म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. १६८९
१९६६

अनुक्रम ४०८०८ निबंध
क्रमांक १६८९ नों. दि. १०।८।६६

रंगभूमीवरील वास्तववाद

लेखक
प्रा. डॉ० रा. शं. वाळिंबे

REFBK-0015136

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन

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

REFBK-0015136

रंगभूमीवरील वास्तववाद

लेखक : डॉ. रा. शं. वाळिंबे
M. A., Ph. D.

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन : पुणे

धन्यवाद

डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांचा प्रस्तुतचा ' रंगभूमीवरील वास्तववादावरील ' प्रबंध हा त्यांच्या नेहमीच्या इतर ग्रंथांप्रमाणेच विद्वत्ताप्रचुर असा असून विषयाची सांगोपांग अशी चर्चा करणारा झाला आहे. विवेचनाचे व उदाहरणांचे क्षेत्र डॉ. वाळिंबे यांनी खूपच विशाल असे घेतले आहे. संस्कृत, इंग्रजी, व जपानी रंगभूमीचे विस्तारपूर्वक तपशीलाने विवेचन आले असून ग्रीक रंगभूमीचे विवेचन तर पानोपानी आहेच. डॉ. वाळिंबे यांनी जसा क्षेत्राचा विस्तार व्यापक ठेवला आहे तसाच विवेचनाचाही ठेविला आहे. रंगभूमीविषयक अधिकारवाणीने लिहिणाऱ्या कितीतरी विद्वानांच्या मतांचे उल्लेख आलेले आहेत व मतांचा परामर्श घेण्यात आलेला आहे. यामुळे वाचकाला चर्चेस घेतलेल्या प्रश्नाच्या सर्व बाजू कळून येतात व प्रश्नाच्या स्वरूपाचे सम्यग्ज्ञान होते.

वास्तववाद ही वाङ्मयातील एक जबरदस्त प्रेरणा व प्रणाली आहे. या सामर्थ्यशाली प्रेरणेने वाङ्मयातील स्वप्नाळू वृत्ती, भाबडा सौंदर्यवाद, ध्येयवाद व स्वैरवाद, वा अतिरिक्त काव्यवाद या सर्वांवर कठोर आघात केलेले असले तरी तिने स्वतः अंती वाङ्मयीन सौंदर्यात, काव्यात फार मोलाची भर घातलेली आहे हे विसरून चालावयाचे नाही व म्हणूनच अनिष्टावर प्रहार व मोलाची भर या दोहोंचे श्रेय या प्रणालीला निश्चितच द्यावयास हवे. कोणच्याही प्रेरणेचा व प्रणालीचा अतिरिक्त स्वरूपातील आविष्कार हा हृद्य नसतो, अभिमत स्वरूप धारण करू शकत नाही व सौंदर्याच्या कसोट्यांना उतरू शकत नाही आणि म्हणूनच वास्तववादाच्या अतिरेकाचे अनिष्ट असे फळ आपणास पाहावयास मिळते. या ठिकाणी ' अति सर्वत्र वर्जयेत् ' हे सूत्र ध्यानात ठेवावयास हवे. जीवनापासून वाङ्मयाला दूर नेण्याच्या प्रवृत्तींना उतारा अवश्य हवा व तो या प्रेरणेपासून मिळतो. पण ही प्रेरणा वाङ्मयाला वा कलेला जीवनाच्या फार जवळ नेऊन जीवनातील विद्रूप, कलाहीन, मलिन यांच्याशी त्याची सांगड घालण्याचा प्रयत्न करण्याची संभवनीयता असते. कलेची स्वतःची अशी काही सनातन तत्त्वे आहेत व त्या तत्त्वांच्या मर्यादांतच या सर्व प्रेरणांचा विचार व आविष्कार व्हावयास हवा. यातच वास्तववादाच्या

मर्यादा सूचित होऊन जातात. कलेचे समाधान जीवनाच्या केवळ यथार्थ चित्रणानें होणारे नाही. कलेची महत्त्वाकांक्षा त्यापलीकडे अधिक काही मोलाचे साधण्याची असते व या पूर्तीच्या प्रयत्नाला वास्तववादाने साहाय्य करावयास हवे.

दुसऱ्या एका तऱ्हेने विचार केल्यास वास्तववादाच्या मर्यादा व असमर्थता सूचित होऊन जातात. वास्तववादाची मूळ बैठक ' सत्य ' या मूल्यावर आधारलेली आहे व हें ' सत्य ' वस्तूच्या यथार्थ ज्ञान व चित्रणावर अवलंबून राहणारे असें आहे. ज्ञान व वस्तु यांचे सर्वपूर्ण व सर्वंकष असे समीकरण बसावयाचे असेल तर त्यातील ज्ञान होणारे ' मन ' वा ज्ञान होणारी व्यक्ती नाहीशी व्हावयास हवी. पण हे स्वरूपतःच अशक्य आहे.वस्तूचे ज्ञान जोवर व्यक्तीला होत राहणार तोपर्यंत ते ' सविकल्प'च राहणार ; व या ' सविकल्पा'तच वास्तववादाच्या साऱ्या मर्यादा सामावलेल्या आहेत. कलावंताच्या संदर्भात तर ही ' सविकल्पता ' अधिकच प्रभावी असते, किंवा तीच त्याच्या प्रतिभेचा व कलेचा प्राण असते व म्हणूनच त्याला वास्तववाद फारसा मानवणारा नाही. तो प्रतारणा करू इच्छित नाही पण त्याला प्रामाणिक ' वस्तू 'शी व आपल्या ' विकल्पा 'शी रहावयाचें असते. डॉ. वाळिंबे यांनी वास्तववाद, त्याचे आक्रामक स्वरूप, आक्रमण व त्याचे परिणाम, व त्याला होणारा विरोध हे रंगभूमीच्या संदर्भात फार चांगल्या तऱ्हेने व शैलीने स्पष्ट करून सांगितले आहेत. याबद्दल त्यांना माझे मनःपूर्वक धन्यवाद !

म. गो. माईणकर

प्रकाशकाचे निवेदन

डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांनी लिहिलेल्या 'साहित्यातील संप्रदाय' या ग्रंथाच्या आम्ही प्रसिद्ध करीत असलेल्या दुसऱ्या आवृत्तीतील 'रंगभूमीवरील वास्तववाद' हा भाग वेगळा काढून या पुस्तिकेमध्ये समाविष्ट केला आहे. मूळ ग्रंथामधील जरूर तेवढ्या टीपांचाही या पुस्तिकेत अन्तर्भाव केला आहे. केवळ नाट्य व रंगभूमी या विषयांची ज्यांना आस्था आहे, अशा वाचकांची सोय करण्याचा उद्देश आमच्या या उपक्रमामागे आहे. तसेच दिल्ली येथील भारतीया नाट्यसंघ या संस्थेशी संलग्न असलेल्या 'सांगली नाट्य संघ' या संस्थेसाठी आम्ही हे प्रकाशन करीत आहोत. रंगभूमीशी निगडीत असलेल्या विविध विषयांवर उद्‌बोधक पुस्तिका प्रकाशित करणे हे सांगली नाट्यसंघाचे एक प्रमुख कार्य आहे. आणि त्याकामी आमच्या प्रकाशन संस्थेने सांगली नाट्यसंघास, ही पुस्तिका प्रसिद्ध करून सहकार्य दिले आहे. प्रि. डॉ. म. गो. माईणकर यांनी या पुस्तिकेस प्रास्ताविक लिहिले या बद्दल आम्ही कृतज्ञ आहोत.

२७ मार्च १९६६
जागतिक रंगभूमी दिन

अ. अं. कुलकर्णी

ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. १५९३६
बं. शाळा

रंगभूमीवरील वास्तववाद

१९३० नंतर महाराष्ट्रात रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगामध्ये अनेक प्रकारचे नावीन्य निर्माण झाले. रंगभूमीवरील प्रयोगाच्या बाबतीत नावीन्य निर्माण करून रंगभूमी वास्तववादी करण्याचे काम वरेरकरांनी १९३० पूर्वीच केले होते हे खरे असले तरी 'आंधळयांची शाळा' हे 'नाट्यमन्वन्तर' या संस्थेचे नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतरच मराठी रंगभूमीवर वास्तववादी प्रयोगाचे खरे युग सुरू झाले असे म्हणावयास हरकत नाही. गेल्या तीसपसतीस वर्षांमध्ये रंगभूमीवरील सेटिंग्ज, नेपथ्यरचना, प्रकाशयोजना, रंगभूमीवरील पात्रांच्या हालचाली, आंगिक अभिनय, वाचिक अभिनय, आणि रंगभूमीवरील इतर सजावट इत्यादि बाबतीत डोळयांत भरण्यासारखे बदल झाले. आणि आजही नाट्यदर्शनामध्ये सतत नवीन प्रयोग (experiments) करून पाहण्याकडे दिग्दर्शकांचा कल दिसून येत आहे. 'दिग्दर्शक' आणि 'निर्माता' हे शब्द आज नाट्याच्या क्षेत्रात पूर्णपणे रुळलेले आहेत. पाश्चात्य रंगभूमीवर चाललेल्या विविध प्रयोगांचे पडसाद आपल्याकडे उमटणे अपरिहार्य आहे. विसाव्या शतकात पाश्चात्य रंगभूमीवर वास्तववादाच्या विविध प्रणालींचे वर्चस्व असल्यामुळे वास्तवाच्या यथातथ्य अनुकरणाची वृत्ती आपल्याकडेही बळावली. आणि आज तर मराठी रंगभूमी बहुतांशी वास्तववादाच्या प्रभावाने भारून गेलेली दिसत आहे. किंबहुना, ती संपूर्ण वास्तववादी कशी करता येईल याच विचाराने आजचे दिग्दर्शक बेचैन झाले आहेत. नाट्यलेखनात व

नाट्यप्रयोगात अमूलाग्र क्रांती करून नवी रंगभूमी मराठी प्रेक्षकांच्या समोर उभी करण्याच्या इर्ष्येने बद्धपरिकर झालेल्या या प्रयोगशील दिग्दर्शकांच्या कर्तबगारीतील ग्राह्यांश कोणता व त्याज्य भाग कोणता हे निश्चितपणे न समजल्यामुळे आजचे मराठी प्रेक्षकही प्रवाहपतित होऊन जे उपलब्ध आहे तेच स्वीकार्य आहे असे मानू लागले आहेत. चालू युगाचा हाच महिमा आहे असे त्यांना सवयीमुळे वाटू लागले आहे. रंगभूमीवर काहीही अनैसर्गिक व कृत्रिम दिसणे ही तिच्या अधोगतीची निशाणी आहे असेही त्यांना वाटू लागले आहे. आणि पाश्चात्य देशांत हे विचार सर्वमान्य झालेले असल्यामुळे त्यांचा स्वीकार करणे हे आपले कर्तव्य आहे या कल्पनेने त्यांच्या मनात मूळ धरले आहे.

अशा परिस्थितीत अगदी प्राचीन काळी ग्रीक आणि संस्कृत रंगभूमीची या बाबतीत कोणती भूमिका होती हे आजच्या मराठी प्रेक्षकाला कळावे, गेल्या शंभर वर्षांमध्ये पाश्चात्य देशांमध्ये रंगभूमी संपूर्ण वास्तववादी करण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगणाऱ्या दिग्दर्शकांच्या कार्याचा परिचय व्हावा, आणि खुद्द पाश्चात्य देशातच संपूर्ण वास्तववादाच्या किंवा यथातथ्य दिग्दर्शनाच्या कल्पनेविरुद्ध प्रतिक्रिया कशी झाली याचा अगदी आधुनिक वृत्तान्त कळावा याच हेतूने रंगभूमीवरील वास्तववादाची रूपरेखा देण्याचे योजिले आहे. पाश्चात्य नाट्यविनोदांचे म्हणणे काय आहे ते मुळातून कळावे यासाठी विस्तृत टीपा मुद्दाम दिल्या आहेत.

ग्रीक रंगभूमी

प्राचीन ग्रीकांची नाटके परंपरागत संकेतांनी (conventions) बद्ध असत. स्वाभाविक त्यांचे प्रयोगही वास्तवापासून दुरावलेले व संकेतांनी परिपूर्ण असत. पात्रांचे नेपथ्य, त्यांच्या तोंडावरील मुखवटे (नाट्यशास्त्रातील ‘ प्रतिशीर्षक ’), तसेच अतिमानुष घटनांची विपुलता, इत्यादी गोष्टी प्रयोगांची सांकेतिकता दर्शवितात. संवादाची भाषाही व्यावहारिक भाषेपेक्षा अगदी वेगळी, किंबहुना काव्यमय असे. तसेच अभिनयातील ‘ वृत्ती ’ (styles) देखील लौकिकातील नैसर्गिक कृतींपेक्षा अगदी वेगळ्या प्रकारच्या कृतींच्या निदर्शक असतात. संवाद अनेक वेळा वृत्तबद्ध असल्यामुळे त्यांचे उच्चारण व्यावहारिक गद्याच्या उच्चारणापेक्षा अगदी वेगळे असले पाहिजे हे उघडच आहे. थोडक्यात, साऱ्या गोष्टी कमालीच्या सांकेतिक (conventional) असत. ग्रीकांचे नाट्यप्रयोग अशा प्रकारे संकेतबद्ध असले तरी त्यात कृत्रिमता किंवा अवास्तवता मात्र नसे, असे प्रो. गिल्बर्ट मरे यांनी म्हटले आहे.[१] ग्रीक नाटकांतील व्यक्तिलेखनात सत्याचे काटेकोर पालन केलेले असते. रोमँटिक नाटककारच अवास्तव व्यक्तिरेखा निर्माण करतात, नाट्यात्मक परिणामाच्या उत्कटतेवरच त्यांची दृष्टी असते; आणि असा परिणाम साधण्याच्या नादात सत्याचा अपलाप झाला तरी रोमँटिक नाटककाराला काही वाटत नाही, असे गिल्बर्ट मरे यांचे म्हणणे आहे.

ग्रीक नाटकांत संस्कृत नाटकांतील प्रस्तावनेप्रमाणे ‘ प्रलॉग् ’ (prologue) असे.

आरंभी मंगलाचरणासारखा प्रकार असे. डायोनीससच्या वेदीवर धूप जाळण्यात येत असे. या पूर्वतयारीने नाटककाराला अनुकूल वातावरणाची निर्मिती करता येई; आणि अगदी बीजापासून नाट्यवस्तूची उभारणी करणे त्याला सोपे जाई. प्रेक्षकांची मनोवृत्ती रंगभूमीवरील नाट्य पाहण्यास अनुकूल करण्याचे कार्य या पूर्वरंगाने ग्रीक नाटककाराला साधता येत असे. आणि या नंतर काव्य आणि नाट्य हातात हात घालून जात असत. आधुनिक काळी आपल्या नायिकेच्या मनातील भावनांचा कोलाहल प्रकट करण्यासाठी आजचा वास्तववादी नाटककार शक्य तेवढी वास्तववादी, नैसर्गिक, भाषा तिच्या तोंडी घालील, अथवा अन्य एखाद्या पात्राच्या द्वारे तो हे काम करील, पण प्राचीन ग्रीक नाटककारांचे सारेच वेगळे. ' कोरस 'मधील गायकांच्या संगीतातून निर्माण होणाऱ्या भावनोद्रेकातून ती आपल्यापुढे अवतीर्ण होईल, आणि तिच्या प्रत्येक शब्दातून रमणीय काव्य ओसंडत राहील. पण तिचे बोलणे काव्यमय असले तरी त्यातून होणारा भावनाविष्कार मात्र अत्यंत उत्कट व प्रामाणिक असेल. वास्तव जगतातील खरीखुरी स्त्री असे काव्यमय कधीच बोलणार नाही. आणि नाटकातील भाषा ही व्यवहारी जगाची रूक्ष गद्य भाषा असता कामा नये असाच ग्रीक नाट्यकलेचा संकेत आहे. पण भाषा जरी काव्यमय असली तरी भावना व विचार मात्र सत्यसृष्टीत वावरणाऱ्या व्यक्तींचेच असतात. त्यांचे ' अलौकिक ' काव्यात रूपान्तर होते इतकेच काय ते.

ग्रीक नाटकात ' देवतेचे साक्षात् दर्शन ' (epiphany) या नावाचा एक प्रकार असे. एखाद्या मृत नायकाला सजीव करण्यासाठी प्रत्यक्ष देव रंगभूमीवर अवतीर्ण होत असे. अथवा अन्य एखाद्या कारणासाठी सुद्धा देवांचे रंगभूमीवर साक्षात् दर्शन होत असे संस्कृत नाटयशास्त्रात ' अपटीक्षेप ' अथवा ' पटाक्षेप ' नावाचा एक प्रकार असतो. कसलीही पूर्वसूचना न देता एखादे पात्र पडदा एकदम बाजूला सारून रंगभूमीवर घाईघाईने प्रवेश करते, याला ' पटाक्षेप ' म्हणतात. युरिपिडीझच्या ' ऑरेस्टीस ' या नाटकात अपोलो या देवाचे रंगभूमीवर आगमन असेच ' अपटीक्षेपेण ' झाले आहे. अशा घटनेमुळे प्रेक्षकांचा समाज अगदी मंत्रमुग्ध होत असे. याचे ' हिप्नॉटिझम् ' याच शब्दाने गिल्बर्ट मरे यांनी वर्णन केले आहे.[२] युरिपिडीझ् आणि ईश्चायलस या दोघांनाही असल्या घटनेचे विलक्षण आकर्षण दिसते. ट्रॅजेडीतील कथानकात फार गुंतागुंत झाली, आणि तिच्यातून बाहेर पडणे कठीण झाले, म्हणजे ग्रीक नाटककार देवांच्या साहाय्याने या गुंतागुंतीतून मार्ग काढीत असत. यासाठी *deus ex machina* (god from the machine) हे लॅटिन शब्द वापरले जातात. देवाचे रंगभूमीवर अवतरण दाखविण्यासाठी काही वेळा वरून पाळण्यासारखे (crane) काही तरी खाली सोडण्याचीही व्यवस्था ग्रीक नाटकात करीत असत. देव स्वर्गातून खाली अवतरले असे सुचविण्यासाठी ही युक्ती असे, असे पीटर डी. अर्नॉट याने नमूद केले आहे.[३] एक लक्षात ठेवण्यासारखी गोष्ट अशी की युरिपिडीझच्या (व इतर नाटककारांच्याही) नाटकातील देव त्रुटित, संबंधरहित, मेघगर्जनेप्रमाणेगंभीर, गहनगूढ, असे काही न बोलता

अगदी हळुवार, प्रवाही, आणि प्रसन्न भाषेत बोलतात. देवांच्या भाषेचे स्वरूप काही तरी अतिमानुष असले पाहिजे ही आपली आकांक्षा युरिपिडीझ सफल करीत नाही.[४]

ग्रीक नाटकातील आणखी एक अतिशय महत्त्वाचा संकेत म्हणजे 'कोरस' (Chorus) हा होय. कोरसचे मर्म समजले की ग्रीक नाट्याचे मर्म समजले असे म्हणावयास हरकत नाही. कोरस हा वृंदगायनाचा अथवा समूहगायनाचा प्रकार असे. अगदी सुरवातीला कोरसमध्ये पन्नास गायक असत. पुढे (ख्रिस्तपूर्व) पाचव्या शतकाच्या सुरवातीला बाराच गायक राहिले. सफॉक्लीजने ही संख्या पंधरापर्यंत वाढविली असे म्हणतात. हा वृत्तान्त सर्वांशांनी विश्वसनीय आहे असे गिल्बर्ट नॉरवूडला वाटत नाही. कोरसमधील दहा बारा गायक अथवा गायिका नाटक सुरू झाल्यापासून ते संपेपर्यंत रंगभूमीपुढे उपस्थित असत, त्यांच्याकडून कोणत्याही कृतीची अपेक्षा नसे, आणि नाटकाच्या कथेतील अगदी खाजगी गोष्टी चाललेल्या असल्या तरी कथानक थांबवून ते स्वतः कथन करीत असत. आधुनिक वास्तववादाच्या दृष्टीने पाहिले असता कोरसचा हा प्रकार सर्वस्वी विपरीत व हास्यास्पद आहे . वास्तवातील सत्याचा आभास देखील येथे दिसणार नाही. गेल्या शतकातील सुरवातीच्या मराठी नाटकांमध्ये 'सूत्रधार' नाटक चालू असता खुद्द रंगभूमीवर मुक्काम ठोकून असे. कथानक चालू असता, नाटकातील पात्रे काही कृती करीत असता, हा सूत्रधार मध्येच आपले कथन सुरू करीत असे. पात्रांचा संवाद चालू असता मध्येच सूत्रधार व नट यांचा रंगभूमीवर संवाद होतो. उदाहरणार्थ, १८६५ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'भिल्लिणी' नाटकात हा प्रकार आहे. रंगभूमीवर शंकर बोलत असता त्याच्या भाषणात काही अवघड भाग आला. यावर नट सूत्रधाराची पुढीलप्रमाणे प्रार्थना करतो– "हे सूत्रधारा, या आर्येचा अर्थ माझ्या मनात बरोबर आला नाही, तो स्पष्ट करून सांग बरे." यावर "नटा , श्रवण कर" असे सूत्रधार म्हणतो, आणि शंकराच्या तोंडी असलेल्या आर्येचा अर्थ फोडून सांगतो.[५] हाच प्रकार या नाटकात पुन्हा दोन तीन वेळा झाला आहे. सूत्रधाराचा हा प्रकार आपल्याला आज जसा अस्वाभाविक व हास्यास्पद वाटतो तसाच कोरसचाही प्रकार आधुनिक माणसाला अस्वाभाविक, अवास्तव, व हास्यास्पद वाटणे अगदी शक्य आहे. युरिपिडीझच्या काही नाटकांतील कोरसमधील गायकांचे काम तर केवळ प्रेक्षकासारखेच आहे. आणि यामुळेच कोरसमधील गायक हे नाटकाचाच भाग आहेत असे मानावे, नाटकातच त्यांचा अंतर्भाव करावा, रंगभूमीवरील कृतीत त्यांचाही भाग असावा असे चवथ्या शतकात ॲरिस्टॉटलला म्हणावे लागले.[६]

मुख्य मुद्दा असा आहे की 'कोरस' ही संस्था लौकिक किंवा वास्तव अनुभूतीच्या कक्षेच्या बाहेर आहे. आणि प्रो. गिल्बर्ट मरे यांनी हे स्पष्टपणे कबूल केले आहे.[७]

नाटकातील पात्रांची वृत्तबद्ध भाषा आणि कोरसमधील गायकांच्या तोंडी असलेल्या गीतांमधील भाषा यांच्यामध्ये फार फरक असे. पात्रांची भाषणे साध्या

गद्यप्राय वृत्तांत असत. पण कोरसच्या गीतांची वृत्ते मात्र अधिक प्रकृष्ट व संमिश्र असत. जी भावना व्यक्त करावयाची असेल तिला अनुरूप अशा वृत्तांची योजना कोरसमधील गीतांमध्ये असे. गीतांच्या जोडीला मधूनमधून नृत्याचीही जोड असे. ही गीते गाण्यासाठीच असत. आणि ' ऑपेरा 'मध्ये गीते जशी गायिली जातात तशीच ती गायिली जात असत असे अर्नॉट म्हणतो.[८] संगीत आणि नृत्य या दोन्ही गोष्टींचा प्रयोगामध्ये अन्तर्भाव होई असे अर्नॉटच्या विवेचनावरून दिसते. कोरसमधील गीते सर्वांनी मिळून एकाच वेळीं (in unison) म्हणावयाची असत, आणि संगीतातील स्वरांपेक्षा गीतांमधील शब्दांना अधिक महत्त्व असे. यामुळे प्रेक्षकांना गीतांमधील शब्दांचा अर्थ समजण्यास (आजच्या ' ऑपेरा 'तील गीतांमधील शब्दांचा अर्थ समजण्यास अडचण पडते त्याप्रमाणे) अडचण पडत नसे असे गिल्बर्ट नॉरवूडने म्हटले आहे.[९] ग्रीक नाटकांतील अनेक गीतांमधील काव्य इतके नितान्त रमणीय आहे की त्यांच्यामधील काव्यसौंदर्य संगीतातील स्वरांच्या दडपणाखाली गुदमरून जाणे ही गोष्ट त्या नाटककारांना कधीही रुचली नसती असे नॉरवूड म्हणतो.

ग्रीक रंगभूमीवर रंगीत पडदे अथवा देखावे असल्याचा पुरावा उपलब्ध नाही. रंगभूमीची बांधलेली इमारत तेवढी असे. या पार्श्वभूमीवरच सारे प्रयोग होत असत. ट्रॅजिक नाटकांना एखाद्या देवळाची अथवा राजवाड्याची पार्श्वभूमी असे; आणि रंगभूमीवर आपल्याला अभिप्रेत असलेल्या देवतेचा पुतळा ठेवला की त्या देवतेचे हे देऊळ आहे हे प्रेक्षकांना समजत असे. कित्येक वेळा असा पुतळाही ठेवीत नसत. नाटकातील पात्राच्या उद्गारावरून कोणत्या देवतेचे हे देऊळ आहे हे तत्क्षणी प्रेक्षकांच्या ध्यानात येत असे. (उदाहरणार्थ, ' अरे, मी झ्यूसच्या वेदीजवळ बसलो आहे ' हे नटाचे वाक्य ऐकताच हे Zeus चे देऊळ आहे हे प्रेक्षकांना ताबडतोब समजते.)

त्रिविध एकात्मता (three unities स्थल, काल, व कृती यांची एकात्मता) सर्वच ग्रीक नाटकांत अगदी कसोशीने व काटेकोरपणे पाळली जात असे, असे नाही. ' सीन ' बदलला आहे हे पात्रांच्या संवादाच्या द्वारे प्रेक्षकांना समजते. ॲरिस्टॉफेनीज याच्या Frogs या नाटकात ' सीन ' अगदी झपाट्याने बदलतात. पण सीन बदलला की पात्रांच्या संवादातून त्याची सूचना मिळते. पडदे सोडून सीन बदलण्याचा प्रकार ग्रीक नाट्याला माहीत नव्हता. एलिझबेथच्या काळात इंग्लंडमध्ये असाच प्रकार होता. रंगभूमीच्या बांधलेल्या इमारतीचा उपयोग कोणतेही स्थळ निदर्शित करण्यासाठी होत असे. पात्रांच्या संवादातून बदललेल्या स्थळाची सूचना प्रेक्षकांना मिळाली की नाटककाराचे काम होई. कल्पनाशक्तीचा असा स्वैर वापर जे प्रेक्षक सहज करू शकतात त्यांना रंगीत देखाव्यांची जरूरच काय ?

रंगभूमीवरील फर्निचर इत्यादी सामान (stage properties) अगदी बेताचे असे. देवतांच्या काही मूर्ती, वेदी, एखादी खुर्ची, सिंहासन, कोच, आणि शव वाहून नेण्यासाठी (तिरडीसारखे) काही तरी साधन, एवढ्या गोष्टी अगदी पुरेशा असत

अर्वाचीन काळातील कृत्रिम प्रकाशयोजना त्या काळात माहीत नव्हती—तिची आवश्यकता नव्हती, आणि ती शक्यही नव्हती. काही विशेष महत्त्वाचा देखावा दाखवावयाचा असला, किंवा एखादी मिरवणूक चालली आहे असे दाखवावयाचे असले, म्हणजे मोठे पलिते वापरीत असत. रात्र झाली आहे हे दाखविण्यासाठी कधीकधी रंगभूमीवर एक दिवा आणून ठेवीत असत. (एलिझबेदन रंगभूमीवर असेच करीत असत). पण वास्तवाची ही चुणूक बरीच उशीरा आली. प्राचीन काळी पात्रांच्या केवळ शब्दांवरून रात्र झाली आहे हे सूचित होत असे. कोणतेही विशेष भव्य दृश्य ग्रीक रंगभूमीला सर्वथा अपरिचित होते. युरिपिडीझच्या दोन नाटकांत (Bacchae आणि Heracles) धरणीकंपाचा उल्लेख आहे. पात्रांच्या संभाषणातून आणि ‘ कोरस ’च्या गीतांमधून या घटनेच्या भीषणतेची कल्पना मिळते तेवढीच. धरणीकंपाने झालेल्या भयानक अनर्थांचे कोरस अगदी बारकाईने वर्णन करतो. प्रेक्षकांना हे अगदी पुरेसे आहे.[१०] नाट्यात्मक परिणाम साधण्याचे कार्य झाले की धरणीकंपाची जरूर संपली. ईश्चायूलसच्या Prometheus या नाटकाच्या शेवटी कल्पान्ताच्या वेळी होणाऱ्या प्रचंड वावटळीचे प्रॉमीथियसने केलेले अत्यंत काव्यमय व प्रभावी वर्णन आहे. या वर्णनाने सूचित झालेले दृश्य रंगभूमीवर कसे दाखवीत असत हे सांगणे फार कठिण आहे असे या नाटकाचा भाषांतरकार थियोडोर बक्ले याने म्हटले आहे.[११] रंगभूमीवर हे दृश्य मुळीच दाखवीत नसत, आणि केवळ प्रभावी वर्णनाच्या सामर्थ्यामुळे प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर ते दृश्य उभे राहत असे, असे उत्तर देऊन समाधान करून घेणे भाग आहे. प्रॉमीथियसचे भाषण सुरू होताच प्रलयकालीन सोसाट्याचे वादळ सुरू झाले आहे हे प्रेक्षकांच्या ध्यानात येते. प्रत्यक्ष दृश्य कशाला पाहिजे ?

ग्रीक रंगभूमी ही प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला भरपूर अवसर देणारी रंगभूमी होती. रंगभूमीवर देखावे व इतर मांडणी यांचा गजबजाट नसल्यामुळे आणि ती पुष्कळशी रिकामी असल्यामुळे पात्रांच्या संवादांना आणि त्यांच्यातील काव्याला उत्कृष्ट उठाव मिळत असे. या रंगभूमीवरील साधेपणा हे रंगभूमीशी निगडित असलेल्या चित्र व शिल्प इत्यादी इतर कलांच्या क्षेत्रातील तज्ज्ञांच्या असमर्थतेचे द्योतक नसून कलात्मक संयमाचे (artistic rastraint) द्योतक आहे असे अर्नॉटने म्हटले आहे.[१२] पात्रांच्या भाषणातील फक्त दोन ओळींमध्ये प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर यथातथ्य दृश्य उभे करण्याचे जर सामर्थ्य असेल तर भव्य देखावे रंगभूमीवर उभे करण्याची यातायात कोण करील ?

ग्रीक प्रेक्षागृह (auditorium) फार भव्य असे. हजारो प्रेक्षक एकाच वेळी त्यात बसू शकत. प्रेक्षकांची पहिली रांग आणि रंगभूमी यातही बरेच अंतर ठेवणे भाग असे. ही मधली जागा ऑर्केस्ट्रासाठीच असे. सर्व समाजाला रंगभूमीवरील प्रत्येक शब्द उत्कृष्ट ऐकू येण्याची काही तरी युक्ती प्राचीन तंत्रज्ञांना माहीत असली पाहिजे. संवादातील प्रत्येक शब्द, आणि गाण्यातील प्रत्येक स्वर प्रत्येक माणसाला अगदी स्वच्छ

अनुक्रम .... वि: ....
क्रमांक ....

ऐकू जात असे. एपिडॉरसच्या प्रेक्षाकाग्रहातील आर्केस्ट्राच्या फरसबंदी जमिनीवर एखादे नाणे टाकले तर त्याचाही आवाज सर्व प्रेक्षाग्रहात स्पष्ट ऐकू येतो असे अर्नॉटने नमूद केले आहे.[१३]

श्रवणाच्या (audibility) बाबतीत कसलीही अडचण नसली तरी दर्शनाच्या (visibility) बाबतीत तसे नव्हते. रंगभूमीवर पात्रांचे बोलणे प्रेक्षकांना अगदी स्वच्छ ऐकू जात असे; पण पात्रांच्या आकृती मात्र फारच लहान दिसत. रंगभूमी आणि प्रेक्षाग्रह, तसेच रंगभूमीचा परिसर, फारच विशाल असल्यामुळे पात्रे वामनमूर्ती दिसत. अगदी पहिल्या रांगेतील प्रेक्षकाला रंगभूमीवरील व्यक्ती सुमारे चार इंच इतकीच उंच दिसत असे, आणि अगदी मागच्या रांगेतल्या प्रेक्षकाला तर एक इंचापेक्षा ती अधिक मोठी दिसत नसे असे अर्नॉट म्हणतो.[१४] अशा स्थितीत रंगभूमीवरील बारीकसारीक हालचाली, आणि पात्रांच्या चेहऱ्यावरील बदल प्रेक्षकांना दिसणार कसे ? आणि यामुळे पात्रांचा आंगिक अभिनय व त्यांच्या हालचाली यांच्यामध्ये अतिशयोक्ती असल्याशिवाय प्रेक्षकांना त्यांचे आकलन होणे कसे शक्य आहे ? पात्रांच्या नेपथ्य-रचनेचा या बाबतीत बराचसा उपयोग होत असे. पात्रे मुखवटे (masks) वापरीत असत. पुढल्या काही रांगांमधील प्रेक्षकांनाच रंगभूमीवरील नटांच्या चेहऱ्यावरील सूक्ष्म बदल दिसणे शक्य असल्यामुळे नटांनी मुखवटे घातल्याने काहीच बिघडत नसे—झाला तर बराचसा फायदाच होई. स्त्रियांच्या भूमिका पुरुषच करीत. मुखवट्यांमुळे या प्रकारातील विकृतपणा जाणवत नसे. मुखवटे अशा पद्धतीने बनविलेले असत की पुष्कळ दूरच्या प्रेक्षकांनाही ते स्पष्ट दिसत. नाटकातील व्यक्तींच्या (वय, संस्कृती, प्रतिष्ठा इत्यादी) वैशिष्ट्यांच्या अनुरोधाने मुखवट्यांचे विशिष्ट स्वरूप ठरत असे, आणि रंग-भूमीवर कोणते पात्र आले आहे हे प्रेक्षकांना चट्कन समजत असे. आलेला माणूस दूत आहे हे ओळखावयास त्यांना मुळीच कष्ट होत नसत. मुखवट्यांच्या ठेवणीमुळे पात्रांची उंची मुळातल्यापेक्षा जास्त दिसत असे हाही एक त्यांचा फायदा होता.

ट्रॅजिक नाटकातील नट अतिशय उंची कापडाचे, भडक रंगाचे, आणि चित्र-विचित्र आकृती असलेले पायघोळ झगे (robes) वापरीत. या त्यांच्या ठसठशीत नेपथ्यामुळे ते रंगभूमीवर एखाद्या पुतळ्याप्रमाणे अतिशय उठावदार दिसत. नटांचे हे नेपथ्य वास्तववादी मुळीच नसे. पुढल्या काळातील नाटकांमध्ये चिंध्या व लक्तरे धारण केलेले भिकारी रंगभूमीवर दाखविण्यात आले. आणि या वास्तववादी प्रकारामुळे रंग-भूमीची इभ्रत कमी झाली अशी टीकाही झाली. एकंदरीत, रंगभूमीवरील नेपथ्य उंची व रुबाबदार असेच असे.

पात्रांच्या हातात असलेल्या एखाद्या साध्या गोष्टीवरून त्यांच्या दर्जाची व प्रतिष्ठेची ताबडतोब ओळख पटत असे. राजदंड ज्याच्या हातात असेल तो राजा, तरवार ज्याच्या हातात असेल तो योद्धा. देवांचीही अशीच चिन्हे असत. झ्यूसच्या हातात वज्र असे, आर्टेमिसच्या हातात धनुष्य असे, पॉसिडोनच्या (नेपचून) हातात त्रिशूळ असे.

सिंहाचे कातडे व मुसळाप्रमाणे दांडके या हिरॅक्लीजच्या खुणा होत. इतर पात्रांच्या बाबतीत ती पात्रे रंगभूमीवर प्रवेश करताच (' भावबन्धन ' नाटकातील ' माझें नांव घनश्याम ' असे म्हणणाऱ्या घनश्यामाप्रमाणे) स्वतःचे नाव उच्चारतात, किंवा रंगभूमीवरील दुसरे एखादे पात्र त्याला नावाने हाक मारते. नवीन आलेली व्यक्ती कोण आहे याविषयी प्रेक्षक फार वेळ घोटाळ्यात राहत नसत.

पुढच्या काळात ट्रॅजिक नाटकातील व्यक्तीचे नेपथ्य अधिकच उंची व भरजरी झाले. ' पॅडिंग 'चाही भरपूर उपयोग होऊ लागला. यामुळे त्यांचे रूप लोकविलक्षण व अतिमानुष दिसे. भूमिका करणाऱ्या नटाची ओळख पटणेच शक्य नसे, इतके या नेपथ्यामुळे त्याचे मूळचे स्वरूप झाकले जाई. ट्रॅजिक भूमिकांना अगदी अनुरूप असेच हे नेपथ्य असे.[१५]

संस्कृत रंगभूमी

नाट्य हे ' लौकिकपदार्थव्यतिरिक्त ' असते असे सांगून अभिनवगुप्तांनी नाट्यकलेची व्यावहारिक वास्तव जीवनाशी फारकत करून टाकली आहे[१६] नाट्याच्या प्रयोगात अतिशय सुन्दर व शोभादायक वस्तूंचा मिलाफ झालेला असला पाहिजे, त्याच्या हृद्यतेने तो सर्व लोकांना ' अभिलषणीय ' वाटला पाहिजे, यावर अभिनवगुप्तांचा कटाक्ष आहे. नाट्यप्रयोगात संगीत व नृत्य यांची योजना करावयाची ती या शोभेसाठीच. या गोष्टींच्या योगे ' हृदयहारि वैचित्र्य ' निर्माण होते. नृत्याच्या व्यावहारिक उपयुक्ततेशी कसलाही संबंध नसतो. नर्तन म्हणजे गात्रांचा ' विलासेन क्षेप '— अन्य काही नाही. नृत्याचा इतिकर्तव्यतेशी मुळीच संबंध नाही— केवळ आनन्द हेच त्याचे प्रयोजन. तात्पर्य, ' सौन्दर्यात्मक वैचित्र्य ' हा नाट्यप्रयोगाचा प्राण आहे.

नाट्य हे ' सप्तद्वीपानुकरण ' आहे, ' अनुकृति ' आहे, ' लोकवृत्तानुकरण ' आहे असे भरतमुनींनी पुन्हां पुन्हां म्हटले असले[१७] तरी हे अनुकरण म्हणजे वास्तववादी प्रणालीतील यथातथ्य अनुकरण अथवा तंतोतंत अनुकरण (truth to Nature, truth to appearances, what the eye sees) नाही हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. प्रयोग पाहण्यासाठी आलेला प्रेक्षक काही तरी ' लोकोत्तर ' पाहावयास, आणि ऐकावयास मिळेल याच भावनेने युद्ध असतो.[१८] नाटकात वास्तव जगताचे यथातथ्य अनुकरण नसते, नाटकात अभिप्रेत असलेले अनुकरण हे ' सदृशकरण ' (सुसन लँगरने आपल्या *Feeling and Form* या ग्रंथात सदृशकरणासाठी semblance असा शब्द वापरला आहे. पृ. ४६) असते असे अभिनवगुप्तांनी स्पष्टपणे म्हटले आहे.[१९] ' अनुकीर्तन ' किंवा ' अनुव्यवसाय ' हे नाट्याचे स्वरूप असते असे अभिनवगुप्त म्हणतात. आणि ' भावानुकीर्तन ' हा शब्द प्रत्यक्ष भरतमुनींनीही वापरला आहे. (' नाट्यशास्त्र ', १·१०७)

नाट्यप्रयोगातील एखाद्या दृश्याला ' हृद्य ' गीताची जोड मिळालेली असल्यामुळे त्याच्या दर्शनाने अलौकिक आनंद (' चमत्कार ') होतो आणि ते प्रेक्षकांच्या

हृदयाची पकड घेते. वास्तव जगातील मनुष्य नट म्हणून जेव्हा रंगभूमीवर प्रवेश करतो, तेव्हा त्याचे वास्तव रूप प्रेक्षकांच्या ध्यानात येऊ नये, अशीच व्यवस्था (नेपथ्य इत्यादिकांनी) केली जाते. (ग्रीकांच्या नाट्यांत अशाच प्रकारे नटांचे 'स्वरूप-प्रच्छादन' केले जात असे. मागे पृ. ३४६ पाहा.) नाटकांतील प्रस्तावनेच्या (म्हणजे पूर्वरंगाच्या—ग्रीक नाटकांतील 'प्रलॉग'च्या) योगे आपण कलेच्या कृत्रिम आणि आभासात्मक जगात प्रवेश करणार आहोत, याची प्रेक्षकांना जाणीव होत असते— असे अभिनवगुप्तांचे विवेचन आहे.[२०]

प्राचीन संस्कृत प्रौढ नाटकांत 'लोकसामान्य' (म्हणजे वास्तव जगातील लौकिक) कथाविषय व व्यक्ती यांचे चित्रण नसून, 'अलोकसामान्य' व्यक्तींचीच 'चेष्टिते' (कृती) दाखविण्याचा प्रघात असे. अशा अलोकसामान्य व्यक्तींची 'अखण्डितप्रसिद्धि' (अविचल कीर्ती) हे प्रेक्षकांच्या 'गाढ प्रत्यया'चे कारण असे. आपण समोर जे दृश्य पाहत आहोत, ते खरेच आहे, अशी त्याची दृढ श्रद्धा असे. ते कितीही अलौकिक (लौकिक वास्तवापासून दुरावलेले) असले तरी प्रयोगाच्या अवलोकनाच्या क्षणी ते त्याला सत्यच भासे. सामान्य म्हणजे लौकिक अथवा व्यावहारिक जीवनापासून नाट्यकलेची फारकत दाखविण्याचा अभिनवगुप्तांचा सतत प्रयत्न चाललेला दिसतो. आणि म्हणूनच 'अलोकसामान्य', 'निःसामान्य' इत्यादी शब्द त्यांच्या विवेचनात पुन्हा पुन्हा येतात.[२१] प्रहसनात मात्र 'अलोकसामान्य' व्यक्ती अथवा घटना नसून 'लोकसामान्य'च असतात हेही त्यांनी स्पष्ट केले आहे.

आपण लौकिक (अथवा वास्तव) दृश्य पाहत असून काहीतरी अलौकिक पाहत आहोत याची प्रेक्षकाला जाणीव करून देऊन त्याला अलौकिक वातावरणात घेऊन जाण्याचे कार्य साधण्यासाठीच प्रस्तावना, पूर्वरंग, इत्यादी गोष्टी आवश्यक असतात हे अभिनवगुप्तांनी पुन्हा एकदा आग्रहाने सांगितले आहे. नटाचे (अलौकिक) नेपथ्यपरिधान, त्याच्या डोक्यावरील मुकुट, इत्यादींच्या योगे त्याचे वास्तव रूप झाकून टाकणे (प्रच्छादन) हा लौकिक सृष्टीतून अलौकिक सृष्टीत प्रेक्षकाला संक्रान्त करण्याचा प्रभावी उपाय आहे. आणि याच उद्देशाने नाट्यकलेतील अनेक संकेतांचा (यांना 'नाट्यधर्मी' म्हणतात; इंग्रजीतील dramatic conventions) उपयोग केला जातो. लौकिक अथवा वास्तव जीवनाशी झालेली फारकत प्रेक्षकांच्या मनात ठसविण्यासाठीच या संकेतांची जरूरी असते. नाट्यमण्डपातील 'कक्ष्या' (वेगवेगळे भाग, zones), तसेच रंगभूमीवरील 'कक्ष्या', 'लास्य' नामक (स्त्रियांच्या) नर्तनाचे अनेक प्रकार, अनेक भाषांचे भेद, इत्यादी नाट्यात्मक संकेतांचा यात अन्तर्भाव केल जातो. रंगभूमीवरील देखावे (scenery), नेपथ्य (costume), या बाबतींतील संकेत आणि नाट्यविषयक इतर संकेत 'नाट्यधर्मी' या संज्ञेने ओळखले जातात. लौकिक जीवनाशी पूर्ण फारकत साधणे हेच 'नाट्यधर्मी'चे कार्य. 'आसीनपाठ्य' आणि 'पुष्पगण्डिका' हे नृत्याचे प्रकार कोणत्याही वास्तव दृश्यावर अथवा घटनेवर

आधारलेले नाहीत; ते पूर्णपणे ' अलौकिक ' आहेत. अशा ' इतिकर्तव्यतारहित ' नृत्य-प्रकारांचा[२२] वापर नाटकांत करणे हा नाट्याचा ' संकेत ' आहे. वास्तव जगात अशा गोष्टी दिसत नाहीत अशी तक्रार करण्याचे कोणालाही कारण नाही— बोलून-चालून त्या ' नाट्यधर्मी ' आहेत. दिक् आणि काल या तत्त्वांवर मात करणे, व लौकिक वास्तवापासून दुरावलेले कलेचे जग निर्माण करून रासिक प्रेक्षकांची मने भारून टाकणे, हेच ' नाट्यधर्मी 'चे म्हणजे नाट्यात्मक संकेतांचे कार्य होय, असा अभिनव-गुप्तांच्या विवेचनातील आशय आहे.[२३]

नाट्यधर्मी आणि लोकधर्मी

वास्तव सृष्टीपासून प्रेक्षकांची फारकत करून त्यांना ' अलौकिक ' सृष्टीत घेऊन जाण्यासाठीच रंगभूमीवरील सौंदर्यपूर्ण, शोभादायक, व रंजविणाऱ्या गोष्टी असतात. या गोष्टींच्या योगे प्रेक्षकांची मने भारली जातात. वाद्यसंगीत (आतोद्य), गान, विचित्र रचनेने युक्त असलेला नाट्यमण्डप, गणिका, इत्यादी अनेक गोष्टींच्या योगे हे ' उपरञ्जन ' होत असते, यांनीच प्रेक्षक मुग्ध होतात, स्वतःला विसरतात, व अलौकिक जगात प्रवेश करावयास मनाने तयार होतात. या सर्व गोष्टींच्या साकल्याने होणाऱ्या परिणामामुळे मुळात अरसिक (अहृदयः) असलेला मनुष्यसुद्धा ' सहृदय ' होतो.[२४] केवळ शब्दांच्या योगे जे कार्य साधते ते अधिक उत्कट व परिणामकारक करण्यासाठी चतुर्विध अभिनय, (कैशिकी इत्यादी चार) ' वृत्ती ', (आवन्ती इत्यादी चार प्रादेशिक) ' प्रवृत्ती ', आणि आविष्करणाच्या काही ' लोकधर्मी ' (वास्तव) पद्धती—इत्यादी सर्वांचा उत्कृष्ट मिलाफ झाला म्हणजेच रंगभूमीवरील अलौकिक दृश्यांची परिणामकारक सिद्धी झाली. मुकुट आणि प्रतिशीर्षक (इंग्रजीतील mask) इत्यादी गोष्टींच्या योगे ' नटबुद्धि ' (म्हणजे हा वास्तवातील अमका माणूस आहे ही बुद्धी) नष्ट करणे, या गोष्टीवर अभिनवगुप्तांनी फार भर दिला आहे, हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

' नाट्यधर्मी ' म्हणजे नाट्याचे संकेत (conventions), आणि याच्या उलट ' लोकधर्मी म्हणजे वास्तवता. नाट्यधर्मीमध्येही क्वचित् ' लोकधर्मी ' 'चा अंश येतो याचा नुकताच वर उल्लेख आला आहे (' अभिनयाः लोकधर्मिवृत्तिप्रवृत्त्यु-पस्कृताः). लोकधर्मी अभिनय स्थूलमानाने यथार्थवादी असतो. चित्तवृत्तीला अनुरूप असा ' अनुभाव ' (gesture) हा लोकधर्मीचा एक प्रकार होय. काही वेळा तो ' केवलबाह्यावयवरूप ' असतो. (उदाहरणार्थ, कमलकोशाचा आकार हस्ताभिनयाने दर्शविणे). ' नाट्यधर्मी ' अभिनयात वास्तवाचे काटेकोर पालन करण्याची मुळीच अपेक्षा नसते. ' कैशिकी ' वृत्ती (ही ' श्लक्ष्ण—नेपथ्य ' वृत्ती असते — ' robes of rich designs and bright colours ' असे अर्नॉट याने ग्रीक ट्रॅजिक नाट्यातील नेपथ्याचे स्वरूप वर्णिले आहे.) ही नाट्याची प्राणभूत वृत्ती असते. आणि तिच्या सिद्धीसाठी ' अलौकिक शोभा ' हे उद्दिष्ट पुढे ठेवून केलेला अभिनय तो ' नाट्यधर्मी ' अभिनय. नाट्यधर्मी अभिनय केवळ ' नटसमयमात्ररूप '

म्हणजे नाट्यात्मक संकेतांवरच अधिष्ठित असतो (म्हणजेच तो conventional किंवा stylized असतो), आणि हे ' समय ' नाट्यात्मक परिणामाच्या दृष्टीनेच अस्तित्वात येत असतात, नाट्यात्मक परिणामाच्या दृष्टीने अनुपयुक्त अशा (' अकिंचित्कर ') ' समयां 'ची योजना करण्यात कसलाही मतलब नसतो.[२५] ' शोभा ' (सौंदर्य) निर्माण करणे हेच नाट्यधर्मीचे प्रमुख उद्दिष्ट आहे. तात्पर्य, जे जे लोकोत्तर शोभा निर्माण करणारे ते ते ' नाट्यधर्मी.

नाट्यातील घटना लौकिक घटनांप्रमाणेच असतात हे खरे आहे. तथापि, वास्तव जगातील घटनांचे स्वरूप अधिक सुंदर करून दाखविण्यासाठी नाटककार काव्यात ' वैचित्र्य ' वापरतो, आणि नट अभिनयामध्ये ' वैचित्र्य ' वापरतो. यालाच ' नाट्यधर्मी ', म्हणावे. नाट्यातील ' धर्मा 'च्या मुळाशी लौकिक (' धर्मा 'चेच अधिष्ठान असते, लोकधर्मी हाच नाट्यधर्मीचा आधार असतो, फक्त त्याचा उपयोग ' वैचित्र्या 'च्या निर्मितीसाठी करावयाचा असतो. नाट्यधर्मीमध्ये अतिशयोक्ती (' अति-वाक्याक्रिया ', exaggeration) अपरिहार्य असते. ही अतिशयोक्ती कवीच्या काव्यात जशी दिसते तशीच नटाच्या अभिनयातही दिसते (' The most exalted style ' असे या ' अतिवाक्याक्रिये 'चे जॉर्ज सँटायनाने वर्णन केले आहे.[२६]) अशा प्रकारच्या ' अतिवाक्याक्रियोपेत ' काव्याच्या उच्चारणातही ' स्वरालंकारां 'ची योजना असावी लागते. म्हणजे नाटकातील काव्यमय भाषा व्यवहारातील गद्य व नीरस पद्धतीने उच्चारता कामा नये. त्या उच्चारणामध्ये प्रेक्षकांची मने मुग्ध करण्याचे कलात्मक सामर्थ्य असले पाहिजे. एवढ्यासाठीच नाटकातील ' पाठ्य ' (म्हणजे प्रत्यक्ष गायना-व्यतिरिक्त गद्य व पद्य भाग) ' त्रैस्वर्योपेत ' (उदात्त, अनुदात्त व स्वरित या तीन स्वरांनी युक्त) असले पाहिजे (म्हणजेच ते कृत्रिम असले पाहिजे, व्यवहारातील गद्य बोलण्याच्या धाटणीवर असता कामा नये), असा अभिनवगुप्तांचा आग्रह आहे.[२७] ' स्वरालंकारादिसामग्री 'चे अपार महत्त्व पाठ्यात आहे. आवाजाचा चढउतार ('काकु') देखील पाठ्यात अतिशयोक्तच असावा लागतो. यालाच इंग्रजीत intonation म्हणतात. साध्या शब्दांचा मूळचा प्रभाव या पद्धतीने अनेक पटींनी वाढतो, हेच तत्त्व याच्या मुळाशी आहे. लौकिक व्यवहारात असे कृत्रिम कोणीही बोलत नाही. पण नाट्यात्मक परिणामाच्या दृष्टीने, आणि वास्तव जगाशी संबंध नष्ट करण्यासाठी, नाटकातील या कृत्रिम बोलण्याची आवश्यकता असते. शब्दाच्या वाच्य अर्थापेक्षा त्यातील ' नादचित्रा '-कडे लक्ष वेधल्याबरोबर कोणीही ' अलौकिक वातावरणात जाणे अपरिहार्य असते, असे सुसन लँगरने जे प्रतिपादन केले आहे[२८] ते संस्कृत नाटकातील पाठ्याच्या उच्चारणाच्या बाबतीत अगदी खरे आहे. शोकमग्न चित्तवृत्तीव्यतिरिक्त सर्वत्र ' दीपन ' (शब्दांचा परिणामकारक उच्चार) ' शोभावह ' असते, असे जे अभिनवगुप्तांनी म्हटले आहे, त्यातील मर्म हेच आहे. वर्णांचे हे दीपनसामर्थ्य (रसद्योतकत्व) आनन्द-वर्धनाचार्यांनीही मान्य केले आहे.[२९]

अभिनयाच्या 'लोकधर्मी' प्रकाराचे स्पष्टीकरण अभिनवगुप्तांनी पुढीलप्रमाणे केले आहे. लोकामध्ये (जगामध्ये) जो व्यवहार अथवा वृत्तान्त दिसतो, त्याचेच प्रतिबिंब दाखविणे म्हणजे लोकधर्मी. अशा अभिनयात 'अङ्गलीला' व 'वर्तना' इत्यादी गोष्टी वर्ज्य असतात, (आणि म्हणून तो स्वाभाविक, वास्तव असतो). कवी जेव्हा केवळ 'यथातथ्य' वस्तूचे वर्णन करतो, आणि त्याचे दर्शन रंगभूमीवर घडवीत असता नट स्वतःच्या प्रतिभेने निर्माण केलेले 'रञ्जनावैचित्र्य' त्यात येऊ देत नाही, तेव्हा प्रयोगाचा तेवढा भाग 'लोकधर्माश्रय' म्हणजे वास्तवाधिष्ठित असतो. हे नाट्य 'लोकानुसारि' होय; आणि 'वैचित्र्ययोगि' नाट्य नाट्यधर्मी होय.[३०]

या दृष्टीने पाहता 'स्वगत' (soliloquy) 'अपवारितक,' 'जनान्तिक' (aside), इत्यादी गोष्टी लौकिक व्यवहारात अत्यंत अनैसर्गिक असल्या तरी नाट्यात त्यांना भरपूर अवसर आहे. 'आकाशभाषिता' चाही हाच प्रकार आहे. 'रञ्जन,' 'सौंदर्य' या तत्त्वांसाठीच नाट्यामध्ये हे बाह्यात्कारी (वास्तवाच्या दृष्टीने) अस्वाभाविक वाटणारे प्रकार आणले जातात. अमूर्त (abstract) कल्पनांचे मूर्तीकरणही याच कारणामुळे नाट्यात खपून जाते. (संस्कृतमधील 'प्रबोधचन्द्रोदय' नाटकात हा प्रकार आहे. १८६७ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'सायुज्यसदन' या मराठी नाटकात जीव, माया, काम, क्रोध, मद, मत्सर, लोभ, मोह इत्यादी पात्रे आहेत.)

'लोकधर्मी' अभिनय शक्य असला तरी सामाजिकांच्या 'मनःप्रीती' च्या दृष्टीने 'स्वभावभावी' (म्हणजे स्वाभाविक) अभिनयापेक्षा 'नाट्यधर्मी' अभिनय निश्चितपणे 'व्यापक' असतो, ते नाट्याच्या सामग्रीचे प्राणतत्त्व असते, हे अभिनवगुप्तांनी आवर्जून सांगितले आहे.

संस्कृत रंगभूमीवरील सीनरी

रंगभूमीवरील देखावे (scenery), आणि इतर उपकरणे (stage properties) या बाबतीतही संस्कृत नाट्याचा वास्तवदर्शनापेक्षा प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर अधिक भर होता. वृक्ष, प्रासाद, इत्यादी गोष्टी रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखविण्याची जरूर नाही, हे 'संज्ञामात्र' असावे, म्हणजे राजवाड्यात शिरण्याचा नुसता अभिनय करावा, शब्दांनी त्या त्या वस्तू सूचित कराव्या, असा या बाबतीतील निर्णय आहे. 'रंगभूमीवर खरी झाडे दाखवू नयेत, निसर्गाची केवळ सूचना प्रेक्षकांना मिळावी एवढेच उद्दिष्ट असले पाहिजे,' असा चार्ल्स पर्डम् या अगदी अलीकडच्या नाट्यकोविदाने इशारा दिला आहे,[३१] हे या संदर्भात ध्यानात ठेवण्यासारखे आहे. नगर, अटवी (अरण्य) इत्यादी गोष्टी रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखवू नयेत, वृत्तान्ताचे कथन करून अरण्य इत्यादींचे परिणामकारक वर्णन करता येईल, व प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर यथार्थ चित्र उभे राहू शकेल; युद्ध इत्यादी गोष्टी प्रत्यक्ष न दाखविता केवळ अभिनयाने (संज्ञामात्रेण) दर्शित कराव्या म्हणजे 'हे दोघे लढत आहेत,' असे प्रेक्षकांच्या ध्यानात येईल. निरनिराळे प्रदेश, नद्या, समुद्र, पर्वत, इत्यादींचे नाटकातील काव्यांत अप्रतिम यथातथ्य वर्णन

असले तरी नाट्यप्रयोगात यांचे दर्शन घडविणे पूर्णपणे अशक्य असल्यामुळे त्या भानगडीत पडू नये असा स्पष्ट इशारा अभिनवगुप्तांनी दिला आहे. (मागे ग्रीक नाटकांच्या संदर्भात ईश्चायलसच्या 'प्रॉमीथिअस' या नाटकाच्या शेवटी प्रलयकालीन झंझावाताचे जे उत्कृष्ट वर्णन आहे, त्याच्या रंगभूमीवरील दर्शनाच्या बाबतीत केलेले विवेचन पाहावे. पृ. ७).

"रंगभूमीवरील साधेपणा हे रंगभूमीशी निगडित असलेल्या चित्र व शिल्प इत्यादी इतर कलांच्या क्षेत्रांतील तज्ज्ञांच्या असमर्थतेचे द्योतक नसून कलात्मक संयमाचे द्योतक आहे" हे पीटर अर्नॉट याचे मत ग्रीक रंगभूमीच्या संदर्भात मागे (पृ. ३४५ पहावे.) उद्धृत केले होते. अर्नॉटचे हे मत संस्कृत रंगभूमीच्याही बाबतीत तितकेच खरे आहे. रथाची गती दाखविण्यासाठी 'चित्रपट' मागच्या बाजूने दाखविण्याची योजना रंगभूमीवरील कारागीर करू शकत असत; इतकेच नाही तर दिव्य योनीतील व्यक्ती अथवा पिशाचादी अमानुष योनीतील प्राणी आकाशातून येत आहेत असा भास उत्पन्न करण्यासाठी काही तरी यांत्रिक साधनांची योजना (mechanism) करीत असले पाहिजेत, असा 'नाट्यशास्त्रा'तील वचनांवरून व अभिनवगुप्तांच्या विवेचनावरून तर्क करण्यास निश्चितपणे अवसर आहे.[३२]

दोन स्थळांमधील अंतराची कल्पना प्रेक्षकांना यावी यासाठी (ग्रीक नाटकांत करीत त्याप्रमाणे) रंगभूमीवरील पात्रे या टोकापासून त्या टोकापर्यंत नुसते 'परिक्रमण' करीत असत. पात्रांच्या तोंडी असलेल्या वचनांवरून स्थळ बदलले (म्हणजे 'सीन' बदलला) याची प्रेक्षकांना ताबडतोब कल्पना येत असे. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला ज्यात विपुल अवसर मिळेल असेच एकंदरीत या नाट्याचे स्वरूप आहे.

देशान्तरगमनामध्ये जर विपुल काळ गेला असेल तर विष्कम्भकामध्ये त्याचे वर्णन करावे, असा संकेत होता. तसेच शत्रूंनी नगराला घातलेला वेढा, राज्यक्रांती, देशात झालेला एखादा भयंकर उत्पात, मृत्यू, आणि हातपाय तोडण्यासारख्या प्रकारांनी भरलेले युद्ध, इत्यादी घटना रंगभूमीवर प्रत्यक्ष कधीच दाखवीत नसत. विष्कम्भकामध्ये त्यांचे वर्णन करण्याचा परिपाठ असे.[३३]

चतुरकल्लिनाथाचे विवेचन

नाट्यधर्मी (theatrical) अभिनय, व लोकधर्मी (realistic) अभिनय, यांच्यातील भेद चतुरकल्लिनाथाने अगदी थोडक्यात पण मार्मिक रीतीने सांगितला आहे. व्यवहारात आपण नित्य बोलतो तसे साधे वाक्य उच्चारणे हा लोकधर्मी वाचिक अभिनय; आणि 'रागयुक्त' (आवाजाचा चढउतार करून व भावनापूर्ण रीतीने केलेले) वाक्योच्चारण हा नाट्यधर्मी वाचिक अभिनय. हार, केयूर इत्यादी परिचित अलंकार घालणे हा लोकधर्मी आहार्य अभिनय; आणि वाऱ्याने फडफडणारा ध्वज असलेला रथ इत्यादी हा नाट्यधर्मी आहार्य अभिनय; भावनांची स्वतःला प्रतीती आल्यामुळे त्यांचे

प्रत्यक्ष बाह्य शारीर परिणाम दाखविणे हा लोकधर्मी सात्त्विक अभिनय; आणि हस्ताभिनयाने ते सूचित करणे हा नाट्यधर्मी सात्त्विक अभिनय.[३४]

सांकेतिक रंगभूमी

तात्पर्य, संस्कृत नाट्य हे ग्रीक नाट्याप्रमाणेच पूर्ण संकेताधिष्ठित (conventional), आणि सत्याभासावर आधारलेले आहे. यामुळे आजच्या वास्तववादी (realistic) रंगभूमीचे त्याच्याशी कसलेही नाते नाही.

आधुनिक काळातील 'ऑपेरा' हा प्रकार संपूर्णपणे संकेतांवरच आधारलेला आहे. वास्तववादाच्या दृष्टीने पाहिले तर ऑपेरासारखा कृत्रिम व विचित्र प्रकार कलेच्या क्षेत्रात दुसरा सापडणार नाही. पण श्रेष्ठ प्रतीच्या ऑपेराचा भावनात्मक व कलात्मक परिणाम अतिशय उत्कट असतो हे कोणीही कबूल करील. म्हणजे वास्तवाचे कसलेही बंधन न पाळता, वास्तवाचा सत्यानाश करून, ऑपेरासारखी संगीतमय नाट्यकृती रसिकांच्या मनाचे उत्कृष्ट रंजन करू शकते व त्यांची मने भारून टाकू शकते. वाग्नेरने ऑपेरा रचताना ग्रीकांच्या नाट्यातील कलातत्त्वेच मनात ठेवली होती, असे फ्रॅन्सिस फर्गसन याने म्हटले आहे.[३५] 'सौंदर्याधिष्ठित नाट्यतत्त्वाचा आत्यन्तिक व अमर्याद प्रभाव' या शब्दांनी बॉद्लेरने वाग्नेरच्या ऑपेराचे कलात्मक कर्तृत्व वर्णिले आहे; आणि भावनांची तीव्र उत्कटता निर्माण करणारी व मनाला धुंद करून टाकणारी जादू— असे एम्. द रूजमाँ याने वर्णन केले आहे.[३६]

जपानमधील 'नो' रंगभूमी

लोकवृत्ताच्या यथातथ्य अनुकरणाच्या कल्पनेचा ज्यात पूर्ण अभाव आहे अशा, 'नो' या नावाने (NO) प्रसिद्ध असलेल्या, व आजही अस्तित्वात असलेल्या जपानी रंगभूमीवरील प्रयोगाची माहिती पीटर अर्नॉट याने दिली आहे. या रंगभूमीवरील आविष्करणाची पद्धती आणि तिच्या परंपरा यांच्यामध्ये गेल्या कित्येक शतकांत थोडाही फरक पडला नाही, आणि आजही आधुनिक रंगभूमीच्या समोरासमोर ती टिकून राहिलेली आहे. या रंभूमीवर पडदे नसतात, आणि साऱ्या गोष्टी (मराठी तमाशातल्याप्रमाणे) प्रेक्षकांसमोर चालतात, पात्रे पडद्याआड किंवा विंगमध्ये जात नाहीत. स्टेज म्हणजे अगदी साधा चौकोनी प्लॅटफॉर्म असतो. याच्या तीन बाजूंना प्रेक्षक बसतात. एका बाजूला वाद्यांच्या साठी थोडीशी जागा असते, आणि सर्व प्रयोगभर ही वाद्ये (पार्श्वसंगीताप्रमाणे) वाजत असतात. स्टेजच्या मागच्या बाजूने पात्रे प्रवेश करतात. प्रत्येक पात्राची गती अगदी ठराविक प्रकारची असते. स्टेजच्या मागच्या भिंतीवर झाडाचे चित्र काढलेले असते. ज्याला 'सीन' म्हणता येईल असा हा एवढाच. आणि हाच देखावा नाटक बदलले तरी कायम असतो. नाटकातील घटना झोपडीत घडलेली असो, शेतात घडलेली असो, अथवा समुद्रकिनाऱ्यावर घडलेली असो, हा देखावा कधी बदलावयाचा नाही. पात्रांचे पोषाखही वास्तवाशी कसलाही संबंध नसलेले असतात.

त्यांच्या तोंडावर मुखवटे (masks) असतात. आणि मुखवट्यांच्या रंगावरून ही भूमिका कोणती आहे ते प्रेक्षकांनी समजावून घ्यावयाचे असते. वीराचा मुखवटा लालभडक रंगाचा असतो, आणि म्हाताऱ्या बाईचा मुखवटा पांढरा असतो. पोषाख अतिशय उंची कापडाचे व जरतारी असतात. भिकारीणदेखील चांगला पोषाख करते. वास्तवातील व्यक्ती असा पोषाख कधीच करणार नाहीत. पोषाखाच्या रंगावरून अमुक भूमिका कोणाची आहे, हे (संकेत माहीत असल्यामुळे) प्रेक्षकांना ताबडतोब ओळखता येते. पात्रांच्या गती (हालचाली, movements) आणि त्यांचा आंगिक अभिनय (gesture) या दोन्ही गोष्टी नाटकातील अभिनयाच्या धाटणीपेक्षा संगीतप्रधान नृत्यनाट्यातील (ballet) धाटणीशी अधिक जवळच्या असतात. वास्तवसृष्टीतील अनुभावांशी (gestures) या नाटकातील अनुभावांचा काहीही संबंध नसतो. पण ते असे काही काटेकोर व नियमबद्ध (stylized) असतात की, सूक्ष्मातल्या सूक्ष्म हालचालीतही काही विशेष अर्थ साठवलेला आहे याची खात्री पटते. या अनुभावांचा अर्थ समजावून घेण्याची प्रेक्षकांना इतकी सवय झालेली असते की त्यांना काहीही खटकत नाही. रंगभूमीवर इकडून तिकडे गेले की तो प्रवास समजावा. नौकेत बसून नदी ओलांडून जाण्याचे दृश्य केवळ अभिनयाने ('संज्ञामात्रेण') दाखवितात. माणसे होडीत बसण्याचा अभिनय करतात, आणि नावाडी वल्हवण्याचा अभिनय करतो. नदी नाही, नौका नाही, आणि वल्हेही प्रत्यक्ष नाही.[३७]

रंगभूमीवरील सजावटीत झालेले बदल

चालू शतकातच शेक्स्पियरच्या नाटकांच्या प्रयोगातील देखाव्यांच्या धाटणीत कसा फरक पडत गेला हे पाहण्यासारखे आहे. भव्य देखावे, डोळे दिपवणारे देखावे, अगदी यथातथ्य देखावे— या गोष्टींची दिग्दर्शकांना काही दिवस भारी हौस असे. कालान्तराने प्रेक्षकांना या प्रकाराचा कंटाळा आला. असल्या झगमगाटाने शेक्स्पियरच्या नाटकातील कथानकाच्या गतीला व भावनाविष्काराच्या उत्कटतेला पायबंद बसतो असे त्यांना वाटू लागले. यामुळे यथातथ्य, वास्तववादी, देखाव्यांविरुद्ध प्रतिक्रिया झाली. रंगभूमीला अतिरेकी वास्तववादातून मुक्त करण्याची बरीचशी कामगिरी गॉर्डन क्रेग याने केली. विल्यम पोएल याने तर याच्याही पुढे मजल मारली. अगदी एलिझबेथच्या काळात असे त्याप्रमाणे साध्या व मोकळ्या प्लॅटफॉर्मवर प्रयोग करून, पात्रांच्या नुसत्या शब्दांच्या द्वारे भोवतालचा देखावा सूचित करून, आणि रंगभूमीवर अगदी मोजक्या वस्तू (stage properties) ठेवून, त्याने शेक्स्पियरच्या नाटकांचे मर्म उकलून दाखविण्याचा प्रयत्न केला.

पण समाजाची अभिरुची पुन्हा बदलली. ज्यायोगे डोळे आणि कान तृप्त होतील, असे काही तरी रंगीत, भव्य पाहावे, अशी हौस पुन्हा निर्माण झाली. १९२० नंतर चित्रकलेच्या क्षेत्रातील (Cubism, Expressionism, Constructivism

इत्यादी) विविध प्रयोगांची रंगभूमीवर उजळणी सुरू झाली. न जाणो, पुन्हा एलिझबेथच्या काळातील साध्यासुध्या प्लॅटफॉर्मकडे लोक वळतील.

जे सीनरीच्या बाबतीत झाले, तेच अभिनयाच्या बाबतीतही झाले. हेन्री आयर्व्हिंगची वाक्ये उच्चारण्याची पद्धत आपल्याकडील महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील नटांप्रमाणे कृत्रिम व वक्तृत्वपूर्ण (sonorous periods) असे. अलीकडे ती धाटणी बदलली, आणि जॉन गिल्गुडच्या पद्धतीप्रमाणे रेखीव व काटेकोर झाली. अवघ्या साठ-पासष्ट वर्षांत घडून आलेले हे बदल आहेत.[३८]

गॉर्डन क्रेगचे विवेचन

रंगभूमीवरील अतिरेकी वास्तववाद नष्ट करण्याची कामगिरी गॉर्डन क्रेग याने केली याचा उल्लेख वर आला आहे. अगदी प्राचीन नाट्यपरंपरांचे पुनरुज्जीवन करणे हे क्रेगचे ध्येय आहे असे डॉ. अलेक्झांडर हेवेसी याने त्याच्या नाट्यविषयक ग्रंथाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे.[३९] प्राचीन नाट्यपरंपरांचे पुनरुज्जीवन केल्यामुळे क्रेग हा अस्सल क्रांतिकारक आहे असे हेवेसी म्हणतो. सबंध एकोणिसाव्या शतकात नाट्यकलेचा सत्यानाश दोन प्रकारच्या माणसांनी केला—वास्तववादी (Realist), आणि यंत्रकुशल (Machinist), ही ती माणसे होत, असा हेवेसीचा आरोप आहे. वास्तव जगाचे यथातथ्य अनुकरण हे वास्तववाद्यांचे ध्येय असते, आणि अनंत युक्त्या करून रंगभूमीवर अद्‌भुत दृश्ये दाखविणे हे यंत्रकुशलांचे उद्दिष्ट असते. पण या आततायीपणाचा परिणाम असा झाला की जीवनाचे सत्य आणि त्याचे अद्‌भुतपण याच गोष्टींना आपण पारखे झालो. वास्तव जीवनातील जास्तीत जास्त गोष्टींचे रंगभूमीवरील अनुकरण म्हणजे नाट्यकलेची गळचेपी होय. नाट्यकला निसर्गाचे अनुकरण करून करून किती करणार ? खऱ्या कलावंताच्या दृष्टीने प्रत्यक्ष जीवनापेक्षाही कला अधिक उत्कट, अधिक सजीव असते. जे आश्चर्यकारक दिसत नाही त्यातील आश्चर्य शोधणे हीच खऱ्या कलेची धडपड असते. कला म्हणजे अनुकरण नाही — कला हे ‘ क्रान्तदर्शित्व ’ (vision) आहे, असे हेवेसीच्या प्रतिपादनाचे तात्पर्य आहे.

आता खुद्द गॉर्डन क्रेगच्या नाट्यप्रयोगविषयक विवेचनातील महत्त्वाचा आशय देतो. (क्रेगचे पुस्तक प्रथम १९११ च्या शेवटी प्रसिद्ध झाले.)

रंगभूमीवरील देखाव्यांमध्ये वास्तवातेपेक्षा (actuality) सत्याच्या आभासालाच खरे महत्त्व दिले पाहिजे. या बाबतीत निसर्ग हे प्रमाण नसून कवीचा आशय हेच खरे प्रमाण होय. नाट्यवस्तूवर सारे चित्त केंद्रित करून त्याच्या अनुरोधाने रंगभूमीवर देखाव्यांचे स्वरूप ठरविले पाहिजे.[४०] रंगभूमीवर वाटेल त्या गोष्टी सूचित करता येतात— पाऊस, कडक ऊन, वारा, बर्फ (snow), गारांची वृष्टी, प्रखर उष्णता, इत्यादी अनंत गोष्टी केवळ सूचित करून (by suggestion) प्रेक्षकांना त्यांची प्रतीती आणून देता येते. पण या गोष्टी रंगभूमीवर साक्षात् निर्माण करण्याच्या व प्रेक्षकांना प्रत्यक्ष दाखविण्याच्या कधीही भानगडीत पडू नये. केवळ सूचक गतीचा उपयोग करून अनेक

दा. क्र. १५१३४

माणसांच्या तीव्र भावनांची व प्रक्षुब्ध विचारांची प्रतीती प्रेक्षकांना आणून देणे शक्य आहे. वास्तवाचे यथातथ्य चित्रण, आणि तपशीलाचा बारकावा, या गोष्टींचा रंगभूमीवर कसलाही उपयोग नाही.[४१] रंगभूमीवर अगदी बारीकसारीक तपशील वठवून दाखविणे हे अगदी सोपे काम आहे; पण सौंदर्यपूर्ण व चित्त वेधून घेणारे असे सुटसुटीत एकजिनसी दृश्य उभे करणे हे कलेच्या दृष्टीने अधिक महत्त्वाचे आहे. 'ज्युलियस सीझर' या नाटकातील रोममधील 'फोरम'च्या दृश्यात शंभर पात्रे गोळा करून प्रत्येकाला वेगळा हावभाव व वेगळी हालचाल करावयास कितीही कसोशीने शिकविले तरी अखेरीला त्याला बाजाराच्या गर्दीचे स्वरूप येते, किंवा रेल्वे स्टेशनवर गाडी प्लॅटफॉर्ममध्ये घुसताना होणाऱ्या प्रवाश्यांच्या चेंगराचेंगरीचे स्वरूप येते. असल्या गोष्टी रंगभूमीवर अगदी कटाक्षाने टाळाव्या. पात्रांच्या गती (movements), रंगभूमीवरील देखावे, आणि पात्रांचे नेपथ्य यांच्या बाबतीत निसर्गाच्या यथातथ्य अनुकरणाचा ('naturalistic') सोस कधीही धरू नये. रंगभूमीवरील कृत्रिमता फार बंदिस्त आणि नीरस झाल्यामुळेच वास्तववादाचे फावले; पण कृत्रिमतेतही 'अभिजात' व रुबाबदार कृत्रिमता असू शकते हे कोणीही विसरू नये.[४२]

नैसर्गिक, किंवा वास्तववादी प्रवृत्तीचा कलेशी कसलाही संबंध नाही. दररोजच्या व्यावहारिक जीवनात कृत्रिमता दिसली म्हणजे आपणाला तिरस्कार वाटतो. परंतु कलेच्या क्षेत्रातील वास्तवता तिरस्करणीय (abhorrent) असते. वास्तवता आणि कला या परस्परभिन्न गोष्टी आहेत, हे नीट ध्यानात ठेवले पाहिजे; आणि या दोन्ही गोष्टी आपापल्या जागा सोडणार नाहीत, अशी दक्षता घेणे जरूर आहे.[४३] एखाद्या कल्पनेतील अंतर्गत मर्म अथवा रहस्य प्रेक्षकांना कुशलतेने प्रतीत करून देणे हेच खऱ्या कलावंताचे कार्य होय— निसर्गातील पदार्थांची अथवा दृश्यांची किंवा घटनांची कलाहीन नकल करणे हे त्याचे कार्य नाही, ते एखाद्या नकलाकाराचे कार्य होय. नाट्यकला जर सजीव व चैतन्ययुक्त व्हावयाची असेल तर नकलाकाराची भूमिका—निसर्गाचे यथातथ्य अनुकरण करण्याची भूमिका—रंगभूमीवरून नष्ट केली पाहिजे.[४४]

रंगभूमीवरील नाटकाच्या प्रयोगातील यथातथ्य वास्तववादाच्या आक्रमणाची कल्पना गॉर्डन क्रेगला किती तिरस्करणीय वाटते हे त्याने इलिओनोरा ड्यूस हिचे जे अवतरण एकाच प्रकरणात दोन वेळा उद्धृत केले आहे त्यावरून स्पष्ट होईल. इलिओनोरा ड्यूस म्हणते – "रंगभूमी वाचवावयाची असेल, तर ती नष्ट करून टाकली पाहिजे, सारे नट आणि साऱ्या नटी प्लेगने मेल्या पाहिजेत. यांनीच सारे वातावरण विषारी बनवले आहे, यांनीच कलेला जगणे अशक्य करून टाकले आहे!" काय वाटेल ते करून रंगभूमीवर अगदी तंतोतंत वास्तववादी वातावरण निर्माण करावयाचे, आणि आपण व्यावहारिक जगतातील शंभर टक्के सत्य दृश्य पाहत आहोत, असा प्रेक्षकांचा समज करून द्यावयाचा, यासाठीच धडपडणाऱ्या दिग्दर्शकाच्या (theatre-manager) वृत्तीचा धिक्कार करणे हाच क्रेगचा उद्देश आहे. असल्या प्रयोगांचा 'अर्थशून्य' (senseless) या शब्दाने

याने अधिक्षेप केला आहे. प्राच्य रंगभूमी (म्हणजे आशियातील रंगभूमी) प्रेक्षकांच्या बुद्धीचा असा उपमर्द करीत नाही असे समाधान त्याने व्यक्त केले आहे.[४५]

रंगभूमीवरील देखावा अगदी शंभर टक्के वास्तववादी व्हावा यासाठी निर्माते व कारागीर काय काय धडपड करतात याचे एक उदाहरण क्रेगने दिले आहे. 'मिड्समर नाइट्स ड्रीम' या नाटकात अरण्याचा देखावा उभा करावयाचा आहे ना ? मग काम अगदी सोपे आहे. झाडाचा सीन पडद्यावर किंवा लाकडी तक्त्यावर रंगवण्याच्या भानगडीत सेटिंगवाला माणूस पडत नाही— तो बाहेरून सारे झाडच उपटून आणतो आणि रंगभूमीवर पुरतो. आणि दिग्दर्शक त्याला म्हणतो— "वा! बहोत अच्छा ! केवढा कसबी कारागीर आहेस तू ! " रंगभूमीवर उभ्या केलेल्या या खऱ्या रानाकडे पाहून प्रेक्षकही तोंडात बोट घालतात. दिग्दर्शकाच्या भाबडेपणामुळे ते थक्क होतात, आणि सभ्यपणाने म्हणतात — "सारंच किती वास्तववादी आहे ! " आणि दिग्दर्शकाच्या या बेअक्कल भाबडेपणामुळे रंगभूमीवर वास्तववाद अक्षरशः धुमाकूळ घालतो — प्रेक्षकांचा सभ्यपणाच याला जबाबदार असतो !

रंगभूमीवर नुसते खरेखुरे रान उभे करून दिग्दर्शकाचे समाधान होत नाही. वास्तव जगातील साधीसुधी सामान्य माणसे जसे चालतात आणि जसे बोलतात, तसेच नटांनी रंगभूमीवर चालावे आणि तसेच बोलावे, असा आग्रह दिग्दर्शक धरतो. नैसर्गिक— सारे काही अगदी नैसर्गिक झाले पाहिजे, हे तो नटांच्या कानीकपाळी ओरडून सांगत असतो. एखादा नट रंगभूमीवर काम करीत असता सतरंजीच्या टोकात चुकून अडखळला, अथवा खुर्चीवरून पडला, तर दिग्दर्शक आनंदाने बेहोषे होतो, आणि "वा ! हे तर अगदी स्वाभाविक दिसले ! " असे म्हणून नटाची पाठ थोपटतो, व प्रत्येक खेळात तसेच करावयाची त्याला सूचना देतो. खरेखुरे वास्तववादी दृश्य दाखविता येत असता वास्तवाचा नुसता आभास कशासाठी ?— अशीच त्याची विचारसरणी असते. रंगभूमीवर सैन्यातल्या पलटणीचे दृश्य दाखवावयाचे असले तर दिग्दर्शक खऱ्याखुऱ्या रेजिमेंटमधील डझनभर सैनिक आणतो, आणि जुन्या काळातील चिलखते त्यांच्या अंगावर चढवतो, व त्यांना रंगभूमीवर नाचवतो. पण नाटककंपनीतील नटांना व्यवस्थित शिक्षण देऊन ते सैन्यातल्या सैनिकांप्रमाणे 'दिसतील' असे करावे, असा विचार काही त्याच्या मनाला शिवत नाही. खरेखुरे सैनिक जर मिळत आहेत, तर मग सैनिकांची नुसती नक्कल कशाला. ?— अशीच त्याची विचारसरणी असते.

पण वास्तवातील खरे पदार्थ घेऊन नाट्यकलेला काय करावयाचे आहे ? सत्य-सृष्टीतील खऱ्या पदार्थांचा आग्रह वास्तववाद धरीत असतो – आणि कलेचा वास्तव-वादाशी कसलाही संबंध नसतो ! वास्तववाद म्हणजे सत्यसृष्टीतील पदार्थ रंगभूमीवर आणणे नव्हे, असे काही लोक म्हणतात. हा जर वास्तववाद नसेल, तर मग वास्तववाद तरी कोणता ?

वास्तव जगात अनेक बीभत्स, भयानक गोष्टी असतात. त्यांच्या दर्शनाने आपण

जरी घाबरलो नाही तरी विषण्ण मात्र खास होतो. निसर्गातील वैगुण्ये व दोष यांची प्रतिकृती काढणे हेच कलावंताचे कार्य होय असे म्हणणे विवेकशून्यतेचेच गमक आहे. फक्त दोषांची जंत्री देण्यासाठीच परमेश्वराने माणसाला प्रतिभा दिली आहे हे म्हणणे अत्यंत हास्यास्पद आहे. दोष सुंदर असतात, आणि वैगुण्ये मनोहर असतात, ही उक्ती आता शिळी झाली. व्यवहारात या गोष्टी अशा असतील, किंवा नसतीलही– पण कलेच्या क्षेत्रात मात्र मुळीच नाहीत. असल्या घृणास्पद गोष्टींच्या चित्रणामुळे कलाकृती अधिक आकर्षक होतात ? मुळीच नाही ! असले चित्रण थोडेफार विनोदी स्वरूपाचे असते, इतकेच काय ते, असे कोणी म्हणेल. म्हणजे तात्पर्य असे की, वास्तववाद विनोद निर्माण करतो, आणि विनोदातच त्याचे पर्यवसान होते– वास्तववाद म्हणजे व्यंग्यचित्र (caricature)! वास्तववादाची कधीही वरच्या दिशेने प्रगती होत नाही, अधोगती-कडेच त्याची नेहमी प्रवृत्ती असते. अगदी 'शतमुख विनिपात' होईपर्यंत तो घसरत जातो. आणि मग ?– सावळा गोंधळ ! दिव्यत्वाचा व सौंदर्याचा सत्यानाश, आणि घृणास्पद पशुत्वाचे अनिर्बंध आणि एकछत्र साम्राज्य ![४६]

नाटकाच्या प्रयोगमूल्यांचा ज्याने अतिशय बारकाईने विचार केला होता, आणि रंगभूमीशी ज्याचा अनेक वर्षे निर्माता व दिग्दर्शक या नात्यांनी अगदी निकट संबंध होता, युरोपातील अनेक देशांमध्ये ज्याच्या रंगभूमीविषयक कार्याचा फार मोठा प्रभाव पडला होता, आणि 'the greatest artist of the theatre in our time' असे चार्ल्स पर्डम याने ज्याचे वर्णन केले आहे, आणि खुद्द स्टॅनिस्लाव्स्कीने 'genius as a stage director' असा ज्याचा गौरव केला आहे, अशा गॉर्डन क्रेगसारख्या अधिकारी व कृतार्थ व्यक्तीने केलेले रंगभूमीवरील वास्तववादाचे विवेचन मुद्दाम विस्ताराने दिले आहे. रंगभूमीवर अत्यंत वास्तववादी देखावे (सेटिंग्ज) दाखविण्याचे वेड (fad) अतिरेकाला गेलेले दिसल्यामुळे तो चिडून म्हणतो—" आज रंगभूमीवर कलावंत (म्हणजे अभिनयकुशल नट) उरलेच नाहीत !" नटांची श्रेष्ठ कला संपली, आणि सेटिंग बनविणाऱ्या सुतारांच्या, यंत्रज्ञांच्या, व चिताऱ्यांच्या कारागिरीलाच सारे महत्त्व प्राप्त झाले आहे असे त्याला सुचवावयाचे आहे.

सॅम्युअल सेल्डनचे विवेचन

रंगभूमीवरील वास्तवदर्शी सेटिंगच्या पार्श्वभूमीवर पात्रांच्या नैसर्गिक हालचाली व त्यांचे नैसर्गिक बोलणे इत्यादि वास्तववादी गोष्टींच्या योगे प्रेक्षकांना आनंद होतो हे कबूल करूनही सॅम्युअल सेल्डन वास्तवापासून दुरावलेल्या अभिनयाचे सौंदर्य मान्य करीत आहे. मानवी वर्तनाशी विसंगत असा हा अभिनय नसतो, पण मानवी कृतींचे अंतर्गत मर्म उकलून दाखविणे हा अशा अभिनयाचा हेतू असतो. स्वैरता व लयबद्धता ही याची वैशिष्ट्ये आहेत, आणि तो अशा रीतीने बांधलेला असतो की तो प्रेक्षकांचे चित्त मोठ्या प्रभावीपणाने वेधून घेतो. अशा प्रकारच्या अभिनयात अवास्तवतेचा (abstraction) अंश असतोच असतो. पण यामुळे प्रेक्षकाची ग्रहण-

शक्ती तीव्र होण्यास मदतच होते, आणि यामुळे रंगभूमीवरील दृश्य तो अधिक भावनोत्कटतेनेतेने पाहू शकतो (म्हणजेच रसास्वादाला तो समर्थ होतो) असे सेल्डनचे विवेचन आहे.[४७] गेल्या शतकाच्या शवटी रंगभूमीवरील कृत्रिमतेचा अतिरेक झाल्यामुळे प्रतिक्रिया म्हणून ' पुन्हा निसर्गाकडे ! ' (Back to Nature !) असा वास्तववाद्यांनी उद्‌घोष केला. त्यांनी नाटकांच्या मांडणीत उलथापालथ केली, रंगभूमी-वरील पात्रांची हालचाल आणि त्यांचे बोलणे या बाबतीत अवास्तवतेचा लेशही उरू नये म्हणून आटोकाट यत्न केले, वास्तवादाच्या सिद्धीसाठी त्यांनी नाटकातील काव्य खिडकीबाहेर भिरकावून दिले, आणि नृत्य व गायन यांची रंगभूमीवरून हकालपट्टी केली. पण या अतिरेकाचा परिणाम असा झाला की, संवाद आणि हावभाव यांची ' निर्जीव ' रूपे (forms) नष्ट करून टाकण्याच्या नादात या अतिरेकी वास्तववाद्यांनी ' यच्चयावत् ' रूपे उद्‌ध्वस्त करून टाकली. पण काव्यात्मतेची व लयबद्धतेची आसक्ती कवींना व नटांना फार काळ दडपून टाकता आली नाही—आणि प्रेक्षकांनाही असल्या (वास्तव-वादी) नाटकांचा कंटाळा येऊ लागला; काव्यमय, वक्तृत्वपूर्ण भाषणांतील स्वरांची आंदोलने ऐकण्यासाठी ते पुन्हा उत्सुक झाले. आणि आज (१९४१) रंगभूमीवर नृत्य व संगीत यांचा पुन्हा प्रभाव दिसू लागला आहे. वास्तवाच्या शिरझिरीत आव-रणाखाली का होईना, पण त्यांचे पुनरागमन रंगभूमीवर झाले आहे हे सेल्डनला स्पष्ट दिसले आहे.[४८]

अलेक्झांडर डीनचे विवेचन

रंगभूमीवरील दृश्य शक्य तितके वास्तववादी करण्याच्या आग्रहामुळे कसे घोटाळे होतात याचे एक उदाहरण अलेक्झांडर डीन याने दिले आहे. रंगभूमीवर ज्यांची दृश्ये प्रत्यक्ष दाखवू नयेत अशा वर्ज्य दृश्यांच्या यादीत भरतमुनींनी भोजनाच्या दृश्याचा अन्तर्भाव केला आहे.[४९] पण पाश्चात्य रंगभूमीवर ' डिनर सीन ' फार महत्त्वाचा असतो. पूर्वीच्या काळी रंगभूमीवरील संकेतानुसार सारी माणसे प्रेक्षकांकडे तोंडे करून टेबलाच्या एकाच बाजूला बसत असत. त्यामुळे जेवणारा प्रत्येक मनुष्य प्रेक्षकांना सहज दिसत असे. पण व्यवहारात माणसे अशी बसत नाहीत असे वास्तववाद म्हणू लागल्या-मुळे निम्मी माणसे प्रेक्षकांच्याकडे पाठ वळवून टेबलावर बसू लागली. हे किती चमत्कारिक आहे ! पण अस्सल वास्तववादाला ते आवश्यक आहे. समजा, टेबलाभोवती चार बाजूंना चार माणसे बसली असली तर एकाची पाठ प्रेक्षकांच्याकडे येणे, आणि त्याच्या समोर स्टेजच्या मागच्या बाजूला बसलेला माणूस झाकला जाणे अपरिहार्य आहे. ही अडचण टाळण्यासाठी चौकोनी टेबल न वापरता वाटोळे टेबल वापरावे, आणि नैर्ऋत्य–ईशान्य, व वायव्य–आग्नेय, अशा दिशांना चौघांनी बसावे, म्हणजे कोणाचीच पाठ प्रेक्षकांकडे होणार नाही व सर्वांचे चेहेरे प्रेक्षकांना दिसतील अशी युक्ती अलेक्झांडर डीनने सुचविली आहे.[५०]

चार्ल्स पर्डमचे विवेचन

रंगभूमीवर काटेकोर वास्तववादाचा अंगीकार करावयाचा असा कितीही आग्रह धरला तरी अनेक गोष्टींचा केवळ आभास उत्पन्न करण्यावाचून गत्यंतर उरत नाही, असे दिग्दर्शकांच्या प्रत्ययाला पुन्हा पुन्हा येत असते. रंगभूमीवर खाण्याची आणि पिण्याची दृश्ये दाखविताना सत्याचा आभास उत्पन्न करणे भाग पडते. खाण्याचा केवळ देखावा करावा लागतो. हाच प्रकार पिण्याच्या बाबतीत होतो. नाटकातील सूचनेप्रमाणे एखाद्या नटाला दारूचा पेल्यामागून पेला घेणे भाग असते. पण कोणताही नट कितीही खंबीर असला तरी रंगभूमीवर असे पेल्यावर पेले दारू झोकणे त्याला शक्य होईल काय ? अर्थात् मोठ्या कौशल्याने पिण्याचा आभास उत्पन्न करणे हाच मार्ग त्याच्यापुढे असतो. प्रत्यक्ष खाद्यपदार्थ न खाता खाल्ल्याचा नुसता देखावा (semblance) करावा, पण हा देखावा प्रेक्षकांची खात्री पटविण्याइतपत परिणामकारक असला म्हणजे झाले असे चार्लस पर्डम याने म्हटले आहे.[५१] म्हणजे वास्तववादी नाटकात सुद्धा सत्याच्या साक्षात् दर्शनापेक्षा सत्याच्या आभासानेच अधिक कलात्मकता निर्माण होते असा याचा अर्थ आहे आणि पर्डमने हे स्पष्टपणे म्हटलेही आहे.[५२] दारू पिऊन झिंगलेल्या माणसाचा अभिनय करणारा नट रंगभूमीवर खरोखरच दारू पिऊन झिंगला तर ते कसे होईल ? रंगभूमीवर मादक पेयांचा उपयोग करू नये असा जो पर्डमने इषारा दिला आहे त्यातील मर्म हेच होय.

घराबाहेरील मोकळ्या देखाव्याच्या बाबतीत पर्डमचे म्हणणे असे आहे की अशा सेटिंगमध्ये रंगवलेले देखावे व वास्तव पदार्थ यांची कधीही गल्लत करू नये. रंगभूमीवर खरीखुरी झाडे कधीही दाखवू नयेत. (मागे पृष्ठ १६ पाहा. अगदी अलीकडेच, म्हणजे १९६५ च्या डिसेंबरमध्ये, पी. डी. ए. या नाट्यसंस्थेच्या 'तू वेडा कुंभार' या नाटकात रंगभूमीवर खरेखुरे कडुलिंबाचे झाड उभे केले होते याची येथे आठवण होणे स्वाभाविक आहे.) निसर्गातील पदार्थ प्रत्यक्ष न दाखविता निसर्गाची व मोकळ्या वातावरणाची नुसती सूचना प्रेक्षकांना देणे हेच उद्दिष्ट असावे; निसर्गातील वातावरण मुख्यतः प्रकाशयोजनेने सूचित करता येईल. झाडाझुडपांच्या दृश्याचा अशा रीतीने भास उत्पन्न करावा की ती प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत खुपणार नाहीत. मुख्य मुद्दा असा की आभासात्मक दृश्ये व यथातथ्य वास्तववादी दृश्ये यांची कधीही गल्लत करू नये.

पण अशा तऱ्हेची संपूर्ण वास्तववादी रंगभूमी निर्माण करण्याऐवजी उघडउघड आभासात्मक व सूचक (nonrealistic) दृश्यांमधील संकेत मान्य करावयास आणि त्यांच्या विशिष्ट मर्यादेत प्रयोग बसविण्यास हरकत नाही असे पर्डम् म्हणतो.[५३] गेल्या तीस वर्षांच्या काळात (हे विधान १९५१ सालचे आहे.) अमेरिकेत, युरोपातील अनेक देशात, आणि विशेषतः सोव्हिएट रशियामध्ये नाट्यनिर्मितीच्या क्षेत्रात जे अनेक प्रयोग (experiments) झाले त्यात वास्तवापासून जास्तीत जास्त फारकत करण्याचीच (as far away from reality as possible) इच्छा दिसून आली असे

पर्डमूने म्हटले आहे. रंगभूमी वास्तव जगासारखी दिसत नाही, इतकेच नव्हे तर नट सुद्धा वास्तव जगातील माणसांप्रमाणे दिसत नाहीत. (नेपथ्यातील अवास्तवता व अतिशयोक्ती या गोष्टी याला कारण आहेत असेच पर्डमूला सुचवावयाचे आहे हे संदर्भावरून स्पष्ट आहे.) नाटकाचे अन्तर्गत मर्म किंवा रहस्य प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला प्रतीत व्हावे याच उद्देशाने रंगभूमीवरील हा अतिरंजितपणा आणि ही अतिशयोक्ती (exaggeration) असते, किंवा निर्माते व ' डिझाइनर्स ' (सेटिंग बनविणारे) यांच्या कौशल्याला उठाव मिळावा असाही त्यांचा उद्देश असण्याची शक्यता आहे. शेवटी रंगभूमीवरील सीनरीसंबंधी एक अतिशय महत्त्वाचा इषारा पर्डमूने देऊन ठेवला आहे. सीनरी स्वतंत्र रीतीने कितीही सुंदर आणि चकित करणारी असली तरी केवळ सीनरीसाठी सीनरी दाखवण्याचा प्रकार रंगभूमीवर चालावयाचा नाही; रंगभूमीवर अशा सीनरीला कसलेही स्थान नाही.[५४]

दृश्यविहीन रंगभूमी

अगदी वास्तववादी कथानक आणि संवाद असलेल्या आधुनिक नाटकांचे प्रयोग वास्तव दृश्यांचा आग्रह न धरता करता येतात (non-realistic treatment of modern plays) हे अलीकडे दिसून आले आहे. घराच्या आतल्या भागाचा नुसता आराखडा दाखवावयाचा, भिंती न दाखविता दारांच्या नुसत्या चौकटीच तेवढ्या दाखवावयाच्या, भिंती दाखविल्या तर वरची तक्तपोशीच दाखवावयाची नाही, कसलीही सीनरी रंगभूमीवर दाखवावयाची नाही, अशा प्रकारचे या प्रयोगांचे स्वरूप असते. सीनरीचा अभाव हे या रंगभूमीचे स्वरूप असे. आणि अगदी आधुनिक वास्तववादी नाटके अशा रंगभूमीवर करून दाखविण्याचे एक ' फॅड 'च वीस वर्षांपूर्वी अमेरिकेत होते असे पर्डमने म्हटले आहे. या पूर्वीच्या रंगभूमीला युरोपमध्ये Constructivist अशी संज्ञा तीसचाळीस वर्षांपूर्वी होती. ' दृश्यहीन नाट्यप्रयोग ' (non-representational playing) असे याचे वर्णन करतात. रंगभूमीवर एकाच वेळी निरनिराळ्या उंचीवर निरनिराळ्या प्लॅटफॉर्मची रचना करणे हे याचे स्वरूप असते. " रंगभूमीवरील सीनरी काढून टाकून जीवनातील अगदी सामान्य तपशील साभिप्राय (अथवा आशयपूर्ण, सार्थ, significant) बनविणे हे माझे उद्दिष्ट आहे " असे ' अवर टाऊन ' या नाटकाचा कर्ता थॉर्न्टन वाइल्डर[५५] याने या नवीन प्रयोगाचे समर्थन केले होते. ' धन्य मी कृतार्थ मी ' या ' महाराष्ट्रीय कलोपासकां 'च्या नवीन वास्तवादी नाटकाच्या प्रयोगात वर वर्णिलेला प्रकार दिसून आला. दारांच्या नुसत्या चौकटी, निरनिराळ्या लेव्हल्सवरील प्लॅटफॉर्म, हॉटेलमधील लहान खोलीच्या उघडझाप करणाऱ्या दाराची नुसतीच चौकट, बागेचा भास उत्पन्न करण्यासाठी पुठ्ठयावर अथवा लाकडी तक्त्यावर रंगविलेले झाड, इत्यादि गोष्टी या नाटकाच्या निर्मात्याने केल्या. हेनिंग नेल्म्सच्या विवेचनानुसार हा सीन ' सर्-रिॲलिस्ट ' मानावा लागेल—(Play Production, p. 46.) ज्याच्यातील विषय अगदी आधुनिक आहे, ज्यातील संवाद पूर्णपणे नैसर्गिक (realistic) आहेत,

ज्यातील पात्रांचे नेपथ्यही अगदी वास्तववादी आहे, ज्याची रचना वास्तववादी आहे, अशा नाटकाच्या प्रयोगात रंगभूमीवरील दृश्याचे व मांडणीचे हे (पूर्ण अवास्तव) स्वरूप आहे हे ध्यानात ठेवणे जरूर आहे. वास्तववादी वातावरण रंगभूमीवर यथातथ्य प्रकट व्हावे या ईर्ष्येने अगदी बारीक सारीक तपशील वठवून दाखविण्याच्या दुराग्रहातून रंगभूमीवर ज्या पदार्थांची जरूर नाही ते पदार्थ काढून टाकावयाचे--थोडक्यात, सीनरीवाचूनच प्रयोग करावयाचा, असा दुसऱ्या टोकाचा दुराग्रह खुद्द वास्तववादी लोकांनीच धरला ही घटना गमतीची आहे यात शंका नाही.

जी नाटके वास्तववादी नाहीत अशा नाटकातील रंगभूमीवरील प्रकाशयोजना (lighting) नैसर्गिक प्रकाशाच्या अनुरोधाने असण्याचे कारण नाही—नाटकातील घटनेतील मर्म उकलून दाखविणे हे निर्मात्याचे ध्येय असावे, आणि त्यासाठी त्याने कल्पनाशक्तीचा भरपूर वापर करावा, असे पर्डम् म्हणतो.[५६]

हेनिंग नेल्म्सचे विवेचन

हेनिंग नेल्मूस या विख्यात अमेरिकन दिग्दर्शकाचे ' प्ले प्रॉडक्शन् ' या नावाचे एक उत्कृष्ट पुस्तक १९५० सांली प्रसिद्ध झाले. गेल्या पंधरा वर्षात त्याच्या सहा आवृत्त्या निघाल्या आणि अठ्याहत्तर हजार प्रती खपल्या. नाट्यप्रयोगाविषयी आणि रंगभूमीवरील देखाव्यांविषयी या पुस्तकात नेल्म्सने अतिशय बारकाईने विचार केला आहे. यामुळे आपल्याकडील निर्मात्यांच्या व दिग्दर्शकांच्या दृष्टीने त्याचे महत्त्व अपार आहे. माझे प्रस्तुत विवेचन केवळ रंगभूमीवरील वास्तववादापुरतेच मर्यादित केलेले आहे हे ध्यानात ठेवणे जरूर आहे.

रोजच्या व्यवहारातील सर्वसामान्य वास्तव जीवनाच्या दृष्टिकोनातून प्रेक्षक जेव्हा नाटकाच्या प्रयोगाकडे पाहतात तेव्हा त्यास वास्तववादी नाटक म्हणावे. निसर्गाचे तंतोतंत अनुकरण वास्तववादी नाटकात अभिप्रेत नाही. असे अनुकरण रंगभूमीवर अशक्य तर आहेच, शिवाय ते कमालीचे कंटाळवाणे होण्याचेही भय आहे. जे डोळ्यात भरण्याजोगे अस्वाभाविक व अनैसर्गिक आहे ते टाळणे एवढेच वास्तववादी नाटकाने करावे.

वास्तववादाच्या चार पद्धती आहेत. (१) वास्तव जगातील घटनांचे, व्यक्तींचे, व दृश्यांचे जास्तीत जास्त यथातथ्य व काटेकोर चित्रण करणे; कंगाल, ओंगळ, घृणास्पद, बीभत्स अशा व्यक्तींचे व त्यांच्या तसल्याच परिस्थितीचे रंगभूमीवर दर्शन घडविणे. (उदाहरणार्थ, मुंबईसारख्या प्रचंड शहरात पुलाच्या कमानीखाली उघड्यावर ' संसार ' थाटणारी माणसे त्यांच्या भोंवतालच्या ओंगळ व विद्रूप दृश्यांसह दाखविणे म्हणजे वास्तवदर्शनाची अगदी हद्द झाली ! नेल्मूसने पृ. १३९ वर The Lower Depths नावाच्या नाटकातील एका वास्तववादी दृश्याचा फोटोच दिला आहे.) (२) दुसरी पद्धती रंगभूमीवर आकर्षक झालेल्या वास्तववादाची (theatrical realism). उदाहरणार्थ रंगभूमीवर वृक्ष इत्यादींचे वास्तववादी सेटींग उभे करणे. वास्तव पदार्थांचा अभास उत्पन्न

करणे व प्रत्यक्ष वास्तव पदार्थ रंगभूमीवर आणणे (realism and reality) यांत फार फरक आहे. (३) ' फार्स ' ची पद्धती. बाह्यात्कारी वास्तववादी भासणारी, पण संभाव्यतेचा त्याग करूनही नाट्यात्मक परिणामासाठी अनेक युक्त्यांचा अवलंब करणारी ही पद्धती आहे. विनोदाच्या अंगावरच या पद्धतीत सर्व भर दिला जातो. (४) वरचीच पद्धती, पण विनोदाच्या अंगावर सर्व भर न देता तो नाट्यात्मकतेवर दिला जातो. ही ' मेलोड्रामा ' ची पद्धती होय.

रोजच्या व्यवहारातील वास्तव जीवनाच्या दृष्टीने ज्याचा विचार करणेच अशक्य असते अशा नाटकाच्या बाबतीत वास्तववादी पद्धती स्वीकारता येत नाही. जाणूनबुजून केलेली कृत्रिमता अशा नाटकाच्या प्रयोगात आवश्यक असते. ही कृत्रिमता (किंवा अवास्तवता) संवादामधून प्रकट होत असते. काव्यमय भाषा (अथवा संगीत), अतिरंजित भाषा, लक्षात येण्यासारखी लयबद्धता (rhythm). या गोष्टींच्या योगे वास्तवापासून फारकत दाखविता येते. अशा नाटकातील पात्रे साध्या रीतीने बोलत नाहीत. त्यांच्या बोलण्यात वक्तृत्वाची सारी गमके असतात. तसेच स्वगत भाषणे, जनान्तिक भाषणे (asides) इत्यादि गोष्टी येथे सहज खपून जातात.[५७]

वास्तववादी प्रयोगांत रंगभूमीवर रिकामी जागा फारच थोडी असते. सारी रंगभूमी गजबजलेली असते. पण ' क्लॅसिकल ' व ' रोमँटिक ' पद्धतींना रंगभूमीवर भरपूर मोकळी जागा लागते. वास्तववादी नाटकांत रंगभूमीवर एकाच वेळी पुष्कळ पात्रे असल्यामुळे पात्रांचे वेगवेगळे अर्थशून्य गट बनतात, महत्त्वाच्या पात्रांना रंगभूमीच्या कडेला अगदी विंगापाशी (close to the tormentor line) उभे राहावे लागते, कधी कधी अगदी फूट-लाइट्सपाशी देखील पात्रे उभी राहतात. अशा स्थितीत अभिनयाच्या बारकाव्याकडे पात्रांचे दुर्लक्ष होणे अगदी स्वाभाविक आहे.[५८]

समरसेट मॉम्‌चे विवेचन

वास्तववादी गद्य नाटकांत पद्यात्मक (किंवा वृत्तबद्ध) काव्याला स्थान नाही, असे आधुनिक वास्तववादी नाटककार मानतात. " वृत्तबद्ध रचनेने नाट्यकलेची फार मोठी हानी केली आहे " असे इब्सन म्हणत असे.[५९] रंगभूमीवर आवाजाचा अतिरंजित चढउतार करून कृत्रिम व वक्तृत्वाच्या धाटणीवर बोलण्याला (declamation) नाट्यकलेत अंतर्भूत करावयासच इब्सन तयार नव्हता. पण वास्तववादाच्या आहारी जाऊन नाटककारांनी पद्याचा अलंकार आपण होऊन फेकून दिला तेव्हापासून नाट्यकला भलत्या मार्गाला लागली असे (ज्याने स्वतः अनेक गद्य नाटके लिहिली तो) समरसेट मॉम् म्हणतो.[६०] पद्यात्मक रचनेमध्ये विशिष्ट नाट्यात्मकता असते ही गोष्ट शेक्स्पियरच्या नाटकांतील काव्यपूर्ण भाषणांमुळे होणाऱ्या परिणामावरून सहज दिसून येईल. लयबद्ध भाषेमध्ये उत्कट भावनांची जागृती करण्याचे जे सामर्थ्य असते त्यामुळे हा परिणाम होत असतो. पद्यामुळे भाषा कृत्रिम बनते हे खरे असले तरी त्याच्यामुळे कलात्मक परिणाम उत्कट होतो हेही तितकेच खरे आहे. साध्या वास्तववादी गद्य

नाटकांत जे कलात्मक सौंदर्य कधीही निर्माण होणे शक्य नाही ; ते कलात्मक सौंदर्य अशा पद्यमय नाटकांत निर्माण होऊ शकते असे मॉम् म्हणतो. इब्सनच्या 'वाइल्ड डक्' या नाटकाचा कितीही गौरव केला तरी हे नाटक 'सुंदर' आहे असे म्हणणे हा शब्दांच्या अर्थाचा अनर्थ करणे होय. मॉमच्या दृष्टीने पद्यमय किंवा काव्यमय भाषेमुळे नाटक नीरस वास्तवतेपासून दुरावते हा अशा भाषेचा सर्वांत महत्त्वाचा विशेष आहे. व्यावहारिक जीवनापेक्षा काही वेगळ्या 'अलौकिक' विश्वात अशा भाषेमुळे नाटक संक्रान्त होते. हे वातावरण कृत्रिम (artificial) असते यात यात शंकाच नाही. पण या कृत्रिम वातावरणात जीवनाचे शब्दशः भाषान्तर होत नसते, तर हा एक प्रकारचा स्वैर अनुवाद (free rendering) असतो, आणि यामुळे जे परिणाम साधण्याचे नाट्यकलेत सामर्थ्य असते, ते सारे कलात्मक परिणाम साधावयास नाटककाराला भरपूर अवसर असतो. नाटक हा बोलूनचालून 'भ्रान्तिकृत चमत्कार' (make-belive) आहे— त्याचा संबंध सत्याशी (truth) नसून कलात्मक परिणामाशी (effect) असतो. (यालाच कोलरिजने willing suspension of disbelief असे म्हटले होते.) रंगभूमीवरील सत्य म्हणजे (शास्त्रीय किंवा वास्तवातील सत्य नसून) केवळ सत्याचा (मोहक) आभास असतो. रंगभूमीवरील दृश्य खरे आहे असे प्रेक्षकांच्या मनाला पटले की काम भागले. पण नाट्यवस्तूचा हेतू आणि नाटकातील कृती अधिकाधिक वास्तववादी असणे जरूर आहे असा आग्रह सुरू झाला, आणि वास्तवातील जीवनाला जरतारी झालर न लावता ते जीवन जसे असेल तसेच रंगभूमीवर दाखविण्याचा लकडा नाटकराच्या मागे लागला, म्हणजे त्याच्या कलात्मक साधनांच्या संग्रहातील एक एक साधन कमी होऊ लागते. व्यवहारात माणसे स्वतःशी मोठ्याने बोलत नसतात या सबबीवर नाटकातील 'स्वगत' भाषणे हद्दपार झाली. साऱ्या गोष्टींचा परिणाम पाहता असे दिसते की फक्त नीरस व कंटाळवाणी नाटकेच काय ती निर्माण करणे एवढेच वास्तववादाच्या आटोक्यातले आहे, असे मॉम् म्हणतो.[३१]

जुन्या संकेतबद्ध (conventional) नाटकांमधील संवादांची भाषा अतिशय कृत्रिम व काव्यमय असे असा आक्षेप आधुनिक वास्तववादी लोक नेहमी घेत असतात. रंगभूमीवरील संवादांच्या स्वरूपामध्ये जे बदल घडत गेले ते मॉम्ने नमूद केले आहेत. मागची रुबाबदार कृत्रिमता जाऊन आज त्या ठिकाणी व्यवहारातली अगदी घरगुती व जानपद भाषा आलेली दिसेल. आणि वास्तववादाचा आग्रह वाढत गेल्याबरोबर भाषेचे स्वरूप आणखी घरगुती व जानपद (किंवा प्रौढ संस्कृत शब्द न वापरता सरळ बोलावयाचे झाले तर 'ग्राम्य') होणे अपरिहार्य आहे. रोजच्या व्यवहारात माणसे व्याकरणाकडे लक्ष देऊन बोलत नाहीत, या सबबीवर रंगभूमीवर सुद्धा तसेच बोलले पाहिजे असा आग्रह वास्तववाद्यांनी धरला, वाक्ये देखील अर्धवट सोडण्याची धाटणी त्यांनी सुरू केली. जगात व्याकरणशुद्ध व रेखीव भाषा बोलणारे अनेक सुसंस्कृत स्त्रीपुरुष आहेत. पण या वास्तववादी जमान्यात नाटकातल्या एखाद्या न्यायाधीशाने अथवा एखाद्या प्रसिद्ध

डॉक्टराने हॉटेलमधल्या पोऱ्याप्रमाणे बोलले पाहिजे असा जर आग्रह कोणी धरला तर तो सत्याचा फार मोठा विपर्यास होईल (grossly misrepresents the truth). रंगभूमीवरील वास्तववादी संवाद जर अनाकलनीय होऊ लागले तर भावनांची सूक्ष्मता अथवा गुंतागुंत परिणामकारक रीतीने व्यक्त करणे नाटककाराला शक्य होणार नाही. आणि याचा परिणाम असा होईल की अगदी ‘ नैसर्गिक ’ भाषा बोलणारीच माणसे नाटककाराला पात्रे म्हणून निवडावी लागतील. अशा प्रकारे या वास्तववादाच्या आग्रहामुळे नाटककाराचे विषय अगदी मर्यादित होतील. कारण व्यवहारातील रोजच्या भाषेतच संवाद लिहावयाचे असा नाटककाराने जर आग्रह धरला तर मानवी जीवनाचे मूलभूत प्रश्न, आणि मानवी स्वभावातील गुंतागुंत, या दोन नाट्यपूर्ण विषयांचे चित्रण नाटकांमधून संपलेच म्हणावयाचे ! या वास्तववादाने शाब्दिक कोट्यांवर (verbal wit - आधारलेली विनोदी नाटके नाहीशी केली—आणि अशा प्रकारे गद्य नाटकाच्या मुळावरच घाव घातला, असे मॉम्च्या विवेचनाचे तात्पर्य आहे.[६२]

आधुनिक वास्तववादी रंगभूमीची नुसती ही वैगुण्ये दाखवून मॉम् थांबला नाही. यापुढे रंगभूमीचे कोणते उद्दिष्ट असावे हे देखील त्याने स्पष्टपणे सांगितले आहे. १८९५ पासून १९३३ पर्यंत अनेक गद्य नाटके लिहून त्याने नाट्याच्या क्षेत्रात विविध प्रयोग (experiments) करून पाहिले असल्यामुळे या बाबतीत निर्णयात्मक बोलण्याचा त्याचा अधिकार निर्विवाद आहे. रंगभूमीला यापुढे मानाने जगावयाचे असेल तर सिनेमा ज्या गोष्टी अनंत पटींनी चांगल्या करू शकतो अशा गोष्टींच्या (म्हणजे रंग) भूमीवरील वास्तववादी देखाव्यांच्या) बाबतीत रंगभूमीने सिनेमाशी स्पर्धा करण्याच्या भानगडीत पडू नये; तसेच सिनेमातील द्रुतगतीने घडून येणाऱ्या कृतींच्या (rapid actions) बाबतीतही रंगभूमीने सिनेमाचे अनुकरण करू नये. यापुढे नाटककाराने नाट्याच्या उत्पत्तिस्थानाकडे पुन्हा परत जावे; आणि काव्य, नृत्य, संगीत, आणि नयनमनोहर नाट्यपूर्ण नेपथ्य व देखावे यांचा भरपूर उपयोग करून प्रेक्षकांच्या नेत्रांना व कानांना सुखविणाऱ्या सर्व संभाव्य साधनांचा कुशलतेने वापर करावा. (येथेही सिनेमा आपल्या अफाट साधनसामग्रीनिशी रंगभूमीवर मात करू पाहील ही भीती आहेच !) अशा प्रकारच्या नाटकांच्या निर्मितीसाठी नाटककार स्वतः थोर कवी असावयास पाहिजे हे ओघानेच आले.[६३] नाट्यातील काव्याचा प्रेक्षकांवर होणारा परिणाम मॉम्सारख्या आधुनिक वास्तववादी नाटककाराने मान्य करावा ही खरी महत्त्वाची गोष्ट आहे. प्राचीन ग्रीक ट्रॅजेडीज काव्यात्म वातावरणात निथळून निघालेल्या असत— आपल्याकडील अनेक संस्कृत नाटकांतील काव्य खरोखरच अलौकिक व दिव्य याच सदरात पडण्यासारखे आहे. काव्याने प्रेक्षकांना भारून टाकण्याचे कार्य अशा प्रचीन नाटकांना करावयाचे होते. वास्तववादी नाटककार काव्याची ही उणीव कॅन्व्हस आणि रंग या साधनांनी भरून काढण्याची उमेद बाळगतात. पण बिचाऱ्यांना यात यश येत नाही. रंगभूमीवरील देखावे कितीही परिणामकारक केले तरी काव्यमय भाषेतील

नाट्यात्मकता त्यांच्या ठायी येऊच शकत नाही. देखावे जर फारच अप्रतिम साधले तर नटांच्या अभिनयकलेवर ते मात करतील; पण नटांनी स्वतःच काव्यमय भाषणांनी पार्श्वभूमी (प्रेक्षकांच्या डोळयांसमोर) निर्माण केली तर हा धोका उरत नाही असा निर्णय ग्रॅन्‌व्हिल्‌-बार्कर यानेही अगदी अलीकडे दिला आहे.[६४]

महाराष्ट्रात ‘ शाकुन्तल ’, ‘ सौभद्र ’, ‘ मृच्छकटिक ’, ‘ शापसंभ्रम ’, ‘ मानापमान ’, ‘ विद्याहरण ’, ‘ स्वयंवर ’ यांसारख्या संगीतप्रधान नाटकांना जे अमर्याद यश मिळाले त्याचे मर्म पाश्चात्त्य लेखकांनी केलेल्या विवेचनाच्या आधाराने आपल्याकडील नवीन वास्तववादी लेखकांनी व दिग्दर्शकांनी अवश्य समजावून घ्यावयास पाहिजे. केवळ नावीन्यासाठी नावीन्य निर्माण करण्याच्या अतिरेकी लालसेचे, आणि विवेकशून्य अनुकरणाच्या दुराग्रहाचे, पर्यवसान शेवटी आचरट विदूषकीपणात होत असते !

टीपा

१ *Euripides and his Age*, p. 203. " Now all this sounds highly conventional : that it is. And artificial and unreal ? That it is not. "

२ *Ibid*, p. 161. " the psychology of something like hypnotism. "

३ *An Introduction to the Greek Theatre*, p. 43. गिल्बर्ट नॉरवूड याच्या *Greek Tragedy* या ग्रंथातील पृ. ३१३ पाहा.

४ *Euripides and his Age*, p. 224.

५ **भिल्लिणी नाटक**, अंक ३, प्र. २

६ *Poetics*, 18. 1456a.25-27. " The Chorus too should be regarded as one of the actors ; it should be an integral part of the whole, and take a share in the action—that which it has in Sophocles, rather than in Euripides. "

७ *Euripides and his Age*, p. 234. " The Chorus belongs not to the plain of ordinary experience, where people are real ...... but to that higher world where ...... ' metaphor, as we call it, is the very stuff of life. ' "

८ *Introduction to the Greek Theatre*, p. 21.

९ *Greek Tragedy*, p. 71.

१० हेन्री हार्ट मिल्मन याने युरिपिडीझच्या ‘ The Bacchanals ’ या नाटकाचे जे इंग्रजी भाषांतर केले आहे त्यातून धरणीकंपाने घडविलेल्या अनर्थाचे कोरसने केलेले पुढील वर्णन उद्धृत करतो.

Soon shall Pentheus' palace wall
Shake and crumble to its fall ...... Behold ! behold !
The pillars with their weight above,
Of ponderous marble, shake and move.

Hark ! the trembling roof within
Bacchus shouts his mighty din ......
Behold ! behold ! it flames ! Do you not see,
Around the sacred tomb of Semele,
The blaze, that left the lightning there,
When Love's red thunder fired the air ?

११ *The Tragedies of Æschylus*, p. 85, note 1. या वर्णनांतील काही भाग दतो — " And verily in deed and no longer in word doth the earth heave, and the roaring echo of thunder rolls bellowing by us ; and deep blazing wreaths of lightning are glaring, and hurricanes hurl the dust ; and blasts of all the winds are leaping forth, showing one against the other a strife of conflict gusts ; and the firmament is embroiled with the deep. "

या गद्य अनुवादात मुळातील काव्याची काय काय मोडतोड झाली आहे कोण जाणे !

१२ *An Introduction to the Greek Theatre*, p. 46.

१३ *Ibid*, pp. 46-47.

१४ *Ibid*, p. 48.

१५ *Ibid*, pp. 48-50.

१६ **नाट्यशास्त्र** (गायकवाड सीरीज). ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. ३.

१७ **नाट्यशास्त्र**, १·११७, १·५७, १·११२

१८ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. ३६. ' लोकोत्तरदर्शनश्रवणयोगी भविष्यामि ...... । '

१९ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. ३७

२० **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. ३७

२१ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. २८०

२२ अभिनवगुप्तांनी नृत्ताची व्याख्या पुढीलप्रमाणे दिली आहे— " नर्तनं नृत्तम् । गात्राणामङ्गोपाङ्गानां विलासेन क्षेपः । न तु केनचित् कर्तव्यांशेन । "— ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. २१

२३ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. २८०–१

२४ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. २८१

२५ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ' खण्ड २, पृ. २६

The Historical Novel and Other Essays या ब्रँडर मॅथ्यूज याच्या पुस्तकातील ' The Conventions of the Drama ' हा निबंध पहावा.

२६ *The Sense of Beauty*, p. 227.

२७ नाट्यशास्त्र, ' अभिनवभारती ', खण्ड १, पृ. १५

२८ *Feeling and Form*, p. 142. " the power of intonation to ' carry ' their words ", " to shift interest from the literal content of the words ...... to the tonal form ...... ".

२९ **ध्वन्यालोक**, ३·२–४

३० **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड २, पृ. २१५

३१ *Producing Plays*, p. 124.

३२ **नाट्यशास्त्र**, ' अभिनवभारती ', खण्ड २, पृ. १५१, २०१

३३ **नाट्यदर्पण**, १·२२

अनुक्रम .... दि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

३४ **संगीतरत्नाकर,** ७·२७ वरील चतुरकल्लिनाथाची टीका.

३५ *The Idea of a Theatre,* p. 85. "...... he sought in Greek tragedy the fundamental principles of his art."

३६ *Ibid,* pp. 85, 89. "the absoulute and despotic esthetic of a dramatic ideal" (बॉद्लेर); "a magic which uses the most searchingly intimate erotic incitements to enthrall" (रूजमाँ).

३७ *Introduction to the Greek Theatre,* pp. 8-9.

३८ हे विवेचन पीटर डी. अर्नॉट याच्या *An Introduction to the Greek Theatre* या ग्रंथातील Convention versus Illusion या प्रकरणाच्या आधाराने केलेले आहे.

३९ *On the Art of the Theatre,* Introduction, p. XV. "......he demands a return to the most ancient traditions of which we can dream." डॉ. अलेक्झांडर हेवेसी बुडापेस्ट (हंगेरी) येथील स्टेट थिएटरचा 'रेजिसॉर' होता.

४० *Ibid,* p. 26. "By means of suggestion you may bring on the stage all things ......"

४१ *Ibid,* p. 27. "Actuality, accuracy of detail, is useless upon the stage." अन्यत्र क्रेगने "stupid restless details" असा तपशीलाच्या चारकाव्याचा अधिक्षेप केला आहे. (पृ. २९)

४२ *Ibid,* p. 35. "Avoid the so-called 'naturalistic' in movement as well as in scene and costume ...... do not forget that there is such a thing as *noble* artificiality."

४३ *Ibid,* p. 35. "We must understand that the two things are divided, and we must keep each thing in its place ......"

४४ *Ibid,* p. 75. "...... banishing from the Theatre, this idea of impersonation, this idea of reproducing Nature......"

४५ *Ibid,* p. 97. "...... I belive, from what I hear, that the Eastern Theatre abstains from offending the intelligence."

४६ *Ibid,* pp. 107-109.

४७ *The Stage in Action,* pp. 5-6. "The element of abstraction helps to excite the perceptual faculties of the spectator, and, by these means, to stir up an emotional attitude toward the objects on the stage."

४८ *Ibid,* pp. 13-14,

४९ **नाट्यशास्त्र** (गायकवाड सीरीज), २२·२९८

५० *Fundamentals of Play Directing,* pp. 168-169.

५१ *Producing Plays,* p. 95. "There must be semblance of eating rather than actual consumption of food, but the semblance must be convincing."

५२ *Ibid,* p. 96. "In realistic plays it is necessary to have the appearance of real things".

५३ *Ibid,* p. 124. "...... a frankly non-realistic convention can be recognized and the play staged within its limits".

५४ *Ibid,* p. 125.

५५ *Ibid*, pp. 125-6. पर्डम्ने no-scenery production (सीनरीचा उपयोग न करता केलेला प्रयोग) असे जिचे वर्णन केले आहे तिच्यापेक्षा 'कन्स्टक्टिव्हिस्ट' रंगभूमी थोडी वेगळी असते असे त्याच्याच विवेचनावरून दिसते — ही non-representational असते असे पर्डम् म्हणतो.

५६ *Ibid*, p. 152.

५७ *Play Production*, p. 37.

५८ *Ibid*, p. 65.

५९ *On Dramatic Method*, p 170.

६० *The Summing Up*, p. 138.

६१ *Ibid*, p. 140. "The result has shown that realism too often ean only produce plays that are drab and dull."

६२ *Ibid*, pp. 154-155.

६३ *Ibid*, p. 141. "...... possibly the dramatist would be wise now to go back to the origins of modern drama and call to his aid verse, dancing, music and pageantry so that he might appeal to all possible sources of entertainment ...... and of course a play of this kind would need a dramatist who was also a poet."

६४ *On Dramatic Method*. pp. 171-2

❀ ❀ ❀

राशियामध्ये कॉस्टंटीन स्टॅनिस्लाव्स्की व त्याचा सहकारी नेमिरॉविच्-डँचेंको यांनी 'मॉस्को आर्ट थिएटर' या नाट्यसंस्थेच्या वतीने रंगभूमीवर जे विविध प्रयोग (experiments) करून पाहिले त्यांच्या विस्तृत चर्चेसाठी Joseph Macleod याच्या *Actors Cross the Volga* या पुस्तकातील विवेचन पाहावे. तसेच *My Life in Art* हे खुद्द स्टॅनिस्लाव्स्कीचे पुस्तक पाहावे.

१५१३६

REFBK-0015136

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

काही पुस्तकें :

नट, नाटक आणि नाटककार
वसन्त शान्ताराम देसाई

रूपकम् : शेक्सपीअर खंड
संपादक : गो. म. वाटवे

संस्कृत नाट्यसृष्टी
गो. के. भट

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन : पुणे

सर्वहक्क सुरक्षित किंमत : **एक रुपया** पहिली आवृत्ति : १९६६
प्रकाशक : अ. अं. कुलकर्णी, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, टिळक रोड, पुणे २.
मुद्रक : वि. ग. माटे, विश्वकर्मा मुद्रणालय (प्रा.) लि., नारायण पेठ, पुणे २.

सा हि त्या ती ल सं प्र दा य

आमूलाग्र सुधारून वाढविलेली
दुसरी आवृती

लेखक :
डॉ. रा. शं. वाळिंबे,
एम्.ए., पीएच्.डी.

क्लॅसिसिझम्, रोमँटिसिझम्, रिॲलिझम्, आणि
सर्-रिॲलिझम् या प्रणालींचे
सांगोपांग विवेचन.

पृष्ठे डेमी ५०० किंमत २०.००

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन : पुणे २.