म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय इतिहास
सं. नं. ५५५५

नाट्यसंहिता

अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन

REFBK-0015524

मा. कृ. शिंदे

इंदिरा प्रकाशन, मुंबई ४

दि.
क्रमांक

इतिहास

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

नाट्यसंहिता

अर्थात् "अखिल भारतीय नाट्य-दर्शन"

: मुद्रक :
ज. दि. देसाई
राष्ट्र वैभव प्रेस,
गिरगांव, मुंबई ४

● सर्व हक्क लेखकाच्या स्वाधीन आहेत.

● रेखाकृति : (२९)

१. नकाशा.

४. नृत्य-रेखाचित्रें.

२४. हस्तमुद्रा.

● छायाचित्रें : १७. (१+१६)

● पृष्ठें : १८४. (२४+१६०)

किंमत
चार रुपये

: प्रकाशक :
ज. दि. देसाई
इंदिरा प्रकाशन
राष्ट्र वैभव प्रेस,
गिरगांव, मुंबई ४

अ. क्र. 290445 दि. 3/1/... क्रमांक 6656 नों. दि: 30/7/58

नाट्यमय भारत !

भारत नाट्यमय आहे ! नाट्य हा एक योग आहे. आणि एखाद्या योग्याच्या निष्ठेनें आणि निर्धारानें भारतानें त्या योगसिद्धिसाठीं खडतर तपश्चर्या केलेली आहे; करीत आहे; आणि करणार आहे ! काळचक्राच्या गतींत भारतांत कितीतरी उलथापालथी झाल्या. क्रांत्या झाल्या. युद्धें महायुद्धें झालीं. धरणीकंप, जलप्रलय, तुफानें, वादळें इत्यादि नाना तऱ्हेच्या दैवी कोपाच्या तडाख्यानीं भारत अनेकदां झोडपून निघाला. पण लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही कीं, भारताचें सांस्कृतिक भांडार, आणि विशेषतः त्या भांडारांतील नाट्यधन आजतागायत अबाधित राहिलेलें आहे !

भारतीय नाट्यकलेचें जन्मस्थान

हज़ारों वर्षांपासून भारतीय नाट्यगंगेचा पवित्र प्रवाह अव्याहत वाहातो आहे. ही नाट्यगंगा प्रथम कुठें उगम पावली हें निश्चितपणें सांगणें फार कठीण आहे. तरीसुद्धां भाषा, शब्दप्रयोग, प्राचीन ग्रंथांतून आढळणारे उल्लेख, आणि अनेक अनुमानें इत्यादि साधनांच्या आधारावर, विद्वानांनीं असा डळमळीत निष्कर्ष काढलेला आहे कीं, भारतांत नाट्यकला प्रथम माळव्यांत निर्माण झाली ! इतिहास हा नेहमीच अपूर्ण आणि खोटा असतो; पण तो खोटा ठरेपर्यंत खरा मानावा लागतो ! अर्थात् जोंपर्यंत नवीन संशोधन होऊन कांहीं खात्रीलायक नवे पुरावे उपलब्ध झालेले नाहींत, तोंपर्यंत माळवा हीच भारतीय नाट्यकलेची जन्मभूमि असें मानणें भाग आहे. छाया नाटकें, कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, आणि मूक नाटयें ही भारतीय नाट्यकलेचीं प्राथमिक स्वरूपें आहेत. फार प्राचीन काळापासून ते नाट्यप्रकार भारतांत अस्तित्वांत आहेत, आणि महाभारत, थेरीगाथा इत्यादि जुन्या ग्रंथांतून त्यांचा उल्लेखहि केलेला आहे.

अशी पुरातन परंपरा असलेल्या नाट्यकलेला भारतांत आज दैन्यावस्था आलेली पाहून, कोणाहि विचारवंताला दुःख झाल्याशिवाय राहाणार नाहीं. करमणूक हें नाट्यकलेचें आणि रंगभूमीचें ध्येय आहे, यांत मुळींच शंका नाहीं. परंतु प्राचीन आणि आधुनिक नाट्यकलेनें वेळोवेळीं प्रचाराचेंहि पवित्र कार्य केलेलें आहे ! पूर्वींच्या कांहीं संस्कृत नाटकांतून बौद्धधर्मतत्त्वांचा स्पष्ट प्रचार

केलेला आढळतो. आधुनिक रंगभूमीनेंहि प्रचारकार्याचा आपला जन्मजात गूण सोडलेला नाहीं.

रंगभूमि आणि लोकजीवन

नाट्यकला ही थेट लोकांच्या दारापर्यंत जाऊन लोकांत मिसळते आणि म्हणूनच लोकांनाहि तिच्याविषयीं आत्मियता वाटते. इतकेंच नव्हे तर, नाट्यकला हें लोकजीवनाचें एक अंगच झालेलें आहे. लोकजीवनांत रंगभूमि एकजीव होऊन जाते, आणि रंगभूमीच्या आरशांत लोकजीवन आपलें स्पष्ट प्रतिबिंब पहातें ! म्हणूनच जनतेच्या जीवनाच्या गाभाऱ्यांत शिरायला रंगभूमीसारखें प्रभावी आणि परिणामकारक साधन दुसरें सांपडणेंच शक्य नाहीं. रंगभूमीवर जनतेचें प्रेम नसतें, तर ती सिनेमाच्या राक्षसी जबड्यांतून कधींच सुखरूपपणें बाहेर आली नसती ! रंगभूमीनें हालअपेष्टा भोगल्या. अज्ञातवासांत दिवस काढले. पण ती जनतेला सोडून गेली नाहीं. सिनेमाच्या धाकानें भयभीत झाल्यामुळें तिची प्रकृति थोडी ढांसळली, पण सिनेमाच्या नाकावर टिच्चून तिनें आपला फाटकातुटका संसार सांवरून धरला ! सुंभ जळलें, पण पीळ जळला नाहीं !

आजची गरज

लोकशाही शासनसंस्थेनें चित्रपटाला हाताशीं धरून जें उपयुक्त कार्य चालविलें आहे, तेंच कार्य अधिक परिणामकारक व लोकाभिमुख करण्यासाठीं अनुभवी रंगभूमीलाहि राबवून घेण्यांत आलें पाहिजे असें मला वाटतें. लोकशाही बळकट बनण्यासाठीं, प्रांताप्रांतांतील, समाजासमाजांतील, आणि गटागटांतील अंतर झपाट्यानें कमी व्हावें लागतें. तसें व्हायला एकमेकांची एकमेकांना ओळख व्हावी लागते. परस्परांची भाषा, संस्कृति, आचारविचार, सणवार, कला इत्यादि गोष्टीविषयीं परस्परांना माहिती झाली, तर त्यांचीं मनें त्यांतील सारखेपणा शोधूं लागतात. त्या सारखेपणांत तीं रममाण होतात. आणि त्यांतूनच मग "आपण सारे एक आहोंत" ही भावना मूळ धरूं लागेल अशी भूमिका निर्माण होते. आज त्याच भावनेची आपल्याला आवश्यकता आहे. आतां खेड्यापाड्यांतूनसुद्धां साक्षरतेचा प्रसार होत असल्यामुळें, सर्वसाधारण जनतेलाहि अधिकाधिक वाचण्याची आणि अधिकाधिक ज्ञान मिळविण्याची

इच्छा होणें स्वाभाविकच होय. त्यांना त्यांच्या दृष्टीपलिकडचें जग कोणी दाखविलें तर तें हवेंच असतें! आजच्या लोकशाहींत भारतीय जनतेची ती एक फार मोठी पहिली गरज आहे.

माझा उद्देश

ती गरज अंशतः भागविण्यासाठीं मी हें पुस्तक लिहायला घेतलें. अखिल भारतांतील ३७ कोटी ५० लक्ष जनतेचें जीवन विशाल आहे, याची मला जाणीव आहे. त्या जीवनसागरांत असंख्य संस्कृतिसरिता समरस झालेल्या आहेत हेंहि मी जाणतों. अर्थात् एका राज्यांतील जनतेची ओळख दुसऱ्या राज्यांतील जनतेला करून देणें, हें कांहीं सोपें काम नव्हे! तरीहि कांहींच न करण्यापेक्षां थोडें करणें चांगलें हें लक्षांत घेऊन, मी माझ्या आवडीचा विषय निवडला, आणि मराठी वाचकांना अखिल भारतीय नाट्यदर्शन घडविण्याच्या उद्देशानें कांहीं वर्षांपूर्वी मी त्या कामाला लागलों. लोकशिक्षणाच्या पवित्र उद्देशानेंच हें पुस्तक लिहिण्याचा प्रपंच मी केला आहे.

" सिनेमाशास्त्र आणि तंत्र " आणि " नाटकशास्त्र आणि तंत्र " हीं माझीं पुस्तकें प्रसिद्ध झाल्यावर माझे जे दोन जाहीर गौरवसमारंभ झाले, तेव्हां "यानंतर 'नाट्य-मीमांसा' हा १८५१ पासून १९५१ पर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या मराठी नाट्यवाङ्मयाचा रसग्रहणात्मक आढावा घेणारा ग्रंथ (दोन भाग) लिहीन," असें अभिनच मी दिलें होतें. पहिल्या भागाच्या तयारीसाठीं जुनें नाट्यसाहित्य जमवायलाहि सुरवात केली होती. परंतु तेवढ्यांतच ह्या संकल्पित पुस्तकाच्या जुळवाजुळवीला योग्य अशी परिस्थिती योगायोगानें निर्माण झाली. आणि त्यामुळेंच " नाट्य-मीमांसा " ग्रंथाचें काम कांहीं काळ पुढें ढकलून, आधीं मी हें पुस्तक लिहून पुरें केलें.

साधनें

ह्या पुस्तकासाठीं मी ऐकीव, देखीव आणि वाचीव माहितीचा भरपूर उपयोग करून घेतलेला आहे. अनेक ग्रंथ, भिन्नभिन्न भारतीय भाषांतील नियतकालिकें, आणि अनेक व्यक्ति, ह्या सर्वांचें मला सहाय्य झालेलें आहे. कांहीं वर्षांपूर्वी मी भारतीय सैन्यांत असतांना, माझ्या व्यावसायिक भ्रमंतींत मी भारतांत ज्या ज्या ठिकाणीं गेलों, तिथें तिथें एखाद्या मधमाशीसारखी

यातायात करून, थोडीथोडी नाट्यविषयक माहिती गोळा करण्याचें कार्य करीतच होतों. तो माझा एक आवडता छंद होता. ह्या पुस्तकासाठीं मला त्या माहितीचा व ठिकठिकाणीं पाहिलेल्या नाट्यप्रयोगांचा बराच उपयोग झाला. मराठी आणि इंग्रजी खेरीज, संस्कृत, हिंदी, गुजराती, बंगाली, (आणि असमीया) पंजाबी, आणि मलयाळम् ह्या भाषाहि मला थोड्याफार प्रमाणांत वाचतां येत असल्यामुळें, माझें काम बरेंच सोपें झालें. तरीसुद्धां मला हवी असलेली माहिती अनेकांनीं मोठ्या आस्थेनें पुरविली, हें कृतज्ञतापूर्वक नमूद करणें मी माझें कर्तव्य समजतो.

थोडा खुलासा

ह्या पुस्तकांत पृष्ठ क्रमांक ५२ पासून ५७ पर्यंत ज्या हस्तमुद्रा दिलेल्या आहेत, त्या त्रावणकोर–कोचीनच्या पद्मनाभपुरम्च्या राजवाड्याचे माजी क्यूरेटर श्री. टी. के. सुब्रह्मण्य अय्यर यानीं प्रसिद्ध केलेल्या हस्तमुद्रांच्या आधारानें दिलेल्या आहेत. वास्तविक सुमारें ५० हस्तमुद्रांचा एक खास चितारून घेतलेला तक्ता माझ्या संग्रहीं असतांनाहि, केवळ चित्रकाराची सुरेख वळणदार रेखनशैली मला आवडली, म्हणूनच हे ठसे उसनवार घेऊन मी त्यांचा उपयोग केला ! मूळ हस्तमुद्रा चौवीसच आहेत. हस्तलक्षणदीपिका व भरतमुनिप्रणित नाट्यशास्त्र यांत चौवीसच हस्तमुद्रांचा उल्लेख आढळतो. परंतु अभिनयदर्पणांत २८ आणि शीलप्परिकारम् ह्या ग्रंथांत मूळ हस्तमुद्रा ३३ असल्याचें म्हटलें आहे.

विविध संप्रदायांतील हस्तमुद्रांचा बारकाईनें तुलनात्मक अभ्यास केला तर असें आढळतें कीं, हस्तमुद्रांचीं नांवें आणि लक्षणें यांत कितीतरी फरक आहे. उदाहरणार्थ ह्या पुस्तकांतील " पताक " आणि " त्रिपताक " ह्या हस्तमुद्रांच्या लक्षणांची इतरत्र अदलाबदल झालेली आढळते. म्हणजे " पताक " मुद्रेला इतरत्र " त्रिपताक " म्हटलेलें आहे, आणि " त्रिपताक " मुद्रा आहे ती " पताक " मुद्रेचें लक्षण म्हणून दिलेली आहे. तसेंच शिखर मुद्रा म्हणून, मूठ झांकून फक्त आंगठा उभा धरणें हें लक्षण कांहीं संप्रदायांत आढळून येतें. जातक कथेवरून असें म्हणायला हरकत नसावी कीं, पूर्वीं मूक भाषा म्हणून हस्तमुद्रा सर्वसाधारण लोकांनाहि समजत असे ! हस्तमुद्रा म्हणजे करपल्लवी

भाषाच आहे! महाराष्ट्रांत अजूनहि करपल्लवी भाषा अस्तित्वांत आहे. तालबद्ध नाचाशीं तिचा संबंध जोडलेला नाहीं एवढेंच !

दुसरी गोष्ट म्हणजे आदिवासी लोकांविषयींची! ह्या पुस्तकांत बऱ्याच आदिवासी जमातींचा उल्लेख आहे. परंतु भारतात फक्त तेवढ्याच आदिवासी जमाती आहेत, असा मात्र याचा अर्थ नव्हे. उदाहरणार्थ नागालोक. नागा-लोकांच्या इतक्या पोटजाती आहेत कीं, त्या सगळ्यांच्या नाचांची माहिती देणें व्यावहारिक दृष्ट्या अशक्य आहे. इथें आणखी एका गोष्टीचा खुलासा करणें जरूर आहे. नागा हा शब्द असमीया लोक "नगा" असा लिहितात, पण उच्चार "नोगा" असा करतात! ह्या पुस्तकांत ठिकठिकाणीं अस्सल उच्चारांचाच शक्य तों उपयोग केलेला आहे. इंग्रजांनीं रूढ केलेले विकृत उच्चार टाळलेले आहेत.

१६९० सालच्या आद्य मराठी नाटकाच्या एका पृष्ठाचें छायाचित्र इतरत्र दिलेलेंच आहे. त्या ओळींतील मजकूर असा :—

"श्लोक ॥ वंदितो महदद्भुत दैवता ॥ अर्धतनू श्रीपुरुषार्थसंयुता ॥ येकपार्श्वे व्याघ्रचर्मान्यकनकांबरा । वामपार्श्वनील केश सव्य जटाभरा ॥ ६ ॥ सानंद गिरिजायुक्ता सस्मित प्रियभाषण 8 ॥ शिव 8 करोतु कल्याणं चंद्रार्धकृत शेखर 8 ॥ ॥ सू० ॥ येणें रिती ईश्वराची प्रार्थना केल्यानंतर । महाविष्णूची प्रार्थना करितो पाहा ॥ ॥ श्लोक ॥ नमो वेदैक-वेद्याय अवन्युद्धरणायच ॥ आपदामपहर्ताय वासुदेवाय मंगलं ॥ । सू० ॥ येणें रिती निर्विघ्न सिध्यर्थे लक्ष्मीनारायण-कल्याणातें आदिभक्तें निजभक्तें करून वाङ्माधुरी अर्थपुष्टीकारणें प्रार्थना केली अस्तां । आनंदें करून विघ्नराज नाट्यारंग नृत्य करित येतो पहा ॥ दरु ॥ संतोषें नृत्य करी । शमवुनी विघ्नसरी"

माझ्या परिस्थितींत मला जेवढें कांहीं करतां आलें, तेवढें करून मीं हें पुस्तक लिहिलें आहे. करतां येतील तेवढे श्रम केले. दोष उणिवा राहूं नयेत म्हणून खूप खबरदारी घेतली. परंतु हें पुस्तक निर्दोष आहे असा मात्र माझा दावा नाहीं.

नजरचुकीनें कांहीं दोष राहिले असतील, तर सहृदय वाचकांनीं त्याबद्दल मला उदार अंतःकरणानें क्षमा करावी. हें पुस्तक म्हणजे कांहीं भारतीय रंगभूमीचा इतिहास नव्हे. भारतांतील नाट्यकलेचा कसकसा विकास होत गेलेला आहे, तेंच संक्षिप्त स्वरूपांत मांडलेलें आहे. हें भारतीय नाट्यकलेचें विहंगावलोकन आहे. म्हणूनच ह्या माहितीला नाट्यदर्शन म्हणतों. नाट्यसंहिता ह्या नांवांतील "संहिता" हा शब्दहि एकत्रीकरण-नाट्यविषयक माहितीचें एकत्रीकरण ह्या अर्थांच वापरलेला आहे. म्हणून अमुक एका व्यक्तीचें अगर नाट्यसंस्थेचें नांव आढळलें नाहीं, म्हणून कोणी माझ्यावर रागावूं नये. जाणूनबजून कोणावर अन्याय अगर कोणाच्या बाबतींत पक्षपात केलेला नाहीं. उलट, नाटककार, नाट्यव्यवसायी कलाकार, हा माझाच माणूस आहे अशी माझी भावना आहे. त्यांत मी भेदाभेद मानीत नाहीं. ज्यांचा उल्लेख करणें उचित आणि जरूर होतें, त्या सर्व प्रसिद्ध व्यक्तींचा मी उल्लेख केलेला आहे. आणखी कांहीं नाटककारांचा, नाट्यसंस्थांचा आणि कलाकारांचा उल्लेख होणें जरूर होतें. पण मोजक्या पृष्ठमर्यादेंतच पुस्तक पुरें करावें लागल्यामुळें, पाल्हाळ टाळणें भाग पडलें. मराठी पुरताच विचार केला, तर श्री. स. अ. शुक्ल, प्रा. अनंत काणेकर, श्री. हर्षे, श्री. ह. वि. देसाई इत्यादि जुन्यानव्या नाटककारांचा, आणि सहकारी मनोरंजन नाट्यमंडळ, नाट्यनिकेतन, इत्यादि नाट्यसंस्थांचा व मा. दत्ताराम, बापूराव माने, श्रीमती विमल कर्नाटकी, श्रीमती सरस्वति राणे इत्यादि नटनटींचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. तामीळ रंगभूमीवरील एक अत्यंत प्रसिद्ध गायक नट एस्. जी. किटाप्पा यांचा, आणि केरळराज्यांतील नंबुद्री ब्राह्मणांकडून केलें जाणारें "संख (संघ) कळी" नृत्य यांचाहि उल्लेख करणें जरूर आहे आणि "कथाकळी" चा पुनरुद्धारकर्ते कवि वल्लतोळ यांचें नांव विसरून कसें चालेल?

नाट्यकलेची भाषावार माहिती देतांना, असमीया, बंगाली, उडिया अशा क्रमानें दिलेली असून, भारतांतल्या मुख्य बारा भाषांचे प्रदेश दाखवणारा नकाशा इतरत्र दिलेलाच आहे. असो.

"सिनेमाशास्त्र आणि तंत्र" आणि "नाटकशास्त्र आणि तंत्र" हीं पुस्तकें लिहितांना माझी जी भूमिका होती, तीच भूमिका हें पुस्तक लिहितांना आहे. वरील दोन पुस्तकें प्रसिद्ध झाल्यावर मराठी वाचकांनीं त्यांचें अपेक्षेपेक्षां जास्त

(११)

स्वागत केलें. माझेंहि खूप कौतुक केलें. महाराष्ट्रांतूनच नव्हे तर महाराष्ट्राबाहेरूनहि मराठी वाचकांनीं त्या पुस्तकाबद्दल समाधान व्यक्त करणारीं पत्रें पाठविलीं. तशा असंख्य पत्रांचा पाऊस पडला. अजूनहि तशीं पत्रें येत असतात.

आजपर्यंत माझीं सुमारें बत्तीस पुस्तकें प्रसिद्ध झालीं आहेत. रसिकांना तीं आवडलीं, उपयुक्त ठरलीं. त्या पुस्तकांप्रमाणेंच हें पुस्तकहि रसिकांना उपयुक्त वाटेल अशी मला आशा आहे. नाट्यकलाप्रेमी रसिकांनीं माझी ही अल्प सेवा गोड मानून घ्यावी हीच विनंति! नाट्यमय भारताचा विजय असो!

विजया दशमी,
ता. १४–१०–१९५६
शेल्टर, खोताची वाडी,
मुंबई नं. ४.

नाट्यरसिकांचा नम्र,
(कॅप्टन) **मा. कृ. शिंदे.**

आभार!

"**नाट्यसंहिता अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन**" ह्या पुस्तकाच्या पूर्ततेसाठीं ज्या ज्या ग्रंथाचा नि नियतकालिकांचा मला उपयोग झाला, तीं नांवें संदर्भसाहित्याच्या यादींत दिलींच आहेत. त्या ग्रंथांच्या लेखकांचा, नियतकालिकांच्या संपादकांचा आणि त्यांतील लेखांच्या लेखकांचा मी ऋणी आहे.

हस्तमुद्रांचे ठसे ३० रुपये घेऊन वापरायला दिल्याबद्दल "भवन्स जर्नल" च्या चालकांचाहि साभार उल्लेख करणें जरूर आहे. त्याचप्रमाणें पुस्तकांतील छायाचित्रें ज्यानीं ज्यानीं पुरवलीं, त्यांचाहि मी फार आभारी आहें. विशेषतः श्री. दाजीसाहेब भाटवडेकर, श्री. एस्. पी. शिंदे, श्री. आबासाहेब आचरेकर, श्री. राम चांदेरकर, श्री. के. टी. देशमुख, तंजावरच्या सरस्वति महाल लायब्ररीचे चिटणीस, केरळ कलालयम् (ओट्टपालम्), व श्री. नानप्पन् यांचे खास आभार मानले पाहिजेत. केरळ कलालयम् ही कथाकळी नाट्यप्रयोग करणारी खास स्त्रियांची एकुलती एक संस्था असून, पुस्तकांतील "कथाकळी" हें छायाचित्र कुमारी सरोजम् हिचें "पच्चा" रंगभूषेंतलें आहे. मुखपृष्ठाची

सजावट श्री. प्रभाकर तेरे यानीं त्वरित करून दिल्याबद्दल त्यांचाहि मी आभारी आहे.

नाटयकलेची माहिती भाषावर दिलेली असल्यामुळें, पुढील मित्रांची व सहकाऱ्यांची मदत मिळाली नसती, तर हें पुस्तक लिहिणें शक्यच झालें नसतें! म्हणून सर्वश्री गौतम मुखर्जी (बंगाली), पं. कपूरचंद दलीली (पंजाबी), प्रसिद्ध कादंबरीकार श्री. मायावी आणि नागोजीराव (तमिळ), पी. एन्. नानप्पन् (मलयाळम्), बी. जी. रामनाथ (कानडी), नब बारुआ (असमीया), गणेशचंद्र महापात्र (उडिया), निरंजन देसाई (गुजराती), बांके बिहारी (काश्मिरी), आणि स्वरूप व्यास (हिंदी) यांचा मी फार फार आभारी आहें. श्रीमती विजय चौहान, श्री. निखिल मैत्र आणि श्री. सुनील जाना यांच्याहि लेखांचा उपयोग झालेला असल्यामुळें त्यांचेहि मी आभार मानतों.

पुस्तकांतील माहिती मिळवायला ज्यांची ज्यांची मदत झाली त्या सर्व साहाय्यकांचा मी आभारी आहे.

वास्तविक हें पुस्तक गेल्या वर्षींच प्रसिद्ध व्हायचें! परंतु ज्यांच्या साहाय्यावर मी विश्वासून राहिलों, त्यांनीं "भरवशाच्या म्हशीला टोणगा" ही म्हण खरी करून दाखविली, आणि तीहि फार उशीरां! आणि त्यामुळें प्रकाशनाचें काम निष्कारण लांबणीवर पडलें. अशा स्थितींत "इंदिरा प्रकाशन" चे संचालक व राष्ट्रवैभव प्रेसचे एक मालक श्री. जयरामभाऊ देसाई यांनीं पुढाकार घेऊन प्रकाशनाची जबाबदारी पत्करली, याबद्दल त्यांचे मला अवश्य आभार मानले पाहिजेत.

आजपर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या माझ्या सर्व पुस्तकांचें स्वागत करणाऱ्या वाचकांचा आणि अभिप्रायादाखल चार चांगले शब्द लिहून मला प्रोत्साहन देणाऱ्या माझ्या पत्रकार मित्रांचा जर मी अशा वेळीं उल्लेख केला नाहीं, तर तो कृतघ्नपणा ठरेल! म्हणून त्या सर्वांना मी आठवणीनें अभिवादन करीत आहे. त्यांचा लोभ सदैव असावा हीच प्रार्थना!

—लेखक.

भारतीय नाट्यकलेच्या
आणि रंगभूमीच्या सेवेसाठीं
ज्यानीं आपलें आयुष्य खर्ची
घातलें, ते ज्ञात-अज्ञात नाटककार,
स्त्रीपुरुष कलाकार, नेपथ्यकार,
आणि कामगार ह्या सर्वांच्या चरणीं
सादर समर्पण !

नाट्यसंहिता
अर्थात् "अखिल भारतीय नाट्य-दर्शन"
काश्मिरी
पंजाबी
हिंदी
गुजराती
बंगाली
असमीया
उडिया
मराठी
तेलुगु
कानडी
तमीळ
मलयाळम्

संदर्भ-साहित्य

1. Dance in India : Faubion Bowers.
2. Red River and The Blue Hills : Hem Barua.
3. Art of Kathakali : Dr. S. K. Nayar, M.A., Ph.D.
4. New Nation : 1943-44.
5. The Stage in Andhra : S. M. Y. Sastry, M.A., B.L.
6. Triveni.
7. Indian Inheritance.
८. हिंदी साहित्यका इतिहास : डॉ. रामरतन भटनागर.
९. लोकसाहित्य : (पंजाबी)
१०. रंगभूमि : (मराठी)
११. ज्ञानकोश.
१२. महाराष्ट्र परिचय.
१३. रामधेनू : (असमीया)
१४. धर्मयुग : (हिंदी)
१५. समाज : (हिंदी)
१६. देश : (बंगाली)
१७. गुजराती नाट्य : (गुजराती)
१८. संस्कृति : (गुजराती)
१९. देवेंद्रकुरवंजी : राजा सरफोजी.
२०. लोकगीत : सं.-टी. चंद्रशेखरन् M. A., L. T.
२१. मलयाळ राज्यम् : (मलयाळम्)

●

अनुक्रमणिका

१. **नाट्यकला नवनीत :**— भारतीय भाषाभगिनींचा नाट्यसंसार,-विविधतेतली एकता,-दोन संस्कृतींचा संगम,-भारतीय परंपरा,-तीन नाट्यशाखा,-अंगें, असंयुतहस्त, संयुक्त हस्त,-हस्तक्षेत्रें,-भूमिकांचे तीन भाग,-प्रत्यंगें,-उपांगें,-नाच आणि नाटक,-एकांकिका, नाटयछटा व भाण,-सध्यांची संस्कृत नाटकें. १–११

२. **भारतीय आदिवासींचे नाच:**—नाच : एक सांस्कृतिक दौलत,-नाचाचा उगम,-नाच आणि ढोल,-नाच आणि गाणें,-नाचाचीं कारणें,-निकोबारी नाच,-गदाबा तरुणी,-संताळ स्त्रीपुरुष,-वोंगी नाच,-जोथ नाच,-संताळी लोकगीत,-काकोचातीयार,-नृइरा,-विवाहनाच, -हबजनाई,-इन्दाल,-ओराओ जमात,-लघुरी लोकगीतें व नाच,-अष्टोप्रहर कीर्तन,-याक्कून नेट्टमा,-तरंगें व खांबये,-गोंड नाच,-सती रत्नूला,-गोंडीगीत,-नकटा, छेरतागीत,-तारागीत,-कोळयांचा नाच,-कोळयांचीं गाणीं, ठाकरलोकांचा नाच,-वासुदेव,-जरीमरीचा भक्त. १२–२४

३. **भारतीय लोकनृत्यें:**—मोहनजोदडो संस्कृति-नर्तकयुग्म,-उत्तमोत्तमक लास्यांग,-बुहागबिहु, लाइहर्बा,-उमंगलाई,-मायबा व मायबीज,-खंबाथोइबी, – कीर्तनपाला,-निपापाला, – रसशोरी-कीर्तन,- रसलीला, –तबल चोंगबी,-माथूरपाला,-दासकाठिया,-कोयानृत्य,-मयूरनृत्य,-गदाबा,-मूरिया,-चैतीघोडा,-काची घोडी,-कर्मानाच,-गिद्दा,-बोलिया गिद्दा,-जाग्गो आई है,-गिद्दागीत,-भंगडा, -बारहमासागीत,-गर्बा,-दांडियारास,-गोफ,-कविदयाराम व नानालाल,-टिपऱ्यांचा खेळ,-तोलकप्पीयम्,-अगस्त्यमुनि व यादवकुमार,-आयचियार कुरवै,-कोलाटम्,-पिन्नाल कोलाटम्,-कोलडी,-थाई,-तीरुप्पवै गाणीं,-कामधेनुरूप देवी,-दंडारास,-गोफ खेळासंबंधीं वाङ्मय,-ढाला,-मांड,-कैकुटीकळी,-त्रिवाद्रा,-ओणम्, - वेलकळी, -ओटम्तुळ्ळल, -गद्गाफरी,-युद्धनृत्य,-थाळीनृत्य,-पढारानृत्य,-गद्दीनृत्य,-मारिकांबादेवीची यात्रा,-कोंकणांतलीं तरंगें,-रोंबंट,-बरसानांतील उत्सव,-होरी,-बसफुगडी,-झिम्मा, कोंबडा, पिंगा, घिरट, फेरा, आंबा पिकतो०, धिबडा,-लेझीम,-टिपऱ्यागोफ,-घाटी

संदर्भ-साहित्य

1. Dance in India : Faubion Bowers.
2. Red River and The Blue Hills : Hem Barua.
3. Art of Kathakali : Dr. S. K. Nayar, M.A., Ph.D.
4. New Nation : 1943–44.
5. The Stage in Andhra : S. M. Y. Sastry, M.A., B.L.
6. Triveni.
7. Indian Inheritance.

८. हिंदी साहित्यका इतिहास : डॉ. रामरतन भटनागर.

९. लोकसाहित्य : (पंजाबी)

१०. रंगभूमि : (मराठी)

११. ज्ञानकोश.

१२. महाराष्ट्र परिचय.

१३. रामधेनू : (असमीया)

१४. धर्मयुग : (हिंदी)

१५. समाज : (हिंदी)

१६. देश : (बंगाली)

१७. गुजराती नाट्य : (गुजराती)

१८. संस्कृति : (गुजराती)

१९. देवेंद्रकुरवंजी : राजा सरफोजी.

२०. लोकगीत : सं.–टी. चंद्रशेखरन् M. A., L. T.

२१. मलयाळ राज्यम् : (मलयाळम्)

अनुक्रमणिका

१. नाट्यकला नवनीत:—भारतीय भाषाभगिनींचा नाट्यसंसार,-विविधतेंतली एकता,-दोन संस्कृतींचा संगम,–भारतीय परंपरा,–तीन नाट्य-शाखा,–अंगें, असंयुतहस्त, संयुक्त हस्त,–हस्तक्षेत्रें,-भूमिकांचे तीन भाग,-प्रत्यंगें,–उपांगें,–नाच आणि नाटक,-एकांकिका, नाटयछटा व भाण,-सध्यांचीं संस्कृत नाटकें. १–११

२. भारतीय आदिवासींचे नाच:—नाच : एक सांस्कृतिक दौलत,-नाचाचा उगम,–नाच आणि ढोल,–नाच आणि गाणें,–नाचाचीं कारणें,-निकोबारी नाच,–गदाबा तरुणी,-संताळ स्त्रीपुरुष,–वोंगी नाच,-जोथ नाच,-संताळी लोकगीत,-काकोचातीयार,-नृइरा,–विवाहनाच, -हबजनाई,–इन्दाल,-ओराओ जमात,–लखुरी लोकगीतें व नाच,–अष्टोप्रहर कीर्तन,–याक्कून नेट्रमा,-तरंगें व खांबये,-गोंड नाच,-सती रत्नूला,–गोंडीगीत,–नकटा, छेरतागीत,–तारागीत,–कोळयांचा नाच,–कोळयांचीं गाणीं,-ठाकरलोकांचा नाच,–वासुदेव,–जरीमरीचा भक्त. १२–२४

३. भारतीय लोकनृत्यें:—मोहनजोदडो संस्कृति–नर्तकयुग्म,-उत्तमोत्तमक लास्यांग,-बुहागबिहु, लाइहर्बा,–उमंगलाई,–मायबा व मायबीज,-खंबाथोइबी, – कीर्तनपाला,-निपापाला, – रसशोरी–कीर्तन, – रसलीला, –तबल चोंगबी,–माथूरपाला,-दासकाठिया,–कोयानृत्य,–मयूरनृत्य,-गदाबा,–मूरिया,-चैतीघोडा,–काची घोडी,–कर्मानाच,–गिद्दा,–बोलिंया गिद्दा,–जाग्गो आई है,-गिद्दागीत,-भंगडा, –बारहमासागीत,–गर्बा, – दांडियारास,–गोफ,-कविदयाराम व नानालाल,–टिपऱ्यांचा खेळ,–तोलकप्पीयम्,–अगस्त्यमुनि व यादवकुमार,-आयचियार कुरवै,–कोलाटम्,-पिन्नाल कोलाटम्,–कोलडी,-थाई,–तीरुप्पवै गाणीं,–कामधेनुरूप देवी,–दंडारास,-गोफ खेळासंबंधीं वाङ्मय,–ढाला,–मांड,-कैकुटीकळी,–त्रिवाद्रा,–ओणम्, - वेलकळी, –ओटम् तुळ्ळल, –गदगाफरी,-युद्ध-नृत्य,–थाळीनृत्य,–पढारानृत्य,–गद्दीनृत्य,–मारिकांबादेवीची यात्रा,–कोंकणांतलीं तरंगें,–रोंबंट,–बरसानांतील उत्सव,–होरी,–बसफुगडी,–झिम्मा, कोंबडा, पिंगा, घिरट, फेरा, आंबा पिकतो०, धिबडा,-लेझीम,–टिपऱ्यागोफ,-घाटी

आणि देशी,–गोविंदा,–घुमाचा नाच,–तमाशा,अत्रे यांचें तमाशाविषयीं मत,–पोतदार यांचे विचार,–अनंतफंदी आदिकरून कविराज,–कलावंतिणींचा नाच,–शिमग्यांतले मांड,–वाघ्यामुरळी,–गोंधळ व जावता,–बोहाडा. २५–४३

४. भारताची शास्त्रीय नृत्यसाधना :–कथाकळी,–नंबुद्री आणि नायर –कथाकळीचा शिक्षणक्रम,–शारीरिक व्यायाम,–औषधीयुक्त तेलाचें मालीश,–तात्विक व व्यावहारिक शिक्षण,–रंगभूषा व वेषभूषा,–पच्चा,–कत्ती,–टाडी,–करी,– मिनुक्कू,–चेंडा,– चेंकिला, – इलाताळम्, –वीरमद्दळम्, –पांच ताल,–अभिनयासाठीं संगीत, –रागरागिणी, –भरतनाट्य,–कोरींव मूर्तींचें सौंदर्य,–भरतनाटयाचा काळ,–अभिनय आणि नृत्य यांचें मिश्रण,–देवदासींनीं केलेली जोपासना,–भाव, राग आणि ताल,–करणें आणि अंगहार,–तेराव्या शतकांतल्या देवळांतील नृत्यपवित्रे,–देवदासी व नत्नुवन्,–रामगोपाल, रुक्मिणी अरुंडेल, मृणालिनी साराभाई, रोहिणी भाटे,–मीनाक्षी सुंदरम् पिल्ले,–पोन्निह आणि वदीवेलु पिल्ले,–मुत्तूस्वामी दिक्षितार,–भारतनाट्यांतील सात नाच,–भारतनाट्यांतील मुख्य रस,–मूळ हस्तमुद्रा,–दक्षिणभारत आणि नृत्यकला,–अर्जुनानें उत्तरेस आणि चित्रांगदेस नृत्य शिकविलें,–महाराष्ट्राचें शास्त्रीय नृत्य कां नाहीं,–कथ्थक,–दोन-घराणी, कलका-बिंदा,–खास मुखाभिनय व रसाभिनय, कथकः प्रमुख वैशिष्ट्य,–सीतारा व गोपीकृष्ण,–अचनमहाराज व लछुमहाराज,–कथक शब्दाचा अर्थ,–थाट, आदम् आणि परन,–कृष्णलीला,–मणिपुरी,–मणिपूरचें भौगोलिक वर्णन,–मणिपुरी भाषा,–मणिपूर हें नांव कसें पडलें,–पुंग आणि पेना,–मणिपुरी नृत्याचें वर्णन,–मणिपुरी मुली व नृत्य,–नृत्यशास्त्र आणि औचित्य,–नर्तकानें लक्षांत ठेवायचा नियम. ४४–६३

५. आसामी (असमीया) नाट्यकला—सांस्कृतिक इतिहासांतील सुवर्णकाळ,–वैष्णवपंथीयांचा प्रचार,–शंकरदेव व माधवदेव,–नामघर,–भावना,–अनुकरणात्मक प्रयोग,–शंकरदेवाचा प्रवास,–बिहारमध्यें विद्यापतींचें कार्य,–ओजापाली,–ब्रजबोलीचा उपयोग,–मुखवटे,–यामा प्वे,–आहोमराजाची राजवट व रंगभूमि,–नव्या नव्या गोष्टी,–हेमचंद्र बारुआ आणि गुणाभीराम बारुआ,–रमाकांत चौधरी,–एकांकिका,–कायम स्वरूपाच्या रंगभूमीचा अभाव,–आसामी शब्दाचा खरा उच्चार व लिपि. ६४–६८

६. **बंगाली नाट्यकला**—जात्रा (यात्रा),-पहिली नाटक कंपनी,-संस्कृत नाटकांची भाषांतरें,-रंगभूमि आणि प्रचार,-कुलिन कुलसर्वस्व,-विधवाविवाह,-मधुसुदन दत्त,-हिंदु थिएटर,-महाश्वेता,-इंग्रज आणि बंगाली लोकांची परस्परांवर टीका,-दीनबंधु मित्रांचें नीलदर्पण,-नॅशनल थिएटर,-व्दिजेंद्रलाल राय,-रविंद्रनाथ ठाकूर (टागोर) यांचें कार्य,-बंगाली रंगभूमीचे आणखी सेवक,-स्त्रीभूमिका व स्त्रिया,-लोकजागृति व लोकरंजन,-बंगाली नाटक मंडळयांतील कडक शिस्त,-नांवलौकिक मिळविलेल्या नाटयसंस्था,-दुई पुरुष,-प्रतीकपद्धति,-सिनेमा-नटया आणि बंगाली रंगभूमि,-नवान्न,-फिरती रंगभूमि,-वरचा क्रमांक,-बंगाली लिपि. ६९-७५

७. **उडिया नाट्यकलाः**—जुनी उडिया नाटयकला,-अवधान किंवा वचनकिया,-रामलीला,-बाहक,-मजलीस,-पाला आणि जात्रा,-नाचगाण्यांना प्राधान्य,-जात्रेतील नवीन भूमिका,-द्वारी आणि गद्य संवाद,-मुलकफेरीगीत किंवा बजारफेरीगीत,-गणकवि वैष्णवपाणी,-केदारगौरी,-१८७७ चीं बंगालीं नाटकें,-उडियाभाषेंतलें पहिलें नाटक,-रामशंकरराय व महंत दैत्यारि रघुनाथ,-मधुसूदनदास,-जगन्नाथ थिएट्रिकल क्लब,-पहिली धंदेवाईक कंपनी, मोहन गोसाई यांची कंपनी,-रंगभूमिवर स्त्रीकलाकार,-भात नाटक,-ओडिसा थिएटर-अन्नपूर्णा थिएटर,-मूलिया नाटक,-समस्याप्रधान सामाजिक नाटकें,-उडिया प्रेक्षकांची आवड,-हौशी नाटयमंडळें,-नवीन नाटककार,-उडिया लिपि. ७६-८२

८. **तेलुगु नाट्यकलाः**—'तेलगु' शब्दाची उत्पत्ति,-नंदीकेश्वराचा अभिनयदर्पण ग्रंथ,-नृत्तरत्नावलि आणि जयाप्पा सेनानी,-वीधीनाटक,-विट किंवा हास्यगड्डु,-कूचिपूडि,-तेलुगु रंगभूमीचा जन्म कसा झाला,-मराठी नाटक कंपन्यांमुळें स्फूर्ति मिळाली,-वामनभट्ट व येलोर कंपनी,-इंग्रजीचा परिणाम,-दुसरा कालखंड,-मोते नारायणराव,-यडवल्ली सूर्यनारायण,-उप्पुलुरी संजीवराव,-स्थानम् नरसिंह राव,-सुसंघटित शिस्तबद्ध स्वरूप,-के. रामनाथ शास्त्री,-संयुक्त नाटयप्रयोग व उपरी नट,-डी. व्ही. सुब्बराव,-थिएटरांचा अभाव,-तेलुगु लिपि. ८३-८९

९. **तमिळ नाट्यकला**—तेरुकूत्तू,-दहा भाव आणि चोवीस हस्तमुद्रा,-मुक्कूडर, कुरवंजी,-कुरवंजीची माहिती,-कत्तीयाकरण,-कुरवा स्त्री,-१८ व्या

शतकांतली तमिळ रंगभूमि,–अरुणाचल कविरायर,–१९ व्या शतकांतला बदल,–मनोन्मणीयम्,–पारशी नाटक मंडळयांचा परिणाम,-सुगुणविलास सभा,–कृष्णस्वामी पावलर यांचीं सामाजिक नाटकें,–शंकरदास स्वामींचें कार्य,–टी. के. एस्. ब्रदर्स,–एम्. कंदस्वामी पावलकर,–कादंबऱ्यांचीं नाटकें,–के. बी. सुंदरंबाळ, राजमाणिक्यम् यांची कंपनी,–मदुराई श्रीबालशण्मुखानंद सभा, –सिनेमा आणि तमिळ रंगभूमि,–तमिळ नाटकें व स्त्रियांच्या भूमिका,–तमिळ लिपि. ९०–९६

१०. मलयाळम् नाटयकला—जुन्यांत जुने नाटयप्रकार,–कालिमाता व दैत्य यांचें युद्ध,–कथाकळी पूर्वीचे नाटयप्रकार,–कूत आणि चाक्कियार,–संस्कृत नाटयकलेचा अवशेष,–अष्टपदी आटम् ,–कालीकतच्या झामोरिननें तयार केलेलें नाटय,–त्रावणकोरच्या राजाचें नाटय,–कोटयम्च्या राजाचें कार्य,–कथाकळीची योगसाधना,–नाटयाचार्य कुंचु कुरुप,–कथाकळी नृत्य कसें असतें, –तोडयम्. पुरप्पद,–आटक्कथासाहित्य,–उण्णाई वॉरीयर वगैरे प्रतिभासंपन्न कवि,–कथाकळींत आधुनिक कथानकें,–गोपीनाथ, उदयशंकर, रामगोपाळ यांचें कार्य,–कथाकळीशीं साम्य असणारे नाटयप्रकार,–आधुनिक मलयाळम् रंगभूमि–Experimental theatre चें कार्य, –क्षेत्रम् आणि निंगळ यन्ने कम्युनिस्ट आकी,–नवीन नाटककार,–मलयाळम् रंगभूमि आणि स्त्रीकलाकार, –मलयाळम् लिपि. ९७–१०४

११. कानडी (कन्नड) नाटयकलाः—जुने लोकगीतांचे प्रकार, –तत्त्व, कामसलेपद, मन्तेदेवपरपद, –कविराजमार्गातील विधान, -बैलाटा आणि यक्ष-गान,–दोड्डाटा,–मित्रविंद गोविंदं, –धंदेवाईक नाटक कंपन्यांची स्थापना,–इंग्रजी साहित्याचा परिणाम,–नवीन कन्नड नाटय,–पतिवशीकरण,–संगीतिकांचा विकास,–क्षीरसागर आणि पर्वतवाणी,–कन्नड लिपि. १०५–१०८

१२ मराठी नाट्यकलाः— नाटयकलेच्या कालखंडाचे दोन भाग,–जुने लोकनाटय प्रकार,–दशावतार,–चार दशावतारी मंडळया,–दशावतारी नाटकांचें स्वरुप,-गणपति आणि सरस्वति,–संकासूर (शंखासूर),–महादवी पात्रें, हजर जबाबी भाषणें,–जात्रा किंवा दहींकाला,–गोंधळ, दशावतार व गोंधळगीत,–कोकणची नाटयकला,–कथाकळी आणि दशावतार,–संशोधनाची गरज, मराठी

रंगभूमीचें जन्मसाल,–तंजावरच्या राजांनीं लिहिलेलीं मराठी नाटकें, व नाट्य कलाविषयक ग्रंथ,–आद्य मराठी नाटक व संगीतिका,–वरेरकरांच्या निबंधांतला उतारा,–गोव्यांतलीं नाटकें,–लिखित नाटकांची सुरवात,–कृष्णभट्ट बांदेकर यांचीं गद्यपद्य मिश्रित नाटकें,–देवेंद्र कुरवंजी संगीतिकेंतील पद्यरचनेचा नमुना,–खाडिलकरादि सिद्धहस्त नाटककार, महाराष्ट्र ना. मंडळी,–नाटिका,–अत्रे, वरेरकर, पेंढारकर, ललितकलादर्श सं. ना. मंडळी,–बालगंधर्व व गं. सं. ना. मंडळी,–केशवराव भोंसले,–चापेकर, –गायक नट, –अभिनयकुशल जुनेनवे नट, –पूर्वींचीं व आजचीं गाणीं,–पहिलें स्वतंत्र नाटक,–पहिलें समाजिक नाटक,–स्त्रिया आणि रंगभूमि–आणखी कांही यशस्वी नाटककार, नवोदित नाटककार,–भाडोत्री नटनटींना घेऊन होणारे विस्कळित प्रयोग,–दुर्गाबाई खोटे यांचें रंगभूमीवर प्रथमागमन,–सिनेमानट्या रंगभूमीवर आल्या,–राजमान्य आणि लोकमान्य नाटकें,–जागरूक तरुणपिढी,–लिपि. १०९–१२४

१३. **गुजराती नाट्यकलाः**—भवाई व भवैया,–रंगलो,–गुजराती पहिलें नाटक,–दलपतराम यांचीं आणखी नाटकें,–जयकुमारीविजय नाटक,–ललिता दुःखदर्शन,–मराठी नाटक कंपन्यांचें अनुकरण,–मोरवी नाटक मंडळी,–ऐतिहासिक नाटकें,–यशवंत शुक्ल यांचें मत,–संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें,–सामाजिक नाटकें,–ऊर्दू रंगभूमीचा परिणाम,–कांता नाटक,–शेक्सपीअरच्या नाटकांचीं भाषांतरें,–श्रीकृष्णाचें पात्र कोणी कधीं गुजराती रंगभूमीवर आणलें,–कविश्री जामन,–मुनशी, धनसुखलाल, चंद्रवदन मेहता,–आधुनिक नवे नाटकर,–गुजराती नाट्य मासिक,–एकांकिका व एकांकिका लेखक,–हौशी नाट्यामंडळांचें कार्य,–मराठी नाटकांचीं भाषांतरें, गुजराती रंगभूमीवरील आद्य महिला,–कांहीं प्रसिद्ध जुनेनट,– नृत्यनाटकांचे प्रयोग,–भारतीय विद्या भवन व नृत्यनाट्य, –नृत्यनाट्यें लोकप्रिय करणारे कलाकार,–जयशंकरभाईनीं केलेलें दोषदर्शन,–तरुण पिढीचे प्रामाणिक प्रयत्न,–गुजराती लिपि. १२५–१३२

१४. **हिंदी नाट्यकला**—व्रजभाषेंतील नाट्यप्रकारः कृष्णलीला,–कृष्णलीला म्हणजे काय,–महारासलीला,–मनसुख आणि दामा,–कृष्णलीला करणाऱ्या मंडळ्या,–रामलीला,–नवटंकी,–मैथिली भाषेंतली नाट्यरचना,–मैथिली भाषेंतलें पहिलें नाटक,–नहुषनाटक,–भारतेंदूंचें कार्य,–मागणी तसा पुरवठा,–

पारशी रंगभूमीचा परिणाम,–हिंदी प्रहसनें व प्रहसन–लेखक,–संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें,–बंगाली व इंग्रजी नाटकांचीं भाषांतरें,–उर्दू रंगभूमीवर हिंदी भजनांचा व गीतांचा प्रवेश,–नाटयकलागुणांनीं युक्त नाटकें,–द्विवेदीयुग,–ऐतिहासिक नाटकांची परंपरा,–डॉ. भटनागर यांचें मत,–पृथ्विराज कपूर यांचे प्रयत्न,–एकांकी नाटकें व नाटककार,–नृत्यनाटय अर्थात भावनाटय,–शांतिवर्धन व त्यांचें कार्य,–पपेट शो,–इतर नृत्यनाटयें,–हिंदी लिपि. १३३–१४२

१५. **पंजाबी नाटयकला**—किस्साखानी किंवा कवीश्री आणि कवीश्वर,–किस्साखानी म्हणजे काय,–तमाशा आणि नचार,–तमाशा कसा असतो,–सपनाच,–नक्कल आणि नकलिये,–मरासी कलाकार,–टङ्कसारंगी व टढ,–आधुनिक पंजाबी रंगभूमि,–जट्टीहीर नाटकांतील नायकनायिका,–सोनमहिवाल, –पंजीबी रंगभूमि व स्त्रिया,–एक अंक एक प्रवेशी पहिलें नाटक,–युनायटेड थिएटर्स, –संगीतिका, –कांहीं पंजाबी नाटककार,–गुरुमुखी लिपि. १४३–१४८

१६. **काश्मिरी नाटयकला :** १४९–१५०

१७. **समालोचन**—प्राचीन नाट्यकारांचीं व नाट्यकलाकारांची अपेक्षा,–भारतीय नाट्यकलेचें स्वरूप,–नाट्यकलेवरील शास्त्रीय ग्रंथ,–दक्षिण भारतांतील ग्रंथ,–शास्त्रीय ग्रंथांची गरज,–नाट्यगृहें व त्यांचे प्रकार,–नाट्यगृहांचा सर्वत्र अभाव,–देशव्यापी योजनेची गरज,–रंगभूमीवरील पडदे व दृश्यें,–पुस्त व त्याचे प्रकार,–नव्याच्या नांवाखालीं जुनें,–रंगभूषा व वेषभूषा,–लोकधर्मी व नाट्यधर्मी नाट्यें,–नाटककार व नाट्यकलाकार,–नाट्यविषयक संस्था,–साधर्म्य,–रंगभूमि व राजकारण,– लोकशाही व नाट्यकला,–समान संकट,–नाट्यशिक्षण,–नाट्यविद्यापीठ,–मातृभाषेंतून नाट्यशिक्षण,–पदवी हें नाट्यगुणांचें मूल्यमापन नव्हे,–भाषा भिन्न पण भारतीय नाट्यकला अभिन्न ! १५१–१६०

अचूक : पृ. १४१ वर श्रीमती हेमा केसरकोडी यानीं "Discovery of India" हें नृत्यनाट्य सादर केलें असें म्हटलें आहे. पण तें नृत्य कै. शांतीवर्धन यानीं दिग्दर्शित केलें होतें. श्रीमती केसरकोडी यानीं "संयुक्ता" नांवाचें नृत्यनाट्य सादर केलें होतें.

कथाकळी

भरत नाट्यम्

नाट्यसंहिता

अर्थात् "अखिल भारतीय नाट्य-दर्शन"

कथ्थक

मणिपुरी

कॅप्टन शिंदे–साहित्य

: नाट्य :

बंडखोर कुमारी
गृहलक्ष्मी (तृतीयावृत्ति)
दोरीचा साप (द्वितीयावृत्ती)
बनावट बायको (तिसरी आवृत्ति)
आंदोलन
अर्थाचा अनर्थ (द्वितीयावृत्ति)
जिवाची हौस
सोन्याचा दिवस (स्त्रीपात्रविरहित)
मातृदेवो भव ! (स्त्रिया व मुलींसाठीं)
नाजुक नवरा
संत जनाबाई (खास स्त्रियासाठीं)
सगळीच धांदल !

: कथा :

देवपूजा आणि इतर गोष्टी
ठिणग्या आणि टिकल्या.
तीन बोलपट (सा. प्र. मा.)
शुभं भवतु (तृतीयावृत्ति)
गणपतीच्या गोष्टी
गुलाबी गप्पा

: काव्य :

गांधी माहात्म्य (तृतीयावृत्ति)
श्रीसाईमाहात्म्य (तृतीयावृत्ति)
श्रीसिद्धारूढमाहात्म्य
श्रीअक्कलकोटस्वामी माहात्म्य
मोहनमाळ (कविता संग्रह)
गुलगुल गाणीं (भावगीतें)

★ ★

: इतर :

नाट्यसंहिता, सिनेमाशास्त्र आणि तंत्र, (द्वितीयावृत्ति) नाटकशास्त्र आणि तंत्र, शुभ संदेश, सुखाची जोड (विवाहितांसाठीं), सतीपंचक (सं. सौ. बचुबाई शिंदे) भगवान् बुद्ध, साईपूजा, नागानंद (नाट्यकथा). आगामी : झुंबर ! कथामाधव.

नाट्यसंहिता अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन

श्री नटराज

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.
अनुक्रम २७०६५ वि. ६।१२।५१
क्रमांक ... नों: दि: ३०।१।५५
94528

नाट्यकला नवनीत

नाट्यं नृत्यं तथा नृत्तं त्रेधा तदिति कीर्तितम् ।
नाट्यवेदं ददौ पूर्वं भरताय चतुर्मुखः ॥

भारतीय भाषाभगिनींच्या नाट्य–संसारांत दृष्ट लागण्यासारखी आकर्षक विविधता दिसत असली, तरी त्या विविधतेच्या गाभाऱ्यांत एकतेची दिव्य प्रतिमा मोठ्या भक्तिभावानें पूजेला लावलेली आढळते ! भारतांत अनेक भाषा आणि त्यांच्या बोलीरूपी असंख्य लेकी–सुना अगदीं गुण्यागोविंदानें नांदताहेत. भाषाभाषांतील संपर्कांत एकीचें वळण आणि गूण थोड्याफार प्रमाणांत दुसरीला लागणें स्वाभाविकच असतें. त्याचप्रमाणें भिन्न भिन्न प्रांतांतील नाट्य–संस्कृतींतसुद्धां सरमिसळपणा दिसून येतो.

भारतांत मुख्यतः दोन संस्कृतींचा सुंदर संगम झालेला आहे. एक आर्य–संस्कृति आणि दुसरी द्रविड–संस्कृति. कित्येक ठिकाणीं ह्या दोन संस्कृति इतक्या एकजीव होऊन गेलेल्या आहेत कीं, त्या संस्कृति–संगमांत अमुक एक प्रवाह अमक्याच संस्कृतीचा आहे, असें कांहीं कोणाला ठामपणें सांगतां येणें सहज शक्य नाहीं. परंतु भारतांतील नाट्य–संस्कृति ही निश्चितपणें आर्य-संस्कृति आहे, असें म्हटल्यास तें चुकीचें ठरणार नाहीं. काश्मिरपासून कन्या

कुमारीपर्यंत, आणि काठेवाडपासून कलकत्यापर्यंत राज्य करणारी नाट्य-सम्राज्ञी ही भरतमुनींचे नीतिनियम आणि शिस्त शिरसावंद्य मानणारी आहे, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. अर्थात् आपल्याला मिळालेला हा नाट्यकलेचा वारसा, नियमबद्ध स्वरूपांत कसा आहे हें आधीं पाहिल्याशिवाय, त्यासंबंधानें इतर विवेचन करणें योग्य ठरणार नाहीं. नाट्यकलेच्या बाबतींत भारतीय परंपरा फार पुरातन आहे. अर्थात् त्या सांस्कृतिक संपत्तीकडे डोळेझांक करून, एकदम आधुनिक नाट्यकलेचा विचार केला, तर त्यांत मोठीच उणीव राहील; इतकेंच नव्हे, तर तें पाण्याचे झरे कुठें आहेत याची पूर्ण तपासणी केल्याशिवाय विहीर खणण्याचा कोरडा व्याप केल्यासारखें होईल ! म्हणून आधीं नाट्यकलेची संक्षिप्त माहिती देणें मला आवश्यक वाटतें.

नाट्यकलेच्या तीन शाखा आहेत. नाट्य, नृत्य आणि नृत्त ! नाट्यामध्यें प्रत्यक्ष अभिनय आणि इतर अंगविक्षेप यांचा समावेश होतो. नृत्यांत भावदर्शन व नाच यांचा अंतर्भाव होतो. आणि नृत्त म्हणजे केवळ तालबद्ध कलापूर्ण शारीरिक हालचाल ! ह्या तीन शाखापैकीं ‘ नाटक ’ शाखेचा परिचय मी माझ्या ‘ नाटकशास्त्र आणि तंत्र ’ ह्या ग्रंथांत करून दिलेलाच आहे. राहातां राहिल्या नृत्य आणि नृत्त ह्या दोन शाखा ! ह्या दोन्ही शाखांशीं केवळ प्रेक्षक ह्या नात्याखेरीज माझा कोणताहि संबंध नाहीं. अर्थात् त्या त्या शाखांची माहिती देण्याचा मला अधिकार नाहीं. परंतु नाटक कलेशीं त्या दोन शाखांचा जेवढा संबंध येतो, तेवढ्या पुरती मात्र माहिती मी इथें देणार आहे. कारण नृत्य आणि नृत्त ह्या दोन शाखांशीं ‘ आंगिक ’ अभिनयाचा निकट संबंध आहे, तसाच ‘ नाटक ’ कलेशींहि आहे. म्हणून नृत्य–नृत्त शाखांसाठीं आंगिकाभिनयासंबंधीं जी व्यवस्था संगीतरत्नाकराच्या सातव्या म्हणजे नृत्ताध्यायांत केलेली आहे, तीच मी नाट्यशास्त्र संग्रहाच्या आधारें इथें थोडक्यांत देतों.

आंगिकाभिनयासाठीं नाट्यशास्त्रकारांनीं सहा अंगें, सहा प्रत्यंगें, आणि अठरा उपांगें सांगितलेलीं आहेत. ह्या अंगप्रत्यंगोपांगांचेहि स्थितिपरत्वें अनेक सूक्ष्म भेद आणि पोटभेद वर्णिलेले आहे. ते असे—

अंगें : (१) मस्तक, (२) दोन्ही हात, (३) छाती, (४) बगला (कुशी), (५) कंबर (ढुंगण), (६) पाय.

(१) **मस्तक :** (१९ भेद) १. धुत, २. विधुत, ३. आधूत, ४. अवधूत, ५. कंपित, ६. आकंपित, ७. उद्वाहित, ८. परिवाहित, ९. अंचित, १०. निहंचित, ११. परावृत्त, १२, उत्क्षिप्त, १३. अधोमुख, १४. लोलित, १५. तिर्यङ्नतोन्नत, १६. स्कन्धानत, १७. आरात्रिक, १८–१९. सम व पार्श्वाभिमुख.

(२) **हात :** हस्ताभिनयाचे दोन गट पडतात. (अ) एका हातानें करावयाचा अभिनय (असंयुतहस्त), (ब) आणि दोन्ही हातांचा उपयोग करून करावयाचा अभिनय (संयुतहस्त.)

(अ) **असंयुतहस्त :** (२४ भेद) १. पताक, २. त्रिपताक, ३. अर्धचंद्र, ४. कर्तरीमुख, ५. अराल, ६. मुष्टि, ७. शिखर, ८. कपित्थ, ९. कटकामुख, १०. शुकतुण्ड, ११. कांगूल, १२. पद्मकोश, १३. अलपल्लव, १४. सूचीमुख, १५. सर्पशिर, १६. चतुर, १७. मृगशीर्ष, १८. हंसास्य, १९. हंसपक्ष, २०. भ्रमर, २१. मुकुल, २२. ऊर्णनाभ, २३. संदंश, २४. ताम्रचूड.

(ब) **संयुतहस्त :** (१३ भेद) १. अंजलि, २. कपोत, ३. कर्कट, ४. स्वस्तिक, ५. डोल, ६. पुष्पपुट, ७. उत्संग, ८. कटकावर्धमान, ९. गजदंत, १०. अवहित्थ, ११. निषध, १२ मकर, १३. वर्धमान.

नाचांत हातांच्या साहाय्यानें मनांतील भाव व्यक्त करावयाचा असतो. म्हणजे हातांनीं खुणा करून प्रेक्षकांना विशिष्ट विचार कळवावयाचे असतात. अर्थात् अशा प्रकारचा हस्ताभिनय म्हणजे एक करपल्लवी भाषाच असते, असें म्हटलें तरी चालेल! कारण ब्रह्मरुद्रादि देवता, दशावतार, चारहि वर्ण, आप्तबांधवादिक नातीगोतीं, अष्ट दिग्पाल, सत्तावीस नक्षत्रें, बारा राशी, नवग्रह, सप्तस्वर, अनेक रागरागिणी, पद्मिनीचित्रिणी आदिकरून स्त्रीजाति-

सूचक नाहिती, इत्यादि गोष्टी हातांच्या विशिष्ट हालचाली करून व अवस्था दाखवूनच प्रेक्षकांना कळवायच्या असतात. अर्थात् नृत्तहस्तभेद ३७, विविधाभिनय हस्तभेद १३, ब्रह्मादिदेवताभिनय हस्त ९, अष्टदिग्पालहस्त ८, दशावतारहस्त १०, चतुर्वर्णहस्त ४, मातृपितृबांधवादिहस्त ११, नक्षत्राभिनयहस्त २७, राश्याभिनयहस्त १२, नवग्रहहस्त ९, स्वराभिनयहस्त ७, रागरागिण्याभिनयहस्त ३२, स्त्रीजातीसूचकहस्त ४, ह्या प्रमाणें अनेक प्रकारचे हस्तभेद सांगितलेले आहेत. शिवाय हात झाडणें, हात मिळवणें, हात वेगळे करणें, फेंकणें, रक्षण करणें, सोडून देणें, घेणें, तिरस्कारणें, वर उचलणें, ओढणें, बाजूस ओढणें, चपराक मारणें, तोलणें, छेदणें, भेदणें, मोडणें, वांकविणें, सोडणें–विसर्जन करणें, बोलावणें, आणि आज्ञा करणें इत्यादि २० क्रिया करण्यासाठींहि निरनिराळे वीस हस्तभेद आहेत.

अभिनय करतांना शरीराच्या कोणकोणत्या भागावर हात ठेवायचा (अगर ठेवायचे) तेंहि सांगितलेलें आहे. असे १४ भाग दिलेले असून, त्यांना ‘ हस्तक्षेत्र ’ अशी संज्ञा आहे. तीं स्थानें अशीं: १. शरीराची उजवी बाजू, २. शरीराची डावी बाजू, ३. पुढें, ४. मागें, ५. वरती, ६. खालतीं, ७. मस्तक, ८. कपाळ, ९. कान, १०. भुजा, ११. छाती, १२. बेंबी, १३. ढुंगणाचा वरचा भाग, १४. मांड्या, ह्या चौदा ठिकाणीं हात ठेवतां येतो. हें सगळें असलें तरी निरनिराळ्या पात्रांनीं हातवारे करतांना आपापले हात कसे धरावे, म्हणजे हस्ताभिनय करतांना त्यांची अवस्था कुठें कशी असावी, याचाहि दंडक नाट्यशास्त्रकारांनीं घालून ठेवलेला आहे. त्यासाठीं त्यानीं भूमिकांचे तीन भाग कल्पिलेले आहेत. १. उत्तमाभिनयी भूमिका, २. मध्यमाभिनयी भूमिका, ३. अधमाभिनयी भूमिका. उत्तमाभिनयाचे वेळीं हात कपाळपट्टीपाशींच हालवून अभिनय करावा. पात्राचा दर्जा मध्यम असेल, तर त्यानें (अगर तिनें) छातीप्रदेशाच्या आसपास हात धरून अभिनय करावा, आणि भूमिका हलक्या दर्जाची असेल तेव्हां छातीच्या खालीं हातांची हालचाल करावी ! किंवा अनुक्रमें हात जवळ धरून, मध्यम दूर धरून, आणि जरा दूर धरून हातांचा हावभाव करावा. म्हणजे आंगिकाभिनयामध्यें हातांना अत्यंत महत्त्व दिलेलें आहे, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. केवळ हाताबोटांच्या विविध

अवस्थांनीं व रचनांनीं वाटेल तो भावसूचक अभिनय करून अर्थ स्पष्टीकरण करतां येतें, हें ह्यावरून सिद्ध होतें. हातांची व बोटांची ठेवण आणि त्या ठेवणीचे संमिश्र प्रकार यानीं भावप्रगटीकरण होऊं शकतें. नाटकांतील आंगिकाभिनयांत ह्या सर्व हस्तभेदांचा कमीअधिक प्रमाणांत उपयोग होत असतो. हे हस्तभेद केवळ नृत्यनृत्तांतच उपयोगी पडतात असें मुळींच नाहीं. नाट्याभिनयांतहि त्यांचा अत्यंत उपयोग होतो. आतां पुढील अंगभेदांकडे वळूं.

(३) **छाती** : (५ भेद) १. सम, २. आभुग्न, ३. निर्भुग्न, ४. प्रकंपित, आणि ५. उद्वाहित.

(४) **बगला** : (५ भेद) १. विवर्तित, २. अपसृत, ३. प्रसारित, ४. नत, आणि ५. उन्नत.

(५) **कंबर** : (५ भेद) १. कंपिता, २. उद्वाहिता, ३. छिन्ना, ४. विवृत्ता, ५. रेचिता.

(६) **पाय** : (१३ भेद) १. सम, २. अंचित, ३. कुंचित, ४. सूची, ५. अग्रतलसंचर, ६. उद्घटित, ७. त्राटित, ८. घट्टितोत्सेध. ९. घट्टित, १०. मर्दित, ११. अग्रग, १२. पार्ष्णिग, १३. पार्श्वग.

खांदे : (५ भेद) १. एकोच्च, २. कर्णलग्न, ३. उच्छ्रित, ४. स्रस्त आणि ५. लोलित.

प्रत्यंगें : अंगें जशीं सहा आहेत, तशींच अभिनयासाठीं प्रत्यंगेंहि सहा आहेत. (१) गळा, (२) बाहू, (३) पाठ, (४) पोट, (५) मांड्या, आणि (६) जांगा, मनगटें, गुडघे. ह्या सहाहि प्रत्यंगांचे पोटभेद किती आहेत पहा.

(१) **गळा** : ग्रीवा (९ भेद) १. समा, २. निवृत्ता, ३. वलिता, ४. रेचिता, ५. आकुंचिता, ६. अंचिता, ७. त्र्यस्ता, ८. नता, आणि ९. उन्नता.

(२) **बाहू** : (१६ भेद) १. ऊर्ध्वस्थ, २. अधोमुख, ३. तिर्यक्. ४. अपविद्ध, ५. प्रसारित, ६. अंचित, ७. मंडलगति, ८. स्वस्तिक.

९. उद्वेष्टित, १०. पृष्ठानुसारी, ११. आविद्ध, १२. कुंचित, १३. नम्र, १४. सरळ, १५. आंदोलित, १६. उत्सारित.

(३-४) **पाठपोट :** (४ भेद) १. क्षाम, २. खल्ल, ३. पूर्ण, ४. रिक्तपूर्ण.

(५) **मांड्या :** (५ भेद) १. कंपित, २. वलित, ३. स्तब्ध, ४. उद्वर्तित, ५. निवर्तित.

(६) **जांगा :** (१० भेद) १. आवर्तिता, २. नता, ३. क्षिप्ता, ४. उद्वाहिता, ५. परिवर्तिता, ६. निसृता, ७. परावृत्त, ८. तिरश्चिना, ९. बहिर्गता, १०. कंपिता.

(६ अ) **मनगटें :** (५ भेद) १. निकुंच, २. आकुंचित, ३. चल, ४. भ्रमित, ५. सम.

(६ ब) **गुडघे :** (७ भेद) १. संहत, २. कुंचित, ३. अर्धकुंचित, ४. नत, ५. उन्नत, ६. विवृत, ७. सम.

सहा अंगें आणि सहा प्रत्यंगें वर दिलींच आहेत. आतां उपांगें किती आहेत पहा. अभिनय करतांना एकंदर अठरा उपांगें उपयोगांत आणावीं लागतात. तीं येणें प्रमाणें:—

उपांगें : (१) दृष्टि, (२) भुवया, (३) पापण्या, (४) बुब्बुळें, (५) गाल, (६) नाक, (७) श्वास, (८) ओठ, (९) दंतक्रिया (दांत), (१०) जीभ, (११) हनुवटी, (१२) वदन, (१३) खोट, (१४) घोटे, (१५) हातापायाचीं बोटें, (१६) तळपाय, (१७) मुखराग, (१८) हस्त करणें.

ह्या उपांगांचे भेदहि सांगितलेले आहेत. ते भेद मी खालीं क्रमवार देत आहे.

(१) **दृष्टि :** (अ) रसदृष्टि, (ब) स्थायिभावदृष्टि, आणि (क) व्यभिचारि दृष्टि.

रसदृष्टि : (८ भेद) १. कांता, २. हास्या, ३. करुणा, ४. रौद्रि, ५. वीरा, ६. भयानक, ७. बीभत्स, ८. अद्भुत.

स्थायिभावदृष्टि : (८ भेद) १. स्निग्धा, २. हृष्टा, ३. दीन, ४. क्रुद्धा, ५. दृप्ता, ६. भयान्विता, ७. जुगुप्सिता, ८. विस्मिता.

व्यभिचारी दृष्टि : (२० भेद) १. शून्या, २. मलिना, ३. श्रांता, ४. लज्जिता, ५. शंकिता, ६. मुकुला, ७. अर्धमुकुला, ८. ग्लाना, ९. जिह्मा, १०. कुंचित, ११. वितर्किता, १२. अभितप्ता, १३. विषण्णा, १४. ललिता, १५. आकेकरा, १६. विकोशा, १७. विभ्रांता, १८. विप्लुता, १९. त्रस्ता, २०. मदिरा.

(२) **भुवया** : (७ भेद) १. सहजा, २. पतिता, ३. उत्क्षिप्ता, ४. रेचिता, ५. निंकुचिता, ६. भ्रुकुटी, ७. चतुरा.

(३) **पापण्या** : (९ भेद) १. प्रसृत, २. कुंचित, ३. उन्मेषित, ४. निमेषित, ५. विवर्तित, ६. स्फुरित, ७. पिहित, ८. विचालित, ९. सम.

(४) **बुब्बुळें** : (अ) स्वनिष्ठ, आणि (ब) विषयाभिमुख, हे दोन मुख्य भेद. त्या दोन्ही भेदांचे आणखी अनेक पोट भेदहि आहेत. ते असे—

स्वनिष्ठ : (९ भेद) १. भ्रमण, २. व्यस्र., ३. पात, ४. चलन, ५. प्रवेशन, ६. विवर्तन, ७. समुद्वृत्त, ८ निष्काम, ९. प्राकृत.

विषयाभिमुख : (८ भेद) १. सम, २. साचि, ३. अनुवृत्त, ४. अवलोकित, ५. विलोकित, ६ उल्लोकित, ७. आलोकित, ८. प्रविलोकित.

(५) **गाल** : (६ भेद) १. कुंचित, २. कंपित, ३. पूर्ण, ४. क्षाम, ५. फुल्ल, ६. सम.

(६) **नाक** : (६ भेद) १. स्वाभाविकी, २. नता, ३. मंदा, ४. विकृष्टा, ५. विकूणिता, ६. सोच्छ्वासा.

(७) **श्वास** : (९ भेद) १. स्वस्थ, २. चल, ३. प्रवृद्ध, ४ निरस्त, उल्लासित, ६. विमुक्त. ७. विस्मित, ८. स्खलित, ९. प्रसृत.

(८) **ओठ** : (१० भेद) १. विवर्तित, २. कंपित, ३. विसृष्ट, ४. विनिगूहित, ५. संदष्टक, ६. समुद्र, ७. उद्वृत्त, ८. विकासी, ९. आयत, आणि १०. रेचित.

(९) **दंतक्रिया** (दांत) : (८ भेद) १. कुट्टन, २. खंडन, ३. छिन्न, ४. चुक्कित, ५. ग्रहण, ६. सम, ७. दष्ट, ८. निष्कर्षण.

(१०) **जीभ** : (६ भेद) १. ऋज्वी, २. सृक्कानुगा, ३. वक्रा, ४. उन्नता, ५. लोला, ६. अवलेहिनी.

(११) **हनुवटी** : (८ भेद) १. व्यादीर्ण, २. श्वसित, ३. वक्र, ४. संहृत, ५. चलसंहृत, ६. स्फुरित, ७. चलित, ८. लोल.

(१२) **वदन** : (६ भेद) १. व्याभुग्न, २. भुग्न, ३. उद्वाहि, ४. विधुत, ५. विवृत, ६. विनिवृत.

(१३) **खोट** : (८ भेद) १. उत्क्षिप्ता, २. पतितोत्क्षिप्ता, ३. पतिता, ४. अंतर्गता, ५. बहिर्गता, ६. मिथोयुक्ता, ७. अंगुलिसंयुता, ८. पार्ष्णि.

(१४) **घोटे** : (५ भेद) १. अंगुष्ठसंश्लिष्ट, २. अंतर्गत, ३. बहिर्गत, ४. मिथोयुक्त, आणि ५. वियुक्त.

(१५) **बोटें** : (अ) हाताचीं बोटें, (ब) पायाचीं बोटें.

हाताचीं बोटें : (७ भेद) १. संहत, २. वियुत, ३. वक्र, ४. वलित, ५. पतित, ६. कुंचन्मूल, ७. प्रसृत.

पायाचीं बोटें : (५ भेद) १. अधःक्षिप्त, २. उत्क्षिप्त, ३. कुंचित, ४. प्रसारित, ५. संलग्न.

(१६) **तळपाय** : (६ भेद) १. पतिताग्र, २. उद्‌धृताग्र, ३. भूमिलग्न, ४. उधृत, ५. कुंचन्मध्य, ६. तिरश्चिन.

(१७) **मुखराग** : (४ भेद) १. स्वाभाविक, २. प्रसन्न, ३. रक्त, ४. श्याम.

(१८) **हस्तकरणें** : (४ भेद) १. आवेष्टित, २. उद्वेष्टित, ३. व्यावर्तित, ४. परिवर्तित.

वर दिलेलीं अंगें, प्रत्यंगें आणि उपांगें हीं अभिनयाचीं साधनें असून, विशिष्ट भाव व्यक्त करतांना अगर विशिष्ट वस्तू सूचित करतांना, त्या त्या अवयवांचा जो आकार असतो, (किंवा असला पाहिजे) त्यावरून अंगें, प्रत्यंगें आणि उपांगें याचे अनेक भेद कल्पिलेले आहेत. ह्या अंगप्रत्यंगादि अवयवांच्या हालचालींना, अभिनय करतांना एक अर्थ प्राप्त होत असतो.

आणि म्हणून कोणता भाव व्यक्त करतांना, किंवा कोणत्या रसाचा परिपोष करतांना शारीरिक अवयवांची ठेवण अगर अवस्था कशी असावी, तें अगदीं कांटेकोरपणें ठरवून दिलेलें आहे. त्यामुळेंच त्यांचे अनेक भेद आणि त्या भेदांचे अनेक पोटभेद मानण्यांत आले. शास्त्रशुद्ध अभिनय करायचा असेल, तर वर सांगितलेल्या भेदांचा नि पोटभेदांचा कलावंतांनीं सूक्ष्म अभ्यास केला पाहिजे, हें निराळें सांगण्याची गरज नाहीं. ज्याअर्थीं इतके सूक्ष्म भेदाभेद सांगितलेले आहेत, त्याअर्थीं प्राचीन काळापासून ते ते भेदाभेद सांभाळूनच नृत्य-नाट्यादि प्रकारांत अभिनय केला जात असला पाहिजे, हें सिद्ध होतें.

परंतु नाटकांतील अभिनयांत वरील सर्वच भेदाभेद उपयोगी पडतातच, असें मात्र म्हणतां यायचें नाहीं. कारण त्यांतील कांहीं भेद आणि पोटभेद विशेषतः नाचांतच उपयोगी पडण्यासारखे आहेत. आणि नाच हा नाटकाचा जनक आहे. त्यामुळेंच नाचांत उपयोगी पडणारी शारीरिक हालचाल बऱ्याच प्रमाणांत नाटकांतहि उपयोगी पडते. नाटकांत होणारी शारीरिक हालचाल ही लयबद्ध अगर तालबद्ध नसते, एवढाच काय तो नाच आणि नाटक यांतील आंगिकाभिनयांत खरा आणि महत्त्वाचा फरक असतो. परंतु मनोभावना व मनोविकार दर्शवितांना नाचांत काय किंवा नाटकांत काय, जवळ जवळ सारखाच हस्तमुद्रादि अभिनय करावा लागतो.

वर दिलेल्या अंगप्रत्यंगादि अवयवांचे भेद केव्हां कोणत्या कारणासाठीं योजावेत हेंहि नाट्यशास्त्रज्ञांनीं सांगितलेलें आहे. परंतु तें सगळें इथें देत बसेन, तर निष्कारण पृष्ठसंख्या वाढेल ! शिवाय तेवढ्या खोलांत शिरण्याचें कारणहि नाहीं. मी ही माहिती इथें एवढ्याचसाठीं दिली कीं, नाट्यकलेविषयीं आपल्या पूर्वजांनीं किती सूक्ष्म विचार करून तिचें शास्त्र बनविलें आहे, तें वाचकांच्या लक्षांत यावें; आणि ती कृतज्ञतेची जाणीव जागृत ठेवून ह्या पुस्तकांतील विवेचनाचा व माहितीचा मागोसा घ्यावा.

संस्कृत भाषेंतील नाट्य-लेखन कलेसंबंधानें बरीच माहिती मी माझ्या "नाटकशास्त्र आणि तंत्र" ह्या पूर्वप्रसिद्ध पुस्तकांत दिलेलीच आहे. परंतु इथें एका महत्त्वाच्या गोष्टीचा उल्लेख करणें जरूर वाटतें.

" **एकांकिका** " हा आजचा एक नवीन नाट्य प्रकार आहे असें मानलें जातें. पाश्चिमात्य देशांच्या बाबतींत तें कदाचित खरें असेल! परंतु भारतीय रंगभूमीला एकांकिका नवीन नाहीं, हें मुद्दाम सांगावेसें वाटतें. भारतीय नाट्य-शास्त्राचा अभ्यास केला, तर असें आढळून येतें कीं, व्यायोग, भाण, वीथी, गोष्ठी, नाट्य रासक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेंखण, रासक, संलापक, विलासिका, हल्लीश, प्रहसन, इत्यादि नाट्य प्रकारांत " एकच अंक " असतो. म्हणजे हे एकांकिकांचे प्रकार आहेत. त्यापैकीं कांहीं एकांकिकांचीं तर ठळक वैशिष्ट्येंहि आहेत. उदाहरणार्थ पहा :

व्यायोग : ही एकांकिका तर खरीच, परंतु ह्या एकांकिकेंत कथानकाचा काळ फक्त एक दिवसाचा असतो. शिवाय खास वैशिष्ट्य हें कीं, यांत स्त्री-पात्र नसतें. म्हणजे व्यायोग ही स्त्रीपात्र विरहित एकांकिका आहे.

भाण : ही एकांकिका म्हणजेच आजची नाट्यछटा! यांत एकच पात्र असतें. आणि " आकाशभाषिताचा " उपयोग करून, म्हणजे " काय म्हणालां ! " अशी संपादणी करून, त्यापुढील उत्तर द्यायचें असतें. नाट्यछटा हें आधुनिक नांव असलें, तरी तिचें स्वरूप पूर्वींचेंच आहे. आकाशभाषितांचा उपयोग करून केलें जाणारें " भाण " नाट्य म्हण-जेच आजची नाट्यछटा!

वीथी : ह्या एकांकिकेचें वैशिष्ट्य हें कीं, यांत फक्त दोनच पात्रें असतात; आणि शृंगार रसालाच प्राधान्य असतें.

संलापक : हा नाट्यप्रकार एकांकिकाहि असूं शकतो. म्हणजे कांहीं वेळां ह्या नाट्यप्रकारांत अनेक अंकहि असतात.

हल्लीश : ह्या एकांकिकेंत पुरुषपात्र फक्त एकच असतें: आणि स्त्रीपात्रें सात आठ असतात.

प्रहसन : प्रहसनांचे दोन प्रकार आहेत. (१) शुद्ध प्रहसन, आणि (२) संकीर्ण प्रहसन. ह्या दोन प्रकारांपैकीं शुद्ध प्रहसन हें एकांकी असतें. संकीर्ण प्रहसन आणि प्रस्थान हीं नाटकें दोन अंकी असतात.

सध्यां संस्कृत रंगभूमि अस्तित्वांत नाहीं. जिथें संस्कृतभाषाहि मृतावस्थेंत आहे, तिथें बिचाऱ्या संस्कृत रंगभूमीला कोण विचारतो! परंतु नाहीं म्हणायला,

संस्कृत नाट्यकलेची अगदीं पुसटशी खूण मलबारमध्यें होणाऱ्या लोकनाट्यांतून अजूनहि दिसून येते. दहाव्या प्रकरणांत त्यासंबंधानें जरूर ती माहिती वाचकांना मिळणार असल्यानें इथें त्याचा विचार करण्याचें कारण नाहीं. मात्र एका गोष्टीचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. मुंबईच्या ब्राह्मणसभेमार्फत श्री. दाजीसाहेब भाटवडेकर यांच्या सारख्या सुविद्य, सुसंस्कृत व नाट्यकलाभिमानी गृहस्थानें कांहीं संस्कृत नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. इतकेंच नव्हे, तर भारताची राजधानी नवी दिल्ली येथेंहि संस्कृत नाट्यकलेचें लोण पोंचविलें. "अभिज्ञान शाकुंतल", "मृच्छकटिक" इत्यादि नाटकांत त्यांनीं स्वतः प्रमुख भूमिका केल्या, स्वतःच सर्व खटपट केली आणि संस्कृत नाटकांकडे जनतेचें नि सरकारचेंहि लक्ष वेधलें. श्री. भाटवडेकर आणि त्यांचे इतर स्त्रीपुरुष सहकारी ह्या स्तुत्य उपक्रमाबद्दल अभिनंदनास पात्र आहेत यांत मुळींच संशय नाहीं. हे प्रयत्न सोडले, तर संस्कृत नाट्यकला आज हयात नाहीं, असें म्हणून सुस्कारा सोडल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं.

नाटकाचा जन्म नाचाच्या पोटीं झालेला असून, नाटक म्हणजे नाचाचाच आविष्कार आहे, याबद्दल कोणाचेंहि दुमत होईल असें मला वाटत नाहीं. आणि म्हणून नाचाचा जो आद्य गांवठी प्रकार, म्हणजे नाचाचें शास्त्र तयार झालें नव्हतें, तेव्हांपासून ज्या स्वरूपांत लोकांचा नाच चाले, त्याची थोडीतरी माहिती असणें जरूर आहे. म्हणूनच भारतांतील असंख्य आदिवासी जमातींत ठिकठिकाणीं कोणकोणते लोकनृत्य-प्रकार अजूनहि पूर्वीच्याच स्वरूपांत टिकून आहेत, याची माहिती मी पुढील प्रकरणांत मुद्दाम देत आहे. वेगवेगळ्या प्रांतांतील लोकनृत्यांची ओझरती माहिती झाली, कीं त्यांतून मग आजची पुढारलेली आणि सुधारलेली नाट्यकला व रंगभूमि कसकशी आकाराला आली, हें समजणें सोपें होईल. म्हणून आधीं आपण आदिवासी लोकांचीं अकृत्रिम लोकनृत्येंच पाहूं!

दि.
नों: दि:

: २ :

भारतीय आदिवासींचे नाच

नाच ही कालच्या, आजच्या व उद्यांच्याहि मानवाची एक सांस्कृतिक दौलत आहे. नाच मानवाच्या कोणत्या अवस्थेंत आणि केव्हां निर्माण झाला, याचें बिनचूक उत्तर अद्याप कोणालाच देतां आलेलें नाहीं, आणि देतां येईल असेंहि वाटत नाहीं. नाचाविषयीं जें कांहीं मत ठरवायचें तें केवळ अनुमानानें! तर्क हेंच कायतें त्या कलेच्या उत्पत्तिविषयीं बरेंवाईट मत ठरविण्याचें साधन! त्याच एकुलत्या एक साधनाचा उपयोग करून, मानववंशाचा इतिहास सांगणाऱ्या विद्वानांनीं असें स्पष्ट म्हटलेलें आढळतें कीं, मानव अगदीं उघड्यानागड्या रानटी अवस्थेंत असल्यापासूनच नाचूं लागला असावा!

अतिप्राचीन मानवाला कां व केव्हां नाचावेंसें वाटलें असेल, याचाहि तर्क त्यानीं केलेला आहे. इतिहासकार असा निर्वाळा देतात कीं, अगदीं प्राचीनकाळीं, म्हणजे मानव जेव्हां रानावनांत राहात होता, तेव्हां त्याला व्याघ्रसिंहादि हिंस्रपशूपासून आपलें संरक्षण करणें भाग पडलें; आणि त्यासाठींच तो आपलें व आपल्या बरोबर वावरणाऱ्या इतरांचेंहि संरक्षण करण्यासाठीं लहानमोठे जाळ पेटवून आरडाओरडा करूं लागला. विशेषतः रात्रीच्या काळोखांत, आग आणि आवाज हींच त्याचीं हिंस्र पशूंना पळवायचीं साधनें असत. त्यानंतर त्यानें "ढोल" ह्या वाद्याचा शोध लावला; आणि ओरडण्याच्या

साथीला मोठमोठे ढोल बडवूं लागला. ढोलाच्या आवाजांत आस्ते आस्ते तो आपला आवाज मिसळूं लागला. त्यानंतर ढोल वाजवण्याच्या पद्धतींत बदल होत गेला नि ताल किंवा ठेका ही चीज अस्तित्वांत आली.

काळ बदलला तसा मानवहि बदलत जाऊं लागला. पुढें त्याला शेतीभाती करण्याची कला अवगत झाली. अर्थात् पाऊसपाणी योग्य वेळीं आला कीं, त्याला आपल्या मनासारखें झालें असें वाटून तो आनंदानें उड्या मारूं लागला. हीच नाचाची प्रथमावस्था! तो नृत्य–कलेचा श्रीगणेशा!! परंतु कधीं कधीं त्याला भीतिहि वाटत असे! धरणीकंप होणें, मेघांचा गडगडाट होणें, जन्म, मृत्यू इत्यादि गोष्टींचें त्याला मोठें कोडें पडूं लागलें. हे काय चमत्कार आहेत, तें त्याला कळेनासें झालें. चंद्रसूर्याचीं ग्रहणें हा तर एक अतर्क्य प्रकार आहे असें वाटून तो त्या त्या घटना घडविणाऱ्या कोणीतरी देवता आहेत असें मानून, त्या देव देवतांचा कोप निवारण करून, त्यांना शांत किंवा खूष करण्यासाठीं तो ढोल वाजवून, उड्या मारून आणि तोंडानें विशिष्ट आवाज काढून प्रार्थना करूं लागला. आस्ते आस्ते तो आपली प्रार्थना सुरांत म्हणूं लागला. म्हणजे पूर्वीचा केवळ सूर जाऊन त्या ठिकाणीं आतां शब्दमय सूर आला. गाणें आलें. नाच आणि गाणें यांची सांगड मानवाच्या ज्या अवस्थेंत बांधली गेली ती आजहि अभंग आहे.

नैसर्गिक चमत्कारांची कारणपरंपरा अगम्य असलेल्या मानवाला वाटणारी भीति, आणि पीकपाणी भरपूर आल्यामुळें झालेला आनंद, ह्या दोन्ही कारणांसाठीं मग नाच, गाणें, बजावणें होऊं लागलें. अर्थात् त्यांचे प्राथमिक स्वरूपाचे आडदांड नाच त्यांच्या काल्पनिक देवदेवतां-समोर, पूर्वजांच्या प्रतिकाप्रतिमासमोर किंवा त्यांच्या टोळीच्या प्रमुखा-समोर होत असत. तेच प्राचीन नाच आदिवासी जमातींनीं आजतागायत उरापोटाशीं बाळगून राखून ठेवलेले आढळतात. भारताच्या प्रत्येक भागांत सध्यां शेंकडों आदिवासी जमाती नांदताहेत. त्यांच्या जीवनांत नाच हें एक अविभाज्य असें प्राणतत्व आहे. जन्म, मृत्यु, विवाह, शिकारींतलें यश, होळी, सुगीचे हंगाम, इत्यादि बऱ्यावाईट सर्व प्रसंगीं आदिवासी लोक

मोठमोठे समारंभ साजरे करून नाचत असतात. नाचतांना ते जो चित्रविचित्र पोषाख करतात, तीच त्यांची वेषभूषा! तोंडाला नि अंगाला बरेवाईट रंग फांसणें ही त्यांची रंगभूषा! सारांश, त्यांच्या नाचांतहि मग नाट्यकलेची अंगें आढळूं लागलीं.

आदिवासी जमातींच्या ह्या प्राचीन नाचांना धार्मिक कारणें असतात, त्याचप्रमाणें सामाजिक महत्त्वहि असतें. पुत्रजन्म, नामकरणविधी, लग्नकार्यादि मंगल प्रसंग, किंवा कोणी पाहुणा आला तर त्याचें मनोरंजन करून, आपला आनंद व्यक्त करण्याच्या निमित्तानेंहि हे लोक नाचतात. हीं कारणें आपल्याला सयुक्तिक वाटतात; पण आश्चर्य हें कीं, कोणी आजारीपाजारी झाला तर तो आजार एखाद्या भूताखेताच्या अवकृपेमुळें आला अशा समजुतीनें, ती भूतबाधा नाहींशी करण्यासाठींहि आदिवासी जमातींतले भोळे लोक नाचतात. नाट्यशास्त्रसंग्रहांत 'नाट्यप्रशंसा' करतांना म्हटलेलें आहे कीं, "**द्रष्टव्ये नाट्यनृत्ये ते पर्वकाले विशेषतः। नृत्तं त्वत्र नरेन्द्राणामभिषेके महोत्सवे॥ यात्रायां देवयात्रायां विवाहे प्रियसंगमे। नगराणामगाराणां प्रवेशे पुत्रजन्मनि॥**" म्हणजे राज्याभिषेकसमारंभ, यात्रा, देवांचे उत्सव, लग्नसमारंभ, इष्टमित्रांची भेट, ग्रामप्रवेश, गृहप्रवेश, पुत्रजन्म इत्यादि शुभ प्रसंगीं नृत्तादि करमणूकीचे प्रकार करावेत, असें शास्त्रज्ञांचें मत आहे. ह्या मताशीं आदिवासी अगदीं प्रामाणिकपणें सहमत असलेले आढळतात. रोगराई दूर करण्यासाठींहि ते नाचतात हें खरें असलें, तरी त्याचें कारण म्हणजे त्यांचें अज्ञान होय, असेंच म्हटलें पाहिजे. परंतु नाच हें त्यांच्या अनेकपदरी जीवनांतील एक मुख्य कप्पा आहे, हें विसरतां कामा नये.

आदिवासी जमातींत, आसामकडील नागालोक, बंगाल–बिहार–ओरिसा ह्या भागांतील संताळ लोक, मध्यप्रदेशांतील मांगगारुडी व गोंड लोक, भिल्ललोक, कातकरी, वारली त्याचप्रमाणें अंदमान निकोबार बेटांतले लोक, वंजारी–लमाणी, इत्यादि जमाती नाचाविषयीं फार प्रसिद्ध आहेत. निकोबार बेटांतले आदिवासी कोणी मनुष्य वारला, तर त्यावेळींहि नाच करतात. त्या नाचाला सामाजिक महत्त्व असतें. बरेचसे लोक एकत्र जमून सामुदायिक नाच करतात;

आणि त्यावेळीं शेंकडों ज्ञातिबांधवांना मेजवानी देतात. हे लोक पुष्कळदां वाद्यें वाजवीत नाहींत. फक्त टाळया वाजवून ताल धरतात. गाण्यालाहि संगीताच्या कसोट्या लावल्या तर निराशाच होईल! फक्त सूर धरतात नि नाचतात. हे नाच एखाद्या मोठ्या उघड्या मैदानांत होत असतात. नाचाचा पुढाकार एखादें कुटुंब अगर अनेक कुटुंबें घेतात नि नाच घडवून आणतात. त्यांचे पोषाख प्रेक्षणीय असतात. विशेषतः स्त्रियातर फारच आकर्षक रंगीबेरंगी वस्त्रें परिधान करतात.

गदाबा नांवाच्या जमातींतली तरुणी आपल्या प्रियकरानें दिलेली आंगठी घालून नाचण्यांत धन्यता मानते. निकोबारी तरुण सुपाऱ्यांची सुंदर माळ तयार करून ती डोक्याला गुंडाळतो. संताळ स्त्रिया उन्हाळयांत आपल्या केसांत रंगीबेरंगी फुलें माळतात; आणि हिंवाळयांत काळेभोर केशसंभार पक्ष्यांच्या रंगीबेरंगी सुंदर सुंदर पिसांनीं सजवतात. लग्नसमारंभांत संताळ पुरुष म्हशीचीं शिंगें, पिसें वगैरे वस्तूंचे टोप तयार करून ते डोकीवर घाल-तात व नाचतात. वोंगी नांवाच्या जमातींतली स्त्री कपडा वापरीत नाहीं. परंतु ती आपला गुप्त भाग झाडांच्या पानांनीं झांकते. मात्र नाच करायचा असला म्हणजे वोंगी स्त्री आपलें सर्वांग गेरूनें रंगवून सुशोभित करते. ही रंगभूषा केल्याशिवाय ती मुळींच नाचणार नाहीं. हे नाच म्हणजे केवळ लैंगिक भावना जागृत करणारे व लाजभीड गुंडाळून ठेवणारे नृत्यप्रकार आहेत, असें मानलें जातें; परंतु तें साफ चूक आहे. त्यांच्या स्वयंवर नृत्यांत मात्र थोडीशी लैंगिक भावना व्यक्त केल्यासारखी झांक मारते. पण तो नाच अश्लिल असतो, असें म्हणतां यायचें नाहीं. कारण त्या नाचांत तसें कांहींच घाणेरडें नसतें. पोषाख केलेले नसतात, म्हणून कांहीं लोक त्या नाचांना नाकें मुरडतात, पण झाडपाल्याचे त्यांचे त्यांच्या पद्धतीचे पोषाख असतातच कीं नाहीं? स्वतःला नखशिखांत कपड्यांत गुंडाळून घेणाऱ्या आमच्यासारख्या तथाकथित सुधारलेल्या, नागरी संस्कार झालेल्या लोकांना त्यांचे ते पोषाख विचित्र वाटणें अगदीं स्वाभाविक आहे. परंतु आदिवासी लोकांना त्याचें काय होय? ते आजच्या घटकेलाहि आपल्या पुरातन परंपरेला अगदीं चिकटून बसलेले आहेत.

पहाटेच्या वेळीं, दाणापाणी शोधायला जाण्यापूर्वीं, एखादी पक्षिणी जशी आपल्या नरासमोर पिसें फुलवून नाचत नाचत त्याच्यावरील आपलें प्रेम व्यक्त करते, त्याचप्रमाणें कांहीं आदिवासी युवतीसुद्धां आपापल्या प्रियकरा-समोर नाचूनच आपापलें प्रेम व्यक्त करतात! 'जोथ' नाच म्हणजे स्त्रीपुरुषांचें संमिश्र नृत्य! पण त्या आदिवासी जमातींत जे कांहीं सनातनी वृत्तीचे लोक असतात, त्यांना ते नाच आवडत नाहींत. कांहीं संताळ लोक संमिश्र नाचांत भाग घेत नाहींत. प्राचीन संस्कृत साहित्यांत "निषाद" नांवाचा जो पांचवा वर्ण आढळतो, त्यांतच "संताळ", "मुण्डा" आणि "हो" ह्या लोकांचा समावेश होतो. "शबर" जातीचे लोकसुद्धां संताळ लोकांसारखेच असून, आजहि ते बिहार आणि ओरिसा ह्या प्रांतांच्या सरहद्दीवर राहात असलेले आढळतात. त्यांच्या नाचाच्या वेळीं जीं लोकगीतें म्हटलीं जातात, तीं पुष्कळदां देवादिकांचींच असतात. रामायणांतील कथांवर आधारलेलीं कितीतरी गीतें संताळी लोक साभिनय म्हणत म्हणत नाचतात. नाचाच्या वेळीं म्हटल्या जाणाऱ्या संताळी लोकगीताचा नमुना पहा :—

जनकाचा पण!

सीता, सीता! गो सीता,
चान्दे-सुरुज सीता, चान्दे सुरुज!"
कोन राजा देबो भई सीता केरे बिहा?
सो राजा बाइला, चरियो कोने बइसला,
जोबान दिते-दिते दोमेदोम ॥
कोन राजा मुठावे लोहा किरी धिनुके
रोजा देबो भई सीता केरे बिहा ॥
रामराजा मुठावे बारो मन लोहाकिरी धिनुके,
रामराजा देबो सीता केरे बिहा ॥

अर्थ : "सीता, सीता, अग सीता! सीता म्हणजे चंद्रसूर्य! कोणत्या राजाशीं बरं तिचं लग्न करूं? राजे लोक आले, चारी बाजूला बसले; उत्तर देतां देतां ते बेजार झाले! जो राजा हें धनुष्य उचलील, त्याच्याशीं मी

सीतेचं लग्न करीन ! रामराजानं बारा मण लोखंडाचं धनुष्य उचललं. त्याच्या-शींच सीतेचं लग्न करीन ! ”

सीतास्वयंवराची कथा सर्वपरिचित आहे. त्यामुळें वर दिलेल्या भावार्था-वरून संताळी लोकगीताचा अर्थ कळायला अडचण पडणार नाहीं. (मात्र त्या गीतांतील “ गो ” “ बइसले ” इत्यादि शब्द सुशिक्षित मराठी लोकांच्या तोंडीं असलेल्या त्याच शब्दांशीं तंतोतंत जुळतात, हें भाषाशास्त्राचा अभ्यास करणाऱ्यांनीं लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे, असें मला वाटतें.) असलीं पौराणिक कथानकांवर आधारलेलीं गाणीं म्हणत संताळ लोक नाचूं लागले, कीं पहाणाराहि क्षणभर त्या तालतरंगावर तरंगू लागतो !

“ आवो ”, “ सेमा ” आणि “ लोटा ” ह्या नागा जमातींत बरेचसे लोक ख्रिश्चनधर्मी आहेत. ते लोक संमिश्र नाच करण्यांत कांहीं वावगें आहे, असें मानीत नाहींत. ह्या जमातींतील तरुण आणि तरुणी यांना आपापल्या आवडीप्रमाणें जोडीदारीण अगर जोडीदार पसंत करून लग्न करण्याची मुभा असते. सुधारलेल्या कांहीं कांहीं देशांत, तरुणतरुणींना एकत्र यायला कांहींतरी निमित्त मिळावें आणि त्यांतून त्यांचा स्नेह वाढून पुढें प्रेमांत रूपांतर व्हावें नि मग लग्नांत परिणती व्हावी, ह्याच हेतूनें नाच केले जातात. पण आदिवासी टोळ्यांचे हे निरागस नैसर्गिक नाच बघून मात्र सुधारकांच्या नाकाला मिरच्या झोंबतात.

“ काकोचातीयार ” नांवाचा संताळ लोकांचा एक उत्सव असतो. तो उत्सव, त्या जमातींतील तरुण सज्ञान झाल्याबद्दल साजरा करण्यांत येतो. तो उत्सव नाचरंगांत साजरा झाला, कीं त्या तरुणाला त्या समाजांतील प्रौढ माणसाचे सर्व हक्क प्राप्त होतात. मोठ्या स्त्रीपुरुषांत लहान मुलांना नाचायला देत नाहींत. कांहीं कांहीं पोटजातींत लहान मुलांचें खास नाच होत असतात. “ जेमीनाग ” नांवाच्या जमातींत तसलाच एक मुलांचा नाच असतो, त्याला “ नृइरा ” असें नांव आहे. त्यांत लहान मुलगे व मुली एकत्र नाचून कोंबड्यांच्या झुंजीचा अभिनय करतात ! परंतु प्रत्येक आदिवासी जमातींत “ विवाहनाच ” अत्यंत महत्वाचा आणि तितकाच प्रेक्षणीय असतो ! नाचाच्या

बाबतींत जेमीनाग लोकांची "उत्कृष्ट नृत्यकार" म्हणून ख्याती आहे. श्रीमंत लोक ह्या जेमीनाग लोकांचे मेळे बिदागी देऊन बोलावून आणतात नि त्यांचे नाच करतात. प्रसिद्ध नृत्यकार हिंवाळ्यांत नि उन्हाळ्यांत ठिकठिकाणीं नाच करण्यांत इतके गुंतलेले असतात, कीं त्यांना मुळींच सवड सांपडत नाहीं. हे लोक लग्नप्रसंगीं पेटत्या मशाली घेऊन जो नाच करतात, तो फारच प्रेक्षणीय असतो. पुरुष नृत्यकार पक्ष्यांच्या पिसांचे मुगूट बनवतात व डोकीवर घालून नाचतात.

आसामच्या "बरो" ह्या पोटजातींत जो विवाहनाच होतो, त्याला "हूबजनाई" नाच म्हणतात. त्यांत १५-१६ मुली उभ्या राहून गोलाकार नाचतात. ह्या नाचाला वाद्यें वाजवून पुरुष साथ करतात. साथीचीं वाद्यें म्हणजे सारंगी व बांसरी! वनगायीची शिंगें लावून जो विवाहनाच होतो तो फार कठीण असतो. त्यांत अत्यंत कठीण असा पदन्यास करावा लागतो. सुगीच्या दिवसांत खाणें, पिणें आणि नाचणें ह्या शिवाय त्यांना दुसरें कांहींच सुचत नाहीं. डोंगराळ भागांतील आदिवासींच्या नाचांत फारसें कौशल्य नसतें. कारण तिथें क्वचित कधींतरी कारणपरत्वें नाच होतात. नेहमीं नाहीं. चांदण्या रात्रींत ह्या लोकांच्या नाचाला विशेष रंग चढतो. नाचाच्या तालांत धुंद होऊन, तरुण आणि तरुणी हातांत हात घालून, रांगेरांगेनें नाचत नाचत मोठी बहार उडवून देतात. त्यांत पुष्कळदां विदुषकहि असतो! एखादा कोणीतरी वाघाचें कातडें पांघरून विदूषक बनतो, आणि तो लोकांना खोखो हंसायला लावतो! नाच चालू असतांना मध्येंच घुसून विनोद निर्माण करणें हें त्याचें काम! त्याचे वेडेवांकडे हावभाव बघून प्रेक्षक पोटभर हंसतात; खूष होतात! "व्हील" नांवाच्या आदिवासींची एक शाखा आहे. त्या शाखेचे नांव "बरेला"! कापणीमळणी झाल्यावर नवें धान्य घरांत आलें कीं ते लोक एक खास नाच करतात. त्या नाचाला "इन्दाल" असें नांव आहे. यांत स्त्रीपुरुष आनंदोत्सव साजरा करण्यासाठीं मनसोक्त नाचत असतात.

मध्यभारत व हैदराबाद ह्या भागांत जी एक आदिवासी जमात आहे, त्या जमातींतील स्त्रियांना दागदागिन्यांची व भडक रंगांच्या कपड्यांची अत्यंत

आवड असते. नाचतांना त्या इतक्या नटतात कीं त्या स्त्रियांचा नाच नेहमीं बघायला मिळावा असेंच पहाणाराला वाटूं लागतें.

दक्षिण भारतांतील तामीळनाड प्रदेशांत, तेथील आदिवासी लोक सुगीच्या दिवसांत नाच करून आपलें समाधान व्यक्त करतात. त्या नाचांत त्यांच्या जीवनांतील विविध गोष्टी दिसून येतात. दैनंदिन कामें आणि नांगरणी, पेरणी, नडणी, कापणी, झोडणी मळणी ह्या शेतीमशागतीच्या सर्व अवस्था त्यांच्या नाचांत स्पष्टपणें डोकावतात! आदिवासीयांची अवलोकनशक्ति व संग्राहक-वृत्ति एकाद्या लहान मुलाच्या स्मरणशक्तिसारखी ज्वलंत असते. सकाळीं व सायंकाळीं दिसणारीं दृश्यें, मेघगर्जना, मुसळधार पाऊस, वसंतऋतूंतील प्रसन्न वनश्री, रात्रीच्या गुप्पाट काळोखांतील गुप्तसुप्त वातावरण, इत्यादि नैसर्गिक गोष्टींनीं थक्क झालेल्या आदिवासीयांच्या भोळयाभाबड्या मनाला नाचाची प्रेरणा मिळते. जग बदललेलें असलें, तरीहि त्यांच्या जीवनांत कोणत्याहि प्रकारच्या कृत्रिमतेनें शिरकाव केलेला नाही. ते अजूनहि बऱ्याच प्रमाणांत निसर्गाच्या निकट आहेत. त्यांच्यावर नागरी संस्कृतीचे संस्कार अद्याप झालेले नाहींत. म्हणून त्यांची नृत्यसंस्कृति व नृत्यसाधना पूर्वी-इतकीच आजहि निर्भेळ व निर्लेप आहे. एखादी कथाकहाणी सांगायची झाली, तरीहि ते ती नाचत नाचतच सांगतील.

"ओराओ" नांवाची जी एक आदिवासी जमात आहे, त्या जमातींतील लोकांच्या वसंत ऋतूंतल्या नाचांत एक अपूर्व जादू भरलेली असते! तरुण आणि तरुणी झाडांच्या सावलींत एकत्र जमून मनसोक्त नाचतात. नाचतांना गाणी म्हटलीं जातात. साथीला नगारा, ढोल, झांज, शिंग इत्यादि वाद्यें असतात. चंद्रोदय होऊं लागला, कीं त्यांच्या उत्साहाचा समुद्र उचंबळून येतो. आनंदाला भरती येते. त्या शीतल चंद्रप्रकाशांत त्यांची नृत्यकौमुदी विकास पावते. वसंतऋतूंतील रम्य रजनी जणूं कांहीं त्यांच्या नाचानें धुंद होऊन सबंध विश्वालाहि मोहिनी घालीत असते! "लघुरी" लोकगीतें व नाचतर प्रेक्षणीय आणि म्हणूनच उल्लेखनीय आहेत.

मृतात्म्यांच्या शांतीसाठीं आणि समाधानासाठीं अनेक प्रकारचे नाच आदि-वासी लोकांत रूढ आहेत. नानकौडीचे आदिवासी ह्या बाबतींत कोणालाहि

हार जाणार नाहींत. नानकौडी, कामोत्रा, त्रिंकेट, कच्चाल इत्यादि बेटांतील कांहीं जमातींत मृत व्यक्तींना पुरून त्यावर समाध्या बांधण्याची चाल आहे. समाधी बांधल्यावर दोन तीन वर्षांनीं त्या समाध्या खणून जमनींतून अस्थी वर काढतात, आणि एक विशिष्ट विधि करतात. त्या विधींत आतेष्टांना आमंत्रणें देऊन बोलावून आणतात आणि नाचतात. हा नाच रात्रंदिवस चालतो. कधींकधीं हा नाच अखंड दोन दोन महिनेहि चालतो. आपल्या-कडील नामसप्ताह, किंवा बंगालकडील "अष्टोप्रहर कीर्तन" जसें असतें, तसेंच त्या लोकांचें नृत्य असतें. नाचायला उत्साह वाटावा म्हणून मधून मधून ते ताडी पितात. आणि एक सूर आणि एक ताल धरूनच नाचनाच नाचतात.

सिलोनच्या कांहीं भागांत "याक्कून नेट्टमा" नांवाचें जें एक नृत्य करतात, तें इडापीडा टळण्यासाठीं करतात. दक्षिण कोंकणांत देवदेवस्की करतांना "तरंगें" घेऊन कुदणारे जसे कांहीं लोक असतात, आणि त्यांच्या अंगांत वारें संचारल्यावर ते "खांबये" जसे नाचतात, किंवा उत्तर भारतांतील कांहीं भागांत "ओझा" नांवानें ओळखले जाणारे "भगत" जसे देवाचें वारें आल्यावर घुमतात, त्याच प्रकारचा "याक्कून नेट्टमा" हा नाच असतो.

नागपूर-वऱ्हाडच्या आसपास राहाणारे मांगगारुडी व गोंड ह्या आदि-वासीयांतसुद्धां शिमगा, दसरा, दिवाळी वगैरेसारख्या सणावाराच्या दिवशीं व उत्सवांत नाचण्याची प्रथा आहे. नाचतांना ते जीं गाणीं म्हणतात त्यांत त्यांच्या गांवरान गोड जीवनाचें आणि त्यांच्या सात्विक भावनांचें प्रतिबिंब दिसून येतें. हीं गीतें म्हणजे कथा-गीतें असतात. लहानमोठ्या चटकदार कथाच गुंफलेल्या असतात त्यांच्या नृत्यगीतांत. "सती रत्नुला" नांवाच्या एका नवविधवेच्या हृदयस्पर्शी कथेवर रचलेले भावगीत गाऊन जेव्हां हे मांगगारुडी तुणतुणें वाजवीत नाचतात, तेव्हां ऐकणाऱ्यांचीं अंतःकरणें करुण-रसांत भिजून, डोळे ओलेचिंब होतात! "रत्नुला" नांवाची एक तरुण विधवा असाहाय्य स्थितींत मृत दिरासाठीं सती जाते, असें वर्णन त्या गाण्यांत आहे!

गोंडी नाच तर प्रेक्षणीय असतो. त्यांच्या गोंडीगीतांत एकप्रकारची अवीट गोडी भरलेली असते. होळीच्या दिवशीं रात्रीं चांदण्यांत ते गाणीं म्हणत म्हणत तालबद्ध नाच करतात. त्यांच्या गोंडीगीताचा नमुना पहाः—

घे झोका, घे झोका, पोरी घे झोका ॥ध्रु०॥
तुह्या बापाचा आंधीचा झोका
तुह्या मायेचा मंधला झोका ।
तुह्या राजाचा आखरी झोका ॥
सर्गाचा एक पोरी, पातारचा एक ।
सर नाही नाही कोनाला मायेचा एक ।
घे झोका, घे झोका पोरी घे झोका ॥१॥
गुलाबाचं फुल तुले पाहून झुरे ।
पांखरू जीवाचं पद्राले धरे ।
माणिक-मोती रुसती सारे ।
गंगीचा ओघ पोरी, वाऱ्याचा झोक ।
तुह्या थाटाचा त्याहिले धोक ।
घे झोका, घे झोका, पोरी घे झोका ॥ २ ॥

मुलीला आयुष्यांत जे निरनिराळे झोके घ्यावे लागतात, त्यांचें हृदयंगम चित्र त्या नृत्यगीतांत दिसून येतें. बाप जन्म देतो म्हणून पहिला झोका त्याच्या मानाचा. आई संगोपन करते म्हणून तिचा मधला झोका मायेचा. आणि अखेर तिला नवऱ्याबरोबर आयुष्य कंठावें लागतें म्हणून तिसरा झोका तिच्या नवऱ्याचा ! हें गाणें म्हणत गोंड लोक नाचूं लागले कीं मन तल्लीन होऊन जातें !

हळबी बोली बोलणाऱ्या ज्या जमाती आहेत, त्या जमातींतील मुलांमुलींचेहि कांहीं नाच होतात. धान्याची मळणी झाल्यावर मुलें आणि मुली घरोघरीं जाऊन गाणीं गातात, नाचतात आणि धान्य जमवतात. मुली रात्रीं टोपलींत दिवे ठेवून गाणीं गात जातात. मुलगे दिवसा सोंगें काढतात. त्यापैकीं सोंगाड्या नाच्या मुलाला " नकटा " म्हणतात. मुलांच्या गाण्याला

"छेरतागीत" आणि मुलींच्या गाण्याला "तारागीत" म्हणतात. पौष महिन्याच्या पौर्णिमेच्या आधीं तीन दिवस अशा रीतीनें धान्य जमवतात व वद्य पक्षांत एक दिवस मुलगे व मुली मिळून जमवलेलें धान्य शिजवून खातात. नाचतांना जीं गाणीं म्हणतात त्यांचा एक नमुना खालीं देत आहे.

छेरता गीत

झिरलिटी, झिरलिटी, पंडकी मारा लिटि ॥
डोकरा डोकरी झगडा होला, चापुन दिली लुटी ॥ ध्रु०
अयले ढोडा पयले ढोडा । मंजी दादर ओडा ॥
डोकरी काजे फांदा मंडाले । डोकरा गडफडा ॥ १ ॥
गाडा उपरे गडोली, चोंडा उपरे खिला ॥
चोंडा चेगी हाक देईसे । (गांवाचें नांव घेऊन) गाडगुडीला ॥ २ ॥

तारा गीत

तारा ते तारा, ए सरगर तारा ॥ दिले दिहा नाहाले नाही,
बेसी उघाडा री, बेसी उघाडा ॥ १ ॥ दोनी ते दोनी,
चौकोनी दोनी । खोरी खोरी बुलेसे चिवडा खाई नोनी,
री चिवडा खाई नोनी ॥ २ ॥ बेठ ते बेठ, कुइला र बेठ ।
माघ महिना छांडाछांडी, पूस महिना भेट, री पूस महिना
भेट ॥ ३ ॥

धरमपूरच्या कुकणे लोकांतहि गाणीं म्हणत नाचण्याचा प्रघात आहे. मुंबईच्या आसपास राहाणारे व मुंबईचे आद्य रहिवासी म्हणून ज्यांचा मोठ्या अभिमानानें उल्लेख केला जातो, ते कोळी लोक नाचाविषयीं फार प्रसिद्ध आहेत. कोळी पुरुष व स्त्रिया विशेष समारंभांत आणि शिमग्यांत नाचतात. कोळ्यांचा नाच मुंबईत व मुंबईच्या आसपास अत्यंत प्रसिद्ध आहे. अलिकडे अलिकडे शाळा–कॉलेजांतील मुलेंमुलीहि त्या नाचाची भ्रष्ट नक्कल करीत असतात. कोणत्याहि मराठी सांस्कृतिक कार्यक्रमांत "कोळ्यांचा नाच" हें एक प्रमुख आकर्षण असतें. पूर्वीचे जुन्या पिढींतले कोळी, वेताळ, रामेश्वर,

भवानी इत्यादि आपापल्या उपास्य देवदेवतांचें स्मरण करण्यासाठीं नाचत असत. जुन्या व नव्या गीतांचे नमुने खालीं दिले आहेत.

वेताळदेवाचें गाणें

होऽऽओ होबेली देवा। होबेली देवा ॥ देव बसलाय रे होऽऽ ओ होबेली देवा ॥ १ ॥ तुझ्या धिरावर चाललोय रे। माज्या वेताळा देवा ॥ होऽऽओ होबेली देवा ॥ २ ॥ शाबास शाबास देवा। जलताऱ्यानं धांव मार देवा ॥ देव बसलाय रे होऽऽओ होबेली देवा ॥ शाबास शाबास जलतारी देवा ॥ होऽऽओ होबेली देवा ॥ ३ ॥

आधुनिक गाणें

हैले हैले है हैले गो। हैले हैले है हैले गो ॥ ध्रु० ॥
लाख चांदण्यामध्यें पसरतो पागोळ्याची किनार।
तिच्याच आधारावर तरळे म्हावऱ्याची शिकार ॥
होऽऽहो—होऽऽहो

म्हावऱ्याचा यापार, अमुचा म्हावऱ्याचा यापार ॥
तेरे ले धिमा, तेरेले धिमा। हैले हैले है हैले ग ॥ १ ॥
दर्या निवळलाय, वारा पडलाय, म्हावरा आनूं करूं संसार ॥
पुरेपूर अन्नाचा लोकांना करायचा आधार ॥
दागदागिना, पैसाअडका, बांधूया घरदार ॥
इद्या देऊनि, कला शिकवुनी करुं सारा उद्धार ॥ २ ॥
हैले हैले है हैले ग। हैले हैले है हैले ग ॥

त्याशिवाय वारली, भिल्ल, ठाकर इत्यादि आदिवासीयांचेहि नाच होत असतात. शिमग्यांत तोंडाला रंग फांसून आणि विचित्र पोषाख करून किंवा सोंग घेऊन ठाकर लोक गांवठी नाच करतात. त्यावेळीं ते करवंटींत बारीक दगड घालून ती हातरुमालासारख्या फडक्यांत गुंडाळून घेऊन खुळखुळ्या-

सारखी वाजवतात आणि तोंडानें "**शबै-शबै-शबै**" असें म्हणत वेड्यावांकड्या उड्या मारीत नाचतात.

सकाळच्या रामप्रहरीं शांत प्रसन्न वातावरणांत आपल्या आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाचे घुटके पाजणाऱ्या "वासुदेवा" चा नाच महाराष्ट्रांत प्रसिद्ध आहे. टाळ, चिपळी, आणि मुरली वाजवीत, आणि डोक्यावर मोरापिसांचा झुळके-दार मुगुट घालून वासुदेव "पाळणा" म्हणत आला कीं त्याला पैसा दोन पैसे द्यायचे, आणि त्यानें "दान पावलं देवाला । जेजुरीच्या खंडोबा, कोल्हा-पूरच्या अंबाबाईला, मुंबईच्या मुंबादेवीला," असें म्हणत काशीपासून रामे-श्वरापर्यंतच्या सर्व तीर्थस्थानांची नि तिथल्या देवतांची सहस्रनामावळी सुरू करायची, हें दृश्य मुंबईसारख्या शहरांतहि अजून दृष्टीला पडतें, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे.

त्याचप्रमाणें स्वतःच्या उघड्या अंगावर आसूडाचे फटकारे फडाफड ओढून दंड रक्तबंबाळ करून पैसे मिळविणारे "जरीमरी"चे भक्तहि भररस्त्यांत पायांतले घुंगूर वाळे वाजवीत नाचतांना दिसतातच ! ह्या सर्व नाचांत, आपली प्राचीन भारतीय नृत्य-नाट्यसंस्कृति दृष्टीस पडते. ह्या प्रकरणांत ज्या ज्या जाती जमातींचा उल्लेख केला, तेवढ्याच फक्त आदिवासी जमाती भारतांत आहेत, असें मात्र कोणी समजूं नये. भारत हा अफाट देश आहे. त्यांत शेंकडों जातींचे आणि पोटजातींचे आदिवासी वास्तव्य करीत आहेत. त्यांपैकीं फक्त मोजकेच मुख्य मुख्य नमुने मी इथें दिलेले आहेत. अर्थात् ही माहिती वानगीदाखल, केवळ आदिवासीयांच्या नाचाची कल्पना येण्यापुरतीच आहे. पुढील प्रकरणांत लोकनृत्यें आणि लोकनाट्यें आदिकरून सर्व माहिती भाषावार क्रमाक्रमानें येणारच आहे. आधुनिक नृत्यनाट्यशास्त्राचा उगम व विकास ज्या गिरीजनांच्या प्राचीन लोकवंशांच्या नाचांतून झाला, त्या नाचांची थोडीशी कल्पना यावी, ह्या उद्देशानेंच ही थोडीशी संक्षिप्त माहिती दिलेली आहे.

●

१. "शाकुंतल" ह्या संस्कृत नाटकांतील मुंबईचे कलाकार पं. नेहरूसह. (पृ. ११)

२. खंबाथोईबी : आसाम–मणिपूर. (पृ. २७)

३. आदिवासी नृत्य : ओडिसा. (पृ. १४)

८. काचीघोडी : राजस्थान. (पृ. २९)

५. भंगडा : पेप्सू. (पृ. ३१)

६. वेलकळी : केरळ. (पृ. ३५)

: ३ :

भारतीय लोकनृत्यें

भारताच्या प्रत्येक भागांतील लोकांत विविध नृत्यप्रकार अनंत काळापासून प्रचलित आहेत. 'मोहनजोदडो' संस्कृतींतसुद्धां नृत्याचा अंश सांपडतो! सिंधुनदीच्या खोऱ्यांत भारतीय संस्कृतीचे सुमारें पांच हजार वर्षांपूर्वीचे पुरावे सांपडतात, आणि विशेष महत्वाची गोष्ट ही कीं, तेथील उत्खननांत ज्या असंख्य वस्तू सांपडल्या, त्यांत नर्तकीच्या मूर्तिही सांपडल्या आहेत! ह्या पुराव्यावरून, भारतांत हजारों वर्षांपूर्वीपासून नृत्यकला पक्क्या स्वरूपांत अस्तित्वांत आहे, हें साधार सिद्ध होतें. भाज्याच्या कोरीव लेण्यांत नर्तकयुग्म कोरलेलें आहे. हें कोरीव काम इ. स. च्या पहिल्या शतकांत झालें असावें, असा तज्ज्ञांचा अभिप्राय आहे. म्हणजे भारतीय नृत्यकला आजकालची नसून पुरातन आहे याबद्दलचे हवेतेवढे पुरावे देतां येतील.

वास्तविक आदिवासी नृत्यें आणि लोकनृत्यें यांत अत्यंत सूक्ष्म फरक आहे. तसें पाहिलें तर दोन्ही नृत्यप्रकारांत फारसा फरक नाहीं. फारतर एवढेंच म्हणतां येईल कीं, आदिवासीय नृत्यें म्हणजे अगदींच प्राथमिक अवस्थेंतले नाच, आणि लोकनृत्यें म्हणजे अशिक्षितां प्रमाणेंच सुशिक्षितांत-सुद्धां थोड्याफार प्रमाणांत प्रतिष्ठा पापलेले नाच! हीं लोकनृत्यें आसाम, मणिपूर, बंगाल, ओरिसा, मध्यप्रदेश, उत्तर प्रदेश, महाराष्ट्र, गुजरात, सौराष्ट्र, पंजाब, काश्मिर आणि दक्षिण भारतांत, त्रावणकोर कोचीन, तामीळ-

नाड, आंध्र, कर्नाटक इत्यादि भागांत आजतागायत टिकून आहेत. बहुजन-समाजाच्या नि ग्रामीण जनतेच्या करमणूकीचें एकमेव साधन म्हणजे हीं लोकनृत्यें! सणवार, उत्सवसभारंभ, धार्मिक विधी वगैरे अनेक प्रसंगीं ही लोकनृत्यें ठिकठिकाणीं होत असतात. लोकनृत्य हें नाट्यशास्त्रकारांनीं सांगितलेल्या "लास्यांगा" पैकींच एक लास्यांग आहे. गायन, वादन आणि नर्तन यांचा लास्यांगांत समावेश होतो. लास्यांगाचे जे १० प्रकार सांगितलेले आहेत, त्यांतील "उत्तमोत्तमक"ह्या प्रकारांत लोकनृत्यें मोडतात. "हस्त-पादांदिकांत निरनिराळ्या हालचाली करून म्हटलेलें भावनाप्रचुर व ललित गीत" असें उत्तमोत्तमक लास्यांगाचें लक्षण सांगितलेलें आहे. आणि लोक-नृत्यांततर तेंच असतें. हातापायांच्या निरनिराळ्या आकृति करून, म्हणजेच नाच करून, वाद्यांच्या तालावर गाणीं म्हटलीं जातात.

आदिवासीय नृत्यें, लोकनृत्यें आणि शास्त्रीय नृत्यें असे नृत्याचे तीन भाग कल्पून, पहिल्या प्रकारच्या नाचांची संक्षिप्त माहिती दुसऱ्या प्रकरणांत दिलीच आहे. आतां ह्या प्रकरणांत लोकनृत्यांचें सिंहावलोकन करावयाचें आहे.

आसामच्या नागा जमातींत जे अनेक नाच होता, त्यापैकीं कांहीं नाचांची माहिती दुसऱ्या प्रकरणांत दिलेली आहे. परंतु आसामच्या सर्वसाधारण लोकांत जो एक नृत्यप्रकार रूढ आहे, तोहि महत्वाचा आहे. त्या नाचाला "**बुहाग-बिहू**" असें नांव आहे. बुहाग म्हणजे वैशाखमहिना. हा नाच वैशाख महिन्यांत चालतो, म्हणून त्याला बिहागबिहू असें म्हणतात. आसामी लोकांचा हा एक प्रकारचा महत्वाचा सण आहे. वैशाख महिन्यांत आसामच्या जनतेंत विलक्षण उत्साह संचार करतो. लोक अगदीं आनंदी आनंद करीत असतात. उंची उंची पोषाख घालून एकमेकांना भेटी पाठवणें, ही त्यांची एक परंपरागत रूढि आहे. सबंध महिनाभर आसामांत गाणीं म्हणून लोक नाचत असतात. त्या गीतांचे गोड पडसाद तेथील डोंगराडोंगरांतून घुमतात. स्त्रीपुरुषांच्या तालबद्ध पदन्यासानें तिथली भूमि आणि भूमीचे सूक्ष्मसूक्ष्म कणसुद्धां थैथै नाचत असतात. बघावें तिकडे आल्हादक उन्मादक दृश्यें दिसूं लागतात. आसामी भूमि ही मोठी रसिक भूमि आहे. कलावंतांचीं भूमि आहे. निसर्गानें तिथें आपला अमोल ठेवा जपून ठेवलेला आहे.

आणि मणिपूर ? वा, तें तर नृत्यकलेचें नंदनवन ! मणिपुरीनृत्य म्हणजे भारतीय नृत्यकलेचें एक भूषण आहे. शास्त्रीय नृत्यांत मणिपुरी ह्या लास्य नृत्याला अत्यंत मानाचें स्थान दिलें पाहिजे. परंतु इथें आपल्याला शास्त्रीय मणिपुरी नृत्याचा विचार करायचा नाहीं. ती माहिती यथावकाश येईलच. आपल्याला इथें विचार करायचा आहे, तो मणिपुरी लोकनृत्याचा ! आणि तो विचार करतांना, मणिपूरच्या नृत्यभूमींत अजूनहि टिकून असलेलीं अनेक लोकनृत्यें डोळयांपुढें उभीं राहातात. त्यांत "**लाईहर्बा**" हें लोकनृत्य अत्यंत प्रसिद्ध आहे. लाईहर्बा याचा अर्थ परमेश्वराला खूष करणें, प्रसन्न करणें, असा आहे. म्हणजे तो एका तऱ्हेचा धार्मिक नाचच आहे असें म्हटलें तरी चालेल ! हा नाच "**उमंग लाई**" ह्या ग्रामदेवतांना किंवा स्थानदेवतांना प्रसन्न करण्यासाठीं केला जातो. मणिपूरमध्यें ग्रामदेवतांची खूप गर्दी आहे. तिथें एकंदर ३६१ ग्रामदेवता आहेत, असें म्हणतात. वास्तविक उमंगलाई म्हणजे वारूळ ! जिथें जिथें मोठें वारूळ दिसेल, तिथें तिथें देवता वास करते, अशी मणिपुरी जनतेची श्रद्धा असल्यामुळें, वारूळ असेल तिथें लहानसा मंडप घालून देवस्थान निर्माण केलें जातें !

तिथें जो पुजारी असतो, त्याला "माइबा" म्हणतात; आणि पुजारणीला "मायबीज" असें म्हणतात. प्रथम पुजारी आणि पुजारीण त्यांचा ठराविक पोषाख करून, अंगांत देवाचें वारें आल्यागत नाचतात. इतर लोक ढोल वाजवणाऱ्यांच्या सभोंवती विशिष्ट गाण्याच्या पालुपदाची री ओढीत नाचतात. तें पालुपद म्हणजे "हरीलो लीला हरिलो लेरिलो, हैयुते खुतायते होय हे०" असें कांहींसें असतें. मणिपुरची रचना जेव्हां झाली, आणि शंकरपार्वतीनें जेव्हां तिथें तांडव आणि लास्य ही नृत्यें केलीं, तेव्हां असंख्य देवतांची तीं नृत्यें बघायला गर्दी जमली होती. त्यावेळीं त्या देवांनीं जें पालूपद म्हणून शंकरपार्वतीला नाचायला उत्तेजन दिलें होतें, तेव्हां म्हणे त्यांनीं तेंच पालुपद म्हटलें होतें. आणि त्याच समजुतीनें सध्यांचे मणीपूरीलोकसुद्धां लाईहर्बा नाचाच्या वेळीं तेंच पालुपद म्हणतात !

"खंबाथोइबी" लोकनृत्याच्यावेळीं जीं गाणीं म्हणतात, त्यांत प्रेमगीतांचा बराच भरणा असतो. विशेषतः १५ व्या शतकांत घडलेली एक प्रेमकथा

ह्या भागांत फारच लोकप्रिय आहे. एक कोळी आणि एक राणी यांचें प्रेमप्रकरण त्यांच्या गीतांत घोळून घोळून कथन केलेलें असतें. त्या कोळ्याचें नांव होतें **खंबा** आणि राणीचें नांव होतें **थोइबी**! ह्या दोघांच्या पुरातन प्रेमप्रकरणावर असंख्य लोकगीतें रचलेलीं आहेत! आणि हींच गाणीं खंबाथोइबी नाचाच्या वेळीं म्हटलीं जातात.

दुसरें लोकनृत्य म्हणजे **कीर्तन**! धार्मिक, पौराणिक कथा सांगत नाच करणाऱ्या पथकांना "पाला" हें नांव आहे. पुरुषांच्या कीर्तनपथकाला "निपापाला" म्हणतात आणि स्त्रियांच्या कीर्तनपथकाला "न्यूपीपाला" म्हणतात. शिवाय विशिष्ट प्रकारचीं ढोलकीं वाजवीत जो नाच करतात, त्याला "पुंग चोलाम" असें नांव आहे. टाळ किंवा टाळ्या वाजवीत जो नाच करतात त्याला "करताळ चोलाम" असें म्हणतात.

कीर्तनांत राधेच्या जीवनावर आधारलेला जो भाग असतो, त्याला "रसशोरी कीर्तन" म्हणतात. रसशोरी म्हणजे राधा! १७५० सालच्या सुमारास, जयसिंग ह्या मणिपूरच्या राजाच्या कारकीर्दींत हें लोकनृत्य सुरू झालें असें मानलें जातें. इंफालच्या गोविंदमंदिरांत जयसिंगराजानें एक अत्यंत धार्मिक स्वरूपाचा स्त्रियांचा नाच करविला, त्याचें नांव "रसलीला" (रासलीला)! रसलीलेंत सर्व स्त्रियाच असतात. राधा आणि गोपी यांचा हा नाच प्रेक्षणीय असतो. क्वचित् प्रसंगीं कृष्णाचें पात्रहि दाखवतात, पण ती भूमिकासुद्धां एखाद्या बारा वर्षांच्या आंतील मुलीलाच देतात; पुरुषाला देत नाहींत. राधेच्या मानानें कृष्ण मोठा हवा असला, तर एखाद्या मोठ्या स्त्रीलाच कृष्णाची भूमिका देतात; आणि राधाकृष्णाचें प्रेमळ जीवनचरित्र दाखवतात. हा नाच चांगला सहासात तास चालतो! तेवढ्या वेळांत, अभिनय, भाषणें, गाणीं, नाच इत्यादि विविध नाट्यप्रकार होत असतात. ह्या नाचांत (१) राधाकृष्णाची पहिली भेट व ओळख, (२) त्यांचें दैनंदिन जीवन, आणि (३) त्यांचा वियोग, अशीं क्रमवार कथासूत्रें असतात.

इतर प्रांताप्रमाणेंच इथेंहि होळीच्या दिवशीं नाच होत असतात. त्या खास नाचाला "तबल चोंगबी" असें नांव आहे. त्या शब्दांचा अर्थ

" चांदण्यांत उडी मारणें " असा आहे. सरमिसळपणें लोक ह्या नाचांत उत्साहानें भाग घेत असतात.

बंगालच्या बाजूला जो " कीर्तन " प्रकार आहे, त्याला " माथूर पाला " असें नांव आहे. देवादिकांच्या कथा सांगून नाचणें असें ह्या नृत्याचें स्वरूप असतें. ओडिसाराज्यांत तर कितीतरी लोकनृत्यें अस्तित्वांत आहेत. आसाम, मणिपूर किंवा बंगालप्रमाणेंच ओडिसामध्येंहि कीर्तनें होत असतात. त्या कीर्तननाचाला " **दासकाठिया** " म्हणतात. नांव फक्त निराळें, बाकी इतर स्वरूप सारखेंच असतें, असें म्हटलें तरी चालेल. " **कोयानृत्य** " नांवाचें एक लोकनृत्यहि ओडिसांत होत असतें. शिवाय " मयूरनृत्य " नांवाचा एक नाच ओडिसा राज्यांतील कांहीं जमातींतील बायका सामुदायिकपणें नाचतात. त्याचप्रमाणें " **गदाबा** " हा मुलींचा नाच व " मूरिया " हा पुरुषांचा नाच सुद्धां वारंवार होतो.

संताळ आदिवासी नाचाशिवाय " **चैती घोडा** " हें एक प्रेक्षणीय लोक-नृत्य ओडिसामधील लोकांत प्रसिद्ध आहे. घोडेस्वाराचें सोंग आणून हा नाच विशेषतः चैत्र महिन्यांत होतो. घोडस्वाराचीं सोंगें घेऊन केलेला तसलाच नाच राजस्थानांतहि लोकप्रिय आहे. पण त्याला त्या प्रांतांत "**कची घोडी**" असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. मध्यप्रदेशांत ढोल व बांसरी वाजवीत एक नाच करतात, त्याचें मांव " कर्मा " नाच. बैगा जमातींतले लोक हा नाच करण्यांत पटाईत आहेत.

पेप्सू भागांतहि अनेक लोकनृत्यें अस्तित्वांत असलेलीं आढळतात. पंजा-बांत " **गिद्दा** " नांवाचें लोकनृत्य अत्यंत लोकप्रिय आहे. " गिद्दा " नाच पुरुषहि करतात, आणि स्त्रियाहि करतात. पण हा नाच संमिश्र असा कधींच होत नाहीं. पुरुषांच्या नाचाला " बोलिंया गिद्दा " आणि स्त्रियांच्या नाचाला " गिद्दा " अशीं नांवें आहेत.

" गिद्दा " हा पंजाबी महिलांचा मोठा आवडता नाच आहे. महाराष्ट्रांत स्त्रिया जशी फुगडी खेळतात, तसलाच " गिद्दा " हाहि एक खेळच आहे. परंतु फरक असा कीं, पंजाबी बायका एखादी नर्तकी नाचते तशा हात व

म्हातार्‍चीं बोटें हालवीत नाचतात; आणि मराठी बायकांप्रमाणें फुगडीहि घालतात. गिद्दानाच विशेषतः लग्नकार्यांत विशेष होतो. वरात गेली कीं मागें ज्या स्त्रिया राहतात, त्या आपली घटकाभर करमणूक करण्यासाठीं हा नाच करतात. कांहीं बायका पायांत चाळ बांधून नाचतात व इतर बायका "वाहवा–वाहवा" म्हणत टाळया वाजवून ताल धरून त्यांना, म्हणजे नाचणार्‍या स्त्रियांना प्रोत्साहन देतात. ह्या नाचांत वाद्यांची साथ नसते. कोणाला मुलगा झाला, तर बारशाच्या मंगल दिवशीं हा नाच अगदीं व्हायचाच. एखादी नाटकीकला जाणणारी स्त्री, पुरुषाची किंवा म्हातारीची भूमिकाहि घेते; पण तोंडाला रंगबिंग मात्र लावीत नाहीं. एखाद्या स्त्रीच्या घरीं बारशाचा नाच करायचा झाला, तर एक वयोवृद्ध स्त्री डोकीवर एक परात घेते. त्या परातींत बरेच दिवे असतात. मग ती स्त्री पुढें चालते आणि इतर स्त्रिया तिच्या मागोमाग चालूं लागतात. अशा रीतीनें त्या स्त्रिया सबंध गावांत एक फेरी मारतात. जातांना "जाग्गो आई है!" अशा ललकार्‍या मारीत व गाणीं गातगात जातात. हा नाच घरांतल्या एखाद्या मोठ्या दालनांत अगर चौकांत होतो. उघड्यावर होत नाहीं. तसेंच हा नाच केवळ मैत्रीखातर आणि शेजारधर्म पाळण्याच्या पवित्र निस्वार्थी उद्देशानें होत असतो; आणि म्हणूनच कोणत्याहि प्रकारचा मोबदला त्या स्त्रिया घेत नाहींत. उलट, ह्या स्त्रिया नाचूं लागल्या कीं, त्यांच्या मैत्रीणी त्यांच्यावरून पैसे ओवाळतात आणि ते पैसे न्हाव्याला देऊन टाकतात. हा केवळ जनानी नाच आहे. तिथें पुरुष येत नाहींत. श्रावण महिन्यांत प्रत्येक गावांत हा नाच एकदांतरी होतोच होतो! गिद्दा नाच होत असतांना पंजाबी बायका जीं गाणीं म्हणतात, त्यापैकीं एका गाण्याचा नमुना मी इथें देतों.

गिद्दागीत (पंजाबी)

बल्ले बल्ले बै टोर पंजाबनदी।
जुत्ती खलदी मुरडानिऊं चालदी। टोर पंजाबनदी।। ध्रु० ॥
बल्ले बल्ले बै हसकेनलंग वेरिया। मेरी सस पन्हंमादि मारि
हंसके नलंग मारिया ॥

बल्ले बल्ले बै नाचिदिदि गुत खुल गई ।
सानुं सपनी दे पेन पुलेखे ॥ नाचि० ॥

भावार्थ : वाह्वा–वाह्वा! पंजाबी तरुणीची किती ढंगदार चाल आहे! चालींत अशी कांहीं ऐट आहे कीं, ती ठुमकत मुरकत चालते. वाह्वा! अरे वैऱ्या ह्या बाजूनें हंसत हंसत जाऊं नको. कारण माझी सासू मोठी संशयी बाई आहे.

वाह्वा! नाचतां नाचतां पाठीवरची माझी वेणीसुद्धां सुटली. माझी वेणी जणूं कांहीं नागणीसारखी वळवळते आहे.

पेप्सू प्रदेशांत आणखी एक लोकनृत्य आढळतें. त्याचें नांव "**भंगडा**" भंगडानाच पुरुष नाचतात. अनेक लोक गोलाकार उभे राहून व चाळ बांधून हातवारे करीत नाचतात. मधोमध ढोलकी वाजवणारे व सनई वाजवणारे असतात. बरेचसे लोक हें भंगडानृत्य करूं लागले कीं पहाणाराला मोठी मौज वाटते.

माळव्यांत कांहीं ठिकाणीं जीं लोकगीतें म्हटलीं जातात, तीं साभिनय म्हणण्याची प्रथा आहे. माळव्यांतील कांहीं लोकगीतें इतकीं रसाळ व मनोरंजक आहेत कीं, तिथल्या लोकांचें सबंध जीवन त्यांत प्रतिबिंबित झालेलें असतें. बाराहि महिन्यांत घडणारे नैसर्गिक फेरबदल व त्यांचे मानवी जीवनावर होणारे परिणाम, इत्यादि मनोवेधक वर्णनें असलेलीं कितीतरी लोकगीतें माळव्यांत ठिकठिकाणीं ऐकूं येत असतात. "बारहमासा" गीतें म्हणतांना कांहींजण गोपीचंदाचा पक्ष घेतात व कांहींजण राणीचा पक्ष घेतात, आणि सवालजबाब पद्धतीनें गाणीं म्हणत नाचतात. बारहमासा गाण्याचा एक नमुना देतों, म्हणजे ते लोक कसे नाचत असतील याची कल्पना येईल!

बारहमासा गीत

राणी : फागण मईनो आवियोस राजा मेलां जड्यारे जडाव ।
राजाजी मेलां जड्या रे जडाव ॥
तुम राजा हो मगर पचीसी, मैं जोवन भरपूर हो,
भरतार कंवरजी ॥

होजी रे आज छत्तरधज राजाजी
जोग तो लियो रे किना कारणे ॥ १ ॥

भावार्थ : राजा, फाल्गुन महिना आला आहे. महाल रत्नांनीं जडवले, शृंगारले आहेत. तुमचें वय पंचवीस वर्षांचें आहे, आणि मीहि तारुण्यानें मुसमुसलेली आहें. हे प्रिय पतिराज, हे छत्रधारी राजा, तुम्हीं हें वैराग्य कां बरं धारण केलंत ?

त्यावर गोपीचंदराजा उत्तर देतो—

राजा : चेतज मईनो आवियास राणी सजलो साई सिणगार।
राणीजी सजलो साई सिणगार ॥
जोडा से गणंगोर पूजलो, दासी लेलो लार,
राणीजी दासी लेलो लार ॥
माता मेणादेवी हुकुम उठाजो, मती लोभ जो कार हो,
पाटमदे राणीजी,
होजी रे आज झूरोमती राणीजी,
जोगतो लिख्यो ए म्हारा भाग में ॥ २ ॥

भावार्थ : राणी, चैत्रमहिना आला आहे. तूं साजशृंगार करून तयार हो. गणगौरीची पूजा कर. दासीनांहि बरोबर घे. माझी आई मैनावती राणी तिची आज्ञा पाळ व तिला कांहींच उणें पडूं देऊं नको! हे पट्टराणी, संन्यास माझ्या नशिबीं लिहिला आहे. तेव्हां तूं उगीच शोक करूं नकोस.

अशा रीतीनें राणी “ बैसाग ” (वैशाख) महिन्याचें वर्णन करते आणि “ तुम्ही संन्यासी कां बनतां ? ” हें पालुपद म्हणते. पुढें राजाहि “ जेठज ” (ज्येष्ठ) महिना आल्याचें सांगून “ आपल्या नशिबींच संन्यासदीक्षा लिहिलेली आहे ! ” हें पालूपद म्हणतो. अशाच पद्धतीनें बाराहि महिन्यांचें वर्णन करीत आणि सवाल-जबाब देत हें संवादगीत नाचत म्हणण्याची वहिवाट आहे.

२१०६५ १.५.५७ नों. दि. ३३ ३०।७।५२

सौराष्ट्र आणि गुजरात ह्या भागांतील अत्यंत महत्वाचा नृत्यप्रकार म्हणजे "गर्बा", "दांडिया रास" आणि "गोफ"! गर्बा हा गुजराती बायकांचा नाच आहे. वर्तुळाकृति उभ्या राहून गाणीं म्हणत गोलाकार फिरणें, एवढेंच ह्या नाचाचें वैशिष्ट्य असतें. फिरतांना एक पाय जरा दुमडून चौडा जमीनीवर आपटणें आणि ठेक्यांत टाळ्या किंवा टिपऱ्या वाजवणें, अशा तऱ्हेचा हा नाच असतो. नाचतांना लय कमीजास्त करतात. ह्या खेळासाठीं खास गर्बागीतें रचलेलीं असतात, तीं म्हणतात. तीं गर्बागीतें म्हणजे गुजराती साहित्याचें एक अमोल लेणें आहे. कवि दयाराम ह्या कवीनें रचलेलीं गर्बा-गीतें अत्यंत लोकप्रिय आहेत. त्याचप्रमाणें गर्बागीतें रचणाऱ्या आधुनिक कवींत श्री. नानालाल हे फार प्रसिद्ध आहेत.

दांडिया रास म्हणजे टिपऱ्यांचा खेळ! हा खेळ तीन प्रकारचा असतो. केवळ स्त्रियांचा, केवळ पुरुषांचा, आणि स्त्रीपुरुषांचा संमिश्र खेळ. गर्बा ह्या खेळाप्रमाणेंच हाहि नाच बहुधा तरुण मुलगे व मुलीच नाचतात. ह्या खेळाला गर्बागीतेंच उपयोगी पडतात. शहरांत हा नाच होतो, तेव्हां नाचाच्या वेळीं बाज्याच्या पेटीची साथ देतात. गोफ हा टिपऱ्यांचाच एक खेळ आहे. फरक इतकाच कीं, कापडाच्या पीळ घातलेल्या चिरोट्या लटकत ठेवतात आणि त्यापैकीं एकेक चिरोटी घेऊन मुलें नाचत नाचत त्या कापडी दोऱ्यांचा निरनिराळ्या विणींचा गोफ विणतात.

"टिपऱ्यांचा खेळ" हा भारतांतील प्रत्येक प्रांतांत कोणत्याना कोणत्या स्वरूपांत आढळतो! आसाम, बंगाल, ओडिसा, त्याचप्रमाणें उत्तरेकडील काश्मिर, पंजाब हे प्रांत, मध्यभारत, आणि दक्षिणभारत ह्या सर्व भागांत टिपऱ्यांचा खेळ लोकप्रिय झालेला आहे. स्थानपरत्वें त्याला नांवें निरनिराळीं आहेत. पण स्वरूप इथून तिथून एकसारखेंच आहे, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. हा खेळ मूळचा उत्तरभारतीय. पण तो दक्षिण भारतांत कसा गेला, याचींहि कारणें इतिहासकारांनीं शोधून काढलेलीं आहेत.

"**तोलकप्पियम्**" नांवाचें जें एक अत्यंत जुनें तामीळ व्याकरण आहे, त्या व्याकरणावरील भाष्यांत असें म्हटलेलें आढळतें कीं, पूर्वीं जेव्हां अगस्त्य-मुनि विंध्यपर्वत ओलांडून दक्षिणेकडे आले, तेव्हां त्यांनीं आपल्याबरोबर

अठरा यादव राजकुमार आणले होते. आणि त्यांनीं ही टिपऱ्यांच्या खेळाची व गोफ विणण्याची कला दक्षिण भारतांत आणली असावी; अशी एक उत्पत्ति सांगण्यांत येते. रासनृत्याला तामीळनाड प्रदेशांत "आयचियार कुरवै" असें म्हणतात. गुजराती गर्ब्याप्रमाणेंच हा नाच मुलीच करतात. तेलंगण प्रदेशांतहि रास, टिपऱ्यांचा खेळ, आणि गोफरास प्रचलित आहेत. महाराष्ट्रांतहि बऱ्याच ठिकाणीं टिपऱ्यांचा व गोफटिपऱ्यांचा नाच होत असतो. तामीळभाषेंत टिपऱ्यांच्या खेळाला "**कोलाटम्**" असें म्हणतात. आणि गोफटिपऱ्यांच्या नाचाला "पिन्नाल-कोलाटम्" असें नांव आहे. त्रावणकोर-कोचीनच्या भागांत हाच खेळ "कोलडी" (किंवा कोलाटम्) ह्या नांवानें ओळखला जातो. नवरात्रमहोत्सवांत आणि "थाई" नांवाच्या एका धार्मिक उत्सवांत दक्षिण-भारतांतल्या मुली हा नाच नाचतात. भल्या पहाटेला उठून मुलींनीं देवळांत जमायचें नि देवतेला व आपल्या मैत्रिणींना जागवण्यासाठीं "तीरुप्पवै" गाणीं गात रासक्रीडा करायची, हा दक्षिणेंतील एक धार्मिक प्रकार आहे. दक्षिणभारतांतील कांहीं श्रीमंत घराण्यांत मुलींनीं एकत्र जमून कामधेनुरूप देवीचा उत्सव साजरा करण्याचा प्रघात होता. तो उत्सव सतत एक महिनाभर चाले! गुजरातेंत आणि गुजराती मुलींत नवरात्रमहोत्सवांत गर्बा नाचण्याची जशी प्रथा आहे, त्याचप्रमाणें दक्षिणेंतल्या मुलीहि "दंडारास" खेळण्यांत गढून जातात. सुमारें चाळीस पन्नास वर्षांपूर्वीं, प्रत्येक तामीळशाळेंत हा नाच अभ्यासक्रमांतील एक विषय म्हणून शिकवला जात असे!

गोफ विणीत नाचण्याची कला दिवसें दिवस नाहींशी होत चालली आहे. महाराष्ट्रांतसुद्धां सध्यां टिपऱ्यांचा खेळ थोड्याफार प्रमाणांत आढळतो, पण गोफांचा नाच जवळ जवळ अस्तित्वांत नाहीं, असें म्हटलें तरी चालेल! परंतु आश्चर्याची नि आनंदाची गोष्ट ही कीं, शेंकडों वर्षांपूर्वीं गोफखेळाच्या कलेवर लिहिलेलें वाङ्मय तंजावरच्या "टी. एम्. एस्. एस्. एम्." लायब्ररींत अजूनहि जपून ठेवलेलें आहे, आणि तें मद्रास सरकारनें पुस्तक रूपानें प्रसिद्धहि केलें आहे! गोफनाचाची आवड असणाऱ्या रसिकांनीं, आणि आपली एक पुरातन कला जिवंत राहावी असें ज्यांना वाटत असेल त्यांनीं, त्या वाङ्मयाचा अभ्यास करून गोफटिपऱ्यांच्या नाचाचा पुनरुद्धार करणें जरूर आहे.

कोंकणच्या दक्षिण भागांतील कांहीं खेड्यांत व गोव्यांतील कांहीं गांवांत "ढाला" नांवाचा एक स्त्रियांचा खेळ प्रसिद्ध आहे. विशिष्ट महिन्यांत रात्रीं शुक्लपक्षांतील पौर्णिमेपर्यंत कांहीं स्त्रिया मोकळ्या मळयांत समोरासमोर हातांतहात घालून पुढें मागें होत आळीपाळीनें गाणीं म्हणतात. दोन्ही रांगांच्या मधोमध रोवळींत ठेवलेले दिवे वगैरे 'मांड' असतो. पौर्णिमेच्या दिवशीं त्या खेळाची समाप्ति होते. हा खेळ मी माझ्या लहानपणीं पाहिलेला होता. आतां तो फारसा कुठें दिसत नाहीं. विशिष्ट जातींतील स्त्रियाच हा खेळ खेळत असत. विशेष आश्चर्याची गोष्ट ही कीं, त्याच प्रकारचा अगदीं तसाच खेळ केरळ प्रांतांत अजूनहि अस्तित्वांत आहे. त्याला त्या भागांत "**कैकुटीकळी**" असें म्हणतात. हा खेळ तिथल्या स्त्रिया कार्तिक महिन्याच्या अखेरीपासून तो मार्गशीर्ष महिन्याच्या पौर्णिमेपर्यंत खेळतात ! "**त्रिवाद्रा**" नांवाचा एक नाचहि त्रावणकोर-कोचीनच्या भागांत होत असतो. ह्या नाचांत तेथील स्त्रिया टाळ्या वाजवीत व गाणें म्हणत गोलगोल फिरत नाचतात. असाच खेळ "**ओणम्**" ह्या सणाच्या दिवशींहि खेळला जातो.

केरळ प्रदेशांत नायर ह्या क्षत्रिय वंशांतील लोकांची बरीच वसती असल्यामुळें, त्यांच्या प्राचीन लढाऊ परंपरेची साक्ष देणारी कांहीं लोकनृत्येंहि उल्लेखनीय आहेत. त्या लोकनृत्यांत "**वेलकळी**" आणि "ओटमृतुळळल" ही नृत्यें विशेष प्रेक्षणीय असतात. धार्मिक उत्सवांत हे नाच देवळासमोर होत असतात. महाराष्ट्रांत "**गदगाफरी**" (ढालतरवार) नांवाचा जो एक मर्दानी खेळ असतो, तसाच कांहींसा "ओटमृतुळळल" हा नाच असतो. ढाल एका हातांत व तरवार दुसऱ्या हातांत घेऊन नृत्यकार ढोलांच्या तालावर नाचतो. वेलकळी हें सामुदायिक तरवारनृत्य असतें. हे दोन नाच मर्दानी असल्यामुळें फक्त पुरुषच नाचतात. ही त्यांची युद्धनृत्यें अत्यंत बहारदार व स्फूर्तिदायक वाटतात; केरळमधील युद्धनृत्यासारखेंच पण थोडा फरक असलेलें "युद्धनृत्य" उत्तर प्रदेशांतहि होत असतें. तें नृत्यहि पुरुषांचेंच असतें. तिथल्या स्त्रिया एका किंवा दोन्ही हातांच्या बोटावर विष्णूचें सुदर्शन फिरतें तशाप्रकारें थाळ्या गरगर फिरवून गातगात

नाचतात. एका हाताचें बोट उभें धरून त्यावर थाळी फिरते आणि दुसरा हात नर्तकीसारखा हालवीत हा नाच होतो. ह्या नाचाला " **थाळीनृत्य** " अशी संज्ञा आहे.

सौराष्ट्रांत " **पढारा नृत्य** " नांवाचा एक नृत्य प्रकार रूढ आहे. तिथले लोक हा नाच करूं लागले कीं, त्यांना तहान–भूकेचेंहि भान राहात नाहीं. ह्या नाचांत त्यांना खूपच शारीरिक व्यायाम घडतो ! हिमाचल प्रदेशांतहि अनेक लोकनृत्यें होतात. पण त्यांतल्या त्यांत " **गद्दीनृत्य** " नांवाचा नाच अगदीं छान असतो.

गळयांत ढोल घालून ते बडवीत बडवीत आडदांडपणें नाचणें हा भारतांतील पुष्कळच भागांतील कांहीं जमातींत प्रघात आहे. कर्नाटकांत, मरिकंबादेवीची दर तीन वर्षांनीं एकदां फार मोठी यात्रा भरत असते. ह्या यात्रेसाठीं लांब लांबच्या गांवाहून भाविक स्त्रीपुरुषांची प्रचंड गर्दी लोटते. ह्या यात्रेच्या वेळीं देवीचा एक भला थोरला रथ निघतो, त्यावेळीं ढोल वाजवीत नाचणाऱ्यांची खरी गंमत बघायला मिळते. कोंकणांत देवदेवस्की करतांना किंवा दसऱ्याच्या-वेळीं जीं " **तरंगें** " नाचतात, त्यावेळींहि महार जातीचे लोक ढोल वाजवीत त्या तालावर आपणहि नाचतात. तसेंच शिमग्यांत " **रोंबट** " नांवाची खेळ्यांची जी एक मिरवणूक दारोदार खेळ करण्यासाठीं वाजत वाजत जाते, तेव्हांहि ते ढोल वाजवणारे नादमुग्ध होऊन नाचत नाचतच ढोल बडवीत असतात.

भगवान् श्रीकृष्णानें आपल्या वास्तव्यानें पुनित केलेल्या व्रजभूमींत एक गमतीचा नाच होतो ! मथुरेपासून कांहीं मैलांवर असलेल्या बरसाना नांवाच्या गावांत होळीचा सण फार मोठ्या प्रमाणांत साजरा होतो. तिथली प्रथा अशी आहे कीं, नंदगांवचे लोक रंग गुलाल उधळीत, गाणीं गात आणि नाचत नाचत बरसाना गावीं जातात. बरसाना येथें राधेचा जन्म झाला होता, अशी पौराणिक कथा असल्यामुळें, नंदगांवच्या गोपांनीं बरसाना गांवच्या गोपींच्या पिच-काऱ्यांतला रंग स्वतःवर उडवून घ्यायचा व स्वतःला धन्य समजायचें, अशी पद्धत आहे. होळीच्या दिवशीं नंदगांवचे पुरुष बरसाना गांवच्या स्त्रियांकडून रंग उडवून घेतात. पण गंमत ही कीं, त्या गावांत त्या दिवशीं पुरुषांनीं

उभ्यानें नाचायचें नाहीं! नाचायचें खरें, पण तें बसून नाचायचें. महाराष्ट्रांतील मुली बसफुगडी घालतात ना, अगदीं तसेंच त्यानीं नाचलें पाहिजे! जरा कोणी उभा राहिला, तर बरसानाच्या बायका त्यांना मोठमोठ्या लाठ्यानीं बडवून काढतात! त्या दिवशीं नंदगांव आणि बरसाना ह्या दोन गावांतील स्त्रीपुरुष म्हणजे प्रत्यक्ष राधाकृष्ण बनलेले असतात. राधाकृष्णाच्या लीला करण्यांत आणि खास होळीच्या सणानिमित्त रचलेलीं "होरी" गीतें गाऊन नाचरंगांत धुंद होण्यांत, त्यांना मोठीच धन्यता वाटते. हा रंगीत सोहळा पाहाण्यासाठीं लांबलांबचे लोक मुद्दाम येतात.

बरसानाच्या युवती पिचकारीनें रंगाच्या धारांचीं कारंजीं उडवूं लागल्या, कीं त्या दिवशीं प्रत्यक्ष वरुणराजसुद्धां रंगांत येऊन रंगीत पर्जन्यवृष्टि करतोय कीं काय, असें बघणाऱ्यांना वाटावें. रस्त्यांवर लाल, हिरव्या, पिवळ्या, जांभळ्या, केशरी अशा रंगांचे नुसते पाट वहातात! त्या मिश्र रंगाचा चिखल पाहिला कीं, सप्तरंगी इंद्रधनुष्यावरूनच रंगेल गडी नाचत चालले आहेत, असा भास होतो! गुलाल तर इतका उडतो कीं, बोलतां सोय नाहीं! बघावें तिकडे गुलाबी वातावरण दिसतें! छे—गुलाबी धुकेंच जणूं काय सबंध बरसानागावावर तरळतें त्या दिवशीं!

इतर अनेक नृत्यप्रिय प्रांताप्रमाणेंच महाराष्ट्रांतहि अनेक लोकनृत्यें आहेत. मराठी लोकनृत्यांचे मुख्यतः दोन प्रकार आहेत. बायकांचीं नृत्यें, आणि पुरुषांचीं नृत्यें. "**फुगडी**" हें बायकांच्यां नृत्याचें मूळ स्वरूप आहे. "**बसफुगडी**", "**झिम्मा**", "**कोंबडा**", "**पिंगा**", "**घिरट** किंवा **चक्री फुगडी**", "**फेरा**" इत्यादि फुगड्यांचे अनेक प्रकार आहेत. मंगळागौर, गौरीगणपति, नवरात्रमहोत्सव, नागपंचमी, इत्यादि धार्मिक सणांच्या दिवशीं फुगड्यांचा खेळ होत असतो. मंगळागौर जागवण्यासाठींतर लहान लहान मुलींबरोबर व तरुण लेकीसुनांबरोबर पोक्त आणि उतार वयाच्या बायकाहि फुगड्या खेळण्यांत हिरीरीनें भाग घेतात. "**आंबा पिकतो, रस गळतो, कोंकणचा राजा झिम्मा खेळतो**" किंवा "किस बाई किस, दोडकं कीस, दोडकं माझ्यानं किसवेना, दादाला बायको करवेना, केली होती ती काळीकुळी, तिचं नि माझं पटेना" अशा सारखीं, फुगडी घालतांना

म्हणायचीं खास स्त्रीगीतेंहि आहेत. फेराची फुगडी घालतांना, एखादें गीत म्हणत व ओणव्याउभ्यानें गोलगोल फिरत राहातात व गाणें संपल्यावर पिंगा घातल्या सारख्या ठेक्यांत उड्या मारीत आणि तोंडानें विशिष्ट आवाज करतांकरतां टाळ्या वाजवीत " घिबडा " घालतात. ह्या फुगडींत एकमेकींना खिजवणारे किंवा टिंगलटवाळी करणारे उखाणेहि म्हणण्याची प्रथा आहे. उदाहरणार्थ, " माळ्यावरनं पडली किशी, अमकीच्या नवऱ्याची जळली मिशी " असें एकीनें फुगडी खेळतां खेळतांच म्हटलें, कीं लगेच दुसरीनें " माळ्यावरनं पडला बेडा, अमकीचा नवरा काळा रेडा " असें म्हणून आपल्यावरील हल्ला परतवायचा ! असें करतां करतां कित्येक प्रकरणें चिडाचिडीवर गेलेलींहि मी पाहिलेलीं आहेत माझ्या लहानपणीं. पण असे प्रकार कमीच ! खेळतांना वातावरण अगदीं खेळीमळीचें असतें. फुगड्या हा समूहनृत्याचा प्रकार असतो. त्यामुळें खेळतां खेळतां पूर्वी असलेलें वैर नाहिसें होण्याचेहि सुप्रसंग येतात.

पुरुषांच्या नृत्यांत " **लेझीम** ", " **टिपऱ्या-गोफ** " इत्यादि समूहनृत्यें उल्लेखनीय आहेत. ढोलांच्या साथीवर अगदीं ठेक्यांत पावलें व उड्या टाकीत होणाऱ्या नाचाचे दोन प्रकार आहेत. एका प्रकाराला " घाटी " म्हणतात व दुसऱ्याला " देशी " म्हणतात. वाद्यांच्या नादब्रह्मांत विलीन होऊन क्षणभर देहभान विसरणें, हें लोकनृत्यांतील एक खरें इंगीत आहे. त्या दृष्टीनें लेझीम-सारखीं समूहनृत्यें शारीरिक व मानसिक आरोग्याला हितावह असतात, यांत शंका नाहीं.

भारतांतील प्रत्येक लोकनृत्यांतून समूहजीवनाचा व सहजीवनाचा एक अस्फुट संदेश मिळत असतो. हा संदेश म्हणजेच लोकनृत्यांतील प्राण म्हटला पाहिजे. उत्तर कोंकणांतील "**गोविंदा**" "धुमा" चा नाच आणि " गौरीचा नाच " त्या दृष्टीनें महत्वाचे आहेत.

" **तमाशा** " हें अस्सल महाराष्ट्रीय लोकनृत्य म्हणून बोट दाखवतां येईल. गोंधळ, ललित वगैरे प्रकारानंतर तमाशा हा लोकनृत्यप्रकार महाराष्ट्रांत रुजला, वाढला आणि फोंफावला ! पूर्वी तमाशांत स्त्रिया भाग घेत नसत. पण अलिकडे कांहीं मागासलेल्या जमातींतील स्त्रिया तमाशांत नाचतात. पूर्वी गुलजार गोंडस अशीं पोरेंच स्त्रीभूमिका घेऊन नाचत. त्यांना " नाच्या-

पोऱ्या" असें म्हणण्याची पद्धत असे. तमाशाचे दोन प्रकार आहेत. एक "संगीत ढोलकीची बारी" व दुसरा "वग"! संगीत बारींत बायका गातात व हावभाव करीत नाचतात. डफ, तुणतुणें, ढोलकी, झांज, इत्यादि वाद्यें साथीला असतात, व तीं पुरुषच वाजवतात. ढोलकीची बारी तर फार लोकप्रिय आहे. वगांत कसलें तरी एखादें कथानक असतें. म्हणजे तो नाटकाचाच एक गांवठी प्रकार असतो. सोंगाड्या म्हणजे हजरजबाबी, युक्तिबाज असा मोठा कुशल कलावंत असतो. प्रसंगानुसार कोट्या करून तो प्रेक्षकांना थक्क करून सोडतो, आणि हंशाहि पिकवतो. पूर्वी तमाशांत म्हटलीं जाणारीं गाणीं, विशेषतः लावण्या, आणि बोलले जाणारे संवाद, यांवर कसलेंच बंधन नव्हतें. लावण्यांत पुढें पुढें उत्तान शृंगार घुसला, आणि संवाद स्वयंस्फूर्त व प्रसंगनिष्ठ असल्यामुळें त्यांतहि त्या त्या कलाकारांच्या बौद्धिक पातळीप्रमाणें अशिष्ट शब्दांचा अतिरेक होऊं लागला. त्यामुळें पुढें सरकारनें एक समिति नेमली, आणि तमाशांत म्हणायचीं गाणीं व संवाद आधीं त्या समितिकडून तपासून पास करून घेण्याचा कांहींसा जाचक निर्बंध घातला. त्या निर्बंधाविरुद्ध तमासगिरांनीं थोडीशी आरडाओरड केली, परंतु सरकारी कडक धोरणापुढें कोणाचेंच शहाणपण चाललें नाहीं. त्यामुळें तमाशा ही महाराष्ट्राची अभिजात नृत्यनाट्यकला आतां अस्सल अवतार टाकून भ्रष्ट मुखवटा चढवून कशीबशी तग धरून राहिली आहे. कालांतरानें तमाशाचें नाटक होईल, आणि तमाशा ही एक लोकनृत्यकला महाराष्ट्रांत अस्तित्वांत होती कीं नाहीं, याचीहि शंका निर्माण होण्याची साधार भीति रसिकांना वाटूं लागली आहे. नाटकाचा तमाशा होणें ही जशी नाटकाची विटंबना, त्याचप्रमाणें तमाशाचें नाटक होणें हीसुद्धां तमाशाची विटंबनाच होय! पूर्वीं तमाशांतलीं गोपी आणि कृष्ण हीं पात्रें आत्मा आणि परमात्मा यांचीं प्रतिकें मानलीं जात असत.

तमाशासंबंधीं आचार्य प्र. के. अत्रे यांनीं एके ठिकाणीं असें म्हटलें आहे कीं, "... शेंकडों लावण्या आणि गाणीं अशीं आहेत कीं, ती वर्षानुवर्षे तोंडीच चालत आलेलीं आहेत. ज्याला खरोखरीचें "वाङ्मय" म्हणता येईल, अशीच ही सारी काव्यरचना आहे. कांहीं तमासगीर अद्यापहि असे कल्पक आहेत कीं, ते स्वतःच लावण्या रचून आपल्या तमाशांत म्हणतात. त्यांतल्या

कित्येक लावण्या अगदीं शीघ्र काव्याप्रमाणं आयत्यावेळीं रचूनहि म्हटल्या जातात. तमाशांतले संवाद आणि नाट्यकथा यांचे विषय जरी तमासगिरांनीं आधींपासून ठरवून ठेवलेले असले, तरी त्यांचा तपशील हा प्रसंगस्फूर्तच असतो. यांत तर तमाशाच्या कलेचें खरें वैशिष्ट्य आहे. तमाशांतला सोंगाड्या इतका प्रसंगावधानी आणि हजरजबाबी असतो कीं, तो जसा सवाल येईल तसें त्यावेळीं उत्तर देऊन श्रोत्यांमध्यें हास्यकल्लोळ उत्पन्न करतो. कांहीं वात्रट श्रोते मधून मधून ह्या संवादांत भाग घेत असतात. त्यांच्या उद्गारावर ताबड-तोब कोट्या करून तो त्यांच्या तंगड्या त्यांच्या गळ्यांत घालीत असतो."

म. म. दत्तो वामन पोतदार म्हणतात कीं, "तमाशा ही अत्यंत जुनी जानपद संस्था आहे. लक्षावधि लोकांच्या करमणूकीचें तर तें एक साधन आहे... आमचें जुनें तत्त्वज्ञानहि समाजाच्या खालच्या थरांत पसरविण्याचें अद्‌भुत कार्यहि तमाशांच्या द्वारा झालेलें आहे."

तमाशाकलेसाठीं ज्यानीं ज्यानीं आपलें अमोल कलाजीवन खर्चीं घातलें, त्यांत अनंतफंदी (१७४४–१८१९), परशुराम शिंपी (१७५४–१८४४), होनाजीबाळा (१७५४–१८४४), रामजोशी (१७६२–१८१२), प्रभाकर जनार्दन दातार (१७६९–१८४३), सगनभाई जेजूरीकर (१७७८–१८५०) आणि श्रीधर कृष्ण ऊर्फ पठ्ठे बापूराव कुलकर्णी (ता. ११–११–१८६६ ते २२–१२–१९४५) इत्यादि कविराज प्रसिद्ध आहेत. तमाशा हा नृत्य–नाट्य असा संमिश्र प्रकार आहे. महाराष्ट्राच्या नाट्यसंस्कृतींत तमाशाला अनन्य साधारण मानाचें स्थान आहे. मराठमोळ्या जीवनांत तमाशानें फार मोठी कामगिरी केलेली आहे. त्या कलेचें संगोपन आणि संवर्धन होण्यांत महा-राष्ट्राच्या मराठी संस्कृतीचा फार मोठा फायदाच होणार आहे. सारा महाराष्ट्र ह्या कलेकडे मोठ्या अभिमानानें आणि गौरवानें पहातो !

लग्नकार्यांत पाहुण्यांच्या करमणूकीसाठीं नायकिणींचा नाच करण्याची पद्धत भारतांत बऱ्याच भागांत आढळते. तशीच पद्धत कोंकणांत कालपरवांपर्यंत होती. गोव्याहून मुद्दाम आणलेल्या कलावंतिणींचा नाच श्रीमंतांच्या लग्नांत वरातीच्या वेळीं होत असे. फर्लांगभर वरात गेली की थांबायचें नि रस्त्यांतच कलावंतीणीनीं पांच दहा मिनिटें गाणें म्हणत म्हणत सारंगी तबल्याच्या

साथीवर नाचायचें, हें त्या नाचाचें स्वरूप असे. आतां आर्थिक अडचणीमुळें म्हणा, किंवा कलावंतीणीचा पेशा करणाऱ्या स्त्रियाच मिळणें कठीण झालें म्हणून म्हणा, हे नाच पहायला मिळत नाहींत. परंतु गोव्यांतील मोठमोठ्या प्रसिद्ध देवस्थानांत तिथल्या ग्रामदेवतांची पालखी निघाली, कीं तिथल्या कांहीं देवदासी कलावंतिणी पालखी समोर नाचतात. अजूनहि ही प्रथा अस्तित्वांत आहे.

मालवण, वेंगुर्लें येथें शिमग्यानतर होळीपौर्णिमेपासून तो फाल्गुन वद्य अमावास्येपर्यंत कलावंतीणींचा रोज रात्रीं नाच होत असे. गावांतील श्रीमंत हौशी नि कांहीं प्रतिष्ठित मंडळी पुढाकार घेऊन हा नाच दरसाल घडवून आणीत! त्यांना "**मांड**" म्हणत! वेंगुर्लें येथें दोन मांड असत. दाभोसवाडा भागांतील "गाबीत" नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या मच्छीमारीचा धंदा करणाऱ्या लोकांमार्फत होणारा एक मांड, आणि पांढरपेशा समाजांतील व्यापारीवर्गाकडून चाललेला दुसरा मांड! पहिला मांड उघड्या मळ्यांत मंडप घालून होत असे, व दुसरा मांड "पूर्वस" नांवाच्या देवाच्या देवळांत किंवा माणिकचौकांत होत असे! ह्या मांडांत नाच करण्यासाठीं गोव्याहून खास सुंदर सुंदर व तरुण अशा नृत्यपटु कलावंतिणी मोठमोठ्या बिदाग्या देऊन आणीत! आतां हे मांडसुद्धां बंद पडले आहेत.

महाराष्ट्रांतील आणखी एक लोकनृत्य प्रकार म्हणजे "**वाघ्यामुरळीचा नाच!**" खंडोबा ह्या देवाला मुलगे व मुली वाहाण्याची पूर्वी प्रथा होती. त्या मुलांमुलींना जन्मभर खंडोबाची सेवा करून आयुष्य कंठावें लागे. त्या पुरुषांना "वाघ्या" आणि स्त्रियांना "मुरळी" अशी संज्ञा आहे. हे देवदास व देवदासी खंडोबाच्या नांवानें जो विशिष्ट नाच करतात त्याला वाघ्यामुरळीचा नाच म्हणतात. डफ, तुणतुणें, छोटासा टाळ इत्यादि वाद्यांच्या तालावर हा नाच होतो. कोल्हापूर, सातारा, पुणें इत्यादि भागांत हा नाच बहुजनसमाजाचा अत्यंत आवडता आहे. नाचाच्या वेळीं मल्हारीचीं किंवा खंडोबादेवाच्या स्तुतीचीं व प्रार्थनेचीं गाणीं म्हणण्याची चाल आहे.

आणखी एक लोकनृत्याचा व किंचित् कीर्तनपद्धतींत मोडणारा जुना प्रकार म्हणजे "**गोंधळ!**" हा कीर्तन नाच करणारे जे लोक आहेत, त्यांना गोंधळी

म्हणतात. मांसाहारी लोक आणि शाकाहारी लोक आपापल्या कुलदेवतेच्या नांवानें आपापल्या कुलाचाराप्रमाणें लग्नकार्यांत किंवा दरवर्षी गोंधळ घालतात! गोंधळ हा भवानी देवीचा–अंबाबाईचा पूजाविधि आहे. मांसाहारी कांहीं लोक चौरंगाच्या चारी बाजूला ऊंसाचीं वाडें बांधून, मधोमध दारूनें भरलेला कलश ठेवून सत्यनारायणाच्या पूजेसारखी पूजा बांधतात. देवीला बळी दिलेल्या बकऱ्याचे खूर आणि मुंडीहि पूजेला ठेवावी लागते. पूजा झाल्यावर गोंधळीलोक गळयांत कवड्यांच्या माळा घालून व हातांत पेटत्या दिवट्या घेऊन "अंबा-बाईचा ऊदो ऊदो" असें म्हणत नाचतात. मग अंबाबाईच्या सामर्थ्यांचें वर्णन असलेलीं गार्णी म्हणत व अंबाबाईच्या भक्तांच्या कथा सांगत सबंध रात्रभर जागर करतात. देवीला मटनाचा नैवेद्य दाखवून आप्तपरिवारासह मांसाहाराची चमचमीत मेजवानी होते. अंबाबाई नवसाला पावली, म्हणजे नैमित्तिक स्वरूपाचाहि गोंधळ घालण्याची प्रथा आहे.

कांहीं शाकाहारी महाराष्ट्रीय लोकांतहि कुलस्वामिनीच्या नांवानें गोंधळ घालण्याची रूढि आहे. त्यांत मांसाहार करीत नाहींत. गोडा नैवेद्य चालतो! कोल्हापूरच्या अंबाबाईच्या नांवानें आणि तुळजापूरच्या भवानीच्या नांवानें गोंधळ घालण्याची पद्धत बऱ्याच महाराष्ट्रीय कुटुंबांत परंपरागत चालत आलेली आहे!

गोंधळांत लोकनाट्याचें प्राथमिक स्वरूपहि दिसून येतें. पण ह्या नाचाला शास्त्रीय कलेच्या दृष्टीनें मुळींच महत्व नसतें. मात्र महाराष्ट्रीय नाट्यकलेच्या प्रगतींतील एक महत्वाचा टप्पा म्हणून गोंधळाला बरेंच महत्व आहे. गोंधळास चार माणसें लागतात. पूर्वी मराठेशाहींत सरकारी गोंधळी नेमलेले असत. त्यांचीं कामें व त्यांना मिळणारी बिदागी यांची कल्पना जाबत्या वरून येते. जाबत्याचा एक नमुनाच पहा.

गोंधळी जाबता : "गोंधळी यानीं दरमहा पौर्णिमेस प्रातःकाळीं अंघोळ करून, गंध लावून, वस्त्रपात्र स्वच्छतेनें सरकार वाड्यांत येऊन, तख्तापुढें गोंधळ रात्रौ नेमानें करून जात जावें........"

बिदागीसंबंधानेंहि खालीलप्रमाणें व्यवस्था होती.

" १. दरमहा पौर्णिमेस व चंपाषष्ठीच्या गोंधळाबद्दल रुपया एक व खण पावतो, त्याप्रमाणें पावेल.

१. पोतास खादी व ओवाळणीबद्दल रुपया एक पावतो म्हणोन कलम. त्यास शिरस्त्याप्रमाणें पावेल, व रोजमुरा दोन ताफ्यांस पावतो त्याप्रमाणें पावेल.

१. दसऱ्याच्या पूजेस चौंडक्यास पागोटी दोन व दिपवाळीबद्दल तेल व फराळाचें सालाबादीप्रमाणें पावत जाईल. (इतिहाससंग्रह पृ. ६, अं. ११ ज्ञा. को.)

महाराष्ट्रीय खेड्यांत आढळणारा आणखी एक नृत्यप्रकार म्हणजे "**बोहाडा**" हा दशावतारपद्धतीचा एक नृत्यनाट्यप्रकार आहे. ह्या नृत्यांत, पौराणिक पात्रांच्या भूमिका घेतांना मुखवटे वापरतात. हा लोकनृत्यप्रकार कांहीं खेड्यांत फार लोकप्रिय आहे.

असो. भारतीय लोकनृत्यांचा हा ओझरता आढावा घेतल्यानंतर, भारतीय शास्त्रोक्त नृत्यप्रकारांकडे वळणें भाग आहे.

●

: ४ :

भारताची शास्त्रीय नृत्यसाधना

वन्य जमातीचे गांवठी नाच, आणि त्याच नाचांतून उदयास आलेली लोकनृत्यें, यांची थोडीशी माहिती झाल्यावर भारतीय शास्त्रीय नृत्यांची परंपराहि किती उज्वल आहे, तें पहाणें मोठें मनोरंजक ठरेल ! भारतांत आज जी शास्त्रीय नृत्यें अस्तित्वांत आहेत, त्यांत "कथाकळी" "भरत नाट्यम्" "कथ्थक" आणि "मणिपुरी" हीं चार प्रकारचीं नृत्यें अत्यंत प्रसिद्ध आहेत. भारतीय नृत्य–संस्कृतीचीं ही चार भूषणें आहेत !

कथाकळी

कथाकळी हा केरळ प्रांतांतील अत्यंत पुरातन नृत्यनाट्य प्रकार. कथा म्हणजे कथानक आणि कळी म्हणजे क्रीडा, असा त्या शब्दाचा साधासोपा अर्थ आहे. कथाकळीचा सर्वसाधारणपणें "कथाकली" असा उच्चार केला जातो, तो चुकीचा आहे. कथाकळी असाच त्या शब्दाचा खरा उच्चार आहे. दक्षिण भारतांतील नंबुद्री ब्राह्मण व द्रवीड संस्कृतीचे नायर (क्षत्रिय) हे केरळप्रांतांतील मूळ रहिवासी ! ह्या जमातींच्या कृपाछत्राखालीं जी एक मुख्य कला त्या भूमींत विकास पावली, तीच कला "कथाकळी" नांवानें आजतागायत टिकून आहे. कथाकळी नृत्य हें लोकनृत्य आणि लोकनाट्य यांचें संमिश्र स्वरूप असल्यामुळें, "मलयाळम् नाट्यकला" ह्या प्रकरणांत त्यासंबंधानें इत्थंभूत माहिती मिळेलच. पण इथें फक्त कथाकळी नृत्यकलेंतील

इतर अंगोपांगांचें व त्या नृत्यकलेच्या शिक्षणासंबंधीचें थोडेंसें विवेचन करीत आहे.

केरळ प्रांतांत शेतीभातीची कामें संपल्यावर हिंवाळयांत, म्हणजे नोव्हेंबर महिन्याच्या अखेरीपासून, ठिकठिकाणीं उत्सव साजरे होत असतात. हे उत्सव अर्थात्च धार्मिक स्वरूपाचे असल्यामुळें ते देवळांत साजरे होतात हें कांहीं निराळें सांगायला नको. ग्रामीण जनतेचें जीवन मग तें राजकीय असो, अगर सामाजिक असो, तें धार्मिक संस्कारांतच गुरफटलेलें असतें यांत शंका नाहीं. खेड्यांत सार्वजनिक स्वरूपाच्या घडामोडी घडण्याचें एकुलतें एक ठिकाण म्हणजे देऊळ! देऊळ हाच त्यांचा टाऊन-हॉल आणि देऊळ हेंच त्यांचें नाट्यगृह! देऊळ हें खऱ्या अर्थानें त्यांच्या सांस्कृतिक चळवळीचें मुख्य केंद्र असतें. तिथेंच राजकीय घडामोडींची चर्चा व्हायची, तिथेंच सामाजिक समस्यांचा खल व्हायचा, आणि तिथेंच देवाच्या साक्षीनें जाती-जमातींतील किंवा गटागटांतील तंटे बखेडे मिटायचे, त्यांचा न्यायनिवाडा व्हायचा! म्हणून ज्याला कथाकळीची खरीखुरी माहिती हवी असेल, त्यानें मलबारच्या खेड्यापाड्यांतून दौरा काढला पाहिजे!

कथाकळी म्हणजे लोकनृत्य आणि लोकनाट्य यांच्या मिश्रणाला दिलेलें शास्त्रीय स्वरूप आहे. ह्या नृत्यावर परकीय संस्कृतीचा ठसा फारसा उमटलेला नाहीं. कथाकळी नृत्यकला केरळभूमींत जन्माला आली आणि तिथेंच तिला शास्त्रीय वळण लागलें. ती अजूनहि निर्भेळ निर्लेप अशी खास केरळची कला आहे; आणि कथाकळीच्या उपासकांनीं त्या कलेचें शास्त्रीय शुद्ध स्वरूप जीवापाड जतन करून ठेवलेलें आहे. ही नृत्यकला आत्मसात् करणें म्हणजे एक खडतर तपश्चर्याच होय! काल नाचाच्या क्लासांत जाऊन आज कथाकळीनृत्य करणारे नृत्यकार आज गल्लोगल्लीं आढळतात! पण ती कला तितकी सोपी नाहीं. कथाकळी नृत्याची साधना म्हणजे एक अवघड योगसाधनाच असते म्हटलें तरी चालेल! कारण त्या नृत्यकलेचें शिक्षण घेतांना कोणकोणत्या दिव्यांतून जावें लागतें तें पहा!

कथाकळीचें शिक्षण अगदीं बालवयांतच घ्यावें लागतें. म्हणून जे विद्यार्थी निवडतात, ते १० ते १४ वर्षे वयाचीं कोंवळीं मुलें असतात! शिक्षणक्रम

हिंवाळयांत सुरु होतो. ज्याठिकाणीं हें शिक्षण दिलें जातें, त्या ठिकाणाला "कलारी" असें म्हणतात. त्या शब्दाचा शब्दशः अर्थ वास्तविक शाळा असाच आहे. परंतु शिक्षकाला द्यावयाची गुरुदक्षणा, किंवा दिक्षा घेतांना गुरुला द्यावयाचें महावस्त्र, असाहि त्या शब्दाचा लाक्षणिक अर्थ आहे.

गुरुकडून दीक्षा घेतल्यानंतर अत्यंत अवघड अशा शारीरिक व्यायामाला सुरवात होते. सर्वांग घामानें डबडबून जाईपर्यंत व थकून जाईपर्यंत व्यायाम करावा लागतो. व्यायाम झाल्यावर जमीनीवर उताणें पडून मालीश करून घ्यावें लागतें. मालीश करतांना, शिक्षक त्यांच्या अंगाला विशिष्ट प्रकारचें औषधियुक्त तेल चोळतो. तेल रगडून रगडून लावतांना हातांप्रमाणेंच पायांचाहि उपयोग करतात. सुमारें दोन तासपर्यंत पायांपासून मानेपर्यंत सर्व शरीर रगडून तुडवून नरम केलें जातें. चेहरेपट्टीला विशिष्ट आकार यावा म्हणून मुखमर्दनसुद्धां केलें जातें. इतकें सगळें झाल्यावर मुलें आंघोळ करतात आणि ठराविक आहार घेतात. त्यानंतर हस्तमुद्रा व इतर नृत्यप्रकार शिकण्यासाठीं परत वर्गात जमावें लागतें. हा कार्यक्रम सतत तीन महिने चालतो ! एवढ्या मुदतींत त्यांची प्राथमिक तयारी होते; आणि म्हणूनच त्यांना मग नृत्यनाट्यांत अगदींच मामुली दर्जाच्या लहानसहान भूमिका मिळूं लागतात. याचा अर्थच हा कीं, कथाकळीनृत्यकलेची नुसती तोंडओळख व्हायलाच कमींत कमी तीन महिने लागतात. आणि तरबेज नृत्यकार व्हायला किती वर्षे लागतात ठाऊक आहे ? कमींतकमी सहा ते आठ वर्षे ! थोडीशी प्राथमिक तयारी झालेल्या विद्यार्थ्यांना एखाद्या पथकाबरोबर गांवोगांवीं नाचायला पाठवतात. त्यामुळें त्यांना अनुभव मिळतो, ज्ञानांत भर पडते आणि प्रत्यक्ष प्रेक्षकांसमोर येण्याची संधी मिळते. व्यायाम व अंगमर्दन यामुळें त्यांचें शरीर बांधेसूद, पीळदार, घाटदार, बळकट पण मेणापेक्षांहि मऊ आणि लवचिक बनतें. स्नायू मजबूत पण हवीतशी हालचाल करण्याइतके नरम होतात.

कथाकळीनृत्यासाठीं जी रंगभूषा व वेषभूषा करावी लागते, त्यासाठीं आजच्या काळांतहि फारसा खर्च करावा लागत नाहीं. रंगीबेरंगी कापड, कार्डबोर्ड (पुठ्ठा), रंगीत कागद, कांचेचे रंगीत मणी (फालसें), मोरापिसें, तांदळाचें पीठ, चुना, लाल रंग, आणि कोळसा एवढें साहित्य असलें म्हणजे

झालें! रंगीत कागद, पुठ्ठा, मणी आणि मोरापिसें इत्यादि साहित्य वापरून त्याचे मुगूट बनवतात. त्यालाच "किरीटम्" असें म्हणतात. भेंडासारख्या नरम लाकडाचे आणि मण्यांचे अनेक दागदागीने इत्यादि वस्तू तयार करतात. कथाकळीतील रंगभूषा करायला फार वेळ लागतो. म्हणून जर रात्रीं ८ वाजतां खेळास सुरवात होणार असेल, तर सहा वाजल्यापासूनच रंगायला सुरवात करावी लागते. चेहरा स्वच्छ धुतल्यावर आधीं डोळे व भुवया रंगवतात. मग चेहऱ्यावर गालांवरून खालीं हनुवटीच्या वर व खालच्या ओठाच्या खालीं मधोमध मिळेल अशी एक बारीक रेषा दोन्ही बाजूला काढतात. त्यानंतर तज्ज्ञ रंगभूषाकार तांदळाचें पीठ आणि चुना एकत्र भिजवून केलेल्या रंगानें त्यावर धारदार सुरीच्या आकाराची रेखणी करतो. त्याला "कट्टी" असें म्हणतात. बायकांच्या चेहऱ्यावर मात्र असली "कट्टी" कधींहि नसते. कट्टी रंगवणें फार कठीण असतें, आणि तें दुसऱ्याकडून करून घ्यावें लागतें. इतर रंगकाम ज्याचें त्यानेंच करायचें असतें. पिठाची कट्टी सुकून खडखडीत बनल्यावर त्याचे तुकडे पडण्याचा संभव असतो; म्हणून हल्लीं पांढऱ्या शुभ्र कागदाचीच कत्ती लावून रंगभूषा करतात.

रंगभूषेप्रमाणें भूमिकांचें वर्गीकरण केलें तर भूमिका एकूण पांच प्रकारच्या आहेत, असें म्हणावें लागेल! (१) पच्चा, (२) कत्ती, (३) टाडी, (४) करी, आणि (५) मिनुक्कु. ह्या पांचहि प्रकारच्या रंगभूषा कशा असतात व त्या कोणकोणत्या पात्रांसाठीं वापरतात तें कळावें म्हणून मी त्यासंबंधाची माहिती थोडक्यांत इथें देतों.

(१) **पच्चा** : (हिरवी रंगभूषा) थोरथोर विभूति, राजेमहाराजे, सुशील, सज्जन, सद्वर्तनी व्यक्ति इत्यादि पात्रें दाखवतांना हिरव्या रंगाची रंगभूषा वापरतात. उदाहरणार्थ राम, कृष्ण, अर्जुन, भीम, नळराजा इत्यादि.

(२) **कत्ती** : (सुरीच्या आकाराची गालांभोंवतीं दिसणारीं रंगभूषा) दुष्ट, क्रूर मग ते राजेरजवाडे असोत किंवा सरदार असोत, लालसर रंग नाकाच्या दोन्ही बाजूनें गालापर्यंत लावून, ह्या रंगभूषेचें पच्चा रंगभूषेपासून स्पष्ट भिन्नत्व दाखवतात. दुर्योधन, दुःशासन, रावण वगैरे पात्रांची ही रंगभूषा असते.

(३) **टाडी :** टाडी म्हणजे दाढी ! कांहीं विशिष्ट पात्रांनाच दाढी लावण्याची प्रथा आहे. दाढ्या दोन प्रकारच्या असतात. पांढरी दाढी आणि तांबडी दाढी. मारुतीसारख्या पात्राला पांढरी दाढी लावतात, व दुःशासनासारख्या खलपुरुषाला तांबडी दाढी लावतात !

(४) **करी :** (काळ्यारंगाची रंगभूषा) अत्यंत दुष्ट वृत्तीच्या पात्रांनांच काळी रंगभूषा करतात. इतकेंच नव्हे तर त्यांची वेषभूषाहि काळीच असते. राक्षस, भिल्ल, शिकारी वगैरे पात्रांची रंगभूषा व वेषभूषा काळी असते. कालीमाता किंवा शंकर इत्यादि देवदेवता जेव्हां शिकाऱ्यांच्या रूपानें आलेल्या दाखवायचें असेल, तेव्हांसुद्धां त्यांची रंगवेषभूषा काळीच असते.

(५) **मिनुक्कु :** (चमकदार-उजळ) स्त्रिया, ब्राह्मण व ऋषि वगैरे पात्रांना पिवळ्या उजळ रंगाची रंगभूषा करतात.

सारथी, सेवक, निरोप्या इत्यादि दुय्यम दर्जाचीं कामें करणाऱ्या पात्रांना तशी कांहीं खास रंगभूषा नसते. वांदर व म्हातारी स्त्री दाखवायची असली, तर त्या त्या प्रकारचे मुखवटे घालतात. प्रत्येक पात्राचा विशिष्ट दर्जा कळावा व त्याच्या मुद्रेवरील अभिनयछटा दिसाव्यात, ही कथाकळीच्या रंगभूषेंतील खरी खुबी आहे.

कथाकळीच्या नाचांत चार प्रकारचीं वाद्यें वाजवतात. (१) चेंडा, (२) चेंकीला, (३) इलाताळम्, आणि (४) मद्दळम् किंवा वीर मद्दळम्. यांतील पहिलीं तीन वाद्यें भारतांत इतर ठिकाणींहि आढळतात. पण चौथें वाद्यमात्र खास केरळचेंच आहे, असा मल्याळी लोकांच्या दावा आहे. तें वीरमद्दलम् ह्या नांवानें ओळखलें जातें. ही चारी वाद्यें वाजूं लागलीं, कीं एक एक विशिष्ट ध्वनि निर्माण होतो. चेंकीला व इलाताळम् हीं वाद्यें नाचतांना ताल धरायला उपयोगी पडतात. ह्या नाचांत खालील प्रमाणें मुख्य पांच ताल असतात.

(१) थै.

(२) थै-याह-ता-ता. धी-ही-धी-ही.

(३) थै-ही-ता-ती-न्ता. ता-किट-धी, धी, किट.

(४) धीयम्–ता–धीयम्–धी–यम्.

(५) थै–ही–ता–ता. ता, धी, धी, ता–ता, ता,–धी–ही–धी–ही.

प्रथम प्रमुख गायक गाणें म्हणतो व त्याला त्याचा साहाय्यक साथ देत असतो. हें गाणें म्हटलें जात असतांना, गाण्यांतील भावार्थप्रमाणें नाचणारा मुद्राभिनय व अंगविक्षेप करून हस्तमुद्रांनीं तो तो भाव व्यक्त करीत असतो.

संगीताच्या बाबतींत, कर्नाटकी संगीतांतील दोन संप्रदाय ह्या संगीतांत स्पष्टपणें आढळतात. (१) सोपान किंवा मार्गी हा एक संप्रदाय आणि (२) देशीय हा दुसरा संप्रदाय! पहिला प्रकार सध्यां फारसा आढळत नाहीं. कथाकळीच्या संगीतांत असे कांहीं राग आढळतात, कीं ते दक्षिण भारतांत इतरत्र फारच क्वचित आढळून येतात.

"अभिनयासाठीं संगीत" ही कथाकळीची तात्त्विक भूमिका आहे. त्यामुळेंच देशी पद्धतीचें शास्त्रीय संगीत मुद्दाम शिकण्याची त्यांना गरज भासत नाहीं. परंपरेप्रमाणें गुरुमुखानेंच विशिष्ट पदें आरोहा अवरोहासह म्हणायला शिकवलीं जातात. यामुळें सा–री–ग–मच्या पद्धतीनें त्यांना गाणें शिकावें लागत नाहीं. कथाकळी नृत्याचे वेळीं म्हटले जाणारे राग पुढीलप्रमाणें आहेत. तोडी, कल्याणी, यदुकुल–कांबोजी, आनंदभैरवी, नीलांबरी, शंकराभरण, नाटक–कुरंजी, कनक–कुरंजी, मोहन, द्विजवंती, सावरी, असावरी, केदारगौड, मल्हारी, केदार, गोपिकावसंत, सुघाभैरवी, वृंदावनसारंग, देवगांधार वगैरे वगैरे! ह्या नृत्याची संपूर्ण कुळकथा पुढें येणारच आहे.

भरतनाट्य

कथाकळीच्या नात्यागोत्याची पण कांहींशी भिन्न स्वरूपाची नृत्यपद्धति म्हणजे भरतनाट्य! ही कला तंजावरराज्यांत निर्माण होऊन तेथील देवदासींनीं तिचें संगोपनसंवर्धन केलें, असें मानलें जातें. दक्षिणेंत ह्या नृत्यपद्धतीला भरतनाट्यम् असें म्हणतात. दक्षिण भारतांतल्या अनेक प्राचीन देवळांतील कोरीव मूर्तींचें सौंदर्य प्रत्यक्षपणें रसिकांसमोर उभें करणारी ही अभिजात नृत्यकला अखिल भारतांतच नव्हे, तर परदेशांतहि लोकप्रिय झालेली आहे. ही नृत्यकला इसवी सनाच्या नवव्या शतकापासून, म्हणजे ज्या कालखंडांत दक्षिणेंतलीं बरींचशीं मंदिरें बांधलीं गेलीं, त्या काळापासून

आजतागायत टिकून आहे. कारण तंजावरच्या देवदासींनीं आपलें जीवन त्याच कलेच्या उपासनेंत वेंचलें आणि ती कला जतन करून ठेवली. ह्या नृत्यप्रकारांत अभिनय आणि नृत्त ह्या नृत्याच्या दोन्ही मुख्य आणि महत्वाच्या अंगांना सारखेंच महत्व असतें, हें ह्या नृत्यकलेचें एक मुख्य वैशिष्ट्य आहे. भाव, राग, आणि ताल ह्या त्रिविध नृत्यांगांचें मनोवेधक दर्शन भरतनाट्यांत होत असतें.

ज्या कालखंडांत दक्षिणभारतांत उंच उंच गोपुरें असलेलीं भव्य मंदिरें उभारलीं गेलीं, त्याच सुमारास नृत्यकलाहि वैभवाच्या शिखरावर आरूढ झालेली असावी ! तसें नसतें, तर त्या मंदिरांच्या खांबाखांबावर आणि भिंतीभिंतींवर भरताच्या नाट्यशास्त्रांतील १०८ करणें, ३२ अंगहार (विशिष्ट करणांचे गट) इत्यादि नृत्यप्रतिकृती कोरल्या गेल्या नसत्या ! चिंदबरम्च्या नटराजाचें देऊळ किंवा म्हैसूरच्या विष्णुवर्धनराजानें उभारलेलें १३ व्या शतकांतलें बेलूरचें देऊळ यांत असंख्य मूर्ति कोरलेल्या असून, ती दगडी दौलत म्हणजे नृत्यकलेचे असंख्य पवित्रे दाखविणारें अमर भांडार आहे ! मंदिरांतील नृत्यकलेचें देवदासींनीं अनुकरण केलें कीं देवदासींचें नेत्रदीपक नृत्य बघून मोहित झालेल्या शिल्पकलाकारांनी तें मूर्तीच्या रूपानें अजरामर करून ठेवलें, ह्या प्रश्नाचें वादातीत उत्तर देणें अद्याप कोणालाहि शक्य झालेलें नाहीं. परंतु देवदासी व 'नत्रुवन्' (देवदासींचे गुरू) यांनींच भरतनाट्य ही नृत्यकला वृद्धिंगत केलेली आहे यांत शंका नाहीं.

पूर्वीं ही नृत्यकला देवदासींची समजली जात असे, त्यामुळें स्वतःला सुसंस्कृत म्हणविणारे समाज ही कला प्रत्यक्ष शिकण्याचा फारसा प्रयत्न करीत नसत. परंतु गेल्या कांहीं वर्षांपासून भरतनाट्यानें जगाची दृष्टि आपल्याकडे खेंचून घेतली आहे ! श्री. रामगोपाल; श्रीमती रुक्मिणी अरुंडेल; श्रीमती मृणालिनी साराभाई, श्रीमती रोहिणी भाटे, इत्यादि प्रतिष्ठित व सुसंस्कृत कलावंतांनीं, भरतनाट्य नृत्यांतील हिणकस भाग वगळून त्या अभिजात नृत्यकलेस मोठ्या मानाचें स्थान मिळवून देण्याच्या कामीं हातभार लावलेला आहे. ह्या नृत्यकलेची विशिष्ट परंपरा आहे, घराणें आहे. श्री. मीनाक्षीसुंदरम् पिल्ले हे भरतनाट्याला सोज्वळ आणि सुंदर स्वरूप देणारे मुख्य गुरु होत. तंजावरचे पोन्नि. आणि वदीवेलु पिल्ले ह्या बंधुद्वयांनीं भरतनाट्य

१५५२८

नृत्यपद्धतीच्या प्रसाराला फारच साहाय्य केलेलें आहे. हे दोघेहि प्रसिद्ध संगीतज्ञ मुत्तूस्वामी दिक्षितार यांचे शिष्य !

भरतनाट्याचा कार्यक्रम करायचा म्हणजे त्यांत वेगवेगळया सात नाचांचा समावेश होतो. अलारिपू, जतिस्वर, शब्द, वर्ण (किंवा स्वरजति), पद, तिल्लान आणि श्लोक (किंवा अष्टपदी).

(१) **अलारिपु :** भरतनाट्य होतांना प्रथम देवदेवतांना नमन केलें जातें व प्रेक्षकांनाहि अभिवादन केलें जातें. हें शुद्ध नृत्त असतें. यांत अभिनय नसतो.

(२) **जति-स्वरम् :** जति म्हणजे तालबद्धता, आणि स्वरम् म्हणजे संगीत-स्वर !

(३) **पदगति :** ताल आणि स्वर यांच्या साहाय्यानें नृत्यपूर्णता करणें.

(४) **शब्दम् :** एखादी कथा अगर गीत भावमुद्रांनीं व्यक्त करणें.

(५) **वर्णम् :** वर्णम् म्हणजे नृत्त आणि नृत्य यांचा समन्वय ! भरतनाट्य ह्या नृत्यप्रकारांत वर्णम् प्रकार सर्वांत अधिक सुंदर आणि विस्तृत असतो. ह्या प्रकारांत अभिनयाला विशेष वाव असतो. प्रेम किंवा विरह हे मुख्य विषय असतात.

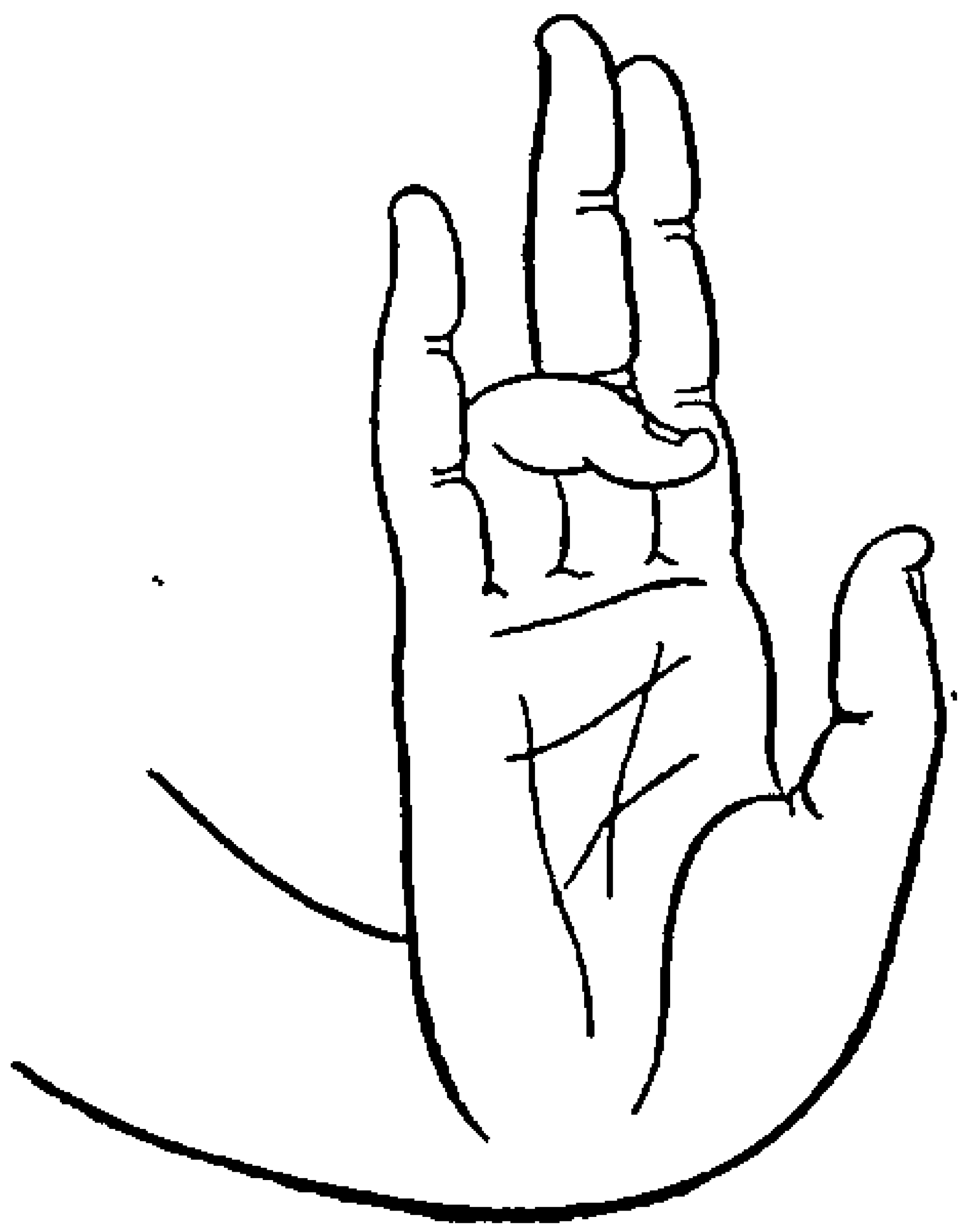
(६) **पदम् :** ह्या प्रकारांत रसमय गीतांचे भाव अगदीं बारकाईनें परंतु मोठ्या माधुर्यानें प्रगट केले जातात.

(७) **तिल्लाना :** हें केवळ नृत्त असतें. यांत तालबद्ध पदन्यासाला फार महत्व असतें.

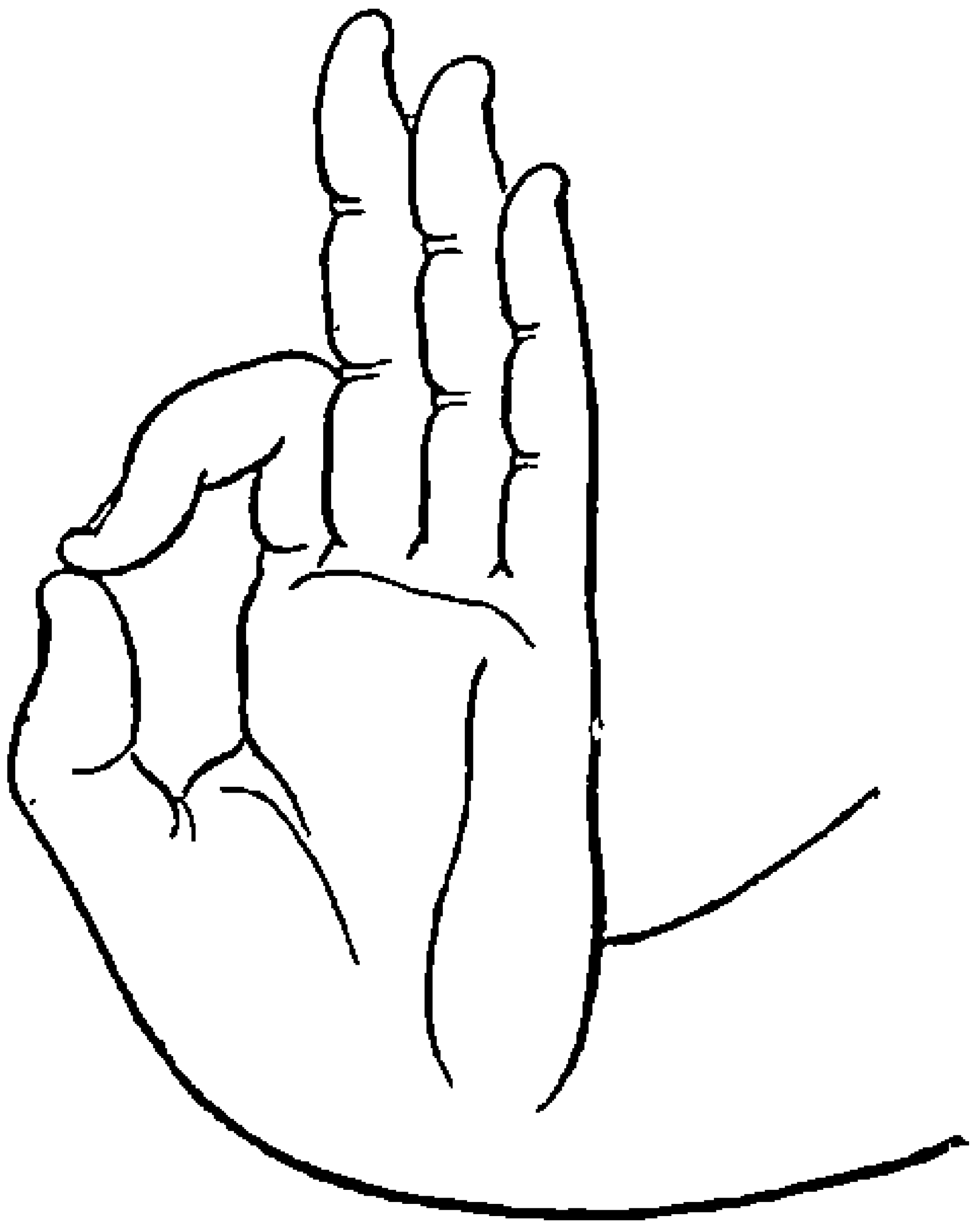
शिल्पकलेलाहि भूषणावह ठरलेली आणि मूर्तींच्या रूपानें जगाच्या प्रशंसेला पात्र झालेली ही अभिजात नृत्यकला म्हणजे भारताचें एक भूषण आहे ! ‘ ह्या आमच्या भारतीय नृत्यकला ’ असें म्हणून मोठ्या अभिमानानें बोट दाखवतां येईल, अशा ज्या चारदोन शास्त्रीय नृत्यपद्धती आहेत, त्यांत भरतनाट्याला अग्रस्थान द्यावें लागेल ! शृंगार रसाचा आविष्कार करण्यांत भरतनाट्य ह्या नृत्यपद्धतीचा अग्रहक्क कोणीहि हिरावून घेणार नाहीं.

नृत्यांतील मूळ हस्तमुद्रा पुढीलप्रमाणें आहेत.

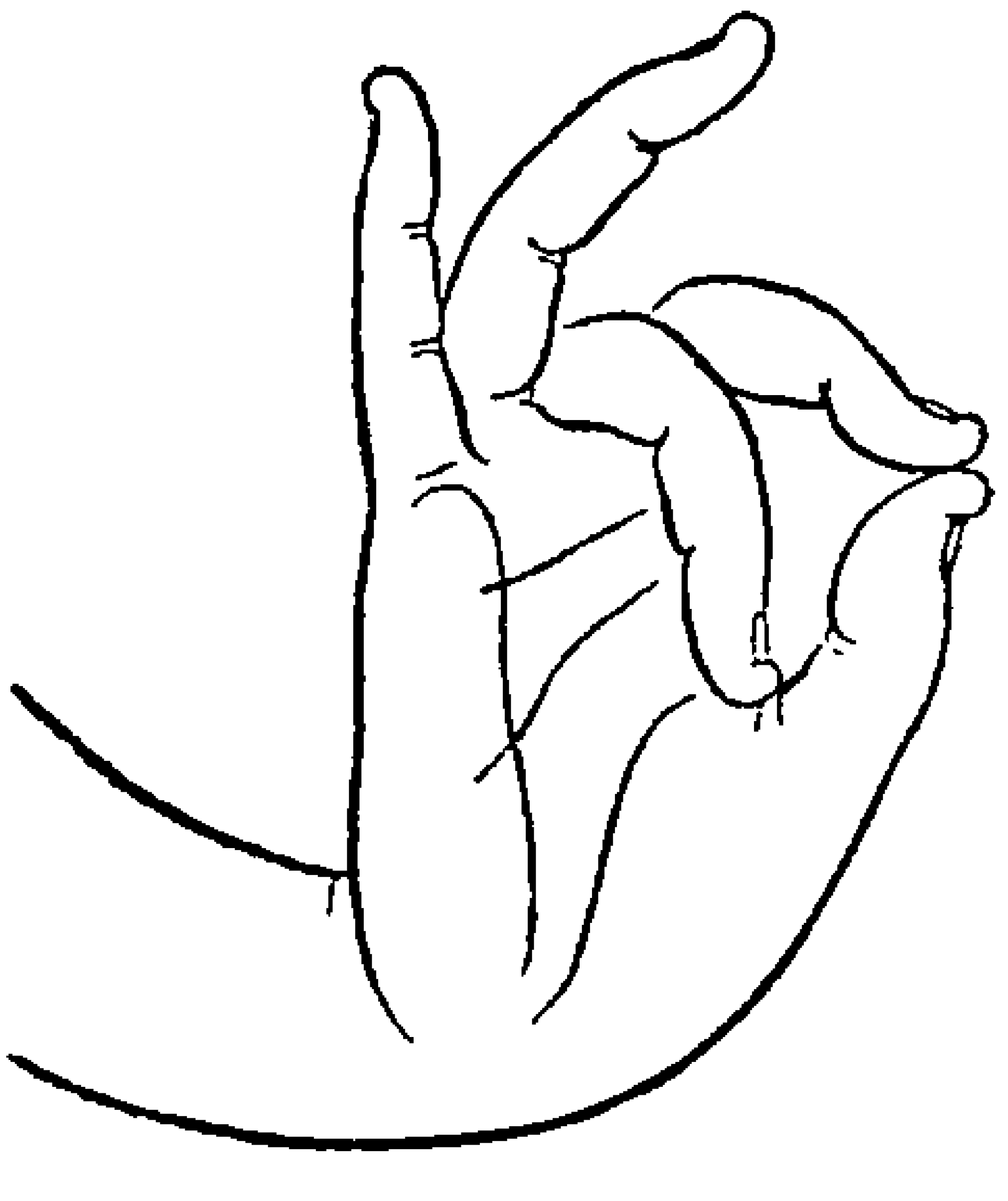
हस्तमुद्रा



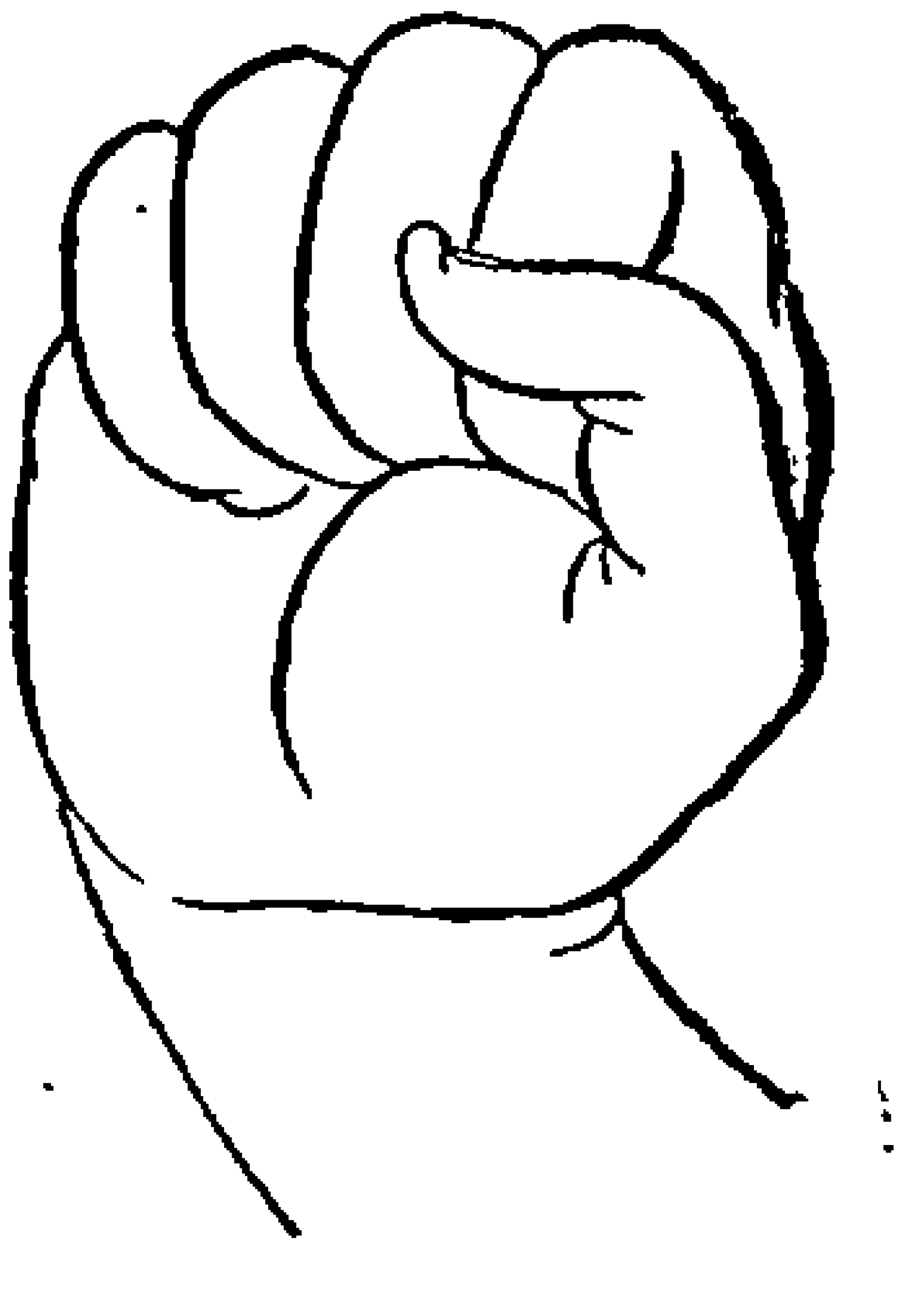
१ पताक



२ मुद्रा

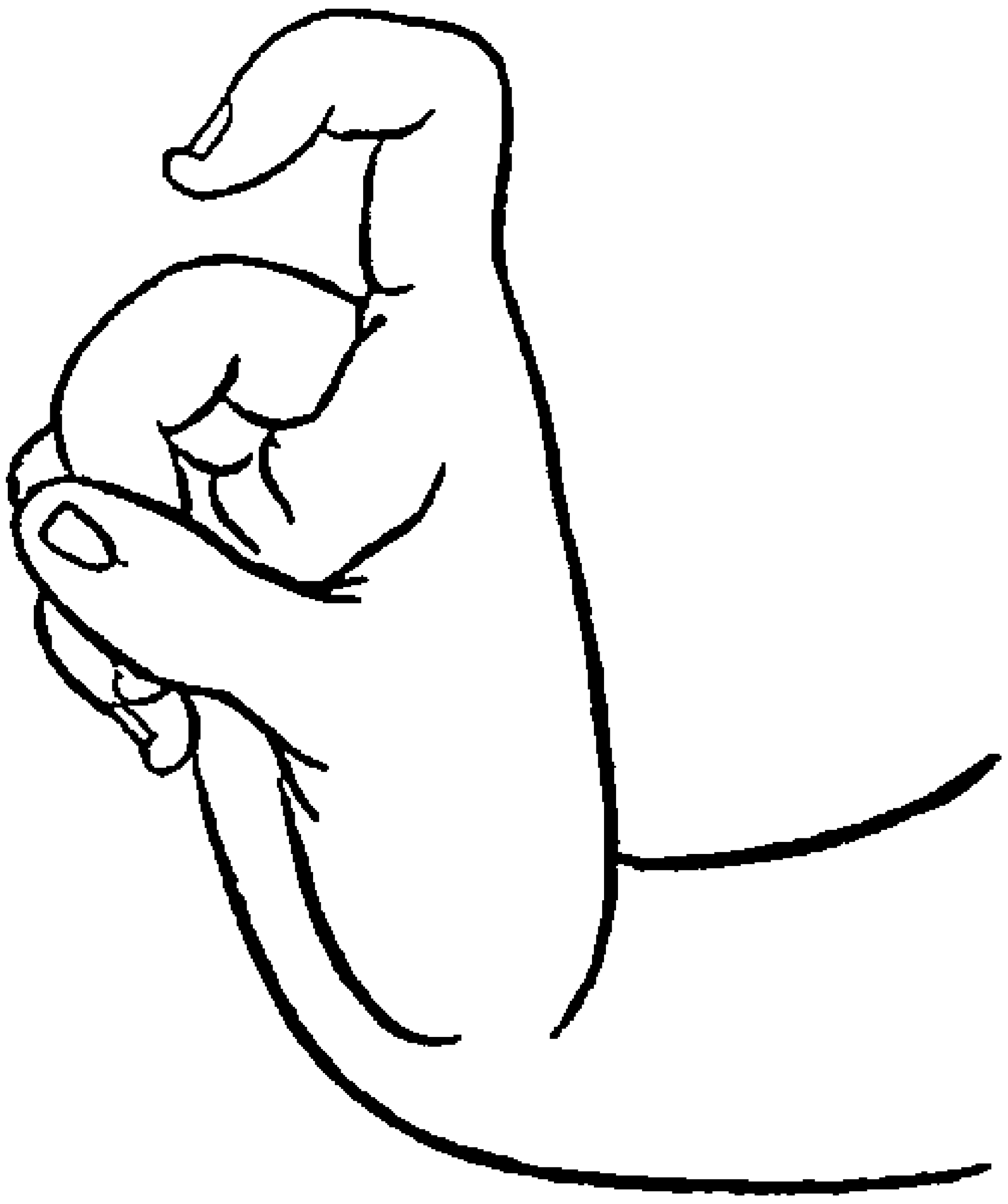


३ कटक

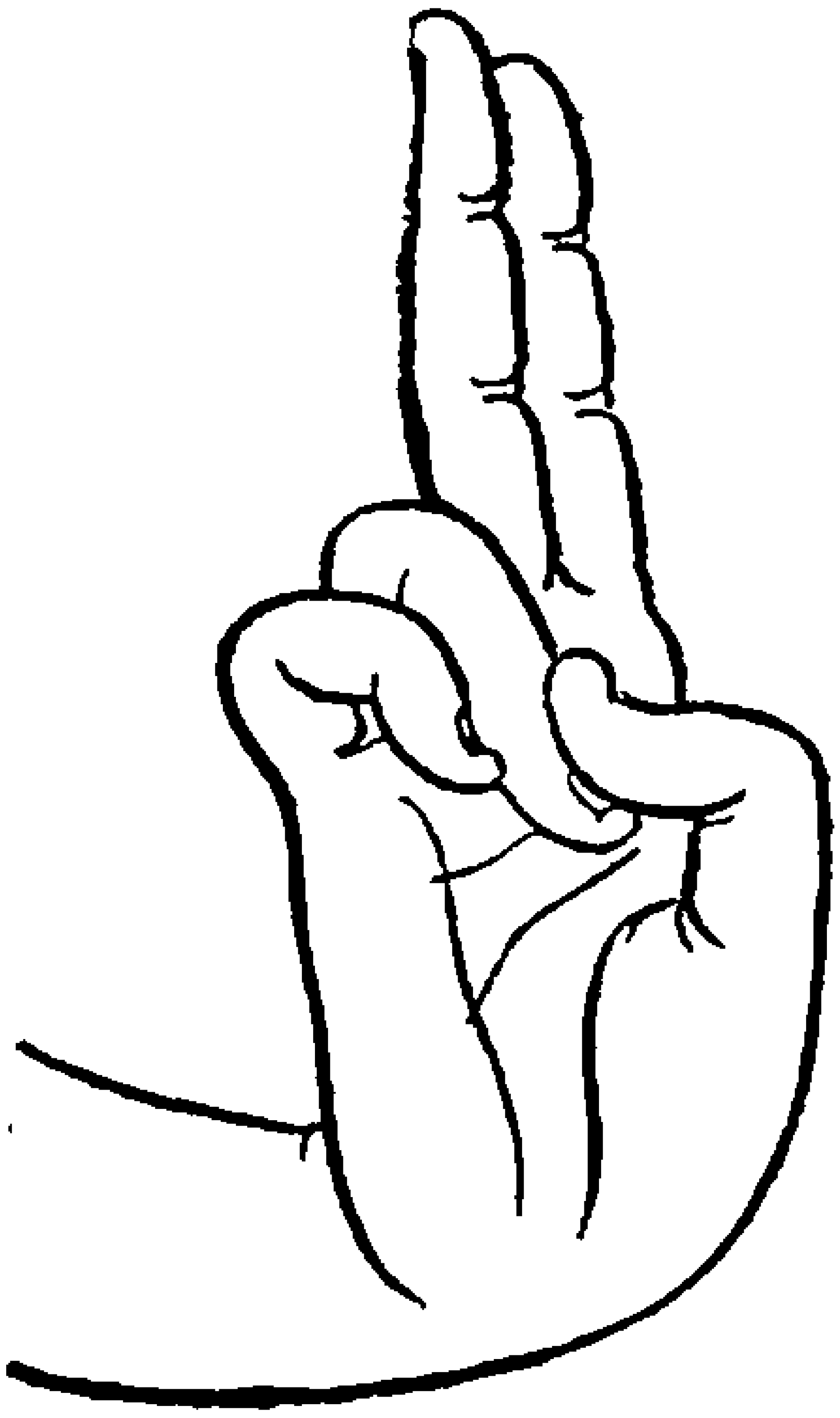


४ मुष्टि

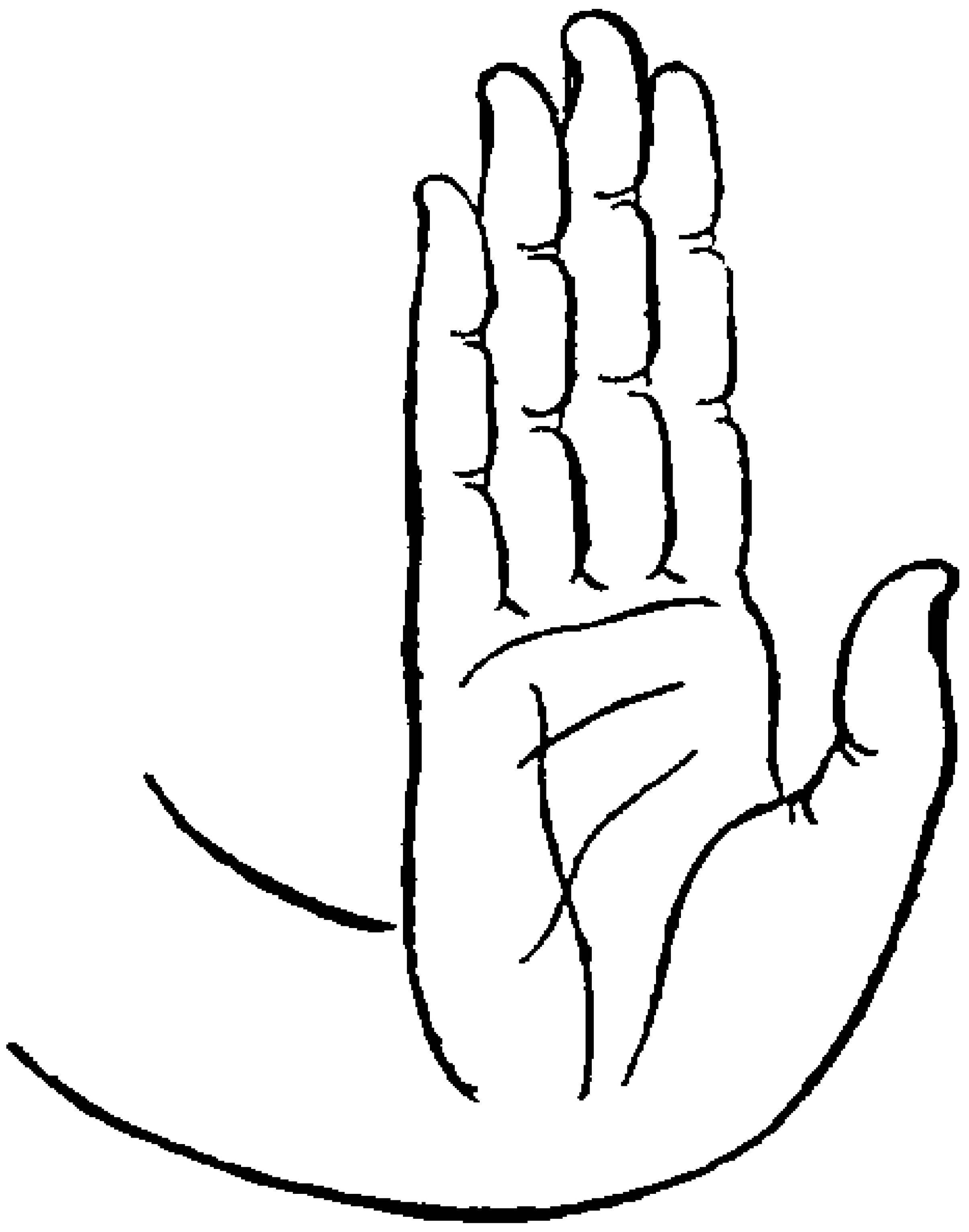
५ कर्तरिमुख



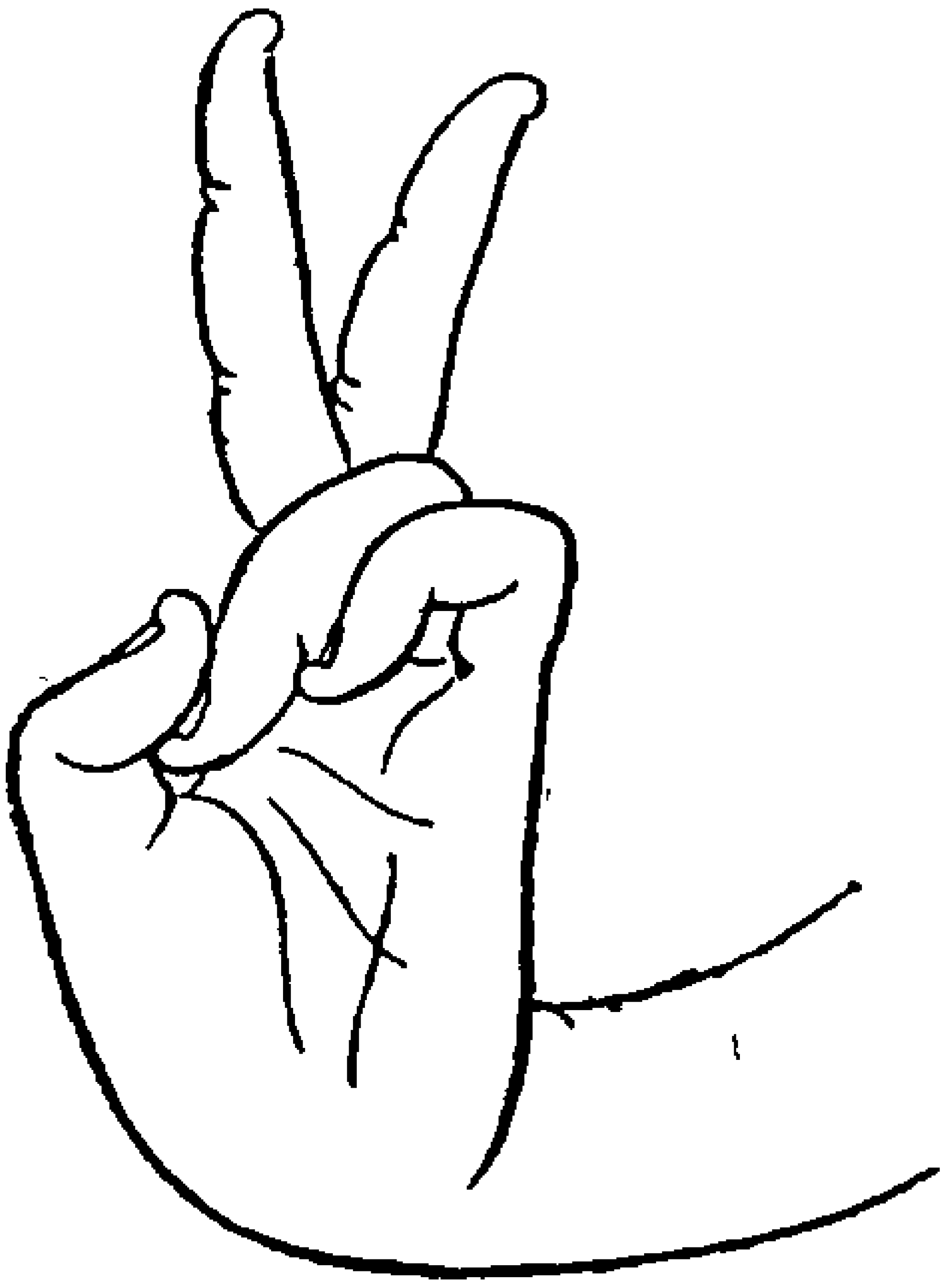
६ शुकतुण्ड



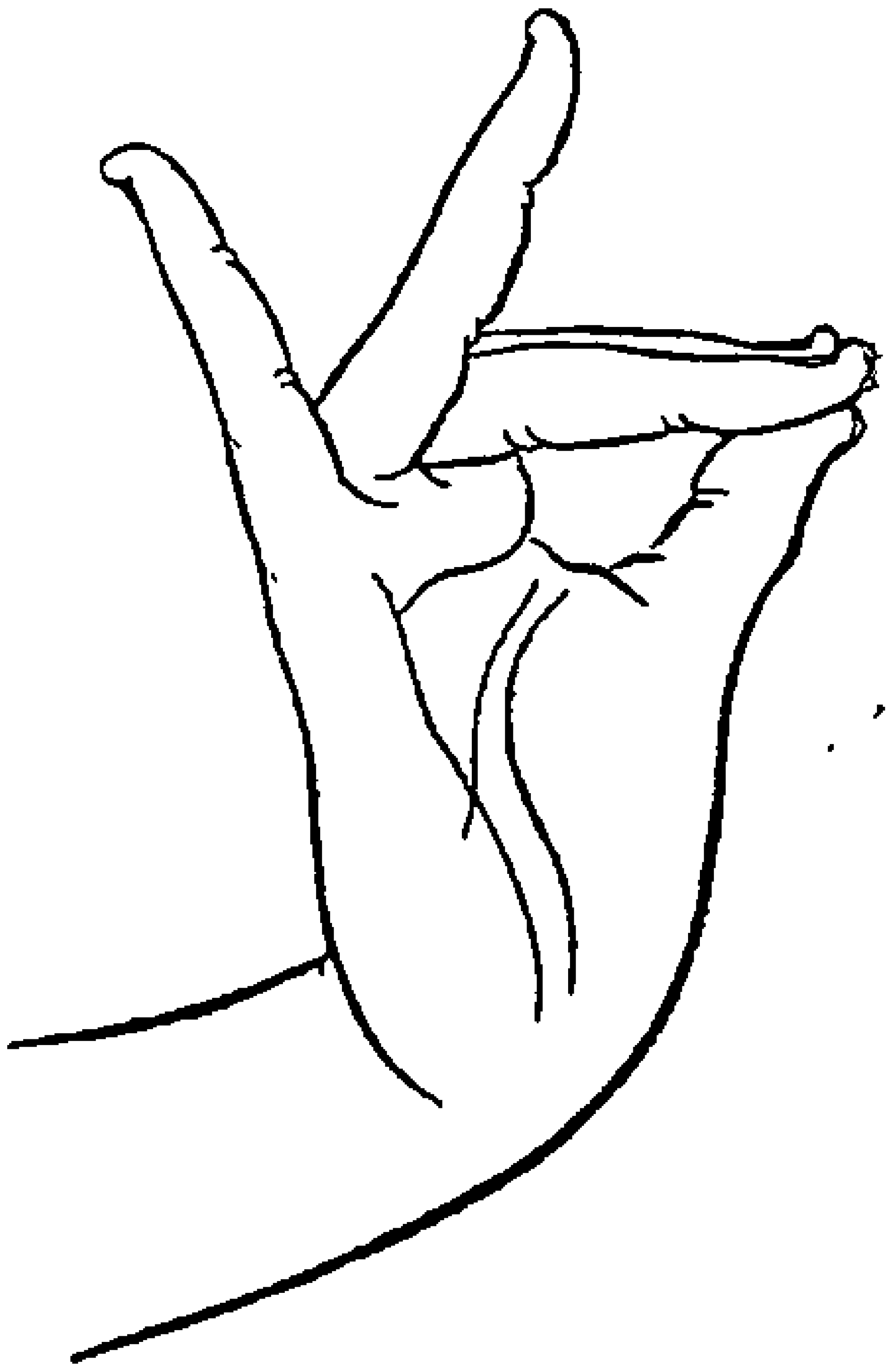
७ कपित्तक



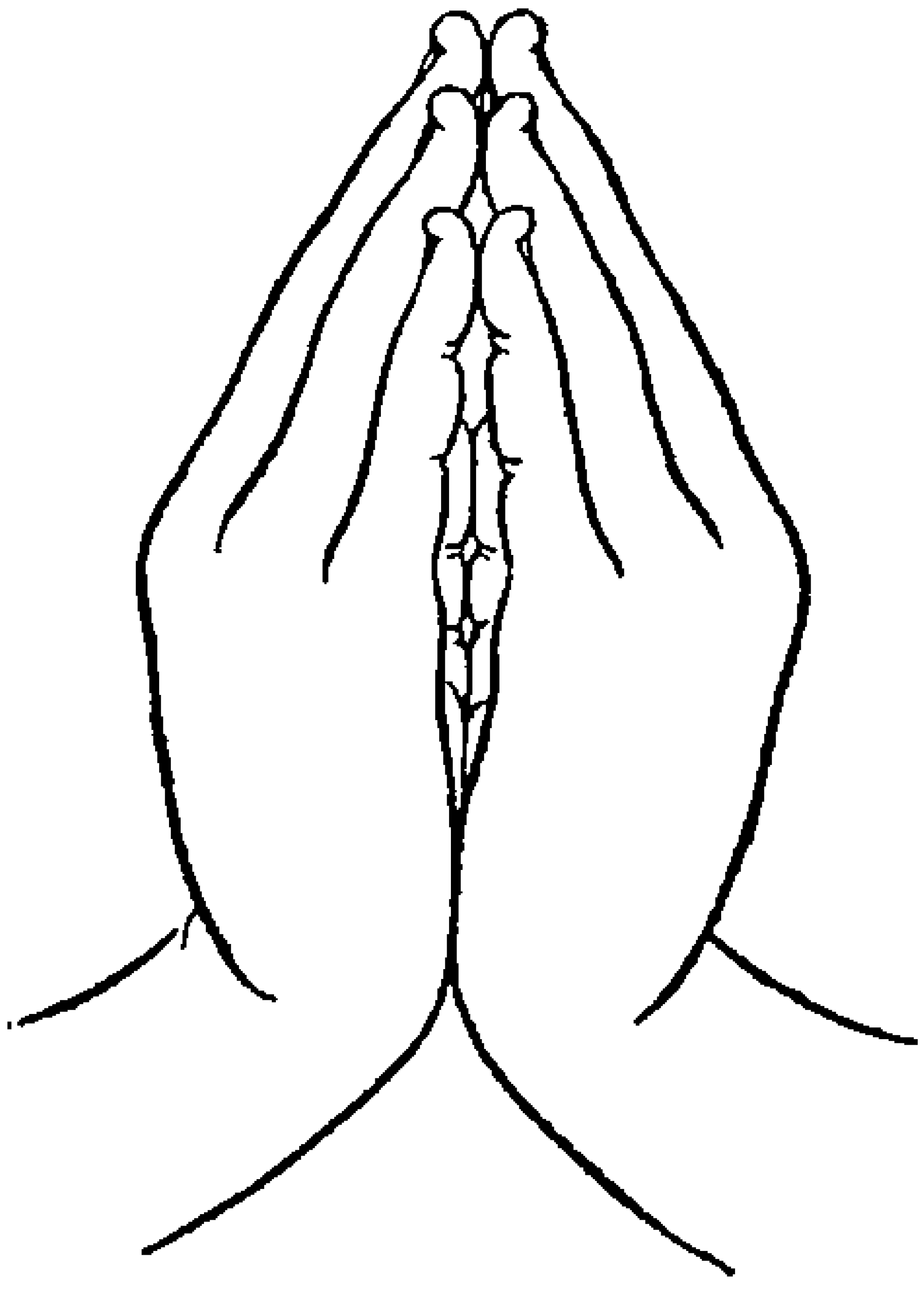
८ हंसपक्ष



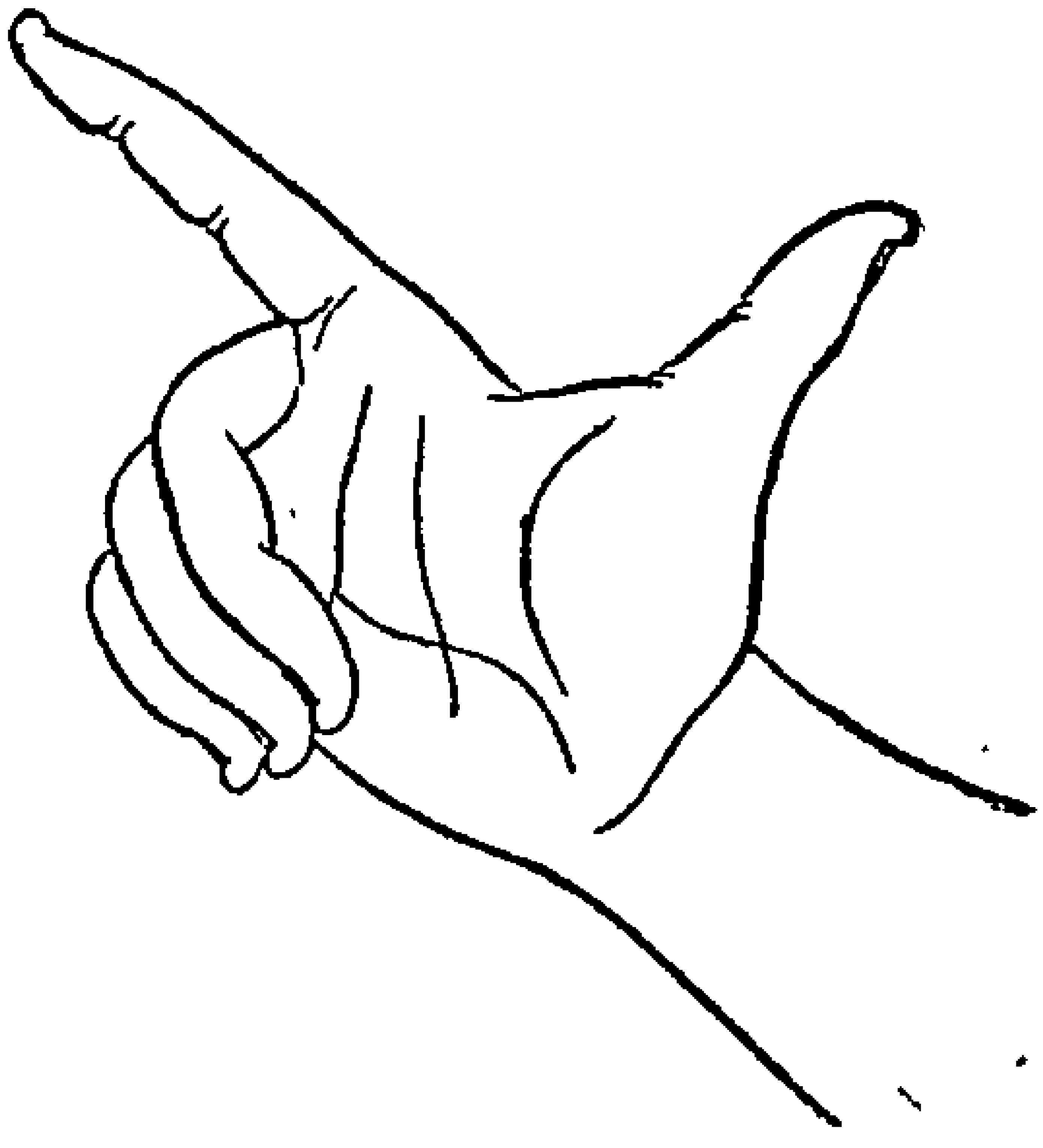
९ शिखर



१० हंसास्य



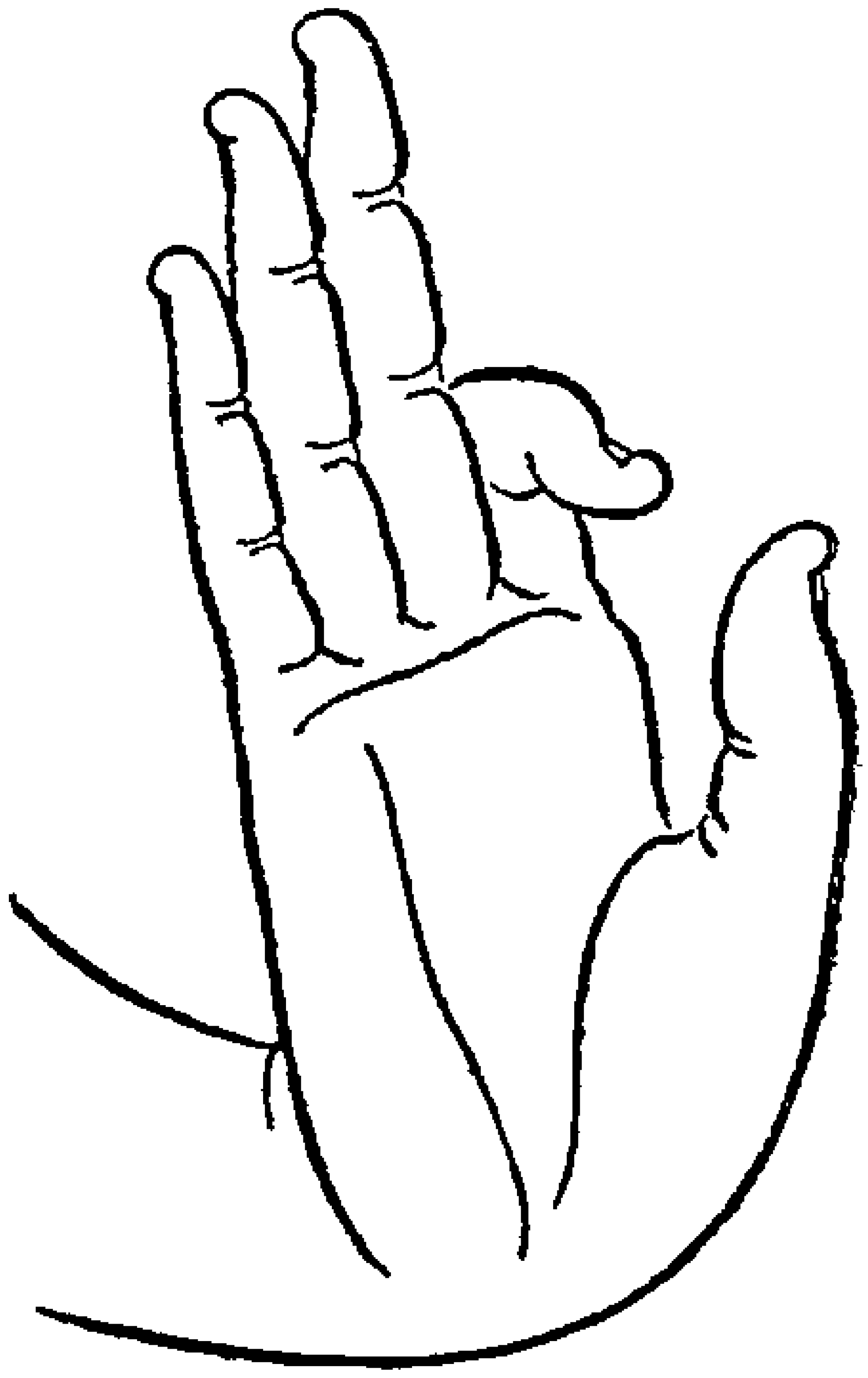
११ अंजलि



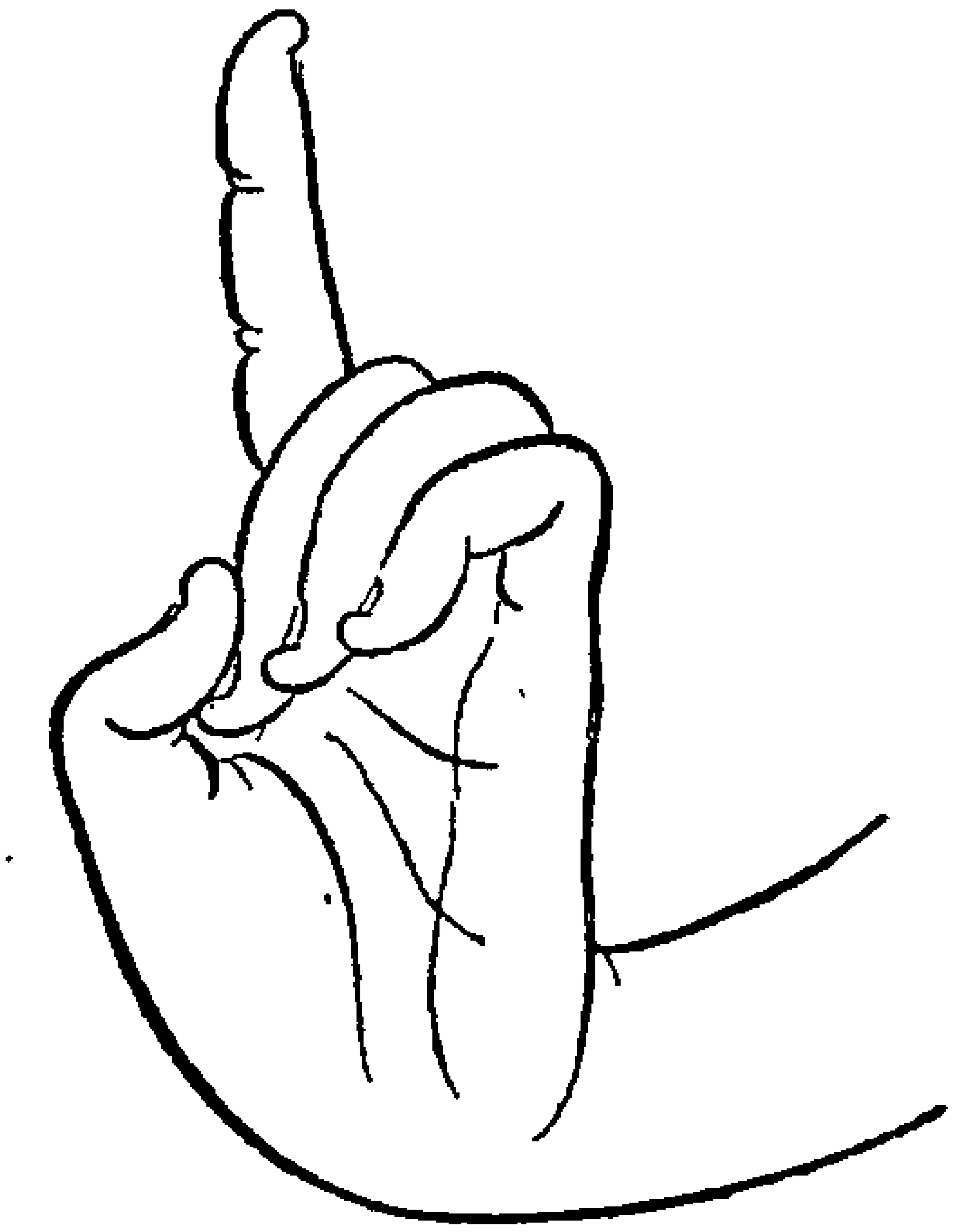
१२ अर्धचंद्र

भारताची शास्त्रीय नृत्यसाधना

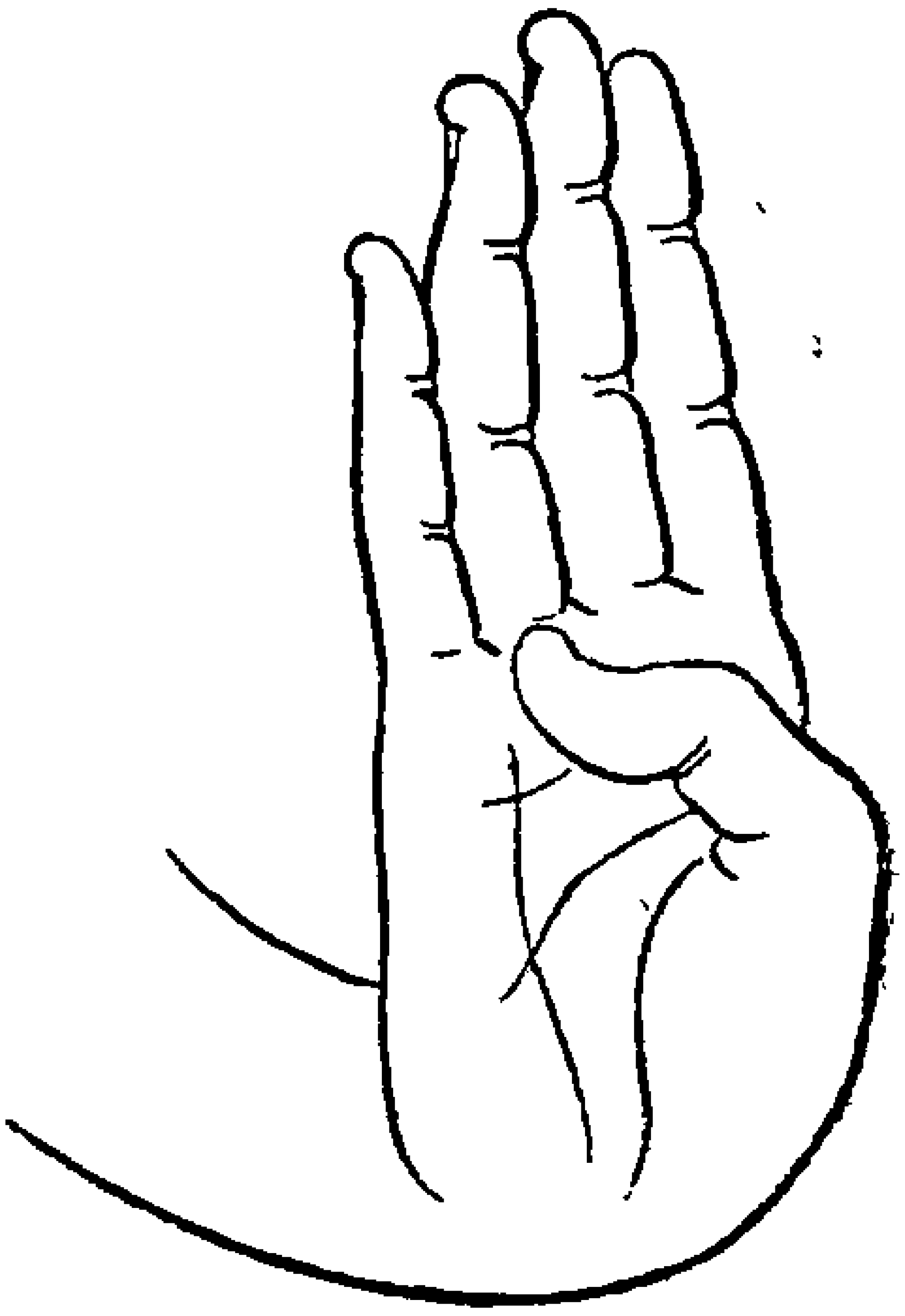
१३ मुकुल



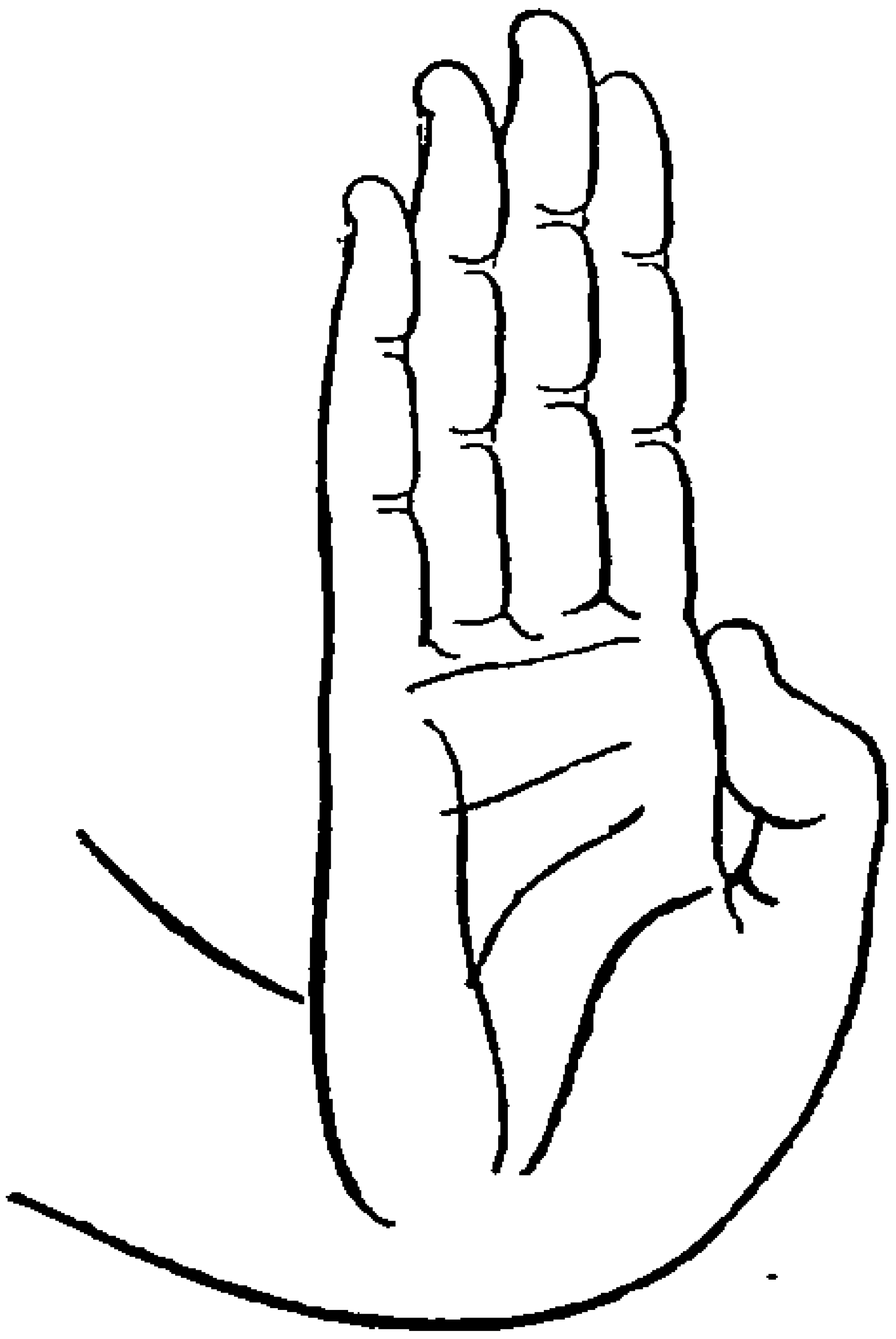
१४ भ्रमर



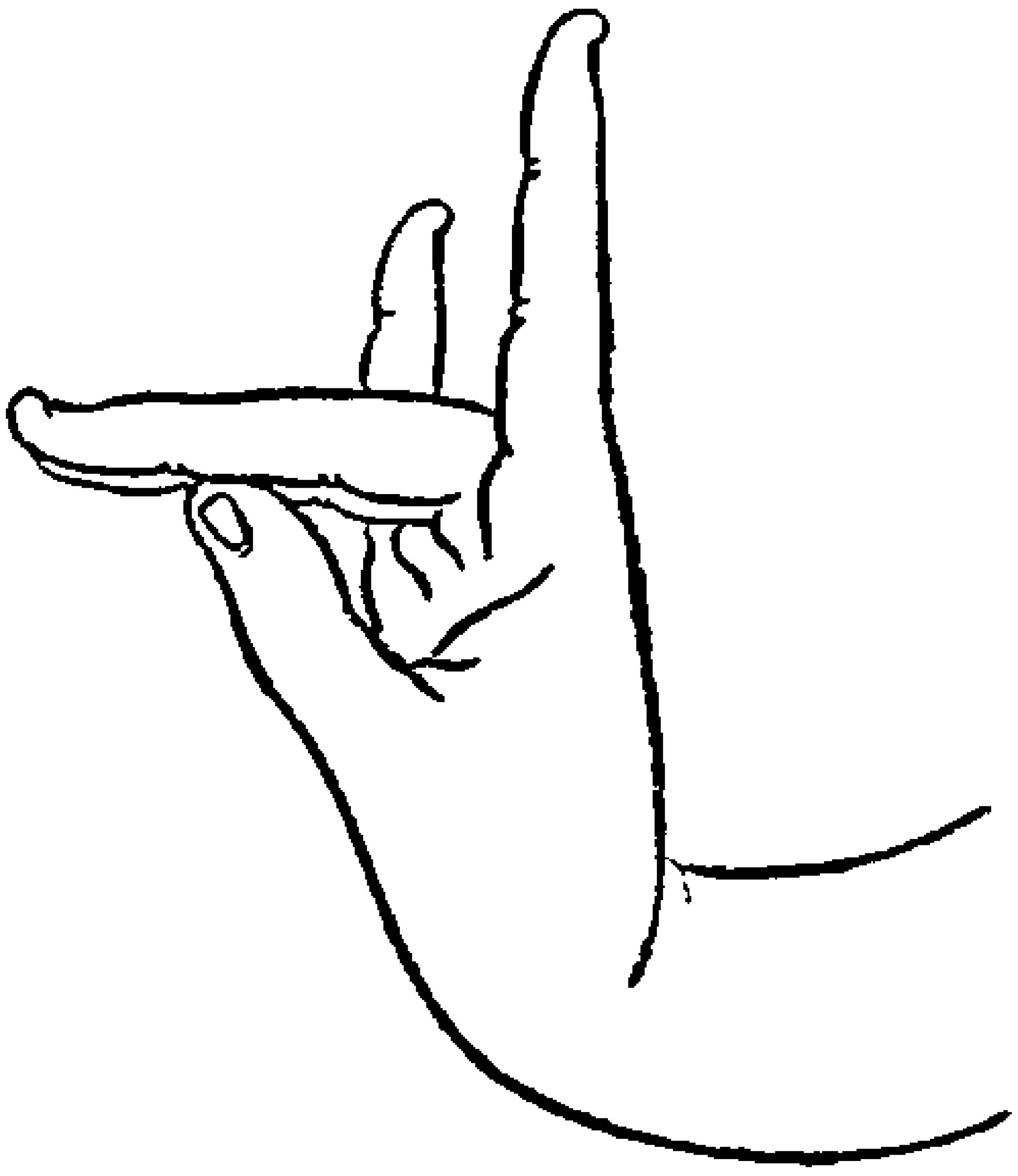
१५ सूचीमुख



१६ पल्लव



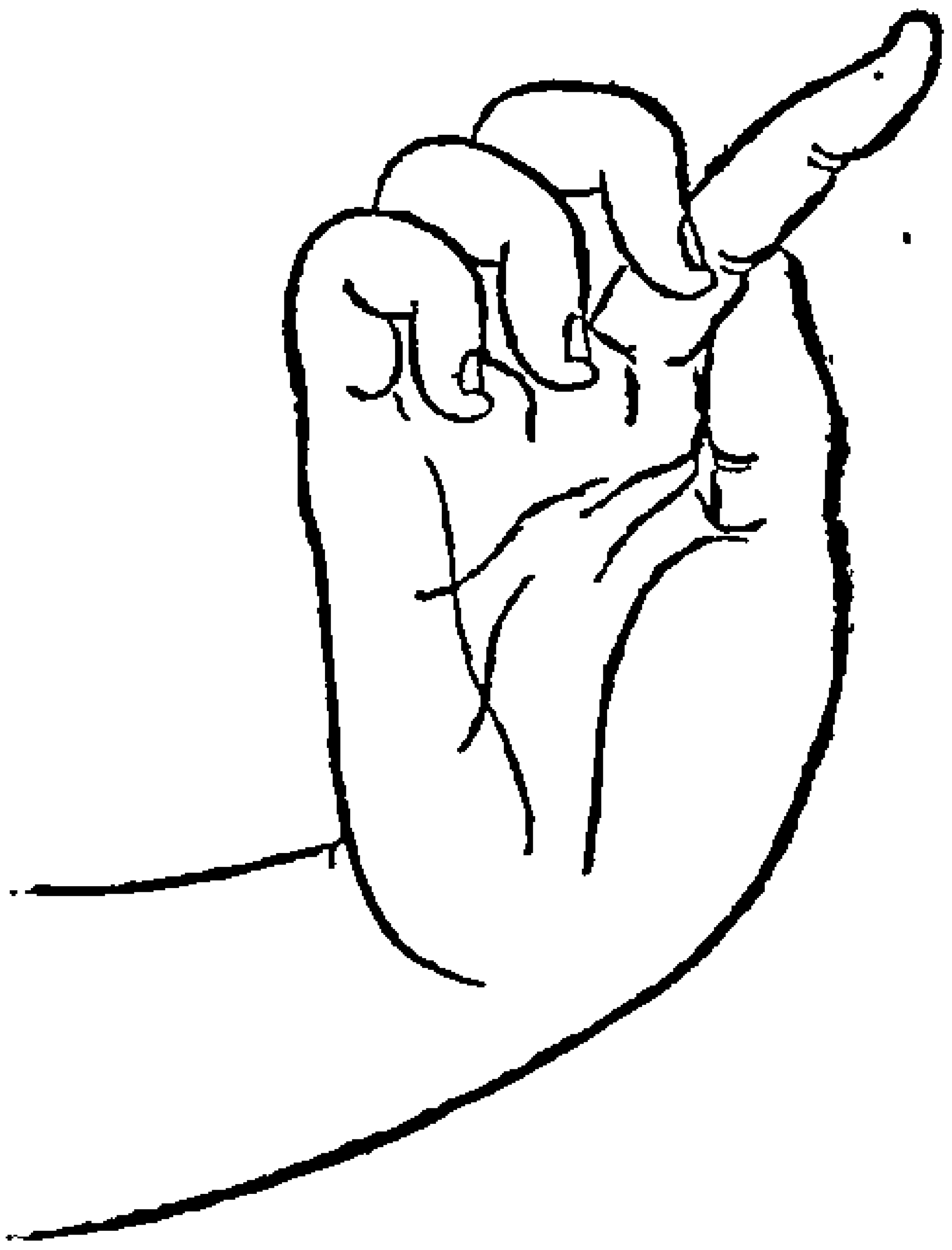
१७ त्रिपताक



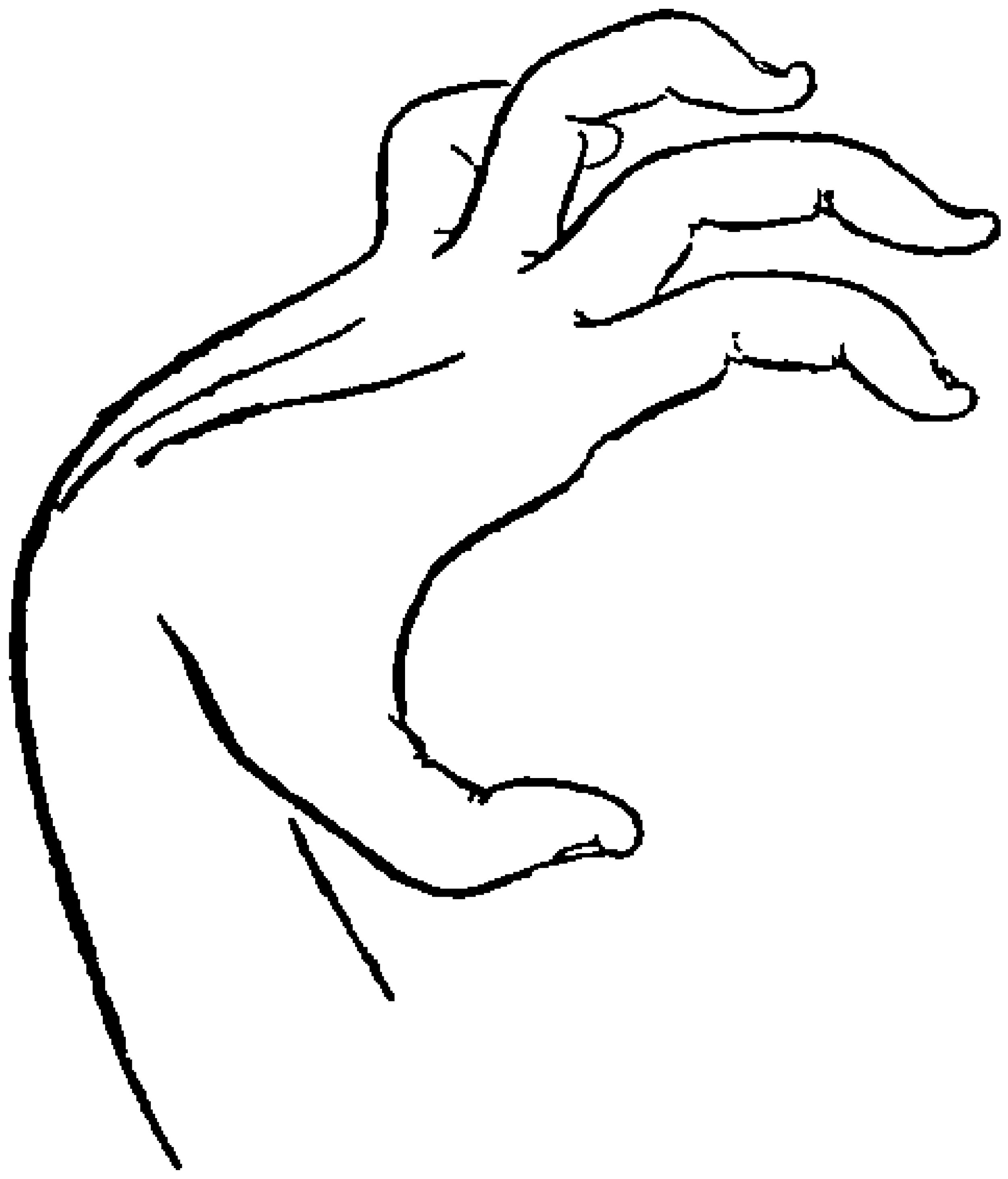
१८ मृगशीर्ष

१९ सर्पशिर

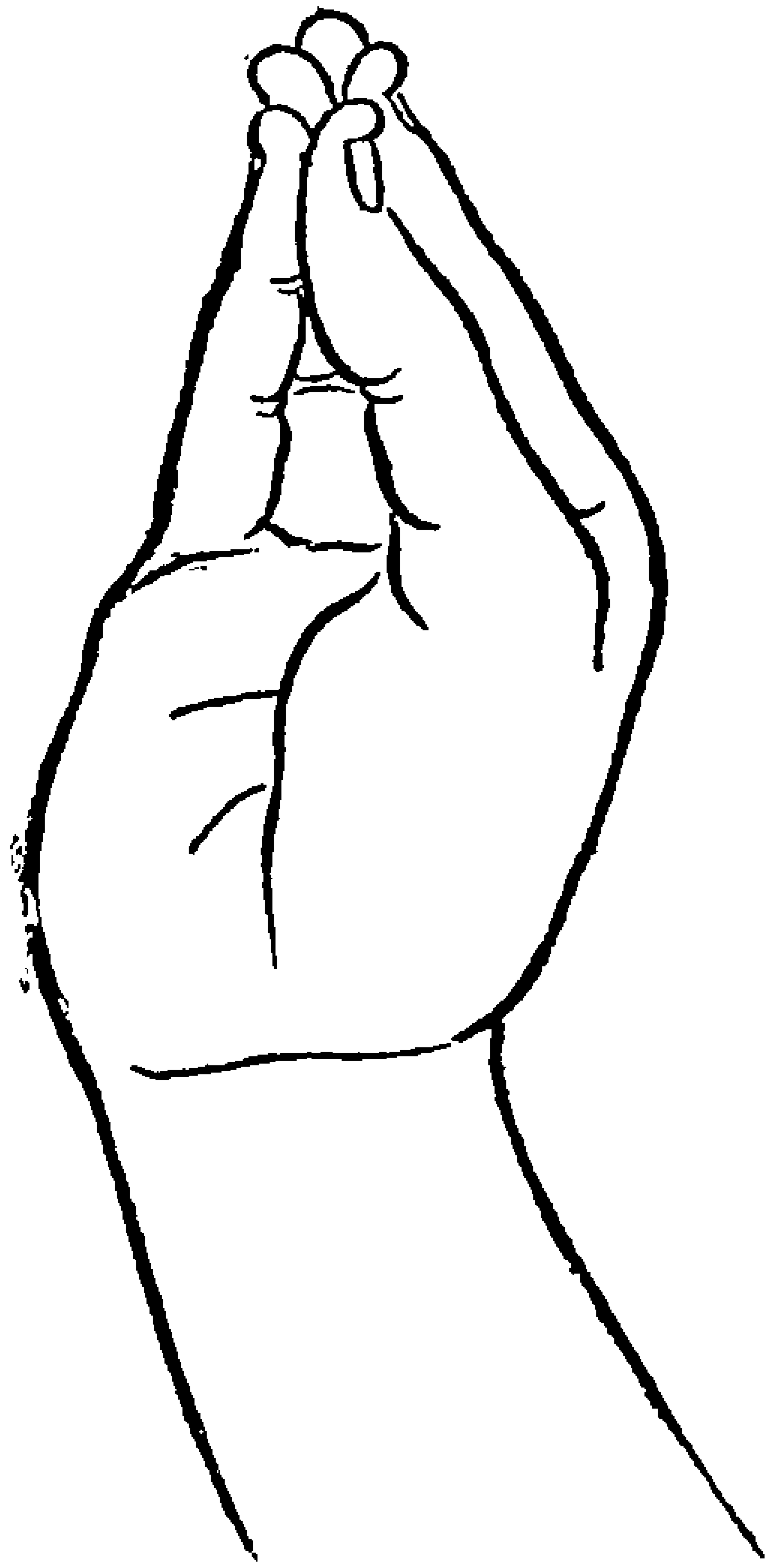
२० वर्धमानक



२१ अराल



२२ ऊर्णनाभ



२३ मुकुल

२४ कटकामुख

दक्षिणभारत आणि नृत्यकला

कथाकळी आणि भरतनाट्य ह्या दोन्ही शास्त्रीय नृत्यपद्धती दक्षिण भारतांत अवतरल्या, वाढल्या आणि तिथूनच त्या जगाच्या पाठीवर प्रवास करायला गेल्या! पण नृत्यकला ही मूळची दक्षिण भारताची मिरास नव्हे, असेंहि म्हटलें जातें. कारण नृत्यकला दक्षिण भारतांत कशी गेली, यासंबंधानें अनेक दंतकथा प्रचलित आहेत. त्यांपैकी एक दंतकथा अशी आहे कीं, पांडव अज्ञातवासांत असतांना मत्स्य देशाचा राजा विराट ह्याच्या मुलीला म्हणजे उत्तरेला नृत्यकला शिकवायला अर्जुन राहिला होता, तेव्हांपासूनच दक्षिणेंत नृत्यकलेचा प्रसार झाला! अर्जुनानें जी नृत्यकला शिकवली तीच दक्षिणेंत भरतनाट्य म्हणून प्रसिद्ध झाली! दुसरी कथा अशीं आहे कीं, अर्जुन यात्रेसाठीं निघाला असतां कलिंगचा राजा चित्रभानु याच्या राज्यांत आला. चित्रभानूला चित्रांगदा नांवाची एक देखणी मुलगी होती. ती चित्रकलादि अनेक कलांत प्रवीण होती. तिचें तें कलाप्राविण्य बघून अर्जुन प्रसन्न झाला, आणि त्यानें तिला नृत्य शिकविलें. तेव्हांपासूनच दक्षिणेकडे नृत्यकलेचा प्रसार झाला!

पौराणिक कथा किंवा दंतकथा कांहींहि म्हणत असल्या, तरी रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स हे रस ठसठशीतपणें व अधिक रेखीवपणें दाखविण्याची शक्ति असलेला कथाकळी हा नृत्यप्रकार, आणि शृंगारासारख्या रसराजाचें स्पष्ट दर्शन घडविणारा भरतनाट्य हा नृत्यप्रकार, हे दक्षिणेंतूनच आज इतरत्र गेले आहेत, हें एक ऐतिहासिक सत्य आहे; आणि तें कोणालाहि नाकारतां येणार नाहीं. हे नृत्यप्रकार पाहिल्यानंतर उत्तरेकडे जातांना एकदम आपल्याला लखनौला जावें लागतें! महाराष्ट्र हा एवढा मोठा रसिक प्रदेश खरा, पण त्या प्रदेशांत कोणतीहि शास्त्रीय नृत्यकला निर्माण झाली नाहीं, असें मोठ्या नाइलाजानें म्हणावें लागतें. पण त्याला महाराष्ट्राची भौगोलिक आणि ऐतिहासिक कारणेंच जबाबदार आहेत! कोणत्याहि कलेला शास्त्रीय स्वरूप द्यायला लोकांना जें स्वास्थ्य लाभावें लागतें, तें महाराष्ट्राला कधींच मिळालें नाहीं. लढाया, मुलुखगिऱ्या, स्वातंत्र्यरक्षण इत्यादि उलाढाली करण्यांत महाराष्ट्राचीं अनेक शतकें खर्ची पडलीं आहेत. आणि त्यामुळेंच नृत्यादि कलांची थोडीशी आबाळ झाली असेल! तमाशा हा महाराष्ट्राचा मराठमोळा नृत्यप्रकार खरा,

पण तोहि शास्त्रीय अवस्थेपर्यंत पोंचविणारा कोणी कलावंत अद्याप निर्माण झालेला नाहीं. मराठी जनतेची उदासीनता हेंहि त्याचें एक कारण असूं शकेल, नाहीं असें नाहीं. परंतु महाराष्ट्रांत सर्व शास्त्रीय नृत्यकला थोड्याफार प्रमाणांत आढळल्या, तरी महाराष्ट्रांत एकहि शास्त्रीय नृत्यप्रकार कसा निर्माण झाला नाहीं, किंवा असलेल्या नृत्यप्रकारांना शास्त्रीय स्वरूप कां देण्यांत आलें नाहीं, याचें मात्र आश्चर्य वाटल्यावांचून राहात नाहीं! महाराष्ट्रांतील माणसांचें कष्टमय जीवन ह्याला कारणीभूत असेल का? कीं मराठी माणूस हा बुद्धिप्रधान आहे, म्हणून त्याच्याकडून नृत्यकलेकडे दुर्लक्ष झालें? महाराष्ट्राला नृत्यकलेचें वावडें आहे म्हणावें, तर महाराष्ट्रांत अनेक नृत्यप्रकार मराठी जनतेच्या जीवनांत एकजीव झालेले आढळतात! कांहीं का असेना, महाराष्ट्रासारख्या अत्यंत रसिक प्रदेशाचा एकहि शास्त्रीय नृत्यप्रकार नाहीं असें म्हणून आपल्याला थेट उत्तरेकडे गेल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं!

कथक (कथ्थक)

कथकनृत्य हें उत्तरभारतीय नृत्य आहे. सुमारें बाराव्या शतकापासून चौदाव्या शतकापर्यंत कथकनृत्याचीं तीन प्रसिद्ध घराणीं होतीं. एक लाहोरचें घराणें, (आतां पाकीस्तानांत), दुसरें लखनौचें घराणें आणि तिसरें जयपूरचें (राजस्थान) घराणें. सुमारें शंभर वर्षांपूर्वी ही नृत्यकला उत्तर भारतीय नर्तकींनीं आत्मसात् केली. कारण कल्का-बिंदासारखे निष्णात गुरु त्यांना लाभले होते.

दक्षिण भारतीय नृत्यकलेंत भरतमुनिप्रणित नृत्यशास्त्र फार मोठ्या प्रमाणांत भरलेलें आहे; पण उत्तर भारतीय नृत्यकलेंत त्या मानानें तें शास्त्र फारच कमी प्रमाणांत आढळतें. याचा अर्थ असा नव्हे कीं, कथकनृत्यांत भरतमुनीचें शास्त्र अजिबात डोकावत नाहीं. कथाकळीनृत्यांत ज्याप्रमाणें वीर, हास्य, शृंगारादि रस ठराविक पद्धतीनेंच व्यक्त करावे लागतात, त्याप्रमाणें कथकनृत्यांत नसतें. त्याचप्रमाणें हस्तमुद्रांचे, मिश्र हस्तमुद्रांचे ठराविक प्रकारहि कथक नृत्यांत नसतात. परंतु कथक नृत्यकलेचे कांहीं खास मुखाभिनय व रसाभिनय आहेत. त्याचें विशिष्ट शास्त्रहि आहे. त्या नृत्य प्रकारांत अभिनय अगदीं नैसर्गिक, सुगम आणि सुंदर असतो. त्याचप्रमाणें अभिनयविरहित नृत्यहि

(नृत्त) अत्यंत सफाईदार व बहारदार असतें! प्रसिद्ध नृत्यकलाविशारद श्री. रोहिणी भाटे बी. ए. यांनीं कथकनृत्यकलेसंबंधीं एके ठिकाणीं असें म्हटलें आहे कीं, "...पदन्यासाची गतिमानता पंख्याच्या पाखांनाहि लाजवील, तर गत-भावांत अभिनय 'अदा' करून पाठीमागें जातांना अलगत केलेल्या मनोरम हालचाली पाहून सागराच्या लाटांनाहि खालीं मान घालावी लागेल! तबल्यांतून निघणारा हरएक बोल पदन्यासांतून जशाच्या तसा तितक्याच स्पष्टतेनें आणि सफाईनें घुमविणें, हें तर कथकनृत्याचें एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे."

ह्या नृत्यकलेवर उत्तर भारतांतील मोंगली राजवटीचा ठसा स्पष्ट उमटलेला दिसतो. कथकनृत्य करण्यांत श्री. सीतारा व श्री. गोपीकृष्ण यांचीं नांवें प्रामुख्यानें घेतलीं जातात. उत्तरेकडील कलका आणि बिंदा ह्या बंधूनीं कथकनृत्यकलेच्या उत्कर्षासाठीं जीवापाड मेहनत केली व तिला मानाचें स्थान मिळवून दिलें. अचनमहाराज व लच्छूमहाराज ह्यानीं कथकनृत्य शिकणाऱ्या कलावंतांची फार मोठी शिष्यपरंपरा निर्माण केली आहे. इतर शास्त्रीय नृत्यां-प्रमाणेंच कथकनृत्यहि अवघड आहे; कष्टसाध्य आहे. कथक हें तांडव आणि लास्य किंवा मर्दानी आणि जनानी अशा मिश्र स्वरूपाचें नृत्य असल्यामुळें, पुरुषांप्रमाणेंच स्त्रियाहि हें नृत्य करूं शकतात. कथकनृत्यांत तीन प्रकारच्या नृत्यांचा समावेश होतो.

कथक म्हणजे केवळ रसशून्य व हावभाव विरहित शारीरीक सरकस असें म्हणून कांहीं लोक कथक नृत्याची हेटाळणी करीत असतात. कारण कथक नृत्यांतील पदन्यासाची करामत वगळली तर त्या नृत्याला कांहींच किंमत उरत नाहीं. कांहीं अंशीं हें मत खरें असलें, तरी कथक नृत्याला आज जें वळण लागलेलें आहे तें त्याचें मूळ स्वरूप नसावें असें वाटतें. कारण कथक ह्या शब्दाचा अर्थ कथानिवेदक असा आहे. आणि परिणामकारक कथानिवेदन करणें हें भाव-प्रकटना शिवाय कसें शक्य आहे? अर्थात् भावप्रकटन-विरहीत स्वरूप हें कथक नृत्याला पुढें कधींतरी मिळालें असावें! परंतु कुशल तबलजीच्या हातांतून तबल्यावर निघणारे बोल, आपल्या पायांत रुमझुमणाऱ्या घुंगुरांतून आणि पदलालित्यांतून जसच्या तसे काढून दाखविणें, म्हणजे काय

सोपी गोष्ट आहे ? कथक नृत्यामध्यें निरनिराळ्या लयींचे अनेक तोडे किंवा तुकडे बांधलेले असतात.

त्यामुळें प्रत्येक तुकडा हा स्वयंसंपूर्ण असतो. हे असे अनेक तुकडे नृत्यकार एकामागून एक करून दाखवितो. ह्या नृत्त-प्रकाराला " थाटानें " सुरवात होते. भरत-नाट्यांतील अलारीपू प्रमाणेंच थाट हा प्रकार असतो. त्यानंतर " आमद " " परन " इत्यादि नाच होतात. आमद म्हणजे संथ लयींतील शांतपणें होणारे तोडे आणि परन म्हणजे जलद गतीनें अविश्रांत होणारे तोडे. हें झालें कथक नृत्यांतील नृत्त प्रकाराचें वर्णन. लास्य प्रकारच्या नृत्यभागांत अभिनयाला बराच वाव असतो. कारण कृष्णलीलेवर आधारलेले अनेक प्रसंग कथक मधून दाखविण्याची प्रथा आहे.

सारांश—कथक नृत्य म्हणजे अर्थशून्य आणि भावशून्य अशी केवळ शारीरिक कसरत नव्हे.

मणिपुरी

मणिपुर संस्थान आसामच्या जवळ असलें, तरी तें आसामच्या कक्षेंत येत नाहीं. परंतु भौगोलिक दृष्ट्या व सांस्कृतिक दृष्ट्या आसाम आणि मणिपूर यांचे संबंध अगदीं घनिष्ट आहेत. मणिपूरचें क्षेत्रफळ सुमारें ८४५६ चौरस मैल असून, इंफाल ही त्याची राजधानी आहे. मणिपूरच्या कुशींत सुमारें १४०० खेडीं असतील! प्रदेश डोंगराळ असल्यानें सुमारें ८९६ खेडीं त्या डोंगरांत वसलेलीं आहेत. मेइथी ऊर्फ मणिपूरी, नागा, आणि कुकी ह्या तिथल्या मुख्य भाषा !

मणिपुरी लोक हे परंपरागत कलावंत लोक आहेत. नृत्यकला त्यांच्या रोमरोमांत भिनलेली आहे. नाच हा त्यांच्या सामाजिक व सांस्कृतिक जीवनाचा एक अविभाज्य भागच आहे असें म्हटलें तरी चालेल ! मणिपूर हें नांवच नाचामुळें पडलें. अशी एक दंतकथा सांगतात कीं, शंकर आणि पार्वती यांनीं एकदां एकांतांत नृत्य करावयाचें ठरविलें! त्या गुप्त नृत्यासाठीं त्यानीं आसामच्या आसपास अरण्यांत एक जागा शोधून काढली, आणि नाचायला प्रारंभ केला. त्यांच्या दैवी नृत्यानें सारी पृथ्वि हादरली ! देव भयभीत झाले. शिवपार्वतीचें नृत्य ज्या निबड अरण्यांत डोंगरांच्या खबदाडींत होत होतें,

तिथें ते धांवले, आणि आ वासून नृत्य पाहूं लागले. शेषानें आपल्या मस्तकांतला मणि बाहेर काढला आणि त्या नृत्यासाठीं प्रकाशाची सोय केली. आणि तेव्हांपासून त्या प्रदेशाला मणिपूर असें नांव पडलें! सारांश हा कीं, मणिपूर हें नांव पडायला नृत्यच कारणीभूत झालेलें आहे!

अनेक सणावारांच्या व उत्सवाच्या दिवशीं मुलगे आणि मुली एकत्र नाचतात. त्यांचें नृत्यतंत्र बरेंचसें आग्नेय आशिया आणि आसाम ह्या प्रदेशांतील नृत्यतंत्रासारखें आहे. वाद्यमेळ म्हणून एकदोन ढोल (पुंग) आणि एकदोन तंतुवाद्यें (पेना) असतात. कांहीं नृत्यप्रकारांत त्यांचे कपडे रंगीबेरंगी व झकफक असतात. नागालोक भाले हातांत घेऊन नाचतात. मणिपूर ही संगीत, नृत्य आणि उत्सवसमारंभ यांची समृद्ध भूमि आहे! बरेंचसे मणिपुरी लोक वैष्णवपंथी आहेत.

श्री. रोहिणी भाटे यानीं मणिपुरी नृत्यपद्धतीचें मोठें काव्यमय वर्णन केलेलें आहे. आपण त्यांच्याच शब्दांत मणिपुरी नृत्याची ओळख करून घेऊं. त्या म्हणतात—“...मणिपुरी नृत्यपद्धति म्हणजे लालित्याचें साक्षात् प्रतीकच! कमरेपासून शरीराचा वरचा भाग आणि भुजलता यांच्या कृती बहुधा लवलवणाऱ्या–मंदमंद वायुलहरींवर डुलणाऱ्या वेली काय अधिक लवतील–अशा नाजुक आणि ललित! मणिपूर संस्थान सारेंच डोंगरांच्या सानिध्यांत वसलेलें—तेथें पाऊस पुष्कळ आणि वादळाचा जोरहि फार!... अर्थात्‌च निसर्गाच्या प्रत्येक दृश्याचें साहाजिकच अनुकरण करणाऱ्या मणिपुरी नृत्यांत, हरघडी दिसणाऱ्या चटकन् बसण्याउठण्याच्या नृत्यक्रिया, वादळामुळें उन्मळून पडणाऱ्या वृक्षांचींच प्रतीकें आहेत. राधाकृष्णाच्या अमर प्रेमलीलांची कथारसगंगा म्हणजे मणिपुरी नृत्यांच्या स्फूर्तीचें एकमेव उगमस्थान! चांदणी रात्र पडली आहे, खेड्यांतले सारे नृत्यशौकीन तरुण फुलांच्या माळा घालून नक्षत्रांच्या मंडपाखालीं जमले आहेत, खोळ वाद्याची स्फूर्तिदायक साथ आणि किंकिणींची मंजुळ हांक ऐकूं येत आहे—आणि असें असूनहि जरीचें काम केलेले चौकोनी परकर, मखमली चोळी आणि मुखांवर झिरझिरीत ओढण्या घेऊन खेड्यांतल्या साऱ्या कामिनी ‘धित्ता कित्ता धिन्ते इत्ता’च्या नादांत डोलत डोलत बाहेर पडल्या नाहींत—असा प्रसंगच घडणें विरळा!”

मणिपुरी नृत्य हें नाजुक प्रकृतीचें लास्य नृत्य आहे. मणिपुरी मुलींना नृत्य आलें नाहीं, तर त्यांचें लग्न होणें कठीण होऊन बसतें. पुरुषांवर नाचाची एवढी सक्ती नाहीं, पण मणिपूरच्या पुरुषांना फुरसत मिळते, आणि त्यामुळें तेहि नृत्यकलेच्या साधनेंत रंगून जातात ! मणिपूरच्या महिलांना त्या मानानें मुळींच सवड मिळत नाहीं. कारण सगळे व्यवहार तिकडे स्त्रियाच करतात ! परंतु तरीहि तिकडील स्त्रियांना नृत्य शिकावेंच लागतें.

भारतीय शास्त्रीय नृत्यकलेचीं हीं चार वैशिष्ट्यें म्हणजे आपल्या संस्कृतीचीं चार भांडारेंच होत ! संस्कृतीच्या सरोवरांत जीं अनेक कोमल कलाकमळें फुललीं, त्यांतील नृत्यकलाकमळें लहरी कालपुरुषानें मोठ्या प्रेमानें आज-तागायत जपून ठेवलीं आहेत ! त्याच कलाकमलांच्या सौंदर्याला लुब्ध झालेले अखिल विश्वांतील रसिक भ्रमर भारताभोंवतीं गुंजारव करीत भिरभिरताहेत, आणि तोच मकरंद प्राशन करून धुंद होऊन भारताचीं गौरवगीतें गाताहेत ! असो.

नाटकशास्त्राप्रमाणेंच नृत्यशास्त्रांतहि " औचित्य " ही महत्त्वाची बाब आहे. नृत्यांत कोणत्याहि प्रकारें औचित्य-भंग होणार नाहीं अशी खबरदारी घेणें, हें प्रत्येक कलाकाराचें आद्य कर्तव्य असतें. गीत गळयांतून जन्माला येतें हें खरें, परंतु त्याचा अर्थ स्पष्ट करण्याची कामगिरी हात व बोटें करतात, भावप्रकटीकरण चेहऱ्याकडून होतें, आणि पाय ताल सांभाळण्याचें कार्य करतात. नृत्य परिणामकारक व औचित्यपूर्ण होण्यासाठीं कलावंतानें कांहीं गोष्टी अखंड लक्षांत ठेवाव्या लागतात. त्यांतील अत्यंत महत्वाची गोष्ट ही कीं, " जिथें हात तिथें डोळे (नजर), जिथें डोळे तिथें मन, जिथें मन तिथें भाव, आणि जिथें भाव तिथें रस " हें एक सूत्र प्रत्येक नृत्यकारानें आपल्या हृदयावर कोरून ठेवायचें असतें.

वन्य जमातींचे वेडेवांकडे पण रम्य नाच, ग्रामीण जनतेचीं लाडकीं लोकनृत्यें, आणि अखिल भारताला ललामभूत झालेलीं अभिजात ललित शास्त्रीय नृत्यें, यांची त्रोटक माहिती ही अशी आहे. ह्याच नृत्यपरंपरेतून नाटककला नांवारूपाला आली. यापुढील प्रत्येक प्रकरणांतून आतां आपल्याला क्रमाक्रमानें त्याच नाटककलेचा भाषावार विचार करायचा आहे.

●

: ५ :

आसामी (असमीया) नाट्यकला

आसाम राज्याला पूर्वी कामरूप असें नांव होतें. आसामी नाट्यकला ही संपूर्णतः धार्मिक पायावर उभारलेली आहे. इ. स. १४४९ ते १५६९ हा काळ आसामच्या धार्मिक, सामाजिक आणि सांस्कृतिक इतिहासांतील सुवर्णकाळ होता, असें म्हणायला हरकत नाहीं. कारण त्याच कालखंडांत आसाम प्रांतांत नव्या नव्या घडामोडी घडल्या. नाटक आणि रंगभूमि यांचाहि उदय आणि विकास ह्याच कालखंडांत झाला! वैष्णवपंथीयांनीं आपल्या पंथाचा प्रचार आणि प्रसार करण्यासाठीं जीं अनेक साधनें वापरलीं, त्यांत नाटक आणि रंगभूमि यांचाहि प्रामुख्यानें समावेश होतो. नाटकासारख्या दृश्य काव्यकलेच्या साहाय्यानेंच शंकरदेव व त्याचा शिष्य माधवदेव यानीं प्रार्थनामंदिरांतून धार्मिक कथांचा जनतेंत प्रचार केला. तिकडील प्रार्थनामंदिरांना "**नामघर**" म्हणतात. ह्या नामघरांतून आजच्या घटकेलाहि नाटकें होत असतात.

असाममधील देवळांत जीं नाटकें होतात, त्यांना "**भावना**" म्हणतात. तामीळनाड भागांतील "तेरुकूत्तू" किंवा आंध्रप्रदेशांतील "वीधी नाटक" हे नाट्यप्रकार ज्या स्वरूपाचे असतात, त्याच स्वरूपाचें "भावना" नाटक असतें. म्हणजे हें लोकनाट्य असतें. आधुनिक आसामी नाटकाची ही प्राथमिक अवस्था आहे, असें म्हणायला कांहीं हरकत नाहीं. "अनुकरणात्मक

७. कथाकळी : केरळ. (पृ. ४४, ९८)

८. तमाशा : महाराष्ट्र. (पृ. ३८)

९. लोकनृत्य : उत्तर कोंकण. (पृ. ३८)

१०. तमीळ नाटकांतील एक दृश्य. (पृ. ९५)

११. कूत : चाक्कियार : केरळ. (पृ. ९८)

प्रयोग" असा त्या नाटकांचा उल्लेख करतां येईल ! परमात्म्याच्या चिंतनांत मग्न झाल्याचा देखावा रंगभूमीवर करून दाखविणें, हें त्या नाट्यप्रकाराचें ढोबळ स्वरूप आहे.

जीवनाच्या एकाद्या अंगाचा रंगभूमीवर आविष्कार करून दाखविणें हेंच वास्तविक नाटकाचें कार्य आहे, आणि तेंच नाट्यकलेचें ध्येय आहे. म्हणूनच रंगभूमीवर आपल्या धार्मिक जीवनांगाचें आध्यात्मिक दर्शन घडविणें, हेंच वैष्णवपंथीयांचें मुख्य कार्य होतें. १४८३ ते १४९५ पर्यंत शंकरदेवानें सबंध भारतांत प्रवास केला होता. त्या प्रवासांत त्यानें जें जें पाहिलें आणि जें जें ऐकिलें, त्यांतील उत्तमोत्तम गोष्टींचा त्यानें संग्रह केला होता. शंकरदेव हा आसामचा एक महान् कवि होता. इतकेंच नव्हे तर, तो आसामचा शिब्दशिल्पी आणि नाट्यनिर्माताहि होता ! त्यानेंच आसामी जनतेला नाटकाची देणगी दिली, आणि रंगभूमि निर्माण केली. सबंध भारतांत वैष्णवपंथप्रचाराचीं जीं प्रमुख केंद्रें होतीं, जे मोठमोठे मठ होते, तिथें तिथें प्रत्यक्ष गेल्यामुळें त्याला नाटकासारख्या प्रभावी प्रचारसाधनाचें महत्व पटलें असावें.

आसाम आणि बिहार ह्या प्रदेशांत पूर्वीं वैष्णवपंथीयांचीं नाटकें फार मोठ्या संख्येनें होत असत व तीं कल्पनेबाहेर लोकप्रियहि झालीं होतीं. विशेषतः बिहारमध्यें विद्यापतीनें निर्माण केलेल्या रंगभूमीनें मोठीच खळबळ उडवून दिली ! विद्यापतीच्या कार्यामुळेंच शंकरदेवाला स्फूर्ति मिळाली असावी, असें म्हटल्यास तें चुकीचें ठरणार नाहीं. परंतु शंकरदेवापूर्वीं आसामांत नाट्यकला नव्हती, असा मात्र याचा अर्थ नव्हे. लोकनृत्यें, नृत्यगीतें, नृत्यसंवाद इत्यादी प्रकारांच्या रूपानें आसामांत नाट्यकला सर्वत्र वावरत होती, आणि तिथें रंगभूमिहि होती, हें विसरून चालणार नाहीं. '**ओजापाली**" हा आसामाचा एक पुरातन नाट्यप्रकार असून, तो अत्यंत लोकप्रिय आहे. यांत संगीत, संवाद आणि अंगविक्षेप यांचा समावेश होतो. ह्याच नाट्यप्रकाराचा शंकरदेवानें उपयोग करून घेतला.

"भावना" नाट्यप्रकार पौराणिक कथानकावर आधारलेला असतो. यांत रंजकता आणि बोध यांची सुंदर सांगड घातलेली असते. धार्मिक

११. कूत : चाक्यार : केरळ. (पृ. ९८)

प्रयोग" असा त्या नाटकांचा उल्लेख करतां येईल ! परमात्म्याच्या चिंतनांत मग्न झाल्याचा देखावा रंगभूमीवर करून दाखविणें, हें त्या नाट्यप्रकाराचें ढोबळ स्वरूप आहे.

जीवनाच्या एकाद्या अंगाचा रंगभूमीवर आविष्कार करून दाखविणें हेंच वास्तविक नाटकाचें कार्य आहे, आणि तेंच नाट्यकलेचें ध्येय आहे. म्हणूनच रंगभूमीवर आपल्या धार्मिक जीवनांगाचें आध्यात्मिक दर्शन घडविणें, हेंच वैष्णवपंथीयांचें मुख्य कार्य होतें. १४८३ ते १४९५ पर्यंत शंकरदेवानें सबंध भारतांत प्रवास केला होता. त्या प्रवासांत त्यानें जें जें पाहिलें आणि जें जें ऐकिलें, त्यांतील उत्तमोत्तम गोष्टींचा त्यानें संग्रह केला होता. शंकरदेव हा आसामचा एक महान् कवि होता. इतकेंच नव्हे तर, तो आसामचा शिल्दशिल्पी आणि नाट्यनिर्माताहि होता ! त्यानेंच आसामी जनतेला नाटकाची देणगी दिली, आणि रंगभूमि निर्माण केली. सबंध भारतांत वैष्णवपंथप्रचाराचीं जीं प्रमुख केंद्रें होतीं, जे मोठमोठे मठ होते, तिथें तिथें प्रत्यक्ष गेल्यामुळें त्याला नाटकासारख्या प्रभावी प्रचारसाधनाचें महत्व पटलें असावें.

आसाम आणि बिहार ह्या प्रदेशांत पूर्वीं वैष्णवपंथीयांचीं नाटकें फार मोठ्या संख्येनें होत असत व तीं कल्पनेबाहेर लोकप्रियहि झालीं होतीं. विशेषतः बिहारमध्यें विद्यापतीनें निर्माण केलेल्या रंगभूमीनें मोठीच खळबळ उडवून दिली ! विद्यापतीच्या कार्यामुळेंच शंकरदेवाला स्फूर्ति मिळाली असावी, असें म्हटल्यास तें चुकीचें ठरणार नाहीं. परंतु शंकरदेवापूर्वीं आसामांत नाट्यकला नव्हती, असा मात्र याचा अर्थ नव्हे. लोकनृत्यें, नृत्यगीतें, नृत्यसंवाद इत्यादी प्रकारांच्या रूपानें आसामांत नाट्यकला सर्वत्र वावरत होती, आणि तिथें रंगभूमिहि होती, हें विसरून चालणार नाहीं. "**ओजापाली**" हा आसामाचा एक पुरातन नाट्यप्रकार असून, तो अत्यंत लोकप्रिय आहे. यांत संगीत, संवाद आणि अंगविक्षेप यांचा समावेश होतो. ह्याच नाट्यप्रकाराचा शंकरदेवानें उपयोग करून घेतला.

"भावना" नाट्यप्रकार पौराणिक कथानकावर आधारलेला असतो. त्यांत रंजकता आणि बोध यांची सुंदर सांगड घातलेली असते. धार्मिक

कथानकें असलेलीं नाटकें लोकप्रिय करण्याची गुरुकिल्ली म्हणजे रंगभूमि, हें शंकरदेवाच्या लक्षांत येतांच, त्यानें रंगभूमीला राबवून घेण्याचें ठरविलें असावें! तो केवळ नाटकेंच लिहून स्वस्थ बसला नाहीं, तर त्यानें स्वतःच्या कल्पनेनें विष्णूच्या वैकुंठाचा देखावा रंगवून तयार केला, आणि रंगभूमीवरील नेपथ्यरचनेलाहि हातभार लावला. आपल्या नाटकांसाठीं त्यानें ब्रजबोली ह्या संस्कृतोद्भव भाषेची निवड केली. भावना नाट्यांत सूत्रधार हाच मुख्य असतो. तो रंगभूमीचा एक अविभाज्य घटक आहे. सूत्रधार हा नटहि असतो नि नाट्य-दिग्दर्शकहि असतो. प्रत्येक नाटकाची सुरवात सूत्रधाराच्या विष्णुनमनानें होते. ओजा आणि ओजापाली नृत्याची सुधारून वाढविलेली आवृत्ति म्हण-जेच "भावना" नाटक!

शंकरदेव आणि माधवदेव यानीं निर्माण केलेल्या रंगभूमितूनच आधुनिक आसामी नाट्यकलेचा जन्म झालेला आहे. तोंडावर घालायचे मुखवटे हें आसामी रंगभूमीचें एक वैशिष्ट्य आहे असें म्हणतां येईल. त्यांतहि आसामी लोककला दिसून येते. आसामप्रमाणेंच, नाटकांतील पात्रांनीं मुखवटे घालायची पद्धत ब्रह्मदेशांतहि आहे. ब्रह्मदेशांत "यामा प्वे" सारखीं पात्रें मुखवटे घालूनच नाचत नाचत रंगभूमीवर येतात! मात्र ब्रह्मी नाटकांतील पात्रां-प्रमाणें भावनांतील प्रत्येक पात्र मुखवटा चढवीत नाहीं. भूमिकेप्रमाणें कांहीं अपवादहि असतात.

आहोमराजाच्या राजवटींत भावना रंगभूमीला चांगलाच आश्रय मिळाला. त्या नाट्यप्रकाराला राजाश्रय लाभला. राजघराण्यांतील मंडळीची करमणूक करण्यासाठीं भावनांचे प्रयोग वारंवार होऊं लागले. आहोमच्या दरबारांत शेजारच्या देशांतील कोणी बडे राजपाहुणे आले, कीं त्यांच्या मनोरंजनार्थ-सुद्धां भावनांचेच प्रयोग होत असत! पंधराव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून पुढील शंभर वर्षांत आसामी नाट्यसाहित्य बेरेंच निर्माण झालें. त्याला वैष्णवपंथीयांनीं पाठिंबा दिला होता. परंतु आहोमच्या कारकीर्दींतमात्र नाटयवाङ्मयापेक्षां ऐतिहासिक वाङ्मयच जास्त लिहिलें गेलें. रंगभूमीला आवश्यक असणारें नाटयसाहित्य केवळ लोकाश्रयाखालींच फोंफावलें हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. नाट्यकला आणि साहित्यकला यांचें अगदीं जवळचें नातें

असल्यामुळें, रंगभूमीचा आढावा घेतांना दोन्हीं कलांकडे सारखेंच लक्ष द्यावें लागतें.

इंग्रजी शिक्षणाच्या प्रसारामुळें आसामी रंगभूमीवर नेपथ्यरचना, तंत्र आणि वेषभूषादि बाबतींत बऱ्याच नव्या नव्या गोष्टी आल्या, आणि लोकप्रियहि झाल्या. ह्या सुधारणा म्हणजे अंक, प्रवेश, स्वगतें, पात्रांचा स्वभावपरिपोष, मुक्तछंदी कविता इत्यादि गोष्टी होत. शिवाय कलकत्त्याच्या रंगभूमीवर ज्या ज्या गोष्टी दिसूं लागल्या, त्यांचाहि आसामी रंगभूमीवर व नाट्यकलेवर परिणाम झाल्यावांचून राहिला नाहीं.

पाश्चात्य शिक्षणामुळें बऱ्याच नव्या गोष्टी थेट आसामी रंगभूमीवर येऊन दाखल झाल्या, आणि त्यामुळेंच पुढें त्या रंगभूमीला नवें आधुनिक वळण लागलें. श्री. हेमचंद्र बारुआ आणि श्री. गुणाभिराम बारुआ हे आधुनिक आसामी रंगभूमीचे जनक आहेत. त्यानीं सामाजिक व्यंगें व दोष वेशीवर टांगण्यासाठीं व्यंजनापूर्ण नाटकें लिहिलीं. तसेंच श्री. रमाकांत चौधरी यानीं आसामी रंगभूमीला गंभीर स्वरूपाच्या नाटकांचीं देणगी दिली. मुक्तछंदी काव्यहि त्यानींच प्रथम आसामी भाषेंत आणलें! नंतर मग आस्ते आस्ते पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक नाटकांची परंपरा सुरू झाली.

आसामांत लोकप्रिय झालेल्या नवीन नाटककारांत श्री. जे. पी. आगरवाल हे प्रमुख नाटककार आहेत. त्यानीं आसामी रंगभूमीवर तंत्रशुद्धता आणली, आणि आसामी रंगभूमि समृद्ध केली. श्री. लक्ष्मीधर शर्मा हे त्रोटक (एकांकिका) लिहिणारे आद्य आसामी लेखक आहेत. अलिकडे अलिकडे सुशिक्षित स्त्रियाहि रंगभूमीवर भूमिका करूं लागल्या आहेत. आसामांत आज अनेक नाट्यप्रयोग अधून मधून होत असले, किंवा नवरात्रमहोत्सवासारख्या उत्सवप्रसंगीं नाटकें होत असलीं, तरी धंदेवाईक स्वरूपाची पक्की रंगभूमि आसामांत नाहीं, असें म्हणणें भाग आहे. कलावंत हौशी आणि त्यांची रंगभूमीहि हौशी! केवळ घटकाभर करमणूकीचें साधन, ह्याच दृष्टीनें आसामी लोक नाट्यकलेकडे पाहातात! आसामी नाट्यकलेला व रंगभूमीला अद्याप

शिस्तशीर शास्त्रीय स्वरूप आलेलें नाहीं. खुल्या रंगभूमीची उपयुक्तता लक्षांत घेऊन, आसामांतहि तशा तऱ्हेची रंगभूमि निर्माण व्हावी, म्हणून कांहीं नाट्यकलाप्रेमी आसामी बंधू प्रयत्न करीत आहेत. कायम स्वरूपाची रंगभूमि असल्याशिवाय कोणत्याच रंगभूमीची आणि नाट्यकलेची प्रगति होत नसते, हें जाणून आतां आसामांतहि त्या दृष्टीनें जोराचे प्रयत्न होत आहेत. एकदां कायम स्वरूपाची रंगभूमि तयार झाली कीं, मग कलावंतांना कायमचा रोजगार मिळेल; त्यांना प्रोत्साहन मिळेल; त्यांच्या कलागुणांचा विकास व्हायला वाव मिळेल, आणि नवीन कलावंतहि उदयाला येतील !

●

टीप : "आसामी" हा शब्द लिहितांना 'असमीया' असा लिहितात, पण उच्चार करतांना मात्र "ऑहॉमिया" असा करतात ! आसामी भाषेत स चा उच्चार "ह" असा करण्याची प्रथा आहे. आसामी भाषा बंगाली लिपींतच लिहिली जाते. परंतु अहोमी नांवाची लिपि आसामांत प्रचलित आहे; आणि तिचे पेगू ऊर्फ मोन लिपीशीं बरेंच साम्य आहे.

: ६ :

बंगाली नाट्यकला

बंगाल हा अत्यंत भावनाप्रधान आणि संवेदनाक्षम लोकांचा प्रदेश आहे. तीक्ष्ण बुद्धिमत्ता हा बंगाली लोकांचा एक मुख्य गुणविशेष आहे, असें मानलें जातें. हे लोक ललितकलांचे अनन्य उपासक आहेत. संगीत, नृत्य, वाद्य, नाट्य, चित्र इत्यादि कलांत त्यानीं बरीच प्रगति केलेली आहे.

भारतांतील इतर लोकांप्रमाणेंच बंगाली लोकांवर इंग्रजी शिक्षणाचा आणि इंग्रजी संस्कृतीचा पूर्वी बराच परिणाम झाला होता! हा परिणाम बंगाली साहित्यांत व कलांत स्पष्टपणें दिसत असे. बंगाली नाट्यपरंपरा ही कांहीं आजकालची नव्हे. फार पुरातन आहे. "**जात्रा**" नांवाचा पूर्वी जो एक लोकनाट्यप्रकार तिकडे अस्तित्वांत होता, त्यांतूनच आजची बंगाली नाट्यकला जन्माला आली आहे, असें म्हणायला हरकत नाहीं. पुराणांतील व्यक्तींच्या भूमिका घेऊन, पौराणिक कथानकें नाट्यरूपानें उघड्या रंगभूमीवर करून दाखविणें, असें त्या नाट्यप्रकाराचें थोडक्यांत वर्णन करतां येईल!

इंग्रजांचें आगमन झाल्यापासून इंग्रजी नाटकांचे अनुवाद व्हायला सुरवात झाली. विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही कीं, कलकत्ता येथें जी पहिली नाटक कंपनी स्थापन झाली, ती एका परदेशी गृहस्थाच्या प्रयत्नानें झाली! लेबेडेफ नांवाच्या एका नटानें १७९४ च्या अखेरीस "Disguise" नांवाचें एक आनंदपर्यवसायी नाटक रंगभूमीवर आणून बंगालच्या रंगभूमीचा

पाया घातला, हें एक ऐतिहासिक सत्य आहे. हे नाट्यप्रयोग होत असतांना, त्याच सुमारास संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें होण्याचा सपाटा सुरू झाला. संस्कृत नाटकें अनुवादित होऊन, “ अभिज्ञान शाकुंतल ” सारखीं अस्सल भारतीय घाटाचीं नाटकें रंगभूमीवर येण्यापूर्वी, तेथील रंगभूमीवर शेक्सपीअरच्या नाटकांचा विशेष बोलबाला होता. इंग्रजी साहित्याच्या अभ्यासानें आणि इंग्रज लोकांच्या निकट सहवासानें, त्यांच्या कांहीं चालीरीती आणि सामाजिक आचारविचार सुशिक्षित लोकांना अनुकरणीय वाटूं लागले; अर्थात् त्या दृष्टीनें प्रचारालाहि सुरवात झाली. रंगभूमि हें प्रचाराचें एक अत्यंत परिणामकारक माध्यम आहे, हें बुद्धिमान बंगाली लोकांना कांहीं कोणी सांगावें लागलें नाहीं. त्यांनीं आपापल्या नवीन क्रांतिकारक विचारांच्या प्रचारासाठीं विविध विषयांवर नाटकें लिहिलीं.

भारतांत बहुभार्यापद्धति पुरातन काळापासून अस्तित्वांत आहे. पण ती अयोग्य आहे, हें प्रथम जर कोणी ठांसून सांगितलें असेल, तर तें बंगाली नाटकांनीं! बहुभार्यापद्धतीचे दुष्परिणाम जनतेसमोर निर्भयपणें मांडण्यासाठींच “ **कुलिन कुलसर्वस्व** ” ह्या नांवाचें नाटक लिहून रामनारायण ‘ तर्करत्न ’ यानीं समाजसुधारणेसाठीं बंगाली रंगभूमीला राबवून घेतलें. त्याचप्रमाणें तरुण विधवांच्या दुःखांना वाचा फोडणारें ‘ **विधवाविवाह** ’ नाटकहि बंगाली रंगभूमीवर अवतरलें! बंगाली रंगभूमीनें, समाजजागृति व सामाजिक सुधारणा करण्यासाठीं, आपल्या बाल्यावस्थेपासूनच फार मोठी मोलाची कामगिरी बजावलेली आहे. बंगाली नाट्यसाहित्यांत महत्वाची भर घालणाऱ्या आद्य लेखकांत मायकेल मधुसूदन दत्त यांना अग्रस्थान द्यावें लागेल. त्यानीं कृष्णाकुमारी, पद्मावती, शर्मिष्ठा इत्यादि तीनचार नाटकें लिहून, बंगाली नाट्यकलेला भारतीय रंगभूमीच्या आघाडीवर आणून ठेवलें.

बंगाली लोकांच्या प्रयत्नांनीं बंगालमध्यें स्थापन झालेली पहिली नाटक कंपनी म्हणजे “ **हिंदू थिएटर** ”! कलकत्ता येथें ह्या कंपनीचे खेळ होत असतांनाच १८४१ सालीं ता. ६ सप्टेंबर रोजीं “ महाश्वेता ” ह्या मणिमोहन सरकार लिखित नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला.

बंगालमध्यें अनेकदां अनेक चळवळी झाल्या. मोठमोठीं आंदोलनें झालीं. दुष्काळ पडले, पूर आले, आणि त्या त्या परिस्थितीचीं प्रतिबिंबें बंगाली रंगभूमीवर दिसूं लागली. इंग्रजांचें तें सगळेंच चांगलें, अशा भ्रमानें भारलेले जे पुढारी होते, त्यानीं इंग्रजी रीतीरीवाजांचे गोडवे गाणारीं नाटकें लिहिलीं. आणि आपलेंहि कांहीं चांगलें आहे, आणि तेंहि जनतेच्या नजरेसमोर ठेवलें पाहिजे असें ज्यांना वाटूं लागलें, त्यानीं मग भारतीय संस्कृतीचा गौरव करणारीं व भारताचें तेजस्वी स्वरूप रसिकांना दाखविणारीं नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. बंगाली नाट्यकलेला त्यासाठीं इकडून तिकडे आणि तिकडून इकडे असे अनेकदां झोके घ्यावे लागलेले आहेत. ह्याच विचार-परिवर्तनाच्या काल-खंडांत, बंगाल्यांनीं इंग्रजांचीं टिंगलटवाळी केलेलीं नाटकें, आणि इंग्रजांनीं बंगाली लोकांचीं " बंगाली बाबू " म्हणून उपहास विडंबन केलेलीं नाटकें, अगदीं तोडीस तोड म्हणून रंगभूमीवर झालेलीं आहेत.

ह्या संघर्ष चालू झाल्यावर कालांतरानें राजकीय चळवळीला प्रारंभ झाला. " नीलदर्पण ", " शरद सरोजिनी ", " सुरेंद्र विनोदिनी " इत्यादि नाटकें रंगभूमीवर आल्यावर बंगाली रंगभूमीला एक वेगळें आणि आगळें स्वरूप प्राप्त झालें. दीनबंधु मित्र यांच्या " **नीलदर्पण** " ह्या नाटकानें तर बंगाली रंगभूमीवर क्रांतीच केली. त्या नाटकाचा जनमनावर एवढा प्रभाव पडला, कीं अखेर सरकारनें तें नाटक जप्त केलें ! त्या नाटकांत मजूरांवर होणाऱ्या अनन्वित अत्याचाराचें सत्य, स्पष्ट आणि हृदयस्पर्शी चित्र रेखाटलेलें होतें, व तें पाहून जनता खवळून गेली होती असें म्हणतात. " नॅशनल थिएटर " नांवाच्या नाट्यसंस्थेनें तें नाटक १८७२ सालीं रंगभूमीवर आणलें होतें. परंतु दुर्दैवानें ती संस्था १८७७ सालीं बंद झाली.

राष्ट्रप्रेमानें प्रेरित होऊन परिणामकारक व प्रयोगक्षम नाटकें लिहिणाऱ्या नाटककारांत द्विजेंद्रलाल राय यांची प्रामुख्यानें गणना होते. " शाहजहां ", " राणी दुर्गावती ", " चंद्रगुप्त " इत्यादी दणदणीत नाटकें लिहून, बंगाली नाट्यकलेला ऐतिहासिक उज्वल परंपरेचा पेहराव चढविणारे श्रेष्ठ नाटककार म्हणून द्विजेंद्रलाल राय यांचें नांव बंगाली नाट्यकलेच्या इतिहासांत सुवर्णाक्षरांनीं लिहिलें जाईल ! चंद्रगुप्त आणि शाहजहां

ह्या त्यांच्या नाटकांचे शेंकड्यांनीं प्रयोग झाले असतील त्या काळांत! हिंदी भाषेंतहि त्या नाटकांचीं भाषांतरें झालेलीं आहेत. गिरीशचंद्र, क्षीरेंद्रप्रसाद, अमृतलाल हेहि यशस्वी व प्रसिद्ध नाटककार झाले. रविंद्रनाथ ठाकूर (टागोर) आणि त्यांचे एक वडील बंधु ज्योतिंद्रनाथ ठाकूर हे बंगाली रंगभूमीला ललामभूत झालेले अव्वल दर्जाचे नाटककार म्हणून गणले जातात. रविंद्रनाथांनीं तर बंगाली नाट्यकलेंत नवजीवन ओतलें! त्यानीं अनेक प्रकारचे नाट्यप्रकार बंगाली रंगभूमीला बहाल केले. गीतनाट्य, द्वंद्वनाट्य, कौतुकनाट्य, रूपकनाट्य, प्रहसनें, इत्यादि नाटयप्रकारांत त्यांची अलौकिक प्रतिभा आणि ललित कल्पनाविलास दिसून येतो. बंगाली नाटयसाहित्य व बंगाली रंगभूमि समृद्ध करण्याच्या यशाचा वांटा रविंद्रनाथ ठाकूर (टागोर) यांच्याकडेच जातो; असें म्हटल्यास त्यांत मुळींच अतिशयोक्ति होणार नाहीं. विजन भट्टाचार्य, जोगेशचंद्र चौधरी, मन्मथराय, अचिंत्यसेन गुप्त इत्यादि नाटकारांनींहि आपआपल्या परीनें बंगाली नाटयकलेला नाटयालंकार घालून नटवलेली आहे. गिरीशचंद्र घोष, अमरेशचंद्र मुखोपाध्याय इत्यादि कलावंतांनीं बंगाली रंगभूमीची व नाटयकलेची फार मोठी सेवा केलेली आहे.

बंगाली रंगभूमीवर पूर्वींपासूनच स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच करायची प्रथा होती. परंतु त्या स्त्रिया म्हणे वेश्या किंवा तत्सम (हलक्या गणलेल्या) थरांतल्या असत! सभ्य समजल्या जाणाऱ्या समाजांतील कुलिन स्त्रिया रंगभूमीवर काम करीत नसत. आणि वेश्या नाटकांत स्त्रीभूमिका करतात म्हणून प्रतिष्ठित लोक नाटकाचें नांव काढलें रे काढलें कीं कपाळाला आंठ्या घालीत असत! तशाच उपेक्षित परिस्थितींत बिचारी बंगाली रंगभूमि लोकसेवेचें, लोकजागृतीचें आणि लोकरंजनाचें खडतर व्रताचरण करीत होती! सुमारें ६०-७० वर्षांपूर्वीं एकदां तिथल्या ब्रह्म–समाजांतील सभ्य व कुलिन स्त्रियांनीं कुठलें तरी एक ऐतिहासिक नाटक ब्रह्म–समाजाच्या मंदिरफंडासाठीं केलें होतें. तेव्हां म्हणे मोठमोठ्या शहाण्यासुरत्या आणि जाणत्या कर्मठ सनातन्यांनीं वर्तमानपत्रांतून अगदीं जाहीरपणें आग पाखडली होती! याचा अर्थ असा कीं, त्या काळांत सभ्य स्त्रियांनीं नाटकांत काम केलेलं कोणास पसंत पडत नसे. तें महापातक मानलें जाई! तरीहि ज्या स्त्रिया बंगाली नाटकांत भूमिका करीत, त्यांत कांहीं

स्त्रिया इतका उत्कृष्ट अभिनय करीत, कीं इंग्रजी रंगभूमीवरील नट्यांनींहि तोंडांत बोट घालावें !

सुमारें ४०–४५ वर्षांपूर्वी बाबू बिपीनचंद्र पाल यानीं बंगाली रंगभूमीविषयीं दोन लेख लिहिले होते. ते लेख " रंगभूमि " नांवाच्या त्यावेळच्या एका मराठी मासिकांत जसेच्यातसे भाषांतर करून प्रसिद्ध केले होते. त्यांत त्यानीं एके ठिकाणीं असें म्हटलें आहे कीं, "... 'स्टार थियटर' ह्या मंडळीचे मालक बाबू अमृतलाल बोस हे आपल्या मंडळींत कडक शिस्त ठेवीत असतात. कोणी फाजीलपणा केला किंवा करूं दिला, तर त्यांस त्यांनीं कामावरून दूर केल्याची कित्येक उदाहरणें आहेत म्हणतात." ह्या उताऱ्यावरून जुन्या बंगाली नाटक कंपन्यांत शिस्त कडक असे हें जसें दिसून येतें, त्याचप्रमाणें बंगाली नाटक कंपन्यांची थोडीशी कल्पना यायलाहि मदत होते. बंगाली रंगभूमीवर अनेक नट व नट्या प्रसिद्धीला आल्या. शिशीर भादुरी, अहोन चौधरी, नबाब, साधना बोस, काननदेवी इत्यादि रत्नें बंगाली रंगभूमीच्या खाणींत सांपडलीं असें मोठ्या अभिमानानें म्हटलें जातें.

'विद्योत्साहिनी रंगमंच', 'बेलगाछिया नाट्यशाला', 'मेट्रोपोलिटन थिएटर', 'माखूरिया घाट रंगनाट्यालय', 'शोभा बाजार प्रायव्हेट थिएट्रिकल सोसायटी', 'स्टार थिएटर' इत्यादि नाटक मंडळ्यांनीं बराच नांवलौकिक मिळविलेला आहे. सध्यांहि लहानमोठीं अनेक हौशी व धंदेवाईक नाट्यमंडळें बंगाली नाट्यकलेची सेवा करीत असून, आधुनिकता व नवें नाट्यतंत्र यानीं तिला सुशोभित करीत आहेत. नवे नट, नवे नाटककार व नवे कलाकार असा साराच नवा थाट आहे बंगाली नाट्यकलेचा !

मी प्रत्यक्ष पाहिलेल्या नाटकांत " दुई पुरुष " हें सामाजिक नाटक मला अत्यंत आवडलें. वास्तववादी कथानक, परिणामकारक स्वभावलेखन आणि भावमधुर प्रमाणशीर संगीत, हें आधुनिक बंगाली नाट्यकलेचे नजरेंत भरणारे गूण आहेत. गाण्याच्या वेळीं वाद्यमेळाच्या नांवाखालीं चालणारा हलकल्लोळ आधुनिक बंगाली रंगभूमीवर ऐकायला सांपडत नाहीं. रंगभूषेकडे व वेषभूषेकडेहि अगदीं बारकाईनें लक्ष दिलें जातें. शिवाय एक गोष्ट उल्लेखनीय

वाटते ती ही कीं, कांहीं आधुनिक नाटकांत फ्लॅट सीन व पडदे यांचें अवडंबरहि दिसत नाहीं. तो तो देखावा केवळ प्रतीक पद्धतीनें दाखवला जातो. याचा अर्थ असा कीं, समजा एखादी झोपडी दाखवायची असली, तर मागें एक साधा (कोणत्याहि रंगाचा- म्हणजे तपकिरी, पिवळा, हिरवा, निळा किंवा काळा) पडदा सोडतात, आणि शेतकऱ्याच्या झोपडीच्या आसपास असलेलें लहानसें कुंपण फक्त एखाद्या कोपऱ्यांत पण प्रामुख्यानें दिसेल अशा बेतानें मांडतात! सावकाराचा बंगला दाखवायचा झाला, तरीहि तसेंच. गाद्यागिरद्या-लोडें ठेवतात आणि हुक्का, पिकदाणी व दोन बाजूला दोन शोभेचे कसलेतरी मोठे पुतळे ठेवतात; कीं झाला श्रीमंत सावकाराचा बंगला! बंगाली प्रेक्षक ही नेपथ्यपद्धति बिनतक्रार बघतात इतकेंच नव्हे, तर ती त्यांना पसंत पडते. हें लक्षांत घेतलें, म्हणजे बंगाली प्रेक्षक किती प्रागतिक व कल्पनाक्षम आहेत हें कळून येतें. नव्या नेपथ्यपद्धतींत प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवरच बऱ्याचशा गोष्टी सोंपविलेल्या असतात. ही नेपथ्यरचना व सुटसुटीत आणि कमी खर्चाची साजसजावट जर इतर भारतीय रंगभूमीवर आली, तर काय बहार होईल! गुंडाळत वर जाणाऱ्या रूळाच्या पडद्यांची आणि कृत्रिम (कधीं कधीं चुरगळलेल्या दिसणाऱ्या व वाऱ्यानें हालणाऱ्या) भिंती म्हणून उभे केलेले बॉक्स सीन्स यांची जितक्या लौकर उचलबांगडी होईल तितकें बरें, असेंच मला वाटतें. असो.

बंगाली रंगभूमीनें आपल्या आयुष्यांत अनेक चढउतार पाहिलेले आहेत. सिनेमाला यशस्वी टक्कर दिलेली आहे. रंगभूमीवर काम करणाऱ्या नट्या सिनेमांतहि कामें करतात, परंतु सिनेमांत भूमिका करण्यासाठीं त्यांना जो फुगीर पगार मिळतो, तेवढाच रंगभूमीवरहि मिळाला पाहिजे, असा त्यांचा हट्ट नसतो. सिनेमांत मिळणाऱ्या पैशानें आणि प्रसिद्धीनें त्यांचीं माथीं फिरून जात नाहींत, आणि म्हणूनच नाट्यकलेच्या फाटक्या तुटक्या संसाराचा त्या थंड डोक्यानें व समजूतदारपणानें विचार करूं शकतात.

बंगाली नाट्यकलेनें अनेक सत्पुरुषांचीं दर्शनेंहि रसिकांना व भाविकांना घडविलीं आहेत. पूर्वीं श्रीरामकृष्ण परमहंस यांचे शिष्य बाबू गिरीशचंद्र घोष यानीं "बुद्धदेव" आणि "चैतन्यलीला" अशा सारखीं नाटकें लिहिलीं

आणि त्यांचे प्रयोग बघायला बरेच सत्पुरुषहि आले होते असें म्हणतात. " नवान्न " सारख्या नाटकाचें हिंदी भाषेंतहि भाषांतर झालेलें आहे. बंगाली रंगभूमि, भारतांतील इतर रंगभूमीपेक्षां बरीच सुधारलेली, पुढारलेली, प्रयोगप्रिय आणि म्हणूनच प्रगतिशील आहे. पुरोगामी आहे. फिरत्या (Revolving) रंगभूमीमुळें बंगाली नाट्यकलेची ऐट पहाण्यासारखी वाटते.

सारांश, भारतांत बंगाली नाट्यसाहित्याला, बंगाली नाट्यकलेला, बंगाली संगीताला आणि बंगाली रंगभूमीला बराच वरचा क्रमांक देण्यांत कोणाहि रसिकाला आनंदच वाटेल! बंगाली नाट्यकलेनें बरींच पथ्यें पाळून आपली परंपरा उज्वल राखली आहे. बंगाल, बिहार आणि ओडिसा ह्या प्रदेशांत बंगाली नाट्यसम्राज्ञि मोठ्या दिमाखानें राज्य करते आहे. उडिया रंगभूमि ही तिची निकटवर्ती शेजारीण! म्हणून आतां आपण उडिया नाट्यकलेचा प्रपंच पाहूं!

●

टीप : बंगाली भाषा 'बंगाली' लिपींत लिहिली जाते. ही लिपि प्राचीन नागरीच्या पूर्व शाखेपासून निघालेली आहे. बदाल येथील एका स्तंभावर खोदलेल्या नारायण-पालच्या कारकीर्दीतील १० व्या शतकांतल्या लेखांत हिचें मूळ स्वरूप पहायला मिळतें. त्याच लिपीपासून आजची बंगाली लिपि निघालेली आहे.

: ७ :

उडिया नाट्यकला

भारतीय भाषांत उडिया भाषा ही एक सरकारमान्य भाषा आहे. ह्या भाषेची स्वतंत्र लिपि आहे. ओडिसा राज्यांत आज नाट्यकलेचें जें स्वरूप दिसतें त्यापेक्षां तेथील जुन्या नाट्यकलेचें स्वरूप अगदींच भिन्न आहे. नाट्यकला ही मानवी जीवनाविष्काराचें एक प्रमुख अंग असल्यामुळें ओडिसा प्रांतांत ती कला जनतेच्या जीवनांत पूर्वींपासूनच एकजीव होऊन राहिलेली आहे.

इतिहासपूर्व काळापासून, उडिया भाषेंत किंवा बंगाली बोलींत नाटकें करण्याचा प्रघात ओडिसामध्यें होता व आजहि आहे. पूर्वींचीं नाटकें मात्र आजच्या नाटकाहून बरींच भिन्न असत. धार्मिक सणावाराच्या दिवशीं अगर अन्य उत्सवप्रसंगीं नाटकें होत असत. धार्मिक उपदेश करणें हा त्या नाट्यप्रयोगांचा प्रधान हेतु असे! खेड्यापाड्यांत जे धार्मिक विधिउत्सव होत, त्याप्रसंगीं प्रसंगानुरूप व पात्रपरत्वें विशिष्ट वेषभूषा करून पात्रें जरूर तो कथाभाग करून दाखवीत. पण ह्या ग्रामीण नाट्यप्रकारांत भाषणें नसत. फक्त मूकाभिनय करून कथानक समजावून सांगणें, असें ह्या नाट्यप्रकाराचें वर्णन करतां येईल! कलाकारांमध्यें जो सूत्रधार असे, तो मागें गाणें म्हणून कथानक सांगे व पात्रें हावभाव करून त्या त्या प्रसंगांना नाट्यरूपानें सादर करीत. दक्षीणेंतील कथाकळी ह्या नाट्यप्रकाराशीं ह्या नाट्यप्रकारचें बरेंच साम्य आहे, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. अशा लोकनाट्यांत प्रेक्षकहि भाग

२१०८५ ६.१.२६.१५ नों दि. ७७ ३०।७।५

घेत हें विशेष होय. नाट्यप्रयोगांच्या वेळीं जीं गाणीं म्हटलीं जात, तीं लोकगीतें प्रेक्षकांच्याहि जीभेवर घोळणारीं असल्यामुळें, सूत्रधाराबरोबर प्रेक्षकहि तीं गाणीं म्हणत आणि भूमिका करणाऱ्या पात्राशीं प्रेक्षकहि समरस होऊन जात! राम आणि रावण यांचें युद्ध होणार असलें, तर तीं पात्रें युद्धाचा अभिनय करीत आणि दुसरे कलावंत रामरावणयुद्धाचें आणि योध्यांच्या शौर्याचें गाण्यांतून वर्णन करीत. सारांश, जुन्या उडिया नाट्यकलेंत संगीत आणि नृत्य यांचा समावेश झालेला होता. भाषणें—गद्य भाषणें बोलण्याची प्रथा नव्हती.

पुढें कालांतरानें उडिया नाट्यकलेंत गद्यहि आलें. पण पात्रेंमात्र कांहीं बोलत नसत. त्यांचा जो सूत्रधार असे, तोच निरनिराळ्या पात्रांचीं भाषणें स्वतः बोले. रामाजवळ जाऊन रामाचे संवाद बोलायचे नि लगेच रावणाजवळ जाऊन रामाला उद्देशून रावणाचे संवाद बोलायचे, असा प्रकार चाले! ह्या मुख्य सूत्रधाराला "**अवधान**" किंवा "**वचनकिया**" असें म्हणतात. सूत्रधार पात्रांचे संवाद बोलत असला तरी नाट्यप्रयोग केवळ गद्यच असतो, असें मात्र नव्हे. गाणीं असतात आणि वाद्येंहि वाजवतात. गाण्यांत सबंध कथानक गुंफलेलें असतें. ह्या नाट्यप्रकाराला "**रामलीला**" म्हणतात. पण रामलीला हें कांहीं अस्सल नाटक नव्हे. नाटकाचें अगदींच प्राथमिक स्वरूप असें फार तर म्हणतां येईल! अगदींच मामुली व अतिशयोक्तिपूर्ण अभिनय, अशुद्ध व अघळपघळ संवाद, यामुळेंच रामलीला नाट्यप्रकार शास्त्रशुद्ध व तंत्रशुद्ध नाटकापासून बराच दूर आहे. सूत्रधाराच्या अंगीं थोडीशी कवित्व-शक्ति असली, तर तो स्वतःच गाणीं रचून म्हणत असतो.

रामलीला नाट्यप्रकारांत जो "**बाहक**" म्हणजे सूत्रधार असतो, तो मृदंग वाजवीत गाणीं म्हणतो, आणि कथानक सांगतो. कलावंत फक्त कथानकाप्रमाणें विशिष्ट हावभाव करतात. हा नाट्यप्रकार, ओडिसा प्रदेश मुसलमानांनीं पादाक्रांत करीपर्यंत अखंड चालू होता. बहुजन-समाजाचें मनोरंजन करण्याचें तें एकुलतें एक साधन होतें. मुसलमानी अमदानींत अमीरउमरावांच्या करमणूकीसाठीं जीं नाटकें होत, त्यांना "**मजलीस**" असें म्हणत. त्याच कालखंडांत "**पाला**" "**जात्रा**" हे नाट्यप्रकार सुरु झाले.

: ७ :

उडिया नाट्यकला

भारतीय भाषांत उडिया भाषा ही एक सरकारमान्य भाषा आहे. ह्या भाषेची स्वतंत्र लिपि आहे. ओडिसा राज्यांत आज नाट्यकलेचें जें स्वरूप दिसतें त्यापेक्षां तेथील जुन्या नाट्यकलेचें स्वरूप अगदींच भिन्न आहे. नाट्यकला ही मानवी जीवनाविष्काराचें एक प्रमुख अंग असल्यामुळें ओडिसा प्रांतांत ती कला जनतेच्या जीवनांत पूर्वींपासूनच एकजीव होऊन राहिलेली आहे.

इतिहासपूर्व काळापासून, उडिया भाषेंत किंवा बंगाली बोलींत नाटकें करण्याचा प्रघात ओडिसामध्यें होता व आजहि आहे. पूर्वींचीं नाटकें मात्र आजच्या नाटकाहून बरींच भिन्न असत. धार्मिक सणावाराच्या दिवशीं अगर अन्य उत्सवप्रसंगीं नाटकें होत असत. धार्मिक उपदेश करणें हा त्या नाट्य-प्रयोगांचा प्रधान हेतु असे! खेड्यापाड्यांत जे धार्मिक विधिउत्सव होत, त्याप्रसंगीं प्रसंगानुरूप व पात्रपरत्वें विशिष्ट वेषभूषा करून पात्रें जरूर तो कथाभाग करून दाखवीत. पण ह्या ग्रामीण नाट्यप्रकारांत भाषणें नसत. फक्त मूकाभिनय करून कथानक समजावून सांगणें, असें ह्या नाट्यप्रकाराचें वर्णन करतां येईल! कलाकारांमध्यें जो सूत्रधार असे, तो मागें गाणें म्हणून कथानक सांगे व पात्रें हावभाव करून त्या त्या प्रसंगांना नाट्यरूपानें सादर करीत. दक्षीणेंतील कथाकळी ह्या नाट्यप्रकाराशीं ह्या नाट्यप्रकारचें बरेंच साम्य आहे, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. अशा लोकनाट्यांत प्रेक्षकहि भाग

२९७५५ ६१७६.K७ नों दि: ३०/७/७५

घेत हें विशेष होय. नाट्यप्रयोगांच्या वेळीं जीं गाणीं म्हटलीं जात, तीं लोकगीतें प्रेक्षकांच्याहि जीभेवर घोळणारीं असल्यामुळें, सूत्रधाराबरोबर प्रेक्षकहि तीं गाणीं म्हणत आणि भूमिका करणाऱ्या पात्रांशीं प्रेक्षकहि समरस होऊन जात ! राम आणि रावण यांचें युद्ध होणार असलें, तर तीं पात्रें युद्धाचा अभिनय करीत आणि दुसरे कलावंत रामरावणयुद्धाचें आणि योध्यांच्या शौर्याचें गाण्यांतून वर्णन करीत. सारांश, जुन्या उडिया नाटयकलेंत संगीत आणि नृत्य यांचा समावेश झालेला होता. भाषणें—गद्य भाषणें बोलण्याची प्रथा नव्हती.

पुढें कालांतरानें उडिया नाट्यकलेंत गद्यहि आलें. पण पात्रेंमात्र कांहीं बोलत नसत. त्यांचा जो सूत्रधार असे, तोच निरनिराळ्या पात्रांचीं भाषणें स्वतः बोले. रामाजवळ जाऊन रामाचे संवाद बोलायचे नि लगेच रावणाजवळ जाऊन रामाला उद्देशून रावणाचे संवाद बोलायचे, असा प्रकार चाले ! ह्या मुख्य सूत्रधाराला "**अवधान**" किंवा "**वचनकिया**" असें म्हणतात. सूत्रधार पात्रांचे संवाद बोलत असला तरी नाट्यप्रयोग केवळ गद्यच असतो, असें मात्र नव्हे. गाणीं असतात आणि वाद्येंहि वाजवतात. गाण्यांत सबंध कथानक गुंफलेलें असतें. ह्या नाट्यप्रकाराला "**रामलीला**" म्हणतात. पण रामलीला हें कांहीं अस्सल नाटक नव्हे. नाटकाचें अगदींच प्राथमिक स्वरूप असें फार तर म्हणतां येईल ! अगदींच मामुली व अतिशयोक्तिपूर्ण अभिनय, अशुद्ध व अघळपघळ संवाद, यामुळेंच रामलीला नाटयप्रकार शास्त्रशुद्ध व तंत्रशुद्ध नाटकापासून बराच दूर आहे. सूत्रधाराच्या अंगीं थोडीशी कवित्व-शक्ति असली, तर तो स्वतःच गाणीं रचून म्हणत असतो.

रामलीला नाट्यप्रकारांत जो "**बाहक**" म्हणजे सूत्रधार असतो, तो मृदंग वाजवीत गाणीं म्हणतो, आणि कथानक सांगतो. कलावंत फक्त कथानकाप्रमाणें विशिष्ट हावभाव करतात. हा नाट्यप्रकार, ओडिसा प्रदेश मुसलमानांनीं पादाक्रांत करीपर्यंत अखंड चालू होता. बहुजन-समाजाचें मनोरंजन करण्याचें तें एकुलतें एक साधन होतें. मुसलमानी अमदानींत अमीरउमरावांच्या करमणूकीसाठीं जीं नाटकें होत, त्यांना "**मजलीस**" असें म्हणत. त्याच कालखंडांत "**पाला**" "**जात्रा**" हे नाट्यप्रकार सुरु झाले.

" पाला " नाट्यप्रकारांत जुन्या कवींचीं गाणीं म्हणतात व राष्ट्रीय भावना जागृत करणारीं आणि सामाजिक प्रश्नांची चर्चा असणारीं कथानकें असतात. हा नाट्यप्रकार एके काळीं ओडिसा प्रदेशांत अत्यंत लोकप्रिय होता. " मजलीस " आणि " जात्रा " ह्या लोकनाट्यांत नाच आणि गाणीं यांना प्राधान्य असे. " जात्रा " हें लोकनाट्य तेथील लोकांत अधिक प्रसिद्ध व आवडतें झालें. ह्या नाट्यप्रकाराच्या उत्पत्तिसंबंधानें अनेकांचीं अनेक मतें आहेत. कोणी म्हणतात कीं, तीर्थयात्रेसाठीं आणि देवतांच्या दर्शनासाठीं प्रवास करीत दूरदूर जाण्याची यातायात टळावी, म्हणून " जात्रा " हा नाट्यप्रकार निर्माण झाला ! तर कोणी म्हणतात कीं, स्थानिक यात्रा भरल्या कीं तिथें असंख्य लोक जमतात, आणि त्यांची कांहींतरी करमणूक व्हावी आणि सहजासहजीं त्यांना देवादिकांच्या पौराणिक गोष्टी कळाव्या, म्हणून जात्रा नाट्यप्रकार सुरु झाला ! कांहींहि असलें, तरी एक गोष्ट इथें स्पष्टपणें लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, जात्रा ह्या लोकनाट्यांत मुख्यत्वें करून धार्मिक कथानकेंच असतात. कधींकधीं ओडिसांत प्रचलित असलेल्या कांहीं कपोलकल्पित लोककथा आणि दंतकथाहि जात्रेंत दाखविल्या जातात. रामीलीला आणि जात्रा यांत मुख्य जो फरक आहे, तो हाच ! रामलीलेंत रामायणा शिवाय इतर कथानकें नसतात. जात्रेंत जे कलावंत भाग घेतात ते दूरदूरच्या खेड्यांतून येतात आणि गंमत ही कीं, ते जरूर ती वेषभूषा करूनच येतात.

पुढें जात्रेंतील कथानकांत आधुनिक विषयांची भर पडली. " साहेब " " जमीनदार " यांच्याहि भूमिका जात्रेंत दिसूं लागल्या. शहरांत जीं नाटकें होत असत, त्यांची ती भ्रष्ट नक्कल असे. इंग्रजी अमदानींत जात्रांना अगदीं ऊत आला. जात्रेंत गद्य भाषणें नसत. पण " द्वारी " (म्हणजे द्वारपाल) सारखीं जीं हलक्या प्रतीचीं पात्रें असत, तीं कधींकधीं गद्य बोलत. जात्रेसारखाच आणखी एक करमणूकीचा प्रकार म्हणजे "**मुलकफेरीगीत**" किंवा "**बजारफेरीगीत**" हा होय. ह्या फेरीगीतांत एखादें पात्र आपण पाहिलेल्या निरनिराळ्या प्रदेशांचें वर्णन करून सांगतें. हें वर्णन प्रवासवर्णन गीतमय असतें व नंतर त्याचा अर्थ गद्यांत सांगितला जातो.

जात्रापथकांसाठीं नाटकें लिहिणारे प्रसिद्ध उडिया लेखक म्हणजे श्री. वैष्णव-पाणी ! ते " गणकवि " ह्या नांवानें प्रसिद्ध होते. भारतसरकारकडून त्यांना द. म. रु. १०० मिळत असत. ते वयाच्या ७५ व्या वर्षी यंदाच (१९५६) निधन पावले. त्यानीं ऑपेरा पद्धतीचीं नाटकें बरींच लिहिलीं असून, " केदार-गौरी " हा ऑपेरा अत्यंत लोकप्रिय ठरलेला आहे. ओडिसांतील एका लोककथेवर केदारगौरीची रचना केलेली आहे.

वरील प्रकारचे लोक–नाट्यप्रकार यथास्थितपणें चालत असतांनाच बंगाल-मध्यें इंग्रजी नाटकें होऊं लागलीं होतीं. आणि त्या नाटकांचा लौकिक ओडिसापर्यंत पोंचायला मुळींच उशीर लागला नाहीं. १९ व्या शतकाच्या सुरवातीपासून बंगालमध्यें बंगाली नाटकें रंगभूमीवर होत असत. तशाच एका बंगाली नाटक कंपनीचे कलाकार (नट आणि नट्या) १८७७ सालीं बालेश्वर येथें आले होते व त्यांनीं तिथें जीं बंगाली नाटकें केलीं, तीं ओडिसामधील जनतेला अत्यंत आवडलीं होतीं. तीं नाटकें पाहूनच उडिया लोकांना नाट्य-कलेची सेवा करण्याची नवी स्फूर्ति मिळाली. कटक येथील कांहीं हौशी तरुणांनीं वर्गणी काढून एक उडिया भाषेंतील नाटक केलें; तेंच उडिया भाषेंतील पहिलें नाटक ! हें नाटक १८७८ सालीं वसंतपंचमीच्या मुहूर्तावर रात्रींच्या वेळीं झालें होतें.

पुढें १८८३ सालच्या सुरवातीस एक हिंदी नाटक मंडळी कटकला आली आणि तिनें कांहीं पौराणिक नाटकें करून दाखविलीं. परंतु तीं नाटकें लोकांना नीटशीं समजलीं नाहींत. दरम्यानच्या काळांत श्री. रामशंकर यानीं लिहिलेलीं कांहीं उडिया नाटकें हौसी कलाकारांनीं करून दाखवायला सुरवात केली. १८८५ सालीं श्रीपंचमीच्या उत्सवासाठीं म्हणून, कोठपदा नांवाच्या खेड्यांत एक रंगभूमि तयार करण्यांत आली. त्या कलावंतांना नाटककार रामशंकर राय आणि महंत दैत्यारि रघुनाथ यानीं प्रोत्साहन देऊन साहाय्यहि केलें होतें. आर्थिक जबाबदारी महंतांनीं सांभाळली होती. त्या रंगभूमीवर त्यानंतर सुमारें ३०–४० वर्षे नाट्यप्रयोग झाले. परंतु ही रंगभूमि पक्की नव्हती.

१८८७ सालीं कटक येथें उत्कलकी वरपुत्र मधुसूदनदास यांच्या घराशेजारीं त्यांच्याच पुढाकारानें एक कायम स्वरूपाची रंगभूमि तयार करण्यांत आली.

ह्या रंगभूमीवर झालेलें पहिलें नाटक म्हणजे " हरिश्चंद्र ! " मधुसूदन दास यांनीं उडिया रंगभूमीला व नाट्यकलेला उत्तेजन देण्यासाठीं फारच परिश्रम केले. त्याच वर्षीं म्हणजे १८८७ सालीं, नवागडच्या राजेसाहेबांनीं रु. ५०० ची देणगी देऊन कटक येथें एक रंगभूमि तयार करविली व १८८८ सालच्या दरम्यान " जगन्नाथ थिएटर क्लब " नांवाची नाट्यसंस्था स्थापन होऊन उडिया नाट्यप्रयोग सतत होऊं लागले. २८ जानेवारी १८८९ रोजीं, " व्हिक्टोरिया ॲमॅच्युअर्स थिएटर " ह्या नाटयसंस्थेनें " नलदमयंती " हें नाटक मधुसूदन बाबूंच्या रंगभूमीवर करून दाखविलें. ह्या व असल्या नाटयप्रयोगांनीं उडिया जनतेचें लक्ष रंगभूमीकडे खेंचलें गेलें; आणि मग " बासंती नाटयशाळा " (कटक), " कृष्णचंद्र पालित उषा थिएटर " इत्यादि नाटयसंस्था स्थापन झाल्या. वनमालीपति आणि अश्विनीकुमार घोष यानीं ओडिसांतील पहिल्या धंदेवाईक नाटक मंडळीची स्थापना केली. त्या मंडळींचें नांव " आर्ट थिएटर " !

गेल्या ३०–४० वर्षांत मोहन गोसाई यानीं एक फिरती नाटक मंडळी स्थापन केली होती. ती नाटक मंडळी राधाकृष्णाच्या जीवनावरचीं नाटकें व नाच करीत असे. ही यशस्वी व लोकप्रिय ठरलेली पहिली धंदेवाईक कंपनी होय. परंतु त्या काळांत स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रिया करीत नसत. तसेंच विजेचे दिवेहि नव्हते. मोहन गोसाई यांच्या मृत्यूनंतर त्यांच्या कंपनीनेंहि राम म्हटलें.

कालपरत्वें उडिया नाटयकलेंत बराच बदल झाला. सध्यांचे प्रसिद्ध नाटककार कविचंद्र कालीचरण पटनाईक ऊर्फ कालीबाबू, यानीं उडिया नाटय-कलेचा पुनरुद्धार करून तिला पुनर्जीवन दिलें असें म्हटलें पाहिजे. नवे धंदेवाईक नट तयार करण्याचेंहि श्रेय त्यांनांच आहे. त्यानींच आधुनिक नाटयतंत्र उडिया रंगभूमीवर आणलें आणि स्त्रीकलाकार आपल्या नाटकांत घेतले. " भात " ह्या त्यांच्या नाटकांत जमीनदार, खोत इत्यादींच्या व्यवहारांवर अगदीं विदारक टीका आहे. त्यामुळें तें नाटक जनतेला फारच आवडलें. " कविसूर्य " " जयदेव " हीं दोन चरित्रपर नाटकेंसुद्धां कालीबाबूंनींच रंगभूमीवर आणलीं. आणि आधुनिक नाटयतंत्र व देखावे यामुळें तीं नाटकें खूपच लोकप्रिय झालीं. वरील चरित्रनाटकें लोकनाटयांतहि होत

असत, परंतु त्यांचें स्वरूप अगदीं गांवढळ असे. कालीबाबूंनीं त्याच विषयांना रेखीव वळण दिलें, व ते विषय धंदेवाईक रंगभूमीवर लोकप्रिय करून दाखविले. जुनेच विषय नव्या पद्धतीनें हाताळण्यांत कालीबाबूंचें रचनाचातुर्य दिसून येतें. त्यांच्या "ओडिसा थिएटर" नांवाच्या कंपनीत शिस्त अगदीं कडक असे. पण तीच गोष्ट ती कंपनी मोडायला कारणीभूत झाली. करड्या शिस्तीला कंटाळलेले कलाकार "अन्नपूर्णा थिएटर" नांवाच्या कंपनींत गेले आणि त्यामुळें ती कंपनी भराभर लोकप्रियतेच्या शिखरावर चढली. अन्नपूर्णा थिएटरच्या तीन शाखा एकाच वेळीं तीन तीन ठिकाणीं नाट्यप्रयोग करीत असत. पुढें "सी" शाखा बंद पडली, परंतु "ए" आणि "बी" ह्या दोन्ही शाखा आजतागायत अस्तित्वांत आहेत.

अन्नपूर्णा थिएटरचें अत्यंत गाजलेलें नाटक म्हणजे 'मूलिया'! मूलिया म्हणजे मजूर. सुमारें १२ वर्षांपूर्वीं सामाजिक विषयांवरचीं समस्याप्रधान नाटकें उडिया रंगभूमीवर फारच गाजलीं. सामाजिक प्रश्नांवरचीं व जमीनदार आणि कुळें यांच्यासंबंधीचीं नाटकें उडिया लोकांना कल्पनेबाहेर आवडतात असें दिसतें. आजसुद्धां तशाच नाटकांना अधिक मागणी आहे. ह्या गोष्टीवरून असें स्पष्ट म्हणायला हरकत नाहीं कीं, उडिया नाट्यकला जनतेच्या जीवनाशीं समरस झालेली आहे. ती तिथल्या लोकांच्या आशाआकांक्षा व्यक्त करते, त्यांचें जीवन त्यांना अकृत्रिम स्वरूपांत जसेंच्या तसें दाखवते आणि त्यांच्या समाजजीवनाच्या विशाल ग्रंथाचा अर्थ लावून दाखवते. उडिया नाट्यकलेनें काल्पनिक आणि अतिरंजित स्वप्न जनतेच्या डोळ्यांसमोर ठेवून त्यांची दिशाभूल केलेली नाहीं, आणि खोटा आभास निर्माण करून मृगजळा-मागें धांवण्याचा करुण प्रसंग बिचाऱ्या उडिया जनतेवर आणलेला नाहीं. उडिया नाट्यकला जीवनस्पर्शी व जीवनाभिमुख आहे. बंगाली रंगभूमीप्रमाणें आधुनिक रंगमंच कदाचित् तिला मिळालेला नसेल; पण ती उडिया जनतेशीं बेइमान झालेली नाहीं! शेतकऱ्यांचें, कामकऱ्यांचें खरेंखुरें चित्र लोकांसमोर उभें करण्याचा प्रयत्न उडिया रंगभूमि करीत आहे, आणि त्या तिच्या प्रयत्नांना यशहि येत आहे.

सामाजिक विषयावरचींच नाटकें उडिसाच्या रंगभूमीवर होतात, असा

मात्र याचा अर्थ नव्हे! "नरदेवता" हें अन्नपूर्णा थिएटरचें पौराणिक नाटक रंगभूमीवर बरेंच गाजलें. तें नाटक पौराणिक आहे. पण [illegible] अत्यंत आधुनिक तंत्राप्रमाणें आणि नव्या सजावटीनें सादर करण्यांत निर्मात्यांनीं आपलें बरेंच कौशल्य दाखविलें. आणि म्हणूनच तें नाटक रसिकमान्य ठरलें. परंतु सर्व-साधारणपणें असें आढळून येतें कीं, उडिया प्रेक्षकांना साध्यासुध्या गांवरान माणसांच्या भूमिका व जमीनदार आणि गरीब लोक यांचीं पात्रें असलेलीं नाटकेंच अधिक आवडतात. आणि तें अगदीं स्वाभाविक आहे. आपल्या जीवनाचें प्रत्यक्ष दर्शन घडविणारीं नाटकें कोणाला आवडणार नाहींत?

अलिकडे अनेक हौशी नाट्यमंडळें निघालीं आहेत व निघत आहेत. लहानसान खेड्यांतहि आधुनिक नाट्यकलेचें लोण पोंचलें असून तिथेंहि कितीतरी छोटींमोठीं नाट्यमंडळें स्थापन होऊन नाट्यप्रयोग होत आहेत. उडिया नाट्यकला दिवसें दिवस उत्कर्षाच्या वाटेवर पावलें टाकीत झपाझप चालली आहे, असें सध्यां तिकडे होत असलेल्या नव्या नव्या नाट्यप्रयोगांवरून वाटते. आधुनिक नाटककारांत रामचंद्रदास, मनमोहनदास इत्यादि प्रागतिक नवीन नाटककार उदयाला आलेले आहेत.

पूर्व भारतांत आसामी, बंगाली आणि उडिया ह्या तीन नाट्य संस्कृती आपापल्या परंपरा सांभाळून व स्वत्व टिकवून जनतेची सेवा करीत आहेत. ह्या तीन नाट्यकलांची तोंडओळख करून घेतल्यानंतर आपण आतां दक्षिण भारतांतील नाट्यकलेचा परिचय करून घेऊं.

●

टीप :—उडिया भाषा "उडीया" लिपींत लिहिली जाते. प्राचीन बंगाली लिपीतूनच ही लिपि निघालेली आहे, असें म्हणतात. हिचीं बरींचशीं अक्षरें १२ व्या शतकांतल्या सहस्राकोलच्या बंगाली लेखांतील अक्षरांशीं जुळतात, म्हणूनच कदाचित् तसा तर्क केला गेला असावा. कारण दिसायला ही लिपी स्वतंत्र वळणाची दिसते.

: ८ :

तेलुगु नाट्यकला

तेलुगु भाषा आंध्रप्रदेशांत बोलली जाते. प्राचीन भारतीय साहित्यांत आंध्रलोकांचा उल्लेख सांपडतो. ऐतेरेय ब्राह्मणांत आंध्रलोकांचा स्पष्ट उल्लेख आहे. अशाच कांहीं पुराव्यांवरून इतिहासकारांचें असें म्हणणें आहे कीं, आंध्रलोक हे पूर्वीचे आर्यच आहेत. आर्यांनीं कांहींतरी कारणामुळें कांहीं आर्य टोळ्यांनां वेगळें ठेवलें आणि वेगळे झालेले आर्य विंध्य पर्वताच्या आसपास राहाणाऱ्या द्रविडांत मिसळले. ह्या द्रवीडशाखेच्या लोकांना "**तेनुगु**" असें नांव होतें. तेनुगु ह्या शब्दाचा अर्थ "दक्षिणेकडील लोक" असा आहे. पुढें तेनुगु ह्या शब्दापासूनच तेलुगु हा शब्द बनला असावा; किंवा "**त्रिलिंग**" ह्या शब्दापासून बनला असावा ! कारण त्या भागांत शैवांचीं तीन तीर्थस्थानें अजूनहि प्रसिद्ध आहेत. द्रक्षरामक्षेत्र पूर्व गोदावरी जिल्ह्यांत आहे, तें एक शिवलिंग; दुसरें शिवलिंग कालेश्वरम् नावानें करीमनगर जिल्ह्यांत प्रसिद्ध आहे. आणि तिसरें कुनूंल जिल्ह्यांत शैलय ह्या नांवानें ओळखलें जातें. ह्या त्रिलिंगां-वरून पुढें तेलुगु हा शब्द झाला असावा, असें कांहीं जणांचें मत आहे. पूर्वेकडील चालुक्य घराण्यांच्या काळांत तेलुगु भाषेला राजभाषेचा मान मिळाला.

तें कांहींहि असलें, तरी नृत्य आणि नाट्य ह्या कला, म्हणजे तेलुगु लोकांना प्राचीनकाळापासून मिळालेला एक सांस्कृतिक वारसा आहे, यांत शंका नाहीं. "अभिनयदर्पण" हा नृत्यकलेवरील नंदीकेश्वराचा ग्रंथ तेलुगु

मुलखांतच उपलब्ध आहे, असा तेलुगु लोकांचा दावा आहे. नृत्तरत्नावलि रचणारा जयाप्पा सेनानी हा तेलुगूच होता. जयाप्पा सेनानी हा मोठा योद्धा होता व तो सम्राट गणपतीदेवाचा मेहुणा आणि त्याच्या गजसेनेचा सेनापति होता. नृत्तरत्नावलीमध्यें त्यानें जें नृत्यशास्त्र सांगितलेलें आहे, त्या शास्त्राच्या आधारानेंच पालमपेट येथील रामप्पाच्या मंदिरांत सुंदर सुंदर नर्तक स्त्रीपुरुषांच्या मूर्ती कोरलेल्या आहेत. कुचिपूडि येथील कलावंतांनीं जयप्पा सेनानिप्रणित नृत्यकला आजतागायत जतन करून ठेवलेली आहे. हें लक्षांत घेतलें, म्हणजे तेलुगु लोक नृत्यनाट्यप्रिय आहेत, याचा निराळा पुरावा देण्याचें कारणच उरणार नाहीं. दक्षिणेंत प्रसिद्ध असलेल्या "भरतनाट्यम्" ह्या नृत्यकलेला व तिच्या शास्त्रीय स्वरूपाला नृत्यरत्नावलींतील नृत्यशास्त्राची पार्श्वभूमि खात्रीनें उपयोगी पडलेली असेल असें मानायला हरकत नसावी !

नृत्यकलेंतून साकार झालेली लोकनाट्यकलाहि आंध्रप्रदेशांत पूर्वीपासूनच अस्तित्वांत आहे. कर्नाटकांत ज्या तऱ्हेचें "**भागवत**" नाट्य आढळतें, तशाच प्रकारचें लोकनाट्य तेलुगु भागांतहि आहे. त्याला "**वीधीनाटक**" असें म्हणतात. वीधी म्हणजे रस्ता. वीधीनाटक म्हणजे रस्त्यावर उघड्या जागेंत होणारें नाटक. इंग्रजींत ज्याला Road side drama म्हणतात, त्यालाच तेलुगुमध्यें वीधीनाटक म्हणतात. विधीनाटकाच्या दोन जुन्या परंपरा आहेत. पहिल्या नाट्यप्रकारांत जीं पात्रें रंगभूमीवर येतात, तींच स्वतःची ओळख करून देतात. "मी अमुक अमुक देशाचा राजा असून माझें नांव अमुक आहे" असें तें पात्र स्वतःच्या तोंडानेंच आपलें वर्णन करतें. परंतु दुसऱ्या नाट्यप्रकारांत मात्र जरा वेगळा प्रकार असतो. ह्या नाट्यप्रकारांतलीं पात्रें आपली स्तुति आपण करूं नये, हा साधा सोपा शिष्टाचार पाळतात ! कारण भूमिका करणाऱ्यांच्या मागें जे सूत्रधारादि लोक असतात, ते गाण्यांतून त्या त्या पात्रांची प्रेक्षकांना ओळख करून देतात. किंवा पुष्कळदां हें प्रस्तावनेचें व समारोपाचें काम विदुषकहि करून टाकतो. वीधीनाटकांत लोकांच्या मनोरंजनासाठीं विनोदनिर्मिति करण्याची कामगिरी ज्याला करावी लागते, त्याला "विट" किंवा "हास्यगड्ु" म्हणजे विदुषक असें नांव आहे.

संस्कृत नाटकांतील विदुषकांचाच हा कोणीतरी वंशज असावा असें दिसतें. कारण वीधीनाटकांत विदुषक वाटेल तेव्हां वाटेल तसा धुमाकूळ घालीत असतो. पात्रांच्या संवादांचें विनोदगर्भी स्पष्टीकरण करणें, खुबीखुबीनें पात्रांची ओळख करून देणें, आणि अशा रीतीनें प्रेक्षक व पात्रें यांच्यामधील एक आवश्यक आणि महत्वाचा दुवा बनणें हें विदुषकाचें काम असतें.

कूचिपूडि हाहि एक नृत्यनाट्यप्रकार आंध्रभागांत आढळतो. आधीं म्हटल्याप्रमाणें कूचिपूडि येथील कलाकार हें नृत्यनाट्य करण्यांत प्रसिद्ध आहेत, म्हणून तेंच नांव त्यांच्या नृत्यनाट्य प्रकारालाहि पडलें आहे. याचा स्पष्ट अर्थ असा कीं, आधुनिक तेलुगु नाट्यकला जन्माला यायच्या आधीं आंध्रमध्यें लोकनृत्यें आणि लोकनाट्येंच होतीं. उघड्या रंगभूमीवर वीधीनाटकांचे प्रयोग फार मोठ्या प्रमाणांत सर्वत्र होत असत ! परंतु आश्चर्याची गोष्ट ही कीं, त्याच तेलुगु कलावंतांना खऱ्या नाट्यकलेची स्फूर्ति बाहेरच्या लोकांकडूनच घ्यावी लागली आहे ! आधुनिक नाटयकलेकडे तिकडील मोठमोठ्या साहित्यिकांचेंहि लक्ष कसें गेलें नाहीं, याचें खरोखरच आश्चर्य वाटतें. तेलुगु लोक कलेचे उपासक व कलावंत असूनहि खऱ्या नाटयकलेपासून ते बराच काळपर्यंत दूर होते इतकें मात्र खरें. मग कारणें कांहींहि असोत. कायम स्वरूपाची सुसंघटित रंगभूमि नव्हती म्हणून नाटकें लिहिलीं गेलीं नाहींत, कीं नाटकें लिहिणारेच कोणी नाटककार नव्हते म्हणून रंगभूमि ही संस्था जन्माला आली नाहीं, हें सांगणें फार कठीण आहे. मात्र जुन्या लेखकांचें नाट्यकलेकडे लक्षच गेलें नाहीं, असें मोठ्या खेदानें म्हटल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं.

तेलुगु रंगभूमीचा जन्म बाहेरून मिळालेल्या स्फूर्तीनेंच झालेला आहे, असेंच इतिहास सांगतो. पूर्वीं पारशी नाटक मंडळ्या व महाराष्ट्रांतील मराठी नाटक मंडळ्या इतर प्रांतांप्रमाणेंच आंध्रप्रांतातहि दौऱ्यावर जात असत. ह्या मंडळ्या हिंदी नाटकें करीत. तीं हिंदी नाटकें पाहून, आपणहि तशीं नाटकें करावीं असें तेलुगुभाषी रसिकांना वाटूं लागलें. परंतु आंध्रमध्यें पहिली नाटक कंपनी निघायला मराठी नाटक मंडळ्याच कारणीभूत झाल्या आहेत.

१८८३ सालच्या दरम्यान "धारवाडकर महाराष्ट्र कंपनी" आंध्रच्या उत्तर भागांत नाट्यप्रयोग करीत हिंडत होती. त्यानंतर "सांगलीकर मंडळी"

मुलखांतच उपलब्ध आहे, असा तेलुगु लोकांचा दावा आहे. नृत्तरत्नावलि रचणारा जयाप्पा सेनानी हा तेलुगूच होता. जयाप्पा सेनानी हा मोठा योद्धा होता व तो सम्राट गणपतीदेवाचा मेहुणा आणि त्याच्या गजसेनेचा सेनापति होता. नृत्तरत्नावलीमध्यें त्यानें जें नृत्यशास्त्र सांगितलेलें आहे, त्या शास्त्राच्या आधारानेंच पालमपेट येथील रामप्पाच्या मंदिरांत सुंदर सुंदर नर्तक स्त्रीपुरुषांच्या मूर्ती कोरलेल्या आहेत. कुचिपूडि येथील कलावंतांनीं जयप्पा सेनानिप्रणित नृत्यकला आजतागायत जतन करून ठेवलेली आहे. हें लक्षांत घेतलें, म्हणजे तेलुगु लोक नृत्यनाट्यप्रिय आहेत, याचा निराळा पुरावा देण्याचें कारणच उरणार नाहीं. दक्षिणेंत प्रसिद्ध असलेल्या "भरतनाट्यम्" ह्या नृत्यकलेला व तिच्या शास्त्रीय स्वरूपाला नृत्यरत्नावलींतील नृत्यशास्त्राची पार्श्वभूमि खात्रीनें उपयोगी पडलेली असेल असें मानायला हरकत नसावी !

नृत्यकलेंतून साकार झालेली लोकनाट्यकलाहि आंध्रप्रदेशांत पूर्वीपासूनच अस्तित्वांत आहे. कर्नाटकांत ज्या तऱ्हेचें "**भागवत**" नाट्य आढळतें, तशाच प्रकारचें लोकनाट्य तेलुगु भागांतहि आहे. त्याला "**वीधीनाटक**" असें म्हणतात. वीधी म्हणजे रस्ता. वीधीनाटक म्हणजे रस्त्यावर उघड्या जागेंत होणारें नाटक. इंग्रजींत ज्याला Road side drama म्हणतात, त्यालाच तेलुगुमध्यें वीधीनाटक म्हणतात. विधीनाटकाच्या दोन जुन्या परंपरा आहेत. पहिल्या नाट्यप्रकारांत जीं पात्रें रंगभूमीवर येतात, तींच स्वतःची ओळख करून देतात. "मी अमुक अमुक देशाचा राजा असून माझें नांव अमुक आहे" असें तें पात्र स्वतःच्या तोडानेंच आपलें वर्णन करतें. परंतु दुसऱ्या नाट्यप्रकारांत मात्र जरा वेगळा प्रकार असतो. ह्या नाट्यप्रकारांतलीं पात्रें आपली स्तुति आपण करूं नये, हा साधा सोपा शिष्टाचार पाळतात ! कारण भूमिका करणाऱ्यांच्या मागें जे सूत्रधारादि लोक असतात, ते गाण्यांतून त्या त्या पात्रांची प्रेक्षकांना ओळख करून देतात. किंवा पुष्कळदां हें प्रस्तावनेचें व समारोपाचें काम विदुषकहि करून टाकतो. वीधीनाटकांत लोकांच्या मनोरंजनासाठीं विनोदनिर्मिति करण्याची कामगिरी ज्याला करावी लागते, त्याला "विट" किंवा "हास्यगड्डु" म्हणजे विदुषक असें नांव आहे.

संस्कृत नाटकांतील विदुषकांचाच हा कोणीतरी वंशज असावा असें दिसतें. कारण वीधीनाटकांत विदुषक वाटेल तेव्हां वाटेल तसा धुमाकूळ घालीत असतो. पात्रांच्या संवादांचें विनोदगर्भी स्पष्टीकरण करणें, खुबीखुबीनें पात्रांची ओळख करून देणें, आणि अशा रीतीनें प्रेक्षक व पात्रें यांच्यामधील एक आवश्यक आणि महत्वाचा दुवा बनणें हें विदुषकाचें काम असतें.

कूचिपूडि हाहि एक नृत्यनाट्यप्रकार आंध्रभागांत आढळतो. आधीं म्हटल्याप्रमाणें कूचिपूडि येथील कलाकार हें नृत्यनाट्य करण्यांत प्रसिद्ध आहेत, म्हणून तेंच नांव त्यांच्या नृत्यनाट्य प्रकारालाहि पडलें आहे. याचा स्पष्ट अर्थ असा कीं, आधुनिक तेलुगु नाट्यकला जन्माला यायच्या आधीं आंध्रमध्यें लोकनृत्यें आणि लोकनाट्येंच होतीं. उघड्या रंगभूमीवर वीधीनाटकांचे प्रयोग फार मोठ्या प्रमाणांत सर्वत्र होत असत! परंतु आश्चर्याची गोष्ट ही कीं, त्याच तेलुगु कलावंतांना खऱ्या नाट्यकलेची स्फूर्ति बाहेरच्या लोकांकडूनच घ्यावी लागली आहे! आधुनिक नाट्यकलेकडे तिकडील मोठमोठ्या साहित्यिकांचेंहि लक्ष कसें गेलें नाहीं, याचें खरोखरच आश्चर्य वाटतें. तेलुगु लोक कलेचे उपासक व कलावंत असूनहि खऱ्या नाट्यकलेपासून ते बराच काळपर्यंत दूर होते इतकें मात्र खरें. मग कारणें कांहींहि असोत. कायम स्वरूपाची सुसंघटित रंगभूमि नव्हती म्हणून नाटकें लिहिलीं गेलीं नाहींत, कीं नाटकें लिहिणारेच कोणी नाटककार नव्हते म्हणून रंगभूमि ही संस्था जन्माला आली नाहीं, हें सांगणें फार कठीण आहे. मात्र जुन्या लेखकांचें नाट्यकलेकडे लक्षच गेलें नाहीं, असें मोठ्या खेदानें म्हटल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं.

तेलुगु रंगभूमीचा जन्म बाहेरून मिळालेल्या स्फूर्तीनेंच झालेला आहे, असेंच इतिहास सांगतो. पूर्वीं पारशी नाटक मंडळ्या व महाराष्ट्रांतील मराठी नाटक मंडळ्या इतर प्रांतांप्रमाणेंच आंध्रप्रांतातहि दौऱ्यावर जात असत. ह्या मंडळ्या हिंदी नाटकें करीत. तीं हिंदी नाटकें पाहून, आपणहि तशीं नाटकें करावीं असें तेलुगुभाषी रसिकांना वाटूं लागलें. परंतु आंध्रमध्यें पहिली नाटक कंपनी निघायला मराठी नाटक मंडळ्याच कारणीभूत झाल्या आहेत.

१८८३ सालच्या दरम्यान "धारवाडकर महाराष्ट्र कंपनी" आंध्रच्या उत्तर भागांत नाट्यप्रयोग करीत हिंडत होती. त्यानंतर "सांगलीकर मंडळी"

आणि " जमखिंडीकर मंडळी " वगैरे नाटक मंडळयाहि आंध्रमध्यें येऊन गेल्या. त्या सर्व मंडळया महाराष्ट्रीयांच्या होत्या, तरी त्या हिंदी नाटकेंच करीत ! त्यामुळें शौकीन लोकांची कुचंबणा होत असे. कारण तेलुगु लोकांना हिंदी भाषा नीटशी कळत नसे. परंतु ते नाट्यप्रयोग पाहून आपणहि तसें कांहींतरी करावें, असें तेलुगु लोकांना वाटूं लागलें आणि त्या दिशेनें त्यांचे प्रयत्नहि सुरू झाले.

तेलुगु लोकांची जी पहिली नाटक कंपनी निघाली, तिचा इतिहास मोठा गमतीचा आहे. एक मराठी गृहस्थ तेलुगु नाटक मंडळी स्थापन करायला कारणीभूत झालेला आहे ! त्याचें असें झालें कीं, धारवाडकर मंडळी आंध्रप्रांतांत फिरतीवर असतांनाच, कंपनीचे मालक आणि मॅनेजर यांचें कांहीं कारणावरून बिनसलें. श्री. वामनभट्ट नांवाचे कोणी मराठी गृहस्थ त्या कंपनीचे मॅनेजर होते. त्यानीं तिथल्यातिथें कंपनीला रामराम ठोकला, आणि स्थानिक तेलुगु लोकांच्या मदतीनें " येलोर कंपनी " नांवाची एक तेलुगु कलावंतांचा संच असलेली नवी कंपनी त्यानीं स्थापन केली. वास्तविक येलोर कंपनींत तेलुगु भाषीच कलाकार होते. पण वामनभट्टांनीं आंध्रमध्येंच मुक्काम ठोकला आणि त्यांना हिंदी भाषा शिकवून, हिंदी भाषेंतील नाटकेंच करायला सुरवात केली. ती नाटकें आंध्रमध्यें अत्यंत लोकप्रिय झालीं. इतकेंच नव्हे, तर अनेक तेलुगु कलावंतांनीं बराच नांवलौकिकहि मिळविला ! एकदां ही नाट्यकलेची व नाट्यव्यवसायाची गोडी लागल्यावर, स्वभाषेंत नाट्यप्रयोग करण्याची स्वाभाविक इच्छा तेलुगु कलावंतांना झाली नसती, तरच नवल ! अर्थात् पुढें मग त्यानीं तेलुगु भाषेंत नाटकें करायला सुरवात केली. त्या नाटकांचेहि प्रयोग यशस्वी झाले. तेलुगु भाषिकांचा जोरदार पाठिंबा मिळूं लागला; प्रोत्साहन मिळूं लागलें; आणि त्यामुळें मग उत्तमोत्तम तेलुगु नाटकें रंगभूमीवर येऊं लागलीं. अर्थात् प्रभावी नाटकें लिहिणारे अनेक कुशल नाटककार व नाट्यकलोपासक कलावंतहि उदयाला आले.

तेलुगु रंगभूमि अस्तित्वांत यायला मराठी नाटक मंडळया कारणीभूत झाल्या असल्या, तरी तेलुगु रंगभूमीनें मराठमोळा ठसा आपल्या कपाळीं मारून घेतला नाहीं, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. मराठी नाटक मंडळया

केवळ निमित्त मात्र झाल्या! तेलुगु रंगभूमीनें अनुकरण केलें तें थेट इंग्रजी रंगभूमीचेंच! आणि मराठी रंगभूमितरी काय? तीहि इंग्रजी नाट्यकलेचीच शिष्यीण बनली होती! अर्थात् तसा विचार केला, तर तेलुगु नाट्यकलेचा तोंडवळा मराठीसारखा दिसत नसून इंग्रजीसारखाच दिसून येतो, असें म्हणणें भाग आहे. मुंबई, मद्रास, कलकत्ता इत्यादि मोठमोठ्या शहरांत इंग्रजी नाटकें होण्याचा तो काळ होता. आणि त्याचा परिणाम तेलुगु नाट्यवाङ्मयावर आणि नाट्यनिर्मितीवर झाल्यास नवल नव्हतें. तेलुगु रंगभूमि इंग्रजी नाट्य-साहित्याची व रंगभूमीची ऋणि आहे यांत मुळींच शंका नाहीं.

आधुनिक तेलगु रंगभूमि ही इंग्रजी आणि संस्कृत ह्या दोन रंगभूमींचें बेमालूम सुंदर संमिश्रण आहे. अनेक हौशी व धंदेवाईक नाट्यसंस्था निघत आहेत. सुशिक्षित, सुसंस्कृत अशा लोकांचेंहि आतां रंगभूमीकडे व नाट्य-कलेकडे लक्ष गेलें आहे. अर्थात् जुनें स्वरूप जाऊन नवें स्वरूप धारण करण्यांत तेलगु नाट्यकलेला अभिमान वाटणें अगदीं स्वाभाविकच होय!

आंध्रच्या तेलुगु रंगभूमीवर जीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं, तीं कला आणि धंदा अशा दोन्हीं दृष्टींनीं यशस्वी झालीं. अभिनय, भव्य भपकेबाज देखावे, यथायोग्य संगीत आणि योग्य नाट्यलेखन, इत्यादि गुणांमुळें आंध्रच्या रंगभूमीवर आलेलीं प्राथमिक अवस्थेंतील नाटकेंसुद्धां रसिकांना आवडलीं. त्यानंतरचा दुसरा कालखंड म्हणजे १९१९ ते १९२९ हा होय. ह्या कालखंडांत नजरेंत भरण्यासारखे अनेक फेरफार रंगभूमीवर दिसूं लागले. नव्या नव्या मोठमोठ्या कंपन्याहि ह्याच काळांत स्थापन झाल्या. त्यांत मोते नारायण राव यांची "सीतारामांजनेय समाजम्" ही कंपनी, आणि बेझवाड्याची "मैलवरम् कंपनी" व तेनालीची "रामविलास सभा" ह्या कंपन्यांचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. "**सावित्री**" नाटकांत यडवल्ली सूर्यनारायण यांची भूमिका, आणि "**शकुंतला**" नाटकांत उप्पुलुरी संजीव राव यांची भूमिका पहायला प्रेक्षकांची अलोट गर्दी लोटत असे. "**कृष्णतुलाभारम्**" ह्या नाटकांतली स्थानम् नरसिंह राव यांची सत्यभामेची भूमिकाहि प्रेक्षकांना पुनः पुन्हा पहावीशी वाटे! पण याचा परिणाम असा झाला कीं, प्रेक्षक

कलाकारांचीं नांवें पाहून नाटकाला येऊं लागले, नाटकासाठीं म्हणून नव्हे. मात्र ह्या कालखंडाला तेलुगु रंगभूमीच्या आयुष्यांतील सुवर्णकाळ असें नांव दिलें, तर तें मुळींच वावगें होणार नाहीं. तेलुगु रंगभूमीला सुसंघटित, शिस्तबद्ध स्वरूप ह्याच काळांत आलें, म्हणून हा काळ फार महत्वाचा समजला पाहिजे.

त्यानंतर एक तेजस्वी तारा तेलुगु रंगभूमीच्या क्षितीजावर चमकूं लागला! त्याचें नांव **के. रामनाथ शास्त्री**! श्री. शास्त्री यांचा गळा इतका गोड होता कीं, त्यांचें गाणें ऐकूनच प्रेक्षकांचे पैसे वसूल होत असत! त्यांच्या अभिनयादि इतर नाट्यगुणांकडे कोणी फारसें लक्षच देत नसे. श्री. शास्त्री यांच्या रूपानेंच तेलुगु रंगभूमीवर खऱ्या अर्थानें संगीत आलें. पण त्याचा थोडासा दुष्परिणामहि झाला, असें म्हणणें भाग आहे. कारण गाण्यानेंच प्रेक्षकांचे समाधान होऊं लागल्यामुळें, नाट्याच्या इतर महत्वाच्या अंगाकडे कलाकारांचे दुर्लक्ष होऊं लागलें. श्री. शास्त्री यांच्या गाण्याच्या (ग्रॅमाफोन रेकॉर्डस) ध्वनिमुद्रिकाहि झपाट्यानें लोकप्रिय झाल्या. आणि मग जे प्रेक्षक नाटक बघायला म्हणून येत, ते मध्येंच गिल्ला करून त्यांना ध्वनिमुद्रित केलेलीं गाणींहि रंगभूमीवर म्हणायला भाग पाडीत! म्हणजे प्रेक्षक गाणीं ऐकायला येत; नाटक पहायला नव्हे! गाण्यापुढें नाटकाला कोणी ढुंकूनहि विचारीत नसे.

रंगभूमीवर गाजलेल्या प्रसिद्ध कलावंतांना एकत्र आणून त्यांचे "संयुक्त" नाट्यप्रयोग करण्याचेंहि एक खूळ नंतर निघालें. असले कंत्राटी नाट्यप्रयोग करण्याचें प्रयत्न करण्यांत टी. राघवाचारी हे गृहस्थ मुख्य होते. "नाईट" घेऊन कामें करणारे "उपरी" नट एकत्र जमून जेव्हां नाटकें होऊं लागलीं, तेव्हां व्हाव्या तशा तालमी होत नसत. आणि कित्येक नट तर पडदा वर जायच्या आधीं फक्त कांहीं मिनिटेंच येण्याची मेहेरबानी करीत, आणि मग त्यांना रंगभूषा करायलाहि वेळ मिळत नसे. कसेंबसें मडकें रंगवल्यासारखें करून तो अवतार घाईघाईनें रंगपीठावर यायचा नि विदागीकडे लक्ष देऊन, प्रेक्षकांच्या कपाळावर उपकार करण्यासाठीं 'नाटक करून' जायचा! असल्या प्रकारांनींच तेलुगु रंगभूमीच्या व नाटककलेच्या ऱ्हासाचें बीज नकळत पेरलें गेलें! परंतु असल्या तात्पुरत्या आकर्षणाला न भुलणारेहि कांहीं अस्सल नाट्यकलोपासक होतेच, हें विसरतां

कामा नये. अशा कलोपासकांत **डी. व्ही. सुब्बाराव** यांचा प्रामुख्यानें उल्लेख केला पाहिजे. त्यानीं आपल्या कंपनींत भाडोत्री नट आणले नाहींत, आणि आपणहि भाडोत्री बनून कोठें गेले नाहींत.

रंगभूमीची ही केवीलवाणी अवस्था झालेली असतांनांच बोलपटाचें युग सुरू झालें! आधींच दुबळी झालेली तेलुगु रंगभूमि चित्रपटांच्या आक्रमणाला तोंड देण्यास असमर्थ ठरली. परंतु तशाहि परिस्थितींत धुकधुक प्राण धरून ती अद्याप जिवंत आहे, आणि कांहीं समर्थ व्यक्तींकडून सध्यां जे नाट्यकलेला सावरून धरण्याचे प्रयत्न होत आहेत, त्यावरून ती जिवंत राहणारच आहे, असा भरवंसा वाटतो.

सध्यां खास नाट्यकलेसाठीं थिएटरें नाहींत. ही एक फार मोठी अडचण तेलुगु रंगभूमीच्या प्रगतीच्या आड येत आहे. परंतु "आंध्र नाटक कला परिषद्" अशासारख्या संस्था व इतर कांहीं लोक, यांच्या प्रयत्नांनीं तेलुगु नाट्यकलेला परत वैभवाचे दिवस दिसतील अशी आशा करायला हरकत नाहीं.

●

टीपः—तेलुगु-कानडी लिपींत ५ व्या शतकापासून १३ व्या शतकापर्यंत फरक होत गेला, आणि तिच्यापासूनच आजची तेलुगु लिपी तयार झाली, असें मानलें जातें.

: ९ :

तमीळ नाट्यकला

तमीळ ही भारतांतील अत्यंत जुन्या भाषांपैकीं एक प्रमुख भाषा आहे. दक्षिण भारतांत मद्रास आदिकरून ज्या प्रदेशांत तमीळ भाषा बोलली जाते, तो प्रदेश तमीळनाड ह्या नांवानें ओळखला जातो. नाड ह्या शब्दाचा अर्थहि प्रदेश असा आहे. तमीळ संस्कृति हजारों वर्षांची जुनी आहे, याबद्दल हजारों पुरावे घेऊन इतिहास उभा आहे. तमीळनाडमध्यें चित्र, शिल्प, संगीत, नाट्य, नृत्य, इत्यादि ललित कला फार फार प्राचीन काळापासून (शंख कालापासून) अस्तित्वांत असल्याचें आढळतें.

तमीळ नाट्यकलेंत जो जुन्यांत जुना प्रकार आहे, त्याला "**तेरुकूत्तू**" असें नांव आहे. ह्या नाट्याचे निरनिराळे बारा प्रकार आहेत. दहा भाव आणि २४ हस्तमुद्रा, यांच्या साहाय्यानें ती लोकनाट्यकला सजविलेली असते. ह्या नाट्यकलेचें शास्त्र आणि तंत्रहि शेंकडों वर्षांपूर्वीच पूर्णत्वाला गेलेलें होतें. १७ व्या शतकांत तमीळ रंगभूमीवर थोडी नवी नवलाई आली. म्हणजे असें कीं, ज्याला संगीतिका म्हणतां येईल, अशीं पद्यमय नृत्यनाटकें रंगभूमीवर होऊं लागलीं. त्यांना "**मुक्कूडर**" "**कुरवंजी**" वगैरे नांवें आहेत. कुरवंजी नाट्यप्रकार थोड्या विस्तारानें सांगितल्याशिवाय त्या नाट्याची कल्पना यायची नाहीं; म्हणून कुरवंजी नाट्य कसें असतें, तें थोडक्यांत सांगतों.

कुरवंजी (नृत्यनाट्य)

कुरवंजी म्हणजे संगीत, नृत्य आणि अभिनय यांचा त्रिवेणी संगम असतो. तमीळ साहित्यांत जे ९६ प्रबंध प्रकार सांगितलेले आहेत, त्यापैकींच कुरवंजी हा एक प्रबंध आहे. हें नाट्य थोड्या फार प्रमाणांत भरतनाट्यावरच आधारलेलें असतें, असें म्हटलें तरी चालेल ! ह्या प्रकारच्या नाटकांत जी नायिका असते, ती विरहाग्नीनें पोळलेली आणि प्रेमविव्हळ झालेली असते. " माझा प्राणवल्लभ कोणी पाहिला आहे का हो ? सांगा, कुणीतरी मला सांगा हो ! कुठें भेटेल माझा प्रियकर ? मी विरहाग्नीच्या कुडांत जळतें आहे. मला आतां एक क्षणभरसुद्धां माझ्या हृदयेश्वरापासून अलग राहाणें शक्य नाहीं; जिवंत राहाणें शक्य नाहीं. " अशा आर्तस्वरांत ती नायिका दिसेल त्या चराचराला प्रश्न विचारते आहे, आर्जवेंविनंत्या करते आहे, अशा अर्थाचीं गाणीं म्हणत म्हणत रंगभूमीवर नाचत येते. वास्तविक तिचा तो प्रेमालाप म्हणजे प्रथमदर्शनी प्रेमाचा परिणाम असतो ! कोणीतरी राजा अगर राजपुत्र तिनें पाहिलेला असतो, आणि त्याच्यावर जडलेले तिचें प्रेम कोणीतरी जाऊन त्याला कळवावें, म्हणून ती वेडीपिसी झालेली असते. सबंध नाटकांत नायकमात्र कधींहि रंगभूमीवर येत नाहीं. हें सबंध नाटक म्हणजे विप्रलंभ शृंगाराचा एक उत्कृष्ट नमुना असतो !

नायकाला भेटायला आपण अगदीं आतुर झालें आहे, हें कोणीतरी जाऊन नायकाच्या कानांवर घालावें, आणि त्याची व आपली भेट करून द्यावी, म्हणून ती आकाशांतल्या चंद्राची मनधरणी करते. दक्षिण दिशेकडून वाहाणाऱ्या वायुलहरींना विनवणी करते. इतकेंच काय, पण आकाशांतले ढग, फुलें, फुल-पाखरें, वृक्षवेली, पशुपक्षी ह्या सर्वांना साहाय्याला यायची विनंति करते.

पण इथें एक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, ह्या नाटकांत नायिका एकदम प्रवेश करीत नाहीं. नित्याप्रमाणें प्रथम विघ्नहर्त्या गणरायाची प्रार्थना होते, आणि मग " **कत्तियाकरण** " म्हणजे विदुषक रंगभूमीवर येऊन कथानकाची रूपरेषा प्रेक्षकांना निवेदन करतो. त्याचप्रमाणें, तें कथानक

पद्यरूपानें रचणाऱ्या नाटककाराच्या थोर योग्यतेविषयींहि गौरवपर उद्गार काढतो. त्यानंतर खऱ्या नाटकास सुरुवात होते. प्रस्तावनादि कार्यभाग झाल्यावर, प्रथम नायिकेच्या चार दासी नाचत नाचत रंगभूमीवर येतात व आपापलें नृत्य कौशल्य दाखवून बाजूला उभ्या राहातात. त्यानंतर नायिका रंगभूमीवर प्रवेश करून वरीलप्रमाणें भावदर्शन करीत नाचते. ज्यांना ज्यांना ती काकुळतीला येऊन सांगते, त्यांच्यापैकीं कोणाकडूनहि तिला कांहीं जबाब मिळत नाहीं; म्हणून ती निराश होते. मग तिच्या चौघी दासी तिला भेटतात. त्यानांहि ती तसेंच सांगतें. जी कोणी माझ्या प्रियकराला भेटून माझा प्रेमसंदेश देऊन येईल, तिला मी हवें असेल तें बक्षीस देईन; माझ्या अंगावरचे रत्नालंकार देईन; अशीहि लालुच दाखवते. आणि क्रमानें प्रत्येकीला तेवढें आपलें काम करून येण्यासाठीं गयावया करून सांगते. पण त्या चौघीपैकीं एखादीसुद्धां ती कामगिरी करायला तयार होत नाहीं. अर्थात् नाराज नि निराश झालेली नायिका त्यांचा धिःकार करते. एवढा कथाभाग झाल्यावर मात्र नाटकाला वेगळीच कलाटणी मिळते.

नायिका हताश झालेली असतांना, तिथें एक कुरवा स्त्री म्हणजे भिल्लीण येते, आणि घरच्या मालकाचें गुणगान करीत राहाते. तिची नि नायिकेची ओळख करून दिली जाते. त्यांची ओळख होतांच, ती भिल्लीण आपण कुठले कुठले किती देश पाहिले, आणि आपल्याला आपण केलेलें भाकित खरें ठरल्याबद्दल कोणी कोणी काय काय बक्षिसें दिलीं, यासंबंधीची सगळी इत्थंभूत हकीगत सांगते. नायिकेला काय ? तेवढेंच हवें असतें ! तीहि त्या भिल्लीणीला आपलें प्रेमपुराण सांगते नि आपलें भविष्य वर्तविण्याची तिला विनंति करते. " तुझी इच्छा पुरी होईल, आणि तुझी व तुझ्या प्रियकराची लौकरच भेट होईल ! " असें गोड भविष्य भिल्लीणीनें सांगतांच नायिकेचा आनंद गगनांत मावेनासा होतो; आणि तिला बक्षिसादाखल मौल्यवान अलंकार देऊन ती तिची रवानगी करते. कुरवंजी नृत्यनाटकाचें स्वरूप हें असें आहे. [पुढें १२ व्या प्रकरणांत मराठी नाट्यकलेची माहिती देतांना ह्या कुरवंजी नाट्यप्रकाराचा संदर्भ येणार असल्यामुळें, वाचकांनी ही माहिती मुद्दाम लक्षांत ठेवावी अशी विनंति आहे.]

हे जुने प्रकार सोडून जेव्हां आपण १८ व्या शतकांत येतों, तेव्हां आपल्याला तमीळ रंगभूमीवर थोडीशी प्रगति झालेली दिसते. कुरवंजी नाटकांतील ठराविक पद्धति सोडून, नाट्यवस्तु थोडी व्यापक व विस्तृत झालेली आढळते. कारण त्याच शतकांत तमीळ कवि **अरुणाचल कविरायर,** यानीं रामायणाला संगीतमय नाटकाचें (संगीतिकेचें) स्वरूप दिलें. त्याच्या मागोमाग मग महाभारत, नंदचरित्रम्, हरिश्चंद्र आणि तिरुविळयाडर पुराण (म्हणजे शंकराच्या विविध अवतारांसंबंधानें वर्णनें असलेलें पुराण–शिवपुराण) इत्यादि लोकप्रिय कथानकें कुरवंजी नाट्यप्रकारांत रंगभूमीवर आलीं.

१९ व्या शतकांत तमीळ नाट्यकलेचें स्वरूप बरेंच पालटलें. श्री. व्ही. को. सूर्यनारायणशास्त्री यानीं पाश्चात्य पद्धतीचीं नाटकें लिहायला सुरवात केली, आणि तेव्हांपासून तमीळ रंगभूमीवर एक नवयुगच निर्माण झालें, असें म्हणतां येईल! त्यानंतर तंत्रशुद्धतेच्या मुख्य बाबीकडे तमीळ नाटककारांचें आणि कलाकारांचें लक्ष गेलेलें दिसतें. प्रसिद्ध तमीळ लेखक श्री. सुंदरम् पिल्लाय, यानीं आधुनिक तंत्रानुसार पहिलें नाटक लिहिलें! त्या नाटकाचें नांव "**मनोन्मणीयम्**"! हें नाटक ऐतिहासिक कथानकावर आधारलेलें आहे. हें इतकें झालें खरें, परंतु तोंपर्यंत पक्कें नाट्यगृह किंवा रंगभूमि नव्हती. नाटकें उघड्याच रंगभूमीवर होत असत! रात्रीं नाटकाला सुरवात व्हायची आणि पहाटेपर्यंत तें चालायचें! उजेडासाठीं सुद्धां आजच्यासारखी विजेच्या दिव्यांची सोय नव्हतीच. फक्त साधे दिवे हेंच प्रकाश योजनेचें एकुलतें एक साधन!

त्याच दरम्यान एक पारशी नाटक कंपनी दक्षिण भारतांत दौऱ्यावर आली होती. त्या कंपनींत निरनिराळे पडदे होते, गॅसच्या बत्त्या होत्या, आणि सुंदर रंगभूषा व वेषभूषाहि होती. तें सारें वैभव बघून तमीळ लोकांचे डोळे दिपून गेले. त्याचा परिणाम पुढें असा झाला कीं, रावबहादूर पम्मल संबंधमुदलीयार यानीं "**सुगुणविलास सभा**" नांवाची एक नाटक मंडळी स्थापन केली आणि आधुनिक पद्धतीचीं नवीन नाटकें लिहून तीं रंगभूमीवरहि आणलीं. वास्तविक १८९१ पर्यंतच्या काळांत फक्त पौराणिक आणि अर्धपौराणिक नाटकेंच तिकडे होत असत. आणि तींच तींच नाटकें पाहाण्याचा तमीळ

प्रेक्षकांना अगदीं वीट आला होता. त्यामुळेंच संबंध मुदलीयार यांची नाटकें, आणि त्यांच्या मागोमाग श्री. कृष्णस्वामी पावलर यांची नाटकें, फार लोकप्रिय झालीं. श्री. पावलर यांचीं " पतिभक्ति ", " गव्हर्नर्स कप ", " बंबई मेल ", " पंजाब केसरी " इत्यादि सामाजिक नाटकें फार गाजलीं.

तमीळ रंगभूमीला आधुनिक नीटनेटकें स्वरूप देणारी आणखी एक महान व्यक्ति म्हणजे श्री. शंकरदास स्वामी ही होय. एक उत्कृष्ट आणि अभिनयपटु नट म्हणून त्यांची बरीच ख्याती होती. त्यांनीं जगन्नाथ अय्यर यांच्या " बालमीना रंजनी संगीत सभा " आणि " मीनलोचनी विद्वत् सभा " ह्या नाटक कंपनींत निरनिराळया भूमिका केल्या, आणि अनेक कलावंत शिकवून तयार केले. त्यांची शिष्यपरंपरा फार मोठी असून, बहुतेक सर्व शिष्य आज नामांकित नट म्हणून ओळखले जातात.

शंकरदास स्वामीनीं शिकवून तयार केलेल्या नटांत, टी. के. एस. ब्रदर्स, नवाब टी. इ. एस. राजमाणिक्कम्, पी. टी. संबंधम्, टी. पी. पुन्नुस्वामी पिल्लाय, के. सारंगपाणी, एम्. एस. मुत्तुकृष्णन्, टी. बालसुब्रह्मण्यम्, एम्. व्ही. मणी, एस. व्ही. व्यंकटरामन्, इत्यादि नावें प्रामुख्यानें डोळयांसमोर उभीं राहातात. तमीळ रंगभूमीला वैभव प्राप्त करून देणारे गृहस्थ म्हणून श्री. एम्. कंदस्वामी पावलर यांचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. कारण त्यांनीं सुप्रसिद्ध लेखकांच्या कादंबऱ्या नाटक रूपानें रंगभूमीवर आणल्या. जे. आर. रंगराजू यांच्या " राजांबाळ ", " चंद्रकांता ", " मोहन सुंदरम् " ह्या कादंबऱ्या आणि दोरास्वामी अय्यंगार यांची " मेनका " इत्यादि कादंबऱ्या नाट्यपेहराव चढवून रंगभूमीवर आल्या, त्याचें श्रेय पावलर यांनांच आहे ! त्यांनीं " लक्ष्मी शारदा कंपनी " " मद्रास बॉयज् कंपनी ", आणि स्वतःची " कुमारलक्ष्मी गानसभा " वगैरे नाटक मंडळयांत नाटकार, दिग्दर्शक इत्यादि नात्यांनीं कामें केलीं होतीं. त्याचप्रमाणें " रामानुकुल सभा " व " मद्रास ड्रॅमेटिक सोसायटी " ह्या कंपन्याबरोबर आग्नेय आशिया भागांतील तमीळ लोकांना नाटकें दाखविण्यासाठीं प्रवास केला. सिलोनमध्यें जाऊनहि त्यांनीं तमीळ भाषेंत नाट्यप्रयोग केले !

शंकरदास स्वामीप्रमाणें कंदस्वामींचेहि बरेच शिष्य आहेत! प्रसिद्ध नट एन्. एस. कृष्णन्, कॉळी एन्. रत्नम्, के. पी. केशवन्, पी. यू. चिन्नप्पा, एम्. व्ही. मणी, एस. व्ही. सहस्रनामम्, एम्. के. राधा (मुलगा), एम्. जी. रामचंद्र इत्यादि कलावंत कंदस्वामींच्या शिष्यगणांत आहेत. परमेश्वर अय्यरची नाटक कंपनी, आर्यगानसभा, कन्हैय्या कंपनी, इत्यादि नाटक मंडळयांनींहि एस्. जी. किट्टाप्पा, के. एस. अनंतरायण, के. बी. सुंदरमुब्बळ (नटी) इत्यादि कलावंत नटनटींना नांवारूपाला आणलें.

१९२५ सालीं, टी. के. एस. ब्रदर्स यांनीं स्वतःची एक नाटक मंडळी सुरू केली. तिचें नांव "मदुराई श्रीबालशण्मुखानंद सभा" असें आहे. त्याच सुमारास नबाब टी. एस्. राजमाणिक्यम् यांनींहि "मदुराई देवी बालविनोद सभा" नांवाची नाटक मंडळी काढली. ह्या दोन्ही नाटक मंडळयांचीं कांहीं खास विशिष्टें आहेत, आणि त्यासाठींच त्या प्रसिद्ध आहेत! नबाबची मंडळी ही बाल कलावंतांची आहे. लहान मुलें नाटकांत भूमिका करतात आणि त्या नाटकांत–विशेषतः पौराणिक नाटकांत ट्रान्सफर सीन, पोषाख, वगैरेसाठीं प्रसिद्ध आहे. तर टी. के. एस्. ब्रदर्सची आधुनिक विषयांवरील नाटकांबद्दल व यथायोग्य अभिनयाबद्दल ख्याती आहे. ह्या कंपनींत नेपथ्यरचना व सजावट अगदीं वास्तववादी स्वरूपाची असते. टी. के. एस्. ब्रदर्सना प्रत्यक्ष भेटण्याची संधी मला मिळाली, तेव्हां त्यांच्याशीं बोलतांना, नाटयकलेविषयीं त्यांचे विचार अत्यंत प्रागतिक असल्याचें आढळून आलें, हें इथें नमूद करावेंसें वाटतें.

सिनेमाचें युग सुरू होतांच रंगभूमीवरचे नट भराभर सिनेमांत जाऊं लागले. अर्थात् ह्या दोन्हीं नाटक मंडळयांच्या चालकांना मंडळया चालवणें मोठें अवघड होऊन बसलें. बऱ्याच छोटया छोटया नाटक मंडळयानीं तर कधींच राम म्हटलें. परंतु तशाहि परिस्थितीशीं कलाकार मोठ्या धैर्यानें टक्कर देत असून, आतां परते नटांमध्यें व प्रेक्षकांतहि रंगभूमीविषयीं व नाट्यकलेविषयीं प्रेम उत्पन्न झालेलें दिसतें. नाटयकलेला सध्यां तमीळ जनतेचा बळकट पाठिंबा मिळूं लागला आहे, अत्यंत आधुनिक असे त्रिमिति पद्धतीचे देखावेहि तमीळ रंगभूमीवर दिसूं लागले आहेत.

प्रेक्षकांना अगदीं वीट आला होता. त्यामुळेंच संबंध मुदलीयार यांची नाटकें, आणि त्यांच्या मागोमाग श्री. कृष्णस्वामी पावलर यांची नाटकें, फार लोकप्रिय झालीं. श्री. पावलर यांचीं " पतिभक्ति ", " गव्हर्नर्स कप ", " बंबई मेल ", " पंजाब केसरी " इत्यादि सामाजिक नाटकें फार गाजलीं.

तमीळ रंगभूमीला आधुनिक नीटनेटकें स्वरूप देणारी आणखी एक महान व्यक्ति म्हणजे श्री. शंकरदास स्वामी ही होय. एक उत्कृष्ट आणि अभिनयपटु नट म्हणून त्यांची बरीच ख्याती होती. त्यांनीं जगन्नाथ अय्यर यांच्या " बालमीना रंजनी संगीत सभा " आणि " मीनलोचनी विद्वत् सभा " ह्या नाटक कंपनींत निरनिराळया भूमिका केल्या, आणि अनेक कलावंत शिकवून तयार केले. त्यांची शिष्यपरंपरा फार मोठी असून, बहुतेक सर्व शिष्य आज नामांकित नट म्हणून ओळखले जातात.

शंकरदास स्वामीनीं शिकवून तयार केलेल्या नटांत, टी. के. एस. ब्रदर्स, नवाब टी. इ. एस. राजमाणिक्कम्, पी. टी. संबंधम्, टी. पी. पुन्नुस्वामी पिल्लाय, के. सारंगपाणी, एम्. एस. मुत्तुकृष्णन्, टी. बालसुब्रह्मण्यम्, एम्. व्ही. मणी, एस. व्ही. व्यंकटरामन्, इत्यादि नावें प्रामुख्यानें डोळयांसमोर उभीं राहातात. तमीळ रंगभूमीला वैभव प्राप्त करून देणारे गृहस्थ म्हणून श्री. एम्. कंदस्वामी पावलर यांचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. कारण त्यांनीं सुप्रसिद्ध लेखकांच्या कादंबऱ्या नाटक रूपानें रंगभूमीवर आणल्या. जे. आर. रंगराजू यांच्या " राजांबाळ ", " चंद्रकांता ", " मोहन सुंदरम् " ह्या कादंबऱ्या आणि दोरास्वामी अय्यंगार यांची " मेनका " इत्यादि कादंबऱ्या नाट्यपेहराव चढवून रंगभूमीवर आल्या, त्याचें श्रेय पावलर यांनांच आहे ! त्यांनीं " लक्ष्मी शारदा कंपनी " " मद्रास बॉयज् कंपनी ", आणि स्वतःची " कुमारलक्ष्मी गानसभा " वगैरे नाटक मंडळयांत नाटकार, दिग्दर्शक इत्यादि नात्यांनीं कामें केलीं होतीं. त्याचप्रमाणें " रामानुकुल सभा " व " मद्रास ड्रॅमॅटिक सोसायटी " ह्या कंपन्याबरोबर आग्नेय आशिया भागांतील तमीळ लोकांना नाटकें दाखविण्यासाठीं प्रवास केला. सिलोनमध्यें जाऊनहि त्यांनीं तमीळ भाषेंत नाट्यप्रयोग केले !

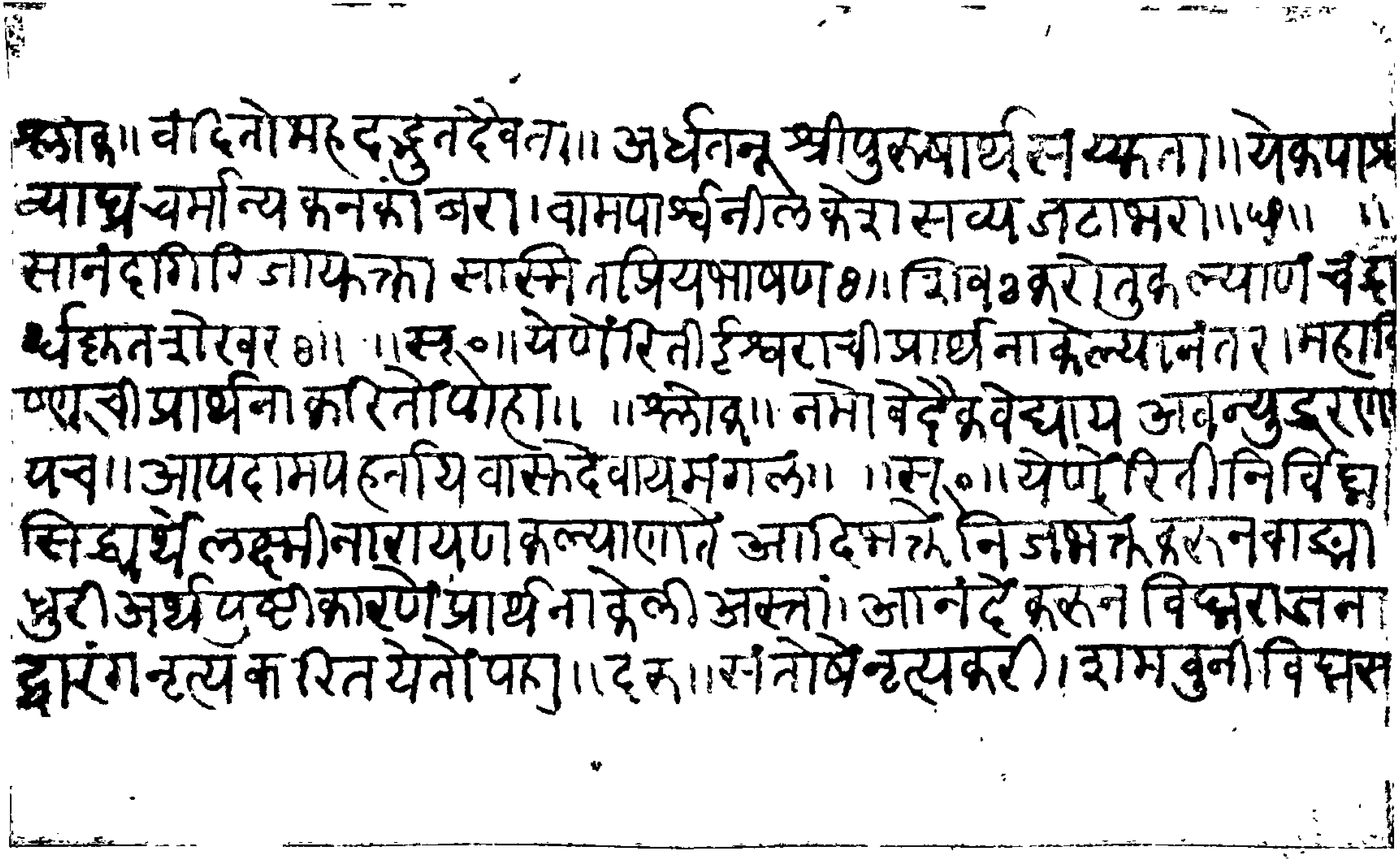
शंकरदास स्वामीप्रमाणें कंदस्वामींचेहि बरेच शिष्य आहेत! प्रसिद्ध नट एन्. एस. कृष्णन्, कॉळी एन्. रत्नम्, के. पी. केशवन्, पी. यू. चिन्नप्पा, एम्. व्ही. मणी, एस. व्ही. सहस्रनामम्, एम्. के. राधा (मुलगा), एम्. जी. रामचंद्र इत्यादि कलावंत कंदस्वामींच्या शिष्यगणांत आहेत. परमेश्वर अय्यरची नाटक कंपनी, आर्यगानसभा, कन्हैय्या कंपनी, इत्यादि नाटक मंडळ्यांनींहि एस्. जी. किट्टाप्पा, के. एस. अनंतरायण, के. बी. सुंदरम्‌ब्रळ (नटी) इत्यादि कलावंत नटनटींना नांवारूपाला आणलें.

१९२५ सालीं, टी. के. एस. ब्रदर्स यांनीं स्वतःची एक नाटक मंडळी सुरू केली. तिचें नांव "मदुराई श्रीबालशण्मुखानंद सभा" असें आहे. त्याच सुमारास नबाब टी. एस्. राजमाणिक्यम् यांनींहि "मदुराई देवी बालविनोद सभा" नांवाची नाटक मंडळी काढली. ह्या दोन्ही नाटक मंडळयांचीं कांहीं खास विशिष्टें आहेत, आणि त्यासाठींच त्या प्रसिद्ध आहेत! नबाबची मंडळी ही बाल कलावंतांची आहे. लहान मुलें नाटकांत भूमिका करतात आणि त्या नाटकांत–विशेषतः पौराणिक नाटकांत ट्रान्सफर सीन, पोषाख, वगैरेसाठीं प्रसिद्ध आहे. तर टी. के. एस्. ब्रदर्सची आधुनिक विषयांवरील नाटकांबद्दल व यथायोग्य अभिनयाबद्दल ख्याती आहे. ह्या कंपनींत नेपथ्यरचना व सजावट अगदीं वास्तववादी स्वरूपाची असते. टी. के. एस्. ब्रदर्सना प्रत्यक्ष भेटण्याची संधी मला मिळाली, तेव्हां त्यांच्याशीं बोलतांना, नाट्यकलेविषयीं त्यांचे विचार अत्यंत प्रागतिक असल्याचें आढळून आलें, हें इथें नमूद करावेंसें वाटतें.

सिनेमाचें युग सुरू होतांच रंगभूमीवरचे नट भराभर सिनेमांत जाऊं लागले. अर्थात् ह्या दोन्हीं नाटक मंडळयांच्या चालकांना मंडळया चालवणें मोठें अवघड होऊन बसलें. बऱ्याच छोटया छोटया नाटक मंडळयानीं तर कधींच राम म्हटलें. परंतु तशाहि परिस्थितीशीं कलाकार मोठ्या धैर्यानें टक्कर देत असून, आतां परत नटांमध्यें व प्रेक्षकांतहि रंगभूमीविषयीं व नाट्यकलेविषयीं प्रेम उत्पन्न झालेलें दिसतें. नाट्यकलेला सध्यां तमीळ जनतेचा बळकट पाठिंबा मिळूं लागला आहे, अत्यंत आधुनिक असे त्रिमिति पद्धतीचे देखावेहि तमीळ रंगभूमीवर दिसूं लागले आहेत.

पूर्वीची तपश्चर्या, मध्यंतरीची बिकट परिस्थिति, ह्या सगळ्या पूर्वानुभावाचा उपयोग करून, तमीळ नाट्यकलेचा कायापालट होऊं लागल्याचीं चिन्हें स्पष्ट दिसत आहेत. पूर्वी तमीळ रंगभूमीवर स्त्रीभूमिका पुरुषच करीत! परंतु गेल्या तीसचाळीस वर्षांपासून तमीळ नाटकांत स्त्रिया भूमिका करूं लागल्या आहेत. सभ्य व घरंदाज कुटुंबांतील स्त्रिया मात्र अजूनहि रंगभूमीवर कामें करायला कडमडतात! तमीळ रंगभूमीचें व नाट्यकलेचें स्वरूप हें असें आहे.

टीपः—तमीळ भाषा "तमीळ" लिपींत लिहिली जाते. सुमारें ७ व्या शतकापासून १२ व्या शतकापर्यंत फेरफार होत होत जी एक "ग्रंथ" लिपि तयार झाली, तिच्यांतूनच सध्यांची "तमीळ" लिपि निघालेली आहे. ह्या लिपींतील 'क' 'र' वगैरे कांहीं अक्षरें ब्राह्मी लिपींतून घेतलेलीं आहेत, असें म्हणतात.



१२. “लक्ष्मीनारायण कल्याण” ह्या आद्य मराठी नाटकाच्या हस्तलिखितांतील एका पृष्ठाचें छायाचित्र. (पृ. ११५)

१३ "मानापमान" नाटकांतील स्त्रीभूमिकेंत श्री. बालगंधर्व. (पृ. १२१)

१४. "दिवार" नाटकांत श्री. पृथ्वीराज कपूर (पृ. १३९)

१५. नाट्याचार्य कुंचुकुरुप कीचकाच्या भूमिकेंत. (पृ. १०१)

१३. " मानापमान " नाटकांतील स्त्रीभूमिकेंत श्री. बालगंधर्व. (पृ. १२१)

१४. " दिवार " नाटकांत श्री. पृथ्विराज कपूर (पृ. १३९)

१५. नाट्याचार्य कुंचुकुरुप कीचकाच्या भूमिकेंत. (पृ. १०१)

१६. पंजाबी नाटकांतील एक दृश्य. (पृ. १४२)

: १० :

मलयाळम् नाट्यकला

केरळराज्यांत मलयाळम् भाषा बोलली जाते. लोकसंख्या थोडीच आहे खरी, परंतु तिथें साक्षरतेचें प्रमाण भारतांतील इतर राज्यांपेक्षां बरेंच जास्त आहे, ही गोष्ट अवश्य लक्षांत घेण्यासारखी आहे. त्या भाषेतील नाट्यकला ही तिथल्या लोकनाट्यांतूनच जन्माला आलेली आहे. तिथले जुन्यांत जुने लोक-नाट्यप्रकार म्हणजे (१) तियाट, (२) मुडियेट्ट, आणि (३) तिरियाट्ट! नांवें भिन्न असलीं, तरीहि त्यांच्या बाह्यांगांत तसा कांहीं फारसा फरक नाहीं. ह्या नाट्यप्रकारांत प्राचीन द्रविडांच्या कालीमाता ह्या देवी-विषयींच्या कथा असतात. कालिमाता आणि असुर यांचें युद्ध होऊन त्यांत असुराचा वध होणें, असें ठराविक सांच्याचें कथानक हें ह्या नाट्यप्रकारांतील एक वैशिष्ट्य आहे. देवळांत देवाचा जो मुख्य पुजारी असतो, तोच स्वतः कालीमातेचें सोंग घेऊन देवळाच्या सभामंडपांत येतो, आणि नाटक सुरू होतें. आजच्यासारखी रंगभूमि किंवा व्यासपीठ वगैरे कांहींच नसतें. कधीं कधीं देवळासमोर एखादा छोटासा मंडप घालतात आणि त्याला एक लोंबता दिवा टांगून ठेवतात; कीं झाली सिद्धता! मंडपाभोंवतीं गावांतले लोक बसतात आणि नाटक बघतात. साजिंदे ढोल, झांज इत्यादि वाद्यें वाजवून पात्रांना साथ करतात. सुरवातीला प्राथमिक स्तवन झाल्यावर देवीची भूमिका घेतलेल्या पात्रासमोर एक कसलातरी आडपडदा धरतात. मग दुरून कुठून

तरी "अलल डुर्रे" अशी आरोळी ठोकीत एक दैत्य येतो. तो आल्यावर पडदा बाजूला केला जातो, आणि मग देवी आणि दैत्य यांची लढाई होते. त्या लढाईत अर्थात्‌च दैत्याला मरावें लागतें. मागें जे साजिंदे असतात, ते गाणीं म्हणत असतात व त्याच तालावर देवी आणि दैत्य यांचें संगीत युद्ध होतें. मुद्रादि अभिनयानें त्या दोघांचीं मूक संभाषणेंहि होत असतात! असल्या लोकनाट्यांतूनच मग (१) कूत, (२) कुडियाटम्, (३) अष्टपदियाटम्, (४) कृष्णाटम्, आणि (५) रामनाटम् इत्यादि नाट्यप्रकार निघाले. आणि अशा नाट्य प्रकारांतून अखेर "**कथाकळी**" हा अत्यंत प्रसिद्ध असा नृत्यनाट्यप्रकार उदयाला आला. वरील पांचहि नाट्यप्रकारांची थोडीशी माहिती झाली, कीं कथाकळीची उत्पत्ति कशी झाली तें सहज आपल्या लक्षांत येईल. म्हणून आधीं कूतादि नाट्यप्रकारांची थोडक्यांत ओळख करून देतों.

(१) **कूत** : देवळाच्या आवारांत एक नाट्यगृह तयार करून हें नाटक होतें. त्या प्रांतातील कथेकरी विदुषकासारखी वेषभूषा आणि रंगभूषा करून रंगपीठावर येतो, आणि संस्कृत श्लोक म्हणून त्यांतील अर्थानुरूप अभिनय करीत कथाभाग प्रेक्षकांना समजावून सांगतो. ह्या कथेकऱ्याला किंवा विदुषकाला "**चाक्कियार**" असें म्हणतात. चाक्कियार लोक वंशपरंपरागत तोच धंदा करतात. महाराष्ट्रांतील कीर्तनकार आणि गोंधळी यांचें मिश्र स्वरूप म्हणजे चाक्कियार, असें म्हटल्यास मुळींच अतिशयोक्ति होणार नाहीं. कारण तो कधीं कधीं महाभारत आणि रामायण इत्यादि अमर पौराणिक ग्रंथांतल्या कथा सांगतो. इतकेंच नव्हे, तर कथानकाच्या ओघांत संधी सांपडतांच प्रचलित प्रश्नांचाहि उहापोह करतो. सामाजिक चालीरीतींवर कोरडे ओढतो, आणि आजुबाजूस बसलेल्यांची थोडी थट्टामस्करीहि करतो! ह्या चाक्कियार लोकांकडूनच पूर्वी वृत्तपत्रांचें काम होत असे! तत्कालिन प्रश्नांवर जाहीरपणें मतप्रदर्शन होत असे. कूत हा केरळमधील नाट्यप्रकार पाहून असा एक प्रश्न मनाला चाटून जातो कीं, चाक्कियार बघून महाराष्ट्रांत कीर्तनकार, गोंधळी आणि बहुरुपी ह्या संस्था निर्माण झाल्या, कीं महाराष्ट्रांतील ह्या तिन्हीं संस्थांचें एकीकरण होऊन केरळमधला चाक्कियार तयार झाला? कांहींहि असो, चाक्कियार बघून कीर्तनकारादि तिघांची आठवण होते यांत मात्र शंका नाहीं.

(२) **कुडिआटम्** : संस्कृत नाटकें विशिष्ट पद्धतीनें करून दाखविण्याचा केरळ भागांत जो प्रघात आहे, त्यालाच कुडिआटम् असें नांव आहे. ह्या नाट्यप्रकारांतच प्रथम स्त्रिया भूमिका करूं लागल्या, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. ह्या नाट्यप्रकारांत जो नायक असतो, तो प्रथम श्लोक म्हणतो आणि आहार्यादि चारहि प्रकारचा अभिनय करून, श्लोकाचा अर्थ स्पष्ट करून दाखवतो. अभिनयांत आंगिक आणि सात्विक ह्या दोन प्रकारच्या अभिनयांना विशेष महत्व असतें. कधीं कधीं एका श्लोकांतील अर्थ विशद करायला पक्के दोन तीन तासहि लागतात! नट जेव्हां अर्थ व्यक्त करीत असतो, तेव्हां प्रेक्षकांचे लक्ष त्याच्या हातांवर व चेहऱ्यावरील भावछटांवर खिळलेलें असतें! ह्याच नाट्यप्रकारांत रंगभूषेला खरें महत्व आलें.

(३) **अष्टपदीआटम्** : कवि जयदेवरचित "गीत गोविंद" काव्य केरळ प्रदेशांत अत्यंत लोकप्रिय झालें व तें नाट्यरूप धारण करून रंगभूमीवर आलें! कृष्ण, राधा आणि तिची एक सखी अशीं तीन पात्रें रंगभूमीवर असतात. तीं त्यांच्या मागून म्हटल्या जाणाऱ्या गाण्यांप्रमाणें अभिनय करून दाखवतात.

(४) **कृष्णाटम्** : अष्टपदीआटम् लोकप्रिय झाल्यावर, कालीकतच्या झामोरिननें त्याच धर्तीवर एक नवीन शास्त्रीय नाट्यप्रकार तयार केला. त्याला कृष्णाटम् असें म्हणतात. त्या नाट्यप्रकारांत, महाभारतांतील कथानकें गीतगोविंदच्या पद्यरचनेसारखी पद्यरचना करून म्हणायचीं, आणि अष्टपदी-आटम्प्रमाणेंच अभिनय करायचा, असें ह्या नाट्यप्रकाराचें स्वरूप आहे. परंतु ह्यापूर्वींच्या नाट्यप्रकारांपेक्षां ह्या नाट्यप्रकारांत बांधेसूदपणा अधिक असतो. ढिलेपणा नांवालाहि दिसायचा नाहीं यांत! बरींच पात्रें, व्यवस्थित नीटनेटकी रंगभूषा व वेषभूषा, आणि निरनिराळे देखावेहि असतात! म्हणूनच हे नाट्यप्रयोग देवळें अगर राजवाडे यांमधून होत असत. त्यामुळेंच फक्त ठराविक दर्जाच्या व विशिष्ट वर्गाच्या लोकांनाच ते नाट्यप्रयोग पहायला मिळत.

(५) **रामनाटम्** : कृष्णाटम् नाट्यप्रयोग सर्वसाधारण जनतेला पहायला मिळत नसत, त्यामुळें नाट्यकला जनतेपासून थोडी दूर गेल्यासारखें वाटूं

लागलें. आणि ह्या टोंचणींतूनच मग एक ऐतिहासिक महान नाट्यकला उदयाला आली!

एकदां त्रावणकोरच्या राजानें, झामोरिनला त्याचे कलाकार पाठवायला सांगितलें. पण झामोरिननें नकार दिला. त्यामुळें त्रावणकोरच्या राजाला साहजिकच संताप आला! पण तो स्वस्थ बसला नाहीं. त्यानें चिडून रामायणावर आधारलेलें एक नाट्य तयार केलें. त्यालाच रामनाटम् असें नांव पडलें. पूर्वीच्या नाट्यप्रकारांत संस्कृत भाषेला प्राधान्य असे. पण ह्या नाट्यप्रकारांत संस्कृता बरोबरच मलयाळम् भाषेलाहि प्रथमच स्थान मिळालें. नाट्यप्रयोगाचें इतर स्वरूप मात्र कृष्णाटम्पेक्षां फारसें भिन्न नव्हतें. मलयाळम् भाषेंत संस्कृत शब्द फार आहेत. आणि थोड्याफार प्रमाणांत संस्कृत रंगभूमि अंश रूपानें जर कुठें जिवंत असेल, तर ती मलबारमध्येंच आहे! Boston येथील डॉ. कुमारस्वामी आपल्या "Indian and Indonesian Art" ह्या ग्रंथांत एके ठिकाणीं म्हणतात कीं, "Classical Sanskrit Theatre scarcely survives, unless in Malabar." आणि तें खरें आहे असें वाटूं लागतें.

पुढें कोटयम्च्या राजानें जेव्हां महाभारतांतील कथा घेऊन पद्यरचना करायला सुरवात केली, तेव्हां त्याच नाट्यप्रकाराला "कथाकळी" असें नांव पडलें. कथाकळी नृत्यनाट्याची व त्यापूर्वीच्या लोकनाट्यांची पूर्वपीठिका ही अशी गमतीची आहे!

कथाकळी नृत्यनाट्याची थोडीशी माहिती "भारतीय लोकनृत्यें" ह्या प्रकरणांत दिलीच आहे. परंतु त्या कलेसंबंधानें विशेष माहिती ह्या प्रकरणांत देणें आवश्यक आहे.

कथाकळी नाट्यसाधना ही एक महान योगसाधना आहे. त्या कलेच्या उपासकांनीं आणि आश्रयदात्यांनीं त्या नाट्यकलेचें एक स्वतंत्रच शास्त्र बनविलेलें आहे. भरतमुनीप्रणित नाट्यशास्त्राचा आधार घेऊन, पण जरा वेगळ्या स्वरूपांत केरळच्या कलाकारांनीं आपलें सत्व दिसेल अशा रीतीनें ही नाट्यकला जतन करून ठेवली व तिला जगभर नांवलौकिक मिळवून दिला.

९५४२८

कथाकळी प्रमाणेंच "मोहिनी आटम्" आणि "कैकोट्टी कळी" हे नाट्य-प्रकारहि परदेशी कलावंतांनीं आतां आत्मसात् करायला सुरवात केली आहे!

मलबारच्या बाहेर कितीतरी कलाकार कथाकळी नृत्यनाट्याचे प्रयोग करतात. हें खरें असलें, तरी कथाकळी ही कला एखाद्या कुलवधुप्रमाणें आपलें घर-मलबार सोडून अद्याप बाहेर गेलेली नव्हती. १९५६ च्या मार्च महिन्यांत मात्र एक अपवादात्मक अशी गोड घटना घडली. मुंबईतील कांहीं मलयाळम् भाषी रसिकांनीं अस्सल कथाकळी कलेचें दर्शन इथल्या (मुंबईच्या) प्रेक्षकांना घडविण्याचें पुण्यकार्य केलें. ज्या वयोवृद्ध कलातपस्वी गुरुकडे राहून प्रसिद्ध नर्तक रामगोपाल आणि कलामंडलम् कृष्णन् नायर इत्यादि नृत्यकला-विशारदांनीं नृत्यकलेचे धडे घेतले, ते **नाट्याचार्य कुंचु कुरुप** प्रथमच मुंबईत आले असतांना, त्यांची प्रसिद्ध भूमिका पहाण्याची सुसंधी मला मिळाली होती. नाट्याचार्य कुंचु कुरुप यांचें वय ७५ वर्षांपेक्षां जास्त असूनहि जेव्हां भूमिका करतात, तेव्हां ते तेवढ्या वयाचे आहेत असें शपथेवर सांगितलें, तरीहि कोणाला खरें वाटणार नाहीं! नाट्यकला त्यांच्या रोमरोमांत भिनलेली आहे. मलबारच्या देवळांत वास करणारी अस्सल नाट्यकला कुंचु कुरुप यांच्या रूपानें प्रथमच मलबारची सीमा ओलांडून बाहेर पडली, असें म्हणणें भाग आहे.

कथाकळी नाटक उघड्या जागेंत होतें. पात्रांच्या मागें फक्त साजिंदे असतात. पडदे, बॉक्स सीन वगैरे कसलीच सीनसिनरी नसते. समोर एक भली थोरली समई तेवत असते. समईतल्या वाती खोबरेल तेलानें पेटतात आणि शांत सौम्य प्रकाश देतात. त्याच मंगल प्रकाशांत कथाकळीचा कलाविष्कार होत असतो.

नाटक सुरू व्हायच्या आधीं प्रथम साजिंदे रंगभूमीवर येतात आणि नाट-काला सुरवात होणार असल्याची सूचना देतात. कोणतें नाटक होणार वगैरे संबंधाची प्रेक्षकांना कल्पना असतेच! मग जे दोघेचौघेजण वाद्यें वाजवीत असतात, त्यांच्यासमोर दोघेजण एक रंगीबेरंगी पडदा धरतात. गायक गणपति, सरस्वति, विष्णु इत्यादि देवदेवतांना प्रार्थना करणारीं पदें म्हणतात. त्याचवेळीं व्यवस्थित रंगभूषा-वेषभूषा केलेलें एक पात्र पडद्याआड, प्रेक्षकांना दिसणार

नाहीं अशा बेतानें नमननृत्य करीत असतें. त्या नाचाला "**तोडयम्**" असें नांव आहे. त्याचा अर्थ सुरवात असा आहे.

नमन संपल्यावर खऱ्या नाटकाला सुरवात होते. त्याला "**पुरप्पद्**" म्हणतात. पच्चा रंगभूषेंतील पुरुषपात्र आणि मिनुक्कु रंगभूषेंतील स्त्रीपात्र, अशी एक जोडी पडद्याआड येऊन उभी राहाते. प्रत्यक्ष परमात्मा आणि जीवात्मा यांच्या त्या साकार मूर्ति आहेत, असें मानलें जातें. मग पडदा एकदम बाजूला न करतां, हळुहळु खाली आणून त्यांचें प्रेक्षकांना दर्शन घडवतात. प्रथम मुगुट, मग चेहरा, गळा, अशा क्रमाक्रमानें दर्शन होईल अशा रीतीनें पडदा आस्ते आस्ते खालीं आणतात. परमात्मा आणि जीवात्मा यांच्या मूर्ति प्रेक्षकांना सबंध दिसल्या कीं, पडदा परत पूर्ववत् वर उचलतात. असें दोनतीन वेळां केल्यावर मग पडदा अजिबात काढून घेतात. गायकांच्या सुरावर आणि वाद्यांच्या तालावर तीं पात्रें जरूर तो अभिनय करीत नाचूं लागतात. ह्या नाटकांत पात्रें सर्व कांहीं हावभाव करून मनांतला भाव व्यक्त करतात; परंतु चुकूनसुद्धां तोंड उघडीत नाहींत ! शब्द-रहित नाटक, असें ह्या कथाकळी नाटकाचें वर्णन करतां येईल !

हें पुरप्पद संपल्यावर, गायक आणि वादक आपापलें गायन वादन कौशल्य दाखवितात. नाटकाचें कथानक श्लोक आणि विशिष्ट रागांतील गाणीं यांत रचलेलें असतें. कथाभाग श्लोकांत असतो, आणि संवाद पदांत असतात ! नटनटी गाण्यांतील अर्थानुसार अंगविक्षेप, मुखाभिनय, आणि हस्तमुद्रा करून अर्थ विशद करतात.

१७ व्या शतकांत मल्याळम् भाषेंत कथाकळी साहित्याशिवाय दुसरें कसलेंच साहित्य निर्माण झालें नाहीं ! " आटक्कथा " साहित्य लिहिल्यावांचून मलयाळम् साहित्यसृष्टींत कोणालाहि उच्च दर्जा प्राप्त होत नसे. कथाकळीसाठीं साहित्यनिर्मिति करणें फार अवघड असल्यामुळें, पुष्कळांना तें साहित्य लिहिणें जमलें नाहीं. परंतु उण्णाई वॉरीयर, कोट्टयत्त तंबूरान, आणि इरइम्मन तंपी, यांच्यासारख्या कांहीं प्रतिभासंपन्न कवींचीं नांवे मात्र त्यानीं लिहिलेल्या कथाकळी साहित्यामुळेंच अमर झालीं आहेत.

गेल्या कांहीं वर्षांत, "गांधीविजय," "हिटरमृत्यु" अशासारखे कांहीं आधुनिक विषय कथाकळीसाठीं निवडण्यांत आले, पण ते लोकांच्या पसंतीला उतरले नाहींत! तसले प्रयत्न सपशेल अयशस्वी झाले! केवळ अभिनयाच्या जोरावर वाटेल तसलें कथानक दडपून दिलें तर तें पचत नाहीं नि रुचतहि नाहीं, हें सत्य अनेकदां सिद्ध झालें आहे. परंतु आधुनिक योग्य विषयांना कथाकळी नाटकाचे दरवाजे बंद आहेत, असा मात्र याचा अर्थ नव्हे! गोपीनाथ, उदयशंकर, रामगोपाळ यांच्यासारख्या निष्णात नृत्यकारांनीं कथाकळी नाट्य-कलेचें पवित्र्य व गांभीर्य राखून, अनेक नव्यानव्या कथानकांसाठीं कथाकळीचा उपयोग करून घेतलेला आहे.

कथाकळी ह्या मलयाळम् नाट्यकलेशीं थोडेंफार साम्य असलेले दक्षिण भारतांतील नाट्यप्रकार म्हणजे यक्षगान, वीथीनाटक, कूचिपूडि नृत्य, आणि तंजावरच्या बाजूचें "भागवत मेळा नाटक" हे होत. कथाकळी हा अखिल भारतीय नाट्यकला–संस्कृतीचा एक भूषणावह भाग आहे. परंतु ती कला द्रवीडकलेंतून आकार घेतघेत आली आहे.

परंतु ही झाली जुन्या मलयाळम् नाट्यकलेची गोष्ट! आज मलयाळम् नाट्यकला कशी आहे तेंहि पाहिलें पाहिजे. खरें म्हटलें, तर गेल्या आठदहा वर्षांत मलयाळम् नाट्यकलेंत एक प्रकारचें नवचैतन्य निर्माण झालें आहे. गेल्या अवघ्या पांच सहा वर्षांत, कांहींच नाहीं तरी निदान एक हजार नाटकें लिहिलीं गेलीं असतील! मलयाळम् नाटक कंपन्या निघाल्यामुळें मलयाळी नाट्यसेवकांना व कलाकारांना नवी स्फूर्ति मिळाली, आणि त्यांनीं संगीतिकांचे प्रयोग करायचा सपाटा चालविला. सी. व्ही. रामन् पिल्ले, त्यानंतर ई. व्ही. कृष्णपिल्ले यानीं गद्य नाटकें रंगभूमीवर आणली. सुमारें ४० वर्षांपूर्वींपासून सामाजिक नाटकें मलयाळम् रंगभूमीवर होत आहेत, असें म्हणतात. मुंबईसारख्या परप्रांतांत येऊनहि केरळच्या कलावंतांनीं आपल्या मलयाळम् नाट्यकलेची उपासना आणि जोपासना करण्याचें व्रत सोडलेलें नाहीं! मुंबईच्या "Experimental Theatre" ह्या हौशी मलयाळम् नाट्यसंस्थेनें फार मोलाची कामगिरी केलेली आहे. ह्या संस्थेनें अनेक मलयाळम् नाटकें रंगभूमीवर आणलींच, शिवाय कांहीं नवीन नाटक-

कारहि निर्माण केले. श्री. पी. एन्. नानप्पन् यांचें ह्याच संस्थेनें केलेलें "**क्षेत्रम्**" हें नाटक कल्पनेपेक्षां यशस्वी झाल्यामुळें त्याचे अनेक प्रयोग झाले. एक्सपेरीमेंटल थिएटरनें प्रकाशांत आणलेले आणखी एक नाटककार म्हणजे श्री. चेरुकरा.

मलयाळम् रंगभूमीवर अलिकडे अलिकडे कांहीं साम्यवादी विचारसरणीचीं नाटकें झालीं. त्यांत "निंगळ यन्ने कम्युनिस्ट आकी" म्हणजे "तुम्हीं मला कम्युनिस्ट बनवला" ह्या नाटकाचे अक्षरशः हजारों प्रयोग झाले म्हणे! त्यांत लोकगीतांचा उपयोग करून घेतलेला आहे. तरुण पिढींतील नाटककारांत श्री. चेरु काड, उरूब, एडशेरी, टी. एन्. गोपीनाथन् नायर, तोपील भासी (उपरिनिर्दिष्ट कम्युनिस्ट विचारसरणीच्या नाटकाचे कर्ते), मद्रासमधील श्री. नाडन् इत्यादि उदयोन्मुख नाटककारांचीं नांवें घेतलीं जातात.

गेल्या १०–१५ वर्षांपासून मलयाळम् रंगभूमीवर स्त्रियाहि भूमिका करूं लागल्या आहेत. त्यापूर्वीहि कांहीं सुशिक्षित महिला नाटकांत कामें करीत असत; पण फक्त विशेष कारणांसाठींच जे नाट्यप्रयोग होत, त्याच नाट्यप्रयोगांत करीत. आतां तसें नाहीं. धंदेवाईक नाटक मंडळयांतहि स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियाच करूं लागल्या आहेत. असो.

आठव्या प्रकरणापासून ह्या प्रकरणापर्यंत दक्षिण भारतांतील तेलुगु, तमीळ आणि मलयाळम् ह्या तीन मुख्य भाषेंतील नाट्यकलेची त्रोटक माहिती दिली. आतां आपण पश्चिम भारताकडे वळूं.

●

टीप : केरळप्रांतांत बोलली जाणारी मलयाळम् भाषा "मलयाळम्" लिपींत लिहिली जाते. ग्रंथलिपीची अक्षरें आणि मलयाळम् लिपींतील अक्षरें यांत बरेंच साम्य आढळतें. ग्रंथलिपीचेंच मोडी स्वरूप म्हणजे "मलयाळम्" ही लिपि होय.

: ११ :

कानडी नाट्यकला

भारतांत अभिजात नाट्यकलेची स्वतंत्र आणि स्वयंभू परंपरा असलेले जे प्रांत अगर राज्यें आहेत, त्यांत कर्नाटक-म्हैसूर प्रदेशाचा मोठ्या अभिमानानें उल्लेख करावा लागेल ! कारण कर्नाटकांत नाट्यकलेचीं बिजें फार फार पुरातन काळापासून पेरलेलीं आढळतात. " तत्त्व ", " कामसलेपद " " मन्तेदेवरपद " इत्यादि जे लोकगीतांचे प्रकार कानडी मुलखांत अनादि कालापासून चालत आलेले आहेत, त्यांतूनच आधुनिक नाट्यकलेचे अंकुर फुटून कानडी नाट्य-वेलीचा विस्तार झालेला आहे, असें म्हणायला मुळींच हरकत नाहीं. " तत्त्व-गीत " एकतारीवर एकजण किंवा दोघेजण म्हणतात; तर " कामसलेपद " स्थानिक वाद्यांच्या साथीवर तिघेजण म्हणतात. " मन्तेदेवरपद " दोघांनीं म्हणण्याचा प्रघात आहे.

वरील लोकगीतें कानडीभाषी प्रदेशांत आजतागायत टिकून आहेत. ह्या एकाच गोष्टीवरून त्यांची लोकप्रियता सिद्ध होते. ह्याच लोकगीतांचा परिणाम आजुबाजूच्या प्रदेशांतहि झालेला असणें असंभवनीय नाहीं. कारण कर्नाटक-राज्याचा विस्तार पूर्वीं गोदावरी नदीपर्यंत पसरलेला होता, असें इतिहास सांगतो. नृपतुंग नांवाच्या राजानें सुमारें हजार बाराशें वर्षांपूर्वीं, " कविराज-मार्ग " नांवाचा जो एक काव्यग्रंथ लिहिलेला आहे, त्यांत वरील विधानाला पुष्टि मिळते.

उपरिनिर्दिष्ट लोकगीतें (त्यांत लावणी व पोवाडा यांचाहि समावेश होतो.) जरी किंचित् हावभाव करून म्हणण्याची प्रथा आहे, तरी तें स्पष्ट साक्षात् नाट्य नव्हे. म्हैसूरच्या बाजूला "**बैलाटा**" नांवानें ओळखलें जाणारें लोक-नाट्य, आणि बेंगलूरच्या बाजूला "**यक्षगान**" नांवानें ओळखला जाणारा जुनाट नाट्यप्रकार, ह्या लोकनाट्य प्रकारांनाच नाट्यकलेच्या आद्य स्वरूपाचा मान द्यावा लागेल ! बैलाटा नाट्याला **दोड्डाटा** असेंहि म्हणण्याचा प्रघात आहे. " बैल " ह्या कानडी शब्दाचा अर्थ उघडी जागा असा आहे. अर्थात् बैलाटा नाटकें उघड्या रंगभूमीवर होत असत हें उघडच आहे.

यक्षगान हा संगीत आणि नृत्य यांचा समावेश असलेला नाट्यप्रकार आहे. आजच्या आधुनिक आणि सुधारलेल्या रंगभूमीवरसुद्धां यक्षगान नाटक करतां येतें. ह्या नाटकांत भूमिका करणारे सर्व कलाकार पुरुषच असतात ! इतिहास, पुराणें इत्यादिमधून कथा घेतलेली असते. बैलाटा नाटकाचीं कथानकेंसुद्धां तशींच पौराणिक, किंवा तिकडील इतिहासप्रसिद्ध पराक्रमी महापुरुषांचीं उदात्त चरित्रें असतात.

'मित्रविंदगोविंद' हें अगदीं प्रारंभापासून आजपर्यंत टिकून राहिलेलें नाटक आहे. खेडोपाडीं जीं नाटकें होतात तीं स्थानिक लोकच करतात. अर्थात् त्या लोकनाट्यांना आधुनिक नाट्यतंत्राच्या कसोट्या लावणें मूर्ख-पणाचें व अव्यवहार्य ठरेल ! धंदेवाईक नाटक कंपन्या स्थापन झाल्या त्या १८४८ सालापासून. म्हणजे गेल्या शतकापासून कानडी नाटकें धंदेवाईक रंगभूमीवर होऊं लागलीं. जुन्या नाटकांनाच थोडेंसें सुटसुटित स्वरूप देऊन, गुंडाळत्या पडद्यांच्या सजावटीसह आणि कांहीं नवीन गाण्यांसह, तीं रंगभूमी-वर करून दाखविणें, ह्यापेक्षां पूर्वीच्या धंदेवाईक मंडळ्यांच्या नाटकांचें स्वरूप फारसें निराळें नव्हतें. परंतु अलिकडच्या काळांत मात्र कानडी रंगभूमीवर बऱ्याच उलथापालथी होत आहेत. गेल्या शतकापासून, इंग्रजी साहित्याच्या परिशीलनानें इकडील साहित्यांत ज्या उलाढाली झाल्या, त्यांचा नाट्य-वाङ्मयावर आणि नाट्यकलेवरहि परिणाम झाल्यावांचून राहिला नाहीं. शहराशहरांतून आणि यात्रांच्या गावीं जाऊन नाट्यप्रयोग करणाऱ्या

ज्या मंडळ्यांना थोडी स्थिरता आली, त्या कानडी नाटक मंडळ्यांनीं मग चांगले चांगले कलावंत व प्रथम श्रेणीचे नाटककार आपल्या पदरीं ठेवले आणि व्यवस्थित नाट्यप्रयोग करायला सुरवात केली. वरदाचार, गुब्बी वेरन्ना, गरुड सदाशिवराव, मास्टर वामनराव इत्यादि नांवें ज्याला माहीत नाहीं, असा कानडी माणूस मिळणेंच शक्य नाहीं !

कानडी नाट्यकलेविषयीं लिहितांना एका लेखांत असें म्हटलेलें आहे कीं, इंग्रजी शिक्षणाच्या प्रसारानंतर देशांतील अनेक सुशिक्षितांत इंग्रजी नाटकांचें आकर्षण निर्माण झालें. इंग्रजी नाटकांची कन्नड भाषेंत भाषांतरें झालीं. परंतु त्यांचे प्रयोग फारसे होत नसत. तथापि नाटकें लिहिण्याच्या शैलीचा विचार करतां एक नवी दिशा लावण्यास या नाटकांचें साहाय्य झालें हें खरें. याच काळांत, म्हैसूर दरबारच्या आश्रयाखालीं कन्नड लोकांस संस्कृत नाटकांचें भाषांतर करण्यास उत्तेजन मिळालें. कालिदासाचें "शाकुंतल" व हर्षाचें "रत्नावली" (नाटिका) या नाटकांचीं भाषांतरें होऊन, "अमेच्युअर ड्रॅमॅटिक असोसिएशन ऑफ बेंगलोर" या संस्थेनें अशीं अनेक नाटकें केलीं.

तथापि गेल्या २० वर्षांत नवीन प्रकारचें कन्नड नाट्य अस्तित्वांत आलें आहे. अभिजात संस्कृत नाटकांचीं व पाश्चात्य नाटकांचीं भाषांतरेंहि तेव्हां-पासून दिसूं लागलीं. श्री. वासुदेवाचार केरूर यानीं ऑलिव्हर गोल्डस्मिथच्या "शी स्टूप्स टू कॉंकर" ह्या नाटकाच्या "पतिवशीकरण" या नांवानें केलेल्या रूपांतरानें नवीन प्रकारच्या कन्नड नाटकांस प्रारंभ झाला. या शतकांत पंचवीस सालानंतर तर या प्रकारच्या नाट्यवाङ्मयास अधिक भरती आली. म्हणून हा काळ अर्वाचिन कन्नड नाटकांचा सुवर्णकाळ म्हणतां येईल.

संगीतिकांचा विकास हा कन्नड नाट्य वाङ्मयांतील एक अत्यंत उल्लेखनीय प्रयोग म्हणावा लागेल. या संगीतिका रंगभूमीवर फार परिणामकारक ठरल्या. तथापि प्रयोगदृष्ट्या परिणामकारक ठरणाऱ्या सामाजिक नाटकांच्याच दिशेनें कन्नड नाट्यकला वाटचाल चालूं लागली आहे. प्रथम हीं नाटकें गद्यच असत. श्री. क्षीरसागर आणि पर्वतवाणी यांचीं नाटकें उल्लेखनीय आहेत. हौशी नाट्यमंडळांना अशा नाट्यप्रयोगांत यश येत असलेलें पाहून, धंदेवाईक नाटक

मंडळ्यांनींहि तोच कित्ता गिरवायला सुरवात केली. लोकनाट्यकलेप्रमाणेंच सुधारलेल्या नाट्यकलेच्या बाबतींतसुद्धां कन्नड रंगभूमीची परंपरा उज्वल आहे.

कानडी नाट्यकलेची अगदीं जवळची शेजारीण म्हणजे मराठी नाट्यकला! पुढच्या प्रकरणांत आपण मराठी नाट्यकलेचा थाट पाहूं.

टीप:—तेलुगु प्रमाणेंच "कानडी" लिपिसुद्धा जुन्या तेलुगु-कानडी लिपींतूनच निघालेली आहे.

: १२ :

मराठी नाट्यकला

भारतांतील एक अत्यंत प्रागतिक आणि पहिल्या श्रेणीची रंगभूमि म्हणून मराठी रंगभूमीचा आणि त्याबरोबरच मराठी नाट्यकलेचा मोठ्या गौरवानें उल्लेख केला जातो. मुंबईराज्याचे गव्हर्नर डॉ. हरेकृष्ण मेहताब यांनींहि अलिकडेच तसे स्पष्ट उद्गार काढून मराठी रंगभूमीला एकप्रकारचें प्रशस्तीपत्रच दिलेलें आहे, असें म्हणायला हरकत नाहीं. परंतु मराठी नाट्यकलेचा आणि रंगभूमीचा खरा इतिहास अजून लिहिला जावयाचा आहे.

जसजसे खरे पुरावे उपलब्ध होतील तसतसे जुन्या इतिहासावर नवे प्रकाशझोत पाडले जातील. "नाटक शास्त्र आणि तंत्र" ह्या माझ्या पूर्वप्रसिद्ध पुस्तकांत मराठी रंगभूमीचा त्रोटक इतिहास सूत्ररूपानें दिलेलाच आहे. तथापि मराठी नाट्यकलेसंबंधानें आणखी विशेष माहिती मी ह्या प्रकरणांत देणार आहे.

मराठी नाट्यकलेच्या कालखंडाचे ठोकळमानानें दोन भाग पडतात असें म्हणावें लागतें. अलिखित नाटकें होत तो एक भाग, आणि लिखित नाटकें होऊं लागलीं तेंव्हांपासूनचा दुसरा भाग! पहिला भाग हा लोकनाट्याचा काळ मानावा लागतो. कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळापासून आणि "देवजी घिसाडी आणि भागी" हीं पात्रें असलेल्या माकडांच्या खेळापासून तों थेट दशावतारापर्यंत भारूडें, ललितें, वाघ्यामुरळी, पोवाडे, तमाशा, वासुदेव, कीर्तनकार,

गोपाळ, बहुरूपी, बोहाडा आणि लोकगीत–नृत्य–नाट्याचे इतर प्रकार हे अलिखित नाट्यकलेचें स्वरूप दाखवायला उपयोगी पडतात. ह्या पुस्तकाच्या तिसऱ्या प्रकरणांत वरीलपैकीं कांहीं लोकनाट्यप्रकारांचें वर्णन आलेलेंच आहे. इथें आपण " दशावतार " ह्या नाट्यप्रकारापासून सुरवात करूं.

दशावतार

दशावतार हा सुसंघटित् मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभकालापूर्वींपासून प्रचलित असलेला नाट्यप्रकार आहे. दशावतारी नाटक कसें होतें त्याची माहिती जर थोडक्यांत इथें दिली तर तें अस्थानी होणार नाहीं, असें मला वाटतें. मी माझ्या अगदीं लहानपणीं दक्षिण कोंकणांतील, विशेषतः मालवण, वेंगुर्लें, आणि सावंतवाडी ह्या तालुक्यांतील शहरांत व खेड्यांत जीं दशावतारी नाटकें पाहिलीं, त्यांचें स्वरूप कसें होतें तें प्रथम सांगतों.

चातुर्मास संपतांसंपतां कार्तिक महिन्यांत खेडोपाडीं असलेल्या ग्रामदेवतांच्या देवळांत, दरवर्षीं दशावताराचीं नाटकें होण्याची प्रथा आज कैक वर्षें दक्षिण कोंकणांत व गोवें आणि गोव्याच्या आसपास अद्याप टिकून आहे. दशावतार नाटकें करणाऱ्या निरनिराळ्या मंडळ्या असतात. त्या मंडळींत स्थानिक कलावंत लोक भाग घेऊन हीं नाटकें करतात. वालावलकर, वेंगुर्लेंकर, मोचें-माडकर, आणि आजगांवकर ह्या मंडळ्या कांहीं विशिष्ट नाट्यप्रकारांसाठीं प्रसिद्ध आहेत. अभिनय आणि संगीत या बाबतींत वेगुर्लेंकर मंडळी प्रसिद्ध मानली जाई, तर रंगभूषा–वेषभूषा यांच्या बाबतींत मोचेमाडकर मंडळी प्रसिद्ध असे! युद्ध पहावें तर तें आजगांवकर मंडळीचें, आणि वालावलकरांचें "धुमाळ" असें मानलें जाई. दशावतार नाटकें देवळासमोरच्या उघड्या जागेंत होतात. फक्त थोडीशी जागा साफसूफ करून आणि चार वांसे उभे करून एक मंडप तयार करतात; तीच रंगभूमि! ह्या नाटकांना पडदेबिडदे कांहीं लागत नाहींत. एखादा बांकडा आणून ठेवतात, आणि तो बांकडा म्हणजेच कैलासपर्वत, आणि तो बांकडा म्हणजेच शेषशाई भगवान् विष्णूचा क्षीरसागर! राजवाड्यांतील रत्नजडित सुवर्णसिंहासनाची भूमिकाहि त्याच मोडक्या तोडक्या बांकड्याला घ्यावी लागते. सारांश, तो बांकडा म्हणजे सारें

फर्निचर! त्या बाकड्याच्या बाजूलाच एक मृदंगी, एक पेटीवाला, झांजा वाजविणारा सूत्रधार आणि त्याचा एखादा साथीदार, अशी मंडळी मोठ्या शिस्तीनें उभी राहाते. (पाय पेटीवाला अर्थात् खुर्चीवर बसलेला असतो.) उजेडासाठीं किस्टनलाईटच्या बत्त्या किंवा पेट्रोमॅक्सचे दिवे असतात. पण पूर्वी फक्त मशालीच असत. अजूनहि केवळ पूर्वपरंपरा म्हणून, इतर दिवे असले तरीहि कांहीं काळ तरी बुदलीतून तेल घालीत मशाल पेटवतात.

सूत्रधारादि "दसांवत्री" (दशावतारी नाटकें करणाऱ्या लोकांना तिकडील लोक 'दसांवत्री' ह्या नावानेंच संबोधतात.) येऊन प्रथम देवाला आणि सभोंवती जमलेल्या प्रेक्षकांना लवून मुजरा करतात, आणि अगदीं धिमेपणानें नमन म्हणायला सुरवात करतात. सर्व प्रथम विघ्नहर्त्या गजाननाची प्रार्थना होते. ही प्रार्थना होतांना समोर एखादा पडदा (एखादें बुर्णूस किंवा धोतर) धरतात आणि पडद्याआड सोंड असलेला मुखवटा घातलेला, दोन्ही हातांच्या दंडावर एक एक लाकडी हात बांधून दोनाचे चार हात केलेला, गळ्यांत फालसांच्या माळा घातलेला आणि दोन्ही बाजूला ऋद्धिसिद्धि असलेला गणपति येतो. सूत्रधाराचें प्रार्थना-गीत चालू असतांनाच ऋद्धिसिद्धि नाचत नाचत आंतून पडद्यावर हातानीं ढुसक्या मारून आपल्या आगमनाची प्रेक्षकगणाला सूचना देतात. मग पडदा दूर केला जातो, आणि गणपतीला दोन्ही बाजूनीं धरून ऋद्धिसिद्धि गणपतीसह नाच करतात. ह्या नाटकांत स्त्री भूमिका पुरुषच करतात; अर्थात् तरुण मुलगेच ऋद्धिसिद्धि बनतात हें निराळें सांगण्याची गरज नाहीं.

गणपति आपलें कार्य उरकून, म्हणजे सूत्रधाराला जरूर तो शुभाशीर्वाद देऊन 'गमन' करतो आणि त्यानंतर पूर्वीप्रमाणेंच पडदा धरून, मोरावर आरूढ झालेल्या (म्हणचे लाकडी मोर पुढच्या बाजूला आणि मोरपिसें मागच्या बाजूला बांधून) सरस्वतीचें आगमन होतें. तीहि गणपतीप्रमाणें थोडी नाचते, सूत्रधाराच्या विनंतिप्रमाणें आशीर्वाद देते आणि जाते. मग भगवान् विष्णूनें अंबरीष राजासाठीं जे दहा अवतार घेतले, ते थोडक्यांत दाखवतात. पण सगळे अवतार कांहीं दाखवीत नाहींत. तो कार्यभाग पदें

म्हणूनच उरकून घेतात. परंतु शंखासुरानें ब्रह्मदेवाचे वेद चोरून समुद्रांत पलायन केलें, आणि मग विष्णूनें मत्स्यावतार घेऊन त्या दैत्याचा नाश केला, तो भाग मात्र न चुकतां दाखवतात. कारण " संकासूर " (शंखासूर) हें दशावतारी नाटकांतील एक प्रमुख आकर्षण असतें. कांहीं बायकामुलें तर सुरवातीला तिथल्या तिथें एक झोंप काढतील आणि संकासूर आला रे आला कीं उठून बसतील ! कारण संकासूर हा त्यांची बोली बोलून, नाना तऱ्हेच्या शाब्दिक कोट्या करून, आणि थोडासा ग्राम्य विनोद करून प्रेक्षकांची करमणूक करीत असतो. इतर पात्रें शुद्ध भाषा बोलण्याचा प्रयत्न करतात. संकासूर, राजाचे हुजरे, नोकरचाकर हे स्थानिक बोली बोलतात.

मग ब्रह्मदेवाच्या वतीनें सूत्रधारामार्फत श्रीविष्णूचा धावा केला जातो. आणि शंखचक्रगदापद्मधारी विष्णू आल्यावर कांहीं संभाषण होतें नि प्रकरण बर्दळीवर येऊन विष्णु आणि शंखासुर यांचें संगीत नृत्यमय युद्ध होतें. मोठ्या प्रयासानें शंखासुर विष्णूला शरण येतो व ब्रह्मदेवाचे वेद त्याचे त्याला परत मिळतात. ह्या पात्रांनीं म्हणावयाचे गद्य अगर पद्यमय संवाद सूत्रधारच म्हणतो. पात्रें फक्त आपापल्या कुवतीप्रमाणें, सूत्रधारानें पद्यांत ध्वनित केलेले संवाद मधूनमधून बोलतात. शंखासुराची वेषभूषा नखशिखांत काळी कुळकुळीत असतें. तोंडावरच्या काळ्या कापडाच्या मुखवट्यावर भुवया, डोळे, कान, ओठ, मिशा पांढऱ्या रंगाच्या असतात. लालभडक कपड्याची लांब जीभ लोंबत असते. सर्व दृष्टीनी हें पात्र मोठें मजेशीर असतें. त्यानें थट्टा मस्करी करायला सुरवात केली कीं, प्रेक्षकांना आनंदाच्या अगदीं गुदगुल्या झाल्यासारखें होतें. शब्दागणिक हंशाच हंशा पिकतो ! तेवढ्या वेळांत कोणी कुठें गडबड सडबड केली, तर तो त्यांची हंसत खेळत कानउघाडणीहि करतो; आणि त्या धाकानें मुलेंबाळेंहि गपचूप बसतात !

दशावतारी नाटकांत " महादवी " हीं विदुषकवजा पात्रेंहि (पुरुष) डोक्याला झाडांचे टहाळ बांधून येतात नि नाचतात. मत्स्यावतारानंतरचे अवतार पद्यांत आटोपते घेतल्यावर पूर्वरंग संपतो. उत्तररंगांत एखादें पौराणिक कथानक सुरू होतें, आणि तेंच दशावतार पद्धतीचें खरें नाटक. हें नाटक सकाळीं झुंजुमुंजु होईपर्यंत चालते ! पात्रें प्रसंगानुसार कथानकाची सांखळी

लक्षांत ठेवून हजरजबाबी भाषणें बोलतात. तीं लिहिलेलीं नसतात. गाणींहि म्हणतात. ह्या नाटकांत युद्ध व्हायचें तेंसुद्धां मृदंगाच्या तालावर पावलें टाकीत नाचत नाचतच होतें.

दशावतारी नाटकांना "जात्रा" किंवा "दहींकाला" म्हणण्याची प्रथा आहे. अशाच तऱ्हेचा जो एक लोकनाट्यप्रकार बंगालच्या बाजूस अस्तित्वांत आहे, त्यालाहि "जात्रा"च (यात्रा) म्हणतात हें वाचकांनीं अवश्य लक्षांत घ्यावें.

ही दशावतारी नाटकें पूर्वीं "गोंधळ" ह्या प्रकारांतहि अस्तित्वांत असावींत असें वाटतें. गोंधळांत मुख्यतः देवीचा पराक्रम वर्णन करून सांगण्याची पद्धत आहे हें खरें असलें, तरीहि पूर्वींचीं जीं कांहीं गोंधळगीतें आतां उपलब्ध होऊं लागलीं आहेत, त्यावरून "दशावतार" गोंधळांतहि होते असें म्हणण्याचा मोह होतो. दशावतारांचें वर्णन असलेलें एक अत्यंत जुनें म्हणजे सुमारें १८ व्या १९ व्या शतकांतलें, गोंधळगीत खालीं देतों म्हणजे कल्पना येईल! नमुन्यासाठीं दोनच कडवीं घेऊं.

गोंधळ (पद)

निर्गुण निराकारा । आदिमाते मूलाधार वो ॥
अकक्ष सर्व सारें । चिदानंदे अपरांपरे वो ॥
ब्रह्मीं तेजाकारें । महाकारण तूं ॐ कार वो ॥
अंबऋषि कैवारें । पूर्ण अंश दश अवतारे वो ॥
उदो म्हणा उदो म्हणा । वैष्णवी माऊलीचा वो ॥ १ ॥
शिव वरदें वेधलें । असुर संखासुर मातला वो ॥
चतुरानन गांजिला । वेद च्यारी घेऊनि गेला वो ॥
सुरपति हा त्रासला । तव तो तुजला शरण आला वो ॥
मगतां तो साधिला । मीन रूपें वघता केला वो ॥
उदो म्हणा उदो म्हणा । मछाई माऊलियेचा वो ॥ २ ॥

अशा रीतीनें एकेका अवताराचें वर्णन करून प्रत्येक कडव्याच्या अखेरीस. अनुक्रमें कुर्माई, वऱ्हाई, नरहरी, वामन, भार्गव, रामाई, गोपाळे, बोध्याई, कलंक ह्या दहा माऊल्यांचा उदो केलेला आहे.

गोंधळ ही संस्था जर दशावतारी नाटकांच्या पूर्वीची असेल, तर दशावतारी नाटक गोंधळाची सुधारलेली आवृत्ति आहे, असें म्हणावें लागेल! परंतु जोंपर्यंत तसा स्पष्ट पुरावा मिळत नाहीं, तोंपर्यंत त्या बाबतींत कोणतेंहि ठाम मत बनविणें घाईचें ठरेल. हा एक विचार सोडून परत दशावतार नाटकांकडे वळायचें झालें, तर दशावतारी नाटकांतसुद्धां स्थलकालपरत्वें थोडाफार फरक असलेला आढळतो. गोव्यांत जे दशावतारी खेळ किंवा दहींकाले होतात त्यांत व सावंतवाडी वगैरे भागांत होणाऱ्या जात्रांत क्वचित थोडासा फरक असलेला दिसतो. तथापि तो फरक महत्वाचा नाहीं. किरकोळ बाबतींत कांहीं फरक असेल एवढेंच!

जात्रेतला राजा भरजरी पोषाख आणि फालसांचे रत्नहार घालून कंबरेला तरवार लटकावून आला, कीं तिथें आधींच येऊन महाराजांच्या आगमनाची सूचना आपल्या भाषणांतून देणाऱ्या प्रधानजीला रुबाबांत विचारील— "प्रधानजी! राज्याचा बंदोबस्त कसा काय आहे तें कथन कर!" मग प्रधानजीनें "महाराजांचा जयजयकार असो!" असें म्हणून त्या राजाच्या राज्याची खुबीखुबीनें सर्व माहिती सांगायची असते!

दशावतार नाट्यकला ही अस्सल कोकणी (कोकणची) मराठमोळी महाराष्ट्रीय नाट्यकला आहे. त्या नाट्यप्रकाराचें कथाकळी नृत्य-नाट्यकलेशीं थोडेंसें साम्य असलेलें आढळतें. त्याचप्रमाणें रंगभूषेच्या बाबतींत चिनी नाट्यकलेंत आणि दशावतारी नाटकांत केल्या जाणाऱ्या रंगभूषेंतहि बरेंच साम्य आहे. ह्या साऱ्या साधर्म्यामुळें, कोणी कोणाचें अनुकरण केलें, तें मात्र ठरविणें तितकेंसें सोपें नाहीं. परंतु दशावतारी नाट्यकलेंत थोडीशी शिस्त आणि नियमबद्धता आणली, तर कथाकळीप्रमाणेंच मराठी दशावतारी नाट्यकला लोकप्रिय होईल असें मला वाटतें. दशावतारी नाट्य अद्यापहि उपेक्षित अवस्थेंत आहे. नाट्यकलेच्या कैवाऱ्यानीं एखादी संघटना स्थापन करून, त्या संघटनेमार्फत त्या नाट्यप्रकाराच्या बाबतींत अधिक संशोधन करणें जरूर आहे. दशावतार ही कोंकणची कला आज ना उद्यां सबंध महाराष्ट्राला आणि भारतालाहि ललामभूत होईल अशी आशा करायला बरीच जागा आहे.

पुढें कानडी " भागवत " नाटकें पाहून विष्णुदास भावे यांना सुटसुटीत नाटकें करण्याची स्फूर्ति मिळाली आणि त्यांनीं १८४३ सालीं सांगली येथें " सीता स्वयंवर " हें नाटक रंगभूमीवर आणलें हें खरें असलें, तरी मराठी रंगभूमीचें जन्मसाल १८४३ आहे असें मानणें हें ऐतिहासिक सत्यास धरून नाहीं. कारण लिखित नाटकें त्यापूर्वी कमीतकमी दोनशें वर्षांपासून होत असत, याचे पुरावे आहेत.

छत्रपति श्री शिवाजी महाराजांचे सावत्र बंधु व्यंकोजी यांनीं तंजावरची गादी स्थापन केल्यावर, त्यांच्या मागून त्या गादीवर आलेले दुसरे शहाजी यांनीं १६९० सालीं लिहिलेलें " लक्ष्मीनारायण कल्याण नाटक " आजहि तंजावरच्या महाराजा सरफोजीनें स्थापन केलेल्या " सरस्वति महाल लायब्ररी " मध्यें पहायला सांपडतें. तंजावरच्या गादीवर आलेले राजे अत्यंत विद्वान होते इतकेंच नव्हे, तर मराठी खेरीज संस्कृत, तमीळ, तेलुगु, कानडी इत्यादि भाषांवरहि त्यांचें प्रभुत्व होतें. वरील भाषेंत त्यांनीं स्वतः अनेक गद्यपद्यमय ग्रंथ लिहिलेले आहेत व अनेक पंडित पदरीं बाळगून निरनिराळ्या विषयांवर अनेक ग्रंथहि लिहून घेतलेले आहेत. केवळ लिखित नाटकांचाच विचार केला, तर तंजावरच्या गादीवर आलेल्या बहुतेक सर्व राजांनीं अनेक नाटकें तत्कालिन मराठी भाषेंत लिहिलेलीं आहेत.

(१) **शहाजी :** (दुसरे) ऊर्फ " त्यागेश " किंवा " त्यागभूप " (ह्या नावानें ते काव्यरचना करीत. तिरुवारूरच्या त्यागराजाचे ते भक्त होते म्हणून त्यानीं तें नांव धारण केलें होतें.) यानीं १२ मराठी नाटकें लिहिलीं.

(२) **तुळजाजी :** (पहिले, सरफोजीचे बंधु, १७२९–१७३५) यानींतर संगीतकलेवर " संगीतसारामृत " आणि नाट्यकलेवर " नाट्यवेदांगम् " इत्यादि ग्रंथ लिहिले.

(३) **प्रतापसिंग :** (१७४१–१७६४) यानीं एकंदर बारा नाटकें लिहिलीं. त्यापैकीं बहुतेक पौराणिक विषयांवर आहेत.

(४) **दुसरे सरफोजी :** (१७९८–१८३३) यानीं संस्कृत, तमीळ, तेलुगु आदि अनेक भाषांत अनेक ग्रंथ लिहिले. यानीं आठ मराठी नाटकें

लिहिलीं असून " **देवेंद्र कुरवंजी** " ही आद्य मराठी संगीतीकाहि यानींच लिहिली आहे. त्यासंबंधाची थोडी माहिती पुढें येणारच आहे. हे तंजावरच्या सरस्वति महाल लायब्ररीचे संस्थापक.

(५) **राजा शिवाजी :** (सरफोजीचा मुलगा—तंजावरच्या गादीवरील अखेरचा राजा—१८००-१८५५) यानींहि " नरेशविलास " या नांवाचें एक मराठी नाटक लिहिलेलें आहे.

वरील सर्व नाटकें तंजावरच्या सरस्वती महाल लायब्ररींत काळजीपूर्वक जपून ठेवलेलीं असून, ती क्रमाक्रमानें प्रसिद्ध करण्याचें महत्कार्य मद्रास सरकार करीत आहे, ही मोठ्या संतोषाची गोष्ट होय ! ह्या उपक्रमाबद्दल मराठी भाषी जनता मद्रास सरकारची कायमची ऋणी राहील !

इथें मुद्दा असा आहे कीं, एवढें विपुल मराठी नाट्यवाङ्मय असतांनाहि १८४३ सालीं मराठी रंगभूमीवर पहिलें नाटक सांगलीला झालें असें समजलें जावें याचें आश्चर्य वाटतें ! १६९० आणि १८४३ ह्या सालांत कांहीं फरकच नाहीं का ? सतराव्या शतकांत लिखित स्वरुपांत असलेली मराठी नाट्यकला एकोणीसाव्या शतकापर्यंत निर्दयपणें फरफटत ओढीत आणण्याचें पाप कां केलें जावें तें कळणें कठीण आहे !

विष्णुदास भावे यांच्या काळीं जी अलिखित नाटकें होत, तशींच नाटकें त्यापूर्वींहि होत असत, असेंहि आतां सिद्ध होत आहे. श्री. भा. वि. उर्फ मामा वरेरकर यांनीं, संगीत नाटक अकादमीतर्फे दिल्ली येथें मार्च महिन्यांत (१९५६) " नाट्यचर्चा " परिषद भरली असतांना जो निबंध वाचला, त्यांतील लहानसा उतारा मी माझ्या विधानाच्या पुष्ट्यर्थ देतों, म्हणजे वाचकांची खात्री होईल ! वरेरकर म्हणतात— " ज्या प्रकारचीं " न लिहिलेलीं " नाटकें रंगभूमीवर करण्याची सुरुवात १८४३ सालीं झालीं, त्या प्रकारचीं नाटकें १९ व्या शतकाच्या सुरवातीला गोवें प्रांतांत होत होतीं, गोव्यांत त्याच काळांत ' लिहिलेलीं ' नाटकेंही प्रयोगित झालीं होतीं, असें जुन्या पिढींतील लोक सांगत आले होते. गोवें हा प्रदेश महाराष्ट्रांत असला तरी तेथें गेलीं पांचशें वर्षे पोर्तुगीज राजवट विद्यमान असल्यामुळें तो मराठी भाषिक प्रदेशापासून अलग

पडला होता. अर्थात् त्या प्रदेशांत झालेले सांस्कृतिक प्रयोग ब्रिटिश राजवटींत असलेल्या महाराष्ट्रानें हिशेबीं धरले नाहींत.... ”

सारांश “ लिखित ” नाटकांची सुरवात प्रथम तंजावरला होऊन ती नाट्य-गंगा कर्नाटक-गोवें मार्गानें महाराष्ट्रांत आली असणें असंभवनीय नाहीं.

संगीताच्या बाबतींतहि आमच्या नाट्योतिहासकारांनीं तसाच घोळ घालून ठेवला आहे. १८७९ सालीं कै. सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांच्या “ नल–दमयंती ” नाटकांत गणवृत्तें व मात्रावृत्तें असलेलीं गाणीं आढळत असतांना, आणि तसें साधार सिद्ध झालें असतांना, (पहा “ नाटकशास्त्र आणि तंत्र ” पृष्ठ नं. ३८ आणि १०६) मराठी नाटकांत संगीत आणण्याचें श्रेय कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या १८८० सालीं रंगभूमीवर आलेल्या ‘ शाकुंतल ’ नाटकास दिलें जावें, हेंहि विचित्रच नाहीं काय ? गोमांतकीयांचा तर आतां असा दावा आहे कीं, १८८० पूर्वीं दहावीस वर्षेंतरी कै. कृष्णभट्ट बांदेकर यांचीं गद्यपद्य मिश्रित नाटकें गोमंतकांतील डोंगरी गांवीं रामनवमीच्या उत्सवाला होत असत !

परंतु आद्य संगीतिका-लेखनाचा मान तंजावरचे दुसरे सरफोजीराजे यांच्याकडे जातो. त्यांनीं लिहिलेली ‘ देवेंद्र कुरवंजी ’ ही आद्य मराठी संगी-तिका अलिकडेच मद्रास सरकारनें पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध केलेली असल्यामुळें त्या बाबतींत शंकेला कांहीं जागाच उरत नाहीं. ही संगीतिका १८ व्या शतकांत कधींतरी रचलेली आहे. त्यामुळें गेल्या चारपांच वर्षांत संगीतिकेच्या नांवानें कांहींतरी स्वरमय मराठी शब्द गाऊन ‘ पहा आम्ही संगीतिका मराठी रंगभूमीवर आणली ! ’ अशी मिजास मारणाऱ्यांचीं तोंडेंहि पहाण्या-सारखीं होतील !

तमीळ रंगभूमीवर ‘ कुरवंजी ’ नांवानें ओळखला जाणारा एक जुना नाट्यप्रकार आहे, हें तमीळ नाट्यकलेचा विचार करतांना आपल्याला कळलेलेंच आहे. देवेंद्र कुरवंजी ही संगीतिकाहि त्याच धर्तीवर लिहिलेली आहे. पण त्यांत थोडा फरक आहे. कुरवंजी ह्या तमीळ नाट्यप्रकारांत भिल्लीण जवळजवळ शेवटीं येते. पण देवेंद्रकुरवंजी संगीतिकेंत इंद्राणी ही जरी नायिका असली, तरी

लिहिलीं असून "**देवेंद्र कुरवंजी**" ही आद्य मराठी संगीतीकाहि यानींच लिहिली आहे. त्यासंबंधाची थोडी माहिती पुढें येणारच आहे. हे तंजावरच्या सरस्वति महाल लायब्ररीचे संस्थापक.

(५) **राजा शिवाजी :** (सरफोजीचा मुलगा—तंजावरच्या गादीवरील अखेरचा राजा—१८००-१८५५) यानींहि "नरेशविलास" या नांवाचें एक मराठी नाटक लिहिलेलें आहे.

वरील सर्व नाटकें तंजावरच्या सरस्वती महाल लायब्ररींत काळजीपूर्वक जपून ठेवलेलीं असून, ती क्रमाक्रमानें प्रसिद्ध करण्याचें महत्कार्य मद्रास सरकार करीत आहे, ही मोठ्या संतोषाची गोष्ट होय! ह्या उपक्रमाबद्दल मराठी भाषी जनता मद्रास सरकारची कायमची ऋणी राहील!

इथें मुद्दा असा आहे कीं, एवढें विपुल मराठी नाट्यवाङ्मय असतांनाहि १८४३ सालीं मराठी रंगभूमीवर पहिलें नाटक सांगलीला झालें असें समजलें जावें याचें आश्चर्य वाटतें! १६९० आणि १८४३ ह्या सालांत कांहीं फरकच नाहीं का? सतराव्या शतकांत लिखित स्वरुपांत असलेली मराठी नाट्यकला एकोणीसाव्या शतकापर्यंत निर्दयपणें फरफटत ओढीत आणण्याचें पाप कां केलें जावें तें कळणें कठीण आहे!

विष्णुदास भावे यांच्या काळीं जी अलिखित नाटकें होत, तशींच नाटकें त्यापूर्वींहि होत असत, असेंहि आतां सिद्ध होत आहे. श्री. भा. वि. उर्फ मामा वरेरकर यांनीं, संगीत नाटक अकादमीतर्फे दिल्ली येथें मार्च महिन्यांत (१९५६) "नाट्यचर्चा" परिषद भरली असतांना जो निबंध वाचला, त्यांतील लहानसा उतारा मी माझ्या विधानाच्या पुष्ट्यर्थ देतों, म्हणजे वाचकांची खात्री होईल! वरेरकर म्हणतात— "ज्या प्रकारचीं "न लिहिलेलीं" नाटकें रंगभूमीवर करण्याची सुरुवात १८४३ सालीं झालीं, त्या प्रकारचीं नाटकें १९ व्या शतकाच्या सुरवातीला गोवें प्रांतांत होत होतीं, गोव्यांत त्याच काळांत 'लिहिलेलीं' नाटकेंही प्रयोगित झालीं होतीं, असें जुन्या पिढींतील लोक सांगत आले होते. गोवें हा प्रदेश महाराष्ट्रांत असला तरी तेथें गेलीं पांचशें वर्षें पोर्तुगीज राजवट विद्यमान असल्यामुळें तो मराठी भाषिक प्रदेशापासून अलग

पडला होता. अर्थात् त्या प्रदेशांत झालेले सांस्कृतिक प्रयोग ब्रिटिश राजवटींत असलेल्या महाराष्ट्रानें हिशेबीं धरले नाहींत.... "

सारांश " लिखित " नाटकांची सुरवात प्रथम तंजावरला होऊन ती नाट्य-गंगा कर्नाटक-गोवें मार्गानें महाराष्ट्रांत आली असणें असंभवनीय नाहीं.

संगीताच्या बाबतींतहि आमच्या नाट्योतिहासकारांनीं तसाच घोळ घालून ठेवला आहे. १८७९ सालीं कै. सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांच्या " नल—दमयंती " नाटकांत गणवृत्तें व मात्रावृत्तें असलेलीं गाणीं आढळत असतांना, आणि तसें साधार सिद्ध झालें असतांना, (पहा " नाटकशास्त्र आणि तंत्र " पृष्ठ नं. ३८ आणि १०६) मराठी नाटकांत संगीत आणण्याचें श्रेय कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या १८८० सालीं रंगभूमीवर आलेल्या ' शाकुंतल ' नाटकास दिलें जावें, हेंहि विचित्रच नाहीं काय ! गोमांतकीयांचा तर आतां असा दावा आहे कीं, १८८० पूर्वीं दहावीस वर्षेंतरी कै. कृष्णभट्ट बांदेकर यांचीं गद्यपद्य मिश्रित नाटकें गोमंतकांतील डोंगरी गांवीं रामनवमीच्या उत्सवाला होत असत !

परंतु आद्य संगीतिका-लेखनाचा मान तंजावरचे दुसरे सरफोजीराजे यांच्याकडे जातो. त्यांनीं लिहिलेली ' देवेंद्र कुरवंजी ' ही आद्य मराठी संगीतिका अलिकडेच मद्रास सरकारनें पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध केलेली असल्यामुळें त्या बाबतींत शंकेला कांहीं जागाच उरत नाहीं. ही संगीतिका १८ व्या शतकांत कधींतरी रचलेली आहे. त्यामुळें गेल्या चारपांच वर्षांत संगीतिकेच्या नांवानें कांहींतरी स्वरमय मराठी शब्द गाऊन ' पहा आम्ही संगीतिका मराठी रंगभूमीवर आणली ! ' अशी मिजास मारणाऱ्यांचीं तोंडेंहि पहाण्यासारखीं होतील !

तमीळ रंगभूमीवर ' कुरवंजी ' नांवानें ओळखला जाणारा एक जुना नाट्यप्रकार आहे, हें तमीळ नाट्यकलेचा विचार करतांना आपल्याला कळलेलेंच आहे. देवेंद्र कुरवंजी ही संगीतिकाहि त्याच धर्तीवर लिहिलेली आहे. पण त्यांत थोडा फरक आहे. कुरवंजी ह्या तमीळ नाट्यप्रकारांत भिल्लीण जवळजवळ शेवटीं येते. पण देवेंद्रकुरवंजी संगीतिकेंत इंद्राणी ही जरी नायिका असली, तरी

ती दुय्यम दर्जाची ठरते आणि भिल्लीणच खऱ्या अर्थानें नायिका ठरते. ह्या संगीतिकेची सुरवातहि कुरवंजीच्या सुरवातीप्रमाणें ठराविक पद्धतीनें न होतां वेगळ्याच पद्धतीनें झालेली दिसते.

करमणूक आणि बोध ह्या दोन्ही गोष्टी देवेंद्र कुरवंजी संगीतिकेंत आहेत. कारण इंद्राणी एकेक प्रश्न विचारते आणि भिल्लीण आपण कोणकोणते देश पाहिले तें क्रमाक्रमानें वर्णन करते, अशी ही संगीतिका आहे. तसें पाहिलें तर हा गीतमय भूगोल आहे. कारण भिल्लीण जगांतील सर्व मोठमोठे देश, तिथले पर्वत, नद्या, इत्यादींची संपूर्ण माहिती देते. राजानें आपल्या प्रजेला हा भूगोलच ह्या संगीतिकेंतून शिकवलेला आहे असें म्हटलें तरी चालेल. मी वर म्हटलेंच आहे कीं, देवेंद्र कुरवंजी ही आद्य मराठी संगीतिका १८ व्या शतकांत लिहिलेली आहे; अर्थात् त्यावेळच्या मराठी भाषेचा नमुनाहि आपल्याला बघायला सांपडतो. नमुन्यादाखल कांहीं भाग देतों.—

"यापरी बुरडीण (कुरवंजी किंवा भिल्लीण) येवून इंद्राची अमरावती वर्णिते निरखा—

॥ दरु ॥

॥ राग गौरी—आदिताळ ॥

अमरावती हे । अद्भुत पाहे ॥ प ॥
कमनीय नगरी हे । कमठ लाहे ॥ अ ॥
गमन करीतां । श्रय येथें नाहीं ॥
अमरपुरीहे । अनुपय पाहिं ॥ १ ॥
प्राकार उन्नत । प्रासाद असतांहीं ॥
पाकारि पुरींगति । बाधक नाहीं ॥ २ ॥
भासतसे मज । भामय सर्व ॥
वास उटे आस । पास अपूर्व ॥ ३ ॥
सकल सुखप्रद । संतान येथें ॥
फुकट जनाचें । पूर्ण मनोरथ ॥ ४ ॥

यापरी अमरावती वर्णन केलें तें ऐकून अंतःपुराहून सख्याशी सहित शकुन

विचारावयाचे कौतुहलेंकरून इंद्राणी देवी येते निरखा ॥ इंद्राणी येऊन बुरडिणीस विलोकुन फार संतुष्ट होऊन तीप्रति बोलते निरखा—

॥ दरु ॥

(राग केदार गौळ–अटताळ)

कोण ग तुं बाई । कोठुनि येशी ॥ प ॥
जाणवी जे मज । जाणे मी जेशी ॥ अ ॥
खाणखूण तुझी । कांहीं मी नेणे ॥
जाणशी तूं मज । सद्‌गुणराशि ॥ १ ॥
इंदु बिंब मुखी । सुंदर तुजपरि ॥
कुंदरदना । कोणते देशी ॥ २ ॥
ठाणमाण तुझें । ठारुनि पाहतां ॥
कोण म्हणउनि । जाणुं मी कैशी ॥ ३ ॥
माय बहीणशी । मजलागि भासशि ॥
काय जगदीश । माया आहेशि ॥ ४ ॥
सकल जगासहिं । सारस नयने ॥
शकुन वदुनि तूं । सौख्य करीशी ॥ ५ ॥ "

अशा रीतीनें इंद्राणी आणि बुरडीण यांचा संवाद होतो व अखेर बुरडीण इंद्राणीचा हात बघून 'तुझे मनोरथ पूर्ण होतील' असें भविष्य सांगून निघून जाते. मग तिचा नवरा (शिकारी भिल्ल) तिला भेटतो व तीं दोघेंहि इंद्राणीची स्तुति करीत जातात. यांत मुख्य गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे ती ही कीं, तमीळ कुरवंजींत पुरुष पात्र रंगभूमीवर येत नाहीं. सरफोजी प्रणित मराठी कुरवंजींत भिल्लाचें पात्र रंगभूमीवर येतें. असो. वरील उताऱ्यावरून मराठी संगीतिकाहि तंजावरलाच जन्माला आलेली आहे हें सप्रमाण सिद्ध होतें.

सुसंघटित स्वरूपाची मराठी रंगभूमि प्रथम तंजावरला अस्तित्वांत आल्यावर, पुढें ती कानडी संस्कार घेऊन महाराष्ट्रांत आली आणि मग कै. विष्णुदास भावे यानीं तिला महाराष्ट्रभर फिरवली. परंतु पुढें इंग्रजी आणि संस्कृत

नाटकांच्या परंपरेला साजेल असा सुधारकी पेहराव तिला चढवला तो किर्लोस्कर सं. नाटक मंडळीनें ! कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर आणि कै. गोविंद बल्लाळ देवल यांच्यासारख्या अभिजात व सुसंस्कृत नट–नाटककारांनींच तिला सुशिक्षित, सभ्य आणि वजनदार लोकांत प्रतिष्ठा मिळवून दिली.

पुढें मराठी रंगभूमीला कै. काकासाहेब खाडिलकर, कै. श्रीपादकृष्ण कोल्हटकर, कै. राम गणेश गडकरी इत्यादि सिद्धहस्त धंदे नाटककार लाभले. श्री. खाडिलकरांनीं मराठी रंगभूमीला आणि मराठी रंगभूमीवर कामें करणाऱ्या कलावंतांना जी शिस्त लावून दिली आणि जें वळण लावलें तें फारच उपकारी ठरलें. विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपासून मराठी रंगभूमीवर खाडीलकर युग सुरु झालें. महाराष्ट्र ना. मंडळीसारख्या (स्थापना १०–९–१९०४) अव्वल दर्जाचा नटवर्ग असलेल्या मंडळीनें गद्य नाटकें करून महाराष्ट्रांत नाट्यकलेच्या दृष्टीनें मोठीच कामगिरी केलेली आहे. १८९८ ते १९१८ हा वीस वर्षांचा काळ मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षाचा, प्रगतीचा आणि वैभवाचा काळ होता.

पुढें बोलपटांचें युग सुरू होतांच रंगभूमि मोडकळीस आली. तिला सावरण्यासाठीं, श्री. अ. ह. गद्रे यानीं ' नाटिका ' (दोनतासी नाटक) लिहून कांहीं काळ नेटानें प्रयत्न केला, परंतु रंगभूमीच्या वैभवाला लागलेली ओहटी थांबली नाहीं.

धंदेवाईक नाटक मंडळ्या राम म्हणायच्या बेतांत होत्या, पण त्याचवेळीं हौशी नाट्य मंडळांचे नाट्यप्रयोग गावोगावीं, खेडोपाडीं, धूमधडाक्यानें होत असत ! सिनेमांत चार पैसे जास्त मिळतात म्हणून कांहीं नटवर्यांनीं रंगभूमी-कडे पाठ फिरवून बोलपटाकडे धूम ठोकली, आणि मग " सिनेमानें रंगभूमि मारली " अशी एक फसवी खोटीच रडारड सुरू झाली ! चित्रपटसृष्टींत गेलेल्या सगळ्याच नटांना कांहीं तिथें आपला जम बसवतां आला नाहीं. मग काय करणार ? त्यांना परत रंगभूमीच्या प्रेमाचा पान्हा फुटला !

हें सगळें होत असतांनाच आचार्य प्र. के. अत्रे यांच्यासारखा एक खंबीर प्रभावी नाटककार निर्माण झाला. श्री. अत्रे यानीं मुख्यतः हास्यरसप्रधान नाटकें लिहून मराठी प्रेक्षकांना रंगभूमीकडे खरोखरच खेंचून आणलें.

त्यापूर्वींचे प्रख्यात नाटककार म्हणजे श्री. भा. वि. वरेरकर ऊर्फ मामा वरेरकर ! (आतां ते एम्. पी. झाले आहेत.) वरेरकरांची नाटकें आधुनिक व तंत्रबद्ध असल्यामुळें आणि प्रचलित प्रश्नांवर चर्चा करण्याची मामांची हातोटी वाखाणण्यासारखी असल्यामुळें व कै. बापूराव पेंढारकर यांच्यासारख्या सव्यसाची अभिनयकुशल गायक नटाची जोड मिळाल्यामुळें, मामांचीं नाटकें ललित कलादर्श सं. ना. मंडळीच्या रंगभूमीवर फारच यशस्वी झालीं.

श्री. नारायणराव राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व, गंधर्व सं. ना. मंडळीचे मालक यांच्यासारखा अष्टपैलु स्त्रीपार्टी गायक नट महाराष्ट्रांतच नव्हे तर भारतांत इतरत्रहि कुठें झालेला नाहीं ! बालगंधर्वांनीं आपल्या नाजुक नखरेल अभिनयानें आणि अमृततुल्य गोड गळ्यांतून निघणाऱ्या सुरेल संगीतानें प्रेक्षकांना मंत्रमुग्ध केलें. संगीत हा मराठी रंगभूमीचा मानबिंदु आहे असें म्हटल्यास त्यांत मुळींच अतिशयोक्ति होणार नाहीं. परंतु तेंच संगीताचें वरदान रंगभूमीला शापासमान जाचक झालें. संगीताचा बडेजाव वाढल्यामुळें अभिनयाकडे दुर्लक्ष झाल्याचें दिसूं लागलें. परंतु कै. केशवराव भोसले यांनीं ती गोष्ट चटकन् ताडली आणि संगीताप्रमाणेंच अभिनयाकडेहि जास्त लक्ष पुरवण्याची त्यांनीं खबरदारी घेतली. चढ्या मर्दानी, पण अत्यंत मधुर आवाजांत गाणें म्हणावें तर तें केशवराव भोसल्यांनींच, असे त्यांच्याविषयीं जुन्या पिढींतले लोक आजहि गौरवपूर्ण उद्गार काढतात. कै. भोसले यांनींच ललितकलादर्श नाटक मंडळी स्थापन केली व पुढें ती कै. पेंढारकर यांनीं अनेक वर्षें चालवली. श्री. नानासाहेब चाफेकर B. A. हे कांहीं काळ पेंढारकरांचे सहकारी होते. धंदेवाईक रंगभूमीवरील पहिले पदवीधर नट म्हणून श्री. चाफेकरांचें खूप कौतुक झालें. त्यांनीं सुंदर सुंदर स्त्रीभूमिका करून कांहीं काळ रंगभूमि गाजवून सोडली.

दणकेबाज खणखणीत पहाडी आवाजाचे आणखी एक गायक नट म्हणजे कै. मा. दीनानाथ (मंगेशकर) ! बोलपटसृष्टींतील सध्यांच्या सुप्रसिद्ध पार्श्वगीत–गायिका कु. लता मंगेशकर हिचे ते वडील. "राक्षसी महत्वाकांक्षा" नाटकाचें नांव आलें कीं कै. दीनानाथांची भूमिका अजूनहि डोळ्यांपुढें उभी राहते. गायक नट म्हणून भाऊराव कोल्हटकर, कृष्णराव गोरे, कृष्णराव शेंडे, बाळकोबा नाटेकर, मोरोबा वाघोलीकर, दत्तोपंत हल्याळकर, सवाई गंधर्व यांचीं

नांवें प्रामुख्यानें घ्यावीं लागतील. अलिकडच्या काळांत कै. लोंढे, रघुवीर सावकार, कै. बापूराव पेंढारकर, शंकरराव सरनाईक, चंदू पेंढारकर, श्रीमती हिराबाई बडोदेकर इत्यादि गायकगायिकांचीं नांवें लोकांना विसरतां येत नाहींत. शिवाय त्र्यंबकराव कारखानीस, त्र्यंबकराव प्रधान, गणपतराव जोशी, चिंतोबा गुरव, पोतनीस, केशवराव दाते, गणपतराव बोडस, बंडोपंत सोहनी, नानासाहेब फाटक, मामा पेंडसे इत्याहि नटांनीहि मराठी रंगभूमीला आपल्या अभिनयकौशल्याचा साज चढविलेला आहे. किरकोळ नाट्यप्रयोगांत अनेक नवीन नट व नट्या चमकत असल्या, तरी एकाद दुसरा अपवाद सोडल्यास, मोठ्या धंदेवाईक नाटक मंडळ्या सध्यां नाहींत असेंच म्हणावें लागतें. मात्र वऱ्हाड व खानदेश या भागांत छोट्या छोट्या कांहीं धंदेवाईक नाटक कंपन्या कशाबशा तग धरून आहेत.

पूर्वीं मराठी नाटकांत जें संगीत असे, तें नाटकाच्या गद्यविभागाशीं सांधलेलें असे. एकादें गाणें वगळलें तर नाटकाचा भाग समजणें कठीण जाई. परंतु आतां मराठी नाटकांत जीं गाणीं असतात, तीं न म्हणतांहि चालण्यासारखें असतें. म्हणजे मराठी रंगभूमीवरचीं आजची गाणीं हीं नाटकापासून अलग असतात, आणि त्यामुळेंच ती म्हटलीं नाहींत तरीहि कथानकाची सांखळी अखंड राहाते.

पूर्वींचा संस्कृत नाटकांच्या भाषांतराचा काळ सोडल्यावर मराठी रंगभूमि ऐतिहासिक आणि सामाजिक नाटकें घेऊन पुढें आलेली दिसते. १८६१ सालीं " **थोरले माधवराव पेशवे** " हें मराठींतलें पहिलें ऐतिहासिक व स्वतंत्र नाटक लिहिलें गेलें; आणि त्यानंतर दहा वर्षांनीं म्हणजे १८७१ सालीं " **मनोरमा** " ह्या नाटकानें स्वतंत्र सामाजिक नाटकाची मुहूर्तमेढ रोवली गेली. त्यापूर्वीं १८५० सालापासून इंग्रजी नाटकांची भाषांतरें व्हायला सुरवात झाली होती. ह्या नाटकांसोबत एखादें विनोदी प्रहसन किंवा फार्स होत असे. ही प्रहसनें अनेक अंकीं व अनेक प्रवेशी असत, त्याचप्रमाणें कांहीं प्रहसनें " एकांकिकाहि " असत.

मराठी रंगभूमीवर स्त्रिया कधींपासून कामें करूं लागल्या तें निश्चितपणें सांगतां यायचें नाहीं. परंतु एवढें खात्रीनें म्हणतां येईल कीं, सुमारें पन्नाससाठ

वर्षांपासून मराठी रंगभूमीवर स्त्रिया भूमिका करीत आहेत. पूर्वी " बेळगांवकर स्त्री संगीत नाटक मं. " " मनोहर स्त्री सं. ना. मं. " इत्यादि खास स्त्रियांच्या अनेक नाटक मंडळ्या होत्या, व त्यांत पुरुषांच्याहि भूमिका स्त्रियाच करीत !

मराठी रंगभूमीवरचे यशस्वी नाटककार म्हणून किर्लोस्कर, देवल, गडकरी, खाडीलकर, कोल्हटकर, वरेरकर, य. ना. टिपणीस, वीर वामनराव जोशी, शंकरराव जोशी, माधवराव जोशी, खरेशास्त्री, फाटकशास्त्री, आचार्य अत्रे इत्यादि नाटककारांचीं नांवें प्रामुख्यानें घेतलीं जातात. हल्लीं हौशी नाट्यमंडळांच्या निमित्तानें अनेक नवीन नाटककार उदयाला येत आहेत. परंतु नाट्यमंडळांच्या क्षणभंगुरतेमुळें त्यांचें व्हावें तसें चिज होत नाहीं. परंतु आज ना उद्यां मराठी रंगभूमीच्या उद्धारासाठीं कांहीं भरीव कार्य करतील, तर ती सध्यांचीं हौशी नाटयमंडळेंच करतील, अशी खात्री वाटते. त्यांच्यांत संघटना झाली, तर मराठी रंगभूमीला परत वैभवाचे दिवस दिसायला वेळ लागणार नाहीं.

नवोदित मराठी नाटककारांत डॉ. वर्टी, पु. ल. देशपांडे, वसंत दुदवडकर, स. ना. सर्यवंशी, आबासाहेब आचरेकर, जगदीश दळवी, ला. कृ. आयरे, वसंत जाधव, ना. ल. मोरे, कावले, इत्यादि नाटककार लोकप्रिय आहेत.

हल्लीं मराठी रंगभूमीला जी भाडोत्री नटनटींच्या विस्कळित नाटयप्रयोगांची सूज आलेली आहे, ती नाटयकलेच्याच नव्हे तर नाटकधंद्याच्या दृष्टीनेंहि मारक ठरणार आहे. पण सध्यां मराठी नाटयशौकीन जनतेला निदान मुंबईसारख्या शहरांत तरी हवे तेवढे नाटयप्रयोग बघायला मिळत आहेत, यांत शंका नाहीं.

श्रीमति दुर्गाबाई खोटे यांनीं " ४२ चें आंदोलन " ह्या माझ्या नाटकांत प्रमुख भूमिका करून ता. २५ मार्च १९४८ रोजीं रंगभूमीवर प्रथम पदार्पण केलें व त्यानंतर " भाऊबंदकी " वगैरे इतर नाटकांतहि त्या वारंवार भूमिका करूं लागल्या. त्यानंतर त्यांच्या पावलावर पाऊल ठेवून इतरहि अनेक सिनेमानटया केवळ नाइलाज म्हणून मराठी रंगभूमीवर आल्या, आणि येत आहेत. पण मराठी रंगभूमीला त्यांच्या बोलपटी बडेजावाचा भार सहन होत नाहीं असें दिसतें !

मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें, आतां अनेकांकडून अनेक प्रकारचे प्रयत्न होऊं लागले आहेत. मराठी लिखित नाटकांसाठीं आणि नाटयप्रयोगांसाठीं सरकारी बक्षिसेंहि देण्यांत येतात. पण तो सारा कारभार म्हणजे एक विनोद होऊन बसला आहे! राजमान्य नाटकें लोकमान्य ठरत नाहींत, आणि लोकमान्य नाटकें राजमान्य होत नाहींत! असा हा मोठा मनोरंजक प्रकार झाल्यामुळें, दरवर्षीं सरकारचीं बक्षिसें जाहीर झालीं कीं नाट्यरसिकांत थोडासा असंतोष माजलेला दिसतो. नाटकांना बक्षिसें देण्याचें हें नाटक आतां करमणूक कर बसविण्याइतकें विनोदी होत आहे, असेंहि कित्येकांना वाटूं लागलें आहे! पण आज ना उद्यां त्या पद्धतींत जरूर तो हितकर बदल होईल असें मानायला हरकत नाहीं.

" आमची रंगभूमि ही अत्यंत सुधारलेली आहे, पुढारलेली आहे, प्रागतिक आहे, आधुनिक आहे" असें म्हणत पोकळ फुशारकी मारून चालणार नाहीं; तिच्यासाठीं कांहींतरी रचनात्मक भरीव कार्य करणें जरूर आहे, हें आजच्या तरुणपिढीनें ताडलें असून, त्या दिशेनें नाट्यसेवाभावी तरुणतरुणींचे प्रयत्नहि चाललेले दिसतात. त्यामुळेंच खात्रीनें म्हणावेंसें वाटतें कीं, " पूर्व दिव्य ज्याचें त्याला दिव्य भावी काळ!"

●

टीपः—मराठी भाषा नागरी लिपींत लिहिली जाते. अ, छ, ण, इत्यादि कांहीं अक्षरें सोडलीं, तर उत्तरेकडील नागरी आणि महाराष्ट्रांतील मराठी यांत तसा फारसा फरक नाहीं.

: १३ :

गुजराती नाट्यकला

गुजराती प्रांतांत लोकनाट्यें पुरातन कालीपासून होत आलीं आहेत. आधुनिक नाटकें लिहिलीं जाण्यापूर्वी " **भवाई** " नाट्याचा प्रचार होता. भवाई-संग्रह नांवाचें पुस्तक प्रसिद्ध होण्यापूर्वी भवाईचें सर्व वाङ्मय भवैयांच्या तोंडपाठ असे. काव्य आणि कल्पनाविलास ह्या दोन्ही दृष्टीनीं भवाई-वाङ्मय म्हणण्यासारखें आकर्षक नसे. उलट भाषा बरीच अशिष्ट आणि शैलीहि शिथील असे. संस्कृत नाटकांतून इतर पात्रें सूत्रधाराला सन्मानार्थी " भाव " असें म्हणतात, आणि त्या शब्दापासून " भवाई " आणि " भवैया " हे शब्द बनले असावे असें कै. हरिलाल हर्षदराय ध्रुव यानीं म्हटलेलें आहे. भवाई हें गुजराती लोकनाट्य खरें, पण तें बरेंच ग्राम्य स्वरूपाचें आहे. त्यांत वाटेल तसा धागडधिंगा घालून विनोद निर्मिति केली जाते. भवाई नाटकांत जो विदुषक असतो त्याला " **रंगलो** " असें म्हणतात.

त्यानंतर इतरत्र ज्याप्रमाणें नव्या स्वरूपाचीं नाटकें लिहिलीं गेलीं, त्याचप्रमाणें गुजराती रंगभूमीवरसुद्धां भवाईऐवजीं नव्या तऱ्हेचीं नाटकें होऊं लागलीं. असें म्हणतात कीं, गुजराती भाषेंतलें पहिलें नाटक १८५१ सालीं रंगभूमीवर आलें. " गुजरात व्हर्नाक्यूलर सोसायटीनें " कै. दलपतराम डाह्याभाई कविश्वर यांजकडून " **लक्ष्मी नाटक** " नांवाचें एक नाटक लिहून घेतलें, आणि तें त्याच सोसायटीनें छापून प्रसिद्ध केलें होतें.

त्या नाटकासाठीं लेखकाला रुपये ५० इनाम देण्यात आले होते. असें म्हणतात कीं, तें नाटक आधारित होतें. ग्रीक नाटककार एरिस्टा फेनस याच्या "प्लुटस" ह्या नाटकाच्या इंग्रजी भाषांतरावरून मि. फार्स यांच्या मदतीनें तें नाटक कविश्वरानीं लिहिलें. ग्रीक पुराणांतील धनदेवतेला प्लुटस असें नांव आहे. म्हणूनच गुजराती भाषांतरांत प्लुटसच्या ऐवजीं लक्ष्मी असें नांव आलें. न्यायानें वागून धन मिळतें, आणि अन्यायानें वागल्यास धननाश होतो, हें त्या नाटकाचें तात्पर्य आहे. हें आद्य गुजराती नाटक गद्यपद्यमय होतें, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे.

त्यानंतर कवि दलपतराम यानीं "मिथ्याभिमान" हें नाटक १८७९ सालीं लिहिलें. त्यांत जो विदुषक आहे, तो 'रंगलो'च आहे! त्यानंतर "वेणी-संहार", "रूढी–दिग्विजय" आणि "भ्रांतिसंहार" इत्यादि नाटकें गुजरात व्हर्नाक्यूलर सोसायटीनें लिहवून घेतलीं.

परंतु खरें म्हटलें, तर गुजराती नाट्यकलेला नाट्यसाहित्याचा खराखुरा साज चढवला, तो रणछोडभाई उदयराम यांनीं! त्यानीं १८६१ सालीं लिहिलेलें एक नाटक "बुद्धिवैभव" नांवाच्या एका मासिकांत १८६२ सालीं प्रसिद्ध झालें होतें. आणि तेंच नाटक मग १८६५ सालीं "जयकुमारीविजय नाटक" नांवानें पुस्तक रूपानेंहि प्रसिद्ध झालें. त्या नाटकावर संस्कृत नाटकांची बरीच छाप पडलेली होती. नांदी, सूत्रधार, नटी वगैरे जुन्या नाटकांत असणाऱ्या गोष्टी ह्याहि नाटकांत होत्या. "जयकुमारीविजय" नाटक काव्याच्या कसोटीला उतरण्यासारखें नव्हतें. एक संवादमय गद्यकथा असेंच त्या नाटकाचें वर्णन करतां येईल! पद्य म्हणून जो कांहीं भाग त्या नाटकांत होता, तो संवादस्वरूपाचा होता परंतु त्या नाटकाचा त्यानंतरच्या गुजराती नाट्यसाहित्यावर बराच परिणाम झालेला दिसतो! कारण त्यानंतर जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं, त्यांत प्रेमविवश नायक–नायिका आपापल्या स्थितींतलें अंतर विसरून, आणि नाना तऱ्हेच्या संकटांना तोंड देऊन, अखेर लग्न करतात, अशीं ठराविक सांच्याचींच कथानकें असत. परंतु रणछोडभाई यांना नाटककार म्हणून कीर्ति मिळाली ती "**ललिता दुःखदर्शन**" नांवाच्या नाटकानें! तें नाटक त्यानीं १८६६ सालीं लिहिलें. तें करुणरसपूर्ण दुःखपर्यवसायी होतें. बाल विवाहाची चाल,

आणि वराऐवजीं त्याच्या घराण्याची थोरवी लक्षांत घेऊन मुलगी देण्याची पद्धत, ह्या दोन्ही गोष्टींचे दुष्परिणाम त्या नाटकांत परिणामकारक रीतीनें दाखविलेले होते. शिवाय आणखीहि एक क्रांति ह्या नाटकानें केली. ती ही कीं, ह्याच नाटकांत सूत्रधाराचें उच्चाटन झालें! त्यावेळच्या "मुंबई गुजराती नाटक मंडळी"नें त्या नाटकाचे पुष्कळ प्रयोग केले होते. त्यांत "नंदनकुमार" ह्या नांवाचें जें एक पात्र होतें, त्याने गुजरातीच नव्हे तर, इतर अनेक भाषांना एक नवीन शब्दप्रयोग बहाल केला! 'नंदन' हा शब्द मूर्ख या अर्थी रूढ होऊन गेला, आणि "× × या नंदन" हा एक शिवीवजा ग्राम्य शब्द लोकांच्या तोंडीं रूढ होऊन बसला! समाजाचा साहित्यावर जसा परिणाम होतो, तसाच साहित्याचाहि समाजावर परिणाम होत असतो, याचें हें एक उत्तम उदाहरण आहे.

त्यानंतर रणछोडभाईनीं संस्कृत नाटकें गुजरातींत आणलीं. पुढें हिंदु समाजांतील दोष जाऊन सुधारणा व्हावी म्हणून जे प्रयत्न होऊं लागले, त्या प्रयत्नांत नाटकांनीं फारच मोठी कामगिरी बजावलेली आहे.

मराठी नाटक मंडळ्या आजच्या प्रमाणें फक्त महाराष्ट्रांतच कोंडलेल्या नव्हत्या. त्या मंडळ्या इतर प्रांतांप्रमाणें गुजरातेंतहि वारंवार जात असत. जेव्हां त्या गुजरातच्या दौऱ्यावर असत, तेव्हां गुजराती प्रेक्षकांना आपलीं नाटकें कळावींत म्हणून भाषणें हिंदीभाषेंत बोलत, व गाणींमात्र मराठीच असत! म्हणजे हिंदी आणि मराठी ह्या दोन्ही भाषा एकाच नाटकांत उपयोगिल्या जात. परंतु त्याचा परिणाम असा झाला कीं, गुजराती रंगभूमीवर त्या काळांत जीं नाटकें होत, त्यांतहि त्याच गंगाजमुनी प्रकाराचें अनुकरण होऊं लागलें! "मोरवी नाटक मंडळी" नांवाच्या गुजराती नाटक मंडळीकडून जीं नाटकें होत असत, त्यांत संवाद असत हिंदी, आणि गाणीं असत गुजराती! पण पुढें ती प्रथा बंद झाली.

संस्कृत नाटकांच्या भाषांतरांनीं, आणि रजपूत, मुसलमान, मराठे यांच्या ऐतिहासिक स्फूर्तिकथांवर लिहिलेल्या नाटकांनीं, गुजराती नाट्यकला दिवसें-दिवस बाळसें घेऊं लागली. पूर्वी, गुजराती रंगभूमीवर होणारीं नाटकें पुस्तक रूपानें प्रसिद्ध होत नसत. त्यामुळें जरी तीं प्रयोगरूपानें होत असत, तरी

तीं अप्रसिद्धच राहिलीं. जीं ऐतिहासिक नाटकें होत असत, तीं एक तर प्रसिद्ध नव्हतीं, आणि दुसरें असें कीं, तीं म्हणण्यासारखीं उल्लेखनीयहि नव्हतीं.

चांगल्यापैकीं एक गुजराती ऐतिहासिक नाटक म्हणून "**वीरमती**" नांवाच्या नाटकाचा उल्लेख केला जातो. तें नाटक नवलराम पंड्या यानीं लिहिलें होतें. परंतु ऐतिहासिक गुजराती नाटकासंबंधानें लिहितांना श्री. यशवंत शुकल एका ठिकाणीं म्हणतात कीं, "ऐतिहासिक नाटक हजी लखावूं बाकी छे, ए स्वीकारीनेज आपणे चालवानूं छे." म्हणजे आदर्श ऐतिहासिक नाटक पहाण्याची गुजराती प्रेक्षकांची हौस अद्याप पुरी झालेली नाहीं, असेंच म्हटलें पाहिजे. 'वीरमती' नाटकापूर्वीं ऐतिहासिक नाटकें बरींच झालेलीं आहेत. पण त्यापैकीं कांहीं उपलब्ध नाहींत.

संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें आणि रूपांतरें करणाऱ्यांत सर्वश्री जव्हेरीलाल उमियाशंकर याज्ञिक, दलपतराम प्राणजीवन खख्खर, माणिकलाल नथूभाई, आणि केशवलाल हर्षदराय हे नाटककार प्रसिद्ध आहेत. द्रौपदीदर्शन, रामजानकीदर्शन, बाळकृष्णविजय हीं पौराणिक कथानकें असलेलीं नाटकें कवि नर्मदाशंकर यानीं लिहिलीं. पूर्वीच्या ऐतिहासिक नाटकांत गणपतराम राजाराम यांचें 'प्रताप' नाटक फारच गाजलें. १८६९ सालीं कैखश्रू नौरोजी यानीं "पारशी नाटक मंडळी" साठीं "बेजन अने मनीजेह" हें नाटक लिहिलें होतें. त्याचप्रमाणें "निंदाखानु" हें इंग्रजी नाटकाचें भाषांतरहि झालें होतें.

सामाजिक कल्याणाच्या पवित्र उद्देशानें लिहिलेलीं बरींच सामाजिक नाटकें जरी गुजराती रंगभूमीवर पूर्वीं आलीं होतीं, तरी तीं नाट्यगुणांच्या बाबतींत दरिद्रीच होतीं. असें म्हणतात कीं, अजयचंद पानाचंद नांवाच्या लेखकानें लिहिलेल्या "व्यभिचार खंडन" ह्या नाटकाचा हेतु जरी उदात्त होता, तरी त्या नाटकांत एका ठिकाणीं हिडीस अनितीचें फाजील प्रदर्शन झाल्याचा दोष होता व त्याबद्दल नाटककाराला दोषहि देण्यांत आला होता.

गुजराती रंगभूमीवर ऊर्दू रंगभूमीचा बराच परिणाम झालेला दिसतो. भरजरी पोषाख, बिजलीचे लहान मोठे दिवे जोडलेली भपकेबाज सीनसिनरी,

ट्रॅन्सफर सीन, इत्यादि बाबींना इतकें महत्त्व दिलें जाई कीं, त्यामुळें नाट्य-वस्तूच्या आवश्यक परिपोषाकडे व कधीं कधीं औचित्याकडेहि दुर्लक्ष होत असे! पूर्वींच्या कांहीं गुजराती नाटकांत विनोदासाठीं जें एखादें उपकथानक घेत, त्याचा कधीं कधीं मुख्य नाट्यविषयाशीं कांहींच संबंध नसे! त्यामुळें निरनिराळया दोन नाटकांचेच प्रवेश आळीपाळीनें होत आहेत कीं काय, असा भास व्हायचा. सारांश, गुजराती रंगभूमीवर बराच काळपर्यंत खऱ्या नाट्यकलेचा व्हावा तसा विकास झाला नव्हता. वास्तवतेपासून तर गुजराती नाट्यकला बरीच दूर होती. परंतु १८८४ सालीं श्री. मणिलाल नथुभाई व्दिवेदी यानीं "**कांता**" नांवाचें जें एक नाटक लिहिलें होतें, तें मात्र नाट्यगुणांनीं युक्त होतें यांत शंका नाहीं. बाबू ज्योतिंद्रनाथ ठाकूर (टागोर) यांच्या "अश्रुमती" नांवाच्या बंगाली नाटकाचें, नारायण हेमचंद्र यानीं जें गुजराती भाषांतर केलें होतें, तें तर फारच सरस होतें. पण तें भाषांतरित होतें. म्हणजे कथानक उसनवार होतें, हें विसरून चालणार नाहीं.

शेक्सपीअरच्या नाटकांचीं अनेकांनीं अनेक भाषांतरें केलीं आहेत. त्यांत मगनलाल हरिलाल पारीख यानीं १८९२ सालीं "Comedy of Errors" ह्या नाटकाचें "आश्चर्यकारक भुलवणी" नांवाचें जें भाषांतर केलें होतें, तें बरेंच लोकप्रिय झालें होतें, असें जुने लोक सांगतात. कविश्री मूळशंकर हरिनंद मूलाणी यानीं संवत २००८ मध्यें लिहिलेलें 'श्रीकृष्ण चरित्र' हें नाटक 'सस्तु साहित्यवर्धक कार्यालयातर्फे' प्रसिद्ध झालें, आणि तें 'काठियावाडी नाटक मंडळीनें' १९०६ सालीं अहमदाबादच्या रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें सादर केलें. त्या नाटकाचें महत्त्व हें कीं, त्याच नाटकांत गुजराती रंगभूमीवर श्रीकृष्णाचें पात्र सर्व प्रथम आलें. पूर्वी 'रीपन थिएट्रिकल कंपनी,' 'बालीवाला पारसी व्हिक्टोरिया थिएट्रिकल कंपनी,' 'मुंबई गुजराती नाट्य मंडळी' इत्यादि नाटक मंडळयांनीं गुजराती नाट्य-कलेच्या प्रसाराला बराच हातभार लावला होता.

आजच्या नाटिकायुगाचे प्रवर्तक म्हणून कविश्री **जामन** यांचें नांव घेतलें जातें. (मृत्यु ता. २२-१२-१९५५) ते सुमारें तीस मौलिक नाट्यकृतींचे जनक आहेत. 'सोनेरी जाळ', 'भूलनो भोग', 'अेमां शुं?', 'राजरमत',

' ए कोनो वांक ? ', ' लग्नबंधन ' इत्यादि त्यांचीं नाटकें फार लोकप्रिय झालीं.

श्री. कन्हैयालाल मुनशी आणि धनसुखलाल यांचा कालखंड हा गुजराती नाट्यकलेच्या आयुष्यांतील एक महत्त्वाचा कालखंड आहे. श्री. चंद्रवदन मेहता यांची प्रतिभाहि अद्याप जिवंत आहे. ते पूर्वीप्रमाणेंच आजहि नाटकें लिहून गुजराती रंगभूमीची सेवा करीत आहेत. परंतु आतां नवेनवे अनेक नाटककार उदयाला येत आहेत. त्यांत सर्वश्री जयंती दलाल, यशोधर मेहता, चुनीलाल मडिया, शिवकुमार जोशी, प्रागजी डोसा, प्रा. मधुकर रांदेरिया, पुष्कर चंदरवाकर इत्यादि नांवें प्रामुख्यानें डोळयांपुढें उभीं राहातात. सध्यां गुजराती नाट्यकलेची झपाट्यानें प्रगति होत आहे. खास रंगभूमिसाठीं ' गुजराती नाट्य ' नांवाचें एक मासिकहि सुरु करण्यांत आलें असून, गुजराती नाट्यासंबंधानें रीतसर संशोधनकार्यसुद्धां सुरु झालेलें आहे.

आधुनिक गुजराती नाटकांत आतां प्रचलित प्रश्नांचाहि उहापोह होऊं लागला आहे, आणि स्वरूप अजिबात बदलत चाललें आहे. रंगभूमीवरच्या सोयी गैरसोयी लक्षांत घेऊन नाटकें लिहिलीं जाऊं लागल्यामुळें तीं आंतर संघर्षयुक्त आणि चित्ताकर्षक वाटतात. परंतु आधुनिक स्वरूपाचीं जीं गुजराती नाटकें आहेत, तीं बहुत करून लहान आहेत. एकांकिका (त्रोटकें) आहेत ! गुजराती रंगभूमीवर, विशेषतः हौशी नाट्यमंडळांच्या रंगभूमीवर एकांकिकांचा बराच सुळसुळाट झालेला आहे. गुजराती एकांकिका लिहिणाऱ्या लेखकांत सर्वश्री जयंती दलाल, चुनिलाल मडिया, शिवकुमार जोशी, निरंजन देसाई इत्यादि लेखक प्रमुख आहेत. मात्र जीवनाचा सत्य साक्षात्कार घडविण्याची कुवत असलेलीं नाटकें फारच कमी आढळतात, असें खेदानें म्हणावें लागतें.

धंदेवाईक गुजराती रंगभूमी तर आपला जुनापुराणा खाक्या सोडायला अजूनहि तयार नाहीं. परंतु सुशिक्षित कलाकारांकडून जे प्रयत्न होत आहेत, त्यावरून असें वाटूं लागतें कीं, गुजराती रंगभूमीला जर वैभवाचे दिवस दिसायचे असतील, तर ते हौशी नाट्यमंडळांकडूनच दिसतील ! धंदेवाईक नाटक मंडळयांप्रमाणें हल्लींचीं हौशी गुजराती नाट्यमंडळें नव्या काळाकडे डोळेझांक करून जुन्या जमान्यांत वावरत नाहींत, ही समाधानाची गोष्ट आहे.

आणि तें गुजराती रंगभूमीच्या व नाट्यकलेच्या भावी अभिवृद्धीचें स्पष्ट चिन्ह आहे. अलिकडे गुजराती रंगभूमीला नवीन संजीवनी मिळाली आहे. कांहीं मराठी नाटकांचीं भाषांतरें होऊन तीं रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें केलीं जात आहेत. रेडिओमार्फत व सरकारमार्फत होणाऱ्या नाट्यस्पर्धांनीं गुजराती रंगभूमीला थोडी गति मिळाल्यासारखी दिसते.

जुन्या नाटककारांत कै. बटुभाई उमरवाडीया हे 'एक अंक एक प्रवेशी नाटक' लिहिणारे पहिले गुजराती नाटककार आहेत, असें मानलें जातें. त्याचप्रमाणें **बुद्धा** आणि **बुरां** ह्या दोन भगिनी म्हणजे गुर्जर रंगभूमीवर स्त्रीभूमिका करणाऱ्या आद्य महिला होत. सध्या धंदेवाईक गुजराती नाटक मंडळयात बऱ्याच मराठी नट्या भूमिका करतात. पण हौशी नाट्यमंडळांच्या नाट्यप्रयोगांत सभ्य व घरंदाज कुटुंबांतल्या सुशिक्षित भगिनी भाग घेत असतात. जुन्या नटांत श्री. **जयशंकर** (सुंदरी), मोहनलाला, मुळजीभाई ओझा, मा. दादुजी, मा. माधवलाल, मुळजी खुशाल वगैरे कलाकार फार प्रसिद्ध व लोकप्रिय गणले जातात.

अलिकडे गुजराती रंगभूमीवर नृत्यनाट्याचेहि प्रयोग वारंवार होऊं लागले आहेत. हिंदी रंगभूमीवर नृत्यनाट्य यशस्वी झाल्याबरोबर गुजराती नाट्यकलेचेंहि त्या नाट्यप्रकाराकडे लक्ष गेलें! इंडियन नॅशनल थिएटर (I.N.T.) आणि भारतीय विद्या भवन यांच्या कलाकेंद्रांमार्फत कांहीं गुजराती नृत्यनाटकें रंगभूमीवर आलीं आणि तीं लोकप्रियहि झालीं. "मीराबाई", "नरसी मेहता", "रामशबरी", "गीत गोविंद" इत्यादि गुजराती नृत्यनाट्यांना प्रेक्षकांनीं बराच आश्रय दिला. वेषभूषा आणि नेपथ्यरचना इत्यादि बाबतींत "रामशबरी" नृत्यनाट्य सर्वांत अधिक लोकप्रिय झालें. ही नृत्यनाट्यें लोकप्रिय करण्याचें सर्व श्रेय प्रसिद्ध लोककवि श्री. अविनाश व्यास आणि नृत्यकार श्री. योगेंद्र देसाई, गोवर्धन पांचाळ, बिपीन सिन्हा, नयना झवेरी इत्यादि कलाकारांना आहे. "लवकुश" आणि "लालसा" इत्यादि अभिनयपूर्ण नृत्यनाट्याचे प्रयोगसुद्धां यशस्वी झाले. प्रथम फक्त पौराणिक कथानकांवर नृत्यनाट्यें आधारलेलीं असत, पण पुढें पुढें भावनाप्रधान काल्पनिक कथानकांवरसुद्धां तीं नाट्यें लिहिलीं जाऊं लागलीं.

सध्यां आधुनिक हौशी गुजराती नाटयकला बरीच सुधारल्यासारखी दिसत असली, तरी धंदेवाईक गुजराती नाटक मंडळ्याचीं नाटकें त्या मानानें मागासलेलींच दिसतात. "वडीलाने वांके" किंवा "रंगीलो राजा" अशा नाटकांचे शेंकडो प्रयोग मुंबईस झाले ही गोष्ट खरी असली, आणि श्री. अदि मर्झबानसारखे कांहीं नाटयकलासेवक गुजराती नाटयकलेंत आधुनिकता आणण्याचा प्रयत्न करीत असले, तरीहि गुजराती नाटयकला अजून विस्कळित स्थितींतच आहे, असें म्हटल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं.

सर्वसाधारण धंदेवाईक गुजराती रंगभूमीवर कशीं विचित्र दृश्यें दिसतात, आणि कसा औचित्यभंग होतो, तें गुजराती रंगभूमीवरील एक वयोवृद्ध तपस्वी नट श्री. जयशंकर "सुंदरी" यांच्याच शब्दांत देतों. श्री. जयशंकरभाई एके ठिकाणीं म्हणतात कीं, "......महाभारतनो भिष्म ेटियो फरववा कहे! शिवाजी अहिंसक बनी जई तेवो उपदेश करे! महात्मा गांधीजीनां शब्दो नेपोलियन बोले! भीमनुं रुधिरपान प्रताप जेवो राणो भजवे! रशियानी टोपी, रोमनोनां कपडां, इंग्रेजोनी रीतभात, अरबस्ताननुं गायन, फ्रेंचोनी दाढी, स्पेनिश डेन्स आवुं आवुं घणुंय गणाय तेम छे."

श्री. जयशंकर यानीं अगदीं मार्मिकपणें दोषदर्शन केलेलें आहे. परंतु आनंदाची गोष्ट ही कीं, आजच्या तरुण पिढीला हे सारे दोष कळत असून, ते आपल्या गुजराती नाट्यकलेची प्रगति करण्यासाठीं झटत आहेत. पूर्वींचे दोष जाऊन, गुजराती नाट्यकला निर्दोष आणि सोज्वळ सुटसुटित बनायला *कालावधि लागणार नाहीं*. कारण आतां सुशिक्षित आणि सुसंस्कृत लोकांनीं अगदीं जातीनें लक्ष घालायला सुरवात केलेली आहे. पैसा आणि बुद्धि यांचा संमिश्र पाठिंबा मिळाल्यावर, गुजराती नाट्यकलेला आपली प्रगति करून घ्यायला कितीसा उशीर लागणार आहे?

●

टीप: "गुजराती" लिपि म्हणजे नागरी लिपीचेंच एक स्वरूप आहे. ह्या लिपीच्या अक्षरांना माथ्यावर ओळ नसते. जलद लिहिण्यासाठीं, अ, इ, ख, च, ज, झ, फ आणि ब ह्या नागरी अक्षरांत बदल होऊन ही लिपी तयार झालेली आहे.

: १४ :

हिंदी नाट्यकला

हिंदी नाट्यकला शेंकडों वर्षें अस्तित्वांत असूनहि कला या दृष्टीनें तिचा व्हावा तसा उत्कर्ष झालेला नाहीं. कारण हिंदी भाषेमध्यें जीं नाटकें आजपर्यंत लिहीलीं गेलीं, तीं सर्व साहित्यगुणांच्या दृष्टीनें कितीहि श्रेष्ठ असलीं, तरी प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीनें त्यानां मुळींच किंमत नाहीं. त्यामुळेंच हिंदी नाट्यकलेचा इतिहास म्हणजे जवळ जवळ हिंदी साहित्याचाच इतिहास ठरतो. हिंदी भाषा बोलली जाणारा प्रदेश फार मोठा आहे. राज्यस्थान, उत्तरप्रदेश आणि बिहार ह्या मध्यभारताच्या पट्टींत हिंदी भाषा प्रामुख्यानें बोलली जाते. हिंदीच्या बऱ्याच बोली भाषा किंवा जनपदीय भाषा आहेत. त्यांत मैथिली, ब्रज आणि अवधी, ह्या प्रमुख आहेत. ब्रजभाषेमध्यें लोकनाट्य होण्याचा प्रघात फार पुरातन आहे. कृष्णलीला हा लोकनाट्याचा अत्यंत लोकप्रिय आणि जुना प्रकार आहे. कृष्णलीला म्हणजे कृष्णचरित्रातील कथानकें निवडून तीं पात्रांच्या साहाय्यानें रंगभूमीवर करून दाखविणें. त्यांत जन्मलीला, मटकीलीला, कालिया, अक्रूरलीला, कंसवधलीला, उद्धवलीला, रुक्मिणीमंगल, महारास इत्यादि लीला महत्वाच्या असतात. ज्याला अभिनय-कलेची आवड व माहिती असते, असा एखादा "गुरु" बनतो. आणि तो आठ नऊ वर्षांचीं कांहीं मुलें गोळा करून, त्यांना संवाद आणि सुरदासानें रचिलेलीं कृष्णभक्तिपर गाणीं शिकवितो. ह्या मुलांत मुली नसतात.

कृष्णलीलेच्या अनेक कथानकांच्या तालमी सुमारें एकदोन वर्षें चालतात! त्यांत भागवतांतील संस्कृत श्लोकांचाहि भरणा असतो. मुलगेच राधा, गोपी वगैरे स्त्रीभूमिका करतात. साथीला पेटी, तबला, झाज, बांसरी, मृदंग, करताल, नगारा, इत्यादि वाद्यें असतात. कृष्णलीला म्हणजे व्रज भाषेंत होणारें एक नाटकच असतें. ह्या नाटकांत मोठ्या माणसांच्या म्हणजे कंस आदि करून भूमिका प्रौढ पुरुष करतात.

वृंदावन, बरसाना, गोकुळ, नंदगाव, गोवर्धन, मथुरा इत्यादि ठिकाणीं येणारे यात्रेकरू कृष्णलीला करणाऱ्या पथकांना आपापल्या आवडीप्रमाणें कथानकें करून दाखवायला सांगतात. त्यासाठीं त्यांना सुमारें ३० ते १०० रुपयापर्यंत बिदागी देतात. शिवाय स्वखुषीनें मेजवानी किंवा बक्षिसें दिलीं जातात तीं वेगळींच! राधाकृष्णाच्या भूमिका करणाऱ्या मुलांच्या पायांवर लोटांगणें घालणारे असंख्य भाविक लोक असतात. इतकेंच नव्हे तर प्रत्यक्ष भगवान् कृष्ण भेटला असें मानून सद्गदित अंतःकरणानें अश्रूहि ढाळतात! श्रावण आणि फाल्गून हे महिने म्हणजे कृष्णलीला होण्याचा खरा हंगाम! मधल्या काळांत तीं पथकें आमंत्रणावरून गांवोगांवीं जातात. वृंदावन येथें रासलीला करणाऱ्या मेळयांच्या चढाओढीहि होत असतात. आणि चढाओढींच्या शेवटच्या दिवशीं, सर्व मेळयांची एक "महारासलीला" होते. ह्या लीला खुल्या रंगभूमीवर होतात. कांहीं मेळे चैतन्य महाप्रभूच्याहि लीला करितात. परंतु त्या दुःखपर्यवसायी असतात.

कृष्णलीलेंत प्रथम सूत्रधार (गुरु) रंगभूमीवर येऊन श्लोक म्हणतो, आणि गणपति–सरस्वति आदि देवतांना नमस्कार करतो. त्यानंतर प्रत्येक पात्र रंगभूमीवर येऊन तसेंच वंदन करुन जातें. मग कथानकाला सुरवात होते. कृष्णलीला किंवा रासलीला चालत असताना त्यांत विनोदी पात्रेंहि असतात. त्या विनोदी पात्रांनां **मनसुख** आणि **दामा** अशीं नांवें आहेत. हीं पात्रें गंमत करून हास्याचा हलकल्लोळ माजवून सोडतात. सध्यां कृष्णलीला करणाऱ्या मंडळींत श्री. चेतराम यांची एक मंडळी, आणि श्री. लछमनची एक मंडळी, अशा दोन कृष्णलीला मंडळ्या प्रसिद्ध आणि लोकप्रिय आहेत.

रामलीला

दुसरा तसलाच लोकनाट्याचा प्रकार म्हणजे रामलीला ! हीं नाटकें हिंदी भाषेप्रमाणेंच अवधी भाषेंतहि होत असतात. उत्तर प्रदेशांत, विशेषतः अयोध्या येथें हा नाट्यप्रकार विशेष प्रचलित आहे. त्या भागांत चैत्र महिन्यांत मोठमोठे उत्सव साजरे केले जातात व रंगभूमि मांडून आणि पडदे वगैरे लावून रामलीला होतात ! कृष्णलीलेप्रमाणेंच ह्या लीलांतहि मुलगेच भूमिका करतात. मुली किंवा मोठ्या बायका रंगभूमीवर कधींहि येत नाहींत. रामलीलेचीं नाटकें सुमारें १०–१२ दिवसपर्यंत रोज रात्रीं होत असतात. समाप्तीच्या दिवशीं लोक त्या कलाकारांना स्वखुषीनें बक्षिसें किंवा दक्षिणा देतात. रामलीलेंत जीं मुलें (मुलगे) राम आणि सीता बनतात, त्यांना रंगभूषेसह व वेषभूषेसह आपल्या घरीं मोठ्या भक्तिभावानें आमंत्रणें देऊन बोलावतात, त्यांना यथाशक्ति मेजवानी देतात, आणि त्यांच्या मिरवणुकीहि काढतात ! रामलीला नाटकें सुरु झाल्यावर ज्या दिवशीं सीतास्वयंवराचें कथानक दाखवायचा दिवस येतो, त्या दिवशीं लोक खरोखरीचीच वरात काढून रामसीतेचा लग्नसोहळा साजरा करतात.

नवटंकी

इतर लोकनाट्याप्रमाणेंच "नवटंकी" नांवाचाहि एक नाट्यप्रकार हिंदी भाषेंत प्रचलित आहे. परंतु हा एक ग्राम्य नाट्यप्रकार असून, सभ्य आणि सुसंस्कृत समाजापासून तो दूर आहे. ह्या नाट्यप्रकाराला महाराष्ट्रांतील जुन्या प्रकारच्या शृंगारिक ग्राम्य तमाशाची उपमा देतां येईल ! कारण नवटंकीमध्यें जो धागडधिंगा चालतो, तो शिसारी आणणारा असतो. त्यामुळेंच नवटंकी नाट्यप्रकार, हलक्या अभिरुचीच्या छंदीफंदी लोकांखेरिज इतरांना आवडत नाहीं. अश्लिल शब्दांना व हावभावांना नवटंकीमध्यें मुळींच मज्जाव नसतो.

लिखित नाटकांचा विचार करायचा झाल्यास, मैथिली भाषेलाच नाटकांच्या बाबतींततरी अग्रमान द्यावा लागतो. कारण सुमारें १४०० सालापासून मैथिली-भाषेंत नाट्यरचना झाल्याचे उल्लेख सांपडतात ! मैथिली भाषेची जी एक शाखा नेपाळमध्यें हरिसिंह देवाच्या कारकीर्दींत १४०० सालाच्या दरम्यान

गेली, त्या मैथिली शाखेंत, त्रैलोक्य मल्ल (१६ वें शतक) आणि जगज्योतिर्मल्ल (सतराव्या शतकाचा पूवार्ध) यांच्या काळांत नाट्यरचना करण्याची प्रथा प्रचलित होती, असे पुरावे सांपडतात! त्या काळांतलीं दोन नाटकें म्हणून "हर गौरी विवाह" आणि "कुंजविहार नाटक" ह्या नाटकांचा इतिहासकार उल्लेख करतात. जगत्प्रकाश मल्ल यानें सुमारें १६६७ सालच्या दरम्यान स्वतः कांहीं नाटकें लिहिलीं होतीं. "मलयगंधिनी", "मदनचरित्र", आणि "मदालसा हरण" हीं नाटकें जगत्प्रकाशमल्ल यानें लिहिलीं होतीं असें म्हणतात. परंतु त्यांतल्या त्यांत "**मलयगंधिनी**" हें संपूर्णतः मैथिली भाषेंतलें आद्य नाटक मानलें जातें. त्याच वंशांतील शेवटचा राजा जो रणजित सिंह मल्ल (१७२२ ते ७२) त्यानेंहि "उषाहरण" आदिकरून कांहीं नाटकें लिहिलीं होतीं असें म्हणतात. १६१० सालीं अगर त्याच सुमारास प्राणचंद चौहान यानीं रामायणाची कथा संवादरूपानें लिहून त्या संवादास त्यानें "रामायण महानाटक" असें नांव दिलें होतें. त्याचप्रमाणें "प्रद्युम्न विजय" नावाचें नाटकहि गणेश बन्दीजन यानें अठराव्या शतकाच्या प्रारंभीं लिहिलें होतें.

हिंदी नाटकांच्या बाबतींत आपण हें अवश्य लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, कित्येक ग्रंथांना जरी "नाटक" शब्द चिकटवलेला असला, तरी तीं खरीं नाटकें नव्हतीं. ते काव्यग्रंथ होते व लाक्षणिक अर्थानें त्यांना नाटक असें म्हणण्यांत येत असे. त्यांत आधुनिक नाट्यलक्षणांचा मागमूसहि नसे. तरीहि सतराव्या शतकांत बरींच नाटकें लिहिलीं गेलीं! विज्ञानगीता, करुणाभरण, हनुमन्नाटक, प्रबोधचंद्रोदय इत्यादि नाटकें लिहिणारे लेखक १७ व्या शतकांतलेच होते. खऱ्या अर्थानें ज्याला नाटक म्हणतां येईल, असें नाटक म्हणजे '**नहुष**" हें होय! गिरधारीदास (गोपालचंद्र) यानीं तें नाटक १८५९ सालीं लिहिलें.

त्यानंतर गिरधारीदास यांचा मुलगा हरिश्चन्द्र यानीं मात्र हिंदी नाट्य-साहित्यांत फार मोलाची भर घातली. संस्कृत, इंग्रजी वगैरे साहित्याचा अभ्यास करून आणि नाट्यशास्त्रहि नजरेखालीं घालून त्यानीं "नाटक" ह्या संज्ञेस पात्र होतील अशीं बरींच नाटकें लिहिलीं. चंद्रावली, भारत दुर्दशा, नीलदेवी

इत्यादि नाटकें १९ व्या शतकाच्या अखेरीस लिहिलीं गेलीं. हरिश्चंद्र हेच लेखक "**भारतेंदु**" ह्या नांवानें हिंदी वाचकांना परिचित आहेत.

भारतेंदु नंतर हिंदी नाट्यसाहित्य रोडावलें ! नाटकें लिहिलीं गेलीं खरीं; परंतु त्यांत कलेचा गंधहि नव्हता. तसें म्हटलें तर भारतेंदूंच्या काळापासूनहि हिंदीं रंगभूमीला थोडेसें विकृत स्वरूप येत चाललें होतें. पारशी रंगभूमीवरचीं भडक नाटकें थोड्या पैशांत बघण्याची संवय लोकांना लागली होती. आर्थिक अडचणींच्या कात्रींत सांपडलेले बिचारे कांहीं हिंदी नाटककारहि "मागणी तसा पुरवठा" करण्यासाठीं हीन अभिरुचीचीं कसलीं तरी नाटकें खरडूं लागले होते. हिंदी रंगभूमीला लागलेलें तें विचित्र वळण बदलण्यासाठीं कित्येक जाणत्या नाटककारांनीं अल्पसा प्रयत्न केला, पण उपयोग झाला नाहीं. ते प्रयत्न चालू असतांनाच बंगाली नाटकाचीं हिंदींत भाषांतरें व्हायला सुरवात झाली. परंतु पारशी रंगभूमीवरचे नाच, गाणीं, भडक देखावे व वस्त्राभूषणें यानीं हिंदी प्रेक्षकांचे डोळे अगदीं दिपून गेले होते. शिवाय भारतेंदुसारखा कोणी प्रभावी नाटककारहि निर्माण झाला नव्हता. त्यामुळें लोकांच्या अभिरुचीला योग्य तें वळण लावणें कठीण झालें. !

हरिश्चंद्रसंप्रदायांतील कांहीं नाटककार म्हणून देवकीनंदन त्रिपाठी, दामोदर शास्त्री, प्रतापनारायण मिश्र, ज्वालाप्रसाद मिश्र, तोताराम वर्मा इत्यादि नांवें घेतलीं जातात.

हिंदी प्रहसनांच्या बाबतींतहि, आद्य प्रहसनकार म्हणून भारतेंदूंचेंच नांव घ्यावें लागतें. कारण "वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति" हें प्रहसन त्यानीं १८७५ मध्यें लिहिलें होतें. "अंधेर नगरी" नांवाचें दुसरें एक प्रहसन त्यांनी १८८१ सालीं लिहिलें. त्यानंतर प्रहसन हा नाट्यप्रकार फारच लोकप्रिय होऊन, अनेक नाटककारांनीं तो नाट्यलेखन प्रकार हाताळायला सुरवात केली ! त्यानंतर हिंदी लेखकांचें लक्ष संस्कृत नाटकांकडे गेलें. राजा लक्ष्मणसिंह (१८२६–१८९६) यानीं "शकुंतला" नाटक १८६१ सालीं लिहून संस्कृत नाटकांच्या हिंदी भाषांतराची सुरवात केली. हें भाषांतराचें लोण १९ व्या शतकाच्या अखेरपर्यंतच्या नाटककारांनीं पुढें पुढें नेलेलें आढळतें.

इंग्रजी व बंगाली नाटकांचीं हिंदी भाषांतरें कांहीं थोडीं थोडकीं झालीं नाहींत! शेक्सपीअरच्या अनेक नाटकांचीं अनेक हिंदी लेखकांनीं अनेक भाषांतरें केलीं! त्याचप्रमाणें हिंदी नाट्यसाहित्य बंगाली नाट्यसाहित्यावर बरेंच पोसलेलें आहे, हेंहि एक सत्य आहे. १९०० ते १९१९ पर्यंतच्या काळांत जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं, तीं दोन प्रकारचीं होतीं. कांहीं पारशी रंगभूमीवर शोभण्यासारखीं, व कांहीं भारतेंदु संप्रदायांत बसण्यासारखीं! भारतेंदु संप्रदायांतील नाटकें रंगभूमीवर होत नसत, पण तीं प्रयोगक्षमतेसाठीं पारशी रंगभूमि डोळ्यापुढें ठेवूनच लिहिलीं जात असत!

१९ व्या शतकापर्यंत पारशी रंगभूमीवर ऊर्दू नाटकेंच होत, आणि गझल-कवाल्यादि पद्यप्रकारहि ऊर्दूच असत. पण विसावें शतक उजाडल्यावर मात्र पारशी रंगभूमीवर एक परिवर्तन घडून आलें. **नारायणप्रसाद बेताब** यानीं उर्दू रंगभूमीवर हिंदी भजनांचा व गीतांचा प्रथम शिरकाव करून दिला! लगेच मग **आगा हश्र** (काश्मिरी), हरीकृष्ण जौहर, तुलसीदत्त, शैदा, राधेशाम कथावाचक इत्यादि नाटककारांनींहि ऊर्दू रंगभूमीवर हिंदीला एक स्थान निर्माण करून दिलें.

असें होतां होतां पुढें लौकरच नाट्यलेखनांतहि इष्ट तो फरक पडत गेला. पूर्वी हास्यरस निर्माण करण्यासाठीं म्हणून जो कथाभाग नाटकांत असे, त्याचा मुख्य प्रतिपाद्य विषयाशीं कांहींहि संबंध नसे! परंतु नंतरमात्र मुख्य कथानकांतच विनोदी कथाभाग व्यवस्थितपणें गुंफला जाऊं लागला. "कुरुवनदहन" हें अशा नाटकाचें पहिलें उदाहरण आहे. साहित्यगुणां-प्रमाणेंच नाट्यकलामंडित नाटकेंहि मग लिहिलीं जाऊं लागलीं. **माखनलाल चतुर्वेदी** यांचें "कृष्णार्जुन युद्ध नाटक" आणि **गोविंदवल्लभ पंत** यांचें "वरमाला" हें नाटक, अशीं दोन नाटकें नाट्यकलागुणांनीं युक्त अशीं लिहिलीं गेलीं.

हिंदी नाट्यसाहित्यांत ज्याला द्विवेदीयुग म्हणतात, त्या युगांत मौलिक नाटकें लिहिलीं गेलीं नाहींत. जीं कांहीं नाटकें लिहिलीं गेलीं, तीं बंगालीचीं भाषांतरेंच होतीं! द्विजेंद्रलाल रायचीं ऐतिहासिक नाटकें आणि गिरीशचंद्र घोष यांचीं सामाजिक नाटकें हिंदींत आलीं! बंगाली भाषेंतील सत्व शोषून

पुष्ट झालेलें हिंदी नाट्यसाहित्य पुढें स्वतःच्या पायांवर उभें राहिल्यावांचून राहिलें नाहीं, हें मात्र तितकेंच खरें आहे!

जयशंकर प्रसाद, हरिकृष्ण जौहर आणि उदयशंकर भट्ट यानीं ऐतिहासिक नाटकांची परंपरा सुरू केली, आणि ती परंपरा प्रेमचंद, गोविंददास, जनार्दन राय, इत्यादि नाटककारांनीं पुढें चालविली.

हिंदी नाट्यसाहित्य हें समृद्ध आहे, परंतु तें वाचनीय साहित्य आहे, प्रेक्षणीय नव्हे. म्हणजे हिंदी नाटकें वाचायला ठीक वाटतात, परंतु तीं प्रयोगप्रधान नाहींत, हें कोणालाहि कबूल करावें लागेल! केवळ परंपरा पालन म्हणूनच हिंदी नाटकें लिहिलीं जातात! त्या संबंधानें विद्वान हिंदी लेखक डॉ. रामरतन भटनागर यांनीं म्हटलें आहे कीं, "नाटकों की दृष्टि से हिंदी साहित्य विशेष धनी नहीं हैं. हिंदी में अपना रंगमंचहि नहीं है. इसी से लेखकोंको नाटक लिखने की विशेष प्रेरणा नहीं होती और जो नाटक लिखे जाते हैं, वे केवल पाठ्य ग्रंथ बनकर रह जाते हैं। भाषाशैली और कला की दृष्टि से उनमें नाटकीयता का विशेष अभाव रहता है...ऐसी दशा में हिंदी में नाटकों का लिखना केवल परंपरा पालन मात्र रहा है। वह जीवित-स्पंदित साहित्य नहीं बन सका है।"

डॉ. भटनागर यानीं अत्यंत मोजक्या शब्दांत हिंदी नाट्य साहित्याचें जें महत्त्वमापन केलेलें आहे, तें अत्यंत स्पष्ट व निःपक्षपाती आहे, यांत शंका नाहीं. गेल्या १०-१२ वर्षांपासून मुंबईत श्री. **पृथ्विराज कपूर** यानीं हिंदी प्रयोगक्षम नाटकें लिहून घेऊन त्यांचे यशस्वी प्रयोग केले. मुंबईतच नव्हे तर भारतांत अनेक ठिकाणीं केले! "दिवार", "पठाण" इत्यादि हिंदी नाटकें पृथ्विराज कपूर यांच्या परिश्रमानें लोकप्रिय झालीं. तसेंच कलकत्ता येथेंहि कांहीं धंदेवाईक हिंदी नाटक मंडळ्या नाट्यप्रयोग करीत असतात. परंतु त्यांच्या नाट्यप्रयोगांवर अजूनहि ऊर्दू नाटकांचा ठसा स्पष्ट उमटलेला दिसतो!

एकांकी नाटकें

हिंदी साहित्यांत एकांकी नाटकें लिहिण्याची प्रथाहि बरीच जुनी आहे असें म्हणतात. पुरावा म्हणून, मिथिलापति हरिसिंह देव याच्या दरबारांत

इंग्रजी व बंगाली नाटकांचीं हिंदी भाषांतरें कांहीं थोडीं थोडकीं झालीं नाहींत! शेक्सपीअरच्या अनेक नाटकांचीं अनेक हिंदी लेखकांनीं अनेक भाषांतरें केलीं! त्याचप्रमाणें हिंदी नाट्यसाहित्य बंगाली नाट्यसाहित्यावर बरेंच पोसलेलें आहे, हेंहि एक सत्य आहे. १९०० ते १९१९ पर्यंतच्या काळांत जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं, तीं दोन प्रकारचीं होतीं. कांहीं पारशी रंगभूमीवर शोभण्यासारखीं, व कांहीं भारतेंदु संप्रदायांत बसण्यासारखीं! भारतेंदु संप्रदायांतील नाटकें रंगभूमीवर होत नसत, पण तीं प्रयोगक्षमतेसाठीं पारशी रंगभूमि डोळ्यापुढें ठेवूनच लिहिलीं जात असत!

१९ व्या शतकापर्यंत पारशी रंगभूमीवर ऊर्दू नाटकेंच होत, आणि गझल-कवाल्यादि पद्यप्रकारहि ऊर्दूच असत. पण विसावें शतक उजाडल्यावर मात्र पारशी रंगभूमीवर एक परिवर्तन घडून आलें. **नारायणप्रसाद बेताब** यानीं उर्दू रंगभूमीवर हिंदी भजनांचा व गीतांचा प्रथम शिरकाव करून दिला! लगेच मग **आगा हश्र** (काश्मिरी), हरीकृष्ण जौहर, तुलसीदत्त, शैदा, राधेशाम कथावाचक इत्यादि नाटककारांनींहि ऊर्दू रंगभूमीवर हिंदीला एक स्थान निर्माण करून दिलें.

असें होतां होतां पुढें लौकरच नाट्यलेखनांतहि इष्ट तो फरक पडत गेला. पूर्वी हास्यरस निर्माण करण्यासाठीं म्हणून जो कथाभाग नाटकांत असे, त्याचा मुख्य प्रतिपाद्य विषयाशीं कांहींहि संबंध नसे! परंतु नंतरमात्र मुख्य कथानकांतच विनोदी कथाभाग व्यवस्थितपणें गुंफला जाऊं लागला. "कुरुवनदहन" हें अशा नाटकाचें पहिलें उदाहरण आहे. साहित्यगुणांप्रमाणेंच नाट्यकलामंडित नाटकेंहि मग लिहिलीं जाऊं लागलीं. **माखनलाल चतुर्वेदी** यांचें "कृष्णार्जुन युद्ध नाटक" आणि **गोविंदवल्लभ पंत** यांचें "वरमाला" हें नाटक, अशीं दोन नाटकें नाट्यकलागुणांनीं युक्त अशीं लिहिलीं गेलीं.

हिंदी नाट्यसाहित्यांत ज्याला द्विवेदीयुग म्हणतात, त्या युगांत मौलिक नाटकें लिहिलीं गेलीं नाहींत. जीं कांहीं नाटकें लिहिलीं गेलीं, तीं बंगालीचीं भाषांतरेंच होतीं! द्विजेंद्रलाल रायचीं ऐतिहासिक नाटकें आणि गिरीशचंद्र घोष यांचीं सामाजिक नाटकें हिंदींत आलीं! बंगाली भाषेंतील सत्व शोषून

पुष्ट झालेलें हिंदी नाट्यसाहित्य पुढें स्वतःच्या पायांवर उभें राहिल्यावांचून राहिलें नाहीं, हें मात्र तितकेंच खरें आहे!

जयशंकर प्रसाद, हरिकृष्ण जौहर आणि उदयशंकर भट्ट यानीं ऐतिहासिक नाटकांची परंपरा सुरू केली, आणि ती परंपरा प्रेमचंद, गोविंददास, जनार्दन राय, इत्यादि नाटककारांनीं पुढें चालविली.

हिंदी नाट्यसाहित्य हें समृद्ध आहे, परंतु तें वाचनीय साहित्य आहे, प्रेक्षणीय नव्हे. म्हणजे हिंदी नाटकें वाचायला ठीक वाटतात, परंतु तीं प्रयोगप्रधान नाहींत, हें कोणालाहि कबूल करावें लागेल! केवळ परंपरा पालन म्हणूनच हिंदी नाटकें लिहिलीं जातात! त्या संबंधानें विद्वान हिंदी लेखक डॉ. रामरतन भटनागर यांनीं म्हटलें आहे कीं, "नाटकों की दृष्टि से हिंदी साहित्य विशेष धनी नहीं हैं. हिंदी में अपना रंगमंचहि नहीं हैं. इसी से लेखकोंको नाटक लिखने की विशेष प्रेरणा नहीं होती और जो नाटक लिखे जाते हैं, वे केवल पाठ्य ग्रंथ बनकर रह जाते हैं। भाषाशैली और कला की दृष्टि से उनमें नाटकीयता का विशेष अभाव रहता है...ऐसी दशा में हिंदी में नाटकों का लिखना केवल परंपरा पालन मात्र रहा है। वह जीवित-स्पंदित साहित्य नहीं बन सका है।"

डॉ. भटनागर यानीं अत्यंत मोजक्या शब्दांत हिंदी नाट्य साहित्याचें जें महत्त्वमापन केलेलें आहे, तें अत्यंत स्पष्ट व निःपक्षपाती आहे, यांत शंका नाहीं. गेल्या १०-१२ वर्षांपासून मुंबईत श्री. **पृथ्विराज कपूर** यानीं हिंदी प्रयोगक्षम नाटकें लिहून घेऊन त्यांचे यशस्वी प्रयोग केले. मुंबईतच नव्हे तर भारतांत अनेक ठिकाणीं केले! "दिवार", "पठाण" इत्यादि हिंदी नाटकें पृथ्विराज कपूर यांच्या परिश्रमानें लोकप्रिय झालीं. तसेंच कलकत्ता येथेंहि कांहीं धंदेवाईक हिंदी नाटक मंडळ्या नाट्यप्रयोग करीत असतात. परंतु त्यांच्या नाट्यप्रयोगांवर अजूनहि ऊर्दू नाटकांचा ठसा स्पष्ट उमटलेला दिसतो!

एकांकी नाटकें

हिंदी साहित्यांत एकांकी नाटकें लिहिण्याची प्रथाहि बरीच जुनी आहे असें म्हणतात. पुरावा म्हणून, मिथिलापति हरिसिंह देव याच्या दरबारांत

जो एक उमापति उपाध्याय नांवाचा नाटककार होता, त्यानें लिहिलेल्या "पारिजाति हरण" नांवाच्या वीररसप्रधान एकांकी नाटकाकडे बोट दाखविलें जातें! हरिसिंह देव हा सुमारें १४०० च्या दरम्यान होऊन गेला. अर्थात् एकांकी हिंदी नाटकहि तितकेंच जुनें आहे असें मानावें लागतें. परंतु भारतेंदुंचें "वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति" हें नाटक एकांकी असल्यामुळें भारतेंदूंनाहि हिंदी एकांकी नाटकाचे जनक मानतात! अलिकडे मात्र हिंदीमध्यें एकांकी नाटकें फारच मोठ्या प्रमाणांत लिहिलीं जात आहेत. हिंदी एकांकी नाटकासंबंधानें लिहिलेल्या एका लेखांत श्रीमती विजय चौहान म्हणतात कीं,— "जयशंकर प्रसाद के एकमात्र एकांकी "एक घूंट" को हिन्दी का प्रथम एकांकी माना जाता है.... इस एकांकी की रचना सन १९२९ में हुई थी!" त्यानंतर अनेक एकांकिका लिहिल्या गेल्या व लिहिल्या जात आहेत. अलिकडील एकांकी नाटकें लिहिणाऱ्या नाटककारांत राजकुमार वर्मा, भुवनेश्वर प्रसाद, उपेंद्रनाथ "अश्क", उदयशंकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, जगदीशचंद्र माथुर, हरिकृष्ण प्रेमी आणि विष्णु प्रभाकर हे प्रमुख आहेत. जुन्या लेखकांत गणेशप्रसाद द्विवेदी, शेठ गोविंददास आणि नव्या लेखकांत पृथ्विनाथ शर्मा, जयनाथ "नलीन", नरेश मेहता इत्यादि नांवेंहि उल्लेखनीय आहेत. त्याचप्रमाणें जैनेंद्रकुमार, भगवतीचरण वर्मा, उग्र, अज्ञेय, कमलाकांत वर्मा, यशपाल, वृंदावनलाल वर्मा आणि शिवदानसिंह चौहान इत्यादि एकांकी नाटकें लिहिणारे नाटककारहि प्रसिद्ध आहेत.

हिंदी नृत्यनाट्य अर्थात् भावनाट्य

हिंदी मध्यें रामलीला हा जो लोकनाट्य प्रकार होता, त्यालाच शास्त्रीय स्वरूप देण्याचें अत्यंत थोर कार्य जगप्रसिद्ध नर्तक उदयशंकर यांनी केलें. १९४० सालीं तर एक महान् प्रयोग हिंदी रंगभूमीवर झाला! तो म्हणजे "अशोकमेघावी" हा होय. श्री. महेंद्र मोदी यानीं हें पूर्ण नृत्यनाट्य रंगभूमिवर आणलें. ह्याच नृत्यनाट्यासाठीं वास्तववादी देखावे वगैरे मुद्दाम केले होते. हें नाट्य मी स्वतः पाहिलें असल्यामुळें त्या नाट्याची भव्यता मला पटलेली होती. महत्वाची गोष्ट हीं कीं, ह्या नाट्यासाठीं मुक्तछंद काव्यपद्धतीनें पद्यरचना केली होती. ही संपूर्ण पद्यरचना श्री. स्वरूप व्यास यानीं खास

मेहनत घेऊन केली होती. त्यानंतर "भगवान् बुद्ध" हें संपूर्ण गीतमय नृत्य-नाट्य रंगभूमीवर आलें. तीं गीतें श्री. सीताराम चतुर्वेदी यानीं रचिलीं होतीं. त्यानंतर श्रीमती हेमा केसरकोडी यानीं इंडियन नॅशनल थियेटरमार्फत "The Discovery of India" हें नृत्यनाट्य सादर केलें! त्याची कथा कै. **शांतिवर्धन** यानीं लिहिलीं होतीं, आणि गाणीं श्री. स्वरूप व्यास यानीं रचिलीं होतीं. त्यानंतर मुंबईंत नृत्यनाट्याचे अनेकांनीं अनेक प्रयोग केले, परंतु वर दिलेले नृत्यनाट्यप्रयोग विशेष यशस्वी व रसिकमान्य ठरले! १५ ऑगस्ट १९४७ चा स्वातंत्र्योत्सव साजरा करण्यासाठीं मुं. प्रां. काँ. कमिटीनें सुद्धां "आझादी और इनसान" या नांवाचे नृत्यनाट्याचे खेळ मुंबईत केले होते. हे व इतर खेळ पाहून इतर अनेक कलावंतांचें लक्ष ह्या नृत्यनाट्यप्रकाराकडे आकर्षित झाल्यास नवल नाहीं. नृत्यनाट्यप्रकार इतका लोकप्रिय झाला कीं, पुढेंपुढें छोटीं छोटीं कथानकें असलेलीं नृत्यनाट्यें होऊं लागलीं. पार्श्वगायकांनीं गाणीं म्हणायचीं व रंगभूमीवर त्या त्या पात्रानीं नृत्य करून गीतार्थप्रमाणें अंगविक्षेप व भावदर्शन करायचें, असें ह्या नृत्यनाट्यांचें थोडक्यांत वर्णन करतां येईल!

आणखी एक पाऊल पुढें पडलें! म्हणजे असें कीं, नृत्यनाट्य प्रयोगांत एकहि गीत न म्हणतां गद्याचाच उपयोग करण्यांत आला! हिंदी रंगभूमीवरचा हा एक धाडसी प्रयोग होता असें म्हणायला मुळींच हरकत नाहीं! परंतु तोहि प्रयत्न यशस्वी झाला इतकें मात्र खरें! त्या प्रयोगाचें नांव होतें "**जीवन-ज्योति**"! त्या नृत्यनाट्याचें उद्घाटन डॉ. राधाकृष्णन् यांनीं केलें होतें. जीवनज्योतीसाठीं लिहिलेलें गद्य अत्यंत रसाळ, हृद्य आणि चित्ताकर्षक होतें. म्हणूनच पद्याची उणीव मुळींच भासली नाहीं. ह्या नृत्यनाट्य प्रकारांच्या मूळ कल्पनेचे जनक कै. शांतिवर्धन हे होते व त्या क्षेत्रात अनेक अभिनव प्रयोग करण्याचें श्रेयहि त्यांनांच आहे. पण त्यांच्या हयातींत त्यांना मिळावा तसा पाठिंबा मिळाला नाहीं. नृत्यनाट्य प्रकारांसाठीं त्यानीं तनमनधनच नव्हे, तर आत्मसमर्पणहि केलें! कारण त्या यातायातींनीं नि त्रासांनीं त्यांची प्रकृति ढांसळली ती कांहीं परत दुरुस्त झाली नाहीं. "Puppet show" म्हणून "पंचतंत्र" रंगभूमीवर साकार करून दाखविण्याची कल्पनाहि शांति-

वर्धन यांचीच ! आज हे नृत्यनाट्य प्रयोग I. P. T. A. आणि I. N. T. तर्फे भारतांतच नव्हे तर चीन वगैरे परदेशांतहि लोकप्रिय झाले, आणि होत आहेत. कलाकारांचे अनेक संघ आतां तसल्या प्रकारचीं नृत्यनाटकें करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. म्हणूनच "महाभारत", "Birth of our Nation", "गोवाकी आझादी", "स्वप्नदर्शन" इत्यादि गीत-संवाद-भावयुक्त नृत्यनाट्यें रंगभूमीवर आलीं. सारांश, हिंदी रंगभूमि एका विशिष्ट नाट्य प्रकाराच्या बाबतींत आघाडीवर आहे, असें म्हणायला हरकत नाहीं.

●

टीप : – हिंदी भाषा मराठीप्रमाणेंच "नागरी" लिपींत लिहिली जाते. ९ व्या शतकापासून उत्तर भारतांत ही लिप प्रचारतांत असल्याचा पुरावा सांपडतो. पण दक्षिण भारतांत राष्ट्रकूट वंशांतील दंतिदुर्ग राजानें दिलेल्या शके ६७५ तील एका दानपत्राची लिपि नागरी असल्याचें आढळतें. दक्षिणेंत ह्या लिपीला "नंदिनागरी" असें म्हणतात. हिंदी भाषेला आतां राष्ट्रभाषेचा मान मिळालेला आहे.

: १८ :

पंजाबी नाट्यकला

पंजाब हा लोकगीतें आणि लोकनृत्यें यांच्या बाबतींत एक प्रसिद्ध प्रांत आहे. पंजाबी नाट्यकलेच्या बाबतींत विचार केला, तर त्या प्रांतांत लोकनाट्येंहि आहेत असें दिसून येतें. म्हणजे पंजाबची नाट्यकला ह्या लोकनाट्यांच्या रूपानें पंजाबच्या खेड्यापाड्यांत स्वैर संचार करीत आहे, यांत शंका नाहीं.

पंजाबी नाट्यकलेचा अगदीं जुन्यांत जुना नमुना "**किस्साखानी**" मध्यें पहायला सांपडतो. किस्साखानी म्हणजे महाराष्ट्रांतील कीर्तनाचाच एक प्रकार आहे, असें म्हटलें तरी चालेल! दोनदोन माणसांच्या दोन जोड्या असतात. ते चौघेहि सभोंवार बसलेल्या श्रोत्यांना पौराणिक कथा गाणीं म्हणून सांगतात. त्यांचा जो मुख्य असतो त्याला "**कवीश्वर**" म्हणतात. तो पद्यांतील अर्थ गद्यांत समजावून सांगतो. ह्या किस्साखानीला "कवीश्री" असेंहि नांव आहे.

किस्साखानीमध्यें बहुधा पौराणिक आख्यानें असतात. उदाहरणार्थ, हरिश्चंद्र, पुरणभक्त, रामायण महाभागतांतलीं कथानकें वगैरे. पण गंमत अशी कीं कधींकधीं प्रेमकथाहि आख्यानाचा विषय होतात. "ससीपुन्हू" "हीररांजा", "सोनीमहिवाल", "झुलेखा" इत्यादि प्रेमकथा किस्साखानीवाले मीठमसाला लावून रंगवून खुलवून सांगतात व लोक त्या प्रेमकथा मिटक्या मारीत ऐकतात!

कवीश्वर हा पंजाबमधील कांहीं लोकांचा एक पेशाच आहे. हे कवीश्वर पुराणिकाप्रमाणें कथापुराणें सांगून चरितार्थ चालवतात. किस्साखानीचा कार्यक्रम सुमारें सातआठ तास चालतो! परंतु खास रंगभूमि उभारण्याची यातायात त्यांना करावी लागत नाहीं. कथानक सांगतांना विनोदासाठीं कांहीं स्वकृत गाणीं म्हणून लोकांचें मनोरंजन करतात. सध्यां हा प्रकार फक्त खेड्यांतच अस्तित्वांत आहे. किस्साखानीपेक्षां थोड्या वेगळया स्वरूपाचा पंजाबमधील लोकनाट्यप्रकार म्हणजे "**तमाशा**"! हा तमाशा करून दाखविणाऱ्या कलाकारांना "**नचार**" असें नांव आहे. हा नाट्यप्रकार फक्त पुरुष प्रेक्षकांसाठींच होत असतो. तमाशा बघायला बायका येत नाहींत. खेड्यापाड्यांतून किंवा लहानमोठ्या शहरांतून जेव्हां गुरांचे बाजार भरतात, किंवा जत्रा उत्सव असतात, तेव्हां तमाशा करणारे कलाकार तिथें यायचेच! एखाद्या मोठ्या जमीनदाराच्या घरीं लग्नकार्य असलें तरसुद्धां "तमाशा"चा खेळ होतो. हें नाट्य संध्याकाळीं अगर रात्रीं होतें, आणि उजेडासाठीं मशाली असतात. मशालजी हाच सोंगाड्याचें काम करून प्रेक्षकांना खदाखदां हंसवतो. तमाशासाठीं सारंगी आणि ढोलक हीं मुख्य वाद्यें असतात

लहान वयांत जीं पोरें नाचण्याचें काम करतात, तींच मोठीं झाल्यावर वाद्यें वाजवतात कारण ठराविक वयोमर्यादा उलटल्यावर ते 'नाचे पोरे' म्हणून निरुपयोगी ठरतात! तमाशांत स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रिया करीत नाहींत. पुरुषच करतात. रंगभूषा व वेषभूषा बदलत नाहीं. म्हणजे असें कीं, एखाद्या कथानकासाठीं घेतलेल्या भूमिकेसाठीं जी रंगभूषा व वेषभूषा केलेली असेल, तीच दुसऱ्या कोणत्याहि कथानकांतील कोणत्याहि भूमिकेसाठीं चालते! रंगभूषेसाठीं पूर्वीं हळद, तेल व लाली यांचा मुख्यतः उपयोग करीत असत. पण हल्लीं बाजारांत तयार मिळणारीं रंगभूषेचीं साधनें वापरलीं जातात.

नायक आणि नायिका ओळखण्याची एक ठळक खूण असते! म्हणजे असें कीं, ज्याच्या हातांत बांसरी असेल, तो नायक! आणि जिच्या हातांत रंगीत रुमाल असेल ती (तो) नायिका!! स्त्रीभूमिका करणाऱ्या पात्रांच्या पायांत घुंगुर बांधलेले असावयाचे हें ठरलेलेंच!

तमाशांत प्रथम गणपति, सरस्वति इत्यादि देवतांची प्रार्थना होते. मग वाद्याचीहि पूजा होते. मग नाचे पोरे निरनिराळ्या प्रकारचा नाच करून दाखवतात. त्या नाचांत "सपनाच" (सापनाच) फार लोकप्रिय आहे. रुमालाचा साप करून तो जमीनीवर ठेवायचा, आणि नाचत नाचत उलटी कमान करून दांतांत धरून तो उचलायचा, ह्याला सपनाच असें म्हणतात. तमाशांत बहुतेक प्रसिद्ध अशीं पंजाबी लोकगीतेंच म्हणण्याचा प्रघात आहे. पात्रें बोलतात तीं पद्यांतच! मग सारंगीवाला किंवा ढोलकीवाला संदर्भ जुळविण्यासाठीं गद्यांत माहिती सांगतो.

तमाशांतील स्त्रीपार्टी मुलें केंस वाढवतात, आणि दाढीमिशांचे केंस दिसूं लागल्यापासूनच उपटून काढतात! ज्या चिमट्यानें ते केंस उपटतात, त्याला "मोचना" म्हणतात.

"**नक्कल**" नांवाचा आणखीहि एक लोकनाट्यप्रकार पंजाबांत फार प्रसिद्ध आहे. नक्कल करणारे जे कलाकार असतात त्यांना "नकलिये" असें म्हणतात. हे कलाकार बहुधा विनोदी नाटकेंच करतात! परंतु कधींकधीं पौराणिक कथानकेंहि विनोदी पद्धतीनें करून दाखवतात. नकलिये आपलें नाटक करून दाखविण्यासाठीं एक छोटीशी रंगभूमि तयार करतात खरी, परंतु ती खुली रंगभूमि असते. नाटकांत शास्त्रीय संगीताला प्राधान्य असल्यामुळें हा नाट्यप्रकार प्रतिष्ठित लोकांच्या आवडीचा झालेला आहे. तमाशा बघायला जशी बायकांना बंदी असते, तशी ह्या नाटकांत नसते. नकलियांच्या पथकांत बायकाहि असतात हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. अर्थात् नक्कल बघायला बायकांना मुभा असते. लग्नकार्य, पुत्रजन्मोत्सव इत्यादि शुभप्रसंगीं नक्कल करणाऱ्यांचीं पथकें बोलावून आणून त्यांचे खेळ करण्याची प्रथा पंजाबमध्यें बऱ्याच ठिकाणीं आहे. हा नाट्यप्रकार बराच सभ्य असल्यामुळें पाहुण्यांच्या करमणुकीसाठीं "नक्कल" चा कार्यक्रम पुष्कळदां होतो. वरपक्ष आणि वधुपक्ष यांपैकीं ज्या पक्षाकडून आमंत्रण स्वीकारून हे कलाकार खेळ करायला आलेले असतील, त्या पक्षाची ते मधूनमधून स्तुति करतात. त्यामुळें त्या पक्षाच्या अंगावर मूठभर मांस चढल्यासारखें होऊन थोडासा रुबाब वाढतो! "नक्कल" नाटक करतांना

पात्रें रंगभूषा वगैरे करतात हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. " नक्कल " करण्याची कला पूर्वी " **मरासी** " नांवाच्या मुसलमान जमातीच्या हातीं होती, त्यावरून हा नाट्यप्रकार मुसलमानी अमदानींत भारतांत आला असावा, असें मानणें चूक ठरणार नाहीं.

पंजाबमधील आणखी एक चौथा लोकनाट्यप्रकार म्हणजे " **ढड्ढसारंगी** " ! ही कलासुद्धां अत्यंत सुसंस्कृत अशा मुसलमान कलाकारांनींच जतन करून ठेवलेली आहे. ह्या प्रकारांत मुख्य तीन वाद्यें असतात. एक सारंगी आणि मोठ्या डमरूसारखीं दोन वाद्यें ! ह्या मोठ्या डमरूसारख्या वाद्यांनांच " **ढढ** " असें नांव आहे. ह्या नाट्यप्रकारांत सारंगीवाला हाच मुख्य असतो. तो प्रथम संवाद अगर गाणें म्हणतो व बाकीचे त्याची " री " ओढतात ! हा करमणूकीचा अत्यंत सभ्य आणि सोंवळा प्रकार असल्यामुळें, पुरुषांबरोबर स्त्रियाहि बसून पाहूं शकतात. पौराणिक कथा अगर प्रसिद्ध अशा प्रेमकथा अभिनयासह सांगितल्या जातात. परंतु ह्या नाट्यप्रकारांत रंगभूषा करीत नाहींत. " नक्कल " ह्या नाटयप्रकाराप्रमाणें " ढड्ढसारंगी " ह्या नाटयप्रकारांतहि शास्त्रीय संगीताला बरेंच प्राधान्य असतें. त्यामुळें हें नाट्य पहाणारा प्रेक्षकवर्गहि बराच उच्च अभिरुचीचा असतो. तमाशांतले चटोर चाळे ह्या नाटकांत कधींहि दिसायचे नाहींत !

आधुनिक पंजाबी रंगभूमि

आधुनिक पंजाबी नाटयकलेचा विचार करतांना सर्वप्रथम कै. फिरोझदिन शरफ यांचें नांव डोळयांपुढें उभें रहातें. कारण असें कीं, त्यानींच अगदीं प्रथम " **हीसस्याल** " हें नाटक लिहिलें ! परंतु तें तितकेंसें यशस्वी झालें नाहीं. परंतु पुढें त्याच विषयावर " **जट्टीहीर** " हें नवीन नाटक श्री. वली-साहेब यानीं लिहिलें आणि तें खूपच यशस्वी ठरलें. " हीसस्याल " नाटकांतला दुबळेपणा " जट्टीहीर " नाटकांत राहिला नव्हता हें एक कारण, आणि त्यांत एक विनोदी उपकथानक घुसडून दिलें होतें, तें दुसरें कारण. त्यामुळें " जट्टीहीर " नाटक लोकप्रिय झालें. ह्या नाटकांत ज्यानीं नायक आणि नायिकांच्या भूमिका केल्या होत्या, त्याची एक मोठीं नाटयमय घटना आहे !

असें म्हणतात कीं, लुधियाना स्टेशनवर एक पंजाबी तरुण एका पंजाबी तरुणीला पळवून घेऊन चालला होता ! ही बातमी श्री. वलीसाहेब यांना समजतांच ते स्टेशनवर गेले व त्यानीं त्या तरुणतरुणीला आपल्याबरोबर आणून नाटकांत नायकनायिकेच्या भूमिका दिल्या. त्या नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं सध्यांचे प्रसिद्ध संगीत दिग्दर्शक गुलाम हैदर यानीं हार्मोनियमची साथ केली होती, आणि आज प्रसिद्धीला आलेल्या शमशाद बेगम ह्या गायिकेनें मध्य-विरामाच्या वेळीं गाणीं म्हणून प्रेक्षकांचें मनरंजन केलें होतें. तें नाटक त्यावेळीं फार जोरांत चाललें !

त्यानंतर दुसरा यशस्वी प्रयत्न फिरोजपूरला झाला. तिथें मनकामेश्वर यानीं श्री. बेहेशी ह्या लेखकाचें "सोनीमहिवाल" हें नाटक श्री. खन्ना नांवाच्या रेल्वे–अधिकाऱ्याच्या मदतीनें रंगभूमीवर आणलें. तें नाटक लोकांना इतकें पसंत पडलें कीं, तें नाटक घेऊन ती नाटक मंडळी गांवोगावीं हिंडली ! श्री. खन्ना हे रेल्वेंत नोकर होते तरी त्यांना नाट्यकलेची फार आवड होती. जिथें जिथें ते बदली होऊन गेले, तिथें तिथें त्यांनीं चार कलावंत गोळा करून नाट्यमंडळ स्थापण्याचे नि त्या मंडळामार्फत नाट्यप्रयोग करण्याचे उद्योग केलेच !

श्री. खन्ना जेव्हां बठंडा येथें आले, तेव्हां त्यांना तिथें नाट्यकलेला पोषक अशी भूमि सांपडली. कारण बठिंडा येथें अनेक कलावंत तरुण नाटक करण्याच्या खटपटींत होते. त्याच तरुणांना खन्ना यानीं हाताशीं धरलें आणि त्यांच्या व तिथल्या कांहीं रसिकांच्या मदतीनें त्यानीं दोन नाट्यमंडळें स्थापन केलीं. "रेल्वे ड्रॅमॅटिक क्लब" हें एक, आणि "राम नाटक क्लब" हें दुसरें ! ह्या हौशी नाट्यमंडळांनीं बरींच हिंदी आणि पंजाबी नाटकें केलीं. त्या मंडळांत अजीजखान नांवाचा एक गोंडस मुलगा स्त्रीभूमिका करीत असे त्यावेळीं पंजाबी रंगभूमीवर स्त्रिया भूमिका करीत नसत. अलिकडे अलिकडे मात्र खानदानी घराण्यांतील सुशिक्षित मुलीसुद्धां पंजाबी नाटकांत भूमिका करूं लागल्या आहेत.

एक अंक एक प्रवेश अशा आधुनिक नाट्यलेखन तंत्राप्रमाणें लिहिलेलें पहिलें पंजाबी नाटक म्हणजे "**उलटे लोग**" हें होय. तें नाटक श्री. पंडित

कपूरचंद दलीली यानीं लिहिलें होतें. त्यानंतर श्री. बलवंत गार्गी M. A. यानीं बरींच एकांकी नाटकें लिहिलीं. बठिंडामध्यें जी "हुश्न नाटक समाज" नांवाची नाटकमंडळी स्थापन झाली, तिनें अनेक नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. त्यांत "कृष्णसुदामा" हें श्री. दलीली यांचें नाटक बरेंच गाजलें. पुढें "हुश्न नाटक समाजा" चें "सुभाष नाटक समाज" मध्यें रूपांतर झालें आणि त्या नाट्यमंडळानें श्री. जगदीशराय फरियादी यांचें "काल" (दुष्काळ) नाटक आणि "जहेज" (दहेज) नाटक इत्यादि नाटकें रंगभूमीवर आलीं.

अनुभवी नटांनीं एकत्र येऊन सहकारी पद्धतीनें नाट्यप्रयोग करण्याचे जे प्रयत्न पुढें झाले, त्यांतच "युनायटेड थिएटर्स" ह्या नाट्यसंस्थेची स्थापना झाली आणि आतां त्याच संस्थेमार्फत हिंदी आणि पंजाबी नाटकें होत असतात.

श्री. **तीरथसिंग चन्न** यांनीं संगीतिका लिहून त्यांचे प्रयोग रंगभूमीवर करून दाखविले. ह्या प्रयत्नांत त्यांना थोडेंफार यशहि आलें. अलिकडच्या नाटककारांत सरदार गुरुबक्षसिंग (संपादक "प्रीतलडी") सरदार नानकसिंग (संपादक "लोकसाहित्य") इत्यादि पंजाबी भाषेंत नाटकें लिहिणारे नाटककार प्रसिद्ध आहेत. पंजाबी नाटकांत संगीताला बरेंच महत्वाचें स्थान आहे. "कल्चरल थिएटर" ही पंजाबी नाटकें करणारी, सुशिक्षित व सुसंस्कृत नट-नटींची एक भारदस्त नाटक मंडळी आहे.

परंतु एकंदरींत पहातां पंजाबी नाट्यकला आणि रंगभूमि बरीच जुन्या वळणाची वाटते. मात्र आस्ते आस्ते तीसुद्धां प्रागतिक होण्याची बरीच शक्यता आहे.

●

टीप :– पंजाबी भाषा "गुरुमुखी" नांवाच्या लिपींत लिहिली जाते. पूर्वी "लैंडा" नांवाची एक महजनी लिपि (नागरी लिपीचेंच एक रूप) पंजाबमध्यें प्रचलित होती. असें म्हणतात कीं, शीख लोकांचे धर्मग्रंथ प्रथम ह्याच लिपींत लिहिले जात असत. परंतु ते शुद्ध रीतीनें वाचतां येत नसत. म्हणून ती अडचण दूर करण्यासाठीं गुरू अंगद (१५३८–५२) यानें आपले धर्मग्रंथ शुद्ध लिहिले जावेत म्हणून नागरीप्रमाणेंच स्वरचिन्हयुक्त लिपि तयार केली. ही लिपि गुरूच्या मुखांतून निघाली म्हणून हिला "गुरूमुखी" असें नांव पडलें ह्या लिपींतील कांहीं अक्षरें तत्कालीन "शारदा" लिपींतून घेतलेलीं असावींत, असें मानलें जातें.

: १६ :

काश्मिरी नाट्यकला

काश्मिरी नाट्यकला ही कांहीं स्वतंत्र अशी नाट्यकला नव्हे. ऊर्दू रंगभूमीचा बराच परिणाम काश्मिरी रंगभूमीवर झालेला आहे. तिथल्या सर्वसाधारण जनतेचा आवडता नाट्यप्रकार म्हणजे "रामलीला" हें लोकनाट्य होय. याशिवाय काश्मिरमध्यें पौराणिक, धार्मिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक नाटकेंहि होत असतात. परंतु काश्मिरमध्यें नाटकासाठीं खास थिएटर नसल्या-मुळें, नाटकें बहुधा देवळें आणि कॉलेजचीं सभागृहें यांतूनच होत असतात.

रामलीलेंत स्त्रिया भूमिका करीत नाहींत. इतर जीं नाटकें होतात तीं ऊर्दू आणि काश्मिरी भाषेंतलीं असतात. अगदीं अलिकडेच स्त्रियासुद्धां काश्मिरी रंगभूमीवर येऊं लागल्या आहेत. १९४७ सालापासून काश्मिरी रंगभूमीला गति मिळाली असून, नाटकांतहि बराच बदल झालेला आढळतो ! स्वातंत्र्योत्तर काळांत काश्मिरमध्यें जें नाट्यसाहित्य निर्माण झालें, त्यांत एक अंकी एक प्रवेशी नाटकें लिहिलीं गेलीं आहेत.

खुद्द जम्मूमध्यें काश्मिरी भाषेंतील नाटकांप्रमाणेंच डोगरी भाषेंतलीं नाटकेंहि प्रयोग रूपानें रंगभूमीवर सादर केलीं जातात.

काश्मिरच्या रंगभूमीवर अत्यंत गाजलेलें ऊर्दू नाटक म्हणजे "शहाजादा सलीम" हें होय. वास्तविक ऊर्दू नाटकांचा उदय आणि वृद्धि दिल्ली, लखनौ

वगैरे शहरांतच झालेली आहे. फरुकशेअर बादशहाच्या सांगण्यावरून नवाज किंवा निवाज कवीनें लिहिलेलें पहिलें ऊर्दू नाटक म्हणजे 'शाकुंतल' ह्या संस्कृत नाटकाचें भाषांतर होतें. ऊर्दू भाषेंतलें पहिलें स्वतंत्र नाटक म्हणजे "इंदरसभा"च ! ऊर्दू नाटकांना वाढती लोकप्रियता मिळाली आणि अर्थात्‌च पैसाहि भरपूर मिळूं लागला. म्हणून मग नवे नवे नाटककार ऊर्दूतच नाटकें लिहूं लागले. ऊर्दू नाटकांचे खास प्रयोग दिल्लीच्या रंगभूमीवर वारंवार होत असत. तीच प्रथा कालांतरानें काश्मिरांतहि सुरू झाली. हिंदी नाटकांचेहि प्रयोग तिकडे होत असतात. नॉच हा तिकडचा एक जुना लोकनाट्यप्रकार आहे.

पूर्वीच्या बऱ्याच काश्मिरी लेखकांनीं काश्मिरी भाषेंत नाट्यलेखन करण्यापेक्षां हिंदीतच अधिक नाट्यलेखन केलेलें आहे. त्यामुळें काश्मिरी नाट्यसाहित्य अजून समृद्ध व्हायचें आहे. म्हणून काश्मिरी नाट्यकलेविषयीं अधिक कांहीं विशेष सांगण्यासारखें नाहीं. परंतु आजच्या तरुणपिढीला नाट्यकलेची आवड असल्यामुळें काश्मिरी नाट्यकला आज ना उद्यां नवें अस्सल काश्मिरी स्वरूप धारण करील अशी आशा करायला जागा आहे.

●

टीप : काश्मिरी भाषेला खास लिपि आहे. तिला "शारदा" असे नांव आहे. परंतु ती लिपि पंडिती लिपि म्हणूनच राहिलेली आहे. कारण काश्मिरी भाषा ऊर्दू लिपींतच लिहिली जाते.

: १७ :

समालोचन

मानवी इतिहासांत नाट्यकलेचा उगम झाल्यापासून आजतागायत त्या कलेविषयीं प्रेम, श्रद्धा आणि आस्था दिवसेंदिवस वाढत गेलेली आढळते. फार प्राचीन काळीं ती कला वैभवाच्या शिखरावर आरूढ झालेली होती. तिचें शास्त्र बनलें होतें. तिला राजाश्रय मिळाला होता. सुसंस्कृत समाजांत तिच्याविषयीं आदरभावना वसत होती.

पण कालांतरानें पारडें फिरलें. नाट्यकलेला आश्रय मिळे, परंतु तिच्याविषयीं तिरस्कारवृत्ति वाढत गेली. प्रतिष्ठित समाज नाकें मुरडूं लागला! कारणें कांहीं असोत, वस्तुस्थिति तशी होती हें मात्र सत्य आहे. वास्तविक पहातां नाट्य रसिक आणि विद्वान लोकांसमोर सादर झालें कीं त्यानीं स्वतःची वृत्ति कलुषित होऊं न देतां उदार मनानें त्यांतील कलागुणांचें कौतुक करावें अशीच नाट्यकारांची व नाट्यकलाकारांची अपेक्षा असे. म्हणूनच प्राचीन नाटकांतून प्रेक्षकवृंदाची स्तुति करून, हंसक्षीर न्यायानें रसग्रहण करण्याची प्रारंभींच विनंति केलेली असे. कारण प्रेक्षक हा नाटयकलेंतला एक महत्वाचा मुख्य घटक आहे. तोच अंतिम न्यायाधिश आहे. नाटक म्हणजे नाटककार, कलाकार आणि प्रेक्षक असा त्रिवेणी संगम असतो. भारतीय नाटयकला तर नेहमींच सज्जनांसाठीं आपण आपलें कौशल्य दाखवतें, असें सांगत आली आहे. रसिकांच्याच शाबासकीची तिनें अपेक्षा केलेली आहे. इतरांची नाहीं.

वगैरे शहरांतच झालेली आहे. फरुकशेअर बादशहाच्या सांगण्यावरून नवाज किंवा निवाज कवीनें लिहिलेलें पहिलें ऊर्दू नाटक म्हणजे 'शाकुंतल' ह्या संस्कृत नाटकाचें भाषांतर होतें. ऊर्दू भाषेंतलें पहिलें स्वतंत्र नाटक म्हणजे "इंदरसभा"च! ऊर्दू नाटकांना वाढती लोकप्रियता मिळाली आणि अर्थात्‌च पैसाहि भरपूर मिळूं लागला. म्हणून मग नवे नवे नाटककार ऊर्दूतच नाटकें लिहूं लागले. ऊर्दू नाटकांचे खास प्रयोग दिल्लीच्या रंगभूमीवर वारंवार होत असत. तीच प्रथा कालांतरानें काश्मिरांतहि सुरू झाली. हिंदी नाटकांचेहि प्रयोग तिकडे होत असतात. नॉंच हा तिकडचा एक जुना लोकनाट्यप्रकार आहे.

पूर्वीच्या बऱ्याच काश्मिरी लेखकांनीं काश्मिरी भाषेंत नाट्यलेखन करण्यापेक्षां हिंदीतच अधिक नाट्यलेखन केलेलें आहे. त्यामुळें काश्मिरी नाट्यसाहित्य अजून समृद्ध व्हायचें आहे. म्हणून काश्मिरी नाट्यकलेविषयीं अधिक कांहीं विशेष सांगण्यासारखें नाहीं. परंतु आजच्या तरुणपिढीला नाट्यकलेची आवड असल्यामुळें काश्मिरी नाट्यकला आज ना उद्यां नवें अस्सल काश्मिरी स्वरूप धारण करील अशी आशा करायला जागा आहे.

●

टीप : काश्मिरी भाषेला खास लिपि आहे. तिला "शारदा" असे नांव आहे. परंतु ती लिपि पंडिती लिपि म्हणूनच राहिलेली आहे. कारण काश्मिरी भाषा ऊर्दू लिपींतच लिहिली जाते.

: १७ :

समालोचन

मानवी इतिहासांत नाट्यकलेचा उगम झाल्यापासून आजतागायत त्या कलेविषयीं प्रेम, श्रद्धा आणि आस्था दिवसेंदिवस वाढत गेलेली आढळते. फार प्राचीन काळीं ती कला वैभवाच्या शिखरावर आरूढ झालेली होती. तिचें शास्त्र बनलें होतें. तिला राजाश्रय मिळाला होता. सुसंस्कृत समाजांत तिच्याविषयीं आदरभावना वसत होती.

पण कालांतरानें पारडें फिरलें. नाट्यकलेला आश्रय मिळे, परंतु तिच्याविषयीं तिरस्कारवृत्ति वाढत गेली. प्रतिष्ठित समाज नाकें मुरडूं लागला! कारणें कांहीं असोत, वस्तुस्थिति तशी होती हें मात्र सत्य आहे. वास्तविक पहातां नाट्य रसिक आणि विद्वान लोकांसमोर सादर झालें कीं त्यानीं स्वतःची वृत्ति कलुषित होऊं न देतां उदार मनानें त्यांतील कलागुणांचें कौतुक करावें अशीच नाट्यकारांची व नाट्यकलाकारांची अपेक्षा असे. म्हणूनच प्राचीन नाटकांतून प्रेक्षकवृंदाची स्तुति करून, हंसक्षीर न्यायानें रसग्रहण करण्याची प्रारंभींच विनंति केलेली असे. कारण प्रेक्षक हा नाटयकलेंतला एक महत्वाचा मुख्य घटक आहे. तोच अंतिम न्यायाधिश आहे. नाटक म्हणजे नाटककार, कलाकार आणि प्रेक्षक असा त्रिवेणी संगम असतो. भारतीय नाटयकला तर नेहमींच सज्जनांसाठीं आपण आपलें कौशल्य दाखवतें, असें सांगत आली आहे. रसिकांच्याच शाबासकीची तिनें अपेक्षा केलेली आहे. इतरांची नाहीं.

भारतीय नाट्यकलेचें स्वरुप सोज्वळ आहे. ती मांगल्याची माऊली आहे. तिला अशुभ अमंगल असें कांहींहि आवडत नाहीं. म्हणूनच प्राचीन भारतीय रंगभूमीला दुःखपर्यवसायी नाटकें मंजूर नाहींत. कित्येक प्राचीन नाटकांतून करुणरसाचा बराच परिपोष केलेला आढळत असला, तरीहि शोकांत नाटकें प्राचीन नाट्यसाहित्यांत आढळत नाहींत. भारतीय नाट्यकलेवर परकीय नाट्यकलेचे जे कांहीं बरेवाईट संस्कार झाले, त्यांतूनच दुःखपर्यवसायी नाटकांचा भारतीय रंगभूमीवर प्रवेश झाला.

नाट्यकलेवरील शास्त्रीय ग्रंथ

नाटयकलेसंबंधानें पहिला भारतीय ग्रंथ म्हणजे महामुनि भरतकृत "नाट्य-शास्त्र" हा ग्रंथ होय. त्याशिवाय "दशरूपक" ग्रंथहि फार महत्वाचा आहे. पण त्यांतहि भरताच्या नाटयशास्त्राचा बराच उपयोग केलेला आढळतो. त्याच ग्रंथावर "अवलोक" नांवाची एक टीकाहि आहे. विद्यानाथकृत "प्रतापरुद्रयशोभूषण" हाहि एक ग्रंथ दशरूपकावर आधारलेला असून, त्यांत नाटयाबरोबरच इतर साहित्यांगावरहि चर्चा आहे. "साहित्य दर्पण" ग्रंथांत साहित्यशास्त्र विषयक माहिती असली, तरीहि त्यांतला सहावा भाग फक्त नाटयविषयावर आहे.

दक्षिण भारतांत "शीलप्परिकारम्" हा तमिळ भाषेंतला नाटयकलाविषयक जुन्यांत जुना ग्रंथ आहे. तो ग्रंथ भरतमुनीच्या नाटयशास्त्राइतकाच जुना असावा! नंदिकेश्वरकृत "अभिनयदर्पण", शारंगदेवकृत "संगीत रत्नाकर," तंजावरचे राजे तुळजाजीकृत "संगीतसारामृत" आणि "नाट्यवेदांगम्" इत्यादि बरेच ग्रंथ आहेत. संस्कृत खेरीज इतर भारतीय भाषांत नाट्यकलेसंबंधीं अनेकांनीं अनेक प्रकारें फुटकळ लेखन केलेलें असलें, तरी मराठी खेरीज दुसऱ्या कोणत्याहि भाषेंत आधुनिक नाट्यकलेसंबंधीं सर्वांगीण माहिती असलेलें पुस्तक प्रसिद्ध झालेलें नाहीं. त्या दृष्टीनें "नाटकशास्त्र आणि तंत्र" हा माझा मराठी ग्रंथ तशा तऱ्हेचा पहिला ग्रंथ ठरला. त्यानंतर "नाट्यकलाप्रवेश" या नांवाचा नाट्यकलेच्या विशिष्ट शाखेपुरतीच सुंदर चर्चा करणारा एक ग्रंथहि प्रसिद्ध झालेला आहे. म्हणजे आधुनिक नाट्यकलेच्या शास्त्राविषयीं फक्त मराठी भाषेंतच ग्रंथ निर्मिति झालेली आहे, असें म्हणायला अभिमान वाटतो.

वास्तविक ह्या कलेच्या शास्त्राविषयीं व तंत्राविषयीं प्रत्येक भाषेंत पुस्तकें लिहिलीं गेलीं पाहिजेत. नवोदित नाटककारांना व नाट्यकलाकारांना त्या पुस्तकांची फार मदत होत असते, हें अनुभवानें सिद्ध झालें आहे. शास्त्रीय किंवा तांत्रिक विषयांवरचीं पुस्तकें नकोत असें म्हणणारा कोणी प्राणी असेल, तर तो माथेफिरूच असला पाहिजे!

नाट्यगृहें

नाट्यगृहासंबंधानें विचार केला, तर असें आढळून येतें कीं, प्राचीन काळीं देवळांत आणि राजमंदिरांत नाट्यप्रयोग होत असत. त्याचप्रमाणें, नाट्यप्रयोग करण्यासाठीं खास गुहाहि असत! नाटकगृह हें पर्वताच्या गुहेसारखें व दुमजली असावें, असें भरतानें म्हटलेलें आहे. त्याच्या मताप्रमाणें नाट्यगृहें तीन प्रकारचीं होतीं. (१) विकृष्ट, (२) चतुरस्त्र, आणि (३) त्र्यस्त्र. खरें म्हटलें तर हे नाट्यगृहांचे भेद नाहींत. तत्कालिन समाजरचनेंतील भेद आणि विषमता मात्र ह्या भेदांनीं स्पष्ट होते! कारण पहिल्या प्रकारचें नाट्यगृह देवांसाठीं; दुसऱ्या प्रकारचें नाट्यगृह राजेलोकांसाठीं; आणि तिसऱ्या प्रकारचें नाट्यगृह इतर जनांसाठीं, अशी व्यवस्था केलेली असे. रचना व लांबीरुंदी यांत थोडाफार किरकोळ फरक होता असेल एवढेंच!

भारतांत आज सर्वत्रच राज्यांतून "नाटकांसाठीं नाट्यगृहें नाहींत" ही तक्रार आहे. सिनेमाधंद्यांत अधिक फायदा मिळतो म्हणून नाट्यगृहांचेंसुद्धां सिनेमा थिएटरांत रूपांतर करण्यांत आल्यामुळें, नाट्यकला गृहहीन अवस्थेंत दिवस कंठीत असलेली आढळते. प्रत्येक राज्यांतून निदान मोठमोठ्या शहरीं तरी फक्त नाटकांसाठींच नाट्यगृहें बांधलीं गेलीं पाहिजेत. रुपये, आणे, पैकडे डोळे लावून बसलेल्या धंदेवाईकाकडून ती अपेक्षा करणें चूक ठरेल! म्हणून सरकारनें खास देशव्यापी योजना आंखून, प्रत्येक ठिकाणीं खास नाट्यगृहें बांधण्याचें उपयुक्त कार्य केलें, तरच भारतीय नाट्यकलेला मानानें जगतां येईल! लोकांत नाट्यप्रयोग करण्याचा उत्साह आहे. प्रेक्षकांना नाट्यप्रयोग पहाण्याची इच्छाहि आहे. पण नाट्यगृहेंच नसल्यामुळें नाटकें करणाऱ्या कलावंतांची आणि नाटकें पहाणाऱ्या प्रेक्षकांची बरीच कुचंबणा होते. ही कुचंबणा आणि अडचण सरकारनें त्यांत लक्ष घातल्याशिवाय कशी दूर व्हावी? निदान

ठिकठिकाणच्या नगरपालिकांनीं तरी खास नाटयप्रयोगांसाठीं किमानपक्षीं एक तरी नाटयगृह उभारून नाटयकलेच्या विकासाला हातभार लावण्याचें पुण्य जोडावें !

रंगभूमीवरील पडदे व दृश्यें

रंगभूमीवर आज दिसणारे पडदे हें परकीय रंगभूमीचें अनुकरण आहे, असा कांहीं जणांचा गैरसमज आहे. आजच्या रंगभूमीवरील पडद्यांची रंग-रंगोटी वगैरे सारें कांहीं पूर्वीच्या पडद्यांहून भिन्न असेल–नव्हे आहे, हें मला मान्य आहे. परंतु प्राचीन भारतीय रंगभूमीवरसुद्धां पडदा असे, हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. त्या पडद्याला पटी, अपटी, प्रतिसीरा इत्यादि नांवें होतीं. अपटिक्षेप ह्या शब्दप्रयोगावरूनहि, पात्रें पडदा बाजूला करून रंगभूमीवर येत असत, हेंच सिद्ध होतें. जुन्या नाटकांचे जे अवशेष आज जात्रा, (बंगाली लोक हा शब्द लिहितांना " यात्रा " असा लिहितात, पण उच्चार " ज्यात्रा " असा करतात !) दशावतार, कथाकळी इत्यादि स्वरूपांत अस्तित्वांत आहेत, त्यांतसुद्धां पडद्याचा उपयोग केला जातो. अर्थात् पडदा ही चीज कांहीं परकीय नव्हे.

पूर्वी नाटकांतलीं दृश्यें अंशतः दाखविलीं जात असत. आणि तीं " पुस्त " म्हणजे नमुने करून दाखवीत. भरतानें पुस्ताचे तीन प्रकार दिलेले आहेत. (१) संधिम म्हणजे बांबू व कातडें किंवा कापड यांपासून केलेलें दृश्य. (२) व्याजिम म्हणजे यांत्रिक साधनांचा उपयोग करून केलेलें दृश्य. आणि (३) वेष्टित म्हणजे केवळ वस्त्राचा उपयोग करून केलेलें दृश्य ! ह्यावरून आजच्या प्रमाणेंच फार पुरातन काळींहि पडदे आणि दृश्यविषयक सामुग्री यांचा उपयोग केला जात असे, हें साधार सिद्ध होतें. पूर्वीं जीं दृश्यें अंशतः दाखवीत असत, तीच पद्धति आतां कांहीं ठिकाणीं थोड्याशा वेगळ्या स्वरूपांत रंगभूमीवर दिसूं लागली असून, तें " नाविन्य " मानलें जाऊं लागलें आहे ! दशावतार वगैरे जुन्या नाट्यप्रकारांत केवळ सूचक किंवा प्रतिक पद्धतीनें नाटयदृश्यें दाखविण्याचा जो प्रघात आहे, तो तथाकथित आधुनिक नाटयकलेनें त्याज्य मानला, आणि ‘ कालाय

तस्मै नमः' म्हणून नवी साजसजावट रंगभूमीवर आणली. परंतु पूर्वीची त्याज्य ठरलेली दृश्यपद्धति आतां "नवीन" "नाविन्य" असलीं फसवीं नांवें धारण करून रंगभूमीवर येत आहे ! हें बरें कीं वाईट हा इथें मुद्दा नाहीं. पण तसें करतांना, आपण कांहीं नवीन करीत आहोंत अशा ऐटीनें जेव्हां फुशारकी मारली जाते, तेव्हां गंमत वाटते. खरें म्हटलें तर, जुन्या भारतीय रंगभूमीच्या स्वरूपाविषयीं असलेलें अज्ञानच तशा ऐटी-फुशारकीमागें असतें, हें बिचाऱ्या त्या नाविन्यवाद्यांना कसें माहित असणार ? अलिकडेच मराठी रंगभूमीवर एक मोठी गंमत झाली. मागें चिनी कलाकारांच्या पथकानें मुंबईंत जे नाट्यप्रवेश करून दाखविले, त्यांतील एका प्रकाराचें अनुकरण केलें आणि "पहा आम्हीं नवीन कांहीं केलें" असा दिमाख त्या नाट्यसंस्थेनें दाखवला. त्या "नाविन्यां"तील इंगित ठाऊक असणारे जाणते नाट्यतज्ञ मात्र मनांतल्या मनांत हंसले ! आपल्या जुन्या नाट्यप्रकारांत अशा कितीतरी गोष्टी ग्रामीण जनतेच्या पूर्ण परिचयाच्या आहेत, कीं त्या नागरी रंगभूमीवर आल्या तर ग्रामीण रंगभूमीचें दर्शन न घडलेल्या प्रेक्षकांना नव्याच वाटतील !

वरील विवेचनावरून, मी "नवीन" असें कांहीं मानीत नाहीं; किंवा मी जुन्याचाच पक्षपाती बनून "व्यासोच्छिष्टं जगत् सर्वम्" असें मानणाऱ्या सनातन्यांपैकीं आहें, असें मात्र कृपा करून कोणी समजूं नये. मला एवढेंच म्हणावयाचें आहे कीं, ज्याला कांहीं लोक नवें समजतात, तें नवें नसून नव्याचें रूप घेऊन जुनेंच आपल्यासमोर येत आहे. भारतीय रंगभूमीवर अजून खऱ्या नवीन गोष्टी यायच्या आहेत. नवीन प्रयोग व्हायचे आहेत. त्या नव्या गोष्टी करणारी आणि नवे प्रयोग करणारी समर्थ विभूति अद्याप जन्मायची आहे !

रंगभूषा-वेषभूषा

आज लोकनाट्यांतील गांवठी भडक रंगभूषा आणि वेषभूषा, प्राचीन रंगभूषेची व वेषभूषेची थोडीफार कल्पना आणून द्यायला समर्थ आहे. पूर्वीपेक्षा ती बरीच बदलेली आहे हें खरें, परंतु ती आधुनिक रंगभूमीवरील रंग-वेषभूषेइतकी खात्रीनें बदललेली नाहीं. पूर्वी रंगभूषेच्या बाबतींत मोठी मार्मिक व विचारपूर्ण व्यवस्था केलेली होती. किरात, बर्बर, आंध्र, द्रविड, इत्यादींचा

रंग काळा; शक, यवन इत्यादींचा रंग गोरा; आणि पांचाल, शूरसेन, मगध इत्यादींचा रंग श्याम असावा, असा दंडक होता. त्याचप्रमाणें क्षत्रिय, ब्राह्मण हे गोरे, आणि वैश्य व शूद्र हे काळसांवळे (श्याम) असत. भुतें, वेडे यांचे केंस मोकळे सोडलेले असत, आणि मुलें, नोकर यांचे केंस कापलेले नसले, तर तीन झुलपीं ठेवलेलीं असत. सर्वसाधारणपणें स्त्रिया वेण्या घालीत, पण उत्तरेकडील बायका आपले केंस मस्तकावर बांधीत. विदुषकाला टक्कल असे!

रंगभूषेप्रमाणेंच वेषभूषेची व्यवस्थाहि विचारपूर्वक केलेली होती. वेषभूषेचे तीन भाग कल्पिलेले होते. (१) शुद्ध, (२) विचित्र, आणि (३) मलिन! ही वेषभूषा कोणी कधीं कोणती करावी याचेहि नियम होते! आधुनिक भारतीय रंगभूमीवरची वेषभूषा त्या त्या स्थळकाळपरिस्थितिप्रमाणें केलेली आढळते. मात्र पुष्कळदां पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटयप्रयोगांत औचित्याकडे डोळेझांक करून वेषभूषा केल्यामुळें रंगाचा बेरंग होतो. कित्येकदां वेषभूषेसंबंधींच्या चुका अनावधानामुळें होतात, तर कित्येकदां जरूर ती साधनसामुग्री मिळत नसल्यामुळें होतात. कारण कांहींहि असो, औचित्यभंग करणाऱ्या गोष्टी त्याज्यच मानल्या पाहिजेत. सुशिक्षित व तज्ज्ञ कलाकारांच्या नाटयप्रयोगात वेषभूषेच्या फारशा चुका आढळत नाहींत.

लोकधर्मी आणि नाटयधर्मी

भरतमुनीनें नाटय दोन प्रकारांत विभागलेलें आहे. पहिला प्रकार लोकधर्मी नाटयाचा, आणि दुसरा प्रकार नाटयधर्मी नाटयाचा! सध्यांसुद्धां तेच दोन्ही नाटयप्रकार अस्तित्वांत आहेत असें म्हणायला हरकत नाहीं. भारतांत आज रानावनांतून आणि देवळादेवळांतून होणारी लोकनृत्यें आणि लोकनाटयें हीं लोकधर्मीनाटयकलेचींच अमोल लेणीं आहेत. त्यात लोकजीवनाचें साक्षात् दर्शन घडत असतें. जानपदकलेचें साधेंभोळें देखणें स्वरूप दृष्टीस पडतें. दुसरा आजचा जो नाटयधर्मी नाटयाचा प्रकार आहे, तो फक्त मोठमोठ्या शहरांत धंदेवाईक नाटक मंडळयांकडून होत असलेल्या नागरी संस्कारयुक्त नाटकांतून आढळतो. निरनिराळ्या भाषांतून होणाऱ्या नाटयप्रयोगांचे ठोकळ मानानें दोन स्पष्ट भाग पडतात. एका भागांत अलिखित नाटयप्रयोग मोडतात, आणि दुसऱ्या भागांत लिखित नाटकें मोडतात.

दुसऱ्या प्रकारच्या नाट्यप्रयोगांप्रमाणेंच पहिल्या प्रकारचीं नाटकें आजच्या घटकेलाहि भारतांत सर्वत्र होत असतात, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. ह्या दोन्हीं प्रकारातील कांहीं वैशिष्ट्यें लक्षांत घेतलीं, तर हे दोन नाट्यप्रकार आपापल्या परीनें स्वतंत्रच आहेत, असें म्हणण्याचा मोह होतो.

नाट्यकलाकार

भारतीय नाटककारांची आणि रंगभूमीवरील कलाकारांचीं परंपरा ऋषि-मुनींच्या आणि साधुसंतांच्या परंपरेइतकीच थोर आणि उज्वल आहे. नट किंवा नट्या यांना कालपरवांपर्यंत समाजांत मानाचें स्थान मिळत नव्हतें. परंतु आतां दिवसेंदिवस ती परिस्थिति पालटत चालली आहे, ही समाधानाची गोष्ट होय. प्रत्येक राज्यांतील रंगभूमीवर असे कितीतरी कलाकार होऊन गेले आहेत कीं, त्यांनीं लोकनिंदेची पर्वा न करतां आपली उभी हयात नाट्यकलेच्या सेवेंत आणि रंगदेवतेच्या उपासनेंत खर्ची घातली आहे! त्या त्यागी जीवांना जिवंत-पणीं जरी सुखानें मानानें जगतां आलें नाहीं, तरी आज नाटककारांचा व नाट्यकलाकारांचा सरकारकडून जो गौरव होत आहे, त्यामुळें त्यांच्या आत्म्याला खात्रीनें समाधान होत असेल! तपस्वी कलावंतांना मिळणारीं वर्षासनें, पुरस्कार, पदव्या इत्यादि गौरवात्मक गोष्टींनीं नाट्यकलाकारांचीं सामाजिक प्रतिष्ठा वाढायला मदत होईल यांत मुळींच शंका नाहीं.

नाट्यविषयक संस्था

बऱ्याच राज्यांतून त्या त्या भाषेंतील नाट्यकलेची जोपासना करणाऱ्या संघटना आणि संस्था आहेत. त्या संस्थांमार्फत सालोसाल नाट्यपरिषदा-संमेलनें भरत असतात. परंतु खास नाटककारांच्या संस्था फारशा आढळत नाहींत. नाहीं म्हणायला मुंबईतच फक्त "मराठी नाटककार संघ" ही नाटककारांची संघटना आहे. परंतु इतर कांहीं राज्यांतून जशा नाट्यकला-कारांच्या संघटना आहेत, तशी एकहि नाट्यव्यवसायीकाची खास संघटना महाराष्ट्रांत नाहीं, ही उणीव जाणवतेच.

साधर्म्य

भारतांत वेगवेगळ्या ठिकाणीं जीं लोकनाट्यें होत आहेत, तीं लोकनाट्यें करणारे लोक भिन्न भिन्न असले, तरी लोकनाट्याचें स्वरूप, नांव, रंगभूषा,

इत्यादि बाबतींत बऱ्याच भिन्नभिन्न लोकनाट्यांत कांहीं ना कांहीं साम्य असलेलें आढळतें. बंगाल–ओडिसाकडील "जात्रा", दक्षिण कोंकणांतील "दशावतार" (जात्रा,) कर्नाटकांतील "भागवत किंवा यक्षगान," आणि केरळमधील "कथाकळी" यांत बऱ्याच बाबतींत सारखेपणा दिसून येतो. पंजाबमधील "तमाशा" आणि महाराष्ट्रांतील तमाशाचें जुनें स्वरूप यांतहि बरेंच साम्य आहे. ग्राम्य शब्दप्रयोगांचा सर्रास उपयोग करण्याची प्रथा लक्षांत घेतली, तर गुजरातेंतील "भवाई" हें लोकनाट्य, हिंदी नवटंकी, हीं महाराष्ट्रांतील तमाशाचींच भावंडें आहेत असें वाटूं लागतें. भारतांतलीं बरींचशीं लोकनाट्यें हीं मुख्यतः धार्मिक स्वरूपाचीं आहेत. तसें म्हटलें तर भारतीय नाट्यकलेचें मंदिर धार्मिक पायावर उभारलेलें आहे.

पुढें मग भारतीय नाट्यकलेनें भिन्नभिन्न भागांत किंचित् भिन्नभिन्न स्वरूप धारण केलें. परंतु तिनें आपल्या मांडीवर राजकारण खेळवलें; समाजसुधारणेचे धडे दिले, आणि चुकल्यामाकल्या समाजपुरुषाला जरूर तेव्हां मार्गदर्शनहि केलें. केवळ करमणूक करूनच ती स्वस्थ बसली नाहीं. अत्यंत बिकट परिस्थितींत असतांना, खरें बोलण्याचीसुद्धां चोरी अशी अवस्था असतांना, आणि पारतंत्र्यामुळें हूं कीं चूं करण्याची कोणाची प्राज्ञा नसतांना, रंगभूमीवर राजकारण रूपकपद्धतीनें कसें खेळलें तें पहायचें असेल, तर बंगाली आणि विशेषतः मराठी रंगभूमीकडे पहावें! भारत देश गुलाम बनला, पण भारतीय नाट्यकला गुलाम बनली नव्हती! ती कंठरवानें ओरडून सारखी स्वातंत्र्याचा संदेश देत होती! अन्यायाविरुद्ध प्राणपणानें झगडत होती.

लोकशाही आणि नाट्यकला

हें सगळें लक्षांत घेतलें, म्हणजे अशी खात्री वाटूं लागते कीं, ज्या नाट्यकलेनें कालच्या हिंदुस्थानला स्फूर्ति दिली, ज्या नाट्यकलेनें आजच्या भारताला कीर्ति दिली, तीच नाट्यकला उद्यांच्या नवभारताची मंगल मूर्ति निर्माण करील! पण त्यासाठीं प्रयत्न करण्याची तिला संधी देण्यांत आली पाहिजे. राष्ट्रनिर्मितीच्या व्यापक कार्यासाठीं सध्यां चित्रपटांचा जसा उपयोग करण्यांत येतो, तसाच नाट्यकलेचाहि उपयोग कां केला जात नाहीं, असा एक प्रश्न मनाला चाटून गेल्यावांचून राहात नाहीं. पूर्वीप्रमाणेंच कालपरवांपर्यंत नाट्य-

२१०५५ ग्रंथालय क्रमांक नों. दि. ३०/७/५९

कलेला थोडाबहुत राजाश्रय होता. "राजा" ही संस्था आतां मावळली आहे. एकशाही गेली नि लोकशाही आली. नाट्यकलेला एकशाहींत मिळालेला पाठिंबा थोडाफार प्रमाणांत लोकशाहींतहि मिळण्याची आशा निर्माण झालेली आहे, ही खरोखरच आनंदाची नि समाधानाची गोष्ट आहे. रंगभूमीवरील कलावंतांना वर्षासनें, किताब वगैरे देऊन त्यांचा भारतसरकारकडून गौरव होत आहे. ह्या गुणग्राही वृत्तींतून अधिक विस्तृत आणि निःपक्षपाती स्वरूपाची कामगिरी होईल आणि नाट्यकला भारतसरकारला धन्यवाद देईल!

समान संकट

भारतीय रंगभूमीवर सिनेमाचें संकट आलें, ही तक्रार प्रत्येक राज्यांत थोड्याफार प्रमाणांत ऐकूं येते. पण आनंदाची गोष्ट ही कीं, रंगभूमि कांहीं काळपर्यंत वांकली पण जमीनदोस्त झाली नाहीं! तिनें सिनेमाशीं यशस्वी टक्कर दिली! सिनेमा हें सर्वच नाटयकलांवर आलेलें एक संकट होतें. पण रंगभूमीनें आतां सिनेमावर मात केली आहे. सिनेमाला भुललेला प्रेक्षकवृंद परत आतां रंगभूमीकडे वळूं लागला आहे. म्हणजे सिनेमाच्या आगीनें करपून गेलेल्या भारतीय नाटयकलेच्या वेलीला आतां सर्वत्र नवी पालवी फुटूं लागली आहे.

नाट्यशिक्षण

नाटयकला ही ज्या अर्थी कला आहे, त्याअर्थी तिचें 'शास्त्र' हें असणारच! पण आजपर्यंत तें शास्त्र शिकविणाऱ्या खास शिक्षणसंस्था नव्हत्या. थोडें फार जें नाटयकलाशिक्षण मिळे तें नाटक कंपन्यांतूनच मिळे! म्हणजे पूर्वींच्या नाटक मंडळया ह्या एकप्रकारें नाटयशिक्षण देणाऱ्या शाळाच असत! पण त्या नाटयकलेचें खरें शिक्षण देणाऱ्या शाळा आहेत असें लोकहि कधीं समजत नसत, आणि आपण तसें नाटयशिक्षण देतों याची त्या नाटक मंडळयांनाहि कधीं जाणीव झाली नाहीं. आणि त्यांनीं तशी कांहीं ड्रामटूमीहि केली नाहीं. पण तशा नाटक मंडळयांतून प्रत्यक्ष रंगभूमीवर मिळणारें शिक्षण हेंच अस्सल नाटयशिक्षण होतें. अलिकडे अलिकडे नाटयकलेचें शास्त्रीय आणि तांत्रिक शिक्षण देण्याचे कांहीं प्रयत्न होत आहेत. कांहीं प्रयत्न वैयक्तिक स्वरूपाचे आहेत, तर कांहीं प्रयत्न संस्थामार्फत होत आहेत. अशा शिक्षणाचा कांहीं फायदा होतो कीं नाहीं हा विचार जर सोडून दिला, तर निदान तसें शिक्षण

१५५२८

देण्याच्या दिशेनें पाऊल पडलें आहे हें कांहीं कमी महत्वाचें नाहीं. श्री. आळतेकर यांनीं मुंबईंत नाट्यशिक्षण देण्याचा प्रयत्न केला, पण तो यशस्वी झाला नाहीं.

कांहीं वर्षांपूर्वी मी "नाटयविद्यापीठ" ही संस्था स्थापन केली. मी म्हणजेच ती संस्था. दुसरा कोणी तिचा सभासद नाहीं. नवोदित नाटककारांनीं मार्गदर्शनाची इच्छा प्रदर्शित केल्यास त्यांना जरूर ती व शक्य ती मार्गदर्शनात्मक मदत करणें हेंच माझें मर्यादित कार्य आहे. आजपर्यंत अनेक नाटककारांनीं ह्या मोफत सवलतीचा फायदा घेतलेला आहे. नाटयवाचन, चर्चा, गुणदोषदर्शन, सुधारणा-सूचना, इत्यादि रीतीनें हें नाटयलेखनविषयक मार्गदर्शन केलें जातें. भारतांत जें नाट्य शिक्षण दिलें जाईल तें मातृभाषेंतूनच दिलें गेलें पाहिजे. तसें झालें तरच सर्वसाधारण जनतेंतील सुशिक्षिताप्रमाणेंच अल्प शिक्षितांनाहि त्या शिक्षणाचा लाभ घेऊन नैसर्गिक नाट्यगुणांचा विकास करण्याची संधी मिळेल !

विश्वविद्यालयीन पदव्यांच्या मापानें नाट्यगुणांचें मूल्यमापन होतां कामा नये. नाट्यगुणसंपन्न किंवा नाट्यशास्त्रज्ञ व्यक्ति विद्वान असूं शकेल, पण विद्वान व्यक्ति नाट्यमर्मज्ञ असूं शकेलच असें नाहीं ! म्हणून नाट्यशिक्षण घेण्यासाठीं किंवा नाट्यशिक्षण देण्यासाठीं, एखादी व्यक्ति केवळ पदवीधर आहे म्हणून निवडली जातां कामा नये. एखादी सुविद्य महिला एखाद्या आय. सी. एस्. अधिकाऱ्याची बायको आहे, एवढ्याच लायकीच्या आधारावर नाटयपरीक्षक किंवा नाटयशिक्षक निवडली, तर तें हास्यास्पद नाहीं का ठरणार ? असो.

ह्या पुस्तकांतील सतराहि प्रकरणांतून भारतीय नाटयकलेचें ओझरतें दर्शन वाचकांना घडलें कीं माझ्या श्रमाचें सार्थक झालें असें मी समजेन ! भारतीय नाटयकला आणि रंगभूमि आतां नव्या उत्साहानें नि नव्या उद्देशानें नव्या उत्कर्षाकडे झपाट्यानें चालली आहे. तिची वाटचाल सुकर करण्यासाठीं आपण आपल्या श्रमांचा गालीचा तिच्या पायाखालीं पसरूंया ! पाहिलेंत ना, भाषा भिन्न असल्या, लोक भिन्न असले आणि राज्यें भिन्न असलीं, तरी भारतीय नाटयकला अभिन्न आहे ! अभंग आहे !! अमर आहे !!!

जयहिंद

अनु. क्र. 24095 दि. 5.1.9E.K
क्रमांक ...... नों: दि: 30.12.2