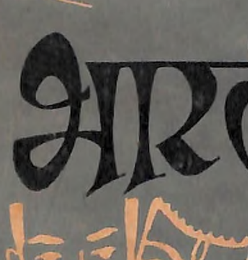
म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय निबंध
सं. क्र. २८२३

भारतीय लोकनाट्य



— प्रा. अ. म. जोशी

संदर्भ

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

(क्रु. मा. प.)
५०००-४-८०

६।७२।८०
संदर्भशाखा।
निबंध
२८२३

भारतीय लोकनाट्य

२९२३
२३०७०
निबंध

भारतीय लोकनाट्य

प्रा. अ. म. जोशी, एम्.ए.

विश्वकर्मा साहित्यालय, पुणे ३०.

प्रकाशक :
मालती वि. माटे
विश्वकर्मा साहित्यालय
२०३५/२ सदाशिव पेठ
टिळक पथ, पुणे ३०

आवृत्ती पहिली
जुलै १९८०

© प्रा. अ. म. जोशी

मूल्य सोळा रुपये

मुखपृष्ठ :
सौ. शकुंतला पुण्डे

मुद्रक :
वि. ग. माटे
विश्वकर्मा मुद्रणालय (प्रा.) लि.
४०५ नारायण पेठ, पुणे ३०

निवेदन

मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या विद्यमाने प्रतिवर्षी होणाऱ्या 'डॉ. भालेराव स्मारक व्याख्यानमाले'त १९७५ साली 'भारतातील लोकनाट्यप्रकार – एक तुलनात्मक पाहणी' या विषयावर मी तीन व्याख्याने दिली होती. ही व्याख्याने आज पाच वर्षांनंतर ग्रंथरूपाने प्रसिद्ध करण्याचा योग येत आहे. प्रस्तुत ग्रंथास मात्र 'भारतीय लोकनाट्य' असे सुटसुटीत नाव दिले आहे. व्याख्याने ग्रंथरूपाने प्रसिद्ध करिताना त्यांची मांडणी व्याख्यानांच्या स्वरूपात न करिता विषयाच्या विविध अंगांचा प्रकरणशः विचार केला आहे.

प्रस्तुत ग्रंथात भारतातील निरनिराळ्या प्रांतांत कित्येक शतकांपासून रूढ असलेल्या प्रमुख लोक-नाट्यप्रकारांची स्थूलमानाने पाहणी केली आहे व त्या त्या नाट्यप्रकारांचा पूर्वेतिहास, त्यांचे स्वरूप, त्यांची प्रयोगपद्धती, त्यांत आढळणारे साम्य व भेद, हे

साम्यभेद उत्पन्न होण्याची कारणे, इत्यादिकांचा विचार केला आहे. या निरनिराळ्या लोकनाट्यप्रकारांचे स्वरूप लक्षात घेता त्या सर्वांचा मूळ स्रोत्र भरतकृत नाट्यशास्त्रात आहे; तसेच या मध्ययुगीन नाट्यप्रकारांनी अर्वाचीन भारतीय नाटकांचा पाया घालण्याचे कार्य केले आहे, हे दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा प्रकारचा तुलनात्मक विचार यापूर्वी मराठीत झालेला नाही असा माझा समज आहे; निदान तो माझ्या तरी पाहण्यात आला नाही. म्हणून हा प्रयत्न केला आहे.

पुस्तकाच्या मुखपृष्ठाचे चित्र सौ. शकुंतला पुंडे यांनी स्नेहभावाने काढून दिले याचा केवळ निर्देश करितो. औपचारिक आभार मानलेले त्यांना आवडणार नाही हे मला माहीत आहे.

पुणे, दि. १६-६-१९८०

अ. म. जोशी

—एक तेजस्वी तारा
जो अकाली निखळून पडला—

माझे दिवंगत ज्येष्ठ बंधू
कै. डॉ. **सीताराम महादेव जोशी**
[उपाख्य 'भाऊ']

यांच्या स्मृतीस प्रेमादरपूर्वक अर्पण

अनुक्रमणिका

१.	पूर्वपीठिका	पृष्ठ ९
२.	मध्ययुगीन मराठी लोकनाट्य	२७
३.	दाक्षिणात्य लोकनाट्य	५६
४.	उत्तरभारतीय लोकनाट्य	६६
५.	लोकनाट्य : विविधतेतील एकता	७९

प्रकरण पहिले

पूर्वपीठिका

ऋषीचे कूळ व नदीचे मूळ शोधण्याचा प्रयत्न करू नये असे म्हणतात; त्यात 'लोककलांचे मूळ' अशी भर घालावी असे वाटते. लोककला या शब्दावरूनच लक्षात येईल की त्या प्राकृत लोकांच्या म्हणजेच बहुजनसमाजात रूढ असलेल्या कला आहेत. बहुजनसमाज जितका पुरातन तितक्याच लोककला पुरातन असे म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. कारण समाज म्हटला म्हणजे तो नागर असो की ग्रामीण असो, सुसंस्कृत असो की असंस्कृत असो, त्याला फावल्या वेळात करमणूक करून घेण्याची आवश्यकता भासतेच व तदनुसार तो नित्य करमणुकीच्या साधनांच्या शोधात असतो. ही करमणुकीची साधने माणसाच्या प्रारंभीच्या अवस्थेत ओबडधोबड स्वरूपात असतात. माणूस जसाजसा सुसंस्कृत होत जातो तसेतसे तो या करमणुकीच्या साधनांवर संस्कार करीत जातो. त्यायोगाने त्यांस नवीन व अधिक आकर्षक स्वरूप प्राप्त होत जाते व यातूनच नवेनवे करमणूकप्रकार निर्माण होत जातात. प्रारंभी या करमणूकप्रकारांची अभिव्यक्ती संगीत, नृत्य व नाट्य या माध्यमांच्या द्वारे होत असते. गाणे, नाचणे व दुसऱ्याची नक्कल करणे या माणसाच्या स्वाभाविक प्रवृत्ती आहेत. अजाण बालक आपला आनंद गाण्याच्या व नाचण्याच्या माध्यमाने व्यक्त करिते, आणि खेळण्याच्या आनंदात कधी घोड्याचा लगाम ओढणाऱ्या टांगेवाल्याची, तर तर कधी काठी टेकीत वाकून चालणाऱ्या आजोबांची नक्कल केल्याशिवाय जणू त्या आनंदाची पूर्तता होत नाही असे त्याला वाटत असते. बहुजनसमाजाची मनोवृत्ती लहान बालकापेक्षा फारशी वेगळी नसते. या मनोवृत्तीची सार्वजनिक अभिव्यक्ती संगीत-नृत्यात्मक नाट्यप्रकाराचे रूप घेते. या प्रकारे भारतात रूपास

आलेल्या बहुजनसमाजाच्या नाट्यप्रकारांची म्हणजेच भारतीय लोकनाट्याची पाहणी आपणांस करावयाची आहे.

या ठिकाणी 'भारतीय लोकनाट्य' असा प्रयोग केला आहे यावरून या विषयाची व्याप्ती किती मोठी आहे ते लक्षात येईल. समग्र भारतात लोकनाट्याचे शेकडो प्रकार प्राचीन काळापासून रूढ होते व आजतागायत थोड्याफार बदललेल्या स्वरूपात प्रचलित आहेत. त्या सर्वांचा परामर्श घेणे माझ्या सामर्थ्याच्या कक्षेत बसण्यासारखे नाही. तेव्हा त्यांपैकी काही प्रमुख व प्रातिनिधिक स्वरूपाचे प्रकार घेऊन त्यांतील साम्यवैषम्य दाखविण्याचा व त्या सर्वांत काही सामान्य असे सूत्र सापडते का, याचा शोध घेण्याचा मी या ठिकाणी प्रयत्न करणार आहे. हा एक चांगला अभ्यासाचा विषय आहे असे मला वाटते. खेदाची गोष्ट अशी, हा विषय आपल्याकडे उपेक्षित राहिला आहे. लोकनाट्य या विषयाबद्दल एकंदरीत सुशिक्षित लोकांच्या मनांत गैरसमजच फार आहेत. लोकनाट्य म्हणजे अडाणी लोकांच्या करमणुकीचे प्रकार, त्याचा अभ्यास तो काय करावयाचा, अशीच सर्वसाधारण सुशिक्षितांची भावना असते. त्यामुळे विद्वान लोकांनी या विषयाकडे फारसे लक्षच दिले नाही. याचा परिणाम असा झाला आहे की भारतातील नाट्याचा अभ्यास भारतीय संशोधकांपेक्षा पाश्चात्य संशोधकांनीच अधिक केला आहे असे दिसून येते. मूलगामी संशोधन सोडून द्या, पण प्राचीन नव्हे तर वर्तमानकाली प्रचलित असलेल्या लोकनाट्यप्रकारांची सामान्य माहितीही फार थोड्या लोकांना असते. काहीशा या विचारानेच मला या विषयाची चर्चा करण्यास प्रवृत्त केले. अर्थात मीही या विषयाचा तज्ज्ञ नव्हे तर जिज्ञासू विद्यार्थीच आहे, आणि थोडा नाट्यविषयाचा नादी आहे. या नादामुळे लोकनाट्याविषयी कुतूहल उत्पन्न होऊन त्याविषयीची जशी जमली तशी माहिती गोळा केली. ही माहिती व तिच्या आधारे भारतातील निरनिराळ्या प्रांतांत प्रचलित असलेल्या लोकनाट्यप्रकारांची थोडी तुलनात्मक पाहणी करून त्यांच्या विकासासंबंधी ज्या काही निष्कर्षाप्रत मी पोहोचलो ते निष्कर्ष आपल्यासमोर आपल्या विचारार्थ मांडण्याची मी परवानगी मागतो.

वरील निष्कर्षांपैकी एक प्रमुख निष्कर्ष असा की भारतातील निरनिराळ्या प्रदेशांत रूढ असलेल्या नाट्यप्रकारांचे स्वरूप कितीही भिन्न दिसले, आणि त्यांच्या उगमासंबंधी कसेहीं मतभेद असले तरी या नाट्यप्रकारांत काही तरी साम्याचा अंश अवश्य आढळतो, व त्यातील भिन्नतेत एकतेचे एक सूत्र

अनुस्यूत आहे. ते सूत्र भरतप्रणीत नाट्यशास्त्रात सांगितलेल्या नाट्यपद्धतीत व नाटयविषयक संकेतांत सापडते. भारतातील निरनिराळ्या प्रदेशांच्या सांस्कृतिक बैठकीत प्रांतपरत्वे भेद आढळला तरी मूळ भारतीय संस्कृती एक आहे याचे प्रत्यंतर लोकनाट्यात येण्यासारखे आहे. एखाद्या मोठ्या कुटुंबाच्या शाखा निरनिराळ्या ठिकाणी विखुरलेल्या असल्या तरी त्या शाखांतील माणसांमध्ये काही तरी साम्य आढळतेच, त्याप्रमाणे भारतातील कोणताही प्रांत घ्या – अगदी द्राविडी संस्कृतीचे दाक्षिणात्य प्रांतसुद्धा – त्या त्या ठिकाणच्या विद्या, कला, शास्त्रे, व तत्त्वज्ञान यांजवर संस्कृत भाषेच्या व वैदिक संस्कृतीच्या संस्कारांची छाप दिसल्याशिवाय राहणार नाही. भारतीय नाट्यकला याला अपवाद कशी असेल ? या दृष्टीने गेल्या दोन हजार वर्षांत भारतातील भिन्न भिन्न प्रदेशांत जे नाट्य-प्रकार उद्भवले आणि विकसित झाले त्यांमध्ये अनुस्यूत असलेले एक सूत्र शोधून पाहणे उद्बोधक – आणि मनोरंजकही आहे. आपणांस मात्र या ठिकाणी केवळ लोकनाट्यप्रकारांपुरतीच आपली पाहणी मर्यादित ठेवायची आहे हे लक्षात ठेवावे.

भारताची नाट्यपरंपरा किती जुनी आहे, या कलेचा उगम केव्हा व कोठे झाला, याचा मागोवा घेणे म्हणजे मागे म्हटल्याप्रमाणे ऋषीचे कूळ व नदीचे मूळ शोधण्याइतकेच कठीण आहे. अभिजात नाटकांच्या उगमाचा एक वेळ शोध लागेल, पण बहुजनसमाजाच्या जीवनाशी अतूटपणे निबद्ध झालेल्या लोकनाट्याचे मूळ सापडणे अशक्यप्रायच मानावे लागेल. भूतकालाच्या धूसर-तेत अदृश्य झालेल्या मानवसमाजाचे मूळ सापडले तरच लोकनाट्याचे मूळ सापडण्याचा संभव. हे मूळ शोधण्यात मी वेळ घालवणार नाही, कारण तो माझा विषय नाही. आज आपल्या दृष्टीच्या टप्प्यात जे लोकनाट्यप्रकार येत आहेत त्यांची तुलनात्मक पाहणी करणे एवढेच उद्दिष्ट माझ्यासमोर आहे. तथापी माझ्या विषयास आवश्यक तितका लोकनाट्याचा माग घेण्याचा मी प्रयत्न करणार आहे.

इ. स. च्या एक-दोन शतके आगेमागे होऊन गेलेल्या भरताच्या सुप्रसिद्ध ‘ नाट्यशास्त्र ’ने अभिजात नाट्याच्या विकासातील एक महत्त्वाचा टप्पा आपल्या दृष्टीपुढे ठेवला आहे. भरताने नाट्यकलेचा इतका व्यापक व खोल विचार केला आहे की त्या कालात भारतीय नाट्यकला चांगल्या विकसित अवस्थेत असली पाहिजे असा तर्क केला असता ते चुकीचे ठरणार नाही.

आधी भाषा आणि नंतर व्याकरण हे जसे खरे, तसे आधी कला आणि मग तिचे शास्त्र हाच क्रम सुसंगत होय. भरताच्या कालापूर्वी नट, नाटक व नटसूत्रे यांसंबंधीचे उल्लेख सापडत असले तरी त्या काळातील नाटकांचे स्वरूप कसे होते याचा शोध लागत नाही. तथापी एक असे अनुमान निघते की तत्कालीन नाट्यप्रकार ज्या कोणत्या स्वरूपात भरताला आढळले असतील त्या स्वरूपाचा आधार घेऊन त्यावर स्वतःच्या कल्पनेने नवे संकेत निर्माण करून त्याने आपले 'नाट्यशास्त्र' रचले असले पाहिजे. अलीकडील मराठी नाटकांच्या इतिहासात आपण पाहतो की सांगलीच्या अधिपतींनी कर्नाटकीय नाट्य पाहून असमाधान झाल्याने त्या नाटकांत सुधारणा करून मराठीत सुव्यवस्थित नाटके तयार करण्याची विष्णुदास भावे यांस आज्ञा केली व त्या आज्ञेनुसार विष्णुदासांनी मराठीत नवीन पद्धतीच्या नाटकाची रचना केली. त्याच प्रकारे पूर्वीच्या अनघड नाट्यप्रकारांवर संस्कार कसे करता येतील याचा विचार करून भरताने नवे नाट्यशास्त्र निर्माण केले असे मानणे सयुक्तिक ठरेल.

भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या निर्मितीनंतर पुढील सुमारे हजार-बाराशे वर्षांच्या कालात संस्कृत भाषेत भास, शूद्रक, कालिदास, भवभूती, श्रीहर्ष इत्यादी थोर नाटककारांनी उत्तमोत्तम नाटकांची रचना केली व अभिजात संस्कृत नाटकांची उज्ज्वल परंपरा निर्माण केली. तथापी या नाटकांच्या निर्मितीबरोबर बहुजनसमाजामध्ये जे करमणुकीचे प्रकार रूढ होते ते बंद पडले असे समजणे चूक आहे. भाषेच्या विकासाबाबत आपण पाहतो की विशिष्ट कालात बहुजनसमाजाची जी प्राकृत भाषा असते तिच्यावर नागरी भाषेचे संस्कार होऊन कालांतराने तिला सुसंस्कृत स्वरूप प्राप्त झाले, तिला नागर समाजात प्रतिष्ठा लाभली व तिच्यात वाङ्मयनिर्मिती होऊ लागली, तरी मूळची प्राकृत भाषा नाहीशी होत नसते, तर तिच्यात थोडा फार बदल होत होत का होईना, तिचा प्रवाह तसाच चालू राहतो. नागरी भाषेतील काही शब्दप्रयोग, व काही भाषिक संकेत प्राकृत भाषेत शिरतात व अशा प्रकारे तीवर नागरी भाषेचे संस्कार घडतात हे खरे; पण ते संस्कार प्राकृतभाषेच्या काही भागावरच होतात आणि बाकीचा बराचसा भाग पूर्वीच्या असंस्कारित अवस्थेतच राहतो, व कालमानाने त्यात थोडाफार बदल होत गेला तरी त्या प्राकृत भाषेचा प्रवाह तसाच वाहत राहतो. म्हणजे नागरी सुसंस्कृत भाषा व बहुजनसमाजाची ग्रामीण प्राकृत भाषा यांचे प्रवाह नेहमीच समांतर वाहत असतात.

तसाच प्रकार अभिजात नाटकांचा व ग्रामीण लोकनाट्याचा आहे. अभिजात संस्कृत नाट्यवाङ्मयाच्या ऐन वैभवकालातही खेड्यापाड्यांतील प्राकृतजनांचे करमणुकीचे प्रकार तसेच चालू राहिले. इ. स. च्या बाराव्या-तेराव्या शतकांत संस्कृत नाट्यनिर्मितीस ओहोटी लागल्यानंतर ग्रामीण लोकनाट्यप्रकाराच्या उत्कर्षास प्रारंभ झाला. हा इतिहास आपणांस पुढे पाहावयाचा आहे.

ज्या ग्रामीण लोकनाट्यात सुधारणा करण्याच्या प्रेरणेने भरताने नाट्यशास्त्राची रचना केली असावी असे आपण म्हटले ते भरतपूर्वकालीन लोकनाट्य होते तरी कसे? मनुष्य कोणत्याही परिस्थितीत आपल्यासाठी करमणुकीची साधने शोधून काढतोच. धार्मिक उत्सवांत जत्रादी प्रसंगी गाणे बजावणे, दांडपट्टा, कुस्त्या, जादूचे खेळ, कोंबड्या, बैल, बोकड वगैरे प्राण्यांच्या झुंजा, नकला, असे करमणुकीचे प्रकार बहुधा सर्व देशांत प्रचलित असतात. भरतपूर्वकाली आपल्याकडेही असे प्रकार असले पाहिजेत हे उघड आहे. याला थोडे प्रमाणही सापडते. बौद्ध काळात अशा उत्सवांस बौद्ध भिक्षूंनी जाऊ नये असा दंडक असल्याचे प्रमाण मिळते. यावरून हे करमणुकीचे प्रकार दोनअडीच हजार वर्षांपूर्वी प्रचलित होते असे दिसते. अशा उत्सवांत घडलेल्या काही नाट्यमय प्रसंगांवर वर्णनात्मक कवने करून नट लोक ती साभिनय म्हणून दाखवीत असत. एखाद्या ठिकाणी कोणी शूद्र मनुष्य सोमरस विकीत असता एक ब्राह्मण सोमरस विकत घेण्यास येतो व त्या दोघांमध्ये भांडण जुंपते; दुसऱ्या ठिकाणी एक हलक्या दर्जाची स्त्री व एक ब्रह्मचारी या दोघांचा तंटा होतो; अशी काही दृश्ये नाट्यरूपाने करून दाखविण्याची प्रथा होती. शिवाय हल्ली कथाकीर्तनांत किंवा पुराणांत रामायण–महाभारतादी ग्रंथांतील कथांचे कथन किंवा पठण होते त्याप्रमाणे पूर्वीही अशा कथांचे पठण करण्याची पद्धत होती. त्या वेळी त्या त्या प्रसंगावरची चित्रे दाखवीत असत. आपल्याकडे चित्रकथी चित्रे दाखवून कथा सांगतात त्यांपैकीच ही प्राचीन प्रथा होती. या सर्व प्रकारांत नाट्याचा अंश आहेच.

दुसरे एक प्रमाण 'यात्रा' (बंगाली उच्चाराप्रमाणे 'जात्रा') नामक जो लोकनाट्यप्रकार बंगालमध्ये प्रचलित आहे त्याच्या प्राचीन इतिहासात मिळते. भारतातील निरनिराळ्या जातींमध्ये आपापल्या उपास्यदैवतांच्या प्रतिमांची मिरवणूक काढण्याची प्रथा जुन्या काळापासून चालत आली आहे. बंगाली 'यात्रा' हा प्रकार त्याच प्रथेचा अवशेष आहे. अशा मिरवणुकीत त्या त्या दैवतांचे गुणगान करणारे गायक व त्याबरोबर त्या गीतास अनुसरून साभि

नय नृत्य करणारे नर्तक असत. अशा या संगीत–नृत्य–नाट्यमय 'यात्रा' वैदिक युगात प्रचलित होत्या असे संशोधकांचे मत आहे. त्यांच्या मते ऋग्वेदांतील देवतांचे स्तवन मिरवणुकीतील सामूहिक गायनाने होत असे. सामवेदातील काही मंत्रांत 'यात्रा' नाट्यासारखे ग्रामीण विनोदाचे नमुने सापडतात. अर्थात हे प्रमाण निर्णायक नसले तरी निःसंशय विचारार्ह आहे.

वरील नाट्यप्रकारांपेक्षा अभिजात नाटकाच्या अधिक जवळ येणारे प्राचीन लोकनाट्यप्रकार म्हणजे कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छायानाटक हे होत. कळसूत्री बाहुल्यांचा स्पष्ट उल्लेख महाभारतात आला आहे.[१] कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांच्या प्राचीनत्वाचे एक सबळ प्रमाण भरताच्या नाट्यशास्त्रात मिळते असे काही संशोधकांचे म्हणणे आहे. त्यांच्या मते भरताच्या नाट्यशास्त्रातील 'सूत्रधार' हा नाट्यव्यवस्थापकाच्या नावाचा शब्द उघडउघड कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळात हातात दोऱ्या (सूत्र) धरून बाहुल्यांकडून हालचाली करवून घेणाऱ्या सूत्रधारावरून घेतला असला पाहिजे. परंतु हे मत निर्णायक मानता येत नाही. भरताच्या नाट्यशास्त्रातील सूत्रधाराचा लाकडी बाहुल्या हलविणाऱ्या दोऱ्यांशी संबंध नसून नाटकातील कथानक, संगीत, नृत्य, अभिनय इत्यादी घटकांस एकसूत्रात गोवणारा, असा त्याचा अर्थ घ्यावयास पाहिजे असेही एक मत आहे.

पहिले मत जर ग्राह्य मानले तर कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ भरताच्या कालापूर्वी प्रचलित होते हे तर सिद्ध होतेच; पण मानवी नटांकडून नाटके करवून घेण्याची कल्पना कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळावरूनच निघाली असावी असाही एक उपनिष्कर्ष त्यातून काढण्यात येतो. परंतु तो तर्काला पटण्यासारखा नाही. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ हा नाट्याचा यांत्रिक म्हणजे कृत्रिम प्रकार आहे; मनुष्यकृत नाटक हा स्वाभाविक प्रकार होय. कालिदासाने म्हटल्याप्रमाणे नाटक हे त्रैगुण्योद्भव अशा लोकचरिताचे अनुकरण होय; आणि असे अनुकरणात्मक नाट्य करून दाखविण्याची इच्छा आधी स्वतः मनुष्याला होणे, व त्या मनुष्यकृत नाट्याच्या धर्तीवर कृत्रिम बाहुल्यांकडून ते करवून घेण्याची कल्पना नंतर सुचणे हाच स्वाभाविक क्रम वाटतो. अर्थात या वादात पडण्याचे आपणांस

१. सूत्रप्रोता दारुमयीव योषा
धात्रा तु दिष्टस्य वशे किलायम् । (उद्योगपर्व अ. ३९–१)

कारण नाही. कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ हा ग्रामीण लोकनाट्याचा एक अति पुरातन प्रकार होता एवढाच मुद्दा या ठिकाणी महत्त्वाचा आहे.

कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ पुढील काळात प्रचलित असल्याची प्रमाणे वाङ्मयात अनेक मिळतात. तेराव्या शतकातील 'ज्ञानेश्वरीत'त या खेळांचे उल्लेख अनेक ठिकाणी सापडतात. ज्ञानेश्वरांनी या बाहुल्यांसाठी 'साइखेडे' व 'दारुयंत्र' असे शब्द वापरले आहेत.[1] पुढे अठराव्या शतकात श्रीधर कवीने 'जैमिनी अश्वमेध' या ग्रंथात या खेळांचा उल्लेख केल्याचे आढळते. म्हणजे या चार-पाच शतकांत हे खेळ महाराष्ट्रात प्रचलित होते हे उघड आहे. आद्य मराठी नाटककार म्हणून मानले गेलेले विष्णुदास भावे हे स्वत: कळसूत्री बाहुल्या तयार करून त्यांचे खेळ करून दाखवीत असत. 'द्रौपदी स्वयंवर' हे पौराणिक व 'ढोंगी महंताची नक्कल' हे सामाजिक अशी दोन नाटके त्यांनी या खेळांसाठी लिहिली होती. या नाटकांची हस्तलिखिते उपलब्ध आहेत. या खेळांत पडद्या-आडून बाहुल्यांकडून हालचाली करवून घेणारा सूत्रधार असे. त्याशिवाय दुसरा सूत्रधार पडद्याबाहेर बाजूस बसून पदे म्हणण्याचे व प्रेक्षकांना कथानुसंधान सांगण्याचे काम करीत असे. याला विष्णुदास 'आनंदोद्भव' असे नाव देतात. याशिवाय रंगमंचावर विदूषक बसत असे. त्याला विष्णुदासांनी 'विनोदक' असे नाव दिले आहे. हाही कथेतील मर्म प्रेक्षकांस समजावून सांगण्याच्या कामी सूत्रधारास साहाय्य करीत असे. शिवाय मधूनमधून विनोदी भाषण करून प्रेक्षकांना हसविण्याचे काम तो करीत असे. त्याच्या विनोदाचा एक मासला येथे देतो. 'द्रौपदी स्वयंवर' नाटकात स्वयंवरासाठी आलेल्या अर्जुनास पाहून तो म्हणतो :–

'हा आर्जुन विष्णुदास नाटककारांनी लाकडाचा केलेला आहे. हा अगदी निरुपयोगी झाला तरी स्वैपाकाच्या उपयोगी आहे.'

कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ करणारी मंडळी आता कमी होत चालली आहेत. तरी गुजरात प्रांतात, तसेच उत्तर व दक्षिण भारतात काही ठिकाणी अद्यापी हे खेळ करणारे लोक आहेत.हे राज्यस्थानाततर हे खेळ करणाऱ्या कला-वंतांची स्वतंत्र जातच आहे. त्यांना 'भाट' म्हणतात व त्यांना एके काळी

---

१. आता सूत्रतंतु तुटलेया। चेष्टाचि ठाके साइखेडेया॥ ज्ञाने. १६-१८३.
जैसे चेष्टे सूत्राधीन। दारुयंत्र॥ ज्ञा. १–८१

राजाश्रय होता. अद्यापी हे लोक एखाद्या जमीनदाराच्या किंवा प्रतिष्ठित माणसाच्या घरी विवाहासारख्या उत्सवप्रसंगी आपले खेळ करून दाखवितात. खेळासाठी त्यांना रंगमंचाची आवश्यकता नसते. दोन साध्या खाटा एकमेकांपासून पाचसहा फुटांच्या अंतरावर उभ्या करून त्यांवर पुढे एक दर्शनी पडदा टांगलेला असतो व मागे एक साधा पडदा असतो. त्या पडद्याच्या मागे बसून पुढील बाहुल्या हलविण्याचे काम खेळ दाखविणारा म्हणजे सूत्रधार करतो. बाहुल्यांची उंची नऊ ते अठरा इंच इतकी असते व त्यांच्या वरील अवयवांस दोऱ्या किंवा तारा बांधलेल्या असतात. माणसांव्यतिरिक्त खेळात हत्ती, घोडे वगैरे प्राण्यांच्याही प्रतिकृती दाखवितात. बाहुल्यांकडून हावभाव करवून घेत असतानाच सूत्रधार प्रसंगांस अनुसरून पात्रांचे संवाद बोलत असतो. दातांत बारीकशी लाकडाची कपची धरून तो निरनिराळ्या पात्रांचे मजेदार आवाज काढतो. सूत्रधाराची पत्नी त्याच्या सोबतीला असते व ती मधूनमधून प्रसंगोचित पदे म्हणण्याचे काम करते. अभिजात संस्कृत नाटकातील सूत्रधार–नटी यांचे हे ग्रामीण अवतारच म्हणावयाचे!

राजस्थानी बाहुल्यांच्या खेळां (यांना उत्तर भारतात 'कठपुतली' म्हणतात.) साठी कथा बहुधा तिकडील इतिहासामधून किंवा लोककथांतून घेतलेल्या असतात. शहाजहानाच्या काळात होऊन गेलेल्या अमरसिंह राठोड या शूर रजपूत सरदाराची कथा उत्तर भारतात अतिशय लोकप्रिय आहे. ही कथा 'कठपुतली' चे खेळ करणाऱ्या भाटांच्या विशेष आवडीची आहे. यातील कथाभागाव्यतिरिक्त बादशहाच्या दरबारातील नृत्य, मल्लांच्या कुस्त्या, गारुड्याचे खेळ वगैरे काही दृश्ये यात दाखवितात. ही दृश्ये दाखविण्यात खेळ करणाऱ्याच्या कौशल्याची खरी कसोटी लागते.

दक्षिण भारतात कर्नाटक, आंध्र प्रदेश इत्यादी प्रांतांत हे खेळ करणारे कलावंत आहेत. त्यांच्या खेळांतील कथा बहुधा पुराणांतून घेतलेल्या असतात. राजस्थानी खेळांपेक्षा दक्षिणेकडील खेळांतील बाहुल्यांचे पोशाख अधिक भपकेबाज असतात व एकंदर खेळ करणाऱ्यांचे सूत्रचालन अधिक कौशल्यपूर्ण असते. सूत्रधार पात्रांचे संवाद बोलत असताना बाहुल्यांच्या ओठांच्या हालचाली हुबेहूब दाखविण्याची कला त्यांना साधलेली आहे. राजस्थानी खेळांत हे कौशल्य दिसत नाही. याशिवाय या खेळांत विदूषक व त्याची पत्नी यांच्या भांडणाचे प्रसंग दाखवितात, हा या खेळातील विनोदाचा भाग होय.

महाराष्ट्रात परवापरवापर्यंत हे खेळ होत असत. मुंबई, पुणे, नाशिक वगैरे ठिकाणी गणपतिउत्सवाच्या निमित्ताने खेळ करणाऱ्या मंडळ्या होत्या. मांडव घालून किंवा तंबू ठोकून हे खेळ करीत. त्यांची सजावट आधुनिक कालाला अनुसरून चांगली सुबक असे. खेळात संगीतही असे. कथानक सामान्यतः पौराणिक असे. तथापी साठ-सत्तर वर्षांपूर्वी स्वदेशी चळवळीच्या ऐन भरात पूर्वीच्या मेळ्यांप्रमाणे जनजागृती करण्यासाठी या खेळांचा उपयोग करणारी मंडळीही होती. पौराणिक खेळात दहा तोंडे व वीस हात असलेला रावण दाखवीत. कुंभकर्णाला मोठे मडक्यासारखे डोके, डेऱ्यासारखे भले मोठे पोट, मोठे नाक व लांबलचक हातपाय दाखवीत. योद्ध्यांच्या लढायाही दाखवीत.

आजकाल ही कला काही सुशिक्षित मंडळींनी उचलली आहे. त्यांनी खेळाची पद्धती मात्र बदलली आहे. सूत्रधार पडद्याआड न बसता प्रेक्षकांसमोर बसून बाहुल्यांना आपल्या जवळच उभ्या करतो व त्यांच्याकडून हालचाली अशा खुबीने करवून घेतो की त्याचे 'सूत्रधारित्व' प्रेक्षकांच्या लक्षातही येत नाही. तो स्वतः बाहुल्यांशी बोलतो आणि बाहुल्यांची भाषणे पडद्यामागील त्याचा सहकारी जरा वेगळ्या पद्धतीचा आवाज काढून म्हणतो. त्यात बाहुल्यांच्या ओठांची हालचाल हुबेहूब दाखवितातच, पण त्यांच्या चेहऱ्यावरील भावही चांगले दाखवितात. कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ युरोपातही प्राचीन काळापासून चालत आले असून अलीकडे तर तिकडच्या कलावंतांनी या खेळाच्या तंत्रात खूपच प्रगती केली आहे.

कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाप्रमाणे प्राचीन काळापासून चालत आलेला आणखी एक लोकनाट्यप्रकार म्हणजे छायानाटक. हा करमणुकीचा प्रकारही दोन हजार वर्षांपेक्षा अधिक जुना आहे असे संशोधक मानतात. याचे सूत्रचालनतंत्र बहुतेक कळसूत्री बाहुल्यांसारखेच असते. फक्त बाहुल्या प्रत्यक्ष न दाखविता दिव्याच्या प्रकाशात त्यांच्या छाया पडद्यावर दाखवितात. इंग्रजीत याला shadow play म्हणतात. हे खेळ युरोपातही पूर्वीपासून प्रचलित होते. त्याचप्रमाणे जावा बेटातही छायानाटकासारखे खेळ प्राचीन काळापासून होत आले आहेत. त्यांना 'वयंग' असे नाव आहे. असे म्हणतात की हे खेळ भारतातूनच जावा बेटात गेले. जावा बेटावर भारतीय विद्याकलांचा परिणाम झालेला आहेच. तेथील छायानाटकांतील कथानक जावा येथील प्राचीन ग्रंथांव्यतिरिक्त रामायण–महाभारतातून घेतलेले असते. तिकडील या नाट्याची

प्रयोगपद्धतीही भारतीय नाट्यपद्धतीशी पुष्कळशी जुळणारी आहे. आपल्याकडील नाटकातील सूत्रधार तिकडच्या खेळात आहे. त्याला ‘ दलंग ’ असे नाव आहे. आपल्या सूत्रधाराप्रमाणेच कथानकाचे सूत्र सांगणे व निरनिराळ्या पात्रांचे आवाज काढून त्यांची प्रेक्षकांना जाणीव करून देणे ही कामे तो करतो. या नाटकात पौराणिक कथांव्यतिरिक्त समकालीन सामाजिक जीवनावर व्यंग्यपर दृश्ये दाखवितात. त्यांत लढाया, द्वंद्वयुद्धे, कुस्त्या, घोडदौडी, हत्तीवरून केलेली शिकार, यांसारखी दृश्ये कौशल्याने दाखविण्यात येतात.

संस्कृत नाट्यवाङ्मयाच्या ऱ्हासकाली ज्यांचे छायानाटक असे वर्णन करण्यात येते अशी काही नाटके लिहिली गेली होती असे दिसते. अशा नाटकांत तेराव्या शतकात होऊन गेलेल्या सुभट कवीचे ‘ दूतांगद ’ हे नाटक सर्वांत प्राचीन आहे असे मानतात. हे इ. स. १२४३ साली गुजरातेतील अनहिलवाडचा चालुक्यवंशीय राजा त्रिभुवनपाल याच्या दरबारात प्रयोगरूपाने दाखविण्यात आले होते अशी माहिती मिळते. हे नाटक पूर्वीच्या संस्कृत नाटकांप्रमाणे गद्य संवादांनी युक्त नसून बव्हंशी पद्यात्मक आहे. यात रामायणातील अंगदशिष्टाईचा कथाभाग आला आहे. परंतु हे छायानाटक असल्याचा प्रायोगिकदृष्ट्या निर्णायक असा पुरावा मिळत नाही. तसा पुरावा मेघप्रभाचार्य नावाच्या कवीने लिहिलेल्या ‘ धर्माभ्युदय ’ या नाटकात मिळतो. या नाटकाचा ‘ छायानाट्यप्रबंध ’ असा नाटकात उल्लेख केलेला आढळतो. शिवाय या नाटकातील नायक जेव्हा संन्यास घेण्याची इच्छा व्यक्त करितो तेव्हा त्याची छाया पडद्यावर दाखविताना बाहुलीस यतिवेष द्यावा अशी रंगसूचना नाटकात दिली आहे. तथापी या नाटकाचा निश्चित काल ठरविता आलेला नाही. इ. स.च्या पंधराव्या शतकात कलचुरी राजांच्या पदरी व्यास श्री रामदेव या नावाचा कवी होऊन गेला, त्याने तीनचार छायानाटके लिहिली होती अशी माहिती मिळते. प्रथम केवळ ग्रामीण भागात होणाऱ्या या नाट्यप्रकाराचा पुढे राजदरबारी प्रवेश झाला व त्यास अधिक संस्कारित स्वरूप प्राप्त झाले. अद्यापी महाराष्ट्रात सावंतवाडीकडील ग्रामीण भागात या प्रकारचे खेळ करणारी मंडळी आहेत. आंध्र प्रदेश, कर्नाटक इत्यादी दक्षिणेकडील प्रांतांतही कुठेकुठे हे खेळ अद्यापी होत असतात.

कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छायानाटक हे लोकनाट्यप्रकार विशिष्ट प्रांतापुरते मर्यादित नसून ते प्राचीन काळापासून भारतातील अनेक प्रांतांत

रूढ आहेत. असाच अखिल भारतीय स्वरूपाचा आणखी एक करमणूक-प्रकार म्हणजे बहुरूप्याचा खेळ होय. याचा उगम महाराष्ट्रातच झाला असे मानतात. परंतु बहुरूप्याचे खेळ महाराष्ट्राप्रमाणे गुजरात, आंध्रप्रदेश, तामिळनाडू, कर्नाटक तसेच उत्तर भारतातही पूर्वीपासून प्रचलित आहेत. मराठी संतवाङ्मयामध्ये बहुरूप्याचा उल्लेख अनेक ठिकाणी आढळतो. या खेळासंबंधी अधिक विवेचन महाराष्ट्रातील लोकनाट्यप्रकारांबरोबर करण्यात येईल.

अभिजात संस्कृत नाटकांची निर्मिती होऊ लागली त्याच्या आधी म्हणजे इ. स. पूर्वी बहुजनसमाजाची करमणूक करणारे ग्रामीण नाट्यप्रकार कोणते होते व त्यांचे स्वरूप कसे होते ते आतापर्यंत पाहिले. या पुढील हजार-बाराशे वर्षांच्या कालात भास, शूद्रक, कालिदास, भवभूती, श्रीहर्ष इत्यादी थोर नाटककारांनी संस्कृत भाषेतील नाट्यवाङ्मय सुसंपन्न केले, हा इतिहास सर्वश्रुत आहे. इ. स. च्या बाराव्या-तेराव्या शतकात मराठी, हिंदी, बंगाली वगैरे अर्वाचीन भारतीय भाषांचा उदय होऊन त्यांत वाङ्मय निर्माण होऊ लागले, आणि त्याबरोबर संस्कृत भाषेतील वाङ्मय-निर्मितीस ओहोटी लागली हे स्वभाविक झाले. यानंतरच्या काळात संस्कृतात तुरळक नाट्यरचना होत राहिली, परंतु ती गुणवत्तेने कालिदासादिकांच्या नाटकांच्या मानाने नगण्यच होती. शाकुंतल, उत्तररामचरित किंवा मृच्छकटिक या नाटकांची बरोबरी करील असे एकही नाटक या पुढील कालात निर्माण झाले नाही. संस्कृत भाषा लोकव्यवहारातून कमी होत गेल्यावर तीतील रचना मागे पडू लागली तर त्यात आश्चर्य किंवा वाईट वाटण्यासारखे काही नाही. विशेषतः नाटकांची निर्मिती कमी होण्यास त्या सुमारास भारतात सुरू झालेल्या मुसलमानांच्या स्वाऱ्या व स्थापन झालेली मुसलमानी राज्ये पुष्कळ अंशी कारणीभूत झाली. मुसलमानी राजसत्ता स्थापन झाल्याबरोबर लहान मोठी हिंदू राज्ये नष्ट झाली. यापूर्वी या हिंदू राज्यांत राजदरबारी सुसज्ज नाट्यगृहे असत, त्यांत संस्कृत नाटककारांचा राजाकडून चांगला परामर्श घेतला जात असे. हिंदू राज्ये नष्ट झाल्याबरोबर हा राजाश्रय सुटला व परिणामी संस्कृत नाटकांची निर्मितीही कमी होऊ लागली.

नाट्यकलेचा ऱ्हास व्हावयास या सुमारास आणखी एक कारण घडले. बाराव्या-तेराव्या शतकांपासून केवळ महाराष्ट्रातच नव्हे तर साऱ्या भारतात भक्तिमार्गाची व परमार्थविचारांची एक मोठी लाट उसळली होती. बहुतेक सर्व

भारतीय भाषांमध्ये यानंतरच्या चार-पाचशे वर्षांच्या काळात जे वाङ्मय निर्माण झाले ते बव्हंशी अध्यात्मपर किंवा परमार्थपर झाले. पंडित कवींनी पौराणिक आख्यानपर काव्ये केली तीही परमार्थदृष्टीनेच केली. महाराष्ट्रात ज्ञानेश्वर, एकनाथ, तुकाराम; उत्तर भारतात तुलसीदास, सूरदास, कबीर; गुजरातेत नरसी मेहता; बंगाल – बिहारकडे चैतन्यप्रभू, विद्यापती, या प्रमुख कवींची कविता 'अलवण हरीविण कविता' ही दृष्टी ठेवूनच लिहिली गेली होती. 'कलावंत बहुरूपी' यास रामदासांनी रजोगुणांचा प्रतिनिधी मानले. स्त्रीवेषधारी नटाचे मुखावलोकन करू नये ही भावना संतमंडळींनी समाजात प्रसृत केली. सुविद्य व सुसंस्कृत समाजाची अशी ही अध्यात्मप्रवण व विषयविमुख मनोवृत्ती झाली असता काही अंशी तरी विषयाभिमुख असलेल्या, ऐहिक स्वरूपाच्या नाट्यकलेचा टिकाव लागणे कठीण होते. वरील कारणांमुळे संस्कृत नाटकांची रचना तर मागे पडलीच, पण देशी भाषांमध्ये उत्कृष्ट दर्जाची काव्यरचना करणाऱ्या कवींचीही आपापल्या भाषेमध्ये नाट्यरचना करण्याकडे प्रवृत्ती झाली नाही. नाही म्हणावयास ज्या ठिकाणी व ज्या वेळी नाट्यकलेस राजाश्रय मिळण्याचा योग आला त्या ठिकाणी व त्या वेळी देशी भाषेत नाट्यरचना झाली. याचे मराठीतील उदाहरण म्हणजे स्वराज्यस्थापनेनंतर सतराव्या शतकाच्या शेवटच्या एक-दोन दशकात तंजावरच्या भोसले घराण्यातील राजांच्या कारकीर्दीत झालेले 'लक्ष्मी-नारायण कल्याण' हे मराठी नाटक. या भोसले राजांनी काही संस्कृत नाटकेही लिहिली होती. पुढील सुमारे दीडशे वर्षांच्या कालात या घराण्यातील राजांनी सुमारे पस्तीस नाटके लिहिली असल्याची नोंद मिळते, पण हा एक अपवादच मानावयास पाहिजे.

इ. स. च्या दुसऱ्या सहस्रकात संस्कृत नाटकांस उतरती कळा लागली याची कारणमीमांसा या ठिकाणी जरा विस्ताराने केली, कारण या परिस्थितीचा ग्रामीण नाट्यावर विपरीत परिणाम झाला नाही हे ठळकपणे आपल्या लक्षात यावे. परकीयांच्या आक्रमणांमुळे अभिजात संस्कृत नाटकांचा राजाश्रय सुटला व राजाश्रयाच्याच आधारावर उभा असलेला या नाटकांचा इमला कोसळून पडला. पण 'महापुरे झाडे जाती तेथे लव्हाळे वाचती' या न्यायाने ग्रामीण नाट्यप्रकार मात्र परकीयांच्या आक्रमणाची प्रचंड लाट अंगावरून गेली तरी तसेच तग धरून राहिले. याचे कारण उघड आहे. लोकनाट्य हे राजश्रयावर कधीच अवलंबून राहिले नाही, तर ते लोकाश्रयावर पोसले होते.

त्याचप्रमाणे नागरजनांच्या मनावर अनेक वर्षे जिचा पगडा होता ती अध्यात्मपर व परमार्थपर विचारधारा ग्रामीण नाटयावर कसलाही विपरीत परिणाम करू शकली नाही. इतकेच नव्हे तर ज्या संतकवींनी नाटयास विषयाभिमुख व रजोगुणांचा प्रतिनिधी ठरवून ते निषिद्ध मानले, त्यांपैकी काहींनी – उदाहरणार्थ बंगालमधील चैतन्य महाप्रभू, आसाममधील शंकरदेव इत्यादी -- आपल्या पंथाचा प्रचार करण्यासाठी कीर्तनप्रवचनांप्रमाणे या ग्रामीण नाट्याचा उपयोग करून घेतला. चैतन्यप्रभू स्वतः बंगाली ' यात्रा ' पद्धतीची नाट्ये लिहीत व त्यांत भूमिका करीत. याप्रकारे ग्रामीण नाट्यास थोर संतांचा हस्तस्पर्श झाल्यामुळे थोडीफार प्रतिष्ठा लाभली असली तरी त्याचे खरे क्षेत्र खेडे, व आश्रयदाते बहुजनसमाजांतर्गत गावढळ लोक हेच राहिले. म्हणूनच त्याला आपण 'लोकनाट्य' असे यथार्थ नाव देतो. अशा या लोकनाट्याचे भिन्नभिन्न प्रकार गेली कित्येक शतके अखिल भारतातील ग्रामीण जनतेचे मनोरंजन करीत आले आहेत. इतकेच नव्हे तर पुढील काळात निरनिराळ्या देशी भाषांत निर्माण झालेल्या प्रगल्भ नाटकांचा पाया घालण्याचे कार्य त्यांनी केले आहे. महाराष्ट्रात गोंधळ, ललित, दशावतारी खेळ व तमाशा; दक्षिण भारतात भागवत मेळ, यक्षगान, कुचिपुडी व कथकली; उत्तर भारतात रामलीला, कृष्णलीला, रासलीला, नौटंकी; बंगालमध्ये 'यात्रा' गुजरात प्रांतात भवाई, इत्यादी निरनिराळ्या प्रांतांत प्रचलित असलेले अनेक लोकनाट्यप्रकार किमान चारपाचशे वर्षांची परंपरा सांगणारे असून आजही ते प्रचलित आहेत. एकमेकांपासून हजारो मैल अंतरावर वाढलेल्या या भिन्नभिन्न नाट्यप्रकारांमध्ये रचनापद्धती व प्रयोगपद्धती या बाबतीत पुष्कळच साम्य आढळते. भारतातील बहुजनसमाजाच्या मनोरचनेत व अभिरुचीत कितीही भिन्नता असली तरी या भिन्नतेत एकतेचे सूत्र आहे हे या लोकनाट्यप्रकारांची तुलनात्मक पाहाणी केली असता आढळून येईल.

इ. स. च्या बाराव्या-तेराव्या शतकांत संस्कृत नाटकांचा ऱ्हासकाल सुरू झाल्यानंतर वर उल्लेखिलेल्या लोकनाट्यप्रकारांचा उदय झाला असे म्हटले खरे, पण याचा अर्थ असा नव्हे की संस्कृत नाटकांच्या ऐन भरभराटीच्या कालात म्हणजे इ. स. च्या पहिल्या सहस्रकात ग्रामीण जनतेचे स्वतंत्र करमणुकीचे प्रकार नव्हतेच. त्यांचा आपल्याला शोध लागलेला नाही इतकेच. कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छायानाटक यांची प्राचीनता आपण पाहिलीच. त्याशिवाय भारताच्या निरनिराळ्या प्रांतात रूढ असलेल्या तत्कालीन प्राकृत व अपभ्रंश भाषांतील लोक

गीते व लोकनाट्ये तसेच लोकनृत्याचे प्रकार कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात चालू असलेच पाहिजेत. महाराष्ट्रात पुढील काळात रुढ झालेल्या मध्ययुगीन दशावतारी खेळांची परंपरा संशोधक इ. स. च्या सातव्या शतकापर्यंत मागे नेतात. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे संस्कृत नाटकांच्या परंपरेस इ. स. च्या सातव्या शतकापासूनच उतरती कळा लागली होती. कारण त्या काळात प्राकृत अपभ्रंश भाषांची चांगली वाढ झाली होती. संस्कृत नाटकांची रचना कमी होऊ लागली तशी त्यांची जागा प्राकृत भाषांतील एखाद्या नाट्यप्रकाराने घ्यावी हे स्वाभाविक होते व तो नाट्यप्रकार दशावतारी खेळांचा होय. अर्थात हे अनुमान मोघम स्वरूपाचे आहे. या दशावतारी खेळांचे तत्कालीन स्वरूप कसे होते याची कोणी माहिती देऊ शकलेला नाही तोपर्यंत हे म्हणणे निर्णायक मानता येत नाही.

तथापी एक गोष्ट खरी, की अभिजात संस्कृत नाटकांच्या कालात सर्व-सामान्य जनतेच्या अभिरुचीस मानवणारे भाण, प्रहसन वगैरे नाट्यप्रकार संस्कृतात होते. त्यांना 'उपरूपके' म्हणतात. या नाट्यप्रकारांचे स्वरूप काही अंशी मध्ययुगीन लोकनाट्याशी जुळणारे आहे. भाण या नाट्यप्रकारात निवेदक नट किंवा सूत्रधार निरनिराळ्या प्रसंगांचे निवेदन नाट्यरूपाने करून दाखवितो. त्या वेळी एखाद्या काल्पनिक पात्राशी त्याचा प्रश्नोत्तररूपाने संवाद होतो. सुरवातीस व अखेरीस गायन होते. प्रहसन या नाट्यप्रकारात समाजातील काही चाली-रीतींवर किंवा उच्चपदस्थ व्यक्तींच्या चारित्र्यावर उपहासगर्भ व्यंग केलेले असते. त्यातील विनोद ग्राम्य स्वरूपाचा असतो. भाण, प्रहसन हे नाट्यप्रकार पुढे मध्ययुगातही कित्येक शतके चालू होते. नाटके बहुधा एकांकी असून संगीत-नृत्यप्रधान आहेत. बिहार प्रांतात चौदाव्या शतकात होऊन गेलेल्या उमापती या कविने रचलेले 'पारिजातहरण' हे या स्वरूपाचे नाटक त्या प्रांतात अद्यापी लोकप्रिय आहे. त्याचप्रमाणे मागे उल्लेखिलेल्या तंजावरच्या भोसले राजांच्या कारकीर्दीत कित्येक संगीतनृत्यात्मक संस्कृत नाटके लिहिली गेली. ही नाटके आणि 'यक्षगान' हे दाक्षिणात्य लोकनाट्य यांच्या रचनापद्धतीत पुष्कळ साम्य आहे. अर्थात या संस्कृत नाटकांतून वरील लोकनाट्यप्रकार सिद्ध झाला असेल असे म्हणणे धाष्टर्याचे ठरेल. कारण संशोधक यक्षगानाचा उत्पत्तिकाल सतराव्या शतकाच्या मागे नेतात. मग ग्रामीण लोकनाट्याच्या धर्तीवर संस्कृतमध्ये नाट्य-रचना करण्याची स्फूर्ती तत्कालीन नाटककारांस झाली असे का म्हणू नये ! तसे असेल तर लोकनाट्याचा हा मोठाच गौरव मानला पाहिजे.

संस्कृत नाटकांच्या ऱ्हासकालात लिहिली गेलेली व लोकनाट्याच्या रचनापद्धतीशी साम्य असलेली एक उल्लेखनीय संस्कृत नाट्यकृती 'हनुमन्नाटक' किंवा 'महानाटक' ही होय. 'महानाटक' ही 'हनुमन्नाटका' चीच संक्षिप्त आवृत्ती आहे. हे नाटक स्वतः हनुमानाने लिहिले आहे असे मानतात. हनुमानाने हे डोंगरावरील एका खडकावर लिहिले होते. ते वाल्मीकी ऋषींच्या पाहण्यात आले, व ते आपल्या रामायणालाही मागे टाकील अशी भीती वाटून त्यांनी ते नष्ट करण्याची हनुमानास आज्ञा केली. त्यावरून हनुमानाने तो खडक समुद्रात बुडवून टाकला. पुढे इ. स. च्या अकराव्या-बाराव्या शतकात भोजराजाने तो बाहेर काढला व आपल्या पदरच्या मधुसूदन (की दामोदर?) या कवीकडून त्या नाटकाची पुनर्रचना करून घेतली, अशी दंतकथा आहे. ही दंतकथा सांगण्याचे कारण, हे नाटक एका खडकावर कोरलेल्या स्थितीत सापडले व त्यावरून त्याची प्रत तयार करण्यात आली असे म्हणतात. हे नाटक संस्कृतात असून त्याची रचना मात्र अभिजात संस्कृत नाटकांपेक्षा भिन्न आहे. त्यातील बराचसा भाग निवेदनात्मक आहे व संवाद आहेत ते पूर्वीच्या संस्कृत नाटकांसारखे नसून 'अथ जनकवाक्यम्', 'ततश्चंद्रंप्रति रामः' अशा रंगसूचनांच्या स्वरूपात आहेत. संपूर्ण नाटक पद्यात असून त्याचे स्वरूप काही अंशी संवादात्मक व काही अंशी निवेदनात्मक असे संमिश्र आहे. निवेदनात्मक भाग सूत्रधाराने म्हणावा असा संकेत असावा असे दिसते. पुढील काळात प्रचारात आलेल्या लोकनाट्यप्रकारांचे स्वरूप पुष्कळसे असेच आहे हे आपणांस पुढे दिसेलच. प्राचीन संस्कृत नाटके व मध्ययुगीन लोकनाट्य यांच्यामधील तुटलेला दुवा (missing link) म्हणता येईल असे या नाटकाचे स्वरूप आहे. म्हणून या नाटकाचा एवढा प्रपंच केला.

भारताच्या निरनिराळ्या प्रांतांतील लोकनाट्यप्रकारांचा मागे उल्लेख केला ते प्रकार साधारणपणे इ. स. च्या बाराव्या-तेराव्या शतकापासून पुढील चारपाचशे वर्षांच्या कालात उदयास आले. हे लोकनाट्यप्रकार मूलतः ग्रामीण होते व पुष्कळ अंशी संगीतनृत्यात्मक होते. त्यांचे सादरकर्ते खेडवळ होते व प्रेक्षकही खेडवळ होते. त्यांना सुसज्ज रंगमंच किंवा नाट्यगृह मिळण्यासारखे नव्हते व त्याची आवश्यकताही नव्हती. एखादा वडाचा किंवा पिंपळाचा पार व पुढे शेपन्नास माणसे बसतील एवढी मोकळी जागा असली म्हणजे त्यांचे काम भागे. 'मागणे लई नाही' अशी त्यांची संतांसारखी मनोभूमिका होती. कामचलाऊ

सजावट, सामान्यजनांस रुचेल असे साधे संगीत व नृत्य, ग्रामीण जनांची नित्याच्या व्यवहारातील बोली व कृत्रिमतेचा स्पर्शही न झालेला साधा ढोबळ अभिनय, एवढ्या सामग्रीवर या लोकटयांनी शतकानुशतके बहुजन समाजाचे रंजन केले. संस्कृत नाटकातील एकसंध कथारचना, सुसंगत स्वभावचित्रण, लालित्यपूर्ण शैली, त्यांची सुविहित प्रयोगपद्धती, या सुविद्य व सुजाण प्रेक्षकांस अपेक्षित असलेल्या गुणविशेषांचा ग्रामीण लोकनाटयात सर्वस्वी अभाव होता. तथापि जे काही वेडेवाकडे होते ते बहुजनसमाजास रिझविणारे होते.

मध्ययुगीन लोकनाटयाचा सुमारे सहाशे वर्षांचा हा काल म्हणजे भारतीय नाट्याच्या इतिहासातील अंधारयुग आहे असे म्हणता येईल. या कालात पूर्वीच्या संस्कृत नाटकांच्या तोडीची नाटके संस्कृत भाषेत कोणी रचली नाहीतच, पण देशीभाषांतही अनेक थोर पंडित व कवी होऊन गेले, त्यांच्या अंगी उच्च दर्जाची प्रतिभा असूनही त्यांपैकी कोणालाही उत्कृष्ट नाटयरचना करण्याची बुद्धी झाली नाही हे नाट्यकलेचे दुर्दैव म्हणावयास पाहिजे. अर्थात त्याला तत्कालीन परिस्थिती कारण होती हे मागे आपण पाहिलेच आहे. तथापि जे काही लोकनाट्याचे प्रकार त्या काळात निर्माण झाले त्यांचेही आपापल्या परीने महत्त्व आहेच. त्यांचे स्वरूप असंस्कृत व गावढळ असेल, परंतु प्राचीन भारतीय नाट्यकलेच्या पुसट खुणा त्यांच्या अंगावर निश्चित उमटलेल्या दिसतील. तसेच पुढील आंग्लाईमध्ये भारतातील निरनिराळ्या भाषांत निर्माण झालेल्या अर्वाचीन नाटकांचा अंशतः पाया घालण्याचे कार्य त्यांनी केले असल्याची साक्ष शोधक बुद्धीला सहज पटण्यासारखी आहे.

याच संदर्भात युरोपीय नाट्याच्या इतिहासाचे विहंगमावलोकन केले असता ते उद्बोधक ठरेल. युरोपातील नाट्य ग्रीस देशात जन्मास आले हे सर्वश्रुत आहे. इसवी सनापूर्वी पाचसहा शतके हा या नाट्याचा उदयकाल होय. या नाटयाचे प्रारंभीचे स्वरूप संगीतनृत्यात्मक होते व ते धार्मिक भावनेतून उगम पावले होते. आपल्याकडे भरतकालीन नाटय व पुढील विविध लोकनाटयप्रकार कुठल्या तरी दैवताच्या उत्सवानिमित्त केले जात असत त्याप्रमाणे प्राचीन ग्रीक नाट्य डायोनिसस या दैवताच्या उत्सवाच्या निमित्ताने करण्यात येत असे. त्यात डायोनिससच्या जीवनातील प्रसंगांवर आधारलेली कवने म्हणण्यात येत असत. कवीने कवनाच्या पंक्ती सांगत जाव्या व त्याच्या साथीदारांनी त्या त्याच्या पाठोपाठ हावभावांसह म्हणाव्या असे त्यास संघगानाचे स्वरूप होते. ही कवने

वर्णनात्मक असत–म्हणजे त्यांत संवादरूप नाट्याचा भाग फारच कमी असे. एकदा एका कवीने आपले कवन म्हणून दाखविताना आपल्या कथेतील प्रमुख पात्राचे नुसते वर्णन न करिता त्याच्या तोंडचे शब्द अशा काही नाट्यपूर्ण व ठसकेबाज पद्धतीने उच्चारून दाखविले की जणू काही ते पात्र स्वतःच ते शब्द उच्चारीत असावे असे प्रेक्षकांस वाटले, आणि प्रेक्षकांनी टाळ्यांच्या गजराने या त्याच्या नव्या पद्धतीचा गौरव केला! त्याच क्षणी या काव्यगायनास नाटकाचे स्वरूप प्राप्त झाले आणि त्या दिवशी जगातला पहिला नट जन्माला आला. या कवीचे नाव थेस्पिस असे होते. इंग्रजीमध्ये थोर नटाला 'थेस्पियन' असे विशेषण लावतात ते यावरूनच. भारतातील नटांचा पूर्वज जसा भरत तसा युरोपीय नटांचा पूर्वज थेस्पिस.

वर वर्णिलेले नाट्य हे युरोपीय नाट्याचे प्रारंभिक किंवा ग्रामीण स्वरूप होय. याच संघगानात्मक नाट्यास पुढे इस्किलस, सोफोक्लिस, युरिपिडिस इत्यादी ग्रीक नाटककारांनी विकसित नाटकाचे स्वरूप प्राप्त करून दिले, व जगातील नाट्यवाङ्मयाचा पाया घातला. ही नाटके ग्रीक नाट्यकलेचा परमोत्कर्ष दर्शविणारी होती.

यानंतर ग्रीस देशावर रोमन लोकांनी सत्ता प्रस्थापित केली व त्याबरोबर ग्रीक नाट्यकलेचा ऱ्हासकाल सुरू झाला. रोमन लोकांनी ग्रीकांची नाट्यकला उचलली, परंतु त्यांना ग्रीक नाटकांची गुणवत्ता कधीही प्राप्त करून घेता आली नाही. त्यांनी मोठ्या शहरांतून अँफिथिएटर्स म्हणजे विशाल गोलाकार नाट्यगृहे बांधली, पण त्यांत नाटकांपेक्षा बहुशः द्वंद्वयुद्धे, साठमाऱ्या, हिंस्र श्वापदांचे क्रूर खेळ, यांसारखे ऐदी श्रीमंतांची करमणूक करणारे रांगडे खेळच अधिक होत असत. इ. स. च्या पाचव्या शतकापासून खिस्ती धर्माचा प्रसार होऊन युरोपात खिस्ती धर्मगुरूंची सत्ता प्रस्थापित झाली. त्यांनी या करमणुकीच्या खेळांवर बंदी घातली. तथापि खेड्यापाड्यांतून जादूचे खेळ, डोंबाऱ्याचे खेळ, कसरती वगैरे करमणुकीचे प्रकार चालूच राहिले. भारतातही बौद्ध कालात अशाच प्रकारचे करमणुकीचे प्रकार चालू असता ते बौद्धभिक्षूंनी पाहू नयेत असा बौद्ध धर्मगुरूंनी दंडक घालून दिला होता. तसेच पुढे संतकाली 'नटाचे मुखावलोकन करू नये' असे थोर संतांनी सांगितले असूनही नटवेषधारी तमासगिरांचे खेळ काही थांबले नाहीत, हे आपण पाहिलेच आहे. यावरून असे स्पष्ट होते की बहुजनसमाजाची लोककलांविषयीची ओढ धार्मिक बंधनांच्या पलीकडे

असते. मनुष्यमात्राची मनःप्रवृत्ती सर्वत्र व सर्वकाळी सारखीच असते हेच खरे.

मागे दर्शविल्याप्रमाणे आपल्या फतव्यांनी बहुजनसमाजात रूढ असलेल्या करमणुकीच्या प्रकारांस आळा बसत नाही असे पाहिल्यावर तत्कालीन धर्मगुरूंनी सामान्य जनांच्या या मनोवृत्तीचा खिस्ती धर्माचा प्रचार करण्यासाठी उपयोग करून घेण्याचे ठरविले. खिस्ताच्या व इतर संतांच्या जीवनातील विविध प्रसंगांवर आधारलेली नाटके रचून ती जनतेसमोर करून दाखविण्याचा उपक्रम त्यांनी सुरू केला. यातूनच पुढे ज्यांना Mysteries व Moralities म्हणतात त्या प्रकारची नाटके निर्माण झाली.

कालांतराने नाट्यप्रकारांवरील धार्मिक बंधने शिथिल होऊ लागली व त्यांत ऐहिक विषय येऊ लागले. खेळासाठी सुसज्ज नाट्यगृहे नव्हती, परंतु एखाद्या धर्मशाळेचा किंवा खाणावळीचा चौक त्यांना चालत असे. नाटकांत पात्रे ठराविक ठशाची, काही नैतिक गुणावगुणांची निदर्शक अशी असत. खेड्यापाड्यांत होणाऱ्या नाटकांत तर आपल्याकडील लोकनाट्याप्रमाणे लिखित स्वरूपाचे संवाद नसून मुख्य व्यवस्थापकाने स्थूलमानाने सांगितलेल्या कथासूत्रास अनुसरून पात्रांनी समयस्फूर्तीने बोललेले असत. शिवाय नाटकात विनोद निर्माण करणारे विदूषकासारखे एखादे पात्र असेच. शेक्सपिअरच्या नाटकांत आढळणाऱ्या clown किंवा विदूषकाच्या पात्राचा हा पूर्वज होय. शेक्सपिअर, मोलिएर, शेरिडन या पुढील नाटककारांची नाटके म्हणजे या ग्रामीण नाट्यप्रकारांची विकसित रूपे होत.

युरोपीय नाट्यकलेचा हा इतिहास पाहिला असता भारतातील नाट्याच्या विकासाशी त्याचे असलेले साम्य लक्षात येईल. भरताच्या कालापूर्वीचे अविकसित ग्रामीण नाट्यप्रकार, त्यानंतरची अभिजात संस्कृत नाटके, संस्कृत नाटकांच्या ऱ्हासकालानंतर उदयास आलेले विविध लोकनाट्यप्रकार, व पुढे त्यांतूनच विकसित झालेले अर्वाचीन नाटक, हा विकासक्रम जागतिक नाट्याच्या क्षेत्रातही ‘ धाता यथापूर्वमकल्पयत् ’ याचीच साक्ष पटवीत नाही काय ? हे मनोरंजक साम्य दाखविण्यासाठीच थोडा विषयांतराचा दोष पत्करून युरोपीय नाट्यकलेच्या इतिहासाचा हा प्रपंच या ठिकाणी केला.

यापुढील भागात भारतातील निरनिराळ्या प्रांतांत रूढ असलेल्या प्रमुख लोकनाट्यप्रकारांची अल्पशी ओळख करून देण्याचे योजिले आहे. त्याची सुरुवात आपणांस त्यातल्यात्यात जवळ असलेल्या मराठी लोकनाट्यप्रकारांनी करू.

प्रकरण दुसरे

मध्ययुगीन मराठी लोकनाट्य

भारतातील निरनिराळया प्रांतांत तेथील देवतांचे उत्सव, जत्रा, सण वगैरे-सारख्या प्रसंगी काही तरी करमणुकीचे खेळ करण्याची प्रथा आहे. युरोपातही मध्ययुगात असेच देवतांच्या उत्सवप्रसंगी नाट्यप्रयोग करीत असत. किंबहुना युरोपातील सर्वांत प्राचीन असे ग्रीक नाट्य तेथील डायोनिसस या देवतेच्या प्रीत्यर्थ होत असलेल्या धार्मिक उत्सवातूनच उद्भवले हे मागे सांगितलेच आहे. नाट्यकलेचा उगम अशा धार्मिक भावनेतून झालेला आहे, व पुढील काळात उदयास आलेले लोकनाट्याचे प्रकारही याच भावनेतून जन्मास आले. महाराष्ट्रा-तील गोंधळ, ललित, दशावतारी खेळ इत्यादी लोकनाट्यप्रकारांचे मूळ पाहू जाता ते एखाद्या दैवताच्या उपासनाविधीमध्ये सापडेल. त्यांची रचना व प्रयोगपद्धती ओबडधोबड असते, भाषा ग्रामीण काय पण ग्राम्य असते, विनोद रांगडा व पुष्कळदा अश्लील असतो, पण त्यांत कल्पनेचा स्वैर विलास असतो आणि एक प्रकारचा विलक्षण जोष असतो. त्यामुळे हे लोकनाट्यप्रकार बहुजनसमाजाच्या मनाची तेव्हाच पकड घेतात. महाराष्ट्रातील या लोकनाट्यप्रकारांची आता आपणांस पाहणी करावयाची आहे.

वर उल्लेखिलेल्या लोकनाट्यप्रकारांच्या कदाचित पूर्वी प्रचलित असलेल्या करमणुकीच्या प्रकारांच्या काही खुणा तत्कालीन मराठी वाङ्मयात आढळतात. ज्ञानेश्वरादी संतकवींच्या वाङ्मयात कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांचे उल्लेख आहेत, त्याप्रमाणे बहुरूपी, वासुदेव, पांगूळ, भराडी, इत्यादी भिक्षेकरी-कलावंतांचेही उल्लेख जागोजागी आढळतात. या मंडळींत धार्मिक भावना, करमणूक व भिक्षा-वृत्ती यांचा समन्वय झालेला दृष्टीस पडतो. ते देवाचे नामस्मरण व भजन करीत

भिक्षा मागतात व त्याबरोबर थोडेफार नृत्यगायन करून लोकांची करमणूक करितात.

वर उल्लेखिलेल्या बहुरूपी, वासुदेव, पांगूळ इत्यादी मंडळींना भिक्षेकरी–कलावंत म्हणून म्हटले खरे; पण त्यांच्यामध्ये खरा कलावंत म्हणता येईल असा बहुरूपीच होय. हाही तसा भिक्षावृत्तीने पोट भरणाऱ्यांच्या वर्गातच पडणारा, परंतु तो दुसऱ्याची नक्कल वठविणारा उत्तम नट म्हणावयास हवा. तो नित्य नवी सोंगे काढून त्यांची बेमालूम बतावणी करतो. अनेक रूपे धारण करणारा तो बहुरूपी–भोरपी. कुठल्या तरी व्यक्तीचा वेष धारण करून त्या व्यक्तीचे हुबेहूब हावभाव करणे व तिच्या आवाजाचे अनुकरण करणे, या कलांत तो पटाईत असतो. दुपारी वाड्यातल्या बायका निवडणटिपणाचे काम करीत बसल्या असताना हा बाहेरच्या चौकातून एखाद्या बाईचा आवाज काढून त्यांना फसवील आणि चकित करून सोडील, कधी गरोदर स्त्रीचे सोंग काढील, कधी तान्ह्या बाळाच्या रडण्याची नक्कल करील, तर कधी पशुपक्ष्यांचे आवाज काढील. एके काळी राजेरजवाडे बहुरूप्यांना आपल्या पदरी बाळगीत. पेशवे दरबारात आश्रयास आलेल्या एका परदेश्याचे सोंग तो झोपला असताना त्याच्या तोंडावर पाणी शिंपडून नाना फडणिसांनी फोडले होते, तो परदेशी म्हणजे बहुरूपीच होता असे म्हणतात.

असा हा बहुरंगी कलावंत मराठी जनतेच्या चांगल्या परिचयाचा आहे. तो लोकांच्या भिक्षेवर जगत असला तरी लोक त्याला कलावंतच मानतात. वासुदेव, पांगूळ, भराडी हे भिक्षेकरी गायननृत्य करून लोकांची करमणूक करीत असले तरी त्यांच्या ठिकाणी बहुरूप्याची नाट्यकला कधीच नव्हती. म्हणून या ठिकाणी त्यांच्याविषयी अधिक विचार करण्याची आवश्यकता नाही.

महाराष्ट्रात गेली कित्येक शतके रूढ असलेल्या लोकनाट्यप्रकारांत गोंधळ, ललित, दशावतारी खेळ व तमाशा हे प्रमुख प्रकार होत हे मागे सांगितलेच. यांपैकी तमाशा हा प्रकार सोडला तर इतर प्रकार धार्मिक विधीच्या स्वरूपाचे होते. त्यांत मूलतः नाट्यदर्शनाचा हेतू नव्हता, तर देवतार्चनाचा होता. भजन-कीर्तनाच्या अनुषंगाने त्यांत नाट्याचे दर्शन सहजगत्या घडत असे, पण तेही मर्यादित अर्थाने. प्राचीन ग्रीक नाटकाप्रमाणे सुरुवातीस त्यांचे स्वरूप संघगानासारखे होते. त्यांत दोन किंवा अधिक व्यक्तींच्या संवादाद्वारे अभिव्यक्त होणारे नाट्य नव्हते. अशा प्रकारचे नाट्य त्यांत नंतर आले आणि ते धार्मिक भावनेबरोबर

लोकांची करमणूक करण्याच्या प्रवृत्तीतून उद्भवले. पुढे तमाशा या नाट्य-प्रकारात तर धार्मिक भावना लुप्त होऊन केवळ करमणुकीचाच हेतू बाकी राहिला. त्याबरोबर हळूहळू नाट्याचा अंशही वाढत गेला व कालांतराने लोकनाट्या हे अर्वाचीन नाटक या प्रकाराशी नाते सांगू लागले. अर्थात त्यात अर्वाचीन नाटकाचीच काय पण प्राचीन अभिजात संस्कृत नाटकाचीही कलात्मकता व नाट्य-दर्शनाची सूक्ष्मता यांचा मागमूस नव्हता. रामरावणाच्या युद्धासारखे किंवा कंस, हिरण्यकशिपु इत्यादी दुष्टांच्या वधासारखे रोमांचकारी प्रसंग ओबडधोबड नाट्याच्या रूपाने दाखविणे यातच नाटक करणारे व पाहणारे समाधान मानीत. यापलीकडे उभयतांची कलादृष्टी गेली नव्हती. तथापी या नाट्यात प्राचीन संस्कृत नाटकाच्या काही खुणा शिल्लक राहिल्या. कोणत्या तरी स्वरूपात जुन्या नाटकातील सूत्रधार व विदूषक ही पात्रे, सुरुवातीची नांदी व अखेरचे भरतवाक्य, हे महत्त्वाचे घटक त्यात होते, व ते लोकनाट्याचे व भरतप्रणीत प्राचीन नाट्याचे एकगोत्रत्व दर्शविणारे होते. हा सारा इतिहास पाहण्यासाठी आपणांस वर उल्लेखिलेल्या लोकनाट्यप्रकारांचे स्वरूप जरा तपशिलाने पाहावे लागेल. प्राचीनतेच्या दृष्टीने त्यांचा अनुक्रम लावणे कठीण आहे. कारण त्यांचे नेमके मूळ शोधून सापडत नाही. तथापि महाराष्ट्राच्या मध्ययुगीन इतिहासाच्या व वाङ्मयाच्या आधारे त्यांचा मागोवा घेऊन स्थूलमानाने आढळणाऱ्या अनुक्रमाने त्यांपैकी एकेकाचा विचार करू.

गोंधळ

गोंधळ हा देवी भवानीच्या उपासनेचा विधी आहे. देवीच्या सन्मानार्थ केल्या जाणाऱ्या पद्यात्मक नृत्यास गोंधळ हे नाव आहे. म्हणजे त्याचे मूळचे स्वरूप भक्तिपर होते. कालांतराने त्यात पोवाडेगायन व नकला यांचा समावेश करण्यात येऊ लागला. इ. स. च्या सातव्या शतकात मुसलमानांच्या अत्याचारांचा प्रतिकार करण्याच्या हेतूने तुळजाभवानीची सेवा महाराष्ट्रात रूढ झाली व त्यानिमित्ताने गोंधळ घालणारी गोंधळी लोकांची जातच निर्माण झाली. स्वराज्य-स्थापनेच्या कालात वीररसपर पोवाडे गाण्याचे काम करून गोंधळी लोकांनी राष्ट्रजागृतीचे मोठे कार्य केले. तथापी गोंधळ हा प्रकार मात्र याहून पुष्कळ जुना आहे. इ. स. च्या सहाव्या शतकात महाराष्ट्रात होऊन गेलेले कदंब वंशाचे राजे तुळजाभवानीचे उपासक होते, व ते तुळजाभवानीच्या उत्सवात जातीने भाग

घेत असत; अशा उत्सवात गोंधळ घालण्याची प्रथा होती, असे गोंधळातील एका कवनावरून दिसते. बाराव्या शतकात होऊन गेलेल्या चालुक्यवंशीय सोमेश्वर (तृतीय) राजाने भूतमातेच्या उत्सवप्रसंगी गोंधळाचा कार्यक्रम केला होता असा उल्लेख तत्कालीन वाङ्मयात आढळतो. ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ वगैरे संतकवींनी गोंधळाची कित्येक पद्ये लिहिली आहेत. ज्ञानेश्वरांचे 'डौर' या नावाचे गोंधळाचे पद प्रसिद्ध आहे. डौर नावाच्या वाद्याच्या साथीवर म्हणावयाचे गीत म्हणून त्याला हे नाव दिले आहे. नामदेवांनी आपल्या एका गोंधळाच्या गीतात परमेश्वराने दशावतार धारण करून केलेल्या कार्याचे श्रेय देवीचेच होय असे वर्णन केले आहे. तिनेच मत्स्यावतार धारण करून संकासुराचा वध करून वेदांचे रक्षण केले, रामाच्या रूपाने रावणाचा वध केला, कृष्णाच्या रूपाने कंसाचा वध केला व भारतीय युद्धात पांडवांस साहाय्य केले, आणि विठ्ठलाच्या रूपाने पुंडलीकाकारणे पंढरीस वास केला, असे नामदेवांनी वर्णन केले आहे. एकनाथांच्या एका गीतात 'सुदिन सुवेळ तुझा गोंधळ मांडिला वो। ज्ञानवैराग्याचा वरती फुलोरा बांधिला वो॥ ... उदो बोला, उदो सद्‌गुरु माऊलीचा वो॥' असा गोंधळाचा उल्लेख आहे. त्यांचेच 'बया दार उघड' हे पद तर गोंधळी लोकांत अतिशय लोकप्रिय आहे. या प्रार्थनेमुळेच देवी भवानी शिवाजीच्या रूपाने प्रकट झाली व तिने धर्मरक्षण केले अशी गोंधळी लोकांची समजूत आहे. केवळ महाराष्ट्रातच नव्हे तर कर्नाटक व आंध्र प्रदेशातही गोंधळ हा प्रकार हजार-बाराशे वर्षांपासून रूढ आहे.

गोंधळी हे तुळजाभवानीचे उपासक आहेत व ते स्वतःस तुळजाभवानीचे पुत्र म्हणवितात. त्याचप्रमाणे ते रेणुकेचेही भक्त आहेत व स्वतःस जमदग्नी व रेणुका यांचे वंशज समजतात. माहूर हे त्यांचे मूळ वसतिस्थान. अशी आख्यायिका आहे की परशुरामाने बेटासुराचा वध करून त्याच्या मुंडक्याचे चौंडके करून ते वाजवून आपली माता रेणुका हिला वंदन केले, त्यातून गोंधळाची प्रथा उगम पावली.

महाराष्ट्रात लग्नमुंजीसारख्या उत्सवप्रसंगी गोंधळी लोकांना मुद्दाम आमंत्रण देऊन त्यांच्याकडून गोंधळ घालून घेण्याची अद्यापी प्रथा आहे. लग्न-मुंजीच्या कार्यात आपल्या हातून चुकीने काही उणीवा राहून गेल्या असतील तर त्यासाठी अरिष्टशांती म्हणून देवीची प्रार्थना करण्याच्या निमित्ताने गोंधळ घालावयाचा हा त्यामागील हेतू होय. गोंधळ घालण्याची ठराविक पद्धत आहे ती अशी :

एका चौरंगावर चोळीचा खण पसरून वर गव्हातांदळाचा चौक करतात व त्यावर पूजेसाठी नेहमी करतात त्याप्रमाणे पाण्याचा कलश, त्यात आंब्याची पाने वगैरे ठेवून त्यावर ताम्हनात देवीची प्रतिष्ठापना करितात. सभोवती उसाच्या चिपाडाचे किंवा शाळूच्या ताटांचे मखर उभे करतात. नंतर घरचा यजमान देवीची पूजा करतो, व गोंधळासाठी दिवटी पेटवतो. त्यानंतर मुख्य गोंधळी किंवा 'नाईक' गण म्हणतो व आपल्या साथीदारांसह प्रथम तुळजापूरच्या भवानीस व नंतर इतर देवतांस गोंधळास आवाहन करतो. त्यावेळी देवीच्या स्तुतिपर गीते म्हणतात. गोंधळात कीर्तनाप्रमाणे पूर्वरंग व उत्तररंग असे दोन भाग असतात पूर्वरंगात भक्तिपर पदे व एखाद्या तत्त्वाचे निरूपण येते व उत्तररंगात त्या तत्त्वास अनुसरून आख्यानरूपाने कथा सांगण्यात येतात. आख्यानासाठी देवीच्या किंवा इतर देवतांच्या कथा निवडण्यात येतात. मुख्य गोंधळी कथानिरूपण करतो, दुसरे दोन गोंधळी हातात संबळ व तुणतुणे घेऊन त्याची साथ करतात व चौथा साथीदार कथेच्या अनुषंगाने मधूनमधून विनोदी भाषणे करून श्रोत्यांचे मनोरंजन करतो. काही गोंधळांत 'पोत' खेळण्याचा कार्यक्रम होतो. गोंधळी पोत पेटवून इकडे तिकडे नाचतो व नृत्याबरोबर हावभाव करून देवीच्या चरित्राचे दर्शन घडवितो. मध्येच त्याच्या अंगात देवीचा संचार होतो व लोक या 'देवी' समोर आपापली साकडी सांगतात. असा हा गोंधळ यजमान दिवटीसाठी तेल पुरवीत राहील तोपर्यंत चालावयाचा. 'यावत्तैलं तावदाख्यानम्.' हे संस्कृतातील वचन याबाबतीत सार्थ ठरते. कार्यक्रमाच्या शेवटी जगदंबेची आरती होते व गोंधळाची समाप्ती होते.

भवानीदेवीशिवाय भैरवनाथ व खंडोबा या दैवतांच्या नावानेही गोंधळ घालण्याची प्रथा आहे. भैरवनाथाच्या भक्तांस भराडी म्हणतात व त्यांच्या गोंधळास 'भराड' म्हणतात. खंडोबाच्या नावाने गोंधळ घालणारे वाघ्या-मुरळी तसेच रामोशी असतात, व त्यांच्या गोंधळास 'जागरण' म्हणतात. रामोशी हे स्वतःस रामाचे वंशज म्हणवितात. त्यावरून त्यांच्या जातीला रामोशी (म्हणजे 'रामवंशी') हे नाव पडले. गोंधळी जसे साथीला संबळ, तुणतुणे व झांज घेतात, तसे भराडी डौर नावाचे वाद्य घेतात (ज्ञानेश्वरांचा 'डौर' नावाचा गोंधळ याच वाद्यावरून रचलेला आहे) व वाघ्या-मुरळी व रामोशी खंजिरीमंजिरी साथीला घेतात.

गोंधळाचे मूळचे स्वरूप ईश्वरस्तुतिपर म्हणजे परमार्थपर होते. त्यात आपण

हल्ली म्हणतो तशा प्रकारचे – म्हणजे दोन किंवा अधिक व्यक्तींनी दुसऱ्यांच्या भूमिका घेऊन संवादाच्या द्वारे कथेचे दिग्दर्शन करणे या अर्थाने – नाट्य नव्हते. गोंधळी देवतांच्या स्तुतिपर गीते म्हणत त्या वेळी त्याची मधूनमधून संपादणी करीत, किंवा त्यांच्यापैकी एक त्यावर विनोदी पद्धतीने टीकाटिप्पणी करी, त्या वेळी जे काही अभिनयाचे अंग त्यात प्रकट होई तेवढेच. याशिवाय देवीचे चरित्र गाताना गोंधळी लोक कित्येक वेळा काही आडकथा सांगत त्यांत विनोदाचा भाग बराच असे व या कथा ते अभिनयाने चांगल्या खुलवीत. पुढे गोंधळी पोवाडेगायन करू लागले त्यावेळी आपल्या अंगच्या अभिनयाच्या द्वारे ते त्यात वीररस उत्तम उभा करीत. कित्येक वेळा पोवाडेगायनात मुख्य गोंधळी व त्याचे साथीदार पोवाड्यातील पात्रांच्या भूमिका घेऊन बतावणी करीत असत – मुख्य गोंधळी प्रमुख पात्राची व त्याचे साथीदार गौण किंवा प्रतिस्पर्धी पात्रांची बतावणी करीत. म्हणजे एक प्रकारे हल्लीच्या अर्थाने त्यात नाट्य निर्माण होत असे. पुढे जेव्हा गोंधळात नकलांचा अंतर्भाव करण्यात आला तेव्हा त्यात नाट्याच्या दृश्याविष्कारास पुष्कळच वाव मिळू लागला. एकूण गोंधळामध्ये देवीच्या उपासनेच्या निमित्ताने देवतास्तवन, वीरपुरुषांच्या पोवाड्यांच्या रूपाने इतिहासकथन व नकलांच्या द्वारे मनोरंजन अशा विविध कार्यक्रमांची खिचडी होऊ लागली, म्हणूनच कदाचित गोंधळ म्हणजे काहीतरी अव्यवस्थित, गडबडीचा प्रकार हा हल्लीचा अर्थ त्याला प्राप्त झाला असावा. कसेही असो, या विविध कार्यक्रमांच्या द्वारे गोंधळी लोकांनी परमार्थपर व राष्ट्रभक्तिपर उपयुक्त कार्य केले आहे यात शंका नाही. म्हणूनच शाहिरी वाङ्मयाचे साक्षेपी अभ्यासक म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या ऑकवर्थसाहेबांनी गोंधळी लोकांचे 'भाट व पुरोहित' (bards and priests) असे वर्णन केले आहे ते यथार्थ वाटते.

ललित

गोंधळासारखाच महाराष्ट्रात लोकप्रिय असलेला आणखी एक प्राचीन लोकनाट्यप्रकार म्हणजे ललित हा होय. हा प्रकार तीनशे वर्षे तरी जुना असावा. याचेही मूळ धार्मिक उपासनेत आहे. नवरात्राच्या अखेरच्या दिवशी देवीच्या उत्सवानिमित्त परमेश्वराच्या दशावतारांची सोंगे आणून ईश्वराच्या लीलांचे वर्णन करणारी गीते म्हणत असत व रामावतारी रावणवध झाल्याचे दाखविल्यानंतर ललिताचा शेवट होत असे. परमेश्वराच्या लीलांचे गान करणारे ते ललित किंवा

'ललित' अशी या शब्दाची व्युत्पत्ती लावता येते. म्हणजे ललिताचे प्रारंभीचे स्वरूप केवळ गीतात्मक होते. पुढे हा प्रकार नवरात्रापुरता मर्यादित न राहता तो कोणत्याही धार्मिक उत्सवानिमित्त करण्यात येऊ लागला व त्यात परमेश्वराच्या दशावतारांतील लीलांव्यतिरिक्त इतर भक्तिपर व वेदान्तपर गीतांचे गायन करण्यात येऊ लागले. अशा गीतांत मुख्यतः ज्ञानेश्वरएकनाथादी संतांनी रचलेल्या भारुडांचा भरणा असे. या भारुडांत वासुदेव, दिंडीगान, जंगम, कापडी, जोशी म्हणजे ज्योतिषी इत्यादी भिन्नभिन्न पेशांच्या भक्तांच्या तोंडून वेदांताची शिकवण दिलेली असे. या निरनिराळ्या पेशातील भक्तांची सोंगे आणून ललितात वेदान्तपर भारुडे म्हटली जात. भारुडे म्हणताना म्हणणारे त्यातील भावानुसार अभिनय करीत. त्यायोगाने त्यात नाट्य उत्पन्न होत असे.

ललिताचा कीर्तनाशीही निकटचा संबंध आहे. एके काळी ललिते कीर्तनाचा एक भाग म्हणून करण्यात येत असत. कीर्तनातील पूर्वरंग संपला की ललित करण्यात येत असे. त्यात ईश्वरभक्तिपर गीते झाल्यावर वासुदेव, दिंडीगान वगैरे भक्तांची सोंगे एक एक करून पुढे येत व साभिनय गीते म्हणून देवापाशी प्रसाद मागत. नंतर कीर्तनाचा उत्तररंग होऊन हे ललितमिश्रित कीर्तन संपत असे. म्हणूनच 'नवरात्राच्या शेवटच्या दिवशी भगवद्भक्त जो कीर्तनविशिष्ट समारंभ करतात ते ललित' अशा आशयाचे जुन्या शास्त्रीकोशात त्याचे वर्णन केलेले आहे.

प्रारंभीच्या काळात ललितातील नाट्याचा अंश त्यातील निरनिराळी सोंगे गीते म्हणताना जो अभिनय करीत तेवढ्यापुरताच मर्यादित होता. त्यात संवादात्मक व कृतिप्रधान नाट्याचा भाग जवळजवळ नव्हताच. पुढे या गीतांतील उपदेश श्रोत्यांच्या मनावर ठसविण्यासाठी गीत म्हणताना त्यातील काही भागावर म्हणणाऱ्याने गद्यात स्पष्टीकरणात्मक टीकाटिप्पणी करावी व त्या निमित्ताने त्याच्या साथीदारांशी थोडा संवादही करावा, असे थोडेफार संवादात्मक स्वरूप त्यास दिले जाऊ लागले. अशा टीकाटिप्पणीस 'संपादणी' म्हणत. अशा 'संपादणी' सह म्हटलेल्या काही भारुडांच्या तबकड्या आपण आकाशवाणीवरून पुष्कळदा ऐकल्या असतील. एका गीताचा काही भाग येथे देतो—

विंचू चावला वृश्चिक चावला। कामक्रोध विंचू चावला।
तमघाम अंगासि आला ॥ ध्रु० ॥
या विंचवाला उतारा। तमोगुण मागे सारा।

सत्त्वगुण लावा अंगारा । विंचू इंगळी उतरे झरझरा ॥

हे भारुड म्हणताना म्हणणारा त्याची 'संपादणी' करीत जातो ती अशी :—

'विंचू चावला, विंचू चावला ... ... अगगगऽऽऽ'

'अहो काय झालं? कुठला विंचू चावला?'

'अहो, कामक्रोध विंचू चावला.'

मग पुन्हा एकदा 'विंचू चावला, विंचू चावला ... ... अगगगऽऽऽ'

'मग या विंचवाला उतारा आहे की नाही?'

'हो हो आहे तर!'

'कोणता?'

'तमोगुण मागे सारा' ... ...

'असं असं! म्हणजे तंबाखू मागे सारायचा, हो ना?'

'छे छेः छेः, तंबाखू नव्हे—तमोगुण मागे सारा म्हणजे माणसाचे मन गर्वाने फुगले असेल तर त्याला विवेकाची टाचणी लावून तो फुगा फोडा!'

या पद्धतीने भारुड म्हटले असता त्यात संवादात्मक नाट्य उत्पन्न होते, थोडा विनोदही निर्माण होतो व सहजगत्या अध्यात्माची शिकवणही दिली जाते. या पद्धतीचा आपल्याकडे कीर्तनकार पुष्कळदा अवलंब करतात हे आपण पाहिले असेल.

अशाच प्रकारचे सर्वांच्या परिचयाचे एकनाथी भारुड 'रोडगा' या नावाचे आहे तेही आपण ऐकले असेल.

सत्वर पाव ग मला । भवानी आई रोडगा वाहिन तुला ॥ धृ० ॥
सासरा माझा गावी गेला । तिकडेच खपवी त्याला ॥
नणंदेचं कारटं किरकिर करतं । खरूज येऊं दे त्याला ॥ ... ...

यात आध्यात्मिक रूपक आहे, ते स्पष्ट करताना म्हणणारा म्हणतो :

'ही कोण बोलत्ये? ही काही कुणाच्या घरची सून नव्हे बरे का! ही आपली बुद्धी बोलत्येय्. बुद्धी भवानी आईची म्हणजे चित्‌शक्तीची प्रार्थना करीत आहे. सगळा प्रपंच हे तिचे सासर व परमेश्वराचे पाय हे तिचे माहेर ...' व पुढे असाच सासू—सासरे म्हणजे कोण, नणंद म्हणजे कोण वगैरे रूपकात्मक भाग स्पष्ट करावयाचा, अशी ही संपादणीची पद्धत आहे. ही भारुडे ऐकताना श्रोते रंगतात ते त्यातील आध्यात्मिक शिकवणीपेक्षा म्हणणाऱ्याच्या नाट्यपूर्ण धाटणीमुळे व अभिनयकौशल्यामुळे.

कालांतराने वासुदेव, जंगम, छडीदार, चोपदार वगैरे सोंगांबरोबर राजभाट, गावभाट, पाटील इत्यादी पात्रांचा ललितात समावेश होऊ लागला. शिवाय पूजा सांगणारा ब्राह्मण, दोन मराठी बायकांचा कानडी दादला, वगैरे सामाजिक जीवनातील काही सोंगे दाखविण्यात येऊ लागली व पात्रांच्या संख्येबरोबर घटनाप्रसंग व अनुषंगाने गद्य संवादही वाढत गेले. पात्रांची वेषभूषा व रंगभूषा अधिक यथातथ्य करण्याची प्रवृत्तीही वाढली. काही ललितांत कृष्णाच्या बाललीलांचे दर्शन घडवीत. त्या वेळी कृष्ण, राधा, गोपगोपी इत्यादिकांची वेशभूषा मोठ्या कसोशीने करीत असत. अशा रीतीने ललितांत दाखविण्यात येणाऱ्या सोंगांची संख्या हळूहळू इतकी वाढली की एक एक करता ही सर्व पात्रे रंगभूमीवर येईपर्यंत रात्र संपून जात असे व तरी सोंगे संपत नसत. आपल्यात 'रात्र थोडी आणि सोंगे फार' ही म्हण यावरूनच पडली असली पाहिजे हे उघड आहे.

ललिताचे हे नाट्यदृष्ट्या काहीसे विकसित स्वरूप पुष्कळ अलीकडचे म्हणजे एकोणिसाव्या शतकातील आहे. यापुढील काळात ललिताला प्राप्त झालेले स्वरूप पुष्कळसे विष्णुदास भावे यांच्या पौराणिक नाटकाशी जुळणारे आहे. त्यात गणपतिस्तवन असते, सूत्रधार, नटी, विदूषक वगैरे पात्रे असतात व संवाद किर्लोस्करांच्या नाटकातील संवादासारखे असतात. त्यातील विनोद मात्र काहीसा ग्राम्य असतो. नेपथ्य बेताचेच असते. चार लाकडी फळ्या टाकून तयार केलेला तात्पुरता रंगमंच, आड धरण्यासाठी एखादा अलवाणाचा कपडा किंवा धोतर, जुजबी कपडे व प्रकाशासाठी मशाली किंवा तेलाचे काकडे, एवढी सामग्री त्यांना पुरी होते.

प्रयोगपद्धती साधारणपणे अशी : प्रारंभीचे ईशस्तवन झाल्यावर सूत्रधार-नटी यांचा प्रवेश होतो व त्यात कोणते नाटक करावयाचे, प्रमुख पात्रे कोणती वगैरे माहिती प्रेक्षकांना देण्यात येते. त्यानंतर छडीदार, चोपदार, पाटील वगैरे सोंगे पुढे येऊन आपापली कामे करून जातात. छडीदाराच्या सोंगातील सुरुतीचा भाग एखाद्या राज्याच्या दरबारातील ललकारीसारखा वाटतो :—

'निर्गुण, निराकार, जिनका सब सृष्टीकू आधार, जिनकी नीतीसे वेद बने चार, उस साहेबकू मुजरा करू. नजर रखो, मेहेरबान साधुसंत सुजान, मेरे जबाबपर रखो ध्यान, कहे बंदा रामजी अज्ञान, सब साधुसज्जनको मुजरा करू. ऐसे महाराज निर्गुण, निराकार, उसने लिये दश अवतार, किया दुष्टनका संहार वो दीनोद्धार महाराज है, मेहेरबान सलाम' वगैरे.

अशा प्रकारचे एक ललित 'शबरी ललित नाटक' या नावाने प्रसिद्ध असून ते इ. स. १८८६ मध्ये लिहिलेले आहे. त्यात सूत्रधार, विदूषक, छडीदार, चोपदार इत्यादी पात्रांच्या प्रवेशानंतर शबरीचे कथानक रंगविलेले आहे.पुढे १८९८ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'संगीत मच्छिंद्राख्यान आणि संगीत पद्मिनी कचेरी' या ललितनाटकात ललितांतील छडीदार वगैरे नेहमीची सोंगे नाहीत व त्याची रचना अर्वाचीन नाटकाप्रमाणे अंकप्रवेशवार केलेली आहे. अशा रीतीने अलीकडच्या कालात ललित व नाटक हे प्रकार एकमेकांच्या पुष्कळ जवळ आले आहेत. तथापी ललिताचे हे स्वरूप विष्णुदासांच्या नाटकांनंतरचे आहे. ललिताचा विष्णुदासांच्या नाटकांवर प्रत्यक्ष परिणाम झाला असेल किंवा नसेल, पण अलीकडील ललितावर विष्णुदासी नाटकांचे ऋण आहे हे मान्य करावयास पाहिजे.

दशावतारी खेळ

गोंधळ व ललित हे लोकनाट्याचे प्रकार धार्मिक उत्सवांच्या निमित्ताने होत असतात ते बहुशः देशावर, तर कोकणात अशा उत्सवांत दशावतारी खेळ करण्याची प्रथा आहे. कोकणातील देवगड, वेंगुर्ले, मालवण, गोवे इत्यादी भागांत ग्रामदेवतेच्या उत्सवप्रसंगी भरणाऱ्या जत्रांमधून हे खेळ अद्यापी होत असतात. दशावतारी खेळांची परंपरा किती जुनी आहे व जुन्या काळी त्यांचे स्वरूप कसे होते यासंबंधी निश्चित माहिती मिळत नाही. ही परंपरा इ. स. च्या सातव्या शतकापर्यंत मागे नेता येते असे मत कै. पं. हरप्रसाद शास्त्री यांनी व्यक्त केले आहे. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे संस्कृत नाटकांची परंपरा इ. स. च्या सातव्या शतकापर्यंत अविच्छिन्न चालू होती; पुढे प्राकृत भाषांची वाढ होऊ लागली तशी संस्कृत नाटकांस उतरती कळा लागली; त्यांची जागा घेणारा कोणता तरी प्राकृत करमणूक प्रकार हवाच होता, तेव्हा ती जागा दशावतारी खेळांनी घेतली. पं. हरप्रसाद यांच्या या मतात जे गृहीतकृत्य आहे तेच बरोबर नाही. संस्कृत नाटकांस सातव्या शतकानंतर उतरती कळा लागली हे संस्कृत नाटकांचा इतिहास जाणणाऱ्या कोणासही मान्य होणार नाही. अर्थात दशावतारांच्या प्राचीनत्वाविषयीचे त्यांचे मत निःशंकपणे पत्करता येत नाही.

इतका प्राचीन काळ कशाला, अलीकडच्या काळातही दशावताराचे मूळ दोन-अडीचशे वर्षांपेक्षा मागे नेता येईल असा निःसंदिग्ध पुरावा सापडत नाही. रामदासांनी दशावतारी खेळांचा उल्लेख केला आहे (पहा- दासबोध ६-८-११)

यावरून त्या काळी हे खेळ महाराष्ट्रात प्रचलित होते असा तर्क करणे चुकीचे ठरणार नाही. परंतु याव्यतिरिक्त यासंबंधी आणखी पुरावा त्या काळातच काय, पुढील सुमारे पन्नास वर्षांत मिळत नाही. जी माहिती मिळते ती अशी की इ. स. १७२८ मध्ये श्यामजी नाईक काळे या नावाचे गृहस्थ कर्नाटकातून कोकणात आडिवरे या गावी आले व त्या वेळी 'दशावतारी नाटक हे नवीन चीज म्हणून आणून त्यांनी लोकांपुढे ठेवले.' ('आडिक्याची महाकाली' – चिं. कृ. दीक्षित) श्यामजी नाईक यांचा या खेळांचा स्वतंत्र फड होता व हा फड घेऊन ते गावोगावी फिरून आपले खेळ करून दाखवीत असत. अशा रीतीने हे खेळ कोकणात इतर ठिकाणी पसरले. यावरून दशावतारी खेळ मूळ कर्नाटकात होत होते व तेथून ते अठराव्या शतकात महाराष्ट्रात आले हे स्पष्ट होते. रामदासांनी या खेळांचा जो उल्लेख केला आहे तो कर्नाटकातील खेळ पाहून केला असावा, कारण समर्थांचा संचार महाराष्ट्राबाहेर कर्नाटकातही असे. गोमंतकात दशावतारांची परंपरा फार प्राचीन आहे हे खरे, परंतु मुळात गोमंतकांत हे खेळ कर्नाटकातूनच गेले असणे संभवनीय आहे. कारण चौदाव्या शतकापासून अनेक वर्षे गोमंतकावर कर्नाटकीय राजांचे राज्य होते व गोमंतकाच्या संस्कृतीवर कर्नाटकाची पुष्कळच छाप दिसून येते. तंजावर येथे राज्य करणाऱ्या भोसलेवंशीय शहाजी राजे यांनी इ. स. १६९० च्या सुमारास लिहिलेल्या 'लक्ष्मीनारायणकल्याण'- या मराठी नाटकात दशावतारांचा उल्लेख आहे, तो कर्नाटकात त्या काळी प्रचलित असलेल्या दशावतारांसंबंधीच आहे हे उघड आहे. कारण शहाजी राजे कर्नाटक प्रांत सोडून महाराष्ट्रात आले असतील व तेथे त्यांनी हे खेळ पाहिले असतील हा तर्क दूरान्वित ठरेल. कर्नाटक प्रांतात त्या काळातच नव्हे, त्यापूर्वीही रूढ असलेल्या 'यक्षगान' या लोकनाट्यप्रकाराशी दशावतारी खेळांचे पुष्कळच साम्य आहे. किंबहुना दशावतार हे यक्षगानाचे थोडे बदललेले रूप आहे असे या दोन लोकनाट्यप्रकारांची प्रयोगपद्धती पाहिली असता लक्षात येण्यासारखे आहे. म्हणजे श्यामजी नाईक काळे यांनी पेशवाईच्या सुरुवातीच्या काळात जो दशावतार महाराष्ट्रात आणला तो म्हणजे कर्नाटकातील यक्षगानाचे रूपांतरच होय असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. या दोन प्रकारांतील साम्य लक्षात येण्यासाठी दशावतारी खेळांच्या प्रयोगपद्धतीचे स्वरूप तपासून पाहू. यक्षगानाशी जुळणारी त्यातील साम्यस्थळे तेवढीच या ठिकाणी आपण पाहू. यक्षगान या लोकनाट्यप्रकाराचे अधिक विवेचन पुढे यथावकाश करण्यात येईल.

अठराव्या शतकातील दशावतारी खेळांत प्रारंभी सूत्रधार मंगलाचरण म्हणत असे. त्यात श्रीविष्णूची स्तुती असे. पुढील काळात समाविष्ट करण्यात आलेला गणपती–सरस्वतीचा प्रवेश या काळच्या खेळात नव्हता. मंगलाचरणानंतर माधवी (माढव्य किंवा विदूषक) प्रवेश करी व त्याचा आणि सूत्रधाराचा थोडा संवाद होत असे. नंतर बालगोपालांचे नृत्य होत असे. त्यानंतर ब्रह्मदेव प्रवेश करीत असे व येथून दशावताराच्या आख्यानास सुरुवात होत असे. प्रथम मत्स्यावतारात संकासुराने वेद चोरून नेऊन समुद्रात बुडवून ठेवल्याचा कथाभाग येऊन ब्रह्मदेवाने त्याविषयी श्रीविष्णूजवळ तक्रार केल्यावरून श्रीविष्णू संकासुराचा वध करून मत्स्यरूपाने समुद्रातून वेदग्रंथ सोडवून आणतात हा भाग दाखवीत. यानंतर क्रमाक्रमाने वराह, कूर्म, नारसिंह इत्यादी अवतारांची आख्याने होत. यात देव व राक्षस यांचे तुंबळ युद्धप्रसंग होत असत. त्या वेळी मृदंग, झांजा वगैरे वाद्यांचा प्रचंड कडकडाट चालत असे. युद्ध चाले ते नृत्याच्या पवित्र्यात व द्रुत लयीत. शेवटी आरती होऊन दशावतार संपत असे.

अठराव्या शतकातील दशावताराचे हे स्थूल वर्णन आहे. श्यामजी नाईक काळे यांनी या काळात जे खेळ करून दाखविले ते लिखित स्वरूपात उपलब्ध नसल्यामुळे त्या खेळांच्या प्रयोगपद्धतीविषयी अधिक तपशीलवार माहिती देता येत नाही. नाही म्हणावयास १९३२–३३ सालच्या महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या काही अंकांत मिळून श्री. र. कृ. पाटणकर यांनी त्यांना कोकणात कुवेशी गावी प्राप्त झालेले काही दशावतार छापून प्रसिद्ध केले, ते जुने लिखित स्वरूपातील दशावतार आज पाहावयास मिळतात. त्यांनी दिलेल्या माहितीवरून असे दिसते की हे दशावतार १५०–२०० वर्षांपूर्वीचे म्हणजे साधारणपणे पेशवाईच्या उत्तरार्धात केव्हातरी रचलेले असावेत. पुढे शके १८१८–१९ (इ. स. १८९६–९७) च्या सुमारास कुवेशी येथील उत्सवात काही ब्राह्मणांनी दशावतार केला, त्या वेळी भिन्न भिन्न पात्रांनी स्वतःपुरती आपल्या भाषणाची मागल्यापुढल्या पात्रांच्या भाषणांचे आद्यंत संदर्भापुरते घेऊन टिपणे केली होती व ती पाठ केली होती. ही टिपणे पाटणकर यांस उपलब्ध झाली व त्यांच्या आधारे त्यांनी हे दशावतार लिहून काढले.

याशिवाय पेशवेकालीन दशावतारांविषयी श्री. पाटणकर अशी माहिती देतात की दशावतारांची रचना कोकणातील आडिवरे येथील श्यामजी नाईक काळे यांनी केली, ती त्यांजकडून आडिवरे, कुवेशी, नाटे इत्यादी गावच्या गुरवां-

कडे गेली. हे दशावतार लिखित स्वरूपात नसल्यामुले ते मौखिक परंपरेने या गुरव-मंडळींकडे गेले असतील हे उघड आहे. कुत्रेशी येथील श्रीरामेश्वराचे पुजारी लिंगायत गुरव असून उत्सवात दशावतारांचे खेळ गुरवच करतात. त्यांना दशांत्री (दशावतारी) किंवा खेळये (खेळिये) म्हणतात. ब्राह्मण दशावताराचे खेळ करीत नाहीत. नाटके करणे ब्राम्हणांत निषिद्ध मानले जात असे. १८९६–९७ सालच्या ब्राह्मणांनी केलेल्या टाचणांवरून श्री. पाटणकर यांनी दशावतार लिहून काढले म्हणून मागे सांगितले ते दशावतारांचे खेळ वरील प्रथेस सोडून ब्राह्मणांनी केले होते असे दिसते. दशावतारी खेळ करणारी सर्वच मंडळी श्यामजी नाईक काळे यांस फार मानीत असत असे दिसते. खेळाच्या सुरुवातीस इतर देवतांबरोबर श्यामजी नाईक यांसही नमन करण्यात येत असे. महाराष्ट्रातील दशावतारी खेळांच्या आद्य प्रवर्तकाचा हा मोठाच सन्मान मानावयास पाहिजे.

श्री. पाटणकर यांनी प्रसिद्ध केलेल्या या दशावतारांत बराचसा भाग सूत्रधाराने केलेल्या वर्णनाच्या स्वरूपाचा आहे. उदाहरणार्थ मत्स्यावताराच्या सुरुवातीस सूत्रधार (नायिक') प्रवेश करून सांगतो :–

नायिक :– प्रलयकाली एकदा ॥ ब्रह्मदेव उच्चारून रत सदा ॥
संकासुरे चोरोनि तदा ॥ समुद्रांतचि प्रवेशिला ॥
तो विधाता सावध जाहला ॥ त्रास पावोनी घाबरला ॥
समुळ वेद कोणी नेला ॥ भ्रांत जाहला मानसा ॥

यापूर्वी त्याचा ब्रह्मदेवाशी झालेला संवादही दिला आहे :–

नायिक :– ब्रह्मदेव, आपण असे भ्रांत का ?

ब्रह्मदेव :– संकासुर नामे दैत्य येऊन त्याने आमचे वेदशास्त्र नेले या करिता भ्रांत आहो.

नायिक :– या वेळी शरण कोणाला जावयाचे ?

ब्रह्मदेव :– श्रीहरिला ....इत्यादी

काही ठिकाणी संवाद गद्यस्वरूपात असून ते लयबद्ध व प्रासयुक्त आहेत. तथापि त्यांची भाषा मात्र पेशवेकालीन वाटत नाही. कदाचित अनेक वर्षे ते मौखिक परंपरेने चालत आले असल्यामुळे त्यांच्या भाषेचे स्वरूप कालमानाने बदलत गेले असणे संभवनीय आहे. याशिवाय त्यांत मधूनमधून ‘ब्रह्मदेव बसतो’, ‘संकासुर हसला’, ‘येऊन नाचतात’ अशा रंगसूचना घातलेल्या आढळतात.

श्री. पाटणकर यांनी म्हटल्याप्रमाणे कुत्रेशी येथील उत्सवात ज्या ब्राह्मण-

मंडळींनी हा दशावतार केला त्यांनी त्यातील भाषणे पाठ केली असली तरी सामान्यतः संवाद पाठ करण्याची प्रथा पूर्वी नव्हती. सूत्रधार रंगमंचावर एका बाजूला उभा राहून कथासूत्र चालू ठेवीत असे व पात्रे त्याप्रमाणे अभिनय करीत आणि संवाद उत्स्फूर्तपणे बोलत. पात्रांनी भाषणे पाठ करून म्हणावयाची प्रथा पुढे एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आपल्याकडील पौराणिक नाटके करणाऱ्या विष्णुदासांनंतरच्या नाटकमंडळ्यांमध्ये सुरू झाली होती, ती या ब्राह्मणांनी उचलली असावी.

वरील दशावतारात मत्स्य, कूर्म, वराह, नारसिंह, परशुराम व राम एवढेच अवतार दिले आहेत. एरवी सर्वच अवतारांचे नाट्य दाखवीत असत असे दिसत नाही. बुद्ध व कल्की हे शेवटचे दोन अवतार कोठेच दाखवीत नसत. गोव्याकडील दशावतारांत मत्स्यावतारानंतर एकदम कृष्णावतार दाखवीत असत. कोकणात त्याशिवाय नारसिंहावतार दाखवीत. त्यात हिरण्यकशिपू, कयाधू, प्रल्हाद, नृसिंह वगैरे पात्रे व काही प्रसंग करून दाखवीत. बाकी, कूर्म, वराह, वामन, वगैरे अवतारांत केवळ ती ती रूपे तेवढी दाखवीत. परशुरामावतारात तर परशुरामाचा केवळ उल्लेखच करीत. राम व कृष्ण हे अवतार मात्र लोकांच्या विशेष आवडीचे व त्यांत नाट्यमय प्रसंगही भरपूर असल्यामुळे त्यांतील बरेच प्रसंग दाखवीत असत. हे बदल कालमानाने व सोयीप्रमाणे हळूहळू होत गेलेले दिसतात.

दशावतारी खेळांतील संकासुराचे पात्र हे या खेळांचे एक मोठे आकर्षण असे. त्याचे सर्वांग काळ्या कपड्यांनी झाकलेले असे. अंगात काळा डगला व काळी विजार, तोंड काळ्या कपड्याने झाकलेले, कपाळावर आडव्या गंधाची पट्टी डोळ्यांच्या जागी दोन भोके, जिभेच्या जागी लवलवणारी लांबट लाल पट्टी, असे त्याचे सोंग मोठे भयानक असे. तो आरडाओरडा करीत, वेडेवाकडे हातवारे करीत रंगमंचावर प्रवेश करी व आचरट विनोद करी. संकासुराच्या पात्राप्रमाणेच दशावतारातील कथेच्या अनुषंगाने येणारे देव व राक्षस यांच्या युद्धप्रसंगाचे दृश्य हे या खेळांचे आणखी एक मोठे आकर्षण असे. राक्षस राळेच्या प्रकाशात मोठ्याने गर्जना करीत, तलवारीच्या फेका करीत प्रवेश करीत. ते पाहून प्रेक्षकांची घाबरगुंडी उडत असे. देवांचे व त्यांचे भयंकर युद्ध होई. हे युद्ध वर्तुळाकार नृत्याच्या रूपाने होई. त्या वेळी झांजा, मृदंग वगैरे वाद्यांचा एकच कल्लोळ होत असे. अखेरीस राक्षसांचा पराभव होऊन देवांचा म्हणजेच सद्धर्माचा विजय

झाल्याचे दाखवीत. खेळाचे शेवटी हंडी फोडण्यात येऊन दहीकाला वाटण्यात येई, व नंतर आरती होऊन खेळ समाप्त होई.

पुढील काळात दशावताराच्या उत्तररंगात जे पौराणिक आख्यान करून दाखवीत त्यातील कथानक तीनचार प्रवेशांत विभागलेले असे. या प्रवेशांना 'कचेऱ्या' म्हणत. ही कचेऱ्यांची पद्धत विष्णुदासांच्या पौराणिक नाटकांत आढळते. पेशवेकालीन दशावतारांत या कचेऱ्या नाहीत. म्हणजे ही पद्धत दशावतारांत एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यात केव्हा तरी आली असावी. तथापि असा थोडाफार फरक पडला असला तरी स्थूलमानाने दशावतारांची प्रयोगपद्धती आजतागायत पूर्वपरंपरेस धरून कायम राहिली आहे.

दशावतारी खेळांचे नेपथ्य अगदी जुजबी असे. रंगमंच दीडदोन फूट उंचीचा, लाकडी फळ्यांचा केलेला असे. पाठीमागे एकच पडदा असे. पडदा म्हणजे एखादे धोतर किंवा पांढरा फेटा असावयाचा. गणपती, राक्षस वगैरे पात्रांसाठी मुखवटे असत. सरस्वती मुखवटा घालीत नसे. पात्रांचे पोशाख भडक असत. देव व राजे किरीटकुंडले वगैरे अलंकार घालीत. राक्षसांच्या डोईवर मोठे मोकळे सोडलेले केस, डोळ्यांना लाल रंग, ओठावर मोठाल्या मिशा, कमरेला चुणीदार घागरा, अंगात कुडता व त्यावर बटणांच्या जागी लहानलहान वाटोळ्या आरशांची उभी ओळ, पायात चाळ, अशी त्यांची काहीशी भयानक वेषभूषा असे. राक्षस पुष्कळदा रंगमंचावरून प्रवेश न करता समोरून प्रेक्षकांच्या गर्दीतून वाट काढीत प्रवेश करीत. अलीकडे पाश्चात्य नाटकांत रूढ असलेले प्रेक्षकसहभागित्व (audience participation) आपल्याकडील लोकनाट्यांत पूर्वीपासून रूढ होते म्हणावयाचे!

दशावतारी खेळांच्या प्रयोगपद्धतीचे हे स्थूल स्वरूप पाहिल्यानंतर हे खेळ व दक्षिणेकडील 'यक्षगान' नाट्य यांची तुलना सहज डोळ्यांसमोर येते. 'यक्षगाना'चे विवेचन पुढे येणारच आहे. या ठिकाणी केवळ या दोन लोकनाट्यप्रकारांतील काही ठळक साम्यस्थळे पाहू. अठराव्या शतकातील दशावतारांत सुरुवातीचा गणपती–सरस्वतीचा प्रवेश नव्हता; यक्षगान नाट्यातही बहुधा गणपती रंगमंचावर आलेला दाखवीत नसत. नाट्याच्या प्रारंभी सूत्रधार गणपतीची पूजा नेपथ्यगृहातच करीत असे व नंतर तो रंगमंचावर येई. गणपतीचा प्रवेश रंगमंचावर दाखविण्याची प्रथा पुढील काळात पडली असावी. यक्षगानात सूत्रधार–विदूषकांच्या प्रवेशानंतर बालगोपालांचे नृत्य दाखवीत, तसे प्रारंभीच्या

दशावतारातही दाखवीत असत. यक्षगानात वीर व रौद्र रसांस प्राधान्य असे. वाद्यांच्या कडकडाटात चालणारे देवदानवांचे आवेशयुक्त युद्ध हे त्यांचे एक वैशिष्ट्य होते. तोच प्रकार दशावतारात आढळतो. यक्षगान व दशावतार यांच्यातील देवदानवांच्या पोशाखपद्धतीतही पुष्कळ साम्य आढळते. यक्षगानाच्या शेवटी आरतीच्या वेळी दोन स्त्रीपात्रे पंचारती घेऊन रंगमंचावर येत, तसेच दशावतारांत स्त्रीवेषधारी नट प्रेक्षकांत आरतीचे ताट फिरवीत. ही साम्यस्थळे बोलकी आहेत,

शिवाय अशीही माहिती मिळते की दक्षिणेकडील यक्षगान, कुचिपुडी इत्यादी लोकनाट्याचे प्रयोग करीत गावोगावी हिंडणाऱ्या मंडळ्या आंध्र प्रदेश व कर्नाटक प्रांतांत फार पूर्वीपासून अस्तित्वात होत्या व त्या परमेश्वराच्या दहा अवतारांचे नाट्य करून दाखवीत असत. या नाट्यास ‘ दशावतार शब्दम् ’ म्हणत असत. यांपैकी काही मंडळयांनी तंजावर येथे सतराव्या शतकात राज्य करीत असलेल्या भोसले राजांच्या जीवनावर आधारलेली ‘ शिवाजी शब्दम् ’ ‘ सरफोजी शब्दम् ’ वगैरे नृत्यनाट्ये रचली होती. या मंडळ्या गावोगाव हिंडून जे ‘ दशावतारी शब्दम् ’ नाट्याचे प्रयोग करीत असत त्यांचा महाराष्ट्रातील दशावतारी खेळांशी संबंध असणे असंभवनीय नाही.

दशावतारी खेळांचे मूळ दक्षिण कोकणात मालवण, वेंगुर्ले, गोवा वगैरे भागांत असून तेथून ते देशावर आले असे प्रतिपादन करणारा एक पक्ष आहे. परंतु वर दाखविलेले या दोन नाट्यप्रकारांतील साम्य, व कर्नाटकातील ‘ दशावतारी शब्दम् ’, या खेळांचा इतिहास पाहता दशावतारी खेळ मूळ कर्नाटकातून महाराष्ट्रात आले असे म्हणणेच योग्य वाटते.

तमाशा

महाराष्ट्रातील लोकनाट्यापैकी सर्वांत लोकप्रिय व परिणत नाट्यप्रकार म्हणजे तमाशा होय. गोंधळ, ललित व दशावतार या नाट्यप्रकारांप्रमाणेच तमाशाचा उगम नेमका शोधून काढणे कठीण आहे. तमाशा हा मूळ अरबी शब्द आहे व त्याचा अर्थ ‘ प्रेक्षणीय दृश्य ’ असा आहे. मूळ शब्द अरबी असल्यामुळे हा प्रकार मुसलमान लोकांत प्रचलित असावा व तो मुसलमानांच्या महाराष्ट्रावरील स्वाऱ्यांत मुसलमानी शिपायांनी जे करमणुकीचे प्रकार बरोबर आणले त्यांपैकी एक असावा असा काही संशोधकांचा तर्क आहे. पण तो बरोबर नाही. महाराष्ट्रातील तमाशाची जी विविध उपांगे आहेत – गण, गौळण, लावण्या वगैरे-

ती सर्व हिंदू संस्कृतीशी संबद्ध आहेत. तेव्हा तमाशा हा करमणुकीचा प्रकार मूळचा महाराष्ट्रातीलच होय हे उघड आहे. शिवकालात किंवा क्वचित त्यापूर्वीही मराठीत तमाशा हा शब्द प्रचारात होता, पण तो मागे दिलेल्या 'प्रेक्षणीय दृश्य' किंवा 'गंमत' या अर्थाने; आपण म्हणतो त्या विशिष्ट नाट्यप्रकाराच्या अर्थाने नव्हे. यावरून या अर्थाने तमाशा ही संस्था त्या काळी अस्तित्वात नव्हती असे म्हणता येईल.

त्यापेक्षा एक उपपत्ती अधिक सयुक्तिक वाटते. साधारणपणे शिवकालात युद्धाच्या निमित्ताने ज्या मुसलमानी फौजा महाराष्ट्रात आल्या त्या कित्येक ठिकाणी महिने न् महिने तळ देऊन बसत. अशा वेळी फावल्या वेळची करमणूक म्हणून जवळपासच्या खेड्यापाड्यांतील गोंधळी, कोल्हाटी वगैरे मंडळींना बोलावून घेऊन त्यांच्याकडून पोवाडे, लावण्या म्हणवून घेणे व इतर खेळ करवून घेणे, अशी प्रथा त्यांनी पाडली व त्या खेळांना त्यांनी तमाशा म्हणजे 'खेळ' हे नाव दिले. त्यावरून आपले लोकही त्यांस तमाशा म्हणू लागले. पोवाडे व लावण्या साभिनय व सनृत्य म्हटल्या जात असल्यामुळे त्यांची चांगली करमणूक होत असेल. फारसी काव्यात मद्याचे पेले भरून देणाऱ्या 'साकी' या तरुण मुलाचा उल्लेख येतो, त्यावरून तमाशातील नाच्या पोऱ्याची कल्पना निघाली असणे अगदी शक्य आहे. नाच्या पोऱ्याचे स्त्रीसुलभ हावभाव, शृंगारिक गीत व नृत्य हे या साकीच्या कल्पनेस पोषकच आहेत. लावणी हा गायनप्रकार पुढे पेशवाईच्या काळात विशेष प्रचारात आला असला तरी त्यापूर्वी लावणी नव्हती असे नाही. कलगी-तुऱ्यांच्या भेदिक लावण्यांचा प्रकार यापूर्वीही महाराष्ट्रात प्रचलित होता. मुसल-मानी फौजांच्या करमणुकीसाठी त्यांस शृंगारिक हावभावांची जोड देण्यात आली. पुढे हळूहळू या खेळात ललितादी नाट्यप्रकारांत रूढ असलेला गण व संत-कवींच्या काव्यातील गौळणगीतांचे गायन व नाट्य यांचा समावेश करण्यात येऊन त्यातून पेशवाईच्या काळातील तमाशाचे डौलदार स्वरूप विकसित झाले, हा तर्क अधिक सुसंगत वाटतो.

तमाशाचा खरा भरभराटीचा काल म्हणजे पेशवाईचा उत्तरकाल — सवाई माधवराव आणि दुसरा बाजीराव यांचा काल होय. या कालात महाराष्ट्रात रामजोशी, अनंत फंदी, होनाजी बाळा, सगनभाऊ, परशराम, प्रभाकर यांसारखे नामांकित शाहीर व तमासगीर होऊन गेले, व त्यांनी अपार लोकप्रियता मिळविली — केवळ लोकप्रियता नव्हे तर राजमान्यता प्राप्त करून घेतली. या

शाहिरांपैकी बहुतेकांचे तमाशाचे स्वतंत्र फड होते. या फडांची आपसात चुरस चालत असे. होनाजी व सगनभाऊ या दोघांची चुरस तर त्या काळी चांगलीच गाजली होती. होळीच्या सणानिमित्त या तमासगिरांस मुद्दाम आमंत्रण पाठवून त्यांचे खेळ करवून घेण्याची पेशवे दरबारची प्रथा होती. त्यांना चांगली बिदागी देण्यात येत असे. काही शाहिरांना मोठी मोठी इनामे व जमिनी देण्यात आल्या होत्या. अशा रीतीने राजदरबारी प्रवेश झाल्यामुळे तमाशाला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली व त्याची भरभराट होत गेली.

पेशव्यांच्या दरबारात तमाशाचे खेळ होत तेव्हा त्यासाठी बंदिस्त जागा मिळत असे. परंतु एरवी सामान्य जनतेसाठी हे खेळ होत ते उघड्या मैदानात किंवा गावातील चावडीवर होत असत. रंगमंच म्हणून एखादा वडाचा किंवा पिंपळाचा पार चालायचा. प्रेक्षक समोर उघड्या मैदानात बसत असत. नटांचे आवाज खणखणीत असत, त्यामुळे दूरच्या प्रेक्षकांनाही तमाशा सहज ऐकू जात असे. तमाशातील गाणीच काय पण क्वचित येणारे गद्य संवादही तार-स्वराने म्हणण्याची पद्धत पडली ती या कारणानेच असावी.

तमाशातील पात्रांची रंगभूषा व वेषभूषा जुजबीच असे. अलीकडे नाटकांतील नटांचे पाहून तमाशांतील नटही – निदान शहरात केल्या जाणाऱ्या खेळांत – व्यवस्थित रंगभूषा व वेषभूषा करू लागले आहेत. खेड्यापाड्यांतूनही थोडीफार करू लागले आहेत. पण पूर्वीच्या काळी पुरुषपात्रे साध्या वेशातच असत. एवढेच की हे नेहमीचे कपडे जरा भडक रंगाचे असत. विशेष अशी रंगभूषा व वेषभूषा नाच्या पोऱ्यालाच करावी लागत असे. नाच्या पोऱ्याला दागिने लागत ते अर्थात बेगडी असत. दुसऱ्या बाजीरावाने एका तमाशातील नाच्यासाठी मौल्यवान पोशाख व खरे दागिने करवून दिले होते अशी नोंद ऐतिहासिक कागदपत्रांत आढळते.

पेशवाईच्या काळातील तमाशात पात्रे मोजकीच असत. मुख्य पात्र म्हणजे फडाचा प्रमुख. याला 'पुढारी' किंवा 'सरदार' म्हणत. हा बहुधा लावण्या रचणारा शाहीर स्वतः असे. हा पुढारी म्हणजे जुन्या संस्कृत नाटकातील सूत्रधार किंवा आजकालच्या नाटकातील निर्माता व दिग्दर्शक. तमाशाची रचना केल्यावर पात्रांची निवड करणे, त्यांच्याकडून गाणी, नाच व क्वचित येणारे संवाद बसवून घेणे व एकंदर तमाशाची व्यवस्था पाहणे ही कामे हा पुढारी करीत असे. दुसरे महत्त्वाचे पात्र म्हणजे नाच्या पोऱ्या. हा मिसरूड न

फुटलेला तरुण मुलगा असे. हा स्त्रीवेषात तमाशातील शृंगारिक लावण्या म्हटल्या जात असताना त्यांतील आशयास अनुसरून स्त्रीसुलभ हावभाव करीत असे. स्त्रीचे लाजणेमुरकणे व इतर अंगविक्षेप त्याला साधावे लागत. पुरुषांनी स्त्री-भूमिका करण्याच्या प्रथेचा हा आद्यप्रवर्तक म्हणता येईल. नाच्या पोऱ्या हा तमाशाचे खरे आकर्षण असे. तमाशातील इतर व्यक्तींना पात्रे म्हणण्यापेक्षा साथीदार म्हणणे अधिक योग्य. त्यात तुणतुणे व डफ किंवा कडे वाजविणारे दोन इसम व दोनचार 'सुरत्ये' म्हणजे 'जी जीऽऽ रे जी जी' असा सूर धरणारे असत. डफतुणतुण्यांस पुढे ढोलकीची जोड दिली गेली व त्यामुळे लावणीची रंगत वाढली. तमाशात लावण्या म्हणण्याचे काम स्वतः शाहीर किंवा पुढारी करीत असे. वरील पात्रांव्यतिरिक्त तमाशातील महत्त्वाचे पात्र म्हणजे सोंगाड्या. पण हे पात्र तमाशात पुढे परशराम शाहिराच्या (इ. स. १७५४–१८४४) फडात आले. त्याच्या फडात भवानी तेली ऊर्फ बाकेराव हा नामांकित सोंगाड्या होता. तमाशातील हा पहिला सोंगाड्या होय.

पेशवेकालीन तमाशाचे स्थूल स्वरूप किंवा प्रयोगपद्धती कशी होती ते आता पाहू. खेळाच्या सुरवातीस डफतुणतुणे, झांजा वगैरे वाद्ये वाजविणारांचा संच रंगभूमीवर येऊन गीतरूपाने गणपतीचे स्तवन, तसेच रंगदेवतेस व प्रेक्ष-कांस वंदन करीत असे. यास 'गण' म्हणत. नंतर तमाशाचा पुढारी किंवा सरदार नाच्या पोऱ्यासह प्रवेश करीत असे व स्वतःची व आपल्या साथीदारांची प्रेक्ष-कांना ओळख करून देत असे. हा प्रकार भरतकालीन नाट्यपद्धतीस धरून होता. भरताच्या नाट्यशास्त्राप्रमाणे सूत्रधार हे काम करीत असे. यानंतर 'गौळणी' चा कार्यक्रम होत असे. त्यात संतकवींनी रचलेल्या गौळणगीतांचे संवादासह साभिनय गायन करीत असत. यात कृष्ण व पेंद्या वगैरे सवंगडी राधा व तिच्याबरोबर मथुरेच्या बाजाराला निघालेल्या इतर गौळणी यांना कसे छेडतात ते दाखविण्यात येई. त्यात कृष्णाचा पक्ष व राधेचा पक्ष यातील पद्या-त्मक संवाद रंगविलेला असे. या कार्यक्रमात नाट्य भरपूर असून अभिनयास चांगला वाव असे. यानंतरचा कार्यक्रम लावण्यांचा. तमाशातील हा सर्वांत महत्त्वाचा कार्यक्रम. यात बहुतेक लावण्या शृंगारिक असत. काही नीतिपर व धार्मिक विषयांवर असत. शृंगारिक लावण्या म्हटल्या जात असताना नाच्या पोऱ्या त्यांतील आशयास अनुसरून जे शृंगारिक हावभाव करीत असे ते तमाशाचे प्रमुख आकर्षण असे. धार्मिक किंवा आध्यात्मिक विषयावरील लावण्यांमध्ये

ज्यांना 'भेदिक' लावण्या म्हणतात त्यांचा मुख्यतः समावेश होत असे. 'भेदिक' म्हणजे ज्यात एखाद्या व्यावहारिक किंवा आध्यात्मिक प्रश्नाचा भेद किंवा रहस्य सांगितले असेल असे कवन. अशा लावण्यांना सवालजवाबाच्या स्पर्धेचे रूप देण्यात येत असे व त्यांस 'कलगीतुरा' म्हणत असत. तमाशातील शेवटचा कार्यक्रम 'मुजरा' हा होय. यात देवादिकांस, साधुसंतांस व थोर शाहिरांस वंदन करून त्यांचा आशीर्वाद मागण्यात येत असे. हा कार्यक्रम म्हणजे पूर्वीच्या संस्कृत नाटकातील भरतवाक्याचे परंपरेने चालत आलेले रूप होय. वरील वर्णनात तमाशातील 'वग' म्हणून म्हणतात त्या उपांगाचा येथे उल्लेख केला नाही. कारण हा कार्यक्रम पेशवेकालीन तमाशात नव्हता. तो पुढे एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात तमाशात समाविष्ट करण्यात आला.

तमाशाच्या प्रयोगपद्धतीची ही स्थूल रूपरेषा पाहिल्यानंतर त्यातील काही उपांगांविषयी अधिक विवेचन करणे उचित ठरेल. पेशवाईतील तमाशाचा सर्वांत महत्त्वाचा जो भाग म्हणजे लावणी, याचा आधी विचार करू. लावणी हा काव्यप्रकार आरत्या, ओव्या, पोवाडे वगैरे बहुजनसमाजात रूढ असलेल्या परंपरागत गीतांचा प्रकार आहे. वरील काव्यप्रकारांप्रमाणेच पुष्कळशा जुन्या लावण्यांची रचना कोणी केली याची माहितीही मिळत नाही. काळाच्या ओघात त्या पिढ्यान्‌पिढ्या मौखिक परंपरेने चालत आल्या आहेत. पुढील पेशवाईच्या काळात रामजोशी, अनंतफंदी, सगनभाऊ, प्रभाकर इत्यादी शाहिरांनी रचलेल्या लावण्या लिखित स्वरूपात उपलब्ध आहेत. परंतु त्यापूर्वीच्या कित्येक लावण्यांच्या रचनाकारांचे नावगावही कोणास माहीत नाही.

लावणी हा जसा काव्यप्रकार तसा संगीतप्रकारही आहे. किंबहुना त्यातील काव्यापेक्षा संगीताचेच सामान्य जनतेस अधिक आकर्षण वाटत आले आहे. लावणीसंगीत हे नुसते श्राव्य संगीत नाही तर ते दृश्य संगीतही आहे. संगीताइतकेच त्यात त्याबरोबर केल्या जाणाऱ्या हावभावांना महत्त्व आहे. लावणीच्या संगीतात खानदानी शास्त्रीय संगीताचा रुबाब नाही; त्याचे खरे आकर्षण त्यातील खटके, मुरक्या व हरकती यात आहे. त्यामुळे लावणी म्हणणाऱ्या स्त्रियांना शास्त्रीय संगीताची बैठक लाभलेली नसली तरी काम अडत नाही. साधारण तालासुरांची माहिती, सुरेल चढा आवाज व खटके, मुरक्या वगैरे काढण्याइतपत तयार गळा, एवढ्या भांडवलावर लावणी संगीत आकर्षक करता येते. यास नखरेल हावभावांची व नृत्याची जोड मिळाली

म्हणजे लावणीगायनात खरा रंग भरतो. नृत्याच्या बाबतीतही कथ्थक, मणिपुरी इत्यादी नृत्यप्रकारांप्रमाणे शास्त्रीय नृत्यशिक्षणाची दीर्घ तपश्चर्या हवीच असे नाही. साधारण ताल व लय यांचे ज्ञान, व आकर्षक अंगविक्षेप करता येत असले म्हणजे लावणीगायनातील नृत्य रंजक होऊ शकते. त्यातून काही कलावंतिणी केवळ हावभाव करून बैठकीची लावणी गातात त्यात नृत्याचे ज्ञानही लागत नाही. लावण्यांच्या साध्या, सरळ व धावत्या चालींना पुढे दुसऱ्या बाजीरावाच्या कारकीर्दीत त्याच्याच प्रेरणेने रागदारी संगीतपद्धतीची जोड देण्यात आली. त्याचा प्रकार असा : बाजीरावसाहेबांस लावण्या ऐकण्याचा फार षोक होता हे सर्वश्रुतच आहे. निरनिराळ्या कलावंतिणींच्या लावण्या ऐकल्यानंतर त्यांनी अशी पृच्छा केली की बैठकीच्या लावण्यांत रागदारीचे सूर प्रकट करता येतील काय? तेव्हा होनाजीने लावण्या रागदारीत बसवून दाखविल्या. तेव्हापासून लावण्या रागदारीत म्हटल्या जाऊ लागल्या अशी आख्यायिका आहे. त्यायोगाने लावणीसंगीतात विविधता येऊन त्याचे आकर्षण वाढले. ते इतके की पुढे किर्लोस्कर-देवलांसारख्या थोर नाटककारांनी आपल्या नाटकांतील पदांसाठी लावणीच्या चाली उचलल्या.

तमाशात म्हटल्या जाणाऱ्या शृंगारिक लावण्यांव्यतिरिक्त भेदिक किंवा ‘कलगी तुऱ्या’च्या लावण्या म्हणून ज्यांचा उल्लेख मागे केला त्यांचेही तमाशात महत्त्वाचे स्थान होते. त्यांचा विषय आध्यात्मिक व क्वचित व्यावहारिक असे. त्यात दोन पक्ष असत—एक ‘कलगी’ पक्ष व दुसरा ‘तुरा’ पक्ष. कलगीचा पक्ष हा शक्तीचा उपासक असे, तर तुऱ्याचा पक्ष शिवाचा उपासक असे. प्रत्येक पक्ष आपापल्या उपास्यदैवताचे श्रेष्ठत्व प्रस्थापित करणारी कवने म्हणून दाखवीत असे. त्यात एखादा आध्यात्मिक किंवा व्यावहारिक स्वरूपाचा प्रश्न निर्माण करून तो प्रतिपक्षाच्या तोंडावर फेकावयाचा व प्रतिपक्षाने यथाशक्ती त्याचे काव्यातच उत्तर द्यावयाचे अशी दोन पक्षात चढाओढ चाले. ज्या पक्षाला या प्रश्नाचे बिनतोड उत्तर देता येत नसे त्या पक्षाचा पराभव झाला असे समजावयाचे व विजयी पक्षास बक्षीस देण्यात येत असे. पेशवाईतील प्रमुख शाहीर या ना त्या पक्षाचे अभिमानी म्हणून प्रसिद्ध होते.

‘कलगीतुऱ्या’च्या लावण्यांची परंपरा पेशवाईच्या कालापूर्वीची आहे तसेच ही प्रथा केवळ महाराष्ट्राची आहे असे नाही. उत्तर भारतातही अशा प्रकारची गीते पूर्वी रचली जात असत. त्यांना ‘तुर्राकिलगी’ म्हणत असत. शिव-

शक्तीच्या उपासकांस अनुक्रमे ‘तुरा’ व ‘कलगी’ ही पक्षनावे दिली गेली याचे एक स्पष्टीकरण असे दिले जाते की जिवाशिवाचे ऐक्य ज्या ‘तुरीय’ अवस्थेत होते त्या अवस्थेतील परमेश्वराचे म्हणजे शिवाचे माहात्म्य मानणारा तो ‘तुरा’ पक्ष, व शक्तीच्या म्हणजे पार्वतीच्या ठिकाणी असलेल्या सतराव्या पूर्णामृत ‘कले’चे महत्त्व सांगणारा तो ‘कलगी’ पक्ष.

शृंगारिक व ‘कलगीतुऱ्या’च्या लावण्यांव्यतिरिक्त सामान्यत: धार्मिक किंवा नीतिपर अशी अभंग, कटाव, फटके इत्यादी धावत्या चालीवर म्हणण्याजोगी कवने लावणीच्या कार्यक्रमात म्हणत असत. रामजोशी, अनंतफंदी, वगैरे शाहिरांची या प्रकारची कवने प्रसिद्ध आहेत.

पेशवाईच्या उत्तरकालात तमाशाच्या भरभराटीने अत्युच्चबिंदू गाठला. १८१८ साली पेशवाईचा अंत झाल्यावर पोवाडे, लावण्या रचणाऱ्या शाहिरांचा राजाश्रय सुटला. त्याबरोबर त्यांचे तमाशाचे फडही बंद पडले. खेड्यापाड्यांत खेळ करून दाखविणारे काय तमासगीर राहिले असतील तेवढेच. १८४३ साली पेशवाईतील अखेरचा नामांकित शाहीर प्रभाकर मृत्यू पावला; आणि योगायोग असा की त्याच वर्षी मराठीतील अर्वाचीन नाटकाचे युग सुरू झाले.

या ठिकाणी खेड्यापाड्यांत होणाऱ्या तमाशातील एक लक्षणीय विशेष नमूद करावासा वाटतो. खेड्यातील एखाद्या उत्सवानिमित्त होणाऱ्या तमाशाच्या खेळात गावातील सर्व बलुते सामील होत असत. त्यात हिंदू-मुसलमान, स्पृश्यास्पृश्य हा भेद नसे. नाच्या पोऱ्या महार जातीचा असे तर त्याच्या तोंडाला तेल व रंग लावून त्याचा ‘चेहरा’ (makeup) करणारा न्हावी असे. तेली तेलाची बुधली धरून उभा असे, तर हिलाल पेटवून धरण्याचे काम कुंभाराकडे असे. सुतार कडे किंवा डफ वाजवावयाचा तर मुलाणा (मुसलमान खाटीक) ढोलके वाजवावयाचा. परीट तुणतुणे वाजवी तर झांजा वाजवून सूर धरण्याचे काम लोहार करीत असे. सोंगाड्याचे काम गुरव करी. कवने करून देणारे ब्राह्मण तसे इतर काही जातींचे ‘कवी’ असत. गावातील देशमुख, पाटील, इनामदार वगैरे मानकरी मंडळी चावडीवर बसून खेळ पाहणाऱ्या प्रेक्षकांपैकी असत. एकूण हे तमाशाचे प्रयोग म्हणजे ग्रामीण लोकशाहीचे चालतेबोलते चित्रच होते.

मागे म्हटल्याप्रमाणे पेशवाईचा अंत झाल्यावर तमाशाला उतरती कळा लागली व त्याच सुमारास विष्णुदास भावे यांनी सुरू केलेल्या नवीन पद्धतीच्या पौराणिक नाटकांनी लोकांच्या मनाची पकड घेतली. इतर करमणुकीच्या अभावी

तमाशाच्या खेळांना गर्दी करणारी शहरातील सुशिक्षित मंडळी विष्णुदासप्रणीत नवीन नाटकांकडे वळली. विष्णुदासांच्या नाटकांसंबंधी तत्कालीन वृत्तपत्रात ('ज्ञानप्रकाश') प्रसिद्ध झालेल्या अभिप्रायानुसार 'या नाटकवाल्यांनी हलकट-पणा जास्त होतो असे जे तमाशे, ललिते, यांवरची रुचि बहुतेक उडविली व त्यांचे तमाशेही कमी करून टाकले.'

लोकांच्या अभिरुचीमध्ये हा जो बदल झाला त्याचा परिणाम असा झाला की शहरातून जे थोडे तमाशाचे फड तग धरून होते त्यांना पूर्वीच्या तमाशामध्ये बदल करण्याची आवश्यकता भासू लागली. पेशवाईच्या तमाशात गण, गौळण, लावण्या इत्यादी जे कार्यक्रम होते ते गीतनृत्यात्मक होते. त्यांत अभिनयाचे अंग होते, नाट्य होते, पण नाटक नव्हते. तमाशातील केवळ 'संगीतबारी'ने प्रेक्षकांचे समाधान होण्यासारखे नव्हते. त्यांना नाटक हवे होते. त्या योगाने विष्णुदासांच्या नाटकांत असलेल्या सुव्यवस्थित कथानकाच्या धर्तीवर तमाशात एखाद्या नाट्यरूप आख्यानाचा समावेश करण्याची कल्पना मूळ धरू लागली व त्यातूनच 'वग' हे तमाशाचे नवीन व आकर्षक उपांग जन्मास आले.

'वग' हा शब्द ओघ या शब्दाच्या अपभ्रंशापासून सिद्ध झालेला दिसतो. ज्यात ओघाप्रमाणे वाहणारे सलग कथानक असते तो 'वग'. वग म्हणजे एक-प्रकारे गद्यपद्यमिश्रित चंपूनाट्यच होय. अर्थात त्यात जुन्या लोकनाट्यपरंपरेस अनुसरून गद्यापेक्षा पद्याचाच भाग मोठा असे. गद्य असे तेही लिखित स्वरूपात नसे. कथाकाच्या रूपरेषेस अनुसरून पात्रे समयस्फूर्तीने गद्य संवाद म्हणत असत. वगाचे विषय प्रायः रामायणमहाभारतातून किंवा पुराणकथांतून घेतलेले असत, किंवा राजा भोज, विक्रमादित्य, दामाजी, तुकाराम इत्यादी ऐतिहासिक व्यक्तींच्या चरित्रांतून, अथवा कथासरित्सागरासारख्या ग्रंथातील प्रसिद्ध लोककथांतून निवड-लेले असत. ऐतिहासिक कथानकांत इतिहासविषयक सत्य काटेकोरपणे पाळले जात असेल अशी अपेक्षा करणे चुकीचे ठरेल. त्यास कल्पनेची फोडणी दिलेली असावयाचीच. तथापि वगात अभिनयास अधिक वाव मिळू लागल्यामुळे हा कार्यक्रम तमाशा करणाऱ्या तमासगिरांच्या तसेच प्रेक्षकांच्याही आवडीचा ठरला. अर्थात तमाशात वगाला महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले असले तरी खेड्यापाड्यांत त्याचा सर्वत्र प्रसार झाला किंवा तो तेथील तमाशाचे अनिवार्य अंग बनला असे मात्र नाही. खेड्यापाड्यांतच नव्हे तर शहरांतही अद्यापि केवळ लावणी गायनावर आधारलेले संगीतबारीचे तमाशेही होत असतात.

तमाशात वगाच्या कार्यक्रमाचा समावेश करण्यात आला तो एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धाचा काल होय. जुन्यात जुना वग रचणारा तमासगीर त्या काळच्या सांगली संस्थानातील सावळज या गावी राहणारा उमाजी नावाचा मांग जातीचा इसम होता. त्याने त्याचा सहकारी बाबाजी मांग याच्या साहाय्याने 'मोहन बटाऊ' हा पहिला वग लिहिला. तथापी हा कार्यक्रम विशेष लोकप्रिय करण्याचे श्रेय पुष्कळ अंशी पठ्ठे बापूराव (१८६६–१९४५) व दत्तोबा साळी या कलावंतांकडे जाते. एका सनातनी ब्राह्मण कुटुंबात वाढलेल्या पठ्ठे बापूरावाने आपल्या वर्णाला साजेसा नोकरीपेशा न पत्करता, आपल्या कुटुंबियांच्या रोषाबरोबरच तमासगिराचा धंदा पत्करला. आणि आपल्या कवित्वशक्तीच्या व अभिनयकौशल्याच्या बळावर अमाप कीर्ती व पैसा मिळविला. या बाबतीत हा शाहीर म्हणजे पेशवाईतील सुप्रसिद्ध रामजोशीबोवांचा वंशजच म्हणावयास पाहिजे.

इंग्रजी अमदानीच्या कालात तमाशामध्ये आणखी एक महत्त्वाचा बदल झाला. पेशवाईतील तमाशात नाच्या पोऱ्या म्हणून स्त्रीवेषधारी पात्र असे, त्याऐवजी नाच करणाऱ्या प्रत्यक्ष स्त्रिया आल्या. या बहुधा कोल्हाटणीसारख्या हलक्या जातीतील कलावंतिणी असत. पेशवाईतील तमाशात स्त्रिया असत, पण त्या केवळ लावण्या म्हणण्याचे काम करीत, प्रत्यक्ष रंगमंचावर येऊन भूमिका करीत नसत. पठ्ठे बापूरावाच्या फडात पवळी नावाची महारीण नाची होती. ती अतिशय लावण्यवती असून उत्तम गाणारी व नाचणारी होती.

या दोन प्रमुख बाबी सोडल्या तर आंग्लकालीन तमाशाच्या प्रयोगपद्धतीत फारसा बदल झाला नाही. प्रारंभीचा गण-गौळणीचा कार्यक्रम तसाच कायम राहिला. नंतर पूर्वीच्या तमाशाप्रमाणेच लावणीगायनाचा कार्यक्रम होत असे. आजही खेड्यापाड्यांत या कार्यक्रमाचे विशेष आकर्षण आहे. नाच्या पोऱ्याऐवजी नाची आली एवढाच फरक. यातील शृंगारिक लावण्या पुष्कळदा प्रेक्षकांच्या 'फर्माइशी' ला अनुसरून म्हटल्या जातात. नर्तिकेच्या शृंगारिक हावभावावर लट्टू होऊन प्रेक्षकांतील त्यातल्या त्यात मातबर असलेली रसिक मंडळी 'फर्माइश' करताना तिच्यावर नाण्यांचा व नोटांचा वर्षाव करून 'दौलतजादा' साजरा करतात. खेड्यातील तमाशे केवळ लोकाश्रयावर अवलंबून असल्यामुळे रसिकांच्या फर्माइशीप्रमाणे संगीतनृत्य करून त्याच्या मोबदल्यात 'दौलतजाद्या'च्या रूपाने पैसे मिळविणे हीच त्यांची खरी कमाई. त्यामुळे ही दौलतजाद्याची पद्धत पडली. त्यात क्वचित थोडा पांचटपणाही केला जातो. पण त्याचे नर्तिकांना काही वाटत नसावे.

23090

त्या वेळी दात्याचे जणू आभार मानण्यासाठी 'तुमची दौलत जादा होवो' असे नर्तिका शुभेच्छादर्शक उद्गार काढते, त्यावरूनच 'दौलतजादा' हा शब्द आला.

तमाशातील या पुढचा व सर्वांत महत्त्वाचा कार्यक्रम म्हणजे 'वग' नाट्याचा. वगासंबंधी सामान्य माहिती मागे दिलीच आहे. 'वग' नाट्याची सुरवात एखाद्या लावणीने अगर गीताने होते, व त्यातून कथानकाचे सूत्र उचलून वगाचे नाटक सुरू केले जाते. त्यात गद्य भाग एकंदरीत कमीच असतो; पद्याचा भाग अधिक असतो. या पद्यातून कथानक पुढे नेलेले असते. दोन पद्यांमधील कथाभागाचा दुवा जोडण्याचे काम निवेदक या नात्याने तमाशाचा 'पुढारी' करतो. मधून मधून कोट्या करून व विनोदी शेरे मारून श्रोत्यांना हसविण्याचे काम सोंगाड्या करतो. हे काम फार महत्त्वाचे आहे. सोंगाड्याच्या कोट्या कित्येक वेळा आचरटपणाच्या वाटल्या तरी वग जर कंटाळवाणा होऊ लागला तर प्रेक्षकांची मने प्रसन्न ठेवून ती वगावर खिळवून ठेवण्याची अवघड कामगिरी त्याला करावी लागते. सोंगाड्याच्या कार्यासंबंधी अधिक विवेचन करावे लागणार आहे, ते यथावकाश करण्यात येईल. वगातील कथानक आनंदपर्यवसायी असते व त्यात सत्याचा जय झालेला दाखविण्यात येतो.

वगाबरोबरच तमाशात रंगबाजी, छक्कड, फार्स वगैरे काही कार्यक्रम केले जातात. त्यांत शृंगारिक पद्ये व त्यांस धरून नृत्य किंवा एखादा प्रचलित विषयावर व्यंग्यपूर्ण असे प्रहसनात्मक लहानसे नाट्य, असा गद्यपद्यात्मक भाग असतो. तमाशाच्या शेवटी पूर्वीचा 'मुजरा' म्हणून भरतवाक्यवजा कार्यक्रम असे तो अलीकडे त्याच स्वरूपात करतात असे नाही; तथापि तत्सदृश अशा प्रार्थनावजा गीताने तमाशा संपवितात.

पेशवेकालीन व अर्वाचीन तमाशाचे हे असे स्थूल स्वरूप आहे. तमाशाचे हे विवेचन संपविण्यापूर्वी, मागे म्हटल्याप्रमाणे, तमाशात सतत हास्याचे फवारे उडवीत, कोठेही कंटाळवाणेपणा येऊ न देण्याचे महत्त्वाचे कार्य करीत राहणाऱ्या सोंगाड्याचा या ठिकाणी जरा विस्ताराने परामर्श घेणे उचित वाटते. लोकनाट्य म्हटले म्हणजे त्याचे आवाहन सामान्यतः अल्पशिक्षित बहुजनसमाजास करण्यात येत असते; आणि बहुजनसमाजास सर्वांत अधिक प्रिय कोणता रस असेल तर तो हास्यरस होय. म्हणूनच गोंधळ, ललित व दशावतार यांसारख्या धार्मिक भावनेची बैठक लाभलेल्या नाट्यप्रकारांतही हास्य निर्माण करणारे एक तरी पात्र घातलेले असते, हे आपण पाहिलेच आहे. मग तमाशा हा तर ऐहिक

स्वरूपाचा व केवळ करमणुकीच्या उद्देशाने निर्माण झालेला नाट्यप्रकार होता, तेव्हा त्यात हास्यरसाला सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त व्हावे हे साहजिक होय.

आपल्याकडे अभिजात संस्कृत नाटकांत विदूषक हे जे पात्र हास्य-निर्मितीसाठी योजलेले आढळते तेच पात्र निरनिराळ्या स्वरूपांत पुढील काळात लोकनाट्यामध्येच नव्हे तर अर्वाचीन काळातील प्रारंभीच्या मराठी नाटकांतही परंपरेने चालत आले आहे. तमाशातील सोंगाड्या हे या विदूषकाचेच रूप आहे. संस्कृत नाटकातील विदूषक हा बहुधा राजाचा किंवा मुख्य नायकाचा मित्र म्हणून दाखविलेला असतो. राजाशीसुद्धा सलगी करण्याचे स्वातंत्र्य या एकाच व्यक्तीला असते. गंभीर प्रसंगातही हा काही तरी विनोदी भाषण करून तात्पुरता त्या गंभीरतेचा ताण कमी करण्याचे कार्य करीत असतो. त्याची भूमिका प्रेक्ष-कांस माहीत असल्यामुळे त्यांनाही अशा वेळी रसभंग झाल्यासारखे वाटत नाही. तमाशातील सोंगाडया हेच कार्य करीत असतो. कार्यक्रम गौळणीचा असो, वगाचा असो किंवा नुसत्याच लावणीगायनाचा असो, हा तेथे मधूनमधून डोकावायचा आणि कोणत्याही पात्राशी सलगी करून त्याची चेष्टा करावयाचा हे ठरलेले – मग तो कृष्ण असो, गौळणी असोत, एखादा राजा असो की नाच्या पोऱ्या असो. प्रसंग पुराणकालातला असला तरी तो कालविपर्यासाचा दोष पत्करून चालू परिस्थितीतील एखाद्या गोष्टीचा उल्लेख करील. कृष्णाच्या संव-गडयांमध्ये पेंद्या कुठे दिसत नाही असे पाहून 'थांबा, मी आता त्याला टेलिफोन करून बोलावतो' असे म्हणून जवळ बसलेल्या झांजवाल्याच्या हातातून झांजा घेऊन एक झांज कानाला लावून व दुसरी तोंडासमोर धरून टेलिफोन केल्याची बतावणी करील. नायिकेला खलनायक जबरदस्तीने ओढून नेत असता 'अहो, मला सोडा' असे ती ओरडली की 'अहो, मला लिंबू' अशी सोडा-लिंबूची कोटी करून तो प्रेक्षकांना हसवील. अशा कोट्या त्याला कोणी शिकविलेल्या नसतात, त्या समयस्फूर्त असतात. याला हजरजबाबीपणा लागतो. एखाद्या पात्राने सहजस्फूर्त अशी कोटी केली तर त्याच्यावर प्रतिकोटीचा वार करण्यात सोंगाडया पटाईत असतो. इतकेच नव्हे तर खेडयापाडयात पुष्कळदा श्रोत्यां-पैकी एखादा काही वात्रट प्रश्न विचारतो त्या वेळी हा तिथल्या तिथे तसेच वात्रट उत्तर देऊन त्याला गप्प बसवितो. नाटकात लिखित स्वरूपाची पाठ केलेली भाषणे म्हणावयाची असतात. तेथे अशा हजरजबाबीपणास वाव नसतो. नाटकात विनोद साधला असेल तर त्याचे पुष्कळसे श्रेय नाटककाराकडे जाते. गड-

कऱ्यांच्या नाटकांतील विनोदी संवाद कुठल्याही नटाने म्हटले तरी हास्य निर्माण करतील असे आहेत. पण तमाशातील विनोदनिर्मितीच्या श्रेयाचा धनी एकटा सोंगाड्याच. कारण त्याला कोट्या सुचविणारा बोलविता धनी वेगळा नसतो.

तमाशा हा बहुजनसमाजातील नटांनी बहुजनसमाजासाठी केलेला नाट्यप्रकार होय. त्याचा विषय, त्यातील दृश्ये, त्यातील विनोद सर्वच बहुजनसमाजाच्या सांस्कृतिक पातळीला साजेसे असते. विशेषतः त्यातील विनोद उथळ असतो व पुष्कळदा फार खालच्या पातळीपर्यंत पोचणारा असतो. नाच्याशी किंवा नाचीशी एखादे वेळेस सोंगाड्या फाजील सलगी करू लागला की ती म्हणते 'मेल्या, तुला कोणी आयाबहिणी आहेत की नाही?' त्यावर हा उत्तर देतो 'हो, हो, आहेत तर! तू आईच ...' एवढे म्हणून थोडा वेळ थांबून हळूच डोळे मिचकावून त्याला पुस्ती जोडतो 'माझ्या पुढच्या पोराची!' हा विनोद ग्राम्य आहे, पण तो सुसंस्कृत प्रेक्षकांच्या दृष्टीने; ग्रामीण जनतेला त्याचा काहीच विधिनिषेध नसतो. आणि शुद्ध अभिनयकलेच्या दृष्टीने पाहिले तर ज्याला वाचिक अभिनयपद्धतीतील विराम किंवा इंग्रजीत pause म्हणतात त्याचा अतिशय परिणामकारक उपयोग केल्याबद्दल त्याचे कौतुक का करू नये?

सोंगाड्या हा आपल्या नावाप्रमाणे निरनिराळी सोंगे आणण्यात पटाईत असतो. गाढवाचे ओरडणे, घोड्याचे खिंकाळणे, बकरीचे 'बँ बँ' करणे, अशा पशूंच्या आवाजाच्या नकला तो बेमालूम करतो. शिवाय नकट्या माणसाचे गेंगाणे बोलणे, प्रेतासारखे ताठ अंग करून पडून राहणे, हंबरडा फोडून रडणे इत्यादी सोंगे काढण्यात तो कुशल असतो. रडण्याचे तर विविध प्रकार तो दाखवितो. आधी नुसते नाकाने फुसफुस करणे, मग हंबरल्यासारखे करणे, नंतर मोठ्याने टाहो फोडून एखाद्या उंचवट्यावरून घरंगळत खाली यावे त्याप्रमाणे हुंदके देत खाली येणे, असे शोकप्रदर्शनाच्या विविध अवस्थांचे तो दर्शन घडवितो; आणि शेवटी रडता रडता मध्येच नाक शिंकरून प्रेक्षकांच्या अंगावर बोटे झाडल्यासारखे करून या रुदनाविष्कारावर कळस चढवितो. क्वचित एखाद्या कथाभागात मारामारीचे दृश्य असेल तर प्रतिपक्षावर दगडफेक करीत असता मध्येच एखादा दगड प्रेक्षकांकडे फेकून मारण्याचा असा आविर्भाव करील की पुढच्या रांगेचे प्रेक्षक दचकून मागे पडावे. कधी तो वरातीचा घोडा बनून वाकून उभा राहतो, आणि नवरानवरी घोड्यावर बसण्यासाठी अली की त्यांच्यावर दुगाण्या झाडून त्यांना घाबरवून सोडतो. त्याचे असले चाळे पुष्कळ अंशी अलीकडील सर्कशी-

तल्या विदूषकासारखे असतात. संस्कृत नाटकांतील विदूषक हा जसा सोंगाड्याचा पूर्वज तसा सर्कशीतील विदूषक त्याचा वंशज म्हणता येईल. सारांश, आपल्या गावंढळ व क्वचित ग्राम्य विनोदाने प्रेक्षकांना सतत हसविणाऱ्या या सोंगाड्याने तमाशामध्ये इतके महत्त्वाचे स्थान प्राप्त करून घेतले आहे की सोंगाड्याशिवाय तमाशा म्हणजे इंग्रजीत म्हणतात त्याप्रमाणे डेन्मार्कच्या राजपुत्राविना हॅम्लेट नाटकच होय, असे म्हणता येईल.

पेशवेकालीन व अर्वाचीन तमाशाचे स्थूल स्वरूप आपण पाहिले. तमाशात वगाचा कार्यक्रम आल्यापासून त्यातील नाट्याचे अंग पुष्कळच वाढले व त्याची एकंदर रंगतही वाढली. अलीकडे वगाच्या विषयात पुष्कळ विविधता आली आहे. अण्णाभाऊ साठे, पु. ल. देशपांडे, वसंत सबनीस इत्यादी सुविद्य लेखक तमाशे लिहिण्याचे कार्य करीत आहेत. त्यामुळे या लोकनाट्यप्रकारास प्रतिष्ठा प्राप्त झाली आहे. या नवीन लेखकांनी डफ, तुणतुणे, झांज, ढोलके वगैरे वाद्यांची साथ व शक्य तेथे गणगौळणीसारखी तमाशाची परंपरागत उपांगे कायम ठेवून शिवाय वगासाठी निरनिराळ्या प्रचलित सामाजिक व राजकीय विषयांवर कथानके रचून तमाशाचा प्रचारार्थही उपयोग केला आहे. त्याशिवाय त्यांनी समयानुसार इतर काही बदल केले आहेत. अण्णाभाऊ साठे यांनी आपल्या तमाशात सोंगाड्या आणला तो ' धोंड्या ' या नवीन नावाने; आणि त्याच्या विनोदरूपी शस्त्राला उपरोध-उपहासाची धार लावून त्याने समाजातील दुष्ट प्रवृत्तींवर यशस्वी वार केले, व अशा रीतीने तमाशाला अधिक लोकाभिमुख केले. त्यांनी तमाशाच्या भाषेतील ग्रामीणपणा कायम ठेवला, पण ग्राम्यता व पाचकळपणा यांस फाटा दिला. आजकालच्या तमाशातील संगीताला पूर्वीच्या नाटकांतील पदांच्या व चित्रपटांतील गीतांच्या चाली देण्यात येत आहेत; तसेच नृत्यातही कथ्थक, भरतनाट्यम् इत्यादी शास्त्रीय नृत्यप्रकारांच्या पद्धती आणल्या जात आहेत. नवीन तमाशाला नेटक्या प्रयोगाची साथ देऊन तो लोकप्रिय करण्याचे कार्य दादा कोंडके, दादू इंदुरीकर इत्यादी आजच्या धंदेवाईक तमासगिरांनी यशस्वीपणे केले आहे व नुसती लोकमान्यताच नव्हे तर सरकारी मानसन्मानांच्या रूपाने राजमान्यताही प्राप्त केली आहे. विशेष हे की विजय तेंडुलकर, चिं. त्र्यं. खानोलकर, व्यंकटेश माडगूळकर यांसारख्या आजच्या आघाडीच्या नाटककारांनी काही सूचक व नाट्यात्मक अंगे घेऊन ती आपल्या नाटकांच्या ढाच्यात बसविण्याचा नवीन पायंडा पाडला आहे. म्हणजे अर्वाचीन नाटकाने जुन्या

तमाशातील लावणीवजा चाली व काही सूचक नाट्यांगे उचलली, तर नव्या तमाशाने नाटकातील सुसंगत कथानक व संवाद उसने घेतले. अशी ही लोकनाट्यात व अर्वाचीन नाटकात परस्पर देवाणघेवाण झाली आहे.

आतापर्यंत महाराष्ट्रात रूढ असलेल्या कळसूत्री बाहुल्या, गोंधळ, ललित, दशावतारी खेळ, तमाशा इत्यादी लोकनाट्यप्रकारांचे जुने व नवे रूप पाहिले. त्यात एक गोष्ट आपल्या लक्षात आली असेल की या निरनिराळ्या नाट्यप्रकारांत वर दिलेल्या अनुक्रमाप्रमाणे नाट्याचा अंश वाढत गेला आहे. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ हा लाकडी बाहुल्यांकडून करवून घेण्यात येणारा खेळ असल्यामुळे त्यात निवेदकाचे निरनिराळ्या पात्रांचे आवाज काढण्याचे कौशल्य सोडून दिले तर प्रत्यक्ष पात्रांच्या अभिनयाचा भाग असा नसतोच. म्हणून त्यातील नाट्यांगाचा या ठिकाणी विचार करण्याची आवश्यकता नाही. गोंधळ या नाट्यप्रकारात बहुतेक सर्व भाग गीतात्मकच असे. त्यातील उत्तररंगात कथा सांगण्यात येत असत. त्यांत थोडेफार नाट्य असे. गोंधळात पुढे पोवाडे गायन व नकला करू लागले त्यात नाट्याचा अंश वाढत गेला. गोंधळातील चार पात्रांत संस्कृत नाटकांतील विदूषकाप्रमाणे विनोद निर्माण करणारे एक पात्र असे. त्याच्या बोलण्याचालण्यात अभिनयाचे अंग असे. परंतु दोन किंवा अधिक व्यक्तींनी दुसऱ्याची भूमिका घेऊन, म्हणजेच जुन्या काळच्या भाषेत सोंगे काढून, त्यांच्या भावना व्यक्त करून, त्यातून संवादद्वारा नाट्य निर्माण करणे हे जे नाट्याचे खरे स्वरूप ते त्यात आढळत नाही. ते पुढे ललितात छडीदार, चोपदार, पाटील, भाट इत्यादी सोंगे काढण्यात येत त्या वेळी त्यांच्यात चालणाऱ्या संवादांत, तसेच दशावतारातील सूत्रधार, ब्रह्मदेव, संकासुर इत्यादिकांच्या संवादांत दिसू लागले. शिवाय दशावतारात देव व राक्षस यांच्या युद्धप्रसंगांच्या दृश्यांत कृतिरूप अभिनयाचे दर्शन घडू लागले. पण निरनिराळ्या पात्रांच्या संवादांतून व सलग कथानकातून निर्माण होणारे व अर्वाचीन नाटकाच्या जवळ येणारे नाट्य खरोखर वगाच्या रूपाने तमाशांतच दिसू लागले. अर्थात हे नाट्यदर्शन निरनिराळ्या लोकनाट्यप्रकारांत घडते ते कालमानाने त्यांस जे विकसित स्वरूप प्राप्त झाले त्यातून घडलेले आहे, प्राथमिक अवस्थेतील स्वरूपातून नव्हे. लोकनाट्याच्या विविध उपांगांतून व अभिनयप्रकारांतून हे नाट्यदर्शन कसे प्रकट होते याचे दिग्दर्शन पुढे भारतातील निरनिराळ्या लोकनाट्यप्रकारांची तुलनात्मक पाहणी करिताना केले जाईल.

प्रकरण तिसरे

दाक्षिणात्य लोकनाट्य

दक्षिण भारतातील तामिळनाडु, आंध्रप्रदेश, कर्नाटक व केरळ या प्रांतांत लोकनाट्याची परंपरा फार जुनी आहे. या प्रांतांत रामायण, महाभारत व पुराणे यांतील कथांवर आधारलेली गीते गाऊन दाखविणारी मंडळी खेड्यापाड्यांत असत. त्यांना ' भागवत ' म्हणत असत. भागवत म्हणजे भगवद्भक्त. ही मंडळी खेडोपाडी फिरून आपली गीते गात असत. आपल्याकडील कीर्तनकारांसारखा या भागवतांचा पेशा असे. पुढे ही गीते म्हणत असताना कथेतील निरनिराळ्या पात्रांची सोंगे सजवून त्या कथेस नाट्याचे स्वरूप देऊ लागले व त्यातून संगीतनृत्यात्मक असे दाक्षिणात्य लोकनाट्य आकारास आले. म्हणजे प्रारंभी एकेका भागवताने केलेल्या केवळ वर्णनपर गायनास अनेकपात्री नाट्याचे स्वरूप प्राप्त झाले. आपल्या सहकाऱ्यांसह खेडोपाडी हे लोकनाट्याचे खेळ करून दाखविणारा भागवत हा या नाटकांचा सूत्रधार बनला व त्या नाटकांस ' भागवत नाटक ' किंवा ' भागवत मेळ ' म्हणू लागले. कर्नाटक व तामिळनाडु या प्रांतांत प्रचलित असलेले ' यक्षगान ' नाट्य, आंध्रप्रदेशात रूढ असलेले ' कुचिपुडी भागवतम् ' नाट्य, व केरळ प्रांतातील ' कथकळी ' नाट्य हे लोकनाट्यप्रकार थोड्याफार याच जातीचे नाट्यप्रकार होत. तथापि यांपैकी प्रत्येक नाट्यप्रकाराने स्वतःचे असे काही विशेष विकसित केले आहेत. म्हणून त्यांपैकी एकेकाचा स्वतंत्र विचार करणे इष्ट होय.

भागवत मेळ नाटकाचे स्थूल स्वरूप पुष्कळसे महाराष्ट्रातील ललिते, दशावतार इत्यादी नाट्यप्रकारासारखे, म्हणजे एखाद्या पौराणिक आख्यानाचे संगीतनृत्यात्मक नाट्य, असे आहे. दाक्षिणात्य नाट्यप्रकारांची एकंदरीत परंपराच

फार जुनी आहे. आणि त्यांच्या प्राचीन इतिहासाची माहिती महाराष्ट्रातील लोकनाट्यप्रकारांच्या मानाने अधिक मिळते. भागवत नाटकाचा उत्पत्तिकाल पंधराव्या-सोळाव्या शतकापर्यंत मागे नेता येतो. त्या काळात तंजावर येथे अच्युतप्पा नायक हा राजा राज्य करीत होता. तो संगीतनृत्यादी कलांचा भोक्ता होता व या कलांच्या अभिवृद्ध्यर्थ सतत प्रयत्नशील होता. तंजावर राज्यातील मेलातुर या गावी वरदराज पेरुमल याचे एक मंदिर आहे. तेथे नृसिंहजयंतीच्या निमित्ताने भरणाऱ्या जत्रेत भागवत नाटकाचे प्रयोग होत असत. या नाट्याचे प्रयोग इतरत्र करावयाचे नाहीत, केल्यास देवाचा कोप होतो अशी समजूत प्रचलित असल्यामुळे 'भागवत मेळ' नाटयास दक्षिण भारतातील निरनिराळ्या प्रांतांत थोडे वेगळे स्वरूप प्राप्त झाले व त्यास प्रांतपरत्वे यक्षगान, कुचिपुडी, कथकळी अशी नावे प्राप्त झाली. या खेळांची परंपरा चारशे वर्षांची आहे. या खेळांस तंजावरच्या राजांचा आश्रय होता.

सामान्यतः लोकनाट्यात प्रथा आहे त्याप्रमाणे या दाक्षिणात्य लोकनाट्यात-ही सुसज्ज रंगमंचाच्या अभावी एखाद्या घराची पडवी किंवा ओटा यावर काम भागवून नेत असत. नाटकासाठी पडदा असा नसेच. प्रमुख पात्रे प्रवेश करीत त्या वेळी धोतरासारखे एखादे वस्त्र त्यांच्यासमोर धरीत व ते लगेच दूर करीत. नाट्याच्या सुरुवातीस मुख्य भागवत आपल्या साथीदारांसह प्रवेश करून मंगला-चरणादाखल गीते म्हणत असे. नंतर गणपतीची पूजा होत असे. यानंतर मुख्य आख्यानास सुरुवात होत असे. सूत्रधार प्रवेश करणाऱ्या प्रत्येक पात्राचे पद्यात वर्णन करीत असे व पाठोपाठ त्याचे साथीदार पात्रपरिचयात्मक गीत गात असत. या गीतास 'दरु' म्हणत. भरताच्या नाट्यशास्त्रात पात्रांच्या प्रवेशनिष्क्रमणांची सूचना देणाऱ्या प्रावेशिकी व नैष्क्रामिकी ध्रुवा म्हणत असत त्याचेच हे रूप होय. दरु हा शब्द ध्रुवाचाच अपभ्रंश दिसतो. भागवत नाटकात नैष्क्रामिकी म्हणजे निष्क्रमणाच्या सूचक ध्रुवा मात्र नसत. कारण त्यातील पात्रे आपले काम झाल्यावर तिथेच रंगमंचाच्या एका कडेला बसत. आख्यानाचे नाट्य चालू असताना भागवत एका बाजूला उभा राहून आख्यानाला धरून रचलेली पद्ये म्हणत असे आणि पात्रे त्यांतील आशयास अनुसरून अभिनय करीत. क्वचित एखादे गाणारे पात्र स्वतः गीते म्हणत असे. नाट्यात गद्य संवाद येत, पण ते क्वचित. नाट्यात 'कोणंगी' नावाचे विदूषकासारखे पात्र असे.

भागवत नाटक प्रामुख्याने संगीतनृत्यात्मक असल्यामुळे प्रत्येक पात्र

प्रवेश करी ते नृत्याच्या पवित्र्यात करी, व अभिनयही नृत्याच्या पद्धतीने करी. नाट्यातील अभिनय भरतनाट्यम् या नृत्यप्रकाराच्या तंत्रास धरून केला जाई. संगीत कर्नाटकी पद्धतीचे असे, व त्याला मृदंग व तुट्टी नावाचे वासरीसारखे वाद्य यांची साथ असे. पात्रांची वेषभूषा साधी असे. पुरुष पात्रे धोतर नेसून अंगावर उत्तरीय म्हणजे उपरणे घेत असत किंवा उघडे येत. राजे व देव यांना बेगड लावलेले मुकुट व भुजकिरीट असत. स्त्रिया (म्हणजे स्त्रीवेषधारी तरुण मुले) सामान्य गरती स्त्रियांप्रमाणे वेषभूषा करीत. पुरुषपात्रांपैकी गणपती, नृसिंह, राक्षस वगैरे मुखवटे घालीत असत. असे हे या नाट्यप्रकाराचे स्थूल स्वरूप होते.

यक्षगान

कर्नाटक व तमिळनाडु या प्रांतांत प्रचलित असलेला लोकनाट्याचा सर्वश्रुत व सुप्रसिद्ध प्रकार यक्षगान हा होय. हे नाट्य म्हणजे भागवतमेळ नाट्याचेच रूपांतर होय. याचे स्थूल स्वरूप वर दिल्याप्रमाणेच असे. विषय पुराणांतील युद्धप्रसंगांवर आधारलेले असत, व त्यांत वीर व रौद्र रसांचा प्रामुख्याने आविष्कार केलेला असे. यक्षगान नाट्याचे हे एक वैशिष्ट्य म्हणता येईल. नाट्यातील नृत्य तांडवनृत्याच्या स्वरूपाचे असे. यक्षगान नाटकातील कथानकाचा उत्कर्षबिंदू म्हणजे त्यातील युद्धप्रसंग. वाद्यांच्या प्रचंड कडकडाटात योद्धे तांडवपद्धतीने फेर धरून नृत्य करीत, व मोठ्याने गर्जना करीत एकमेकांच्या अंगावर धावून जात. शेवटी सत्पक्षाचा विजय होऊन युद्ध थांबत असे. असा हा कोलाहलयुक्त युद्धप्रसंग व अखेर सत्याचा विजय हे महाराष्ट्रातील दशावताराचेही एक प्रमुख वैशिष्ट्य होते हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. यानंतर दोन स्त्रीवेषधारी तरुण नाचतनाचत प्रवेश करून आरती करीत व भागवताने भरतवाक्य म्हटल्यावर नाटक संपत असे.

यक्षगानाचे प्रारंभीचे स्वरूप मूकनाट्यासारखे होते. पुढे त्यात पौराणिक कथांवर आधारलेले प्रसंग संवादरूपाने दाखविण्यात येऊ लागले. या पौराणिक आख्यानास ‘ प्रसंग ’ असेच नाव आहे. जुन्या यक्षगानात प्रारंभीच्या पूर्वरंगात गणपतीची पूजा नेपथ्यगृहातच करीत असत. पुढे गणपतीची मूर्ती रंगमंचावर आणून उभी करू लागले. गणपतीशिवाय त्याचा बंधू कार्तिकेय किंवा सुब्रह्मण्य याच्या स्तुतिपर पद्ये म्हणण्यात येत असत. यक्षगान नाट्यात मृदंगाशिवाय चेंडाई नावाचे चर्मवाद्य असे. त्याला विशेष महत्त्व असे. युद्धाचे प्रसंग, पात्रांच्या

भांडणाचे दृश्य, किंवा एखादे पात्र बरेच लांबचे अंतर कापून जात आहे असे दृश्य असेल, त्या वेळी या वाद्यांचा जोराचा कडकडाट चालत असे.

यक्षगान नाट्यात करण्यात येणारा बालगोपालांच्या नृत्याचा कार्यक्रम हा या नाट्यप्रकाराचा आणखी एक विशेष होय. हा कार्यक्रम पूर्वरंगात करण्यात येत असे. एकीकडे भागवताचे नांदीगायन चालू असे. बालगोपालांच्या प्रारंभीच्या नृत्यानंतर कृष्णलीलांचे नाट्य होत असे. त्यात दोन गोपी (अर्थात स्त्रीवेषधारी पुरुष) प्रवेश करून गीतरूपाने कृष्णाच्या खोड्यांविषयी तक्रारी करितात असे दाखवीत. महाराष्ट्रातील दशावतारी खेळांत प्रारंभीच्या काळी असाच बालगोपालांचा नृत्याचा कार्यक्रम होत असे हे मागे सांगितलेच आहे.

यक्षगानाची सजावट, वेषभूषा वगैरे मागे वर्णिलेल्या भागवत नाटकासारखीच असे. रंगभूषा प्रारंभीच्या काळी करीत नसत. ती पुढे करू लागले. राम व कृष्ण हे नीलवर्ण म्हणून निळ्या रंगाने रंगवीत, तर राजे लाल रंगाचे असत. यमाच्या पात्राला कोळशाची भुकटी लावून काळे रंगवीत. राजे मुकुट घालीत. योद्धे व दैत्य हेही मुकुट घालीत, पण ते राजांच्या मुकुटाहून वेगळ्या प्रकारचे असत. रंगमंचाच्या जागी साधारण पात्रांना बसावयास जागा होईल अशा बेताने चौकोन आखून त्याच्या चार कोपऱ्यांत चार खांब उभे करीत. रंगमंचाच्या समोर व दोन्ही बाजूंस प्रेक्षक बसत.

यक्षगान नाट्याचे संगीतनृत्यप्रधान स्वरूप त्याच्या नावातच सूचित झाले आहे. यक्षाप्रमाणे नृत्यगायनात प्रवीण असलेल्या नटांनी केलेले नृत्यगान असा त्याचा अर्थ आहे. यक्षगान हे दक्षिणेकडील बहुजनसमाजाचे खरेखुरे प्रातिनिधिक लोकनाट्य आहे. त्याला चार-पाचशे वर्षांची जुनी परंपरा आहे. या कालात त्याच्या स्वरूपात थोडाफार बदल होत गेला आहे व ते परिस्थितीनुरूप स्वाभाविकच आहे. तथापि त्याचा लोकनाट्यविषयक आत्मा कायम ठेवण्याची खबरदारी आजच्या काळातही दाक्षिणात्य लोकनाट्याच्या तंत्रपद्धतीत इष्ट त्या सुधारणा घडवून आणण्याचा प्रयत्न करणारे श्री. के. एस्. कारंथ यांजसारखे दाक्षिणात्य लोकनाट्याचे पुरस्कर्ते घेत असतात.

कुचिपुडी भागवतम्

आंध्र प्रदेशात प्रचलित असलेला ‘ कुचिपुडी भागवतम् ’ हा लोकनाट्यप्रकार असाच तीन-चारशे वर्षे जुना आहे. याची प्रयोगपद्धती बहुतांशी मागे

वर्णिलेल्या भागवत नाटकासारखीच आहे. तथापि या लोकनाट्याचे काही लक्षणीय विशेष आहेत. हे नृत्यनाट्य महाराष्ट्रातील गोंधळाप्रमाणे मूळ भक्तिपर व गीतात्मक होते. पुढे त्याला नृत्य व नाट्य यांची जोड दिली गेली व त्यात भागवत पुराणातील आख्यानांवर आधारलेल्या कथा नाट्यरूपाने दाखविण्यात येऊ लागल्या. या नृत्यनाट्याचे आद्य प्रवर्तक तीर्थनारायण व त्याचा शिष्य सिद्धेंद्र किंवा सिद्धाप्पा हे होत. सिद्धाप्पाने इ. स. १६७५ साली 'भामाकलापम्' नावाचे काव्य रचून त्यावर आधारलेले नृत्यनाट्य आंध्र प्रदेशातील कुचेलपुरम् या गावी सादर केले. हे नृत्यनाट्य इतके लोकप्रिय झाले की त्याचे प्रयोग अद्यापि कुचेलपुरम् येथे होत असतात. 'भामाकलापम्' या नाट्यात कृष्ण व सत्यभामा यांच्या कथेतील घटना रंगविली आहे. यातील सत्यभामेची भूमिका करण्याची प्रत्येक होतकरू नटाची महत्त्वाकांक्षा असते. हल्ली श्री. वेदांतम् सत्यनारायण शर्मा या सुप्रसिद्ध नटाची ही भूमिका विशेष गाजलेली आहे. कुचिपुडी नाट्यात स्त्रियांच्या भूमिका पुरुषच करितात. ज्या कुचेलपुरम् गावात या नृत्यनाट्याचा जन्म झाला त्यालाच हल्ली कुचिपुडी म्हणतात व म्हणूनच त्याला 'कुचिपुडी भागवतम्' हे अभिधान प्राप्त झाले.

कुचिपुडी हे नाट्य संगीतनृत्यात्मक आहे. यक्षगान नाट्याप्रमाणेच यातील संगीत कर्नाटक पद्धतीचे असते व नृत्य भरतनाट्यम् नृत्यपद्धतीवर बसविलेले असते. पण यक्षगान हा नाट्यप्रकार प्रामुख्याने बहुजनसमाजात प्रचलित असल्यामुळे त्यातील संगीत व नृत्य मुळात ग्रामीण स्वरूपाचे अर्थात गावढळ होते. यक्षगान नाट्यास अधिक शास्त्रशुद्ध स्वरूप देऊन सिद्धाप्पाने भामाकलापम् हे नाट्य रचले. अर्थात कुचिपुडी नाट्य पूर्वीपासून संगीत व नृत्य या बाबतीत अधिक शास्त्रशुद्ध पायावर रचलेले असे. त्यातील नृत्य भरताचे नाट्यशास्त्र व नंदिकेश्वराचा सुप्रसिद्ध ग्रंथ अभिनयदर्पण यांच्या आधारे बसविलेले असे. यासाठी यातील नटांस संगीत व नृत्य यांचा शास्त्रशुद्ध अभ्यास करावा लागत असे, तसेच भरतप्रणीत रससिद्धांत, अलंकार, व अभिनय यांचाही अभ्यास आवश्यक मानला जात असे. त्याचबरोबर शारीरिक व्यायामही कसोशीने करावा लागे. अद्यापही हे नाट्य शिकणाऱ्या नटांना या सर्व तालमीतून जावे लागते.

कुचिपुडी नाट्याची प्रयोगपद्धती स्थूलमानाने इतर दाक्षिणात्य लोकनाट्यांसारखी असली तरी या नाट्यप्रकारातील पूर्वरंग भरताच्या नाट्यशास्त्रास अधिक धरून असे. प्रथम चारी वेदांतील सूक्ते म्हणण्यात येत असत, कारण ब्रह्मदेवाने

ऋग्वेद, यजुर्वेद, अथर्ववेद व सामवेद या वेदांतून अनुक्रमे पाठ्य, अभिनय, रस व गायन ही अंगे घेऊन नाट्य हा पाचवा वेद निर्माण केला व भरताने त्यासच शास्त्राचे स्वरूप दिले असा पूर्वापार समज आहे. सूक्तगायनानंतर रंगमंचावर पवित्र जलाचे प्रोक्षण करीत आणि गुलाल व इतर रंगीत द्रव्यांची भुकटी उधळीत असत. भरताच्या नाट्यशास्त्रात हे प्रारंभिक विधी सांगितलेले आहेत. त्यांस 'पुण्याहवाचन' व 'रंगालंकरण' अशी नावे आहेत. भरतकालीन नाट्यपद्धतीस अनुसरून कुचिपुडी नाट्यातही प्रयोगाच्या वेळी इंद्राचा जर्जर नावाचा ध्वज रंगमंचावर उभारीत असत. हे विधी झाल्यानंतरच आख्यानास सुरुवात होत असे.

कुचिपुडी नाट्यातील सूत्रधार ऊर्फ भागवत इतर लोकनाट्यांतील सूत्रधारांप्रमाणे कथासूत्र सांगणे, पात्रांची ओळख करून देणे वगैरे कामे करून शिवाय कित्येकदा प्रत्यक्ष नाट्यात भाग घेत असे. पुष्कळदा तर तो नायकाचेच काम करीत असे, तर काही वेळेस नायिकेच्या दूताचे तसेच विदूषकाचेही काम करीत असे. कुचिपुडी नाट्यात मुख्य आख्यानावरील नाट्याव्यतिरिक्त काही विनोदी प्रसंग आयत्या वेळी घालीत असत. गंभीर दृश्यांमुळे प्रेक्षकांच्या मनावर ताण पडला असेल तो कमी करणे हा या विनोदी प्रसंगांच्या योजनेचा उद्देश असावा.

कुचिपुडी नाट्यासाठी सामान्यतः महाकाव्ये व पुराणे यांतील विषय निवडीत असले तरी भागवत पुराण हे त्यांचे विशेष आवडते आहे. याशिवाय जयदेवकवीच्या अष्टपद्या किंवा त्यागराजाच्या कृती यांचाही उपयोग केला जातो. रंगभूषा व वेषभूषा साधारण इतर दाक्षिणात्य लोकनाट्यासारखी असते. परंतु 'भामाकलापम्' या नाटयातील सत्यभामेची वेषभूषा विशेष कसोशीने केली जाते.

महाराष्ट्रातील दशावतारी खेळांसारखे 'दशावतार शब्दम्' या नावाचे खेळ कुचिपुडी नाटय करणाऱ्या मंडळ्या करीत असत. शब्दम् म्हणजे नृत्यगान. यात परमेश्वराच्या दहा अवतारांचे नृत्यगायनाच्या द्वारे नाटय करून दाखवीत. या नाटकमंडळ्यांना विजयनगरच्या राजांचा आश्रय होता. विजयनगरचे साम्राज्य नष्ट झाल्यावर या मंडळ्या तंजावरच्या अच्युतप्पा नायक या राजाच्या आश्रयास गेल्या. पुढे त्यांना तंजावरच्या भोसले राजांचा आश्रय लाभला व तेथे त्यांनी 'शिवाजी शब्दम्', 'सरफोजी शब्दम्' या नावांनी भोसले वंशातील राजांच्या जीवनावर नृत्यनाटये रचली. मागे म्हटल्याप्रमाणे त्यांनी तंजावर येथील वास्तव्यात 'दशावतार शब्दम्' सारखी नाटये करून दाखविली असतील व त्यांच्या पद्धती-

प्रमाणे ती आसपासच्या गवांत हिंडून करून दाखविली असतील तर या त्यांच्या नाटकांचा महाराष्ट्राच्या दशावतारी खेळाशी संबंध असणे शक्य आहे असे म्हणता येईल.

कथकळी

दाक्षिणात्य लोकनाट्यांपैकी केरळ प्रांतात प्रचलित असलेले नृत्यनाट्य कथकळी हे होय. इतर नाट्यप्रकारांहून वेगळे असे याचे वैशिष्ट्य म्हणजे यात संवाद असे नसतातच. समग्र नाट्य नृत्याच्या माध्यमाने आविष्कृत केले जाते. त्यातील नेत्रविभ्रम, मुद्राभिनय, व हस्तमुद्रा इत्यादी नृत्यांगे नंदिकेश्वरकृत अभिनयदर्पण या ग्रंथावर आधारलेली असतात. अर्थात त्यांचे शिक्षण घेणे म्हणजे दीर्घकालीन तपस्याच असते. ‘द्वादश वर्षैः व्याकरणं श्रूयते’ असे म्हणतात ते या नृत्यनाट्यास तंतोतंत लागू पडते. केवळ मुद्राभिनयाच्या व हावभावांच्या माध्यमाने नाट्य प्रकट करावयाचे असल्यामुळे या नाट्यप्रकारात पात्रांची रंगभूषा व वेषभूषा अतिशय कसोशीने करावी लागते. मुद्राभिनयातील विविध छटा दर्शविण्यासाठी रंगभूषा सूक्ष्मतापूर्वक करितात व अभिनयही काहीसा भडक करितात. देवादि सात्त्विक वृत्तीच्या पात्रांना हिरवा रंग, रावणादि दुराचारी पात्रांना हिरव्याबरोबर लाल रंग, व दुष्ट माणसांसाठी काळा रंग, अशी रंगभूषेतील रंगांची योजना करण्यात येते. त्याचप्रमाणे प्रमुख पात्रांची वेषभूषाही भपकेबाज असते. डोईवर भले मोठे नक्षीदार शिरस्त्राण, अंगात लाल डगला व कमरेला घेरदार घागरा असतो. दुष्ट पात्रे काळा वेष परिधान करतात. एकंदरीत कथकळीतील पात्रांची रंगभूषा व वेषभूषा अतिशय भपकेबाज व श्रमसाध्य असते. एकेका पात्राच्या भूषेला कित्येक तास लागतात.

सर्वसामान्य लोकनाट्यप्रकारांप्रमाणे कथकळी या नाट्यप्रकाराचे अधिष्ठान धार्मिक व भक्तिपर आहे. कथांचे विषय पुराणांतून घेतलेले असतात. देवदानवांचे युद्धप्रसंग, धीरोदात्त अशा व्यक्तींचे जीवन, दानवादी दुष्ट पात्रांचे दुराचार, व शेवटी सुष्ट प्रवृत्तींचा दुष्ट प्रवृत्तींवर विजय, अशा सूत्रांच्या गुंफणीने कथानक सजविलेले असते. प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगात सुरुवातीचा पूर्वरंग वाद्यांच्या प्रचंड कडकडाटात गायननृत्याच्या द्वारे केलेल्या मंगलाचरणाच्या स्वरूपाचा असतो. त्यात चारचार गायक, नर्तक व वाद्ये वाजविणारे, असा मोठ ताफा असतो, व चेंडाई, मृदंग वगैरे अनेक वाद्यांच्या मोठ्या कल्लोळात हा पूर्वरंग पार पाडण्यात

येतो. पुढील नाटयाचा भाग बहुशः इतर दाक्षिणात्य लोकनाट्यासारखाच असतो. याचा विशेष एवढाच की नाट्याचा संपूर्ण आविष्कार संगीत व नाना प्रकारच्या जोमदार हावभावांनी युक्त अशा नृत्यात्मक अभिनयाच्या द्वारे करण्यात येतो.

कथकळीच्या पद्धतीचे नृत्यप्रकार केरळ प्रांतात सुमारे दोन हजार वर्षांपासून चालत आले आहेत. आजच्या स्वरूपात कथकळी हे नृत्यनाट्य तीनचारशे वर्षांपूर्वी प्रचारात आले. त्यापूर्वी कूटियाट्टम्, कृष्णनाट्टम् रामनाट्टम, इत्यादी नाट्यप्रकार केरळ प्रांतात रूढ होते. महाराष्ट्रातील काही भागात जसे वंशपरंपरेने चालत आलेले देवस्थानाचे सेवक असतात तशी केरळात चाक्यार जातीच्या मंदिर-सेवकांची जुनी परंपरा आहे व या जातीच्या लोकांनाच कूटियाट्टमसारखा धार्मिक नृत्यनाटयप्रकार करण्याचा अधिकार असे. हल्लीच्या कथकळीतील भपकेबाज रंगभूषा व वेषभूषा, तसेच त्यातील नृत्यात्मक अभिनयपद्धती ही वैशिष्टयपूर्ण अंगे कूटियाट्टम्, कृष्णनाट्टम्, रामनाट्टम्, या नाट्यप्रकारांतूनच विकसित झालेली आहेत. अशी ही पारंपरिक नृत्यनाट्यकला ज़िवंत ठेवण्याबाबत अनेक केरळीय कलाकार ध्येयदृष्टीने व स्वार्थत्यागपूर्वक कार्य करीत आले आहेत. त्यात अलीकडच्या काळात केरळचे महाकवी वळ्ळतोळ यांचे कार्य विशेष प्रशंसनीय आहे.

आतापर्यंत दाक्षिणात्य लोकनाट्यप्रकारांचे स्थूल स्वरूप आपण पाहिले. याच संदर्भात आणखी एका नाट्याचा उल्लेख करणे आवश्यक आहे. हे नाट्य दक्षिणेकडील द्रविडी प्रांतात जन्मास आलेले असून त्याची भाषा मात्र मराठी आहे. कारण ते मराठी लोकांनी रचलेले आहे. सतराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात तंजावर प्रांतात मराठ्यांची सत्ता होती. शिवाजीमहाराजांचे कनिष्ठ बंधू व्यंकोजीराजे यांस शहाजीराजांकडून तंजावर प्रांताची जहागीर मिळाली होती. व्यंकोजीराजे व त्यांचे वंशज यांनी सुमारे दीडशे वर्षे या प्रांतावर राज्य केले. हे भोसलेवंशीय राजे विद्याव्यासंगी व कलांचे भोक्ते होते. दीडशे वर्षांच्या आपल्या कारकीर्दीत या वंशातील निरनिराळ्या राजांनी अनेक नाटके लिहिली. त्यांपैकी ३४-३५ नाटके आज उपलब्ध आहेत. तत्कालीन लोकनाट्ये लिखित स्वरूपात नव्हती. भोसलेराजांनी रचलेली नाटके लिखित स्वरूपात असून ती त्या काळी प्रतिष्ठित लोकांत मोठी मान्यता पावली होती. अर्थात त्यांना लोकनाट्य हे नाव देता येणार नाही. कारण ती नाटके बहुजनसमाजासाठी नव्हती. ती सुविद्य व उच्चकुलीन व्यक्तींनी प्रतिष्ठित प्रेक्षकांसाठी लिहिली होती.

तथापि त्यांचा या ठिकाणी विचार करणे इष्ट वाटते. कारण त्यांचा दाक्षिणात्य लोकनाट्याशी निकटचा संबंध आहे, तसेच मराठी नाटयाच्या विकासात त्या नाटकांस महत्त्वाचे स्थान आहे.

दाक्षिणात्य लोकनाट्यप्रकार हे संस्कृतातील उपरूपक या संगीतनृत्य-प्रधान नाट्यप्रकाराच्या धर्तीवर रचलेले आहेत. भोसले वंशातील राजे तंजावर येथे राज्य करीत असताना तेथे यक्षगान, भागवत मेळ वगैरे लोकनाटयप्रकार प्रचलित होते. ते प्रांतपरत्वे तमिळ, तेलुगु व कन्नड वगैरे भाषांत होत असत असे दिसते. तंजावर प्रांत भूगोलदृष्ट्या तमिळनाडुमध्ये मोडतो, परंतु तेथे अनेक वर्षे आंध्र राजांचे राज्य होते. अर्थात तितकी वर्षे तेथील राजभाषा तेलुगु होती. भोसले राजे अनेक वर्षे तंजावर येथे राज्य करीत असल्यामुळे त्यांना या दोन भाषा चांगल्या अवगत असल्या पाहिजेत. ही दाक्षिणात्य लोकनाट्ये त्यांच्या पाहण्यात येऊन त्या पद्धतीवर मराठीत नाट्यरचना करण्याची इच्छा त्यांच्यासारख्या रसिक व कलाप्रेमी राजांना होणे स्वभाविक आहे. ही भोसले राजांची मराठी नाटके व दाक्षिणात्य लोकनाट्ये यांतील साम्य पाहावयाचे असेल तर या मराठी नाटकांतील प्रातिनिधिक स्वरूपाचे 'लक्ष्मीनारायणकल्याण' या नाटकाचे उदाहरण घ्यावे.

'लक्ष्मीनारायणकल्याण' हे नाटक व्यंकोजीराजे यांचे पुत्र शहाजी ऊर्फ शाहूराजे यांनी इ. स. १६९० च्या सुमारास लिहिलेले आहे. नाटक लहान, एखाद्या एकांकिकेच्या आकाराचे असून त्यात लक्ष्मी व नारायण (विष्णू) यांच्या विवाहाची कथा सांगितली आहे. नाटकाची अंकवार विभागणी केलेली नाही. त्यात दर्शनी पडदा नाही, हे याचे कारण असावे. यात सूत्रधार-विदूषकांचा प्रवेश आहे, गणपति-स्तवन आहे, पात्रप्रवेशाच्या वेळी सूत्रधाराने म्हटलेले 'दरु' गान आहे, पात्रांच्या प्रवेशासंबंधी रंगसूचना आहेत, पण निष्क्रमणा-संबंधीच्या सूचना नाहीत; अर्थात लोकनाट्याप्रमाणे पात्रे आपापली कामे झाल्या-नंतर तेथेच रंगमंचावर एका बाजूस बसतात. ही ठळक वैशिष्ट्ये या दोन नाट्य-प्रकारांतील नाते दर्शविणारी आहेत.

याउलट या मराठी नाटकात लोकनाट्यांपेक्षा गद्य संवादांचा भाग बराच मोठा आहे व तो लिखित स्वरूपात आहे. अर्थात तितक्या प्रमाणात त्यातील नृत्याचा भाग कमी करण्यात आला आहे. या नाटकाची भाषा प्रौढ व क्वचित संस्कृतनिष्ठ आहे. नाटकातील संवादांत मधूनमधून तेलुगु किंवा कानडी वाक्ये

घातली आहेत, ही गोष्ट लक्षणीय आहे. भोसले राजांचा संस्कृत नाट्यवाङ्मयाशीही परिचय होता, कारण त्यांनी संस्कृतातही नाट्यरचना केलेली आढळते. यावरून हे स्पष्ट होते की भोसले राजांनी दाक्षिणात्य लोकनाट्यापासून प्रेरणा घेऊन, त्यास संस्कृत नाटकांतील काही अंगांची जोड देऊन व अशा रीतीने त्यांत इष्ट ती सुधारणा करून आपली मराठी नाटके रचली. पुढे इंग्रजी अमदानीत विष्णुदास भावे यांनी हेच कार्य त्यात अधिक सुधारणा करून पूर्ण केले, व अर्वाचीन मराठी नाटकाची मुहूर्तमेढ रोविली.

या नाटकात दशावतार हा शब्द आला आहे व तो दशावतारी खेळ करणारे भगवद्भक्त या अर्थाने वापरलेला दिसतो. कर्नाटकात लोकनाट्याचे प्रयोग करीत फिरणाऱ्या मंडळ्या त्या काळी होत्या, व त्या दशावतारविषयक खेळ करीत असत हे मागे सांगितलेच आहे. हे खेळ पाहून मराठी नाटकाप्रमाणेच आपल्या पदरच्या कलावंतांकडून भोसले राजांनी मराठीत दशावतारी खेळ करवून घेतले असणे असंभवनीय नाही. मागे श्री. र. कृ. पाटणकर यांनी प्रसिद्ध केलेल्या ज्या जुन्या दशावतारांचा उल्लेख केला आहे, त्यात काही कानडी भाषेतील वाक्ये आहेत, ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. असेच काही दशावतार श्यामजी नाईक काळे यांनी तिकडून महाराष्ट्रात आणले असतील असा तर्क करण्यास हरकत नाही. तंजावर हे तमिळनाडू प्रांतात असले तरी महाराष्ट्राच्या दक्षिणेकडील भागास पुष्कळदा सैलपणाने कर्नाटकच म्हणत असत असे दिसते. वरील बाबी लक्षात घेता दशावतारी खेळ कर्नाटकातून महाराष्ट्रात आले असे जे म्हटले आहे त्या मुद्द्यास बळकटी येते.

प्रकरण चौथे

उत्तरभारतीय लोकनाट्य

(उत्तरप्रदेश व इतर प्रांत)

उत्तरप्रदेश ही राम व कृष्ण यांची जन्मभूमी होय. राम व कृष्ण ही साऱ्या भारतवासीयांची आवडती दैवतेउत्तरप्रदेशातील जनतेस तर विशेष प्रिय आहेत. मध्ययुगात तुलसीदास व सूरदास या श्रेष्ठ हिंदी कवींनी राम व कृष्ण यांच्या भक्तिरसामृताचे उत्तरभारतीयांस आकंठ पान करविले. त्यातूनच 'रामलीला', 'कृष्णलीला', 'रासलीला' इत्यादी भक्तिपर लोकनाट्यप्रकार उदयास आले व ते गेली कित्येक शतके उत्तरभारतातील जनमानसाचे रंजन करीत आले आहेत. राम व कृष्ण या दैवतांच्या जीवनकथाही रोमांचकारी घटनांनी परिपूर्ण असल्यामुळे त्यांस नाट्यरूप देणे सुलभ होते व त्यांचे नाट्यरूप दर्शन सामान्य जनांस अखंड आनंद देत राहील असेच आहे.

रामलीला

श्रीरामचंद्राच्या जीवनकथेवर आधारलेले 'रामलीला' हे लोकनाट्य रामाचे जन्मस्थान जी अयोध्यानगरी तिच्या परिसरातच नव्हे तर सर्व हिंदीभाषी प्रांतांत बहुजनसमाजाच्या जीवनातील एक अत्यंत लोकप्रिय व पूजनीय सांस्कृतिक संस्था बनून गेले आहे. रामलीला नाट्य साधारणपणे नवरात्राच्या नऊ दिवसांत प्रदर्शित केले जाते व त्यात संपूर्ण रामचरित चित्रित करण्यात येते. विजया-दशमीच्या दिवशी रावणवधाचा भाग दाखविण्यात आल्यावर हे नाट्य संपते. काही ठिकाणी हे नाट्य चौदा दिवस व काही ठिकाणी महिनाभरही चालते. संतश्रेष्ठ तुलसीदास यांच्या 'रामचरितमानस' या सुप्रसिद्ध हिंदी महाकाव्यावर हे नाट्य आधारलेले असते. त्या काळातच हे नाट्य प्रचलित झाले. अर्थात या

लोकनाट्याची परंपरा सुमारे चारशे वर्षांची जुनी आहे.

रामलीला नाट्याची प्राचीन काळी रूढ असलेली प्रयोगपद्धती कशी होती याची माहिती आज मिळत नाही. तथापि हल्ली हे खेळ ज्या पद्धतीने करण्यात येतात ती पद्धती कालमानाने अपरिहार्यपणे होणारे काही संस्कार सोडले तर बहुतांशी पूर्वपरंपरेस धरून आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही. उदाहरणार्थ, हल्लीच्या काळात विशेषत: मोठ्या शहरांतून रामलीलेचे जे प्रयोग होतात त्यांत पडदे, प्रकाशयोजना वगैरे नेपथ्यप्रकारांच्या बाबतीत पुष्कळच आधुनिकता आली आहे; परंतु खेड्यापाड्यांत होणाऱ्या खेळांसाठी अजूनही सुसज्ज असा रंगमंच नसतो. एखाद्या मोठ्या वृक्षाच्या पाराभोवती उघड्या मैदानात, किंवा एखाद्या देवळाच्या आवारात हे खेळ केले जातात. काही मोठ्या देवस्थानांत देवाच्या सेवेला वाहिलेल्या कलावंतांचे नृत्यगायनादी कार्यक्रम करण्यासाठी स्वतंत्र मंडपाकार आवारे असतात, तशा प्रकारचे प्रयोगस्थान लाभले तर तेथे खेळ केले जातात. लहानलहान शहरांत एखाद्या चौकात तात्पुरता रंगमंच उभारून भर रस्त्यावर खेळ करतात. प्रेक्षक रंगमंचाच्या समोर व आजूबाजूस जिथे जागा मिळेल तिथे, किंवा आसपासच्या घरांतील सज्ज्यांत बसून खेळ पाहतात. खेड्यापाड्यांतील खेळात पडद्याची सोय नसल्यामुळे पात्रांची रंगभूषा-वेषभूषा करण्यासाठी जागा नसते. त्यासाठी रंगमंचाच्या पाठीमागे थोड्या अंतरावर कापडाचा आडोसा करून तात्पुरते नेपथ्यगृह करावे लागते. नाट्य सुरू झाल्यावर मध्येच जर कपडे बदलण्याची आवश्यकता उत्पन्न झाली तर तो प्रकार तेथेच रंगमंचाच्या मागील बाजूस प्रेक्षकांच्या दृष्टीसमोरच चालावयाचा. नटांनाच काय, प्रेक्षकांनाही त्यात काही अप्रूप वाटत नाही.

रामलीला नाटय सामान्य लोकनाटयप्रकारांप्रमाणे संगीतनृत्यात्मक असते. रंगमंचावर एका बाजूला रामचरितमानसातील दोहे व चौपाया म्हणणारे ' पाठक ' व त्यावर मधूनमधून टीकाटिप्पणी म्हणजेच मराठी लोकनाटयाच्या परिभाषेत ' संपादणी ' करणारे ' धारक ' बसलेले असतात. त्यांच्या पठनास अनुसरून पात्रे अभिनय करतात. अनेक दिवस चालणाऱ्या या नाटयाची सांगता रावण, कुंभकर्ण व रावणपुत्र मेघनाद यांच्या प्रतिमांच्या दहनाने होते. सत्पक्षाचा असत्पक्षावर विजय झालेला दाखविण्याची प्रथा बहुतेक सर्व लोकनाट्यप्रकारांत असतेच.

पूर्वीच्या काळी काही ठिकाणी रामलीला नाट्य करणाऱ्या संपन्न संस्था

असत असे दिसते. कारण माळवा, बुंदेलखंड इत्यादी प्रांतांत काही ठिकाणी बांधण्यात आलेल्या कायम स्वरूपाच्या रंगमंचाचे अवशेष अद्यापि आढळतात. त्यावरून असे दिसते की एखाद्या मोकळ्या मैदानात एक लांबलचक ओटा बांधलेला असे व त्याच्या दोन्ही बाजूंस थोडे अंतर सोडून दोन लहान छपरीवजा कक्ष बांधलेले असत. हे कक्ष अयोध्या व लंका ही रामकथेतील दोन प्रमुख स्थाने दर्शविणारे असत. मधला ओटा हा मुख्य रंगमंच म्हणून वापरीत असत व तेथे मुख्य नाट्य दाखवीत असत. रामाच्या पक्षातील पात्रे अयोध्याकक्षातून व रावणपक्षातील पात्रे लंकाकक्षातून प्रवेश करीत. काही ठिकाणी या दोन कक्षांच्या ऐवजी मधल्या ओट्यावर म्हणजे मुख्य रंगमंचावर निरनिराळ्या पातळ्या साधून तेथे अयोध्या, किष्किंधा, पंचवटी, लंका वगैरे स्थळे वेगवेगळ्या पातळ्यांवर दाखवीत. रामकथेतील विविध घटनांशी संबद्ध असलेल्या निरनिराळ्या पात्रांनी त्या त्या स्थळी बसावयाचे. अशा रीतीने एकाच वेळी राम, लक्ष्मण व सीता पंचवटीत, वाली, सुग्रीव वगैरे किष्किंधा नगरीत, तर रावण, कुंभकर्ण वगैरे राक्षसमंडळी लंकेत बसलेली दिसत. याप्रमाणे निरनिराळ्या पातळ्यांवरील या स्थलांचे दृश्य मोठे देखणे दिसत असले पाहिजे. अलीकडील काही नाटकांत अशा प्रकारचे विविध पातळ्यांचे नेपथ्य सूचक व कलापूर्ण पद्धतीने योजलेले आढळते. दिल्ली येथील नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा या संस्थेने अलीकडे श्री. धर्मवीर भारती यांच्या ' अंधा युग ' या हिन्दी नाटकाच्या प्रयोगात अशा विविध पातळ्यांच्या नेपथ्याची परिणामकारक योजना केली होती. पाश्चात्त्य रंगभूमीवर अशा नेपथ्ययोजनेचा सर्रास उपयोग करण्यात येतो. अलीकडे रशियामध्ये मॅक्झिम गॉर्की याच्या ' मदर ' या सुप्रसिद्ध कादंबरीचे नाट्य करून दाखविण्यात आले, त्यात याच तंत्राचा यशस्वी वापर करण्यात आला होता असे समजते. आपल्याकडे या पद्धतीचे नेपथ्य लोकनाट्यात शेकडो वर्षांपासून योजिले जात आहे हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

रामलीला नाट्यातील रंगभूषा व वेषभूषा ग्रामीण पद्धतीची असली तरी मोठी देखणी असते. राम, लक्ष्मण, सीता वगैरे पात्रांसाठी चौदा-पंधरा वर्षांच्या अगदी तरुण मुलांची योजना करतात. स्त्रीभूमिका तरुण मुलेच करतात. राम, लक्ष्मण, सीता यांसारख्या पवित्र मानल्या गेलेल्या भूमिका करण्यासाठी लैंगिक भावनांपासून अलिप्त असलेल्या, शुद्ध अंतःकरणाच्या कोवळ्या मुलांची योजना करावी अशी तिकडे पूर्वापार समजूत आहे. विशेषतः रामाच्या भूमिकेसाठी

ब्राह्मण कुटुंबातील एखाद्या देखण्या मुलाची निवड केली जाते. या मुख्य पात्रांची रंगभूषा व वेषभूषा आकर्षक करतात. चेहऱ्याची रंगरंगोटी पिवडी, हिंगुळ वगैरे साध्या द्रव्यांनी केली असली तरी उत्तर भारतात नवऱ्या मुलीच्या गालांवर व भुवयांवर जशी ठिपक्याठिपक्यांची नक्षी काढतात तशी या पात्रांच्या चेहऱ्यावर नक्षी काढलेली असते. कपाळावर उभे गंध लावून मधोमध लाल रंगाचा टिळा लावतात. अंगात भडक रंगाचा पायघोळ झब्बा, डोईवर सोन्याचा वर्ख लावलेला पुठ्ठयाचा मुकुट, कानात व गळ्यात निरनिराळ्या प्रकारची (कृत्रिम) आभूषणे, अशी मोठी भपकेबाज वेषभूषा असते. राजाची वेषभूषा 'विचित्र' म्हणजे वैचित्र्यपूर्ण व आकर्षक असावी असा दंडक भरताच्या नाट्यशास्त्रात आढळतो, त्यासारखीच ही वेषभूषा असते. रावण, हनुमान वगैरे पात्रे मुखवटे घालतात. रावणाचा दहा तोंडाचा मुखवटा किती अवजड असेल याची कल्पनाच केलेली बरी. अशा मुखवट्याखाली प्राण कासावीस होऊ लागले म्हणजे रावण जरा एकीकडे जाऊन क्षणभर मुखवटा काढून 'हुश्श' करून घेतो! रामलीला नाट्यातील पात्रांची ही अशी भडक वेषभूषा, विविध पातळ्यांचे नेपथ्य व त्यांवर बसलेली पात्रे, हे एकंदर दृश्य जुन्या राजपूत किंवा कांगडा चित्रशैलीतील चित्रासारखे दिसत असेल.

स्वातंत्र्यपूर्वकाली वाराणशीजवळ रामनगर नावाचे संस्थान होते. तेथे होणारा रामलीलाउत्सव तर अतिशय भव्य असतो. गेली दीड-दोनशे वर्षे रामनगर येथे हा उत्सव साजरा केला जात आहे व त्यासाठी संस्थानच्या राजेसाहेबांकडून खर्चाची व इतर प्रकारची खास व्यवस्था केली जाते. विशेष म्हणजे या उत्सवावर स्वतः राजेसाहेबांची देखरेख असते. येथील रामलीला नाट्याचे वैशिष्ट्य असे की ते नाट्य एकाच मर्यादित रंगमंचावर न करता अयोध्या, चित्रकूट, पंचवटी, लंका वगैरे रामकथेतील प्रमुख घटनास्थळांसाठी स्थाने मुद्दाम तयार करवून घेऊन त्या त्या ठिकाणी करण्यात येते. राम प्रवेश करतो तोच मुळी रथात बसून. तसेच राम, लक्ष्मण व सीता शरयू नदी ओलांडून जातात ते दृश्य प्रत्यक्ष एखाद्या लहानशा नदीवर दाखवितात, व ती तिघे खऱ्या होडीत बसून नदी पार करतात. तोच प्रकार इतर दृश्यांबाबत. एकंदर 'नाट्यक्षेत्र' सात चौरस मैलांवर पसरलेले असते. प्रत्येक दृश्याच्या वेळी प्रेक्षक नटांबरोबर एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणी जातात. पाचपाच दहादहा हजार प्रेक्षक हे नाट्य बघण्यासाठी जमतात. नटांबरोबर एका स्थानावरून दुसऱ्या स्थानावर फिरत राहणारा

गायकवादकांचा ताफा असतो व ‘ पाठक ’ तुलसीदासाच्या चौपाया म्हणत जातात त्याप्रमाणे पात्रे अभिनय व कृती करीत जातात. हा एकंदर नाटयप्रकार म्हणजे अलीकडील चित्रपटांत दाखवितात तसा ‘आउटडोअर’ दृश्यचित्रणा-सारखाच प्रकार म्हणावयाचा ! एवढ्या भव्य प्रमाणावर नाट्याचे दर्शन घडविल्याचे जगात हे एकमेव उदाहरण असेल. आता या भव्य नाटयदर्शनास पुष्कळच संक्षिप्त रूप दिले आहे असे समजते.

कृष्णलीला व रासलीला

रामलीलेप्रमाणे उत्तरेकडे होणारे कृष्णलीला व रासलीला हे नाट्यप्रकार त्या प्रांतांत अतिशय लोकप्रिय आहेत. हे दोन्ही नाट्यप्रकार थोडाफार फरक सोडला तर पुष्कळसे सारखे आहेत. यात राधा व कृष्ण यांच्या प्रेमाची कहाणी रंगविलेली असते. कृष्णलीलेच्या मानाने रासलीलेचे नाट्य अधिक सांकेतिक स्वरूपाचे व अधिक संस्कारित असते. मागे वर्णिलेल्या रामनगर येथील राम-लीलेप्रमाणे कृष्णलीलेतील विविध दृश्ये विविध स्थळी दाखविण्यात येतात. उदा-हरणार्थ गोपीवस्त्रहरण, कालियामर्दन वगैरे घटनांची दृश्ये प्रत्यक्ष नदीत दाख-वितात. उत्तर प्रदेशातील हाथरस येथील कृष्णलीला या बाबतीत रामनगर येथील रामलीलेसारखी प्रसिद्ध आहे. तेथील कृष्णलीला नाटयोत्सव महिनाभर चालतो. रामलीलेतील प्रमुख पात्रांप्रमाणेच कृष्णलीलेतील कृष्ण, राधा व गोपी यांची वेषभूषा व रंगभूषा भपकेदार असते. या भूमिकांसाठी अशीच तरुण मुलांची योजना करतात, व त्यांना अनेक दिवस तालीम देऊन तयार करतात.

रासलीलेचे खेळ बहुधा मथुरावृंदावनाच्या परिसरात करण्यात येतात. तेथील देवस्थाने हे खेळ करणाऱ्या मंडळ्या आपल्या पदरी बाळगतात. हे खेळ कृष्णलीलेप्रमाणे निरनिराळ्या घटनास्थळी न करता एकाच जागी रंगमंचावर करतात. त्यांची साधारण प्रयोगपद्धती अशी : सुरुवातीस कृष्ण, राधा व गोपी रंगमंचावर येऊन बसतात. सूत्रधार (याला ‘ स्वामी ’ म्हणतात) व त्याचे साथीदार कृष्णाच्या स्तुतिपर गीते गातात. कृष्णाच्या जीवनातील कोणत्या प्रसंगाचे नाट्य होणार आहे ते ‘ स्वामी ’ सांगतो. नंतर कृष्ण व राधा यांना गोपी ओवाळतात व आरती म्हणतात. यानंतर कृष्ण, राधा व गोपी यांचे नृत्य होते व राधा-कृष्णांच्या जीवनातील नाट्य करून दाखविण्यात येते. प्रेक्षक या एकंदर नाट्याशी इतके समरस होतात की कृष्ण, राधा व गोपी या खऱ्याच

पौराणिक व्यक्ती असाव्यात त्याप्रमाणे त्यांना भक्तिभावाने वंदन करून त्यांस फुले, फळे व मिठाई वगैरे अर्पण करतात. नाटयाचा सोहळा फार लांबला तर कृष्ण, राधा वगैरे मंडळी मध्येच उठून जातात व आत जाऊन दूध पिऊन परत येतात. लहान मुलेच ती! त्यामुळे नाटयाला काही बाध येतो असे त्यांना स्वतःलाच काय प्रेक्षकांनाही वाटत नाही. कृष्णभक्तीच्या रसात डुंबत असलेल्या प्रेक्षकांच्या मनात कृष्ण व राधा या व्यक्तींच्या भूमिकांबाबत व एकंदर त्या नाटयाबाबत संपूर्ण सत्याभासाचे वातावरण तयार झालेले असते. त्या वातावरणात देहभान विसरून प्रेक्षक रंगमंचावर चाललेल्या कृष्णभक्तिपर गायनातही सामील होतात. नाटय व भक्तिभाव यांचे त्या ठिकाणी अपूर्व ऐक्य प्रस्थापित होते.

रासलीला नाट्याचा एक भाग 'दानलीला' नावाच्या लहानशा प्रवेशाच्या रूपाने दाखवितात. त्यात मथुरेला दहीदूध विकण्यासाठी जाणाऱ्या गौळणींना कृष्ण व त्याचे सवंगडी कसे छेडतात ते दाखविलेले असते. महाराष्ट्रातील तमाशात 'गौळणी'चा कार्यक्रम याच स्वरूपाचा असतो हे आपण पाहिलेच आहे.

अलीकडे रामलीला, कृष्णलीला वगैरे नाट्ये त्यांसाठी मुद्दाम उभारलेल्या भव्य रंगमंचावर केली जातात. रंगमंचावर नाटकासारखे पडदे असतात. जुन्या काळी पडदे नसत. सामान्यतः लोकनाट्यात पद्धत असते त्याप्रमाणे पात्रांच्या प्रवेशाच्या वेळी दोन माणसे धोतर किंवा फेटा आडवा धरून उभी राहत. रासलीलेत कृष्ण, राधा व गोपी रंगमंचावर येऊन बसतात त्या वेळी असाच समोर धोतराचा पडदा धरतात. पडदा दूर करताच आत थाटाने सजविलेले रंगमंचावरील दृश्य प्रेक्षकांच्या दृष्टीस पडते तेव्हा टाळ्यांचा एकच गजर होतो. अशा सजविलेल्या दृश्यास तिकडे 'झाँकी' म्हणतात. ही झाँकी म्हणजे रासलीलेचे प्रमुख आकर्षण असते.

रामलीला, कृष्णलीला, रासलीला इत्यादी प्रमुख लोकनाट्यप्रकारांव्यतिरिक्त उत्तर भारतात 'नौटंकी', 'स्वांग', 'माँच' व 'ख्याल' वगैरे काही गौण स्वरूपाचे नाट्यप्रकार प्राचीन कालापासून चालत आले आहेत. 'नौटंकी' हा नाट्यप्रकार बाराव्या शतकाइतका जुना आहे असे म्हणतात. हा नाट्यप्रकार मुख्यतः पश्चिमी उत्तर प्रदेश व पंजाब या प्रांतांत प्रचलित आहे. पंजाबातील मुलतानच्या नौटंकी नावाच्या राजकन्येसंबंधी प्रचलित असलेल्या लोककथे-

वरून तिच्याच नावाने हे नाट्य प्रसिद्ध आहे. याचे विषय वरील प्रदेशांत रूढ असलेल्या लोककथांतून, इतिहासातून व क्वचित पुराणांतून घेतलेले असतात. याचे स्थूल स्वरूप सामान्य लोकनाट्यासारखेच असते. खेळ रस्त्याच्या चौकात किंवा कुठल्याही मोकळ्या जागेत करितात व प्रेक्षक सभोवती किंवा आजू-बाजूच्या घरांत बसून खेळ पाहतात. रंगमंचावर पडदा नसतो. पात्रांची रंग-वेषभूषा रंगमंचाच्या मागील बाजूला करतात. सूत्रधार गीतांच्या द्वारे कथा-सूत्र सांगत जातो. पात्रे आपापली कामे झाल्यावर तेथेच रंगमंचावर एका बाजूस बसतात. नाट्य चालू असता एखाद्या नटाला तलफ आली म्हणजे तो एका कडेला जाऊन हुक्का पिऊन किंवा पान खाऊन येतो! विदूषकासारखे एक विनोदी पात्र असते ते समाजातील मोठ्या लोकांच्या नकला करून किंवा समकालीन सामाजिक पद्धतीसंबंधी उपरोधपर टिप्पणी करून अथवा अन्य प्रकारे विनोद निर्माण करते. कथेत सोळा वर्षांच्या तरुणीसाठी वरसंशोधन चालू असल्याचे दाखविले असेल तर तो मध्येच तोंड घालून 'पंचवीस वर्षांचा एक तरुण मिळत नसेल तर बारा-तेरा वर्षांचे दोन मुलगे चालतील का?' असा गंभीरपणे प्रश्न विचारील. संपूर्ण नाट्य पद्यात असते; केवळ विदूषकाची टीका-टिप्पणी गद्यात चालते. सामान्यतः या नाट्यातील विनोद उथळ व उत्तान शृंगारात्मक असतो. अलीकडे या खेळांच्या स्वरूपात पुष्कळ सुधारणा झाली आहे. पूर्वी खेळ पाहायलासुद्धा न जाणाऱ्या स्त्रिया आता या खेळांत भूमिका करू लागल्या आहेत.

'स्वांग' हा नाट्यप्रकार काहीसा प्रहसनासारखा असतो. स्वांग म्हणजे सोंग. आपल्याकडे नाटकातील भूमिकांना सोंगच म्हणत. यात एखाद्या समकालीन सामाजिक विषयावर व्यंग्य असते. समाजातील काही व्यक्तींची त्यात नक्कल केलेली असते. यात बहुधा दोनच पात्रे असतात—एक पुरुष आणि एक स्त्री. स्त्रीपात्राची भूमिका करणारा पुरुष साध्या पुरुषाच्या पोशाखातच असतो; केवळ चेहरा झाकण्यासाठी एक चुन्नी (पंजाबी बायका उपरण्यासारखा दुपट्टा वापरतात तो) पदरासारखी डोकीवरून घेतो—मराठी तमाशातील मावशीबाई या पात्राप्रमाणे! ही दोन पात्रे समयस्फूर्त संवादांतून एखादा प्रसंग उभा करतात. हे खेळ करणाऱ्या लोकांस 'भांड' म्हणतात.

मध्यप्रदेशात 'माँच' नावाचा लोकनाट्यप्रकार आहे. रंगमंचाच्या जागी उंच अशा माचाणासारखी जागा तयार करितात व तिच्या चारी बाजूंस खांब

उभे करतात. माँच हा शब्द संस्कृत 'मंच' शब्दाचाच अपभ्रंश आहे. या रंगमंचाची भरताच्या नाट्यशास्त्रात सांगितल्याप्रमाणे विधिपूर्वक प्रतिष्ठापना केली जाते. रंगमंचाच्या मागील बाजूस संघगान करणारे गायक बसतात. पात्रे आपापली कामे झाल्यावर तेथेच रंगमंचावर मागील बाजूस बसतात, व कपडे वगैरे बदलण्याचे काम तेथेच प्रेक्षकांच्या देखत करतात. रंगभूषा व वेषभूषा करण्यासाठी स्वतंत्र नेपथ्यगृह नसते.

या नाट्यातील पूर्वरंगात गणपतिसरस्वतीचे पूजन होते हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. गणपती हे दैवत दक्षिणेकडेच मानतात असा समज आहे तो बरोबर नाही हे यावरून दिसते. या नाट्यासाठी विषय बहुधा इतिहासातून किंवा प्राचीन लोककथांतून घेतलेले असतात. त्यांत राजा भर्तृहरी व सती पिंगला यांची कथा विशेष लोकप्रिय आहे. या नाट्यप्रकारातही नायकाचा मित्र म्हणून वावरणाऱ्या विदूषकासारखे विनोदी पात्र असते. त्याचे नावही 'शेर-मार-खाँ' (वाघमाऱ्या) असेच विनोदी आहे. यातील नाट्य संगीतनृत्यात्मक असते. संवाद पद्यात असतात. साथीला ढोलके असते.

राजस्थानात प्रचलित असलेला 'ख्याल' हा नाट्यप्रकार मराठी तमाशातील 'कलगीतुऱ्या'च्या लावणीच्या कार्यक्रमासारखा असतो. याला तिकडे 'तुर्रा-किलगी' असे नाव आहे, व त्यातही असेच प्रश्नोत्तररूप गीतांचे गायन होते. बाकी स्वरूप इतर लोकनाट्यप्रकारांसारखेच असते.

बंगालमधील 'यात्रा' किंवा 'जात्रा'

बंगालमध्ये रूढ असलेला प्रमुख लोकनाट्यप्रकार 'यात्रा' (किंवा बंगाली लोकांच्या उच्चारपद्धतीप्रमाणे 'जात्रा') हा होय. काही संशोधकांच्या मते यात्रा' हा प्रकार वैदिक कालात प्रचलित होता. ऋग्वेदातील देवतांचे स्तवन मिरवणुकीत सामूहिक नृत्य-गायनाच्या स्वरूपात करण्याची प्रथा होती. यात्रा या शब्दाचा मिरवणूक असा अर्थ आहे. त्याचा वरील प्रकाराशी संबंध लावता येण्यासारखा आहे. इ. स.च्या पंधराव्या शतकात कृष्णकीर्तन नावाने प्रचलित असलेल्या भजनगायनाच्या समारंभात कृष्ण व राधा यांच्या भेटीच्या प्रसंगावर नाट्य करून दाखविले जात असे. बंगालमधील भक्तिसंप्रदायाचे प्रमुख आचार्य श्री चैतन्य महाप्रभू यांनी 'रुक्मिणीहरण' या नावाने आपल्या शिष्यांकडून असेच नाटक करवून घेतले होते व त्यात त्यांनी स्वतः रुक्मिणीची

भूमिका केली होती. या नाट्यासाठी त्या कालाप्रमाणे नेपथ्ययोजना अगदी तुजवी असे. परंतु पात्रांची रंग-वेषभूषा वास्तवपूर्ण व दर्शनीय करण्याबाबत चैतन्यप्रभूंचा कटाक्ष असे. त्यांची स्वतःची रुक्मिणीच्या भूमिकेतील भूषा अत्यंत आकर्षक होत असे. स्त्रीभूमिकेत ते अतिशय सुंदर दिसत—इतके की अपरिचित माणसाला काम करणारा पुरुष आहे की स्त्री आहे याचा भ्रम पडावा. बंगालमध्ये कृष्णभक्तीस खरी प्रेरणा चैतन्यप्रभूंनीच दिली. त्यांच्याच प्रेरणेने ठिकठिकाणी श्रीकृष्णाचे उत्सव होऊ लागले. त्यानिमित्त निघणाऱ्या मिरवणुकीत श्रीकृष्णाच्या जीवनातील विविध प्रसंगांचे नाट्यरूपाने प्रदर्शन केले जात असे. हे खेळ म्हणजे 'यात्रा' नाट्याचेच प्रकार होत. त्यात कालियादमनाचा खेळ इतका लोकप्रिय झाला होता की त्या काळी यात्रा नाट्याचा उल्लेख 'कालिया-दमन यात्रा' या नावानेच होऊ लागला होता. पुढील काळात असे कृष्णभक्तिपर नृत्यगीतात्मक खेळ करून दाखविणाऱ्या मंडळ्या निघाल्या व त्या गावोगाव फिरून आपले खेळ करू लागल्या. अशा रीतीने यात्रा नामक नाट्यप्रकार बंगाल प्रांतात प्रचलित झाला. विहार व उडीसा प्रांतांतही हा नाटयप्रकार रूढ आहे.

वरील प्रांतांत ज्या ठिकाणी श्रीकृष्णाव्यतिरिक्त इतर देवतांचे माहात्म्य मानतात त्या ठिकाणी त्या त्या देवतांच्या चरित्रांतील प्रसंगांवर यात्रानाट्ये करून दाखविण्यात येतात. उदाहरणार्थ, रामयात्रा, शिवयात्रा, शक्तियात्रा असे प्रकार याचे आहेत. परंतु श्रीकृष्ण हे प्राचीन काळापासून चालत आलेले दैवत होय. चैतन्य प्रभूंच्या आधी दोन शतके होऊन गेलेल्या जयदेव कवीच्या 'गीतगोविंद' या प्रसिद्ध काव्याची रचना यात्रा नाटकाच्या पद्धतीवर केलेली आहे व त्यातील अष्टपद्यांवर पुढे कित्येक शतके नाटय होत राहिले.

जुन्या काळी यात्रा नाटयाचे खेळ उघड्या मैदानात केले जात असत. नेपथ्य काही नसे. पुढील काळात तात्पुरता रंगमंच उभा करण्यात येऊ लागला. पाठीमागे एखादा पडदा असला तर असे. गायक-वादक रंगमंचावर एका बाजूस बसत. मुख्य सूत्रधारास 'अधिकारी' म्हणत. त्याच्या मार्गदर्शनाखाली गायक-मंडळी संघगानाच्या रूपाने कथाभाग उलगडून दाखवीत असत. तदनुसार पात्रे अभिनय करीत. गाण्याला ढोलके, मृदंग व करताल यांची साथ असे. मुख्य नायकाची भूमिका बहुधा सूत्रधार (अधिकारी) स्वतः करीत असे. विदूषका-सारखे 'काछ' नावाचे विनोदी पात्र असे.

एकंदरीत या नाटयाचे स्वरूप सामान्य लोकनाटयाप्रमाणे ग्रामीण व

रांगडे असे. नाट्य चालू असता एखाद्या नटाला धूम्रपान करण्याची तलफ आली की तो खुशाल एका बाजूला जाऊन हुक्क्याचे झुरके मारून येई. इतकेच नव्हे, शेवटी होणाऱ्या भरतवाक्यवजा संघगानाच्या वेळी रंगमंचावर 'मरून' पडलेले पात्रसुद्धा उठून त्यात सामील होत असे! नृत्यगायनात रंगून गेलेले प्रेक्षक असल्या प्रकारांकडे लक्षही देत नसत.

पुढील काळात श्रीकृष्णाच्या जीवनातील कथांव्यतिरिक्त यात्रा नाटयात समकालीन सामाजिक विषयांचा समावेश करण्यात येऊ लागला. उडीसा प्रांतात वैष्णवपाणी याने यात्रा नाटकाच्या तंत्रात बरीच सुधारणा केली व त्याला नवीन स्वरूप दिले. अर्वाचीन काळात मुकुंददास नावाच्या नाटककाराने 'स्वदेशी यात्रा' या नावाचा नवीन नाटयप्रकार सुरू केला. त्यात परकीय शासन व काही सामाजिक दोष यांवर प्रखर टीका करून त्याने जनतेत देशाभिमान जागृत केला. कविवर्य टागोर यांनी आपल्या काही नाटकांतून या ग्रामीण नाव्यप्रकाराची काही अंगे मोठ्या कौशल्याने प्रयोजित केली आहेत.

गुजरातेतील 'भवाई'

'भवाई' हा गुजरात प्रांतात अनेक शतके प्रचलित असलेला लोकनाव्यप्रकार आहे. भव म्हणजे संसार या अर्थाने सांसारिक व्यवहाराचे चित्र दाखविणारे नाव्य, अशी या शब्दाची व्युत्पत्ती लावतात. भरताच्या नाव्यशास्त्रातही नाव्याचा हेतू 'लोकवृत्तानुकरणम्' म्हणजे लोकव्यवहाराचे चित्रण हाच दिला आहे. या नाटयप्रकाराची उत्पत्ती चौदाव्या शतकात झाली असे मानतात. या काळात होऊन गेलेला असाईत ठाकर हा या नाटयप्रकाराचा आद्यप्रवर्तक. याविषयी अशी आख्यायिका प्रचलित आहे की याने परजातीच्या एका स्त्रीबरोबर एका ताटात भोजन केले, म्हणून त्याला त्याच्या जातिबांधवांनी जातिबहिष्कृत केले. हा ठाकर गायननृत्यादी कलांत प्रवीण होता. जातिबहिष्कृत झाल्यावर तो संगीतनृत्यात्मक लहान लहान नाटयाचे प्रयोग करीत गावोगाव हिंडून आपली उपजीविका करू लागला. या कामी त्याला त्याचे मुलगे व इतर कुटुंबीय यांचे साहाय्य झाले. त्याच्या मृत्यूनंतर तोच व्यवसाय त्याच्या पुत्रपौत्रांनी चालविला. या नाटयाला 'भवाई' नाटय म्हणतात. आजही हे खेळ करणारी ठराविक कुटुंबे आहेत. याचे मूळ वरील आख्यायिकेत असावे.

या नाटयप्रकाराचे स्वरूप संगीतनृत्यात्मक असते. भवाई नाटयामध्ये

एक सलग कथानक नसते, तर अलीकडील एकांकिकेसारखे लहानलहान सुटे प्रसंग रंगविलेले असतात. या प्रसंगांस 'वेष' म्हणतात. यांचे विषय बहुधा गुजरात प्रांतात रूढ असलेल्या लोककथांतून, गुजरातच्या इतिहासातून किंवा समकालीन सामाजिक जीवनातून घेतलेले असतात. महाराष्ट्रातील तमाशा-प्रमाणेच भवाई नाटयास धार्मिक बैठक नसून ते ऐहिक स्वरूपाचे नाटय आहे. त्यात पौराणिक विषयही येतात, पण फार क्वचित. सामाजिक विषयात विजोड जोडप्याचा संसार, ढोंगी साधूंच्या अज्ञ स्त्रियांना फसविण्याच्या कारवाया, हिंदू व मुसलमान धर्मांच्या तरुणतरुणींचे प्रेमप्रकरण, असे हास्योत्पादक व समकालीन समाजाची व्यंगे दाखविणारे विषय येतात. भवाईचा खेळ रात्रभर चालतो व एका रात्रीत असे अनेक प्रसंग किंवा 'वेष' दाखविण्यात येतात. महाराष्ट्रातील ललितात ज्याप्रमाणे एका रात्रीत अनेक सोंगे काढतात व सर्व सोंगे काढण्यास रात्र पुरत नाही, तसाच प्रकार या 'वेषां'च्या बाबतीत होतो. 'वेष' हा शब्द मराठीतील सोंग या अर्थाचाच आहे. यावरून मराठीतील 'रात्र थोडी आणि सोंगे फार' या म्हणीसारखी गुजरातीतही 'रात थोडी अने वेष झाझा' अशी म्हण पडली आहे. हे मराठी-गुजराती नाटय व भाषा यांचे साम्य लक्षात घेण्यासारखे आहे.

भवाई नाटयाचा जनक असाईत ठाकर हा केवळ गायकनट नव्हता तर मोठा व्युत्पन्न रचनाकार होता. त्याने आपल्या भवाई खेळांसाठी जे 'वेष' रचले त्यांची संख्या ३६० इतकी भरते. दुर्दैवाने हे वेष लिखित स्वरूपात नसल्यामुळे त्यांपैकी आज फारच थोडे उपलब्ध आहेत व तेही मौखिक परं-परेच्या स्वरूपात चालत आलेले आहेत. भवाई नाटयात अतिशय लोकप्रिय असलेली कथा गुजरातचा राजा सिद्धराज जयसिंह (इ. स. बारावे शतक) याच्या जीवनातील एका लोककथेवर आधारलेली आहे. या नाटयास 'जसमा ओडन' असे नाव आहे. ओडन म्हणजे माती खोदण्याचे काम करणाऱ्या मजूर जातीची स्त्री. आपल्याकडील वडारांसारखी ही जात आहे. या जातीतील जसमा नावाच्या तरुण व देखण्या विवाहित स्त्रीवर सिद्धराज लुब्ध होतो व तिला आधी सामोपचाराने व नंतर बळजबरीने वश करण्याचा प्रयत्न करतो. परंतु ती पतिव्रता स्त्री त्याची मागणी धुडकावून लावते. अखेर पतिव्रतेच्या पुण्यप्रभावा-पुढे हतबल झालेला सिद्धराज तिची क्षमा मागतो, असा यात कथाभाग आहे.

भवाई नाटयामध्ये प्रारंभी पणतीची किंवा मशालीची पूजा करण्याची

प्रथा आहे. दीपज्योत हे जगदंबेचे प्रतीक आहे असे ते मानतात. याशिवाय गणपतीचीही पूजा करण्यात येते. गणपती रंगमंचावर प्रवेश करतो तो एक ताट हातात घेऊन, त्याच्या आड आपला चेहरा लपवून नृत्य करीत येतो. थोड्या वेळाने नाचता नाचता ताट बाजूला करून प्रेक्षकांस दर्शन देतो. ताटाआड चेहरा लपविण्यात प्रेक्षकांचे कुतूहल जागृत करण्याचा हेतू असावा. नंतर स्वतः जगदंबा कालिमातेच्या रूपाने नृत्य करीत प्रवेश करते. तिचा व सूत्रधाराचा (त्याला 'नायक' म्हणतात.) संवाद होतो, त्यात ती त्याला बजावते की प्रेक्षकांपैकी किंवा अन्य कोणी भवाई नाट्याची निंदा केली तर मी त्याला खाऊन टाकीन ! आपल्या नाटयाविषयी एवढा आदर व अभिमान प्रत्यक्ष जगदंबेने प्रकट केल्यावर खेळाच्या वेळी गैरवर्तन करण्यास कोण धजावणार ?

यानंतर निरनिराळ्या वेषांचे नाटय सुरू होते. नाटयातील प्रमुख पात्रांबरोबर विदूषकासारखे एक पात्र असते. त्याला रंगलो, जूठण, डागलो, सामळियो, अशी निरनिराळी नावे आहेत. याचा विनोद बहुशः शब्दनिष्ठ, ग्राम्य व आचरट अंगविक्षेपांवर आधारलेला असतो. कथाभाग सूत्रधार व त्याचे साथीदार यांच्या संघगानाच्या द्वारे उलगडण्यात येतो. नाट्याचे स्वरूप संगीतनृत्यात्मक असल्यामुळे जे थोडे संवाद असतात ते पद्यात असतात, व क्वचित गद्यात असले तरी ते गद्य लयबद्ध असते. गीते म्हणण्याचे काम सूत्रधार व त्याचे साथीदार करीत असले तरी क्वचित काही पात्रे स्वतः गीते म्हणतात. महाराष्ट्रातील तमाशाप्रमाणे यातील गीते व संवाद तारस्वराने म्हणण्यात येतात.

भवाई नाट्याचे नेपथ्य अगदी जुजबी असते. खेळ बहुधा कोठेतरी मोकळ्या जागेवर किंवा गावच्या पटेलाच्या वाड्यात करण्यात येतात. रंगमंच म्हणून जमिनीवरच एका बाजूस चौकोन आखून घेतात व प्रेक्षक त्याच्या सभोवती बसतात. पडदा असा नसतोच. नाट्याच्या सुरुवातीस दोन माणसे धोतरवजा कपडा समोर ताणून धरतात, तेवढाच काय तो आडोसा. रंगभूषा कुंकू, काजळ, खडू वगैरे साहित्याच्या साहाय्याने चेहऱ्यावर लहानमोठे ठिपके काढून केली जाते. चेहऱ्याला तकाकी आणण्यासाठी तेल चोपडतात.

भवाई नाट्याचे एक वैशिष्टय असे की त्यातील संवादांत स्वच्छ व स्पष्ट शब्दोच्चाराबाबत विशेष कटाक्ष बाळगण्यात येतो. तसेच नृत्यात मुद्राभिनयापेक्षा आकर्षक पदन्यासावर विशेष भर देतात. भवाई नाट्य करणाऱ्या मंडळ्या धार्मिक उत्सवांच्या निमित्ताने गावोगावी फिरून खेळ करतात.

अद्यापि या नाट्याचे प्रयोग राजस्थानातील अबूजवळ असलेल्या अंबामातेच्या देवळात विधिपूर्वक करण्यात येतात. भवाई नाट्य गुजरातेप्रमाणे राजस्थानातही प्रचलित आहे.

भारतातील विविध प्रांतांत रूढ असलेले हे प्रमुख लोकनाट्यप्रकार होत. याशिवाय इतर अनेक लोकनाट्यप्रकार आहेत. उदाहरणार्थ, दाक्षिणात्य लोकनाटयातील 'दोड्डाट', 'कूटियाट्टम्'; काश्मीरमधील 'भांडजशन'; आसाममधील 'आंकिया नाट'; हिमाचल प्रदेशातील 'करियाला' इत्यादी. या सर्व नाटयप्रकारांचे स्थूल स्वरूप साधारणपणे कोणत्याही प्रांतातील लोकनाटय-प्रकारांसारखेच असल्यामुळे त्यांचा येथे केवळ उल्लेख केला तरी पुरे. थोडाफार भेद असतो तो प्रांतपरत्वे प्रचलित असलेल्या, त्या त्या प्रांतांतील दैवते व सामाजिक परिस्थिती इत्यादी बाबतीत असतो. उदाहरणार्थ, काश्मीरमधील 'भांडजशन' या लोकनाट्याचे प्रयोग करणारे 'भांड' जातीचे मुसलमान लोक असतात. (ही जात उत्तर प्रदेशातील भांड जातीपेक्षा वेगळी आहे.) या लोकनाट्यात नांदीचा विधी असतोच. फक्त ते अल्लाच्या स्तुतिपर पद्ये म्हणतात एवढेच.

प्रकरण पाचवे

लोकनाट्य : विविधतेतील एकता

आतापर्यंत आपण भारताच्या निरनिराळ्या लोकनाटयप्रकारांची ओळख करून घेतली. या नाटयप्रकारांचा मूळ उगम कितीही प्राचीन असो, त्यांना स्थूलमानाने विशिष्ट काली विशिष्ट समाजस्थितीमध्ये मान्यता प्राप्त झाली असे इतिहास दर्शवितो. इसवी सनाच्या तेराव्या शतकानंतर झालेला अर्वाचीन भारतीय भाषांचा विकास व त्याबरोबर संस्कृत नाटयसाहित्यास लागलेली उतरती कळा; मुसलमानांच्या आक्रमणामुळे त्याच काळात नष्ट होऊ लागलेली हिंदू राज्ये, व त्या कारणाने राजाश्रयास मुकलेली अभिजात नाटयकला; त्याचप्रमाणे त्या कालात भारतभर पसरलेल्या भक्तिमार्गाच्या लाटेबरोबर ऐहिक जीवनातील सुखोपभोगांबद्दल निर्माण झालेली अरुची; या विविध कारणांचा परिणाम होऊन अभिजात संस्कृत नाटय हळूहळू मागे पडले व त्यांचे स्थान घेणारे ग्रामीण लोकनाटयप्रकार पुढे आले, हा इतिहास आपण सुरुवातीस पाहिलाच आहे. वर वर्णिलेली परिस्थिती स्थूलमानाने साऱ्या भारतात प्रचलित असल्यामुळे येथील निरनिराळ्या लोकनाटयप्रकारांच्या स्वरूपात – प्रांतविशिष्ट काही किरकोळ भेद सोडले तर – पुष्कळसे साम्य आढळून येते. ज्या लोकनाटयप्रकारांनी अभिजात नागर नाटकांचे स्थान घेतले ते प्रकार ग्रामीण भागात जन्मास आले होते व ते अशिक्षित बहुजनसमाजाने त्याच वर्गासाठी प्रयोजित केले होते. या गोष्टीचा सर्व लोकनाटयप्रकारांच्या स्वरूपावर सारखाच परिणाम झाला आहे व त्या योगाने त्यांच्या विविध प्रकारांत साम्य निर्माण झाले आहे.

हे साम्य निर्माण होण्यास आणखी एक कारण झाले आहे. मागे सांगितल्याप्रमाणे भारतातील सर्व भागांवर – उत्तरेकडील काश्मीरपासून दक्षिणेकडील

केरळ व तामिळनाडुपर्यंत, व पश्चिमेकडील गुजरातेपासून पूर्वेकडील आसाम-बंगालपर्यंत – एक समान संस्कृतीचा ठसा उमटलेला दिसेल. दक्षिणेकडील द्राविड प्रांतांची काहीशी वेगळी प्रकृती जमेस धरूनही असे दिसेल की भारतातील सर्व प्रांतांवर गेली हजारो वर्षे आर्यांची जीवनपद्धती, त्यांची दैवते, तसेच संस्कृत भाषा, तीतील साहित्य व तत्त्वज्ञान यांचे फार मोठे संस्कार झाले आहेत. नाट्यकलेविषयीच बोलावयाचे तर सुमारे दोन हजार वर्षांपूर्वी निर्माण झालेल्या भरतकृत 'नाट्यशास्त्रा'ने भारतीय नाट्याचा पाया घातला आहे हे सर्वश्रुत आहे. भरतानंतरच्या सुमारे हजार-बाराशे वर्षांत निर्माण झालेले अभिजात संस्कृत नाट्य, पुढील काळात उदयास आलेले ग्रामीण लोकनाट्य, तसेच निरनिराळ्या भारतीय भाषांतील अर्वाचीन नाट्य, ही सर्व याच पायावर उभी आहेत. भारतातील विविध लोकनाट्यप्रकारांत साम्य आढळते याचे हे मूळ कारण आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्राचा मूलस्रोत दर्शविणारे हे साम्य व प्रांताप्रांतांतील विशिष्ट परिस्थितीमुळे निर्माण झालेले भेद शोधून काढण्यासाठी आपणांस या लोकनाट्यप्रकारांचे स्थूल स्वरूप, त्यांची प्रयोगपद्धती, नेपथ्य, अभिनयपद्धती व संगीत, नृत्य, इत्यादी अंगे, यांची पुन्हा एकदा तुलनात्मक दृष्टीने पाहणी करावी लागणार आहे.

भारतातील निरनिराळ्या लोकनाट्यप्रकारांच्या पूर्वी केलेल्या विवेचनावरून हे लक्षात आले असेल की भारतीय लोकनाट्याचे स्वरूप संगीतनृत्यप्रधान आहे. मूलतः भारतीय नाट्याची बैठकच संगीतनृत्यात्मक आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्राने घालून दिलेली ही परंपरा आहे. भरताने नाट्याला 'लोकवृत्तानुकरणम्' म्हणजे लोकजीवनाचे अनुकरण किंवा लोकव्यवहाराचे चित्रण म्हटले आहे. नाट्यामध्ये हे चित्रण रमणीय, सौष्ठवपूर्ण व रसोत्पादक व्हावयास पाहिजे व त्यासाठी नाट्यास संगीत व नृत्य यांची जोड देणे आवश्यक आहे अशी त्याची नाट्यविषयक दृष्टी होती. नाटकाच्या पूर्वरंगात संगीत, वाद्यवादन व नृत्य या कलासाधनांच्या द्वारे नाटकास प्रारंभीचा उठाव द्यावयाचा; पुढील नाटकात नटाचे चालणे, बोलणे, पाहणे व इतर अंगविक्षेप लयबद्ध, तालबद्ध व आल्हाददायक पद्धतीने प्रदर्शित करावयाचे; व एकंदर नाट्यास दृश्य व श्राव्य सौंदर्य साधणाऱ्या 'क्रीडनीयका' चे स्वरूप द्यावयाचे, अशी त्याची नाट्यासंबंधीची कल्पना होती. या कल्पनेत वास्तववादाचा आग्रह नाही; उलट नाट्यसृष्टी ही वास्तव सृष्टीहून काहीशी वेगळी, प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीस आवाहन करणारी व मनाला भुलविणारी, सौंदर्यपूर्ण व आदर्शवत अशी सृष्टी असावी ही

दृष्टी ठेवूनच त्याने नाटकाच्या विविध अंगांची उभारणी केली. भारतीय नाट्यास संगीतनृत्यात्मक स्वरूप प्राप्त झाले त्याच्या मुळाशी भरताची ही नाट्यविषयक दृष्टी आहे.

भारतीय नाट्याचे हे संगीतनृत्यात्मक स्वरूप पुढील काळात थोडेफार बदलले. भरताच्या कालानंतर झालेल्या कालिदास, शूद्रक, भवभूती इत्यादी संस्कृत नाटककारांची दृष्टी नाट्यातील सौंदर्याच्या अंशाबरोबर वास्तवाचा शोध घेऊ लागली. तदनुसार त्यांच्या नाटकांत गद्य संवादांस प्रमुख स्थान मिळाले व पात्रांचे बोलणेचालणे व अंगविक्षेपादि अभिनयांगे लयबद्धता व तालबद्धता यांच्या चौकटीतून मुक्त होऊन वास्तवदर्शनाच्या दिशेने प्रगती करू लागली. हे बदल घडून आले ते अपेक्षितच होते, परंतु ते नागरजनांच्या नाट्यापुरते मर्यादित राहिले. या नागर नाट्यातही संगीतनृत्याचा भाग पूर्णपणे नाहीसा झाला असे नाही, हे संस्कृत नाटकांतील श्लोकांच्या संख्येवरून (हे श्लोक गाऊन दाखवीत असले पाहिजेत हे गृहीत धरावयाचे), तसेच ' मालविकाग्निमित्रा ' सारख्या नाटकातून कथाभागात समाविष्ट केलेल्या संगीतनृत्यविषयक दृश्यांवरून लक्षात येण्यासारखे आहे. पुढे बाराव्या शतकात लिहिल्या गेलेल्या ' हनुमन्नाटका 'त संपूर्ण कथाभाग पद्यातच आविष्कृत केला आहे. म्हणजे या कालात नाट्याने पुन्हा भरतप्रणीत नाट्यपद्धतीचा अंगीकार केला असे दिसते. संस्कृत नाटकात ' उपरूपक ' म्हणून जो नाट्यप्रकार आहे त्याचे स्वरूप संगीतनृत्यात्मकच आहे. इ. स. च्या दहाव्या शतकात होऊन गेलेल्या राजशेखराच्या नाटकात ' नाटकं ननृतुः ' म्हणजे नाटक नृत्यरूपाने केले गेले अशा आशयाचा प्रयोग आढळतो. सतराव्या-अठराव्या शतकांत तंजावरच्या भोसले राजांनी लिहिलेल्या नाटकांत ' नाटक नाचवून ' असा प्रयोग केलेला आढळतो. गुजराती संतकवी नरसिंह मेहता याच्या काव्यात ' वेरागी थई नाटक नाचिये ' (विरागी होऊन नाटक नाचावे) असे वचन आहे. म्हणजे नाटकाचे संगीतनृत्यात्मक स्वरूप भारतात जुन्या काळी सर्वत्र रूढ होते असे म्हणता येईल. संस्कृत न टककारांच्या वास्तवदर्शनाच्या उपक्रमानंतरही प्राकृत जनांचे संगीतनृत्याबद्दलचे आकर्षण कायम राहिले. नाटक म्हणजे ते संगीतनृत्याच्या माध्यमानेच आविष्कृत व्हावयाचे ही कल्पना शेकडो वर्षे भारतीयांच्या हाडीमाशी खिळलेली आहे.

भारतीय लोकनाट्यप्रकारास संगीतनृत्यात्मक स्वरूप प्राप्त झाले याची ही अशी पार्श्वभूमी आहे. भारतातील कुठलाही लोकनाट्यप्रकार घ्या, त्यातील

नाट्य सूत्रधाराने व त्याच्या साथीदारांनी म्हटलेल्या गीतांच्या द्वारे व तदनुसार पात्रांनी केलेल्या नृत्यात्मक अभिनयाच्या द्वारे व्यक्त व्हावयाचे हे ठरून गेल्यासारखे आहे. त्यात गद्य संवादांस स्थान मिळाले ते अर्वाचीन काळात. जुन्या लोकनाट्यात क्वचित काही तुटक वाक्ये गद्यात असत ती विदूषकासारखे पात्र मधून मधून विनोदी शेरे मारीत असे त्यापुरती मर्यादित असत. बाकी समग्र नाट्य संगीतनृत्याच्या माध्यमानेच आविष्कृत व्हावयाचे. अजूनही लोकनाट्याचे हे स्वरूप पुष्कळसे कायम आहे. अर्थात संगीतनृत्यप्रधानतेमुळे लोकनाट्यातील कथाभागाची गती मात्र मंद होत असे हे मान्य करावे लागेल.

भारतीय लोकनाट्याचे हे स्थूल स्वरूप पाहिल्यानंतर त्यातील निरनिराळ्या अंगांचा विचार करू, व त्या संदर्भात निरनिराळ्या प्रांतांत प्रचलित असलेल्या लोकनाट्यप्रकारांत काय साम्यभेद आढळतात ते पाहू. नाट्याचे एक महत्त्वाचे अंग म्हणजे नेपथ्य होय. यात नाट्याचा रंगमंच, त्याची सजावट, रंगभूषा, वेषभूषा, इत्यादी उपांगांचा समावेश होतो. मागे सांगितल्याप्रमाणे ग्रामीण लोकनाट्यास सुसज्ज प्रेक्षागृह व सजावट कधीच लाभली नाही, व त्याची त्यांना आवश्यकताही वाटली नाही. मध्ययुगीन भारतातील सामाजिक परिस्थितीचा लोकनाट्यावर परिणाम झाला आहे असे मागे जे म्हटले त्याचे प्रत्यंतर लोकनाट्याच्या नेपथ्याबाबत येते. राजाश्रय सुटल्यामुळे तत्कालीन नाट्यकलेस ग्रामीण लोकनाट्याचा आश्रय घ्यावा लागला. ग्रामीण भागात सुसज्ज प्रेक्षागृह व रंगमंच कोठून मिळणार? अजूनही बहुतेक लोकनाट्यांचे खेळ उघड्या मैदानात एखाद्या मोठ्या वृक्षाच्या पाराचा रंगमंच करून, किंवा प्रेक्षकांच्या पातळीवर रंगमंचापुरती जागा एका कडेला आखून घेऊन केले जातात. गावात देवळासारखी एखादी बंदिस्त जागा मिळण्यासारखी असेल तर तेथे एखादा ओटा पाहून त्याचा रंगमंचासारखा उपयोग करतात. क्वचित गावाच्या चावडीवरही खेळ करतात. महाराष्ट्रातील तमाशाचे खेळ पुष्कळदा चावडीवरच करण्यात येतात. तेथे लोकांची गर्दी सहजच होते. लहानमोठ्या शहरांत रात्रीच्या वेळी रस्त्यावरील रहदारी कमी झाल्यावर भर रस्त्यावर चौकात खेळ करण्यात येतात. प्रेक्षक रस्त्यावर जेथे जागा मिळेल तेथे बसतात किंवा आजूबाजूच्या घरांच्या सज्ज्यात बसून खेळ पाहतात.

दक्षिण भारतात व उत्तरेकडे काही देवळांतून धार्मिक उत्सवासाठी खास मांडव घालण्यात येतात, तेथे लोकनाट्याचे खेळ होतात. मथुरावृंदावनाच्या

परिसरातील राधाकृष्णांच्या मंदिरांच्या आवारात 'रासलीला' खेळासाठी मांडव घालण्यात येतात, त्यांस 'रासमंडप' म्हणतात. यांपैकी काही मंडप कायम स्वरूपाचे म्हणजे दगडाविटांनी बांधलेले असतात, तर काही मंडप तात्पुरते उभारलेले असतात. दक्षिणेकडील देवळे उत्तरेच्या मानाने मोठी असतात. अर्थात त्यातील आवारेही विस्तृत व तसेच मंडपही प्रशस्त असतात. माळवा व बुंदेलखंड प्रांतांत 'रामलीला' नाट्यासाठी कायम स्वरूपाचे ओटे व छपरीवजा कक्ष बांधलेले असत, त्यांचे अवशेष अद्यापि आढळतात. आसाम प्रांतात 'भावनाघर' नामक नाट्यगृहे एखाद्या मंदिराच्या अगर मठाच्या आवारात किंवा त्यालगत बांधलेली असतात. ती बांबू, लाकडाच्या फळ्या व पेंढा यांची केलेली असतात, व चारी बाजूंनी व वरूनही बंदिस्त असतात. त्यात लोकनाट्याचे प्रयोग होतात. यातील रंगमंचाचा भाग चांगला विस्तृत असून त्यावर नाट्यातील विविध स्थळे दर्शविणारे चौथरे असतात. 'रुक्मिणीहरणा'च्या नाट्यात रुक्मिणीचा दूत कुंडिनपुराहून द्वारकेस जातो त्या वेळचा त्याचा प्रवास एका चौथऱ्यापर्यंतचा असतो. 'रामलीला' नाट्यातील विविध स्थळे दर्शविणाऱ्या विविध पातळ्यांनी युक्त अशा रंगमंचासारखाच हा रंगमंच होय. 'भावनाघरा'तील या रंगमंचास 'रंगस्थली' असे नाव आहे. बिहार प्रांतात काही ठिकाणी 'विद्यापत नाच' या नावाचे नाट्य करतात (बिहार प्रांतात पंधराव्या शतकात होऊन गेलेल्या विद्यापती या प्रसिद्ध कवीच्या नावाने हे नाट्य प्रसिद्ध आहे.) त्यातील रंगमंच प्रेक्षकांच्या मधोमध असतो, त्यास 'लीलास्थळी' म्हणजे कृष्णाच्या लीलांचे स्थळ म्हणतात. मध्यप्रदेशात उज्जयिनी येथे सुमारे दीडशे वर्षांपूर्वी 'तीन खन-का-खेल' (तीन मजल्यांचा खेळ) या नावाचे लोकनाट्य करीत असत. याचा रंगमंच तीनमजली असे व प्रत्येक मजल्यावर नृत्य नाटय किंवा इतर करमणुकीचे प्रकार दाखवीत असत. वर वर्णिलेल्या ठिकाणी जेथे बंदिस्त जागा व बांधीव रंगमंच आढळतो त्या ठिकाणच्या लोकनाट्यांस धनिक लोकांचा आश्रय लाभलेला असतो असे गृहीत धरून चालावयाचे. एरवी सामान्य लोकनाट्यांसाठी तात्पुरता कसा तरी तयार केलेला रंगमंच चालतो.

अशा ठिकाणी प्रेक्षागृहाच्या अभावी प्रेक्षकवर्ग उघड्यावर जेथे जागा मिळेल तेथे बसतो. बंदिस्त नाटयगृहात प्रेक्षक रंगमंचाच्या समोर बसतात, कारण बाकीच्या तीन बाजू बंदच असतात. ग्रामीण लोकनाट्यात कोणतीच बाजू बंद नसल्यामुळे रंगमंचाची मागील बाजू सोडून प्रेक्षक इतर तीन बाजूंस

रंगमंचाला खेटून गर्दी करून बसतात. इंग्लंडमध्ये शेक्सपिअरकालीन प्रेक्षागृह एखाद्या खाणावळीच्या आवारात असे, तेथेही प्रेक्षक असेच रंगमंचाच्या तीन बाजूंस बसत. लोकनाट्यातील या व्यवस्थेमुळे नट व प्रेक्षक एकमेकांच्या इतके जवळ येतात की विदूषकासारखे विनोदी पात्र पुष्कळदा जवळ बसलेल्या प्रेक्षकांस उद्देशून सहज एखाददुसरा खवचट शेरा मारते. यामुळे नट व प्रेक्षक यांमध्ये सुसंवाद किंवा सामरस्य निर्माण होते. अशा प्रकारच्या सामरस्याची परिसीमा उत्तरभारतातील रासलीला नाट्यात पहावयास मिळते. रंगमंचावर कृष्ण व राधा यांच्या स्तवनाची गीते गायली जातात तेव्हा प्रेक्षकहीं त्याबरोबर गाणी म्हणू लागतात व भक्तिरसपानाचे आकंठ सेवन करतात. इतकेच नव्हे तर राधा कृष्णांस फुले वाहून फळे व मिठाईच्या भेटी अर्पण करतात. त्या वेळी त्यांना-रंगमंचावर कृष्णाचा व राधेचा वेष धारण केलेली दोन तरुण मुले दिसत नाहीत, तर प्रत्यक्ष कृष्ण व राधा दिसतात. नाट्यामध्ये प्रेक्षक सत्याभासाच्या सृष्टीत प्रवेश करतो असे आपण म्हणतो, परंतु येथे प्रेक्षक सत्याभासाच्या नव्हे तर प्रत्यक्ष सत्याच्या सृष्टीत वावरत असतात. नाटक पाहत असताना इंग्रजीत म्हणतात त्याप्रमाणे प्रेक्षकांना willing suspension of disbelief म्हणजे अविश्वासाची भावना आपणहून स्थगित करण्याची वृत्ती धारण करावी लागते असे नाट्य-समीक्षक म्हणतात; पण इथे तसे करण्याची आवश्यकता नसते, कारण या प्रेक्षकांत अविश्वास नसतो तर संपूर्ण विश्वास असतो.

बंदिस्त प्रेक्षागृहाच्या अभावी लोकनाट्याचे खेळ उघड्यावर केले जातात याचा लोकनाट्याच्या प्रयोगपद्धतीवर असा परिणाम झाला आहे की लोकनाट्या-तील सर्व पात्रे गीते काय किंवा गद्य संवाद काय तारस्वरात म्हणतात. महा-राष्ट्रातील तमाशे ज्यांनी पाहिले असतील त्यांना याचे प्रत्यंतर आले असेल. गुजरात-तील भवाई नाट्यात अशीच तारस्वराने बोलण्याची व गीते म्हणण्याची पद्धत आहे. दूरवर पसरलेल्या प्रेक्षकांस नाट्य ऐकू जावे यासाठी ही पद्धत अवलंबिण्यात येत असली पाहिजे. लोकनाट्यातील नटांचे आवाज चांगले खणखणीत व चढे असतात त्यामुळे हे सहज शक्य होते. अलीकडे तमाशे शहरांतून बंदिस्त नाट्यगृहात होतात, किंवा आकाशवाणीवरून ध्वनिक्षेपित कण्यात येतात, तरीही त्यांतील नट अंगवळणी पडलेली ही आपली पद्धत सोडीत नाहीत.

लोकनाट्यातील रंगमंचाचे जुजबी स्वरूप लक्षात घेता त्यातील सजावट तशीच जुजबी असते हे वेगळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. रंगमंचावर नटांना

उभे राहण्यापुरती कशीबशी जागा असताना तेथे सामान कुठे ठेवणार? क्वचित एखाद्या लोकनाट्यात देव, ऋषी किंवा राजा यांसारख्या आदरणीय व्यक्ती असतील तर तेवढ्यापुरते एखादृदुसरे आसन असले तर असावयाचे. एरवी सर्व पात्रे उभी राहूनच काम करतात. शिवाय लोकनाट्यातील सर्व क्रिया नृत्यात्मक असल्यामुळे आसनावर बसण्याचा प्रश्नच येत नाही. बंगालमधील यात्रा नाट्यात चैतन्य प्रभूंचे आख्यान लावतात, त्यात चैतन्य आपल्या पत्नीचा त्याग करून निघून जातात असे दृश्य असते, त्यावेळी मात्र रंगमंचावर एक खाट ठेवलेली दाखवतात. रासलीला नाट्यात 'झाँकी' चे दृश्य दाखवितात त्यात सजावट भव्य असते. परंतु अशी सजावट अलीकडेच करू लागले आहेत. जुन्या काळी ती नव्हती असे दिसते. अलीकडील रासलीलेसाठी रंगमंच मोठा मिळतो म्हणून ते शक्य होते हे उघड आहे.

नाट्याच्या नेपथ्यात पडदा ही एक महत्त्वाची बाब असते. त्यावर नाट्याची प्रयोगपद्धती पुष्कळशी अवलंबून असते. लोकनाट्यातील नेपथ्यात पडद्याला जागा नाही. मागील बाजूस क्वचित पडदा असला तर असावयाचा. परंतु पुढील दर्शनी पडदा ही संस्था लोकनाट्याला माहीत नाही. बहुतेक सर्व लोकनाट्यप्रकारांत अशी पद्धत असते की खेळ सुरू होताना दोन माणसांनी दोन टोकांना धोतरासारखे एखादे वस्त्र अंतरपाटाप्रमाणे धरून उभे राहावयाचे व पात्रांच्या प्रवेशाच्या वेळी ते दूर करावयाचे. प्रमुख पात्राचा प्रवेश असेल तर ते पात्र या पडद्याआड उभे राहून पडद्याचा वरचा काठ किंचित वर उचलून धरते व मधूनमधून पडदा थोडा खाली करून प्रेक्षकांना पुसटसे दर्शन देते. याने प्रेक्षकांची कुतूहलजागृती होते, ही नाट्यदृष्ट्या महत्त्वाची गोष्ट होय. गुजरातेतील भवाई नाट्यात गणपती आपल्या तोंडासमोर एक थाळी धरून प्रवेश करतो व थोड्या वेळाने थाळी दूर करतो, यातही हाच परिणाम साधण्याचा उद्देश असतो. हा उद्देश बाजूला ठेवला तरी एकंदरीत दर्शनी पडदा ही बाब लोकनाट्याच्या दृष्टीने अनावश्यकच मानावी लागेल. रंगमंचाच्या तीन बाजूंस प्रेक्षक दाटीवाटीने बसलेले असताना पडद्याचा उपयोग काय? उलट नट व प्रेक्षक यांच्यामध्ये तो अडथळ्यासारखाच होऊन बसतो. बंदिस्त नाट्यगृहात दर्शनी पडदा नट व प्रेक्षक यांस विभक्त करतो; उलट लोकनाट्यात त्याचा अभाव नट व प्रेक्षक यांच्यामध्ये सामरस्य निर्माण करतो. अलीकडे पाश्चात्त्य देशांत रूढ झालेल्या 'इंटिमेट थिएटर' ची ही ग्रामीण आवृत्ती म्हणता येईल.

लोकनाट्यातील प्रमुख पात्रांच्या प्रवेशासाठी धोतरवजा पडद्याचा कुतूहलनिर्मितीसाठी कसा उपयोग करतात ते आपण पहिले. काही लोकनाट्य-प्रकारांत पडद्यामागून प्रवेश करण्याऐवजी एखादे पात्र समोरच्या प्रेक्षकांच्या गर्दीतून वाट काढीत रंगमंचावर प्रवेश करते. महाराष्ट्रातील तमाशात पुष्कळ वेळा सोंगाड्या अशा प्रकारे प्रवेश करून हशा पिकवतो. त्यायोगे नाट्याचे जग व प्रेक्षकांचे जग यांमध्ये एकरूपता निर्माण होते. नाट्यात रावण किंवा तत्सदृश एखादे राक्षसपात्र असेल तर त्याच्या प्रवेशाच्या आधी ढोलकी, मृदंग इत्यादी वाद्यांचा प्रचंड कडकडाट करण्यात येतो. याचा हेतूही प्रेक्षकांची उत्कंठा जागृत करणे हाच असतो. शिवाय त्यायोगे अशा महत्त्वाच्या पात्राच्या प्रवेशास उठाव मिळतो. उत्तरप्रदेशातील रामलीला नाट्यात तर रामाचा प्रवेश विधिपूर्वक व मोठ्या थाटामाटाने करविण्यात येतो. प्रत्यक्ष रथात रामाची मिरवणूक काढतात. ही मिरवणूक रंगमंचाच्या पाठीमागे राखून ठेवलेल्या मोकळ्या मैदानातून रंगमंचा-कडे येते. आंध्रप्रदेशातील कुचिपुडी नाट्यात काही ठिकाणी प्रमुख पात्राचा प्रवेश असाच मिरवणुकीने झांजा, मृदंग इत्यादी वाद्यांच्या कडकडाटात व पेटलेल्या मशालींसह केलेला दाखवितात. अशा थाटामाटाच्या प्रवेशामुळे प्रेक्ष-कांच्या कुतूहलाबरोबर त्यांच्या ठिकाणची भक्तिभावना जागृत करण्याचे कार्य होते.

पात्रांची रंगभूषा व वेषभूषा हा नेपथ्याचा एक महत्त्वाचा भाग होय. परंतु आजच्या नाटकात याला जे महत्त्व आहे तसे लोकनाट्यात नसते; अर्थात त्याचा व्यापही अगदी बेताचा असतो. बंदिस्त नाट्यगृहात यासाठी स्वतंत्र नेपथ्यगृहाची सोय असते तशी खेड्यापाड्यात कुठून असणार? लोकनाट्यात बहुधा रंगमंचाच्या मागील बाजूस तात्पुरता कापडाचा आडोसा करून नेपथ्यगृह तयार करतात. ज्या ठिकाणी तेवढीही सोय करणे शक्य नसते त्या ठिकाणी रंगमंचाच्या मागे बसूनच पात्रे रंगभूषा, वेषभूषा करतात. गुजरातेतील भवाईचा खेळ पुष्कळदा गावात जो पटेल (म्हणजे महाराष्ट्रातील पाटील) असतो त्याच्या घरासमोर करतात, तेव्हा नेपथ्याची व्यवस्था त्या पटेलाच्या घरातच करण्यात येते. भवाईचा खेळ बहुधा रात्रभर चालतो, म्हणून तेथे नटांना विश्रांती घेण्यासाठी एखादी खाट टाकून ठेवलेली असते. उत्तरप्रदेशातील रामलीला नाट्यासाठी मात्र चांगले प्रशस्त नेपथ्यगृह करतात. ज्या ठिकाणाहून रामाच्या रथाची मिरवणूक निघा-वयाची असते तेथे नेपथ्याची व्यवस्था असते. त्या ठिकाणी पात्रांचे पोशाख व

नाट्यास लागणारे सामान ठेवण्याची व्यवस्था असते. मात्र तेथे रंगभूषा व वेषभूषा करून पात्रे एकदा रंगमंचावर आली की त्यानंतर जर वेष बदलण्याची वेळ आली तर तेथेच वेषांतर करण्याचा विधी उरकावा लागतो. अर्थात पात्रांना त्यात काही संकोच वाटत नाही, व प्रेक्षकांनाही त्यात आक्षेपार्ह असे काही वाटत नाही.

लोकनाट्यातील रंगभूषेचे व वेषभूषेचे प्रकार भिन्नभिन्न प्रांतांत सामान्यतः सारखेच असतात. त्यात वास्तवतेपेक्षा सांकेतिकतेची दृष्टी अधिक असते. उदाहरणार्थ नेत्र कमलासारखे किंवा माशासारखे (कमलनयना, मीनाक्षी ही सामान्य विशेषणे होत) असतात असा संकेत आहे. तेव्हा स्त्रीची रंगभूषा करिताना तिचे डोळे कमलदलासारखे किंवा माशासारखे भले मोठे करून दाखवायाचे. विशेषतः ही सांकेतिकता किंवा शास्त्रशुद्धता दाक्षिणात्य नाटयात अधिक आढळते. उत्तरेकडील रामलीला, रासलीला इत्यादी नाट्यांत प्रमुख पात्रांची रंगभूषा शास्त्रशुद्ध नसली तरी तीत कलाकुसर भरपूर करतात. एरव्ही महाराष्ट्रातील गोंधळ, ललित वगैरे नाट्यप्रकारांत, तसेच यात्रा (बंगाल), माँच (मध्य प्रदेश), खयाल (राजस्थान) इत्यादी नाट्यप्रकारांत अगदी मामुली रंगभूषा असते. रंगभूषेसाठी पिवडी, हिंगुळ. खडू, काजळ, तेल वगैरे द्रव्ये वापरतात.

वेषभूषेबाबतही दाक्षिणात्य नाटयात शास्त्रशुद्धता अधिक आढळते. एरव्ही सामान्यतः वेषभूषा त्या त्या प्रांतातील स्त्रीपुरुषांच्या वेषास अनुसरून करितात. पण त्यातही काही विचित्र संकेत रूढ असतात. राजा म्हटला म्हणजे त्याच्या डोक्यावर मुकुट हवाच – मग तो शयनगृहात का असेना! महाराष्ट्रातील गोंधळ या नाटयात बहुतेक पात्रे नेहमीच्या वेषातच येतात. ललित या नाटयप्रकारात पुढील काळात छडीदार, चोपदार वगैरे काही पात्रे अनुरूप वेषात येऊ लागली. दशावतारी खेळातील संकासुराच्या पात्राची वेषभूषा भयानक करतात. पेशवेकालीन तमाशात स्त्रीवेषधारी नाच्या पोऱ्या असे, त्याची रंगभूषा व वेषभूषा मात्र व्यवस्थित करीत असत. इतर पात्रे नेहमीच्या साध्या स्वरूपातच रंगमंचावर येत.

इतर प्रांतांच्या मानाने दाक्षिणात्य लोकनाट्यात रंगभूषा व वेशभूषा अधिक परिश्रमपूर्वक केली जाते, व ती पुष्कळशी भरताच्या नाट्यशास्त्रास अनुसरून करण्यात येते. भरताने राजे, ऋषिमुनी, दैत्य, पिशाच्च इत्यादी निरनिराळ्या कोटींच्या व्यक्तींसाठी निरनिराळ्या प्रकारची भूषा सांगितली आहे.

नायक हा धीरोदत्त असावा म्हणून म्हटले आहे, तेव्हा त्याची रंगभूषा व वेषभूषा त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाला साजेशी झाली पाहिजे, म्हणून दाक्षिणात्य नाट्यात नायकाला लाल किंवा हिरव्या रंगाची भूषा करतात, तर दुष्ट स्वभावाच्या पात्रासाठी काळा रंग वापरतात. केरळ प्रांतातील कथकळी नाट्यात रंगभूषा व वेषभूषा किती भपकेबाज करतात ते मागे सांगितलेच आहे. वेषभूषेतील हा थाट द्रव्याच्या अनुकूलतेवर अवलंबून असतो हे तर खरेच, परंतु दाक्षिणात्यांचा शास्त्रशुद्धतेविषयीचा कटाक्षही त्यास कारणीभूत झाला आहे. उत्तरेकडील रामलीलादी नाट्यात द्रव्याच्या अनुकूलतेबरोबर धार्मिक भावनेचा मोठा भाग असतो.

वेषभूषेतील एक महत्त्वाचे अंग म्हणजे मुखवटे. मुखवटे वापरण्याची पद्धत साऱ्या जगभर आहे. पूर्वीच्या ग्रीक नाटकांत मुखवटे वापरीत असत. भारतातही सर्वत्र जुन्या लोकनाट्यात सर्व नाही तरी काही पात्रांसाठी मुखवटे वापरीत. उदाहरणार्थ गणपती, रावण, मारुती इत्यादी पात्रांना मुखवटे घालणे प्राप्तच होते. महाराष्ट्रातील दशावतारांत पूतना, शूर्पणखा यांसारखी कित्येक पौराणिक पात्रे मुखवटे घालीत. हे मुखवटे लाकडी असून लाखी रंगाने रंगवून घेत. गणपती, मारुती इत्यादी पात्रांना आजच्या काळातही मुखवटे घालतात.

लोकनाट्याच्या सर्वच प्रकारांत विदूषकाचे पात्र थोड्याफार फरकाने निरनिराळ्या नावाने वावरत असतेच. पौराणिक कथानक असलेल्या लोकनाट्यात विदूषकाचे पात्र साधारणपणे संस्कृत नाटकांतील विदूषकाच्या धर्तीवर रंगभूषा व वेषभूषा करीत असे. मोठ्या पोटावर लोंबत असलेला सैल धोतराचा बोंगा, डोकीवर कसा तरी गुंडाळलेला फेटा किंवा पगडी, अंगावर उत्तरीय, कपाळावर, छातीवर व दंडावर भस्माचे किंवा तांदळाच्या पिठीचे ओढलेले पट्टे, वेड्यावाकड्या मिशा, असे त्याचे सोंग सजविलेले असे. इतर प्रकारच्या लोकनाट्यांत विदूषकसदृश जे पर्यायी पात्र असते त्याचा पोशाख त्या त्या प्रांतांतील वेषपद्धतीस अनुसरून करितात. काही पौराणिक नाट्यांत साधू, भिकारी, किंवा न्हावी यांसारखे एखादे पात्र असले तर त्याची वेषभूषा समकालीन पद्धतीने करितात. अशा रीतीने लोकनाट्यात पुष्कळदा पौराणिक कथानकातील कल्पनारम्य वातावरण व अर्वाचीन जीवनातील वास्तवता यांची काहीशी विसंगत वाटणारी सांगड घालण्यात येते.

भारतात सर्वत्र लोकनाट्यातील स्त्रीभूमिका पूर्वीपासून पुरुषच करीत

आले आहेत. अलीकडच्या काळात मोठ्या शहरांतून तमाशात स्त्रिया कामे करू लागल्या आहेत. पेशवाईच्या काळी तमाशाच्या फडात स्त्रिया असत, पण त्या केवळ लावण्या म्हणायचे काम करीत असत, प्रत्यक्ष रंगमंचावर येऊन भूमिका करीत नसत. तमाशात पूर्वी नाच्या पोऱ्या असे त्याऐवजी नाची म्हणजे स्त्री आली ती एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात केव्हा तरी आली. अर्थात स्त्रीवेषधारी पुरुष म्हटला म्हणजे त्याची रंगभूषा व वेषभूषा व्यवस्थित करणे प्राप्तच होते. अद्यापि तमाशातील गौळणीच्या कार्यक्रमात मावशीबाई म्हणून पात्र असते ते काम करणारा पुरुषच असतो. तो या भूमिकेतही पुरुषाच्या पोशाखात धोतराचा सोगा पदराप्रमाणे डोकीवरून घेऊन, मिशा झाकण्यासाठी पदराचे एक टोक तोंडासमोर धरून काम करतो. हा प्रकार अर्थात जाणूनबुजून हास्यनिर्मितीसाठी करण्यात येतो हे उघड दिसते. उत्तरेकडे लोकनाट्यांतून सीता, राधा, गोपी वगैरे काही पात्रांच्या भूमिकांसाठी अल्पवयी तरुण मुले निवडतात, त्यांची रंगभूषा वेषभूषा व्यवस्थित करतात. परंतु एरवी पुष्कळशा साध्या स्त्रीभूमिका वयस्क पुरुष अंगाभोवती कसेतरी पातळ गुंडाळून मिशा न काढताच तोंडावरून तिकडच्या पद्धतीप्रमाणे घुंगट घेऊन करितात. बाप जिवंत असताना मिशा काढणे गैर समजतात म्हणूनच असला आचरट प्रकार खपवून घेतला जातो.

परंतु पुरुषांनी स्त्रीभूमिका करणे ही भरतकालीन परंपरा नव्हे. भरताच्या नाटकात ऊर्वशी ही अप्सरा भूमिका करीत असे अशा आशयाचा कालिदासाच्या 'विक्रमोर्वशीय' नाटकात उल्लेख आहे. तिला स्वतः भरताने नाट्यशिक्षण दिले होते अशी आख्यायिका आहे. अशा प्रकारचे पुरावे इतर नाटकांतूनही सापडतात. इ.स.च्या दहाव्या शतकात होऊन गेलेल्या राजशेखराच्या 'कर्पूरमंजरी' या नाटकात सुरुवातीस स्थापक प्रवेश करून 'सूत्रधार व त्याची पत्नी अनुक्रमे राजा व राणी यांच्या भूमिका करण्यासाठी वेषभूषा करीत आहेत' असे सांगतो. याचा अर्थ असा दिसतो की ही प्रथा पुढे मध्ययुगीन लोकनाट्यांत बंद पडली असली पाहिजे. याचे कारण उघड आहे. लोकनाट्यांच्या उदयाचा काल भारतभर मुसलमानांच्या आक्रमणांचा काल होता. या कालात मुसलमान लोकांत रूढ असलेल्या पडदापद्धतीस अनुसरून स्त्रियांनी पुरुषांसमोर रंगभूमीवर येणे अप्रशस्त मानले जात असे; इतकेच नव्हे तर ते धोक्याचे होते. अर्थात स्त्रीभूमिका पुरुषांनी करणे हे क्रमप्राप्तच होते. महाराष्ट्रातील तमाशात त्या काळी आलेले नाच्या पोऱ्या हे पात्र फारसी काव्यातील 'साकी'च्या कल्पनेस धरून आले

असले पाहिजे हे मागे सांगितलेच आहे. या कल्पनेस अनुसरून तरुण मुलांनी स्त्रीवेष धारण करून रसिक श्रोत्यांचे रंजन करणे हेच त्या काळी शिष्टमान्य झाले होते. पुरुषांनी स्त्रियांच्या भूमिका करण्याची प्रथा ही अशी रूढ झाली. यालाही अपवाद आहेत. 'कूटियाट्टम्' या दाक्षिणात्य लोकनाट्यात स्त्रिया कामे करितात. तिकडे नंबियार म्हणून मृदंगवादकांची जात आहे, त्यात काही घराण्यांतील स्त्रियांनी रंगभूमीवर भूमिका कराव्या असा दंडकच आहे.

लोकनाट्यात जुन्या काळी प्रकाशयोजनेसाठी हिलाल किंवा मशाली वापरीत असत. महाराष्ट्रात गोंधळ या नाट्यप्रकारात एका काठीला फडकी गुंडाळून त्यावर गोडे तेल टाकून दिवटी तयार करीत असत आणि गोंधळाला आमंत्रण देणाऱ्या यजमानाने हे तेल पुरवायचे असे. केरळ प्रांतात अद्यापि कथकळी नाटयासाठी रंगमंचाच्या एका कडेला मोठी समई ठेवण्याची पद्धत आहे. यक्षगान नाटयात रंगमंचावर दोन बाजूंस दोन दिवट्या अडकवून ठेवलेल्या असतात. नृत्य चालू असताना दोन माणसे या दिवट्या हातात धरून नृत्य करणाऱ्या पात्रावरोबर मागेपुढे फिरत राहतात. काही महत्त्वाच्या पात्रांनी प्रवेश केल्यावर त्यांच्या तोंडावर दिवटयांचा प्रकाश टाकून त्या पात्रांचे महत्त्व दर्शविण्यात येते. हल्ली बहुतेक ठिकाणी गॅसच्या बत्त्या किंवा विजेचे दिवे वापरू लागले आहेत, परंतु पात्रांची रंगभूषा मात्र पूर्वीप्रमाणेच ओबडधोबड असते. त्यामुळे या प्रकाशात ही सोंगे विचित्र दिसतात.

प्रयोगपद्धती : यानंतर निरनिराळ्या लोकनाट्यप्रकारांची प्रयोगपद्धती तपासून पाहू. बहुतेक सर्व लोकनाट्यप्रकारांत आधी पूर्वरंग, नंतर एखाद्या आख्यानाचे नाट्य व शेवटी भरतवाक्यवजा आरती असे तीन स्थूल भाग असतात. पूर्वरंगामध्ये नांदी, मंगलाचरण व इष्ट देवतांची पूजाअर्चा इत्यादी विधी येतात. हे विधी भरतप्रणीत नाट्यशास्त्रास अनुसरून थोड्याफार भेदाने अभिजात संस्कृत नाटकांत व ग्रामीण लोकनाट्यांत चालत आले आहेत. पूर्वरंग हे नाट्याचे अनिवार्य अंग मानले गेले आहे. भरताने या पूर्वरंगास धार्मिक विधीचे स्वरूप दिले. त्यायोगाने नाट्यप्रयोगास एक प्रकारचे पावित्र्य प्राप्त झाले. खेड्यापाड्यात खेळाच्या सुरुवातीस यानिमित्ताने जोराजोराने ढोलके, मृदंग वगैरे वाद्ये वाजवितात, त्यांच्या आवाजाने लोकांना खेळ सुरू होत असल्याची सूचना मिळून भराभर प्रेक्षक धावत येतात. हा या विधीचा व्यावहारिक फायदा म्हणता येईल. परंतु या विधीचे खरे महत्त्व म्हणजे त्यातील वाद्यवादनाने व

संगीताने नाट्यास पोषक असे वातावरण निर्माण होऊन प्रेक्षक नकळत एका वेगळ्या कल्पनारम्य सृष्टीत प्रवेश करतात, हे होय.

भरतप्रणीत नाट्याच्या पूर्वरंगात सुरुवातीस पडद्याआड गायनवादन होत असे व नंतर पडदा दूर करण्यात येऊन नांदी, नाट्याची प्रस्तावना वगैरे विधी प्रेक्षकांसमोर होत असे. ही प्रथा स्थूल रूपाने पुढील संस्कृत नाटकांत व लोकनाट्यांत चालू राहिली. लोकनाट्यांत पडदा नसे इतकेच. फरक पडला तो निरनिराळ्या प्रांतांत मानल्या गेलेल्या दैवतांस अनुसरून. महाराष्ट्राचे गणपती हे एक प्रमुख दैवत, म्हणून महाराष्ट्रातील लोकनाट्यात विघ्नहर्ता म्हणून गणपतीची पूजा व स्तवन असतातच. याशिवाय गणपतीची पत्नी व विद्येची देवता म्हणून सरस्वतीचेही पूजन होते. गणपती हे केवळ महाराष्ट्रात मानले गेलेले दैवत आहे असे समजणे मात्र बरोबर नाही. यक्षगानादी दाक्षिणात्य नाट्यांत सुरुवातीस गणपतीची पूजा होते—मग ती रंगमंचावर करोत की नेपथ्यगृहात करोत. काही ठिकाणी गणपतीबरोबर त्याचा बंधू कार्तिकस्वामी किंवा सुब्रह्मण्य याचीही पूजा करण्याची दाक्षिणात्य नाट्यात प्रथा आहे. गुजरातेतील भवाई, मध्य प्रदेशातील मॉंच, राजस्थानातील ख्याल, बिहारमधील विदेशिया या नाट्यांतही गणपतीची पूजा करण्यात येते. महाराष्ट्रात गणपतीबरोबर सरस्वतीचे पूजन होते तसे इतरत्र प्रांतपरत्वे काली, अंबा किंवा दुर्गा यांचे पूजन होते. भवाईमध्ये गणपतीबरोबर पणतीची किंवा मशालीची पूजा करितात. दीपज्योती हे जगन्मातेचे प्रतीक आहे असे ते लोक समजतात. तंजावरच्या भोसले राजांच्या नाटकांत गणपति-सरस्वतीशिवाय मंगलाचरणात शंकर व विष्णू यांचेहीं स्तवन करण्यात येते. उत्तर प्रदेशातील कृष्णलीला व रासलीला नाट्यांत राधा व कृष्ण यांचे स्तवन करतात, कारण हे नाट्यप्रकार राधाकृष्णाच्या जीवनाशी संबद्ध असतात. काश्मीर प्रांतात 'भांड' जमातीतील मुसलमान लोकनाट्य करतात त्यात सुरुवातीस अल्लाची प्रार्थना असते. दैवत कोणतेही असो, नाट्याच्या सुरुवातीस पूजाप्रार्थना हवीच असे भारतीय कलावंत मानीत आले आहेत.

आंध्र प्रदेशातील कुचिपुडी नाट्यात पूर्वरंगाचा जो विधी पूर्वी करीत, तो पुष्कळ अंशी भरताच्या नाट्यशास्त्रास धरून असे. प्रारंभी चारही वेदांतील सूक्ते म्हणत असत व नंतर 'पुण्याहवाचन' व 'रंगालंकरण' हे विधी करीत. भरतकालीन नाट्यविषयक आख्यायिकेस अनुसरून रंगमंचावर इंद्राचा ध्वज 'जर्जर'

उभा करीत असत. दक्षिणेकडील 'कूटियाट्टम्' नाट्य सात दिवसपर्यंत चालते, त्यात हा पूर्वरंगाचा विधीच तीन-तीन दिवस चालतो.

पूर्वरंगातील प्रारंभीचा नांदीचा भाग आटोपल्यावर सूत्रधार हे महत्त्वाचे पात्र प्रवेश करते. त्याच्याबरोबर बहुधा विदूषक हेही पात्र असते. ही दोन पात्रे भरताच्या कालापासून अर्वाचीन काळातील किर्लोस्करांच्या नाटकांपर्यंत सतत चालत आलेली महत्त्वाची पात्रे होत. निरनिराळ्या प्रांतांतील लोकनाट्यप्रकारांत निरनिराळ्या स्वरूपांत, निरनिराळ्या नावांनी ही पात्रे येतातच. सूत्रधार हा नावाप्रमाणे नाटकाची सर्व सूत्रे हलविण्याचे काम करतो. दाक्षिणात्य नाटकांत भागवतार, महाराष्ट्रातील दशावतारात 'नायिक' व तमाशात 'पुढारी' किंवा 'सरदार', बंगालच्या यात्रा नाट्यात 'अधिकारी', तर गुजरातेतील भवाई नाट्यात 'नायक' अशा निरनिराळ्या भूमिकांत हा प्रेक्षकांसमोर येतो. याची मुख्य कामे म्हणजे सुरुवातीची मंगलाचरणाची पद्ये म्हणणे, आख्यानातील कथा-सूत्राची व पात्रांची ओळख करून देणे, नाट्य चालू असता कथेतील गीते म्हणणे, वगैरे होत. ही कामे करण्यासाठी लोकनाट्यांमध्ये तो सतत रंगमंचावर एका कडेला उभा असतो.

दुसरे महत्त्वाचे पात्र विदूषकाचे. हा बहुधा सुरुवातीस सूत्रधाराबरोबर प्रवेश करून समग्र नाट्यप्रयोगात या ना त्या निमित्ताने रंगमंचावर प्रवेश करीत राहतो आणि चालू असलेल्या नाट्यप्रसंगांवर मधूनमधून विनोदी शेरे मारून प्रेक्षकांस हसविण्याचे काम करीत असतो. दाक्षिणात्य लोकनाट्यांत 'कोणंगी', उत्तर प्रदेशातील काही लोकनाट्यांत 'मनसुखा', मध्य प्रदेशातील माँच नाटयांत 'शेरमारखाँ', गुजराती भवाई नाट्यांत 'रंगलो', महाराष्ट्रातील तमाशात 'सोंगाड्या' या विविध नावांनी हा ओळखला जातो. जुन्या संस्कृत नाटकांत विदूषकास 'माढव्य' असेही नाव दिलेले आढळते. महाराष्ट्रातील दशावतारी खेळांत क्वचित 'माधवी' हे याचे अपभ्रष्ट रूप केले जाते. आपल्या विनोदी भाषणात तो समकालीन सामाजिक परिस्थितीवर व्यंग्य करतो. लोकांना सतत हसत ठेवून एकंदरीत नाट्यात खेळकरपणाचे वातावरण कायम ठेवणे हे याचे मुख्य काम. याशिवाय आवश्यकतेनुसार मधूनमधून पात्रांची ओळख करून देणे व कथा-सूत्राचे धागे जोडणे ही सूत्रधाराची कामेही हा करतो.

सूत्रधार व विदूषक ही पात्रे तंजावरच्या शहाजीराजांच्या नाटकांत अनुक्रमे 'आनंदोद्भव' व 'कंचुकिराय विनोदी' किंवा 'कटी' या नावाने आली आहेत.

या नाटकांस काटेकोर अर्थाने लोकनाट्य म्हणता येत नसले तरी ती दाक्षिणात्य नाट्यांपासून प्रेरणा घेऊन लिहिलेली आहेत हे स्पष्ट आहे. या ठिकाणी शहाजीराजे यांनी लिहिलेल्या 'श्रीमहालक्ष्मी भूदेवीसंवाद' या नाटकातील प्रारंभीच्या आनंदोद्भव–कंचुकिराय यांच्या संवादाचा थोडा भाग देतो :

कटि (कंचुकि) :– तुम्ही कोण आहां रे?

सूत्रधार (आनंदोद्भव) :– आम्ही मुनिजन आहों रे!

कटि :– अरे मुनिजन आहां तरी काविचीं वस्त्रें पांधरून अरण्यांत असावें. येथें कुत्र्यासारखें वरडत तूं का उभा ठाकलास रे?

सूत्र :– अरे वरडत नाही, हरिकथा करितों रे!

कंचुकि:– अरे धगडी हो, हरकत कराल तरी मारून तुमची कमर तोडितों!

सूत्र :– हरकत नाही रे, नाच करितों रे!

कंचुकि :– अरे धगडी हो, भाताचा नाश करितां काय रे?

सूत्र :– अरे, भाताचा नाश नव्हे रे! महाराजांचे सभस नृत्य करितों रे!

याचबरोबर बिहार प्रांतातील 'विद्यापतनाच' या लोकनाट्यांत प्रारंभी येणाऱ्या सूत्रधार (नायक) व विदूषक (याला या नाट्यात 'बिकटा' किंवा 'बिकटूराम' असे नाव दिले आहे) या दोघांतील संवादाचा (मराठीत अनुवाद केलेला) थोडा मासला पाहा :

बिकटा :– काय नायकजी, ...आज हे एवढे दिवे आणि ही आरास कशासाठी केली आहे? मला तर हे सर्व निरर्थक वाटते!

नायक :– अरे बिकटूराम —

बिकटा :– पुरे, पुरे, मला बिकटूराम काय म्हणतोस? मी कोण आहे तुला माहीत आहे? मी कृष्णाचा मित्र उद्धव आहे, समजलास?

नायक :– ठीक आहे, ठीक आहे; उद्धवमहाराज, आज आम्ही येथे 'पारिजातहरण' हा खेळ करून दाखविणार आहो.

विकटा :– अस्स, परजातहरण काय? म्हणजे तुम्ही लोकांची जात काढून घेऊन त्यांना दुसऱ्या जातीत घालणार म्हणता? बरे बरे.

नायक :– मूर्ख आहेस तू! चांगल्या समारंभात घाण करणारा आहेस झाले! मी 'पारिजातहरण' म्हटले, 'परजातहरण' नव्हे, कळले?

वरील दोन उताऱ्यांतील सूत्रधार व विदूषक यांमधील संवादाचे स्वरूप,

शब्दांवरील (कदाचित अज्ञानामुळे केलेल्या) कोट्या, यांतील साम्य लक्षात घेता एकमेकांपासून हजारो मैल दूर असलेल्या या दोन प्रांतांतील नाटयांमध्ये काही तरी नाते म्हणा किंवा एक सूत्र म्हणा, आहे असे म्हणावेसे वाटते. बिहार येथील प्राचीन कवी उमापती याने लिहिलेले 'पारिजातहरण' हे उप-रूपकात्मक नाटक दक्षिण भारतातही वाचले जात असे व त्या विषयावर तिकडे लोकनाटये होत असत, हे कदाचित या साम्याचे कारण असू शकेल.

अशा रीतीने सूत्रधार व विदूषक या पात्रांची परंपरा भारतीय नाट्यांत सुमारे दोन हजार वर्षे चालत आली आहे. अशा प्रकारचे हे जागतिक वाङ्मयाच्या किंवा कलाप्रकारांच्या इतिहासात एकमेव उदाहरण असेल.

पूर्वरंगानंतरचा लोकनाट्यातील भाग मुख्य आख्यानाच्या नाट्याचा असतो. भारतातील सर्वच लोकनाट्यप्रकारांत हे नाट्य मुख्यतः रामायण-महाभारत व पुराणे यांतील कथांवर आधारलेले असते. याचे कारण स्पष्टच आहे. रामायण, महाभारत व पुराणे हे ग्रंथ भारतात अत्यंत पवित्र मानले गेले आहेत व त्यांतील कथा सर्वसामान्य जनतेच्या परिचयाच्या असतात. या कथांतून रामकृष्णादी निरनिराळ्या अवतारांमध्ये ईश्वराने केलेले पराक्रम व त्यायोगाने केलेले सुष्टांचे रक्षण व दुष्टांचे पारिपत्य, अखेरीस झालेला सत्याचा जय व असत्याचा पराजय इत्यादी बहुजनसमाजाला आवडणारे प्रसंग व सिद्धांत प्रकट झालेले असतात. महाराष्ट्रातील ललित व दशावतार या नाट्यप्रकारांत मुख्यतः परमेश्वराच्या अवतारासंबंधीच्या कथांचे नाट्य दाखविण्यात येते. दशावतारात वेद चोरून नेणाऱ्या संकासुराचा श्रीविष्णूने वध केल्याचे दाखवितात. ललितात शेवटी रामाने रावणाचा वध केल्याचे दाखवितात. तोच प्रकार उत्तरप्रदेशातील रामलीला नाट्याचा. आंध्रप्रदेशातील कुचिपुडी नाट्यात 'दशावतार शब्दम्' म्हणून आख्यान लावतात त्याचा हाच विषय असतो. दक्षिणेकडील यक्षगान नाट्यात देवदानवांच्या युद्धाचे जोरदार नाट्य दाखवितात. या सर्वांत सत्पक्षाचा विजय व असत्पक्षाचा पराजय दाखविण्याचा उद्देश असतो. याशिवाय श्रीकृष्णाच्या लीला व पराक्रम हा लोकनाट्याचा आवडता विषय आहे. उत्तर प्रदेशातील कृष्णलीला—रासलीला नाट्यांचा तर हाच एकमेव विषय असतो. महाराष्ट्रातील तमाशात गौळणीचा कार्यक्रम असतो त्यात कृष्ण व गोपी यांच्या कृतककलहाचे नाट्य दाखवितात. तसेच दशावतारांच्या शेवटी काही ठिकाणी गौळणकाला हे नाट्य करून दाखविण्याची प्रथा आहे त्याचाही तोच विषय असतो. श्रीकृष्ण हे दैवत भारतात सर्वत्र अत्यंत प्रिय अस-

त्याचे हे द्योतक आहे. बंगालमधील यात्रा नाट्यात कृष्णाच्या लीलांव्यतिरिक्त दुर्गा किंवा काली या देवतेविषयीच्या कथा रंगवितात, कारण ते बंगाली लोकांचे मुख्य दैवत आहे.

पौराणिक कथांशिवाय लोकनाट्यांत त्या त्या प्रांतातील लोककथांवर आधारलेले विषय येतात. तसेच समकालीन सामाजिक जीवनातील अनिष्ट रूढी व दुष्ट सावकार, ढोंगी साधू, दोन बायकांचा दादला, इत्यादी काही नमुनेदार व्यक्ती, यांवर व्यंग्यात्मक नाट्य करतात. याविषयी मागे त्या त्या लोकनाट्यांविषयींच्या विवेचनात माहिती दिलीच आहे, म्हणून त्याची पुनरुक्ती करीत नाही.

महाराष्ट्रातील तमाशा व गुजरातेतील भवाई हे नाट्यप्रकार या बाबतीत काहीसे अपवादात्मक मानावे लागतील. हे खेळ केवळ करमणूक करण्याच्या हेतूने केले जात असल्यामुळे त्यांत पूर्वी पौराणिक आख्यानाचे नाट्य नसेच. तमाशातील प्रारंभीच्या गण या कार्यक्रमात गणपतीचे स्तवन होत असे, व त्यानंतर गौळणीच्या कार्यक्रमात कृष्णाचे दर्शन होत असे, एवढाच भाग पौराणिक स्वरूपाचा व त्यातील धार्मिक वृत्तीचा निदर्शक म्हणता येईल. या दोन कार्यक्रमांनंतर मुख्य कार्यक्रम शृंगारिक व भेदिक लावणीगायनाचा असे. पुढील काळात तमाशात वग हा नाट्यात्मक कार्यक्रम समाविष्ट करण्यात आला. त्यात पौराणिक किंवा लोककथांवर आधारलेल्या कथा व सामाजिक व्यंगे, यांवर नाट्य करण्यात येऊ लागले. गुजरातेतील भवाई नाट्यात आख्यानात्मक नाट्य असते, परंतु त्यात एकच सलग कथा न रंगविता लहान लहान सुटे प्रसंग घेऊन त्यावर नाट्य करतात. हे प्रसंगही पुराणातील कथांपेक्षा लोककथा व सामाजिक व्यंग्यात्मक कथांतून अधिक प्रमाणात निवडण्यात येतात.

लोकनाट्यातील अखेरचा भाग संस्कृत नाटकातील भरतवाक्यासारखा असतो. त्यात देवदेवतांस व साधुसंतांस नमन केलेले असते व त्यांचा आशीर्वाद मागून सर्व भूतमात्रांच्या कल्याणाबद्दल प्रार्थना केलेली असते. महाराष्ट्रातील ललित, दशावतार वगैरे नाट्यांत, तसेच दक्षिणेकडील यक्षगान नाट्यात शेवटी आरती करण्याची प्रथा आहे. या आरतीच्या वेळी आपल्याकडे कीर्तनात ताट फिरवितात त्याप्रमाणे ताट फिरवण्यात येते व त्यात प्रेक्षक नाणी टाकतात. दक्षिणेकडे या अखेरच्या कार्यक्रमास 'मंगलम्' म्हणतात. महाराष्ट्रातील तमाशात या कार्यक्रमास 'मुजरा' म्हणतात. आसामातील 'आंकिया नाट' या लोक-

नाट्यात यास 'मुक्तिमंगल' असे नाव आहे.

लोकनाट्यांच्या एकंदर कार्यक्रमात भरतप्रणीत रसव्यवस्थेतील बहुतेक रसांचा आविष्कार केलेला आढळतो. अर्थात हा आविष्कार काहीशा रांगड्या पद्धतीने केलेला असतो. त्यात साहित्यातील रसपरिपोषाची सूक्ष्मता व संस्कारिता नसते. लोकनाट्यातील आख्यानात्मक नाट्यात मुख्यतः पौराणिक कथांतील देवदानवांच्या युद्धाचे प्रसंग वर्णिलेले असल्यामुळे त्यात वीर व रौद्र रसांचा आविष्कार व्हावा हे साहजिकच आहे. दक्षिणेकडील यक्षगान नाट्याचे तर हे वैशिष्ट्यच आहे. महाराष्ट्रातील दशावतारात संकासुराचे सोंग रंगमंचावर येते किंवा देव व राक्षस यांच्या युद्धप्रसंगी राक्षस राळेच्या प्रकाशात मोठ्याने गर्जना करीत व तलवारीच्या फेका करीत प्रवेश करितात, त्या वेळी वीररसाबरोबर काही प्रेक्षकांना तरी भयानक रसाचाही प्रत्यय येत असेल. याव्यतिरिक्त पौराणिक आख्यानांत देवादिकांच्या व राजांच्या सद्‌गुणाविषयीच्या कथा असल्यामुळे प्रेक्षकांच्या भक्तिभावनेस आवाहन मिळून (अलीकडे काही समीक्षकांनी पुरस्कारिलेला) भक्तिरसही भाविक प्रेक्षकांच्या अनुभवास येतो. महाराष्ट्रातील तमाशात शृंगारिक लावण्यांचा कार्यक्रम असतो त्यात विशेषतः नाच्या पोऱ्या किंवा नाचीच्या शृंगारिक हावभावांमुळे शृंगाररसाचा आविष्कार होतो. हास्यरसाचा आविष्कार बहुधा सर्व लोकनाट्यप्रकारांत विदूषकाच्या रूपाने जे पात्र वावरते त्याच्या द्वारे होतो. हे हास्य बहुधा विदूषकाचे आचरट हावभाव व चावट – कित्येकदा अश्लील बोलणे यांपासून निर्माण होते. तेव्हा या हास्याला रसाची पदवी द्यावी की नाही याविषयी मतभेद होईल. परंतु लोकनाट्यात इतर रसांचाही आविष्कार काहीशा अशाच रांगड्या पद्धतीने होत असल्यामुळे त्यातील हास्यरसाबाबत अपवाद करण्याचे कारण नाही. काही लोकनाट्यांत लौकिक विषयांवर व्यंग्यात्मक नाट्य करितात त्यात वरीलपेक्षा अधिक उच्च दर्जाचा विनोद असतो. बिहारमधील बिदेशिया, मध्य प्रदेशातील मॉंच, राजस्थानातील ख्याल यांसारख्या काही नाट्यप्रकारांत काही करुणरसपूर्ण कथा रंगविलेल्या असतात. तथापि एकंदरीत लोकनाट्यात करुणरसाचा आविष्कार केलेला क्वचितच आढळतो.

लोकनाट्यातील रसाविष्कार जसा रांगड्या स्वरूपात झालेला आढळतो तसाच त्यातील अभिनय ओबडधोबड व रांगडा असतो. भरताच्या नाट्यशास्त्रात अभिनयाचे वाचिक, आंगिक, सात्त्विक व आहार्य असे चार प्रकार

मानले आहेत. यांपैकी लोकनाटयात आंगिक अभिनयाचा आविष्कार सर्वांत अधिक प्रमाणात झालेला आढळतो. लोकनाट्याचे स्वरूप प्राधान्येकरून संगीत-नृत्यात्मक असल्यामुळे त्यात वाचिक अभिनयाचे बारकावे दाखविण्यास एकंदरीत वाव कमीच असतो. अष्टसात्विक भावांच्या द्वारे अभिव्यक्त होणाऱ्या सात्त्विक अभिनयाचे स्वरूप सूक्ष्म असते व त्याचा आविष्कार करण्यासाठी नटाच्या अंगी सुसंस्कृतपणा व उच्च प्रकारचे अभिनयकौशल्य या गुणांची अपेक्षा असते. लोकनाट्यातील नट बहुधा अशिक्षित व असंस्कृत असल्यामुळे सात्त्विक अभिनयातील सूक्ष्म छटांचे दर्शन घडविणे त्यांच्या सामर्थ्यापलीकडचे असते. शिवाय लोकनाट्यात रंगविलेले संघर्ष अगदी ढोबळ स्वरूपाचे असल्या-मुळे त्यात सूक्ष्म अभिनयास वाव कमी असतो. आहार्य अभिनयात पात्रांची रंगभूषा-वेषभूषा व रंगमंचाची सजावट यांचा अंतर्भाव होतो. हे प्रकार लोक-नाटयात किती जुजबी स्वरूपाचे असतात ते मागे दाखविलेच आहे. तेव्हा सात्त्विक व आहार्य या दोन अभिनयप्रकारांचे या ठिकाणी विवेचन करण्याची आवश्यकता नाही. त्या मानाने वाचिक अभिनयाचा आविष्कार काहीसा अधिक होतो, म्हणून त्याचा थोडक्यात विचार करू.

नाटयातील पात्रांनी वाणीच्या साहाय्याने भावप्रकटनाचे कार्य करणे या प्रक्रियेस वाचिक अभिनय म्हणतात. स्वच्छ, खणखणीत आवाज, स्पष्ट शब्दो-च्चार, स्वरांचा योग्य तेथे चढउतार साधून वाक्यांची फेक करणे, हे या अभिनयप्रकारासाठी अपेक्षित असलेले प्रमुख गुण होत. लोकनाटयाचे स्वरूप मुख्यतः संगीतनृत्यात्मक असते; त्यात संवादांचा भाग अल्प प्रमाणात असतो; जे संवाद कथाभागात असतात ते गीतात्मक असतात व ही गीते बहुधा सूत्रधार म्हणतो आणि पात्रे केवळ तदनुसार हावभाव करतात, हे आपण पाहिलेच आहे. निदान जुन्या काळी लोकनाट्याचे स्वरूप हे असे होते. पुढील काळात त्यात गद्य संवादांचा भाग अधिक येऊ लागला व पात्रे आपापली भाषणे म्हणू लागली. त्या वेळी वाचिक अभिनयाच्या आविष्कारास अधिक वाव मिळू लागला. उदाहरणार्थ, महाराष्ट्रातील ललितात प्रारंभी भारुडे, पोवाडे इत्यादिकांच्या गायनाचाच प्रमुख भाग असे. तेव्हा त्यात वाचिक अभिनयाचे अंग प्रकट होई ते केवळ त्या गीतांच्या म्हणण्याच्या धाटणीत व 'संपादणी'त. पुढे या गीतगायनाव्यतिरिक्त छडीदार, चोपदार, पाटील इत्यादी सोंगांच्या तोंडी गद्य संवाद घालण्यात येऊ लागले तेव्हा वाचिक अभिनयाचा आविष्कार करण्यास

पात्रांना अधिक वाव मिळू लागला. तमाशात गौळणीचा कार्यक्रम असे त्यात कृष्ण व गोपी यांच्यातील संवाद बव्हंशी पद्यात्मक असत व काही थोडा भाग गद्यात्मक असे. तथापि या कार्यक्रमातील विविध पात्रांमधील प्रश्नोत्तरात्मक संवाद खटकेबाज असत, त्यामुळे त्यात वाचिक अभिनयाचा आविष्कार चांगल्या प्रकारे करता येत असे. पुढे जेव्हा तमाशात वगाचा अंतर्भाव करण्यात आला तेव्हा वाचिक अभिनयास अधिक वाव मिळू लागला. त्यातल्या त्यात सोंगाड्या या विनोदी पात्राच्या वाट्यास गद्य संवादाचे प्रमाण जरा अधिक येत असल्यामुळे त्याला वाचिक अभिनयाचे कौशल्य दाखविण्याची संधी अधिक मिळू लागली. हे कौशल्य तो कसे प्रकट करतो ते मागे काही उदाहरणांनी दाखवून दिलेच आहे. तमाशातील सोंगाड्याप्रमाणे इतर लोकनाट्यप्रकारांतही विदूषकसदृश जे विनोदी पात्र असते त्याला मधूनमधून विनोदी वाक्ये फेकण्याची संधी मिळत असल्यामुळे वाचिक अभिनयास त्यातल्या त्यात अधिक वाव मिळतो.

वर वर्णिलेल्या अभिनयप्रकारांच्या मानाने लोकनाट्यात आंगिक अभिनयाचे दर्शन अधिक प्रमाणात घडते. कार्यक्रम कोणताही असो, त्यातील पात्रांना मुख्यतः हावभावांच्या द्वारे भावप्रकटनाचे कार्य करावयाचे असते, कारण कथेतील पद्यात्मक संवादांची गीते गाण्याचे काम सूत्रधार करीत असतो, हे आपण पाहिलेच आहे. निदान जुन्या काळच्या लोकनाट्यात ही परिस्थिती होती. काही लोकनाट्यप्रकारांत काही गाणारी पात्रे आपापली पद्ये स्वतःच म्हणत असली तरी ते अपवादात्मकच होय. महाराष्ट्रातील दशावतारात किंवा दक्षिणेकडील यक्षगानात देवदानवांचे युद्धप्रसंग दाखवितात त्या वेळचे त्यांचे वीरश्रीयुक्त अंगविक्षेप, कथकळी नाट्यातील जोमदार नृत्यात्मक मुद्रा, लोकनाट्यातील विदूषकसदृश पात्राचे हास्योत्पादक हातवारे, ही आंगिक अभिनयाची स्थूल रूपे होत. तमाशातील लावणीगायनाच्या कार्यक्रमात नाच्या पोऱ्या (किंवा नाची) लावणीत सूचित केलेले भाव प्रकट करण्यासाठी स्त्रीसुलभ अंगविक्षेप करतो, त्या वेळी तो बहुधा तरुण प्रेयसीची भूमिका करीत असतो. प्रियकराच्या मीलनाविषयीची उत्सुकता, प्रत्यक्ष त्याच्या भेटीच्या वेळी प्रकट होणारे ललितविभ्रम, तसेच प्रियकराच्या विरहाने उत्पन्न होणारी आर्तता, इत्यादी प्रेयसीचे भाव दर्शविण्यासाठी त्याला करावे लागणारे हावभाव आंगिक अभिनयाचे सूक्ष्म रूप दाखवितात. कारण यात अंगविक्षेपाइतकाच मुद्राभिनयाचा भाग असतो, आणि मुद्राभिनयाच्या आविष्कारात अधिक अभिनयकौशल्याची अपेक्षा असते. भरताने मुद्राभिनयाचा

आंगिक अभिनयातच अंतर्भाव केला आहे. त्या दृष्टीने नाच्या पोऱ्याच्या अभिनयाचा या ठिकाणी उल्लेख केला आहे.

लोकनाट्यांतील आंगिक अभिनयाची आणखी काही उदाहरणे पाहू. वर विदूषकसदृश पात्रांच्या हास्योत्पादक अंगविक्षेपांचा उल्लेख केला आहे. या विदूषकाचा तमाशातील मराठी अवतार जो सोंगाड्या, त्याच्या काही हास्योत्पादक क्रियांविषयी मागे वर्णन आलेच आहे. ढेरपोट्या मारवाड्याचे सोंग काढताना पोट पुढे काढून चालणे; लंगड्या माणसाची नक्कल करताना एक पाय मोडून चालणे; मेलेल्या माणसाचे सोंग आणताना ताठ झालेले सर्व अवयव तसेच कायम ठेवणे; रडण्याचे सोंग करिताना मध्येच नाक शिंकरल्यासारखे करून प्रेक्षकांवर बोटे झाडणे; अशा त्याच्या अनेक क्रिया आंगिक अभिनयाची उदाहरणे म्हणून दाखविता येतील. हा अभिनय ओबडधोबड व उत्तान असतो. किंबहुना लोकनाट्यातील सर्वच पात्रे असेच भडक हातवारे करून बोलतात, त्यामुळे लोकनाट्यातील आंगिक अभिनय अतिरंजित व उथळ वाटतो.

परंतु लोकनाट्यातील अभिनयाचे खरे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यातील सांकेतिकता हे होय. सुसज्ज रंगमंच व नाट्यास आवश्यक असलेली सजावट यांच्या अभावी लोकनाट्यात कित्येक गोष्टी केवळ संकेताने सूचित कराव्या लागतात. घोड्यावर बसण्याचे नाट्य करावयाचे असेल तर हातातील काठी दोन पायांमध्ये धरून, हातांनी लगाम खेचण्याची क्रिया दाखवून, आपल्याच पायांनी घोडदौड केल्याचे सोंग करणे; मोटारड्रायव्हरचे चाक हातात धरल्यासारखे दाखवून, मधूनमधून पो पो करीत स्वतःच जोरात पळून भरधाव मोटार सोडल्याचा अभिनय करणे, अशा क्रिया लहान मुले खेळताना करितात त्याच पद्धतीने लोकनाट्यातील नटांना कराव्या लागतात. एका ठिकाणाहून दुसऱ्या ठिकाणी जाण्याचे नाट्य करावयाचे म्हणजे रंगमंचाच्या मर्यादित जागेत दोन-तीन गोल फेऱ्या मारल्या असता स्थलांतर सूचित केले जाते. हे सर्व नाट्यातील संकेत होत व ते प्रेक्षकांसही मान्य असतात.

संगीत व नृत्य

संगीत व नृत्य ही लोकनाट्याची अविभाज्य अंगे होत. त्यांपैकी संगीत गीतगायन व वाद्यवादन या दुहेरी स्वरूपाचे असते व त्या प्रत्येकाचे लोकनाट्यात स्वतंत्र असे स्थान असते. यांपैकी गीतगायनाचा बराचसा भाग सूत्रधार व त्याचे

साथीदार यांनी ईशस्तवनाच्या किंवा कथाभागाच्या अनुषंगाने गायलेल्या पद्यांच्या स्वरूपाचा असतो. ही पद्ये बहुधा साध्या लौकिक चालींवर बसविलेली असतात व म्हणण्यास सोपी असतात. क्वचित काही गीते रागदारीत असतात. महाराष्ट्रातील तमाशात ज्या लावण्या म्हणतात त्या अशा साध्या, धावत्या चालीच्या असतात. त्यासाठी गायकाला शास्त्रीय संगीताच्या ज्ञानाची आवश्यकता नसते. साधारण तालानुसार गाणी म्हणता येत असली म्हणजे काम भागते. तमाशातील लावण्या रागदारीत बसविण्याचे कार्य दुसऱ्या बाजीरावाच्या प्रेरणेने होनाजीबाळाने केले गोंधळात गोंधळी पोवाडे म्हणतात त्यांनाही अशाच धावत्या चाली लावलेल्या असतात. पोवाडे म्हणण्याचे काम एक शाहीर करतो व त्याला दोघेतिघे साथीदार साथ देतात. पोवाड्यात एकेक कडवे संपल्यावर 'जी जी ऽ ऽ रे जी' असे ध्रुवपदासारखे शब्द जोडतात व ते मुख्य शाहीराचे साथीदार म्हणतात. या 'जी जी' ची योजना संगीताचा प्रवाह अखंड वाहत राहावा म्हणून केलेली असते. लोकनाट्यातील बहुतेक गीतांत ध्रुवपदाच्या स्वरूपाची एखादी पंक्ती असते व ती सर्वांनी मिळून म्हणावयाची असते. या ध्रुवपदास उत्तरेकडे 'टेक' म्हणतात.

लोकनाट्यातील संगीतयोजनेत गीतगायनाइतकेच वाद्यवादनाचे महत्त्व असते. प्रांतपरत्वे भिन्नभिन्न वाद्ये उपयोगात आणली जातात. यांपैकी ढोलके व मृदंग ही चर्मवाद्ये बहुतेक सर्व प्रांतांतील लोकनाट्यांत असतातच. ही वाद्ये संगीताचा ताल सांभाळण्याचे काम करितातच, पण त्यापेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे युद्धासारख्या प्रसंगांचे नाट्य होत असताना वीर, रौद्र इत्यादी रसांचा परिपोष करण्याचे कार्य करितात. दाक्षिणात्य नाट्यात चेंडाई नावाचे चर्मवाद्य या कामी विशेष उपयोगात आणतात. हे वाद्य आपल्याकडील ताशाप्रमाणे दोन काठ्यांनी वाजवितात. त्याशिवाय दक्षिणेकडे मड्डुलम्, चेंगलम् वगैरे वाद्यांचा यासाठी उपयोग करितात. उत्तर प्रदेशातील रामलीला नाट्यात ढोलक्याऐवजी नगाऱ्याचा उपयोग करितात. महाराष्ट्रातील लोकनाट्यात तुणतुणे, एकतारी किंवा तंबुरी ही तारवाद्ये गाण्यास सुराची साथ देण्यासाठी वापरतात, व ढोलके, झांजा, संबळ, हलगी, टाळ, खंजिरी वगैरे वाद्ये तालासाठी वापरतात. अलीकडे सुरासाठी पेटीची साथही घेतात. या वाद्यांचा उपयोग आताच सांगितल्याप्रमाणे विशिष्ट प्रसंगी रसपरिपोषार्थ केला जातो, तसा नाट्यातील प्रमुख पात्रांच्या प्रवेशास उठाव देण्यासाठी करण्यात येतो. प्रयोगाच्या आरंभी नाट्याचे वातावरण निर्माण करण्यासाठी काही वाद्ये वाजविण्याची प्रथा आहे. नाट्य चालू असताना दोन प्रसंगांमधील रिक्त अवकाश भरून

काढण्यासाठी वाद्यवादनाचा, आकाशवाणीच्या परिभाषेत सांगावयाचे म्हणजे Filler (पूरक) सारखा उपयोग होतो. आणि शेवटी याचा व्यावहारिक उपयोग खेळ सुरू होण्यापूर्वी खेड्यापाड्यांतील लोकांना गोळा करण्यासाठी सूचना देण्याच्या कामी होतो हे मागे सांगितलेच आहे. अशी वाद्यवादनाची विविध प्रयोजने आहेत. प्रसंग किंवा प्रयोजन कोणतेही असो, वाद्यांची लोकनाट्यास आरंभापासून अखेरपर्यंत सोबत लागते. वाद्यांच्या कडकडाटावाचून लोकनाट्यास रंग भरत नाही.

संगीताप्रमाणे नृत्य हे लोकनाट्याचे अपरिहार्य अंग आहे. भरतकालातील नाट्याप्रमाणे लोकनाटयातील सर्व पात्रे नृत्य करीत रंगमंचावर प्रवेश करितात. या नृत्यास शास्त्रीय बैठक अशी नसते. साधारणपणे लयबद्ध अंगविक्षेप करण्या-इतपत कौशल्य नटाच्या अंगी असले म्हणजे पुरे असते. महाराष्ट्रातील तमाशात लावणी गायनाच्या वेळी नाच्या जे नृत्य करतो किंवा गोंधळात गोंधळी पोतनृत्य करतात किंवा दशावतारात बालगोपालांचे नृत्य असते, ते सर्व नृत्यप्रकार अगदी साधे असतात. दाक्षिणात्य लोकनाटयातील नृत्य मात्र शास्त्रीय पद्धतीने बसविलेले असते. यक्षगानातील वीररसात्मक नृत्य तांडवशैलीवर आधारलेले असते. कुचिपुडी नाटयातील नृत्य भरतनाटयम् या नृत्यप्रकारावर बसविलेले असते. कथकळी नाटयाचा तर नृत्य हा आत्माच आहे. त्यातील सर्व क्रिया नृत्यात्मक असतात. डोळे व भुवया यांच्या लयबद्ध हालचाली हे या नृत्याचे वैशिष्ट्य होय. यातील नृत्य अतिशय जोमदार असते. तेही तांडवपद्धतीवर बसविलेले असते. वाद्यांच्या कल्लोळात केलेल्या या नृत्यामुळे देवादिकांच्या कथांवर आधारलेल्या या नाटयात एक प्रकारचे अलौकिकतेचे वातावरण निर्माण होण्यास मदत होते. दाक्षिणात्य नाटयातील नृत्य नंदिकेश्वरकृत 'अभिनयदर्पण' या प्राचीन ग्रंथाच्या आधारे बसविण्यात येते व ते अतिशय श्रमसाध्य असते.

एकंदरीत लोकनाटयात संगीत व नृत्य यांच्या सहयोगाने नाटयाचे वातावरण तयार करणे, महत्त्वाच्या पात्रांच्या प्रवेशास उठाव देणे, प्रसंगोचित रसपरिपोष करणे, दोन प्रसंगांमधील रिक्त अवकाश भरून काढणे, अशी विविध कार्ये साधली जातात. पण त्याबरोबर नाटयातील गती मंद होते हेही खरेच.

आतापर्यंत भारतातील निरनिराळ्या प्रांतांत प्रचलित असलेल्या प्रमुख लोकनाटयप्रकारांची तुलनात्मक पाहणी केली तीतून जे सामान्य निष्कर्ष

निघतात ते असे :

(१) लोकनाटयाचा उगम कुठल्यातरी धार्मिक उत्सवातून झालेला असतो.

(२) त्यातील नाटय संगीतनृत्यप्रधान असते. गद्य संवाद अत्यल्प असतात. ते लिखित स्वरूपात नसतात. नट ते संवाद समयस्फूर्तीने म्हणतात.

(३) लोकनाटयात रंगमंच व इतर सजावट अगदी जुजबी असते. पण यामुळेच नट व प्रेक्षक यांमध्ये एक प्रकारचा सहजसंवाद उत्पन्न होतो. लोकनाटयातील अभिनय सांकेतिक स्वरूपाचा असतो.

(४) प्रत्येक लोकनाटयप्रकारात कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात सुरुवातीची नांदी व अखेरचे भरतवाक्य असतेच.

(५) सूत्रधार व विदूषक ही पात्रे कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात असतातच.

वरील निष्कर्ष स्थूलमानाने काढलेले आहेत. ते निरपवाद नसतील; पण सामान्यपणे ते बरोबर आहेत. हे निष्कर्ष निरनिराळ्या लोकनाटयप्रकारांतील साम्य दाखविणारे आहेत. प्रांतपरत्वे त्यांत जे भेद आढळतात ते त्या त्या लोकनाट्यमंडळीच्या आर्थिक स्थितीप्रमाणे उत्पन्न झाले आहेत. या साम्यभेदांवरून भारताच्या उत्तर-दक्षिण व पूर्व-पश्चिम सीमांपर्यंत नांदणाऱ्या संस्कृतीत विविधतेबरोबर एकता कशी आढळते व तिचे प्रतिबिंब लोकनाटयाच्या स्वरूपात कसे पडले आहे ते लक्षात येईल. अभिजात संस्कृत नाटक काय, ग्रामीण लोकनाटय काय किंवा आधुनिक प्रगत स्वरूपाचे नाटक काय, या सर्वांवर देशकालपरिस्थितीप्रमाणे काही संस्कार घडून त्याच्या स्वरूपात काही बदल झाले असतील, परंतु त्या सर्वांचा मूल स्रोत एकच आहे व तो भरतप्रणीत नाटयशास्त्र हा होय. वर विविध लोकनाटयप्रकारांची जी साम्यस्थळे सांगितली आहेत ती बव्हंशी दोन हजार वर्षांची भरतप्रणीत नाटयतंत्राची परंपरा दर्शविणारी आहेत. त्याचे तपशीलवार दिग्दर्शन आतापर्यंत केलेच आहे. तथापि थोडा पुनरुक्तीचा दोष पत्करून त्यांतील काही मुद्दयांचे अधिक विवरण करावेसे वाटते.

संगीत, नृत्य व नाटय यांचा यथायोग्य समन्वय साधणे ही भरतकालापासून भारतीय नाटयाची दृष्टी राहिली आहे. म्हणून भारतीय नाटयाची मूळ बैठक संगीतनृत्याची झाली. आधी हे नाटय दैवतांच्या प्रीत्यर्थ करण्यात येत असलेल्या नृत्यगायनाच्या स्वरूपाचे होते. या नृत्यगायनात देवांच्या चरित्राचे वर्णन करण्यात येत असे. यातील नृत्य 'नृत्त'च्या म्हणजे केवळ लालित्यपूर्ण अंगविक्षेपांच्या स्वरूपाचे नव्हते, तर तांत्रिक अर्थाने 'नृत्य' म्हणजे अर्थपूर्ण

हावभावांनी युक्त असे होते. पुढे हे देवदेवतांचे चरित्रगायन करीत असता त्यातील सगळा भाग एकाच पात्राने किंवा पात्रांच्या संघाने एकाच वेळी न करता त्यातील संवादानुसार निरनिराळ्या पात्रांनी अभिनय करावा असा संकेत रूढ झाला. इथे मुळातील नृत्यगायनाचे नाटयात रूपांतर झाले. अर्थात त्यातील संवाद पद्यात्मकच होते व ते एकच व्यक्ती म्हणत असे. वेगवेगळ्या पात्रांनी आपापले संवाद म्हणण्याची प्रथा नंतर प्रचलित झाली.

कालांतराने हे नाटय देवादिकांच्या चरित्रापुरते मर्यादित न ठेवता त्यातून मानवी जीवनाचे चित्रण किंवा भरताच्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे 'लोक-वृत्तानुकरणम्' करण्यात येऊ लागले. असा हा नाटयाचा विकासक्रम आहे. या विकासक्रमाशी महाराष्ट्रातील गोंधळ, ललिते, दशावतार व तमाशा यांच्या मूळ स्वरूपाची तुलना करून पाहावी म्हणजे लोकनाटयातील नाटयाचा अंश कसा विकसित होत गेला आहे हे लक्षात येईल. या बाबतीत अभिजात संस्कृत नाटकांचा ऱ्हास होऊ लागल्यावर उदयास आलेल्या लोकनाटयाने सुमारे हजार वर्षे मागे जाऊन पुन्हा भरताच्या परंपरेनुसार वाटचाल सुरू केली असे म्हणता येईल.

भरतप्रणीत नाट्याची ही संगीतनृत्यात्मक आविष्कारपद्धती आज अस्वा-भाविक वाटते. नाट्य हे खऱ्या अर्थाने 'लोकवृत्तानुकरण' व्हावयाचे असेल तर त्यात लोकांच्या बोलण्याचालण्याचे वास्तव चित्रण व्हावयास पाहिजे हा विचार पुढे रूढ झाला व तदनुसार नाट्यातील संगीतनृत्यात्मक भाग क्रमा-क्रमाने कमी कमी होत जाऊन गद्य संवाद व वास्तवपूर्ण अभिनय यांच्या द्वारे नाटय फुलविण्यात येऊ लागले. हे सर्व नाटयाच्या स्वाभाविक विकासक्रमास अनुसरूनच झाले यात शंका नाही. तथापि नेत्र व कर्ण यांस एकसमयावच्छेदे-करून आनंद देणारे क्रीडनीयक हे जे नाटयाचे स्वरूप भरताच्या डोळ्यां-समोर होते त्या स्वरूपात नाटयाचा आविष्कार केला असता ते नाटय मानवी जीवनाचे चित्रण करण्याचे कार्य तितक्याच परिणामकारक रीतीने करू शकते, असे कविवर्य रवींद्रनाथ टागोर यांसारख्या काही कलाविदांच्या अनुभवास आले असावे. तदनुसार टागोरांनी कित्येक नृत्यनाटये लिहिली व रंगभूमीवर त्यांचे यशस्वी प्रयोग करून दाखविले. त्यात त्यांनी नाटयाच्या कलात्मक आविष्कार-पद्धतीवर दृष्टी ठेवली होती. वास्तवतेचा फाजील बडेजाव करणे त्यांना मान्य नव्हते. यासंबंधी त्यांनी व्यक्त केलेले विचार येथे सारांशरूपाने देतो :

"यात (नृत्यनाटयप्रकारात) मानवी जीवनातील घटनांचे नृत्यातील गती (movements) च्या माध्यमाने दर्शन घडविले जाते. घटनांतील सौंदर्य आकर्षक, लयबद्ध हालचालींच्या द्वारे सुचविले जाते. नृत्यातील मुद्रांच्या माध्यमाने कथानकातील महत्त्वाच्या घटनांचे चित्रण करणे हे नृत्यनाटयाचे उद्दिष्ट असते. त्यात शब्दांना स्थान नाही, शब्दांच्या साहाय्याची अपेक्षा नाही. कीर्तनात किंवा प्रवचनात पुराणांतील घटनांचे ज्ञान कानांच्या द्वारे करून घ्यावयाचे असते; नृत्यनाट्यात ते दृश्य स्वरूपात करून घेता येते. त्या ठिकाणी वाणी बोलत नाही; मुद्रा व अंगविक्षेप यांच्या द्वारे सर्व शरीरच बोलके होते. नृत्यनाट्यात प्रारंभीपासून अखेरपर्यंत सर्व घटना — युद्ध, प्रेमिकांचे मीलन, विदूषकाच्या हास्योत्पादक क्रिया — नृत्यातून व्यक्त करण्यात येतात. या पद्धतीत वास्तवता नाही हे खरे, परंतु तेवढ्यामुळे या नाट्यप्रकारास गौणपणा येतो असे मानण्याचे कारण नाही. यातील अवास्तवतेस जर हसावयाचे, तर शेक्स-पियरच्या नाटकांस तरी का हसू नये? त्यांतील युद्धाची व मृत्यूची दृश्येही लयबद्ध नृत्यात्मक हालचालींच्या स्वरूपात दाखविली जातात."

याच आशयाचे विचार मद्रास येथील सुप्रसिद्ध संस्कृतज्ञ, लोकनाट्याचे अभ्यासक व संशोधक डॉ. व्ही. राघवन् यांनी यक्षगान लोकनाट्यावरील एका लेखाच्या निमित्ताने व्यक्त केले आहेत, ते या संदर्भात लक्षणीय आहेत. डॉ. राघवन् म्हणतात :—

"या (यक्षगान) नाट्याचे भारतीय नृत्य व नाट्य यांचा सोपपत्तिक अभ्यास करणाऱ्या संशोधकांच्या दृष्टीने मोठे महत्त्व आहे, तसेच भरतप्रणीत नाट्यकलेची प्रयोगात्मक पुनर्घटना करू इच्छिणारे जे कलावंत असतील त्यांनाही याचे महत्त्व पटेल... भारतीय नाट्य हे भाव, राग व लय यांचा समन्वय साधून संगीत, लयबद्ध नृत्य व कृती किंवा अभिनय यांच्या माध्यमाने केलेले एखाद्या विषयाचे भावनात्मक प्रकटीकरण होय. अर्वाचीन पाश्चात्त्य नाटक भरताने वर्णिलेल्या लोकधर्मी प्रवृत्तीचे द्योतक आहे, तर प्राचीन संस्कृत नाटके व भारतातील लोकनाट्यप्रकार हे नाट्यधर्मी प्रवृत्तीचे नमुने आहेत. ही नाट्यधर्मी प्रवृत्तीची नाटके संगीतनृत्यप्रधान आहेत म्हणून ती अवास्तव, अप्रगत व कालबाह्य आहेत असे समजणे योग्य नाही.... अशा नाट्यात जी काव्यमयता व सूचकता असते तिच्या योगाने या नाट्यास अधिक खोल व व्यापक अर्थ प्राप्त होतो, म्हणून हे नाट्य वास्तवतापूर्ण अशा नवीन नाट्यापेक्षा

श्रेष्ठ होय, असे भारतीय नाट्यपरंपरा मानीत आली आहे .... या प्राचीन नाट्य-पद्धतीचे जतन करणे आवश्यक आहे.''

वास्तवाच्या मर्यादा ओलांडून अतिवास्तवतेकडे धाव घेणाऱ्या आजच्या नवनाट्याचे जे उपासक असतील त्यांनाही वरील विचार मननीय वाटतील.

भारतीय नाट्याने इ.स.च्या बाराव्यातेराव्या शतकात एक हजार वर्षे मागे जाऊन लोकनाट्याच्या रूपाने पुन्हा भरतप्रणीत नाट्याचे संगीत-नृत्यात्मक स्वरूप धारण केले असे मागे म्हटले खरे; परंतु संस्कृत नाटकाचा इतिहास पाहिला असता असे दिसून येते की अभिजात संस्कृत नाटकांस उतरती कळा लागल्यानंतर इ.स.च्या दुसऱ्या सहस्रकात जी संस्कृत नाटके निर्माण झाली त्यांपैकी काही नाटके तरी याच भरतप्रणीत नाट्यपद्धतीवर लिहिण्यात आली होती. या काळात लिहिल्या गेलेल्या 'हनुमन्नाटका'चे स्वरूप पद्यात्मक होते हे मागे दाखविलेच आहे. त्यानंतरच्या काळात संस्कृत नाट्यप्रकारांपैकी ज्यांना उपरूपके म्हणतात त्या नमुन्याची कित्येक नाटके लिहिली गेली. ही नाटके बव्हंशी एकांकी व पद्यात्मक आहेत. अशा या नाटकांत इ.स.च्या चौदाव्या शतकात बिहार प्रांतात होऊन गेलेल्या उमापती या कवीने लिहिलेले 'पारिजातहरण' हे नाटक अतिशय लोकप्रिय आहे. हे नाटक दक्षिणेकडे कर्नाटक, तमिळनाडु या प्रांतांपर्यंत पोहोचले होते असे दिसते. तिकडील लोकनाट्यात या नाटकाची थोडी छाया दिसते. ही उपरूपकात्मक नाटके व तत्कालीन लोकनाट्य यांचे संगीतनृत्यात्मक स्वरूप भरतकालीन नाट्यपद्धतीविषयी पुन्हा आकर्षण निर्माण झाल्याचे निदर्शक मानावे काय? तसे असेल तर या पद्धतीमध्ये तसाच काही तरी रसिक मनास वेधक वाटणारा अंश असला पाहिजे हे उघड आहे. हा अंश म्हणजे बाह्यत: कृत्रिम व अवास्तव वाटणाऱ्या या नाट्यातील परिणामकारक सूचकता व त्याद्वारे अर्थव्यक्ती व रसोत्कर्ष साधण्याचे सामर्थ्य हा होय, असे म्हणता येईल.

लोकनाट्यातून व्यक्त होणारे हे सामर्थ्य आज काही नवीन व विचारवंत नाटककारांस व नाट्यनिर्मात्यांस पटू लागले आहे असे दिसते. रामलीला नाट्याच्या प्रयोगात भिन्नभिन्न स्थळे एकाच रंगमंचावर परंतु विविध पातळ्यांवर दाखविण्यात येतात हे मागे सांगितलेच आहे. हे विविध पातळ्यांचे तंत्र अलीकडे पाश्चात्त्य देशांतील रंगभूमीवर वापरण्यात आले आहे. मॅक्झिम गॉर्की याच्या 'मदर' या सुप्रसिद्ध कादंबरीचे नाट्य अशा पद्धतीने दाखविण्यात आले होते.

प्रसिद्ध रशियन नाट्यदिग्दर्शक कॉन्स्टंटिन् स्टॅनिस्लाव्हस्की याचा शिष्य युजेनी वाख्तान्गॉव्ह याने भारतीय लोकनाट्याचा अभ्यास करून त्या पद्धतीवर कित्येक नाटके रशियामध्ये करून दाखविली होती. हा त्याचा प्रयत्न आपल्या नामांकित गुरुजींच्या वास्तववादी नाट्याविरुद्ध प्रतिक्रियेच्या स्वरूपाचा होता.

आजकालचे काही नवीन नाटककार व दिग्दर्शक लोकनाट्याच्या या तंत्राचा वापर करू लागले आहेत. व्यंकटेश माडगूळकर यांचे 'पती गेले ग काठेवाडी', विजय तेंडुलकर यांचे 'घाशीराम कोतवाल', चिं. त्र्यं. खानोलकर यांचे 'अजब न्याय वर्तुळाचा' (रूपांतरित), अशोकजी परांजपे यांचे 'दार उघड बया दार' अशा कित्येक नाटकांची रचना व प्रयोगतंत्र लोकनाट्याच्या धर्तीवर बसविलेली आहेत हे आपण पाहिलेच असेल. हिंदी रंगमंचावर धर्मवीर भारती यांच्या 'अंधा युग' या नवीन नाटकाच्या प्रयोगात रंगमंचावरील विविध पातळ्यांवर निरनिराळी स्थळे दाखवून एकंदर सजावट अगदी जुजबी ठेवूनही तिचा लोकनाट्याच्या पद्धतीवर सूचक उपयोग करून घेतला होता.

आजकाल पाश्चात्त्य देशांत ज्याला 'इंटिमेट थिएटर' म्हणतात त्या नाट्यपद्धतीत नट व प्रेक्षक यांमधील दूरत्व नाहीसे करण्याचा प्रयत्न असतो. त्यायोगाने प्रेक्षकांना जणू स्वतः नाट्यप्रयोगात सहभागी झाल्यासारखे वाटते व सहजच त्यांची नाट्याशी समरसता साधते. काही वेळा नटांनी प्रेक्षकांच्या गर्दीतून रंगमंचावर प्रवेश करणे हा या तंत्राचा एक प्रकार. लोकनाट्याचा रंगमंच बहुधा उघडाच असतो व प्रेक्षक त्याच्या भोवती तीन बाजूंस बसलेले असतात. या गर्दीतून नाट्यातील एखादे पात्र एकाएकी रंगमंचावर प्रवेश करते. कित्येक वेळा एखादा प्रेक्षक नाटकातील एखाद्या पात्राला – विशेषतः विनोदी पात्राला – एखादा वात्रट प्रश्न विचारतो व ते पात्र त्याला तसेच वात्रट उत्तर देऊन गप्प बसविते, असाही प्रकार चालतो. हा म्हणजे नाटकातील प्रेक्षक-सहकार्या (audience participation) चाच प्रकार होय. लोकनाट्यात नेपथ्याच्या अभावामुळे सहज निर्माण होणारे नट व प्रेक्षक यांमधील भावनिक ऐक्य सर्व प्रकारे सुसज्ज अशा नेपथ्याचे साहाय्य उपलब्ध असलेल्या पाश्चात्त्य नाटकांत साधण्याचा प्रयत्न चालू आहे ही गोष्ट लक्षणीय आहे.

लोकनाट्यातील सांकेतिक अभिनयपद्धतीचा मागे उल्लेख केलाच आहे. नेपथ्याच्या अपुरेपणामुळे लोकनाट्यात सांकेतिक स्वरूपाच्या अभिनयाचा अवलंब करावा लागतो हे आपण पाहिले. स्थलांतर केल्याचे सूचित करण्यासाठी

रंगमंचावर दोन-तीन फेऱ्या मारणे, घोड्यावर बसण्याच्या क्रियेचे नुसते नाटय करणे, इत्यादी संकेत भरताच्या नाट्यशास्त्रात दिलेल्या सूचनांमध्ये आहेतच. पर्वतारोहण करणे, पायऱ्या चढून जाणे, पाण्यात पोहणे, वगैरे क्रिया 'संज्ञा-मात्रेण' म्हणजे संकेताने दाखवाव्या असे भरताने म्हटले आहे. यास अनुसरून पुढील काळातील संस्कृत नाटकांत, 'परिक्रम्य' 'नाटयति' अशा रंगसूचना दिलेल्या आढळतात व नटांनी त्याप्रमाणे केवळ नाट्य करावे अशी अपेक्षा असे. अशाच नाट्यात्मक क्रिया भरताच्या नाट्यशास्त्राचे नावही माहीत नसताना लोकनाट्यात काहीशा रांगड्या स्वरूपात का होईना केल्या जातात. त्या योगाने नाट्याला काही गौणपणा येतो असे कोणी समजत नाही.

नाट्य म्हटले म्हणजे त्यात कृत्रिमता येणारच हे गृहीत धरून चालावयास हवे. तिचे प्रमाण किती व स्वरूप कसे असावे याबाबत भिन्न दृष्टिकोण असू शकतील. रंगभूमी कितीही प्रगत झाली तरी प्रत्यक्ष रंगमंचाच्या लांबीरुंदीचे क्षेत्र, नाट्याचा अवधिकाळ व नाट्यास लागणारी सजावट, यांबाबतीत तिच्यावर काही स्वाभाविक मर्यादा पडतात. या मर्यादा सांभाळूनच नटांना नाट्याचा आविष्कार करावयाचा असतो. आजच्या प्रगत स्वरूपाच्या रंगभूमीवरही स्थल व काल यांतील अंतर दाखवावयाचे असेल तर ते एका दृश्यानंतर क्षणभर काळोख करून सूचितच करावे लागते. कित्येक दृश्ये रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखविता येत नाहीत ती प्रकाशयोजना किंवा ध्वनियोजना यांच्या साहाय्याने सूचित करावी लागतात, व ती जाणण्याचे प्रेक्षकांच्या कल्पनेवर सोपवावे लागते. असे कृत्रिम उपाय अवास्तव वाटले तरी ते खरे आहेत अशी कल्पना करून नाटक पाहण्याची मनोवस्था प्रेक्षकांच्या ठिकाणी रुजलेली असते. या मनःप्रवृत्तीस इंग्रजीत willing suspension of disbelief म्हणजे अविश्वासाची भावना आपणहून स्थगित करणे म्हणतात. भरताने या वृत्तीस अनुसरून अवलंबिण्यात येणाऱ्या नाट्यपद्धतीस 'नाट्यधर्मी' असे नाव दिले आहे. लोकनाट्याची सारी मदार या नाट्यधर्मी पद्धतीवर असते म्हणून लोकनाट्यातील अभिनयाला साहजिकच सांकेतिक स्वरूप प्राप्त होते.

अर्थात यावरून आजच्या नाटकातही अशा कृत्रिम अभिनयपद्धतीचा अवलंब करावा असे कोणी म्हणणार नाही. लोकनाट्यात तो केला जातो तो सजावटीच्या पुरत्या सोयी नसल्यामुळे. आज अद्ययावत यांत्रिक साधनांच्या साहाय्याने नाटकाच्या प्रयोगपद्धतीत शक्य तितकी वास्तवता आणण्याचा प्रयत्न

करण्यात यावा ही गोष्ट साहजिक आहे व इष्टही आहे. कारण ते नाट्यतंत्राच्या प्रगतीचे लक्षण आहे व नाट्याने त्याच दिशेने वाटचाल करावी असेच आपण इच्छितो. मात्र ज्याला नाट्यकलेचा सहोदर मानता येईल अशा चित्रपटाला वास्तव-दर्शनाच्या बाबतीत जे साध्य करता आले ते आपणही साधू अशी भलती आकांक्षा नाटकाने बाळगू नये. नाटक व चित्रपट या दोन कलामाध्यमांच्या कक्षा व सामर्थ्ये भिन्न आहेत ही गोष्ट दृष्टीआड करून चालणार नाही. नाटकाने आपल्या मर्यादा ओळखून सूचक आविष्कारपद्धतीचा अवलंब करावा. तसे करिताना सूचक किंवा सांकेतिक अभिनय शक्य तितका कलात्मक कसा करता येईल याचा अवश्य विचार करावा. परंतु सांकेतिक अभिनयपद्धती जुनाट झाली असे म्हणून तिचा सर्वस्वी त्याग करणे चुकीचे आहे. लोकनाट्याच्या अभि-नयातील सांकेतिकता व सूचकता यांच्या आविष्कारपद्धतीत सफाई नसेल, कदाचित कलात्मकताही नसेल; ती आणणे आजच्या तांत्रिक प्रगतीच्या युगात सहजसाध्य आहे. लोकनाट्याच्या वैशिष्ट्यपूर्ण नाट्यांगांचा यथायोग्य उपयोग करून घेण्याची दृष्टी मात्र पाहिजे.

लोकनाट्यातील पूर्वरंग

लोकनाटयातील आणखी एका अनुकरणीय अंगाचा येथे पुनरुच्चार करावासा वाटतो. भरतप्रणीत नाटयपद्धतीत नाटकाच्या प्रारंभी करण्यात येणाऱ्या पूर्वरंगास फार महत्त्व होते. प्रत्यक्ष नाटक सुरू होण्यापूर्वी काही वेळ पडद्याआड गायनवादन चालत असे. त्यानंतर पडदा दूर करून ईशस्तुतिपर गीतगायन व नृत्य दाखविण्यात येत असत. यास 'गीतविधी' म्हणत. आपण याला नांदी म्हणतो. यानंतर सूत्रधार व पारिपार्श्वक देवब्राह्मणांच्या स्तुतिपर गीते गाऊन त्यांचा आशीर्वाद मागत. नंतर स्थापक प्रवेश करून नाटकाची प्रास्ताविक ओळख करून देत असे व नंतर नाटक सुरू होत असे. त्यात मुख्यतः देव व ब्राह्मण यांचा आशीर्वाद मागण्याचा हेतू असे, तसा प्रेक्षागृहात जमलेल्या प्रेक्षकांची नाटक सुरू होण्यापूर्वी करमणूक करण्याचाही गौण हेतू असे. पूर्वरंगाचा हेतू काहीही असो, त्याचा नाटयदृष्टया जो परिणाम होतो तो जास्त महत्त्वाचा आहे. प्रेक्षकांस नाटयाचा योग्य रसास्वाद घेता यावा यासाठी नाटक सुरू होण्यापूर्वी त्यांच्या मनाची इष्ट ती बैठक तयार होणे आवश्यक असते. ही बैठक तयार झाली म्हणजे नाटकाच्या कल्पनारम्य वातावरणात त्यांचा सहज प्रवेश होतो. पूर्वरंगाने

ही प्रक्रिया सुलभ होते, हा या विधीचा खरा उपयोग होय.

अभिजात संस्कृत नाटकांत या पूर्वरंगास थोडे वेगळे स्वरूप दिले गेले, परंतु उपरिनिर्दिष्ट परिणामास पोषक अशा पद्धतीने त्याची कौशल्याने योजना करण्यात आली. सुरुवातीच्या गायनवादन व नृत्य या कार्यक्रमांस थोडा संक्षेप देऊन मुख्य नांदीविधी ठेवला गेला व त्यानंतर सूत्रधार व पारिपार्श्वक किंवा नटी यांचा नाटकाविषयी स्वल्पसा प्रास्ताविक संवाद ठेवण्यात आला. नांदी-गायनामध्येच प्रेक्षकांच्या मनाची रसास्वादास अनुकूल अशी बैठक तयार होऊ लागते. अशा वेळी सूत्रधार पारिपार्श्वकाशी किंवा नटीशी बोलताना सहज नाटकाची प्रस्तावना करून हळूहळू प्रेक्षकांस प्रत्यक्ष किंवा वास्तव सृष्टीतून नाटकाच्या काल्पनिक सृष्टीत नेऊन सोडतो. कालिदासाच्या 'शाकुंतल' नाटकात नटीच्या गायनाने प्रफुल्लित झालेला सूत्रधार तिला म्हणतो :

'तवास्मि गीतरागेण हारिणा प्रसभं हृतः। एष राजेव दुष्यन्तः सारङ्गेणातिरंहसा ॥

(तुझ्या मधुर गायनाने माझे मन असे आकर्षित केले की जसे दुष्यंत राजाला या हरणाने आपल्याकडे खेचून घेतले आहे); आणि त्याच वेळी मृगाचा वेगाने पाठलाग करणाऱ्या दुष्यंताची तो सूचना देतो. त्याबरोबर प्रेक्षक नकळत नाट्याच्या त्या कल्पनारम्य सृष्टीत प्रवेश करतात. वास्तव सृष्टी व काल्पनिक नाट्यसृष्टी यांचा हा मिलाफ मोठा हृद्य असतो.

अर्वाचीन मराठी नाटकांतही पूर्वरंगाच्या अशा कल्पकतापूर्ण योजनेची उदाहरणे आढळतात. किर्लोस्करांच्या 'सौभद्र' नाटकात नांदीगायनानंतर सूत्रधार-नटीच्या प्रारंभिक प्रवेशात 'वैशाखमासि वासंतिक समया'च्या वर्णनाने इष्ट ते रम्य वातावरण निर्माण होऊन प्रेक्षक वास्तवसृष्टीतून किंचित वरच्या वातावरणात उचलला जात असतानाच सूत्रधार नटीस लवकरच होणाऱ्या दुर्योधन-सुभद्रा विवाहाची वार्ता सांगतो. ती वार्ता पडद्याआड उभा असलेला अर्जुन ऐकतो व रागारागाने 'हा मूर्खा भरतकुलाधमा! धनंजयवीरास द्यायची असे म्हणायचे सोडून त्या अंधपुत्राचे नाव घेण्यास तुला शंका कशी रे नाही आली?' असे उद्गार काढीत बाहेर रंगमंचावर येतो. अर्जुनास अशा रीतीने सहज प्रेक्षकांसमोर आणून सूत्रधार नटीसह अंतर्धान पावतो, परंतु जाता-जाता प्रेक्षकांस हलकेच नाट्यसृष्टीत नेऊन सोडतो. अशीच योजना देवलांनी 'शारदा' नाटकात केली आहे. सूत्रधार व नटी आपल्या कन्येच्या विवाहासंबंधी बोलत असता सहज जरठबालाविवाहाचा विषय निघतो आणि त्याच वेळी तरुण

बालिकेशी विवाह करण्यास उत्सुक झालेल्या श्रीमंतांची टर उडविणाऱ्या लोकांसह श्रीमंतांस रंगभूमीवर आणून सोडून सूत्रधार-नटी पडद्याआड जातात, आणि प्रेक्षक सूत्रधार-नटींना विसरून श्रीमंतांच्या कथेच्या प्रवाहात ओढले जातात. पूर्वरंगाची अशी कौशल्यपूर्ण योजना करण्याचे हे तंत्र अभ्यास करण्यासारखे आहे.

भारतीय लोकनाट्याने या तंत्राचा काहीशा ओबडधोबड पद्धतीने का होईना उपयोग केला आहे. त्यातील प्रारंभीचे गायनवादन भरतप्रणीत नाटयाचे अनुकरणच होय. शिवाय महाराष्ट्रातील तमाशात 'गणा'नंतर गौळणीचा कार्यक्रम असतो, त्याच्या प्रारंभी तत्संबंधी गीतगायन असते व नंतर पुढारी म्हणजे सूत्रधार, किंवा सोंगाड्या कृष्ण व गौळणींच्या कलहाविषयी थोडे प्रास्ताविक सांगतो. ते सांगत असतानाच कृष्ण व गौळणींचा प्रवेश होतो व प्रेक्षक सहजच त्या पौराणिक वातावरणात प्रवेश करितात. तमाशातील वगाच्या कार्यक्रमातही प्रारंभिक निवेदनाचे म्हणून काही भाषण पुढारी करतो, व त्यानंतर कथानकाची भूमिका सांगणारी लावणी म्हणण्यात येते. या निवेदनाच्या व लावणीच्या द्वारे वास्तव सृष्टी व काल्पनिक सृष्टी यांचा संगम साधला जातो. याप्रमाणे भरतप्रणीत नाट्य व त्यानंतर लिहिली गेलेली अभिजात संस्कृत नाटके यांपासून भारतीय लोकनाटयाने कित्येक अर्थवाहक व रसोत्पादक अंगे उचलली आहेत. ही क्रिया अहेतुपूर्वक व अबोधपूर्वक घडली असेल, परंतु तिचा इष्ट तो परिणाम झाल्याशिवाय राहिला नाही. वडिलांचे संस्कार स्वभावतः पुढील पिढीत उतरतात ते असे. म्हणूनच भारतातील सर्व लोकनाट्यप्रकारांत विविधतेबरोबरच एकतेचे सूत्र आढळून येते.

लोकनाट्य हे दृश्य व श्राव्य नाट्य आहे. ते साहित्यगुणांनी युक्त असलेले पाठ्य नाटक नाही. त्याचे सारे यश त्याच्या प्रयोगपद्धतीत आहे. सर्वांना समजणारी नित्याच्या व्यवहारातील साधी बोली, तुटपुंजी सजावट, कृत्रिमतेचा स्पर्शही न झालेला सरळसोट अभिनय, सामान्य जनांस रुचणारे संगीत व नृत्य, या सहजसाध्य साधनांचा उपयोग करून, बहुजनसमाजाचे प्रतिनिधित्व करणारे लोकनाटय शतकानुशतके सामान्यजनांचे समाराधन करीत आले आहे. सुसंस्कृत सुविद्य लेखकांनी लिहिलेले नागरी नाटक विशिष्ट वर्गाच्या मनोरंजनाची गरज भागविते, तर ग्रामीण लोकनाट्य बहुजनसमाजाच्या इच्छाआकांक्षांशी एकरूप झालेले असल्यामुळे त्यांचे खरे मनोगत व्यक्त करते. सामान्यजनांनी सामान्य जनांसाठी निर्माण केलेली ती कला आहे. संस्कारयुक्त नागरी नाटयाची बहुजन-

समाजापासून फारकत झालेली असते, त्यामुळे कालांतराने परिस्थित्यनुसार ते शिळे होऊन जाते; तर बहुजनसमाजाच्या मनोभूमीत खोलवर रुजलेले लोकनाटय प्रतिकूल परिस्थितीचा झंझावात अंगावरून गेला तरी तग धरून राहते, इतकेच नव्हे, तर ताजे टवटवीत राहते, अशी इतिहासाची साक्ष आहे.

लोकनाट्य हा प्रकार शतकानुशतके टिकून राहिला याचे एक कारण त्याच्या प्रयोगपद्धतीत आढळते. लोकनाट्यात पुष्कळदा पौराणिक, ऐतिहासिक किंवा लोककथांवर आधारलेल्या विषयांवरील नाटय चालू असता या प्राचीन विषयांची समकालीन विषयांशी सांगड घालण्यात येते. लोकनाट्यातील सूत्रधार व विदूषकसदृश विनोदी पात्रांची ही एक विशेष लकब असते. विषय व वातावरण प्राचीन, परंतु त्यात समकालीन राजकारण व समाजकारण यांतील एखाद्या ठळक घटनेवर ही पात्रे सहजच विनोदपूर्ण टीकाटिप्पणी करून जातात. अशा वेळी ती प्रेक्षकांकडे वळून त्यांच्याशी गप्पा मारल्यासारखे करतात, त्यायोगे नट व प्रेक्षक यांमध्ये एक प्रकारचा सहजसंवाद निर्माण होतो. सुशिक्षित नागर प्रेक्षकांस त्या प्रकारामध्ये विसंगती दिसत असली तरी ग्रामीण अज्ञ जनांस ती रंजक वाटते. भिन्नभिन्न काळात प्रचलित असलेल्या सामाजिक घटनांची व प्रश्नांची अशा रीतीने प्राचीन विषयांशी सांगड सहजगत्या घातली जात असल्यामुळे कुठल्याही काळात लोकनाट्याचा ताजेपणा व आवाहन कायम राहतात.

लोकनाट्यातील आख्यानांतून स्थूल स्वरूपाचा नैतिक बोध केलेला आढळतो तोही या संदर्भात विचारात घेण्यासारखा आहे. रामलीला, ललित, दशावतार, यक्षगान, इत्यादी लोकनाट्यप्रकारांत देवदानवांच्या युद्धाच्या निमित्ताने सत्पक्षाचा असत्पक्षावर विजय दाखविलेला असतो. ऐतिहासिक व लोककथांवर आधारलेल्या आख्यानांतही नैतिकता व सद्गुण यांचीच थोरवी गायिलेली आढळते. या प्रकारचा नीतिबोध सार्वजनीन व सार्वकालीन असतो व तो विशेषेकरून भाविक प्रकृतीच्या ग्रामीण प्रेक्षकांच्या मनाला विलक्षण समाधान मिळवून देणारा असतो. ग्रामीणजनांमध्ये लोकनाट्य लोकप्रिय होण्यात त्यातील नीतिबोधपरतेचा मोठा वाटा आहे.

सारांश, लोकनाट्य हा ग्रामीणजनांची नैतिक, भावनात्मक, व रंजनात्मक अशा विविध प्रकारची भूक भागविणारा किंबहुना त्यांच्या समग्र आंतर व्यक्तिमत्त्वास व्यापून टाकणारा करमणूकप्रकार आहे– केवळ करमणूकप्रकारच नव्हे तर एक प्रकारचा संपूर्ण भावनिक अनुभव आहे. त्यायोगाने त्याचे आकर्षण

कधीच कमी होणारे नाही.

आज सुदैवाने लोकनाटच व नागरी नाटच यांचा परस्परांशी संपर्क वाढत आहे. लोकनाटयातील कलात्मक नाटयांगांची नागरजनांस ओळख पटू लागली आहे व त्यांचा आपल्या नाटकात उपयोग करून घेण्याची प्रवृत्ती सुविद्य नाटककार व नाटयनिर्माते यांच्या ठिकाणी दिसू लागली आहे. याची उदाहरणे आज लोकनाटयाच्या पद्धतीवर लिहिल्या जात असलेल्या कित्येक नवीन नाटकांच्या रूपाने आपल्यासमोर आहेतच. इतकेच नव्हे तर आज सुशिक्षित व सुसंस्कृत मंडळी प्रत्यक्ष लोकनाट्यलेखनाकडे वळली असून लोकनाट्यास पूर्वी कधी न लाभलेले लिखित स्वरूप व साहित्यगुण प्राप्त करून देत आहेत हे या नवीन जाणिवेचे द्योतक आहे.

तथापी सुशिक्षित मंडळींनी लोकनाटयाची रचना करताना लोकनाटयाच्या मूळ प्रकृतीस बाध येणार नाही याची खबरदारी घेतली पाहिजे. लोकनाटच हे बहुजनसमाजाचे प्रातिनिधिक नाटच आहे. ग्रामीणता हे त्याचे वैशिष्टच आहे. नागरी संस्कारांखाली हे वैशिष्टच दबले जाऊ नये एवढी काळजी घेणे आवश्यक आहे. लोकनाटयावर नागरी वेषभूषा चढविली – म्हणजेच त्याच्या अंगोपांगांवर नवीन गरजांप्रमाणे निरनिराळे संस्कार केले – तरी बहुजनसमाजाच्या मनोभूमीत रुजले असल्याच्या खुणा दर्शविणारे त्याचे ग्रामीणत्व नष्ट होऊ देता कामा नये. त्याची भाषा बहुजनसमाजाची भाषाच राहिली पाहिजे; त्यातील विनोद ग्रामीण (ग्राम्य नव्हे) असला पाहिजे; त्यातील संगीत व नृत्य सुगम असले पाहिजे – म्हणजे त्यात शास्त्रीयता व तंत्रशुद्धता यांबद्दल आग्रह नसावा, तर ते सामन्यजनांच्या रुचीस मानवणारे असावे; त्यातील अभिनय सहजस्फूर्त व अकृत्रिम असावा, व तो सांकेतिकता व सूचकता यांकडे झुकलेला असावा; – अशी काही पथ्ये नवीन लोकनाटचकारांनी पाळावयास हवी. अशा रीतीने एकीकडे नागरी नाटयाने स्वतःच्या रचनापद्धतीस लोकनाटयातील कलात्मक उपांगांची जोड द्यावी, व लोकनाटयाने आपली वैशिष्टये कायम ठेवून सुसंस्कृत नागरजनांस आकृष्ट करील असे नवे रूप धारण करावे. अशी परस्परांमधील देवाणघेवाण होत राहिली तर ती एकंदर नाटचकलेच्या उत्कर्षास उपकारक ठरेल यात शंका नाही.

■ ■ ■

२८२३
२३०७०
निबंध

संदर्भग्रंथ

इंग्रजी

1	Rural Drama in India	J. C. Mathur
2	Folk Theatre of India	Balwant Gargi
3	The Romance of Theatre	Uma Anand
4	Karnatak Theatre	Dr. H. K. Ranganath
5	Yakshagân	K. S. Karanth
6	Indian Drama	Publication Division, Delhi.

मराठी

१	लोकनाट्याची परंपरा	वि. कृ. जोशी
२	मराठी लोकनाट्य : तमाशा	नामदेव व्हटकर
३	लोकसत्ता दिवाळी अंक १९५७	(लोकनाट्य विशेषांक)
४	मराठी शाहिरी वाङ्मय	म. ना. सहस्रबुद्धे

हिंदी

१	लोकधर्मी नाट्यपरंपरा	डॉ. श्याम परमार
२	रासलीला – एक परिचय	संपा. शेठ गोविंददास व रामनारायण

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१३	शेवटची	वतांचे	देवतांचे
३८	१९	ते जुने	ते जुन्यात जुने
४०	९	एरवी	एरवीही
५४	खालून दुसरी	–कारांनी काही	कारांनी लोकनाट्याची काही

मूल्य सोळा रुपये

'भारतीय लोकनाट्य' या ग्रंथात भारतातील निरनिराळ्या प्रांतांत रूढ असलेल्या प्रमुख लोकनाट्यप्रकारांची पाहणी करून त्यांतील साम्य व भेद तपासून पाहण्याचा प्रयत्न केला आहे. तसे करिताना गेल्या दोनअडीच हजार वर्षांपासून आजतागायत चालत आलेल्या लोकनाट्यप्रकारांविषयी माहिती दिली असून त्यांची तुलनात्मक तपासणी केली आहे. त्यायोगाने लोकसाहित्याच्या अभ्यासकांस भारतातील प्रमुख लोकनाट्यप्रकारांची एकत्र माहिती मिळू शकेल. शेवटी भारतातील लोकनाट्य व अर्वाचीन अभिजात नाटक यांस परस्परांकडून काय ऋण घेण्यासारखे आहे याचा विचार केला आहे, तो नाट्यविषयाच्या अभ्यासकांस उपयुक्त वाटेल अशी आशा आहे.

प्रा. अ. म. जोशी हे ग्वाल्हेर येथील व्हिक्टोरिया महाविद्यालयातील मराठीचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक आहेत. गेली सुमारे पन्नास वर्षे ते लेखन करीत असून त्यांचे साहित्यविषयक अनेक लेख प्रमुख मराठी नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झाले आहेत. 'चरित्र-आत्मचरित्र', 'वडिलांचे सेवेसी', 'नाट्यकलाप्रवेश', 'भारतीय नाट्यप्रयोग-विज्ञान' हे त्यांचे ग्रंथ प्रसिद्ध आहेत. नाट्य हा त्यांचा आवडीचा विषय. वर उल्लेखिलेल्या दोन नाट्यविषयक ग्रंथांव्यतिरिक्त या विषयावर त्यांनी विपुल स्फुट लेखन केले आहे. प्रस्तुतचा 'भारतीय लोकनाट्य' हा ग्रंथही या विषयावरील त्यांच्या व्यासंगाचा निदर्शक आहे. 'वडिलांचे सेवेसी' या त्यांच्या चरित्रपर ग्रंथास महाराष्ट्र राज्यपुरस्कार मिळाला आहे. प्रसिद्ध हिंदी कादंबरीकार श्री. जैनेन्द्रकुमार यांच्या 'त्यागपत्र' या कादंबरीचा त्यांनी केलेला मराठी अनुवाद प्रसिद्ध आहे.

विश्वकर्मा साहित्यालय टिळक पथ, पेशवे पार्क चौक, पुणे ३०