जोडीला पार्श्वसंगीत रसानुकूल वापरल्यास जास्त परिणाम घडवते.

नभोवाणीवर ज्या तास-अर्ध्या तासाच्या श्रुतिका ध्वनिक्षेपित होतात त्यांतील बऱ्याच एकांकिका असतात. अर्वाचीन मराठी एकांकिका ही रंगभूमीपेक्षा नभोवाणीमुळे नाट्यरसिकांना अधिक परिचित झाली. त्या दृष्टीने अर्वाचीन मराठी एकांकिका हे श्रुतिकेचेच अपत्य आहे, असे म्हटले, तर त्यात काही गैर होणार नाही.

मराठी साहित्यात एकांकिकांना प्रामुख्याने *चित्रा, विविधवृत्त, नवयुग* इत्यादी साप्ताहिकांतून प्रसिद्धी मिळाली. मो. ग. रांगणेकर, दत्तू बांदेकर, शामराव ओक, वि.मा.दी. पटवर्धन यांनी एकांकिकालेखन केले. प्रासंगिक एकांकिकांतून तत्कालीन महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या विषयाची प्रत्यक्ष वा काल्पनिक प्रसंगांच्या आधारे संवादद्वारा मांडणी करणे इतपतच मर्यादित कल्पना या सामान्यपणे आढळते. चुरचुरीत संवाद, कोटी, उपहास, विडंबन यांवर विशेषत्वाने अधिष्ठित असलेला विनोद व स्वैर कल्पनाविलास ही या एकांकिकांची वैशिष्ट्ये म्हणता येतील. या एकांकिकांचा अपेक्षित रसिकवर्ग हा वाचक असल्यामुळे त्यांच्या रचनेत प्रयोगक्षमतेकडे दुर्लक्ष झालेले आढळते. उपर्युक्त *दीडपानी नाटक* या गडकरी यांच्या एकांकिकेत स्थळ, वेळ, पात्रे, शेवटी भरतवाक्य व लेखकाची प्रस्तावना अशी तंत्राची अंगे सांभाळलेली आहेत. उच्च तत्त्वज्ञान, गंभीर शास्त्रीय विवेचन, लोकशिक्षण इत्यादी कल्पनांनी भारावून गेल्यामुळे जीवनातील वास्तवतेकडे व लालित्याकडे दुर्लक्ष करणाऱ्यांची थट्टा करावी या हेतूने ही विडंबनात्मक एकांकिका गडकरी यांनी लिहिली आहे.

मो. ग. रांगणेकर यांच्या *रांगणेकर* नामक लेखसंग्रहात (१९४०) व दत्तू बांदेकर यांच्या *प्यारी* या लेखसंग्रहात (१९४४) गडकरी यांच्या धर्तीच्या काही प्रासंगिक एकांकिका आहेत. या दोघांच्याही एकांकिकांमध्ये स्वैर व काल्पनिक संवादांमधून पात्रांचे व्यक्तिविशेष उल्लेखनीय स्वरूपात प्रकट झालेले दिसतात. शामराव ओक यांचा *नवमिका* (१९४९) वि.मा.दी. पटवर्धन यांचा *कागदी घोडे* (१९५१) हे दोन एकांकिकासंग्रह प्रासंगिक स्वरूपाच्या एकांकिकांच्या गटात समाविष्ट होऊ शकतील. यांपैकी वि.मा.दी. पटवर्धन यांच्या एकांकिकांत अनेकदा उथळ व ओंगळ स्वरूपाचा कोटिक्रम आढळतो.

रंगभूमीवर प्रयोग व्हावा या अपेक्षेने राम गणेश गडकरी यांनी लिहिलेली *सकाळचा अभ्यास* ही छोटी एकांकिका नमुनेदार आहे. पुण्यातील नूतन मराठी शाळेच्या एका वार्षिक संमेलनात सादर करण्यासाठी म्हणून गडकऱ्यांनी ही एकांकिका लिहिली आणि लहान मुलांच्या व्रात्यपणाचे व खोडकरपणाचे उत्कृष्ट दर्शन या एकांकिकेतून घडवले. म. मा. आळतेकर यांच्या *कोथिंबिरीच्या काड्या* (१९४६) या संग्रहात एकंदर आठ एकांकिका आहेत. या बहुतेक सर्व एकांकिका प्रहसनात्मक स्वरूपाच्या आहेत. *तीन एकांकिका* या नावाचे दोन संग्रह १९४७ व १९५० या वर्षी प्रसिद्ध झाले आहेत. पहिल्या संग्रहातील एकांकिका मो.ग. रांगणेकर यांच्या आहेत. दुसऱ्या संग्रहात मो. ग. रांगणेकरांच्या दोन एकांकिका व भा. वि. वरेरकर यांची एक एकांकिका संग्रहित केली आहे. १९५१ या वर्षी प्रकाशित झालेल्या *पदन्यास* या एकांकिकासंग्रहात ग्वाल्हेर व इंदूर या ठिकाणच्या निरनिराळ्या लेखकांच्या मिळून अकरा एकांकिका एकत्र केल्या आहेत. या सगळ्या एकांकिकांमधून एकच अंक असणे हे जे एकांकिकेचे बाह्यांग स्वरूपाचे वैशिष्ट्य ते सरसकट आढळते. एकांकिकेचा विषय, रचनेचे संकेत, प्रयोगक्षमता या नाट्याच्या दृष्टीने मूलभूत असणाऱ्या तत्त्वांत येथे व्यत्यय आलेला नाही. असे जरी असले तरी गुणवत्तेच्या दृष्टीने या एकांकिकांची झेप फार मर्यादित म्हणावी लागेल.

एकांकिकेचा देह जरी लहान असला तरी तिचा जीव अगदीच चिमुकला आहे आणि तिने व्यापलेले जीवनानुभूतीचे क्षेत्र संकुचित आहे, असे मानण्याचे काही कारण नाही. एकांकिकांनी जीवनातल्या कितीतरी अनुभूतींतील अर्थपूर्णता अगदी नव्याने आविष्कृत केली आहे. उत्कटतेने आणि आवेगाने, अल्पावकाशात अत्यंत प्रभावीपणाने व्यक्त करण्यासारखे कितीतरी भावोद्रेक असतात. मोठ्या नाटकापेक्षा एकांकिकेमध्येच हे भावोद्रेक पूर्णांशाने यथातथ्यतेने प्रकट करता येतात. एकांकिकेने असे कितीतरी सूक्ष्म, खोल, तीव्र, जटिल, क्लिष्ट, लवचीक, गूढ, स्वप्निल, भावोत्कट क्षण टिपले आहेत आणि जीवचैतन्याचे प्रामाणिक स्पंदन उरी बाळगले आहे. तसेच एकांकिकांनी विनोद, उपरोध, उपहास, परिहास यांबरोबरच विशाल, भव्य, विराट अशा मूलभूत समस्या आणि प्रश्नही उपस्थित करण्याची जिद्द दाखविली आहे. एकांकिका दिसायला लहान असली तरी प्रसंगी ती महान होऊ शकते.

मानवी मनोवृत्ती आणि लोकव्यवहार यांवर टीका करण्याचे सामर्थ्यही एकांकिकेमध्ये विपुल प्रमाणात आढळते, किंबहुना पूर्णाकृती नाटकापेक्षा एकांकिकेमध्येच ही टीका तीव्र वेगाने लक्ष्यभेद करते; तिच्या प्रकृतीतील एकतेमुळे आणि अल्पावकाशी स्वरूपामुळे ती धारदार बनते, खोल जाते; तर कधी प्रस्फोटक बनते. एलकुंचवार यांच्या 'सुलतान'मध्ये ह्या टीकेला मध्येच आंबट-कडवट उग्रता व दाहकता आली आहे. पण उपहास आणि उपरोध, विनोद आणि विडंबन यांच्या द्वारा अशी टीका करणे अधिक सोयीचे व परिणामदृष्ट्या सुखाचे असते.

मराठीत एकांकिकेला प्रतिष्ठा मिळवून देणारे दोन लेखक म्हणजे पु. ल. देशपांडे व विजय तेंडुलकर. एकांकिकेच्या पृथगात्मतेची, जीवनसन्मुख विचारसरणीची व प्रायोगिक यशस्वितेची जाणीव या दोघांच्या लेखनातून वाढत्या प्रमाणावर आढळत गेली. यानंतर वसंत सबनीस, पद्माकर डावरे, गंगाधर गाडगीळ, रत्नाकर मतकरी, वसुधा पाटील, महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर इत्यादिकांनी जे एकांकिकालेखन केले त्यामुळे प्रौढ, समंजस व प्रगल्भ असे नाट्यरूप मराठीत अवतरले. यांखेरीज जयवंत दळवी, उमाकांत ठोमरे, शं. ना. नवरे, गंगाधर महांबरे यांसारख्या लेखकांनीही नमुनेदार एकांकिका सादर केल्या.

सारं कसं शांत शांत, सदू आणि दादू, छोटे मासे मोठे मासे, सांत्वन (पु. ल. देशपांडे), *अजगर आणि गंधर्व, समोरचा नाडकर्णी, मादी, बेबी, ब्रह्मांडाची पोकळी* (विजय तेंडुलकर), *चोर आले पाहिजेत, घरमालक, बायकात पुरुष लांबोडा, यम जिंकला यम हरला* (वसंत सबनीस), *बदाम राणी चौकट गुलाम, दादा! भाई!! नवरोजी!!, कुणी गोविंद घ्या कुणी गोपाळ घ्या* (पद्माकर डावरे), *कावळे* (जयवंत दळवी), *नवरे यांच्या चार एकांकिका* (शं. ना. नवरे), *चक्र* (विद्याधर पुंडलीक), *झुंबर, सुलतान* (महेश एलकुंचवार), *झुलता पूल, भजन, मेमरी, सामना* (सतीश आळेकर) या एकांकिकांनी मराठीतील एकांकिकावाङ्मय समृद्ध केले.

❖ ❖

नभोनाट्य (श्रुतिका)

नभोवाणीवरून/आकाशवाणीवरून सादर करण्याकरिता रचलेले नाटक. याला 'श्रुतिका' या नावानेही संबोधले जाते. रंगमंचावर घडणाऱ्या नाटकापेक्षा हे अनेक बाबतींत वेगळे असते. ध्वनी हा नभोनाट्याचा प्राण असतो. एरवीच्या नाटकात पात्रे, देखावे प्रत्यक्ष स्वरूपात रंगमंचावर अवतरतात. परंतु नभोनाट्य हा श्राव्य स्वरूपाचा आविष्कार असल्यामुळे नभोनाट्याचा श्रोता कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने मनोमंचावर हे सर्व दृश्य उभे करतो. त्यामुळे नभोनाट्यातील शब्दांच्या प्रतीतीसाठी श्रोत्यापाशी समजूत, कल्पनाशक्ती, स्मरणशक्ती, अन्वयार्थक्षमता इत्यादी गुणांची आवश्यकता असते. शब्दांची अर्थवेधी योजना व उच्चार हे या माध्यमाचे बलस्थान आहे. केवळ वाचिक अभिनयाच्या (म्हणजे या ठिकाणी केवळ श्राव्य अनुभवाने समजून घ्यावयाच्या) जोरावर या नाट्याचा प्रत्यय श्रोत्याला येतो. वाचणारी एक किंवा वाचणाऱ्या अनेक व्यक्ती अनाम व अज्ञात असणाऱ्या हजारो श्रोत्यांसाठी हे नाट्य सादर करतात आणि हे श्रोते त्यांना ठाऊक नसणाऱ्या आकाशवाणीवरील वाचिक कौशल्याच्या जोरावर सादर करीत असलेला नाट्यानुभव श्रवणाच्या जोरावर अनुभवतात.

नभोनाट्याच्या यशस्वी आविष्कारासाठी आणखीही काही गोष्टींचे साहाय्य लागते. त्यांपैकी एक म्हणजे संगीत. पुष्कळदा संगीतयोजना नभोनाट्याच्या संहितेतच अनुस्यूत असते. नभोनाट्याचा दुसरा आधारभूत घटक म्हणजे मधूनमधून येणारी स्तब्धता, मौनावस्था. अर्थात ही केवळ काही सेकंदांचीच असते. काही वेळा ही स्तब्धता कथानकाच्या ओघात अतिशय परिणामकारक असते, तसेच श्रोता व नट (येथे संहितावाचन करणारी व्यक्ती) यांच्या परस्परसंबंधाला एक वेगळे परिमाण देणारी ठरते.

नभोनाट्यात मर्यादित पात्रे असतात. दोन किंवा तीन. कारण येथे आवाज हा एकच पात्रनिदर्शक (म्हणजे येथे वाचिक अभिनयाद्वारे संहितावाचन करणारा) घटक असतो. या नाटकाला अनेकपदरी कथानकही भावत नाही. एकसूत्र असणारे, भावांदोलने प्रकट करणारे, थोडेफार चढउतार असणारे, एकाग्र, उत्कट व भावपूर्ण असे कथानक नभोनाट्य फुलवू शकते. थोडक्यात, नभोनाट्याचा आकृतिबंध हा संहिता, संगीत, ध्वनिसंकेत, नि:शब्द क्षण या सर्वांचा मिळून बनतो. मात्र यात ध्वनी हे प्राणतत्त्व असल्यामुळे यात संगीतानुकूल कथानकाला वाव असतो.

श्रुतिकेला मूलत: वाचिक अभिनयाचे मूल्य असते आणि त्या दृष्टीने वाचिक अभिनय जास्त प्रकर्षाने प्रकट करता येईल, असे लेखनच श्रुतिकेच्या बाबतीत आवश्यक असते. अर्थात वाचिक अभिनय हा सर्वांगांतून अभिनयाविष्कार फुलल्याखेरीज परिणामकारकपणे प्रकट होऊच शकत नाही. म्हणून हे लेखन तसे म्हटले तर सार्वांगिक अभिनयगर्भ असावे, हे उघड आहे.

श्रुतिका ही मूलत: श्रुतिगुण नाट्यकृती असल्याकारणाने तिच्यात श्रोत्याच्या कल्पकतेला वाव आहे. इतकेच नव्हे तर जी पात्रे किंवा प्रसंग रंगभूमीवर दृश्य स्वरूपात रसिक मान्यच करू शकत नाही, तीही पात्रे व प्रसंग श्रुतिकेत आणता येतात. कलावंतांनी रंगभूमीवर दाखवलेल्या दृश्यातील ही पात्रे आणि प्रसंग यांच्यापेक्षा

श्रोत्याने स्वत:च्या कल्पकतेने मनश्चक्षूंसमोर निर्माण केलेली पात्रे आणि प्रसंग ही त्याला जास्त खरी, जवळची आणि परिणामकारक वाटतात. कारण त्यात जास्त आत्मीयता असते आणि कल्पकतेला बांध नसल्याकारणाने त्यांचे सर्वोच्च मूल्य त्याला मनश्चक्षूंसमोर स्वत:च्या कल्पनेनुसार आस्वादता येते.

शिवाय रंगभूमीवर दाखविण्यास अशक्य असलेले प्रसंग, तसेच अत्यंत खाजगीतले प्रणयप्रसंग इत्यादी गोष्टी श्रुतिकेत ध्वनिमाध्यमातून प्रभावीपणे आविष्कृत करता येतात. प्रत्यक्ष रणकंदनाचा प्रसंग, पतिपत्नींच्या एकांतातील प्रसंग, अद्‌भुत प्रसंग इत्यादी श्रुतिकेत जास्त प्रभावी ठरतात. *सती* या नाटकातला नारायण व लक्ष्मी यांच्यातला पहिल्या रात्रीचा प्रसंग, *देवांचं मनोराज्य* या नाटकातील पहिल्या अंकातील स्वर्गातला प्रसंग', *वेड्याचं घर उन्हात* मधली नानाविध प्रसंग हे सारे श्रुतिकेत जास्त प्रभावी ठरतात. म्हणून श्रुतिकेचे स्वरूप तिच्या नाना गुणवैशिष्ट्यांनी पूर्णाकृती नाटकाजवळच येते, पण एकांकिकेच्या क्षेत्रात जाण्यासाठी पुलासारखा तिचा उपयोग होऊ शकतो!

श्रुतिका हे अनंत श्रोते असलेले पण एकसुद्धा प्रेक्षक नसलेले श्रुतिगुणयुक्त नाटक आहे. त्यात काव्यात्मकतेला, स्वैर स्थलकालाला, स्वतंत्र विचारांना, अद्‌भुततेला, सूक्ष्म व कोमल अनुभूतीला व कल्पकतेला वाव आहे.

नभोनाट्याला सामान्यपणे तीस, पंचेचाळीस किंवा साठ मिनिटे अशी कालमर्यादा असते. कारण आकाशवाणीचा एक कार्यक्रम किती वेळ सुरू राहावा याला बंधन असते. काही वेळा मालिका-श्रुतिका असू शकतात. त्या एकाहून अधिक दिवस सुरू राहू शकतात. परंतु, तो अपवाद. नभोनाट्याचा जीव एखाद्या लघुकथेइतकाच असतो. नभोनाट्याला प्रायोजक असू शकतात व त्यामुळे आर्थिक उत्पन्न मिळू शकते. त्याचप्रमाणे जाहिरातींचा प्रसारही केला जाऊ शकतो. कालमानाप्रमाणे नभोवाणीचे अर्थशास्त्र बदलत गेले आहे आणि त्या बदलाचे परिणाम नभोनाट्याच्या स्वरूपावर झाले आहे. दूरदर्शनच्या सार्वत्रिक अस्तित्वामुळे एके काळी रेडिओवरील श्रुतिकांविषयीची जी उत्सुकता व आतुरता नित्याने रेडिओ ऐकणाऱ्या श्रोत्यांच्या ठिकाणी आढळत असे ती आता लोपली आहे.

❖ ❖

बालनाट्य/बालरंगभूमी (Children's theatre)

Children's theatre : Children's theatre operates within three frameworks : professional, community, and educational. Its distinguishing characteristic is its intended audience.

A related area is creative dramatics, although technically it is not a theatrical activity. Children are stimulated to improvise dramatic situations based on stories, historical events, social situations, or even on mathematics and science. Creative dramatics is used to help children feel their way into fictional and real-life situations, to make learning more concrete, to allow children an outlet for their responses and feelings, and to stimulate imagination. It is an educational and developmental tool rather than a product intended for an audience. Normally, creative dramatics is handled by the classroom teacher, who should have specialized training in its techniques.

Theatre as such is seldom taught in elementary schools. Children are instead offered plays through a variety of channels. The recreation program in most large cities includes a unit that produces plays for children; many community theatres, high schools, colleges, and universities produce plays for children; some regional professional companies offer occasional productions for children and adolescents, and several professional organizations specialize in plays for children. (*The Essential Theatre*, p. 423-24)

Children's Theatre : A Children's theatre aims to produce plays with special appeal to young audiences in order to instill in such audiences a love of the theatre.

The repertory usually consists of plays specially written for kids, using stories and issues of interest to that age group. Their range varies greatly- from imaginative retellings of popular fairy stories, myths, and legends to treatments of contemporary social problems like drugs and divorce. With relatively modest ticket prices and an unusually high commitment to their audiences, children's theatres introduce may young people to the art of the theatre and, from this large group, recurit some as lifelong supporters of all kinds of theatre. (The Enjoyment of Theatre, Jim Patterson, et.al. p. 83)

बालरंगभूमी सादर करीत असलेल्या नाटकांचे आवाहन विशेषत: बाल/तरुण प्रेक्षकांना असते. बालरंगभूमी तीन चौकटींत काम करते. १) व्यावसायिक (professional), २) समाज (community), ३) शैक्षणिक (educational). अपेक्षित असणारा विवक्षित प्रेक्षकवर्ग हे या रंगभूमीचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. याच्याशी संबंधित क्षेत्र हे निर्मितीशील नाट्यात्मता हे होय. गोष्टी, ऐतिहासिक घटना, सामाजिक परिस्थिती अथवा अगदी गणित व विज्ञान यांवर आधारित नाट्यात्म प्रसंग/परिस्थिती यांसंबंधी मुलांनी उत्स्फूर्तपणे काही करावे, बोलावे यासाठी त्यांना बालरंगभूमीवर उत्तेजन दिले जाते. निर्मितिशील नाट्यशास्त्र मुलांना काल्पनिक व अगदी वास्तव जीवनातील प्रसंगांचा अनुभव घ्यावयास साहाय्य करते. शिकणे अधिक मूर्त, मुलांना त्यांच्या प्रतिसादासाठी व भावनांसाठी वाट मिळावी, आणि त्यांच्या कल्पनाशक्तीला अधिक उत्तेजना मिळावी यांसाठी याचा (creative dramatics चा) उपयोग करून घेतला जातो. बालरंगभूमी हे एक शैक्षणिक साधन आहे. या साधनाची हाताळणी सामान्यपणे विद्यार्थ्यांच्या शिक्षकाकडून केली जाते. त्यांना याच्या तंत्रांचे प्रशिक्षण मिळायला हवे.

के. नारायण काळे यांनी बालनाट्याची विस्तृत मीमांसा करून अनेक मुद्दे उपस्थित केले आहेत. ते क्रमश: नोंदवणे उपयुक्त ठरेल. त्यांच्या मते बालनाट्याच्या विकासाच्या आणि प्रगतीच्या मार्गातील सर्वात मोठी अडचण, या विषयासंबंधीच्या चुकीच्या प्रचलित कल्पनांची आहे. मूल म्हणजे 'लहान माणूस' या कल्पनेने, सर्वसाधारणपणे, मुलांच्या शारीरिक, मानसिक व सामाजिक गरजांचा विचार केला जातो. पण हा समज शास्त्रशुद्ध नाही. मूल म्हणजे प्रौढाची संक्षिप्त आवृत्ती नव्हे. त्या दोहोंना स्वयंभू, स्वयंपूर्ण आणि स्वतंत्र असे वस्तुनिष्ठ अस्तित्व आहे. स्वभाव आहे. कार्य आहे. मुलांच्या वाढीला आणि विकासाला जबाबदार असणाऱ्या प्रौढांच्या जाणिवेत ही महत्त्वाची गोष्ट असावी तितकी स्पष्टपणे ठसलेली नाही. यामुळे, आपल्या कल्पना, आपले समज-गैरसमज, आपल्या आवडीनिवडी, आपल्या आकांक्षा-अपेक्षा, यांना अनुसरून आपल्या मुलांच्या मनांना आणि जीवनक्रमाला वळण आणि आकार देण्याची महत्त्वाकांक्षा प्रौढ मंडळी बाळगत असते; आणि त्याचा परिणाम उभयपक्षीही असमाधानकारक होतो. पालकांनी आपल्या मुलांना शक्यतो कलेची गोडी लावण्याचा अट्टाहास न धरता, त्यांच्या ठिकाणी आढळून येणाऱ्या सहजप्रवृत्तींना अवकाश आणि अनुकूलता मिळेल, अशी परिस्थिती निर्माण करण्याची खटपट केली, त्यांना त्यांची वाढ व विकास होण्यास स्वातंत्र्य आणि संधी मिळेल असे वातावरण उत्पन्न करून देणे, उभयपक्षीही हितकारक व उपयुक्त होईल.

मूल जन्माला आल्यापासून सभोवारच्या वस्तुजाताचा परिचय करून घेण्याचा त्याचा उद्योग सारखा सुरू असतो. कुतूहल आणि जिज्ञासा त्याच्या उद्योगांना नवी नवी क्षेत्रे उपलब्ध करून देत असतात. नवी नवी रूपे प्राप्त करून देत असतात. स्वत:च्या कल्पनेने, स्वत:च्या इच्छेने, स्वत:च्या हाताने आणि स्वत:च्या श्रमाने काही तरी करण्याने, काही तरी निर्माण करण्याने त्याला निर्मितीचा आनंद आणि प्रयत्नांच्या परिपूर्तीचे समाधान त्याला मिळत असते. हा त्याचा सारा खटाटोप आनंदमय असतो. क्रीडारूप असतो. त्याच्या या स्वभावसुलभ उद्योगात त्याच्या कलानिर्मितीची बीजे असतात.

कलाकृतीची निष्पत्ती हे मुलांच्या कलाव्यापारांचे साध्य नसते. मुलांना कलेची गोडी लावू इच्छिणाऱ्या प्रौढ पालकांच्या लक्षात नेमकी हीच गोष्ट अनेक वेळा राहात नाही आणि ते, अगदी सद्हेतूने, मुलांना प्रिय असलेला बाल्यसुलभ क्रीडारस, त्यांच्या कलाव्यापारातून नष्ट करतात.

क्रीडारसाचा विरस करणारी दुसरी गोष्ट म्हणजे, आपल्या मुलांच्या अंगच्या गुणांचे प्रदर्शन आणि कौतुक करण्याची प्रौढांची अनावर हौस. आपली मुले चांगली गातात, चांगली नाचतात, चांगल्या नकला करतात, म्हणून त्यांना वेळी-अवेळी पाहुण्यांसमोर स्वत:चे प्रदर्शन करावयाला लावून, त्यात धन्यता मानणारी आणि त्यांना जाहीर कार्यक्रमांतून व चित्रपटांतून कामे मिळावी म्हणून धडपडणारे पालक बरेच असतात. या प्रदर्शनांचा आणि कौतुकांचा मुलांवर अनिष्ट परिणाम होणे अपरिहार्य आहे. त्याने ती आत्मलक्ष्यी आणि स्वयंकेंद्रित होतात. कलाविष्काराच्या जागी कारागिरीची आराधना हे त्यांचे ध्येय होते.

मुलांच्या नाट्यात नाना रस एकाच क्रीडारसात विराम पावतात. यामुळे बालनाट्याचे रूप अवश्य बदलते; पण स्वभाव मात्र तोच राहतो. बाल व प्रौढ या दोन्ही प्रकारच्या नाट्याविष्कारांत तो समानच असतो. फरक पडतो तो त्यांच्या आविष्कारपद्धतीत. प्रौढ नाट्याविष्कारात तो पूर्वनियोजित व्यापार असतो. बालनाट्याविष्कारात ती सहज आणि स्वयंभू कृती असते. बालनाट्य हे सहज नाट्य आहे. क्रीडानाट्य आहे. शुद्ध नाट्य आहे. आपल्या बाहुलीजवळ बोलणारी मुलगी किंवा ओसरीच्या खांबांना विद्यार्थी करून त्यांना फटके मारीत व्याकरणाचे धडे देणारा मुलगा, ही सहजनाट्याचाच अवलंब आणि वापर करीत असतात.

जन्माला आल्यापासून सतरा अठरा वर्षांची होईपर्यंत सर्वांनाच आपण 'मुले'या व्यापक संज्ञेने संबोधित असतो. पण या लहानशा कालखंडात प्रत्येक मूल अनेक वेगवेगळ्या अवस्थेतून जात असते व त्यापैकी प्रत्येक अवस्थेत त्याच्या शारीरिक व मानसिक गरजा आणि गुणधर्म भिन्न असतात. तीन ते सहा वर्षांच्या त्यांच्या जीवनाच्या पहिल्या टप्प्यांत मुलांची कल्पना अत्यंत तरल आणि प्रभावी असते. या अवस्थेत मूल आपल्या भोवतालच्या व्यक्ती, पदार्थ, पशु-पक्षी, फुले, झाडे यांच्याशी समरस होऊन स्वत:ला त्यांच्या ठिकाणी कल्पून त्यांना आपल्याप्रमाणेच मानून, तसे वागण्याबोलण्याचा प्रयत्न करीत असते. सहा वर्षांच्या पुढे ही स्थिती काहीशी बदलते. अगदी स्वैरपणे विहार करण्याऐवजी, ती वस्तुस्थितीच्या निर्बंधात, वास्तव ज्ञानाची सहचरी या नात्याने वावरू लागते. दहा ते तेरा वर्षांच्या वयात कल्पनाविभ्रमाचा (Fantasy) जवळजवळ पूर्णपणे निरास होतो. तेरा वर्षांच्या पुढे कामप्रवृत्तीच्या प्रादुर्भावांची लक्षणे क्रमश: त्याच्या ठिकाणी दिसू लागतात. या अवस्थेत ते पुन्हा अनुकरणशील बनते. मुलांच्या वाढीतील या सर्वच अवस्था, सर्वच मुलांच्या बाबतीत अगदी नेमक्या याच क्रमाने नेहमीच अचूक अनुभवाला येतील असे नाही.

बालनाट्य हे बालमनोव्यापाराशी सुसंबद्ध आणि सुसंगत असले पाहिजे. स्वातंत्र्य आणि सहजता हे त्याचे मूलभूत घटक असले पाहिजेत. कृती आणि गती यांना त्यात जितका अधिक वाव देता येईल तितका मिळाला पाहिजे. सामुदायिक सहकार्याला त्यात भरपूर अवसर असला पाहिजे. समवयस्क व समानशील अशा मुलांकडून, केवळ क्रीडाहेतूने, त्याचा आविष्कार झाला पाहिजे. पूर्णपणे स्वायत्त आणि स्वयंशासित

पद्धतीने त्याची व्यवस्था आणि मांडणी झाली पाहिजे. मुलांमधील सुप्त शक्ती विकसित व कार्यक्षम करावयाला बालनाट्याइतके उपयुक्त, सुलभ व मुलांच्या आवडीचे दुसरे साधन क्वचितच उपलब्ध असेल. त्याचा वापर आणि उपयोग करण्यासाठी अनुकूल वातावरण, योग्य संधी आणि अप्रतिहत स्वातंत्र्य देणे, हे प्रौढाचे पहिले आणि महत्त्वाचे कर्तव्य आहे.

युरोप-अमेरिकेतील बालशिक्षण-संस्थांत अशा प्रकारच्या बालनाट्याचा उपक्रम फार मोठ्या प्रमाणात केला जातो. अशा नाट्यव्यापाराची सुबुद्ध योजना, हा तेथील शिक्षणक्रमाचा एक महत्त्वाचा भाग असतो. मादाम मॉंटेसरी व सर बेडेन पॉवेल, यांनी आपापल्या कार्यक्षेत्रात यासंबंधीचे जे अनेक प्रयोग व उपक्रम केले, त्यामधून मिळालेल्या अनुभवांचा या कार्याच्या प्रगतीला फार मोठा उपयोग झालेला आहे.

इंग्लंडमधील कित्येक प्राथमिक व पूर्वप्राथमिक शाळांत प्रत्येक वर्गात, त्यातील सर्व मुलांची समाईक मालकीची, एक 'ट्रेझर चेस्ट' ठेवण्यात येत असते. प्रत्येक मूल आपापल्या कल्पनेप्रमाणे आणि आवडीप्रमाणे त्याला हवी ती वस्तु उचलते. त्यातील विविधतेला ना सीमा, ना त्यातील वैचित्र्याला निर्बंध! सारीच नवता. साराच आनंद. साराच मुक्तछंद. सारीच 'क्रीडारसं निर्विशतीव' वृत्ती. क्रीडारस हाच बालनाट्याचा आत्मा. तोच त्याचा वास्तव हेतू.

जेथे जेथे हालचाल, कृती किंवा आंगिक व्यापार करून आशयाची अभिव्यक्ती करता येणे शक्य आहे, तेथे तेथे मुलांनी शब्दांचा उपयोग करताच कामा नये. एखादी घटना किंवा प्रसंग नाट्याविष्काराला अनुकूल आहे की नाही, याची समजूत मुलांना येणे आवश्यक असते; व त्या दृष्टीने त्यांना प्रौढांकडून मार्गदर्शन व मदत मिळणे जरूर आहे. मुलांचे वय, त्यांची शारीरिक व मानसिक अनुकूलता-प्रतिकूलता, त्यांना उपलब्ध असलेली साधनसामग्री यांच्या अनुरोधाने क्रीडानाट्यासाठी उपयुक्त ठरतील असे प्रसंग व घटना निवडायला मुलांना मदत करणे, ती दृष्टी त्यांच्या ठिकाणी उत्पन्न करून वाढीला लावणे, ही शिक्षकांची व क्रीडानाट्यदिग्दर्शकांची मुख्य कामे होत.

मुलांना कोणत्याही गोष्टीचा फार लवकर कंटाळा येतो. त्यांचे अवधान कोणत्याही एका कामावर फार वेळ टिकून राहू शकत नाही, स्थिर होत नाही, त्यासाठी आवश्यक असलेली चिकाटी त्यांच्या ठिकाणी आलेली नसते. मुलांच्या चंचल वृत्ती स्थिर व चिवट बनवण्याला मदत करणे हे प्रौढांचे महत्त्वाचे कार्य आहे. मात्र ते पार पडताना, मुलांची कार्येषणा, त्यांची प्रयोगशीलता यांवर निर्बंध येणार नाही, त्यांच्या कल्पनेला आणि कल्पकतेला पायबंद बसणार नाही, अशी खबरदारी घेणे आवश्यक आहे.

मुलांच्या नाट्यनिर्मितीत प्रौढ मार्गदर्शकांचा कमीत कमी अडथळा व्हावा व ती करण्याच्या प्रक्रियेत मुलांना जास्तीत जास्त भाग घेता यावा, म्हणून अनेक साधनांचा आणि युक्त्यांचा वापर करण्यात येत असतो. टेप रेकॉर्डर हे अशा साधनांपैकी एक महत्त्वाचे साधन आहे. एखाद्या वर्गातील मुले नाटक करायचे ठरवितात. हे नाटक अर्थात लिहिलेले नसतेच. प्रथम साधारणपणे त्याचा विषय आणि कथानक ठरविले जाते आणि मग मुले एकत्र बसून त्यातील भूमिका वाटून घेतात व नाट्यीकरणाला सुरुवात होते. हा कार्यक्रम चालू असताना,

टेप रेकॉर्डरवर त्याचे ध्वनिमुद्रण केले जाते आणि पुरे झाल्यावर ते त्यांना ऐकविण्यात येते. ती स्वत:च आपल्या कृतींची निरीक्षक आणि समीक्षक बनलेली असतात. त्यामधून बहुतेक तिसऱ्या किंवा चौथ्या परीक्षणाच्या वेळी, प्रयोगाला योग्य असा त्या नाटकाचा पक्का मसुदा तयार होतो.

या प्रकारची नाट्यनिर्मिती ही खरीखुरी बालनाट्य-निर्मिती होय. प्रौढ माणसे सामान्यत: मुलांना आपल्या रंगभूमीचे अनुकरण करण्यास उद्युक्त करीत असतात. भाग पाडीत असतात. अट्टाहासाने कृत्रिमपणा करण्यास शिकवीत असतात. हे अनैसर्गिक व घातक आहे. प्रौढांची नाटके किंवा त्याच पद्धतीची आकाराने लहान अशी नाटके मुलांकडून करून घेणे, म्हणजे बालनाट्यनिर्मिती नव्हे; आणि त्यात मुलांनी वठविलेल्या भूमिका म्हणजे मुलांच्या अंगच्या नाट्यगुणांचा आविष्कारही नव्हे.

प्रौढांच्या रंगभूमीवरील लिखित नाट्यप्रबंधाच्या प्रयोगांना प्रेक्षकांची उपस्थिती अपेक्षित, आवश्यक किंबहुना अपरिहार्य आहे; पण बालनाट्य हे सहज व क्रीडारूप असल्यामुळे, त्यात भाग घेणारे आणि त्याचा आस्वाद घेणारे अभिन्न असतात. यामुळे रंगनाट्याच्या निर्मितीला प्रेक्षकांची उपस्थिती जितकी आवश्यक, तितकीच ती बालनाट्याच्या आविष्काराला विघातक ठरते. तीमुळे तीतील मोकळेपणा, सहजपणा व नैसर्गिकता यांची हानी होते; व मुलांच्या ठिकाणी विकृत प्रदर्शनेच्छा उत्पन्न होऊन, त्यांच्या आविष्कारात कृत्रिमता, अतिरंजन व लोकेषणेची इच्छा येत जातात.

बालनाट्याला जशी प्रेक्षकांची गरज नाही, तशीच त्याला रंगमंचाचीही गरज नाही. किंबहुना ते रंगमंचावर प्रदर्शित केले जाणे अनिष्ट आहे. बालनाट्यप्रयोगातील बालनट व त्यांचे बालप्रेक्षक, हे दोघेही जवळजवळ एकाच पातळीत असले पाहिजेत. अशा प्रयोगांना प्रौढ प्रेक्षकांना हजर राहण्यास परवानगी असू नये.

अनेक वेळा मुलांचे नाट्यप्रयोग श्रीमंत आईबापांच्या हौसेचे आणि पैशाचे प्रदर्शनच बनलेले दिसतात. प्रयोगाच्या सजावटीची स्वाभाविकता आणि मुलांच्या हालचालींतील सहजता व सौकर्य, हीही अशा पोषाखांनी विकृत होतात. मुलांच्या नाटकाचे सर्व सामान, पोषाख, देखावे, दागदागिने, स्वत: मुलांनीच तयार करणे आवश्यक आहे. या कामी त्यांना प्रौढांनी आवश्यक ती मदत द्यावी; पण त्याबाबतीतील नियोजन व कल्पना शक्यतोवर मुलांच्याच असाव्यात, व त्यांचे प्रत्यक्षीकरणही, होताहोईतो, त्यांच्याचकडून व्हावे, हे इष्ट होय.

मुलांच्या नाट्यप्रयोगाची सजावट व त्यांचे नेपथ्य यांप्रमाणेच त्यांच्या त्या प्रयोगांना लागणाऱ्या कालावधीचाही साक्षेपाने विचार झाला पाहिजे. तीन ते सहा वर्षांच्या मुलांचे नाट्यप्रयोग पाच-सात मिनिटांपेक्षा, आणि सहा ते अकरा वर्षाच्या मुलांचे दहाबारा मिनटांपेक्षा आधिक कालावधीचे नसावेत. अकरा ते सोळा वर्षाच्या वयाच्या मुलांची नाटके वीस ते पंचवीस मिनिटे टिकली तरी चालतील; पण कोणताही शालेय नाट्यप्रयोग केव्हाही तीस पस्तीस मिनिटांपेक्षा अधिक कालावधी घेणारा असणे इष्ट नाही.

अशा प्रकारच्या शिक्षकाचा दिग्दर्शकांच्या अभावी, बालनाट्य हा सध्या उत्साही व हौशी, परंतु अतज्ज्ञ अशा प्रौढांचा खेळ किंवा रिकामटेकडा उद्योग होऊ पाहत आहे.

शिक्षणक्रमात नाट्याचा अंतर्भाव आणि नाट्यशिक्षणाचा अभ्यासक्रम या दोन गोष्टी एक नव्हेत. शिक्षणक्रमात नाट्याचा अंतर्भाव व्हावयाचा तो शैक्षणिक दृष्टीने. शैक्षणिक मूल्यांच्या अपेक्षेने. क्रीडानाट्य ही एक शैक्षणिक पद्धती आहे. तिचा विचार शैक्षणिक दृष्टीनेच व्हावयास पाहिजे. व्यावसायिक दृष्टी व मूल्ये यांवर तिची उभारणी झाली, तर ती विफल होईल; इतकेच नव्हे तर तिचे परिणामही अनिष्ट होतील.

चौदा वर्षांवरील मुलांना प्रयोग करावयाला उपयोगी पडतील, अशी नाटके आज मराठीत उपलब्ध नाहीत. मुलांसाठी म्हणून लिहिली गेलेली बहुतेक प्रचलित नाटके, आकाराने लहान दिसली तरी प्रौढांच्या नाटकांच्या साच्यात ओतलेली व प्रौढांना जिव्हाळ्याच्या वाटणाऱ्या विषयांवर, प्रौढांच्या दृष्टिकोणानेच लिहिलेली असल्यामुळे, ती या कामासाठी निरुपयोगी ठरतात. मुलांना योग्य ठरतील अशा नाट्यप्रयोगांचाही त्यात समावेश होतो. पौगंडावस्थेतील मुलांना प्रामुख्याने उपयुक्त, असा हा नाट्यप्रकार आहे. असे प्रयोग करणाऱ्या संस्था महाराष्ट्रात अस्तित्वात नाहीत; किंवा त्यांना करता येतील अशी नाटकेही मराठीत उपलब्ध नाहीत.

सारांश, मुलांची रंगभूमी किंवा बालनाट्य ही एकदेशीय किंवा एकाच प्रकारची असू शकत नाहीत. मुलांच्या वेगवेगळ्या वयोमानाप्रमाणे, त्यांचे स्वरूप व कार्य ही भिन्नभिन्न राहतील. पण आत्माविष्कार हेच त्यांचे साध्य असेल. क्रीडारसाची निष्पत्ती हाच त्यांचा हेतू राहील.

बालनाट्य हे मुलांच्या व्यक्तिविकासाचे महत्त्वाचे साधन आहे. त्यातील मूल्ये शैक्षणिक आहेत. स्वाभाविकच त्याचे नियोजन, संघटन व मार्गदर्शन, शिक्षणतज्ज्ञांकडून व्हावे, हे क्रमप्राप्त आहे. बालनाट्याचा योग्य वापर व्हावयाचा, तर शालेय शिक्षणक्रमांत त्यांचा अंतर्भाव झाला पाहिजे. अध्यापन विद्यालयांतून शिक्षकांना त्याच्या स्वरूपाचे व वापराचे औपपत्तिक व प्रात्यक्षिक पाठ देण्यात आले पाहिजेत.

बालांची करमणूक करणे हे बालरंगभूमीचे प्रमुख उद्दिष्ट असते. बालांना आकृष्ट करतील अशा परीकथा, लोककथा, साहसकथा किंवा बालकांच्या समस्या यांना बालरंगभूमीवर नाट्यरूप दिले जाते. परंतु प्रौढांनी बालांच्या भूमिका करणे म्हणजे बालनाट्य नव्हे, जसे की, *अलबत्या गलबत्या* या नाटकात प्रौढ नटच सर्व भूमिका करतात आणि त्याद्वारे बालनाट्य साकार झाले आहे असे समाधान मानतात. वस्तुत: हे प्रौढनाट्यच म्हणावयास हवे.

मुलांचे रंजन करताकरताच ही रंगभूमी इतरही अनेक उद्दिष्टे पार पाडते. बालप्रेक्षकांना नाटकाकडे आकृष्ट करण्याची, खिळवून ठेवण्याची जबाबदारी सरतेशेवटी नटावर असते. अभिनय सोपा, स्थूल असा असूनही अनाकर्षक किंवा अतिरेकी होऊ नये, हे कठीण पथ्य कलावंताला इथे पाळावे लागते. शिवाय बालप्रेक्षकामध्ये असलेला ताजेपणा, टवटवीतपणा नटामध्येही असला, तरच तो नट मुलांना आपलासा वाटतो. नाट्यदिग्दर्शकालाही प्रत्यक्ष मुलांच्याच डोळ्यांनी व मनाने नाटकाकडे पाहावे लागते.

बालरंगभूमीची चळवळ बऱ्याच प्रमाणात मुंबई व पुणे या शहरांत सुरू झाली. काही प्रमाणात नागपूर येथेही तिचा अल्प प्रसार झालेला आढळतो. क्वचित नाशिक, औरंगाबाद व सांगली या शहरांमधूनही बालरंगभूमीचे अल्पसे कार्य घडल्याचे दिसून येते. तथापि या कामास लागणाऱ्या अर्थसाहाय्याच्या अभावी बालरंगभूमीचा

विकास होऊ शकलेला नाही ही वस्तुस्थिती आहे. बालरंगभूमीच्या प्रसारार्थ महाराष्ट्र राज्य शासनाच्या सांस्कृतिक कार्य संचालनालयाने केलेले थोडेफार प्रयत्न अपुरे ठरले आहेत.

मराठी नाट्यक्षेत्रात प्रौढ रंगभूमीवर यशस्वीपणे कार्य करणाऱ्या संस्थांनीही बालरंगभूमीची शाखा चालविण्याचा प्रयत्न केला. उदा. 'मुंबई मराठी साहित्य संघ', 'गोवा हिंदु असोशिएशन', 'इंडियन नॅशनल थिएटर' इत्यादी. *शेपटीचा शाप, झाली काय गंमत* यांसारख्या सुरेख नाटिका स्वत: लिहून सादर केल्या. सुधा करमरकर यांनी लिटिल थिएटर या संस्थेची स्थापना केली. फक्त मुलांसाठी नाट्यनिर्मिती करणारी मराठीतील ही पहिलीच संस्था होय. बालरंगभूमी विकसित व्हावी यासाठी नाट्यशिक्षण शिबिरे भरवणे, शैक्षणिक नाट्यनिर्मिती करणे, शालेय व आंतरशालेय नाटिका स्पर्धा आयोजित करणे यांसारखे विविध प्रयत्न केले. रत्नाकर मतकरी यांनी बालनाट्य या संस्थेच्या वतीने स्वलिखित बालनाट्यांची दिग्दर्शनासह निर्मिती केली. बालनाट्याची चळवळ झोपडपट्टीपर्यंत नेण्याचे प्रयत्न त्यांनी केले. सुलभा देशपांडे यांनी आविष्कार या संस्थेतर्फे नाटिका व बालनाट्ये यांचे दिग्दर्शन केले. पार्वतीकुमार यांच्या मार्गदर्शनाखाली १०५ कलाकार असलेल्या नृत्यनाट्याची निर्मिती केली. इंडियन नॅशनल थिएटर मुंबई या नाट्यसंस्थेने मराठी, गुजराती बालरंगभूमी व बालनाट्यनिर्मितीचा उपक्रम केला. वंदना विटणकर यांनी वंदना थिएटर्स या संस्थेमार्फत बालनाट्यनिर्मिती व नाट्यलेखन केले. ज्या काळात बालप्रेक्षकांसाठी जाणीवपूर्वक काहीही लिहिले गेले नव्हते अशा काळात राम गणेश गडकरी यांनी *सकाळचा अभ्यास* हे अप्रतिम बालनाट्य लिहिले. प्र. के. अत्रे यांचे *गुरुदक्षिणा* हे नाटकही या संदर्भात उल्लेखनीय ठरते. पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांनी गणेशोत्सवात व शारदोत्सवात मेळे आणि शाळांच्या संमेलनातून बालनाट्यांचे सादरीकरण केले. मराठी बालरंगभूमीवर विज्ञानकथा आणण्याचा प्रयत्न नरेंद्र बल्लाळांनी आपल्या 'नवल रंगभूमी'तर्फे *मंगळावर स्वारी* या नाटकात केला. वंदना विटणकर यांच्याप्रमाणेच कुमार शाहू यांनीही बालनाट्य विकसित करण्यासाठी केलेली धडपड या क्षेत्रात मान्यता पावली आहे. चित्रकार चंद्रकांत विटणकर यांनी भव्य नेपथ्य वापरण्याचा प्रयोग केला. सई परांजपे, प्रागजी डोसा, वनलता मेहता, चंद्रवदन मेहता, शांता गांधी, नामदेव लहुटे, पर्ल पदमसी, भालबा केळकर, श्रीधर राजगुरू, वासुदेव पाळंदे माधव वझे, दत्तो टोळ, माधव चिरमुले, जयंत तारे, दिनकर देशपांडे या मंडळींनी बालरंगभूमीविषयक केलेले कार्य उल्लेखनीय आहे.

बालरंगभूमीवर वैविध्य व्हावे या दृष्टीने अद्भुतरम्य नाटकेही येत राहिली. त्यातील काही पाश्चात्त्य परिकथांवर आधारलेली होती. अद्भुतरम्य नाटकांच्या नाट्यनिर्मितीप्रमाणेच काही बालनाट्ये ब्रेश्तच्या तंत्राचा वापर करून सादर करण्यात आली. रंगमंचावरील पात्रांनी प्रेक्षकांशी संवाद साधण्याचा प्रयोग या उपक्रमातूनच झाला. *निम्माशिम्मा राक्षस* हे या प्रयत्नाचे फलित होय. १९७९ या आंतरराष्ट्रीय बालक वर्षात बालनाट्यनिर्मितीला विशेष चालना मिळाली.

बालरंगभूमी व शालेय रंगभूमी यांत वरवर पाहाता साम्य भासत असले तरी त्यांची प्रकृती सर्वस्वी भिन्न आहे. बालरंगभूमीचा प्रेक्षक सहसा पालकांबरोबर येणारा बालकवर्ग असतो. तर शालेय रंगभूमीचा प्रेक्षक हा शाळेचा विद्यार्थिवर्ग असतो. स्पष्ट शब्दोच्चार आपले विचार दुसऱ्या व्यक्तीपुढे प्रभावीपणे मांडणे, आत्मविश्वास वाढविणे यांसारख्या विविध गोष्टी विद्यार्थ्यांच्या व्यक्तिमत्त्व विकासात अंतर्भूत होतात.

जर्मनीमधील 'ग्रिप्स थिएटर' या संस्थेतर्फे वर्षभर मुलांसाठी नाटके केली जातात. परंतु वर्षभर मुले नाटकासाठी मोकळी मिळणे कठीण असल्यामुळे आणि खूप प्रयोगांचा ताणही बालनटांना सोसवत नसल्यामुळे प्रौढांनी मुलांच्या भूमिका करण्याची पद्धत त्यांनी पाडली. पुण्यात 'थिएटर ॲकॅडमी' ने याच पद्धतीने 'ग्रिप्स थिएटर'च्या सहकार्याने काही नाटके मराठी-हिंदीमध्ये सादर केली. हे सर्व प्रयत्न अखेर प्रयत्नच ठरले. बालरंगभूमीची चळवळ म्हणावी तशी वाढली नाही. याचे मूळ कारण नाटके करणाऱ्या निर्मात्यांना तर राहोच, शाळांसारख्या संस्थांना व मुलांच्या पालकांनादेखील तिच्यात अजिबात रस वाटत नाही हे आहे. आता तर दूरदर्शन या रंजनमाध्यमामुळे एकंदरीतच नाटक या घटनेकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण इतका बदलला आहे की बालनाट्य व बालरंगभूमी यांना ऊर्जितावस्था प्राप्त होईल तो सुदिन म्हणावा लागेल. दुसरे असे की, मुलांचा सर्व वेळ अभ्यासात, स्पर्धांत किंवा खेळांत जातो. आपल्या शैक्षणिक भवितव्याची चिंता त्यांना अखंड सतावत असते. बालपणापासून नाटक करावेसे वाटणारी मुले संख्येने इतकी अल्प असतात की त्यांच्या भरवशावर बालरंगभूमी सुदृढ होण्याची शक्यता दृष्टिपथातच येत नाही.

❖ ❖

दूरदर्शनमालिका/सोपऑपेरा

Soap opera : A pejorative term for films, television serials and radio programmes which are facile, shallow and melodramatic and, though superficially realistic, often bear little relationship to the actualities of most people's lives (though there are honourable exceptions to this) often abbreviated to 'a soap', the term is also applied to fiction which displays the characteristics listed. The term dates from the early 1930s when American radio serials were sponsored by soap manufacturers (*Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 1999)

Soap opera : is a radio or television drama in series form, which has a core set of characters and locations. It is transmitted at least three times a week, for fifty-two weeks of a year. The drama creates the illusion that life continues in the fictional world even when viewers are not watching. The narrative progresses in a linear form through peaks and troughs of action and emotion. It is a continuous form with recurring catastasis as its dominant narrative structure. It is based on fictional realism and explores and celebrates the domestic personal and everyday in all its guises. It works because the audience has intimate familiarity with the characters and their lives. Through its characters the soap opera must connect with the experience of its audience, and its content must be stories of the ordinary. (*Soap Opera*, p. 35)

दूरदर्शनवर विशिष्ट कथाभागावर आधारित असणारी आणि सलग प्रदर्शित होणारी कथामालिका म्हणजे दूरदर्शनमालिका. दूरदर्शन हे दृश्य माध्यमांतील सर्वांना सहज उपलब्ध असणारे एक अत्यंत लोकप्रिय माध्यम आहे. ज्याला त्याला आपल्या घरात आरामात बसून करमणूक करून घेण्याचे इतके सोयिस्कर माध्यम दुसरे सांगता येणार नाही. या दूरदर्शनवरून ज्या अनेक गोष्टी सहजपणे दृष्टीस पडतात किंवा प्रेक्षकांना आवर्जून दाखविल्या जातात त्यांत दूरदर्शनमालिकांचा अंतर्भाव होतो. दूरदर्शनवरून विशिष्ट कालावधीचे जे नाटक दाखवले जाते त्याला दूरदर्शननाट्य असे म्हणतात. हा कालावधी रंगमंचावरील एकांकिकेएवढा म्हणजे तीसचाळीस मिनिटांपासून तासादीडतासाएवढा किंवा नाटकाएवढा म्हणजे दोनअडीच तासांचा असतो. दूरदर्शनमालिका मात्र एका वेळेस अर्ध्या तासाप्रमाणे दर आठवड्यास दोन, चार, सहा दिवस आणि अशी दोनतीनचार वर्षे प्रदर्शित होत राहतात. कथानकाची अमर्याद लांबी, व्यक्तिरेखांची आटोपशीर संख्या, घटनाप्रसंगांवर नसणारे स्थलाचे वा कालाचे बंधन, कथेला सातत्याने मिळत राहाणारी कलाटणी, आणि नव्याजुन्या नटनट्यांच्या संचाच्या अभिनयकौशल्याचे घडणारे दर्शन हे मालिकांचे अगदी बाह्य विशेष म्हणता येतील.

लोकप्रिय नटनट्यांच्या अभिनयाद्वारे भावनिक आवाहन करणाऱ्या प्रेक्षकवर्गाला भावविवश करून सोडतील

अशा घटनाप्रसंगांची प्रभावी व परिणामकारक गुंफण साधणाऱ्या सलग नाट्यात्म दर्शनाला मालिकेचे स्वरूप प्राप्त होते. बुद्धीऐवजी भावना आणि तर्काऐवजी योगायोग यांवरील भर हे दूरदर्शनमालिकेचे सामर्थ्यस्थान असते. सतत उत्कंठा वाढवत नेणारे प्रसंग आणि प्रेक्षकाच्या भावनांचे विरेचन घडून येईल अशा प्रकारे केली जाणारी त्यांची मांडणी मालिकेची लोकप्रियता वाढवते. प्रेम, नातेसंबंध, कुटुंबे, स्त्रिया, पुरुष, बालके, मुले, विवाह, घटस्फोट, मृत्यू, हृदयवेदना, हृदयभंग, अश्रू, सुख, हास्य, हिंसा, अल्प प्रमाणातील लैंगिकता आणि व्यावहारिक परिणाम व त्यांची परिणती या गोष्टींनी दूरदर्शनमालिका भरलेल्या असतात. देखणे स्त्रीपुरुष, त्यांच्यातील प्रेमप्रसंग; सत्प्रवृत्त व दुष्प्रवृत्त व्यक्तींमधील संघर्ष, दुष्प्रवृत्त मंडळींकडून सत्प्रवृत्तांचा सातत्याने केला जाणारा छळ आणि सद्वर्तनी व्यक्तींची सोशिकता, त्यांच्या वाट्याला येणाऱ्या नित्याच्या लौकिक जीवनातील अडीअडचणी; सन्मार्गावरचा त्यांचा अढळ असा विश्वास; प्रेक्षकांच्या मनांवर सतत सद्गुणांचे संस्कार होतील याकडे पुरवलेले लक्ष हे दूरदर्शनमालिकांद्वारे सादर केल्या जाणाऱ्या मालिकांचे विशेष म्हणता येतील. एकीकडे सनातन मूल्यांवरचा विश्वास तर दुसरीकडे समकालीन समस्यांचे ढोबळ चित्रण अशी कसरत साधत मालिका आपले अस्तित्व अधिकात अधिक काळ टिकवण्याचा प्रयत्न करीत असतात.

सोपऑपेरा हे दूरदर्शनवरील वैश्विक स्वरूपाचे माध्यमरूप आहे. सर्व जगभर त्याची निर्मिती होते व त्याचे प्रक्षेपणही होते. सोपऑपेरामधून संबंधित देशाची स्वभाववैशिष्ट्ये व प्रादेशिक व्यक्तित्वे यांची विविध अंगे प्रकटत असतात. या प्रादेशिक विशेषांमुळेच सोपऑपेरा हा वैश्विक असला तरी वेगवेगळ्या प्रादेशिक ऑपेरांच्या संदर्भात वेगळा ठरतो.

सोपऑपेरा या नाट्यरूपाकडे लोकप्रिय कथात्म साहित्याच्या आणि वास्तववादी नाट्यप्रकाराच्या रूपांतून पाहिले जाते. हे नाट्यरूप थेटपणे साहित्याच्या शिस्तीत मुरलेले असते.

> *The Theatreical Imagination* या ग्रंथात म्हटल्याप्रमाणे Plays shown on movie or television screens can be shockingly realistic, but they are never, in any sense of the word, "real." They do not exist in present time. They are pictures of events that happened in the past, somewhere else. The viewer cannot be sure if what is seen every really happened at all. Special-effects technicians and cinematographers are essential artists of these mechanical and electronic delivery systems. (p. 58)

लोककथेपासून, कथाकथनापासून आणि मालारूपी कादंबऱ्यांपासून व्यक्तिजीवनात घडणाऱ्या गोष्टी सांगण्यापासून मालाकादंबरीच्या रूपापर्यंत सोपऑपेरा आपल्याला आढळतो. सोपऑपेरा हा आपल्या वाङ्मयीन परंपरेचा एक भाग आहे. त्याचा आंतरिक आशय आणि त्याचे प्रेक्षकवर्गाकडून होणारे स्वागत यांचा त्याच्या आंतरिक आशयाशी संबंध असतो.सोप ऑपेरा हे नाट्यरूप एक तर लोकप्रिय असते किंवा तिरस्करणीय असते.

आभाळमाया, अवंतिका, वादळवाट, असंभव या काही उल्लेखनीय मालिका म्हणता येतील. स्त्रीची समर्पणशीलता, तिचा त्याग, तिचे नि:स्वार्थ प्रेम यांचे दर्शन घडवत असतानाच तिच्यातील अंगभूत सामर्थ्याची प्रतीती यावी अशी काळजी या मालिका घेत असतात. स्त्रीप्रधान कथानकाची उभारणी करून स्त्रीशक्तीचा गौरव

करण्याची संधी घेण्याकडेही या मालिकांचे लक्ष असते. मुख्यत्वेकरून चित्रपटाचे तंत्र उपयोगात आणून सादरीकरण केल्या जाणाऱ्या या मालिकांत कथेच्या वेधकतेप्रमाणेच, सहभागी नटनट्यांचा अभिनय, नेपथ्ययोजना, प्रकाशयोजना, संगीतयोजना या घटकांइतकेच महत्त्व किंबहुना सर्वाधिक महत्त्व कॅमेऱ्याला असते. दिग्दर्शक काय दाखवू इच्छितो आणि त्याच्या सर्व संचाचे एकत्रित काम कशा प्रकारे पार पडते यावर दूरदर्शनमालिकेचे यशापयश ठरत असते. सहभागाची किमया हा मालिकांच्या यशामागील मूलमंत्र असतो. विशुद्ध तर्कप्रधानता, समतोल विचारसरणी, नीतिमूल्यांचे भान, संयत अभिनयशैली अशा विशेषांना तिलांजली देऊन भावविवश प्रसंगनिर्मिती, वेळीअवेळी केले जाणारे अतिशयोक्त विनोद, आंगिक अभिनयावरचा भर, क्रोधाविष्कारचा सुलभ प्रकार म्हणून एकाने दुसऱ्याच्या तोंडात मारणे, असे काहीही करण्याचा अधिकार दूरदर्शनमालिका बजावत असतात. लोकप्रियतेचा निर्देशांक उंचावर नेण्याचा निर्माते-दिग्दर्शक यांचा प्रयत्न दूरदर्शनमालिकेला रूप-गुण प्राप्त करून देतात.

जसे दूरदर्शनमालिका/सोपऑपेरा अत्यंत आवडणारे प्रेक्षक असतात, तसेच दूरदर्शनमालिकेवर/सोपऑपेरावर तुटून पडणारे टीकाकार असतात. सोपऑपेराच्या इतिहासातून सामाजिक बदल, कलात्म आणि सांस्कृतिक विकास आणि राष्ट्रीय व आंतरराष्ट्रीय पातळीवरील प्रक्षेपणाचा इतिहास प्रतिबिंबित होतो. दूरदर्शनवर प्रक्षेपण करणाऱ्यांना हे दूरदर्शनवर सादर करण्याच्या दृष्टीने सोपऑपेरा परिपूर्ण असे नाट्यरूप वाटते. याचा प्रेक्षकवर्ग एकदा स्थिरावला की तो कायम राहातो, त्याला वृत्तपत्रीय प्रसिद्धी लाभते, त्याविषयी उलटसुलट चर्चा सुरू होतात, त्याच्या जाहिरातीतून आर्थिक महसूल मिळतो, जनसामान्यांच्या भावविश्वाला आधार लाभतो आणि स्वत:च्या अस्तित्वातून चर्चा, विश्लेषण, विच्छेदन आणि उत्क्रांतीमधून आश्चर्य या सर्वांची निर्मिती घडते. प्रक्षेपणाचे एक तत्त्व म्हणून सोपऑपेराचे अस्तित्व घडत असते. प्रक्षेपणाच्या अन्य रूपांशी जसे त्याचे नाते असते तसेच निर्माता व प्रेक्षकवर्ग यांच्यातही एक अनन्यसाधारण नाते तो उत्पन्न करतो.

विसाव्या शतकातील अंतिम लोकसंपर्कमाध्यम असणारा सोपऑपेरा/दूरदर्शनमालिका नाटक व कादंबरी या दोन पारंपरिक वाङ्मयप्रकारांना कवेत घेतो. एकोणिसाव्या शतकात लोकप्रिय झालेल्या मालिका-कादंबऱ्यांच्या रूपाशी वा वृत्तपत्रीय कथनरूपाशी त्याचे जवळचे नाते आहे. सोपऑपेराचा आशय मुख्यत्वे वास्तववादी असतो आणि त्याचा संबंध अठराव्या व एकोणिसाव्या शतकातील वास्तववादी साहित्याशी जोडता येतो. विसाव्या शतकात जेव्हा हे रूप अस्तित्वात आले तेव्हा त्याने दूरदर्शनचे संकेत व निर्मितीच्या गरजा यांना आकार दिला. आणि हा वाङ्मयप्रकार म्हणून नाटकाच्या मालिकेमध्ये विकसित झाला. त्याची मूलभूत सामग्री आणि विषयाशी संबंधित असणारी पद्धती ही दूरदर्शनवरील सर्व रूपांवर मोठ्या प्रमाणात प्रभावी ठरली. सोपऑपेरा हा अधिक समर्थ आणि प्रक्षेपण करणाऱ्या उद्योगात सर्वात महत्त्वाचा म्हणून प्रस्थापित झाला आहे. असा होत असतानाच काही वेळा जे या नाट्यरूपाविषयी अजाण असतात त्यांच्याकडून विपरीत स्वरूपाची टीका ऐकावयास मिळते. सोपऑपेराचे ॲकॅडेमिक स्वरूपाचे विश्लेषण केले असता त्यांच्या गोष्टींतून ध्येयवादी संदेश प्रसृत होतात असे ध्यानात येते. दूरदर्शनच्या व्यवसायाचा एक भाग अशा दृष्टिकोणातून सोपऑपेराकडे पाहिले असता त्याचे महत्त्व व त्याची अर्थवत्ता दोन्ही ध्यानात घेऊन ती साध्य करता येते.

प्रेक्षकांसाठी (काही ना काही) देत राहाणे हे प्रक्षेपणकर्त्यांचे कार्य असते. सार्वजनिक सेवा करणाऱ्या प्रक्षेपकांना त्यांच्या सेवेच्या माध्यमात त्यांची उद्दिष्टपूर्ती व्हावी यासाठी बहुसंख्य प्रेक्षकांना आवाहन करून सोपऑपेरा साहाय्य करत असतो. व्यावसायिक प्रक्षेपणकर्ते जाहिरातीच्या माध्यमातून फार मोठ्या प्रेक्षकसमूहाच्या गरजा भागवीत असतात. त्या दृष्टीने पाहाता सोपऑपेरा हे जमाखर्चाचे परिणामकारक गणित साधणारे अतिशय समर्थ असे दूरदर्शनवरील नाट्यरूप आहे. दूरदर्शनवर होणाऱ्या कार्यक्रमांपैकी सोपऑपेरा दोन प्रकारची कार्ये करणारे उदाहरण आहे. सोपऑपेरा ही प्रेक्षकांसाठी करमणूक आहे तर निर्माते व प्रक्षेपणकर्ते यांच्यासाठी तो व्यवसाय आहे. या दोन गरजा एकमेकींपासून अविभाज्य आहेत तशाच परस्परपूरकही आहेत. जेव्हा त्यांना मनोरंजनात यश लाभते तेव्हा ते उत्तम व्यवसाय करू शकतात. इतर कोणत्याही संपर्करूपापेक्षा सोपऑपेरा हा प्रेक्षकांशी बोलतो आणि त्याच कारणामुळे तो प्रक्षेपणकर्त्यांना अमूल्य वाटत असतो.

सोपऑपेरा ही संज्ञा दूरदर्शनवर सादर होणाऱ्या कल्पित नाट्यरूपाची वेगवेगळी अंगे सामावून घेण्याच्या दृष्टीने सिद्ध केली गेली आहे. या संज्ञेद्वारे एका विशिष्ट प्रकारचा कार्यक्रम सूचित होतो परंतु त्याच वेळी ती संज्ञा अभिरुचिविषयक एक प्रकारची घसरण व दुरवस्थाही सूचित करण्यासाठी वापरली जाते. त्या संज्ञेमधून लेखकाचा वा वाक्याचा परिप्रेक्ष्य प्रकटत असतो. कामाची आंतरिक किंमत त्यातून कळतेच असे नाही. संबंधित सोपऑपेरा हा त्याच्या व्यक्तिरेखांत गुंतलेला असतो आणि त्या व्यक्तिरेखा जे वास्तव ऑपेऱ्यामधून प्रतिबिंबित होते त्यात लगडलेले असते. प्रेक्षकांसाठी त्याचे स्वरूप जीवनसत्याप्रमाणे असते. फॉर्स्टरने ज्याला राऊंड कॅरॅक्टर्स असे म्हटले आहे त्याप्रमाणे सोपऑपेऱ्यातील पात्रे अशा प्रकारचा समज उत्पन्न करतात की ती कल्पित रूपाच्या बाहेर जगू शकतात व श्वास घेऊ शकतात, आणि तरीही अन्य परिस्थितींत त्यांचे स्थलांतर घडूनही त्यांची विश्वासार्हता अबाधित राहाते.

सोपऑपेरा हा वाङ्मयप्रकारांतून विकसित झालेला आहे. कादंबरीतील पात्रांची व्यक्तित्वे ही दूरदर्शननिर्मितीच्या गरजांनुसार विकसित होतात आणि त्यामुळे इलेक्ट्रॉनिक जनसंपर्क माध्यमांच्या गरजांची व्यवस्थित परिपूर्ती होते. सोपऑपेराच्या निर्मितीच्या मागण्यांचा सोपऑपेराच्या गोष्टीच्या विकसनावर आणि व्यक्तिरेखांच्या विकसनावरदेखील मोठा प्रभाव असतो. सोपऑपेरातील कृती या काही केवळ लेखकांच्या निर्मितीसंबंधीच्या कल्पनांनुसार घडू शकत नाहीत. सोपमधील कथनांची आणि त्यातील पात्रांची जडणघडण निर्माते-दिग्दर्शक करीत असतात. सोपऑपेराची गरज ही लेखकाच्या निर्मितीसंबंधीच्या कल्पनांपेक्षा वेगळी असते. सोपऑपेराच्या निर्मितीचे स्वरूप, त्यात कामे करण्यासाठी उपलब्ध असणारे नट, नेपथ्य आणि स्थळे हीदेखील ते नाटक ज्या प्रकारे विकसित होत असते त्याचा आंतरिक भाग असते. टोकाच्या परिस्थितीत एखादा नट कार्यक्रम सोडून गेला तर सोपऑपेराच्या गोष्टीत त्या परिस्थितीतून मार्ग काढण्यासाठी मुळात बदल घडवावे लागतात. काही वेळा निर्माता हा सोपऑपेराच्या नाट्यमय परिणामांबाबत विशेष धारणा बाळगत असतो. या परिणामासाठी काही वेळा मृत्यू साहाय्यकारी ठरतो. अर्थात एखादी व्यक्तिरेखा/एखादे पात्र असे मारून टाकणे याचा नाटकातील अन्य पात्रांच्या विकसनावर परिणाम होत असतो.

सोपऑपेरा ही एका सांस्कृतिक रूपाची निर्मिती असते आणि ती प्रक्षेपणकर्त्याच्या सर्व गरजा आणि

प्रेक्षकांच्या गरजा भागवत असते. गेली पंचवीसतीस वर्षे दूरदर्शनमाध्यम हे सोपऑपेरा या अस्तित्वतत्त्वात विशेष रस घेत आहे. सोपऑपेरातील नटनट्या दूरदर्शनमाध्यमाच्या आणि प्रेक्षकवर्गाच्या आवडींच्या आघाडीवर असतात. सर्व माध्यमांच्या संदर्भात पाहिले असता सोपऑपेरा ही एक प्रमुख ताकद असते.

सोपऑपेरा हा प्रक्षेपणाच्या इतिहासाचा एक भाग आहे. आणि प्रक्षेपणक्षेत्राच्या अर्थशास्त्राचाही महत्त्वाचा घटक म्हणून तो लोकप्रिय संस्कृतीचे एक अंग आहे. एक महत्त्वाचे नाट्यात्म रूप विशिष्ट तत्त्वदृष्टीचा संदेश देणारे रूप आणि प्रेक्षकवर्गाच्या आनंदाचा स्रोत म्हणून सोपऑपेरा महत्त्वाचा ठरतो. या सर्व उपरोल्लिखित घटकांमध्ये हे नाट्यरूप रुजलेले आहे. त्याची त्वरितता व ऐतिहासिकता हे त्याचे सामर्थ्य आहे. प्रेक्षकांना आकर्षित करून घेण्याच्या गरजेतून त्याची निर्मिती झाली आणि त्याचा विकास व त्याचे नाट्यरूपात होणारे विकसन हे त्याच्या प्रक्षेपणाचे यश आहे. रेडिओकडून हे नाट्यरूप दूरदर्शनकडे आले आणि अमेरिकेतून इंग्लंडकडे, ऑस्ट्रेलियाकडे आणि इतर देशांत निरनिराळ्या देशांतील अनंत चेहऱ्यांत ते पाहाता येऊ लागले.

❖ ❖

निवडक आधारग्रंथ

Barranger, Milly S., 2006. *Theatre A Way of Seeing* (Sixth Edn.) Belmont : Thomson Wadsworth.

Bentley, Eric, 1965. *The Life of The Drama*, London, Methuen & Co. Ltd.

Bhat, G. K. 1975. Bharata-Natya-Manjari. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.

— 1981. Natya-Manjari-Saurabha. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.

Bowman and Ball, *Theatre Language*, 1961, New York, Theatre Arts Books.

Brockett, Oscar G., 1992. *The Essential Theatre* (Fifth Edn.). Philadelphia : Harcourt Brace Jovanovich College Phlelishers.

Brown, John Russell, 1997. *What is Theatre: Newton* : Focal Press.

Caird, John, 2010. *Theatre Craft*, London : Faber and faber.

Cohen, R., 1996. *Theatre Brief Version*, (Fourth Edn.) California, Mayfield Publishing Company.

Cuddon, J. A. (Revised by C.E. Preston), 1999. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London. Penguin Books.

Danesi, Marcel. 2000. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*. Toronto : University of Toranto Press.

Else G. F., 967 , *Aristotle Poetics*, University of Michigan Press.

Essline Martin, 1969 (Rev. ed.), *The Theatre of the Absurd*, Garden city New York, Double Day.

Hansen, A. 1965. *A Primer of Happenings & Time/space Art*. New York : Something Else Press

Heilman, Robert Bechtold 1968. *Tragedy and Melodrama*. Seattle : University of Washington Press.

Higgins, D. 1964. *Postface*, New York : Something Else Press.

Huberman, Jeffery H.,et.al. 1993. *The Theatrical Imagination*. Orlando : Harcourt Brace College Publishers.

Kane, P. V., 1923. *The Sahityadarpana of Visvanatha* (Second Edn.). Bombay : Nirnayasagar.

Kennedy, Dennis, (Ed.) 2003. *The Oxford Encclopedia of Theatre and Performance*. Vol. 1. New York : Oxford University Press Inc.

— 2003. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Vol. 2. New York : Oxford University Press Inc.

Kirby, M. 1965. *Happenings*. New York : E. P. Dutton & Co. Inc.

Krasner, D. 2008. *Theatre in Theory 1900-2000*, Malden USA, Blackwell Publishing.

Krishnamoorthy, K.(Ed.)1992. *Natyasastra of Bharatamuni* Vol. 1,(Fourth Edn.). Vadodara:Oriential Institute.

Kulkarni, V. M., Tapasvi Nandi. (Eds.) 2001. *Natyasastra of Bharatamuni* Vol. II (Second Edn.). Vadodara : Oriential Institute.

— (Ed.)2003. *Natyasastra of Bharatamuni* Vol. III (Second Edn.).Vadodara:Oriential Institute.

— (Ed.) 2006. *Natyasastra of Bharatamuni* Vol. IV (Second Edn.). Vadodara:Oriential Institute.

Law Jonathan (Ed.) 2011. *The Methuen Drama Dictionary of The Theatre* Great Britain : Methuen Drama.

Lucas D. W., 1968, (Reprinted with corrections 1972). *Aristotle Poetics*, London : Oxford University Press

Meredith, G. Bergson. H. 1956. *Comedy* (An Essay On Comedy, Laughter), New York : Doubleday & Company Inc.

Pattersen, Jim, et. al. 2009. *The Enjoyment of Theatre*. (Eighth Edn.) Boston : Allyn & Bacon.

Pavis, Patrice, 1998. *Dictionary of the Theatre*. Toronto : University of Toronto Press.

Pickering, K. 2010. *Key Conceptes in Drama and Performance*. (Second Edition). New York : Palgrave Macmillan.

Schechner, R. 1994. *Environmental Theater* (Second Edn.). New York : Applause.

Unni, N.P., 2003. *Natyasastra (Vol.I)*, (Second Edn.) Delhi, Nag Publishers.

– 2003. *Natyasastra (Vol.II),* (Second Edn.) Delhi, Nag Publishers.

– 2003. *Natyasastra (Vol.III)* (Second Edn.) Delhi, Nag Publishers.

– 2003. *Natyasastra (Vol.IV)* (Second Edn.) Delhi, Nag Publishers.

Wilson, Edwin, 1997. *The Theater Experience* (Seventh Edn.). New York : The McGraw-Hill Companies, Inc.

White, Kerry R., 1995. *An Annotated Dictionary of Technical, Historical and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama*. New York : The Edwin Mellen Press, Ltd.

अदवंत, म. ना., (संपा.) १९५४. *पैंजण.* पुणे : चित्रशाळा प्रकाशन.

कंगले, र. पं., १९७३. *रस-भाव-विचार.* मुंबई : महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृती मंडळ.

— १९७४. *दशरूपक-विधान.* मुंबई : महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृती मंडळ.

— १९७४. *प्राचीन काव्यशास्त्र.* मुंबई : मौज प्रकाशन.

काळे, पंढरीनाथ, १९९५. *मराठी तमाशा (एक कलाप्रकार) उगम आणि वाटचाल.* पुणे : लोककला प्रतिष्ठान.

कुलकर्णी आप्पाजी विष्णु, १९०३, *मराठी रंगभूमी*, पुणे.

कुलकर्णी, र. पु. १९८५. *भरतमुनिप्रणीत नाट्यमंडप.* मुंबई : महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ.

केतकर, गोदावरी, १९६३. *भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र* (दु.आ.). मुंबई : पॉप्युलर प्रकाशन.

खांडेकर, सू. रा., २००७. *मराठी पोवाडा*, कोल्हापूर, शिवाजी विद्यापीठ.

खोले, विलास, २०१५. *विमर्श.* ठाणे : अनघा प्रकाशन.

गणोरकर, प्रभा, वसंत आबाजी डहाके आणि इतर, २००१, *वाङ्मयीन संज्ञा-संकल्पना कोश*, मुंबई, जी.आर. भटकळ फाउण्डेशन.

गाडगीळ, स. रा., १९७१. काव्यशास्त्रप्रदीप (दु.आ.). कोल्हापूर : मोघे प्रकाशन.

जोग, रा. श्री., १९७०. *अभिनव काव्यप्रकाश.* पुणे : व्हीनस प्रकाशन.

जोशी, बाबूराव, १९७४. *संगीताने गाजलेली रंगभूमी* (दु.आ.). पुणे : कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन.

जोशी, वि. कृ., १९६१. *लोकनाट्याची परंपरा.* पुणे : ठोकळ प्रकाशन.

धोंड, म. वा., २०१३. *मऱ्हाटी लावणी*, चौथी आवृत्ती, मुंबई : मौज प्रकाशन.

बनहट्टी, श्री. ना., १९५७. *मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड पहिला* (१८४३-७९), पुणे : व्हीनस प्रकाशन.

— १९५९. *मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय*, पुणे : पुणे विद्यापीठ.

भट, गो. के., १९७८. *संस्कृत नाट्यसृष्टी.* पुणे : कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन.

— १९८०. *संस्कृत नाटके आणि नाटककार.* पुणे : श्रीविद्या प्रकाशन.

भिडे, श्री. र., व. दि. कुलकर्णी, भालबा केळकर. संपा. १९६९. *एकांकिका वाटचाल.* मुंबई : सोमैया पब्लिकेशन्स.

मिश्र, ब्र. १९९७. *भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्रम्.* नई दिल्ली : सिद्धार्थ पब्लिकेशन्स.

राजाध्यक्ष, विजया संपा. २००२. *मराठी वाङ्मयकोश* खंड चौथा. मुंबई : महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ.

लागू, रा. कृ., १९३९. *नाट्यछटा.* पुणे : हरि व विष्णू गोविंद दिवाकर.

वाटवे, के. ना., १९६२. *संस्कृत नाट्य-सौंदर्य.* पुणे : देशमुख आणि कंपनी.

वेलणकर, अ. द., १९८६. *मराठी नाट्यपद स्वरूप व समीक्षा.* नागपूर : विजय प्रकाशन.

व्हटकर, नामदेव, १९६०. *मराठीची लोककला तमाशा.* मुंबई : चंद्रकांत शेट्ये प्रकाशन मंदिर.

शिंदे, विश्वनाथ १९९४. *पारंपरिक मराठी तमाशा आणि आधुनिक वगनाट्य.* पुणे : प्रतिमा प्रकाशन.

— १९९६. शाहिरी वाङ्मयाच्या धारा. पुणे : प्रतिमा प्रकाशन.

संगोराम, श्री. दा., (संपा.) १९९३. *वेध : संगीत नाटक आणि नाट्यसंगीत.* पुणे : प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन.

❖ ❖

पाश्चात्त्य नाट्यसृष्टीतील वेचक व्यक्तिनामे

A
REZA **ABDOH**
ARTHUR **ADAMOV**
AESCHYLUS
CONRAD **AIRWOLF**
TAIROV **ALEKSANDR**
EDWARD **ALBEE**
PETER **ALEXANDER**
JARRY **ALFRED**
BARAKA IMAMU **AMIRI** (**LEROI JONES**)
ROBERT **ANDERSON**
ANDRE **ANTOINE**
ADOLPHE **APPIA**
WILLIAM **ARCHER**
ARCHILOCHUS
ARGOS
ANTONIN **ARTAUD**
ATHAMAS
ST. **AUGUSTINE**
ALAN **AYCKBOURN**

B
MICHEL **BARON**
EUGENIO **BARBA**
HARLEY GRANVILLE **BARKER**
MILLY **BARRANGER**
PETER **BARKWORTH**
ROLAND G…RARD **BARTHES**
ROLAND **BARTHES**
GASTON **BATY**
JOHN LEE **BEATTY**
SAMUEL **BECKETT**
GEORG **BENDA**
ERIC **BENTLEY**
ALAN **BENNETT**
UGO **BETTI**
WILLIAM HENRY WEST **BETTY**
BERNAYS
AUGUSTO **BOAL**
ANNE **BOGART**
NICOLAS **BOILEAU**
EDWARD **BOND**
DION **BOUCICAULT**
A.C. **BRADLEY**
BERTOLT **BRECHT**
GEORGE **BRECHT**
BROOK
JOHN RUSSELL **BROWN**
G. **BRUN**
GEORG **BUCHNER**
C. **BUCHVALD**
RICHARD **BURBAGE**

C
JOHN **CAGE**
JOHN **CAIRD**
CAHUSAC
DE LA BARCA, PEDRO **CALDERON**
LILY **CAMPBELL**
JOSEPH **CHAIKIN**
CHARLIE **CHAPLIN**

ANTON **CHEKHOV**
GEOFFREY **CHAUCER**
(CHOEPHORAE/CHOEPHORI)
MING **CHO LEE**
CHOREGI
CARYL **CHURCHILL**
ALAN AY **CKBOURN**
WILLIAMS **CLIFFORD**
LE **COMPTE**
JACQUES **COPEAU**
PIERRE **CORNEILLE**
ROBERT **CORRIGAN**
CORYPHAEUS
EDWARD **G**ORDON **CRAIG**
SIR NOEL **COWARD**
RICHARD **CUMBERLAND**

D
MICHEL **DE** (Ademar Martens)
RICHARD **DEMARCY**
JIM **DINE**
AELIUS **DONATUS**
BLANCHE **DUBOIS**
CHRISTOPHER **DURANG**
MARGUERITE **DURAS**

E
UMBERTO **ECO**
ALLEYN **EDWARD**
KEIR **ELAM**
EVE **ENSLER**
ACHIM **ESCHBACH**
O'NEILL, **EUGENE**
EURIPIDES

NIKOLAI **EVERYNOV**
(EXARCHON)
SIR RICHARD **EYRE**

F
LAURA **FARABOUGH**
FAVARD
FRANCIS **FERGUSSON**
GEORGES **FEYDEAU**
ZELDA **FICHANDLER**
ERIKA **FISCHER-LICHTE**
DARIO **FO**
MARIA IRENE **FORNES**
MICHAEL **FRAYN**
GUSTAV **FREYTAG**
MAX **FRISCH**
NORTHROP **FRYE**

G
HERMANS **GAMBARO**
JOHN **GALSWORTHY**
GUSTAVE **GARCIA**
DAVID **GARRICK**
JEAN **GENET**
GHELDERODE
JOHN **GODBER**
JOHANN WOLFGANG VON **GOETHE**
ERVING **GOFFMAN**
MICHAEL **GOLDMAN**
NATALYA **GONCHAROVA**
MAXIM **GORKY**
LARY **GRABER**
SPALDING **GRAY**
PAUL **GREEN**
W. **GROPIUS**

JERZY **GROTOWSKI**
JUNG CARL **GUSTAV**

H
PETER **HALL**
DAVID **HARE**
CHRISTOPHER **HARDMAN**
PETER **HANDKE**
LORRAINE **HANSBERRY**
GERHART **HAUPTMANN**
WILLIAM **HAZLITT**
ANDRE **HELBO**
HERA
THOMAS **HEYWOOD**
DICK **HIGGINS**
HORACE
TINA **HOWE**
DUSTIN **HOFFMAN**
HROTSVITHA
JOHN DENNIS **HURRELL**

I
HENRIK **IBSEN**
AUGUST WILHELM **IFFLAND**
INO
EUGENE **IONESCO**
SIR HENRY **IRVING**
DEBBIE **ISITT**

J
MARGO **JONES**
BEN **JONSON**
STEEN **JANSEN**
JEAN-JACQES **LEBEL**
LEOPOLD **JESSNER**
SAMUEL **JOHNSON**
J. **JOURDHEUL**
LOUIS **JOUVET**
MISS **JULIE**
PAIK NAM **JUNE**
CARL GUSTAV **JUNG**
JUVENAL

K
ALLAN **KAPROW**
MORRIS **KARNOVSKY**
WILL **KEMP**
MICHAEL **KIRBY**
ADRIENNE **KNNEDY**
WILSON G. **KNIGHT**
AUGUST FRIEDRICH VON
KOTZEBUE
TADEUSN **KOWZAN**
YAYOI **KUSAMA**

L
RUDOLPH **LABAN**
TINA **LANDAU**
MIKHAIL **LARIONOV**
JACQUES **LASSALLE**
MIKE **LEIGH**
GOTTHOLD EPHRAIM **LESSING**
EVELYN **LEWIS**
GEORGE **LILLO**
JOAN **LITTLEWOOD**
WILLY **LOMAN**
FREDERICK **LONSDALE**
LEKAIN HENRI-**LOUIS**
LUCILIUS
PIRANDELLO **LUIGI**

M

JACKSON **MACLOW**
MAURICE **MAETERLINCK**
EDWARD **MAGNUM**
DAVID **MAMET**
SOLOMON **MARCUS**
PLINIO **MARCOS**
MARCO DE **MARINIS**
CHRISTOPHER **MARLOWE**
JEN - FRANCOIS **MARMONTEL**
WILLIAM SOMERSET **MAUGHAM**
VSEVOLOD **MEYERHOLD**
JO **MIELZINER**
ARTHUR **MILLER**
JOHN **MILTON**
ANTONIO **MINTURNO**
CLAIRON **MLLE** (Stage name of Claire-Josephe-Hippolyte Leris de la Tude, 1723-1803)
JEAN-BAPTISTE POQUELIN–**MOLIERE**
MEREDITH **MONK**
JACOB **MORENO**
GILBERT **MURRAY**
SHARLETT **MURMON**
MAYAKOVSKY

N

MOHOLY-**NAGY**
MARSHA **NORMAN**

O

CLAES **OLDENBURG**
JOHN **OSBORNE**
SHASHAL **O**WENS

P

NAM JUNE **PAIK**
BENJAMIN **PATTERSON**
LUCIANO **PAVAROTTI**
PATRICE **PAVIS**
CHARLES **PEIRCE**
PENTHEUS
J.F. **PEYRET**
HAROLD **PINTER**
LUIGI **PIRANDELLO**
ERWIN **PISCATOR**
PIXERECOURT
GUILBERT de **PIXERECOURT**
PLAUTUS
MARCOS **PLINIO**
LAWRENCE **POONS**

R

YVONNE **RAINER**
TERENCE **RATTIGAN**
ALICE **RAYNER**
VANESSA **REDGRAVE**
F. **REGNAULT**
GUILBERT DE **RENE-CHARLES**

TOM **ROBERTSON**
FRANCISCI **ROBORTELLI**
HAROLD **ROSENBERG**
MARVIN **ROSENBERG**
JEAN - JACQUES **ROUSSEAU**
RUSSOLO

S

J. P. **SARRAZAC**

JAEAN-PAUL **SARTRE**
FRIEDRICH LUDWIG **SCHRODER**
RICHARD **SCHECHNER**
FRIEDRICH **SCHILLER**
ALAN **SCHNEIDER**
PETER **SCHUMANN**
SEMELE
WILLIAM **SHAKESPEARE**
NOSSACK **SHANG**
SAM **SHEPARD**
SAM **SHEPHARD**
VICTOR **SHKLOVSKY**
VIKTOR **SIMOV**
JOHN **SKELTON**
SOPHOCLES
GRAY **SPALDING**
KONSTANTIN **STANISLAVASKY**
AUGUST **STRINDBERG**
JOHN **SUTHERLAND**
JONATHAN **SWIFT**
JOHN ADDINGTON **SYMONDS**
JOHN MILLINGTON **SYNGE**

T
ALEKSANDR **TAIROV**
JESSICA **TANDY**
LAURETTE **TAYLOR**
TERENCE
MEGAN **TERRY**
BRANDON **THOMAS**
WILDER **THORNTON**
BEN **TRAVERS**
DAVID **TUDOR**
KATHLEEN **TURNER**
MARK **TWAIN**
KENNETH **TYNAN**

U
ANN **UBERSFELD**
NICHOLAS **UDALL**

V
EVGENY **VAKHTANGOV**
KARL **VALENTIN**
LOPE DE **VEGA**
VOLTAIRE (FRANCOIS-MARIE AROUET)
PAULA **VOGEL**
WOLF **VOSTELL**

W
ROBERT **WATTS**
WENDY **WASSERSTEIN**
PETER **WEISS**
PHILIP **WHEELWRIGHT**
KERRY **WHITE**
ROBERT **WILSON**
TENNESSEE **WILLIAMS**
MORRIS **WEITZ**
NICHOLAS **WRIGHT**

Y
SUSAN **YANKOWITZ**
LA MONTE **YOUNG**

Z
ZEUS

सूची

(टीप : कंसातील आकडा अनुक्रमदर्शक आहे आणि कंसाबाहेरील सुटा आकडा पृष्ठांकदर्शक आहे.)

अंक (१७) ७२

अंक (Act) : १ (८३) २५६

अंक (Act) : २ (८४) २५७

अंक (Act) : ३ (८५) २५८ ॲक्ट (Act) : ३ (८५) २५८

अंकमुख (२२) ८३

अंकावतार (२३) ८४

अनुकृती (Imitation) (९०) २६५

अपवारितक व जनान्तिक (७१) २२७

अपोलो (२०३) ५७५

अभिनय (१६) ४९

अभिनय (Acting) : १ (९२) २६९

अभिनय (Acting) : २ (९३) २७४

अभिनयशैली (Acting styles) (९४) २७६

अभिनयसंकेत (६६) २२०

अभिज्ञान (Anagnorisis) (१३३) ३६९

अर्थोपक्षेपक (१८) ७५

अर्थप्रकृती (२६) ९०

अर्थप्रकृती (कथानकरचनेची साधने) (२५) ८९

अवन्त गार्द (Avant-garde) (१७४) ४८६

असंगत नाटक (Theatre of the Absurd) : १ (१७९) ५०३

असंगत नाटक (Theatre of the Absurd) : २ (१८०) ५०६

आंगिक अभिनय ५२

आमुख : प्रस्तावना (१२) ३७

आहार्याभिनय ६६
ईहामृग १३२
उत्कर्षबिंदू (Climax) (१३५) ३७१
उत्स्फूर्तीकरण (Improvisation) : १ (१४०) ३८७
उत्स्फूर्तीकरण (Improvisation) : २ (१४१) ३८८
उत्सृष्टिकाङ्क १३५
उपकथानक (Subplot) (११९) ३३९
उपसंहार (२०५) ५७८
उपहास (Satire) (२३३) ७१८
उपहासिका (२३२) ७०७
एकांकिका (२४१) ७८५
एकीकडे (Aside) (१५१) ४११
एकोक्ती (Monologue) : १ (१५२) ४१३
एकोक्ती (Monologue) : २ (१५३) ४१४
एन. गार्द आर्ट्स (१९९) ५५२
एपिक थिएटर (Epic Theatre) (१७५) ४८९
ॲरिस्टॉटल (७७) २४१
ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र (७८) २४२
ॲब्सर्ड रंगभूमी (Theatre of the Absurd) (१७८) ५०१
कथानक (४७) १७७
कथानक (Plot) : १ (११६) ३३३
कथानक (Plot) : २ (११७) ३३५
कथानक (Plot) : ३ (११८) ३३६
कथानक विकासाच्या अवस्था (२४) ८५
करुणरसविचार (४३) १६०

कञ्चुकी (५४) १९५
कर्टनरेझर (Curtain Raiser) (१९१) ५३७
काबुकी (Kabuki)(१८१) ५१०
कृती (Action) (१२५) ३४९
कॅथार्सिस (Catharsis) (१३९) ३८०
कार्य (३१) ९६
कॉमेदिआ देला'र्ते (Commedia dell'arte) (२२१) ६५२
कौटुंबिक नाटक (Domestic Drama) (१८७) ५२१
क्रौर्यनाट्य (Theatre of Cruelty) (१७२) ४७६
क्लॉझेट ड्रामा (Closet Drama) (१८४) ५१५
खलनायक (Villain) (१३१) ३६४
गद्य व पद्य (६८) २२३
गर्भसंधी ९९
गर्भांक अथवा गर्भनाटक (४०) १४१
चूलिका (२१) ८२
चौथी भिंत (Fourth Wall) : १ (१०९) ३१४
चौथी भिंत (Fourth Wall) : २ (११०) ३१५
चौसष्ट अंगे (३५) १०६
जिवंत अनुभव (१९७) ५४९
डायनायसस (२०४) ५७६
डिथिरँब (२०२) ५७४
डिम १३३
ड्रॅमॅटर्जी (Dramaturgy) (११५) ३३१
त्रोटक १४०
दशरूपक (दशरूप) (३९) १२१

दिग्दर्शक (Director) (१५९) ४२९
दुहेरी जीवन (Life's Double) (१९८) ५५०
दूरदर्शनमालिका/सोपऑपेरा (२४४) ८०१
देखावा (Scenery) (१४९) ४०४
दोघे/द्वंद्व (Duet) (१२४) ३४८
ध्रुवागान (६४) २१६
नट (५६) १९७
नट (Actor) (९१) २६७
नटी (५७) २०१
नभोनाट्य (श्रुतिका) (२४२) ७९१
नवे रस (४६) १७५
नान्दी (१०) ३०
नाटक १२३
नाटक (७९) २४३
नाटक : सहभागाची किमया (२०६) ५७९
नाटककार (Playwright) (१५७) ४२३
नाटककाराचा दृष्टिकोण : गंभीर वा सुखात्म (१८९) ५२६
नाटकाचे घटक (८०) २४६
नाटकाचे नाव (६९) २२४
नाटकाची भाषा (१६७) ४६२
नाटकात न दाखवायच्या गोष्टी (७२) २३०
नाटकातील नाटक (Play within a play) (१३७) ३७५
नाटकाच्या स्वरूपाविषयी नवे विचार (१८८) ५२३
नाटकातील व्यक्तिरेखा/पात्र (Character) (१२१) ३४३
नाटिका १२९

नाट्य आणि वेद (४) १७
नाट्यगृह (१५) ४४
नाट्यछटा (२४०) ७७८
नाट्यनिर्मितीमधील अचेतन घटक (१६९) ४६६
नाट्यपात्रे (५९) २०३
नाट्य-रस (४५) १७१
नाट्यलक्षण (६) २२
नाट्यसंकेत (Convention) (१११) ३१७
नाट्यसंवाद (६५) २१७
नाट्यसमीक्षक (Drama critic) (१६५) ४५४
नाट्यसूचना (७०) २२५
नाट्यप्रयोग (८) २५
नाट्याचा उगम (नाट्यवेद) (३) १३
नाट्याचे प्रयोजन (७) २३
नाट्यात्म कृती (Dramatic Action) (१२६) ३५२
नाट्यात्म व महाकाव्यात्म (Dramatic and Epic) (१७७) ४९८
नाट्यात्म विरोधाभास (Dramatic Irony) (१३६) ३७३
नाट्यात्म समीक्षा (Dramatic Criticism) (१६६) ४५९
नायक (५०) १८०
नायक (Hero) : १ (१२७) ३५५
नायक (Hero) : २ (१२८) ३५७
नायिका (५१) १८२
नियतफलप्राप्ती ८७
निवडक आधारग्रंथ (२४५) ८०७
निर्वहणसंधी १००

नेपथ्य (Secnography) (१४७) ४००
नेपथ्यरचना (Scenography) (१४८) ४०३
पडदा (Curtain) : १ (१०७) ३११
पडदा (Curtain) : २ (१०८) ३१२
पताका (२९) ९४
पताकास्थानक (३८) ११७
परावृत्ती (Peripetia) (१३४) ३७०
पर्यावरणीय रंगभूमी (Environmental Theatre) : १ (१७०) ४६८
पर्यावरणीय रंगभूमी (Environmental Theatre) : २ (१७१) ४७१
पात्रयोजना (Casting) (१२२) ३४६
पात्रांचा स्वभाव (६०) २०५
पात्रांनी कोणती भाषा बोलावी? (६१) २०६
पाश्चात्त्य नाट्यसृष्टीतील वेचक व्यक्तिनामे (२४६) ८११
पूर्वरंग (९) २७
पूर्वरंग व नान्दी (११) ३४
पोवाडा (२३४) ७२५
प्रकरण १२७
प्रकरी (३०) ९५
प्रकाशयोजना (Lighting) : १ (१४५) ३९७
प्रकाशयोजना (Lighting) : २ (१४६) ३९८
प्रतिमुखसंधी ९९
प्रयत्न ८६
प्रवेशक (२०) ७९
प्रवेश (Scene) : १ (८६) २६१
प्रवेश (Scene) : २ (८७) २६२

प्रहसन/फार्स : १ (२२७) ६७७
प्रहसन : २ (२२८) ६७९
प्रहसन : ३ (२२९) ६८०
प्रहसन : ४ (२३०) ६९०
प्रहसन : ५ (२३१) ७०३
प्रहसन १३६
प्रस्तावना : पाच प्रकार (१३) ३८
प्रायोगिक रंगभूमी (Experimental Theatre) (१७३) ४८०
प्रारंभ ८५
प्रारंभक (Prologue) : १ (८८) २६३
प्रारंभक (Prologue) : २ (८९) २६४
प्राप्तिसंभव ८६
प्रेक्षक (६२) २०८
प्रेक्षक (Audience) : १ (१६०) ४३१
प्रेक्षक (Audience) : २ (१६१) ४३३
प्रेक्षक, रंगभूमीवरील बदल व नाट्यनिर्मिती (१६३) ४४६
प्रॉपर्टीज (Properties) (१४४) ३९५
फटका (२३६) ७४०
फलयोग ८७
बर्लेस्क (Burlesque) (१९६) ५४६
बालनाट्य/बालरंगभूमी (Children's theatre) (२४३) ७९३
बिन्दू (२८) ९३
बीज (२७) ९२
बुकिश नाटक (२३८) ७५७
भरत (१) १

भरतवाक्य (७६) २३९
भरतवाक्य (Epilogue) (२०७) ५९२
भाण १३७
भारतीय नाट्यशास्त्र (२) ३
भाषा (६७) २२२
भव्य आभास (The Grand Illusion) (१९४) ५४३
मनोरंजन (Entertainment) (१९५) ५४४
महाकाव्यात्म रंगभूमी (Epic Theatre) (१७६) ४९५
मुखवटा (Mask) : १ (९७) २८५
मुखवटा (Mask) : २ (९८) २८६
मुखसंधी ९८
मुद्राविष्कार (Facial Expression) (१०१) २९४
मुख्य व गौण कथानके (४८) १७८
मूर्ख (Fool) (१९३) ५४१
मेलोड्रामा : १ (२२२) ६५७
मेलोड्रामा : २ (२२३) ६५८
मेलोड्रामा : ३ (२२४) ६५९
मेलोड्रामा : ४ (२२५) ६६१
मेलोड्रामाचे अंतरंग (२२६) ६६९
रंगचर्या (Makeup) : १ (१०४) ३०२
रंगचर्या (Make up) : २ (१०५) ३०६
रंगभूमीचे चिन्हविज्ञान (Semiotics of theatre) (१९०) ५३१
रंगभूमीच्या शोधात (Discovering Theatre) (१९२) ५३८
रंगभूषा (Costume) : १ (१०२) २९६
रंगभूषा (Costume) : २ (१०३) २९७

रंगमंच (Stage) : १ (८१) २४८
रंगमंच (Stage) : २ (८२) २४९
रंगमंच व प्रेक्षक यांच्यातील नाते (१६२) ४४२
रंगमंचाबाहेरील पात्रे (Offstage Characters) (१२३) ३४७
रंगमंचाचे संकेत (Stage Convention) (११३) ३२४
रंगमंचीय सूचना (stage directions) (११४) ३२८
रचनेची संकल्पना (Design concept) (१५०) ४०७
रसविघ्ने (४२) १५७
रससिद्धांत (४१) १४४
रसांची सुखदु:खवादी परंपरा (४४) १६५
लावणी (२३५) ७३२
लास्याङ्गे (३७) ११६
लोकनाट्य/तमाशा (२३७) ७४१
वाचिक अभिनय ५७
व्यक्तिप्रधान/चारित्र्यप्रधान सुखांतिका (२१९) ६५०
व्यक्तिरेखा (Character) (१२०) ३४०
व्यायोग १३४
विधिनाट्य (रिच्युअल ड्रामा) (७४) २३५
विरेचन (कॅथार्सिस) (१३८) ३७७
विट-चेट (५३) १९४
विदूषक (५२) १८५
विमर्श/अवमर्शसंधी १००
विष्कंभक (१९) ७६
वीथी १३९
वृंद (Chorus) : १ (१४२) ३९१

वृंद (Chorus) : २ (१४३) ३९२
वृत्ती (१४) ४१
वेषांतर (Disguise) (१०६) ३०९
शब्दकळा (Diction) (१६८) ४६४
शोकान्तिका : १ (२०८) ५९५
शोकान्तिका : २ (२०९) ६१२
शोकान्तिका : ३ (२१०) ६१४
शोकान्तिका : ४ (२११) ६१७
शोकान्तिकेचा अभाव (७३) २३३
शोकान्तिकेचा अभाव (२१२) ६२३
शोकान्तिका आणि अन्य नाट्यरूपे (२१३) ६२५
संकेत (Convention) (११२) ३२०
संगीत नाटक (२३९) ७६७
संघर्ष (Conflict) (१३२) ३६५
संधी व अंगे (३३) १०२
संधीचे तत्त्व (३२) ९७
संध्यन्तरे (३६) ११५
संध्यंङ्गे (३४) १०४
संवाद (Dialogue) : १ (९५) २७७
संवाद (Dialogue) : २ (९६) २८०
संविधानकरचना (४९) १७९
संस्कृत नाटकाची उत्पत्ती (५) २०
संस्कृत नाट्य आणि ग्रीक नाट्य (७५) २३७
संहिता (Text/Script) (१५८) ४२७
सडक नाटके (Street Theatre) (१८३) ५१४

सडक रंगमंच (Street Theatre) (१८२) ५१२
समवकार १३०
समानुभूती/समवेदना (Empathy) (१५६) ४२१
समीक्षक (Critic) (१६४) ४५०
सात्त्विक अभिनय ६२
सुरचित नाटक (Well-Made Play) : १ (१८५) ५१६
सुरचित नाटक (Well-Made Play) : २ (१८६) ५१८
सुखात्म विश्रान्ती (२२०) ६५१
सुखांतिका : १ (२१४) ६२९
सुखांतिका : २ (२१५) ६३६
सुखांतिका : ३ (२१६) ६४१
सुखांतिका : ४ (२१७) ६४६
सुखांतिका उच्च व निकृष्ट (Comedy, High and Low) (२१८) ६४९
सूची (२४७) ८१७
सूत्रधार (५५) १९६
सूत्रधार व इतर नट (५८) २०२
सॅटिर प्ले : सॅटिर नाट्य (Satyr Play) (२०१) ५७२
स्वगत (Soliloquy) : १ (१५४) ४१६
स्वगत (Soliloquy) : २ (१५५) ४१८
स्थलकालविषयक नियम (६३) २१४
हावभाव (Gesture) : १ (९९) २८९
हावभाव (Gesture) : २ (१००) २९२
हॅपनिंग्ज (२००) ५५५
हॅमर्शिया (Hamartia) (१२९) ३६१
ह्युब्रिस (Hubris) (१३०) ३६३

❖ ❖ ❖

मुद्रण स्थळ : शासकिय फोटोझिंको मुद्रणालय, पुणे - ४११ ००१.

विलास खोले

प्रोफेसर विलास वसंत खोले हे मुंबई येथील श्रीमती नाथीबाई दामोदर ठाकरसी महिला विद्यापीठाच्या मराठी विभागाचे प्रमुख आणि पुणे येथील पदव्युत्तर अध्ययन व संशोधन विभागाचे प्रशासकीय समन्वयक म्हणून निवृत्त झाले आहेत. पुणे विद्यापीठाच्या एम.ए. परीक्षेत मराठी हा विषय घेऊन ते सर्व विषयांत सर्वप्रथम आले होते आणि त्यांना कुलपती सुवर्णपदक आणि विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, रा. कृ. लागू व जी. एम. साठ्ये ही पारितोषिके मिळाली होती. नंतर त्यांनी छत्तीस वर्षे मराठी या विषयाचे अध्यापन केले. *शोकान्तिकेची संकल्पना व काही मराठी नाटके* या विषयावर प्रबंध लिहून त्यांनी पुणे विद्यापीठाची पीएच. डी. ही पदवी संपादन केली. त्यांच्या मार्गदर्शनानुसार सोळा विद्यार्थिनींना पीएच. डी. आणि पंचवीस विद्यार्थिनींना एम. फिल. या पदव्या मिळाल्या. विलास खोले हे विद्यापीठ अनुदान आयोगाचे इमिरिटस फेलो आणि भारत सरकारच्या सांस्कृतिक खात्याचे सीनिअर फेलो होते. त्यांच्या नावावर पंधरा स्वतंत्र आणि एकवीस संपादित पुस्तके आहेत. याशिवाय पंचमहाकाव्ये, नोबेल पुरस्कारप्राप्त लेखिका, प्रकाशचित्रे, समीक्षासंज्ञा, अशा लेखमाला त्यांनी लिहिल्या आहेत. 'भालचंद्र नेमाडे व्यक्ती, विचार आणि साहित्य' हा संपादित ग्रंथ त्यांनी सिद्ध केला आहे. त्यांच्या लेखनाला 'महाराष्ट्र फाऊंडेशन पुरस्कार', महाराष्ट्र शासनाचे पुरस्कार व अन्य मान्यवर संस्थांचे पुरस्कार लाभले आहेत. पुणे विद्यापीठाने 'संत नामदेव जीवनगौरव पुरस्कार' देऊन त्यांचा गौरव केला आहे. महाराष्ट्र साहित्य परिषद पुणे या संस्थेने त्यांना 'डॉ. गं. ना. जोगळेकर पुरस्कारा'ने सन्मानित केले आहे. तसेच ते कै. प्रा. र. बा. मंचरकर जीवनगौरव पुरस्काराचेही मानकरी आहेत.

नाटक आणि रंगभूमी परिभाषासंग्रह या ग्रंथात विलास खोले यांनी भारतीय नाट्यशास्त्र, पाश्चात्त्य नाट्यशास्त्र आणि निवडक मराठी नाट्यरूपे यांच्याशी संबंधित महत्त्वाच्या पारिभाषिक संज्ञांचा ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यात विस्तृत विवरणात्मक उलगडा केला आहे.