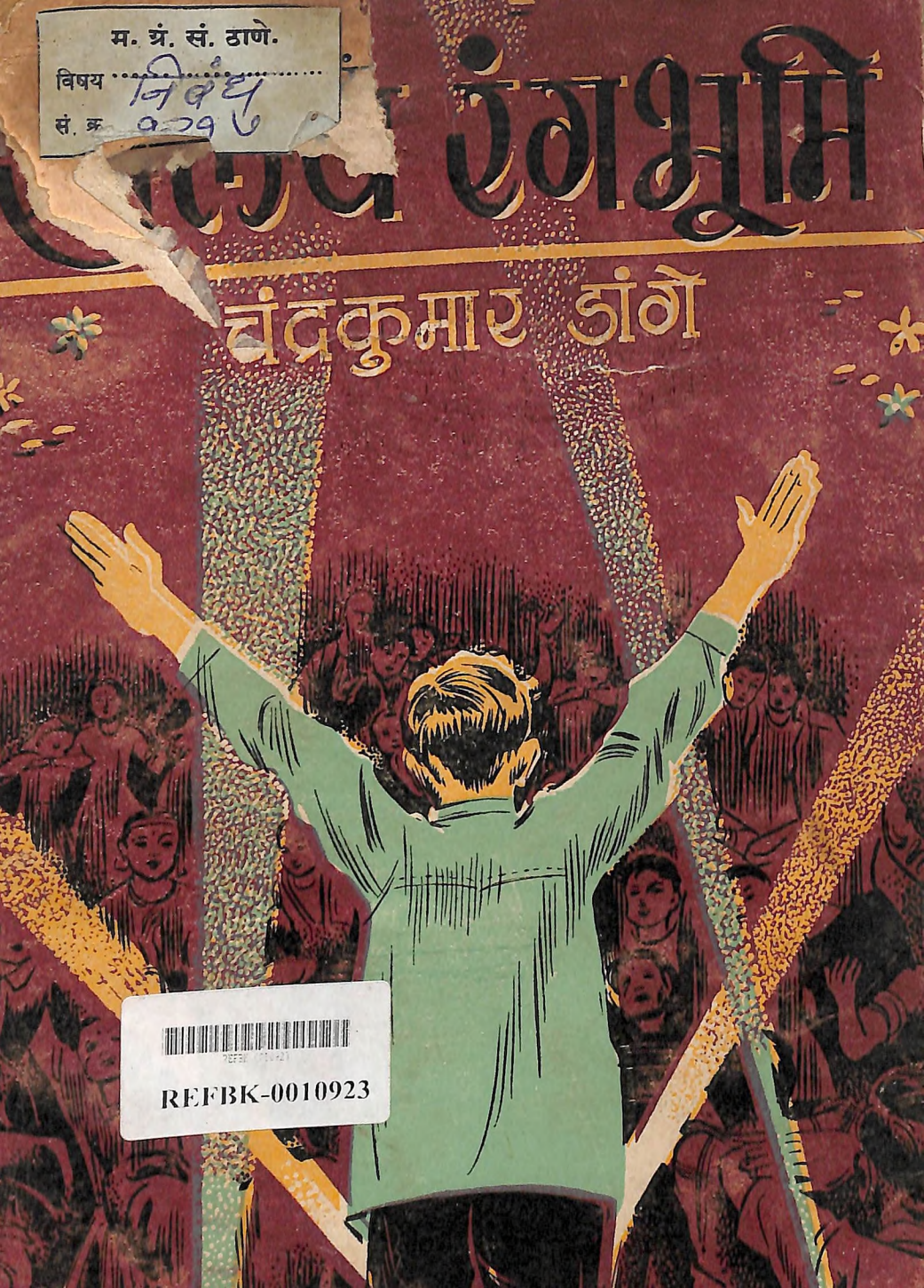
म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ०२१७

रंगभूमि

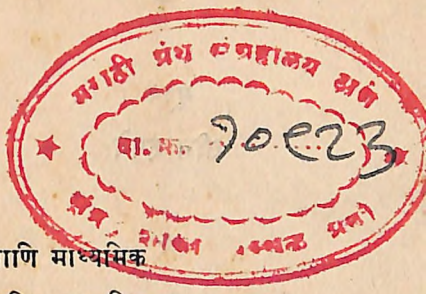
चंद्रकुमार जांगे



REFBK-0010923

शालेय रंगभूमि

★



प्राथमिक, मूलोद्योगी आणि माध्यमिक शाळा, प्राथमिक आणि माध्यमिक अध्यापन विद्यालयांतील शिक्षक व नाट्यकलेचे अभ्यासक यांच्यासाठी लिहिलेला अभिनव मराठी ग्रंथ

★

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम २६४१६ वि. निवं...६१
क्रमांक ...१२९० नों. दि. २३१३



REFBK-0010923

चंद्रकुमार डांगे

★

प्रकाशक

दे. श्री. जोशी
म. द. लोखंडे

मेसर्स जोशी आणि लोखंडे प्रकाशन
सदाशिव पेठ, टिळक रस्ता, पुणे २

★

मूल्य
तीन रुपये

★

मुखपृष्ठ
अनंत सालकर

★

पहिली आवृत्ति
१ जानेवारी १९६०

★

मुद्रक
प्र. भा. काळे
प्रतिभा मुद्रणालय
सदाशिव पेठ, टिळक रस्ता, पुणे २

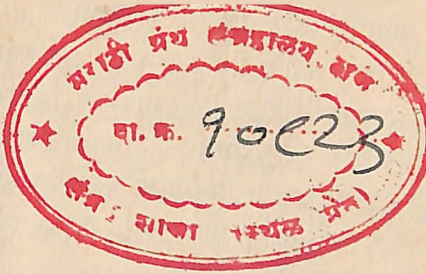
★

अंजली

शिक्षण आणि नाट्य
विद्यार्थी आणि नाट्य
नाटक
नाट्य-क्रीडा
नाट्य-शिक्षक
अभिनय-साधना
रंगमंच आणि नेपथ्य
रंगभूषा आणि वेषभूषा
दिग्दर्शन १
दिग्दर्शन २
नाट्यवाचन

ग्रंथसंपदा

★



अंजली ★

'शालेय रंगभूमि असें म्हणून तुम्हांला काय सुचवायचें आहे?' हा माझ्या मित्राचा प्रश्न मोठा मार्मिक होता. कारण आज जी चळवळ 'Children's Theatre' या नांवानें पाश्चात्त्य देशांत रूढ आहे तिला वेगवेगळे अर्थांचे पैलू पडलेले आहेत. मुलांनींच मुलांसमोर रंगभूमीवर नाट्यप्रयोग करणें, मुलांनीं प्रौढांच्या समोर रंगभूमीवर नाट्यप्रयोग करणें, मुलांनीं लहान-मोठ्या समुदायासमोर रंगभूमीवर प्रयोग करणें आणि प्रौढांनीं मुलांच्या समोर रंगभूमीवर नाट्यप्रयोग करणें असे ते विविध पैलू होत. आपल्याकडे मुलें संमिश्र समुदायासमोर रंगभूमीवर नाट्यप्रयोग करतात हा एकच पर्याय रूढ आहे. मराठी मनावर नाट्यमोहिनीच्या पडलेल्या प्रभावाचा तो एक अपरिहार्य परिणाम आहे. नाट्याची आवड असलेल्या शिक्षकानें ही परंपरा रूढ केलेली आहे. या परंपरेला नवें वळण देतां येईल काय, नाट्याचा जीवनाशीं असलेला समवाय अधिक जाणिवेनें, अभ्यासानें सामर्थ्यशाली करतां येईल काय आणि तो करायचा म्हटलें तर क्षेत्र कोणतें अशा अनेक प्रश्नोपप्रश्नांतून 'शालेय रंगभूमी'च्या क्षेत्राचें स्वरूप अपरिहार्यपणें माझ्या डोळ्यांसमोर आलें.

संगीत, नृत्य, चित्र किंवा शिल्पकलेचें शिक्षण देणाऱ्या पुष्कळच संस्था गेल्या पन्नास वर्षांत उदयाला आल्या. या ठिकाणीं कला-शिक्षण घेणाऱ्या विद्यार्थ्यांची संख्याहि वाढत आहे. परंतु गेलीं शें-सव्वाशें वर्षें विद्यालयें आणि महाविद्यालयांतून नाट्यप्रयोग होत असूनहि नाट्यकलेचें शिक्षण देणारी स्वतंत्र संस्था निघाली नाहीं. तसें म्हटलें तर भारतांतील विद्यापीठांच्या स्थापनेपासून प्राध्यापकांचा आणि शिक्षकांचा व्यावसायिक रंगभूमीशीं निकटचा परिचय होता; आणि १९३६ च्या सुमारास ज्या हौशी कलावंतांच्या कार्याला प्रारंभ झाला त्यांतहि प्रथमपासून तों आजतागायत शिक्षकवर्गाचा फार मोठा वांटा असल्याचें दिसून येतें. नाट्यचें शिक्षणांत फार महत्त्वाचें स्थान आहे, याची जाणीव भरपूर प्रमाणांत व्यक्त झाल्याचे पुरावेहि आढळतात. शालेय किंवा महाविद्यालयीन प्रयोगाला या क्षेत्राबाहेरील नटांचें व दिग्दर्शकांचें साहाय्यहि आजपावेतों लाभत आहे. परंतु शिक्षणाची खास सोय मात्र उपलब्ध झाली नाहीं.

या दृष्टीनें कांहीं व्यक्ति आणि संस्था यांनीं प्रयत्न केल्याच्या खुणाहि इतिहासांत आढळतात. विशेषतः महाराष्ट्रीय कलोपासक या १९३६ सालीं पुण्यांत स्थापन झालेल्या हौशी नाट्यसंस्थेनें अगदीं प्रारंभापासून नाट्याला शिक्षणांत स्थान मिळवून देण्यासाठीं भगीरथ प्रयत्न चालविलेले आहेत. १९४५ ते १९५४ पर्यंत या संस्थेनें आंतरशालेय नाट्यस्पर्धा भरवून नव्या उदयोन्मुख बालकलाकारांना शिष्यवृत्त्याहि दिल्या. अलीकडे मुंबई राज्याच्या शिक्षणखात्या-मार्फत अशा स्पर्धा घेतल्या जातात हें सुपरिचित आहे. महाराष्ट्रीय कलो-पासकानें प्राथमिक शाळेपासून तों पदव्युत्तर संशोधन शाखेपर्यंतचा अभ्यासक्रम तयार करून तो सर्व विद्यापीठें व प्रांतीय शिक्षणखात्यांच्याकडे धाडला. इतकेंच नव्हे तर, १९४८ च्या मे महिन्यांत एक नाट्य-शिक्षणवर्ग पुणें येथें एक महिना चालवून आपल्या तात्त्विक कल्पनांना प्रात्यक्षिकाची जोड दिली. या ग्रंथलेखनाचें रूप साकार झालें तें महाराष्ट्रीय कलोपासकाच्या अभ्यास-विभागासाठींच. पुणें येथील 'सकाळ' या लोकप्रिय वृत्तपत्रानें १९५३ सालीं नाट्यवाचनाचा उपक्रम हातीं घेऊन नाट्यकलेच्या एका उपेक्षित पण शिक्षणक्षम घटकाच्या विकासाचा प्रयत्न हातीं घेतलेला आहे. मुंबई राज्याच्या

शिक्षणखात्यानें १९५५ सालीं नोव्हेंबर महिन्यांत पुणें येथें प्राथमिक शिक्षकांसाठीं एक नाट्य-शिबिर संचालित केलेलें होतें. शालेय रंगभूमीच्या विकासाचीं हीं सारीं प्रसादचिन्हेंच होत.

परंतु आमच्या सर्वच अभ्यासानुवर्ती चळवळींची अतिशय अनुकंपनीय स्थिति आज झालेली दिसते व त्या टीकेचें लक्ष्य झालेल्या आहेत. अतिरिक्त शिक्षकानुवर्तित्व, स्पर्धैकदृष्टि, नियोजनाचा अभाव आणि विद्यार्थ्यांना उरणारा अपुरा वेळ या प्रमुख व इतर अनेक कारणांमुळें या चळवळींचा लाभ जसा व्हावा तसा होत नाहीं. नाट्यविषयक चळवळहि त्याला अपवाद नाहीं. शालेय रंगभूमीचा विकास नव्या शास्त्रशुद्ध दृष्टिकोणानें व्हावा या हेतूनेंच या क्षेत्राशीं निगडित असलेल्या घटकांच्या नियोजनाची रूपरेखा या ग्रंथांत चर्चिलेली आहे. पुण्या-मुंबईत तर अलीकडे 'Children's Theatre' या नांवाखालीं नवे उपक्रम हातीं घेतले जात आहेत. वास्तविक त्यांची निर्मिति शाळेच्या क्षेत्रांतूनच होणें इष्ट व अपरिहार्य आहे. म्हणून तर अशा दृष्टिकोणाचा प्रपंच अपरिहार्य ठरतो. पाश्चात्य देशांत ज्या ठिकाणीं विद्यार्थी, हौशी नट किंवा व्यावसायिक नट खास मुलांच्यासाठीं नाटकें करतात तेथेंहि या उपक्रमाच्या यशस्वितेबद्दल आणि उपयुक्ततेबद्दल जाणकारांनीं गंभीर शंका उपस्थित केलेल्या आहेत. या उपक्रमांना लाभलेली प्रदर्शनीयता, अनुकरणाचे धोके, कार्यक्रमांचा खर्च, अपुरा वेळ आणि बहुसंख्य विद्यार्थ्यांना वंचित राहावें लागण्याची शक्यता, यामुळें शिक्षणतज्ज्ञ, विचारवंत आणि पालक संभ्रमावस्थेंत पडलेले आहेत. आपल्याकडे तर याहून अधिक प्रतिकूल परिस्थिति आहे. अशा वेळीं हे उपक्रम केवळ हौस म्हणूनच राबविले जाण्याची शक्यता आहे. म्हणूनच आहे या परिस्थितींत उपलब्ध साधनांच डोळसपणें कसा उपयोग करून घ्यावा एवढेंच सूचित करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. नाट्याच्या अंगोपांगांचा तपशीलवार विचार करून केवळ निर्मितीच्या यशाची तांत्रिक बाजू स्पष्ट मांडणें ही भूमिका अभिप्रेत नाहीं. नट, नाटककार किंवा तंत्रज्ञ निर्माण करण्याची गुरुकिल्ली शोधण्याची खटपटहि हातीं घेतलेली नाहीं. संपूर्ण शरीर, मन आणि भावना यांच्या एकत्रित समधाततेनें नवी अनुभूति घेणें व तिचा प्रभावी आविष्कार करणें, स्पष्ट व अचूक शब्दांच्या साहाय्यानें आत्माविष्कार

करणें, सहकार्य आणि संघवृत्तीचा विकास करणें, नव्या भूमिकेशीं एकरूप होण्याची शक्ति अंगीं बाणवणें आणि जीवनांत हरघडीं प्रत्ययास येणाऱ्या नाट्यमयतेशीं तद्रूप होऊन स्वयंकेंद्रियता सोडून आपल्या व्यक्तित्वांतील मनोगंड व शारीरिक उणीवा नाहींशा करणें या मूलभूत शिक्षणमूल्यांचा समवाय नाट्याशीं कसा नैसर्गिक जडलेला आहे तो स्पष्ट करणें, हाच प्रधान हेतु मानलेला आहे. "Drama means 'doing'; and sincere 'doing' is child's acting." या सूत्रानुसार शालेय रंगभूमीच्या विकासाची दिशा सूचित केलेली आहे.

या सर्व कल्पना प्रत्यक्षांत आणण्याच्या दृष्टीनें विद्यार्थ्यांच्यासाठीं लिहिलेल्या उपलब्ध समग्र नाट्यवाङ्मयाचें परीक्षण आणि अवलोकन केलें. हेतु असा कीं, वयोमानानुसार वर्गीकरण करून एखादी यादी तयार करावी. परंतु पदरीं निराशा आली. नाट्यलेखनाचा हा प्रांत अति रूक्ष आणि कोरडा वाटला. संवाद म्हणजे नाटक या समजुतीवरच आधारलेलें हें लेखन आहे. उपदेश-प्रधानता, नाट्याचा अभाव, बोजड भाषा, विसंगत व कृत्रिम रचना, रोगट भावविवशता आणि आंधळें अनुकरण या मूळ कारणांनीं हें लेखन शबल झालेलें आहे. कसल्याहि प्रकारची रसनिर्मिति करण्याचें सामर्थ्य त्यांत नाहीं, कीं निव्वळ मनोरंजन करण्याचीहि शक्ति दिसून येत नाहीं. मुलांच्या अनुभूतीला, कल्पनाशक्तीला, भावतरलतेला मोहून टाकील अशी कृति विरळा असावी, या जाणिवेचें शल्य मात्र उरलें. साहजिकच शालेय रंगभूमीला निर्वाह करावा लागतो तो प्रौढांच्यासाठीं उपलब्ध असलेल्या नाट्यवाङ्मयावर. यांतून निर्माण होणाऱ्या अनेक विसंगतींचा परिणाम शालेय रंगभूमीवर न झाला तरच नवल. हें आवर्त नाहींसें होईल तो सुदिन !

गांधीजींनीं पुरस्कारलेल्या मूलोद्योग शिक्षणपद्धतींत व माध्यमिक कक्षेंत नव्यानें अंतर्भूत केलेल्या सांस्कृतिक विषयांसाठीं नाट्याच्या विविध अंगांचा चातुर्यानें उपयोग करण्याची संधि शिक्षकांना लाभत आहे. या दृष्टीनें व शिक्षकांच्या स्वतःच्या अभ्यासाच्या दृष्टीनें प्रत्येक प्रकरणाच्या शेवटीं चर्चा आणि विरचना अंतर्भूत केलेल्या आहेत. त्यावरून केवळ अभ्यासाची दिशा तर कळेलच, पण नाट्याच्या मूलभूत आणि व्यापक स्वरूपाचें स्वयंसिद्धत्व ध्यानीं येईल. चिकित्सक अभ्यासकांसाठीं अखेरीस उपयुक्त ग्रंथांचा उल्लेख केलेला

आहे. मागील लेखनाच्या अनुभवावरून अशा चर्चात्मक प्रश्नांचा आणि विरचनात्मक सूचनांचा फार उपयोग होतो असा अनुभव आला. शिक्षकमित्रांना हा उपक्रम आणि रचना आवडेल अशी श्रद्धा आहे.

पुण्यांतील नूतन मराठी शाळेच्या शारदोत्सवांत १९२४ सालीं बालवर्गांत असतांना श्रीरामाच्या भूमिकेंत मला प्रथम या यक्षभूमीचें दर्शन झालें. तेव्हां-पासून गेलीं पस्तीस वर्षें मी या मखमलीच्या पडद्याआड नादावून घुटमळतों आहे. या रम्य कालखंडांतील हरित तृणावर बागडणारा स्मृतींचा मत्त कलाप मनांत हिंदकळतो आहे. अमर्याद पाहिलेलें आणि ऐकलेलें अजून जागें आहे. थोर कलावंतांच्या सहवासांत वेंचलेले अनुभवांचे सुवर्णकण त्याच दीप्तीनें लखलखत आहेत. जेव्हां जेव्हां मन उदास झालें, भविष्य काळवंडून गेलें, दिशा धूसर झाल्या, त्या सर्व क्षणीं या मखमली पडद्यानें शीड उभारलें, पद-दीपांनीं प्रकाश दिला, ऊदधुपाच्या धुंद गंधानें जागें केलें आणि पहिल्या घंटेच्या नादशलाकांनीं खंबीरपणें पावलें टाकण्याचें बळ दिलें. किती आठवावें आणि किती टिपावें !

मराठी भाषेच्या भव्य दरबारांत या नव्या विषयाचें बोट धरून मी येत आहें. जिथें देवदूत जायला कचरतात तिथें कोण जातात हें मला ठाऊक आहे. पण आपल्या असामान्य प्रतिभेनें शालेय रंगभूमीचें रूप उजळून टाकणाऱ्या देवदूताची वाट पाहात मी उभा आहें. दूर कोपऱ्यांत उभा आहें. भावपुष्पांनीं ओथळून चाललेली अंजली घेऊन उभा आहें!

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रमांक 25816 वि निबंध
क्रमांक 7216 नो. दि. 23/4/60



★

फुलांचं आणि मुलांचं जग

आपल्या प्रियदर्शनानं फुलविणारे

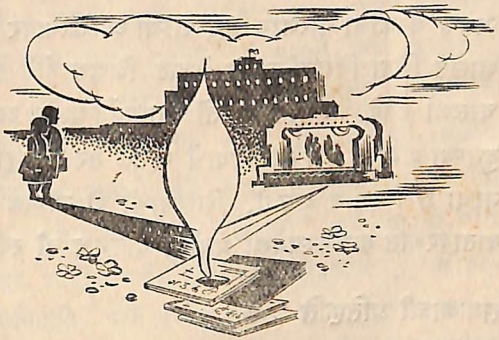
आपले पंतप्रधान

पंडित जवाहरलाल नेहरू

यांच्या चरणीं

★

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्र
अनुक्रमांक २६४१६ वि
क्रमांक ९२१७ नोंद दि. २३/१२/९९



शिक्षण म्हणजे काय ?

'शिक्षण' या शब्दाचा अर्थ वेगवेगळ्या तऱ्हेनें केला जातो. शाळेंत ज्या निरनिराळ्या विषयांचें अध्यापन केलें जातें, त्यालाच कोणी 'शिक्षण' असें मानतात; तर कांहींच्या मतें, शालेय आणि विश्वविद्यालयीन वातावरणांत विशिष्ट काळपर्यंत जीवन घालविल्यानंतर, जे संस्कार व्यक्तीच्या बोलण्याचालण्यावर व वागणुकीवर होतात तें शिक्षण होय. स्वतंत्र विचार करण्याची शक्ति अंगीं आणणें यालाच कोणी शिक्षण मानतात. तत्त्वज्ञानाच्या भूमिकेवरून शिक्षण म्हणजे 'आध्यात्मिक विकास' असें समजण्यांत येतें. पण याहून अधिक व्यापक अर्थ आतां विचारवंत मान्य करीत आहेत.

इतर प्राण्यांप्रमाणें मनुष्य हा देखील सृष्टीच्या उत्क्रांतितत्त्वाच्या विकासांतीलच एक महत्त्वाचा टप्पा आहे. बाह्य भौगोलिक व सामाजिक परिस्थितीचे संस्कार मनुष्यावर घडत आहेत. शरीर आणि आंतरिक ऊर्मि यांच्यावर सभोंवतालच्या परिस्थितीच्या क्रिया आणि प्रतिक्रिया सतत होत आहेत. मनुष्याची परिस्थितीशीं जमवून घेऊन पुढें जाण्याची धडपड सुरू आहे. या धडपडींतूनच मनुष्याच्या व्यक्तित्वाचा विकास होत आहे. याचा अर्थ असा कीं, ही जी विकास पावण्याची क्रिया आहे, ती सतत आणि सर्वत्र चालूं आहे. मनुष्याच्या मनावर केवळ शाळेंतील घडामोडींचे परिणाम होतात असें नव्हे, तर शाळेबाहेरील अनेक गोष्टींचें परिणाम होत असतात. हेंहि एकप्रकारचें शिक्षणच होय. कळत वा नकळत ही शिकण्याची, नवे अनुभव आत्मसात् करण्याची क्रिया चालूंच असते. सामाजिक संस्था, रूढि, आचार, कल्पना, कला इत्यादि अनेक घटकांचा परिणाम मनुष्याच्या व्यक्तित्वावर होत असतो, आणि म्हणूनच शाळेंत किंवा विद्यापीठांतच केवळ शिक्षण होतें ही कल्पना आतां मागें पडत चालली आहे. जन्मापासून तों अंतापर्यंत प्रत्येक व्यक्ति ही शिक्षणच घेत असते. दुसऱ्या शब्दांत हेंच सांगावयाचें म्हटलें तर अनुभूति घेतां घेतां आपल्या जीवनाचा प्रवास होत असतो. शिक्षणाची ही व्यापक कल्पना स्वीकारूनहि शालेय वातावरणांत ह्या कल्पनेला मर्यादा घालूनच ती स्वीकारावी लागते.

समाजाची प्रतिकृति

कोणत्या मर्यादित अर्थानें 'शिक्षण' या शब्दाचा अर्थ शालेय जीवनांत स्वीकारला जातो हें समजण्यासाठीं, शाळा या संस्थेकडे बघण्याच्या दृष्टिकोणांत जो बदल झालेला आहे तो कळून घेणें आवश्यक आहे. पूर्वी शाळेंत शिकविण्यांत येणाऱ्या विषयांना अत्यंत महत्त्वाचें एकमेव असें स्थान होतें. पण ते विषय ज्यांना शिकवावयाचे असे जे विद्यार्थी, त्यांना गौणस्थान दिलें जात असे. मग विद्यार्थ्यांच्या आवडीनिवडी, मनाचा कल, नैसर्गिक मर्यादा यांचा विचार देखील होत नसे यांत नवल नाहीं. गुरूनें पाठय पुस्तकांच्या आधारें ज्ञान द्यावयाचें व विद्यार्थ्यानें तें स्मरणशक्तीच्या साहाय्यानें आत्मसात् करावयाचें, हीच कल्पना दृढमूल होती. मग विद्यार्थ्यांच्या व्यक्तित्वाचा विचार कोण करणार ?

पण विसाव्या शतकांतील प्रारंभीच्या दशकांत मनुष्याच्या मनावर मानसशास्त्रज्ञांनीं अधिक प्रकाश टाकला व मनोव्यापारांचा परिणाम व्यक्तिविकासावर किती दूरगामी व मूलभूत होतो हें सिद्ध केलें. शिक्षणाच्या दृष्टीनें हें संशोधन अत्यंत महत्त्वाचें असें ठरलें गेलें. कारण व्यक्तीच्या बाह्य वर्तनाचीं कारणें खोल कुठेतरी अंतर्मनांत दडलेलीं असतात, हें समजूं लागल्यावर विद्यार्थ्याकडे पहाण्याचा दृष्टिकोणहि बदलूं लागला. सहजप्रवृत्ति, भावना, वृत्ति, स्थिरवृत्ति आणि तयार होणारे गंड यांचा समवायानें विचार करणें आवश्यक वाटूं लागलें. विद्यार्थी ज्या घरांत जन्माला येतो तें घर, घरांतील संस्कार, सभोंवतालचें सामाजिक जीवन आणि परिस्थिति या सर्वांचा बालमनावर सतत परिणाम होतो व तो विचारांत घेणें हिताचेंच नव्हे तर आवश्यक आहे हें सर्वमान्य झालें. यामुळें शालेय वातावरण कसें निर्दोष व प्रगतीला पोषक राखावें व त्यासाठीं कोणतें उपाय योजावेत ही चर्चा सुरू झाली. शिस्तविषयक कठोर आणि निर्दय कल्पना गळून पडल्या, अभ्यासक्रमाचें संकुचित स्वरूप अधिकाधिक व्यापक होऊं लागलें; खेळ, कवायत, सहली, वननिवास, बागकाम, समारंभ, चढाओढी, विविधकलांचें शिक्षण इ० गोष्टींचा समावेश अभ्यास-विषयांच्या बरोबरीनें होऊं लागला. ह्या विविध उपक्रमांना प्रारंभीं 'अभ्यासेतर चळवळी' असें जें थोडेंसें दुय्यम स्थानदर्शक नामाभिधान होतें तें जाऊन, 'अभ्यासानुवर्ती चळवळी' असें यथार्थ नांव मिळालें. इतकेंच नव्हे तर खुद्द शाळेचें वर्णन 'अनावृत क्रीडांगण', 'क्रीडामंदिर', 'समाजाची छोटी प्रतिकृति' असें करण्यांत येतें. हें वर्णनप्रकार शाळेकडे बघण्याच्या बदलत्या दृष्टिकोणाचे निदर्शक आहेत. शाळा ही एक सामाजिक संस्था असून तिचा बाह्य समाज-जीवनाशीं संबंध असणें अपरिहार्य आहे. या नव्या दृष्टिकोणाच्या उदयाबरोबरच आजवर 'शाळा' या घटकाभोंवतीं निर्माण केलेल्या प्रचंड भिंती कोसळूं लागल्या. शाळेचें कार्य व उद्दिष्ट समाजाभिमुखतेशिवाय साध्य होणार नाहीं अशी नवी श्रद्धा, विश्वास निर्माण झाला. व्यक्तित्वाचा सर्वांगीण विकास शालेय विश्वांत साधावयाचा आहे हें ध्येय आज मान्य झालें आहे.

हा व्यक्तित्वाचा सर्वांगीण विकास साधण्यासाठीं जशा विविध अभ्यासानुवर्ती चळवळी शालेय जीवनाशीं निगडित करण्यांत आल्या तद्वतच त्यायोगें

आणखीहि एक महत्त्वाची गोष्ट साधण्याची मनीषा शिक्षणतज्ज्ञांची होती. ती म्हणजे समाज आणि शाळा यांच्यांत समरसता, एकसंधपणा निर्माण करणें. म्हणून आज शाळा व समाज एकाच नव्हे तर अनेक अर्थांनीं परस्परावलंबी झालेले आहेत. नव्या पिढीला शिक्षण देण्याच्या हेतूनें शाळा ही संस्था निर्माण करण्यांत आली. शाळेंत भावी नागरिक तयार होत असतात. आजचीं छोटीं मुलें उद्यांच्या समाजाचे आणि पर्यायानें राष्ट्राचे आधारस्तंभ आहेत. अशा उद्यांच्या नागरिकांचें जीवन ज्या शालेय वातावरणांत व्यतीत होतें, ती संस्था समाजाच्या व सामाजिक क्रिया-प्रतिक्रियांच्या परिणामापासून अलिप्त कशी राहील ? शाळा ही केवळ आतां विद्यार्थ्यांचीच मत्ता राहिलेली नसून, पालक व इतर लोक यांचाहि शाळेशीं घनिष्ठ संबंध आणला पाहिजे, ही कल्पनाहि आतां रूढ होत आहे. समाज व शाळा यांच्यांत एकजिनसीपणा यावा असें वाटत असेल तर तो कसा आणावयाचा ? ह्याच उद्दिष्टानें अभ्यासानुवर्ती चळवळींचें महत्त्व आज गणलें जात आहे. शालेय जीवन व व्यापक समाजजीवन यांना जोडणारे छोटे-मोठे पूल म्हणजेच हे विविध उपक्रम होत. समाज आणि शाळा यांच्यांत अविरतपणें चालणारी ही एक प्रक्रिया आहे. समाजांतील छोटीं मुलें शाळेंत जाऊन शिक्षण घेतात, संस्कारित होतात व प्रत्यक्ष समाजजीवनाच्या विशाल प्रवाहांत आपल्या जीवननौका हाकारूं लागतात. असा क्रम पिढ्यान्‌पिढ्या अखंड चालूं असतो. व्यापक समाजजीवनावर शिक्षणाचा परिणाम होतो तो अशा तऱ्हेनें सुसंस्कृत होणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या कर्तृत्वामुळें. आपल्या प्रौढ जीवनांत हे छोटे विद्यार्थी अनेकविध भूमिका वठवितात. कोणी प्रभावी नेतृत्व करूं लागतात, कोणी अन्यायाविरुद्ध झगडतात, कोणी अक्षरवाङ्मयाची निर्मिति करतात, कोणी सामाजिक किंवा राजकीय क्रांतीचे सूत्रधार होतात, कोणी विज्ञानांत भर टाकतात, कोणी प्रचंड उद्योगधंदे काढतात तर कोणी कलावंत होऊन समाजाचें भावजीवन समृद्ध करतात. पण यांपैकीं कोणतीहि एक किंवा यांहून वेगळी अशी भूमिका यथार्थपणें पार पाडावयाची असेल तर विद्यार्थ्यांच्या सर्वांगीण व्यक्तित्वाच्या विकासाचा मजबूत पाया आपण घातला पाहिजे; आणि हा पाया घालावयाचा तो विद्यार्थ्यांच्या शारीरिक आणि मानसिक मर्यादा लक्षांत

ठेवूनच. हें लक्षांत आलें कीं, शिक्षणाचा कोणता मर्यादित अर्थ अभिप्रेत आहे हें सहज ध्यानांत येईल.

मूलभूत मर्यादा

शाळा आणि समाजजीवन यांचें परस्परांशीं असलेलें नातें मान्य करूनहि शालेय विश्वांतील जीवन मूलभूत अशा मर्यादांनीं व्याप्त असतें हें मान्य करावयास हवें. व्यापक समाजजीवन पराकाष्ठेचें गुंतागुंतीचें असतें. त्यांत चांगले आणि वाईट अनुभव सर्रास मिसळलेले दिसतात. समाजविघातक प्रवृत्ति संचार करीत असतात. व्यक्ति आपलें समाजविषयक कर्तव्य सोडून वागतांना दिसतात. सत्प्रवृत्तींना पायदळीं तुडवलें गेल्याचीं उदाहरणें घडतात. सत्याला सत्तेपुढें वांकावें लागतें. अशी मिश्र स्वरूपाची अनुभूति कोंवळ्या वयाच्या आणि मनाच्या मुलांना मानवणारी नसते. तेव्हां शिक्षणक्षम अनुभवांची निवड करून तद्द्वारा विद्यार्थ्यांचा सर्वांगीण व्यक्तिविकास घडवावयाचा असतो. यालाच शालेय वातावरणाचें शुद्धीकरण किंवा उदात्तीकरण असें म्हणतात. पण ही अनुभूति कृतिद्वारा घडविली गेली पाहिजे, हें तत्त्व आपण सतत लक्षांत ठेवलें पाहिजे. साहजिकच विद्यार्थ्यांचें वयोमानहि लक्षांत घ्यावें लागतें. विद्यार्थी एखादी कृति व्यक्तिशः किंवा गट करून पार पाडतील आणि ह्या क्रियेतच त्यांना अनुभव मिळेल. चुका करीत ते शिकतील. कृतिद्वारा शिक्षण म्हणतात तें हें होय मात्र या ठिकाणीं शिक्षकाची जबाबदारी शतपटीनें वाढते. शिक्षकानें सर्व कांहीं स्वतः करून विद्यार्थ्यांना फक्त हुकमाच्या ताबेदारांची भूमिका करावयास लावावयाची असें चालणार नाहीं. असें आजवर होत आहे व त्यामुळें अनुभवांतून शिक्षण हें तत्त्व साकार होत नाहीं. याउलट, शिक्षकाला मार्गदर्शकाची कठीण भूमिका आतां स्वीकारावयाची आहे. विद्यार्थ्यांकडून जी कृति करवून घ्यावयाची ती त्यांच्या आवांक्यांतील आहे का, ती कृति करतांना कोणत्या अडचणी येतील, कोणाकोणाचें सहकार्य कसें घ्यावें लागेल, कोणत्या नव्या माहितीची, ज्ञानाची ओळख करून द्यावी लागेल आणि त्या कृतीची अंतिम फलश्रुति काय होणार या गोष्टींची शिक्षकाला स्पष्ट कल्पना व जाणीव हवी; आणि अशा कृति निवडून त्या प्रत्यक्षांत साकार करावयाच्या म्हटल्या, कीं पूर्वनियोजन, मनन

आणि चिंतन आलेंच. या दृष्टीनें शिक्षकाचें कार्य खरोखर कठीण आहे. पण ह्या दिव्यांतून गेल्याशिवाय आतां गत्यंतर नाहीं. कारण हें केल्याशिवाय जें घडत होतें व घडत आहे त्यालाच आपण 'पुस्तकी शिक्षण' म्हणतों. अशा निर्मम, कृतिहीन वातावरणांत सर्वांगीण विकास कसा साधणार ?

या मर्यादांच्या जोडीनेंच आपली शाळा कोणत्या बाह्य परिस्थितींत कार्य करीत आहे याचीहि दखल घ्यावी लागते. कारण शाळेंत येणारीं मुलें कोणत्या सांस्कृतिक थरांतून आलीं आहेत, कोणतीं साधनें उपलब्ध आहेत, समाजाकडून कोणतें सहकार्य मिळूं शकेल, शाळा व पालक किती प्रमाणांत द्रव्यसाहाय्य करूं शकतील या व इतर आनुषंगिक गोष्टींचा विचार क्रमप्राप्त असतो. या शालेय विश्वांतील मर्यादा ध्यानांत घेऊन जेव्हां कृति-प्रधान शिक्षण देण्याचा यत्न केला जातो, तेव्हांच अनुभूतीचे सुवर्णकण विद्यार्थ्यांच्या हातीं लागतात व त्यांच्या खऱ्या व्यक्तित्वाची जडण-घडण सुरू होते.

संपन्न भावजीवन

व्यक्तिविकासाच्या या कार्यांत भावना-विकासाला फार महत्त्वाचें स्थान आहे. प्रत्येक व्यक्तीचा शारीरिक आणि बौद्धिक विकास योग्य व्हावा म्हणून जसे प्रयत्न केले जातात, तद्वतच त्या व्यक्तीच्या विविध भावनांचें संगोपन करण्याची जबाबदारी देखील शाळेवर असते. प्रत्येक विद्यार्थ्यांच्या सहजप्रवृत्तींचा उपयोग शिक्षक आपल्या शिक्षण देण्याच्या क्रियेंत करीतच असतो. त्याबरोबरच त्या विद्यार्थ्यांच्या भावनांनाहि आवाहन करावें लागतें. मातृभाषेच्या अध्यापनांत भावनांचें संगोपन करून अभिरुचीला इष्ट वळण लावणें हें एक प्रमुख ध्येय मानलेलें आहे. इतिहासासारखा विषय या दृष्टीनें अत्यंत संस्कारक्षम असा आहे. तद्वतच विविध प्रकारचे खेळ खेळतांना, शास्त्रीय प्रयोग करतांना, एखादी भूगोलविषयक विरचना करतांना देखील जे विविध अनुभव येतात त्यांच्या द्वारा विविध भावना निर्माण होतात. हे अनुभव घेण्याची शक्ति जसजशी विकसित होत जाते तसतशी व्यक्तीची भावनाक्षमता वाढीला लागते. ज्याच्या भावनांना स्पर्श होत नाहीं, ज्याच्या चित्तवृत्ति हलत नाहींत, जो केवळ शरीरानें व मनानें तटस्थ राहतो अशा विद्यार्थ्याचें व्यक्तिमत्त्व अर्धवट व एकांगी

विकसित झालेलें असें राहिलें तर नवल नाहीं. असा विद्यार्थी आपल्या प्रौढ जीवनांत संपूर्णपणें यशस्वी होणें कठीणच आहे. जीवनांतील किती तरी भावनामय प्रसंग, घटना आणि अनुभव यांपासून तो वंचित असा राहील. अशा तऱ्हेचा अपुरेपणा त्याच्या जीवनांतील अपयशाचें, दुःखाचें मूळ कारण होऊन बसेल. मग तो दुसऱ्याच्या भावनांची कदर कशी करणार ? ललित वाङ्मयांतील विविध भावना-विकासाचा रसास्वाद तो कसा घेऊं शकणार ?

अपुरा भावनाविकास अनेक अनर्थकारक परंपरा निर्माण करतो. विद्यार्थ्यांच्या भावी जीवनांत या गोष्टीला महत्त्व असल्यानें त्याचा विचार थोडा अधिक करूं. भावजीवनाच्या दृष्टीनें प्रत्येक मुलाच्या मूलभूत अशा गरजा असतात. आपल्यावर कोणीतरी ममता करावी, कुठेंतरी आपण अगदीं सुरक्षित असावें आणि आपणहि कोणीतरी महत्त्वाचे घटक आहोंत या त्या मूलभूत गोष्टी होत. या प्रेरणा जीवनाच्या प्रारंभापासून तों अखेरपर्यंत व्यक्तीच्या जीवनांत असतात. या हृदयस्थ भावनांची तृप्ति व्हावी असें प्रत्येक मुलाला वाटतें. पण अनेक कारणांमीं ह्या भावना करपून जाऊन त्याचा विपरीत परिणाम झालेला दिसून येतो. सावत्र आईच्या संगतींत वाढणारें मूल, परक्या घरीं वाढणारीं अर्भकें आणि उपेक्षित राहणारीं मुलें कशीं विचित्र तऱ्हेनें वागतांना दिसतात हें आपल्या परिचयाचें आहे. त्या विचित्र आणि विसंगत वागणुकीचीं मुळें अंतर्यामीं खोल लपलेलीं असतात. आईवडिलांकडून होणारी सदैव हिडीसफिडीस किंवा फाजील लाड सारखेच अपायकारक ठरतात. पराकाष्ठेच्या घाकांत वाढणारीं मुलें उत्तर आयुष्यांत विलक्षण भित्री होतात. अशा विफल भावजीवनाचा आणखी एक परिणाम म्हणजे न्यूनगंड मनांत निर्माण होणें. एकदा हा न्यूनगंड निर्माण झाला कीं, आयुष्यभर तो पाठ सोडीत नाहीं. समाजापासून सदैव अलिप्त राहण्याची प्रवृत्ति, आपलें कांहींतरी चुकतें आहे असें नेहमीं वाटणें किंवा अकारण भावनाविवश होणें या गोष्टी मग घडूं लागतात. कोणाचें चांगलें असें दिसतच नाहीं व सदैव दोषैकदृष्टीनें पाहण्याची संवय जडते. असें दुबळें मन खोट्या स्तुतीसाठीं आसावतें आणि आपलें सामर्थ्य तपासून बघण्याच्या भानगडींत पडत नाहीं. कारण आपण नक्की पराभूत होणार असें मन सांगत असतें. मग रंगीत स्वप्नसृष्टींत रमून जाण्याची चटक लागते.

वास्तव जीवनाकडे पाठ फिरवून पलायनवृत्तीचा स्वीकार केला जातो. अशी व्यक्ति केवळ त्या व्यक्तीच्या दृष्टीनें नव्हे, तर समाजाच्या दृष्टीनें देखील निरुपयोगी ठरते. कारण समाजासाठीं करावें लागणारें कर्तव्यपालन अशा पछाडलेल्या मनःस्थितींत हातून घडतच नाहीं.

कुमार वयोमान तर भावनाविकासाच्या व समाजजीवनाच्या दृष्टीनें अतिशय महत्त्वाचें असें आहे. या कालखंडांत शरीर आणि मन क्रांतिकारक बदल सूचित करूं लागतात. लैंगिक सहजप्रवृत्तीची जाणीव होऊं लागते. अशा काळांत भावनाविकासांत जर समतोलपणा निर्माण करतां आला नाहीं तर फारच अनर्थकारक गोष्टी घडण्याचा संभव असतो. एकलकोंडेपणा, स्वप्नाळूपणा याबरोबरच खोटें बोलणें, चोऱ्या करणें किंवा टोळ्या करून दंगा करणें अशासारखीं चिन्हें दिसूं लागतात. मुलें या गोष्टींचा आश्रय घेऊं लागतात. याचा अर्थच असा कीं, त्यांचें भावजीवन वेडयावांकडया मार्गानें, स्वैर आणि बेताल होऊं लागलें आहे. या अनर्थकारक परंपरेपासून जर मुलांना परावृत्त करावयाचें असेल, तर पालक आणि शाळा यांनीं त्यांच्या भावनांना योग्य तें वळण लावलें पाहिजे. दुर्दैवानें आपल्याकडे मानसशास्त्राविषयीचें घोर अज्ञानच दिसून येतें. पालकांना मानसशास्त्रीय दृष्टीनें या वर्तनाची मीमांसा करून उपाय योजावेत अशी जाणीव झालेली दिसत नाहीं. अशा परिस्थितींत शाळेची जबाबदारी अधिकच वाढते. म्हणून तर आजच्या शिक्षकांना मानसशास्त्राची संपूर्ण ओळख हवी. कारण त्याशिवाय आपल्या विद्यार्थ्यांच्या भावनांना ते वळण लावूं शकणार नाहींत व त्यांचें भावजीवनहि संपन्न करूं शकणार नाहींत.

कला–शिक्षण ●

यासाठींच विविध प्रकारच्या कलांचें शिक्षण देण्याची आवश्यकता निर्माण होते. संगीत, चित्रकला, हस्तव्यवसाय इ० कलांचा अंतर्भाव शिक्षणांत केला जातो तो भावसंपन्न व्यक्तित्वाच्या निर्मितीसाठीं. विद्यार्थ्यांची सौंदर्यदृष्टि विकसित व्हावी, त्यांची अभिरुचि संपन्न व्हावी आणि रसिकतेनें रसास्वाद घेण्याची शक्ति त्यांच्या ठिकाणीं निर्माण व्हावी हेंच आपलें साध्य कलांच्या द्वारें साधावयाचें आहे. म्हणून शालेय वास्तु स्वच्छ, आकर्षक आणि सुंदर असावी

असें आपण म्हणतों. शाळेच्या परिसरांत विद्यार्थ्यांचें मन प्रसन्न राहावें व त्याला सुंदर व्यवस्थेची, रचनेची व वातावरणाची मोहिनी वाटावी यासाठीं परिश्रमपूर्वक खटपट करणें अगत्याचें ठरतें. नकळत त्याचे डोळे आणि मन विसांवतात. शाळेंतील छोट्या उद्यानाबद्दल त्याला आकर्षण वाटूं लागतें. मुख्याध्यापकांच्या खोलींतील टेबलावरची सुंदर व टवटवीत फुलांनीं भरलेली पुष्पदाणी तो कधींहि विसरत नाहीं. आपले आवडते शिक्षक साधा, स्वच्छ आणि नीटनेटका पोशाख कसा करतात हें त्याच्या दृष्टींतून सुटत नाहीं. शाळेच्या दाराजवळील सुरूंच्या उंच झाडाकडे तो आपादमस्तक नजर टाकूं लागतो. ग्रंथालयांतील टेबलावरील छोट्या कुंडींत हें नवें छोटें रोपटें कोणतें अशी बारीक चौकशी तो करूं लागतो. शेजारचा टापटीपीनें सजविलेला वर्ग पाहून आपला वर्ग याहून चांगला कसा सजवावा याविषयीं त्याच्या मनांत कल्पना डोकावूं लागतात. सुंदर आणि आकर्षक वातावरणांत त्याचें मन सौंदर्याचा शोध आणि वेध घेऊं लागतें.

याच्याबरोबरच अतिशय सुंदर रीतीनें शिकविलेली कविता त्याच्या मनावर खोल संस्कार करते. अशा निवडक कविता आपण जमवाव्या असा छंद त्याला जडतो. गायन-शिक्षकांनीं शिकविलेले भूप रागाचे स्वर तो अंतःकरणांत खोल खोल सांठवितो. आपल्या शाळेच्या प्रार्थनेला कोणती अनुरूप चाल हवी, असाहि विचार त्याच्या डोक्यांत घोळूं लागतो. शिक्षक एखादी कविता चालीवर म्हणूं लागले कीं, त्याचे हात आणि पाय आपोआप ठेका धरूं लागतात. क्रीडांगणावरचें संघगीत तर त्याला फार प्यार होतें. चित्रकलेच्या वर्गाजवळच्या फलकावरचें चित्र तर तो तासन् तास पाहत बसतो. या वातावरणांत सदैव गुंगून जावें अशी आंतरिक ओढ त्याला लागते. विविध कलांनीं निर्मिलेली ही दृश्य आणि श्राव्य सृष्टि त्याचें भान हारपून टाकतें. असा परिणाम व्हावा हें तर आपलें उद्दिष्ट असतें. कारण या वडामोडींतच रसिकतेचें बीज विद्यार्थ्यांच्या मनोभूमींत रुजूं लागतें.

भावनांच्या विकासांतील एक महत्त्वाची गोष्ट यायोगें साध्य होते आणि ती म्हणजे भावनांचें उदात्तीकरण. लैंगिक सहजप्रवृत्तीच्या जाणिवेच्या काळांत, म्हणजे कुमार वयोमानाच्या काळांत असें उदात्तीकरण होणें आवश्यक असतें.

विद्यार्थी त्या त्या कलेवर, प्रकट दर्शनामुळें प्रेम करूं लागतो आणि या क्रियेंतच भावनांचा समतोलपणा राखणें, अभिरुचीची योग्य तऱ्हेनें वाढ होणें आणि पर्यायानें त्या अभावीं घडणाऱ्या अनर्थकारक परंपरेपासून विद्यार्थ्यांची सुटका होणें ह्या गोष्टी साध्य होतात; इतकेंच नव्हे तर, भावी जीवनांत तो डोळस रसिक बनतो. त्याची निवडशक्ति अधिक काटेकोर बनते. जीवनांत अनुभवास येणाऱ्या लहानमोठ्या अनुभवांची प्रचीती घेण्यास तो समर्थ होतो. किंबहुना जीवनांत आनंद कसा शोधावा व तें सह्य कसें करावें हें त्याला समजतें. अनुभव घेण्याची त्याची क्षमता विशाल होते. मग, मला संगीताची रुचि नाहीं, चित्रकला मला कळत नाहीं, ह्या लेण्यांतील कारागिरी उगाचच डोकेंफोड करणारी आहे, या चंदनावरील कोरीव कामाचा उपयोग काय, ताजमहाल न पाहिला तर अडतें कोठें, असे व इतर अनेक अश्रद्धासूचक व एकांगी उद्गार तो विद्यार्थी काढणार नाहीं. अशा तऱ्हेच्या भावजीवन संपन्न आणि समतोल करणाऱ्या कलांत नाट्यकलेला फार महत्त्वाचें आणि मूलभूत असें स्थान आहे.

केवळ करमणूक

नाट्य आणि शिक्षण यांच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दल असलेच तर गैरसमज आणि दूषित पूर्वग्रहच सर्वत्र आढळून येतात आणि अशी परिस्थिति असणें अगदीं साहजिक आहे. नाटक हा एक करमणुकीचा अत्यंत लोकप्रिय प्रकार असल्याकारणानें, या कलेचा शिक्षणाशीं कांहीं संबंध असेल, ही कल्पनाच मनांत येत नाहीं. कोणी तशी कल्पना केलीच तर त्या कल्पना करणाऱ्यालाच हास्यास्पद वाटण्याचा जेथें संभव, तेथें इतरांची गोष्ट काय ? नाट्य-वाङ्मयाचे अभ्यासक आणि मर्मज्ञ रसिक यांना एवढी जाणीव असलेली दिसते कीं, सामाजिक आणि राजकीय घडामोडींचे पडसाद नाट्य-वाङ्मयांत उमटतात. नाटकाचा समुदायावर विलक्षण परिणाम होऊं शकतो, ही कल्पनाहि रुजलेली आहे. वाङ्मयप्रकारापेक्षां नाटकाच्या द्वारें चांगला प्रचार होऊं शकतो, ही कल्पनाहि प्रसिद्ध आहे. मराठी नाटककार आणि नट यांच्याबद्दलचा अभिमान व प्रेम भरपूर प्रमाणांत व्यक्त झालेलीं दिसतात.

शालेयच नव्हे तर महाविद्यालयीन वातावरणांत देखील नाटक म्हणजे करमणूक असें समीकरण दृढ झालेलें दिसतें. संमेलन-प्रसंगीं निरनिराळे नाट्य-प्रवेश किंवा नाटक बसवावयाचें तेंहि करमणुकीचा एक प्रमुख भाग व आकर्षण म्हणून अशीच दृष्टि आढळते. प्राथमिक किंवा माध्यमिक अध्यापन महाविद्यालयांत शिकणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या कानांवर 'नाट्यीकरण' हा शब्द जातो. पाठ्यपुस्तकांतील नाट्याच्या उताऱ्याचा पाठ घेतांना ते विद्यार्थी–शिक्षक विद्यार्थ्यांकडून 'नाट्यीकरण' करवून घेतात. पण त्यांना पाठपद्धति हीच मुळीं एक 'नाटक' वाटत असल्यामुळें, 'नाट्यीकरण' हें देखील शब्दशः 'नाटक' वाटलें तर नवल नाहीं. मग माध्यमिक आणि महाविद्यालयांत सारा भर दिला जातो तो नाटकाच्या वाङ्मयीन स्वरूपावर. कथावस्तु, स्वभावलेखन, संवाद, रसपरिपोष इ० अंगोपांगांचें विवेचन केलें जातें. एखादा नाट्यप्रेमी शिक्षक किंवा प्राध्यापक क्वचित् त्या प्रवेशाचें किंवा नाटकाचें प्रकट वाचन करून दाखवितात. अभ्यासासाठीं नेमलेल्या पुस्तकांतील प्रवेशाचा किंवा नाटकाचा प्रयोग करण्याची प्रथा अगदीं विरळ अशी आहे; आणि गंमत अशी कीं, असा प्रयोग केला जातो तो मूलतः करमणुकीसाठीं आणि बहुधा संमेलनप्रसंगीं. नाटकाचा प्रयोग पाहून नाटक उत्तम कळेल म्हणून धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांना प्रयोग करण्यास सांगितल्याचीं उदाहरणेंहि पुष्कळ आहेत. अशा प्रयोगाच्या वेळचें वातावरण, नाट्य-मंदिरांत नेहमीं प्रयोगाच्या वेळीं आढळणाऱ्या वातावरणाहून भिन्न असें नसतें. बहुसंख्य आपलें करमणुकीचें साध्य या निमित्तानें साधतात. मग तो प्रयोग करणाऱ्या मंडळींना तें नाटक कळलें आहे का नाहीं, नाट्य-प्रयोगाचा प्रत्यक्ष नाटकाच्या आकलनावर किंवा अध्यापकाच्या अध्यापनावर कोणता परिणाम होईल इत्यादि प्रश्नांचा विचार करावयास उसंत आहे कोणाला ?

नाट्याबद्दलचें एवढें जबरदस्त आकर्षण वाटणें हें एका परीनें साहजिक आहे. कारण तशा अनेक प्रक्षोभक गोष्टी मूलतः नाट्यप्रयोगांत असतात. मोठा रंगमंच उभारणें, दिव्यांचा झगझगाट करणें, नेत्रदीपक नेपथ्यरचना करणें, रंगभूषा आणि वेषभूषा करून नटणें, आपण अमुकतमुक नाटककाराचें नाटक करणार आहोंत हें अमर्याद समाधान असणें, आपण नाटकांत काम करीत असून, तो प्रयोग मिश्र आहे हा उन्माद पसरणें आणि शेवटची पण अत्यंत

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.

महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे या घडामोडींतून लाभणारी प्रसिद्धि, कौतुक, स्तुति या व इतर आणखी गोष्टी काय कमी प्रक्षोभक आहेत ? नाट्यप्रयोगाशीं निगडित असलेली प्रत्येक व्यक्ति कित्येक दिवस एक प्रकारच्या धुंदीतच वागत असते. कालांतरानें हा जोष ओसरतो, आटून जातो. त्याचें उघाण दिसून येतें तें पुढील वर्षांच्या संमलेनप्रसंगीं ! या बहिरंगाहून खोल अशा अंतरंगाकडे कोणाची दृष्टि गेली तरच नवल. पण आतां हें नवल राहिलेलें नाहीं. आज नाट्याकडे पाहण्याची नवी दृष्टि उदय पावत आहे. शिक्षणाकडे पाहण्याच्या नव्या दृष्टिकोणाला ती केवळ पूरकच नव्हे तर पोषक आहे. पाश्चात्त्य देशांत ही नवी दृष्टि असलले शिक्षणतज्ज्ञ, नाट्यकलेचा अधिकाधिक उपयोग व्यक्तीच्या सर्वांगीण विकासाच्या कार्यांत करून घेऊं लागले आहेत. मनोविनोदनाचा एक प्रकार एवढेंच मूल्य नाट्यकलेला नसून, आणखीहि महत्त्वाचीं मूल्यें या कलेंत आहेत याची जाणीव दिवसेंदिवस दृढ होत आहे. कोणत्या नवीन अपेक्षा नाट्यकला पूर्ण करण्यास समर्थ आहे, तें पाहूं.

नवी दृष्टि

व्यक्तीची सर्वांगीण उन्नति साधण्याच्या कार्यांत नाट्याला भरपूर अवसर आहे. कारण उत्कृष्ट नाट्यनिर्मितीच्या मुळाशीं ज्या गोष्टी आहेत त्या कोणत्याहि व्यक्तीला आपल्या जीवनांत आवश्यक अशाच आहेत. उत्तम आरोग्य, शरीराच्या आकर्षक आणि सुसूत्र हालचाली, स्पष्ट आणि मधुर वाणी या आणि इतर बौद्धिक व भावनात्मक शक्ति प्रत्येक व्यक्तीच्या आकर्षक व्यक्तिमत्त्वाचा पाया होत. वर निर्देश केलेल्या गोष्टींचा विचार नाट्याच्या क्षेत्रांत प्रथम करावा लागतो. शिवाय प्रत्यक्ष प्रयोग करावयाचा म्हटला, कीं तडजोडवृत्ति, दुसऱ्याचें म्हणणें शांतपणें ऐकून घेण्याची संयम, दिलेल्या भूमिकेशीं समरस होण्याची शक्ति, सहकार्यानें वागण्याची पद्धत, स्वतःवर घालावें लागणारें नियंत्रण, आज्ञाधारकपणा आणि शिस्त या गोष्टीहि कसाला लागतात. कोणाचें जीवन यांवाचून खऱ्या अर्थानें सुसह्य होईल ? ज्याला आपण आदर्श नागरिक म्हणतों त्याचें व्यक्तिमत्त्व या गुणांनीं संपन्न असावेंच लागतें. पण येवढ्यापुरतेंच नाट्याचें क्षेत्र मर्यादित नाहीं. नाट्यवस्तूची निवड करून त्यांतील भूमिकांच्या

स्वरूपाची चर्चा करणें, नाटकांत रंगविलेल्या स्थलकालानुरूप नेपथ्य, वेषभूषा आणि रंगभूषा करणें, प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं परिणामकारण छायाप्रकाशाची योजना करणें, नाट्यमंदिरांतील प्रेक्षागाराची व्यवस्था पाहणें या गोष्टींचा अंतर्भावहि आपण केला पाहिजे. एक प्रयोग करावयाचा म्हटला तर अनेक व्यक्तींचें अनेक प्रकारचें सहकार्य घ्यावें लागतें. प्रयोगाची निर्मिति पूर्वनियोजन, मनन आणि चिंतन याशिवाय यशस्वी कशी होणार ? हें सारें घडवून आणणाऱ्या व्यक्तींच्या अंगीं नेतृत्वाचे सर्व गुण अपेक्षित असतात. सारांश, नाट्यप्रयोग-निर्मिति हें एक प्रकारचें आव्हानच व्यक्तीला दिलेलें असतें. असें आव्हान स्वीकारून जी व्यक्ति यशस्वी होते तिलाच आपण कर्तृत्ववान् म्हणतों. असें व्यक्तिगत आणि सामुदायिक आव्हान देण्याची मूलभूत शक्ति नाट्यकलेंत आहे. ही शक्ति आपण मान्य केलेल्या साध्याच्या सिद्धीसाठीं डोळसपणें राबविली पाहिजे, हें शिक्षणतज्ज्ञांना पूर्णपणें पटलेलें आहे. नाट्याकडे सर्वांगीण विकासाच्या दृष्टीनें पाहण्याची हीच ती नवी दृष्टि होय.

शिक्षण देण्याच्या नव्या पद्धतीशींहि नाट्यशिक्षण-प्रकार सुसंगत असाच आहे. आज आपण 'कृतीला', 'प्रत्यक्षानुभूतीला' शिक्षणांत अग्रगण्य स्थान दिलेलें आहे. प्रत्यक्ष कृति करीत शिकणें, आनंद आणि नवी अनुभूति मिळविणें आणि पर्यायानें आपलें जीवन भावसंपन्न, अनुभूतिक्षम आणि आकर्षक करणें यांसाठीं नाट्याहून अधिक प्रभावी व संपन्न मार्ग दुसरा क्वचितच असेल. शिवाय दुसऱ्या कितीतरी विषयांचा, कलांचा आणि कौशल्यांचा नैसर्गिक समवाय नाट्याशीं घडवितां येतो. भाषा, इतिहास, संगीत, शास्त्र, चित्रकला, सुतारकाम, शिवण, नागरिकशास्त्र, आरोग्यविज्ञान इत्यादि विविध विषयांचा संबंध नाट्याच्या अंगोपांगांशीं निगडित झालेला आहे. ज्याला ज्या कामाची गोडी असेल त्याला तें काम करण्यास इथें भरपूर अवसर आहे. सामुदायिक विरचनेचा हा अत्यंत लोभनीय आणि आकर्षक प्रकार आहे. निर्माता, दिग्दर्शक, नट, अनुपाठक, नेपथ्यरचनाकार, रंगभूषाकार, व्यवस्थापक, द्वाररक्षक, संगीत-दिग्दर्शक, गायक, वादनकार, प्रकाशयोजक, प्रसिद्धिप्रमुख इत्यादि नात्यानें काम करण्याची बहुमोल संधि येथें लाभते; आणि यांतूनच प्रत्येकाला एका नव्या सृष्टींत रममाण होण्याचा आनंद मिळतो. प्रयोगाच्या अंतिम यशासाठीं

जिवापाड झगडण्यांत व्यक्तिजीवन आणि सामुदायिक जीवन यांचे पहिले पाठ इथेंच मिळतात. विविध सहजप्रवृत्तींचें आणि भावनांचें उदात्तीकरण होण्याची क्रिया आपोआप होऊं लागते. शिक्षण क्रीडनमार्गाचें उदाहरण म्हणून नाट्य हें एक उत्कृष्ट साधन आहे. आनंदनिर्मितीची शक्ति, उत्स्फूर्तता आणि निर्माणक्षमता किंवा सर्जनशीलता हे क्रीडनमार्गाचे घटक या ठिकाणीं आहेत. चतुर शिक्षकाला आपली अध्यापनपद्धति जिवंत आणि कलात्मक करण्याची संधि इथें लाभते.

छंद म्हणून तर नाट्याचें स्थान एकमेवाद्वितीयम् असेंच मानावें लागेल. करमणूक करण्याचें सामर्थ्य नाट्य-कलेंत किती आहे, हें अधिक स्पष्ट करण्याची गरज नाहीं. परंतु या मनोविनोदनाला केवळ निष्क्रिय रूप आलेलें दिसतें म्हणूनच तें टीकास्पद आहे. केवळ तटस्थ प्रेक्षकाची किंवा मन मानेल तसा जल्लोष करणाऱ्या नटवर्गाची व त्यांच्या सहकाऱ्यांची ही भूमिका अनुकरणीय खास नाहीं. पण याचा अर्थ मुळांतच हा छंद टाकाऊ आहे असें मुळींच नाहीं. आपल्या दैनंदिन कार्यक्रमानंतर उरणारा फावला वेळ या कलेच्या कोणत्याहि अंगाचा निष्ठापूर्वक विकास करण्यासाठीं वेंचला तर त्यांत त्या व्यक्तीचा विकास होईल हें निश्चित. नाट्यप्रयोगनिर्मिति ही एका व्यक्तीला शक्य नाहीं; ती संघनिर्मिति आहे. साहाजिकच प्रत्येक व्यक्तीला प्रत्येक क्षणीं सहकार्य, तडजोड, वैचारिक देवाण–घेवाण करावी लागेल. व्यक्तिविशेषाच्या कडा घासूनपुसून व्यक्तींचें समाजीकरण येथें घडतें. शिवाय कौशल्य आणि कला यांची विविधता जितकी नाट्यप्रयोगाच्या निर्मितीला उपकारक ठरते, तितक्या प्रमाणांत प्रत्येकाला आपलें वैयक्तिक कसब दाखविण्यास इथें भरपूर अवसर आहे. कोणी उत्कृष्ट अनुपठन करील, कोणी सजावट करील, कोणाला रंगभूषा आणि वेषभूषा करावी लागेल, तर कोणी व्यवस्था पाहील. नाट्य-चर्चेच्या निमित्तानें सर्वांनाच या कलाप्रकाराचा अभ्यास करून नाट्य आणि त्याचा प्रयोग यांकडे डोळसपणें पाहण्याची संवय जडेल. अशीं बहुविध कामें प्रथम हौसेनें केलीं कीं, त्यांतूनच छंद जडतो व त्याचें रूपांतर व्यासंगांत होतें. मग त्या त्या शाखेसंबंधीं संपूर्ण ज्ञान मिळवून आपण पारंगत व्हावें अशी आकांक्षा निर्माण होते. ही वृत्ति एकदा स्थिर झाली कीं, पुढील धकाधकीच्या

जीवनांत या छंदांतून निर्माण होणाऱ्या एकाग्रतेपासून, आनंदापासून, निर्मितीच्या संवदेनेपासून व्यक्ति स्फूर्ति घेते व संकटांवर मात करूं शकते. प्रत्यक्ष वास्तव जीवनापासून कशीबशी सुटका करण्यासाठीं वाटेल त्या अहितकारक गोष्टींचा आश्रय घेण्याचा संभव कमी होतो. फावल्या वेळेंतला प्रत्येक क्षण कसा दवडावा ही विवंचना उरत नाहीं. आयुष्यांत तोल जाण्याचे प्रसंग आले असतां स्वतःलाच सावरण्याचें सामर्थ्य अशा छंदांमुळें येतें. थोडक्यांत म्हणजे नाट्य म्हणजे एक छंदांचें माक्षिक आहे. मधुमक्षिकेप्रमाणें एक एक मेंब गोळा करण्यासाठीं पराकाष्ठेचें श्रमसातत्य आणि नाजूक कलादृष्टि व्यक्तीला अंगीं रुजवावी लागते; आणि याचा परिणाम व्यक्तीची अभिरुचि, कलादृष्टि, संवयी, चारित्र्य, भावना म्हणजे संपूर्ण व्यक्तित्वावर संक्रांत झाल्याशिवाय कसा राहील ? नाहींतर गांधीलमाशीचें जिणें आहेच !

उद्दिष्ट

नाट्य आणि शिक्षण यांचा संबंध आणि समवाय कसा नैसर्गिक आहे हें आपण पाहिलें. तद्वतच इतर अभ्यासानुवर्ती चळवळींपैकीं नाट्य ही एक महत्त्वाची शिक्षणक्षम कला आहे, हेंहि अवलोकिलें. पण या कलेचा अंतर्भाव शिक्षणाचें एक साधन म्हणून करण्यापूर्वी आपल्या डोळ्यांसमोर सुस्पष्ट आणि रेखीव अशीं उद्दिष्टें हवींत. त्याशिवाय नाट्याशीं निगडित असलेल्या प्रत्येक अंगाचा शैक्षणिक दृष्टीनें उपयोग आपल्याला करतां येणार नाहीं. नाहींतर आजवर झालेली या कलेची उपेक्षा तशीच चालू राहून आपल्याकडून या कलेंतील मूल्यांची हेळसांड होईल.

मातृभाषेचें अध्यापन करतांना आपण विद्यार्थ्यांना लेखन करावयास शिकवितों. तें त्यांना उत्कृष्ट लेखक बनविण्यासाठीं नाहीं. तद्वतच विद्यार्थ्यांच्या वाणीचा विकास घडवितो तो आदर्श वक्ते तयार करण्याच्या दृष्टीनें नव्हे. आपला मुख्य उद्देश असतो तो हा कीं, प्रत्येकाला आपल्या भावना, विचार किंवा मतें स्पष्टपणें आणि रेखीवपणें लिहून किंवा बोलून व्यक्त करतां आलीं पाहिजेत. हें करीत असतांना कोणी उत्तम लेखक किंवा प्रभावी वक्ता निर्माण होणार नाहीं असें मुळींच नाहीं. पण तो आवडीचा, प्रत्येकाच्या कलाचा प्रश्न

आहे. पण मूलभूत गरज आहे ती आत्माविष्काराची. अगदीं हेंच आपलें उद्दिष्ट नाट्याच्या द्वारें साध्य करावयाचें आहे. आपल्याला उत्कृष्ट नट निर्माण करावयाचे नाहींत, तर नाट्याच्या द्वारें प्रत्येकाला आपलें व्यक्तित्व कसें आकर्षक, प्रभावी आणि संवेदनक्षम करतां येईल हें शिकवावयाचें आहे. प्रत्येकाला आपला आत्माविष्कार कलात्मक रीतीनें कसा व्यक्त करावयाचा हें कृतिद्वारा पटवून द्यावयाचें आहे. कारण आकर्षक वेशभूषा, लयबद्ध बोलणें, चित्तवेधक हालचाली किंवा समतोल भावना प्रकटीकरणाची शक्ति या कांहीं नाट्यप्रयोगापुरत्याच मर्यादित गोष्टी नाहींत. जीवनाच्या कोणत्याहि कार्यक्षेत्रांतील ह्या मूलभूत घटक गोष्टी आहेत; किंबहुना आदर्श नागरिकाच्या प्रभावी व्यक्तिमत्त्वांत हे घटक असावेच लागतात. जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत यशस्वी झालेलीं माणसें कांहीं नट नव्हतीं; पण त्यांना जें व्यक्तित्व होतें तें यांतील कांहीं गुणांनीं संपन्न होतें. आपल्याला व्यक्तीच्या सर्वांगीण विकासाच्या कार्यासाठीं हें नवें साधन उपलब्ध झालें आहे; मग आपण त्याचा योग्य उपयोग नको का करून घ्यायला !

नाटकाचें निमित्त करून आपल्याला केवळ एक हौसेची गोष्ट कशीतरी साध्य करावयाची नाहीं, तर आपलें सर्व शरीर, भावप्रकटीकरण आणि वाणी यांचा उपयोग संयमानें कसा करावा हें विद्यार्थ्यांना शिकवावयाचें आहे. हें करीत असतांना ज्यांना नाट्यप्रयोगांतील ज्या अंगाची गोडी वाटेल त्या अंगाचा पद्धतशीरपणें कसा विकास करावयाचा याचें मार्गदर्शन करावयाचें आहे. मग कोणी नट व्हावयाचें ठरविलें तर बिघडलें कोठें ? नटाचा देखील एक व्यवसाय आहे. कोणी तो जगण्याचें मुख्य साधन म्हणून करतील तर कोणी आपला फावला वेळ अभ्यासपूर्ण भूमिका करून व्यतीत करतील. उत्कृष्ट अभिनय करणें ही वाटते तितकी सोपी गोष्ट नाहीं. त्यासाठीं अपरंपार श्रमाची, निदिध्यासाची, मननाची गरज आहे. चांगला नट हा सभ्य गृहस्थ असून तो समाजाचा एक जबाबदार घटक आहे, ही जाणीव निर्माण करणें हेंहि एक आपलें ईप्सित आहेच. आपल्याकडे या व्यवसायाकडे पाहण्याचा पूर्वग्रहदूषित असा दृष्टिकोण अस्तित्वांत आहे. अशी दृष्टि केवळ व्याख्यानांनीं बदलणार नाहीं. त्यासाठीं चांगले आदर्श डोळ्यांपुढें हवेत. आज तर आपल्या

स्वतंत्र भारतांत कलांचें पुनरुज्जीवन सुरू झालें आहे. प्रज्ञावान् संशोधक, शूर सैनिक, तळमळीचा समाजसेवक, निष्ठावान् नागरिक, उत्कृष्ट संगीतज्ञ यांच्या बरोबरीनें श्रेष्ठ अभिनयपटूचा गौरव पाहण्याचें सौभाग्य आपल्याला लाभत आहे. तेव्हां एखाद्या विद्यार्थ्यानें या कलेंत असामान्य पारंगतता मिळवून हा मान मिळविला तर त्यांत कोणालाहि अभिमानच वाटेल. कारण नटाची साधना आणि कला आपल्या देशाची सांस्कृतिक ठेव आहे. आदर्श अभिनेता हा एका अर्थानें खरा परराष्ट्रीय वकील आणि देशाचा प्रतिनिधि आहे. त्याची असामान्य कला देशाच्या प्रगत संस्कृतीचें जिवंत दर्शन जगाला घडविते. हीं उद्दिष्टें डोळ्यांसमोर ठेवूनच आपल्याला नाट्याचें नियोजन आणि समवाय शैक्षणिक दृष्टीनें करावयाचा आहे.

चर्चा

१ शिक्षणाचें खरें उद्दिष्ट कोणतें ?

२ शालेय समाजजीवन व व्यापक समाजजीवन यांच्यांत कोणता फरक आहे ? असा फरक कां असतो ?

३ अभ्यासावनुर्ती चळवळी म्हणजे काय ? त्यांचा अंतर्भाव शालेय जीवनांत कां केलेला आहे ?

४ भावनांचें संगोपन हें व्यक्ति-विकासाच्या कार्यांत कां महत्त्वाचें आहे ?

५ कुमार वयोमानकालाचे विशेष कोणते ?

६ कलाशिक्षणाचा उपयोग कोणत्या गोष्टी साधण्यासाठीं करावयाचा ?

७ शाळा व महाविद्यालयें यांतील शिक्षकांचा नाट्यकलेकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण कोणता आहे ? त्याचें मंडन किंवा खंडन करा.

८ नाट्य हें शिक्षणाचें एक महत्त्वाचें अंग कां आहे ? या साधनानें कोणतीं उद्दिष्टें साध्य होऊं शकतात ?

९ नाट्याच्या द्वारें विविध छंदांची जोपासना करणें कसें शक्य आहे ?

१० नाट्यकलेचा शिक्षणांत अंतर्भाव करतांना कोणतीं उद्दिष्टें डोळ्यांसमोर सतत हवींत ?

विरचना ●

१ आपण कोणकोणत्या नाटकांतून कोणत्या भूमिका केल्यात ? आपल्याला कोणती भूमिका आवडली ? कां ?

२ उत्तम वाचतां यावें म्हणून आपण कोणते प्रयत्न करतां ? आपलें वाचन कसें होत आहे हें आपण कसें ठरवितां ?

३ आपला आवडता छंद कोणता ? त्याचा परिणाम काय झाला हें तुम्हीं अनुभवलेल्या एका प्रसंगाच्या आधारें वर्णन करा.

४ आपण वाचलेल्या नाटकांची एक यादी करा. त्यांतील किती नाटकांचे प्रयोग आपण पाहिलेत ? प्रयोगाच्या दृष्टीनें कोणता लेखक अधिक यशस्वी आपल्याला वाटतो ? कां ?

५ आपल्याला नाट्यप्रयोग, चित्रपट किंवा आकाशवाणी यांपैकीं कोणत्या ठिकाणीं अभिनयकौशल्याची अधिक आवश्यकता आहे असें वाटतें ? कां ?

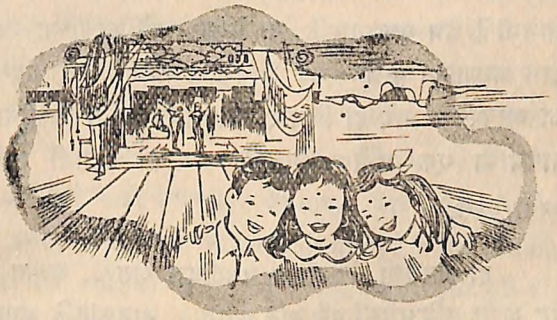
६ शाळेंत अगर महाविद्यालयांत कोणतीं नाटकें करावींत ? कां ? प्रत्यक्ष पांच पांच उदाहरणें द्या.

७ शिक्षकाच्या नात्यानें आपल्याला नाट्यीकरण उपयुक्त वाटतें काय ? कां ?

८ नटाचा व्यवसाय तुम्हांला महत्त्वाचा वाटतो काय ? कां ?

९ आपल्या शिक्षणसंस्थेच्या ग्रंथालयासाठीं मराठींतील उत्कृष्ट नाट्यविषयक पुस्तकांची एक यादी करा. ही यादी कोणत्या दृष्टीनें कराल त्या-संबंधीं एक टीप लिहा.

●●●



एकेकाची तऱ्हा

नाटकांत काम करण्यासाठीं जेव्हां मुलांना पाचारण करण्यांत येतें, तेव्हां त्यांचा उत्साह किती दुर्दम्य असतो, हें आपल्या परिचयाचें आहे. त्यांतील प्रत्येकाची एकेक तऱ्हा असते, आणि तसें असणें अगदीं स्वाभाविक आहे. प्रत्येक मुलाच्या घरची परिस्थिति, सभोंवतालचें वातावरण, सामाजिक दर्जा, आर्थिक परिस्थिति आणि वैयक्तिक बौद्धिक मर्यादा यांमुळें फरक हा राहणारच. याच्या जोडीला जडलेल्या सवयी, वयोमानानुसार बदलणारा स्वभाव व वृत्ति आणि वैयक्तिक इच्छा, आशा आणि आकांक्षा इत्यादि गोष्टींची भर पडलेली असते. अशामुळेंच तर आजच्या शिक्षणविषयक विचारांत 'वैयक्तिक फरक' हा

फार महत्त्वाचा प्रश्न होऊन बसला आहे. शिक्षकानें प्रत्येक मुलाकडे जातीनें लक्ष पुरवून अध्यापन केलें पाहिजे, असें आग्रहानें प्रतिपादन केलें जातें, याबद्दल कोणाचाहि मतभेद नाहीं. पण प्रश्न येतो तो प्रत्यक्ष हें अमलांत आणताना. शाळेंतील आणि प्रत्येक वर्गांतील विद्यार्थ्यांची वाढती संख्या ही या प्रश्नांतील मोठी अडचण आहे. आज शिक्षण वेगानें पसरत आहे. तसें होणें अपरिहार्य आहे. प्रत्येक व्यक्तीला शिक्षण मिळणें हा एक मूलभूत मानवी हक्क म्हणून मान्य केलेला आहे. तेव्हां संख्येनें वाढलेल्या वर्गांत प्रत्येकाचा 'वैयक्तिक फरक' लक्षांत घेऊन अध्यापन करणें शिक्षकाला अशक्य झालें आहे. शिवाय विद्यार्थ्यांच्या संख्येचा प्रश्न खराखुरा आर्थिक स्वरूपाचा आहे. त्यामुळें आपल्याच काय पण जगांतील शाळाचालकांच्यापुढें व शिक्षणतज्ज्ञांच्यासमोर अनेक प्रश्नोपप्रश्न निर्माण झालेले आहेत. त्यांचा विचार या ठिकाणीं अभिप्रेत नाहीं. पण 'वैयक्तिक फरक' लक्षांत घेतल्याशिवाय जिथें क्षणभरहि चालणार नाहीं असें हें शालेय रंगभूमीचें क्षेत्र असल्यामुळें, या क्षेत्रांत कार्य करणाऱ्या व्यक्तीला नाट्यप्रयोगांत काम करणाऱ्या मुलांच्याकडे अधिक डोळसपणें कसें पाहतां येईल व तसें पाहणें कां आवश्यक आहे हा विचार अगत्याचा ठरतो. किंबहुना ही दृष्टि ठेवली तरच नाट्याचा एक अनौपचारिक पण अत्यंत प्रभावी साधन म्हणून उपयोग करतां येईल.

हा जमलेला संघ मोठा गमतीदार असतो. अत्यंत हुशार, मध्यम आणि मंद अशा बुद्धिमत्तेचीं मुलें यांत असतात. नाटकांतहि आपला भाग हवाच अशा वृत्तीनें शाळेंतील प्रत्येक उपक्रमांत ईर्षेनें भाग घेणारा येतो, नाटकांत तरी आपल्याला कांहीं जमतें का तें पाहूं अशा थोड्याशा उदास वृत्तीनें कोणी येतो, इथें आपल्याला रंगमंचावर मिरवायला सांपडलेंच पाहिजे या हेतूनें कोणी येतो, तर कोणी नाटक हेंच आपल्या कर्तृत्वाचें क्षेत्र आहे अशा प्रामाणिक समजुतीनें आलेला असतो आणि कांहीं केवळ गंमत म्हणून हजर राहतात. या सर्वांना सामावून घेऊन शिक्षकाला कार्य करावयाचें असतें. किंबहुना शालेय रंगभूमीचें उद्दिष्टच हें आहे कीं, अशा प्रकारच्या विविध मनोवृत्तींच्या मुलांच्या भावनांना, स्थिरवृत्तींना, कल्पनाशक्तीला आणि संवेदनक्षमतेला योग्य वळण देऊन त्यांचें व्यक्तित्व सर्वांगीण विकसित करावयाचें. शारीरिक, बौद्धिक आणि सामाजिक दृष्टीनें

हें व्यक्तित्व समतोल निर्माण करण्याचा प्रयत्न करावयाचा. व्यक्तित्वाच्या या तीन पैलूंचा क्रमानें विचार करूं.

शरीर-विकास

मुलांच्या शारीरिक शिक्षणाला शालेय रंगभूमीचें कार्य पूरक म्हणून फार उपयुक्त ठरतें. विद्यार्थी बसतो कसा, उभा राहतो कसा, चालतो कसा, हाताची किंवा मानेची हालचाल करतो कसा यांकडे लक्ष न गेलें तरच नवल. पुष्कळ वेळां मुलें आपल्या हालचाली उगीचच कृत्रिम किंवा गुंतागुंतीच्या करीत असतात. अनुकरण, दुर्लक्ष किंवा संवय यांमुळें परिणामकारक हालचाली करणें कसें आवश्यक आहे हें विसरलें जातें. एकदा या संवयी जडल्या, कीं त्या जन्मभर गुराच्या गळ्यांत बांधलेल्या लोढण्यासारख्या सतत अडथळा करीत असतात. त्या संवयी मोडून लयबद्ध आणि तालबद्ध हालचाली कशा कराव्यात हें या वेळीं चांगल्या तऱ्हेनें मुलांच्या मनावर बिंबवितां येतें. इतकेंच नव्हें तर, अंगविक्षेपांचा कमींत कमी उपयोग करून आपल्या सर्व शरीराचा कसा वापर करावा हें सहज शिकवितां येतें. एरव्हीं वर्गांत वारंवार बजावून देखील मुलें या गोष्टींच्याकडे दुर्लक्ष करतात. पण इथें सारें कांहीं बिनतक्रार ऐकतात. कारण वातावरणाची जादू. मुलें नाटकाचा प्रयोग होणार आहे या कल्पनेनें भारावून गेलेलीं असतात. तीच गोष्ट डोळे, कान, दांत, कातडी किंवा नखें यांची. रंगभूषेसाठीं मुलें तोंड धुतांना पाहिलीं, कीं गोरे होण्यासाठीं साबण लावून दगडानें अंग घासणाऱ्या कावळ्याच्या गोष्टीची आठवण कोणालाहि यावी. कारण त्यांना सांगितलेलें असतें कीं, चेहऱ्यावर रंग चांगला बसायचा असेल तर सर्व कांहीं स्वच्छ हवें. हें अनौपचारिक व सूचनावजा बोलणें वाया जात नाहीं. तीच गोष्ट कपड्यांच्या स्वच्छतेची. नाटकांत सुंदर कपडे घालायला मिळणार, हें मुलांच्या डोळ्यांसमोर असतें. मग रोजच्या तालमीसाठीं येतांना आपला पोशाख स्वच्छ, नीटनेटका कसा हवा हें सहज सूचित करतां येतें शिवाय कपड्याचा बोंगा नैसर्गिक हालचाली करण्यांत कसा अडथळा आणतो, हें पण ध्यानांत आणून देतां येतें. आपल्याला कोणता वेष शोभून दिसतो हें मुलांना सांगण्याची संधि इथें भरपूर असते. जें दैनंदिन उपदेशानें साधणें अशक्य वाटतें तें येथें हसत-खेळत स्वीकारलें जातें.

कृतिद्वारा शिक्षण तें हेंच. एका आवडत्या अनुभवासाठीं आतुर झालेलीं मुलें कितीतरी विविध गोष्टींचा अनुभव घेऊन त्याचा उपयोग करूं लागतात. अनुभूतीची ही संपन्नता व्यक्तित्वाच्या जडण-घडणींत फार मोलाची असते.

अपंग मुलांच्यांतील दोष वर्गांत दिसणार नाहींत तें इथें आपोआप दिसतात. कोणाला डाव्या कानानें ऐकतां येत नाहीं तर कोणाला उजव्या, कोणाची ह्रस्व दृष्टि तर कोणाची दीर्घ, कोणाला र म्हणतां येत नाहीं तर कोणी शब्दाची द्विरुक्ति केल्याशिवाय एक वाक्य बोलत नाहीं. संपूर्णतया मूक व बहिरे किंवा अंध मुलांचें शिक्षण स्वतंत्रच होणें इष्ट असतें. त्यांचा प्रश्न इथें नाहीं. पण इतर बारीकसारीक दडलेलीं व्यंगें जर उपेक्षित राहिलीं तर सतत आयुष्यभर तो एक कायमचा धोका होऊन राहातो. शाळेंतील आरोग्यखातें आणि रंगभूमि यांचा दुवा असा नैसर्गिक सांधला जातो. कारण प्रत्येक विद्यार्थ्याची उत्तम प्रकृति असणें हा नाट्यप्रयोगाचा एक महत्त्वाचा मूलभूत घटक आहे.

आपला फावला वेळ कसा घालवावा व शारीरिक आणि मानसिक शक्तींचा अतिरिक्त व्यय कसा टाळावा हाहि एक आरोग्याचाच भाग आहे. पुष्कळशीं मुलें शाळेंतील सर्व उपक्रमांत भाग घेण्यासाठीं धावाधाव करीत असतात. कित्येक अतिउत्साही पालक देखील आपल्या पाल्यांना सगळीकडे भरीला घालीत असतात. अशा गोष्टींचा ताण मुलांच्या मनावर व शरीरावर पडतोच. नाटकासाठीं जमलेल्या मुलांना या गोष्टीची जाणीव करून देणें अगत्याचें ठरतें. आपल्या जीवनांत कोणत्या उपकारक छंदाची आवड लावून घ्यावी व मुक्त क्रीडेंत मन रमवून शीण घालवावा याचें मार्गदर्शन करतां येतें. हें केलें नाहीं तर धापा टाकीत तालमीला आलेलीं मुलें प्रत्यक्ष तालमीच्या वेळीं अधिक श्रमतात व त्यांना या उपक्रमाचा जसा लाभ व्हावा तसा होत नाहीं. कोणता व्यायाम घेणें आवश्यक आहे व तो किती प्रमाणांत व कसा घ्यावा हेंहि या ठिकाणीं स्पष्ट करतां येतें. थोडक्यांत सांगायचें म्हटलें तर वैयक्तिक आणि सामुदायिक आरोग्याचें शिक्षण व्यक्तिशः लक्ष पुरवून देण्याचें एक महत्त्वाचें कार्य साधतां येतें.

बौद्धिक व भावनात्मक विकास

व्यक्तीच्या जीवनांत बुद्धि आणि भावना यांचें महत्त्व किती मूलगामी आहे, याचें विवेचन करावें तितकें थोडेंच होईल. व्यक्तित्वांतील या दोन घटकांचा समतोलपणा कसा निर्माण करायचा ही एक मोठी गुंतागुंतीची समस्या आहे. अतिरिक्त बुद्धिवादांतून निर्माण होणारी अश्रद्धा आणि दुर्बल भावना-विवशेंतून उत्पन्न होणारी अंधश्रद्धा सारखीच हानिहारक असते. बुद्धि आणि भावना यांची समघातता राखणें ही फार अवघड गोष्ट आहे. त्यांतहि पुन्हां बुद्धिवादाचा भ्रम आणि भावनानुकूलतेची झांपड अनेक मनोगंड निर्माण करते. अशा मनोगंडांनीं शबल झालेलें व्यक्तित्व स्वतःसकट समाजाला अहितकारक ठरतें. व्यक्तित्वांतील भावनांचा असमतोलपणा नाहींसा करणें ही फार अवघड गोष्ट आहे. पण हें कठीण कार्य नाट्याच्या द्वारें पुष्कळ अंशीं यशस्वी करतां येतें. अभिनयाचा संबंध भावना-प्रकटीकरणाशीं निगडित झालेला असतो. विद्यार्थ्यांना या भावनांच्या शक्तीची जाणीव नसते. ते केवळ जीवनांतील एक सहज-व्यापार म्हणून विविध भावनाविष्कार करीत असतात. दुसऱ्याच्या भावना काय असतात व त्यांचा निर्वाह कसा केला पाहिजे हें त्यांना समजत नाहीं. केवळ व्यक्तीच्या बाह्य वर्तनावरून ते आपलें वर्तन करीत असतात. अमुक एक गोष्ट आपल्या शिक्षकांना, वडिलांना किंवा दुसऱ्या एखाद्या वडील-धाऱ्या माणसाला आवडत नसली तर ती आपण करतां कामा नये एवढेंच त्यांना कळतें. एखाद्या व्यक्तीबद्दल जिव्हाळा वाटूं लागला कीं, ते आपलें सार-सर्वस्व त्या व्यक्तीला अर्पण करतील. कोणाबद्दल तिरस्कार वाटूं लागला तर मग ती व्यक्ति कायमचीच तिरस्कृत मानली जाते. थोडक्यांत म्हणजे भावनांचें ढोबळ आणि ठसठशीत स्वरूपच खरें मानून, त्याप्रमाणें अतिरेकी वर्तन केलें जातें. ह्या अतिरेकी भावनाविष्काराची संवय एकदा जडली, कीं प्रौढपणीं तसाच आचार केला जातो. यांतूनच व्यक्तीच्या भावजीवनांत असमतोलपणा निर्माण होतो. अर्थात् हा दोष व्यक्तित्वाच्या समतोल विकासास बाधक ठरतो.

विद्यार्थी लहानपणापासून निरनिराळ्या भाषांतील वाङ्मयाचें वाचन कालमानानुसार करीत असतात. सुरवातीस केवळ घटना व चमत्कृति यामुळें

त्यांना वाङ्मयाचें आकर्षण वाटतें. कुमार वयोमानकालांत साहस, स्वप्नरंजन, प्रीति, भिन्नलिंगीयांबद्दल आकर्षण इत्यादीमुळें तशा प्रकारचें भाव व्यक्त करणारें वाङ्मय आवडूं लागतें. पुढें वाढत्या अभ्यासाच्या क्षेत्रांत स्वभाव-दर्शनाची ओळख करून घेण्याचा टप्पा येतो. पण हें स्वभावदर्शन घडतें तें केवळ वर्णनाच्या किंवा निवेदनाच्या स्वरूपांत. म्हणजे विद्यार्थी स्वत: वाचून वर्णन केलेल्या व्यक्तींचा स्वभाव ओळखण्याचा यत्न करतात किंवा शिक्षक त्या त्या व्यक्तींचीं स्वभाववर्णनें केवळ परीक्षेच्या दृष्टीनें लिहून देतात. जें काव्याच्या रसास्वादाबद्दल घडतें तेंच इथेंहि घडतें. सदोष अध्यापनपद्धति, परीक्षेचें वर्चस्व, अपुरा वेळ, वाङ्मयाबद्दल आवड नसलेले शिक्षक इत्यादि कारणांमुळें हें स्वभावदर्शन खरेंखुरें होत नाहीं. मग एखादी कथा किंवा नाटक वाचूनहि त्यांतील पात्रांचीं स्वभाववैशिष्ट्यें पाठ करावीं लागतात. त्या व्यक्ति खऱ्या अर्थानें जिवंत होऊन चित्तावर ठसत नाहींत. मग त्यांच्या भावनांचें पृथक्करण करणें तर दूरच. अशा तऱ्हेची चाकोरी मनुष्यस्वभावाभोंवतीं नुसती गिरक्या मारीत राहते. प्रत्यक्ष स्वभावांतील अणुरेणु, परिस्थितींचे घटक, इच्छाशक्तीचा प्रभाव यांचें पुसटतें दर्शन देखील घडत नाहीं. या ठिकाणीं नाट्याचें मूलभूत महत्त्व व परिणामकारकता प्रत्ययास येते.

उदाहरण घेऊन हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. भाऊबंदकी या नाटकांतील नारायणरावाच्या खुनाचा प्रसंग घेऊं. हा नाट्यप्रवेश केवळ वाचून जो परिणाम होईल तो मर्यादित स्वरूपाचा असणारच. अशा तऱ्हेनें केलेल्या अभ्यासावरून राघोबादादा, आनंदीबाई, नारायणराव, तुळोजी पवार, सुमेरसिंग इ० पात्रांच्या स्वभावाची कल्पना अगदीं ठोकळ अशा एकेका विशेषणानें करून घेतां येईल. पण ती ओळख ढोबळच स्वरूपाची राहील. यालाहि कारणें जीं वर सांगितलेलीं आहेत त्यांच्या जोडीला आणखी एका महत्त्वाच्या कारणाची नोंद करायला हवी. तें कारण म्हणजे शालेय विद्यार्थ्यांकडून त्या नाट्यकृतीचा संपूर्ण अभ्यास होत नाहीं. निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांतील उतारे निवडलेले असतात. अर्थात् स्वभावचित्रांची कोणती तरी एकच बाजू दिसणार हें ओघानेच आलें. पण हा नाट्यप्रवेश जर आपण प्रत्यक्ष प्रयोगरूपानें साकार केला, जर जो फरक दिसून येईल तो अगदीं वेगळा असेल. कारण आतां नुसता तटस्थ, तिऱ्हाईत-

पणें अभ्यास करायचा नसून प्रत्यक्ष तीं पात्रें जिवंत करायचीं आहेत. अशा प्रवेशांत काम करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना राघोबाला केवळ 'दुष्ट' म्हणून भागणार नाहीं. कारण हताशपणें जीव घेऊन धावणाऱ्या नारायणाची मिठी पायाला पडतांच आणि 'काका, मला वांचवा' ही करुण किंकाळी ऐकतांच, राघोबाचें काम करणाऱ्या मुलाला जेव्हां नारायणाला घट्ट पकडून ठेवावें लागेल, डोळ्यांत आसवें उभीं करावीं लागतील, तेव्हां राघोबाला तो केवळ 'दुष्ट' म्हणणार नाहीं. त्याला आलेली अनुभूति अधिक विशाल, सूक्ष्म, तरल असेल. त्या अनुभूतीला शब्दांत व्यक्त करण्याची धडपड करावी लागेल. पूर्वीचा केवळ 'दुष्ट' राघोबादादा केवळ दुष्ट नव्हता, तो आणखी कांहीं तरी होता किंवा नव्हता अशी चुटपुट लागून एक नवी जाणीव निर्माण होईल. राघोबाचें 'स्वभावदर्शन' अधिक स्पष्ट होईल. मनुष्यस्वभावाच्या रसायनांतील न दिसलेले तरंग, लहरी, बुडबुडे आणि भोवरे दिसूं लागतील; म्हणजे आकलनाच्या दृष्टीनें हा फार मोठा लाभ होईल हें निश्चित. पण त्याहून अधिक लाभ म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनांत राघोबादादा नसतांना, नारायणराव नसतांना, आनंदीबाई नसतांना त्या त्या व्यक्तींनीं जें जें अनुभवलें त्याची अनुभूति घेतां येईल. मनुष्यस्वभावाच्या ज्ञानाची कक्षा वाढून प्रत्यक्ष व्यवहारांत वागतांना तो विद्यार्थी अधिक डोळसपणें वागेल. त्याचें व्यक्तित्व अधिक संपन्न होईल. अशी अनुभूति देण्याचें सामर्थ्य नाट्य-कलेंतच आहे. एखाद्या गांवाच्या प्राथमिक शाळेंतली चिमुरडी पोर काय प्रत्यक्षांत राणी असते! कदाचित् ती होईल हें क्षणभर मान्य करूं. पण त्या मुलीनें केलेली राणी लक्ष्मीबाईची भूमिका तिच्या प्रौढ जीवनांत एक निराळाच तोल, आब आणि चमक खास निर्माण करील; आणि योगायोगानें झांशीच्या लक्ष्मीबाईचें दिव्य करण्याचा प्रसंग तिजवर आलाच तर ती तो अनुभवलेला, जगलेला, कृतीनें साकार केलेला तोल, आब आणि चमक व्यक्त करीलच. किंवहुना तसा प्रसंग न आला तरी तिच्या चालण्यांत, बोलण्यांत आणि वागण्यांत एक आगळा घाट निर्माण होईल. तिच्या व्यक्तित्वाला नवा पैलू पडेल. आपण ज्या नाट्यक्रीडेचा विचार केला तेथेंहि हाच प्रत्यय दिसून येतो. कथलाच्या थाळींत काळेपणाशिवाय कांहींहि नसतांना मुलें श्रीखंडावर

ताव मारतात, काड्याच्या पेट्या जुळवून त्याच्या जवळ बसून सुंदर आगगाडीत बसल्याचा आव आणून लांब प्रवास करतात किंवा कडा घासून मोडलेली व मापाचें आंकडे पुसट झालेली पट्टी हवेंत फिरवून लढाई करतात हें कशाचें द्योतक आहे ? आपल्या पंचेंद्रियांनीं मुलें नवी अनुभूति अनुभवीत असतात. या ठिकाणीं दोन गोष्टी स्पष्ट केल्या पाहिजेत. पहिली म्हणजे नाट्यकलेचा शिक्षणाचें अनौपचारिक साधन म्हणून उपयोग करीत असतांना रंगभूषा, वेषभूषा, नेपथ्य, स्त्री-भूमिका, प्रकाशयोजना या गोष्टी मुळींच महत्त्वाच्या नाहींत त्यांना या प्रसंगीं स्थान नाहींच असें म्हटलें तर तें चूक होणार नाहीं. आणि दुसरी गोष्ट अशी कीं, हें विवेचन फक्त नाट्यप्रवेशापुरतेंच मर्यादित नाहीं. कथा, नाटयछटा, कविता, आत्मचरित्रांतील किंवा चरित्रांतील प्रसंग, भूगोल, इतिहास, शास्त्र यांचा देखील अंतर्भाव यांत होतो. पण त्या त्या गोष्टीला नाट्यरूपाचा आकार देऊन हें कार्य साधायला हवें. या प्रकाराला स्वरूप कसें द्यावयाचें हा वेगळा भाग आहे. पण केवळ अभ्यासीची, चुकीची कल्पना मूळ धरून बसूं नये व नाट्याच्या केवळ प्रदर्शनीयतेच्या स्वरूपावरचा भर देण्याचा मोह टळावा म्हणूनच या गोष्टींची नोंद केली.

वाङ्मयांत निर्माण केलेल्या विविध स्वभावचित्रांत व्यक्त होणाऱ्या भावनांची अनुभूति घेण्याची शक्यता जशी दिसून येते, त्याचप्रमाणें बुद्धि-विकासालाहि या नाट्यकलेच्या द्वारें फार मदत होते. प्रत्यक्ष अनुभव घेण्याची इथें पुरेपूर संधि असल्यामुळें व अनुभवाचें क्षेत्र व्यापक असल्यामुळें बुद्धिविकासास भरपूर वाव मिळतो ज्याला प्रत्यक्ष एखादी भूमिका करण्याची संधि मिळते त्याला त्या भूमिकेचें आकलन करतांना बुद्धीला चालना मिळतेच, पण नाट्य-प्रसंगाच्या चर्चेच्या निमित्तानें सर्वांनाच विचार करावा लागतो व चर्चेंत भाग घेण्याच्या निमित्तानें आपली बुद्धि चालवावी लागते. अर्थात् ही बौद्धिक चर्चा विद्यार्थ्यांचें वयोमान आणि आकलनशक्ति ध्यानांत घेऊनच केली जावी हें अभिप्रेत आहे. या चर्चेच्या मर्यादा रेखीवपणें मर्यादित करून सांगणें कठीण आहे. पण अशी चर्चा हें एकच अंग बुद्धिविकासाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचें नाहीं, तर इतरहि अंगें तितकींच महत्त्वाचीं आहेत. एखादा नाट्यप्रवेश किंवा नाटक प्रयोगासाठीं निवडल्यानंतर अनेक गोष्टी विचारपूर्वक नियोजित कराव्या

लागतात. या पूर्वनियोजनाच्या प्रसंगानें अवलोकन, नव्या माहितीचा संग्रह आणि अनुमान करण्याची शक्ति या गोष्टींना भरपूर वाव मिळतो. आज या दृष्टीनें प्रयत्न केला जात नसल्यामुळें ह्या गोष्टी नवलाच्या भासतील. पण नाट्याच्या दृष्टिकोणामधून विचार करूं लागलों कीं त्यांचें महत्त्व कळून येईल.

निवडलेलें नाटक किंवा त्यांतील विशिष्ट भाग हा ऐतिहासिक, सामाजिक किंवा पौराणिक कालांतील असतो. तेव्हां हा प्रसंग केव्हां घडला, कुठें घडला, त्यांत कोणत्या खऱ्याखुऱ्या ऐतिहासिक व्यक्तींनीं भाग घेतला या प्रश्नांचीं उत्तरें शोधून काढायचीं म्हटलें कीं इतिहासाकडे, भूगोलाकडे वळावें लागेल. नाटककारानें ऐतिहासिक किंवा पौराणिक प्रसंगाला कसें नवें वळण दिलें आहे, कोणतीं नवीं पात्रें आपल्या कल्पनासृष्टींतून निर्माण केलीं आहेत याचाहि विचार करावा लागेल. नाटक जर सामाजिक असेल तर कोणत्या प्रश्नावर चर्चा केली आहे, हा प्रश्न किंवा समस्या कोणत्या काळांत व कां निर्माण झाली याचाहि काळजीपूर्वक विचार करावा लागेल व त्यासाठीं ग्रंथालयांतील उपलब्ध माहिती चाळावी लागेल. तीच गोष्ट वेषभूषा आणि नेपथ्य याविषयींची. आज ऐतिहासिक, पौराणिक किंवा सामाजिक नाटकांच्या पोशाखाबाबत व नेपथ्याबाबत दृढ संकेत निर्माण झालेले आहेत; किंबहुना त्या-व्यतिरिक्त विचारपूर्वक कांहीं करण्याची शक्यता आहे हा विचारच नष्ट झालेला आहे. ही फार अनिष्ट गोष्ट आहे. घंदेवाईक नाटक मंडळ्यांनीं जें रूढ केलें त्यासंबंधीं चिकित्सादेखील होऊं शकत नाहीं हा खरा धोका आहे. त्यामुळें आमच्या व्यावसायिक रंगभूमीवरील वेषभूषा, नेपथ्य किंवा रंगभूषा यांचा ऐतिहासिक किंवा सामाजिक कसोटया लावून शास्त्रशुद्ध अभ्यास झालेला नाहीं. अर्थातच आपल्या ऐतिहासिक, सामाजिक किंवा पौराणिक नाटकांत खऱ्या अर्थानें त्या त्या काळचें वास्तव दर्शन घडविण्याचें सामर्थ्य दिसून येत नाहीं. तीच गोष्ट रंगभूषेची. नायक-नायिका गोऱ्यापान, लालचुटुक ओठांच्या आणि खलपुरुष काळाकुट्ट अशी ढोबळ वांटणी झालेली दिसून येते. औचित्यभंग आणि कालविसंगति यासंबंधींचे अनेक दोष आजहि राहून गेलेले दिसतात. दाढी, मिशा, केस, दागिने, हत्यारें इत्यादि अनेक उपांगांचें प्राचीन स्वरूप कोणतें होतें व त्याचा विकास कसा होत गेला हें पाहण्याची आज गरज

भासत नाहीं. ही दृष्टि आपल्या नाट्यविषयक उपेक्षेचें गमक आहे. या दृष्टीनें विचार केला कीं एका नाट्यप्रयोगाच्या निर्मितीसाठीं अनेकांना झटून काम करून ही माहिती मिळवावी लागेल व या क्रियेंतच बौद्धिक विकासाला सुरुवात होईल. पण हें काम केवळ 'डोकें' वापरून होणार नाहीं, तर प्रत्यक्ष कृतीला येथें भरपूर वाव आहे. रंग तयार करण्यासाठीं रसायनशाळा, नेपथ्य उभारण्यासाठीं सुतारकाम, मातीकाम, कातरकाम, शिवणकाम यांचा अपरिहार्यपणें संबंध येईल. सर्व शरीर काम करूं लागेल. या क्रियेंतूनच व्यक्तित्वाच्या सर्वांगीण विकासाला सुरुवात होईल.

नाट्यकलेइतकी प्रभावी समवाय शक्ति फारच थोड्या उद्योगांत असेल असें म्हणणें अत्युक्ति होणार नाहीं. आज आपण समवायाच्या मंत्रानें भारलेलें आहोंत. सुदैवानें नाट्यप्रयोगाचा या शैक्षणिक भूमिकेवरून विचार करूं लागलों कीं समवायाचा अखंड झरा आपल्याला लागतो. येथें अनैसर्गिक किंवा बादरायणसंबंध जोडून समवाय साधण्याची गरजच नाहीं. या दृष्टीनें पहिला विशेष येथें दिसतो तो हा कीं, येथें अंगोपांगांत कृतिप्रधानता आणि अनुभव घेण्याची शक्ति पुरेपूर भरून राहिलेली आहे. हा अनुभव केवळ बौद्धिक, भावनात्मक किंवा शारीरिक नाहीं; तर या तीनहि पातळीवरून संपूर्ण व्यक्तित्वाची घडण करणारा हा एकजिनसी अनुभव आहे. येथें व्यक्तीपेक्षां सामुदायिक सहकार्याला नैसर्गिक व मूलभूत असें स्थान आहे. विविधप्रकारचे व्यवसाय विविध-प्रवृत्तींच्या व निरनिराळी आवड-निवड असलेल्या विद्यार्थ्यांना आकर्षून घेतील असें हें व्यापक क्षेत्र आहे. इतकेंच नव्हे तर, या उद्योगाच्या आवडींतून भावी जीवनोपयोगी व पुढें मूलोद्योग ठरणारा असा उद्योग निर्माण होण्याची सुलभता व सहज शक्यता आहे. समाजाभिमुखता ही तर प्रयोगाची कसोटी आहे. यामुळें नाट्यप्रयोगदर्शन हें केवळ मनोरंजनाचें साधन न ठरतां तें एक संस्कृति-संवर्धनाचें केंद्र होऊं शकतें. शिवाय शहर आणि खेडें असले भेद मूळ नाट्याच्या प्रक्रियेवर कांहींच परिणाम करूं शकत नाहींत. क्वचित् नाट्यविषयाची आवड व अभिरुचि वेगळी होऊं शकेल. पण प्रयोग करायचा म्हटला आणि तोहि आपण स्वीकृत केलेल्या नव्या दृष्टीनें, तर सर्वत्र एकच फलसिद्धि हातीं लागेल. नाटक म्हटलें कीं पडेल तें काम चटकन

करणारे विद्यार्थी आपण पाहतोंच. यांतच श्रमप्रतिष्ठेचा गौरव अभिप्रेत आहे. निर्मितीचा आनंद प्रत्येक व्यक्तीला मिळून त्या आनंदाचें एक विशुद्ध आणि विशाल स्वरूपाचें दर्शन सर्वांनाच घडविण्याचें सामर्थ्य नाट्यकलेंत आहे.

सामाजिक विकास

आतां राहता राहिला सामाजिक विकासाचा प्रश्न. तडजोड ही मानवी जीवनांतील एक प्रमुख गरज आहे. परिस्थिति आणि व्यक्ति यांच्यार्शी मिळतें-जुळतें घेऊन प्रत्येकाला वागावें लागतें व आपला मार्ग काढावा लागतो. ह्या मुद्द्याचा उल्लेख आपण केला आहे, पण ही तडजोड चातुर्यानें, कलात्मक रीतीनें कशी करावी हें माहीत असणें आकर्षक व्यक्तित्वाच्या दृष्टीनें फार अगत्याचें ठरतें. हें शिकण्याची संधि प्रयोगाच्या निमित्तानें येथें लाभते. मात्र त्याला आपले नाट्यविषय अधिक व्यापक असे निवडावे लागतील. समजा, आपण बंगालमधील एका शेतकऱ्याच्या जीवनांतील प्रसंग प्रयोगासाठीं निवडला आहे. त्या प्रसंगावरून कांहीं रूढि, रीतिरिवाज, कल्पना जशा आपल्याला परिचित होतील तद्वतच प्रत्यक्ष आचार–विचार व्यक्त करण्याची अभिव्यक्तीची नवी तऱ्हा व पद्धतहि कळून येईल. त्यांतील अनुकरणीय आणि आकर्षक भाग आपलासा करून घेऊन तो प्रत्यक्षांत अनुभवतां येईल. इतक्या व्यापक दृष्टीनें विचार केला तरच आपल्याला आपल्या देशबांधवांच्या जीवनार्शी समरस होतां येईल. केवळ बंगाली लोक असा नमस्कार करतात आणि मद्रासी लोक असा आशीर्वाद देतात अशा तांत्रिक माहितीवर व्यापक लोकजीवनाचें दर्शन यथातथ्य होणार नाहीं. म्हणूनच प्रारंभीं असें एक विधान केलें कीं, आपलें नाट्यविषय आपण व्यापक निवडले पाहिजेत, तरच आपला सामाजिक विकास व्यापक अर्थानें होईल. अशा व्यापक दृष्टिकोणामुळेंच व्यक्तित्वाला आकर्षकता लाभून ती व्यक्ति डोळसपणें समाजाभिमुख होईल.

'हें माझं', 'हें तुझं' हा विचार तर सर्व संस्कृतींना व्यापून राहिलेला आहे. निरनिराळ्या देशांत रूढाचारांत फरक दिसून येतो; पण एखाद्या वस्तूवरची स्वामित्वाची भावना मात्र सर्वत्र निरपवाद आढळते. कारण ती एक मूलभूत मानवी सहजप्रवृत्ति आहे. पण दुसऱ्याच्या वस्तूंबद्दल, हक्काबद्दल

प्रामाणिकपणें जागरूक असणें हा आदर्श नागरिकाचा महान् गुण आहे. या गुणाची जोपासना जर केली गेली नाहीं तर तो नागरिक अविकसित ठरेल. अगदीं साधी गोष्ट घ्या. नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं एखाद्या मुलाला एक मढवलेला मुकुट हातांत घेऊन उभें राहावयाचें आहे व प्रत्यक्ष रंगभूमीवर काम करणारा मुलगा आंत आला कीं त्याच्या स्वाधीन तो मुकुट करावयाचा असें काम दिलें आहे. तो मुलगा इतक्या दक्षतेनें आणि तत्परतेनें हें काम पार पाडतो कीं याहि कामाला महत्त्व आहे ह्याची जाणीव त्याच्या मनांत खोल रुजते. हा सोनेरी मुकुट दुसरा मुलगा घालणार आहे, आपण मात्र तो हातांत घेऊन उभें राहायचें इत्यादि विकल्पावर विजय मिळविण्यास हा अनुभव फार उपकारक ठरतो यांत शंका नाहीं. रंगमंचावर, रंगपटांत, नेपथ्याच्या आड, किंवा प्रत्यक्ष प्रेक्षागारांत अनेक लहानमोठीं कामें जबाबदारीनें पार पाडतांना एक महत्त्वाची सामाजिक व सहकारी वृत्ति तयार होते. भावी जीवनांत या अनुभवाला व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या जबाबदारीच्या जाणिवेला केवढें महत्त्व आहे हें आणखी विशद करण्याची गरज नाहीं.

"ज्यांना नाटकांत काम करण्याची इच्छा असेल त्यांनीं नांवें द्यावींत" असे शब्द फलकावर पाहिले कीं ज्याच्या चित्तवृत्ति उचंबळून येत नाहींत असा मुलगा विरळा. हें आवाहन लोकशाही वृत्तीच्या संगोपनाला किती पोषक आहे, हें चटकन ध्यानांत येईल. सर्व बाळगोपाळ एकाच पातळीवरून, एकाच ध्येयानें प्रेरित होऊन सभागृहांत जमतात. तेथें वकिलाचा मुलगा, कारकुनाचा मुलगा, हा हरिजन, तो ब्राह्मण, हा भाड्यानें राहतो, त्याचा मोठा बंगला आहे हे सामाजिक भेदाभेद व कृत्रिम फरक नष्ट झालेले असतात. येथें कुटुंबाच्या विवक्षित परिस्थितीचा प्रश्नच निर्माण होत नाहीं. प्रत्यक्ष नाटकांत श्रीमंत पालकाच्या मुलाला गडब्याचें काम वांट्याला येईल किंवा एखाद्या पाटलाची चुणचुणीत मुलगी सीतेची भूमिका रंगवील. या मेळाव्याची अपूर्वता ही कीं, येथें सारे एकदिल असतात. मुलांना एकमेकांचा मत्सर वाटत नाहीं. आपण मोठीं माणसें जशीं त्यांच्या मनांत अनेक कृत्रिम तट आणि भिंती निर्माण करतों, तसें जर एखादा शिक्षक भूमिकेची निवड करतांना करूं लागेल तर त्यानें नाट्याच्या प्राणावरच आघात केल्यासारखें होईल.

'कोणतेंहि कर्तव्य, आपली जागा न सोडतां निष्ठेनें पार पाडा' हा संदेश प्रत्यक्षांत अनुभविण्याचें विशाल क्षेत्र येथें आहे. विद्यार्थ्यांच्या सर्वांगीण जीवनाचा विकास करणाऱ्या या कलेच्या मूलभूत स्वरूपाकडे आणि उद्दिष्टाकडे प्रत्येक शिक्षकानें सतत लक्ष ठेवूनच नाट्यप्रयोगाच्या निर्मितीला लागलें पाहिजे.

चर्चा

१ 'वैयक्तिक फरक' म्हणजे काय? हा प्रश्न शिक्षणक्षेत्रांत कां महत्त्वाचा मानला जातो?

२ वैयक्तिक विकासाच्या दृष्टीनें नाट्यकलेचा कसा उपयोग करून घेतां येईल? स्वतःच्या अनुभवांतील उदाहरणें देऊन चर्चा करा.

३ शारीरिक शिक्षणाच्या दैनंदिन कार्यांत शालेय रंगभूमीला कोणतें कार्य करतां येईल?

४ बौद्धिक आणि भावनात्मक असमतोलपणा म्हणजे काय? त्यामुळें कोणते दोष व्यक्तित्वांत निर्माण होण्याची शक्यता असते?

५ भाषेच्या अभ्यासाला नाट्यप्रयोगाची मदत कशी होणें शक्य आहे? आकलनशक्ति वाढविण्याच्या दृष्टीनें या प्रश्नाची चर्चा करा.

६ 'नाट्यकलेइतकी प्रभावी समवायशक्ति फारच थोड्या उद्योगांत असेल,' हें विधान सविस्तर स्पष्ट करा.

७ सामाजिक विकासाचीं बीजें शालेय रंगभूमीच्या कार्यांत कशी अनुस्यूत आहेत? लोकशाहीच्या वाढीला या कार्याचा कसा उपयोग करून घेतां येईल?

विरचना

१ नाट्याच्या प्रयोगासाठीं आलेल्या विद्यार्थ्यांचें वर्गीकरण पुढील निकष दृष्टीपुढें ठेवून करा.

वयोमान, पालकांचें उत्पन्न, विशेष गुण, शहराच्या किंवा खेड्याच्या कोणत्या वस्तींत राहतो, पूर्वी नाटकांत काम केलें आहे किंवा नाहीं, कोणती

भूमिका करावयास आवडेल, एखादें वाद्य वाजवितां येतें काय, कोणतें, हस्त-कौशल्याचा कोणता प्रकार ठाऊक आहे.

२ पौराणिक, ऐतिहासिक व सामाजिक या प्रकारचें एकेक नाटक निवडून त्या प्रत्येकाला लागणारे पोशाख, नाट्यविषयाचा काळ, नाटकांतील समस्या व नेपथ्यरचनेचें स्वरूप यांसंबंधीं एक विस्तृत टिपण तयार करा.

३ कोणत्याहि एका नाट्यप्रयोगाच्या निर्मितीच्या दृष्टीनें शाळेंतील विषय शिकविणाऱ्या शिक्षकांचें सहकार्य कसें मिळवितां येईल तें सांगून, हा समवाय शिक्षक व विद्यार्थी यांना कसा फलदायी होईल तें स्पष्ट करा. सहकार्य ज्या गोष्टीसाठीं हवें तीं स्पष्टपणें निर्देशित केलेली असावी.

४ प्रतापराव (त्राटिका), फाल्गुनराव (संशयकल्लोळ), विश्वामित्र (सत्त्वपरीक्षा), कर्कशराव (खडाष्टक), संभाजी (बेबंदशाही), सिंधु (एकच प्याला) या भूमिका करून विद्यार्थ्यांना कोणत्या भावनांची अप्रत्यक्षपणें अनुभूति घेतां येईल तें स्पष्ट करा.

५ तुमच्या आवडत्या दोन ऐतिहासिक नाटककारांच्या भाषेचीं व संवादाचीं वैशिष्ट्यें सांगून, त्या नाटकांतील कोणता एकेक प्रवेश तुम्ही विद्यार्थ्यांच्यासाठीं निवडाल तें सकारण सांगा.

६ शाळेच्या मदतीसाठीं झालेल्या नाटकाच्या निमित्तानें कोणता खर्च अनावश्यक झाला व तो कसा टाळता आला असता हें आंकडेवार सांगा.

७ मदतीसाठीं केल्या जाणाऱ्या नाटकाच्या निमित्तानें शाळा व समाज यांचे संबंध सुधारण्याच्या दृष्टीनें जर प्रयत्न झाला असेल तर तो सांगून, आणखी कोणत्या गोष्टी करणें आवश्यक होतें तें सविस्तर सांगा.

८ भूगोल, सामान्य विज्ञान आणि नागरिकशास्त्र या विषयांतील नेमलेल्या पाठ्य पुस्तकांतील ज्या भागाचें नाट्यीकरण आवश्यक आहे असा एकेक भाग लिहून काढा.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्थळप्रत.
अनुक्रम 26816 वि 1 नं 4
क्रमांक 7276 नों. दि: 23/3/60



अंतरीची ओढ •

'नाटक' या शब्दांत एक विलक्षण जादू आहे याचा प्रत्यय शिक्षकांना नेहमीं येतो. नाटक म्हटलें कीं विद्यार्थ्यांच्या उत्साहाला सीमा उरत नाहीं. नाटकासाठीं नांवें देण्याच्या सुरुवातीपासून तों प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या शेवटल्या अंकाचा पडदा पडेपर्यंत कसल्यातरी तल्लीनतेंत मुलें स्वतःला विसरतात. तहान-भुकेचें, वेळेचें आणि श्रमाचें भान त्यांना उरत नाहीं. त्या काळांत नाटकां-साठीं तीं वाटेल तें करायला तयार असतात. घरांतून विशेष कपडे मागा, हरप्रयत्नानें आणून देतील. तालमीची वेळ कोणतीहि ठरवा, ती बिनतक्रार मान्य करतील. प्रत्यक्ष रूपरचना करतांना आपल्या वाढलेल्या केसांच्या झुलपांना साफ काट देण्याचा प्रसंग आला तरी आपलें डोकें हसत पुढें करतील.

दिलेल्या भूमिकेच्या नांवावरून सवंगडी हांक मारून चेष्टा करूं लागले तरी ती मनांतून गोड करून स्वीकारतील. प्रकाशानें उजळलेल्या, ऊद-धुपाच्या मत्त गंधानें दरवळलेल्या आणि धगधगत्या अग्निरेषेनें मर्यादित केलेल्या त्या स्वप्नसृष्टीवरचा मखमलीचा पडदा वर जातो केव्हां आणि आपण दिमाखानें रंगमंचावर पाऊल टाकतो केव्हां असें त्यांना होतें. ही एक अन्तरीची ओढ आहे. पण ती केवळ शाळेंतच प्रकट होते असें नाहीं. मूल स्वतः चालायला आणि बोलायला लागलें कीं हें नाट्यवेड दिसूं लागतें.

पहिला प्रयोग

बाल्याच्या पहिल्या अवस्थेंतला पहिला प्रयोग जरा बारकाईनें पाहा. येथें रंगमंच नाहीं, सजावट नाहीं, पडदा नाहीं, फार काय लिहिलेलें नाटकसुद्धां नाहीं. मग पात्रें ? तीं शेजारूनपाजारून जमतात; आणि कोणीहि नसलें तर एकटेंच पात्र प्रयोगाला सुरुवात करतें ! या प्रयोगाची एक अपूर्व विशेषता ही कीं, कोणत्याहि गोष्टीवांचून अडत नाहीं. क्षणोक्षणीं प्रतिभेनें आणि कल्पना-शक्तीनें प्रयोग रंगलेला असतो. चार चूलबोळक्यांवर संसार उभा राहतो. चिंध्यांच्या बाहुलीचें बाळ होतें. तें आजारी होतें. हीच समस्या, हाच तो प्रश्न. मग पात्रांचीं संभाषणें आणि हालचाली सुरू होतात. डॉक्टर येतात, बाळाचे सवंगडी येतात, बाळाचे वडील येतात ! बाळाला उपचार केले जातात. झोप लागावी म्हणून अंगाई म्हटली जाते. बस्स, एवढेंच संगीत ! बाळ बरा होतो. तो शाळेंत जातो. मास्तर शिकवूं लागतात. नाट्य ऐन रंगांत असतांना कोणी मोठें माणूस डोकावलें कीं प्रयोग विस्कटतो. असल्या प्रयोगाला प्रेक्षक नसावेत अशीच अट असते. कारण कोणतीहि तिऱ्हाईत व्यक्ति म्हणजे त्या स्वतंत्र, खेळकर, निर्माणक नाट्याला अडथळ्यासारखी असते. त्या व्यक्तीमुळें त्या छोट्या कलाकारांची समाधि भंग पावते. ही घटना आपण घरोघर पाहत असतो. बाह्यतः आपल्याला ती केवळ एक अर्थहीन गोष्ट, मामुली घटना वाटते; पण या ठिकाणीं दिसून येणारी स्वच्छंद क्रीडाप्रवृत्ति आणि सर्जनशील कल्पनाशक्ति नाट्याच्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या आहेत; किंबहुना नाट्यक्रीडेचा हा प्रकार अभिनव आणि शैक्षणिक दृष्टीनें उपयुक्त असाच मानला पाहिजे.

नाट्यक्रीडा

सांपडेल त्या मोकळ्या जागेंत मुलें आपला खेळ सुरू करतात. प्रथम सुरुवात होते ती आज कोणता खेळ खेळायचा या गोष्टीनें. भातुकली, चोर-शिपाई, शाळा, आई, लग्न इत्यादि अनेक विषय पुढें येतात. तात्काळ एक विषय निवडला जातो. प्रत्येकजण विविध भूमिका लगेच पत्करतात. मग घरांतून एखाददुसरा कपडा, खाऊ किंवा वस्तु मिळताहेत कीं काय याचा अंदाज घेतला जातो. कांहीं लाभ झाला तर ठीकच, नाहींतर लगेच प्रयोगाला सुरुवात! संवाद आपोआप घडूं लागतात. नाटक रंगूं लागतें. या प्रत्येक घडामोडींत मुलावर घरांत होणारे संस्कार स्पष्ट प्रतिबिंबित होतात. अनुकरणाची मोठी शक्ति येथें पाठीशीं उभी असते; पण त्यांत कसल्याहि ठराविक साच्याला किंवा परंपरेला स्थान नसतें. एका काल्पनिक विश्वांत तल्लीन होऊन मुलें आपला काळ घालवितात. या नाट्यात्मक क्रीडाप्रसंगीं सारे कृत्रिम भेदाभेद नष्ट झालेले दिसतात. हा श्रीमंत तो गरीब, हा सुंदर तो कुरुप, हा मोठा तो लहान, इत्यादि एक ना दोन असले कृत्रिम तट येथें कोसळून पडतात. अशा वयाच्या मुलांना पूर्वप्राथमिक व प्राथमिक शाळेंत ह्या नाट्यात्मक क्रीडेचा प्रकार अतिशय उपकारक ठरतो. योग्य अशा कथासूत्रांची माहिती मुलांना देऊन त्यांचें नाट्यमय दर्शन आपल्याला सहज निर्माण करतां येईल. किंबहुना आपण ज्या नाट्याचा विचार पुढें करणार आहोंत, त्याची पूर्वतयारी म्हणून हें क्रीडानाट्य फार उपकारकच ठरेल. पण आपला सगळा भर प्रेक्षक डोळ्यांसमोर ठेवून प्रयोगाचें प्रदर्शन करण्यावरच केंद्रित केला गेला असल्यामुळें, आपण नाट्यांतील शिक्षणमूल्यांना मुकलेलों आहोंत. मुलांना जें प्रिय त्याच्या नेमकें उलट कसें केलें जातें तें पाहा.

उलटा प्रकार

अगदीं पूर्वप्राथमिक आणि प्राथमिक शाळेंत केवळ विविध करमणुकीच्या कार्यासाठीं एक मोठा रंगमंच तयार केला जातो. तेथें हरतऱ्हेची आकर्षक सजावट आणि प्रकाशयोजना केली जाते. छोटेमोठे संवाद निवडून ते पाठ करून घेतले जातात. सुंदर कपड्यांनीं मुलें नटविलीं जातात. जटा-दाढीपासून तों

पावडर आणि रंग लावून रंगभूषा केली जाते. समोर शेंकडों पालक बसलेले असतात. शिट्टी वाजल्यानंतर पडदा वर गेल्यावर त्या बालकांची काय अवस्था होते तिचें वर्णन का करायला हवें ? प्रवेश होईपर्यंत शिक्षक किंवा शिक्षिका अगदीं जीव मुठींत घेऊन अनुपठन करीत असतात; आणि त्यांत भर त्या ध्वनिग्राहकाची ! प्रत्येक पात्रानें त्या यंत्रापुढें जाऊन बोलायचें ! या साऱ्या प्रकारांत नाट्य कुठें आहे आणि क्रीडा कुठें आहे याचा विचार करण्याची वेळ आतां आली आहे. येथें भरपूर कौतुक आहे हें मान्य; पण याचा आनंद खरोखर मुलांना होतो काय ? ती या रंगमंचावर स्वच्छंद क्रीडा करतात काय ? या प्रयोगांची मुलांच्या विकासाला कांहीं मदत होते काय ? आणि याप्रीत्यर्थ खर्च केवढा होतो ? मुलांच्या कल्पनाशक्तीला येथें वाव मिळतो काय ? त्यांच्याकडून केवळ यंत्राप्रमाणें असे प्रवेश करून घेणें कोणाला उपकारक ठरणार आहे ? म्हणून आपले पूर्वप्राथमिक आणि प्राथमिक शाळेंतील नाट्यप्रवेश म्हणजे प्रौढांच्या नाट्यप्रयोगाच्या केवळ नकला होतात ! वडील मंडळी आपली हौस मुलांना नटवून थटवून पुरी करून घेतात त्यांतलाच हा एक प्रकार ! मात्र हें म्हणणें विविध करमणुकींतील सर्वच प्रकारांना लागू आहे असा आशय तिळमात्र नाहीं. शिवाय, हें सारें वर्षांतून एकदा किंवा दोनदां घडायचें. बाकीचे सारे दिवस या आघाडीवर सामसूम असतें. मग या मुलांच्या दृष्टीनें कोणत्या दिशेनें प्रयत्न व्हावयास हवेत ?

या नव्या दिशेकडे पहिलें पाऊल उचलण्यापूर्वी कांहीं मूलभूत तत्त्वें या क्षेत्रांत काम करणाऱ्यांनीं स्वीकृत केलीं पाहिजेत.

१ नाट्य हें एक सर्वांगीण विकासाचें महत्त्वाचें साधन असून, त्याचा उपयोग मुलांच्या शारीरिक आणि मानसिक शक्तींचा विकास करण्यासाठीं करावयाचा आहे.

२ नाट्य ही एक क्रीडा असून त्यांत मुलांच्या कल्पनाशक्तीला वाव मिळेल अशी दक्षता सतत बाळगिली पाहिजे.

३ प्रौढांच्या समोर प्रयोग करण्यासाठींच केवळ नाट्य नाहीं.

४ सजावट, वेषभूषा आणि रंगभूषा यांच्याशिवाय नाट्य-निर्मिति यशस्वी होऊं शकते.

५ प्रेक्षकांच्या समार विशिष्ट वयोमर्यादेनंतर करण्यांत येणाऱ्या नाट्यप्रयोगाची ही आवश्यक आणि अपरिहार्य पूर्वतयारी आहे.

हीं तत्त्वें स्वीकृत करतांना पारंपरिक कल्पनांना टाकून देण्याचें नैतिक धैर्य या कलेवर प्रेम करणाऱ्या प्रत्येकानें दाखविलें पाहिजे. त्याशिवाय नाट्यांतील शिक्षणक्षमतेला इष्ट तें प्राधान्य मिळणार नाहीं.

मूकनाट्य ●

या नव्या दिशेच्या वाटेनें प्रथम भेटतें तें मूकनाट्य. ह्या प्रकारांत शारीरिक हालचालींनाच महत्त्व आहे. प्रत्यक्ष वाणीचा उपयोग न करतां केवळ शरीरानें सर्व व्यक्त करावयाचें. दहाअकरा वर्षांपर्यंतचीं मुलें अशा भाव-दर्शनाचा प्रयत्न फार यशस्वी करूं शकतात. या प्रकारांत वाणीनें कांहींच प्रकट करायचें नसल्यामुळें, मनावर कसलेंच दडपण नसतें. केवळ शारीरिक हालचालींवर भर दिल्यामुळें, मुलांच्या विविध शारीरिक हालचालींना उत्तम वळण देणें शक्य होतें. मुलें भावदर्शन करूं शकणार नाहींत अशी कल्पना करून घेणें चुकीचें आहे. पण मूकनाट्यासाठीं निवडण्यांत येणारे प्रसंग जितके विद्यार्थ्यांच्या अनुभूतींतील तितकें यश अधिक हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. मुलांनीं वाचलेल्या कविता, गोष्टी किंवा इतर पाठ यांतील प्रसंगांवर उत्कृष्ट मूकनाट्यें सहज करून घेतां येतील. प्रत्यक्ष उदाहरणें पाहूं.

घरगुती प्रसंग ●

आपली आई पोळ्या कशी करते; वडील पूजा कशी करतात; थोरला भाऊ शाळेंतून घरीं आल्यावर दप्तर कसें ठेवतो, कपडे कसे बदलतो; भांडीं घासायला आलेली मोलकरीण भांडीं कशी उचलून नेते; दूधवाला दूध कसें घालतो; छोटें बाळ कसें झोपतें; पोस्टमन पत्रें कशीं टाकतो, घरांत आलेले पाहुणे कसे बसतात, उठतात; आपले शिक्षक टेबलाजवळ बसून कसे लिहितात; वाणी दुकानांत पुड्या कशा बांधतो; सायकलवाला हवा कशी भरतो; माळी वेणी कशी गुंफतो; सुतार करवत कशी चालवितो; अशा किती तरी प्रसंगांवर आधारलेलीं मूकनाट्यें आपल्याला बसवून घेतां येतील. या परिचयाच्या

प्रसंगांकडे व त्यांतील कृतींच्याकडे आपलें लक्ष केवळ अतिपरिचयामुळें जात नसतें. या कृतींना व्यक्तीनुरूप विशिष्ट ढब लाभलेली असते. त्यांतहि लय-बद्धता व्यक्त होत असते. कृतीनुरूप शरीर आणि चेहरा कांहीं लकबी, कांहीं भाव व्यक्त करीत असतात. मुलांचें लक्ष या व दुसऱ्या अनेक घटनांच्याकडे जात असतें. तसें त्यांचें लक्ष मुद्दाम वेधून, काळजीपूर्वक अवलोकन करण्यास सांगून, आपल्याला या मूकनाट्यांना एक प्रकारचा जिवंतपणा प्राप्त करून देतां येईल. मुलांची अनुकारशक्ति सर्व कांहीं अचूक टिपण्यास टपलेली असते. हाच आविष्कार, जाणिवेचा ताण फार न पडूं देतां आपल्याला करवून घ्यायचा आहे. मूकनाट्याला पुरून उरतील असे शेंकडों प्रसंग जीवनांत हरघडीं प्रत्ययास येतात. त्यांची निर्मिति मुलें विलक्षण तन्मयतेनें करूं शकतात. परकायाप्रवेशाच्या कलेची ही पहिली पायरी विद्यार्थ्यांच्या विकासाच्या दृष्टीनें फार महत्त्वाची आहे. प्रत्यक्ष जीवनांत आपणहि अशा प्रकारचा मूकाविष्कार करीत असतों. वाणीला पूरक असा हा आविष्कार प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या निर्मितींतहि कलात्मकतेनें योजिला जातो. याच्या जोडीनेच नेमलेल्या पाठ्य-पुस्तकांतील प्रसंगांवर आधारलेलीं मूकनाट्येंहि आपल्याला भरपूर सामग्री पुरवीत असतात.

पाठ्य-पुस्तकांतील प्रसंग ●

देशमुख–डांगे प्रकाशनाची
विकास वाचनमाला (पुस्तक पहिलें).

घडा ६ वा—' चला सुट्टी झाली ! '.
घडा ४ था—' कोण रे तूं ? '.

विकास वाचनमाला (पुस्तक दुसरें)
घडा ३१ वा—' न्याय '.
घडा २२ वा—' भरत-भेट '.

विकास वाचनमाला (पुस्तक चौथें).
घडा १७ वा—' न्यायी देवदूत '.

प्रसिद्ध घटना •

कोंडाण्याहून आणलेल्या मृत तानाजीचें अखेरचें दर्शन शिवाजी घेतो; ध्रुव आणि परमेश्वर यांची भेट; रामाच्या पदस्पर्शानें शिळारूप अहल्या जिवंत होते; एकलव्याची विद्यासाधना.

चतुर नियोजकाला किती तरी आणखी उदाहरणें सुचतील व ही यादी विस्तृत तयार करतां येईल. कोणतेंहि मूकनाट्य तयार करून घेतांना एका विशिष्ट अनुक्रमानें तयारी करून घ्यावी. ते टप्पे असे :

१ जो प्रसंग मूक नाट्यरूपांत सादर करायचा असेल तो प्रथम वर्गाला शिक्षकानें सांगावा. त्या सर्व प्रसंगाचे योग्य भाग पाडून अत्यंत आकर्षक स्वरूपांत तो कथन करावा. कथन जितकें प्रभावी असेल त्या प्रमाणांत मुलांची उत्सुकता वाढेल व तीं मूकनाट्य करण्यास उत्सुक होतील. आपण कोणत्या वयाच्या मुलांच्या समोर बोलतों आहों हें शिक्षकानें कधींहि विसरून चालणार नाहीं.

२ नंतर कथन केलेल्या भागावर सोपे पण अचूक प्रश्न विचारावेत.

३ एकेका भागाचें मूकनाट्य निरनिराळ्या मुलांकडून करवून घ्यावें. शक्य तितक्या अधिक मुलांना भाग घेण्याची संधि द्यावी.

४ मुलें मूकाभिनय करीत असतांना शिक्षकानें इतर मुलांसमवेत बसावें.

५ जरूर पडल्यास शिक्षकानें स्वत: एखादी भूमिका करावी.

मूकनाट्य-निर्मिति हा एक अनुभव आहे. तो अनुभव घेतांघेतांच शिक्षकाला स्वत:ची व त्याच्या विद्यार्थ्यांना अनुरूप अशी पद्धति आपोआपच उमगून येईल. मूकनाट्यतंत्राचा कोणताहि एक साचा सर्वांना उपयोगीं पडणार नाहीं. तीच गोष्ट सजावटीची. कारण बाह्य सजावट, संगीत, रंगभूषा यांवर मूकनाट्याचें यश अवलंबून नाहीं. तो एक केवळ अनुकूलतेचा प्रश्न आहे. खरें यश आणि कसोटी आहे ती मुलांच्या आभासप्रियतेचा अचूक उपयोग करून घेण्यांत. मुलें मूळचींच आभासप्रिय असतात. त्यांना कोणत्याहि बाह्य साधनांची गरज वाटत नाहीं; आणि आपण हें नाट्य करून घेणार तें

मुलांच्यासाठीं. त्याचा प्रौढ प्रेक्षकांशीं संबंध नाहीं. असलींच तर त्याच शाळेंतील मुलें प्रेक्षक म्हणून येतील.

मूकनाट्यनिर्मिति ही मुलांना फार अनुकूल असते. प्रौढांना ही गोष्ट जितकी क्षुल्लक वाटते तितकी ती नाहीं. याची उत्तम कसोटी म्हणजे प्रौढांना एक सामान्य गोष्ट मूकाभिनयाच्याद्वारें करायला सांगून पाहावी. एक प्रत्यक्ष अनुभवलेला प्रसंगच पाहा.

एका कलामंडळांतील प्रौढ स्त्रीपुरुष एका नाटकाच्या तालमीसाठीं जमले होते. दिग्दर्शकानें सर्वांना एकच कृति, तोंडांतून अक्षर न काढतां करून दाखविण्यास सांगितली. कृति अशी होती. बसलेल्या जागेपासून अदमासें पंधरा पावलें जायचें. खिशांतून पेन काढून टेबलावरच्या कागदावर लिहायला लागायचें. शाई संपलेली असते म्हणून, टेबलावरील शाईच्या बाटलींतून पेन भरून घ्यायचें. मग न लिहितांच पेन बंद करून, खिशांत ठेवून परत आपल्या जागेवर येऊन बसायचें. दिग्दर्शकानें हें सांगितलेलें ऐकून जमलेली मंडळी हसली. त्यांना तो 'पोरखेळ' वाटला. कारण समोर कांहीं अंतरावर फक्त एक खुर्ची होती. एकजण म्हणाला, 'आमच्याजवळ पेन नाहीं.' त्यावर दिग्दर्शक म्हणाले, 'फक्त तुमच्या शरीराच्या आवश्यक अवयवांचा उपयोग करा. पेन असलें तर मजजवळ द्या.' मग एकेकानें सुरुवात केली. कोणाला अंतराचा अदमास आला नाहीं, तर कोणी बोटानें लिहिलें. कोणी हवेंत शाई भरली तर कोणाला हसूं न आवरून कांहीं जमलें नाहीं. अनेक तऱ्हा झाल्या. पण निर्दोष कृति झाली नाहीं. याचें कारण म्हणजे कोणीहि या 'आभासाशीं' एकरूप झाला नाहीं. प्रत्येकजण या कृतीच्या केवळ 'जाणिवेनेंच' पछाडला गेला होता. आपण कृति करीत असतांना इतर लोक पाहात आहेत हें प्रत्येकाला डाचत होतें. बाह्यतः सोपी, क्षुल्लक आणि 'पोरखेळ' वाटणारी गोष्ट थोरांना जमली नाहीं. पण हा 'पोरखेळ' मुलें जिवंत करतात, जगतात आणि क्रीडा-नाट्याचा आनंद मनसोक्त लुटतात. या आभासप्रियतेचा आपण पुरेपूर फायदा घ्यावयास हवा.

संवाद-नाट्य •

मुलांच्या क्रीडानाट्यांत मूकाभिनयाच्या जोडीनेंच संवादरूप नाट्यालाहि स्थान आहे. नव्या दिशेच्या प्रवासांतील हा दुसरा टप्पा. पण या प्रकाराचें स्पष्ट स्वरूप आपल्याला ठाऊक हवें. संवाद म्हटला कीं आपल्या डोळ्यांसमोर पाठ्य-पुस्तकांतील किंवा इतरत्र प्रकाशित असलेलें संवादरूप नाट्यवाङ्मय उभें राहतें. साहजिकच हे संवाद मुलांच्याकडून पाठ करून ते प्रयोगरूपानें पुढें मांडणें ही कल्पना येते. पण या ठिकाणींहि आपण पूर्वी गृहीत धरलेलीं तत्त्वें डोळ्यांसमोर ठेवलीं तर याचें नवें, शिक्षणोपयोगी स्वरूप ध्यानांत येईल. पहिलें तत्त्व असें कीं, हा नाट्यप्रकारहि केवळ प्रौढांच्यासमोर प्रयोग करण्यासाठीं आपण योजणार नाहीं. मग अवांतर बाह्य साधनासंबंधींचा प्रश्न निर्माण होण्याचें कारण नाहीं. मूकनाट्यांत आपण सारा भर केवळ शारीरिक हालचालींवर व भावदर्शनावर दिला. त्याला आतां वाणीची जोड द्यायची आहे. पण बोलणारा म्हणजे संवाद करणारा हाच त्या वाणीचा धनी आहे. कोणी दुसरा संवाद-लेखक या वाणीचा निर्माता नाहीं. म्हणजे या प्रकारांत पाठांतराला प्राधान्य नसून विद्यार्थ्यांच्या समयसूच-कतेला, उत्स्फूर्ततेला प्राधान्य आहे. मूकाभिनयासाठीं प्रसंग निवडतांना जी दृष्टि ठेवायची ती या ठिकाणींहि अभिप्रेत आहे. अगदीं व्यापक अर्थानें याला संवाद-नाट्य हें नांव देतां देईल. प्रसंग दैनंदिन जीवनांतील असेल, ऐतिहासिक कथेवर आधारलेला असेल, पौराणिक असेल किंवा पाठ्यपुस्तकांतील एखादी गोष्ट असेल. येथें फक्त प्रसंग दिलेला आहे. त्यांतील पात्रें आहेत. तो संवादरूपानें प्रकट करायचा विद्यार्थ्यांनीं. मूकाभिनयांत जसें पाठांतराचें दडपण मनावर नसतें तसें तें येथेंहि नाहीं. मुलांच्या क्रीडेंत जसे अखंड संवाद घडत असतात, त्या संवादांत जी नैसर्गिकता असते, जी गति असते, जो जिवंतपणा असतो, जी वाणीची सहजता प्रकट होते, ती सारी या ठिकाणीं यावी हेंच उद्दिष्ट असतें. मुलेंच संवादरूपानें नाट्य जिवंत करतात. येथेंहि त्यांच्या कल्पनाशक्तीला आवा-हन करावयाचें आहे. मुलें केवळ संवादवाहक म्हणून या प्रसंगनाट्यांत भाग घेणार नाहींत तर तेच खरे नाटककार म्हणून वावरणार आहेत. हे संवाद प्रस्तुत प्रसंगाशीं सतत मिळते-जुळते राहतात कीं नाहीं आणि फार विषयांतर होऊन

वेळ वाया जात नाहीं या गोष्टींकडे शिक्षकानें डोळ्यांत तेल घालून बघत बसलें पाहिजे व संवादाचें सूत्र कायम राखलें पाहिजे. केवळ संवयीनें मुलें संयम शिकूं लागतात आणि संवादाबरोबर वाहत जाण्याचें टाळूं शकतात.

हें संवाद-नाट्य विलक्षण रंगतें. ज्या प्रसंगावर हा संवाद होणार आहे तो मुलांच्या अनुभवांतील प्रसंग असला तर नैसर्गिकतेची मोठी लोभनीय बैठक त्याला लाभते. आपल्याला कांहींतरी उत्तर-प्रत्युत्तर करायचें आहे, या कल्पनेनें प्रत्येकजण सावधान राहतो. कोणत्याच वाक्याची कंटाळवाणी पुनरुक्ति होण्याची शक्यता कमी प्रमाणांत असते. येथें मूकनाट्याप्रमाणें अवलोकनाला वाव आहे. पण खरा कस लागतो तो हजरजबाबीपणाचा. यामुळें सर्व नाट्य प्रवाही वाटतें. विशिष्ट संवाद केवळ पाठ करून पुनरुक्त करावयाचा नसल्यामुळें, प्रत्येक हालचाल आणि भावप्रकटीकरण लीलेनें होतें. अनावश्यक व अर्थहीन किंवा विसंवादी कृतीला अवसर राहत नाहीं. शब्द आणि कृति एकजीव होऊन प्रकट होतात. खऱ्या अर्थानें आत्माविष्कार घडत राहतो. वाणी अप्रतिहतपणें वाहूं लागते. भाग घेणाऱ्या प्रत्येक मुलाचें व्यक्तित्व शिक्षकाला दिसूं लागतें. अनेक गुणावगुण आणि संवयी कळत-नकळत प्रकट होतात. वाणींतले दोष लपूं शकत नाहींत. थोडक्यांत म्हणजे शिक्षकाला आपल्या विद्यार्थ्यांची खरीखुरी ओळख होऊं लागते. मुलांच्यावर घरींदारीं होणारे संस्कार साकार दिसूं लागतात. मुलें कांहींहि लपवूं शकत नाहींत व डोळस शिक्षकाच्या नजरेंतून कांहींहि निसटूं शकत नाहीं. अशा संवादांत शिक्षकानें जरूर भाग घ्यावा. तेथें शिक्षकाला खरें आत्मदर्शन घडेल. हा अनुभव अमृतानुभव ठरेल.

हें संवाद करून घेतांना शिक्षकानें पुढील गोष्टी ध्यानांत ठेवून प्रत्यक्ष कार्य करावें :

१ संवाद करणाऱ्या मुलांची नेहमीं अदलाबदल करावी.

२ प्रत्येक विद्यार्थी या नाट्याशीं संबंधित कसा राहील याकडे कटाक्षानें लक्ष द्यावें.

३ केवळ बोलक्या मुलांनाच भाग घेण्याची मक्तेदारी बहाल करूं नये.

४ मुलांची वाचिक आविष्कार करण्याची शक्ति पाहून क्रमानें अवघड भूमिका द्याव्यात.

५ वाणी किंवा शारीरिक व्यंगाचा कोठेंहि व कसल्याहि कारणासाठीं उपयोग करून घेऊं नये.

६ प्रत्यक्ष संवादात्मक उतारे देखील, उत्स्फूर्त संवादांच्या साहाय्यानें करून घ्यावे. छापील संवादांचा अगदीं सहज असा कोणीं उपयोग केला तर त्याला प्रत्यवाय नसावा.

नाट्यक्रीडेच्या या प्रकाराच्या जोडीनें नृत्य, सांघिक कवाईत, संघ-गीतें, नकला इत्यादि बहुविध गोष्टी येतात. त्या सर्वांचा विचार आपल्याला या ठिकाणीं अभिप्रेत नाहीं. पण असा एक प्रश्न कोणाच्याहि मनांत येईल कीं, वर वर्णन केलेल्या मूक-नाट्याच्या किंवा संवाद-नाट्याच्या वेळीं प्रौढ प्रेक्षकांना कधींहि निमंत्रण द्यावयाचें नाहीं काय? यासंबंधीं एक पर्याय आहे. असा पर्याय नाट्याकडे शैक्षणिक दृष्टीनें पाहणाऱ्या व त्या दिशेनें प्रत्यक्ष कार्य करणाऱ्या तज्ज्ञांनीं अनुसरलेला आहे. शक्यतोंवर क्रीडा-नाट्य अनुभवण्यासाठीं निरनिराळ्या प्रसंगांच्या निमित्तानें शाळेंतील मुलांनाच जमवावें. त्या वेळीं अगदीं साधी वेषभूषा, रंगभूषा व सजावट केली तर चालेल; पण ज्या वेळीं निमंत्रित प्रौढांसमोर हें दोन्ही प्रकारचें नाट्य करावयाचें असेल, त्या वेळीं केवळ रंगमंच आणि दर्शनी पडदा यांचाच उपयोग करावा, इतर सजावट नसावी. शिवाय विद्यार्थ्यांना एकदम पांचशें किंवा हजार स्त्री-पुरुषांसमोर हें नाट्य करावयास कधींहि सांगूं नये. अगदीं क्रमानें वाढत्या प्रेक्षकांसमोर हें क्रीडा-नाट्यदर्शन घडवावें. पण हें 'प्रदर्शन' होणार नाहीं याकडे सतत लक्ष हवें.

आपण ज्या शालेय-रंगभूमीचा विचार करणार आहोंत त्यांतील आतां-पर्यंत वर्णन केलेला प्रकार हा पायाभूत मानलेला आहे. या पूर्वतयारीशिवाय जर आपण नेहमींच्या नाट्य-प्रयोगाला हात घालूं लागलों तर आपलें शैक्षणिक उद्दिष्ट साध्य होणार नाहीं. दुर्दैवानें आज पूर्व-प्राथमिक अवस्थेपासून तों महाविद्यालयीन टप्प्यापर्यंत नाट्य म्हटलें, कीं एकच अर्थ घेतला जातो. क्रीडा

हा शब्द देखील या संदर्भात आपल्याला स्मरत नाहीं. उलट, नाट्य-वाङ्मयाचे थोर रसिक आणि अभ्यासक सतत म्हणत आले आहेत कीं, नाट्य ही एक क्रीडा आहे आणि तिचा आविष्कार क्रीडारूपच झाला पाहिजे. त्यांचें म्हणणें असें कीं, नटानें नाटक जगलें पाहिजे आणि जिवंत केलें पाहिजे. प्रत्येक नटाला आपली भूमिका करतांना क्रीडेचा आनंद स्वतः अनुभवतां आला पाहिजे आणि लोकांच्यासाठीं तो निर्माण करतां आला पाहिजे. रंगभूमीवरील आभास वास्तवरूप वाटण्यास लावणें यांत खऱ्या नाट्याचें यश आहे. हें जर खरें असेल तर आपण मुलांच्या आभासप्रियतेचा आणि तो निर्माण करणाऱ्या शक्तीचा उपयोग नको का करून घ्यायला? का तयार नाटक किंवा प्रवेश निवडावयाचा, तो पाठ करून घ्यावयाचा, हरतऱ्हेची सजावट करून तो प्रेक्षकांच्या समोर मांडावयाचा असा घोपट मार्ग वयाच्या तिसऱ्या-चौथ्या वर्षापासून तों वीस-बावीस वय होईपर्यंत मुलांना आक्रमण करण्यास सांगावयाचें? मग नाट्य ही क्रीडा आहे याची अनुभूति कधीं येणार? परिणामकारक आत्माविष्कार ही एक केवळ नटाचीच गरज नसून, ती प्रत्येक व्यक्तीची मूलभूत गरज आहे हें कसें आपण प्रत्यक्षांत आणणार? हें सर्व स्पष्ट व्हावें म्हणून क्रीडा-नाट्याची आपण ओझरती ओळख करून घेतली. या वातावरणांत वाढलेलीं आणि संस्कारित झालेलीं मुलें आपल्या शालेय रंगभूमीचे प्राण आहेत. अशीं मुलेंच औपचारिक नाट्य-प्रयोग यशस्वी करूं शकतील. केवळ नाटकासाठीं नव्हे, तर प्रत्यक्ष जीवन जगण्यासाठीं तीं आपल्या व्यक्तित्वाचा आणि कर्तृत्वाचा उपयोग डोळसपणें करतील. श्रेष्ठ नटाचा कलात्मक आत्माविष्कार आणि यशस्वी व्यक्तीचा जीवनांतील आत्माविष्कार एकाच दर्जाची आणि पातळीवरची क्रीडा असते. एक रंगभूमीवर तर दुसरा जीवनांत क्रीडारूप आत्माविष्कार करीत असतो. या सिद्धीच्या रहस्याचा विचार आपण विस्तारानें करणार आहोंत.

चर्चा •

१ विद्यार्थ्यांना नाट्याबद्दल एवढें जबरदस्त आकर्षण कां वाटतें?

२ बाल्यावस्थेतील मुलें कोणते खेळ घरांत खेळतात? तीं कां तन्मय होतात?

३ आभासप्रियता म्हणजे काय ? ही शक्ति लहान मुलांत कां दिसून येते ?

४ लहान मुलांच्या खेळांत प्रौढ प्रेक्षकाला कां स्थान नाहीं ?

५ पूर्व-प्राथमिक आणि प्राथमिक कक्षेंत नाट्य ही क्रीडा मानणें कां आवश्यक आहे ?

६ शाळेंतील नाट्यप्रयोग व समाजांतील नाट्यप्रयोग यांच्या निर्मिती-मार्गें कोणता फरक असावा ?

७ नाट्य-क्रीडा या शब्दांतील 'क्रीडा' हा शब्द कोणत्या विशिष्ट अर्थानें योजलेला आहे ?

८ क्रीडारूप आत्माविष्कार असा शब्दप्रयोग कोणत्या संदर्भांत आपल्या परिचयाचा आहे ? त्याचा अर्थ काय ?

९ नाट्याकडे नव्या दृष्टीनें पाहणाऱ्यानें कोणतीं तत्त्वें डोळ्यांसमोर ठेवलीं पाहिजेत ? कां ?

१० मूकनाट्य व संवाद-नाट्य यांत फरक काय ?

विरचना ●

१ प्राथमिक व माध्यामिक शाळेंत मूकनाट्य करण्यासाठीं नेमलेल्या वाचनमालांतील १० प्रसंग शोधून काढा. हीं मूकनाट्यें बसवून घेण्यासाठीं कोणत्या क्रमानें सुरवात कराल तें लिहा.

२ तुम्ही करीत असलेली कोणतीहि कृति दुसऱ्या कोणास करण्यास सांगा. त्या कृतीचें एक मार्मिक परीक्षण लिहा.

३ आपल्याला कोणती लकब आहे ती स्वतः शोधा. ती लकब शारीरिक आहे कां वाचिक आहे हें पाहा. ती घालविण्यासाठीं कोणती उपाययोजना करावी तें सुचवा. नंतर होणारा बदल थोडक्यांत लिहून काढा.

४ आपल्या दैनंदिन जीवनांतील एखाद्या प्रसंगानें होणारा संवाद प्रथम लिहा. मग तो प्रसंग झाल्यावर आपण जें बोललों तें लिहा. या दोन संवादांतील फरक एक टीप लिहून स्पष्ट करा.

५ प्राथमिक शाळेंतील विद्यार्थ्यांनीं करून दाखविलेल्या एका प्रकट नाट्यप्रवेशाचें सविस्तर परीक्षण लिहा.

६ प्राथमिक किंवा पूर्व-प्राथमिक शाळेंत नाट्यप्रवेश करून घेतांना कोणत्या अडचणी येतात, त्याची माहिती या क्षेत्रांत काम करणाऱ्या शिक्षकाकडून मिळवा.

७ पूर्व-प्राथमिक व प्राथमिक शाळेंतील मुलांच्या रंगभूमीवर होणाऱ्या गमती लिहून काढा.

८ शाळेच्या संमेलनप्रसंगीं नाटकांत काम केलेल्या एका आठ वर्षांच्या मुलाची किंवा मुलीची अनौपचारिक मुलाखत घ्या. या माहितीवरून तुम्हांला काय शिकण्यासारखें आहे तें लिहून काढा.



वाङ्मय-प्रकार

कथा, काव्य, कादंबरी, नाट्यछटा, गुजगोष्ट, चरित्र यांप्रमाणें नाटक हा एक वाङ्मयप्रकार आहे. प्राचीन काळापासून नाटक हा वाङ्मयप्रकार फार लोकप्रिय आहे. विविध अभिरुचींच्या रसिकांचें समाधान करणारा हा एकच कलाप्रकार आहे, असें जें म्हणण्यांत येतें तेंच नाटकाच्या लोकप्रियतेचें गमक आहे. नाटक म्हटलें कीं रंगभूमीवर त्याचा झालेला किंवा होणारा प्रयोग यासंबंधीं मनांत विचार येऊं लागतात. नट, नेपथ्य, छायाप्रकाश, वेषभूषा आणि रंगभूषा यांच्या साहाय्यानें नाटककाराची कलाकृति प्रेक्षकांच्या पुढें रंगभूमीवर सादर होत असते. अर्थात् नाटक जर यशस्वी व्हावयाचें असेल

तर मूळची नाट्यवस्तु अतिशय प्रभावी असावी लागते. किंबहुना असेंच म्हणणें युक्त ठरेल कीं, रंगभूमीवरील सर्व घटकांची कलारूप शक्ति या नाट्यवस्तू-भोंवतीं निगडित झाली पाहिजे. रंगभूमीवरील सर्व घटकांना जें अस्तित्व असतें तें या मूळच्या नाट्यवस्तूमुळें.

कित्येक वेळेला असें घडलेलें दिसतें कीं, उत्कृष्ट नाटकाचा अत्यंत सामान्य प्रयोग केला जातो किंवा अत्यंत सामान्य नाटकाचा उत्कृष्ट प्रयोग केला जातो. अशा वेळीं मनांत संदेह उत्पन्न होतो कीं, चांगलें नाटक कोणतें म्हणायचें ? याचें उत्तर असें कीं, जगांतील जीं नाटकें अक्षर म्हणून ठरलेलीं दिसतात, त्यांचें सामर्थ्य मूळच्या नाट्यवस्तूंत सामावलेलें आहे. त्या अक्षर कलाकृतींतील नाट्यवस्तूंत अशींच प्रभावी मूल्यें आहेत कीं, तीं कोणत्याहि प्रकारच्या प्रयोगमूल्यांवर सहज विजय मिळवितात.

जनमनाची पकड घेणारा नाटक हा अत्यंत प्रभावशाली वाङ्मयप्रकार आहे. नाटक पाहत असतांना आपण विविध भावनांचा अनुभव घेऊं शकतों. रंगमंचावर वावरणाऱ्या व्यक्तींच्या जीवनांत प्रवेश करून आपण त्यांच्या सुख-दुःखाशीं एकरूप होतों. उत्कृष्ट नाटक पाहत असतांना आपल्याला जीवनांतील मूलभूत सत्याचें दर्शन घडतें. अशा या वाङ्मयप्रकाराच्या रचनेच्या स्वरूपाची नाट्यशिक्षकाला अवश्य ओळख हवी. कारण त्यामुळें प्रयोगनिर्मितीच्या कार्यांत अधिक डोळसपणा येईल हें निश्चित.

आविष्करण ●

नाटकाचें एखादें पुस्तक सहज चाळलें तर रचनेचें बाह्यस्वरूप ढोबळपणें कळून येतें. नाटकाची विभागणी तीन, चार किंवा पांच अशा अंकांत केलेली असते. कांहीं वेळां प्रत्येक अंकांत दोन, तीन किंवा चार प्रवेश असतात, तर कांहीं वेळां एक सलग दृश्य म्हणजे एक अंक अशी विभागणी केलेली असते. अगदीं अलीकडे केवळ निरनिराळ्या दृश्यांत विभागलेलीं छोटीं नाटकें रूढ होत आहेत. The High School या आर्नोल्ड पर्ल लिखित नाटकांत एकूण चौदा दृश्यें आहेत. याचबरोबर दुसराहि एक विशेष कळतो. तो असा कीं, सर्व नाटक निरनिराळ्या व्यक्तींच्या संवादांद्वारें गुंफलेलें असतें. नाटकाचें बाह्यस्वरूप प्रवेश-

रूप असो अगर एक अंक एकप्रवेशी असो, पहिल्या अंकाची अंतर्गत रचना एका विशिष्ट दृष्टीनें केलेली असते.

पहिला अंक म्हणजे प्रसंग, पात्रें, नेपथ्य आणि संवाद यांच्या द्वारें नाटककारानें कथावस्तूचा एकप्रकारचा परिचय करून दिलेला असतो. हा कशाचा परिचय असतो? ज्या घटनेवर नाटक लिहिलें असेल, त्यांत ज्या व्यक्ति आल्या असतील, त्या व्यक्तींच्यावर कोणता प्रसंग आला असेल, त्या व्यक्तींची मनःस्थिति कोणत्या प्रकारची असेल, त्या व्यक्ति कोणत्या काळांतील असतील इ० गोष्टींचा हा परिचय असतो. कै. वि. ह. औंधकर यांच्या सुप्रसिद्ध बेबंदशाही या नाटकाचा पहिला अंक उदाहरणादाखल पाहूं. पहिल्या अंकांत तीन प्रवेश आहेत. शिवाजी महाराजांच्या मृत्यूनंतर संभाजी गादीवर आला आणि त्यानें कोणकोणत्या भयंकर गोष्टी कब्जीच्या मसलतीनें केल्या व सर्व महाराष्ट्रांत बेबंदशाहीचीं बीजें कशीं रुजविलीं या गोष्टीवर लेखकानें प्रकाश टाकला आहे. ही घटना रायगडावर घडलेली आहे. ताराऊ आणि राजाराम नजरकैदेंत आहेत. सूर्याजी पिसाळाच्या मदतीनें ताराऊ सुटकेचा व्यूह रचण्याचा यत्न करते. पण सूर्याजी गिरफदार होतो. संभाजी बेभान होऊन कब्जीच्या सल्ल्यानें राजारामावर अविश्वास प्रकट करतो. राजाराम कट करीत आहे असा आरोप संभाजी करतो. येसूबाई राजारामाच्या बचावासाठीं धडधडीत खोटें बोलून वेळ निभावून नेते. तिकडे सूडबुद्धीनें पेटलेला गणोजी शिर्के, औरंगजेबाचा हस्तक मुकर्रबखान आणि कब्जी यांच्या मसलतीनें संभाजीला कैद करून नेण्याचें कारस्थान रचतो. या सगळ्या बुजबुजाटांत आशेचे दोन किरण भेटतात; खंडोजी चिटणीस आणि शाहीर. शिवाजी महाराजांच्या मर्जीतल्या शाहिराची चंद्रावळ कब्जीनें कैद करवून घेतलेली असते. खंडोजी त्याच्या साहाय्यानें गडावरील फंदफितुरी मोडून काढण्याचा उद्योग सुरू करतो.

या अंकांत लेखकानें नाटकांतील सर्वप्रमुख पात्रांचा परिचय करून देऊन त्यांच्या स्वभावाची बैठक स्पष्ट केली आहे. इतकेंच नव्हे तर, कब्जीचा महाभयानक कट आणि संभाजीला कब्जीच्या पकडींतून सोडवून मराठ्यांचें राज्य वांचविण्याचा निर्धार, अशीं दोन सूत्रें विणून प्रेक्षकांच्या मनांत एक विलक्षण उत्कंठा निर्माण केली आहे. या उत्कंठेमुळेंच प्रेक्षकांचें चित्त नाटकांतील

भावी घटनांकडे आकर्षिलें जातें. याजबरोबर लेखकानें ऐतिहासिक वातावरणाची निर्मिति करून सर्व नाट्यवस्तूला व्यापणारी अशी एक भाववृत्ति देखील निर्मिली आहे. हें आविष्करण पहिल्या अंकांतच जितकें प्रभावी आणि उत्कंठापूर्ण होईल तितकी नाटकाला गति आणि आकर्षकता लाभते. प्रारंभींच्या या आविष्करणांत नाटकांतर्गत घटनेचें स्थळ, काळ, वेळ, पात्रें व घटनेचें मूळकारण स्पष्ट केलेलें असतें. हें आविष्करण म्हणजे संविधानकाचा पाया होय.

संविधानक •

नाटकांत घडणाऱ्या प्रसंगांची सांखळी म्हणजे नाटकाचें संविधानक होय. या सांखळीची रचना मात्र अशी करावी लागते कीं, प्रारंभीं औत्सुक्य निर्माण करून मग तें शिगेला किंवा कळसाला पोंचावें व नंतर पुन्हां त्याची परिणति एकप्रकारच्या उपसंहारांत व्हावी. बेबंदशाही नाटकाच्या पुढील अंकांच्या रचनेचें स्वरूप पाहून ही कल्पना स्पष्ट करून घेऊं.

संभाजीनें राज्यावर आल्याबरोबर मातबर माणसांची केलेली कत्तल, त्यांतून पेटलेला गणोजी शिर्क्यांचा सूड, कब्जीनें मुकर्रबखानाच्या साहाय्यानें चालविलेला कपटी व्यूह आणि खंडोजी, येसूबाई यांचे संभाजीचें मन परावृत्त करण्याचे प्रयत्न, या साऱ्या घटनांनीं आपलें मन पुढें काय होणार या विचारानें तगमगतें. पुढील दोन अंकांत प्रसंगांची मांडणी अशी केलेली आहे. अंक दोन प्रवेश दोनमध्यें शाहिराकडून प्रत्यक्ष येसूबाईला, कब्जीनें दहा लाखांच्या जहागिरीच्या लांचेनें संभाजीला पकडून देण्याचा केलेला कट समजतो. त्याच अंकांत प्रवेश तीनमध्यें कब्जी तुळशीला संभाजीला गडाखालीं कसें आणायचें तें सांगत असतो. तितक्यांत संभाजी येतो व राजारामाच्या कटाची खात्री पटवून देण्यास कब्जीला सांगतो. संभाजी या जाळ्यांत फसणार तोंच प्रत्यक्ष येसूबाई व बालशिवाजी येतात. येसूबाई संभाजीला परावृत्त करण्याचा यत्न करते. पण नशेनें बेहोष झालेला संभाजी गडाखालीं जाण्यास तयार होतो. येसूबाई खंडोजीला कब्जीची गर्दन उडविण्याची आज्ञा करते. दुसऱ्या अंकाच्या अखेरीस कथानक अत्यंत गतिमान् होतें.

दा. क्र. 9ae23

तिसऱ्या अंकांतील पहिल्याच प्रवेशांत, फितूर सूर्याजी पिसाळाकडून सूडानें पेटलेल्या गणोजीला, संभाजी गडाखालीं उतरला व खंडोजी पाठोपाठ निघाला, ही बातमी कळते. तद्वतच येसूबाईहि संभाजीला परावृत्त करण्यासाठीं निघाल्या, हें कळतें. मुकर्रबखानाला सैन्य घेऊन संगमेश्वरीं जायला गणोजी सांगतो व स्वतः येसूबाईस पकडण्यासाठीं निघतो. प्रवेश तीनमध्यें खंडोजीची बहीण सतूमाई येसूबाईऐवजीं मेण्यांत बसते व तिलाच येसूबाई समजून गणोजी अटक करतो. गणोजी संभाजीवर हल्ला करण्यासाठीं निघतो. तिसऱ्या अंकांतील चौथा प्रवेश म्हणजे सर्व घटनांचा कळस दाखविणारा भाग आहे. संभाजी एकटा आहे. तेथें चंद्रावळ येऊन कब्जीच्या कारस्थानाची माहिती सांगते. खंडोजी पण येतो व संभाजीला भुयारांतून निसटून जाण्यास सांगतो. पण व्यर्थ! भुयारावरची भिंत कोसळते! गणोजी येतो व संभाजीवर वार करणार इतक्यांत मुकर्रबखान येऊन संभाजीला कैद करून तुळापुरीं नेतो! संकटांच्या परमावधीचा हा क्षण पाहून प्रेक्षक सुन्न होतो.

अखेरच्या चौथ्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांत गणोजी शिर्क्यांची मोंगलांनीं केलेली निराशा व त्याला झालेला पश्चात्ताप कळून येतात. तिसऱ्या व अखेरच्या प्रवेशांत बेडयांनीं जखडलेला संभाजी दिसतो. त्याचा हृदयविदारक पश्चात्ताप व खंडोजीची त्यानें घेतलेली भेट यानें थोडी आशा निर्माण होते. पण व्यर्थ! औरंगजेब येतो आणि संभाजीचा हालहाल करून वध करण्याची आज्ञा देतो! बेबंदशाहीमुळें मराठेशाही कोसळली या कल्पनेनें प्रेक्षक शरीरानें व मनानें बधिर होतो.

बेबंदशाही नाटकाच्या चार अंकांतील कांहीं प्रवेशांचा मुद्दामच उल्लेख प्रथम केला नाहीं. याचें कारण म्हणजे मुख्य कथेंतील प्रसंगांची रचना कोणत्या अनुक्रमानें केली आहे हें कळावें व कथेंतील हे प्रसंग मूलतः प्रेक्षकांच्या मनावर किती विलक्षण ताण पाडतात हेंहि समजावें म्हणून. आतां अंक एक प्रवेश तीन-मधील आरंभीचा भाग, अंक दोन प्रवेश एक व अंक तीन प्रवेश दोनमधील उत्तरार्ध यांमध्यें खाशाबा, सर्जाबा, चंद्रावळ आणि शाहीर (कातकऱ्याच्या वेषांतरानें आलेला) यांचा प्रमुख भाग आहे. विशेषतः खाशाबा आणि सर्जाबा यांची चंद्रावळीसाठीं चाललेली ओढाताण सर्व नाटकाला विनोदाच्या साहाय्यानें

सह्यता प्राप्त करून देतात. त्याचबरोबर एकंदर नाटकाची भाववृत्ति कायम राखण्यासहि त्यांची मदत होते.

व्यक्तिरेखा

ज्या प्रसंगांची मालिका नाटककार तयार करतो तिच्यांत गुंफलेल्या व्यक्तींच्यामुळें त्या मालिकेला अनामिक सुगंध आणि जिवंतपणा प्राप्त होतो हें उघड आहे. उत्कृष्ट स्वभावलेखन हा कथा, कादंबरी आणि नाटक या वाङ्मय-प्रकारांचा आत्मा मानला जातो. स्वभाव-लेखनाची कला अवघड आहे. आपण निर्मिलेली व्यक्ति खरोखरीची जिवंत आहे असें प्रेक्षकाला वाटावयास लावण्या-साठीं नाटककार अनेक युक्त्या योजीत असतो. प्रत्यक्ष त्या व्यक्तीच्या कृतिद्वारें स्वभाव स्पष्ट होतो तर कधीं दुसऱ्या व्यक्तींच्या संभाषणांतून स्वभावलेखन केलें जातें. अगदीं मामुली पात्रांच्या तोंडचे उद्गार देखील एखाद्या प्रमुख व्यक्तीच्या स्वभावावर प्रकाश टाकतात. मात्र जेव्हां ती व्यक्ति स्वतःचेंच वर्णन करूं लागते, तेव्हां मात्र स्वभाव-लेखन-कलेला वैगुण्य प्राप्त होतें. नाटकांत तर लेखकाला आपल्या पात्रांच्या मध्यें डोकावून कांहीं सांगण्यास अवसरच नसतो. साहजिकच कृति, इतरांचें संभाषण व त्या व्यक्तीचा दुसऱ्यांशीं बोलतांना व्यक्त होणारा दृष्टिकोण यांवरच नाटकाराला विसंबून राहावें लागतें. नाट्य-शिक्षकानें फार बारकाईनें स्वभाव-लेखनाकडे लक्ष देणें आवश्यक असतें. त्याशिवाय यथोचित व्यक्तिदर्शन होणें शक्य नाहीं.

बेबंदशाही नाटकाचा मध्यबिंदु संभाजी आहे. साहजिकच संभाजीच्या स्वभावचित्राला अनुरूप अशी पार्श्वभूमि नाटककारानें पहिल्या अंकाच्या पहिल्याच प्रवेशांत, ताराऊ आणि सूर्याजी पिसाळ यांच्या संवादांतून निर्माण केली आहे. संभाजीचा बेफामपणा लगेच याच प्रवेशाच्या उत्तरार्धांत, सूर्याजीला फटके मारतांना पाहून, प्रत्यक्ष कृति-द्वारा समजून येतो. इतकेंच नव्हे तर, पराकाष्ठेचा संशयी व व्यसनासक्त झालेला संभाजी कब्जीच्या किती आहारीं गेला आहे हेंहि उघड होतें. पहिल्या अंकांतील तिसऱ्या प्रवेशाच्या उत्तरार्धांतील गणोजी शिर्क्यांचीं भाषणें त्याच्या सूडानें पेटलेल्या अंतःकरणाची चांगली साक्ष पटवितात. अंक दोन प्रवेश दुसरा हा स्वभाव-लेखनाची एक मजेदार तऱ्हा

सूचित करणारा आहे. खंडूजी चिटणिसाची बहीण संतूमाई राजवाडा आणि राणी पाहावयाला आलेली असते. त्या वेळीं प्रत्यक्ष येसूबाई आली तरी संतूमाई राजवाड्यांतील वातावरणावरचा राग व्यक्त करीतच असते. खंडोजी चपापतो, तिला गप्प राहावयाला सांगतो, पण व्यर्थ ! संतूमाईच्या बोलण्यांतून नकळत येसूबाईच्या स्वभावावर लेखकानें टाकलेला प्रकाश मोठा हृद्य आहे. संतूमाईला जेव्हां लगेच उमगलें कीं, आपण ज्या राणीबद्दल बोलतों, तीच समोर उभी आहे, तेव्हां तिची झालेली घांदल मोठी गमतीदार वाटते. संतूमाईच्या बोलण्यांतून तिचा भोळा, अनभिज्ञ आणि भावनाप्रधान स्वभाव तर व्यक्त होतोच, शिवाय येसूमाईच्या शांत आणि सत्यप्रिय स्वभावाची पण ओळख पटते.

स्वभाव-लेखन करण्यासाठीं नाटककार आणखी कितीतरी युक्त्या योजीत असतो. स्वगत भाषण, टेलिफोन, नोकर, पत्रें, पार्श्वभाषण, आकाशवाणी, झोपेंतलें बरळणें, वर्तमानपत्रांतील बातमी इ० कांहीं मार्ग सुपरिचित आहेत. उत्कृष्ट स्वभाव-लेखन झालें आहे याची प्रचीती एका प्रश्नाच्या उत्तरावरून आपल्याला मिळूं शकते. 'या व्यक्तीनें अशी कृति कां केली ?' हाच तो प्रश्न. या प्रश्नाचें आपल्याला तर्कशुद्ध उत्तर मिळालें कीं, त्या व्यक्तीचा स्वभाव-परिपोष यथार्थ झाला आहे, असें मानण्यास हरकत नाहीं. कारण यामुळें त्या पात्राचें भाषण आणि वागणें यांत संगति आढळून येते व प्रेक्षकांवर चांगला परिणाम होतो.

नाटकाचें सूत्र

एखाद्या नाटकाचें मूलभूत सूत्र कोणतें ? या प्रश्नाचें उत्तर देणें कठीण आहे. कारण सूत्र या शब्दाचा निरनिराळा अर्थ निरनिराळे लोक करतांना दिसतात. एखाद्या नाटकाद्वारें जो सर्वसामान्य सिद्धान्त किंवा सत्य सूचित केलें जातें त्यालाच कोणी सूत्र म्हणतील. नाटकाद्वारें मिळणाऱ्या नीतिपाठाला कोणी सूत्र मानतील, तर सज्जन आणि दुर्जन यांच्या विरोधांतून निर्माण होणाऱ्या विवक्षित परिणामाला कोणी सूत्र असें समजतील. असें होण्याचें कारण अगदीं उघड आहे. सूत्र या कल्पनेचा संबंध नाटककारानें निवडलेल्या कल्पनेशीं व त्याच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाशीं मूलभूत असा निगडित

झालेला आहे. एखाद्या पात्राच्या द्वारें नाटककार आपल्या मनांतील हें सूत्र एखाद्या वाक्यांत प्रकट करतो, तर पुष्कळ वेळां हें कार्य तो प्रेक्षकांच्यावर किंवा वाचकांवरच सोपवितों. मग प्रेक्षक अगर वाचक आपापल्या दृष्टिकोणांतून अर्थ लावून सूत्र-संशोधन करतात. याचसाठीं नाट्यशिक्षकानें प्रत्यक्ष प्रयोगाला हात घालण्यापूर्वी या सूत्राचा विचार, नाटककारानें पात्रांच्या द्वारें निर्माण केलेल्या घटनांचें सूक्ष्म पृथक्करण करून केला पाहिजे. अशा पृथक्करणामुळें नाटकांत अनुस्यूत असलेल्या महत्त्वाच्या आणि आकर्षक घटकांची ओळख होऊन त्याचा प्रयोगनिर्मितीवर अनुकूल परिणाम होतो.

पण एखाद्या सर्वसामान्य नीतिवचनाला नाटकाचें सूत्र म्हणतां येणार नाहीं किंवा एखाद्या पात्राच्या तोंडून प्रकट होणाऱ्या सत्य उद्गाराला सूत्राची प्रतिष्ठा देऊन चालणार नाहीं. सूत्र अशी एक विवक्षित कल्पना आहे कीं, जिच्यामुळें नाट्यकृतीला एकसंघपणा आणि विशिष्ट प्रयोजन लाभते. तें सूत्र त्याच नाट्यकृतीला व्यापून राहिलेलें असतें. त्या सूत्राचा आधार इतर नाटकांना सरसकटपणें एक व्यापक तत्त्व म्हणून घेतां येणार नाहीं. एखाद्या नाटकाचें सूत्र या दृष्टीनें मर्यादित असतें. कारण त्या सूत्राद्वारें सर्व नाट्यपुष्प उमलतें, आकारित होतें आणि त्याला एकात्मता लाभते. त्या नाट्यपुष्पांतील पराग या मूळ सूत्राशीं एकजीव झालेले असतात. सूत्राचें स्वरूप बीजासारखें असतें. आंबा, डाळिंब, सीताफळ, पेरू इ० फळांची किंवा गुलाब, चाफा, मोगरा इ० फुलांची निर्मिति बीजापासून होते, म्हणून आपण सर्व बीजें एकसारखीं मानतों काय? बीज प्रत्येकाला हवें, पण एका बीजापासून दुसरी पुष्पजाति कशी निर्माण होणार? सूत्राचेंहि असेंच आहे.

मग बेबंदशाही नाटकाचें सूत्र कोणतें? ज्या दुष्कृत्यांनीं बेबंदशाही कळसास पोंचून, मराठेशाहीची परिणति हिंदुपदपातशाहींत कशी झाली हें संभाजीच्या जीवनांतील घटनांवरून सूचित करणें, हें बेबंदशाहीचें सूत्र आहे. संभाजीच्या जीवनावरील कै. गडकरी यांच्या राजसंन्यास नाटकाचें सूत्र वेगळें आहे. राजा हा जगताचा इच्छाविरहित उपभोगशून्य स्वामी; तो उपभोगरत झाला तर परिस्थित जनांची पुण्याई रद्द होते; राज्य रसातळाला जातें. या

अनुक्रम 24874 वि. 1 नवंबर
क्रमांक 9210 नोंः दिः 23131

सूत्रावर राज्यसंन्यासाची उभारणी झाली आहे. 'राजा कालस्य कारणम्' हें बेबंदशाहीचें सूत्र नव्हे किंवा कलुशानें उद्गारलेलें वाक्य, 'जातीच्या शूराला मरण हा मोक्ष असतो' हेंहि बेबंदशाहीचें सूत्र होऊं शकत नाहीं.

एखाद्या नाटकाच्या सूत्राचा संबंध विशिष्ट नीतिविषयक सिद्धान्ताशींहि जोडून चालणार नाहीं. कारण नाटककार कोणतेंच नीतितत्त्व सांगण्याच्या हेतूशिवायहि एखादें नाटक लिहितो. एखाद्या विशिष्ट परिस्थितींत विशिष्ट व्यक्ति कशा वागतात एवढेंच त्याला दाखवावयाचें असतें. एक मात्र खरें कीं, नाटककारानें असें सूत्र निवडावें कीं, ज्याचें आवाहन आणि आकर्षण अधिकाधिक व्यापक स्वरूपाचें राहील.

संवाद, कृति आणि प्रसंग

संवाद हा नाट्यवाङ्मयाचें बाह्यस्वरूप चटकन् व्यक्त करणारी प्रमुख खूण आहे. पण म्हणून सर्व कांहीं संवादरूप लेखन नाटक या पदवीला पोंचूं शकेल असें नाहीं. नाटकाचे संवाद मूळच्या प्रसंगाचा एक अविभाज्य भाग असतो. तेव्हां प्रसंगाची मांडणीच अशी करावी लागते कीं, त्यांतून रसनिर्मितीला वाव मिळून तिचें पर्यवसान एका विशिष्ट भावदृत्तींत होईल. पण हे प्रसंग गतिमान् आणि कृतिप्रधान असावे लागतात. या ठिकाणीं गति आणि कृति यांचा प्रथम थोडा विचार करूं. कारण मगच नाटकांतील संवादांच्या स्वरूपाची यथार्थ कल्पना येईल.

नाटकाला अवश्य लागणाऱ्या गतीचें स्वरूप दुहेरी पेडासारखें असतें. त्यांतील केवळ बाहेरून दिसणारा पेड म्हणजे एकामागून एक घडणारे प्रसंग. पण केवळ प्रसंगांची एक मालिका म्हणजे गति नव्हे. फुलें ओळीनें मांडलीं तर माला तयार होत नाहीं. तिला एक सूत्र असावें लागतें. तशा प्रकारची एक मूलभूत गति नाट्यबीजांतच असावी लागते.

बेबंदशाही नाटकाचेंच उदाहरण पुन्हां पाहूं. या नाटकांत पुढील प्रसंग आले आहेत. ताराऊ, सूर्याजी आणि नंतर राजाराम यांचें बोलणेंच मुळीं संभाजीच्या बेफाम कृत्यांतून निर्माण झालें आहे. या संभाजीच्या कैदखान्यांतून कशी सुटका करून घ्यायची आणि पर्यायानें मराठेशाहीला कसें तारावयाचें

याचाच विचार त्या तिघांत चालू असतो, तोंच संभाजी येतो. सूर्याजीला बेइमानीच्या संशयावरून फटके मारण्याची आज्ञा देतो. संशयाच्या वातावरणाला एक नवीन गिरकी मिळते. लगोलग दुसऱ्याच प्रवेशांत गणोजी शिर्केंच्या फितुरीची बातमी प्रकट होते. कब्जीचें जाळें एकेका धाग्यानें कसें पसरत आहे हें उमगतें. तिसऱ्या प्रवेशांत कब्जी, गणोजी आणि मुकर्रबखान यांचा कट शिजतो व ते तिघेहि कार्याला लागतात. या गतीचा अंतिम बिंदु म्हणजे संभाजीची कैद ! या दुहेरी पेडाच्या गतीमुळें सर्व नाटक कोठेंहि गळाठल्या-सारखें वाटत नाहीं.

गतीप्रमाणेंच कृतीहि फार महत्त्वाची आहे. ताराऊच्या प्रारंभीच्या प्रवेशालाच सुरवात आहे ती कृतीच्या विचाराची. संभाजी, कब्जी, गणोजी, कातकरी, संतूमाई, पिसाळ हीं माणसें केवळ चर्चा करीत नाहींत, तर ते विशिष्ट कृति करतात. या कृतीमुळें त्यांच्या स्वभावाला खरा अर्थ प्राप्त होतो. आपण आतां या कृतीचा विचार करीत आहोंत तो संवादाच्या दृष्टीनें. म्हणजे या व्यक्तींच्या बोलण्याला खरा अर्थ लाभतो तो प्रत्यक्ष कृतीमुळें. अशी कृति प्रत्येक व्यक्तीची त्या त्या प्रसंगांतून दिसली पाहिजे. कृति म्हणजे केवळ नटांच्या हालचाली नव्हेत. नटांच्या हालचाली हा त्या विविध कृतींचा दृश्य परिणाम आहे.

आतां नाटकांतील संवाद 'गतिमान्' असावेत याचा अर्थ चांगला स्पष्ट होईल. संवाद कृतीशीं अनुरूप असावेत म्हणजे काय हेंहि ध्यानांत येईल. नाटकांतील संवाद चांगले आहेत याचा एकमेव निकष हा कीं, ते नाटकांतील अंतर्गत गतीला शब्दरूपानें व्यक्त करून प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्तीला झोके देतात. शिवाय कृतीनुरूप शब्दयोजना झाली, कीं कृतीलाहि उठाव मिळतो. पण चर्चात्मक नाटकांत केवळ दोन किंवा अधिक व्यक्ति संवाद करतात. त्या वेळीं त्यांच्या संवादांतील आशय गतिमान्, विचारप्रक्षोभक, बुद्धिनिष्ठ आणि तर्कशुद्ध असावा लागतो. तेव्हांच प्रेक्षकांचें लक्ष नाटकाकडे सतत वेधून घेतलें जातें. त्या वेळीं पात्रांच्या हालचाली म्हणजे त्यांचे व्यक्तिविशेष दर्शित करणाऱ्या लकबा. पण या लकबा जर वाचिक स्वरूपाच्या असतील तर त्याहि

संवादांतूनच प्रकट झाल्या पाहिजेत. सुप्रसिद्ध नाटककार बर्नार्ड शॉ यांच्या कांहीं नाट्यकृतींचा समावेश या प्रकारांत करावा लागेल.

व्यक्तीप्रमाणें संवादांतील भाषेचें स्वरूप असणें हा आणखी एक विशेष संवादांचा विचार करतांना लक्षांत घ्यावा लागतो. प्रत्येक पात्र जर पराकाष्ठेचें अलंकारिक बोलत असेल, तर सर्वत्र नाटककारच बोलतो आहे या जाणिवेनें रसभंग होतो. संवादांतील शब्दरचनाहि अशी असावी कीं, ती प्रत्यक्ष सहजतेनें उच्चारतां आली पाहिजे. संवादाचें सामर्थ्य विविध भावनांचा परिपोष करण्यांत आहे, हें तर अगदीं उघड आहे. मुळांतच जर नाट्यवस्तूचा अभाव असेल, आंतरिक गति आणि कृति या प्रसंगांत नसेल तर केवळ शब्दांची फैर परिणामकारक होऊं शकणार नाहीं. या दृष्टीनें बेबंदशाहींतील कितीतरी प्रवेशांचा उल्लेख सहज निर्देशित करतां येईल. अंक एक प्रवेश तीनमध्यें गणोजी शिर्क्यांच्या आगमनानंतर झालेले संवाद एक चांगलें उदाहरण म्हणून सांगतां येईल. उत्कृष्ट संवादांच्या द्वारें स्वभाव-लेखन होतें, कृतीला गति मिळते आणि मूळच्या नाट्याद्वारें हास्य, करुण आदि रसांचा आनंद प्रेक्षकाला प्राप्त होतो.

नाटकांचें वर्गीकरण

नाटकांचें वर्गीकरण करणें सोपी गोष्ट नाहीं. नाटकांत विविध रसांचा आविष्कार झालेला दिसतो. नाटकाच्या शेवटावरून वर्गीकरण करण्याची एक प्रथा प्राचीन काळापासून रूढ झालेली आहे. एखाद्या नाटकाचा प्रेक्षकांवर काय परिणाम होतो यावरून त्या नाटकाचा प्रकार ठरवावा, असाहि एक दृष्टिकोण आहे. शोकांतिका आणि सुखांतिका हे प्रकार सुपरिचित आहेत. बेबंदशाही, एकच प्याला अशा नाटकांच्या प्रयोगदर्शनानंतर प्रेक्षक मनानें सुन्न होतो; तर संशयकल्लोळ, खडाष्टक अशा नाटकांनीं चित्तवृत्ति उल्हसित होऊन आनंद होतो. अलीकडे कितीतरी प्रकारचीं नाटकें व त्यांची विशिष्ट प्रकारांत केलेली गणना पाहण्यास सांपडते. फार्स, समस्यापूर्ण नाटकें, वास्तववादी नाटकें, अद्‌भुत स्वरूपाचीं नाटकें, संगीतिका, इ० अनेक प्रकार आज दिसून येतात. या सर्व प्रकारांना दिलेलीं नांवें, मूळचीं इंग्रजी नांवें, तद्वाचक मराठी पर्यायी शब्द आणि या प्रकारांच्या सुव्यवस्थित

व्याख्या हा एक गुंतागुंतीचा विषय आहे. विविध प्रकारचीं नाटकें जसजशीं लिहिलीं जातील, त्यांचे प्रत्यक्ष प्रयोग जसजसे होतील तसतसे या प्रकारांचें स्वरूप स्पष्ट होऊन त्यांच्या प्रकारांच्या व्याख्या करणें सुलभ होईल.

आपल्याकडील प्रसिद्ध नाटकांच्या उदाहरणांवरून कांहीं प्रकारांची ओळख करून घेतां येईल. मानापमान आणि गुप्तमंजुष हीं अद्‌भुतरम्य स्वरूप दर्शवितात, तर उद्यांचा संसार हें समस्याप्रधान नाटकाचें उदाहरण म्हणून सांगतां येईल. 'करायला गेलों एक' हें फार्स स्वरूपाचें नाटक म्हणतां येईल, तर 'अंमलदार' हें उपरोधपूर्ण स्वरूपाचें नाटक होय. स्वयंवर हें नाटक संगीतक स्वरूपाचें आहे असें म्हटलें जातें. या त्रोटक उदाहरणांवरून वर्गीकरण कसें करतां येणें शक्य आहे याची स्थूल कल्पना येईल.

मराठी नाटकाला अनेक वर्षांची उज्ज्वल परंपरा लाभलेली आहे. हीं नाटकें लिहिणारे सारस्वत जसे थोर होते तद्वतच त्या वाङ्मयाविष्काराला प्रत्यक्ष रंगभूमीवर मूर्त करणारे कलावंतहि थोर होते. निर्मितीच्या या दोन क्षेत्रांतील प्रतिभावंतांची तपस्या मराठी रंगभूमीला लाभली होती. शाकुंतल, शारदा, मूकनायक, संशयकल्लोळ, एकच प्याला, कीचकवध, हाच मुलाचा बाप, आंधळ्यांची शाळा, साष्टांग नमस्कार, राणीचा बाग, एक होता म्हातारा, तुझें आहे तुजपाशीं, दुरितांचें तिमिर जावो, खडाष्टक, श्रीमंत, वेड्याचं घर उन्हांत अशीं किती तरी नांवें नुसतीं आठविलीं तरी या संपन्न दालनाचें उत्कट आणि भव्य स्वरूप डोळ्यांपुढें येतें. कै. गणपतराव जोशी, कै. भागवत, नटसम्राट् बालगंधर्व, केशवराव दाते, गणपतराव बोडस, चिंतामणराव कोल्हटकर अशीं किती नांवें सांगावींत कीं, ज्यांच्या अभिनयकलेनें मराठी नाटक उजळून गेलें ! संगीताचा बहुमोल अलंकार कितीतरी स्वर-सम्राटांनीं मराठी नाटकाला लेवविला ! या रत्नराशींची दिव्यकळा आपल्याला दीपस्तंभासारखी सतत मार्गदर्शन करीत आहे. मराठी माणसाचें मन या कलावंतांच्या कर्तृत्वांत जितकें रमलें, सुखावलें, नादावलें, खडबडून उठलें, अन्तर्मुख झालें तितकें अन्यत्र क्वचितच झालें असेल. आज मराठी रंगभूमि पाऊलवाटेनें विकासाच्या नव्या भव्य आणि विस्तीर्ण लोकमार्गाकडे येत आहे. नाट्य-शिक्षकानेंहि या उज्ज्वल ठेव्याचें रूप डोळसपणें न्याहाळलें पाहिजे.

नाट्यशिक्षकानें वर केलेल्या चर्चेच्या अनुरोधानें नाटकाचें मनन करणें अगत्याचें आहे. या क्षेत्रांत जितका व्यासंग करतां येईल तितका हवाच आहे. अशा व्यासंगानेंच नाट्यशिक्षकाच्या अनुभवाला तात्त्विक अधिष्ठान मिळतें. त्यामुळें स्वतःच्या प्रयोगाचें वस्तुनिष्ठ आत्मपरीक्षण करण्याची दृष्टि प्राप्त होते.

नाट्य-समीक्षण ●

[कोणत्याहि नाटकाचें आणि त्याच्या प्रयोगाचें समीक्षण करण्यासाठीं पुढील दिशासूचक प्रश्नांचा उपयोग होईल.]

सूत्र ●

१ ज्या मूलभूत सूत्रावर नाटक आधारलेलें आहे, तें जीवनाशीं कितपत सुसंगत वा विसंगत आहे ?

२ या मूलभूत सूत्रांतून लेखकाचा जीवनविषयक विस्कळित दृष्टिकोण किंवा अननुभव व्यक्त होतो काय ?

३ नाट्यकृतीच्या दर्शनानें आपण अधिक अनुभवसंपन्न होतो कीं परागति जाणवते ?

४ नेपथ्य, संविधानक आणि व्यक्तिरेखा यांच्याशीं हें सूत्र सुसंगत आहे काय ?

५ लेखकाची तात्त्विक भूमिका स्वतःला कितपत स्वीकार्य वाटते ?

६ लोकांनीं हें नाटक पाहावें असें तुम्हांला वाटतें काय ?

संविधानक ●

१ योजिलेले प्रसंग सुसंगत रचिलेले आहेत काय ?

२ त्या प्रसंगांतून तीव्र उत्कर्ष-स्थाननिर्मिति होते काय ?

३ अखेरपर्यंत आपलें चित्त खिळवून टाकलें जातें काय ?

४ आपल्या भावना आंदोलित होतात काय ?

५ नाटकाचें पर्यवसान आपलें समाधान करतें काय ?

६ आपलें लक्ष प्रसंग, पात्रें अगर स्थळ यांपैकीं कशांत रमून जातें ?

व्यक्तिदर्शन •

१ व्यक्तिरेखा जिवंत (जीवनानुदर्शी) वाटतात काय ?

२ या व्यक्तिरेखांची घडण अखेरपर्यंत सुसंगत आहे काय ?

३ त्या व्यक्तिरेखा सहानुभूति, द्वेष, रागादि भावना प्रक्षोभित करूं शकतात काय ?

४ त्यांच्या कृति आणि हेतु यांत सुसंगति आहे काय ?

५ नाटकांतील उत्कर्षस्थान या व्यक्तिरेखांच्या आंतरिक स्वभावांतून निर्माण होतें काय ?

शैली •

१ संवाद मूलतः आकर्षक आणि तडफदार वाटतात काय ?

२ व्यक्तिरेखा आणि नेपथ्य यांच्याशीं संवाद सुसंगत आहेत काय ?

३ बोलीचा वापर केला असल्यास तो बारकाव्यासह आणि शास्त्रशुद्ध असा केला गेला आहे काय ?

४ निवडक वाक्यें त्यांतील सौंदर्यामुळें आपोआप स्मृतिगत होतात काय ?

५ कल्पनेला पोषक अशा शब्दांत भाषिक आविष्कार झालेला आढळतो काय ?

अभिनय •

१ संविधानकाच्या दृष्टीनें व्यक्तिरेखांचें घडविलेलें दर्शन अचूक आहे काय ?

२ नटानें आपल्या भूमिकेला सजीव व्यक्तीचें रूप दिलेलें दिसतें काय ?

३ नटानें योजिलेलें तंत्र कृत्रिम वाटतें कां नैसर्गिक ?

४ नटानें योजिलेल्या क्लृप्त्यांची जाणीव होते काय ?

५ नटाचा आवाज आकर्षक व भूमिकानुरूप वाटतो काय ?

६ अखेरपर्यंत नटानें आपला तोल राखलेला आहे काय ?

७ इतर नटांबरोबर तो आवश्यक तें सहकार्य करतो काय ?

नेपथ्य व रंग-वेषभूषा ●

१ मूळ नाटकाला अनुरूप असें नेपथ्य आणि वेषभूषा वाटतात काय?

२ स्वरूप आणि वळण या दृष्टीनें नेपथ्य व वेष सामाजिक, ऐतिहासिक इ० वातावरणाशीं सुसंगति राखतात काय?

३ या घटकांनीं मूळ नाटकावरचें लक्ष विचलित होतें, कीं केंद्रित होतें?

४ आपलें लक्ष या घटकांच्या संकलित परिणामावर केंद्रित होतें, कीं त्यांतील तपशिलावर?

५ या घटकासाठीं केलेला खर्च समर्थनीय ठरतो काय?

६ रूपरचनेनें भूमिकांचें वेगळेपण प्रत्यक्ष भासतें का?

चर्चा ●

१ नाटक हा लेखनप्रकार कादंबरी व कथा यांपासून कसा वेगळा आहे? असा वेगळेपणा कां निर्माण झाला?

२ तुम्हांला आवडलेल्या एका नाटकाच्या पहिल्या अंकाचें रचनेच्या दृष्टीनें सुमारें १०० ओळींत परीक्षण करा.

३ स्वभावलेखन करण्याच्या नाटककारांच्या कांहीं पद्धति सांगा व प्रत्येक पद्धतीचीं दोन दोन उदाहरणें द्या.

४ नाटकांतील विविध प्रसंगांचीं रचना करतांना नाटककाराला कोणतें सूत्र लक्षांत ठेवावें लागतें? कां?

५ 'संवाद गतिमान् आणि नाट्यपूर्ण आहेत.' या विधानाचा खरा अर्थ काय? उदाहरणांसह चर्चा करा.

६ शोकांतिका आणि सुखांतिका म्हणजे काय? हें वर्गीकरण तुम्हांस पटतें काय? कां?

विरचना ●

१ एकच प्याला, घराबाहेर आणि आई या नाटकांचीं सूत्रें थोडक्यांत सांगा.

२ नाटक लिहिण्यापूर्वी नाटककार एखादा आराखडा तयार करीत असतो. अशा आराखड्यांची माहिती तीन प्रथितयश नाटककारांकडून मिळवा व ती लिहून काढा.

३ श्री. रांगणेकर, श्री. भा. वि. वरेरकर आणि श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या नाटककार या दृष्टीनें केलेल्या कार्याचें चिकित्सक परीक्षण करणारा निबंध सुमारें २०० ओळींत लिहा.

४ कोणत्याहि १५ नाटकांचीं नांवें प्रथम लिहा; आणि हीं नांवें सूचकता, नाट्यवस्तूशीं संबंध, अर्थबोधकता आणि संकेत या दृष्टीनें कशीं आहेत तें थोडक्यांत सांगणारी एक टीप लिहा.

५ कोणतींहि १० समस्याप्रधान नाटकें निवडून त्यांत आलेल्या समस्या व त्यांचा काळ यांचें एक कोष्टक तयार करा.





दूषित वातावरण

'शिक्षक कसा असावा?' हा प्रश्न नेहमीं विचारला जातो आणि त्याचीं उत्तरेंहि दिलीं जातात. अशा उत्तरांतून विविध दृष्टिकोण दिसून येतात. पण आदर्श शिक्षकांबद्दल सहसा मतभेद होण्याचें कारण नाहीं. एक गोष्ट मात्र आतां मान्य केली पाहिजे कीं, केवळ विषय-अध्यापनापेक्षां कांहीं तरी अधिक प्रत्येक शिक्षकाकडून अपेक्षिलें जातें. हें जें कांहीं तरी अधिक आहे तें उगीचच कोणाच्या डोक्यांतून निर्माण झालेलें खूळ नव्हे किंवा शिक्षकाला अकारण राबवून घेण्याचीहि कल्पना नव्हे. विद्यार्थ्यांच्या सर्वांगीण विकासासाठीं अभ्यास

आणि अभ्यासानुवर्ती चळवळींचें नियोजन केलें जातें. कोणत्यातरी एका अभ्यासेतर गोष्टीची जबाबदारी आजच्या शिक्षकाला पत्करावी लागते. पण या ठिकाणींच नेमक्या कांहीं अडचणी निर्माण होतात. त्या अडचणींचें स्वरूप दुहेरी आहे. एक म्हणजे आपल्याकडे या अभ्यासानुवर्ती चळवळींचे शास्त्रशुद्ध असें नियोजन केलें जात नाहीं; आणि दुसरें म्हणजे प्रत्यक्ष या क्षेत्रांत काम करणारा शिक्षक आपल्या खास आवडीचें असें क्षेत्र निवडून कामाला लागत नाहीं. किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल कीं, आपल्या शिक्षणक्षेत्रांत या बाबतींत असेंच एक दूषित वातावरण निर्माण झालें आहे कीं, त्यामुळें शिक्षण आणि शाळाचालक दोघेंहि अश्रद्ध वृत्तीनें वागत असलेले दिसून येतात. शिक्षणखात्याला संतुष्ट ठेवणें ही चालकांची दृष्टि आणि चालकांना संतुष्ट ठेवणें ही शिक्षकांची अपरिहार्यता. अशा वातावरणांत उद्दिष्टावरच अनिष्ट परिणाम न झाला तरच नवल. आपल्या शाळेंत किती व कोणत्या अभ्यासानुवर्ती चळवळींचे उपक्रम करतां येतील याचा कधींहि विचार केलेला दिसून येत नाहीं; तर आपण अधिकाधिक उपक्रमांत सहभागी झालें पाहिजे अशी झालेली शिक्षकाची परिस्थितिजन्य स्थिति. अशा परिस्थितींत शालेय रंगभूमीशीं निगडित होणाऱ्या शिक्षकानें क्षणभर थांबून, विचार करून मगच या क्षेत्रांत पाऊल टाकलें पाहिजे. स्वतःलाच शिक्षकानें कांहीं प्रश्न विचारले पाहिजेत. अशा आत्मपरीक्षणाच्या दिव्यांतून जर आपण तावूनसुलाखून बाहेर पडलों तरच शालेय रंगभूमीच्या साहाय्यानें विधायक शैक्षणिक कार्य करतां येईल. नाहींतर सहल, नियतकालिक, बागकाम, खेळ इत्यादि गोष्टींत जशी स्थिति आहे तशीच शालेय रंगभूमीचीहि होईल. नव्हे, त्यापेक्षांहि भयंकर स्थिति होईल. कारण शालेय रंगभूमि हें कार्यक्षेत्रच असें आहे कीं, त्याची भरपूर अपकीर्ति आजवर झालेली आहे. रंगभूमि हें शिक्षणाचें साधन आहे काय, असा वाद बहुसंख्यांच्या डोक्यांत घोळत आहे. या क्षेत्रांत इतक्या जागीं धोक्याचे लाल कंदील लोकांनीं लावलेले आहेत कीं, प्रगतीचा, आशेचा धवल किरणसुद्धां दिसेनासा झाला आहे. अशा स्थितींत नाट्य-शिक्षकानें स्वतःला कोणता पहिला प्रश्न विचारला पाहिजे ?

पहिला प्रश्न •

'माझी रंगभूमीच्या शैक्षणिक क्षमतेवर श्रद्धा आहे काय?' हाच तो मूलभूत प्रश्न होय. कारण अशी श्रद्धा असल्याशिवाय शालेय रंगभूमीसारखे प्रभावी साधन उपयुक्त ठरणार नाहीं. पण श्रद्धा म्हणजे केवळ विश्वास नव्हे. श्रद्धा म्हणजे केवळ वैचारिक खात्री नव्हे. श्रद्धा म्हणजे केवळ वरकरणी हौस नव्हे. एखाद्या साधनावर किंवा त्याच्या द्वारा साधणाऱ्या साध्यावर श्रद्धा असण्यास विचार, विश्वास आणि हौस यांचें साहाय्य तर होतेंच, पण या व इतर आनुषंगिक गोष्टींच्या संकलित परिणामांतून निर्माण होणारी स्थिरवृत्ति मनांत चिरस्थायी व्हावी लागते. नाट्यकलेबद्दलच्या स्थिर-वृत्तीच्या जोपासनेचा प्रारंभ होतो तो छंद किंवा हौस या रूपानें. पण केवळ हौस किंवा छंद अशीच मनाची वृत्ति झाली कीं, त्यामुळेंच प्रगतीला मारक अशी अंधश्रद्धा निर्माण होण्याचा फार मोठा धोका उत्पन्न होतो. त्याचप्रमाणें या कलेच्या तांत्रिक किंवा तात्त्विक स्वरूपावरच सारा भर दिला गेला तर फाजील चिकित्सेंतून अश्रद्धा आणि रूक्षता यांच्या खाईंत पडण्याची शक्यता निर्माण होते. श्रद्धाबुद्धीचा मार्ग, अंधश्रद्धा आणि अश्रद्धा यांच्या भयानक दऱ्यांच्या कडांवरून गेलेला असतो. अशा बिकट आणि तारेवरच्या कसरतीच्या वाटचालीला हौसेसारखी शिदोरी नसेल तर मन ताजेंतवानें राहणार नाहीं. अशी श्रद्धा हा मर्यादित कालखंडांतून निर्माण होणारा चमत्कार नाहीं. श्रद्धा निर्माण होणें आणि ती टिकून असणें हें जीवनानुगामी कार्य आहे. या क्षेत्रांत ज्या शिक्षकानें अशी श्रद्धा बाळगली आहे, नाट्याच्या उज्ज्वल सामर्थ्याची शक्ति ज्याला प्रतीत होत आहे आणि या कलेच्या अंत-रंगाचा ठाव घेण्यासाठीं जो सदैव धडपड करण्यास हसतमुखानें तयार आहे, त्यालाच शालेय रंगभूमीचा एक प्रभावी साधन म्हणून शिक्षणांत उपयोग करतां येईल. अशा श्रद्धाशीलतेचा विकास अनुरूप व्यक्तित्वांतून होत असतो. म्हणूनच श्रद्धा ही त्या व्यक्तित्वाचा अविभाज्य घटक असते. हें व्यक्तित्व कसें निर्माण होतें?

संपन्न व्यक्तित्व

प्रत्येक शिक्षकाला व्यक्तित्व असावें असें आपण म्हणतों. पण मग नाट्यशिक्षकाला अवश्य लागणाऱ्या व्यक्तित्वांत कांहीं वेगळेपणा, वैशिष्ट्य असतें काय, असा विचार मनांत येतो. ही विशेषता कोणती ? खेळ, सहल, वक्तृत्व, छंदोपासना इत्यादि विभागांत काम करणाऱ्या शिक्षकांच्या व्यक्तित्वांत अगदीं बारकाईनें अवलोकन केलें तर त्या त्या क्षेत्रांतील वातावरणाच्या छटा सहज दिसून येतात. त्या शिक्षकाची पोशाखाची तऱ्हा, अभिरुचि, नेहमीं योजण्यांत येणारे शब्दप्रयोग, वाचन, आहारविषयक कल्पना, आपल्या विषयासंबंधीचें विलक्षण औत्सुक्य आणि रस घेण्याची आतुरता या व इतर कितीतरी गोष्टींवरून आपण त्या शिक्षकाचा वेगळेपणा सहज पाहूं शकतों. किंबहुना असेंच म्हणणें योग्य ठरेल कीं, आपल्या आवडीच्या विषयाचें रूप तो शिक्षक स्वतःच्या मूर्तिमंत स्वरूपाच्या द्वारें घडवीत असतो. इतकी एकरूपता विषय आणि व्यक्ति यांची होते. याचा परिणाम विद्यार्थ्यांवर फार होतो. वक्तृत्वाची तयारी करून घेणारे शिक्षक स्वतः किती सुंदर बोलतात, मुद्द्यांची कशी आकर्षक मांडणी करतात, अनुरूप दृष्टान्तांनीं आणि वेंचक अवतरणांनीं त्यांचें भाषण कसें नटलेलें असतें, भाषण करतांना त्यांच्या चेहऱ्याची आणि हातांची कशी अर्थपूर्ण हालचाल होते, एखादें भाषण करण्यापूर्वी ते ग्रंथालयाचा कसा उपयोग करतात, सहज विनोदानें अवघड विषय किंवा अप्रिय विचार ते कसा पटवून देतात, यांचें प्रत्यक्ष उदाहरण विद्यार्थ्यांना दिसलें कीं होणारा परिणाम किती मूलगामी स्वरूपाचा असेल याची कल्पना सहज करतां येईल. पण अशीं उदाहरणें क्वचित् आढळतात. शालेय नियतकालिकाचा संपादक स्वतः उत्कृष्ट लेखक असेलच असें नाहीं. म्हणूनच दुसरा पर्याय मानावा लागतो. संपादक जरी स्वतः लेखक नसला तरी लेखननिर्मिति कशी होते याचें ज्ञान त्याला हवेंच हवें. वाङ्मयाकडे पाहण्याचा विशुद्ध दृष्टिकोण त्याला हवा. अक्षरवाङ्मयकृतीशीं त्याचा गाढ परिचय असावा. जीवनांतील अनेकविध घटनांचें अवलोकन कसें करावें याची यथार्थ कल्पना त्याला हवी. अनुभूति, वास्तवता, कल्पना, आशय, रचना इत्यादि

लेखनाशीं निगडित असलेल्या घटकांचें लेखनांत कोणतें स्थान आहे हें त्याला ठाऊक हवें. वाङ्मयाचा ऐतिहासिक विकास व वादस्थळें त्याला परिचित हवींत. कारण या गोष्टीशिवाय तो विद्यार्थ्यांना अचूक मार्गदर्शन करूं शकणार नाहीं. या सामग्रीमुळें तो शिक्षक अधिक डोळसपणें आपलें कार्य करूं शकतो. नाट्य-शिक्षकाचेंहि असेंच आहे.

'मी नाटकांत स्वतः पुष्कळ कामं केलेलीं आहेत' या एकमेव कसोटीनें नाट्यशिक्षकाच्या व्यक्तित्वाची पारख आपण करूं लागलों तर योग्य ठरणार नाहीं. नाट्यशिक्षकाला प्रत्यक्ष रंगभूमीवर काम करून जी अनुभूति प्राप्त झाली असेल ती कमी मोलाची नाहीं. पण पुष्कळ वेळां असें घडतें कीं, ही आलेली अनुभूति हेंच सर्वस्व म्हणून मानलें जातें. त्याचा परिणाम असा होतो कीं, रंगभूमीवरील सर्व कांहीं आपल्याला उमगलें आहे अशी चुकीची कल्पना होऊन, एक प्रकारचा एककल्लीपणा वृत्तींत येतो. 'मी सांगतों तसं करा' ह्या एकाच आज्ञेनुसार सर्व कांहीं केलें जातें. आपण असें करायला कोणाला व कां सांगत आहोंत यांचें पृथक्करण किंवा मीमांसा करण्याकडे संपूर्ण दुर्लक्ष होतें. कुठें कांहीं थोडेसें नवीन दिसलें कीं त्याचें अंधानुकरण करण्यास मन लोभावतें. मग 'आधुनिक तंत्र', 'वास्तवता' इत्यादि शब्द वापरण्याचा मोह होतो; पण त्यामागें असलेला अर्थ मात्र उपेक्षितच राहतो. या साऱ्याचा परिणाम म्हणजे शाळेंतील नाट्यप्रयोग म्हणजे केवळ शिक्षकाच्या अंधानु-करणाच्या नकला होतात. अशा कलाहीन नकलांना पारितोषिकें मिळालीं कीं, पूर्वीचे सर्व गैरसमज खोल दृढमूल होऊन बसतात. प्रगतीचा सर्व मार्ग बंद होतो.

हा दोष नाट्यशिक्षकाला काढून टाकावयाचा असेल तर त्याच्याकडून दीर्घ व्यासंगाची अपेक्षा आहे. नाट्यवाङ्मयाचें सखोल वाचन आणि नाट्य-प्रयोगांचें चिकित्सक अवलोकन त्यानें केलें पाहिजे. रंगभूमीच्या क्षेत्रांत कोणते नवे प्रयोग केले जात आहेत याच्याशीं त्याचा परिचय हवा. याच्या जोडीलाच नाटककार, नट, नेपथ्य, प्रकाश, रंगमंच, प्रेक्षक इत्यादि घटकांचें परस्परांशीं कोणतें नातें आहे व नाट्य ही एक सर्जनशील कला कशी आहे यांचें सखोल ज्ञान त्याला हवें. शालेय रंगभूमीच्या कार्यक्षेत्रांत तर अशा ज्ञानाची तीव्र गरज

आहे. शालेय रंगभूमीचा शिक्षणाचें एक साधन म्हणून उपयोग करण्याची प्रथा अजून आपल्याकडे रूढ व्हावयाची आहे. या नव्या दृष्टीची अंधूक जाणीव उत्पन्न होत आहे. अशा प्रारंभीच्या काळांत शालेय रंगभूमीवरील सर्व दोष काढून टाकून तिला नवें विधायक वळण देण्याची फार मोठी जबाबदारी नाट्यशिक्षकावर आहे. त्यासाठीं त्यानें प्रथम आपलें व्यक्तित्व संपन्न केलें पाहिजे.

शालेय रंगभूमीच्या क्षेत्रांत तर नाट्य-शिक्षकाला या क्षेत्राच्या मर्यादा, या साधनाद्वारें साधावयाचें उद्दिष्ट, मानसशास्त्राचा या क्षेत्राशीं असलेला मूलभूत संबंध या गोष्टींचें यथार्थज्ञान हवें. शालेय रंगभूमि म्हणजे प्रौढांच्या रंगभूमीची छोटी आवृत्ति, त्यांत काय शिकावयाचें आहे अशा वृत्तीनें जर शिक्षक कार्य करूं लागला तर त्याचें उद्दिष्ट सफल कसें होणार? नाट्य-शिक्षक हें नामाभिधान सार्थ करावयाचें असेल तर प्रथम आपण शिक्षक आहोंत हें त्यानें कधींहि विसरतां कामा नये. नाट्य-कलेचा समवाय शिक्षणाशीं घडवून आणावयाचा आहे आणि तोहि शिक्षणशास्त्राच्या बैठकींवर, हें सूत्र त्याला विसरतां येणार नाहीं. अशा संपन्न अंतरंगाबरोबरच नाट्य-शिक्षकाचें दर्शनहि आकर्षक असावें. कारण आपले शिक्षक कसे आहेत याचें अनुमान मुलें करीत असतात तें बाह्यांगावरूनच.

'तुम्ही नट व्हा पण नट दिसूं नका' असें एक अर्थपूर्ण वाक्य एका प्रसिद्ध अभिनेत्यानें उच्चारलें होतें. नाट्य-शिक्षकानें सदैव लक्षांत ठेवावें आणि आपल्या विद्यार्थ्यांच्या कृतींत उतरवावें असें हें वाक्य आहे. उत्कृष्ट आरोग्य आणि बांधेसूद शरीर व्यक्तित्वाला पोषकच ठरतें. आरोग्याच्या अभावीं काम करतांना लागणारा जोम आणि आनंद निर्माण होत नाहीं. आनंदी वृत्तीनें आणि उत्साहानें जर नाट्य-शिक्षक कार्य करूं लागला तर तो आनंद आणि उत्साह विद्यार्थ्यांना स्फूर्तिदायक ठरतो. अकारण चिडचिडणें, क्षुल्लक गोष्टीवरून संतापणें, अधीऱ्या वृत्तीनें इतरांचे दोष दाखवून नाराज करणें या-सारख्या गोष्टी नाट्य-शिक्षकाला मारक ठरतात. शरीराचें स्वास्थ्य आणि मनाची समधातता एकमेकांशीं निगडित असतात हें कधींहि डोळ्याआड होता कामा नये.

जी गोष्ट शारीरिक आरोग्याची तीच बोलण्याची, चालण्याची, हसण्याची किंवा इतर हालचालींची. नाट्यशिक्षक या गोष्टींच्याकडे प्रत्यक्ष नाट्य-प्रयोगाच्या वेळीं किती कटाक्षानें लक्ष पुरवितो हें सर्वपरिचित आहे. पण या गोष्टी केवळ रंगभूमीवरच व्यवस्थित करण्याच्या नसून त्यांना दैनंदिन जीवनांत तितकेंच महत्त्वाचें स्थान आहे याचा विसर नाट्यशिक्षकाला कधींहि पडता कामा नये. नाट्यशिक्षकाचें बोलणें, चालणें इत्यादि कृति अशा डौलदार व्हाव्यात कीं, त्यांचें न कळत अनुकरण करण्याचा प्रयत्न विद्यार्थ्यांनीं करावा. यामुळें रंगभूमि आणि वास्तवजीवन यांत भासणारें किंवा कल्पनेनें निर्माण केलेलें अंतर हळूंहळूं नाहींसें होण्यास मदत होते. याबरोबरच एखादी विशिष्ट लकब जडलेली असेल तर ती प्रयत्नपूर्वक काढून टाकली पाहिजे. जीवनांत शारीरिक हालचाली आणि वाणी यांचें किती महत्त्वाचें स्थान आहे याची साक्ष नाट्यशिक्षकानें स्वतःच्या उदाहरणानें पटविली पाहिजे.

व्यवस्थित पोशाख हा एक आणखी महत्त्वाचा घटक व्यक्तित्वाचा विचार करतांना लक्षांत घ्यावा लागतो. एक काळ असा होता कीं, नाटकाशीं संबंधित असलेली व्यक्ति चटकन ओळखली जात असे. किंबहुना आपण तसे ओळखले जावें आणि हा वेगळेपणा डोळ्यांत भरावा अशी एक सुप्त इच्छाच या विचारामागें होती असें म्हटलें तर चूक होणार नाहीं. नाट्यप्रयोगांत काम करणारीं मुलें असा वेगळेपणा प्रकट करण्याची विलक्षण धडपड करतात. त्यांची पोशाख करण्याची तऱ्हाच कांहीं काळ बदलून जाते. आपण जितकें वेगळें दिसूं तितकें चांगलें अशा वृत्तीनें नटणें आणि मुरडणें चालूं होतें. नावीन्य आणि विचित्रपणा यांचें चमत्कारिक मिश्रण डोळ्यांना दिसूं लागतें. रंगसंगति, अनुरूपता, सभ्यता आणि इष्टानिष्टता यांचा विचार मागें पडतो. अशा परिस्थितींत नाट्यशिक्षकाचा पोशाख मार्गदर्शक ठरावा. जी टापटीप, स्वच्छता किंवा अनुरूपता शिक्षक अपेक्षितात, ती त्यानें आपल्या पोशाखाद्वारें व्यक्त करावी. नाट्यक्षेत्रांत वावरणारी प्रत्येक व्यक्ति कशी दिसावी याचें एक सूत्र जें पूर्वी उद्धृत केलें आहे तें याचसाठीं. अंतरंग आणि बाह्य दर्शनाच्या जोडीला आणखी एका गोष्टीची अत्यंत गरज आहे. हाहि व्यक्तित्वाचाच भाग

आहे. विचार, अनुभव आणि उद्दिष्ट यांच्या क्रिया-प्रतिक्रियांतून निर्माण होणारा दृष्टिकोण नाट्यशिक्षकाजवळ हवा. हा दृष्टिकोण कोणता ?

दृष्टिकोण

'शालेय रंगभूमीचें कार्यक्षेत्र मीं कां निवडलें ?' या प्रश्नाच्या उत्तरावरून नाट्यशिक्षकाच्या दृष्टिकोणाची कल्पना सहज येऊं शकेल. 'चालकांच्या आज्ञेवरून मी हें काम करीत आहें,' 'या क्षेत्रांत भरपूर प्रसिद्धि मिळते म्हणून मी काम करतों', 'माझी रंगभूमीवर काम करण्याची अपूर्ण राहिलेली इच्छा थोडी तरी पूर्ण करण्याची येथें संधि आहे.' किंवा 'केवळ हौस म्हणून मी हें काम करतों' अशीं उत्तरें आलीं तर अपेक्षित दृष्टिकोण त्या नाट्यशिक्षकाजवळ नाहीं असें दुर्दैवानें म्हणावें लागेल. कारण वर दिलेल्या किंवा तशाच प्रकारच्या इतर आणखी उत्तरांतून व्यक्त होणाऱ्या दृष्टीनेंच आजवर कार्य होत आलें आहे. पण शालेय रंगभूमीकडे अधिक विधायक दृष्टीनें पाहणारा तळमळीचा प्रामाणिक शिक्षक असें उत्तर देईल कीं, मला नाट्यकलेतील सुप्त सामर्थ्याची शक्ति दिसूं लागली आहे; या क्षेत्रांत काम येणाऱ्या विद्यार्थ्यांबरोबर काम करण्यांत मला आनंद मिळतो; मला मुलें फार प्रिय आहेत; त्यांच्या सर्वांगीण विकासाला उपयुक्त ठरणारें शालेय रंगभूमि हें एक प्रभावी साधन आहे. नाट्यशिक्षकानें असें उत्तर द्यावें अशी अपेक्षा आहे. कारण या उत्तरांतून खऱ्या नाट्यशिक्षकाला आवश्यक लागणारा दृष्टिकोण यथार्थ रीतीनें प्रकट होतो.

ज्याला विद्यार्थ्यांचा तिटकारा वाटतो तो शिक्षक नाट्यनिर्मितीच्या कार्यांत कसा आनंद घेऊं शकेल ? आपणहि एके काळीं असेच विद्यार्थी होतों हें जर तो विसरला तर विद्यार्थ्यांच्या अडचणी किंवा प्रश्न त्याला कसे समजतील ? विविध भूमिका करून विद्यार्थी अप्रत्यक्षपणें त्या त्या भावना अनुभवीत असतात हें जर दृष्टीआड झालें तर विद्यार्थ्यांना खऱ्या जीवनमूल्यांची ओळख कशी होणार ? नाट्य ही एक सर्जनशील कला आहे, प्रत्येक विद्यार्थ्याच्या निर्माणक शक्तीला, कल्पनेला, प्रतिमान-शक्तीला, विचाराला येथें भरपूर अवसर दिला पाहिजे. हें जर टाळलें गेलें तर कृतिद्वारा शिक्षण हें सूत्र कसें प्रत्यक्षांत उतरणार ?

हा विधायक दृष्टिकोण नसेल, नाट्य ही एक वेळ घेणारी कंटाळवाणी कटकट आहे, अशी समजूत असेल किंवा विद्यार्थ्यांना कसलेंहि स्वातंत्र्य न देतां, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विचार न करतां, आपल्या मनांत जें आहे तें करून घ्यायचें अशी दृष्टि असेल, तर शालेय रंगभूमि ही एक हुकूमशाहीची छोटी वसाहत होईल. शिस्तीचा वरकरणी भास तेथें दिसेल. सहकार्य घडत आहे अशी खोटी समजूत पडेल. अगदीं नाइलाजानें विद्यार्थी शांत राहतील. पण त्यांच्या मनांत एकसारखें वादळ सुरू होईल. त्यांचें लक्ष आपल्या कामाकडे लागणार नाहीं. 'आपल्याला रंगभूमीवर नाचायला तर मिळतें आहे ना ? बस्स !' अशा वृत्तीनें त्यांचें लक्ष अवांतर गोष्टींकडे लागेल. मग नाट्यशिक्षकाला पदोपदीं अडविण्याचे उपाय ते करूं लागतील. भूमिकेपासून तों पायांत कशा प्रकारचें पादत्राण घालायचें अशा गोष्टींपर्यंत हट्ट करण्याला प्रारंभ होईल. म्हणजे नाट्याचें सर्व पावित्र्य नष्ट होऊन त्याला नकली प्रदर्शनाची अवकळा येऊं लागेल. ही अधोगति येथपर्यंतच थांबणार नाहीं तर आपल्या समवयस्कांबरोबरच्या वागणुकीलाहि वांकडें वळण लागेल. 'मुलगा नाटकानें बिघडला' अशी टीका होण्याची भरपूर शक्यता अशाच परिस्थितींतून निर्माण होईल. मग तक्रारी, भांडणें, मारामाऱ्या, गट पडणें, हुल्लड माजविणें अशी स्फोटक परिस्थिति शालेय रंगभूमीला ग्रासूं लागेल ! ही सर्व अनर्थकारक परंपरा टाळण्यासाठींच नाट्यशिक्षकाला शालेय रंगभूमीकडे पाहण्याचा मूलभूत असा दृष्टिकोण हवा. हा दृष्टिकोण केवळ अनुभवानें पूर्णपणें प्राप्त होत नाहीं हें तितकेंच खरें. त्याला शिक्षणाची जोड हवी.

नाट्यशिक्षण ●

आजच्या जगांत प्रत्येक गोष्टीचें शास्त्र तयार झालें आहे. एखादा खेळ खेळावयाचा म्हटला तरी शिक्षण हें लागतेंच. नाट्यशिक्षकाला अशा पूर्वतयारीची गरज असतेच. केवळ अनुमानानें शालेय रंगभूमीचें कार्य करतां येणार नाहीं. रंगभूमीवर आवश्यक लागणाऱ्या कोणत्याहि गोष्टीकडे नुसती नजर टाका. त्या प्रत्येक घटकाची महती शास्त्रशुद्ध भूमिकेवरून सांगणारी ग्रंथसंपदा उपलब्ध आहे. अशा प्रकारचें शिक्षण देणाऱ्या संस्था परदेशांत आहेत. आपल्याकडेहि असे प्रयत्न खाजगी व्यक्ति, संस्था आणि आतां सरकार देखील करीत आहे.

पण येथें एक प्रश्न असा निर्माण होईल कीं, नाट्यशिक्षकानें किती गोष्टींत असें प्रावीण्य मिळवावयाचें ? किती गोष्टींत त्याला शास्त्रशुद्ध शिक्षण घेणें आवश्यक आहे ? हा प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचा आहे. रंगभूषा, प्रकाशयोजना, नेपथ्य इत्यादि प्रत्येक घटकाचें शास्त्रशुद्ध ज्ञान संपूर्णपणें हस्तगत करणें शक्य नाहीं. तेव्हां कांहीं महत्त्वाच्या पण मूलभूत अशा गोष्टी शिक्षणाच्या दृष्टीनें निवडल्या पाहिजेत. पण याचा अर्थ असा नाहीं कीं, इतर गोष्टींच्याकडे दुर्लक्ष झालें तरी चालेल. रंगभूमीशीं निगडित असलेल्या प्रत्येक घटकाची ओळख नाट्यशिक्षकाला हवी. कारण अशा सर्व घटकांचा संकलित परिणाम म्हणजेच नाट्यनिर्मिति होय हें विसरून चालणार नाहीं. नाट्यशिक्षकाचें कार्य जहाजावरच्या कप्तानासारखें असतें. कप्तानाला जहाजाच्या प्रत्येक खात्याची पूर्ण माहिती असते; पण तो पारंगत असतो एकाच बाबतींत.

शरीरशास्त्र आणि वाणीविकास ह्या दोन अत्यंत महत्त्वाच्या गोष्टी आहेत. या दोहोंसंबंधीं शिक्षकाला शास्त्रशुद्ध ज्ञान हवें. कारण या ज्ञानाशिवाय निर्दोष हालचाली विद्यार्थ्यांकडून कशा करवून घ्याव्या आणि वाचेची शुद्धता कशी राखावी हें समजणार नाहीं. एखाद्या विद्यार्थ्याचें शारीरिक व्यंग किंवा वाणींतील व्यंग शरीरशास्त्र आणि उच्चारशास्त्र यांच्या अभ्यासाभावी कसें दूर करतां येईल ? समतोलपणें कसें चालावें हें व्याख्यान देऊन कळणार नाहीं. त्यासाठीं चालण्याची क्रिया कोणकोणत्या स्नायूंच्या द्वारें कशी होते हें ठाऊक हवें. तीच आवाजाची गोष्ट. लय, चढउतार, विवक्षित उच्चार यांचें शिक्षण स्वरयंत्राच्या तपशीलवार माहितीशिवाय आणि श्वासोच्छ्वासाच्या विशिष्ट पद्धतीशीं परिचय असल्याशिवाय कसें देतां येणार ? असें ज्ञान केवळ नाट्य-शिक्षकालाच असणें इष्ट आहे असें नव्हे, तर प्रत्येक शिक्षकाला वरील दोन शास्त्रांची चांगली ओळख हवी. नाट्याचा उपयोग उपचार या दृष्टीनें करण्याचे यशस्वी प्रयत्न होत आहेत. मन आणि शरीर यांतील दोष काढून टाकण्यासाठीं 'नाट्योपचार' अशी नवी शास्त्रशाखा विकसित होत आहे. या शास्त्राशीं परिचय करून घेण्याची आवश्यकता नाट्यशिक्षकालाहि आहे. अशा तयारीनें नाट्यशिक्षक कामाला लागला, कीं शिक्षणासाठीं नाट्याचें नियोजन विधायक दृष्टीनें सुरू होईल हें निश्चित.

रसिक नेतृत्व

विवेचनाच्या ओघांत नाट्यशिक्षकाची तुलना जहाजाच्या कप्तानाबरोबर केली ती आणखी एका दृष्टीनें फार अर्थपूर्ण आहे. कप्तानाला सर्व खलाशांचें मनःपूर्वक सहकार्य मिळवावें लागतें. प्रत्येकाची थोडीफार लहर संभाळावी लागते. सर्वांनाच प्रेरणा देऊन उत्साह कायम राखावा लागतो. वादळाच्या आणीबाणीच्या प्रसंगीं धीराचे शब्द उच्चारून मानसिक तोल राखावा लागतो. हें सर्व करण्यासाठीं नेतृत्वाच्या गुणाची जोड हवी. नाट्यशिक्षकालाहि नेतृत्व करतां आलें पाहिजे. पण तें नेतृत्व रसिक नेतृत्व हवें. कलेच्या आणि कलावंतांच्या अंतरंगांत रसिकच प्रवेश करूं शकतो. असा रसिक नाट्यशिक्षक स्मित वदनानें आणि मनोविनोदानें विद्यार्थ्यांचीं अंतःकरणें सहज जिंकूं शकतो. शालेय रंगभूमीच्या कार्यक्षेत्रांत किती तरी गमती घडत असतात. त्या मार्मिक अवलोकनानें स्मरणांत ठेवून त्यांचा योग्य प्रसंगीं उपयोग केल्यानें सर्व वातावरण प्रसन्न राहतें. प्रसन्न मनोभूमिकेंत होणारा नाट्याविष्कार खऱ्या अर्थानें जिवंत आणि संवेदनक्षम असा होतो. हास्याप्रमाणें प्रसन्नता ही देखील संसर्गशील असते.

मोठमोठ्या नटांच्या मजेदार आठवणी, नाटक मंडळींत घडलेल्या अविस्मरणीय घटना, नाटककारांचे चतुर संवाद, प्रसिद्ध भूमिकांबद्दलच्या आख्यायिका, नाट्याबद्दलच्या दंतकथा, प्रेक्षकांच्या विचित्र तऱ्हा, ऐन प्रयोगाच्या वेळीं रंगभूमीवर घडलेले विचित्र प्रसंग इत्यादि शेंकडों गोष्टींची भरपूर सामग्री नाट्यशिक्षकाजवळ हवी. कारण अशा क्षुल्लक वाटणाऱ्या निवेदनानें सर्व वातावरण हलकें-फुलकें व तरल बनतें. हसतखेळत शिक्षण घडतें तें अशा नाट्यशिक्षकाच्या सान्निध्यांत. जें उपदेशानें, आज्ञेनें, चिडून किंवा धमकी देऊन साधत नाहीं तें अशा रसिकतेनें सहज घडलेलें दिसतें. प्रत्यक्ष कार्य करीत असतांना विद्यार्थी आपणहून कितीतरी नव्या गोष्टी सुचवितात, करून दाखवतात. नाट्यशिक्षकानें उमद्या मनानें अशा गोष्टींचा स्वीकार केला पाहिजे. नाट्य ही जर एक सर्जनशील कला आहे, तर तसा प्रत्यय प्रत्येक नाट्यशिक्षकाला अशा वातावरणांत येईल. आपण कांहींतरी अननुभूत असें

निर्माण करीत आहोंत अशी गोड जाणीव ज्या क्षणीं नाट्यशिक्षक आणि विद्यार्थी यांना होईल तो खरा भाग्याचा क्षण ! अशा दिव्य क्षणीं शिक्षक आणि विद्यार्थी एका भावबंधानें एकमेकांशीं निगडित होतात. एका दिव्य आनंदाचा साक्षात्कार घडून दोघेहि धुंद होतात. दोघांचीं अंतःकरणें भारावून मन अज्ञाताच्या पलीकडे धाव घेऊं लागतें. एका अबोध समाधींत सर्वांच्याच वृत्ति लय पावतात.

रसिक नेतृत्वाची महती कितीहि वर्णन केली तरी ती अपुरीच होईल. एका तत्त्वचिंतकानें म्हटल्याप्रमाणें घडतें मात्र असें कीं, " Most of us miss the gold under our feet. " अशा पूर्वतयारीनें आणि सावधानतेनें नाट्यशिक्षक कार्योन्मुख झाला कीं, त्याला आनंदाच्या दिव्य सुवर्णराशी रंगभूमीवरील अणुरेणूंत दिसूं लागतील. मगच रंगभूमीचें जीवनांतील अस्तित्व किती मूलगामी आहे याची खरी जाणीव नाट्यशिक्षकाला होईल. केवळ प्रदर्शनीयतेची किंवा स्पर्धेची कसोटी तो आपल्या प्रयोगनिर्मितीला लावणार नाहीं. साधनांच्या अपुरेपणाची सबब तो कधींहि पुढें करणार नाहीं. यामुळेंच त्याचें मन सदैव प्रयोगशील राहील. हे सारे प्रयोग म्हणजे विद्यार्थ्यांच्या अंतःकरणांत प्रवेश करणाऱ्या वाटा ठरतील. याच मार्गांनीं त्याला विद्यार्थ्यांच्या उमलत्या जीवनपुष्पांतील लपलेले पराग आणि अनामिक सुगंध यांची अनुभूति लाभेल. अशांतूनच तो आपल्या उत्तर आयुष्यासाठीं अक्षर स्मृतींचे आलेख कोरून ठेवील. त्या आलेखांचीं कोरीव लेणीं म्हणजेच नाट्यशिक्षकाच्या कर्तृत्वाचीं स्मारकें होत. नाहीं तरी आपण दुसऱ्या कशासाठीं आसुसलेले असतों ? हीं छोटीं मुलें कधींतरी, कुठेंतरी भेटावींत, त्यांचा पराक्रम कान भरून ऐकावा, त्यांची छोटी मूर्ति आतां पूर्णाकार रूपांत पाहावी आणि त्याच समाधींत मन गुंगून जावें !

शाळा सोडून नाटकमंडळींत गेलेल्या मुलांनीं मराठी रंगभूमि गाजविली. आतां तीच रंगभूमि शाळेच्या प्रांगणांत येऊन आवाहन करीत आहे. पण तिला आतां असा चोरटेपणा खपणार नाहीं. उघड उघड रंगभूमीनें एक नवें आव्हानच दिलें आहे. तिला नव्या कलाकारांच्या सामर्थ्यांची प्रचीती

पाहावयाची आहे. नव्या प्रेरणांची अनुभूति घ्यावयाची आहे. नव्या साक्षात्कारांचीं स्पंदनें पल्लवित करावयाचीं आहेत. अशा एखाद्या कलावंताचा अलंकार जर नाट्यशिक्षकानें रंगदेवतेच्या मस्तकावर अर्पण केला तर त्याला अपूर्व धन्यता लाभेल! शिक्षकाच्या जीवनांतील तोच निरामय आनंदाचा क्षण होय. आजच्या शालेय रंगभूमीवर कार्य करणारे नाट्यशिक्षक हें स्वप्न कधींहि अमूर्त ठेवणार नाहींत.

चर्चा ●

१ शाळेंत होणाऱ्या नाट्यप्रयोगांविषयीं नाट्यशिक्षकानें कोणती दृष्टि ठेवावी? कां?

२ नाट्यशिक्षकानें कोणता मूलभूत प्रश्न स्वतःला विचारला पाहिजे? कां?

३ व्यक्तित्व म्हणजे काय? व्यक्तित्वाची स्वतः एक व्याख्या तयार करा.

४ उत्तम आरोग्य नाट्यशिक्षकाला कां आवश्यक आहे?

५ कोणत्या दोन शास्त्रांचें ज्ञान प्रत्येक शिक्षकाला हवें? नाट्यशिक्षकाला त्याची अधिक गरज कां आहे?

६ शालेय रंगभूमीकडे पाहण्याचा कोणता तात्त्विक दृष्टिकोण नाट्यशिक्षकाजवळ असावा? त्याच्या अभावीं कोणत्या अनिष्ट वृत्ति निर्माण होतात?

७ 'नाट्यशिक्षक हाहि एक नेता आहे' हें विधान सविस्तर स्पष्ट करा.

विरचना ●

१. एखाद्या नाट्यप्रवेशाचें दिग्दर्शन करण्यापूर्वी कोणत्या पूर्वतयारीची आवश्यकता दिग्दर्शकाला आहे यावर एक विस्तृत टीप लिहा.

२ नाट्यशिक्षक म्हणून गाजलेल्या एका दिग्दर्शकाची मुलाखत घेण्यासाठीं निवडक बारा प्रश्न तयार करा.

३ तुम्हांला आवडलेल्या नाट्यप्रयोगांतील दिग्दर्शनांतील वैशिष्ट्यें शोधून त्यावर एक चिकित्सक लेख तयार करा.

४ नाटकाच्या तालमीच्या वेळीं सुटसुटीत पण आकर्षक असा पोशाख कोणता असावा तो सांगा. असा पोशाख तुम्ही कां सुचवितां तें स्पष्ट करा.

५ एखादा नाट्यशिक्षक प्रत्यक्ष कार्य कसें करतो तें प्रारंभापासून तों प्रत्यक्ष प्रयोग होईपर्यंत नीट अवलोकन करा. या अवलोकनांतून मिळालेल्या अनुभवावर १०० ओळींपर्यंत लेख तयार करा.

६ 'नाट्यक्षेत्रांतील गंमती' असें शीर्षक देऊन नट, नाटककार आणि प्रेक्षक यासंबंधींच्या प्रत्येकीं पांच पांच आठवणी लिहून काढा.



मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्थळप्रत.
अनुक्रम 26876 वि. निबंध
क्रमांक 7276 नोंद दिः 23/3/66



पूर्वपीठिका

नाट्यशास्त्राचा सहज विचार मनांत आणला तरी भरताच्या नाट्यशास्त्राचें स्मरण झाल्यावांचून राहत नाहीं. भारतीय नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ इ. स. पूर्वी दोनशेंपासून इ. स. दोनशेंपर्यंतच्या काळांत लिहिला गेला असावा, असा संशोधकांचा अभिप्राय आहे. या ग्रंथांत भरतानें नाट्याशीं

निगडित असलेल्या सर्व अंगोपांगांचा सूक्ष्म विचार केलेला आहे. अनेक मान्यवर पंडितांनीं या ग्रंथावर टीका लिहिलेल्या आहेत. रसचर्चा हा एक प्रमुख साहित्य-विषयक प्रश्न याच ग्रंथाच्या प्रेरणेनें अनेकांनीं चर्चिलेला दिसून येतो. विसाव्या शतकांतहि रसचर्चेला प्राधान्य मिळाल्याचे पुरावे भरपूर उपलब्ध आहेत. भरतासारख्या प्राचीन पंडितानें आपल्या ग्रंथांत अभिनया-संबंधीं विचार मांडलेला आहे. त्याची आवश्यक तेवढीच ओझरती ओळख करून घेऊं. हेतु इतकाच कीं, अभिनयाचें असाधारण महत्त्व ध्यानांत यावें व या पूर्वपीठिकेंतून जर कांहीं स्वीकार करण्यासारखें असेल, तर त्याचाहि उपयोग आपल्या साधनेंत व्हावा.

अभिनय हा शब्द अभि + नी या धातूपासून तयार झालेला आहे. अभि म्हणजे कडे व नी म्हणजे नेणें. नट अभिनयाच्या द्वारें नाटककारानें निर्माण केलेल्या व्यक्तीकडे प्रेक्षकांना नेतो. अभिनय हें त्या कल्पित व्यक्तीचें दर्शन घडविण्याचें एक साधन असतें. नाटककार आपल्या प्रतिभेनें व्यक्ति निर्माण करतो. त्या व्यक्तीचा स्वभाव, गुणदोष, हातून घडणाऱ्या गोष्टी या पूर्वनियोजित असतात. ती व्यक्ति काय बोलणार आहे हेंहि नियोजित केलेलें असतें. नट, आपली वाणी आणि शरीर यांच्या द्वारें, ती व्यक्ति साकार करीत असतो. आपल्याला जो अर्थ समजला असेल तदनुरूप नट बोलतो. या ठिकाणीं दिग्दर्शक, नटांचें क्षेत्र एका अर्थानें मर्यादित करतो. दिग्दर्शक, आपल्याला कळलें असेल तदनुरूप नटाकडून अभिनय करून घेतो. नटाला हवा तसा अभिनय करण्याची मोकळीक नसते. इतकें असलें तरीहि नट हा आपल्या व्यक्तित्वांतील कांहीं द्रव्य त्यांत मिसळतोच; किंबहुना असें होणें अपरिहार्य आहे. नट हें कळसूत्री बाहुलें नव्हे, कीं तें केवळ यांत्रिक अनुकरण करील. नट ही जिवंत व्यक्ति असते. तिला भावना, विचार, कल्पना असतात. एखाद्या गोष्टीबद्दल स्वतःच्या अशा प्रतिक्रिया प्रकट करणें त्या व्यक्तीला अपरिहार्य होऊन बसतें. पण ही गोष्ट सोडली तर नटाकडून वाणी आणि शरीर यासंबंधीची एक विशिष्ट दर्जाची तयारी अपेक्षित असते. भरतानें अभिनयाच्या संदर्भात वाणी आणि शरीर यांच्यासंबंधीं तपशीलवार विचार प्रकट केलेला आहे. भरतानें एका सूत्रांत अभिनयाचें महत्त्व फार

चांगलें प्रकट केलेलें आहे. 'ज्याची भूमिका घेतली असेल तो मनुष्य मीच आहे असें समजून नटानें अभिनय करावा' असें भरत सांगतो. आधुनिक नाट्यचिकित्सक देखील, नटानें आपलें अस्तित्व भूमिकेंत विलीन करून नव्यानें ती भूमिका सजीव करावी असें सांगतात.

भरतानें अभिनयाचे आहार्य, आंगिक, वाचिक आणि सात्त्विक असे चार प्रकार कल्पिले आहेत. आहार्य अभिनयांत नटाची वेषभूषा, रंगभूषा, केशरचना, रंगभूमीवरील देखावे यांचा समावेष होतो. नाटकांतील वातावरण, काळ आणि भूमिकांचें वयोमान, रूप इत्यादींना अनुसरून आहार्य हा प्रकार योजिला जावा हें उघड आहे. आंगिक अभिनय म्हणजे-अंगानें (शरिराच्या साहाय्यानें) केला जाणारा अभिनय. आंगिक अभिनयाचेहि तीन भेद आहेत. शारीर, मुखज आणि चेष्टाकृत हे ते तीन भाग होत. मुखज अभिनयांत भुवया, दृष्टि, नासिका, अधर इ० निरनिराळ्या भागांचा संबंध येतो. चेहेरा हा अभिनयाच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे. चेहेऱ्यावर विविध भाव प्रकट करण्यांत नटाच्या अंगीं फार मोठें कौशल्य असावयास हवें. शारीर म्हणजे बोलताना होणारे अंगविक्षेप. शारीर आणि चेष्टाकृत यांचा विचार भरतानें नृत्य व नृत्त यांच्या संदर्भांत केलेला आहे. नाट्याभिनय आणि नृत्याभिनय यांचा तौलनिक विचार भरतानें केलेला आहे.

मुखज अभिनयांत मुखरागाला महत्त्व ओघानेंच येतें विशिष्ट भावनेची छटा सर्व चेहेऱ्यावर व्यक्त करणें हें अवघड कार्य आहे. भरतानें विशिष्ट भावानुकूल असे चार मुखवर्ण सांगितलेले आहेत. स्वाभाविक (विशेष कोणताहि भाव किंवा रस नसतो अशा वेळीं दिसणारा वर्ण), प्रसन्न (शृंगार, अद्भुत व हास्य रस प्रकट करतांना), रक्त (वीर किंवा रौद्र रसाच्या वेळीं) आणि श्याम (भयानक व करुण रसाच्या वेळीं) हे ते मुखवर्ण होत. मुखरागानंतर दृष्टीला प्राधान्य आहे. भ्रुकुटी, बुबुळें, पापण्या आणि या सर्वांच्या एकीकरणानें निर्माण होणारी दृष्टि अशी विभागशः वांटणी करून भरतानें यासंबंधीचा तपशील दिलेला आहे. भ्रू (भुवई), पुट (पापणी) आणि तारा (बुबुळ) या सर्वांच्या योगानें आविष्कृत होते ती दृष्टि. निरनिराळे

रस आणि भाव यानुसार भरतानें दृष्टीचे छत्तीस प्रकार सांगितलेले आहेत. त्यांची विभागणी अशी केलेली आहे. आठ रसानुसार आठ, आठ स्थायी भावांनुसार आठ आणि निरनिराळ्या व्यभिचारी भावांत उपयोजिल्या जाणाऱ्या वीस संचारिणी दृष्टि.

प्रमुख रसांचा विचार केल्यानंतर भरतानें व्यभिचारी भावानुरूप केलेल्या दृष्टिविषयक अभिनयाचा विचार केलेला आहे. नाक, गाल, ओठ आणि डोकें यांच्या विशिष्ट हालचाली व ठेवण या संबंधांतून निर्माण होणारा अभिनय भरत विस्तारानें वर्णन करतो.

वाचिक अभिनयासंबंधीं भरतानें विस्तृत विवेचन केलेलें आहे. त्यापैकीं उच्चारासंबंधीं केलेलें विवरण पाहूं.

नटानें नाटककारानें लिहिलेले शब्द अर्थपूर्ण रीतीनें उच्चारावयाचे असतात. या शब्दोच्चार करण्याच्या क्रियेचें वर्णन भरत 'पाठ्यगुण' या शब्दानें करतो. मुखावाटें बाहेर पडणारा ध्वनि कानांनीं स्पष्ट ऐकूं येऊं लागला म्हणजे त्यास स्वर अथवा नाद म्हणतात. या नादाच्या उंचीवरून तीन प्रकार होतात. (१) कंठस्थानीय अथवा मध्यश्रुति (आपण नेहमीं ज्या आवाजांत बोलतो तो). (२) उरस्थानीय अथवा मंद्र (कंठांतून आवाज न काढतां उरस्थानांतून, खालच्या स्वरांतील आवाज). (३) शिरोदेशीय अथवा तार-नाद (अधिक उंच आवाजांत बोलणें). उर, कंठ आणि शिर हीं स्वर-निर्मितीचीं तीन स्थानें आहेत. अ-पासून औपर्यंतच्या वर्णांचा उच्चार उदात्त, अनुदात्त, स्वरित आणि कंपित अशा चार प्रकारें करतां येतो. टाळूच्या ठिकाणीं जोर देऊन उच्चारलेला स्वर उदात्त आणि त्याच ठिकाणीं जोर न देतां उच्चारलेला अनुदात्त स्वर होय. टाळूच्या ठिकाणींच जोर न देतां किंवा फार हळूं न म्हणतां उच्चारला जाणारा तो स्वरित स्वर होय. एकच स्वर, उच्चार करतांना लांबवून, मध्यभागीं कंपविला कीं कंपित स्वर होतो. या स्वरोच्चाराची सांगड भरतानें रसाशीं घातलेली आहे. स्वर उंचावणें, क्रमानें वाढविणें, वाक्यांचीं योग्य पदें तोडणें, वाणी मधुर करणें आणि योग्य तऱ्हेनें विरामचिन्हांचा उपयोग करणें, यांस भरतानें पाठ्यांगें असें संबोधिलें आहे.

दीपन, प्रशमन, अनुबंध, विसर्ग, अर्पण आणि विच्छेद अशीं नांवें भरत योजतो. या संदर्भांतच आपण आतां स्वरनिर्मिति आणि आवाजाची गुणवत्ता यांचा विचार करूं.

स्वर-निर्मिति ●

आपण श्वासोच्छ्वास करतांना जी हवा आंत घेतों आणि बाहेर टाकतों, ती हवा स्वरयंत्रावरून जात असतांना कंप पावते. या कंपित लहरींचे तोंड, नाक आणि घसा यांतील पोकळ्यांत प्रतिध्वनि निर्माण होतात. या ध्वनींचेंच रूपांतर जीभ, ओठ आणि टाळू यांच्या विविध स्थितींवरून उच्चारित ध्वनींत होतें. आपण संवयीनें आणि सरावानें या रेखीव ध्वनींमधून स्वर आणि व्यंजनें उत्पन्न करतों. नाक, घसा आणि तोंड यांतील पोकळीवरच आपल्या आवाजाची संपन्नता आणि सौंदर्य अवलंबून असतें. ध्वनि घुमविणाऱ्या या पोकळ्या कोणत्याहि दोन व्यक्तींच्या सारख्या आकाराच्या नसतात. म्हणून तर प्रत्येकाचा आवाज वेगळा असतो. या निर्माण होणाऱ्या स्वराची उंची, जाति, घनता आणि गति या अंगांचा जसा विकास होईल त्यावर आवाजाचें स्वरूप आणि भवितव्य अवलंबून असतें. या अंगांचें महत्त्व समजावून घेणें अगत्याचें आहे.

स्वराची उंची ●

आपण बोलतांना ज्या स्वरांत बोलतों त्यावरून त्या स्वराची उंची सापेक्ष प्रमाणांत सांगतां येतें. पुरुषापेक्षां स्त्रिया आणि त्यांच्याहून अधिक उंच स्वरांत मुलें बोलतात हा नित्याचा अनुभव आहे. आपल्या घशांतील तंतु किती वेगानें कंप पावतात, त्या तंतूंची लांबी, लवचिकपणा, त्यांचा अंगभूत ताण, जाडी आणि त्यावर पडणारा हवेचा दाब या सर्वांवर स्वराची उंची अवलंबून असते. बहुतेकजण एकदोन स्वरांचाच उपयोग करून बोलतात किंवा वाचतात. उलट, आकर्षक बोलणारे लोक मंद्र, मध्य आणि तार सप्तकांतील विविध स्वरांचा उपयोग करतात व वाचनहि तसेंच करूं शकतात. मंद्र किंवा खालच्या स्वरांतील बोलणें वस्तुतः मंजूळ असतें आणि तें स्पष्ट ऐकूंहि येऊं शकतें. आपण नेहमींच उंच स्वरांत बोललेलें चांगलें हा एक लोकभ्रम आहे. मुलींना तर घसा

मोकळा करून मंद्र सप्तकांतच बोलण्याचा सराव करण्यास सांगणें अगत्याचें. उगीचच उंच पट्टींत कोणी बोलूं लागला कीं समजावें कसली तरी अस्थिरता, वैचारिक गोंधळ बोलणाऱ्याच्या मनांत आहे. सतत एकाच सुरांतलें बोलणें कंटाळवाणें होतें. शब्द किंवा वाक्यें एकाच ताणांत बोलण्याची खोड पुष्कळांना असते. या सगळ्या दोषावर एक सोपा पण प्रत्यक्षांत न उतरविला जाणारा उपाय म्हणजे आपण जें बोलतों तें अत्यंत मनापासून, आनंदानें आणि त्या बोलण्यांत पूर्ण रस घेऊन बोललें पाहिजे. त्यानेंच आवाजाला गोडी आणि रंग लाभतात. विविध भावना प्रकट करणारें गद्य प्रकट वाचून ही विविधता अंगीं बाणवितां येतें. दुसऱ्याचें बोलणें लक्षपूर्वक आणि उत्साहानें ऐकण्यावर देखील आपल्या स्वरमाधुर्याचें स्वरूप अवलंबून असतें.

स्वरांच्या विविधतापूर्ण उंचीचा संबंध भूमिकेचें नवें दर्शन घडविण्याशीं निगडित झालेला असतो. जितक्या उत्कट तीव्रतेनें आपण एखादी भावना अनुभवूं, त्यावर त्या भूमिकेचें आपल्याला होणारें आकलन अवलंबून असतें. हर्ष, क्रोध, दुःख, मनस्ताप अशा भावना व्यक्त करतांना विविध आंदोलनांच्या साहाय्यानें स्वरांची उंची कमी-जास्त करणें क्रमप्राप्त ठरतें. व्यवहार आणि वाङ्मय यांचें डोळस अवलोकन आणि सराव यांच्या साहाय्यानें हें नवदर्शन करविणें साध्य होतें.

स्वराची जाति

प्रत्येकाच्या आवाजाचा स्वतंत्र असा एक धर्म किंवा जाति असते. आवाजाची गुणवत्ता परिश्रमपूर्वक प्रयत्न केल्यास चांगली विकसित करतां येते. यासाठीं आपण तोंडांतील नाद घुमविणाऱ्या सर्व पोकळ्या आणि घसा नेहमीं स्वच्छ व मोकळा ठेवला पाहिजे. तोंड किंवा घसा आवळून बोलण्याचें कटाक्षानें टाळलें पाहिजे. आपल्याला उच्चारण्याच्या ज्या संवयी लागलेल्या असतात त्यांतील उणिवा दूर केल्या पाहिजेत. आपला जबडा संपूर्ण शिथिल करून जांभई देणें फार उपयुक्त ठरतें. सर्व शरीराला विश्रामावस्थेंत ठेवून, इंद्रियांच्यावरचा ताण कमी करण्याचा सरावहि आवाजाचा धर्म सुधारण्यास सहायक होतो.

आपल्या आवाजाच्या धर्मावर भावनांचा फार परिणाम होत असतो. पण हें आपल्या लक्षांत कधींच येत नाहीं. नट आपल्या आवाजांतील धर्माचें स्वरूप योग्य तसें परिमित करून प्रेक्षकांना भावनानुभूति घडवीत असतो. प्रसंगानुरूप विविध भाववृत्ति निर्माण करण्यासाठीं आवाजांतील अनेकविध छटांचा उपयोग करणें शक्य असतें. व्यक्तिदर्शन रेखीव करण्यास त्याचा अर्थातच फार उपयोग होतो. पण केवळ दिखाऊ परिणाम करण्यासाठीं जर आवाज वापरला गेला तर त्यांतील कृत्रिमता आणि हिणकसपणा सहज ओळखतां येतात. उच्चाराव्याच्या शब्दांचा अर्थ आणि त्यांतून व्यक्त होणारा आशय नीट समजून घेतला तरच भावव्यक्तीसाठीं आवाजाच्या धर्माचें नियंत्रण करतां येतें व अनुकूल अशा गुणवत्तेनें तो योजितां येतो. अशा प्रकारच्या आवाज वळविण्याच्या सामर्थ्याचा नव-दर्शनाला अर्थातच उपयोग होतोच होतो.

आवाजाची घनता

ध्वनिसापेक्ष असें सामर्थ्य, तीव्रता आणि शक्ति योजून जेव्हां ध्वनि-प्रकटन केलें जातें, त्या गुणाला घनता असें म्हटलें जातें. पण ही घनता म्हणजे केवळ मोठा आवाज नव्हे. तीव्रतेनें उच्चारलेली कानगोष्टदेखील प्रेक्षकांच्या शेवटच्या ओळीपर्यंत सहज पोचूं शकते. फुप्फुसांतून आंत घेतलेली हवा स्वर-यंत्रावर ज्या प्रमाणांत आंदोलनें निर्माण करूं शकेल आणि तो श्वास टिक-विण्याची शक्ति ज्या प्रमाणांत असेल, त्यावर आवाजाची घनता अवलंबून असते. मग घसा पूर्ण मोकळा करून तीव्र घनतेनें बोललें तरी घोगरेपणाचा दोष उत्पन्न होत नाहीं. आवाजाला उचित घनता प्राप्त होऊं शकते ती जाणिवेनें, घसा आणि स्वरेंद्रियें कसलाहि ताण न ठेवतां मोकळीं ठेवल्यानें. ही अवस्था अत्यंत मूलभूत आणि म्हणून अपरिहार्य आहे हें विसरतां कामा नये. दीर्घ श्वसन आणि छातीखालील मध्यपटलापासून श्वास घेण्याचा सराव या दोहोंवर घनतेचा विकास करतां येतो. दूरवरच्या व्यक्तीशीं आपण बोलत आहोंत या जाणिवेनें तोंड नीट उघडून संथपणें आणि रेखीव उच्चरण करीत बोलण्याचा सतत सराव ही एक आवश्यक बाब आहे.

घनतेच्या या वैशिष्ट्यामुळें नट भावना आणि कल्पनाविष्कार यथातथ्य करूं शकतो. निराशा, निश्चय, गंभीरता अशा विविध भावनांचा परिपोष घनतेच्या साहाय्यानें करून व्यक्तिरेखांचें नवदर्शन घडवितां येतें.

शब्द-उच्चरण गति ●

बोलतांना ज्या गतीनें शब्द उच्चारले जातात त्या गतीलाहि फार महत्त्व आहे. या गतीवरून प्रत्येकाची एखादी लकब सहज ध्यानीं येतें. खाजगी संभाषणांत योजिली जाणारी गति व सभा-नाटकांतून प्रकट होणारी गति अगदीं वेगळी दिसते. एक फार जलद तर दुसरी सापेक्षतेनें संथ. उच्चारित ध्वनीची कालमर्यादा, उच्चारित शब्दांचे पडणारे गट आणि शब्द किंवा शब्द-संहति यांच्या उच्चारांत राखलेला अवकाश यांनीं गति निश्चित होते. आपण केवळ सुटे शब्द कधींच बोलत नाहीं तर विशिष्ट कल्पनेला पूरक असे शब्द-समूह उच्चारित असतों. या शब्दसमूहांत येणाऱ्या शब्दांची संख्या व्यक्त होत असलेल्या विचाराशीं निगडित असते. केवळ एकच शब्द देखील आपला अभिप्रेत विचार परिपोषित करूं शकतो. उच्चारल्या जाणाऱ्या प्रत्येक वाक्यांत एक अंतिम कळस येतो. म्हणजे आपण एका भावनेचा परिपोष करीत असतों. त्यासाठीं गति क्रमानें वाढवावी लागते. त्याचप्रमाणें उच्चारला जाणारा प्रत्येक शब्द रेखीवपणें आणि योग्य आघातासहित उच्चारला गेला तरच वाक्याला अपेक्षित गति मिळूं शकते.

या साऱ्या गुणांची जोड केवळ रंगभूमीसाठीं नव्हे, तर जीवनाची एक मूलभूत गरज म्हणून अपरिहार्य आहे. शाळेंतच या वाणी-विकासाकडे अत्यंत काळजीपूर्वक लक्ष देणें अगत्याचें ठरतें. मातृभाषेच्या अध्यापनांत या अंगाला जें असाधारण महत्त्व दिलेलें असतें तें यामुळेंच. वाणींत अनेक कारणांमुळें दोष होऊं शकतात. त्यांपैकीं जे निर्मूलन करणें शक्य आहेत ते पराकाष्ठा करून समूळ नष्ट केले पाहिजेत. आपल्या मनांतील आशय अचूक व्यक्त करण्याचें तें एक अमोघ साधन आहे. शिवाय विविध प्रकारच्या भूमिकांचें सार्थ प्रकटी-करण आणि नव-दर्शन घडविण्यांत वाणी अग्रभागीं असते. योग्य संवयींच्या साहाय्यानें निर्दोष वाणीची निर्मिति करतां येते. या दृष्टीनें अभिनय-साधनेंत

वाणीला मूलभूत स्थान दिलें जातें तें योग्यच आहे. यानंतर अभिनयाच्या उद्दिष्टांचा आणि इतर अंगांचा विचार करणें क्रमप्राप्त ठरतें.

अभिनयाचें उद्दिष्ट काय ?

भरतासारख्या नाट्यमुनीनें केलेल्या व तदनंतर झालेल्या अभिनयविषयक विचारांच्या अवलोकनानंतर प्रश्न उत्पन्न होतो तो असा कीं, शालेय रंगभूमीवर अभिनयाचें असें स्वतंत्र उद्दिष्ट असूं शकतें काय ? याचें उत्तर निश्चित होकारार्थी आहे. हें उद्दिष्ट नाट्य-दिग्दर्शकासमोर नसेल तर त्याचे सारे परिश्रम व्यर्थ जातील. नाट्याच्या शिक्षण-क्षमतेला मुलें वंचित होतील. अभिनय-साधनेच्या द्वारा आपल्याला काय साधायचें आहे ? अनुभूतीचें क्षेत्र विशाल करणें आणि कल्पनाशक्तीचा विकास करणें हीं आपलीं एकमेव उद्दिष्टें होत. हीं उद्दिष्टें डोळ्याआड होतात म्हणून तर कित्येकजण मुलांना अभिनय-शिकवूं नये असें म्हणतात. अभिनयामुळें जीवनमूल्यांच्याबद्दल खोट्या कल्पना होणें, आत्मप्रौढीची संवय लागणें, दिखाऊ स्थिर वृत्ति प्रदर्शित करणें, आणि नाटकांतील पात्रांचा विनोद सवंग उथळपणानें स्वतःचा म्हणून सतत करणें असे किती तरी दोष उत्पन्न होतात असें आक्षेपकांचें म्हणणें. या म्हणण्यांत पुष्कळ तथ्य आहे. कारण, अभिनय म्हणजे कोणाची तरी आंधळी नक्कल (मग ती दिग्दर्शकाची, एखाद्या नटाची किंवा दिग्दर्शकानें स्वतःच कोणाची तरी केलेली नक्कल असेल) हीच समजूत अशा दोषांच्या निर्मितीस कारणीभूत होते.

वास्तविक अभिनय-कला म्हणजे दर्शनकला होय. छापलेला अगर लिहिलेला शब्द नट आपल्या अनुभूतीच्या द्वारें जिवंत करून त्याचें नव-दर्शन घडवीत असतो. नाटककाराची कल्पना नटाच्या व्यक्तित्वांतून एका नवीन पातळीवरून प्रकट होते. नट म्हणजे केवळ दिग्दर्शकाच्या आज्ञेनुसार शब्द उच्चारणारें यंत्र नव्हे. असें झालें तर, अभिनय म्हणजे एक निर्जीव यांत्रिक क्रिया होईल. नटाच्या बौद्धिक शक्तीशीं तिचा कसलाच संबंध उरणार नाहीं. म्हणून आपण अभिनय कशाला म्हणतों, त्याचें उद्दिष्ट कोणतें मानतों यावर फार अवलंबून आहे. नाटककाराच्या कलेवर प्रक्रिया करणारी अशी अभिनय-

कला आहे हें विसरून चालणार नाहीं. शालेय विद्यार्थ्यांना भूमिकेची यथार्थ समज आणि आकलन प्रथम करून दिलें पाहिजे. त्या विशिष्ट भूमिकेचें प्रयोजन, मर्यादा, स्वभाव, हालचाली आणि संपूर्ण नाटकांतील स्थान यांचें आकलन झालें तरच विद्यार्थी त्या भूमिकेच्या अंतरंगांत प्रवेश करून ती जिवंत करूं शकेल. अशा जिवंत भूमिकेचें दर्शन प्रेक्षकांना घडविणें हें अभिनयाचें अंतिम उद्दिष्ट तेव्हांच सफल होईल.

विद्यार्थ्यांच्या बाबतींत तर ही भूमिकेच्या अंतरंगांत शिरण्याची क्रिया प्रत्यक्षांत उतरविणें एक दिव्य आहे. जो शरीरानें, मनानें विकास पावत आहे, ज्याची अनुभूति मर्यादित आहे, ज्याचें वाचन अल्प आहे, जीवनाच्या व्यवहाराचें आकलन अर्धवट होत आहे, अशा मुलाला अभिनयाची सर्वोच्च पातळी एकदम कधींच गांठतां येणार नाहीं हें उघड आहे. त्याचा नैसर्गिक कल दिद्दर्शकाचें अनुकरण करण्याकडेच होईल. पण याच ठिकाणीं दिद्दर्शकानें अभिनयकलेचें उद्दिष्ट जागरूकपणें डोळ्यासमोर ठेवून अभिनयाचे पाठ दिले पाहिजेत. अमुक एक शब्द असा कां म्हणावयाचा, अमुक कृति कां करावयाची याची कारणमीमांसा विद्यार्थ्याला सतत कळली पाहिजे. कारण या कारणमीमांसेनेंच भूमिकेच्या आकलनाचा आरंभ होतो. अर्थात् केवळ अविकसित अवस्थेमुळेंच विद्यार्थ्याकडून कळत नकळत अनुकरण होणार हें गृहीत धरूनहि दिद्दर्शकानें भूमिकेचें अंतरंग स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न कधींहि सोडतां कामा नये.

अभिनय आणि सहकार्य

अभिनय-कलेचें मूळ उद्दिष्ट आणि व्यक्तिगत अपेक्षा पाहिल्यानंतर दुसऱ्या एका बाजूचा विचार अपरिहार्यपणें येतो. नाटकांत एकच व्यक्ति काम करीत नसून इतर व्यक्तीहि असतात. त्यांच्यामध्यें लागणारें आवश्यक सहकार्य ही देखील अभिनय-साधनेची एक बाजू आहे. केवळ आपली भूमिका बठविणें अशी नटांची कल्पना न होऊं देतां आपला अभिनय एकूण नाटकांतील भूमिकांशीं कसा पोषक होईल याचाहि विचार करावा लागतो. वेगवेगळ्या भूमिकांचा परिणाम परस्परांवर होत असतो. प्रेक्षकांना जें दिसतें आणि ऐकूं येतें त्यांतूनच अशी एक अपेक्षा निर्माण होते कीं, असा अपेक्षित परिणाम

प्रत्येक नटाकडून योग्य रीतीनें व्यक्त होण्याची अपेक्षा ते करीत असतात. ही त्यांची अपेक्षा सफल करणें हें नटाचें एक कर्तव्य आहे. असें सहकार्य केवळ प्रेक्षकांच्यासाठींच नव्हे, तर मूळ नाटकांतील रसपरिपोषाच्या, स्वभाव-दर्शनाच्या व कथानकाच्या विकासाच्या दृष्टीनेंहि अत्यंत आवश्यक असतें. ही प्रतिक्रिया कधीं शारीरिक असेल (खांदे उडविणें, मानेनें नकार देणें, हातानें विरोध व्यक्त करणें, चालत दूर जाणें इ०) किंवा वाचिक (हुंकार देणें, एखादा उद्‌गार काढणें, हसणें इ०) असूं शकेल; पण याचा अर्थ मात्र असा नव्हे कीं, प्रत्येक वेळीं नटानें कोणती तरी शारीरिक अगर वाचिक क्रिया केली पाहिजे. रंगभूमीवर जें घडत आहे तें अत्यंत लक्षपूर्वक पाहणें, ऐकणें, स्थिर राहाणें असेंहि नटाला करावें लागतें; आणि गंमत अशी कीं, प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळेला जणूं कांहीं आपण हें प्रथमच ऐकत आहोंत अशा भावनेनें हें करावें लागतें. नटाला कधींहि कंटाळून चालत नाहीं, तरच प्रयोगाचा आणि एकूण भूमिकांचा ताजेपणा टिकून राहतो. यासाठींच नटाला आपलें सर्व चित्त दर वेळीं एकाग्र करावें लागतें. इतकेंच नव्हे तर आणखीहि एका दृष्टीनें सावधान असावें लागतें. नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगा-नंतर प्रेक्षक एखाद्या नटाच्या कृतीचा, शब्दांचा एक वेगळाच अर्थ लावून आपली प्रतिक्रिया व्यक्त करतात. प्रत्यक्ष तालमींत ही प्रतिक्रिया लक्षांत आलेली नसते. अशा प्रतिक्रियेला अनुरूप असा वाचिक किंवा शारीरिक अभिनय करणें नटाला क्रमप्राप्त होतें. कित्येक वेळां असेंहि घडतें कीं, अत्यंत गंभीर प्रसंगीं प्रेक्षक हसतात किंवा एखादी चांगली कोटीहि दुर्लक्ष करतात. यामुळें तर फारच रसभंग होतो. हा अनुभव एकदा घेतल्यानंतर मूळ नाटकाची रंगत कशी न बिघडेल याचा विचार करून आपल्या अभिनयांत फरक करावा लागतो. हें सारें अशासाठीं कीं, नाट्यप्रयोग ही एक सांघिक निर्मिति आहे. तो एक सुंदर वाद्य-वृंदाचा आविष्कार आहे. अत्यंत पुसटता स्वर देखील कणसूर किंवा बेसूर झाला, कीं संपूर्ण स्वरसंगति नष्ट होते. तींच गोष्ट अभिनयाची आहे. आपल्या भूमिकेचें दर्शन घडवीत असतांना एकूण प्रयोगाच्या आविष्कारांत हें दर्शन कसें रेखीव-पणें शोभेल याचा विचार नटाला सतत करावा लागतो. असा रेखीव प्रयोग

अप्रतिम वास्तु-शिल्पासारखा नितळ, संवेदनक्षम आणि उत्कट प्रत्ययकारी होतो. कारण प्रत्येक नट आपलें संपूर्ण सहकार्य प्रयोगाला समर्पण करीत असतो.

अभिनयांतील लय-तत्त्व

प्रत्येक नाट्यकृतीला विशिष्ट अशी एक लय असते; मग ती कृति शोकांतिका असो, प्रहसन असो कीं आनंदपर्यवसायी असो. ही लय पात्रांचे स्वभाव, परिस्थिति, प्रसंग आणि संवाद यांतून व्यक्त होते. ही मूळची नाट्यवस्तूंतील लय रंगभूमीवर विविध भूमिका करणारे नट आपल्या वाणीच्या व कृतीच्या द्वारें व्यक्त करीत असतात. म्हणून प्रत्येक नटाला आपल्या भूमिकेचें वयोमान, रूपवैशिष्ट्यें, अंगविक्षेप आणि स्वभाव यांचें पूर्ण आकलन झाल्यावर ती लय वाणीच्या द्वारें प्रकट करावी लागते. हें लय-सातत्य टिकविणें अति कौशल्याचें कार्य आहे. एखादा नट जर आपले संवाद संथ, जड आणि रेंकून म्हणूं लागला, तर त्याच्या सहकारी पात्रावर अनिष्ट परिणाम होऊन सारें नाटकच रेकत रेकत पुढें जातें व संपूर्ण रसहानि होण्याची शक्यता निर्माण होते. सर्वच भूमिका एकाच उडत्या किंवा मंद लयींत बोलूं लागल्या, वागूं लागल्या तर तें नाटक बघवणार नाहीं. एका नटाच्या वाचिक आणि शारीरिक अभिनयांतून दुसऱ्या नटाच्या भूमिकेचा परिपोष झाला पाहिजे, तरच सर्व नटांच्या अभिनयांतून एकसंघ लय तयार होऊन रसपरिपोष होऊं शकेल. म्हातारा, तरुण, मध्यम वयाचा, पोरसवदा, मूल अशा किती तरी वयोमानाचे फरक, भाषेचे फरक, परस्परनात्यांचे फरक, परिस्थितिजन्य फरक नाटककार भूमिकांच्या द्वारें साकार करीत असतो. हे सारे व्यक्तिविशेष अभिजात कल्पकतेनें जिवंत करणें हेंच अभिनयांतील लय-तत्त्वाचें उद्दिष्ट होय. त्यासाठीं नटाला पुढील गुणांची जोड अभ्यासपूर्वक अंगीं बाणवावी लागते.

स्व-नियंत्रण

नटाचा आपल्या शरीरावर संपूर्ण ताबा किंवा नियंत्रण असणें ही मुख्य बाब आहे. प्रत्येक अवयव आणि नस एखाद्या यंत्रासारखी ताब्यांत हवी. त्याशिवाय रंगमंचावर अपेक्षित व परिणामकारक हालचाली होऊं शकणार नाहींत. विद्यार्थी मूलतःच अचपळ असतात. स्थिरता त्यांना ठाऊक नसते. साहजिकच

प्रत्यक्ष काम करतांना अनावश्यक हालचाल शरीराची होते. त्याचा भूमिकेवर विपरीत परिणाम होतो. आपण दैनंदिन जीवनांत कितीतरी अनावश्यक आणि अनाकर्षक हालचाली करीत असतों. रंगभूमीवर त्यांचें वैयर्थ्य दिसूं शकतें. त्यासाठीं विद्यार्थ्याला संवयीनें कितीतरी गोष्टी घटवाव्या लागतात. कसलीहि हालचाल न करतां बसणें, उभें राहणें, विशिष्ट पद्धतीनें आणि नियंत्रित वेगानें चालणें, वस्तु हाताळणें, दुसऱ्या पात्राशीं बोलतांना योग्य तेच आविर्भाव व्यक्त करणें, दीर्घश्वसन एकाच लयींत करणें अशा कितीतरी गोष्टी करणें अगत्याचें ठरतें. विशिष्ट प्रकारच्या कवायती, नमस्कार, पळणें इ० अनेक प्रकारानें विद्यार्थ्याला मिळणाऱ्या शारीरिक शिक्षणाचा उपयोग या कामीं आपल्याला करून घेतां येईल. यांतून शरीराची आणि मनाची समघातता साधणें शक्य होईल. कारण ही समघातता कोणत्याहि भूमिकेच्या प्रकटीकरणाचा पाया आहे हें विसरून चालणार नाहीं. त्यांतूनच एकप्रकारची वृत्तीचा तीव्रता निर्माण होऊं शकते. अशी तीव्रता ही भूमिकेशीं तादात्म्य पावण्याची पाऊलवाट आहे.

याच संदर्भांत 'नैसर्गिक अभिनय' ही कल्पना स्पष्ट करणें आवश्यक आहे. नैसर्गिक अभिनय हा एक मजेदार विरोधाभास आहे. तो अस्तित्वांत असूंच शकत नाहीं. अभिनय ही अशीच एक प्रक्रिया आहे कीं, जींत कशावर तरी भर द्यावा लागतो, थोडीफार अतिशयोक्ति आणावी लागते आणि भूमिकेचें दर्शन ठळक करावें लागतें. हें नटाचें सारें कार्य एका पातळीवर, नाट्य-वस्तूशीं सुसंगत, आकर्षक आणि लयबद्ध झालें, कीं आपल्याला तें नैसर्गिक वाटूं लागतें. हा आभास सातत्यानें टिकवून प्रेक्षकांना मंत्रमुग्ध करणें ही तर अभिनयाची किमया आहे. शिवाजी, बाजीप्रभु, राम, कृष्ण अशा ऐतिहासिक आणि पौराणिक भूमिका वठवितांना अकारण कृत्रिम बोलणारे नट आपण पाहतों. जणूं कांहीं अशा वेगळ्या भाषणपद्धतीनें त्या भूमिकांचें वेगळेपण सिद्ध होईल अशी भाबडी कल्पना त्यामागें असते. अकारण ओरडणें, अनावश्यक हातवारे करणें, कृत्रिम पवित्रे घेणें हें सर्वस्वीं त्या त्या भूमिकांना मारक ठरतें. अगदीं व्यावहारिक पातळीवरून अशा भूमिकांचीं संभाषणें म्हणवून दाखवून विडंबनहि करून दाखविलें जातें. उलट, सामाजिक

नाटकांतील भूमिका जर संपूर्ण व्यावहारिक पातळीवरून बोलूं लागल्या तरी त्या अपकर्षक ठरतात. शिवाजी, राम किंवा कृष्ण कसे बोलत होते हें जसें आपल्याला ठाऊक नाहीं, त्याचप्रमाणें सिंधू, रामशास्त्री, धुंडिराज, शारदा ही मंडळी कशी बोलत असतील किंवा त्यांनीं कसें बोलावें व हालचाल करावी हेंहि आपल्याला ठाऊक नाहीं. साहजिकच हालचाल किंवा बोलणें यांची आपण 'ऐतिहासिक', 'सामाजिक' अशी जी पद्धति ठरवितों ती मूलतःच विनाधार आहे. आपल्या रंगभूमीवर जें आपण ऐकलें आणि पाहिलें त्याचे एवढे जबरदस्त संस्कार आपल्यावर असतात कीं, आपण कळत-नकळत कोणाचें तरी अनुकरण करतों. बालगंधर्व, गणपतराव बोडस, केशवराव दाते, कै. दीनानाथ, पेंढारकर आदि कलावंतांनीं विशिष्ट भूमिका यशस्वी करून कांही आदर्श निर्माण केलेले असतात. त्यांचें अनुकरण म्हणजे अभिनय असा संकेत दृढ झाल्यास नवल नाहीं. यांतूनच अभिनयाच्या परंपरा आणि शैली निर्माण होतात. पण त्यांचा स्वीकार किंवा अस्वीकार करतांना आपण वस्तुनिष्ठ दृष्टीनें भूमिकेचा विचारच प्राधान्यानें करायला हवा. असा विचार मराठी रंगभूमीवर न झाल्यामुळें संभाजी, शिवाजी, फाल्गुनराव, भादव्या, भुजंगनाथ, आनंदीबाई, सुधाकर, जयंत, घनश्याम, लक्ष्मीधर, प्रतापराव, हॅम्लेट अशा कितीतरी भूमिकांचें नव-दर्शन आजतागायत होऊं शकलें नाहीं. अमुक नट हुबेहूब गणपतरावांची आठवण करून देतो किंवा साक्षात् बालगंधर्वांला उभा करतो हीच आमच्या अभिनयकलेची आणि तिच्या परीक्षणाची सीमा बनून राहिलेली आहे. अशा अंधानुकरणापासून नाट्य-शिक्षकानें अलिप्त राहिलें पाहिजे व आपल्या विद्यार्थ्यांनाहि त्याचा संपर्क होऊं देतां कामा नये.

अंग-विक्षेप

संपूर्ण शरीरावर नियंत्रण ठेवावें लागतें तें दुसऱ्या एका दृष्टीनें. आपण केवळ वाचेनेंच अभिप्राय व्यक्त करूं शकतों असें मानणें एकांगी होय. मस्तक, हात, पाय सर्व शरीर आपल्या इच्छेनुसार भावानुभाव व्यक्त करूं शकतात. तोंडांतून अवाक्षर न बोलतां केवळ अंग-विक्षेपानें आपण मनोगत व्यक्त करूं शकतों. आपल्या शरीराची ही अभिव्यक्तीची शक्ति असाधारण आहे.

आपल्या मनांतील खोल आणि सूक्ष्म संवेदना अगदीं सहजतेनें आपलें शरीर प्रकट करूं शकतें. केवळ एक अर्थपूर्ण कटाक्ष, हाताचें चलन किंवा मानेचा झटका शतपटीनें बोलका होऊं शकतो. पण त्यासाठीं पूर्ण अचलता, विश्रामावस्था निर्माण करण्यास प्रथम शिकलें पाहिजे. सतत सारखी हालचाल किंवा चलन-वलन अभिव्यक्तीला मारक ठरतें. आपल्या मनांतील भाव व्यक्त करण्याची धडपड अनंत हातवारे करून, डोळे फिरवून, माना वेळावून करण्याची प्रवृत्ति विद्यार्थ्यांत दिसते. त्यासाठीं कोणत्याहि अंग-विक्षेपाचा अत्यंत संयमानें उपयोग केला पाहिजे, तरच तो अंग-विक्षेप बोलका होऊं शकेल. रंगभूमीवरील सर्वच पात्रें जर अशा हालचाली व आविर्भाव करूं लागलीं तर एकप्रकारचा गोंधळ निर्माण होईल. अशा हालचाली, आविर्भाव, कृत्रिम, नाटकी आणि म्हणून परिणामशून्य होण्याची शक्यता असते. शिवाय अशा अंग-विक्षेपाचा कृत्रिमपणा, अनैसर्गिकता चटकन ओळखूहि येते. साहजिकच आकर्षकतेला बळी पडून केलेला कोणताहि अंगविक्षेप त्याज्य मानला पाहिजे.

कोणत्याहि शारीरिक अंग-विक्षेपाचें मूलस्थान अंतर्गत स्वरूपाचें, मनाशीं निगडित असें असतें. भाव किंवा भावनेंत अंग-विक्षेपाचा उगम होत असतो. कोणत्याहि नटाकडून केवळ अंग-विक्षेपांची कसरत करून घेऊन भूमिका सजीव करतां येणार नाहीं. असे अंग-विक्षेप केवळ प्रदर्शनीय आणि म्हणूनच मृत वाटतील. ते जिवंत आणि नैसर्गिक होण्यासाठीं विशिष्ट भूमिका आणि ती वठविणारा नट यांचा विचार आवश्यक आहे. भूमिकेचा दर्जा आणि नटाचें शरीर या दोहोंचा विचार करूनच अंग-विक्षेप ठरवावा लागेल. आपण आग्ऱ्याहून सुटका या कै. औंधकरांच्या नाटकांतील औरंगजेबाच्या दरबाराचें दृश्य उदाहरण म्हणून घेऊं. दरबारांत येणारा शिवाजी, त्याची आदब, औरंगजेबानें दिलेलें गौणस्थान, मुजरा करण्याची अपमानास्पद अट या सर्वांच्या प्रतिक्रिया केवळ मानेच्या, डोळ्यांच्या आणि चेहेऱ्याच्या अगदीं वेधक विक्षेपानें सूचित कराव्या लागतील. हातापायांची आदळआपट, अकारण मुठी वळणें वगैरे प्रकारांनीं शिवाजीच्या धीरगंभीर आणि तेजस्वी भूमिकेला उणेपणा येईल. शिवाजीची भूमिका करणारे नट कै. वैशंपायन हा प्रसंग दीर्घ श्वसनानें छातीची होणारी हालचाल, डोळ्यांत न मावणारा रागाचा विखार,

कमरेच्या शेल्यावर अस्वस्थतेनें चाळवणारीं बोटें आणि दोन्ही पायांचे तिरकस होणारे पवित्रे करून तो प्रसंग इतका बोलका करीत कीं, सर्व रंगभूमीवर एक विलक्षण चलबिचल झाल्याचा प्रत्यय येत असे. त्यांतून शिवाजीनें मोठ्या प्रयासानें अडविलेलें सामर्थ्य धडका देत बाहेर फुटतें कीं काय असें वाटे. अर्थात् त्या नटाला जें आणि जसें व्यक्त करतां आलें तसें इतर सर्वच नटांना येईल असें नाहीं. अशा वेळीं नटाच्या शारीरिक कुवतीचा विचार करावा लागतो. झेपेल असाच अंग-विक्षेप करून कार्यभाग साधावा लागतो. नाहींतर नटाचे अंग-विक्षेप विदूषकीं व भूमिकेला मारक ठरतात. बालगंधर्वांसारख्या नटांच्या इतरांनीं केलेल्या भूमिका यामुळें नकला ठरतात. शिवाय अशा अंग-विक्षेपांना कसलीच गुणवत्ता आणि सहजता लाभत नाहीं. कोणताहि अंग-विक्षेप आपण विद्यार्थ्यांच्या शरीर-सामर्थ्याचा, मर्यादेचा विचार करूनच सुचविला पाहिजे तरच त्यांत गुणवत्ता आणि सहजता यांचा पुरेपूर प्रत्यय येईल. मगच अंग-विक्षेप आकर्षक आणि भूमिकेला पोषक असे होतील.

अशा अंगविक्षेपाचे सामान्यतः तीन प्रकार कल्पितां येतात. व्यवहार-दृष्ट्या (वकील, डॉक्टर, माळी, शेतकरी, सावकार, शिपाई इ० व्यवहारांतील स्थानांवरून) होणारे अंगविक्षेप, विचारदर्शन घडविणारे आणि तिसरा प्रकार म्हणजे वाचिक आविष्काराचेंच कार्य करणारे अंगविक्षेप. शेवटल्या प्रकारालाच मूकनाट्य (mime) असें म्हणतात. शरीराच्या लयबद्ध, अर्थपूर्ण आणि सम-तोल आविष्काराचें दर्शन घडविण्याचें प्रभावी सामर्थ्य मूकनाट्यांत आहे. आपल्या सर्व संवेदना, भावानुभाव एका लयींत प्रकट करीत असलेलें मानवी शरीर ज्या वेळीं वाणीशिवाय नाट्याविष्कार करीत असतें त्या क्षणीं लाभणारा आनंद अनिर्वचनीय आहे. एका असीम काव्यानुभूतीचा प्रत्यय घडविण्याचें सामर्थ्य मूकनाट्यांत कांठोकांठ भरलेलं आहे. व्यवहारांत हा मूकाविष्कार अल्प आढळतो. आपला सारा भर आणि विश्वास वाचिक आविष्कारावर असतो. प्रत्यक्ष रंगभूमीवर सलगपणें नव्हे तर अंशतः मूकनाट्याचा उपयोग केला जातो. अर्थात् तोहि वाचिक आविष्काराला सहायक म्हणूनच.

रंगभूमीवरील भूमिका विशिष्ट धंद्यांतील असल्या तर तदनुरूप अंग-विक्षेप व्यक्तिदर्शनाच्या दृष्टीनें उपयुक्त ठरतात. प्रत्येक धंद्यांतून एखादी

शारीरिक लकब निर्माण होते. औत हांकणारा शेतकरी थोडा वांकलेला असतो, तर लोहार एखाद्या वस्तूची हाताळणी, ठेवणें, उचलणें विशिष्ट वजनानें करतो. डॉक्टरची प्रत्येकाकडे बघण्याची सूक्ष्म चिकित्सक, हालती दृष्टि तर वकील आपला मुद्दा पटविण्यासाठीं सतत एका हाताचा वापर करतो. पोलीस अधिकाऱ्याचीं पावलें दणकट पडणारीं तर हॉटेलमधील वेटर केवळ चवड्यावर तुरुतुरु चालणारा. हें कांहीं निर्णायक अंगविक्षेप नाहींत. फक्त मुद्दा स्पष्ट होण्यासाठीं दिलेलीं कांहीं उदाहरणें होत. विद्यार्थ्यांचें अवलोकन मोठें सूक्ष्म असतें. सभोंवतालच्या व्यक्तींचे अंगविक्षेप त्यांच्या ध्यानीं राहतात. त्याचा उपयोग आपल्याला सहज करतां येईल. रामशास्त्री या बोलपटांतील एक उदाहरण या ठिकाणीं युक्त ठरेल. राघोबाला देहान्ताची शिक्षा सांगतांना रामशास्त्री (श्री. गजानन जहागीरदार) आपला उजवा हात ताठ करून एकच पहिलें बोट रोखतात तो प्रसंग आठवावा. त्या एका हातांतून रामशास्त्र्यांचें सारें करारी व्यक्तिमत्त्व प्रकट होतें.

आतां दुसऱ्या प्रकारचे अंगविक्षेप पाहूं. या अंग-विक्षेपांमुळें मनांतील विचारदर्शन घडवितां येतें आणि ते वाचिक अभिनयाला, संवादांना सहायभूत होतात. नटाचे पाय, हात, खांदे, मस्तक यांचा उपयोग फार होऊं शकतो. व्यवहारांत आपले पाय अगदीं अखेरीस क्रियाशील होतांना आढळतात. वळतांना प्रथम आपले डोळे, नंतर मस्तक, मग खांदे, त्यामागून सर्व शरीर व अखेरीस पाय वळतात. रंगभूमीवर मात्र आपण प्रथम पाय गर्रकन् वळवतों आणि संवाद म्हणूं लागतों. आपल्या मनांतील विविध भाव, भावना केवळ चालण्यानें व्यक्त करतां येतात. संथ, जलद, अडखळत, जड अशा कितीतरी प्रकारांनीं राग, लोभ, कारुण्य, अगतिकता व्यक्त होऊं शकते. पायांचा वापर जर सहजपणें झाला तर तो जाणवत नाहीं. या दृष्टीनें पायाचें स्थान कांहींसें अकरणात्मक भासतें. उलट नट जर अनैसर्गिकपणें चालला तर मात्र तें चटकन लक्षांत येतें आणि अभिनयाला गौणपणा प्राप्त होतो. म्हणून नटाचें प्रत्येक पाऊल रेखीव व आत्मविश्वासानें पडलें पाहिजे. त्याचा तोल कधींहि जातां कामा नये. नृत्यकाराप्रमाणें त्याचीं पावलें लयबद्ध पडलीं पाहिजेत. यासाठीं नटाला आपलें शरीर दोन्ही पायांवर सहजतेनें तोलून

घरण्याचा अभ्यास हवा. शरीराचा सर्व भार टाचांवर ठेवला तर कोणतीहि हालचाल लीलेनें करणें अशक्य होईल. सर्व शरीराचे स्नायु ताण न पडलेल्या स्थितींत ठेवले गेले तरच साऱ्या हालचाली प्रवाही आणि चपळ होऊं शकतात हाच यासंबंधींचा सर्वसामान्य नियम सांगतां येईल.

नटाची सगळ्यांत मोठी अडचण हात ही होय. रंगभूमीवर नुसतें उभें असतांना, स्थिर राहून बोलतांना, ऐकतांना हातांचें काय करावयाचें अशी अडचण निर्माण होते. मग कसला तरी अनावश्यक चाळा करण्याचा मोह अनावर होतो. खिशांत हात घालणें, घडी करून ठेवणें, वस्तूवरून फिरविणें, रुमालाचा चोळामोळा करणें, केसांवरून हात फिरविणें अशा अनेक असंबद्ध व म्हणूनच अकलात्मक हालचाली केल्या जातात. एरवी कधींहि न होणारी हात असल्याची जाणीव जाचक होते. या साऱ्यावर एकच उपाय म्हणजे नटानें आपल्याला हात आहेत यांचें बुद्धचा विस्मरण करणें. मग ते हात आपोआप जसे हवे तसे राहतील. रंगभूमीवरील इतर पात्रांच्या बोलण्याकडे आणि कृतीकडे पूर्ण तादात्म्य होऊन आपण पाहूं लागलों, कीं हातांचें अस्तित्व जाणवणार नाहीं. हाताचा डोळसपणें उपयोग करतांना हात संपूर्ण, खांद्यापासून हलविणें आवश्यक असतें. केवळ कोपरापासून केलेल्या हाताची कृति थिटी, कृत्रिम होते. तद्वतच मस्तकाच्या वर हात नेऊन सहसा कांहीं व्यक्त करावें लागत नाहीं. विद्यार्थी संवाद म्हणत असतांना हाताचा कसा उपयोग करतात, त्यांत कोणत्या उणिवा आहेत हें हेरूनच त्यांना सूचना करणें अगत्याचें आहे. हात कसे करूं नयेत यांचें प्रत्यक्षीकरण तर विद्यार्थ्यांसमोर टाळावें लागतें. कारण कोणतीहि अकरणात्मक गोष्ट विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें घातक ठरण्याचा संभव असतो. प्रौढ व्यक्ति ज्या समजूतदारपणें अनावश्यक गोष्टी अस्वीकार्य ठरवूं शकते, तशी मनाची समतोल अवस्था विद्यार्थ्यांची नसल्यामुळें, त्यांच्याकडून अचूक कृति करवून, घडवून घेणें अपरिहार्य ठरतें.

आपले हात आणि खांदे बोलके करणें ही सहजसाध्य गोष्ट नाहीं. हाताचा पालथा तळवा, सुलट तळवा, मुठी वळणें, केवळ बोटें वेगळीं करून तीं ताठर करणें, नकारात्मक किंवा अनुमतिसूचक हेलकावा देणें, एकच बोट दर्शवून एखादी गोष्ट दाखविणें किंवा ठसविणें अशा अनेक कृति आपल्या

संवादांतून व्यक्त होणाऱ्या आशयाला पोषक अशा करतां येतात. सरळ, ताठ, आंत ओढलेले, किंचित् वांकलेले, उडविलेले असे खांद्याचे प्रकार देखील हेंच आविष्काराचें कार्य करीत असतात; आणि गंमत अशी कीं, विद्यार्थ्यांना जर अचूक, कार्यप्रवण करणारा आणि कल्पनाशक्तीला आव्हान देणारा दिग्दर्शक लाभला तर तो हें कार्य सहजतेनें घडवूं शकतो. पण त्यासाठीं कांहीं मूलभूत गोष्टी दिग्दर्शकानें सतत लक्षांत ठेवल्या पाहिजेत. त्यांचा विचार आतां करूं.

हा विचार म्हणजे प्रौढ नट आणि विद्यार्थि-नट यांच्यांतील जाणिवेचा होय. वरवर पाहिलें तरी असें दिसून येतें कीं, प्रौढ नट हा आपल्या संपूर्ण शारीरिक व्यापारासंबंधीं विशेष जाणीव ठेवून अभिनय करीत असतो. आपले हात, पाय, खांदे यांचें अस्तित्वच त्याला तापदायक वाटूं लागतें. साहजिकच या मनोवृत्तीच्या दडपणामुळें त्याला कोणतीहि नैसर्गिक हालचाल करणें अशक्य होऊन बसतें. विद्यार्थ्यांची तऱ्हा अगदीं याच्या उलट असते. त्यांचें संपूर्ण शरीर अजाणता नैसर्गिक सहजतेनें हालचाली करीत असतें. आपल्या अवयवांचा भार किंवा अडथळा त्याला जाणवत नाहीं. तो निसर्गतःच संवेदनशील, अनुकरणशील असा असतो. साहजिकच त्याला आकलन होणारी, त्याच्या कल्पनाशक्तीला आवाहन करणारी अशी भूमिका मिळाली, कीं तो चटकन त्या भूमिकेच्या अंतर्बाह्य स्वरूपाशीं तन्मय होतो. पण अशी भूमिका मिळाली तरच हें घडतें हें आवर्जून लक्षांत ठेवलें पाहिजे. म्हणूनच विद्यार्थ्यांच्या अभिनयाचा विचार करतांना नाटकाच्या योग्य निवडीचा प्रश्न फार महत्त्वाचा ठरतो; किंबहुना असें म्हटलें तर तें वावगें ठरणार नाहीं कीं, निवडलेलें नाटक, नाट्य-प्रवेश यांच्यांतील भूमिकांच्या जडण-घडणीचा विद्यार्थ्यांच्या आविष्कारावर अपरिहार्य असा परिणाम होतो. गुंतागुंतीच्या भावनांचीं चेष्टितें त्यांना आकलन होत नाहींत; आणि मग अशा भूमिका वठवितांना त्यांचें मन आणि शरीर असंबद्ध आविष्कार करूं लागतें. वेडेवांकडे हातवारे, वाणीची असमतोल लय, चुकीचे आघात, विस्मरण असे कितीतरी दोष त्यांतून निर्माण होतात. यांत विद्यार्थ्यांचा दोष कांहींच नसतो. पण विशिष्ट हालचाली आणि संवाद घटवून घेणाऱ्या दिग्दर्शकाला मात्र एक कोडें पडतें कीं, हा गोंधळ कां होत आहे. हरतऱ्हेच्या युक्त्याप्रयुक्त्या करूनहि तालीम

यशस्वी होत नाहीं. अशा वेळीं कोणालाच समाधान मिळत नाहीं. मग नेमका प्रश्न निर्माण होतो कीं, प्रौढांसाठीं लिहिलेलीं सर्वच नाटकें विद्यार्थ्यांना कां निरुपयोगी ठरण्याचा संभव असतो ? अमुक एक नाटक ऐतिहासिक आहे किंवा पौराणिक आहे म्हणून तें विद्यार्थ्यांना उपयोगी आहे हा युक्तिवादहि लंगडा पडतो तो इथें. सामाजिक नाटकांतील वेंचक प्रवेश, विद्यार्थ्यांना पेलणारे म्हणून करण्याचा वेडसर मोह होतो तो याच कल्पनेतून. असे संदर्भहीन प्रवेश कोणाच्याच दृष्टीनें हिताचे ठरत नसतात. यांचें प्रमुख कारण म्हणजे विद्यार्थ्यांना भूमिकांचें सहज आकलन होत नाहीं, त्यांच्या कल्पना-शक्तीला वाव मिळत नाहीं आणि ते कसल्याहि सूक्ष्म गुंतागुंतीच्या भाव-भावनांचें आविष्करण करूं शकत नाहींत. रागलोभादि सरल भाव ते व्यक्त करूं शकतात. नाना फडणवीस (तोतयाचें बंड), रामशास्त्री (भाऊबंदकी), संभाजी (बेबंदशाही), राम (सवती-मत्सर), शारदा (शारदा), मनोहर (आंधळ्यांची शाळा), प्रतापराव (त्राटिका), फाल्गुनराव (संशयकल्लोळ) अशा कितीतरी भूमिका मराठी नाटकांतून आहेत कीं, ज्यांचा आविष्कार यथार्थपणें करणें विद्यार्थ्यांच्या आवांक्याबाहेरचें आहे. म्हणून अगदीं प्रारंभीं सांगितल्याप्रमाणें भूमिकेचें आकलन विद्यार्थ्यांना करून देणें फार महत्त्वाचें आहे. कारण विद्यार्थ्यांच्या मनःपटलावर जर एखाद्या भूमिकेचें अस्पष्ट, पुसट तें चित्र उमटलेलें असेल तर त्याला ती भूमिका वठवितां येणार नाहीं. त्यांचें शरीर आणि वाणी सारखी अडखळत राहतील.

सार्थ अंग-विक्षेप विद्यार्थ्यांनीं करावेत यासाठीं, भूमिकेच्या अनुरूप वेषभूषेचा फार उपयोग करून घेतां येतो. सुरवार, विजार, धोतर, लुगडें, उपरणें, बाराबंदी, पागोटें, पगडी, टोपी, काठी इत्यादि कितीतरी प्रकारची वेषभूषा आणि वस्तु यांमुळें विशिष्ट कृति सार्थ होऊं शकतात. विशिष्ट वेशभूषेनें विशिष्ट कृति आपोआपच नियंत्रित होत असते. नटाच्या हालचालीवर वेषभूषेचा परिणाम होतो. भूमिका कोणत्या कालखंडांतील आहे (ऐतिहासिक, सामाजिक, पौराणिक) तदनुरूप वेषभूषा केली जाते. त्यामुळेंच तर नाटकाचें वातावरण तयार होत असतें. अशा वातावरणांत एकरूप होण्यासाठीं विद्यार्थी आपली कल्पनाशक्ति तर लढवितोच पण त्याच्या जोडीलाच विद्यार्थ्यांच्या

मनांत सत्यपरिस्थिति आणि बिनचूकपणानें तीं निर्माण करण्याची आवश्यकता याबद्दल चिकित्सक वृत्ति आणि आदर निर्माण होतात. शिवाजीची भूमिका करतांना मनानें तो सारा कालखंड डोळ्यापुढें उभा करण्याची धडपड तर करतोच, पण हें उद्दिष्ट कमालीच्या रेखीवपणानें साधण्याचा त्याचा कल आपोआप होऊं लागतो.

भावनाविष्कार

अभिनयांत भावनाविष्काराला अत्युच्च स्थान दिलेलें आढळतें. आपल्या भाव-भावना नट शरीराद्वारें प्रकट करतो व त्या भावनांचें मूलस्थान अंतर्गत मनोभावनांशीं निगडित असतें हें आपण पाहिलें. विद्यार्थ्यांकडून सूक्ष्म आणि गुंतागुंतीचा भावनाविष्कार अपेक्षिणें अव्यवहार्य आहे हें प्रथम लक्षांत घेतलें पाहिजे. परिकथा, धाडस, ऐतिहासिक किंवा पौराणिक अशा विविधस्वरूपाचें नाट्य निर्माण करीत असतांना शारीर-प्रतिमानशक्तीला अग्रस्थान दिलें गेलें पाहिजे हें ओघानेंच येतें. वस्तुनिष्ठ दृश्य आणि संवेदना यांच्याद्वारें शारीर-प्रतिमानशक्तीला आवाहन मिळत असतें. त्यामुळेंच विद्यार्थी भय, क्रोध, प्रेम, आनंद इत्यादि विकार अगदीं ढोबळ आणि सरळ रूपांत व्यक्त करूं शकतात. किंबहुना असा अनुभव आहे कीं, अनुकूल अंग-विक्षेप जर विद्यार्थ्यानें केले तर तो भावनिर्मितीच्या प्रयत्नांत यशस्वी होऊं शकतो. अर्थात् याहि ठिकाणीं फार पिंजून पिंजून तो जिकीरीला येईल अशा तऱ्हेनें तालीम न घेणें हें सतत ध्यानांत ठेवावें लागतें. म्हणून भावनिर्मिति ही अगदीं पारंपरिक पद्धतीनेंच करून घ्यावी लागते. विद्यार्थ्यांच्या समोर समूर्त असे प्रसंग असले कीं ते चटकन हें कार्य सुलभपणें करूं शकतात. उदाहरण देऊन हा मुद्दा स्पष्ट करायचा तर प्रल्हाद आणि हिरण्यकशिपु यांच्यामधील प्रसंगाचा उल्लेख करतां येईल. 'कुठें आहे तुझा देव? या खांबांत?' या प्रश्नाबरोबर हिरण्यकशिपु रंगमंचावरील वस्तूंचा उपयोग करून आपला राग आणि संशय व्यक्त करूं शकेल. तशीच गोष्ट बाजी प्रभूवर आलेल्या प्रसंगाची सांगतां येईल. शिवाजीमहाराज गडावर सुखरूप पोंचल्याच्या तोफांचा आवाज हा विद्यार्थ्याला भावनिर्मितीला पोषक ठरतो. तद्वतच विद्यार्थि-अवस्थेंत तर कोणताहि अभिनय थोडा अतिशयोक्त स्वरूपांत प्रकट होऊं शकला तरच तो प्रेक्षकांना आकलनीय

होतो हेंहि विसरतां कामा नये. ही भावनाविष्काराची किंवा शारीरिक आविर्भावांची अभिव्यक्ति अतिशयोक्त, वर्धित स्वरूपांत प्रकट होते याला कारण म्हणजे विद्यार्थ्यांची अविकसित अवस्था हेंच होय. नियंत्रित स्वरूपांत शब्द उच्चारणें किंवा शारीरिक कृति करणें याची जाणीवच जागी झालेली नसते. त्याचप्रमाणें आपण कांहीं अननुभूत करीत आहोंत या कल्पनेनें सारें मन आणि शरीर भारून गेलेलें असतें. वृत्ति पराकाष्ठेची तीव्र बनते. या अवस्थेचा संकलित परिणाम आविष्कारावर होतो. प्रयोग संपल्यावरच नव्हे, तर तालमीच्या सुरवातीनंतर विद्यार्थ्यांचे आवाज बसूं लागतात व ते थकून जातात. या सर्व घडामोडींवर डोळस नियंत्रण ठेवणें हेंच एक काम होऊन बसतें. पण तें करणें अति अगत्याचें असतें. या उसळत्या शक्तीला अडवून ठेवणें एक तारेवरची कसरत असते. कालांतरानें वाणी आणि शरीर यांच्यावर नियंत्रण करण्याची गरज, जाणीव होण्याची शक्यता निर्माण होते. या जाणिवेला हळुवारपणें विकसित करणें हा खरा प्रश्न मग निर्माण होतो. योग्य मार्गदर्शक लाभला तर हें घडतें. नाहींतर प्रौढपणीं देखील या अवखळ छटा त्रासदायक बंधनें होऊन बसतात. नेमक्या याच ठिकाणीं प्रौढ आणि शालेय रंगभूमीच्या मर्यादा स्पष्टपणें प्रत्ययास येतात. प्रौढ नट, मग तो धंदेवाईक असो अगर हौशी असो, त्याच्यासाठीं योजिल्या जाणाऱ्या युक्त्या आणि प्रयुक्त्या जर आपण विद्यार्थ्यांना शिकवूं लागलों तर त्यामुळें सारी नैसर्गिकता आणि सहजता नष्ट होईल. भाव-प्रकटीकरणाऐवजीं नकलांनाच रंगभूमीवर वाव मिळेल; आणि अशा नकला, केवळ अनुकरण जर आपण उद्दिष्ट मानलें तर अभिनयाचीं सारीं उद्दिष्टें नष्ट होतील हें ओघानेंच आलें. विशिष्ट मर्यादेनंतर विद्यार्थ्यांना संपूर्ण स्वातंत्र्य दिलें गेलें तर ते कसोशीनें आपली भूमिका वठवूं शकतात. ही मर्यादा चतुर दिग्दर्शक अनुभवानें निश्चित करूं शकतो. मग विद्यार्थी आपलें तन-मन अर्पण करून विविध भूमिका सजीव करतात आणि त्यांतील सहजता, नैसर्गिकता, उत्स्फूर्तता एक अनामिक आनंद निर्माण करतात. अभिनय ही एक साधना आहे असें म्हटलें जातें तें यासाठींच. कोणत्याहि साधनेंत अनुभूतीचें स्थान जसें मूलगामी असतें तीच गोष्ट अभिनयसाधनेची. अशी अभिनयसाधना करून घेणारा दिग्दर्शक हा सदैव

अनुक्रमांक 2276 नोंदः दिः 23/3/60

साधकच असतो. आपले विद्यार्थी असीम एकतानतेनें एक नवा अनुभव घेऊन तो तितक्याच वेधकपणें व्यक्त करीत आहेत यासारखें समाधान या साधकाला दुसरें नाहीं. कारण या साधनेच्या द्वारेंच तो त्या चिमुकल्या व्यक्तित्वांचा विकास करीत असतो.

चर्चा

१ अभिनय-साधनेंत वाणीविकासाला कां महत्त्व आहे? वाणी-विकासाचें प्रयोजन काय?

२ आदर्श आवाजाचे गुणधर्म कोणते? त्यांचें वाणी-विकासांतील स्थान कोणतें?

३ सर्वसामान्यपणें कोणते दोष वाणींत आढळून येतात? तुमच्या मताप्रमाणें हे दोष कां निर्माण झाले असावेत?

४ शालेय रंगभूमीवर अभिनयाचें उद्दिष्ट कोणतें? तें नेहमींच्या रंगभूमीहून वेगळें कां असतें?

५ विद्यार्थ्यांना अंगविक्षेप शिकवितांना कोणत्या अडचणी येतात? यासाठीं तुम्ही कोणतीं पथ्यें पाळाल?

६ विद्यार्थ्यांसाठीं नाटकाची किंवा प्रवेशाची निवड करतांना, अभिनयाच्या दृष्टीनें कोणत्या मर्यादा लक्षांत घ्याव्या लागतात? कां?

७ अभिनय शिकविणाऱ्या शिक्षकाचें अनुकरण विद्यार्थ्यांनीं करावें कीं टाळावें? उदाहरणांसह चर्चा करा.

विरचना

१ तुम्हांला आवडलेल्या कोणत्याहि एका नाटकांतील एका भूमिकेच्या अभिनयासंबंधीच्या तुमच्या कल्पना लिहून काढा. प्रत्यक्षांत जर ती भूमिका पाहावयास मिळाली तर तुमच्या कल्पनांशीं त्या नटानें केलेला अभिनय ताडून पहा.

२ तोत्रेपणा, अक्षर गाळणें, सुटे प्रत्येक अक्षर आघात देऊन म्हणणें या दोषांचें निवारण तुम्ही कोणत्या उपायांनीं कराल तें स्पष्ट लिहून काढा.

३ ऐतिहासिक किंवा सामाजिक भूमिका वठवून घेतांना तुम्ही स्वतः कसा अभिनय शिकवितां याचें उदाहरणासह ७५ ओळींत विवेचन करा.

४ आजकाल रंगभूमीवर दिसणारी अभिनय-पद्धति तुम्हांला कितपत मान्य आणि अमान्य आहे याचें परीक्षण तुम्हीं पाहिलेल्या एका नाट्य-प्रयोगाच्या आधारें शंभर ओळींत करा.

५ एका सुप्रसिद्ध नटाची मुलाखत त्याच्या अभिनय-साधनेसंबंधीं घ्यावयाची आहे. मुलाखतीसाठीं निवडक २५ प्रश्न तयार करा.

६ विद्यार्थ्यांनीं वाणीच्या शुद्धीकरणासाठीं पाठ करावेत असे पांच संस्कृत श्लोक, पांच मराठी श्लोक व पांच इंग्रजी कविता निवडा. या वाङ्मयाचें पठन कोणतीं उद्दिष्टयें साधण्यासाठीं करावयाचें तें स्पष्ट लिहा.

७ २५ ते ५० ओळींच्या मर्यादेचे दहा गद्य-परिच्छेद मराठी नाट्य-वाङ्मयांतून निवडा. हे परिच्छेद विविध रसाविष्कार करणारे असावेत. कोणत्या वयाच्या विद्यार्थ्यांनीं हे पाठ करावेत व कसे पाठ करावेत यासंबंधीं स्पष्ट सूचना द्या.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
दा. क्र. 9023



आर्थिक समस्या •

शालेय रंगभूमीचा विचार करीत असतांना आपण आपलें साध्य कोणतें याचा विचार केला. आतां प्रमुख साधनांचा विचार करूं. एखादें नाटक किंवा प्रवेश, करमणुकीचे विविध कार्यक्रम करावयाचे म्हटले कीं, रंगमंदिर अगर सभागृह, नेपथ्य, रंगभूषा, वेषभूषा, प्रकाशयोजना इत्यादि अनेक उपांगांचा विचार अपरिहार्यपणें करावा लागतो. पण हीं सर्व साधनें आहेत हा मूलभूत दृष्टिकोण ठेवूनच आपण या साधनांचा अवलंब केला पाहिजे. शिवाय, हा प्रश्न शाळेच्या आर्थिक परिस्थितीशीं निगडित असल्यामुळें तर हा विचार फार बारकाईनें करणें अगत्याचें ठरतें. आज सर्वत्र रूढ प्रथा दिसून येते ती या कार्यक्रमांच्यासाठीं मंडप उभारण्याची. रंग-मंदिरासारखा उपयोग करून घेतां

येईल अशी सुसज्ज सभागृहें फारच थोड्या संस्थांना उपलब्ध असतात. साधें सभागृह असणें ही सुद्धां शाळेच्या संपन्नतेचें लक्षण मानावयाला हरकत नाहीं. फार तर एखाद-दुसरा मोठा वर्ग असण्याची शक्यता. भाड्यानें घेतलेल्या इमारतींत तर तीहि उणीवच असते. मग मंडपावर निर्वाह करण्याची गरज निर्माण होते. पुण्यामुंबईसारख्या शहरांतून शाळा प्रतिवर्षी हजार-बाराशें रुपये तर जिल्ह्याच्या किंवा तालुक्याच्या ठिकाणीं चारशें ते सहाशें रुपये खर्च करतात. मौज अशी कीं, शालेय रंगभूमीसाठीं होणाऱ्या खर्चाचा तीन-चतुर्थांश भाग मंडपासाठीं खर्च होतो आणि उरलेल्यांत इतर सर्व खर्च भागविला जातो. त्यांतहि शाळेचा बक्षीस-समारंभ, विविधगुणदर्शन व एखादा-दुसरा (हौशी किंवा धंदेवाईक कलावंताचा) रंजक कार्यक्रम यांचा वांटा असतोच. साहजिकच रंगभूमीच्या उपांगांच्या वांट्याला काय येत असेल याची कल्पना केलेली बरी. या साऱ्या वार्षिक योजनेमागें एकच वृत्ति असते; आणि ती म्हणजे नाटकाच्या द्वारें आपली व मुलांची प्रदर्शनीयतेची हौस भागवून घेणें. याशिवाय कितीतरी तात्त्विक अपसमज असतात ते वेगळेच. त्यामुळें अर्थापव्यय आणि असमाधान असा दुहेरी तोटा होऊन अपरिमित नुकसान होतें. यावर कोणी असा प्रश्न विचारील कीं, शाळेंत नाटकें किंवा प्रवेश करायचेच नाहीं काय? त्याला स्वच्छ उत्तर असें कीं, आज आपण ज्या पद्धतीनें खर्च करून नाटकें करतों ती पद्धतच पूर्ण बदलली पाहिजे. सर्व मुलांना, पालकांना आणि गांवच्या लोकांना एकत्रित बसवून नाटकाचा प्रयोग करण्याची कल्पनाच टाकून दिली पाहिजे. ती स्वीकारली कीं, मांडव, ध्वनिक्षेपक, खुर्च्या इ० गोष्टींसाठीं लागणारा खर्च आलाच. आपल्यापाशीं अधिकाधिक मोठी बंदिस्त जागा असेल त्यांतच नाटक व्हावें. मग मुलांच्यासाठीं एक किंवा दोन किंवा तीनहि आणि पालक व इतरांच्यासाठीं एक किंवा दोन प्रयोग असे पांचसहा प्रयोग करावे लागले तरी हरकत नाहीं. संमेलनाच्या चार दिवसांतच हे प्रयोग सहज करतां येतील. त्यासाठीं कांटेकोरपणें वेळापत्रक करावें लागेल. केवळ पालक व इतरांसाठीं होणारा प्रयोग संमेलनानंतर पहिल्या रविवारीं सहज करतां येईल; म्हणजे केवळ नाटकासाठींच नव्हे तर एकूण संमेलनासाठीं होणाऱ्या खर्चांतच ढळढळीत कपात होईल. संमेलनाच्या

खर्चामुळें मेटाकुटीस येणाऱ्या कितीतरी संस्था आहेत. या संस्था जेव्हां शाळेच्या मदतीसाठीं एखादें नाटक घेतात, त्याचा जमाखर्च पाहण्यासारखा असतो. अपरिमित श्रम आणि खर्च करून हातीं हजारभर रुपये उरले तर गगनाला हात लावावे इतका आनंद होतो. त्या हजार दोन हजार रुपयांत फाटलेलें आभाळ कसें शिवलें जाणार ?

यांतूनच एक दुसरा मुद्दा आपोआप सिद्ध होतो. तो असा कीं, उघड्यावर मुलांचीं नाटकें करणें अनिष्ट आहे. हौशी आणि धंदेवाईक कलावंतांना हा अनुभव येऊन चुकला आहे कीं, खुल्या नाटकगृहांत प्रेक्षक आणि कलावंत यांना कसलेंच समाधान लाभत नाहीं. मुलांचीं नाटकें केवळ रंगमंच उभारून उघड्या पटांगणांत कोणत्याच अर्थानें यशस्वी होऊं शकणार नाहींत. दूरध्वनिक्षेपकाची सोय नसलेल्या ठिकाणीं तर अशीं नाटकें कशीं होत असतील याचा एकदा अनुभव घेण्यासारखा आहे. जेमतेम पांच ओळींपर्यंतहि आवाज पोचूं शकत नाहीं व दृश्य स्वरूप तर कमालीचें अस्पष्ट होतें. कळसूत्री बाहुल्यांचा नाच पाहावा तसें नाटक दिसतें. त्यांतहि श्रीमान् प्रतिष्ठित पालकांना पुढच्या जागा, इतरांना दूरवरच्या जागा, मुलांना अगदीं मागें लाकडी पायऱ्यावर बसविणें अशा प्रथा असतात. यांतून अनेक कटकटी निर्माण होतात. अशा प्रकारच्या कटकटींचे पडसाद वृत्तपत्रांत येऊन त्यांवर चर्चा झाल्याचीं उदाहरणें अनेक आहेत. पण हे सगळे मुद्दे क्षणभर बाजूला ठेवले तरी अशा प्रचंड समुदायासमोर मुलांच्या नाटकांचे प्रयोग करणें केव्हांहि इष्ट ठरणार नाहीं. कारण त्या गर्दीचा अगदीं उलट आणि विपरीत परिणाम मुलांच्यावर होतो. नाट्यप्रयोग आणि प्रेक्षक यांच्यांतलें अंतर, दूरभाव प्रयोगाचा एकसंघपणा साफ नाहींसा करतात. कसलीच जवळीक प्रेक्षकांना आणि नटांना लाभत नाहीं. नट आणि प्रेक्षक यांच्यांत विचित्र क्रिया-प्रतिक्रियांचा एक झगडा निर्माण होतो. सार्वजनिक नाटकें जेव्हां उघड्यावर होतात तेव्हां तर केवळ वरच्या दर्जाची प्रवेश-पत्रिका विकत घेणाऱ्यांनाच थोडाफार लाभ मिळतो. गरीब प्रेक्षक हा सदैव वंचितच राहतो. या दृष्टीनें पुण्यांतील एका प्राथमिक शाळेंत रूढ असलेली प्रथा उल्लेखनीय आहे. त्या शाळेंत प्रत्येक इयत्तेंत प्रत्येक तुकडीचे असे कार्यक्रम केले जातात. त्या वेळीं

ज्या वर्गाचा प्रयोग असेल त्या वर्गातील विद्यार्थ्यांच्या पालकांनाच निमंत्रण केलें जातें. पण त्या इयत्तेतील सर्व मुलें मात्र आपल्या इयत्तेतील सर्व तुकड्यांचे प्रयोग पाहतात. या उपक्रमाला संपूर्ण यश लाभणें हें अगदीं स्वाभाविक आहे. सुमारें पन्नाससाठ पालक, तीन किंवा चार तुकड्यांतील दीडशें किंवा पावणेदोनशें विद्यार्थी (५० विद्यार्थ्यांची एक तुकडी) अशा अगदीं मर्यादित प्रेक्षकांच्या समोर मुलें मोठ्या हौसेनें व मोकळेपणानें कार्यक्रम करतात. एक किंवा दीड तासाचा हा कार्यक्रम असतो. नियोजनाच्या दृष्टीनें ही प्रथा फार उपयुक्त ठरते. ध्वनिक्षेपकाची गरज उरतच नाहीं. एका छोट्या रंगमंचकावर केवळ एक पुढचा सरकता पडदा, नेहमींचीच प्रकाशव्यवस्था, दोन सतरंज्या आणि साठ खुर्च्या यांवर सर्व शाळेचे प्रयोग वेळापत्रकानुसार होतात. इयत्ता तिसरी व चौथीचे प्रयोग असले, कीं निवडक विद्यार्थी स्वयंसेवकांचीं छोटीं छोटीं कामें करूं लागतात. गुणवत्ता आणि उपयुक्तता या दोन्ही दृष्टींनीं हा उपक्रम सर्वस्वीं अनुकरणीय ठरतो. आतां शालेय रंगभूमीच्या दृष्टीनें रंगमंचाच्या स्वरूपाचें अवलोकन करूं. कारण त्यामुळें रंगमंच या नांवानें परिचित असलेल्या कल्पनेचें वास्तव स्वरूप कळून येईल.

रंगमंच

आपल्या डोळ्यांसमोर रंगमंच या शब्दानें जें सूचित होतें तें म्हणजे विशिष्ट उंचीचा चौथरा, त्याभोंवतीं एक मोठी महिरप, भव्य दर्शनी पडदा, रुळाचे पडदे, झालरी, देखावा, पाखा, झगझगीत टांगलेले दिवे असें चित्र होय. हा संपूर्ण रंगमंच तर खराच, पण शाळेंत सपाट जमिनीचा किंवा एखाद्या चौथऱ्याचा देखील रंगमंचासारखा उपयोग करून घ्यावा लागतो. वर वर्णन केलेला रंगमंच तरी कशासाठीं ? नाट्यांतर्गत आभास-निर्मितीसाठीं हा सारा खटाटोप करावा लागतो. दिवाणखाना, अरण्य, रात्र इत्यादि स्थल-कालादि वास्तवाची ती एक आभासमय सृष्टि असते. साहजिकच शालेय रंगभूमीच्या क्षेत्रांत कार्य करणाऱ्यांना या साऱ्या गोष्टी अपरिहार्य वाटतात. परंतु या साऱ्या अपरिहार्य गोष्टी नाहींत. कारण मुलांच्या अंगीं अशी दिव्य प्रतिभा आणि कल्पनाशक्ति असते कीं, ती या साऱ्या सरंजामाशिवाय नाट्य

निर्माण करीत असते. या बाह्य साधनांच्यावर ती मूलतः अवलंबून राहत नाहीं. आपल्या अंतर्गत मानसिक सामर्थ्यावर मुलें सारी आभासमयता यथातथ्य निर्माण करतात. नाट्य-क्रीडेचें स्वरूप अवलोकन करतांना आपण या अद्‌भुत सामर्थ्याचें महत्त्व ध्यानीं घेतलेलें आहेच. त्याचाच उपयोग आपण रंगमंचाचा विचार करतांना पुरेपूर करून घेतला पाहिजे. नाट्याच्या द्वारें आपण त्यांच्या याच शक्तीचें संवर्धन करणार आहोंत. तेव्हां कर्तबगार प्रयोजकाला खऱ्या अर्थानें कसलीच उणीव कधींच भासणार नाहीं.

साधी जमीन, उंच चौथरा किंवा संपूर्ण रंगमंच यांपैकीं जें साधन परिस्थितीनुरूप लाभेल त्याचा अधिकाधिक उपयोग कसा करून घ्यावयाचा हें पाहूं.

समपातळीवर असलेल्या जमिनीवर मुलें तर नेहमींच नाट्य-क्रीडा करण्यांत रमून गेलेलीं असतात. तेथें आडपडदा कशाचाच नसतो. कारण प्रेक्षक नसतात. पण आतां नाटक करावयाचें म्हटलें कीं प्रेक्षक आलेच. मग कोणती व्यवस्था करावयाची ? हें कार्य अगदीं सोपें आहे. नट आणि प्रेक्षक हे अशा प्रयोगांत एकाच पातळीवर असतात. त्या दोघांतलें अंतर देखील नांवा-पुरतेंच, सोय म्हणून राखलेलें असतें. दर्शनी पडद्याची अशा प्रयोगांना मुळींच गरज नाहीं. फक्त दोन किंवा तीन छोटीं पार्टिशन्स् (पांच फूट उंच, दोन फूट रुंद) असलीं कीं कार्यभाग होतो. या उचलत्या येणाऱ्या पार्टिशनचा उपयोग केवळ पार्श्वभूमीसारखाच करावयाचा असतो. प्रेक्षकांना कांहींहि दिसूं नये म्हणून त्यांचा उपयोग अशा वेळीं अभिप्रेत नाहीं. मागें थोडीशी, सुमारें तीन ते चार फूट जागा सोडून भिंतीला समांतर असें एक व तेथपासून सोयिस्कर अंतरावर, कडेला दोन पार्टिशन्स् उभीं केलीं कीं, हा रंगमंच तयार झाला. या पार्टिशन्सूच्या कापडाचा रंग गडद राखी असलेला बरा. याच्या जोडीनें तीन अगदीं छोटे चौथरे केले कीं, रंगमंचावरील लागणाऱ्या वस्तूंचा प्रश्न आपोआप सुटेल. दोन फूट उंच, दोन फूट रुंद आणि तीन फूट लांबीच्या चारी बाजू असे दोन व तीन फूट उंच व तीन फूट लांबीच्या चारी बाजू असा एक असे अगदीं हलके, मुलें उचलूं शकतील इतक्या वजनाचे तीन चौथरे तयार असले, कीं त्यांच्या साहाय्यानें या रंगमंचावर रोज तालमी घेतां येतात.

प्रत्यक्ष रंगमंचाची मांडणी कांहीं मिनिटांत करतां येते. शिवाय प्रत्यक्ष तालमी किती जागेंत होतात याच्या सरावामुळें नटांच्या हालचाली निश्चित होतात. मात्र अशा रंगमंचाचा उपयोग करावयाचा असेल तर भरपूर तालमी हव्यात. प्रवेशानुसार किंवा अंकानुसार चौथऱ्यांची मांडणी कशी करावयाची, कोणता चौथरा काढून टाकावयाचा, पुढच्या पार्टिशनचें अंतर किती कमी-जास्त करावयाचें याची देखील तालीम रोज करावी लागते. कारण येथें पडद्याआड गोष्टी करायच्या नसतात. सर्व कांहीं प्रेक्षकांच्या समोर घडतें. म्हणून हा बदल यंत्रासारखा झटकन होणें आवश्यक ठरतें. अशा कामासाठीं थोडे प्रौढ व जाणते विद्यार्थी निवडून ते हीं कामें आनंदानें करतील, अशी योजना करावी लागते. नेहमींच्या रंगमंचाच्या स्वरूपामुळें निर्माण होणाऱ्या अपेक्षांना व कुतूहलाला अशा योजनेंत स्थान नाहीं हें उघडच आहे. येथें दिव्यांची झगझगीत रेषा प्रेक्षक आणि नट यांच्यामध्यें कसलाच आपपरभाव निर्माण करीत नाहीं. प्रेक्षकहि आपल्या कल्पनाशक्तीनें या रंगमंचावर निर्माण केलेल्या आभासाशीं तन्मय होतात. प्रत्यक्ष नेहमींच्या रंगमंचावर काम करण्यापूर्वी विद्यार्थ्यांना अशा रंगमंचावर कामें करण्याचा सराव झाला, कीं त्यांची दृष्टि स्थिर होते, आत्मविश्वास निर्माण होतो आणि कसल्याहि औपचारिक साधनांच्याशिवाय नाट्य निर्माण करण्याचें आव्हान त्यांच्या आंतरिक शक्तीला मिळतें. एका अनामिक अनौपचारिक वातावरणांत ही रंगभूमि निर्माण होते आणि त्यांतूनच खऱ्या विकासाच्या वाटा शिक्षकाला दिसूं लागतात. अशा तऱ्हेचे छोटे-मोठे प्रयोग केव्हांहि करतां येतात. एखाद्या वर्गांत देखील हें छोटें रंगमंदिर सामावूं शकतें. एकदा या वस्तु तयार करून घेतल्या, कीं मग कोणताहि खर्च त्याला लागत नाहीं. या वस्तु सुरवातीला तयार करण्यासाठीं लागणारा खर्चहि फार नसतो. बालकलावंतांच्या सर्जनशील शक्तींचा विनासायास विकास घडवूं शकणारी ही रंगमंच-योजना मूलतः महत्त्वाची आणि उपयुक्त असते. असा रंगमंच प्रत्येक शाळेची एक अपरिहार्य पण सहजसाध्य गरज आहे.

आतां दुसऱ्या प्रकारचा रंगमंच पाहूं. साधारणतः शंभर ते अडीचशें विद्यार्थी बसूं शकतील अशा छोट्या सभागृहवजा जागेंत हा रंगमंच उभारणें

शक्य असतें. हा रंगमंच सभागृहाचा कांहीं भाग व्यापून टाकतो. वीस ते पंचवीस फूट रुंद, तीन ते चार फूट उंच आणि अठरा ते वीस फूट खोल असा लाकडी चौथरा उभा करावयाचा. सभागृहाचा एकचतुर्थांश भाग व्यापेल इतका मोठा हा चौथरा असावा. त्या दृष्टीनें मापें बदलतीं राहतील हें उघडच आहे. या चौथऱ्याच्या दोन्ही अंगांना दरवाजे आले तर फारच सोईचें. नाहींतर चौथऱ्याच्या मध्यभागीं तीन ते चार पायऱ्या केल्या, कीं चढण्या-उतरण्याची सोय होऊं शकते. पहिल्या प्रकारांत ज्या पार्टिशन्सचा आणि छोट्या चौथऱ्यांचा उल्लेख केला, त्यांच्या साहाय्यानें या मोठ्या चौथऱ्यावर प्रयोग करणें सुलभ जातें. अर्थात् दोन्ही कडेला दोन-दोन आणि मागें तीन पार्टिशन्स उभीं केलीं, कीं त्यांचा उपयोग पाखा आणि पार्श्वभूमि असा होतो. गरजेप्रमाणें हलविण्याचे चौथरे, ज्यांचा उपयोग नट करतात, त्यांची संख्याहि वाढवितां येईल. दर्शनी पडद्याची या ठिकाणीं आवश्यकता नाहीं. पहिल्या रंगमंचापेक्षां या प्रकारांत आपण खऱ्याखुऱ्या रंगमंचाच्या कल्पनेशीं अधिक निकटवर्ती आलों. प्रेक्षकांच्या थोड्या अपेक्षाहि उंचावल्या. सर्वांना उत्तम रीतीनें नाटक कसें दिसेल आणि ऐकूं येईल याचा विचारहि क्रमप्राप्त आला. त्याच्या अनुरोधानें पार्टिशन्सचे कोन साधावे लागतील किंवा तीं मागेपुढें सरकवावीं लागतील. तद्वतच चौथऱ्यांचा उपयोग करतांना त्यांवर बसलेलीं किंवा उभीं राहिलेलीं पात्रें नीट दिसतील अशी रचना करावी लागेल. प्रत्यक्ष रंगमंचावर प्रकाश पडेल अशा प्रकारें सभागृहाच्या छतामधूनच दिवे टांगावे लागतील. या प्रकाशयोजनेंत वारंवार बदल करावा लागणार नाहीं. पण चौथरे व पार्टिशन्स हलविण्याचें काम पूर्वीप्रमाणेंच निवडक विद्यार्थ्यांचा गट झटपट करीत राहण्याची तयारी ठेवावी लागेल. हा मोठा चौथरा फळ्यांचा केला व तो ठेवण्यास छोट्या लोखंडी किंवा लाकडी पायांची योजना केली, कीं हा चौथरा केव्हांहि काढून टाकतां येईल व सलग सभागृहाचा उपयोग पूर्ववत् होऊं शकेल. यासाठीं होणारा खर्चहि पहिल्या प्रकारापेक्षां अधिक असला तरी तो एकदाच होणारा आहे. कित्येक ठिकाणीं अशी व्यवस्था असते पण त्याचा उपयोग रंगमंच म्हणून केला जात नाहीं. कारण रंगमंच या कल्पनेचें एकच रूप चालकांच्या डोक्यांत असतें. प्रकाशयोजनेसंबंधीं याच ठिकाणीं एक मुद्दा स्पष्ट करणें

आवश्यक आहे. ज्या ठिकाणीं विजेची सोय असेल त्या ठिकाणीं संध्याकाळीं किंवा रात्रीं प्रयोग करणें सोईचें ठरतें. पण गॅसच्या बत्त्या आणून त्याच्या प्रकाशांत प्रयोग करण्याचा मोह कटाक्षानें टाळला पाहिजे. नाटकाला रात्रीचीच वेळ चांगली हा एक पारंपरिक लोकभ्रम आहे. शालेय रंगभूमीच्या दृष्टीनें पाहतां संध्याकाळीं सहाच्या आतच प्रयोग होणें आवश्यक आहे. कोणत्याहि कारणासाठीं शाळेंतले नाट्यप्रयोग रात्रीं बारा किंवा एकपर्यंत चालू ठेवणें इष्ट ठरणार नाहीं. सूर्यप्रकाशाचा किंवा फार तर विजेचा उपयोग तेवढा करून घेतां येईल अशा बेतानेंच या प्रयोगाची वेळ निश्चित करावी. हा प्रश्न विद्यार्थ्यांच्या आरोग्याच्या दृष्टीनें तर महत्त्वाचा ठरतोच, पण लांब राहणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनेंहि याचा विचार करावा लागतो. आज शहरांतून सर्रास रात्रीं नाट्यप्रयोग करण्याची जी प्रथा शाळांत आहे ती अगदीं मूलतः मोडून काढली पाहिजे. तालुक्याच्या, खेड्याच्या किंवा मुंबईसारख्या ठिकाणीं रात्रीच्या नाट्यप्रयोगांच्या प्रथेमुळें कितीतरी प्रश्न निर्माण झालेले आहेत. शालेय रंगभूमीवर आक्षेप घेतांना हा मुद्दा अनेक वेळां आक्षेपक मांडतात. तो खरा आहे. त्याची उपेक्षा आज होत आहे; आणि गंमत अशी कीं, ज्या पाश्चात्त्य देशांतून शालेय रंगभूमीचा विकास झालेला आहे अशा कोणत्याहि देशांत शाळेंतले नाट्यप्रयोग रात्रीं करीत नाहींत. त्याला केवळ हवामान किंवा ऋतुमानाचीच अडचण नाहीं तर या रंगभूमीकडे डोळसपणें पाहण्याची शास्त्रीय दृष्टि आहे.

या रंगमंचासाठीं एक दर्शनी सरकता छोटा पडदा व आंतील बाजूस असाच एक पडदा मधोमध लावला, कीं थोडें वेगळें स्वरूप येतें. हे दोन्ही पडदे एकाच रंगाचे किंवा वेगवेगळेहि चालू शकतील. साध्या तारेवर आधारलेले व एका बाजूनें सहज ओढतां येणारे हे पडदे असावेत. एकामागून एक अशीं दृश्यें या पडद्यांच्या साहाय्यानें दाखवितां येतील. प्रत्यक्ष रंगमंचावर सामानाची मांडामांड करणाऱ्याला थोडें स्वातंत्र्य मिळून, प्रेक्षकांच्या दृष्टीआड काम करतां येईल. अशा व्यवस्थेंत पाखा (wings) अर्थातच येत नाहींत. खर्चाच्या दृष्टीनेंहि हे दोन पडदे महाग पडत नाहींत. त्यांचा उपयोग अन्य कामांसाठीं व अन्य खोल्यांतूनहि करतां येणें शक्य होतें. पूर्वी सूचित केलेल्या चौथऱ्यांचा

उपयोग या ठिकाणीं होतो, हें ओघानेंच आलें. खऱ्या अर्थानें रंगमंचाचा आभास या दोन पडद्यांमुळें होऊं शकतो व प्रयोग करण्यास सोईचें होतें.

सुसज्ज रंगमंच

यानंतर विचार करावयाचा तो रंगमंच या शब्दानें सूचित होणाऱ्या व आपल्या डोळ्यासमोर नेहमीं येणाऱ्या सुसज्ज रंगमंचाचा. साधनाची अनुकूलता ज्या संस्थांना आहे अशांच्यासाठींच हा रंगमंच अभिप्रेत आहे. पण अनुकूलता असूनहि केवळ अननुभवामुळें व तज्ज्ञांचा सल्ला न घेतल्यामुळें याहि प्रकारच्या व्यवस्थेंत आज अर्थापव्यय होत आहे. केवळ नाट्यप्रयोगासाठीं खास सभागृह असें क्वचितच आढळून येतें. बॅडमिंटनसारखे खेळ, छोटेमोठे समारंभ व नाट्यप्रयोग अशांसाठीं हीं सभागृहें बांधलीं जातात. कित्येक वेळां तर शाळेच्या विद्यार्थ्यांच्या संख्येचा विचार करून खेळाचीं एक किंवा दोन क्रीडांगणें कशीं होतील हा हेतु ठेवून ही वास्तुरचना केली जाते. या साऱ्यांचा परिणाम सभागृहाच्या अंतर्बाह्य रचनेवर होतो. पुण्या-मुंबईकडील बहुसंख्य शाळांच्या सभागृहांना धान्य सांठविण्याच्या गुदामांची अवकळा आलेली दिसते ती यामुळेंच. वास्तुशास्त्राच्या अस्तित्वाचा संशय देखील बांधकाम करतांना मनाला चुकून शिवलेला दिसत नाहीं. प्रेक्षकांना नीट ऐकूं कसें जाईल हा साधा विचारहि केलेला दिसत नाहीं. साहजिकच अशीं सभागृहें श्रावण गुणवत्तेच्या दृष्टीनें कुचकामी असतात. तशांतच ध्वनिक्षेपकाचा उपयोग करण्याच्या पद्धतीनें तर असें सभागृह म्हणजे एक बोलघुमट बनतें. सगळ्यांत मौज अशी कीं, सारी काटकसर रंगमंचाच्या रुंदीवर आणि खोलीवर केली जाते. रंगभूषागृह, नैसर्गिक विधिविसर्जनव्यवस्था, दिव्यांच्यासाठीं योग्य जागा, दोन्ही बाजूंना मोठे दरवाजे, वरच्या बाजूला तिन्ही बाजूनीं रुंद गॅलरी व त्यावर जाण्यासाठीं सहज मार्ग अशा कितीतरी गोष्टींची उणीव असते. दर्शनी पडदा, पाखा, मधले पडदे किंवा दृश्यें निर्माण करण्यासाठीं लागणारे तुकडे यांचा अभावच असतो. साहजिकच या गोष्टींवर प्रतिवर्षी खर्च करावा लागतो. आपल्याला सभागृह-रचनेचा विचार या संदर्भात अपरिहार्य आहे. पण त्याच्या अंतर्बाह्य तपशिलाचा विचार अतिव्याप्त होण्याचीच शक्यता फार, म्हणून केवळ रंगमंचाचा विचार करूं व संपन्न

संस्थांना तो कसा करतां येईल व इतर शाळांनाहि तो कसा उपयुक्त होऊं शकेल एवढेंच पाहूं. या विचाराची बैठक प्रयोगानुकूलता व अर्थापव्यय टाळणें अशी दुहेरी आहे, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

रंगमंचाची रुंदी बावीस ते पंचवीस फूट, खोली तीस फूट, जमिनीपासून तीन ते चार फूट उंचीवर उभारलेला व त्यावरचें छत वीस ते बावीस फूट उंचीवर यावें. निराळ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हटलें तर सभागृहाच्या रुंदीचीं व उंचीचीं मापें हींच राहतील. किती प्रेक्षकांच्यासाठीं आपण सभागृह बांधणार यावर लांबीचें प्रमाण अवलंबून राहील. चारशें विद्यार्थी बसूं शकतील येवढेंच हें रंगमंचयुक्त सभागृह असावें. याहून अधिक संख्या वाढविली तर ध्वनिक्षेपकाचा प्रश्न निर्माण होतो व तदनुसार सभागृहाच्या श्रावण गुणवत्तेचा अधिक बिकट प्रश्न निर्माण होतो. शिवाय याहून प्रचंड सभागृहें विद्यार्थ्यांच्यासाठीं बांधलीं तर विद्यार्थ्यांच्या मनावर, प्रयोगावर, प्रयोगाला अवश्य असणाऱ्या बंदिस्तीवर आणि प्रयोगाच्या बाह्य व्यवस्थेवर अनिष्ट परिणाम होतो. सुव्यवस्था आणि शिस्त यासंबंधींचे अनेक गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण होतात. विद्यार्थ्यांनींच या अभ्यासानुवर्ती चळवळीचें नियंत्रण आणि नेतृत्व करावें ही अपेक्षाहि फलद्रूप होण्याची शक्यता दुरावते. विद्यालयांच्या व महाविद्यालयांच्या प्रयोगाच्या वेळीं पोलिसांची मदत घ्यावी लागते ती असल्या अवाढव्य पसाऱ्यांतून निर्माण होणाऱ्या समस्यामुळेंच. या रंगमंचाच्या दोन्ही अंगांना मोठे दरवाजे अगत्यानें हवेतच. या दरवाजांनीं एका अंगाला असलेलें रूपरचनागृह व दुसऱ्या अंगाला असलेली नैसर्गिक विधिविसर्जन-व्यवस्थागृह हीं जोडलीं जातात. रंगमंचाशीं संबंधित व्यक्तींना या टोंकापासून त्या टोंकापर्यंत बाहेरून जावें न लागतां काम करणें शक्य होतें. एकदा निवडक संबंधित व्यक्ति आंत आल्या कीं, कसल्याहि प्रकारची गडबड न होऊं देतां व्यवस्थित काम करणें सोपें जातें. रूपरचनागृह कमींत कमी पंधरा फूट लांब, बारा फूट रुंद आणि बारा फूट उंच असावेंच लागतें. एका भिंतीवर, विद्यार्थ्यांना आपला चेहरा सहज दिसूं शकेल अशा उंचीवर एक फूट रुंद व दीड फूट लांबीचे बारा आरसे व त्यासमोरच बसण्यासाठीं कायमचे लाकडी बांक केले कीं, रूपरचनेची व्यवस्था सुगम होते. एका वेळेला बारा विद्यार्थ्यांची रूपरचना होऊं शकते.

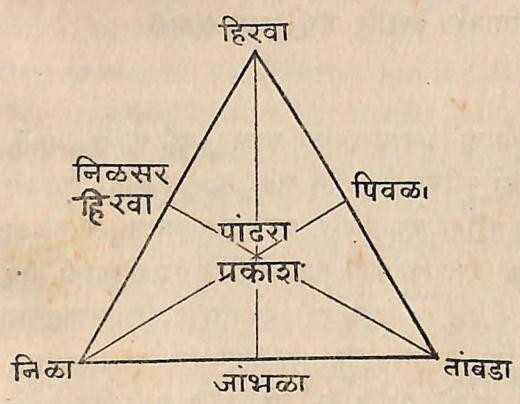
या खोलींतच एक पार्टिशन किंवा पडदा सोइस्कर टाकून कपडे बदलण्याची व्यवस्था होऊं शकते. दुसऱ्या भिंतीवर भरपूर कायमचीं खुंटाळीं केलीं कीं स्वत:चे कपडे ठेवण्याची सोय होते. प्रत्येक आरशावर एकेक विजेचा दिवा हवा. त्या प्रकाशांत रूपरचनेचें कार्य सुलभतेनें होतें. उरलेल्या भिंतीवर आणखी खुंटाळीं केलीं कीं, प्रयोगाला लागणारे कपडे त्या ठिकाणीं निवडून ठेवतां येतात. या खोलींत वायुवीजनाची उत्तम व्यवस्था आणि भरपूर प्रकाश व हवा येण्याची सोय हवी. आपलीं बहुतेक रूपरचनागृहें बळदें असतात व तेथें पाऊल टाकण्याची शिसारी वाटते.

दुसऱ्या अंगाला असलेल्या खोलींत तीन संडास, मोऱ्या व तोंड धुण्याचीं भांडीं कमींत कमी चार तरी हवींत. शिवाय एक छोटें स्नानगृहहि असावें. भरपूर प्रकाश, हवा, जंतुनाशकांचा वापर यांमुळें ही जागा कमालीची स्वच्छ राखण्याची गरज असते. पाण्याचा मुबलक पुरवठा व सतत वाहतें पाणी जाण्याची व्यवस्थाहि हवी. या खोलींत पांच ते सहा आरसे, खुंटाळीं इ० व्यवस्था करावी लागते. शक्य तर विद्यार्थि-विद्यार्थिनींची सोय अलग असावी व तशा सूचनेचे फलक लावलेले हवेत. वरील दोन्ही खोल्यांच्या दारा-खिडक्यांना काचेचीं धूसर तावदानें अशीं बसविलेलीं हवींत कीं, आंतील आवाज किंवा प्रकाश रंगमंचापर्यंत केव्हांहि पोचूं शकणार नाहीं.

प्रकाशयोजना

या रंगमंचावर कायमची प्रकाशव्यवस्था करून ठेवणें सोईचें असतें. अगदीं पुढील बाजूस, एकेका पट्टीवर तीन तीन असे नऊ पद-दीप कायमचे बसवितां येतील. या प्रत्येक पट्टीवर एक पांढरा, एक निळा आणि एक तांबडा असे दिवे असावेत. प्रत्येक दिवा स्वतंत्रपणें लावण्याची व बंद करण्याची सोय असावी. हा प्रत्येक दिवा ५० ते १०० वॅट्चा हवा. रंगमंचावर वातावरणानुकूल प्रकाश टाकण्यास पद-दीपांचा उपयोग होतो. याशिवाय रंगमंचाच्या कडेला, दर्शनी पडद्याआड झांकले जाणारे कमींत कमी दोन दोन मोठे दिवे असले पाहिजेत. हे दिवे टांगते ठेवण्याची प्रथा आतां मागें पडत आहे. एकतर त्यांचा प्रकाश सरळ नटांच्या चेहऱ्यावर प्रखरतेनें पडतो आणि दर्शनी

पडद्याच्या हालचालींस त्यांचा अडथळा होतो. यामुळें कडेला हे दिवे ठेवणें सोईचें. हा प्रत्येक दिवा अलगपणें विझविण्याची किंवा लावण्याची सोय अर्थातच हवी. हा दिवा ५०० ते १००० वॅट्‌पर्यंतचा असावा. हे सर्व दिवे नियंत्रित करण्याची व्यवस्था रंगमंचाच्या एका कडेला अशी असावी कीं, तेथें बसून रंगमंचावरचें दृश्य स्पष्ट दिसेल व प्रकाशयोजनेंत बदल करणें शक्य होईल. अलीकडे प्रकाशयोजनेचें तंत्र पूर्णतया विकसित झालेलें आहे. डिमर्स (हलके हलके प्रकाश व अंधार करणारें यंत्र) आणि लहानमोठे विद्युद्दीप कौशल्यपूर्ण उपयोजिण्याचे व रंगभूमीवरची प्रकाशयोजना वास्तव करण्याचे यशस्वी प्रयोग दिसून येतात. या साऱ्या गुंतागुंतीच्या तांत्रिक योजनेचा वापर आपल्या कक्षेंत बसत नाहीं. प्रत्यक्ष अंतर्गृहांत दिवे लावण्याची व बंद करण्याची सोयहि करतां येते. संध्याकाळ, सकाळ, रात्र, चांदणें अशा अनेकविध प्रकाशनिर्मितीच्या सोई करणें घंदेवाईक किंवा हौशी कलावंतांना अपरिहार्य असतें. या प्रयत्नांतहि या गोष्टींना केवळ साधनाचेंच स्थान आहे इकडेहि दुर्लक्ष केल्याचा अनुभव दिसून येतो; आणि आपण तर डोळसपणें हीं सर्व साधनेंच आहेत असें मानून कार्य करणार आहोंत. आत्यंतिक अतिरेक आणि उपेक्षा हीं दोन्ही टोंकें टाळून लागणाऱ्या प्रकाशयोजनेच्या दृष्टीनें मोजक्याच गोष्टींचा विचार मांडलेला आहे. परंतु सामान्यतः रंगसंगतीची कल्पना यावी म्हणून पुढील गोष्टींचा निर्देश केलेला आहे. प्रकाश-त्रिकोण या नांवानें ही कल्पना सुपरिचित आहे. रंगभूमीवर एकाच कोणत्या तरी रंगाचा प्रकाश टाळून जो परिणाम घडवितां येतो त्यापेक्षां रंगाच्या मिश्रणानें निर्माण होणारा परिणाम आकर्षक व अधिक अर्थपूर्ण होतो. प्रकाश-मिश्रण वरील त्रिकोण-रूपानें मांडलेलें असतें.



या त्रिकोणाच्या तीन टोंकांचे रंग मूलभूत मानलेले आहेत. त्रिकोणाच्या मध्यावरील रंग दुय्यम असून ते मूलभूत रंगांच्या मिश्रणानें तयार होतात. उदाहरणार्थ, तांबडा व हिरवा मिळून पिवळा रंग तयार होतो. विविध रंगांशीं विविध भावनांचें, दृश्यांचें आणि शारीरिक अवस्थांचें नातें साहचर्यभावानें जोडलेलें असतें. अर्थात् हें संकेतांचें विश्व आहे. त्याचा उपयोग परिस्थितीनुरूप आणि साधनानुरूप करून घेतां येईल हें उघड आहे.

रंग	प्रसंग-काल साहचर्य	शारीरिक अवस्था	भूमिकानुरूप भावस्थिति
१ तांबडा	युद्ध, व्रत	तप्त, प्रक्षोभक	भीतिदायक, भावविवश, चैतन्ययुक्त किंवा अश्लील.
२ तांबडा–नारिंगी	समारंभ	तप्त, चैतन्ययुक्त	भयानक, सामर्थ्यवान्, चैतन्यशील.
३ नारिंगी	सूर्यास्त	चेतनायुक्त	शांत, उत्साही, आनंदी.
४ पिवळा–नारिंगी	सूर्योदय, उन्हाळा	तेजस्वी, उष्ण	आनंदी, चंचल.
५ पिवळा	पूर्वेचें दृश्य	उत्साही	उत्साही, असूयादर्शक, कपटी.
६ पिवळा–हिरवा	वसंतकाल	थोडी उबदार	आशादायक, आनंदी.
७ हिरवा	अज्ञातस्थल, अरण्य	शांत, थंड	गंभीर, शांत, अंतर्मुख, विमनस्क.
८ निळा–हिरवा	समुद्र	शांत	गूढ, चमत्कारिक.
९ निळा	आकाश, अंतर	थंड, विश्रामावस्था	चिंतनमग्न, विमनस्क, कष्टी, सत्यसूचक, प्रामाणिक.
१० निळसर–जांभळा	रात्र, मंदिर	शांत, समघात	न्यायी, सत्यप्रिय, अंतर्मुख.
११ जांभळट	स्मशान	विनम्र, गंभीर	भव्य, धीरोदात्त, उत्कट.
१२ जांभळट-तांबडा	ऐश्वर्यसूचक	संयमित सामर्थ्य	विजयी, उन्मादक.

नेपथ्य •

नेपथ्याचा विचार करीत असतांना देखील प्रकाशयोजनेच्या विचारामागें जी आपली भूमिका होती तीच कायम ठेवली पाहिजे. शाळेंत एकांकी एक-दृश्याचीं नाटकें सामान्यतः कमी होतात. विद्यार्थ्यांसाठीं उपलब्ध असलेल्या नाटकांत देखील विविध देखाव्यांचा व तदनुरूप स्थलविशेषांचा उपयोग केलेला असतो. त्यासाठीं पडद्यांचा उपयोग श्रेयस्कर ठरतो. पडद्यांच्या जोडीनेंच पाखा आल्या. दर्शनी पडदा आणि महिरप यांचाहि विचार करणें अगत्याचें ठरतें. २२ ते २५ फूट रुंदीच्या या रंगमंचासाठीं अतिशय सुबक आणि घनतेचा आभास करणारी महिरप हवी. चौकोनी किंवा वरच्या बाजूला अर्धगोलाकृति असा आकार या महिरपीचा असूं शकतो. येथेंहि भव्यतेचा मोह दूर सारून एक ते दोन फूट रुंदीची चौकोनी महिरप केलेली बरी. म्हणजे प्रत्यक्ष उपयोगांत येणारा रंगमंच २०' × ३०' किंवा १६' × ३०' असा राहतो. रुंदी कमी होऊन खोली तीच राहते व दृश्य आटोपशीर होतें. प्रेक्षकासमोरची भिंत म्हणजे दर्शनी पडदा बाजूला झाला, कीं तीन कायमच्या भिंतींतील दृश्य निर्माण होऊं शकतें. या महिरपीच्या दोन्ही अंगाच्या कडेच्या पट्ट्यावर कलापूर्ण पण संस्कृतिदर्शक अशीं चित्रें किंवा चिन्हें काढतां येतील. आर्थिक सामर्थ्यानुसार ही महिरप आकर्षक करणें युक्त ठरेल. रंगानें किंवा खोदकाम करून किंवा लांकडी चौकटीवर कलाकुसर करून या महिरपीची कलात्मकता वाढवितां येणें शक्य असतें. वरच्या बाजूला शाळेचें ब्रीदवाक्य आणि संस्थेचें नांव असावें. या ठिकाणीं देणगीदाराचें किंवा स्मरणीय व्यक्तीचें नांव नसलेलें बरें. तें स्वतंत्र एका शिलालेखाच्या रूपानें सोइस्कर ठेवणें इष्ट असतें. या साऱ्या बारीकसारीक तपशिलानें रंगमंचाला पोषक असें वातावरण निर्माण होतें आणि विद्यार्थ्यांच्या मनावर संकलित असा खोल परिणाम होतो.

सर्वार्थानें गाजलेला मखमली पडदा हें विद्यार्थ्यांचें फार मोठें आकर्षण असल्यास नवल नाहीं. खराखुरा मखमली पडदा असणें ही एक अनामिक भाग्याची गोष्ट. पण सार्धे किनतान घेऊन त्याला गडद अंजिरी किंवा गुलाबी

रंग दिला, कीं आपला पडदा तयार होऊं शकेल. कडेला गडद पिवळ्या रेघांची किनारपट्टी केली, कीं निर्माण होणारा आभास रमणीय असतो. अशा तऱ्हेचे पडदे पुष्कळ संस्थांजवळ आढळून येतात. पण त्यांची जपणूक केलेली आढळत नाहीं. हा पडदा वर जाणारा नसलेला बरा. दोन भागांत विभागलेला व रंगमंचाच्या एका कडेनें सरकत्या दोरीच्या साहाय्यानें बंद होणारा श्रेयस्कर. पडद्याचे हे दोन्ही भाग काम झाल्यावर एका मोठ्या हवाबंद लांकडी पेटींत जंतुनाशक गोळ्या घालून ठेवण्याची व्यवस्था अवश्य हवी. नाहींतर वर्षा दोन वर्षांतच हा पडदा निकामी होऊन पुन्हां खर्च करावा लागतो. या पडद्या-संबंधींच्या एका अभिनव कल्पनेचा उल्लेख या ठिकाणीं आवश्यक आहे. लहान मुलांसाठीं अगदीं छोट्या छोट्या रंगीबेरंगी तुकड्यांचें दुपटें जसें केलें जातें तद्वतच किनतानवर असे छोटेमोठे तुकडे शिवले, कीं अतिशय आकर्षक असा दर्शनी पडदा होऊं शकेल. विद्यार्थ्यांच्या नित्यनूतन प्रतिभेचें आणि कल्पनाशक्तीचें जणूं एक प्रतीकच ! शिवाय खर्चहि बेताचाच. हा अभिनव पडदा जरूर करण्यासारखा आहे. इंच किंवा दोन इंच वाळू असलेली कड पडद्याला शिवली कीं, पडदा स्थिर राहून केवळ वाऱ्याबरोबर रुळत राहूं शकेल. वजनानें हलका असा हा पडदा प्रौढ विद्यार्थी सहज उघडूं शकतात किंवा बंद करतात. अतिशय जड आणि वर खेंचतांना घडघाकट गडद्यांची दमछाट करणारा दर्शनी पडदा कटाक्षानें टाळला पाहिजे. या दोन भागांमुळें पूर्ण होणाऱ्या आकृतीहि रंगानें पडद्यावर काढतां येतील. जोडलेले हात, कमल, स्वस्तिक इ० आकृत्या रेखाटून हा पडदा अर्थपूर्ण करतां येईल.

यानंतर विचार करायचा तो आंतील पडदे व पाखा यांचा. अगदीं मूलभूत गोष्ट या ठिकाणीं ध्यानांत ठेवावी लागते, ती या वस्तूंच्या मापासंबंधींची. सर्वसाधारण रंगभूमीवर जे पडदे व पाखा वापरल्या जातात त्यांचीं मापें अशीं असतात. जाड, भरीव, लांकडी रूळ असलेले हे पडदे २० ते २२ फूट रुंद आणि १४ ते १६ फूट उंच असतात. पाखा ४ फूट रुंद आणि १४ ते १६ फूट उंच असतात. हे पडदे वरखालीं ओढणें हें एक दिव्य असतें. ते बांधण्याची फार भक्कम व्यवस्था करावी लागते. त्यासाठीं दरवर्षी खर्च करावा लागतो. म्हणून संस्थेनेंच कमींत कमी तीन पडदे पुढील मापाचे केले कीं

कायमची सोय होण्यासारखी आहे. या पडद्यांची रुंदी १० ते १२ फूट आणि उंची १२ ते १३ फूट असावी. दोन्ही टोकांना अत्यंत पातळ पट्ट्या किंवा छोटे लांकडी रूळ केले, कीं पडदे फार सायास न करतां हलवितां येतात. अरण्य किंवा बाग असें निसर्गाचें दृश्य सूचित करणारा, रस्त्याचें दृश्य काढलेला व तिसरा एखाद्या अंतर्गृहाचें रूप रेखाटलेला असे पडदे केले, कीं काम भागूं शकतें. प्रयोगाच्या सोईप्रमाणें या पडद्यांची अनुक्रमरचना करतां येईल. काम झाल्यावर हे पडदे नीट घड्या करून किंवा रुळावरच आवरण घालून ठेवण्याची व्यवस्था रंगमंचाच्या वरच्या गॅलरींत करतां येणें शक्य आहे. या दृश्य-रचनेसाठीं ज्या पाखा कराय्च्या त्यांचीं मापें अशीं असावींत. २॥ ते ३ फूट रुंद व १० फूट उंच अशा सहा पाखा असाव्यात. प्रत्येक पाखा दोन तुकड्यांत असावी. म्हणजे पाखा मोडून हे बारा तुकडे झांकून ठेवणें शक्य होतें. अशा दृश्यांच्या रचनेला बाहेरची मदत व फार श्रम लागत नाहींत व कसलाहि अवजडपणा त्यांत नसल्यानें विद्यार्थी त्यांचा हाताळणी व उभारणी करूं शकतात. ही सामग्री शालेय रंगभूमीसाठीं पुरेशी आहे. विविध प्रवेश किंवा प्रवेशानुसार नाटकें करण्यास या सामग्रीचा सहज उपयोग होतो.

जर अधिक आर्थिक शक्यता असेल तर तुकड्यांची दृश्यरचना देखील कायमची करतां येणें शक्य आहे. एकांकी एक दृश्य असलेले प्रयोग अशा दृश्य-निर्मितीनें सादर करणें अलीकडे लोकप्रिय झालेलें आहे. दोन दरवाजे आणि दोन खिडक्या व त्यांना जोडणारे पांच तुकडे अशा नऊ तुकड्यांच्या साहाय्यानें ही दृश्य-निर्मिति होते. प्रत्येक तुकड्याचा आकार अर्थातच नेहमीं योजिल्या जाणाऱ्या रंगभूमीपेक्षां वेगळा राहील. २ ते ३ फूट रुंद व ८ ते १० फूट उंच असा, सोइस्कर विभागांस जोडता येणारा तुकडा हवा. या तुकड्यांच्या रचनेनें प्रत्यक्ष अभिनयासाठीं लागणारी जागा लहानमोठी करणें शक्य असतें. परंतु हे तुकडे नीट लावणें, एकमेकांमधील फटी पूर्ण बंद करणें, मागें पट्ट्यांचे आधार देणें व एक तुकडा दुसऱ्या तुकड्यांस दोरीनें पक्का करणें हें कार्य जिकिरीचें आहे. एका दृश्यानंतर दुसरें दृश्य, मध्यंतर कालांत, म्हणजे दहा ते पंधरा मिनिटांत जोडावें लागतें. नंतर वस्तूंची मांडामांड व आवश्यक ती सजावट झटकन् उरकावी लागते. जिना, गॅलरी,

मजला, बाहेरची बाग, सोपा अशा प्रकारची रचना करणें केवळ सराईतपणा-मुळेंच लवकर होऊं शकतें. वास्तवतेचा बारीक-सारीक तपशील भरतांना डोळ्यांत तेल घालून मांडणी करावी लागते. शालेय रंगभूमीच्या संदर्भात, अशा प्रकारच्या दृश्य-निर्मितीचें स्थान कोणतें असावें, यांतील तपशिलाला किती महत्त्व असावें, वास्तवतेची ही प्रतिकृति उपयुक्त कीं आभासनिर्मिति हें खरें उद्दिष्ट असे कितीतरी गुंतागुंतीचे तात्त्विक आणि व्यावहारिक प्रश्न निर्माण होतात आणि म्हणूनच प्रश्न येतो तो प्रतीकात्मक दृश्य-निर्मितीचा. त्याचा खरोखर उपयोग या शालेय रंगमंचावर करून घेण्यासारखा आहे. या प्रतीकात्मक दृश्य निर्मितीचें स्वरूप पाहूं.

प्रतीकात्मक रचना

कल्पना करा कीं, आपल्याला असें एक दृश्य उभें करावयाचें आहे कीं, ज्यांत एका खेडेगांवांतील बैठ्या घराचा दर्शनी भाग, ओटा, अंगण, बाजूला विहीर आणि लगतच एक झाड आहे. हा देखावा तुकड्यांच्या साहाय्यानें मांडतां येईल. पण ती रचना अर्थातच फार गुंतागुंतीची आणि अवघड होईल. मग २ फूट रुंद आणि ४ फूट उंच असा एक दरवाजा, त्याला मळका रंग दिलेला रंगमंचावर एका चौथऱ्यावर ठेवून त्याला उभा करण्यास केवळ एक पट्टी मागें ठोकली कीं पुरे. त्या चौथऱ्यालगतच एकदोन पायऱ्या ठेवल्या कीं घर आणि अंगण तयार झालें. उजव्या बाजूस एक अर्धगोल, त्यावर दगडाच्या रेघा काढून उभा केला, कीं विहीर झाली; आणि लगतच एक कापीव छोटी झाडाची आकृति उभी केली कीं आपला देखावा पूर्ण झाला. केवळ सूचक अशा या दृश्य रचनेलाच प्रतीकात्मक दृश्य-रचना म्हणतात. शालेय रंगभूमीवरच काय, नव्या प्रयोगशील रंगभूमीवर देखील अशी रचना करण्याचा पायंडा पडत आहे. वातावरण निर्मितीला अत्यंत आवश्यक अशाच वस्तूंचा आकार उभा करून ही दृश्य-निर्मिति केली जाते. या रचनेला जर कलात्मक प्रकाशयोजनेचें साहाय्य मिळालें तर हा देखावा अतिशय परिणाम-कारण होऊं शकतो. शिवाय, या प्रतीकात्मक रचनेला खर्च कमी लागतो. मात्र प्रतीक नेमकें शोधून काढणें हें सर्वांत अवघड कार्य आहे. त्या प्रतीकाचा

नाटकाच्या आशयाशीं निकटवर्ती संबंध हवा. तें प्रतीक प्रेक्षकांना सहज आकलन होऊं शकेल असें हवें. प्रत्यक्ष एक अनुभवलेला प्रसंग असा होता. एका राणीची हिऱ्याची अंगठी हरवलेली आहे. ती दाट अरण्यांत शोधावयाला येते. प्रत्येक झाडाला, त्यावरच्या निरनिराळ्या पांखरांना विचारते. एका आंब्याच्या झाडावरचा पोपट, नखांत घट्ट धरून ठेवलेली अंगठी दाखवतो. राणीला फार आनंद होतो. पण पोपट अट घालतो कीं माझी मैना राजवाड्यांत तूं कोंडून ठेवली आहेस. ती सोडलीस तर अंगठी देईन. मैना तर राजा-राणीची आवडती. गाणारी मैना ! अंगठी राजानें दिलेली म्हणून हवी असलेली. मग राजा-राणी मैनेला आणतात, त्या पोपटाच्या स्वाधीन करतात. हें करतांना त्यांना फार यातना होतात. पोपट अंगठी देतो हें छोटें कल्पनारम्य नाटुकलें संपतें. रंगमंचावर हें कसें सादर केलें तें पाहा. जवळजवळ वीसबावीस छोटीं-मोठीं मुलें डोक्याला निरनिराळ्या झाडांचे तुरे बांधून रानांतल्यासारखे उभे होते. त्यांतील प्रत्येकाच्या मागें एका छोट्या घडवंचीवर एकेक जण पक्षाचा मुखवटा घालून उभा होता. प्रकाशाचे छोटे-मोठे झोत या झाडामधून गेलेले होते. मागें गडद रंगाचा पडदा सोडलेला होता. त्यामुळें हें दृश्य विलक्षण आकर्षक आणि कथावस्तूच्या कल्पनारम्य आशयाशीं एकरूप झालेलें दिसलें. अनेक प्रकारचीं झाडें आणि पक्षी यांचा आभास कलात्मक रीतीनें निर्माण केलेला होता वेषभूषा आणि रंगभूषाहि या वातावरणाला पोषक अशी होती. प्रतीकात्मक दृश्य-निर्मितीचा तो एक लक्षणीय नमुना होता. अशा तऱ्हेचीं दृश्यें रंगमंचावर निर्माण करून शालेय रंगभूमीवर प्रयोगनिर्मिति करणें शक्य असतें. यानंतर विचार करायचा तो रंगभूषा आणि वेषभूषा या साधनांचा.

चर्चा ●

१ रंगमंचाचे किती प्रकार कल्पिलेले आहेत ? त्यांचा उपयोग केव्हां व कसा करून घेतां येईल ?

२ फार मोठ्या समुदायासमोर विद्यार्थ्यांचे नाट्यप्रयोग करण्यानें कोणत्या अडचणी निर्माण होतात.

३ बंदिस्त सभागृहांतील प्रयोग आणि खुल्या सभागृहांतील प्रयोग यांपैकीं कोणता विद्यार्थ्यांना अधिक हितकारक होऊं शकेल ? कां ?

४ तुमच्या शाळेच्या सभागृहांतील महिरपीवर कोणत्या प्रकारचें नक्षीकाम आणि प्रतीकें तुम्ही निवडाल ? कां ?

५ नेपथ्य-रचनेचे प्रकार किती ? तुम्ही कोणता स्वीकार्य मानतां ? कां ?

६ प्रतीकात्मक दृश्यरचना म्हणजे काय ? ती यशस्वी होण्यासाठीं कोणत्या मूलभूत गोष्टींचा विचार करावा लागतो ?

७ घबघबा, राजवाडा, पडकें देऊळ, दिवाणखाना आणि रेल्वे-स्टेशन यांचीं प्रतीकात्मक दृश्यें उभीं करावयाचीं आहेत. तुम्ही ही दृश्यरचना कशी कराल, त्याचा आराखडा तयार करा.

८ तुम्हीं प्रत्यक्ष पाहिलेल्या एका सुसज्ज सभागृहाचें तपशीलवार वर्णन शंभर ओळींत करा. त्यांतील उणीवा व त्या दूर करण्याचे उपायहि सुचवा.

विरचना ●

१ तुमच्या शाळेसाठीं एक सभागृह बांधावयाचें आहे. त्याचा आकार-मान, रंगमंचाचा आकारमान, खिडक्या-दारांचीं मापें, रंगभूषागृह व नैसर्गिक विधि-विसर्जन-गृह यांचा आकार इत्यादींचें टिपण करा.

२ नऊ तुकड्यांचें एक दृश्य व तीन पडदे शाळेसाठीं तयार करायचे आहेत त्यासाठीं द्यायच्या सूचना व लागणाऱ्या खर्चाचें अंदाज-पत्रक तयार करा.

३ सभागृहांत कोणते सूचना-फलक हवेत ? आकार, मजकूर व कोणत्या रंगांत ते करणें इष्ट त्याचें एक टिपण तयार करा.

४ तुमच्या सभागृहाचा इतर शाळांना केव्हां व कसा उपयोग करतां येईल, यासंबंधींची एक नियमावली तयार करा. त्यांत उपयोगानुसार आकारण्यांत येणाऱ्या भाड्याचीहि स्पष्ट नोंद असावी.

५ नेपथ्य-निर्मितीच्या दृष्टीनें कोणते उपयुक्त छंद तुमच्या शाळेंत सुरू करतां येतील ? त्यासाठीं लागणारी एक योजना, खर्चाच्या अंदाजासह तयार करा.

६ गेल्या बारा वर्षांत तुमच्या शाळेनें रंगमंच, नेपथ्य प्रेक्षकांना बसविण्याची व्यवस्था आणि प्रकाश-योजना यासाठीं एकूण खर्च किती केला तो काढा. तेवढ्या खर्चांत कोणती कायमची व्यवस्था वरील बाबींसाठीं करतां आली असती व ती कशी तें स्पष्ट करा.

७ रंगभूमीवर किती प्रकारचे विजेचे दिवे वापरतां येतात, त्याची माहिती मिळवा. त्या दिव्याचें एक चित्र आपल्या चित्रकला-शिक्षकाकडून अगर स्वतः काढून घ्या व त्याच्या सोबत त्या दिव्याच्या प्रकाराचा उपयोग लिहा.

८ नेपथ्य-रचना करीत असतांना येणाऱ्या अनुभवावर एक विनोदी निबंध ७५ ओळींपर्यंत लिहा.



मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्र
अनुक्रम 26816 विः 2 खंड
क्रमांक 9210 नोंः दिः 23/3/80



वेगळेपणाची हौस

आपण जसें दिसतों आणि असतों त्यापेक्षां कांहीं वेगळें दिसावें आणि असावें अशी एक ओढ मानवी मनाला लागलेली असते. बारीक-सारीक उणीवा काढून टाकण्याची खटपट मनुष्य सतत करीत असतो. या प्रयत्नांत तो कधीं यशस्वी होतो तर कधीं स्वतःलाच हास्यास्पद करून घेतो. फारच थोडे स्त्री-पुरुष अनुकूल रंगभूषा आणि वेषभूषा करूं शकतात. आपल्या व्यक्तित्वाची, कार्यक्षेत्राची, परिस्थितीची, शारीरिक गुणावगुणांची आणि सभोंवतालच्या परिस्थितीची (environment) डोळस जाणीव फार थोड्यांना

असते. असूया आणि महत्त्वाकांक्षेचे पदर या वृत्तीला चिकटलेले असतात. आपण अधिक प्रगत दिसावें अशीहि एक सुप्त इच्छा मनांत घोटाळत असते. रंगभूमीवर तर या वेगळेपणाचे चोचले पुरवावयाला अनायासें संधि चालून आलेली असते. मुलें तर रंगवून घ्यायला आणि कपडे घालायला आसुसलेलीं असतात. आपल्या चेहेऱ्याला सर्व प्रकारचे रंग लागले जावेत यासाठीं तीं होसेनें तासन्‌तास मांडी ठोकून बसतात आणि आपणहि प्राथमिक शाळेपासून तों व्यावसायिक रंगभूमीपर्यंत एकाच चाकोरींतून रंगभूषा आणि वेषभूषा करीत असतों.

रंग आणि वेष या साधनांचा खरा उपयोग तरी कोणता असतो ? जी भूमिका करायची असेल तदनुरूप रंग-रूप असावें हा हेतु. पण या भूमिकेची, व्यक्तिरेखेची निर्मिति होते ती प्रथम अंतरंगांत. मगच हीं बाह्य साधनें पूरक ठरतात. पण बहुतेक वेळां अनुभव असा येतो कीं, या अंतर्गत निर्मितीकडे लक्ष न दिल्यानें केवळ बाह्य साधनें परिणामशून्य ठरून विसंवाद निर्माण होतो. रंग, वेष आणि आंतरिक भावनिर्मिति प्रकट करणारें मानवी शरीर यांच्यांत संघर्ष निर्माण होतो. साहजिकच अभिनय-प्रकटीकरण अशक्य होऊन बसतें. हा संघर्ष अनेक कारणांमुळें होऊं शकतो. विशोभितपणा, जडता, अवास्तव अलंकरण, अप्रयोजक प्रकाश-योजना, अज्ञान आणि हौस अशीं अनेक कारणें असूं शकतात. मुलांच्या बाबतींत तर रंगरूपयोजनेची नुसती जाणीव देखील मारक होऊं शकते. एक तर त्यांचें सर्व लक्ष हा जामानिमा आवरण्याकडेच गुंतून राहतें आणि तीं कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणें निर्जीव दिसूं लागतात. मग असा प्रश्न येतो कीं, या साऱ्या खटाटोपाची गरज शालेय रंगभूमीवर आहे काय ?

त्याला निश्चित होकारार्थी उत्तर आहे. अगदीं कितीहि सुंदर स्त्रीपुरुष रंगभूमीवरील प्रकाशांत नेहमींच्या रूपांत अवतरले तरी ते भयानक दिसतात. त्या प्रकाशाला अनुरूप अशा रंगभूषेची अत्यंत गरज असते. केवळ गौरवर्ण आणि नेटकें रूप त्या झगझगीत प्रकाशाला तोंड देऊं शकत नाहीं. प्रकाश आणि रंगभूषा यांचा फार निकटवर्ती संबंध आहे, हें ओघानेंच मान्य करायला

इवें. आपल्याकडे तर व्यावसायिक आणि हौशी रंगभूमीवर देखील हा परस्पर-संबंध जाणिवेनें लक्षांत घेऊन रंगभूषा केली जात नाहीं. त्यामुळें सर्व पात्रें सपाट (flat) चेहऱ्याचीं आणि एकसारखीं दिसलीं तर नवल नाहीं. विविध रंगछटांच्या कातडीचे गुणधर्म लक्षांत न घेतांच रंगभूषा केली जाते. वेगळेपण प्रकट केलें जातें तें केवळ वेषभूषेमुळें. विशिष्ट भूमिकेनुसार रूपरचना करण्याचें कसबहि अभावानेंच आढळतें. केवळ रंगांचीं नांवें आणि त्यांचे छापील उपयोग अशा तुटपुंज्या भांडवलावर सर्व भागविलें जातें. त्यांतहि कल झुकलेला असतो तो भडकपणाकडे. आरशासमोर बसून, प्रत्यक्ष नाट्यगृहांतील सर्व प्रेक्षकांना नटाचा चेहरा सारखा कसा दिसेल याचा विचारहि केला जात नाहीं. जवळून जी रूपरचना थोडीशी विचित्र वाटेल ती अंतरावरून योग्य दर्शन निर्माण करूं शकेल, यांवर नटांचा विश्वास नसतो. रूपरचनेला मुखवट्यांची अवकळा येते. असे ठोकळेबाज मुखवटे करून नट वावरूं लागले, कीं आभास-निर्मितीला स्वरूप येतें मेणाच्या बाहुल्यांच्या प्रदर्शनाचें. तशांतच रंगाचे थरच्या थर चेहेऱ्यावर दाट फासून घेण्याची हौस आणि तीहि स्वतः करण्याची यामुळें आपल्याकडे रंगभूषेच्या वास्तवपूर्ण शास्त्रविकासाची कल्पना देखील अस्तित्वांत दिसत नाहीं. यामुळें प्रेक्षक नाटकाशीं तद्रूप होऊं शकत नाहींत. ते तद्रूप होणार तरी कशाशीं ? रंगाशीं, कपड्याशीं कीं नेपथ्याशीं ? रूपरचनेवर डोळस टीका चांगल्या चांगल्या प्रयोग-समीक्षकांच्या समीक्षेंत अभावानेंच आढळते हें कशाचें द्योतक आहे ? आपण ज्याची रूपरचना करणार आहोंत त्या भूमिकेचें आकलन तरी रूपरचनाकाराला असतें काय ? चावडीवर केल्या जाणाऱ्या चौकशी स्वरूपाचे तो दोनचार प्रश्न विचारतो. 'हं, तुमचं वय ? दाढी-मिशा लावायच्या का रंगानें काढायच्या ? तुम्हांला कुंकू कसं हवं ? चंद्रकोर, ठिपका का बंगाली ?' एखाद्या देवळाला किंवा मशिदाला सणासुदीला चुना किंवा पिवडी फासतात तसे हात-पाय माखले जातात. हे रूपरचनाकार जेव्हां ओंगळ वेषांत, अस्वच्छ रूपांत, कळाहीन मुद्रेनें आपल्या विडीच्या धुराचा किंवा मुखदुर्गंधीचा फवारा नटाच्या तोंडावर मारीत जेव्हां आपल्या त्रेतायुगांतील फडक्यानें तोंड-हात पुसतात तेव्हां एक विलक्षण शिसारी येते. हलके रंग, अनेकांच्या ओठांवरून फिरविलेली लिपस्टिक्, खरवडून काढलेल्या

रंगानें भरलेल्या डब्या, हजारों डोकीं विंचरलेली मोडकी फणी, नखें वाढलेल्या व न धुतलेल्या हातानें तोंडावर मारलेल्या चापट्या आणि त्यांतच अज्ञानाची पुरेपूर भर यांमुळें या अपरिहार्य अंगाबद्दल एक प्रकारची उपेक्षा सर्वत्र दिसते. याचेंच प्रतिबिंब शालेय रंगभूमीवर दिसलें तर नवल नाहीं.

वास्तविक रूपरचना ही एक कला आहे. या कलेला भारतीय नाट्यशास्त्रांत फार उच्चस्थान दिलेलें आहे. या कलेला शास्त्ररूप देण्याचे प्रयत्नहि प्राचीन काळापासून झालेले आहेत. कालौघांत भारतीय रूपरचनाशास्त्र विस्मृतीच्या खोल डोहांत लुप्त झालेलें आहे. पाश्चिमात्य देशांत या कलेंत जी परंपरा निर्माण झाली, जीं साधनें विकसित होऊन उपलब्ध झालीं त्यांचा अनुकार आपल्याकडे होत आहे. पण पाश्चिमात्यांनीं केलेल्या प्रगतीचा आणि प्रयोगांचा तात्त्विक आणि प्रत्यक्ष अभ्यास न केल्यामुळें ही कला आज सामान्यांच्या हातांतलें एक विशीर्ण बाहुलें बनलेलें आहे. दृष्टान्त द्यायचा झाला तर रूपरचना ही एका अर्थानें चित्रकले (Painting) सारखी आहे. उत्तम चित्रकार जसा आपल्या कुंचल्यानें चित्रांत व्यक्तित्व ओततो, त्याला सजीवता प्राप्त करून देतो, तद्वतच रूपरचनाकार आपल्या कौशल्यानें नटाच्या चेहेऱ्यावर तो करणार असलेल्या भूमिकेचें व्यक्तित्व कोरीत असतो. चेहेऱ्यावरील छाया-प्रकाश, घनता आणि त्रिमितीचा आभास तो यथार्थ निर्माण करतो; आणि हें सारें करीत असतांना तो केवळ रंगांच्या लेपाचा मुखवटा चेहेऱ्यावर बसवीत नाहीं तर मूळच्या चेहेऱ्यालाच निराळ्या वास्तवाचें नैसर्गिक रूप बहाल करतो. देवीचे वण, तुटकें नाक, लांबलेला खालचा ओठ, पडके दांत, गालाचे खड्डे, कपाळावरची खोक, वेडयावांकड्या भुवया, लांबट हनुवटी असे अनेकविध चमत्कार तो तांत्रिक कौशल्यानें करूं शकतो. यासाठीं त्याला अवलोकन आणि सततचा सराव यांची गरज फार असते. रूपरचनेंत पारंगतता मिळविण्यास अनुभवासारखा दुसरा मार्ग नाहीं. हजारों तऱ्हेचे चेहेरे प्रत्यक्ष रंगवून रंगांच्या सामर्थ्यांची, मिश्रणांची, विरोधाभासाची आणि प्रमाणाची कल्पना मनांत पक्की रुजते. मग रूपरचना खराखुरा हाताचा मळ होतो. ही रूपरचना करण्याच्या दोन पद्धतींचा परिचय या संदर्भांत अपरिहार्य आहे.

दोन पद्धति

गेल्या पाऊणशें वर्षांचा कालखंड पाहिला तर ज्या प्रमुख पद्धतीनें रूपरचना केली जाते त्या अशा आहेत. लोणी किंवा व्हॅसलीनमध्यें खललेले रंग योजण्याची एक पद्धत पाश्चात्त्य देशांत Leichner Method या नांवानें प्रसिद्ध असलेली, मीज-रंग वापरण्याची परंपरा. लेनर या जर्मन नटानें हे रंग प्रथम तयार केले. त्याचेंच नांव या पद्धतीला आहे; आणि दुसरी म्हणजे मॅक्स-फॅक्टर (Max-Factor) चे तयार रंग वापरणें. मॅक्स-फॅक्टर या प्रसिद्ध अमेरिकेंतील कंपनीनें दोन प्रकारचे रंग तयार केलेले आहेत. एक वेगवेगळ्या ट्यूब्ज्मध्यें भरलेले आणि दुसरे स्पंजानें पाण्याच्या साहाय्यानें (Pane cake colours) लावतां येणारे रंग. मॅक्स-फॅक्टरच्या रंगाचा उपयोग करणें सुलभ असतें. भूमिकेचें वयोमान आणि वैशिष्ट्यें आकलन झाल्यावर सरळ स्वच्छ धुतलेल्या चेहेऱ्यावर रंग लावण्यास प्रारंभ करणें. मग ओठ, भुवया, कानाच्या कडा, चेहरा व कपाळावरील रेषा यांचा विचार करून पुढील रूपरचना करणें. खललेल्या रंगांचें मात्र तसें नसतें. प्रथम स्वच्छ धुतलेल्या तोंडाला अगदीं थोडें व्हॅसलीन लावल्यावर पिवळसर रंग पहिला हात (base, foundation) म्हणून लावावा लागतो. तो नीट लावल्यावर मग वयोमान आणि वैशिष्ट्यें यानुसार गुलाबी, फिकट तपकिरी, फिकट लाल अशा रंगाची योजना करून मग ओठ, भुवया इत्यादींची रचना करावी लागते. रंगाचा पातळ थर आणि त्यावर वापरल्या जाणाऱ्या रंगाचें मिश्रण जमणें ही खललेल्या रंगांचा उपयोग करतांना येणारी प्रमुख अडचण. तशी अडचण मॅक्स-फॅक्टर रंगयोजनेंत नसते. कारण रंगछटा अगोदरच तयार असते. केवळ कातडीच्या दोषामुळेंच जर कांहीं बिघाड झाला तर गोष्ट वेगळी. गालावरील लाली, भुवया, ओठाची लाली, कानाच्या लालसर कडा, कपाळ व चेहरा यांवरील रेषा, डोळे खोल, मोठे दाखविणें इ० गोष्टी हा पायाभूत रंग लावल्यावर लगेच कराव्यात कीं पावडर लावून, हलक्या हातानें पुसून मग कराव्यात यासंबंधीं एक नियम असा नाहीं. दोन्ही प्रकारांचे पुरस्कर्ते आढळतात.

मॅक्स-फॅक्टर कंपनीचे रंग वापरणें ही अतिशय खर्चाची बाब आहे.

अलीकडे तर हीं साधनें मिळविणेंहि दुरापास्त होत आहे. पण तशा धर्तीवरचे रंग आणि खललेले रंग पुण्या-मुंबईस तयार मिळूं शकतात. अशी एक पेटी तयार केली, कीं त्याचा उपयोग शाळेला चांगला होऊं शकेल. शिवाय शिक्षक आणि प्रौढ मुलें स्वतः रूपरचना शिकूं शकतील. मग तज्ज्ञाचें मार्गदर्शन वेळोवेळीं घेऊन या कलेंत पारंगतता मिळवून तिला अधिक मानाचें स्थान प्राप्त करून देतां येईल. रंगभूषाशास्त्राविषयीचें सर्व कांहीं वर आलें असा याचा अर्थ नाहीं; तसा उद्देशहि नाहीं. परंतु या कलेच्या स्वरूपाची धावती पार्श्वभूमि आपल्या पुढील विवेचनाला प्रेरक ठरावी. कारण शालेय रंगभूमीवर रंगभूषेचें स्थान आहे तें अशा त्रयस्थ स्वरूपाचें, नाकर्तेपणाचें, प्रदर्शनीयतेचें नाहीं. तर रंगभूषा ही सर्जनशील निर्मितीचें एक मूलभूत क्षेत्र आहे, आणि त्याच भूमिकेवरून या अपरिहार्य अंगाचा विकास आपण केला पाहिजे.

बाल-कला

नाट्य–क्रीडा–स्वरूपाचें विवेचन करीत असतांना आपण पाहिलें कीं, मुलें अनौपचारिकपणें अति तरल असें नाट्य निर्माण करूं शकतात. आभासाचें एक निराळेंच जग निर्माण करून तीं आपली सर्जनशीलता व्यक्त करूं शकतात. या वेळीं मुलें जी रंगभूषा करतात, जीं साधनें त्यासाठीं योजतात तीं पाहणें मनोरंजक ठरेल. रंगीत खडू, कोळशाचा तुकडा, नारळाची शेंडी, कागदाचे कपटे अशा किरकोळ वस्तूंचा उपयोग करून मुलें स्वतःचे चेहरे रंगवीत असतात. गंध, मिशा, दाढी, आठ्या अशा प्रकारच्या बारीक-सारीक तपशिलांनीं तीं आपली कल्पनाशक्ति लढवून एक नवनिर्मिति करीत असतात. हें सर्व कांहीं एकाच पातळीवर, सपाट चेहऱ्यावर केलें जातें. त्यांना यथार्थ-दर्शनप्रमाणाची (Perspective) किंवा त्रिमितीची कल्पना नसते. कागदावर जशीं मुलें चित्रें काढतात, तद्वतच चेहऱ्यावर रंगानें आकृत्या काढतात. शिवाय मुलें नकळत प्रतीकरूप (Symbol) खुणाहि योजीत असतात. एका मुलीनें नाकावर एक तांबडा ठिपका आणि भोंवतालीं चार-दोन पांढरे-पिवळे ठिपके काढले होते. प्रथम हें कशासाठीं तें कळेना. विचारल्यावर ती मुरकून म्हणाली, 'अहो, ती नथ आहे, इतकं कसं कळत नाहीं ?' आणि नेमकी याच ठिकाणीं

मुलांची सर्जनशीलता व्यक्त झालेली दिसते. ठिपके, रेषा, वर्तुळें इत्यादि चिन्हांच्या द्वारें तीं आपला आत्माविष्कार प्रकट करीत असतात. नारळाची शेंडी किंवा मक्याच्या कणसांचा लुसलुशीत पिंगट झुपका मिशा म्हणून चालतो ! आणि त्या मिशा जर दर वेळीं पडूं लागल्या, (त्या पडतातच !) तर मुलें खुशाल भिरकावून देतात. आपल्या अभिव्यक्तीच्या आड जें जें येईल, मग ती रंगाची खूण का असेना किंवा एखादें वस्त्र का असेना—तें तें सरळ दूर भिरकावून मुलें सरळ आविष्कार करतात. बाल–कला हा स्वतंत्र कलाप्रकार मानणारे विचारवंत या अनुभवाला पाठिंबाच देतात. कारण या कलासृष्टींत केवळ आत्माविष्काराची तळमळ मूलभूत दिसून येते. अगदीं श्रेष्ठ कलावंत चित्रकारांच्या कलाकृतींत देखील अशीच प्रतीकमयता आढळते असें कला-समीक्षक सांगतात. शिवाय या क्रीडेंत मुलें एकमेकांची रूपरचना मोठ्या हौसेनें करतात; आणि आपण काय करतों ?

उलटी तऱ्हा ●

'तुझी रे उलटी सारी तऱ्हा' असें गुणगुणत मुलें आपल्याला मनांत हसत असतात. बिचारीं आपल्या तावडींत सांपडलेलीं असतात ! ते तांबडे ओठ, ते टोप, त्या वेण्या, त्या रिबिनी, तलवारी, माळा, पावडरी, घुंगरें, पगड्या, फेटे, गळपट्टे, विजारी, दाढ्या अशीं कितीतरी जोखडें त्यांच्या अंगांवर आपण केवळ आपल्या हौसेसाठीं, प्रदर्शनीयतेसाठीं, चढवीतच असतों. 'बाई मला नटवा', 'सर मला नटवा' असे उद्‌गार मुलांचे आपण नेहमीं ऐकतों. त्या बिचाऱ्यांना नटण्याचाच आनंद असतो. मग प्रत्यक्ष रंगमंचावर गेल्यावर त्यांचें चित्त द्विधा होतें. आपल्या शरीरावर लादलेल्या ओझ्याची जाणीव पदोपदीं होऊं लागते. मग सावरणार काय काय ? तोंडांतली लिपस्टिक् घशांत उतरूं लागते, चेहरा कसल्या तरी गोंदानें करकचल्यासारखा वाटूं लागतो, घोतर पायांत अडखळूं लागतें, रुद्राक्षमाळा जड लोखंडी शृंखला भासते, पगडी पडेल कीं काय अशी भीति उद्‌भवते आणि पाठ केलेलें भाषण कुठच्या कुठें वाहून जातें. आपले आईबाबा कोठें बसले आहेत इकडे मन धावूं लागतें, तर कधीं कांहींहि न सुचून मुलें ताठ पुतळ्यासारखीं मख्ख होतात. तीं या साऱ्या रंगाभर-

णांत गुदमरून गप्प होतात. पडद्याआडून सतत ढोसून नाटक ढकलावें लागतें. आणि बाई ? आपली वेणीफणी पुन्हां करून, पावडर लावून, लिपस्टिकचा पातळ थर ओठावर ओढून (कोणाला दिसावा न दिसावा अशा बेतानें), नवें पातळ नेसून, ताजी वेणी डाव्या हातानें चांचपीत, उजव्या हातांतलें संवादाचें चतकोर फडफडवीत विंगेत उभ्या राहून हें नाटक पैलतीराला वल्हवीत असतात ! गुरुजी तर चक्क ओरडतच असतात, ' ए नारद, जोश्या, पुढं सरक ! हं कृष्ण, कुलकर्ण्या म्हण, 'नारदा आज कां येणं केलंत ?' आणि हें सांगतांना ते तोंटांतली शिट्टी कितीतरी वेळां काढतात व ठेवतात, मधून ती वाजवितात देखील ! हीं दोन्ही नाटकें पडदा पडल्यावर थांबलीं असें प्रेक्षक समजून पुढच्या प्रवेशासाठीं आपल्या अवघडलेल्या माना पुन्हां तयार ठेवूं लागतात. यासाठीं रंगभूषेच्या बाबतींत शिक्षकानें पुढील मूलभूत गोष्टी डोळ्यांसमोर ठेवून योजना केली पाहिजे.

मूलभूत सूत्रें ●

१ मुलांची रूपरचना ही एक कला-प्रक्रिया असून तींत त्यांच्या आत्माविष्काराला भरपूर वाव असतो. या दृष्टीनें आपण मुलांची कल्पनाशक्ति विकसित करण्यास पूर्ण वाव दिला पाहिजे.

२ पूर्व-प्राथमिक कक्षेपासूनच मुलांना स्वतःची व एकमेकांची रूपरचना करूं द्या. तुमची मदत आणि मार्गदर्शन मागितल्यावर द्या.

३ पूर्व-प्राथमिक कक्षेपासून मराठी चौथ्या इयत्तेअखेर कोरडे खडूचे रंग त्यांना वापरण्यास द्या. इयत्ता पांचवी ते सातवीपर्यंत पाण्याचे रंग, कुंचल्यानें वापरण्याची संधि द्या.

४ इयत्ता आठवीपासून पुढें खललेले रंग वापरण्यास प्रारंभ करावा.

५ पूर्व-प्राथमिक कक्षेपासून तों चौथीपर्यंत कोरड्या रंगानेंच दाढीमिशा काढूं द्या. केसांचे टोप कोणत्याहि परिस्थितींत वापरण्याचें टाळा.

६ इयत्ता चौथी ते सातवीपर्यंत तयार दाढ्या, मिशा किंवा टोप वापरण्याचा सराव होऊं द्या.

७ इयत्ता सातवीपासून पुढें परिस्थितीनुसार तयार केस कापून दाढ्या, मिशा चिकटविण्याची संधि द्या.

८ रूपरचनेच्या बाबतींत शिक्षकानें तज्ज्ञांचा वेळोवेळीं सल्ला अवश्य घ्यावा, शिकून घ्यावें. पण त्यांना रूपरचनेसाठीं पाचारण करण्याची प्रथा टाळावी. प्रयोगाच्या वेळीं एकूण पात्रांची रूपरचना तज्ज्ञांच्याकडून परीक्षून घ्यावी. पण ही तपासणी इयत्ता सातवीपासून पुढें करण्यांत यावी. शिक्षकानें त्या परीक्षेच्या निमित्तानें येणाऱ्या सूचना टिपून घेऊन विद्यार्थ्यांना तोंडी सांगाव्या व नंतर फलकावर लावाव्यात.

९ इयत्ता चौथीपासून पुढें बाल-प्रेक्षकांना रंगभूषेबद्दल सोपे प्रश्न विचारून त्यांच्या प्रतिक्रिया अजमाव्यात. इयत्ता सातवीपासून पुढें अशा प्रतिक्रिया लेखी पाठविण्यास उत्तेजन द्यावें.

१० विद्यार्थी, मग तो लहान अगर मोठा असो, त्याच्या मनांत भूमिकेची कांहीं कल्पना असते. तो आपली कल्पनाशक्ति लढवीत असतो. तेव्हां त्याच्या कल्पनेनुसार रंगभूषा करण्यास वाव देणें हितावें. आपण सर्व कांहीं करूं लागलों तर तें विद्यार्थ्यांच्या सर्जनशीलतेला बाधक ठरण्याचा संभव असतो.

११ रूप-रचना करण्याची जागा, वापरण्यांत येणारीं साधनें इत्यादीबाबत कमालीची स्वच्छता राखण्यावर कटाक्ष ठेवा. त्याबरोबरच अत्यंत काटकसरीनें साधनें वापरण्याचें धोरण प्रथमपासून अंगीं बाणविण्याचा यत्न करावा.

१२ विद्यार्थ्यांसाठीं आणलेल्या कोणत्याहि साधनांचा, वस्तूंचा वापर स्वतः करण्याचें आवर्जून टाळा.

वेषभूषा

जी भूमिका आपण रूपरचना करतांना डोळ्यासमोर ठेवली ती वेषभूषारचना करतांनाहि कायम ठेवणें अगत्याचें आहे. मागील विवेचनांत, अनुरोधानें आपण या अंगाचे धागेदोरे इतिहास, भूगोल, सामाजिक जीवन

आणि संस्कृति या निरनिराळ्या जीवनांगांशीं कसे गुंतलेले आहेत तें पाहिलें. अनेक प्रकारच्या सामुदायिक आणि वैयक्तिक विरचनांना प्रेरणा देणारा हा विषय कसा आहे तें अवलोकिलें. अनेक प्रकारच्या चित्रसंग्रहांच्या साहाय्यानें या विषयांत मुलांना गोडी कशी निर्माण करतां येईल यार्चे स्वरूपहि पाहिलें. आतां प्रत्यक्षांतील अडचणींचा थोडा विचार करूं. मोठ्या माणसांचे कपडे वापरणें, विद्यार्थ्यांच्या घरून कपडे घेणें व भाड्यानें कपडे आणणें अशा त्रिविध मार्गांनीं वेषभूषेची सामग्री जमविली जाते. या सर्व खटाटोपाचा विचार करतांना आरोग्याच्या दृष्टीनें उत्पन्न होणारा पहिला मुद्दा स्वच्छतेचा होय. जे कपडे वापरायचे आहेत ते कमालीचे स्वच्छ धुतलेले हवेत हें उघड आहे. भाड्यानें कपडे देणारे चालक हा कांटेकोरपणा पाळतीलच यावर विसंबून चालणार नाहीं. दुसरा मुद्दा शाळेला असे विविध प्रकारचे कपडे निरनिराळ्या मापांचे तयार ठेवतां येतील काय, असा आहे. हा प्रश्न जर शाळा-चालकांनीं सहकार्यानें सोडविण्यार्चे ठरविलें तर सहज सुटण्यासारखा आहे. प्रत्येक संस्थेला त्या साहित्याचा उपयोग करतां येईल. प्राथमिक खर्चहि वांटला जाईल व दुरुस्ती आणि स्वच्छता यांसाठीं अगदीं अल्प खर्चांत हें दालन कायमचें सुसज्ज ठेवतां येईल. पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक प्रवेशासाठीं लागणाऱ्या साहित्यांत दरवर्षी भर घालतां येईल. परंतु कोणत्याहि कारणास्तव विद्यार्थ्यांच्या घरून कपडे किंवा इतर वस्तु मागविणें श्रेयस्कर ठरणार नाहीं. खेडेगांवांत किंवा तालुक्याच्या ठिकाणीं अशा प्रथा फार दिसतात. यांतून अनेक पेचप्रसंग उद्भवतात. कोणाला हें रुचतें तर कोणी नाइलाजानें होकार देतात. मग मागणी होते पुढच्या खुर्च्यांची ! या वस्तु खराब झाल्या, तुटल्या-फुटल्या तर जबाबदारी घ्यायला कोणी पुढें येत नाहीं. मग या प्रसंगाची कडवट आठवण मात्र कायम राहून अकारण वैमनस्याचे प्रसंग उद्भवतात. 'गांवचें नाटक म्हणजे डॉक्टर, वकील किंवा इनामदाराच्या घरावर दरोडा' ही म्हण शाळेच्या नाटकाला लागूं करण्याचे प्रसंग कटाक्षानें टाळलेच पाहिजेत. वास्तविक हा सारा प्रौढांचा सोस मुलांच्या नांवावर चाललेला असतो. वेषभूषा या साधनाला साध्यार्चे भलतें स्थान आपण देऊन विद्यार्थ्यांच्या मनांत खोटीं मूल्यें रुजवतों. प्रौढांचे कपडे, अगदीं पूर्वप्राथमिक

कक्षेपासून विद्यार्थ्यांच्या अंगावर चढविण्याची अहमहमिका सर्वत्र दिसून येते. पातळाचा बोंगा आवरीत जिजाबाई शिवबाला उपदेश करतांना सतरा वेळां ठेचकाळते आणि अंगरखा, जाकिट आणि तलवार यांच्या वेटोळ्यांत सांपडलेला शिवबा, मधेंच पायांतला चढाव काढून पायाची कळ शांत करण्यांत गुंग झालेला दिसतो. विश्वामित्राला, करकचून बांधलेलें धोतर, डोक्यावरचें जंगल आणि गळ्यांतली पोटाशीं गप्पा मारणारी दाढी सावरतांना हरिश्चंद्राशीं काय बोलावें तें न सुचून तो तोंडांतले केस काढीत चक्क उभा राहतो. तर बिचारा हरिश्चंद्र तीन-तीनदां पाय वेळावून घोटाळणारा कद दूर करीत आणि डोक्यावरचा मुकुट सैल करीत कुठें तरी बघत असतो. कित्येक पालक आपल्या पाल्यासाठीं खास कपडे देखील शिवून द्यायला तयार असतात. हाहि मोह टाळलाच पाहिजे. इतर विद्यार्थ्यांच्या मनावर याचा विपरीत परिणाम होतो. आपल्या परिस्थितीची बोचक जाणीव त्यांना शल्यासारखी टोंचते. उलट, कुमार वयोमान-कालांतील मुलें आणि मुली वाटेल तेवढे कपडे आणि अलंकार अंगावर ल्यायला अनावर असतात. नाटक म्हणजे पोशाख, प्रदर्शन असें चुकीचें समीकरण विद्यार्थ्यांच्या डोक्यांत तयार होतें. त्यांचे हट्ट, रुसणें-फुगणें आणि असहकार्याच्या घोषणा यांतूनच निर्माण होतात. म्हणून वेषभूषेच्या बाबतींत देखील आपल्याला विद्यार्थ्यांच्या वयोमानानुसार कांहीं सूत्रें ठरवूनच वागावें लागतें.

१ पूर्वप्राथमिक कक्षेपासून तों इयत्ता सातवीपर्यंत मुलांना त्यांच्याच स्वच्छ, नीटनेटक्या वेषांत भूमिका करूं द्याव्यात. कपड्यांची निवड, रंग, अलंकार इत्यादीसंबंधीं त्यांच्याच कल्पनांना अग्रस्थान द्यावें.

२ इयत्ता आठवीपासून पुढें विद्यार्थ्यांनाच लागणाऱ्या कपड्यांच्या याद्या, निवड करूं द्यावी. भाड्यानें लागणाऱ्या कपड्यांच्या स्वच्छतेबाबत स्वतः शिक्षकानेंच लक्ष पुरविलें पाहिजे.

३ छोटे मुकुट, माळा, पुठ्ठ्यांच्या तलवारी, काठ्या, धनुष्य–बाण इत्यादि वस्तु, साधनें पुरवून त्यांच्याकडूनच तयार करवून घेण्याची प्रथा

ठेवावी. यांतील कौशल्याचें कौतुक पारितोषिकाच्या रूपानें केलें गेलें तर या कार्याला उत्तेजन मिळतें.

४ विद्यार्थ्यांनीं मार्गदर्शन मागितल्यास, पूर्ण तयारीनें सर्व सल्ला द्यावा. प्रयोगानंतर विद्यार्थ्यांच्या रंगभूषेचें व वेषभूषेचें आत्मीयतेनें पण वास्तव परीक्षण सर्व विद्यार्थ्यांसमोर करणें उचित.

५ विद्यार्थ्यांकडून वेषभूषेवर प्रतिक्रिया व्यक्त होतील असे विविध उपाय योजणें इष्ट.

नाट्य-प्रयोगांत भूमिका करण्यासाठीं येणाऱ्या विद्यार्थ्यांना द्यावयाच्या सूचना. ●

१ आपलें संपूर्ण नांव, पत्ता, घराजवळची खूण लिहिलेलें छोटें कार्ड खिशांत तयार ठेवा.

२ परत घरीं जाण्यासाठीं काय व्यवस्था केली आहे हें किंवा कोणती व्यवस्था हवी त्यांची जवळ नोंद ठेवा.

३ बरोबर अंगठी, सांखळी, घड्याळ यांसारखे मौल्यवान् जिन्नस आणूं एका. मोजकेच पैसे जवळ ठेवा व आल्याबरोबर ते प्रयोगव्यवस्थापकाच्या ताब्यांत द्या.

४ प्रयोगासाठीं घरून किंवा कोणाकडे मागून कांहीं आणल्यास त्यांची लेखी नोंद ठेवा. त्या नोंदीची एक प्रत व्यवस्थापकाकडे द्या.

५ रंग पुसण्यास एक स्वच्छ फडक्याचा तुकडा व तोंड पुसण्यास दुसरें स्वच्छ फडकें अगर टॉवेल आणा. रंग पुसल्याशिवाय बाहेर पडूं नका.

६ आपलें तोंड धुण्यास साबणाचा तुकडा, छोट्या बाटलींत खोबरेल किंवा डबींत व्हॅसलीन आणा.

७ स्वतः खाण्यासाठीं डबा आणा.

८ घरीं परत जातांना जबाबदार व्यक्तींना सांगूनच जा.

चर्चा ●

१ रूपरचना करण्याच्या प्रवृत्तीमागें कोणता मनोधर्म प्रकट होतो ? तो इष्ट कीं अनिष्ट ?

२ रंगभूमीवर रूपरचना करूनच प्रवेश करणें नटाला अपरिहार्य कां असतें ?

३ रूपरचनाकलेचें अंतिम उद्दिष्ट कोणतें ? बाल-कला प्रकारांत या कलेची गणना कां केली जाते ?

४ रूपरचना आणि वेषभूषा या बाबतींत कोणत्या प्रथा रूढ आहेत ? त्या अनिष्ट कां आहेत ?

५ विद्यार्थी स्वतः रूपरचना किंवा वेषभूषा करूं लागले तर त्याचे कोणते फायदे होतील ?

६ वेषभूषेचा प्रश्न कोणत्या विषयाशीं निगडित आहे ? उदाहरणांसह स्पष्ट करा.

७ रूपरचना-क्रियेचें तुम्हीं प्रत्यक्ष अवलोकन केलेलें स्वरूप सविस्तर वर्णन करा.

८ घंदेवाईक रंगभूषाकाराला शाळेंत रूपरचनेसाठीं कां पाचारण करूं नये ? तुमचें स्पष्ट मत सांगा.

विरचना ●

१. इयत्ता सातवीच्या विद्यार्थ्यांसाठीं बारा प्रश्नांची एक मालिका, रूपरचना व वेषभूषा यासंबंधीची तयार करा. प्रत्येक प्रश्नाला येणारें अपेक्षित उत्तर किती ओळींचें असावें ती मर्यादा स्पष्ट नोंदवा.

२ तुमच्या गांवांतील तीन विद्यालयें आणि पांच प्राथमिक शाळा यांच्यासाठीं एक वेषभूषा-दालन तयार करावयाचें आहे. खर्चाच्या अंदाजासह सर्व तपशील तयार ठेवा.

३ 'प्रगत म्हणविणाऱ्या हौशी कलावंतांच्या प्रयोगांतून सुद्धां रंगभूषा आणि वेषभूषा यांचें स्वरूप सांकळून गेलेलें दिसतें' या विधानाचें उदाहरणासह परीक्षण करा.

४ तुमच्या विद्यालयांतील विद्यार्थ्यांना प्रवेशासाठीं नेहमीं लागणाऱ्या वस्तु तयार करवून घ्यायच्या आहेत. तुम्ही कोणती कच्ची सामग्री, किती व कोणत्या दरानें आणाल याचा आराखडा तयार करा.

५ तुम्हीं बघितलेल्या हौशी किंवा धंदेवाईक मंडळींच्या एका प्रयोगांतील रंगभूषा, वेषभूषा त्यांचें कथावस्तूंशीं नातें, त्यांनीं निर्माण केलेला परिणाम आणि उणिवा यांवर शंभर ओळींचा एक निबंध लिहा.

६ पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक अशा त्रिविध स्वरूपाचें चित्रमय दर्शन घडविणारा एक चित्र-संग्रह तयार करा. कालखंड, संकेत, परंपरा, सोई, विकास आणि व्यक्तित्वानुरूपता असे रकाने करून प्रत्येक चित्राचा तपशील लिहा व तो चित्रामागें चिकटवा.

७ तुम्ही स्वतः रूपरचना शिकते वेळीं आलेले अनुभव खुमासदार भाषेंत लिहा. सुमारें पन्नास ओळी.



भूमिका

दिग्दर्शक हा शब्द आतां चांगलाच रुळला आहे. डायरेक्टर या इंग्रजी शब्दाचा हा मराठी पर्यायी शब्द आहे. पण या शब्दाचा फार संकुचित अर्थ स्वीकारण्याची प्रवृत्ति दिसून येते. नाटकाच्या तालमी घेतो तो दिग्दर्शक, असाच अर्थ बहुधा स्वीकारला जातो. पण केवळ तालमी घेणारा खऱ्या अर्थानें दिग्दर्शक होऊं शकत नाहीं. तालमी घेऊन शिकविलेला अभिनय, हालचाली किंवा भाषणपद्धति नटांच्याकडून पक्की करून घेणें हेंच कार्य करणारा तो तालीम-मास्तर होय. तालीम-मास्तर हा घटक मराठी रंगभूमीशीं फार पूर्वीपासून निगडित झालेला आहे. चित्रपटांच्या उदयानंतर दिग्दर्शक ही

उपाधी संगीत, कला, छायाचित्रण किंवा अभिनय इ० अंगांशीं निगडित असलेल्या व्यक्तींना जोडण्याची प्रथा रूढ झाली. आतां रंगभूमीच्या क्षेत्रांत हा शब्द दृढमूल: झालेला आहे. दिग्दर्शक या शब्दानें खरोखरच काय अभिप्रेत असतें ?

दिग्दर्शकाचें कार्य केवळ अभिनय गिरवून घेणें हें नाहीं. यापेक्षां अधिक मूलगामी भूमिका दिग्दर्शकाची असते. एखादें नाटक प्रयोगासाठीं निवडल्यानंतर तें नाटक कोणत्या दृष्टीनें सादर करावयाचें, कोणत्या व्यक्तींना आणि प्रसंगांना प्राधान्य द्यावयाचें, नेपथ्य कोणतें निवडावयाचें किंवा संवादांची गति आणि लय कोणत्या प्रकारची ठेवावयाची या व इतर सर्व अंगोपांगांचा विचार करून आपल्या स्वत:च्या व्यक्तित्वानुरूप प्रयोग घडविणारा तो दिग्दर्शक होय. या अर्थानें दिग्दर्शकाच्या स्वत:च्या व्यक्तित्वाला फार प्राधान्य आहे. या व्यक्तित्वाच्या कल्पनेंत दिग्दर्शकाचा रंगभूमीकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण, मूलभूत कलाविषयक दृष्टिकोण, नाटकाचा अर्थ लावण्याची पद्धति, अभिनयविषयक दृष्टि इ० अनेक गोष्टींचा अंतर्भाव होतो. किंबहुना यामुळेंच मूळचें नाटक आणि त्याचा प्रयोग यांत फरक पडण्याची शक्यता स्वीकारावी लागते. आपण ज्या वेळीं एखाद्या प्रसिद्ध नाटककाराचें नाटक पाहतों त्याचा खरा अर्थ असा कीं, तें नाटक ज्या दिग्दर्शकानें सादर केलें, त्यानें जो अर्थ लाविला, त्यानें जें व्यक्तिदर्शन घडविलें, त्यानें जें दर्शनरूप स्वीकारलें, त्यानें जी भाववृत्ति निर्माण केली तें सारें पाहत असतों. आपण तें नाटक प्रयोगापूर्वी किंवा नंतर केवळ वाचलें तर आपल्याला निराळा अर्थ प्रतीत होण्याचीहि शक्यता असते. पराकाष्ठेचा कुशल आणि चतुर दिग्दर्शक खुद्द नाटककारानें न अनुभविलेली अनुभूति प्रयोगाद्वारें निर्माण करूं शकतो किंवा एखादा सामान्य दिग्दर्शक मुळांतली अनुभूति बोथटहि करूं शकतो. या घडामोडींतूनच आणखीहि एक शक्यता निर्माण होते. प्रत्यक्ष नट रंगभूमीवर काम करीत असतांना एक वेगळाच अर्थ आपल्या हालचालींच्या द्वारें, उच्चारांच्या द्वारें निर्माण करूं शकतो. नट मुद्दाम तसें करतो असें मानण्याचें कारण नाहीं. अगदीं नकळत हें घडणें संभवनीय आहे. नाटककार, दिग्दर्शक आणि नट या

तीन पातळ्यांतून नाटक प्रेक्षकापर्यंत पोंचतें; आणि स्वतः प्रेक्षकांच्या होणाऱ्या प्रतिक्रिया हा आणखी वेगळाच भाग आहे.

आपल्याकडे एकाच नाटकाचे निरनिराळ्या दिग्दर्शकांनीं सादर केलेले प्रयोग दिसतात. अर्थात् त्यांत निराळेपणा असतो. पण हा निराळेपणा वर सांगितलेल्या मूलभूत अशा भूमिकेतून निर्माण झालेला नसतो. एकाच नाटकाचें वेगवेगळें दर्शन जाणीवपूर्वक घडविण्याचे प्रयत्न जवळजवळ होतच नाहींत असें म्हटलें तर चूक होणार नाहीं. वैयक्तिक नात्यानें एखाद्या नटानें एखाद्या प्रसिद्ध भूमिकेचें वेगळें दर्शन घडविण्याचा यत्न केला असेल, नाहीं असें नाहीं. पण नाटकाचा प्रयोग म्हणजे एका व्यक्तीचें रंगभूमीवरील कार्य नव्हे हें जर खरें, तर अशा तुरळक प्रयत्नांचें स्वरूपहि एकांडेपणाच्या सदरांतच जमा करावें लागेल. अजून अंधानुकरणाची लाट ओसरलेली दिसत नाहीं. दिग्दर्शकाच्या मूलभूत अशा स्थानाची महती न कळल्यामुळेंहि असें घडत असेल.

दिग्दर्शक म्हणजे केवळ लपंडावांतला भोज्या नव्हे, कीं त्याला नाम-मात्र स्पर्श केला कीं सर्व खेळ होतो. रंगभूमीवरील किंवा चित्रपटांतील प्रसिद्ध तारे आणि तारका जेव्हां एखाद्या प्रसिद्ध किंवा सामान्य दिग्दर्शकाच्या नांवाखालीं प्रयोग करतात, तेव्हां या लपंडावाचें स्वरूप अधिक स्पष्ट होतें. खरी बेबंदशाही तेथें दिसूं लागते; तर दिग्दर्शकाकडे पाहण्याची दुसरी दृष्टि म्हणजे सोय. जो जागेवर रोज हजर राहील, पात्रें जमवील, कपडे आणील, नाटकगृह ठरवील, प्रचार करील तो दिग्दर्शक. व्यवस्थापकाचे गुण हेच दिग्दर्शक होण्याला पुरेसे होतात. केवळ आर्थिक भारवाहक दिग्दर्शक होऊं शकतात तें यामुळेंच. दिग्दर्शक या उपाधीसाठीं तळमळणारे आत्मेहि कमी नसतात.

दिग्दर्शकाची गरज निर्माण होते ती नाटकाच्या प्रायोगिक स्वरूपामुळें. नाट्यप्रयोग हें संघकार्य आहे. पण संघाच्या बाह्य संघटनेवरच लक्ष दिल्यानें दिग्दर्शकाच्या गरजेची तीव्रता लक्षांत येत नाहीं. बाह्य संघटना जितकी महत्त्वाची त्याहून अधिक प्रयोगांतर्गत संगति महत्त्वाची आहे. दिग्दर्शकाच्या

मनश्चक्षूसमोर प्रयोगाचें चित्र स्पष्ट असतें. प्रयोगाचा सामुदायिक परिणाम होण्याच्या दृष्टीनें तो प्रत्येक प्रसंगाची रचना करीत असतो. नट काय करीत आहेत, हें त्रयस्थपणानें व अलिप्तपणें तो पाहूं शकतो. सर्व प्रयोगाला व्यापून राहणारी भाववृत्ति एका पातळींत राहते कीं नाहीं हें डोळ्यांत तेल घालून त्यालाच पाहावें लागतें. निराळ्या शब्दांत सांगावयाचें तर तोहि एका सर्जनाच्या, निर्मितीच्या कार्यांत दंग झालेला असतो. नाट्यप्रयोगासाठीं निवडलेले नट हें करूं शकत नाहींत. तशी अपेक्षाहि नसते. प्रयोगाची अंतर्गत जडण-घडण करून तो प्रेक्षकांच्या समोर रेखीवपणें सादर करणें हें दिग्दर्शकाचें कार्य. हें कार्य इतकें गुंतागुंतीचें, परिश्रमाचें आणि जबाबदारीचें असतें कीं, त्यासाठीं दिग्दर्शकाची गरज असणें इष्ट आणि स्वाभाविक आहे. याबाबत मतभेदाला स्थान नाहीं.

शालेय रंगभूमीच्या संदर्भात दिग्दर्शक या शब्दाचा अर्थ आणि व्याप्ति अधिक स्पष्ट असणें आवश्यक आहे. घंदेवाईक आणि हौशी नाट्यसंस्थांत ज्यांची प्रयोगासाठीं निवड करावयाची त्या व्यक्ति नट असतात. याचा अर्थ असा कीं, अभिनय आणि इतर अंगांची त्या व्यक्तींची अगोदरच तयारी झालेली असते. तयारी किंवा शिक्षण अगदीं परिपूर्ण असेलच असें नाहीं. पण इतकें मात्र खरें कीं, त्या व्यक्ति रंगभूमीला सर्वस्वीं अपरिचित नसतात. अशा वेळीं दिग्दर्शक आपल्याला हवें तसें आणि हव्या त्या प्रकारचें हुकमावर-हुकूम करून घेतो. दिग्दर्शकाच्या हातांतील एक साधन असें स्वरूप नटाला येऊं शकतें. पण शाळेंत तसें नसतें. विद्यार्थ्यांना खऱ्या अर्थानें रंगभूमीचा किंवा तिच्याशीं निगडित असलेल्या अंगोपांगांचा परिचय नसतो. रंगभूमि हा एक नवा अनुभव ते घ्यावयास जमतात. अशा वेळीं प्रत्यक्ष प्रयोगनिर्मितीच्या काळांत दिग्दर्शक या शब्दाचा अगदीं शब्दशः अर्थच घेणें योग्य आहे. दिग्दर्शक म्हणजे दिशा सूचित करणारा. दिशा सूचित केल्यानंतर बाकीचें सर्व कार्य विद्यार्थ्यांनीं करावयाचें. असें केलें तरच विद्यार्थी कृतिप्रवण होतील आणि कृति करीत असतांना स्वतः अनुभव मिळवतील. कृतिद्वारां शिक्षण या कल्पनेला तेव्हांच सार्थकता प्राप्त होईल. त्याबरोबरच विद्यार्थ्यांच्या कर्तृत्वाला आवाहन लाभेल. ते केवळ साधन म्हणून राहणार नाहींत. आपणहि कांहीं

निर्माण करीत आहोंत याचा आनंद त्यांना लाभेल. नाट्य ही क्रीडा आहे याची प्रचीती त्यांना मिळेल. अशा वृत्तीनें कार्य करणारा दिग्दर्शक शिक्षक आपल्या प्रयोगविषयक अपेक्षांना योग्य ती मुरड घालण्यास तयार होईल. आतां प्रत्यक्ष दिग्दर्शनापूर्वीच्या तयारीचा विचार करूं.

नाटकाची निवड

दिग्दर्शकासमोर प्रथमारंभींच येणारें संकट म्हणजे विद्यार्थ्यांना अनुरूप अशा नाट्यवस्तूची निवड करणें. निवड करण्याची रूढ पद्धत किती दोषपूर्ण आहे याची जाणीव फारच थोड्या लोकांना आहे. विद्यार्थ्यांना नाट्यवस्तु निवडण्याचें स्वातंत्र्य नसणें, निवड कशी करावी याच्या शिक्षणाचा अभाव, केवळ एखाद्या शिक्षकाच्या वैयक्तिक इच्छेनुरूप होणारी निवड, समाजांत लोकप्रिय झालेलें नाटक करून दाखविण्याचा मोह, एखाद्या शिक्षकानेंच लिहिलेलें सामान्य नाटक करण्याचा फोल हट्ट, दिग्दर्शन करण्यासाठीं आणविलेल्या व्यक्तीकडेच नाटक निवडण्याची जबाबदारी टाकणें, गांवांतील लोकांच्या आग्रहाखातर विशिष्ट नाटक निवडणें, केवळ मुलांचें अगर मुलींचें अशी सोय पाहून नाटक निवडणें, मुलांसाठीं लिहिलें आहे याच कसोटीवर होणारी निवड, नाटकांत रस घेणाऱ्या पालकाच्या आग्रहाखातर होणारें नाटक इ० अनेक दोष सहज दिसून येतात. असें कां घडतें याचें कारण उघड आहे. नाट्य हें शिक्षणाचें साधन आहे याची जाणीव नसणें हें मूलभूत कारण आहे. पण अडचणींत सांपडलेल्या या लोकांच्या बाजूनें जर दुसरें कारण सांगायचें म्हटलें तर तें म्हणजे विद्यार्थ्यांना अनुरूप अशी नाट्यवस्तु न लाभणें. पण म्हणून ही सबब पुढें करून जी निवड होते तिचें समर्थन करण्याची धडपड फार अहितकारक आहे. आजवर केलेली तडजोड केवळ याच एका सबबीबर चालू ठेवली तर शालेय रंगभूमीला तो एक शाप ठरेल.

अशा अडचणीच्या वेळीं उपलब्ध बालवाङ्मयाचें या दृष्टीनें परीक्षण केलें तर काय दिसून येतें? मुलांच्यासाठीं लिहिलेल्या कविता, कथा, चरित्रें, प्रवासादि वर्णनें क्षणभर बाजूला ठेवूं. कारण त्यांच्या स्वरूपाची चर्चा येथें अभिप्रेत नाहीं. पण नाटकें विचारांत घेतलीं तरी काय दिसून येतें? अगदीं

नाइलाजानें करावें लागणारें हें कठोर निरीक्षण आहे. शेंकडा नव्वद टक्के नाट्य-वाङ्मय केवळ संवाद आहेत. त्यांना नाटकें ठरविण्यासाठीं शब्दांची, कल्पनेची आणि विचारांची फार कृत्रिम आणि न पटणारी कसरतच करावी लागेल. रुक्ष उपदेशप्रधानता, बालमनाबद्दलचें अज्ञान, नाट्यरचनेंतील अनभ्यस्तता, इतिहास आणि पुराणें यांच्यावरची अंधश्रद्धा, जुन्या आशयाची नव्या दृष्टीनें मांडणी करून नवा अर्थ दाखविण्याची असमर्थता असे कांहीं ठळक दोष केवळ नमुन्यादाखल सांगतां येतील. ज्यांना आपण सामाजिक म्हणूं अशा नाटकांचें स्वरूप तर फारच केविलवाणें आहे. यांत फार मोठा वांटा गुप्त अंधानुकरणें आणि निकृष्ट भाषांतरें किंवा रूपांतरें यांचा आहे. कल्पना परकीय, आशय न अनुभविलेला आणि त्यांत एतद्देशीय उपदेशाची लुडबुड असें हें चमत्कारिक रसायन आहे. मूळचें नाटक जर एका विशिष्ट वयाच्या विद्यार्थ्यांसाठीं असेल तर आमच्याकडे तें खुशाल दुसऱ्याच वयोमर्यादेसाठीं म्हणून छापलें जातें आणि क्वचित् सादर केलें जातें. परकीय कल्पना घेऊन का होईना पण चांगली केलेली रचना मिळण्याचा संभवहि दुरापास्त. केवळ स्वतंत्र म्हणून लिहिलेलीं नाटकें किंवा नाटिकाहि वर निर्देशित केलेल्या दोषांपासून अलिप्त नाहींत. लेखक म्हणून गाजलेल्यांनीं मुलांच्यासाठीं जें लेखन केलेलें आहे तेंहि असेंच आहे. या नाटकें म्हणून गणल्या जाणाऱ्या लेखनाचे प्रयोग केले जातात तेव्हां मुलांच्या प्रतिक्रिया काय असतात हें पाहण्यासारखें आहे. मनापासून मुलांना हीं नाटकें किंवा नाटिका आवडतात काय ही खरी कसोटी आहे. मुलें समाजांत होणाऱ्या नाटकांकडे कां आकृष्ट होतात, याच्या कारणमीमांसेंत उपलब्ध बालांच्या नाटकांचें किंवा नाटिकांचें अपयश सहज हातीं लागेल.

मुलांच्यासाठीं उपयुक्त म्हणून दुसऱ्या एका मार्गाचा अवलंब केला जातो. हा एक उपाय तडजोड म्हणून क्षणभर मान्य करतां येईल. पण अशा स्वरूपाचें देखील स्पष्ट चित्र आपल्यापुढें हवें. निरनिराळ्या प्रकारच्या नाटकांतील प्रवेश निवडून वर्गीकरण करणें हा तो मार्ग. असें करतांना पुरुषपात्रें आणि स्त्रीपात्रें यांचे एकाच नाटकांतील प्रवेश एक मुलांच्यासाठीं व दुसरा मुलींच्यासाठीं तयार करणें. त्यांतहि पुन्हां गंभीर आणि विनोदी असे पर्याय कल्पिणें. हें करीत असतांना अनेक प्रकारची काटछाट करणें. पुरुषपात्रांच्या संवादांच्या

वेळीं एखादें स्त्रीपात्र आलें तर तें गाळणें, लांबलचक भाषणें कमी करणें, हलका व निकृष्ट विनोद वजा करणें इ० इ०. सगळ्यांत गमतीची गोष्ट अशी कीं, अशा प्रकारच्या खटपटींत मूळ नाटकाच्या आशयाचा किंवा त्यांत चर्चिलेल्या समस्येचा कधींच विचार केला जात नाहीं. अशी अडचण येण्याचें कारणच काय? मग बापानें दुसरें लग्न मुलाच्याच प्रेयसीशीं केल्यानें काय होतें हें दर्शविणारें नाटकहि चालतें. त्या नाटकांतील स्त्री-पात्रांचे प्रवेश मुलींसाठीं आणि पुरुष-पात्रांचे मुलांच्यासाठीं वेगळे केले कीं पुरे! दारूबंदी, नवऱ्याचा मत्सर, जरठ-कुमारी विवाह, बेजबाबदार तरुणींचें भविष्य, भांडवलदार व व मजूर, स्त्रियांचा संशय, श्रीमंती आणि गरिबी इ० एक ना दोन असा कोणताहि विषय चालतो. प्रवेश निवडला, नवें शीर्षक दिलें, त्यावर प्रश्न विचारले, नेपथ्य आणि वेषभूषेचा तपशील दिला, कीं उपयुक्तता वाढली असा समज सहज होतो.

पण हा निर्वाह केवढे गैरसमज निर्माण करूं शकतो हें डोळ्याआड करून चालणार नाहीं. नाटकांतील संवादांत काटछाट केली तरी चालते, प्रत्येक प्रवेश स्वयंपूर्ण घटक आहे व तो अलग करतां येण्यासारखा आहे, पात्रांची वजाबाकी चालूं शकते, नाटकाच्या आशयाहून प्रवेशाचा आशय वेगळा होऊं शकतो, संपूर्ण नाटक विद्यार्थ्यांना उपयुक्त नसेल पण प्रवेश उपयुक्त होऊं शकतो असे हे गैरसमज होत. केवळ एवढ्यावरच ही अनर्थपरंपरा थांबत नाहीं, तर नाट्यवाङ्मय, नाट्यरचना व नाट्याचीं सांस्कृतिक मूल्यें यासंबंधीं विकृत आणि चुकीचे ग्रह मनांत घरे करून बसतात. म्हणून नाट्यप्रवेशाची निवडहि अगतिकता आहे हें पूर्ण ओळखून त्यांतून निर्माण होणाऱ्या दोषापासून आणि विसंगतीपासून दिग्दर्शकानें आपलें मन सदैव अलिप्तच ठेवलें पाहिजे.

नाटकाची निवड करतांना मिश्रप्रयोग करण्याची शक्याशक्यताहि विचारांत घ्यावी लागते. हा प्रश्न सहशिक्षणाच्या व्यापक प्रश्नाचाच एक भाग आहे. सहशिक्षणाचा प्रश्न तात्त्विक भूमिकेवर सुटलेला असला तरी वस्तुस्थिति निराळी आहे. ती वस्तुस्थिति जेव्हां बदलेल तेव्हां बदलो, पण तोंपर्यंत तरी नाट्य–दिग्दर्शकाला तडजोडीच्या भूमिकेवरूनच कार्य करावें लागणार, हें उघड

आहे. पण याहि बाबतींत एक वेगळेंच दृश्य आपल्या शिक्षणक्षेत्रांत दिसून येतें. प्राथमिक क्षेत्रांत मुलेंमुली एकत्र भूमिका करतांना दिसतात. माध्यमिक क्षेत्रांत मुलें स्त्रियांच्या भूमिका पूर्वी ज्या प्रमाणांत करीत तें प्रमाण निश्चित कमी होत आहे, हें खरोखर सुचिन्ह आहे. पण मुली आतां अधिक प्रमाणांत पुरुष-भूमिका करूं लागल्या आहेत. महाविद्यालयांत तर या बाबतींत दोन स्पष्ट तट आहेत. एक संमिश्र प्रयोगानुकूल तर दुसरा विरोधी. अर्थात् संमिश्र प्रयोगाबद्दल मताचा कल अनुकूलतेकडे झुकत आहे हें निश्चित. अशा परिस्थितींत दिग्दर्शकाची जबाबदारी शतपटींनें वाडते आणि योग्य नाट्यवस्तूची निवड करणें दुष्कर होऊन बसतें. पण म्हणून निराश होऊन कार्यविमुख बनून चालणार नाहीं. स्वतःपुढें कांहीं मूलभूत प्रश्न ठेवून त्याच्या अनुरोधानें नाट्यवस्तूची निवड केली पाहिजे.

१ निवडलेली नाट्यवस्तु विद्यार्थ्यांच्या अनुभवांशीं निगडित आहे काय?

२ कोणत्या वयाचे विद्यार्थी प्रयोगांत कामें करणार आहेत?

३ प्रयोग केवळ विद्यार्थ्यांसाठीं आहे कीं पालकांच्यासाठीं?

४ प्रयोग प्रौढ विद्यार्थि-विद्यार्थिनी किंवा नट-नटी विद्यार्थ्यांसाठीं करणार आहेत काय?

५ शाळेच्या आर्थिक मदतीसाठीं प्रयोग करण्यांत येत आहे काय?

हे प्रश्न जर सूक्ष्मपणें पाहिलें तर त्यांतून निर्माण होणाऱ्या उत्तरांचा निवडीवर परिणाम होईलच. पण इतक्या बारकाईनें आपण विद्यार्थ्यांच्या प्रयोगाकडे, विद्यार्थ्यांसाठीं होणाऱ्या प्रयोगाकडे किंवा शाळेच्या आर्थिक मदतीसाठीं करण्यांत येणाऱ्या प्रयोगाकडे पाहत नाहीं. एखाद्या धंदेवाईक नाटक मंडळीचा प्रयोग आर्थिक मदतीसाठीं होत असेल तर प्रौढ प्रेक्षकांना आवडेल, उत्पन्न चांगलें होईल, अशी दृष्टि ठेवणें भाग पडतें. तिकिटें खपविणें एवढेंच काम शिक्षक, विद्यार्थी आणि चालक यांना करावें लागतें. शाळेचे माजी विद्यार्थी किंवा हौशी संस्था अशाच हेतूनें प्रयोग करणार असले तरीहि परिस्थिति फारशी बदलत नाहीं. पण शाळेंतील प्रौढ विद्यार्थी जर अशा हेतूनें प्रयोग

अनुक्रम २६४१६ वि: मुंबई २४३
क्रमांक १२१७ नोंदि: २३१३/६०

करणार असतील तर निवडीला बंधनें येतात. आपल्याकडे विद्यार्थ्यांचा जो प्रयोग केला जातो तो विद्यार्थी व पालक एकत्रच किंवा आळीपाळीनें पाहतात. हौस आणि कौतुक हा दुवा समान असतो. पालकांचेंहि शिक्षण विद्यार्थ्यांच्या नाट्यप्रयोगाद्वारें करतां येतें, ही कल्पना अजून रुजलेली नाहीं. पण या उपक्रमाचा प्रारंभ करणें आवश्यक आहे. विशेषतः आपल्यासारख्या निरक्षरतेनें गांजलेल्या देशांत तर असा प्रयत्न दूरगामी स्वरूपाचा ठरेल. अशा दृष्टीनें प्रयोग केला तर निवड करतांना विचार करावा लागेल. यानंतर तितकाच कठीण प्रश्न तालमी घेण्याचें स्थळ, वेळ आणि कालमर्यादा.

तालमीची वेळ, स्थळ आणि कालमर्यादा

निवडलेल्या नाट्यप्रयोगाच्या दैनंदिन तालमीची वेळ कोणती असावी हा तितकाच अवघड प्रश्न आहे. हाहि प्रश्न शाळेची प्रचलित वेळ आणि वेळापत्रक या प्रश्नाशीं निगडित झालेला आहे. सकाळीं ११ ते ५ पर्यंतची वेळ देशांतील हवामानाला अनुकूल नाहीं हें बहुतेकांना मान्य आहे. पण याहि बाबतींत आहे या परिस्थितींत जमवून घ्यावयाला हवें. रात्रीचीं जागरणें कोणत्याहि परिस्थितींत समर्थनीय ठरणार नाहींत असा दंडक केला गेला पाहिजे. प्रत्यक्ष तालीम एक, दोन किंवा अडीच तासांची असावी, हें नाटकाच्या स्वरूपावरच ठरवावें लागेल. पण याहि बाबतींत दोन तासांहून अधिक वेळ नसावी. साधारणतः महिनाभराच्या मुदतींत शाळेंतील नाट्यप्रयोग तयार होण्यास हरकत नाहीं. पण दोनदोन, तीनतीन महिने तालमी घेत राहणें विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें हितकारक नाहीं. जी वेळ सर्वांना सोइस्कर असेल तीच अर्थात् ठरविली जाणें योग्य हें उघड आहे. पण जी वेळ आणि मर्यादा ठरेल त्याबाबत घरसोडीचें किंवा उपेक्षेचें धोरण ठेवून चालणार नाहीं. अवांतर चर्चा, वायफळ गप्पा, इतर शिक्षक बंधु-भगिनींची टवाळी, नकला यांपासून हें वातावरण कठोरपणानें शुद्ध राखलें पाहिजे. नाट्यशिक्षकानें फाजील सलगी करून या कालखंडांत वागावयाचें टाळलें पाहिजे. शिस्त, आज्ञाधारकपणा, खेळीमेळीचें वातावरण, परस्परांबद्दल आदर यांमुळें प्रत्येक तालीम उपयुक्त होऊं शकेल. दिग्दर्शकानें कृतीनें या गोष्टी विद्यार्थ्यांच्या मनावर ठसविल्या

पाहिजेत व तशी कृति करून घेतली पाहिजे. जागेच्या बाबतींतहि इमारतींचें स्वरूप लक्षांत घ्यावें लागतें. सोय आणि उपलब्ध साधनें यांच्यावरच जागेचा प्रश्न अवलंबून आहे. ज्या शाळेंत सुंदर सभागृह आहे तेथें हा प्रश्न निर्माण होत नाहीं. पण याहि बाबतींत एकदोन पर्थ्ये पाळावीं लागतात. शिक्षकानें स्वतःच्या, दुसऱ्या शिक्षकाच्या घरीं किंवा एखाद्या सार्वजनिक जागेंत, मग ती कितीहि चांगली असो, तालमी घेऊं नयेत.

तालमीची वेळ शाळेच्या वेळांतच ठरविली गेली तरी त्यायोगें जर अनिर्बंधपणा आणि सवलत, घोरण म्हणून अंगीकारावी लागली तरी तीं कटाक्षानें टाळलींच पाहिजेत. नाटकांतील विद्यार्थ्यांनीं आणि शिक्षकानें हवे त्या वेळीं वर्ग सोडून तालमीस जाण्याची प्रथा अनिष्ट आहे. पूर्ण विचार करून एकूण वेळापत्रक जर अल्पमुदतीसाठीं बदलून घेणें शक्य असेल तर तो मार्ग स्वीकारणें इष्ट. कांहींना सवलत व इतरांना सक्ती असें द्वंद्व सर्वांनाच अन्यायकारक ठरतें. यांतून वाईट प्रथा निर्माण होतात. शाळेच्या नैतिक भूमिकेला तडे पडतात तें अशाच अनिष्ट गोष्टींच्यामुळें.

भूमिका करण्यासाठीं आलेला विद्यार्थी हा तर प्रयोगाचा आद्य घटक होय. त्याच्यासाठीं तर हा सारा खटाटोप. पण नाट्यप्रयोगांत काम करण्यास आलेला विद्यार्थी कसा आहे, त्याच्यावर किती गोष्टींचा ताण पडत आहे इ० माहिती मिळविल्याखेरीज त्याची निवड करणें चूक ठरेल. कोणते प्रश्न विचारून ही माहिती काढून घ्यावी याची रूपरेखा या प्रकरणाच्या शेवटीं दिलेली आहे. हें आवर्जून सांगण्याचें कारण असें कीं, विद्यार्थ्यांवर किती गोष्टींचा ताण पडत आहे इकडे आज दुर्लक्ष होत आहे. केवळ उत्साहाच्या भरांत तो अनेक ठिकाणीं भाग घेतो. त्याचे शारीरिक व मानसिक परिणाम झाल्याशिवाय राहत नाहींत. अपुरा वेळ, थकवा, एकाच वेळीं अनेक उपक्रमांची तयारी यामुळें तालमीच्या एकंदर वातावरणाला अशा विद्यार्थ्यांच्या हातून कळत नकळत अनिष्ट वळण लागतें. अशामुळेंच पालकांच्या टीकेलाहि वाव मिळतो. हा सर्व पूर्वविचार झाला, कीं आणखी एक बिकट समस्या दिग्दर्शकाला सतावूं लागते. ती म्हणजे भूमिकांसाठीं निवड कशी करावयाची ?

भूमिकांसाठीं निवड

जो प्रवेश किंवा नाटक निवडलें असेल त्याचें प्रकट वाचन करून घेऊन मग भूमिका देणें ही पद्धत सर्वत्र रूढ आहे. पण ही पद्धति जर यशस्वी करावयाची असेल तर आणखी कांहीं गोष्टी करणें आवश्यक आहे. विद्यार्थ्यांची निवड करतांना, ज्यांची निवड केली जात नाहीं असे विद्यार्थी नाराज होतात. कित्येकांच्या मनांत हीन मनोगंड निर्माण होण्याची शक्यता असते; तर निवड झालेले विद्यार्थी आपण कोणीतरी श्रेष्ठ आहोंत या भावनेनें रंगून बेभान होतात. शिक्षकाचे पूर्वग्रहहि निवडीच्या कार्यांत व्यत्यय आणतात. एखाद्याची निवड तर केवळ कोणाच्या तोंडी शिफारसीमुळें केली जाते. विद्यार्थ्यांच्या मनावर कसलाहि अनिष्ट परिणाम होऊं न देतां, न्याय्य दृष्टीनें आणि समभावानें निवड करणें हें दिग्दर्शकाचें उद्दिष्ट हवें. यासाठींच पुष्कळ दिवस अगोदर, ज्याचा प्रयोग करावयाचा आहे त्या नाटकाचें नांव जाहीर करणें अगत्याचें आहे. आपल्याकडे या बाबतींत गुप्तता राखण्याची वृत्ति दिसून येते. विद्यार्थ्यांकडून दुसरेंच कांहीं वाचून घेतलें जातें व त्याला तिसऱ्याच नाटकांतील भूमिका देण्यांत येते किंवा नाकारण्यांत येते. पण नांव अगोदर जाहीर करून त्या नाटकाच्या प्रती (हस्तलिखित असल्यास त्याच्याहि प्रती तयार असाव्यात) विद्यार्थ्यांना पाहावयास मिळतील अशी व्यवस्था करणें इष्ट होय. त्यायोगें विद्यार्थी नाटकाचें वाचन करतात, स्वतःच्या कलाप्रमाणें भूमिका निवडतात व तयारीनिशी निवडीच्या वेळीं हजर राहातात. रूढ पद्धतींत कसलीहि पूर्वतयारी न करतां विद्यार्थी हजर राहतो, चांगलें वाचून दाखविण्याचा यत्न करतो आणि निवड झाली तर जिंकल्याच्या भावनेनें शेफारतो व न निवड झाली तर कोणाला तरी किंवा स्वतःला दोष देत बसतो. निवड होणें किंवा न होणें हा योगायोग मानला जातो. ही परिस्थिति नाहींशी झाली तर दिग्दर्शकाला वाटणारी जबाबदारी पुष्कळ अंशानें कमी होईल व विद्यार्थीहि प्रयत्नाला महत्त्व देऊन ईर्षेनें भाग घेण्यास प्रवृत्त होतील. मग कोणत्याहि प्रकारचे मनोगंड निर्माण होण्याची शक्यता कमी होईल हें निश्चित.

निवडीसाठीं जमलेल्या विद्यार्थ्यांना दहा मिनिटांत कथानक सांगणें आवश्यक असतें. त्यामुळें त्यांनीं नाटक वाचून केलेल्या कल्पना दुरुस्त होण्यास

किंवा दृढ होण्यास मदत होते. यानंतरची महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कोणत्याहि विद्यार्थ्याला कोणतीहि भूमिका वाचून दाखविण्यासाठीं मोकळीक असावी. कोणाला कोणती भूमिका द्यावयाची याची एक तयार यादी खिशांत ठेवून निवडीच्या देखाव्याचें नाटक करणें योग्य नाहीं. विशेषतः महाविद्यालयांत असे प्रकार पुष्कळच घडतात आणि त्याचें पर्यवसान दंगल होण्यापर्यंत होतें, हें सर्वश्रुत आहे. प्रत्यक्ष प्रयोगाची रात्र कत्तलची रात्र होते. शाळांतूनहि अशी कुरबूर होते. हा मोठा धोका वरील दृष्टीनें कामाला सुरुवात केल्यावर टळतो आणि एक फायदाहि होतो. एकच भूमिका दोन किंवा अधिक विद्यार्थ्यांनीं वाचून दाखविली तर आपल्यापेक्षां दुसऱ्यानें ती अधिक चांगली वाचून दाखविली तर मग विद्यार्थीहि निःसंकोचपणें ती निवड मान्य करतात. विद्यार्थ्यांची मूळची मनोवृत्ति निकोप असते. अशा प्रकारची वृत्ति राखण्यासाठीं लागणारें वातावरण सभोंवतालीं नसलें तर मग मात्र विकृतींची वाढ होणें अटळ ठरतें. यावरोबरच एकेका भूमिकेसाठीं दोन विद्यार्थी निवडणें फायद्याचें ठरतें. केवळ अनेक विद्यार्थ्यांचा समावेश होऊं शकतो हा तो फायदा नव्हे; तर दिग्दर्शकाचें वाचनावरून काढलेलें अनुमान व केलेली निवड दुरुस्त करण्यास संधि मिळते हा तो फायदा होय.

यावर अशी शंका निर्माण होईल कीं, प्रकट वाचन ही निवडीची अंतिम कसोटी मानावयाची नाहीं काय? या शंकेला होकारार्थी उत्तरच द्यावें लागेल. अगदीं पूर्वपरिचयानंतरहि निवडीच्या प्रसंगीं केलेलें वाचन निर्णायक न ठरण्याची शक्यता असते. पुष्कळसे विद्यार्थी आपण कोणाच्या तरी समोर वाचीत आहोंत या जाणिवेनेंच अडखळतात. त्यांच्या हातून अनेक प्रकारच्या चुका होतात. तर दुसरे कांहीं उत्तम वाचून दाखवितात, पण प्रत्यक्ष तालमीच्या वेळीं अगदीं उलट अनुभव येऊं लागतो. पुस्तकाच्या आधाराशिवाय ते धड बोलूंहि शकत नाहींत, अडखळतात किंवा दुसऱ्या चुका करतात. मग केलेली निवड बदलण्याची आवश्यकता भासूं लागते. अशा वेळीं तीच भूमिका करणारा दुसरा विद्यार्थी हाताशीं तयार असतो, त्याचा उपयोग अशा वेळीं होतो. निवडलेले दोन्ही विद्यार्थी चांगलेच असतील तर एका प्रयोगांत एकानें व दुसऱ्यांत दुसऱ्यानें भूमिका करणें सहज योजता येतें. शिवाय निवडलेले

दोघेहि तीच भूमिका इर्षेनें करूं लागतात. शिक्षण देण्याच्या दृष्टीनेंहि अनेकांचें शिक्षण होऊं शकतें हा कमी फायदा नाहीं. सारांश, केवळ वाचन हें अभिनयाच्या दृष्टीनें सर्वस्वीं विसंबून राहतां येईल असें साधन नाहीं हें दृष्टीआड करून चालणार नाहीं.

जी गोष्ट वाचनाची तीच गोष्ट विद्यार्थ्यांच्या शारीरिक स्वरूपदर्शनाची. नाक, डोळे, रंग, उंची, सडपातळपणा यावरून अभिनयगुणाची अटकळ बांधणें सर्वस्वीं निर्णायक ठरूं शकत नाहीं. स्वरूपाला महत्त्व नाहीं असा याचा अर्थ नाहीं. पण केवळ स्वरूपावरून निवड केली जाते असें नेहमीं दिसून येतें. विशेषतः विद्यार्थिनींच्या बाबतींत तर रूप हीच कसोटी मानण्याची प्रवृत्ति दिसते. पण यामुळें विद्यार्थ्यांच्या मनावर नकळत फार जबर आघात केला जातो हें लक्षांतच घेतलें जात नाहीं. अशी उपेक्षा विद्यार्थ्यांच्या वांट्याला आली तर जे मनोगंड निर्माण होतात ते परिणामीं फार घातक ठरणारे असतात. यामुळेंच सुस्वरूप विद्यार्थ्यांची निवड हा गुप्त चेष्टेचा, प्रवादाचा विषय बनूं शकतो. यामुळें सगळ्यांत नुकसान कोणतें होत असेल तर तें म्हणजे विद्यार्थ्यांच्या वाणीकडे दुर्लक्ष होतें. याचा परिणाम सर्व प्रयोगावर झाल्यावांचून राहत नाहीं. याच्या जोडीला आणखीहि एक प्रवृत्ति दिसते ती अशी कीं, एखादें व्यंग (तोतरेपणा, लंगडेपणा, एकाक्ष, एक कान बहिरा असणें, बुटकेपणा, अतिलठ्ठपणा इ०) किंवा विशिष्ट शारिराच्या ठेवणीचा उपयोग विनोदी किंवा अन्य वैशिष्ट्यदर्शक भूमिकेसाठीं करणें. स्वरूपाइतकेंच व्यंग किंवा शरीराची ठेवण निवडीला उपकारक मानणें चुकीचें आहे. विद्यार्थ्याला उपहासाचा विषय बनविणें श्रेयस्कर नाहीं, हें अधिक विस्तारानें सांगण्याची जरूरी नाहीं.

निवडीच्या निमित्तानें विद्यार्थ्यांचें वाचन चालूं असतांना दिग्दर्शकानें टिपणें करणें आवश्यक आहे. कोणाचें काय वैशिष्ट्य आहे, कोणांत कोणता दोष आहे या गोष्टी नीट ध्यानांत राहण्यासाठीं व पुढील उपाययोजनेच्या दृष्टीनें अशीं टिपणें मार्गदर्शक ठरतात. हीं टिपणें जपून ठेवणेंहि एका दृष्टीनें महत्त्वाचें आहे. दरवर्षीं विद्यार्थ्यांच्या होणाऱ्या प्रगतीची नोंद आपोआप तयार राहते. अन्य दिग्दर्शक शिक्षकांनाहि या टिपणांचा उपयोग होतो. आपली निवड कां झाली नाहीं हें विद्यार्थ्याला सकारण समजून देण्यासाठींहि

टिपणें आधारभूत ठरतात. स्वतः दिग्दर्शकाला अशा टिपणांचा उपयोग, निवडलेला विद्यार्थी व भूमिकेची केलेली कल्पना यांमधील तफावत किंवा साम्य पडताळून पाहण्यास होतो. अनेक विद्यार्थ्यांची चांचणी घेतांना आलेले अनुभव स्वतः दिग्दर्शकाची अनुभव-संपन्नता समृद्ध करतात.

ही पूर्वतयारी झाली, कीं तालमीचा आराखडा विद्यार्थ्यांच्या समोर ठेवणें हें पहिलें काम. यामुळें सर्व कार्याला सुसूत्रपणा येतो. शिवाय विद्यार्थ्यांनाहि पूर्वतयारी करून तालमीस हजर राहण्यास सांपडतें. ज्या दिवशीं आपलें काम नसेल त्या दिवशीं इतर गोष्टींकडे लक्ष देण्यास विद्यार्थ्यांना सवड सांपडते. प्रत्येक दिवशीं काम नसलें तरी सर्वांनीं हजर राहिलेंच पाहिजे, केवळ स्वस्थ बसलें तरी चालेल, अशी सक्ती विद्यार्थ्यांच्या मनोभूमिकेशीं विसंगत असल्यानें ते कंटाळतात, गडबड करूं लागतात. अर्थात् ज्या दिवशीं सर्वांची गरज आहे त्या दिवशीं दिग्दर्शकानें अशी दक्षता घेतली पाहिजे कीं, कोणालाहि आपला वेळ फुकट जात आहे असें वाटण्याचा संभवच निर्माण होणार नाहीं व प्रत्येक-जण कामांत गुंतलेला असेल. विद्यार्थ्यांना कसला तरी उद्योग प्रिय असतो. अशा वेळीं कितीतरी उपयुक्त आणि मनोरंजक साधनांचा उपयोग दिग्दर्शकाला करतां येईल. विविध प्रकारचे चित्रांचे संग्रह, छोटीं नाटकें, कथा, वर्तमान-पत्रांतील उपयुक्त कात्रणांचा संग्रह. अशा गोष्टींचा संग्रह केवळ चाळण्यासाठीं ठेवला तर विद्यार्थी रमतात. मात्र विद्यार्थ्यांच्या आवांक्यांतील पण नाट्यार्थी निगडित असा हा संग्रह असावा. तद्वतच आळीपाळीनें प्रत्येक विद्यार्थ्याला प्रत्यक्ष तालीम चालू असलेला प्रवेश शांतपणें निरीक्षण करण्यास सांगण्याची कल्पना अमलांत आणावी. एकचित्त करून श्रवण आणि अवलोकन करणें यालाहि जीवनांत फार मोलाचें स्थान असतें. शिवाय अशा अवलोकनानंतर सर्व विद्यार्थ्यांना जमवून तालमीच्या पद्धतीसंबंधीं मनमोकळी चर्चा करण्याची संधि दिग्दर्शकानें आवर्जून दिली पाहिजे. यामुळें नाट्य-प्रयोगनिर्मितींत प्रत्येकजण मनापासून रस घेण्यास तयार होतोच, पण या संघभावनेला कौटुं-बिक जिव्हाळ्याची मधुरता प्राप्त होते. अशा स्नेहपूर्ण वातावरणाची गरज कलात्मक आविष्काराच्या प्रयत्नांना फार प्रेरक ठरते.

इतक्या तयारीनंतर मग प्रत्यक्ष दिग्दर्शनाला प्रारंभ होतो.

चर्चा

१ नाटकाला दिग्दर्शकाची आवश्यकता कां असते ?

२ मूळचें नाटक आणि प्रयोग यांत फरक कां पडतो ?

३ शाळेंत नाटकाची निवड कोणत्या उद्देशानें केली जाते ? कां ?

४ शाळेसाठीं नाटक निवडतांना कोणत्या अडचणी येतात ?

५ तालमीची वेळ ठरविण्यापूर्वी कोणकोणत्या गोष्टी ध्यानांत ठेवाव्या लागतात ?

६ एकाच भूमिकेसाठीं दोन विद्यार्थी निवडण्यांत कोणते फायदे आहेत ?

७ दिग्दर्शकाची टिपणवही कोणत्या दृष्टीनें महत्त्वाची आहे ?

८ विद्यार्थी निवडतांना कोणत्या गोष्टी टाळाव्यात ? कां ?

विरचना

१ मराठींतील, केवळ मुलींच्यासाठीं व मुलांच्यासाठीं लिहिलेल्या एकेका नाटिकेचें समग्र परीक्षण करा.

२ मुलांची निवड नाट्यप्रयोगासाठीं करीत असतांना आलेले चांगले आणि वाईट अनुभव लिहून काढा.

३ शाळेसाठीं केलेल्या एका प्रयोगाचा संपूर्ण जमाखर्च लिहा. कोणता खर्च सहज टाळतां आला असता तो वेगळा लिहा. त्यावर एक टीकात्मक टीप लिहा.

४ खास दिग्दर्शकासाठीं एक दैनंदिनी तयार करावयाची आहे. त्यांत कोणकोणत्या गोष्टींचीं सदरें यावींत तीं लिहा. एखाद्या छापखान्यांत जाऊन एकूण छपाईच्या खर्चाचा अंदाज तयार करा.

५ 'तालमीची आदर्श वेळ' या विषयावर सविस्तर चर्चा करणारा निबंध, सुमारें १५० ओळींचा तयार करा. आपलें अनुकूल अगर प्रतिकूल मत अनुभवांच्या आधारें सांगा.

६ तालीम घेण्याच्या पद्धतीसंबंधीं तुमचें मत ७५ ओळींत व्यक्त करा.

७ प्रत्यक्ष तालीम व नाट्यप्रयोग या प्रसंगीं अनुभवलेले हृद्य प्रसंग थोडक्यांत लिहून काढा.

८ तुमच्या हाताखालीं भूमिका केलेला विद्यार्थी अनेक वर्षांनीं भेटला आहे अशी कल्पना करून त्यावर एक संवाद लिहा. सुमारें १००० शब्दांची मर्यादा राखून लेखन करा.





लक्ष्मण-रेषा ●

लहान मूल असो, कीं प्रौढ व्यक्ति असो, रंगभूमीवर एखादी भूमिका करावयाची म्हटलें, कीं दोघांचेंहि उद्दिष्ट एकच असतें. तें म्हणजे आपणांहून भिन्न अशा व्यक्तीचें दर्शन घडविणें. यालाच आपण अभिनयाच्या द्वारां निर्माण केलेली भूमिका असें म्हणतों. अभिनयाची सफलता कशांत आहे ? प्रेक्षकांना रंगभूमीवर त्या भूमिकेचें सुसंगत, हुबेहूब, नैसर्गिक आणि आकर्षक दर्शन घडविणें यांत अभिनयाची सफलता आहे. हा अभिनय विद्यार्थ्यांना शिकविणें आणि प्रौढांना शिकविणें यांत फार फरक आहे. उद्दिष्ट एकच असलें, साधनें एकच

असलीं तरी कार्यपद्धति भिन्न आहे. ही कार्यपद्धति तरी भिन्न कां होऊं शकते ? केवळ वयामुळें पद्धतींत फरक पडतो का ? तर वय हें फरक असल्याचें एक कारण आहे. पण खरीं महत्त्वाचीं कारणें म्हटलीं म्हणजे शरीरधर्म, आकलनशक्ति, भावनांचें स्वरूप, नैसर्गिक कल, प्रतिमानशक्ति व विचार करण्याची शक्ति हीं होत. याच्या जोडीला मागें उल्लेखिलेली आभासप्रियता हेंहि एक कारण लक्षांत घ्यावें लागतें. मुलें आपापसांत खेळतांना अनेक व्यक्तींच्या भूमिका करतात. आई, वडील, ड्रायव्हर, शिक्षक, गाडीवाला, दुकानदार इ० भूमिका मुलें करतात. त्यांची तल्लीनता काय वर्णन करावी ! पण हा आभासाचा फुगा प्रौढ व्यक्तीच्या पावलाच्या आवाजानें किंवा डोकावण्यानें सहज फुटतो ! आता तोच खेळ रंगभूमीवर करावयाचा आहे. कोणीतरी आवर्जून तो पाहणार आहे. ही क्रीडा कशी करावयाची हें दिग्दर्शक सांगणार आहे. म्हणून दिग्दर्शकाची जबाबदारी तर वाढतेच, पण त्याच्या कार्यपद्धतीलाहि मर्यादा पडतात.

या ठिकाणीं दिग्दर्शकाला प्रत्यक्ष अध्यापन करण्याच्या वेळीं जें सूत्र अवलंबावें लागतें तेंच योजावें लागेल. प्रत्यक्ष कृति करीत, हसत खेळत आणि अनुभव घेत घेत शिकणें हें तें सूत्र होय. रंगभूमीच्या मर्यादा, व्यक्ति-दर्शन, हालचाली, उच्चारपद्धति किंवा नाट्यवस्तु यांच्यासंबंधीं व्याख्यान-स्वरूपाचें बोलून उपयोग होईल काय ? मी सांगतों तसें करा, अशा आज्ञेनुसार केवळ अनुकरण करण्यास सांगून हें साधेल काय ? अशा प्रकारची पद्धत अवलंबिली तर काय परिणाम होईल ? एक तर अशी चर्चा, मग ती कितीहि चांगली असो, शाळेंतील विद्यांर्थ्यांच्या डोक्यावरून जाणारी ठरते आणि अशा चर्चेंत विद्यार्थ्यांना कसलेंच स्वारस्य वाटत नाहीं. केवळ अनुकरणावर भर दिला तर जें मुलांचें व्यक्तित्व त्यालाच ग्रहण लागतें. ज्या एका रम्य नाट्यसृष्टींत प्रवेश करण्यास तीं उत्सुकतेनें आनंदून गेलेलीं असतात तो उत्साह, आनंद नष्ट होतो. मग केवळ रावविणें सुरूं होतें. दिग्दर्शनाला कवायतीचें यांत्रिक स्वरूप येतें. रागावणें, चिडणें किंवा शिक्षा करणें हेंच कार्यपद्धतीचें सूत्र बनतें. विद्यार्थीहि फार चतुर असतात. ते वरकरणी हा जाच सहन केल्याचें नाटक फार छान वठवितात. पण अंतर्यामीं मात्र 'नाचायला तर मिळतें ना, बस्स !'

अशा विचारानें वागूं लागतात. मग मनापासून कोणतीच गोष्ट ग्रहण करण्यास ते राजी होत नाहींत. दिग्दर्शकाबद्दल सूक्ष्म पण खोल अशी अढी ते मनांत बाळगूं लागतात. दिग्दर्शकानें रोज कितीहि घसा कोरडा केला आणि आदळ-आपट केली तरी त्याचा कांहीं उपयोग होत नाहीं. 'प्रत्यक्ष प्रयोगांत तर आपण आपले राजे आहोंत ना !' या सुखद कल्पनेनें ते वावरूं लागतात. केवळ आत्मप्रदर्शनाच्या हेतूनें ते प्रयोगांत काम करतात. अशा परिस्थितींत नाटकाचेंहि 'नाटक' होतें ! विद्यार्थ्यांना कृतिद्वारां अनुभव घडवून, अभिनय शिकवावयाचा आहे, ही शालेय रंगभूमीची लक्ष्मणरेषा आहे. तिचें उल्लंघन दिग्दर्शकानें स्वतः तर करूं नयेच पण तसें करण्याचा मोह जर विद्यार्थ्यांना होत असेल तर त्यापासून त्यांना परावृत्त केलें पाहिजे. पण अशा कृतिनिष्ठ अनुभवांतून जो अभिनय शिकवावयाचा त्याला विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें कांहीं मर्यादा आहेत काय ?

अभिनय—मर्यादा

विद्यार्थी कोणत्या तऱ्हेच्या भूमिका करूं शकतात ? या प्रश्नाचें उत्तर आपण शोधूं लागलों, कीं अभिनयविषयक मर्यादांची जाणीव होऊं लागते. प्रौढ व्यक्ति गुंतागुंतीची व्यक्तिरेखा अभिनयद्वारां प्रकट करूं शकते, पण विद्यार्थ्यांना मात्र अशी भूमिका वठविणें कठीण असतें. याला कारण काय ? याला कारण असें कीं, अनुभव आणि आकलन यांच्या मर्यादांमुळें हें शक्य होत नाहीं. सरळ आणि स्पष्ट स्वभाव-निदर्शक भूमिका विद्यार्थी चांगल्या रीतीनें प्रकट करूं शकतात. नमुन्यादाखल उदाहरणच द्यायचें झालें तर 'एकच प्याल्यांतील सुधाकर आणि 'स्वर्गावर स्वारी' नाटकांतील हिरण्यकशिपु यांचा उल्लेख करतां येईल. सुधाकराचा स्वभाव प्रथम संपूर्णपणें आकलन होणें, त्या स्वभावानुरूप होणारा बदल कृतीनें आणि वाणीच्या साहाय्यानें व्यक्त करणें, भूमिकेचा तोल राखणें या गोष्टी विद्यार्थ्यांकडून अपेक्षिणें चूक आहे. उलट, सरळ सरळ रागीट असा हिरण्यकशिपु, देवांना शत्रु मानणारा, स्वतःच्या पत्नीलाहि कुलटा म्हणणारा आणि प्रल्हादाचा छळ करणारा अशी ही व्यक्ति विद्यार्थी समजूं शकतात. रागाची भावना कशी व्यक्त होते, यासंबंधींचे रूढ

संकेत त्यांच्या परिचयाचे असतात. एका भावनेशीं समरस होऊन भूमिकेचा तोल राखणें त्यांना सोपें जातें. आपल्या मनांत ते हिरण्यकाशिपु उभा करूं शकतात. म्हणून दिग्दर्शकानें गुंतागुंतीच्या व्यक्तिरेखा विद्यार्थ्यांकडून वठवून घेण्याचें टाळावें हेंच योग्य. विद्यार्थी जर असा प्रयत्न करूं लागले, तर त्यांतून नाटकीपणा किंवा हास्यास्पदता निर्माण होते. समरसता, भाववृत्ति आणि लय यांचा मागमूसहि दिसून न आला तर नवल नाहीं. शिवाजी, संभाजी, तानाजी, हिरण्यकाशिपु, ध्रुव, जिजाबाई, राणी लक्ष्मीबाई इ० प्रकारच्या भूमिका करणें विद्यार्थ्यांना मनापासून आवडतें त्याचें रहस्य हेंच आहे. अर्थात् अशा तऱ्हेचें नमुने नाटककारानें नाटकांत आणले पाहिजेत, ही गोष्ट गृहीतच आहे.

वाणी आणि शरीर यांच्या द्वारें अभिनय प्रकट करून घेतांनाहि कांहीं गोष्टी लक्षांत ठेवणें अगत्याचें आहे. विद्यार्थ्यांची वाचाशक्ति आणि शरीर विकसित होण्याच्या अवस्थेंत असतात. अशा काळांत आपलें मनोगत व्यक्त करण्यास ते शारीरिक हालचालींचा अधिक उपयोग करतात, असा अनुभव आहे. डोळे, हात, दांत आणि पाय यांच्या सूचक हालचाली करण्याची त्यांची धडपड चालूं असते. जें शब्दांनीं व्यक्त करणें कठीण वाटतें तें अशा हालचालींच्या द्वारें व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला जातो. यालाहि कारण आहे. योग्य भाव किंवा भावना व्यक्त करण्यास जवळ शब्दच नसतात. पण केवळ अपुरी शब्दसंपत्ति हेंच कारण नसतें तर अनुभवांचें पाठबळहि नसतें. प्रौढ व्यक्तीदेखील जें शब्दातीत वाटतें तें शरीराच्या साहाय्यानें व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करतात. मग हें तर बोलूनचालून अविकसित विद्यार्थी. साहजिकच दिग्दर्शकानें अभिनय करून घेतांना शारीरिक हालचालींचा अधिक उपयोग करून घ्यावा हें युक्त ठरतें. वाचिक अभिनयांतहि आणखी एक अडचण असते. विद्यार्थी आवाजाचा चढ-उतार, उंची, दाढर्य किंवा समतोलपणा अलगपणें प्रकट करूं शकत नाहींत. त्यांचें स्वरयंत्र पूर्णावस्थेला गेलेलें नसतें. शिवाय उच्चारांची अडचण आहेच. श्वासोच्छ्वास करण्यांतहि दमदारपणा आलेला नसतो. या सर्व कारणांमुळें शारीरिक अभिनयाकडे प्रकटनाच्या दृष्टीनें अधिक लक्ष देणें ही एक मूलभूत गरजच वाटते. उदाहरणानें हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. समजा, एका मुलाला वृद्ध माणसाची भूमिका करावयाची आहे.

सामान्यपणें काय केलें जातें तें प्रथम पाहूं. वृद्धांची बोलण्याची, उच्चार करण्याची किंवा खोकण्याची क्रिया करून घेण्यावरच भर दिला जातो. साहजिकच अडखळणें, चाचरणें, खालच्या स्वरांत बोलणें यांमुळें भाषण ऐकूंच येत नाहीं. वांकणें, मान हलविणें, चांचपडणें, हळूं पावलें टाकणें इ० क्रिया व बोलणें यांच्यांत संगति राहत नाहीं. साहजिकच जो आभास निर्माण व्हावयाचा तो न साधल्यामुळें केवळ विचित्रपणा प्रत्ययाला येतो. हें सर्व पडताळून पाहण्याची एक कसोटी आहे. तोंडांतून अक्षर न काढतां त्या विद्यार्थ्याला केवळ वृद्धाच्या हालचाली करण्यास सांगून पाहावें. हें मूकनाट्य कितीतरी प्रभावी होत आहे हें अशा वेळीं स्पष्ट कळून येईल. पण आपल्याला वाणीचाहि उपयोग करून घ्यावयाचा असतो. अशा वेळीं प्रेक्षकांना शब्द स्पष्ट ऐकूं गेलें पाहिजेत ही गरज महत्त्वाची मानूनच वाचिक अभिनयाकडे लक्ष दिलें पाहिजे. अर्थात् मग विद्यार्थीहि आपलें चित्त शारीरिक प्रकटनाकडे पूर्णपणें पुरवूं शकतो, त्याचें भाषणहि नीट ऐकूं जातें व एकूण आभास-निर्मिति अधिक परिणामकारक होऊं शकते. मूक-नाट्याला विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें किती मूलगामी स्थान आहे, हेंहि या निमित्तानें स्पष्ट होईल.

शारीरिक हालचालींकडे लक्ष केंद्रित करण्याची आवश्यकता आणखी एका कारणामुळें होते. शरीराच्या हालचाली स्वाभाविक, समतोल आणि रेखीव होणें ही अभिनयाच्या दृष्टीनें आवश्यक गोष्ट आहे. नाटकांतील सर्वच पात्रें कांहीं वृद्ध नसतात. तेव्हां एखाद-दुसरें असें विशिष्ट पात्र सोडलें तर सर्व भूमिका नित्य स्वरूपाच्या असतात. अशा भूमिकांच्या हालचाली, उभें राहणें, बोलणें, चालणें इ० निर्दोष हवें. पण या गोष्टींकडे लक्ष पुरविलें जात नाहीं. शिवाय अधिकाधिक भूमिकांना लकबी देऊन शिकविलें जातें. मान हलविणें, चांचरणें, डोळे फडफडविणें, हातांचीं बोटें वांकडीं-तिकडीं फिरविणें, वांकडीं पावलें टाकणें इ० इ० त्या लकबा होत. या लकबा नेहमीं स्वभाव-निदर्शक असतातच असें नाहीं. लोकप्रिय चित्रपट किंवा नाटक यांतून उचललेलें तें अंधानुकरण असतें. पण यानें एक मोठी हानि होते. ती अशी कीं, शरीराचा अभिनयाच्या दृष्टीनें उपयोग करून घेतांना शरीराच्या नैसर्गिक व्यापाराकडे, चलनवलनाकडे दुर्लक्ष केलें जातें. हें कटाक्षानें टाळलें पाहिजे.

शारीरिक अभिनयाशीं निगडित झालेला भाग शिकवितांना विद्यार्थ्यांच्या अवलोकनशक्तीचा उपयोग दिग्दर्शकानें करून घेणें हितावह ठरतें. असें अवलोकन दोन प्रकारें उपयुक्त ठरतें. आपण नट आहोंत तेव्हां कांहींतरी वेगळेपणा व्यक्त केलाच पाहिजे, ही कल्पना नाहींशी होते. व्यवहारांत नित्य दिसणाऱ्या व्यक्ति सहजपणें शारीरिक हालचाली करीत असतात हें पटतें आणि दुसरी गोष्ट म्हणजे वृद्ध किंवा तशीच दुसरी एखादी वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिका करतांना, तशा व्यक्ति कोणत्या विशिष्ट हालचाली करतात तें पाहावयाला सांपडतें. प्रत्यक्ष अशी व्यक्ति दिसली, कीं विद्यार्थ्याला तशी भूमिका वठविणें सोपें जातें. याला सूक्ष्म अवलोकन लागतें हें उघडच आहे. विद्यार्थ्यांनीं कसें अवलोकन करावें याच्या प्रत्यक्ष शिक्षणाचें कार्यहि ओघानेंच सुरू होतें. पण अशा अभिनयांतून अनिष्ट संवय निर्माण होणार नाहीं इकडे कटाक्षानें लक्ष पुरविणें आवश्यक आहे.

भूमिकेच्या स्वभावाचें आकलन होणें व एकूण प्रयोगांत विशिष्ट भाववृत्ति राखणें हें अवघड कार्य विद्यार्थ्यांकडून कसें करून घ्यावयाचें हा एक विकट प्रश्न आहे. विद्यार्थ्यांच्या बाबतींत केवळ तात्त्विक चर्चा व स्पष्टीकरणें उपयोगीं पडत नाहींत हें आपण पूर्वी पाहिलें. याहि बाबतींत तें खरें आहे. संबंध नाटकावरची चर्चा, स्वभावाचें पृथक्करण करणें या गोष्टी प्रौढ व्यक्तींसमोर करण्याची एक प्रथा आहे. विद्यार्थ्यांच्या आवांक्याबाहेर अशी गोष्ट असते. तेव्हां दिग्दर्शकानें प्रारंभीं अगदीं कमींत कमी वेळांत नाटकाचें कथानक सांगून, दोन-तीन प्रकट वाचनें झाल्यानंतर विद्यार्थ्यांना आपण करीत असलेली भूमिका कितपत कळली आहे, हें पडताळून पाहण्यासाठीं त्यांना त्या भूमिकेचें शब्दचित्र तोंडी रेखाटण्यास सांगावें. पण हें शब्दचित्रहि दिग्दर्शकानें निवडक प्रश्न प्रथम देऊन त्यांच्या अनुरोधानें वदवून घ्यावें. हेतु असा कीं, भूमिकेचें स्वरूप कळावें. या ठिकाणीं शब्दचित्र हा शब्द मुद्दाम योजिलेला आहे. कारण शब्दचित्राच्या द्वारें अवांतर फाफटपसारा वगळला जाऊन केवळ ठळक गुणावगुण व्यक्त व्हावेत असा उद्देश. हें विद्यार्थ्यांना सहज शक्य असतें. याचा फायदा नाटकांतील विशिष्ट भाववृत्तीच्या परिपोषास तर होतोच, पण शिवाय स्वभावाचें सोपें पृथक्करण कसें करावें याचें शिक्षणहि विद्यार्थ्यांना

मिळतें. भूमिका जितकी अधिकाधिक समजेल तितका आविष्कार नैसर्गिक होईल, हें विद्यार्थी नकळत शिकूं लागतात. मग आपले दिग्दर्शक विशिष्ट हालचाली करण्यास कां सांगत आहेत, याचा उमज पडूं लागतो. क्वचित् अमुक-तमुक हालचाल कां करावयाची असा प्रश्नहि विचारण्याची स्फूर्ति त्यांना येते. नकळत कृति आणि स्वभाव यांची संगति निर्माण होऊं लागते. परस्परांचीं स्वभावचित्रें कळून भूमिकांचे एकमेकांशीं असलेले संबंध स्पष्ट होऊं लागतात.

शारीरिक हालचालींच्या दृष्टीनें आणखी एक मुद्दा लक्षांत घ्यावा लागतो. हात आणि पाय यांची वाटणारी अडचण हा तो मुद्दा होय. आपलें बोलणें झाल्यावर हातांचें काय करावयाचें ही अडचण प्रौढांना देखील पडते. पाय देखील कसे ठेवायचे हें समजत नाहीं. मग गोंधळ निर्माण होऊन निरर्थक हालचालींना सुरुवात होते. हात बांधूं नका, हातांचीं बोटें चाळवूं नका, मुठी मिटूं नका, खिशांत हात घालूं नका, हात हलवूं नका अशा आज्ञा आपण वारंवार ऐकलेल्या आहेत. विद्यार्थ्यांचा अधिक गोंधळ होत असल्यास नवल नाहीं. यांतून मार्ग काढावयाचा तर विद्यार्थ्यांचे हात शक्यतों रिकामे न राहतील असें केलें पाहिजे. नाटकानुरूप त्यांच्या हातांत एखादी वस्तु दिली गेली पाहिजे किंवा एखादी अर्थपूर्ण कृति करण्यास विद्यार्थ्यांना सांगणें. हा मुद्दा आपण जें नाटक निवडूं त्याच्या अनुषंगानेंच सोडविला जाईल हें स्पष्ट आहे. यासंबंधींचा एखादा सर्वसामान्य नियम सांगतां येणार नाहीं हेंहि खरें आहे. पण वस्तु आणि कृति यांचा उपयोग हातापायांची वाटणारी अडचण दूर करील हें ध्यानांत ठेवून, तारतम्यानें ही तोड अमलांत आणली पाहिजे.

एकाच वेळीं दोहोंपेक्षां अधिक पात्रें रंगभूमीवर आलीं म्हणजे रचनेचा प्रश्न निर्माण होतो. पात्र-रचनेच्यासंबंधीं एक गोष्ट मूलभूत अशी मानली गेली पाहिजे; ती ही कीं, पात्र-रचना प्रसंगांतून निर्माण व्हावी. प्रसंगाला गौणत्व देऊन केवळ रचनाविशेषाच्या आकर्षणानें आपण पात्रांना उभें केलें तर त्याला यांत्रिक स्वरूप येण्याची शक्यता निर्माण होते. मग नाटकाचा विचार बाजूला पडून भूमिकेचा विचार प्रबळ होतो. सर्व पात्रें प्रसंग विसरून विशिष्ट रचनेसाठीं आपापल्या जागा धरून उभीं राहूं लागतात. मग संवाद न करतां

केवळ अशा उभें राहण्याच्याच तालमीहि घेतल्या जातात. याचा अर्थ रचनेला महत्त्व नाहीं असा मुळींच नाहीं. रचनेच्या दृष्टीनेंहि दिग्दर्शकानें प्रथम प्रसंगानुरूप पात्रें रंगभूमीवर कोठें असूं शकतील याचें चित्र डोळ्यांपुढें उभें केलें पाहिजे. त्याप्रमाणें आपल्या टिपणवहींत अशा रचनेचा कच्चा आराखडा तयार केला पाहिजे. विद्यार्थ्यांचे संवाद पुष्कळसे पाठ झाल्यानंतर मग प्रसंगांतील रचनेकडे लक्ष द्यावें. संवाद, हालचाली व रचना अलग अलग करून तालमी न घेतां एकत्रच या गोष्टींचा सराव करून घ्यावा. विद्यार्थ्यांना नीट समजावें यासाठीं आराखडा तालमीच्या जागीं फलकावर लावून ठेवावा. मधूनमधून विद्यार्थ्यांसमवेत त्या आराखड्याचें अवलोकन करावें.

विद्यार्थ्यांच्या अभिनयाच्या मर्यादांचा विचार करीत असतांना सर्वांत महत्त्वाची आणि पराकाष्ठेची नाजूक गोष्ट म्हणजे तादात्म्यता. उत्तम पाठांतर, स्वभावाचें आकलन, अनुरूप हालचाली या गोष्टींमुळें विद्यार्थ्याला भूमिका यशस्वी करतां येतें हें खरें; पण या सर्वांबरोबर जर विद्यार्थी तादात्म्य पावला नाहीं तर त्या यशांत मोठी उणीव निर्माण होते. तदाकार होणें ही अभिनयकलेची परमोच्च सीमा होय. विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें या तादात्म्य पावण्याच्या शक्तीचा अत्यंत काळजीपूर्वक विचार करणें आवश्यक आहे. या ठिकाणीं प्रत्यक्ष घडलेल्या दोन प्रसंगांचा उल्लेख करतों. प्राथमिक शाळेच्या एका प्रयोगांत काम करणारी अकरा-बारा वर्षांची मुलगी प्रत्यक्ष रडत होती. चार-पांच प्रसंगीं ती खरोखर रडत संवाद म्हणत होती; तर एका माध्यमिक वर्गांतला विद्यार्थी संभाजीचें भाषण म्हणतां म्हणतां इतका बेभान झाला कीं, तो बेशुद्ध पडला! हे दोन्ही प्रसंग तादात्म्याच्या प्रक्रियेवर चांगला प्रकाश टाकतात. अशा वेळीं तादात्म्य झालें म्हणायचें कीं काय? अशी तादात्म्यता कलात्मक आहे काय? असे धोके टाळून तादात्म्यता कशी निर्माण करतां येईल? यासाठीं दिग्दर्शकानें विद्यार्थ्यांच्या मनोव्यापारांचें स्वरूप सतत दृष्टीसमोर ठेवूनच तादात्म्याची शक्ति वाढीला लावली पाहिजे. नाहींतर तादात्म्याच्या चुकीच्या कल्पनेमुळें शारीरिक आणि मानसिक हानि होण्याचा संभव व्हावयाचा.

प्रौढ व्यक्ति एखाद्या भूमिकेशीं चटकन् समरस होऊं शकत नाहीं. कारण आपण कोणीतरी आहोंत ही जाणीव त्यांच्या मनांतून लवकर नाहींशी होत नाहीं. हातचा राखूनच भूमिका वठविली जाते. असामान्य कलावंत ही जाणीव संपूर्णपणें नष्ट करीत नाहीं तर तिला अधिकाधिक गौण स्थान देऊन भूमिकेशीं एकरूप होतों. उलट प्रकारची मनःस्थिति विद्यार्थ्यांची असते. भूमिका न कळतांहि ते चटकन् समरस होऊन भूमिका करतात. हातचें राखून काम करणें त्यांना जमतच नाहीं. याला कारण म्हणजे भावनांचा आवेग होय. हा आवेग अनावर झाला कीं, आपण रंगभूमीवर आहोंत याचा विसर त्यांना पडतो. मग मघाशीं निर्देशिलेल्या घटनांसारखें पाहावयास सांपडतें. असें घडण्याला दिग्दर्शकच केवळ कारणीभूत होतो असें नाहीं. मुलाची घरची परिस्थिति, त्याला आलेले अनुभव, त्याचा मनोविकास, दिग्दर्शकानें तालमींच्या वेळीं केलेल्या सूचना आणि विशिष्ट गोष्टींवर दिलेला भर, इतर विद्यार्थ्यांच्या प्रतिक्रिया, प्रेक्षक समोर आहेत ही जाणीव इ० गोष्टींचा हा परिपाक आहे. त्या मुलींचें रडणें व विद्यार्थ्यांचें बेशुद्ध पडणें याची जबाबदारी पडते ती मात्र दिग्दर्शकावर ! म्हणून फार भावनाविवशतेनें, आक्रंदून, इरेला पेटून तालमी घेण्याचा मोह दिग्दर्शकानें टाळला पाहिजे. तद्वतच एखाद्या भूमिकेचें अति-वास्तव किंवा अतिरंजित चित्रहि विद्यार्थ्यांसमोर उभें करतां कामा नये. तालमीच्या निमित्तानें निवडलेल्या विद्यार्थ्यांच्या स्वभावांचें निरीक्षण दिग्दर्शकानें केलें पाहिजे. त्यांची मनःस्थिति आणि परिस्थिति अभ्यासली पाहिजे. तापट, हेकट, चिडखोर, भावनाविवश, भित्रा, दुबळा, ढोंगी, शांत, प्रदर्शन-लोलुप असे अनेक नमुने दिग्दर्शकाला भेटतात. मूळचा स्वभाव आणि तो व्यक्त करण्यास मिळालेली अनुरूप भूमिका आणि दिग्दर्शकानें दिलेल्या सूचना यांचा अकल्पित योग जमला, कीं मग तादात्म्य हा कलेचा भाग न ठरतां त्याला व्यावहारिक अतिशयोक्तीचें स्वरूप येतें. विद्यार्थी संभाजी न राहतां शाळेतली विशिष्ट नांवाची व्यक्ति बनून काम करूं लागतो. संभाजी हें एक निमित्त त्याला सांपडतें. भोळे लोक मात्र असें घडलें कीं, विद्यार्थ्याची आणि दिग्दर्शकाची तारीफ करतात. अशी स्तुति म्हणजे अज्ञानाचें प्रदर्शन होय. दिग्दर्शकानें आपलें रक्षण अशा मित्रांपासून केलें पाहिजे. समरसता हा दोष

होऊं नये अशा रीतीनें तद्रूप होण्याची शक्ति वाढीला लावली पाहिजे. या बाबतींत असेंच घडण्याची शक्यता असते कीं, विद्यार्थ्यांना फार एकरूप होऊं नका असें सांगण्याची पाळी येते. याला कारण म्हणजे भावनांचें योग्य नियंत्रण करून त्या व्यक्त करणें ही वस्तुस्थितीच विद्यार्थ्यांच्या बाबतींत अपेक्षिता येत नाहीं. संवयीनें आणि अनुभवानें ही नियंत्रणशक्ति विकसित होणार असते. म्हणून विद्यार्थ्यांच्या बाबतींत तादात्म्यता हा गुण मर्यादित स्वरूपांतच अपेक्षावा लागतो. दिग्दर्शकानें एकांतिक दृष्टीनें समरसता निर्माण करण्याचा आग्रह सोडला पाहिजे. भावनांच्या आत्यंतिक आविष्काराच्या क्रियेंतून दूरगामी आणि चिरस्थायी असे शारीरिक व मानसिक दोष निर्माण होतात आणि ते किती हानिकारक असतात, हें विस्तारानें सांगण्याची आवश्यकता नाहीं.

पाठांतर

अभिनयाच्या दृष्टीनें मर्यादांची रूपरेषा पाहिल्यानंतर पाठांतर कसें करून घ्यावें हा प्रश्न येतो. याहि बाबतींत अनुभव असा आहे कीं, विद्यार्थ्यांचें लवकर पाठ होतें. पण वर्गांत करून घेण्यांत येणारें पाठांतर व नाटकांतील पाठांतर यांत फरक असतो. नाटकांत पाठ केलें असूनहि तें पाठ केलें नाहीं अशा तऱ्हेनें म्हणावयाचें असतें. पण याहि बाबतींत फार गमती घडतात. विद्यार्थी केवळ आपलेच संवाद पाठ करून थांबत नाहींत तर दुसऱ्यांचींहि भाषणें ते पाठ करतात. हें मुद्दाम घडतें असें नाहीं. प्रत्यक्ष प्रयोगांत तर, दुसऱ्याचें भाषण पुटपुटून मग आपलें भाषण ते म्हणतात. इतकेंच नव्हे तर, दुसरा चुकला तर त्याला दुरुस्त करतात. कित्येकदां चूक दुरुस्त न करतां स्वस्थ बसतात. कारण अमुक एक वाक्य म्हटल्याशिवाय आपण कसें बोलायचें असा सरळ विचार ते करतात. या गडबडींत उत्तर-प्रत्युत्तर असें संवादाचें स्वरूप राहत नाहीं तर केवळ वेगवेगळीं भाषणें म्हटलीं जातात. हे सर्व दोष दिग्दर्शकानें तालमींत काढून टाकले पाहिजेत. विद्यार्थ्यांना पाठ करण्यास सांगण्यापूर्वी मात्र जें पाठ करावयाचें त्याचा अर्थ, संदर्भ आणि कठीण कल्पनांचें स्पष्टीकरण प्रथम व्हावयास हवें. शिवाय एकेक सुटें वाक्य पाठ करण्यास न सांगतां, समग्र संवाद अनेक-

वेळां वाचण्यास सांगावें. कारण या पद्धतीनें स्मृतिगत करणें सोपें जातें. अर्थहीन शाब्दिक पाठांतर करण्यास उत्तेजन देऊं नये. संबंधित अशा दोघांजणांनीं मिळून संवाद-वाचन केलें, कीं लवकर पाठ होतें असा अनुभव आहे.

अनुपठन ●

प्रौढ व्यक्तींच्या, मग ते घंदेवाईक असोत कीं हौशी असोत, नाट्य-प्रयोगांत अनुपाठक या घटकाला फार प्राधान्य मिळालेलें दिसतें. पाठांतर चांगलें होत नसल्यामुळें अशी स्थिति होते हें उघड आहे. वास्तविक विद्यार्थ्यांच्या प्रयोगांत अनुपाठकाची तीव्र गरज भासूं नये. पण सावधगिरी ठेवण्याच्या दृष्टीनें अनुपाठक लागतो. या बाबतींत सर्वसामान्य प्रथा अशी कीं, ज्याला कोणतीच भूमिका करावयाची नसते अशा व्यक्तीला हें काम देण्यांत येतें. प्रौढांच्या बाबतींत हें एकवेळ खपून जातें, पण विद्यार्थ्यांच्या बाबतींत मात्र अशी वांटणी योग्य ठरत नाहीं. कारण एक तर, तो विद्यार्थी नाटकासाठीं न निवडला गेल्या-मुळें हें काम पत्करतो तेंहि थोड्याफार नाखुषीनें. यामुळेंच हीन मनोगंड निर्माण होण्याची शक्यताहि असते. यावर एक उत्तम उपाय म्हणजे आळीपाळीनें अनुपठनाची जबाबदारी प्रत्यक्ष भूमिका करणाऱ्यांच्यावरच टाकावी. याचा एक फायदा असा होतो कीं, अनुपठनाचें कार्य अधिक जबाबदारीनें पार पडतें. आपण भूमिका करणारे म्हणून श्रेष्ठ व अनुपठन करणारा हा कमी दर्जाचा ही वृत्ति नाहींशी होते. शिवाय नट-संघाचा एकूण व्याप मर्यादित होतो. अनुपाठक दोन किंवा तीन असले, कीं ते कुठें उभे राहणार, कसे उभे राहणार इ० गोष्टींमुळें एकप्रकारचा गोंधळ होतो. अनुपाठकाला रंगभूमीवर स्थान नाहीं, या बाबतींत सर्वांचें तात्त्विक दृष्टीनें एकमत आहे. पण केवळ सावधगिरीचा मार्ग म्हणून जरी अनुपाठकाची जरुरी मान्य केली तरी अनुपाठकाची निवड मात्र योग्य दिशेनें केली जात नाहीं. अनुपाठकाची निवड करतांना त्या व्यक्तीकडून प्रकट वाचन करवून घेतलें जात नाहीं. वास्तविक ऐकूं येईल इतक्या बेतानें अनु-पाठकाला प्रकटवाचन करावें लागतें. त्याचे उच्चार अगदीं रेखीव व स्पष्ट हवेत. म्हणजे अनुपाठकाची वाणी पराकाष्ठेची निर्दोष हवी. इतकेंच नव्हे तर, अनु-पाठकाला आणखी एक कसरत करावी लागते. नट जसा प्रत्यक्ष बोलतो तसें वाचून चालत नाहीं. त्याला एकाच वेगानें व एकाच लयींत वाचावें लागतें.

दिग्दर्शक आणि नट यांच्यांत अनुपाठकामुळें विसंवाद निर्माण होण्याची शक्यता असते. अनुपठन करण्याच्या भरांत, भावनाविवश होऊन अनुपाठकच हवातसा उच्चार करूं लागतो, आघात देऊं लागतो किंवा अर्थानुरोध नाहींसा करून वाक्यांची गल्लत करूं शकतो. नटांच्या मार्गें वाघासारखा धावून नाटकांतील गतीची आणि प्रसंगाची भिंगरीहि तो करूं शकतो. कांहीं अनुपाठक तर अभिप्राय देण्यास व उद्गार प्रकट करण्यास उतावीळ होतात. वाक्यागणिक शाबासकीचा मारा झाला कीं प्रयोग तडकलाच म्हणून समजावा. एकूण अनुपाठक नाटक सांवरतो तसेंच धोक्यांतहि आणतो. यासाठीं अनुपठन कसें करावें हें दिग्दर्शकानें शिकविलें पाहिजे. अनुपाठक प्रत्येक तालमीस हजर हवा. या सर्व दृष्टींनीं विद्यार्थ्यांच्या प्रयोगांत एकमेकांनीं अनुपठन करावें हें युक्त.

नेपथ्यादि घटक

नेपथ्य, वेषभूषा, रंगभूषा आणि प्रकाशयोजना यासंबंधींची सर्व पूर्वतयारी दिग्दर्शकानें आराखड्याच्या स्वरूपांत तयार ठेवली पाहिजे. या सर्व गोष्टींचें प्रयोजन नाटकाला पोषक असेंच ठेवणें हें ओघानेंच आलें. पण हा प्रश्न शाळेच्या आर्थिक शक्तीशीं निगडित झालेला आहे हें विसरतां येणार नाहीं. या बाबतींत दिग्दर्शकाला मुरड घालावी लागते किंवा तडजोड करावी लागते. अशी तडजोड न करण्याचा हट्ट पुष्कळसे दिग्दर्शक व्यक्त करतात. अमुकतमुक नसल्यामुळें प्रयोग पडला, असें सांगण्याची एक तऱ्हाच होऊन बसलेली आहे. याबाबत दिग्दर्शकानें कोणती वृत्ति ठेवावी असा खरा प्रश्न आहे. आजकाल होतें काय, कीं नेपथ्यादि दुय्यम साधनांवरच फड जिंकण्याची वृत्ति दिसून येते. शालेय रंगभूमीचें सामर्थ्य या साधनावर अवलंबून नाहीं हें दिग्दर्शकानें कधींहि विसरतां कामा नये. या गोष्टी ज्याच्या त्याच्या ऐपतीच्या आहेत. उत्कृष्ट अभिनय हा यशस्वी नाटकाचा प्राण आहे. विद्यार्थी कसल्याहि साधनाशिवाय आभासनिर्मिति उत्तम करूं शकतात, हाच शालेय रंगभूमीचा पाया आहे. पण याकडेच दुर्लक्ष केलें जातें. मग कपड्यासाठीं मुलांमुलींचे हट्ट पुरविण्याची अत्यंत अनिष्ट प्रथा पडते. या साधनावर आज अवास्तव पैसा वेंचला जात आहे. प्रयोगाच्या वांटेतील ही आर्थिक अडचणींची खिंड दिग्दर्शकानें मोडून काढली

पाहिजे. शाळेच्या आर्थिक मदतीसाठीं होणाऱ्या प्रयोगाचें उत्पन्न जर हजार रुपये झालें तर या निर्देशित केलेल्या साधनावर अडीचशें तें तीनशें रुपये खर्च होतात. एकूण खर्च चारशेंच्या घरांत जातो. श्रम, वेळ, शारीरिक शक्ति व मानसिक ताण यांची भरमसाट किंमत देऊन हातीं काय लागतें याचा विचार दिग्दर्शकानें केलाच पाहिजे. चढाओढीच्या निमित्तानें तर उघळपट्टीच केलेली दिसून येते आणि म्हणूनच नाट्यप्रयोग करून पैसे जमविण्याला पुष्कळ लोक राजी नसतात. या सर्व प्रकाराला दिग्दर्शकच कठोरपणें आळा घालूं शकेल. विशेषतः खेडेगांवांत कार्य करणाऱ्या शिक्षक-दिग्दर्शकानें शहरांतील उपलब्ध साधनांचा हव्यास सोडलाच पाहिजे. अशा वृत्तीनें दिग्दर्शकानें कार्याला हात घातला तर शालेय रंगभूमीचें भावितव्य पुष्कळच आशादायक होईल. नाटकांतील घटनेचा काळ, पात्रें, विषयाचें स्वरूप आणि अनुकूलता यांच्या अनुरोधानें या साधनांचा विचार करणें दिग्दर्शकानें क्रमप्राप्त मानावें हें ओघानेंच मान्य करावें लागेल.

सूचनक्षमता

दिग्दर्शकानें प्रत्यक्ष तालमीच्या वेळीं कोणत्या पद्धतीनें सूचना द्याव्यात व आपलें मनोगत कसें व्यक्त करावें, हा एक विचार करण्यासारखा मुद्दा आहे. नाट्यप्रयोग ही आनंदमय निर्मिति आहे, हें विसरून जर दिग्दर्शक रागावूं लागला, चिडूं लागला तर विद्यार्थ्यांवर प्रतिकूल परिणाम होतो. सूचना करीत असतांना शब्दयोजना फार काळजीपूर्वक करावी लागते. कांहीं विद्यार्थी कोणतीहि केलेली सूचना विलक्षण गंभीरतेनें स्वीकारतात, तर पराकाष्ठेचीं हळुवार मुलें साध्या बोलण्यानें हिरमुसलीं होतात; तर कोणाचें लक्षच विकेंद्रित झालेलें असतें.हें सारें लक्षांत ठेवून दिग्दर्शकानें बोललें पाहिजे. हजार वेळां सांगून विशिष्ट वाक्य म्हणतां येत नसेल किंवा कृति जमत नसेल तर रागावून हें साध्य होणार नाहीं हें दिग्दर्शकानें ओळखलें पाहिजे. अशा वेळीं मनाशीं पृथक्करण केलें पाहिजे. मूळ कारण शोधून, गमतीनें ती गोष्ट करवून घेतली पाहिजे. यासाठीं दिग्दर्शकानें अपार सहानुभूतीनेंच बोललें पाहिजे. याच्या जोडीलाच एकाची दुसऱ्याशीं तुलना करण्याचें कटाक्षानें टाळलें पाहिजे. अशी तुलना कोणालाच

रुचत नाहीं. अशा तऱ्हेनें दुखावलेल्या मनःस्थितींत भूमिकेचा आविष्कार योग्य कसा होणार ? विद्यार्थ्यांची सूचना-क्षमता ओळखूनच बोललें गेलें पाहिजे.

रंगीत तालीम

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या अगोदर तीन दिवस तरी रंगीत तालीम व्हावी, अशी योजना दिग्दर्शकानें आंखली पाहिजे. आज रंगीत तालीम आणि उद्यां लगेच प्रयोग असा क्रम नसावा. कारण मुलांच्यावर फार ताण पडतो. रंगीत तालमीस देखील निवडक विद्यार्थी-प्रेक्षक असावेत. कारण त्यायोगें विद्यार्थ्यांना उत्तेजन तर मिळतेंच पण विद्यार्थ्यांचा आत्मविश्वास वाढण्यास व प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया अजमविण्यास मदत होते. प्रत्यक्ष रंगीत तालीम किंवा प्रयोग चालूं होण्यापूर्वी अगर चालूं असतांना दिग्दर्शकानें कांहींहि सूचना देऊं नयेत. अशामुळें सुधारणा न होतां केवळ गोंधळ निर्माण होण्याचीच शक्यता फार असते. दैनंदिन तालमींत न सुचलेला असा आयत्या वेळचा कसलाहि फरक सुचविण्याचें तर कटाक्षानें टाळलें पाहिजे. रंगीत तालीम आणि प्रयोग ज्या दिवशीं होणार त्या दिवशीं तालीम नसावी. विद्यार्थ्यांना भरपूर शारीरिक व मानसिक विश्रांतीची गरज असते. रंगीत तालमीनंतर प्रेक्षकांचें मत नाटकांत काम करणाऱ्या विद्यार्थ्यांसमोर कधींहि व्यक्त केलें जाऊं नये. दिग्दर्शकानें तें ऐकावें व त्याचें टिपण करून घ्यावें. प्रत्यक्ष प्रयोगानंतर दिग्दर्शकानें मनमोकळेपणानें पण सहानुभूतीनें विद्यार्थ्यांसमवेत चर्चा करावी. उत्तेजन हाच परवलीचा शब्द मानून काम केलें गेलें तर यशाची खात्री वाढते हें स्पष्ट आहे. कपडे, नेपथ्य, रंगभूषा, प्रकाश इत्यादि विभागांशीं सहकार्य करून उत्कृष्ट समनियमन करण्यांत दिग्दर्शकाचें फार मोठें कौशल्य दिसून येतें.

सुवर्णस्पर्श

इतकें सर्व सांगून झालें आणि दिग्दर्शकानें या सर्व सूत्रांचें कांटेकोरपणें पालन केलें तरी अखेर सर्व यश अवलंबून आहे तें दिग्दर्शकाच्या व्यक्तित्वावर ! कोणताहि नाट्यप्रयोग हा दिग्दर्शकाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार आहे असें जें म्हटलें जातें तें यासाठींच. अनुभव, अवलोकन आणि कलात्मक दृष्टि यांच्या

योगानें उत्कृष्ट दिग्दर्शक आपल्या प्रयोगाला एक विशिष्ट दर्जा मिळवून देतो. ही जी प्रयोगाची रंगत किंवा कलात्मक उंची यासंबधींची एखादी नियमावली सांगणें अशक्य आहे. यालाच दिग्दर्शकाचा सुवर्णस्पर्श म्हणतात ! या स्वर्गीय स्पर्शाचें वरदान असें नसतें. हें ज्याचें त्यानें आपल्या अखंड श्रमानें आणि निस्सीम प्रेमानें मिळवावयाचें असतें. सुगृहिणी कोंड्याचा मांडा करूं शकते तसेंच दिग्दर्शकाचें आहे. उपलब्ध साधनें आणि विद्यार्थी यांच्या कलात्मक संघटनेनें नवनिर्मिति करूं शकतो तो खरा दिग्दर्शक ! वाणी, शरीर, नेपथ्य, रंगभूषा इ० प्रत्येक घटकाची शक्ति उजळून टाकण्याचें सामर्थ्य या सुवर्ण-स्पर्शात असते. पण राजा मिडासला लाभलेल्या सुवर्णस्पर्शासारखा हा सुवर्ण-स्पर्श ठरणार नाहीं, ही खबरदारी घेणें आवश्यक आहे. विद्यार्थ्यांच्या अंगांत असें अननुभूत चैतन्य असतें कीं, त्याचा अभूतपूर्व साक्षात्कार प्रयोगांत दिसून येतो. आपलें वैशिष्ट्य टिकविण्याच्या नादांत दिग्दर्शकानें या प्रेरणेला, या सुप्त स्फुलिंगाला उपेक्षिता कामा नये. असा मनोमय मिलाफ दिग्दर्शक आणि विद्यार्थी यांचा घडला, कीं मग रंगभूमीवर होणाऱ्या प्रयोगाला केवळ आभासाचें स्वरूप न राहतां, वास्तव आणि स्वर्गीय अशा जड आणि तरल जीवनाला सांधणाऱ्या भावबंधाचें स्वरूप येतें. विद्यार्थ्यांच्या मानस-मंदिरांत एका अनामिक दिव्यत्वाची प्रतिष्ठापना होऊन त्याचा आविष्कार प्रत्यक्ष जीवनांत सहस्र मार्गांनीं घडून येतो. अंकुरित होऊन विशाल रूप झालेल्या बालमनांचीं कोरीव लेणीं पाहण्याचें भाग्य ज्या दिग्दर्शकाला लाभेल तो कृतार्थ होय !

चर्चा ●

१ विद्यार्थी आणि प्रौढ व्यक्ति यांना अभिनय शिकवितांना पद्धतींत फरक पडतो. कां ?

२ विद्यार्थ्यांना अभिनय शिकवितांना कोणत्या मर्यादा मानाव्या लागतात ? कां ?

३ विद्यार्थी व्यक्तिरेखा निर्माण करूं शकत नाहींत तर स्थूल नमुना प्रकट करूं शकतात. कां ?

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्थलप्रत.

४ शारीरिक अभिनयांत अनुकरणाला किती व कोणतें स्थान आहे ?

५ रंगभूमीवर रचना साधतांना कोणत्या गोष्टी ध्यानांत ठेवाव्या लागतात ? अशा रचनेचें प्रयोगदृष्ट्या काय महत्त्व आहे ?

६ नटाची तादात्म्यता म्हणजे काय ? विद्यार्थ्यांच्याकडून हें तादात्म्य साधून घेतांना कोणती खबरदारी घ्यावी ? कां ?

७ सुलभ पाठांतर होण्यासाठीं कोणत्या गोष्टी करणें आवश्यक आहे ? कां ?

८ विद्यार्थ्यांतूनच अनुपाठकांची निवड कां करावी ?

९ नेपथ्यादि घटकांना नाट्यप्रयोगांत कोणतें स्थान आहे ? याबाबत दिग्दर्शकाची दृष्टि कोणती असावी ?

१० दिग्दर्शकानें सूचनावजा बोलतांना कोणती दक्षता घ्यावी ?

११ रंगीत तालीम झाल्यानंतर एखादा फरक करणें कां इष्ट नाहीं ?

१२ दिग्दर्शनाचें यश कोणत्या गोष्टीवर अवलंबून आहे ? कां ?

विरचना

१ 'वाचिक अभिनय' या विषयावर एक टीप लिहा.

२ दिग्दर्शक अगर प्रेक्षक या नात्यानें आपण निर्मिलेल्या अगर पाहिलेल्या नाटकांतील दिग्दर्शकाचीं अशीं वैशिष्ट्यें लिहून काढा. त्यावर एक चिकित्सक टीप लिहा.

३ नट भूमिकेशीं समरस व्हावा म्हणून अनेक युक्त्या दिग्दर्शक योजतात. अशा वाचलेल्या अगर पाहिलेल्या दहा युक्त्या लिहून काढा.

४ 'नटाचें आरोग्य' या विषयावर सुमारें ५० ओळींपर्यंत निबंध लिहा.

५ अनुपाठकानें केलेल्या गमती लिहून काढा.

६ तुम्हांला आवडलेल्या एखाद्या नाटकांतील नेपथ्यावर रसग्रहणात्मक टीप लिहा.

७ रंगीत तालीम आणि नाटकाचा पहिला प्रयोग यांत फरक पडतो असें नेहमीं म्हटलें जातें. हें कितपत खरें आहे ? उदाहरणांसह चर्चा करा.

८ तुमचा आवडता नाट्य-दिग्दर्शक कोण तें सांगून, त्यानें निर्मिलेल्या नाटकाचें रसग्रहण करा.

९ तुमच्या पाहण्यांत आलेल्या शालेय नाट्यमंदिराचें, प्रायोगिक दृष्टीनें वर्णन करा. नाट्यमंदिरासंबंधींची माहिती स्थापत्य, मापें इ० बाबतींत बिनचूक लिहा.

सूत्रें ◉

१ तालमी सुरू करण्यापूर्वी नाटकाचा अगर प्रवेशाचा सर्वांगीण अभ्यास.

२ प्रत्यक्ष तालमीच्या वेळीं निर्माण होणाऱ्या अडचणी व विचारल्या जाणाऱ्या शंका यांचें निरसन करण्याची तयारी.

३ कोणत्या विशिष्ट दृष्टिकोणांतून प्रयोगनिर्मिति करायची त्याची निश्चिति.

४ प्रयोगनिर्मितीसाठीं लागणाऱ्या साधनसामग्रीची यादी व जर कांहीं गोष्टी उपलब्ध नसल्या तर कसा निर्वाह करावयाचा याची पूर्वयोजना.

५ नाट्य-वस्तूचें आकर्षक व सोप्या भाषेंत कथन.

६ नाट्य-वस्तूमागील हेतु व प्रेरणा स्पष्ट करणें.

७ नाट्यगत व्यक्तींच्या स्वभावाची सोप्या भाषेंत ओळख.

८ प्रयोगाचा प्रारंभ रेखीव व स्पष्ट होण्यासाठीं सविस्तर असें निवेदन.

९ सुस्पष्ट, रेखीव, ऐकूं जाईल व अर्थपूर्ण वाटेल अशा उच्चार-पद्धतीवर कटाक्षानें भर.

१० कोणत्याहि इतर व्यक्तीच्या उच्चरणपद्धतीच्या आंधळया नकलेला उत्तेजन न देणें.

११ सर्व पात्रांच्या आवाजाच्या चढ-उतारांतून निर्माण होणारी संगति.

१२ रंगभूमीवरील प्रत्येक कृति अर्थपूर्ण हवी. प्रत्येक कृतीची कारण-मीमांसा करतां आली पाहिजे.

१३ पात्ररचनेचें उद्दिष्ट स्पष्ट हवें.

१४ प्रत्येक पात्राचा आवाज ऐकूं गेला पाहिजे व तें स्पष्ट दिसलें पाहिजे.

१५ नेपथ्याची लांबी, रुंदी, उंची आणि खोली यांच्या अनुरोधानें पात्र-रचना.

पात्र-रचना ●

१ पात्ररचनेंतील समतोलपणा राखणें.

२ सहजता, विविधता आणि उत्स्फूर्तता हा पात्र-रचनेचा गाभा असावा.

३ अर्थपूर्णतेला सदैव प्रमाण मानून पात्र-रचना बदलण्याची तयारी.

४ पात्राचें आगमन व निर्गमन यांच्या अनुरोधानें रचनेंत बदल घडावा.

५ नाटकी वाटणारें आगमन आणि निर्गमन टाळणें.

६ कृतीची प्रेरणा मूळच्या प्रसंगांतून किंवा नाटककाराच्या वाक्यांतून उत्पन्न व्हावी. केवळ दिग्दर्शकानें अवांतर लादलेली कृति, खरी कृति नव्हे.

७ प्रयोगाला व प्रत्येक अंकाला किती वेळ लागतो याची अचूक नोंद.

८ पात्रांचें आगमन, निर्गमन, संवाद, प्रश्नोत्तरें, प्रतिक्रिया इ० अचूक वेळीं घडणें.

९ प्रयोगांतील अंतर्गत गतीच्या अनुरोधानें संवादांची गति क्रमशः कशी वाटते याची कालनिदर्शक नोंद.

१० सर्व प्रयोग, प्रारंभापासून अखेरपर्यंत एका लयींत राहून सारखाच चित्तवेधक वाटेल अशा दृष्टीनें वेग राखणें.

११ प्रयोगांतील मध्यवर्ती प्रसंगाचा उत्कर्ष कोठें व कसा होत आहे याची कल्पना.

१२ अशा उत्कर्षाची गुंफण करणाऱ्या वाक्यांचें वेधक उच्चरण.

सामान्य तत्त्वें ●

१ नटांनीं हाताळावयाच्या वस्तूसह कृति करण्याचा सराव.

२ अन्य प्रयोगांत योजिलेल्या कृति, कल्पना, उच्चरण इ० गोष्टींची नक्कल टाळणें. स्वतःच्या कल्पनांचा वापर.

३ निर्दोष आणि अचूक पाठांतरावर भर.

४ प्रत्येक दिवशींची तालीम पहिल्या तालमीच्या वृत्तीनें व दृष्टीनें पाहणें. प्रेक्षकाची भूमिका स्वतः घेणें.

५ कंटाळवाणेपणा चुकूनसुद्धां सहन न करणें.

६ रंगीत तालीम सर्वसामग्रीनिशीं करणें.

७ रंगीत तालमीनंतर आयत्या वेळचा बदल करण्याचा मोह टाळणें.

८ योगायोगावर अगर स्फूर्तीवर केवळ विसंबून न राहणें.

९ तालमीच्या वेळीं खेळीमेळीचें, आनंदी वातावरण राखणें; चिडणें व रागावणें टाळणें. संयम आणि सहनशीलता अंगीं बाणवणें. आदरयुक्त दरारा राखणें.

नाट्यशिक्षकानें नाटकांत काम करणाऱ्या विद्यार्थ्यांसंबंधींची माहिती पुढील प्रश्नांच्या अनुरोधानें काढून घेणें आवश्यक. त्याचा उपयोग शालेय नियोजनांत समतोलपणा व एकसूत्रीपणा निर्माण करण्यास निश्चित होतो.

१ विद्यार्थ्यांची शाळेंतील प्रगति (अभ्यास, आरोग्य, खेळ, शिस्त इत्यादि) कोणत्या प्रकारची आहे ?

२ नाटकाशिवाय आणखी कोणत्या इतर अभ्यासानुवर्ती चळवळींत भाग घेत आहे ?

३ तालमीसाठीं वेळेवर येऊं शकेल काय ? तितका पुरेसा वेळ मिळण्याची शक्यता आहे काय ?

४ विद्यार्थ्याबद्दल वर्गशिक्षकांचें मत काय आहे ?

५ विद्यार्थ्याचें घर शाळेपासून किती अंतरावर आहे ?

६ कोणत्या छंदाची आवड आहे ?

७ एखादें व्यंग आहे काय ? कोणत्या स्वरूपाचें ?

८ नाट्यप्रवेश अगर संपूर्ण प्रयोगांत काम करण्याचा अनुभव आहे काय ? कोणत्या भूमिका केलेल्या आहेत ?

९ संगीत किंवा वाद्यवादन येतें काय ? प्रकार कोणता ?

१० पालकांची परवानगी आहे काय ? नसल्यास कारणें काय आहेत ?





मूलभूत गरज

नाट्य-वाचन हा एक महत्त्वाचा उपक्रम अलीकडे रूढ होत आहे. शालेय रंगभूमीच्या दृष्टीनें अतिशय उपयुक्त असा हा प्रकट वाचनाचा प्रकार आहे. अलीकडे शाळांच्या दैनंदिन कार्यक्रमांत प्रकट वाचनाची अक्षम्य उपेक्षा होत असल्याचा अनुभव सार्वत्रिक आहे. जुनें गद्य, नाट्य-छटा, नाटय-प्रवेश, गुज-गोष्टी, निबंध, कविता अशा विविध प्रकारांत प्रकट वाचनाला फार मूलभूत असें स्थान आहे. विद्यार्थिदशेच्या उत्तर कालांत आणि पुढें आयुष्यभर व्यक्तीला मनोगत वाचनाचा अधिक आश्रय करावा लागतो हें खरें आहे. वाचनाचें विशाल क्षेत्र आक्रमण्यास मनोगत वाचन हें एकमेव साधन आहे

हेंहि मान्य झालेलें आहे. चिंतन आणि मनन करण्यास मनोगत वाचनाचें साहाय्य घ्यावें लागतें ही सर्वमान्य गोष्ट आहे. तरी देखील प्रकट वाचनाचें असाधारण स्थान मान्य करावें लागतें. हें असाधारणत्व केवळ दुसऱ्यासाठीं करून दाखविण्याच्या प्रकट वाचनाच्या दृष्टीनें लक्षणीय आहे असें नव्हे, तर केवळ व्यक्तिगत दृष्टीनेंहि तें मूलभूत गरजेसारखें आहे. दुसऱ्यासाठीं प्रकट वाचन करण्याचे क्षुल्लक प्रसंग हरघडीं येतात. पण तेथेंहि प्रकट वाचनाची कसोटी लागत असते. केवळ प्रसंगावरून आपण तें प्रकटवाचन उपेक्षणीय मानतों. या वृत्तींतूनच प्रकट वाचनाकडे बघण्याची एक वृत्ति तयार होते. मग असे प्रसंग शक्यतोंवर टाळले जातात, आणि प्रकट वाचनासारखें प्रभावी साधन आपण गमावून बसतों. फार तुरळक व्यक्ति अखेरपर्यंत उत्तम प्रकट वाचन करूं शकतात तें यामुळेंच.

वास्तविक स्वतःला आणि दुसऱ्याला आनंद, नवी अनुभूति आणि जाणीव प्राप्त करून देण्याचें प्रकट वाचन हें एक अमोघ साधन आहे. लिखित शब्दांना सजीवता, संवेदना, अर्थ, नाद, लय, वजन यांचा साक्षात्कार घडवून देणारी ती एक कला आहे. आशयाच्या आकलनालाहि ती हातभार लावते. वाङ्मयांतील रस-सृष्टि वाणीच्या साहाय्यानें जागीं करून तिला साकारता, सघनता आणि सरूपता देण्याची अद्‌भुत किमया प्रकट वाचनच करूं शकतें. किंवहुना आपण एक नव-निर्मितीचा आनंद स्वतः उपभोगूं शकतों आणि त्याचा प्रत्यय इतरांना अर्पण करूं शकतों. भावनापूर्ण किंवा विचारपरिप्लुत आशय आपल्याला विविध भावनांची, विचारांची अनुभूति मिळवून देतो. वाङ्मयसृष्टीचें वाहन जे शब्द त्यांचा अंतर्बाह्य परिचय होऊन आपलें आविष्कार-सामर्थ्य अधिक संपन्न होतें. आपलें हृदयस्थ गूज अत्यंत अनुरूप अभिव्यक्तीनें समूर्त झाल्याचा आनंद अवर्णनीय आहे ! एका शब्दांत सारें सारें व्यक्त करण्याची शक्ति दिव्य खरीच. मानवी जीवनांतील ती एक मूलभूत गरज आहे. नाट्य-वाचन व्यापाराच्या मुळाशीं या शक्तीचें अधिष्ठान आहे.

नाटक-परिचय

आपल्याला आवडलेलें नाटक इतरांना प्रकटपणें वाचून दाखवून, आपल्या अनुभूतीचा प्रत्यय त्यांना देणें याला नाटक-परिचय अशी संज्ञा रूढ आहे. नाट्यवाचनाहून हा प्रकार वेगळा आहे. इथें नाटक-वाचन केवळ अभिप्रेत नाहीं, तर लेखक, कथावस्तूची निर्मिति, व्यक्तिरेखन व त्या नाटकाच्या प्रायोगिक स्वरूपाचें स्वतःच्या दृष्टीनें केलेलें संभाव्य वर्णन या गोष्टींचा अंतर्भाव होतो. एखाद्या कलाकृतीचा अभ्यास व कुतूहल जागृत करून इतरांना कार्यप्रवण करणें हें या प्रकारच्या वाचनाचें उद्दिष्ट असतें. विद्यालयें आणि महाविद्यालयें यांतील प्रौढ विद्यार्थ्यांना अशा तऱ्हेचा परिचय उपयुक्त ठरतो. आपल्याकडे अशी प्रथा सर्रास रूढ झालेली नाहीं, पण ती अनुकरणीय खास आहे.

मात्र परिचय करून देणाऱ्या व्यक्तीला फार काळजीपूर्वक पूर्वतयारी करावी लागते. त्याचें प्रारंभींचें, मध्यंतरींचें आणि अखेरचें परिचयपर, स्पष्टीकरणात्मक किंवा वैचारिक स्वरूपाचें कथन कमालीचें आकर्षक, रेखीव आणि प्रमाणबद्ध हवें. या गुणांचा अभाव झाला, कीं सारी बैठकच विस्कटून जाण्याची शक्यता निर्माण होते, श्रोते कंटाळून जातात. परिचयासाठीं घेतलेल्या नाटकाबद्दल गैरसमज आणि चुकीचे ग्रह निर्माण होण्यास निमित्त सांपडतें. किती वेळांत हा परिचय घडवायचा आहे त्या दृष्टीनें कालविभागणी करणें आवश्यक ठरतें. सहाजिकच निवडलेल्या नाटकाचा वेचक भाग प्रकट वाचनासाठीं निवडावा लागतो आणि तोहि आपण तें नाटक कोणत्या कारणासाठीं निवडलें याच्याशीं निगडित हवा. कारण आपल्या दृष्टिकोणाला, अभिप्रायाला मूर्त स्वरूप मिळतें, पाठिंबा लाभतो तो प्रत्यक्ष त्या कलाकृतीच्या निवडक भागाच्या वाचनानें. म्हणून परिचयासाठीं नाटक निवडतांना पहिली कसोटी ही ठेवावी लागते कीं, स्वतःला तें आवडलें आहे किंवा नाहीं. नाटक-परिचय ही एक कारागिरी किंवा ढोबळ सवय मानून जर आपण परिचयकार्याला हात घातला तर तो प्रयत्न कधींहि यशस्वी होणार नाहीं. आपली मनोमन खात्री झाल्यावरच या उपक्रमास यश येईल. आपण स्वतः मोहित झाल्याशिवाय, एक प्रकारच्या

अपूर्व आनंदाचा प्रत्यय अनुभवल्याशिवाय तो आनंद, अनुभूति संक्रांत करूं शकणार नाहीं. मग आवडलेलें नाटक कोणत्याहि कारणासाठीं प्रिय झालेलें असो. आपला दृष्टिकोण सर्वांनाच मान्य होईल अशी आग्रही भूमिकाहि यामागें नसावी. कदाचित् आपल्याला चर्चेच्या निमित्तानें नवा दृष्टिकोण लाभेल अगर आपल्या अपेक्षांचा फोलपणा प्रत्ययास येईल. तरी हे श्रम वाया जाणार नाहींत. नाट्यकलेकडे अधिक निर्दोष दृष्टीनें पाहतां येणें हें तर आपलें मूलभूत उद्दिष्ट. म्हणूनच नाटकाची निवड आपण आपल्या अनुभूतीला, कल्पनेला साक्षी ठेवूनच केली पाहिजे. विषयाचें नावीन्य, जुन्या कल्पनेची नवी मांडणी, स्वभावलेखनाचें कौशल्य, संविधानकाची रचना, नव्या अभिव्यक्तीची प्रायोगिक शक्यता अगर एखाद्या कलाकृतीच्या अपयशाची सहानुभूतिपूर्ण मीमांसा अशीं अनेक कारणें आपल्या निवडीमागें असूं शकतील. पण आपली जबाबदारी ही कीं, आपल्या कथनाला प्रत्यक्ष प्रत्यय देण्याची शक्ति त्या नाटकांत असावी. आपण जें बोललों त्याला विरोधी किंवा विसंगत किंवा क्षीण अशी अभिव्यक्ति नाटकांत आढळली तर आपला परिचय वाया जाईल हें निश्चित. यासाठीं पुढील टप्पे दृष्टीसमोर ठेवून हा उपक्रम अंगीकृत करणें सार्थ ठरेल.

१ आपल्याला आवडलेल्या नाटकाची निवड केल्यानंतर, त्या लेखकाच्या इतर वाङ्मयासंबंधींहि थोडी माहिती मिळवा. लेखक नवा असल्यास हा प्रश्न अर्थातच येत नाहीं. याबरोबरच लेखकाच्या जीवनांतील प्रमुख घटनांची, वैशिष्ट्यांची नोंद करा.

२ जेवढा भाग आपण वाचून दाखविणार आहोंत त्याची सलग व सुसंगत मांडणी करून प्रत्येक भागाच्या प्रारंभींचें कथन-स्वरूप ठरवा. आपल्या उद्दिष्टाला पोषक अशाच तऱ्हेचा भाग आपण निवडीत आहोंत, याची पूर्ण खात्री करून घ्या.

३ आपण जें निवेदन करणार आहोंत तें लिहून काढणें अगत्याचें आहे. मग एकदा, दोनदां आपल्या या परिचय-कार्यक्रमाची तालीम करून मगच श्रोत्यांच्यापुढें सादर करण्यास सिद्ध व्हावें.

४ दीड तास ही असल्या कार्यक्रमाची कमाल मर्यादा मानावी. परिचयानंतर पंधरा मिनिटें चर्चेसाठीं राखून ठेवावींत.

५ हा उपक्रम हातीं घेतांना आपली वृत्ति खेळकर, तडजोडीस अनुकूल आणि आपण कांहींतरी शिकणार आहोंत अशी ठेवली तरच श्रोते समरस होतात. अनुभूतीच्या प्रत्ययाची हसत-खेळत देवाण-घेवाण हेंच या उपक्रमाचें अखेरचें उद्दिष्ट होय.

नाटकाच्या पद्धतशीर अभ्यासास हा उपक्रम फलदायी ठरतो. आतां रूढ असलेल्या नाट्य-वाचनाच्या उपक्रमाचें स्वरूप पाहूं.

नाट्य-वाचन ●

कोणत्याहि प्रकारच्या कथनाशिवाय, स्पष्टीकरणाशिवाय अगर भाष्याखेरीज केलेलें वाचन म्हणजेच नाट्य-वाचन होय. हा प्रकार अधिक औपचारिक स्वरूपाचा आहे. मोठ्या श्रोतृसमुदायासमोर नाट्य-वाचन करण्याचा प्रघातच त्यामागें असलेल्या उद्दिष्टावर प्रकाश टाकतो. प्रत्यक्ष नाटकाच्या प्रयोगासाठीं लागणाऱ्या कोणत्याहि साधनांचा वापर या ठिकाणीं केला जात नाहीं. वाणीच्या साहाय्यानें एक किंवा अधिक व्यक्ति श्रोत्यांच्या मानसमंदिरांत नाट्य-प्रयोग–निर्मिति करीत असतात. साहजिकच प्रकट वाचन करणाऱ्यांच्या वाचिक आविष्कारावरच नाट्य-वाचनाचें यशापयश विसंबून असतें. वाचकांच्या कल्पना-शक्तीला हें एक आव्हानच असतें. कधीं कधीं एकाच वाचकाला एकाहून अधिक भूमिकांचें वाचन करावें लागतें व त्याच्या आवाजाचें स्वरूपहि नियंत्रित होतें. प्रत्यक्ष रंगभूमीवर प्रयोग करतांना बाळगावी लागणारीं सारीं अवधानें पाळावीं लागतात. श्रोत्यांना भूमिकेचा वेगळेपणा आवाजाच्या साहाय्यानें प्रतीत करावा लागतो. शालेय रंगभूमीच्या संदर्भांत या उपक्रमाची शिक्षणक्षमता निर्विवाद सिद्ध होण्यासारखी आहे. पण अंतिम उद्दिष्ट कोणतें असा विचार करूं लागलों तर तें म्हणजे नाटकांतून निर्माण होणाऱ्या रसानुभूतीची प्रचीती हेंच सांगावें लागेल. कारण अक्षरशः वाङ्मयाच्याद्वारेंच ही रससिद्धि निर्माण होते व तिचें स्वरूपहि वाणीमय असेंच प्रकट होत असतें. वाङ्मय म्हणून नाटकाचा आनंद सर्वांना प्राप्त करून देण्याचें हें एकमेव साधन

आहे. प्रयोग श्रेष्ठ कीं नाट्य-वाचन श्रेष्ठ असें कृत्रिम द्वंद्व निर्माण करून या उपक्रमाचें स्थान ठरविण्याची आवश्यकता नाहीं. तद्वतच परिस्थितीला शरण जाऊन स्वीकारलेला हा पर्यायहि नव्हे. नाट्य-वाचनाचें स्थान अपरिहार्यपणें स्वयंसिद्ध आहे.

शालेय जीवनांत तर नाट्य-वाचनाचा उपयोग फार होऊं शकेल. अभ्यासासाठीं नेमलेल्या उताऱ्यांचें नाट्य-वाचन वर्गावर्गांत होण्यासारखें आहे. त्यांत सर्वांना भाग घेण्याची संधि शिक्षकाला सहज निर्माण करतां येईल. केवळ स्पर्धेसाठीं नव्हें तर दैनंदिन कार्यक्रमांतील एक भाग म्हणून हा उपक्रम स्वीकार्य ठरेल. परंतु नाट्य-वाचनासाठीं योग्य नाटक निवडणें, त्याचें काळजीपूर्वक संपादन करून तें ठरलेल्या वेळेंत सादर करणें, भाग घेणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या वाचन-शक्तीनुसार, आवाजाच्या गुणधर्मानुसार भूमिकांची वांटणी करणें इत्यादि गोष्टी फार महत्त्वाच्या आहेत. नाट्य-प्रयोगाप्रमाणें नाट्य-वाचनाच्याहि तालमी करणें इष्ट असतें. पाठांतराला जरी स्थान नसलें तरी छापील अगर लिखित शब्दांचे धागेदोरे, संदर्भ, आघात, उच्चरण, कलापूर्ण खंड अशा कितीतरी तपशिलाकडे लक्ष पुरवून, परिणामाची एकरूपता निर्माण केल्याखेरीज हा उपक्रम आकर्षक होऊं शकत नाहीं. यांतूनच कांहीं प्रश्न निर्माण होतात. नाट्य-वाचन खुल्या जागीं करावें कीं बंदिस्त जागीं ? नाट्य-वाचनासाठीं ध्वनिग्राहक योजावा किंवा नाहीं ? कमींत कमी किती व्यक्ति यांत भाग घेऊन तें यशस्वी करूं शकतील ?

नाट्य-वाचन हें खुल्या जागीं कितपत पूर्ण यशस्वी होऊं शकेल हा प्रश्न चिन्त्य आहे. पण खुल्या जागेचा किंवा मोठ्या संख्येच्यापुढें नाट्य-वाचन करावयाचें म्हटलें, कीं ध्वनिग्राहकाची गरज जाणवूं लागते; आणि ध्वनिग्राहक आला, कीं या उपक्रमानें वाणीचें सामर्थ्य विकसित करण्याचा प्रश्नहि आपोआप नियंत्रित होतो. आकाश-वाणीवर जसें वाचन नाटकाचें करावें लागतें तीं बंधनें स्वीकारावीं लागतात. मग आवाजाचा दमदारपणा, फेक, घनता, उंची इत्यादि अंगांचा विकास घडविणें कठीण होतें. शालेय रंगभूमीलाच नव्हे तर जीवनांतील एक गरज म्हणून जर नाट्य-वाचनाचा उपयोग

करावयाचा असेल तर बंदिस्त जागेंतच आणि ध्वनिग्राहकाशिवाय नाट्य-वाचन होणें अगत्याचें आहे. शिवाय कितीतरी ठिकाणीं ध्वनिग्राहकाची सोय विजेच्या अभावीं होत नसल्यामुळें हा उपक्रम उपेक्षित राहिलेला आहे असा अनुभव आहे. वाणीचा यथोचित विकास झाल्याशिवाय जर केवळ ध्वनिग्राहकाच्या साहाय्यानेंच वाचन केलें गेलें तर नाट्य-वाचनाची संपूर्ण उपयुक्तता कधींच साकार होणार नाहीं. नाट्य-वाचनांत किती विद्यार्थ्यांनीं भाग घ्यावा हा प्रश्न मूळ नाट्यवस्तूच्या संपादनाशीं निगडित झालेला आहे. पण जर सात, आठ किंवा नऊ व्यक्ति नाटक वाचूं लागल्या तर श्रोत्यांच्या मनांत गोंधळ निर्माण झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. उलट एकाच व्यक्तीनें तीन किंवा चार भूमिकांचीं भाषणें वाचावयाचीं ठरविलें तरीहि गुंतागुंत निर्माण होतेच. यासाठीं चार किंवा पांचच विद्यार्थ्यांकरवीं नाट्य-वाचन करवून घेणें इष्ट ठरतें. मात्र नाटकाचा तोल भूमिकांच्या मर्यादित संख्येमुळें न बिघडेल याकडे लक्ष पुरवावें लागतें. अर्थातच ही जबाबदारी संपादकाची असते.

नाट्य-वाचनासाठीं कोणतीं नाटकें निवडावींत हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आज केवळ लोकप्रिय नाटकें निवडण्याकडे जो कल दिसतो त्यामुळें या उपक्रमाचें क्षेत्र बाह्यतः मर्यादित झालेलें दिसतें. उलटपक्षीं, काल-विस्मृतींत जाऊं लागलेलीं पण ज्यांचा प्रभाव एकेकाळीं रंगभूमीवर अनुभवास आला, हस्तलिखित नाटकें, छापील पण प्रयोग न झालेलीं नाटकें, परभाषेंतील नाटकें, प्रायोगिक स्वरूपांत नवा मनु निर्माण करणारीं नाटकें अशा विविध प्रकारच्या नाटकांचा अंतर्भाव या उपक्रमांत व्हावा. प्राचीन उज्ज्वल परंपरांची ओळख, भाषाशैलीचा विकास, रचनाकौशल्याची उत्क्रांति, नाट्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण अशा कितीतरी अंगांनीं नाट्य-कलेचा अभ्यास होण्याची संधि या निमित्तानें लाभणार आहे. नाट्य-वाचनाच्या द्वारें आपण एकप्रकारचें प्रकट चिंतनच करीत असतों. उद्यांच्या रंगभूमीच्या वाटचालींत अशा आनंदमय चिंतनाची सोबत नेहमीच दिशादर्शक ठरेल.

पण याहि ठिकाणीं कांहीं पथ्यें पाळावींच लागतात. ज्या नाटकाचें वाचन होणार असेल त्याचें आकलन विद्यार्थ्यांना प्रथम झालें पाहिजे. आणि

आकलन म्हटलें, कीं वयोमर्यादेनुसार नाटक निवडणें क्रमप्राप्त ठरतें. येथें मिश्र प्रयोगाचा प्रश्न उत्पन्न होत नाहीं हें आवर्जून सांगितलें पाहिजे. मुलांनीं स्त्री-भूमिका आणि मुलींनीं पुरुषभूमिका वाचल्या तरी चालतील, नव्हे तशा कटाक्षानेंच विद्यार्थ्यांची निवड झाली पाहिजे. एखाद्या नाटकांत स्त्रीपात्रें आहेत पण त्या भूमिकांचें वाचन करणाऱ्या मुली जर प्रकट वाचन करण्यास योग्य नसल्या तर त्यांची निवड कोणत्याहि परिस्थितींत समर्थनीय ठरणार नाहीं. केवळ स्त्रियांसाठीं अगर स्त्रीपात्रविरहित अशा सामान्य नाटकाची निवडहि या उपक्रमाला पोषक ठरणार नाहीं. उत्कृष्ट वाचन करतां येणें ही एकमेव कसोटी मानूनच विद्यार्थ्यांची निवड केली गेली पाहिजे. मग हें नाट्यवाचन संमिश्र होईल अगर एकेरी असूं शकेल. साहजिकच दिग्दर्शकानेंहि मुद्दाम कृत्रिम आवाज काढून मुलींना पुरुषभूमिका व मुलांना स्त्रीभूमिका वाचण्यास लावण्याचा प्रश्नहि उत्पन्न होणार नाहीं. नाट्यवाचनाचा उपक्रम योग्य तऱ्हेनें आयोजित केला गेला तर नव्या पिढीला प्रकट वाचनाचें आवश्यक शिक्षण तर लाभेलच, पण वाङ्मयाच्या अध्ययनाच्या नव्या वाटा दिसूं लागतील. या पाऊलवाटेनें मार्गक्रमण करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना आनंदाचा अविनाशी निर्झर कायमची सोबत करील.

चर्चा

१ नाटक-परिचय आणि नाट्य-वाचन यांत फरक कोणता आहे? तुम्हांला कोणता प्रकार आवडतो? कां?

२ नाटक-परिचय यशस्वी होण्यासाठीं कोणकोणत्या गोष्टींच्याकडे लक्ष द्यावें लागतें?

३ नाट्य-वाचन यशस्वी झाल्याचें गमक तुम्ही कोणतें ठरवाल? कां?

४ तुम्हीं प्रत्यक्ष अनुभवलेल्या नाट्य-वाचनाच्या प्रसंगाचें सडेतोड परीक्षण शंभर ओळींत करा.

विरचना

१ संत सखू, जयपाळ, शाकुंतल, बेबंदशाही आणि दुसरा पेशवा या नाटकांचा परिचय करून देण्यासाठीं आवश्यक तें कथन चटकदार भाषेंत लिहा. कार्यक्रमाच्या कालावधीचा तक्ता तयार करा.

२ गोकुळचा चोर, देवमाणूस, वयं मोठं खोटम्, शारदा आणि भाऊबंदकी या नाटकांचें नाट्य-वाचन करावयाचें आहे. नाटकाची उपयुक्तता, विद्यार्थ्यांचें वयोमान, प्रत्यक्ष वाचावयाचे प्रवेश आणि पात्रसंख्या अशा विभागांसहित एक आराखडा तयार करा.

३ तुम्ही नाट्य-वाचन-स्पर्धेचे परीक्षक आहांत असें समजून गुण देण्यासाठीं एक विभागशः कोष्टक तयार करा.

४ नाटक-परिचय आणि नाट्य-वाचन यांचा शैक्षणिक दृष्टीनें कितपत उपयोग आहे तें पंच्याहत्तर ओळींच्या एका निबंधांत विशद करा.

५ या उपक्रमांचें नियोजन करतांना तुम्हांला स्वतःला आलेले कांहीं मजेदार अनुभव आकर्षक शैलींत लिहा.

ग्रंथ-संपदा ★

भारतीय नाट्य-शास्त्र	कु. गोदावरी केतकर
अर्वाचीन मराठी साहित्य (१८७५ ते १९३५)	वि. पां. नेने, प्रकाशक
मराठी साहित्य समालोचन	वि. सी. सरवटे
प्रतिभा-साधन	ना. सी. फडके
मखमलीचा पडदा	वसंत शांताराम देसाई
नाट्य-स्वरूप गडकरी	शं. ना. सहस्रबुद्धे
नाट्याचार्य खाडीलकर	शं. ना. सहस्रबुद्धे
गडकरी : व्यक्ति आणि वाङ्मय	वि. स. खांडेकर
मराठीचा नाट्य-संसार	वि. स. खांडेकर
गडकऱ्यांचें अंतरंग	रा. शं. वाळिंबे
नाटक्याचे तारे	श्रीयुत 'नाटकी'
नट, नाटक आणि नाटककार	वसंत शांताराम देसाई
नाट्य-संहिता अर्थात् अखिल भारतीय नाट्य-दर्शन	मा. कृ. शिंदे
नाट्य-संगीत	ह. रा. महाजनी
माझा नाटकी संसार : भाग १ व २	भा. वि. वरेरकर
नाटक : शास्त्र आणि तंत्र	मा. कृ. शिंदे
किर्लोस्कर, देवल, गडकरी यांच्या नाट्यकृति	ना. सी. फडके

खाडिलकरांच्या नाट्यकृति	ना. सी. फडके
नाटक-मंडळीच्या बिऱ्हाडीं	पु. रा. लेले
माझी भूमिका	ग. गो. बोडस
माझा संगीत-व्यासंग	गो. स. टेंबे
माझा जीवन-विहार	गो. स. टेंबे
मराठी रंगभूमीचा इतिहास, भाग १	श्री. ना. बनहट्टी
नाटक कसें पाहावें ?	शंकर बापूजी मुजुमदार
श्रीपाद कृष्ण : वाङ्मय-दर्शन	वा. ल. कुलकर्णी
बहुरूपी	चिंतामण गणेश कोल्हटकर
मराठी नाट्य-सृष्टि	वि. पां दांडेकर
नाट्य-सृष्टि	वा. ह. घारपुरे
केळकरांचीं सहा नाटकें	वि. पां. दांडेकर
समाजांत नटाची जागा	राम गणेश गडकरी
नाट्य-विषयाची सुशिक्षित चर्चा	द. आ. फाटक, अ. वा. बर्वे
गणपतराव जोशी चरित्र	ल. ना. जोशी
कै. राम गणेश गडकरी यांच्या आठवणी	प्र. सी. गडकरी
अण्णासाहेब किर्लोस्कर	शंकर बापूजी मुजुमदार
भाऊराव कोल्हटकर	एक
श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर	गं. दे. खानोलकर
कलावंतांच्या सहवासांत	धनंजय
बालगंधर्व चरित्र	उद्योगी बाळ
नाटककार कोल्हटकर	द. रा. गोमकाळे
मराठी नाट्यसृष्टि : पौराणिक नाटकें	वि. पां. दांडेकर
समग्र किर्लोस्कर	य. गं. लेले
मराठी नाट्य-रचना : तंत्र आणि विकास	वि. द. साठे
मा. दीनानाथ स्मृतिदर्शन	कु. लता मंगेशकर

अभिनव नाट्य-शास्त्र	सीताराम चतुर्वेदी
भारतीय नाट्य-साहित्य	डॉ. नगेंद्र
हमारी नाट्य-परंपरा	श्री. कृष्णलाल
नाटककार कोल्हटकर	ना. बा. पराडकर
वेरेरकर आणि मराठी रंगभूमि	द. रा. गोमकाळे
साहित्य-मीमांसा	रा. शं. वाळिंबे
मराठी नाट्य-सृष्टि : सामाजिक नाटकें	वि. पां. दांडेकर
नाट्य-दर्शन	नंदू खोटे
ललितकलेच्या सहवासांत	पु. श्री. काळे
माझ्या कांही नाट्य-स्मृति	पु. गो. कणेकर
रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमि	द. रा. गोमकाळे
नाट्य-कला-प्रवेश	अ. म. जोशी
नाट्य-चर्चा	गोडबोले, राणे इ०
नाट्य व रंगभूमि	श्री. ना. बनहट्टी
अभिनय : शास्त्र आणि तंत्र	नामदेव व्हटकर
बालगंधर्व : व्यक्ति आणि कला	वसंत शांताराम देसाई
विद्याहरणाचें अंतरंग	वसंत शांताराम देसाई

★

Modern One-Act-Plays	Griffith & Mersand, Harcourt, Brace & Company.
Class-room Dramatics	Roduey Bennett (1938)
Creative Dramatics in Home, School and Community	Ruth Gonser Lease & Geraldine Brain Siks (1951)
The stage and the School	Katharine Anne Ommanney & Pierce C. Onnanney. (Second Revised Edition) Harper & Brothers.
Playmaking with Children	Winifred Ward

From Kindergarten to High School	Appleton-Century-Crofts. Inc.
Children & The Theatre.	Caroline E. Fisher and Hazel Glaister Robertson (1950)
Child-Drama	Peter Slade (University of London Press Ltd. Warwick Square, London, E. C. 4)
Building A Character	Stanislavsky, Constantine (1949)
Creative Drama in the Lower School	Brown, Corrine (1929)
Creative Play Acting	Burger, Isabel B. (1950)
Building Character Through Dramatization	Childs, Jessica (1934)
Play-making and Plays	Merrill John and Fleming Martha (1930)
Theatre for Children	Ward Winifred 1 (1939)
An Actor Prepares	Constantine Stanislavsky (1950)
Psychodrama	Moreno Jacob 1 (1946)
The Little Theatre in School	Collins Lillian (1930)
Children's Theaters and Plays	Mackay Constance D'Arcy(1927)
The Equipment of the School Theatre	Smith Milton (1930)
Directing The Play	Toby Cole & Helenkrich Chinoy The Bobbs-Merrill Company
The Amateur Stage	Inc. F. F. Brotherton and A. R. Hobbs (1938)
Drama in Schools and Youth Centres	George H. Holroyd and Nora Ratcliff (1949)
Magic of Make-up for the Stage	Harald Melvill (Rockliff, salisbury Square, London)
A Guide to Theatrical Make-up	Charles S. Parsons (Pitman)
Indian Drama	The Publications Division
Drama in Schools	E. J. Burton (1955)

★

Psychology of Childhood and Adolescence	Cole Luella. and Morgun John J. B. (1947)
Experience and Education	Dewey John (1938)
The Child From Five to Ten	Gesell, Arnold and Ilg. Frances l (1946)
The Nature of Creative Activity	Lowenfeld, Viktor (1939)
Art As Experience	Dewey, John (1934)
Speech Methods in the Elementary School	Rasmussen Carrie (1949)
Introduction to Community Recreation	Butler George D (1949)
The Psychology of Speech	Eisenson Jon (1946)
The Sociology of play, Recreation And Leisure Time–Florence	Greenhoe Robbins (W M C. Brown Company, Dubuque Iowa)
Secondary School Activities	Frederick C. Gruber Thomas Bayard Beatty (1954)

★

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम २६२१६ दि. ...
क्रमांक ...१२१६... नों दि. 23.3.६०

गुणतक्ता ★

नाट्य-प्रयोगाचें सांघिक आणि वैयक्तिक मूल्यमापन करण्यासाठीं सुचविलेला गुणतक्ता ●

अनुक्रम नाटकाचें नांव अंक प्रवेश कालावधि दिनांक

सांघिक : १०० गुण.

संभाषण	हालचाल	मुद्राभिनय	परिणामकारकता	एकूण
२५	२५	२५	२५	१००

वैयक्तिक : १०० गुण.

उच्चार, चढ-उतार, स्पष्टता, पाठान्तर.	अनुक्रियता यशस्वितेस सहकार्य.	भूमिकेची समज, लकबी, उठाव.	संकलित परिणाम.	एकूण
२५	२५	२५	२५	१००

शेरा

परीक्षकाची स्वाक्षरी

● महाराष्ट्रीय कलोपासक, पुणें या संस्थेनें पुरस्कृत गुण-तक्ता

●●●

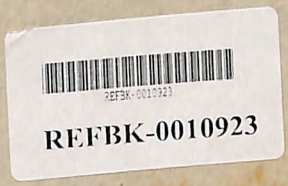
पर्यायी शब्द ★

अभ्यासेतर चळवळी–Extra-curricular activities
अभ्यासानुवर्ती चळवळी–Co-curricular activities
अनुभूति–Experience
अश्रद्धा–Cynicism
अभिरुचि–Taste
अनुपाठक–Promptor
अद्‌भुतरम्य नाटय–Melodrama
अवकाश, खंड–Pause
अचलता–Repose
अप्रत्यक्षपणें, अनौपचारिकपणें–Vicariously
आभास–Illusion
अंगविक्षेप–Jesture
आंतरिक ऊर्मि–Inner urge
आंदोलन–Modulation
उच्चरण–Articulation
उत्कर्षस्थान–Climax
करमणूक–Entertainment
कौशल्य–Skill
कृति–Action
कुमार वयोमान–Adolescent age
खुलें नाटकगृह–Open-air theatre
गंड–Complex
घनता–Volume
छंद–Hobby
छोटी प्रतिकृति–Miniature
ताण–Pressure
तालीम–Rehearsal
तुकड्यांचा देखावा–Flat or Box scene
तोल–Bearing
तोचतोचपणा, एकसुरीपणा–Monotony
दर्शन–Interpretation
दिग्दर्शक–Director
ध्वनि-ग्राहक–Microphone
ध्वनि-क्षेपक–Loud-speaker
नट–Actor
नमुना–Type
नाटयकला–Art of the Theatre

९०८२३

नाटपीकरण–Dramatization
नेपथ्य–Stage-scenery
निर्माता–Producer
पद-दीप–Foot-light
पवित्रा–Stance
पाख–Wing
प्रयोग–Performance
प्रतीक–Symbol
फावला वेळ–Leisure
भावना-Emotion
भाव-विवशता–Sentimentalism
भाववृत्ति–Mood
भावप्रकटीकरण, दर्शन–Expression
माहिरप–Procenium
मूलभूत–Fundamental
मूल्यें–Values
यथार्थ-दर्शन-प्रमाण–Perspective
रंगीत तालीम–Dress-rehearsal
रंगभूषा, रूपरचना–Make-up
रंगमंच–Stage
रेखीव करणें–Enunciate
रूपरचनागृह–Green-room
लवचिकपणा–Elasticity
लय–Rhythm
वस्तुसंभार–Property
वातावरण–Atmosphere
वाणी, शब्दकळा–Diction
व्यक्तिरेखन, दर्शन–Characterization
व्यक्ति-विशेष–Idiosyncrasies
विरचना–Project
वेषभूषा–Drapery
विश्रामावस्था–Relaxation
व्यक्तित्व–Personality
वृत्ति–Attitude
शारीर-प्रतिमानशक्ति–Physical Imagination
शिक्षण–Education
शिस्त–Discipline
शैली–Style
श्रावणगुण–Acoustic Quality
समधातता–Poise
समाजीकरण–Socialization
समवाय–Correlation
समर्थन–Rationalization
सहजप्रवृत्ति–Instinct
सभोंवतालची परिस्थिति–Environment
संविधानक–Plot
स्वराची उंची–Pitch
स्वराची जाति–Quality
स्थिरवृत्ति–Sentiment
सूत्र–Theme

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम २६४१६ वि: निबंध
क्रमांक ९२७० नों: दि: २३।५।६०


REFBK-0010923



प्रा. चंद्रकुमार डांगे, एम्. ए., एम्. ईडी. पुणें येथील टिळक कॉलेज ऑफ् एज्युकेशनमध्यें शिक्षण आणि मराठी विषयांचे प्राध्यापक आहेत. महाराष्ट्रीय कलोपासक, पुणें या संस्थेचे एक संस्थापक. महाराष्ट्र नाट्य-संमेलनानें सुवर्ण पदक देऊन त्यांच्या रंगभूमीविषयक निबंधाचा गौरव केला. दिग्दर्शक, प्रयोजक, नट, सरकारी नाट्य-शिबिर संचालक म्हणून त्यांचें नांव नव्या प्रायोगिक आणि हौशी रंगभूमीशीं निगडित झालें आहे. महाराष्ट्र साहित्य परिषद्, पुणें या संस्थेचे ते चिटणीस आहेत. दिलीप दाते, समता ह्या कादंबऱ्या व आकाशांतील दिवे हा कथासंग्रह साहित्यक्षेत्रांत सुपरिचित आहे. मातृभाषेचें अध्यापन, शालेय नियोजन इत्यादि त्यांचीं पुस्तकें बहुतेक सर्व शाळा आणि विद्यापीठें यांनीं गौरविलेलीं आहेत. प्राथमिक क्षेत्रांसाठीं त्यांनीं संपादन करून प्रकाशित केलेली '**विकास वाचनमाला**' मुंबई सरकारनें मंजूर केलेली असून ती ख्यातनाम झालेली आहे. विशेषतः शालेय रंगभूमि हा त्यांचा ग्रंथ अभिनवच नव्हे तर या क्षेत्रांतील पहिलाच ग्रंथ आहे.