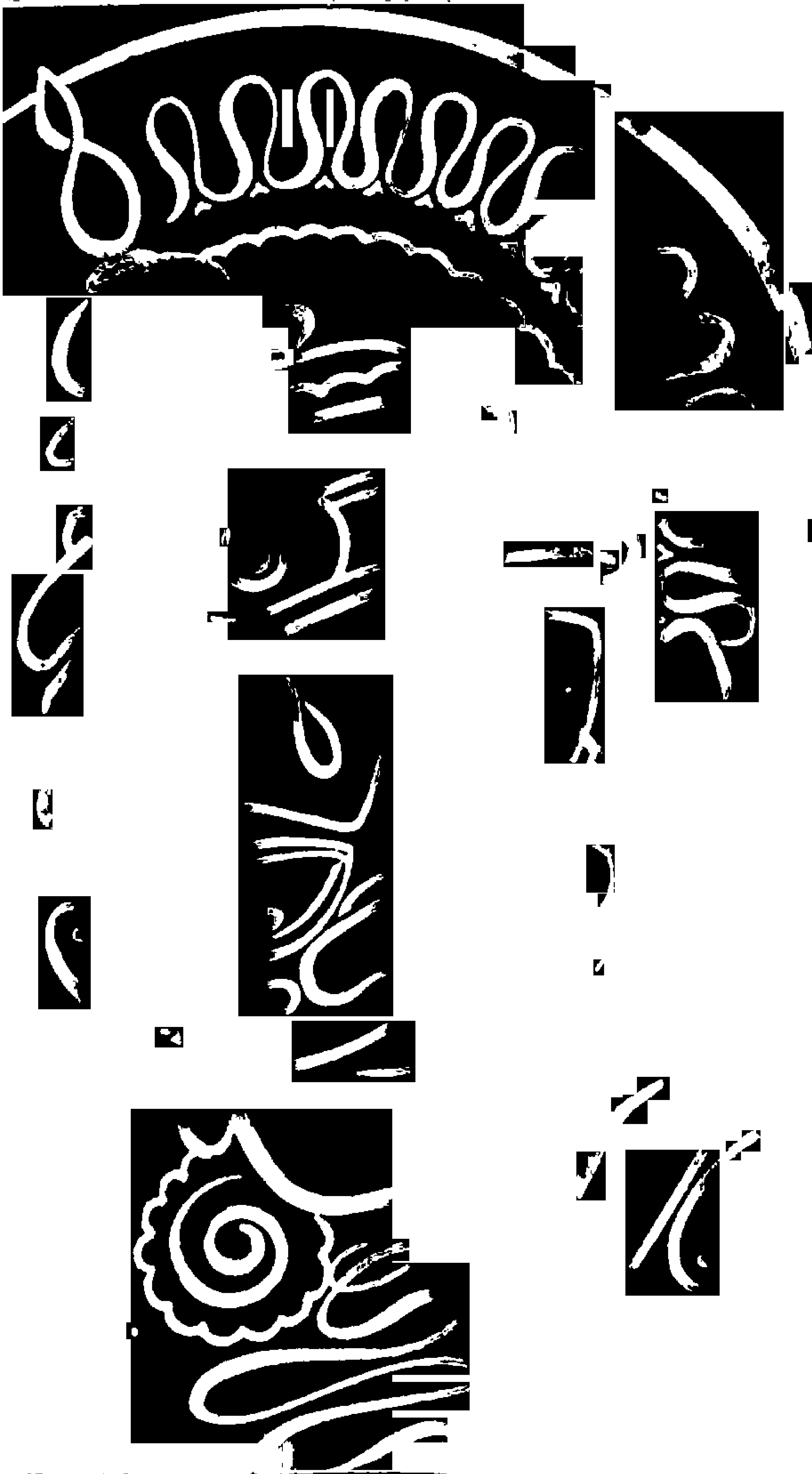
म. ग्रं. सं. ठाणे
१९६७
विषय निबंध
ग्रं. क्र. १७२३

REFBK-0015935



नाटक शास्त्र आणि तंत्र

कॅप्टन शिंदे

१५२३
निबंध

महाराष्ट्र साहित्यसभेकडून
बक्षिस मिळालेला,
अशा तऱ्हेचा आद्य आणि एकमेव ग्रंथ

नाट्योपनिषद
अर्थात्

नाटक शास्त्र आणि तंत्र

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
२१५८९ निबंध
१५२३ ९।२।५८.

' नाट्योपनिषद '

अर्थात्

नाटक शास्त्र

आणि

तंत्र

[सुधारून वाढविलेली द्वितीयावृत्ति]

: लेखक :

कॅप्टन माधवराव कृष्णाजी शिंदे (मिलिंदमाधव) जे. पी.

१५७३५

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, स्थळप्रत
अनुक्रम ४१७२४ वि: निबंध
क्रमांक १५२३ नोंद दि. १।२।६८

REFBK-0015935

व्यंकटेश
प्रकाशन

लेखवाणी, खोताची वाडी, मुंबई - ४

: प्रकाशक :

कि. मा. शिंदे
लेखवाणी, ३१ खोताची वाडी,
मुंबई नं. ४ (बीआर)

प्रथमावृत्ति : १९५२
द्वितीयावृत्ति : १९६७
पृ. संख्या : २००

किंमत रु. सहा

' नाटकशास्त्र आणि तंत्र ' ह्या पुस्तकाचें भाषांतर करण्याचे, पुनर्मुद्रणाचे इत्यादि सर्व हक्क कॅ. **मा. कृ. शिंदे**, (शेल्टर, खोताची वाडी, मुंबई नं. ४) यांच्याकडे आहेत.

: मुखपृष्ठसजावट :
चित्रसम्राट **श्री. रघुवीर मुळगांवकर**

: मुद्रक :
व्ही. बी. खळे
जय गुजरात प्रिंटिंग प्रेस
गांवदेवी, मुंबई ७

गुरुवर्य कै. प्रा. डॉ. वा. दा. गोखले, एम्. ए., पी.एच्. डी.

यांचे पवित्र स्मृतीस

सादर समर्पण !

नाट्यप्रेमी रसिकांनो !

हें पुस्तक प्रथम १९५२ सालीं प्रसिद्ध झालं. त्यावेळीं माझ्या कांहीं मित्रांनीं आणि चहात्यांनीं माझं खूपच कौतुक केलं ! योगायोग असा कीं, त्याच वर्षी माझ्या साहित्यसेवेला पंचवीस वर्षे पूर्ण झालीं होतीं. आणि हें पुस्तकहि माझं पंचवीसावं होतं. म्हणून महाराष्ट्राचे त्यावेळचे स्थानिक-स्वराज्य मंत्री आणि नंतर भारताचे गृहमंत्री माननीय श्री. यशवंतराव चव्हाण, यांचे शुभहस्तें या पुस्तकाचं प्रकाशन झालं आणि त्यांच्याच अध्यक्षतेखालीं माझा जाहीर सत्कार झाला. (स्वगत :– आणि मला मानपत्रसुद्धां देण्यांत आलं होतं.) त्या समारंभाचे कल्पक – संयोजक होते श्री. विश्वनाथराव वाबळे आणि श्री. मानसिंगराव जगताप. त्यांचे जाहीरपणं आभार मानण्याची संधि आज मला मिळाली, हें मी माझं भाग्य समजतों.

इंदूरच्या महाराष्ट्र साहित्य सभेनं नाट्यविषयक ग्रंथांना जाहीर केलेल्या बक्षिसांपैकीं एक बक्षिस या पुस्तकाला मिळाल्यामुळं, कांहीं नाट्यसंस्थांतर्फे माझा आणखी एक जाहीर सत्कार झाला. (१९५४) त्यावेळीं पुढाकार घेतलेल्या व्यक्तींत नाटककार श्री. आबासाहेब आचरेकर हे प्रमुख होते.

पहिल्या आवृत्तीच्या प्रकाशनानंतर, महाराष्ट्रांतील अनेक नाट्यतज्ज्ञांनीं, रसिक वाचकांनीं आणि वृत्तपत्रकारांनीं माझ्यावर स्तुतिसुमनांचा एवढा वर्षाव केला कीं, अनेकांनीं मला अनेक पदव्या बहाल केल्या ! कोणी नाट्यमुनि म्हटलं, तर कोणी नाट्यऋषि या नांवानं संबोधलं. या पुस्तकालाहि कोणी आधुनिक नाट्यवेद हें विशेषण लावलं, तर कोणी नाट्योपनिषद हें उपपद लावलं. त्यांतील ‘ नाट्योपनिषद ’ हें नांव मला अतिशय आवडलं; आणि या आवृत्तींत त्याचा उपयोग केला.

या पुस्तकांतील माहितीचा मालमसाला वापरून कित्येक वक्त्यांनीं श्रोत्यांना चमचमीत भाषणाच्या मेजवान्या दिल्या. नाट्यसागरांत यथेच्छ डुंबूनसुद्धां उभ्या हयातींत ज्यांनीं चुकूनसुद्धां कधीं तोंड उघडलं नाहीं, त्यांनादेखील या पुस्तकामुळं कंठ फुटले ! कोणी माझं ऋण उदारपणं मान्य केलं, तर कोणी माझ्या पुस्तकाच्या आधारें आपलं लेखन–भाषण सजवून-सुद्धां माझं नांव घेण्याचं टाळलं ! परंतु त्या सर्वांना या पुस्तकाचा उपयोग

झाला, यांत मला सारं कांहीं पावलं. वाचकांना उपयोग व्हावा हाच तर या खटाटोपामागील माझा खरा उद्देश! तो सफल झाला तर मला आणखी काय पाहिजे!

या आवृत्तींत मी अनेक ठिकाणीं फार महत्त्वाची भर घातलेली आहे. विशेषतः प्रकरण क्र. ४ व ७ यांत बराच नवीन मजकूर आहे. पहिल्या आवृत्तींत फक्त १२ च प्रकरणं होतीं. या द्वितीयावृत्तींत १६ प्रकरणं आहेत. १३, १४, १५ हीं प्रकरणं लिहितांनासुद्धां, किंमत आणखी वाढेल या भीतीनं संक्षेपाचं धोरण स्वीकारावं लागलं. असो.

वेळोवेळीं सूचना केल्याबद्दल, माझे मित्र श्री. र. गो. सरदेसाई, नाटककार आबासाहेब आचरेकर, जामात श्री. सुरेशराव जगताप, M. A., G. D. (Art) श्री. वि. र. बाम यांचे आभार मानले पाहिजेत. त्याचप्रमाणं बॉम्बे नॅशनल प्रिंटर्सचे श्री. व्ही. बी. खळे, त्यांचे सहकारी आणि जुळारीवर्ग या सर्वांचाहि मी आभारी आहे.

मध्यंतरी अनेक वर्षं दुर्मिळ झालेल्या या पुस्तकाची द्वितीयावृत्ति प्रसिद्ध होण्याचा सुयोग ज्यांच्या कृपालोभामुळं आला, त्या वाचकांना, मित्रांना आणि पत्रकारांना कृतज्ञतापूर्वक अभिवादन!

शेल्टर, खोताची वाडी,
मुंबई नं. ४
गुढीपाडवा–दि. १० एप्रिल १९६७.

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

उघड-स्वगत

'नाटकशास्त्र आणि तंत्र' हें पुस्तक नाट्यकलाप्रेमी रसिकांच्या हातीं देतांना मला कर्तव्यपूर्तीचें समाधान होत आहे. लेखनानुक्रमाप्रमाणें हें माझें पंचविसावें पुस्तक असल्यामुळें विशेष आनंद वाटला !

नाटक म्हणजे नाटककार, नटनटी आणि प्रेक्षक असा त्रिवेणी संगम असतो. त्या सर्वांना नाट्यकलेची शास्त्रशुद्ध व तंत्रशुद्ध माहिती असली, तर नाट्यव्यवसायिकांचें कार्य अधिक सोपें, निर्दोष आणि परिणामकारक होईलच, पण प्रेक्षकांची आनंदग्रहणशक्ति वाढून रसिकवृत्ति अधिक चोखंदळ होईल, अशी माझी श्रद्धा आहे. म्हणूनच नाट्यकलेचा प्राचीन-अर्वाचिन इतिहास, नाटक कसें लिहावें, पद्यरचना कशी करावी, चाली कशा लावाव्या, नाटकाच्या तालमी कशा घ्याव्या, अभिनय कसा करावा इत्यादि विविध विषयांसंबंधानें तज्ज्ञांनीं जें म्हटलें, आजपर्यंतच्या प्रत्यक्ष अनुभवानें जें पटलें, तेंच सगळें नवोदित नाटककार, नवोदित नटनटी, नाट्यमंडळें आणि त्यांचे दिग्दर्शक–संगितदिग्दर्शक यांच्या माहितीसाठीं लिहून काढलें. मात्र, तसें करतांना माझी भूमिका शिक्षकाची नसून मदतगार मित्राची आहे. एक विद्यार्थी दुसऱ्या विद्यार्थ्याला अभ्यासांत मदत करतो ना, तसाच माझा हा प्रयत्न आहे !

हें पुस्तक लिहितांना, मला हवे असलेले कांहीं संदर्भग्रंथ मिळवून दिल्याबद्दल सुप्रसिद्ध विदुषी **प्रा. डॉ. सौ. चन्द्रकलाबाई हाटे** M. A., Ph. D. व माझे परम स्नेही **डॉ. भि. अ. परब** M. A., Ph. D, यांचे मी अंतःकरण-

पूर्वक आभार मानतों. कै. सो. बा. त्रिलोकेकर यांच्यासंबंधानें जरूर ती माहिती पुरविल्याबद्दल श्री. **सुमंतलाल धुरंधर** यांचाहि मी आभारी आहें. त्याचप्रमाणें ज्या ज्या ग्रंथांचा, नियतकालिकांचा व लेखांचा मला उपयोग झाला, त्या त्या ग्रंथकारांचा, संपादकांचा व लेखकांचा मी अत्यंत ऋणी आहें.

"शेल्टर" खोताची वाडी, मुंबई ४
ता. १-६-१९५२

कॅप्टन **मा. कृ शिंदे**

संदर्भसाहित्य

1. Drama: Ashley Dukes.
2. Theatregoing: Harold Downs.
3. Discovery of India: Jawaharlal Nehru.
4. Drama in Sanskrit Literature: Prof. P. V. Jagirdar.
5. Sanskrit Drama: Prof. A. B. Keith.
6. Practical Stage Craft: Jevan Brandon Thomas.
7. Money for Film Stories: Norman Lee.
8. British Drama: A. Nicolls.
9. Cambridge History of India: Vol. I.
10. Production of School Plays: Amice Macdonell.
11. Psychology: Robert S. Woodworth.
12. Encyclobritanica: Part No. 9.

१३. भरतमुनिविरचितम् नाट्यशास्त्रम् : (१) पं. केदारनाथ संपादित प्रत, १९४३. (२) काशी संस्कृत सिरीज नं. ६०, १९२९.

१४. मनुस्मृति.

१५. दक्षिण महाराष्ट्र : नाट्य-शताब्द-महोत्सव अंक १९४३.

१६. साहित्य : नाट्यमहोत्सव खास अंक १९४८.

१७. मराठी भाषेची सजावट : गो. गो. मुजुमदार.

१८. कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह.

१९. काव्यप्रकाश : रा. श्री. जोग.

२०. सुषमा : डिसेंबर १९५०.

२१. खाडिलकरांच्या नाट्यकृति आणि प्रा. फडके : य. कृ. खाडिलकर.

२२. ज्ञानेश्वरी :

२३. सिनेमाशास्त्र आणि तंत्र : कॅप्टन मा. कृ. शिंदे.

२४. शेक्सपीअरच्या नाटकांतील सौंदर्यस्थळें : गणेश रा. हवलदार.

२५. नलदमयंती : सो. बा. त्रिलोकेकर (ता. १-१-१८७९)

२६. संस्कृत साहित्यनो इतिहास. (गुजराथी)

२७. वाल्मीकीय रामायण (संस्कृत)

२८. मराठी नाट्यसृष्टि : खंड २ रा (द्वितीयावृत्ति)

२९. नाटक-ऑगस्ट १९५८.

३०. नाट्यसंहिता अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन : कॅ. मा. कृ. शिंदे

३१. लोकराज्य : १ मे १९६५

३२. संगीत-जुलै १९५६

संक्षिप्तांचा खुलासा

ऋ. वे. मं.—ऋग्वेद मंडळ.

सं. सा. इ.— संस्कृत साहित्यनों इतिहास.

भ. ना. शा.—भरतमुनीचें ' नाट्यशास्त्रम् '

द. म. ना. श. म.—' दक्षिण महाराष्ट्र ' नाट्य-शताब्द-महोत्सव अंक.

सा. ना. म. खा. अं.—' साहित्य ' नाट्यमहोत्सव खास अंक.

अ. अ.—' अर्थाचा अनर्थ '

को. ले. सं. प्र.—कोल्हटकर लेखसंग्रह, प्रस्तावना.

खा. ना. फ.—खाडिलकरांच्या नाट्यकृति आणि प्रा. फडके.

ना. न.—' नाजुक नवरा '

सि. शा. तं.—सिनेमाशास्त्र आणि तंत्र.

D. S. L.—Drama in Sanskrit Literature.
S. D.—Sanskrit Drama.
B. D.—British Drama.
D.—Drama.
D. I.—Discovery of India.
C. H. I.—Cambridge History of India.
P. S. C.—Practical Stage Craft.
M. F. S.—Money for Film Stories.
P. S. P.—Production of School Plays.
P.—Psychology.

☆

'नाट्योपनिषद्' अर्थात्

नाटकशास्त्र आणि तंत्र

अनुक्रमणिका

भाग १ ला—नाट्येतिहास (१५-६३)

(१) भारतीय नाट्यकला : उगम, — विकास, — कालनिर्णयाची अडचण,— प्रयोगित पहिलें नाटक कोणतें ? — भरतानें दिलेली माहिती— नाट्यगृहाची कल्पना.

(२) नाट्यरचना, नाट्यगृह व नाट्यप्रयोग : चार वृत्ति, — चार प्रकार,— कोणतें नाटक केव्हां करावें ?, — नाटकाचे भेद आणि पोटभेद, — कथानकाचा आविष्कार कसा करावा, ? — प्राचीन नाटकांतील कथानकांचें स्वरूप, — नायक — नायिकांचे प्रकार, — नाट्यगृहाचे प्रकार, — नाटकाला सुरवात कशी होई ?— प्राचीन नाटककार.

(३) भरताचें नाट्यशास्त्र व भरत : नाट्यशास्त्रांतील माहिती, — भरत कोण ?, — भरत घराणें.

(४) मराठी रंगभूमीचा संक्षिप्त इतिहास : अकराव्या शतकांत,— कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ, ललित, — तमाशा, लावणम् आणि लावणी, — लावणी गायनाचे प्रकार, — सवाल — जबाब, — वग, — गण आणि नर्तकी, — दशावतार, — गणपति, — सरस्वति,— संकासुर,— जात्रा,— आद्य मराठी नाटक, — लक्ष्मीनाराण कल्याण, — बॅ. सावरकरांचें मत, — विकासाचे टप्पे, — वैभवाचा काळ, — महत्वाचीं कांहीं टिपणें, — मराठी नाटकाची जन्मभूमि आणि जनक, — मराठी रंगभूमीचा पुनरुद्धार, — पूर्व पीठिका, — कै. भावेकालिन नाट्यप्रयोगाची माहिती, — पहिलें छापील नाटक, — मराठींतील पहिलें स्वतंत्र नाटक, — पहिलें स्वतंत्र ऐतिहासिक नाटक, — आद्य संगीत नाटक — लेखक, — संगीत शाकुंतलची जाहिरात (१८८१), — नाटिका, — पहिलें त्रोटक, — कुडाळी बोली, — स्त्रिया आणि

स्त्री-भूमिका,– प्रकाशयोजना,– फार्स,– फार्सची एक विशिष्ट जाहिरात (१८७१), – पहिला फार्स, – एकपात्री नाट्यप्रयोग, – फ्लॅश बॅकचें पहिलें मराठी नाटक, – नाटकांत तमाशा आला, – मराठी रंगभूमीचा ऱ्हास कां झाला, – रंगभूमीचा उद्धार कसा होईल ?

भाग २ रा – नाट्यलेखन (६५ – १४६)

(५) नाटक : उद्देश, स्वरूप व गुणविशेष : नाटक म्हणजे काय ? – नाटकाची व्याख्या, नाटकाचा उद्देश, – नाटक आणि प्रचार, – नाटकाचें स्वरूप, – नाटकांचे प्रकार, – कथानकाची निवड, – कथानकाचे गुणविशेष, – भावनामयता, – मौलिकता, – कृतिगतिमानता, – वास्तवता, – पात्रनिर्मिति आणि अनुभूति – महत्त्वाच्या दहा सूचना, – कथानकाची मांडणी, – विषयपरिपोष, – सुरवात आणि शेवट, – कथेंतील फेरबदल व मर्यादा, – कथापरिपोष, – नवीन पद्धत, – स्वभावपरिपोष, – उत्तम उदाहरण, – नाटककारानें पाळावयाचें पथ्य, – नीतिपथ्य, – रीतिपथ्य, – नाटकाचें रसग्रहण.

(६) नाटक कसें लिहावें ? : महत्त्वाच्या गोष्टी, – भूमितिप्रमेय, –नाट्यप्रमेय, – अंक आणि प्रवेश, – एकांक प्रवेशी रचना, – आगमन-निर्गमन, – रसपरिपोष, – शब्दांचे धर्म, – संवादलेखन, – स्वगत असावें कीं नसावें ?, – संवादाचे प्रकार, – संवादाचा सांधा, – संवादाची लांबी, – शब्दांची पुनरावृत्ति, – संवाद, पात्रें व गति, – संवादाचें सौंदर्य, – शब्दरचनेंतून अलंकार, – संवाद आणि ध्वनि-मिश्रण, – एकांकिका व नाट्यछटा.

(७) संगीत, पद्यरचना व रसचर्चा : आधुनिक 'शास्त्रीय' संगीत – मुख्य-सिद्धांत,– नाटकांतील गाणीं व रागताल–, गद्य कीं संगीत ?,–शब्द आणि स्वर, – पद्याचें वर्गीकरण, – पद कसें असावें व कसें नसावें, – पद्यविषयक कांहीं माहिती, – विविध रस आणि स्वर-रचना, – गणवृत्तें, – गणाचें स्पष्टीकरण, – रस व रसांचे स्थायी-भाव, – रसांचे रंग, देव इत्यादि माहिती, – संगीतदिग्दर्शकाचीं कर्तव्यें.

(८) शृंगार आणि हास्यविनोद : शृंगार रसाचेप्रकार, – हास्यविनोद-निर्मिती – प्रहसन, स्वभाव विशिष्ट, विदुषकी, सोज्वळ विनोदी, संगीतात्मक, व्यक्तिनिष्ठ, विनोदाचा हेतु व साधनें, – आणखी विनोदी मासले, – कोटी आणि विनोद.

(९) नाट्यलेखन आणि निर्बंध : संभाव्य आक्षेपार्ह गोष्टी, – १ धर्म, २ देश, जनता, नीतिनियम, ३ इतिहासपुराणें, ४ कायदा, ५ गुन्हे, ६ लैंगिकता, ७ संकीर्ण.

भाग ३ रा – नाट्यप्रयोग (१४७–१९३)

(१०) नाटक कसें निवडावें व तालमी कशा घ्याव्या ? : विचारांत घ्यायच्या गोष्टी, – चांगलें नाटक कोणतें ?, – पात्रांची निवड कशी करावी ?, – तालमी कशा घ्याव्या ?, – दिग्दर्शकाला व स्टेज-मॅनेजरला सूचना, – तालमी विषयीं थोडक्यांत, – स्मरणी अवस्था, वाणी अवस्था, करणी अवस्था.

(११) भाषण व अभिनय : पात्रांनीं कसें बोलावें व कसें वागावें ?, – महत्त्वाच्या दहा सूचना, – वाक्य कसें असावें व कसें बोलावें, – अभिनय कसा करावा ?, – अभिनयाचा अभ्यास, – दमछाटी, एकाग्रता, भावनास्मृति, नाटकी हावभाव, सोंगाची बतावणी, निरीक्षण, तालबद्धता.

(१२) रंगभूषा, वेषभूषा, प्रकाशयोजना व रंगभूमी : रंगभूषा कां करतात ?, – कोणते रंग वापरावे ?, – पुरुषपात्राचे रंग, – स्त्री-पात्राचे रंग, – रंग व रूपपालट, – रंगभूषेच्या पायऱ्या, – मिशा लावणें, – दाढी लावणें, – क्रेप हेअर, – वेषभूषा, – प्रकाशयोजना, प्रकाशाचे रंग व वेळ, – परावर्तित प्रकाश, – रंगभूमि.

(१३) श्रुतिका अर्थात् नभोनाट्य : श्रुतिका आणि अभिनय, पात्रांचे येणेंजाणें, श्रुतिकेचें आगळेपण,–श्रुतिका आणि ध्वनिसाहाय्य, श्रुतिका आणि विनोद, श्रुतिका आणि प्रवेशरचना.

(१४) नाटककाराचे हक्क (कॉपीराइट ॲक्ट) : कॉपीराइट ॲक्टची थोडक्यांत माहिती,–महत्वाची सूचना.

(१५) उर्वरित परंतु उपयुक्त : नाट्यलेखन परीक्षण कसें करावें,-नाट्यप्रयोग परीक्षण कसें करावे,-परीक्षक कसा असावा,-सरकारी दाखला,-नाटकाची कायदेशीर नोंदणी, बालरंगभूमि,-बालनाट्यलेखन.

(१६) नाट्यकला मंदिर :-नाट्यकला मंदिराविषयीं माझी कल्पना.

नाट्योपनिषद्

अर्थात्

नाटकशास्त्र आणि तंत्र

(भाग १ ला)

नाट्येतिहास

: १ :

भारतीय नाट्यकला

उगम

भारतीय नाट्यकलेचा उगम केव्हां व कसा झाला असावा, यासंबंधानें अनेकांचीं अनेक मतें आहेत. परंतु, भारतांत नाट्यकलेचा उगम व विकास हजारों वर्षांपूर्वींच झालेला होता, असेंच सर्वांचें मत आहे. संवाद हें नाटकाचें एक प्रमुख अंग असल्यामुळें, व **ऋग्वेदांत** सरमा आणि पणी, यम आणि यमी, पुरुरवस् आणि उर्वशी यांचे संवाद असलेले आढळत असल्यामुळें, भारतांतल्या प्राचीनांतल्या प्राचीन नाटकाचें स्वरूप समजायला मदत होते. ऋग्वेदांतील वरील संवादांवरून नाट्यकला हजारों वर्षांपूर्वींपासूनच आपल्या

देशांत अस्तित्वांत होती, असें अनुमान करतां आलें, तरीहि प्रयोग ह्या दृष्टीनें नाटकें केव्हांपासून केलीं जाऊं लागलीं, याचा मात्र कांहीं थांगपत्ता लागत नाहीं. परंतु त्या बाबतींतहि संशोधन करणाऱ्या विद्वानांनीं कांहीं दंतकथांच्या व भाषेंतील शब्दांच्या आधारानें, आपापल्या परीनें नाट्य-प्रयोगांची उत्पत्ति लावलेली आहे.

नट आणि **नाटक** हे शब्द **नृत्** ह्या मूळ संस्कृत धातूपासून तयार झालेल्या नट् ह्या प्राकृत धातूपासून झालेले आहेत. 'नृत्' धातूचा अर्थ 'नाचणें' असा आहे. आणि नृत्याला 'नाच' हा शब्द आपण सध्यांहि वापरतो. ह्या शब्दांवरूनच कांहींनीं असें अनुमान केलें आहे कीं, भारतीय नाट्यकलेचा उगम नाचांतूनच झालेला असावा.

अत्रा वो नृत्यतामिव तीव्रो रेणुरपायत्[1] ह्या ऋग्वेदांतील सूक्ताचा भावार्थ—'नाचणाऱ्या माणसांच्या पायांनीं उडावी, तशी पुष्कळ धूळ उडत होती' असा आहे हें लक्षांत घेतां, वेदकाळीं नृत्य हाच करमणुकीचा प्रकार सर्वप्रथम अस्तित्वात होता, असें निश्चितपणें म्हणतां येतें.

लोक नृत्य करीत हें खरें, पण तें नृत्य मूक असे—शब्दरहित असे. त्या नृत्यांत हातपाय, तोंड, डोळे इत्यादि अवयवांची हालचाल असे. म्हणजेच तें फक्त मूक-नृत्य असे. पुढें त्या मूक नृत्यांना छायानृत्यांचें स्वरूप प्राप्त झालें. प्रकाशाच्या सहाय्यानें नर्तकांनीं आपल्या छाया पडद्यावर पडतील अशा रीतीनें नाचायचें, व त्या रीतीनें प्रेक्षकांची करमणूक करायची ! हा प्रघात आपल्या देशांत इसवी सनापूर्वी सुमारें ५००० वर्षांपूर्वीपासूनच होता, असें इतिहास सांगतो.

विकास

त्या मूक नृत्यांत पुढें प्रगति होत गेली आणि त्यांस गीतांची व वाद्यांची जोड मिळाली. ही जोड कधीं मिळाली हें नक्की सांगतां येणें कठीण आहे. परंतु '**गीतगोविंद**' सारखे ग्रंथ ज्या काळांत लिहिले गेले, त्याच्या पूर्वींच कधीं-तरी नृत्य, संगीत आणि वाद्य यांचा त्रिवेणी संगम झालेला असावा ! कारण कृष्णचरित्रांतील प्रसंग लोकांसमोर करून दाखवतांना जीं नृत्यें होत, त्या नृत्यांत संवाद, गीतें व वाद्यें असत. म्हणजे तीं नृत्यनाटकें 'संगीत'[2]

---

१ ऋ. वे. मं. १० सू. ७२

२. नृत्तं गीतं तथा वाद्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।

असत. गीतगोविंद आणि कालिदासापूर्वी होऊन गेलेल्या **भासादि**[१] कवींच्या नाटकांवरून असें स्पष्ट सिद्ध होतें कीं, भारतांत नाट्यलेखनकला व नाट्य-प्रयोगकला इसवी सनाच्या सुरवातीलाच पूर्णावस्थेला पोंचलेली होती ! इतकेंच नव्हे, तर त्या कलेचें खास शास्त्र आणि तंत्रहि ठरलेलें होतें.

भरतानें तर आपल्या नाट्यशास्त्रांत नाट्यकलेची व तंत्राची अगदीं बारिक-सारिक संपूर्ण माहिती दिलेली आहे. याचा अर्थच हा कीं, त्यापूर्वींच नाट्यकलेचा पूर्ण विकास होऊन कित्येक वर्षें लोटलीं होतीं. कारण जेव्हां एखादी कला शास्त्र बनण्याच्या अवस्थेपर्यंत येते, तेव्हां त्यापूर्वींच ती इतर प्राथमिक अवस्थांतून भलेबुरे संस्कार घेऊनच परिणतावस्थेला पोंचलेली असते ! अर्थात् भरताच्या पूर्वी अनेक तज्ज्ञांनींहि त्या कलेचा अभ्यास केलेला असणें स्वाभाविक आहे. भरतानें त्या सर्वांच्या अनुभवांना नीतिनियमांचें स्वरूप दिलें व त्या अभ्यासाची सुसंबद्ध मांडणी करून तें ‘नाट्यशास्त्र’ ग्रंथरूपानें लिहून ठेवलें. भरताचें नाट्यशास्त्र पांचव्या किंवा ६ व्या शतकांत झालें असावें असें मानण्यांत येतें.[२] (कांहींच्या मतें तें इ. स. पूर्व तिसऱ्या शतकांतील असावें. पहा D. I. पान १७३)

कांहीं विद्वान, नाटकाचें मूळ कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत आहे असें मानतात, तर कांहीं म्हणतात कीं, खिस्तपूर्व दुसऱ्या शतकांत कृष्णचरित्रांतील प्रसंगांच्या कथानकांनीं नाटकांची प्राथमिक सुरवात झाली.[३] ह्या दोन्हीं मतांचा मेळ बसवायचा म्हटला, तर मोठी अडचण उत्पन्न होते ती कालनिर्णयाची ! कारण वरील दोन्हीं मतांमध्यें सुमारें तीनशें वर्षांचा फ़रक पडतो !

महाभारत रचलें गेलें त्या काळांत कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ होत असत असें दिसतें. कारण **मध्वमुनी**च्या **ब्रह्मसूत्र भाष्यांत** महाभारतांतला जो एक

---

१. मालविकाग्निमित्र नाटकाच्या प्रस्तावनेंत कालिदासानें परिपार्श्वकांच्या तोंडी पुढील शब्द घातलेले आहेत.

“ भाव तावत् प्रथितयशसां भाससौमिल्लकविपुत्रादीनां
प्रबन्धानतिक्रम्य वर्तमानकवेः कालिदासस्य क्रियायां
कथं परिषदो बहुमानः ।”

२. D, S. L. पान ११०

३. S. D. पान ४५

श्लोक दिलेला आहे, त्यांत कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाची उपमा आलेली आहे. "ज्याप्रमाणें एकादा पुरुष स्वतः न हालतां लाकडी बाहुल्या हालवतो, त्याचप्रमाणें, हे राजा, परमेश्वर प्रत्येक प्राणिमात्राला हालवतो (नाचवतो)," असा त्या श्लोकाचा भावार्थ आहे.[१] महाभारत हें महाकाव्य इ. स. पूर्वी सुमारें पांचव्या शतकांत लिहिलें गेलें असावें असें मानलें जातें. म्हणजे कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ अस्तित्वांत असलेला काळ त्यापूर्वींचा आहे. अर्थात् इ. स. पूर्व पांचव्या शतकाचा काळ आणि प्रो. कीथच्या मताप्रमाणें नाट्य-कलेच्या प्रारंभाचा इ. स. पूर्व दुसऱ्या शतकाचा काळ, यांत सुमारें तीनशें वर्षांचा फरक पडतो हें उघड आहे.

कालनिर्णयाची आडचण

कालनिर्णयाच्या दृष्टीनें नक्की अंदाज करतांना आणखीहि एक अडचण निर्माण होते ! कारण रामाला वाल्मिकीचें **रामायण** हें महाकाव्य जेव्हां गाऊन दाखविण्यांत आलें, तेव्हां **लव** आणि **कुश** असे **सूताचे** दोन साजिंदे होते व त्यांनीं त्याला साथ केलेली होती, (तोंपर्यंत रामाची व त्याच्या मुलांची ओळख पटली नव्हती.) असें म्हणतात ! (भरताच्या नाट्यशास्त्रांत साजिंद्यांना ' कुशीलव ' असेंच म्हटलेलें आहे, हेंहि इथें नमूद करणें जरूर आहे.) त्याअर्थी नाट्यकलेच्या जन्माचा आणि तिच्या प्रथमावस्थेचा काळ रामायणा-पर्यंत जातो हें उघड आहे. राम हा कृष्णावतारापूर्वी होऊन गेलेला आहे. तसेंच वाल्मिकीला ' आद्यकवि ' म्हणतात. त्यावरून रामायणाचा काळ महाभारताच्या पूर्वीचा ठरतो. (ह्या दोन्ही महाकाव्यांच्या रचनाकालाविषयींहि विद्वानांत मतभेद आहेत.)[२] अर्थात् नाटकांचा उगम महाभारतकालिन

---

१. यथा दारूमयीं योषां नरः स्थिरसमाहितः ।
इंगयत्यंगमंगानि तथा राजन्निमाः प्रजाः ॥

२. रामायण आधीं लिहिलें गेलें कीं महाभारत आधीं लिहिलें गेलें, यासंबंधानें मतभेद आहेत. पाणिनी आणि पतंजलि यांच्या ग्रंथांत फक्त महाभारतांतीलच नांवें आहेत, आणि अमरसिंहाच्या कोशांतहि विष्णूच्या अनेक नांवांत कृष्णावतारांतीलच बरीचशीं नांवें आहेत; पण दाशरथी रामाच्या नांवाचा उल्लेख नाहीं. ह्या व अशाच कांहीं अन्य कारणांमुळें रामायण आधीं रचलें गेलें कीं महाभारत आधीं रचलें गेलें यासंबंधानें शंका घेतली जाते. सं. सा. इ. पान ३८६

कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत नसून, रामायणकालीन सूताच्या गीतवाद्यांसह झालेल्या संगीत कथनांत आहे, असें ओघानेंच म्हणावें लागतें.

सारांश, वरील सर्व गोष्टींच्या गोंधळामुळें नाट्यकलेचा खरा उगम केव्हां झाला, यासंबंधानें निश्चित कालनिर्णय सांगतां येणें शक्य नाहीं. मात्र कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपांत नाट्यकला फार फार प्राचीन काळापासून आपल्या देशांत अस्तिवांत आहे, एवढें ढोबळपणें गृहित धरून चालावें लागतें.

प्रयोगित पहिलें नाटक कोणतें ?

नाट्यकलेच्या उगमाचा नक्की काळ सांगतां आला नाहीं, तरी नाट्य-प्रयोगांचा काळतरी सांगतां येतोय का ? तेंहि नाहीं ! संस्कृत साहित्याचे इतिहासकार म्हणतात कीं, प्रयोगित नाटकासंबंधानें पहिला उल्लेख **महाभाष्य** ह्या ग्रंथामध्यें आढळतो ! कृष्णचरित्रांतील '**कंसवध**' आणि '**बलिबंध**' हीं कथानकें नाट्यप्रयोगरूपानें करून दाखविल्याचा उल्लेख आहे.[१] त्याच-प्रमाणें देवदेवतांसमोर भरतानें विष्णु आणि लक्ष्मी यांच्या 'स्वयंवरा' चें नाटक करून दाखविलें होतें,[२] असाहि आधार सांपडतो !

भरतमुनीकृत नाट्यशास्त्रामध्यें प्रयोगित पहिलें नाटक म्हणून जी माहिती दिलेली आहे, ती वरील माहितीपेक्षां बरीच वेगळी आहे. त्या ग्रंथांत पहिल्या नाट्यप्रयोगाचीच नव्हे, तर नाट्यकलेच्या जन्मवृत्तांताचीहि माहिती दिलेली आहे. त्यांत त्यानें म्हटलें आहे कीं, प्रथम '**अमृतमंथन**' आणि नंतर '**त्रिपुरदाह**' अशीं दोन नाटकें प्रयोगरूपानें झालीं. म्हणजे भरताच्या मतें 'अमृतमंथन' हें प्रयोगरूपानें झालेलें पहिलें नाटक, आणि 'त्रिपुरदाह' हें दुसरें नाटक ! ह्या बाबीसंबंधानें भरतानें दिलेली माहिती मोठी उद्‌बोधक आहे !

भरतानें दिलेली माहिती

भरतानें नाटकाचा जो इतिहास सांगितलेला आहे, तो असा : फार फार प्राचीन काळीं, जंबुद्वीप अगदीं भरभराटीच्या शिखरावर होतें. खेड्यापाड्यांची नि मोठमोठ्या शहरांची यथोचित वसाहत होऊन, त्या सर्वांची चांगलीच भरभराट झाली होती. तेव्हां इंद्र आणि इतर अनेक देव ब्रह्मदेवाकडे गेले,

---

१. सं. सा. इ. पान ४६१

२. विक्रमोर्वशीय नाटक : अंक २-३

आणि त्यांनीं त्याला त्या परिस्थितींतहि आणखी कांहीं सुधारणा होऊन, एकप्रकारें नवयुग निर्माण होईल, अशी कांहीं व्यवस्था करण्याची विनंति केली. वाढत्या लोकसंख्येंत शूद्रादि तथाकथित हलक्या जातींच्या लोकांचीहि भरमसाट वाढ होत होती. परंतु अस्तित्वांत असलेल्या चार वेदांचें पठण करण्याचा त्यांना अधिकार नव्हता. त्यांना संतुष्ट राखणें तर जरूरच होतें. म्हणून ज्या योगानें सर्वांचेंच समाधान होईल, असा कांहीं सार्वजनिक स्वरूपाचा पांचवा वेद निर्माण करण्याची देवांनीं ब्रह्मदेवाला विनंति केली. ब्रह्मदेवानें ती त्यांची विनंति मान्य करून, अस्तित्वांत असलेल्या चारहि वेदांतून जरूर तें तें साहित्य गोळा करून, "**नाट्य**" हा (**सार्ववर्णिकम्**) पांचवा वेद निर्माण केला. हा नाट्यवेद तयार करण्यासाठीं त्यानें ऋग्वेदांतून 'कथा' घेतली, सामवेदांतून 'संगीत' घेतलें; यजुर्वेदांतून 'अभिनय' घेतला आणि अथर्ववेदांतून 'रस' घेतले! हा पांचवा वेद म्हणजे एक प्रकारची वेदकालिन क्रांतीच होय! त्या वेदानें केलेल्या नवीन सुधारणांमुळें, जुन्यानव्याची सुंदर सांगड बांधली गेली आणि सर्वांचेंच समाधान झालें! तो वेद ब्रह्मदेवानें इंद्राला दिला व त्याचा उपयोग करण्याची आज्ञा केली! पण बिचाऱ्या इंद्राला तो वेद कळलाच नाहीं, तर तो त्याचा उपयोग काय करणार कपाळ! त्यानें ब्रह्मदेवाला चक्क सांगून टाकलें कीं, 'महाराज, आम्हां देवांना हा वेद मुळींच आकलन झालेला नाहीं, आणि त्याचा उपयोग कसा करावा, हेंहि आम्हांला समजत नाहीं.' (भ. ना. शा. १,२२) मग ब्रह्मदेवानें ती कामगिरी भरत-मुनीवर सोपविली. भरताला शंभर मुलगे होते! त्यानें त्या सर्वांना तो वेद शिकवला. पण पुढें, कांहीं कांहीं भूमिका पुरुषांना करतां येणें शक्य नाहीं असें त्याला आढळून आलें. (भ. ना. शा. १-४६) मग ब्रह्मदेवाकडून त्याला स्त्री भूमिका करण्यासाठीं **अप्सरा** मिळाल्या. पुढें नारदादि संगीतज्ञहि जमले आणि '**दानवांचा पराभव**' हें नाटक करण्याचें नक्की झालें.

नाट्यगृहाची कल्पना

परंतु दानवांनीं ह्या प्रयोगाला विरोध करायचें ठरविलें. नाट्यप्रयोग मोकळ्या मैदानांतच होणार होता, त्यामुळें नाट्यप्रयोगांत विघ्न आणणें दानवांना सोपें झालें. ती अडचण आल्यानंतर नाट्यप्रयोगासाठीं सुरक्षित अशी एखादी जागा असणें जरूर आहे, हें नाटकमंडळीच्या लक्षांत आलें, आणि त्यामुळेंच

चारी बाजूंनीं बंद असलेल्या नाट्यगृहाची आवश्यकता वाटूं लागली.[१] त्याच दरम्यान ब्रह्मदेवानें सर्व दानवांना नाट्यवेदाची माहिती व महती सांगितली. तो त्यांना म्हणाला, देव आणि दानव यांच्यामध्यें सलोखा नांदावा, म्हणूनच मी हा पांचवा नाट्यवेद निर्माण केला आहे. आनंदाची गोष्ट ही कीं, त्यांना तें तत्काळ पटलें आणि मग त्यांचा विरोध थंडावला !

पुढें त्या बंद नाटकगृहांत पूर्वींचें नाटक न करतां, एखादें नवीनच नाटक करावें असें भरतानें ठरविलें, आणि त्याप्रमाणें तो ब्रह्मदेवाची परवानगी मागायला गेला. ब्रह्मदेवानें त्याला 'अमृतमंथन' नांवाचें नाटक करण्यास सांगितलें. नंतर भरताच्या नाटकमंडळीची ओळख शिवाला (महादेवाला) करून देण्यांत आली, आणि महादेवासमोर 'त्रिपुरदाह' हें नाटक करून दाखविण्यांत आलें. तो नाट्यप्रयोग महादेवाला फारच आवडला आणि त्यानें भरताच्या नाटकमंडळीला स्वतःच्या देखरेखीखालीं गीत आणि नृत्य शिकविण्याचें कबूल केलें. त्याप्रमाणें तण्डुला तांडव नृत्य शिकविण्याची आज्ञा करण्यांत आली. अशा रीतीनें भरताची नाटकमंडळी नृत्यसंगीतादि कला शिकून प्रवीण झाली.

सारांश, नाटकाच्या उत्पत्तीचा प्राचीन इतिहास असा अगदीं नाट्यमय आहे. भरतानें हा सर्व वृत्तांत आपल्या नाट्यशास्त्राच्या पहिल्याच अध्यायांत सांगितलेला आहे.

शिकंदराच्या भारतावरील स्वारीमुळें ग्रीक नाटकें इकडे आलीं, आणि त्यांतूनच पुढें भारतीय नाट्यकलेचा उगम झाला, असें जें कांहीं जणांचें मत होतें, तें आतां चुकीचें ठरलें असून, भारतीय नाट्यकला ही स्वतंत्रपणें अस्तित्वांत आलेली आणि स्वतंत्रपणेंच वाढलेली कला असून ती पुरातन आहे, हें आतां सर्वांनींच मान्य केलें आहे.

---

१. चारी बाजूंनीं बंद असलेल्या नाट्यगृहाचा उल्लेख आढळतो, परंतु वरून छप्पर होतें कीं नाहीं, यासंबंधानें मात्र खुलासा नाहीं.

: २ :

नाट्यरचना, नाट्यगृह व नाट्यप्रयोग

चार वृत्ति, चार प्रकार

भरताच्या नाट्यशास्त्राप्रमाणें संस्कृत नाटकांतील निरनिराळ्या वृत्ति ह्या निरनिराळ्या चार वेदांतून घेतलेल्या आहेत. अर्थात् वेदाच्या संख्येइतक्याच त्या वृत्तिहि चारच आहेत. ह्या चार वृत्तींच्या अनुरोधानें भरतानें संस्कृत नाटकांच्या स्वरूपाचे निरनिराळे चार प्रकार कल्पिलेले आहेत.

(१) भारती वृत्ति,
(२) सात्त्वती वृत्ति,
(३) कैशिकी वृत्ति,
(४) आणि आरभटी वृत्ति.

त्यांचीं वेगवेगळीं लक्षणें खालील प्रमाणें आहेत.

(१) **भारती वृत्ति :** फक्त पुरुषांनींच एखादा पाठ म्हणणें. त्यांत स्त्रीया नसतात. भाषा संस्कृत असते. स्वतःचीं नांवें धारण करूनच पाठ म्हणायचा असतो. (म्हणजे यांत भूमिका घेतलेल्या नसतात.)

(२) **सात्त्वती वृत्ति :** भाषण अगर गीत साभिनय म्हणणें. हें 'सत्व' असलेलें भावनात्मक नाटक असतें.

(३) **कैशिकी वृत्ति** : यांत स्त्रियांनीं भाग घेतलेला असतो. नृत्य आणि संगीत असतें. भूमिका घेतलेल्या असतात. प्रेमविषयक कथानक असतें व वेषभूषाहि असते.

(४) **आरभटी वृत्ति** : विविध संगीत, नृत्य, चमत्कार वगैरे (जादू आदिकरून) दाखविलेले असतात तें नाटक. (यांत कायम स्वरुपाच्या देखाव्यांची सोय असते, हें विशेष होय.)

थोडक्यांत त्यांची कल्पना येण्यासाठीं, वरील चारहि वृत्तींचें वर्गीकरण पुढील प्रमाणें करतां येईल.

(१) **भारती** : पूर्णपणें पाठांतर म्हणणें.
(२) **सात्त्वती** : पाठांतर साभिनय म्हणणें.
(३) **कैशिकी** : भूमिका घेऊन केलेलें नृत्य व संगीतादि.
(४) **आरभटी** : देखावादि करून साधनसामुग्रीसह रंगभूमीवर केलेलें जीवनदर्शनात्मक नाटक.

वरील चार प्रकारच्या वृत्ति अनुक्रमें ऋग्वेद, सामवेद, यजुर्वेद आणि अथर्ववेद यांमधून घेतलेल्या असून, त्या त्या प्रकारच्या नाट्यप्रयोगांच्या वेळा कोणत्या असाव्यात, यासंबंधानेंहि स्पष्टपणें खुलासा केलेला आहे.

कोणतें नाटक केव्हां करावें ?

(१) 'इतिहास' सांगणारें कर्णमधूर नाटक दिवसाच्या पूर्वार्धांत करावें. (पूर्वाण्ह)
(२) ज्या नाटकांत 'सत्व' गुण असेल, आणि गीतवाद्यांची भरपूर जोड असेल, तें दिवसाच्या उत्तरार्धांत करावें. (अपराण्ह)
(३) कैशिकी प्रकारचें नाटक — म्हणजे ज्या नाटकांत शृंगाररस असेल तें नाटक सूर्यास्तानंतर रात्रीच्या प्रथमार्धांत करावें.
(४) करुणरसादि अत्यंत भावनामय कथानक असलेलें नाटक सकाळीं करावें.

वरील कालविषयक सूचनांचा बारकाईनें विचार केला, तर आपणांस असें आढळून येईल कीं, भरतानें व्यवहारशास्त्राचा आणि मानसशास्त्राचा सूक्ष्म विचार करूनच त्या कालविषयक सूचना केलेल्या आहेत. तिसऱ्या प्रकारच्या म्हणजे कैशिकीवृत्तीच्या नाटकांत स्त्रियांची भूमिका असणार हें लक्षांत

घेऊन, त्यानें त्या प्रकारच्या नाट्यप्रयोगांसाठीं रात्रीचा पूर्वार्ध असावा असें सांगितलेलें आहे, यांत भरताचें व्यवहारज्ञान व चातुर्यच दिसून येतें. वरील सर्व माहिती एकत्र करून खालील तक्ता तयार करतां येईल, व त्या योगानें त्या त्या नाट्यप्रकारांची स्वरूपविषयक, रचनाविषयक व प्रयोगवेळाविषयक चटकन् कल्पना येईल !

प्रकार	मूळ वेद	वैशिष्ट्य	प्रयोगाची वेळ
१. भारती	ऋग्वेद	पाठ म्हणणें (फक्त पुरुष)	पूर्वाण्ह
२. सात्त्वती	सामवेद	संगीत, अभिनय, भूमिका घेणें.	अपराण्ह
३. कैशिकी	यजुर्वेद	अभिनय, संगीत, स्त्रीभूमिका.	रात्रीचापूर्धि
४. आरभटी	अथर्ववेद	रसाविष्कार, रंगभूमीवरील साजसजावट	सकाळ

नाटकाचे भेद आणि पोटभेद

भरत मुनीनें नाटकांचे हे जसे चार प्रकार सांगितलेले आहेत, तसेच संस्कृत काव्यशास्त्रकारांनींहि नाटकांच्या रचनेनुसार चार प्रकार सांगितलेले आहेत. (१) **नाटक**, (२) **नाटिका**, (३) **त्रोटक**, आणि (४) **प्रहसन** हे ते चार प्रकार होत. हे प्रकार मुख्यतः अंकांच्या संख्येवर व इतर कांहीं लक्षणांवर आधारलेले आहेत.

(१) **नाटक** : अंक संख्या कमीत कमी पांच व जास्तीत जास्त दहा.
(२) **नाटिका** : अंक संख्या चार.
(३) **त्रोटक** : अंक संख्या पांच, सात, आठ, नऊ, [१]
(४) **प्रहसन** : अंक संख्या एक.

साहित्यदर्पण ह्या काव्यशास्त्रविषयक ग्रंथांत संस्कृत नाटकांचे (१) **रूपक** आणि (२) **उपरूपक** असे दोन मुख्य प्रकार सांगितलेले असून, त्या दोन प्रकारांचे आणखी अनेक उपप्रकार सांगितलेले आहेत.

१. सप्ताष्टनवपंचांकं दिव्यमानुषसंश्रयम् ।
त्रोटकं नाम तत्प्राहुः प्रत्यंकं सविदूषकम् ॥

(१) **रूपक :** दहा प्रकार.

(२) **उपरूपक :** अठरा प्रकार.

शिवाय भरताच्या नाट्यशास्त्रांतच रूपक नाटकांचे एकूण दहा पोटभेद दिलेले आहेत. ते असे : (१) अंक, (२) भाण, (३) वीथि, (४) प्रहसन, (५) व्यायोग, (६) इहामृग, (७) समवकार, (८) डिम, (९) नाटक, (१०) प्रकरण. दिसायला हे दहा प्रकार दिसले, तरी नाट्य-कलेच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें जसजसे फरक पडत गेले, तसतसे त्यांचे प्रकार बनत गेले असावे असें तज्ज्ञांचें मत आहे. कालमानाप्रमाणें नाट्यकलेचा जसजसा विकास होत गेला, तसतसा नाट्यरचनेंतहि फरक पडत गेला असावा. प्रो. जागीरदार यांनीं हे दहा प्रकार चार अवस्थांच्या रूपानें मांडून, त्यांचे पुढील कोष्टकांत दाखविल्या प्रमाणें वर्गीकरण केलेलें आहे. [२]

वेद	वृत्ति	प्रकार	अवस्था
ऋ. वे.	भारती	अंक, भाण, वीथि, प्रहसन.	१ ली.
सा. वे.	सात्त्वती	व्यायोग, ईहामृग.	२ री.
य. वे.	कैशिकी	समवकार, डिम, (ह्या प्रकारांत प्रथम नटी आली.)	३ री.
अ. वे.	आरभटी	नाटक, प्रकरण.	४ थी.

(१) **उपरूपकाचे प्रकार असे :** नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेङ्खण, रासक, संलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणीं, हल्लीश.

कथानकाचा आविष्कार कसा करावा ?

भरतानें आपल्या नाट्यशास्त्र ग्रंथांत, नाटकाच्या कथानकाचा आविष्कार कसा करावा व कथानकाची मांडणी कशी करावी, यासंबंधानें फार महत्त्वाची माहिती दिलेली आहे. त्यानें कथाविष्काराच्या एकूण पांच पायऱ्या सांगितलेल्या आहेत.

२. D. S. L. पान १२०

(१) मुख, (२) प्रतिमुख, (३) गर्भ, (४) विमर्श; आणि (५) निर्वहण. ह्या संज्ञांचा खुलासा पुढीलप्रमाणें आहे.

(१) **मुख** : प्रथम नाटकाची रूपरेषा सांगणें. (आरंभ, बीज)

(२) **प्रतिमुख** : त्यानंतर नाट्य निर्माण करणारी (अगर करणाऱ्या) घटना आणावी. (यत्न, बिन्दु).

(३) **गर्भ** : पुढें मग नाट्य निर्माण करण्यासाठीं, साधकबाधक उदाहरणांनीं (अगर प्रसंगांनीं) संघर्षाला सुरवात करावी. (प्राप्त्याशा, पताका.)

(४) **विमर्श** : संघर्षांतून मार्ग काढणें. (नियताप्ति, प्रकरी).

(५) **निर्वहण** : आणि शेवटी इच्छित शेवट करणें. (फलागम, कार्य)

प्राचीन नाटकांतील कथानकांचें स्वरूप

प्राचीन संस्कृत नाटकांना कधींहि व कशीहि सुरवात झालेली असो, एक गोष्ट मात्र खरी आहे कीं, प्राचीन संस्कृत नाटकांतील कथानकें ही वेदकालिन धर्मविधींतून घेतलेलीं असत; किंवा तीं देवदेवतांच्या चरित्रांतील प्रसंगांवर आधारलेलीं असत. अगदीं प्रथमावस्थेंत तीं कथानकें बहुतेक वेदकालिन धार्मिक विधींतूनच घेतलेलीं असावींत.

परंतु पुढें मात्र रामायणमहाभारतादि महाकाव्यांतील आल्हादक, सुंदर आणि स्फूर्तिदायक प्रसंग घेऊनच संस्कृत नाटकें लिहिलीं गेलीं. पहिल्या पहिल्यानें देव आणि दानव यांचें युद्ध हा नाट्यविषय असे, व त्यांत दानवांचा पराभव करून देव विजयी झाल्याचे प्रसंग असत. पण पुढें महाकाव्यांतील नायकनायिका निवडून त्यांचीं जीवनचरित्रें हींच नाटकांचीं मुख्य कथानकें झालीं ! कृष्णलीला हा तर प्राचीन नाटककारांचा एक आवडीचा नाट्यविषय होता. बंगालच्या बाजूला ‘ यात्रा ’ (जात्रा) म्हणून जे नाट्यप्रयोग होत असत, त्यांत कृष्णलीलेलाच प्राधान्य असे.

पाश्चात्य देशांतहि जेव्हां नाट्यकलेचा थोडासा विकास झाला, तेव्हां त्यांच्या नाटकांतील कथानकेंसुद्धां धार्मिक कथांतूनच घेतलेलीं होतीं, असें आढळतें.[१] म्हणजे अगदीं प्रारंभीच्या काळांत वैदिक देवदेवतांचीं कथानकें आणि त्यानंतर रामायण महाभारतादि महाकाव्यांतील आणि पुराणांतील कथानकें घेऊनच प्राचीन नाटककारांनीं नाटकें लिहिलीं हें उघड आहे.

१. B. D. पान १५ व २०

नायक-नायिकांचे प्रकार

नाटकाचीं कथानकें पुराणांतून घेतलेलीं असलीं, तरीहि त्या कथांनकांतील नायक अगर नायिका आदर्श अशाच असाव्यात, असा दंडक भरतमुनीनें घातलेला आहे. त्यानें नायकांचे चार प्रकार आणि नायिकांचेहि चार प्रकार दिलेले आहेत. हे प्रकार त्यांच्या त्यांच्या सामाजिक व राजकीय दर्जावरच प्रामुख्यानें आधारलेले दिसतात.

नायक :	(१) धीरोद्धत,	(देव वगैरे)
	(२) धीरललित,	(राजेरजवाडे)
	(३) धीरोदात्त,	(सेनापती, अमात्य वगैरे)
	(४) आणि धीरप्रशान्त,	(ब्राह्मणः, वैश्य वगैरे)
नायिका :	(१) धीरा, अथवा	(१) दिव्या,
	(२) ललिता, ,,	(२) नृपपत्नि,
	(३) उदात्ता, ,,	(३) कुलस्त्री,
	(४) निभृता. ,,	(४) गणिका.

नाट्यगृहाचे प्रकार

राक्षसांच्या त्रासामुळें भरताला चारी बाजूंनीं बंद असलेलें खास नाट्यगृह बांधावें लागलें, हें मागील प्रकरणांत सांगितलेंच आहे. परंतु त्या नाट्यगृहांतील रचना कशी होती, यासंबंधानेंहि भरताच्या नाट्यशास्त्रांत बरीच माहिती आहे. त्यानें एकंदर तीन प्रकार वर्णिलेले आहेत. त्यावरून प्राचीन काळीं नाट्यगृहें कशीं होतीं, व त्यांतील रंगभूमीची व प्रेक्षकांची बसण्याची व्यवस्था कशी होती याची कल्पना येते.

(१) पहिल्या प्रकारचें नाट्यगृह हें लांबोळ्या दालनासारखें असे व एका टोकाला प्रेक्षकांसाठीं रंगभूमीकडे तोंड करून बसण्याची सोय असे.

(२) दुसऱ्या प्रकारच्या नाट्यगृहांत रंगभूमीच्या चारहि बाजूंना प्रेक्षक बसत आणि नाट्यप्रयोग बघत.[१]

(३) तिसऱ्या प्रकारच्या नाट्यगृहांतील रचना अशी असे कीं, रंगभूमीच्या उजव्या बाजूला, डाव्या बाजूला आणि समोर बसून नाट्यप्रयोग बघण्याची व्यवस्था असे.

---

१. पाश्चात्य प्राचीन रंगभूमीचेंहि असेंच स्वरूप होतें. D. पान १९.

लाकडी खांबावर थोडेसें उंच व्यासपीठ (Platform) तयार केलेलें असे, आणि त्याच्या खालच्या बाजूलाच 'नेपथ्यगृह' असे. रंगभूमीच्या बाजूनेंच पात्रांना रंगभूमीवर येण्यास चिंचोळी वाट असे. व्यासपीठाच्या वरच्या भागाला 'रंगशीर्ष' अशी संज्ञा होती, आणि व्यासपीठ व प्रेक्षक यांच्या मधील जागेला 'रंगपीठ' असें म्हणत. पात्रें पुष्कळदां रंगभूमीवर न येता पडदा वर करून रंगपीठावरच येत असत. [छोटा नागपूर येथील रामगड डोंगरांतील उत्खननांत जें एक नाट्यगृह सांपडलेलें आहे, तें इ. स. पूर्व दुसऱ्या शतकांतील असावें असा तज्ज्ञांचा तर्क असून, तें भरतप्रणित नाट्यगृहाच्या वर्णनाशीं मिळतें जुळतें आहे.[1]]

नाट्यगृहासंबंधानें सुद्धां अनेकांचीं अनेक मतें आहेत. कांहीं विद्वानांचें असें म्हणणें आहे कीं, मध्ययुगांत भारतांत नाट्यप्रयोगासाठीं खास नाट्यगृहें नव्हतीं.[2] राजे लोकांच्या राजमहालांतील संगीत शाळांतच नाट्यप्रयोग होत असत. प्रेक्षक आणि नाटक करणारे यांच्या मध्यें एक पडदा असे, आणि प्रेक्षकांसमोर येणारें पात्र आंतून पडदा हालवून आपल्या आगमनाची प्रेक्षकांना पूर्वसूचना देत असे! त्या क्रियेचें 'अपटीक्षेपेण' असें वर्णन आहे.

नाटकाला सुरवात कशी होई ?

प्रत्येक संस्कृत नाटकाची सुरवात 'प्रस्तावने' नें होत असे. त्या प्रस्तावनेच्या प्रारंभीं **नांदी** म्हटली जात असे. त्या नांदींत नमनगीत म्हटलें जाई, व श्रोतृगणांच्या कल्याणासाठीं परमेश्वराची प्रार्थनाहि होत असे. त्यानंतर सूत्रधार आणि दोन नट (किंवा नटी) यांच्यामध्यें कांहीं संवादांतून कथानकाचें पूर्वसूत्र, कथाविषय वगैरे जरूर त्या गोष्टी प्रेक्षकांना समजावून सांगितल्या जात असत. आणि मग वर म्हटल्याप्रमाणें पात्रें प्रवेश करीत.

त्यानंतर कथानकाला खरी सुरवात होई. संस्कृत नाटकें निरनिराळ्या अंकांत अगर प्रवेशांत विभागलेलीं असत, आणि तो प्रवेश अगर अंक संपेपर्यंत रंगभूमि कधींहि मोकळी नसे. प्रवेश अगर अंक संपला म्हणजे पुढील कथानकाला सुरवात होण्यापूर्वीं, स्वगत रूपानें अगर संवाद रूपानें मधल्या काळांत

---

१. D. I. पान १७३
२. स. सा. इ. पान ४६६

होऊन गेलेल्या घटनांची प्रेक्षकांना माहिती सांगण्यांत येत असे. त्या स्वगतांना अगर निवेदनांना '**विष्कंभक**' अथवा 'प्रवेशक' असें नांव आहे.

कांहीं नाटकांतून स्वर्ग आणि पृथ्वी यांतील संमिश्र घटना असल्यामुळें, दिव्य रथांच्या साहाय्यानें स्वर्गांतील आणि पृथ्विवरील लोकांमध्यें व्यवहार चालत, ते दाखविण्यासाठीं कांहीं विशिष्ट प्रकारांनीं प्रेक्षकांना ती ती कल्पना आणून देत. या संबंधानें '**नाटयित्वा**' अशी सूचना वारंवार दिलेली आढळते.

प्राचीन नाटककार

भारतांतील उत्तमोत्तम संस्कृत नाटकें, सुमारे इ. स. च्या पांचव्या शतकापासून तों आठव्या नवव्या शतकापर्यंत...म्हणजे सुमारें चारशें पांचशें वर्षांतच लिहिलेलीं आहेत. त्या काळांत, भास, कालिदास, भवभूति, शूद्रक, श्रीहर्ष, विशाखदत्त, भट्ट नारायण, राज शेखर, क्षेमीश्वर इत्यादि संस्कृत नाटककार होऊन गेले. गोबीच्या वाळवंटाच्या सरहद्दीवरील भागांत ताडपत्रावर लिहिलेलें कांहीं नाट्यवाङ्मय संशोधकांनीं शोधून काढलें असून तें नाट्यवाङ्मय **अश्वघोष** ह्या बौद्धधर्मी लेखकानें लिहिलेलें आहे. तें नाट्यवाङ्मय उपलब्ध नाट्यवाङ्मयांतील प्राचीनांतलें प्राचीन नाट्यवाङ्मय असावें असें मानलें जातें.[1]

---

१. D. I. पान १७३.

: ३ :

भरताचें नाट्यशास्त्र व भरत

भरतमुनीचें नाट्यशास्त्र सुमारें ५ व्या ६ व्या शतकांत लिहिलें गेलें असावें असा अंदाज आहे. अर्थात् त्यापूर्वींच भारतांतील नाट्यकलेला पूर्णतावस्था आलेली होती हें निश्चित. भरतानें आपल्या ग्रंथांत नाट्यकलेच्या अंगोपांगांची व नाट्यव्यवसायाचीहि अगदीं बारिकसारिक माहिती दिलेली आहे. ती माहिती संक्षिप्तपणें खालील प्रकारची आहे.

(१) प्रथम नाट्यवेदाची उत्पत्ति कशी झाली तें सांगून, प्रयोगापूर्वी होणाऱ्या रंगपूजेपर्यंत सर्व माहिती दिलेली आहे.

(२) नाट्यगृहांच्या रचनेविषयीं व रंगभूमिविषयीं माहिती.

(३) रसांचीं नांवें व प्रकार, अभिनय व त्यांचे (१) आंगिक (२) वाचिक, (३) आहार्य, (४) सात्विक असे चार प्रकार, रसोद्भव, रसांचे विविध रंग, रसांच्या देवता इत्यादि माहिती.

(४) शंकराच्या सूचनेनुसार पूर्वरंगाची माहिती.

(५) अभिनय–प्रकारांची सूक्ष्म माहिती, अभिनयोपयोगी सहा अंगांची माहिती व उपांगांची माहिती.

(६) हातानीं करावयाच्या हावभावांची माहिती.

(७) मूकाभिनयाची (गती) ची माहिती.

(८) वयानुरुप वेष, वेषानुरुप गति, पाठांतर, पाठांतराप्रमाणें अभिनय इत्यादि माहिती. लोकधर्मी व नाट्यधर्मी नाट्याची माहिती.

(९) रंगभूमीवरील प्रवेश–प्रयाणादि माहिती, भाषेचें महत्त्व.

(१०) अध्याय १५ पासून अध्याय २१ पर्यंत भाषेविषयीं (वाचिकाभिनया-संबंधानें) सूक्ष्म चर्चा असून, त्यांत उपमादि अलंकारांची माहिती, आहे. संवादांत केव्हां व कोणत्या पात्राच्या तोंडी संस्कृत भाषा असावी यासंबंधानें सूचना आहेत. नाटकाची व्याख्या दिलेली आहे. अंक कशाला म्हणतात ते सांगितलेलें आहे. पात्रांच्या प्रवेश–प्रयाणादि क्रियांची चर्चा आणि निरनिराळ्या चार प्रकारच्या दागदागिन्यांची व वेषभूषारंगभूषादि गोष्टींची माहिती आहे.

(११) नाटक कसें असावें व कसें नसावें यासंबंधानें मत आहे. मरण, चावणें, खाजवणें, खाणें, चुंबनालिंगन, झोंपणें, इत्यादि प्रकार रंगभूमीवर दाखवूं नयेत, असा भरताचा दंडक आहे.

(१२) आहार्य प्रकारच्या अभिनयाची चर्चा, सात्विक अभिनयाची माहिती नायक-नायिकांचे प्रकार, स्त्रीपुरुषांनीं कशा भूमिका कराव्या त्याबद्दल सूचना, प्रयोग म्हणजे काय ती माहिती, व इतर संकीर्ण माहिती आहे.

(१३) अध्याय २८ ते ३४ पर्यंत संगीत, स्वरशास्त्र, वाद्यें, मात्रा, वृत्तें, ताल, काल इत्यादि संगीत विषयक संपूर्ण माहिती आहे.

(१४) पुढें ‘ आत्मोपदेशसिद्धंहि नाट्यं ’ असें म्हणून ग्रंथाचा समारोप केलेला आहे. शेवटीं नाट्यकलेचा गौरव करतांना भरतानें म्हटलेलें आहे कीं, ‘ नाटक हा एक प्रकारचा भक्तिमार्गच आहे. कारण देव गंधाक्षतांनीं पूजा करून प्रसन्न होत नाहीं, पण **नित्य नाट्य-प्रयोग केल्यानें परमेश्वर संतुष्ट होतो !** ’

ह्या नाट्यवेदासंबंधानें लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही कीं, ‘ वेदव्यवहार ’ शूद्रजातींना वर्ज्य होता, म्हणून ‘ सार्ववर्णिकम् ’ असा नाट्यवेद हा ‘ पंचमवेद ’ ब्रह्मदेवानें निर्माण केलेला आहे. नाट्यवेद हा ‘ सर्वशास्त्र संपन्न ’ असून तो ‘ सर्वशिल्पप्रवर्तकम् ’ आहे. आणि म्हणूनच नाट्यापासून सर्वांनाच आनंद होतो. नाट्यकला ही सामुदायिक स्वरूपाची, सार्वजनिक आणि मुख्यतः बहुजन समाजासाठींच निर्माण झालेली कला आहे.

भरत कोण ?

भरत हें नांव प्राचीन संस्कृत ग्रंथांतून निरनिराळ्या अर्थानें आलेलें आहे. तें नांव मुख्यतः पुढील अर्थानें आढळतें.

(१) भरत हें वेदकालिन एका जमातीचें (Tribe) नांव आहे.
(२) शकुंतला व दुष्यंत यांचा मुलगा भरत.
(३) नाट्यशास्त्र ह्या ग्रंथाचा लेखक भरत.
(४) नाट्यशास्त्रांत 'नाटक करणारा' (नट) ह्या अर्थीं भरत शब्द वापरलेला आहे.
(५) वेणीसंहार आणि प्रसन्न राघव ह्या नाटकांत सूत्रधाराला 'भरत' ह्या नांवानें संबोधिलें आहे.

वरील सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन प्रो. जागिरदार यांनीं असा निष्कर्ष काढलेला आहे कीं, वेदिक काळांत भरत नांवाचे लोक होते व त्यांच्यापैकींच एखाद्या कुटुंबानें नाट्यकलेंत प्राविण्य मिळविलेलें असावें. तसेंच 'नाट्यशास्त्र' ग्रंथाचा लेखक हा एक नसावा. नाट्यव्यवसाय करणारे भरताचे शंभर पुत्र होते. त्यांनींहि ह्या ग्रंथलेखनांत कांहीं भाग घेतलेला असावा ! प्राचीन काळीं (विशेषतः वेदकाळांत) कुटुंबांतील अनेक व्यक्तींनीं मिळून केलेल्या कार्याचें कर्तृत्व एकाच कुटुंब नांवानें (आजच्या भाषेंत सांगायचें म्हणजे एकाच आडनांवानें) ओळखलें जात असे. अर्थात् नाट्यशास्त्रांत असलेल्या अनेक गोष्टी एकाच माणसाला अवगत असणें जसें शक्य कोटींतलें वाटत नाहीं, तसेंच त्या ग्रंथांत, अभिनयशास्त्र, भाषाशास्त्र, काव्यशास्त्र, नृत्यशास्त्र, स्वरशास्त्र इत्यादि ज्या शास्त्रांची चर्चा आणि माहिती आहे, त्या सर्व कला एकाच माणसाला पूर्णपणें माहित असणेंहि अशक्य वाटतें. आणि म्हणूनच 'भरत' ह्या नांवाचे प्राचीन ग्रंथांत आलेले उल्लेख लक्षांत घेऊन विद्वानांचें असें मत झालेलें आहे कीं, नाट्यशास्त्र हें भरत नांवाच्या कोणा एका माणसानें लिहिलेलें नसून, तें भरत नांवाच्या कुटुंबांतील अनेक माणसांनीं लिहिलेलें असावें. [१] आणि पुढें मग नाटकांत कामें करणाऱ्यांनाहि 'भरत' हेंच नांव परंपरेनें पडलें असावें.

१. खुद्द भरतानेंच 'आतां मी भरताची यादी देतों' असें म्हणून त्यानें वादनकार, नर्तक, व्यवस्थापक ह्या सर्वांचीच यादी दिली आहे. (भ. ना. शा. अ. ३५)

भरत घराणें

भरत नांवाचे लोक उत्तरेकडील कुरुक्षेत्राच्या आसपास कुठेंतरी राहात होते. पुढें ते तिथून नैऋत्य दिशेकडील प्रदेशांत राजपुतान्याच्या आसपास आले. पुढें त्यांनीं आपल्या कलानैपुण्यानें नहुषराजाची मर्जी संपादन केली.[१] नहुष राजामुळें नाट्यकलेला पहिला राजाश्रय मिळाला ! (अर्थात् नाट्य-कलेचा कैवारी व आश्रयदाता म्हणून नहुषराजाचें नांव भारतीय नाट्येतिहासांत सुवर्णाक्षरांनीं लिहिण्यासारखें आहे.)

भरत घराणें हें अत्यंत सुसंस्कृत, बुद्धिमान व लौकिकवान होतें व नाट्य-कलेच्या आद्य प्रवर्तकाचा व प्रचारकाचा मान त्याच कुटुंबाकडे जातो, यांत मात्र शंका नाहीं. तें कुटुंब सुधारक व पुरोगामी विचारांचें असावें. कारण, नृत्यसंगीतादि कला शिकणें अगर नाट्यादिप्रयोगांत कामें करणें, प्राचीन काळीं हलक्या दर्जाचेंच लक्षण समजत असत ! नाटकांत कामें करणाऱ्या नटांच्या स्त्रियांनाही फारसा मान नव्हता असें दिसतें. कारण परस्त्रीशीं भाषण करणें पाप आहे अशी जेव्हां समजूत होती, तेव्हां " नाटकांत सोंगें घेणाऱ्या व गाणाऱ्या स्त्रियांविषयीं 'परस्त्रीशीं भाषण करूं नये' हा नियम लागू नाहीं. " असें म्हटलेलें आहे.[२] पापपुण्याचा विधिनिषेध नाटकांत कामें करणाऱ्यांना लागू नाहीं असातरी याचा अर्थ होतो, किंवा त्यांच्या बाबतींत पापपुण्याचा विचारच करण्याचें कारण नाहीं, असेंच तत्कालिन विचारवंतांचें मत असावें, असें वाटतें.

कांहीं असलें तरी नटनटीकडे बघण्याची तत्कालिन समाजाची दृष्टि चांगली नव्हती, असेंच म्हणणें भाग पडतें. कारण **कौटिल्याच्या** अर्थशास्त्रांतसुद्धां 'नाचणें–गाणें' हीं शूद्रांचीं कामें आहेत, असें म्हटलें आहे. नाट्यव्यव-सायिकांना 'हलके' समजण्याची प्रथा आपल्याच देशांत होती असें नसून, पाश्चात्यदेशांत सुद्धां शेक्सपीअरच्या जमान्यांत (१६ व्या शतकापर्यंत) नटांना मानाचें स्थान नव्हतें.

भरताच्या मुलांना जेव्हां इतर ऋषींनीं शाप दिला, तेव्हां " तुम्ही दुराचारी

१. C. H. I. VOL. I. पान १८८

२. मनुस्मृति अ. ८ श्लोक १६२

आहांत, तुमची ब्राह्मण संस्कृति नष्ट होऊन, तुम्ही **शूद्र** व्हाल " असाच शाप दिलेला होता हेंहि लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. म्हणजे नाटकांत भूमिका करणाऱ्यांना फारसें कोणी चांगलें म्हटलेलें आढळत नाहीं. आणि पूर्वजांचा तेवढा कित्तामात्र आपण अगदीं कटाक्षानें अद्याप गिरवीत बसण्याचा पराक्रम केलेला आहे ! शाब्बास आमची ! !

४१७८४ निबंध
१७२३ ७।१।६७

: ४ :

मराठी रंगभूमीचा संक्षिप्त इतिहास

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासासंबंधानें व्हावें तसें संशोधन अद्याप झालेलें नाहीं. ज्यांनीं ज्यांनीं मराठी रंगभूमीचा इतिहास लिहिण्याचें कार्य आजपर्यंत केलें, त्यापैकीं अनेकांनीं खरा इतिहास जाणून बुजून लपवून धादांत खोटाच इतिहास वाचकांसमोर ठेवण्याचें महापातक केलें, असें मोठ्या दुःखानें म्हणावें लागतें ! म्हणून जेवढें जातां येईल तेवढें खोलांत जाऊन त्यांतल्या त्यांत जी साधार ऐतिहासिक माहिती मला गोळा करतां आली, ती मी सूत्ररूपानें इथें देत आहे.

(१) मराठी भाषेचा नाटकाशीं संबंध आला, तो अकराव्या शतकांत ! यशश्चंद्र या जैन पंडितानें "राजमती प्रबोध" नांवाचें एक नाटक ११ व्या शतकाच्या उत्तरार्धांत रचिलें आहे. त्यांत एक मराठीसारखा उतारा आढळतो, तो असा :

(एक 'महाराष्ट्रिक' राजमतीचें वर्णन करीत आहे.)

" देव। चतुरांगुलाची जीहा मी कांई सांधओ गोमटी मुह फाफट निलाऊ चापट्ठ। आखंड याली ताहीची। वीणी काली। न छोटी न मोटी। वानि चांपाहुली नाहीं कांइ नाहि तुली। नाहिं उंडी जाणउं सुखकरी। कंडी बोलती

मुहूरवाणी । चालती सुजाणि राउल खरी । रूंडी अमृतकरी इसी कूयडी । "[१]

[जीहा = जिव्हा. मुह = मुख. फाफट = रुंद. निलाउ = कपाळ. नाहि = नाभि. रूंडी = चांगली. कूयडी = लहान विहीर.]

(२) कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, ललितें, लावणीनृत्य ऊर्फ तमाशे, दशावतारी खेळ इत्यादि लोकनाट्य प्रकारांतून मराठी रंगभूमीचा उगम आणि विकास झालेला आहे.

श्रीज्ञानेश्वरमहाराजांच्या काळाच्याहि पूर्वीपासून ' साईखेडिया ' किंवा

१. कळसूत्री बाहुल्यांचें खेळ : हे खेळ महाराष्ट्रांत जागोजागीं करून दाखविले जात. सूत्रधार पडद्याच्या आड उभा राहून व सूत्रें कौशल्यानें हलवून बाहुल्यांकडून आपणांस हवा तसा अभिनय व हालचाल करवी. विनोदक किंवा विदुषक प्रेक्षकांना कथानुसंधान विनोदपूर्ण शैलीनें सांगून, बाहुल्यांचीं भाषणें व गीतें म्हणत असे.

२. ललित : ललित करण्याची तऱ्हा सामान्यतः सर्वत्र सारखीच आहे. कीर्तन चालू असतांना, भक्तगणांचा उल्लेख होतांच, भालदार पुढें येऊन ललिताला सुरुवात होते. ललिताचीं सोंगें विविध प्रकारचीं असतात. छडीदार, भालदार, चोपदार, ब्राह्मण, पाटील, वासुदेव, भाट, परदेशी, जंगम, बैरागी, आंधळा, बहिरा, मुका, पांगळा, ज्योतिषी, वाघ्या, मुरळी, महार, फकीर, वैदू वगैरे वगैरे. ललिताचा शेवट वाघ्या-मुरळीच्या सोंगानें करण्याची प्रथा आहे.

३. तमाशा : तमाशा हा शब्द मुसलमानी अमलांत रूढ झालेला असला तरी तो नृत्यनाट्य प्रकार त्यापूर्वी कित्येक शतकें महाराष्ट्रांत प्रचलित होता, असें आतां साधार सिद्ध झालेलें आहे. ज्या नृत्यप्रकाराला सध्यां " तमाशा " हें नामाभिधान दिलें जातें, तोच नृत्यप्रकार "लावणी" या नावानें पूर्वी रूढ होता. ' लावणी ' हा शब्द पेशवाईच्या आधींच्या साहित्यांत जोंपर्यंत सांपडला नव्हता, तोंपर्यंत तो काव्यप्रकार पेशवेकालिन असावा, असा पुष्कळांचा गैरसमज होता. परंतु तो शब्द तुकाराममहाराजांच्या एका अभंगांत आलेला आहे, हें सिद्ध झाल्यानंतर लावणीचा काळ शिवकालापर्यंत मागें गेला.

---

१. महाराष्ट्र परिचय : पृ. क्र. ३२०

लावणम् आणि लावणी

मध्ययुगिन भारतांत विशेषतः दक्षिण भारतांत नाट्य, गीत आणि नृत्य या कलांचे मार्ग आणि देशी असे दोन मुख्य भेद मानले जात असत. पंडित वेद यानें "मकरंद" नांवाच्या ग्रंथांत देशी नृत्याच्या ज्या बारा पद्धती सांगितलेल्या आहेत, त्यांत 'लावणम्' नावाचा एक प्रकार आहे. एक हात पताकेसारखा उभारलेला, दुसरा हात कमरेवर अर्धचंद्राकृति ठेवलेला आणि नंतर दोन्ही हात कमरेवर अर्धचंद्राकृति ठेवून केलेलें नृत्तगीत (गाण्यासह नाच) म्हणजे 'लावणं'! परंतु पंडित वेद याचा पिता दामोदर हा 'संगीत दर्पण' या ग्रंथांत 'लावणी' या नांवानेंच त्या नृत्तगीताचा उल्लेख करतो, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे.

वेमभूपाल नावाच्या ग्रंथकारानें 'संगीत चिंतामणी' या नांवाच्या ग्रंथांत 'लावणी' या देशी नृत्यप्रकाराची व्याख्या दिली आहे ती अशी :

तर्नक्या प्रौढ्या नृत्यप्रयोगे दुश्करेऽपिच ।
अप्रयत्नेन नमनमङ्गानां लवणी मता ॥

यातील 'नमनम्' म्हणजे (वंदन नव्हे) लवणें किंवा बांधणें असा अर्थ असून, संस्कृत नमनमूचें प्राकृतांत नवणम् असें रूप झाले व मराठीच्या रिवाजाप्रमाणें 'न' चा 'ल' (उ० – निंब = लिंब) होऊन लवणी–लावणी असा शब्द रूढ झाला ![1]

पूर्वी भारताच्या धार्मिक इतिहासांत एक कालखंड असा होता कीं, त्या वेळीं हिंदु (वैदिक) धर्मातील विविध पंथ आणि पक्ष एकमेकांवर मात करण्याचा कसून प्रयत्न करीत ! शैव आणि शाक्त यांची स्पर्धा तर प्रसिद्धच आहे ! शिव हें शैवांचें दैवत आणि शक्ति हें शाक्तांचें आराध्य दैवत. आपलें दैवत व आपला पंथ दुसऱ्या दैवताहून व पंथाहून श्रेष्ठ आहे हें सिद्ध करण्यासाठीं, प्रत्येक पंथ किंवा पक्ष प्रचार करण्यासाठीं काव्यरचना करी. तीच पद्धत थोड्या फार फेरफारासह पुढेंहि चालू राहिली. शिवपक्ष म्हणजेच 'तुरेवाला पक्ष' आणि शक्तिपक्ष तो 'कलगीवाला पक्ष'! पुढें राधा म्हणजे 'आत्मा' आणि कृष्ण म्हणजे 'परमात्मा' अशीं रूपकें ठरवून व राधा-

१. लोकराज्य, महाराष्ट्रदिन विशेषांक– १ मे १९६५ (महाराष्ट्राची शाहिरी परंपरा — ले. प्रा. म. वा. धोंड)

कृष्णाच्या प्रणयलीलांना आध्यात्मिकतेचा पेहराव चढवून, शृंगारप्रधान रसाळ आणि सर्वसामान्य जनतेला कळेल अशा भाषेंत अस्सल मराठमोळी कवनें रचण्यांत येऊं लागलीं व तीं तशाच ढंगानें म्हटलीं जाऊं लागलीं. या अवस्थेंतच शृंगार रसाला (कधीं कधीं उत्तान शृंगाररसाला) लावणींत शिरण्याची संधि मिळाली. अर्थात् तथाकथित शिष्ट लोकांनीं लावणीनृत्याला जाहीरपणें नाकें मुरडायला सुरुवात केली. परंतु खाजगी रीतीनें मात्र उदार आश्रय दिला!

लावणीगायनाचे प्रकार

लावणीगायनाचे मुख्यतः तीन प्रकार मानले जातात. (१) एक बैठकीची किंवा तंबोऱ्याच्या साथीसह म्हणायची लावणी, (२) कडे-ढोलकीची लावणी आणि (३) तबला-पेटीच्या साथीसह म्हणायची लावणी. 'संगीत बारी.' दोन लावण्यांचा संबंध जोडण्यासाठीं जो भाषण (संपादणी) करतो, तो सोंगाड्या! हा हजरजबाबी, प्रसंगावधानी आणि विनोदप्रचुर भाषण करणारा विदुषकच असतो!

लावण्या जेव्हां कथानकासह म्हटल्या जातात तेव्हां त्याला 'वग' म्हणतात. हें एक प्रकारचें संगीत नाटकच असतें म्हटलें तरी चालेल! संगीत बारींत वग कधींहि नसतो. तमाशांत लावणीगायनाचा आणखीहि एक प्रकार असतो. त्या लावण्यांना भेदिक लावण्या म्हणतात. एक पक्ष पौराणिक कथांचा उपयोग करून लावणींतून एखादा कठीण कूटप्रश्न विचारतो, आणि दुसरा पक्ष लावणींतूनच तिथल्या तिथें त्या प्रश्नाचें चातुर्यानें उत्तर देतो! या पद्धतीला 'सवाल – जबाब' म्हणतात. ज्याला उत्तर देतां येत नाहीं तो पक्ष हरतो!

गण आणि नर्तकी

सध्यां तमाशा 'लोकनाट्य' या नांवानें ओळखतात. या तमाशारूपी लावणीनृत्याची ऊर्फ लोकनाट्याची सुरुवात गणानें होते. गणाच्या वेळीं सुरत्ये (सूर धरणारे) वातावरण सुरांनीं भरून टाकतात. मग कांहीं काळ नुसती ढोलकीच खणखणते. मग कडी ढोलकी बोलूं लागते. त्यानंतर नर्तकी दोन्ही हातांनीं आपला पदर उंच धरून पाठमोरीच नाचत नाचत येते. नंतर थोड्या वेळानें वळून प्रेक्षकांसमोर पुढा करून पदर कम-

रेला खोवते. आणि डावा हात कमरेवर ठेवून आणि उजवा हात वर उभारून मंडल घेते. नंतर नाचाचे अनेक तोडे होतात. कधीं कमर लववून तर कधीं आंगिक अभिनय करून; कधीं नितंबाची चाळवाचाळव करून तर कधीं उरोजांची खटकेबाज फेकणी करून; कधीं तिरप्या नजरेचा मारा करून तर कधीं हाताबोटांची गोड गुंफण करून हें लावणीनृत्य छुमछुमत्या चाळांच्या तालावर आणि ढोलकीडफाच्या लयीवर होत असते.

४. दशावतार

दशावतार हा सुसंघटित् मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभकालापूर्वीपासून प्रचलित असलेला नाट्यप्रकार आहे. दशावतारी नाटक कसें होतें त्याची माहिती जर थोडक्यांत इथें दिली तर अस्थानी होणार नाहीं.

चातुर्मास संपतांसंपतां कार्तिक महिन्यांत खेडोपाडीं असलेल्या ग्रामदेवतांच्या देवळांत, दरवर्षी दशावताराचीं नाटकें होण्याची प्रथा आज कैक वर्षे 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. 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 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 इतर दिवे असले तरीहि कांहीं काळ तरी बुदलीतून तेल घालीत मशाल पेटवतात.

गणपति

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 हातांनीं ढुसक्या मारून आपल्या आगमनाची प्रेक्षक-गणाला सूचना देतात. मग पडदा दूर केला जातो, आणि गणपतीला दोन्ही बाजूंनीं धरून ऋद्धिसिद्धि गणपतीसह नाच करतात. ह्या नाटकांत स्त्री भूमिका पुरुषच करतात; अर्थात् तरुण मुलगेच ऋद्धिसिद्धि बनतात हें निराळें सांगण्याची गरज नाहीं.

सरस्वति

गणपति आपले कार्य उरकून, म्हणजे सूत्रधाराला जरूर तो शुभाशीर्वाद देऊन 'गमन' करतो आणि त्यानंतर पूर्वीप्रमाणेंच पडदा धरून, मोरावर आरूढ झालेल्या (म्हणजे 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 पद्यें म्हणूनच उरकून घेतात. परंतु शंखासूरानें 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.

‘ संकासुर ’

मग ब्रह्मदेवाच्या वतीनें सूत्रधारामार्फत श्रीविष्णूचा धावा केला जातो. आणि शंखचक्रगदापद्मधारी विष्णु आल्यावर कांहीं संभाषण होतें नि प्रकरण वर्दळीवर येऊन विष्णु आणि शंखासूर यांचें संगीत नृत्यमय युद्ध होतें. मोठ्या प्रयासानें शंखासूर 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 कुळ-कुळीत असते. तोंडावरच्या काळ्या कापडाच्या मुखवस्त्यावर भुंवया, 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 गुपचूप 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 चालतें ! पात्रें प्रसंगानुसार कथानकाची सांखळी लक्षांत ठेवून हजरजबाबी भाषणें बोलतात. तीं लिहिलेली नसतात. गाणींहि म्हणतात. ह्या नाटकांत युद्ध व्हायचें तें सुद्धां मृदंगाच्या तालावर पावलें टाकीत नाचत नाचतच होतें.

जात्रा

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

जात्रेंतला राजा भरजरी पोषाख आणि फालसांचे रत्नहार घालून कंबरेला तलवार 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.[1]

लक्ष्मी नारायण कल्याण

सर्वांत जुनें उपलब्ध मराठी नाटक 'लक्ष्मीनारायणकल्याण' हें होय. तें प्रथम इतिहास संशोधक वि. का. राजवाडे यांना तंजावर येथील एका रामदासी मठांत सांपडलें. त्यांच्या मतें तें इ. स. १६८२ च्या सुमारास व्यंकोजीसुत शाहूराजे यांनीं रचलेलें असावें. याच शाहूराजांचीं 'पंचभाषाविलास, 'गोवर्धनोद्धारण,' 'गंगाकावेरी संवाद' इत्यादि आणखी कांहीं लिखित नाटकेंहि उपलब्ध झालेलीं आहेत. तरीहि ज्ञानेश्वर, तुकाराम इत्यादि संतांच्या काव्यांतून आढळणाऱ्या नाटकांच्या उल्लेखावरून मराठी नाटकांचा उगमकाल आणखी तीनचारशें वर्षें मागें जातो, हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. त्या कालखंडांत अगदीं आजच्या सारखीं नाटकें होत नसत हें खरें असलें, तरीहि 'नाटक' हा करमणूक प्रकार कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपांत अस्तित्वांत होता यांत मात्र शंका नाहीं.

(कै.) बॅ. सावरकर म्हणतात—

(१) मराठी रंगभूमीच्या इतिहासासंबंधीं बोलतांना १९४३ सालीं, सांगली येथें साजरा झालेल्या 'नाट्य-शताब्द-महोत्सवा'च्या अध्यक्षीय भाषणांत

१. पहा—नाट्यसंहिता अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन, पृ. क्र. १०९ ते ११४

बॅ. सावरकर म्हणाले होते कीं,—" मराठी रंगभूमीचें मूळ शोधावयास गेलें तर तें १६९० पर्यंत जातें. १६९० मध्यें तंजावरच्या दरबारांत '**लक्ष्मी-स्वयंवर**' हें **पहिलें मराठी नाटक** झालें, असें संशोधनांत दिसून आलें. नंतर तंजावर दरबारांत मराठी नाटकें होण्याची ही परंपरा १८३२ पर्यंत म्हणजे कै. **विष्णुदास भावे** यांनीं '**सीता स्वयंवर**' करण्यापूर्वी अकरा वर्षांपर्यंत अखंड चालू होती असें दिसतें. त्यावरून **मराठी रंगभूमीची सुरवात १८४३ पासून मानली तरी तिचा माग १६९० पर्यंत मागें लागतो.** गोदावरी नदी त्र्यंबकेश्वरास उगम पावते. तिचा नाशिकपर्यंतचा प्रवाह सहज लक्षांत येत नाहीं. नाशिकपासून गोदावरीचा प्रवाह स्पष्ट वाहताना दिसतो. त्याचप्रमाणें मराठी रंगभूमि १८४३ पासून स्पष्ट स्वरूपांत दिसते."[1]

(२) मराठी रंगभूमीचे एक अभ्यासक व विचारवंत लेखक ॲ. **वा. वा. भोळे** आपल्या एका लेखांत पुढील प्रमाणें इतिहास सांगतात :—

विकासाचे टप्पे

इंग्रजांच्या राज्यांतील शांतता व सुव्यवस्था यामुळें समाज सुखसीन बनला होता. व अशा समाजाची करमणुकीकडेच मुख्यतः प्रवृत्ति होती. एकीकडे लावण्या व नायकिणींचीं गाणीं व दुसरीकडे कथापुराणें व कीर्तनें हींच काय तीं करमणुकीचीं साधनें. शिक्षणाचा जास्त प्रसार होऊं लागला, तेव्हां हीं साधनें अपुरीं पडूं लागलीं. नृत्यप्रधान धांगडधिंग्याच्या नाटकाचा किंवा 'बुकीश' नाटकांतील रुक्षतेचा समाजाला कंटाळा आला. अशा स्थितींत समाजांत करमणुकीकरितां जी नाविन्याची भूक निर्माण झाली, ती अचूक रीतीनें हेरून अण्णा किर्लोस्करांनीं शाकुंतल, सौभद्र वगैरे नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. या नाटकांत रंगभूमीवर सीनसीनरी आली. नाटकांत संवाद व कथानक आलें, व रसानुकुल गायनहि आलें ...... (टिपण नं. ९ पहा) इतकें असलें तरी त्यावेळच्या सुखासीन समाजासमोर ठळक अशीं ध्येयें नसल्यामुळें, त्यावेळच्या गायनप्रधान रंगभूमीचें ध्येयहि 'रंजन' हेंच प्रामुख्यानें राहिलें. त्यापलिकडे नाट्य या सामुदायिक कलेचा विकास झाला नाहीं. लौकरच ही परिस्थिती पालटली ...... विसाव्या शतकाच्या सुरवाती-पासून मराठी रंगभूमीवर खाडिलकर युग सुरू झालें. महाराष्ट्र ना० मंडळीच्या

---

१. द. म. ना. श. म. अंक १९४३ पान ३

रंगभूमीवर त्यांचीं नाटकें प्रथम गाजलीं. ...... खरें नाट्य हें गद्यांत आहे. पद्यांत नाहीं. गायन हें भावनापरिपोषाचें एक प्रभावी साधन आहे. तें नाट्याचें साध्य नाहीं. हें त्यांच्या कीचकवध, भाऊबंदकी, विद्याहरण वगैरे नाटकांनीं सिद्ध केलें......त्याचा परिणाम असा झाला कीं, संगीत कंपनींतील गायक नटालाहि जाणीव झाली कीं, गायनाबरोबर अभिनयकलाहि आपण अंगीं आणली पाहिजे. 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकापासून **केशवराव भोंसले** यांचें लक्ष या गोष्टीकडे गेलें." [१]

वैभवाचा काळ

वरील उताऱ्यांतून मराठी नाट्याच्या विकासांतील प्रमुख टप्पे मोठ्या खुबीनें सांगितलेले आहेत; त्याचप्रमाणें फार मोठ्या कालखंडाचें अगदीं मोजक्या शब्दांत धावतें समालोचनहि झालेलें आहे. 'किर्लोस्कर–देवलां' नंतर आपल्याला एकदम 'कोल्हटकर–खाडिलकर–गडकरी' यांच्या काळांत यावें लागतें, व त्या नंतर एकदम सध्यांच्या काळांत येऊन उतरावें लागतें. १८९८ ते १९१८ हा वीस वर्षांचा काळ हा मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीचा, उत्कर्षाचा आणि वैभवाचा काळ होता. त्या नंतर कांहीं प्रतिभासंपन्न नाटककारांचीं अनेक नाटकें रंगभूमीवर आलीं हें खरें, परंतु त्या वीस वर्षांतील वैभव परत दिसलें नाहीं.

पुढें बोलपटांच्या जमान्यामुळें रंगभूमीकडे रसिकांचें बरेंचसें दुर्लक्ष झालें. परंतु बोलपटांकडे आकर्षिला जाणारा प्रेक्षकांचा लोंढा अत्यंत वेगानें परत रंगभूमीकडे खेंचून आणण्याचा एक यशस्वी प्रयत्न श्री. अनंतराव गद्रे यांनीं केला. पण तो फार काळ टिकला नाहीं. पुढें तुरळक प्रयत्न झाले, पण मराठी रंगभूमीच्या वैभवाला लागलेली ओहटी थांबली नाहीं. आतां फक्त हौशी नाट्यमंडळांच्या प्रामाणिक आणि स्वार्थत्यागी प्रयत्नांमुळेंच रंगभूमि जिवंत राहिली आहे, आणि आलें तर त्यांच्याच कष्टानें मराठी रंगभूमीचें वैभव परत येईल, अशी आशा करायला जागा आहे. यापेक्षां जास्त खोलांत न शिरतां, मराठी रंगभूमीसंबंधानें चटकन कल्पना येईल अशी कांहीं टिपणेंच देतों.

---

१. सा. ना. म. खा. अंक १९४८ पान १८, १९, २१

महत्त्वाचीं कांहीं टिपणें

(१) नाट्याचे प्राचीन प्रकार : कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, पोवाडे, वासुदेव, गोंधळ, कीर्तन, बहुरूपी, ललित, भारुड, खडी गंमत आणि दंढार हें नागपूर-विदर्भाकडील (तमाशासारखें) लोकनाट्य, वाघ्या–मुरळी, दशावतार, तमाशा अर्थात् लावणीनृत्य.

मराठी नाटकाची जन्मभूमि

(२) लिखित आणि प्रयोगप्रधान मराठी नाटकांची जन्मभूमि तंजावर आहे. कांहीं लोक समजतात त्याप्रमाणें सांगली नव्हे. "**लक्ष्मी-नारायण कल्याण**" हें मराठींतील पहिलें लिखित नाटक. त्याचे लेखक **दुसरे शहाजी**. (श्री शिवाजी महाराजांचे सावत्र बंधु व्यंकोजी यांच्या नंतर तंजावरच्या गादीवर आलेला राजा.)[1] तेच मराठी नाटकाचे जनक !

तंजावरच्या गादीवर आलेल्या बहुतेक सर्व राजांनीं अनेक नाटकें तत्कालिन मराठी भाषेंत लिहिलेलीं असून, तीं तंजावर येथील सरस्वती महाल लायब्ररींत काळजीपूर्वक जपून ठेवलेलीं आहेत. त्यावरून कै. भावे यांच्या नाटकाचा प्रयोग होण्यापूर्वी सुमारें १५०-२०० वर्षें लिखित मराठी नाटकांचे प्रयोग होत असत, असें निश्चितपणें म्हणतां येतें. अर्थात् १८४३ हें मराठी रंगभूमीचें जन्मवर्ष नसून १६८२ ते १६९० हाच मराठी रंगभूमीचा जन्म-काळ आहे.

मराठी रंगभूमीचा पुनरुद्धार

(३) कै. विष्णुदास अमृत भावे (१८१९–१९०२) यांनीं १८४३ सालीं **सीता-स्वयंवर** हें आपलें पहिलें नाटक लिहून नेटका नाट्य-प्रयोग केला. सांगली येथें झालेल्या त्या नाटकाचें स्वरूप कर्नाटकी 'दशावतार' खेळासारखें होतें.

पूर्वपीठिका

त्या नाटकाची पूर्वपीठिका अशी सांगतात कीं, करकी (नॉर्थ

१. अधिक माहितीसाठीं पहा : नाट्यसंहिता–अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन–पृष्ट क्र. ११५–११६.

कॅनरा, ता: हौनावर) येथील भागवत नांवाच्या ब्राह्मण घराण्यांतील मंडळी दशावतारावरील पौराणिक नाट्यप्रयोग करीत असे. त्या पथकाला भागवत दशावतार मंडळी किंवा भागवत मेळा (करकी मेळा) असें म्हणत. तिमाजी भागवत हे सूत्रधार असत. ते सांगलीच्या महाराजांचे आश्रित होते. ते जीं नाटकें करीत तीं कानडी भाषेंत असत. परंतु सांगली संस्थानाधिपतींच्या समोर ते महाराजांना व इतर प्रेक्षकांना कळेल अशा भाषेंत म्हणजे मराठींतच तीं नाटकें करीत. मात्र पदें (गाणीं) मूळ कानडी नाटकांतील जशींच्या तशीं कानडी भाषेंतच म्हणत! अर्थात् भागवत नाटकें (भागवत मंडळी जीं नाटकें करीत त्यांना भागवत नाटकें म्हणण्याचा प्रघात पडला.) मराठी–कानडी अशा संमिश्र स्वरूपाचीं असत! म्हणून सबंध नाटक मराठींतच रचलेलें असावें असें वाटल्यावरून, सांगलीच्या तत्कालिन अधिपतींनीं विष्णुदास अमृत भावे यांना तिमाजी भागवतांच्या घरीं पाठवून मराठी नाटक लिहवून घेण्याची व्यवस्था केली. त्याप्रमाणें त्यांनीं तिमाजी भागवत करीत असलेल्या 'सीतापरिणय' या कानडी नाटकावरून, त्यांत जरूर ते फेरबदल करून "सीतास्वयंवर" हें आपलें पहिलें मराठी नाटक लिहिलें आणि तें सांगलींत करून दाखविलें. तिमाजी भागवत यांचे एक वंशज श्री. मंजुनाथ पुट्टो भागवत[1] हे एक वयोवृद्ध गृहस्थ मुंबईत हयात असून, त्यांनीं सांगितलेली माहितीच मी वर संक्षेपानें दिली आहे.

अशा रीतीनें मराठी रंगभूमीचा पुनरुद्धार करण्याचें श्रेय कै. भावे यांनाच द्यावें लागेल! भावे यांच्या नाट्यपथकाचे अनुकरण करून मग महाराष्ट्रांत इतर ठिकाणींहि नाट्यमंडळें स्थापन झालीं, आणि मराठी नाट्यप्रयोग होऊं लागले.

कै. भावेकालिन नाट्यप्रयोगाची माहिती

कै. भावे यांचं नाटक कसें होत असे, यासंबंधानें भावे घराण्याशीं कौटुंबिक नात्यानें संबंधित असलेले श्री. ना. ग. फाळके यांनीं

१. त्यांचा पत्ता :— १७ वाडेकर बिल्डींग, गिरगांव, मुंबई – ४.

७५८३५

आपल्या आजोबांकडून ऐकलेली जी माहिती लिहून ठेवलेली आहे, त्या माहिती वरून भावे यांच्या नाट्यप्रयोगाविषयीं मोठी मनोरंजक माहिती आपल्याला मिळते, ती माहिती अशी. "सांगलींत नाट्यकलेचा उदय होण्यापूर्वी कर्नाटकांतून नाटक मंडळ्या येत असाव्यात आणि या नाटक मंडळ्यांच्या पासूनच विष्णुदासांना नाटकें लिहिण्याची स्फूर्ति मिळाली असावी. 'करनाटकी नाटक करावया इश इच्छा भासे सकल जना' अशा शब्दांचा एक चरण विष्णुदासांच्या एका नाटकाच्या नांदींत असलेला माझे आजोबा गुणगुणत असतानां मी अनेकदां ऐकलें होतें.

"विष्णुदासांच्या मूळ नाटकाचा विषय दशावतारांपैकीं एखाद्या अवताराचें पाल्हाळानें वर्णन हा असे. आमच्या आजोबांनीं राम-अवताराविषयींचें त्यांचें नाटक पाहिलें होतें. हीं नाटकें कधीं पूर्वीच्या फडणीस वाड्यांत (म्हणजे सध्यांच्या सांगली सिटि हायस्कूलच्या जागेंत) होत व कधीं सांगलीकरांच्या अनुज्ञेवरून राजवाड्याच्या प्रशस्त प्रांगणांत मंडप घालून होत. राजवाड्यांत नाटक असलें म्हणजे प्रमुख पात्रें श्रीगणपतीचे देवालयांत रंगत असत. म्हणजे नाटकगृह व रंगगृह (Green room) यामध्यें सुमारें अर्धा मैल अंतर असे. रामचरित्रांत रामापेक्षां रावणालाच विशेष महत्त्व प्राप्त होई. कारण रावणाच्या भूमिकेसाठीं निवडलेला इसम श्रीमंत सांगलीकरांचा आश्रित बापू तात्या हा अतिशय गलेलठ्ठ व धिप्पाड होता. त्याला आक्राळविक्राळ रंगवून व कार्ड-बोर्डाचीं दहा तोंडें लावून, अलाव्यांतील वाघाप्रमाणें श्रीगणपती मंदिरांतून बाहेर काढून मिरवित राजवाड्यांतील नाटकगृहांत आणलें जाई. त्याच्याबरोबर प्रचंड सेना असे. आणि ही सर्व राक्षस मंडळी रस्त्यांत ठिकठिकाणीं थांबवून त्यांच्या पुढें राळ फेकून अग्निज्वाला प्रदिप्त करण्यांत येत असत ...... रामावताराचें एकच नाटक प्रसंग विशेषीं दोन किंवा तीन दिवस चाले. म्हणजे पहिल्या दिवशीं सायंकाळीं ५ ला पार्टी रंगून बाहेर पडल्यानंतर पहाटे ५ पर्यंत जेवढा कथानकाचा भाग संपविता येईल तितका संपवून, दुसरे दिवशीं सायंकाळीं फिरून कथासूत्र पुढें चालविण्यांत येई.

नाटकांतील गद्यापेक्षां पद्य भागच विशेष बहारीचा असे. त्याला प्रसंगानुरूप तबला, हलगी अथवा डफ-तुणतुण्याची साथ दिली जात असे."

पहिलें छापील नाटक

(४) मराठी नाटकांचा पुस्तकी आरंभ इंग्रजी अमदानींत संस्कृत नाटकांच्या भाषांतरापासून झाला. '**प्रबोध चंद्रोदय**' हें नाटक स. ब. अमरापूरकर आणि रावजी बापूशास्त्री बापट या दोघांनीं लिहिलें होतें. व तेंच पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध झालेलें पहिलें नाटक असें म्हणतात. तें श्रीकृष्ण मिश्र पंडित यांच्या त्याच नांवाच्या संस्कृत नाटकाचें भाषांतर होतें व १८५१ सालीं प्रसिद्ध झालें होतें.

(५) भा. रा. पाळंदे (१८३२–७४) यांनीं १८५० सालीं 'विक्रमोर्वशीय' नाटकाचें भाषांतर केलें होतें, परंतु तें मराठी ज्ञानप्रसारक मासिकांतून क्रमशः प्रसिद्ध झालें होतें; पुस्तकरूपानें नाहीं. परंतु प्रख्यात संस्कृत नाटकांचें मराठी भाषांतर करण्याचा हाच पहिला प्रयत्न होता. नंतर परशुराम तात्यांनीं (१७९९–१८७४) हें कार्य पुढें सुरू ठेवलें. वेणीसंहार (१८५७), उत्तर रामचरित्र (१८५९), शाकुंतल (१८६१), मृच्छकटिक (१८६२), नागानंद (१८६५) आणि पार्वतीपरिणय (१८७२) अशीं भाषांतरें झालीं.

(६) इंग्रजी नाटकाचीं भाषांतरें त्या मानानें फारच कमी झालीं. म. गो. कोल्हटकर यांनीं 'अथेल्लो' नाटकाचें मराठी भाषांतर करून (१८६७) इंग्रजी नाटकांच्या भाषांतराची पहिली मुहूर्तमेढ रोवली.

मराठींतील पहिलें स्वतंत्र नाटक

(७) मराठींतील स्वतंत्र नाटकांना सुरुवात झाली ती सामाजिक नाटकापासून. गोविंद नारायण माडगांवकर यांनीं आपलें "**व्यवहारोपयोगी नाटक**" १८५९ सालीं प्रसिद्ध केलें. याच नाटककाराचें दुसरें नाटक "भोजनबंधू पानतंबाखू" १८६० सालीं प्रसिद्ध झालें. या दोन्ही नाटकांत वेगवेगळे अंक नाहींत. फक्त सहा–सहा प्रवेश आहेत. पहिल्या नाटकांत बालविवाहाचें

वैयर्थ्य आणि लग्नसमारंभांतील फाजील खर्चामुळें झालेलें नुकसान दाखविलें आहे. दुसऱ्या नाटकांत पानतंबाखू आदिकरून व्यसनांचे दुष्परिणाम दाखविलेले आहेत.

" स्वैर सकेशा " (ले. र. शं. अभ्यंकर) आणि " मनोरमा " (ले. म. वा. चितळे) हीं सामाजिक नाटकें १८७१ सालीं प्रसिद्ध झालीं.

पहिलें स्वतंत्र ऐतिहासिक नाटक

(८) **थोरले माधवराव पेशवे** हें मराठींतील पहिलें स्वतंत्र ऐतिहासिक नाटक असून, तें वि. ज. कीर्तने ह्या २०–२१ वर्षे वयाच्या तरुणानें (१८४०–१८९१) १८६१ सालीं लिहिलें.

आद्य संगीत नाटक–लेखक

(९) **सोकर बापूजी त्रिलोकेकर** यांनीं प्रथम नाटकांत संगीत आणलें. "....(कै. त्रिलोकेकर) यांनीं पात्राच्या तोंडून कविता म्हणण्यासारखी पद्यांची रचना करून **गायनयुक्त नल-दमयंती नाटक** रंगभूमीवर प्रयोग करण्याकरितां **सन १८७९** सालांत 'हिंदु सन्मार्ग बोधक नाटकोत्तेजक मंडळी' करितां तयार केलें, आणि त्याचे त्या सालच्या ऑगस्ट महिन्यापासून क्राफर्ड मार्केटासमोरील एस्प्लेनेड थिएटरांत व ग्रँटरोडवरील त्या वेळच्या व्हिक्टोरिया थिएटरांत अनेक प्रयोग झाले." ['**वार्ताहर**' साप्ताहिक—दि. २२ एप्रिल १८९४].

त्यानंतर १८८१ मध्यें कै. **किर्लोस्कर** यांचें '**शाकुंतल**' हें संगीत नाटक रंगभूमीवर आलें.

त्या नाटकाची जी जाहिरात दिली होती ती अशी :

संगीत शाकुंतल

श्री महाकवि कालिदासकृत अभिज्ञान शाकुंतल नाटकाचें मराठींत गद्य पद्यात्मक भाषांतर रा. बळवंत पांडुरंग उर्फ अण्णा किर्लोस्कर यांनीं केलें आहे. त्याचा गायनयुक्त प्रयोग सर्व रसिकजनास पहाण्यास मिळावा या

हेतूनें आम्हीं असें ठरविलें आहे कीं :— भाग १ ला प्रारंभापासून अंक ५ पर्यंत ता. ८ ऑक्टोबर १८८१ शनिवारीं रात्रौ होईल.

भाग २ रा अंक ४ पासून अखेर म्हणजे अंक ७ पर्यंत ता. १२ ऑक्टोबर १८८१ बुधवारीं रात्रौ होईल.

प्रयोगाची जागा, प्रारंभाची वेळ व तिकिटांचे दर इत्यादिबद्दल माहिती प्रयोगापूर्वी ८ दिवस ह्यांडबिलें प्रसिद्ध करण्यांत येतील त्यावरून कळेल.

मु. पुणें
ता. २३ सप्टेंबर १८८१

नीलकंठ विनायक छत्रे
पुरुषोत्तम विष्णु गोडबोले

ही जाहिरात 'केसरी' च्या अंकांत प्रसिद्ध झाली होती.

(१०) पूर्वी मराठी नाटकांची सुरुवात 'सूत्रधार आणि नटी' यांच्या प्रवेशानें होत असे. ती प्रथा, कै. श्री. कृ. तथा तात्यासाहेब कोल्हटकर यानीं आपल्या 'वीरतनय' नाटकानें १८९४ सालीं मोडली. सूत्रधार–नटीचा प्रवेश नसलेलें पहिलें नाटक "वीरतनय".

(११) नाटकांतील कांहीं प्रसंगांचीं छायाचित्रें नाटकाच्या पुस्तकांत घालण्याची प्रथा **नाट्याचार्य खाडिलकरांनीं** सुरू केली. १९११ सालच्या मार्च महिन्यांत 'मानापमान' नाटक रंगभूमीवर आलें. त्याच नाटकाच्या पुस्तकांत प्रथम फोटो घातले गेले.

नाटिका

(१२) १ ऑगस्ट १९३० रोजी सायं. ६॥ वा, श्री. **अ. ह. गद्रे** यानीं 'प्रेमदेवता' नाटकाचा प्रयोग करून, मुंबईयेथील बॉम्बे थिएटर-मध्यें कै. अ. ब. कोल्हटकर यांच्या हस्तें '**नाटिका सम्प्रदाय**' सुरू केला. नंतर त्या संप्रदायाचा महाराष्ट्रभर प्रसार करण्यासाठीं ता. १५ नोव्हेंबर १९३१ रोजीं 'मुंबई नाटिका सं. मंडळी' स्थापन केली व महाराष्ट्रभर दौरा काढला. त्यांनीं एकंदर ९ नाटिका लिहिल्या. त्यापैकीं १ ऑगस्ट १९३० ते १ ऑगस्ट १९३१ ह्या एका वर्षांतच सात 'नाटिका' लिहिल्या. (नाट्य-लेखनाचा एकप्रकारें हा विक्रमच आहे.) श्री. गद्रे यांचीं लघुनाटकें

'नाटिका' हें नवीन नांव धारण करून रंगभूमीवर येण्यापूर्वी 'पापीपुण्य' हें लघुनाटक रंगभूमीवर आलें होतें खरें, परंतु तें 'त्रुटित नाटक' ह्या नामाभिधानानेंच अवतरलें होतें. त्याचे फारसे प्रयोगहि झाले नाहींत. पूर्वीच्या मोठ्या नाटकांना ४–५ तास लागत; श्री. गद्रे यांनीं सिनेमाच्या तोडीला तोड म्हणून २–२॥ तासांचीं लघुनाटकें लिहिलीं व त्या नाटकांना त्यांनीं 'नाटिका' असें अत्यंत अन्वर्थक नांव दिलें. त्यानंतर अनेक लेखकांनीं नाटिका लिहिल्या, व दोन तासी नाटक ती 'नाटिका' हें रूढ होऊन गेलें.

पहिलें त्रोटक

(१३) त्यानंतर मी 'त्रोटक' हें नांव देऊन १९४० सालीं 'अर्थाचा अनर्थ' हें लघुनाटक लिहिलें. ४–५ तासांचें तें 'नाटक', दोन तासांचें ती 'नाटिका' व एक तासाचें तें 'त्रोटक'! अर्थाचा अनर्थ हें त्रोटक लिहिण्यापूर्वीं तशीं १ तासी नाटकें रंगभूमीवर आलीं नव्हतीं असें नाहीं. पण तीं सर्व 'फार्स' 'नाटुकले' किंवा तशाच अर्थाच्या एखाद्या नांवानें ओळखलीं जात. एक तासी नाटकांचें 'थोडक्यांत संपूर्ण' हें स्वरूप लक्षांत घेऊन व प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगास लागणारी एक तास ही कालमर्यादा लक्षांत घेऊन, मी 'त्रोटक' ही संज्ञा उपयोगांत आणली आणि आतां तें नांवहि रूढ झालें आहे.[1]

(१४) वेंगुर्ले–मालवण भागांतील कुडाळी बोली प्रथम कै. कदम यांनीं 'ललाटलेख' या नाटकांत आणली व नंतर माझ्या 'गृहलक्ष्मी' नाटकांत आली. त्याच भाषेंत संपूर्ण लिहिलेलें पहिलें त्रोटक म्हणजे 'गांववाले हंसतीत' हें होय. श्री. आबासाहेब आचरेकर ह्या नवोदित नाटककारानें तें लिहिलें व १९५१ मध्यें त्याचा प्रयोगहि झाला.

(१५) 'स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच कराव्या' असा विचारप्रवाह सुरू होण्यापूर्वींच व तशा अर्थाचे निरुपयोगी वितंडवाद सुरू होण्या-

---

१. पहा अ. अ. प्रस्तावना.

पूर्वीच स्त्रिया नाटकांत स्त्रीभूमिकाच नव्हे तर पुरुषभूमिकाहि करीत असत! "विबुधजन चित्र चित्तचातक स्वाती वर्ष पुणेकर मंडळी" आणि "नाटकालंकार मनोरंजक मुंबईकर हिंदु स्त्री मिश्रीत नाटक मंडळी" या १८६५, १८६७ सालीं अस्तित्वांत असलेल्या कंपन्यांतून स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियाच करीत असत. बेळगांवकर स्त्री. सं. मंडळी, मनोहर स्त्री. सं. मंडळी इत्यादि स्त्रीयांच्या नाटक मंडळ्या महाराष्ट्रांत कित्येक वर्षें नाट्यप्रयोग करीत असत.

परंतु इतर नाटक मंडळ्यांतून बहुधा पुरुषच स्त्रियांच्या भूमिका करीत. त्यांना "स्त्रीपार्टी" म्हणत. प्राचीन ग्रीक नाटकांत स्त्रियांच्या भूमिका पुरुषच करीत असत.[1]

(१६) संस्कृत नाटकें व सुरवातीचीं मराठी नाटकें हीं आनंदपर्यवसायीच असत. पुढें इंग्रजी नाट्याच्या परिशीलनानें मराठी रंगभूमीवरहि दुःखांतिका आल्या. पाश्चात्य देशांत सुमारें ख्रि. पू. ६ व्या शतकापासून दुःखपर्यवसायी नाटकें होत असत.[2]

(१७) मराठी रंगभूमीवर जी आधुनिक नेपथ्य-रचना आली तीहि पश्चिमेकडून आलेली आहे. मोलीअरच्या काळांत अंतर्गृहाचे देखावे रंगभूमीवर मांडण्याची प्रथा सुरू झाली.[3] नंतर सुधारणा होत होत आजचें अत्यंत आधुनिक स्वरूप झालें.

(१८) चित्तचक्षुचमत्कारिक मंडळीचे मालक नरहरिबुवा हे कंपनी घेऊन १८७५ च्या सुमारास हैद्राबाद येथें गेले. त्यावेळीं त्यांनीं पारशी कंपनीचे खेळ पाहून नंतर आपल्या खेळांत ५।६ पडदे तयार केले व तेव्हांपासून पडद्यांस सुरवात झाली. ('मराठी रंगभूमि' पान ३३)

(१९) फार्स व प्रहसनें प्रथमतः अमरचंद वाडीकर यांनीं रंगभूमीवर करण्यास सुरवात केली व तेथून पुढें इतर नाटक मंडळ्या तीं करूं लागलीं. ('मराठी रंगभूमि' पान ३५)

---

१. D. पान २०. २. D. पान ३१. ३. D. पान १६६

(२०) नाटकांत काम करणाऱ्या प्रमुख नटांची यादी एका फलकावर लिहून तो रंगभूमीच्या दर्शनी भागाजवळ ठेवण्याची प्रथा गंधर्व नाटक मंडळीनें प्रथम सुरू केली.

(२१) महाराष्ट्र शासनानें इ. स. १९५४-५५ पासून मराठी नाट्यमहोत्सव साजरे करण्याची प्रथा सुरू केलेली आहे आणि ती लोकप्रिय होत चालली आहे.

प्रकाशयोजना

(१) हिलालांत सरक्या घालून किंवा तेलाचे काकडे पेटवून त्याच्या उजेडांत खेळ होत.

(२) पुढें 'डिट्मार' चे घासलेटावर जळणारे चाळीस लाईनचे गोल वातीचे दोन किंवा तीन दिवे पात्राच्या डोक्यावर टांगले जाऊं लागले. फूट लाईट म्हणून भिंतीला लावायच्या डिट्मार दिव्यांची फरडच्या फरड असे.

(३) डिट्मारच्या दिव्यानंतर गॅसचें युग सुरू झालें. कारबाईनचे दिवे किटसनलाईटच्या अगोदर आले. त्याच्या आधीं फक्त मुंबईतच गॅसकंपनी निघाली होती. कॅलसिअम कारबाईटच्या खड्यावर पाण्याचे थेंब पाडीत व पाण्याच्या संयोगामुळें जो गॅस निघे तो लांब तोटीनें दूर नेऊन पेटवीत. या गॅसची घाण थियटरभर पसरलेली असे.

(४) पुढें किट्सनचे दिवे आले. रंगभूमीवर समोर दोन किंवा तीन दिवे व तिसऱ्या उइंगमध्यें मागें एक दिवा असे वर टांगलेले असत.

(५) गॅसच्या दिव्यांत सुधारणा होऊन पेट्रोमॅक्सचे दिवे आले व तेलाची टाकी दिव्याच्या डोक्यावरच बसल्यामुळें अडथळा आणणाऱ्या तारांचें लचांड दूर झालें.

(६) गॅसच्या युगामध्येंच रंगभूमीवर प्रकाशाचा कलात्मक उपयोग प्रथम कै. **आनंदराव मिस्त्री** यांनीं केला. दिवसाचा विशिष्ट काळ दाखविण्याकरितां पोषक अशी प्रकाशयोजना करण्याची कल्पकता प्रथम आनंदरावांनीं दाखविली.

(७) **राजापूरकर नाटक मंडळीनें** स्वतःचा डायनामो कंपनीबरोबर बाळगून विजेच्या दिव्यांची योजना केली. विशिष्ट प्रसंगीं अंधार

करून विशिष्ट पात्रांवरच प्रकाशझोत फेकण्याची प्रथा त्याच कंपनीनें पाडली.

(८) कलात्मक प्रकाशयोजनेचा वास्तववादी यशस्वी प्रयत्न कै. **बापुराव पेंढारकर** यांनीं 'तुरुंगाच्या दारांत' ह्या नाटकांत नॉव्हेल्टी थिएटरांत केला. कै. पेंढारकर यांची योजकता व आर्टिस्ट श्री. पी. एस. काळे यांचीं कल्पकता यांचा सुरेख संगम झाल्यामुळें मराठी रंगभूमीवर अत्यंत आधुनिक असे वास्तववादी देखावे दिसूं लागले.

५. **फार्स** (प्रहसन) : फार्स हा शब्द विशिष्ट नाट्यप्रकारालाच लावतात. ज्यांत प्रामुख्यानें विनोद आहे, ज्यांत विनोदनिर्मितीसाठीं अतिशयोक्तीचा अवास्तव उपयोग करून घेतलेला आहे, अशा नाट्यप्रकाराला फार्स असें म्हणतात. कधीं कधीं अशा फार्समधून जो विनोद आढळतो, तो सद्भिरुचीचीं बंधने किंवा शिष्टाशिष्टपणासुद्धां झुगारून देणारा असतो! 'विनोद' आणि त्याच्या सहाय्यानें हास्यनिर्मिती एवढेंच फार्सचें अंतिम उद्दिष्ट असतें, आणि त्यामुळेंच कथानकाची तर्कशुद्ध रचना किंवा पात्रांच्या स्वभावांतील शक्याशक्यता यांचा विचार करणाऱ्यांच्या पदरी निराशाच पडण्याचा अधिक संभव असतो.

मराठी नाट्यवाङ्मयांत फार्स आणि प्रहसन हे दोन्ही शब्द एकाच अर्थी वापरलेले आढळतात! "ढोंगी वैराग्याचा फार्स" यालाच 'संगीत दांभिक प्रहसन' असें नांव आहे. त्याप्रमाणें 'अनर्थाचा मनोरंजक फार्स' आणि 'कुटिलकृत्यादर्श प्रहसन' हीं दोन्हीं नांवें एकाच पुस्तकाची आहेत.

पूर्वी मुंबईसारख्या शहरीं जेव्हां इंग्रजी नाटकांचे प्रयोग होत असत, तेव्हां नाटकाच्या शेवटीं एखादें छोटें विनोदी नाटुकलें सादर करण्याची प्रथा होती. त्या नाटुकल्याला 'फार्स' म्हणत. एन्सायक्लोब्रिटानिकाच्या ९ व्या खंडांत फार्सच्या स्वरूपासंबंधीं जी माहिती दिलेली आहे, ती अशी :

"Farce, a form of comedy in dramatic art, the object of which is to excite laughter by ridiculous situations and incidents. It originated from the Latin Farcire, to stuff and with the meaning of "Stuffing" or forcemeat it appears in old cookery books in English.

The French farce, the form to which we owe our word, was originally the "gag" that the actors in the mediaeval drama inserted into their parts, generally to meet the popular demand for a lightening of humour or buffoonery."

इंग्रजी नाटकाचे शेवटीं फार्स करण्याची प्रथा पुढें मराठी नाटक मंडळ्यांनींसुद्धां सुरू केली. परंतु केवळ विनोदनिर्मिति एवढाच फार्सचा उद्देश न राहातां, त्या निमित्तानें कांहीं उपदेश करण्याचें कार्य करण्यासाठीं देखील फार्स नाट्यप्रकाराला राबवून घेण्यांत आलें. 'ढेरपोट्याचा फजिता', 'पुनर्विवाह दुःखदर्शन', 'हुंडा प्रहसन', 'विचार दौर्बल्य', 'वसंतोत्सव', 'मोर एल् एल्. बी.', 'तोडेवालीचा फार्स', 'गुलाब छबकडीचा फार्स' इत्यादि फार्स वरील विधानाची सत्यता पटवायला उपयोगी पडतील! पूर्वीं अमरचंदवाडी हिंदु नाटककार मंडळी व चउलवाडी हिंदु नाटककार मंडळी इत्यादि नाटक मंडळ्यांनीं मराठी रंगभूमीवर फार्स केले आणि ते लोकप्रियहि झाले. फार्स अनेक भाषांतून सादर केले जांत असत, असे 'विविधज्ञान-विस्तार' च्या जानेवारी १८७१ च्या अंकांत प्रसिद्ध झालेल्या पुढील जाहिरातीवरून दिसून येते. ती जाहिरात अशी :

ग्रांटरोड थिएटर

चउलवाडी हिंदु नाटककार मंडळी

(गुरुवार ता. १९ जानेवारी १८७१)

या दिवशीं रात्रौ **शिंगलद्वीपांत मचिंद्रनाथ** हिंदुस्थानी भाषेंत; व कृष्णलीलेंतील **गोपीवस्त्रहरण** असे दोन भाग सुरस करून, एक उत्तम **सडक छबेली** या नांवाचा फार्स मराठी, हिंदुस्थानी, गोंवेकरी, परभी, मारवाडी, शूद्री व इंग्लिश इत्यादि सहा भाषेंत केला जाईल; तर सर्वत्र मुंबापुरस्थ शेटसावकारांनीं ही संधी दवडूं नये.

पहिला फार्स

मराठी रंगभूमीवर फार्स कधीं आणि कसा अवतीर्ण झाला, याची माहिती मात्र मोठी मनोरंजक आहे.

मुंबईंत ग्रँटरोडवरील (कै. नाना शंकरशेट यांच्या) थिएटरांत इंग्रजी नाटक कंपन्यांचे जे फार्स होत असत, ते पाहून आपल्या पौराणिक नाटकांत आपण तसाच एखादा फार्स घालावा, अशी एक कल्पना कै. बाळा कोटी-भास्कर नांवाच्या नाट्यसेवाभावी गृहस्थांना सुमारें १८५० सालीं किंवा त्या दरम्यान सुचली; आणि त्यांनीं ती ठाणें येथें लौकरच अंमलातहि आणली. त्यांच्या नाटक मंडळीचा 'सीताहरण' या नाटकाचा प्रयोग चालला असतांना, पहिला अंक संपल्यावर पडदा पडला; आणि दुसरा अंक सुरू होणार इतक्यांत साठसत्तर वर्षांचे एक वृद्ध गृहस्थ तावातावाने थेट रंगभूमी-वर येऊन, नाटक मंडळीच्या व्यवस्थापकांना मोठमोठ्यानें हांका मारूं लागले. काय गडबड आहे तें पाहाण्यासाठीं, मॅनेजरमहाशय बाहेर आले आणि चौकशी करूं लागले. तेव्हां अधिक गलबला करीत ते आजोबा त्यांना म्हणाले— 'अहो दगा, दगा ! मॅनेजरसाहेब, आधीं तुमचा खेळ बंद करा ! माझ्या पंधरा वर्षांच्या तरुण पत्नीला कोणा छानछोक तरुणानें भुलथाप देऊन पळविली आहे आणि तीं दोघें तुमचें नाटक पाहायला आलीं आहेत, अशी खात्रीलायक बातमी मला कळली आहे. तेव्हां आधीं माझ्या बायकोचा तपास करून तिला माझ्या स्वाधीन करा ! माझी बायको मला मिळेपर्यंत मी तुम्हांला तुमचें नाटक करूं देणार नाहीं !' म्हाताऱ्याच्या त्या उद्‌गारांनीं प्रेक्षकांना त्याची दया आली; आणि त्यांनींहि ओरडून सांगायला सुरवात केली कीं— 'प्रथम या म्हाताऱ्याच्या तरुण स्त्रीचा तपास करा !'

मॅनेजरसाहेबांनीं म्हातारेबुवाना धीर दिला आणि त्यांना घेऊन ते स्त्रीप्रेक्षकांत गेले. शोधतां शोधतां, म्हाताऱ्या गृहस्थानें, कोपऱ्यांत मान खालीं घालून बसलेल्या आपल्या पत्नीस ओळखलें आणि तिचा हात धरून तिला ओढीत रंगभूमीवर आणलें.

नंतर मॅनेजरांनीं त्या वृद्ध गृहस्थाला आपल्या तरुण पत्नीवर नीट लक्ष ठेवण्याचा सल्ला दिला आणि तत्कालिन परिस्थितीप्रमाणें जरूर तो उपदेशहि केला. या प्रकारानें जरठतरुणी विवाहाच्या अनिष्ट परिणामांचें दृश्य प्रेक्षकांना प्रत्यक्ष पाहायला मिळालें ! परंतु शेवटीं मॅनेजरसाहेबांनीं हंसत हंसत प्रेक्षकांना सांगितलें कीं 'आतांचे म्हातारेबुवा आणि त्यांची ती तरुण पत्नी हीं आमच्या नाटकांतीलच पात्रें आहेत. त्यांची ती खरोखरीची पत्नी

नसून, एका पोरानें तें सोंग घेतलें होतें!' हें ऐकतांच प्रेक्षक 'खो खो' हंसू लागले![1]

त्या नंतर नाटकाच्या अखेरीस एखादें छोटें नाटक करण्याची प्रथाच सुरू झाली, आणि तीं छोटीं नाटकें 'फार्स' या नांवानें रंगमूमीवर येण्याचा सपाटा सुरू झाला. सारांश मराठी रंगभूमीवरील फार्स हा नाट्यप्रकार शंभर वर्षांहून अधिक जुना आहे.

६. एक-पात्री नाट्यप्रयोग

नाटकामध्यें अनेक पुरुष-पात्रें आणि स्त्री-पात्रें असतात. त्या सर्व पात्रांचा अभिनय, संवादासह आणि गाण्यांसह एका व्यक्तीनें करून दाखविणें, हें एक-पात्री नाट्यप्रयोगाचें स्वरूप! ह्या नव्या कल्पनेचें जनकत्व (नवें मातृत्व) सौ. सुहासिनी मुळगांवकर या सुविद्य महिलेकडे जातें. त्यांनीं 'सं. सौभद्र' या अत्यंत कलापूर्ण आणि लोकप्रिय नाटकाचा पहिला एकपात्री नाट्यप्रयोग दिल्ली येथें ता. ३१–१–१९६० रोजीं यशस्वीपणें करून दाखविला. त्यांनीं त्याच नाटकाचे आणि इतर कांहीं संगीत नाटकांचे एकपात्री प्रयोग मुंबईतहि अनेकदां करून दाखविले. दिल्ली येथें सौ. मुळगांवकर यांनीं सादर केलेला 'संगीत सौभद्र' चा एकपात्री नाट्यप्रयोग झाल्यानंतर, सुप्रसिद्ध विनोदी लेखक श्री. पु. ल. देशपांडे यांनीं आपल्या "बटाट्याची चाळ" या एक-पात्री कार्यक्रमाचा धूमधडाका सुरु केला. त्यानंतर आणखी कांहीं कलावंतांनीहि आतां एकपात्री नाट्यप्रयोग करून दाखविण्याचा उपक्रम सुरू केला.

७. फ्लॅश बॅक (मुरडी पद्धती) चें पहिलें मराठी नाटक : कै. शांताराम पाटील यांनीं लिहिलेलें 'ऐका हो ऐका' हें नाटक, सिनेमांत उपयोगांत येणाऱ्या 'फ्लॅश बॅक' या तंत्रप्रकाराचा उपयोग करून लिहिलेलें पहिलें मराठी नाटक असून, त्या नाटकाचा पहिला प्रयोग ता. १७ मार्च १९५१ रोजीं मुंबईत झाला.

८. नाटकांत तमाशा आला : श्री. आबासाहेब आचरेकर यांनीं तमाशा-कलावंतांच्या जीवनावर आणि **संपूर्णतः** तमाशाची पार्श्वभूमि असलेलें 'कुबेर' हें नाटक लिहून एक नवा पायंडा पाडला. त्यापूर्वी, कारणपरत्वें तमाशाचा संबंध व दृश्यें असलेलीं मराठी नाटकें मराठी रंगभूमीवर आलीं

---

१. पहा – प्रस्तावना : 'रावबहादुर पर्वता' – ले. ह. आ. तालचेरकर (१९०४)

होतीं. त्यांत कै. सुंदर भु. मानकरकृत ‘नवें जग’, कै. शांताराम पाटील यांचें ‘ऐका हो ऐका’ आणि श्री. स. ना. सूर्यवंशीकृत ‘ठासून झालं पाहिजे’, या नाटकांचा प्रामुख्यानें उल्लेख करावा लागेल.

मराठी रंगभूमीचा ऱ्हास कां झाला ?

मध्यंतरी कांहीं वर्षें मराठी रंगभूमि अगदींच डबघाईला आली होती. ‘चोराच्या उलट्या बोंबा’ ह्या न्यायानें कित्येकांनीं तें फुटकें खापर बिचाऱ्या सिनेमाच्या माथीं मारलें आणि आपण हात झाडून मोकळे झाले ! मराठी रंगभूमीवर सिनेमाचा थोडासा परिणाम झाला असेल, नाहीं असें नाहीं. परंतु रंगभूमीच्या ऱ्हासाचें तेंच कारण आहे असें म्हणणें म्हणजे वस्तुस्थितीचा विपर्यास करण्यासारखें आहे. मराठी रंगभूमीचा ऱ्हास कां झाला, याचीं अगदीं योग्य आणि खरीं कारणें श्री. न. ग. कमतनूरकर यानीं सांगितलेलीं आहेत. आणि मी त्यांच्याशीं संपूर्णपणें सहमत असल्यामुळें तींच कारणें मी उध्दृत करतों.[१]

(अ) नाटकांत नाट्याहून संगीतासारख्या उपांगाला देण्यांत आलेलें अचाट महत्त्व; त्यामुळें नटाच्या डोक्यापेक्षां गळ्याला चढलेली किंमत.

(ब) नटांची परंपरा शाबूत ठेवण्याच्या प्रथेची अक्षम्य हेळसांड.

(क) नाट्यवस्तूपेक्षां नटाला अधिक महत्त्व देण्याची नाटककारांची घातक व वाढती प्रवृत्ति.

(ड) बहुश्रुत, बुद्धिमान्, निरीक्षणनिष्णात् अशा अवश्य गुणांनीं श्रीमान् असलेल्या नाट्यशिक्षकांचा अभाव.

(इ) नटांची बेसुमार बेफिकीरी, ‘हम कोई भी है’ ह्या आत्मनिष्ठेनें भारावून जाऊन, प्रत्यक्ष कलासिद्धींत अहर्निश निमग्न असण्यापेक्षां फुटीरपणानें रंगभूमीवर व रंगभूमीबाहेरहि राहण्याचा नटांचा हव्यास.

(फ) चालकांच्या-मालकांच्या ठिकाणीं असलेला धंदेवाईकपणाच्या आवश्यक, मूलभूत व खऱ्या ज्ञानाचा संपूर्ण अभाव.

---

१. सा. ना. म. खा. अंक पान ९७

रंगभूमीचा पुनरुद्धार कसा होईल ?

मराठी रंगभूमीच्या उद्धाराच्या लंब्याचौड्या बाता अलिकडे बऱ्याच ऐकूं येत आहेत. परंतु त्यांत विधायक योजनांचा कुठें थांगपत्ताहि नसतो. श्री. वि. वर्तक यांनीं त्यासंबंधानें आपले जे विचार मांडलेले आहेत ते खात्रीनें मननीय आहेत. ते म्हणतात — " रंगभूमीचें निश्चित पुनरुज्जीवन करतां येईल या-विषयीं मात्र मला मुळींच शंका वाटत नाहीं. मुंबई व इतर ठिकाणीं जे उत्सव होतात त्यांचे हातून ढोल बडविण्याचें काम होईल कदाचित् ! तसेंच ते म्हणतात त्याप्रमाणें केवळ नाटकांच्या करतां म्हणून एखादें थिएटर देखील ते उभें करूं शकतील. परंतु याहून जास्त अपेक्षा त्यांचेकडून करतां येणार नाहीं.

उत्तम नाटकें, निश्चित पैसा, एक कोणतातरी कालखंड मनांत बाळगून त्याला पुरेल येवढी व्यवहारी योजना, शिस्तपूर्ण व नियमबद्ध तालमी, अशी जर आंखणी केली, तर रंगभूमीचें निश्चित पुनरुज्जीवन होईल. "

श्री. त्र्यं. सी. कारखानीस यांनीं तर महोत्सवांनीं रंगभूमीचा ' उद्धार ' करूं इच्छिणाऱ्या लोकांच्या उत्साहावर चांगलें उकळतें पाणीच ओतलें आहे. त्यांनीं अगदीं स्पष्ट शब्दांत निक्षून सांगितलें आहे कीं, " नाट्योत्सवांच्या निमित्तानें जे प्रयत्न आज होत आहेत ते अगदीं सामान्य पातळीचे आहेत. ज्या पद्धतीचा अवलंब केला जात आहे तीच मुळांत चूक आहे असें मला वाटतें. आणि असें असून देखील जेव्हां आम्ही कांहीं विशेष करतों असा सूर ऐकूं येऊं लागतो, तेव्हां ही पद्धति तिरस्करणीय वाटूं लागते. अशा ठिसूळ कामचलाऊ प्रयत्नांतून रंगभूमीचा उद्धार होण्याची आशा नाहीं. "[1]

त्यांच्या मतें रंगभूमीला निराळें व नवें वळण लावण्यासाठीं तशी ' आंतरिक टोंचणी ' आणि ' ध्येयवादाची आंच ' लागलेली व्यक्ति प्रयत्न करायला पुढें आली पाहिजे. तसें झालें तरच तसा प्रभावी माणूस रंगभूमीचा पुन्हा एकदां उत्कर्ष घडवून आणील, अशी रास्त आशा त्यांनीं व्यक्त केलेली आहे. सारांश हाच कीं, रंगभूमीच्या उद्धाराची भाषा बोलणें सोपें असलें तरी तें कार्य तितकें सोपें नाहीं ! ' तुका म्हणे तेथें पाहिजे जातीचे । येरा गबाळाचें काम नाहीं ' हेंच खरें !

---

१. सा. ना. म. खा. अंक पान ८९

नाट्योपनिषद्

अर्थात्

नाटकशास्त्र आणि तंत्र

(भाग २ रा)

नाट्यलेखन

: ५ :

नाटक : उद्देश, स्वरूप व गुणविशेष

नाटक कसें लिहावें, यासंबंधानें विचार करायला सुरवात करण्यापूर्वी, ' नाटक ' म्हणजे काय, नाटकाचा उद्देश काय, नाटकाचें स्वरूप कसें असतें इत्यादि गोष्टींचा विचार व्हायला हवा. तो विचार झाला म्हणजे मग नाटक कसें लिहावें ह्या प्रश्नाचें समाधानकारक उत्तर आपणांस मिळूं शकेल व नाटक कसें लिहावें तेंहि समजूं शकेल! म्हणजेच नाट्यलेखनकलेची शास्त्रीय व व्यावहारिक माहिती आपणांस मिळेल!

नाटक म्हणजे काय ?

नाटक म्हणजे कथानक, पात्रें, अभिनय, आणि क्रिया ह्या चार गोष्टींच्या चौकोनांत सौंदर्याचा आविष्कार करून तयार केलेली आनंद देणारी वाङ्मय-कृति! गद्याचे (१) गंभीर वाङ्मय आणि (२) विदग्ध अथवा ललित वाङ्मय असे दोनच प्रकार कल्पिले, तर नाटक हा वाङ्मयप्रकार दुसऱ्या म्हणजे ललित वाङ्मयांत पडतो. परंतु त्या वाङ्मयांत कांहीं विशिष्ट गुण असावे लागतात! 'नाटक म्हणजे नुसतें वाङ्मय नव्हे. नाटक म्हणजे नुसती चर्चा नव्हे; किंवा नाटक म्हणजे निव्वळ उत्तम काव्यहि नव्हे. खरें नाटक या सर्वांहून भिन्न आहे. त्यांत उत्तम वाङ्मय येईल, चुरचुरीत चर्चा येईल व काव्याचाहि समावेश असेल! परंतु हीं तिन्ही एकत्र केलीं असतांहि त्यांतून नाट्याचा उगम होईलच असें नाहीं. क्षणाक्षणाला कांहींतरी घडणें व कोणीतरी काल्पनिक व्यक्ति, वा व्यक्तीसमूहाच्या जीवनांतून त्या घटनेचा अविरत आविष्कार होणें हें नाटक आहे. खऱ्या प्रभावी नाटकांत ही घटना अत्यंत तेजस्वी असून तिच्यांतून जें जीवन प्रस्फुरित होईल तें पूर्ण संभाव्य, वैशिष्ट्य-पूर्ण व अभिनव पाहिजे. अनुभवण्याची इच्छा असलेलें, परंतु अनुभवण्यास न मिळणारें असें जीवन रंगभूमीच्या द्वारा अनुभवण्याची संधि प्रेक्षकांतील प्रत्येकाला मिळाली पाहिजे. हें कार्य हृदयाला व भावनांना आवाहन देण्यानें होतें. व्याख्यानांतून किंवा चर्चामंडळांतून, तर्कनिष्ठ संवादांतून व बुद्धिनिष्ठ चर्चेतून विचारांना चालना व आव्हान देतां येतें. कारण तेथें समूह असतो. नाटकामध्यें समोर बसलेल्या प्रेक्षक समूहांतील प्रत्येक व्यक्तीला विश्वासात घ्यावें लागतें. समूहांतून तें व्यक्तित्व अलग करून भावनात्मक आवाहन द्यावें लागतें. जीवनावरील परिणाम हृदयावर नाजुक आघात मारून पटविण्याचें व हृदयपालट घडविण्याचें कार्य परिणामकारक व उत्तम नाट्यकलाकृतींतून होतें. चालू रूढी व दुष्ट धर्माचार यांच्याविरुद्ध मोहिम, वादविवाद व व्याख्यानें यांच्या द्वारें जितकी यशस्वी होईल, त्यापेक्षां कितीतरी पटींनीं ती उत्तम नाट्यद्वारें होईल.'[१]

नाटकाची व्याख्या

नाटकाची व्याख्या भरतमुनीनें पुढीलप्रमाणें केली आहे.

१. श्री. वि. वर्तक

'**यो यः स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः। सोऽगादभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते**।' धनंजयानें '**दशरूपक**' नांवाच्या आपल्या नाट्यग्रंथांत नाटकाची व्याख्या '**अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्**' अशी केली आहे. परंतु गोपाळ वामन ब्रापट यांनीं 'नाट्यविषयक व्यापक विचार' ह्या पुस्तकांत नाटकाची व्याख्या पुढीलप्रमाणें केली आहे. 'नाटक हें काल्पनिक अथवा खरोखरी होऊन गेलेल्या एखाद्या व्यक्तीच्या व तिच्याशीं संबंधीत असलेल्या इतर व्यक्तींच्या आयुर्वृत्तांतील कांहीं भागाचें दृश्यरूपानें मर्यादित कालांत दाखविलेलें व मनोरंजन करून उपदेश करणारें दृश्यकाव्य आहे. कादंबरीप्रमाणेंच नाटकालाहि संविधानक, पात्रें व क्रिया हीं तीन अंगें असून, त्याचें स्वरूप बहुतांशीं संवादात्मक असतें.'

नाटकाचा उद्देश

नाटक हें लेखीवाङ्मय आणि तोंडी वाङ्मय अशा दुहेरी स्वरूपाचें आहे.[१] काव्यांतील रम्य प्रकार म्हणून नाटकाची योग्यता मान्य केली, म्हणजे नाटकाचा उद्देश काय असावा याची कल्पना करतां येते. तरीसुद्धां नाटकाच्या उद्देशाविषयींहि मतभेद आहेत याचें नवल वाटतें. कोणी म्हणतात नाटकाचा उद्देश बोधप्राप्ति आहे, म्हणजे नाटकांत उपदेश असावा; तर कोणी म्हणतात नाटक हें शुद्ध मनोरंजनात्मकच असावें. परंतु बोधप्राप्ति आणि मनोरंजन हीं दोन्ही फळें एकाच दगडानें पाडण्याची महत्वाकांक्षा बाळगणाऱ्यांचाहि एक तिसरा वर्ग आहे! म्हणजे नाटक **ध्येयवादी** असावें असें म्हणणारा एक वर्ग, **रंजनवादी** असावें असें म्हणणारा दुसरा वर्ग आणि **रंजनांतर्गत ध्येयवादी** असावें असें म्हणणारा तिसरा वर्ग!

काव्याच्या प्रयोजनासंबंधानें लिहितांना मम्मटानें काव्याचीं पांच प्रकारचीं प्रयोजनें सांगितलेलीं असून, त्यांत उपदेश (बोधप्राप्ति) आणि आल्हाद या दोहोंचाहि समावेश केलेला आहे. परंतु 'आल्हाद' हेंच प्रमुख प्रयोजन असल्याचें त्यानेंहि मान्य केलेलें आहे.[२]

वरील सर्व विचारवंतांची आणि पाश्चात्य विद्वानांचीं मतें तपासून पहातां आपल्याला असें आढळून येतें कीं 'मनोरंजन' हा नाटकाच्या अंतिम

---

१. न. चिं. केळकर–को. ले. सं. प्र. पान ४२

२. काव्यप्रकाश–रा. श्री. जोग.

हेतुपैकींच एक प्रधान हेतु आहे. परंतु त्या हेतूला बाध न आणतां बोधप्राप्ति करतां आली, तर तें अधिक चांगलें यांत मात्र शंका नाहीं. परंतु बोधप्राप्तीसाठीं आनंदनिर्मितीकडे थोडेंसुद्धां दुर्लक्ष होतां कामा नये, हें विसरून चालणार नाहीं. निदान बोधप्राप्तीच्या मुळाशीं लेखकाचा सहेतुक प्रयत्न आहे, हें प्रेक्षकांच्या अगर वाचकांच्या लक्षांतसुद्धां येणार नाहीं, अशी खबरदारी घेतली पाहिजे. सारांश, आनंदनिर्मिति (आल्हाद) हाच नाटकाचा खरा उद्देश आहे. हें लक्षांत ठेवून, आल्हादाला जरूर तें प्राधान्य देण्यांत कुचराई होतां कामा नये. इतर प्रयोजनें गौण आहेत. पाश्चात्य आणि पौरस्त्य विद्वानांचें ह्या बाबतींत मतैक्य आहे.

नाटक आणि प्रचार

नाटकांतून प्रचार असावा कीं नसावा, हा प्रश्नहि वरील विवेचनांत निकालांत निघण्यासारखा आहे. वास्तविक, नाटक मग तें कोणतेंहि असो, त्यांत प्रचार हा कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपांत व थोड्या अगर जास्त प्रमाणांत असतोच! मग तो सहेतुक असो अगर निर्हेतुक असो! निर्भेळ मनोरंजन करणारें नाटक असलें, तरीहि त्यांत कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपांत प्रचार असणें अगदींच असंभवनीय नाहीं. परंतु नवीन नाटककारांनीं वादांच्या वावटळींत गिरक्या खात बसण्यापेक्षां सर्व सामान्य प्रयोजनाकडे — म्हणजेच मनोरंजन ह्या उद्देशाकडे अधिक लक्ष पुरवावें हेंच उत्तम!

नाटकाचें स्वरूप

नाटक हें मुरावळ्याच्या बरणीसारखें असतें. जीवनांतील सुवर्ण घटिका आणि आनंददायक प्रसंग, प्रतिभेच्या सुमधुर पाकांत मुरवून आणि त्यांत भावनामय सौंदर्याची सुवासिक केशर घालून नाट्यरूपी बरणींत भरलेला मुरावळा म्हणजेच नाटक! मनांत आलें कीं प्रयोगाच्या चमच्यानें काढून त्या मुरावळ्याचा वाटेल तेव्हां आस्वाद घेतां येतो! म्हणूनच नाटकाचा आनंद हा महत्त्वाचा नि विशिष्ट गणला जातो. जे आल्हादक आणि रम्यउदात्त प्रसंग आयुष्यांत बिजलीच्या वेगानें चमकून जातात, ते वाटेल तेव्हां परत-परत अनुभवतां येण्याची सोय नाटकांत असते. अनुभवलेल्या, पाहिलेल्या, ऐकलेल्या, वाचलेल्या किंवा कल्पिलेल्या नितांतरम्य घटना आणि आनंदमय प्रसंग नाटकांत आपल्या डोळ्यांसमोर सजीव स्वरूप घेऊन येतात, आणि

मग जें परत पहावें, जें परत ऐकावें, जें परत वाचावें, जें परत अनुभवावें किंवा जें परत परत कल्पावें, असें आपणांस वाटतें, तें अनायासें मिळाल्या-सारखें वाटून अंतःकरणाला अपूर्व आनंद होत असतो.[१] ह्या आनंदाचा दुसरा विशेष गुण म्हणजे, हा आनंद आपल्या सहजीवनांतून मिळत असतो. समुहांतील तात्पुरत्या सहजीवनाच्या आनंदासह मिळत असतो. आणि म्हणूनच नाटकाचें स्वरूप हें असें असाधारण आनंदमय असतें !

नाटक म्हणजे काय, नाटकाचा उद्देश काय आणि नाटकाचें स्वरूप कसें असतें यासंबंधीची थोडीशी चर्चा केल्यानंतर आतां नाट्यप्रकारांकडे वळूं.

नाटकांचे प्रकार

अनेकांनीं आपापल्या मताप्रमाणें नाटकांचे अनेक प्रकार कल्पिलेले आहेत. भरतमुनीनें सांगितलेले नाटकाचे दहा प्रकार नाट्येतिहास भागांत दिलेल्या माहितींत आलेच आहेत. आतां आपल्याला पाश्चात्य आणि कांहीं आपल्याकडील विचारवंतांनीं केलेल्या नाट्यप्रकारासंबंधानें विचार करायचा आहे.

इंग्रज साहित्यकारांनीं नाटकाचें वर्गीकरण पुढीलप्रमाणें केलें आहे.

(१) **ग्रामीण** (Pastoral)
(२) **धार्मिक** (Religious)
(३) **अद्भुतरम्य** (Melo-Drama)
(४) **उल्हासजनक** (Comedy)[२]
(५) **विषादजनक** (Tragedy)[३]

परंतु **ॲश्ले ड्यूक्स** ह्या लेखकानें शेवटच्या म्हणजे Tragedy आणि Comedy अशा फक्त दोनच प्रकारांत नाटकांची विभागणी केलेली आहे, हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. आणि तसें करण्यांत त्याची मुळींच चूक नाहीं. नाटक मग तें ग्रामीण असो, धार्मिक असो, अगर अद्भुतरम्य असो, तें Comedy अगर Tragedy ह्यापैकींच कोणत्या तरी प्रकारांत मोडणार नाहीं का ?

---

१. याच आनंदाला प्रो. ना. सी. फडके यांनीं 'पुनः प्रत्ययाचा आनंद' असें म्हटलेलें आहे.

२. ३. ह्याच शब्दांना अनुक्रमें सुखांतिका किंवा आनंदपर्यवसायी आणि दुःखांतिका किंवा दुःखपर्यवसायी असेहि पर्याय आहेत.

नॉर्मन ली ह्या लेखकानें तर उल्हासजनक (Comedy) नाटकांचेहि एक दोन नव्हे, तर चांगले सहा प्रकार सांगितलेले आहेत.

(१) **प्रहसन** (Farcical Comedy)
(२) **स्वभावविशिष्ट** (Character Comedy)
(३) **पोरकट विदुषकी** (Crazy Comedy)
(४) **सोज्वळ विनोदी** (Light Comedy)
(५) **संगीतात्मक** (Musical Comedy)
(६) **व्यक्तिनिष्ठ** (Personality Comedy)

वरील सहा प्रकार हे विनोदी नाटकासंबंधानें असल्यामुळें व आजकालच्या मराठी रंगभूमीवर विनोदी नाटकेंच फार करून होत असल्यामुळें 'शृंगार आणि हास्य विनोद' ह्या प्रकरणांत त्यासंबंधानें विशेष माहिती येणारच आहे. तसेंच आणखीहि एक खुलासा करणें जरूर आहे. तो हा कीं, वरील सहा नाट्यप्रकारांना मी जे प्रतिशब्द वापरलेले आहेत, ते केवळ ढोबळ कल्पना येण्यासाठीच वापरलेले आहेत. तेच शब्द वापरावे किंवा तेच शब्द बरोबर आहेत, असा दावाहि नाहीं आणि हट्टहि नाहीं. त्या त्या इंग्रजी शब्दांतील स्वरूप विषयक भावार्थ वाचकांच्या लक्षांत यावा, ह्याच उद्देशानें मी मला पटणारे शब्द उपयोगांत आणलेले आहेत !

टीप :—पाश्चात्य देशांत कॉमेडीचा उगम ग्रीस देशांत इ. स. पूर्वी कित्येक शतकें, डायोनीसस ह्या देवतेच्या उत्सव समारंभांतून झाला. कॉमेडी या शब्दाची उत्पत्ति कोमोस (komos) या शब्दापासून झाली. कोमोस या शब्दाचा मूळ अर्थ 'उत्सव करणाऱ्यांची गोड बडबड' असा आहे. उत्सव करणाऱ्यांच्या त्या गोड बडबडीला फार्सचें किंवा प्रहसनाचें स्वरूप येत असे, म्हणून त्या प्रकारच्या विनोदी नाटकांना 'कॉमेडी' हें नांव पडलें.

आपण सर्वसाधारणपणें नाटकाचें वर्गीकरण मुख्यतः दोन प्रकारांत करतों. (१) पहिला **गद्य** नाटकांचा प्रकार, आणि (२) दुसरा **संगीत** नाटकांचा प्रकार ! शिवाय—(१) **पौराणिक** (२) **ऐतिहासिक** आणि (३) **सामाजिक** असे कथास्वरूपावरूनहि तीन प्रकारांत नाटकांची विभागणी करतां येते.

पौराणिक नाटकांच्या स्वरुपाविषयीं विशेष कांहीं लिहिण्याची आवश्यकता आहे, असें मला वाटत नाहीं. पुराणांतून घेतलेल्या देवादिकांच्या चरित्रांतील प्रसंगावर आधारलेलीं नाटकें ती पौराणिक नाटकें अशी पौराणिक नाटकांची सर्वसाधारणपणें व्याख्या करतां येईल. पौराणिक नाटकांना धार्मिक नाटकें असेंहि म्हणतां येईल !

परंतु पौराणिक नाटकांचेसुद्धां कथावस्तुपरत्वें दोन भाग पडतात. (१) पहिला **पौराणिक-धार्मिक** आणि (२) **पौराणिक-ऐतिहासिक.** पहिल्या प्रकाराचें उदाहरण म्हणून 'सौभद्र' नाटकाकडे बोट दाखवतां येईल. आणि दुसऱ्या प्रकारचें उदाहरण म्हणून 'शाकुंतल' नाटक पुढे करतां येईल. 'सौभद्र' नाटकांतील कथानक हें 'देव' म्हणून मान्यता पावलेल्या पात्राभोंवतीं विणलेलें आहे, तर 'शाकुंतल' नाटकांतील कथा ही पौराणिक असली, तरी त्यांतील पात्रें 'देवदेवता' नाहींत !

ऐतिहासिक नाटकांचीसुद्धां व्याख्या स्पष्ट आहे. ऐतिहासिक व्यक्तींवर अगर ऐतिहासिक प्रसंगावर आधारलेलीं नाटकें तीं ऐतिहासिक नाटकें ! पण साधुसंतांच्या जीवनावर आधारलेलें कथानक असलेल्या नाटकाला 'ऐतिहासिक' नाटक म्हणण्याची परंपरा नाहीं, हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. ज्ञानदेव, तुकाराम इत्यादि संत, अगर सखुबाई, जनाबाई इत्यादि संतीणी ह्या खरें म्हटलें तर ऐतिहासिकच व्यक्ती आहेत. ज्यांच्या चरित्रावर आधारलेल्या नाटकांना आपण 'ऐतिहासिक नाटक' असें म्हणतों, त्याच काळांत वरील साधुसंत आणि संतीणी होऊन गेलेल्या आहेत. म्हणजे कालखंडाच्या दृष्टीनें विचार केला, तर संतचरित्रावरील नाटकें ऐतिहासिकच नव्हेत काय ? पण आश्चर्याची गोष्ट ही कीं तशा संतचरित्रात्मक नाटकांना ऐतिहासिक नाटकें म्हणण्याची प्रथा नाहीं, इतकें मात्र खरें ! भाविक प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें विचार केला तर त्या नाटकांना पौराणिक नाटकांचा दर्जा प्राप्त झालेला आहे.

म्हणूनच मी संतचरित्रविषयक नाटकांना 'पौराणिक ऐतिहासिक' असें नांव देतों. म्हणजे आतां पौराणिक नाटकांप्रमाणेंच ऐतिहासिक नाटकांचेहि (१) **पौराणिक** (अगर धार्मिक) **ऐतिहासिक** आणि (२) **शुद्ध ऐतिहासिक** असे दोन प्रकार झाले !

सामाजिक नाटक म्हटल्यानंतर अनेक प्रकार डोळ्यांसमोर गर्दी करून

उभे राहातात! त्या सर्वांना शिस्तींत रांगेनें उभे करणें जरा कठीणच काम आहे; पण तें करणें भाग आहे.

माझ्यामतें, सामाजिक नाटकांना निरनिराळ्या तीन दालनांत बसविण्याची आपण व्यवस्था केली, तर कोणतेंहि सामाजिक नाटक फारसें कुरकुर करणार नाहीं (१) पहिलें दालन **ऐतिहासिक सामाजिक,** (२) दुसरें दालन **समस्यात्मक सामाजिक** आणि (३) तिसरें दालन म्हणजे **सर्वसाधारण सामाजिक!** ह्याच प्रकारांना इंग्रजी नांवें द्यायचीं झालीं तर तीं अशीं देतां येतील: (१) Historical Social, (२) Problem Play, (३) Common Social! ह्या तीन प्रकारच्या सामाजिक नाटकाविषयीं थोडासा खुलासा केल्याशिवाय भागायचें नाहीं.

(१) **ऐतिहासिक समाजिक :** म. गांधी, सुभाषबाबू, लो. मा. टिळक, कै. आगरकर, म. ज्योतिबा फुले इत्यादि दिवंगत महापुरुषांच्या चरित्रावर जर नाटकें लिहिलीं गेलीं, तर तीं ह्या प्रकारांत मोडतील! कारण वरील व्यक्ती ह्या आतां इतिहासजमा झालेल्या आहेत. परंतु 'ऐतिहासिक' म्हटल्यानंतर जो कालखंड आपल्या कल्पनेनें आपण मानतों, त्या कालखंडांत कांहीं त्यांची गणना होत नाहीं. त्यांची स्मृति अद्याप ताजी आहे. त्या व्यक्ती हयात आहेत, असेंच जणूं आपणांस वाटत असतें. आणि म्हणूनच अशा चरित्रविषयक सामाजिक नाटकांना 'ऐतिहासिक सामाजिक' नाटकें असें म्हणणें भाग पडतें.

(२) **समस्यात्मक सामाजिक :** एखाद्या धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक, राजकीय इत्यादि प्रश्नांची चर्चा करण्यासाठीं नाटककार जें नाटक लिहितो, तें नाटक ह्या प्रकारांत येतें. जरठ-कुमारी विवाहाच्या प्रश्नावर लिहिलेलें 'शारदा' हें नाटक ह्या सदरांत येतें.

(३) **सर्वसाधारण सामाजिक :** जिवंत अगर काल्पनिक व्यक्तींच्या जीवनांतील खऱ्या अगर काल्पनिक प्रसंगावर आधारलेलें नाटक ह्या तिसऱ्या प्रकारांत बसतें. उदाहरणच द्यायचें तर 'संशयकल्लोळ' नाटकाचें देतां येईल.

टीप :— वरील पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक ह्या सर्व भेदांची आणि त्यांच्या पोटभेदांचीं नाटकें 'आनंदजनक' अगर 'शोकजनक' अशा

दोन जातींपैकीं कोणत्यातरी जातीचीं असतात. अधिक स्पष्टिकरणासाठीं खालीलप्रमाणें त्यांची मांडणी करतां येईल.

विनोदी अगर शोकजनक — **नाटकें** — गद्य अगर संगीत

विभाग	पोट विभाग
(१) पौराणिक	(१) धार्मिक-पौराणिक, (२) ऐतिहासिक-पौराणिक.
(२) ऐतिहासिक	(१) धार्मिक-ऐतिहासिक, (२) शुद्ध ऐतिहासिक.
(३) सामाजिक	(१) ऐतिहासिक सामाजिक, (२) समस्यात्मक सामाजिक. (३) सर्वसाधारण सामाजिक.

कथानकाची निवड

प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाला सुरवात करायची म्हणजे आधीं कथानक तयार करावें लागतें. कथानक कधीं संपूर्णतः कल्पनासृष्टींतलें असेल किंवा कधीं प्रत्यक्ष व्यवहारांत घडलेलें असेल ! कथानक कसेंहि असलें, तरी त्या कथानकांतून नाटककाराला जीवनरहस्य उकलून दाखवायचें असतें. अर्थात् ही कांहीं साधी बाब नाहीं.

कथानकाला जो विषय निवडायचा तोच आधीं असा असायला हवा कीं, त्या विषयाविषयीं प्रेक्षकांच्या मनांत आधींच विशिष्ट ओढ आणि आवड असेल. प्रेक्षकांना विषयांत जर गोडी वाटली नाहीं, त्यानें त्यांना कांहीं आकर्षण वाटलें नाहीं, तर त्या विषयावर लिहिलेलें नाटक लोकप्रिय कसें होईल आणि यशस्वी तरी कसें होईल ? म्हणून विषयाची निवड करतांनाच लेखकानें अत्यंत दक्षता बाळगली पाहिजे. एकदां विषयाची निवड विचारपूर्वक केली, कीं मग त्या विषयाच्या परिपोषासाठीं कथानकाचा आराखडा आंखण्याच्या कामाला लागावें लागतें.

विषयाच्या मजबूत चबुतऱ्यावर कथानकाची इमारत उठवतांना फारच खबरदारी घ्यावी लागते. कारण नाटककाराला रंगभूमीवर एक प्रतिसृष्टि निर्माण करून, सामान्यांतल्या सामान्य माणसालासुद्धां त्याच्या क्षुद्र स्वार्थी

जगांतून घटकाभर विशाल आणि उदात्त जगांत न्यायचें असतें. त्यासाठीं कथानकाची मांडणी आणि आकारणी करण्यांत मुळींच घाई होतां कामा नये. कथानक तयार होत असतांना 'असें करूं कीं असें करूं ? आणि असें केलें तर ?' असें मनाला सारखें वाटत राहिलें पाहिजे. त्यासाठीं संकल्पित विषयावरील कथानक मनांत अखंड घोळत राहिलें पाहिजे. नाटककारानें स्वत्व विसरून त्या विषयाशीं नि कथानकाशीं संपूर्णपणें समरस झालें पाहिजे. आणि अशा तऱ्हेच्या चिरंतन चिंतनाला आपल्या प्रतिभेच्या साऱ्या सौंदर्याची आणि सामर्थ्याची जोड देऊन ती नाट्यकलाकृति कागदावर लिहून काढली पाहिजे. प्रतिभासंपन्न नाटककारालाहि कधीं कधीं ही कथानक बांधणीची कामगिरी करायला वर्षेंच्या वर्षें लागतात हें नाट्यलेखकांनीं अवश्य ध्यानांत ठेवावें. जॉन ब्रॅन्डन थॉमस म्हणतो कीं, नाटक लिहायला किती दिवस लागले हा मुद्दा महत्त्वाचा नाहीं. नाटक काय, चार दिवसांत किंवा अवघ्या एका बैठकींतसुद्धां लिहून होईल ! परंतु कांहीं झालें तरी त्या संविधानकावर वर्षोवर्षांचे विचार घर करून बसले पाहिजेत. विषय आणि त्याचा बारीकसारीक आविष्कार स्पष्टपणें डोळ्यांसमोर दिसूं लागल्याशिवाय नाटककारानें लेखणी उचलतां कामा नये.

कथानकाचे गुणविशेष

नाटकासाठीं तयार करावयाच्या कथानकांत मुख्यतः चार गुण असायला हवेत. (१) भावनामयता, (२) मौलिकता, (३) कृति–गतिमानता, (४) वास्तवता (अगर स्वाभाविकता).

(१) भावनामयता

नाटकाचें कथानक तयार करण्यांत कितीहि बुद्धिमत्ता खर्च झालेली असली, आणि कथानकाची गुंफण बुद्धिवंतांच्या बुद्धीलाहि थक्क करून सोडणारी असली, तरी जोंपर्यंत त्या बुद्धिमत्तेला भावनेचें अधिष्ठान नाहीं, तोंपर्यंत ती बुद्धिमत्ता निर्जिव आहे असें समजावें. निव्वळ बुद्धीची कसरत म्हणजे नाटक नव्हे. ती निस्सत्व आणि निर्जिव चर्चा होईल ! रंगभूमि म्हणजे चर्चेचें अगर वादविवादाचें व्यासपीठ नव्हे, हें प्रत्येक नाटककारानें आपल्या अंतःकरणावर कोरून ठेवलें पाहिजे. जोंपर्यंत तुमचें कथानक बुद्धीच्या वरच्या कप्प्यांत गुदमरून राहील, जोंपर्यंत तें अंतःकरणाच्या तळघरांत शिरूं शकणार नाहीं,

तोंपर्यंत तें प्रेक्षकांना गदगदून हंसवायला किंवा स्फुंदून स्फुंदून रडवायला समर्थ ठरणार नाहीं. नाट्याचार्य कै. खाडिलकर किंवा बर्नार्ड शॉ यांचीं नाटकें या दृष्टीनें अभ्यासनीय आहेत. जगांत जे जे थोर यशस्वी सिद्धहस्त नाटककार होऊन गेले, त्यांच्या नाट्यकलाकृतींत एकच महत्त्वाचा गुण सांपडतो आणि तो म्हणजे सहृदयता—भावनामयता ! नाट्यलेखक हा आधीं नाटकी असतो आणि मग विद्वान असतो. आधीं आपुलकीनें अंतःकरणाला गुदगुल्या करणारा किंवा हलक्या हातानें हालवून जागृत करणारा असतो, आणि मग वादविवादपटु असतो किंवा चरचरीत चर्चेच्या चाबकानें घट्ट पाठ फोडून काढणारा असतो ! कोणत्याहि अस्सल नाटकाकडे पहा, हेंच आपल्याला दिसून येईल !

(२) मौलिकता

त्यानंतर मौलिकतेचा विचार ! आजकाल मौलिकता हा एक परवलीचाच शब्द झालेला आहे. उठल्या सुटल्या 'मौलिकता–मौलिकता' म्हणून काठीवर घोंगडें घेऊन नाचणाऱ्या नाच्या लोकांचा एक नवीनच वर्ग हल्लीं उदयाला येऊं लागला आहे. मौलिकतागंडानें पछाडलेल्या ह्या अर्धवटांना मौलिकता ह्या शब्दांतील खरा अर्थच कळलेला नाहीं, असें मला स्पष्ट म्हणावेंसें वाटतें. 'Originality' ह्या इंग्रजी शब्दाला मराठी प्रतिशब्द म्हणून 'मौलिकता' हा शब्द जन्माला आलेला आहे.

परंतु 'मौलिकता' म्हणजे नवीन स्वतंत्र विषय किंवा कथानक असा त्याचा अर्थ नसून, एखादा विषय अगर कथानक हाताळण्यांतील मौलिकता असा आहे, हें कितीशा मौलिकता–भक्तांना माहित असेल ? "Original play is not particularly an original theme, but a novel treatment of the theme." अशी मौलिकतेची व्याख्या आमच्या मौलिकतामौलानांच्याच लाडक्या साहेबानें केलेली आहे ! ह्या बाबतींतले अनेक पाश्चात्य आणि पौरस्त्य विद्वनांचेहि अभिप्राय अगदीं तस्सेच आहेत. सुप्रसिद्ध इंग्रज सिनेमा–दिग्दर्शक **आलफ्रेड हिचकॉक** यानें 'The Screen is Individual' ह्या आपल्या लेखांत स्पष्ट म्हटलें आहे कीं, 'There are only a certain number of basic plots or themes, which cover human emotions and experiences.

At a first glance a story may seem to provide a 'marvellous new idea' but closer examinaton will show that this idea is only embodying one or more of such basic themes. "[१]

त्याचप्रमाणें **टॉम्सन किंग** हा अमेरिकन लेखक शेक्सपिअरच्या नाटकासंबंधानें लिहिलेल्या लेखांत म्हणतो कीं, " ...नवीन असें संविधानक मुळांत नसतेंच मुळीं ! मूलभूत भाव आणि स्थिरवृत्ति, त्याचप्रमाणें मनुष्यांच्या मूलभूत अवस्था यांची संख्या मर्यादित असते. त्यांचा विस्तार, त्यांचें प्रगटीकरण आणि त्यांचें वर्णन मात्र बहुविध प्रकारांनीं होऊं शकतें."[२]

तेंच कशाला, साहित्याचार्य कै. **न. चिं. केळकर**सुद्धां तेंच म्हणतात. ते म्हणतात—" खरी गोष्ट अशी असते कीं, मनुष्याला आमूलाग्र अशी नवी कल्पना सहसा करतांच येत नाहीं. पण अनुभवांतील वेगवेगळ्या जुन्या कल्पनांचें मिश्रण त्याला करतां येतें; व तें मिश्रण स्वतंत्रपणें करणें, दुसऱ्याचें उचलून न घेतां स्वतःच्या स्फूर्तीनें व बुद्धीनें करणें, याचेंच नांव स्वतंत्र निर्मिती होय......अशा ठिकाणीं कल्पनाबीज तेवढें दुसऱ्याचें, परंतु त्याचें खतपाणी, मेहनत-मशागत हीं त्या बीजाचा उपयोग करणाराचीं असतात. "[३]

परंतु याचा अर्थ दुसऱ्याच्या कल्पनांचें अगर कथानकांचें अंधानुकरण करणें क्षम्य आहे, असा मात्र होत नाहीं. विशिष्ट कल्पना अगर कथानक हाताळायलासुद्धां विशिष्ट कसब लागतें. हें कसब म्हणजेच प्रतिभा होय. प्रतिभासंपन्न नाटककार कोणत्याहि विषयाची अगर कथानकाची मोठ्या कौशल्यानें रचना करूं शकतो. सर्वसाधारण जीवनाच्या खाणींत सांपडलेल्या विविध आणि विशिष्ट विषयांच्या लोखंडाला आपल्या प्रतिभेचा परिस लावून त्याचें शाश्वत नाट्यसुवर्ण करण्याची किमया फारच थोड्यांना साधते. पण अशा किमयेच्या कृतींत जरूर असणारी प्रतिभा म्हणजे तरी काय ? प्रतिभा म्हणजे अमुक असें चटकन् उत्तर देणें वाटतें तितकें

---

१. M. F. S. पान १५४ — बेसिक थीम्ससाठीं पहा —
Shinde's Dictionary of Cine Art and Film Craft

२. 'सुषमा' डिसेंबर १९५० पान १७ ('आर्यन पाथ' मधील टॉम्सन किंगच्या लेखांतील उतारा).

३. को. ले. सं. प्र. पान ४७, ४८

सोपें नाहीं. परंतु कै. न. चिं. केळकर यांनीं प्रतिभेची जी सुटसुटित आणि सर्वव्यापक अशी व्याख्या केली आहे, तीच मी इथें देतों, म्हणजे प्रतिभा म्हणजे काय, याची वाचकांना कल्पना येईल. कै. केळकर म्हणतात,— "...एक गोष्ट पाहिली असतां तिच्यासारखी दुसरी गोष्ट स्मरणानें आपोआप सुचणें; तसेंच एक गोष्ट पाहिली असतां तिच्याविरुद्ध असलेली गोष्टहि स्मरणानें आपोआप सुचणें; आणि या सादृश्याचा व विरोधाचा उपयोग करण्याची बुद्धि होणें, व तो उपयोग कुशलतेनें करण्याची पात्रता अंगीं असणें, याचें नांव प्रतिभा."[1]

वरील सर्व विवेचनावरून 'मौलिकता' म्हणजे विषय हाताळण्याची कलात्मक विशिष्ट हातोटी, हें वाचकांच्या लक्षांत आलेंच असेल. मौलिकता ही व्यक्तिनिष्ठ असते. कारण एखाद्या लेखकाच्या प्रतिभेचा विकास पूर्ण झालेला असेल, तर एखाद्या लेखकाच्या प्रतिभेला नुकतेंच पंख फुटूं लागलेले असतील! एकाच विषयावर दोन निरनिराळ्या नाटककारांनीं नाटकें लिहिलीं म्हणून तीं नाट्यगुणांच्या दृष्टीनें कधींच एकसारखीं होणार नाहींत, याचेंहि कारण त्यांच्या प्रतिभेच्या पूर्णावस्थेंतील आणि अपूर्णावस्थेंतील फरक हेंच होय!

(३) कृति-गतिमानता

नाटकांत आवश्यक असणाऱ्या गुणांत तिसरा गुण म्हणजे 'कृति-गति-मानता' हा होय. एखादें नाटक बघतांना कंटाळवाणें वाटलें म्हणजे आपण हळूच आपल्या बरोबरच्या माणसाला म्हणतों कीं, 'छे!—नाटकांत कुठें ॲक्शनच नाहीं बुवा!' वास्तविक 'ॲक्शन' याचा अर्थ कृति असाच आहे, व तोच आपल्या मनांत असतो. म्हणजे कृति नसलेलें नाटक आपल्याला कंटाळवाणें वाटतें.

पण कृति म्हणजे तरी काय? रंगभूमीवर एका अगर अनेक पात्रांनीं इकडून तिकडे नाचून मारे धमाल उडवून देणें, याचें नांव कृति का? नाहीं! पात्रांच्या हालचालीनें कृति निर्माण होईल हें खरें, पण त्या कृतीला जर सबळ आणि योग्य कारण नसेल, तर ती कृतीसुद्धां कंटाळवाणीच होईल हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. त्याच बरोबर पात्रांची केवळ

१. को. ले. सं. प्र. पान २३–२४

हालचाल म्हणजे कृति नव्हे, हेंहि विसरतां कामा नये. कृति ही गतीमय आहे. आणि गति ही हालचालीनेंच केवळ नव्हे, तर बसल्या बसल्या बोललेल्या संवादांतूनहि निर्माण होऊं शकेल! पात्रें स्थिर असतांनाहि त्यांच्या संभाषणांतून जर कथानक नदीच्या प्रवाहासारखें कधीं संथ तर कधीं खळखळत, कधीं शांतपणें तर कधीं फेंसाळत पुढें पुढें जात असेल, तर त्या पात्रांच्या स्थिरतेंतूनसुद्धां कृति निर्माण होत असते!

ज्या वेळीं कथानकांत संघर्ष निर्माण होतो, तेव्हांच नाटकांत खऱ्या अर्थानें कृति निर्माण होते. मग तो संघर्ष पात्रांच्या हालचालींतून निर्माण झालेला असो, अगर बैठ्या पात्रांच्या नुसत्या संभाषणांतून निर्माण झालेला असो. संघर्ष हा कृतीचा आणि गतीचाहि जनक असल्यामुळें, कोणत्याहि प्रभावशाली व परिणामकारक नाटकांत तो असलाच पाहिजे! संघर्ष नसल्यास नाटकांत नाट्यच निर्माण होणें कठीण!

हा संघर्ष दोन प्रकारचा असूं शकेल! नाटकाच्या कथानकाला प्रत्यक्ष सुरवात होण्यापूर्वींच कथानक होऊन गेल्यामुळें संघर्ष निर्माण होईल, किंवा कथानकाच्या सुरवातीलाच संघर्षाची ठिणगी पडून ती आग मग सबंध नाटकभर धुमसत राहील! ह्या दोन प्रकारांचीं दोन उदाहरणें म्हणून शेक्सपीअरचें 'हॅम्लेट' व कै. खाडिलकरांचें 'भाऊबंदकी' हीं दोन नाटकें देतां येतील. पहिल्या नाटकांत संघर्षाचें खरें कारण नाटकाच्या प्रत्यक्ष कथानकाच्या सुरवातीपूर्वीच घडलेलें आहे. म्हणजे एका अर्थी कथानक नाटक सुरू व्हायच्या आधींच होऊन गेलेलें आहे आणि नाटकांत फक्त त्या पूर्व घटनेनें निर्माण झालेला सामर्थ्यशाली संघर्षच आहे. आणि दुसऱ्या नाटकांत संघर्षाला कारणीभूत झालेली घटना म्हणजे नारायणरावाचा खून—नाटकाच्या पहिल्याच अंकांत घडला असून, त्याच अंकापासून पुढें संघर्षाला जोरदार सुरवात झाली आहे. उत्कृष्ट संघर्षपद्धतीचे दोन उत्तम नमुने म्हणून तीं दोन्ही नाटकें मुद्दामच मी वाचकांच्या डोळ्यांसमोर ठेवीत आहे.

नाटक—मग तें कोणत्याहि प्रकारचें असो,—त्यांत संघर्षनिर्मिति, कृति आणि गति निर्माण होणें अगत्याचें असतें.

(४) वास्तवता (स्वाभाविकता)

नाटकांत वास्तवता असली पाहिजे याचा अर्थ तारतम्यानेंच घेतला पाहिजे. आपल्या रोजच्या जीवनांत जें जें जसें घडतें, तें तें तसेंच्या तसेंच

नाटकांत घुसडणें, याचा अर्थ वास्तवता नव्हे. आपण घरांत ज्या भांड्यांत पक्वान्न शिजवतों, तें भांडें तसेंच्या तसें आणून पाहुण्यांच्या पुढ्यांत ठेवतों का कधीं? त्या भांड्यांतील जरूर तेवढें पक्वान्न घेऊन तें छानशा वाटींतून अगर द्रोणांतून तर कधीं ताटांतच नीटनेटकें वाढतों कीं नाहीं? अगदीं तसेंच वास्तवतेचें आहे. जीवनांतल्या घटना नाटकांत आणतांना त्या सुटसुटीत, सुंदर आणि सोज्ज्वळ दिसतील अशी मांडणी करणें, याचेंच नांव वास्तवता. कोणतीहि घटना अगर प्रसंग ओढून ताणून मुद्दाम घुसडल्यासारखा वाटतां कामा नये आणि कृत्रिमहि वाटतां कामा नये.

नाटकांत दिसणारी घटना अगर प्रसंग आपल्या जीवनांत कधींतरी घडलेला आहे, तसा प्रसंग घडणें अगदीं स्वाभाविक आहे, असेंच प्रेक्षकांना वाटलें पाहिजे. म्हणजे प्रसंग, पात्रें, त्यांची हालचाल, संवाद, रीतिरिवाज, भाषा इत्यादि सर्वच अकृत्रिम वाटावें.

"हॅम्लेटचें मनोदर्शन घडत असतांना तो डेन्मार्कचा राजपुत्र आहे, हें विसरून तो आपल्यांतलाच कोणीतरी आहे, आणि त्याच्या हृदयसंवेदना आपल्या हृदयसंवेदनांशीं जुळल्या आहेत, असा अनुभव येतो; आणि देशकाळाच्या मर्यादा ओलांडून तो जगांतील रसिकांना मान्य असा पुरुष होऊन बसतो. डॉल्स हाऊसमधील नोरा पहात असतांना, आपल्याच घरचे प्रश्न स्वच्छ स्वरूपांत हाताळलेले पहात आहों असें वाटून मनुष्य त्यांत तल्लीन होतो...कीचकवधांतील प्रसंग मनाला थक्क करणारे आहेत, कर्झनशाहीची आठवण पावलोपावलीं करून देणारें कथानक आहे...जर कीचक व सैरंध्रीचें चित्र जगांतील भिन्न शक्तींच्या मनोव्यापाराचें प्रतिबिंब धारण करणारें नसतें तर तें नाटक अमर झालें असतें काय?" असा प्रश्न श्री. य. कृ. खाडिलकर विचारतात[1] त्याचें कारण हें कीं, तीं तीं कथानकें आणि पात्रें अगदीं खरींखुरीं जिवंत वाटतात. अकृत्रिम वाटतात. वास्तवता यापेक्षां दुसरी नाहीं. श्री. खाडिलकरांना हॅम्लेट, डॉल्स हाऊस किंवा कीचकवध नाटक पाहून जें वाटलें, तें तसें ज्या योगानें वाटेल तीच वास्तवता व स्वाभाविकता होय!

नाटकांत जडदेही वास्तवता आणणें शक्यहि नाहीं आणि योग्यहि नाहीं. नाटकांतली वास्तवता ही आभासरूपी वास्तवता असते. वास्तवतेचा नुसता आभास निर्माण करायचा असतो.

१. खा. ना. फ. पान १७–१८

पात्रनिर्मिती आणि अनुभूति

नाटकांतील पात्रें हीं जर नाटककाराच्या प्रत्यक्ष अनुभूतींतून जन्माला आलेलीं असलीं, तर नाटकात वास्तवतेचा आभास फार उत्तम प्रकारें निर्माण व्हायला मदत होते. म्हणून नाट्यविषय आणि नाटकांतील पात्रें नाटककारानें अनुभवलेल्या, अगदीं जवळून पाहिलेल्या आणि अभ्यासिलेल्या जीवनांतूनच निवडण्याचा प्रयत्न करावा. ज्या जीवनाचा नाटककाराला जितक्या प्रमाणांत अनुभव असेल, त्या जीवनाचा तितक्या प्रमाणांत नाट्याविष्कार होईल. याचा अर्थ, जर नाटककाराला एखाद्या चोराचें जीवन रंगवायचें असलें, तर त्यानें प्रत्यक्ष चोराचें जीवन अनुभवलेलें असलें पाहिजे असा मात्र कोणी करूं नये! जेव्हां एखाद्या जीवनाचा प्रत्यक्ष अनुभव नसतो, तेव्हां नाटककारानें त्या त्या जीवनाची बारिकसारिक माहिती मिळवली पाहिजे, आणि विशिष्ट प्रसंगीं विशिष्ट परिस्थितींतल्या पात्राला काय वाटेल हें कल्पनेनें जाणलें पाहिजे. हाच काल्पनिक परकाया प्रवेश! नटाला ज्याप्रमाणें तेवढ्या पुरतें स्वतःला विसरून भूमिकेशीं समरस व्हवें लागतें, त्याचप्रमाणें भूमिका निर्माण करतांनासुद्धां नाटककारानें स्वतःला विसरून परकाया प्रवेश करूनच ती ती भूमिका लेखनद्वारें रंगवायची असते. वरील सर्व विवेचनावरून वाचकांनीं एवढेंच लक्षांत ठेवावें कीं, नाटकांतील वास्तवता ही व्यवहारांतली जडदेही वास्तवता नसून, वास्तवतेचा हुबेहुब आभास असतो!

महत्त्वाच्या दहा सूचना

नाटक लिहितांना नाटककारानें कोणकोणत्या गोष्टींकडे लक्ष दिलें पाहिजे, असें जर कोणी मला विचारलें तर मी खालील दहा महत्त्वाच्या गोष्टींकडे बोट दाखवीन! त्या महत्त्वाच्या सूचना अशा :

(१) कथानकाचा साधा, सोपा असा एक सुसूत्र धागा असावा. अधिक धागे असल्यास, ते एकाद्या विणीव गोफासारखे एकमेकांत एकजीव झालेले असावे व मूळ धाग्यास शक्ति आणि सौंदर्य देणारे असावे.

(२) कथानकांत कोणतीतरी एक मध्यवर्ती कल्पना असावी. तिची निवड साधकबाधक विचार करून झालेली असावी व त्याच कल्पनेभोंवतीं इतर गोष्टींचा फेर असावा. ही मध्यवर्ती कल्पना म्हणजेच 'शिव' किंवा मंगल होय.

(३) कथानक शक्य तितकें स्वभाविक वाटावें; म्हणजे तें संभवनीय वाटावें.

(४) पात्रांच्या स्वभावांत विविधता असावी आणि ती कथानकाला पोषक असावी.

(५) पात्रांच्या कृतीमुळें घटना निर्माण कराव्या; घटनासाठीं पात्रें निर्माण करण्याचें टाळावें.

(६) कथानकांतील घटनांच्या क्रमांत सूत्रबद्धता व सुसंगती असावी.

(७) कथानकांतील क्रिया शक्यतों वर्णनात्मक नसाव्या; त्या प्रत्यक्ष घडलेल्या दाखविण्याचा प्रयत्न करावा.

(८) पात्रांच्या तोंडीं घातलेले संवाद व त्या संवादांची भाषा, त्या त्या पात्राचा बौद्धिक, सामाजिक, प्रांतिक दर्जा बघून वयमानाकडे लक्ष देऊन लिहिलेली असावी.

(९) पात्रांचा स्वभावपरिपोष शक्यतों कृतींतून व जरूर तेव्हां संवादांतून करावा; परंतु संवाद सुटसुटीत व अर्थवाही असावेत.

(१०) नाटकाच्या कथेचा शेवट, सर्वसाधारण व्यवहारांत जसा होतो तसा करण्यापेक्षां ‘ कसा व्हायला पाहिजे ’ तसा करावा. त्याला ‘ तत्त्व-दर्शन ’ किंवा साहित्यांतलें ‘ सत्य ’ असें म्हणतात.

वरील दहा सूचना प्रामुख्यानें ध्यानांत ठेवल्या, तर नाट्यलेखनांत निदान ढोबळ चुका राहण्याची शक्यता खात्रीनें कमी होईल व नाटकाची परिणाम-कारकता वाढण्याचा संभव निर्माण होईल.

कथानकाची मांडणी

नाटकांत विषय हा पाया, कथा ही इमारत, पात्रें ही त्या इमारतीचे आधारस्तंभ आणि संवाद ही रंगरंगोटी आहे असें मानलें, तर ती नाट्यरूपी इमारत मजबूत व डौलदार करण्यासाठीं आणि ती सुंदर आणि मनोवेधक दिसण्यासाठीं काय काय करावें लागतें व कसें करावें लागतें याचा आतां विचार करूं. (१) विषयपरिपोष (२) कथापरिपोष (३) स्वभावपरिपोष हीं नाटकाच्या सांगाड्याचीं तीन प्रमुख अंगें आहेत.

(१) विषयपरिपोष

प्रथम विषयाची निवड! विषय निवडला कीं कथानकाची आकारणी! विषयाची निवड करण्यांत कौशल्य आहे हें खरेंच, पण तें फारसें कठीण नाहीं! अनेक गोष्टी आपण पाहातों आणि अनेक विषयांशीं आपला प्रत्यक्ष संबंध येतो; त्यांच्या बऱ्यावाईट अनुभवांची साधनसामुग्री आपल्या जवळ तयार असते. पण कथानकाची आकारणी ही गोष्ट तितकीशी सोपी नाहीं.

आपण अशी कल्पना करूं कीं, स्त्रीजीवनाशीं संबंधीत असलेला एखादा विषय आपण निवडला! विवाहित पुरुषाचें एखाद्या दुसऱ्या स्त्रीवर प्रेम बसणें आणि त्यामुळें पहिल्या स्त्रीला त्रास होणें हा विषय घेतला, तर त्या मध्यवर्ती कल्पनेभोंवतीं कथानकाची उभारणी करतांना जीं पात्रें निवडायचीं तीं समाजाच्या कोणत्या थरांतलीं निवडायचीं, याचा आधीं निर्णय घ्यावा लागतो. तीं पात्रें उच्च सुशिक्षित समाजांतलीं; मध्यम वर्गीय कीं अगदीं अशिक्षित खेडवळ अशा खालच्या समाजांतलीं? असें गृहित धरूं कीं मध्यम-वर्गीय समाजांतलीं तीं तीन पात्रें घेतलीं. **अ** ही **ब**ची लग्नाची बायको आहे. पण **ब**चें त्याच्याच ऑफिसांतील **क** ह्या टायपिस्ट तरुणीवर प्रेम बसलें. **ब** व **क** यांच्या प्रेमप्रकरणाला पंख फुटून तें प्रकरण **अ**च्या कानांवर आलें. यांत **ब** आणि **क** यांचें एकमेकांवर प्रेम असणें व **ब** हा विवाहित असणें ह्या गोष्टी म्हणजे खरें कथानक नव्हे. ती कथानकाची केवळ पार्श्वभूमि! खऱ्या कथानकाला म्हणजे संघर्षाला सुरवात होईल, ती **ब क**चें प्रेमप्रकरण **अ**च्या कानांवर येऊन तिचा भडका उडेल तेव्हां. तिथपासूनच कथानकांत खरी गति आणि कृति निर्माण होईल! इथें हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, **अ**च्या जळफळाटानें जो संघर्ष निर्माण होईल, तो संघर्ष म्हणजे सुद्धां खरा संघर्ष नव्हे. त्या संघर्षाग्नींत आणखी थोडें तेल ओतल्याशिवाय तो संघर्ष पेट घ्यायचा नाहीं. म्हणून मग त्या प्रेमप्रकरणाच्या कथासूत्राला जोडूनच उद्देशानुसार आपल्याला एखादें उपकथानक तयार करावें लागेल! त्यासाठीं कांहीं पात्रेंहि निर्माण करावीं लागतील!

हीं पात्रें **अ** आपल्या इच्छेप्रमाणें, **ब** आपल्या सोयीप्रमाणें किंवा **क** स्वतःच्या समर्थनासाठीं निर्माण करूं शकतील! किंवा तिघेंहि एकदमच ज्या कृती करतील त्यांनूनहि एखादें अगर कांहीं उपकथानकें निर्माण होतील!

आपण जास्त गुंतागुंतींत न गुरफटतां, असें गृहित धरूं कीं, अनें बवर पाळत ठेवण्यासाठीं व बकच्या भेटीगांठी कधीं, कुठें, कशा होतात त्या आपणांस कळाव्या म्हणून आपल्या ड भावाला तिनें त्या कामासाठीं आपल्या मदतीला घेतला, आणि असेंहि गृहीत धरूं कीं, ड हा कच्या भोंवतीं पिंगा घालणाऱ्या-पैकींच एक होता. अशा ह्या अ, ब, क, डच्या गोंधळांत कदाचित ढ ह्या अबच्या घरगड्याचाहि कांहीं उपयोग होऊं शकेल !

सुरवात आणि शेवट

ह्या पांच पात्रांच्या उलटसुलट कृतींतून ज्या घटना निर्माण होतील, तें कथानक. त्या कथानकाला सुरवात झालेली आहे; परंतु त्या गोंधळांतून निष्कर्ष काय काढायचा नि कसा काढायचा हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. कारण ह्या नाटकाचे निरनिराळे तीन शेवट होऊं शकतात. पहिला शेवट अच्या विजयानें. म्हणजे अ आणि ब यांच्या मार्गांतील क ही धोंड नाहींशी होऊन अबच्या संसाराची विस्कटलेली घडी परत नीट बसेल ! दुसरा शेवट बच्या विजयानें म्हणजे अची बकच्या संबंधाची समजूत चुकीची होती असें ठरवून किंवा तो संबंध रास्त होता, असें दाखवून ! आणि तिसरा शेवट कच्या विजयानें. म्हणजे बनें अला घरांतून घालवून दिल्यामुळें व कलाच घरांत आणून ठेवल्यामुळें. तसेंच त्या शेवटानें अबद्दल सहानुभूति निर्माण करतां येईल, बची होत असलेली ओढाताण बघून त्याच्याबद्दलहि सहानुभूति निर्माण होईल असा शेवट करता येईल ! आणखी निरनिराळ्या दृष्टिकोनांतून विचार केला, तर आणखीहि अनेक तऱ्हेचे शेवट करतां येतील !

म्हणून **शेवट** कसा व कां करायचा याचा अत्यंत कांटेकोर चिकित्सेनें विचार झाल्याशिवाय नाट्यलेखनाला **सुरवात** करूं नये. नाट्यलेखनाला सुरवात करण्यापूर्वीं नाटकाच्या शेवटाविषयीं निश्चित कल्पना ठरली पाहिजे. त्याशिवाय त्या कथानकांतील पात्रांचा स्वभावपरिपोष परिणामकारक होणार नाहीं. आणि एकदां त्या त्या गोष्टी ठरल्या आणि नाटक लिहिलें, म्हणजे मग त्यांत बदलहि सहसा करूं नये. कांहीं चुकीचें झाले असें वाटल्यास नवीनच नाटक लिहावें. लिहिलेल्या नाटकांत किरकोळ फेरबदल करण्यापलिकडे विशेष महत्त्वाचे बदल कधींच करूं नयेत. तशानें बांधेसूदपणांत दोष राहील. एकीकडचा एक तुकडा सुधारल्यावर दुसरीकडचा दुसरा तुकडा ढिला अगर

पोकळ होण्याचा संभव असतो. नाटक म्हणजे निबंध किंवा लेख नव्हे आणि म्हणूनच त्यांत महत्त्वाच्या सुधारणाच करायच्या असतील, तर तें नाटकच परत हवें तसें नव्यानें लिहून काढावें.

कथेंतील फेरबदल व मर्यादा (भाषांतर–रूपांतर)

कथानक जर एखाद्या पौराणिक अगर ऐतिहासिक गोष्टीवर आधारलेलें असेल, तर त्या कथानकांत आधींच असलेल्या चित्ताकर्षकतेंत आणखी नाट्य निर्माण करण्यासाठीं, भाषांतर–रूपांतर करण्यासाठीं कधीं कधीं कांहीं फेरबदल करावा लागतो, कधीं त्यांत आणखी भर घालावी लागते किंवा कधीं असलेल्यांतून एखादी घटना अगर प्रसंग कमीहि करावा लागतो. तसा फेरबदल करण्याचा अधिकार नाटककाराला आहे. तो त्यांचा स्वयंसिद्ध हक्क आहे. त्यालाच इंग्रजीमध्यें 'Poetic Licence' असें म्हणतात! मात्र हा अधिकार किंवा हक्क वाटेल तेव्हां वाटेल तसा गाजवायचा नसतो. तसा गाजवला तर तो नाटककार जनतेच्या न्यायासनासमोर शिक्षेलाच पात्र ठरतो. अधिकाराचा उपयोग करतांना तो मर्यादा सांभाळूनच केला पाहिजे. हक्काचा उपभोग संयमानेंच घ्यावा.

मूळ कथेंत फरक करतांना तो किती प्रमाणांत करावा अगर त्यासंबंधानें किती मर्यादा सांभाळावी, यासंबंधाचा आदर्श म्हणून कालिदासकृत 'शाकुंतल' नाटक दाखवतां येईल! महाभारतांतील दुष्यंत–शकुंतलेपेक्षां कालिदासाचें दुष्यंत–शकुंतलेचें जोडपें भिन्न आहे. शकुंतला आपल्या मुलाला घेऊन जेव्हां राजाच्या दरबारीं जाते, तेव्हां प्रथम राजा लोकापवादाच्या शंकेनें तिचा स्वीकार करीत नाहीं, पण आकाशवाणीनें ती त्याचीच पत्नी असल्याचा निर्वाळा दिल्यावर तो तिचा स्वीकार करतो, असें महाभारतांतील कथेंत आहे. परंतु दुष्यंताची वृत्ति अधिक स्वाभाविक, विश्वसनीय, योग्य आणि समर्थनीय वाटावी म्हणून कालिदासानें त्या कथेंत जो स्वकृत फरक केला, तो हृद्य आहे. त्यासाठीं दुर्वासाच्या शापाची व शकुंतलेची आंगठी हरवण्याची घटना कालिदासानें स्वतःच्या प्रतिभेनें निर्माण करून साहित्य-सृष्टींतील एक अमर कथानक निर्माण केलें.

सारांश (१) मूळ कथानकांत जो फेरफार करायचा तो 'फार' करूं नये. (२) त्या फेरफारानें मूळ कथेला विशिष्ट उजाळा यावा. (३) फेरफार करतांना, कथेचा गाभा, सांगाडा आणि स्थळ-काळ इत्यादि गोष्टींना बाध

येणार नाहीं अशी खबरदारी घ्यावी. स्थळ-काळाचा विपर्यास मुळींच होऊं देऊं नये. (४) तसेंच मूळ कथानकाविषयी जो आदर असेल, अगर त्या कथानकाचें जें महत्त्व असेल, तो आदर अगर तें महत्त्व फेरबदल करून वाढलें नाहीं तरी हरकत नाहीं, परंतु कमी होणार नाहीं, अशी काळजी घ्यावी. आणि (५) फेरबदल करतांना कोणत्यांहि परिस्थितींत सर्वसामान्य व्यवहारज्ञानाचा आणि नीतिनियमांचा मुडदा पाडूं नये. (६) शाश्वत सत्यें आणि ऐतिहासिक सत्यें यांना जरासुद्धां धक्का लागूं देऊं नये.

(२) कथापरिपोष

कथापरिपोष हा पायरीपायरीनें साधावा लागतो. कांहीं जणांचें असें मत आहे कीं, (१) **आदि**, (२) **मध्य**, (३) **अंत** असे नाटक-कथापरिपोषाच्या दृष्टीनें तीन टप्पे करावे.

(१) **आदि** : आदिमध्यें कथानकाची प्रस्तावना व तोंडओळख.
(२) **मध्य** : कथानकांतील उच्च बिंदु साधणें.
(३) **अंत** : नाटकाचा शेवड करणें.

ह्या तीन अवस्थांनीं होणारा नाट्यकथापरिपोष हा एखाद्या आकृतीच्या साहाय्यानें दाखवायचा झाला, तर एक कमान काढावी लागेल. कथानक चढवीत चढवीत मध्यावर न्यायचें नि मग तेंच कथानक उतरवीत आणायचें. (१) **गांठ** आणि (२) **निरगांठ** असेहि परिपोषाच्या दृष्टीनें कांहीं तज्ञ नाट्यकथावस्तूचे दोन भाग पाडतात. आधीं कथानकाची हळुहळू गुंतागुंत करायची आणि मग मोठ्या कौशल्यानें कल्पनेनेंच केलेली गुंतागुंत आपणच सोडवून दाखवायची, अशीहि पद्धति मानतात.

आधुनिक नाटकांचे सर्वसाधारणपणें तीन अंक असतात. ह्या तीन अंकांत वरील तिपदरी पद्धत उपयोगांत आणायची असली, तर पहिल्या अंकांत 'आदि' दुसऱ्या अंकांत 'मध्य' आणि तिसऱ्या अंकांत 'अंत' अशी वाटणी होईल. ब्रॅन्डन-थॉमसनें हीच पद्धति जरा जळजळीत स्वरूपांत सांगितलेली आहे. तो म्हणतो कीं, नाटक हें स्फोटक पदार्थांनीं भरलेल्या कोठारासारखें आहे. पहिल्या अंकांत त्या कोठारावर आगीची ठिणगी टाकायची, दुसऱ्या अंकांत तें कठोर 'ढो' दिशीं उडवून द्यायचें, आणि तिसऱ्या अंकांत उडालेल्या ठिकऱ्या गोळा करायच्या!

मला ही स्फोटक उपमा मुळींच मान्य नाहीं. नाटकासारख्या सुंदर कलाकृतीला असली विध्वंसक आणि भयानक उपमा दिलेली मला मुळींच आवडत नाहीं. मी म्हणेन कीं, नाटक हें दूध भरलेल्या मडक्यासारखें आहे. पहिल्या अंकांत त्या दुधाला **विरजण लावायचें,** दुसऱ्या अंकांत तें दहीं **घुसळायचें**, आणि तिसऱ्या अंकांत त्यांतील **लोणी आणि ताक वेगवेगळें** काढायचें ! उपमा कशाहि आणि कोणत्याहि असोत, त्यांतील भावार्थ नाटक लिहूं इच्छिणाऱ्या लेखकांनीं ध्यानांत ठेवावा म्हणजे झालें.

नवीन पद्धत

परंतु कांहीं आधुनिक पाश्चात्य नाटककार वरील दूध–दहीं–लोणी अशा पायरीनें न जातां, दहीं नुसतें घुसळूनच तें प्रेक्षकांसमोर ठेवतात. म्हणजेच ते आपल्या नाटकाचा शेवट दुसऱ्या पायरीवरच करतात ! ‘ लोणी-ताक वेगवेगळें करायचें तें हवें तर तुम्हींच करा ! ’ असेंच जणूं त्यांना प्रेक्षकांना सांगायचें असतें. म्हणूनच कांहीं कांहीं समस्याप्रधान सामाजिक नाटकांचा शेवट प्रश्न-चिन्हांत झालेला आढळतो. एखादी समस्या घेऊन नाटककार ती रंगवरंगव रंगवतो, काय काय झालें, नि कसें कसें झालें तें अगदी सगळेंच्या सगळें सांगून टाकतो, पण त्याचें पुढें काय झालें, किंवा त्यांतून पुढें मार्ग कसा काय काढायचा हें मात्र सांगण्याचें तो अगदीं जाणूनबुजून टाळतो. अशा ‘ **प्रश्नचिन्हांकित** ’ पद्धतीला अलीकडे नाटकांतील ‘ नवतंत्र ’ असें म्हणण्याची प्रथा पडली आहे. पण ह्यालाच ‘ **पलायन वाद** ’ म्हणतात. ह्या बाबतींत माझें मत म्हणून मी एवढेंच म्हणेन कीं, सर्वच नाटकांतून हें तथाकथित ‘ नवतंत्र ’ वापरूं नये. प्रेक्षकांची बौद्धिक पातळी आणि सांस्कृतिक दर्जा लक्षांत घेऊन, मगच वाटल्यास हें पलायनवादी प्रश्नचिन्हांकित तंत्र उपयोगांत आणावें. आपल्या सध्यांच्या मराठी रंगभूमीला हें तंत्र मानवेल असें निदान मला तरी वाटत नाहीं. अद्याप मुंबईसारख्या सुधारलेल्या आणि पुढारलेल्या शहरांतून सुद्धां तसलें तंत्र पचवून समाधान पावेल असा प्रेक्षकवर्ग निर्माण झालेला नाहीं. तें तंत्र पचवायला जी निश्चित मनोभूमिका असावी लागते, ती आजच्या परिस्थितीच्या होमकुंडांत आहुति म्हणून पडल्या जाणाऱ्या प्रेक्षकांची असणेंच शक्य नाहीं. हा दोष असेल तर तो प्रेक्षकांचा नसून परिस्थितीचा आहे. परिस्थिति पालटली कीं तंत्रहि पालटेल हें काय सांगायला हवें ?

पलायनवादी तंत्रानें शेवट करून प्रेक्षकांसमोर फक्त प्रश्नचिन्हें उभीं करणारीं नाटकें लिहावीं कीं न लिहावीं, म्हणजेच नव्या नाटककारांनीं त्या पद्धतीचा अंगीकार करावा कीं करूं नये, हा मतभेदाचा आणि वादाचाच विषय आहे. प्रत्येक मताच्या बाजूचीं आणि उलट बाजूचीं अनेक समर्थनें सांपडूं शकतील! एखाद्या समस्येविषयीं स्वतःचें कांहींच मत न सांगतां, अगर त्या समस्येविषयीं जरूर तें मार्गदर्शन न करतां, केवळ प्रेक्षकांसमोर प्रश्न उभा करणें हें नाटककाराचें एक काम आहे हें मला मान्य आहे. परंतु त्याच समस्या सोडवून त्यांचीं योग्य तीं उत्तरें काढून दाखविणें हें अधिक महत्त्वाचें आहे. एखाद्या विषयासंबंधानें प्रेक्षकांच्या मनांत विविध विचार घोळत असतील आणि त्याबद्दलचे प्रश्नहि त्यांच्या समोर आधींच उभे असतील. अशा स्थितींत, केवळ प्रश्नच उभा करणाऱ्या नाटकानें विशेष नवीन असें काय साधलें? प्रश्न काय, ते होतेच, आहेत आणि असतीलहि प्रेक्षकांसमोर! तेच प्रश्न आणखी त्यांच्यासमोर उभे करायला नाटककाराची काय आवश्यकता आहे? म्हणून मला वाटतें कीं, जर समस्यात्मक (Problem plays) नाटकें लिहायचीं असतील, तर त्यांतून केवळ प्रश्नच उभा न करतां, त्या प्रश्नाचें उत्तर शोधून काढण्याचाहि प्रयत्न व्हावा. नुसता प्रश्न उभा करणाऱ्या नाटकापेक्षां त्या प्रश्नाचें उत्तर देणाऱ्या नाटकाला अधीक महत्त्व आहे यांत मुळींच शंका नाहीं.

(३) स्वभावपरिपोष

नाट्यपरिपोष यथायोग्य व्हायला, कथापरिपोषाप्रमाणेंच स्वभावपरिपोषहि महत्त्वाचा असतो. कथानक हें पात्रांच्या स्वरूपांत आपणांस प्रेक्षकांसमोर सजीव करायचें असतें. अर्थात् त्या पात्रांच्या स्वभावपरिपोषांतील परिणाम-कारकतेचा नाट्यपरिपोषावर बरावाईट परिणाम हा होणारच! म्हणून कथा-विष्कारानंतर पात्रांच्या स्वभावाविष्काराकडे लक्ष द्यावें लागतें.

स्वभावपरिपोष यथायोग्य होण्यासाठीं, नाटककाराला मनुष्यस्वभावाचें व मानसशास्त्राचेंहि सूक्ष्म ज्ञान असावें लागतें. विशिष्ट घटनांचे अगर प्रसंगांचे विशिष्ट मनोवृत्तीच्या पात्रांवर कसकसे ठसे उमटतील आणि त्यामुळें त्या त्या पात्रांच्या स्वभावावर व विचार-उच्चार-आचार ह्या त्रयीवर काय काय परिणाम होतील, हेंच जर नाटककाराला पूर्णपणें माहीत नसेल, तर त्या नाटककारा-

करून पात्रांच्या स्वभावपरिपोषाला काडीचीहि मदत होणार नाहीं. त्याचीं पात्रें एकाच सांच्यांतून काढलेल्या बाहुल्यांप्रमाणें एकासारखीं एक अशींच निर्माण होतील! त्यांत विविधता येणार नाहीं. नाटकांतील पात्रांच्या स्वभावांत विविधता नसेल, तर तीं पात्रें निर्जीव वाटतील. त्याचप्रमाणें, त्या त्या पात्रांच्या स्वभावांतील सूक्ष्म छटा त्यांच्या विचारांतून, उच्चारांतून किंवा आचारांतून स्पष्टपणें प्रेक्षकांना दिसल्या नाहींत, तर त्या पात्रांचा स्वभावपरिपोष साधावा तसा साधलेला नाहीं, असेंच म्हणावें लागेल. यासाठीं निर्माण केलेल्या पात्रांचा रीतसर स्वभावपरिपोष करण्याची जबाबदारी नाटककारावर असते.

उत्तम उदाहरण

पात्रांचा स्वभाव कसा असावा यासंबंधानें नाटककारानें आपल्या मनाशीं कांहीं निश्चित योजना आंखून ठेवल्या पाहिजेत. त्या योजना म्हणजे एखाद्या रेखाचित्रासारख्या असतात. त्या स्वभावविषयक रेखाकृतींत मग संवादाभिनयादि रंगानीं रंग भरायचा असतो. यासंबंधाचें एक उत्तम उदाहरण म्हणून ‘ स्वयंवर ’ नाटकांतील रुक्मिणीलाच मी वाचकांसमोर उभी करतो. ‘ निर्दोष सौंदर्याची, निर्मळ अंतःकरणाची, राजकारभारांत हौसेनें मदत करणारी, आणि स्वजनांसाठीं स्वार्थत्याग करणारी एक आदर्श आर्यललना ’ असा तिच्या स्वाभाविक आकृतीचा आराखडा लेखकानें आपल्या डोळ्यांसमोर उभा केला आणि मग तिच्या तोंडीं घातलेल्या संवादांतून व तिच्याकडून घडविलेल्या कृतींतून त्या आराखड्यांत ते ते रंग भरले आहेत, असेंच त्या पात्राचा सूक्ष्म अभ्यास करणाराला आढळून येईल. श्री. य. कृ. खाडीलकर यांनी त्याची फारच चांगली फोड केलेली आहे, म्हणून तीच मी जशीच्या तशी इथें देतों, म्हणजे वाचकांना त्याची कल्पना येईल !

“ ... स्वजनांसाठीं स्वसुख दूर सारण्याचें तिचें शील स्वयंवराच्या मंडपांत प्रथम प्रगट होतें. पुरुषश्रेष्ठ श्रीकृष्णाच्या तलवारीला आपला भाऊ दुराग्रहानें बळी पडणार असें पहातांच तिचें या नाटकांत मूर्त झालेलें स्वभाववैशिष्ट्य तिला स्वस्थ बसूं देत नाहीं. ‘ स्वजनांच्या रक्तानें लाल झालेल्या भूमीवर उभी राहून आपण स्वयंवर करूं इच्छित नाहीं ’ असें अमर्यादेचा आक्षेप पत्करूनहि ती स्वयंवरासाठीं जमलेल्या राजांना सांगते. रुक्मिणीच्या या धीरोदात्त चरित्रावर पुरुषोत्तमहि प्रसन्न होतो, आणि ‘स्वजनाच्या सुखाकरितां

स्वसुखहि कसें सोडलें पाहिजे ' याचा कित्ता घालून देणारी कांता त्याचप्रमाणें गुरु तूं आहेस अशी तिची प्रशंसा करतो. आपल्या भावाच्या अटकेंत वडील पडण्याचा प्रसंग आला असतां कांहीं अटीवर शिशुपालाला वरण्यास रुक्मिणी तयार होते, आणि पित्याकरितां स्वसुख दूर सारण्याची दुसरी पायरी ती आक्रमिते. चांगली बहीण, चांगली कन्या, चांगली गृहिणी होऊं शकते हा रुक्मिणीच्या कृतींत उतरलेला सिद्धांत आहे...देवीच्या देवळांत श्रीकृष्णाशीं विवाहबद्ध होऊन त्याच्यासह ती जात असतां '**दादाकरितां मी कांहींतरी केलें, बाबांच्याकरितां मी कांहींतरी केलें, पण आई, तुझ्याकरितां-मात्र मी कांहीं केलें नाहीं**' अशी हुरहूर तिच्या मनांत असते, व ती हुरहूर तिचा स्वभावविशेष दाखवते...अशा प्रसंगीं आपण रुक्मिणीसारखेंच वागलों असतों, असें नाटक पहातांना अगर वाचतांना तरुणींना वाटतें व आपली मुलगी अगर बहीण तशीच वागावयास पाहिजे असें रुक्मिणीशीं तद्रुप झालेल्या प्रेक्षकांना वाटतें."[१] स्वभावपरिपोष संवादांतून व कृतींतून कसा साधावा याचें माझ्या मताप्रमाणें हें एक उत्तम उदाहरण आहे.

नाटककारानें पाळावयाचें पथ्य

कथापरिपोष म्हणजे काय, स्वभावपरिपोष म्हणजे काय व त्यांच्या साहाय्यानें नाट्यपरिपोष कसा करायचा याची चर्चा येथपर्यंत झाली खरी, पण नाटककाराला जें एक पथ्य पाळायचें असतें, त्याचा खुलासामात्र व्हावा तसा झालेला नाही. तो खुलासा केल्याशिवाय पुढें विचार करणें योग्य होणार नाहीं; म्हणून नाटककाराच्या पथ्याविषयीं थोडेंसें लिहिणें जरूर आहे.

' नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ' ह्या श्लोकार्धांतील अर्थाप्रमाणें रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें दाखविल्या जाणाऱ्या नाटकानें, राजापासून रंकापर्यंत भिन्नभिन्न अभिरुची असलेल्या सर्वच प्रेक्षकांचें समाधान झालें पाहिजे, त्यानें त्यांचें मनरंजन झालें पाहिजे ही गोष्ट खरी असली, तरी ती जबाबदारी पार पाडतांना नाटककाराला कांहीं विशिष्ट बंधनें पाळावीं लागतात. त्या बंधनांनाच मी पथ्य असें म्हणतों. हें पथ्य दोन प्रकारचें असतें. (१) पहिलें **नीतिपथ्य** आणि (२) दुसरें **रीतिपथ्य** !

---

१. खा. ना. फ. पान १०–११ (मोठीं अक्षरें माझीं)

(१) नीतिपथ्य

पुष्कळदां असें घडलेलें आपण पाहतों कीं, असत्याचरण करणारा, लांडीलबाडी करणारा, किंवा अनितीनें वागणारा जगाच्या व्यवहारांत विजयी होतो. तो सभ्य, साव समजला जातो आणि 'सत्यमेव जयते' ह्या तत्त्वाचा धडधडीत पराजय झालेला असतो! व्यवहारांत हें आणि असलें कितीहि घडलेलें असलें, तरी आपण आपल्या नाटकांतून अंतिम आदर्श म्हणून जो निष्कर्ष काढून प्रेक्षकांसमोर ठेवणार, तो मात्र तसा असतां कामा नये. 'रंगभूमि ही नीतिशिक्षणाच्या प्रात्यक्षाची शाळा आहे; किंडरगार्टनप्रमाणं मनोरंजन करीत करीत हीं नीतीचीं तत्त्वं नाट्यकला प्रेक्षकांच्या अंतकरणांत फुलवीत असते.'[१] रंगभूमीची ही मिरासदारी आहे; तें तिचें पवित्र कर्तव्य आहे. त्या कर्तव्यापासून तिला तिळभरहि ढळूं न देतां, उलट तिच्याकडून तें कर्तव्य उत्तम तऱ्हेनें पार पडेल—चोख पार पडेल अशीच नाटककाराने व्यवस्था केली पाहिजे. तें थोर दिव्य कर्तव्य रंगभूमि अखंड करीत राहील असें उत्तेजन दिलें पाहिजे. 'गर्भवती शकुंतलेचा दुष्यंतानें अव्हेर केला आणि तो दुसऱ्या शिकारीस गेला' असें दाखवून नाटकाचा शेवट केला असता, तर काय बिघडलें असतें? कोण हात धरणार होता नाटककाराचा? पण नाहीं! रंगभूमीच्या करारी आणि न्यायी स्वभावाला तें पटणारें नाहीं; तिला तें आवडणारें नाहीं आणि मानवणारेंहि नाहीं. आणि म्हणूनच पश्चात्तापदग्ध दुष्यंताला शकुंतलेच्या पायावर लोटांगण घालण्याची शिक्षा दिल्यावांचून नाटककारानें नाटकाचा शेवट केला नाहीं. प्रत्येकाच्या अंतःकरणांत असलेली निष्ठूर न्यायदेवता अशा प्रसंगांनीं खात्रीनें जागृत होत असते, आणि नाटककार अशा वेळीं काय करतो इकडे डोळ्यांत तेल घालून पहाते. वाईटाचा परिणाम वाईट आणि चांगल्याचा परिणाम चांगला झालेला पाहिल्याखेरीज तिचें आत्मिक समाधान होत नसतें! मग प्रत्यक्ष व्यवहारांत कांहींहि घडो! प्रेक्षकांच्या ह्या अबोल आत्मिक हांकेला ओ देणें हेंच नाटककारानें पाळावयाचें नीतिपथ्य होय!

(२) रीतिपथ्य

नाटकांतील जीं प्रमुख पात्रें आपापल्या परीनें कथापरिपोष करीत असतील

१. सा. ना. म. अं. १९४८ पान १४३ (श्री. टेंबे यांचें अध्यक्षीय भाषण)

आणि जीं इतर दुय्यम पात्रें त्या परिपोषाला पूर्णावस्था आणण्यासाठीं आपापल्या परीनें झटत असतील, त्या सर्व प्रमुख आणि दुय्यम दर्जाच्या पात्रांची वागणूक रीतिबद्ध असली पाहिजे. त्यांच्या वागणुकींत असभ्य, अशिष्ट असें कांहींहि असतां कामा नये. पात्रांचा रंगभूमीवरील व्यवहार गलिच्छ किंवा बिभत्स असूं नये. शिष्टाचाराला गुंडाळून ठेवून ' मनःपूतं समाचरेत ' असा पवित्रा घेऊन वागणाऱ्या पात्रांनीं कथापरिपोष तात्त्विक-दृष्ट्या कितीहि उत्तम साधलेला असला, तरीहि तो निंद्य आणि त्याज्यच ठरेल. जीं पात्रें आपल्या वागणुकीनें कोणालाहि किळस येऊं देणार नाहींत, कोणाचा उपमर्द करणार नाहींत, अशींच पात्रें नाटककारानें जन्माला घालावीं ! प्राचीन ग्रीक लोक, ज्याप्रमाणें देशाला उपयोगी पडतील अशींच मुलें वाढवीत–इतर नेभळ्या–दुबळ्या निरुपयोगी मुलांना मारून टाकीत, त्याचप्रमाणें नाटककारानें नाटकाला उजाळा देऊन रंगभूमीची थोर परंपरा सांभाळायला समर्थ ठरतील तींच पात्रें ठेवून इतर पात्रांना चक्क ' गम-गच्छ=टू गो ' म्हणून सांगावें ! म्हणजे अशा पात्राना आपल्या कल्पनासृष्टींतून तत्काळ हद्दपार करावें. पात्रांविषयीं ही खबरदारी घेणें याचेंच नांव ' रीतिपथ्य ' आहे. सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति, कलात्मक सौंदर्यदृष्टि, मानवी स्वभावाचा अभ्यास, वाङ्मयाचा व्यासंग, संवेदनाक्षमता आणि उच्च अभिरुचि इतकें भांडवल असल्यावर नाट्यलेखनाचा कारखाना खोलणें धाडसाचें ठरणार नाहीं.

नाटकाचें रसग्रहण

कोणत्याहि नाटकाचें भाषांतर–रूपांतर करतांना किंवा एखाद्या नाटकाचें रसग्रहण करतांना, या प्रकरणांतील सर्वच माहिती आणि सूचना खात्रीनें उपयोगी पडतील. म्हणून नाटकाच्या अभ्यासकांनीं हें प्रकरण आधीं नीट अभ्यासावें.

नाट्यलेखनाची ही तात्त्विक चर्चा झाली. पुढील प्रकरणांत नाट्यलेखनाच्या व्यावहारिक बाजूचा विचार करूं.

निबंध
७।१।६७
४१५२९
१५२२

: ६ :

नाटक कसें लिहावें ?

मागील प्रकरणांत नाट्यलेखनासंबंधानें थोडीशी चर्चा झालेली असली, तरी ती तात्त्विक भूमिकेवरून केलेली चर्चा आहे. ह्या प्रकरणांत प्रत्यक्ष नाट्य-लेखन कसें करावें याची थोडक्यांत माहिती देत आहे.

महत्त्वाच्या गोष्टी

(१) नाटक लिहायला घेतांना प्रथम एक गोष्ट सारखी नजरेसमोर ठेवली पाहिजे कीं, नाटक हें वाचनासाठीं लिहायचें नसतें; तें प्रयोगासाठीं लिहायचें असतें. म्हणूनच नाटकाला 'दृश्य काव्य' असें म्हणतात. नाटकाचें यशापयश हें, तें वाचायला बरें आहे कीं वाईट आहे ह्याच्यावर अवलंबून नसून, तें प्रयोगाच्या दृष्टीनें कसें आहे ह्या एकाच गोष्टीवर अवलंबून असतें. नाटक खऱ्या अर्थी जगतें तें प्रयोग रूपानें.[१] आणि म्हणूनच ती जाणीव सतत जागृत ठेवून नाटककारानें नाटक लिहायला बसलें पाहिजे.

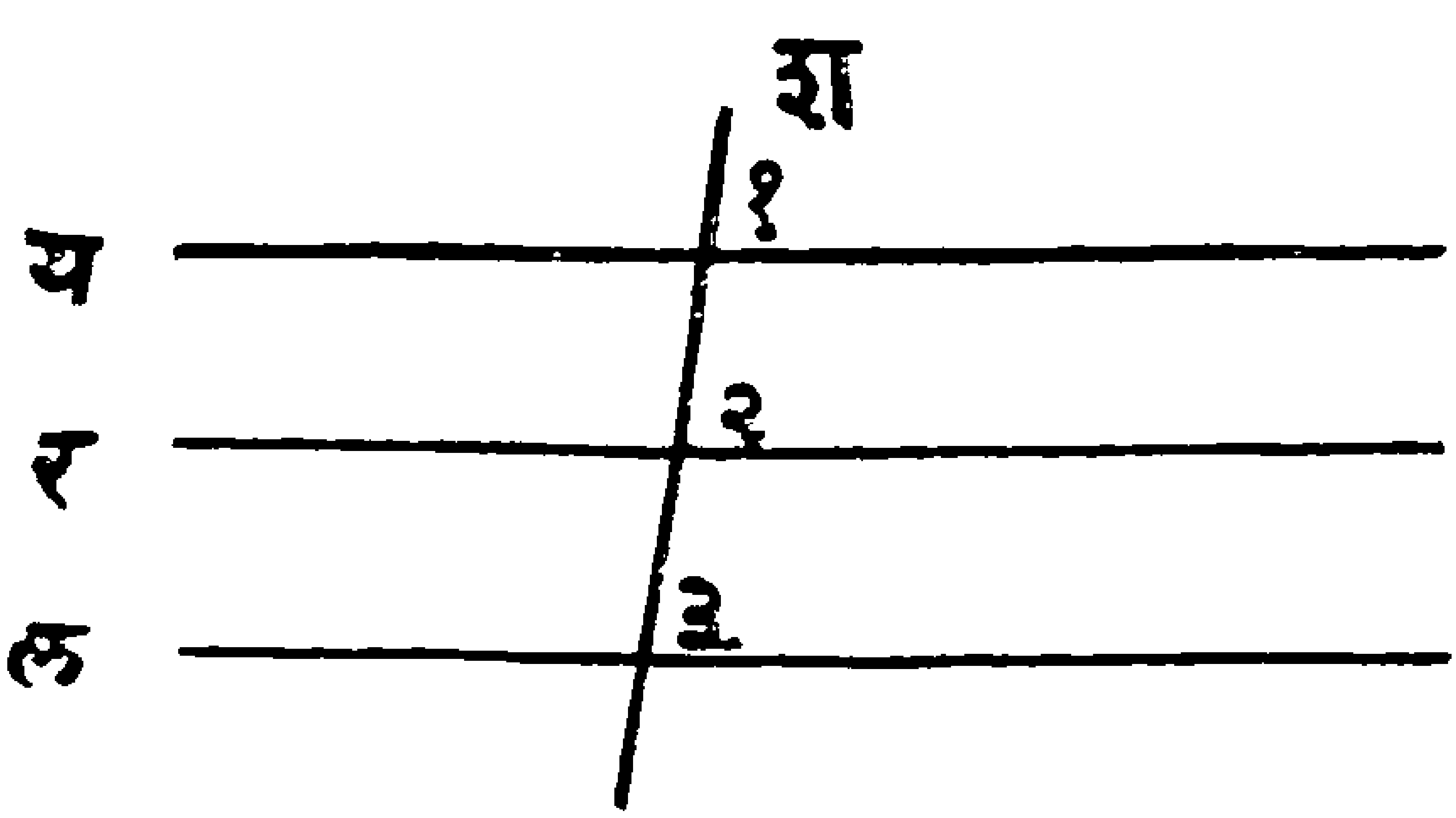
(२) दुसरी गोष्ट अशी कीं, आपण जें नाटक लिहितों, तें सुद्धां एक गणित आहे. तें गणित सोडवायची एक रीत आहे. त्या रीतीनें आपण तें गणित सोडवण्याचा प्रयत्न केला, तरच तें सुटेल आणि त्यांतून आपणांस हवें

१. D. पान २८

असलेलें बिनचूक उत्तर मिळेल! रीत चुकली तर गणित चुकेल; उत्तर भलतेंच येईल! नाटक हें भूमितीच्या प्रमेयासारखें आहे. भूमितीच्या प्रमेयांत ज्याप्रमाणें एक सिद्धांत असतो आणि तो आपणाला सिद्ध करून दाखवायचा असतो. त्याचप्रमाणें नाट्यप्रयोगांतसुद्धां एक सिद्धांत गृहित धरलेला असतो, आणि तो सिद्धांत सिद्ध करून दाखविलेला असतो. सिद्धांत सिद्ध करून दाखविण्याची जी रीत तेंच नाटक! माझ्या ह्या म्हणण्याच्या स्पष्टीकरणासाठीं मी प्रत्यक्ष भूमितीचें एक प्रमेय घेऊन, हुबेहुब त्याच्याशीं जुळेल असें एक नाट्यप्रमेय भूमितीच्या पद्धतीनें मांडूनच दाखवतों, म्हणजे नाटकाला मी गणित कां म्हणतों, याची वाचकांना कल्पना येईल! नाट्यप्रमेय म्हणून मी ‘ एकच प्याला ’ नाटकच भूमितीच्या प्रमेयाप्रमाणें मांडून दाखवतों. प्रथम आपण भूमितीचे एक प्रमेय घेऊं.

भूमितिप्रमेय

प्रतिज्ञा—एकाच सरळ रेषेला समांतर असणाऱ्या रेषा परस्परांस समांतर असतात.



पक्ष—य व **र** ह्या दोन सरळ रेषा **ल** ह्या सरळ रेषेला समांतर आहेत.

साध्य—य आणि **र** ह्या दोन रेषा परस्परांस समांतर आहेत.

रचना—य, र आणि **ल** ह्या सरळ रेषांना छेदणारी **श** ही एक सरळ रेषा काढा आणि ती त्यांच्याशीं १, २ आणि ३ हे संगतकोन करूं द्या.

सिद्धता—**य** आणि **ल** ह्या समांतर रेषा आहेत आणि **श** त्यांना छेदते.

∴ ∠ १ = संगत कोन ∠ ३

तसेंच **र** व **ल** ह्या समांतर रेषा आहेत आणि **श** त्यांना छेदते.

∴ ∠ २ = संगत कोन ∠ ३

ज्याअर्थी ∠ १ = ∠ ३ आणि ∠ २ = ∠ ३

त्याअर्थी ∠ १ = ∠ २ म्हणजे हे दोन संगत कोन समान आहेत.

∴ **य** आणि **र** ह्या रेषा परस्पर समांतर आहेत.

आतां, ' एकच प्याला, हें नाटक ' नाट्यप्रमेय ' म्हणून मांडून पाहूं.

नाट्यप्रमेय

प्रतिज्ञा : दारूचें व्यसन इतकें वाईट आहे कीं, तें एकदां लागलें कीं सुशिक्षित, सभ्य, सुसंस्कृत अशा सज्जन माणसाचाहि अधःपात होतो नि शेवटीं त्याच्या संसाराचा सत्यानाश होतो.

आकृति : एकच प्याला नाटकांतील कथानक ही ह्या प्रमेयाची आकृति.

पक्ष : सुधाकर हा एक सुशिक्षित, सभ्य, सुसंस्कृत असा सज्जन गृहस्थ असून त्याची सिंधुसारखी साध्वी पत्नी आहे आणि एक चिमुकला मुलगा आहे. त्यांचा संसार सुखानें चालला आहे. नंतर त्याला दारूचें व्यसन लागतें.

साध्य : दारूच्या व्यसनानें सुधाकराचा अधःपात होतो व शेवटीं त्याच्या संसाराचाहि सत्यानाश होतो.

रचना : सुधाकराला दारूचें व्यसन लागलेलें दाखविण्यासाठीं, कारणीभूत होणारा तळीराम हा त्याचा कारकून दाखवला व तो दारूपायीं कसा माणसांतून उठलेला होता, हें बायकोच्या—गीतेच्या गळ्यांतील मंगळसूत्रसुद्धां विकायला कमी करीत नाहीं, त्यावरून सिद्ध केलें. तसेंच साध्य साधणें सोपें व्हावें व पक्ष अधिक बळकट व्हावा म्हणून रामलाल, पद्माकर, इत्यादि पात्रें घातलीं. आर्य मदिरा मंडळाचा प्रवेश घातला. [सारांश अशा तऱ्हेनें कथानकांतील संघर्षाला जी जोरदार सुरवात झाली, तीच नाट्यप्रमेयांतील ' रचना ' होय.]

सिद्धता : सिंधु–सुधाकर हें एक सुखी जोडपें आहे. किरकोळ कारणानें बिघडलेली सुधाकराची मनःस्थिति शांत करण्याच्या निमित्तानें तळिराम सुधाकराला दारूचा उपाय सुचवतो, नाहीं – होय करतां करतां तो 'एकच प्याला' प्यायला तयार होतो, आणि असें करतां करतां पुढें त्याला दारूचें व्यसन लागतें. शेवटीं तो त्या व्यसनाच्या पुरा आहारीं जातो आणि दारूच्या धुंदींत सिंधूच्या चारित्र्याविषयींहि संशय घेण्यापर्यंत त्याची मजल जाते. घरांतलें होतें नव्हतें तें सर्व दारूसाठीं खर्च होतें, त्याची वकिलीची सनद जाते. दारुड्यांच्या संगतींतच तो दिवस आणि रात्रहि घालवतो. सिंधुचे आणि लाडक्या चिमण्या मुलाचे हाल होऊं लागतात. सुधाकरावर एखाद्या भिकाऱ्याप्रमाणें भर रस्त्यांत दुसऱ्यापुढें हात पसरण्याची पाळी येते, आणि त्या व्यसनाचा शेवटीं इतका अतिरेक होतो कीं, त्या व्यसनाच्या अग्निकुंडांत सुधाकर, सिंधु, चिमुकला बाळ, त्यांचा सारा संसार ह्या सर्वांची आहुति पडते. केवळ गंमत म्हणून ओठाशीं भिडलेला 'एकच प्याला' सुधाकराच्याच नव्हे तर त्याच्या कुटुंबाच्या नि संसाराच्या सत्यानाशास कारणीभूत होतो. (तात्पर्य दारूचें व्यसन वाईट आहे.)

भूमितीचें प्रमेय आणि नाट्यप्रमेय मांडून दाखविण्यांतील माझा उद्देश एवढाच कीं, नाट्यलेखन हेंसुद्धां शिस्तबद्ध आणि रचनाबद्ध कसें असतें, हें वाचकांच्या लक्षांत यावें. केवळ कांहीं पात्रांच्या तोंडी संवाद घातले म्हणून त्याला नाटकाचें स्वरूप येत नाहीं. त्याची आखीवरेखीव योजना आखून मगच नाट्यलेखनाला सुरवात करायची असते. कोणतेंहि उत्तम नाटक अशा प्रमेय-पद्धतीनें मांडून दाखवतां येईल ! अशा तऱ्हेनें तें मांडतां आलें, म्हणजे त्या नाटकाची रचना अगदीं पद्धतशीर, शिस्तशीर आणि प्रमाणशीर झाली असें म्हणायला हरकत नाहीं.

अंक आणि प्रवेश

कथानक कल्पनेनें तयार केलें म्हणजे नाट्यलेखनाला प्रत्यक्ष सुरवात करायच्या पूर्वी एका कागदावर त्या कथानकाचे क्रमवार भाग लिहावे. पहिल्या भागांत अमुक अमुक घटना घडतात, दुसऱ्या भागांत असें असें घडतें

आणि तिसऱ्या भागांत अशा घटना घडतात, असें टिपण करावें. जितके भाग पडतील, तितके त्या नाटकाचे अंक असें समजावें. हीच त्या नाटकाची अंक–मांडणी ! त्या प्रत्येक अंकांत जर अनेक दृश्यें असतील, तर तितके त्या अंकाचे प्रवेश असें समजावें. हीच त्या अंकांतील प्रवेश–मांडणी.

नाट्यकथानक ही एक इमारत अशी कल्पना केली, तर त्या इमारतींतील प्रमुख दालनें म्हणजे अंक, आणि त्या दालनांत पार्टिशन घालून केलेल्या छोट्याछोट्या खोल्या म्हणजे प्रवेश !

हे अंक आणि प्रवेश पाडतांना रंगभूमीची थोडीशी माहिती असणें जरूर असतें. प्रत्यक्ष प्रयोगाचे वेळीं नाटक करणाऱ्यांना रंगभूमीसंबंधानें काय काय अडचणी येतात, हें लक्षांत घेऊन जर ही प्रवेशवारी आणि अंकवारी केली, तर पुढें प्रयोग करणाऱ्या मंडळीला फारसा त्रास होणार नाहीं. म्हणून एक प्रवेश तयार केला म्हणजे त्या प्रवेशापुढें दुसरा प्रवेश कसला येणार हें पाहूनच प्रवेशवारी पाडावी. समजा पहिला प्रवेश अचा दिवाणखाना आहे; आणि हा दिवाणखाना पडद्यावर रंगविलेला नसून ज्याला ' बॉक्ससीन ' म्हणतात तसा आहे, आणि त्या प्रवेशानंतर बचा तसलाच दिवाणखाना येणार असेल, तर रंगभूमीच्या दृष्टीनें मोठी पंचाईत होईल ! कारण एक बॉक्ससीन (ह्यालाच फ्लॅटसीन असेंहि म्हणतात.) काढून दुसरा बॉक्ससीन उभारायला जो अवधी मिळावा लागतो, तो वरील प्रकारचे प्रवेश असले तर मिळणार नाहीं. अशावेळीं नाटक करणारे काय करतात,—पहिल्या बॉक्ससीन नंतर जर दुसरा दिवाणखानाच दाखवायचा असेल, तर त्या दिवाणखान्यासाठीं बॉक्ससीन न वापरतां दिवाणखान्याचा देखावा रंगविलेला असेल, असा एखादा पडदा सोडतात नि मग पात्रें प्रवेश करतात ! पण तें योग्य नव्हे. कारण तसल्या पडदे–दिवाणखान्यांत जीं पात्रें प्रवेश करतील त्यांना त्या प्रवेशांत बसायला मिळणार नाहीं. पहिल्या बॉक्ससीनच्या पुढच्या बाजूलाच तो पडदा सोडावा लागणार असल्यामुळें दिवाणखान्यांत जी साधन-सामुग्री असते अगर जें फर्निचर असतें तें ठेवायला अवधीच नसतो. नेपथ्यरचनेसाठीं नेमलेलीं माणसें काय नाटक चालू असतांना रंगभूमीवर येऊन खुर्च्या-टेबलें ठेवणार ? म्हणून तसल्या प्रवेशांतील पात्रांना उभ्याउभ्याच आपले संवाद बोलण्याशिवाय गत्यंतर नसतें. तें दिसायला कसेंसेंच दिसतें नाहीं का ? म्हणून एका बॉक्स-सीनच्या नंतर दुसरा बॉक्ससीन मांडायला पुरेसा अवधी मिळेल इतका वेळ

चालण्यासारखा एखादा रस्त्याचा प्रवेश घालावा. रस्त्याच्या प्रवेशासाठीं तशा तऱ्हेचा देखावा असलेला पडदा सोडला तरी चालतो. अशा प्रवेशांत पात्रें उभीं राहूनच बोलतील हें खरें, पण तें अयोग्य वाटणार नाहीं. असल्या रस्त्याच्या पडद्याला ' कव्हर ' चा पडदा म्हणतात. असला प्रवेश चालू असेपर्यंत, त्या पडद्याच्या मागच्या बाजूस त्या प्रवेशानंतर येणारा दुसरा बॉक्स-सीनचा देखावा उभारतां येतो. सारांश, बॉक्ससीन नंतर लगेच दुसरा बॉक्ससीन उभारणें शक्य नसल्यामुळें त्या दोन बॉक्ससीन्समध्यें एखादा कव्हरचा पडदा असावा. बॉक्ससीन सामान्यतः स्टेजवर बराच मागें असतो, म्हणून त्या देखाव्याला ' डीपसीन ' असेंहि म्हणतात. ' डीप ' नंतर ' डीप ' असूं नये: तें शक्य नसतें. म्हणून प्रथम ' डीप ' नंतर ' कव्हर ' आणि त्या नंतर ' डीप ' अशा क्रमानें प्रवेशवारी करावी.

डीपसीन पडद्याचा असेल तर मात्र त्यानंतर लगेच पडद्याचाच डीपसीन असला तरी चालेल. उदाहरणार्थ—पहिला देखावा ' डोंगराळ प्रदेश ' आहे; त्यानंतरचा दुसरा प्रवेश ' दाट अरण्य ' आहे; तर हे दोन्ही पडदेच असल्यामुळें प्रथम डोंगराळ प्रदेश दाखवून नंतर ' जंगल ' चा पडदा सोडतां येतो. वास्तविक पहिल्या पडद्यानंतर सोडलेला दुसरा पडदा खऱ्या अर्थानें ' कव्हर ' चाच असतो, पण अरण्यासारखे पडदे रंगभूमीवर प्रेक्षकांपासून जितके दूर असतील तितके बरे, म्हणून ते शक्य तितके रंगभूमीच्या मागच्या बाजूजवळच असतात. आणि म्हणून त्यांना ' डीप ' चे पडदे म्हणायला हरकत नाहीं.

एकांकप्रवेशी रचना

' एक अंक एक प्रवेशी ' नाटकें ही नवी टूम नसून आपल्याकडे ती पद्धत फार पुरातन आहे. पण इथें तो मुद्दा नाहीं. अलिकडील नव्या नाटकांत बहुधा ' एकांक–प्रवेशी ' रचना असते इतकें खरें. नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीनें ती अधिक सोयीची असते. परंतु केवळ ती पद्धत नवी आहे, म्हणून मात्र तिचा नवीन नाटककारांनीं उपयोग करूं नये. विशिष्ट प्रकारच्या कथानकांनाच ती पद्धत मानवते, वाटेल तीं कथानकें एकांकप्रवेशी करण्याच्या घिसाडघाईंत आणि अट्टाहासांत नाटककाराकडून अक्षम्य चुका होतात.

समजा एका प्रवेशांत दोन पात्रें बोलताहेत. त्यानंतर तिथें आणखी दोन पात्रें येणार आहेत. पण हीं नवीन दोन पात्रें असतांना पहिलीं दोन पात्रें तिथें

असणें कथानकाच्या दृष्टीनें योग्य नसेल, आणि नाटककाराला एक प्रवेश संपवून दुसरा प्रवेश तर घालायचा नाहीं. अशा वेळीं नाटककार आपलें नाटक एकांकप्रवेशी लिहिण्याच्या मोहास बळी पडून काय करतो,—पहिल्या पात्रांच्या तोंडी त्यांच्या निर्गमनास निमित्तमात्र होतील असे कांहींतरी संवाद घालतो, आणि त्यांना त्या प्रवेशांतून घालवून मग दुसरीं जीं दोन पात्रें आणायचीं असतील त्यांना आणतो.

ह्या धांदलींत नाटककाराकडून कधीं कधीं अक्षम्य चुका होतात. समजा **अ** आणि **ब** हीं दोन पात्रें एका अंकांत आहेत. तिथें **क** आणि **ड** हीं दोन पात्रें यायचीं आहेत, आणि **क** आणि **ड** नंतर परत **अ** आणि **ब** हीं पात्रेंहि परत आल्याशिवाय तो अंक पुरा होणार नसेल; तर अशावेळीं **अ** आणि **ब** हीं सिनेमाला जाण्यासाठीं निघून जातात. (ही हल्लींच्या नाटककारांची पात्रांना रंगभूमीवरून घालवायची एक सर्वसाधारण हुकमी युक्ति असते.) मग **क** आणि **ड** येतात. पण **क** आणि **ड** कांहीं फारसा वेळ राहात नाहींत. तीं जें काय बोलायचें बडबडायचें तें बडबडतात आणि तींहि निघून जातात. नंतर कथानकाप्रमाणें **अ** आणि **ब** परत येतात. आणि पुढील कथानक सुरू होतें. ह्या सगळ्या गडबडींत एक मोठा दोष राहून जातो. तो असा कीं, **अ** आणि **ब** हीं पात्रें जातांना 'चला आपण सिनेमाला जाऊं' म्हणून निघून गेलेलीं असतात आणि येतात मात्र दोनचार किंवा दहा पंधरा मिनिटांनीं ! हें काय ? कारण सिनेमा सुमारें दोन तास चालतो. शिवाय त्यांच्या त्या ठिकाणापासून (थिएटरपासून नव्हे–त्या नाटकांत जें स्थळ दाखविलेलें असेल तिथून) सिनेमाच्या थिएटरपर्यंत जायला आणि यायला काय वेळ लागणार असेल तो; म्हणजे, तो काळ एकूण दोन तासांपेक्षां जास्त होईल, पण कमी होणार नाहीं. असें असतांना एखाद्या एकांकीप्रवेशांत सिनेमाला गेलेलीं पात्रें त्याच प्रवेशांत चटकन येतात हें अवास्तव, औचित्यभंग करणारें, अव्यवहार्य आणि म्हणूनच हास्यास्पद नाहीं का ? ही किंवा असली चूक नाटकांतील दृश्यांची एकांक-प्रवेशी रचना करण्याच्या अट्टाहासामुळेंच झालेली असते. एकांक प्रवेशी नाटक स्थळ-काळाचीं आणि इतर जरूर ती बंधनें सांभाळून लिहिणें वाटतें तितकें सोपें नाहीं. म्हणून जर एखादें कथानक एकांक-प्रवेशी पद्धतींत ठाकठीक बसत नसेल, तर उगीच त्याचे नाककान कापून तें कसेंबसें एकांक-प्रवेशी चौकटींत कोंबू नये. तशानें कलेचें कलेवरच होईल ! एखाद्या

कथानकाला नाट्याचें आंगडें-टोपरें शिवण्यासाठीं एकांक-प्रवेशी कापड अपुरें पडलें, तर केवळ तसेंच आंगडें-टोपरें शिवायचें म्हणून आंगड्या-टोपऱ्याच्या मापाच्या प्रमाणांत त्या कथानकाचे हातपाय तोडूं नयेत किंवा डोकेंहि तासूं नये! नाटक एकांक-प्रवेशी असावें कीं अनेक अंकांचें नि अनेक प्रवेशांचें असावें हा अगदीं गौण प्रश्न आहे. नाटक नाट्यपूर्ण असावें, प्रेक्षणीय असावें, सुंदर असावें; मग तें एक अंक एक प्रवेशी असो, नाहीं तर अनेक अंकी आणि अनेक प्रवेशी असो! त्यासाठीं नाटककारानें अडून बसूं नये. इतकेंच आहे कीं, नाटक एक अंकी एक-प्रवेशी असलें, म्हणजे तें करायला सोपें असतें. आजच्या काळांत तरी तशींच नाटकें पाहिजे आहेत, हें खरें. कारण अनेक अंक आणि त्या अनेक अंकांतून निरनिराळ्या प्रकारचे अनेक प्रवेश असले, म्हणजे नाट्यप्रयोग करणाऱ्या मंडळीला त्या सीनर्सीनरीसाठीं अवाढव्य खर्च करावा लागतो. तसेंच बऱ्याच हॉल्समध्यें देखाव्यांची कायमची सोय नसल्यामुळें त्या देखाव्यांची ने–आण करायलाहि बराच खर्च व त्रास पडतो. म्हणून, समजा एखाद्या नाटकांत तीन अंक आहेत, ते एक अंक एकप्रवेशी आहेत, तर तेवढ्यापुरते तीन देखावे नेले कीं काम भागलें. पडदे ओढायला नको कीं सोडायला नको! एक अंक संपला कीं दुसरा सुरू व्हायच्या आधीं जो १०–१५ मिनिटांचा वेळ असतो, तेवढ्या मुदतींत दुसऱ्या अंकाचा देखावा सहज उभा करतां येतो.

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाला रंगभूमीवरील नेपथ्यसाधनांच्या दृष्टीनें एक अंक एकप्रवेशी नाटकेंच बरीं यांत संशय नाहीं. नाट्यलेखन परिणामकारक होण्याच्या दृष्टीनेंमात्र तसा हट्ट नसावा. एकांकप्रवेशी नाटक नाट्यलेखन-विषयक सर्व प्रकारचीं बंधनें सांभाळून लिहितां आलें तर उत्तमच, पण अनेक अंक आणि अनेक प्रवेश लिहिण्यांत कांहीं कमीपणा आहे, असें मात्र कोणी समजूं नये. साधेल तसें लिहावें म्हणजे झालें! उगीच 'नवीन नवीन' म्हणून अनुकरण करूं नये. अनुकरण साधलें तर ठीक, नाहींतर तें विडंबन होतें! यासाठीं ज्या प्रकारच्या तंत्रांत एखादें कथानक बसत असेल, त्याच प्रकारच्या तंत्रांत त्याची बैठक ठेवावी.

आगमन–निर्गमन

जीं पात्रें असतील त्यांचें रंगभूमीवरील आगमन आणि निर्गमन ह्या गोष्टी महत्त्वाच्या आहेत, हेंहि ध्यानांत असूं द्यावें. मी एक बारकेंसेंच उदाहरण

देतों. पुष्कळदां असें लिहिलेलें आढळतें कीं, ' अ हें पुरुष-पात्र आंत जातें आणि स्त्रीवेष धारण करून लगेच परत येतें : ' लिहायला हें ठीक आहे. पण प्रत्यक्ष रंगभूमीवर ? ' लगेच ' हा शब्द आपण क्षणांत वाचतों खरा, पण प्रत्यक्ष प्रयोगाचे वेळीं, ज्या वेळीं अ हें पात्र आंत जाईल आणि पुरुषी पेहेराव उतरून स्त्रीवेष धारण करण्याचा प्रयत्न करील, तेव्हां रंगभूमीवरील ' लगेच ' ला चांगली पांचदहा मिनीटें तरी लागतील. अशा वेळीं जर रंगभूमीवर पात्रें नसतील – आणि असलीं तर तीं कांहीं बोलत नसतील किंवा गात नसतील किंवा एखादी क्रिया करीत नसतील. तर प्रेक्षक शिट्या-टाळ्या मारतील, गिल्ला करतील, जांभया देतील किंवा कंटाळून चहासिगारेटच्या निमित्तानें प्रेक्षागृहांतून उठून बाहेर जातील ! मी हें एवढ्याचसाठीं लिहितों कीं, कांहीं कांहीं गोष्टी लिहितांना नाटककारानें जरूर तें अवधान राखलें पाहिजे, प्रत्यक्ष रंगभूमि आणि प्रयोग करणाऱ्या मंडळीच्या प्रायोगिक अडचणी लक्षांत ठेवल्या पाहिजेत. नाटकाच्या बाबतींत ' सुचेल तें लिहिलें ' असें करून चालत नाहीं. नाटककार हा एक कलावंत शिल्पकार आहे. नाट्यमूर्ति घडवतांना नाट्यविषयाच्या निवडीपासून तों प्रत्यक्ष नाट्यलेखनापर्यंत बारीक-सारीक गोष्टींच्या पैलूंचें सूक्ष्म कोरीव काम अगदीं एखाद्या कुशल कारागिराच्या कौशल्यानें आखीवरेखीवच झालें पाहिजे. आपण जें जें लिहूं तें तें रंगभूमीवर प्रयोग करतांना शक्य होईल का ?—शक्य असलें तरी तें बरें दिसेल का ? असे दोन प्रश्न सतत आपल्या मनाला विचारीत राहिलें पाहिजे. म्हणजेच जें नाटक लिहायचें तें तसेंच्या तसें आपल्या नजरेसमोर आधीं नाचलें पाहिजे. ही पूर्वदृष्टि ज्याला असेल, त्याला नाट्यलेखनांतील बारीक-सारीक दोष सहज टाळतां येतील !

क्र. ९५९३५

रसपरिपोष

नाटकाची घडण बांधेसूद झाली म्हणजे नाटक चांगलें होईलच असेंहि नाहीं; त्यांत उत्तम रसपरिपोष झाला पाहिजे. कारण नाटक हें काव्य आहे, आणि काव्याचें खरें सौंदर्य रसोत्पत्तींत आहे. पण रसोत्पत्ति करायची म्हणजे काय करायचें ? रसोत्पत्ति कशी करतात ? रसोत्पत्तीचें साधन कोणतें ? इत्यादि प्रश्न स्वाभाविकच आपल्यापुढें उभे राहातील ! त्यांचा विचार आतां करूं.

रसोत्पत्ति शब्दांनीं होते. म्हणजे शब्द हें रसोत्पत्तीचें प्रमुख साधन आहे. अर्थात् संवाद लिहितांना जे शब्द वापरायचे असतील ते त्या त्या प्रसंगानुरूप समर्पक आणि सार्थ असले पाहिजेत. रस एकंदर किती आहेत, त्यांचे स्थायीभाव कोणकोणते आहेत वगैरे अनेक गोष्टींची जरूर ती चर्चा पुढें ७ व्या प्रकरणांत स्वतंत्रपणें येणारच आहे. इथें फक्त शब्दांसंबंधानें थोडीशी माहिती देऊन, रसोत्पत्तीचें ठोकळ दिग्दर्शन करणार आहें. तसेंच संवाद कसे लिहावे व कसे लिहूं नयेत यासंबंधानेंहि थोडीशी माहिती देणार आहे.

शब्दांचे धर्म

रसोत्पत्ति करणाऱ्या शब्दांमध्यें किती गूण असले पाहिजेत, यासंबंधानें श्रीज्ञानेश्वरमहाराजांनीं आपल्या '**ज्ञानेश्वरी**' ग्रंथामध्यें सुंदर विवेचन केलेलें आहे. शब्दांमध्यें निरनिराळे पांच गुणधर्म असतात असें सांगून त्यांचीं नांवेंहि त्यांनीं दिलेलीं आहेत. तीं अशीं :— (१) **शब्द**, (२) **रूप**, (३) **स्पर्श**, (४) **रस**, आणि (५) **गंध** ![1]

(१) **शब्द** : अर्थसूचक अनुकरणात्मक ध्वनि.

(२) **रूप** : अर्थाची कल्पना बरोबर आणून देणारी व्यंजकता.

(३) **स्पर्श** : भावनोत्पादक धर्म.

(४) **रस** : वर्णांची मधुरता.

(५) **गंध** : अर्थजन्य कल्पनेचा साक्षात् अनुभव आणून देण्याइतकी परिणामकारकता.

नाटककार एखाद्या विषयाशीं अगदीं तादात्म्य पावला तरी ती तादात्म्यता त्याच्या शब्दांतून प्रगट झाली पाहिजे. आणि अशा रीतीनें ती तादात्म्यता प्रगट होतांना त्याच्या लेखणींतून उतरणाऱ्या संवादांत जे शब्द असतील, त्या शब्दांत वरील पांच गुणधर्म ज्या प्रमाणांत असतील, त्या प्रमाणांतच ते संवाद प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाचा ठाव घेतील! म्हणून स्वतः नाटककार संवेदनाक्षम असल्यावांचून शब्द हवे तसे सामर्थ्यशाली सुचणार नाहींत. यासाठीं नाटक लिहायला बसतांना नाटककार नाट्यविषयांत रंगून गेला पाहिजे; तल्लीन झाला पाहिजे. तरच सुंदर सुंदर संवाद तो लिहूं शकेल.

---

१. ज्ञानेश्वरी अ. ६, १५–३१

संवाद-लेखन

संवाद लिहितांना नाटकांतील पात्रें डोळ्यांसमोर जिवंत उभीं राहिलीं पाहिजेत. जणूं कांहीं तीं पात्रेंच आधीं बोलताहेत आणि आपण फक्त त्यानीं उच्चारलेले शब्द लिहून काढतों आहोंत ! शिक्षक शुद्धलेखन घालीत असतांना विद्यार्थी ज्याप्रमाणें तें लिहून घेतात, तीच भूमिका नाटककाराची असायला हवी. नाटककाराच्या नजरेसमोर लिहायला घेतलेलें नाटक संपूर्णपणें प्रयोग-रूपानें उभें राहिल्याखेरीज उत्तम संवाद लिहिले जाणार नाहींत. नाटकांतील पात्रें नाटककाराच्या कल्पनासृष्टींत सजीव रूपें धारण करून जर वावरलीं नाहींत, तर नाटककार जीं पात्रें निर्माण करील ती पात्रें, आणि त्या पात्रांच्या तोंडीं घातलेले संवाद निर्जीव ठरतील ! सारांश नाटककारानें पात्रांशीं आधीं समरस होण्याची कला साध्य करून घेतली पाहिजे.

तसेंच आपण निर्माण केलेल्या पात्रांचा विचार करतांना संवादविषयक सुकरतेसाठीं मुख्यतः चार गोष्टींचा विचार करावा. (१) **लिंगभेद**, (२) **वयोमर्यादा**, (३) **सामाजिक, शैक्षणिक दर्जा**, (४) **स्थळविचार** ह्या त्यार चार गोष्टी होत. ह्या चारी गोष्टींचें क्रमानें थोडेंथोडें स्पष्टीकरण केलें म्हणजे ह्या गोष्टी किती महत्त्वाच्या आहेत याची कल्पना येईल.

(१) **लिंगभेद :** नाटककार कथानक रंगविण्यासाठीं अनेक पात्रें निर्माण करतो. त्यांत कांहीं पुरुषपात्रें असतात आणि कांहीं स्त्रीपात्रें असतात. अर्थात् पुरुषपात्रांच्या आणि स्त्रीपात्रांच्या भाषेंत सूक्ष्म स्वाभाविक फरक असतो, याची जाणीव नाटककाराला असावी लागते. पुरुष-पात्र 'मी येतों' असें म्हणेल, तर स्त्रीपात्र 'मी येत्यें' असें म्हणेल; हा एवढाच तो फरक नव्हे. हा सर्वसामान्य फरक झाला. स्त्रीयांच्या बोलण्याची ढब व वळण हीं पुरुषाच्या बोलण्यापेक्षां निराळीं असतात. स्त्रीयांच्या भाषेंत मूर्तिमंत काव्य भरलेलें असतें. त्यांची भाषा पुरुषांपेक्षां अधिक सूचक असते. उदाहरणादाखल म्हणून मी एक-दोन गोष्टींचा इथें उल्लेख करतों.

कपाळाचें कुंकू कशाहि कारणानें पुसलें गेलें तर पुरुष एखाद्या स्त्रीला त्याची स्पष्ट शब्दांत आठवण करून देईल. परंतु स्त्री तसें कधींहि बोलणार नाहीं. ती 'तुझ्या कपाळाचें कुंकू अधिक झालें'

अशा शब्दांनीं त्या गोष्टीची सूचना देईल! तसेंच ' दिवा मालव ' असें न म्हणतां ' दिवा थोर कर ' असें म्हणेल. ' संध्याकाळ झाली. बाहेर काळोख पडला ' असें न म्हणतां ' संध्याकाळ झाली, बाहेर करवंदं जांभळं पिकलीं ' अशा काव्यमय भाषेंत बोलेल! स्त्रीयांची भाषा पुरुषांच्या भाषेपेक्षां अधिक काव्यमय व अधिक सुंदर असते. स्वभावतःच ती तशी असते. स्त्रीयांच्या भाषेंत पावलों पावलीं म्हणी असतील! ' कायसं म्हणतात ना, भित्यामागं ब्रह्मराक्षस! ' अशा थाटांत बायकांचें बोलणें असतें. म्हणून हा सूक्ष्म फरक नाटककारानें संवाद लिहितांना लक्षांत ठेवला पाहिजे.

(२) **वयोमर्यादा :** त्यानंतर पात्रांची वयोमर्यादा लक्षांत घेतली पाहिजे. आपण निर्माण केलेलीं पात्रें काय वयाचीं आहेत, हें लक्षांत घेऊनच त्यांच्या तोंडीं त्या वयाला शोभतील असे शब्द घालावे. दोन तरुण एकमेकांना भेटले, बोलले आणि शेवटीं एकमेकांची रजा घेऊं लागले, तर त्यावेळीं ' अच्छा ' असें म्हणतील. पण दोन वयोवृद्ध गृहस्थ एकमेकांची रजा घेतांना ' अच्छा ' म्हणणार नाहींत. ते ' बरं आहे ' असेंच म्हणतील. केवळ नमुन्यासाठींच मी हें देत आहें; ह्या नमुन्यांवरून व्यावहारिक दृष्ट्या भिन्न भिन्न वयोमर्यादेचीं पात्रें भिन्न भिन्न पद्धतीनें बोलतात, हें नाटककाराच्या लक्षांत यावें!

(३) **शैक्षणिक दर्जा :** तिसरी गोष्ट शैक्षणिक दर्जाविषयीं : पात्रें जर सुशिक्षित असतील, तर त्यांच्या तोंडीं घालावयाचे शब्द अशिक्षित पात्रांच्या तोंडीं घालावयाच्या शब्दांपेक्षां वेगळे असतील. सुशिक्षित माणूस ' कॉन्ट्रॅक्ट ' असा उच्चार करील, तर अशिक्षित माणूस ' कंत्राट ' असा त्याच शब्दाचा उच्चार करील! सुशिक्षित माणूस आपल्या बोलण्यांत बऱ्याच भारदस्त शब्दांचा उपयोग करील, तर अशिक्षित माणसाच्या भाषेंत गांवठी शब्दांचा भरणाच मोठ्या प्रमाणांत असेल!

(४) **स्थळ विचार :** पात्रांच्या बोलण्यांतील शब्दांवरून व त्यांच्या बोलण्याच्या विशिष्ट पद्धतीवरून, त्या त्या पात्रांचा स्थळबोध झाला पाहिजे. समजा मुंबईपुण्याकडचें पात्र ' तो येतोय ' असें म्हणेल,

पण वऱ्हाडमध्यप्रदेशाकडचें पात्र दाखविलेलें असेल, तर तें 'तो येऊन राहिलाय' असें हिंदी छापाचें मराठी बोलेल! मुंबईपुण्याकडचें पात्र 'मला नाटकशास्त्र आणि तंत्र हें पुस्तक कुठं **मिळेल ?**' असें विचारील, तर नागपुरी-वऱ्हाडी पात्र 'मला नाटकशास्त्र आणि तंत्र हें पुस्तक कुठं **भेटेल ?**' असें विचारील! सर्वसामान्यपणें 'वगैरे' किंवा 'सुद्धां' ह्या शब्दाऐवजीं गोव्याकडील पात्र 'बी' हें अक्षर उपयोगांत आणून 'तिथें शोभा, रंजनावी कोणी नाहीं' असें बोलेल. म्हणजे संपूर्णपणें मराठी बोलण्याच्या प्रयत्नांतसुद्धां गोव्याच्या पात्राकडून नकळत त्या पात्राच्या स्थळबोधाची कल्पना कशी येऊं शकेल, याचें उदाहरण म्हणूनच मी एक नमुना दिला. अशा अनेक बारिकसारिक गोष्टींनीं त्या त्या पात्राच्या मूळ प्रांताची कल्पना आणून देतां येते. म्हणूनच पात्रांच्या संवादलेखनाच्या वेळीं वरील चार गोष्टी मुद्दाम लक्षांत ठेवाव्या.

'स्वगत' असावें कीं नसावें ?

संवाद लिहितांना पुष्कळदां अशी एक शंका निर्माण होत असते कीं, स्वगत भाषणें लिहावीं कीं लिहूं नयेत ? स्वगत भाषणें असणें हें आधुनिक नाटकांचें एक लांछन आहे, असें समजण्याची अलिकडे प्रथा पडत चालली आहे. म्हणजे जुन्या नाटकांत स्वगत भाषणें असत, तशीं नव्या नाटकांत नसावींत असा नवीन नाटककारांचा एक दंडक आहे. ह्यासंबंधानें मला थोडेंसें स्पष्टच सांगायचें आहे. तें असें कीं, स्वगत भाषणें नसणें हें उत्तमच; पण जरूर तिथें, जरूर त्या प्रमाणांत जर एखादे वेळीं स्वगत भाषण लिहिल्याशिवाय गत्यंतरच नसेल, तर अशा ठिकाणीं नाटककारानें पात्रांच्या तोंडीं स्वगत भाषण घालायला कांहींच हरकत नाहीं. माझ्या ह्या मताला दुजोरा देणारें मत म्हणून मी श्री. व. शां. देसाई यांचेंच मत इथें उद्धृत करतों. ते 'खाडिलकरांचीं स्वगतें' ह्या आपल्या लेखांत म्हणतात कीं, "कांहीं प्रसंग असे असतात कीं, त्या प्रसंगांशीं संबंधित असणाऱ्या व्यक्तींच्या अव्यक्त मानसक्रिया समजल्याशिवाय त्यांची लज्जतच चाखतां येणार नाहीं. अशा अव्यक्त मानसक्रियांतूनच क्वचित् प्रसंगीं महान् घटनांना जन्म मिळत असतो. मानवी स्वभावाचें यथायोग्य आणि रसपूर्ण दर्शन घडविणें हें जर नाटकाचें

निर्विवाद ध्येय असलें तर अशा मानसक्रियांच्या अंतरंगांत प्रेक्षकांना नेऊन सोडणें स्वगतांच्या साहाय्याशिवाय शक्य होणार नाहीं......भाषणांच्या ओघांत, जवळच्या पात्रांना धाब्यावर बसवून केलेलीं स्वगतें अगर **स्वगतांचा कलाशून्य अतिरेक निषेधार्ह असला, तरी एखाद्या सुयोजित स्वगताला बंदी नसावी असें मला वाटतें.**"[1]

वरील उताऱ्यांतील शेवटचें वाक्य अत्यंत महत्त्वाचें आहे. त्यांत स्वगत भाषण केव्हां निषिद्ध व केव्हां समर्थनीय असतें, तें योग्य प्रकारें सांगितलेलें आहे; आणि म्हणूनच तें मी ठळक अक्षांत दिलें आहे. स्वगत भाषणें लिहावींत कीं लिहूं नयेत, याचें उत्तर वरील उताऱ्यांत आहे. पुष्कळदां स्वगत भाषणानेंसुद्धां बराच कार्यभाग साधतां येतो. एखाद्या पात्राच्या स्वभाव-धर्मावर प्रकाश पाडून, तशा प्रकारच्या स्वभाव-प्रकृतीधर्माच्या मानवी जीवनाची ओळख करून द्यायला आणि कधीं कधीं कथानकालाहि इच्छित कलाटणी द्यायला स्वगत भाषण उपयोगी पडतें. याचें उत्तम उदाहरण म्हणून 'हॅम्लेट' नाटकांतील 'To be or not to be' हें स्वगत चिंतनीय आणि आदर्श आहे. सारांश, स्वगत भाषण असेल तें नाटक जुन्या पद्धतीचें ठरेल, ही भीति नवीन नाटककारांनीं बाळगूं नये. पण जरुरी नसतांना आणि स्वगत सहज टाळतां येण्यासारखें असतांना मात्र उगीच स्वगत भाषण घालून कलात्मकता आणि औचित्य यांचा मुडदा पाडूं नये, हें उत्तम!

संवादाचे प्रकार

संवाद मुख्यतः दोन प्रकारचे असतात. (१) **बोलके संवाद** आणि (२) **मूक संवाद.** जे संवाद स्पष्ट उघडपणें बोलायचे असतात, ते बोलके संवाद. आणि जे संवाद न बोलतां फक्त अभिनयांतून व्यक्त करायचे असतात, ते मूक संवाद. बोलके संवाद कसे असतात हें कांहीं निराळें सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. परंतु मूक संवाद कसे असतात तें मात्र इथें स्पष्ट करून सांगणें जरूर आहे.

मूक संवाद—'मूक संवादाचें उदाहरण म्हणून मी माझ्या **नाजुक नवरा**' त्रोटकांतील एक संवाद इथें देतों.

---

१. सा. ना. म. अं. १९४८ पान ५७

अप्पा० — (लटकें हसें आणून) बोलत नाहींत ? छे ... छे ... बोलतात तर ! छान बोलतात ! (माई रागानें मारक्या म्हशीसारखी अप्पांच्याकडे रोखून बघते. अप्पा लगेच विषय बदलतात.) म्हणजे असं आहे मि. वरवंटे, त्यांचं जरा डोकं दुखतंय ! [१]

ह्या संवादांत माई अप्पांकडे रागानें बघते आणि अप्पा विषय बदलतात, तो कां ? कारण माईच्या नजरेंतून त्यांना तिचा कांहीं विशिष्ट भाव समजलेला असतो म्हणून ! आणि म्हणूनच ते चटकन विषय बदलण्यासाठीं व वेळ मारून नेण्यासाठीं कांहींतरी बोलतात ! वास्तविक माई आपल्या नजरेनें एक संवादच बोललेली असते ! संवादच घालायचा असता, तर त्या प्रसंगानुसार मी पुढील संवाद घातला असता. '**माई** : (रागानें) खबरदार तुम्हीं माझ्या संबंधानें एक शब्द बोलाल तर ! ' परंतु हें न बोलतां ती फक्त रागानें बघते आणि हें **वरवंटेच्या** लक्षांत येऊं नये म्हणून अप्पासाहेब तिचें डोकें दुखत असल्याची थाप ठोकून देतात. म्हणजे संवाद प्रत्यक्ष बोलून दाखविण्याऐवजीं माईनें तो संवाद नुसत्या नजरेनें सुचविला—न बोलतां सुचविला. ह्यालाच मी ' मूक संवाद ' म्हणतों. अशा तऱ्हेच्या संवादांनीं पुष्कळ प्रसंगांना एकप्रकारची विशेष शोभा येते. अशा तऱ्हेचे मूक संवाद अनेक नाटकांत असलेले सांपडतील !

संवादांचा सांधा

संवाद लिहितांना निरनिराळ्या संवादांतील सांधे विशिष्ट पद्धतीनें सांधावे लागतात. अर्थात् हे संवाद-सांधे जोडण्याचें सिमीट म्हणजे शब्दच ! शब्दांच्या विशिष्ट रचनेनें हें सिमिट तयार होतें व संवाद जोडले जातात. ही सांधणी चुकीची कशी असते आणि बरोबर कशी असते तें खालील दोन संवादांवरून समजेल.

ती—मी चटकन् ओळखलं कीं तुम्हाला वाचनाचा नाद आहे ! तुमच्या ह्या दिवाणखान्यांत किती कपाटं आहेत हीं ! शेंकडों पुस्तकं असतील चांगलीं चांगलीं त्यांत !

---

१. ना. न. (द्वि. आ.) पान २०

तो—मला वाचनाचा नाद ? छे-छे !

संवाद साखळीचे हे दोन दुवे बरोबर सांधले गेले नाहींत. कारण नाटककारानें ‘ वाचनाचा नाद ’ ह्या गोष्टीवर आपला भर दिल्याचें दुसऱ्या संवादांत स्पष्ट केलेलें आहे. पण शब्दांची मांडणी चुकीची झाल्यामुळें त्या दोन संवादांत फट राहिली आहे. पहिल्या संवादांतील शब्दांची मांडणी जराशी बदलली कीं ती फट रहाणार नाहीं. पहा—

ती—तुमच्या दिवाणखान्यांत किती कपाटं आहेत हीं ! शेंकडों पुस्तकं असतील चांगलीं चांगलीं त्यांत ! मी चटकन् ओळखलं कीं तुम्हांला वाचनाचा नाद आहे !

तो—वाचनाचा नाद ? छे-छे !

काय फरक केला आपण ? ‘ वाचनाचा नाद ’ हा महत्त्वाचा मुद्दा असलेले शब्द प्रथम सुरवातीला होते, तेच त्याच संवादाच्या शेवटीं-दुसऱ्या त्याच शब्दांशीं संबंधीत असलेल्या संवादाच्या शक्यतों अगदीं जवळ आणून ठेवले ! पण त्यामुळेंच त्या दोन संवादांचा योग्य संबंध आला ! पहिल्या प्रकारांत ते शब्द दुसऱ्या संवादापासून फारच दूर होते. ती चूक केवळ रचनेंत फरक केल्यानें सहज दुरुस्त करतां आली. ही गोष्ट दिसायला अगदीं साधी दिसली तरी संवादलेखनाच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्वाची आहे हें विसरूं नये.

समान शब्दांनीं संवादाचे सांधे सांधण्याची जशी ही एक पद्धत आहे, तशीच साधर्म्यवाचक किंवा संबंधवाचक शब्दप्रयोगांनींहि संवाद साधतां येतात. उदाहरणार्थ :—

ती—ती बातमी मी ‘ लोकसत्ते ’ मध्यें वाचली !

तो—आज मी वर्तमानपत्र उघडलंच नाहीं !

वरील संवादांत निरनिराळ्या शब्दांनीं संवाद जोडलेले आहेत. ती ‘ लोकसत्ता ’ म्हणते, आणि तो ‘ लोकसत्ता ’ हा शब्द न उच्चारतां ‘ वर्तमानपत्र ’ असें म्हणतो. इथें तो ‘ समान ’ शब्द न वापरतां ‘ साधर्म्यवाचक ’ शब्द वापरतो. पण तरीहि त्या दोघांच्या संवादाची सांखळी तुटलेली दिसत नाहीं; अखंड राहाते. संवादसाखळी अखंड ठेवणें ही संवादलेखनांतील एक महत्त्वाची बाब आहे.

संवादाची लांबी

नाटकांतील पात्राच्या तोंडी संवाद घालायचे ते (१) अर्थपूर्ण, (२) सुटसुटीत, (३) छोटेछोटे नि (४) समजायला सोपे असावेत ! प्रेक्षक नाटक पहावयाला येतात, ते बरोबर शब्दकोश घेऊन येत नाहींत हें नाटककारानें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. म्हणून संवादांतील शब्द शक्य तों सोपे असावेत. तसेंच वाक्यरचनाहि लांबलचक नसावी. लांबलांब पल्लेदार वाक्यें पाठ करून उच्चारतां आलीं, तरी प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहाणार नाहींत, आणि अर्थात्‌च तीं त्यांना समजणार नाहींत. म्हणून संवादांचा अन्वयार्थ लावीत बसण्याचा दारुण आणि करूण प्रसंग प्रेक्षकांवर आणूं नये. संवाद उच्चारल्याबरोबर तो प्रेक्षकांना चटकन् समजला पाहिजे.

संवाद लांबलचक नसावेत हें अगदीं खरें, परंतु अपवाद म्हणून कधींकधीं एखाद दुसरा लांबलचक संवाद घालून जर त्या प्रसंगाची, किंवा पात्राच्या स्वभाववैशिष्ट्याची धार वाढत असेल, तर अवश्य लांबलचक संवाद घालावा ! संवाद किती ओळींचे अगर किती इंच लांबीचे असावेत याची मर्यादा घालणें अगर मोजमाप देणें मूर्खपणाचें आहे. उगीच लांबलचक कंटाळवाणे संवाद लिहूं नयेत, एवढेंच नाटककारांनीं लक्षांत ठेवावें म्हणजे झालें.

कित्येकदां लांबलचक संवादहि कंटाळवाणा न होतां मनाची पकड घट्ट घेऊं शकतो; याचें उदाहरण म्हणून मागें मी एकदां नाट्यपरीक्षण लिहितांना ‘ पारध ’ नाटकांतील ‘ रमा ’ ह्या पात्राच्या तोंडी घातलेल्या लांब लांब संवादांची तारीफ केली होती. अजूनहि माझें तेंच मत आहे. मोठमोठे लांबलचक संवाद घालायचेच असतील तर ते ‘ रमा ’ ह्या पात्राच्या तोंडी घातलेल्या संवादासारखे थेट अंतःकरणाला जाऊन भिडणारे आणि प्रेक्षकांना क्षणभर का होईना, मंत्रमुग्ध करणारे असावेत ! तसे प्रसंग नसतील, तितकी तीव्रता नसेल, तशीं जोरदार पात्रें नसतील, तर मोठमोठे संवाद खात्रीनें कंटाळवाणे होतील ! म्हणून नाटककारानें तारतम्य ओळखूनच लहान अगर मोठे संवाद लिहावे; त्याचा अमुक एक असा नियम नाहीं.

शब्दांची पुनरावृत्ति

पुष्कळदां विशिष्ट गोष्टी प्रेक्षकांच्या मुद्दाम नजरेला आणण्यासाठीं संवादांत कांहीं शब्दांची मुद्दाम पुनरावृत्ति करावी लागते. परंतु ही पुनरावृत्ति कृत्रिम न

वाटतां स्वाभाविक वाटली पाहिजे. अशा पुनरावृत्तीचें उदाहरण म्हणून 'गुंतागुंत' अर्थात् 'दोरीचा साप' ह्या नाटकांतील संवाद देतों तें पहा —

गुलजार हा वेषधारी डॉक्टर **कला** ह्या तरुणीला तिच्याच आग्रहावरून पुस्तकांतील एक उतारा वाचून दाखवतो—

गुलजार : ......ऐका हं नीट ! " स्त्रीपुरुषांच्या नैसर्गिक भावना रेशमी धाग्याप्रमाणं असतात. रेशमी धाग्यांची गुंतागुंत झाली—"

कला : (वाक्य पुरें होण्यापूर्वींच) काय म्हणाला ?—काय झाली ?

गुलजार : गुंतागुंत !

कला : हं—वाचा पुढं.

गुलजार : " गुंतागुंत झाली, म्हणजे ज्याप्रमाणं पक्क्या गांठी बसतात, त्याप्रमाणं स्त्रीपुरुषांच्या प्रेमभावनारूपी नाजुक धाग्यांची गुंतागुंत झाली, म्हणजे त्यांतूनच कधींहि न सुटणाऱ्या ऋणानुबंधाच्या,—जन्माच्या गांठी बसतात. त्यांनाच लोक लग्नगाठी असं म्हणतात ! "

ह्या संवादांत 'गुंतागुंत' हा शब्द चार वेळां आलेला आहे. नाटकाचें नांव 'गुंतागुंत' असें मीं कां ठेवलें तें प्रेक्षकांना अप्रत्यक्षपणें पण स्पष्ट सांगण्याची ही मला संधि मिळाली होती. म्हणून त्या शब्दावर अर्थपूर्ण जोर देण्यासाठी व तो शब्द प्रेक्षकांचें लक्ष वेधण्यासाठी, कला ह्या पत्राच्या अनावधानाचें निमित्त करून 'गुंतागुंत' हा शब्द मी मुद्दाम प्रेक्षकांना ऐकवला. सारांश विशिष्ट उद्देशानें शब्दाच्या पुनरावृत्तीचा उपयोग करून घेतला.

संवाद, पात्रें व गति

नाटकांत अनेक पात्रें असतात. पुष्कळदां त्यापैकीं अनेक पात्रें एकत्र येतात. अशा वेळीं कांहीं पात्रेंच बोलत राहणें आणि इतर पात्रांनीं फक्त श्रोत्यांचें काम करणें, हा संवादलेखनांतला एक दोष आहे. रंगभूमीवर हजर असलेल्या प्रत्येक पात्रानें त्या प्रसंगांतील भाषणांत कमीअधिक प्रमाणांत भाग घेतला पाहिजे. समजा, पांच पात्रें प्रेक्षकांसमोर उभीं आहेत आणि त्यांतलीं फक्त दोनच पात्रें सारखीं वटवट करताहेत, तर तीन पात्रांची जी केविलवाणी दशा

होईल, ती पाहून प्रेक्षकांना हंसूं येईल. अर्थात् तो प्रसंग कितीहि गंभी असला, तरी त्याचा विचका उडेल ! म्हणून रंगभूमीवरील व्यावहारिक नियम असा आहे, कीं प्रेक्षकांसमोर उभ्या असलेल्या सर्व पात्रांनीं कमीअधिक प्रमाणांत त्या प्रसंगांतील घटना घडवायला भाग घेतला पाहिजे. म्हणजे नाटककारानें त्या सर्वच पात्रांना कांहीं ना कांहीं बोलायला लावलें पाहिजे.

ज्या पात्रांना संवाद नसेल अशा पात्रांना रंगभूमीवर आणूंच नये. पात्रांच्या रंगभूमीवरील येण्याजाण्याला कांहीं कारण असावें लागतें. कांहीं निमित्त असावें लागतें. अर्थात् एकदां पात्र एखाद्या प्रसंगीं रंगभूमीवर आल्यानंतर त्यानें आपापली कामगिरी केलीच पाहिजे. म्हणून पात्रें निर्माण करतांना आणि त्यांना नाटकांतील निरनिराळ्या प्रवेशांतून खेळवतांना नाटककारानें त्या त्या पात्राच्या आगम–निर्गमनाचा नि त्यांच्या कार्याचा आधींच विचार करायला हवा. तसा विचार केलेला असला म्हणजे मग कोणत्याहि पात्रावर तोंडाला कुलुप घालून स्वस्थ राहाण्याची पाळी येणार नाहीं.

संवादांचें सौंदर्य

संवादांत सौंदर्य निर्माण करण्यासाठीं भाषाशैली उत्तम असावी लागते. साध्याच गोष्टी रंगवून खुलवून आणि तिखटमीठ लावून सांगितल्यानेंसुद्धां पुष्कळदां संवादांत सौंदर्य निर्माण होतें. संवादांत म्हणी, वाक्प्रचार, कोट्या, विनोदवचनें, उपमा इत्यादि मालमसाला घातला कीं ते संवाद चुरचुरीत आणि चटकदार होतात. 'प्रत्येक घरांत सर्वसाधारणपणें सारखेच गुणदोष आढळतात.' हेंच वाक्य 'घरोघरीं मातीच्याच चुली' ह्या म्हणीनें सूचित करण्यानें संवादसौंदर्य खचित वाढेल ! उपमा अलंकारांनींहि संवाद चित्ताकर्षक होतात. अलंकारिक भाषा असली–अर्थात् प्रमाणांत–(अति सर्वत्र वर्जयेत्) तर संवादांत लालित्य उत्पन्न होतें. 'प्रेमसंन्यास' मधील "परदेशच्या पेढीवर दर्शनी हुंड्या पटतात, आणि शेजारच्या दुकानदाराला रुपयाची मोड मिळत नाहीं ! इकडे पाठीवर पाय देऊन आलेला भाऊ पोटावर पाय द्यायला सोडीत नाहीं, तर तिकडे शब्दांच्या शपथेवर ज्यांची पुरतीशी तोंडओळखसुद्धां नाहीं अशीं वधुवरें तोंडाशीं तोंड द्यायला तयार होतात !" ह्या संवादांत दृष्टांत देऊन विशिष्ट बाबतींतील तुलना किती कलात्मक पद्धतीनें केलेली आहे !

एखाद्याचें वैगुण्य दाखवतांनासुद्धां तें अशा विनोदी पद्धतीनें दाखवतां येतें; कीं ज्याचें वैगुण्य दाखवायचें त्यालासुद्धां राग न येतां उलट हसूंच यावें ! उदाहरणार्थ 'प्रेमसंन्यास' मधील पुढील संवाद पहा – "कांहीं अवयवांच्या फाजील वाढीमुळें आणि कांहींच्या फाजील कमीपणामुळें, थबकट बनलेल्या चेहेऱ्याच्या तबकडीवरून हें जपानी कौशल्य असावेंसें वाटतें."

शब्दरचनेंतून अलंकार

सारांश, संवाद चांगले लिहितां यावेत असें वाटत असेल, तर नाटककारानें भाषाशास्त्राचा नि भाषाशैलीचा अभ्यास केला पाहिजे. अभ्यासानें भाषाशैली सुधारतां येते. शब्दांच्या रचनेनें जसे संवाद साधतां येतात, त्याचप्रमाणें शब्दांच्या रचनेनें विविध अलंकारहि साधतां येतात नि भाषा डौलदार नि झोंकदार बनवतां येते. शब्दांची मांडणी बदलली म्हणजे निरनिराळे अलंकार कसे साधतां येतात तें पहा.

शब्दांची मांडणी	अलंकाराचें नांव	अलंकाराचें लक्षण
१ मुख चंद्रासारखें सुंदर आहे.	उपमा	'सारखे' शब्द घातलेला आहे.
२ मुख जणुं काय चंद्र आहे !	उत्प्रेक्षा	'जणुं काय' ,, ,,
३ मुख नव्हे चंद्र आहे.	अपन्हुती	'अमुक' नव्हे 'तमुक' आहे असा उल्लेख करणें.
४ मुखरुपी चंद्र आहे.	रूपक	एकावर दुसऱ्याचा प्रत्यक्ष आरोप करणें.
५ मुखापुढें चंद्र फिका आहे.	व्यतिरेक	उपमेयाला मोठेपणा देणें.
६ मुखासारखें सुंदर मुखच	अनन्वय	ज्याची उपमा त्यालाच देणें.

पात्रांच्या हालचालींतून, कृतींतून आणि त्यांच्या संवादांतून नाटकाला जरूर ती गति मिळत असते. म्हणून संवाद लिहितांना पुढील मुख्य चार गोष्टी लक्षांत ठेवाव्या.

(१) नाटकांतील संवाद, पात्रांचे लिंगभेद, वयोमर्यादा, दर्जा आणि स्थळभेद लक्षांत घेऊन लिहिलेले असावेत.

(२) संवादांनीं अनेक पात्रांच्या संवादांचे दुवे सांधून सुंदर साखळी व्हावी.

(३) संवाद सोपे, सुटसुटित, अर्थपूर्ण, अलंकारिक व चित्तवेधक असावेत.

(४) संवादांनीं कथेचा प्रवाह पुढें पुढें जावा.

संवाद आणि ध्वनिमिश्रण

आतां आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख करून हें प्रकरण पुरें करतों.

सिनेमा सुरू झाल्यानंतर, विशेषतः बोलपटांचें युग सुरू झाल्यानंतर ज्या तंत्रविषयक नव्या नव्या गोष्टी पडद्यावर दिसूं लागल्या आणि ऐकूं येऊं लागल्या, त्या त्या गोष्टी रंगभूमीवरहि आणण्याचा प्रयत्न होत असलेला आढळून येतो. ‘ स्वगत ’ची कृत्रिम पद्धत जाऊन ती उणीव भरून काढण्यासाठीं त्या पात्राच्या मनाचा आवाज प्रेक्षकांना ऐकूं येण्याचा यशस्वी प्रयत्न ‘ देवमाणूस ’ नाटकांत करण्यांत आलेला आहे. म्हणजे ‘ दादा ’चें मन त्याला जें जें सांगत होतें, तें तें तो बोलला असता, तर तें स्वगत झालें असतें. पण तेंच ‘ स्वगत ’ त्यानें न बोलतां आंतून दुसऱ्यानें बोलायचें नि दादानें फक्त त्या भाषणानुसार अभिनय करायचा. ही पद्धत सिनेमांत सहज दाखवतां येते. सिनेमांत तें पात्र न बोलतां त्याच पात्राचा आवाज ऐकूं येण्याची सोय असते. रंगभूमीवर ती सोय नसते. [त्याच पात्राच्या जरूर त्या भाषणाची रेकॉर्ड तयार करून, ग्रॅमाफोननें जरूर तेव्हां वाजवली तर किंवा टेपरेकॉर्डरच्या साहाय्यानें तें शक्य आहे.] म्हणून एका पात्राचा अभिनय आणि आंतून दुसऱ्या कोणाचातरी आवाज. असा गंगाजमुनी प्रकार नाटकांत असतो.

तसलाच सिनेमातंत्राचा आवाजविषयक दुसरा एक प्रयोग मी माझ्या ‘ नाजुक नवरा ’ ह्या त्रोटकांत केलेला आहे. एकदां नव्हे—चांगला दोनदां ! त्या प्रयोगाला सिनेमातंत्राच्या भाषेंत ‘ साऊंड मेटाफर ’ असें म्हणतात ! त्यालाच मी माझ्या ‘ **सिनेमा : शास्त्र आणि तंत्र** ’ ह्या पुस्तकांत ‘ ध्वनि मिसळ ’ असें नांव दिलेलें आहे.[१] त्या त्रोटकांत **बबन** ‘ वेणू...वेणू... ’ अशा हांका मारीत एका बाजूनें जातो आणि त्याचवेळीं **अप्पा** दुसऱ्या बाजूनें आंतून ‘ वेणू...वेणू... ’ अशाच हांका मारीत रंगभूमीवर प्रवेश करतात !

१. सि. शा. तं. पान ८३

बबननें शेवटचें 'वेणू' म्हणणें आणि अप्पानीं पहिल्यानें वेणू म्हणून ओरडणें एकसमयावच्छेदेंकरून झाल्यामुळें, म्हणजे दोघांचा 'वेणू' हा शब्दोच्चार एकमेकांच्या शब्दोच्चारांत मिसळून गेल्यामुळें तिथें सिनेमातंत्रांतला 'साऊंड मेटाफर' साधलेला आहे.[१] त्याचप्रमाणें त्याच त्रोटकाच्या २४ व्या पानावर 'ठरलं' ह्या शब्दानें ध्वनिमिसळ साधलेली आहे. **बबन** 'ठरलं?' असा प्रश्न विचारतो, तोंच आंतून 'ठरलं!' असें (निराळ्या अर्थी) म्हणत **पाटे** प्रवेश करतो, असा तो प्रसंग आहे. अभ्यासू वाचकांनीं ते दोन्ही प्रसंग नजरेखालीं घालावे.

एकांकिका आणि नाट्यछटा

"**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 स्त्रीपात्र नसतें. म्हणजे व्यायोग ही स्त्रीपात्र विरहित एकांकिका आहे.

भाण : ही एकांकिका म्हणजेच आजची नाट्यछटा! यांत एकच पात्र असतें. आणि "अकाशभाषिता"चा 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 म्हणजेच आजची **नाट्यछटा!**

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

---

१. ना. न. (द्वि. आ.) पान १८

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.

एकांकिका लिहितांना नाटक–लेखनासाठीं असलेले बहुतेक सर्व नियम व पथ्यापथ्य पाळावें.

: ७ :

संगीत, पद्यरचना व रसचर्चा

आधुनिक शास्त्रीय संगीत

भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या बाबतींत, (१) भरत, (२) हनुमान, (३) कल्लिनाथ आणि (४) शिव असे आद्य चार संप्रदाय, चार पद्धती किंवा चार मतें मानलीं जातात. त्या चारी संप्रदायांचा क्रमशः जन्म झाला, विकास झाला आणि अखेर ऱ्हासहि झाला.

भरतमुनिविरचित नाट्यशास्त्रावर, अभिनव गुप्त यानें सुमारें इ. स. १००० मध्यें "अभिनव भारती" नांवाची टीका लिहिली. त्याच दरम्यान म्हणजे इ. स. ९९७ मध्यें महमूद गझनवीनें वायव्येकडून भारतावर प्रथम स्वारी केली. त्यामुळें काश्मीरमधील संगीतज्ञांना इतर हिंदूप्रमाणें स्वधर्मरक्षणासाठीं आणि संगीतादि आपल्या पुरातन ठेव्याची जपणूक करण्यासाठीं, वाट फुटेल तिकडे, त्यांतल्या त्यांत दक्षिणेकडे पलायन करणें भाग पडलें. इ. स. १०१३ ते १०१५ पर्यंत महमूदानें काश्मीरचा करतां येईल तेवढा नाश केला. अर्थात् तेथील अभिनव गुप्तासारख्या संगीतशास्त्रज्ञांची परंपरा नष्ट झाली. तेथील प्रसिद्ध संस्कृत कवि बिल्हण यानें तर ११ व्या शतकांत काश्मीर सोडून दक्षिणेंतील चालुक्य राजांचा आश्रय घेतला. शारंगदेवाचे पूर्वजसुद्धां १२ व्या शतकांत दक्षिणेंत येऊन राहिले. म्हणजे अकराव्या, बाराव्या आणि

तेराव्या शतकांत उत्तरेकडे मुसलमानी धर्म आणि संस्कृती यांचा झपाट्यानें प्रचार आणि प्रसार होऊं लागल्यामुळें, अस्सल भारतीय संस्कृतीला सर्वतोपरी अज्ञातवास पत्करावा लागला, असेंच इतिहास सांगतो. अर्थात् त्या मुदतींत संगीतकलेंतील गुरुशिष्य परंपरा खंडित होऊन ती कला केवळ श्रुतिस्मृति रूपानेंच कांहीं निष्ठावंत कलावंतांनीं मोठ्या भक्तीनें जतन करून ठेवली.

इ. स. १२३० दरम्यान शारंगदेवानें "संगीत रत्नाकर" हा अमोल आणि अजोड ग्रंथ लिहिला, आणि पुढें त्या ग्रंथावर कल्लिनाथानें सुंदर टीकाग्रंथ लिहिला. त्या टीकेच्या आधारेंच कल्लीनाथमताचा प्रसार झाला. कल्लिनाथ हा संगीतकलेचा एक प्रणेता मानला जातो.

भारतांत मुसलमान संस्कृती रुजूं लागली, तेव्हां परकीय संगीतकलेचाहि — विशेषतः इराणी संगीतपद्धतीचा भारतांत प्रसार होऊं लागला. त्या प्रचारकांत हजरत अमीर खुसरो हा मुख्य संगीतशास्त्रज्ञ होता. इ. स. १२५४ सालीं म्हणजे तेराव्या शतकांत अमीर खुसरोचा जन्म झाला. तो अल्लाउद्दीन खिलजीच्या दरबारांत होता, असें म्हणतात. तो विशेषतः इराणी संगीत शास्त्राचा मर्मज्ञ होता. त्यानें मुजीर, साजगिरी, ऐमन, जीलफ, फरगाना, बारवज, फिरदोस्त, गुनइम, कौल, तराना, निगार, वसीत, शहाना, सहेला इत्यादींचा आविष्कार केला. त्यांत कांहीं राग आहेत, कांहीं गीतें आहेत तर कांहीं ताल आहेत.

रागदारीप्रमाणेंच अमीर खुसरोनें पश्तो, जावेद, कव्वाली, जत, जलद, तिताला, सवारी, सूलफख्ता, आडा चौताल, झूमरा, जनानी, सवारी, दास्तान खमस, फ़िरदोस्त, कैद, पहलवान, पटताल आणि चंपक या तालांचाहि आविष्कार केला, असें करम इमाम नांवाच्या ग्रंथकाराचें मत आहे.

त्याचप्रमाणें सतार (सीतार) आणि तबला यांच्या आविष्काराचें श्रेयदेखील कांहीं इतिहासकार अमीर खुसरोलाच देतात! परंतु कांहीं इतिहासलेखकांचें असें स्पष्ट मत आहे कीं, ज्या संगीत प्रकारांचें, तालांचें आणि वाद्यांचं श्रेय अमीर खुसरोला देण्यांत येतें, ते संगीतप्रकार, ताल आणि वाद्यें यांचे उल्लेख, इराणी संगीतशास्त्रांत खुसरोच्या कितीतरी पूर्वीपासून असलेले आढळतात. त्यानें फक्त ते ते संगीतप्रकार आपल्या संगीतपद्धतींत समाविष्ट करून घेण्याचा प्रयत्न केला.

इराणी संगीतशास्त्राप्रमाणेंच खुसरोच्या संगीतपद्धतींतहि बारा स्वर होते. मुहम्मदकरम इमाम नांवाच्या ग्रंथकारानें त्या स्वरांचीं जीं नांवें दिलीं आहेत तीं अशीं :

(१) खरज, (२) जरज, (३) रिखब्र, (४) चंधार, (५) गंधार, (६) तध्यम, (७) मध्यम, (८) पंचम, (९) हैवत, (१०) धैवत, (११) लिखाद, (१२) निखाद.

ज्यांना संगीतावरच आपली उपजीविका करणें भाग होतें, त्यांना मुसलमानी अमदानींत कौल, कवाली, गझल इत्यादि संगीतप्रकार शिकण्या-खेरीज गत्यंतरच नव्हतें. त्यामुळें भारतीय शुद्ध संगीतशास्त्रांत परकीय संगीताचा प्रवाह मिसळून तो त्यांत एकजीव झाला असल्यास नवल कसलें ? अमीर खुसरोनें स्वतःची संगीत पद्धती भारतीय संगीत पद्धतीपेक्षां श्रेष्ठ ठरविण्याचा आटोकाट प्रयत्न केला. परंतु त्याच्याशीं मुकाबला करणारा एक तुल्यबल भारतीय संगीतशास्त्रज्ञहि त्याला भेटलाच ! त्या संगीत पंडिताचें नांव–गोपाल नायक ! गोपाल नायक केवळ संगीतशास्त्रप्रवीण पंडितच नव्हता, तर तो साक्षात् संगीताचा अवतार होता. त्यानें अमीर खुसरोशीं यशस्वी टक्कर दिली. श्रुति, ग्राम, मूर्च्छना, जाति हे भारतीय संगीताचे गुणविशेष कशाशीं खातात हें अमीर खुसरोला ठाऊकच नव्हतें. आणि गोपाल नायकनें तें धन खुसरोच्या हातीं कधींच जाऊं दिलें नाहीं; असें डागरवंशी गायकांच्या परंपरेंतील कलाकार सांगतात. श्रुति, ग्राम, मूर्च्छनादि बारकावे इराणी संगीतांत नसल्यामुळें अमीर खुसरोला त्यांचें मुळींच ज्ञान नव्हतें.

इतकें असूनदेखील, खुसरोच्या पश्चात्, ‘ अमादनुल मौसीकी ’ (अर्थ-संगीताची खाण) या नांवाचा ग्रंथ लिहिणारा लेखक मुहम्मदकरम इमाम, यानें अनेक रागांचें, गीतांचें आणि तालाचें जनकत्व बेलाशक अमीर खुसरोला देऊन टाकलें आहे !

हा इतिहास लिहिण्याचें कारण असें कीं, ज्याला आज आधुनिक शास्त्रीय संगीत म्हटलें जातें, तें प्राचीन भारतीय परंपरेपेक्षां किंचित् वेगळेंच आहे. या प्रकरणाच्या प्रारंभीं दिलेल्या प्रमुख चार संप्रदायाशीं त्याचा मुळींच संबंध नाहीं. खरें म्हटलें तर आधुनिक संगीत कोणत्याहि विशिष्ट संप्रदायाचें

अनुयायी नाहीं. परंतु त्यावर कै. विष्णु नारायण भातखंडे आणि विष्णु दिगंबर पलुस्कर या दोन संगीतमहर्षींचे फार उपकार झालेले आहेत खास ! आधुनिक शास्त्रीय संगीतावर त्या दोन महाभागांच्या तपश्चर्येचा चिरस्थायी ठसा उमटलेला आहे.

मुख्य सिद्धांत

आधुनिक शास्त्रीय संगीताचे सूत्ररूप मुख्य सिद्धांत पुढीलप्रमाणें आहेत :

(१) उत्तर भारतीय संगीत, बिलावल, खमाज, कल्याण, काफी, असावरी, भैरव, भैरवी, मारवा, तोडी आणि पूर्वी या दहा थाटांवर आधारलेलें आहे.

(२) सर्व भारतीय रागांची उत्पत्ती वरील दहा थाटांनींच झालेली आहे. त्यांतील बिलावल शुद्ध स्वर सप्तक मानलें जातें.

(३) एका सप्तकांत २२ श्रुती, ७ शुद्ध आणि पांच विकृत स्वर मानतात.

(४) सप्तकें तीन आहेत : (१) मंद्र, (२) मध्य, (३) तार.

(५) थाट हा सदैव संपूर्ण असतो. परंतु तो गात नाहींत. त्यामुळें वादी-संवादी, गायन समय, पकड इत्यादींची आवश्यकता नसते.

(६) राग गाता येतो आणि वाजवताहि येतो. त्यामुळें रागामध्यें रंजकता असणें अत्यंत आवश्यक असतें. त्याबरोबरच, रागामध्यें वादी-संवादी, आरोह–अवरोह, जाति, गायन समय, पकड इत्यादींची अपेक्षा असते.

(७) गणितपद्धतीनें हिशेब केला, तर प्रत्येक थाटाच्या साहाय्यानें ४८४ राग तयार होऊं शकतात. रागाचें चलन, वादी–संवादीमधील अंतर इत्यादि कारणांनीं विविध प्रकारचे राग तयार होतात.

(८) कोणत्याहि रागामध्यें म आणि प हे स्वर एकाच वेळीं वर्ज्य असतां कामा नये.

(९) कोणत्याहि स्वराचीं दोन्ही रूपें एकदम येऊं नयेत. परंतु ललित, मेघरंजनी, ललितपंचम इत्यादी कांहीं राग, या नियमाला अपवाद आहेत.

(१०) रागाच्या मुख्य जाती तीन : (१) औडव, (२) षाडव आणि (३) संपूर्ण. या तीन जातींच्या संमीश्रणानें ९ जाती उत्पन्न होतात.

(११) रागाची आकर्षकता आणि गोडी वाढविण्यासाठीं कधींकधीं मोठ्या कौशल्यानें विवादी स्वरांचादेखील उपयोग करण्यांत येतो.

(१२) सप्तकाचे दोन भाग मानलेले आहेत. (१) पूर्वांग आणि (२) उत्तरांग. पहिल्यांत सा रे ग म प यांचा समावेश होतो आणि दुसऱ्यांत म प ध नी सां या स्वरांचा समावेश होतो.

(१३) सप्तकाप्रमाणें दिवसाचेहि दोन भाग कल्पिलेले आहेत. त्यांनाहि पूर्वांग आणि उत्तरांग हींच नावें देण्यांत आलीं आहेत. दुपारीं १२ वाजल्यापासून रात्रीचे १२ वाजेपर्यंतच्या भागाला पूर्वांग म्हणतात. आणि रात्रीचे १२ वाजल्यापासून दुसऱ्या दिवशीं दुपारचे १२ वाजेपर्यंतच्या भागाला उत्तरांग अशी संज्ञा आहे.

(१४) प्रत्येक रागाच्या वादी आणि संवादीमध्यें तीन अथवा चार शुद्ध स्वरांचें अंतर असतें. इतर स्वरांमध्यें वादी आणि संवादी यांचें गुणांतर $\frac{४}{३}$ किंवा $\frac{३}{२}$ असलें पाहिजे.

(१५) वादी आणि संवादी दोन्ही सप्तकांचें एकच अंग, पूर्वांग अथवा उत्तरांगामध्यें असूं नये. एकांत वादी तर दुसऱ्यांत संवादी असें असावें.

(१६) गाण्याच्या वेळेच्या दृष्टीनें, सर्व रागांची तीन प्रकारांत वाटणी केलेली आहे. (१) रे कोमल आणि ग शुद्ध असणारे राग, (२) रे ग शुद्ध असणारे राग, आणि (३) ग कोमल असणारे राग. पहिल्या प्रकारचे राग ४ ते ७ पर्यंत, दुसऱ्या प्रकाराचे राग ७ ते १ पर्यंत, आणि तिसऱ्या प्रकारचे राग १ ते ४ पर्यंत गातात किंवा वाजवतात.

(१७) संगीतांत मध्यम स्वराला विशेष महत्त्व आहे. रात्रीं १२ वाजल्यापासून दुसऱ्या दिवशीं १२ वाजेपर्यंत तीव्र मध्यम, आणि दिवसाच्या इतर वेळीं शुद्ध मध्यम स्वराला प्राधान्य असावें. म्हणूनच मध्यमाला अध्वदर्शक स्वर म्हटलेलें आहे. मात्र या नियमालाहि अनेक अपवाद आहेत.

(१८) कोणत्याहि रागांत कमीत कमी पांच स्वर असलेच पाहिजेत. परंतु भवानी, मालश्री आणि मेघरंजनी हे राग या नियमाला अपवाद आहेत.

(१९) कोणत्याच रागांत तीव्र म आणि नी वादी मानलेले नाहींत. कांहीं रागांमध्यें नी संवादी मानलेला आहे हें खरें असलें तरी तीव्र म वादीहि नसतो आणि संवादीहि नसतो.

(२०) ज्या रागांत दोन्ही निषादांचा उपयोग केलेला असतो, तेव्हां आरोहांत शुद्ध आणि अवरोहांत कोमल निषादाचा उपयोग करतात.

(२१) हिंदुस्तानी संगीत पद्धतींत तालापेक्षां रागालाच अधिक महत्त्व दिलेलें आहे.

(२२) प्रत्येक रागामध्यें रंजकता हा गूण असावाच लागतो. कर्णमाधुर्य नसेल तर गायन अगर वादन ऐकणार कोण ?

नाटकांतील गाणीं आणि राग-ताल

पूर्वीं, नाटकांतील सरसकट सर्व पात्रांच्या तोंडीं गाणीं घातलेलीं असत. परंतु सध्यां गाणारीं पात्रें फारशीं मिळत नसल्यानें, ठराविक पात्रांच्याच तोंडीं गरजेप्रमाणें गाणीं घातलीं जातात. गाण्याच्या योग्य जागा व चाली निवडण्यासाठीं नाटककाराच्या अंगीं चांगलीच मार्मिकता असावी लागते. यासंबंधानें पंडित विष्णु दिगंबर पलूसकर यांचें मत अवश्य लक्षांत घेण्यासारखें आहे. ते म्हणतात कीं, कांहीं कांहीं राग ठराविक वेळीं व ठराविक प्रसंगींच गावयाचे असतात. नाहीं तर त्यांचें माधुर्य कमी होऊन रंगाचा बेरंग होतो.

झिंझोटी, जिल्हा, काफी, पिलू वगैरे राग वाटेल तेव्हां म्हटले तरी चालतात. मात्र नाटकाच्या आरंभीं (नांदीला) ते योग्य नाहींत. प्रारंभ गंभीर व भारदस्त पदांनीं केला, तर प्रेक्षकांवर छाप पडून नाटकाला रंग येतो. म्हणून अशा वेळीं हंमीर, भूप, कल्याण, यमन, छायानट इत्यादि राग असावेत व ताल चौताल असावा.

नाटकाच्या मध्यभागीं केदार, कानडा, शंकरा, मालकौंस, असे राग असावेत. शेवटीं शेवटीं बागेसरी, ललत, बसंत, बिभास असे राग असल्यास उत्तम ! असावरी किंवा मांड या रागांत शृंगारिक गाण्यांची रचना करूं नये.

गद्य कीं संगीत ?

नाटकांत संवादानंतर विचार करायचा तो नाटकांतील ‘ संगीत ’ भागाचा नाटकांत गाणीं असावींत कीं नसावींत ह्या प्रश्नाचें वादातीत उत्तर देणें वाटतें तितकें सोपें नाहीं. पदें नसलेलीं नाटकें पदें असलेल्या नाटकापेक्षां अधिक सरस, परिणामकारक व प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घ्यायला पूर्णपणें समर्थ असतात, हें ‘ महाराष्ट्र नाटक मंडळी ’ नें कै. खाडीलकरांचीं गद्य नाटकें करून ‘ सप्रयोग ’ सिद्ध केलेलें आहे. अर्थात् गाण्यांशिवाय नाटकें लोकांना आवडत नाहींत किंवा आवडणार नाहींत असें म्हणणें, म्हणजे वस्तुस्थितीचा विपर्यास करण्यासारखें आहे.

कधीं कधी नाटकांत पदें म्हटल्यानें थोडी मौज वाटते नि कानांना थोडेसें ‘संगीत-रसपान’ करतां येतें हें खरें, परंतु आधुनिक नवीन पद्धतीच्या नाटकांत गाणीं घुसडल्यानें नाट्याच्या गतींत खंड पडतो नि अडथळा निर्माण होतो, यांत शंका नाहीं. नाटक बघतांना प्रेक्षक नाट्यकथानकाच्या ओघांत पोहत चाललेले असतात. अशा वेळीं मध्येंच उगीच पदाचा संगीत हलकल्लोळ सुरू झाल्यामुळें प्रेक्षकांच्या आनंदसमाधीचा भंग होतो. परंतु त्या चर्चेच्या भानगडींत मी पडत नाहीं. मी माझें मत म्हणून एवढेंच म्हणेन कीं, जोरदार कथानक असेल, नाटककार सिद्धहस्त असेल आणि नाटक करणारी कलाकार मंडळी अभिनयकुशल असेल, तर नाटक—गद्य नाटकच प्रेक्षकांना अधिक आवडेल ! नाट्यप्रयोग चांगला झाला, तर त्यांत संगीत नाहीं, म्हणून प्रेक्षक कधींहि कुरकुरत नाहींत, असा माझा अनुभव आहे. ज्या नाटककारांत प्रेक्षकांना तीनचार तास नागासारखे डोलत ठेवण्याची कुवत नसेल, तोच संगीताच्या आणि एखाद्या नाजुकशा नटीच्या गोड गळ्याच्या भांडवलावर आपलीं नाटकें विकण्यासाठीं नाटकांत ‘ पदें ’ असावींत असा आग्रह धरील ! आधुनिक सामाजिक नाटकांत पदें असल्यानें खात्रीनें रसभंग होतो. पदें भरपूर असतील अशीं नाटकें लिहायचींच असतील तर त्यासाठीं तसेच विषय निवडावे आणि त्यावर नाटकें लिहून तीं केवळ गायकगायिकांच्या गायनकौशल्यावर प्रेक्षकांना दाखवावीं. तशीं संगीतप्रधान नाटकें मराठी रंगभूमीवर होत आहेतच.

आधुनिक नाटकांत ‘ सांगतों ऐक ’ असें म्हणून जें कांहीं गद्यरूपानें सांगतां येण्यासारखें असतें, तेंहि पद्यांत सांगण्याची पद्धत शोभून दिसणार

नाहीं. यासाठीं जिथें एखादेंच पात्र रंगभूमीवर असेल, अशावेळीं वास्तवतेला बाध येणार नाहीं अशा रीतीनें जरूरच असेल तर एकाद दुसरें पद घालावें. उगीच जास्त पदें घालण्याचा मोह टाळावा !

शब्द आणि स्वर

पद्य हें उल्हसीत मनाच्या वृत्तींतूनच जन्माला येतें. अर्थात्‌च पद जिथें म्हटलें जायचें असेल, तो प्रसंग तसा संवेदनाक्षम आणि अंतःकरणांतील भावना उचंबळून सोडणारा असावा; आनंदमय असावा. मरतांना किंवा मरणप्राय दुःख झालें असतांना जेव्हां एखादें पात्र भळभळ रडत असतांना गाऊं लागतें, तेव्हां तें औचित्याला सोडून असतें असेंच म्हणावें लागेल. परंतु गाणीं असावींत कीं नसावींत यासंबंधानें जास्त चर्चा न करतां, गाणीं करतांना कोणकोणत्या गोष्टी लक्षांत ठेवाव्या त्यासंबंधानें आपण आतां विचार करूं.

पद्यरचना दोन तऱ्हेनें करतात. (१) नाटककारानें (अगर दुसऱ्या एखाद्या कवीनें) स्वतःच्या मनाप्रमाणें त्या त्या प्रसंगाला योग्य अशी शब्दरचना करणें व नंतर त्या शब्दरचनेला संगीत–दिग्दर्शकानें स्वराचा— संगीताचा साज चढवणें ही एक पद्धत. (२) आणि संगीत–दिग्दर्शकानें त्या त्या प्रसंगांची सूक्ष्म माहिती घेऊन त्या त्या पात्राच्या तोंडीं शोभेल व त्या त्या प्रसंगांना योग्य होईल अशी स्वररचना आधीं करायची,—म्हणजे चाली आधीं बांधायच्या आणि त्या चालीप्रमाणें नाटककारानें त्या चालींत ठाकठीक बसतील अशी प्रसंगानुरूप शब्दांची रचना करायची !

पद्याचें वर्गीकरण

पद्याचे स्थूल मानानें दोन भेद आहेत. (१) मात्रावृत्ताचीं पदें आणि (२) गणवृत्ताचीं पदें. मात्रावृत्ताच्या चरणांत अक्षरें कितीहि आणि कशींहि आलीं तरी चालतात; फक्त त्यांच्या मात्रांची संख्या विशिष्ट भरावी लागते. आपण ज्याला 'पद' असें म्हणतों, त्यालाच मात्रावृत्त म्हणतात. पदांचे पुष्कळ प्रकार आहेत. त्यांतील कांहीं रागांच्या नांवावरून, कांहीं रचनेच्या रीतीवरून, कांहीं प्रसंगाच्या सूचकत्वावरून, कांहीं संगीतांतील तालावरून आणि कांहीं रसोत्पादक धर्मावरून प्रसिद्ध आहेत.

पदें हीं वाचण्यापेक्षां 'म्हणण्याच्या' उद्देशानेंच रचायचीं असतात. अर्थात् त्यांचा गायनांतील तालाशीं अधिक संबंध येतो. विशिष्ट तालाची जी

मात्रासंख्या तिच्या एक किंवा अनेक आवर्जांनीं भागतां येईल इतकी चरणांतील मात्रासंख्या ठेवून आणि त्या तालाच्या वजनास अनुसरून चालीचें वजन राखून मात्रावृत्त तयार करायचें असतें. तालाच्या आवर्जांनीं जर एखाद्या चरणांत असलेल्या मात्रासंख्यांचा भाग तुटत नसेल, तर आवश्यक जागीं जरूर तेवढा स्वरांचा विराम करून मात्रासंख्या भरून काढतात. उदाहरणार्थ 'दिंडी' हें २४ मात्रांचें वृत्त आहे. 'दादरा' ह्या तालाचे दिंडीच्या एका चरणांत चार आवर्ज होतात. पण दिंडीच्या प्रत्यक्ष रचनेंत मात्र एकोणीसच मात्रा असतात! आणि म्हणूनच कमी पडणाऱ्या पांच मात्रा विरामांनीं भरून काढूनच दिंडी म्हणावी लागते.

त्याचप्रमाणें "'साकी' हें बत्तीस मात्रांचें वृत्त असूनहि त्याच्या रचनेंतील मात्रा सव्वीसच असतात; आणि तें वृत्त 'धुमाळी' ह्या आठ मात्रांच्या तालाचे चार आवर्ज पुरे करण्यासाठीं त्याच्या चरणांत सहा मात्रा विराम करावा लागतो. उदाहरणार्थः—'चंद्रकांत राजाची कन्या सगुणरूपखाणी.'" हिंदुस्थानी चिजांवरून बनविलेल्या पदांतहि असलाच प्रकार आढळतो, उदा० 'दे हाता शरणागता.'

पद कसें असावें व कसें नसावें

पदें रचतांना सर्वसाधारणपणें त्यांत खालील गुण असावेत.

(१) मृदु, ललित आणि सोपी शब्दरचना.

(२) व्याकरणशुद्धता.

(३) सफाईदार आणि सुबोध अर्थसिद्धि.

(४) वेचक शब्दांचा उपयोग.

(५) प्रसंगानुसार भाषा व चाल.

(६) रचनेंतील सहजपणा.

त्याचप्रमाणें पद्यरचनेंत खालील दोष टाळावे.

(१) कर्णकठोर, अपरिचित किंवा क्लिष्ट शब्दयोजना.

(२) शब्दांची ओढाताण.

(३) भिन्न भाषांतील शब्दांचे समास.

(४) एकाच अर्थानें त्याच त्याच शब्दांची पुनरावृत्ति.

(५) रसाला प्रतिकुल चाल.

(६) यतिभंग.

शिवाय आणखी एक गोष्ट पदांची शब्दरचना करतांना लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, 'अर्थ' हा आत्मा असून 'वृत्त किंवा चाल' हें शरीर आहे. म्हणून पदें करतांना सर्वांत जपलें पाहिजे अर्थाला, त्याच्या खालोखाल वृत्ताला आणि त्यानंतर यमकें इत्यादि गोष्टींना.

पद्यविषयक कांहीं माहिती

मात्रा—कालाचा मापनाच्या दृष्टीनें मानलेला सर्वांत लहान घटक. सामान्यतः मनुष्याच्या नाडीच्या एका ठोक्याला लागणाऱ्या वेळेला 'मात्रा' असें म्हणतात. ऱ्हस्व स्वराची एक मात्रा व दीर्घ स्वराच्या दोन मात्रा मानतात. ऱ्हस्व स्वराला आघातानेंच दीर्घत्व येतें.

लय—मात्रेचें प्रमाण इच्छेप्रमाणें कमी अधिक ठेवतां येतें. हें प्रमाण एकदां नक्की केल्यावर त्याचा सारखा प्रवाह चालू झाला, म्हणजे त्यास लय असें म्हणतात.

चरण—स्थलाची जी मर्यादा ठरली असेल, तिथपर्यंत मात्रा मोजून झाल्या म्हणजे एक तुकडा पुरा झाला असें समजून, पुन्हा पहिल्या मात्रेपासून तेवढ्याच लांबीचा दुसरा तुकडा मोजण्यास सुरवात करतात. अशा प्रत्येक तुकड्यास पद, चरण, आवर्त किंवा आवर्ज असें म्हणतात.

सम—चरणाच्या पहिल्या मात्रेला सम किंवा समेची जागा असें म्हणतात.[१]

यतिभंग—पद म्हणतांना जिथें थांबायचें असतें, तिथें शब्द बरोबर पुरा झाला पाहिजे. तसें न होतां त्या शब्दाचे दोन तुकडे पडले तर तो

१. संगीतांत समेला फार महत्त्व आहे. कारण तबलजी पद्याचे चरण ठेक्याच्या रूपानें मोजीत असतो. त्यामुळें समीच्या स्थानावर, गाणारा व वाजवणारा जर बरोबर मिळाले नाहींत, तर दोघांपकीं कोणाचेंतरी कालमापन चुकलें असें ओळखतां येतें.

यतिभंग समजावा. यतिभंग हा पदांतील एक महादोष मानतात यतिभंगाचीं उदाहरणें अनेक दाखवतां येतील. ‘ दे हाता शरणागता ’ हेंच पद घ्या. तें म्हणतांना चालीप्रमाणें ‘ दे हा ’ हा एक तुकडा होतो व ‘ ता ’ हें अक्षर पुढच्या तुकड्यांत जातें. म्हणजे ‘ हाता ’ ह्या दोन अक्षरी शब्दाचे दोन तुकडे पडले. दुसरें उदाहरण— ‘ अमृतचि गो ऽ ऽ पाला ’ ! यतीची जागा म्हणजे विसाव्याची जागा. यतीच्या जागीं शब्द पुरा झाला नाहींच तर निदान शब्दाच्या वजनाचा मध्यभाग तरी समान तुटावा.

विविध रस आणि स्वररचना

नाटकांत पदांच्या साहाय्यानें विविध रसनिष्पत्ति करायची असते. रसा-संबंधानें ह्याच प्रकरणांत पुढें स्वतंत्रपणें चर्चा केलेली आहे. इथें कोणत्या रसाला कोणते स्वर उपयोगी पडतात त्यासंबंधाची जी माहिती भरताच्या नाट्यशास्त्रांत दिलेली आहे, तीच माहिती देतों.[1]

रस	स्वर	रस	स्वर
हास्य, शृंगार	**: मध्यम, पंचम.**	**वीर, रौद्र, अद्भुत**	**: षड्ज, ऋषभ.**
करुण	**: गांधार, निषाद.**	**बीभत्स, भयानक**	**: धैवत.**

त्या त्या रसासाठीं त्या त्या स्वरांचे आधिक्य असलेल्या चाली बांधल्या तर त्यामुळें नाटकांतील संगीताला विशिष्ट महत्त्व येतें. ही झाली मात्रावृत्तांची माहिती. आतां गणवृत्तांकडे वळूं.

गणवृत्तें

मात्रावृत्तांचीं पदें जशीं नाटकांत घालतात, त्याचप्रमाणें कांहीं गणवृत्तांचाहि नाटकांत पदें म्हणून उपयोग होण्यासारखा आहे. परंतु मात्रावृत्तांच्या पदांपेक्षां गणवृत्तांची पद्यरचना करणें अधिक कठीण आणि त्रासाचें असतें. तसेंच गण-वृत्तांच्या पद्यरचनेला चाल लावणेंहि कठीण असतें. म्हणून नाटकांतील पदें म्हणून गणवृत्तांतील पद्यरचनेला फारसें महत्त्व नाहीं. तरी त्यासंबंधानेंहि थोडीशी माहिती देणें जरूर आहे; काव्यरचनेशीं ह्या माहितीचा संबंध आहे.

१. भ. ना. शा. अं. १९-९९, १०० (केदारनाथ संपादित प्रत)

गणाचें स्पष्टीकरण

गण :— विशिष्ट मात्रांनीं मर्यादिलेला, विशिष्ट क्रमानें आलेल्या ऱ्हस्व-दीर्घादि अक्षरांनीं बनविलेला व ज्याचें वजन व आकार निश्चित झाला आहे, असा शब्दांचा साचा म्हणजे गण ! गण एकंदर दहा आहेत. तीन अक्षरांचे आठ आणि एक एक अक्षराचे दोन ! गणांच्या लिपींत ऱ्हस्व अक्षर '⌣' या खुणेनें व दीर्घ अक्षर '–' अशा खुणेनें दाखवतात.

गणवृत्तांचे तीन भेद आहेत. (१) **समवृत्तें**, (२) **अर्धसमवृत्तें**, (३) **विषमवृत्तें**. मी वर म्हटल्याप्रमाणें नाटकांतील पदांच्या रचनेसाठीं गणवृत्तांची पद्यरचना करण्याचा प्रघात नसल्यामुळें इथें मी उगीच ती माहिती देत नाहीं. अभ्यासू वाचकांनीं जास्त माहितीसाठीं '**वृत्तदर्पण**' वाचावें.

गण	मात्रासंख्या	गणलेखन	लक्षणासाठीं शब्द
१ म	६	– – –	मानावा
२ य	५	⌣ – –	यमाचा
३ र	५	– ⌣ –	राधिका
४ स	४	⌣ ⌣ –	समरा
५ त	५	– – ⌣	ताराप
६ ज	४	⌣ – ⌣	जनास
७ भ	४	– ⌣ ⌣	भास्कर
८ न	३	⌣ ⌣ ⌣	नमन
९ ल	१	⌣	ल (लघु=ऱ्हस्व)
१० ग	२	–	ग (गुरु=दीर्घ)

आद्य मराठी संगीत नाटककार कै. सो. बा. त्रिलोकेकर यांच्या ता. १ जानेवारी १८७९ रोजीं पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध झालेल्या 'नलदमयंती' नाटकांत संगीत म्हणून गणवृत्तें व मात्रावृत्तें आढळतात. शिखरिणी, भुजंगप्रयात, शार्दूलविक्रीडित, साकी, दिंडी इत्यादि वृत्तांप्रमाणेंच, यमनकल्याण, कालिंगडा, मालकंस, बिहाग इत्यादि राग आणि कांहीं हिंदी चीजांच्या चालीहि

आहेत. आद्य मराठी संगीत नाटकांतील रसाळ व सुबोध पद्यरचनेचा नमुना म्हणून, दमयंतीच्या तोंडीं असलेलें एक पद्च इथें देतों.—

दमयंती:— ...हर ! हर ! ईश्वरा !

पद

(राग बिहाग)

पतिविण मजला सौख्य गमेना ॥काय करूं मज कांहीं सुचेना॥ध्रु०॥
निबिड अरण्यीं फिरूं मी कैशी ॥ काय करूं मज मार्ग दिसेना॥१॥
व्याघ्रादिक भयकारक पशुंसी ॥ पाहुनियां मन धैर्य धरीना ॥२॥
अति दारुण वनिं काय करूं मी॥भक्षण करण्या काहिं मिळेना॥३॥
विरह रोग संहारक औषध ॥ राया तुम्हाविण दुजें असेना ॥४॥

(‘ नलदमयंती ’ अंक ३ प्रवेश ५)

कै. अण्णा किर्लोस्कर ह्यांचें ‘ शाकुंतल ’ नाटक १८८१ मध्यें प्र योगरूपानें व छापून प्रसिद्ध झालें. म्हणजे कै. त्रिलोकेकर यांचें ‘ नलदमयंती ’ नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर दोन वर्षांनीं ‘ शाकुंतल ’ चा प्रयोग झाला. (अधिक माहितीसाठीं, जनार्दन महादेव गुर्जर यांनीं ‘ हरिश्चंद्र ’ ह्या कै. त्रिलोकेकरांच्याच संगीत नाटकाच्या तिसऱ्या आवृत्तीस (१८९४) जोडलेली प्रस्तावना वाचावी.)

मागील कांहीं प्रकरणांत ‘ रसपरिपोष ’ किंवा ‘रसाविष्कार ’ ‘ रसनिष्पत्ति ’ असे शब्द आलेले असले, तरी ‘ रस ’ म्हणजे काय, याची माहिती कांहीं दिलेली नाहीं. ती माहिती पुढें दिली आहे.

रस व रसांचे स्थायीभाव

प्रतिभेच्या द्वारें निर्माण झालेल्या साहित्याच्या, विशेषतः काव्याच्या शब्दांतील धर्मांचा पाकसमुच्चय तो ‘ **रस** ’ होय. हा रस शब्दांच्या व प्रसंगांच्या धर्मानुसार वेगवेगळा होतो. संस्कृत साहित्यांत एकूण आठ रस सांगितलेले आहेत. [१] (१) शृंगार, (२) हास्य, (३) करुण, (४) रौद्र, (५) वीर, (६) भयानक, (७) बीभत्स आणि (८) अद्भुत. मूळ श्लोक पुढील प्रमाणें आहे.

१. भ. ना. शा. अं. ६–१६

शृंगारहास्यकरुण रौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः॥

त्यांतच कोणी 'शांत किंवा भक्ति'[1] हा नववा रस सामील करतात, आणि कोणी त्या नऊ रसांत 'उदात्त' (Sublime) हा इंग्रजी रस मिसळून एकंदर दहा रस मानतात. त्याचप्रमाणें कित्येक म्हणतात कीं 'शृंगार, रौद्र, वीर आणि बीभत्स' हे मूळ चारच रस असून त्यांतून अनुक्रमें 'हास्य, करुण, अद्‌भुत आणि भयानक' असे रस निर्माण होतात! ह्या सर्व रसांचे निरनिराळे स्थायीभावहि सांगितलेले आहेत. आणि त्यांचे विरोधी रसहि दिलेले आहेत. तसेंच रसांचे रंग व त्यांचे देव सांगितलेले आहेत. ती सर्व माहिती थोडक्यांत खालीं देतों.

रस	स्थायीभाव	विरोधी रस	अनुकूल रस
१. शृंगार	प्रीत	करुण, बीभत्स, रौद्र, भयानक	हास्य
२. हास्य	हर्ष	भयानक, करुण	शृंगार
३. करुण	शोक	हास्य, शृंगार	...
४. रौद्र	क्रोध	हास्य, शृंगार, भयानक, अद्भुत,	करुण
५. वीर	उत्साह	भयानक, शांत	अद्‌भुत
६. भयानक	भय	शृंगार, हास्य, शांत	...
७. बीभत्स	जुगुप्सा (किळस)	शृंगार	भयानक
८. अद्‌भुत	आश्चर्य	रौद्र	वीर
९. शांत	समाधान(शांति)	शृंगार, वीर	...
१०. उदात्त	गांभीर्य	शृंगार, हास्य	अद्‌भुत

रसांचे रंग, देव इत्यादि माहिती

रस	रंग	देव	रस	रंग	देव
१ शृंगार	श्याम (सांवळा)	विष्णु	२ हास्य	शुभ्र	प्रमथ (शिवगण)

१. '... शांतोपि नवमो रसः।' (काव्यप्रकाश ४)

३ करुण	— पारवा — यम			४	रौद्र	— लाल —	रुद्र
५ वीर	— गोरा — महेन्द्र			६	भयानक	— काळा —	काळ
७ बीभत्स	— निळा — महाकाळ			८	अद्भुत	— पिवळा —	ब्रह्मा

रसांची कल्पना येण्यासाठीं त्यांची स्वरूपविषयक माहिती पुढीलप्रमाणें आहे.

(१) **शृंगार :** शृंगाराचें स्वरूप स्त्रीपुरुषांच्या परस्पर प्रीतीचा विकास हें आहे.

(२) **हास्य :** हास्याचें स्वरूप म्हणजे विनोदी वृत्ति उचंबळून प्रत्यक्ष हास्यांत तिचें पर्यवसान होणें.

(३) **करुण :** करुण रसाचें स्वरूप म्हणजे हृदयांत दुःखावेग उत्पन्न होणें व हृदयाला पाझर फुटणें.

(४) **रौद्र :** उग्र व गंभीर अशा देखाव्याची मनावर छाप पडून, मनांत उग्र आणि गंभीर विचार येणें किंवा तसा प्रसंग निर्माण होणें.

(५) **वीर :** पराक्रमासंबंधीं उत्साह वर्णन केल्यानें वीर रसाचें स्वरूप व्यक्त होतें.

(६) **भयानक :** हृदयावर भीतीची छाप पाडणाऱ्या शब्दांतून किंवा प्रसंगांतून भयानक रस निर्माण होतो.

(७) **बीभत्स :** या रसाचें स्वरूप किळस उत्पन्न करणाऱ्या वर्णनांत अगर दृश्यांत उमटतें.

(८) **अद्भुत :** अंतःकरण आश्चर्यचकित करणाऱ्या वर्णनानें अगर दृश्यानें हा रस निर्माण होतो.

(९) **शांत :** मनावर भक्तीची किंवा वैराग्याची छाया ज्यायोगें पडते, तो शांत रस.

(१०) **उदात्त :** मनावर एखाद्या अफाट वर्णनानें मोठेपणाचा ठसा उमटला म्हणजे उदात्त रसाचें स्वरूप प्रगट होतें.

संगीत-दिग्दर्शकाचीं कर्तव्यें

नाटककारानें पद्यरचना केल्यानंतर त्या पद्यरचनेस चाल लावतांना संगीत-दिग्दर्शकानेंहि कांहीं गोष्टी ध्यानांत ठेवल्या पाहिजेत. कारण नाटककारानें

शब्दरचना केली तरी तिला स्वररचनेची जोड देण्याचें अत्यंत महत्त्वाचें काम संगीत-दिग्दर्शकाला करावें लागतें. म्हणून त्यानें खालील गोष्टींकडे लक्ष द्यावें.

(१) शब्दरचना कोणत्या प्रसंगासाठीं, कोणत्या कारणासाठीं, कोणत्या पात्रासाठीं केलेली आहे त्याचा पूर्ण विचार करावा.

(२) चाल रसपरिपोषक असावी; रसभंग करणारी नसावी.

(३) चाल ऐकणाऱ्याच्या ओठावर चटकन् घोळूं लागेल अशी असावी.

(४) योजिलेल्या चालीनें कुठेंहि यतिभंग होऊं देऊं नये. होत असल्यास त्याच कवीकडून शब्दरचना बदलून घ्यावी.

(५) गाणाऱ्याला तें पद म्हणतांना त्रास पडूं नये.

(६) चाल कर्णमधुर व आल्हादक असावी.

(७) प्रसंगाच्या गतीप्रमाणेंच चालहि असावी. भलत्या प्रसंगासाठीं भलती चाल असूं नये.

(८) साथीला जीं वाद्यें असतील, तीं वाजवतांना गाण्यांतील शब्दरचना श्रोत्यांच्या कानांवर जाईल, अशाच बेतानें साजिंदे आपालीं वाद्यें वाजवतील अशी खबरदारी घ्यावी. ‘ मूठभर मिया आणि हातभर दाढी ’ ह्या म्हणीप्रमाणें, उगीच वाद्यमेळाची गर्दी करून वाद्यांचा अवास्तव हलकल्लोळ नसावा. स्वररचनेमुळें आणि वाद्यांच्या साथीमुळें गीताला गोडी यावी; ती चाल आणि वाद्यें गीताच्या मानगुटीवर बसूं नयेत.

(९) चाल लावणें आणि वाद्यांची जोड देणें ह्या गोष्टी औचित्याला धरूनच व्हाव्यात.

(१०) वाद्यमेळ प्रेक्षकांना दिसेल असा न ठेवतां, शक्यतों रंगभूमीच्या आंतल्या बाजूलाच कुठेंतरी ठेवावा.

नाटकांतील पदें रचणाऱ्यांना आणि संगीत-दिग्दर्शकांना आवश्यक तेवढी व उपयोगी पडण्यासारखी व्यावहारिक माहिती ह्या प्रकरणांत संक्षेपानें दिलेली असून, विस्तारभयास्तव बारिकसारिक चर्चा टाळलेली आहे.

त्याचप्रमाणें नाटक लिहितांना जी रसनिष्पत्ति व्हावी लागते, ती रसनिष्पत्ति साधण्यासाठीं जरूर ती रसांची व तदनुषंगिक माहिती वर थोडक्यांत दिलेली आहे.

२१७८४ निबंध
१५२३ ७१२१६८

: ८ :

शृंगार आणि हास्यविनोद

मागील प्रकरणांत, नाट्यलेखनांत साधारणपणें ज्या रसांचा विचार करायचा असतो त्या रसांची ठळक माहिती दिलेली असली, तरी ज्या कांहीं रसांविषयीं अधिक लिहिण्याची जरूरी आहे, त्यांपैकीं 'शृंगार' आणि 'हास्य' हे दोन रस प्रमुख आहेत. कारण ह्या रसांची एकमेकांशीं अगदीं दाट मैत्री असून, ह्या रसांनीं थबथबलेलींच नाटकें आजकाल जास्त प्रमाणांत लिहिलेलीं आढळतात. म्हणून त्या दोन लोकप्रिय रसांविषयीं थोडेंसें अधिक लिहिणें भाग आहे. विशेषतः हास्यविनोदनिर्मितीसंबंधानें तर विस्तारानेंच लिहिलें पाहिजे. प्रथम शृंगाररस चटकन हातावेगळा करून नंतर सावकाशपणें हास्यविनोदाची चर्चा करूं.

शृंगाररसाचे प्रकार

शृंगाररसाचे जे जे प्रसंग मराठी नाटकांतून आढळतात, त्यावरून त्या रसाचे मुख्यतः सहा प्रकार आहेत, असें म्हणायला हरकत नाहीं. (१) स्वाभिमानात्मक शृंगार, (२) वीररसात्मक शृंगार, (३) सात्विक शृंगार, (४) प्रणयात्मक शृंगार, (५) अहंकारात्मक शृंगार, आणि (६) उदात्त शृंगार! ह्या सहा प्रकारांची सहा निरनिराळीं उदाहरणें म्हणून कै. खाडील-करांच्या नाटकांतील शृंगाराचा उल्लेख करावा लागेल. "'मानापमान'

नाटकांतील शृंगार हा पहिल्या प्रकारचा मानिनीचा शृंगार आहे; ' कांचन-गडची मोहना ' नाटकांतील शृंगार वीररसात्मक आहे; ' स्वयंवर ' नाटकांतील शृंगारांत सात्विकता आहे; ' विद्याहरणां ' तील शृंगार हा प्रणयनीचा शृंगार आहे; ' भाऊबंदकी ' तील शृंगार अहंकारी आहे; आणि ' सावित्री ' नाटकांतील शृंगार उदात्ततेनें पोसलेला आहे. " श्री. य. कृ. खाडीलकर यांनीं केलेलें शृंगाराचें वर्गीकरणच मी आंकडे घालून वर दिलेलें आहे. नाट्यलेखनांतील शृंगाररसाचा अभ्यास करतांना वर उल्लेखिलेल्या नाटकांची फारच चांगली मदत होण्यासारखी आहे; आणि म्हणूनच ती माहिती अगदीं थोडक्यांत वर दिलेली आहे.

हास्यविनोदनिर्मिती

पुष्कळशीं नाटकें ' विनोदी ' असें तीन अक्षरी लेबल कपाळाला लावून मराठी रंगभूमीवर जन्माला येतात, परंतु त्यांपैकीं कांहीं कांहीं नाटकांत विनोद कुठें असतो, त्याचाच पत्ता लागत नाहीं. कांहींतरी अचकटविचकट आणि पोरकट लिहिलें म्हणजे ' विनोद ' निर्माण होतो, अशीच कित्येक लेखकांची समजूत झालेली असते. परंतु तो ' विनोद ' नसून ' इनोद ' असतो! विनोदाचें तें विडंबन असतें. अस्सल विनोदाचा सुगंध आपल्या नाट्यो-पवनांत अखंड दरवळत राहावा असें वाटणाऱ्या नाट्यलेखकांनीं विनोद म्हणजे काय व तो कसा निर्माण होतो, कां निर्माण होतो इत्यादि गोष्टींचा सूक्ष्म अभ्यास केला पाहिजे. मागील पांचव्या प्रकरणांत विनोदी नाटकांचे जे सहा प्रकार सांगितले आहेत, त्या प्रकारांची थोडीशी विस्तृत माहिती सांगून नंतर हास्यविनोदनिर्मितीकडे वळतों.

(१) **प्रहसन** : (Farcical Comedy) ह्या प्रकारचें नाटक विशेषतः घटनांच्या घोटाळ्यांवर आधारलेलें असतें. ' **अण्णासाहेबांची धांदल** ' किंवा तशाचसारखे कांहीं ' फार्स ' नाटक कंपन्या करीत असत. तीं नाटकें ह्या प्रकारांत मोडतात! गैरसमज आणि त्या गैरसमजामुळें उडालेला गडबड-घोटाळा, हें अशा नाटकाचें स्वरूप असतें. कै. भाई देशमुख यांनीं ' She 'stoops to conquer ' ह्या नाटकाचें केलेलें ' **ब्रह्मघोटाळा** ' हें भाषांतरित नाटक ' प्रहसन ' प्रकारचें एक अत्युकृष्ट उदाहरण आहे. त्या नाटकाचा प्रयोग मी स्वतः पाहिलेला होता. त्याच नाटकाचें श्री. अनंत

काणेकर यांनींहि भाषांतर केलेलें आहे. ‘ अर्थाचा अनर्थ ’ ‘ नाजुक नवरा ’ ‘ आठवणीचे खंदक ’ हीं त्रोटकें ह्या सदरांत मोडतात.

(२) **स्वभावविशिष्ट :** (Character Comedy) विचित्र स्वभावाचीं बरींचशीं माणसें एकत्र आल्यानंतर ज्या गमतीजमती होतात, त्या अशा प्रकारच्या नाटकांत पहायला सांपडतात. उदाहरणार्थ ‘ **खडाष्टक** ’ किंवा ‘ **संशयकल्लोळ** ’ अशा प्रकारचीं नाटकें, हीं विनोदी नाटकांतील उत्तम नाटकें म्हणून गणलीं जातात ! एका इंग्रजी लेखकानें असें म्हटलेलें आहे कीं, ‘ प्रहसनें नाहींशी झालीं तरी अशीं नाटकें राहातील ! ’

(३) **विदुषकी :** (Crazy Comedy) ‘ विदुषकी ’ ह्या नांवावरूनच ह्या प्रकारांत कोणत्या प्रकारच्या विनोदी नाटकांची गणना होते, याची वाचकांना कल्पना येईलच ! सुदैवानें असलीं पोरकट विनोदी नाटकें मराठी रंगभूमीवर फारशीं नाहींत ! इंग्रजी रंगभूमीवर अशा प्रकारचीं नाटकें विशिष्ट अभिरुचीच्या प्रेक्षकांना आवडतात म्हणून होत असतात. तर्कशास्त्र, मानसशास्त्र, औचित्य इत्यादि सर्व कांहीं गुंडाळून ठेवून असलीं नाटकें लिहिलेलीं असतात नि येनकेन प्रकारेण काय वाटेल तें करून प्रेक्षकांना हंसवण्याचा चंग बांधलेला असतो !

(४) **सोज्वळ विनोदी :** (Light Comedy) हीं विनोदी नाटकें नांवाप्रमाणेंच सोज्वळ असतात. अशा नाटकांतील विनोद हा सदभिरुचीला धरून लिहिलेला असतो ! स्वभावनिष्ठ विनोद आणि घटनानिष्ठ विनोद यांचा सुरेख संगम अशा नाटकांत पहायला सांपडतो. इतकेंच नव्हे, तर कधीं कधीं आधींच लज्जतदार बनलेल्या त्या विनोदाला शाब्दिक विनोदाची चुरचुरित फोडणी देऊन तो अधिक खमंग केलेला असतो. घटनांची नाजुक गुंफण करून मधून मधून अगदीं हलक्या हातानें विनोदवचनें शिंपडून सोज्वळ विनोदी नाटकें लिहिलेलीं असतात ! कै. **श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर** यांचीं बरींच नाटकें व कै. **राम गणेश गडकरी** यांच्या नाटकांतील विनोदी प्रवेश हे अशा सोज्वळ नाटकाचे नमुने आहेत.

(५) **संगीतात्मक** (Musical Comedy) संपूर्णतः संगीतमय किंवा निदान तीन चतुर्थांश पद्य आणि एक चतुर्थांश गद्य असें प्रमाण असलेल्या विनोदी नाटकांनाच ‘ संगीतात्मक विनोदी ’ नाटक म्हणतां येईल.

संपूर्णतः संगीतांतच भाषणें बोलणारीं पात्रें असलेलीं नाटकें मराठी रंगभूमीवर नाहींत. परंतु बरींच पदें असलेलीं नाटकेंमात्र जुन्या जमान्यांत बरींच रंगभूमीवर आलेलीं आहेत. त्यांनाच हवें तर आपण 'संगीतात्मक सुखात्मिका' असें नांव देऊन ह्या वर्गांत बसवूं! इंग्रजी रंगभूमीवर सुद्धां शेक्सपिअर नंतर पद्यमय नाटकें फारशी नव्हतीं. परंतु कांहीं वर्षांपूर्वींच **ख्रिस्टोफर फ्राय** नांवाच्या एका नवख्या नाटककारानें '**लेडी इज नॉट फॉर बर्नींग**' नांवाचें संपूर्ण पद्यमय नाटक लिहून, परत जुनी पद्धत इंग्रजी नाट्यरसिकांच्या गळीं उतरविली! आणि तें नाटक फार लोकप्रिय होऊन लेखकाला प्रसिद्धी आणि पैसाहि मिळाला! केवळ माहिती म्हणूनच मी ही गोष्ट इथें नमुद करीत आहें!

(७) **व्यक्तिनिष्ठः** (Personality Comedy) एखाद्या विशिष्ट नटासाठींच (अगर नटीसाठींच) विशिष्ट प्रकारची विनोदी नाटकें लिहितात, तेव्हां त्या नाटकास व्यक्तिनिष्ठ विनोदी नाटक असें म्हणतात. चार्लिचापलिन, लॉरेल-हार्डी अशा विनोदमूर्तींना डोळ्यांपुढें ठेवून त्यांच्यासाठीं जशीं खास कथानकें लिहिलीं जातात तशीं खास कथानकें आपल्याकडे लिहिलीं जात नाहींत! मराठी रंगभूमीवर विनोदी भूमिका करणारे बरेच नट होऊन गेले, पण त्यांच्यासाठीं म्हणून खास भूमिका लिहिल्या नव्हत्या. के. **दिनकर डेरे** यांच्यासारख्या अभिजात विनोदीवृत्तीच्या नटासाठीं जरी एखादी भूमिका एखाद्या नाटककारानें लिहिली होती असें मानलें, तरीहि त्या व्यक्तीसाठीं म्हणून कोणी सबंध नाटक लिहिलेलें ऐकिवांत नाहीं. तशी प्रथा मराठी रंगभूमीवर नाहीं इतकें खरें. असो.

आधुनिक विनोदी नाटकांचें वर्गीकरण हें असें आहे. विनोदी नाटक लिहूं इच्छिणाऱ्या लेखकांनीं त्या त्या प्रकारच्या नाटकांचा नीट अभ्यास करून मगच विनोदी नाटकें लिहावींत. कारण हास्यरसोत्फुल्ल नाटक लिहिणें म्हणजे कांहीं साधी गोष्ट नव्हे! तसें नाटक लिहितांना फार जपावें लागतें.

विनोदाचा हेतु व साधनें.

विनोदाचा हेतु काय असावा यासंबंधानें कांहीं निराळें सांगण्याची आवश्यकता आहे, असें मला वाटत नाहीं. त्या बाबतींत कितीहि आणि कशीहि चर्चा केली, तरी शेवटीं सारांश एवढाच निघेल कीं, वाचकांची आणि प्रेक्षकांची

चित्तवृत्ति प्रसन्न ठेवून ती तजेलदार आणि अधिक उल्हसित बनविणें हाच विनोदाचा मूलभूत हेतु आहे. विनोदानें वाचक-प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला गोड गुदगुल्या होतात नि त्यांच्या मनाचीं कवाडें सताड उघडीं पडून त्यांतून आनंदाचें अमृत बाहेर पडतें आणि शेवटीं तें हास्यरूपानें हवेंत विरून जातें.

अनेकांनीं विनोदाचा जो उपयोग करून घेतलेला आहे, तो अभ्यासून विनोदाचा हेतु ठरविण्याचा प्रयत्न केला तर असें आढळून येईल, कीं तिहेरी कामगिरी करण्यासाठीं नाटककारांनीं विनोद उपयोगांत आणलेला आहे. **(१) उपहास, (२) निषेध**, आणि **(३) तिटकारा–थट्टा** ही ती तिहेरी कामगिरी होय ! सत्वपरीक्षेतील बचंभट–चित्रगुप्त हीं पात्रें निर्माण करून, त्यांच्या विनोदानें ‘ उपहास ’ साधलेला आहे, तर विद्याहरणांतील शिष्यवरांचा संच मद्यपानाबद्दल तिटकारा उत्पन्न करून ‘ निषेध ’ हा विनोदहेतु साधलेला आहे. मानापमानांतील लक्ष्मीधराला तर श्रीमंतांचा आचरटपणा चव्हाठ्यावर मांडून त्यांची थट्टा आणि त्यांच्याविषयीं तिटकारा उत्पन्न करण्यासाठींच लेखकानें राबवलेला आहे ! इतर अनेक विनोदी नाटककारांनींहि कांहींना कांहीं दोषस्थळें दाखविण्यासाठीं व प्रेक्षकांचें मनोरंजन करण्यासाठींच विनोदाचा कमीअधिक प्रमाणांत वापर केलेला आहे. हंसतखेळत एखाद्याचे दुर्गुण दाखवूनहि त्याचें मन न दुखविण्याचें कठीण काम विनोदच करतो !

विनोदयुगाचे प्रवर्तक म्हणून ज्यांना आपण ओळखतों, ते कै. श्री. कृ. कोल्हटकरसुद्धां विनोदाचा उद्देश संदिग्धपणें सांगतांना “ अभिमानास थट्टेसारखें चांगलें अंजन नाहीं. ’ असेंच सांगतात हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. परंतु त्याचबरोबर हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, विनोद हा शुद्ध, निर्भेळ आणि निर्मळ असावा; कांहीं पाश्चात्य विनोदी लेखकांच्या विनोदाप्रमाणें तो बिभत्स आणि अश्लिल ह्या दोन रंगांनीं बरबटलेला नसावा, असाच कै. कोल्हटकर यांचा कटाक्ष होता.

विनोदनिर्मितीचीं अनेक साधनें आहेत. परंतु त्यांतल्या त्यांत मुख्य सात कारणांनीं विनोदनिर्मिती होते असें म्हणायला हरकत नाहीं. श्री. ना. बा. पराडकर यानीं तीं कारणें थोडक्यांत सांगितलेलीं आहेत आणि तींच मी क्रमांक घालून संक्षिप्तपणें खालीं देतों.

(१) असंबद्धता : असंबद्धतेचा व्यापक अर्थ घेतला, तर प्रत्येक हास्यप्रसंगाच्या मुळाशीं असंबद्धता असते असें आढळून येईल. पोपाख,

वागणूक, स्वभाव, प्रसंग, परिस्थिति, भाषा इत्यादि अनेक मार्गांनीं असंबद्धता प्रगट होते. ‘सत्तेचे गुलाम’ नाटकांत हेरंबराव पूजा करीत असतांना, त्याची जी मनःस्थिति असते ती असंबद्धतेचें एक उदाहरणच आहे. सख्खा भाऊ एकदम देवघरांत आलेला खपत नाहीं, पण वकील मात्र बुटासकट आलेला चालतो, असें दाखविण्यांत लेखकानें विनोदनिर्मितीचें एक मार्मिक साधन निर्माण केलेलें आहे. पुण्यप्रभावांतील कंकणाच्या तोंडीं घातलेले कांहीं संवाद असंबद्ध असल्यामुळेंच आपण गदगदून हंसतों !

(२) **मनुष्याच्या बोलण्याचालण्यांत दिसून येणारी यांत्रिकता:** जीवंतपणावर यांत्रिकतेचें आवरण चढलें कीं हंसू येतें. परिस्थिति, संवयी व शब्द यांचा दास झालेला माणूस एखाद्या यंत्रासारखा ठराविक पद्धतीनेंच वागतो आणि स्थळ-काळ-प्रसंग यांचें त्याला अवधान न राहिल्यामुळें, त्याची वागणूक सरळ असूनहि हास्यास्पद ठरते.

(३) **प्रतिष्ठितांची कनिष्ट परिस्थिति :** थोरामोठ्या व्यक्तींना सकारण अगर अकारण कनिष्ट परिस्थिति आली कीं त्या परिस्थितींत अगदीं स्वाभाविक म्हणून त्यांच्याकडून जी कृति घडेल, त्यांतूनहि विनोद निर्माण होतो. स्वयंवरांतील श्रीकृष्ण जेव्हां गवळयाच्या वेषांत रंगभूमीवर येतो तेव्हां खात्रीनें मौज वाटते. एखाद्यानें आपल्या नाटकांत खालसा झालेल्या संस्थानाच्या एखाद्या संस्थानिकाला एखाद्या रेशनिंग ऑफिसमध्यें कारकुनाचें काम करायला लावलें, तर क्षणाक्षणाला, त्याच्या हाडींमाशीं खिळलेला करारीपणा, रुबाब, हुकूम मानण्यापेक्षां हुकूम करण्याचीच संवय, श्रीमंतीचा तोरा, ऐषआरामाची आवड, थोडासा परावलंबीपणा, इत्यादि गोष्टींनीं त्याची तिथें कशी भंबेरी उडेल, याची कल्पना केली तरीसुद्धां आपल्याला हंसू आल्यावांचून राहाणार नाहीं.

(४) **विचित्र आणि विशिष्ट प्रकारच्या व्यक्तीचें दर्शन :** हें विनोद निर्मितीचें चवथें कारण आहे. कधींकधीं कृत्रिम शारीरिक व्यंग निर्माण करून विनोद निर्माण होतो. खराखुरा आंधळा हा विनोदविषय होणार नाहीं; परंतु एखाद्यानें मुद्दाम आंधळ्याचें सोंग करण्याचा प्रयत्न केला कीं मग मात्र त्याच्या त्या अतिशयोक्तिपूर्ण अभिनयानें विनोद उत्पन्न होतो. तसेंच मर्यादातिक्रमण करणाऱ्या पात्रांच्या कृतींतूनहि विनोदनिर्मिती होत असते. कुरूप

असूनहि सुस्वरुप असल्याची स्वतःची समजूत करून घेणाऱ्या पात्रांच्या दर्शनानें कसें हंसू येतें, तें गडकऱ्यांच्या इंदुबिंदूच्या जोडीवरून समजेल ! त्राटिकेशीं लग्न करायला आलेला प्रतापराव विचित्र पोषाखांत आल्यामुळें, प्रेक्षकांना त्याचें दर्शन घडतांच हंसतां हंसतां पुरेवाट होते ! त्राटिकेंत अनपेक्षित फेरबदल होऊन ती जेव्हां अगदीं गोगलगाय बनते, तेव्हां तिचें स्वरूप बघूनहि आपल्याला गंमत वाटते.

(५) **स्वभावा विरुद्ध क्रिया करण्याचा प्रसंग :** लक्ष्मीपुत्रांची अब्रू सांभाळण्यासाठीं विलासधर लक्ष्मीधराला मारून मुटकून शूर ' बनविण्या ' चा प्रयत्न करतो व त्याला शौर्याचे धडे देतो, त्या प्रवेशांतील विनोद स्वभावाविरुद्ध आचरण करावें लागल्यामुळेंच निर्माण झाला आहे.

(६) **विमनस्कता किंवा अर्धवटपणा :** आशानिराशा नाटकांतील सोरट अशा प्रकारच्या विनोदाचें उदाहरण आहे. तो हंसायच्या वेळीं रडतो नि रडायच्या वेळीं हंसतो !

(७) **भिन्नभिन्न रीतिरिवाजांच्या किंवा भिन्नभिन्न भाषा बोलणाऱ्या व्यक्ति एकत्र येणें :** शहरांतला माणूस खेड्यांत गेल्यानें किंवा खेडवळ माणूस सुधारलेल्या शहरांत आल्यानेंहि त्यांच्या कृतींतून मनोरंजक घटना निर्माण होतात. नुसती सोवळ्याओवळ्याची कल्पना घेतली तरी त्यांचा काय गोंधळ उडत असेल हें कल्पनेनें जाणलेलें बरें !

भिन्नभिन्न भाषा बोलणारीं पात्रें एकत्र आलीं कीं कसे अर्थाचे अनर्थ होतात याचीं उदाहरणें ' ललाटलेख ' ' गृहलक्ष्मी ' ह्या नाटकांत भरपूर आहेत. ' हाच मुलाचा बाप ' ह्या नाटकांत डॉ. पशु प्रौढ मराठी बोलण्याच्या प्रयत्नांत अर्थशून्य किंवा चुकीचे शब्द योजतो व त्यामुळें हास्य निर्माण होतें. ' खडाष्टक ' नाटकांतील संस्कृतप्रचुर पंडिती भाषा बोलणारा वक्रतुंड हासुद्धा अशाच प्रकारचा नमुना आहे.

आणखी विनोदी मासले

विनोद निर्मितीचे आणखी कांही मासले म्हणून गडकऱ्यांचा ' गोकुळ विसरभोळे ', ' धुंडिराज ', धुंडिराजाचीच कॉर्बन कॉपी श्री. अत्रे यांचा ' साष्टांग नमस्कार ' मधील ' रावबहादूर ' आपल्या नजरेसमोर उभे रहातात.

तसेंच शब्दांची अर्थफोड नीट न झाल्यामुळें किंवा कधीं कधीं धांदरटपणामुळेंहि विनोद निर्माण होतो. ' संशयकल्लोळ ' नाटकांत ' ती कोण ' ह्या मोघम शब्दांचा खुलासा न झाल्यामुळें आश्विनशेट आणि फाल्गुनराव हे एकएमेकांस लबाड ठरवतात, हा प्रसंग अभ्यासनीय आहे. त्याचप्रमाणें '**बनावट बायको**' नाटकांतील ' शिवा ' कित्येक शब्द नीट ऐकून न घेतां स्वतःचा भलताच समज करून घेतो आणि त्यामुळें कसा घोटाळा निर्माण होतो, तें पाहिलें म्हणजे धांदरट व अर्धवट पात्रांच्या साहाय्यानें हास्यनिर्मिती कशी होते, हें समजणें सोपें होतें.

कोटी आणि विनोद

घटनात्मक किंवा स्वभावात्मक विनोद निर्माण करणें हें माझ्यामतें अत्यंत कठीण काम आहे. म्हणून फक्त शब्दांनीच विनोद निर्मिती करण्याकडे कांहीं नाट्यलेखकांचा कल असतो! शब्दनिष्ठ विनोदांत ' कोटी ' ला फार महत्त्व आहे. पण तो विनोद सहज झालेला विनोद वाटत नाहीं; कृत्रिम, मुद्दाम केलेला विनोद वाटतो. इथें कोटी म्हणजे काय तेंहि सांगणें जरूर आहे. कै. न. चिं. केळकर यांनीं कोटीचें वर्णन पुढीलप्रमाणें केलें आहे.—“कोटीचा संबंध बहुधा बुद्धि व कल्पनाशक्ति यांशीं असतो...तिच्यांतून फक्त बुद्धितेजच चमकतें. भावना जागृत होत नाहीं. विजेप्रमाणें चापल्य हा कोटीचा विशेष धर्म आहे...कोटींत मुद्याशीं किंवा मर्मस्थानाशीं खरी गांठ असते ...कोटींतील कल्पना नवी म्हणजे पूर्वी न ऐकलेली असावी; तशीच ती चमत्कारिक म्हणजे आश्चर्यकारकहि असली पाहिजे.”

कोट्यांमुळें विनोदनिर्मिती होते ही गोष्ट खरी असली, तरी एकदां कोट्या करण्याची संवय लेखकाला जडली, म्हणजे तो त्या सवयींच्या इतका आहारीं जातो, कीं कोट्या करण्याच्या भरांत सारासार–योग्यायोग्य–विचारहि त्याला राहत नाहीं. “ एकदां लेखणीला कोटीची चटक लागली कीं प्रसंग न पाहतां ती कोट्यांचा पाऊस पाडूं लागते, व नाटकांतील सर्व पात्रें प्रतिभायुक्त प्रासादिक वाणी बोलूं लागतात. मूकनायकांतील बिंबाधरा आणि मुकुलिका या दासीदेखील अत्यंत कल्पक व कोटीबाज दाखविल्या आहेत! केवळ शाब्दिक कोट्यांमुळें विनोद निर्जिव बनतो. शाब्दिक कोट्यांच्या अतिरेका-मुळें पुण्यप्रभावांतील विनोद बुद्धीबळाच्या पटावरील लुटुपुटीच्या घरांत

वावरणाऱ्या लाकडी हत्तीघोड्याप्रमाणें निर्जिव वाटतो " असाच श्री. **खांडेकरांनीं** शेरा मारलेला आहे. म्हणून कोट्यांचा उपयोग मोठ्या मार्मिकतेनें माफक प्रमाणांतच करावा, हें नवीन नाटककारांनीं अवश्य लक्षांत ठेवलें पाहिजे. धुंडिराजच्या स्वाभावनिष्ठ विनोदापुढें भावबंधनांतील कोट्यांचा शब्दनिष्ठ विनोद फिक्काच पडतो नाहीं का? '**गृहलक्ष्मी**' नाटकांतील विनोद हा बराचसा शब्दनिष्ठ विनोद आहे. 'अष्टपैलू' कवीच्या कोट्या हेंच विनोदनिर्मितीचें मुख्य साधन त्या नाटकांत आहे.

प्रसंगनिष्ठ किंवा घटनानिष्ठ विनोदनिर्मिती करण्यांत श्री. **प्र. के. अत्रे** यांचा हातखंडा आहे. असा विनोद हाच श्रेष्ठ दर्जाचा विनोद होय. प्रसंगाची ठेवण आणि गुंफण विनोदनिर्मितीला पोषक असूनहि कृत्रिम न वाटणें—स्वाभाविक वाटणें, हा श्री. अत्रे यांच्या नाटकांतील ठळक गूण आहे. विनोदी नाटकें लिहू इच्छिणाऱ्या लेखकांनीं त्या नाटकांचा अवश्य अभ्यास केला पाहिजे.

विनोदाचा हेतु व साधनें ह्या गोष्टींचा विचार करतांना जरूर तेवढी माहिती दिलेली आहे. यापेक्षां जास्त लिहिणें अयोग्य ठरेल. म्हणून हा विषय इथेंच पुरा करणें भाग आहे. परंतु शेवटी एकच सूचना करावीशी वाटते ती ही कीं, विनोदी लेखकावर फार मोठी जबाबदारी असते. कारण विनोद म्हणजे बाष्कळपणा असा कित्येक दुढ्ढाचार्यांचा अकारण गैरसमज झालेला असतो. आजकाल विनोदी नाटकें लोकांना आवडूं लागलीं असलीं, तरी पूर्वीं 'विनोद' हा वाळींत पडलेल्या विषयांपैकींच एक विषय होता. जुन्या संस्कृत नाटककारांनीं विनोदाचा उपयोग करून घेतलेला असला तरी तोहि थोडासा विकृत रीतीनेंच केलेला आहे. म्हणजे हास्यरसाविषयीं कोणाच्याहि मनांत फारशी आदरबुद्धि उत्पन्न होऊं नये! नाहीं म्हणायला 'मृच्छकटिक' नाटकच कायतें अपवाद म्हणून दाखवतां येईल! प्राचीन मराठी वाङ्मय घेतलें तरीहि हीच गोष्ट आढळते. **श्रीरामदास**स्वामीनींतर '**टवाळां आवडे विनोद। उन्मत्तांसी नाना छंद**' अशी विनोदाची टवाळीच केलेली आहे. परंतु पुढें मोलिअर प्रभृति पाश्चात्य लेखकांच्या नाटकांच्या परिशीलनानें मराठी नाटकांवरहि योग्य तो परिणाम झाला, आणि आतां विनोदी नाटकांना उच्च दर्जा प्राप्त झाला. सांगण्याचा उद्देश हा कीं,

विनोदी नाटकें लिहिणाऱ्यांनीं ही गोष्ट लक्षांत ठेवून आपलीं नाटकें सुंदर-सोज्वळ राखून, सभ्य, सोवळ्या आणि सात्विक वृत्तीच्या संभावितांनाहि आवडतील अशींच लिहावीं. उगीच कोणाला नाकें मुरडायला जागा ठेवूं नये.

: ९ :

नाट्यलेखन आणि निर्बंध

नाटक लिहून झाल्यावर तें प्रयोगरूपानें रंगभूमीवर दाखविण्यापूर्वी नाटकाची एक प्रत स्थानिक मामलेदार कचेरींत प्रयोगापूर्वी तपासणीसाठीं द्यावी लागते. मुंबईसारख्या मोठ्या शहरांत ती मुख्य पोलीस ठाण्यावर थिएटर डिपार्टमेंटमध्यें द्यावी लागे. तिथें सी. आय. डी. खात्यांतील अधिकारी तें नाटक वाचीत व त्या नाटकांत कांहीं आक्षेपार्ह आहे कीं काय, हें बारकाईनें तपासीत. कांहीं आक्षेपार्ह आढळल्यास लाल शाईनें खुणा करून ठेवतात व लेखकाला (अगर नाटक करणाऱ्या मंडळीच्या प्रमुख व्यक्तीला) बोलावून तो तो भाग नाट्यप्रयोगांतून वगळण्याची सूचना देऊन तशी त्यांच्याकडून सहीच्या रूपानें हमी घेतात. परंतु तशा आक्षेपार्ह गोष्टी कोणकोणत्या मानल्या जातात, त्यांची नाटककाराला आगाऊ कल्पना असली म्हणजे मग पुढील त्रास वांचतो. म्हणून संभाव्य आक्षेपार्ह गोष्टींची थोडीतरी कल्पना यावी म्हणून मार्गदर्शनापुरती थोडीशी संक्षिप्त माहिती इथें देत आहे.

संभाव्य आक्षेपार्ह गोष्टी.

आक्षेपार्ह गोष्टींचें पुढीलप्रमाणें वर्गीकरण करतां येईल. (१) धर्म, (२) देश, जनता, नीति, (३) इतिहास-पुराणें, (४) कायदा, (५) गुन्हे, (६) लैंगिकता, आणि (७) संकीर्ण विषय.

(१) **धर्म :** नाटकांत कोणत्याहि धर्माची, धर्मसंस्थापकांची, धार्मिक संस्थांची, धार्मिक विधीची, धर्मगुरूंची निंदा, नालस्ती अगर बदनामी होईल असें कांही नसावें. त्याचप्रमाणें कोणत्याहि धर्माच्या लोकांचीं मनें दुखवतील असें कांहीं नसावें.

(२) **देश, जनता, नीतिनियम :** (अ) कोणताहि देश, त्या देशांतील जनता, कोणत्याहि देशाची राष्ट्रीय निशाणें, राष्ट्रपुरुष (जिवंत अगर दिवंगत) इत्यादि विषयी अनादरपूर्वक मजकूर अगर कृति नसावी. (आ) सत्य, न्याय, आदि वरून शाश्वत तत्वांची, लोकांच्या चालिरीतींची–रीतिरिवाजांची, नीतीनियमांची, आचारविचारांची थट्टा केलेली नसावी. (इ) जीवनांतील तिरस्करणीय गोष्टींसंबंधानें लिहायचेंच असलें, तर तें सदभिरुचीला सोडून नसावें व जनतेच्या भावना दुखवणारें नसावें. (ई) प्रेक्षकांचा अगर वाचकांचा नैतिक दर्जा बिघडावयाला कारणीभूत होईल असें कांहींहि नसावें.

(३) **इतिहास-पुराणें :** (अ) ऐतिहासिक, पौराणिक वगैरे नाटकांतील प्रमुख घटना जरूर त्या पुराव्यावांचून लिहूं नयेत. थोरथोर विभूतीविषयीं लोकांच्या मनांत असलेला आदर कमी होईल असें कांहींहि नसावें. (विशेषतः काल्पनिक घटना अगर प्रसंग निर्माण करतांना ही खबरदारी घेतलीच पाहिजे.) (आ) गलिच्छ व किळसवाणे प्रसंग, भाषणें, गाणीं अगर कृती नसाव्यात.

(४) **कायदा :** (अ) कायदा व न्यायदान यांची कुचेष्टा अगर थट्टा होईल असें, किंवा न्यायदानाशीं संबंधींत असलेल्या व न्यायदानकार्य करीत असलेल्या सन्मान्य व्यक्तींची थट्टा होईल असें कांहींहि नसावें. (आ) कोणत्याहि गुन्ह्याला उत्तेजन मिळेल असें, आणि गुन्हेगारीविषयीं सहानुभूति निर्माण होईल असें कांहीं नसावें. (इ) बेकायदेशीर रीतीनें औषधीद्रव्यें तयार करण्याची माहिती, अगर त्या द्रव्यांची बेकायदेशीरपणें नेआण करणें इत्यादि गोष्टी नसाव्यात. (ई) दारूचे दुष्परिणाम दाखविण्याचा उद्देश असल्याखेरीज, नाटकांत दारूचा प्रत्यक्ष अगर अप्रत्यक्ष उपयोग केलेला नसावा,

प्रदर्शन केलेलें नसावें किंवा दारूविषयीं कांहीं सूचित केलेलेंहि नसावें. दारूविषयींच्या संवादांना, प्रसंगाना अगर उल्लेखांना सध्यां कांहीं ठिकाणीं सक्त बंदी आहे. (उ) गुन्ह्याला शिक्षा म्हणून कां होईना, पण सर्रास (जथाबंद) मारपीट, गोळीबार अगर कत्तल दाखविलेली नसावी. (ऊ) वर्गविद्वेषाला, अत्याचाराला, अशांततेला अगर दंगलीला कारणीभूत होईल, असें वादग्रस्त राजकारणविषयक कांहीं नसावें.

(५) **गुन्हे** : (अ) योग्य तें शासन झालेलें दाखविल्याशिवाय चोरी, खिसेकापी, घरफोडी, दरोडा, इमारतींना अगर पुलांना सुरूंग लावणें इत्यादि गुन्हे नाटकांत दाखवूं नयेत. तसेंच कोणत्याहि परिस्थितींत गुन्ह्यांचें तंत्र अगर गुन्हा करण्याची रीत दाखवूं नये. कोणत्याहि दुष्कृत्याबद्दल–वाचक प्रेक्षकांचें अनुकूल मत होऊं देतां कामा नये. (आ) शिक्षा म्हणूनसुद्धां फांशी देण्यासारखे प्रसंग प्रत्यक्ष दाखवूं नयेत. तसेंच प्रमाणाबाहेर रक्तस्राव वाहाणाऱ्या भयंकर जखमांनीं निर्दयपणें केलेला खून, किंवा हालहाल करून केलेला खून नाटकांत असूं नये. (इ) निर्दयपणें केलेली मारझोड, चाबकाचे फटके, डागणें इत्यादि अमानुष कृत्यें प्रत्यक्ष रंगभूमीवर दाखवूं नयेत. कथानकाला त्या त्या गोष्टी आवश्यकच असतील, तर त्या सूचनेनें अगर त्या त्या योगें राहाणाऱ्या खुणांनीं दाखवाव्या. (ई) स्त्रियांवर शारीरिक हल्ला झालेला दाखवूं नये. जरूरच असेल तर सूचक प्रतिक पद्धतीनें दाखवावा (उ) मुलांच्या आणि जनावरांच्या बाबतींत निर्दयता दाखविलेली नसावी. त्याचप्रमाणें जुगारी अड्ड्यासारख्या ठिकाणीं मुलें असलेलीं दाखवूं नये.

(६) **लैंगिकता** : (अ) लग्नसंस्थेचें अगर गृहसंस्थेचें पावित्र्य भंग होईल असें कांहीं नसावें. गृहसंस्थेविषयीं असलेला आदर अबाधित ठेवावा. अनिर्बंध-प्रेमतत्त्वाचा पुरस्कार किंवा अविवाहितेच्या मातृत्वाची तरफदारी नसावी. कोणत्याहि प्रकारचे अनैतिक संबंध नसावेत; असलेच तर ते आकर्षक स्वरुपांत नसावे आणि ते समर्थनीय नसावेत. (आ) बलात्कार किंवा तसल्याच प्रकारचे

इतर लैंगिक विकृतीचे प्रसंग नसावेत. (इ) वेश्या-व्यवसायासारखे गलिच्छ नाट्य-विषय नसावे. स्त्रिया विकणें अगर विकत घेणें, स्त्रियांनीं स्वतःचें शील विकणें, स्त्री-पुरुषांची गुलामगिरी, इत्यादि गोष्टी, त्या त्या गोष्टींना योग्य ती शिक्षा झालेली दाखविल्याशिवाय दाखवूं नयेत. कुंटिणखान्यासारख्या निंद्य ठिकाणच्या बारिकसारिक गोष्टी नसाव्या. (ई) अश्लिल संवाद, प्रसंग, देखावे नसावेत. (उ) घरांतील अगर बाहेरील स्नानाचे प्रसंग मर्यादातिक्रमण करणारे नसावेत. तसल्या प्रसंगांनीं विकारवशता उत्पन्न होऊं नये. (ऊ) प्रौढांचीं हीन विकारोत्पादक चुंबनें अगर आलिंगनें नसावींत. (ए) उत्तान शृंगारप्रधान संवाद अगर प्रसंग नसावेत.

(७) **संकीर्ण :** पौराणिक किंवा धार्मिक नाटकांत जर दैवी चमत्कार दाखवायचेच असतील तर त्या चमत्कारांत अतिरेक असूं नये. नृत्यादि कला आपल्या देशाची उच्च परंपरा दाखवणाऱ्याच असाव्यात. त्यांत घाणेरडे किंवा सद्‌भिरुचीला मारक होतील असे अंगविक्षेप नसावेत. त्याचप्रमाणें ज्यांना आपण असभ्य अगर अनैतिक स्थळें म्हणून मानतों, त्या स्थळांचे देखावे आकर्षक किंवा प्रेक्षकांच्या मनांत त्याविषयीं आवड उत्पन्न करणारे नसावेत.

ज्या ज्या गोष्टींना कायद्यानें मज्जाव होण्याचा संभव आहे, त्यापैकीं कांहीं गोष्टी केवळ पूर्व सूचना म्हणून मी नाट्यलेखकांच्या माहितीसाठीं वर दिल्या आहेत. हीं कायदेशीर बंधनें असलीं तरी तीं उच्च नैतिक बंधनावरच आधारलेलीं आहेत हें विसरतां कामा नये. म्हणून प्रत्येक नाटककारानें नैतिक बंधनें पाळलींच पाहिजेत. नाटक सरकारी कचेरींत पास होण्यासाठींच नव्हे, तर एक पवित्र कर्तव्य म्हणून कोणत्याहि नाटककारानें आपल्या नाटकांत हीन अभिरुचीचें प्रदर्शन करूं नये, आणि हीन अभिरुचीला मुळींच थारा देऊं नये. तेवढी जबाबदारी नाट्यलेखकानें पाळणें हें त्याचें सामाजिक कर्तव्य आहे. तें कर्तव्य पाळण्यांत थोडीसुद्धां कुचराई होतां कामा नये. वर दिलेल्या व तशा सारख्या इतर गोष्टी नाट्यलेखन करतांना टाळल्या, तर तें नाटक सरकारच्याच नव्हे तर सर्वांच्याच पसंतीस उतरेल !

'नाट्योपनिषद्' अर्थात्

नाटकशास्त्र आणि तंत्र

(भाग २ रा)

नाट्यप्रयोग

: १० :

नाटक कसें निवडावें व तालमी कशा घ्याव्या?

नाट्यसंस्थांनीं नाट्यप्रयोग करायचें एकदां ठरविलें, म्हणजे मग त्या संस्थांचे चालक अगर त्यांच्यापैकींच कोणीतरी त्यांचा पुढारी, कोणतें नाटक करावें याचा विचार करतो आणि त्यासाठीं तो पुस्तकांच्या दुकानांत जाऊन नाटकांची अनेक पुस्तकें चाळूं लागतो. खरें म्हटलें तर अशा तऱ्हेनें केलेली नाटकाची निवड ही खरी निवड नव्हे.

विचारांत घ्यावयाच्या गोष्टी

नाटकें निवडण्यापूर्वीं अनेक अनुकूल प्रतिकुल गोष्टींचा विचार केला पाहिजे. नाट्यप्रयोग करावा असें मनांत आलें कीं लगेच जाऊन कुठलेंतरी नाटकाचें पुस्तक आणून लगेच तें नाटक बसवायला सुरवात करूं नये.

नाट्यप्रयोग करायचा बेत ठरला कीं एखाद्या वाचनालयांत जाऊन, नाटकांची पुस्तकें वाचावीं. तीं नाटकें वाचतांना पुढील गोष्टी लक्षांत आसाव्या: (१) आपल्या नाट्यसंस्थेंत कोणत्या भूमिकेसाठीं कोणकोणते कलाकार आहेत? (२) कलाकार एकंदर किती आहेत? (३) त्यांना कोणत्या भूमिका शोभतील? (४) स्त्रीपात्रें किती आहेत? काय वयाचीं आहेत? त्या स्त्रीभूमिका करण्यासाठीं आपण कोणत्या नटींची योजना करणार? (५) नाटकांत पडदे अगर बॉक्ससीन्स किती आहेत! — कशा प्रकारचे आहेत! ते ते देखावे मिळूं शकतील कीं नाहीं? (६) वेषभूषा कशा प्रकारची आहे? आपल्या आर्थिक परिस्थितीला झेपण्यासारखी आहे कीं नाहीं? कुठून भाड्यानें मिळण्यासारखी आहे कीं नाहीं?(७) नाटकांत गाणीं असतील तर ती किती आहेत? कोणकोणत्या भूमिकांच्या तोंडीं आहेत? त्या भूमिका करण्यासाठीं आपल्या संस्थेंत जी कलाकार मंडळी असेल ती गाणारी आहे कीं नाहीं? (८) नाटकांत वापरण्यासाठीं लागणारें इतर साहित्य आपणांस सहज अगर प्रयत्नांनीं, विकत अगर भाड्यानें मिळण्यासारखें आहे कीं नाहीं? (९) आपला जो विशिष्ट प्रेक्षकवर्ग आहे, (म्हणजे जे लोक त्या नाटकाचीं तिकिटें विकत घेणार किंवा ज्या लोकाकडे जाऊन आपण तिकिटें खपविणार) त्या प्रेक्षकवर्गाला तें नाटक पसंत पडेल कीं नाहीं? (१०) नाट्यप्रयोगाला येणारा खर्च (कलाकारांचा मेहनताना, थिएटरभाडें जाहिरातखर्च, परवान्यासाठीं लागणारा खर्च, तिकिटें, जाहिराती वगैरे छपाईचा खर्च, भाडेंतोडें, चहापाणी इत्यादिसाठीं येणारा किरकोळ खर्च, नाटककाराला द्यावयाचा मोबदला वगैरे सर्व धरून) व अंदाजीं उत्पन्न यांचा मेळ बसेल कीं नाहीं?

चांगलें नाटक कोणतें?

ह्या सर्व गोष्टी नजरेसमोर ठेवून नाटकाची निवड केली, तर निदान पुढें फारसे घोटाळे होणार नाहींत. मात्र नाटक चागलें निवडावें. 'चांगलें' म्हटल्यानंतर 'चागलें' म्हणजे काय? त्याची कांहीं कसोटी आहे किंवा नाहीं? असा प्रश्न उद्भवतो. नाटक चांगलें कीं वाईट हें ठरविण्याची एक सर्वसाधारण कसोटी आहे. ती अशी कीं, एखादें नाटक पहिल्या प्रथम वाचतां वाचतांच जर मन रंगलें तर तें चांगलें नाटक असें समजावें. 'एकदां

वाचून कांहीं कळलें नाहीं, आपण आणखी एकदां वाचून बघूं' असें म्हणण्याची पाळी आली, तर तें नाटक लगेच बाजूला करावें आणि दुसरें वाचायला घ्यावें. मुद्दाम म्हणून मनाची समजूत घालण्याचा प्रयत्न मुळींच करूं नये. कारण असें आहे कीं, प्रेक्षक पहिल्या प्रथमच तुमचें नाटक बघून आपलें मत बनवणार. ते कांहीं 'एकदां नाटक बघून समजलें नाहीं, परत जाऊन बघून समजून घेऊं या हं!' असें म्हणणार नाहींत. म्हणून नाटक वाचतां वाचतांच समजलें नाहीं किंवा वाचतां वाचतांच डोळ्यांसमोर दिसलें नाहीं, तर तें नाटक बसविण्याच्या भानगडींत पडूं नये हेंच बरें! जी गोष्ट जुन्या नाटकाची, तीच गोष्ट नव्या नाटकाची! नवें नाटक वाचतांनाहि हीच दृष्टि ठेवावी.

त्याचप्रमाणें ज्या नाटकांत बरींचशीं पात्रें असतील, तें नाटक पूर्ण विचार करूनच निवडावें. कारण, त्या पात्रांपैकीं कांहीं पात्रांच्या बाबतींत खुद्द नाटककाराकडून अन्याय झाला असण्याचा संभव असतो. सगळीं पात्रें सारख्याच तन्मयतेनें रंगविणें त्याला कालमर्यादेमुळें शक्य नसतें. पात्रसंख्या बेताचीच असली, म्हणजे त्या भूमिका व्यवस्थितपणें रंगवायला वाव मिळालेला असतो. म्हणून तशीच नाटकें निवडावीं. एखादें नाटक एखाद्या नाट्यमंडळाकडून चांगलें वठलेलें असलें म्हणून तें प्रत्येक नाट्यमंडळाकडून तितकेंच चांगलें वठेल असें समजणें चुकीचें आहे. यासाठीं नाटकाची निवड करतांना स्वतःच्या नाट्यसंस्थेची कुवत पहावी. दुसऱ्यांचें अनुकरण करण्याचा प्रथम करूं नये.

नाटक निवडणाराच जर त्या नाट्यप्रयोगांत एखादी भूमिका करणार असेल तर त्यानें स्वार्थ थोडासा बाजूला ठेवूनच नाटकाची निवड करावी. केवळ आपल्याला एखादी चांगली भूमिका आढळली म्हणून तेंच नाटक निवडूं नये. इतर जो नटवर्ग (नट्यासुद्धां) त्या नाटकांत काम करणार असेल, त्यांच्या सोयीगैरसोयीचाहि अवश्य विचार करावा. केवळ स्वतःलाच चांगली भूमिका मिळविण्यासाठीं एखाद्यानें एखादें नाटक निवडलें आणि इतरांविषयीं मुळींच विचार केला नाहीं, तर त्याचा त्यालाहि फारसा फायदा होणार नाहीं! कारण **नाट्यप्रयोगाचें यश हें कोणा 'एका' व्यक्तीच्या नाट्यकौशल्यावर अवलंबून नसतें. तें सर्वांच्याच सामुदायिक कौशल्यावर अवलंबून असतें.** म्हणून नाटक निवडतांना नाटकांत भूमिका करूं

इच्छिणाऱ्या अगर भूमिका करणार असें ठरलेल्या सर्वांचाच विचार करावा. अशा तऱ्हेनें विचार करून जें नाटक योग्य वाटेल, तें मग खरेदी करून बसवायला घ्यावें.

पात्रांची निवड कशी करावी?

नाटक एकदां निवडल्यावर पात्रांची निवड करणें हेंसुद्धां तसेंच महत्त्वाचें काम आहे. योग्य भूमिका देणें हें एक नाट्यप्रयोगाच्या बाबतींतलें कौशल्याचें काम आहे. जो कोणी दिग्दर्शक[1] असेल, त्यानें ह्या गोष्टीचा आधीं पूर्ण विचार केला पाहिजे. त्यानें आधीं नाटक वाचून, त्यांतील भूमिकांचा पूर्ण अभ्यास करावा. नंतर जो नटवर्ग त्या नाटकांत कामें करायला पुढें आलेला असेल, त्यापैकीं कोणाला कोणती भूमिका शोभेल याचा विचार करावा. भूमिका नुसतीच शोभून उपयोग नाहीं. ती भूमिका शोभली तर पाहिजेच, पण ती त्याला झेपलीहि पाहिजे.

समजा शिवाजीची भूमिका असलेलें एखादें नाटक निवडलेलें असलें; आणि नाट्यमंडळांत तसाच एखादा सरळ नाकाचा, पीळदार मिशांचा, टोंकदार दाढी असलेला नट असला, तर केवळ त्याला शिवाजीसारखी दाढी-मिशी आहे म्हणून, किंवा चित्रांतल्या शिवाजीसारखाच दिसतो म्हणून त्याला शिवाजीची भूमिका देण्याचा अविचार करूं नये. त्याला जर ती भूमिका तडफदारपणें, रुबाबदारपणें ठाकठीक वठवतां आली नाहीं, तर नुसता शिवाजीसारखा दिसून काय उपयोग? यासाठीं 'शोभणें' आणि 'झेपणें' ह्या दोन्ही गोष्टींचा मिलाफ होईल अशा पात्राची निवड करावी.

त्याचप्रमाणें पात्रांची निवड करतांना केवळ मुख्य मुख्य भूमिकांचाच विचार न करतां, लहानसहान भूमिकांचासुद्धां सूक्ष्म विचार झाला पाहिजे. कारण नाटकाच्या यशांत सर्वांचा सारखाच उपयोग होत असतो. केवळ नायकाची भूमिका करणारा श्रेष्ठ आणि गड्याची भूमिका करणारा कनिष्ठ असें मानणें असमंजसपणाचें लक्षण आहे. नाटकांतील घटना घडविण्यासाठीं नाटककार सर्वांचाच उपयोग करून घेत असतो, म्हणून नायकाप्रमाणेंच गड्याच्या भूमिकेकडेहि सारखेंच लक्ष दिलें पाहिजे. त्या दोन भूमिकांचें

---

१. सिनेमाचें युग सुरू झाल्यापासून 'दिग्दर्शक' हा शब्द उपयोगांत आला. त्यापूर्वी 'तालीममास्तर' असा शब्द रूढ होता.

महत्त्व सारखेंच असतें. म्हणून 'ही काय, गड्याची भूमिका आहे; अमका अमका तो—ती भूमिका सहज करील!' असें म्हणून दिग्दर्शकानें त्या भूमिकेकडे दुर्लक्ष करूं नये. गड्याची किंवा तशीच एखादी अगदीं सोपीसाधी समजण्यांत येणारी लहानशी भूमिका करणारा एखादा कुशल नट सबंध नाट्यप्रयोगांत असें 'इंप्रेशन' मारून जातो कीं, नायकापेक्षां तोच प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर राहतो! 'कामण्णा'ची भूमिका ही वास्तविक दुय्यम दर्जाची भूमिका. पण कै. दिनकर डेरे ती भूमिका इतकी सफाईदार करीत असे कीं, शेवटीं नायकाच्या भूमिकेपेक्षांहि त्याचीच भूमिका लोकांच्या लक्षांत राहिली आणि त्या नटाचें मूळ नांवहि लोकांना माहित नाहींसें झालें! कारण पुढें पुढें 'दिनकर कामण्णा' म्हणूनच लोक त्याला अखेरपर्यंत ओळखत असत! सारांश हा कीं, दुय्यम दर्जाच्या भूमिका देतांनाहि सारासार विचार करायला व योग्यायोग्य ठरवायला विसरूं नये.

तालमी कशा घ्याव्या?

पात्रांची निवड झाल्यावर तालमींना सुरवात करायची असते. तालमींना प्रत्यक्ष सुरवात करण्यापूर्वी दिग्दर्शकानें भूमिका करण्यासाठीं निवडलेल्या पात्रांना एकत्र जमवून त्यांच्यासमोर तें नाटक योग्य रीतीनें वाचून दाखवावें. वाचून दाखविल्यानंतर त्या नाटकाचें महत्त्व, नाटककाराचें कौशल्य, हेतु इत्यादि गोष्टी त्यांना नीट समजावून सांगाव्या. त्यांच्या त्यांच्या भूमिकाहि त्यांना पूर्णपणें समजल्या आहेत कीं नाहीं तें पहावें. त्यांच्या कांहीं अडचणी असल्या, तर त्यांचीं समाधानकारक उत्तरें द्यावीं. इतकें झालें म्हणजे शक्यतों नाटकाचीं पुस्तकेंच त्यांना देऊन, प्रत्येकाला तें नाटक संपूर्णपणें वाचायला सांगावें. पहिल्या दोन दिवसांत एवढेंच करावें.

तिसऱ्या दिवशीं मंडळी परत जमा झाली कीं प्रत्यक्ष तालमीला सुरवात करावी. पण तीसुद्धां पायरी-पायरीनें. प्रथम प्रत्येक पात्रानें हातांत पुस्तक घेऊनच आपापले संवाद वाचावे. अशा रीतीनें आपापल्या भूमिका वाचतांना कोणीहि दुसऱ्या पात्राच्या भाषणाकडे दुर्लक्ष करूं नये. हें होत असतांनाच कुठलें पात्र योग्य आहे, कुठलें अयोग्य आहे, याची दिग्दर्शकाला बरीचशी कल्पना येईल व जरूरतर तो पात्रांच्या निवडींत इष्ट तो फेरबदल करील.

पात्रांची एकदां पक्की निवड झाली, म्हणजे मगमात्र त्यांत बदल करूं

नये. त्यामुळें घडी बिघडते. म्हणून पक्की निवड करायलाच पाहिजे तेवढा अवधी घ्यावा, पण पुढें ढवळाढवळ करू नये.

वरीलप्रमाणें कांहीं दिवस वाचन झालें, म्हणजे मग हळूहळू पुस्तकें हातात न घेतां बोलण्याचा प्रयत्न करावा. जरूर तो मुद्राभिनयहि बसल्या-बसल्या करावा. अशावेळीं पात्रांच्या मदतीला ‘ बोलाविता धनी ’ (प्रॉम्प्टर) जवळच बसवावा. जरूर तेव्हांच त्यानें पात्रांना संवाद सुचवावे व कृति करायची असल्यास भटजी जसा ‘ मम म्हणा, आत्मनः ’ असें म्हणायला लावतो, त्याप्रमाणें त्यानें ‘ इथें तुम्ही अमुक अमुक करायचें आहे. ’ एवढेंच सांगावें. जें करायचें तें केलें असें गृहित धरून पुढें तसेंच बोलायला सुरवात करावी अशा रीतीनें पात्रें बोलत असतांना, कुठल्या शब्दावर कां, किती व कसा जोर द्यायचा, कोणतें वाक्य कोणत्या पद्धतीनें कसें उच्चारायचें, केव्हां जलद बोलायचें, कधीं सावकाश अगर हळू अगर मोठ्यानें बोलायचें हें दिग्दर्शकानें शिकवावें. ही तालमीची दुसरी पायरी आहे. ह्या पायरीवर येण्यापर्यंत पात्रांनीं आपापले संवाद पाठ केले पाहिजेत. यापुढच्या तिसऱ्या पायरीवर चढतांना ‘ बोलविता धनी ’ असतां कामा नये, इतकी पात्रांची तयारी व्हावी.

ह्या दुसऱ्या पायरीवर पात्रें आलीं म्हणजे त्यांना दिग्दर्शकानें बोलायला शिकवायचें असतें. त्यासंबंधानें थोडा सोदाहरण खुलासा करतों. एकादें वाक्य उच्चारण्याच्या कितीतरी तऱ्हा असतात. त्या प्रत्येक तऱ्हेंतून विशिष्ट अर्थ व भाव निर्माण होत असतो. समजा ‘ तो विलायतला गेला ’ असें तीन शब्दांचें वाक्य आहे. हें वाक्य मुख्यतः तीन तऱ्हेनें बोलतां येईल ! (१) **तो** ह्या अक्षरावर जोर देऊन (२) **विलायतला** ह्या शब्दावर जोर देऊन आणि (३) **गेला** ह्या शब्दावर जोर देऊन ! पहिल्या तऱ्हेंत स्थळाला आणि जाण्याच्या क्रियेला महत्त्व नसून जाणाऱ्या व्यक्तीला महत्त्व आहे. दुसऱ्या प्रकारांत जाणाऱ्याला आणि जाण्याच्या क्रियेला महत्त्व नसून स्थळाला महत्त्व आहे, आणि तिसऱ्या तऱ्हेंत जाणाऱ्या व्यक्तीला आणि स्थळाला महत्त्व नसून फक्त जाण्याच्या क्रियेलाच महत्त्व आहे. अशा तीनच नव्हे तर प्रश्नार्थक, उद्गारात्मक अशा अनेक पद्धतींनीं तेंच वाक्य उच्चार करून पहा, म्हणजे आपल्याला माझ्या म्हणण्याची कल्पना येईल !

माझें ‘ **४२ चें आंदोलन** ’ नाटक, नटेश्वर श्री. **केशवराव दाते** यांनीं दिग्दर्शित केलें होतें. त्या वेळीं पार्वतीच्या तोंडीं (ती भूमिका श्रीमती

दुर्गाबाई खोटे यांनीं केली होती. **हीच त्यांची रंगभूमीवरील पहिली भूमिका**.) ' काय झालं एवढं घरांत पाय टाकल्याबरोबर ओरडायला ?' असें एक वाक्य होतें. त्याला उत्तर म्हणून रा. सा. मोहिते यांच्या तोंडीं असलेलें (ती भूमिका मीच केली होती) ' काय झालं म्हणजे मी ओरडतों ? ' असें एक साधें वाक्य उच्चारतांना, मानेला छोटासा झटका देऊन, स्वरांत थोडासा लाडिकपणा आणायची सूचना श्री. दाते यांनीं मला दिली, आणि त्यामुळें त्याच वाक्याची रंगत कशी वाढली याचा मला प्रत्यक्ष अनुभव असल्यामुळें, दिग्दर्शकाच्या सामर्थ्याचा साक्षात्कार मला स्वानुभवानें पटलेला आहे. मीच त्या नाटकाचा लेखक होतों, पण श्री. दाते यांनीं उच्चाराला आणि अभिनयाला थोडीशी कलाटणी देतांच त्या वाक्यांत माझ्या ध्यानींमनीं नसलेली केवढी रंगत भरली हें सविस्तर सांगण्याची ही जागा नव्हे. परंतु अस्सल दिग्दर्शकाच्या सूचनांत केवढी तरी किमया भरलेली असते, हें सांगण्यासाठींच मी हें थोडेसें पाल्हाळानें लिहिलें.

' मॅक्बेथ ' नाटकाच्या पहिल्या अंकांतील सातव्या प्रवेशांत लेडी मॅक्बेथच्या तोंडी असलेल्या एका भाषणाची सुरवात ' We fail ' अशा दोन शब्दांनीं होते. पण ते दोन शब्द **मिसेस सिडॉन्स** ही नटी किती तऱ्हेनें उच्चारीत असे याचें सुंदर वर्णन ' मिसेस जेमसन ' नें एके ठिकाणीं केलेलें आहे ! असो.

तिसरी पायरी सुरू होतांना, दिग्दर्शकानें पात्रांच्याकडून जरूर तो तो अभिनय व जरूर ती कृतीहि करवून घ्यावी. तसेंच प्रत्यक्ष रंगभूमीवर जेवढ्या मोठ्यानें बोलावें लागेल तेवढ्या मोठ्यानें बोलायला लावावें. मोठ्यानें बोलायची संवय थेट तालमीपासूनच झाली पाहिजे. अभिनय व कृति शिकवतांना ती ती गोष्ट त्यांना समजावून द्यावी, आपणहि करून दाखवावी, पण आपलेंच अनुकरण मात्र करायला लावूं नये.

बोलायची आणि वागायची प्रत्येकाची भिन्न भिन्न नैसर्गिक रीत असते. त्या नैसर्गिक पद्धतीला जबरदस्तीनें भलत्याच्याच पद्धतीचें स्वरूप आणण्याचा प्रयत्न करूं नये. अमुक एक वाक्य अमुक नट अमुक तऱ्हेनें बोलत होता, म्हणून त्याच तऱ्हेनें तें बोललें गेलें पाहिजे असा आग्रह नसावा. नटाला अगर नटीला तो प्रसंग व ती भूमिका समजावून सांगून जरूर तें स्वातंत्र्य द्यावें. चुकत असेल तिथेंच ' असें नाहीं असें ' इतकेंच सांगावें.

तिसऱ्या पायरीवर चढलेल्या नटनटींसाठीं आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट करावी. रंगभूमीवरचा आवाज, रंगभूमीवर करायचा अभिनय व कृति इत्यादि गोष्टी बरोबरच रंगभूमीवर जें फर्निचर अगर सामानसुमान ठेवायचें असेल, त्या सामानसुमानासह तालमी कराव्या. जाण्यायेण्याच्या दिशा, पद्धती, केव्हां बसायचें, केव्हां उठायचें, केव्हां कोणी पुढें अगर मागें जायचें, केव्हां कोणी कुठें बघायचें, कुठल्या शब्दावर कोणाची कोणती हालचाल व्हायची, इत्यादि सगळ्या गोष्टी ठरवून घ्याव्या. प्रत्येक तालमींत त्याप्रमाणेंच वागावें. त्यांत बदल करूं नये.

अशा रीतीनें तीन पायऱ्या चढल्यावर चवथी पायरी लागते. ती म्हणजेच प्रत्यक्ष रंगभूमीवरचा नाट्यप्रयोग ! रंगभूमीवर एकदम नाट्यप्रयोग करण्यापूर्वीमात्र एक (किंवा शक्य असल्यास जास्त) **रंगीत तालीम करावीच !** रंगीत तालीम न करतां एकदम नाट्यप्रयोग केल्यास अनेक घोटाळे होण्याचा संभव असतो. ती धांदल आणि गडबड टाळण्यासाठीं प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या तारखेपूर्वी दोन तीन दिवस सर्व पात्रांसह, रंगून, वेषभूषेसह व सर्व साहित्यासह प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगासारखाच खराखुरा नाट्यप्रयोग करावा. ही रंगीत तालीम झाली, म्हणजे मग दोन तीन दिवस एकत्र जमावें व रंगी तालमींत ज्या ज्या उणीवा आढळून आल्या असतील, त्या त्या भरून काढण्याचा नि चुका दुरुस्त करण्याचा प्रयत्न करावा. त्या दोन तीन दिवसांत जास्त त्रास करूं नये. उत्साह आणि शक्ति प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगासाठीं राखून ठेवावी.

दिग्दर्शकाला व स्टेज-मॅनेजरला सूचना

तालमीसंबंधानें वर ज्या सूचना दिलेल्या आहेत, त्यातर दिग्दर्शकानें विचारांत घेतल्याच पाहिजेत; शिवाय आणखी एक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, त्यानें आपला आवाज, आपलें विशिष्ट वळण, आपली पद्धत कृपाकरून नटांच्या अगर नटींच्या माथीं मारूं नये. पात्रांना भावना समजावून सांगितल्या कीं त्यांना पतंगाप्रमाणें सोडून द्यावें; फक्त पतंग गोते खावूं लागला म्हणजे ज्याप्रमाणें आपण जरूरीपुरता दोऱ्याला हिसका देतों, तसाच जरासा खंड पाडून नटाला अगर नटीला जरूर ती सूचना द्यावी नि परत त्यांना स्वातंत्र्य द्यावें. त्या संबंधानें नटवर्य श्री. नानासाहेब फाटक यांनीं आपल्या नाट्यमय भाषेंत फार छान लिहून ठेवलें आहे. तें असें—"...

समजा, उद्यां एखादा दिग्दर्शक शिकवूं लागला कीं,— हं, हें वाक्य एका दमांत बोला. अरेरे ! आवाज गळ्यापासून नको. तो तिथून चेंब्रांतून निघाला पाहिजे—आतां येऊं द्या— भुवई तीन इंच वर चढूं द्या आणि पाऊल तीन फूट पुढें टाका. बापरे ! कसं जमेल हें ? भावना समजावून सांगितली कीं, नटाला त्याच्या आंतून येणाऱ्या उफाळींतून हावभाव करतां येईल." [१]

किती योग्य आणि मार्मिक सल्ला दिला आहे हा नानासाहेबांनीं ! मला वाटतें त्या चार-पांच ओळींत दिग्दर्शकाला जरूर त्या सर्व सूचना दिलेल्या आहेत. नाट्यमंडळांचीं नाटकें दिग्दर्शित करणाऱ्या दिग्दर्शकानें नटवर्य नानासाहेब फाटकांच्या सूचनांचा अवश्य विचार करावा !

नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं अत्यंत महत्त्व असतें, तें 'स्टेज–मॅनेजर'ला! कोणता देखावा कधीं लावायचा, कोणता पडदा कधीं सोडायचा, कोणत्या प्रवेशांत कोणकोण पात्रें आहेत, त्यांना त्या त्या प्रवेशांत काय काय साहित्य लागणार आहे, कधीं कुठलें पात्र रंगभूमीवर प्रवेश करणार आहे, कुठलें पात्र रंगभूमीवरून कुठून आंत येणार आहे, इत्यादि गोष्टींची नोंद त्यानें करून ठेवायची असते. दिग्दर्शकाजवळ बसून त्यानें जरूर ती माहिती द्यावी व कांहीं तालमींनाहि जातीनें हजर राहावें. पाश्चात्य रंगभूमीवर ' स्टेज–मॅनेजर ' हाच खरा सूत्रधार असतो. कारण त्याचें काम नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीनें फार महत्त्वाचें असतें.[२] म्हणून त्यानें नाटकाची एक स्वतंत्र प्रत घेऊन त्या प्रतीवर आपल्या कामापुरत्या खुणा करून घ्याव्या. स्टेज मॅनेजर चलाख, प्रसंगावधानी आणि चपळ नसेल, तर सगळ्यांच्याच श्रमांवर पाणी पडेल ! यासाठीं नाट्य-दिग्दर्शक जसा तज्ज्ञ असायला पाहिजे, तसाच स्टेज–मॅनेजरहि वाकबगार असला पाहिजे.

तालमीविषयीं थोडक्यांत

तालमीच्या अवस्था तीन ! (१) स्मरणी अवस्था, (२) वाणी अवस्था, आणि (३) करणी अवस्था !

(१) स्मरणी अवस्था : ह्या अवस्थेंत पात्रें पुस्तकें हातांत धरून वाचतात. संवाद पाठ करण्याचा प्रयत्न करतात.

---

१. सा. ना. म. अं. १९४८ पान ७२

२. P. S. P. पान १३

(२) **वाणी अवस्था :** ह्या अवस्थेंत पात्रें पुस्तकें न घेतां बोलतात, आणि दिग्दर्शक त्यांना कसें बोलायचें तें शिकवतो.

(३) **करणी अवस्था :** ह्या अवस्थेंत पात्रें आपापलीं भाषणें पूर्णपणें पाठ करून व दिग्दर्शकानें शिकविल्याप्रमाणें मोठ्यानें बोलून, सर्व अभिनय, हावभाव, अंगविक्षेप व कृतीहि करतात. प्रत्यक्ष रंगभूमीवर येतात जातात, त्याप्रमाणें आगमन आणि निर्गमनहि करतात. प्रॉम्प्टींग शिवाय रंगभूमीवर काम करण्याची तयारी होते.

ह्याच तीन अवस्थांना इंग्रजींत Rough Perfect (अपूर्णावस्था), Perfect (पूर्णावस्था) आणि Rotten Perfect (अतिपूर्णावस्था) अशीं नावें देण्याची प्रथा आहे.

: ११ :

भाषण व अभिनय

पात्रांनीं कसें बोलावें व कसें वागावें ?

प्रत्यक्ष व्यवहारांत आपण जसे बोलतों, त्यापेक्षां रंगभूमीवर काम करतांना बोलणें थोडेसें निराळें असतें. अधिक कलात्मक असतें. हा सूक्ष्म भेद असला तरी तो महत्त्वाचा आहे. कलात्मक म्हटल्यानंतर तें थोडेसें कृत्रिम असणारच यांत शंका नाहीं. परंतु तें 'थोडेसेंच' कृत्रिम असावें 'अधिक' कृत्रिम असूं नये. एवढ्यापुरतीच खबरदारी घ्यायची असते. नेहमींच्या बोलण्याच्या आवाजापेक्षां रंगभूमीवर काम करतांना जरा उंच आवाज काढून बोलावें लागतें. कारण, आपलें भाषण अगदीं स्पष्ट आणि स्वच्छ, नाट्यगृहांत बसलेल्या प्रत्येक प्रेक्षकाला ऐकूं गेलें पाहिजे. पहिल्या रांगेंत बसलेले प्रेक्षक जसे नाटक बघायला नि ऐकायला आलेले असतात, त्याचप्रमाणें अगदीं मागें बसलेले प्रेक्षकहि तें नाटक बघायला आणि ऐकायलाच आलेले असतात. अर्थात् अगदीं मागच्या टोंकाला बसलेल्यानांहि नटाचें भाषण ऐकूं गेलें पाहिजे.

महत्त्वाच्या दहा सूचना

परंतु स्पष्ट आणि स्वच्छ बोलणें म्हणजे ओरडणें नव्हे, हें नटांनीं अवश्य लक्षांत ठेवावें. विशिष्ट पद्धतीनें, जरूर तिथें वाक्य तोडून आणि थोडें थांबून

टराविक हल्क्या आवाजांत जरी शब्दोच्चार केला, तरीहि तो अगदीं मागच्या रांगेंत बसलेल्या प्रेक्षकांना ऐकूं येतो. परंतु त्यासाठीं कांहीं गोष्टी लक्षांत ठेवल्या पाहिजेत. त्या त्या पद्धतीनें बोलण्याची संवय केली पाहिजे आणि तसा स्वतःमध्यें आत्मविश्वास निर्माण केला पाहिजे. नटानें रंगभूमीवर बोलतांना पुढील १० गोष्टी लक्षांत ठेवाव्या :

(१) आवाज (ध्वनि) लहरींनीं वाहात जातो. म्हणून त्या लहरी पूर्णपणें श्रोत्यांच्या कानांवर आदळल्याशिवाय दुसऱ्या ध्वनिलहरी निर्माण करायच्या नाहींत. म्हणजे एक एक शब्द प्रेक्षकांवर जणूं काय फेकला जात आहे, अशा रीतीनें उच्चारावा. ध्वनिलहरी अभंग ठेवण्याचा प्रयत्न करावा. प्रत्येक शब्दोच्चार अगदीं अलग अलग आणि ठसठशीत असा मोकळा असावा. उच्चारांची मिसळ होऊं नये.

(२) कोणत्या शब्दावर किती जोर द्यायचा व केव्हां द्यायचा, वाक्य उच्चारतांना कुठें थांबायचें, कुठें वाक्य तोडायचें नि परत तें कसें नि आवाजाच्या कोणत्या उंचीवरून सुरु करायचें नि कसें संपवायचें हें आधीं नीट ठरवून ठेवावें.

(३) पुष्कळदां ‘आणि’, ‘किंवा’, ‘पण’ ‘परंतु’ असले छोटे छोटे शब्द आणि कांहीं कांहीं क्रियापदें–विशेषतः वाक्याच्या शेवटीं आलेले शब्द निष्काळजीपणानें चांगले स्पष्ट उच्चारले जात नाहींत. त्यामुळें प्रेक्षकांना पुढच्या मागच्या भाषणाचा अर्थबोध व्हायला व संबंध कळायला अडचणच पडते. म्हणून लहान शब्द उच्चारतांनाहि फार खबरदारी घ्यावी. एक प्रसिद्ध नाटककार ‘Brandon-thomas’ (‘चार्लीज आँट’ हें नाटक लिहिणाऱ्या लेखकाचा मुलगा) म्हणतो कीं, “Take care of the little words, and the big ones will take care of themselves.” ह्या वाक्यांतील भावार्थ वरील सूचनेंत आलेलाच आहे.

(४) दुसरें पात्र बोलत असतांना अगर दुसऱ्या पात्राचें भाषण संपण्यापूर्वीच (तशी जरूरी असल्याशिवाय) दुसऱ्या पात्रानें बोलूं नये.

नाहींतर शब्दांवर शब्द आदळून कोणाचेंच भाषण प्रेक्षकांना कळणार नाहीं.

(५) आपल्या भाषणाची योग्य वेळ लक्षांत राहाण्यासाठीं, इतर पात्रांच्या भाषणांचे, विशेषतः ज्या पात्रानंतर आपणांस बोलावयाचें असेल, त्या पात्रांच्या संवादांतील शेवटचीं संदर्भटोंकें (Cues) आपल्या भाषणाइतकींच दक्षतेनें स्मरणांत ठेवावीं.

(६) स्वतःच्या पदरचें—नाटकांत नसलेलें—असें कांहींहि बोलण्याचा मोह टाळावा; नव्हे तसें कांहीं अगदीं बोलायचेंच नाहीं, अशी शपथच घ्यावी. आपल्या पदरचें बोलायची संवय अत्यंत घातक आहे. परंतु एखाद्या पात्राची चूक होऊन कांहीं कारणास्तव त्या पात्राकडून नाटकाच्या रंगतींत उणेपणा राहाण्याचा धोका निर्माण झाल्यास, क्वचित् प्रसंगीं प्रसंगानुकुल एखाददुसरा पदरचा शब्द बोलून ती वेळ मारून नेतां येण्यासारखी असली, तर तशा अडचणीच्या वेळीं थोडेंसें पदरचें बोलायला हरकत नसावी. मात्र तें प्रेक्षकांच्या लक्षांतसुद्धां येणार नाहीं, अशी खबरदारी घ्यावी.

(७) भाषणाच्या ओघांत एखाद्या शब्दाचा चुकीचा उच्चार झाला, किंवा एखादें भलतेंच चुकीचें वाक्य तोंडांतून निघून गेलें, तर ती चूक सुधारण्यासाठीं परत तो खरा शब्द अगर खरें वाक्य स्वतः बोलूं नये. त्यामुळें स्वतःच स्वतःची चूक प्रेक्षकांच्या मुद्दाम लक्षांत आणून दिल्यासारखें होईल, व जर प्रेक्षकांच्या लक्षांत प्रथम ती चूक आली नसेल, तर ती त्यांच्या लक्षांत येईल. यासाठीं चूक झाली तर दडपून तसेंच पुढें बोलत जावें.

(८) महत्त्वाच्या मुद्याचीं वाक्यें शक्यतों प्रेक्षकांकडे बघून बोलावीं. पण तुम्हीं प्रेक्षकांकडे मुद्दाम बघून बोलण्याचा प्रयत्न करीत आहांत, असेंमात्र प्रेक्षकांना वाटूं नये.

(९) रंगभूमीवर फार मागें, किंवा एखाद्या बाजूला जाऊन बोलूं नये. अगदीं बाजूला गेल्यास त्या बाजूच्या प्रेक्षकांना तुम्हीं कुठें आहांत तें दिसणार नाहीं.

(१०) आपल्या भूमिकेशीं एकरूप होऊन, जशी भूमिका असेल, जसा प्रसंग असेल, त्याप्रमाणें आवाजाचा चढउतारपणा व जलदमंदपणा ठेवावा. भूमिकेच्या वयोमानाप्रमाणें बोलण्याची ढब असावी. तरुण, पोक्त आणि वृद्ध यांच्या बोलण्याच्या पद्धतींत सूक्ष्म पण महत्त्वाचा फरक असतो, हें विसरूं नये.

वाक्य कसें असावें व कसें बोलावें

ज्या वाक्याचा ऐकणाऱ्याचे मनावर इष्ट तो परिणाम होतो तें उत्तम वाक्य! यासंबंधीची एक मार्मिक सूचना रामायणांत आहे. रामायणांतील खालील श्लोकांत उत्तम वाक्याची व वाक्य कसें बोलावें याची थोडक्यांत माहिती दिलेली आहे, असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाहीं. ते श्लोक असे :—

अविस्तरमसंदिग्धमविलम्बितमव्यथम्।
उरःस्थं कण्ठगं वाक्यं वर्तते मध्यमस्वरम्॥ ३१॥
अनया चित्रया वाचा त्रिस्थानव्यञ्जनस्थया।
कस्य नाराध्यते चित्तमुद्यतासेररेरपि॥ ३२॥

भावार्थ : (मारुतीचें भाषण ऐकून राम लक्ष्मणाला म्हणतो –) जें वाक्य छोटें सुटसुटीत असतें, ज्याचा अर्थ स्पष्ट (असंदिग्ध) असतो, जें न अडखळतां उच्चारलेलें असतें, ऐकणाऱ्याच्या कानांना त्रासदायक नसतें, उरःस्थलापासून कंठाकडे जातें आणि मध्यम आवाजांत बोललेलें असतें तें उत्तम वाक्य होय. (हृदय, कंठ आणि मस्तक या) तीन ठिकाणीं स्पष्टपणें व्यक्त होणाऱ्या या उत्कृष्ट भाषणानें कोणाचें मन प्रसन्न होणार नाहीं? – खड्ग उगारून आलेल्या शत्रूचें मनसुद्धां प्रसन्न होईल!

अभिनय कसा करावा?

रंगमीवर काम करतांना प्रत्येक नटानें दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाप्रमाणें अभिनय करावा; आणि तसें करीत असतांना पुढील कांहीं महत्त्वाच्या गोष्टी लक्षांत ठेवाव्या.

---

१. श्रीमद्वाल्मीकीय रामायण – (प्र : गीता प्रेस, गोरखपूर) प्रथम भाग, पृ. क्र. ६८२.

(१) तुम्हीं एकदां रंगभूमीवर गेल्यानंतर तुम्हाला बोलायचें असो अगर नसो, प्रसंगानुरुप व इतर पात्रांच्या भाषणांतील अर्थानुरुप अभिनय केलाच पाहिजे. आपलें भाषण संपलें, आतां दुसरें पात्र बोलणार आहे, तोंपर्यंत मला कांहीं काम नाहीं, अशी खुळी समजूत करून घेऊं नये. प्रत्येक पात्राच्या भाषणाकडे लक्ष ठेवून त्याप्रमाणें जरूर ती प्रतिक्रिया तुमच्या मुद्रेवर, कृतीवर व हालचालींवर झाली पाहिजे. मात्र उगीच मान मुरडणें, डोळे मोडणें किंवा गरगर फिरवणें, स्वतःशींच अकारण हंसणें म्हणजे अभिनय नव्हे. जरूर तो तो अंगविक्षेप व मुद्राभिनय योग्य प्रमाणांतच करावा.

(२) शक्यतों एकाच जागीं खिळून उभें राहू नये. हालत चालत राहावें. पण अगदीं सहज! रंगभूमीवर हालत चालत राहाणें याचा अर्थ शतपावली करणें नव्हे. किंचित् पुढें होणें, तसेंच किंचित् मागें सरणें अगर बाजूला होणें, अशा प्रकारच्या हालचालींनेंहि जरूर ती गति निर्माण करतां येते.

(३) आकारण खालीं बघून बोलूं नये. त्याचप्रमाणें शक्यतों प्रेक्षकांकडे पाठ करू नये.

(४) समोर बघतांना समोर बसलेल्या प्रेक्षकांकडे अगर नाट्यगृहांतील गॅलरींत बसलेल्या प्रेक्षकांकडे न बघतां, आपल्या डोळ्यांच्या पातळींत थेट समोर एखादा बिंदु ठरवून तिकडे बघावें. तशा बघण्यानें वरच्या आणि खालच्या सर्वच प्रेक्षकांना तुम्हीं समोर बघतां आहांत असेंच वाटेल.

(५) खालीं बघायचेंच असलें, तर अगदीं लंब रेषेंत नजर पायांकडे न खिळवतां, साधारणपणें रंगभूमीशीं आपल्या नजरेचा ४५ अंशाचा कोन होईल अशा बेतानें पहावें. म्हणजे तुम्हीं खालीं बघूनच बोलत आहांत असा प्रेक्षकांना भास होईल, व तसें करतांनाहि तुमच्या मुद्रेवरील अभिनय-छटा प्रेक्षकांना दिसूं शकतील. सारांश, अगदीं खाली नाहीं आणि अगदीं वर नाहीं, अशा मध्यम ठिकाणीं नजर ठेवल्यास खालीं पाहाण्याचा आविर्भाव साधेल.

(६) रंगभूमीवर वावरतांना अंगविक्षेपांत, इतर हालचालींत व कृतींत गोंडसपणा असावा; सभ्यपणा असावा; आकर्षकपणा असावा. प्रत्येक हालचाल अगदीं सफाईदार असावी.

(७) आकाशांत ज्याप्रमाणें आधीं वीज चमकलेली दिसते आणि क्षणभरानें नंतर गडगडाट ऐकायला येतो, तेंच तत्त्व पुष्कळदां रंगभूमीवर आचरणांत आणावें. म्हणजे आधीं अभिनय नि मग भाषण असा क्रम असावा. उदाहरणच द्यायचें तर 'होय' किंवा 'नाहीं' म्हणण्याचें देतां येईल! तसें म्हणतांना आधीं होकारार्थी अगर नकारार्थी मान किंचित्‌शी हालवावी व मग 'होय' किंवा 'नाहीं' असें तोंडानें म्हणावें. कांहीं गोष्टी नजरेनें सुचवून नंतर बोलावें. ह्या सूचनेचा उपयोग करतांना अतिशयोक्ति मात्र टाळावी. केवळ तत्त्व म्हणूनच ही सूचना दिलेली आहे. आधीं फक्त मूक अभिनय आणि मग भाषण, असा मात्र ह्या सूचनेचा अर्थ नव्हे. खरें म्हटलें तर अभिनय व भाषण एकसमयावच्छेदें करून व्हावें; पण त्यांतल्यात्यांत किंचित् पुढें होण्याचा मान अभिनयाला द्यावा, एवढाच ह्या सूचनेंतील भावार्थ!

भरतमुनीनें अभिनयाचे चार प्रकार सांगितलेले असून त्यासाठीं सहा अंगें आणि कांहीं उपांगेंहि दिलेलीं आहेत. आठव्या अध्यायांत ६ व्या व ७ व्या श्लोकांत अभिनयाची व्याख्या दिलेली आहे. त्याचप्रमाणें ९ व्या श्लोकांत आंगिक-वाचिकादि चार प्रकारचे अभिनय-प्रकार दिलेले असून, १२ व्या व १३ व्या श्लोकांत अनुक्रमें अंगें व उपांगें यांचीं नांवें दिलेलीं आहेत. तीं अशीं :

शिरोहस्तकटिवक्षः पार्श्वपादसमन्वितः ।
अंगप्रत्यंगसंयुक्तः षडंगो नाट्यसंग्रहः ॥ १२ ॥

तस्य शिरोहस्तोरः पार्श्वकटीपादतः षडांगानि ।
नेत्रभ्रूनासाधरकपोलचिबुकान्युपांगानि ॥ १३ ॥

अंगें : (१) डोकें, (२) हात, (३) कंबर, (४) छाती, (५) पाठ, (६) पाय.

उपांगें : (१) डोळे, (२) भुवया, (३) नाक, (४) ओंठ, (५) गाल, (६) हनुवटी.

तसेंच २७ व्या अध्यायांत 'प्रयोग' कशाला म्हणतात हें सांगतांना पाठांतराला महत्त्व आहे हेंहि सूचित केलेलें आहे. तो श्लोकच देतों.

सुचये (वाद्य) ता सुगानत्वं सुपाठ्यत्वं तथैव च ।
शास्त्रकर्मसमायोगः प्रयोगः संप्रकीर्तितः ॥ ९० ॥

अभिनयाचा अभ्यास

अभिनय करतां येण्यासाठीं अभ्यासाची जरुरी आहे. आपल्या मनांत भाव असतात पण ते भाव व्यक्त करण्याच्या बाबतींत अभाव असतो. आपल्या मुद्रेनें, अंगविक्षेपानें अगर हालचालीनें, आपल्या मनांतील बारिकसारिक विचारांच्या आणि विकारांच्या छटानूछटा प्रेक्षकांना समजावून सांगणें याचें नांव अभिनय ! मुद्राभिनय (Facial expression) ही तर भावनांची भाषाच आहे.[1] अभिनय करतां येणें ही एक कला आहे. त्या कलेचें विशिष्ट शास्त्र आहे. तें शास्त्र अवगत करून घेतलें म्हणजे अभिनयकला साध्य होते. अभिनयकलेचा अभ्यास करण्यासाठीं पुढील सात धडे क्रमानें व नित्य नेमानें गिरवावे.

(१) **दमछाटी :**— रंगभूमीवरील भाषणें उगीच एका दमांत बडबडून मोकळें होऊं नये. वाक्यांतील प्रत्येक शब्दोच्चाराला भरपूर जोर मिळण्यासाठीं पुरेशी दमछाटी असावी लागते. दमछाटी नसली, तर वाक्यांतील सुरवातीचे शब्द जोरांत बाहेर पडतील, पण पुढें हळुहळू तो जोर कमीकमी होत जाऊन, वाक्याच्या शेवटचे शेवटचे शब्द उच्चारायला जोर शिल्लक राहाणार नाहीं. आवाजांतील शक्तीची सारखी वांटणी होण्यासाठी दमछाटीची जरुरी असते. वाक्याच्या लांबीप्रमाणें त्याचे विराम पाडलेले असले, तरी ठराविक ठिकाणी पोंचल्यावर; श्वास घेऊन परत पुढें बोलायचें असतें व घेतलेला श्वास

---

१. भावना आणि मनोविकार व त्यांचे मुद्रेवर होणारे परिणाम यासंबंधीं अधिक माहितीसाठीं जिज्ञासूंनीं Psychology ह्या पुस्तकांतील Feeling and Emotion हें १२ वें प्रकरण अवश्य वाचावें.

शेवटचा शब्द उच्चारीपर्यंत पुरवायचा असतो ! हें सगळें संवयीनें साध्य होतें. दीर्घ श्वास घेऊन तो कांहीं वेळ कंठस्थानीं कोंडून ठेवण्याच्या (कुंभक) संवईनें दमछाटीची तयारी होते. प्राणायाम करतांना जसा दीर्घ श्वास घेतात तसा दीर्घ श्वास हळुहळू घेऊन छाती फुगवावी, कांहीं क्षण तो घेतलेला श्वास तसाच छातींत ठेवावा, कांहीं क्षण कंठांत सांठवावा व मग हळुहळू सोडावा. शांत चित्तानें हा व्यायाम केला कीं हवी तशी दमछाटीची शक्ति निर्माण होईल.

(२) **एकाग्रता** :— अभिनयकलेंत एकाग्रतेला फार महत्त्व आहे. मनाची एकाग्रता झाल्यावांचून भूमिकेशीं एकजीव होतां येणार नाहीं. आपल्या भूमिकेशीं अगदीं एकाग्र चित्तानें आणि तन्मयतेनें रंगून गेल्याखेरीज जिवंत अभिनय होणें शक्य नाहीं. म्हणून दिलेल्या भूमिकेंत आधीं एकरूप व्हायची हातोटी साधली पाहिजे. भूमिका करतांना, आपण तें सोंग घेतलेले आहे असें न वाटतां, जी भूमिका घेतली असेल ती व्यक्ति म्हणजे आपणच, ही भावना आधीं निर्माण झाली पाहिजे. ती भावना निर्माण झाली, तरा सबंध नाटकांत टिकवतां आली पाहिजे. म्हणजेच भूमिकेंतील सातत्य राखतां आलें पाहिजे. ही एकाग्रता प्रयत्नांनीं साध्य करणें हा अभिनयशास्त्रांतील अत्यंत महत्त्वाचा असा दुसरा घडा आहे. रोज नित्य नियमानें शांत चित्तानें स्वस्थ बसून ह्या एकाग्रतेचा प्रयत्न करावा. मन स्थिर करून तें एखाद्याच गोष्टींत गुंगवून ठेवणें, याचें नांव एकाग्रता.

(३) **भावनास्मृति** :— तिसरा धडा म्हणजे भावनास्मृति ! विशिष्ट प्रसंगीं विशिष्ट घटनांचा मनावर कसा परिणाम होतो व त्या त्या परिणामानें कोणत्या क्षणीं कोणत्या भावनांचीं आंदोलनें निर्माण होतात, आणि त्या भावनांनीं माणसाची वृत्ति कसकशी बदलते अगर मुद्रा कसकशी पालटत जाते, हें त्या त्या क्षणीं नटाला चटकन सुचलें पाहिजे. हें अभिनय विषयक प्रसंगावधान म्हणजेच भावनास्मृति होय. निरनिराळ्या नाटकांतील निरनिराळ्या भूमिकांचा अभ्यास करून तसतसा मुद्राभिनय आणि हावभाव करण्याचा परिपाठ

ठेवला म्हणजे भावनास्मृति बळकट बनते. ज्या मानानें ही भावनास्मृतिशक्ति साध्य झालेली असेल, त्या मानानें त्या नटाला (अगर नटीला) परकायाप्रवेशकाला साध्य होईल. त्या त्या भूमिकेनें केलेल्या कृतींच्या परिणामाचे ठसे स्वतःच्या अभिनयांत व्यक्त करण्यासाठीं पात्रानें कल्पनेनेंच त्या परिणामाचीं स्वरूपें जाणलीं पाहिजेत, आणि तीं जाणतां येणें व योग्य वेळीं त्यांचा उपयोग करतां येणें हें भावनास्मृतीनें साधतें व अभिनय कृत्रिम न वाटतां खराखुरा वाटतो.

(४) **नाटकी हावभाव** :— आपण रोजच्या व्यवहारांत जसे वागतों त्यापेक्षा किंचित् अतिशयोक्ति असते नाटकांतील वागणुकींत ! राजाची भूमिका घेणाऱ्या पात्राचे हावभाव, बोलणेंचालणें हें सर्व पट्टेवाल्याची भूमिका घेणाऱ्या पात्रापेक्षां वेगळें असायला हवें. वास्तवांत तसें नसलें तरीहि नाटकांत तसें असलें पाहिजे. शिवाजी जसा गंभीर, धीरोदात्त आणि राजेशाही थाटांत बोलेल, जसा तोलून मापून हावभाव करील, तसा हुजऱ्या करणार नाहीं. तुम्हीं आम्हीं हुजरे पाहिलेले आहेत, पण प्रत्यक्ष श्रीशिवाजीमहाराजांना आपण कुठें पाहिलेलें आहे ? तरीहि आपण कांहीं कल्पना मनाशीं ठरवतों व त्याप्रमाणें ऐटबाज हावभाव करतोंच ना ? तोच नाटकी हावभाव ! किंचित् कृत्रिमता असलेला हावभाव म्हणजेच नाटकी हावभाव ! तसा हावभाव करण्याचा प्रयत्न करणें हा चवथा धडा.

(५) **सोंगाची बतावणी** :—एखादी भूमिका घेतल्यावर त्या भूमिकेचें सर्व वैशिष्ट्य दाखवतां येणें, ह्यालाच सोंगाची बतावणी करणें म्हणतात. ज्याची भूमिका घ्यायची त्याची अगदीं हुबेहुब मूर्ति प्रेक्षकांच्या डोळ्यापुढें उभी करण्यासाठीं, त्या व्यक्तीचें बोलणें-चालणें, वागणें, पेहराव इत्यादि बाबतींत योग्य अभिनय साधला पाहिजे. एक प्रकारें ही अतिशयोक्ति नसलेली नक्कलच असते. सरावानें हें साधतें.

(६) **निरीक्षण** :—भूमिका योग्यप्रकारें करतां येण्यासाठीं, नटाला निरीक्षण-शक्ति असावी लागते. निरीक्षणशक्ति असल्याशिवाय कोणाहि

नटाकडून कोणतीहि भूमिका यथार्थतेनें वठणार नाहीं. मानवी स्वभाव, चालिरीती, अनेकांच्या अनेक प्रकारच्या बोलण्या-चालण्याच्या व वागण्याच्या तऱ्हा, पोषाखांतील फरक, विशिष्ट संवयींनीं होणारे शारीरिक अगर मानसिक परिणाम इत्यादि गोष्टींचें सूक्ष्म निरीक्षण करून, स्मरणशक्तीच्या गाभाऱ्यांत त्यांची स्पष्ट आणि ढळढळीत टिपणें केलेलीं नसतील तर भूमिकेंत 'राम' नसणार! म्हणून निरीक्षणशक्ति वाढवावी. खाजगी जीवनांत वागतांना अगदीं कावळ्याच्या दृष्टीनें बघत असावें; व योग्यवेळीं त्याचा उपयोग करावा.

(७) **तालबद्धता** :– अभिनयांत तालबद्धता आणणें हा शेवटचा धडा. रंगभूमीवर अभिनय करतांना, एखाद्या आडदांडाप्रमाणें कसेबसे उभे-आडवे हातपाय हालवून, अगर डोळे गरगरां-गरगरां फिरवून, मान वाटेल तशी मुरडणें म्हणजे अभिनय नव्हे. शरीराच्या प्रत्येक हालचालींत शिस्तबद्धता, आणि तालबद्धता असली पाहिजे. हातवारेहि पहातांना प्रेक्षकांना एकप्रकारची कलात्मकता आणि शिस्त दिसली पाहिजे.

वरील सात धड्यांचा अभ्यास करून तें तें कसब आत्मसात केल्यास अभिनयकला कठीण नाहीं. नाटकांत भूमिका करणाऱ्यांनीं आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, कोणीहि दुसऱ्या कोणत्याहि पात्रांच्या आड उभें राहू नये, आणि आपल्या हालचालींनी दुसऱ्या एखाद्या पात्रास झांकण्याचा प्रयत्न करूं नये. सर्व पात्रें प्रेक्षकांना दिसतील, अशीच रंगभूमीवर हजर असलेल्या पात्रांनीं खबरदारी घ्यावी.

प्रेक्षकांचें लक्ष आपल्याकडे वेधून घेणे हें नटाचें अगर नटीचें महत्त्वाचें काम आहे. लक्ष वेधण्यासाठीं मानसशास्त्रदृष्ट्या तीन गोष्टींची आवश्यकता असते. (१) **जोर** अगर **तीव्रता** (Strength), (२) **पुनरावृत्ति** (Repetition) आणि (३) **फेरबदल** (Change).[१]

आपल्या आवाजांत विशिष्ट प्रसंगीं जोरकसपणा आणून किंवा शब्दांची अगर अभिनयाची तीव्रता वाढवून प्रेक्षकांचें लक्ष जसें स्वतःकडे खेंचून घेतां

१. Psychology पान ४५, ४६

येतें, तसेंच तें शब्दांची अगर कृतीची पुनरावृत्ति करूनहि खेंचून घेतां येतें. हालचालींतील फेरबदल प्रेक्षकांचें लक्ष स्वतःकडे वेधून घ्यायला उपयोगी असतो. स्थिर वस्तुपेक्षां अस्थिर वस्तु बघणाराची दृष्टि आकर्षित करते, हा सर्वसामान्य सिद्धांतच आहे.

रंगभूमीवर कामें करतांना कसें बोलावें व कसा अभिनय करावा यासंबंधाची माहिती थोडक्यांत वर दिलेली आहे.

टीप : यथायोग्य अभिनय करतां येण्यासाठीं मानसशास्त्राची माहिती जरूर असते. कारण मुद्राभिनय, इतर शारीरिक हालचाल, आणि बोलण्याचा आवाज ह्यांचा मानसिक क्रीया–प्रतिक्रियांशीं अगदीं निकट संबंध असतो. म्हणून त्यासंबंधानें विशेष खोलांत शिरूं इच्छिणाऱ्यांनीं शक्य असल्यास खालील साहित्य अभ्यासावें.

(1) Bodily changes in pain, hunger, fear and rage; W. B. Cannon

(2) Feelings and Emotions : Feleky A.

: १२ :

रंगभूषा, वेषभूषा, प्रकाशयोजना व रंगभूमि

रंगभूषा कां करतात ?

नाट्यप्रयोगांत रंगभूषेला अत्यंत महत्त्व आहे. कारण नाट्यप्रयोगाचे वेळीं रंगभूमीवरील पात्रावर निरनिराळे प्रकाशझोत फेकले जातात. त्यामुळें त्या त्या प्रकाशांत पात्रांचीं सोंगें यथायोग्य रंगछटांचीं दिसण्यासाठीं रंगभूषेची जरुरी असते. तोंडाला रंग न लावतां पात्रें रंगभूमीवर आलीं, तर त्यांचे चेहरे निस्तेज, फिक्के दिसतील आणि डोळे भकास—भयाण दिसतील! म्हणून नाटकांतील पात्रांनीं भूमिकानुसार रंगभूषा ही केलीच पाहिजे. परंतु ती रंगभूषा प्रमाणशीर असायला हवी. म्हणजे तोंडाला जे रंग लावायचे ते प्रमाणबद्ध लावावे, उगीच जास्त रंग चोपडूं नये. खरें म्हटलें तर पात्रानें तोंडाला रंग लावलेला आहे, असेंसुद्धां प्रेक्षकांना वाटूं नये. नाहींतर शिमग्यांत पोरें जशीं वाघा—सिंहाचे किंवा राक्षसाचे कागदी अगर कागदी लगद्यापासून तयार केलेले मुखडे लावतात नि नाचतात, तसा भास व्हायचा!

तोंडें रंगवतांना पात्रांनीं मुख्यतः दोन गोष्टी विचारांत घेतल्या पाहिजेत. (१) पात्रें भूमिका करणार त्या जागेपासून, म्हणजे प्रत्यक्ष रंगभूमीपासून थिएटरांत प्रेक्षक बसणार त्या संबंध जागेची लांबी, आणि (२) रंगभूमीवर सोडलेल्या प्रकाशझोतांची कमीअधिक तीव्रता. याचा अर्थ असा कीं, पहिल्या

रांगेतील प्रेक्षकांना पात्राचें तोंड जसें यथायोग्य रंगविल्यासारखें दिसलें पाहिजे, तसेंच तें अगदीं शेवटच्या रांगेंत बसणाऱ्या प्रेक्षकांनाहि दिसलें पाहिजे. म्हणून पात्रांनीं सुवर्णमध्य शोधून काढून रंगभूषा केली कीं, ती रंगभूषा सर्वांनाच चांगली वाटेल. त्यासाठीं प्रेक्षकांच्या बसण्याच्या जागेंतील दोन तृतियांश अंतरावरील रांगेंतील प्रेक्षकांना आपली रंगभूषा यथायोग्य वाटेल अशा बेतानें पात्रांनीं तोंडाला लावायच्या रंगाचें प्रमाण ठेवलें कीं ती योग्य रंगभूषा झाली असें म्हणायला हरकत नाहीं.

कोणते रंग वापरावे ?

नाटकांत भूमिका करतांना तोंडाला लावण्याचे आतां अनेकांचे अनेक रंग मिळतात. कांहीं पातळ–थलथलित असतात व ते दातांना लावायच्या पेस्ट-सारखे ट्यूबमधून मिळतात, व कांहीं घट्ट असतात व ते कांड्यांच्या स्वरूपांत मिळतात. पूर्वी शाडू, पिवडी, गुलाल इत्यादि रंगांचा उपयोग करून तोंडें रंगवीत. पण त्यानंतर परदेशी रंगांचा उपयोग होऊं लागला. परदेशी रंगांत अमेरिकन व जर्मन रंग रंगभूमीवरील सोंगांसाठीं जास्त प्रमाणांत उपयोगांत आहेत. मॅक्स फॅक्टर (Max Factor) च्या रंगापेक्षां जर्मन रंग अधिक उपयुक्त व चांगले असतात असा तज्ञांचा अभिप्राय आहे. **लाइकनर** (Leichner) चे (जर्मन) रंग रंगभूमीसाठीं फार चांगले असतात. आतां देशी रंगहि तयार होऊं लागले आहेत. अर्थात् त्या रंगांचाहि उपयोग करायला हरकत नाहीं. स्त्रीपात्रांनीं व पुरुषपात्रांनीं कोणकोणत्या रंगछटांचा उपयोग करायचा तें खालीं दिलें आहे.

पुरुषपात्राचे रंग

तरुण : प्रथम चेहऱ्यावर नं. ५ चा रंग पातळ चोपडावा. त्यानंतर नं. ९ चा रंग हवा असेल तेवढ्याच प्रमाणांत लावावा. ह्यावेळीं एक गोष्ट लक्षांत ठेवावी ती ही कीं, कपाळपट्टीपेक्षां गालांवर नं. ९ चा रंग अधिक असावा. अगदीं सशक्त आणि तारुण्यानें रसरसलेला असा तरुण दाखवायचा असेल, तर गालांवर नं. ४ च्या रंगाची छटा आणावी. ओठासाठीं नं. ३ चा रंग वापरावा. भुवयांना व पापण्यासाठीं काळा रंग किंवा निरनिराळ्या काळ्या रंगाच्या पेन्सीली मिळतात त्यांचा उपयोग करावा.

वाढत्या वयाची रंगभूषा करतांना एक गोष्ट लक्षांत ठेवावी कीं, गालांवरची व ओठावरची लाली वयपरत्वें कमी कमी होत जाते.

पोक्त : प्रथम नं. ८ व ९ यांचें प्रमाणशीर मिश्रण पातळ चोपडावें. उन्हातान्हांत कामें केल्यामुळें चेहऱ्याचा जो रंग होतो, त्या रंगाचा आभास निर्माण करण्यासाठीं नं. ८ चा रंग फार उपयोगी पडतो. गालांसाठीं व ओठांसाठीं नं. ९ चा किंवा नं. ९ व नं. ३ एकत्र मिसळून उपयोग करावा. मात्र नुसताच नं. ३ ओठांना लावूं नये.

वृद्ध : वरीलप्रमाणेंच चेहऱ्यावर रंग चोपडावा, परंतु गालांवरच्या व ओठावरच्या रंगांत अधिक फिक्कटपणा येण्यासाठीं थोडा पिवळट रंग मिसळावा.

त्यानंतर सबंध चेहऱ्यावर भरपूर पावडर मारावी आणि ती नरमशा ब्रशानें अगदीं साफ पुसून काढावी. त्यानंतर भुवयांना व पापण्यांना रंग लावावा.

स्त्रीपात्राचे रंग

तरुणी (पंचवीशीच्या आंतील) : प्रथम नं. २½ चा रंग घेऊन त्यांत थोडा नं. ९ चा रंग मिसळावा व तो रंग चेहऱ्याला चोपडावा. गालांना कारमिन (Carmine) नं. २ चा उपयोग करून ओंठासाठींहि तोच रंग घ्यावा. पापण्यांना (पापण्यांच्या केंसांना नव्हे) पातळ निळसर रंग लावावा. भूवयांना नैसर्गिक दिसेल अशा रंगाच्या पेन्सीलीचा उपयोग करावा. पापण्यांच्या कडांना काळा रंग लावावा.

पोक्त : नं. ५ आणि नं. ९ चें प्रमाणबद्ध मिश्रण प्रथम लावून कारमिन नं. २ चा रंग गालांसाठीं व नं. ३ चा रंग ओठांसाठीं वापरावा. पापण्यांच्या केंसांसाठीं व भुवयांसाठीं योग्य रंगछटेची पेन्सील वापरावी.

वृद्धा : नं. ५ च्या रंगांत अगदींच थोडा नं. ९ चा रंग मिसळून तो रंग चेहऱ्याला चोपडावा. गालांना व ओठांना लावण्यासाठीं नं. ३ चा प्रमाणांत उपयोग करावा. पिंगट रंगाची पेन्सील भुवयांसाठीं वापरावी.

स्त्रियांची रंगभूषा करतांना आणखी एक गोष्ट लक्षांत ठेवावी. अगदीं लहान अगर अगदीं तरुण स्त्री दाखवायची असली, तर तिच्या गालांना लाली लावतांना गालहाडाच्या (खुब्डाच्या) वरच्या व खालच्या बाजूला लावावी. आणि पोक्त स्त्री दाखवायची असेल, तर गालहाडाच्या फक्त खालच्याच बाजूला लाली लावावी. अगदीं लहान मुलांच्या रंगभूषेच्या वेळीं त्यांच्या कानांनाहि थोडी लालसर रंगाची छटा लावावी.

रंगभूषा ही साधी गोष्ट नाहीं. चित्रकलेप्रमाणेंच ही कलासुद्धां शिकावी लागते. चित्रकार रंगानें ज्याप्रमाणें कागदावर अगर कापडावर रंगवतो, त्याचप्रमाणें रंगभूषाकार स्त्री-पुरुषांच्या चेहऱ्यावर रंगकाम करतो. हें रंगकाम कौशल्यपूर्ण झालें नाहीं, तर नटनटींचीं तोंडें म्हणजे शेतांत बुजगावणें उभें करून ठेवतात तसल्या रंगवलेल्या मडक्यासारखीं दिसतील! म्हणून रंगभूषा यथायोग्य रंगांची व ठाकठीक झाली पाहिजे. रंगमिश्रण जसें व्यवस्थित झालें पाहिजे, त्याचप्रमाणें तोंडावर लावलेले रंग चट्ट्यापट्ट्यासारखे न दिसतां सुंदर दिसावे म्हणून त्यांच्या कडा आस्ते आस्ते एकमेकांत मिसळून जातील अशी खबरदारी घेतली पाहिजे.

रंग व रूपपालट

रंगांच्या मिश्रणानें व योग्य ठिकाणीं, योग्य रंगाचा, योग्य रीतीनें उपयोग केल्यानें रूपांत कल्पनेच्या पलिकडे बदल घडवून आणतां येतो. गुबगुबित गाल असूनहि त्यांच्या खोबऱ्याच्या वाट्या झालेल्या दाखवता येतात व रुंदट जाड नाक अगदीं शिरेसारखें धारदार आणि पातळ असें दाखवतां येतें. त्याचप्रमाणें त्या त्या अवयवांना उलट स्वरूपहि आणतां येतें. गालांना योग्य रीतीनें काळसर पिंगट रंग लावला तर गाल खोल असल्याचा भास होतो, व नाकाच्या शिरेवर पांढऱ्यापिवळट रंगाची चिरोटी योग्यरीतीनें ओढल्यास, लांबून पहाणाऱ्याला थबकट रुंदट नाकसुद्धां उंच आणि जरासें लांब असल्यासारखें दिसेल! डोळ्यांच्या खालीं जरा फिक्कट काळ्या रंगाचीं बोटें फिरविल्यास टपोरे डोळेहि अगदीं खोल गेलेले आणि भकास दिसतील!

म्हाताऱ्याची अगर म्हातारीची भूमिका करायची असेल तर नाकाच्या बाजूनें दोन्हीं बाजूंनीं खालीं उतरणाऱ्या काळसर पेन्सिलीनें रेषा काढाव्या, नाकाच्या मूळाशीं दोन्ही डोळयांच्या कोंपऱ्यापासूनहि खालीं वक्र रेषा

काढाव्या. दोन्ही भुवयांच्या मधोमध एकदोन छोट्या उभ्या रेषा, आणि कपाळावर आंठ्या पडतात तशा दोन तीन आडव्या रेषा प्रमाणशीर लांबीच्या काढाव्या. हनुवटीला वळसा घालून जाणारीहि एक वक्र रेषा काढावी. केंस पांढरे झालेले दाखविण्यासाठीं केंसांत सफेद पावडर न मारतां, पांढऱ्या रंगाचाच उपयोग करावा. पांढरा रंग प्रमाणशीर लावल्यानें केंस लांबून नैसर्गिक पांढरे दिसतात.

रंगभूषेच्या पायऱ्या

तोंड रंगवतांना पायरीपायरीनें रंगकाम करावें. तो क्रम असा :

(१) स्वच्छ पाण्यानें तोंड धुऊन साफ पुसावें. (२) रंगभूषा करण्यासाठीं एक क्रीम मिळते ती तोंडाला लावून चोळावी व पुसून टाकावी. (३) रंगाची कांडी तोंडाला लावावी. मिश्रण केलेलें असल्यास अगर पेस्टचा रंग असल्यास बोटांच्या टोंकांनीं तो रंग चेहऱ्यावर प्रमाणांत सर्वत्र सारखा पसरेल अशा बेतानें लावावा. मात्र **रंग चामडीवर चोळूं नये**. गंधाच्या टिकल्या लावतात तशा तोंडभर लावल्य स काम भागेल. (४) तोंडाला लावलेला रंग हळुहळू बोटांनींच थोपटावा म्हणजे तो चांगला मिळून येईल. (५) मग पावडर मारून ब्रशानें साफ पुसणें. (६) पाण्याचा फवारा मारून तोंड साफ करणें. (७) पाणी पातळ स्वच्छ कपड्यानें (मलमलनें) टिपून काढणें. तोंड पुसूं नये. (८) मग भुंवया, ओठ वगैरे भाग रंगवावे. (९) गालांना लाली लावणें. सुरकुत्यांच्या रेषा रंगविणें इत्यादि गोष्टी पावडर लावायच्या आधीं कराव्या. [रंगाचे नंबर लाइकनरच्या रंगाचे आहेत.]

तसेंच फक्त तोंडालाच रंग लावून भागत नाहीं. गळा, उघडा राहणारा हातांचा व पायांचा भाग, यांनाहि तोंडाच्या रंगछटांचा रंग लावायला विसरूं नये. तोंडाला अगर इतर अवयवांना जे रंग लावावयाचे ते शक्यतों पातळ लावावे. जाड लेप करूं नये.

भूमिकेप्रमाणें जरूर असल्यास निरनिराळे केसांचे टोपहि (wigs) वापरावे लागतात. ते वापरतांनाहि फार दक्षता घ्यावी लागते.

मिशा लावणें

कृत्रिम मिशा आयत्या तयार मिळतात. पण त्यांचा उपयोग करतांनाहि एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं, डोकीच्या केसांच्या

रंगापेक्षां मिशांच्या केंसांचा रंग अधिक काळा नसतो; थोडा फिक्का असतो. त्याचप्रमाणं तरतरीत तरुणाची मिशी रंगवतांना अगर लावतांना ती त्याच्या तोंडाच्या कोंपऱ्याच्या पलिकडे जाऊं देऊं नये. त्याचप्रमाणें त्या जास्त जाडहि असूं नयेत. अधिक लांब व जाड असल्यास फोक्तपणाचें पाणी चेहऱ्यावर दिसूं लागेल. बावळट अगर गरीब (स्वभावानें) माणूस दाखवायचा असल्यास त्याच्या मिशा तोंडाच्या कोंपऱ्याच्या बाजूनं जराशा खालीं उतरलेल्या दाखवाव्या. याच्या उलट करारी आणि धीट माणूस दाखवायचा असला तर त्याच्या मिशा तोंडाच्या कोंपऱ्याच्या बाजूला जराशा वर चढलेल्या दाखवाव्या.

मिशा स्पिरिट-गमनें चिकटवतात. प्रथम ओठांच्यावर स्पिरिट गम लावावी व नंतर मिशी चिकटवावी. ही गम (चिकट पदार्थ) ओठांना लावायला मुळींच घाबरूं नये. नवशिक्या नटाला प्रथम अवघड अवघड वाटेल, पण थोड्याच वेळांत तो नवखेपणा जाईल. एकदोन वेळ मिशी वापरल्यानंतर ती अगदीं तडतडीत ताठ होईल, पण जरा चोळली कीं गमच्या खपल्या पडून ती परत नरम होईल.

दाढी लावणें

मिशांप्रमाणेंच दाढ्याहि तयार मिळतात. पण त्या खऱ्यासारख्या दिसत नाहींत. तसेंच हव्या तसल्याप्रकारच्या व मनपसंतहि मिळत नाहींत. एखादा वैरागीच दाखवायचा असला, तर चालेल एखादेवेळीं तसली दाढी ! पण मना-जोगी व खऱ्या दाढीसारखी दाढी दिसायला हवी असेल तर ती तयार करूनच लावली पाहिजे. दाढी लावतांना चार तुकड्यांची लावतात. (१) प्रथम हनुव-टीच्या खालच्या बाजूला पुढें टोंक येईल अशा बेतानें केंस चिकटविणें. (२, ३) नंतर उजव्या व डाव्या अशा दोन्ही गालांवरचे दोन भाग चिकटवायचे. आणि शेवटीं (४) हनुवटीवरचा तुकडा खालीं लोंबता चिकटवायचा. इतकें झाल्यावर मोकळ्या राहिलेल्या भागावर जिथें जिथें केंस हवे असतील तो तो भाग केंस चिकटवून भरावा. त्यानंतर केंस कात्रीनें कापून योग्य तो आकार आणावा.

क्रेप हेअर

रंगभूमीवरील रंगभूषेसाठीं उपयोगी पडण्यासारखे काळ्या, करड्या, पांढऱ्या,

पिंगट अशा रंगछटांचे केंस विकत मिळतात; त्यांस 'क्रेप हेअर' (Crape Hair) असें म्हणतात. ह्या केंसांची विणलेली हवी तेवढी लांब दोरीसारखी वेणी मिळते. आपणांस जरूरी असेल त्याच्या $\frac{1}{3}$ लांबीची वेणी घेऊन ती सरळ करावी, व पाण्यांत बुडवावी. नंतर कपड्यांत धरून त्या केंसांतलें पाणी पिळून काढावें. नंतर ते फणीनें विंचरावें म्हणजे सरळ होतील. नंतर जरूरीप्रमाणें कापून मिशा अगर दाढ्या कराव्या.

वेषभूषा

नाटक ज्या विषयावर लिहिलेलें असेल, त्याप्रमाणें त्यांतील पात्रांची वेषभूषा वेगवेळी असते. पौराणिक, ऐतिहासिक, संतचरित्रविषयक आणि आधुनिक सामाजिक नाटकांतील पात्रांचे पेहराव भिन्नभिन्न असतील ही गोष्ट खरी; परंतु त्या त्या प्रकारच्या नाटकांतील पात्रांच्या वेषभूषेच्या बाबतींतहि कांहीं कांहीं गोष्टींकडे लक्ष पुरवावें लागतें. वेषभूषा करतांना पुढील गोष्टी ध्यानांत असाव्या : (१) भूमिकेचें वय, (२) भूमिकेचा सामाजिक-आर्थिक दर्जा, (३) शैक्षणिक लायकी, (४) नाट्यप्रवेशांत वर्णिलेला प्रसंग, स्थळ, काळ आणि (५) त्या भूमिकेचा नाटककारानें केलेला स्वभावपरिपोष. ह्या गोष्टी लक्षांत ठेवून वेषभूषा केली कीं औचित्यभंग होण्याचा अगर अवास्तवतेचा दोष राहण्याचा संभव कमी असतो. मात्र योग्यायोग्यतेचा विचार केल्यावांचून केवळ भूमिका करणाऱ्या नटनटींच्या आवडीनिवडीला बळी पडून, रस्त्यावर भिक्षा मागत हिंडणाऱ्या भिकारणीलाहि भरजरी शालू नेसायला द्यायचा अव्यावहारिक मूर्खपणा करूं नये.

त्याचप्रमाणें वेषभूषेच्या बाबतींत रंगसंगतीकडेहि लक्ष पुरवावें लागतें. पार्श्वभूमि आणि पात्रांची वेषभूषा यांचे रंग परस्परांस पोषक अशा रंगछटांचे असावेत. रंगभूमीवर उभारलेलें सेटिंग अगर सोडलेला पडदा यांचे रंग गडद असतील तर त्या पार्श्वभूमीवर फिक्या रंगाची वेषभूषा विशेष उठून दिसेल! याच्या उलट पार्श्वभूमीच्या देखाव्याचा रंग फिक्कट रंगछटेचा असेल, तर पात्रांची वेषभूषा जराशी गडद रंगछटांचीच असावी! तसेंच रंगभूमीवर एकसमयावच्छेदें करून जीं पात्रें हजर असतील, त्या पात्रांच्या पेहरावांतहि विविधता व रंगांत वैचित्र्य असावें. प्रत्येक बाबतींत तोच तो ठराविकपणा टाळावा. शिवाय आणखी एक गोष्ट ध्यानांत घ्यायची असते ती म्हणजे, पात्रांवर फेंकल्या जाणाऱ्या

प्रकाशझोतांच्या रंगछटांची. कोणत्या रंगाच्या कपड्यांवर कोणत्या रंगाची प्रकाश-शलाका सोडली म्हणजे नजरेला कोणती रंगछटा दिसेल, याचीहि कल्पना असावी लागते. त्यासाठीं रंगांची व रंगांच्या मिश्रणानें तयार होणाऱ्या रंगछटांची संपूर्ण माहिती असणें जरूर असतें. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन वेषभूषा केली कीं प्रेक्षकांच्या नज़रेला विशेष आल्हाद वाटेलच, शिवाय नाट्यरसपरिपोषालाहि मदत होईल !

प्रकाशयोजना

रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना हाहि एक महत्त्वाचा विषय आहे. रंगभूमीवरील पात्रें प्रेक्षकांना दिसावीं एवढाच प्रकाशयोजनेचा उद्देश नसून, पात्रांना त्या त्या प्रसंगानुसार व कालानुसार पोषक असें वातावरण निर्माण करणें, हाहि एक महत्त्वाचा उद्देश असतो. म्हणून रंगभूमीवरचा प्रकाश कलापूर्ण असावा. याचा अर्थ असा कीं सबंध रंगभूमि तर प्रकाशानें उजळावीच, परंतु आपल्या घरांत ज्याप्रमाणें दालनाचा कांहीं भाग अधिक उजळ व कांहीं भाग कमी उजळ असतो, त्याप्रमाणेंच रंगभूमीवरील प्रकाशयोजनाहि वास्तवपूर्ण म्हणजे कमीअधिक उजळ असावी. ज्या खिडक्यांतून अगर दरवाजांतून बाहेरची बाजू दिसत असेल, त्या खिडक्यांतून येणाऱ्या प्रकाश शलाकांच्या रंगछटां-वरून कालमान व दिनमानहि सूचित व्हावें. सकाळ, दुपार, संध्याकाळ, चांदणीरात्र, अंधारी रात्र इत्यादि गोष्टींची प्रकाशयोजनेनें प्रेक्षकांना कल्पना आणून देतां येते.

प्रकाशाचे रंग व वेळ

पहाटेची वेळ दाखवायची असली, तर फिक्या निळसर रंगाचा प्रकाश पाडावा. पिवळट-पांढरा प्रकाश असल्यास लख्ख सूर्यप्रकाश असलेला दिवस असल्याचा भास होईल ! खिडक्यांतून फिक्या अंबर रंगाचा प्रकाश सोड-ल्यास त्या दालनांत प्रत्यक्ष सूर्यकिरणांचा प्रकाश आल्यासारखें दिसेल ! आणि तोच प्रकाशरंग गडद अंबर असेल, तर दुपारचा वेळ असल्यासारखें दिसतें. खिडक्यांच्या अगर बाहेरची बाजू दिसेल अशा रीतीनें मांडलेल्या दरवाजाच्या पलिकडील पार्श्वभूमीवर जर गडद लाल रंगाचा प्रकाश सोडला; तर सूर्यास्ताची वेळ असल्याचा भास होईल. चांदण्यारात्रीचा आभास निर्माण

करण्यासाठी निळा रंग उपयोगी असतो, त्याचप्रमाणें हिरवट छटा असलेला रंगहि उपयोगी असतो.

आपल्याकडील रंगभूमीवर ठराविक पद्धतीची प्रकाशयोजना असते. फूट लाईट, वरून पात्रांच्या चेहऱ्यावर व देखाव्यांवर सोडलेले दिवे, एखाद दुसरा निळा अगर हिरवा दिवा, अशी अगदीं ठरीव प्रकाशसाधनें असतात. परंतु चांगली प्रकाशयोजना होण्यासाठीं, वाटेल तसे मनाप्रमाणें हालवतां येणारे व जरुरीप्रमाणें सखल अगर उंच करतां येऊन, प्रकाशकिरणांचा वाटेल त्या अंशांचा कोन करतां येण्यासारखे बैठकीचे आधुनिक पद्धतीचे दिवे वापरल्यास उत्तम! फ्लड, स्पॉट, डिमर इत्यादि आधुनिक प्रकाशयोजनेची सामुग्री असल्यास त्या नाटकाची शोभा तर वाढेलच, पण नाटकाला व नाटकांतील पात्रांना यथायोग्य वातावरण' निर्माण करून देतां येईल!

परावर्तित प्रकाश

प्रत्यक्ष दिव्यांच्या साहाय्यानें जसा पात्रांवर व देखाव्यावर कमी अधिक प्रकाश पाडतां येतो, त्याचप्रमाणें परावर्तित पद्धतीचा प्रकाश पाडूनहि प्रकाशयोजना करतां येते. समजा उजवीकडच्या एका विंगच्या मागच्या बाजूस एक तीव्र प्रकाशाचा दिवा उभा ठेवून प्रकाश सोडलेला असला, तर त्या दिव्याच्या अगदीं बरोबर समोर डाव्या बाजूच्या विंगमध्यें दुसरा दिवा ठेवण्याची जरुरी नाही. तिथें एखादा पांढराशुभ्र कपडा (अगर जरूर असल्यास आरसा) ठेवून इच्छित हेतु साधेल! दिव्याचा उजेड त्या कपड्यावर (अगर आरशावर) पडून तो परावर्तित प्रकाश पात्रांवर अगर देखाव्यावर पडेल अशी व्यवस्था करतां येईल!

त्याचप्रमाणें, एखादें पात्र जर कमी उजेड असलेल्या एखाद्या कोंपऱ्यांतील टेबलाशीं खालीं मान घालून कांहीं लिहित असेल, आणि प्रकाश फक्त वरूनच पाडलेला असेल, तर अशा वेळीं त्या पात्राच्या मुद्रेवरील अभिनय प्रेक्षकांना दिसणार नाहीं. म्हणून ही अडचण टाळण्यासाठीं, त्या टेबलावर आधींच योग्य ठिकाणीं पांढरा कागद ठेवून दिलेला असला, तर त्या कागदावर वरून पडलेला प्रकाश परावर्तित होऊन पात्राच्या चेहऱ्यावर पडेल व अशा रीतीनें त्या पात्राचा चेहरा प्रेक्षकांना दिसण्याची सोय होईल! सारांश परावर्तित प्रकाशाचा खुबीनें उपयोग केल्यास प्रकाशयोजनेस फारच मदत होते.

रंगभूमि

ज्या नाट्यगृहांत धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांचे नाट्यप्रयोग होतात, अशा नाट्यगृहांतील प्रत्यक्ष प्रयोगासाठीं उपयोगांत आणलेल्या जागेची (रंगभूमीची) लांबीरुंदी-उंची अंदाजें पुढीलप्रमाणें असते. रुंदी (रंगभूमीच्या तोंडाकडे फूटलाईटच्या बाजूला) २४–२५ फूट आणि दोन्ही बाजूंना (प्रेक्षकांना न दिसणारी) सुमारें १०–१५ फूट जागा असते. लांबी (रंगभूमीच्या तोंडाकडून पाठीमागच्या पडद्यापर्यंत) सुमारें २० ते २५ फूट. शिवाय प्रेक्षकांना न दिसणारी अशी आणखी सुमारें ८–१० फूट जागा पलिकडे असते. उंची सुमारें १५–१६ फूट असते. त्याच मापाच्या प्रमाणांत पडद्यांची रुंदी व उंची असावी लागते. विंगची रुंदी सुमारें ३-४ फूट असते. तेवढीच लोंबत्या झालरीची रुंदी असते.

खाजगी स्वरूपाचे लहानसान नाट्यप्रयोग करतां येण्यासारख्या हॉलमध्यें जी रंगभूमि (व्यासपीठासारखी) तयार करतात, त्या रंगभूमीचें प्रमाण पुढीलप्रमाणें असतें. लांबीरुंदी अदमासें प्रत्येकीं १५ ते २० फूट. उंची १०–१२ फूट.

फूट लाईटच्या बाजूला रंगभूमीचा गाळा मोठा ठेवतात व पुढें हळुहळू थोडा कमी करतात. गाळा कमी करण्यासाठीं मागच्या बाजूच्या विंगा दोन्ही बाजूंनीं पुढें सरकवून घेतात.

: १३ :

श्रुतिका अर्थात् नभोनाट्य

रंगभूमीवर प्रयोगरूपाने सादर करावयाच्या नाट्यलेखनाची शास्त्रीय आणि तंत्रविषयक संपूर्ण माहिती इतरत्र दिलेलीच आहे. या प्रकरणांत श्रुतिका म्हणजे नभोनाट्य कसें लिहावें, यासंबंधानें जरूर तेवढेंच विवेचन करणार आहे.

नाट्यलेखन आणि नभोनाट्यलेखन यांत कांहीं तांत्रिक मूलभूत फरक आहे. नाटक आणि श्रुतिका यांच्या स्वरूपांतील ठळक भेद लक्षांत ठेवला तर श्रुतिकालेखन कसें करावयाचें तें सहज समजण्यासारखें आहे. नाटक आणि श्रुतिका यांमधील खरा रचनात्मक भेद म्हणजे, नाटक हें **बघण्यासाठीं** लिहावयाचे असतें, तर श्रुतिका ही केवळ **ऐकण्यासाठीं** लिहावयाची असते. अर्थात् रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगाचा आस्वाद घेणारे **प्रेक्षक** असतात, तर आकाशवाणीवरून ध्वनिक्षेपित होणाऱ्या श्रुतिकेचा आस्वाद घेणारे **श्रोते** असतात. नाटक डोळ्यांसाठीं, तर श्रुतिका कानांसाठीं! अर्थात् नाट्यलेखनाच्या गुणांपैकीं 'कृतिमानता' हा गुण श्रुतिकेंत असूं नये. कारण साक्षात् अभिनयाला किंवा कांहीं कृतीला श्रुतिकेंत स्थान नाहीं. नावें व कृति शब्दानीच सुचवावी लागते.

श्रुतिका आणि अभिनय

श्रुतिकेंत कृतिमानतेला—अभिनयाला वाव नाहीं या माझ्या विधानाचा कोणी विपर्यास मात्र करूं नये. अभिनय नसावा याचा अर्थ नाटकांतील

जडदेही कृति श्रुतिकेंत नसावी, असा आहे. नाटक लिहितांना लेखकानें पात्रांच्या संवादाऐवजीं त्यांच्या अभिनयाला (कृतीला) प्राधान्य दिलें तर तें चालेल. परंतु श्रुतिका-लेखकानें **शब्दरहित** अभिनयाला आपल्या श्रुतिकेंत मुळींच थारा देऊं नये, एवढेंच मला सुचवायचें आहे.

श्रुतिकेंत भूमिका करणाऱ्या कलावंतांना त्या त्या पात्रांच्या भावना व्यक्त करतांना कांहीं ना कांहीं उत्स्फूर्त अभिनय हा करावाच लागतो! त्याशिवाय भावनाप्रगटीकरण उत्कटतेने होणार नाहीं. परंतु श्रुतिकेंतील पात्राची भूमिका समरसतेने वठवितांना, कलाकारानें आपल्या शारीरिक हावभावापेक्षां किंवा अंगविक्षेपापेक्षां; आपल्या आवाजाच्या लकबीचा आणि लवचिकतेचा खुबीनें उपयोग करायचा असतो. त्यासाठीं श्रुतिकालेखकानेंच अभिनयावरील आपलें लक्ष कमी करून, त्याऐवजीं कलावंताच्या आवाजातील मुलायमता, मार्दवता, किंवा रुक्षता आणि मर्दता यांचा उपयोग होईल अशा रीतीनें पात्रांचें भावना-संवेदना-प्रगटीकरण संवादांतून करायचें असतें. अर्थात् तें प्रगटीकरण परिणामकारक करण्याची अंतिम जबाबदारी कलावंताचीच असते. म्हणून रंगभूमीवरील प्रेक्षकांसमोरील कलावंतापेक्षां माईकसमोरच्या कलावंताला आपल्या आवाजाच्या सौम्य-तीक्ष्णतेचा उपयोग करून संवाद परिणामकारक करण्याचें कौशल्य व्यक्त करण्याची चांगली संधि मिळते. तसें कौशल्य व्यक्त करण्यासाठीं, श्रुतिकेंत भूमिका करूं इच्छिणाऱ्या कलावंतानीं, आवाज कमवून त्यावर जरूरीप्रमाणें कमी अधिक नियंत्रण ठेवण्याची कला अभ्यासानें साध्य करून घ्यावयाची असते.

पात्रांचें येणें जाणें

नाटकांतील पात्रांचें रंगभूमीवरील येणें अगर जाणें प्रेक्षकांना प्रत्यक्ष दिसतें. श्रुतिकेंत ती सोय नसते. म्हणून श्रुतिकालेखकानें पात्रांचें आगमन-निर्गमन त्या त्या पात्रांच्या अगर इतर पात्रांच्या संभाषणांतून सुचित करायचें असतें. तसें केलें नाहीं, तर कोणतें पात्र आलें अगर गेलें तें श्रोत्यांना समजणें कठीण होऊन बसेल! त्याचप्रमाणे श्रुतिकेंतील कोणतेंहि पात्र अकारण बराच वेळ गप्प (मुकें) असूं नये. कारण एखादें पात्र जर बराच वेळ बोललेंच नाहीं, तर तें पात्र श्रुतिकेच्या त्या प्रवेशांत आहे कीं गेलें हें श्रोत्यांना कसें कळावें?

यासाठीं त्या त्या प्रवेशांतील पात्रें कथासूत्रातील त्यांच्या त्यांच्या वांट्याप्रमाणें बोलती राहातील अशी खबरदारी श्रुतिकालेखकाने घेतली पाहिजे.

श्रुतिकेचें आगळेपण

रंगभूमीवरील नाटकापेक्षां आकाशवाणीवरील श्रुतिका कांहीं बाबतींतमात्र भाग्यवान असते! नाटककाराची कितीहि प्रबळ इच्छा असली, तरी कांहीं कांहीं देखावे रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखवणें अशक्य असते. परंतु तेच देखावे ध्वनिसाहाय्या (sound effect) नें श्रुतिकेंत सादर करणें शक्य असतें. उदाहरणच द्यायचें झालें तर वादळांत सांपडलेली, खवळलेल्या समुद्रांतील आगबोट तुफानी लाटांच्या तडाख्यांनीं बुडते आहे, हें दृश्य रंगभूमीवर यथातथ्यपणें साक्षात् दाखविणें शक्य कोटींतलें ठरणार नाहीं. परंतु तेंच दृश्य, श्रुतिकेंतून श्रोत्यांच्या मनःश्चक्षूंसमोर हुबेहुब उभें करणें शक्य असतें! स्वनातीत गति असलेल्या विमानांत बसून अंतरीक्षांत प्रवास करणाऱ्या पात्रांचे नाट्यप्रवेश रंगभूमीवर करून दाखविणें कसें शक्य आहे? परंतु श्रुतिका असल्या अडचणीला मुळींच भीक घालीत नाहीं. श्रुतिकेंत तसले प्रवेश अगदीं परिणामक रीतीनें रंगवून दाखवितां येतात. म्हणूनच रंगभूमि आणि आकाशवाणी यांच्या प्रकृतिभिन्नत्वामुळें निर्माण होणाऱ्या अडीअडचणी किंवा सोयीसवलती लक्षांत घेऊन, रंगभूमीवरील नाटक आकाशवाणीच्या माईकसमोर उभें करतांना, त्या मूळ नाटकाची रंगत कायम ठेवून, त्यांत जरूर तिथें व जरूर ते ते फेरबदल करणें भाग पडतें. रंगभूमीवर हटकून रंगणारें नाटक जसेंच्या तसें आकाशवाणीच्या कार्यक्रमांत रंगेलच असें निश्चितपणें सांगतां येणार नाहीं. म्हणूनच मूळ नाटकाचें, तज्ज्ञाकडून नभोनाट्य (श्रुतिका) करवून घ्यावें लागतें.

श्रुतिका आणि ध्वनिसाहाय्य

श्रुतिकेंत वेगवेगळ्या ध्वनिप्रकारांचें साहाय्य घेऊन ती सुश्राव्य करतां येते हें खरें असलें, तरी तें ध्वनिसाहाय्य घेण्यांत औचित्याचा मुद्दा पडतां कामा नये. हें मुद्दाम लिहिण्याचे कारण असें कीं, श्रुतिका म्हटली कीं तींत आरडा ओरडा, रडारड, किंकाळ्या वगैरे कर्णकर्कश भयानक आवाज असलेच पाहिजेत, अशी पुष्कळ श्रुतिकालेखकांची समजूत झालेली असते,

हें आकाशवाणीवरून ध्वनिक्षेपित होणारे श्रुतिकाकार्यक्रम ऐकणाऱ्यांना माहीतच आहे. वास्तविक श्रुतिकेच्या रंगतीसाठीं ध्वनिसाहाय्य घ्यायचें असतें; ध्वनिसाह्याचें अवास्तव स्तोम माजवण्यासाठीं श्रुतिका लिहायची नसते, हें श्रुतिकालेखकाने आपल्या अंतःकरणावर कोरून ठेवलें पाहिजे.

श्रुतिका आणि विनोद

रंगभूमीवरील नाटकांत शाब्दिक विनोद आणि अभिनयात्मक विनोद, असा मुख्यतः दोन प्रकारचा विनोद असूं शकतो. श्रुतिकेंत तसें नसतें. अस्सल श्रुतिकेला, अभिनयात्मक विनोद मानवत नाहीं. – नव्हे तसला विनोद श्रुतिकेला वर्ज्यच असतो असें म्हटलें तरी चालेल ! म्हणून श्रुतिकेंत विनोद निर्मितीसाठीं शाब्दिक विनोदाचीच योजना करणें भाग असतें.

श्रुतिका आणि प्रवेशरचना

रंगभूमीवर प्रयोग करण्यासाठी लिहावयाच्या नाटकाची प्रवेशरचना करतांना, प्रत्यक्ष रंगभूमीवर ते ते देखावे कसे दिसतील व कसे उभारतां येतील, यासंबंधीच्या शक्याशक्यतेचा आधीं विचार करावा लागतो. ती अडचण श्रुतिकेंत नसते. कोणत्या दृश्यानंतर कोणतें दृश्य (प्रवेश) यावें, यासंबंधीं तसा कांहीं ठाम नियम किंवा निर्बंध नसतो. कारण दोन प्रवेशांमध्यें विशिष्ट वाद्यवादनाचा उपयोग करून, प्रवेश अगर स्थळकाळ बदलल्याची श्रोत्यांना सूचना देतां येते. म्हणून प्रवेश (scene), घटना, स्थळकाळाचीं बंधनें, या बाबतींत श्रुतिकालेखक नाटकलेखकापेक्षां अधिक स्वतंत्र असतो. निदान त्या त्या बाबतींत नाटक-लेखकाप्रमाणें श्रुतिका-लेखकावर कडक बंधनें नसतात, हें नक्की ! असो.

इतर अनेक बाबतींत, नाटक-लेखकानें जें पथ्यापथ्य पाळावयाचें असतें, तेंच श्रुतिकालेखकानेंहि पाळावयाचें असतें. श्रुतिका आणि नाटक यांत काना-डोळ्यांइतकें अंतर आहे, हें लेखकांच्या लक्षांत आणून देण्यासाठींच हें स्वतंत्र छोटें प्रकरण लिहिण्याचा प्रपंच केलेला आहे.

: १४ :

नाटककाराचे हक्क (कॉपीराइट ॲक्ट)

मुद्रणकलेच्या सुरुवातीपासूनच ग्रंथप्रकाशनाच्या मालकी हक्काच्या जाणिवेस विशेष सुरुवात झाली असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. भारतांत (हिंदुस्थानांत) ग्रंथप्रकाशनाचा पहिला कायदा ईस्ट इंडिया कंपनीच्या अमदानींत सन १८४७ च्या विसाव्या ॲक्टानें झाला. सन १८४७ चा २० वा ॲक्ट हिंदुस्थानाकरितां स्वतंत्र कायदा म्हणून करावा लागला होता. हा ॲक्ट म्हणजे जवळ जवळ इंग्लंडमधील सन १८४२ च्या कायद्याची नक्कलच होता. या कायद्यानें ग्रंथप्रकाशनाच्या मालकी हक्काची मुदत ग्रंथप्रसिद्धीच्या तारखेपासून ग्रंथकर्त्याच्या निधनापर्यंत व त्यानंतर सात वर्षें व जर ही मुदत बेचाळीस वर्षांहून कमी भरली तर एकंदर बेचाळीस वर्षें, अशी ठरविली व ग्रंथप्रकाशनाचा मालकी हक्क प्रस्थापित होण्याकरितां ग्रंथ सरकारांत रजिस्टर करावा असा निर्बंध होता. हा कायदा ३० आक्टोबर १९१२ पर्यंत अमलांत होता. त्यानंतर १९१४ सालीं खास हिंदुस्थानसाठीं ग्रंथप्रकाशनाबाबत एक कायदा संमत करण्यांत आला. हा कायदा अनेक वर्षें अमलांत होता.

सध्यां अस्तित्वांत असलेला कॉपीराइट ॲक्ट हा '१९५७ चा १४ नंबरचा कायदा' आहे. ह्या कायद्याप्रमाणें भारत सरकारनें एक कॉपीराइट बोर्ड स्थापन केलें असून, त्याचे कमीत कमी दोन आणि जास्तींत जास्त आठ

सभासद असतात आणि सुप्रीम कोर्टाचा अगर हायकोर्टाचा एखादा आजी किंवा माजी न्यायाधिश अध्यक्ष असतो. कॉपीराइटचा रजिस्ट्रार हा कॉपीराइट बोर्डाचा सेक्रेटरी असतो.

या कायद्याप्रमाणें नाटककाराला कांहीं मूलभूत अधिकार दिलेले आहेत. ते असे :

(१) नाटक पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध करणें,

(२) जाहीररीत्या त्या नाटकाचे प्रयोग करणें अगर इतरांस तसे प्रयोग करण्याची परवानगी देणें,

(३) त्या नाटकाचें कोणत्याही भाषेंत अगर भाषांत भाषांतर करून तें प्रसिद्ध करणें, नाट्यप्रयोग करणें अगर अन्य रीतीनें पुनर्निमिती करणें,

(४) त्या नाटकावरून चित्रपट तयार करणें अगर त्यांतील गाण्याच्या ध्वनिमुद्रिका तयार करणें–करविणें व विकणें,

(५) आकाशवाणीच्या कार्यक्रमांत त्या नाटकाचें ध्वनिक्षेपण करणें, आणि

(६) नाटकाचा कोणत्याहि अन्य तऱ्हेनें अनुवादादि उपयोग करणें, इत्यादि हक्क, नाटकाच्या कर्त्याकडे असतात.

(७) नाटककार आपल्या इच्छेप्रमाणें स्वतःच्या हयातींत अगर मृत्युनंतर आपले हक्क, संपूर्णतः अगर अंशतः, दुसऱ्या कोणासही देऊं शकतो. मात्र त्यानें तसें लेखी लिहून दिलें पाहिजे.

(८) नाटककारानें आपल्या हयातींत प्रसिद्ध केलेल्या अगर प्रयोग केलेल्या नाटकाचे हक्क नाटककाराच्या निधनानंतरच्या इंग्रजी वर्षापासून ५० वर्षेपर्यंत अबाधित असतात. दोघांनीं अगर अधिक लेखकांनीं संयुक्तपणें लिहिलेलें नाटक असेल, तर जो लेखक शेवटीं निधन पावेल, त्या वर्षापुढील वर्षापासून ५० वर्षांची हक्क मुदत समजावी.

(९) एखादें नाटक प्रसिद्ध झाल्यानंतर त्याच्या प्रती संपल्या आणि कराराप्रमाणें नाटककारानें प्रकाशकाला पुढील आवृत्ति प्रसिद्ध करण्यास मज्जाव केला, तर त्या प्रकाशकाला कॉपीराइट बोर्डाकडे तक्रार करतां येते व बोर्ड रीतसर न्यायनिवाडा करून, नाटककाराची इच्छा असो अगर नसो, जरूर तर प्रकाशकाला नाटक प्रसिद्ध

करण्याची परवानगी देऊं शकतें. मात्र त्या प्रकाशकाला नाटककाराचा हक्क (मानधन) म्हणून, बोर्ड ठरवील ती रक्कम त्याला द्यावी लागते.

(१०) नाटककारानें आपल्या नाटकाचें ज्या भाषेंत भाषांतर केलेलें नसेल, त्या भाषेंत त्या नाटकाचें भाषांतर करण्याची व तें भाषांतर प्रसिद्ध करण्याची अगर त्याचे प्रयोग करण्याची एखाद्याची इच्छा असेल, तर त्याला कॉपीराइट बोर्डाकडे अर्ज करून जरूर ती परवानगी मिळवतां येते व बोर्ड ठरवील ती मानधनाची रक्कम मूळ नाटकाराला स्वीकारणें भाग पडतें. बोर्ड दोन्ही पक्षांचें म्हणणें ऐकून घेऊन नंतरच योग्य तो निकाल देतें. मूळ नाटककर्त्यानें जर आपलें नाटक प्रसिद्ध झाल्यापासून सात वर्षें लोटलीं असूनहि जरूर असलेल्या भाषेंत त्याचें भाषांतर, रूपांतर अगर अन्य प्रकारें पुनर्निर्मिती केली नसेल, तरच एखाद्या व्यक्तीला इच्छित भाषांतराचे हक्क मिळण्याची बोर्डाला विनंती करतां येते, हेहि इथें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

(११) मागील कलम क्रमांक ५ प्रमाणें एखाद्या नाटकाचें संपूर्णतः अगर अंशतः नभोनाट्य करून तें आकाशवाणीच्या कार्यक्रमांत समाविष्ट करण्याचें हक्क नाटककारानें सरकारला अगर तशाच एखाद्या संस्थेला दिले असतील, तर तो कार्यक्रम झालेल्या वर्षाच्या पुढील वर्षापासून २५ वर्षेंपर्यंत ते हक्क सरकारकडे अगर संबंधित संस्थेकडे राहातात.

(१२) एखादें नाटक नाटककाराच्या लेखी परवानगीशिवाय कोणी पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध केलें, त्याचे शैक्षणिक, संशोधनिक, टीका अगर अशाच कांहीं न्याय्य कारणांखेरीज इतर कारणांसाठीं उतारे घेतले, त्या नाटकाचे प्रयोग केले, त्यावरून चित्रपटादि पुनर्निर्मिती केली, तर तो मूळ नाटककाराच्या न्याय्य हक्कांची पायमल्ली केल्याचा गुन्हा ठरतो. आपल्या हक्कसंरक्षणासाठीं, हक्कभंग करणाऱ्यांवर नाटककाराला योग्य ती कायदेशीर कारवाई करतां येते. कांहीं बाबतींत फौजदारी गुन्हा घडला असें गृहित धरून नाटककाराला हक्कभंग करणाऱ्यांवर कायदेशीर इलाज करतां येतो.

(१३) नाटककाराच्या हक्कांची पायमल्ली झाल्याचें सिद्ध झाल्यास, गुन्हेगाराला १ वर्षापर्यंत कैद, दंड अगर दोन्हीहि शिक्षा होऊं शकतात.

(१४) **अ** नें **ब** च्या नाटकाच्या बाबतींत **ब** चा हक्कभंग केला असेल, आणि **ब** नें आधींच त्या कृतीच्या बाबतींत दुसऱ्या एखाद्या लेखकाचा हक्कभंग केलेला असेल, तर **अ** नें **ब** चा हक्कभंग केला असें मानलें जाणार नाहीं. अनुवादकांनीं अगर भाषांतरकारांनीं आणि विशेषतः साहित्यतस्करांनीं हा नियम अवश्य लक्षांत ठेवावा.

(१५) नाटककाराच्या मृत्यूनंतर त्याच्या नाटकांसंबंधीचे सर्व हक्क त्याच्या कायदेशीर वारसाकडे आपोआप जातात. मात्र नाटककारानें आपल्या पश्चात् आपल्या नाटकांच्या हक्कासंबंधीं कांहीं खास व्यवस्थेचा स्पष्ट आणि कायदेशीर लेख लिहून ठेवलेला नसेल तरच !

महत्त्वाची सूचना : कॉपीराइट ॲक्टप्रमाणें नाटककाराला कोणकोणते हक्क आहेत, याची नाटककारांना ढोबळ कल्पना यावी, यासाठींच अवघ्या पंधरा कलमांच्या रूपानें ही जुजबी आणि संक्षिप्त माहिती दिली आहे. ही पंधरा कलमें म्हणजे नाटकासंबंधीचा संपूर्ण कायदा नव्हे हें विसरूं नये. कॉपीराइट ॲक्ट वाचून अधिक आणि बारिकसारिक माहिती करून घ्यावी अगर तज्ज्ञ कायदेपंडिताचा सल्ला घ्यावा.

: १५ :

उर्वरित परंतु उपयुक्त

१. नाट्यलेखन परीक्षण कसें करावें ?

नाट्यलेखन स्पर्धेसाठीं परीक्षक म्हणून काम करतांना किंवा नाटकाच्या पुस्तकाचें परीक्षण लिहितांना खालील गोष्टी प्रामुख्यानें विचारांत घ्याव्या.

(१) कथा आणि कथापरिपोष, कृतिमानता.

(२) पात्रनिर्मिती आणि पात्रांचा स्वभावपरिपोष.

(३) संवादलेखन : भाषा, शब्दयोजना व गतिशीलता.

(४) पद्यरचना : गेयता, शब्दलालित्य व काव्यगुण.

(५) नाट्यलेखनासाठीं उपयोगिलेलें विशेष तंत्र.

(६) नाटकाची प्रयोगक्षमता किंवा प्रयोगिक मूल्यें.

(७) नाटक वाचून मनावर होणारा परिणाम.

२. नाट्यप्रयोग परीक्षण कसें करावें ?

नाट्यप्रयोग स्पर्धेत परीक्षकाचें काम करतांना कांहीं परीक्षक नकळत त्या नाटकाचेंच (नाट्याचें) परीक्षण करतात. वास्तविक पाहातां तें योग्य नाहीं. नाट्यप्रयोग परीक्षण आणि नाट्यलेखन परीक्षण या दोन स्वतंत्र बाबी आहेत. नाट्यप्रयोगाचें परीक्षण करतांना तें नाटक लेखकानें कसें लिहिलें आहे, हें त्या परीक्षकानें विचारांत घेऊं नये. नाटक कोणाचें आणि कसें आहे याचा विचार न करतां, त्याचा प्रयोग कसा होत आहे, एवढेंच नाट्य-प्रयोगाचें परीक्षण करणाऱ्यानें मुख्यतः लक्षांत घेऊन निर्णय द्यावा. नाटक बरें अगर वाईट निवडणें ही त्या नाट्यमंडळाची जबाबदारी असते. (नाटक कसें निवडावें हें मी १० व्या प्रकरणांत सांगितलेंच आहे.) म्हणून नाट्य-प्रयोगाचें परीक्षण करतांना विचारांत घ्यावयाच्या गोष्टी अशा :

(१) नाट्यप्रयोग सुरू करण्याबाबत वक्तशीरपणा.
(२) प्रयोगांतील पात्रयोजना. (नटनटींची निवड).
(३) पात्रांचे आवाज, बोलण्याची धाटणी, शब्दोच्चार आणि शब्दांची फेक.
(४) पात्रांचा अभिनय, येणेंजाणें, रंगभूमीवरील वागणूक, इतर पात्रांशीं प्रतिक्रियात्मक सहकार्य.
(५) नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेषभूषा, रंगभूषा.
(६) दिग्दर्शन, सं. दिग्दर्शन.
(७) नाट्यप्रयोगाचा उठावदारपणा व एकंदरित परिणाम.

टीप : क्रमांक चारचा विचार करतांना, पात्रांच्या अभिनयाबाबत दिग्दर्शक किती जबाबदार आहे व तीं तीं पात्रें किती जबाबदार आहेत, हें प्रयोगपरीक्षकानें तारतम्यानें ओळखलें पाहिजे. कारण दिग्दर्शकाच्या दोषा-बद्दल पुष्कळदां बिचाऱ्या पात्रांनाच कांहीं परीक्षक दोषी ठरवतात !

त्याचप्रमाणें वैयक्तिक पारितोषिकाचा मानकरी म्हणून विनोदी भूमिका करणाऱ्या कलावंताची पुष्कळदां प्रथम क्रमांकानें निवड करण्यांत येते. कारण त्याला हंशाटाळ्यांच्या रूपानें, प्रेक्षकांकडून इतरांपेक्षां अधिक प्रतिसाद मिळतो. अशा वेळीं जीव तोडून गंभीर भूमिका उत्कृष्ट करणाऱ्या कलावंताच्या अभिनयकौशल्याकडे परीक्षकांचें दुर्लक्ष होतें; निदान जावें जितकें लक्ष जात नाहीं. त्यामुळें भाव खातो विनोदी नट ! म्हणून जेव्हां हंशा–टाळ्यांच्या रूपानें प्रेक्षकांकडून ‘ दाद ’ मिळून एखाद्याचें कौतुक होतें, तेव्हां त्यांत त्या

कलावंताचें कौशल्य किती आणि नाटककाराचें कौशल्य किती याचा विचार नाट्यपरीक्षकानें केलाच पाहिजे. नाहींतर गंभीर भूमिका करणाऱ्या इतर पात्रांवर अन्याय होण्याचा संभव असतो.

परीक्षक : हा तेवढ्यापुरता न्यायाधिश असतो. म्हणून त्यानें आपपर भाव न बाळगतां अगर कोणावरहि अन्याय न करतां, न्यायनिष्ठुरपणें आणि निःपक्षपातीपणें निर्णय देण्याचें आपलें कर्तव्य चोख बजाविलें पाहिजे. परीक्षक रसिक आणि नाट्यमर्मज्ञ असावा.

३. सरकारी दाखला

नाटक लिहिल्यावर त्याचा प्रयोग करण्यापूर्वी नाटकाच्या तीन प्रती 'महाराष्ट्र राज्य नाट्यपरीक्षण मंडळ' याजकडे परीक्षणार्थ पाठवून, त्या मंडळाच्या पसंतीचा शिक्का मारून घ्यावा लागतो. पसंतीचा दाखल्याचा क्रमांक पुढें सतत उपयोगी पडतो. पसंत झालेल्या नाटकांत कांहीं फेरबदल अगर नवीन भर घालावयाची असली, तर तो गद्य अगर पद्य मजकूरहि वरील मंडळाकडून संमत करून घ्यावा लागतो. पसंतीचा दाखला मिळालेल्या नाटकाचा प्रयोग इतर कोणास करावयाचा असला, तर पुस्तकाच्या तीन प्रती व दाखल्याचा नंबर संबंधित सरकारी कचेरींत सादर करून, प्रयोगाची परवानगी मिळवावी लागते. एखादें नाटक पसंत नाटकांच्या सरकारी यादींत समाविष्ट झालेलें असेल, तर फक्त दाखल्याचा नंबर सादर करूनहि प्रयोगाची परवानगी मिळते.

४. नाटकाची कायदेशीर नोंदणी

कॉपीराइट ॲक्टाप्रमाणें नाटककाराला अगर त्यानें आपल्या नाटकाचे हक्क ज्या कोणाला दिलेले असतील त्या व्यक्तीला (प्रकाशक आदि करून) सरकारांत आपले हक्क नोंदविता येतात. ही कायदेशीर नोंदणी करण्यासाठीं 'रजिस्ट्रार, कॉपीराईट बोर्ड, मिनिस्ट्री ऑफ एज्यूकेशन, गव्हर्नमेंट ऑफ इंडिया, न्यू दिल्ली' या पत्त्यावर त्या कचेरीशीं संपर्क साधावा.

५. बालरंगभूमि

कांहीं कांहीं देशांत, लहानलहान मुलांमुलींसाठीं खास नाट्यप्रयोग करण्याची प्रथा बऱ्याच वर्षांपासून सुरू आहे. अशा नाट्यप्रयोगांत लहान मुलांच्याच भूमिका अधिक प्रमाणांत असतात. त्याच पद्धतीचें अनुकरण महाराष्ट्रांत सुरू झालें आहे. मुलांच्या आवडी निवडी आणि त्यांचें मानसशास्त्र

लक्षांत घेऊन, मुलांसाठीं खास नाटकें लिहिलीं जातात व त्यांचे प्रयोग करण्यांत येतात. बालरंगभूमि हा मराठी रंगभूमीच्या कल्पलतेला फुटलेला एक इष्ट असा नवा अंकुर आहे. खास बालासाठीं नाटकें लिहिणाऱ्या लेखकांत श्री. रत्नाकर मतकरी हे एक यशस्वी लेखक असून, बालरंगभूमीवरील नाट्यप्रयोग लोकप्रिय करण्याचे प्रामाणिक प्रयत्न करणाऱ्यांत, श्रीमती सुधाताई करमरकर यांचा प्रामुख्यानें समावेश होतो. बालनाट्यमहोत्सव साजरे होऊं लागल्यामुळें, बालरंगभूमीची प्रगति होईल अशी पुष्कळांना आशा वाटते. परंतु बालरंगभूमि ही सध्यांतरी कौतुकावस्थेंतच आहे.

बालनाट्य-लेखन

बालांसाठीं नाट्यलेखन करणें ही वाटते तितकी सोपी गोष्ट नव्हे. त्या नाट्यलेखनाची बैठकच थोडी वेगळी आहे. बालमानसशास्त्राचा अभ्यास केल्याशिवाय बालनाट्यें लिहिण्याचें धाडस कोणी करूं नये. मुलांना भव्य, दिव्य, अचाट, अफाट, चित्तथरारक, आश्चर्यकारक, विनोदी असें कांहींतरी हवें असतें; आणि ज्या नाटकांत तसें पाहायला मिळतें,तें नाटक त्यांना फार आवडतें. बालनाट्यांत मुलांच्या कल्पनाशक्तीला, त्यांच्या सदभिरुचीला आणि सुप्त आशा-आकांक्षांना आवाहन असावें. बऱ्याचा शेवट बरा आणि वाईटाचा शेवट वाईट, हें त्यांच्या कोंवळ्या मनावर हळुवारपणें बिंबवता आलें पाहिजे. संभाव्य अगर असंभाव्य चमत्कारपूर्ण कथानकानीं, चित्तथरारक परंतु प्रेक्षणीय प्रसंगांनीं आणि डोळ्यांना व चित्ताला आल्हादकारक वाटणाऱ्या सुंदर सुंदर नवलपूर्ण दृश्यांनीं नटलेलीं नाटकें बालकांना खचित आवडतात.

मुलांसाठीं लिहावयाच्या नाटकांत उपदेश (बोध) असलाच पाहिजे असा आग्रह नसावा. निव्वळ करमणूक असली तरी खूप झालें. आणि बोध असलाच तर तो अप्रत्यक्षपणें केलेला असावा. व्याख्यानबाजी करून बोधामृताचे घुटके जबरदस्तीनें त्यांच्या गळीं उतरवूं नये. बालनाट्यासाठीं कोणते विषय असावे व त्यांत मुलांसाठीं काय काय असावें, तें विस्तारानें ज्यांना एकत्र वाचावयाचें असेल, त्यानें "Shinde's Dictionary of Cine Art and Film Craft" (Pages No. 20, 21) या इंग्रजी पुस्तकांत बालचित्रपटासाठीं जी माहिती दिलेली आहे, ती अवश्य नजरेखालीं घालावी. त्यांत बालनाट्याचे विषय, पात्रें, दृश्यें इत्यादि विषयीं आवश्यक ती बरीच उपयुक्त माहिती मिळेल!

: १६ :

नाट्यकला मंदिर

महाराष्ट्रांत नाट्यप्रयोग करतां येण्यासारखीं कांही नाट्यगृहें असलीं, तरीहि नाट्यकलेचें खरें असें एकहि घर नाहीं, ही दुर्दैवाचीच गोष्ट होय ! मुंबईसारख्या शहरांत आतां खास नाट्यप्रयोगांसाठीं लहानमोठीं कांहीं नाट्यगृहें आहेत-कांहीं नवीन बांधली जात आहेत. इतर नाट्यगृहांनीं सिनेमाला दत्तक घेऊन आपला संसार थाटला ! जीं अजून नाट्यप्रयोगांना आश्रय देतात, तिथेंहि कामचलाऊ सोयींखेरीज इतर कांहीं व्यवस्था नसतेच. त्यामुळें नाट्यप्रयोगांना घर आहे असें गृहित धरलें तरीहि बिचाऱ्या नाट्यकलेला घरच नाहीं, असें मोठ्या दुःखानें म्हणावें लागतें.

नाट्यकलेच्या घरासंबंधानें माझें जें स्वप्न आहे तें असें: दिल्लीला मध्यवर्ती सरकारच्या कचेऱ्या ज्या इमारतींत आहेत; तशी एक भव्य टोलेजंग इमारत आहे. सभोंवतीं फार मोठी मोकळी जागा असून तींत सुंदर बगिचा तयार केला आहे. ठिकठिकाणीं कारंजीं उडताहेत. प्रमुख दालनांतून आंत शिरल्याबरोबर एक विस्तीर्ण **नाट्यगृह** आहे. प्रेक्षकांसाठीं आधुनिक सुखसोयींनी युक्त अशा बैठकांच्या चढत्या पायरीच्या रांगा दिसताहेत; कुठेंहि आणि कोणत्याहि बैठकीवर बसलें तरी रंगभूमीचा कोपरान्‌कोपरा दिसतो आहे. समोर लांबरुंद रंगभूमीवर नाट्यप्रयोग चालला आहे. येथील सेंट

झेविअर कॉलेजच्या हॉलमध्यें फूटलाईटच्याच शेजारी मधोमध, परंतु प्रेक्षकांना दिसणार नाहीं अशा बेतानें जशी प्रॉम्प्टरसाठीं जागा केलेली आहे, तशा जागेंत राहून पहिल्या रांगेंतील प्रेक्षकालासुद्धां आपला आवाज ऐकूं येणार नाहीं अशा तऱ्हेनें प्रॉम्प्टर पात्रांना जरूर तेव्हां त्यांच्या त्यांच्या भाषणाचें स्मरण करून देतो आहे. प्रत्येक पात्राचे हावभाव दिसताहेत, त्याचप्रमाणें त्यांचे संवाद आणि त्यांची गाणीं प्रत्येक प्रेक्षकाला अगदीं स्पष्टपणें ऐकूं येताहेत. वाद्यमेळाची जागा आंत असून, गीताला प्रसंगानुसार उठाव देण्यापुरतींच ठराविक वाद्यें ठराविक स्वरांची अत्यंत कर्णमधुर मंजुळ साथ देत आहेत. **संगीत शाळेंत** गाण्याच्या व वाद्यमेळाच्या तालमी परिपूर्ण झालेल्या आहेत. प्रयोग संपल्यानंतर नटनटी आणि इतर मंडळी त्याच इमारतींत नाट्यगृहाला लागूनच असलेल्या **क्रीडाशाळेंत** जाऊन विश्रांति घेताहेत, कोणी बैठे खेळ खेळताहेत; कोणी बाजूलाच असलेल्या दालनांतील **ग्रन्थशाळेंत** जाऊन आपापल्या आवडीचीं पुस्तकें, नियतकालिकें वाचण्यांत दंग आहेत. तिथें नाट्यकलाविषयक विविध प्रकारचे व विविध भाषांतील असंख्य ग्रंथ व आजीमाजी नाट्यव्यवसायिकांचीं छायाचित्रें यांचा प्रचंड संग्रह आहे. कोणी तिथें लागूनच असलेल्या व्यायामशाळेंत जाऊन आवडीचा व्यायाम घेत आहेत. तालमीच्या वेळीं **नाट्यशाळेंत** अगदीं सैनिकी शिस्तीनें नटनटी सप्रयोग नाट्यशिक्षण घेत आहेत. त्या नाट्यशाळेंत अधूनमधून नाट्यकलेच्या अंगोपांगांची चर्चा होत आहे व त्या चर्चेंत नटनटी तन्मयतेनें भाग घेत आहेत. कधींमधीं तज्ज्ञांचीं, पाश्चात्य आणि पौरस्त्य कलावंतांचीं, विद्वानांचीं नाट्यविषयक श्रवणीय व मननीय व्याख्यानें होताहेत, त्यांत कलावंतांप्रमाणेंच रसिक श्रोत्यांनाहि प्रवेश मिळण्याची सोय आहे. प्रत्येक नाट्यव्यवसायी स्त्रीपुरुष नाट्यकलेच्याच आराधनेंत अखंड तल्लिन झालेला आहे. बघावें तिकडे नयनमनोहर नाट्यमय वातावरण आहे. नाट्य-कलेच्या उपासनेंत प्रांतभेद, धर्मभेद, जातिभेद, पक्षभेद इत्यादि लहानमोठे सारे भेदाभेद संपूर्णतः नामशेष झाले आहेत. कोणी लहान नाहीं, कोणी मोठा नाहीं, अशा भावनेनें प्रत्येक जण वागतो आहे. **नाट्यकलामंदिर** म्हणजे विचारांना चालना देणारें, मतें बनविणारें, जीवनांतील सौंदर्यस्थळें हुडकून काढून नग्नसत्यें उघडून दाखविणारें, आणि नादब्रह्माच्या आनंदासह मानसिक समाधान देणारें आधुनिक काळांतील एक देऊळ आहे. अशा

पवित्र भावनेनें प्रेक्षकवर्ग त्या नाट्यकलेच्या घरांत सन्मानपूर्वक प्रवेश करतो आहे! आणि त्याची सर्व व्यवस्था व जमाखर्च आदिकरून जबाबदारी सरकार, नगरपालिका अगर सार्वजनिक संस्था यांनीं स्वीकारलेली आहे! हें माझें स्वप्न!! साकार होईल का हें स्व ?

संपूर्ण

सूचि

अत्रे, प्र. के. – १३९, १४१
अथर्ववेद – २६, २७
अर्थाचा अनर्थ – ५५
अप्सरा – २२
अभिनव गुप्त – ११७
अमरसिंह – २०
अमरापूरकर, स. ब. – ५२
अमादतुल मौसिकी – ११९
अमीर खुसरो – ११८, ११९
अमृत मंथन – २१, २३
अल्लाउद्दिन खिलजी – ११८
अॅश्ले ड्यूक्स – ६९
अश्व घोष – ३२
आल्फ्रेड हिचकॉक – ७५
उपरूपक – २७, २८
उर्वशी – १७
ऋग्वेद – १७, १८, २६, २७
ऋद्धिसिद्धी – ४४
कमतनूरकर, न. ग. – ६२
करमरकर, सुधाताई – १९०
कल्लीनाथ - ११७, ११८
कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ – १९, २०, २१, ४०
काणेकर, अनंत – ३४, ३५
कॉपीराइट बोर्ड, रजिस्ट्रार – १८९
कारखानीस, त्र्यं. सी. – ६३
कालीदास – १९, ३२, ५३
काळे, पी. एस्. – ५८
किर्लोस्कर – ४८, ५३, १२९
कीर्तने, वि. ज. – ५३
कीथ, प्रो. – २०
कुश – २०
कुशीलव – २०
केळकर, न. चिं. – ६७, ७६, ७७, १४०
कोटीभास्कर, बाळा – ६०
कोल्हटकर – ४८, ५३, १३५, १३७
कोल्हटकर, अ. ब. – ५४
कोल्हटकर, म. गो. – ५२
कौटिल्याचें अर्थशास्त्र – ३६
कंसवध – २१
खाडिलकर – ४८, ५४, ७५, ७८ १२३
खाडीलकर, य. कृ.–७९, ८८, १३४
खांडेकर – १४१
ख्रिस्टोफर फ्राय – १३६
खोटे, दुर्गाबाई – १५३
गद्रे, अनंतराव – ४८, ५४, ५५
गडकरी – ४८, १३५, १३९
गण – ४२
गणपति – ४३, ४४
गीतगोविंद – १८, १९
गुर्जर, ज. म. – १२९
छायानृत्य – १८
जागीरदार – ३५

जात्रा – २९, ४५
जॉन ब्रॅन्डन थॉमस – ७४, ८५, १५८
जेम्सन, मिसेस् – १५३
जोग, रा. श्री. – ६७
जंबूद्विप – २१
टॉम्सन किंग – ७६
टेंबे – ९०
डेरे, दिनकर (कामणा) – १३६, १५१
तमाशा – ४०, ४२, ४९
तांडवनृत्य – २३
त्रिपुरदाह – २१, २३
दशरूपक – ६७
दशावतार – ४०, ४३, ४४, ४५, ४६, ४९
दसांवत्री – ४३
दाते, केशवराव – १५२, १५३
दानवांचा पराभव – २२
दामोदर – ४१
दुष्यंत – ३५, ८४, ९०
देवल – ४८
देशमुख, भाई – १३४
देशपांडे, पु. ल. – ६१
देसाई, व. शां. – १०५
ज्ञानेश्वरमहाराज – ४०, १०२
ज्ञानेश्वरी – १०२
धनंजय – ६७
नर्तकी – ४२
नलदमयंती – ५३
नहुषराजा – ३६
नाच – १८
नाट्यवेद – २२, २३, ३४
नांदी – ३१
नॉर्मन ली – ७०
नायक, गोपाल – ११९
नेपथ्यगृह – ३१
पणी १७
पतंजली – २०
पराडकर, ना. बा. – १३७
पलायनवाद – ८६
पलुस्कर, वि. दि. – १२०, १२२
पाटील, शांताराम – ६१, ६२
पाणिनी – २०
पाळंदे, भा. रा. – ५२
पुरुरवस् – १७
पेंढारकर, बापूराव – ५८
पंडित वेद – ४१
प्रवेशक – ३२
प्रसन्नराघव – ३५
फडके, ना. सी. – ६९
फाटक, नानासाहेब – १५४
फार्स – ५५, ५८, ५९, ६०, ६१, १३४
फाळके, ना. ग. – ५०
बर्नार्ड शॉ – ७५
बलिबंध – २१
ब्रह्मदेव – २१, २२, २३, ४१, ४४, ४५
ब्रह्मसूत्रभाष्य – १९

बापट, रावजी बापूशास्त्री – ५२
बिल्हण (कवि) – ११७
भट्टनारायण – ३२
भरत – १९, २१, २२, २५, २७, ३०, ३३, ३५, ३६, ६६, ११७, १६२
भरताचें नाट्यशास्त्र – १९, २०, २१, २५, २६, ३३, ११७
भवभूति – ३२
भागवत, तिमाजी – ५०
भागवत नाटकें – ५०
भागवत, मंजुनाथ पुट्टो – ५०
भातखंडे, वि. ना. – १२०
भावे, विष्णुदास–४७, ४९, ५०, ५१
भास – १९, ३२
भोसले, केशवराव – ४८
भोळे, वा. वा. – ४७
मकरंद – ४१
मॅक्स फॅक्टर – १७०
मतकरी, रत्नाकर – १९०
मध्वमुनी – १९
महमूद गझनवी – ११७
महादवी – ४५
महाभारत – १९, २०, २९, ८४,
महाभाष्य – २१
महाराष्ट्र राज्य नाट्यपरीक्षण मंडळ – १८९
माडगावकर, गो. ना. – ५२
मानकर, सुं. भु. – ६२
मालविकाग्निमित्र – १९
मिस्त्री, आनंदराव – ५७
मुहम्मदकरम इमाम – ११९
मुळगावकर, सुहासिनी – ६१
मूकनृत्य – १८
यजुर्वेद – २६, २७
यम – १७
यमी – १७
यशश्चंद्र – ३९
रजिस्ट्रार, कॉ. रा. बोर्ड – १८९
राजमतीप्रबोध – ३९
राजवाडे, वि. का. – ४६
राजशेखर – ३२
रामायण – २०, २९, १६०
रूपक – २७, २८
रंगपीठ – ३१
रंगशीर्ष – ३१
लव – २०
ललित – ४०, ४९
लाइकनर – १७०, १७३
लावणी – ४०, ४१, ४२
लोकनाट्य – ४२
वग – ४२
वर्तक, श्री. वि. – ६३, ६६
वाघ्यामुरळी – ४९
वाल्मिकी – २०
विदुषक – ४०, ४२
विशाखदत्त – ३२
विष्कंभक – ३२
वेणीसंहार – ३५
वेमभूपाल – ४१

व्यासपीठ – ३१
शकुंतला – ३५, ८४, ९०
शाक्त – ४१
शाकुंतल – ५२, ५३, ७१, ८४, १२९
शारदा – ७२
शारंगदेव – ११७, ११८
शाहूराजे – ४६, ४९
शिकंदर – २३
शिव – ११७
शूद्रक – ३२
शेक्स्पीअर – ३६, ७६, ७८
शैव – ४१
श्रीहर्ष – ३२
सरस्वती – ४४
सवाल – जबाब – ४२
साईखेडिया – ४०
सामवेद – २६, २७
सावरकर, बॅ. – ४६, ४७
साहित्यदर्पण – २७
सिडॉन्स, मिस्. – १५३
सीतापरिणय – ५०
सीतास्वयंवर – ४७, ४९, ५०
सूत – २०, २१
सूत्रधार – ३१, ३५, ४०, ४३, ४४, ५४
सोंगाड्या – ४२
सौभद्र – ७१
संकासूर – ४४, ४५
सं. चिंतामणी – ४१
सं. दर्पण – ४१
सं. बारी – ४२
सं. रत्नाकर – ११८
संशयकल्लोळ – ७२, १३५
स्वयंवर – २१, ८८
हनुमान – ११७
क्षेमीश्वर – ३२

REFBK-0015935
९५९३५

कॅप्टन शिंदे – साहित्य

: नाटकें :

बंगलोर कुमारी (द्वि. आ.)

गृहलक्ष्मी (तृ. आ.)

दोरीचा साप (गुंतागुंत–द्वि. आ.)

बनावट बायको (तृ. आ.)

४२ चें आंदोलन

अर्थाचा अनर्थ (द्वि. आ.)

जीवाची हौस

सोन्याचा दिवस (स्त्रीपात्र विरहित) (द्वि. आ.)

मातृदेवो भव (स्त्रिया व मुलींसाठीं)

नाजुक नवरा (द्वि. आ.)

संत जनाबाई (खास स्त्रियांसाठीं)

सगळीच धांदल

गुलाबी कोडें

चोरांचें संमेलन (त्रोटक)

☆

ग्रं. क्र.

कॅप्टन शिंदे – साहित्य

: कथा :

देवपूजा आणि इतर गोष्टी

ठिणग्या आणि टिकल्या

तीन बोलपट (सा. प्र. मा.)

शुभं भवतु (तृ. आ.)

गणपतीच्या गोष्टी

गुलाबी गप्पा

सतीपंचक

: काव्य :

गांधी माहात्म्य (तृ. आ.)

श्रीसाई माहात्म्य (सहावी आ.)

श्रीसिद्धारूढ माहात्म्य

अष्टविनायक स्तोत्र महात्म्य

मोहन माळ (कविता संग्रह)

गुलगुल गाणीं (भावगीतें)

☆

कॅप्टन शिंदे – साहित्य

नाटकशास्त्र आणि तंत्र (द्वि. आ.)

सिनेमाशास्त्र आणि तंत्र (द्वि. आः)

नाट्यसंहिता अर्थात् अखिल भारतीय नाट्यदर्शन

शुभसंदेश

सुखाची जोड (विवाहितांसाठीं)

भगवान बुद्ध, धर्म आणि संघ (द्वि. आ.)

साईपूजा.

इंग्रजी : Shinde's Dictionary of Cine Art and Film Craft

आगामी :

झुंबर

कथामाधव (आत्मचरित्र)

भगवी माती भाविक माणसं

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, [illegible]
अनुक्रम .... [illegible] .... वि. .... [illegible]
क्रमांक .... २८२३ .... नों. दि. .... [illegible] / ६८