यशवंत केळकर

म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. २९५३

REFBK-0023651

नाट्यनिर्मिती

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.

28 NOV. 1982

2 FEB 1983

21 APR 1983

1 MAR 1984

27 MAY 1984

5 SEP 1984

4 FEB 1985

3 JUN 1985

(क्र. मा. प.)
५०००-४-८०

संदर्भ निबंध (नाट्यसमीक्षा)
२९५३
२३६५१
२८।२०।१२

नाट्यनिर्मिती

प्रा. यशवंत केळकर

REFBK-0023651

परिमल प्रकाशन
औरंगाबाद

© प्रा. यशवंत केळकर

■

प्रथम आवृत्ती : १९८२

■

प्रकाशक :
अ. बा. दाशरथे
'परिमल' खडकेश्वर,
औरंगाबाद.

-

मुद्रक :
ज. ता. गायकवाड,
मायबोली प्रिंटर्स,
४०५/९ नारायण पेठ,
पुणे ३०.

■

किंमत साठ रुपये फक्त

तौ. अण्णा [श्री. दामोदर धोंडो केळकर]
आणि
तौ. सौ. आई [सौ. राधा दामोदर केळकर]
यांचे चरणी सादर समर्पण

प्रा. यशवंत केळकर

प्रस्तावना

माझे 'रंगतंत्र' हे स्टेज-क्राफ्ट वरील गुजराती पुस्तक १९७२ साली प्रसिद्ध झाले. तेव्हापासून मराठी भाषेत असे पुस्तक आपण लिहावे असे मनात येई. रंगभूमी व नाट्य या संबंधी मराठी भाषेत तशी बरीच पुस्तके असली तरी 'नाट्य-निर्मिती' संबंधी अजून मराठी पुस्तक लिहिण्याचा प्रयत्न झाला नसावा. नाट्य-दिग्दर्शन, अभिनय, दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा, ध्वनिपरिणाम आदी नाट्यनिर्मितीच्या विविध अंगांसंबंधी तंत्रशुद्ध माहिती असलेल्या मराठी पुस्तकाची गरज आजकाल जाणवते. ही गरज माझ्या 'नाट्यनिर्मिती' या पुस्तकाने काही अंशी भागावी असे वाटते.

महाराष्ट्रातील काही विद्यापीठांत नाट्यकलेचे पदवी अथवा पदविका अभ्यास-क्रम यापूर्वी सुरू झाले आहेत व इतर विद्यापीठात असे अभ्यासक्रम सुरू करण्या-संबंधी प्राथमिक हालचाली सुरू झाल्या आहेत. अशा तऱ्हेच्या अभ्यासक्रमांचा अभ्यास करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना इंग्रजी भाषेत अनेक संदर्भग्रंथ मिळू शकतात. या ग्रंथांत आलेली नाटकांची उदाहरणे इंग्रजी नाटकांतीलच असणे अगदी साहजिक आहे. माझ्या या पुस्तकात मी आधुनिक मराठी रंगभूमीचा आढावा तर घेतलाच आहे. शिवाय पाश्चिमात्य रंगभूमीचाही परामर्ष घेतला आहे. आधुनिक मराठी रंगभूमीची सुरुवात दशावतारी खेळांपासून झाली असली तरी मराठी रंगभूमीच्या विकासावर पाश्चात्य रंगभूमीवरील लेखन व प्रस्तुतीतंत्राची छाप अगदी सुरवातीपासून जाणवते. निर्मितीच्या विविध अंगांसंबंधी तांत्रिक व कलाविषयक माहिती देताना या पुस्तकात मी पाश्चात्य नाटकांबरोबर मराठी व अन्य भारतीय नाटकांची उदाहरणे दिली आहेत.

हे पुस्तक तयार होत असताना माझ्या अनेक कलाकार मित्रांची मला मदत झाली. विशेशतः कै. प्रा. माधव आचवल यांनी केलेले मार्गदर्शन मी कधीही विसरणार नाही. मराठवाडा विद्यापीठातील नाट्यशास्त्रविभागाचे प्रमुख माझे मित्र श्री. लक्ष्मण देशपांडे यांचा स्नेहार्द्र पाठपुरावा होता म्हणूनच हे पुस्तक मी पूर्ण करू शकलो. मी त्यांचा अत्यंत ऋणी आहे. परिमल प्रकाशनचे श्री. अनंत दाशरथे यांच्या सहकार्या-मुळेच हे पुस्तक प्रसिद्ध होऊ शकले हे मी कसा विसरेन?

पुस्तकाच्या लिखाणासाठी मला श्री. योगेश बर्वे, श्री. पद्मनाभ केळकर, सौ. विमल केळकर व सौ. मधुमती केळकर यांचे बरेच सहाय्य झाले हे येथे नमूद करणे जरूर आहे.

अभिनयकला, दृश्ययोजना, प्रकाशयोजना यांसारख्या विषयांवर विस्तृत माहिती असलेली पुस्तके लिहिण्याचा विचार 'नाट्यनिर्मिती' पुस्तक प्रसिद्ध होऊ शकल्यामुळे बळावत आहे.

यशवंत केळकर

अनुक्रमणिका

प्रस्तावना

१.	रंगभूमी आणि दिग्दर्शन	१
२.	दिग्दर्शक आणि त्याची कार्यपद्धती	११
३.	रंगावृत्ती	३६
४.	नाट्यनिर्मितीच्या विविध शैली	४३
५.	रंगमंचाचा भूगोल (स्टेज जिऑग्राफी)	५७
६.	नाट्य-व्यवसाय-व्यवस्था	६५
७.	अभिनयकला	६९
८.	नटाची आंतरिक तयारी	८९
९.	रंगतंत्र आणि नाट्यनिर्मिती	१२१
१०.	दृष्यबंध (सेटिंग) दृष्यरचनेच्या कलेचा इतिहास	१३६
११.	नाट्यनिर्मितीत दृष्यबंधाचे महत्त्व आणि कार्य	१३७
१२.	दृष्य-आयोजकाची कार्यपद्धती	१४५
१३.	दृष्यरचना - रेषा आणि रंग	१५२
१४.	दृष्यबंध – विविध प्रकार	१५९
१५.	प्रकाश-आयोजन	१८२
१६.	प्रकाशाविषयी काही शास्त्रीय माहिती	१९८
१७.	रंगमंच प्रकाशित करण्यासाठी प्रकाशसाधनांची मांडणी	२२५
१८.	रंगमंचावरील छाया-प्रकाश आणि रंगमिश्रण	२३०
१९.	प्रकाश-आयोजन-कार्यपद्धती	२३३
२०.	वेषभूषा-आयोजन	२४१
२१.	वेशभूषा-आयोगाची कार्यपद्धती	२५४
२२.	रंगभूषा	२६५
२३.	पार्श्वसंगीत व ध्वनी	२८६
	संदर्भ-सूची	२९६
	शब्द-सूची	२९८

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. .....
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

: १ :

रंगभूमी आणि दिग्दर्शक

मराठी रंगभूमीवर दिग्दर्शक हा शब्द गेल्या पन्नास वर्षांपेक्षा जुना नाही. पाश्चात्य रंगभूमीवर तो अदमासे शंभर वर्षांपासून वापरला जातो. नाटक रंगमंचावर सादर केले जात असताना प्रस्तुतीच्या सर्व अंगांना जबाबदार अशी एक व्यक्ती म्हणजे दिग्दर्शक. आधुनिक रंगभूमीवर दिग्दर्शकाकडून जे कार्य अपेक्षित आहे त्या कार्याच्या व जबाबदाऱ्यांच्या संदर्भात रंगभूमीवरील दिग्दर्शकाचे स्थान ही गेल्या शतकातीलच घटना असली तरी जागतिक रंगभूमीच्या आरंभापासून त्या त्या काळी अभिप्रेत असलेल्या नाट्यनिर्मितीमध्ये एक कोणी जबाबदार व्यक्ती म्हणून या ना त्या स्वरूपात दिग्दर्शक अस्तित्वात असल्याचे दिसून येते. नाटक रंगमंचावर घडवून आणण्यासाठी जे काही आवश्यक असेल ते करवून घेण्याची ही जबाबदारी कधी कवी-लेखकावर पडत असे, तर कधी एखादा प्रमुख नट हे काम करीत असे. कधी नवीन नटांना नाटकाचे दृष्टीने आवश्यक असली नृत्य-गायनाची कसरत शिकवणाऱ्या शिक्षकावर ही जबाबदारी टाकण्यात येई तर कधी नाट्यकलाकारचमूचा कुटुंबप्रमुखसदृश नेता हे कार्य करीत असे. आधुनिक नाट्यदिग्दर्शनतंत्राचा अभ्यास करण्यापूर्वी जागतिक रंगभूमीच्या इतिहासात दिग्दर्शकाच्या विविध अवस्था दिसून येतात त्यांचा आढावा घेणे आवश्यक आहे असे वाटते.

प्राचीन भारतीय संस्कृत रंगभूमीवर हा दिग्दर्शक सूत्रधाराच्या रूपात आढळतो. नाट्यकलाकारचमूद्वारा नाटक प्रस्तुत करण्याच्या कार्याची सर्व सूत्रे सांभाळणारी व्यक्ती, या अर्थाने सूत्रधार हा शब्द संस्कृत रंगभूमीवर रूढ झाला असणे शक्य आहे. संस्कृत रंगभूमीचे काही अभ्यासक, सूत्रधार या नावाची आणखी एक व्युत्पत्ती सांगतात ती अशी. आपल्या देशात कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ अगदी प्राचीन काळापासून प्रचलित आहे. या बाहुल्यांकडून विविध प्रकारच्या हालचाली करवून घेण्यासाठी सूत्र-संचालन करणाऱ्या व्यक्तीस सूत्रधार म्हणत असत. पुढे या बाहुल्यांचे जागी पात्रे

उभी करण्यासाठी जिवंत नटांचा उपयोग होऊ लागला व साहजिकच बाहुल्यांचे सूत्र-संचालन करणाऱ्या व्यक्तीचे रूपांतर कलाकार-चमूच्या नेत्यात वा कुटुंबप्रमुखात झाले. या कलाकार-चमूत विविध भूमिका करणाऱ्या नट-नटयांवरोबरच गायक, वाद्यवादक आणि अन्य परिपार्श्वकांचा समावेश असे. परिपार्श्वक म्हणजे रंगकर्मी किंवा तंत्रज्ञ, बॅक स्टेज वर्कर्स इत्यादी. या परिपार्श्वकांत मुकुटकार, आभरणकार, माल्याकार (माळा-गजरे वगैरे बनवणारा), वेषकार (कपडे आणि रंगभूषा करणारा), चित्रकार, कारू (मंचवस्तूंची-स्टेज प्रॉपर्टीज्ची व्यवस्था पाहणारा), कुशिलव (वाद्ये बनवणारा), व रजक (कपडे धुणारा) इत्यादी रंगकर्मी व्यक्तींचा समावेश असे. या सर्व परिपार्श्व-कांच्या कामावर देखरेख करणे, नटांना नृत्य-गायन-अभिनयाचे शिक्षण देणे, नाटकाच्या सुरुवातीस प्रस्तावना करणे आणि नाटकात भूमिका करणे ही सर्व कामे या सूत्रधाराला करावी लागत. शिवाय या नाट्यमंडळाचा तो व्यवस्थापकही असे. नाटकाच्या सादरी-करणास संपूर्णपणे जबाबदार अशी सूत्रधार ही व्यक्ती असल्याने त्यास अभिनय, संगीत, नृत्य, चित्रकला आदी कला अवगत असाव्या लागतच; शिवाय त्याच्या अंगी साहित्य-काव्याची जाणकारी असावी लागे व उत्तम नेतेपदाचे गुण आवश्यक असत. संस्कृत नाट्यकलाकार-चमूतील सर्व कलाकार कौटुंबिक जिव्हाळ्याने एकत्र नांदत व त्यांत सूत्रधाराचे स्थान कुटुंबप्रमुखासारखे असे. काही संस्कृत नाटकांच्या प्रस्तावनांवरून असे वाटते की ही कलाकार मंडळी खरोखरीच एका कुटुंबातली असत.

नाट्य-नृत्य कलेसारखी एखादी कला त्या काळी अस्तित्वात असल्याचे पुरावे इजिप्शियन्, युफ्रेटिस-टैग्रिस संस्कृतीच्या आज उपलब्ध असलेल्या अवशेषांत मिळतात. परंतु तत्कालीन प्रस्तुतितंत्रावर प्रकाश टाकू शकतील असे पुरावे सापडत नाहीत. त्यामुळे त्या संस्कृतीत नांदणाऱ्या नाट्यकलेच्या स्वरूपाविषयी काही अंदाज करणे शक्यच नाही. त्यामुळे ऐतिहासिक पुरावे उपलब्ध असलेल्या ग्रीक संस्कृतीकडेच आपल्याला वळावे लागेल. ग्रीक रंगभूमीवर दिग्दर्शकाचे स्वरूप कोणत्या प्रकारचे होते हे जाणून घेण्यासाठी ग्रीक रंगभूमीच्या उगम आणि विकासाचा अल्प आढावा घेणे आवश्यक आहे.

प्राचीन ग्रीक समाजात प्रचलित असलेल्या काही खास सार्वजनिक महोत्सवां-मधून आणि समारंभांतून ग्रीक रंगभूमीचा जन्म झाला. सार्वजनिक महत्त्वाच्या काही खास प्रसंगी शहराच्या वेशीवर असलेल्या मंदिराच्या पटांगणात सामूहिक प्रार्थना होत असत— उदाहरणार्थ, डायोनिसस् देवाच्या पूजनानिमित्त होणारा महोत्सव, सुगीचे दिवस साजरे करण्यासाठी आनंदोत्सव व विजयी वीराचा स्वागतोत्सव यामधील डायो-निसस्च्या पूजनानिमित्त होणाऱ्या महोत्सवात ग्रीक देवता व लोकोत्तर व्यक्तींचे पुण्य-स्मरण असे व बाकीच्या महोत्सवाचा उद्देश अर्थातच आनंदोत्सव हा असे. पहिल्या महोत्सवाच्या गंभीर वातावरणात ग्रीक दुःखात्मक नाटकांचा जन्म झाला. या महो-त्सवाच्या वेळी बकऱ्याचा बळी देत व त्यावेळी जे गीत म्हणत त्याला 'गोटसाँग'

यला आलेल्या नव्या पोरांना अभिनयाचे प्राथमिक धडे देण्यासाठी या तालीममास्तरांचा चांगला उपयोग होत असे.

(५) रबरस्टॅम्प दिग्दर्शक – बहुतेक हौशी नाट्यमंडळांत किंवा छोट्या छोट्या गावी नाट्यप्रयोग करणाऱ्या व्यावसायिक नाटकमंडळयांत अशा प्रकारचे दिग्दर्शक बऱ्याच वेळा पहायला मिळतात. पुण्या-मुंबईच्या वारीत बरीच नाटके पहायची, त्यांतले आवडलेले नाटक चांगले चार पाच वेळा पहायचे व त्याची हुबेहुब नक्कल– क्वचित् प्रसंगी मूळ नाट्यप्रयोगातल्या नटांच्या दोषासह– आपल्या गावी सादर करायची व त्याचा दिग्दर्शक म्हणून स्वतःचे नाव लावायचे असे बऱ्याच हौशी नाट्यमंडळांतले दिग्दर्शक करतात. अशा दिग्दर्शकांना मी रबरस्टॅम्प दिग्दर्शक म्हणतो. कारण मूळ प्रयोगाचा रबरस्टॅम्पच ते आपल्या प्रयोगाच्या रूपाने उठवत असतात. अशा प्रयोगांत दिग्दर्शकाचा कल्पनाविलास व ताजेपणा अजिबात पहायला मिळत नाही. शिवाय आपण पाहिलेल्या प्रयोगाची उचलेगिरी करताना त्यांतील सूक्ष्म छटा या रबरस्टॅम्प डिरेक्टरला पुरत्या प्रमाणात ग्रहण करता आल्या नाहीत तर त्याचे दिग्दर्शन झिजलेल्या रबरस्टॅम्पच्या ठशाप्रमाणे वाटल्यास नवल नाही. एखाद्या चांगल्या दिग्दर्शकाच्या हाताखाली बरीच वर्षे काम केलेल्या नटांचे असे रबरस्टॅम्प दिग्दर्शक झाल्याची बरीच उदाहरणे आपल्याला दिसतील.

(६) हुकुमशहा दिग्दर्शक (डिक्टेटर डिरेक्टर) – या प्रकारच्या दिग्दर्शकांची नाटके सहसा पडत नाहीत. कारण नाटकाची जी प्रतिमा त्यांच्या मनांत तयार झालेली असते ती नट व तंत्रज्ञाकडून स्वतः हुकुम चालवून, जुलूम जबरदस्तीने व धमकावून साकार करण्याची धमक त्यांच्यात असते. अशा दिग्दर्शकांना परिस्थितीमुळे लाचार झालेले नट मिळतात व स्वतःला पटो, न पटो दिग्दर्शकाच्या इच्छेप्रमाणे अभिनय करतात. अमुक एका प्रसंगी नटाने आवाज कसा लावायचा, हालचाल कशी करायची, किती करायची, पाउले कशी उचलायची, शब्दाची फेक कशी करायची या सर्व बाबतीत आपल्या हुकुमाबरहुकुम अभिनय करून घेण्यात डिक्टेटर डिरेक्टर नेहमीच दक्ष असतो. त्यामुळे प्रयोग शिस्तबद्ध झाला तरी नटांची व्यक्तिवैशिष्ट्ये मारली जातात व अभिनय निर्जीव व यांत्रिक बनतो व नटांच्या कळसूत्री बाहुल्या बनतात. नटाकडून कोणत्या प्रकारच्या कृतीची अपेक्षा आहे व ती का हे ज्या दिग्दर्शकाला आपल्या नटांना समजावून सांगता येत नाही तो दिग्दर्शक बऱ्याच वेळी सरमुख्त्यारशाहीचा आश्रय घेतो. असाच एक डिक्टेटर डिरेक्टर तालमीच्या वेळी आपल्या नटांना "यू कान्ट ईव्हन् ब्रीद ऑन स्टेज विदाऊट माय परमिशन" अशी तंबी देताना मी प्रत्यक्ष पाहिलाय. एका नाटकात एक पात्र रॉकेलचा भरलेला डबा घेऊन येतेयं असा प्रसंग होता. दिग्दर्शक जितक्या कडक शब्दांत त्या नटाला ही कृती समजावून सांगायचा तितका तो नट जास्त नर्व्हस व्हायचा व मोकळया डब्याची कडी पकडलेल्या हातावर भरलेल्या डब्याचा जो ताण व बोटावर जो कच दिसायला पाहिजे तो

काही दिसायचा नाही. शेवटी त्या दिग्दर्शकाने तो डबा पाण्याने संपूर्ण भरला. जवळ जवळ दहा पंधरा मिनिटे त्या नटाला तो डबा कडीशी धरून उभे केले. अशा प्रकारच्या दिग्दर्शन-पद्धतीने नट आणि दिग्दर्शक यांच्यातील भावनिक अंतर हळू हळू वाढू लागते व निर्मितीतील यांत्रिकता वाढत जाते.

(७) अनुभवी अथवा नामवंत कलाकारावर अवलंबून राहणारा दिग्दर्शक – असा दिग्दर्शक नाट्यनिर्मितीतील सर्व अंगांना भरपूर वाव असलेले नाटक निवडतो, प्रथितयश कलाकारांना त्यात गोवतो आणि नाटक यशस्वी करण्याचे या कलाकारांवर सोपवून देतो. नाटकाच्या स्वतःच्या अशा काही खास अर्थघटनांबद्दल तो आग्रही नसतो. नाटकाच्या तालमी चालू असताना स्वतःची मते नटांवर लादण्याचा व त्यांना ती पटवून देण्याचा फारसा आग्रह तो धरत नाही. अशा पद्धतीने बसवलेले नाटक प्रेक्षकांना आवडते, त्यामुळे यशाचा धनी त्याला होता येते. "मी नटांना नाटक शिकवत बसत नाही. नटांच्या अभिनयक्षमतेचा जास्तीत जास्त उपयोग करून मला जे दाखवायचंय ते दाखवतो," असा त्याचा दावा असतो. व बहुतेक प्रथितयश नटांना आपल्या कलाने जाणारा दिग्दर्शक हवा असल्याने असा दिग्दर्शक तेही पसंत करतात. सर्वच प्रथितयश नट न घेता मुख्य भूमिकासाठी चांगले नट घेऊन दुय्यम भूमिकांसाठी सामान्य नट घेतलेले अशा दिग्दर्शकाला चालतात कारण प्रेक्षक ते खपवून घेतात. निर्मात्यांनाही असे दिग्दर्शक परवडतात कारण प्रमुख नटांच्या पुण्याईवर अशी नाटके चालतात. व्यावसायिक रंगभूमीवर बहुधा असेच दिग्दर्शक वावरताना दिसतात, व त्यांनी बसवलेल्या नाटकावर त्यांची अशी खास कलात्मक छाप सहसा पहायला मिळत नाही.

(८) सर्जनशील दिग्दर्शक—या प्रकारचा दिग्दर्शक नेहमी काही नाविन्याच्या शोधात असतो. अनेक नाटके तो वाचतो. व जे नाटक त्याच्या मर्मज्ञ संवेदनशील मनाला स्पर्शून जाईल तेच नाटक बसण्यासाठी तो निवडतो. त्या नाटकाच्या प्रस्तुतीसाठी आवश्यक अभ्यास व संशोधन तो करतो व अभिनय,, दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा, रंगभूषा, ध्वनिसंयोजन याविषयी स्वतःच्या नोंदी तो करती. योग्य तंत्रज्ञ व नटांची तो निवड करतो. नाट्यनिर्मितीची स्वतःची संकल्पना तो कलाकारांना समजावून सांगतो, त्यांच्या कल्पनाही तो ऐकून घेतो व पटल्यास स्वतः संकल्पनेत काही फेरबदल करतो व कलाकारांच्या कल्पनाशक्तीला, कलात्मक सर्जनशीलतेला भरपूर वाव देऊन त्याला अभिप्रेत असलेला अंतिम परिणाम तो आणू शकतो. असा दिग्दर्शक नेहमी प्रथितयश कलाकारांवरच अवलंबून राहातो असे नाही. नव्या योग्य कलाकारास तयार करण्याची धमक त्यांच्यात असते. नाट्य-कलाकार-चमूचा तो लोकतंत्रिनेता असतो, व लोकशाही धोरणाचा अवलंब करून सर्व कलाकारांच्या सर्जनक्षमतेचा जास्तीत जास्त उपयोग करून सर्वांगसुंदर प्रयोग तो सादर करतो. असे दिग्दर्शक रंगभूमीची शान राखून तिला कायम प्रगतिपथावर ठेवू शकतात. अभिव्यक्तीच्या नव्या

नव्या आकृतिबंधांच्या व रूपांच्या शोधात तो सदैव राहतो व प्रेक्षकांच्या बदलत्या अभिरुचीला सतत नवे खाद्य पुरवून अभिरुचीवर चांगले संस्कार घडवून आणतो.

सर्जनशील दिग्दर्शक असा असावा

नाटकांत काम करणारा प्रत्येक कलाकार हा जिवंत माणूस असतो. त्याचीही एक विशिष्ट प्रज्ञा असते, कलेची समज असते, कल्पनाशक्ती असते व त्यासाठी काही मर्यादा असतात. या सर्व गोष्टींचा समग्र विचार करून सर्वांना बरोबर घेऊन जाण्याची क्षमता दिग्दर्शकात असली पाहिजे व त्यासाठी तो लोकशाहीनिष्ठ असणे आवश्यक आहे. जो अनुयायांना आपल्यापैकीच एक वाटूनही ज्याच्याबद्दलचा आदर त्यांच्या मनांत कायम राहू शकतो तो आदर्श नेता होऊ शकतो. दिग्दर्शकाच्या अंगी अशाप्रकारचे गुण असणे आवश्यक आहे. कलाकाराकडून एका विशिष्ट शिस्तीचे पालन तो अपेक्षित असेल तर स्वतः त्या शिस्तीचे पालन त्याने केले पाहिजे. कलात्मक सर्जनकार्याचा व कलाकाराच्या चारित्र्यशुद्धतेचा तसा अर्थाअर्थी काही संबंध नाही हे गृहीत धरूनही मी असे म्हणेन की सर्वसाधारण समाजात जी शिष्टतेची बंधने असतात ती पाळणे कलाकार म्हणून असलेल्या आपल्या दर्जाला योग्य नाहीत असा कलाकाराने समज करून घेऊ नये. नाट्य कलाकाराने तर या बाबतीत जास्तच जागृत राहिले पाहिजे. नाटक हजारो लोक पहात असतात. सामान्य माणसांच्या मनांत नटांच्याबद्दल एक प्रकारचे कुतूहल त्यांनी सादर केलेल्या भूमिकांमुळे जागृत झालेले असते, व रंगमंचावरील नटांच्या भूमिका पहात असता त्यांच्या खाजगी जीवनांत त्यांना डोकावून पहावेसे वाटते. नटांच्या खाजगी जीवनांत डोकावून पाहण्याचा प्रेक्षकांना अधिकार नसला तरी एखाद्याने जरी तसे केले तरी नटाचे चारित्र्य त्याला हीन वाटू नये एवढी खबरदारी नटाने घ्यावी. अशा प्रकारची शिस्त स्वतःच्या नाट्यचमूत जर दिग्दर्शकाला हवी असेल तर त्याने स्वतः तसे वागले पाहिजे व स्वतःवर काही बंधने घालून घेतली पाहिजेत.

अनेक प्रकारची व जातींची नाटके व त्यातील अनेकविध पात्रांचे नमुने त्याला हाताळायचे असतात, तेव्हा त्याने स्वतःचे अनुभवभांडार समृद्ध करण्याचा सदैव प्रयत्न करीत राहिले पाहिजे, त्यासाठी प्रत्यक्ष निरीक्षण, वाचन, श्रवण या पद्धतींचा त्याने उपयोग केला पाहिजे. माझ्या मते दिग्दर्शकाने चांगली अगर वाईट, कोणत्याही प्रकारची नाटके असोत ती वाचण्याचा व नाट्यप्रयोग पाहण्याचा कधीही कंटाळा करता कामा नये. एखादे सामान्य नाटकदेखील आपल्या अनुभवात मोलाची भर घालते, काही तरी नवीन देऊन जाते. मानवी जीवनाच्या विविध थरांचा त्याने अनुभवसिद्ध अभ्यास केलेला असावा.

अभिनय, संगीत, चित्र, शिल्प आदी कलांत तो पारंगतच असला पाहिजे असे

नाही पण या कलांची पुरेशी जाण त्याला असणे आवश्यक आहे. काही दिग्दर्शक उत्तम नट तर असतातच शिवाय त्यांना इतर कलांचीही भरपूर माहिती असते. अशा दिग्दर्शकांना सर्व तांत्रिक अंगांचे आयोजन स्वतःच करण्याचा मोह होतो. पण प्रत्येक क्षेत्रात तो कितीही समर्थ असला तरी त्याच्या क्षमतेला (एफिशियन्सीला) शेवटी मर्यादा पडतातच. शिवाय अनेक कलाकारांना बरोबर घेऊन त्यांच्या सर्जनशक्तीचा योग्य तो उपयोग करून निर्मिती करण्यात एक आगळाच आनंद असतो.

नाट्यकलाकार-चमूत अनेक स्वभावधर्मांची कलाकार मंडळी असतात व त्यांना घेऊन अनेक स्वभावधर्माच्या भूमिका त्याला हाताळायच्या असतात. यासाठी दिग्दर्शकाला मानसशास्त्राचे पुरेसे ज्ञान असणे आवश्यक आहे. नाटकाचा अभ्यास करीत असताना विविध पात्रांचे चरित्रचित्रण (कॅरॅक्टरायझेशन) त्याला नक्की करायचे असते. नाटकातील पात्रे स्वतःबद्दल व इतर पात्रांबद्दल काय बोलतात त्याच्या आधारे त्याला सर्व पात्रांचा पूर्वेतिहास, सांप्रत घडण, व नाटकांतील कथावस्तूबरोबर होणारा विकास ठरवायचा असतो व त्यासाठी नाटकांतील संवादांत व शब्दांत सोडलेल्या मोकळ्या जागेत नाटककाराने जे लिहून ठेवलेले असते ते दिग्दर्शकाला वाचता आले पाहिजे व कलाकाराला समजेल अशा भाषेत समजावून सांगता आले पाहिजे व त्यासाठी मानसशास्त्रीय ज्ञान असणे आवश्यक आहे. नाटकाच्या तालमी चैतन्ययुक्त करणे ही कुशल दिग्दर्शकाची जबाबदारी असते. तालमीचे ओझे कोणाही कलाकाराला जाणवता उपयोगी नाही. अगदी हसत खेळत तीन तास केव्हा निघून गेले हे नटांना कळता कामा नये, या पद्धतीने तालमी घेणारे दिग्दर्शक मी पाहिले आहेत. नाटकाची तालीम सर्वांना स्वस्थ शरीराने व प्रफुल्लित मनाने करता यावी म्हणून काही दिग्दर्शक तालमीच्या सुरुवातीला स्वस्थते (रीलॅक्सेशन) वर नटांकडून काही कसरती करून घेतात. पण या कसरतीतही पुरेसे नाविन्य राहिले नाही तर त्या कंटाळवाण्या होतात असे दिसून येते.

अभिनयातील विविध कार्यव्यापार नटाला समजावून देण्यासाठीदेखील मानसशास्त्रीय ज्ञान उपयोगी पडते. कित्येक वेळी येथे दिग्दर्शकाच्या सहनशक्तीची कसोटीच लागते असे म्हटले तरी चालेल. एक दोन प्रयत्नांत जर एखादा प्रसंग वा अवस्था नटाला समजली नाही तर दिग्दर्शकाचा पारा चढतो व त्यामुळे नट अधिकाधिक नर्व्हस होत जातो व जे साधायचंय ते साध्य होत नाही. तेव्हा नटाला समजावून द्यायची प्रत्येक गोष्ट हळुवार पण प्रभावीपणे दिग्दर्शकाने समजावून दिली पाहिजे. नटाने काय करायचे हे त्याला समजणे आवश्यक असेल तर अवघड विशेषणांचे शब्दजंजाळ न रचता सोप्या क्रियापदांचा उपयोग करून आवश्यक कार्यव्यापार दिग्दर्शकाने त्याला समजावून दिला पाहिजे. काही दिग्दर्शक काही ॲक्शन्स स्वतः करून दाखवतात. यामुळे दाखवलेल्याच ॲक्शन्सचे अनुकरण होण्याची शक्यता असते. ती टाळायची असेल तर त्या ॲक्शनमागची प्रेरणाशक्ती (मोटिव्ह फोर्स) नीट समजावून द्यावी. ही आंतरिक

प्रेरणाशक्ती जर नटाला चांगली समजली तर दिग्दर्शकाला अपेक्षित असलेली हालचाल किंवा हावभाव तो उत्स्फूर्तपणे करेल. कदाचित दिग्दर्शकाच्या कल्पनेपेक्षा जास्त चांगल्या रीतीने हे घडेल. दिग्दर्शकाने हे स्वीकारावे. त्यामुळे नटाला उत्साह येऊन ती विशिष्ट ॲक्शनच नव्हे तर सर्व नाटकच आपले वाटू लागते. नाटकाच्या एकजीव निर्मितीसाठी हे आवश्यक असते.

या दिग्दर्शकाच्या दिग्दर्शनाखाली प्रत्येक नव्या नाटकात आपल्याला काहीतरी नवे शिकायला व अनुभवायला मिळते असा विश्वास प्रत्येक कलाकाराच्या मनात दिग्दर्शकाने निर्माण केला पाहिजे व प्रत्येक नाटकात काही नवे शिकण्याची स्वतःची तयारी ठेवली पाहिजे.

अभिव्यक्तीच्या नवनव्या फॉर्म्सच्या शोधात दिग्दर्शकाने नेहमी राहिले पाहिजे. झपाट्याने बदलणाऱ्या आजच्या जीवनप्रवाहात कुठे त्यासाठी आवश्यक असलेला कच्चा माल सापडतो याच्या सदैव शोधात त्याने राहिले पाहिजे. म्यूनिचमधल्या नॅशनल थिएटरमधल्या एका नाट्यप्रयोगात आग आणि पाणी यांचा कल्पनारम्य अव्यक्त आभास दाखवण्यासाठी एका तंत्रज्ञाने लेझर किरणांचा उपयोग केला आणि कल्पनेला आव्हान देणारे त्या लेझर किरणांचे गगनिकेवर (सायक्लोरामा) जे बदलते आकार तयार होत गेले त्यावरून कल्पना घेऊन एका नर्तकाचे तशा बदलत्या आकारांच्या तालावर एक नव्या धर्तीचे नृत्यनाट्य एका नृत्य दिग्दर्शकाने रचले आणि त्याला नाव दिले 'लेझर ड्रामा.'

आपल्या रंगभूमीवर असे घडत नाही. कारण स्वतंत्र कल्पनाशक्ती असूनही तिचा वापर करण्याकडे आपल्या कलाकारांचा कल नसतो. फूटलाईट्स् पाश्चात्य रंगभूमीवर वापरलेले पाहिले – आम्हीही वापरले, पाश्चात्य रंगभूमीवर फूटलाईट्सचा वापर बंद झाला व ते पाहून त्यांच्या वापरातील अनैसर्गिकता आपल्या ध्यानी आली असेच आजवर घडले आहे. आधुनिक भारतीय रंगभूमीची सुरुवात पाश्चात्य रंगभूमीच्या अनुकरणाने झाली व त्यात स्थित्यंतरेही पाश्चात्य रंगभूमीच्या प्रकाशातच होत गेली. आपल्या देशातील संपन्न लोकनाट्य शैलीवर आधारित असा शंभर टक्के भारतीय नाट्यप्रकार घडवणे शक्य आहे | याचा साक्षात्कार ब्रेख्टहची नाटके पाहून आम्हाला झाला व आज यूरोपमध्ये ज्या टोटल थिएटर फॉर्मबद्दल चर्चा चालू झाली आहे त्याची बीजे भारतीय लोकनाट्यपरंपरेत आहे याची जाण प्रथम साहेबाने करून दिली आणि नंतर ती आपल्याला जाणवली. पण जीवनाचा हा नमुना भारतीय जीवनाच्या सर्वच थरांत आपण आळशीपणाने स्वीकारलाय, मग एकट्या नाट्यकलेबद्दल काही वेगळे बोलून काय उपयोग !

नाटकाची निवड ते नाट्यप्रयोग

नाटकाची निवड करण्यापासून त्याचा अभ्यास, संशोधन, पूर्वतयारी व नाटकाच्या

तालमी आणि नाटकाचा प्रथम प्रयोग इथपर्यन्त दिग्दर्शकाने काय व कशी कामगिरी करायची असते ते आता पाहू.

नाटकाची निवड – नाटकाची निवड करताना ते नाटक वाचून आपण स्वतः प्रभावित झालो की नाही हे दिग्दर्शकाने पाहिले पाहिजे. नाटकाचा विषय व त्याची मांडणी आपणाला प्रभावित करू शकेल. कदाचित त्यातले एखादे पात्र आपल्या मनावर ठसेल व हे आपण आपल्या प्रेक्षकांसमोर सादर केले पाहिजे असे वाटू लागेल. एक सामान्य वाचक व कलाकार म्हणून एखाद्या नाटकाच्या वाचनाने आपण कितीही प्रभावित झालो असू, ते नाटक निर्मितीसाठी निवडताना ज्या प्रेक्षकांसमोर आपण ते सादर करू इच्छितो, त्या प्रेक्षकांना ते कितपत समजेल व त्याची प्रस्तुती आवडेल याचा विचार दिग्दर्शकाने करणे आवश्यक आहे. प्रेक्षकांचा विचार करावा असे मी म्हणतो याचा अर्थ प्रेक्षकांना आवडेल व पसंत पडेल अशीच नाटके निवडावीत असे नाही. प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला योग्य नाटके सादर करताना त्यांच्या अभिरुचीला वळण देण्याचा प्रयत्न दिग्दर्शकाने केला पाहिजे. पण त्यासाठी आपण सादर करीत असलेले नाटक प्रेक्षकांना समजले पाहिजे किंवा आपल्या प्रस्तुतीने ते त्यांना समजावून देता आले पाहिजे. प्रेक्षकांना नाटक समजले तरच त्यांना ते आवडू शकेल. नाटक आवडले तरी त्यातील विचार त्यांना पसंत पडतीलच असे नाही. पण समजले आणि आवडले तरी पसंत न पडलेले नाटक पहायला प्रेक्षक तयार होऊ शकतात. व अशी नाटके प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला नवे वळण लावायला उपयोगी पडू शकतात.

निवडलेल्या नाटकांतील पात्रांना योग्य नट आपल्याजवळ आहेत की नाही याचाही विचार दिग्दर्शकाने केला पाहिजे. नटांचे व्यक्तिमत्व व आवाज पात्रांना योग्य आहे की नाही, त्यांना त्या भूमिका आपण समजावून देऊ शकू का व नट त्या भूमिकांना योग्य न्याय देऊ शकतील का याचा विचारही व्हावा. ज्या प्रकारची वातावरण निर्मिती नाटकाला आवश्यक आहे त्यासाठी योग्य तंत्रज्ञ व आवश्यक साधने उपलब्ध आहेत की नाही हेही लक्षात घेतले पाहिजे व या सर्वांसाठी लागणारे बजेट उपलब्ध होईल का हेही पाहिले पाहिजे.

नाटकाच्या प्रस्तुतिसाठी आवश्यक रंगमंच व नेपथ्य (बॅक स्टेज एरिया) उपलब्ध आहे की नाही हेही पहावे लागते. दृश्यरचना व प्रकाशयोजना यासाठी आवश्यक त्या सोयी व साधने मिळू शकतील का याचा आढावा नाटक निवडण्यापूर्वी दिग्दर्शकाने घ्यावा. योग्य सोयी व साधने उपलब्ध नसतील तर आहे त्या साधन-सामुग्रीवर आवश्यक परिणाम साधणे शक्य होईल का, ते पहावे व नाटक निवडावे.

प्रायोगिक रंगभूमीवरील नाटकाच्या निवडीचे निकष व्यावसायिक रंगभूमीवरील निकषापेक्षा थोडे वेगळे असतात. व्यावसायिक रंगभूमीवर प्रेक्षक तिकिटाचे पैसे खर्च करून स्वतःची करमणूक करून घेण्याच्या उद्देशाने आलेले असतात व व्यावसायिकांचा चरितार्थ नाटकाच्या यशस्वितेवर अवलंबून असतो. त्यामुळे नाटक निवडताना प्रेक्षकांना

दुर्लक्षून चालत नाही. पण प्रायोगिक रंगभूमीची गृहीत भूमिकाच वेगळी असते. अभिव्यक्तीची नवनवी रूपे (फॉर्मस्) शोधणे, प्रस्तुतीच्या नव्या नव्या रीती हाताळणे हाच प्रायोगिक रंगभूमीचा उद्देश असतो. त्यामुळे प्रेक्षकांच्या महत्त्वाचा वेगळ्याच पातळीवरून विचार प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भात होणे आवश्यक आहे. प्रायोगिक रंगभूमीचा प्रेक्षक (तो तिकिटाचे पैसे खर्च करून आला असला तरी) स्वतः प्रयोगशाळेतल्या गिनी पिगची भूमिका स्वीकारून आलेला असतो व त्याच्या बऱ्यावाईट प्रतिक्रिया हाही एक अभ्यासाचा विषय असतो. या प्रतिक्रियांपासूनही त्याला काही शिकायचे असते व आपल्या प्रयोगसामुग्रीत काही बदल करावयाचे असतात व पुनः प्रेक्षकांवर नवीन प्रयोग करून पहायचे असतात. निरनिराळ्या उद्योगधंद्यांत शास्त्रीय प्रयोगशाळांचे जे महत्त्व असते ते रंगभूमीवर प्रायोगिक रंगभूमीचे महत्त्व असते. प्रायोगिक रंगभूमीवर यशस्वी झालेले प्रयोग व्यावसायिक रंगभूमीला नवे वळण देत असतात, रंगभूमीचे भवितव्य घडवत असतात.

नाटकाचा अभ्यास व संशोधन – नाटकाच्या तालमी सुरू होण्यापूर्वी कमीत कमी दोन महिने नाटक नक्की होऊ शकले पाहिजे. तरच योग्य तो अभ्यास व पूर्वतयारी यांना पुरेसा वेळ दिग्दर्शक देऊ शकेल. नाटक निवडल्यानंतर त्या नाटकाविषयीचा अभ्यास व संबंधित संशोधनाला दिग्दर्शकाने सुरुवात करावी. नाटक पूर्ण वाचावे व त्याच्यावर चिंतन करावे. हे चिंतन करीत असताना मनश्चक्षूंसमोर जे रंग व आकार (कलर्स ॲण्ड पॅटर्नस्) येतील त्याची आपणास जमेल त्या शब्दांत लेखी नोंद करून ठेवावी. नाटकाची दृश्ये, प्रकाश व वेशभूषा योजना ठरवताना या नोंदीचा उपयोग होऊ शकतो. ज्या नाटककाराचे ते नाटक असेल तो जर हयात असेल तर त्याच्याशी नाटकावर चर्चा करून त्याचा दृष्टिकोन समजावून घ्यावा. त्या नाटककाराची इतर नाटके वाचावीत व त्या नाटककाराच्या लेखनावर जे अन्य लिखाण उपलब्ध असेल त्याचा अभ्यास करावा. नाटकाचा हेतू (थीम) व रीत (स्टाईल) ठरवण्यासाठी या अशा माहितीचा उपयोग होऊ शकतो. नाटक जर ऐतिहासिक किंवा पौराणिक कथावस्तूवर आधारित असेल तर कथेविषयी व त्यातील पात्रांविषयी माहिती मिळवावी. कोणत्या रीतीने आजवर त्या कथेची व पात्रांची अर्थघटने (इंटरप्रिटेशन्स) झाली आहेत त्याची कल्पना येते व प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगासाठी आपले असे अर्थघटन करायला या माहितीचा उपयोग होतो.

इतका अभ्यास व संशोधन झाल्यावर मग त्यात नाटकाचा हेतू (थीम) किंवा या नाटकाद्वारे लेखकाला काय सांगायचेय ते निश्चित करावे. नाटकाचा थीम एका वाक्यात सांगता यावा. तो तसा सांगता आला तरच नाटकाचा पूर्ण अभ्यास वा विचार झाला असे म्हणायला हरकत नाही. नाटकाच्या प्रस्तुतीसंबंधी जे जे दिग्दर्शक ठरवील त्याची नोंद करण्याची सवय दिग्दर्शकाने ठेवावी. नाटकाचा थीम प्रभावीपणे प्रेक्षकांत प्रक्षेपित करण्यासाठी वस्तू (प्लॉट) ची मांडणी लेखकाने कशी केली आहे

ते पाहून त्याची नोंद करावी. त्यानंतर नाटकातील सर्व पात्रांच्या चरित्रचित्रणाची नोंद करावी. प्रत्येक पात्रासंबंधी नाटकात जी माहिती उपलब्ध आहे तिचा प्रथम आढावा घ्यावा व या माहितीच्या आधारे स्वतःच्या कल्पनाशक्तीचा उपयोग करून त्या पात्राचा पूर्वेतिहास व पूर्वानुभव उभा करावा. हा पूर्वेतिहास, अनुभव व पूर्वीच्या आयुष्यातील संस्कारांवरच पात्रांची जडणघडण होत असते व नाटकातील त्या पात्राचा विकास या जडणघडणीवरच अवलंबून असतो. नटांची अभिनयपद्धती या माहितीच्या आधारेच ठरवायची असते.

काही दिग्दर्शक हे उत्तम दृश्य-प्रकाश-वेशभूषा-आयोजक असतात. आपल्या नाटकासाठी आवश्यक तंत्रनियोजन तेच करतात. प्रत्येक दिग्दर्शकाला हे शक्य नाही. या सर्व बाबतीत निश्चित काय योजना करायची हे जरी दिग्दर्शकाला ठरवता आले नाही तरी रंग व रेषा यांचा उपयोग कसा व्हायला पाहिजे या संबंधीच्या स्वतःच्या नोंदी व जमल्यास आराखडे (स्केचिस) त्याने तयार करावेत व या आराखड्यांच्या आधारे विविध आयोजकांबरोबर चर्चा करावी. आपला दृष्टिकोन त्यांना समजावून द्यावा. आपल्याप्रमाणे या तंत्रविशारदांनीही नाटकाचा अभ्यास व संबंधित नोंदी केलेल्या असतात. तेव्हा त्यांच्या दृष्टिकोनात काही योग्य आढळले तर त्याचा स्वीकार करावा व दृश्य, वेशभूषा, प्रकाश व रंगभूषा यांची अंतिम योजना ठरवून त्या त्या प्रमाणे आयोजकांना त्यांचे अंतिम आराखडे तयार करण्यास सांगावे. प्रस्तुतीच्या दृष्टीने आवश्यक वाटल्यास नाटकात योग्य त्या काटछाट वा सुधारणा लेखक हयात असल्यास त्याच्या मदतीने व सल्ल्याने कराव्यात व नाटकाच्या तालमीची पूर्वतयारी करावी.

तालमीची पूर्वतयारी

नाटकाच्या तालमीची पूर्वतयारी सुरू करण्यापूर्वी म्हणजे नाटकाचा अभ्यास व संशोधनाच्या काळातच दिग्दर्शकाने आपला मंचव्यवस्थापक (स्टेजमॅनेजर) नियुक्त करावा व त्याच्याकरवी नाटकाची रंगावृत्ती करवून घ्यावी. नाटकाची रंगावृत्ती व मंचव्यवस्थापक याविषयीची माहिती स्वतंत्र प्रकरणात दिली असल्याने याठिकाणी त्यांचा उल्लेख मात्र केला आहे. नाटकासंबंधीच्या प्रत्येक योजना घडत असताना मंचव्यवस्थापक हजर असतो व प्रत्येक गोष्टीची नोंद ठेवीत असतो व योग्य त्या माहितीचा समावेश रंगावृत्तीत करत असतो.

तालमीच्या पूर्वतयारीचा एक भाग म्हणून दिग्दर्शकाने नाटकातील विविध दृश्यांचे छोटे छोटे विभाग (युनिट्स्) तयार करावे. नाटक रंगमंचावर सादर करून प्रेक्षकांना काय दाखवायचे (थीम) ते दिग्दर्शकाने नक्की केलेले असते. ते साध्य होण्यासाठी नाटकातील प्रत्येक प्रसंगाचा व क्षणाचा उपयोग होणे आवश्यक असते. नाटकाच्या थीमला योग्य न्याय देण्यासाठी नाटकाचा प्रत्येक प्रसंग, विभाग व उप-

विभागाचा हेतु-उद्देश निश्चित झाला पाहिजे व यासाठी नाटकाचे छोटे-छोटे विभाग वा युनिट्स् पाडावेत. तालमीचा कार्यक्रम ठरवण्यासाठी देखील या विभागणीचा उपयोग होतो. हे विभाग पाडण्याच्या दोन पद्धती प्रचारात आहेत.

(१) पात्रांचा प्रवेश व निर्गमनावर आधारित विभाग. (२) वस्तुविकास (प्लॉट डेव्हलपमेन्ट) व भावपरिपोषावर (मूड) आधारित विभाग.

पात्रांच्या प्रवेश व निर्गमनावर आधारित असे अंकांचे वा दृश्यांचे विभाग पाडणे सोपे असते, पण नाटकाचा ताल व लयीत जे बदल होत असतात त्यांना व्यवस्थित न्याय देता यावा म्हणून या पद्धतीच्या जोडीला नाटकात मूडमध्ये होणाऱ्या बदलास अनुसरून विभागणी करण्याची दुसरी एक पद्धत आहे. प्रत्यक्षात या दोन्ही पद्धतींचा उपयोग करून तारतम्याने दृश्यांची विभागणी करावी व प्रत्येक विभागाचा (युनिट) हेतू (ऑबजेक्टिव्ह) निश्चित करावा. नाटकाच्या तालमीतील विविध अवस्थांत या विभागणीचा खूप उपयोग होतो. नाटकाच्या प्रधान हेतू (सुपर ऑब्जेक्टिव्ह) च्या संदर्भात योग्य त्या वजनाने प्रत्येक विभागातील अभिनयाची निवड करता येते व नाटकाच्या समयमर्यादेतील क्षणन् क्षण नाटकाचा हेतू स्पष्ट करण्यासाठी राबवता येतो. तसेच या विभागांच्या आधारे तालमीचे वेळापत्रक बनवता येते.

तालमीचे वेळापत्रक

तालमीचे वेळापत्रक बनवताना बसलेला मागील विभाग पक्का करत जाणे व त्यापुढील भाग बसवणे, असे धोरण ठेवणे आवश्यक असते. काही दिग्दर्शक पहिला अंक तयार झाल्यावर एकदम तिसऱ्या अंकाची तालीम सुरू करतात व तो बसल्यावर मग दुसरा अंक तयार करतात. त्यांचे म्हणणे असे असते की, प्रथम पहिला अंक बसवल्याने नाटकाची सुरवात कोणत्या स्तरावर होते हे ध्यानी येते. त्यानंतर तिसरा अंक बसवल्याने कोणत्या स्तरावर नाटक पूर्ण होते याचा अंदाज येतो व पहिल्या व तिसऱ्या अंकांच्या संदर्भात दुसरा अंक योग्य जागी ठेवता येतो. या प्रकारचे वेळापत्रक बनवण्याला आणखी एक व्यवहारी कारण असते. योजनाबद्ध तालमी होत नसतील तर पहिल्या अंकावर जास्तीत जास्त लक्ष दिले जाते, दुसऱ्या अंकावर बेताचेच लक्ष देणे शक्य होते आणि तिसरा अंक अक्षरशः गुंडाळावा लागतो व या सर्वांचा परिणाम नाटकाच्या रंगतीवर होतो. पण वर उल्लेखिलेल्या क्रमाने नाटकाच्या तालमी आखल्या म्हणजे प्रयोग सावरून सुसह्य करणे जमते. सांप्रत लिखाणाचा विषय प्रयोग कसा सावरायचा हा नसून तो कसा व्यवस्थित करायचा हा प्रश्न आहे. तेव्हा त्या दृष्टीने तालमीचे आयोजन कसे करावे हे पाहणे आवश्यक आहे. माझ्या मते १-३-२ या प्रमाणे अंकांच्या तालमी न योजता त्या सरळ १-२-३ या क्रमानेच आखाव्यात. वेळापत्रकाचा एक नमुना तालमीच्या विविध अवस्थांवर चर्चा केल्यानंतर देत आहे. हे वेळापत्रक सर्व नट तालमीला दररोज हजर राहू शकतील हे गृहीत धरून बनवले

आहे. पण व्यावसायिक रंगभूमीवर नटांच्या सोयी-गैरसोयी व त्यांना मोकळे असलेले दिवस यांचा विचार करून तालमीचे वेळापत्रक ठरवावे लागते. तेव्हा त्या परिस्थितीत नटांची निवड निश्चित केल्यानंतरच करावे लागते.

नटांची निवड – नाटकांतील विविध भूमिकांसाठी नटांची निवड करताना प्रामुख्याने दोन गोष्टींचा विचार करावा लागतो.

(१) नटाचे बाह्य व्यक्तिमत्व, (२) नटाची अभिनयक्षमता.

नटाचे बाह्य व्यक्तिमत्व – प्रत्येक भूमिकेला एक विशिष्ट रूप अपेक्षित असते. हे रूप घडविण्यात वेशभूषा व रंगभूषा यांची मदत होत असली तरी ती मर्यादित प्रमाणातच शक्य आहे. व्यक्तिमत्व ठरवताना आपण उंची, जाडी, वर्ण, चेहऱ्याची ठेवण व केसांची ठेवण यांचा सर्वसाधारणपणे विचार करतो, पण नटाचा आवाज त्या भूमिकेसाठी योग्य आहे की नाही या गोष्टीकडे योग्य प्रमाणात लक्ष दिले जात नाही. वास्तविक नटाच्या देखाव्याइतकाच नटाचा आवाज महत्त्वाचा आहे. नुसता एकाच नटाच्या आवाजाचा विचार करून चालणार नाही. सर्व पात्रांच्या आवाजाच्या एकत्रित परिणामाचा विचार होणे आवश्यक आहे. योग्य रूपाच्या नटामुळे जशा नाटकाच्या देखाव्याला उठाव येतो तशी योग्य आवाजाच्या नटामुळे सुरात रंगलेल्या संगीत मैफलीची किंवा वाद्यवृंदाची रंगत येते. तेव्हा व्यक्तिमत्वामध्ये नटांची उंची, जाडी, अंगलट, वर्ण, चेहऱ्याची व केसांची ठेवण, आवाजाची जात व स्वरमर्यादा (पिच व रेंज) या सर्वांचा समावेश असला पाहिजे. बाह्य व्यक्तिमत्वावरून नटांची निवड केली की अर्धे काम झाले. कारण नटाला दिलेली भूमिका व नाटक समजण्याची आणि विविध भावछटांद्वारे भूमिका साकार करण्याची क्षमता त्या नटात आहे की नाही ते पाहणे आवश्यक असते. नटाची ही अभिनयक्षमता पडताळून पाहण्यासाठी वेगवेगळ्या पद्धती उपयोगात आणल्या जातात.

(१) **वाचनपद्धती** – नाटकातील विविध पात्रांची भाषणे वाचून घेणे. या पद्धतीने फारतर नटाच्या आवाजाची परीक्षा करता येईल. त्याच्या अभिनयक्षमतेची परीक्षा करता येणार नाही. शिवाय नाटकाच्या प्रती कितीही आगाऊ दिल्या तरी कित्येक नटांना नीट वाचता येत नाही.

(२) **प्रवेशपद्धती** – संबंधित नटाने पूर्वी काम केलेल्या नाटकातील काही भाग त्या नटास करावयास सांगणे. वाचनपद्धतीपेक्षा ही पद्धत बरी मानावी लागेल. कारण यामुळे नटाच्या तयार भूमिकेतील अभिनयक्षमता निश्चित समजते.

(३) **उत्स्फूर्त अभिनयपद्धती** (इम्प्रूव्हायझेशन) – प्रत्येक नटास एखादी सिच्युएशन देऊन ती उत्स्फूर्त अभिनयाद्वारे करून दाखवणेस सांगावे किंवा सर्व नटांना एकत्रित करून काही ग्रुप इम्प्रूव्हायझेशन्स द्यावीत. त्यायोगे नटांच्या अभिनयक्षमतेचा तौलनिक अंदाज घेता येईल.

वर सांगितलेली प्रत्येक पद्धत पात्रासाठी नटांची निवड करताना थोडीबहुत मदत करते हे खरे असले तरी माझ्या मते या सर्वांपेक्षा चांगली पद्धत म्हणजे तुमचा नटवर्ग तुम्हाला चांगला माहीत असणे. सर्वथा अपरिचित नटसंचांत नाटक बसवावयाचे झाल्यास नट निवडण्यासाठी कोणती ना कोणती पद्धत वापरावीच लागेल पण परिचित नटसंचात नाटक सादर करावयाचे असल्यास वरीलपैकी एखादी पद्धत वापरण्याची गरज नाही. वापरल्यास तो नको असलेल्या नटांना पद्धतशीरपणे टाळण्याचा एक गुळमट मार्ग, असेच त्याचे वर्णन करावे लागेल.

नाटकाची तालीम

वाचन – नाटकाच्या तालमीचा हा पहिला टप्पा किंवा अवस्था. पहिल्या दिवशी दिग्दर्शकाने सर्व नाट्यकलाकारांना नाटक वाचून दाखवावे. शक्य असल्यास वाचिक अभिनयातील सर्व बारकावे घेऊन अत्यंत प्रभावी असे हे वाचन करावे, म्हणजे सर्व कलाकारांना नाटकाने परिणामाची कोणती उंची गाठायला हवी याची चुणुक पहायला मिळेल व एकंदर वातावरणाचे यथार्थ चित्र त्यांच्या डोळ्यांसमोर उभे राहील. अशा प्रकारचे वाचन केल्यास नटांना दिग्दर्शकाने दाखवलेल्या बारकाव्याचे अनुकरण करावेसे वाटेल म्हणून असे वाचन न करता, नटांच्या ध्यानात यावे असे सरळ साधे वाचन करावे असा एक मतप्रवाह आहे, पण मला हे मत पटत नाही. कारण नटांनी हे नाटक वाचलेले असते, त्यावर विचार केलेला असतो व मगच भूमिका स्वीकारलेली असते. पहिल्या वाचनात त्यांच्या मनावर काही निश्चित ठसा उमटणे आवश्यक असते. त्यामुळे ते शक्य तितक्या प्रभावीपणेच झालेले बरे. नट अभिनयात आपले अंधानुकरण करीत नाहीत याची काळजी दिग्दर्शकाने सुरवातीपासून अगदी अखेरपर्यंत घ्यायचीच असते. चांगले प्रभावी वाचन करणे दिग्दर्शकाला जमण्यासारखे नसेल तर नटांची चुकीची कल्पना होणे टाळण्यासाठी त्याने साधे व सरळ वाचन केलेलेच बरे.

यानंतर दुसऱ्या दिवसापासून नटांकडून वाचून घ्यावे. पुस्तकातील मजकुरावर नटांची नजर वसण्याचे दृष्टीने पहिल्या वाचनात कोणत्याही दुरुस्त्या सुचवू नयेत वा अडथळा आणू नये. त्यानंतरच्या वाचनांचे वेळी मात्र पात्रांचे चरित्रचित्रण समजावून देत वाचन चालू ठेवावे. वाक्ये कुठे व का तोडायची, कुठे मौन (पॉज) वापरायचे, कोणत्या शब्दावर जोर द्यायचा, स्वरांचे चढउतार कसे करायचे हे सर्व नटांना सकारण सांगितले पाहिजे. अशी नटांची चारपाच वाचने झाली की तालमीच्या जागेवर दृश्य आयोजकाने दिल्याप्रमाणे दृश्याचा नकाशा काढून घ्यावा. शक्य असतील त्या मंचवस्तू ठेवाव्यात. ज्या मंचवस्तू यावेळी मिळणे शक्य नसेल त्याऐवजी दुसऱ्या बदली वस्तू (सब्स्टिट्यूट्स्) ठेवाव्यात व सर्व नटांना दृश्य समजावून द्यावे, व नटांच्या कल्पनेप्रमाणे त्याचा जमल्यास उपयोग करून वाचण्यास सांगावे. अशा वाचनाने दृश्यातील विविध वस्तूंशी नटाचा परिचय होतो. इतकी वाचने झाल्यावर नटाचा शब्दांशी पूर्ण परिचय झालेला असतो.

ब्लॉकिंग – अभिनयक्षेत्रांतील (ॲक्टिंग एरिया) विविध भागांचा गरजेनुसार उपयोग करून पात्रांच्या हालचाली, (मुव्हमेन्ट्स) कार्यव्यापार (बिझिनेस), समूहने (ग्रुपिंग्ज) ढोबळ मानाने तालमीच्या या अवस्थेत नक्की केली जातात. सर्व अभिनय-अवकाशाचा जास्तीत जास्त उपयोग यांत करून घ्यावयाचा असतो. नटाला एखादी हालचाल किंवा व्यवहार अथवा कार्यव्यापार समजावून देत असताना त्या पाठीमागची प्रेरक प्रेरणा समजावून द्यावी म्हणजे दिग्दर्शकाला अभिप्रेत असलेला अभिनय नट आपणहून करेल. कदाचित नटाची एखादी हालचाल आपल्याला सुचलेल्या हालचाली-पेक्षा चांगली असल्यास तिचा स्वीकार करावा. नट चुकत असल्यास त्याला नाउमेद करू नये पण काही योग्य किंवा चांगले केले तर शाबासकी जरूर द्यावी.

ब्लॉकिंगच्या या अवस्थेत तालीम विभागवार घ्यावी लागते व एका अंकाचे ब्लॉकिंग करायला तीन चार दिवस सहज लागतात. तालमीची ही व या पुढील अवस्था फारच संथ व कंटाळवाणी असते, कारण नाटक कोणता आकार घेते आहे याची कल्पना दिग्दर्शकाखेरीज कोणालाही नसते. अशा अवस्थेत कुशल दिग्दर्शक नेहमी खेळते वातावरण ठेवतो. बसवलेल्या सर्व भागांची नोंद मंच व्यवस्थापकाने केली असली तरी विभागवार ब्लॉकिंग जसे होत जाईल तसतसे पूर्वीचा भाग नट विसरणे शक्य असते. शिवाय बसवलेल्या हालचाली व हावभाव नटांनी किती प्रमाणात आत्मसात केला आहे हे पाहणे आवश्यक असते. तेव्हा पूर्ण झालेल्या विभागांची सलग तालीम (रन थ्रू) घेऊनच त्या दिवसाची तालीम संपवावी. दुसऱ्या दिवशी पूर्वीच्या दिवशी बसलेल्या भागाची सलग तालीम घ्यावी व नंतर त्या पुढील भाग बसविण्यास घ्यावा. अशा रीतीने तीन्ही अंकांचे ब्लॉकिंग करावे व नंतरचे दोन दिवस सलग तालमीच घ्याव्या.

पॉलिशिंग – ब्लॉकिंग अवस्थेत ज्या हालचाली व हावभाव निश्चित केलेले असतात ते सफाईने करण्यासाठी तालमीची ही अवस्था असते. ब्लॉकिंग अवस्थेत भाषणे प्रॉम्प्टिंगवर बोलता येतील इतकी पाठ झालेली नसतात. त्यामुळे नाटकाची प्रत हातात ठेवून नाटक वाचतच हालचाली व शक्य ते हावभाव करायचे असतात. प्रॉम्प्टिंग-वर बोलता येईल इतपत पॉलिशिंग अवस्थेपर्यंत संवाद तोंडात बसलेले असतात, त्यामुळे हालचाली, हावभावातील बारकावे बसवणे शक्य होते. या अवस्थेत विविध हावभाव आणि हालचाली अशा तऱ्हेने बसवाव्या लागतात, की, त्या नटाच्या न सांगता पात्रा-च्याच लागाव्यात. चहा घेणे, पाईप ओढणे, टेलिफोन घेणे, खाद्यपदार्थ खाणे इत्यादी कृतींचे बारकावे नैसर्गिक वाटतील इतक्या चपलखलपणे बसवावे लागतात. ब्लॉकिंग स्टेजमधली तालीम जशी विभागवार अधूनमधून बसवलेल्या विभागांची सलग तालीम घेत केलेली असते तशीच व तशाच क्रमाने पॉलिशिंग अवस्थेत तालीम करावी व संपूर्ण नाटकाचे पॉलिशिंग झाले की, एक दोन सलग तालमी घ्याव्यात. या तीन अवस्थांतून पसार झाल्यावर नटांना संवाद चांगले पाठ झालेले असतात. या पुढील

अवस्थेत प्रॉम्प्टिंग लागू नये. द्यावे लागले तर ते नाममात्र.

ताल व लय (टेम्पो ॲण्ड ऱ्हिदम्) -- संगीत मैफलीत जशी सर्व वाद्ये व गायक एका सुरात व तालात वाजत गात असले म्हणजे मैफलीला रंगत येते, तद्वतच नाटक ताला-सुरात होऊ लागले म्हणजे त्याला रंगत येते. तालमीतल्या पहिल्या तीन अवस्थांनी नाटकाला व त्यातल्या विविध पात्रांना आपापला सूर दिलेला असतो. एखाद्या वाद्यवृंदातील सर्व वाद्ये सुसंवादी अशा विविध सुरांत स्वतंत्रपणे वाजत असतात त्याचा परिणाम म्हणून या सर्व वाद्यांचा मिळून एक महासूर तयार होतो व वाद्यवृंदाची आकर्षक सिम्फनी तयार होते. नाटकात देखील प्रत्येक पात्राचा बोलावयाचा एक विशिष्ट सूर असतो, तालमीची वाचन-अवस्था व त्यानंतरच्या दोन्ही अवस्था यांमधून पसार झाल्यावर प्रत्येक नटाला त्याच्या पात्राचा सूर सापडलेला असतो व सर्व पात्रांच्या स्वरमेळातून एक सिम्फनी तयार झालेली असते. ही सिम्फनी बरोबर ताल-लयीत गुंफण्याचे बाकी काम ताल व लय अवस्थेत करावयाचे असते.

प्रत्येक पात्राचे स्वभाववैशिष्ट्याचे अनेक पैलू असतात. हे विविध पैलू दाखवण्याचा त्या पात्राच्या विविध कृतींचा क्रम त्या पात्राचा ताल ठरवतो. नाटकातील या विविध पात्रांचा खेळ एकाच समेवर सुरू व्हावा लागतो व नंतर ती पात्रे ज्या त्या तालात खेळली जाणे आवश्यक असते. विविध पात्रांचे ताल आणि या पात्रांचे ज्या त्या तालात खेळणे यांच्या एकत्रित होणाऱ्या परिणामाची कल्पना तबल्याच्या तालाच्या उदाहरणाच्या सहाय्याने देता येईल.

विविध तबलावादक प्रत्येकी चार, सहा, आठ, दहा, बारा, व सोळा मात्रांचे ताल वाजवू लागले व त्या सर्वांनी आपले वादन एकाच समेवर चालू केले तर या विविध तालांची आवर्तने होत राहतील आणि २४० मात्रा झाल्या की हे सर्व तबलावादक अनुक्रमे साठ, चाळीस, तीस, चोवीस, वीस व पंधरा आवर्तने करून पुनः समेवर येतील व सर्व तालांचा मिळून एक महाताल होईल. तद्वतच चांगली सुरुवात झालेल्या नाटकात सर्व पात्रांच्या कृतीची सुरुवात एका विशिष्ट समेवर झालेली असते. स्वभावांचे विविध पैलू असलेली पात्रे ज्या त्या तालात नटाकडून खेळली जात असतात व नाटकाच्या कथावस्तूचा विकास जसजसा होत असतो तसतसे विविध पात्रांच्या वैयक्तिक स्वभावांचे विविध पैलू प्रगट होत जातात. हे विविध पैलू पात्रापात्रांत कधी संघर्ष निर्माण करतात तर कधी एकमेकाला सहाय्यभूत ठरतात. व अशा तऱ्हेने काही प्रमुख पात्रे पुनः समेवर आली की कथावस्तूच्या विकासातील एक टप्पा पूर्ण होतो म्हणजे पहिला अंक संपतो व सर्व पात्रे समेवर आली की नाटक पूर्ण होते. वाद्यवृंदाच्या कार्यक्रमात काही वाद्ये स्वतःच्या तालाचे बंधन ठेवून विविध बदलत्या लयीत वाजवून त्या तालाच्या विविध छटा दाखवून तालाची रंगत वाढवता येते. तद्वतच गरजेप्रमाणे नाटकात पात्रांच्या कृती विविध लयीत घ्याव्या लागतात. कथावस्तूच्या विकासाची ती गरज असते. नाटकात कधी ॲक्शनची लय वाढवावी लागते तर कधी

कमी करावी लागते, तरच नाटकाची विशिष्ट रंगत सांभाळली जाते.

ताल व लयीच्या अवस्थेत पात्रांचे ताल व लय पक्के केले जातात. हॅम्लेट नाटकात आईबद्दलचे प्रेम, पित्याबद्दल वाटणारा आदर, काकाबद्दलचा तिरस्कार, ऑफीलियाबद्दलचे आकर्षण, तिच्या बापाबद्दलची (पोलोनियस) घृणा, होरॅशिओ, गिल्डेनस्टर्न, रोझनक्रॅन्ट्झ या निरनिराळ्या मित्रांबद्दल विविध प्रमाणात असलेली आपुलकी या सर्व पैलूंमुळे हॅम्लेट या पात्राची कॅरॅक्टर ठरते म्हणजेच ताल ठरतो. अनेक तासांत खेळल्या जाणाऱ्या पात्रांबरोबर कधी हॅम्लेटचा संघर्ष घडतो तर कधी मैत्रीचे संबंध दिसून येतात. हॅम्लेट नाटकाचा या पात्रांच्या तालांच्या दृष्टीने अभ्यास केला तर, पिता, आई, मित्र, काका या निरनिराळ्या पात्रांबरोबर विशिष्ट वेळी समेवर येत असतो व त्या समेनुसार नाटकाचे विविध अंक घडत असतात व सर्व पात्रे नाटकाच्या पराकाष्ठेच्या (क्लायमॅक्स) वेळी समेवर येतात व नाटकाचा शेवट साधला जातो.

नाटकाची रंगत सुरवातीपासून अखेरपर्यंत चढती ठेवण्यासाठी प्रत्येक पात्राचा ताल, त्यात येणाऱ्या मात्रा आणि खाली (काल) यांच्या विशिष्ट क्रमवार प्रमाणासह सांभाळला जातो की नाही ते पाहिले गेले पाहिजे तरच त्या पात्रांचा व परिणामी नाटकाचा एकत्रित ताल इष्ट परिणाम करून जाईल. म्हणजे पात्रांचे सर्व पैलू ज्या त्या प्रमाणात स्पष्ट झाले पाहिजेत. हॅम्लेटची उदात्तता जर यथार्थपणे विकसित व्हायला हवी असेल तर तो कोणत्या क्षणी अनुदात्त होतो ते बरोबर टिपता आले पाहिजे. क्लॉडियसचा दुष्टपणा जर व्यवस्थित ठसणे आवश्यक असेल तर त्याला एका विशिष्ट क्षणी होणारा पश्चात्ताप बरोबर दाखवला गेला पाहिजे.

पात्रांच्या विविध स्वभाववैशिष्ट्यांचे हे वारकावे योग्य प्रमाणात बसवून घेण्याचे काम ताल–लय तालमीत करावयाचे असते. एव्हाना दृश्यबंध व विविध मंचवस्तू हाताळण्याची नटांना सवय झालेली असते. भाषणेही पाठ झालेली असतात. दिग्दर्शक या अवस्थेत कोणतेही अडथळे न आणता सलग तालमी पसंत करतो व तालमी दरम्यान सूचना न करता तालीम चालू असता स्वतःची मते लिहून ठेवतो. यामुळे पात्राचा ताल पकडणे नटाला शक्य होते. एक अंक पूर्ण झाल्यावर मग त्यावर चर्चा केली जाते व अभिनयात कोठे सुधारणा हवी व कोठे लय (टेम्पो) कमीजास्त करायला हवा यासंबंधी दिग्दर्शक नटांना सूचना देतो. त्यानुसार बदल पुढच्या तालमीत करायचे असतात. अशा तऱ्हेने सर्व अंकांची ताल–लय तालीम झाली की अभिनयाचे दृष्टीने नाटक पूर्ण होते. पॉलिशिंग स्टेजनंतर दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा, रंगभूषा, ध्वनी यांचा सुमेळ साधण्यासाठी अधून मधून वेळापत्रकाप्रमाणे तांत्रिक-तालमी घेतल्या जातात.

तांत्रिक तालीम (टेक्निकल रीहर्सल) – दृश्य, प्रकाश, वेशभूषा व ध्वनियोजना यांचा नटांना रंगमंचावर अचूक उपयोग करता यावा यासाठी दिग्दर्शक

वारंवार विविध तांत्रिक तालमी घेत असतो व तंत्रयोजनेशी जुळवून घेण्यासाठी, पात्रांच्या हालचाली व हावभाव यांत प्रसंगी फेरबदलही करावे लागतात. त्या तालमी खालीलप्रमाणे –

१) **दृश्यबंध** (सेटिंग) – नाटकाचा दृश्यबंध तयार झाल्यावर त्याचा वापर व्यवस्थितपणे नटांना करता येतो की नाही ते पाहण्यासाठी तालीम असते.

२) **दृश्यांतर-तालीम** – नाटकातील विविध अंकांत व दृश्यांत वेगवेगळ्या दृश्यबंधांचा उपयोग असला म्हणजे या दृश्यांतर तालमीची खास गरज भासते. दृश्य-आयोजकाने अशा प्रत्येक दृश्यांतरासाठी स्वतंत्र दृश्यांतर आराखडे (सीन शिफ्टिंग प्लॉट्स्) तयार केलेले असतात. त्या आराखड्यानुसार सुरळितपणे व कमीतकमी वेळात ही दृश्यांतरे होणे आवश्यक असते व त्यासाठी दृश्यांतर तालीम घेण्यात येते. दृश्यांतर आराखड्यासंबंधी संपूर्ण माहिती दृश्य आयोजन या प्रकरणात देण्यात आली आहे म्हणून त्यासंबधी इथे विस्ताराने लिहीत नाही. दृश्यांतर आराखड्यांत योजल्या प्रमाणे दृश्यांतराचा सराव करण्यासाठी मागील दृश्यांचा शेवटाचा भाग, दृश्यांतर व पुढील दृश्यांची सुरुवात या पद्धतीने दृश्यांतर तालीम घेतली जाते. दृश्यांतर जर पडदा उघडा असताना अंधारात करावयाचे असेल तर तालीम त्याच पद्धतीने चालते.

(३) **वेशभूषा-तालीम** – नाटकासाठी ठरवलेल्या वेशभूषेचा नटांना सराव होणे आवश्यक असते. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांत तर असा सराव अटळ असतो. त्यासाठी वेशभूषा तालीम घ्यावी लागते. नाटकासाठी तयार कपडे घालून नटांनी काही सलग तालमी कराव्यात व काही अडचणी जाणवल्यास त्याप्रमाणे कपड्यांत किंवा ते वापरण्याच्या पद्धतीत बदल करावेत. नाटक चालू असताना झटपट वेश बदलून एखाद्या पात्राचा प्रवेश असल्यास त्याप्रमाणे तालीम करणे आवश्यक असते. अशा प्रकारच्या वेशांतरासाठी नेपथ्यांत खास आडोसा तयार ठेवावा लागतो.

(४) **प्रकाश-तालीम** – नाट्यप्रयोगात जी प्रकाशयोजना असेल ती लक्षात घेऊनच पात्रांच्या जागा, समूहने व हालचाली निश्चित केलेल्या असतात. पण रंग-मंचावर प्रकाशसाधने बसवल्यावर त्यापासून ज्या रीतीने प्रकाश मिळतो त्याप्रमाणे नटांच्यापूर्वी निश्चित केलेल्या स्थानांत बदल करावे लागतात. पात्रांच्या एकमेकांवर सावल्या पडत असल्या तर त्या न पडतील असे बदलही करावे लागतात व त्यासाठी प्रकाशतालीम असते. नाटक चालू असता समयसूचक किंवा भावपरिपोषक अशा प्रकाशयोजनेत प्रेक्षकांना न कळत काही बदल घडवून आणायचे असतील तर त्याचाही पूर्वाभ्यास प्रकाश-तालमीत करावा लागतो. त्या योगे लाईट इफेक्ट्स् व ॲक्शन्स यांची बरोबर सांगड घातली जाते.

(५) **ध्वनियोजना-तालीम** – नाटकात विविध परिणाम साधण्यासाठी जे ध्वनि-संयोजन केलेले असते त्याबरोबर ही तालीम घ्यावी लागते. साऊन्ड इफेक्ट व ॲक्शन्स यांची बरोबर सांगड घातली जाते.

पॉलिशिंग अवस्थेपासून वारंवार वेळ राखून ठेवून अधून मधून या तांत्रिक तालमी घेतल्या जातात व ताल-लय तालमीची अवस्था पार होईपर्यन्त त्या उरकलेल्या असतात. या नंतर सर्व तांत्रिक मदतीसह एखादी तालीम व्हावी लागते. या तालमीत पात्राची रंगभूषा देखील योजनेप्रमाणे केली जाते. या नंतर येते रंगीत तालीम किंवा ग्रॅन्ड रीहर्सल.

(६) **रंगीत तालीम** – तालमींच्या अवस्थांतील शेवटची अवस्था म्हणजे रंगीत तालीम. सर्व तंत्रआयोजक व दिग्दर्शक यांच्यासमोर सादर केलेला तो संपूर्ण नाटयप्रयोगच असतो. प्रयोग सुविहीतपणे चालण्यासाठी सर्व तालमी या पूर्वी घेतलेल्या असतात. दृश्यबंध रंगमंचावर तयार असतो. प्रकाशसाधने बसवलेली असतात. त्यांचे कोसिंग झालेले असते. ध्वनियोजना सज्ज असते. वेशभूषा, रंगभूषा, मंचवस्तू यांची व्यवस्था ज्या त्या विभागप्रमुखाकडे सोपवलेली असते. कपडे पटात तथार असतात. ठरलेल्या वेळी येऊन रंगपटात चेहरे रंगवण्याचे काम सुरू झालेले असते. अशा वेळी मंचव्यवस्थापक दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाखाली तयार केलेल्या रंगावृत्तिवरहुकूम दृश्य, प्रकाश, ध्वनी, मंचवस्तू यांची योजना बरोबर झाली आहे की नाही ते तपासून पाहतो. दिग्दर्शक व मंचव्यवस्थापक रंगभूषा व वेशभूषेवर देखरेख करीत असतात व पहिली घंटा होण्यापूर्वी सर्व नट पात्ररूपांत तयार झालेले असतात. दुसरी घंटा होण्यापूर्वी नटांनी रंगमंचावर जाऊन दृश्य व मंचवस्तू ज्या त्या ठिकाणी बरोबर ठवल्या आहेत याची खात्री करून घ्यावी व तिसरी घंटा होण्यापूर्वी सर्व कलाकारांना शुभेच्छा चिंतून दिग्दर्शक अन्य तंत्र आयोजकांसह प्रेक्षकगृहांत जाऊन बसतो व नाटक सुरू होते.

ही रंगीत तालीम संपली की कपडे बदलून व रंगभूषा उतरवून नटमंडळी व आपापला पसारा आवरून तंत्रज्ञ, असे सर्वजण जमतात व त्या सर्वांसमोर आपल्या भाषणात दिग्दर्शक प्रयोगासंबंधी आपले मत देतो व जरूर पडल्यास गुणदोष सांगून योग्य त्या दुरुस्त्या सुचवतो.

इथे दिग्दर्शकाची जबाबदारी संपते व नाटक मंचव्यवस्थापकाच्या हाती सोपविले जाते.

नाटकाच्या तालमींचे वेळापत्रक

(१) पहिला दिवस – दिग्दर्शकाचे नाटयवाचन.

(२) दिवस दोन ते सहा – नटांचे नाटयवाचन.

(३) सातवा दिवस – ब्लॉकिंग–अंक पहिला विभाग १ ते ४ व सलग तालीम.

(४) आठवा दिवस – मागील विभागांची सलग तालीम व ब्लॉकिंग, विभाग ५ ते ७ व सलग तालीम विभाग १ ते ७.

(५) नववा दिवस – सलग तालीम विभाग १ ते ७, ब्लॉकिंग विभाग ८ ते १० व नंतर सलग तालीम संपूर्ण पहिला अंक.

(६) दहावा दिवस – पहिल्या अंकाची दोनदा सलग तालीम.

(७) दिवस ११ वा ते १४ वा – पहिल्या अंकाप्रमाणेच दुसऱ्या अंकाचे ब्लॉकिंग.

(८) पंधरावा दिवस व सोळावा दिवस – दररोज दोन्ही अंकांची सलग तालीम.

(९) दिवस १७ वा ते २० वा – तिसऱ्या अंकाचे ब्लॉकिंग.

(१०) एकविसावा दिवस – दुसऱ्या व तिसऱ्या अंकांची सलग तालीम.

(११) बाविसावा दिवस – तिसऱ्या व पहिल्या अंकांची सलग तालीम.

(१२) तेविसावा दिवस – पहिल्या व दुसऱ्या अंकांची सलग तालीम.

(१३) चोविसावा दिवस – तिन्ही अंकांची सलग तालीम.

(१४) पंचविसावा दिवस ते सत्ताविसावा दिवस – पहिल्या अंकाचे पॉलिशिंग.

(१५) अठ्ठाविसावा दिवस ते तिसावा दिवस – दुसऱ्या अंकाचे पॉलिशिंग.

(१६) एकतिसावा दिवस ते तेहतिसावा दिवस– तिसऱ्या अंकाचे पॉलिशिंग.

(१७) चौतिसावा दिवस ते छत्तिसावा दिवस – तिन्ही अंकांची सलग तालीम.

(१८) सदतिसावा दिवस– रंगमंचावर दृश्य उभारणे व दृश्यांतर तालीम.

(१९) दिवस क्र. ३७, ३८, ३९ – दृश्य व मंचवस्तूसह तालीम.

(२०) दिवस क्र. ४० – वेशभूषा तालीम.

(२१) दिवस क्र. ४१ ते ४३ – तिन्ही अंकांची सलग ताल-लय-तालीम.

(२२) दिवस क्र. ४४ – प्रकाश-तालीम.

(२३) दिवस क्र. ४५ – ध्वनि-तालीम.

(२४) दिवस क्र. ४६ – समग्र तांत्रिक-तालीम.

(२५) दिवस क्र. ४७ – रंगीत तालीम.

(२६) दिवस क्र. ४८ – नाटकाचा प्रथम प्रयोग.

मंच-व्यवस्थापक (स्टेज-मॅनेजर)

नाट्यनिर्मितीमध्ये मंचव्यवस्थापकाचे स्थान दिग्दर्शकाच्या खालोखाल असते व दिग्दर्शकाच्या खालोखाल त्याला अधिकार असतात. दुर्दैवाने मराठी रंगभूमीवर इतके महत्त्व मंचव्यवस्थापक या स्थानाला दिले जात नाही. नाटकाची तालीम सुरू असताना दिग्दर्शकाच्या हाताखाली राबणारा एक हरकाम्या माणूस अशीच मंच-व्यवस्थापकाबद्दलची सर्वसाधारण कल्पना असते. तालमीला सर्वांच्या आधी येऊन दिवाबत्ती करणे, तालमीसाठी आवश्यक दृश्य मांडणी करणे, वेळप्रसंगी तालमीत

प्रॉम्प्टिंग करणे, तालमीच्या वेळी चहापाण्याची व्यवस्था पाहणे, तालमीत निश्चित झालेल्या हालचाली वगैरेची नोंद करणे, तालीम संपल्यावर आवराआवरी करून नाटकात काम करणाऱ्या मुलींना त्यांच्या घरी पोहोचवणे, नाटकाच्या प्रयोगाच्या दिवशी आवश्यक ती धावपळ करणे अशी पडतील ती कामे करणारा एक हरकाम्या म्हणजे मंचव्यवस्थापक अशी समजूत असते.

वास्तविक मंचव्यवस्थापक हा सहदिग्दर्शक असतो असे म्हटले तरी चालेल. इतका त्याचा अधिकार गृहीत धरला पाहिजे. नाटकाचे स्वतंत्ररीत्या अर्थघटन करायला किंवा दिग्दर्शनाची आपली अशी स्वतंत्र योजना आखायला त्याला मुभा नसते. पण दिग्दर्शकाच्या गैरहजेरीत नाटकाच्या तालमी घेण्याची व निर्मितीच्या सर्व घटकांच्या कार्याचर देखरेख करण्याची व सर्व कामगिरी सुरळीतपणे पार पडते आहे की नाही हे पाहण्याची जबाबदारी त्याचीच असते. नाटकाची रंगीत तालीम झाल्यावर तर सर्व जबाबदारी त्याच्यावरच येऊन पडते. नाटकाचे प्रयोग सुरू झाल्यावर प्रयोगाचा दर्जा खालावत नाही आहे, उलट प्रस्तुतीत सफाई येते आहे याची खात्री बाळगणे हे त्याचे काम असते. काही प्रयोग झाल्यावर अपरिहार्य कारणामुळे पात्रयोजनेत काही बदल करावे लागल्यास ते त्यानेच करावयाचे असतात. मूळ योजनेला धक्का लागणार नाही अशा पद्धतीने गरज भासल्यास तो किरकोळ बदल करू शकतो, इतके मंचव्यवस्थापकाचे स्थान महत्त्वाचे असते.

नाटकाची निवड झाल्यावर दिग्दर्शक त्याचा मंचव्यवस्थापक निवडतो. त्यानंतर दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाखाली त्याने खालीलप्रमाणे जबाबदाऱ्या पार पाडावयाच्या असतात.

(१) नाट्यप्रयोगाशी संबंधित असलेले नट, तंत्रज्ञ, रंगकर्मी (बॅक स्टेज-वर्कर्स) यांची नावे, पत्ते, फोन नंबर्स यांची अद्ययावत् यादी तयार ठेवणे.

(२) नटांची एक सर्वसाधारण यादी त्यांच्या पत्त्यांसह व फोननंबर्ससह तयार ठेवणे, तालीम चालू असताना वा नाट्यप्रयोग सुरू झाल्यावर पात्रयोजनेत काही बदल करावयाचे झाले तर त्याला या यादीचा उपयोग होतो. अशा नटांची पात्रानुरूप तयारीही त्यानेच करून घ्यायची असते. प्रसंगी आवश्यक ठरणारे हे बदलाचे काम सोपे व्हावे म्हणून सर्व नटांचे व्यक्तिमत्व, आवाज, अभिनयक्षमता यांचीही नोंद त्याने केलेली असावी.

(३) व्यावसायिक रंगमंचावर व क्वचित प्रसंगी हौशी रंगमंचावरदेखील सर्व नाट्यकलाकार तालमीसाठी किंवा प्रयोगासाठी मोकळे मिळू शकतीलच असे नाही. म्हणून अशा कलाकारांना मोकळया असलेल्या तारखांची नोंद मंचव्यवस्थापकाने स्वतःजवळ ठेवावी. त्याच्या आधारे दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाखाली तो तालमीचे वेळापत्रक तयार करू शकतो.

४) दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाखाली नाटकाचा अभ्यास करणे व हेतू (थीम)

वस्तुविकास (प्लॉट डेव्हलपमेन्ट), चरित्रचित्रण (कॅरॅक्टरायझेशन), तसेच दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा, रंगभूषा व ध्वनी या बाबतीतल्या दिग्दर्शकाच्या कल्पनांची नोंद ठेवणे.

(५) ज्या तंत्रविशारदावर तांत्रिक आयोजनाची जबाबदारी सोपवलेली असेल त्या तंत्रविशारदांच्याबरोबर दिग्दर्शकाच्या होणाऱ्या सर्व बैठकांस हजर राहणे व झालेल्या चर्चेची नोंद ठेवणे.

(६) तंत्र-आयोजनाच्या कार्यावर देखरेख करणे, व दृश्य, वेशभूषा, मंचवस्तू यांच्या रचनेचे अगर तयारीचे कार्य ठरलेल्या वेळापत्रकाप्रमाणे होते आहे की नाही ते पाहणे.

(७) व्यापारव्यवस्थापकाच्या मदतीने नाटकाच्या तालमीची जागा नक्की करणे व दिग्दर्शकाच्या सल्ल्याने तालमी सुरू करण्याची तारीख ठरवणे.

(८) विविध तंत्रआयोजकांच्या तसेच दिग्दर्शकाच्या सल्ल्याने, नाट्यवस्तू-व्यवस्थापक, प्रकाश-व्यवस्थापक, ध्वनियोजना-संचालक, वेशभूषा-व्यवस्थापक, सूत्रक (निरोप्या), अनुपाठक (प्रॉम्टर) व उपमंचव्यवस्थापकांची तसेच अन्य रंगकर्मींची (बॅक स्टेज वर्कर्स) नेमणूक करणे.

(९) तालमीच्या वेळापत्रकाची माहिती सर्व कलाकारांना देणे.

(१०) तालमीच्या पहिल्या दिवशी व नंतर प्रत्येक दिवशी तालीम सुरू होण्यापूर्वी कमीतकमी अर्धा तास लौकर हजर राहून दृश्यबंध-आयोजकाकडून मिळालेल्या दृश्याच्या आराखड्याप्रमाणे, तालमीच्या जागेवर खडूने आखणी करून आवश्यक त्या किमान फर्नीचरची मांडणी करवून घेणे.

(११) वाचनाच्या अवस्थेपासून तालमीला हजर राहून, दिग्दर्शकाने दिलेल्या सूचनांची नोंद ठेवणे. वाचिक अभिनयात स्वरातील चढउतार, वाक्ये तोडणे, मौन (पॉज), शब्दावर जोर देणे या बाबतीत जे निश्चित झाले असेल त्यांची नोंद करणे, व रंगावृत्तीत त्याचा समावेश करणे. तसेच पात्रांच्या हालचाली, हावभाव, मंचवस्तूंचा उपयोग, समूहने या सर्व बाबतींत जे ठरत जाईल त्याचा समावेश रंगावृत्तीत करत जाणे.

(१२) दिग्दर्शकाच्या अनुपस्थितीत रंगावृत्तीच्या आधारे नाटकाच्या तालमी घेणे, व दिग्दर्शकाची अनुपस्थिती भासू न देणे.

(१३) दृश्यवार नटांची यादी ठेवणे व तालमीच्या वेळापत्रकात काही बदल करावा लागला तर या दृश्यवार व विभागवार (युनिटवाईज) यादीच्या आधारे तसा बदल करणे.

(१४) नाटकाचा हेतू व त्या अनुसार विविध विभाग व त्यांचे उपहेतू यांची नोंद ठेवणे.

(१५) नाटकाच्या पूर्वी बसलेल्या भागाची तालीम होत असताना ठरलेल्या

ना....३

योजनेप्रमाणे हालचाली वगैरे होतात की नाही ते पाहणे. नट चुकल्यास त्याला काय करावयास पाहिजे ते सांगणे व त्याचेकडून करून घेणे. पूर्वी ठरल्यापेक्षा काही वेगळा अभिनय दिग्दर्शकाने सांगितल्यास, रंगावृत्तीच्या आधारे त्याला त्याची कल्पना देणे व तरीही दिग्दर्शकाने बदल केल्यास त्याची नोंद रंगावृत्तीत करणे.

(१६) सर्व आयोजकांना भेटून तांत्रिक तालमीचे दिवस नक्की करणे.

(१७) दृश्यबंध व प्रकाश-आयोजकांशी चर्चा करून त्यांचे आयोजन एकमेकांना पूरक व एकमेकांच्या गरजा लक्षात घेऊन होते आहे ना याची खात्री करून घेणे. कारण प्रकाशसाधने बसवण्यासाठी कित्येक वेळी दृश्यबंधाचाच भाग होईल अशी आडोशयाची योजना आवश्यक असते. दृश्यबंधात दाखवलेल्या दिव्यांच्या पूरक प्रकाशाची व्यवस्था करावी लागते. दृश्यबंधातील कोणताही भाग प्रकाशयोजनेच्या आड येत नाही ना याची खबरदारी घ्यावी लागते. गगनिका (सायक्लोरामाच्या) फार नजीक दृश्यबंध येऊन पोहोचत नाही ना ते पहावे लागते. दृश्यांतराच्या कामात कोणतेही प्रकाशसाधन अडथळा करीत नाही याची खात्री करून घ्यावी लागते.

(१८) दृश्यबंधात अनुपाठकासाठी योग्य जागा ठेवण्याची व्यवस्था करणे व नेपथ्यात त्वरित वेशांतरासाठी एक आडोसा ठेवण्याची व्यवस्था करणे.

(१९) नाटकाच्या प्रचारकार्याशी संबंधित व्यक्तींना नाटकाची तालीम दाखवणे व प्रचारमोहीम आखणे व त्यासाठी पत्रकारपरिषद देखील योजणे.

(२०) वेशभूषा तयार झाल्यावर कपडयांची चाचणी घेणे व जरूर वाटल्यास दुरुस्त्या करवून घेणे.

(२१) नाटक संपल्यावर जर 'मंच अभिनंदन' (कर्टन कॉल) द्यावयाचा असेल तर सर्व कलाकारांनी त्यासाठी कसे यावयाचे व कसे उभे रहावयाचे याची तालीम घेणे.

(२२) नाटक सुरू होण्यापूर्वी किमान दोन तास आधी दृश्यबंध आणि मंचवस्तूंची मांडणी करून मूळ आराखडयानुसार ती झाली आहे की नाही ते पाहणे.

(२३) प्रकाशसाधनांची मांडणी योजनेप्रमाणे झाली आहे की नाही ते पाहून अथपासून इतिपर्यंत त्यांची चाचणी संकेतसूचीप्रमाणे करणे. त्याचप्रमाणे साउंड इफेक्ट्स्साठी वापरावयाचा टेपरेकॉर्डर व अन्य ध्वनियंत्रांची चाचणी घेणे. नाटकाला ध्वनिक्षेपक लागत असल्यास त्याची चाचणी घेणे.

(२४) प्रयोगाच्या दिवशी वरीलप्रमाणे चाचणी घेतल्यावर मुख्य पडदा बंद करून घेणे.

(२५) प्रयोगापूर्वी अर्धा तास नटांना रंगभूषा व वेशभूषेसह सज्ज ठेवणे.

(२६) प्रयोग सुरू होण्यापूर्वी सर्व नटांना दृश्यबंध व मंचवस्तूंची तपासणी करून घेण्यास सांगणे.

(२७) वरीलप्रमाणे सर्व तयारी झाल्यावर पहिली घंटा देणे.

(२८) पहिली घंटा झाल्यावर स्टेजवर वा सज्जागृहात असलेल्या कलाकारांना भेटायला आलेल्या व्यक्तींना बाहेर जाणेस सांगणे व त्यानंतर प्रयोग होईपर्यंत कोणासही रंगमंचावर किंवा सज्जागृहात प्रवेश मिळणार नाही याची स्पष्ट जाणीव देणे.

(२९) सर्व रंगकर्मींना ज्याच्या त्याच्या जागी तयार राहणेस सांगून दुसरी घंटा देणे.

(३०) प्रेक्षकगृह-व्यवस्थापकाकडून सूचना मिळताच तिसरी घंटा देऊन प्रयोग सुरू करणे.

(३१) प्रयोग सुरू झाल्यावर रंगावृत्तीसह रंगमंचाच्या डाव्या बाजूस असलेल्या आपल्या टेबलाशी बसून प्रकाश, दृश्यांतर, साउंड इफेक्ट्स् व पात्रांचे प्रवेश या बाबतीत पूर्वसूचना निरोप्याकरवी वेळोवेळी निरनिराळ्या रंगकर्मींना पाठवणे.

(३२) मध्यंतरात बाहेरच्या कोणत्याही व्यक्तीस रंगमंचावर प्रवेश न देणे.

(३३) नाटक संपल्यावर कलाकारांना भेटायला आलेल्यांना योग्य वाटल्यास रंगमंचावर येऊ देणे. मात्र सज्जागृहात नट मेकअप धुणे व कपडे बदलणे या कामात गुंतले असल्याने तेथे कोणाही बाहेरच्या व्यक्तीस प्रवेश न देणे.

(३४) शेवटी सर्व कलाकारांना एकत्रित करून पुढील प्रयोगासाठी सूचना देऊन निरोप देणे.

* * *

: ३ :

रंगावृत्ती

रंगावृत्ती म्हणजे नाटक रंगमंचावर सादर करण्यापूर्वी जो पूर्वविचार झाला व त्याआधारे जे धोरण आखण्यात आले त्याची अथपासून इतिपर्यंतची नोंद. याचे ढोबळ मानाने तीन विभाग पडतात. (१) दिग्दर्शकाची नोंद, (२) तंत्रविषयी नोंद व (३) मंचव्यवस्थापकाची नोंद. दिग्दर्शकाची नोंद नाटक बसविण्याच्या प्रक्रियेत फार महत्त्वाची असते. एखाद्या मोठ्या बांधकामात जसे आर्किटेक्टने तयार केलेले प्राथमिक आराखडे महत्त्वाचे असतात तद्वतच नाटकाच्या निर्मितीत दिग्दर्शकाच्या नोंदी महत्त्वाच्या असतात. नाटकाच्या निवडीपासून दिग्दर्शक जो विचार करील , जे संशोधन करील त्या सर्वांचा समावेश या दिग्दर्शकाच्या नोंदवहीत करावा लागतो. नोंद करायची सवय ठेवली म्हणजे सर्व आयोजनामागील विचार तर्कशुद्ध होत जातो व योजना बिनचूक तयार होते. प्रत्यक्ष निर्मितीकार्य व तालमीमध्ये या नोंदीचा मार्गदर्शक म्हणून चांगला उपयोग होतो. नोंदवहीत जी पूर्वयोजना तयार होते त्याबरहुकूमच सर्व निर्मितीकार्य झाले पाहिजे असे नाही. प्रत्यक्ष कार्य व तालमी सुरू झाल्यावर मूळ योजनेत बदल करणे आवश्यक असल्यास तसे जरूर करावे व त्याचीही नोंद ठेवावी. मूळ योजना घडवताना भरपूर विचार झाला असल्याने नंतर सुचणारे बदल करणे सोपे जाते पण मूळ योजनाच जर नसली तर सर्व निर्मितीकार्य व त्यात वारंवार घडणारे बदल गोंधळाचे ठरतात व त्यात वेळेचा अपव्ययही फार होतो. हे सर्व टाळायचे असेल तर दिग्दर्शकाने सर्व नोंदी ठेवणे उत्तम.

तंत्रविषयी नोंदही अशीच महत्त्वाची असते, व व्यवस्थापकाची नोंद मंचव्यवस्थापक म्हणून त्याने करावयाच्या कार्याचा आधारच असते. दिग्दर्शकाची नोंद, व मंचव्यवस्थापकाची नोंद या सर्वांचा समावेश असलेली नाटकाची रंगावृत्ती हे त्या नाटकाचे कायमचे रेकॉर्ड होते. नाटकाचे काही प्रयोग झाल्यावर काही अपरिहार्य कारणास्तव पात्रयोजनेत बदल करावे लागले तर रंगावृत्तीच्या आधारे मंचव्यवस्थापक नव्या

नटांना तयार करू शकतो. बऱ्याच वर्षांनी नाट्यप्रयोगाचे पुनरुज्जीवन करावयाचे झाल्यास ते रंगावृत्तिशिवाय अशक्यच ठरते.. यापेक्षाही जास्त महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे पुढे अनेक वर्षांनी रंगभूमीच्या इतिहासामध्ये रंगावृत्ती हा एक बहुमोल ठेवा होतो.

प्राचीन भारतीय संस्कृत रंगभूमीच्या काळातील निर्मितीतंत्राबद्दल आज कोणतीही माहिती उपलब्ध नाही. त्यामुळे संस्कृत रंगभूमीच्या अभ्यासात एक प्रकारची अपूर्णता जाणवते. शेक्सपियरच्या नाटकांच्या त्या काळच्या ज्या प्रती मिळाल्या त्यावर मंचसूचनावजा अनेक गोष्टी समासांत मिळाल्या. त्याआधारे त्या नाटकांच्या त्या काळच्या प्रस्तुतितंत्राबद्दल काहीतरी माहिती मिळू शकली. रंगावृत्ती तयार करण्याची सवय जर दिग्दर्शकांनी लावून घेतली तर अशा या रंगावृत्या भविष्यात रंगभूमीच्या इतिहासाचे महत्त्वाचे साधन ठरतील.

आधुनिक मराठी रंगभूमीचा इतिहास म्हणून जो आजवर लिहिला गेला आहे तो खऱ्या अर्थाने रंगभूमीचा इतिहास नसून नाटकांचा इतिहास आहे. विष्णुदास भाव्यांपासून अद्ययावत् अभिनयशैली, रंगतंत्र, निर्मितीतंत्र यांत कसकसे बदल होत गेले या संबंधीचा या इतिहासात क्वचितच उल्लेख आढळतो याचे कारण तसे पुरावेच उपलब्ध नाहीत. रंगावृत्ती किंवा अन्य कोणत्या स्वरूपात हे पुरावे मिळाले असते तर मराठी रंगभूमीचा इतिहास असा अपूर्ण राहिलाच नसता.

मराठी प्रायोगिक रंगभूमी हा आजकाल रंगभूमीसंबंधित चर्चेचा एक प्रमुख विषय झालाय्. ही प्रायोगिक रंगभूमी जर खऱ्या अर्थाने प्रायोगिक ठरायला हवी असेल तर प्रायोगिक रंगभूमीवरील दिग्दर्शकांनी त्यांच्या प्रयोगाच्या नोंदी रंगावृत्त्यांच्या स्वरूपात ठेवणे अगत्याचे आहे.

दिग्दर्शकाची नोंद

दिग्दर्शकाच्या नोंदीत खालील मुद्यांचा समावेश दिग्दर्शकाने करावा.

(१) **नाटकाच्या निवडीची कारणे** – नाटकाच्या निवडीला अनेक गोष्टी कारणीभूत झाल्या असतील त्या सर्वांची नोंद दिग्दर्शकाने केली असली म्हणजे पुढील योजनेला जास्त निश्चितपणा येत जातो. नाटकाचा विषय आवडला म्हणून नाटक निवडले असेल किंवा तो विषय प्रचलित परिस्थितीशी संबंधित असल्यामुळे नाटकनिवडीचा मोह झाला असेल, समाजाच्या सर्वसाधारण रुचीला धरून असल्यामुळे चलनी नाणे ठरू शकेल या आशेने ते नाटक पसंत केले असेल, किंवा त्या नाटकातील प्रायोगिक मूल्ये दिग्दर्शकाला मोलाची वाटली असतील, नाटकातील एखाद्या प्रभावी पात्राच्या प्रेमात पडून नाटकाची निवड केली असेल, किंवा मर्यादित पात्रसंख्या हेच कदाचित निवडीचे कारण असेल. काहीतरी भव्य करून दाखवण्याच्या कल्पनेने एखादे ग्रीक, शेक्सपियरियन किंवा पौराणिक-ऐतिहासिक नाटक घ्यावेसे वाटले असेल किंवा बसवायला सोपे म्हणून एखादे नाटक आवडले असेल. तांत्रिक करामती दाखवायला भरपूर वाव एखाद्या नाटकात असेल तर दुसऱ्या एखाद्या नाटकात काहीच तांत्रिक भानगडी नसतील. एखादे वेळी

हाती असलेले बजेट हाच नाटकाच्या निवडीतला निर्णायक भाग ठरेल. जी काही कारणे नाटकाच्या निवडीला जबाबदार असतील त्या सर्वांची नोंद दिग्दर्शकाने ठेवावी.

(२) **नाटकाच्या निर्मितितील संभाव्य समस्या** – नाटक तयार करत असताना ज्या काही अडचणी येण्याची शक्यता वाटते त्या सर्वांची नोंद करत गेल्यास त्या सोडवायच्या कशा याचाही विचार होतो व मार्ग सापडतो. नाट्यनिर्मितीत खालील-प्रमाणे अडचणी येऊ शकतील –

(१) नाटक प्रेक्षकांना समजायला कठीण पडेल. (२) नाटकाचा विषय प्रेक्षकांना रुचणार नाही. (३) तांत्रिक आयोजनासाठी काही खास साहित्याची गरज लागेल. (४) आवश्यक अभिनयक्षेत्र व वॅक-स्टेज एरिया मिळणार नाही. (५) पात्रे सादर करण्यासाठी योग्य नटांची चणचण. (६) मोठी पात्र संख्या. (७) नाटक बसवायला कमी वेळ. (८) नाटकाच्या प्रती पुरेशा प्रमाणात उपलब्ध नसणे. (९) तालमीसाठी पुरेशा जागेचा अभाव. (१०) सर्व तांत्रिक तालमीसाठी थिएटर उपलब्ध नसणे. (११) नाटकास परिनिरीक्षण मंडळाची परवानगी नाकारली जाण्याची शक्यता. (१२) प्रयोग सादर करण्यासाठी पुरेसा पैसा हाताशी नसणे. (१३) नाटकासाठी निवडलेले नट दररोज तालमीला उपलब्ध होऊ न शकणे. (१४) कलाकारांना नाटक न समजणे व न पटणे... इत्यादी.

(३) **नाटकाच्या अर्थघटना (इंटरप्रिटेशन) वर आधारित नोंद** –

(अ) **नाटकाचा विषय** (हेतू थीम) – नाटककार नाटकाद्वारे प्रेक्षकांना जे सांगू इच्छितो त्यास नाटकाचा थीम म्हणतात. नाटक वाचल्यानंतर त्याच्यावर दिग्दर्शकाने विचार व मनन इतक्या प्रमाणात केले असले पाहिजे की त्या आधारे नाटकाचा थीम त्याला मोजक्याच शब्दांत एका वाक्यात सांगता आला पाहिजे.

(ब) **नाटकाची कथावस्तू** (प्लॉट) – नाटकाचा विषय प्लॉट द्वारा कसा मांडलाय्, त्यात महत्त्वाचे टप्पे कोणते याचे विवेचन इथे करावयाचे असते. प्लॉट एका पॅरिग्राफ मध्ये लिहिता यावा.

(क) **चरित्रचित्रण** (कॅरॅक्टरायझेशन) – नाटकातील सर्व भूमिकांचे चरित्र-चित्रण अगोदर ठरवणे आवश्यक असते. त्यासाठी नाटकात विविध पात्रांसंबंधी जी माहिती मिळते व जे स्वभावविशेष दिसून येतात त्यांच्या आधारे प्रत्येक पात्राचे व्यक्तिमत्वाचा आलेख देणारा पूर्वेतिहास दिग्दर्शकाने स्वतःच्या कल्पनाशक्तीचा उपयोग करून तयार करावयाचा असतो. नाटक ऐतिहासिक वा पौराणिक कथेवर आधारित असेल तर त्या पात्रासंबंधी अन्यत्र जी माहिती मिळते त्याचाही उपयोग या कामी होऊ शकतो. एखाद्या कादंबरीचे नाट्यरूपांतर असेल तर त्या कादंबरीचा उपयोगही यासाठी करता येतो.

(ड) **नाट्यप्रयोगाची शैली** – नाटक सादर करण्यासाठी कोणत्या शैलीचा उपयोग करावासा वाटतो याची सकारण नोंद करणे आवश्यक असते. काही नाटकांच्या लिखाणात एखादी शैली अभिप्रेत असते, तर नाटकाद्वारे आपण प्रेक्षकांना जे सांगू

इच्छितो ते प्रभावीपणे सादर करण्याच्या प्रयत्नातून एखादी शैली तयार होते. रंगभूमीच्य भाष्यकारांनी जे शैलीचे विविध प्रकार सांगितले आहेत त्यांतल्या कोणत्याही एकाच शैलीत नाटकाचा आशय बसवायला पाहिजे असे मुळीच नाही. आशय प्रस्तुत करण्याच्या प्रयत्नात कदाचित विविध शैलींतील विविध मूल्ये उपयोगी पडू शकतील. नाटक स्पष्टपणे व प्रभावीपणे प्रक्षेपित करण्यासाठी निर्मितीची विविध अंगे ज्या पद्धतीने राबवायची असे दिग्दर्शक ठरवतो ती रीत म्हणजेच ते नाटक सादर करण्याची विशिष्ट शैली.

(इ) **रंग व रेषा** – नाटक वाचून त्यावर चिंतन सुरू केल्यावर दिग्दर्शकाच्या मनश्चक्षूंसमोर ज्या रंगाकृती तयार होतात त्यांची वर्णनासह रेखांकने दिग्दर्शकाने तयार करावीत. ही रेखांकने विविध तंत्रज्ञांशी वेशभूषा, दृश्यबंध, व प्रकाश याविषयी चर्चा करताना उपयोगी पडतात.

(फ) **रंगतंत्राच्या उपयोगासंबंधी नोंद** – नाटकास आवश्यक असलेला दृश्य-बंध, प्रकाश, वेशभूषा, आणि ध्वनियोजनांचे बाबतीत स्वतःच्या कल्पना दिग्दर्शकाने नोंदवून ठेवाव्यात. शक्य असल्यास स्वतःच्या कल्पनेप्रमाणे काही स्केचिसदेखील तयार करावीत. अशा माहितीच्या आधारे विविध आयोजकांबरोबर चर्चा करून स्वतःच्या कल्पना त्यांना समजावून देणे सोपे होते. या चर्चेच्या आधारेच तांत्रिक आयोजनाला अंतिम स्वरूप दिले जाते.

(४) **वाचिक अभिनय, हालचाली, समूहने, चित्ररचना, हावभाव या संबंधी कच्ची योजना** – ही योजना तयार करण्यासाठी दिग्दर्शकाने नाटकातील विविध प्रवेशांचे छोटे छोटे विभाग करून विभागवार हेतू (थीम) निश्चित करावयाचे असतात. काही दिग्दर्शक अशी विभागणी केल्यावर, वाचिक अभिनय, वैयक्तिक व सांघिक अभिनय व त्याद्वारे तयार होणारी समूहने व चित्ररचना यांची संपूर्ण योजना तयार करतात व तीच कार्यान्वित करण्याचा प्रयत्न करतात. यासाठी दृश्य-आयोजकाकडून ते दृश्याचे सप्रमाण मॉडेल तयार करून घेतात व पात्रांच्या त्याच प्रमाणात बनवलेल्या बाहुल्यांचा उपयोग करून पात्ररचनेचे अनेक प्रकार करून पाहतात. असा पूर्वविचार जरूर दिग्दर्शकाने करावा व जमल्यास विविध स्केचीसही तयार करावीत. परंतु समग्र योजनाच जर तयार केली तर ती नटांवर लादली जाण्याची शक्यता असते. शिवाय तालीम सुरू असताना नटांच्या कल्पक क्रियाशक्तीचा जो उपयोग करून घेणे शक्य आहे, तो लक्षात घेता अशी संपूर्ण पूर्वयोजना न करता सुचतील तसे कच्चे आराखडे तयार करावेत. अशा आराखड्यांच्या आधारे तालमी घेणे सोपे जाते. मात्र वैयक्तिक व सामूहिक अभिनयांतले बारकावे प्रत्यक्ष तालमीच्याच वेळी नक्की केलेले बरे.

तांत्रिक आयोजनाशी संबंधित नोंदी – रंगावृत्तीच्या दुसऱ्या भागात सर्व तांत्रिक नियोजनासंबंधीची माहिती देण्यात आलेली असते. विविध तंत्रविशारदांनी तयार

केलेल्या सर्व नियोजनांचा व आराखडयांचा यात समावेश असतो. हे सर्व आराखड व योजना कशा तयार करायच्या असतात त्यांची माहिती त्या त्या तंत्रासंबंधीच्या वेगळ्या प्रकरणात दिलेली आहे म्हणून या ठिकाणी त्यासंबंधी नुसत्या याद्याच देण्यात येत आहेत.

१) **दृश्यबंध** – अ) दृश्यबंधातील विविध दृश्यांचे ग्राऊंड प्लॅन्स्, फ्रंट एलिवेशन्स, परस्पेक्टिव स्केचिस, रंगीत चित्र व तयार केलेल्या मॉडेलचे फोटोग्राफ्स्.

ब) दृश्य उभारणीसंबंधीचे आराखडे – यांत दृश्यबंध रचनेसंबंधीचे आराखडे असतात. दृश्यबंधाच्या विविध भागांची रचना कशी करावयाची, त्यांना रंग कोणते द्यावयाचे, त्यांची जोडणी कशी करावयाची या संबंधीची सर्व तांत्रिक माहिती त्यांत मुद्देवार दिलेली असते. कार्यशाळेत या आराखडयांच्या व माहितीच्या आधारे दृश्यरचना मिस्त्री करू शकतात.

क) दृश्यांतर आराखडा – नाटकांत जी विविध दृश्यांतरे असतात त्यासंबंधीची संपूर्ण योजना यात येते. या आराखडयाच्या आधारे दृश्यांतर तालमी घेण्यात येतात व नाट्यप्रयोगाचेवेळी याच योजनेप्रमाणे दृश्यांतर द्यायचे असते.

ड) दृश्य व अन्य दृश्यसजावटीची संपूर्ण योजना.

ई) नाट्यवस्तू (प्रॉपर्टीज्)ची विभागवार यादी.

फ) दृश्यवार नाट्यवस्तूंच्या मांडणीचे नकाशे (प्रॉपर्टी ले-आऊट्स्).

ग) काही खास नाट्यवस्तूंची आवश्यकता असेल तर अशा वस्तूंची स्केचिस. यांतील काही वस्तू– विशेषतः दृश्यवस्तू (सीन प्रॉप्स्) जर कार्यशाळेत तयार करावयाच्या असतील तर त्यासाठी योग्य ते मार्गदर्शक आराखडे.

२) **प्रकाश**– सर्व नाट्यप्रयोगासाठी जी प्रकाशयोजना निश्चित करण्यात आली आहे तिचा संबंधी खालीलप्रमाणे माहितीची नोंद येथे करण्यात यावी.

अ) सर्व नाट्यप्रयोगासाठी आवश्यक प्रकाश–साधनांची दृश्यबंधाच्या भूमिनकाशा (ग्राऊंड प्लॅन)सह केलेली मांडणी. (लाइटिंग ले आऊट).

ब) या विविध साधनांचा दृश्यवार कसा उपयोग करावयाचा यासंबंधीच्या सूचना.

क) काही प्रकाश–साधनांची दोन दृश्यांच्या दरम्यान, वा मध्यांतरादरम्यान हालवाहालव करावयाची असल्यास संबंधित सूचना.

ड) काही प्रकाश-साधनांवरील स्लाईड्स् किंवा कलर फिल्टर्स बदलावयाचे असल्यास तशा सूचना.

ई) प्रकाश साधनांची मंदकवार (डिमरवाईज्) जोडणी. व एकंदर किती विद्युत्-भाराची गरज आहे त्यासंबंधीचा हिशोब व डिमर्सची फेझप्रमाणे समविभागणी.

क) मंदकांच्या (डिमर्सच्या) संचालनाची संकेतसूची (क्यू-शीट).

ग) प्रत्येक प्रकाशसाधनावर बसवावयाच्या रंगीत फिल्टरची दृश्यवार माहिती.

३) **वेशभूषा** – पात्रवार वेशभूषेची रंगयोजना, कपडयांची यादी, दृश्यवार करा-

वयाचे बदल, व दृश्यवार वेशभूषा चित्रे (कलर्ड कॉश्च्यूम प्लेट्स्) व खास कपडे शिवावयाचे असल्यास ते शिवण्यासंबंधी सूचना.

४) **रंगभूषा** – विविध पात्रांच्या रंगभूषेसंबंधी माहिती, व चेहऱ्याची ठेवण, केसांची स्टाईल, दाढी–मिशा यासंबंधी आवश्यक ती स्केचिस इथे काढावयाची असतात.

५) **ध्वनिसंयोजन**– नाटकासाठी आवश्यक साउंड इफेक्ट्स् क्रमवार टेप करून तयार असतात. त्यांची यादी व संकेतसूची. खास बनवलेल्या ध्वनियंत्रांचा उपयोग करून काही आवाज करावयाचे असतील तर त्या यंत्रांचे आराखडे. टेपरेकॉर्डवर वाजवलेल्या साउंड इफेक्ट्सबरोबर कित्येक वेळा नेपथ्यातून माणसांचे आवाज मिसळावे लागतात त्याचा संपूर्ण आराखडा.

मंच-व्यवस्थापकाची नोंद

नाटकाच्या तालमीत जे जे निश्चित होते, त्या सर्वांची नोंद मंचव्यवस्थापकाच्या नोंदवहीत करावयाची असते. ही नोंद करण्यासाठी नाटकाची प्रत विशेष तऱ्हेने बनवून घ्यावी लागते व तालमीसंबंधीच्या प्रकरणात दिल्याप्रमाणे तालमीचे वेळापत्रक बनवन त्याचाही समावेश या नोंदवहीत करावा लागतो.

तालमीत निश्चित झालेल्या हालचाली वगैरेसंबंधी नोंद करून घेण्यासाठी नाटकाची प्रत खास रीतीने स्वतंत्रपणे बनवून घ्यावी लागते. यासाठी एक खास वही बनवावी लागते. वहीच्या सुरुवातीस नाटकातील अंकांचे व दृश्यांचे पाडलेल्या विभागांची यादी द्यावी व ही विभागणी करण्यासाठी प्रत्येक दृश्यातील संवादांना क्रमांक द्यावेत व अमुक क्रमांक ते अमुक क्रमांक असे त्यांचे दिग्दर्शकाच्या मार्गदर्शनाखाली भाग पाडावेत व या सर्वांचे एक दृश्यवार कोष्टकच बनवावे. या कोष्टकात विभाग क्रमांक, संवाद क्रमांक ते संवाद क्रमांक व प्रत्येक विभागाचा उद्देश यांचा समावेश असावा. या कोष्टकानंतर तालमीचे वेळापत्रक द्यावे. त्यानंतरच्या पानांवर, प्रत्येक पानाच्या एका बाजूस मधोमध नाटकातील संवाद लिहून काढावेत. या संवादांना पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे क्रमांक द्यावेत. एखाद्या पृष्ठावर नवीन विभाग सुरू होत असेल त्या विभागाचा क्रमांक व उद्देश वरील मोकळ्या जागेत लिहावा. संवादांच्या दोहो बाजूस सोडलेल्या मोकळ्या जागेत प्रकाश व ध्वनिसंकेत नमुन्यात दाखविल्याप्रमाणे लिहावे. समोरच्या पृष्ठावर दोन विभाग पाडून एका भागात दृश्यबंधाच्या भूमिनकाशावर पात्रांच्या हालचाली विविध रंगीत पेनसिलींचा उपयोग करून दाखवाव्यात व दुसऱ्या भागात नमुन्यात दाखवल्याप्रमाणे पात्रांचे हावभाव लिहावेत. संवादात वाक्ये तोडायची कशी, कोणत्या शब्दावर जोर द्यायचा, कुठे किती पॉज (मौन) घ्यायचा, यासंबंधी खुणा संवादाच्या पानावर करायच्या. (मंचव्यवस्थापकाच्या नोंदवहीतील अशा पानांचा नमुना स्वतंत्र दिला आहे.)

मंचव्यवस्थापकाच्या वहीत ज्या सूचक खुणा वापरल्या असतील त्या खुणांचा अर्थ स्वतंत्रपणे खाली दिल्याप्रमाणे वहीत समाविष्ट करावा.

उदाहरणार्थ– १) शब्दावर जोर देण्यासाठी अधोरेखा–

२) वाक्य तोडण्यासाठी /

३) कमी मौन (पॉज) ×

४) मध्यम मौन ××

५) ज्ञास्त मौन ×××

६) आवाजाची पातळी दाखविण्यासाठी आवाजातील चढउतारानसार वक्र रेषा.

* ✦ *

: ४ :

नाट्यनिर्मितीच्या विविध शैली

दिग्दर्शक नाटककाराचे नाटक प्रेक्षकापर्यंत पोहोचविण्यासाठी, अभिनय, दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा, ध्वनी, रंगभूषा वगैरे माध्यमांचा उपयोग एका विशेष रीतीने करतो. ती रीत म्हणजेच त्या नाटकाच्या निर्मितीची शैली असते. दिग्दर्शक जेव्हा नाट्य-निर्मितीला सुरवात करतो तेव्हा प्रथम शैली नक्की करून मग विविध अंगांचा उपयोग त्या शैलीस योग्य अशा पद्धतीने करतो असे मुळीच नाही. प्रथम तो नाटकाद्वारे प्रेक्षकांना काय दाखवायचे ते नक्की करतो व ते करण्यासाठी (प्रभावीपणे करण्यासाठी) नाट्य-निर्मितीच्या विविध अंगांचा कसा उपयोग करावा ते ठरवतो. हा त्याचा विशिष्ट मार्गच प्रस्तुतीची शैली ठरवतो.

रंगमंचावर आजवर आलेल्या अनेक नाटकांचा व त्यांच्या निर्मितीतंत्राचा अभ्यास करून विवेचकांनी शैलीचे विविध प्रकार शोधून काढलेले आहेत. प्रत्येक नाटकाच्या लेखनात एक विशिष्ट शैली अभिप्रेत असते हे खरे. पण दिग्दर्शक फक्त त्याच शैलीच्या तत्त्वांच्या आधारे नाट्यनिर्मिती करतो असे नाही. हेतुसिद्धीसाठी निरनिराळ्या शैलींतील तत्त्वांचा त्याला उपयोग करावा लागतो. त्यामुळे त्याने सादर केलेल्या प्रयोगाची एक स्वतंत्रच शैली तयार होते. या शैलीला कोणत्याही एकाच प्रस्थापित शैलीचे लेबल लावणे चुकीचे ठरेल. त्या प्रयोगाची अशी ती वेगळीच शैली ठरेल. अशी एखादी शैली विवेचकांनी तिला स्वतंत्र नाव देण्याइतकी कदाचित वैशिष्ट्यपूर्ण ठरेलही. पण अशी वैशिष्ट्यपूर्ण शैली घडवायला तसा समर्थ युगप्रवर्तक दिग्दर्शक हवा. पण असा दिग्दर्शक क्वचित् होतो व तो रंगभूमीला नवे वळण लावून जातो.

नाट्यनिर्मितीच्या विविध रीतींचा उद्भव कसा झाला व त्यांचा विकास कस-कसा होत गेला व आज विविध नावांनी ओळखल्या जाणाऱ्या तोंडावळ्यांच्या विविध शैली कशा अस्तित्वात आल्या याची माहिती दिग्दर्शकाला असणे आवश्यक आहे.

नाट्यनिर्मितीच्या शैलींचे प्रामुख्याने दोन गट होतात.

(१) वास्तववादी (आभासवादी, इल्युजनिस्टिक).

(२) प्रतिवास्तववादी (प्रत्याभासवादी, नॉन्इल्युजनिस्टिक).

वास्तववादी शैलींच्या गटात– प्रकृतिवाद (नॅचरॅलिझम्), वास्तववाद (रियालिझम्), सरळ वास्तववाद (सिम्प्लिफाईड रियालिझम्) व प्रभाववाद (इम्प्रेशनिझम्) या शैली येतात.

प्रतिवास्तववादी शैलींच्या गटात– शास्त्रीयवाद (क्लासिसिझम्) नवशास्त्रीयवाद (निओक्लासिसिझम्), रीतिवाद (स्टाइलिझम्) नाटकीयवाद (थिएट्रिकॅलिझम्) प्रतिकवाद (सिंबॉलिझम्), अभिव्यक्तिवाद (एक्स्प्रेशनिझम्), विधायकवाद (कन्स्ट्रक्टिव्हिझम्), रूपवाद (फॉरमॅलिझम्), मिथ्यावाद (ॲब्सर्डिझम्), पुराणवाद (एपिक-स्टाईल) या शैलींचा समावेश होतो.

मानवी जीवनातील साक्षात्कार जसा लेखकाला आला तो तसा आपल्या नाटकांतून घडवण्याचा प्रयत्न सर्व नाटककारांनी आजवर केला. पण १९ व्या शतकापूर्वीचे असे सर्व प्रयत्न प्रतिवास्तववादी रीतीनेच झाले. पण मानवी जीवनातील सत्ये रंगमंचावर वास्तव रीतीनेच करण्याचा विचार १९ व्या शतकात साकारला आणि प्रकृतिवादी, वास्तववादी इत्यादी शैली जन्माला आल्या. पण शुद्ध वास्तववादाच्या मर्यादाही काही प्रतिभावान दिग्दर्शकांच्या ध्यानी आल्या व वास्तववादी व प्रतिवास्तववादी रीतींच्या संकरांतून अनेक शैली विकास पावल्या.

तसे पहायला गेले तर प्रत्येक नाटकाचा उद्देश मानवी जीवनातील सत्य सांगण्याचाच असतो. त्यामुळे वर नावे आलेल्या सर्व शैलींत वास्तववादी व प्रतिवास्तववादी तत्त्वांचे विविध प्रमाणांत मिश्रण असते असे म्हटले तरी चालेल. नाटकीयता व वास्तवता प्रत्येक शैलीत कमी अधिक प्रमाणांत दिसून येतातच असे म्हटले तरी चालेल.

शास्त्रीयवाद (क्लासिसिझम्)

ग्रीक रंगभूमी, शेक्सपियरियन रंगभूमी, संस्कृत रंगभूमी जसजशी घडू लागली तसतशी त्या नाटकांची एकेक विशिष्ट शैली तयार झाली. अशा शैलींचा एकेक जमाना माजला. या शैलींना शास्त्रीय शैली असे म्हणतात.

ग्रीक शास्त्रीय शैली – ग्रीक शहरांच्या बाहेर, देवळाच्या शेजारी ग्रीक संस्कृतीत ज्या सामाजिक प्रार्थनासभा होत त्यांतून ग्रीक नाटक जन्माला आले. डोंगर उतारावर बसलेल्या प्रेक्षकांच्या मधोमध पायथ्याशी असलेला वर्तुळाकार मंच, त्याच्या मागील बाजूस असलेला आयताकृती मंच व त्याच्याही मागे कोरसमधील तरुणांना विश्रांतीसाठी असलेला तंबू यांचा रंगमंच बनला. पुढे या तंबूचे भव्य इमारतीत रूपांतर झाले व त्याचा ग्रीनरूमसारखा उपयोग होऊ लागला व या इमारतीला असलेल्या दरवाजांचा प्रवेश, निर्गमन व अन्य तांत्रिक कामासाठी उपयोग होऊ लागला. मुख्य स्टेज व वर्तुळाकार

ऑर्केस्ट्रामंच लाकडी जिन्यांनी जोडले गेले व मख्य स्टेजवरून दोन्ही बाजूस उतरण्यासाठी उतार आले. कथेलाच नाट्यरूप प्राप्त झाल्याने 'युनिटी ऑफ ॲक्शन' आली. नाटकाला एकाच पार्श्वभूमीचा उपयोग झाल्याने 'युनिटी ऑफ प्लेस' आली. दिवसाच्या समय मर्यादेत बसेल असाच कथाभाग घेतला जाऊ लागल्याने 'युनिटी ऑफ टाईम' आली. हजारो प्रेक्षकांना पात्रे दिसावीत म्हणून उंच बूट आले, गुबगुबीत कपडे व मोठ्या मुखवट्यांचा उपयोग झाला. त्यामुळे पल्लेदार आवाजाची फेक व ढोबळ व रुंद हालचाली आणि हावभाव हीच अभिनयशैली झाली व ग्रीक नाटकांची एक विशिष्ट शैली तयार झाली. या शैलीला ग्रीक शास्त्रीय शैली असे म्हणतात.

शेक्सपियरियन शास्त्रीय शैली – शेक्सपियरच्या काळी जी विशिष्ट परिस्थिती होती त्या परिस्थितीत शेक्सपियरची नाटके घडली व त्याची अशी एक खास शैली तयार झाली. युरोपमध्ये त्या काळी जी नवशास्त्रीय शैली प्रचलित होती, त्या शैलीत शेक्सपियरची नाटके मुळीच बसत नसत, म्हणून त्या काळात शेक्सपियरची गणना विद्वान् मंडळी श्रेष्ठ नाटककारांत करत नसत. शेक्सपियरच्या एलिझाबेदन कालखंडात लंडनमधल्या मोठमोठ्या अतिथीगृहात (इन्) उतरलेल्या यात्रेकरूंच्या करमणुकीसाठी छोटी छोटी नाटके करणाऱ्या मंडळ्या येत असत. त्यांच्यासाठी त्या अतिथीगृहाच्या प्रांगणात एका बाजूला लाकडी मंच तयार केलेला असे. हा लाकडी मंच त्यात असलेला चोर-दरवाजा (ट्रॅप), (मेन स्टेज), पडद्याने झाकला येणारा व्हरांड्याचा भाग, (इनर स्टेज), या व्हरांड्याच्या दोन्ही बाजूस असलेले दरवाजे, इनर स्टेजच्या वरील बाजूस असलेली बाल्कनी, त्या मागे असलेली इनर बाल्कनी व बाल्कनीच्या दोन्ही बाजूस असलेल्या खिडक्या या सर्वांचा रंगमंच म्हणून उपयोग होत असे व या स्थायी रंगमंचावर (पर्मनंट स्टेज) नाटके केली जात आणि तिमजली अतिथीगृहाच्या बाल्कन्यांतून व प्रांगणांतून प्रेक्षक ही नाटके पहात. कोणताही दृश्यबंध या नाटकासाठी नसे. दृश्यातल्या पात्रांचे संवाद व त्यांचा अभिनय यांतूनच स्थायी रंगमंचावर दृश्याभास निर्माण होई. इनर स्टेजवर एखादी सिंहासनाची खुर्ची आली की स्टेजचा राजदरबार होई. बाल्कनीत ज्युलियट आली व मुख्य मंचावर रोमिओ व्हायोलिन वाजवत उभा राहिला की हे 'रोमिओ ज्युलिएट' नाटकातील बाल्कनीदृश्य होई. मुख्य मंचावर असलेला चोर-दरवाजा उघडून त्यात उभा राहून ग्रेव्हडिगर खड्डा खणण्याचा अभिनय करू लागला की, ते स्मशान आहे असे प्रेक्षक मानीत. मंचावर एखादा झाडाचा कटआऊट आणून ठेवला गेला की, त्याचे रूपांतर बगीचात अगर वनात होई. रंगमंचावर असलेली सर्व पात्रे निघून जाऊन नवेच पात्र आले की एक दृश्य संपून नवीन दृश्य सुरू झाले असे लोक मानीत. अशा रंगमंचावर जी छोटी नाटके व्हायची त्यांचा क्रम गंभीर नाटके, हास्यनाटके, कल्पनारम्य नाटके असा एकापाठोपाठ यायचा. याच क्रमाने त्या त्या काळच्या नाटककारांनी मोठ्या नाटकांत दृश्ये घातली, बाङ्मयीन सौष्ठवासाठी मार्लोव्हची 'ब्लॅन्क व्हर्स' उपयोगात आली. या सर्व परिस्थितीचा उपयोग करून

शेक्सपियरने नाटके लिहिली, त्याच्या प्रतिभेने या नाटकांत कित्येक वैशिष्ट्यपूर्ण पात्रे आली, प्रसादयुक्त भाषा आली व शेक्सपियरियन नाटकांची खास अशी प्रस्तुतीची शैली तयार झाली. वेशभूषेत एलिझाबेदन वेशभूषा वापरली जात असे व तत्कालीन नाटकीय शैलीतच अभिनय केला जाई.

शेक्सपियरनंतर पिक्चर फ्रेम टाईप रंगमंचावर पडदा-दृश्ये व काही चमत्कार-दृश्यांचा उपयोग करून रोमॅन्टिक मेलो ड्रामा पद्धतीने त्याची नाटके सादर करण्याचा प्रयत्न झाला; पण ती तितकी रंगली नाहीत. म्हणून एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी शेक्सपियरियन रंगमंचासारखा दृश्यबंध उभारून त्यावर त्या शैलीने नाटके करण्याचा प्रयत्न झाला व ती रंगू लागली. आता तर शेक्सपियरची नाटके करण्यासाठी शेक्सपियरियन स्थायी रंगमंचाची वैशिष्ट्ये असलेला रंगमंच असलेली शेक्सपियर स्मारक नाट्यगृहे इंग्लंड, अमेरिका, कॅनडा या देशांत बांधली आहेत व तेथे त्याची नाटके अस्सल शैलीत सादर केली जातात.

शेक्सपियरच्या लेखनतंत्राचा उपयोग करून लिहिलेली खाडिलकर – गडकऱ्यांची जुनी मराठी नाटके मराठी रंगभूमीवर रोमॅन्टिक मेलोड्रामा शैलीतच सादर केली गेली. तो जर अस्सल शेक्सपियरियन शैलीत सादर करण्याचा प्रयत्न झाला तर त्यांचे काही आगळेच दर्शन प्रेक्षकांना झाल्याखेरीज राहणार नाही. दामू केंकरे, सई परांजपे व प्रस्तुत लेखकाने तसे प्रयत्न केले आहेत. मुंबई मराठी साहित्य संघात या शैलीत मॅकबेथ नाटक हर्बर्ट मार्शल या शेक्सपियरियन दिग्दर्शकाने सादर केले होते.

संस्कृत शास्त्रीय शैली – संस्कृत रंगभूमीवरील निर्मितीशैली कथाकथन व्यवसायातून निर्माण झाली. या शैलीत एक विशिष्ट प्रकारचा रंगमंच अभिप्रेत होता. नेपथ्याच्या (सज्जागृहाच्या दोन्ही बाजूंस असलेल्या दरवाज्यांतून रंगमंचावर पात्रांचा प्रवेश होत असे. रंगमंचाच्या पुढील भागास रंगपीठ व मागील भागास रंगशीर्ष म्हणत असत. रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूंस खांबांच्या पलीकडे मत्तवारिणी नावाची मोकळी जागा असे. या मोकळ्या जागेवर संगीताला साथ देणारे वाद्यवादक बसत असत. नेपथ्यांतून रंगमंचावर येण्यासाठी असलेल्या दरवाज्यावर सोडलेला पडदा बाजूला सारून पात्रे प्रवेशत असत. कित्येक वेळा प्रवेशांतील पात्रे दोन परिपार्श्वकांनी ताणून धरलेल्या पडद्याबरोबर त्याच्यामागून प्रवेशत असत. नाटकात वर्णन केल्याप्रमाणे पोज घेत असत व पडदा धरणारे परिपार्श्वक निघून जात असत, व अशा तऱ्हेने पात्रांचा प्रवेश होत असे. आसपासचे वातावरण व अन्य वस्तू वगैरेचे अस्तित्व पात्रांच्या विशिष्ट मुद्राभिनयांतून दाखविले जाई. इतकेच काय पण वेशांतर, अलंकार परिधान करणे इत्यादी व्यवहार अभिनयाद्वाराच सूचित केला जाई. अभिनयाच्या या अंगास आहार्य अभिनय असे म्हणत असत. अभिनयांत नृत्य, संगीत व गद्य संवाद या सर्वांचा उपयोग होई. विविध भाव व्यक्त करण्यासाठी काही निश्चित आंगिक, वाचिक व सात्विक अभिनय अपेक्षित असे व त्यासाठी विशिष्ट शैलीयुक्त अशा मर्यादित चेष्टाच असत.

संस्कृत नाटके ज्या काळात कशी सादर केली जात असत याविषयी जी काही अल्प माहिती उपलब्ध आहे त्याच्या आधारे संस्कृत निर्मितिशैलीचे वर्णन वरीलप्रमाणे करता येते.

आधुनिक मराठी रंगभूमीवर ही शास्त्रीय शैलीची नाटके जेव्हा करावी लागतात तेव्हा ज्या परिस्थितीसाठी ती नाटके लिहिली गेली ती परिस्थिती आधुनिक रंगमंचावर उपलब्ध असलेल्या सोयी व आधुनिक प्रेक्षकांच्या सवयी या सर्वांचा विचार करून निर्मितीची शैली ठरवणे आवश्यक असते. शेक्सपियरची नाटके आधुनिक मराठी रंगभूमीवर सादर करण्याचे जे थोडे प्रयत्न झाले त्यासंबंधी वर निर्देश केलाच आहे. मराठी रंगभूमीवर अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी कालिदासाचे शाकुंतल सादर केले पण ते पारशी नाटकांच्या धर्तीने मराठी वेशभूषेत सादर केले होते. मुंबईच्या ब्राह्मण सभेने अनेक वर्षे संस्कृत नाटके सादर केली पण ती संस्कृत भाषेत सादर केलेली मराठी नाटके वाटावीत अशीच त्यांची शैली असे. मुंबई मराठी साहित्य संघाने २–३ वर्षांपूर्वी भासाचे 'प्रतिमा' नाटक काहीसे संस्कृत धर्तीवर सादर करण्याचा प्रयत्न केला होता. व त्या नंतर विशाखादत्तचे 'मुद्राराक्षस' कथकली नृत्यशैलीचा उपयोग करून संस्कृत शैलीत सादर करण्याचा प्रयत्न केला होता. या नाटकाचे दिग्दर्शन विजया मेहता यांनी केले होते. नंतर विजयाबाईनी पूर्व जर्मनीत जर्मन भाषेत हेच नाटक बसवले होते.

चौदाव्या शतकानंतर पुनरुत्थान (रेनासां) युगात प्राचीन शास्त्रीय ग्रीक व रोमन कलांवर खूप संशोधन झाले व विद्यापीठांतून इटलीतील काही राजांच्या आश्रयाच्या आधारे ही ग्रीक नाटके पुनः करण्याचे प्रयत्न झाले. संशोधनाच्या आधारे अशा नाटकांच्या प्रस्तुतीसाठी नवी नाट्यगृहे बांधली गेली व ट्रॅजेडी, कॉमेडी व सॅटिर नाटक या नाट्यप्रकारांसाठी वेगवेगळी दृश्ये पण तयार करण्यात आली होती. ग्रीक शास्त्रीय नाटकांवर जे पुनरुत्थान कालखंडात संशोधन झाले त्यावर आधारित असे शास्त्रीय नाटकांचे काही खास निकष मानण्यात येऊ लागले व या नियमांचे पालन करून जी नाटके लिहिली जातील तीच शास्त्रीय नाटके असे मानले जाऊ लागले.

हे नियम असे होते.

(१) नाटकाला पांच अंक असावेत.

(२) नाटकाच्या लेखनांत छंदबद्ध भाषाच वापरली जावी.

(३) रंगमंचावर मृत्यू दाखवू नये.

(४) ग्रीक नाटकांतील तीन्ही ऐक्यांचे (युनिटी ऑफ ॲक्शन, प्लेस, ॲन्ड टाईम) सक्त पालन झाले पाहिजे. म्हणजे नाटकाला एकच कथानक असावे. एकच दृश्य असावे व घटनेत समयांतर नसावे.

या शास्त्रीय शैलीला विवेचकांनी नवशास्त्रीय शैली असे नाव दिले आहे. निर्मिती शैलीच्या इतिहासाचा एक भाग म्हणून इथे या शैलीचा निर्देश केला. या शैलीच्या

बंधनात राहून ही स्वतःच्या प्रतिभेच्या जोरावर मोलियर, कॉर्नील, रॅसीन हे नाटककार महान नाटककार ठरले.

नाटकीयवाद (थिएट्रिकॅलिझम्)

तसे पहायला गेले तर निसर्गवाद सोडला तर बाकी सर्व कमी अधिक प्रमाणात नाटकीयवादीच असतात. पण निसर्गवाद येण्यापूर्वी युरोपीय रंगमंचावर जी रोमॅन्टिक मेलोड्रामा पद्धतीची नाटके होत त्या नाटकांची शैली नाटकीयवाद म्हणून ओळखली जाते. या नाटकीयवादी शैलीचेच अनुकरण १८ व्या शतकांत आपल्याकडे झाले व अगदी अलीकडच्या काळापर्यंत मराठी रंगभूमीवर नाटकीय वादाचाच प्रभाव दिसून येतो. हा प्रभाव अद्याप गेलेला नाही. दृश्यबंध व प्रकाशाच्या उपयोगात नाटकीयता आता तितकीशी राहिली नसली तरी वेशभूषा, रंगभूषा व अभिनयांत ही नाटकीयता आजही जाणवते.

नाटकीयवादात नाटक हे नाटक आहे ते खरेखुरे जीवन नाही हे गृहीतच धरलेले असते. या शैलीत दृश्यबंध हा अभिनयाची पार्श्वभूमीच राहतो. दृश्यबंधाद्वारे अभिनयपोषक वातावरण निर्माण व्हावे ही अपेक्षा नसते. नाटक हे नाटक आहे, ते प्रेक्षकांसाठी आहे, रंगमंचावर ते घडते व प्रेक्षकगृहात बसून प्रेक्षक ते पाहतात हे या शैलीत गृहीत धरलेले असते. भव्य झगमगीत दृश्ये, भपकेबाज कपडे, आकर्षक रंगभूषा या शैलीत हवीच, कारण प्रेक्षकांना सगळे आकर्षक दिसले पाहिजे. रंगभूषा पण आकर्षकच अपेक्षित असते. अभिनयात बोलणे, हालचाली व हावभाव यांची एक विशिष्ट पल्लेदार कृत्रिम शैली अपेक्षित असते. रोमांचक अतिनाटकांची ती गरज असते. रोमांचक अतिनाटकांच्या जमान्यात अभिनयातील अतिशयोक्ती व कृत्रिमपणा इतका वाढला होता, की त्यामुळे वास्तववादी नाटकांच्या जमान्यात 'ओव्हर ॲक्टिंग' हा अभिनयशैलीचा परवलीचा शब्द होऊन बसला. नाटकीयवादात अभिनय हा अभिनय म्हणूनच प्रेक्षकांत प्रक्षेपित व्हावा ही कल्पना असल्याने बहुतेक ॲक्शन्स प्रेक्षकांकडे फेकण्याची प्रथा पडली. प्रेक्षकांना पाठ दाखवणे हा जवळजवळ गुन्हा समजला जाऊ लागला.

निसर्गवाद (नॅचरॅलिझम्)

एकोणिसाव्या शतकात दोन क्रांतीकारक घटना युरोपमध्ये घडल्या. औद्योगिक क्रांती व फ्रेंच राज्यक्रांती. औद्योगिक क्रांतीमुळे पिढीजात श्रीमंताहून निराळा असा एक श्रीमंतवर्ग तयार झाला व फ्रेंच राज्यक्रांतीमुळे फ्रान्सचे राज्यशासन सामान्य माणसाच्या हातात आले. आतापर्यंत उपेक्षित असलेल्या समाजातील मोची, शिंपी, सुतार, लोहार, रंगारी, शेतकरी यांसारख्या वर्गांतून आलेल्या सामान्य लोकांना इतिहासात प्रथमच अधिकार प्राप्त झाला. पूर्वीच्या उच्चवर्गीयांच्या सर्व परंपरा बदलल्या पाहिजेत अशी भावना या लोकांत निर्माण झाली. याचा परिणाम सर्व कलांवर कमीअधिक प्रमाणात झाला. आपण जगतो आहोत हेही जीवन आहे, जीवनातील विविध समस्या व संघर्ष केवळ राजा-महाराजांच्याच महालात नसतो तर तो सामान्य माणसाच्या झोपडीतही असू

शकतो याची जाणीव सामान्य माणसाला झाली. आपण ज्या हालअपेष्टा भोगतो, ज्या यातना सहन करतो, त्या सर्वांचे जसेच्या तसे दर्शन घडले पाहिजे. हा विचार बळावला व त्यातूनच प्रकृतिवादाचा उद्‌भव झाला.

नवमानवाला पूर्वीच्या नाट्यप्रकारातील मूलभूत मान्यताच त्याज्य वाटू लागली व परंपरागत शैलीत जे होते ते सर्व बदलण्याकडे त्याचा कल दिसू लागला. नाटकात समाजाचे प्रतिबिंब दिसले पाहिजे, त्यासाठी पात्रांच्या जीवनांतील काही निवडक घटना नाटकाच्या कथासूत्रात गुंफून एक विशिष्ट परिणाम त्याद्वारे घडवण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे ही कल्पनाच प्रकृतिवादी विचारवंतांनी त्याज्य मानली. सामान्य माणसाचे जीवन यथार्थपणे रंगमंचावर आले पाहिजे हा हट्ट धरला व आदर्श जीवनाचे प्रतिबिंब वा चित्र प्रेक्षकांपुढे न ठेवता समाजजीवनाचा छेद (क्रॉस सेक्शन) प्रेक्षकांसमोर ठेवण्याची भूमिका स्वीकारली. समाजात घटना जशा घडतात तशाच व त्याच स्वरूपात रंगमंचावर ठेवायच्या. प्रत्यक्ष निसर्गच रंगमंचावर उभा करायचा. सर्व सूक्ष्म छटांसह ठेवायचा. त्यात वावरणारी पात्रे पण नैसर्गिकच वाटावीत, त्यांच्या सादरीकरणात कोणत्याही प्रकारचा नाटकी अभिनिवेश नसावा, एक विशिष्ट परिणाम निर्माण करण्याचा दावा नसावा कारण प्रेक्षकांचे अस्तित्व गृहीत धरून रंगमंचाची एक भिंत त्यांच्यासाठी पारदर्शक समजणे हेच निसर्गवाद्यांना मान्य नव्हते. त्यामुळे सादरीकरण कृत्रिम होते व नैसर्गिक जीवनाचे दर्शन घडत नाही असे त्यांचे म्हणणे होते. एखाद्या बंद खोलीत एखादी घटना जशी घडते त्याच अस्सल स्वरूपात ती नाटकात उभी करावी. प्रेक्षकांचे अस्तित्व ध्यानी न घेता सादर करावी व खोलीच्या दरवाजाला असलेल्या किल्लीच्या छिद्रातून एखाद्याने चोरून पहावी त्या भूमिकेतून प्रेक्षकांनी ती पहावी व जितकी कळेल तितक्यावर समाधान मानावे, हाच निसर्गवाद्यांचा सिद्धांत होता.

फूटपाथवर बसलेल्या एका भिकाऱ्याचे जीवन नाटकात दाखवायचे असेल तर फूटपाथ, रस्ता, वाहनांची ये जा, माणसांची गर्दी व गोंधळ हे सर्व हुबेहूब दाखवून त्यात दिसेल तेवढा भिकारी प्रेक्षकांनी पहावा असेच समाजण्यात येई. अभिनयात स्वगतोक्तीला फाटा देण्यात आला. निसर्गात माणसे जशी बोलतात, वावरतात, कुजबुजतात तसेच त्यांनी वागावे, प्रेक्षकांसाठी वेगळे असे काही करू नये हेच निसर्गवादाचे सूत्र होते.

ज्यां आन्त्वां हा फ्रेंच दिग्दर्शक त्याचे नाटक कसे बसवत असे त्याचे वर्णन उपलब्ध आहे. नाटकात जे वातावरण असेल त्याप्रमाणे हुबेहूब रचना तो तालमीच्या वेळी करून घेई. त्यात नैसर्गिक रीतीनेच पात्रांचे व्यवहार नक्की करी व संपूर्ण नाटक, बसल्यावर दृश्याची कोणती बाजू प्रेक्षकांच्यासाठी खुली करायची ते तो ठरवीत असे.

निसर्गवाद्यांच्या मूलभूत सिद्धांतातच एक विसंगती आहे. प्रेक्षकांच्यासाठी खास वेगळे असे काही करावयाचे नाही ही कल्पनाच मुळी रंगभूमीच्या मूलभूत गृहीतात बसत नाही. पण ती मान्य केली तरी पात्रांच्या जीवनांत जे स्वभाविक – नैसर्गिक घडावे

ते ती भूमिका सादर करणाऱ्या नटाच्या जीवनात घडणे शक्य नाही. लढाई, मारामारी, शृंगार, खून यांसारखे प्रसंग नैसर्गिक रीतीने दाखवणे शक्यच नाही. पात्रांच्या मनांत निर्माण होणारे भाव नटांनी जगणेही अशक्य आहे. निसर्गवादी सिद्धांतातील विसंगतीची जाणीव विचारी दिग्दर्शकाला यथाकाल झाली व त्यातूनच वास्तववादी शैली पुढे आली.

वास्तववाद (रियालिझम्)

वास्तववादात निसर्गवादातील अतिरेक नाही. मानवी जीवनाचे वास्तव दर्शन प्रेक्षकांना घडवण्यासाठी नैसर्गिक वातावरण व नैसर्गिक अभिनयाचा उपयोग न करता निसर्गाचा आभास उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न नाट्यनिर्मितीच्या विविध अंगांद्वारे वास्तववादात अपेक्षित असतो. नाटक हे नाटक आहे व प्रेक्षक ते पाहण्यासाठी आले आहेत हे वास्तववादात गृहीत धरलेले असते पण मानवी जीवनाचे वास्तव दर्शन प्रेक्षकांना घडवण्याचा प्रयत्न असतो. प्रेक्षकांना समजावे, त्यांना रसास्वाद घेता यावा या पद्धतीने दृश्यबंध रचना केलेली असते व त्या द्वारे वास्तवतेचा आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. प्रत्येक क्षण प्रेक्षकांना समजावा म्हणून अभिनयांतील हालचाली, हावभाव, वाचिक अभिनय यांचा उपयोग केलेला असतो पण कोठेही कृत्रिमता जाणवणार नाही याची काळजी घेतलेली असते. वेशभूषा, रंगभूषा व पार्श्वध्वनी या सर्वांचा उपयोग वास्तवतेचा आभास निर्माण करण्यासाठीच वास्तववादात केलेला असतो.

नाटकाच्या आशयानुसार निर्मितीतील गरजेस धरून वातावरण निर्मितीत साधेपणा (वास्तवतेचा आभास कायम ठेवून) आणण्याच्या प्रयत्नातून सरळ वास्तववाद व प्रभाववाद (सिम्प्लिफाईड रियालिझम व इम्प्रेशनिझम्) अस्तित्वात आले आहेत. सरळ वास्तववादात अभिनयाच्या दृष्टीने आवश्यक एवढ्याच दृश्य-वस्तू वापरून वास्तवतेचा आभास निर्माण केलेला असतो तर प्रभाववादांत अगदी सूचक अशा किमान वस्तू वापरून वास्तवतेचा प्रभाव (इम्प्रेशन) निर्माण करण्याचा प्रयत्न असतो.

सरळ वास्तववाद आणि प्रभाववादात प्रकाश-आयोजनाची जबाबदारी वाढते. रंगमंचावर वापरलेल्या वस्तूंतून दृश्याभास निर्माण करण्यासाठी चयनशील (सिलेक्टिव्ह) प्रकाशनाचा उपयोग करावा लागतो व अशा आभासी दृश्यांत वास्तवता भरण्याची जबाबदारी अभिनयरीतीवर देखील येऊन पडते.

रीतिवाद

नाटकाचा हेतू जास्त स्पष्ट करण्यासाठी एका विशिष्ट रीतीने वास्तव स्वरूपाला अवास्तविक वळण द्यावे लागते. दृश्यबंध-आयोजक, वेशभूषा, रंगभूषा आयोजक आणि दिग्दर्शक या सर्वांच्या कल्पनाशक्तीला रीतिवादी शैली हे एक प्रकारचे आव्हान असते आणि या शैलीत त्यांना मुक्त संचारही करता येतो. कथकली, भरत नाट्यम्, मणिपुरी सारख्या सर्व भारतीय शास्त्रीय नृत्यप्रकारांत वेशभूषा, रंगभूषा, व अभिनयांत रीतिवाद स्पष्ट दिसून येतो. बालरंगभूमीवरील अद्भुतरसप्रधान नाटके, काव्यात्म नाटके, संगीत

व नृत्यनाटकांत रीतिवादी शैलीच प्रामुख्याने दिसून येते. बॅले हा पाश्चात्य नृत्यनाट्य प्रकार हा रीतिवादाचे एक ठळक उदाहरण आहे. जपानी नोह व काबुकी नाटके व चिनी नाटके यांतही रीतिवादी शैलीच दिसून येते.

प्रतीकवाद (सिम्बॉलिझम्

नाटकाचे समग्र अर्थघटन (इंटरप्रिटेशन) प्रेक्षकांत स्पष्टपणे प्रक्षेपित करायला वास्तववादी शैलीचे माध्यम पुरेसे नाही या जाणीवेतून प्रतीकवाद व अभिव्यक्तिवाद यांचा विकास झाला. प्रतीकवादात नाटकाचा गर्भितार्थ स्पष्ट करण्यासाठी निर्मितीच्या सर्वच माध्यमांचा एकाच निश्चित दिशेने उपयोग केलेला असतो, म्हणून प्रतीकवाद हा रीतिवादाचाच एक प्रकार मानता येईल.

गॉर्डन क्रेगने ही शैली नावारूपास आणली. क्रेगने मोजकीच नाटके केली ती कितपत यशस्वी झाली हा प्रश्नच आहे, पण या नाट्यप्रयोगांनी निर्मितीतंत्रात क्रांती घडवून आणली. मानवी जीवनाचे नुसते वास्तवदर्शन न घडवता रंगभूमीवर माणसाच्या वास्तव देखाव्याच्या आड दडलेले सत्य प्रगट करण्यासाठी वास्तव माध्यम थिटे भासते. मानवी जीवनाचा गर्भितार्थ नाट्यप्रयोगाद्वारे प्रगट व्हायला हवा असेल तर दिग्दर्शकाने नाटकावर सखोल चिंतन करावे व मनश्चक्षूसमोर जे रंगाकार उभे रहातात त्यांच्या आधारे प्रथम वातावरण निर्माण करावे. या वातावरणाशी सुसंवादी अशी वेशभूषा नटांना पात्ररूप देताना द्यावी व पात्रे त्या वातावरणात बसवावीत असे तो मानीत असे. प्रत्यक्षात वातावरणात माणसे जन्मतात, जन्मानंतर त्यांचेभोवती विशिष्ट वातावरण तयार होते असे नाही. म्हणून नाटकातसुद्धा आधी वातावरण निर्माण करून मग त्यात पात्रे कशी बसवावीत याचा विचार दिग्दर्शकाने करावा हे क्रेगचे विधान थोडेसे एककल्ली असले तरी अर्थहीन निश्चित नव्हते. कारण वातावरण आणि त्यात वावरणाऱ्या पात्रांचा अभिनय यांतून दिग्दर्शकाला जाणवलेला गर्भितार्थ व्यक्त व्हायला हवा ही अपेक्षा रास्त होती.

वास्तववादी नाटकांतही वास्तवतेच्या मर्यादेत राहून नाटकाची प्रस्तुती काही प्रतिकात्मक मूल्ये वापरून अर्थगर्भ करता येते याची अनेक उदाहरणे देता येतील. उदाहरणार्थ ' तुझे आहे तुजपाशी ' नाटकात भिंतीवर टांगलेले नादुरुस्त घडयाळ आणि सहज नजरेत भरेल अशा जागी ठेवलेला व्हीनसचा पुतळा, नकळत काही पात्रांची निष्काळजी रसिकता सुचवून जातात.

अभिव्यक्तिवाद (एक्सप्रेशनिझम्)

प्रतीकवादांत नाटकाच्या हेतूचा साक्षात्कार दिग्दर्शकाच्या दृष्टिकोनातून होतो तर अभिव्यक्तिवादात हाच साक्षात्कार पात्राच्या दृष्टिकोनातून व्हावा लागतो, कारण समग्र वातावरणाच्या नाटकातल्या पात्रांच्या मनावर झालेल्या प्रतिक्रियेचे दर्शन नाट्यनिर्मितीच्या सर्व माध्यमांतून घडवण्याचा अभिव्यक्तिवादात प्रयत्न केलेला असतो. या शैलीचा उद्भव पहिल्या विश्वयुद्धानंतर जर्मनीत झाला. महायुद्धाच्या भयानकतेनं सामान्य जर्मन

नागरिक भांबावून गेला होता, व त्यामुळे आलेल्या हताशेचे प्रतिबिंब इतर कलांप्रमाणे नाट्यकलेतही दिसू लागले. अशा नाटकांतली पात्रे युद्धामुळे भांबावून गेलेली दाखवण्यात येत व त्यांच्या भोवतीचे वातावरण युद्धाची भयानकता प्रत्ययास आणून देणारे दाखविले जाई. नंतर इतर विषय पण या शैलीत मांडण्याचे प्रयत्न झाले. आजच्या यंत्रयुगात हे जग एक महाभयंकर यंत्र आहे व या यंत्राचा एक भाग म्हणून आपण जगतो आहोत ही भावनाही अभिव्यक्तिवादी नाटकांतून दाखविण्यात आली आहे. युजीन ओनील या अमेरिकन नाटककाराचे 'एम्परर जोन्स' हे अभिव्यक्तिवादी नाटकाचे चांगले उदाहरण आहे. प्रख्यात नृत्यकार उदय शंकर यांनी 'कल्पना' या आपल्या नृत्यप्रधान चित्रपटात अभिव्यक्तिवादी शैलीचा फार चांगला उपयोग करून घेतला होता.

विधायकवाद – (कन्स्ट्रक्टिव्हिझम्)

अभिव्यक्तिवादी शैलीप्रमाणेच या शैलीचा उद्भवदेखील परिस्थितिजन्यच आहे. या विशाल विश्वचक्रात माणसाची अवस्था एखाद्या महान रचनाकृतीत सापडलेल्या मानवासारखीच झाली आहे हे दाखवण्याचा प्रयत्न विधायकवादी शैलीत दिसून येतो. कडक एकांगी शासनाच्या रशियन समाजरचनेत हा अनुभव प्रकर्षाने येतो. स्टॅनिस्लावस्कीच्या वास्तववादी शैलीद्वारे माणसाची ही स्थिती प्रगट होणे शक्य नाही याची खात्री पटल्यामुळे त्याचाच शिष्य मायरहोल्ड याने स्तानिस्लावस्कीच्या वास्तववादी अभिनयशैलीहून वेगळ्या शैलीचा उपयोग केला. समाजवादी वास्तववादात माणसाला जिवंतपणे मुक्त हालचाल करणे अशक्य झाले आहे. अक्काळ-विक्काळ यंत्रवत बनलेल्या समाजरचनेत स्वतःचे अस्तित्व सांभाळण्यासाठी मानवाला करावी लागणारी कसरत (ॲक्रोबॅटिक्स) त्याने आपल्या नाट्यप्रयोगांत दाखविली व या अभिनव शैलीला त्याने बायोमेकॅनिक्स असे नाव दिले.

या शैलीतील नाटकांत दृश्यबंधाद्वारे वास्तवतेचा आभास उत्पन्न करण्याचा प्रश्नच निर्माण होत नाही. दृश्य अशारीतीने उभे करण्यात येते की ज्या द्वारे एखाद्या अजस्र बांधकामाच्या रचनेचा पिंजराच जणू प्रेक्षकांना दिसावा. यातील लाकडाच्या चौकटी उघडयाच दाखवल्या जातात. दृश्याचा काही भाग झाकलाच असला तर तो लक्तरांनी झाकल्यासारखा वाटावा. अशा रचनेत केविलवाणी धडपड–कसरत (ॲक्रोबॅटिक्स) करणारी पात्रे दाखवून प्रेक्षकांवर इच्छित परिणाम करण्याचा प्रयत्न असतो.

रूपवाद (फॉरमॅलिझम्)

दृश्यबंधाच्या उपयोगाच्या दृष्टीने ही शैली महत्त्वाची आहे. निरनिराळ्या आकाराच्या व मापांच्या पातळ्या (लेव्हल्स), पायऱ्या व ढाल (रॅम्प) याचा उपयोग करून दृश्यबंधाला नाटकाच्या गरजेनुसार एक विशिष्ट रूप देण्याचा प्रयत्न या शैलीत करण्यात येतो. अशा रीतीने झालेल्या स्थायी दृश्यबंधाचा उपयोग नाटकातील विविध आभास निर्माण करू शकतो व नाटकाला आवश्यक गती प्राप्त करून देतो. ग्रीक

क्लासिकल नाटके किंवा शेक्सपियरची नाटके या शैलीत चांगली होऊ शकतात. तुघलक च्या मराठी नाट्यप्रयोगात या शैलीचा वापर केलेला होता. खाडिलकर-गडकऱ्यांची नाटके या शैलीत परिणामकारकरीत्या सादर करता येतील असे मला वाटते.

मिथ्यावाद (थिएटर ऑफ दि ॲबसर्ड, ॲबसर्डिझम्)

जीवनातील व्यर्थतेची जाणीव उपभोगवादी युरोपीय माणसाला १९ व्या शतकाच्या शेवटी प्रथम झाली आणि त्या जाणिवेतून मिथ्यावाद ही शैली उद्‌भवली.

विज्ञानाच्या प्रगतीच्या आधारे मानवाने सर्व सुखे मिळविली, पंचमहाभूते वेठीस धरण्याचा प्रयत्न केला तरीही त्याला समाधान नाही. सुख हे त्याला मृगजळासमान भासू लागले. हे आयुष्य कंटाळाजनक वाटू लागले. या नव्या जाणीवा नाटकाची प्रचलित भाषा व माध्यम यांतून व्यक्त करता येणार नाहीत असे कलाकारांना वाटू लागले. आचरट खुळचट ॲबसर्ड वाटावी अशा भाषेचा व अभिनयशैलीचा अर्थपूर्ण उपयोग ही जाणीव व्यक्त करण्यासाठी नाटककारांनी व कलाकारांनी केला व नाट्यप्रयोगाद्वारे जीवनातील या महाभयंकर कंटाळ्याचा प्रत्यय प्रेक्षकांना देऊन कंटाळा नावाचा एक नवा 'रस' रंगभूमीवर आणला. बेकेट, जेने, आयोनेस्को या मिथ्यावादी नाटककारांची काही नाटके माझ्या युरोपमधील वास्तव्यात पाहण्याचा योग आला. या नाटकांचे प्रयोग चांगले रंगत व जीवनातील कंटाळ्याचा समर्थ साक्षात्कार घडवून आणत असे मला दिसून आले. या नाटकांतील वातावरणनिर्मितीत काही प्रतीकात्मक मूल्यांचा उपयोग केल्याचे मला आढळले.

मराठी रंगभूमीवर 'एक शून्य बाजीराव' पासून बरीच मिथ्यावादी नाटके आली. यांतील काही प्रयोग बऱ्यापैकी यशस्वी झाले. पण कंटाळा हा या नाटकांचा स्थायीभाव आहे. म्हणजे दिग्दर्शकाला प्रयोगाचा कंटाळा अपेक्षित आहे की जीवनातील कंटाळ्याचा प्रेक्षकांना प्रत्यय अपेक्षित आहे हे मराठी रंगभूमीवरील ही मिथ्यावादी नाटके स्पष्ट करू शकली नाहीत असे वाटते.

पुराणवाद (एपिक थिएटर)

जर्मनीतील नाझी राजवटीच्या काळचा मार्क्सवादी जर्मन कवी नाटककार बरटॉल्ट ब्रेख्त हा एपिक थिएटरचा जनक. समाजात मार्क्सवादी जाणीव जागृत करण्याला तो कटिबद्ध होता व या कामी रंगभूमीचा उपयोग त्याला करून घ्यायचा होता, व नाटकांद्वारे प्रेक्षकांना अस्वस्थ करून त्यांना विचारप्रवृत्त करावयाचे होते. या कामी त्याला प्रचलित आभासवादी (इल्युजनिस्टिक) नाट्यपद्धती निरुपयोगी वाटली. इष्ट हेतू साध्य करण्यासाठी त्याने स्वतःची अशी एक निराळीच निर्मिती-संहिता तयार केली व त्या शैलीला एपिक थिएटर असे नाव दिले. विविध पात्रांद्वारे कथानकाची सुबद्ध गुंफण न करता जाणूनबुजून पुराणातल्या कथेप्रमाणे ढिली (लूज) वस्तूरचना त्याने नाटकांत वापरली. कारण त्याला प्रेक्षकांना आभासाच्या भ्रमात ठेवायचे नव्हते. आभासवादी

नाटके रंगमंचावर विशिष्ट भावविश्व उभ करून प्रेक्षकांच्या भावनेला आवाहन करतात व त्यांना भावविवश करून त्यांची विचारशक्ती नष्ट करतात असे ब्रेरक्टचे मत होते. त्याला प्रेक्षकांनी विचार करायला हवा होता, म्हणून ढिली वस्तुरचना करून, प्रसंगी प्रेक्षकांशी प्रत्यक्ष संबंध साधून, आभास तोडून, तो प्रेक्षकांच्या मनांत विचारांचे काहूर माजवीत असे.

पडद्यावर स्लाईडद्वारा काही मजकूर प्रक्षेपित करून किंवा गीताच्या सहाय्याने दृश्यात काय घडणार हे सांगून 'पुढे काय' हे प्रेक्षकांमधील प्राथमिक आकर्षण तो नष्ट करीत असे. कारण त्याला प्रेक्षकांनी ते कसे घडते ते पहावे व 'असंच का' हा प्रश्न त्यांच्यापुढे उभा रहावा ही त्याची कल्पना होती.

नाटकाचा कथाविकासच तो अशा रीतीने करत असे की थोडासा जरी आभास अगर भावविवशता येत आहे असे वाटले की, काहीतरी क्लुप्ती योजून ती तो तोडून टाकत असे. नटांनीही अभिनयांत भावनेच्या आहारी जाऊ नये याची खास काळजी तो नाटकाच्या तालमीपासूनच घेत असे. रंगमंचावरील दृश्यांच्या व प्रकाशसाधनांच्या मांडणीत तो आभास टाळण्यासाठी जाणूनबुजून ओबडधोबडपणा (क्रूडिटी) ठेवी. ब्रेरक्टच्या शैलीतील नट उपदेशक, टीकाकार व वृत्तांत-निवेदक असतो.

ब्रेरक्टची शैली आणि भारतीय लोकनाट्यशैली यांत बरेच साम्य आढळते याचे कारण त्याच्या शैलीची प्रेरणा त्याला ओरिएन्टल नाटकापासून मिळाली व तसे त्याने म्हटलेही आहे. नाझी राजवटीत ब्रेरक्ट जर्मनी सोडून अमेरिकेत वास्तव्य करीत होता. त्याच्या शैलीचा अमेरिकन रंगभूमीवर काही प्रभाव दिसून येतो. दुसऱ्या महायुद्धानंतर तो पूर्व जर्मनीत परतला व बर्लिनमध्ये 'बलिनेर आंसाम्ब्ल' तर्फे स्वतःची नाटके करू लागला. त्याच्या मृत्यूनंतर त्याच्या पत्नीने या थिएटरतर्फे त्याची नाटके चाल ठेवली.

मराठी रंगभूमीवर ब्रेरक्टची 'गुड वूमन आफ सेट्झुआन, कॉकेशियन चॉक सर्कल व थ्री पेनी ऑपेरा' ही नाटके आली. या नाटकांत मराठी लोकनाट्यशैलीचा परिणामकारक उपयोग होऊ शकला याचे कारण ब्रेरक्टची शैलीच ओरिएन्टल नाट्य-शैलीवर बेतली आहे. पाश्चात्य रंगभूमीवर टोटल थिएटरच्या शोधात चाललेले प्रयत्न पाहून आपल्याकडे टोटल थिएटरची कल्पना आली. संपूर्ण भारतीय असा टोटल थिएटर फॉर्म आपल्या लोकनाट्यशैलीच्या आधारे निर्माण करता येण्यासारखा आहे. याची कल्पना वर उल्लेखिलेल्या नाटकावरून आम्हाला आली.

लोकनाट्यशैली

भारतीय लोकनाट्याची अनेक रूपे राज्यवार आणि भाषावार आपल्याला दिसून येतात. प्रादेशिक रीतिरिवाजाप्रमाणे त्यांच्या पद्धतीत थोडाफार फरक जाणवला तरी एकंदर प्रस्तुतीत या सर्व शैलींमध्ये बरेच साम्य दिसून येते.

वास्तविक लोककला हा मानवी जीवनाचाच एक अविभाज्य भाग असते. या दृष्टिकोनातून विचार केला तर भारतीय लोककलांची परंपरा सनातन आहे असेच म्हणावे लागेल. प्राचीन कालापासून प्रचलित असलेल्या लोककलांपासून प्रेरणा घेऊनच संस्कृत रंगभूमी उदयास आली व संस्कृत रंगभूमीवर जे घडत गेले त्याचा परिणाम लोककलांच्या प्रस्तुतीवर झाला असे सांस्कृतिक इतिहासाचा मागोबा घेतल्यास दिसून येईल.

भारतातील बहुतेक सर्वच लोकनाट्य-प्रकार धार्मिक व मंदिरसंस्थांशी कमी-अधिक प्रमाणांत निगडित असल्याचे दिसून येते. एक धार्मिक विधी किंवा कर्तव्य म्हणून पूर्वी लोकनाट्ये होत असत. अशी लोकनाट्ये करणे व पाहणे या पाठीमागे एक धार्मिक श्रद्धा असावयाची. धार्मिक जीवनाचा तो एक अविभाज्य भाग असावयाचा. नाटक करणारे व पाहणारे एकाच श्रद्धेने बांधलेले असत. त्यामुळे कोणाचे मनोरंजन करणे हा त्यात उद्देश नसावयाचा. कोणतीही लोककला ही मुळात प्रदर्शनाची कला नसते. लोकनाट्य ही देखील मुळात प्रदर्शनकला नाही. लोकनाट्यातील कलाकार आणि प्रेक्षक एकमकापासून वेगळे करणे शक्यच नसते. यांपैकी एक घटक कलाप्रस्तुतीतून काही धार्मिक कर्तव्य पार पाडीत असतो व दुसरा घटक त्याला साक्षी राहून तेच कर्तव्य पार पाडत असतो व कित्येक वेळा या प्रस्तुतीत सहभागी पण होत असतो. पण जेव्हा यांतील एक घटक प्रदर्शक बनतो तेव्हा दुसरा घटक प्रेक्षक बनतो व मग ते लोकनाट्य रहात नाही. लोकशैलीतील ते नाटक बनते. एके काळी धार्मिक पार्श्वभूमी असलेली बरीच लोकनाट्ये आज बहुजनसमाजाची करमणुकीची साधने झाली आहेत ती याच अर्थाने. अर्थात प्रदर्शनकला होताना मूळची काही वैशिष्ट्ये या लोकनाट्यशैलीतील नाटकात राहिली असली तरी, धार्मिक कर्तव्य बजावण्याची भावना त्यात राहिलेली नाही.

सुरुवातीला अशा नाटकांत प्रार्थना वगैरे येत असली तरी नाटक चांगले व्हावे, धंदा चांगला चालावा व त्यावर चांगला उदरनिर्वाह व्हावा यासाठी कलाकारांनी केलेली ती प्रार्थना असते. प्रेक्षकांचा अशा प्रार्थनेशी फारसा संबंध राहिलेला नसतो. लोकशैलीतील या नाटकांसाठी कथानके बव्हंशी भारतीय पुराणकथांतूनच निवडलेली असतात. हल्ली बऱ्याच लोकनाट्यांची कथानके सामाजिक पार्श्वभूमी असलेली देखील असतात. मूळ लोकनाट्यात लिखित संवाद नसत. पात्रे उत्स्फूर्तपणे संवाद बोलत असत. आधुनिक लोकशैली-नाटकांत लिखित संवादांचा उपयोग होत असला तरी कालमानपरिस्थितीप्रमाणे पात्रांच्या उत्स्फूर्त अभिनयाची त्याला जोड असतेच व कित्येक वेळा प्रेक्षकही सहभागी होतात व पात्रे अभिनयांत त्यांच्याशी संपर्क साधतात. आधुनिक रंगमंचाच्या अनुकरणाने पात्रानुरूप वेशभूषा व रंगभूषाही करण्याचा प्रयत्न बऱ्याच लोकनाट्यांतून दिसून येतो व रंगमंचावर पार्श्वभूमी म्हणून एखादा महाल किंवा बगीचाचा पडदा पण वापरला जात असला तरी दृश्यबंध, मंचवस्तू इत्यादी बाबतीत

योग्य वातावरण अभिनयाद्वारेच सिद्ध केले जाते. पात्रांनी रंगमंचावर एखादी फेरी मारली की दृश्यांतर सूचित होते. अभिनयात संगीत नृत्याचाही भरपूर उपयोग केला जातो. लोकशैलीतील ही नाटके तीन किंवा चारी बाजूस प्रेक्षक बसलेले असताना जितकी रंगतात तितकी आधुनिक फ्रेमी रंगमंचावर (पिक्चर फ्रेम टाईप स्टेजवर) रंगत नाहीत, ही वस्तुस्थिती असली, तरी आजकाल बरीच लोकशैलीतील नाटके फ्रेमी रंगमंचावर होऊ लागली आहेत. लोकनाट्यातील दृश्यबंधाच्या संबंधित असलेले लव-चिकपणा, प्रेक्षकांशी प्रत्यक्ष संबंध, उत्स्फूर्त अभिनय व त्याला असलेली नृत्य-संगीताची जोड, मंचवस्तू, वेशभूषा, रंगभूषा बव्हंशी अभिनयातूनच सिद्ध करण्याचा प्रयत्न इत्यादी तत्त्वांचा उपयोग करून बरीच नाटके आज लिहिली जात आहेत व त्यायोगे सर्वस्वी भारतीय असा नाट्यप्रकार अस्तित्वात येत आहे. या संबंधीची उदाहरणे यापूर्वी येऊन गेली आहेत.

* * *

: ५ :

रंगमंचाचा भूगोल (स्टेज जिऑग्राफी)

दिग्दर्शकाला रंगमंच, अभिनय-अवकाश (ॲक्टिंग स्पेस), नेपथ्य (बॅक स्टेज एरिया), सज्जागृह (ग्रीन रूम) इत्यादीविषयी सामान्य माहिती असणे आवश्यक आहे. म्हणून रंगमंचाचा भूगोल इथे थोडक्यात देत आहे. हल्ली साधारणपणे फ्रेमी रंगमंचाचाच उपयोग नाटकासाठी केला जातो. म्हणून त्यासंबंधी संपूर्ण माहिती देऊन अन्य प्रकारच्या रंगमंचांचाही थोडा बहुत परामर्श पुढे घेतलेला आहे. नाट्यगृहाचे प्रामुख्याने दोन भाग पडतात. एक प्रेक्षक गृह व दुसरा रंगमंच. प्रेक्षकगृह व रंगमंच या दोहोमध्ये जी भिंत असते तिला रंगभिंत किंवा प्रासीनियम् वॉल असे म्हणतात. या रंगभिंतीचा जो पारदर्शक आयताकृती भाग असतो त्याला रंगद्वार (प्रोसीनियम् ओपनिंग) म्हणतात. या रंगद्वाराच्या पलीकडे चाललेले नाटक प्रेक्षकांना एखाद्या चौकटीत बसवलेल्या चालत्या बोलत्या चित्रासारखे प्रेक्षकगृहांतून दिसते म्हणून अशा प्रकारच्या रंगमंचाला फ्रेमी रंगमंच किंवा पिक्चर फ्रेम पद्धतीचा रंगमंच म्हटले जाते. रंगद्वाराच्या पलीकडे जसा रंगमंच असतो तसाच त्याच्या अलीकडेही प्रेक्षकगृहात पडद्याच्या पुढे रंगमंचाचा थोडा भाग येतो. या रंगमंचास रंगपल्लव (अेप्रन स्टेज) असे म्हणतात. संपूर्ण रंगमंच व रंगपल्लव यांच्याखाली मोठे तळघर असते. या तळघराचा उपयोग दृश्यबंध बनवण्यासाठी कार्यशाळा किंवा वर्कशॉप म्हणून अथवा स्टोअर म्हणून करता येतो. रंगमंच आणि रंगपल्लव यांची जमीन लाकडी बनवलेली असते. त्यापैकी अभिनय-क्षेत्र (ॲक्टिंग एरिया) व रंगपल्लव यांच्या जमिनीचा भाग यांत्रिक साधनांनी जरूरीप्रमाणे वर-खाली करता येतो. रंगपल्लवाचे लाकडी आवरण काढून घेतले किंवा यांत्रिक सहाय्याने खाली नेले की रंगपल्लवाचे रूपांतर वृंदस्थळात (ऑर्केस्ट्रा पिट) होते. संगीत अगर नृत्य-नाटकांना संगीताची साथ देणाऱ्या वाद्यवृंदासाठी या वृंदस्थळाचा उपयोग केला जातो व वृंदस्थळात परस्पर येऊन बसण्यासाठी तळघरातून वाट असते. ज्या नाटकात प्रेक्षकांशी जास्त जवळचा संबंध अपेक्षित असतो अशा नाटकात अभिनयासाठी

रंगपल्लवाचा देखील उपयोग करतात. पण ज्या नाटकात योग्य तो आभास निर्माण करण्यासाठी प्रेक्षक आणि कलाकार यांच्यात एक विशिष्ट अंतर आवश्यक असते अशा नाटकात अभिनयासाठी रंगभिंतीच्या पलीकडील रंगमंचाचाच उपयोग करणे आवश्यक असते.

रंगभिंतीच्या आयताकृती पारदर्शक भागाची जी काल्पनिक भूमिरेषा असते त्या रेषेस रंगद्वार-रेषा (प्रोसीनियम् लाईन) असे म्हणतात. या रंगद्वार-रेषेच्या मध्यबिंदूला पिव्हट पॉइन्ट असे म्हणतात. काही वेळा नाटकाच्या कोरियोग्राफीसाठी आवश्यक असलेली मापे या केन्द्रबिंदूपासून मोजली जातात. संगीतात्म नाटकात (ऑपेरा) वाद्यसंगीताचा आवाज इतका मोठा असतो की पार्श्वअवकाशात (विंग स्पेस) उभ्या असलेल्या अनुबोधकाचे (प्रॉम्टर) अनुबोधन (प्रॉम्टिंग) गायकांना ऐकू जाणे शक्य होत नाही. म्हणून अशा नाटकात वापरण्यासाठी एक खास अनुबोधन स्थळ या केन्द्र-बिंदूपाशी केलेले असते. तळघरातून उघडणारे एक छोटेसे चोरद्वार ठेवून अनुपाठकाची प्रेक्षकांना न जाणवेल अशी बसण्याची व्यवस्था केलेली असते. या ठिकाणी बसलेल्या अनुबोधकास नाटक व्यवस्थित दिसू शकते व इथून अनुबोधन घेणे नटांनाही सोयीचे जाते.

सादर होणाऱ्या नाट्यप्रकाराच्या गरजेप्रमाणे रंगद्वाराची मापे ठरवलेली असतात. सर्वसाधारणपणे आपल्या देशात ३० फूट लांब आणि २० फूट उंच रंगद्वार पुरेसे होते. या रंगद्वाराचा वरचा भाग ज्या सुशोभित झालरीने झाकलेला असतो त्या झालरीस शोभा-झालर (ग्रॅन्ड ड्रेपरी) म्हणतात.

शोभाझालरीच्या आतील बाजूस मुख्य पडदा असतो. हा पडदा दोन्ही बाजूस सरकून उघडणारा असला की त्याला मुख्य पडदा (मेन कर्टन) म्हणतात व संपूर्ण पडदाच न गुंडाळता वर ओढला जाण्याची व्यवस्था असल्यास त्याला मेन ड्रॉप म्हणतात. आपल्याकडे या पुढल्या पडद्यास सरसकट मेन ड्राप म्हणूनच ओळखले जाते.

सर्वसाधारणपणे ३०' × २०'चे रंगद्वार पुरेसे असले तरी काही नाट्यगृहांत यापेक्षा मोठे रंगद्वार असते. इतक्या मोठ्या रंगद्वाराची गरज नेहमीच नसते. जरूरीप्रमाणे रंगद्वार लहानही करावे लागते, व त्यासाठी मुख्य पडद्याच्या मागील बाजूस असलेल्या खास पार्श्वफलकाचा (टॉरमेन्टर) व खास झालरीचा (टीझर) उपयोग करावा लागतो. दोन्ही बाजूंचे पार्श्वफलक थोडे नेपथ्यात खेचून झालर वर उचलली की रंगद्वार मोठे होते, व पार्श्वफलक अभिनयक्षेत्राकडे ढकलून झालर खाली आणली की रंगद्वार गरजेनुसार लहान करता येते. मुख्य रंगद्वाराच्या आत खास पार्श्वफलक (टॉरमेन्टर) व खास झालर (टीझर) यांच्या सहाय्याने जे जरूरीप्रमाणे लहानमोठे करता येण्यासारखे रंगद्वार तयार होते त्याला आभासी रंगद्वार (फॉल्स प्रोसीनियम्) असे म्हणतात. रंग-मंचाच्या डाव्या बाजूस असलेल्या खास पार्श्वफलकामागे अनुबोधकाची जागा (प्रॉम्ट प्लेस) असते. ही अनुबोधकाची जागा डाव्या बाजूस ठेवण्याचे कारण असे की बहुतेक

नाट्यगृहांत पडदे वगैरेंचे संचालन करण्याची जागा रंगमंचाच्या डाव्या बाजूसच असते. हे संचालन उजव्या बाजूकडून होत असल्यास अनुबोधन स्थळ उजव्या बाजूस असायलाही काही हरकत नाही. अनुबोधन स्थळाशेजारीच मंचव्यवस्थापकाचे मेज असते. नाट्यप्रयोगाचे वेळी या मेजाशी आपल्या रंगावृत्तीसह मंचव्यवस्थापक बसलेला असतो. व रंगावृत्तीच्या आधारे योग्य त्या सूचना देत असतो.

आभासी रंगद्वाराच्या मागे रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूंस योग्य अंतरावर पार्श्वफलक व वर झालरी असतात. दोन पार्श्वफलकांमधील जागेस पार्श्वअवकाश (विंगस्पेस) असे म्हणतात. साधारणपणे अभिनयक्षेत्र ३०' × २०' असते. अभिनयक्षेत्राच्या मागे पार्श्वपडदा असतो. पार्श्वपडदा, पार्श्वफलक व झालरी यांच्या सहाय्याने पार्श्वमंच झाकला जातो व पार्श्वफलक आणि झालरीमधल्या जागेत प्रेक्षकांना दिसून येणार नाहीत अशारीतीने प्रकाशसाधने बसवता येतात. पार्श्वफलक व झालरी एकाच रंगाच्या असतात. काळा, गडद निळा किंवा राखी (ग्रे) रंग यासाठी चांगला. कारण त्यामुळे उदासीन (न्यूट्रल) रंगाची पार्श्वभूमी तयार होते. पार्श्वपडद्याच्या जागी हलक्या राखी रंगाचा किंवा धुवट (ऑफ व्हाईट) रंगाचा पडदा वर्तुळाकार ताणून बसवता येतो. प्रकाशाच्या मदतीने या वर्तुळाकार पडद्यावर आकाशाचा आभास निर्माण करता येतो. या पडद्यास गगनिका (सायक्लोरामा) असे नाव आहे. ही गगनिका रंगमंचावर अगदी मागल्या बाजूस ॲसबेस्टॉसचे पत्रे किंवा काँक्रीटच्या सहाय्याने कायमची बांधूनसुद्धा काही नाट्यगृहांत ठेवलेली असते.

रंगद्वाराची उंची जर २० फूट असेल तर त्याच्या दीडपट म्हणजे ३० फूट जागा अभिनय-अवकाशाच्यावर मोकळी असणे आवश्यक असते, कारण रंगमंचावरील पडदे न दुमडता वा न गुंडाळता वर ओढून घेणे त्यामुळे जमते. यांत्रिक सोयी उपलब्ध असतील तर संपूर्ण दृश्यबंध या रंगमंचाच्या वरच्या अवकाशांत (फ्लाइंग स्पेस) ओढून घेता येतात. या फ्लाइंग स्पेसच्यावर लोहमंडप (ग्रिड आयर्न) असतो. पडदे, झालरी, प्रकाशसाधने टांगण्यासाठी असलेल्या पट्ट्या (बॅटन्स) यांना बांधलेल्या दोऱ्या या लोहमंडपावर बसविलेल्या कप्प्यांवरून पडदे-नियंत्रण-सज्जांपर्यंत नेलेल्या असतात. या लोहमंडपावर रंगमंचाचे छत असते. पार्श्वकर्मी (बॅकस्टेज वर्कर्स, स्टेज क्रू) यांना विनासायास फिरता यावे इतके किमान अंतर लोहमंडप व छत यांमध्ये असणे आवश्यक आहे. मुख्य पडद्याच्या मागे रंगद्वाराच्या वर रंगमंचाच्या डाव्या उजव्या बाजूस जोडणारा एक सज्जा असतो. त्याचा उपयोग प्रकाशसाधने बसवण्यासाठी होतो. नाटक चालू असताना पार्श्वकर्मींना पावलांचाही आवाज होणार नाही अशा पद्धतीने वावरावे लागते म्हणून या सज्जास कॅट वॉक म्हणण्याची पद्धत आहे.

रंगमंचावर तळघरांत उघडणारा एक मोठा चोर दरवाजा (ट्रॅप) असतो. याचा नाटकात तळघरातून अथवा खालच्या मजल्यावरून वर प्रवेश दाखवण्यासाठी होतो. तसेच तळघरात ठेवलेले दृश्यबंधाचे सामान या दरवाज्यांतून बाहेर काढता येते.

अभिनयक्षेत्र जर ३०' x २०' असेल तर प्रत्यक्ष रंगमंच ९०' x ४०' इतका असणे आवश्यक असते म्हणजे नाटकाला आवश्यक सामान प्रयोगाच्या वेळी नेपथ्यात तयार ठेवणे शक्य होते. शिवाय सरकत्या रंगमंचाचा उपयोग करून दृश्यांतर सहज करता येण्यासाठी भरपूर जागा नेपथ्यात असणे आवश्यक असते. जितके अभिनय क्षेत्र असेल त्याच्या पाचपट नेपथ्य (बॅकस्टेज एरिया) असेल तर दृश्यांतरातील बऱ्याच गैरसोयी टाळता येतात.

दृश्यबंधातील अवजड सामान बाहेरून आणावयाचे असेल तर ते रंगमंचावर उतरवून घेण्यासाठी सामान-द्वार (लोडिंग डोअर) आवश्यक असते. हे सामान-द्वार रंगमंचाच्या मागील किंवा बाजूच्या भिंतीत असलेले चांगले.

नटांसाठी सज्जागृहे रंगमंचाच्या मागील बाजूस असणे चांगले. म्हणजे सज्जागृहातील प्रकाशाचा व आवाजांचा परिणाम रंगमंचावर जाणवत नाही.

प्रकाशसाधने बसविण्यासाठी रंगमंचावर जी व्यवस्था असते ती प्रेक्षकगृहातून करावी लागते. अशा व्यवस्थेस मंचमुख– (फ्रंट ऑफ दि हाऊस) प्रकाशव्यवस्था म्हणतात. प्रेक्षकगृहाच्या छतात अशी प्रकाशसाधने बसविण्यासाठी सज्जा (कॅटवॉक) केलेला असतो. या किंवा रंगमंचावर बसवलेल्या साधनांचा प्रकाश जर अभिनय-अवकाशासाठी वापरावयाचा असेल तर गगनिकेवर तो प्रकाश जाणार नाही इतक्या सुरक्षित उंचीवर ही प्रकाशसाधने बसवता आली पाहिजेत व तशी व्यवस्था रंगमंचावरील व मंचमुखसज्जाच्या रचनेत अंतर्भूत असावी.

प्रकाशसाधनांचे संचालन करण्याचा डिमर बोर्ड रंगमंचावर असेल तर त्याची अडचण होते. हा डिमर बोर्ड प्रेक्षकगृहाच्या मागे बनवलेल्या खास कक्षात असल्यास तेथून नाटक पहात अचूकपणे प्रकाशसंचालन करता येते.

अभिनयक्षेत्राचे विविध विभाग आणि नाट्यनिर्मितीत त्यांचा उपयोग

अभिनयक्षेत्राच्या पार्श्वपडद्यानजीकच्या भागास 'रंगशीर्ष' व रंगद्वारानजीकच्या भागास 'रंगपीठ' म्हणावे. इंग्रजीत या भागांना अप स्टज, डाऊन स्टेज असे म्हणतात, कारण तिकडच्या नाट्यगृहात रंगमंचाची जमीन मागून पुढे उतरती असे. संस्कृत रंगमंचावरदेखील रंगशीर्ष रंगपीठापेक्षा अर्धहस्त (९ इंच) उंचीवर असे. आधुनिक रंगमंचावर असे कमीजास्त उंचीचे भाग नसले तरी रंगमंचाचा मागील भाग व पुढील भाग दर्शविण्यासाठी रंगशीर्ष व रंगपीठ ही नावे वापरायला हरकत नसावी. प्रेक्षकांकडे तोंड करून उभ्या असलेल्या नटाची उजवी बाजू ही स्टेजची उजवी बाजू (स्टेज राईट) व नटाची डावी बाजू ही स्टेजची डावी बाजू (स्टेज लेफ्ट) मानण्यात येते व मधल्या भागास सेंटर स्टेज (मध्यरंगमंच) म्हणतात. या सर्वांचा विचार करता अभिनयक्षेत्राचे एकंदर सहा विभाग होतात.

(१) मध्य रंगपीठ (डाऊनस्टेज सेन्टर)
(२) मध्य रंगशीर्ष (अपस्टेज सेन्टर)
(३) उजवे रंगपीठ (डाऊन स्टेज राईट)
(४) डावे रंगपीठ (डाऊन स्टेज लेफ्ट)
(५) उजवे रंगशीर्ष (अपस्टेज राईट)
(६) डावे रंगशीर्ष (अपस्टेज लेफ्ट)

या विभागांचा नाट्यप्रयोगांत वेगळ्या वेगळ्या पद्धतीने उपयोग दिग्दर्शक करू शकतो. या विविध विभागांचे गुणधर्म अनुभवसिद्ध आहेत व त्यांचे तौलनिक महत्त्व लक्षात यण्यासाठी एखाद्या ग्रुप फोटोग्राफचे उदाहरण चांगले उपयोगी पडू शकते.

एखाद्या मंडळाचा किंवा ऑफीस कर्मचाऱ्यांचा प्रमुख पाहुण्यांबरोबर काढलेल्या ग्रुप फोटोचे उदाहरण आपण घेऊ. पाहुण्यांबरोबर प्रमुख व्यक्ती खुर्च्यांच्या पुढल्या ओळीत मध्यावर असतात. स्त्रिया अगर मुली या मधल्या खुर्च्यांच्या मागे उभ्या असतात. त्या समूहातील अन्य पदाधिकारी वगैरे उजव्या डाव्या बाजूच्या खुर्च्यांवर बसतात कारण माणूस वाचताना किंवा चित्र पाहताना स्वतःच्या डावीकडून उजवीकडे (चित्राच्या उजवीकडून डावीकडे) पाहात जातो. इतर व्यक्ती उरलेल्या जागी उभ्या राहिलेल्या असतात. व पट्टेवाले, चपराशी, जमादार इ. मंडळी डाव्या उजव्या कोपऱ्यांत असलेली दिसतात. ग्रुप फोटोतील व्यक्तींचा हा ज्येष्ठताक्रम जसा सांभाळला गेलेला असतो त्याच तत्त्वावर व माणसाच्या मूलभूत सवयीवर रंगमंचाचे विविध विभागांना विशिष्ट तौलनिक महत्त्व प्राप्त होते व या तौलनिक महत्त्वाचा उपयोग नाटकातील वेगवेगळे प्रसंग, हालचाली, इत्यादी बसवताना होऊ शकतो. रंगमंचाच्या विविध विभागांचे हे सर्व उपयोग अनुभवसिद्ध आहेत. नियम म्हणून नव्हे पण मार्गदर्शक तत्त्वे म्हणून त्यांचा उपयोग कुशल दिग्दर्शक करतो व प्रसंगी सबळ कारण असल्यास काही वेगळ्या पद्धतीनेही तो उपयोग करू शकतो.

मध्य रंगपीठ (डाऊन स्टेज सेन्टर) – अभिनयक्षेत्राचा हा भाग प्रेक्षकांना जास्त जवळचा असल्याने सर्वांत जास्त महत्त्वाचा असतो. नाटकातील जे प्रसंग वस्तुविकासात महत्त्वाचे असतात अशा प्रसंगासाठी हा विभाग राखून ठेवणे अगत्याचे असते. जे प्रसंग प्रेक्षकांच्या मनावर जास्त ठसायला हवे असतात अशा प्रसंगासाठी हा विभाग उपयोगात आणावा. उदाहरणार्थ, नाटकातील पराकाष्ठेचे प्रसंग(क्लायमॅक्स). सामाजिक नाटकात ड्रॉइंग रूमचे दृश्य असले की सोफा सेट वगैरे मध्यरंगपीठावर ठेवून हा महत्त्वाचा विभाग आडवला जातो व जरूर नसतानाही बरेच प्रसंग या सोफासेटच्या आसपास म्हणजेच मध्य रंगपीठात कोंबले जातात व त्यामुळे महत्त्वाचे क्षण प्रेक्षकांच्या मनावर चांगले ठसवता येत नाहीत. दृश्यबंधातील फर्नीचर रंगमंचावर अशा रीतीने मांडावे की विविध प्रसंगात दृश्यबंधाचा कोपरान् कोपरा वापरला जावा. त्यामुळे वैय्यक्तिक व सामूहिक अभिनयांत विविधता येते व क्लायमॅक्ससाठी मध्य रंगपीठ उपयोगात आणता येते.

मध्य रंगशीर्ष (अपस्टेज सेन्टर) – महत्त्वाच्या दृष्टीने मध्य स्टेज रंगपीठाचा क्रम दुसरा लागतो. नाटकाच्या गतीवर परिणाम करणाऱ्या प्रवेश (एन्ट्री) व निर्गमनासाठी (एक्झिट) या विभागाचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. प्रवेशासाठी असलेले दार मध्यरंगशीर्षावर असल्यास त्यातून प्रवेश करणाऱ्या अगर जाणाऱ्या पात्राची पूर्णाकृती प्रेक्षकांच्या नजरेस पडत असल्याने त्याचा योग्य तो परिणाम होऊ शकतो. नाटकात साधारणतः पात्रांचे प्रवेश आणि निर्गमन गतीवर (टेम्पो) कमी अधिक प्रमाणात परिणाम करीतच असतात. कमी महत्त्वाच्या एन्ट्री-एक्झिटसाठी डाव्या व उजव्या रंगपीठांचा उपयोग होऊ शकतो.

उजवे व डावे रंगपीठ – काही महत्त्वाच्या प्रवेश निर्गमनासाठी जसा उजव्या-डाव्या रंगपीठाचा उपयोग होऊ शकतो तसाच काही दुय्यम महत्त्वाच्या दृश्यासाठीही या विभागांचा चांगला उपयोग करता येतो. अशा प्रसंगांतील प्रेक्षकांना हवे हवेसे वाटणारे नायक-नायिकेच्या प्रेमाच्या प्रसंगांसारखे प्रसंग रंगपीठात खुलून दिसतात, तर घडू नयेत असे वाटणारे प्रसंग डाव्या रंगपीठात योग्य ठरतात. उदाहरणार्थ, ऑथेल्लो (झुंजारराव) नाटकात कमळजा (डेस्डिमोना) विषयी झुंजाररावाचे (ऑथेल्लोचे) मन जाधवराव (यागो) कलुषित करतो व तिचा गळा दाबून प्राण घेण्याचा सल्ला देतो हे दृश्य डाव्या रंगपीठात बरे वाटते.

उजवे व डावे रंगशीर्ष (अपस्टेज राईट व लेफ्ट) – ज्या दृश्यांची तीव्रता कमी करण्याची जरूरी असते अशी दृश्ये या विभागात योजण्यात येतात. उदाहरणार्थ, एखाद्या पात्राचा नैसर्गिक मृत्यू उजव्या रंगशीर्षात योग्य परिणामी वाटतो व निर्घृण हत्या डाव्या रंगशीर्षात योग्य वाटते. शिवाय हे विभाग प्रेक्षकांपासून तसे दूर पडत असल्याने मृत्यू किंवा खुनाच्या प्रसंगांत योग्य तो आभासही निर्माण करणे सोपे जाते. एखाद्या नाटकात भूतप्रेतादी पात्रे किंवा देवदूत देव अशी अतिमानवी पात्रे येत असतील तर आभास निर्माण करण्याची व टिकवण्याची गरज भासते व सर्वांत कमी महत्त्वाच्या विभागांचा उपयोग समर्थनीय ठरतो. देव–देवदूत अशा पात्रांसाठी उजवे रंगशीर्ष योग्य वाटते व डावे रंगशीर्ष भूत-प्रेत, राक्षस यांसारख्या पात्रांच्या प्रकटनासाठी उपयोगी पडते.

एखाद्या महत्त्वाच्या विभागाचा उपयोग एखाद्या खास प्रसंगासाठी करावयाचा असल्याने त्या विभागाचा प्रवेश निर्गमनासाठी उपयोग होऊ शकत नाही. अशा वेळी प्रवेशद्वार डाव्या किंवा उजव्या रंगशीर्षात ठेवणे आवश्यक होते. तेव्हा त्या प्रवेशद्वाराचे महत्त्व वाढविण्यासाठी योग्यरीतीने उंचीचा (लेव्हलचा) उपयोग करता येतो. (उदा.– कोपऱ्यात जिना दाखवून तेथून प्रवेश दाखवणे.) एखाद्या विभागाचे महत्त्व वाढविण्यासाठी तीव्र प्रकाशाचाही उपयोग करता येतो.

अभिनयक्षेत्राच्या उपयोगासंबंधी वर जे विवरण केले आहे, ते काही मानसशास्त्रीय सिद्धांत, माणसांच्या सवयी व अनुभवांवर आधारलेले आहे. पात्रांच्या हालचाली, हावभाव व कृती ठरवताना मार्गदर्शक म्हणून दिग्दर्शकाने जरूर त्याचा उपयोग करावा पण

सबळ कारण असल्यास काही वेगळे करून पाहण्यास काहीच हरकत नाही.

नाटकासाठी आजकाल जास्तीत जास्त फ्रेमी रंगमंचाचाच उपयोग केला जातो, म्हणून त्या रंगमंचाच्या भूगोलाविषयी थोडे विस्ताराने लिहिले, पण प्रेक्षक आणि कलाकार यांमध्ये विविध स्तरांवर संबंध प्रस्थापित होऊ शकतील असे रंगमंचांचे काही वेगळे प्रकार आहेत. त्या संबंधी थोडक्यात माहिती देत आहे.

एप्रनसह पिक्चर फ्रेम रंगमंच – कित्येक आभासवादी नाटकांतही प्रेक्षकांश प्रत्यक्ष संबंध ठेवणे आवश्यक असते. अशा नाटकांत रंगद्वाराची पारदर्शक भिंत ओलांडून पात्रांनी पुढे येऊन प्रेक्षकांशी संबंध प्रस्थापित करणे आवश्यक असते व त्यासाठी रंगपल्लवाचा उपयोग करावयाचा असतो. म्हणून विस्तृत रंगपल्लव उपलब्ध होऊ शकेल अशी सोय कित्येक नाट्यगृहांत असते व जरूरीप्रमाणे त्याचा उपयोग करता येतो.

स्थायी रंगमंच – (परमनंट स्टेज) ग्रीक शास्त्रीय नाटकापासून अगदी आधुनिक नाटकांपर्यंत दृश्यबंधाच्या दृष्टीने ज्या गरजा असतात त्या सर्व विचारात घेऊन अशा प्रकारचा रंगमंच तयार केलेला असतो व अगदी किमान दृश्यवस्तूंचा उपयोग करून विविध नाटकांसाठी त्याचा उपयोग करता येतो. फ्रेंच दिग्दर्शक 'कोप्पो' याने अशा प्रकारचा रंगमंच रचला होता. इंग्लंड, अमेरिका व कॅनडा या देशांत जी शेक्सपियर स्मारक नाट्यगृहे बांधण्यात आली आहेत त्यांतील रंगमंच अशाच प्रकारचे रचण्यात आले आहेत. दृश्यबंधाच्या प्रकरणात या प्रकारच्या रंगमंचाबद्दल अधिक विस्तृत माहिती दिली आहे.

घोडयाच्या नालाच्या आकाराचा रंगमंच (हॉर्स शू टाईप स्टेज)– अशा प्रकारच्या रंगमंचावर मागे मात्र एक पार्श्वपडदा वापरलेला असतो. या रंगमंचाच्या तिन्ही बाजूस प्रेक्षक बसत असल्याने दृश्यबंधरचनेवर काही मर्यादा येतात. काही रूपबद्ध (फॉर्मस्) रचना व मोजक्या मंचवस्तूंचाच उपयोग रंगमंचावर शक्य असतो. तिन्ही बाजूला प्रेक्षक असल्याने प्रेक्षकांशी अशा रंगमंचावरून निकटचा संबंध प्रस्थापित करता येतो. त्यामुळे लोकशैलीतील नाटकांसाठी या रंगमंचाचा चांगलाच उपयोग होऊ शकतो.

एरिना प्रकारचा रंगमंच (थिएटर इन् दि राऊंड)– मधोमध रंगमंच असून चारी बाजूस प्रेक्षकांची बसण्याची व्यवस्था असते. आभासवादी नाटकांसाठी अशा रंगमंचाचा उपयोग होऊ शकत नाही. हॉर्स शू पद्धतीच्या रंगमंचाप्रमाणे इथेही काही रूपबद्ध रचना, मंचवस्तू व दरवाजे खिडक्यांच्या चौकटी व एखाद दुसऱ्या स्तंभाचा उपयोग करून दृश्यबंध उभा केलेला असतो व नाट्यगृहाच्या छतात बसवलेल्या प्रकाश-साधनांचा उपयोग रंगमंच प्रकाशित करण्यासाठी केलेला असतो. सर्व बाजूच्या प्रेक्षकांना समप्रमाणात आस्वाद घेता येईल अशा प्रकारच्या अभिनयशैलीचा इथे उपयोग करावा लागतो. ग्रीक शास्त्रीय व लोकशैलीतील नाटकांसाठी या रंगमंचाचा चांगला उपयोग होत असला तरी अशा रंगमंचावर सर्व प्रकारची नाटके करण्याचे आजवर प्रयत्न झाले आहेत.

पाश्चात्य देशांत मोठमोठ्या नाट्यगृहांना जोडून प्रायोगिक नाटकांसाठी खास नाट्यगृहे (वर्कशॉप्स) असतात. काही नाट्यगृहे खास प्रायोगिक नाटकासाठी बनविलेली असतात. अगदी साध्या सभागृहात मोजक्या मंचवस्तू व प्रकाशसाधनांच्या मदतीने विविध प्रायोगिक नाटके सादर करण्यात येतात व प्रेक्षक आणि कलाकार यांमधील वेगवेगळ्या थरावरील संबंधांचा शोध अशा नाट्यगृहामधून होणाऱ्या नाटकांत घेण्याचा प्रयत्न होत असतो. रंगमंचाच्या एका बाजूस प्रेक्षक, दोन बाजूस प्रेक्षक, तिन्ही बाजूस प्रेक्षक, सभोवती प्रेक्षक, प्रेक्षकगृहांत सर्वत्र बसलेल्या प्रेक्षकांत वेटाप्रमाणे एक दोन ठिकाणी असलेले अभिनय मंच व मधोमध प्रेक्षक व चारी बाजूस रंगमंच अशा विविध पद्धतीने नाट्यप्रयोग झालेले मी पाहिले आहेत.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय नागपूर
2943
दा. क्र. 23.6.59
शाखा (स्थळ प्रत)

: ६ :

नाट्य-व्यवसाय-व्यवस्था

नाट्यप्रयोगाची कलात्मक बाजू दिग्दर्शक सांभाळत असतो तर सर्व व्यावसायिक बाबी सांभाळण्याची जबाबदारी व्यवसाय-व्यवस्थापकाची असते. नाटकाच्या तालमी चालू असतात त्याचवेळी व्यवसाय-व्यवस्थापनाचे कार्यही जोरात सुरू असते, व हे सर्व कार्य व्यवसाय-व्यवस्थापकाच्या मार्गदर्शनाखाली सुरू असते.

कोणत्याही नाटकाचे व्यवसाय-व्यवस्थापन करण्यासाठी व्यवस्थापकाने खालील-प्रमाणे कामे करावयाची असतात.

(१) प्रत्येक राज्यात नाटकाचे प्रयोगपूर्व परिनिरीक्षण मंडळ असते व नाट-कास मंजुरी देण्यासाठी वेगवेगळे नियम व कार्यपद्धती असतात. या सर्वांची अद्यतन माहिती व्यवसाय-व्यवस्थापकाला असणे आवश्यक आहे. व त्या नियमाप्रमाणे कामगिरी करून आवश्यक त्या राज्यासाठी परिनिरीक्षण मंडळाची (सेन्सॉर बोर्डाची) मंजूरीपत्रे मिळवून ठेवणे.

(२) परिनिरीक्षण मंडळाच्या प्रमाणपत्राच्या आधारे जिल्हा कलेक्टर, व पोलिस-अधिकाऱ्यांच्या कचेरीतून प्रयोग-परवाना (परफॉर्मन्स लायसेन्स), तिकिटविक्री-परवाना (बुकिंग लायन्सेन्स), परिसर-परवाना (प्रिमायसिस लायसेन्स) अशा प्रकारचे सर्व परवाने प्रयोगापूर्वी योग्य वेळी काढून ठेवणे.

(३) नाटकाचा निर्मितीखर्च, दर प्रयोगाचा खर्च व अपेक्षित किमान प्रयोग-संख्या या सर्वांचा विचार करून प्रत्येक प्रयोगावर किती किमान आवक अपेक्षित आहे हे निश्चित करणे.

या माहितीचा प्रयोगाची कंत्राटे देताना उपयोग होतो. बाहेरगावचे दौरे योजताना व कंत्राटे देताना कलाकारांच्या प्रवासाचा व राहण्या-जेवणाचा खर्च व इतर सामानाच्या वाहतुकीचा खर्च यांचेही अंदाज व्यवसाय-व्यवस्थापकाकडे तयार असावे लागतात.

ना...५

(४) कोणत्याही गावी नाट्यप्रयोग करावयाचा असेल तर त्या त्या ठिकाणच्या नाट्यगृहाविषयी खालीलप्रमाणे माहिती व्यवसाय-व्यवस्थापकाकडे तयार पाहिजे.

(अ) नाट्यगृहाचे भाडे.

(ब) प्रेक्षकगृहातील बैठक-संख्या.

(क) रंगमंचाची मापे.

(ड) नेपथ्य व सज्जागृहातील सोयी-गैरसोयींची माहिती.

(इ) प्रकाश-साधने व प्रकाशसंचालन-व्यवस्था.

(फ) दृश्यबंध-साधने.

(य) प्रेक्षकांच्या दृष्टिरेषांचा विचार करता अभिनय-अवकाशाचा किती भाग नाट्यप्रयोगासाठी उपयोगी पडू शकतो याची माहिती.

(र) नाट्यगृहाचे काही खास नियम.

(ल) नाट्यप्रयोगापूर्वी किती तास नाट्यगृहाचा ताबा मिळू शकतो याची माहिती.

(व) नाट्यगृहाच्या आवारात कलाकारांची राहण्याची व्यवस्था असल्यास त्या संबंधीची माहिती.

(श) नाट्यगृहाच्या जवळपास कलाकारांची राहण्या-जेवण्याची व्यवस्था असल्यास ती माहिती.

(ह) नाट्यगृहाचे व्यवस्थापक आणि अन्य कर्मचाऱ्यांविषयी, त्यांचे पत्ते, टेलिफोन नंबर्स इ. माहिती.

(५) जेथे नाट्यप्रयोग होऊ शकतील अशा शहरांविषयीही संपूर्ण माहिती व्यवस्थापकाजवळ असणे आवश्यक आहे. ती माहिती खालील मुद्यानुसार असावी.

(अ) शहाराची लोकवस्ती.

(ब) शहरात जितकी नाट्यगृहे आहेत त्या सर्वांची संपूर्ण माहिती.

(क) ही नाट्यगृहे कोणत्या विभागात आहेत याविषयी माहिती. नाटकाचे प्रेक्षक प्रामुख्याने मध्यमवर्गीयच असतात. तेव्हा मध्यमवर्गीय वस्तीमध्ये नाट्यगृह असल्यास नाटकास प्रेक्षकांचा प्रतिसाद चांगला मिळतो. नाट्यगृहापासून बस व रेल्वे स्थानके जवळ असतील तर तिकिटविक्री चांगली होऊ शकते.

(ड) शहरातील सार्वजनिक वाहतुकीच्या सोयी रात्री किती वाजेपर्यंत उपलब्ध होऊ शकतात याची माहिती देखील व्यवस्थापकाजवळ असावी, कारण या सोयीवर नाटकाची वेळ अवलंबून असते. छोट्या शहरांत नाटकाची वेळ ठरवताना त्या शहरांतील जीवनमानाचाही विचार करावा लागतो.

(इ) नाटकाच्या जाहिरातीसाठी विविध शहरांत काही विशिष्ट पद्धतींचा उपयोग करावा लागतो. पुण्यामुंबईसारख्या मोठ्या शहरांत प्रमुख वर्तमानपत्रांतल्या जाहिराती व नाट्यगृहावर लावलेला बोर्ड पुरेसा असतो. तर काही शहरांत वर्तमान-

पत्रांतल्या जाहिरातीपेक्षा रस्तोरस्ती बोर्ड व पोस्टर्स लावून प्रचार करावा लागतो आणि काही गावी नाटकाचे दिवशी गल्लीबोळांतून ध्वनिक्षेपकावरून प्रचार आवश्यक असतो.

(फ) काही काही शहरांत नाट्यगृहाच्या आसपास कोणत्या प्रकारची लोकवस्ती आहे याचा विचार करावा लागतो. अशा लोकवस्तीत काही असामाजिक तत्त्वांचा प्रभाव असल्यास या असामाजिक तत्त्वांवर नियंत्रण ठेवू शकेल अशा व्यक्तीकडे प्रेक्षकगृह-व्यवस्था सोपवणे योग्य ठरते. त्यामुळे प्रयोग निर्विघ्नपणे पार पडण्यास मदत होते. नाट्यगृहापासून नजीकच्या पोलिसचौकीची देखील माहिती व्यवस्थापकाजवळ असावी. तसेच शहरातल्या काही वजनदार व्यक्तींचे घरचे पत्ते व टेलिफोन नंबर्स व्यवस्थापकाने जवळ ठेवावेत. काही आकस्मिक अडचणींच्या वेळी अशा माहितीचा उपयोग होण्याची शक्यता असते.

(६) प्रमुख वर्तमानपत्रांचे जाहिरातीचे दर व भाषा याविषयी माहिती.

(७) नगरपालिकेचा किंवा अन्य कोणता कर भरावा लागतो का, याची माहिती.

(८) नाटकाच्या आगाऊ तिकिटविक्रीची व्यवस्था कोठे करता येईल याविषयी माहिती.

(९) जाहिरातीचे काम करणाऱ्या एजंटांची माहिती.

(१०) व्यवसाय-व्यवस्थापन करणाऱ्या एजंटांची माहिती (काही शहरांत नाट्यप्रयोगाचे संपूर्ण व्यवस्थापन करणाऱ्या संस्था अगर एजंट असतात. काही मोबदला घेऊन नाट्यप्रयोगाची सर्व व्यवस्था अशा संस्था किंवा एजंट करतात.

(११) स्थानिक वर्तमानपत्रांत नाटकाविषयी लिहिणाऱ्या स्तंभलेखकांची व समीक्षकांची माहिती.

(१२) ज्या गावी प्रयोग असेल त्या गावी जाण्यायेण्यासाठी, रेल्वे, बस व विमान-वाहतुकीची माहिती.

कोणतेही नाटक कोणत्याही ठिकाणी निर्विघ्नपणे यशस्वी करावयाचे असेल तर व्यवस्थापकाजवळ वरील प्रकारची माहिती असणे आवश्यक असते.

प्रयोगाच्या आधी काही दिवस व्यवसाय–व्यवस्थापक नाटकाची जाहिरात सुरू करतो. दैनिक वर्तमानपत्रे, बोर्डस्, पोस्टर्स, हॅण्डबिले, रेडिओ व टी. व्ही., सिनेमा स्लाइड्स्, व ध्वनिक्षेपक ही जाहिरातीची साधारण माध्यमे आहेत. पण जाहिरातीच्या नवनव्या आकर्षक माध्यमांच्या शोधांत व्यवसाय-व्यवस्थापकाने नेहमीच राहिले पाहिजे प्रसिद्धिसाठी प्रयोगाच्या दिवशी छोटी छोटी हॅण्डबिले काढता येतात. प्रयोगाविषयीची माहिती असलेली लहानशी पुस्तिका काही नाटकमंडळ्या काढतात. होणाऱ्या नाटकातील काही दृश्यांचे व पात्रांचे फोटो, नाटकाविषयी व लेखकाविषयी थोडक्यात माहिती, वर्तमानपत्रांत व्यक्त झालेल्या योग्य प्रतिक्रियांचे उतारे, आगामी आकर्षणे, इत्यादी माहिती या पुस्तिकेत अगर हॅण्डबिलात असते. अशा माहितीचा प्रेक्षकांच्या

मनावर होणारा परिणाम, प्रयोग यशस्वी होण्यास किंवा नाटकासंबंधी हवा निर्माण करण्यास फार चांगला होतो.

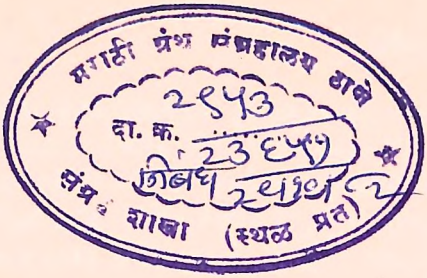
जाहिरातीमध्ये शब्दांची निवड व मांडणी व रंग-रेषा योजनेत सतत नाविन्य राखता आले पाहिजे.

प्रयोगासाठी तिकिटांचे जे वर्ग पाडले असतील त्याप्रमाणे तिकिटे छापून घेणे, कलेक्टर कचेरीतून त्यावर शिक्के मारून घेणे या सर्व गोष्टी तिकिटविक्री सुरू होण्यापूर्वी व्यवस्थापकाने करवून घ्यायच्या असतात व तिकिटविक्री संपल्यावर आलेल्या पैशांचा हिशोब विक्रेत्याकडून घ्यावयाचा असतो. ज्या गावात प्रयोग असेल त्या गावात प्रयोगाच्या तारखेच्या दहा दिवस आधी नाट्यगृहावर व जरूर भासेल अशा एखाद-दुसऱ्या मध्यवर्ती ठिकाणी तिकिटविक्री सुरू करावी. प्रेक्षकगृहांतील बैठक-व्यवस्थेचा तक्ता तिकिट-विक्रेत्याजवळ असतो त्यावरून घेतलेल्या तिकिटाप्रमाणे आपले आसन निश्चित कोठे असेल याची कल्पना प्रेक्षकास येऊ शकते.

आपल्याकडे तिकिटांचे दर खुर्च्यांच्या रांगावर अवलंबून असतात. माझ्या दृष्टीने ही पद्धती सदोष आहे. पहिल्या काही रांगांतील सर्वच खुर्च्या जास्त दराच्या असल्यातरी नाटक चांगले दिसण्याच्या दृष्टीने जास्त दराच्या सर्वच खुर्च्या चांगल्या असतात असे नाही. उलट प्रत्येक रांगेतील दोन्ही बाजूंच्या खुर्च्या नाटक चांगले दिसण्याच्या दृष्टीने सर्वांत कमी दराच्या रांगेतील खुर्च्याइतक्याच गैरसोयीच्या असतात. प्रत्येक दराच्या खुर्च्या ठरवताना तेथून नाटक विनासायास किती चांगले दिसू शकेल याचाच विचार प्रामुख्याने व्हावा. उदाहरणार्थ, तिकिटाचे दर जर ७ रु. ५ रु. व ३ रु. असे असतील व प्रत्येक रांगेत तीस खुर्च्या असतील तर पहिल्या रांगेतील मधल्या चौदा खुर्च्या ७ रु. दराच्या असाव्यात. त्यांच्या प्रत्येक बाजूच्या प्रत्येकी पाच म्हणजे एकंदर १० खुर्च्या ५ रु. दराच्या असाव्यात व उरलेल्या सहा खुर्च्या ३ रु. दराच्या असाव्यात व याच धर्तीवर प्रत्येक रांगेतील खुर्च्यांची दरवार विभागणी करावी. या पद्धतीने दर-विभागणी करून तिकिटविक्री केल्यास व्यवसाय-व्यवस्थापकाला हिशोब ठेवणे जरा कठीण जाईल हे खरे, पण प्रेक्षकांना त्यांनी तिकिटासाठी खर्च केलेल्या पैशाचा योग्य मोबदला निश्चित मिळेल. पाश्चात्य देशांतील नाट्यगृहांत हीच पद्धत प्रचारात आहे व तीच योग्य आहे असे मला वाटते.

प्रेक्षकगृहावरील द्वाररक्षक व आतील आसनदर्शक म्हणून नम्र व विवेकी माणसांची नेमणूक करणे ही व्यवसाय-व्यवस्थापकाची जबाबदारी असली तरी हल्ली मोठमोठ्या शहरांत वरील काम करणारी मंडळी ज्या त्या नाट्यगृहाच्याच सेवेतील असतात.

* * *



: ७ :

अभिनय-कला

लेखकाचे नाटक प्रेक्षकांपर्यंत नेऊन पोहोचविण्याचे कार्य म्हणजे अभिनय. ही अभिनयाची व्याख्या जरा विस्तृत पायावर विचारात घेतली तर एका दृष्टीने प्रत्येक नाट्यकलाकार हा अभिनेता व त्याचे कार्य म्हणजे अभिनय असे म्हणावे लागेल. पण नाटककाराची पात्रे रंगमंचावर सादर करणाऱ्या नटाचे कार्य म्हणजे अभिनय असे सर्वसाधारणपणे मानले जाते. पात्र निर्माण करण्याच्या नटाच्या कार्यास वेशभूषा व रंगभूषाकार पूर्णरूप देतात व पात्रांचे अस्तित्व अर्थपूर्ण करण्यासाठी योग्य ते वातावरण उभे करण्याचे काम दृश्य-आयोजक, प्रकाश-आयोजक व ध्वनि-संयोजक करत असतात. नाट्यनिर्मितीच्या विविध अंगांची योग्य ती चर्चा यापुढील प्रकरणांमधून केलेली आहे.

अभिनयकलेसंबंधीच्या पाश्चात्य पद्धती व सिद्धांत याविषयी चर्चा करण्यापूर्वी प्राचीन भारतीय संस्कृत रंगमंचावर प्रचलित असलेल्या अभिनयसिद्धांताविषयी इथे थोडी माहिती देत आहे.

नाटक प्रेक्षकांपर्यंत घेऊन जाण्याचे काम नट वेगवेगळ्या चार प्रकारांनी एकाच वेळी करत असतो असे भरत-नाट्य-शास्त्रात भरताने प्रतिपादिले आहे. हे चार प्रकार म्हणजे आंगिक अभिनय, वाचिक अभिनय, सात्विक अभिनय व आहार्य अभिनय.

आंगिक अभिनयांत नटाच्या शरीराच्या विविध अंग–उपांगांच्या विविध मुद्रायुक्त रीतीबद्ध चेष्टा. भरताने लिहिलेल्या नाट्यशास्त्रात नाट्यधर्मी शैलीचाच विचार असल्याने लोकधर्मी निर्मितीत अभिनय कसा केला जात असे याविषयी माहिती उपलब्ध नाही. कारण भरताने उल्लेखिलेला लोकधर्मी शैलीविषयक कोहलाचा ग्रंथच उपलब्ध नाही. नाट्यधर्मीरीतीत हात, पाय, कंबर, छाती व मस्तक यांसारख्या मुख्य अंगांच्या व बोटे, ओठ, डोळे, नाक, गाल यांसारख्या उपांगांच्या काही निश्चित प्रतिकात्मक रीतीबद्ध चेष्टांची एक विशिष्ट भाषाच तयार केली होती व गद्यपद्यात्मक संवादातील व पात्रांच्या कृतीतील आशय याच विशिष्ट मर्यादित चेष्टांच्याद्वारे व्यक्त केला जाई.

नाटकांतील गद्य-पद्यात्मक संवाद, गद्य व संगीताद्वारे वाचेचा उपयोग करून प्रस्तुत करणे यास भरताने वाचिक अभिनय असे संबोधले.

पात्रांच्या सत्वाशी संबंधित असलेल्या मानसिक प्रक्रिया आंगिक व वाचिक माध्यमांतून व्यक्त करणे यास भरताने सात्विक अभिनय ही संज्ञा दिली. उदाहरणार्थ, कंठ दाटून येणे, डोळ्यांत अश्रू येणे, स्तंभित होणे, चेहरा काळवंडणे अगर फिका पडणे, रोमांचित होणे, शरीराला कंप सुटणे, मूर्च्छा येणे इत्यादी इत्यादी.

पात्रांच्या आंगिक व वाचिक चेष्टांद्वारे वातावरणाच्या अस्तित्वाची जाणीव प्रेक्षकांना करून देणे याला भरताने आहार्य अभिनय असे संबोधले. (आहार्य अभिनयासंबंधीची माहिती रंगतंत्राशी संलग्न असल्याने ती रंगतंत्राच्या प्रकरणात विस्ताराने दिली आहे.) आंगिक, वाचिक, सात्विक व आहार्य या अभिनयप्रकारांद्वारे नटाकडून होणाऱ्या अभिव्यक्तीचे वर्णन भरताने एका श्लोकात असे केले आहे –

आयुर्नुरूपः प्रथम वस्तु वेषः ।
वेशानुरूपेण गतिप्रचारः ।
गतिप्रचारानुगतम् च पाठ्यम् ।
पाठ्यानुरूपाभिनयश्च कार्यः ॥ (भारतीय नाट्यशास्त्र)

(प्रथम, पात्राचे वय व स्वभाव यास योग्य असा वेश व रंगभूषा होणे आवश्यक आहे. त्याला योग्य अशा हालचाली, चेष्टा व या सर्वांस अनुरूप वाणी व आवाज आणि त्यायोगे भावनीय अभिव्यक्ती झाली पाहिजे.)

संस्कृत नाटकांतील नटांचा अभिनय कोणकोणत्या अवस्थांतून सिद्ध होत असे याविषयी भरताच्या रससिद्धांतावरून काही बोध होतो. भरताने एकंदर आठ रसांसंबंधी लिहिले आहे. त्या आठ रसांचे आठ स्थायी भाव, आठ सात्विक भाव व तेहेतीस संचारी भाव असे एकूण एकूणपन्नास भाव भरताने दिले आहेत. नाटकाचा जो प्रधान रस असेल त्यास अनुसरून नाटकाचा एक स्थायीभाव असे. रसानुरूप अशा विविध संचारी भावांमधून पात्रे जात व त्यायोगे स्थायीभाव अनुभवत आणि प्रेक्षकांना रसास्वाद मिळे. या भावानुभूतीमध्ये एक विशिष्ट क्रम असे. हा क्रम विभाव-भाव-अनुभाव या शब्दांत भरत स्पष्ट करतो. विभाव म्हणजे परिस्थिती (सरकम्स्टन्सेस्). विभावांचे दोन प्रकार असत. एक आलंबन-विभाव व दुसरा उद्दीपन-विभाव. आलंबन-विभाव म्हणजे पात्राचे स्वभावविशेष. या विशिष्ट स्वभावविशेष असलेल्या पात्राच्या मनात काही खास बाह्य परिस्थितीमुळे विशिष्ट भाव निर्माण होत असत व या भावानुरूप अशा हालचाली व चेष्टा पात्राच्या रूपात असलेला नट करी. अशा पद्धतीने नटाचा अभिनय होई व परिणामी प्रेक्षकाला रसास्वादाचा आनंद मिळे. हा रसास्वाद म्हणजे प्रत्यक्ष भावानुभूती निश्चितच नसे. रंगमंचावरील शकुंतला व दुष्यन्त ही पात्रे श्रृंगाररसाच्या रतिभावाचे प्रदर्शन करत असतील तर त्यांच्या अनुभावामुळे प्रेक्षकांच्या मनमंचावर सिद्ध झालेली शकुंतला व दुष्यन्त ही पात्रे जो शृंगारसुखाचा अनुभव घेत असत त्याचा प्रेक्षकांना

मिळणारा आनंद म्हणजे रसानंद. रंगमंचावर रति, हास, दुःख, भीती, जुगुप्सा इत्यादी कोणत्याही भावांचे नटाकडून प्रदर्शन झाले तरी प्रेक्षकांना त्यापासून रंगभूमीचा आनंदच अनुभवता आला पाहिजे हीच कल्पना रससिद्धांतात मांडली आहे.

आधुनिक मानसशास्त्रावर आधारित अभिनयपद्धती व भरताची अभिनयपद्धती यांतील साम्य-स्थळे या प्रकरणात दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

लेखकाने निर्माण केलेली पात्रे नट स्वतःच्या अभिनयाद्वारे प्रेक्षकांसमोर सादर करतात. नाटक चालू असताना प्रेक्षकांना रंगमंचावर नट दिसता कामा नयेत, पात्रे दिसली पाहिजेत. लेखकाने नाटकातील विविध पात्रांचे शरीर नसलेले आत्मे नाटक लिहिताना तयार केलेले असतात. नाटकाच्या समयमर्यादेदरम्यान नट रंगमंचावर त्या आत्म्यांना शरीर व रूप देत असतात. प्रत्येक माणसाच्या शरीराला त्या माणसाच्या इच्छेप्रमाणे वागण्याची सवय असते. नट नाटकाच्या तालमीमध्ये स्वतःच्या शरीराला पाण्याच्या गरजेप्रमाणे वागण्याची सवय करतो. पात्राची प्रत्येक कृती ठरविण्यासाठी त्याला पात्राचे संपूर्ण चरित्रचित्रण करणे आवश्यक असते. प्रत्येक व्यक्तीचा स्वभाव, त्या व्यक्तीचे जन्मजात गुण व पुढील आयुष्यात त्यावर झालेले संस्कार यावर अवलंबून असतो. माणूस जसजसा अनुभवसंपन्न होत जातो तसतसा त्याच्या स्वभावात फरक पडत जातो. नाटककाराने नाटकात जी पात्रे निर्माण केलेली असतात ती त्यांच्या त्यांच्या जीवनांत त्यांच्यावर झालेल्या संस्कारांच्या विविध स्तरांवर उभी असतात. जन्मापासून त्या पात्रांनी काही अनुभव घेतलेले असतात व नाटकातील घटनांच्या दरम्यान ही पात्रे काही अनुभव घेणार असतात व त्यांचा व्यक्ति-विकास होणार असतो. नाटकात लेखकाने जे काही लिहून ठेवलेले असते त्यातून पात्रांचा व्यक्ति-विकास नाटकातील घटनांच्या दरम्यान कसा होतो ते समजते, पण नटाने दिग्दर्शकाच्या मदतीने पात्राच्या पूर्वसंस्कारावर आधारित पात्राचे एक विशिष्ट व्यक्तिमत्व कल्पनाशक्तीचा उपयोग करून घडवले तर त्या व्यक्तिमत्त्वाच्या पायावर उभे राहणारे पात्र नाटकाच्या वस्तु-विकासात एक वेगळाच सचेतन रंग भरू शकते. म्हणून नटाने भूमिकेची तयारी करताना "मी असे विशिष्ट पूर्वसंस्कार प्राप्त झालेली अशी अशी व्यक्ती असतो तर, व अमुक अशी परिस्थिती माझ्या जीवनात निर्माण झाली असती तर—मी काय केले असते, कसा वागलो असतो, कसा बोललो असतो याचा विचार करून अभिनयाची प्रत्येक कृती ठरवावी व तालमीत त्याचा आपल्या शरीरास सराव करावा. असा सराव करण्याने नटाच्या शरीराला पात्राच्या गरजेप्रमाणे वागण्याची सवय होते.

नट जी भूमिका रंगमंचावर सादर करणार असेल त्या भूमिकेस अनुरूप असे अनुभव नटाने आपल्या पूर्वायुष्यात घेतलेले असतील तरच नट ती भूमिका यथार्थतेने सादर करू शकेल. यासाठी नटाने आपले अनुभवभांडार जास्तीत जास्त समृद्ध ठेवण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. प्रत्यक्ष अनुभव, निरीक्षण, वाचन, श्रवण या माध्यमांतून नटाने मिळेल तितका अनुभव जमा करावा. माणसाने आयुष्यात घेतलेले सर्व अनुभव त्याच्या

सुप्त मनात साठवलेले असतात. सुप्त मन म्हणजे माणसाचे एकप्रकारचे संदर्भालयच असते. कोणताही नवीन अनुभव घेताना त्यावरील त्याची प्रतिक्रिया ही पूर्वानुभवावर आधारित असते व योग्य वेळी पूर्वानुभवावर आधारित माहितीचा सतत पुरवठा माणसास नेहमी सुप्त मना (सबकॉन्शियस माइंड) कडून होत असतो व त्या आधारेच नवीन अनुभवाविषयी माणसाची प्रतिक्रिया ठरत असते. माणसास सुप्तमनाकडून ही प्रेरणा सतत मिळत असते.

नट जी भूमिका रंगमंचावर सादर करणार असेल त्या भूमिकेच्या पूर्वानुभवाशी सदृश असे अनुभव स्वतःच्या पूर्वानुभवातून जागृत करून त्या पूर्वानुभवांच्या द्वारे तयार होणाऱ्या पात्राच्या आत्म्याला स्वतःच्या शरीराचा ताबा नटाने रंगमंचावर द्यायचा असतो. असे अनुभव नटाच्या सुप्त मनात साठवलेले असतात. जागृत मन कार्यरत असताना सुप्त मनातून काही विशिष्ट अनुभव जागृत होऊ शकत नाहीत. म्हणून नट रंगमंचावर असेल तेव्हा भूमिकेचे सर्व व्यवहार करण्यासाठी जागृत मनाचा (कॉन्शियस माइंडचा) कमीत कमी उपयोग होणे आवश्यक असते व त्यासाठीच तालमीत पात्राच्या सर्व कृतींचा पूर्ण सराव त्याने केलेला असतो. हा सराव जितका परिपूर्ण असेल तितक्या प्रमाणात जागृत मनाचे काम कमी होऊन त्या प्रमाणात सुप्त मनातून भूमिकेच्या अनुभवांची उचल करणे व त्या अनुभवाद्वारे तयार होणाऱ्या पात्राच्या आत्म्याला स्वतःच्या सज्ज शरीराचा ताबा देणे शक्य होते व पात्रानुरूप अभिनय रंगमंचावर घडतो.

नटाने भूमिकेची तयारी करून व्यवस्थित तालीम घेतली असली म्हणजे रंगमंचावर पात्राचा आभास उभा करण्यास योग्य इतक्या प्रमाणात स्वतःच्या शरीराचा ताबा पात्राच्या आत्म्याला देऊन नट स्वतःचीच भूमिका प्रेक्षकगृहातून बघू शकतो. स्वतःचीच भूमिका प्रेक्षकगृहातून पाहण्याचे हे काम नटाच्याच मनाचा एक भाग करत असतो व त्यामुळे रंगमंचावर प्रेक्षकांना नट न दिसता पात्र दिसूनही नट भूमिकेच्या आहारी जात नाही, म्हणजेच नटाच्या शरीराचा संपूर्ण ताबा भूमिकेच्या आत्म्यास मिळत नाही.

व्यवहारात आपण कोणतीही कृती करताना प्रथम आपल्या मनात विचार येतो, भावना निर्माण होतात व मगच त्यास अनुरूप अशी कृती आपल्या हातून घडते. तसेच नाटकात पात्राची कृती पात्राच्या हातून नैसर्गिकरीत्या घडली असा आभास रंगमंचावर निर्माण व्हायला हवा व त्यासाठी पात्राची कृती असणे, (बीइंग) भाव (फीलिंग) व कृती (डुइंग) या क्रमानेच होणे आवश्यक आहे. प्रथम नट पात्र बनतो व या पात्राभोवती काही विशिष्ट परिस्थिती निर्माण होते (बीइंग). त्या परिस्थितीस अनुरूप असे भाव पात्राच्या मनात निर्माण होतात (फीलिंग) व त्यामुळे पात्राच्या हातून योग्य कृती घडते.

भरत नाट्यशास्त्राप्रमाणे अभिनयाच्या ज्या विभाव – भाव – अनुभाव या अवस्था आपण पाहिल्या त्या व आधुनिक अभिनयतंत्राप्रमाणेच्या बीइंग – फीलिंग – डुइंग या अवस्थांत कमालीचे साम्य आपणास दिसून येते. भरताने फक्त त्याच्या नाट्यधर्मी

शैलीस अनुसरून ४९ च भाव दिले आहेत. अमुक प्रकारच्या विभावामुळेच भाव निर्माण होतो व त्या भावाची अभिव्यक्ती विशिष्ट अनुभावांच्याद्वारेच होते असे त्याने प्रतिपादन केले आहे. या मर्यादा आधुनिक अभिनयतंत्रांत नाहीत इतकेच.

रंगभूमीवर जे विविध अभिनयपंथ (स्कूल्स् ऑफ ॲक्टिंग) प्रचलित आहेत त्यांतील अद्यतन अशा सर्जनशील (क्रिएटिव) अभिनयपंथाविषयी व भरताच्या अभिनय-पंथाविषयी वर चर्चा केली आहे. निरनिराळ्या नाट्यशैली व नाट्यप्रकार यास अनुरूप असे अनेक अभिनयपंथ प्रचलित आहेत त्याविषयी थोडी माहिती देणे अप्रस्तुत ठरणार नाही.

सर्जनात्मकतेच्या दृष्टिकोनातून विचार केल्यास वाद्यवादकाची कला व अभिनय-कला या दोहोंना सारखीच सर्जनशीलता आवश्यक आहे असे दिसून येते. वाद्यकार स्वतःच्या वाद्याच्या मदतीने संगीताच्या विविध रागरागिणींच्या बंदिशी स्वरांच्या माध्यमां-तून जिवंत करतो आणि श्रोत्यांसमोर सादर करतो. नटाचे शरीर हेच त्याचे वाद्य असते व नटच त्याचा वाद्यकार असतो. या वाद्याच्या (शरीर) मदतीने नाटककाराचे शब्दचित्र तो प्रेक्षकांसमोर साकार करतो. फरक मात्र इतकाच की वाद्यकाराजवळ त्याचे स्वतंत्र वाद्य असते व नटाला स्वतःचे शरीरच वाद्य म्हणून वापरायचे असते. अभिनयकलेत वाद्य आणि वादक एकच आहेत. वाद्यकार ज्याप्रमाणे त्याचे वाद्य नेहमी सूरसज्ज ठेवतो त्याप्रमाणे नटानेही आपले शरीर सूरबद्ध बनवले पाहिजे व त्यासाठी रियाज केला पाहिजे. प्रत्येक अभिनयपंथाचा असा वेगळा रियाझ असतो. सर्जनशील अभिनयासाठी नटाची एक विशिष्ट शिक्षणपद्धती स्टानिस्लावस्की या प्रसिद्ध रशियन नट दिग्दर्शकाने बनवली आहे. 'ॲन ॲक्टर प्रिपेअर्स' या त्याच्या पुस्तकात त्याची ही शिक्षणपद्धती त्याने सविस्तर दिली आहे. ऑब्झर्वेशन्, इमॅजिनेशन, कॉन्सेन्ट्रेशन, इमोशन मेमरी, ॲडॅप्टेशन, अनब्रोकन लाईन ऑफ ॲक्शन, ऑब्जेक्टिव अँड सुपर ऑब्जेक्टिव यांच्या सहाय्याने क्रिएटिव ॲक्टिंगसाठी नट कसा तयार होतो याचे शास्त्रशुद्ध विवरण या ग्रंथात आहे, पण तो एका स्वतंत्र पुस्तकाचा विषय आहे.

नटाची प्रत्येक शिक्षणपद्धती कोणत्या ना कोणत्या अभिनयपंथाशी संलग्न असते. पूर्वीच्या काळी युरोपात अनेक ख्यातनाम नाटक मंडळ्यांचा एक विशिष्ट अभिनयपंथ तयार झालेला असे. या अभिनयपंथास अनुसरून काही नाट्यअकादम्या नटांना शिकवून तयार करत असत. फार जुनी परंपरा असलेल्या 'कॉमेडी फ्रांसे' या नाटक-मंडळीची तर स्वतःची स्वतंत्र अशी नाट्यशाळा आहे. काही काही अभियनपंथांचा प्रसार फार विस्तृत प्रमाणात झालेला दिसतो. मॉस्कोच्या मॉस्को आर्ट थिएटर या जगप्रसिद्ध नाट्यसंस्थेत विकास पावलेल्या स्टानिस्लावस्कीच्या सर्जनशील अभिनय-पद्ध-तीचा परिणाम न्यू यॉर्कच्या ग्रुप थिएटरवर दिसून येतो. एखाद्या महान नटाची अभिनय-पद्धती देखील एखादा पंथ निर्माण करू शकते. सर लॉरेन्स ऑलिवियर व जॉन मिलगुड यांच्या अभिनयशैलीतून निर्माण झालेल्या शेक्सपियरियन् अभिनयपंथाचा पगडा

समग्र इंग्रजी रंगभूमीवर आज दिसून येतो.

अभिनयाचे बाह्यकसब व आंतरिक तयारी यांपैकी कोणत्या मुद्यावर किती प्रमाणात जोर द्यायचा या प्रश्नावर विविध अभिनयपंथ आलेले दिसून येतात.

प्रतिनिधानमूलक अभिनय-पंथ (स्कूल ऑफ रिप्रेझेन्टेशन्)

अभिनय करताना नटाने पात्राच्या भावांचे प्रतिनिधित्व स्वतःच्या कलाविष्काराद्वारे करावयाचे असते, पात्राच्या भावभावनांचा अनुभव प्रत्यक्षपणे स्वतःच्या आंतरमनात करावयाचा नसतो हे या पंथाचे मुख्य सूत्र आहे. या पंथाचा मुख्य प्रचारक कॉलेनिनच्या मते " मला रडवायचे असेल तर तू स्वतः रड " हा अभिनयविचार स्कूल ऑफ रिप्रेझेंटेशनमध्ये मुळीच बसत नाही. कारण पात्राचा प्रतिनिधी बनणे हाच अभिनयाचा उद्देश असला पाहिजे असे तो मानतो व त्यामुळे त्याच्या मते अभिनयात पात्राशी एकरूप होण्याची गरज नाही. १८ व्या शतकात होऊन गेलेल्या दिदेरोचे असे मत आहे की स्वतःच्या अभिनयाने प्रेक्षकांना अनुकंपित करताना नटाने स्वतः स्थिर आणि शांत राहिले पाहिजे. या अभिनयपद्धतीत तालमीच्या अवस्थेत असताना नटाने पात्रांच्या भावनांचे अनुभव घ्यायला हरकत नसते. पण तालमीत एकदा अभिनयाचे बाह्य स्वरूप नक्की झाले की मग भावनांवर विजय मिळवून व त्यापासून अलिप्त राहूनच नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळी पात्र सादर करावयाचे असते. उत्कट भावनांच्या अत्युच्च शिखरावर नेऊन प्रेक्षकांना भावनिक अनुभूतींचे आकंठ स्नान घडवीत असता नटाचे मन शांतच पाहिजे असे या पंथात मानले जाते. आवाज, हालचाली व चेष्टामध्ये एक प्रकारचे माधुर्य आणि मार्दवता असणे हा या पंथाचा मूळ सिद्धांत आहे.

कॉर्नील, रावे व मोलियर यांच्या अनेक नाटकांच्या प्रस्तुतीत प्रतिनिधानमूलक अभिनयपंथाचा यशस्वी प्रयोग होऊ शकला. किंवा असेही म्हणता येईल की या नाटकातील हार्द प्रकट करण्याच्या प्रयत्नातूनच या पंथाचा विकास झाला.

सर्जनशील अभिनयपंथात जसा नटाच्या कल्पनाशक्तीचा विलास पहावयास मिळतो तसा तो या पंथात पहावयास मिळत नाही. संपूर्ण आंतरिक शांती आणि स्वस्थतेची अपेक्षा बाळगणाऱ्या या पंथात पात्रांच्या आंतरिक संघर्षांवर आधारलेली चेखोव, आर्थर मिलर व टेनिसी विल्यम्स यांची नाटके सादर होऊ शकतील की नाही हा एक प्रश्नच आहे. शेक्सपियरची नाटके सादर करण्यासाठी देखील या अभिनय-पद्धतीचा उपयोग होऊ शकणार नाही. कारण मात्र सुरेल भावुक आवाज व सुंदर, आकर्षक आणि मृदु हालचाली व चेष्टांच्या जोरावर अभिनयांतील कृत्रिमता व जिवंतपणाचा अभाव झाकता येणार नाही.

वाचिक अभिनय-पंथ (स्कूल ऑफ स्पीच)

नाटक म्हणजे लेखकाने लिहिलेला शब्द, या विचाराच्या पायावर अभिनयाच्या वाचिक पंथाची उभारणी झालेली आहे. रंगभूमीवर पात्र सादर करताना वाचिक

अभिनय व आवाज यांची अनिवार्यता नाकारता येणारच नाही. पण वैयक्तिक अभिनयातील पात्रांच्या अर्थपूर्ण हालचाली, चेष्टा आणि सामूहिक अभिनयाचेही तितकेच महत्त्व आहे. पण वाचिक अभिनयपंथी नटाची मदार खणखणीत आवाज व स्पष्ट शब्दोच्चार यावरच अधिक असते. स्वरातील चढउतारांच्या मदतीने असे नट भावपरिपोषही चांगला घडवून आणतात. पण या पंथामध्ये पात्रांच्या हालचाली व सामूहिक अभिनयाला गौण स्थान प्राप्त होते. जुन्या मराठी रंगभूमीवर या पंथाचे खूपच प्राबल्य होते. ऑपेरा पद्धतीच्या संगीत नाटकात गीतांना म्हणजेच वाचिक अभिनयालाच विशेष महत्त्व असते. ऑपेरा नाटकात संगीताचीच भाषा प्रामुख्याने वापरली जाते व पात्रांनी गायिलेल्या गीतात्मक संवादात पात्रानुरूप खणखणीत आवाज व स्पष्ट शब्दोच्चार यांना खास महत्त्व दिले जाते. मराठी संगीत रंगभूमीच्या सुरवातीच्या काळात संगीतातून अभिनय करणारे वरेच नट होते, पण संगीत गायनाचे महत्त्व जसजसे वाढू लागले तसे गीतातल्या शब्दांचे महत्त्व कमी होऊ लागले. आजच्या संगीत रंगभूमीवर संगीताच्या माध्यमातून अभिनय करणारे गायक तर थोडेच आहेत व त्यांतही शब्दांचे महत्त्व जाणून गाणारे जवळ जवळ नाहीतच. वाचिक अभिनयपंथात पात्रानुरूप आवाज लक्षात घेऊन नटांची निवड आवश्यक असते (व्हाईस कास्टिंग) मराठी रंगभूमीवर आजवर सर्वस्वी उपेक्षिला गेलेलाच हा विषय असल्याने त्याविषयी काहीच लिहिणे शक्य नाही.

मकाभिनय-पंथ (स्कूल ऑफ माईम)

बले किंवा नृत्यनाट्यात मूकाभिनय-पंथाचाच प्रामुख्याने उपयोग होत असला तरी सर्वसाधारण नाटकात या पंथाला विशेष स्थान नाही. बॅले व नृत्यनाट्यात आंगिक हालचालींची व चेष्टांची भाषाच अभिव्यक्तीची भाषा असल्याने त्या नाट्यप्रकारात मूकाभिनयपंथाचा प्रभाव अपेक्षितच आहे. शिवाय या अभिनयपंथावर आधारलेली माईम ही एक स्वतंत्र शैलीबद्ध (स्टाईलाइज्ड) कला म्हणून विकसित झाली आहे. सर्व भारतीय शास्त्रीय नृत्यप्रकारांमध्ये मूकाभिनय-पंथालाच प्रमुख स्थान असते. हल्ली बऱ्याच प्रायोगिक नाटकांत मंचवस्तूंचे अवडंबर कमी करण्यासाठी मूकाभिनयाचा उपयोग बऱ्याच वेळा केल्याचे दिसून येते, पण काही नाटकांतच तो रसपरिपोषक ठरतो व बऱ्याच वेळी त्यामुळे रसहानी झाल्याचेच दिसून येते.

साचेबंद अभिनय-पंथ

भरताची अभिनयपद्धती एका अर्थाने साचेबंद अभिनयपद्धतीच होती असे म्हणावे लागेल. कारण एकंदर ४९ विविध भावांचे विभाव (सरकमस्टन्सिस) व अनुभाव (ॲक्शन्स) ठराविकच असत व ठराविक प्रतीकात्मक हालचाली, चेष्टा व मुद्रा आणि ठराविक पद्धतीचाच वाचिक अभिनय यांच्याद्वारे पात्रे रंगमंचावर सादर केली जात असत व ते संस्कृत नाटकांच्या, भरताला अभिप्रेत असलेल्या नाट्यधर्मी रीतीला

घरूनच होते. इतरत्र रंगभूमीवर जेव्हा साचेबंद अभिनय दिसून येतो तेव्हा तो हानिकारक झाल्याशिवाय रहात नाही.

अनेक ख्यातनाम नटांच्या अभिनयाच्या अनुकरणांतून अभिनयाचे विविध साचे तयार होत असतात व मग असा साचेबंद अभिनय वापरण्याकडे बऱ्याच नटांचा कल दिसून येतो. कारण साचेच वापरावयाचे असल्याने भूमिका तयार करताना, मेहनत साहजिकच कमी होते. १८ व्या व १९ व्या शतकांतल्या रोमॅन्टिक मेलोड्रामाच्या नाटकीयवादी शैलीत साचेबंद अभिनयाचाच अभिनय होत असे. आजही थिएट्रिकल ॲक्टिंग म्हणून जी अभिनयशैली ओळखली जाते त्यात असा साचेबंद अभिनयच प्रामुख्याने दिसून येतो. राग, द्वेष, प्रेम, दुःख, त्वेष, उत्कटता, तिरस्कार, हास्य, उद्वेग यांसारखे विविध भाव व्यक्त करण्यासाठी, तसेच मारामारी, धावपळ, लढाई, दारू पिऊन झिंगणे, पडणे, मरणे यांसारख्या कृती करण्याचे विविध साचे जमा करण्याचा छंद असलेले अनेक दिग्दर्शक असतात व आपल्या नटाकडून अभिनय करवून घेण्यासाठी याच साच्यांचा उपयोग ते करतात. अशा प्रकारच्या अभिनयात साहजिकच पात्रांचेसुद्धा विविध साचे होतात व नायिका, नायक, खलनायक, विदूषक याच प्रकारांत पात्रांचे वर्गीकरण केले जाते व एक प्रकारचा बटबटीत अभिनय प्रेक्षकांना पहायला मिळतो. वास्तविक सामान्य जीवनात कोणीही सर्वस्वी चांगला वा सर्वस्वी वाईट नसतो. पण साचेबंद अभिनयपंथात पात्रे संपूर्ण चांगली व संपूर्ण वाईट (व्हाईट्स् ॲन्ड ब्लॅक्स्) म्हणूनच मांडली जातात व त्यामुळेच अभिनयात बटबटितपणा जाणवतो. प्रत्येक पात्रात सत्प्रवृत्ती व दुष्प्रवृत्तींचे एक विशिष्ट मिश्रण असते. काळ्या-पांढऱ्या रंगांच्या भाषेत बोलावयाचे झाले तर नाटकातील विविध पात्रे संपूर्ण काळी किंवा संपूर्ण सफेद नसून विविध छटांच्या राखी रंगांची (व्हेरियस शेड्स् ऑफ ग्रे) असतात. पात्रांच्या चरित्रचित्रणातील हे वैविध्य साचेबंद अभिनयपंथात दिसून येत नाही.

स्टानिस्लावस्की व त्याचा सर्जनात्मक अभिनयपंथ या अभिनयपंथाविषयी या पूर्वीच चर्चा होऊन गेली आहे.

ग्रोटोवस्कीचा पवित्र अभिनय-पंथ

यूर्सी ग्रोटोवस्की या पोलिश नट-दिग्दर्शकाला असे वाटते की अभिनयकलेचे संपूर्ण सामर्थ्य रंगभूमीवर उपयोगात आणण्याचा प्रयत्न आजवर कधी झालाच नाही. त्याच्या मते आधुनिक रंगभूमी सिनेमा व दूरदर्शन यांच्याशी स्पर्धा करण्याच्या प्रयत्नात शास्त्रीय प्रगतीच्या सापळ्यात अडकली आहे. प्रगत शास्त्रीय तंत्राच्या सहाय्याने सिनेमा किंवा दूरदर्शनवर जे साधता येते ते रंगमंचावर साध्य होणे कठीण आहे व रंगभूमीची सिनेमा व टी. व्ही. शी चाललेली ही स्पर्धा रंगभूमीला हितावह ठरणारी व परवडणारी नाही. त्यामुळे सिनेमा किंवा टी. व्ही. द्वारे जे साध्य होणार नाही ते रंगभूमीवर दाखवण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे व त्यासाठी नटाचेच कलात्मक सृजनसामर्थ्य पुरेसे आहे.

नाटकाचा अमृतानुभव प्रेक्षकांना देण्यासाठी, श्रीमंत रंगभूमीवरील खर्चिक नाट्यगृहे, प्रकाशसाधने, सेट्स्, वेशभूषा, पार्श्वसंगीत व त्याच्या रेकॉर्डिंगची सॉफिस्टिकेटेड यंत्रणा या कशाचीच जरूर नाही. त्यासाठी जरूर आहे आजच्या समाजजीवनात पिळवटून निघणाऱ्या सामान्य माणसाचे प्रतीकरूप धारण करून रंगमंचाच्या वेदीवर स्वतःची आहुती द्यायला बद्धपरिकर अशा पवित्र (होली) नटाची व नटांद्वारे हे साध्य करायला सिद्ध असलेल्या पवित्र दिग्दर्शकाची. माणसाच्या छिन्नविच्छिन्न झालेल्या व्यक्तिमत्वाचे सूचक म्हणून गोणपाटाची लक्तरे लेवून रंगमंचावर अवतरणारा नट, व्यक्ती आणि व्यक्तिभोवतालचे वातावरण, स्वतःच्या शरीराचा व आवाजाचा उपयोग काही हेतुलक्षी शारीरिक सूचनांच्या (साईन्सच्या) आधारे करून ते साध्य करू शकतो. नटाने सादर करावयाच्या भूमिकेपासून एक प्रकारची विरक्तता या कामी उपयोगी पडणार नाही असे ग्रोटोवस्कीला वाटते. नटाने स्वीकारलेल्या भूमिकेसाठी त्याने स्वतःस रंगमंचावरील उत्पन्न करावयाच्या वातावरणात झोकून द्यायला हवे, असे त्याचे मत आहे व म्हणूनच गरीब (पुअर) रंगभूमीवरील नटाला तो पवित्र (होली) नट म्हणतो. नटाकडून अपेक्षित असे हे कार्य साध्य होण्यासाठी पिक्चर फ्रेम किंवा इतर कोणत्याही रंगमंचप्रकारात गृहीत मानलेली एकच एक प्रेक्षक-कलाकारांतील परस्पर संबंधाची कल्पना बंधनकारक असू नये असे ग्रोटोवस्कीला वाटते. म्हणून प्रत्येक नाटकासाठी प्रेक्षक-कलाकार संबंधासंबंधी तो नव्याने विचार करतो व तो अमलात आणतो. गरीब (निर्धन, पुअर) रंगभूमीसाठी नटाला सिद्ध करण्यासाठी ग्रोटोवस्कीची स्वतंत्र प्रशिक्षण-पद्धत आहे.

पात्र रंगमंचावर सादर करण्यासाठी नटाने करावयाच्या कार्याविषयी म्हणजेच अभिनयाविषयी बरीच सैद्धांतिक व तात्त्विक चर्चा आतापर्यंत झाली. नाटकांच्या अर्थ-घटनाला (इंटरप्रिटेशनला) अनुसरून पात्रांच्या हालचाली, चेष्टा, व समूहनाद्वारे दिग्दर्शक नाटकांतील गर्भित अर्थ कसा व्यक्त करतो ते आता यापुढे पहावयाचे आहे. तसेच प्रवेश, प्रस्थान, पडणे, झोपणे, आसनावर बसणे, गुडघे टेकून बसणे, फोनवर बोलणे इत्यादी क्रिया नटांनी कलात्मक पद्धतीने कशा कराव्या याचाही विचार इथे करावयाचा आहे.

पात्रांच्या हालचाली (मूव्हमेन्ट्स्)

रंगमंचावर पात्रांच्या विविध प्रकारच्या अन् स्वरूपाच्या हालचाली संभवतात, व त्यांचा उपयोग कुशल दिग्दर्शक नाटकाचा आशय प्रभावीतपणे प्रक्षेपित करण्यासाठी करून घेऊ शकतो. विविध हालचालींची योजना करताना संवादांत वा प्रसंगांत पुरेशी प्रेरक शक्ती आहे की नाही हे दिग्दर्शकाने पाहिले पाहिजे व निरर्थक हालचाली टाळल्या पाहिजेत, किंवा कोणतीही हालचाल निरर्थक वाटणार नाही याची खबरदारी घेतली पाहिजे.

हालचालीचा उद्देश व स्वरूप यावरून हालचालींचे विविध प्रकार खालीलप्रमाणे होऊ शकतात.

हालचालींचे प्रकार (स्वरूपावर आधारित) – रंगमंच भूगोलाचे दृष्टीने हालचालींचे प्रमुख तीन प्रकार होऊ शकतात.

(१) समांतर हालचाली – म्हणजे रंगद्वार रेषेला समांतर हालचाली. अशा हालचालीमध्ये पात्रांचे प्रेक्षकापासूनचे अंतर कायम राहते. त्यामुळे त्या पुरेशा अर्थवाही होऊ शकत नाहीत, म्हणून अशा हालचालींचा दिग्दर्शकाने शक्यतो उपयोग टाळावा. काही प्रसंगीच अशा हालचाली शोभून दिसतात. उदाहरणार्थ, 'तुझे आहे तुज पाशी' या नाटकात विशाल महिला निघून गेल्यावर संतापाने आचार्य येरझारा घालीत असतात त्यावेळी अशी समांतर हालचाल चालू शकते.

(२) लंब हालचाली – रंगद्वार रेषेला लंब (परपेन्डिक्युलर) दिशेने केलेल्या हालचालीना लंब हालचाली म्हणतात. सरळ प्रेक्षकाकडे हालचाल झाल्यास त्याद्वारे प्रेक्षकांशी प्रत्यक्ष संबंध प्रस्थापित होतो म्हणून नाटकात अपेक्षित असलेले वातावरण सांभाळून काही प्रसंगी प्रेक्षकांशी प्रत्यक्ष संबंध साधण्यासाठी अशा लंब हालचालीचा उपयोग होतो. उदाहरणार्थ, 'प्रेमा तुझा रंग कसा' या नाटकात शेवटी बल्लाळ बब्याला घेऊन प्रेक्षकांशी थेट संपर्क साधतो त्यावेळी लंब हालचाल आवश्यक ठरते. एखाद्या प्रसंगी एखादी गोष्ट किंवा विचार प्रेक्षकांच्या मनावर जास्त ठसविण्यासाठी देखील अशा हालचालीचा उपयोग होऊ शकतो.

प्रेक्षकांकडे पाठ फिरवून प्रेक्षकांपासून दूर जाणे हा लंब हालचालीचा दुसरा प्रकार फारसा वापरात आणता येत नाही, कारण त्यामुळे प्रेक्षकांबरोबरचा संपर्क एकदम तुटतो. तरीही रंगमंचावर अनेक पात्रे असताना त्यांच्यात जे घडत असेल त्याबाबतीत आपली असहाय्यता व्यक्त करण्यासाठी प्रेक्षकापासून तडक दूर जाण्याची लंब हालचाल वापरता येईल.

(३) तिरप्या हालचाली (डायगोनल मुव्हमेन्ट्स्) – अशा हालचालींत प्रेक्षकांच्यापासूनचे अंतरही बदलते व हालचाली स्पष्टपणे दिसतातही. समांतर हालचाली स्पष्टपणे प्रेक्षकांना दिसू शकतात पण त्यात अंतर कायम राहते, व लंब हालचालीत अंतर कमी जास्त होते. पण या हालचाली प्रेक्षकांना नीट दिसू शकत नाहीत. तिरप्या हालचालीत हे दोन्ही दोष टाळले जातात व त्या पुरेशा गतिमान व अर्थपूर्ण होऊ शकतात. म्हणून नाटकात शक्यतो तिरप्या हालचालींचाच उपयोग करावा. मात्र सरळ रेषेतील हालचाली शक्यतो टाळाव्यात कारण त्या तितक्या कलात्मक वाटत नाहीत.

उद्देशावर आधारित विविध हालचालींचे प्रकार

रंगमंचावर पात्रांच्या निरर्थक हालचाली होता कामा नयेत. प्रत्येक हालचाल अर्थपूर्ण झाली पाहिजे याकडे दिग्दर्शकाने सतत लक्ष दिले पाहिजे. उद्देशानुसार हालचालींचे विविध प्रकार खाली दर्शविल्याप्रमाणे होतात.

(१) **नाटकात लेखकाला अभिप्रेत असलेल्या हालचाली** – नाटक लिहीत असताना सुचणाऱ्या हालचाली लेखक नाटकाच्या पुस्तकात लिहून ठेवतो. अशा हालचाली

लेखक जितक्या कमी प्रमाणात लिहील तितके चांगले. नाटकाच्या अर्थघटणावर आधारित हालचाली जर लेखक लिहू लागला तर त्यामुळे दिग्दर्शकावर बंधने पडतात. काही लेखक विविध हालचाली व चेष्टा या बाबतीत भरपूर टिपा आपल्या लिखाणात देतात. नाट्यनिर्मितीतील कार्यपद्धतीचे पुरेसे ज्ञान लेखकाला असावयास पाहिजे हे जितके खरे आहे तितकेच लेखकापेक्षा रंगभूमीची जास्त चांगली समज असलेल्या दिग्दर्शकाच्या हाती ते नाटक जाण्याची शक्यता असते व अशा दिग्दर्शकाची कित्येक वेळा लेखकाच्या सूचनांमुळे पंचाईत होत असते. निर्मितीविषयक भरपूर टिपा व सूचना असलेले नाटक बसवणे सामान्य दिग्दर्शकाला सहाय्यभूत होत असले तरी समर्थ दिग्दर्शक अशा सूचनांचे बंधन पाळावयास तयार होईलच असे नाही. तेव्हा लेखकाने नाटकात स्वतःच्या अशा फार कमी सूचनांचा उपयोग करावा. त्यामुळे दिग्दर्शकाच्या सर्जनशील कल्पनाशक्तीला भरपूर वाव मिळतो. बरीच नाटके त्यांचे बरेच यशस्वी प्रयोग झाल्यानंतर छापली जातात. अशा नाटकांच्या पुस्तकात या प्रयोगांत निश्चित केलेल्या सर्व हालचाली, हावभाव, कार्यव्यापार व चेष्टा यांचा समावेश केला जातो. अनुकरणशील दिग्दर्शकाला अशा सूचनांचा उपयोग होतो. पण एखाद्या समर्थ दिग्दर्शकाला त्यांची अडचण होण्याची शक्यता असते. नाटकांत ज्या मीत ककमी हालचाली छापलेल्या असाव्यात त्या अशा.

प्रवेश – पात्रांच्या प्रवेशाविषयीची सूचना नाटकात असणे अत्यंत आवश्यक असते. पात्राच्या प्रवेशाबरोबरच पात्राची स्थापना होणे आवश्यक असते. शिवाय प्रवेशामागील पात्राचा उद्देशही प्रवेशात प्रभावी करण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे. प्रवेशाद्वारे पात्र प्रभावीपणे प्रस्तुत करण्याची एक विशिष्ट पद्धती पूर्वीच्या नाटकी शैलीमध्ये प्रचलित होती. कोणतेही पात्र असो, प्रवेशद्वारापर्यंत जोरदार चाल करून त्याने यावयाचे व प्रवेश होताच क्षणभर थबकावयाचे. पण ही पद्धत सर्वच पात्रांना शोभून दिसत नसे. प्रत्येक पात्राच्या प्रवेशाचा नाटकाच्या लयीवर (टेम्पो) काही ना काही परिणाम घडून येतच असतो. तेव्हा प्रत्येक प्रवेश योग्य प्रमाणात प्रेक्षकांच्या ध्यानी येणे आवश्यक असते, म्हणून प्रवेश करणाऱ्या पात्राचे दर्शन प्रेक्षकांना व्यवस्थित होईल अशा पद्धतीने दृश्यबंधात प्रवेशद्वारांची योजना केली जावी. जास्तीत जास्त नाटकीय महत्त्वाचे प्रवेश ज्या प्रवेशद्वारातून व्हावयाचे असतील ते प्रवेशद्वार मध्यरंगशीर्षात ठेवणे चांगले. कारण प्रवेश होताच दाराच्या चौकटीत पात्राचे होणारे दर्शन परिणामकारक ठरते. अन्य प्रवेशासाठी उजवे किंवा डावे रंगपीठ यांचा उपयोग करावा. काही अपरिहार्य कारणामुळे प्रवेश डाव्या किंवा उजव्या रंगशीर्षातून दाखवणे भाग असेल तर प्रवेशाचे महत्त्व टिकविण्यासाठी जिना किंवा अन्य स्वरूपात पातळीचा (लेव्हलचा) उपयोग करावा. रंगमंचावर मांडलेल्या मंचवस्तूमुळे कित्येक वेळा प्रवेशद्वार बरेच झाकले जाते व त्यामुळे प्रवेश करणारे पात्र प्रेक्षकांना व्यवस्थित दिसू शकत नाही. अशा वेळी देखील लेव्हलचा उपयोग प्रवेशद्वारासाठी करावा. दृश्यबंध प्रकाशित करणाऱ्या प्रकाशयोजनेत

अभिनयअवकाश पुरेसा प्रकाशित ठेवण्याचा प्रयत्न असतो, पण कित्येक वेळा प्रवेशद्वारापाशी प्रकाश अपुरा असतो त्यामुळे प्रवेश परिणामकारक होऊ शकत नाही. यासाठी प्रवेशद्वाराशी प्रकाश पुरेसा राहील याची खबरदारी दिग्दर्शकाने अवश्य घ्यावी. यासाठी पार्श्व-अवकाशातून (विंग स्पेसमधून) दिलेल्या तिरप्या प्रकाशाचा (कटसाईटचा) चांगला उपयोग होऊ शकतो.

जेव्हा एकापेक्षा जास्त पात्रे एकाच प्रवेशद्वारातून एकाच वेळी प्रवेशतात तेव्हा त्यांच्यातील महत्त्वाच्या पात्रांचे महत्त्व प्रस्थापित होईल, अशा पद्धतीने पात्रांच्या प्रवेशाचा क्रम ठेवावा लागतो. पात्रे बोलत बोलत प्रवेशतात, तेव्हा न बोलणारे पात्र पुढे राहिले तर बोलत प्रवेश करणाऱ्या पात्राचा चेहरा प्रेक्षकांना व्यवस्थित दिसतो व त्याचे भाषणही व्यवस्थित समजते.

पात्रांचे प्रवेश परिणामकारक करण्यासाठी वर उल्लेखिलेल्या उपायांखेरीज अन्यही उपाय योजले जातात, ते असे....

१) प्रवेश करण्यापूर्वी आवाज देणे. २) दारावर टकटक करून अगर बेल वाजवून नंतर प्रवेश करणे. (३) साधारणपणे प्रवेश करण्यासाठी जी प्रवेशद्वारे वापरली जातात त्या व्यतिरिक्त इतर ठिकाणाहून प्रवेश करणे. (४) प्रवेशापूर्वी पावलांचा आवाज ऐकू येणे. (५) बोलत प्रवेशणे. (६) रंगमंचावरील सर्व पात्रे बोलत असता एखाद्या पात्राचा प्रवेश झाल्यावर सर्वांनी गप्प होणे.

प्रस्थान – प्रवेशाप्रमाणे प्रस्थानाच्या सूचना पण नाटकात लेखकाने दिलेल्या असतात. कोणत्याही पात्राचे प्रस्थान होताना दिग्दर्शकाने ते अशा पद्धतीने योजले पाहिजे की प्रस्थानापूर्वीच्या वाक्यानंतर किंवा कृतीनंतर लगेच ते पात्र गेले पाहिजे. प्रस्थान करणारे पात्र प्रस्थानापूर्वी रंगमंचाच्या मध्यावर असेल तर हे शक्य नसते. त्यावेळी पात्राने दरवाज्यापर्यंत जाऊन मग वाक्य म्हणून त्यानंतर जावे. वाक्यानंतर लगेच प्रस्थान झाले नाही तर नाटकाच्या लयीवर त्याचा अनिष्ट परिणाम होतो.

उदाहरणार्थ–

अ : यापुढं मी तुझं तोंड पाहणार नाही. या वाक्यानंतर 'अ'चे प्रस्थान असेल तर ते प्रस्थान वाक्यानंतर लगेच झाल्यास त्या वाक्याचा परिणाम तीव्र होतो. पण हेच 'अ' हे पात्र वाक्य बोलताना रंगमंचाच्या मध्यावर असेल तर वाक्यानंतरच्या दरवाज्यापर्यंतच्या त्याच्या हालचालीमुळे तीव्रता कमी होते. अशावेळी ते वाक्य दरवाज्यापर्यंत येऊन बोलणे सोयीचे नसेल तर, मध्यावरच वाक्य बोलून दरवाज्यापाशी क्षणभर थांबून मागे वळून दुसऱ्या पात्राकडे तिखट नजरेने पाहून नंतर झटक्याने 'अ' निघून गेला तर त्याच्या प्रस्थानाचा योग्य तो परिणाम होतो.

(२) **संवाद अगर कृती प्रभावी करण्यासाठी हालचाल** – काही वेळा शब्दांचे महत्त्व इतके असते की हालचाली अशावेळी अनावश्यक ठरतात.

उदाहरणार्थ –

अ : आपण मला मदत करू शकत नाही याचं मला वाईट वाटतं.

ब : मलाही वाईट वाटतं. येतो.

अ : (ब दरवाज्याकडे जाऊ लागल्यावर) अर्थात, इतर मार्ग आहेत.

ब : (थांबून व वळून) इतर मार्ग ?

अ : (क्षणभर थांबून) मला वाटतं मला जे काही म्हणायचंय ते आपल्याला कळलंय. गुड् नाईट.

येथे 'अ'ची कोणतीही हालचाल त्याच्या वाक्यांचा जोर कमी करेल.

काही वेळा हालचाली इतक्या महत्त्वाच्या असतात की त्यामध्ये शब्दांची लुडबूड चालत नाही.

उदाहरणार्थ – एका व्यक्तीचा सार्वजनिक जीवनात काही प्रमाद घडलाय् व तशी कबुली असलेल्या पत्रावर त्याने सही करावयाची आहे. त्याने जर सही केली तर त्याच्याविरुद्ध करण्यात आलेल्या कटाचा तो बळी ठरणार आहे. जर सही केली नाही तर त्याच्यावर केस करण्यात येईल व त्याचे परिणाम सर्वच कुटुंबाला भोगावे लागतील. अशा परिस्थितितील संवाद.

क : मी काय करावं ?

ख : फक्त या कागदावर सही करा. तुम्ही सगळं वाचलं आहेच. सही केली नाही तर परिणाम काय होतील हेही तुम्हाला कळलंय.

क : (टेबलाशी जातो. बसतो. पेन हातात घेऊन सर्वांकडे पाहातो. कोणावर काहीच परिणाम होत नाही हे पाहून कागद न वाचताच त्यावर सही करतो. उभा राहतो आणि सर्वांना आनंदात सोडून निघून जातो.)

या ठिकाणी हालचाली इतक्या महत्त्वाच्या आहेत की मध्ये वाक्ये आल्यास त्यांची अडचण होईल.

पण काही वेळा वाक्यांतील शब्दांचे महत्त्व स्पष्ट करण्यासाठी किंवा शब्दांमागील हेतू स्पष्ट करण्यासाठी हालचालींची गरज असते.

उदाहरणार्थ –

अ : (ब ला म्हणतो) चालता हो इथून. (असे म्हणत ब कडे जातो.) या हालचाली मुळे 'ब'ला हाकलून देण्याची 'अ'ची उत्कट इच्छा आहे हे स्पष्ट होते. पण वरीलप्रमाणे बोलून तोंड झाकून 'अ' मागच्या बाजूस गेला तर 'ब'ला हाकलून देण्याची 'अ'ची इच्छा नाही पण नाइलाजाने त्याला ते करावे लागते आहे हे स्पष्ट होते.

(३) सोयीसाठी हालचाल.

कित्येक वेळा त्या प्रसंगाची गरज म्हणून हालचाली योजाव्या लागतात. रंगमंचावर जेव्हा अनेक पात्रे असतात तेव्हा एका पात्राकडून दुसरे पात्र झाकले जाऊ नये म्हणून हालचाली योजाव्या लागतात.

एखाद्या प्रसंगात एखाद्या पात्राचे महत्त्व जास्त असेल तर महत्त्वास योग्य अशा जागी त्या पात्रास जावे लागते. अशा वेळी त्या पात्राने केलेल्या हालचालीस रंगमंच घेणे (टेकिंग दि स्टेज) असे म्हणतात. या वेळी महत्त्वाच्या पात्राचे महत्त्व टिकेल किंवा वाढेल अशी दुसऱ्या पात्रास हालचाल करावी लागते. अशा हालचालीस रंगमंच देणे (गिव्हिंग दि स्टेज) असे म्हणतात.

रंगमंचावर समतोल राखण्यासाठीदेखील काही हालचाली योजाव्या लागतात. (मुव्हमेंट फॉर बॅलन्स). रंगमंचाच्या एकाच बाजूला पात्रांची गर्दी झाली असेल तर समतोल रहावा म्हणून काही पात्रांना दुसऱ्या बाजूस न्यावे लागते.

सामूहिक अभिनयांत काही चित्रात्मक परिणाम साधण्यासाठी काही पात्रांच्या हालचाली योजाव्या लागतात. त्यांना चित्रात्मक परिणामासाठी हालचाली (मूव्हमेंट्स् फॉर पिक्चर इफेक्ट्स्) असे म्हणतात.

तांत्रिक सोयीसाठी योजावयाच्या हालचालींचे जे वर वेगवेगळे प्रकार पाहिले या सर्व प्रकारच्या हालचाली योजताना त्या मात्र तांत्रिक गरज म्हणूनच योजल्या आहेत असे वाटणार नाही याची खबरदारी दिग्दर्शकाने घेतली पाहिजे.

(४) विरोधाभासासाठी हालचाली (मूव्हमेंट्स फॉर कॉन्ट्रास्ट)

एखाद्या प्रसंगातील विरोधाभास स्पष्ट करण्यासाठी काही हालचाली योजता येतात.

उदाहरणार्थ, ' तुझे आहे तुजपाशी ' नाटकाच्या दुसऱ्या अंकात अतिविशाल महिला मंडळाच्या महिला निघून गेल्यावर आचार्य संतापाने येरझारा घालत असतात त्यावेळी त्यांचे अंधानुकरण करणाऱ्या ' श्याम 'लाही त्याच प्रकारच्या हालचाली दिल्या तर विरोधाभास चांगला जाणवतो. आचार्य रंगमंचाच्या उजव्या बाजूस गेले की श्यामने डाव्या बाजूस जायचे व आचार्य डाव्या बाजूस आले की श्यामने उजव्या बाजूस जायचे, असे दाखवून विरोधाभासातून प्रसंगाची रंजकता वाढवता येते.

(५) पात्रांच्या मानसिक अवस्था दाखविण्यासाठी हालचाली

पात्रांच्या मानसिक अवस्था कित्येक वेळा सूचक हालचालींमधून चांगल्या व्यक्त करतात. उदाहरणार्थ, वरील प्रसंगातील आचार्यांच्या येरझारा.

(६) तालासाठी हालचाली (मूव्हमेंट्स् फॉर रिदम्)

चरित्रचित्रणाचा ताल व नाटकाचा महाताल या दोन्ही तालांना एका समेवर आणण्यासाठी काही हालचाली योजाव्या लागतात. उदाहरणार्थ, ' वन् फ्ल्यू ओव्हर दि ककुज नेस्ट ' या कादंबरीवर आधारीत ' आकाशपक्षी ' या नाटकाच्या पहिल्या

अंकाच्या शेवटचा प्रसंग घेऊ. फुटबॉलची मॅच पाहायची नरेश ठाकूरची इच्छा असते. मानसिक रुग्णालयात त्याला एक रुग्ण म्हणून कोर्टाने दाखल केलेले असते. सर्वच रुग्णांना सामना पहायची इच्छा असते. पण मेट्रनने सर्वांना मनाई केलेली असते. नरेश ठाकूरला अनुसरून सर्व रुग्ण बंड करतात व टी. व्ही. सेट आणून त्यावर सामना पाहू लागतात. मेट्रन टी. व्ही.चे कनेक्शन तोडून टाकण्याची आज्ञा देते. कनेक्शन तोडले गेले, तरीही पराभव मानण्यास तयार नसलेला नरेश फुटबॉल सामना दिसतोच आहे अशा आविर्भावात पहात बसतो. सर्व रुग्ण एकापाठोपाठ तेथे येतात आणि टी. व्ही. वर न दिसणारा फुटबॉलचा खेळ पाहण्यात रंगून जातात व पडदा पडतो. या प्रसंगात सर्व रुग्ण पात्रे त्यांच्या हालचालींमुळे अंकाच्या समेवर येतात व अंकाचा शेवट परिणामकारक होतो.

(७) लयीसाठी हालचाल (मूव्हमेन्ट फॉर टेम्पो)

गतीच्या संदर्भात कित्येक ठिकाणी नाटक ढिले पडते आहे असे जाणवल्यास पात्रांना काही हालचाली देऊन गती वाढवण्याचा प्रयत्न दिग्दर्शकाला करावा लागतो. कित्येक वेळा प्रसंगात असलेली गतिमानता व्यक्त करण्यासाठी पात्रांच्या हालचाली योजाव्या लागतात. जुलूस नाटकात अशा हालचालींची बरीच उदाहरणे सापडू शकतात.

हालचाली आयोजित करताना काही सर्वसाधारण गोष्टी लक्षात घेणे जरूरीचे असते.

साधारणतः संवाद व हालचाली यांचे एकाच कृतीत बरोबर आयोजन करू नये. पण नाट्यार्थाचे दृष्टीने असे आयोजन अपरिहार्य असेल तेव्हा जर हालचाल आणि संवाद समान महत्त्वाचे असतील तेव्हा दोन्हीही एकाच वेळी सुरू झाले पाहिजेत व एकाच वेळी पूर्ण झाले पाहिजेत. जर संवादापेक्षा हालचालीचे महत्त्व जास्त असेल तर हालचाल आधी सुरू व्हावी व संवाद महत्त्वाचा असेल तर संवाद आधी सुरू करावा. अनेक पात्रांच्या एकाच वेळी हालचाली येत असतील तर शक्य तितक्या वेगवेगळ्या दिशांत त्या हालचाली योजाव्यात. पण एकापेक्षा जास्त पात्रांची हालचाल एकाच दिशेने होणे आवश्यक असेल तर त्यांत विविधता आणण्यासाठी त्यांना एका मागोमाग एक चालवावे. एकाच वेळी एकाच दिशेने अनेक पात्रांची हालचाल विनोदनिर्मितीसाठी उपयोगी पडते.

मंचव्यवहार (स्टेट बिझिनेस)

हालचालीशिवाय पात्राने रंगमंचावर केलेल्या कृतीस मंचव्यवहार किंवा स्टेज बिझिनेस असे म्हणतात. हालचालीप्रमाणे मंचव्यवहाराचेही उपयोगानुसार अनेक प्रकार होतात.

१) नाट्यसंहितेत असलेला मंचव्यवहार- हालचालीप्रमाणेच नाट्यसंहितेत काही मंचव्यवहार दिलेले असतात. अर्थात् संहितेत जितके कमी मंचव्यवहार असतील तितका दिग्दर्शकाच्या कल्पनाशक्तीला जास्त वाव मिळतो. पण संहितेतील काही मंचव्यवहार आवश्यकच असतात.

२) **संवाद अगर कृती प्रभावी करण्यासाठी व्यवहार** (बिझिनेस फॉर रीएन्फोर्सिंग दि ॲक्शन)– काही संवाद अगर कृती प्रभावी करण्यासाठी मंचव्यवहार योजता येतात. उदाहरणार्थ, स्वतःचे म्हणणे पटवून देण्यासाठी हातवारे करणे, टेबलावर मूठ आपटणे.

३) **समोरच्या पात्राच्या कृतीवर प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यासाठी व्यवहार** (बिझिनेस फॉर रिस्पॉन्स)– उदाहरणार्थ, दुसऱ्याच्या म्हणण्याला मान डोलावणे, नापसंती व्यक्त करणे, त्याने हात उगारल्यास बचावात्मक पवित्रा घेणे वगैरे.

४) **विरोधाभासासाठी व्यवहार**– अशा प्रकारच्या स्टेज बिझिनेसचे एक अप्रतिम उदाहरण घाशीराम कोतवाल नाटकात पहावयास मिळते. बावनखणीत रात्र विलासात घालवून नवरा पहाटे घरी आल्यावर पत्नी त्याचे उसने हास्य आणून स्वागत करत असते. त्याचवेळी बावनखणीत थकलीभागलेली नर्तकी आपला साजशृंगार उतरवत असते.

'तुझे आहे तुजपाशी' नाटकातून आणखी एक उदाहरण देता येईल. सतीशला उषाकडून जी उदासीन वागणूक मिळत असते ती जाणवून काकाजीने धूर न निघणाऱ्या हुक्क्याकडे पाहून "अरे हे निखारे तर केव्हाचेच विझले" असे म्हणणे.

विरोधाभासाचे आणखी एक उदाहरण– 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' या नाटकातून देता येईल. प्रेमभावनेविषयी भयंकर चीड असलेल्या मालकाच्या घरी कमा-गोविंदा जागा भाडयाने मागण्यासाठी आलेली असतात. आपणास जागा मिळणार हे ऐकून ती दोघंही खुलतात, सुखस्वप्नांत रंगून जातात. याचवेळी सिगारेट तोंडात धरून ती पेटवण्याकरता काडी पेटवलेल्या मालकाचे तिकडे लक्ष जाते. काडी तशीच जळत राहते व प्रेमाच्या एका उत्कट क्षणाचा अनुभव कमा-गोविंदा घेत असता काडीचा चटका बसून मालक कण्हतो व कमा-गोविंदा सावध होतात.

(५) **पात्राची मानसिक अवस्था दाखविण्यासाठी व्यवहार** – कोटाच्या बटनाशी खेळणे, सिगारेटचा धूर सोडणे, गटागटा पाणी पिणे अशा व्यवहारांतून पात्रांची मानसिक अवस्था चांगली दाखविता येते. यासाठी 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' नाटकातील आणखी एक उदाहरण देत आहे. पाळता येणे कठिण अशा अटी लादून मालकानी कमा-गोविंदाला जागा भाडयाने दिलेली असते व शेजारच्याच खोलीत राहणारा मालक अटींचे पालन केले जाते की नाही यावर बारीक लक्ष ठेवून असतो. कमाला या गोष्टीची अतोनात चीड असते. परंतु ती काहीच करू शकत नसते. हातांत असलेल्या मुळयाकडे पाहून ती गोविंदाला म्हणते, "या मुळयासारखा त्या मालकाला चावून खावा असं वाटतंय" असं म्हणून ती मुळा नुसता चावून थांबत नाही तर त्याची हिरवी पाने ओरबाडते व उरलेले थोटुक खाली टाकून त्यावर नाचते. कमाची मानसिक अवस्था या व्यवहाराद्वारे फार चांगली सूचित होते.

(६) **तालासाठी व्यवहार** (बिझिनेस फॉर ह्रिदम्) – पात्रांचा ताल व

नाटकाचा महाताल यांची सम कशी साधली जाते याचे उदाहरण 'प्रेमा तुझा रंग कसा' या नाटकात चांगले मिळते.

पहिल्या अंकाच्या शेवटी बल्लाळ बाजीरावला बब्बड व प्रियंवदाबद्दल सांगत असतो. बाजीरावला जेव्हा प्रियंवदा हे ऐकत असल्याची जाणीव होते तेव्हा तो पळ काढतो. पण तो का निघून गेला हे न कळून त्याला समजावायला बल्लाळ त्याच्या मागून जातो व अजूनही प्रियंवदाकडे लक्ष न गेलेला बल्लाळ बाजीराव गेल्यावर मागे वळतो. त्याचे स्वतःच्या रागावलेल्या पत्नीकडे लक्ष जाते व तो मटकन् खाली बसतो व इथेच पडदा पडतो.

(७) **लयीसाठी व्यवहार** (बिझिनेस फॉर टम्पो) – हालचालीप्रमाणे व्यवहाराचाही नाटकाची गती योग्य ठेवण्यासाठी उपयोग होऊ शकतो.

(८) **नेपथ्यात** घडलेल्या घटनेचा प्रत्यय प्रेक्षकांना आणून देण्यासाठी सूचक व्यवहाराचा उपयोग कुशल दिग्दर्शक करू शकतो. ज्या घटना रंगमंचावर दाखवता येत नाहीत त्या नेपथ्यात घडल्या आहेत असा आभास रंगमंचावरील पात्रांच्या अभिनयांतून होऊ शकतो.

उदाहरणार्थ, भाऊरावाच्या मृत्यूनंतर त्याचा बाप सुनेचे केशवपन जबरदस्तीने करवतो हे भयानक दृश्य घरात घडले असा आभास बॅरिस्टरच्या प्रतिक्रियेच्या साहाय्याने बॅरिस्टर नाटकात दाखविला आहे.

काही व्यवहारांच्या बाबतीत ते निश्चित करताना काही पथ्ये पाळावी लागतात, काही काळजी घ्यावी लागते. असे व्यवहार पुढीलप्रमाणे– पडणे, बसणे, उभे राहणे, गुडघे टेकून बसणे, खाद्यपदार्थ खाणे अगर पेय पिणे, विडी-सिगारेट ओढणे, टेलिफोनवरून बोलणे, रंगमंचावर वळणे, मारामारी करणे इत्यादी–

यापैकी काही व्यवहारांसंबंधी चर्चा करणे योग्य ठरावे.

रंगमंचावर उभे राहाणे – रंगमंचावर उभे राहताना नटाने स्वतःचे ओंगळ दर्शन प्रेक्षकांना होणार नाही याची खबरदारी घ्यावी. नेहमी रंगशीर्षाकडील पाय किंचित पुढे ठेवून उभे राहिल्यास नटाची आकृती योग्य तऱ्हेने प्रेक्षकांना दिसू शकते.

गुडघे टेकून बसणे – गुडघे टेकून बसताना देखील वरीलप्रमाणे काळजी घ्यावी. म्हणजे नटाचा चेहरा प्रेक्षकांकडे योग्य प्रमाणात राहील. एक गुडघा टेकून बसावयाचे असल्यास रंगपीठाकडील गुडघा जमिनीवर टेकलेला असावा. खुर्चीवर बसण्याची क्रिया करताना सुद्धा नटाने काळजी घेणे आवश्यक असते. खुर्चीवर बसताना पायाच्या मागील बाजूने खुर्चीच्या उंचीचा अंदाज घेऊन किंचित पुढे झुकून मग खुर्चीच्या बैठकीवर बूड टेकले तर खुर्चीवर व्यवस्थित (डीसेन्टली) बसता येते. काही नटांना खुर्चीवर बसताना खुर्ची पुढे ओढून मग खुर्चीवर बसायची सवय असते. पण त्यामुळे खुर्चीची जागा किंचित बदलते व त्यानंतर हालचालीत अडथळा निर्माण होण्याची शक्यता असते. लुंगी

नेसलेल्या पुरुषपात्राने अगर साडी नेसलेल्या स्त्री पात्राने खुर्चीवर बसताना शक्यतो पायावर पाय चढवून बसू नये.

पडणे – रंगमंचावर मूर्च्छा येऊन पडायची क्रिया करताना नटाने खूप काळजी घ्यावी लागते. काही काही पात्रे रंगमंचावर नाटकीय परिणाम साधण्याच्या कल्पनेने इतक्या ओबडधोबडपणे पडतात, की त्यामुळे नटाला कुठे लागले नाही ना या काळजीने नाटकातून प्रेक्षकांचे चित्त विचलित होते व रसभंग होतो. रंगमंचावर पडताना नटाने अशा काही पद्धतीचा अवलंब करावा की उभ्या अवस्थेपासून तो जमिनीवर पडलेल्या अवस्थेपर्यंत त्याचे शरीर कोणत्याही क्षणी समतोलच असावे. तसे केले म्हणजे कोणत्याही प्रकारची इजा न होता स्वस्थतेने पडण्याची क्रिया होते व प्रेक्षकांना अनावश्यक धक्का बसत नाही.

खाद्यपदार्थ खाणे, चहा वगैरे पिणे, सिगारेट पिणे इत्यादी

वरील प्रकारच्या क्रिया अपूर्ण वाटाव्यात इतक्या घाईने कित्येक नट रंगमंचावर उरकताना दिसतात. त्यामुळे योग्य तो आभास निर्माण होत नाही व या क्रिया तालीम न करता पूर्णपणे करण्याचा प्रयत्न केला तर त्यामुळे अन्य कृतीत किंवा बोलण्यात अडथळा निर्माण होण्याची शक्यता असते. म्हणून अभिनय करत असताना केव्हा घास घ्यायचा, कसा तो चावायचा वा गिळायचा, केव्हा डिश उचलायची वा परत ठेवायची, केव्हा घोट घ्यायचा, सिगारेट केव्हा पेटवायची, केव्हा व कुठे ती विजवायची, धूर केव्हा व कसा सोडायचा इत्यादी सर्व क्रिया पात्रानुरूप व प्रसंगानुरूप ठरवून तालमीत त्यांचा पूर्ण सराव केला तरच अभिनयात योग्य ती स्वस्थता व सहजता येते.

रंगमंचावर वळणे – रंगमंचावर वळण्याचे एकंदर चार प्रकार होतात.

(१) बंद वळणे– प्रेक्षकांकडे पाठ करून वळणे (क्लोज टर्न).

(२) खुले वळणे– प्रेक्षकांकडे तोंड करून वळणे (ओपन टर्न).

(३) आखुड वळणे– कमीत कमी फिरून वळणे (शॉर्ट टर्न).

(४) लांब वळणे– जास्तीत जास्त फिरून वळणे (लाँग टर्न).

नट रंगमंचावर कोठे व कसा उभा आहे व त्याला कोणीकडे वळायचे आहे त्यावर वळण्याचा प्रकार अवलंबून राहील. पण नटाने शक्यतो खुले व आखुड वळण घ्यावे. उदाहरणार्थ, पात्र रंगमंचाच्या उजव्या बाजूला डावीकडे तोंड करून उभे असेल व त्याला मध्य रंगशीर्षात असलेल्या दरवाज्याकडे वळायचे असेल तर खुले व आखुड वळण योग्य दिसेल पण उजव्या बाजूस मध्य रंगशीर्षात असलेल्या दरवाज्याकडे त्याचे तोंड असेल व जवळच उजव्या बाजूकडील खिडकीकडे त्यास वळावयाचे असेल तर खुले पण लांब वळण योग्य होईल.

रंगमंचावरील मारामारी व लढाई : मारामारीची किंवा लढाईची दृश्ये बऱ्याच वेळी रंगमंचावर कृत्रिम व नकली जाणवतात व उत्कट क्षणी रसभंग करतात.

अशी दृश्ये वास्तव व परिणामकारक लागावीत यासाठी त्यांतील सर्व पात्रांच्या सर्व कृती आगाऊ निश्चित करून त्याप्रमाणे तालमीत त्यांचा चांगला सराव करावा लागतो तरच प्रयोगाचे वेळी अशा दृश्यांत सहजता दिसून येते. याबाबतीत सचीन शंकर यांच्या 'छत्रपती शिवाजी' या नृत्यनाट्यातील पावन खिंडीतील लढाईचा प्रसंग उत्तम उदाहरण म्हणून देता येईल. या दृश्यांत युद्ध इतके परिणामकारक दाखविले होते की ते कसे दाखविले असावे हे पाहण्यासाठी मी त्या प्रसंगाला दुसऱ्या प्रयोगात नेपथ्यात जाऊन उभा राहिलो. सात आठ मावळे व तितकेच पठाण सैनिक यांची रंगमंचावर अशी काही रचना केली होती की पावनखिंडीत प्रचंड सैन्ये जमा झाली आहेत असे वाटावे. व लढताना दाखवलेले हे सैनिक तलवारीचे विविध हात करून आपल्याच ढालीवर आपलीच तलवार मारून आवाज करत होते पण कुणालाही इजा न होता तुंबळ युद्ध चालल्याचा आभास त्यामुळे निर्माण झाला होता.

आधुनिक नाट्यप्रकारांत स्त्री-पुरुष पात्रांची भेट, चुंबन, बलात्कार व संभोग अशी दृश्ये रंगमंचावर दाखविली जातात. अशा दृश्यांत पात्रांची समूहने व क्रिया अशा पद्धतीने निश्चित केलेल्या असतात की प्रत्यक्ष कृती अगदी साध्या असूनही योग्य तो आभास निर्माण होऊ शकतो. पण त्यासाठी कुशल व कल्पक दिग्दर्शकाची गरज असते.

पात्रांचे समूहन (ग्रुप इफेक्ट्स्) – नाटकांतील प्रत्येक क्षण आणि अभिनय-अवकाशाचा प्रत्येक भाग यांचा नाट्यप्रयोगात जास्तीत जास्त उपयोग दिग्दर्शकाला करता आला पाहिजे. पात्रांच्या हालचाली योजताना याची काळजी घ्यावी लागतेच पण पात्रांच्या समूहदृश्यांची योजना करताना याचा जास्त विचार केला पाहिजे. पात्रांची रचना दृश्यबंधात करताना त्यात प्रसंग बोलका करण्याचे सामर्थ्य असले पाहिजे. पात्रांची प्रत्येक रचना अर्थगर्भ झाली पाहिजे इकडे दिग्दर्शकाचे खास लक्ष हवे. नाटकातील कोणत्याही प्रसंगाचे, कोणत्याही क्षणी छायाचित्र घेतल्यास त्या छायाचित्रातील पात्रांची रचना बोलकी वाटली पाहिजे. प्रसंग कोणता आहे, पात्रांचे परस्पर संबंध काय आहेत याचे सूचन छायाचित्रांतील समूहावरून झाले पाहिजे. थोडक्यात सांगायचे म्हणजे रंगमंचावर पात्रांच्या अर्थपूर्ण समूहनांची अखंड मालिकाच प्रस्तुत झाली पाहिजे. एका अर्थपूर्ण रचनेचे रूपांतर दुसऱ्या अर्थपूर्ण रचनेत स्वाभाविकपणे झाले पाहिजे व यासाठी खालील मूलभूत तत्त्वे ध्यानात घ्यावी लागतात.

(१) दोन पात्रांपेक्षा जास्त पात्रे जेव्हा रंगमंचावर असतील तेव्हा पात्रांची मांडणी सरळ रेषेत किंवा अर्धवर्तुळाकार झाली तर ती अर्थहीन वाटते.

(२) पात्रांची मस्तकरेषा शक्यतो जमिनीला समांतर राहणार नाही याची काळजी घ्यावी. कोणी उभे असेल, कोणी आसनावर बसले असेल, कोणी जमिनीवर बसले असेल, तर कोणी उंच जागी उभे असेल अशा रीतीने पात्रांच्या वेगवेगळ्या स्थितींचा उपयोग करून घेतला पाहिजे व अशा तऱ्हेने झालेल्या समूहनातील महत्त्वाचे पात्र व इतर पात्रांशी त्याचे संबंध त्यात स्पष्ट झाले पाहिजेत.

(३) सर्व पात्रांचे चेहरे एकाच दिशेकड न राहता जास्तीत जास्त वेगवेगळ्या दिशांत ठेवण्याचा प्रयत्न व्हावा.

(४) जेव्हा सर्व पात्रे जमिनीवरच उभे करणे आवश्यक असेल तेव्हा त्यांची मस्तकरेषा जरी समांतर रहात असली तरी पात्रांची त्रिकोणाकृती रचना करून महत्त्वाचे पात्र त्रिकोणाच्या शिरोबिंदूवर ठेवले गेले पाहिजे.

(५) अर्थपूर्ण समूहने घडवण्यासाठी मात्र अभिनयक्षेत्राचाच उपयोग न करता अभिनय-अवकाशाचा उपयोग केला पाहिजे. त्यासाठी शक्याशक्यता व शैली यांच्या मर्यादेत राहून दृश्यबंधात जास्तीत जास्त पातळ्यांचा (लेव्हल्सचा) उपयोग केला पाहिजे.

* * *

: ८ :

नटाची आंतरिक तयारी

नटाने पात्राचा अभ्यास कसा करावा, पात्र सादर करण्यासाठी मानसिक तयारी कशी करावी यासंबंधी स्टानिस्लाव्हस्कीच्या अभिनय सिद्धांतावर आधारित अशा पद्धतीची माहिती अभिनयकलेवरील माहितीत अप्रस्तुत ठरणार नाही असे वाटते. नटाने पात्रासंबंधीच्या गृहीत परिस्थितीचा अभ्यास कसा करावा, स्वतःच्या प्रतिभेचा कसा उपयोग करावा, भूमिकेवर अवधान कसे एकाग्र करावे, अभिनयात शारीरिक व मानसिक स्वस्थता कशी आणावी, नाटकाच्या हेतूशी पात्राचा संबंध कसा प्रस्थापित करावा, भावस्मृतीचा उपयोग कसा करावा, समग्र वातावरणाशी, अन्य पात्रांशी व प्रेक्षकांशी संबंध कसा ठेवावा, नाटकाच्या लय व तालाचा पात्राच्या लय-तालाशी कसा समन्वय साधावा व अभिनयामध्ये अखंड कृतिरेषा कशी प्रस्थापित करावी व हे करताना स्वतःच्या शारीरिक व मानसिक साधनसामुग्रीचा कसा उपयोग करावा यासंबंधी शास्त्रीय विवेचन व काही संबंधित कसरतींची उदाहरणे येथे देण्याचा विचार आहे,

'कृति', 'जर' आणि 'गृहित परिस्थिती'

'करण' (टु डू), 'कृति करणे' (टु ॲक्ट) या अर्थाच्या मूळ ग्रीक शब्दावरून ड्रामा या इंग्रजी शब्दाची उत्पत्ती झाली आहे. आणि, उद्योग (अक्टिव्हिटी), कृत्य (ॲक्ट) आणि नट (ॲक्टर) सारखे शब्द ॲक्टियो नावाच्या मूळ लॅटिन शब्दावरून (ॲक्टियो म्हणजे रंगमंचावर होणारी नटाची कृती) आलेले आहेत. आपल्या वास्तविक जीवनात आपण जसे प्रत्येक क्षणी काहीतरी करत असतो तसेच रंगमंचावर प्रस्तुत होणाऱ्या नाटकातदेखील प्रत्येकक्षणी काहीतरी घडत असते. या काहीतरी घडण्याला इंग्रजीत स्टेज-ॲक्टिव्हिटी असे म्हणतात. रंगमंचावर असताना नटाने प्रत्येकक्षणी कार्यरत म्हणजेच ॲक्टिव्ह राहिले पाहिजे.

रंगमंचावर नटाने शारीरिक (बाह्य) कृतीमध्ये कार्यरत रहावयाचे एवढ्याच मर्यादित अर्थाने या विधानाकडे पाहून चालणार नाही. बाह्यतः स्थिर म्हणजेच क्रियाधीन वाटणारी एखादी व्यक्ती आतून म्हणजे मानसिक स्तरावर क्रियाशील राहू शकते. कारण बाह्यतः स्थिर असूनही त्याची आंतरिक क्रिया चालू असते. तसेच रंगमंचावर नटाच्या बाह्य क्रियेत स्थिरता असली तरीही त्याची आंतरिक क्रिया (इनर ॲक्टिव्हिटी) चालू राहिलीच पाहिजे. वास्तव जीवनात माणूस जोवर जिवंत असतो तोवर त्याची मानसिक क्रिया अखंड चालूच असते. म्हणून रंगमंचावरील नटाची क्रिया अथवा व्यवहार जिवंत वाटावयास हवा असेल तर त्याच्या बाह्य क्रियेस आंतरिक क्रियेचे पाठबळ असणे आवश्यक आहे.

रंगमंचावर चालणाऱ्या पात्राच्या आंतरिक कृतीमुळेच त्याच्या बाह्य कृतीला एक विशेष अर्थ– एक खास छटा प्राप्त होते. आंतरिक क्रियेचा आधार नसलेल्या पात्राच्या सर्व बाह्य क्रिया निःसत्व– निर्जीव भासतात. नटाच्या रंगमंचावरील ह्या दोन्ही क्रियांमागे काही निश्चित समर्थन असले पाहिजे. नट जे काही करतो ते समर्थनीय वाटले पाहिजे. त्यामागे काही उद्देश, काही तर्क असला पाहिजे.

माणसाच्या मनात जे काही घडत असते त्याचा परिणाम बाह्याविष्कारावर होत असतो. त्यामुळे एखादा बाह्याविष्कार कसा करावा हे नक्की करण्यासाठी त्या बाह्याविष्कारामागचा उद्देश, प्रेरक तत्त्व कोणते आहे ते जाणून घेतले पाहिजे. एकच प्रकारच्या बाह्याविष्कारामागे जर निरनिराळी प्रेरक तत्त्वे असतील तर प्रत्येक तत्वानुसार होणाऱ्या बाह्याविष्काराच्या रूपात फरक दिसेल. उदाहरणादाखल आपण दार बंद करण्याची सामान्य क्रिया घेऊ. बाहेरचा गोंगाट आत ऐकू येऊ नये यासाठी दार बंद करावयाचे असेल तर होणारा बाह्याविष्कार एक प्रकारचा असेल तर आपण जे काही करतो आहोत ते दरवाज्याबाहेर असलेल्या व्यक्तींना दिसू नये अथवा ऐकू येऊ नये म्हणून जर दार बंद करावयाचे असेल तर ते दुसऱ्याच तऱ्हेने होईल. नटाने प्रेक्षकांना दार बंद करण्याचे सामान्य प्रात्यक्षिक दाखवायचे नसते पण दार बंद करण्याच्या मागची मानसिक प्रक्रिया उघड करावयाची असते. कारण दार बंद करण्याची बाह्य क्रिया ह्यामागच्या मानसिक प्रक्रियेच्या प्रेरणेतून उद्भवलेली असते. रंगमंचावर होणाऱ्या नटाच्या बाह्य क्रिया आणि त्यामागील प्रेरणा यामध्ये तर्कसंगती असेल तरच प्रेक्षक त्यावर विश्वास ठेवतील. आणि नटालाही पात्राच्या कृतीबद्दल आत्मविश्वास वाटेल. नटाच्या वास्तविक (ट्रुथफल) आणि तर्कसंगत क्रियांमुळे अभिनयात सहजता येईल. व तो सचेतन आणि उत्स्फूर्त वाटेल, व त्यामुळे त्यामागील भावविश्व प्रेक्षकात परिणामकारकपणे प्रक्षेपित होईल. नटाच्या अभिव्यक्तीच्या सर्व साधनांना जागृत करून त्याद्वारे क्रियेची मनोव्यापाराशी सांगड घालण्यासाठी नटाची कृती वास्तविक म्हणजेच (ट्रुथफल) झाली पाहिजे.

नटाच्या वास्तविक कृतीसाठी काही कसरती

१. तर्कसंगत समर्थनाच्या आधारे, उठणे, बसणे, चालणे यांसारख्या विविध साधारण क्रिया करणे. उदाहरणार्थ, (क) शेजाऱ्याच्या घरात काय चालले आहे ते पहाण्यासाठी खिडकीशी बसणे. (ख) गार वारा घेण्यासाठी बसणे. (ग) शून्य-मनस्क अवस्थेत बसणे. (घ) फोटोसाठी उभे रहाणे. (च) बससाठी रांगेत उभे रहाणे. (छ) उभे रहाण्याची शिक्षा दिली आहे म्हणून उभे रहाणे. (ज) वेळ घालवण्यासाठी फेऱ्या मारणे. (झ) आजुबाजूच्या लोकांचे लक्ष वेधून घेण्यासाठी फेऱ्या मारणे, त्यांना खिजविण्यासाठी फेऱ्या मारणे. (त) पोटात आलेल्या गॅसचा परिणाम कमी करण्यासाठी फेऱ्या मारणे. (थ) दुसऱ्याची नक्कल करण्यासाठी चालणे.

२. घरातील आपल्या टेबलावरील वस्तू मोजणे, घरात बसल्या बसल्या ऑफिसातील टेबलावरल्या वस्तू आठवून मोजणे.

३. टेबलावरील सामानाची व्यवस्थित मांडणी करणे.

४. रेकॉर्डल्लेअरजवळ उभे राहून वाजविण्यासाठी रेकॉर्ड निवडणे.

५. डायनिंग टेबलवर मांडणी करणे, डायनिंग टेबल साफ करणे.

६. आपल्या नावे आलेल्या पत्रांची छाननी करणे इत्यादी.

वास्तविक वृत्तीच्या उत्स्फूर्त अभिनयासाठी (इंप्रोव्हायझेशन) काही कसरती

(१) तुमच्याजवळ कॉलेजची फी भरायला पैसे नाहीत. तुमच्या मैत्रिणीची तुम्हाला मदत करण्याची इच्छा आहे, पण तिच्याजवळ रोख रक्कम नाही. ती तुम्हाला तिची एखादी मौल्यवान वस्तू (उदा. अंगठी देऊ करते. तुम्ही तिचा स्वीकार करावयास नाखुश आहात. ती मैत्रिण आग्रहाने ती वस्तू तुमच्या टेबलावर ठेवून देते, तुम्ही मैत्रिणीला दरवाज्यापर्यंत सोडून येता आणि मागे येऊन पहाता तर वस्तू नाहीशी झालेली. कुठे गेली असेल ती ? कोणी घेतली असेल ?

(२) एखादे पत्र जाळून टाकणे, हे पत्र जाळण्यापूर्वी विचार करा की, ते कुणाचे असेल, त्यात काय असेल. जाळण्यापूर्वी कदाचित ते पत्र तुम्हाला वाचून पहावेसे वाटेल, ते नष्ट करणे तुमच्या जीवावर येईल इत्यादी.

कोणतीही क्रिया करताना ह्या क्रियेमागील भावनेविषयी विचार न करता क्रिये-मागील उद्देशांचा विचार करा म्हणजे रंगमंचावरील तुमच्या क्रियेत तुम्हाला स्वस्थता (रिलॅक्सेशन) जाणवेल आणि त्या क्रियेवर तुमचे मन सहज एकाग्र होईल. कोणतीही क्रिया करताना नटाने मोघम क्रिया न करता अचूक क्रियेवर भर द्यावा.

जादूमय 'जर' (मॅजिक इफ्)

रंगमंचावर चमत्कार घडवून आणण्याची क्षमता असलेला 'जर' हा शब्द अभिनयासाठी आवश्यक प्रश्नही उभे करू शकतो आणि त्यांची उत्तरेही देऊ शकतो. जर

या शब्दाने उभ्या केलेल्या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याच्या प्रयत्नांतूनच रंगमंचावरील आंतरिक आणि बाह्य क्रिया उघड होतात. जादूमय 'जर' नटाला त्याच्या वैयक्तिक जीवनामधून कलात्मक अभिव्यक्तीच्या कल्पनारम्य जीवनविश्वात घेऊन जातो. हा छोटासा शब्द नटाच्या सृजनशीलतेला आव्हान देतो. 'मी जर अमुक अमुक व्यक्ती असतो आणि जर माझ्याभोवती अमुक परिस्थिती असती तर मी काय केले असते?' असा प्रश्न नट स्वतःला विचारतो व मिळणाऱ्या उत्तराच्या आधारे सूचक कृती करतो. हे उत्तर नेहमी अत्यंत थोडक्यात देण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. वर उल्लेखिल्याप्रमाणे विचारलेला प्रश्न त्याला 'तो स्वतः एक निश्चित व्यक्ती आहे आणि त्याच्याभोवती एक विशिष्ट परिस्थिती आहे, असे मानायला भाग पाडतो. 'जर' हा शब्द असा आहे की ह्याचा कोणत्याही प्रत्यक्ष अस्तित्वात असलेल्या वस्तूशी वस्तुतः काहीही संबंध नाही पण अशा प्रत्यक्ष अस्तित्वाची शक्यता मात्र तो उभी करतो. 'जर' या शब्दाने नटाच्या मानसिक प्रक्रिया सुरू होतात व या '...तर मी काय केले असते?'

असा प्रश्न स्वतःला विचारून नट स्वतःच्या भावना उद्दीपित करतो व स्वतःला पात्राच्या भावविश्वाकडे घेऊन जातो. नटाची कल्पनाशक्ती, विचार आणि भाव यासाठी जादूमय 'जर' प्रेरणारूप बनतो आणि नटाला सर्जनात्मक अवस्थेत (क्रिएटिव्ह स्टेट) घेऊन जातो.

जादूमय 'जर'च्या उपयोगासाठी कसरती

(१) तुम्ही तुमच्या पाहुण्यांना उतरवून घेण्यासाठी रेल्वे स्टेशनवर स्वतःच्या गाडीतून जाणार आहात. गाडीचा स्टार्टर तुम्ही दाबता पण गाडी सुरूच होत नाही. काय कराल?

(२) एका स्वागत-समारंभाला जाण्यासाठी स्वतःच्या प्रसाधनगृहात तुम्ही तयार होत आहात आणि अचानक दिवे गेले तर काय कराल?

(३) व्हेकेशनमध्ये बाहेरगावी जाण्याची सर्व तयारी तुम्ही केली आहे. आज रात्रीच तुम्ही निघणार आहात. अचानक ऑफिसातून निरोप येतो की तुमच्यावर एक महत्त्वाची अर्जंट कामगिरी सोपवायची लागल्यामुळे तुमची रजा रद्दित करण्यात आली आहे त्यामुळे तुम्ही जाऊ शकणार नाही. काय कराल?

(४) तुमच्या लग्नानंतर तुम्ही मधुचंद्राच्या प्रवासाला जायचे ठरविले आहे. प्रवासाला निघण्याच्या दिवशीच तुमची पत्नी जाहीर करते की तुमच्यावरोवर लग्न करण्याची तिची इच्छा नव्हती. तिच्यावर सक्ती करण्यात आली होती. तुमची प्रतिक्रिया काय असेल?

(५) तुमच्या आजारी मित्राच्या समाचारासाठी तुम्ही त्याच्या घरी जाता पण तेथ गेल्यावर तुम्हाला दिसून येते की मित्राच्या बिछान्यापाशी तुमचा नंबर एकचा शत्रू बसला आहे. काय कराल?

(६) तुम्ही ज्या घरात सध्या रहात आहात तेथे बऱ्याच वर्षांपूर्वी जो माणूस रहात असे तो ठार वेडा झाल्याने त्याला वेडयांच्या इस्पितळात ठेवलेले आहे. तुम्ही आरशासमोर बसून प्रसाधन करीत आहात आणि आरशात तुम्हाला दिसते की तो वेडा तुमच्यामागे येऊन उभा राहिला आहे. तुमची प्रतिक्रिया काय असेल ?

(७) रात्रीची वेळ आहे. तुम्ही विछान्यावर झोपला आहात. एका सुंदर स्वप्नातून तुम्हाला जाग येते आणि तुम्हाला तुमच्यासमोर हातात सुरी परजत उभा असलेला चोर दिसतो. प्रसंगावधानाने तुम्ही उशीखाली असलेले रिव्हॉल्व्हर घेऊन चोरावर उगारता आणि ट्रिगर दाबता पण गोळी उडतच नाही कारण पिस्तुलात गोळयाच नसतात. काय कराल ?

गृहीत परिस्थिती आणि तीवर पात्रांची प्रतिक्रिया

नाटकात पात्राभोवती एक विशिष्ट परिस्थिती निर्माण केलेली असते. ही विशिष्ट परिस्थिती म्हणजे नाटकाचा प्लॉट, त्यातील विविध प्रसंग, समय, वातावरण, जीवन-प्रवाह आणि त्याचे दिग्दर्शक आणि नटाने केलेले अर्थघटन (इंटरप्रिटेशन). या अर्थघटनाआधारे दृश्य उभे केले जाते. विविध नाटयवस्तूंची मांडणी केली जाते आणि त्याला अनुरूप प्रकाशाची योजना केली जाते. पात्रांची वेषभूषा आणि रंगभूषा निश्चित केली जाते, योग्य ध्वनिपरिणामांची जोड दिली जाते, नटाने रंगमंचावर या सर्व गृहित परिस्थितीला सामोरे जावयाचे असते. म्हणून नटाने पात्राच्या सभोवताल-च्या वातावरणाचा परिचय करून घेतला पाहिजे तरच तो त्या समग्र वातावरणाचा सजीव घटक (ऑर्गनिक पार्ट) बनू शकेल व जादूमय 'जर'चा परिणामकारक उपयोग करू शकेल व त्याच्या भावाविष्कारात कोणतीही उणीव रहाणार नाही.

विशिष्ट परिस्थिती (गिव्हन् सर्कमस्टन्सेस)च्या प्रतिक्रियेसाठी कसरती

(१) कॉलेज हॉस्टेलच्या जॅम सेशनला जाण्यासाठी नवा सूट परिधान करणे.
संपूर्ण दिवसाच्या श्रमानंतर घरी येऊन स्वच्छ लेंगा आणि झब्बा परिधान करा.
(२) व्हेकेशनमध्ये बाहेरगावी जाण्याची तयारी करणे.
युद्धाच्या आघाडीवर जाण्याची तयारी करणे.
(३) मजेदार रंगलेल्या वेट पार्टीनंतर स्वतःच्या खोलीत प्रवेश करणे.
सकाळी स्वतःच्या ऑफिसात प्रवेश करणे.
(४) विमानाच्या प्रवासानंतर विमान तळावर उतरणे.
पॅसेंजर गाडीच्या अनेक तासांच्या प्रवासानंतर गाडीमधून गर्दीतून रेल्वे-प्लॅट-फॉर्मवर उतरणे.
(५) नाटकाच्या तालमीसाठी सज्ज ठेवलेल्या हॉलमध्ये प्रवेश करणे.
ज्या हॉलमध्ये नाटकाची तालीम आहे त्या हॉलमध्ये प्रवेशून तालमीची तयारी करणे.

नट आणि त्याची प्रतिभा : कल्पना शक्ती (इमॅजिनेशन)

नाट्यकथेचे रूपांतर कलात्मक नाटकीय वास्तवतेमध्ये नटाला स्वतःच्या सृजनशील तंत्राद्वारे साधावयाचे असते. या रूपांतर कार्यात नटाच्या प्रतिभेचा म्हणजेच कलात्मक सृजनशक्तीचा भाग महत्त्वाचा असतो. म्हणून नटाला स्वतःच्या प्रतिभेचा परिणामकारक उपयोग करता आला पाहिजे व त्यासाठी त्याने प्रतिभा घडवण्याचा आणि विकासविण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. अशा प्रयत्नांनी त्याची प्रतिभा दक्ष, समृद्ध आणि क्रियाशील बनते. कोणत्याही थीमवर नटाला विचार करता आला पाहिजे. ही विचारक्षमता येण्यासाठी नटाने भोवतालची माणसे व त्यांचे वर्तन ह्यांचे निरीक्षण केले पाहिजे, त्यांची स्वभाववैचित्रे ओळखली पाहिजेत. स्वतःच्या अवतीभवती काय घडत आहे त्याची जाणीवपूर्वक नोंद केली पाहिजे. अशारीतीने नोंदलेल्या अनुभवांची तुलना करता आली पाहिजे व या सर्वांच्या पायावर तयार झालेल्या स्वप्नसृष्टीत रमून त्यांत पात्राचे रूप घेऊन नटाला अवतरता आले पाहिजे.

नाटककार त्याच्या पात्रांच्या समग्र भविष्य आणि भूतकाळाविषयी क्वचितच लिहितो. कित्येक वेळा पात्राच्या वर्तमान जीवनातील तपशील तो प्रत्यक्ष देण्याचे टाळतो. परंतु नाटककाराने पात्राविषयी जी माहिती दिली असेल तिच्या आधारे पात्राच्या संपूर्ण जीवनचरित्राचा तपशील नटाने स्वतःच्या प्रतिभेच्या जोरावर तयार केला पाहिजे. कारण पात्र वर्तमानकाळात जसे वागत असते, त्याला भूतकाळात त्याच्यावर झालेले संस्कार जबाबदार असतात. पात्राचा विकास कसा झाला, त्याच्या कार्यव्यापावर पूर्वायुष्यात कोणत्या संस्कारांचा प्रभाव पडला आणि परिणामी भविष्यात पात्राची वाटचाल कशी होणार आहे याच्या जाणीवेमुळे वर्तमान जीवन समृद्ध आणि भक्कम बनते. आणि अशा पात्राच्या जीवनात संचार करण्यासाठी आवश्यक तेवढ्‌ यथार्थतेचे (परस्पेक्टिव्ह) ज्ञान नटाला होते. नाटककाराने नाटकातील पात्राच्या जीवनविश्वाबद्दल जे लिहिले आहे त्याला पूर्णरूप देण्यात जर नट अयशस्वी झालातर त्याचे कार्य अपुरेच राहिले असे म्हणावे लागेल. त्यामुळे लाभाची प्रस्तुतिदेखील अपूर्णच वाटेल.

नाटककाराने लिहिलेल्या शब्दामागील गर्भित अर्थ समजण्यासाठी आणि संवादाने अर्थघटन करण्यासाठी नटाच्या कलात्मक समृद्ध प्रतिभेचे प्रदान महत्त्वाचे असते. नाटकातील संवादांचे पृथःकरण करून लेखकाला अभिप्रेत असलेला आशय नटाने जर उघड केला नाही तर संवाद मृत, जड, चैतनाहीनच वाटणार. उदा. ' ही डोकेदुखी ' यासारखा आपण सामान्य उद्‌गार घेऊ. एखाद्या गंभीर आजाराची भयप्रद शंका पात्राच्या मनात असेल तर ज्या रीतीने हा उद्‌गार व्यक्त केला जाईल, त्यापेक्षा एखाद्या व्यक्तीला उद्देशून खवचटपणे हा उदगार वेगळ्याच पद्धतीने निघेल. अभिनयात फक्त शब्दांनाच महत्त्व नसते. त्या शब्दांचा अर्थ, त्यामागील विचार

आणि उद्दशांनापण महत्त्व दिले पाहिजे. शब्दामागील गूढ अर्थ स्वतःच्या कल्पनाशक्तीच्या जोरावर जर नट समजू शकेल तर त्याच्या वाणीचे स्वरभेद (इंटोनेशन्स) देखील बोधक, सूचक आणि गूढ उकलणारे ठरू शकतील व त्यामुळे नटाच्या अवती-भोवती असलेल्या नटांशी देखील त्याचे अर्थपूर्ण संबंध प्रस्थापित होऊ शकतील आणि त्याने बोललेले संवाद निव्वळ शब्द रहाणार नाहीत. प्रेक्षक नाटकाची छापलेली संहिता निव्वळ ऐकावयास नाट्यगृहात येत नाहीत तर त्यामागील गर्भित अर्थाचा आस्वाद होण्यासाठी येत असतो कारण निव्वळ संहिता तो घरी बिछान्यावर पडल्या-पडल्या देखील वाचू शकेल.

नटाच्या कल्पनासृष्टीची प्रतिमा निःसंदिग्ध, म्हणजेच अचूक आणि तर्कसंगत असायला हवी. तो जी कल्पनासृष्टी रचतो त्यात तो स्वतः कोण आहे ? कुठे आहे ? कसा काय आहे ? कशासाठी आणि का आहे याची नटाला जाणीव असणे आवश्यक आहे. त्यायोगे काल्पनिक जगताला निश्चित आकार देणे सोपे जाते. नट म्हणजे एखाद्या अचेतन (इनॅनिमेट) वस्तूचे जीवन तुम्हाला जगावयाचे असेल तरीही त्यासाठी मनोव्यापार घुसळून, कोण ? केव्हा ? कसा ? व कशासाठी ? अशासारख्या प्रश्नांची उत्तरे द्यावयास तुमच्या प्रतिभेला तुम्ही मदत करू शकाल. स्वतःच्या प्रतिभेच्या अश्वावर आरूढ झालेला नट स्वाभाविक उत्स्फूर्तपणे क्रियाशील बनतो व आवश्यक भाव जागृत होतात. नटाची रंगमंचावरील प्रत्येक कृती समर्थ प्रतिभेतून उद्भवली पाहिजे.

नटांची प्रतिभा वाक्प्रवण, समर्थ व समृद्ध करण्यासाठी काही कसरती

(१) स्वतःच्या वर्गात बसल्या बसल्या मनाने चालत घरी जा आणि स्वतःची खोली आवरा.

तुमच्या तर्कशक्तीच्या आधारे कल्पनाशक्तीच्या कार्याचे निरीक्षण करा. क्रमाक्रमाने तुमच्यातील निरीक्षक, तुम्ही ज्या "तू" चे निरीक्षण करता आहात तो "तू" बनेल, आणि तुम्ही अशा अवस्थेत जाल, ज्यात "मी आहे, मी जगतो आहे अस्तित्वात आहे" असे तुम्हाला वाटेल.

२) कालच्या रिसेप्शनमध्ये मजा आली नाही ?" असा तुम्हाला कोणी प्रश्न विचारला, की लगेच तुम्ही तुमच्या कल्पनाविश्वात डोकावून, "सिसेप्शनला जात असता रस्त्यात तुम्हाला कोणती व कशी माणसे भेटली ? तुमच्या बरोबर कोण कोण माणसे आली ? त्यांचे वेश कसे होते ? समारंभात काय काय घडले ?" अशा प्रकारचे प्रश्न तुमच्या मनात उभे राहू देत व त्यांची उत्तरे तुम्ही द्या.

३) एखाद्या अनोळखी माणसाचा फोटो तुम्हाला दाखविला जाईल, त्या फोटोतील त्या माणसाचा चेहरा, डोळे, पोषाख, केसांची ठेवण इत्यादींचे निरीक्षण करून, त्याच्या आवडीनिवडी काय असतील ? त्याची जातकुळी काय असेल ? या-

विषयी कल्पना करा.

४) तुमच्या कल्पनेने जगभर फिरून या. (गो अराऊंड दि वर्ल्ड).

तुमच्या कल्पनाशक्तीचा उपयोग करताना मोघम विचारांना थारा देऊ नका. सर्व निश्चित क्रमवार तपशिलाचा उपयोग करा. अचूक आणि तर्कशुद्ध अनुक्रमामुळे तुमची कल्पना अव्वल दर्जाची ठरेल.

तुम्ही सादर करणार असलेल्या भूमिकेवर तुम्ही जसजशी मेहेनत घेत जाल तशी तुमची स्वतःची अशी एक दृष्टी तुम्हाला प्राप्त होईल व त्यामुळे पात्राचे शब्द, कृती तुमच्या स्वतःच्या शब्द आणि कृती होतील. त्यासाठी तुम्हाला कसरतीच्या उदाहरणातील गृहीत परिस्थितीला अनुरूप प्रतिमांची सुसूत्र साखळी (चेन ऑफ इमेजिस) बनवावी लागेल. या प्रतिमांमुळे तुमचे आंतर्विश्व घुसळून निघेल व भावना जागृत होतील.

५) एका विमानातून काही शास्त्रज्ञ शास्त्रीय संशोधनासाठी प्रवासाला निघाले आहेत. अचानक पायलटचा विमानावरचा ताबा सुटतो. संभाव्य अपघाताचे तपशीलवार चित्र तुमच्या प्रतिभेच्या आधारे प्रस्तुत करा.

चित्त (अवधान) एकाग्र करणे. (कॉन्सेन्ट्रेशन ऑफ अटेन्शन)

नाटककाराने नाटकात जे वातावरण निर्माण केले आहे त्याचा परिणामकारक आभास रंगमंचावर तयार झाला पाहिजे. यासाठी नटाने स्वतःचे चित्त रंगमंचावर एकाग्र केले पाहिजे. स्टानिस्लाव्हस्कीच्या मॉस्को आर्ट थिएटरच्या प्रारंभीच्या काल-खंडात नट चित्त एकाग्र करण्यासाठी प्रयोग सुरू होण्यापूर्वी पंधरा पंधरा मिनिटे संपूर्ण मौन रहात असत. पण अनुभवांती स्टानिस्लाव्हस्कीची खात्री झाली की नटाने पात्राचा पुरेसा पूर्वाभ्यास केला असेल तर मौन पाळायची काहीही जरूर नाही. भूमिकेची तंत्रबद्ध तयारी केल्यावर नट वाटेल तेव्हा नाटकातील गृहीत परिस्थितीवर चित्त एकाग्र करू शकतो. जुन्या मराठी रंगभूमीवरील काही नटांच्या बाबतीत असे म्हणतात की हे नट रंगभूषा आणि वेशभूषा केल्यानंतर बंद खोलीत एकटेच आरशासमोर बसत आणि समाधी (!) लावून भूमिकेचा मूड पकडण्याचा प्रयत्न करत. नाटक चालू असताना विंगेत किंवा सज्जागृहात अशा नटांशी बोलण्याची इतर नटांना मनाई असे. पण अशा तऱ्हेने भूमिकेचा मूड पकडण्यात हे नट कितपत सफल होत असत हा एक प्रश्नच आहे. पण कसा का होईना पण मूड गवसला आणि सूर सापडला म्हणजे स्वतःच्या शरीराचा पात्राच्या आत्म्याला ताबा दिल्यावर असे नट कितीही अफलातून अभिनय करून गेले, तरीही प्रयोगानंतर स्वतःच्या मूळ मानसिक अवस्थेत येणे अशा नटांना कठीण जाई. नटाच्या स्वतःच्या भूमिकेवरचा ताबा इतका सहजसाध्य हवा की रंगमंचावर प्रवेश करण्यापूर्वी एक सामान्य व्यक्ती असलेला नट रंगमंचावर प्रवेशताच पात्र बनला पाहिजे व रंगमंचावरून परत विंगेत येताच मूळ मानसिक

अवस्था प्राप्त झाली पाहिजे व यासाठी नाटकातील गृहीत परिस्थितीवर चित्त (अवधान) एकाग्र करण्याची हातोटी नटाला प्राप्त झाली पाहिजे.

नाट्यप्रयोग चालू असताना नटाचे चित्त प्रेक्षकगृहात रखडता कामा नये. त्यासाठी रंगमंचावर जे काही घडते त्याविषयी नटाला आस्था वाटली पाहिजे. प्रेक्षकांचे अस्तित्वच पूर्णपणे नाकारणे किंवा विसरून जाणे अशक्यच आहे. रंगभूमीच्या सिद्धांताशी ते विसंगत आहे. रंगमंचावरील शारीरिक व मानसिक कार्यावर नटाचे अवधान अशारीतीने एकाग्र झाले पाहिजे की ज्या प्रेक्षकांसाठी हे सर्व चालले आहे त्यांच्यासमोर आपण एक आभास निर्माण करतो आहोत याची जाणीव मावळता कामा नये. नटाच्या रंगमंचावरील या मानसिक अवस्थेला स्टानिस्लाव्हस्की प्रगट एकांत वृत्ती (पब्लिक सॉलिटयूड) म्हणतो. रंगमंचावर काय करावयाचे याची निश्चित पूर्वयोजना नटाला प्रगट एकांत साधावयाला मदत करते.

रंगमंचावरील वातावरणावर नटाचे चित्त एकाग्र झाले तरच रंगमंचावरील जीवनाभास प्रेक्षकांना विश्वासार्ह वाटेल. रंगमंचावरील वातावरणावर चित्त एकाग्र करण्याचा जाणीवपूर्ण प्रयत्न नटाला करावा लागतो, कारण आपण जे नाही ते आहोत असा आभास त्याला निर्माण करावयाचा असतो. आपल्या नेहमीच्या व्यवहारात आपण जे काही करत असतो त्यात आपल्याला उपजतच रस वाटत असतो. त्यामुळे चित्त एकाग्र करण्याचा, जाणीवपूर्वक प्रयत्न करण्याचा प्रश्नच निर्माण होत नाही. आपली सर्व ज्ञानेंद्रिये आपण करत असलेल्या कृतीत निसर्गतःच गुंतलेली असतात. उदाहरणार्थ, आपल्या डोळ्यासमोर असलेल्या सर्व वस्तू आपणाला दिसत असतात. पण आपली कृती ज्या वस्तूशी संबंधित असते ती वस्तू आपण जाणीवपूर्वक पहात असतो. आपल्या कानावर अनेक ध्वनी येऊन आदळत असतात. पण त्यांतील आपणाला हवा असणारा आवाजच स्पष्टपणे ऐकण्याचे सामर्थ्य आपणात असते, कारण त्या आवाजाशी आपली कृती संलग्न असते. थोडक्यात, आपण करत असलेल्या कृतीमध्ये आपणाला निसर्गतःच रस असतो म्हणून आपल्या कर्मेंद्रियांची साथ आपण जाणीवपूर्वक घेतली तर गृहित परिस्थितीवर चित्त सहज एकाग्र होते व पर्यायाने प्रेक्षकांचे तुमच्या कृतीवर चित्त एकाग्र होते. नटाच्या भोवती रंगमंचावर असलेल्या वातावरणात नटाने त्याच्या ज्ञानेंद्रियांच्या व कर्मेंद्रियांच्या मदतीने जाणीवपूर्वक रस घेतला आणि चित्त एकाग्र केले तरच प्रेक्षकांचे चित्त नटांवर आणि पर्यायाने रंगमंचावरील वातावरणावर खिळून राहील. रंगमंचावरील नटाशी संबंधित असलेली वस्तू त्याला नुसती दिसता कामा नये (टु सी) त्याने तिकडे ध्यानपूर्वक पाहिले पाहिजे (टु लुक). समोरचे पात्र काय बोलते आहे ते नटाला ऐकू येत असले (टु हिअर), तरीही त्याने ते लक्षपूर्वक ऐकले नाही (टु लिसन) तर प्रेक्षकांचा रंगमंचावरील कृतीवर विश्वासच बसणार नाही. डोळे व कान याप्रमाणेच जीभ (रुची), नाक (गंध) आणि त्वचा

(स्पर्श) या इंद्रियांचा उपयोग योग्य त्या आत्मीयतेने झाला तरच नटाचे चित्त गृहीत परिस्थितीवर एकाग्र झाले असे म्हणता येईल आणि तसे ते एकाग्र झाले तरच रंग-मंचावरील मायावी सृष्टी प्रेक्षकांना अव्वल व सत्य भासेल.

रंगमंचावरती पात्राच्या आसपास ज्या वस्तू असतात त्यांतील प्रत्येक वस्तूची सांगोपांग तपशीलवार माहिती स्वतःच्या कल्पनेने तयार करून नट त्या वस्तू स्वतःला दाखवून त्यायोगे एकाग्रता साधू शकतो. एकाग्रता साधण्यासाठी नटाला साधनेची गरज आहे. या साधनेचे क्रमवार तीन टप्पे होतात. साधनेची सुरुवात नटाने पात्राजवळच्या एखाद्या साध्या वस्तूपासून करावी. (उदाहरणार्थ, अंगठी, घड्याळ, फाऊंटन पेन इ.) अशा वेळी आपण स्वतः आणि ती वस्तू यांखेरीज त्याच्या एकाग्र-तेच्या वर्तुळात काहीही असता कामा नये. इतके ते वर्तुळ मर्यादित आकाराचे म्हणजेच लहान असावे. (स्मॉलर सर्कल ऑफ अटेन्शन – लहान ध्यानवर्तुळ) या लहान ध्यान-वर्तुळात असलेल्या त्या वस्तूवर ध्यान केंद्रित करून त्या वस्तूसंबंधीच्या सर्व माहितीची कल्पना त्याने इतकी तपशीलवार केली पाहिजे की पात्राची संबंधित असलेली ती वस्तू पात्राला जितकी जवळची वाटेल तितकीच ती नटाला जवळची वाटू लागेल. त्या वस्तूबद्दल त्याला आपुलकी वाटू लागेल. हे सर्व करत असताना नटाने शारीरिक आणि मानसिक स्वस्थता सोडता कामा नये. कारण, त्या वस्तूकडे पात्रसदृश आपुलकीने पहाणे हे काम नटाच्या प्रतिभेचे म्हणजेच त्याच्या कल्पनाशक्तीचे आहे, देहाचे नाही. अननुभवी नटाला प्रेक्षकांना एखादी कृती दाखवताना असे वाटते की शक्य असेल तितके सर्व मला प्रेक्षकांना दाखवता आले पाहिजे. त्याच्यात असणाऱ्या शारीरिक आणि मानसिक तणावामुळेच त्याला असे वाटते. आणि प्रेक्षकांना स्वतःची जास्तीत जास्त अभिनयक्षमता दाखवून प्रेक्षकांची खुशामत करण्याच्या प्रयत्नात अभिनयातील सहजता तो गमावून बसतो. प्रेक्षकांना अतिशयोक्तीपेक्षा अचूकपणा आवडतो हे त्याने लक्षात घेतले पाहिजे. स्वतःच्या प्रतिभेद्वारे नट ज्या वस्तूबद्दल आत्मीयता दाखवतो त्या वस्तूबद्दल प्रेक्षकांनाही आत्मीयता वाटू लागते.

लहान ध्यान-वर्तुळातील एखाद्या वस्तूवर ध्यान केंद्रित करावयाची सवय झाल्यावर नटाने मध्यम आणि विशाल ध्यान-वर्तुळात ध्यान केंद्रित करण्याची साधना करावी.

लहान ध्यान-वर्तुळात नट ज्या टेबलापाशी बसलेला असेल त्या टेबलावरीलच लहानमोठ्या वस्तू येतील. लहान ध्यान-वर्तुळातील या अवकाशात (स्पेस) नट या अवकाशाच्या केंद्रस्थानी असेल आणि त्याच्या सभोवती असलेल्या वस्तूंवर सहज ध्यान केंद्रित करू शकेल.

मध्यम ध्यानवर्तुळाच्या अवकाशात नटाच्या भोवतालच्या व्यक्ती तसेच फर्निचर-चा समावेश होईल. या अवकाशातील सर्वच व्यक्ती आणि वस्तूंवर एकदम ध्यान

केंद्रित करण्याचा प्रयत्न न करता क्रमवार एकेक विभागाचे निरीक्षण करून ध्यान एकाग्र केले पाहिजे.

विशाल ध्यानवर्तुळात रंगमंचावरील ज्या ज्या वस्तू नटाला दिसू शकतात, अगर पात्राला दिसायला हव्यात त्या सर्वांचा समावेश होतो. या वर्तुळाचा विस्तार जितका मोठा तितके नटाच्या ध्यानाला भटकटण्यापासून आवरणे कठीण होत जाते. नटाला जेव्हा अशी शंका येईल की या विशाल ध्यानवर्तुळावर त्याचे चित्त एकाग्र होऊ शकत नाही आहे, तेव्हा त्याने त्वरित ध्यान-वर्तुळ लहान बनवावे व त्यात चित्त एकाग्र झाल्यावर हलकेच मध्यम आणि विशाल ध्यानवर्तुळाकडे ध्यान द्यावे. रंगमंचावर दिसणाऱ्या विविध वस्तूंप्रमाणेच रंगमंचावरून ऐकू येणाऱ्या विविध आवाजावर आणि मनःचक्षूला दिसणाऱ्या संबंधित वस्तूंवर ध्यान केंद्रित करण्याचा अभ्यास केला पाहिजे.

ध्यान केंद्रित करण्यासंबंधीच्या कसरती

(१) अगदी जवळ असलेल्या एखाद्या वस्तूचे निरीक्षण करा. त्या वस्तूचे रूप, रेषा, रंग तसेच इतर सर्व तपशील ध्यानात घ्या. व नंतर ती वस्तू न पहाता ते सर्व आठवण्याचा प्रयत्न करा. निरनिराळ्या वस्तूंचे अशा पद्धतीने निरीक्षण करा व निरीक्षणाला लागणारा वेळ क्रमाक्रमाने कमी करत न्या.

जवळच्या वस्तूप्रमाणेच दूर अंतरावर ठेवलेल्या वस्तूंचे वरीलप्रमाणे निरीक्षण करा.

[जेव्हा आपण दूरच्या एखाद्या वस्तूवर एकाग्रता साधण्याचा प्रयत्न करतो तेव्हा ध्यान क्षुल्लक कारणाने विचलित होण्याची शक्यता असते. अशावेळी त्या वस्तूभोवती एखादी काल्पनिक कहाणी रचण्याचा प्रयत्न केल्यास ध्यान त्वरित एकाग्र होईल. उदाहरणार्थ, वस्तुसंग्रहालयात काचेच्या पेटीत ठेवलेली एखादी सुंदर तलवार पहा आणि कल्पना करा की ती शिवाजी महाराजांची भवानी तलवार आहे. वस्तुसंग्रहालयातील एखादा आकर्षक गालिचा पहा आणि कल्पना करा की तो मस्तानीमहालातील शयनखंडात पसरला जात असे.]

(२) रस्त्यावरील विविध आवाज लक्षपूर्वक ऐका व त्यांचे वर्णन करा.

(३) कोणत्याही एका वस्तूवर ध्यान केंद्रित करून ध्यानवर्तुळाचा व्याप क्रमाने लहान, मध्यम आणि विशाल वर्तुळापर्यंत वाढवा व नंतर विरुद्ध क्रमाने मूळ वस्तूपर्यंत या.

(४) नेहमीच्या व्यवहारात आपल्याला भेटणाऱ्या विविध माणसांचे निरीक्षण करा. त्यांचे रूप, वर्तन आणि स्वभावाचे निरीक्षण करून कल्पनाशक्तिद्वारे त्यांची कारणे शोधा, व अशा तऱ्हेने तुम्हाला जाणवलेली व्यक्तित्वे रंगमंचावर सादर करा.

(५) एखाद्या आर्ट गॅलरीत जाऊन तिथल्या चित्रांचे निरीक्षण करा आणि यातून व्यक्त होणारे भाव रंगमंचावर सादर करा.

(६) विविध साहित्यकृती वाचून त्यांचा आशय सादर करण्याचा प्रयत्न करा.

(७) संगीताच्या विविध रचना ऐकून त्यांतून व्यक्त होणारे भाव सादर करण्याचा प्रयत्न करा.

(८) आरशातील प्रतिमेची कसरत दोन विद्यार्थ्यांना समोरासमोर उभे करून त्यांच्यामध्ये एक आरसा धरला आहे अशी कल्पना करावयास त्यांना सांगावे. त्यातील एक विद्यार्थी आरशासमोर उभा असून दुसरा विद्यार्थी त्याची त्या आरशातील प्रतिमा आहे अशी त्यांना कल्पना करायला सांगून निरनिराळ्या हालचाली करावयास लावणे; नंतर व्यक्ती आणि प्रतिमा यांची अदलाबदल करणे.

(९) एका विद्यार्थ्यास एक पुस्तक देऊन त्यातील कोणतेही पान त्याला ध्यान देऊन वाचावयास सांगणे. यावेळी इतर विद्यार्थ्यांनी त्याच्याभोवती उभे राहून त्याला विचलित करण्याचा प्रयत्न करावा. संपूर्ण पान वाचून झाल्यावर आपण काय वाचले ते त्या विद्यार्थ्याला सांगता आले पाहिजे.

(१०) चित्त एकाग्र करण्याच्या अभ्यासासाठी स्टानिस्लाव्हस्कीने एक मेलो ड्रॅमॅटिक प्रसंग सांगितला आहे. अभिनयाच्या विद्यार्थ्यांना तो उत्स्फूर्त अभिनयाने सादर करण्यास सांगावे.

एका खाजगी फर्ममध्ये नोकरी करणाऱ्या एका कारकुनाला त्याच्या साहेबाने बरीच मोठी रक्कम बँकेत भरण्यासाठी दिली आहे. पण बँक बंद होण्यापूर्वी तो तेथे पोहोचू शकत नाही व दरम्यान् ऑफिसही बंद झालेले असते. म्हणून ती मोठी रक्कम त्याने घरी आणली आहे. घरी शेगडीशेजारी (फायर प्लेससमोर) बसून तो त्या नोटा मोजतो आहे व ऑफिसातील कागदपत्रे तपासून निरुपयोगी कागद शेगडीत टाकून जाळून टाकत आहे. त्याचा मंदबुद्धी कुबडा मेहुणा हे सर्व निरखीत आहे. शेजारच्या खोलीत त्याची पत्नी तान्हया मुलाला घंघाळात (टब) अंघोळ घालते आहे. ती तिला मदत करायला नवऱ्याला बोलावते. तो आत गेल्यावर त्याचा अर्धवट मेहुणा अनुकरणाने निरुपयोगी कागदांच्याऐवजी नोटांची बंडले शेगडीत फेकू लागतो. तो जेव्हा शेवटचे बंडल शेगडीत टाकत असतो तेव्हा तो कारकून आतून येतो आणि पहातो. जोराने ओरडून तो मेहुण्याला दूर ढकलतो व भिंतीवर आपटून मेहुण्याच्या डोक्याला खोक पडते. आवाज ऐकून त्याची पत्नी आतून बाहेर येते. तिला तिचा भाऊ बेशुद्ध पडल्याचे व त्याच्या डोक्याच्या जखमेतून भळभळा रक्त वहात असल्याचे दिसते. ती भावाचे डोके मांडीवर घेऊन नवऱ्याला आतून पाणी आणावयास सांगते. पण घडलेल्या घटनेच्या आघाताने तिचा नवरा भ्रमिष्ट झाला आहे. ती स्वतः पाणी आणण्यासाठी आत धावते. आणि आत गेल्यावर जोराने टाहो फोडते कारण तिचे लहान बाळ घंघाळातील पाण्यात बुडून मेले आहे.

स्नायूंची स्वस्थता (रिलॅक्सेशन ऑफ मसल्स)

आपण आपल्या नेहमीच्या व्यवहारात कोणतेही काम करत असू, त्या कामा-

साठी आवश्यक त्या स्नायूंवर गरजेनुसार ताण (टेन्शन) रहात असते. पण बाकीचे स्नायू स्वस्थ असतात. जेव्हा आपण कोणतीही क्रिया करीत नसतो आणि बिलकुल स्थिर रहातो तेव्हाही शरीराला त्या स्थिर अवस्थेत ठेवण्यात गुंतलेल्या आवश्यक त्या स्नायूंवर पुरेसा ताण रहातोच. एखाद्या नटाला रंगमंचावर प्रेक्षकांसमोर असेच स्थिर अवस्थेत उभे रहावयास सांगितले तर आपण प्रेक्षकांसमोर उभे आहोत या जाणीवेमुळे त्याच्या शरीरावर नेहमीपेक्षा जास्त ताण पडतो. हा ताण म्हणजे नटाच्या शक्तीचा अपव्यय आहे. रंगमंचावर मात्र स्थिर रहावयाचे असेल तर प्रत्यक्ष जीवनात त्याच्या स्नायूंवर जेवढा ताण असतो तेवढाच ताण रंगमंचावर असताना राहिला पाहिजे व बाकीच्या स्नायूंना स्वस्थता लाभली पाहिजे. रंगमंचावर सर्वसाधारण क्रिया करीत असताना त्याच्या स्नायूंवर नेहमीइतकाच ताण राहिला पाहिजे. रंगमंचावरील पात्र एखादी कठीण, अवघड व जास्त मेहनतीची क्रिया करीत असेल तर त्यासाठी पात्राकडून अपेक्षिलेल्या शक्तीइतकी नटाची शक्ती व्यक्तिशः नसेलही आणि प्रत्यक्ष तितकीच ताकद त्या नटाने खर्ची घातली तर पात्राकडून अपेक्षित असलेल्या सर्व कृती (बोलणे, चालणे, हावभाव करणे इ.) नटाकडून होऊही शकणार नाहीत. (उदाहरणार्थ – दोन मणांचा बोजा उचलून घेऊन जाणे यासारखी क्रिया). अशा क्रियेच्या बाबतीत ती क्रिया पात्राने यथार्थतेने केली आहे असे प्रेक्षकांना वाटावे इतपतच स्नायूंवर ताण देऊन बाकी स्नायू स्वस्थ ठेवता आले पाहिजेत तरच त्या नटाच्या अभिनयात स्वस्थता आणि सहजता जाणवेल.

स्वस्थता म्हणजे ढिलेपणा नव्हे हे नटाने नेहमी लक्षात ठेवले पाहिजे. शरीराच्या अपेक्षित हालचालीच्या दृष्टीने जे स्नायू महत्त्वाचे आहेत त्या स्नायूंवर ती हालचाल पात्राची वाटावी इतका ताण हवाच. त्यासाठी नाट्यप्रयोगाचे वेळी नटाचा आपल्या सर्व स्नायूंवर ताबा हवा. नटाने आपल्या कृतींवर कायम लक्ष ठेवले तर स्नायूंवर अनावश्यक टेन्शन येणार नाही.

स्नायूंच्या स्वस्थतेसाठी कसरती

(१) कोणतीही एक पोझ घेणे (बसणे, उठणे, पडून रहाणे, झोपणे, कशाला तरी टेकून उभे रहाणे इ.) या पोझमध्ये न गुंतलेल्या कोणत्या स्नायूंवर ताण जाणवतो त्याचे निरीक्षण करा, नोंद घ्या आणि त्या स्नायूंतील ताण कमी करा. आवश्यक त्या स्नायूंवर देखील गरजेपेक्षा जास्त ताण आहे की काय ते तपासून पहा आणि जादा ताण असल्यास तो कमी करा.

(२) शरीरातील निरनिराळ्या अवयवांच्या स्नायुसमूहांवर स्वतंत्रपणे जास्तीत जास्त टेन्शन आणा आणि नंतर त्यांना स्वस्थ करा. असे केल्याने आपल्या स्नायूंशी आपला परिचय होतो आणि प्रसंगानुसार त्यांना स्वस्थ ठेवणे सोपे जाते.

(३) शिक्षकाने इशारा देताच सर्व शरीराची काहीतरी हालचाल सुरू करावी

व थांबण्याचा इशारा मिळेपर्यंत हालचालीचे स्वरूप बदलत रहावे. शिक्षकाने थांबण्याचा इशारा देताच ज्या स्थितीत तुम्ही असाल त्या स्थितीत स्थिर व्हावे, थिजून जावे (फ्रीज) व स्थिर झालेल्या स्थितीत शरीराचा तोल संभाळावा. त्या स्थितीत आपण कोण आहोत आणि काय करतो आहोत असा प्रश्न स्वतःला विचारावा. त्या प्रश्नाचे उत्तर मिळताच तुमच्या त्या स्थितीला समर्थन (जस्टिफिकेशन) प्राप्त होईल व त्यामुळे आपोआप स्नायू स्वस्थ होतील. कारण, अचानक प्राप्त झालेल्या त्या स्थितीला अर्थ प्राप्त झालेला असेल. ती स्थिती हेतूपूर्ण आणि क्रियाशील बनली असेल. या कसरतीत नटाने तीन मुद्दे ध्यानात ठेवले पाहिजेत. १) ताण (टेन्शन), २) स्वस्थता (रिलॅक्सेशन), ३) समर्थन (जस्टिफिकेशन).

विभाग आणि त्यांचे उद्देश (युनिट्स् अँड ऑब्जेक्टीव्हज्)

नाट्यप्रयोगाच्या तर्कशुद्ध आणि क्रमबद्ध आयोजनासाठी आणि भूमिका आत्मसात होण्यासाठी नाटकाचे लहानलहान विभागांत विभाजन करणे जरूर असते. नटाचा अभिनय आंतरिक आणि बाह्य कृतींच्या उभ्या आडव्या धाग्यांनी विणला गेलेला असतो. नाटक किंवा नाटकातील एखाद्या प्रसंगाचा हेतू प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविताना जी मानसिक प्रक्रिया होते त्याला आंतरिक कृती म्हणतात. ही आंतरिक कृती प्रेक्षकांपर्यंत वाहून नेण्याचे कार्य नटाच्या बाह्य कृतीतून होते. नाट्यप्रयोगाच्या प्रत्येक क्षणाचा उपयोग नाटकाचा हेतू प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवण्यासाठी झाला पाहिजे. नाटकातील कृतींचा विभागवार विचार केला तरच हे शक्य होईल.

नाटकाच्या कथावस्तूचे (प्लॉट) अनेक क्रमवार विभागांच्या मालिकेत विभाजन करता येते. समग्र नाटकाचा जसा एक प्रधान हेतू असतो (थीम) तसे नाटकातील प्रत्येक विभागाचे देखील स्वतंत्र हेतू असतात. प्रत्येक विभागात नाटककाराला प्रेक्षकांना काही सांगावयाचे असते. नाटकाचा प्रधान हेतू साध्य करण्यासाठी नाटकाच्या प्रत्येक विभागाचा (युनिटचा) उपयोग झाला पाहिजे. व तसा उपयोग होण्यासाठी प्रत्येक विभागाचा काय उद्देश आहे हे समजून घेतले पाहिजे.

नाटकाच्या एखाद्या विभागात जितकी पात्रे असतात त्यातल्या प्रत्येक पात्राचे त्या विभागात एक विशिष्ट कार्य असते. सर्व पात्रांच्या या कार्यामुळे त्या विभागाचा हेतू साध्य होत असतो व सर्व क्रमवार विभागांच्या हेतूंमुळे नाटकाचा हेतू साध्य होऊन नाटक प्रेक्षकांपर्यंत पोहचविले जाते.

नाटकाचा हेतू प्रत्येक नटाला समजला पाहिजे. म्हणजे तो हेतू साध्य करण्यासाठी त्याचा कार्यभाग कोणता हे त्याला ठरविता येते. हे कार्य नाटकाच्या प्रत्येक विभागात कसे व्हावयास पाहिजे याची त्या विभागाच्या हेतूवरून नटाला कल्पना येते. म्हणून प्रत्येक नटाने नाटकाचा प्रत्येक विभाग (युनिट) आणि त्या विभागाचा उद्देश (ऑब्जेक्टिव्ह) समजावून घेतला पाहिजे. म्हणजे तो सादर करीत असलेल्या

पात्राच्या प्रस्तुतीत सुसूत्रता येते व नाटकाच्या हेतूला बाधक असा अभिनय कोणत्याही क्षणी त्याच्याकडून होत नाही.

पात्राच्या नाटकातील कार्याचे अशा रीतीने विभागवार विभाजन केल्यानंतर प्रत्येक विभागाचे लहान मात्रांमध्ये (बीट्स्) नटाने विभाजन करावे, व प्रत्येक मात्रेचा उद्देश कोणता ते पहावे. नटाच्या कार्याच्या प्रत्येक छोट्या मात्रेचा उद्देश स्पष्ट झाला तर त्यामुळे प्रत्येक विभागाला एक विशिष्ट रंगछटा प्राप्त होते व समग्र नाटकाच्या रंगयोजनेशी ती सुसंगते असते.

काही दिग्दर्शक नाटकाच्या तालमींना आरंभ करण्यापूर्वी, नटांबरोबर बसून नाटकाचे वाचन करतात व नाटकाचा हेतू, प्रत्येक पात्राचे नाटकातील कार्य व त्यामागील उद्देश, नाटकाचे विविध विभाग, प्रत्येक विभागाचा हेतू, प्रत्येक विभागातील पात्रांचे कार्य व त्यामागील हेतू, या सर्वांसंबंधी नटांशी चर्चा करतात व त्यांचे विभागवार कार्य त्यांना समजावून देतात. त्यामुळे नाटक प्रेक्षकांप्रत घेऊन जाण्यासाठी नटांनी प्रत्येक विभागात मात्रावार कोणते कार्य केले पाहिजे याची नटांना बरोबर जाणीव होते व लहान लहान विभाग, त्यांच्या मात्रा व त्यांचे उद्देश समजावून घेऊन त्यानुसार नट जसा तयारी करत जातो तस तसे पात्राचे चित्र त्याच्या मनःपटलावर विविध रंगछटांसह स्पष्ट रूप धारण करत जाते व त्या योगे नाटकाच्या प्रधान हेतूचे प्रभावी प्रक्षेपण करणे दिग्दर्शकाला सोपे जाते.

प्रत्येक विभागाचे साध्य कोणते आहे याची नटाला थोडक्यात कल्पना यावी म्हणून त्या विभागाला दिग्दर्शकाने सूचक नाव द्यावे. मात्र हे नाव 'नामा' च्या स्वरूपात न देता क्रियेच्या स्वरूपात म्हणजेच क्रियासूचक नाव द्यावे म्हणजे त्या नावावरून नटाला त्याने काय करावयास पाहिजे याची कल्पना येऊ शकेल.

रंगमंचावर सत्याची जाणीव आणि श्रद्धा (विश्वास)
[फीलिंग ऑफ ट्रथ अॅण्ड बिलीफ]

रंगमंचावरील सत्य जीवनामधील सत्यापेक्षा वेगळे असते. तसे पाहिले तर नाटकातील कोणतीही हकीकत ही सत्य घटना नसतेच, व ती तशी नसावीही. रंगमंचावर नट, नट नसून एका विशिष्ट परिस्थितीत सापडलेले पात्र आहे असे नटाने मानावयाचे म्हणजे त्याने स्वतःला विसरून जायचे व एक प्रकारची मंत्रमुग्धता अथवा भ्रमितावस्था अनुभवावयाची असे नाही. पात्राचा आभास त्याने रंगमंचावर निर्माण करायचा असतो. त्याला हेही माहीत असते की त्याच्या बरोबरचे नट देखील इतर पात्रांचा आभास निर्माण करीत आहेत, प्रत्यक्ष पात्रे अस्तित्वात नाहीत. नटाला असलेल्या या जाणीवेमुळेच नाटकीय सत्य अस्तित्वात येते.

रंगमंचावर व्यक्त करावयाच्या भावभावनांचाच थेट विचार न करता गृहीत परिस्थितीच्या आधारे तर्कशुद्ध पायावर नाटकातील विविध क्रमवार कृती तो करीत

राहील तर त्याचा अभिनय अतिरेकी होणार नाही. त्याच्या त्या सर्व कृती त्याला व पर्यायाने प्रेक्षकांना विश्वासार्ह वाटतील. कारण वास्तव जीवनातल्या कृतीप्रमाणेच त्या सादर केलेल्या असतील. अशा कृतींचा सराव करण्यासाठी कोणत्याही वस्तूंचा उपयोग न करता स्वतःच्या कल्पनाशक्तीच्या आधारे नटाने पात्राच्या सर्व शारीरिक क्रिया कराव्या. म्हणजे त्याला प्रतिभा, एकाग्रता, सत्याची जाणीव आणि त्यावर श्रद्धा यांची पुरेशी सवय होईल व नटाला अतिरेकी अभिनय टाळता येईल. नाटकातील दुःखात्म आणि सुखात्म क्षणी प्रेक्षकांना प्रभावित करण्याच्या वेडापायी नट अतिरेकी अभिनयाच्या आहारी जाण्याची बरीच शक्यता असते. याचे कारण, एखाद्या प्रसंगामागील भाव (इमोशन) हेच लक्ष्य मानून नट सुचेल ते सारे करत राहतो. पण त्या प्रसंगातील गृहीत परिस्थितीच्या आधारे तर्कशक्तीचा उपयोग करून परिस्थितीला अनुरूप सत्ययुक्त बाह्य शारीरिक क्रिया जर नटाने केल्या तर योग्य प्रमाणात भाव जागृत होतील व तो ओव्हरॲक्टिंग टाळू शकेल, कारण योग्य बाह्यक्रिया सहजपणे नटाला पात्राच्या भावविश्वात घेऊन जायला समर्थ असतात.

नट जितक्या प्रमाणात भूमिकेच्या प्रत्येक कृतीत सत्यता आणून जीवनातील सहजकृती सारख्याच सादर करील तितक्या प्रमाणात तो " मी आहे ", – " मी पात्र आहे " या मानसिक अवस्थेनजीक जाऊ शकेल व त्या अवस्थेत प्रवेश करू शकेल. सत्याची जाणीव आणि त्यावर योग्य विश्वास यामुळे पात्रसदृश भाव योग्य प्रमाणात जागृत होऊ शकतात हे खरे, पण या नटाच्या कृती पात्राच्या दृष्टीने सत्ययुक्त व्हावयास पाहिजेत. नटाच्या दृष्टीने नव्हे. म्हणजे पात्र एका विशिष्ट परिस्थितीत असल्यामुळे त्याच्या हातून जी योग्य कृती घडेल ती कृती नटाने करावयास पाहिजे. नट त्या परिस्थितीत असता, नटाला जे करावेसे वाटेल ते पात्राच्या दृष्टीने सत्य असेलच असे नाही. नटाने हे पण लक्षात घेतले पाहिजे की सत्य कृतींची प्रस्तुती विविध मार्गांनी होऊ शकते. नटाने योजिलेल्या बाह्य आणि आंतरिक कृती असामान्य (अनयुज्वल) असाव्यात पण त्या पात्राच्या दृष्टीने सत्ययुक्तच असाव्यात. सत्याची असामान्य रूपे शोधण्यासाठी नटाने त्याच्या आसपास घडणाऱ्या घटनांचे निरीक्षण करून त्यांच्या प्रतिक्रिया पचविल्या पाहिजेत.

सत्याची जाणीव आणि श्रद्धा (विश्वास) यासाठी कसरती

(१) कोणतेही कपडे किंवा नाट्यवस्तूंचा उपयोग न करता कपडे घाला व उतरवा.

या कृतीसाठी गृहीत परिस्थितीत बदल करून तीच कृती पुनःपुन्हा करा. उदाहरणार्थ, कामावर जाण्यासाठी कपडे करा. पार्टीला जाण्यासाठी तयार व्हा. घरी येऊन कपडे बदला. इस्पितळात ऑपरेशनसाठी कपडे बदला. तुरुंगात दाखल झाल्यावर कैद्याचे कपडे घाला. प्रजासत्ताक दिनाच्या कवायतीत भाग घेण्यासाठी खास कपडे करा.

वरील सर्व कृतींत प्रत्येक कृतीचा तपशील ध्यानी घेऊन प्रत्येक तपशील अव्वल दर्जाचा अशा पद्धतीने करा. नट प्रत्येक सूक्ष्म कृतीच्या सत्यतेच्या मर्यादेपर्यंत जर पोहोचू शकेल तर त्याची ती कृती सहजसुंदर होऊन तीत परिपूर्णता आणि स्पष्टता येऊन प्रेक्षक त्यावर विश्वास ठेवू शकतील.

(२) तुम्ही जी भूमिका करणार आहात त्या भूमिकेच्या सर्व शारीरिक क्रिया क्रमवार सादर करा. तुमच्या भूमिकेचा शारीरिक मार्ग स्पष्ट होत नाही तोपर्यंत पुनःपुन्हा या शारीरिक कृती करत रहा. त्यामुळे पात्राच्या शारीरिक क्रियेची बांधणी अचूकपणे होऊन तुमचे अंतर्मन ढवळून निघेल व शारीरिक क्रिया सचेतन होऊन त्यांचे पात्रांच्या सत्यक्रियांमध्ये रूपांतर होईल.

भावस्मृती (इमोशन मेमरी)

पात्रांसंबंधीच्या गृहीत परिस्थितीत पात्राच्या स्वतःच्या बाह्य आणि आंतरिक अनुभवांचा समावेश होतो. पात्राचे आंतरिक अनुभव म्हणजेच त्याचे भावविश्व स्वतःच्या प्रतिभेच्या आधारे साकार करण्यासाठी नटाजवळ त्याचे स्वतःचे अनुभवविश्व असते. व या अनुभवविश्वातून भावस्मृतीच्या (इमोशन मेमरीच्या) मदतीने तो पात्राचे अनुभव जागृत करतो.

भावस्मृती म्हणजे आपण आपल्या पूर्वायुष्यात अनुभविलेल्या प्रसंगांची भावनात्मक आठवण. आपल्या जीवनात आपण जे अनुभव घेतो त्यांची समग्र प्रक्रिया दोन विविध स्तरांवर एकाच वेळी होत असते. कोणताही प्रसंग प्रथम आपली ज्ञानेंद्रिये अनुभवितात व नंतर संबंधित मानसिक प्रक्रिया होते. या सर्व अनुभवांचा संग्रह आपल्या सुप्त मनात (सबकॉन्शिअस माईंड) होत असतो. एखाद्या अनुभवाची पूर्वस्मृती जागृत होते याचाच अर्थ तो अनुभव सुप्त मनातून जागृत मनाच्या पातळीवर येतो. पूर्वानुभवाच्या स्मृती जागृत झाल्याने आपण तोच अनुभव पुन्हा जगतो. भावानुभवाप्रमाणे ज्ञानेंद्रियांचे अनुभव देखील आपण पुन्हा नव्याने जगू शकतो. उदाहरणार्थ, बऱ्याच वर्षांपूर्वी आपल्याला पहावयास मिळालेल्या सृष्टीसौंदर्याचा अनुभव आपण दृश्य स्मृतीच्या सहाय्याने पुन्हा अनभवू शकतो. ध्वनिस्मृतीने पूर्वी ऐकलेले संगीत पुन्हा ऐकू शकतो. त्याचप्रमाणे गंध, रुची आणि स्पर्शाचा अनुभव देखील नव्याने अनुभवता येतो. ज्ञानेंद्रियांच्या संवेदनांचा आपल्या भावस्मृतीवर सखोल परिणाम होतो. उदाहरणार्थ, एखाद्या अत्तराचा सुवास, ते अत्तर वापरणाऱ्या व्यक्तीशी संलग्न भावना जागृत करू शकतो. एखाद्या स्वादिष्ट खाद्यपदार्थाने बऱ्याच वर्षांपूर्वी झालेल्या एखाद्या मेजवानीची, त्यावेळच्या संपूर्ण वातावरणाची आणि अनुभविलेल्या भावनांची स्मृती जागृत होऊ शकते. आपण जी भूमिका सादर करणार आहोत त्या भूमिकेचे जसेच्या तसे अनुभव आपण पूर्वायुष्यात अनुभविले असतीलच असे नाही. पण त्या भूमिकेच्या अनुभवासारखे अन्य अनुभव वेगळ्या रीतीने आपण आपल्या पूर्वायुष्यात

अनुभवलेले असतात. उदाहरणार्थ, खून करणाऱ्या एखाद्या व्यक्तीची भूमिका आपण करणार असलो तर आपण आपल्या पूर्वायुष्यात खून प्रत्यक्ष केलेला नसला तरीही खून होताना पाहिले असण्याची शक्यता आहे. किंवा एखादे खुनाचे दृश्य नाटक-सिनेमात पाहिले असेल अथवा आपल्या वाचनात आले असेल किंवा एखाद्याकडून खुनाच्या घटनेसंबंधी ऐकावयास मिळाले असेल. अशा तऱ्हेचे अनेक अनुभव आपण आपल्या आयुष्यात वेगवेगळ्या रीतीने घेतलेले असतात. नट आपल्या सृजनशील निरीक्षणक्षमतेने असे अनेक अनुभव साठवून आपल्या अनुभवांचा संग्रह समृद्ध करीत असतो. हा संग्रह म्हणजे नटाच्या सुप्त मनात साठविलेला एक प्रकारचा संदर्भ संग्रह आहे. यापैकी जे अनुभव, भावना, संवेदना आणि मानसिक स्थिती सादर करावयाच्या पात्राशी संलग्न असतील ते जागृत करून त्यांचा ती भूमिका सादर करण्यासाठी उपयोग होऊ शकतो. स्वतःच्या अनुभवभांडारातील आवश्यक ते अनुभव जागृत करण्यासाठी नटाला स्वतःच्या इच्छाशक्तीचा (विल पॉवर) उपयोग करावा लागतो.

एखादी भूमिका सादर करीत असताना कधीकधी अचानक स्फूर्ती मिळून एखादी कृती आपण परिणामकारकपणे करून जातो. पण त्यानंतरच्या प्रयोगात त्याच प्रसंगी पूर्वीप्रमाणेच भावस्मृती जागृत होईलच व आपल्याकडून तितकाच सकस अभिनय होईलच याची खात्री नसते. अशावेळी नटाने स्फूर्ती मिळालेल्या त्या क्षणाचे पृथःकरण करून कोणत्या विशिष्ट प्रेरणेने आपली भावस्मृती जागृत झाली ते शोधून काढले पाहिजे. आणि पुन्हा त्याक्षणी ती भावस्मृती जागृत करण्यासाठी त्याच प्रेरणेचा उपयोग केला पाहिजे. आपल्या भावना कोमल फुलाप्रमाणे असतात. एकवार कोमेजून गेल्यावर त्यातून पुन्हा नवे फूल उमलत नाही पण मुळांना पाणी पाजले तर नवे फूल उगवू शकते. भावस्मृती जागृत करण्यासाठी ज्या प्रेरणांचा उपयोग होऊ शकतो त्या अशा –

(१) तर्कबद्ध, क्रमवार आणि सत्ययुक्त शारीरिक व मानसिक कृती.

(२) जादूमय 'जर' आणि गृहीत परिस्थिती.

(३) नटाची प्रतिभा (कल्पनाशक्ती).

(४) चित्त एकाग्र करणे.

(५) विभाग आणि उद्देश (युनिट्स् अँड ऑबजेक्टिव्हज).

(६) सत्याची जाणीव आणि त्यावर श्रद्धा (विश्वास).

(७) उपसंहिता (सब टेक्स्ट) म्हणजेच अर्थघटनातून (इंटरप्रिटेशन) गवसलेला संवादातील वाक्यामागे दडलेला अर्थ.

(८) पात्रापात्रांमधील विविध संबंध.

(९) वातावरण (एन्व्हायरनमेंट) म्हणजे दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा, रंगभूषा, पार्श्वध्वनी इत्यादी. [आपल्या भोवतीच्या वातावरणाचा जसा आपल्या भावनांवर परिणाम होतो तसा रंगमंचावरील वातावरणाचा परिणाम पात्राच्या मनावर होत

असतो. नाटकाला योग्य असे वातावरण जर रंगतंत्राच्या पद्धतशीर उपयोगाने निर्माण केले असेल तर त्याचा उपयोग पात्राशी संलग्न भावना उद्दीपित करण्यासाठी होऊ शकतो.]

भावस्मृतीसाठी कसरती

(१) एखादी खुर्ची किंवा प्लॅटफॉर्म केंद्रस्थानी ठेवून व्यक्तींचा एक समूह बनवा. या समूहाच्या दृश्याने कशाची आठवण होते ते पाहून त्याप्रमाणे दृश्य सादर करा.

(२) रस्त्यावर ऐकू येणारे विविध आवाज ऐका. (सायरनचा आवाज, फेरीवाल्याचे ओरडणे, एखाद्या वाहनाचे करकचून लागलेले ब्रेक, किंकाळी, कुत्र्याचे भुंकणे, रडणे इ.) यांपैकी प्रत्येक आवाजाच्या प्रेरणेने कोणत्या पूर्वभावना किंवा पूर्वानुभव जागृत होतात ते पहा आणि ते प्रसंग उभे करा.

(३) तुम्ही रंगमंचावर उभे आहात आणि अचानक अंधार होतो. या अंधकारमय वातावरणात तुम्हाला काय आठवते ? तो प्रसंग सादर करा.

सख्यसंबंध (कम्युनिअन)

आपल्या आयुष्यात प्रत्यक्ष घडलेल्या एखाद्या विशिष्ट प्रसंगात आपल्याभोवती असलेल्या विविध व्यक्तींशी आपले वेगवेगळे वैशिष्ट्यपूर्ण परस्पर संबंध असतात. अशा संबंधांना सख्यसंबंध असे म्हणतात. पात्र बनून रंगमंचावर एखाद्या प्रसंगात उभ्या असलेल्या नटाभोवती जे इतर नट अन्य पात्रांच्या रूपाने उभे आहेत त्या सर्वांशी नटाला असेच सख्यसंबंध प्रस्थापित करता आले पाहिजेत. म्हणजे अभिनय करताना तुमच्या अस्तित्वाची जाणीव इतर नटांना असली पाहिजे व इतरांच्या अस्तित्वाची जाणीव तुम्हाला असली पाहिजे. तुमच्यावरोबरच रंगमंचावर उभा असलेला दुसरा नट तुम्हाला बघतो आहे, ऐकतो आहे आणि तुमचे बोलणे त्याला समजते आहे व तद्वतच त्याच्याही अस्तित्वाची संपूर्ण समज तुम्हाला आहे याची तुम्हाला खात्री असली पाहिजे. आपण आपल्या नेहमीच्या वागण्यात एखाद्या प्रसंगात आपल्यावरोवर असलेल्या व्यक्तीत जितका रस घेतो व ती व्यक्ती आपल्यात जितका रस घेते तसा रंगमंचावरील पात्रांनी एकमेकांत रस घेतला पाहिजे. स्वतःची वाक्ये, हावभाव, हालचाली यांचे नटाने दुसऱ्या पात्राप्रत पोहोचण्यासाठी त्यांचे उत्सर्जन केले पाहिजे व दुसऱ्या पात्राने प्रक्षेपित केलेले शब्द, हावभाव, हालचाली यांचे ग्रहण केले पाहिजे, म्हणजेच पात्रांचे परस्पर सख्यसंबंध प्रस्थापित होऊ शकतात व रंगमंचावर घडणाऱ्या घटनांवर प्रेक्षकांचा विश्वास बसतो. नटांमधील परस्पर सख्यसंबंध प्रस्थापित झाल्यामुळे नटांत आत्मविश्वास निर्माण होतो व ते पात्रांना चांगल्या प्रकारे न्याय देऊ शकतात. नाटकांत काम करणाऱ्या सर्वच नटांची अभिनयक्षमता उच्च कोटीची असेलच असे नाही, पण चांगल्या नटाने आपल्या आंतरिक आणि बाह्य अभिनयाद्वारे

भाव आणि विचारांचे प्रभावी उत्सर्जन (रेडिअेशन) केले तर समोरचा नट वेताचा असला तरी त्या प्रभावी उत्सर्जनाच्या (रेडिअेशनच्या) शोषणामुळे ग्रहणामुळे (ॲब्सॉर्प्शन) त्या नटात देखील आत्मविश्वास निर्माण होऊन तो योग्य प्रतिसाद देतो. प्रत्येक नटाने आपल्या (पात्राच्या) भावना, विचार, संवेदना, ऊर्मी यांचे शब्द, चेहऱ्याचे हावभाव, शरीराचे हावभाव आणि हालचालींद्वारे प्रभावी प्रक्षेपण केले पाहिजे व दुसऱ्या नटाच्या (पात्राच्या) भावना, विचार, संवेदना, ऊर्मी, इ.चे ग्रहण (ॲब्सॉर्प्शन) केले पाहिजे. नाटकात आवश्यक असणाऱ्या सर्व कृतींचा (ॲक्शन्स) पूर्वाभ्यास आपण नाटकाच्या तालमी चालू असताना केलेला असल्याने ते सर्व आपल्या परिचयाचे असते. तरीही रंगमंचावर प्रत्येक प्रसंग सादर करताना पात्राच्या आयुष्यात तो प्रसंग पहिल्यांदाच घडतो आहे असे वाटावे इतका ताजेपणा त्या कृतीत असणे आवश्यक आहे व हा ताजेपणा सख्यसंबंधामुळे योग्य प्रमाणात येऊ शकतो.

कित्येक नाटकांत पात्रांची स्वगते असतात. स्वगत म्हणजे पात्राची बुद्धी आणि आत्मा यांमधील संवाद. अंतर्गत संघर्ष प्रगट करण्यासाठी नाटकात स्वगताचा उपयोग केलेला असतो. अशावेळी नटाने स्वतःशीच सख्यसंबंध प्रस्थापित करावयाचा असतो. नाटकांत येणाऱ्या काल्पनिक पात्रांशी (उदाहरणार्थ, गारंबीचा बापू या नाटकात एका प्रसंगात येणारे विठोबाचे भूत) सख्यसंबंध साधण्यासाठी जादूमय 'जर'चा उपयोग करावा लागेल.

सख्यसंबंधाविषयीचा अभ्यास नट एकटाच करू शकणार नाही, कारण सख्य-संबंध म्हणजे पात्रांमध्ये होणाऱ्या परस्पर क्रिया-प्रतिक्रिया. म्हणून सख्यसंबंधाच्या अभ्यासासाठी नाटकांतील इतर नटांना बरोबर घेऊनच अभ्यास करावा लागेल, अन्यथा त्या पात्रांच्या प्रतिक्रियेचा नटाला कधी अंदाजच येणार नाही.

नेहमीच्या जीवनात आपली आजूबाजूच्या इतर माणसांशीच फक्त नाती असतात असे नाही. ज्या वातावरणात (एनव्हायर्नमेंट) आपण जन्मलो, वाढलो, वावरलो आणि वावरत आहोत त्या समग्र वातावरणाशीदेखील आपले नाते जडलेले असते. किंबहुना समग्र वातावरणाचाच आपण एक घटक असतो. तसे नटाचे फक्त इतर पात्रांशीच खास संबंध असतात असे नाही. आजूबाजूच्या अचेतन वस्तूंबरोबरही पात्राचे विशिष्ट नाते जडलेले नटाच्या कृतीमधून स्पष्ट झाले पाहिजे.

एखाद्या समूहदृश्यात मुख्य नटांबरोबर त्या दृश्यापुरते इतर अनेक नट सामावलेले असतात. त्या प्रत्येक नटाने कोणतेतरी निश्चित पात्र बनून रंगमंचावर आले पाहिजे व समूहदृश्याच्या प्रस्तुतीत सर्व पात्रांचे परस्पर संबंध प्रस्थापित झाले पाहिजेत तरच ते दृश्य यथार्थ भासेल.

नाटकातील विविध पात्रे आणि वातावरण यांच्यातील परस्परसंबंधाच्या जोडी-नेच आणखी एका वेगळ्या सख्य-संबंधाचा विचार याठिकाणी व्हायला हवा. तो सख्य-संबंध म्हणजे रंगमंचावर जे काही घडते आहे त्याचा प्रेक्षकांशी असलेला संबंध.

कारण नाटक प्रेक्षकांनी पहाण्यासाठी असते. नट प्रेक्षकांसाठी नाटक सादर करीत असतात आणि प्रेक्षक नटांनी सादर केलेले नाटक पहायला आपण होऊन आलेले असतात. रंगमंचावर घडणाऱ्या जीवनदर्शनामुळे नटाला रसास्वादाचा-पुनःप्रत्ययाचा आनंद मिळत असतो व प्रेक्षकांनी दिलेली दाद नटांना नवा उत्साह आणि प्रेरणा देते. एखाद्या विनोदी नाटकात प्रेक्षक जर हसले नाहीत तर नट कितीही कसलेले असले तरी नाटक रंगणार नाही. नाटक रंगणे म्हणजे केवळ रंगमंचावरील प्रस्तुती यथायोग्य होणे असे नाही. कलाकार आणि प्रेक्षक यांच्या योग्य सख्य-संबंधानेच नाटक खरे रंगते. एखाद्या गंभीर दुःखमय प्रसंगात प्रेक्षक अतिशय गंभीर झालेले असतात व नाटकात रंगून गेलेले असतात. अशावेळी प्रेक्षकगृहात असलेली शांतता ही निश्चितपणे मोकळ्या प्रेक्षकगृहातील शांतता नव्हे. कारण गंभीर दुःखमय प्रसंगी प्रेक्षक स्तब्ध असले तरीही त्यांच्याकडून मिळणाऱ्या मूळ प्रतिसादाची ऊब कलाकारांकडे वाहात रहाते व ती त्यांना आवश्यक उत्तेजन देत रहाते.

निसर्गवादी शैलीमध्ये या शैलीच्या पुरस्कर्त्यांना प्रेक्षकांचे अस्तित्वच मान्य नव्हते. माझ्या मते, निसर्गवादातील ही एक विसंगतीच मानावी लागेल. वास्तववादी नाटकांत व नाटकांच्या इतर शैलीत प्रेक्षकांचे अस्तित्व गृहीतच धरलेले असते आणि आभासवादी (इल्युजनिस्टिक) शैलीमध्ये देखील प्रेक्षकांचे अस्तित्व लक्षात घेऊनच आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. वस्तुतः प्रत्याभासवादी (नॉन इल्युजनिस्टिक) शैलीमध्ये तर पात्रे प्रेक्षकांशी थेट संपर्क साधतात. काही प्रत्याभासवादी नाट्यप्रकारांत तर कलाकार आणि प्रेक्षक एकमेकांत मिसळून गेलेले असतात.

सख्यसंबंधासाठी कसरती

(१) तुमच्या बरोबरच्या नटाचे लक्ष तुमच्याकडे वेधून घ्या. तुमच्या अस्तित्वाची त्याला जाणीव करून द्या व यासाठी शक्य ते सर्व उपाय करा. उदाहरणार्थ, उठा, बसा, बोला, बडबडा, हातपाय आपटा, रडा, किंचाळा, त्याला चकित करण्याचा प्रयत्न करा, त्याची स्तुती करा, निर्भर्त्सना करा इ.

(२) तुमच्या बरोबरच्या नटाच्या सर्व कृती समजून घेण्याचा प्रयत्न करा.

रूपांतर (ॲडॅप्टेशन)

आपण आपल्या नेहमीच्या जीवनात ज्याप्रमाणे भोवतालच्या परिस्थितीत आणि माणसांत मिसळून जातो किंवा ॲडजस्ट होतो त्याप्रमाणे रंगमंचावरील परिस्थिती आणि इतर सहकारी नटांच्या समूहात नटाने मिसळून गेले पाहिजे, ॲडजस्ट झाले पाहिजे. या ॲडजस्टमेंटलाच रूपांतर (ॲडॅप्शन) असे म्हणतात. रंगमंचावरील इतर नट, गृहीत परिस्थिती आणि प्रेक्षक यांच्याशी योग्य प्रमाणात सख्यसंबंध साधण्याचे रूपांतर हे एक प्रभावी साधन आहे. यासाठी नटाने प्रथम पात्राच्या जीवनचरित्रास अनुसरून पात्ररूप धारण केले पाहिजे आणि भोवतालची परिस्थिती व अन्य पात्रे

यांच्यात मिसळून गेले पाहिजे. उदाहरणार्थ, तुम्ही एखाद्या ऑफिस स्टेनोची भूमिका करीत असाल तर त्या स्टेनोच्या जीवनचरित्राची जी गृहीत परिस्थिती असेल त्या परिस्थितीनुसार स्वतः ॲडजस्ट होऊन स्वतःचे स्टेनोच्या पात्रात रूपांतर घडवून आणले पाहिजे व नाटकात येणाऱ्या विविध प्रसंगांत जशी परिस्थिती असेल त्याबरहुकूम ॲडजस्टमेंट करीत राहिले पाहिजे. नेहमीच्या जीवनात माणसे जशी इतर माणसांच्या स्वभावाशी जुळवून घेतात तसे रंगमंचावर नटाने इतर पात्रांशी जुळवून घेतले पाहिजे. माणसाचा स्वभाव आणि वर्तन बहुतांशी भोवतालच्या माणसांशी त्याच्या असलेल्या संबंधांवर अवलंबून असतात. तुम्ही ज्याला अर्धवट समजता अशा माणसाबरोबर बोलताना त्याच्या मानसिक प्रकृतीशी जुळवून घेण्यासाठी तुम्ही तुमचे विचार त्याला अगदी साध्या, सोप्या सरळ, भाषेत समजावण्याचा प्रयत्न कराल, पण समोरची व्यक्ती चाणाक्ष असल्याचा तुम्हाला संशय असेल तर त्याच्याशी तुम्हाला सावधगिरीनेच बोलावे लागेल. नटाचे रंगमंचावरील नाटकातले जीवन त्याच्या व्यक्तिगत जीवनाहून भिन्न असते. या भिन्न जीवनाची भिन्न गृहीत परिस्थिती आणि वातावरणाशी त्या नटाने जुळवून घेतले पाहिजे म्हणजेच नटाचे पात्रात रूपांतर झाले असे म्हणता येईल. परदेशी जाणारी माणसे ज्याप्रमाणे त्या देशातील वातावरणाशी जुळवून घेतात त्याप्रमाणे नटाने रंगमंचावरील नव्या वातावरणाशी जुळवून घेतले पाहिजे. निरनिराळ्या नटांनी केलेल्या एकाच भूमिकेत आपल्याला बरीच विविधता जाणवते. भूमिका तीच असली तरी ती वेगवेगळ्या नटांनी सादर केल्यामुळे वेगळी वाटते याचे कारण प्रत्येक नटाने रूपांतरासाठी ज्या ॲडजस्टमेंट्स केलेल्या असतात त्या भिन्न असतात. या रूपांतरात नटाने अशा काही ॲडजस्टमेंट्स् केलेल्या असतात की त्यामुळे जे काही पहावयास मिळेल असा प्रेक्षकांचा अंदाज असतो त्याहून भिन्न पण चांगले त्यांना पहावयास मिळते व त्यामुळे ते प्रभावित होतात. (उदाहरणार्थ – रंगमंचावर निर्माण झालेल्या स्फोटक अशा परिस्थितीत एखादे पात्र जोराने किंचाळून बोलेल असे प्रेक्षकांना वाटत असेल आणि त्यावेळी अत्यंत मृदू आवाजात आणि शांतपणे ते पात्र बोलले व ते तर्कसंगत असले तर ते कल्पनेपेक्षा वेगळे असल्याने प्रभावी ठरते. नाटक चालू असताना कित्येकवेळा नटाला अशा अकल्पित आकर्षक कृती सुचतात. आणि त्या केल्याने कृतीचा उद्देश जास्त चांगल्या रीतीने साध्य होईल असे वाटते. ही नवी अकल्पित आकर्षक कृती त्या नटाला त्याचे पात्रात रूपांतर झाल्यावर उत्स्फूर्तपणे सुचली असल्यामुळे ती मूळ कृतीपेक्षा निश्चितच प्रभावी असणार. अशा उत्स्फूर्त कृती नटाने जरूर कराव्या. त्यापुढील प्रयोगांत मात्र ती कृती उत्स्फूर्त राहात नाही. अशावेळी नटाने ती उत्स्फूर्त कृती आणि त्यामागील पार्श्वभूमी यांचे पृथःकरण करून ती कृती सुचण्याच्या कारणाचा मागोवा घ्यावा व नंतर त्याच कारणाचा प्रेरणा म्हणून उपयोग करून त्या अचानक कृतीतील ताजेपणा टिकवावा. नटाचे पात्रात प्रमाणशीर रूपांतर आले असेल तर पात्र बनलेला नट जेव्हा भूमिकेच्या गृहीत

परिस्थितीला सामोरा जातो तेव्हा त्याला क्षणोक्षणी काही नव्या सूक्ष्म कृती सहज स्फुरतात. या सहज उत्स्फूर्त, सूक्ष्म रूपांतरामुळे पात्राचे समग्र रूपांतर बहुरंगी यथार्थ आणि गहिरे होते.

नटाच्या आंतरिक तयारीसाठी जादूमय 'जर' पासून आतापर्यंत ज्या विविध मूल तत्त्वांचा विचार केला त्यातील रूपांतर हे अंतिम मूल तत्त्व आहे. या मूलतत्त्वाचा पद्धतशीर उपयोग करून योग्य भाव जागृत करण्यासाठी त्यांचा उपयोग होतो व नट आंतरिक सर्जनात्मक स्थितीमध्ये (इनर क्रिएटिव्ह स्टेट) प्रवेश करतो. ह्यानंतरच्या नटाच्या सर्वच क्रिया उत्फूर्तपणे होतात.

आंतरिक तयारीच्या विविध मूलतत्त्वांचा परिणाम वेगवेगळ्या नटांवर त्याच-प्रमाणात होईल असे नाही. नटाला आंतरिक सर्जनात्मक स्थितीमध्ये घेऊन जाण्यासाठी त्यापैकी ज्या मूलतत्त्वांचा जास्त चांगला उपयोग होऊ शकेल त्या मूलतत्त्वांचा उपयोग त्या नटापुरता योग्य मानावा.

रूपांतरासाठी कसरती

(१) तुम्ही एका समारंभाला गेला आहात. ज्या एका व्यक्तीच्या मेहेरबानीची तुम्हाला अत्यंत गरज आहे ती व्यक्ती त्या समारंभात तुम्हाला दिसते. तुमचा उद्देश तडीला नेण्यासाठी प्रयत्न करा.

(२) तुम्हाला एक अत्यंत दुःखद समाचार मिळाला आहे. तुम्ही पुष्कळ व्यथित आहात पण शाळेतून नुकत्याच घरी परत आलेल्या तुमच्या मुलीवर त्याचा परिणाम होऊ देऊ नका.

(३) ज्या माणसाला भेटावयाचे तुम्ही गेल्या कित्येक दिवसापासून टाळता आहात तो माणूस तुम्हाला अचानक सामोरा येतो. काय कराल ?

लय – ताल (टेंपो – ऱ्हिदम)

आपल्या जीवनातील प्रत्येक क्षण हा समग्र जीवनाच्या तालाच्या एखाद्या विशिष्ट मात्रेवर आणि विशिष्ट लयीमध्ये आपण जगत असतो. ताल (ऱ्हिदम) आणि लय (टेंपो), प्रत्येक व्यक्तीच्या जीवनव्यवहारावा अविभाज्य घटक मानावा लागेल. जीवनात एखाद्या क्षणी जे काही घडत असते त्याला एक विशिष्ट ताल आणि लय असते. माणसाचा स्वभाव म्हणजे त्या माणसाच्या जीवनाचा ताल होय. माणसाचा जन्म ही त्या तालाच्या सुरुवातीच्या मुखडयाची पहिली सम असते व मरणापूर्वीच्या शेवटच्या श्वासाच्या समेने तालाचा तिढ्या पूर्ण होतो. आणि जीवनामधील विविध प्रसंगांतून त्या तालाची आवर्तनांमागून आवर्तने सम, काल, आणि मात्रा यांच्या माध्यमांतून वेगवेगळ्या लयीत होतच रहातात. मात्रांचे वजन बदलल्यामुळे ज्याप्रमाणे त्या तालाचा वेगळाच बाज बनतो त्याप्रमाणे माणसाच्या स्वभावाचा बाज वेगवेगळ्या प्रसंगांत वेगवेगळा वाटतो. माणसाच्या कृतीची लयही वारंवार बदलत रहाते. एखाद्या

विशिष्ट घटनेमध्ये ज्या व्यक्ती गुंतलेल्या असतात त्या व्यक्तींचे स्वभाव म्हणजे त्यांचे विशिष्ट ताल. त्या सर्व तालांचा मिळून जो एक महाताल होतो तो त्या घटनेचा ताल होतो. आपल्या जीवनात एखाद्या प्रसंगी आपले जे वर्तन होते ते आपल्या तालाच्या त्या क्षणाच्या विशिष्ट मात्रेवर आणि लयीवर अवलंबून असते. उदाहरणार्थ, आपण कामावर जात असताना आपल्या तालाच्या ज्या मात्रेवर असतो आणि ज्या लयीत आपली कृती चाललेली असते, त्यापेक्षा वेगळा ताल आणि लय कामावरून परत येताना असेल. मधुर संगीताची एखादी धुन आपण ऐकत असू त्यावेळी त्या संगीतावर आपली होणारी प्रतिक्रिया आपल्या आणि त्या संगीताच्या एकत्रित ताल आणि लयीवर अवलंबून असेल. एखादे रमणीय दृश्य पहात असताना किंवा आपल्या नजरेसमोर एखादा भयंकर अपघात घडत असताना आपली प्रतिक्रिया, तो प्रसंग आणि आपल्या ताल-लयीच्या एकत्रित परिणामावर अवलंबून असेल.

नाटकातील प्रत्येक पात्राचा एक विशिष्ट स्वभाव म्हणजेच एक विशिष्ट ताल असतो. सर्व पात्रांचे ताल एकाच समेवर नाटकाच्या सुरुवातीला सुरू होतात आणि नाटक संपते तेव्हाही सर्व पात्रे एकाच समेवर येतात. दरम्यान्, जेव्हा जेव्हा सर्व पात्रे एकाच समेवर येतात तेव्हा नाटकाचे अंक पडतात. नाटकाची सुरुवात अंक आणि शेवट यांचा पात्रांच्या तालाशी असलेला संबंध समजण्यासाठी संगीतातील तालांचे उदाहरण देता येईल. चार तबलावादक त्यांचे तबलावादन दादरा (सहा मात्रा), आद्धा (आठ मात्रा), एकताल (बारा मात्रा) आणि त्रिताल (सोळा मात्रा) एकाच समेवर सुरू करतील तर अठ्ठेचाळीस मात्रांनंतर (सहा, आठ, बारा, आणि सोळा यांचा ल. सा. वि.) पुन्हा एकाच समेवर येतील. त्यावेळी दादऱ्याची आठ, आद्धयाची सहा, एकतालाची चार आणि त्रितालाची तीन आवर्तने झालेली असतील आणि या चारी तालांचा मिळून अठ्ठेचाळीस मात्रांचा एक महाताल अस्तित्वात आला असेल. नाटकात सर्व पात्रांच्या सुसंवादाने जो महाताल अस्तित्वात येतो त्याची तुलना नाटकाच्या हेतूबरोबर (थीम) आणि पात्रांच्या तालाची पात्रांच्या हेतूबरोबर तुलना करता येईल. पात्रांच्या बाह्य आणि आंतरिक क्रियांमध्ये वेगवेगळ्या समयी वेगवेगळी लय असते, नटाने नाटकाचा महाताल (मास्टर ह्रिदम), पात्राचा ताल (ह्रिदम) आणि प्रसंगानुसार बदलत जाणाऱ्या लयींचा बरोबर अभ्यास केला पाहिजे. नाटकाच्या दिग्दर्शनात नटांचा अभिनय समूहन, हालचाली आणि कार्यव्यापार इ. नक्की करताना नाटकाचा महाताल आणि लय उपयोगी पडतात. आणि नटांच्या बाह्य आणि आंतरिक कृतीसाठी त्यांचे ताल आणि लय मार्गदर्शक ठरतात.

संगीतातील विविध ताल त्या तालांतील सम, काल, आणि विविध मात्रा कोणत्या क्रमाने येतात त्यावर अवलंबून असतात. एखादा ताल तबल्यावर वाजवला जात असताना त्यातील सम, काल, आणि विविध मात्रा व त्यांचे बोल काढण्याची तबल्यावरील ठिकाणे आणि पद्धती वेगवेगळ्या असतात. तसेच त्या मात्रांच्या आवाजाची जात

आणि तीव्रतादेखील भिन्न भिन्न असते. त्यामुळे प्रत्येक तालाच्या बाजाचा एक विशिष्ट स्वभाव घडतो. नाटकांतील पात्रांच्या तालांची घडण देखील याचप्रमाणे झालेली दिसून येईल. कोणतेही पात्र संपूर्ण सद्गुणी किंवा संपूर्ण दुर्गुणी असत नाही. पात्रांचे स्वभाव, पांढराशुभ्र किंवा काळाकुट्ट या रंगात वर्णन करता येत नाहीत. प्रत्येक पात्राची पांढऱ्या आणि काळ्या रंगाच्या मिश्रणातून करडया (ग्रे) रंगाची एक विशिष्ट छटा निर्माण झालेली असते. पात्राच्या सद्गुणांचा आणि दुर्गुणांचा प्रत्यय वेगवेगळ्या प्रसंगी वेगवेगळ्या तीव्रतेने जाणवत असतो. पात्रानुसार आणि प्रसंगानुसार त्यांचाही एक विशिष्ट क्रम असतो. या विशिष्ट क्रमानेच पात्राचा विशिष्ट ताल अस्तित्वात येतो. नटाने तो सादर करीत असलेल्या पात्राच्या तालांतच ती भूमिका सादर केली पाहिजे. एखादे सद्गुणी पात्र सादर करताना त्या पात्रातील भरपूर प्रमाणात दिसणाऱ्या सत्प्रवृत्तींबरोबरच क्वचित् प्रसंगी डोकावणाऱ्या दुष्प्रवृत्तीही योग्य महत्त्व देऊन नटाला दाखवता आल्या पाहिजेत. सज्जन पात्राच्या मनात क्वचित्प्रसंगी येणारे दुष्ट विचार त्याच्या सज्जनतेची यथार्थता व परिणामकारकता वाढवतात. तसेच दुष्ट पात्राच्या मनात चांगले विचार केव्हा येतात हे बरोबर दाखविले गेले तर त्या पात्राचा दुष्टपणा उठून दिसतो.

ताल आणि लयीसाठी कसरती

(१) सकाळचा नाश्ता घेत आहात. कामावर जाण्याच्या तयारीत आहात व उशीर होईल अशी भीती आहे. योग्य ताल आणि लय शोधून काढा.

(२) वेगवेगळ्या प्रकारची पत्रे लिहिण्यासाठी योग्य ताल आणि लयींचा विचार करा.

(३) विविध पाश्चात्य, भारतीय, शास्त्रीय, अर्धशास्त्रीय, लोकसंगीत आणि पॉप संगीत वाजत असताना त्यांच्या ताल आणि लयीत विलीन होऊन जा व त्यांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामाचे निरीक्षण करा. हा परिणाम बाह्य कृतींच्या द्वारे व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करा.

मनोवैज्ञानिक जीवनातील प्रेरक शक्ती (मोटिव्ह् फोर्सेस ऑफ सायकॉलॉजिकल लाइफ)

मन (माइंड,), इच्छा (विल्) आणि भावना या आपल्या मनोवैज्ञानिक जीवनातील तीन प्रेरक शक्ती आहेत. नाटक आणि संवादांचे अर्थघटन करण्यासाठी नटाला त्याचे मन मदत करते. अभिनयतंत्रातील विविध मूलतत्त्वांच्या आधारे ज्या भावना जागृत होतात त्या भावनानुसार कोणती कृती करावयाची ते मनच ठरवते. प्रभावी इच्छाशक्ती नटाला नाटकातील गृहीत परिस्थितीवर मन एकाग्र करावयास

मदत करते. भावनांच्यामुळे पात्राची प्रस्तुती सचेतन होते. नटाचे मन, इच्छा आणि भावना त्याच्या ताब्यात असतील तर पात्राच्या जीवनाशी समांतर जीवन रंगमंचावर अवतरू शकते.

भूमिकेची अखंड सलग रेषा (दि अन्ब्रोकन् लाईन ऑफ दि रोल)

नटाने रंगमंचावर पात्राचे समग्र जीवन उभे करावयाचे असते. त्यासाठी त्याने नाटक अनेकवार वाचले पाहिजे व त्याचे पृथःकरण करून नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना समजावून घेतली पाहिजे. नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना म्हणजेच नाटकाचा थीम हा पाठीच्या कण्यासमान असतो व त्याला अनुसरूनच पात्राचे रूप घडत असते. म्हणून नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना विविध प्रसंगांच्या मालिकेत कशी स्पष्ट होत जाते व त्या स्पष्टीकरणात नटाचा कार्यभाग कोणता हे नटाला समजले पाहिजे. आणि नाटकाच्या प्रमुख-मूळ कल्पनेच्या आधारे पात्राच्या बाह्य आणि आंतरिक क्रियांच्या सहाय्याने त्याने पात्राच्या हेतूमध्ये विलीन झाले पाहिजे.

प्रतिभा-कल्पनाशक्तीविषयी लिहिताना लिहिले आहे त्याप्रमाणे नाटककार पात्राच्या भूत आणि भविष्यकाळाविषयी फारच थोडे लिहितो. पात्राच्या वर्तमानाविषयी देखील सर्व माहिती तो प्रत्यक्ष देत नाही. नटाने स्वतःच्या कल्पनाशक्तीचा उपयोग करूनच पात्राच्या जीवनातील तर्कशुद्ध आणि सलग प्रसंगांची अखंड मालिका तयार करावयास पाहिजे. पात्राच्या पूर्वायुष्यातील अनुभवांच्या आधारेच पात्राची घडण करून त्याचा उपयोग पात्राच्या समर्थनीय प्रस्तुतिसाठी केला पाहिजे.

नाट्य-प्रयोगात नट पात्ररूपात रंगमंचावर अवतरतो तो, नाटककार आणि दिग्दर्शक यांच्या सहकार्यानेच. नाटककाराने नाटकात पात्राविषयी जे लिहिले आहे त्याचे दिग्दर्शकाने केलेले अर्थघटन (इंटरप्रिटेशन) समजावून घेऊन ते नटाने स्वतःला पटवून घेतले पाहिजे तरच नट पात्राचे पूर्णरूप रंगमंचावर सादर करू शकतो. प्रत्येक पात्राची योजना नाटककाराने त्या पात्राकडून एक विशिष्ट कार्य करवून घेण्यासाठी केलेली असते. पात्राच्या या कार्याशी विसंगत अशी एखादी कृती नटाने केली तर पात्राच्या गतीत विक्षेप निर्माण होईल व समग्र नाटकाच्या परिणामास तो बाधक ठरेल. म्हणून नटाच्या मनात पात्राच्या भोवतालचे वातावरण व इतर पात्रे यांच्याशी असलेले परस्पर संबंध स्पष्ट असले पाहिजेत. नाटकात जे काही घडते त्याचे पात्रावर होणारे परिणाम आणि त्यावर पात्राची होणारी प्रतिक्रिया या सर्वांमध्ये पात्र, वातावरण आणि अन्य पात्रे यांमधील परस्पर संबंध प्रतिबिंबित झाले तरच नटाच्या सादरीकरणात सुसंगती रहाते. नटाच्या प्रत्येक कृतीला नाटकाच्या संहितेत समर्थन प्राप्त झाले तरच नटाचे पात्ररूपातील अवतारकार्य सफळ झाले असे म्हणता येईल. नट रंगमंचावर पात्ररूपाने अवतरतो याचा अर्थ तो पात्रावर सोपवलेले कार्य तडीस नेण्यासाठी रंगमंचावर पात्राचे रूप धारण करतो असा घेतला पाहिजे. अशा सर्जनात स्फूर्तीचे सहकार्य

आवश्यक असले तरी पात्राची बांधणी मात्र स्फूर्तीच्या आधारे होऊ शकत नाही. पात्र-रूपात स्वतःला विसरून जाऊन नटाने केलेले सर्जन कलात्मक सर्जन मानता कामा नये, कारण अशा सर्जनाची सूत्रे नटाच्या हाती रहात नाहीत व तो पात्राचा ताबेदार बनतो. त्यामुळे अशा सर्जनात सातत्य (कंटिन्युइटी) रहात नाही. नटाने पात्राची जडणघडण स्वाभाविक उत्स्फूर्त अशा सत्ययुक्त कृतींच्या आधारे जाणीवपूर्वक केली पाहिजे. पात्राच्या व्यवहारावर नटाचा ताबा असेल तरच हे शक्य होते. नटाने नाट-काच्या मूळ कल्पनेच्या आधारे पात्राच्या प्रत्येक कृतीची निवड केली पाहिजे तरच पात्राच्या कृतीची रेषा खंडित होत नाही.

पात्राच्या कृतीची रेषा अखंड राहिली पाहिजे याचा अर्थ दुष्ट माणसाचा दुष्ट-पणाच सतत दाखवला पाहिजे किंवा सज्जन माणसाचा सज्जनपणाच क्षणोक्षणी दिसला पाहिजे असा नाही. पात्राचे यथार्थ दर्शन अभिनयाद्वारे घडले पाहिजे. जगात कोणीही शंभर टक्के चांगला किंवा शंभर टक्के वाईट नसतो. दुष्ट माणूस रंगमंचावर सादर करताना त्याच्यातील भलाई शोधून काढून तीदेखील योग्य प्रमाणात दाखवली गेली तरच पात्राची प्रस्तुती प्रभावी ठरेल.

नटाने पात्रासंबंधीची तयारी करताना प्रथम पात्राविषयीची सर्व माहिती एकत्रित करावी. नंतर पात्राच्या कार्याच्या दृष्टीने अनावश्यक वाटणारी माहिती वगळून उरलेल्या माहितीचे प्रसंगानुसार लहान लहान विभागांत विभाजन करावे व प्रत्येक विभागातील कृती पात्राच्या अखंड विकासाच्या दृष्टीने योग्य आहे की नाही ते ठरवून प्रत्येक विभागातील कृतींच्या रंगछटा यथार्थतेच्या दृष्टिकोनातून नक्की कराव्या. पात्राचे अशा रीतीने केलेले विभाजन नटाला पात्र आत्मसात करण्यासाठी उपयोगी पडते.

इतर पात्रांचे संवाद चालू असताना त्याची आपण सादर करत असलेल्या पात्रा-वर काय प्रतिक्रिया होईल ते ठरवून त्याप्रमाणे नटाने आपल्या पात्राची एक विचार-संहिता (सायलेंट स्क्रिप्ट) तयार केली तर पात्राचा इतर पात्रांशी सतत संपर्क राहिल्याने ते पात्र कोणत्याही क्षणी नाटकातील मुख्य प्रवाहापासून बाजूला पडत नाही. काही विशेष नाटकीय परिणामासाठी नाटकात कित्येक वेळा हेतुपूर्ण विरामांची (पॉज) योजना केलेली असते. या विरामांचे वेळी नटाची मानसिक क्रिया चालू राहिली तर हे विराम पात्रांच्या संवादापेक्षाही जास्त बोलके आणि परिणामकारक होऊ शकतात.

नाटकातील शब्द योग्य अर्थघटन नसेल तर अर्थशून्य ठरतील, कारण शब्दा-मागील लेखकाला अभिप्रेत असलेला अर्थ, विचार आणि आंतरिक कृती त्या शब्दा-पेक्षाही जास्त महत्त्वाच्या असतात. नटाने स्वतःच्या कल्पनाशक्तीच्या आधारे शब्दां-मागील अभिप्रेत विचारांची तर्कबद्ध उपसंहिता (सब टेक्स्ट) तयार करून शब्दांतून आणि कृतींतून ती उपसंहिता व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. पात्रासंबंधीची

पूर्वतयारी करताना नटाने कार्यसिद्धीच्या मार्गात येऊ शकणारे अनेक अडथळे किंवा विघ्ने स्वतःच्या कल्पनाशक्तीच्या आधारे शोधून ती पार करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. उदाहरणार्थ, समोरच्या पात्राशी काही खासगी गुप्त संभाषण करावयाचे असेल तर 'आम्हाला बोलताना कुणी पहात तर नाही ना?' किंवा 'दुसरा कुणी यायच्या आत मला माझे काम पुरे केले पाहिजे' अशा सारख्या संभाव्य काल्पनिक विघ्नांची योजना केल्यास ते खासगी संभाषण प्रभावी होईल व त्यात सहजता येईल.

नाटकाची उपसंहिता तयार करण्यासाठी कित्येक वेळा इंप्रोव्हायझेशनचा उपयोग करता येतो. नाटकातील विशिष्ट परिस्थितीत सापडलेल्या पात्राने काय विचार करावा किंवा कोणती कृती करावी यासंबंधी लेखकाने काही प्रमाणात सूचना दिलेल्याच असतात. या सूचना आपण केलेल्या अर्थघटनाशी जुळणाऱ्या असतील तर जरूर विचारात घ्याव्यात. पण त्या तशा नसतील तर त्यांचा विचार न करता इंप्रोव्हायझेशनच्या आधारे नटाने स्वतःची उपसंहिता तयार करावी. उपसंहितेतील शब्द, विचार आणि कृती ही पात्राच्या मूळ हेतूशी सुसंगत नसतील तर मात्र अभिनयाची रेषा खंडित होईल.

कित्येक वेळा नटाने पूर्वी सादर केलेल्या पात्रांची छाप तो तयार करत असलेल्या पात्रावर पडण्याची शक्यता असते. यामुळे त्या पात्राची वैशिष्ट्यपूर्ण अभिव्यक्ती होत नाही. शिवाय, नव्या पात्राच्या सादरीकरणात पूर्वी सादर केलेल्या पात्राच्या लकबी डोकावल्यामुळे पात्राची प्रस्तुती अखंड रहात नाही. सादर करावयाची प्रत्येक नवी भूमिका हे नवे सर्जन आहे हे नटाने लक्षात ठेवले पाहिजे. सादर करावयाच्या पात्राचे एक निश्चित स्वरूप नटाने प्रथम नक्की करावे. व या स्वरूपाचा शोध घेत घेत पात्राची तयारी करत रहावे. मनात निश्चित केलेल्या मर्यादेपर्यंत पोहोचल्यानंतर पात्राचे ते रूप पुढील प्रयोगात निरस वाटण्याची शक्यता असते. म्हणून पात्राच्या अंतिम रूपाच्या शोधात असलेल्या नटाने पात्राच्या जीवनातील नवनवे विविध पैलू शोधून काढून प्रत्येक प्रयोगाच्यावेळी अशा नव्या पैलूंचा आधार घेऊन भूमिका सादर केल्यास ती दरखेपेस ताजीतवानी वाटेल.

नाट्यप्रयोगाआधी नटाने प्रेक्षकगृहातील मध्यवर्ती बैठकीवर बसून स्वतःच्या कल्पनेने संपूर्ण नाटक समोरच्या रंगमंचावर पहावे. त्यातही स्वतः सादर करावयाच्या भूमिकेवर बारीक लक्ष ठेवून त्याने हे निरीक्षण करावे. असे केल्याने 'आपण रंगमंचावर का असणार आहोत', 'आपल्या सभोवतालचे वातावरण कसे असेल', 'त्या समग्र वातावरणात आपले स्थान कोणते असेल', 'भोवतालच्या वस्तूंचे व पात्रांचे आपल्याशी काय नाते असेल' या सर्वांची त्याला योग्य कल्पना येऊन त्याचे पात्रांच्या दृष्टीने वॉर्मिंग अप होते.

आपल्या नेहमीच्या जीवनातील प्रत्येक कृती ही त्यावेळच्या मानसिक स्थितीवर अवलंबून असते व ही मानसिक स्थिती त्या दिवशी आपण जे काही अनुभविलेले

असते त्यावर अवलंबून असते. नाटकात सादर करावयाच्या भूमिकेची आपण त्या-अगोदर महिना-दीडमहिना तयारी केलेली असते. तरीही, रंगमंचावर आपण जे काही करणार आहोत ते आपल्या आयुष्यात अगदी प्रथमच घडते आहे इतक्या ताजेपणाने घडणे आवश्यक असते. अन्यथा अभिनय यांत्रिक आणि निःसत्व होईल. हे टाळण्यासाठी नटाने प्रत्येक प्रवेशापूर्वी त्यादिवशी पात्राच्या जीवनात काय घडले असेल याचा विचार स्वतःच्या कल्पनाशक्तीद्वारे करून त्या मानसिक पार्श्वभूमीवर प्रवेश करावा. म्हणजे अभिनयात ताजेपणा राहील. प्रत्येक नव्या प्रयोगाचे वेळी नटाला हा विचार व पूर्वतयारी नव्याने करता आली तर प्रत्येक नाट्यप्रयोगात नव्या व ताज्या सर्जनाचा आनंद नटाला मिळेल.

नटाची सर्जनशील आंतःस्थिती (ॲक्टर्स इनर क्रिएटिव्ह स्टेट)

सामान्य जीवनात माणसाची जशी आंतःस्थिती असते तशीच आंतःस्थिती जर तो रंगमंचावर पात्राच्या रूपात साध्य करू शकला तरच तो यथार्थ रूपाने भूमिका सादर करू शकेल. रंगमंचावर नट जे काही करतो, बोलतो ते पहाणारे प्रेक्षक अनेकविध रुचीचे असतात व त्यांच्यासमोर आपण पात्ररूपात उभे रहाणार आहोत याची जाणीव नटाच्या मनावर आणि शरीरावर टेन्शन निर्माण करते. त्यामुळे त्याच्या नैसर्गिक कार्यप्रवृत्तींची गळचेपी होते व रंगमंचावरील नटाचे व्यवहार जिवंत वाटत नाहीत. नटाला पात्राच्या दृष्टीने सर्व कार्यप्रवृत्तींचे पुनरुज्जीवन करता आले तरच तो रंगमंचावर सर्जनशील आंतःस्थिती प्राप्त करू शकतो व यथार्थ रूपांत भूमिका सादर करू शकतो. भूमिका सादर करण्यासाठी ही सर्जनशील आंतःस्थिती कशी प्राप्त करावयाची याचे तंत्र स्टानिस्लाव्हस्कीने प्रथितयश नटांच्या भूमिका पाहून, त्यांच्याशी त्यांच्या तंत्रासंबंधी चर्चा करून व स्वतः याविषयी अनेक प्रयोग करून मिळालेल्या अनुभवांच्या आधारे तयार केले. नटाने भूमिका रंगमंचावर सादर करण्यासाठी सर्जनशील आंतःस्थितीप्रत जाण्यासाठी स्वतःची मानसिक व शारीरिक तयारी कशी करावी यासंबंधी त्याने एक शास्त्रशुद्ध पद्धत तयार केली. या पद्धतीच्या विविध मूलतत्त्वांविषयी आतापर्यंत बरीच चर्चा या प्रकरणात केलेली आहे. यांपैकी कोणत्याही एका मूलतत्त्वाचा उपयोग प्रामाणिकपणे केल्यास आपोआप सर्व मूलतत्त्वे कार्यप्रवण होतात आणि नटाच्या कृती पात्राच्या सहज उत्स्फूर्त कृती बनतात. या क्रियाशील आंतःस्थितीलाच स्टानिस्लाव्हस्की सर्जन शील आंतःस्थिती (क्रिएटिव्ह इनर स्टेट) म्हणतो. ही आंतःस्थिती प्राप्त करण्यासाठी विविध मूलतत्त्वांचा उपयोग कसा करावयाचा याची नटाने माहिती करून घेतली पाहिजे. नाटकाच्या तालमींच्या वेळी पात्र सादर करण्यासंबंधीची संपूर्ण पूर्वतयारी नटाने केली असली पाहिजे. अशी तयारी झाली असेल तर नाट्यप्रयोगात प्रवेशापूर्वी नट सर्जनशील आंतःस्थिती मिळवू शकतो.

नाट्यप्रयोग सुरू होण्यापूर्वी तपशीलात न जाता पात्राच्या विकासातील प्रमुख

टप्प्यांमधून – अवस्थांमधून नटाने आंतरिक तंत्राच्या (इनर टेक्निक) आधारे झपाट्याने पसार व्हावे. त्यामुळे भूमिकेचे विविध विभाग (युनिट्स्) आणि त्यांचे हेतू (ऑबजेक्टिव्ह्ज) मनात स्पष्ट आहेत की नाहीत यांची खात्री होते. तसेच आंतःस्थितीचीदेखील तपासणी होते. त्यामुळे, नाटकात नटाच्या मनाची एकाग्रता सहज साधली जाते. रंगमंचावर पात्राचे जीवन जगत असताना नटाने वारंवार आंतःस्थितीची तपासणी करीत राहिले पाहिजे. अनुभवी नट सरावामुळे अशी तपासणी वारंवार करत रहातो आणि आंतरिक तंत्रातील कोणते मूलतत्त्व बरोबर काम करत नाही ते तपासून त्यावर उपाय करत रहातो. प्रख्यात इटालियन नट साल्विनीने म्हटले आहे की नटाचे व्यक्तिगत जीवन आणि नाटकीय जीवन यात नटाला समतोल राखता आला पाहिजे. तो रंगमंचावर जगतो, हसतो, रडतो पण त्याने आपल्या हसू आणि आसूंची वारंवार तपासणी करायला विसरता कामा नये.

यापूर्वी सांगितल्याप्रमाणे सर्जनशील आंतःस्थिती साध्य करण्यासाठी कोणतेही एक मूलतत्त्व पुरेसे असते. आंतरिक तंत्राच्या विविध मूलतत्वांपैकी कोणत्या मूलतत्त्वाचा उपयोग आपण परिणामकारकपणे करू शकतो याची तपासणी करून नटाने त्या मूलतत्त्वाचा उपयोग करावयाचे स्वतःचे असे खास तंत्र योजावयाचे असते. एका मूलतत्त्वाच्या उपयोगाने समग्र मानसिक यंत्रणा कार्यान्वित होऊन सर्वच मूलतत्त्वे आपोआप रंगमंचावरील क्रियांच्या मालिकेत सामील होतात आणि नट सर्जनशील आंतःस्थितीप्रत पोहोचतो व त्यानंतर सुप्त मनातील (सबकॉन्शिअस माइंड) जागृत झालेल्या भावस्मृतींचा अखंड प्रवाह चालू रहातो.

नाटकाचा मुख्य हेतू (थीम) आणि कृतीची अथ ते इति रेषा (दि सुपर ऑब्जेक्टिव्ह अँड दि थ्रू लाइन ऑफ ॲक्शन)-

नाटककाराने लिहिलेले नाटक रंगमंचावर प्रस्तुत करण्याचे कार्य विविध रंगकर्मी करीत असतात. नाटकाची प्रमुख कल्पना प्रेक्षकांत प्रक्षेपित करण्याची जबाबदारी या रंगकर्मींची म्हणजे पर्यायाने दिग्दर्शकाची असते. नाटकाचा मुख्य हेतू (यालाच स्वानिस्लाव्हस्की सुपर ऑब्जेक्टिव्ह म्हणतो.) नटाच्या मनात अगदी अथपासून इतिपर्यंत स्पष्ट असला पाहिजे. नाट्यप्रयोगाच्या समयमर्यादेतील प्रत्येक क्षणाचा उपयोग मुख्य हेतू व्यक्त करण्यासाठी झाला पाहिजे व यातील अभिनयाची जबाबदारी नटाने उचलावयाची असते. सुपर ऑब्जेक्टिव्ह (किंवा नाटकाचा थीम) साध्य करावयाचा म्हणजे काय करावयाचे ते सहज ध्यानी यावे म्हणून नटाने सुपर ऑब्जेक्टिव्हला एखादे क्रियाशील नाव ठेवावे. किंवा एखाद्या सोप्या क्रियाशील वाक्यात सुपर ऑब्जेक्टिव्ह मांडावा त्यामुळे नटाच्या कार्याला आपोआप एक गती मिळते व नाटकाच्या समग्र अर्थघटनाच्या दृष्टीनेही सोयीचे होते. नाटकाच्या प्रत्येक विभागाच्या (युनिट) हेतूला जसे कोणत्या ना कोणत्या रूपात अडथळे किंवा प्रतिरोध असतात, तसे मुख्य

हेतूला कोणते प्रतिरोध आहेत ते नटाने समजावून घेतले पाहिजेत. कारण या प्रतिरोधाशी कराव्या लागणाऱ्या द्वंद्वामुळेच प्रस्तुतो प्रतिभासंपन्न होत असते. नटाच्या प्रस्तुतीत तर्कसंगती आणि यथार्थता योग्य प्रमाणात यावी यासाठी नटाने पात्राच्या आरंभापासून अंतापर्यंत (अथपासून इतिपर्यंत) एक काल्पनिक रेषा (थ्रू लाइन ऑफ ॲक्शन) आखावी. या रेषेमुळे नटाच्या सर्व कृती नाटकाच्या प्रधान हेतूच्या गतिमान अभिव्यक्तीसाठी एकत्र गुंफल्या जातात. या रेषेची दिशा जर नटाच्या मनात स्पष्ट असेल तर पात्राचे विविध पैलू योग्य क्रमाने मांडले जाऊन मुख्य हेतू स्पष्टपणे प्रक्षेपित होईल. अथपासून इतिपर्यंत कल्पिलेल्या काल्पनिक आरपार रेषेची तपासणी नटाने वारंवार करीत राहिले पाहिजे म्हणजे घडून येणारी एखादी चूक त्याला वेळीच समजून येईल.

नटाची शारीरिक सामुग्री (ॲक्टर्स फिजिकल ॲपेरेटस)

नटाने विविध मानसिक साधनांवरोबरच सर्व शारीरिक साधनांचा उपयोग पात्राच्या आंतरिक अनुभवांच्या अभिव्यक्तीसाठी केला पाहिजे. पात्राच्या सर्व मानसिक प्रक्रिया नटाच्या शारीरिक माध्यमाद्वारेच प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचू शकतात. तेव्हा नटाच्या आंतरिक तयारीइतकेच नटाच्या शारीरिक तयारीला महत्त्व दिले पाहिजे. शरीर व चेहऱ्याची सर्व अंगोपांगे व आवाज या अभिव्यक्तीच्या शारीरिक साधनामुळेच पात्राच्या मनातील भाव प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचत असतात. नटाने पात्राची आंतरिक तयारी व्यवस्थित केली असली तरी त्याची शारीरिक साधने जर पात्रास अनुरूप नसतील तर नटाचा अभिनय थिटा पडेल. रंगमंचावर नट भूमिका सादर करतो म्हणजे स्वतःच्या शरीराचा ताबा तो पात्राच्या आत्म्याला देतो. नाटककाराने निर्माण केलेले पात्र अशरीर आत्म्याच्या अवस्थेत असते. आंतरिक तंत्राचा उपयोग करून योग्य भावस्मृती जागृत करून नट पात्राचा आत्मा सिद्ध करतो. या आत्म्यास योग्य शरीर मिळाले पाहिजे म्हणजेच पात्राला अनुरूप असा त्या नटाचा आवाज हवा आणि नटाच्या हालचाली व हावभाव हे पात्राच्या हालचाली व हावभाव वाटावे, तरच नटाचे पात्रात रूपांतर होऊ शकेल. पात्राच्या गरजेप्रमाणे वळू शकेल इतकी नरमाई नटाच्या प्रत्येक अवयवात असली पाहिजे. तसेच नटाला त्याचा आवाजदेखील पात्रानुरूप बदलता आला पाहिजे. नटाच्या सर्जनकार्यात सर्जनशील आंतःस्थितीइतकीच सर्जनशील बाह्यस्थिती महत्त्वाची आहे. अभिनयसाधनेत मनाबरोबरच शरीरालाही तालीम मिळाली पाहिजे. अभिनयात ज्याप्रमाणे भावना बळजबरीने शरीरावर लादता येत नाहीत त्याचप्रमाणे शरीराच्या नुसत्या पात्रानुरूप हालचाली पात्र साकार करू शकत नाही. शरीराच्या कोणत्याही क्रियेमुळे जर पात्राच्या आंतर-अनुभवांचे दर्शन झाले तरच अभिनयाचा हेतू साध्य होईल.

अभिनयासाठी स्वतःचे शरीर कार्यक्षम करण्याकरता नटाने दररोज काही

शारीरिक कसरती कराव्यात. मात्र या शारीरिक कसरती शरीर मजबूत आणि कडक बनवण्यासाठी नसून ते लवचिक बनवण्यासाठी आहेत, हे ध्यानी ठेवावे. योगासने व नृत्यात्मक हालचालींचा शरीर लवचिक बनवण्यासाठी पुष्कळ उपयोग होतो. पाश्चात्य देशांत तलवारबाजी (फेन्सिंग) व ॲक्रोबॅटिक्सचादेखील नटाच्या कसरतीत अंतर्भाव करतात. विविध तालांत बसविलेल्या संगीत रचनांवरोबर मुक्त हालचाली केल्यानेदेखील नटाचे शरीर कार्यक्षम आणि मुलायम बनते.

गायकाला जितकी आवाजाची साधना आवश्यक आहे, तितकीच ती नटाला आवश्यक आहे. नटाने आपली श्वसनक्रिया कशी चालते व ध्वनी निर्माण होण्यात आणि विविध स्वर आणि व्यंजने यांच्या उच्चारणात आपल्या ध्वनी आणि श्वसन-संस्थेतील कोणते अवयव कसे कार्य करतात त्याचा अभ्यास करावा व आवाजाची क्षमता वाढविण्यासाठी व तो पात्रानुरूप बदलण्यासाठी स्पष्ट व शुद्ध उच्चारासाठी व स्वरांच्या आरोह अवरोहासाठी विविध कसरती करणे आवश्यक आहे. नटाचे ओरडणे-देखील प्रेक्षकगृहातील पहिल्या ओळीतील प्रेक्षकाला कर्कश वाटून उपयोगी नाही आणि त्याचे कुजबुजणेदेखील प्रेक्षकगृहातील शेवटच्या ओळीत बसलेल्या प्रेक्षकाला स्पष्ट ऐकू आले पाहिजे.

यथार्थता (परस्पेक्टिव्ह)

नाटकात असलेल्या प्रत्येक पात्राचे इतर पात्रांच्या तुलनेत एक विशिष्ट स्थान व महत्व असते. या स्थान आणि महत्त्वानुसार त्या पात्रांना नाटकाच्या प्रस्तुतीत गोवावे लागते. पात्राची रंगभूषा, वेशभूषा इत्यादीचाही या बाबतीत विचार करणे आवश्यक असते. विविध दृश्यांत पात्रांचे तौलनिक महत्त्व बदलत रहाते. हे फेरबदल लक्षात घेऊनच पात्रांना त्यांचे योग्य ते स्थान दिले पाहिजे. समग्र नाटकाच्या दृष्टीने गौण असलेले पात्र एखाद्या दृश्यात काही महत्त्वपूर्ण कामगिरी करत असेल तर त्या पात्राला त्या महत्त्व-पूर्ण कामगिरीला योग्य असे महत्त्व देणे भाग आहे. कोणत्याही प्रसंगातील पात्राच्या समूहाचा विचार केला तर त्या समूहातील विविध पात्रांचे तौलनिक महत्त्व आणि परस्पर संबंध स्पष्ट होतील. अशारीतीनेच समूहातील प्रत्येक पात्राचे स्थान निश्चित करावे. प्रत्येक पात्राच्या नाटकाच्या सुरुवातीपासून शेवटापर्यंत ज्या कृती, विचार, हालचाली आणि हावभाव येतात त्या सर्वांचे प्रसंगानुसार वेगवेगळे महत्त्व असू शकते. या विवि-धतेचा विचार करून नटाच्या कृतींना विविध रंगछटा दिल्यानेच त्या पात्राची कृतिरेषा अथपासून इतिपर्यंत स्पष्ट आणि तर्कसंगत रहाते.

* * *

: ९ :

रंगतंत्र आणि नाट्यनिर्मिती

रंगमंचाच्या इतिहासात रंगतंत्राचे (स्टेजक्राफ्टचे) एक निश्चित असे स्थान आहे. अभिनयकला ही मानवनिर्मित कला आहे तेव्हा मानवाचे अस्तित्व जितके शाश्वत अन् सनातन आहे तितकेच शाश्वत आणि सनातन अस्तित्व अभिनयकलेचे म्हणजेच नाट्यकलेचे आहे. मानवाची मूलभूत समूहप्रवृत्ती हे नाट्यकलेच्या उद्‌भवाचे प्रेरणास्थान आहे. मानवी प्राण्याला समूहात म्हणजेच समाजात राहणे आवडते. तो समूहजीवी (ग्रेगेरियस) असल्याने आपल्या सहचाऱ्यांचे विचार, भावना, अनुभव यांच्याशी समरस होणे व तसेच आपले अनुभव, विचार, भावना, संवेदना यांत इतरांना सामावून घेणे त्याला आवडते आणि या मूळ समूहजीवी प्रवृत्तीमधूनच विविध कला उद्‌भवल्या आहेत. नाट्यकला म्हणजेच अभिनयकलेचा जन्मही याच प्रवृत्तीमधून झालेला आहे. गॉर्डन क्रेगने रंगभूमीच्या उत्पत्तीविषयी स्वतःची कल्पना एका रंजक, काल्पनिक कथेतून मांडली आहे. जंगल आणि नैसर्गिक गुहांमध्ये राहणाऱ्या अश्मयुगातील आदिमानवाची ही कथा आहे.

गुहेत राहणाऱ्या आदिमानवांच्या एका टोळीच्या नेत्याने एक दिवस त्याच्या टोळीतील सर्व युवकांना एकत्र बोलावून त्यांना सांगितले की अग्निनारायणाच्या उत्सवानिमित्त हवन करण्यासाठी एका वन्य हिंस्र पशूची जरूर आहे. जो कोणी सायंकाळपूर्वी उत्तम शिकार आणेल त्याचा खास सन्मान करण्यात येईल.

टोळीतील युवकांना स्वतःचे शौर्य दाखविण्याची ही एक चांगली संधी आली होती. सकाळीच सर्व तरुण मंडळी शिकारीच्या शोधात निघाली. चौफेर शिकारीचा शोध घेणाऱ्या या युवकांमध्ये या कथेचा नायकही होता. शिकारीचा शोध घेत तोही भटकत होता. वाघ-सिंहासारखा हिंस्र पशू तर दूरच राहिला पण सूर्य डोक्यावर येईतो एखादा ससादेखील त्याच्या हाती लागला नव्हता. भूक, तहान आणि श्रम यांनी हताश झालेला हा युवक विश्रांतीसाठी एका खडकावर बसला होता. तो विचार करू लागला...

'सूर्य पश्चिमेला ढळला. अजून शिकार हाती लागली नाही. काय करू ? माझ्या नेत्याला, माझ्या आई-वडिलांना, बहीण-भावंडांना, मित्रांना आणि मैत्रिणीला तोंड कसे दाखवू ? प्रत्येकजण काही ना काहीतरी घेऊन आला असेल, आणि मीच हात हालवत जायचे ? छे-छे त्यापेक्षा मेलेलं काय वाईट !' अशा विचारात बुडालेला तो युवक बराच वेळ तिथे बसून होता.

त्याच वेळी एक अक्राळविक्राळ सिंह भक्ष्याच्या शोधात हिंडत होता. त्याला खडकावर एकाकी बसलेला हा युवक दिसला. त्याने मागूनच त्याच्यावर झडप घातली. या अचानक हल्ल्याने तरुण जरा गोंधळून गेला. पण लगेच सावरला. संधी चालून आली होती आणि त्याचा फायदा घेण्यावाचून त्याला गत्यंतर नव्हते. जिवाच्या कराराने तो त्या सिंहावर तुटून पडला आणि विजयी झाला. मृत सिंहाचे ते भले मोठे धूड खांद्यावर टाकून विजयी वीरासारखा तो सायंकाळी स्वतःच्या वस्तीवर परत आला. सर्वांनी त्याचे स्वागत केले. अग्निदेवतेच्या पूजेला त्याच्या आगमनाने आगळाच उत्साह प्राप्त झाला. त्या पशूचे मांस अग्निनारायणाला अर्पण करून प्रसादभक्षणासाठी सर्वजण हवनकुंडाभोवती जमले. एवढ्या असल्य हिंस्र पशूची शिकार त्याने कशी काय केली हे त्याला प्रत्येकजण विचारू लागला. तो युवक या संधीची वाटच पहात होता, कारण त्याने केलेल्या या पराक्रमाची गाथा आपण कोणला तरी सांगावी असे त्याला वाटतच होते. त्याने कथनाला सुरुवात केली पण मनासारखे जमेना. तिथेच बाजूला पडलेले सिंहाचे कातडे पाहून त्याला कल्पना सुचली. त्याने आपल्या एका मित्राला बोलावून त्याला सिंहाचे कातडे पांघरायला लावून त्याला सिंह बनवले. तो स्वतः शिकारी बनला. सिंह-शिकाऱ्याचे तुंबळ युद्ध सादर झाले आणि शिकारीची कहाणी सांगितली गेली. या वेळी खरा शिकारी नव्हता. सिंह झालेल्या युवकाला शिकार आपली नसून सिंहाची आहे हे माहीत होते व सर्वांसमोर घडले होते ते शिकारीचे नाटक. हेच जगातील पहिले नाटक आणि सिंहाचे कातडे, शिकारीसाठी वापरलेले शस्त्र वगैरे या पहिल्या नाटकातील पहिले रंगतंत्र.

लेखकाचे नाटक सर्व नाट्यकलाकार प्रेक्षकांपर्यंत नेत असताना नाटकातील पात्रे नट रंगमंचावर सादर करतात. त्यांना पात्रांचे रूप देणे व अभिनयासाठी आवश्यक वातावरण निर्माण करणे हे काम रंगतंत्राचे असते. दृश्यबंध व अन्य मंचवस्तू नाटकातील अभिनयासाठी योग्य वातावरण निर्माण करतात. प्रकाश व ध्वनिसंयोजनाद्वारे त्या वातावरणाला पूर्ण रूप प्राप्त होते व वेशभूषा आणि रंगभूषा नटाला पात्ररूप देतात आणि नाटक प्रेक्षकांप्रत जाऊन पोहोचते. आधुनिक नाट्यनिर्मितीतंत्रात रंगतंत्राचे एक निश्चित असे वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान आहे. रंगमंचाच्या इतिहासात अगदी प्रथमपासून रंगतंत्राचे स्थान आहे असे म्हटले तरी चालेल.

प्राचीन भारतीय रंगमंचावर यापेक्षा थोडी वेगळी परिस्थिती होती. कारण प्राचीन भारतीय नाट्यनिर्मितीतंत्रात नटाच्या अभिनयकलेला जास्त महत्त्व दिले जात असे.

भरत नाट्यशास्त्राप्रमाणे रंगमंचावर पात्र सादर करताना करावयाच्या अभिनयाची चार मुख्य अंगे आहेत. त्यात आंगिक, वाचिक व सात्त्विक अभिनयाबरोबरच आहार्य अभिनय हे अभिनयाचे अंग आहे. पात्रांच्या प्रस्तुतीसाठी आवश्यक असलेल्या वातावरणाचा आभास अभिनयाद्वारेच निर्माण करणे ही नटाचीच जबाबदारी असे व अभिनयाच्या या अंगास आहार्य अभिनय म्हटले जाई. नाटकात पात्रानुरूप वेशभूषा व रंगभूषा पात्रांना दिली जाई पण प्रत्यक्ष नाटकाच्या कृतीत येणारे वेशभूषेतील व रंगभूषेतील बदल हे अभिनयाद्वारेच सुचवले जात. शाकुंतल नाटकाच्या चौथ्या अंकांतील शकुंतलेच्या पाठवणीच्या प्रसंगात वनदेवतांनी दिलेली दिव्य वस्त्राभरणे घेऊन ऋषीकुमार येतात व कण्वमुनींच्या आदेशाप्रमाणे शकुंतला ती वस्त्राभरणे परिधान करते. या प्रसंगात ती वस्त्राभरणे परिधान केल्याचा अभिनयच शकुंतला करत असे.

दृश्यबंध व विविध दृश्यवस्तूंचे अस्तित्व आणि उपयोग अभिनयांद्वारेच सुचविला जात असे. आधुनिक रंगमंचावर जसे दृश्यबंधाद्वारे अभिनयाचे वातावरण प्रस्थापित केले जाते तशी दृश्यबंधाची कल्पना संस्कृत रंगभूमीवर नव्हती. उदाहरण म्हणून शाकुंतल नाटकाच्या सुरुवातीचे दृश्य घेऊ. या दृश्यात वनात शिकारीसाठी आलेला रथारूढ राजा दिसतो. पण प्रत्यक्षात हे दृश्य सादर करताना रथ, घोडे, धनुष्यबाण किंवा वनातील वृक्ष वेली यांपैकी काहीच नसे. वनातील त्या वृक्षवेली, रथाच्या मार्गातील खाचखळगे रथ, घोडे, लगाम व धनुष्यबाण वगैरे सर्व काही सारथी व दुष्यंताचे काम करणाऱ्या नटाच्या अभिनयांतूनच सूचित केले जात असे. कारण ते कार्य हा अभिनयाचाच एक भाग (आहार्य अभिनय) समजला जाई. काही संस्कृत नाटकांत तर काही मंचवस्तू देखील मानवीरूपात प्रवेशत असत. उदाहरणार्थ, दूतवाक्यम् नाटकातील सुदर्शन चक्र.

आधुनिक नाट्यतंत्रात नटाला पात्ररूप देण्याचे कार्य वेशभूषा व रंगभूषा करतात. तर पात्राच्या अभिनयास योग्य वातावरण निर्माण्याचे कार्य दृश्यबंध, मंचवस्तू, प्रकाश, व ध्वनि-संयोजनामुळे होत असते. तरीही नटाच्या अभिनयांतील आहार्य अभिनयाचे महत्त्व आता राहिलेच नाही असे नाही. कारण रंगमंचावर कृत्रिम साधनांनी निर्माण केलेले वातावरण कृत्रिम नसून अस्सल आहे असा आभास निर्माण करण्याची जबाबदारी नाटकात भूमिका पार पाडणाऱ्या नटाचीच असते. या दृष्टिकोनातून विचार केला तर आधुनिक रंगमंचावरदेखील अमुक एक प्रमाणात आहार्य अभिनयाचे महत्त्व आहेच. लोकशैलीतील नाटकांत व सरळ वास्तववादी (सिंप्लिफाईड रियालिझम्) आणि प्रभाववादी (इम्प्रेशनिझम्) नाटकांत आहार्य अभिनयाचे महत्त्व खास जाणवते कारण दृश्यबंध व मंचवस्तू यांना पूर्णरूप देण्याची जबाबदारी अभिनयावरच असते.

नाटकाच्या प्रस्तुतीत दृश्यविलासाला (स्पेक्टेकल) गॉर्डन क्रेग खूपच महत्त्व देतो. तो म्हणतो की दिग्दर्शकाने नाटक वाचावे व त्याचे मनन व चिंतन करावे. हे मनन व चिंतन करीत असता त्याच्या दिव्य चक्षूसमोर जी रंग आणि रेषांची (कलर अॅन्ड लाईन) अव्यक्त रूपे (अब्स्ट्रॅक्ट फॉर्म्स) येतात, त्यांच्या आधारे नाटकासाठी योग्य वातावरण

तयार करावे. या वातावरणास योग्य अशी पात्रांची वेशभूषा तयार करावी व ही वेशभूषा आणि वातावरणानुरूप रंगभूषा यांनी नटलेले नट पात्ररूपात वरील वातावरणात बसवावेत. क्रेगच्या मते ज्याप्रमाणे आधी सृष्टी निर्माण झाली व त्यात मानवाची उत्क्रांती झाली त्याप्रमाणे आधी नाटकाची सृष्टी निर्माण करून त्यात पात्रे बसविली पाहिजेत. त्याशिवाय नाटकातील हार्द प्रेक्षकांच्यापर्यंत पोहोचूच शकणार नाही.

गॉर्डन क्रेगचा रंगतंत्राच्या महत्त्वाच्या बाबतीतला हा दृष्टिकोन अतिरेकी अन् आग्रही म्हणून बाजूस ठेवला तरी रंगतंत्राच्या प्रतीकात्मक सामर्थ्याची त्यामुळे चांगली कल्पना येते व अभिनयासाठी निर्माण केलेल्या वातावरणात जास्तीत जास्त अर्थगर्भता व सूचकता आणता येते. १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात निसर्गवादी व वास्तववादी वातावरण निर्मितीसाठी जुंपल्या गेलेल्या रंगतंत्राची त्यापुढील कलात्मक प्रगती गॉर्डन क्रेगच्याच विचारसरणीने झाली हे नाकारता येत नाही. विशेषत: दृश्यबंधकलेची कलात्मक प्रगती गॉर्डन क्रेगच्या विचारसरणीने झाली, तसा प्रकाशयोजनेच्या कलेचा विकास 'आडोल्फ आप्पिया' च्या विचार-सरणीने झाला. आप्पियाला संगीताइतकेच प्रचंड सामर्थ्य प्रकाशात जाणवले.

छाया-प्रकाश-रंगामुळे तयार झालेले एखादे डिझाईन हे विविध सुरावटींनी नटलेल्या संगीत रचनेइतकेच अर्थगर्भ व काव्यमय असू शकते व संगीताप्रमाणेच माणसाच्या अंतर्मनाचा ठाव घेण्याचे सामर्थ्य त्यात असते असे आप्पियाचे म्हणणे आहे. दृश्यबंधाद्वारे तयार झालेले अभिनयाचे वातावरण अधिक आशयघन बनविण्यासाठी 'आडोल्फ आप्पिया' च्या विचारसरणीचा खूपच उपयोग झाला. १९ व्या शतकापूर्वी मात्र तांत्रिक दर्जा असलेल्या रंगतंत्राच्या उपयोगाला कलात्मक दर्जा गॉर्डन क्रेग व आडोल्फ आप्पिया या दोन थोर कलाकार विचारवंतांनी प्राप्त करून दिला हे विसरता येणार नाही.

वास्तविक नाटककाराचे नाटक प्रेक्षकांपर्यंत नेऊन पोहोचविण्याचे कार्य सर्वच नाट्यकलाकार करीत असतात. परंतु रंगमंचावर प्रत्यक्ष पात्ररूपात दिसतात ते नट. बाकीचे सर्व रंगतंत्र कलाकार आणि दिग्दर्शक यांचे प्रदान त्यांच्या कृतीद्वारेच अप्रत्यक्ष होते. रंगमंचावर मूर्त स्वरूपात प्रेक्षकांना फक्त नट दिसतो. बाकीच्या कलाकारांच्या कलात्मक कृती दिसतात, कलाकार दिसत नाहीत. नाट्यनिर्मितीत सैद्धांतिक दृष्ट्या सर्व कलाकारांचे महत्त्व समान असले तरी या सर्वांचा मूर्त स्वरूपात रंगमंचावर हजर राहणारा प्रतिनिधी म्हणून प्रातिनिधिक महत्त्व नटाला व त्याच्या कलेला प्राप्त होते, व नट नाटक प्रेक्षकांपर्यंत नेऊन पोहोचवतो व अन्य कलाकार त्याला सहाय्यभूत होतात हीच नाट्यनिर्मितीच्या एकंदर प्रक्रियेची कल्पना सर्वमान्य ठरते.

रंगमंचावर नाटक सादर केल्यावर त्याची प्रेक्षकांत कोणती प्रतिक्रिया होणे इष्ट आहे हा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. नाट्यप्रयोग कसा झाला याचे उत्तर 'छान' यासारख्या एका शब्दात मिळाले की प्रेक्षकांना नाट्यप्रयोग आवडला आणि सर्व

घटकांचे कार्य व्यवस्थित झाले असे समजावयास हरकत नाही. पण "वाऽ काय त्या नटाची अदाकारी होती! लाजवाब! इतर नट त्याच्यासमोर दिसतच नव्हते." किंवा "सेटिंगबद्दल विचारायलाच नको. त्या कोळशाच्या खाणीत पाणी भरून ते बिचारे मजूर त्यात बुडून जातात हे दृश्य तर इतके हुबेहूब दाखवले होते की ते दृश्य पहायलाच मी तीनदा ते नाटक पाहिले", "तो नट गायला काय अप्रतीम! मी तर त्याची गाणी ऐकायलाच पुनः ते नाटक पाहणार आहे" अशा प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया ऐकायला मिळाल्या की नाट्यप्रयोग अयशस्वी झाला असेच मानायला हवे.

रंगतंत्रकलेचा विकास जितका बंगाली रंगभूमीवर झाला आहे तितका मराठी रंगभूमीवर अद्याप झालेला नाही. पण या विकासामुळेच बंगाली रंगभूमीचे भवितव्य अंधकारमय झाले आहे असे निराशेचे उद्‌गार बंगाली रंगभूमीवरील विचारवंत आजकाल काढताना दिसतात, कारण बंगाली व्यावसायिक रंगभूमी तंत्रज्ञांची रंगभूमी होऊ पाहते आहे. एखादे नवे नाटक घेऊन नव्या उमेदीचा नाटककार व्यावसायिक निर्मात्याकडे गेला की प्रथम त्याचे ते नवे नाटक तंत्रविशारदाकडे जाते व तांत्रिक करामतीला योग्य पद्धतीने त्या नाटकाच्या पुनर्लेखनाचा आग्रह धरला जातो व ते झाल्यावर मगच त्या नाटकाच्या निवडीचा विचार होतो. आणि याच परिस्थितीमुळे बंगाली रंगभूमीचे भवितव्य अंधकारमय वाटते. नाट्यनिर्मितीतील सर्व माध्यमांना समान महत्त्व दिले गेले तर ती रंगभूमी केवळ नटाची किंवा तंत्रज्ञाची होणार नाही, दिग्दर्शकाची म्हणजे पर्यायाने सर्व नाट्यकलाकारांची राहील.

यापुढील प्रकरणात रंगतंत्राच्या विविध अंगांची सांगोपांग चर्चा करण्याचा विचार आहे.

* * *

: १० :

दृश्यबंध (सेटिंग) : दृश्यरचनेच्या कलेचा इतिहास

प्राचीन भारतीय रंगभूमीची परंपरा सनातन आहे हा दावा कितीही जोराने मांडला तरी त्यासंबंधीचे ऐतिहासिक पुरावे पुरेशा प्रमाणात उपलब्ध नसल्याने त्याचे समर्थन लंगडे पडते. इतिहासाच्या उपलब्ध पुराव्यांच्या आधारे ग्रीक नाट्यपरंपरा हीच सनातन नाट्यपरंपरा मानावी लागते. पाश्चात्य रंगभूमीच्या विकासाचे मूळ या ग्रीक नाट्यपरंपरेतच आहे. आपल्या देशातील आधुनिक रंगभूमीचा उदय आणि विकास पाश्चात्य रंगभूमीच्याच प्रेरणेने झालेला आहे. त्या मुळे मराठी रंगभूमीवर दृश्यरचनेच्या कलेचा विकास कसा झाला हे पाहण्यापूर्वी पाश्चात्य रंगभूमीवर दृश्यरचनेच्या कलेत झालेल्या स्थित्यंतरांचा आढावा घेणे आवश्यक ठरते.

ग्रीक नाट्यपरंपरेचा उदय त्या काळी होणारे सार्वजनिक महोत्सव व त्यातील समूहप्रार्थनांमधून झालेला आहे. ग्रीक वस्तीच्या वेशीवर असलेल्या मंदिराच्या शेजारी असलेल्या डोंगरउतारावर ग्रीक नागरिक प्रार्थनेसाठी जमत आणि डोंगरांच्या पायथ्याशी बनवलेल्या वर्तुळाकार मंचावर (ऑर्केस्ट्रा प्लॅटफॉर्म) कोरस मधील ग्रीक युवक नृत्यगीतात्मक प्रार्थना प्रस्तुत करत असत. वर्तुळाकार मंचाच्या एका बाजूस कोरस मधील युवकांना विश्रांतीसाठी एक तंबू असे. या प्रार्थनांतील कथांचे जेव्हा नाटकात रूपांतर झाले तेव्हा वर वर्णन केलेल्या सर्व व्यवस्थेचे नाट्यगृहात रूपांतर झाले. डोंगर-उताराचे प्रेक्षकगृह झाले. वर्तुळाकार मंच आणि त्या मागे उभारलेल्या आयताकृती मंचाचा झाला रंगमंच. या रंगमंचाच्या पिछाडीस असलेल्या तंबूचे भव्य इमारतीत रूपांतर झाले (स्कीन बिल्डिंग). या इमारतीचा सज्जागृह (ग्रीन रूम) व नाटकाची पार्श्वभूमी म्हणून उपयोग होऊ लागला. या भव्य इमारतीला तीन दरवाजे असत. रंगमंचाच्या डाव्या व उजव्या बाजूस उतार असत. या उतारांचा व स्कीन इमारतीच्या दोन दरवाजांचा उपयोग पात्रांच्या प्रवेशासाठी होत असे इमारतीचा उपयोग नाटकाची पार्श्वभूमी म्हणून चांगला होत असे. सर्वच ग्रीक नाटकांचे लिखाण राजप्रासादाची पार्श्वभूमी

भूमी लक्षात ठेवून केलेले असे. त्यामुळे भव्य स्कीन इमारतीचा त्यासाठी चांगला उपयोग होई, आणि सादर होणाऱ्या नाटकांना काही खास अशा पार्श्वभूमीची गरज भासत नसे. स्कीन इमारतीच्या उजव्या प्रवेशद्वाराचा उपयोग प्रमुख पात्रांच्या प्रवेशासाठी केला जाई व डाव्या प्रवेशद्वारचा उपयोग गौण पात्रांच्या प्रवेशासाठी होत असे. बाहेरून येणारे सेवक, नगरजन यांसारख्या पात्रांच्या प्रवेशासाठी डाव्या व उजव्या बाजूस असलेल्या उतारांचा उपयोग होई. गायक वृंदातील युवक कित्येक वेळा गौण पात्रांच्या रूपात येत. त्यांच्यासाठी वर्तुळाकार मंचावरून रंगमंचावर येण्यासाठी लाकडी जिन्याचा उपयोग केला जाई. भव्य इमारतीच्या मधल्या दरवाज्याचा उपयोग 'एकाईक्लेमा' नावाच्या खास गाडयासाठी होत असे. या गाडयावरून मृतदेह रंगमंचावर आणला जात असे. स्कीन इमारतीच्या छप्परावर क्रेनसारखे एक यंत्र असे. त्याच्या सहाय्याने स्वर्गातून किंवा आकाशमार्गाने येणाऱ्या पात्राचा प्रवेश दाखविला जाई.

रोमन रंगभूमीचा विकास ग्रीक रंगभूमीच्या अनुकरणातून झाला. फरक मात्र इतकाच की ग्रीक नाट्यगृह गावाबाहेरच्या डोंगरउताराच्या आधारे बनविण्यात येई तर रोमन नाट्यगृहे शहरांत बांधली जाऊ लागली. प्रेक्षकगृहाचा आकार अर्ध-वर्तुळाकार आला. ऑर्केस्ट्रा प्लॅटफॉर्मची जागा ऑर्केस्ट्रा पिटने घेतली आणि त्याचा उपयोग प्रसंगी युद्धदृश्ये दाखविण्यासाठी होऊ लागला. रंगमंचावर छत आले व ग्रीक रंगमंचाप्रमाणेच मागील बाजूस पार्श्वभूमीवजा भव्य इमारत आली. या इमारतीत मागील बाजूस तीन सज्जागृहे ग्रीक नाट्यगृहाप्रमाणे असतच, शिवाय रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूंस दोन ज्यादा सज्जागृहे आली. अशी एकंदर पाच सज्जागृहे असत व त्यांचे पाच दरवाजे रंगमंचावर उघडत असत. स्कीन इमारत ग्रीक इमारतीच्या मानाने भव्य व सुशोभित होती, आणि ग्रीक रंगभूमीप्रमाणेच या स्कीन इमारतीचा नाटकाला पार्श्वभूमीसारखा उपयोग होत असे.

रोमन साम्राज्याच्या अस्तानंतर युरोपात ख्रिश्चन धर्माचे प्राबल्य वाढले ख्रिश्चन धर्माच्या मूलतत्त्वांत नाट्यकला ही पाखंडी समजण्यात आली होती. त्यामुळे नाट्यकलेला मिळणारा राजाश्रय व धर्माश्रय संपुष्टात आला. आणि राज्य व धर्मशासनाचे हात जेथे पोहोचत नसत अशा प्रदेशात नाट्यकलाकार डोंबाऱ्याचे खेळ व विदूषकी चाळे करून पोट भरू लागले. जवळ जवळ एक हजार वर्षांचा कालखंड त्यामुळे युरोपीय सांस्कृतिक जीवनात अंधकारयुग म्हणून त्यामुळेच ओळखला जातो. परंतु धर्मबाह्य मानल्या गेलेल्या या कलेचा पुनरुद्भव् पुनः ख्रिश्चन चर्चमध्येच झाला. येशू ख्रिस्ताच्या जन्माची कहाणी काही धर्मगुरूंनी संवादरूपात प्रस्तुत केली आणि नाट्यकलेला ख्रिश्चन कालखंडात बाराव्या शतकात परत प्रारंभ झाला. येशू ख्रिस्ताच्या जन्मकथेची ही प्रस्तुती आकर्षक वाटल्याने त्याच्या जीवनातील अन्य कथा अभिनयमाध्यमातून सादर करण्याचा प्रयत्न होऊ लागला आणि ख्रिश्चन धार्मिक नाटक आकार घेऊ लागले.

सुरवातीच्या अवस्थेत ही नाटके चर्चमध्येच होत असल्याने चर्चचा आतील भागच नाटकाची पार्श्वभूमी बनत असे.

हळू हळू ही नाटके इतकी लोकप्रिय होऊ लागली की चर्चच्या आतली जागा त्यांना कमी पडू लागली. म्हणून प्रथम चर्चच्या प्रांगणात आणि नंतर शहाराच्या बाजार-पेठेतील चौकांत ही नाटके होऊ लागली. येशू ख्रिस्ताच्या जीवनचरित्रावर आधारित नाटकांच्या (मिस्ट्री प्लेज) जोडीला ख्रिश्चन संतांच्या चमत्कारांवर आधारित नाटके (मिरॅकल प्लेज) आली व कल्पनारम्य वातावरणावर आधारित पॅशन नाटकेही होऊ लागली. त्यामुळे दृश्यविलासाला चांगले महत्त्व आले. सुरवातीला चर्चमध्ये फक्त ख्रिश्चन धर्मगुरूच अशा नाटकांत सहभागी होत असत. पण मिस्टरी, मिरॅकल व पॅशन प्लेज् असा पसारा वाढल्यावर अशी नाटके ही एक सामाजिक चळवळ बनली. समाजाच्या सर्व थरांतील लोक त्यांत सहभागी होऊ लागले. सुतार, लोहार, शिंपी, कुंभार, चांभार यांसारख्या त्या देशांतल्या अठरापगड जाती त्यांत सामील होऊ लागल्या व नाटका-साठी दृश्यबंध उभारणे हा एक सामाजिक उत्साहाचा भाग झाला.

इटालीत नाटकांतील विविध दृश्ये गाड्यावर रचली जात आणि नाटकांतील विविध दृश्ये असलेले गाडे एका पाठोपाठ एक शहरातून फिरत आणि रस्त्यावर किंवा घराच्या गॅलरीत उभे राहून लोक ती दृश्ये पहात. यांतील काही गाड्यांवर फिरत्या मंचाचाही उपयोग केला जात असे.

प्रामुख्याने फ्रान्समध्ये बाजारातल्या मध्यवर्ती चौकात जी नाटके होत त्यांतील दृश्ये एका पाठोपाठ वेगवेगळ्या मंचांवर तयार केली जात आणि फिरते प्रेक्षक ती एकामागून एक पहात असत. या बहुस्थळी रंगमंचाच्या उपयोगावरून आधुनिक रंगभूमीवर बहुस्थळी (मल्टिपल) दृश्यबंधाची कल्पना घेण्यात आली. पॅशन प्लेसाठी तयार केलेल्या दृश्यबंधात शेवटच्या प्रसंगात येणारे नरकाचे द्वार मोहक्या कल्पकतेने अद्-भुतरम्य बनविण्यात येई.

इंग्लंडमध्ये अशा धार्मिक नाटकांसाठी वॅगनस्टेजचा उपयोग केला जाई. ही वॅगन किंवा गाडी दोन मजली असे. तळमजल्यावर सज्जागृह असे आणि पहिल्या मजल्यावर नाटकाचे दृश्य सादर केले जाई. त्यासाठी पार्श्वभूमीवजा एक पडदा वापरला जाई आणि अभिनयाकरता आवश्यक किमान वस्तू रंगमंचावर असत. वॅगनच्या तिन्ही बाजूला उभे राहून प्रेक्षक अशा वॅगन-स्टेजवरली नाटके पहात असत. व या वॅगन्स छोटी छोटी नाटके करीत गल्लीबोळांतून व रस्त्य वरून हिंडत असत.

नवनिर्माण (रेनासां) युगात प्राचीन ग्रीक संस्कृतीवर बरेच संशोधन झाले आणि ग्रीक व रोमन कलाप्रवृत्तींच्या पुनरुत्थापनाचे प्रयत्न सुरू झाले. प्राचीन ग्रीक आणि रोमन नाट्यगृहाविषयी जे ज्ञान संशोधकांनी मिळविले त्याच्या आधारे नवी नाट्यगृहे बांधली गेली आणि या नाट्यगृहात जुन्या शास्त्रीय नाटकांप्रमाणेच धार्मिक आणि इतर नाटकेही होऊ लागली. या नव्या नाट्यगृहांच्या रंगमंचाच्या स्वरूपामधून फरेमी रंग-

मंचाचा (पिक्चर फ्रेम टाईप स्टेजचा) उद्भव आणि विकास झाला. त्या वेळच्या रंगमंचाचे स्वरूप असे होते. नाट्यगृहाचे दोन विभाग पडत असत, एक प्रेक्षकांसाठी प्रेक्षकगृह आणि दुसरा नाटक करण्यासाठी रंगमंच. रंगतोरणाच्या (प्रोसीनियम आर्चच्या पलीकडे रचलेल्या पार्श्वभूमीवर होणारे नाटक प्रेक्षक-गृहातील प्रेक्षक पहात असत.

रेनासां म्हणजेच नवनिर्माण-युगातील ही नवी नाट्यगृहे व रोमन नाट्यगृहांच्या रचनेत कमालीचे साम्य दिसून येते. शहरांतील बाजाराच्या चौकांत होणारी नाटके अशा नव्या नाट्यगृहांत होऊ लागली. पण अशा नाटकांची दृश्यरचना मात्र खुल्या जागेत ज्या क्रमाने बहुस्थळी रंगमंचाच्या स्वरूपात होत असे तशी न राहता, वेगवेगळी दृश्ये एकापाठोपाठ एक करण्याची आणि त्यासाठी पडदादृश्यांचा उपयोग करण्याची प्रथा सुरू झाली. या पडदादृश्यांच्या जोडीला जलद दृश्यांतरावर आधारित चमत्कार-दृश्यांचाही उपयोग सुरू झाला. पहिल्या एलिझाबेद राणीच्या काळी इंग्लंडमध्ये राजाश्रयाखाली कोर्टमास्क जातीची नाटके होत असत. या नाटकांत पडदादृश्ये आणि चमत्कारयुक्त दृश्यांतरे यांचा उपयोग केला जात असे. वास्तववादी नाटकांच्या १९ व्या शतकातील प्रारंभापर्यंत युरोपीय रंगभूमीवर या दृश्यबंधाचा उपयोग होत असे.

ग्रीक आणि रोमन युगावर झालेल्या संशोधनाच्या आधारे युरोपभर नवी नाट्यगृहे बांधली जाऊ लागली. अशा नव्या नाट्यगृहात 'ऑलिम्पिक अॅकॅडमी ऑफ व्हिसेन्झा' तर्फे बांधण्यात आलेले 'तियात्रो ऑलिम्पिको' हे प्रमुख आहे. १६ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात बांधल्या गेलेल्या या नाट्यगृहात जुनी शास्त्रीय नाटके, त्याप्रमाणेच शास्त्रीय शैलीत लिहिलेली नवशास्त्रीय नाटकेही होत असत. 'तियात्रो ऑलिम्पिको' नाटकगृहातील रंगमंचाची जमीन मागून पुढे उतार असलेली तयार केली होती व या उतारावर यथार्थतेचा (पर्स्पेक्टिव्हचा) उपयोग करून मधोमध तीन व दोन्ही बाजूस दोन असे पाच रस्ते तयार केले होते. या रस्त्यांवर असलेली भव्य इमारतींची कायम पार्श्वभूमी 'स्कॅमोझी' नावाच्या इटालियन शिल्पकाराने बनविलेली होती आणि त्यामुळे रंगमंचावर भव्य शहरी पार्श्वभूमी तयार केली होती. या नाट्यगृहात अनेक ग्रीक शास्त्रीय नाटके झाली. रंगतोरण (प्रोसीनियम आर्च)-युक्त पहिले नाट्यगृह इटालीत १६१८ मध्ये 'प्रिन्स ऑफ पर्मा' ने बांधून घेतले. इथेही ग्रीक नाटके होत असत. त्या काळी झालेल्या संशोधनाच्या आधारे सलिओ नावाच्या इटालियन शिल्पकाराचे असे म्हणणे होते की 'ट्रॅजेडी, कॉमेडी व सॅटिर' प्रकारच्या नाटकांसाठी ग्रीक रंगमंचावर खालील प्रकारे दृश्यरचना करण्यात येत असे.

(१) ट्रॅजेडीसाठी महालयुक्त रस्ता.

(२) कॉमेडीसाठी साधी घरे आणि दुकाने असलेला रस्ता.

(३) सॅटिर नाटकासाठी जंगलाचे दृश्य

सलिओने १६ व्या शतकात जी ग्रीक आणि रोमन नाटके होत त्यासाठी वरील ना....९

प्रकारची दृश्ययोजना केली होती. इटालीतील राजमहालांमधून त्या काळी जी तात्पुरती नाट्यगृहे तयार केली जात असत, त्यांत होणाऱ्या ग्रीक, रोमन व अन्य नाटकांसाठी 'पेरियेक्टॉय' पद्धतीची खास दृश्ययोजना करण्यात येत असे. तीन वेगवेगळ्या दृश्यांचे फलक (फ्लॅट्स्) वापरून तयार केलेले त्रिपार्श्व (प्रिझम) उभ्या करण्याच्या साहाय्याने रंगमंचावर ठिकठिकाणी उभे करण्यात येत व ते फिरवून तिन्ही दृश्यांचे जलद दृश्यांतर केले जाई. या त्रिपार्श्वांलाच पेरियेक्टॉय म्हणत. त्याविषयी जास्त माहिती 'दृश्यबंधाचे प्रकार' या प्रकरणात दिली आहे. यूरोपमध्ये विविध देशांत खास राजाश्रयाच्या आधारे राजमहालात किंवा खास बांधलेल्या नाट्यगृहात जी भव्य दृश्यचमत्कारयुक्त नाटके व्हावयाची त्यांपासून सामान्य जनता वंचितच असावयाची. या सामान्य जनतेसाठी शहरांतील मध्यवर्ती चौकांत, रस्त्यावर व धर्मशाळा आणि अतिथीगृहांत जी नाटके होत असत त्यांतून नव्या प्रकारची नाटके आणि नाट्यगृहे उदयाला आली, आणि अशा नाट्यगृहांनी रंगभूमीला स्पेनमध्ये 'लोप-द-वेगा' व इंग्लंडमध्ये 'शेक्सपियर' यांसारखे महान नाटककार दिले. शेक्सपियरमुळे त्याच्या काळचा एलिझाबेदन रंगमंच विश्वविख्यात झाला. एलिझाबेद राणीच्या काळी लंडनमधल्या मोठमोठ्या धर्मशाळा आणि अतिथीगृहांत जे यात्रेकरू उतरलेले असावयाचे त्यांच्या मनोरंजनार्थ धर्मशाळांच्या आंगणांत नाटके व्हावयाची. अशी नाटके करणाऱ्या अनेक छोट्या नाटकमंडळ्या असत व त्यांची ही नाटके अतिथीगृहाच्या प्रांगणाच्या एका कोपऱ्यात बनवलेल्या लाकडी रंगमंचावर व्हावयाची. कोपऱ्यात बनवलेल्या लाकडी रंगमंचाच्या मागील बाजूस असलेल्या व्हरांड्याचीच पार्श्वभूमी या नाटकांना मिळे. कोणत्याही प्रकारची अन्य दृश्ययोजना उपलब्ध नसे. पण अशा परिस्थितीतच रंगभूमीवरील श्रेष्ठ नाटके जन्माला आली आणि नाट्यगृहांचा एक नवा प्रकार उद्भवला. शेक्सपियरकालीन या नाट्यगृहांत नाटके कशी सादर होत हे माहीत असणे दृश्यबंधकलेच्या इतिहासाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे.

धर्मशाळेच्या चौकात एका कोपऱ्यात लाकडी रंगमंच बनवलेला असे. हा रंगमंच, त्याच्या मागच्या बाजूचा व्हरांडा, व्हरांड्याच्या बाजूचे दरवाजे, पहिल्या मजल्याची बाल्कनी व बाल्कनीच्या दोन्ही बाजूंच्या खिडक्या या सर्वांचा रंगमंच बने व धर्मशाळेच्या चौकाचा उरलेला भाग आणि व्हरांडे व बाल्कन्या यांचे प्रेक्षकगृह बनत असे. कित्येक अतिथीगृहांचे नाट्यगृहांत रूपांतर झाले अथवा या नमुन्याप्रमाणे नवी नाट्यगृहे बांधली गेली. स्वान, ब्लॅक फ्रायर्स, व्हाईट फ्रायर्स व ग्लोब ही अशा तऱ्हेने विकसलेली नाट्यगृहे त्या काळी खूप गाजली. असे म्हणतात की शेक्सपियरची नाटके या नाट्यगृहांत जितकी रंगत असत तितकी त्यानंतरच्या पडदादृश्यांच्या युगात रंगू शकली नाहीत. कारण त्या नाटकांचे रूप तत्कालीन स्थायी रंगमंचाबरोबरच घडले होते. किंबहुना ती नाटके स्थायी रंगमंचासाठीच लिहिली गेली होती. पडदादृश्यांच्या युगात त्यांची 'स्क्वेअर पेग इन ए राउंड होल' सारखी अवस्था झाली असल्यास नवल नाही.

अगदी अलीकडे शेक्सपियरकालीन नाट्यगृहांतील मूलतत्त्वांच्या आधारे स्थायी रंगमंच (पर्मनंट स्टेज) असलेली नवी नाट्यगृहे खास शेक्सपियरच्या नाटकांसाठी बांधली आहेत व त्यांत शेक्सपियरची नाटके खूप रंगतात असा अनुभव आहे. शेक्सपियर कालीन स्थायी रंगमंचाच्या धर्तीवर आधुनिक रंगभूमीवर स्थायी दृश्यबंधप्रकार प्रचलित झाला असून ग्रीक रोमन शास्त्रीय नाटकांसाठीही त्याचा खूप चांगला उपयोग होऊ शकतो असा अनुभव आहे.

शेक्सपियरकालीन रंगमंचाची रचना खालीलप्रमाणे होती.

(१) मुख्य मंच (मेन स्टेज) म्हणजेच धर्मशाळेच्या चौकाच्या कोपऱ्यात बनवलेला लाकडी ओटा.

(२) आंतरमंच (इनर स्टेज) म्हणजेच मुख्यमंचामागील व्हरांड्याचा भाग. हा आंतरमंच पडद्याने झाकता येण्याची सोय असे.

(३) आंतरमंचाच्या दोन्ही बाजूस असलेले दरवाजे. यांचा पात्रांच्या प्रवेश-प्रस्थानासाठी उपयोग होई.

(४) आंतरमंचावर येणारा पहिल्या मजल्याचा सज्जा, (बाल्कनी).

(५) या बाल्कनीच्या मागे असलेली खोली किंवा इनर बाल्कनी. बाल्कनी व इनर बाल्कनी यामध्ये पडदा असे.

(६) बाल्कनीच्या डाव्या उजव्या बाजूस असलेल्या खिडक्या आणि दरवाजे.

(७) बाल्कनीच्या वरच्या भागात सर्व स्टेजवर एक छप्पर असावयाचे. या छप्परावर जी खोली असे त्यात काही यंत्रे असत. या यंत्रांच्या सहाय्याने आकाशातून अवतरणारी पात्रे रंगमंचावर उतरविली जात.

(८) मुख्य रंगमंचावर एक चोर दरवाजा (ट्रॅप) असे. त्यावरील झाकण काढून होणाऱ्या खड्ड्याचा उपयोग अभिनयांत केला जाई.

(९) या सर्व भागांना जोडणारे जिने आतील बाजूने असत.

नाटकात जशी दृश्ये यावयाची तसा आभास रंगमंचाच्या उपयोगाद्वारे व अभिनयाद्वारे निर्माण केला जाई. उदाहरणार्थ, आंतरमंचावरील पडदा जेव्हा बंद असे तेव्हा मुख्य मंचाचा उपयोग रस्ता, चौक, बगीचा म्हणून होई. आंतरमंचावरील पडदा उघडून आत एखादी सिंहासनवजा खुर्ची अथवा पलंग ठेवून सबंध रंगमंचाचे रूपांतर राजदरबार अथवा राणीच्या महालात होई. मुख्य मंचावरील चोरद्वार उघडले की मुख्य मंचावर स्मशान दाखविता येई. बाल्कनीत आणि मुख्य मंचावर सैनिक फिरू लागले की किल्ल्याचा तट आणि बुरुज सुचविला जाई. बाल्कनीत ज्युलियट उभी राहिली, मुख्यमंचावर उभा असलेला रोमिओ व्हायोलिन वाजवू लागला की रोमिओ ज्युलियट नाटकातील प्रसिद्ध बाल्कनीदृश्य सुरू होई. दृश्याची सूचना देण्यासाठी क्वचित् प्रसंगी शेक्सपियरियन् रंगमंचावर प्रतीकात्मक वस्तूंचा उपयोग होत असल्याचे उल्लेख सापडतात. उदाहरणार्थ, एखाद्या झाडाच्या फांदीचा कट आऊट ठेवून बागेची

सूचना दिली जात असे. रंगमंचावरील सर्व पात्रांचे प्रस्थान झाले की एक दृश्य संपले व नवे पात्र आले की दुसरे दृश्य सुरू झाले असा एक संकेत प्रचलित होता. काही वेळा दृश्यांतर सुलभ वाटावे म्हणून रंगमंचावर विदूषक नव्या दृश्याची पाटी आणून ठेवत असे. १६ व्या शतकाच्या शेवटी अन् १७ व्या शतकाच्या सुरवातीस प्रचलित असलेल्या शेक्सपियरियन् नाट्यगृहातील स्थायी रंगमंचाबद्दल थोडी माहिती घेतल्यावर समकालीन फ्रेन्च रंगमंचावर दृश्यबंधाचा उपयोग कसा होत असे हे जाणून घेणे इष्ट आहे.

१७ व्या शतकाच्या सुरवातीस फ्रान्समध्ये नवशास्त्रीय (निओक्लासिकल) शैलीचे युग होते. नवशास्त्रीय शैली ही ग्रीक व रोमन रंगभूमीवर झालेल्या संशोधनावर आधारित शैली होती. या शैलीत 'युनिटी ऑफ टाईम अँण्ड प्लेस' ला फार महत्त्व देण्यात येत असे. त्यामुळे सबंध नाटकात पार्श्वभूमी म्हणून एकच सुशोभित दृश्यबंध असे व त्यावर समयान्तरही सुचवता येत नसे. कॉर्नील, रासे यांची ट्रॅजेडी नाटके त्या प्रकारे लिहिलेली असत. मोलियरच्या कॉमेडी नाटकांना देखील त्याच प्रकारचा दृश्यबंध अपेक्षित असे. एकाच दृश्याच्या पार्श्वभूमीवर सर्व घटना घडवाव्या लागत व समयान्तरही दाखविता येत नसे; त्यामुळे नाटकांच्या मांडणीत कृत्रिमपणा येत असे व काही प्रसंग कंटाळाजनक होत असत. पण तांत्रिक बंधनात राहूनही या तीन्ही नाटककारांनी काही महान् नाट्यकृती लिहिल्या. मोलियर त्याच्या हास्यनाटकांसाठी साध्याच पार्श्वभूमीचा उपयोग करीत असे. एका कोणत्याही रंगाच्या पडद्याची पार्श्वभूमी त्याच्या नाटकांना पुरेशी असे. निराळ्या लहानमोठ्या गावी त्याची प्रवासी नाटकमंडळी जेव्हा नाटके सादर करी तेव्हा वरीलप्रमाणे साधी दृश्यरचना असली तरी पॅरीससारख्या मोठ्या शहारातील नाट्यगृहात किंवा राजमहालात जेव्हा मोलियरच्या नाटकांचे प्रयोग होत तेव्हा सुशोभित पार्श्वभूमीचा उपयोग तो करीत असे. मोलियरने काही गीतनृत्ययुक्त नाटकेसुद्धा लिहिली होती. अशा नाटकांत पडदादृश्ये आणि चमत्कारयुक्त दृश्यांतरे यांचा भरपूर उपयोग केला जाई.

शेक्सपियर-युगानंतर पहिल्या चार्लस् या राजाचा खून होऊन इंग्लंडमध्ये प्युरिटन पंथी 'क्रॉमवेल'ची राजसत्ता आली. त्याच्या कारकीर्दीत नाट्यकलेवर बंदी घालण्यात आली. त्या वेळी पळून गेलेला दुसरा चार्लस् फ्रान्ममध्ये अज्ञातवासात रहात होता. अज्ञातवासात तो फ्रेंच संस्कृतीने खूपच प्रभावित झाला होता. रंगभूमीवर इंग्लंडमध्ये बंदी असल्याने बरेच नाटकवाले युरोपात आश्रयासाठी आले होते. त्यांचा फ्रेंच रंगभूमीशी या काळात जवळचा संबंध आला. दुसरा चार्लस्, त्याचेबरोबर आलेले त्याचे आश्रित दरबारी लोक व हे नाटकवाले या सर्वांवर युरोपीय रंगभूमीची भव्यता आणि विविधता यांचा परिणाम झाला होता. क्रॉमवेलनंतर इंग्लंडच्या राजसिंहासनावर परत दुसऱ्या चार्लस्ची स्थापना झाली व इंग्लिश रंगभूमीचा पुनरुद्धार झाला. पण रंगभूमीचे स्वरूप पार पालटून गेले. युरोपीय रंगतंत्राचे आणि लेखनशैलीचे अनुकरण सुरू झाले. या परिणामापासून शेक्सपियरची नाटकेही सुटली नाहीत. नवीन फ्रेंच तंत्रात तीही सादर

होऊ लागली. पडदादृश्ये (कटन सेट्स्) आणि चमत्कृतियुक्त दृश्यांतरांचा शेक्सपियरच्या नाटकांतही उपयोग होऊ लागला. दृश्यांत भव्यता आली. रंगांची विविधता आली. मॅकबेथ नाटकात चेटकिणी जाळ ओकीत उडत उडत येऊ लागल्या. पण शेक्सपियरची नाटके पूर्वीइतकी रंगेनात.

शास्त्रीय नाटकांच्या युगानंतर १८ व्या शतकात युरोपात रोमांचक अतिनाट्याचे युग सुरू झाले. १९ व्या शतकाच्या प्रथमार्धापर्यंत युरोपच्या रंगभूमीवर या रोमांचक अतिनाटकांचाच (रोमॅन्टिक मेलोड्रामा) पगडा होता. रस्ता, राजमहाल, घर, बगीचा जंगल अशा विविध पार्श्वभूमीचे पडदे, झालरी आणि पार्श्वफलक यांचे संच असलेल्या पडदादृश्यांचाच या नाटकासाठी वापर होत असे. या काळात एकही युगप्रवर्तक नाटककार झाला नाही. नाट्यलेखनांतील कमतरता भरून काढण्यासाठी दृश्यांची भव्यता आणि भडकपणा वाढला. दृश्य चमत्कारासाठी फिरता रंगमंच, सरकता रंगमंच यासारख्या यांत्रिक साधनांचा प्रभाव वाढला.

१९ व्या शतकात युरोपात झालेल्या औद्योगिक क्रांती व फ्रेंच राज्यक्रांतीमुळे आतापर्यन्त सामान्य समजल्या जाणाऱ्या समाजातील घटकांचे महत्त्व वाढते. सामान्य माणसाला त्याच्या अस्तित्वाची जाणीव झाली. त्याला स्वतःच्या कल्पनेप्रमाणे जगण्याचा हक्क आहे असे वाटू लागले. विविध कलाप्रकारांतून सामान्य माणसाचे जीवन यथार्थतेने रंगविले गेले पाहिजे हा विचार बळावला आणि त्यांतूनच युरोपच्या कलाविश्वात निसर्गवादाचे (नॅचरॅलिझमचे) युग सुरू झाले.

'एमिल झोला' नावाच्या फ्रेंच कादंबरीकार आणि नाटककाराच्या नाटकांत 'ज्या आंत्वा' या दिग्दर्शकाने प्रथमच निसर्गवादी दृश्यरचनेचा उपयोग केला. निसर्गात जसे घडते तसेच दृश्य रंगमंचावर प्रस्तुत झाले पाहिजे असे निसर्गवादी मानत असत. रंगमंचाच्या प्रेक्षकाकडील बाजूची भिंत पारदर्शक असून त्या पारदर्शक भिंतीपलीकडून प्रेक्षक पहात असतात हे गृहीतच निसर्गवाद्यांनी त्याज्य ठरविले. आपले कलात्मक सर्जन प्रेक्षकांसाठी नसून स्वतःच कलात्मक सर्जनाचा आनंद घेण्यासाठी आहे आणि प्रेक्षकांशी त्याचा काही संबंध नाही यावर निसर्गवाद्यांचा दृढ विश्वास होता. या गृहीतास अनुसरूनच निसर्गवादी नाटकांची दृश्यरचना असे. शैलीविषयीच्या प्रकरणात त्यावर विस्ताराने लिहिले आहे.

निसर्गवादी नाटकांत पडदादृश्यांच्या ऐवजी कक्षदृश्यबंधाचा (बॉक्स सेटचा) उपयोग करीत असत. अर्थात् त्यापूर्वीपण बॉक्स सेटचा वापर सुरू झाला होता. १८०४ मध्ये मानहाईममध्ये एका मंचव्यवस्थापकाने बॉक्स सेट वापरल्याचा उल्लेख सापडतो. १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात इंग्लंडमध्ये दृश्यबंधात ऐतिहासिक वास्तवता आणण्याचा प्रयत्न झाला. हा प्रयत्न सॅम्युअल फेल्प्स, चार्ल्स कीन, व चार्ल्स फेचर या तीन नटव्यवस्थापकांनी केला होता.

ज्यां आंत्वा नंतर जर्मनीत मॅनिंजाईनच्या ड्यूकने दृश्यबंधात वास्तवता आणण्याचा प्रयत्न केला. आंत्वाचा निसर्गवाद आणि ड्यूकचा वास्तववाद यांत फरक हा होता की ड्यूकला प्रेक्षकांचे अस्तित्व मान्य होते. प्रेक्षकांची प्रेक्षकगृहातील उपस्थिती लक्षात घेऊनच ड्यूक दृश्यबंध-योजना करीत असे.

नाटकाच्या दृष्टीने आवश्यक असलेले दृश्याचे बाह्यस्वरूप ड्यूक निर्माण करू शकला कारण त्याच्या दृश्ययोजनेत बाह्यवास्तवतेचा विचार केला जाई. या दृश्यबंधात वावरणाऱ्या पात्रांच्या जीवनसंघर्षाशी त्या वातावरणाचा संबंध प्रस्थापित होऊ शकला नाही. नाटकातील आंतरिक वास्तवतेचा बाह्यवास्तवतेशी प्रथम संबंध स्तानिस्लावस्कीने जोडला. स्तानिस्लावस्कीच्या वास्तववादी दृश्यबंधाने दृश्यबंधाचा अभिनयाशी असलेला संबंध प्रथमच स्पष्ट केला. त्यापूर्वी दृश्यबंधाचा अभिनयाशी संबंध नव्हताच असे नाही. स्तानिस्लावस्कीच्या पूर्वीच्या काळी दृश्यबंधामुळे अभिनयाला पार्श्वभूमी मिळे. अभिनयासाठी आवश्यक वातावरण निर्मिण्याचा प्रयत्न होत नसे. आंत्वा व ड्यूक यांच्या दृश्यबंधांत अभिनयाला वातावरण प्राप्त करून देण्याची सुरू झालेली प्रक्रिया स्तानिस्लावस्कीच्या दृश्यबंधांत पूर्णत्वाला गेली असे म्हटले तरी चालेल. त्यामुळे नट रंगमंचावर उभ्या केलेल्या दृश्यबंधाचा पूर्णपणे उपयोग करतो आहे की नाही हे पाहण्याची जबाबदारी दिग्दर्शकावर येऊन पडली. त्यानंतर युरोपीय रंगभूमीवर बरीच स्थित्यंतरे घडून आली. नाटकाद्वारे लेखकाला मानवी जीवनाचे जे सत्यस्वरूप प्रेक्षकांपुढे ठेवावयाचे आहे त्यासाठी वास्तव माध्यम पुरेसे नाही याची जाणीव नाटयकलावंताला झाली व अभिव्यक्तीच्या नव्या रूपाचा शोध सुरू झाला. नाटकाच्या निर्मितीत दृश्यविलासाला महत्त्वाचे स्थान दिले गेले पाहिजे असे प्रतिपादन गॉर्डन क्रेगने केले. नाटकातील गर्भित अर्थ व्यक्त करण्यासाठी त्याने दृश्ययोजनेत प्रतीकात्मक मूल्यांचा अंतर्भाव केला त्यामुळ दृश्ययोजनेत क्रांती घडून आली. दृश्ययोजनेतील प्रतीकात्मक मूल्यांच्या सामर्थ्याची त्याला इतकी खात्री होती की त्या प्रतीकात्मक दृश्यबंधाशी सुसंवाद साधण्यात नट सहकार्य देऊ शकत नाहीत, असमर्थ ठरतात असे आढळून आल्यास नाटकांत पात्रांच्या रूपात बाहुल्यांचा उपयोग करण्याची तयारी त्याने दाखविली होती. नाटकाचा अभ्यास केल्यावर त्याचे अर्थघटन प्रभावीपणे प्रेक्षकांत प्रक्षेपित करण्यासाठी दृश्यबंधांत काही प्रतीकात्मक रूपे वापरून दृश्य अधिक बोलके केले पाहिजे असे त्याचे मत होते.

प्रामुख्याने ऑपेरा पद्धतीच्या संगीतात्म नाटकांचे तांत्रिक आयोजन करणाऱ्या आडोल्फ आप्पियाने दृश्ययोजनेत त्रिमितीयुक्त दृश्यबंधाचा आग्रह धरला. दृश्यबंधात देखावे रंगवलेले पडदे व फलक वापरण्यास त्याचा विरोध होता. द्विमिती (टूडायमेन्शनल) पडदे आणि फलक यांच्या पार्श्वभूमीवर त्रिमितीयुक्त पात्रे दाखविणे त्याला विसंगत व रसहानीकारक वाटे. पडद्यावरील चितारलेल्या देखाव्यातील रंगयोजना व छायाप्रकाश यांचा दृश्यासाठी योजलेल्या प्रकाशयोजनेशी मेळ बसत नाही असे त्याला दिसून आले. म्हणून दृश्ययोजनेत त्रिमितीयुक्त रूपांचा उपयोग झाला पाहिजे व अशा

रीतीने उभ्या राहिलेल्या दृश्याला प्रकाशआयोजनाने पूर्णरूप दिले पाहिजे असे त्याने प्रतिपादन केले. दृश्यविलासातील प्रकाशाच्या सामर्थ्याची त्याला पूर्ण कल्पना आली होती. त्याच्या विचारसरणीच्या प्रभावाने केवळ प्रकाशाच्या सहाय्याने दृश्याभास निर्माण करण्याचे यशस्वी प्रयत्न होऊ लागले. योग्य रंग व रूपांच्या आधारे केलेल्या प्रकाशयोजनेत संगीत रचनेप्रमाणेच प्रेक्षकांच्या हृदयाशी थेट संपर्क साधण्याचे सामर्थ्य प्रकाशयोजनेत आहे. त्यामुळे नाटकाचे भावविश्व संपन्न करण्यात संगीताप्रमाणे प्रकाशाची गती, रंग, व छायाप्रकाश यांचा उपयोग झाला पाहिजे, इतकेच नव्हे तर संगीताप्रमाणेच प्रकाशांचे पण ऑर्केस्ट्रेशन झाले पाहिजे हे त्याचे म्हणणे त्याच्या आयोजनाद्वारे त्याने सार्थ करून दाखविले.

गॉर्डन क्रेग व आडोल्फ आप्पिया यांच्या विचारसरणीने दृश्य व प्रकाशयोजनेला नवी दिशा दिली व त्यामुळे अभिव्यक्तिवाद (एक्स्प्रेशनिझम), विधायकवाद (कन्स्ट्रक्टिविझम्) व थिएटर ऑफ दि ॲबसर्ड या चळवळी जास्त अर्थपूर्ण होऊ शकल्या. प्रतीकवादात दिग्दर्शकाचे अर्थघटन प्रतीकाच्या रूपाने दृश्यबंधात अवतरले तर अभिव्यक्तिवादात नाटकातील वातावरणाच्या पात्रांवर होणाऱ्या प्रतिक्रिया दृश्यबंधात उमटल्या, आणि विधायकवादात सामान्य माणसाचे भक्ष्य बनवणारी समाजरचनाच दृश्यबंधाद्वारे दाखविण्याचा प्रयत्न झाला.

या सर्वाविषयी निर्मितीशैलीविषयीच्या प्रकरणात माहिती आली आहे.

१९ व्या शतकाच्या प्रारंभी भारतात ब्रिटिश राज्य स्थिर झाले. कलकत्ता, मद्रास, मुंबई यांसारख्या शहरांत राहणाऱ्या पाश्चात्य नागरिकांच्या मनोरंजनासाठी भारतात युरोपीय नाटकमंडळ्या येऊ लागल्या. त्यांच्या नाट्यप्रयोगांतून प्रेरणा घेऊन मुंबईच्या पारशी लोकांनी गुजराती रंगमंचाची सुरवात केली. त्यांच्या अनुकरणाने मराठी रंगभूमीचाही कायापालट झाला. व संगीत आणि गद्य नाटकांत पडदा-दृश्यबंधाचा उपयोग होऊ लागला. राजापूरकर नाटक मंडळी व शिरगप्पीकरांची आनंद संगीत नाटक मंडळी यांच्या नाटकांत दृश्य चमत्कारांचाही भरपूर उपयोग होत असे. भव्य दृश्ये रंगविलेली पडदाविंगांची दृश्ये वापरून नाटकाची पार्श्वभूमी तयार केली जात असे. १९३० नंतर कक्ष-दृश्यबंधांचा (बॉक्स सेट्स्) वापर सुरू झाला, पण अगदी अलीकडच्या काळापर्यन्त दृश्यबंधाद्वारे अभिनयाचे वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न झाल्याचे दिसून येत नाही. साहित्यसंघातर्फे हर्बर्ट मार्शल या शेक्सपियरियन दिग्दर्शकाने मॅकबेथ सादर केले. त्यात स्थायी रंगमंचाचा वापर त्याने केला होता. पण पडदा दृश्यबंधावर शेक्सपियर पहायची सवय झालेल्या मराठी प्रेक्षकांना हर्बर्ट मार्शलचा मॅकबेथ पटला नाही. स्थायी दृश्यबंधाचा (पर्मनंट सेट) उपयोग करून हॅम्लेट सादर करण्याचे दामू केंकरे व सई परांजपे यांचे प्रयत्न त्यामानाने प्रेक्षकांना पटले. जुनी संगीत व गद्य नाटके स्तरनिविष्ट दृश्यबंधाचा उपयोग करून चांगल्या तऱ्हेने सादर करता येतील असे वाटते. साहित्यसंघाच्या मृच्छकटिक नाटकात तसा यशस्वी प्रयत्न चित्रकार द. ग. गोडसे यांनी केला होता. पण या

पद्धतीने अन्य जुनी नाटके सादर करण्याची योजना साहित्यसंघाने का सोडून दिली ते कळत नाही. दृश्यबंधाद्वारे नाटकाचे अंतरंग स्पष्ट करण्याचा व अभिनयासाठी अर्थगर्भ वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न द. ग. गोडसे यांनी विजया मेहता दिग्दर्शित-'बॅरिस्टर' व 'हमीदाबाईची कोठी' या नाटकांत फारच परिणामकारकपणे केलेला दिसून येतो. मोहन वाघ यांचीही दृश्ययोजना बऱ्याच वेळा अर्थपूर्ण वातावरण निर्माण करणारी असते. नाट्यस्पर्धांतून होणाऱ्या काही नाटकांत व प्रायोगिक रंगभूमीवर अर्थपूर्ण वातावरणसर्जक दृश्ययोजना बऱ्याच वेळा आढळून येते. पण वर उल्लेखिलेली काही उदाहरणे जर वगळली तर वातावरणसर्जक दृश्यबंधाचा अभिनयात जितका उपयोग करून घेणे शक्य आहे तितक्या प्रमाणात तो अजून तरी मराठी व्यावसायिक रंगमंचावर झालेला दिसून येत नाही. गेल्या १५-२० वर्षांत मराठी रंगमंचावर फिरता रंगमंच, सरकता रंगमंच, जॅक नाईफ रंगमंच यांसारख्या यांत्रिक सोयींचा उपयोग झाला व त्याने दृश्यांतरतंत्रात बदल घडवून आणले हे निश्चित, पण या तांत्रिक सुविधांचा याहीपेक्षा जास्त कलात्मक उपयोग झाला पाहिजे असे मला वाटते. बहुस्थळी (मल्टिपल) दृश्यबंध आणि फिरता रंगमंच यांच्या एकत्रित परिणामाचा प्रभावी उपयोग कमलाकर सारंग यांनी 'गिधाडे'च्या निर्मितीमध्ये करून घेतला होता. भरत नाट्यशास्त्राप्रमाणे रंगमंच उभारून त्यावर संस्कृत रंगभूमीवरील नाटके सादर करण्याचा द. ग. गोडसे व विजया मेहतांचा प्रयत्न मला नाविन्यपूर्ण वाटला. मराठी प्रेक्षकांना तो तितकासा पटला नाही पण पूर्व जर्मनीत या प्रयत्नाचे खूप कौतुक झाले.

* * *

: ११ :

नाट्यनिर्मितीत दृश्यबंधाचे महत्त्व आणि कार्य

आधुनिक मराठी रंगभूमीवर अगदी प्रथमपासूनच दृश्यबंधाचे कार्य आणि महत्त्वाविषयी तर्कशुद्ध भूमिका घेतली गेली आहे असे म्हणता येणार नाही. पडदा उघडताच एक आकर्षक दृश्य प्रेक्षकांना पहायला मिळाले पाहिजे इतकाच विचार होत असावा असे वाटते. दृश्यबंधात जे दाखविले आहे ते नाटकाच्या हेतूच्या दृष्टीने योग्य आहे की नाही याचा विचार केला जात नव्हता. नाट्यनिर्मितीच्या अन्य माध्यमांबरोबर सुसंवाद साधला जातो आहे की नाही, दृश्यबंधांत वापरलेल्या प्रत्येक वस्तूचा अभिनयांत उपयोग होतो आहे की नाही, नाटकाच्या कथावस्तूस अनुसरून ऐतिहासिक, भौगोलिक आणि सामाजिक वास्तवतेचे सूचन दृश्यबंधाद्वारे होते आहे किंवा नाही, रंगमंचावर जे घडते आहे ते पाहिलेच पाहिजे असा विचार दृश्यबंध पाहून प्रेक्षकांच्या मनात येतो किंवा नाही या सर्व गोष्टीकडे लक्ष दिले जात नसे. बहुतेक नाटकांत पडदा-दृश्यबंधाचाच उपयोग केला जाई. नाटकाच्या शैलीच्या दृष्टीने ते योग्य दिसेल की नाही याचा विचार होत नसे. पडदा दृश्यबंधाने नाटकाला योग्य पार्श्वभूमी निश्चित तयार होई पण त्यामुळे अभिनयास पोषक असे वातावरण निर्माण होत नसे. पडद्यावर दाखविलेल्या कोणत्याही वस्तूचा नाटकात प्रत्यक्ष उपयोग होत नसे. साधारणपणे जुन्या नाटकांत राजवाडा, रस्ता, बाग, जंगल, नदीकिनारा, घर अशा स्वरूपाची दृश्ये असत. आणि तसे पडदे, बिंगा, झालरी यांचे संच नाटक कंपनीकडे किंवा नाटकाचे सामान भाड्याने देणाऱ्या कंत्राटदाराकडे तयार असत. प्रत्येक नाटकाची गरज लक्षात घेऊन असे पडदे तयार केलेले नसल्यामुळे कित्येक वेळा एका नाटकात ज्या पडद्यामुळे अकबराचा महाल दाखविला जाई त्याच पडद्याचा उपयोग प्रभु रामचंद्राचा महाल सजविण्यासाठी होई. पडद्याची कल्पना इंग्रजी नाटकावरून आपल्याकडे आल्याने पडद्यांवरील दृश्यांची रचना बव्हंशी पाश्चात्य वास्तुशिल्पाची असे. नाटकातील विविध

प्रसंगांची गरज पडदे रंगविताना विचारात घेतली गेली नसल्यामुळे कित्येक वेळा विसंगती जाणवे. उदाहरणार्थ, झुंझारराव नाटकांतील एक दृश्य घेऊ. झुंजारराव कमळजेचा खून करतो आणि त्याचवेळी सारजा दारावर धडक्या मारून " दार उघडा, दार उघडा ' म्हणून ओरडत असते. या दृश्यात पडद्यावर रंगवलेल्या महालातील सर्व दारे उघडी असताना ही सारजा विंगेतून का ओरडते आहे हेच सामान्य प्रेक्षकाला कळत नाही. तसेच शारदा नाटकातील कांचनभटाच्या घराच्या पडद्यावर धुणं वाळत घालायच्या दांड्या दाखविल्या असून त्यातल्या काही दांड्या मोकळ्या असतांना इंदिराबाई स्टेजवर धुण्याचे पिळे झाडून ते वाळत टाकायला मात्र दृश्यातील दांड्या न वापरता विंगेत का जाते हे त्यावेळी कळत नसे. पडदादृश्यामुळे नाटकातील दृश्यांची दिवसातील वेळही बरोबर सूचित होत नसे. कित्येक वेळा विसंगती जाणवे. कारण पडद्यावरील दृश्यांत दाखविलेल्या सावल्यामुळे सूचित होणारी वेळ व प्रत्यक्ष प्रसंगातील वेळ यांचा मेळ बसत नसे. रस्त्याचे दृश्य असलेले पडदे तर नेहमीच चुकीचे ठरत. नाटकात वर्णन असायचे चिक्कार गर्दीचे पण पडद्यावरील रस्त्यावर चिटपाखरू नसायचे. प्रसंग असायचा सायंकाळचा आणि पडद्यावरील दृश्यात चक्क उन्हं पडलेली दिसायची. माझ्या एका ओळखीच्या कंत्राटदाराने सामाजिक, ऐतिहासिक व पौराणिक अशा तीन्ही प्रकारच्या नाटकांत उपयोगी पडेल असा रस्त्याचा पडदा करायचे ठरविले. पेंटरला बोलावून त्याने असा पडदा रंगवून घेतला की त्यात पौराणिकता आणण्यासाठी मंदिरे, ऐतिहासिक आभासासाठी जुन्या इमारती व मशिदीचे घुमट आणि सामाजिक आभासासाठी रस्त्यावर विजेचे दिवे आणि कडेला उडत्या लाल घोड्याचा बोर्ड लावलेले पेट्रोलपंप व दुकान वगैरे यावे. पण त्याने हा विचार केला नाही की पौराणिक नाटकांत पेट्रोल पंप आणि विजेचे दिवे कसे चालतील. त्याचा तो पडदा ऐतिहासिक पार्श्वभूमी असलेले आधुनिक शहर दाखवायला उपयोगी पडला इतकेच.

नाटकाचा दृश्यबंध कसा असावा याबद्दल चर्चा करण्यापूर्वी काही ख्यातनाम दृश्य-आयोजकांची व दिग्दर्शकांची त्या संबंधीची मते पाहणे सयुक्तिक ठरेल.

गॉर्डन क्रेग म्हणतो की :

" Scenery should be the visual expression of the dynamic spirit of the play in all that comes before the eyes. "

[ज्यात दिसणाऱ्या प्रत्येक वस्तूत नाटकाचे हार्द व्यक्त करून ते प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविण्याचे सामर्थ्य आहे तोच खरा दृश्यबंध.]

आडोल्फ अप्पिया लिहितो की :

" Scenery in the best sense is the light and plastic element which by surrounding a living and active presence on the stage adds to its vitality. "

[प्रकाशयुक्त आणि अन्य घनमाध्यमाद्वारे रंगमंचावरील जीवनाचे चैतन्य प्रभावी बनवतो तोच दृश्यबंध.]

ली सिमॉन्सन म्हणतो :

" Scenic art in the creation of plastic forms and spaces that are an integral part of acting and project its meaning. "

[दृश्यबंध हे विविध आकार आणि अवकाश यांचे असे रूप आहे की, जे अभिनयाचा अविभाज्य भाग बनते आणि त्याचा अर्थ प्रक्षेपित करते.]

रॉबर्ट एडमंड जोन्सच्या म्हणण्याप्रमाणे :

" Scenery should be the environment for action. "

(दृश्यबंधाने अभिनयासाठी आवश्यक वातावरण निर्माण केले पाहिजे.)

दृश्यबंधाचे कार्य

(१) दृश्यबंधाने अभिनयाची जागा सुचविली पाहिजे आणि अभिनयासाठी योग्य वातावरण निर्माण केले पाहिजे. व त्यासाठी नाटकाशी निगडित असलेल्या पात्रांविषयीची सामाजिक, आर्थिक, भौगोलिक व ऐतिहासिक सत्यता दृश्यबंधाद्वारे व्यक्त झाली पाहिजे. दृश्यबंधात नदीचा किनारा दाखवायचा असेल तर भौगोलिक परिस्थिती व हवामान यांचा विचार करावाच लागेल. एखादे सामान्य घर किंवा महाल, रस्ता वगैरे दाखवायचा असेल तर भौगोलिक आणि ऐतिहासिक सत्यतेचा विचार अनिवार्य ठरेल. एखाद्या गरीब माणसाचे घर दाखवावयाचे असेल तर त्या माणसाच्या अर्थिक व सामाजिक परिस्थितीचाही भौगोलिक व ऐतिहासिक सत्यतेबरोबर विचार करावा लागेल.

(२) दृश्यबंधाद्वारे अभिनय प्रभावी झाला पाहिजे, व यासाठी नाटकाचा प्रकार, नाटकाचा हेतू, नाटकाची शैली व नाटकातील पात्रांचे स्वभावविशेष आणि नाटकाच्या अर्थघटनात दिसून आलेली नाटकातील प्रतीकात्मक मूल्ये या सर्वांचा विचार व्हायला हवा.

नाटक गंभीर प्रकारचे असेल तर त्यासाठी केलेली दृश्ययोजना गंभीर वातावरणाला पोषक अशीच व्हायला हवी. दृश्ययोजनेत हलके फुलके रंग रसहानीकारक ठरतील. पण नाटक हलके फुलके असेल तर त्यासाठी केलेली रंगयोजना पण हलक्या फुलक्या वातावरणाला पोषक अशीच हवी. जड वातावरण निर्माण करणारी रंगयोजना त्यासाठी चालणार नाही. फिके रंग हलके फुलके वातावरण तयार करू शकतात तर काळसर रंग जड वातावरण निर्माण करतात. लाल, केशरी व पिवळा हे रंग शुद्ध स्वरूपात घेतले तर त्यामुळे गरमी व जोशयुक्ततेचा प्रत्यय येतो कारण या रंगांत एक प्रकारची उष्णता अंतर्भूत आहे. हे रंग फिक्या स्वरूपात पाहिले की मूळ गरमी व जोश हलका फुलका वाटू लागतो व त्यात थोडे काळ्या रंगाचे मिश्रण

करून होणाऱ्या छटा जड व गंभीर परिणाम करणाऱ्या वाटतात. या उलट हिरवा, निळा व जांभळा या रंगांत थंडी–शीतलता जाणवते. हेच रंग फिके केले की शीतलता हलकी फुलकी वाटू लागते व काळ्या रंगाच्या मिश्रणाने जडता वाढते. नाटकाचा प्रकार व नाटकाचा हेतू लक्षात घेऊन दृश्य-आयोजन करताना रंगांचे हे विविध गुणधर्म लक्षात घ्यावे लागतात. नाटकाच्या हेतुअनुसार दृश्ययोजना करताना काही रेषांचे गुणधर्मदेखील ध्यानात घ्यावे लागतात. लंब रेषेत भव्यता, उदात्तता, महत्त्वाकांक्षा जाणवते त्यामुळे ज्या नाटकात भव्यता, उदात्तता दाखवणे आवश्यक असते अशा नाटकाच्या दृश्ययोजनेत लंबरेषेचे प्राबल्य ठेवावे लागते. या उलट समांतर रेषेत जडता, औदासीन्य, निरुत्साह जाणवतो त्यामुळे समांतर रेषाप्राबल्यातून तसे वातावरण दृश्ययोजनेद्वारे आणता येते. तिरप्या रेषेची गतिमानता दृश्यात गती आणण्यासाठी वापरता येते.

पात्रांचे स्वभावविशेष आणि मानसिक अवस्था यांचे सूचनही दृश्यबंधात काही प्रतिकात्मक वस्तू वापरून करता येते, 'तुझे आहे तुजपाशी' या नाटकात वाघांची कातडी व ट्रॉफीज्, हेलनचा पुतळा, व जुने बंद घड्याळ देवासकरांच्या हवेलीत राहणाऱ्या माणसांबद्दल बरेच काही सांगून जातात. तसेच 'बॅरिस्टर' नाटकाच्या दृश्यबंधात उदासीन मंद अशा राखी रंगाच्या दृश्यात एकमेकाशेजारी उभे असलेले दोन खांब व जुन्या फोनोग्राफचा चकचकित पितळी कर्णा नाटकास पोषक वातावरण निश्चित निर्माण करतात. 'जास्वंदी' नाटकातील बेडरूममध्ये लावलेली ट्रॅक्टरच्या चित्राची फ्रेम वैवाहिक जीवनातील रुक्षपणाची साक्ष देते. 'बेडयाचं घर उन्हात' नाटकातील दृश्यात ठळकपणे दिसणारी पंचमजॉर्ज व मेरीची तसबीर जुन्या करड्या खानदानीपणाची साक्ष देते. 'अंगाई' नाटकात, जीवनातील इतर सर्व सुखे असूनही मूल नाही याची खंत भव्य वाड्यात दर्शनी भागी लावलेल्या बाळकृष्णाच्या मोठ्या तसबिरीतून व्यक्त होते.

देवभोळ्या गरीब मजुराच्या झोपडीच्या आतील दृश्य रंगमंचावर दाखविताना झोपडीच्या दृश्यरचनेत उठून दिसेल अशा पद्धतीने देव्हारा, पोथ्या, एकतारी, देवांच्या तसविरी यांना निश्चित स्थान असले पाहिजे. या उलट तोच मजूर जर रंगेल, सिनेमाशौकीन असेल तर सिनेमातील नटनट्यांची उत्तान चित्रे झोपडीत लावावी लागतील.

(३) प्रेक्षकांचे लक्ष खेचून घेण्याचे सामर्थ्य दृश्यबंधात हवे. मात्र प्रेक्षक दृश्याच्या सौंदर्याने मोहून न जाता त्यांच्या मनांत त्या दृश्यात काय घडते ते पाहण्याची उत्सुकता जागी झाली पाहिजे. नाटकात गलिच्छ, ओंगळ वस्तीतील जीवन दाखविले असले तरी रंगमंचावर हा गलिच्छपणा दाखविताना त्यात आकर्षकता आहे की नाही ते पहावे लागेल. कारण प्रेक्षकांचे चित्त रंगमंचाकडे आकर्षिले गेले नाही तर त्यावर दाखविलेले गलिच्छ जीवन त्यांच्यापर्यंत जाऊन कसे पोहोचणार !

दृश्यबंध-आयोजन करताना काही मूलभूत तत्त्वे ध्यानी घेतली तर त्यात ही आकर्षकता येऊ शकते. ही मूलभूत तत्त्वे अशी.

(१) एकता (युनिटी),
(२) विविधता (व्हरायटी),
(३) समतोल (बॅलन्स),
(४) एकसूत्रता (हार्मनी).

एकता– दृश्यबंधांत वापरलेल्या प्रत्येक वस्तूमधून एकच भाव आणि अर्थ प्रकट झाला पाहिजे. उदाहरणार्थ, धार्मिक वृत्तीच्या मजुराची झोपडी रंगमंचावर उभी करताना दृश्यबंधाच्या प्रत्येक युनिटमधून मजुराची धार्मिक प्रवृत्ती स्पष्ट झाली पाहिजे. श्रीमंत व्यक्तीच्या घरातील दिवाणखाना सजवताना फक्त दिवाणखान्यात असू शकतात अशाच वस्तूंचा उपयोग झाला पाहिजे. ड्रॉइंग रूम म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या दृश्यबंधात कितीही आकर्षक असल्या तरी ड्रेसिंग मिरर, ऑफीस टेबल, अथवा पलंग या गोष्टी चालणार नाहीत. तसेच मुलांच्या अभ्यासिकेत फोन अथवा रेडिओग्राम चालणार नाही.

विविधता – दृश्यबंध योजनेत साधलेली एकता कंटाळवाणी वाटता कामा नये इतकी विविधता त्यात हवी. ही विविधता रंगयोजनेत आणता येते. नाटकाच्या स्थायी-भावाला शोभून दिसतील व सुसूत्रता ठेवतील अशा विविध रंगांचा उपयोग भिंती, फर्निचरवरील आवरण, दारे खिडक्यांचे पडदे यांचा उपयोग विविधता आणण्यासाठी करता येणे शक्य आहे. दृश्यबंधात वापरलेल्या अन्य वस्तूंमध्ये देखील विविधतेचा विचार करता येण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ, दिवाणखान्यासाठी फर्निचर निवडताना सुसंगतीच्या मर्यादेत विविध डिझाईनचे फर्निचर वापरता येईल.

समतोल – दृश्याची मांडणी करताना रंगमंचाचा कोपरान् कोपरा वापरला गेला पाहिजे व त्यात समतोल निर्माण करता आला पाहिजे. दरवाजे, खिडक्या, जिना व फर्निचर समतोल पद्धतीने मांडले गेले पाहिजे. मात्र समतोल म्हणजे सर्व वस्तूंची सिमेट्रिकल मांडणी नव्हे हे लक्षात घेतले पाहिजे, कारण सिमेट्रिकल मांडणी कंटाळा-जनक (बोअरिंग) ठरण्याची शक्यता असते. सर्व दारे एका भिंतीत व खिडक्या विरुद्ध बाजूच्या भिंतीत दाखविल्या तर समतोल राहात नाही. तसेच जड फर्निचर एका बाजूला आले तरी समतोल बिघडतो. मात्र एकाबाजूला जिना व त्याचे लँडिंग येत असेल तर मग त्याच्या अवजड वस्तुमानामुळे ढळलेला समतोल सांभाळण्यासाठी सोफा किंवा दिवाण यासारखे मोठे आकारमान असलेले फर्निचर दुसऱ्या बाजूस ठेवावे लागेल.

एकसूत्रता – दृश्यातील सर्व वस्तूंमध्ये सुसूत्रता राहिली पाहिजे. अनेक ठिगळे जोडून दृश्य सजविले आहे असे वाटून उपयोगी नाही. विशेषतः सरळ वास्तववादी (सिम्प्लिफाईड रियालिझम्) अल्पतम दृश्यबंध (मिनिमम सेट) वापरताना या बाबतीत काळजी घ्यावी लागते. एका नाटकात गडद निळ्या पार्श्वभूमीवर दारे खिडक्यांच्या

चौकटी व आवश्यक तेवढे किमान फर्निचर वापरून बैठकीची खोली सजविण्याचा प्रयत्न केला होता. त्यात डाव्या बाजूस एक खिडकी व प्रवेशद्वार, मागील बाजूस एक खिडकी व उजव्या बाजूस जिना व लॅन्डिंग दाखविले होते. पण या सर्व विभागांना जोडणारी काही योजना नसल्याने तीन निरनिराळ्या ब्लॉक्सच्या आंगणात फर्निचर मांडले आहे असे वाटत होते. कारण मांडणीत एकसूत्रतेचा अभाव होता.

(४) दृश्याचा कोपरान्‌कोपरा प्रेक्षकांना बरोबर दिसला पाहिजे अशा पद्धतीने मांडणी करणे आवश्यक आहे व त्यासाठी प्रेक्षकांच्या दृष्टिरेषेचा विचार होणे आवश्यक आहे. प्रत्येक ओळीतल्या डाव्या व उजव्या बाजूच्या आसनावरील प्रेक्षकांना दृश्याच्या डाव्या उजव्या भिंती आणि त्यांतील दारे-खिडक्या दिसाव्यात यासाठी या भिंती रंगद्वाररेषेला काटकोनात न ठेवता किंचित तिरप्या ठेवाव्यात. तसेच मागील भित बाल्कनीतील प्रेक्षकांना पूर्णपणे दिसू शकेल की नाही याचाही विचार झाला पाहिजे. रंगमंचावर दुमजली दृश्यरचना करताना बाल्कनीतील प्रेक्षकांचा विचार करावाच लागतो. फर्निचरच्या मांडणीतदेखील पुढील वस्तू मागील वस्तूंच्या आड येत नाहीत ना, ते पहावे लागते.

(५) दृश्यबंधरचना शक्य तो साधी (सिंपल) असावी. म्हणजेच वातावरण-निर्मिती व अभिनय या दोहोसाठी उपयोगी अशाच वस्तूंचा उपयोग दृश्यात करावा. केवळ वातावरण निर्मिती होते म्हणून रंगमंचावर आणलेल्या वस्तू प्रेक्षकांचे लक्ष विनाकारण वेधून घेतात व बऱ्याचवेळा अभिनयात अडचणीच्या ठरतात. दिवाणखान्यात असू शकतात अशा सर्व वस्तू दृश्यबंधात समाविष्ट केल्या तर दिवाणखान्याऐवजी सुशोभित असे फर्निचरचे दुकान तयार होईल आणि पात्रांना वावरण्यासाठी जागाच शिल्लक राहणार नाही. एखाद्या भव्य हॉटेलात काम करणारा वेटर हे नाटकाचे प्रमुख पात्र असेल तर त्या वेटरवर प्रेक्षकांचे लक्ष केंद्रित होऊ शकेल इतक्याच प्रमाणात हॉटेलचे दृश्य सजवावे लागेल. या उलट ती मोठी कपाटे, त्यातील क्रोकरी, टेबले खुर्च्या आणि माणसांची गर्दी दाखविली तर त्यात तो बिचारा वेटर हरवला जाईल.

(६) दृश्यबंधांत वापरलेली प्रत्येक वस्तू नटाला अभिनयात वापरता आली पाहिजे. आत्मविश्वासाने नटाला दृश्यबंधाचा उपयोग करता आला पाहिजे. दृश्यांतील पायऱ्या, कठडा, भिंती, दारे व इतर वस्तू वापरताना त्यांचा नकलीपणा अभिनयात नडता कामा नये. नाटकाचा आशय प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविण्यासाठी पात्रांच्या ज्या हालचाली दिग्दर्शक योजू इच्छितो त्याला पुरेसा अवकाश दृश्यबंधयोजनेत असला पाहिजे. समूहरचनासाठी देखील कल्पक दिग्दर्शकाला दृश्याचा उपयोग करता आला पाहिजे.

(७) दृश्यबंध रचना व्यवहार्य असली पाहिजे. दृश्य उभे करणे, काढून ठेवणे, या गोष्टी दृश्याच्या विविध भागांची मोडतोड न करता शक्य झाल्या पाहिजेत. गुदामात

सर्व दृश्यबंधाचे सुटे भाग व्यवस्थित ठवता आले पाहिजेत व दृश्य उभे करणे व सुटे करणे या क्रिया कमीतकमी वेळात करता आल्या पाहिजेत. नाटकात दृश्यांतरे येत असतील तर ही दृश्यांतरे सुद्धा जलद करता यावीत हा मुद्दा दृश्यरचना करताना ध्यानात ठेवावा.

(८) नाट्यनिर्मितीच्या शैलीस अनुसरून दृश्ययोजना झाली पाहिजे.

दृश्यबंध-आयोजक आणि त्याचा अन्य नाट्य-कलाकारांशी संबंध

नाट्यकला ही एक समूहकला आहे. त्यात भाग घेणारा प्रत्येक नट, नटी आणि तंत्रविशारद हे सर्व कलाकार असतात व नाटक यशस्वी करण्यात प्रत्येकाचा वाटा असतो. पण प्रत्येक कलाकार स्वतःच्याच मताप्रमाणे वागायला लागला तर नाट्यप्रयोग, नाट्यप्रयोग न राहाता बेबंद टोळीचा तमाशा बनेल, आणि नाटककारांचा हेतू त्यात गुरफटला जाऊन लुप्त होईल. पण नाट्यकलाकारचमू बेबंद टोळी नसून लोकतंत्रनिष्ठ संच आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे. नेता म्हणून या संघाने दिग्दर्शक स्वीकारलेला असतो. दिग्दर्शक नाटकाचा सांगोपांग अभ्यास करून नाटकाचे अर्थ-घटन (इंटरप्रिटेशन) करतो व अर्थघटन रंगमंचावर प्रभावी आणि कलात्मक रूपात प्रस्तुत करण्यासाठी कलाकारांचे शिस्तबद्ध संघटन करतो. दिग्दर्शकाच्या अर्थघटनाशी सहमत असलेल्या कलाकारांनीच या संघटनात सामील व्हावे, पण जर त्याचे अर्थ-घटन मंजूर नसेल तर ते समजावून घेण्याचा प्रयत्न करावा. स्वतःचे विचार दिग्दर्श-काला पटवून देण्याचा प्रयत्न करावा व आपले विचार आपण पटवून देऊ शकलो नाही व दिग्दर्शकाशी सहमत होऊ शकलो नाही तर कलाकाराने बेधडक बाजूला व्हावे. तसे झाले तरच नाट्यप्रयोग सफल होण्याची शक्यता जास्त. दिग्दर्शकाला हे माहीत असते व मान्यही असते की त्याच्या नाटकात काम करणारे कलाकार ही जिवंत माणसे आहेत, निर्जीव खेळणी नाहीत. त्यामुळे प्रत्येक कलाकाराच्या ज्ञानाचा, अनुभवाचा व कल्पनाशक्तीचा जास्तीत जास्त उपयोग करून घेण्याच्या प्रयत्नात कुशल दिग्दर्शक असतोच. दृश्य-आयोजक हा त्यातीलच एक कलाकार आहे. त्याने हेच ध्यानात ठेवले पाहिजे की, प्रेक्षक त्याच्या दृश्यबंधाची प्रशंसा करायला नव्हे पण नाटकाचा आस्वाद घ्यायला आलेले असतात.

रंगमंचावरील वातावरण निर्मिण्यात दृश्यबंधाइतकेच प्रकाशाचेही महत्त्व असते तेव्हा दृश्य-आयोजकाने प्रकाश-आयोजकाच्या सतत संपर्कात राहिले पाहिजे. अभि-नयाचा प्रभाव वाढविण्याचे कार्य या दोन तंत्रविशारदांच्या सहकार्यानेच शक्य होते. कित्येक वेळा दृश्याला पूर्णरूप देण्यासाठी प्रकाश-आयोजनाची गरज लागते. म्हणून दृश्य-आयोजक आणि प्रकाश-आयोजक यांनी वातावरण निर्मितीची एकंदर योजना एकत्र बसूनच तयार करावी. पण प्रत्यक्ष दृश्याभासात प्रकाशाचे तसे महत्त्वाचे प्रदान अपेक्षित नसेल तरीही, दृश्य-आयोजकाने प्रकाश-आयोजकाची योजना संपूर्णपणे

समजावून घेतली पाहिजे. प्रकाश आयोजकाला त्याच्या योजनेप्रमाणे प्रकाश-साधने बसवता येण्याची सोय दृश्यबंध-आयोजकानेच करून द्यायची असते. दृश्य-आयोजकाने प्रकाश-आयोजकाला स्वतःचे डिझाईन व्यवस्थित समजावून दिले पाहिजे व प्रकाशाच्या दृष्टीने दृश्याच्या ज्या गरजा असतील त्याची कल्पना दिली पाहिजे. दृश्य-आयोजकाला प्रकाश-आयोजनातील मूलतत्त्वे माहीत असावीत व प्रकाश-आयोजकाला दृश्य-आयोजनातील मूलतत्त्वांचा परिचय असावा. शक्य असेल तर प्रकाश आणि दृश्य-आयोजन एकाच व्यक्तीने करावे. या दोन्ही कला इतक्या परस्परावलंबी आहेत की एकच कलाकार दोन्ही आयोजन करील तर बरेच सोयीचे होते.

दृश्यबंध-आयोजकाने वेशभूषा-आयोजकाशी देखील संपर्क साधला पाहिजे, कारण वेशभूषा व दृश्यबंध यांच्या रंगयोजनेत सुसंवाद साधला जाणे आवश्यक आहे. काही विशेष प्रकारची रंगयोजना वेशभूषाकाराला वेशभूषेत हवी असेल ती रंगयोजना उठून दिसेल अशी दृश्ययोजनेद्वारे रंगसंगती साधावी लागेल. वेशभूषा आयोजकाने देखील त्याची रंगयोजना ठरविताना दृश्य व प्रकाश या दोन्ही रंगयोजना ध्यानी घ्याव्या लागतील. दृश्य-आयोजकाने उभ्या केलेल्या दृश्यबंधावर वेशभूषेसह पात्रांना मुक्त हालचाली करता येतात की नाही हे पाहण्याची संधी दृश्य-आयोजकाने वेशभूषा- आयोजकाला दिली पाहिजे. ध्वनि-संयोजकाला त्याची साधने त्याने कोठे बसवावी हे ठरविण्यासाठी दृश्य-आयोजकाने मदत केली पाहिजे. एखादे ध्वनि-साधन दृश्यातच बसविणे जरूर असेल तर तशी सोय त्याने करून द्यावी. दृश्यबंधाचा भूमि-नकाशा (ग्राऊंड प्लॅन) दिग्दर्शक, प्रकाश-आयोजक, मंचवस्तू-व्यवस्थापक इत्यादींना आवश्यक असतो तो त्याने नेपथ्याची जागा दाखवून तयार करावा. ज्या त्या कला-कारास पुरवावा. तालमीच्या पहिल्या दिवशी तालमीच्या जागेवर मापाप्रमाणे नकाशा आखून देऊन तो सर्व नटांना दृश्य-आयोजकानेच समजावून दिला पाहिजे.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय नागपूर
दा. क्र. 2593
दिनांक 23.6.59
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

: १२ :

दृश्य-आयोजकाची कार्यपद्धती

नाटकासाठी दृश्यआयोजन करताना व दृश्यरचनसाठी दृश्यआयोजकाने कोणत्या पद्धतीने काम करावे ते आता आपण पाहू.

(१) प्रथम दृश्य-आयोजकाने नाटकाच्या संहितेचा वाचून पूर्ण अभ्यास करावा व खालीलप्रमाणे माहिती जमा करावी.

(अ) नाटकात दृश्ये आणि अंक किती आहेत व या सर्व दृश्यांत एकच दृश्य चालू शकेल की दृश्यांतरे अनिवार्य आहेत ? दृश्यांतरे अनिवार्य असल्यास कोणती दृश्यांतरे मध्यांतरात येतात व कोणती चालू अंकात येतात.

(ब) प्रत्येक दृश्याची भौगोलिक परिस्थिती काय आहे ?

म्हणजे (१) भौगोलिक स्थान,

(२) हवामान,

(३) ऋतु,

(४) वेळ.

(क) प्रत्येक दृश्याच्या आसमंतात असलेली सांस्कृतिक व सामाजिक परिस्थिती कशी आहे ?

कोणतेही दृश्य उभारताना ते ठिकाण कोठे आहे व त्याच्या आसपास सांस्कृतिक व सामाजिक परिस्थिती कशी आहे याचा विचार होणे आवश्यक आहे ?

(ड) दृश्यात वावरणाऱ्या पात्रांची सामाजिक, आर्थिक आणि सांस्कृतिक परिस्थिती कशी आहे ?

उदाहरणार्थ, एखाद्या श्रीमंत व्यक्तीच्या घरातील दिवाणखाना उभारताना, ती व्यक्ती गरीब परिस्थितीतून वर आली आहे की पिढीजात श्रीमंत आहे, प्रतिष्ठित

ना....१०

व्यापारी आहे की स्मगलर आहे, लॉटरीत पैसा मिळाला आहे की जुगार आणि रेसची श्रीमंती आहे या माहितीचा उपयोग निश्चित होईल.

(ई) नाटकाचा ऐतिहासिक कालखंड कोणता आहे ?

ऐतिहासिक कालखंडावर दृश्यरचनेतील स्थापत्य अवलंबून असते व त्यासाठी ग्रंथालये व वस्तूसंग्रहालयांना भेटी देऊन संबंधित माहिती दृश्यबंध-आयोजकाने जमा केली पाहिजे व मिळालेल्या माहितीच्या आधारे रेखाटने तयार केली पाहिजेत.

आधुनिक लेखकाने लिहिलेले ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवरील नाटक करताना संबंधित काळातील संदर्भ गोळा करावे लागतात. असे संदर्भ चित्रांतून किंवा शिल्पांतून मिळाल्यास फारच उत्तम, पण तसे संदर्भ उपलब्ध नसल्यास विविध ग्रंथांतून मिळालेल्या माहितीच्या आधारे कल्पनाशक्तीचा उपयोग करून दृश्य-आयोजकाला आयोजन करावे लागते. पौराणिक विषयावरील संस्कृत नाटकासाठी दृश्यबंध करताना त्या काळच्या प्रस्तुतीच्या शैलीचा विचार करावा लागतो व स्थापत्य व चालीरीतीविषयी लेखकाच्या काळचे संदर्भ विचारात घ्यावे लागतात. कारण बऱ्याच संस्कृत नाटकात लेखकाच्या काळाचे प्रतिबिंब उमटलेले असते.

(फ) वरील प्रकारच्या माहितीबरोबरच दृश्यात दारे, खिडक्या, स्तंभ, पायऱ्या, स्तर (लेव्हल्स) इत्यादींची आवश्यकता संहितेत अभिप्रेत असल्यास त्याविषयी यादी बनविली पाहिजे.

(२) वरीलप्रमाणे माहिती एकत्र केल्यावर दृश्य-आयोजकाने दिग्दर्शकाची भट घेऊन त्याच्याशी या माहितीच्या आधारे चर्चा केली पाहिजे, नाटकाचा हेतू (थीम) व त्यासंबंधी दिग्दर्शकाचे अर्थघटन यासंबंधी दिग्दर्शकाचा विचार व दृश्ययोजनेसंबंधीच्या त्याच्या कल्पना दृश्य-आयोजकाने समजावून घेतल्या पाहिजेत व स्वतःच्या कल्पना समजावून दिल्या पाहिजेत. व या चर्चेमधून एक अंतिम धोरण ठरले पाहिजे. काही दिग्दर्शक उत्तम तंत्र-आयोजक असतात. ते आपल्या नाटकाचे तांत्रिक आयोजन स्वतःच करत असतील तर प्रश्नच निर्माण होत नाही. जाणकार दिग्दर्शकाच्या हाताखाली दृश्य-आयोजन करणे तितके त्रासाचे होत नाही. पण दिग्दर्शकाला तांत्रिक अंगांची विशेष माहिती नसेल तर त्याची कल्पना समजावून घेऊन त्याप्रमाणे दृश्य-आयोजन करणे हे जिकीरीचे काम होते. पण ते करता आले पाहिजे.

(३) दिग्दर्शकाशी झालेल्या चर्चेत एकंदर धोरण नक्की झाल्यावर दृश्य-आयोजकाने नाट्यगृहाविषयी खालीलप्रमाणे माहिती मिळविली पाहिजे.

(अ) अभिनयक्षेत्र आणि नेपथ्याची मापे.

(ब) अभिनय क्षेत्रावर व झालरींच्या वरच्या बाजूस लोहमंडपापर्यन्त उपलब्ध असलेली जागा.

(क) प्रेक्षकांच्या दृष्टिरेषा (साईट लाईन्स) संबंधी माहिती.

(ड) नाट्यगृहात उपलब्ध असलेली प्रकाश-साधने. ती बसवण्यासाठी उपलब्ध जागा आणि प्रकाश-संचालन-कक्षासंबंधी माहिती.

(इ) नाट्यगृहामधून मिळू शकणाऱ्या दृश्य वस्तू.

(४) नाट्यनिर्मितीचे संपूर्ण अंदाजपत्रक आणि त्यापैकी दृश्यबंधासाठी किती रक्कम उपलब्ध आहे याची माहिती करून घ्यावी.

(५) या सर्व माहितीच्या आधारे दृश्यबंध-आयोजकाने प्राथमिक रेखाचित्रे तयार करून त्यासह दिग्दर्शकाची भेट घ्यावी व दिग्दर्शक, प्रकाश-आयोजक व मंच-व्यवस्थापक यांच्या बरोबरच्या बैठकीत दृश्ययोजनेचे अंतीम स्वरूप ठरवावे.

(६) हे अंतीम स्वरूप निश्चित झाल्यावर नाटकांतील विविध दृश्यांचे स्वतंत्र पृथक् आयोजन करावे. यात खालील गोष्टींचा समावेश असावा.

(अ) दृश्याचा भूमि-नकाशा (ग्राऊंड प्लॅन).

(ब) दृश्याचा उद्‌गामी नकाशा (एलीवेशन्).

(क) रेखाचित्रे (स्केचिस्) आणि कार्यशाळेत उपयोगी पडेल अशी माहिती देणारी चित्रे (म्हणजे पर्स्पेक्टिव स्केचिस आणि वर्किंग ड्रॉइंग्ज).

(ड) कार्यशाळेतील कारागिरांच्या माहितीसाठी वर्कशॉप प्लॉट.

(१) रूप (डिझाइन) सुशोभनासंबंधी माहिती.

(२) विविध विभागांची (युनिट्‌सची) मापे.

(३) आवश्यक लाकूड, हार्डवेअर, कापड, रंग व मजूरीचा अंदाज.

(४) दृश्यरचनेचे संपूर्ण अंदाजपत्रक (वर्कशॉप बजेट).

(७) नाटकात येणाऱ्या दृश्यांतरासंबंधी नकाशासह संपूर्ण दृश्यांतरयोजना दृश्य-आयोजकाने तयार करावी.

(८) दृश्य उभे करणे व काढून ठेवणे या बाबतीतल्या आवश्यक सूचना दृश्य-आयोजकाने तयार कराव्या.

(९) दृश्य तयार करण्याचे काम जेव्हा कार्यशाळेत सुरू असेल तेव्हा त्याच्यावर देखरेख करण्याचे व योग्यवेळी जरूर त्या सूचना देण्याचे काम दृश्य-आयोजकाने वारंवार केले पाहिजे. तसेच अधून मधून तालमींना हजर राहिले पाहिजे व नटांच्या अडचणी समजावून घेऊन त्या सोडविल्या पाहिजेत. तसेच तांत्रिक तालीम व रंगीत तालमींना हजर राहून दृश्यबंधाशी संबंधित कार्यावर देखरेख केली पाहिजे.

(१०) दृश्यआयोजनाची संपूर्ण तयारी झाल्यावर संपूर्ण दृश्यबंधाची सर्व बारकाव्यासह प्रतिकृती (मॉडेल) बनविली पाहिजे. निर्मितीच्या दृष्टीने अशी प्रतिकृती महत्त्वाची असते. सर्वच कलाकारांना दृश्यबंध कसा दिसणार आहे त्याची कल्पना येऊन त्यामुळे त्यांच्यांत एक प्रकारचा आत्मविश्वास निर्माण होतो. प्रकाश-आयोजकालाही त्याच्या आयोजनासाठी या प्रतिकृतीचा उपयोग होतो.

दृश्यरचना आणि भूमि-नकाशा (ग्राऊंड प्लॅन)

दृश्यआयोजनाला दिग्दर्शकाकडून मंजुरी घेतल्यानंतर दृश्यबंध-आयोजक प्रथम दृश्यबंधाचा भूमिनकाशा बनवतो. त्यामुळे दृश्यबंधात येणाऱ्या प्रत्येक वस्तूचे जमिनीवरील स्थान व व्यापलेले क्षेत्र आणि लांबी रुंदी यांची कल्पना येते.

भूमिनकाशाचे कार्य

(१) भूमिनकाशा हा दृश्यआयोजनाचा पायाच आहे असे म्हटले तरी चालेल. याच्याच आधारे उद्‌गामी चित्रे (फ्रंट एलीवेशन्), (साईड एलीवेशन्) रेखाचित्रे, यथार्थ चित्रे (पर्स्पेक्टिव ड्रॉइंग्ज्) व कृतिचित्रे (वर्किंग ड्रॉइंग्ज) तयार करावयाची असतात.

(२) कार्यशाळेत विविध दृश्यवस्तू बनविताना त्यांच्या लांबीरुंदीची कल्पना भूमिनकाशावरूनच येते. दृश्यबंधातील विविध फलकांची मापेही त्यावरूनच समजतात.

(३) भूमिनकाशाचा प्रकाश-आयोजकालाही उपयोग होतो. प्रकाशसाधने बसविण्याच्या महत्त्वाच्या जागा त्याच्याच आधारे नक्की कराव्या लागतात. व प्रकाशनकाशा बनवण्यासाठीही भूमिनकाशाचा उपयोग होतो. विविध प्रकाशसाधने कोठे व कशी बसवावयाची, प्रकाशाची दिशा कोणती ठेवावयाची व प्रकाशसाधनांची जोडणी मंदकावरोबर (डिमर) कशी करावयाची याची सचित्र माहिती भूमिनकाशाच्या सहाय्यानेच देणे शक्य होते.

(४) विविध नाट्यवस्तू दृश्यबंधात कोठे व कशा ठेवाव्याच्या यांची दृश्यवार माहिती देणारा नाट्यवस्तूनकाशा भूमिनकाशाच्याच आधारे बनवावा लागतो.

(५) रंगावृत्ती बनविताना पात्रांच्या हालचाली व समूहनांची पूर्वयोजना करताना व तालमीत निश्चित झालेल्या हालचाली व समूहनांची नोंद रंगावृत्तीत करताना दिग्दर्शकाला व मंचव्यवस्थापकाला भूमिनकाशाचा उपयोग होतो.

(६) भूमिनकाशा तयार असला की त्याच्या आधारे तालमीच्या जागी दृश्याची आखणी करून त्यावर प्रथमपासून तालमी घेतल्यास दृश्याच्या उपयोगाची कल्पना प्रथमपासूनच नटांना येते त्यामुळे ते दृश्यबंधाचा उपयोग आत्मविश्वासाने करू शकतात.

(७) भूमिनकाशाच्या आधारे दृश्यबंधाची प्रतिकृती बनविता येते.

(८) प्रेक्षकगृह व रंगमंच यांचा भूमिनकाशा उपलब्ध असेल तर त्यावर दृश्यबंधाचा भूमिनकाशा ठेवून (त्याच प्रमाणात काढलेला भूमिनकाशा) प्रेक्षकांच्या दृष्टिरेषेनुसार दृश्यरचना होते आहे किंवा नाही याचा बरोबर अंदाज येतो व सर्व प्रेक्षकांना या दृश्यबंधावरील नाटक व्यवस्थित दिसू शकेल की नाही याची कल्पना येते व जरूर वाटल्यास योग्य ते बदल करता येतात.

दृश्यबंध-आयोजन आणि उद्‌गामी नकाशा (एलीवेशन)

भूमिनकाशाप्रमाणेच उद्‌गामी नकाशाचाही दिग्दर्शक व दृश्य-आयोजक यांना उपयोग होऊ शकतो. उद्‌गामी नकाशा म्हणजे दृश्यबंधाच्या विविध विभागांच्या जमिनीपासूनच्या उंचीची व डिझाईनची कल्पना देणारा नकाशा, किंवा यथार्थते-(पर्स्पेक्टिव) शिवाय दृश्यबंधाचे समोरून दिसणारे रूप.

उद्‌गामी नकाशाचे उपयोग

(१) उद्‌गामी नकाशावरून दृश्यबंध आणि त्यातील प्रत्येक वस्तूच्या उंचीची कल्पना येते.

(२) दृश्यबंधाच्या भिंती, त्यावरील चित्रे, कॅलेंडरे व सुशोभनाच्या अन्य वस्तू, नाट्यवस्तू इत्यादींच्या रचनेची उद्‌गामी नकाशावरून कल्पना येते.

(३) संपूर्ण दृश्यबंधाचा एकत्रित परिणाम अपेक्षेप्रमाणे झाला आहे किंवा नाही, त्यात एकसूत्रता व समतोल ही साधली गेली आहेत की नाही याची कल्पना येते.

(४) उद्‌गामी नकाशावरून प्रेक्षकांच्या दृष्टिरेषेची कल्पना येते व प्रेक्षक-गृहातून आणि विशेषतः बाल्कनीतून दृश्यबंध व्यवस्थित दिसू शकेल की नाही याची कल्पना येते.

(५) वरच्या झालरी किती खाली आणून वरचा भाग झाकायचा याची कल्पना उद्‌गामी नकाशावरून येते.

(६) मंचमुख प्रकाशसाधनांचा दृश्य प्रकाशित करण्यासाठी कसा उपयोग करावयाचा याची कल्पना उद्‌गामी नकाशावरून येते.

रंगीत यथार्थ चित्रे (कलर्ड पर्स्पेक्टिव स्केचिस)

प्रेक्षकगृहातील आदर्श बैठकीवरून जसे दिसू शकेल तसे दृश्यबंधाचे यथार्थ चित्र (पर्स्पेक्टिव स्केच) दृश्यआयोजकाने तयार करून घ्यावे. प्रेक्षकगृहातील साधारणपणे दहाव्या रांगेतली मधली बैठक आदर्श बैठक समजण्यात येते. दृश्यबंधाचा तेथून दिसणारा यथार्थ चित्रात अंतर्भूत असावा. आपल्या मूळ अर्थघटनाप्रमाणे आयोजन झाले आहे किंवा नाही आणि एकत्रित परिणाम अर्थघटनासूचक झाला आहे किंवा नाही याचा बरोबर अंदाज आयोजकाला रंगीत यथार्थ चित्राच्या सहाय्याने येतो. रंगीत यथार्थ चित्राच्या आधारे प्रकाश व वेशभूषा, आयोजकांना आपापली रंगयोजना निश्चित करता येते. कार्यशाळेतील कारागिरांना दृश्य कसे रंगवायचे ते कळते. तालमीच्या जागी यथार्थ चित्र किंवा प्रतिकृती ठेवली असेल तर नटांना आपण कोणत्या वातावरणात रंगमंचावर वावरणार आहोत त्याची कल्पना येते. उद्‌गामी नकाशावरून दृश्यबंध समतोल झालाय की नाही याचीच फक्त कल्पना येते पण

दृश्यबंधाच्या समग्र स्वरूपाची कल्पना रंगीत यथार्थ चित्रावरूनच येऊ शकते.

कारखान्यातील कामाचा मसुदा (वर्कशॉप प्लॉट)

दृश्यबंधाचे आयोजन पूर्ण झाल्यावर आयोजक कार्यशाळेत उपयोगी असे सर्व आराखडे बनवितो. त्यात भूमिनकाशा, उद्‌गामी नकाशा, रंगीत यथार्थ चित्र यांचा समावेश तर असतोच, शिवाय रचनेचे बारकावे समजावून देणारी कृतिचित्रे (वर्किंग ड्रॉइंग्ज) ही असतात. कृतिचित्र म्हणजे दृश्यबंधाच्या कोणत्याही भागाची रचना कशी करावयाची त्याची कल्पना देणारा आराखडा. त्यावरून त्या भागाची रचना करण्यासाठी सामान कोणते व किती लागेल, त्याची जोडणी कशी करावयाची याची संपूर्ण कल्पना कारागिराला येते. उदाहरणार्थ, खिडकीचा फलक तयार करावयाचा असेल तर लाकडाच्या पट्ट्या किती लागतील, त्यांची मापे काय असतील, त्यांची जोडणी कोणत्या सांध्यांनी करावयाची, खिळे कसे ठोकावयाचे यासंबंधीच्या सूचना कृतिचित्राच्या आधारे दिलेल्या असतात. तसेच कापड कसे लावायचे, त्याला रंग कोणता द्यायचा, फलक उभा कसा करावयाचा व अन्य फलकांशी तो कसा जोडावयाचा याचीही कल्पना कृतिचित्राच्या सहाय्याने देता येते. एखादी खास रूपबद्ध (फॉर्मल) रचना रंगमंचावर हवी असेल त्यासाठी बनवावे लागणारे लहान लहान पाट (रोस्ट्रम्स) कसे बनवावयाचे याचीही माहिती संबंधित कृतिचित्रावरून मिळते.

कार्यशाळेत चालणाऱ्या कार्याची इत्थंभूत माहिती देणे या पुस्तकाच्या कक्षेबाहेरचे आहे. तेथे कार्य कोणत्या प्रकारे चालते व दृश्यआयोजकाने त्यासाठी काय काय करावयाचे याची फक्त त्रोटक माहिती इथे दिली आहे.

दृश्यांतर योजनेचा मसुदा (सीन शिफ्टिंग प्लॉट)

अनेक दृश्ये असलेल्या नाटकात मध्यांतरात व दोन दृश्यांच्या मधल्या अल्प वेळात दृश्यांतर जलद कसे करता येईल याची योजना दृश्यआयोजकाने तयार करावयाची असते व बनवलेल्या मसुद्याप्रमाणे तांत्रिक तालमीच्या वेळी तालीम करून घ्यावयाची असते.

दृश्यांतराचा मसुदा दृश्यआयोजकाने कसा तयार करावयाचा याची कल्पना येण्यासाठी एखादे उदाहरण येथे घेऊ.

घराचे आंगण आणि व्हरांडा असलेल्या दृश्याऐवजी घराच्या आतील भागाचे दृश्य मांडावयाचे असेल तर दोन्ही दृश्यांचे भूमिनकाशे खालील माहितीप्रमाणे बनवले पाहिजेत.

घराचे आंगणाचे दृश्याच्या भूमिनकाशात त्या दृश्यातील सर्व माहिती तर हवीच पण त्याशिवाय दृश्याच्या उजव्या व डाव्या बाजूच्या नेपथ्यात घराच्या आतील भागाच्या भूमिनकाशात पूर्वीच्या दृश्याचे सुटे भाग कोणत्या बाजूस कसे व कोठे ठेवावयाचे याचे मार्गदर्शन या दोन्ही भूमिनकाशांवरून झाले पाहिजे.

दृश्यांतरासाठी किती नेपथ्यकर्मी (बॅक स्टेज वर्कर्स) लागतील त्याचाही अंदाज या मसुद्यात असावा व कोणी कसे काय करावयाचे याचे मार्गदर्शन खालील नमुन्याप्रमाणे तक्ता बनवून त्याच्या सहाय्याने द्यावयाचे.

दृश्यांतर-तक्ता

नेपथ्यकर्मी	कार्याची विभागणी
अ आणि ब	उजव्या रंगपीठातील व्हरांड्याशी जोडलेले फलक सुटे करून ते उजव्या नेपथ्यात घेऊन जाणे व तेथून घराच्या आतील दृश्याचे दोन फलक आणून जोडावयाचे.
क आणि ड	व्हरांड्याचा पाट १८०° च्या कोनात फिरविणे.
अ आणि ब	फिरविलेल्या पाटाला आणलेले फलक जोडावयाचे.
क	डाव्या रंगपीठातील वृक्षाचा वुंधा डाव्या नेपथ्यात घेऊन जावयाचा व तेथून खुर्ची आणून डाव्या रंगपीठात ठेवावयाची.
ड	डाव्या रंगपीठातील दगड डाव्या नेपथ्यात नेऊन तेथून टेबल आणून डाव्या रंगपीठात ठेवणे.
अ आणि ब	रंगशीर्षात लावावयाचे फलक उजव्या नेपथ्यातून आणून लावणे.
क आणि ड	डावीकडे लावावयाचे फलक डाव्या नेपथ्यातून आणून लावणे.
अ आणि ब	उजव्या बाजूच्या नाट्यवस्तू उजव्या नेपथ्यातून आणून लावणे.
क आणि ड	डाव्या बाजूच्या नाट्यवस्तू डाव्या नेपथ्यातून आणून लावणे.
अ आणि ब	उजव्या बाजूच्या दरवाज्यावर पेलमेट पडदा बसवणे.
क आणि ड	डाव्या बाजूच्या दरवाज्यावर व रंगशीर्षातील खिडकीवर पेलमेट व पडदे बसवणे.

* * *

: १३ :

दृश्यरचना – रेषा आणि रंग

दृश्यबंध आयोजन करताना दृश्य जास्तीत जास्त अर्थपूर्ण व भाववाही व्हावे या साठी आयोजनात रेषा आणि रंग यांचे विविध प्रकारांच्या गुणधर्मांचा विचार करावा लागतो. विविध रेषांना आणि रंगांना काही शास्त्रीय कारणे व अनुभव यामुळे काही विशिष्ट अर्थ प्राप्त झाले आहेत.

सामान्यतः रेषांचे तीन प्रकार माहेत.

(१) लंब रेषा (व्हर्टिकल लाईन).
(२) समांतर रेषा (हॉरिझॉन्टल लाईन).
(३) तिरपी रेषा (डायगोनल लाईन).

(१) लंब रेषा

कोणत्याही रचनेत लंब रेषेचा जास्त उपयोग असल्यास त्यामुळे उंचीचा आभास निर्माण होतो. तसेच भव्यता, उदात्तता, महत्त्वाकांक्षा, आत्मविश्वास इत्यादी गुणधर्मांचा प्रत्यय लंबरेषाप्राबल्यामुळे येतो.

ग्रीक आणि रोमन नाट्यगृहात स्कीन इमारतीच्या रचनेत भव्य उंच खांब असत, त्यामुळे एकप्रकारचे भव्य व उदात्त वातावरण निर्माण होत असे. आणि त्याचा ग्रीक कथावस्तू व पात्रांच्या उदात्त चरित्रचित्रणाला पोषक असा उपयोग होत असे.

'हॅम्लेट' नाटकाच्या निर्मितीच्या निमित्ताने प्रसिद्ध रशियन दिग्दर्शक स्तानिस्लावस्की याने गॉर्डन क्रेगला पाचारण केले होते. व दृश्य-आयोजनाच्या मुद्यावर त्यांच्यात मतभेद निर्माण झाले होते. स्तानिस्लावस्कीचे म्हणणे होते की हॅम्लेट नाटकाचा दृश्यबंध उभारण्यासाठी डेन्मार्कच्या किल्ल्यान्च्या स्थापत्याचा अभ्यास करणे आवश्यक आहे, व त्या अभ्यासाचा उपयोग दृश्यबंध-आयोजनात निश्चित होईल. पण गॉर्डन क्रेगचे

म्हणणे होते की वास्तवतेच्या पसाऱ्याखाली हॅम्लेटची उदात्तता आणि वातावरणात अपेक्षित असलेली भव्यता गाडली जाईल. हॅम्लेट नाटकासाठी दृश्यबंध योजताना त्यात हॅम्लेटची भव्यता व उदात्तता साकार करण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे व त्यासाठी काही पाटांची (प्लॅटफॉर्म्सची) रूपबद्ध रचना व आकाशाला स्पर्शू पाहणाऱ्या स्तंभाद्वारे उदात्ततेचे प्रतीकात्मक दर्शन एवढे पुरेसे आहे.

मला वाटते गॉर्डन क्रेगच्या म्हणण्यात बरेच तथ्य आहे. शेक्सपियरकालीन नाट्यगृहांचे शिल्प हॅम्लेटसारख्या उदात्त दुःखात्म नाटकांना पोषक असेच होते. वास्तववादी शैलीतील नाटकासाठी दृश्यबंधाद्वारे वास्तव वातावरण निर्माण झाले पाहिजे हे खरे पण अशा दृश्यबंधांतही वास्तवतेच्या चौकटीत बसू शकेल अशा पद्धतीने जरूर असल्यास लंबरेषेचा उपयोग करता येईल. वास्तववादी दृश्यात लंबरेषाप्राबल्य आणण्यासाठी उंच दरवाजे व खिडक्या, उभ्या सरळ घड्या (फ्रिल्स) पडणारे पडदे, खांब, भिंतीवर लावलेली लांब कॅलेंडरे व चित्रे यांचा उपयोग करता येईल. या मार्गांनी लंबरेषाप्राबल्य वाढवून दृश्यबंधात वावरणाऱ्या पात्रांची महत्त्वाकांक्षा, उत्साह, जोम, विचारांची दृढता सुचविता येईल.

(२) समांतर (आडवी) रेषा (हॉरिझॉन्टल लाईन)

समांतर अथवा आडवी रेषा नेहमी भूमीशी निगडित राहिल्याने जडता, निरुत्साह, करुणा, यातना, निराशा, असहाय्यता, परावलंबित्व इत्यादी भावांचे सूचन समांतररेषाप्राबल्यामधून होऊ शकते.

बडोदे विद्यापीठाच्या नाट्य विभागातर्फे 'धरतीनी भीतर' हे नाटक सादर झाले होते. दृश्यबंधांतील समांतर रेषेच्या उपयोगाचे ते एक चांगले उदाहरण आहे. कोळश्याच्या खाणीतील मजुरांचे जीवन त्यात दाखविले होते. खाणीतील कोळसा काढून रिकाम्या झालेल्या जागेत बनविलेले मजुरांचे विश्रांतीचे ठिकाण त्यात दाखविले होते. त्याचे छत इतके खाली दाखविले होते की माणूस कसातरी त्यात उभा राहील. तसेच या विश्रांतीच्या जागी पडलेले लाकडी स्लीपर्स व अन्य दगडी आसनांत सुद्धा समांतर रेषा प्रभावी ठेवली होती त्यामुळे त्या सर्वांतून मजुरांची असहाय्यता चांगली व्यक्त झाली होती. मॅक्झिम गॉर्कीच्या 'लोअर डेप्थ्स्' या नाटकाचा दृश्यबंध पण या प्रकारचे एक उत्तम उदाहरण आहे. नाटकात दाखविलेल्या तळघराचे छप्पर बरेच खाली दाखविल्याने व विटांच्या भिंती, लाकडी बाके व दबलेल्या कमानी यातून आडव्या रेषेचा उपयोग करून उच्चवर्गीयांच्या शोषणप्रवृत्तीमुळे मृतवत बनलेल्या उपेक्षित खालच्या वर्गांतल्या लोकांचे जीवन प्रभावीपणे दाखविता आले.

(३) तिरपी रेषा (डायगोनल लाईन)

क्षणार्धात आकाशाला भेदून जमिनीवर कोसळणाऱ्या विजेची गतिमानता,

चंचलता, व त्वरा तिरप्या रेषेतून व्यक्त होते. तर एकमेकास छेदणाऱ्या तिरप्या रेषा गतिमान संघर्षाची साक्ष देतात.

दिवाणखान्याच्या दृश्यात मागील बाजूकडून डाव्या अगर उजव्या बाजूस उतरणारा जिना दाखवून दृश्यात गतिमानता आणता येते. पात्रांनी या जिन्याचा चढण्या-उतरण्यासाठी केलेला उपयोग कथानकाला गती प्राप्त करून देतो. 'बेइमान' नाटकात धनराजच्या घरच्या दृश्यात अशा जिन्याचा चांगला उपयोग करून घेतला होता.

बडोदा विद्यापीठाच्या नाट्यविभागातर्फे प्रस्तुत झालेल्या 'अत्र लुप्ता सरस्वती. या नाटकात वापरलेल्या रूपबद्ध दृश्यबंधात तिरप्या रेषांचा उपयोग करून सरस्वती नदीचा हिमालयापासून प्रभासक्षेत्रापर्यन्तचा प्रवास सुचविण्याचा चांगला प्रयत्न झाला होता.

रंग

दृश्यबंध, प्रकाश, वेशभूषा व रंगभूषा यांमध्ये विविध रंगांचा उपयोग हा त्या रंगांना अनुभवाने प्राप्त झालेल्या अर्थावर व रंगांच्या काही मूलभूत सिद्धांतावर अवलंबून आहे. विविध रंगांना अनुभवांतून प्राप्त झालेले अर्थ व रंगाविषयीचे सिद्धांत यांचा आपण विचार करू. ही माहिती सर्वच तांत्रिक नियोजनाचे दृष्टीने महत्त्वाची आहे.

माणसाने आजवर विविध रंगांशी संलग्न असे जे अनुभव घेतले व ज्या संवेदना अनुभवल्या त्यामुळे प्रत्येक रंगाला एक विशिष्ट मानसशास्त्रीय अर्थ प्राप्त झाला आहे. सवयीच्या वातावरणात अचानक झालेले बदल माणसाचे ध्यान आकर्षून घेतात. व तो बदल आणि त्याची मानसिक प्रतिक्रिया यांचे संबंध कार्यमचे जोडले जातात. उदाहरणार्थ, नायगारा धबधब्याच्या पंचक्रोशीत राहणाऱ्या लोकांना त्याच्या आवाजाची इतकी सवय झाली होती की एकेरात्री कडाक्याच्या थंडीमुळे नदीचे पात्र गोठले व आवाज अचानक थांबला, तेव्हा लोक खडबडून जागे झाले व काय झाले आहे ते न कळल्याने घाबरून चर्चमध्ये प्रार्थना करू लागले.

आकाशाचा निळा रंग आणि निसर्गाचा हिरवा रंग यांची सवय झालेल्या मानवाला सर्वात पहिल्यांदा अग्नी आणि उगवत्या मावळत्या सूर्याची लाली जाणवली. लाल, नारिंगी व अंम्बर या रंगांचा जो त्याला मानसिक अनुभव आला तसा त्या रंगाला अर्थ प्राप्त झाला. अग्नीची ऊब आणि उष्णता यामुळे लाल रंगाचा संबंध ऊबदारपणा व भीती यांच्याशी जोडला गेला. रक्ताच्या लाल रंगाशी मृत्यूच्या भयाचे नाते जोडले गेले. रात्रीच्या भीती व अनिश्चिततायुक्त अंधकारमय वातावरणातून जगताला बाहेर काढणाऱ्या सूर्याच्या नारिंगी रंगात मानवाला आशा, उत्साह व पवित्रतेचे दर्शन झाले तर मावळणाऱ्या लालीत माणसाला जीवनाची अनिश्चितता जाणवली. अंधःकाराच्या काळ्या रंगात त्याने अज्ञान, दुःख व भीती अनुभविली तर दिवसाच्या धवल प्रकाशात ज्ञानाचा साक्षात्कार अनुभवला, प्रकृतीच्या हिरव्या रंगात नवजीवनाचा

संचार पाहिला, तर गडद हिरव्या रंगात सर्पदंशाचा विखार जाणवला. आसमानी रंगात स्वर्गीय उदात्तता पाहिली आणि चांदण्या रात्रीच्या मोरपंखी प्रकाशात प्रेमाची रोमांचकता पाहिली. विविध पुष्पांच्या चित्रविचित्र रंगांत उत्साह अन् पवित्रतेचे दर्शन झाले आणि निसर्गात क्वचित् दिसणाऱ्या व्हायोलेट रंगात ऐश्वर्य व विलासाचे दर्शन त्याला झाले. मातीच्या रंगात धरतीशी जखडल्या गेलेल्यांचे दारिद्र्य त्याला जाणवले.

धार्मिक आणि सामाजिक समजुती व रीतीरिवाजांनी देखील रंगांना नवनवे अर्थ बहाल केले आहेत. भारतीय संस्कृतीत केशरी व पिवळा हे रंग धार्मिक पावित्र्य व वैराग्य-दर्शक मानले जातात. मृत्यू म्हणजे मुक्ती असे मानणाऱ्या भारतीय संस्कृतीत सुतक पांढऱ्या रंगाने सुचविले जाते तर मृत्यू म्हणजे कयामतीच्या दिवसापर्यन्त थडग्याच्या अंधारात वाट पाहाणे असे मानणाऱ्या पाश्चात्य किंवा इस्लामी संस्कृतीत शोकाचा रंग काळा होतो. नवजीवनाचे सिंचन करणारा प्रकृतीचा हिरवा रंग नवविवाहितेचे सौभाग्य-चिन्ह ठरते. लग्न करून नवा जन्म घेणारी स्त्री हिरवी साडी व हिरवा चुडा परिधान करते. डोहाळजेवण, प्रथमपुत्राचा विवाह वगैरे मंगलप्रसंगी तिला हिरवी साडी दिली जाते. कारण अशा प्रत्येक प्रसंगात स्त्रीचे जीवन नवे वळण घेते.

रंगांचे बेरीज व वजाबाकीचे सिद्धांत

निसर्गात अनेक प्रकारचे प्रकाश व अनेक प्रकारचे रंगीत पदार्थ आपण पाहतो. रंगीत पदार्थांचे तांबडा, हिरवा, निळा, जांभळा, पिवळा इत्यादी अनेक प्रकार आपणाला पहायला मिळतात. पण हे सर्व रंग सूर्यप्रकाशात किंवा अन्य कोणत्या तरी प्रकाशातच आपण पाहू शकतो. सूर्यप्रकाशात दिसणारे विविध रंगी पदार्थ आपणाला अंधारात दिसू शकत नाहीत. अन्य प्रकाशात ते दिसतात. पण सूर्यप्रकाशात एखादा रंगीत पदार्थ जसा दिसतो, तसा व त्या रंगाचा अन्य प्रकाशात तो दिसू शकत नाही. याचे कारण रंग वस्तूचा नसून प्रकाशाचा असतो. नैसर्गिक किंवा कृत्रिम प्रकाशांचे अनेक प्रकार रंगामुळे पडतात. मेणबत्ती, साधे तेल किंवा रॉकेलच्या दिव्याचा प्रकाश नारिंगी छटेचा वाटतो. साध्या विजेच्या दिव्याचा प्रकाश वाळलेल्या गवताच्या रंगासारखा पिवळसर वाटतो. आणि ट्यूबचा किंवा मर्क्युरी लॅम्पचा प्रकाश निळसर वाटतो. सोडियम लॅम्पचा प्रकाश पिवळा असतो. वस्तूवर पडणाऱ्या प्रकाशाच्या रंगावर त्या वस्तूचा त्या प्रकाशात दिसणारा रंग अवलंबून असतो. म्हणजे रंग हा पदार्थाचा गुणधर्म नसून प्रकाशाचा गुणधर्म आहे. आपणास मिळणाऱ्या प्रकाशापैकी बहुतेक प्रकाश सूर्यापासून मिळतो. सूर्याचा प्रकाश आपणास पांढरा वाटतो. पण वास्तवात सूर्यप्रकाशात अनेक रंग असतात. काचेच्या लोलकांतून जर सूर्यप्रकाश नेला तर त्याचे अनेक रंगांत पृथक्करण होते. त्यांपैकी आपल्या डोळ्यांना सहज जाणवतात ते रंग म्हणजे जांभळा, निळा, मोरपंखी, हिरवा, पिवळा, नारिंगी, तांबडा इत्यादी. पण वास्तविक सूर्यप्रकाशात अनेक वर्ण असतात. या सर्वांचा जो एकत्रित परिणाम आपल्या डोळ्यांवर होतो तो

पांढरा या नावाने ओळखला जातो, त्यामुळे सूर्यप्रकाश पांढरा आहे असे आपण मानतो. मेणबत्ती किंवा तेलाच्या दिव्याचा प्रकाश अंमळ तांबुस किंवा नारिंगी वर्णाचा वाटतो, याचे कारण त्यात जे अनेक रंगीत प्रकाश असतात त्यामध्ये नारिंगी प्रकाशाचे प्रमाण अन्य रंगीत प्रकाशांपेक्षा जास्त असते म्हणून त्या सर्व रंगीत प्रकाशांचा एकत्रित परिणाम नारिंगी वर्णाचा वाटतो. ट्यूबलाईट किंवा मर्क्युरी लॅम्पच्या प्रकाशात निळ्या प्रकाशाचे प्रमाण थोडे जास्त असते म्हणून तो प्रकाश आपणास निळसर भासतो.

प्रकाशरंगांचा बेरीज सिद्धांत (ॲडीटिव्ह थियरी ऑफ कलर्स इन लाईट)

कोणतेही दोन रंगीत प्रकाश एखाद्या पृष्ठभागावर मिसळले म्हणजे त्यांचा एकत्रित परिणाम काही वेगळ्याच रंगाचा होतो व मिश्रणाची तीव्रता मूळ रंगांच्या तीव्रतेच्या बेरजेइतकी असते म्हणून प्रकाशरंगांच्या मिश्रण सिद्धांतास बेरजेचा सिद्धांत (ॲडीटिव्ह थियरी) असे म्हणतात. उदाहरणार्थ, तांबडा व निळा प्रकाश मिसळला की जांभळा प्रकाश होतो व निळा व हिरवा प्रकाश मिसळला की मोरपंखी प्रकाश होतो, इत्यादी.

सूर्यप्रकाशात अनेक रंगीत प्रकाश असतात. सूर्यावर जे अनेक अणुस्फोट व अन्य शास्त्रीय घडामोडी होत असतात त्यामुळे विद्युत् चुंबकीय किरणांच्या रूपात (इलेक्ट्रो मॅग्नेटिक रेज्) सूर्यावरून शक्तीचा उत्सर्ग (एनर्जी रेडिअेशन) सतत होत असतो. यातील तीव्रतेच्या एका विशिष्ट टप्प्यांतील (रेंज) किरणांचा परिणाम डोळ्यांतील मज्जातंतूना जाणवतो. अशा किरणांना आपण प्रकाशकिरण म्हणतो. यापेक्षा कमी तीव्रतेच्या किरणांची जाणीव त्वचेतील मज्जातंतूना होते. या किरणांना आपण उष्णताकिरण म्हणतो. प्रकाशकिरणात सर्वांत जास्त तीव्रता व्हायोलेट किरणांची असते व कमी तीव्रता तांबड्या प्रकाशकिरणांची असते. तांबड्या प्रकाशकिरणांपेक्षा कमी तीव्रतेच्या किरणास इन्फ्रा रेड किरण म्हणतात. इन्फ्रारेड किरणांत काही टप्प्यातील किरणांचा त्वचेला उष्णतेचा परिणाम जाणवतो म्हणून त्यांना उष्णताकिरण म्हणतात व त्याहीपेक्षा कमी तीव्रतेच्या किरणात रेडिओकिरण वगैरे येतात. व्हायोलेट प्रकाशकिरणापेक्षा जास्त तीव्रतेच्या किरणास अल्ट्रा व्हायोलेट किरण म्हणतात. यांचा परिणाम आपल्या शरीरावर होतो, पण तो आपल्या मज्जातंतूस जाणवत नाही. जास्त तीव्रतेमुळे हे प्रकाशकिरण शरीरात घुसतात व प्रसंगी त्यांचा विपरीत परिणाम होऊ शकतो. अल्ट्रा व्हायोलेट किरणांत जे जास्त तीव्रतेचे किरण असतात, त्यांना तीव्रतेप्रमाणे व अन्य गुणधर्माप्रमाणे 'क्ष' किरण, गॅमा किरण अशी नावे आहेत. यांपैकी तांबडा ते व्हायोलेट या मर्यादेत येणारे किरण आपणास सांप्रत विचारात घ्यावयाचे आहेत. या सर्व किरणांना प्रकाशकिरण म्हणून संबोधण्यात येते. यांपैकी तीव्रतेचे दृष्टीने तांबडा, नारिंगी, पिवळा हे किरण उष्णताकिरणांच्या जवळचे असल्याने त्यात आपणाला उष्णता भासते म्हणून अशा रंगांना उष्ण रंग म्हणतात व

हिरवा, मोरपंखी, निळा, जांभळा आदी रंग तीव्रतेच्या दृष्टीने उष्णताकिरणापासून दूर म्हणून या रंगात शीतलतेचा आभास होतो म्हणून त्यांना शीतल रंग म्हणतात. हे शीतल रंग अल्ट्रा व्हायोलेट आदी तीव्र किरणांना जवळचे असल्याने ते शीतल भासले तरी त्यांचा परिणाम सखोल–तीव्र असतो. रंगांच्या तीव्रतेवर आधारित अशा या गुण-धर्मांचा नाटकाच्या तांत्रिक आयोजनात बराच उपयोग होतो.

प्राथमिक प्रकाशरंग व दुय्यम प्रकाशरंग

सूर्यप्रकाशात असणाऱ्या विविध प्रकाशरंगांपैकी लाल, निळा व हिरवा हे रंग इतर कोणत्याही रंगीत प्रकाशांच्या मिश्रणाने तयार होऊ शकत नाहीत म्हणून त्यांना प्राथमिक रंग (प्रायमरी कलर्स) म्हणतात. इतर रंग शुद्ध स्वरूपात असू शकतात. पण या तीन रंगांपैकी कोणत्याही दोन प्रकाश-रंगांच्या मिश्रणाने हे रंग बनू शकतात. हे तिन्ही रंग एका विशिष्ट प्रमाणात मिसळले की पांढरा प्रकाश तयार होतो. विविध रंगांच्या मिश्रणातून जे प्रकाश-रंग बनू शकतात त्यांना दुय्यम प्रकाश-रंग असे म्हणतात.

तांबडा व हिरवा समप्रमाणात मिसळले की पिवळा प्रकाश होतो. जास्त तांबडा असल्यास मिश्रणाचा रंग ऑरेंज–भगवा–नारिंगी होतो. हिरवा जास्त असेल तर पोपटी प्रकाश मिळतो. हिरव्या व निळ्या प्रकाश-रंगांच्या मिश्रणाने मोरपंखी प्रकाश होतो. मिश्रणात हिरवा जास्त असल्यास हिरवट निळा व निळा जास्त असल्यास निळ-सर हिरवा रंग मिळतो. निळा व तांबडा या रंगांच्या मिश्रणाने मॅजेन्टा प्रकाश-रंग मिळतो व मिश्रणात निळा जास्त असल्यास जांभळा अथवा व्हायोलेट रंग मिळतो व तांबडा जास्त असल्यास रुबी रेड रंग होतो. मोरपंखी हा रंग रंगचक्रात तांबड्या बरोबर विरुद्ध बाजूस येतो. तांबड्या प्रकाशात जर मोरपंखी प्रकाश मिसळला तर पांढरा प्रकाश होतो म्हणून तांबड्या रंगाचा मोरपंखी रंग पूरक आहे. अशा पुढील-प्रमाणे पूरक रंगांच्या जोड्या होतात.

तांबडा–मोरपंखी, ऑरेंज–निळसर हिरवा, पोपटी–जांभळा, हिरवा–मॅजेन्टा, हिरवा-निळा–रुबीरेड.

पूरक रंगांच्या मिश्रणाने पांढरा रंग होतो, तसेच सर्व रंगांच्या मिश्रणाने पांढरा रंग होतो. याचाच अर्थ सर्व प्रकाशरंगांचे अस्तित्व म्हणजेच पांढरा प्रकाश.

रंगद्रव्यांचा वजाबाकी सिद्धांत (सब्ट्रॅक्टिव्ह थियरी ऑफ पिगमेन्ट्स)–

एखादा पृष्ठभाग सूर्यप्रकाशात पांढरा दिसतो याचा अर्थ त्या पृष्ठभागावर सूर्यप्रकाश पडल्यावर सर्वच प्रकाशरंगांचे परावर्तन होते. पण तोच पृष्ठभाग अंधारात असेल तर त्याच्यावर कोणताही रंगीत प्रकाश पडत नसल्यामुळे तो दिसणार नाही. पण त्यावर जो जो रंगीत प्रकाश पडेल त्याचे परावर्तनच होणार असल्याने तसा तसा त्या पृष्ठभागाचा रंग दिसेल. उदाहरणार्थ, तांबड्या प्रकाशात तो पृष्ठभाग तांबडा

वाटेल व निळ्या प्रकाशात निळा वाटेल. थोडक्यात जो पृष्ठभाग सूर्यप्रकाशात पांढरा दिसतो त्या पृष्ठभागात असे काही रंगद्रव्य असते की त्यामुळे सर्वच प्रकाशरंगांचे परावर्तन होते. त्यामुळे ज्या रंगात प्रकाशात तो पृष्ठभाग ठेवावा त्या रंगाचा तो दिसतो. एखादा पृष्ठभाग सूर्यप्रकाशात निळा दिसतो याचा अर्थ त्या पृष्ठभागात असलेले रंगद्रव्य सूर्यप्रकाशातील तांबडा व हिरवा प्रकाश शोषून घेते व निळाच प्रकाश परावर्तित करते. तसेच पिवळ्या रंगद्रव्यात निळा प्रकाश शोषला जातो व तांबडा आणि हिरवा प्रकाश परावर्तित होतो म्हणून तो पृष्ठभाग पिवळा दिसतो. तांबड्या रंगद्रव्यावरून फक्त तांबडाच प्रकाश परावर्तित होतो व बाकीचे रंगप्रकाश शोषले जातात. रंगद्रव्यांचे रंग त्यांच्या शोषणाच्या गुणधर्मावर आधारित असतात. दोन किंवा जास्त रंगद्रव्यांचे मिश्रण केले तर मिश्रणाची शोषण-क्षमता वाढते व त्यामुळे प्रकाशाची तीव्रता कमी होते. म्हणून रंगद्रव्यांच्या मिश्रणसिद्धांतास वजाबाकी सिद्धांत असे म्हणतात. प्रकाशरंगांत जे रंग प्राथमिक असतात ते रंगद्रव्यांत दुय्यम रंग असतात. म्हणजे मॅजेन्टा, मोरपंखी व पिवळ्या रंगांची रंगद्रव्ये प्राथमिक रंगद्रव्ये आहेत. ती इतर कोणत्याही रंगद्रव्याच्या मिश्रणाने होत नाहीत व लाल, हिरवा, निळा व इतर रंगांची रंगद्रव्ये प्राथमिक रंगद्रव्यांच्या कमीजास्त प्रमाणात मिश्रणाने होऊ शकतात व त्यांची तीव्रता मूळ रंगद्रव्याहून कमी असते. सर्वसाधारण समजूत अशी असते की लाल, निळा व पिवळ्या रंगाची रंगद्रव्ये प्राथमिक असतात. पण तो समज चुकीचा आहे. वास्तविक, मॅजेन्टा या रंगद्रव्याचा उल्लेख चुकीने लाल म्हणून केला जातो व मोरपंखी रंगद्रव्य निळे म्हणून ओळखले जाते, पण खरे पाहिले तर मॅजेन्टा व पिवळ्या रंगद्रव्याच्या मिश्रणाने लाल रंगद्रव्य बनते व मॅजेन्टा व मोरपंखी रंगद्रव्याच्या मिश्रणाने निळे रंगद्रव्य बनते आणि मोरपंखी व पिवळ्या रंगद्रव्यापासून हिरवे रंगद्रव्य बनते. आणि मॅजेन्टा, पिवळा व मोरपंखी ही रंगद्रव्ये इतर रंगद्रव्यांच्या मिश्रणाने होत नाहीत म्हणून त्यांना प्राथमिक रंगद्रव्ये म्हणतात. पिवळा, मॅजेन्टा व मोरपंखी ही रंगद्रव्ये एका विशिष्ट प्रमाणात मिसळली तर मिश्रणात सर्व प्रकाशरंग शोषले गेल्याने मिश्रण काळे दिसेल. तसेच पूरक रंगद्रव्यांचे मिश्रणही काळे दिसेल. उदाहरणार्थ, लाल + मोरपंखी = काळा, रुबीरेड + हिरवट निळा = काळा, मॅजन्टा + हिरवा = काळा, जांभळा + पोपटी = काळा, निळा + पिवळा = काळा, निळसर हिरवा + ऑरेंज = काळा.

रंगद्रव्यांच्या मिश्रणावरून एक गोष्ट सिद्ध होते की सर्व रंगांचे अस्तित्व म्हणजे पांढरा रंग व सर्व रंगांची अनुपस्थिती म्हणजे काळा रंग. याचा अर्थ काळा व पांढरा हे खऱ्या अर्थाने रंग नव्हेत.

वर वर्णन केलेल्या शुद्ध रंगांना रंगांच्या भाषेत 'वर्ण' किंवा 'ह्यू' असे म्हणतात. कोणत्याही वर्णाच्या रंगद्रव्यात पांढरे रंगद्रव्य मिसळले की त्या वर्णाचा 'टिन्ट' तयार होतो म्हणजेच तो वर्ण फिका होतो. सर्व फिक्या वर्णांना पेस्टल कलर्स

असेही म्हणतात. कोणत्याही वर्णाच्या रंगद्रव्यात काळे रंगद्रव्य मिसळले की त्या वर्णाची 'छटा' किंवा शेड तयार होते. सर्व शुद्ध रंगद्रव्ये किंवा शुद्ध वर्णांची रंगद्रव्ये एकमेकांत एका विशिष्ट प्रमाणात मिसळली की काळे रंगद्रव्य होईल पण सर्व वर्णांच्या टिंट्स् मिसळल्या तर राखी (ग्रे) रंगद्रव्य होईल. किंवा पूरक रंगद्रव्ये शुद्ध स्वरूपात मिसळली तर काळा परिणाम होईल व पूरक रंगद्रव्याच्या टिन्ट्स् मिसळल्या तर ग्रे रंग दिसेल. किंवा पांढरे व काळे रंगद्रव्य मिसळले तर ग्रे रंगद्रव्य तयार होईल. वरील दोन्ही सिद्धांतांच्या चर्चेवरून असे म्हणता येईल की काळा, राखी, व पांढरा हे कोणतेही रंग नसून उदासीन (न्यूट्रल) रंग आहेत. सर्व रंगांच्या परावर्तनाने पांढरा रंग होतो. सर्व रंगांच्या शोषणाने काळा रंग होतो व सर्व रंगांच्या अंशतः शोषणाने राखी रंग होतो.

प्रकाशरंगांच्या बेरीज मिश्रण सिद्धांताचे प्रात्यक्षिक खालील प्रयोगाच्या सहाय्याने करून पाहता येते. गगनिकेवर एकाच ठिकाणी समोरून तीन पुंजदीप (स्पॉट) त्यापासून सारख्या प्रमाणात प्रकाश येईल अशा पद्धतीने ठेवायचे. त्या प्रत्येक पुंजदीपाची जोडणी स्वतंत्र मंदकाशी करावयाची व एका पुंजदीपापुढे तांबडा, दुसऱ्यापुढे हिरवा व तिसऱ्यापुढे निळा असे सिनॅगॉईड्स् ठेवायचे. व त्या पुंजदीपापासून मिळणारे तांबडा, हिरवा व निळा हे प्रकाशरंग एकत्रित करायचे. गगनिकेवर पांढराच प्रकाश दिसेल. पुंजदीप व गगनिका यांमध्ये एखादी वस्तू ठेवल्यास गगनिकेवर मोरपंखी, मॅजेन्टा, व पिवळ्या रंगाच्या त्या वस्तूच्या छाया दिसतील.

रंगद्रव्यांच्या मिश्रणाचा वजाबाकी सिद्धांत पडताळून पाहण्यासाठी रंगपेटीतील विविध रंगद्रव्ये एकत्र मिसळून पाहता येतील.

नाट्यनिर्मितीत दृश्यबंध, वेशभूषा, रंगभूषा आणि प्रकाश-आयोजनात रंगयोजना करताना विविध प्रकाशरंगांचा रंगद्रव्यावर होणारा परिणाम विचारात घ्यावा लागेल व तेव्हा दोन्ही सिद्धांतांचा एकत्रित विचार करावा लागेल.

उदाहरणार्थ –

(१) पांढऱ्या किंवा राखी रंगाच्या पृष्ठभागावर प्रकाशरंगांच्या मिश्रणाचा विचार करताना प्रकाशरंगांचा बेरीज-सिद्धांत विचारात घ्यावा लागेल.

(२) रंगीत पृष्ठभागावर रंगीत प्रकाश पडेल तेव्हा रंगद्रव्यांचा वजाबाकी-सिद्धांत लागू पडेल.

(३) रंगीत पृष्ठभागावर अनेक रंगीत प्रकाश पडतील तेव्हा दोन्ही सिद्धांतांचा विचार करावा लागेल.

* * *

: १४ :

दृश्यबंध – विविध प्रकार

रंगभूमीच्या इतिहासात निरनिराळ्या शैलींच्या नाटकांसाठी आजवर अनेक प्रकारच्या दृश्यबंधांचा उपयोग झालेला आहे. सर्व दृश्यबंध-प्रकारांची आयोजकाला माहिती असेल तर दृश्यबंध-आयोजनात निर्माण होणाऱ्या विविध समस्यांना तो यशस्वीपणे तोंड देऊ शकेल. नाट्यनिर्मितीच्या प्रत्येक शैलीच्या काही खास गरजा असतात. या गरजा भागवण्यासाठी खाली दिलेल्या दृश्यबंध-प्रकारांच्या आधारे दृश्य-बंध-आयोजनात काही नव्या कल्पना सुचणे शक्य आहे. दृश्यबंध-प्रकारांबरोबरच त्यांच्याशी संलग्न म्हणून काही रंगमंचप्रकाराबद्दलही या प्रकरणात चर्चा केली आहे. दृश्यबंध व रंगमंचांचे खालीलप्रमाणे प्रकार होतात —

(१) एकक दृश्यबंध, (२) अल्पतम दृश्यबंध, (३) द्विमुखदृश्यबंध, (४) प्रच्छद दृश्यबंध, (५) त्रिपार्श्व दृश्यबंध, (६) पुस्तक दृश्यबंध, (७) पडदा दृश्यबंध, (८) गगनिका दृश्यबंध, (९) स्थायी दृश्यबंध, (१०) बहुस्थळी दृश्यबंध, (११) प्रकाश दृश्यबंध, (१२) गॉज पडदा, (१३) जॅकनाईफ मंच, (१४) फिरता रंगमंच, (१५) सरकता रंगमंच, (१६) उद्‌गामी मंच.

(१) एकक दृश्यबंध (युनिट सेट)

साधारणपणे दृश्यात ज्यांची जरूर पडते अशी दृश्यबंधांची विविध एकके (युनिट्स्) तयार ठेवलेली असतात व जरूरीप्रमाणे त्यांचा उपयोग करून विविध दृश्यबंध तयार केले जातात. सेटिंगचे कंत्राटदार व काही नाट्यसंस्था यांचेजवळ असे तयार साहित्य भरपूर असते व जरूरीप्रमाणे दृश्यबंध त्यातून तयार केले जातात.

दृश्यांची खालीलप्रमाणे एकके तयार असू शकतात.

(अ) निरनिराळ्या रंगांत व डिझाइनमध्ये विविध फलक (प्लॅट्स्).

(१) साधा फलक (सिंपल फ्लॅट).

(२) खिडकी फलक (विंडो फ्लॅट).
(३) द्वार फलक (डोअर फ्लॅट).
(४) कमान फलक (आर्च फ्लॅट).

(ब) निरनिराळ्या आकारांच्या व मापांच्या विविध नाट्यवस्तू.
(१) पाट (प्लॅटफॉर्म्स्).
(२) पायऱ्या (स्टेअर्स).
(३) उतार (रॅम्प्स्).

(क) काही वस्तूंचे रंगविलेले कट-आउट्स्.
(१) डोंगर, (२) दगड, (३) लहान रोपे, (४) झाडांचे बुंधे इत्यादी.

(ड) झाडांचे बुंधे, खांब, कठड, दिव्याचा खांब यांसारख्या आकारमानाने वास्तव लागतील अशा नाट्यवस्तू, व विविध प्रकारचे फर्निचर.

(इ) पार्श्वभूमी म्हणून वापरता येतील किंवा झालरीसारखा ज्यांचा उपयोग होईल असे झाडांच्या फांद्यांचे कट-आउट्स् व दृश्यांचे कट-आउट्स्.

वर वर्णन केलेल्या निरनिराळ्या एककांमधून योग्यती एकके निवडून तयार केलेल्या दृश्यबंधास एकक दृश्यबंध असे म्हणतात. या प्रकारच्या दृश्यबंधाद्वारे वास्तवतेचा आभास उभा करता येतो पण उपलब्ध वस्तूंचाच उपयोग करावा लागत असल्याने अशा दृश्यबंधांत एकसूत्रता कित्येक वेळा रहात नाही व मूळ योजनेप्रमाणे रंगरेषारूप देता येत नाही. त्यामुळे अशा दृश्यबंधाच्या सहाय्याने नाटकाच्या अर्थघटनाला संपूर्ण न्याय देता येईलच असे नाही. कामचलाऊ दृश्यबंध मिळत असल्याने एकक दृश्यबंधांचा उपयोग बऱ्याच हौशी नाट्यसंस्था करताना दिसतात.

(२) अल्पतम दृश्यबंध (मिनिमम सेट)

नाट्यनिर्मितीच्या कुठल्याही बाबतीत दिग्दर्शकाने लक्षात ठेवावे असे सूत्र म्हणजे " कमीतकमी साधनांचा उपयोग करून जास्तीत जास्त परिणाम साधणे. " या सूत्राधारेच अल्पतम दृश्यबंधाचा उपयोग नाट्यनिर्मितीत सरळ वास्तववाद (सिम्प्लिफाईड रियालिझम्) व प्रभाववाद (इम्प्रेशनिझम्) या शैलीमध्ये केला जातो. अशा प्रकारच्या दृश्यबंधाला पूर्ण रूप देण्यासाठी पुंजदीपांच्या (स्पॉट्सच्या) सहाय्याने योजलेल्या चयनशील (सिलेक्टिव्ह) प्रकाशनाची जरूर असते.

कोणत्याही दृश्याचा वास्तव आभास निर्माण करण्यासाठी किमान दृश्यसाहित्याचा अशा दृश्यबंधांत उपयोग केलेला असतो. नाटकांत अभिनयाच्या दृष्टीने जर भिंतीचा उपयोग नसेल तर दिवाणखाना, अभ्यासखंड, शयनगृह, स्वयंपाकगृह अशा

दृश्यांत भिंती दाखविण्यासाठी १०–१२ फूट उंचीचे फलक न वापरता ७–८ फूट उंचीचे फलक वापरता येतात व पुंजदीपांच्या साहाय्याने आवश्यक तेवढाच अभिनय-अवकाश प्रकाशित करून दृश्यबंधास पूर्ण रूप देता येते. मात्र आवश्यकतेप्रमाणे सर्व फर्निचर वापरण्यात येते. कित्येक दृश्यबंधांत खिडक्या व दारे यांना जोडणारा २॥-३ फूट उंचीचाच भिंतीचा भाग दाखवण्यात येतो. भिंतीला लागून काही कपाटे अगर शेल्फ वगैरे असल्यास त्या वस्तू भिंतीशी ठेवल्या आहेत असे दाखवण्यापुरताच त्यामागील भिंतीचा भाग दाखवण्यात येतो व अशा तऱ्हेने अल्पतम दृश्यबंधांची उभारणी केली जाते. कित्येक नाटकांत फक्त दारे-खिडक्या वगैरेंच्या चौकटी वापरूनच घराचा आभास निर्माण केला जातो व आवश्यक त्या फर्निचरची मांडणी केली जाते. अल्पतम दृश्यबंधासाठी पार्श्वफलक (बॅगज्), झालरी व पार्श्वपडदा (बॅक ड्रॉप) या वस्तू गडद निळ्या, काळ्या अगर राखी रंगाच्या असणे आवश्यक असते.

(३) द्विमुख दृश्यबंध (रिव्हर्सिबल् सेट)

नाटकात येणारे काही दृश्यबदल सहज करण्यासाठी द्विमुख दृश्यबंधाचा उपयोग होऊ शकतो. अशा प्रकारच्या दृश्यबंधासाठी दोन्ही बाजूस वेगवेगळी डिझाइन्स असलेले फलक वापरावे लागतात. जागच्या जागीच दृश्यांतराचे वेळी हे फलक फिरवून दुसरे दृश्य सुचविता येते. पण अशा रीतीने केलेल्या दृश्यांतरांत फर्निचर व दारे-खिडक्या वगैरेची मांडणी तीच राहते. ही मांडणी वेगळी करावयाची असेल तर दोन्हीं बाजूस वेगळे डिझाइन आणि रंग असलेले फलक एकमेकावर बिजागिऱ्यांच्या सहाय्याने जोडून दृश्यांतरात रंगमंचाच्या एका बाजूची भिंत दुसऱ्या बाजूस नेता येते व फर्निचर बदलून दृश्यांतर सुचविता येते. अशा पद्धतीने घराच्या आतील भागाच्या दृश्यानंतर बाहेरील भागाचे दृश्य लावता येते. द्विमुख दृश्यबंधात छोट्या चाकांच्या सहाय्याने फिरविता येणाऱ्या पाटांचा व जिन्यांचाही उपयोग होऊ शकतो.

अशा प्रकारच्या दृश्यबंधांत दृश्यांतराने दृश्यांच्या भूमिनकाशात फारसे बदल करणे शक्य नसते.

(४) प्रच्छद दृश्यबंध (स्क्रीन सेट)

प्रच्छद दृश्यबंधांत अल्पतम आणि द्विमुख दृश्यबंधांची तत्त्वे एकत्र वापरलेली असतात. यात दोन्ही बाजूंस वेगवेगळे रंग व डिझाइन्स असलेले ७–८ फुटी फलक वापरलेले असतात व ते बिजागिऱ्यांच्या सहाय्याने जोडलेले असतात. जरूरीप्रमाणे अन्य नाट्यवस्तूदेखील वापरतात. त्यामुळे वास्तव दृश्याचा आभासही निर्माण करता येतो व दृश्यांतरही कमी वेळात सहज करता येते.

(५) त्रिपार्श्व दृश्यबंध (प्रिझम् सेट)

युरोपात नवनिर्माण कालखंडात ग्रीक नाटकांच्या प्रस्तुतीत इटाली देशात 'पेरिएक्टॉय' नावाचे साधन वापरण्यात येत असे. त्याचेच आधुनिक रंगभूमीवरील रूप म्हणजे 'त्रिपार्श्व दृश्यबंध.' तीन बाजूस तीन निरनिराळ्या दृश्यांचे फलक बसवून तयार केलेले रंगमंचावर योग्य त्या ठिकाणी कण्यांच्या (ॲक्सस)आधारे वसवून दृश्यांतरात ते फिरवून विविध दृश्ये सुचविता येतात. अन्य ठिकाणी दाखविलेल्या त्रिपार्श्व दृश्यबंधांच्या काही नमुन्यांवरून हे स्पष्ट होऊ शकेल.

उदाहरणार्थ, तुरुंग, महाल, व घर अशी दृश्ये नाटकात एकामागोमाग एक येत असतील तर रंगमंचावर उभ्या केलेल्या प्रत्येक त्रिपार्श्वांच्या प्रत्येक बाजूवर अनुक्रमे तुरुंग, महाल व घर या दृश्यांचे निरनिराळे भाग येतील असे बसविलेले असतात. घराचे दृश्य असेल तर सर्व त्रिपार्श्वांच्या घराच्या बाजू प्रेक्षकांना दिसत असतात. याच दृश्याचे रूपांतर तुरुंगाच्या दृश्यात नंतर करावयाचे असेल तर सर्व त्रिपार्श्व फिरवून त्यावरील तुरुंगाच्या दृश्याच्या बाजू प्रेक्षकांकडे केल्या जातात.

(६) पुस्तक दृश्यबंध (बुक सेट)

दृश्यांतरासाठी एक पर्याय म्हणूनच पुस्तक दृश्यबंधाचा उपयोग रंगभूमीवर केला जातो. या प्रकारात दोन्ही बाजूस वेगवेगळी दृश्ये चितारलेल्या फलकांचा उपयोग पुस्तकाच्या पानाप्रमाणे केला जातो. १२ फूट उंच व ६–८ फूट लांब फलकाच्या दोन्ही बाजूंस निरनिराळ्या दृश्यास योग्य अशी कापडे मढवून मध्यरंगशीर्षांत उभ्या केलेल्या एका कण्याच्या आधारे हे फलकांचे पुस्तक उभे केले जाते आणि पुस्तकाच्या पानाप्रमाणे हे फलक फिरवून दृश्यांतर करता येते. उदाहरणार्थ, रंगमंचावर अशा पुस्तक दृश्यबंधाच्या प्रेक्षकांसमोर उघड्या असलेल्या दोन पृष्ठांवर राजवाड्याची पार्श्वभूमी असेल तर त्यातले एक पान उलटून पुढील दोन पृष्ठांवर असलेली बागेची पार्श्वभूमी प्रेक्षकांसमोर आणता येईल. अशा रीतीने तयार झालेल्या पार्श्वभूमीला पुस्तकाच्या दोन्ही बाजूस मांडलेले खांब, उतार व जिने यांच्या सहाय्याने भव्यता आणता येते. पुस्तक दृश्यबंधामुळे दृश्यांतर जलद करता येते पण अभिनयाचे वातावरण निर्माण होऊ शकत नाही, फक्त पार्श्वभूमीच मिळते. संगीत व नृत्य नाटकासाठी पुस्तक दृश्यबंधाचा चांगला उपयोग होणे शक्य आहे. पण मराठी रंगमंचावर या दृश्यबंधाचा उपयोग माझ्या माहितीप्रमाणे आजवर झालेला नाही.

(७) पडदा दृश्यबंध (कर्टन अन्ड विंग सेट)

युरोपात नवनिर्माण युगापासून पडदा दृश्यबंधाचा उपयोग होत आला आहे. १९ व्या शतकाच्या सुरवातीस आपल्या देशात जी पाश्चात्य नाटकमंडळ्यांची नाटके होत त्यात पडदा दृश्यबंधाचाच उपयोग होत असे. त्यांच्या अनुकरणाने मराठी रंगभूमीवर अशा प्रकारच्या दृश्यबंधाचा उपयोग होऊ लागला व १९३० पर्यन्त याच

एका दृश्यबंध प्रकारचा उपयोग मराठी रंगमंचावर होत असे. अजूनही जुन्या प्रकारच्या संगीत व गद्य नाटकांत पडदा दृश्यबंधाचा उपयोग झालेला पहावयास मिळतो. पडदा दृश्यबंधाने देखील नाटकाला पार्श्वभूमी (बॅक ग्राउंड) मिळते, वातावरणनिर्मिती होत नाही. या दृश्यबंध प्रकारात महाल, रस्ता, बाग, घर, जंगल इत्यादी विविध दृश्ये रंगविलेल्या पडद्यांच्या सहाय्याने उभी केली जातात. ज्या दृश्याचा पडदा असेल, त्या दृश्यास अनुसरून त्याच्या डिझाइनशी जुळतील अशा झालरी व पार्श्वफलक रंगविलेले असतात. रंगशीर्षात पार्श्वपडद्याच्या जागी एकामागोमाग एक असे सर्व पडदे टांगलेले असतात व प्रत्येक दृश्याला योग्य अशा झालरी व पार्श्वफलक पुढील अभिनयअवकाशात वसविलेले असतात. जे दृश्य हवे असेल त्या दृश्याचा पडदा व त्याला योग्य पार्श्वफलक व झालरी प्रेक्षकांसमोर आणल्या जातात. पडदादृश्यांच्या काळी मंचव्यवस्थापकाने दिलेल्या शिटीच्या इशाऱ्यावर पडदे, पार्श्वफलक व झालरी बदलत असत. कित्येक वेळा पडद्यांच्या ऐवजी सरकत्या दरवाज्याप्रमाणे हालविता येणारे मोठे फलक अशा दृश्यबंध प्रकारात वापरतात व मधून दोन्ही बाजूस सरकवता येणाऱ्या या फलकांच्या सहाय्याने पार्श्वभूमी सूचित करण्याचा प्रयत्न केला जातो. अशा वेळी या दृश्यबंधास शटर-विंग सेट म्हटले जाते.

पडदा दृश्यबंधाचा ज्यांत वापर होतो अशी जुनी नाटके अनेक प्रवेशांची असत. अशा नाटकांत काही प्रसंग प्रमुख कथासूत्रांचे असत व काही उपकथानकांचे किंवा गौण असत. प्रमुख प्रसंगांसाठी जास्त रंगमंच उपलब्ध व्हावा म्हणून गौण दृश्यांसाठी रंगपीठच वापरण्याची पद्धत होती. दृश्यास आवश्यक अभिनयक्षेत्रानुसार निरनिराळ्या दृश्यांचे पडदे अभिनयक्षेत्रावर ठराविक अंतरावर लावले जात. पुढील बाजूस वसविलेल्या पडद्यांना कव्हर सीन व मागील बाजूच्या पडद्यांना डीप सीन म्हणत. पुढच्या पडद्यापासून दृश्याच्या पडद्याच्या अंतरानुसार झालरी व पार्श्वफलक लावलेले असत. महत्त्वाचे एक दृश्य संपल्यावर त्यापुढचे गौण दृश्य कव्हर सीनवर घेऊन ते दृश्य चालू असताना मागील बाजूस पुढील डीप सीनची तयारी चालू असे. कित्येक संगीत नाटकांत एकामागोमाग एक अशी दोन्ही दृश्ये महत्त्वाची असतील. तर चालू दृश्यांतील पात्रे बोलत किंवा गात कव्हरला येत व कव्हरचा पडदा टाकून मागे डीपसीनची मांडणी केली जाई.

डीपसीन व कव्हर सीन अशी मांडणी असलेल्या नाटकासाठी पडदे, झालरी व पार्श्वफलकांची मांडणी एका विशिष्ट क्रमानेच करावी लागे व दृश्य कव्हरचे किंवा डीपचे असेल त्याप्रमाणे झालरी व पार्श्वफलक लावावे लागत.

उदाहरणार्थ, एखाद्या नाटकात मागून पुढे महाल, घर, बाग व रस्ता असा दृश्यांचा क्रम असेल तर महालाच्या पडद्यास जोडून महालाच्या झालरी व पार्श्वफलक असत. त्यापुढे घराच्या पडद्यास लागून महाल व घर यांच्या झालरी व पार्श्वफलक असत. त्यानंतर पुढे बागेच्या पडद्यासोबत महाल, घर व रस्ता यांच्या झालरी

व पार्श्वफलक असायचे व अगदी पुढे रस्त्याच्या पडद्यावरोवर चारी पडद्यांच्या झालरी व पार्श्वफलक एकामागोमाग एक असे क्रमाने लावलेले असायचे.

(८) गगनिका दृश्यबंध (सायक्लोरामा सेट)

रंगशीर्षात धुवट (ऑफव्हाइट) अथवा राखी रंगाची गगनिका लावून नेपथ्यातील भाग निळया, काळया अथवा राखी रंगाच्या झालरी व पार्श्वफलकांनी झाकून तयार झालेल्या पार्श्वभूमीवर अभिनय–अवकाशात आवश्यक अल्पतम दृश्य-वस्तू वापरून दृश्यागार निर्माण करण्याचा प्रयत्न या दृश्यबंध प्रकारात केला जातो. म्हणून त्याला गगनिका दृश्यबंध असे नाव दिले जाते. गगनिकेवर अशा दृश्यबंधात जरूर पडल्यास प्रक्षेपण दीपाच्या (प्रोजेक्टरच्या) सहाय्याने काही दृश्यविभाग प्रक्षेपित देखील करता येतो. गगनिका दृश्यबंध म्हणजे एकप्रकारचा अल्पतम दृश्यबंधच आहे. धुवट किंवा राखी रंगाच्या गगनिकेऐवजी मागील बाजूस घडया किंवा सुर-कुत्या (फ्रिल्स्) असलेला निळा, काळा अगर राखी पडदा देखील वापरतात.

(९) स्थायी दृश्यबंध (पर्मनंट सेट)

शेक्सपियरकालीन स्थायी रंगमंचाची मूलतत्त्वे ध्यानी घेऊन आधुनिक रंगमंचावर काही नाटकांसाठी स्थायी दृश्यबंध वापरलेला दिसून येतो.

ज्या नाटकांत वास्तव वातावरण निर्मितीपेक्षा सामूहिक अभिनय, व समूहनांचा जास्त उपयोग आवश्यक आहे व रूढ अर्थाचे दृश्यांतर टाळून प्रत्येक प्रसंगात संपूर्ण अभिनयअवकाश वापरण्याची गरज असेल तर स्थायी दृश्यबंधाचा उपयोग केला जातो. या प्रकारच्या दृश्यबंधात नाटकाच्या दृष्टीने उपयोगी पडेल अशी रूपबद्ध रचना केली जाते, आणि त्या रचनेचा उपयोग अभिनयात ज्या पद्धतीने होतो त्या-नुसार त्या रचनेला दृश्यसूचक अर्थ प्राप्त होतो. पुंजदीपांच्या सहाय्याने मिळणाऱ्या चयनशील प्रकाशयोजनेचा उपयोग या दृश्यबंधांत करणे आवश्यक असते. अनेक दृश्ये असलेल्या नाटकासाठी स्थायी दृश्यबंध खूपच उपयोगी पडतो.

स्ट्राटफोर्ड ऑन ॲव्हॉन (इंग्लंड) व स्ट्रॅटफोर्ड ऑन ओन्टारिया (कॅनडा) येथे शेक्सपियरियन रंगमंचाची वैशिष्ट्ये अंतर्भूत करून खास स्थायी रंगमंच बनविलेले आहेत व आधुनिक निर्मितीतंत्राचा उपयोग करून त्यावर शेक्सपियरची नाटके सादर केली जातात. अनेक दृश्यांतरे असलेली इतर नाटकेही या स्थायी रंगमंचावर स्थायी दृश्यबंध उभारून केली जातात. जुन्या मराठी नाटकांसाठी अशा दृश्यबंधाचा अर्थपूर्ण उपयोग करता येणे शक्य आहे. पण तसा प्रयत्न होत नाही.

आविष्कारनिर्मित ' तुघलक ' नाटकात स्थायी दृश्यबंधाचा उपयोग करण्याचा चांगला प्रयत्न झाला होता. स्थायी रंगमंचाची वैशिष्ट्ये लक्षात घेऊन फ्रान्समध्ये ' जेक्स् कोपो 'ने स्थायी रूपबद्ध रंगमंच तयार केला होता. त्याचा उपयोग ग्रीक शास्त्रीय नाटकापासून आधुनिक नाटकापर्यन्त अनेक प्रकारच्या नाटकांसाठी ' कोपो' ने

केला होता. आजकाल शेक्सपियरची नाटके सादर करणाऱ्या ज्या इंग्लिश नाटकमंडळ्या भारतात येतात त्या त्यांच्या नाटकांतून स्थायी दृश्यबंधाचाच उपयोग करतात. उत्पल दत्त यांनी ऑथेल्लो नाटकासाठी व अल्काझी यानी 'दान्तोज् डेथ' नाटकासाठी स्थायी दृश्यबंध वापरला होता.

(१०) बहुस्थळी दृश्यबंध

नवनिर्माणयुगात धार्मिक नाटकांच्या प्रस्तुतीसाठी त्यांत येणाऱ्या दृश्यांसाठी स्वतंत्र रंगमंचांवर एकापाठोपाठ एक असे दृश्यबंध तयार केले जात व या बहुस्थळी रंगमंचावर होणारे प्रसंग प्रेक्षक फिरून एकापाठोपाठ एक पहात असत. नंतर फ्रान्समध्ये बंद नाट्यगृहांत ही नाटके होऊ लागल्यावर नाटकांत येणारी सर्व दृश्ये एकाच रंगमंचावर रचली जाऊ लागली व बहुस्थळी रंगमंचाचे रूपांतर बहुस्थळी दृश्यबंधात झाले.

बहुस्थळी दृश्यबंधांत अशी काही रचना केली जाते की दृश्यबंधाच्या विविध भागांचा उपयोग निरनिराळी दृश्ये दाखविण्यासाठी होतो व सर्व दृश्यांचा एकत्रित उपयोग एकाच वेळी वेगवेगळ्या ठिकाणी चाललेले प्रसंग (मल्टिपल ॲक्शन) दाखविण्यासाठी करता येतो. मात्र या प्रकारच्या दृश्यबंधासाठी चयनशील प्रकाश आवश्यक असतो.

आर्थर मिलरच्या 'डेथ ऑफ ए सेल्समन' नाटकात घराची बैठकीची खोली, विलीचे शयनगृह, स्वयंपाकघर व त्याबरील त्याच्या मुलांची खोली वगैरे सर्व स्थळे एकाच दृश्यबंधात दाखविली होती. ज्या स्थळात अभिनय असेल ते स्थळ पुंजदीपाच्या सहाय्याने प्रकाशित केले जाई, व एकाच वेळी दोन वेगवेगळ्या स्थळी चाललेले प्रसंग दाखविणे शक्य होई.

टेनिसी विल्यम्सच्या 'डिझायर अंडर दि एल्स' व 'स्ट्रीट कार नेम्ड डिझायर' या नाटकांसाठी बहुस्थळी दृश्यबंधाचा उपयोग केला होता. बडोदे विद्यापीठाच्या नाट्यविभागातर्फे सादर केलेल्या चंद्रवदन मेहता लिखित 'अत्र लुप्ता सरस्वती' व दर्शक लिखित 'परित्राण' नाटकांत बहुस्थळी दृश्यबंधाचा परिणामकारक उपयोग झाला होता. लेखकाने विजय तेंडुलकर कृत 'अशी पाखरे येती' नाटकासाठी अशा प्रकारचा दृश्यबंध वापरला होता व नाटकातील बहुस्थळी कार्यव्यापार त्यामुळे परिणामकारक झाला होता.

(११) प्रकाश दृश्यबंध (लाईट सेट)

कोणत्याही दृश्यवस्तूंचा उपयोग न करता मात्र प्रकाशाच्या मदतीने आवश्यक दृश्याभास निर्माण करणे याला प्रकाश दृश्यबंध म्हणतात. 'थिएटर इन दि राउंड' प्रकारच्या रंगमंचावर नाट्यप्रयोग करताना रंगमंचाच्या चारी बाजूंस प्रेक्षक असल्याने, दृश्याभास निर्माण करण्यासाठी प्रकाशसाधनांचा जास्तीतजास्त

उपयोग करणे इष्ट असते. आवश्यक तेवढ्याच मंचवस्तू वापरून बाकी आभास प्रकाश–योजनेद्वारे निर्माण केला जातो.

यूजीन आयोनेस्कोच्या 'किलर' या नाटकात शेवटच्या प्रसंगात येणारे 'रेडियेन्ट' चे दृश्य प्रकाशाच्या सहाय्यानेच निर्माण करणे शक्य आहे. बडोदे विद्यापीठाच्या नाट्यविभागात मधोमध रंगमंच व चारी बाजूस प्रेक्षक, अशा रीतीने 'अनामी' नावाचे एक नाटक सादर केले होते, त्यात फूटपाथसूचक असा एकच पाट वापरून बाकी दृश्याभास प्रकाशाच्या सहाय्याने निर्माण केला होता. चोहोबाजूस असलेल्या उंची हवेल्या केवळ त्या हवेल्यांच्या खिडक्यांतून येणाऱ्या प्रकाशाच्या सहाय्याने सूचित केल्या होत्या व मंचावर या प्रकाशामुळे पुरेसा प्रकाशही दिला होता. शहराच्या अलिशान भागात फूटपाथवर राहणाऱ्या लोकांच्या जीवनावर हे नाटक होते.

दृश्यबंध आयोजनांत प्रकाशाचा कलात्मक उपयोग विशेषकरून 'गॉर्डन क्रेग' व 'आडोल्फ आप्पिया' यांच्या विचारसरणीने होऊ लागला असे म्हटले तरी चालेल. रंगमंचावर मांडलेल्या एकाच दृश्यावरील प्रकाशयोजना बदलून दृश्यांतर सुचविणे शक्य होते. अल्पतम, प्रच्छद, स्थायी व बहुस्थळी दृश्यबंधांना पूर्णरूप देण्यासाठी देखील प्रकाशाचा खूप उपयोग करून घेणे शक्य असते. वास्तववादी दृश्यबंधात देखील गगनिका प्रकाशनाचा (सायक्लोरामा लाइटिंगचा) खूप उपयोग होतो. गगनिकेवर आकाश, ढग, आगीच्या ज्वाळा वगैरे प्रक्षेपणदीपाच्या सहाय्याने दाखविता येतात. गगनिकेवर प्रक्षेपण दीपाच्या सहाय्याने दृश्य प्रक्षेपित करून पार्श्व-भूमीचा आभास पण परिणामकारकरीत्या निर्माण करता येतो. जर्मनीत रंगतंत्राच्या प्रशिक्षणासाठी असताना गगनिकेच्या उपयोगाची अनेक नाटके पहायला मिळाली. त्यांतील 'ला बोहेम' या ऑपेरा नाटकात केलेला गगनिकेचा उपयोग खूपच परिणामकारक होता. रंगमंचावर पॅरिस शहराच्या एका गल्लीचे दृश्य उभे केले होते व मागील बाजूस लावलेल्या विशाल अर्धवर्तुळाकृती गगनिकेवर पॅरिस शहराचा विशाल देखावा प्रक्षेपित केला होता.

दृश्याभासासाठी प्रकाशाच्या होणाऱ्या उपयोगावर प्रकाश-आयोजनाच्या प्रकरणात विस्तृत माहिती दिली आहे.

(१२) जाळीचा पडदा (गॉझ कर्टन)

जाळीचा पडदा हा खऱ्या अर्थाने दृश्यबंधाचा प्रकार नसून दृश्यबंधआयोजनात उपयोगी अशी एक सोयीची वस्तू आहे. जाळीच्या पडद्याच्या सहाय्याने अद्‌भुत दृश्यांतर घडवून आणता येते. किंवा जाळीचा पडदा व प्रकाशाच्या सहाय्याने रंगमंचा-वर काही काळ बहुस्थळी दृश्यबंधाचा परिणाम साधता येतो. दृश्यबंधावर जेव्हा सामान्य प्रकाश असतो तेव्हा दृश्यांतील काही फलकासाठी वापरलेल्या गॉझ पडद्याचे

अस्तित्व प्रेक्षकांच्या लक्षात येत नाही कारण गॉझ कर्टन वापरलेले फलक इतर फलकांप्रमाणेच रंगविलेले असतात. पण जेव्हा या जाळीच्या पडद्याच्या पाठीमागे प्रकाश दिला जातो तेव्हा त्या पडद्यामागील दृश्यही चालू दृश्यावरोबर दिसू शकते, व एकाच क्षणी दोन्ही ठिकाणी चाललेला कार्यव्यापार प्रेक्षकांना दाखविता येतो. संध्याछाया नाटकात फोन करणारी व्यक्ती व फोन घेणारी व्यक्ती यांचे फोनवरील संभाषण दाखविताना गॉझ पडद्याचा उपयोग करण्यात आला होता. तसेच 'प्रीती परी तुजवरी' या नाटकात दृश्यांतर घडविण्यासाठी जाळीच्या पडद्याचा उपयोग करीत असत. बडोदे विद्यापीठाच्या नाटयविभागातर्फे सादर झालेल्या 'अत्र लुप्ता सरस्वती' या नाटकात आकाशात देव प्रगट झालेले दाखविण्यासाठी गॉझ सायक्लोरामाचा उपयोग केला होता. या जाळीच्या गगनिकेवर निळा प्रकाश देऊन आकाशाचा आभास निर्माण केला होता व त्यामागे गडद निळया रंगाचा पडदा व त्या दोहोमध्ये काही कमी जास्त उंचीचे पाट ठेवले होते. ज्यावेळी जाळीच्या गगनिकेवर निळा प्रकाश असे व त्यामागे प्रकाश नसे तेव्हा मागील काही दिसत नसे, पण मागे असलेल्या विविध पाटांवर देवपात्रे उभी करून त्यांच्या चेहऱ्यावर पुंजदीपाने प्रकाश दिला की ती देवपात्रे आकाशात अधांतरी असल्यासारखी दिसत. नाटय विभागाच्याच 'जगदीशचंद्र माथूर' कृत 'शारदीया' या नाटकात तुरुंगातील अंधारकोठडीच्या दृश्यात एकप्रकारची काव्यमय धूसरता निर्माण करण्यासाठी जाळीच्या पडद्याचा फार चांगला उपयोग केला होता. दृश्य चमत्कारावर आधारित नाटके सादर करणाऱ्या नाटकमंडळयांच्या दृश्यांत गॉझ पडद्याचा उपयोग फार पूर्वीच्या काळापासून मराठी रंगभूमीवर केला जातो.

(१३) जॅकनाईफ मंच (जॅक नाईफ स्टेज)

हा देखील दृश्यांतराच्याच सोयीचा एक प्रकार आहे. 'जॅक नाईफ मंच' म्हणजे एका कोपऱ्यावर वसविलेल्या कण्याभोवती फिरू शकणारा सरकता रंगमंचच असतो.

रंगमंचावर डाव्या अन् उजव्या नेपथ्यात असलेल्या जॅक नाईफ मंचावर दोन वेगवेगळी दृश्ये तयार ठेवलेली असतात व अभिनयक्षेत्रावरील सरकत्या रंगमंचावरील चालू प्रसंग पूर्ण होताच तो मंच मागे सरकावून एका बाजूचा जॅक नाईफमंच अभिनयक्षेत्रावर फिरवून आणता येतो, व जलद दृश्यांतर साधता येते. जॅक नाईफ मंचाचा एकच कोपरा स्थिर असून बाकीचे कोपरे सरकते असल्याने या मंचावरील दृश्य रंगद्वार रेषेच्या अलीकडे रंगपल्लवावर आणून काही अंशी 'क्लोज अप्' चा परिणाम साधता येतो.

(१४) फिरता रंगमंच (रिव्हाल्विंग स्टेज)

दृश्यांतराच्या या सोयीचा उपयोग युरोपात नवनिर्माणयुगापासून केला जातो. भारतात बंगाली रंगभूमीवर प्रथम फिरत्या रंगमंचाचा उपयोग होऊ लागला, व त्या

नंतर गुजराती रंगमंचावर होऊ लागला. मराठी रंगमंचावर अत्रे थिएटर्सच्या 'तो मी नव्हेच' नाटकात प्रथम फिरत्या रंगमंचाचा उपयोग केला गेला. त्यानंतर बऱ्याच नाटकांत त्याचा चांगला उपयोग झाला आहे. पण बंगाली रंगभूमीप्रमाणे मराठी अगर गुजराती रंगभूमीवर फिरत्या रंगमंचाच्या उपयोगाचा अतिरेक मात्र झाला नाही.

जरूरीप्रमाणे एक दोन अगर तीन फिरते रंगमंच वापरून सहज दृश्यांतर नाट्यप्रयोगात शक्य होते. केव्हा केव्हा दृश्यांतरासाठी सरकता रंगमंच व फिरता रंगमंच एकदम वापरले जातात.

काही नाट्यगृहांच्या रंगमच-रचनेतच फिरत्या रंगमंचाचा समावेश केलेला असतो. पण असे रंगमंच भारतात थोडेच आहेत. फिरता रंगमंच वापरणाऱ्या बहुतेक नाटकमंडळ्या स्वतःचा सुटा करता येणारा फिरता रंगमंच वापरतात व रंगमंचावर त्याची जोडणी करण्यासाठी १० इंच किंवा १ फूट उंचीचा मंच बनवावा लागतो. आकृतीत दाखविल्याप्रमाणे एका फिरत्या मंचावर २ किंवा ३ दृश्ये तयार ठेवता यतात व रंगमंच योग्य कोनातून फिरवून दृश्यांतर करता येते. फिरता रंगमंच फिरविण्यासाठी विद्युत्चालकाचा देखील उपयोग करता येतो. फिरत्यारंगमंचावर एक दृश्य चालू असताना मागील बाजूस नवे दृश्य उभारण्याचे काम करता येते. पण प्रत्येक दृश्यासाठी वापरलेले अभिनयक्षेत्र संपूर्ण अभिनयक्षेत्राच्या १/२ किंवा १/३ च असते. त्यामुळे अभिनयक्षेत्राच्या वापरावर मर्यादा येतात.

(१५) सरकता रंगमंच (स्लाइडिंग स्टेज)

हाही दृश्यांतर सोयीचाच एक प्रकार आहे. नवनिर्माणयुगात इटलीत वापरल्या जाणाऱ्या गाड्यावरील दृश्यांचे (वेजन्ट्स किंवा फ्लोट्स्चे) हे अधुनिक रूप आहे. नेपथ्यात पुरेशी जागा असेल तर सरकत्या रंगमंचाचा दृश्यांतरासाठी चांगला उपयोग होऊ शकतो. सरकत्या रंगमंचावर अभिनय क्षेत्रात एक व डाव्या व उजव्या नेपथ्यात प्रत्येकी एकेक दृश्य तयार असेल तर, अभिनयक्षेत्रावरील दृश्य मागे सरकवून त्या जागी डाव्या अगर उजव्या नेपथ्यातील दृश्य सरकवून दृश्यांतर करता येते.

नाटकाच्या गतीला पोषक अशा पद्धतीने सरकत्या पद्धतीने सरकत्या रंगमंचाचा उपयोग कसा करता येईल याचे एक उत्तम उदाहरण मला जर्मनीत 'फ्लीडरमाऊस' या ऑपेरा नाटकाच्या दृश्यबंधात पहायला मिळाले होते. एका पार्टीसाठी जमणाऱ्या लोकांसाठी स्वागतकक्ष व शेजारची मेजवानीची जागा दर्शविणारे एकच दृश्य दोन पूर्णाकार सरकते मंच जोडून त्यावर उभारले होते. प्रथम स्वागतकक्षच प्रेक्षकांना दिसत होता व पार्टीला येणारी सर्व मंडळी जमल्यावर यजमान मेजवानीसाठी चलण्याची विनंती करतात. सर्वजण मेजवानीच्या जागेकडे जाऊ लागतात व त्याचवेळी स्टेजच्या उजव्या बाजूकडील सरकत्या रंगमंचावरील मेजवानीचे दृश्य उजवीकडून डावीकडे सरकत अभिनयक्षेत्रात येते. प्रसंगाच्या गतीला पोषक असे हे दृश्यांतर प्रेक्षकांची जोरदार दाद घेऊन गेले.

(१६) उद्‌गामी मंच (एलेव्हेटर स्टेज)

उद्‌गामी मंचाचा उपयोग दृश्यांतरासाठी भारतात कोठेही होत असेल असे मला वाटत नाही. पण पाश्चात्य देशांत सर्व प्रमुख नाट्यगृहांत रंगमंच भागशः अथवा संपूर्ण जरूरीप्रमाणे वर उचलण्याची किंवा खाली उतरविण्याची सोय असते. 'फ्लाइंग डचमॅन' या ऑपेरा नाटकात जहाज बुडाल्याचा प्रसंग उद्‌गामी मंचाच्या सहाय्याने दाखविण्यात आला होता. तसेच 'आ इडा' या नाटकातदेखील उद्‌गामी मंचाचा फार सुरेख उपयोग पाहण्याचा योग मला आला होता. नाटकाच्या शेवटी इजिप्शियन नायक आणि त्याच्यावर प्रेम करणाऱ्या इथियोपियन राजकन्येला पिरॅमिडच्या भुयारात चिणून मारण्याची शिक्षा दिलेली असते. त्या दोघाना भुयारात सोडून भुयाराचे दार बंद केल्यावर संपूर्ण रंगमंच वर उचलण्यात आला व भुयारांत एकमेकांच्या बाहुपाशांत असलेले ते प्रेमी युग्म व नायकासाठी शोक करीत भुयाराच्या दाराशी बसलेली इजिप्शियन राजकन्या एकाच दृश्यात दाखवून नाटकातील शोकान्ताचा परिणाम जास्त करुण बनविण्यात आला होता.

उद्‌गामी मंचाच्या सहाय्याने दृश्यबदल करताना तळघरात उद्‌गामी मंचावर एक दृश्य तयार ठेवण्यात येते व मुख्य अभिनयक्षेत्रावर सरकत्या रंगमंचावरील दृश्य बाजूला सरकवून उद्‌गामी रंगमंच उचलून मुख्य रंगमंचाच्या पातळीपर्यंत आणला जातो व दृश्यांतर केले जाते.

नाट्यनिर्मितीची शैली आणि दृश्यबंध

सर्वसाधारणपणे नाट्यलेखन-शैलीमुळे निर्मिती-शैली ठरवता येते असे मानले जात असले तरी निर्मितीशैली ठरविताना लेखनशैली बंधनकारक असते, असे मुळीच नाही. नाट्यनिर्मितीशैली नाटकाचे कोणते अर्थघटन प्रेक्षकांसमोर कसे मांडायचे त्यावर अवलंबून असते व या कार्यात दृश्यबंध आयोजकाचा मोठा वाटा असतो. नाट्यनिर्मिती शैलीला अनुरूप असा दृश्यबंध देण्याचा दृश्यआयोजकाने प्रयत्न केला पाहिजे व त्यासाठी निर्मितीशैलीचा दृश्यबंधाशी कसा संबंध असतो ते पाहणे जरूरीचे आहे.

(१) प्रकृतिवाद अथवा निसर्गवाद (नॅचरॅलिझम्)

निसर्गवादी शैलीत दृश्याद्वारे वास्तवाभास उभा न करता निसर्गाप्रमाणेच किंवा प्रतिनिसर्गच वाटावा अशी दृश्यरचना करण्याचा अट्टाहास असतो. रंगमंचावर उभारलेल्या दृश्यांतील नैसर्गिक सूक्ष्मतेचा अभिनयाचे दृष्टीने पोषक म्हणून किती उपयोग होतो याकडे फारसे लक्ष दिले जात नाही. दृश्य उभे करण्यासाठी नकली आभासी वस्तूऐवजी कित्येकवेळा खऱ्या वस्तू वापरण्याचा निसर्गवादी दृश्यआयोजकांनी प्रयत्न केला आहे.

अमेरिकेतील 'डेव्हिडबेलास्को' नामक दृश्यआयोजकाने रेस्टॉरंटचे दृश्य हुबेहूब निर्माण करण्यासाठी रेस्टॉरंटमध्ये वापरल्या जाणाऱ्या खऱ्याखुऱ्या वस्तूंचा

उपयोग केला होता आणि पलीकडच्या खोलीत चाललेली पाव भाजण्याची क्रिया खिडकीमधून नाटकात अगदी अथपासून इतिपर्यंत दाखविली होती.

निसर्गवादी दृश्यआयोजक नैसर्गिक स्वरूपात मळ्याचे दृश्य दाखविण्यासाठी रंगमंचावर माती पसरून त्यात चक्क झाडे व रोपे लावत व एखादे झोपडपट्टीचे दृश्य निर्माण करताना रंगमंचावर झोपडपट्टीतला उकिरडा अगदी जसाच्या तसा दाखवायला कचरत नसत.

नाट्यजगतात निसर्गवाद अल्पजीवी का ठरला याविषयी या पुस्तकात अन्यत्र चर्चा केलेली आहे. पण इथे एकच गोष्ट नमूद करावीशी वाटते, ती ही की हुबेहूब दृश्य उभे करण्यापेक्षा वास्तव दृश्याभास निर्माण करणेच जास्त कलात्मक आहे.

(२) वास्तववाद (रियालिझम्)

नाटकांत सुचविलेल्या स्थळाचा वास्तवाभास उभा करणे म्हणजेच दृश्यबंधातील वास्तवता दृश्य उभारणीत वापरलेल्या प्रत्येक वस्तूचा उपयोग वास्तवाभास निर्माण करण्यासाठी होतो आहे किंवा नाही, तसेच पात्रांच्या हालचाली व कार्यव्यापार यांत सहजता आणि वैविध्य येऊन अभिनय अर्थपूर्ण होतो आहे किंवा नाही, ते पाहणे वास्तवादी शैलीत आवश्यक असते. कारण रंगमंचाची प्रेक्षकांच्या बाजूची भिंत पारदर्शक असते हे वास्तववादात गृहीत धरलेले असते. दृश्य उभे करताना वास्तव जीवनात वापरण्यात येणाऱ्या प्रत्येक वस्तूचा वापर करण्याचा हट्ट न धरता अभिनयास आवश्यक इतक्याच वस्तू वापरण्याचा प्रयत्न वास्तववादी दृश्य-आयोजक करतात.

सत्याचा आभास उत्पन्न करण्यासाठी किमान वस्तूंचा उपयोग वास्तववादी दृश्ययोजनेत केला जातो व दृश्याची मांडणी करताना सर्व दृश्य व त्यामधील अभिनय यांचा आस्वाद प्रेक्षकांना बरोबर घेता येतो की नाही ते पाहिले जाते.

(३) सरळ वास्तववाद (सिंप्लिफाईड रियालिझम्)

या शैलीत वातावरण निर्मितीसाठी कमीत कमी एककांचा उपयोग केला जातो व वास्तवाभास निर्माण करण्याची सर्व जबाबदारी अभिनयावर टाकली जाते. अल्पतम, प्रच्छद् व गगनिका दृश्यबंध हे सर्व दृश्यबंध प्रकार सरळ वास्तववादाचेच नमुने आहेत.

(४) आभासवाद किंवा प्रभाववाद (इंप्रेशनिझम्)

सरळ वास्तववाद व आभासवाद यांत तसा फारसा फरक नाही. सरळ वास्तववादात दृश्याद्वारे संपूर्ण वास्तवाभास निर्माण न करता तो सूचित केला जातो. पण सरळ वास्तववादाप्रमाणे वास्तव दृश्यातील बारीक सारीक गोष्टी मात्र वगळल्या जातात. इतकेच नाही तर त्यांचे साधारणीकरण केले जाते.

उदाहरणार्थ, आभासवादी शैलीत जंगलाचे वातावरण निर्माण करण्यासाठी झाडाच्या वुंध्याप्रमाणे रंगविलेल्या तरटाच्या पट्ट्या रंगमंचावर विविध ठिकाणी बरून सोडल्या गेल्यास, गगनिकेवरील निळ्या रंगाच्या पार्श्वभूमीवर दिसणारा तरटाच्या

पट्ट्यांचा छायान्यास (सिल्हूट) दाट जंगलाचा प्रभाव निर्माण करू शकेल व त्यामुळे प्रभावी वातावरणनिर्मितीदेखील होईल.

संपूर्ण दृश्याचा परिणाम निर्माण करेल असे प्रतीक साधारणीकरणाद्वारे शोधणे हे कलात्मक, कल्पक सर्जनशीलतेला एक प्रकारचे आव्हानच समजले पाहिजे व चयनशील प्रकाशाच्या सहकार्याशिवाय हे कार्य पूर्ण होत नाही. कारण त्याशिवाय दृश्यबंधाच्या विविध एककांत एकसूत्रता येणे कठीण.

(५) रीतिवाद (स्टायलिझम्)

वास्तव आकारांचे साधारणीकरण करून त्यायोगे नाटकाचा मुख्य ध्वनी स्पष्ट करण्याच्या प्रयत्नांतून रीतीवादाचा जन्म झाला आहे. वास्तववादी नाटकांत वास्तवाभासी दृश्यबंधाची आवश्यकता असते व त्यासाठी जरूर ती माहिती नाटकाच्या पुस्तकांतून मिळते, पण नाटकाच्या पुस्तकांतून मिळणाऱ्या माहितीऐवजी दिग्दर्शकाच्या अर्थघटनावर रीतीवादी दृश्यबंध आधारित असतो व वास्तवरूपांना विशिष्ट हेतूने प्रतिवास्तववादी वळण देण्याचा प्रयत्न त्यात असतो.

बालनाट्यातील कल्पनाविलासाला पोषक साधारणीकरण हे रीतीवादाचे उत्तम उदाहरण आहे. वर्तमानपत्रांत व दैनिकांत येणारी व्यंगचित्रे देखील रीतीवादाचेच नमुने आहेत. काव्यमय शैलीत लिहिलेल्या नाटकासाठी, तसेच संगीतिका व नृत्यनाटिकासाठी रीतीवादी दृश्यबंध योग्य ठरेल.

(६) प्रतीकवाद व अभिव्यक्तिवाद (सिम्बॉलिझम् व एक्स्प्रेशनिझम)

प्रतीकवाद व अभिव्यक्तिवाद हे नसे पहायला गेले तर रीतीवादाचेच प्रकार आहेत. रीतीवादी दृश्यबंधांत मूळ रूपाचे अतिशयीकरण आयोजकाच्या दृष्टिकोनांतून उद्‌भवते तर प्रतीकवादात हे अतिशयीकरण नाटकाच्या अर्थघटनाशी संलग्न अशा प्रतीकात्मक मूल्यातून सुचते, आणि अभिव्यक्तिवादात नाटकातील परिस्थितीचा पात्रावर होणारा परिणाम व्यक्त होतो. रीतीवादात प्रेक्षकांना नाटकाचा जोश अनुभवायला मिळावा म्हणून मूळ वास्तव तत्त्वांचे रसिक अतिशयीकरण केले जाते, प्रतीकवादात प्रतीकात्मक मूल्ये साधारणीकरणाद्वारे स्पष्ट करण्याचा उद्देश असतो तर अभिव्यक्तिवादांत पात्रांच्या वेदनांना मूर्तरूप देण्यासाठी वास्तव तत्त्वांचे बुद्धिवादी विकृतीकरण करण्यात येते.

(७) नाटकीयवाद (थिएट्रिकॅलिझम्)

रंगमंचावर प्रस्तुत केले जाते ते नाटक असते, वास्तवाभास नव्हे अशीच नाटकीय वादांतील गृहीत मान्यता असल्याने नाटकाच्या अभिनयासाठी योग्य अशी पार्श्वभूमी निर्माण करणे हाच उद्देश नाटकीय दृश्यबंध योजताना ठेवण्यात येतो. पडदा दृश्यबंध, पुस्तक दृश्यबंध, त्रिपार्श्व दृश्यबंध हे नाटकीयवादी दृश्यबंधाचेच नमुने आहेत.

(८) विधायकवाद (कन्स्ट्रक्टिव्हिजम्)

रशियन सामाजिक व राजकीय क्रांतीमधून या शैलीचा जन्म झाला आहे. सांप्रत रशियन समाजरचनेत सामान्य व्यक्तीला सामान्य जीवन जगता येत नाही. आयुष्यभर एकप्रकारची कसरतच करावी लागते ही मूळ कल्पनाच विधायकवादाचा कणा बनवते त्यामुळे माणसाला कसरत करायला लावणारे दृश्य निर्माण करण्याचा प्रयत्न विधायकवादी शैलीद्वारे होतो. मोठे मोठे पाट, चढउतार कमानी, जिने यांचा प्रचंड सांगाडाच विधायकवादी दृश्यबंधांत उभा केला जातो.

(९) रूपवाद (फॉरमॅलिझम्)

रूपवादी दृश्यबंधांत वास्तव वातावरण निर्माण करण्याचा, आभास निर्माण करण्याचा किंवा सूचित करण्याचा प्रयत्न मुळीच नसतो. वास्तव रूपांचे साधारणीकरण किंवा विकृतीकरणही यात संभवत नाही. नाटकाचे अर्थघटन करण्यासाठी वैय्यक्तिक व सामूहिक अभिनयाला जास्तीत जास्त वाव देण्याचा प्रयत्न रूपवादी दृश्यबंधाद्वारे केलेला असतो. विविध पाट, चढउतार पायऱ्या, खांब यांच्याद्वारे एक रूपबद्ध रचना नाटकाच्या एकंदर गरजा लक्षात घेऊन रूपवादी दृश्यबंधांत तयार केली जाते.

ग्रीक, रोमन, शेक्सपियरियन वगैरे शास्त्रीय नाटकांसाठी रूपवादी दृश्यबंध खूप उपयोगी पडतो.

एका विशिष्ट दृश्याचे उदाहरण घेऊन शैलीप्रमाणे दृश्यबंधात कसे बदल होतात ते पाहता येईल. या ठिकाणी आपण जुलमी राजाच्या दरबाराचे उदाहरण घेऊ.

वास्तववादी दृश्यबंधात प्रचंड दगडी भिंती, कमानी, शिल्पाकृती, पडदे, झुम्बरे यांचा उपयोग ऐतिहासिक वास्तवतेनुसार केला जाईल.

प्रकृतीवादात वरीलप्रमाणे सर्व वस्तू अस्सल स्वरूपात मांडण्याचा आग्रह असेल.

सरळ वास्तववादात उदासीन रंगात चुणीदार पार्श्वपडदा, झालरी व पार्श्वफलक यांच्या सहाय्याने उदासीन पार्श्वभूमी तयार करून त्यात महालातील कमानी, खिडक्या, कठडे, सिंहासन व अन्य आसने वास्तव आकारात दाखविली जातील.

आभासवादात अगर प्रभाववादात वरील सर्व वस्तूंच्या आकारात साधेपणा आणला जाईल.

रीतीवादात आभासी यथार्थतेचा (फॉल्स पर्स्पेक्टिव्हचा) उपयोग करून राजेशाही थाट आणण्यासाठी पर्पल व सोनेरी रंगामध्ये वरील सर्व वस्तू दाखविण्याचा प्रयत्न असेल.

प्रतीकवादात राजेशाही थाट सुचवू शकेल असे एकच सिंहासन रूपबद्ध रचनेवर ठेवण्यात येईल.

अभिव्यक्तिवादी दृश्यबंधात मदांध जुलमी राजसत्ता व त्यात येणारी अस्मिता-

शून्य गुलामी दर्शविण्यासाठी रूपबद्ध रचनेत उंच जागी ठेवलेले अगडबंब्य सिंहासन व अन्यत्र असलेली उमरावांची आसने साखळदंडाने जखडलेली असतील व सुशोभनासाठीही अन्यत्र साखळदंडाचेच डिझाईन वापरले जाईल.

नाटकीयवादात पडदा दृश्यबंधाचा उपयोग होईल.

रूपवादात रूपबद्ध रचनेत काही स्तंभांचा उपयोग करून सर्वांत उंचीवर असलेल्या पाटावर राजाला बसवले जाईल.

विधायकवादात वरीलप्रमाणेच रचना करून ती उघडी बोडकी दाखविली जाईल व मध्ययुगीन जुलमी राजाचे सिंहासन म्हणून सिंहासनाच्या आकाराची बऱ्यापैकी खुर्ची वापरली जाईल.

लोकशैलीत हे दृश्य प्रस्तुत करण्यासाठी एखादी साधी खुर्ची व एक दोन वाके पुरतील.

मंचवस्तू (स्टेज प्रॉपर्टीज)

नाट्यनिर्मितीत ज्या वस्तू वापरल्या जातात त्यांना मंचवस्तू अथवा नाट्यवस्तू असे म्हणतात. या मंचवस्तूंमध्ये, दृश्यबंधाला पूर्णरूप देणाऱ्या वस्तू, अभिनयासाठी आवश्यक वस्तू तसेच काही दृश्य परिणाम व ध्वनिनिर्मितीसाठी वापरण्यात येणाऱ्या वस्तूंचा समावेश असतो.

मंचवस्तू किंवा नाट्यवस्तूंचा उपयोग दृश्यसजावटीचा भाग म्हणून वापरल्या जात असतील व त्यांचा उपयोग फक्त वातावरणनिर्मितीसाठीच होत असेल तर त्या वस्तू खऱ्याखुऱ्या असण्याची गरज नाही. योग्य तो आभास निर्माण होणे पुरेसे असते. परंतु वातावरण निर्मितीसाठी वापरलेल्या वस्तूंचा अभिनयांत उपयोग व्हावयाचा असेल तर त्या वस्तू खऱ्या स्वरूपात वापराव्यात किंवा नकली वस्तूच वापरणे आवश्यक असेल तर वापरात त्यांचा नकलीपणा लक्षात येणार नाही इतक्या अस्सल त्या वाटल्याच पाहिजेत. उदाहरणार्थ, वकिलाच्या अभ्यासिकेचे दृश्य असेल तर वातावरणनिर्मितीसाठी पुस्तक-सूचक नकली नाट्यवस्तू चालू शकतील पण पुस्तकांच्या शेल्फमधून जी पुस्तके प्रत्यक्ष कार्यव्यापारात वापरावयाची असतील ती खरीखुरी पुस्तकेच लागतील. मात्र खरी पुस्तके व शोभेच्या पुस्तक-सूचक नाट्यवस्तू यांतला फरक प्रेक्षकांना जाणवणार नाही याची काळजी घेतली गेली पाहिजे. ऐतिहासिक नाटकात वापरावयाच्या भाले, ढाली व तलवारींच्या बाबतीतदेखील हीच गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे.

नाटकात खऱ्या नाट्यवस्तूंचा उपयोग कित्येक वेळा खर्चिक किंवा अशक्य असतो. अशावेळी पर्यायी कृत्रिम वस्तू वापराव्या लागतात. पण वापरलेल्या कृत्रिम वस्तूंचा कृत्रिमपणा जाणवणार नाही अशा रीतीने त्यांचा उपयोग करणे ही नटाची जबाबदारी असते. उदाहरणार्थ, नाटकात खरे पिस्तुल किंवा खरी तलवार वापरणे जोखमीचे असते. कारण त्यामुळे नटाला इजा होण्याची शक्यता असते, म्हणून अशा वस्तू नेहमीच नकली पण खऱ्या वाटाव्यात अशा रीतीने वापराव्या लागतात.

सोन्याच्या लगडी, दागिने व मौल्यवान वस्त्रे खऱ्या स्वरूपात नाटकात वापरणे परवडण्याजोगे नसते म्हणून अशा वस्तू कृत्रिमच वापराव्या लागतात. जुन्या रंगभूमीच्या अभिमानी प्रेक्षकांकडून बालगंधर्वांनी स्वयंवर नाटकात अस्सल काश्मिरी गालिचे, बनारसी शालू व पैठण्या, आणि सोन्याचा मुलामा दिलेले खरे चांदीचे दागिने वापरल्याची रसभरित वर्णने आपल्याला ऐकायला मिळतात. पण आता ते वैभव राहिले नाही, म्हणून खजिल होण्याचे काही कारण नाही. कारण रंगभूमीच्या इतिहासातली अशी उदाहरणे रंगभूमीच्या त्या तथाकथित वैभवाची साक्ष देत असली तरी डोळस माणसाला त्यातच रंगभूमीच्या ऱ्हासाची कारणे दिसून येतात. शिवाय नाटलकलाकाराने हे लक्षात ठेवले पाहिजे की, खऱ्याखुऱ्या वस्तू वापरण्यापेक्षा त्या खऱ्या वाटाव्यात अशा रीतीने वापरण्यातच खरी कलात्मकता आहे. फर्निचर, मासिके, पाईप, फाउंटन पेन, कपबशी, टी सेट यांसारख्या वस्तू खऱ्या स्वरूपात वापरणेच आवश्यक असते. पण अंदाजपत्रक काटकसरीचे बनविण्यासाठी यांतल्यादेखील काही वस्तू नकली वापरता येणे शक्य आहे. उदाहरणार्थ, फ्लॉवरपॉट खरा वापरला तरी त्यातली फुले प्लास्टिकची वापरायला काही हरकत नाही. काही वेळा खऱ्या वस्तू नाटकात वापरणे अशक्य असते. भीमाची भूमिका करणाऱ्या नटाची शक्ती प्रत्यक्ष भीमाइतकी असेलच असे नाही. तेव्हा भीम बनणाऱ्या नटाने खरीखुरी गदा जर वापरायचे ठरवले तर गदा उचलण्यातच त्याची इतकी शक्ती खर्ची पडेल की मग भीमाचे संवाद बोलायची ताकदच त्याच्यात उरणार नाही. म्हणून त्याने कागदी गदा वापरूनच भीमाचा आवेश आणणे योग्य ठरेल.

अभिनयात खाद्यपदार्थांचा उपयोग असेल तर हावभावात व बोलण्यात त्यामुळे अडथळा निर्माण होणार नाही अशाच पद्धतीने खाद्यपदार्थ वापरावे लागतील. चहा–कॉफीसारखी गरम पेये, तसेच दूध, दारू यासारखी पेये व खाद्यपदार्थ अभिनयांत वापरताना त्यांचा उपयोग निर्विघ्नपणे करता यावा म्हणून शक्यतो खऱ्या पदार्थऐवजी रंगीत पाणी किंवा सरबतच वापरणे इष्ट ठरेल.

मंचवस्तूंचे त्यांच्या उपयोगानुसार चार प्रकार होतात.

(१) दृश्यवस्तू (सीन प्रॉप्स).
(२) हस्तवस्तू (हॅन्ड प्रॉप्स).
(३) ध्वनिवस्तू (साउंड प्रॉप्स).
(४) देखाव्याच्या वस्तू (व्हिज्युअल प्रॉप्स).

(१) दृश्यवस्तू (सीन प्राप्स)

दृश्यबंधाचे घटक म्हणून ज्या वस्तूंचा उपयोग होतो त्यांना दृश्यवस्तू म्हणतात. उदाहरणार्थ,–फर्निचर, दारे-खिडक्यांचे पडदे, पलंग, कॅलेंडर, चित्रे, रेडिओ, फुलदाणी फुले, इत्यादी.

(२) हस्तवस्तू (हॅन्ड प्रॉप्स)

पात्रांच्या प्रत्यक्ष उपयोगात येणाऱ्या वस्तूंना हस्तवस्तू म्हणतात. उदाहरणार्थ– टी सेट, सूट केस, पेन, पाईप, सिगारेट, हातकाडी, कागद, पुस्तक, चष्मा इत्यादी. काही दृश्यवस्तूंचा अभिनयांत उपयोग होतो म्हणून अशा वस्तूंचा दृश्यवस्तू म्हणून निर्देश करायचा की त्या हस्तवस्तू म्हणून ओळखायच्या असा प्रश्न पडतो म्हणून सर्वसाधारपणे असे मानण्यात येते की रेडिओ, टेलिफोन सारख्या ज्या वस्तू एकाच जागी रहावयाच्या असतात त्यांची गणना दृश्यवस्तूतच करावी व ज्या वस्तूंचे हस्तांतर अथवा स्थलांतर व्हावयाचे असते अशा वस्तूंना हस्तवस्तू म्हणतात.

(३) ध्वनिवस्तू (साऊंड प्रॉप्स)

नाटकात येणारे विविध ध्वनिपरिणाम (साउंड इफेक्ट्स्) निर्माण करण्यासाठी काही खास वस्तूंचा किंवा उपकरणांचा वापर करावा लागतो. अशा वस्तूंना ध्वनिवस्तू म्हणतात. हल्ली बऱ्याच साऊंड इफेक्ट्सच्या ग्रामोफोन रेकॉर्डस् मिळतात व त्या टेप-रेकॉर्डवर टेप करून प्रत्यक्ष प्रयोगाचे वेळी टेपरेकॉर्डरच वापरण्याची पद्धत आहे तेव्हा टेपरेकॉर्डर हीसुद्धा एक ध्वनिवस्तू समजली पाहिजे. पण काही खास साउंड इफेक्ट्स् रेकॉर्डस्वरून मिळत नाहीत. काही खास वस्तूंचा अगर उपकरणांचा उपयोग करून ते जुळवावे लागतात. अशा वस्तूंचा परामर्श स्वतंत्र प्रकरणात घेतला आहे.

(४) देखावा-वस्तू (व्हिज्युअल प्रॉप्स)

नाट्यप्रयोगात कित्येक वेळा काही दृश्याभास निर्माण करण्याची जरूर असते. उदाहरणार्थ – पाऊस, हिमवर्षाव, पुष्पवृष्टी, धुके, जखमेतून वाहणारे रक्त, इत्यादी. अशा इफेक्ट्ससाठी काही खास पद्धतीचा उपयोग करावा लागतो. अशा पदार्थांना देखावा-वस्तू किंवा दृश्यपरिणाम वस्तू (व्हिज्युअल प्रॉप्स्) असे म्हणतात. निरनिराळ्या दृश्यपरिणामांसाठी वस्तू निवडताना कल्पनाशक्तीचा उपयोग करावा लागतो. कारण वापरलेल्या वस्तूचा दृश्यपरिणाम कसा होईल याचा अंदाज असणे किंवा अंदाज करता येणे आवश्यक आहे. उदाहरणादाखल काही दृश्यपरिणामांची माहिती इथे देत आहे.

पाऊस

मृच्छकटिक नाटकात पावसाचे दृश्य येई तेव्हा रंगमंचावर झालरीआड बसविलेल्या पाण्याच्या नळाला छिद्रे ठेवून त्यातून जलधारा पडत असल्याचे दाखवीत पण खऱ्या पाण्याच्या धारांत नटाने किंवा नटीने भिजणे, पडदा दृश्याच्या पार्श्व भूमीवर हा पाऊस दाखविणे, नंतर रंगमंचावर होणारी ओल काढणे वगैरे सर्वच गोष्टी दृश्याची कृत्रिमता वाढविणाऱ्या, अभिरुचीहीन व कलाहीन होत असत. वस्तुतः मृच्छकटिक नाटक मुळातच वास्तवतावादी प्रस्तुतीसाठी अयोग्य मानावे लागेल. व त्यातही नाटकीय शैलीत न बसणाऱ्या वास्तव दाखवणीचा प्रयत्न (प्रत्यक्ष पाण्याच्या

धारा दाखवून त्यात वसंतसेना भिजल्याचे दाखविण्याचा प्रयत्न) हास्यास्पद म्हणावा लागेल. पण दृश्य परिणाम चुकीच्या पद्धतीने दाखविण्याचा मोह दिग्दर्शकाला कसा आडवळणाला नेतो हे दाखविण्यासाठीच वरील उदाहरण दिले आहे. पावसाचा आभास निर्माण करताना तो आभास अस्सल पावसाप्रमाणेच वाटावा यासाठी तो आभास प्रेक्षकापासून शक्यतो दूर दाखवावा लागेल, अन्यथा त्यातील खोटेपणा उघड होण्याची भीती आहे. म्हणून घराच्या आतील दृश्यात बाहेर पडणारा पाऊस खिडकीतून दिसावा अशाच पद्धतीने पावसाचा दृश्य परिणाम दाखविला जावा. त्यासाठी घराची भिंत दाखविणारे रंगशीर्षातील फलक व गगनिका यांच्या दरम्यान एक बांबू अगर लाकडी पट्टी टांगून त्यावरून कलाबुतीचे धागे सोडावेत, व त्या बांबूस बांधलेल्या दोरीच्या सहाय्याने तो बांबू हलकेच हलवावा, अभिनयक्षेत्रात पडणाऱ्या प्रकाशापैकी जो थोडाबहुत परावर्तित प्रकाश त्या कलाबुतीच्या हालणाऱ्या धाग्यावर पडेल त्यामुळे बाहेर पडणाऱ्या पावसाच्या थेंबांचा आभास खिडकीतून योग्य तऱ्हेने दिसेल. या दृश्य परिणामास ध्वनी परिणामाची साथ दिली तर आभास परिपूर्ण वाटेल.

हिमवर्षाव, हिमवृष्टी

पांढऱ्या कागदाचे बारीक तुकडे, साबणाचा पातळ खीस, पांढरा रंगविलेला लाकडाचा भुस्सा रंगमंचावर वरून सोडल्यास त्यायोगे हिमवर्षावाचा आभास निर्माण होऊ शकेल.

पुष्पवृष्टी

नाटकात कित्येकदा खऱ्या वस्तूंचा वापर हास्यास्पद ठरतो याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे पुष्पवृष्टी. पुष्पवृष्टी दाखविण्यासाठी लोहमंडपावरून खरी फुले टाकली तर ती इतक्या वेगाने पडतील की पुष्पवृष्टी खरी असूनही ती प्रेक्षकांच्या मनावर योग्य परिणाम करू शकणार नाही. त्यासाठी पतंगासाठी वापरतात तसल्या चुरमुऱ्या रंगीत कागदातून पानाफुलांचे लहान मोठे आकार कापून त्यांचा उपयोग वृष्टीसाठी केला तर तो परिणामकारक ठरेल.

धुके, धूर, वाफ इत्यादी

रंगमंचावर प्रेक्षकांना दिसणार नाही अशा पद्धतीने पेटती शेगडी ठेवून त्यात धूप टाकून धुराचा परिणाम दाखविता येईल. परंतु हा आभास जास्त वेळ चालू ठेवला तर धुराचा नटांना व प्रेक्षकांना असा दोघांनाही त्रास होण्याची शक्यता आहे. शिवाय पेटती शेगडी वापरावी लागल्याने आगीची देखील भीती राहील म्हणून रंगमंचावर शक्यतो खरा विस्तव किंवा अग्नी वापरू नये.

धूर दाखविण्यासाठी सुक्या बर्फाचा (ड्राय आईसचा) उत्तम उपयोग होतो.

जेथून धूर येतो आहे असे दाखवावयाचे असेल तेथे सुक्या बर्फाचे चार तुकडे ठेवले की, धुराचा आभास बेमालूम तयार होईल. सुका बर्फ म्हणजे गोठविलेला कार्बनडाय ऑक्साईड वायू किंवा घन कार्बनडाय ऑक्साईड. तो जर उघड्यावर ठेवला तर उष्णतेमुळे त्याचा द्रव न होता एकदम वायूत रूपांतर होते. म्हणून त्याला सुका बर्फ असे म्हणतात. कमी उष्णतामानामुळे सुक्या बर्फाच्या बाष्पीभवनातून तयार झालेल्या वायूच्या कणांभोवती वातावरणातील बाष्प सूक्ष्म थेंबांच्या स्वरूपात जमते व ते धुराप्रमाणे किंवा पाण्याच्या वाफेप्रमाणे दिसते. सुका बर्फ रंगमंचावर ठिकठिकाणी ठेवल्यास एक प्रकारचा कल्पनारम्य गूढ परिणाम पण निर्माण करणे शक्य असते व प्रत्यक्ष अग्नी किंवा निखाऱ्यांचा वापर नसल्याने आगीची देखील भीती नसते.

सिनेमात साध्या व रंगीत धुराच्या सिलेंडर्सचा उपयोग करतात, पण नाट्यप्रयोगात ते परवडण्यासारखे नाही.

गरमागरम अन्नपदार्थांतून किंवा गरम पेयांतून बाहेर पडणाऱ्या वाफा दाखविण्यासाठी पण सुक्या बर्फाचा उपयोग होऊ शकतो.

धुक्याचे धूसर वातावरण निर्मिण्यासाठीसुद्धा जाळीदार पडद्याचा (गॉझ) चांगला उपयोग होतो पण त्यासंबंधी सविस्तर माहिती प्रकाश-आयोजनात येईल.

अद्‌भुत नाटकात (विशेषतः बालनाट्यात) राक्षस वगैरे पात्रे प्रकट करण्यासाठी एकदम धुराचा लोट निर्माण करण्याची गरज असते. त्यासाठी फ्यूजवायरवर थोडी शोभेच्या दारूची पूड ठेवून विजेच्या सहाय्याने तो फ्यूज उडविला तर पडणाऱ्या ठिणगीने दारू पेटून धुराचा लोट तयार होतो. दृश्यबंधाची पार्श्वभूमी गडद निळ्या किंवा काळ्या रंगाची असेल तर फ्यूज उडवून तयार केलेल्या धुराच्या लोटावर प्रक्षेपण दीपाच्या (प्रोजेक्टरच्या सहाय्याने) राक्षसाचे चित्र प्रक्षेपित करून अद्‌भुतता आणखीनच वाढविता येईल.

अग्निज्वाळा

अग्निज्वाळा दाखविण्यासाठी अगदी पूर्वीपासून मराठी रंगभूमीवर एक युक्ती वापरली गेली आहे; त्यासाठी एक खास उपकरण बनविलेले असते. या उपकरणात खालच्या बाजूस एक पंखा खालून वर वारा येईल असा बसविलेला असतो व पंख्यावर लाल, पिवळ्या व ॲम्बर रंगाच्या जिलेटिन कागदाच्या पट्ट्या चिकटवलेल्या असतात. पंखा फिरू लागताच पट्ट्या फडफडू लागतात व पंख्याच्यावर या पट्ट्यांच्या मधोमध बसविलेल्या विजेच्या दिव्याच्या प्रकाशामुळे या फडफडणाऱ्या पट्ट्या ज्वाळासारख्या दिसतात. निखाऱ्यावर धूप टाकून किंवा सुक्या बर्फाचा वापर करून तयार झालेल्या धुरावर जर लाल किंवा ॲम्बर प्रकाश टाकला तरीही ज्वालांचा आभास निर्माण होऊ शकतो. प्रकाशसाधनांच्या मदतीनेदेखील अग्निज्वाळा दाखविता येतात व त्यासंबंधी सविस्तर माहिती प्रकाश-आयोजनाच्या प्रकरणात दिली आहे.

जखमेतून वाहणारे रक्त

जखमेतून वाहणारे रक्त दाखविण्यासाठी कपड्यावर कायमचे डाग न पडतील अशा द्रावणाचा उपयोग करतात. अशा प्रसंगी प्रकाशाचीही मदत घेता येते.

मंचवस्तूंची यादी व मंचवस्तूनकाशा

मंच-व्यवस्थापक मंचवस्तूंच्या व्यवस्थेसाठी मंचवस्तू-व्यवस्थापकाची नेमणूक करतो. वस्तू-व्यवस्थापक नाट्यवस्तूंची यादी बनवून खालील कोष्टकाप्रमाणे त्यांचे वर्गीकरण करतो व त्याप्रमाणे त्या वस्तू जमविण्याची व्यवस्था करतो.

मंचवस्तूंचे वर्गीकरण कोष्टक

मंचवस्तू	स्टोअरमध्ये तयार	कार्यशाळेत बनविणे	उधार आणणे	बाजारातून विकत आणणे
१) दृश्यवस्तू				
२) हस्तवस्तू				
३) ध्वनिवस्तू				
४) देखाव्यावस्तू				

अशा प्रकारच्या कोष्टकावरूनच मंचवस्तूंचे अंदाजपत्रक बनवता येते.

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाचे वेळी नाट्यवस्तू कशा व कोठे ठेवावयाच्या हे दर्शविणारा मंचवस्तूनकाशा वस्तू-व्यवस्थापकाने तयार करावयाचा असतो. या नकाशाच्या सहाय्याने नाट्यप्रयोगाचे वेळी मंचवस्तूंची व्यवस्था बिनचूक करता येते. दृश्यबंधाच्या भूमिनकाशाच्या आधारे मंचवस्तू-नकाशा कसा बनवायचा याची कल्पना 'डाऊन ट्रेन' नाटकाच्या भूमि-नकाशावरून येऊ शकेल.

'डाऊन ट्रेन' नाटकाचा मंचवस्तूनकाशा

(१) तिकिटाच्या खिडकीजवळ टेबलावर डेट मशीन, टेबलाच्या उजव्या बाजूस तिकिटाचे कपाट व उजव्या बाजूस स्टुलावर ठेवलेला पाण्याचा खुजा. दुसऱ्या अंकानंतर खुजा उचलून नेपथ्यात नेणे.

(२) बसण्यासाठी लहान स्टूल.

(३) ऑफिस-टेबल, टेबलावर दौत-टाक, दोनतीन रजिस्टर्स व टेबलाच्या दोन्ही बाजूस खुर्च्या.

(४) लाकडी शेल्फ, शेल्फमध्ये फाईल्स, रजिस्टर्स, लाईन क्लियरच्या रिंग्ज्, लाल-हिरवे बावटे, लाल-हिरवा दिवा.

(५) तिजोरी.

(६) टेबलावर टेलिग्राफ मशीन व काही तारेचे फॉर्मस्.

(७) व (८) रेल्वे पार्सल्सची दोन खोकी.

(९) लॅम्प पोस्ट.

(१०) नरेन पालची ब्रीफ केस, एका प्रवाश्याचे गाठोडे व वळकटी.

मंचवस्तू बनविण्याच्या पद्धती

खांब, झाडाचे खोड, दगड वगैरे जी वस्तू बनवायची असेल त्या वस्तूचा पाया लाकडी फळीचा बनवून त्या वस्तूचा लाकडी सांगाडा प्रथम बनवावा. लोखंडाची पातळ जाळी त्यावर गुंडाळावी व त्या जाळीवर सरसाच्या सहाय्याने कापड चिकटवावे. त्यानंतर 'प्लास्टर ऑफ पॅरिस'चे पाण्यामध्ये पातळ मिश्रण बनवून ते कापडावर चोपडावे (खांबासारखी सम पृष्ठभागाची वस्तू बनवायची असेल तर त्यावर प्लास्टरचे मिश्रण ब्रशाने लावावे) व ते वाळल्यावर त्यावर योग्य ती रंगरंगोटी करावी.

नकली पुस्तके बनविण्याच्या पद्धती

नाटकांत नकली पुस्तकांचा उपयोग ज्या रीतीने होणार असेल त्या रीतीवर ते पुस्तक बनविण्याची पद्धत अवलंबून असेल.

(अ) काचेच्या बंद कपाटात ठेवलेली पुस्तके फक्त देखावा म्हणून वापरावयाची असतील तर ती पुस्तके काचेतून जशी दिसू शकतील तशी कपाटाच्या बंद दरवाज्यावर रंगवून दाखविता येतात.

(ब) उघड्या शेल्फमध्ये किंवा बुक रॅकमध्ये ठेवलेली पुस्तके दाखवायची असल्यास, प्लायवुड अथवा पट्ट्या कापून त्या विविध पुस्तकांच्या दिसणाऱ्या पाठीप्रमाणे रंगवून ओळीने त्या पट्ट्या शेल्फच्या निरनिराळ्या खान्यांत लावून ठेवावयाच्या.

(क) पुस्तक रॅकमध्ये ठेवले असल्यास त्याची पाठ जशी दिसेल तसा आकार लाकडी पट्टीला देऊन अशा विविध आकाराच्या पट्ट्या रॅकमध्ये अगर शेल्फमध्ये रंगवून जोडून ठेवल्यास खरी पुस्तके ठेवल्याप्रमाणे दिसतात. अशा नकली पुस्तकांच्या रांगेत प्रत्यक्ष वापरता येतील अशी काही खरी पुस्तके (अभिनयात ती वापरावयाची असल्यास) ठेवता येतात.

(ड) लोखंडी पातळ जाळीवर पांढरा कागद चिकटवून त्याला बाइंडिंग केलेल्या पुस्तकाच्या कव्हरसारखा आकार द्यावा व कव्हर प्रमाणेच त्याला हुबेहूब रंग द्यावा. अशी पुस्तकांची कव्हरे एकाशेजारी एक अशी बुक-रॅकमध्ये ठेवून पुस्तकांची रांग दाखविता येते. लोखंडी जाळीच्या बनविलेल्या या नकली पुस्तकांत अभिनयात

वापरावयाची खरी पुस्तके ठेवता येतात व त्यांचा योग्य तो उपयोग देखील करता येतो. अशा तऱ्हेने एकत्र ठेवलेली नकली व खरी पुस्तके दुरून खरीच वाटतात.

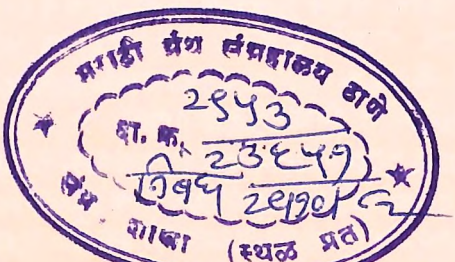
मूस-पद्धत किंवा साचा-पद्धत (मोल्डिंग)

काही मंचवस्तूंचे साचे बनवून मग त्यांच्या सहाय्याने त्या वस्तू कागदाच्या लगद्यापासून बनवाव्या लागतात. या पद्धतीस मूसपद्धत म्हणतात.

काही विशिष्ट डिझाइनची (दगड किंवा विटांची) किंवा खास शिल्प असलेली भित, स्तंभ किंवा अन्य वस्तू बनवावयाची असेल तर त्याप्रमाणे आवश्यक असा चिनी मातीचा नमुना प्रथम बनवून घ्यावा व त्यावरून प्लास्टर ऑफ पॅरिसचा सांचा (मोल्ड) बनवून घ्यावा. नंतर कागदाचा लगदा वापरून सांच्यातून मूळ नमुन्याच्या प्रतिकृती बनवून त्या रंगवाव्यात. याप्रमाणे दगडी भित, विटांची भित, स्तंभ, शिल्पयुक्त भित, दगड, मूर्ती, फ्लॉवरपॉट व अन्य शोभेच्या वस्तू बनवता येतात. ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांत देखाव्यासाठी वापरावयाच्या ढाल तलवारीसारख्या वस्तू देखील या पद्धतीने तयार करता येतात. दागिने वगैरे बनविण्यासाठी सिन्थेटिक रबर काम्पाउंडचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. अशा वस्तू बनविण्यासाठी रबराच्या कारखान्यात मोल्डिंग काम्पाउंड दोन घटकद्रव्यांच्या स्वरूपात मिळते. ही दोन द्रव्ये समप्रमाणात मिसळून त्यात योग्य प्रमाणात थोडा फिक्सिंग एजंट मिसळून ते मिश्रण चांगले हालवून दागिन्याच्या बनविलेल्या साच्यात ओतावे. काही मिनिटांतच ते घट्ट होते. चांगले वाळल्यावर ते साच्यातून सहज काढता येते. नंतर या रबरी दागिन्यांस योग्य तो रंग द्यावा. रबर कांपाउन्डचे बनविलेले दागिने वापरावयास चांगले व टिकाऊ असतात.

रेडिओ, रेडिओग्राम अशा वस्तू खऱ्या वापरल्यास त्या खर्चिक होतात. अशा वस्तू लाकडाच्या बनविणे नाटकातील उपयोगाच्या दृष्टीने योग्य असते.

* * *



: १५ :

प्रकाश-आयोजन

प्रकाश-आयोजनकलेचा इतिहास

प्रकाश-आयोजनतंत्राला कलेचा दर्जा प्राप्त झाल्याला शंभर वर्षांपेक्षा जास्त काळ लोटलेला नाही. त्यापूर्वी प्रकाशाचा रंगमंचावर होणार उपयोग व गेल्या शतकात प्रकाशआयोजनकलेचा झालेला विकास यासंबंधी प्रकाशआयोजकाला माहिती असण आवश्यक आहे.

भारतीय नाट्यपरंपरा सर्वांत जुनी नाट्यपरंपरा आहे असे आपण मानतो. पण प्राचीन भारतीय नाट्यकलेचे निश्चित स्वरूप कसे होते या विषयी फारसे विश्वासार्ह पुरावे उपलब्ध नसल्याने त्या काळी रंगभूमीवर प्रकाशाचा उपयोग कसा केला जात असे याविषयी काही सांगता येण्यासारखे नाही. भरतनाट्यशास्त्रात भरताने जे नाट्य-गृहांचे प्रकार सांगितले आहेत ते सर्व बंद नाट्यगृहाचेच प्रकार आहेत, त्याअर्थी संस्कृत रंगभूमीच्या काळी दिवसा नाटके होत असली तरीही नाट्यप्रयोगात प्रकाश-साधनांचा उपयोग केला जात असला पाहिजे हे नक्की. पण नाट्यशास्त्रात अगदी नाट्यगृहरचनेपासून प्रेक्षकांनी पाळावयाच्या नीतीनियमापर्यंत अनेक मुद्यांची चर्चा करणाऱ्या भरताने संस्कृत रंगमंचांवरील प्रकाशसाधनांच्या उपयोगाविषयी काहीही लिहिलेले नाही. त्यामुळे त्या वेळेच्या बंद नाट्यगृहात, मंदिरांच्या सभामंडपात व राजदरबारी जी नाटके होत त्यासाठी तत्कालीन प्रकाशसाधनांचा उपयोग कसा केला जात असे याविषयी काही सांगणे कठीण आहे.

पाश्चात्य रंगभूमीवर ग्रीक व रोमन युगांत नाटके दिवसा खुल्या नाट्यगृहांतच सादर केली जात त्यामुळे कृत्रिम प्रकाशसाधनांच्या उपयोगाचा प्रश्नच निर्माण होत नाही. नवनिर्माणयुगाच्या प्रारंभानंतरच नाटकासाठी बंद नाट्यगृहांचा उपयोग सुरू झाला. त्यामुळे प्रेक्षकांना नाटक दिसावे यासाठी प्रकाशसाधनांचा उपयोग नवनिर्माणयुगाच्या

उत्तरार्धातच सुरू झाला असे म्हणावे लागेल. प्रकाशसाधनांचा उपयोग नाटकात काही खास कलात्मकता आणण्यासाठी जाणीवपूर्वक केला जात नव्हता हे खरे, पण कित्येकवेळा अचानक कलात्मकता जाणवली तर त्याची नोंद त्या काळच्या कलारसिकांनी करून ठेवली आहे. उदाहरणार्थ, पहिल्या शतकात होऊन गेलेल्या व्हॅलेरियस् मॅक्सिनस्ने असे लिहून ठेवले आहे की,

"खुल्या नाट्यगृहात नाटक पहायला बसलेल्या प्रेक्षकांना दुपारच्या उन्हाचा त्रास होऊ नये म्हणून प्रेक्षकगृहावर लाल, पिवळ्या व निळ्या रंगाची आच्छादने घातली जात. त्यामुळे रंगमंचावर रंगीत प्रकाश पडत असे व आच्छादनाचे कापड वाऱ्याने हालले की रंगांचा आकर्षक खेळ रंगमचावर दिसे व त्यामुळे प्रेक्षकांना नाटक पहायला मजा येई."

ग्रीक रंगभूमीवर नाटके दिवसाच होत असत. त्यामुळे सूर्यप्रकाशच रंगभूमी व प्रेक्षकगृह प्रकाशित करीत असे. प्रकाशाशी संबंधित असे काही इफेक्ट्स् नाटकात आले तर ते ग्रीक प्रस्तुतीशैलीला अनुसरूनच केले जात. उदाहरणार्थ, विजेचा कडकडाट दाखवायचा असेल तर विजेसारख्या रंगवलेल्या लाकडी पट्ट्या स्कीन इमारतीच्या छपरावरून पात्रांकडे फेकत असत आणि पोषक अशा कडकडाटाचा आवाज दगडी गोटे असलेली कातडी पिशवी धातूच्या पत्र्यावर आदळून करत असत.

अंधारयुगानंतर पुनः चर्चमधून छोटी छोटी मिस्ट्री नाटके होत असत तेव्हा चर्चमधल्या मेणबत्त्यांच्या प्रकाशात, तसेच चर्चच्या रंगीत काचेच्या खिडक्यांतून येणाऱ्या प्रकाशात ही नाटके चांगली दिसत असे त्या काळच्या वर्णनात काही उल्लेख सापडत असले तरी त्याचा उपयोग जाणीवपूर्वक नाटक प्रकाशित करण्यासाठी कोणी केला असेल असे वाटत नाही. 'पॅशन' नाटकात नर्कद्वारातून आगीच्या ज्वाळा आलेल्या दाखवत व हे दृश्य जास्तीत जास्त आकर्षक व भपकेबाज करण्याचा प्रयत्न केला जाई अशी माहिती त्या काळच्या वर्णनात सापडते.

ख्रिश्चन धार्मिक नाटके अन्य शास्त्रीय नाटकांबरोबर बंद नाट्यगृहात होऊ लागल्यावर नाट्यप्रयोगात प्रकाशाची जरूर प्रथम निर्माण झाली. पण त्याहीपूर्वी तुर्कस्तानात मनोरंजनाच्या कार्यक्रमावर प्रकाश देण्यासाठी मेणबत्ती अगर त्याचप्रकारच्या दिव्याचा आणि प्रकाश परावर्तित करण्यासाठी सोनेरी परावर्तकाचा उपयोग करीत असत अशी माहिती उपलब्ध आहे.

बंद नाट्यगृहात प्रकाशसाधनांचा उपयोग करण्यामागे एकच उद्देश असे आणि तो म्हणजे प्रेक्षकांना नाटक दिसावे. त्यासाठी व्यवहारात वापरली जाणारी मशाल, पणती, मेणबत्ती व मेणबत्तीचे झुंबर अशीच प्रकाशसाधने त्यावेळी वापरली जात. नाटके दिवसाच होत असत त्यामुळे प्रकाशसाधनांचा उपयोग प्रकाशाची उणीव भरून काढण्यापुरताच मर्यादित प्रमाणात होत असे. पण नाटकाच्या प्रवेशद्वारातून होणारा सैतानाचा प्रवेश प्रभावी बनविण्यासाठी तसेच देवदूतांचा प्रवेश मंगलमय दाखविण्या-

साठी शीघ्र ज्वालाग्राही पदार्थांचा उपयोग करीत असत. १५४७ साली झालेल्या 'वॅलेत्सिॲनीस' या पॅशन नाटकाविषयी उपलब्ध असलेल्या माहितीप्रमाणे सैतान, ड्रॅगन्स आणि सर्पांच्या मुखांतून अग्निज्वाळा बाहेर पडत व चमत्कारयुक्त झगमगाटात उडत येणारे देवदूत देखील दाखविण्यात येत.

१६ व्या शतकात अमीरउमरावांच्या प्रोत्साहनाने खुल्या जागेतून बंद नाटयगृहात नाटयकलेचा प्रवेश झाला आणि प्रकाशसाधनांच्या पद्धतशीर मांडणीचा प्रयत्न आणि विचार सुरू झाला. सर्लिओ हा इटालियन् तंत्रज्ञ दिग्दर्शक हा प्रकाशविषयक आद्य विचारप्रवर्तक मानला जातो. रंगमंचावर रंगीत प्रकाश वापरून मोहक सृष्टी निर्माण करण्यासाठी सर्लिओने एक अजब युक्ती वापरली. रंगमंचावर पुढे जमिनीवर ठेवलेल्या मशालीसमोर त्याने निरनिराळ्या रंगीत द्रवांनी भरलेल्या रंगीत बाटल्या ठेवल्या. त्यामुळे रंगमंचावर रंगीत प्रकाश मिळाला. लालप्रकाशासाठी लाल रंगाचे मद्य, नारिंगी अथवा ॲम्बर रंगीत प्रकाशासाठी ॲम्बर वाईन, निळ्या प्रकाशासाठी मोरचुदाचा द्राव, व अन्य रंगासाठी वार्निश, सल्फ्युरिक ॲसिड यांसारखे द्रवपदार्थ त्याने वापरले. कालानुक्रमे नाटके रात्री होऊ लागली व प्रकाशाची गरज वाढली.

१७ व्या शतकाच्या सुरवातीस 'इनिगो जोन्स' नामक तंत्रज्ञ दिग्दर्शक 'कोर्ट मास्क' प्रकारची धार्मिक नाटके सादर करीत असे. अशा नाटकांच्या प्रस्तुतीसाठी कुशल मंचआयोजनाची गरज त्याला भासली व त्याबाबतीत सखोल विचार करून त्याने प्रस्तुतीसाठी नव्या तंत्रविज्ञानाचा उपयोग केला. युरोपातील व विशेषतः इटलीतील नाटयनिर्मितीतंत्राचा त्याने अभ्यास केला आणि इंग्लंडमध्ये पहिल्यांदा 'कोर्ट मास्क' नाटकासाठी त्याने रंगतोरणाचा (प्रोसीनियम् आर्चचा) उपयोग केला. त्यामुळे नाटयगृहाचे प्रेक्षकगृह आणि रंगमंच असे दोन स्वतंत्र भाग पडले व फ्रेमी रंगमंचाची (पिक्चर फ्रेम टाईप स्टेजची) सुरवात झाली. रंगमंचावर वापरलेल्या दिव्यापासून जास्त प्रकाश मिळविण्यासाठी त्याने इंग्रजी रंगभूमीवर प्रथम परावर्तकांचा उपयोग केला.

इ. स. १६२८ मध्ये जोसेफ फ्यूटेनबाख नावाच्या जर्मन लेखकाने रंगमंचाविषयी तसेच रंगमंचावरील प्रकाशसाधनांच्या मांडणीविषयी लिहून ठेवले आहे. त्यामध्ये रंगमंचावर दिव्यांच्या रांगा कशा लावत असत त्याची माहिती दिली आहे. त्याकाळी नटांच्यासमोर जमिनीवर ओळीने दिवे ठेवत असत व त्यांना पाददीप (फूट लाईट्स्) म्हणत असत. तसेच रंग तोरणाच्या मागे डाव्या-उजव्या बाजूस आणि वर दिवे रांगेत लावत असत व हे दिवे प्रेक्षकांना दिसणार नाहीत याची काळजी घेतली जाई.

१७ व्या शतकात सुरू झालेली प्रकाशसाधनांच्या मांडणीची वरील पद्धत रंगमंचावर २० व्या शतकांत विजेच्या दिव्यांचा उपयोग सुरू झाल्यावरदेखील प्रचारात होती व आधुनिक रंगमंचावरदेखील प्रकाशसाधनांची मांडणी काहीशी त्याच पद्धतीने करण्यात येते. रंगमंचावर वापरलेल्या दिव्यांत मेणबत्त्या वापरल्या जात. चरबीपासून

बनविलेल्या मेणबत्त्यांचा प्रकाश किंचित लालसर असे. त्यामुळे जास्त सफेत प्रकाशासाठी मेणाच्या मेणबत्त्यांचा उपयोग केला जाई. परंतु या मेणाच्या मेणबत्त्या महाग असल्यामुळे त्यांचा उपयोग महत्त्वाच्या प्रसंगीच नाटकांतून करत. या प्रकारच्या प्रकाशयोजनेमुळे रंगमंचावर आग लागण्याची भीती असे त्यामुळे आगप्रतिबंधक उपाययोजना नाट्यगृहात नेहमी तयार ठेवावी लागे. लांबच लांब काठ्यांच्या टोकाला स्पंज बांधून ते पाण्यात भिजवून आग विझविण्यासाठी नेहमी तयार ठेवत असत. विजेच्या दिव्यांचे युग युरोपात सुरू होऊनदेखील शंभर वर्षे उलटून गेली असली तरी आगप्रतिबंधक उपायांच्या बाबतीत कमालीची काळजी पाश्चात्य रंगभूमीवर घेतली जाते. तशी ती आपल्या देशात घेतली जात नाही. पाददीपांना त्याकाळी 'फ्लोट लाईट' म्हणत असत, कारण पाददीप म्हणून वापरलेल्या दिव्यात तेव्हा तेलांत तरंगणाऱ्या वाती वापरत असत.

१८ व्या शतकात तेलाच्या खुल्या वातींच्या दिव्याचा उपयोग कमी होत गेला, व त्याऐवजी काचा बसविलेल्या आरघिणींचा व झुंबरांचा उपयोग होऊ लागला. त्यामुळे अधिक उज्ज्वल प्रकाश मिळू लागला. तेलाच्या दिव्यांतील वातींचा जळलेला भाग साफसूफ करून दिवा प्रज्वलित राखण्यासाठी (स्नफिंग) एका खास रंगकर्मचाऱ्याची योजना करण्यात येऊ लागली. त्यास 'स्नफ बॉय' म्हणत असत. चालू नाटकांत चपळाईने दिव्यांची साफसफाई करणारा चित्रविचित्र पोशाखातील हा स्नफ बॉय नाट्यप्रयोगाचे खास आकर्षण बनत असे. नाटकासाठी रंगीत प्रकाश वापरणे आता रूढ झाले होते व पाददीपासमोर रंगीत काचा ठेवून रंगमचावर रंगीत प्रकाश दिला जाई. दिव्यापुढील रंगीत काचा बदलण्यासाठी खास यांत्रिक व्यवस्था असे.

१९ व्या शतकाच्या सुरवातीस रंगमंच प्रकाशित करण्यासाठी गॅसलाईट्सचा उपयोग सुरू झाला. कॅल्शियम् कार्बाईड नावाच्या एका रासायनिक पदार्थावर हळू हळू पाण्याचे थेंब टाकल्याने पाणी व कॅल्शियम कार्बाईड यांच्यातील रासायनिक प्रक्रियेने ॲसिटीलीन नावाचा ज्वालाग्राही वायू तयार केला जाई. व हा वायू तयार करण्याच्या यंत्रापासून नळ्यांनी वायूचा पुरवठा दिव्यापर्यंत केला जाई. दिव्यांत या वायूच्या ज्वलनाने स्वच्छ पांढरा प्रकाश मिळत असे व तो 'वायूप्रकाश' (गॅसलाईट) या नावाने ओळखला जाई. दिव्याला होणारा वायूचा पुरवठा कमी जास्त करून प्रकाशाची तीव्रता बदलणे शक्य होऊ लागले व प्रकाशाच्या मंदनाने (डिमिंगने) काही नाटकीय परिणाम साधण्याचे प्रयत्न होऊ लागले. रंगमंच प्रकाशाच्या इतिहासातला हाच पहिला डिमरचा उपयोग असे म्हणावे लागेल. प्रकाशाची तीव्रता बदलून काही नाटकीय परिणाम साधता येतो याची कल्पना वायुप्रकाशामुळे प्रथम नाट्यकलाकाराला आली व दिशासूचक प्रकाशयोजनचा उपयोग नाट्यप्रसंगात होऊ लागला. रंगमंचाच्या एका बाजूकडील दिव्यांचा वायूचा पुरवठा कमी करून ते मंद केले जात व त्याचवेळी दुसऱ्या बाजूकडून येणारा पूर्ण प्रकाश येई. त्यामुळे एका विशिष्ट दिशेने

प्रकाश येतो असे दाखविता येई. मेणवत्तीच्या किंवा तेलाच्या दिव्याच्या प्रकाशापेक्षा वायुप्रकाश जास्त शुभ्र होता. तो अधिक शुभ्र वनविण्यासाठी पेट्रोमॅक्समध्ये वापरतात तसल्या 'मॅन्टल्स'चा उपयोग केला जाऊ लागला. वायुप्रकाशाचा उपयोग १८७९ सालापर्यंत रंगमंचावर होत असे. पण त्यापूर्वी आणखी एकदोन प्रकारच्या दिव्यांचा उपयोग रंगमंचावर केला जाई.

(१) **लाईम लाईट** – ऑक्सिजन आणि हायड्रोजन हे दोन वायू दोन स्वतंत्र नलिकांमधून आणून बादलीसारख्या आकाराच्या एका खास साधनात ठेवलेल्या लाईमच्या बिंदूवर प्रज्वलित केले जात. हायड्रोजन ज्योतीच्या उष्णतेमुळे लाईमचा बिंदू चमके वा त्याचा शुभ्र प्रकाश मिळे. बादलीसारख्या आकाराच्या या उपकरणात लाईमच्या बिंदूमागे परावर्तक बसवला जाई व समोर बहिर्गोल भिंग बसवून तीव्र प्रकाशपुंज मिळत असे. रंगभूमीच्या इतिहासातला हा पहिला पुंजदीप (स्पॉट् लाईट्) असे म्हटले तरी चालेल. अशा पुंजदीपामुळे दिशासूचक प्रकाश शक्य झाला व त्यामुळे मंचमुख-प्रकाश-योजना (फ्रंट ऑफ दि हाऊस लाईटिंग F. O. H. Lighting) शक्य झाली. १९५० पर्यंत रंगमंचावर लाईम लाईटचा उपयोग होत होता.

(२) **पेट्रोमॅक्स लाईट** – विजेचे दिवे रंगभूमीवर वापरण्याची सुरवात होण्यापूर्वी रॉकेलच्या वत्यांचा उपयोग (पेट्रोमॅक्स) रंगभूमीवर होत असे. मराठी रंगभूमीवर फिरत्या नाटक कंपन्या १९३० पर्यंत पेट्रोमॅक्सचा उपयोग करीत असत.

(३) **आर्क लॅम्प** – १९ व्या शतकाच्या पूर्वार्धात विजेचा शोध लागला होता तरीही १८७० पर्यंत रंगमंचावर विद्युत् प्रकाशाचा उपयोग झाला नाही. १८७० मध्ये आर्क लॅम्पचा रंगभूमीवर प्रथम उपयोग झाला. विजेच्या धनाग्र व ऋणाग्रात थोडे अंतर ठेवून विजेच्या प्रवाहाचे सहाय्याने ठिणगी पाडून त्याचा निर्माण होणारा प्रकाश आर्क लॅम्पमध्ये उपयोगात आणला जाई. लाईम लाईटप्रमाणे आणि परावर्तक व पुढे भिंग वापरून आर्कलॅम्पचा पुंजदीप म्हणून पण उपयोग होई व मंचमुखप्रकाश-साधन म्हणूनदेखील त्याचा उपयोग केला जाई. डिमरच्या सहाय्याने आर्क लॅम्पचे मंदनदेखील होऊ शकत असे.

१८८० साली विजेच्या दिव्यांचा उपयोग होऊ लागला व तेव्हापासून निरनिराळे दीप, मंदक व रंगीत फिल्टर्स यांचा उपयोग होऊ लागला व प्रकाश-आयोजनात क्रांती घडून आली. पूर्वी ट्यूब लाईटचे मंदन शक्य नसे, पण आता मंदकावर चालतील अशा ट्यूबज् देखील अमेरिकेत तयार होऊ लागल्या आहेत. या ट्यूब लाईट्स्चाच नव्हे तर लेझर किरणांचा उपयोग देखील स्टेज इफेक्ट्ससाठी केला जाऊ लागला आहे. अगदी सुरवातीच्या काळात रंगमंचावरील नाटक प्रेक्षकांना चांगले दिसावे म्हणून प्रकाशाचा उपयोग होऊ लागला. पण विजेच्या शोधानंतर विद्युत्गतीने प्रकाशआयोजनाचा कला म्हणून विकास शक्य झाला.

नाटक सुरू करण्यापूर्वी प्रेक्षकगृहातील दिवे मालविण्याची पद्धत केव्हा सुरू झाली ते सांगणे कठीण असले तरी एका किरकोळ अपघातामुळे ती प्रथा सुरू करण्याचे नाट्यकलाकाराला सुचले असे म्हणतात. वायुदीपांचा उपयोग रंगमंचावर होई त्याकाळी एकदा प्रेक्षकगृहाकडे वायूचा पुरवठा करणाऱ्या वायूनलिकांत काही बिघाड झाल्याने नाटक चालू असताना वायूचा पुरवठा बंद झाला व प्रेक्षकगृहातील दिवे अचानक विझले व नाटक नेहमीपेक्षा चांगले दिसत असल्याचे प्रेक्षकांच्या लक्षात आले व तेव्हापासून नाट्यप्रयोगाचे वेळी प्रेक्षकांना अंधारात ठेवण्याची प्रथा पडली.

वास्तवाभास निर्माण करण्यासाठी प्रकाशाचा उपयोग 'रिचर्ड वॅग्नेर' याने आपल्या ऑपेरा नाटकासाठी पहिल्यांदा केला. सर्लिओ व इनिगो जोन्स यांच्या युगापासून सुरू झालेली दिव्यांच्या मांडणीची व्यवस्था १९ व्या शतकाच्या सुरवातीपर्यंत तशीच चालू होती. पाददीपांचा उपयोग वास्तवाभासाच्या दृष्टीने मारक ठरतो. कारण त्यामुळे दृश्यबंधावर पात्रांवर निर्माण होणारे छायाप्रकाश अनैसर्गिक होतात म्हणून पाददीपांच्या उपयोगाविरुद्ध ओरड १८३० पासून सुरू झाली होती. एमिल झोलाला ही ओरड रास्त वाटली व त्याची नाटके करणाऱ्या ज्यां आन्त्वाने पाददीपांचा उपयोग टाळला, हे खरे असले तरी पाददीपांचा उपयोग आडोल्फ आप्पिया व गॉर्डन क्रेग यांच्या आगमनापर्यंत चालूच होता. १८९५ ते १९०५ या काळातील आडोल्फ आप्पिया व गॉर्डन क्रेग यांच्या क्रांतिकारक विचारसरणीवर आधारित अनेक नव्या प्रयोगांमुळे प्रकाश-आयोजनात आमूलाग्र बदल झाले व प्रकाश-आयोजनाला खऱ्या अर्थाने एक प्रभावी कला, अभिव्यक्तीचे एक परिणामकारक साधन म्हणून मान्यता मिळाली. रंगमंचावर दृश्यबंधाने निर्माण केलेला भपका प्रेक्षकांच्या नजरेत भरावा याचसाठी प्रकाशाचा उपयोग न करता रंगमंचावरील कार्यव्यापाराला सहाय्यभूत होईल अशा पद्धतीने प्रकाशआयोजन करण्याचा प्रयत्न पहिल्यांदा आडोल्फ आप्पियाने केला. रंगमंचावर यथार्थ त्रिपरिमित (थ्री डायमेन्शनल) सृष्टी उभी करून छायाप्रकाशाच्या द्वारे त्या सृष्टीला बोलकी करण्याचा यशस्वी प्रयत्न आप्पियाने केला. संगीताप्रमाणेच प्रेक्षकांच्या हृदयाचा ठाव घेण्याचे सामर्थ्य कलात्मक प्रकाशरचनेत असते व प्रकाशाच्या या सामर्थ्याचा उपयोग नाटकाचा हेतू प्रेक्षकगृहात प्रभावीपणे प्रक्षेपित करण्यासाठी झाला पाहिजे हा विचार रंगभूमीवर रुजविला व संगीताच्या ऑर्केस्ट्रेशनप्रमाणे विविध साधनांपासून मिळणाऱ्या प्रकाशाचे ऑर्केस्ट्रेशन करून प्रकाशआयोजकाने प्रकाशाच्या सामर्थ्याचा जास्तीत जास्त उपयोग केला पाहिजे हे नाट्यकलाकाराला आप्पियाने पटवून दिले. वॅग्नरच्या 'झीगफ्रीड' नावाच्या ऑपेरा नाटकात जंगलात हिंडणाऱ्या नायकाला वाऱ्याने डोलणाऱ्या वृक्षांच्या पानांचे गुंजन ऐकू येते या प्रसंगाच्या दृश्य व प्रकाशयोजनेबद्दल आप्पिया लिहितो, "या प्रसंगासाठी मात्र जंगलाचा आभास निर्माण करून भागणार नाही, पण जंगलाच्या वातावरणात हिंडणाऱ्या मानवांचा आभास निर्माण केला पाहिजे. प्रेक्षकांना गतिमान छाया-प्रकाशात 'झीगफ्रीड' पहावयास मिळाला

पाहिजे, काही मंचयुक्तीच्या आधारे हालविलेल्या जंगल लोक नाट्यवस्तू दाखवून हे साध्य होणार नाही. "

थोडक्यात आप्पियाने त्रिपरिमित (थ्री डायमेन्शनल) मनोवैज्ञानिक (सायकॉलॉजिकल) तसेच विविध रचनांच्या आविष्कारासाठी योग्य अशा प्रकाशयोजनेची मागणी केली, आणि गॉर्डन क्रेगने ती मागणी उचलून धरली.

१९०२ मध्ये 'मारियानो फॉर्च्युनी' नामक इटालियन् तंत्रज्ञाने काही जर्मन तंत्रज्ञांच्या मदतीने रंगमंचावर प्रकाशसाधनांच्या सहाय्याने आकाशाचा वास्तव आभास निर्माण करण्यासाठी प्लास्टरच्या घुमटाचा (प्लास्टर्ड डोम स्काय) उपयोग केला. आणि प्रकाशसाधनांचा प्रत्यक्ष प्रकाश न वापरता परावर्तित प्रकाशाचा उपयोग केला. परावर्तकासाठी लाल, निळ्या व हिरव्या रंगाची कापडे त्याने वापरली, त्यामुळे घुमट व अभिनयक्षेत्र प्रकाशित करण्यासाठी मुलायम रंगीत प्रकाश उपलब्ध होऊ शकला. गगनिकेच्या जागी घुमटाचा उपयोग लोकप्रिय होऊ शकला नाही कारण दृश्यांतराला त्याची अडचण होऊ लागली. रंगीत कापडाच्या बनविलेल्या परावर्तकांच्या ऐवजी रंगीत प्रकाशासाठी रंगीत काचा, जिलेटिन, व सिनेगॉईड्स् या सारख्या रंगमाध्यमांचा उपयोग जास्त व्यवहार्य ठरला.

प्रकाशआयोजनाला कलेचा दर्जा मिळवून देण्यासाठी आजवर खालील गोष्टी प्रेरणारूप ठरल्या आहेत.

(१) विशिष्ट आयोजनाची गरज निर्माण करणारे नाटककार.

(२) प्रयोगशील हौशी नाटकमंडळ्या.

(३) नव्या नव्या प्रकाशसाधनांची गरज निर्माण करणारी चलत्चित्रसृष्टी.

(४) नवनवी प्रकाशसाधने शोधून काढणारे कारखाने.

(५) छायाचित्रकला.

(६) दूरदर्शनकला.

मराठी रंगभूमीवर १९३० पर्यंत पेट्रोमॅक्सचाच वापर प्रकाशासाठी होत असे. त्या नंतर मोठ्या शहरांत विद्युतदीपांचा उपयोग होऊ लागला. पण बरीच वर्षे विजेच्या फ्लड लाईट्स्चाच उपयोग मराठी रंगभूमीवर होत असे. आता स्पॉट्स् व इतर अद्यावत् प्रकाशसाधने आणि डिमर्सचा उपयोग होऊ लागला असला तरी प्रकाश-आयोजनाच्या विविध गरजा ध्यानी घेऊन तशा सोयी नाट्यगृहात उपलब्ध करून देण्याची गरज आमच्या आर्किटेक्ट्सना भासत नाही, व योग्य त्या सोयी उपलब्ध झाल्या असल्या तरी त्यांचा भरपूर उपयोग आमचे प्रकाशआयोजक अद्याप करत नाहीत.

नाट्यनिर्मितीत प्रकाशआयोजनाचे महत्त्व आणि कार्य

नाट्यनिर्मितीतील प्रकाशाचे महत्त्व खालील मुद्यावर अवलंबून असते.

(१) प्रकाशाचे गुणधर्म.

(२) प्रकाशसाधनांची क्षमता.

(३) प्रकाश-आयोजकाची निरीक्षणक्षमता आणि कल्पनाशक्ती.

(४) प्रकाशाचा प्रेक्षकांच्या मनावर होणारा परिणाम...वगैरे.

प्रकाशाचा रंग, तीव्रता, प्रकाशामुळे निर्माण होऊ शकणारी रूपे (फॉर्मस्) आणि प्रकाशाची हालचाल (मूव्हमेन्ट) या प्रकाशाच्या विविध गुणधर्मांचा उपयोग प्रकाशआयोजकाची निरीक्षणक्षमता व कल्पनाशक्ती यांवर अवलंबून आहे. त्यासाठी प्रकाशआयोजकाने निसर्गात विखुरलेले अनेक रंग, सकाळपासून सायंकाळपर्यंत व सायंकाळपासून सकाळपर्यंत निसर्गरंगांत आणि निसर्गरूपांत घडून येणारी स्थित्यंतरे आणि त्यांचा मानवी जीवनावर होणारा परिणाम, या सर्वांचा सखोल अभ्यास केला पाहिजे. समय पालटतो तसे नैसर्गिक प्रकाशाच्या रंगात व दिशेत बदल होत जातात. आणि प्रत्येक प्रकाशरंगाचा काही विशिष्ट मनोवैज्ञानिक परिणाम असतो. त्याची माहिती प्रकाशआयोजकाला असली पाहिजे. प्रकाशाचा रंग, रूप, आणि हालचाल यांचा विभिन्न प्रकाशसाधनांच्या मदतीने कसा उपयोग करायचा व त्याचा प्रेक्षकांच्या मनावर काय परिणाम होऊ शकेल हे पाहण्यासाठी प्रकाशआयोजकाने विविध प्रयोग करून पहायला सिद्ध असले पाहिजे, व त्यायोगे स्वतःचे असे काही आडाखे तयार केले पाहिजेत.

प्रकाशआयोजनाद्वारे खालील उद्दिष्टे साध्य करण्याचा प्रयत्न आयोजकाने केला पाहिजे.

(१) दृश्यमानता (व्हिजिबिलिटी).

(२) वास्तवाभास (रियालिस्टिक इफेक्ट).

(३) रचनात्मक परिणाम (कॉम्पोझिशन ॲण्ड डिझाईन).

(४) त्रिपरिमित अभिव्यक्ती (प्लास्टिक एक्सप्रेशन).

(५) मनोवैज्ञानिक परिणाम (सायकॉलॉजिकल इफेक्ट).

(१) दृश्यमानता

रंगमंचावर होणारे सर्व कार्यव्यापार प्रेक्षकांना दिसले पाहिजेत ही प्रकाशाच्या उपयोगामागील किमान अपेक्षा आहे असे म्हटले तरी चालेल. प्रकाशाचा रंगमंचावरील हा मूलभूत उपयोग आहे. अगदी प्रारंभीच्या काळात याच दृष्टीने प्रकाशाचा विचार केला गेला. पूर्वीच्या काळी जी प्रकाशसाधने वापरली जात त्यामुळे रंगमंचाचा जास्तीत जास्त अभिनयअवकाश प्रकाशित होत असे, त्यामुळे अभिनयाच्या दृष्टीने आवश्यक अभिनयअवकाशाबरोबरच अनावश्यक अभिनयअवकाश प्रकाशित होत असे. पण पुंजदीपामुळे (स्पॉटमुळे) चयनशील प्रकाश आयोजन (सिलेक्टिव लाइट डिझाइनिंग) शक्य झाले. त्यामुळे अभिनयाच्या दृष्टीने व आभास निर्माण करण्याच्या दृष्टीने अभिनयअवकाशाचा आवश्यक तेवढा भागच प्रकाशित करून त्यावर प्रेक्षकांचे लक्ष केन्द्रित करणे शक्य झाले.

दृश्यमानतेचे दृष्टीने प्रकाशसाधनांचे स्थूलमानाने दोन भाग पडतात.

(१) सर्वसाधारण प्रकाशनाची साधने (जनरल इल्युमिनेशन).

(२) विशिष्ट प्रकाशनाची साधने (सिलेक्टिव्ह किंवा स्पेसिफिक इल्युमिनेशन).

पूरदीपा (फ्लड लाईट) मुळे समग्र अभिनयअवकाश प्रकाशित होतो म्हणून सर्वसाधारण प्रकाशनासाठी रंगमंचावर पूरदीपाचा उपयोग करतात. पुंज दीपा (स्पॉट) मुळे अभिनयअवकाशाचा विशिष्ट भागच प्रकाशित होतो. त्यामुळे विशिष्ट किंवा चयनशील (सिलेक्टिव्ह इल्युमिनेशन) साठी रंगमंचावर पुंजदीपाचा उपयोग करतात. (विविध प्रकाशसाधनांसंबंधी स्वतंत्र माहिती वेगळ्या प्रकरणात दिली आहे.)

पुंजदीपाचा उपयोग व्हावयाला लागण्यापूर्वी रंगमंचावर सर्वसाधारण प्रकाश-आयोजन केले जात असे, व त्यामुळे समग्र अभिनयअवकाश प्रकाशित होई. त्यामुळे अभिनयाचे दृष्टीने आवश्यक ते सर्व प्रेक्षकांना दिसत असे पण अनावश्यक गोष्टीदेखील दिसत. त्यामुळे नाटकाच्या समग्र परिणामाचे दृष्टीने ते बाधक होई. पात्रांचा अभिनय व कार्यव्यापार यावर प्रेक्षकांचे लक्ष संपूर्णपणे केन्द्रित होऊ शकत नसे. अभिनयाचे दृष्टीने आवश्यक तेवढाच अभिनयअवकाश प्रकाशित करता आला तर प्रेक्षकांचे लक्ष त्यावर चांगल्या तऱ्हेने केन्द्रित होऊ शकेल या कल्पनेतूनच रंगमंचावर पुंजदीपाचा (स्पॉटचा) उपयोग सुरू झाला. पुंजदीपाद्वारे मिळणारा चयनशील प्रकाश बऱ्याच शैलींना व दृश्यबंधप्रकारांना पोषक ठरतो. सरळ वास्तव-वाद, आभासवाद, प्रतीकवाद, रीतीवाद, अभिव्यक्तिवाद, विधायकवाद आणि रूपवाद या शैलींसाठी उभ्या केलेल्या दृश्यबंधाच्या विविध एककांत एकसूत्रता निर्माण कर-ण्याचे कार्य चयनशील प्रकाशामुळेच शक्य होते. वास्तववादी दृश्यबंधांत देखील वास्तवता निर्माण करण्यासाठी वापरलेल्या कृत्रिम साधनांची कृत्रिमता झाकण्यासाठी चयनशील प्रकाशाची आवश्यकता असते.

अभिनयअवकाश प्रकाशित करण्यासाठी आता प्रामुख्याने पुंजदीपाचाच उपयोग केला जातो. मंचमुख (फ्रंट ऑफ दि हाऊस) पुंजदीप व पहिल्या झालरी मागे बसविलेले पुंजदीप यांचाच उपयोग अभिनयअवकाश प्रकाशित करण्यासाठी केला जातो. या विविध पुंजदीपांमुळे पात्रांच्या पडणाऱ्या सावल्यांचा परिणाम कमी करण्यासाठी रंगमंचावर वरून पूरदीपाचा प्रकाश देतात. ह्या सर्व साधनांनी अभिनयअवकाशावर दिलेला प्रकाश अशा तऱ्हेने द्यावयाचा असतो की रंगमंचावर दृश्यबंध किंवा मंचवस्तू नसतील व फक्त पार्श्वफलक आणि झालरी व मागचा पडदा असेल तर प्रकाशामुळे फक्त रंगमंचाची जमीनच दिसेल. झालरी, पार्श्वफलक व मागच्या पडद्यावर प्रकाश सांडणार नाही व रंगमंचावर दृश्यबंध व अन्य मंचवस्तू असतील तर त्यांचा आवश्यक तेवढा भागच प्रकाशित होईल आणि पात्रांचे दर्शन व्यवस्थित होईल.

जुन्या रंगभूमीचे अभिमानी लोक नव्या प्रकाशतंत्राबद्दल नापसंती व्यक्त

करताना म्हणतात की हल्लीचे प्रकाशआयोजक रंगमंच प्रकाशित करण्याऐवजी रंगमंचावर अंधारच जास्त करतात. या बाबतीत आडोल्फ आप्पियाचे विचार फार उद्‌बोधक ठरतील. तो म्हणतो की चांगल्या प्रकाशआयोजकाला रंगमंचावर अंधाराचा उपयोग कसा करायचा हे माहीत असले पाहिजे. कारण नाटकांतील अभिनयाचा प्रेक्षकांवर योग्य प्रभाव पाडायचा असेल तर रंगमंचाचा कोणता भाग अंधारात ठेवायचा हे प्रकाशआयोजकला ठरविता आले पाहिजे.

एखाद्या प्रसंगात रंगमंचावर अंधारमय वातावरण दाखवावयाचे असेल तर अशा दृश्यात प्रकाशआयोजन करताना अंधार जाणवला पाहिजे पण प्रसंग प्रेक्षकांना व्यवस्थित दिसला पाहिजे याची खबरदारी घेणे आवश्यक असते. अशावेळी सर्वसाधारण प्रकाशनासाठी निळ्या प्रकाशाचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. अशा निळ्या प्रकाशाने निर्माण केलेल्या अंधकारमय वातावरणात एखाद्या कोपऱ्यात असलेल्या दिव्याचा नारिंगी किंवा ॲम्बर प्रकाश अंधाराचा परिणाम वाढवतो व त्यात होणारा अभिनयही प्रेक्षकांना चांगल्याप्रकारे दिसू शकतो.

एका कॉमेडी नाटकातली सर्व कथा अंधारातच घडते. नाटकाच्या नायकाने त्याच्या प्रेयसीला स्वतःचाच ब्लॉक आहे असे सांगून मित्राच्या रिकाम्या ब्लॉकवर भेटायला बोलावलेले असते. पण अचानक सर्व इमारतीचाच फ्यूज उडतो, व नाटकाचे सर्व कथानक अंधारातच घडते. या नाटकात अंधारातली सर्व दृश्ये पूर्ण प्रकाशात केली होती व अंधारपात्रांनी अभिनयाद्वारे सिद्ध केला. ज्यावेळी काडयाची पेटी किंवा सिगारेट लायटरच्या सहाय्याने नाटकातील काही पात्रे काही पाहण्याचा प्रयत्न करत तेव्हा फक्त पेटत्या काडीचा किंवा लायटरचाच प्रकाश असे व बाकीच्या वेळी संपूर्ण प्रकाशात पात्रांच्या अभिनयातूनच संपूर्ण अंधार दाखविला जाई.

(२) वास्तव आभास

नाटकांत आवश्यक तेवढा वास्तव आभास निर्माण करण्यासाठी प्रकाशाचा फार चांगला उपयोग होऊ शकतो. नाटकाच्या प्रसंगांत सूचित केलेल्या समयानुसार वातावरण प्रकाश व रंगांच्या सहाय्याने निर्माण करणे यालाच प्रकाशाचा वास्तवाभासी उपयोग असे म्हणतात. रंगमंचावर वास्तवाभासी वातावरण निर्माण करण्यासाठी प्रकाशआयोजकाने सूर्योदय, सूर्यास्त, मध्यान्ह, पहाट, अंधारमय रात्र, चांदणी रात्र अशा विविध समयी प्रत्यक्षात बाह्य व आंतरदृश्यांत विविध प्रकाशरंगांच्या रचना पाहिल्या पाहिजेत व त्यांचा अभ्यास केला पाहिजे. घराच्या आतील दिवसाचे दृश्य असेल तर खिडक्या-दारांतून येणारा सूर्यप्रकाश व घरांतील रंगीत भिंतींवर परावर्तित होऊन येणारा प्रकाश यामुळे घरांचा आतील भाग कसा प्रकाशित होतो ते पाहून तशी प्रकाशयोजना करून त्या आंतरदृश्यात वास्तव आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. बाह्य दृश्यात वास्तवाभास निर्माण करण्यात गगनिकेचा उपयोग आवश्यक असतो.

गगनिका म्हणजे अभिनयक्षेत्राच्या मागील बाजूस बसविलेला ऑफव्हाईट किंवा ग्रे रंगाचा वर्तुळाकार पडदा. या पडद्यावर वरून पूरदीपाच्या (फ्लडलाईट्सच्या) सहाय्याने निळा प्रकाश दिल्यास क्षितिजाला जाऊन भिडणाऱ्या अथांग आकाशाच्या खोलीचा (डेप्थचा) आभास चांगला निर्माण होतो. या आकाशाच्या रंगांत वेळेनुसार होणारे बदल दाखवून त्या त्या वेळेचा वास्तव परिणाम साधता येतो. सूर्योदय किंवा सूर्यास्त दाखविण्यासाठी गगनिकेवर (सायक्लोरामावर) खालच्या कोपऱ्यातून लाल अगर नारिंगी प्रकाश टाकावा (सायक्लोरामा– गगनिकेचा वास्तव दृश्याभास निर्माण करण्यासाठी कसा उपयोग होऊ शकतो या बाबतीत पुढे रचनात्मक प्रकाश (लाइट फॉर कॉम्पोझिशन ॲण्ड डिझाईन) या मुद्यावर चर्चा करताना जास्त माहिती दिली आहे.) साधारणपणे पाददीपांचा उपयोग अनैसर्गिक परिणाम करणारा समजला जात असला तरी वास्तव वातावरण निर्मितीसाठी पाददीपांचा उपयोग चांगल्या प्रकारे होऊ शकतो. बाह्य दृश्यांत हिरव्या कुरणावरून परावर्तित होऊन मिळणारा फिकट हिरवा प्रकाश दाखविण्यासाठी पाददीपाचा प्रकाश उपयोगी पडेल. पर्वतशिखरावरील वातावरण निर्मिण्यासाठी देखील पाददीपाचा उपयोग होऊ शकतो. कारण उंच शिखरावरून पाहिले तर क्षितिज रेषा नेहमीपेक्षा बरीच खाली असते, व सूर्योदय वा सूर्यास्ताचे वेळी प्रकाश किंचित खालूनच येतो. १९६३ साली साहित्य संघाने केलेल्या द. ग. गोडसे कृत ' राजियाचा पुत्र अपराधी देखा ' या नाटकात टकमक टोकावरील दृश्य दाखविताना पाददीपांचा फार सुरेख उपयोग केला होता.

बाह्य आणि आंतरदृश्यांत विविध समयसूचक विविध रंग वापरता येतात. उदाहरणार्थ, उष:काल अथवा संध्याकाळसाठी नारिंगी, ॲम्बर अथवा पिवळा प्रकाश, सकाळ अथवा सायंकाळसाठी फिकट गुलाबी प्रकाश, मध्यान्ह समयासाठी स्टील ब्ल्यू प्रकाश, अंधाऱ्या रात्रीसाठी गडद निळा रंग व चांदण्या रात्रीसाठी मोरपंखी रंगाचा प्रकाश यांचा उपयोग होऊ शकतो. रात्रीचे बाह्य किंवा आंतरदृश्य उभारताना वास्तवाभासाच्या दृष्टीने प्रकाशआयोजकाची जबाबदारी वाढते. कारण, प्रसंगाची दृश्यमानता कायम ठेवून वास्तव आभास निर्माण करावयाचा असतो. अंधाराचे वातावरण दाखविण्यासाठी गडद निळया रंगाचा उपयोग करून दृश्यांत जी कृत्रिम प्रकाशसाधने वापरली असतील त्या साधनांपासून येणारा प्रकाश दाखविण्यासाठी दिशासूचक प्रकाशाचा उपयोग करावा लागतो. रात्रीच्या आंतरदृश्यांत भरपूर दिवे वापरले असले तरी त्या दिव्यापासून मिळणारा प्रकाश भासविण्यासाठी दिशासूचक प्रकाशाचा उपयोग करावा लागतो. कित्येक वेळा अंधारमय वातावरण दाखविण्यासाठी सर्वसाधारण प्रकाश कमी वापरला तर पात्रांचा अभिनय व्यवस्थित दिसावा यासाठी अनुगामी पुंजदीपाचा (फॉलो स्पॉटचा) उपयोग करावा. पण फॉलो स्पॉटचा उपयोग करायचा असेल तर तो बसविण्यासाठी योग्य जागा हवी. भारतात अगदी अलीकडच्या काळातसुद्धा जी नाट्यगृहे बांधली आहेत त्यांत फॉलो स्पॉट बसविता यावा अशी जागा

उपलब्ध करून देण्याचा विचार झाला आहे असे वाटत नाही. अनुगामी पुंजदीप किंवा फॉलो स्पॉटच्या मदतीने रंगमंचावर प्रकाशाच्या गतीचा सुद्धा वास्तवाभासासाठी उपयोग करून घेता येईल. उदाहरणार्थ, अंधारमय वातावरणात एखादे पात्र पणतीच्या किंवा छोट्या दिव्याच्या अगर कंदिलाच्या प्रकाशात काही हालचाली करत असल्याचे दाखवायचे असेल तर त्या दिव्याच्या प्रकाशाला पूरक प्रकाश म्हणून अनुगामी पुंजदीपाचा चांगला उपयोग होऊ शकतो.

(३) **रचनात्मक प्रकाश** (लाईट फॉर कॉम्पोझिशन ॲण्ड डिझाइन)

दृश्यरचनेला मदतरूप होण्याचे कार्य देखील प्रकाश आयोजनाद्वारे करावे लागते, व या कामी गगनिकेचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. प्रक्षेपण-दीपाच्या सहाय्याने गगनिकेवर दृश्ये प्रक्षेपित करून योग्य ती पार्श्वभूमी तयार करता येते. काही यांत्रिक युक्तीच्या सहाय्याने फिरत्या स्लाईड्स्चा उपयोग करून गगनिकेवर प्रक्षेपित केलेल्या दृश्यात हालचाल दाखवून जिवंतपणा आणता येतो. उदाहरणार्थ – नदीचा प्रवाह, समुद्राच्या लाटा, आगीच्या ज्वाळा, गतिमान ढग इत्यादी. प्रोजेक्टर किंवा अन्य-साधनांच्या आधारे गगनिकेवर चंद्रबिंब, सूर्यबिंब व तारेदेखील दाखविता येतात. अमावास्येची काळी रात्र दाखविण्यासाठी ऑफव्हाईट किंवा राखी रंगाच्या गगनिकेचा उपयोग होत नाही. त्यासाठी गडद निळ्या रंगाचा पडदा वापरून त्यावर निळा प्रकाश टाकला तर योग्य तो परिणाम दिसून येतो. आकाशात तारे दाखविण्यासाठी विजेचे बारीक दिवे गगनिकेमागून लावले की योग्य आभास निर्माण होतो. सूर्यबिंब व चंद्रबिंब दाखविण्यासाठी योग्य आकाराच्या पूरदीपावर दुधी काच बसवून तो गगनिकेमागे, गग-निकेकडे तोंड करून, गगनिकेला लागूनच टांगावा व त्यावर जरूरीप्रमाणे नारिंगी किंवा मोरपंखी रंगाचा जिलेटिन कागद लावावा. चंद्रकोर दाखवावयाची असल्यास पूरदीपावर बसविलेल्या दुधी काचेला चंद्रकोर दिसेल असा काळा रंग द्यावा. दृश्यबंधात शेकोटी अगर शेगडीमध्ये अग्नीचा आभास दाखवावयाचा असेल तर त्यासाठीही प्रकाशाचा उपयोग होऊ शकतो. शेकोटीच्या लाकडांत किंवा शेगडीच्या कोळश्यांत तांबडा जिलेटिन पेपर गुंडाळून लहानसा दिवा ठेवला व त्यातून धूर येताना दाखविला की योग्य तो आभास निर्माण करता येतो. पाश्चात्य रंगभूमीवर अभिनयअवकाशासाठी वापरलेल्या प्रकाश-साधनांचाच दृश्यबंध प्रकाशित करण्यासाठी सहसा वापर करत नाहीत. दृश्यबंधाचा आवश्यक तेवढा भाग प्रकाशित करण्यासाठी वेगळीच प्रकाशसाधने वापरलेली असतात. रंगयोजना व प्रकाशदिशा बदलून संपूर्ण दृश्यांतर त्यामुळे सुचविता येते. एखादा पृष्ठभाग ज्या रंगाचा असेल त्याच रंगाचा प्रकाश त्या पृष्ठभागावर टाकल्यास त्या पृष्ठभागात कमालीचा जिवंतपणा येतो. या गोष्टीचा उपयोग दृश्याभासात करून घेता येणे शक्य आहे. उदाहरणार्थ, धगधगणारे निखारे दाखवायचे असतील तर तांबड्या रंगाने

रंगविलेल्या कोळश्याच्या नाट्यवस्तूवर पुंजदीपाच्या सहाय्याने लाल प्रकाश टाकल्यास निखारे धगधगल्याचा आभास निर्माण करता येतो. दृश्यात अद्‌भुतता आणण्यासाठी रंग-द्रव्य व प्रकाशरंगाच्या या गुणधर्माचा उपयोग होतो. प्रकाशाच्या सहाय्याने दृश्यनिर्मिती करताना जाळीच्या पडद्याचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. एरिना टाईप रंगमंच व हॉर्स शू टाईप रंगमंच यावरील प्रस्तुतीत दृश्याभासासाठी प्रकाशाची मदत घ्यावी लागते. या संबंधी दृश्यबंधाचे प्रकार या प्रकरणात प्रकाशदृश्यबंध या प्रकारासंबंधी लिहिताना आणखी माहिती दिली आहे.

(४) त्रिपरिमित अभिव्यक्ती (प्लास्टिक एक्स्प्रेशन)

निसर्गातील प्रत्येक वस्तू त्रिपरिमित आकारयुक्त असते म्हणजेच प्रत्येक वस्तूचे रूप (फॉर्म) लांबी, रुंदी व जाडी या परिमाणांच्या व घनफळाच्या भाषेत वर्णन करून सांगता येणे शक्य असते. नाटकाच्या प्रस्तुतीत जिवंतपणा आणण्यासाठी दृश्य-बंधातील व कार्यव्यापारातील प्रत्येक सजीव व निर्जीव गोष्टीचे रूप (फॉर्म) यथार्थतेने दाखविण्यासाठी प्रकाशाचा उपयोग करून घेता येणे शक्य आहे. जुन्या रंगभूमीवर दृश्यबंधात त्रिपरिमित आभास निर्माण करण्यासाठी चित्रित छायाप्रकाश (पेन्टेड शॅडोज्) व आभासी यथार्थतेचा (फॉल्स पर्स्पेक्टिव्हचा) उपयोग केला जात असे. परंतु द्विपरिमित पडद्यांच्या अगर कटआऊट्‌स्‌च्या पार्श्वभूमीवर त्रिपरिमित पात्रे दाख-विल्यामुळे प्रसंगाची कृत्रिमता वाढत असे व प्रस्तुतीत कलात्मकता रहात नसे. पूरदीपाच्या सहाय्याने केलेल्या सर्वसाधारण प्रकाशयोजनेमुळे कलाहीनतेत भरच पडत असे. आधुनिक नाट्यजगतात पुंजदीपापासून मिळणाऱ्या दिशासूचक प्रकाशामुळे आणि गगनिकेच्या उपयोगामुळे त्रिमितियुक्त दृश्यबंधाला दिशासूचक प्रकाशाने छायाप्रकाशांच्या सहाय्याने सचेतन घनता प्राप्त करून देणे शक्य झाले आहे. पुंजदीपाचा उपयोग सुरू होण्यापूर्वी दृश्यावर पुढून सर्व बाजूंनी पूरदीपाच्या सहाय्याने प्रकाश दिला जाई. त्यामुळे दृश्य-बंधातील कृत्रिमता स्पष्ट होत असे व दृश्यबंधात वापरलेल्या सर्व त्रिपरिमित वस्तू व पात्रे यावरील छायाप्रकाश (चियेरा स्क्यूरो इफेक्ट) नाहीसा होत असे व त्यामुळे सर्व आकार सपाट म्हणजेच द्विपरिमित भासत असत. व पात्रांसहित सर्व दृश्य भावहीन होत असे. अशा प्रकारच्या प्रकाशनास सपाट प्रकाशन (फ्लॅट लायटिंग) असे म्हणतात. पुंजदीपाच्या सहाय्याने सपाट प्रकाशन टाळता येणे शक्य झाले. आधुनिक रंगभूमीवर अभिनयअवकाश प्रकाशित करण्यासाठी पुंजदीपाचा उपयोग अशा पद्धतीने केला जातो की अभिनयक्षेत्रावर कोणत्याही ठिकाणी समोरून दोन वेगवेगळ्या दिशांनी प्रकाश येईल. याच्या जोडीस पार्श्वअवकाशामधून (विंगस्पेसमधून) प्रकाश दिल्यास रंगमंचावर योग्यप्रमाणात छायाप्रकाश तयार होतात व त्यामुळे दृश्य व पात्रांचे चेहरे भाववाही होतात. पार्श्वअवकाशातून दिलेल्या प्रकाशाला कट लायटिंग किंवा रिम लाइटिंग म्हणतात. अशा लायटिंगमुळे दृश्यबंधाला व पात्रांना उठाव मिळतो. अभिनय-

अवकाश प्रकाशित करणाऱ्या सर्व प्रकाशसाधनांपासून मिळणारा प्रकाश समांतर रेषेशी ४५ अंशांचा कोन करणाऱ्या दिशेत असावा. कारण त्यामुळे दृश्यबंधावर व पात्रांवर मिळणारे छायाप्रकाश जास्तीत जास्त परिणामकारक होतात. प्रकाशकोन त्यापेक्षा जास्त झाल्यास छाया जास्त कठीण (हार्ड) होतात व पात्रांच्या चेहऱ्यावर जास्त छाया आल्याने डोळे नीट दिसत नाहीत. प्रकाशकोन ४५ अंशांपेक्षा कमी असल्यास प्रकाशन जवळ जवळ सपाट होते व त्यामुळे पात्रांचे चेहरे भावहीन होतात. एकाच ठिकाणी दोन वेगवेगळ्या दिशांनी येणाऱ्या प्रकाशांच्या तीव्रतेत किंवा रंगात फरक असेल तर छायाप्रकाश योग्य प्रमाणात होतात.

रंगमंचावर पाददीपांचा उपयोग फार पूर्वीपासून होत आला आहे. त्याचे मुख्य कारण हे असावे की इतर प्रकाशसाधनांपासून मिळणारा प्रकाश वरून येत असल्याने त्यामुळे नटांच्या चेहऱ्यावर गडद छायाप्रकाश निर्माण होत असत. तो परिणाम कमी करण्यासाठी पाददीपांचा उपयोग केला जात असावा. पण पात्रे पाददीपांजवळ आल्यानंतर पाददीपाच्या प्रकाशाचा प्रभाव वाढल्याने निर्माण होणारे छायाप्रकाश अनैसर्गिक वाटत असत. सामान्यपणे सर्व नैसर्गिक प्रकाश आपल्याला वरून मिळत असल्याने त्यामुळे निर्माण होणारे छाया-प्रकाश पहायची आपणाला सवय असते. म्हणून खालून आलेल्या प्रकाशामुळे निर्माण होणारे छायाप्रकाश आपल्याला अनैसर्गिक वाटतात. यामुळे पाददीपांचा उपयोग मंचप्रकाशनासाठी आता केला जात नाही. अर्थात् काही नाटकीय परिणाम साधण्यासाठी पाददीपांचा उपयोग कित्येक वेळा उपयोगी ठरतो.

उदाहरणार्थ – (१) जमिनीवर ठेवलेल्या दिव्यापासून मिळणारा प्रकाश सूचित करण्यासाठी.

(२) बाह्यदृश्यात हिरव्या गवतावर परावर्तित होऊन येणारा सूर्यप्रकाश दाखविण्यासाठी.

(३) पात्रांचे भावनिक संघर्ष स्पष्ट करण्यासाठी.

(५) मनोवैज्ञानिक परिणाम

नाटकातील संघर्ष स्पष्ट करण्यासाठी, त्याचप्रमाणे प्रसंगांचा भावपरिपोष करण्यासाठी प्रकाशाचा उपयोग होऊ शकतो. दृश्यबंधाला व पात्रांना उठाव देणाऱ्या पार्श्वअवकाशातून दिल्या जाणाऱ्या कट्लाईट किंवा रिम लाईटचा उपयोग नाटकातील संघर्षमय वातावरण प्रभावी करण्यासाठी होऊ शकतो. का कोण जाणे, पण मराठी रंगभूमीवर कटलाईट्सचा उपयोग फार कमी प्रमाणात होतो. थोडक्यात असेही म्हणता येईल की मनोवैज्ञानिक परिणामासाठी प्रकाशाचा उपयोग फारच बटबटीतपणे केला जातो. उदाहरणार्थ 'हिमालयाची सावली' या नाटकात अर्धांगाचा झटका आल्याच्या प्रसंगात लालभडक प्रकाश मला अगदीच रसहानीकारक वाटला होता. मनोवैज्ञानिक

परिणामासाठी प्रकाशाचा उपयोग करताना नाट्यप्रसंगाची गरज, व प्रकाशाची दिशा व रंग यांचा मानवी मनावर होणारा परिणाम लक्षात घेतला पाहिजे. मानवाला आलेल्या बऱ्यावाईट अनुभवांमुळे विविध प्रकाशरंगांना काही विशिष्ट अर्थ प्राप्त झाले आहेत. उदाहरणार्थ –

१) आकाशाच्या निळ्या रंगामुळे मानवाला उदात्तता व पावित्र्याचा साक्षात्कार होतो, तर मोहक सुगंधी गुलाबाच्या गुलाबी रंगाने मानवाच्या हृदयात मादकता अंकुरते.

२) पावसाळ्याच्या सुरवातीस पडणाऱ्या पावसाच्या पहिल्या सरीनंतर निर्माण होणाऱ्या हिरवळीच्या हिरव्या रंगामुळे माणसाच्या मनात नव्या आशा निर्माण होतात व निसर्गाच्या या हिरव्या चादरीवर पसरलेल्या रंगीबेरंगी फुलांमुळे माणसाचे मन उल्हसित होते.

३) अंधाराची अनिश्चिती मानवी मनांत भय निर्माण करते तर अरुणोदय माणसांत आत्मविश्वास निर्माण करतो.

४) आगीचा लाल किंवा नारिंगी रंग माणसाला भयभीत करतो आणि पांढरा प्रकाश किंवा गुलाबी व पिवळा प्रकाश माणसाला उत्साहित करतो.

वरील उदाहरणांत दिलेले रंग आणि त्यांचे मनोवैज्ञानिक संदर्भ यांचा उपयोग प्रकाश-आयोजनात मनोवैज्ञानिक परिणाम साधण्यासाठी खालीलप्रमाणे करता येतो.

१) वीर किंवा रौद्ररसप्रधान प्रसंगासाठी लाल, पिवळा व नारिंगी प्रकाश-रंगांचा उपयोग होतो.

२) सुखद प्रसंगासाठी फिकट गुलाबी, फिकट पिवळा, फिकट हिरवा अगर निळा रंगीत प्रकाश वापरता येतात.

३) दुःखद प्रसंगासाठी गडद निळा, जांभळा अथवा मोरपंखी प्रकाश वापरता येतात.

४) फिकट निळ्या प्रकाशाने पवित्र वातावरण निर्माण करता येते.

५) शुद्ध हिरवा प्रकाश पात्रांच्या चेहऱ्यावरील लाली शोषून घेत असल्याने प्रेतकळा आणण्यासाठी त्याचा उपयोग होतो.

६) शृंगाररसाला फिकट मोरपंखी रंग पोषक ठरतो.

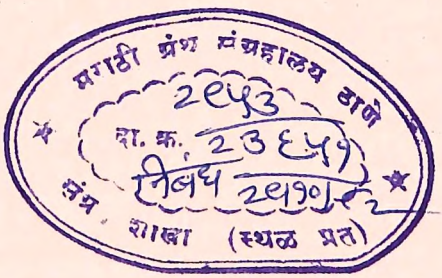
७) प्रतीकवादी शैलीत प्रक्षेपण-दीपाचा (प्रोजेक्टरचा) उपयोग करून गगनिकेवर काही खास तयार केलेली डिझाइन्स प्रक्षेपित करून मनोवैज्ञानिक परिणाम साधता येतात.

उदाहरणार्थ, 'किंग ब्ल्यूबियर्ड' या ऑपेरा नाटकात ब्ल्यूबियर्डने तयार केलेली यातनागृहे दाखविण्यासाठी भयसूचक अशी काही अब्स्ट्रॅक्ट डिझाइन्स गगनिकेवर प्रक्षेपित केली होती. बडोदे विद्यापीठाच्या नाट्यविभागातर्फे महाभारतातील युद्धपर्वावर आधारित 'परित्राण' नाटक सादर करण्यात आले होते. त्या नाटकात एका

दृश्यात युद्धाची भयानकता दाखविण्यासाठी प्रक्षेपणदीपाचा उपयोग फारच परिणामकारक ठरला होता. भीम दुःशासनाला छिन्नविछिन्न करून त्याचे रक्त प्राशन करतो व म्हणतो, 'मातेचे दूध आणि मध याहीपेक्षा मधुर आहे हे रक्त.' या प्रसंगाची भयानकता सूचित करण्यासाठी प्रक्षेपणदीपांत स्लाईडच्या जागी पाण्याने भरलेली चपटी वाटली ठेवून त्यांत तांबडया व निळया शाईचे थेंब टाकून ते थेंब पाण्यांत मिसळत असताना तयार होणारे विविध पॅटर्नस् गगनिकेवर प्रक्षेपित केले. लाल, निळया व जांभळया रंगांचे विविध प्रवाही आकार त्यामुळे गगनिकेवर पहायला मिळाले. या दृश्यात रंगमंचावर काहीच घडत नाही. सर्व काही नेपथ्यात घडते. त्यामुळे दिलेल्या साउंड इफेक्ट्स्च्या जोडीला प्रकाशआयोजनाची गरज भयानकतेचा आभास निर्माण करण्यासाठी आवश्यकच होती.

मनोवैज्ञानिक परिणामासाठी प्रकाशाचा उपयोग करताना कल्पक आयोजकआहेत त्या प्रकाशसाधनांचा उपयोग अनेक प्रकारे करू शकतो किंवा काही नवी साधने बनवूही शकतो.

* * *


मराठी ग्रंथ संग्रहालय बाणे
२९५३
दा. क्र. २३६५१
निबंध २४१७
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

: १६ :

प्रकाशाविषयी काही शास्त्रीय माहिती

प्रकाशआयोजनात प्रकाशाच्या कलात्मक उपयोगासाठी प्रकाशाविषयी काही शास्त्रीय माहिती असणे आवश्यक आहे. प्रकाशआयोजनाच्या दृष्टीने आवश्यक अशा प्रकाशाच्या काही गुणधर्मांची माहिती पुढे दिली आहे.

(अ) तीव्रता (इन्टेन्सिटी)

प्रकाशसाधनात वापरलेल्या विजेच्या बल्बवर ज्या त्या प्रकाशसाधनापासून मिळणाऱ्या प्रकाशाची तीव्रता अवलंबून असते. विद्युतशक्तीचा जास्तीत जास्त उपयोग केल्याने मिळणाऱ्या प्रकाशाच्या तीव्रतेची कल्पना बल्बवर छापलेल्या शक्ति-दर्शक आकड्यावरून येऊ शकते. उदाहरणार्थ– २०० वॉट, ५०० वॉट.

एखाद्या प्रकाशसाधनापासून मिळणाऱ्या प्रकाशाची तीव्रता पृष्ठभागाच्या प्रकाशसाधनापासूनच्या अंतराच्या वर्गाच्या व्यस्त प्रमाणात असते. म्हणजेच अंतर दुप्पट झाले की तीव्रता एक चतुर्थांश होते व अंतर तिप्पट झाले की तीव्रता एक-नवमांश होते. प्रकाशसाधनासमोर रंगमाध्यम (रंगीत काच, जिलेटिन किंवा सिने-मॉइड) बसविल्यास बराच प्रकाश रंगमाध्यमात शोषला गेल्याने प्रकाशाची तीव्रता कमी होते. लोखंडी जाळी प्रकाशसाधनासमोर बसविल्यानें देखील प्रकाशाची तीव्रता कमी करता येते. त्याचप्रमाणे झडपेचा (डायफ्रामचा) उपयोग करून प्रकाशाची तीव्रता कमीजास्त करता येते.

(ब) रंग (कलर)

प्रत्येक प्रकाशसाधनापासून मिळणाऱ्या प्रकाशाचा एक विशिष्ट रंग असतो. मेणबत्ती अगर तेलाच्या दिव्यापासून मिळणारा प्रकाश फिकट नारिंगी रंगाचा असतो. विजेच्या दिव्यापासून मिळणारा प्रकाश पिवळट असतो, ट्यूबलाईटचा प्रकाश

निळसर असतो, आणि सोडियम व्हेपर लॅम्पपासून मिळणारा प्रकाश पिवळा असतो. प्रकाशसाधनापासून मिळणाऱ्या प्रकाशाची तीव्रता मंदकाच्या सहाय्याने कमी केली की प्रकाश तांबूस बनतो. प्रकाशसाधनासमोर योग्य ते रंगमाध्यम बसवून पाहिजे त्या रंगाचा प्रकाश प्रकाशसाधनापासून मिळवता येतो.

प्रकाशरंग आणि त्यांचे गुणधर्म व विविध रंगद्रव्ये याविषयी आवश्यक ती माहिती रंग व रेषा या प्रकरणात येऊन गेली आहे.

(क) प्रकाशाची विभागणी

रंगमंचावर बसविलेल्या विविध प्रकाशसाधनांपासून विविध तीव्रता व रंगांचा व विविध दिशांनी येणारा जो प्रकाश मिळतो, त्यामुळे अभिनयअवकाशात प्रकाशाची जी विभागणी होते व जे विविध छायाप्रकाश निर्माण होतात ते अर्थपूर्ण व भावपरिपोषक होऊ शकतात. दृश्यबंधाला व पात्रांना त्यामुळे उठाव येतो. गरजेप्रमाणे अभिनय-अवकाशात प्रकाशाची विभागणी करण्यासाठी प्रकाशाची तीव्रता, दिशा व रंग यांचा उपयोग प्रकाशआयोजकाने करावयाचा असतो. दृश्य-बंधाला पूर्णरूप देण्यासाठी व दृश्याभास निर्माण करण्यासाठी प्रकाशाच्या विभागणीचा उपयोग होतोच, शिवाय अभिनयअवकाशाच्या एखाद्या भागाचे किंवा पात्राचे महत्त्व वाढविण्यासाठीदेखील विभागणीचा उपयोग होऊ शकतो. स्थायी (पर्मनंट) दृश्यबंधाचा उपयोग होत असताना प्रकाशाच्या विभागणीत बदल करून दृश्यांतर सुचविता येते.

(ड) प्रकाशाची दिशा (डायरेक्शन ऑफ लाईट)

एखाद्या पूरदीपामुळे संपूर्ण अभिनयअवकाश प्रकाशित होऊ शकतो, पण त्यामुळे दिशासूचक प्रकाश मिळू शकत नाही. पुंजदीपाच्या सहाय्याने दिशासूचक प्रकाश मिळतो व त्यामुळे वास्तव वातावरण निर्माण करण्यास खूप मदत होते. दिशासूचक प्रकाशाचा उपयोग भावधर्मी प्रकाश आयोजनासाठी देखील होऊ शकतो. विविध दिशांनी येणाऱ्या प्रकाशामुळे रंगमंचावर छायाप्रकाशाची जी विविध रूपे निर्माण होतात, ती भावपरिपोषक वातावरण निर्माण करू शकतात.

(इ) प्रकाशाची हालचाल (मुव्हमेन्ट ऑफ लाईट)

वास्तव दृश्याभासासाठी व रसपरिपोषक प्रकाश-योजनेसाठी प्रकाशाच्या हालचालीचा उपयोग करून घेता येणे शक्य आहे.चालू नाटकांत प्रकाशाच्या हालचालीचा उपयोग करून समयान्तर अत्यंत सूचकपणे दाखविता येते. उदाहरणार्थ, एखाद्या नाटकात सूर्यास्तापासून सूर्योदयापर्यंतच्या घटना दाखविल्या असतील अथवा सूर्योदयापासून सूर्यास्तापर्यंतच्या घटना असतील तर प्रकाशाचे रंग व दिशा यांच्या सहाय्याने प्रकाशाची हालचाल दाखवून व त्यायोगे छायाप्रकाशात बदल घडवून समयान्तर सूचित करणे शक्य असते.

गंभीर प्रकृतीच्या नाटकांत रसपरिपोष घडवून आणण्यासाठी जी प्रकाशयोजना केलेली असते ती दृश्यमानतेच्या दृष्टीने अपुरीच असते. अशावेळी पात्रांच्या हालचालींप्रमाणे प्रकाश देणाऱ्या अनुगामी (फॉलो) पुंजदीपांचा उपयोग केल्यास रसपरिपोषक प्रकाशआयोजन करूनही दृश्यमानता साधता येते. दृश्यरचनेचा भाग असलेल्या दिव्यांची हालचाल स्पष्ट करण्यासाठीदेखील प्रकाशाच्या हालचालीचा उपयोग होऊ शकतो. काहीवेळा दृश्य व मनोवैज्ञानिक परिणाम घडवून आणण्यासाठी प्रकाशाच्या हालचालीचा उपयोग करता येतो. उदाहरणार्थ, 'श्रावणबाळ' या नृत्यनाटिकेत श्रावणाच्या मृत्यूनंतर भूकंप होतोय व सर्व सृष्टी आपल्याभोवती गरागरा फिरते आहे असा आभास निर्माण करण्यासाठी उजव्या पार्श्वअवकाशातून दिलेल्या पुंजदीपांच्या प्रकाशाची उभी हालचाल व डाव्या पार्श्व अवकाशातील पुंजदीपांची आडवी हालचाल एकाचवेळी घडवून योग्य परिणाम साधण्याचा यशस्वी प्रयत्न मी केला होता. आकाशात वीज चमकणे, गगनिकेवर समुद्राच्या लाटा, नदीचा प्रवाह, आगीच्या ज्वाळा, हालणारे ढग वगैरे दाखविताना प्रकाशाच्या हालचालीचाच उपयोग करून घेतला जातो.

(फ) प्रकाशाचे परावर्तन (रिफ्लेक्शन)

विविध प्रकाशसाधने तयार करताना प्रकाशाचे परावर्तन, वक्रीभवन, पृथक्करण, शोषण आदी गोष्टींचा उपयोग करून घेतलेला असतो म्हणून त्यासंबंधी आवश्यक माहिती पुढे देत आहे –

एखाद्या पृष्ठभागावर प्रकाशकिरण पडल्यास त्या पृष्ठभागावरून ते परत फेकले जातात. याला प्रकाशाचे परावर्तन असे म्हणतात. प्रकाशकिरण ज्या बिंदूवरती पृष्ठभागावर पडतो त्या बिंदूपासून पृष्ठभागाला लंबरूप रेषा काढल्यास त्या लंबरेषेशी पतनकिरणाचा जो कोन होतो (पतनकोन) तो परावर्तित किरणाच्या कोना-(परावर्तनकोन) बरोबर असतो. (पतनकोन = परावर्तनकोन) म्हणजे पतनकोन जर ४०° असेल तर परावर्तनकोन देखील ४०° होतो. पतनकिरण जर पृष्ठभागावर लंबरूप पडला (पतनकोन = ०°) तर परावर्तित किरण बरोबर विरुद्ध दिशेने जातो. (परावर्तनकोन = ०°) आरशासारखा गुळगुळीत सपाट पृष्ठभाग असेल तर अशा पृष्ठभागावर प्रकाशकिरणांच्या होणाऱ्या परावर्तनास नियमित परावर्तन म्हणतात. कारण पृष्ठभागावर पडलेले समांतर किरण परावर्तनानंतर समांतरच राहतात. परंतु पृष्ठभाग जर गळगुळीत व सपाट नसेल तर त्यावर प्रकाशकिरणांचे अनियमित परावर्तन होते. म्हणजे पृष्ठभागावर पडलेले समांतर किरण परावर्तनानंतर विविध दिशांना विखुरले जातात. ज्या पृष्ठभागावर प्रकाशाचे नियमित परावर्तन होते त्या पृष्ठभागात समोरील वस्तूची त्याच आकाराची प्रतिमा दिसते व समोरील वस्तूंच्या प्रतिमेमुळे त्या पृष्ठभागाचे अस्तित्व जाणवते. पण पृष्ठभाग जर गुळगुळीत किंवा सपाट नसेल तर त्यावर होणाऱ्या अनियमित परावर्तनामुळे समोरील वस्तूची प्रतिमा त्या पृष्ठभागात दिसत नाही पण तो पृष्ठभाग दिसतो.

ज्या पृष्ठभागावर प्रकाशकिरण पडतात तो पृष्ठभाग गुळगुळीत असेल पण सपाट नसेल तर त्या पृष्ठभागावर अंशतः अनियमित परावर्तन होते. पृष्ठभाग जर आंतगोंल किंवा बहिर्गोल असेल तर त्यात समोरील वस्तूची प्रतिमा दिसते पण ती मूळ वस्तूच्या रूपाची वा आकाराची नसते. प्रकाशसाधनात आंतरवक्र आरश्यांचा उपयोग परावर्तक म्हणून बऱ्याच प्रमाणात होतो.

आंतरवक्र (गोलाकृती किंवा आंतगोंल व लंबगोलाकृती) आरशावर पडणारे प्रकाशकिरण परावर्तनानंतर एकाच बिंदूतून जातात. या बिंदूस त्या आंतरवक्र आरशाचा केन्द्रबिंदू (फोकस) म्हणतात. आंतरवक्र आरशावर पडणारे प्रकाशकिरण केन्द्रातून जाऊन मग आरशावर पडले तर परावर्तनानंतर ते समांतर होतात.

आंतगोंल आरशाच्या गोल केन्द्रातून (सेंटर ऑफ कव्हेंचर) जाणारे प्रकाशकिरण परावर्तनानंतर परत गोल केंद्रातूनच जातात कारण ते आरशावर लंबरूप पडतात.

आंतगोंल परावर्तकांचा उपयोग बहुतेक सर्व प्रकारच्या पुंजदीपांत होतो व काही पुंजदीपांत व अभिनयक्षेत्रदीपांत (ॲक्टिंग एरिया लॅन्टर्न) लंबगोलाकृती आरश्यांचा उपयोग होतो. परवलयाकृती (पॅराबोलिक) परावर्तकांचा उपयोग सर्चलाईट्समध्ये होतो.

(ग) प्रकाशाचे शोषण (ॲब्सॉर्वशन)

प्रत्येक पृष्ठभागावर पडणाऱ्या प्रकाशकिरणांच्या बाबतीत एकंदर तीन गोष्टी संभवतात. पदार्थ पारदर्शक (ट्रान्सपरंट) असेल तर काही प्रकाशकिरण त्या पदार्थाच्या आरपार जातात. काही प्रकाशकिरण त्या पृष्ठभागात शोषले जातात व काही किरणांचे परावर्तन होते. पण पदार्थ अपारदर्शक (ओपेक) असेल तर त्याच्या पृष्ठभागावर परावर्तन व शोषणच होते. पृष्ठभागावर पडणारे काही किरण परावर्तित होतात व काही किरणांचे शोषण होते. पृष्ठभाग गुळगुळीत असल्यास शोषण कमी व परावर्तन जास्त होते व पृष्ठभाग अनियमित अथवा खडबडीत असल्यास परावर्तन कमी व शोषण जास्त होते. पृष्ठभागात असलेल्या रंगद्रव्यावरही पृष्ठभागाची शोषणक्षमता अवलंबून असते. सफेत पृष्ठभागावर सर्व किरण परावर्तित होतात व काळ्या पृष्ठभागात सर्व किरण शोषले जातात. रंगीत पृष्ठभागावर प्रकाशकिरण पडल्यास जो रंगीत प्रकाश परावर्तित होतो त्या रंगाचा तो पृष्ठभाग दिसतो कारण बाकीचे प्रकाशरंग त्या पृष्ठभागात शोषले जातात. पृष्ठभागात शोषल्या गेलेल्या प्रकाशाचे रूपांतर उष्णतेत होते. पृष्ठभागाची शोषणक्षमता त्या पृष्ठभागाच्या मूळ पदार्थावरदेखील अवलंबून असते म्हणून प्रकाशसाधने बनविताना त्यासाठी वापरलेल्या वस्तूंची शोषणक्षमता व परावर्तनक्षमता विचारात घ्यावी लागते.

रंगमंचावरील दृश्य व पात्रे चांगल्या तऱ्हेने दिसायला पाहिजे असतील तर त्या व्यतिरिक्त नेपथ्य झाकण्यासाठी (मास्किंग) रंगमंचावर वापरले जाणारे पार्श्वफलक (विंग्ज), झालरी (फ्लाईज) व पार्श्वपडदे (बॅक ड्रॉप्स्) वगैरे, प्रकाशाचे जास्तीत

जास्त शोषण करू शकतील अशा पदार्थांचे व रंगांचे बनवावे लागतात. म्हणून त्यासाठी गडद निळया, काळया अगर गडद राखी रंगाचे जाड जाडेभरडे कापड वापरावे लागते. गगनिके (सायक्लोरामा) वर प्रकाशाचे परावर्तन अपेक्षित असले तरी त्यासाठी पांढरे शुभ्र कापड वापरल्यास व त्यावर निळा प्रकाश टाकून आकाशाचा आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न केल्यास ते आकाश इतके तेजस्वी दिसेल की, त्यामुळे दृश्यबंधाच्या व पात्रांच्या दृश्यमानतेवर त्याचा परिणाम होईल. म्हणून गगनिकेसाठी धुवट (ऑफ व्हाईट) अथवा हलक्या राखी रंगाचे कापड वापरावे लागते. गगनिका प्रकाशित करताना अभिनयक्षेत्रासाठी वापरलेल्या दिव्याचा थेट प्रकाश गगनिकेवर जाणार नाही याची खबरदारी तर घ्यावीच लागते, पण परावर्तित प्रकाश जर गगनिकेवर जात असेल तर ज्या पृष्ठभागावर तो प्रकाश परावर्तित होण्याची शक्यता आहे अशा पृष्ठभागावर काळे किंवा डार्क ब्ल्यू रंगाचे कापड लावणे आवश्यक ठरते.

दृश्यबंधाचा भाग म्हणून रंगमंचावर आरसा ठेवताना अभिनयअवकाशासाठी वापरलेल्या दिव्यांचा प्रकाश त्यावर परावर्तित होऊन प्रेक्षकांचे डोळे दिपविणार नाही याची काळजी घ्यावी लागते व त्यावरून परावर्तित प्रकाश प्रेक्षकांत जाऊ नये, म्हणून आरश्यावर पावडर मारावी लागते. दृश्य सजावटीत व पात्रांच्या वेशभूषेत देखील आरसे अथवा इतर चकचकित पदार्थ शक्यतो कमी प्रमाणात वापरावे लागतात.

गगनिका व अभिनयअवकाशासाठीदेखील जे पूरदीप (फ्लडलाईट्स्) वापरावे लागतात त्यांचे परावर्तक जर गुळगुळीत असतील तर त्यांचा आंतर्वक्र आरश्यासारखा उपयोग होऊन विजेच्या दिव्याच्या फिलॅमेन्टची मोठी प्रतिमा गगनिकेवर किंवा दृश्यबंधावर पडण्याची शक्यता असते. पण पूरदीपापासून सम प्रकाश मिळण्याची आवश्यकता असते. तो तसा मिळावा म्हणून परावर्तकाचा पृष्ठभाग ॲल्युमिनियम रंगद्रव्याने रंगवून थोडा खरबरीत अथवा अनियमित बनवावा लागतो.

(ह) प्रकाशाचे वक्रीभवन (रिफ्रॅक्शन)

काही पदार्थ पारदर्शक असतात, म्हणजेच त्यांतून प्रकाशकिरण आरपार जाऊ शकतात. पण आरपार जात असताना प्रकाशकिरणांचा मार्ग मात्र सरळ रहात नाही. त्याचे वक्रीभवन होते. माध्यम बदलतानाच हे वक्रीभवन होते.

प्रकाशकिरण विरल माध्यमातून घनमाध्यमात जाताना पतनबिंदूपाशी काढलेल्या लंबरेषेकडे झुकतो, म्हणजेच वक्रीभवनकोन पतनकोनापेक्षा लहान असतो व घनमाध्यमातून विरल माध्यमात जाताना लंब रेषेपासून दूर झुकतो, म्हणजेच वक्रीभवनकोन पतनकोनापेक्षा मोठा असतो. माध्यमाच्या ज्या दोन पृष्ठभागांतून प्रकाशकिरण आरपार जातो ते पृष्ठभाग जर एकमेकास समांतर असतील तर प्रकाशकिरणाच्या दिशेत वक्रीभवनामुळे बदल होत नाही पण ते दोन पृष्ठभाग असमांतर असतील तर माध्यमातून बाहेर पडणाऱ्या किरणाची दिशा मूळ दिशेहून वेगळी होते.

त्रिकोनाकृती लोलकाच्या दोन असमांतर पृष्ठभागांतून प्रकाशकिरण जात असेल तर दोन्ही पृष्ठभागांवरील वक्रीभवनांची बेरीज झाल्यामुळे प्रकाशकिरण त्रिकोनाच्या पायाकडे वळतो. प्रकाशाच्या या गुणधर्माचा उपयोग पुंजदीपांत वा अन्यप्रकाशसाधनांत वापरलेल्या भिंगाचे कार्यांत होतो. सर्वच प्रकाशसाधनांत बहिर्गोल जातीची भिंगे वापरलेली असतात. बहिर्गोल भिंगाच्या मध्यातून भिंगास लंबरूप जाणाऱ्या काल्पनिक रेषेस मुख्य कणा किंवा अक्ष (ॲक्सिस) असे म्हणतात. मुख्य कण्यास समांतर येणारे किरण भिंगातून बाहेर पडताना कण्याकडे वळतात. व एकाच बिंदूतून जातात. या बिंदूस त्या भिंगाचे केंद्र (फोकस) म्हणतात. केंद्र व गोलकेंद्र यांच्यामध्ये असलेल्या पदार्थाची अंतिम मोठी प्रतिमा भिंगाचे पलीकडे मिळते. बहिर्गोल भिंगाच्या या गुणधर्माचा उपयोग पुंजदीपाच्या व प्रक्षेपणदीपाच्या (प्रोजेक्टर) रचनेत करून घेतलेला असतो. यासाठी साधारणतः एक बाजू सपाट व एक बाजू बहिर्गोल असलेले (प्लेनो कॉन्व्हेक्स) भिंग वापरतात.

(ज) प्रकाशाचे पृथक्करण (डिफ्रॅक्शन)

पारदर्शक पदार्थाच्या असमांतर पृष्ठभागातून प्रकाशकिरण आरपार गेल्यास प्रत्येक घटक रंगाचे वेगवेगळ्या प्रमाणांत वक्रीभवन झाल्याने प्रकाशाचे घटकरंगांत पृथक्करण होते. पुंजदीपात वापरलेले भिंग मोठ्या आकाराचे असल्याने ते जाडही असते, त्यामुळे या भिंगामुळे प्रकाशाचे पृथक्करणदेखील होण्याची शक्यता असते व असे जाड भिंग असलेल्या पुंजदीपातून सम प्रकाश मिळत नाही. यावर उपाय म्हणून मोठ्या तोंडाच्या पुंजदीपासाठी खास प्रकारचे भिंग वापरावे लागते. आकृतीत दाखविल्याप्रमाणे रचना करून भिंगाची जाडी कमी ठेवण्याचा प्रयत्न केला जातो. भिंगाच्या सपाट भागात वलयाकृती खाचा पाडल्यास त्या भिंगास स्टेप लेन्स म्हणतात व वक्रभागास खाचा पाडल्यास त्याला फ्रेनेल लेन्स म्हणतात. बहुतेक पुंजदीपात फ्रेनेल लेन्सच वापरतात व या फ्रेनेल भिंगाची सपाट बाजू खरबरीत बनविलेली असल्याने अशा पुंजदीपापासून मुलायम प्रकाश (सॉफ्ट लाईट) मिळतो. फ्रेनेल भिंग वापरलेल्या पुंजदीपास फ्रेनेलाईट, अथवा फ्रेनेल स्पॉट म्हणतात.

(ल) प्रकाशसाधने

प्रकाशसाधनांचे स्थूलमानाने दोन भाग पडतात.

(१) सर्वसाधारण प्रकाशनाची (जनरल लायटिंग) साधने.
उदाहरणार्थ – पूरदीप, विशेष पूरदीप, पार्श्व पूरदीप वगैरे.

(२) विशिष्ट प्रकाशनाची (स्पेसिफिक लायटिंग) साधने.
उदाहरणार्थ – पुंजदीप, अभिनयक्षेत्रदीप, प्रक्षेपणदीप वगैरे.

(१) सर्वसाधारण प्रकाशनाची साधने.—

पूरदीप (फ्लड लाईट)

साधारणतः कोणत्याही साध्या दिव्याला 'पूरदीप' म्हणता येईल, कारण त्या दिव्याच्या सर्वबाजूस जेथपर्यन्त प्रकाशकिरण पोहोचू शकतात तेथपर्यंत प्रकाश पसरतो म्हणजेच प्रकाशाचा पूर येतो. या दिव्याला परावर्तक बसवला की त्या परावर्तकाच्या पुढील बाजूस प्रकाशाचा पूर येतो. रंगमंचाच्या दृष्टीने परावर्तक बसविलेला साधा विजेचा दिवा म्हणजे साधा पूरदीप (सिंपल फ्लड).

विजेच्या दिव्यापासून थेट येणारा प्रकाश व परावर्तकावर परावर्तित होऊन येणारा प्रकाश परावर्तकाच्या पुढील भागात पसरतो. पूरदीपाचा पुंजकोन (बीमअँगल) ९०° पेक्षा जास्त असल्याने त्याचा सर्वसाधारण प्रकाशनासाठी उपयोग होतो. गगनिका प्रकाशनासाठी, पार्श्व अवकाशांतून (विंग स्पेस) व अभिनयक्षेत्राच्या वरून झालरीमागील फ्लाय स्पेसमधून प्रकाश देण्यासाठी पूरदीपाचा उपयोग होतो. पूरदीपाचा परावर्तक परवलयाकृती (पॅराबोलिक) व खोलगट आकाराचा बनविणे आवश्यक असते. कारण आतील दिव्याचा पूरदीपाच्या तोंडाशी बसविलेल्या जिलेटिनला (रंगमाध्यमाला) स्पर्श होता कामा नये. कारण त्यामुळे जिलेटिन जळण्याची, करपण्याची किंवा विटण्याची शक्यता असते. ह्या अडचणीचा विचार करून बनविलेल्या पूरदीपास प्रकाशआयोजकाच्या भाषेत रायफल टाईप फ्लडलाईट असे म्हणतात. परावर्तक गुळगुळीत असल्यास त्याचा आंतर्वक्र आरश्यासारखा परिणाम होऊन दिव्यातील चकाकणाऱ्या तारेची भली थोरली प्रतिमा गगनिकेवर किंवा अभिनयक्षेत्रावर पडते व सम प्रकाश मिळत नाही. त्यासाठी परावर्तकाचा पृष्ठभाग मुद्दाम थोडा खरबरीत बनविलेला असतो. तो तसा नसल्यास ॲल्युमिनियम रंग त्या पृष्ठभागावर लावून तो अनियमित बनवावा लागतो. पूरदीपाच्या तोंडावर जिलेटिन व्यवस्थित बसावा म्हणून त्यावर फुगीर काच बसविलेली असते.

रंगमंचावर साधारणतः १०० वॉट पासून २००० वॉट शक्तीचे पूरदीप वापरतात. त्यांपैकी ५०० ते २००० वॉट शक्तीच्या पूरदीपांचा उपयोग गगनिकेसाठी करतात व १०० वॉट किंवा २०० वॉटच्या पूरदीपांचा उपयोग पाददीप म्हणून किंवा झालरीमागून अथवा पार्श्व अवकाशामधून अभिनयअवकाशावर प्रकाश देण्यासाठी करतात.

पार्श्वपूरदीप (विंग फ्लड)

या प्रकारच्या पूरदीपाची रचना साध्या पूरदीपाप्रमाणेच असते. मात्र साध्या दिव्याऐवजी त्यात पुंजदीपाचा दिवा बसविलेला असतो व दिव्यामागे आंतर्वक्र परावर्तक असतो. या दिव्याला पेजन्ट लाईट असेही म्हणतात. पार्श्व अवकाशातून अभिनय-अवकाशातून कट लाईट देण्यासाठी या दिव्याचा उपयोग होतो.

विशेष पूरदीप (स्पेश्यल फ्लड)

या पूरदीपांत साध्या बल्वऐवजी पुंजदीपाचा बल्ब वापरतात. साध्या बल्बची तार (फिलॅमेन्ट) आकाराने मोठी असते परंतु पुंजदीपाची तार आकाराने लहान असते व खास पूरदीपाचे लोखंडी खोके आतून काळ्या रंगाने रंगविलेले असते व बल्बमागे परावर्तक नसतो, त्यामुळे बल्बच्या फिलॅमेन्टचा थेट प्रकाशच बाहेर फेकला जातो. या प्रकाशांत पूरदीपाच्या तोंडाशी एखादी वस्तू धरल्यास फिलॅमेन्टच्या लहान आकारामुळे त्या पदार्थाची तीक्ष्ण सावली मिळते. गगनिकेवर काही देखावा प्रक्षेपित करण्यासाठी या दीपाचा उपयोग होतो. पूरदीपाच्या तोंडाशी देखाव्याची रंगविलेली काच अथवा स्लाईड बसविलेली असल्यास तो देखावा बऱ्याच स्पष्टपणे गगनिकेवर प्रक्षेपित करता येतो. आकाशात चमकणाऱ्या विजेचा लखलखाट दाखविण्यासाठी या पूरदीपाचा उपयोग होतो. आकाशात चमकणाऱ्या विजेचा आकार कापलेला पत्रा किंवा स्लाइड खास पूरदीपाच्या तोंडाशी बसवून त्याचा प्रकाश गगनिकेवर पडेल अशा रीतीने तो ठेवावा व पुश बटन स्विचच्या सहाय्याने आतील दिवा चमकविल्यास आकाशात वीज चमकल्याचा भास गगनिकेवर निर्माण होऊ शकतो. साध्या पुंजदीपाचे भिंग व परावर्तक काढून टाकल्यास त्याचा खास पूरदीपासारखा उपयोग होऊ शकतो.

(२) विशिष्ट प्रकाशनाची साधने

साधा पुंजदीप

साध्या पुंजदीपात आंतगोंल परावर्तकाच्या गोलकेन्द्रावर पुंजदीपाचा बल्ब बसविलेला असतो व पुंजदीपाच्या तोंडाशी एक पृष्ठभाग सपाट असलेले बहिर्गोल भिंग बसविलेले असते. दिव्याच्या उष्णतेने उपकरण जास्त तापू नये म्हणून उपकरणात हवा खेळती रहावी अशी सोय असलेली पुंजदीपाच्या शरीराची रचना असते. बल्बचा परावर्तकावर परावर्तित होणारा व थेट येणारा प्रकाश पसरू न देता तोंडाशी बसविलेल्या भिंगामुळे एकत्रित केला जातो व ९० पेक्षा कमी कोन असलेला प्रकाशपुंज (बीम) मिळू शकतो त्यामुळे अभिनयअवकाशाचा इच्छित भागच यामुळे प्रकाशित करणे शक्य असते. परावर्तक व बल्ब एकत्र जोडलेले असतात त्यामुळे त्यातील अंतर कायम राहते पण त्याला पुंजदीपाच्या खालील बाजूस एक मूठ बसविलेली असते. त्या मुठीच्या सहाय्याने बल्ब व भिंग यांमधील अंतर कमीजास्त करता येते. बल्ब परावर्तकासहित भिंगाजवळ आणल्यास पुंजकोन वाढतो व दूर नेल्यास पुंजकोन कमी करता येतो. साधे पुंजदीप ५०० वॉट व १००० वॉट शक्तीचे मिळतात. पण हल्ली ५०० वॉट शक्तीचे साधे पुंजदीप फारसे उपयोगात आणले जात नाहीत. १००० वॉट शक्तीच्या साध्या पुंजदीपाचे भिंग चंद्रबिंबासारखे दिसते म्हणून या पुंजदीपास 'मून' म्हणायचा प्रघात आहे. साध्या पुंजदीपापासून

मुलायम प्रकाशपुंज मिळू शकत नाही म्हणून आजकाल 'मून' चा किंवा १००० वॉटच्या साध्या पुंजदीपाचा उपयोग देखील कमी होऊ लागला आहे. साधी बहिर्गोल भिंगे आजकाल फक्त साध्या पुंजदीपाव्यतिरिक्त आरशी (मिरर) पुंजदीपांत व प्रक्षेपणदीपांतच वापरली जातात.

फ्रेनेलाईट किंवा फ्रेनेल पुंजदीप

साध्या पुंजदीपाची काच जाड असते. त्यामुळे प्रकाशाचे अंशतः पृथक्करण होते व समप्रकाश मिळत नाही. म्हणून गुळगुळीत बहिर्वक्रकाचे ऐवजी फ्रेनेल काचेचा उपयोग ज्या पुंजदीपात करतात त्याला फ्रेनेलाईट किंवा फ्रेनेल पुंजदीप म्हणतात. फ्रेनेल पुंजदीपाचा प्रकाश मुलायम असतो. साध्या पुंजदीपाच्या प्रकाशाचे तीक्ष्ण कडा असलेले वर्तुळ तयार होते. पण फ्रेनेल पुंजदीपामुळे मृदु कडा असलेला प्रकाशपुंज मिळतो. फ्रेनेल पुंजदीपाचे २०० वॉट, ५०० वॉट, १००० वॉट, २००० वॉट असे विविध शक्तीनुसार प्रकार असतात. २००० व ५००० वॉट शक्तीच्या पुंजदीपांना त्यापासून मिळणाऱ्या प्रखर प्रकाशामुळे 'सोलर' या नावाने ओळखतात. २००० वॉटचा 'सोलर' भारतात स्टेज लाइटिंगसाठी वापरत नाहीत, त्याचा उपयोग सिनेमा शूटिंगमध्ये व दूरदर्शनसाठी होतो.

निरनिराळ्या पुंजदीपांना त्यांच्या आकार व शक्ती अनुसार ज्या विविध नावांनी ओळखतात ती नांवे प्रदेशानुसार बदलतात. उदाहरणार्थ १००० वॉटच्या साध्या पुंजदीपास 'मून' म्हणतात. २००० वॉट अगर ५००० वॉटच्या फ्रेनेल पुंजदीपास 'सोलर' म्हणतात. ५००० वॉटच्या फ्रेनेलाईटला 'डिंकी,' २०० वॉटच्या फ्रेनेलाईटला 'इंकीडिंकी,' १०० वॉटच्या आरशी पुंजदीपास 'बेबी' या नावाने संबोधतात.

आरसी पुंजदीप (मिरर स्पॉट)

साध्या अगर फ्रेनेल पुंजदीपात भिंगावर थेट येणारा व परावर्तकावरून परावर्तित होऊन येणारा प्रकाशच उपलब्ध होत असल्याने आतील दिव्याच्या फक्त १/३ शक्तीचाच प्रकाश अशा पुंजदीपापासून मिळू शकतो. बाकीचा प्रकाश पुंजदीपाच्या शरीरात शोषला जातो व त्याचे उष्णतेत रूपांतर होते. दिव्याच्या शक्तीचा कमाल उपयोग करता यावा अशी आरशी पुंजदीपाची रचना करण्यात आलेली असते. यात पुंजदीपाच्या संपूर्ण शरीराचा परावर्तक म्हणून उपयोग केलेला असतो. हा परावर्तक लंबगोलाकृती (एलिप्सॉईड) असतो व त्याच्या केन्द्र (फोकस) स्थानी दिव्याची तार येईल अशा रीतीने दिवा बसविलेला असतो. याचे तोंड लहान असल्याने कमी जाडीचे बहिर्गोल भिंग त्यावर चालते. इतर पुंजदीपापेक्षा या पुंजदीपातून मिळणाऱ्या प्रकाशाचा पुंजकोनही कमी असतो व प्रकाशवर्तुळाची कडा तीक्ष्ण असते, त्यामुळे कमी जागेवर प्रकाश देण्यासाठी आरशी पुंजदीपाचा उपयोग होऊ शकतो. प्रकाशवर्तुळ जरूरीप्रमाणे लहान मोठे करण्यासाठी भिंगाच्या अलीकडे एक फट ठेवलेली असते व

त्या फटीमधून लहान मोठ्या व्यासाची वर्तुळाकृती छिद्रे असलेल्या पट्ट्या बसवून किंवा फटीच्या जागी कॅमेऱ्यातील डायफ्रामप्रमाणे डायफ्राम बसवून त्याच्या सहाय्याने प्रकाश-वर्तुळ लहान मोठ्या आकाराचे करता येते. आरसी पुंजदीपाचा उपयोग अनुगामी पुंजदीप अथवा फॉलोस्पॉट म्हणून देखील करता येतो. समान शक्तीचा दिवा वापरलेल्या इतर प्रकारच्या पुंजदीपापेक्षा आरसी पुंजदीपापासून प्रखर प्रकाश मिळू शकतो. २५० वॉट, ५०० वॉट, १००० वॉट, २००० वॉट शक्तीचे आरसी पुंजदीप प्रकाश-आयोजनासाठी वापरतात.

या पुंजदीपाच्या भिंगाच्या अलीकडे असलेल्या फटीत विविध आकारांची छिद्रे पाडलेली असल्यास छिद्राच्या मांडणीप्रमाणे हव्या त्या डिझाइनचा प्रकाशपुंज मिळू शकतो. झाडीमधून किंवा जाळीमधून येणारा प्रकाश दाखविण्यासाठी याचा उपयोग होऊ शकतो.

भिंगरहित पुंजदीप

या प्रकारच्या पुंजदीपांत परावर्तक लंबगोलाकार व आकाराने मोठा असतो व त्याच्या केंद्रावर (फोकसवर) फिलामेंट येईल अशा पद्धतीने बल्ब बसविलेला असतो व पुंजदीपाच्या तोंडावर एककेंद्री वर्तुळाकार पट्ट्या बसविलेल्या असतात. परावर्तकाच्या केंद्रावर बल्बचे फिलामेन्ट असल्याने व या वर्तुळाकार पट्ट्यामुळे जवळजवळ समांतर प्रकाशपुंज या प्रकारच्या पुंजदीपामुळे मिळू शकतो. परावर्तक व बल्ब यांमधील अंतर कमी जास्त करून पुंजकोन बदलता येतो. या पुंजदीपाच्या तोंडाशी भिंगाच्या जागी एककेंद्री वर्तुळाकार पट्ट्या बसविलेल्या असतात त्यामुळे दिव्यापासून थेट बाहेर जाणारा प्रकाश पसरू दिला जात नाही. या वर्तुळाकार पट्ट्यांना ' स्पिरल रिंग ' असे म्हणतात.

पूरदीप व पुंजदीपात वापरावयाचे दिवे (बल्ब)

नेहमी वापरले जातात तसले विजेचे दिवे साध्या पूरदीपात वापरलेले असतात. पण या दिव्यातील फिलामेन्टचे वलय आकाराने मोठे असते त्यामुळे त्यांचा उपयोग अन्य प्रकाशसाधनात करता येत नाही. बिंदुमात्र अशी फिलामेन्टची खास रचना असलेले दिवे बहुतेक प्रकाशसाधनातून वापरलेले असतात. हे दिवे प्रोजेक्टर लॅम्प्स या नावानेही ओळखतात. यापासून मिळणारा प्रकाश साध्या दिव्यापेक्षा जास्त शुभ्र असतो. या दिव्यातील तारेची रचना नाजूक असल्याने प्रकाशसाधनांची हालवाहालव करताना त्यात दिवे बसविलेले नसावेत. प्रत्यक्ष उपयोगापूर्वीच प्रकाशसाधनांत दिवे बसवावेत व वापरानंतर प्रकाशसाधने निवल्यावर दिवे सुरक्षितपणे काढून ठेवावेत. प्रकाशसाधनांचे संचालन साध्या स्विचने केल्यास दिवे झटक्याने बंद किंवा चालू होतात त्यामुळे फिलामेन्ट वितळून जाण्याची किंवा तुटण्याची भीती असते म्हणून प्रकाश-साधनांचे संचालन नेहमी मंदकाच्या (डिमरच्या) सहाय्याने करावे.

प्रोजेक्टर लॅम्प म्हणजेच बिंदुमात्र तारवलय (फिलामेन्ट) असलेला दिवा. प्रकाशसाधनात बसविताना तारवलय परावर्तकाला समांतर राहणे आवश्यक असते त्याशिवाय समप्रकाश मिळत नाही. स्क्रू टाईप टोपी असलेले दिवे प्रकाशसाधनात बसविताना फिलामेन्ट परावर्तकाला समांतर आहे की नाही ते पहावे लागते. ही अडचण लक्षात घेऊन पिन टाईप दिवे आता जास्त उपयोगात येऊ लागले आहेत. पुंजदीपापासून मिळणाऱ्या प्रकाशपुंजाची दिशा समांतर रेषेशी जास्तीत जास्त ४५° कोन करून असेल अशा रीतीनेच पुंजदीप वापरल्यास दिवा जळून जाण्याची भीती कमी असते. पूरदीपाखेरीज इतर कोणतेही प्रकाशसाधन एका वेळेस एक तासापेक्षा जास्त वेळ सलग वापरू नये. एक तास वापरानंतर काही मिनिटे विश्रांती देऊन मगच ते वापरावे म्हणजे दिवा त्याच्या कमाल समयमर्यादेपर्यंत विनतक्रार काम देऊ शकतो. हे अंतर त्या पुंजदीपाच्या दिव्याच्या शक्तीवर अवलंबून असते. पुंजदीपाची शक्ती व त्याच्या उपयोगाचे कमाल अंतर या विषयी माहिती खालील कोष्टकावरून मिळते.

पुंजदीपाची शक्ती	कमाल अंतर
१) २५० वॉट	१५ फूट
२) ५०० ,,	२५ ,,
३) ७५० ,,	३५ ,,
४) १००० ,,	४० ,,
५) १५०० ,,	५० ,,
६) २००० ,,	६० ,,

प्रोजेक्टर लॅम्पमधील फिलामेन्ट जरा ढिली असल्यास नवीन दिवा प्रथमच वापरत असताना फिलामेन्ट जळून जाण्याची भीती असते. त्यासाठी नवा दिवा प्रकाशसाधनात वापरावयाला बसविण्यापूर्वी तो ११० व्होल्ट विजेवर मंदपणे सुमारे दोन तास लावून ठेवावा म्हणजे फिलामेन्ट पक्की होते व प्रथम वापरातच जळून जाण्याची भीती रहात नाही.

प्रोजेक्टर लॅम्प किंवा पुंजदीपाचा दिवा ज्या व्होल्टेजचा असेल त्यापेक्षा किंचित कमी व्होल्टेजवर तो नेहमी वापरावा म्हणजे व्होल्टेजमधील बदलाने दिवा जळून जाण्याची भीती कमी होते.

अभिनय क्षेत्रदीप (ॲक्टिंग एरिया लाईट)

अभिनयक्षेत्रावरील एखाद्या विशिष्ट भागाचे जादा प्रकाश देऊन महत्त्व वाढविण्यासाठी व त्यायोगे क्लोज अप चा परिणाम साधण्यासाठी अभिनयक्षेत्रदीपाचा

उपयोग केला जातो. त्याची रचना जवळजवळ भिंगरहित पुंजदीपासारखीच असते. आरसी पुंजदीपाप्रमाणे यातही लंबगोलाकृती परावर्तक वापरतात व या परावर्तकाच्या केन्द्रस्थानी दिवा बसविलेला असतो. त्यामुळे यापासून जवळजवळ समांतर प्रकाश-पुंज मिळतो. दिव्याचा थेट प्रकाश पुंजदीपाच्या बाहेर जाऊ नये म्हणून दिव्या-पुढे एक लहान आंतगोंल परावर्तक बसविलेला असतो. दिव्यापासून उपकरणाच्या मुखाकडे जाणारा थेट प्रकाश या छोट्या आंतगोंल परावर्तकावर परावर्तित होतो व इतर प्रकाशकिरणांबरोबर लंबगोलाकृती परावर्तकावर परावर्तित होऊन समांतर प्रकाशपुंजाच्या रूपाने बाहेर पडतो. अभिनयक्षेत्रावर झालरीमागून या दीपाच्या सहाय्याने प्रकाश देतात.

प्रक्षेपणदीप (इफेक्ट प्रोजेक्शन लॅन्टर्न)

प्रक्षेपणदीपाची रचना मॅजिक लॅन्टर्नसारखीच असते. फक्त रंगमंचाच्या दृष्टीने त्यात काही फेरबदल केलेले असतात. प्रक्षेपणदीपाचे दोन भाग असतात. एका भागाची रचना साध्या पुंजदीपासारखीच असते. त्यामुळे काचचित्र (स्लाईड) प्रकाशित केली जाते व दुसऱ्या भागामुळे काचचित्राचे प्रतिबिंब पडद्यावर अथवा गगनिकेवर घेता येते. काचचित्राची प्रतिमा संपूर्ण गगनिकेवर प्रक्षेपित करता यावी यासाठी या प्रक्षेपणदीपाला खास 'वाईड ॲन्गल मॅग्निफाइंग लेन्स' बसविलेले असते. त्यामुळे गगनिकेपासून ८–१० फूट अंतरावर पार्श्वअवकाशात (विंगेत) प्रक्षेपण-दीप ठेवूनही काचचित्राची प्रतिमा संपूर्ण गगनिका व्यापेल इतकी मोठी मिळू शकते.

प्रक्षेपणदीपाचा साध्या पुंजदीपाप्रमाणे जो भाग असतो त्यात आंतगोंल परावर्तक व दिवा (प्रोजेक्टर लॅम्प) असतो. त्यापुढे एक बाजू सपाट व दुसरी बहिर्वक्र असलेली दोन भिंगे वक्र पृष्ठभाग एकमेकाकडे ठेवून बसविलेली असतात. याना कन्डेन्सर लेन्सेस असे म्हणतात कारण त्यामुळे दिव्याचा प्रकाश एकत्रित करून त्यायोगे काचचित्र प्रकाशित केले जाते. कन्डेन्सर भिंगापुढे प्रक्षेपणदीपाचा दुसरा भाग जोडलेला असतो. यात काचचित्र बसवण्याची जागा व प्रक्षेपक बहिर्गोल भिंग असते. काचचित्र प्रक्षेपकभिंगाच्या केंद्र (फोकस) व गोलकेंद्र (सेंटर ऑफ कव्हेंचर) यांच्या दरम्यान येईल अशीच काचचित्राची जागा असते. त्यामुळे काच-चित्राची मोठी प्रतिमा गगनिकेवर मिळू शकते. ही प्रतिमा उलटी मिळत असल्याने मूळ काचचित्र उलटे ठेवल्यास प्रतिमा सुलटी मिळू शकते. मोठे वर्तुळाकार काचचित्र बनवून ते विजेच्या सहाय्याने फिरते ठेवण्याची सोय असते. तिचा उपयोग केल्यास आकाशातून सरकणारे ढग, आगीच्या ज्वाळा, नदीचा प्रवाह, समुद्राच्या लाटा यांसारखे इफेक्टस् गगनिकेवर प्रक्षेपित करता येतात व काही स्थिरचित्रेही प्रक्षेपित

करून दृश्यबंधातील पार्श्वभूमी गगनिकेवर निर्माण करतात. दृश्यबंधाला पोषक अशा रीतीने प्रक्षेपक-दीपाचा उपयोग कल्पक प्रकाशआयोजक अनेक प्रकारे करू शकतो.

हा प्रक्षेपणदीप खूप अवजड असतो त्यामुळे तो दृश्यबंधात दडवून ठेवणे कठीण जाते. तो पार्श्वफलकामागे तरी ठेवावा लागतो किंवा पहिल्या झालरीमागे तयार केलेल्या भक्कम गॅलरीत (कॅटवॉक) बसवावा लागतो. टांगून ठेवता येत नाही. टांगून ठेवता यावा असा छोटा प्रोजेक्टर आता उपलब्ध झाला आहे व या मिनि-प्रोजेक्टरच्या विविध डिझाइनच्या स्लाईड्स्ही मिळतात वा तयार करता येतात. मनोवैज्ञानिक परिणामासाठी अशा स्लाईड्स्चा किंवा काचचित्रांचा उपयोग होऊ शकतो.

अनुगामी पुंजदीप (फॉलो स्पॉट)

वास्तव वातावरण निर्मितीसाठी किंवा भावपरिपोषक प्रकाशआयोजन कित्येक वेळा दृश्यमानतेच्या दृष्टीने कमी पडते. अशावेळी पात्रांचा अभिनय व्यवस्थित दिसावा यासाठी पात्रांच्या हालचालीप्रमाणे फिरणारे प्रकाशझोत रंगमंचावर वापरणे आवश्यक बनते व यासाठी अनुगामी पुंजदीपाचा उपयोग करावा लागतो. अनुगामी पुंजदीप म्हणजे तसे पहायला गेले तर आरसी पुंजदीपच असतो. फक्त त्यापासून मिळणारे प्रकाशवर्तुळ गरजेप्रमाणे लहान-मोठे करता यावे म्हणून त्यात कॅमेऱ्यासारखा डायफ्राम बसविलेला असतो.

आपल्या देशात जी नाट्यगृहे आहेत त्यांत प्रकाश-आयोजनाच्या गरजा ध्यानी घेऊन बांधलेली नाट्यगृहे जवळजवळ नाहीतच, त्यामुळे मंचमुख- (फ्रंट ऑफ दि हाउस) प्रकाशसाधने वापरण्याची योग्य जागा उपलब्ध नसते. मंचमुख-प्रकाशसाधने बसविण्यासाठी काही नाट्यगृहांत सोयी असतात. परंतु त्या ठिकाणी प्रोजेक्टर किंवा अनुगामी पुंजदीप बसवून त्यांचे संचालन करता यावे अशी पुरेशी सोय व जागा नसते. रंगमंचावर पहिल्या झालरीमागे अशी जागा आवश्यक असते, पण तीही बहुतेक नाट्यगृहांत उपलब्ध नसते; त्यामुळे एखाद्या प्रकाश-आयोजकाने अनुगामी पुंजदीपाचा उपयोग करायचा ठरविला तरी त्याच्या संचालनास पुरेशी जागा मिळत नाही. त्यामुळे वृंदस्थळातून (ऑर्केस्ट्रा पिटमधून) अथवा पार्श्वफलकामागूनच अनुगामी पुंजदीपाचे संचालन करावे लागते.

अनुगामी पुंजदीपासोबत त्याचा मंदक (डिमर) देखील असावा व त्या दोहोंचे संचालन एकाच व्यक्तीला करता यावे. म्हणजे ज्या पात्राबरोबर अनुगामी पुंजदीपाचा उपयोग करावयाचा आहे त्या पात्राच्या प्रवेशद्वारापाशी प्रवेशापूर्वी पुंजदीपाचे प्रकाश-वर्तुळ आणून ठेवणे व पात्राच्या प्रस्थानानंतर सावकाशपणे दिवा विझविणे संचालकाला जमते.

पाश्चात्य रंगभूमीवर एकाच वेळी ८–१० अनुगामी पुंजदीप वापरता येतील अशा सोयी असतात व रंगशीर्षातील पात्रासाठी अनुगामी पुंजदीप पहिल्या झालरीमागे बसविलेले असतात व रंगपीठावरील पात्रासाठी मंचमुख अनुगामी पुंजदीपांचा उपयोग केला जातो.

नृत्यनाटकात (बॅले) पात्रांच्या हालचाली कित्येकवेळा इतक्या जलद होतात की त्या पात्राबरोबर प्रकाशवर्तुळ फिरवणे कित्येकदा अवघड जाते. म्हणून काही अनुगामी पुंजदीपात पुंजदीपाच्या तोंडाला एक फिरता आरसा बसविलेला असतो. पुंजदीपाचा बारीक प्रकाशझोत या आरश्यावर पडतो. या आरश्याच्या मागील बाजूस बसविलेली मूठ पकडून त्या मुठीने आरसा वाटेल तसा फिरवता येतो व त्याअनुसार प्रकाशवर्तुळ फिरू शकते. मात्र आरसा जितक्या कोनातून फिरेल त्याच्या दुप्पट कोनातून परावर्तित प्रकाशझोत फिरत असल्याने चालकास आरश्याचे संचालन फार काळजीपूर्वक करावे लागते.

लुकलुकणारा दीप (फिलकरिंग लाईट, स्ट्रॉब लाईट)

हा एक प्रकारचा पूरदीपच आहे. मात्र यात साधा बल्ब न बसविता इलेक्ट्रॉनिक साधनांनी लुकलुकणारा दिवा बसविलेला असतो आणि तो नियमितपणे विझतो व प्रज्वलित होतो. दिव्याची ही लुकलुक रेग्युलेटरच्या सहाय्याने कमी-जास्त करता येते. गतिमान समूहदृश्यांना परिणामकारक गती प्राप्त करून देण्यासाठी या दीपाचा उपयोग होऊ शकतो. समूहदृश्यात या दिव्याचा उपयोग केल्यास प्रकाशाची जी लुकलुक होते त्यामुळे पात्रांच्या एकापाठोपाठ एक अशा बदलणाऱ्या अवस्था स्थिर स्वरूपात पहायला मिळतात. त्यामुळे अभिनयाला एक प्रकारची गती प्राप्त होते व रंगमंचावर असतात त्यापेक्षा जास्त पात्रांचा आभास निर्माण होतो. प्रकाशाची दरसेकंद कंपनसंख्या (फ्रिक्वेन्सी) व पात्रांची गती यांच्या संयुक्त परिणामास स्ट्रोबोस्कोपिक इफेक्ट असे शास्त्रीय नाव असल्याने या दीपास स्ट्रॉब लाईट असे म्हणतात. बलात्कार किंवा संभोगासारखी अवघड दृश्ये सूचकतेने रंगमंचावर प्रस्तुत करण्यासाठीदेखील स्ट्रॉब लाईटचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. इंडियन नॅशनल थिएटरच्या 'कुमारनी अगाशी' या गुजराती नाटकात स्ट्रॉब लाइटचा चांगला उपयोग पहायला मिळाला होता.

कृष्णदीप (ब्लॅक लाईट)

अल्ट्रा व्हायोलेट प्रकाशात काही रंगद्रव्येच प्रकाशतात, चमकतात व दिसू शकतात. त्यामुळे अल्ट्राव्हायोलेट दीपापासून प्रकाश निघालेला दिसत नाही पण त्यात काही विशिष्ट वस्तू चमकतात म्हणून अल्ट्रा व्हायोलेट किरणे निर्माण करणाऱ्या विजेच्या दिव्याला कृष्णदीप किंवा ब्लॅक लाईट म्हणतात. अल्ट्रा व्हायोलेट किरण हे वर्णपटांतील (स्पेक्ट्रम) व्हायोलेट किरणांना जवळचे व तीव्रतेने व्हायोलेट किरणापेक्षा जास्त तीव्र असतात. ते प्रकाशकिरण नाहीत म्हणून अल्ट्रा व्हायोलेट प्रकाशाला

काळा प्रकाश (ब्लॅक लाईट) असे म्हणतात. या किरणांमुळे जी रासायनिक द्रव्ये चमकतात त्यांना फ्ल्युओरिसेंट द्रव्ये म्हणतात. ही द्रव्ये अल्ट्राव्हायोलेट किरण शोषून त्यांचे प्रकाशकिरणांच्या रूपात उत्सर्जन करतात. या क्रियेस फ्ल्युओरिसन्स असे म्हणतात. फ्ल्युओरिसन्ट द्रव्य असलेले पदार्थ साध्या प्रकाशात जसे दिसतात त्यापेक्षा वेगळ्याच रंगाने अल्ट्राव्हायोलेट किरणांत चमकतात. झिंक ऑक्साईड, फ्ल्युओरसीन, अेओसिन ही अशी द्रव्ये आहेत. शिवाय रेशीम, नायलॉन, टेरिलीन व काही प्लास्टिक पदार्थांत फ्ल्युओरिसेंट द्रव्ये असतात.

रंगमंचावर अन्य प्रकाशसाधनांचा प्रकाश मिळत असताना कृष्णदीपापासून मिळणाऱ्या अल्ट्राव्हायोलेट किरणांचा परिणाम जाणवत नाही. पण अन्य साधनांचा प्रकाश नसेल तेव्हा अंधारात फ्ल्युओरिसेंट द्रव्य असलेले पदार्थ चमकतात.

याचा उपयोग अद्‌भुत अथवा रहस्यमय वातावरण निर्माण करण्यासाठी फार चांगल्याप्रकारे होऊ शकतो. अंधाऱ्या रात्री आकाशात चमकणारे तारे गगनिकेवर दाखविण्यासाठी कृष्णदीपाचा चांगला उपयोग होऊ शकतो. गडद निळ्या रंगाचा गगनिकेवर पडदा वापरून त्यावर साध्या प्रकाशात रंगहिन वाटणाऱ्या फ्ल्युओरिसेंट पदार्थांचे ठिपके दिले, तर अल्ट्राव्हायोलेट प्रकाशात ते चांगले चमकतात व अंधाऱ्या रात्री आकाशात चमकणाऱ्या ताऱ्यांचा आभास निर्माण होऊ शकतो. अशावेळी गगनिकेवर अन्य प्रकाश मात्र येता कामा नये.

कृष्णदीपाचा उपयोग करून अंधारात दृश्यांतर सहज करता येते. चालू नाटकात दोन दृश्यांमध्ये पडदा न पाडता कित्येकवेळा दृश्यांतर करावे लागते. कारण दृश्यांतर करताना प्रेक्षकांना दिसता कामा नये. दोन दृश्यांमधल्या वेळात अंधार करून कृष्णदीप चालू केला व दृश्य बदलणाऱ्या माणसाना दिसू शकतील अशा आवश्यक खुणा फ्ल्युओरिसेन्ट द्रव्याने करून ठेवल्या असल्या तर प्रेक्षकांना न दिसता दृश्यांतर करणे सहज शक्य आहे. मात्र दृश्यांतर करणाऱ्या माणसांनी अल्ट्राव्हायोलेट किरणांत न चमकतील असे कपडे घालणे आवश्यक आहे.

दृश्यांतरासाठी किंवा अन्य काही परिणामासाठी कृष्णदीपाचा उपयोग रंगमंचावर केला जात असेल तेव्हा त्या दिव्याकडे रंगमंचावरील व्यक्तींनी पाहता कामा नये, कारण अल्ट्राव्हायोलेट किरण डोळ्यांना घातक असतात.

फोको अटॅचमेन्ट

साध्या किंवा फ्रेनेलाईट पुंजदीपापासून मिळणारे प्रकाशवर्तुळ मोठे असते. अशा पुंजदीपापासून लहान प्रकाशवर्तुळ हवे असेल तर पुंजदीपाच्या तोंडाशी बसविता येण्यासारखा एक सुटा भाग असतो. यास फोको अटॅचमेन्ट असे म्हणतात. ही अटॅचमेंट पुंजदीपावर बसविली की त्यांतील भिंगामुळे प्रकाश एकत्रित केला जातो.

त्यामुळे लहान प्रकाशवर्तुळ मिळू शकते. फोको अटॅचमेन्ट बसवून साध्या किंवा फ्रेनेल पुंजदीपाचा अनुगामी पुंजदीपासारखा उपयोग करता येतो.

झडपा किंवा बार्नडोअर्स.

पुंजदीपापासून मिळणारा प्रकाश मर्यादित क्षेत्रापुरताच हवा असल्यास पुंजदीपावर झडपा बसवतात. झडपांच्या या सुट्या भागांत चार बाजूस चार दारे असतात. ही दारे किंवा झडपा योग्य प्रमाणांत बंद करून अनावश्यक प्रकाश आडविता येतो व आवश्यक क्षेत्रापुरताच प्रकाश पुंजदीपापासून घेता येतो.

रंगमाध्यम (कलर मीडियम्)

प्रकाशसाधनापासून रंगीत प्रकाश हवा असल्यास साधनाच्या तोंडाशी योग्य रंगमाध्यम बसविण्याची व्यवस्था असते. साधारणपणे तीन प्रकारची रंगमाध्यमे उपयोगात आणली जातात.

रंगीत काच – रंगीत प्रकाशासाठी पूर्वी प्रकाशसाधनावर रंगीत काचा बसवत असत. पण रंगीत काचा फार महाग व उष्णतेमुळे व अन्य कारणाने काच फुटण्याची शक्यता जास्त म्हणून आजकाल रंगमाध्यम म्हणून रंगीत काचांचा उपयोग फार कमी प्रमाणात होतो.

जिलेटिन – आपल्या देशात प्रामुख्याने जिलेटिन कागदाचाच रंगमाध्यम म्हणून उपयोग होतो. पण त्याच जिलेटिन कागदांचा उपयोग वारंवार करता येत नाही. शिवाय वारंवार उपयोगाने व उष्णतेने काही रंग फिके होतात व कागद कित्येक वेळा जळून अगर करपून जातात. शिवाय काही मर्यादित रंगांचेच जिलेटिन कागद उपलब्ध असतात.

सिनेमॉईड्स् – रंगीत काचा व जिलेटिन कागद यांच्या रंगमाध्यम या दृष्टीने मर्यादा व दोष लक्षात घेऊन खास प्रकाशआयोजनासाठी वापरावयाचे रंगमाध्यम म्हणून सिनेमॉईडचा शोध लागला. रंगमंच उपयोगासाठीच सिनेमॉईड बनविला असल्याने त्यात रंगांच्या ७०–७५ विविध छटा उपलब्ध असतात. त्यामुळे कल्पक प्रकाशआयोजक योग्य परिणामासाठी आवश्यक त्या छटांचा उपयोग करू शकतो. सिनेमॉईड उष्णतेमुळे किंचित मऊ पडतो पण त्यामुळे त्याचा वारंवार उपयोग करण्याचे दृष्टीने तो निरुपयोगी ठरत नाही. शिवाय उष्णतेमुळे तो फिका पडत नाही. भारतीय रंगभूमीवर अद्याप सिनेमॉईडचा सर्रास उपयोग होत नाही, कारण तो भारतात तयार होत नाही व आयात सिनेमॉईड महाग पडतो.

सीनेमॉईड रंगांच्या विविध उपयोगी छटा व त्यांचे आंतरराष्ट्रीय क्रमांक पुढील कोष्टकात दिले आहेत.

क्रमांक	रंग
१	..... पिवळा
२	..... फिकट पिवळा
३	..... स्ट्रॉ कलर
४	..... मीडियम् ॲम्बर
५	..... नारिंगी
५ अ	..... तांबुस नारिंगी
६	..... लाल (प्राथमिक)
७ ते १२	..... गुलाबी रंगाचे विविध प्रकार
१३	..... मॅजेन्टा
१४	..... रुबी रेड
१५	..... मोरपंखी निळा
१६	..... मोरपंखी हिरवा
१७	..... स्टील ब्ल्यू (निळा)
१८	..... फिकट निळा
१९	..... गडद निळा
२०	..... प्राथमिक निळा
२१ ते २४	..... हिरवा रंग, विविध प्रकार
२५ ते २६	..... पर्पल
२९	..... गडद धुके
३०	..... सफेत धुके
३१	..... विरळ धुके
३६	..... हलका लव्हेंडर अथवा सरप्राईझ पिंक
३९	..... प्राथमिक हिरवा
५२	..... हलका सोनेरी
५५	..... चॉकोलेट
५६	..... सोनेरी

मंदक (डिमर्स)

मंदकाचे कार्य कसे चालते ते समजण्यासाठी, तसेच कळफलक (स्विच बोर्ड) आणि मंदकफलक (डिमर बोर्ड) यांचे संचालन कसे करावयाचे ते समजण्यासाठी विद्युत्शक्तीविषयी आवश्यक शास्त्रीय माहिती पुढे देत आहे.

(१) विद्युत्चालक शक्ती तथा विद्युत्दाब

ज्या यंत्रात किंवा साधनात वीज तयार होते त्या साधनातील दोन (फेज व न्यूट्रल) टोकांत जी विद्युत्दाबातील तफावत निर्माण झालेली असते त्या तफावतीमुळे म्हणजेच विद्युतचालकशक्तीमुळे (विजेचा दाब) विद्युत्वलयामधून वीज वाहते. हा विद्युत्दाब 'व्होल्ट' या मापाने मोजतात. विद्युत्जनित्रांत (जनरेटर) साधारणपणे एक फेजमध्ये २२० ते २५० व्होल्ट वीज निर्माण होते. एका फेजच्या विद्युत्वलयात एक टोक 'फेज' (P) म्हणून ओळखले जाते व दुसऱ्या टोकास 'न्यूट्रल' (N) म्हणतात. ही दोन टोके जोडली गेली की विद्युत्वलय पूर्ण होऊन त्यातून विद्युत्प्रवाह वाहतो. एका विद्युत्जनित्रात तीन फेज विद्युत् तयार होते. दोन फेज मध्ये ४४० व्होल्ट विद्युत्दाब असतो. कोणत्याही फेजची दोन टोके थेट जोडल्यास वाहणाऱ्या निरंकुश विद्युत्प्रवाहामुळे ते विद्युत्वलय जळून जाण्याची शक्यता असते. त्यामुळे विद्युत्वलयात एखादे तरी उपकरण असल्याखेरीज फेजची दोन टोके जोडू नयेत. सामान्य विद्युत्जनित्रांत निर्माण होणारा विद्युत्प्रवाह बदलता (आल्टरनेट करंट– AC) प्रवाह असतो. म्हणजे सेकंदात पन्नास वेळा प्रवाह उलट सुलट होत असतो. पण विजेरीपासून मिळणारा प्रवाह एकदिक् (डायरेक्ट) असतो. एका साध्या विजेरीचा विद्युत्दाब दीड व्होल्ट असतो. एकदिक विद्युत्शक्ती साठवून ठेवण्याच्या साधनास 'ॲक्युम्युलेटर' किंवा बॅटरी म्हणतात. वेगवेगळ्या विद्युत्दाबाच्या बॅटऱ्या असू शकतात. (उदाहरणार्थ ६ व्होल्ट, १२ व्होल्ट.)

(२) विद्युतप्रवाह (करंट)

वीजमार्गाच्या दोन टोकांत विद्युत्दाबामुळे विद्युतअणूंचे (इलेक्ट्रॉन्सचे) जे वहन होते त्यास विद्युत्प्रवाह असे म्हणतात. विद्युत्प्रवाह 'ॲम्पियर' या मापाने मोजतात. ज्या विद्युत्मार्गात कमी उपकरणे असतात त्या विद्युत्मार्गातून कमी विद्युत्प्रवाह वाहतो, व मार्गात जास्त उपकरणे असल्यास जास्त प्रवाह वाहतो.

(३) विद्युत्अवरोध (रेझिस्टन्स)

विजेची तार ज्या धातूची बनविलेली असते त्या धातूवर तसेच तारेची जाडी व लांबी यावर वलयातील प्रवाहाला होणारा अवरोध अवलंबून असतो. काही पदार्थ विद्युत्वाहक असतात व काही विरोधक असतात. विद्युत्विरोधकांचा विद्युत्अवरोध जास्तीत जास्त असतो (उदाहरणार्थ शुद्ध पाणी, काच, चिनी माती, बेकॅलाईट, प्लास्टिक, लाकूड इ.) ज्या पदार्थांत अवरोध कमी असतो त्यातून प्रवाह वाहू शकतो. अशा पदार्थांना विद्युत्वाहक म्हणतात (उदाहरणार्थ, सर्व धातू, क्षारमिश्रित पाणी, कार्बन इ.) प्रत्येक वाहकाची वाहकता त्या पदार्थाच्या शक्तीवर अवलंबून असते. उदाहरणार्थ, शिश्यापेक्षा तांबे जास्त विद्युत्वाहक असते व तांब्यापेक्षा सोने जास्त वाहक असते.

कोणत्याही तारेतून वाहणारा विद्युतप्रवाह हा प्रामुख्याने खालील गोष्टींवर अवलंबून असतो.

(१) तारेची लांबी – विद्युत्अवरोध तारेच्या लांबीच्या समप्रमाणात असतो.

(२) तारेचा आडवा छेद – तारेच्या आडव्या छेदाच्या व्यस्त प्रमाणात अवरोध असतो. म्हणजेच जाडी वाढली की अवरोध कमी होतो व जाडी कमी झाली की अवरोध वाढतो.

(३) तार ज्या पदार्थांची बनविली आहे त्या पदार्थांवर अवरोध अवलंबून असतो. 'ओहम' हे अवरोध मोजण्याचे माप आहे.

विद्युत्दाब (व्होल्टेज–V) प्रवाह (ॲम्पियरेज–A) व अवरोध (ओहम–O) यातील संबंध खालील सूत्राने दाखविला जातो.

$$\text{अवरोध} = \frac{\text{विद्युत्दाब}}{\text{प्रवाह}} \quad \ldots\ldots \left(O = \frac{V}{A} \right)$$

(४) विद्युत्शक्ती

विद्युत्शक्ती मोजण्याचे 'वॉट' हे माप आहे. विद्युत्दाब आणि प्रवाह यांच्या गुणाकाराने विद्युत्शक्तीचा हिशेब करतात.

वॉट = व्होल्ट × अम्पियर

उदाहरणार्थ- एखाद्या विद्युत्वलयातून १० ॲम्पियर प्रवाह वहात असेल व २२० व्होल्ट विद्युत्दाब असेल तर

२२०×१० = २२०० वॉट इतकी शक्ती त्या वलयात खर्ची पडत असते. कोणत्याही विद्युत्उपकरणाच्या संचालनासाठी आवश्यक दाब व त्या उपकरणाच्या कार्यक्षमतेची कल्पना येण्यासाठी आवश्यक असा शक्तिदर्शक आकडा व प्रवाहक्षमतेचा आकडा त्या उपकरणावर छापलेला असतो.

१००० वॉट शक्ती असलेले उपकरण १ तास वापरले गेले तर एक किलोवॉट आवर इतकी शक्ती खर्च होते यालाच एक युनिट म्हणतात. म्हणजे ५०० वॉटचा दिवा ४ तास जळला म्हणजे ५००×४=२००० वॉट = २ किलोवॉट = २ युनिट इतकी वीज खर्च होते.

एखाद्या विद्युत्वलयात जी वीज खर्च होते त्याचा अंदाज त्या वलयात वापरलेल्या उपकरणांच्या शक्तिदर्शक आकडयावरून येऊ शकतो. त्यावरून त्या वलयात किती ॲम्पियर विद्युत्प्रवाह वाहणार आहे ते काढता येते. तितके ॲम्पियर प्रवाह वाहण्यास योग्य तार त्या वलयात वापरणे आवश्यक असते. ती तशी वापरली गेली नाही तर तारेच्या अवरोधामुळे जी शक्ती खर्च होईल त्याचे उष्णतेत रूपांतर होऊन त्यामुळे वलयातील तार अथवा उपकरण जळण्याची शक्यता असते म्हणून विद्युत्वलयातील बोजा (लोड) विचारात घेऊन त्याप्रमाणे जोडणीसाठी तार वापरावी लागते.

फ्यूज किंवा वलय संरक्षण योजना

वीज मार्गातील बोजा वाढल्याने किंवा व्होल्टेज एकदम वाढल्याने कित्येक वेळा त्या वीजमार्गातील उपकरणे व तारा जळून जाण्याची शक्यता असते हे नुकसान टळावे म्हणून वीजप्रवाह एका विशिष्ट मर्यादेपेक्षा वाढल्यास तो आपोआप खंडित व्हावा यासाठी जी वलय संरक्षक योजना वलयात असते त्यास फ्यूज असे म्हणतात. वलयात जितक्या विद्युत्प्रवाहाची जरूर आहे त्या विद्युत्प्रवाहास योग्य अशी फ्यूजची तार फ्यूजमध्ये घालून तो फ्यूज वलयाच्या फेज (P) तारेत जोडलेला असतो. धोकादायक पातळीला प्रवाह जाण्यापूर्वीच फ्यूजमधील तार वितळते अथवा जळते व विद्युत्प्रवाह खंडित होतो व उपकरणास निर्माण झालेला धोका टळतो.

(५) विद्युतउपकरणांची जोडणी करण्याच्या पद्धती

विद्युत्उपकरणांची जोडणी करण्याच्या दोन पद्धती आहेत.

(१) श्रेणी जोडणी (सीरीज).

(२) समांतर जोडणी (पॅरलल).

श्रेणी जोडणी

आकृतीत दाखविल्याप्रमाणे उपकरणांची जोडणी एकापाठोपाठ अशा पद्धतीन केली की एका उपकरणाचे P टोक दुसऱ्या उपकरणाच्या N टोकात जावे, तर अशा जोडणीस श्रेणी जोडणी असे म्हणतात. श्रेणी जोडणी असलेल्या विद्युत्वलयातून एकच प्रवाह व तोही एकाच वीजमार्गांतून वाहतो. त्यामुळे कोणतेही उपकरण बिघडले किंवा जोडणी तुटली तरी संपूर्ण वीजमार्ग बंद होतो. श्रेणी जोडणीत उपकरणे एकापुढे एक जोडली असल्याने अवरोध वाढतो व त्यामुळे मार्गातून वाहणारा विद्युत्प्रवाह कमी होतो. दोन १०० वॉट चे दिवे वीजमार्गांत श्रेणी पद्धतीने जोडले गेले तर त्यांतील प्रत्येक दिवा ५० वॉटचाच प्रकाश देईल. रंगीत दिव्यांच्या माळांमध्ये दिव्यांची जोडणी श्रेणी जोडणी असते.

समांतर जोडणी

समांतर जोडणीत सर्व उपकरणांची फेज (P) टोके एकत्र व न्यूट्रल (N) टोके एकत्र जोडून ती वीजमार्गांत जोडलेली असतात. या जोडणीत जितकी उपकरणे असतील तितके वीजमार्ग असतात त्यामुळे प्रत्येक उपकरणाला वीजमार्गाचा मूळ दाब मिळतो व प्रत्येक उपकरणातून त्या उपकरणास आवश्यक विद्युत्प्रवाह वाहतो. पण परिणामी समग्र विद्युत्वलयात अवरोध कमी झाल्याने प्रवाह म्हणजेच बोजा वाढतो. समांतर जोडणीत एखाद्या उपकरणाचा मार्ग बंद झाला तरी इतर उपकरणांचे मार्ग चालूच राहतात.

(६) विद्युत्प्रवाहाचे प्रकार

विद्युत्प्रवाहाचे दोन प्रकार आहेत.

(१) एकमार्गी (डायरेक्ट – D. C.)

(२) उलट सुलट (आल्टरनेट – A. C.)

बिजेरीत तयार होणारा विद्युत्प्रवाह एकमार्गी असतो व तो बिजेरीच्या धन (+ P) टोकापासून ऋण (– N) टोकाकडे वहात असतो, व तो अखंड असतो. उलट सुलट प्रवाहाच्या बीजमार्गांत जी दोन टोके असतात त्यांतील एकास फेज (P) म्हणतात व दुसऱ्यास न्यूट्रल (N) म्हणतात. उलट सुलट बीजमार्गांत एकदा एका दिशेत व दुसऱ्यांदा विरुद्ध दिशेत असा उलट सुलट प्रवाह वहात असतो. विद्युत्-जनित्रात उलट सुलट प्रवाह निर्माण होतो व ही क्रिया सेकंदात पन्नास वेळा होते. जनित्रापासून काही खास यांत्रिक सोयीमुळे एकमार्गी प्रवाह मिळवता येतो पण तो तुटक राहतो व सेकंदात पन्नास वेळा तुटतो.

(७) बीजप्रवाहाचा चुंबकीय परिणाम

जेव्हा विद्युत्वाहकामधून बिजप्रवाह वाहू लागतो तेव्हा वाहकाच्या आसपास लंबपातळीत चुंबकीय क्षेत्र निर्माण होते. बीजप्रवाह बदलता असेल तर चुंबकीय क्षेत्र देखील बदलते निर्माण होते. एखाद्या तारेतून उलट सुलट प्रवाह वहात असेल तर त्यामुळे निर्माण होणारे चुंबकीय क्षेत्रही जसे उलट सुलट होते, तसेच एखाद्या तारे-भोवताली उलटसुलट चुंबकीय क्षेत्र असेल तर त्या तारेतून उलट सुलट विद्युत्प्रवाह वाहू लागतो.

या सिद्धांताचा उपयोग ट्रान्सफॉर्मर, विद्युत्जनित्र (डायनामो), चोकमंदक व ऑटोट्रान्सफर मंदक यात केलेला असतो.

(८) विद्युत्प्रवाहाची 'थ्री फेज' पद्धत

ज्या विद्युत्जनित्रात (डायनामोत) उलट सुलट बीजप्रवाह निर्माण होतो त्या जनित्राला (जनरेटरला) आल्टरनेटर म्हणतात. आल्टरनेटर मध्ये थ्री फेज विद्युत्-प्रवाह निर्माण होतो. या तीन फेजपैकी एक फेज व न्यूट्रल तार जोडली गेली की त्या वलयातून २२० ते २५० व्होल्ट विद्युत्दाबामुळे बीजप्रवाह वाहतो. म्हणजे एका आल्टरनेटरपासून मिळणाऱ्या तीन फेजेसमुळे तीन वेगवेगळी विद्युत्वलये (सर्किट्स्) मिळू शकतात. कोणत्याही दोन फेजेस मध्ये ४४० व्होल्ट विद्युत्दाब असतो.

रंगमंचावर जी प्रकाशसाधने वापरावयाची असतात त्यांचा एकंदर बोजा साधारणपणे १५ किलो वॉट इतका होतो. हा सर्व बोजा एकाच फेजवर घेतला तर त्यामुळे मुख्य बीजमार्गातील (मेन लाईन) प्रवाह प्रमाणाबाहेर वाढून त्यामुळे त्या बीजमार्गाला धोका निर्माण होण्याची शक्यता असते म्हणून प्रकाशसाधनांचा एकंदर

बोजा तीन्ही फेजवर शक्यतो समप्रमाणात विभागून देणे आवश्यक असते. ही विभागणी देखील अशा रीतीने केलेली असते की सर्व नाटकभर तीन्ही फेजेसचा उपयोग होत रहावा.

(९) वळ (स्विच्)

जरूरीप्रमाणे एखाद्या उपकरणात वीजप्रवाह सुरू व बंद करता यावा यासाठी वळीचा (स्विचचा) उपयोग होतो. हा स्विच वलयात श्रेणी पद्धतीने जोडावयाचा असतो. रंगमंचावरील प्रकाशआयोजनात साध्या वळीचा उपयोग तर होतोच पण एका खास द्विमार्गी (टू-वे) वळीचाही उपयोग करावा लागतो. त्यामुळे कोणतेही प्रकाशसाधन जरूरीप्रमाणे वीजमार्गात थेट (डायरेक्ट) अथवा मंदकामार्गे (थ्रू डिमर) जोडता येते. मंदकफलकावर (डिमरबोर्डवर) अशा वळींचा (स्विचेसचा) उपयोग केला तर प्रकाशसंचालनासाठी लागणाऱ्या मंदकांची संख्या बरीच कमी करता येते.

(१०) मंदक – काही प्रकार

मंदक ही एक प्रकारची वळच आहे. त्याचा उपयोग प्रकाशसाधनातून मिळणाऱ्या प्रकाशाची तीव्रता कमी जास्त करण्यासाठी किंवा ते साधन बंद करण्यासाठी होऊ शकतो.

मंदकाचे खालीलप्रमाणे विविध प्रकार उपयोगात आणले जातात.

१) अवरोध मंदक (रेझिस्टन्स डिमर).

२) चोकमंदक.

३) ऑटो ट्रान्स्फॉर्मर मंदक.

४) इलेक्ट्रॉनिक मंदक.

अवरोधमंदक (रेझिस्टन्स डिमर)

वीजमार्गातील अवरोध वाढला की विद्युतप्रवाह कमी होतो व अवरोध कमी झाला की विद्युतप्रवाह वाढतो, या तत्त्वावर अवरोधमंदकाची रचना केलेली असते. ज्या प्रकाशसाधनाचे मंदन करावयाचे असते त्या प्रकाशसाधनाच्या विद्युतवलयात अवरोधमंदक श्रेणी पद्धतीने जोडलेला असतो. हा अवरोधमंदक एका खास तारेचा बनवलेला असतो. वीजमार्गाचे एक टोक अवरोधमंदकाच्या एका टोकाशी व दुसरे टोक अवरोधमंदकांतील तारेच्या वेटोळ्यावर फिरणाऱ्या सरकणीशी (स्लायडरशी) जोडलेले असते. म्हणून अवरोधमंदकाला सरकणी मंदक किंवा स्लायडर डिमर असेही म्हणतात. या सरकणीच्या हालचालीने वलयातील अवरोध जास्त कमी करता येतो व त्यामुळे वलयातील प्रवाह कमी जास्त होतो. प्रवाह कमी झाला की वलयातील प्रकाशसाधन मंद होते व प्रवाह वाढला की प्रकाश वाढतो. अशा तऱ्हेने प्रकाश-

साधनाच्या कमाल क्षमतेपासून शून्य प्रकाशक्षमतेपर्यंत हव्या तितक्या तीव्रतेचा प्रकाश-मंदकामुळे मिळवता येतो.

अवरोधमंदक प्रकाशसाधनाच्या ज्या क्षमतेसाठी बनविलेला असतो त्याच क्षमतेसाठी तो चांगले काम देऊ शकतो. कारण, प्रकाशसाधनाचे संपूर्ण मंदन करण्या-साठी विद्युत्वलयाच्या अवरोधाच्या तिप्पट अवरोधाची जरूर असते. उदाहरणार्थ, वलयात १२०० वॉटचा बोजा असेल तर बीजप्रवाह ५·४ अम्पियर राहील (विद्युत्दाब २२० व्होल्ट), म्हणजे वलयाचा अवरोध ४०·७ ओहम् असेल. या बीजमार्गात अव-रोधमंदक जोडायचा असेल तर त्याचा कमाल अवरोध ४०·७ × ३ = १२२ ओहम् असला पाहिजे तरच प्रकाशसाधनाचे संपूर्ण मंदन मंदकाचा पूर्ण उपयोग करून शक्य होईल पण दिवा जर १०० वॉटचा असेल तर वलयाचा अवरोध ४८९ ओहम असेल म्हणजे याच्या मंदनासाठी १४६७ ओहम अवरोध हवा तरच त्या दिव्याचे मंदन पूर्ण होईल. पण १०० वॉटच्या दिव्यासाठी १२०० वॉटसाठी तयार केलेला मंदक वापरला तर संपूर्ण मंदकाचा उपयोग करूनही दिवा थोडासाच मंद होईल. पण हा मंदक २४०० वॉटसाठी वापरला तर मंदकाच्या लांबीच्या निम्या लांबीचा उपयोग करूनही मंदन पूर्ण होईल. अवरोध मंदकाच्या या मर्यादा लक्षात घेतल्या तर या मंदकाचा उत्तम उपयोग ज्या बोजासाठी तो तयार केला आहे त्यासाठीच होईल पण ± ½ बोजा-साठी समाधानकारकरीत्या त्याचा उपयोग होऊ शकतो. प्रमाणाबाहेर जास्त बोजा-साठी अवरोधमंदक वापरल्यास तो जळून जाण्याची शक्यता असते व प्रमाणाबाहेर कमी बोजासाठी त्याचा उपयोग परिणामकारक होतच नाही. १००० वॉटसाठी बनविलेल्या अवरोधमंदकावर १५ वॉटच्या टेबल लॅम्पचे मंदन करावयाचे असेल तर त्या १५ वॉट दिव्याच्या वलयात १००० वॉटचा उपयोगात न आणावयाचा दिवा श्रेणी पद्धतीने जोडावा लागेल तर एकंदर बोजा १०१५ होऊन त्याचे मंदन व्यवस्थित होऊ शकेल.

अवरोधमंदकाचा उपयोग एकमार्गी व उलटसुलट अशा दोन्ही प्रकारच्या प्रवाहासाठी होऊ शकतो. पण त्यात अवरोधाचा उपयोग होत असल्याने तो लवकर गरम होतो. त्यामुळे सतत जास्त वेळ त्याचा उपयोग करता येत नाही. तसेच या मंदकाची जोडणी श्रेणी पद्धतीने होत असल्याने प्रकाशसाधनांचे दुरून संचालन कर-ण्यासाठी (रीमोट कन्ट्रोलसाठी) जादा व्होल्टेजच्या तारा दूरवर नेणे धोक्याचे असते.

शुद्ध पाणी विद्युत्विरोधक असते पण त्यात एखादा क्षार विरघळलेला असेल तर ते पाणी क्षाराच्या प्रमाणात विद्युत्वाहक होते. अवरोध म्हणून थोडे मीठ विरघळ-लेले पाणी वापरून पाण्याचा अवरोधमंदक बनविता येतो पण अशा पाण्याच्या मंदकाच्या जोडणीत विद्युत्रोधन (इन्शुलेशन) अशक्य असल्याने जलमंदक (वॉटर डिमर) वापरणे जोखमीचे असते. पण योग्य काळजी घेतल्यास गरजेच्यावेळी जलमंदक वापरणे शक्य आहे.

चोक-मंदक

एखाद्या तारेच्या वेटाळ्यातून उलटसुलट विद्युत्प्रवाह नेला तर त्यामुळे जे उलटसुलट चुंबकीय क्षेत्र तयार होते त्यामुळे तारेत विरुद्ध प्रवाह निर्माण होतो या विरुद्ध प्रवाहाच्या अवरोधास आभासी अवरोध किंवा 'इम्पीडन्स' असे म्हणतात. तारेची वेटोळी जितकी जास्त तितका आभासी अवरोध जास्त. हा आभासी अवरोध वलयातील अवरोधाच्या तिप्पट झाला की वलयातील दिवा प्रकाशत नाही. या तत्वाच्या चोकचा ज्या मंदकात उपयोग केलेला असतो त्यास चोक-मंदक म्हणतात.

या मंदकांत लोखंडाच्या गोल रुळाभोवती किंवा सळीभोवती तार गुंडाळलेली असते व या तारेची जोडणी मुख्य बीजमार्गात प्रकाशसाधनाशी श्रेणी पद्धतीने करावयाची असते. लोखंडी रुळाच्या उरलेल्या भागाभोवती २४ व्होल्ट दाबाच्या एकमार्गी प्रवाहाची तार गुंडाळलेली असते व या एकमार्गी विद्युत्मार्गात अवरोधमंदक जोडलेला असतो. अवरोधमंदकाच्या सहाय्याने एकमार्गी बीजमार्गातील प्रवाह कमी जास्त करता येतो व त्या प्रमाणात लोखंडी रुळात चुंबकशक्ती निर्माण होते. एकमार्गी विद्युत्वलयातील प्रवाह बंद झाला की, लोखंडी रुळातील चुंबकशक्ती नाहीशी होते व त्यामुळे मुख्य बीजमार्गातील उलट सुलट प्रवाहामुळे लोखंडी रुळाचा आभासी अवरोध (इम्पीडन्स) जास्तीत जास्त होऊन प्रवाह बंद पडतो. एकमार्गी वलयातील प्रवाह कमाल मर्यादेला पोहोचला की लोखंडांतील चुंबकशक्ती कमाल मर्यादेला जाते व इम्पीडन्स शून्य होऊन मुख्य बीजमार्गातील प्रवाह जास्तीत जास्त होतो. अशा तऱ्हेने २४ व्होल्ट दाबाच्या एकमार्गी विद्युत्वलयाचे अवरोधमंदकाने संचालन करून मुख्य बीजमार्गात चोकशी श्रेणी पद्धतीने जोडलेल्या प्रकाशसाधनाचे मंदन करता येते.

ज्या कमाल वोजासाठी चोकमंदकाची रचना केली असेल त्यापेक्षा कमी वोजासाठी हा मंदक चालतो. पण उलट सुलट प्रवाहाच्या मंदनासाठीच तो वापरता येतो. कारण 'इम्पीडन्स' उलटसुलट प्रवाहाचे बाबतीतच संभवतो. मात्र चोकची रचना अवजड असते व रंगमंचाजवळ त्यासाठी खास जागा आवश्यक असते. पण प्रत्यक्ष संचालनात २४ व्होल्टचा एकमार्गी विद्युत्दाब असल्याने या मंदकाने दूरनियंत्रण शक्य होते. नाट्यगृहात कायम स्वरूपाच्या प्रकाशसंचालनव्यवस्थेसाठी युरोपीय रंगभूमीवर चोक मंदकांचाच जास्तीत जास्त उपयोग केला जातो. भारतीय रंगमंचावर चोक-मंदकाचा उपयोग होत असल्याचे माझ्यातरी माहितीत नाही.

स्वयंरोहित्र मंदक (ऑटो ट्रान्सफॉर्मर डिमर)

स्वयंरोहित्र मंदकात रोहित्राचे (ट्रान्सफॉर्मरचे) तत्त्व उपयोगात आणलेले असते. त्यामुळे प्रथम रोहित्राविषयी (ट्रान्सफॉर्मर विषयी) माहिती पाहणे आवश्यक ठरते.

रोहित्रात एका लोखंडी कपडयाच्या एका बाजूकडे मुख्य वीजमार्गातील तार गुंडाळलेली असते आणि दुसऱ्या बाजूकडे दुय्यम मार्गातील तार गुंडाळलेली असते. मुख्यमार्गातील उलट सुलट प्रवाहामुळे लोखंडी कडयांत उलट सुलट चुंबकीय क्षेत्र निर्माण होते व या उलट सुलट चुंबकीय क्षेत्रामुळे दुय्यम मार्गात उलट सुलट प्रवाह निर्माण होतो. प्राथमिक मार्गातील तारेचे जितके वेढे लोखंडी कडयाच्या प्राथमिक बाजूला असतील तितकेच वेढे दुय्यम बाजूला दुय्यम मार्गातील तारेचे असतील तर दुय्यम मार्गात प्राथमिक मार्गाइतक्याच दाबाची वीज निर्माण होईल. दुय्यम तारेचे वेढे कमी जास्त असतील तर त्या प्रमाणात दुय्यम वीजमार्गातील विद्युत्दाब कमी-जास्त होईल. विद्युत्दाब कमी करणाऱ्या रोहित्रास 'अवरोहित्र' (स्टेप डाऊन ट्रान्सफॉर्मर) व दाब जास्त करणाऱ्या रोहित्रास 'आरोहित्र' (स्टेप अप ट्रान्सफॉर्मर) असे म्हणतात.

उलट सुलट प्रवाहातील या तत्त्वाचा उपयोग 'रोहित्र' मंदक बनविण्यासाठी करून घेतलेला असतो.

मंदक रोहित्राच्या दुय्यम वीजमार्गात प्रकाशसाधन असते व सरकणीच्या सहाय्याने दुय्यम विद्युत्वलयातील तारेचे वेढे कमी जास्त करून दुय्यम वीजमार्गातील विद्युतदाब कमी-जास्त करता येतो व त्यायोगे प्रकाशसाधनाचे मंदन केले जाते. हे मंदन विद्युत्दाबातील बदलावर आधारित असल्याने ज्या कमाल विजेच्या बोजासाठी मंदक बनविला असेल त्यापेक्षा कमी शक्तीसाठी त्याचा उपयोग करता येतो शिवाय मुख्य मार्गातील दाब कमी झाल्यास आवश्यक तेवढा दाब या मंदकामुळे प्रकाशसाधनाच्या वलयात ठेवता येतो. त्यामुळे मख्य मार्गातील विद्युत्दाबाच्या फेरफारांचा परिणाम रंगमंचावरील उपकरणावर होत नाही. या मंदकाचा उपयोग दूरसंचालनासाठी करावयाचा असेल तर सरकणीच्या संचालनासाठी कमी विद्युतदाबाची व्यवस्था करावी लागते. अन्यथा दूरसंचलन (रीमोट कंट्रोल) धोक्याचे असते.

इलेक्ट्रॉनिक मंदक अथवा रेक्टिफायर मंदक

रेडिओमध्ये वापरण्यात येणाऱ्या थायरॅट्रॉन व्हॉल्व्हचा उपयोग इलेक्ट्रॉनिक मंदक बनविण्यासाठी केला जातो. तेव्हा थॉयरॅट्रॉन व्हॉल्व्हची रचना आणि कार्य यांची माहिती प्रथम घेणे आवश्यक आहे. थायरॅट्रॉन व्हॉल्व्ह निर्वात असतो व ॲनोड व कॅथोड अशी त्याची दोन टोके असतात. ॲनोडची जोडणी उलट सुलट प्रवाहाच्या फेजशी केली जाते. ॲनोडची रचना विशिष्ट प्रकारच्या तारेपासून केलेली असते व त्यावर एक विशिष्ट रसायन लावलेले असते व त्याची जोडणी उलट सुलट प्रवाहाच्या न्यूट्रलबरोबर आणि बॅटरीच्या ऋणटोकाबरोबर केलेली असते. कॅथोड व ॲनोड यांच्या मधोमध विशिष्ट प्रकारच्या तारेचे बनविलेले ग्रिड असते. या ग्रिडचा उपयोग जाळीसारखा होतो. या ग्रिडची जोडणी बॅटरीच्या धन (+) टोकाशी केली जाते व ऋण टोक (−) मुख्य वीजमार्गाच्या न्यूट्रलबरोबर जोडले जाते.

मुख्य वीजमार्गात वाहणाऱ्या प्रवाहामुळे व्हॉल्व्हमधील कॅथोडमधून विद्युदणूंचा प्रवाह ॲनोडकडे वाहू लागतो व ग्रिडच्या धन भारामुळे त्याचे नियमन होते. अवरोध-मंदकाच्या सहाय्याने ग्रिडवरील धनभार वाढविल्यास हा इलेक्ट्रॉन्सचा प्रवाह वेगाने होतो व धनभार कमी केल्यास सावकाश होतो व त्यामुळे मुख्य वीजमार्गातील प्रवाहाचे नियमन होते. शिवाय कॅथोडकडून ॲनोडकडे होणाऱ्या इलेक्ट्रान्सच्या वहनाने उलट सुलट प्रवाहाचे एकमार्गी प्रवाहात रूपांतर होते. पण उलट सुलट प्रवाहाची कंपनसंख्या (फ्रीक्वेन्सी) सेकंदाला ५० असल्याने हा एकमार्गी विद्युत्प्रवाह सेकंदात पन्नास वेळा तुटतो. पण तीन्ही फेजचे थायरॅट्रॉन व्हॉल्व्हमार्गे एकत्रीकरण केल्यास एकमार्गी सलग विद्युत्प्रवाह मिळू शकतो.

इलेक्ट्रॉनिक मंदकाच्या उपयोगात तीन्ही फेज एकत्र केल्याने नाटक चालू असताना एखादी फेज बंद पडली तरी प्रकाश मंद होऊन का होईना पण प्रकाशसाधने चालू राहतात. शिवाय मंदकासाठी १२ व्होल्ट विद्युत्प्रवाहच वापरला जात असल्याने दूर संचालन (रीमोट कंट्रोल) शक्य होते. शिवाय विद्युत्वलयाच्या कमाल क्षमतेपेक्षा कमी क्षमतेच्या दीपांचे पण मंदन होऊ शकते. थायरॅट्रॉन व्हॉल्व्ह ऐवजी ट्रान्झिस्टर्स अथवा सिलिकॉनचे स्फटिक वापरून देखील मंदक बनविणे शक्य आहे. स्टेज लाइटिंगच्या सर्व गरजा लक्षात घेऊन बनविलेले इलेक्ट्रॉनिक मंदक भारतात अद्याप फारसे वापरले जात नाहीत. अशा मंदकाचा उपयोग भारतात अद्याप प्रायोगिक अवस्थेतच आहे. पण इलेक्ट्रॉनिक मंदकांचा उपयोग जर भारतीय रंगमंचावर होऊ लागला तर त्याचा कळफलक (स्विच बोर्ड) व मंदकफलक खूपच लहान आकाराचा होत असल्याने एकच संचालक संपूर्ण मंदकफलकाचे संचालन करू शकेल व मंदनासाठी १२ व्होल्ट चा एकमार्गी प्रवाह वापरला जात असल्याने दूर संचालन अगदी सहज शक्य होईल.

प्रकाश-संचालन-फलक (लाईट कंट्रोल बोर्ड)

प्रकाश-संचालनासाठी खास संचालन-फलक बनविणे आवश्यक असते. त्यामुळे कोणतेही प्रकाश-साधन कोणत्याही मंदकाशी जोडता येते अथवा मुख्य मंदकाशी जोडता येते किंवा थेट मुख्य वीजमार्गाशी जोडता येते. फक्त प्रत्येक फेजसाठी वेगळा मुख्य मंदक (मास्टर डिमर) वापरावा लागतो.

प्रकाशसाधनांची संचालनफलकाशी जोडणी

प्रत्येक फेजमधील सर्व प्रकाशसाधनांचे संचालन जरूरीप्रमाणे मुख्य मार्गाशी थेट अथवा मंदकाद्वारे करता आले पाहिजे. प्रत्येक प्रकाशसाधनासाठी स्वतंत्र वीजमार्ग असावा व जरूर पडल्यास वापरता यावा असा प्रत्येक प्रकाशसाधनाचा स्वतंत्र मंदक असावा. या स्वतंत्र मंदकाशी एक साधी कळ (स्विच) समांतर जोडावी. ही कळ दाबली की स्वतंत्र मंदकाचा उपयोग होत नाही व दाबलेली नसली (ऑफ) तर

स्वतंत्र मंदकाचा उपयोग होतो. द्विमार्गी कळ उपयोगात आणून प्रकाशसाधन थेट किंवा मुख्यमंदकमार्गे मुख्य विद्युतमार्गाशी जोडता येते. प्रकाशसाधनांची संचालनफलकाशी जोडणी करण्यासाठी पंचबोर्ड पद्धत वापरली तर कोणतेही प्रकाशसाधन हव्या त्या मंदकास जोडता येते.

वर सांगितल्याप्रमाणे प्रकाश-संचालनफलक बनविल्यास खालीलप्रमाणे फायदे होऊ शकतात.

(१) सर्वच प्रकाशसाधने विविध कळांद्वारे मुख्य मंदकाशी जोडता येणे शक्य असल्याने सर्व प्रकाशसाधनांचे मंदन एकत्र करता येते. स्वतंत्र मंदकांच्या उपयोगामुळे विविध प्रकाशसाधने विविध तीव्रतेने चालू असतील तरी त्यांचे मंदन मुख्य मंदकाच्या सहाय्याने एकत्र होऊ शकते.

(२) ज्या प्रकाशसाधनांचे मंदन मुख्य मंदकाद्वारे करावयाचे नसेल तो प्रकाश-साधने थेट मुख्य मार्गाशी जोडता येतात.

(३) इतर प्रकाशसाधनांच्या तीव्रतेत फरक न करता फक्त एकाच दीपाचे मंदन करावयाचे असेल तर त्या दीपाच्या स्वतंत्र मंदकांचा उपयोग करता येतो.

(४) मुख्य बीजमार्गात व मंदक बीजमार्गांत एकेक व्होल्टमापक (व्होल्ट मीटर) समांतर पद्धतीने जोडला असल्यास मुख्य बीजमार्गात व्होल्टेज कमी झाल्यास ते समजते व ऑटो ट्रान्सफॉर्मर डिमरच्या सहाय्याने प्रकाशसाधनाला मिळणारा विद्युत् दाब वाढवून योग्य करता येतो.

* * *

: १७ :

रंगमंच प्रकाशित करण्यासाठी प्रकाशसाधनांची मांडणी

रंगमंचावर अभिनयअवकाश व गगनिका प्रकाशित करण्यासाठी नाट्यगृहात प्रकाशसाधनांची विशिष्ट पद्धतीने मांडणी करावी लागते व ही मांडणी काहीशी कायम स्वरूपाची असते. पाश्चात्य नाट्यगृहांत रंगमंच प्रकाशित करण्याच्या विविध शक्यता लक्षात घेऊन आवश्यक त्या प्रकाशसाधनांची (पूरदीप, पुंजदीप, प्रक्षेपणदीप, अनुगामी पुंजदीप इ०) कायम मांडणी नाट्यगृहांत केलेली असते व जरूरीप्रमाणे त्यांतील आवश्यक साधनांचा उपयोग केला जातो. फक्त पार्श्वअवकाशात जमिनीवर स्टॅण्डच्या सहाय्याने ठेवावयाची प्रकाशसाधने, गगनिकेसाठी जमिनीवर ठेवावयाची प्रकाशसाधने व जरूर वाटल्यास पाददीप अशा प्रकाशसाधनांचीच फक्त आयत्यावेळी मांडणी करावी लागते. आपल्या देशात नाट्यगृह बांधताना अगदी शेवटी म्हणजे वेळ्याचवेळा नाट्यगृह जवळजवळ बांधून झाल्यावर नाट्यक्षेत्रातील तज्ज्ञांचा सल्ला घेण्याचा विचार होतो, त्यामुळे दृश्यबंध व प्रकाशआयोजकांना बऱ्याच गैरसोयींशी मुकाबला करावा लागतो. त्या सर्व गैरसोयी व नाटकासाठी प्रकाशआयोजन करताना निर्माण होणाऱ्या अनेक शक्यता यांचा विचार करून नाट्यगृहात प्रकाशसाधनांच्या कायम स्वरूपाच्या कोणत्या सोयी असाव्यात याची माहिती प्रथम देत आहे. भारतीय रंगभूमीवर कोणत्याही नाटकासाठी साधारणपणे ३०' × २०' किंवा ३५' × २५' असा रंगमंच पुरेसा असतो. अशा रंगमंचासाठी प्रकाशसाधनांच्या कोणत्या सोयी चांगल्या नाट्यगृहात असतात अथवा असाव्यात याचाच विचार पुढे केलेला आहे.

(१) मंचमुख (फ्रंट ऑफ दि हाऊस) प्रकाशव्यवस्था

(अ) मंचमुख-प्रकाश-संचालन-कक्ष – प्रकाश-संचालनासाठी कळफलक व ना...१५

मंदकफलक बसविण्यासाठी खास खोली रंगमंचासमोर प्रेक्षकगृहाच्या मागील बाजूस असावी. या खोलीस असलेल्या काचेच्या खिडकीमधून संपूर्ण रंगमंच दिसू शकतो. त्यामुळे नाटक पहात ज्या त्या प्रसंगी अचूक प्रकाशसंचालन शक्य होते. यासाठी सर्व सोयींनी युक्त असा प्रकाश-संचालन-फलक या खोलीत बसविणे आवश्यक असते. गेल्या दहा वर्षांत बांधल्या गेलेल्या काही नव्या नाट्यगृहांत अशी सोय उपलब्ध आहे. पण प्रकाश-संचालनाची अचूक अशी निश्चित योजना तयार नसल्याने संचालन-कक्ष रंगमंचापासून इतक्या दूर असणे बहुतेक प्रकाशसंचालकांना गैरसोयीचे व धोक्याचे वाटते व नेपथ्यातील वाढणाऱ्या गैरसोयींची फिकीर न बाळगता आमचे प्रकाशसंचालक डाव्या अथवा उजव्या नेपथ्यांत मंदक, कळफलक व तारांच्या गुंत्याचा पसारा मांडून बसलेले दिसतात. पण प्रकाशसंचालनाची संपूर्ण योजना पद्धतशीरपणे तयार केली असेल तर रंगमंचासमोरील कक्षात बसून नाटक पहात विविध मंदकांच्या सहाय्याने त्यांत रंग व प्रकाश भरणाऱ्या संचालकाला समोर ठेवलेल्या कॅनव्हासवर ब्रशाच्या सहाय्याने रंग भरणाऱ्या चित्रकारप्रमाणे कलात्मक सर्जनाचा आनंद लुटत प्रकाशसंचालन करता येते. काही अडचण निर्माण झाल्यास नाट्यगृहातील आंतरगत दूरध्वनी (इन्टरकॉम–अथवा इन्टरकम्युनिकेशन) व्यवस्थेचा उपयोग करून प्रकाश-संचालकास रंगमंचाशी किंवा रंगमंचव्यवस्थापकास प्रकाशसंचालकाशी संपर्क साधता येतो.

(ब) मंचमुख-(फ्रंट ऑफ दि हाऊस–F.O.H.) प्रकाश-व्यवस्था – अभिनय-क्षेत्रांच्या रंगपीठाच्या प्रकाशनासाठी मंचमुख-प्रकाश-साधनांचा खूपच चांगला उपयोग होऊ शकतो. सर्वच प्रकाशनसाधने रंगमंचावरच बसविलेली असतील तर अभिनय-अवकाशावर येणारा बहुतेक प्रकाश वरून आल्याने छायाप्रकाश कठीण (हार्ड) होतील व पात्रांचे चेहरे (विशेषतः डोळे व ओठ) सावलीत राहिल्याने चांगले दिसू शकणार नाहीत म्हणून निदान रंगपीठासाठी (डाऊन स्टेज) तरी मंचमुखप्रकाश-साधनांचा उपयोग करता आला पाहिजे. प्रेक्षकगृहाच्या मागील बाजूस प्रकाश-संचालन-कक्षामधून अथवा त्याच्या बाजूस बनविलेल्या खास खिडक्यांमधून प्रक्षेपण-दीप बसवून त्यांच्या सहाय्याने काही खास इफेक्ट्स् साधता येतात. अशा ठिकाणाहून सिनेमा प्रोजेक्शनची देखील सोय करता येते.

मंचमुख-पुंजदीपासाठी रंगमंचासमोर प्रेक्षकगृहाच्या छतामध्ये खास भक्कम गॅलरी बांधलेली असते. या गॅलरीतून रंगपीठावर ४५° कोनामधून प्रकाश देता येईल इतक्या उंचीवर ही गॅलरी असते, व गॅलरीखाली प्रेक्षकगृहाचे आभासी छत असते. प्रकाशसाधने व्यवस्थित बसविता येतील व त्यांना धक्का न लावता रंगकर्मी (बॅक स्टेज वर्कर्स) गॅलरीमधून फिरू शकतील, काम करू शकतील, विश्रांती घेऊ शकतील, अनुगामी पुंजदीपांचे संचालन करू शकतील, इतकी मोकळी जागा या गॅलरीत असणे आवश्यक असते. शिवाय सुटी प्रकाशसाधने व रंगमाध्यमासारख्या

अन्य वस्तू ठेवण्याचीही या गॅलरीत सोय असावी. अशा सर्व सोयी असलेली मंचमुख-प्रकाशसाधनांची खास गॅलरी आतापर्यंत बांधल्या गेलेल्या एकाही नाट्यगृहात नसावी. पण यापुढे बांधल्या जाणाऱ्या नाट्यगृहांत वरीलप्रमाणे मंचमुख-प्रकाशनाची व्यवस्था करण्याचा प्रयत्न होणे आवश्यक आहे.

काही नाट्यगृहांत रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूंस प्रक्षकगृहात दोन खांब उभारून त्यावर झाडाच्या फांद्याप्रमाणे व्यवस्था करून त्यावर मंचमुख-प्रकाशसाधने बांधली जातात. पण अशा प्रकारच्या मंचमुख-प्रकाशसाधनांनी योग्य प्रकाशदिशा न साधता आल्याने समग्र रंगमंचावर योग्य प्रमाणात किंवा समप्रमाणात दिशासूचक प्रकाश देता येत नाही. म्हणून प्रेक्षकगृहात थेट डाव्याबाजूकडून उजव्या बाजूपर्यंत असलेल्या गॅलरीवर समान अंतर ठेवून ही प्रकाशसाधने बसविलेली असतात. त्यांत दोन सोलर्स (२००० वॉट प्रत्येकी), सहा फ्रेनेलस्पॉट्स् (५०० वॉट प्रत्येकी) व चार अनुगामी पुंजदीपांचा समावेश असावा. अनुगामी पुंजदीपांचे स्वतंत्र मंदकही त्यांचे शेजारीच बसविलेले असावेत.

(२) रंगमंचावरील प्रकाशव्यवस्था

रंगमंचावर जी प्रकाशसाधने बसविलेली असतात त्यांचे स्थानाप्रमाणे खालील-प्रमाणे प्रकार होतात.

(अ) रंगद्वार–प्रकाश–साधने, (ब) पाददीप, (क) पार्श्व अवकाशदीप, (ड) झालरीमागे बसविलेले दीप, (टॉप, बॅटन्स), (इ) गगनिका – प्रकाशन – वरून, (फ) गगनिका प्रकाशन – खालून, (ग) गगनिका प्रकाशन– प्रक्षेपणामागून (बॅकलायटिंग अथवा प्रोजेक्शन.)

(अ) **रंगद्वार-प्रकाश-साधने** – रंगद्वाराच्या आतल्या बाजूस शोभाझालरीच्या किंवा पहिल्या झालरीच्या मागील बाजूस रंगमंचाच्या डावीकडून उजवीकडे जाणारा एक सज्जा किंवा गॅलरी असते. या गॅलरीवर रंगशीर्षाच्या (अपस्टेजच्या) प्रकाशा-साठी काही पुंजदीप, प्रक्षेपणदीप आणि अनुगामी पुंजदीप बसविलेले असतात.

(ब) **पाददीप** – पूर्वीच्या काळी जेव्हा पाददीपांचा सर्रास उपयोग होत असे, तेव्हा मुख्य पडद्याच्या रेषेच्या बाहेर पाददीपासाठी खोलगट जागा बनविलेली असे. या जागेत ओळीने पाददीप मांडून ठेवलेले असत. पाददीपासाठी पूरदीपांचाच उपयोग केला जाई. आधुनिक रंगभूमीवर पाददीपांचा उपयोग होत नसला तरी पाददीपाचा उपयोग एखाद्या नाटकात आवश्यक वाटल्यास पडद्याच्या पुढील बाजूस काही वीजमार्ग उपलब्ध ठेवणे आवश्यक आहे.

(क) **पार्श्व अवकाश दीप** – अभिनयक्षेत्रावर पार्श्व अवकाशातून प्रकाश देण्याची व्यवस्था असावी लागते. त्यासाठी पार्श्वफलकाच्या मागे स्टॅण्ड उभे करून त्यावर पुंजदीप किंवा पार्श्वपूरदीप बसवतात व त्यासाठी प्रत्येक पार्श्वफलकामागे जमिनीतून

बीजमार्ग उपलब्ध करून दिलेला असतो. पार्श्व अवकाशात स्टॅण्डवर बसविलेली प्रकाश-साधने कित्येक वेळा पात्रांच्या अगर रंगकर्मीच्या येण्याजाण्याने अथवा दृश्यांतराच्या वेळी होणाऱ्या धावपळीने हालण्याची शक्यता असते. म्हणून पार्श्वफलकाच्या पलीकडे, वरच्या बाजूस पहिल्या पार्श्वफलकापासून मागील पडद्यापर्यन्त लोखंडी पाईप बसवून त्यावर पार्श्व अवकाशाची प्रकाशसाधने बसविणे सोयीचे पडते. पण घराचे दृश्य असेल व दारातून अथवा खिडकीतून प्रकाश आलेला दाखवावयाचा असेल तर मात्र स्टॅण्डवर बसविलेल्या प्रकाशसाधनांचाच उपयोग करावा लागतो.

(ड) **ऊर्ध्व दीपपट** (टॉप बॅटन्स) – मंचमुख-दीप, रंगद्वार-दीप व पार्श्व अवकाश-दीप यामुळे अभिनयक्षेत्रावर पात्रांच्या अनाकर्षक सावल्या पडतात. शिवाय अभिनयक्षेत्राचे प्रकाशनही कित्येक वेळा सम (ईव्हन) होत नाही. यावर उपाय म्हणून झालरीमागे बसविलेल्या दीपपटाचा वरून खाली प्रकाश द्यावा लागतो. प्रत्येक झालरीमागे एक दीपपट (लाईट बॅटन) असतो. प्रत्येक दीपपटात १०० वॉटचे चोवीस पूरदीप असतात व तांबडा, निळा, हिरवा, व पांढरा अशा चार रंगांसाठी चार बीजमार्ग उपलब्ध असतात म्हणजे प्रत्येक बीजमार्गात १०० वॉटचे सहा पूरदीप असतात. व रंगमंचावर साधारणपणे असे तीन ऊर्ध्व दीपपट असतात.

(इ) **गगनिका प्रकाशन – उर्ध्व दीपपट** – गगनिकेवर आकाशाचा आभास निर्माण करावयाचा असेल तर त्यासाठी गगनिका वरूनच प्रकाशित करणे आवश्यक आहे; कारण सूर्योदय व सूर्यास्ताची वेळ वगळली तर आकाशाचा वरचाच भाग क्षिति-जापेक्षा जास्त प्रकाशमान असतो. यासाठी रंगशीर्षावरील शेवटच्या झालरीमागे एक ऊर्ध्व दीपपट (टॉप बॅटन) बसविण्यात येतो. या पटात १००० वॉट शक्तीचे किमान सहा पूरदीप असावेत. त्यावर जरूरीप्रमाणे निळ्या, तांबड्या रंगाचे जिलेटिन्स बसवून योग्य तो आभास गगनिकेवर निर्माण करता येतो.

अभिनयक्षेत्राच्या कोणत्याही प्रकाशसाधनाचा प्रकाश आदर्श प्रकाशव्यवस्थेत गगनिकेवर येता कामा नये. कारण अशा प्रकाशामुळे पात्रांच्या अगर दृश्यबंधातील वस्तूंच्या सावल्या गगनिकेवर पडतात व गगनिकेवरील आभास नष्ट होतो. अशी आदर्श प्रकाशव्यवस्था प्रत्येक नाट्यगृहात उपलब्ध असेलच असे नाही. तेव्हा गगनि-केवर पडणाऱ्या सावल्यांचा परिणाम कमी करण्यासाठी गगनिकेपुढे जमिनीवर पूरदीप ठेवून त्यांचा प्रकाश द्यावा लागतो.

(फ) **गगनिका-प्रकाशन – भूमिदीप** – गगनिका प्रकाशित करण्यासाठी भूमिपाददीपांचा वर लिहिल्याप्रमाणे गगनिकेपुढून उपयोग करावा लागतो. हे पूरदीप गरजेप्रमाणे ५०० वॉट किंवा १००० वॉटचे असावेत. सूर्योदय किंवा सूर्यास्ताचा परिणाम क्षितिजावर डाव्या किंवा उजव्या बाजूस दाखविण्यासाठी शेवटच्या पार्श्व-फलकामागे पूरदीपाची व्यवस्था असते. या पूरदीपावर तांबडा किंवा नारिंगी जिलेटिन

वापरून गगनिकेचा डावा किंवा उजवा कोपरा प्रकाशित करून सूर्योदय किंवा सूर्यास्त सूचित करता येतो.

गगनिकेवर प्रक्षेपणाने दृश्याभास निर्माण करावयाचा असेल तर प्रक्षेपणदीप (प्रोजेक्टर) रंगमंचावर मधोमध दृश्याआड दडवून ठेवावा लागतो. रंगद्वार-पुंजदीप ज्या गॅलरीत बसविलेले असतात त्या गॅलरीत ठेवलेल्या प्रक्षेपणदीपाचा उपयोग करून देखील गगनिकेवर दृश्याभास निर्माण करता येतो. आकाशातील गतिमान मेघ, नदीचा प्रवाह, समुद्राच्या लाटा, व आगीच्या ज्वाळा गगनिकेवर दाखविण्यासाठी प्रक्षेपणदीपाची योजना डाव्या अगर उजव्या बाजूस शेवटच्या पार्श्वफलकामागे करता येते.

(ग) **गगनिका-प्रकाशन – प्रक्षेपण** (गगनिकेमागून) [बॅक प्रोजेक्शन] – बहुतेक भारतीय नाट्यगृहांत गगनिकेसाठी पुरेशी जागा रंगमंचावर उपलब्ध नसते. अशा नाट्यगृहात गगनिका मागून प्रकाशित करणे शक्यच नसते. पण ज्या नाट्यगृहात अशी जागा मिळणे शक्य असते तेथे गगनिका मागील बाजूने प्रकाशित करण्याची किंवा प्रक्षेपणदीपाचा उपयोग करण्याची सोय असणे आवश्यक आहे. आकाशात सूर्यबिंब किंवा चंद्रबिंब मागून प्रक्षेपणदीपाचा उपयोग करून दाखविता येते. व त्यांची आकाशातील हालचालही सूचित करणे शक्य होते. पश्चिम जर्मनीतील म्यूनिच शहरातल्या नॅशनल थिएटरमध्ये 'लेझर' किरणांचा देखील बॅक प्रोजेक्शनसाठी उपयोग केलेला मी पाहिला आहे.

गगनिका कापडाची बनविलेली असेल तर बॅक प्रोजेक्शनमुळे कापडाची शिवण दिसते यासाठी जोड न दिसणारे प्लास्टिकचे गगनिकेचे पडदे पाश्चात्य नाट्यगृहात वापरतात.

या व्यतिरिक्त दृश्यात टेबल लॅम्प किंवा वॉल लॅम्प वापरले असतील तर प्रत्यक्षात त्यासाठी ज्या शक्तीचे दिवे वापरतात तेवढे दिवे वापरले तर त्यामुळे प्रेक्षकांचे डोळे दिपतात म्हणून अशा ठिकाणी झीरो बल्ब वापरून त्यास पूरक प्रकाश रंगद्वार-प्रकाशसाधनांनी द्यावा लागतो. रंगमंचावर पणती, मेणबत्ती, समई, कंदील यांचा आभास निर्माण करण्यासाठी त्याप्रकारचे विजेचे दिवे मिळतात व ते सुरक्षितही असतात.

* * *

: १८ :

रंगमंचावरील छाया-प्रकाश आणि रंगमिश्रण

रंगमंच प्रकाशित करण्यासाठी जी प्रकाशसाधने वापरली जातात त्यांची विविध ठिकाणी मांडणी कोणत्या पद्धतीने करावी याविषयी गेल्या प्रकरणात माहिती दिली आहे. नाट्यगृहात उपलब्ध असलेल्या प्रकाशसाधनांचा उपयोग करून दृश्यानुरूप प्रकाशयोजना कशी करावयाची ते आता पाहू.

पंचमुख, रंगद्वार आणि पार्श्वअवकाश-प्रकाशसाधने व जरूर असल्यास पाददीपांचा उपयोग करून अभिनयअवकाश प्रकाशित करावयाचा असतो. अभिनय-अवकाश प्रकाशित करणाऱ्या प्रकाशसाधनांचे दोन विभाग पाश्चात्य रंगभूमीवर करण्यात येतात. (१) दृश्यबंध प्रकाशित करणारी साधने व (२) पात्रे प्रकाशित करणारी साधने.

दृश्यबंध प्रकाशित करणाऱ्या प्रकाशसाधनांत पार्श्वपूरदीप, प्रक्षेपणदीप व पुंज-दीपांचा उपयोग करून योग्य वातावरण (अेन्व्हायरनमेन्ट) निर्माण केले जाते. विशेषतः प्रतीकवाद व अभिव्यक्तिवाद यांसारख्या शैलीमध्ये असे वातावरण निर्माण करण्याची खास आवश्यकता असते. वास्तववादातदेखील असे योग्य वातावरण निर्माण करण्याची खास आवश्यकता असते. असे वातावरणपोषक प्रकाशआयोजन कित्येक-वेळा दृश्यमानतेच्या दृष्टीने अपुरे वाटते. ती उणीव भरून काढण्यासाठी अलग प्रकाशसाधने वापरून पात्रे प्रकाशित केली जातात. पात्रे ज्या अभिनयअवकाशाचा उपयोग करतात तो भाग स्वतंत्र प्रकाशसाधनांनी कायम प्रकाशित केला तर त्या प्रकाशाचा वातावरणनिर्मितीवर अयोग्य परिणाम होत असेल तर अनुगामी पुंजदीपांचा फॉलो स्पॉट्स्चा उपयोग पात्रे प्रकाशित करण्यासाठी करावा लागतो. भारतातील नाट्यगृहांत वातावरणनिर्मिती व अभिनय यासाठी स्वतंत्र प्रकाशव्यवस्था करता येईल अशा सोयी व प्रकाशसाधने उपलब्ध नसतात, त्यामुळे वातावरण निर्मितीसाठी काही

खास साधने क्वचित्प्रसंगी वापरता आली तरी वातावरणनिर्मिती व अभिनय यासाठी एकच साधनसंच वापरावा लागतो.

वातावरणनिर्मितीचे बरेच काम गगनिका-प्रकाशनाने साधता येते. या गगनिकेवर वरून पूरदीपांच्या सहाय्याने निळा प्रकाश दिल्यास आकाशाचा आभास निर्माण होतो व दृश्याला एकप्रकारची खोली (डेप्थ) प्राप्त होते. बॅक प्रोजेक्शनने आकाशात चंद्रबिंब किंवा सूर्यबिंब दाखविता येते. सूर्योदय किंवा सूर्यास्त दाखविण्यासाठी गगनिकेच्या डाव्या अगर उजव्या कोपऱ्यातून पूरदीपाने नारिंगी प्रकाश देऊन योग्य तो आभास निर्माण करता येतो. गगनिकेच्या मागे श्रेणी जोडणीची दिव्यांची माळ लावून आकाशात तारेदेखील दाखविता येतात. प्रक्षेपणदीपाचा उपयोग करून गगनिकेवर गतिमान् ढग , नदीचा प्रवाह, विजेचा लखलखाट, आगीच्या ज्वाळा इत्यादी गोष्टी तर दाखविता येतातच पण आवश्यकतेप्रमाणे तयार केलेल्या काचचित्रांचा उपयोग करून काही खास दृश्याभासदेखील उभे करता येतात.

दृश्यबंधांत त्रिपरिमित (प्लास्टिक-थ्री डायमेन्शनल) वातावरण निर्माण करण्याचा जो प्रयत्न होतो त्याला पूर्णरूप देण्याचे कार्य प्रकाशआयोजनाद्वारे करावयाचे असते. दृश्यबंधाचे व पात्रांचे रूप (फॉर्म) स्पष्ट करण्याची जबाबदारी प्रकाश-आयोजनाची असते व त्यासाठी पार्श्व अवकाशांतून दिलेल्या प्रकाशाचा कट् लाईट्स्चा खूप चांगला उपयोग होऊ शकतो. कारण पार्श्वअवकाशदीपापासून मिळणाऱ्या प्रकाशामुळे छायाप्रकाश चांगले निर्माण होतात. मराठी रंगभूमीवर पार्श्वअवकाशांतून दिल्या जाणाऱ्या प्रकाशाचा फार कमी प्रमाणात उपयोग करून घेतला जातो. तो तसा जास्त प्रमाणांत करून घेणे शक्य आहे व आवश्यकही आहे. घराच्या आतील भागाचे दृश्य असेल तेव्हा कट लाईट्स्चा उपयोग करून घेणे अवघड आणि जबाबदारीचे असते, कारण वास्तववादी चौकटीत बसून ते करावे लागते. अशा वेळी दारे किंवा खिडक्या यामधून कटलाईट्सचा उपयोग करावा. मंचमुख व रंग द्वार पुंजदीपाद्वारे अभिनय-अवकाश प्रकाशित करताना कोणत्याही ठिकाणी दोन वेगवेगळ्या दिशांनी समोरून प्रकाश येईल अशी पुंजदीपांची प्रकाशदिशा ठरवावी. दृश्यातील प्रकाशाची मूळ दिशा कोणती ते प्रथम नक्की करावे. मूळ प्रकाश रंगमंचाच्या उजवीकडून येत असेल तर समोरून प्रकाश देणाऱ्या पुंजदीपांपैकी उजव्या बाजूचे पुंजदीप डाव्याबाजूच्या पुंजदीपांपेक्षा प्रखर ठेवावे लागतात. समोरून दोन्ही बाजूंनी येणाऱ्या प्रकाशाच्या तीव्रतेत असा फरक असला म्हणजे दृश्यबंधावर व पात्रावर योग्य छायाप्रकाश निर्माण होतात व पात्रांच्या चेहऱ्यावरील भावही स्पष्टपणे दिसू शकतात. रंगमाध्यमांचा उपयोग केला तर वास्तवतेच्या मर्यादेत राहूनही समोरून वेगवेगळे रंगीत प्रकाश देता येतात. उदाहरणार्थ, ड्राइंग रूमचे दृश्य असेल तर बाहेरच्या बाजूने सूर्याचा नैसर्गिक प्रकाश दाखविण्यासाठी (वेळ दुपारची असेल तर) खिडकीतून स्टील ब्ल्यू रंगाचे कट लाईट्स् द्यावेत व बाहेरची बाजू म्हणजे रंगमंचाची डावी बाजू असेल तर समोरून

वापरलेल्या प्रकाशसाधनांपैकी डाव्या बाजूच्या पुंजदीपांनी स्टील ब्ल्यू प्रकाश द्यावा. ड्रॉइंगरूमच्या भिंती फिकट हिरव्या रंगाच्या असतील तर उजव्या बाजूकडून भिंतीवरून परावर्तित प्रकाश फिकट हिरव्या रंगाचा असेल तो दाखविण्यासाठी समोरून उजव्या बाजूने फिकट हिरवा प्रकाश द्यावा. कट लाईट्स् व समोरून दिलेल्या प्रकाशांत ज्या रंगाची उणीव असेल त्या रंगाचा प्रकाश ऊर्ध्व दीपांनी (टॉप बॅटन्स) द्यावा. उदाहरणातील दृश्यात स्टील ब्ल्यू व हिरवा प्रकाश कटलाईट्स् व समोरील प्रकाशसाधनांसाठी वापरल्याने वरून गुलाबी रंगाचा प्रकाश दिल्यास सर्व रंगीत प्रकाशांचा एकत्रित परिणाम सफेत प्रकाशाचा राहूनही दृश्यबंधावर व पात्रावर विविध रंगीत छायाप्रकाश निर्माण होतील.

विविध दृश्यांसाठी रंगमिश्रण कसे करावे याची कल्पना यावी म्हणून खाली काही उदाहरणे दिली आहेत. समोरून दोन वेगवेगळ्या दिशांनी येणाऱ्या प्रकाशांचा उल्लेख पुढील उदाहरणातील 'मुख्य अ' व 'मुख्य ब' असा केलेला आहे.

(१) सूर्योदय किंवा सूर्यास्ताच्या वेळचे बाह्य दृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य अ	अॅम्बर
	मुख्य ब	गुलाबी
२)	वरून	निळा
३)	कटलाईट अ	नारिंगी
	कटलाईट ब	गुलाबी
४)	पाददीप	पोपटी.

(२) सूर्योदय किंवा सूयास्ताच्या वेळचे आंतरदृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य (अ)	गुलाबी
	मुख्य (ब)	फिकट निळा
२)	वरून	फिकट निळा व गुलाबी
३)	कटलाईट (अ)	नारिंगी
	कटलाईट (ब)	निळा (फिकट)

(३) मध्यान्हीचे बाह्यदृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य (अ)	स्टील ब्ल्यू
	मुख्य (ब)	गुलाबी
२)	वरून	सोनेरी
३)	पाददीप	मोरपंखी अथवा हिरवा
४)	कटलाईट (अ)	स्टील ब्ल्यू
	कटलाईट (ब)	गुलाबी अथवा हिरवा

(४) मध्यान्हीचे आंतरदृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य (अ)	स्टील ब्ल्यू
	मुख्य (ब)	गुलाबी
२)	वरून	सोनेरी
३)	कटलाईट (अ)	स्टील ब्ल्यू
	कटलाईट (ब)	गुलाबी

(५) रात्रीचे बाह्यदृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य (अ)	हलका निळा
	मुख्य (ब)	गडद निळा
२)	वरून	निळा
३)	कटलाईट (अ)	ॲम्बर
	कटलाईट (ब)	गुलाबी अथवा नारिंगी

(६) रात्रीचे आंतरदृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य (अ)	गुलाबी
	मुख्य (ब)	हलका निळा
२)	वरून	निळा
३)	कटलाईट (अ)	हिरवा
	कटलाईट (ब)	मोरपंखी

(७) चांदण्या रात्रीचे दृश्य

क्रमांक	दिशा	प्रकाशरंग
१)	मुख्य (अ)	मोरपंखी
	मुख्य (ब)	हलका निळा
२)	वरून	गडद मोरपंखी अथवा निळा
३)	कटलाईट (अ)	पिवळा अथवा ऑरेंज
	कटलाईट (ब)	निळा

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय आणि
दा. क. .....
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

: १९ :

प्रकाश-आयोजन-कार्यपद्धती

प्रकाशआयोजनाशी तीन व्यक्तींचा प्रामुख्याने संबंध येतो.

(१) प्रकाशआयोजक.

(२) प्रकाशसंचालक.

(३) रंगमंचव्यवस्थापक.

या व्यक्तींचे कार्य व जबाबदाऱ्या यांची माहिती या प्रकरणात देत आहे.

(१) प्रकाश-आयोजकाची कार्यपद्धती

प्रकाशआयोजकाने प्रथम नाटक वाचावे. नंतर दिग्दर्शकाबरोबर चर्चा करून दिग्दर्शकाने केलेले अर्थघटन (इन्टरप्रिटेशन) समजावून घ्यावे व त्या आधारे प्रकाशाची प्राथमिक योजना तयार करून त्यासंबंधी दिग्दर्शकाशी चर्चा करावी व नंतरच योजनेला अंतिम रूप द्यावे.

प्रथम नाटक वाचून प्रकाशयोजनेशी संबंधित अशी खालीलप्रमाणे माहिती जमवावी—

(१) नाटकातील अंक व प्रत्येक अंकातील दृश्ये.

(२) मध्यांतरात करावयाची दृश्यांतरे वा चालू नाटकातील दृश्यबदल.

(३) प्रत्येक दृश्यात कोणते वातावरण तयार करावयाचे आहे.

(४) प्रत्येक दृश्याचे भावमूल्यांकन.

ज्या नाट्यगृहात नाट्यप्रयोग व्हावयाचा असेल त्या नाट्यगृहासंबंधी खालीलप्रमाणे माहिती मिळवावी—

(१) अभिनयक्षेत्र व नेपथ्य.

(२) कोणती प्रकाशसाधने उपलब्ध आहेत.

(३) प्रकाशसाधने बसविण्याची काय व्यवस्था आहे.

(४) कळफलक व मंदफलक कशा प्रकारचा आहे व कोठे बसविला आहे.

कोणत्या प्रकारची प्रकाशसाधने आवश्यक आहेत ते ठरवावे व जी साधने उपलब्ध नसतील ती कशी मिळवावी याचा विचार करावा. तसेच रंगीत कांचा, जिलेटिन्स व सिनेमॉईड्सची आवश्यकता व उपलब्धता यांचाही विचार करावा.

दृश्यबंधआयोजकाशी संपर्क साधून खालीलप्रमाणे माहिती मिळवावी —

(१) दृश्यबंधाची शैली व प्रकार.

(२) दृश्यबंधास पूरक अशा प्रकाशाची गरज.

(३) दृश्यबंधात काही प्रकाशसाधने अंतर्भूत करावयाची असल्यास त्यासंबंधी माहिती.

(४) दृश्यबंधआयोजकाची दृश्यांतरासंबंधी काही खास योजना असल्यास त्याची माहिती.

(५) प्रत्येक दृश्याचा भूमिनकाशा (ग्राउंडप्लॅन) व उद्‌गामी नकाशा मिळवून त्यातील दारे–खिडक्या कोठे आहेत त्याबद्दल माहिती.

(६) समयसूचक बदल चालू दृश्यात आवश्यक असल्यास त्यासंबंधीच्या गरजा व समयसूचक प्रकाशनाच्या शक्यता.

(७) दृश्यबंधाची रंगयोजना.

वेशभूषा व रंगभूषा आयोजकांकडून त्यांच्या रंगयोजनेची माहिती प्रकाशआयोजकाने मिळविणे आवश्यक आहे.

नाटकातील काही खास दृश्य परिणाम किंवा आभास निर्माण करण्यासाठी आवश्यक उपकरण उपलब्ध नसेल तर तो आभास कसा निर्माण करावयाचा याचा विचार करून ते उपकरण प्रकाशआयोजकाने तयार केले पाहिजे. उदाहरणार्थ, 'डाऊन ट्रेन' नाटकात रात्रीच्यावेळी प्लॅटफॉर्मवर येणारी पॅसेंजर गाडी किंवा न थांबता पसार होणाऱ्या गाडीचा आभास निर्माण करण्यासाठी इंजिनचा सर्चलाईट व डब्यांच्या खिडक्यातून प्लॅटफॉर्मवर पडणारा प्रकाश दाखविला होता व त्यासाठी फ्रेनेल पुंजदीपाची काच काढून टाकून त्याचा खास पूरदीपासारखा उपयोग केला होता. प्रत्येक नाटकात प्रकाशआयोजनासंबंधी नवनव्या समस्या निर्माण होतात व त्यातूनच नवनवी प्रकाशसाधने तयार होतात. पण यासाठी आवश्यक असते निरीक्षणाची व कल्पकतेची.

प्रकाशआयोजकाने नाटकाच्या तालमींना हजर राहून पात्रांच्या हालचाली, रचना, समूहने, यांचा अभ्यास करावा व त्यासाठी अभिनयअवकाशाच्या एखाद्या

भागाचे महत्त्व वाढवण्यासाठी काय करणे शक्य आहे, यासंबंधी दिग्दर्शकाबरोबर चर्चा करून निश्चित योजना तयार करावी.

दृश्यबंधाच्या भूमिनकाशाच्या सहाय्याने विविध प्रकाशसाधनांची मांडणी कशी करावी हे दाखवणारा 'प्रकाश भूमिनकाशा (लायटिंग प्लॉट) तयार करावा व त्यावरोबर खालील मुद्यांवर माहिती असलेले तक्ते बनवावेत.

(१) प्रकाशसाधने व त्यांची क्षमता.
(२) रंगमाध्यमांची विभागणी.
(३) मंदकांची जोडणी.
(४) प्रकाशसाधनांनी कोणते विभाग प्रकाशित करावे याची माहिती.

प्रकाशसाधने आणि त्यांची क्षमता

क्रमांक	प्रकाश साधने	वैयक्तिक क्षमता	एकूण क्षमता
१	मंचमुख फ्रेनेल पुंजदीप १ ते ८	५०० वॉट	४ किलोवॉट
२	रंगद्वीप फ्रेनेल पुंजदीप १ ते ६	५०० ,,	३ ,,
३	गगनिका पूरदीप १ ते ३	५०० ,,	१.५ ,,
४	पार्श्व फ्रेनेल पुंजदीप १ ते ४	५०० ,,	२ ,,
५	ऊर्ध्वदीप पट टॉप बॅटन १ व २	६०० ,,	१.२ ,,

एकूण क्षमता ११·७

प्रकाशसाधनांची फजवार विभागणी

फ्रेज क्र.	प्रकाशसाधने	एकूण क्षमता
१	मंचमुख १ ते ८	४ कि. वॉट
२	रंगद्वार १ ते ७ ऊर्ध्वदीप १ व २	४.२ कि. वॉट
३	गगनिका १ ते ३ पार्श्व १ ते ४	३.५ कि. वॉट

रंगमाध्यमाची विभागणी

क्रमांक	प्रकाशसाधने	रंगमाध्यम
१	मंचमुख १, २, ३ रंगद्वार १, २, ३	हलका गुलाबी
२	मंचमुख ४, ५, ६ रंगद्वार ४, ५, ६	हलका हिरवा
३	मंचमुख (७)	सफेत
४	मंचमुख (८)	मोरपंखी
५	पार्श्व १ व २	गुलाबी (अंक १ व २)
	पार्श्व १ व २	नारिंगी (अंक ३)
६	गगनिका १, २, ३	निळा
७	पार्श्व ३ व ४	हलका हिरवा
८	ऊर्ध्वदीप १ व २	हलका निळा

मंदकाची जोडणी

मंदक क्रमांक	प्रकाशाचो साधने
१	मंचमुख १ ते ६, रंगद्वार १ ते ६.
२	पार्श्व १ ते ४, गगनिका १ ते ३.
३	उर्ध्वदीप १ व २.
४	मंचमुख (७) प्रस्तावनेसाठी व शेवटासाठी.
५	मंचमुख (८) तिसऱ्या अंकातील बल्लाळ व प्रियंवदा यांच्या दृश्यासाठी.
६ मुख्य मंदक (मास्टर डिमर)	मंदक क्रमांक १, २, ३.

प्रकाशसाधन आणि अभिनय-क्षेत्र विभाग

क्रमांक	प्रकाशसाधने	अभिनय-क्षेत्र विभाग
१	मंचमुख १ व ४	उजवे रंगपीठ
२	,, २ व ५	मध्य रंगपीठ
३	,, ३ व ६	डावे रंगपीठ
४	,, (७)	मध्य रंगपीठ
५	,, (८)	डावे रंगपीठ मुंढयाभोवती
६	रंगद्वार १ व २	उजवे रंगशीर्ष (बुक-रॅक)
७	,, ३ व ४	मध्य रंगशीर्ष (दरवाना)
८	,, ५ व ६	डावे रंगशीर्ष (जिना)
९	पार्श्व १ व ३	रंगपीठ
१०	पार्श्व २	दरवाज्याबाहेरील व्हरांडा
११	पार्श्व ४	जिना, लॅन्डिंग, दरवाजा, बुक-रॅक
१२	उर्ध्वदीप १	रंगपीठ
१३	,, २	रंगशीर्ष
१४	गगनिका १ ते ३	मध्य गगनिका

वरीलप्रमाणे सर्व नकाशे व तक्ते बनविल्यावर प्रकाश-संचालकाचा तक्ता बनवावा. या तक्त्यात नाटकात अथपासून इतिपर्यंत प्रकाश-संचालकाने मंदकांचे संचालन केव्हा व कसे करावे याबद्दल सूचना असाव्यात. या तक्त्याच्या आधारे मंचव्यवस्थापक प्रकाशसंचालन सूचनांचा समावेश रंगावृत्तीत करतो.

प्रकाशसंचालकाचा तक्ता

प्रकाशसूचना क्रमांक	सूचना
(१)	पडदा उघडल्यावर मंदक ४ पूर्ण.
(२)	प्रस्तावना संपताच अनाउन्समेंट सुरू होते त्याबरोबर पडदा बंद होताना मंदक ४ बंद.
(३)	अनाउन्समेंट संपल्यावर पडदा उघडण्यापूर्वी मंदक २ पूर्ण.
(४)	प्रियंवदाच्या प्रवेशाबरोबर मंदक १ व ३ १५ सेकंदांत पूर्ण.
(५)	पहिल्या अंकाच्या शेवटी बाजीरावच्या प्रस्थानानंतर बल्लाळ दरवाज्याच्या पायरीवर मटकन् बसला की पडदा बंद होत असताना मंदक ६ बंद.

या सर्व योजना पूर्ण झाल्यावर प्रकाशआयोजकाने पहिल्या प्रकाशतालमीच्या-वेळी हजर राहून प्रकाशसाधनांच्या मांडणीवर देखरेख करावी व प्रकाशसंचालकास संचालनासंबंधी मदत करावी व जरूर वाटल्यास योजनेत योग्य ते किरकोळ बदल करावेत. सर्व तांत्रिक तालमींना व रंगीत तालमीला हजर राहावे व प्रकाश संचालकास संचालनात योग्य त्या सुधारणा करण्यास सूचना द्याव्यात.

(२) प्रकाशसंचालकाचे कार्य

प्रकाशसंचालकाला विद्युत्साधनांच्या जोडणीची व संचालनाची संपूर्ण माहिती असणे आवश्यक आहे व त्यासाठी तो इलेक्ट्रिकल सुपरवायझरची परीक्षा पास झालेला असावा. प्रकाशआयोजनकलेचीदेखील त्याला माहिती असावी.

प्रकाशसाधनांची मांडणी मूळ आराखड्याप्रमाणे करून त्यांची विविध मंद-कांशी जोडणी करणे व ज्या त्या प्रकाशसाधनावर जिलेटिन, सिनेमॉईड अथवा योग्य ती काचचित्रे बसविणे, प्रकाशसाधनांच्या निर्धारीत व्याप्तीप्रमाणे त्यांचे फोकसिंग करणे, ही सर्व संचालकाची जबाबदारी असते. स्वतःच्या हाताखाली योग्य ती माणसे जरूरीप्रमाणे नेमून त्यांच्या मदतीने संचालकाने सर्व कार्य करावे.

दिग्दर्शकाच्या अर्थघटनास योग्य तो न्याय मिळेल अशा रीतीने कुशलतेने त्याने प्रकाशसंचालन करावयाचे असते.

प्रकाशतालमीच्यावेळी प्रकाशआयोजकाने मूळ योजनेत जे बदल केले असतील त्यांची अंमलबजावणी हे प्रकाशसंचालकाचेच काम असते.

नाट्यप्रयोगाच्या वेळी काही अडचण उभी राहिल्यास अथवा अपघात घड-ल्यास त्यावर उपाययोजना प्रकाशसंचालकाने करावी.

प्रकाशसाधनात काही विघाड झाल्यास त्या साधनांची दुरुस्ती करणे व सर्व सामुग्री उत्तम अवस्थेत ठेवणे हे त्याचेच काम असते.

प्रवासी नाटक मंडळ्यांच्या दौऱ्यात ज्या नाट्यगृहात प्रयोग असेल, त्या नाट्य-गृहातील सोयी, सवलती वगैरे सोयीनुसार मूळ योजनेत आवश्यक बदल करून जास्तीत जास्त परिणामकारक प्रकाशयोजना करण्याचा प्रयत्न प्रकाशसंचालकाने करावा.

(३) रंगमंचव्यवस्थापकाच्या जबाबदाऱ्या

रंगमंच-व्यवस्थापकाने दररोज नाटक सुरू होण्यापूर्वी प्रकाशसाधनांची मांडणी, फोकसिंग, मंदकाची जोडणी योजनेनुसार झाली आहे किंवा नाही ते पहावे. संचालन व्यवस्थित होते आहे किंवा नाही ते पहावे.

नाटक चालू असताना पूर्वसूचना देऊन प्रकाशसंचालकाला जागरूक ठेवणे हे देखील रंगमंचव्यवस्थापकाचेच काम आहे.

* * *

: २० :

वेशभूषा-आयोजन

वेशभूषाकलेचा इतिहास

आजच्या विकसित रंगभूमीचे मूळ आदिमानवाच्या विविध नृत्यप्रकारांत आहे. या नृत्यप्रकारांत वापरली जाणारी निरनिराळ्या जनावरांची कातडी, शिंगे, आणि मुखवटे यापासून आधुनिक रंगभूभीवरील कलात्मक वेशभूषेपर्यन्त वेशभूषेत कोण-कोणती स्थित्यंतरे होत गेली याचा आढावा या प्रकरणात घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.

या पुस्तकात अन्यत्र नाट्यकलेच्या सनातन अस्तित्वाविषयी व मानवी जीवनाशी तिच्या असलेल्या निकटच्या संबंधाविषयी चर्चा केली आहे. त्यात नाट्यकलेचे सनातनत्व दाखविण्यासाठी गॉर्डन क्रेग कथित एक दंतकथा दिली आहे. या दंतकथेत शिकार कशी केली ते दाखविणाऱ्या शिकाऱ्याने काही खास वेशभूषा केली नसली तरी या शिकारनाट्यात सिंहाची भूमिका करणाऱ्या त्याच्या सहकाऱ्याने सिंहाचा आव आणण्यासाठी सिंहाचे कातडे पांघरले होते. तात्पर्य रंगभूमीच्या अगदी प्राथमिक अवस्थेपासून नाटकासाठी काही खास वेशभूषा असे.

रंगभूमीच्या इतिहासात तत्कालीन रंगमंचाची स्थिती, संस्कृती, व रीतीरिवाजांचा परिणाम रंगतंत्रावर झाल्याचे बऱ्याच कालखंडात दिसून येते. ग्रीक नाटके विशाल खुल्या नाट्यगृहांत होत, रंगमंचाच्या तीन्ही बाजूंस हजारोंनी प्रेक्षक बसत. त्यामुळे सूक्ष्म अभिनयाला त्या रंगभूमीवर अवकाशच नव्हता. रुंद हालचाली, हावभाव व आवाजाची फेक इतकेच शक्य होते. कारण हजारो प्रेक्षकांना पात्रे दिसू शकतील म्हणून उंच बूट, कापूस भरलेले जाड कपडे व मोठ्या आकाराचे मुखवटे यांचा उपयोग करावा लागे. ट्रॅजेडी, कॉमेडी व सॅटिर नाटके या नाटकांच्या वेगवेगळ्या प्रकारानुसार मुखवटे व वेशभूषा यांच्या प्रकारात बदल होई. उदाहरणार्थ, सॅटिर

नाटकाची योजना प्रेक्षकांच्या मनावरील ट्रजेडीचा ताण कमी करण्यासाठी होत असल्याने व सॅटिर या एकाक्ष जंगलदेवतेच्या पूजनाचा तो एक भाग असल्याने त्यातील वेशभूषेत अद्‌भुतता व चित्रविचित्रता आणली जाई. सॅटिर नाटकातील कोरसचा पेहराव व मुखवटे सॅटिर देवतेप्रमाणेच असत. व्यंगदर्शन व कटाक्ष आणि मजा करणे हा कॉमेडी नाटकाचा उद्देश असल्याने त्यातील वेशभूषेत व मुखवट्यांत व्यंगदर्शनावर भर दिला जात असे. फ्रॉग्ज या ॲरिस्टोफेनिसच्या कॉमेडी नाटकात कोरसला बेडकाप्रमाणे वेशभूषा दिली जाई. भव्यता व उदात्तता हा ट्रॅजेडीचा हेतू असल्याने त्यानुसार ट्रॅजेडी नाटकांची वेशभूषा असे. रोमन रंगभूमीवर ग्रीक रंगभूमी प्रमाणेच वेशभूषा असे. ग्रीक व रोमन रंगभूमीवर जी ऐतिहासिक पार्श्वभूमीची नाटके होत त्यात वेशभूषेत ऐतिहासिक सत्यता आणण्याचा प्रयत्न नसे. तत्कालीन समाजातील वेशभूषा पद्धतीचाच उपयोग अशा ऐतिहासिक पार्श्वभूमीच्या नाटकात होत असे. तसे पहायला गेले तर नाटकाच्या वेशभूषेत ऐतिहासिक वास्तवता आणण्याचा हेतुपूर्ण व सफळ प्रयत्न १९ व्या शतकाच्या सुरवातीपर्यन्त झालाच नाही. तत्पूर्वी वेशभूषा-कलेवर तत्कालीन कलेतील प्रतीकात्मक मूल्ये, सामाजिक रीतीरिवाज, तसेच नाट-काच्या प्रस्तुतिशैलीचा परिणाम झाल्याचे दिसून येते. मध्ययुगीन धार्मिक नाटकांतील मानवपात्रांची वेशभूषा तत्कालीन वेशभूषेप्रमाणेच असे. पण सैतान, देवदूत, चेटकीण यांसारख्या काल्पनिक पात्रांच्या वेशभूषेत त्या काळच्या प्रचलित प्रतीकात्मक मूल्यांचा उपयोग होत असे.

नवनिर्माणयुगात धार्मिक तसेच ग्रीक, रोमन व नवशास्त्रीय (निओक्लासिकल) नाटकांत वेशभूषा डोळे दिपवणारी, भपकेबाज व भव्य अशी केली जाई. कॉमेडिया-डेल-आर्ते या उत्स्फूर्त नाट्यप्रकारात काही प्रतीकात्मक मुखवट्यांचा उपयोग केला जाई. तसे पहायला गेले तर वास्तववादाची सुरवात होईतो नाटकात सामान्य माणसांचे जीवनचित्र क्वचितच दिसत असे. बहुसंख्य नाटकांत प्रमुख पात्रे म्हणून अमीर-उमराव व राजेरजवाडेच दिसत असत. त्यामुळे वेशभूषेत विलास, झगमगाट व श्रीमंती दाखविण्याला जास्त अवकाश असे.

शेक्सपियरच्या नाटकांच्या प्रयोगासंबंधी जी माहिती उपलब्ध आहे तिच्या आधारे म्हणता येईल की शेक्सपियरकालीन वेशभूषेचाच उपयोग त्या नाटकातून त्या काळी होत असे. शेक्सपियरनंतरच्या काळात देखील त्याच्या नाटकांत पूर्वीप्रमाणेच वेशभूषा वापरली जाई. १८ व्या शतकात होऊन गेलेल्या 'गॅरिक' या नट-दिग्दर्शकाने 'मॅकबेथ' नाटकात १८ व्या शतकातील वेशभूषा वापरली. २० व्या शतकात तर शेक्सपियरची नाटके, त्याचप्रमाणे ग्रीक व रोमन नाटकेही आधुनिक पेहरावात सादर करण्याचे प्रयत्न झाले आहेत व होत आहेत. १८ व्या शतकातच 'मॅक्लीज' नामक नटाने 'मॅकबेथ' नाटकाच्या वेशभूषेत ऐतिहासिक सत्यता आणण्याचा प्रयत्न केला होता.

नवनिर्माणयुगानंतर नाट्यकलेचा जो विकास झाला त्यात संगीतप्रधान 'ऑपेरा', नृत्यप्रधान 'बॅले' व गद्यभाषाप्रधान 'नाटक' असे नाटकाचे विशेष प्रकार अस्तित्वात आले व त्यांचा विकासही झाला. नृत्य प्रधान 'बॅले' मध्ये बॅलेच्या हालचाली, रचना, समूहन, व अभिनयाची एक विशिष्ट रूपबद्ध शैली यास अनुरूप अशी बॅलेची एक खास वेशभूषा विकसित झाली. संगीत प्रधान 'ऑपेरात' अभिनयाचे संगीत हेच माध्यम असल्याने रंगतंत्राचा उपयोग दृश्यविलास (स्पेक्टॅकल) वाढविण्यासाठी होऊ लागला व वेशभूषेत रंगांची विविधता, भव्यता आणि प्रतीकात्मक मूल्यांचा जास्त उपयोग होऊ लागला. गद्य नाटकांच्या प्रस्तुतीत ज्या त्या युगातील अभिरुची व चालीरीतींचा प्रभाव जाणवत असे. पण वेशभूषेत पात्रांचे स्वभावविशेष लक्षात घेऊन त्यानुसार रंगयोजना करण्याचा प्रयत्न कल्पक नट करीत असत.

१९ व्या शतकात वास्तवता व निसर्गवादाचे युग सुरू झाल्यावर पात्रे वास्तव स्वरूपात सादर करण्याचा प्रयत्न होऊ लागला. ऐतिहासिक नाटकांच्या वेशभूषेत ऐतिहासिक वास्तवता आणण्याचा पहिला सफळ प्रयत्न ॲनिंजाईनच्या ड्यूकने केला. २० व्या शतकात रंगभूमीची बरीच प्रगती झाली आहे, आणि नाटककाराला नाटकाद्वारे जे काही सांगायचे आहे ते यशस्वीपणे रंगमंचावर प्रस्तुत करण्यासाठी प्रस्तुतीच्या विशिष्ट शैलीचा उपयोग झाला पाहिजे ही मान्यता दृढ झाली आहे. त्या शैलीप्रमाणे रंगतंत्राच्या विविध अंगांचा उपयोग आधुनिक रंगभूमीवर केला जातो. वेशभूषेचाही प्रस्तुतीच्या शैलीस पोषक असा उपयोग होऊ लागल्याने एक स्वतंत्र कला म्हणून वेशभूषेचा गणनापात्र विकास २० व्या शतकात घडून आला आहे.

प्राचीन भारतीय रंगभूमीवर वेशभूषेला जे स्थान होते त्याविषयी काही चर्चा यापूर्वीच्या प्रकरणात येऊन गेली आहे. आधुनिक रंगभूमीवरील वेशभूषेमागील आशय त्या काळच्या वेशभूषेच्या बाबतीत संभवत नव्हता, पण दृश्यबंधाचे व अन्य नाट्यवस्तूंचे अस्तित्व अभिनयाद्वारेच सुचवावयाचे असल्याने प्रेक्षकांना रसास्वादाचा आनंद मिळवून देण्याच्या नटाच्या जबाबदारीत वेषभूषा व रंगभूषा यांना अगत्याचे स्थान प्राप्त झाले होते. तेव्हा नायक-नायिकांचे विविध प्रकार, विदूषक, चेट, विट व अन्य सेवक यांच्या वेशभूषेच्या बाबतीत भरताने खास सूचना दिल्या आहेत आणि पात्रांचा मुद्राभिनय व हालचाली यांना अडथळा निर्माण होणार नाही अशा प्रकारची त्यांची वेशभूषा असली पाहिजे असे प्रतिपादन केले आहे.

प्राचीन काळी भारतात वस्त्रापेक्षा अलंकारांचा उपयोग जास्त होत असे तसेच पुष्पसज्जा हाही वैय्यक्तिक सुशोभनाचा महत्त्वाचा भाग असे. स्त्री आणि पुरुष पात्रांच्या निरनिराळ्या अवयवांसाठी वेगवेगळ्या अलंकाराविषयी भरतनाट्यशास्त्रात माहिती दिली आहे. वेशभूषाआयोजनाविषयी काही व्यवहार्य सूचना देखील भरताने नाट्यशास्त्रात केल्या आहेत. उदाहरणार्थ, खरे मोती, सोने व हिऱ्यांचे अलंकार नाटकांत वापरू नयेत कारण त्यामुळे नटाचे वजन वाढते व त्याचा अभिनयांतील हालचालीवर

विपरीत परिणाम होतो. म्हणून नाटकात मात्र नकली दागिन्यांचाच उपयोग करावा. नाटकात असणारी देव, विद्याधर, यक्ष, नाग, अप्सरा, सिद्ध, राक्षस, असुर इत्यादी पात्रांची वेशभूषा ती पात्रे ज्या प्रदेशाची असतील त्यावर अवलंबून असे. पात्रांच्या मानसिक अवस्थेप्रमाणे वेशभूषेत काही फेरफार देखील भरताने सुचविले आहेत. तसेच वेशभूषा आणि रंगभूषा यामळे नटाला भूमिकेशी तादात्म्य साधता येते असे भरताचे मत आहे. नटाने वेशभूषा करण्यापूर्वी रंगभूषा करावी अशाप्रकारच्या अनेक व्यवहार्य सूचना भरताने नाट्यशास्त्रात केल्या आहेत.

काही संस्कृत नाटकांत नाटकांतील कार्यव्यापार (बिझनेस) म्हणून वेषांतराचे प्रसंग आहेत व ही वस्त्रांतरे (वस्त्रे बदलणे) प्रेक्षकांसमोर रंगमंचावर घडावयाची असतात. असे वस्त्रांतर नाटकात नट आहार्य अभिनयाद्वारे व्यक्त करत असत. संस्कृत रंगभूमीवरील निर्मितीतंत्रांचे बरेच अवशेष अनेक भारतीय लोकनाट्य प्रकारांत पहावयास मिळतात. लोकनाट्यातील वेशभूषेच्या बाबतीत हे प्रकर्षाने जाणवते. आधुनिक जमान्यात लोकनाट्यातील वेशभूषेवर आधुनिक भारतीय रंगभूमीचा बराच परिणाम दिसून येतो. मात्र त्यात ओबडधोबडपणा जास्त असतो.

१९ व्या शतकाच्या पूर्वार्धात पाश्चात्य रंगभूमीच्या अनुकरणाने आधुनिक भारतीय रंगभूमीचा प्रारंभ झाला. त्याकाळी मुंबईत होणाऱ्या इंग्रजी नाटकांत जशी वेशभूषा असायची जवळजवळ तशीच वेशभूषा पारशी, गुजराथी नाटकांत असायची. १८४३ साली सुरू झालेल्या भावे प्रणित मराठी पौराणिक नाटकांत त्यांचे प्रेरणास्थान असलेल्या 'यक्षगान' या कानडी लोकनाट्याप्रमाणेच वेशभूषा असे. पण नंतर मुंबईतील पारशी व गुजराती नाटकांचा त्यावर परिणाम होऊन त्या नाटकांप्रमाणे पौराणिक नाटकात वेशभूषा होऊ लागली. किर्लोस्कर प्रणित संगीत नाटकाचा जमाना १८८० साली 'शाकुंतल' नाटकाच्या मराठी अनुवादाने सुरू झाला. त्या नाटकातील वेशभूषा तत्कालीन समाजातील वेशभूषेसारखीच होती. शकुंतला नऊवारी साडी नेसून आणि नथ, मूद, अग्रफूल, टिक्का, पुतळ्या, एकदाणी, कुडया यांसारखे खास मराठमोळे अलंकार घालून येई व दुष्यन्त राजा एखाद्या संस्थानच्या राजासारखा नटून येई. पुढे पारशी रंगभूमीच्या अनुकरणाने जी वेशभूषा मराठी पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकांत दिसू लागली, त्यात पुरुषपात्रांच्या वेशभूषेत पारशी रंगभूमीमार्गे आलेली पाश्चात्य छाप दिसत असली तरी स्त्रीपात्रांचे वेश मात्र तद्दन भारतीय असत. 'मानापमान' नाटकातील भामिनी 'बेबंदशाही' तली तुळशी व 'आग्र्याहून सुटका' मधली राजकुवर या सगळ्याजणी नऊवारी साडीच नेसायच्या. पुरुष व स्त्री पात्रांच्या वेशभूषेत काही प्रमाणात ऐतिहासिक वास्तवता आणण्याचा प्रयत्न रांगणेकरांनी 'भूमिकन्या सीता' या नाटकात केला होता व तसाच काहीसा प्रयत्न शांता आपटे

यांनी सादर केलेल्या स्त्रीभूमिकांत त्यांनी केला होता. पण संयुक्त नाट्यप्रयोगांच्या जमान्यात त्यांच्या ऐतिहासिक वास्तवता आणण्याच्या प्रयत्नामुळे नाट्यप्रयोगांतील विसंगती वाढली इतकेच. पौराणिक व ऐतिहासिक मराठी नाटकांत पुरुषपात्रांच्या वेशभूषेत मुस्लिम, राजपूत व मराठी परंपरेचे विचित्र मिश्रण दिसून येई. या नाटकांतून अगदी अलीकडच्या काळापर्यन्त ऐतिहासिक वास्तवतेचा विचार निर्मात्यानी केलेला दिसून येत नाही. विचित्र स्वरूपात काही नाटकांतून वास्तवता दिसून येई. उदाहरणार्थ, 'स्वयंवर' व 'द्रौपदी' नाटकांत बालगंधर्वानी अस्सल जरीची रेशमी वस्त्रे व सोन्याचा मुलामा दिलेले चांदीचे दागिने व मुगुट वापरले होते असे म्हणतात. पौराणिक काळात आपल्या देशात वस्त्रे नेसत, शिवलेली वस्त्रे परिधान करण्याची प्रथा ग्रीक, रोमन व पर्शियन प्रभावाने फार नंतर सुरू झाली. तरी मराठी पौराणिक नाटकांत शिवलेले अंगरखे, चिलखते व मुगुट यांचा उपयोग होत असे. द. ग. गोडसे यांनी पंडितराज जगन्नाथ, जयजय गौरीशंकर, मुद्राराक्षस, ही श्रींची इच्छा, मृच्छकटिक या नाटकांच्या वेशभूषायोजनेत ऐतिहासिक वास्तवता आणण्याचा काहीसा कलात्मक प्रयत्न केल्याचे दिसून येते.

ऐतिहासिक, पौराणिक व सामाजिक–सर्वच नाटकांत रसपरिपोषक पात्रानुरूप वेशभूषा करण्याचा प्रयत्न मराठी व्यावसायिक रंगभूमीवर अद्याप फारसा झालेलाच नाही असे म्हणावे लागेल. पात्र आकर्षक दिसावे एवढयाच उद्देशाचा प्रामुख्याने विचार होत असे व अद्याप होतो. विजया मेहतांनी दिग्दर्शित केलेल्या नाटकांत पात्रानुरूप व रसपरिपोषक वेशभूषा यशस्वीपणे वापरलेली दिसून येते. उदाहरणार्थ, 'बॅरिस्टर' व 'हमीदाबाईची कोठी' या नाटकांतील वेशभूषेचा उल्लेख करता येईल. मराठी प्रायोगिक रंगभूमीवर वेशभूषेचा कलात्मक उपयोग झालेला जाणवतो. गेल्या १०–१५ वर्षांत व्यावसायिक रंगमंचावरही कलात्मकरीतीने वेशभूषेचा वापर करण्याचे प्रयत्न होऊ लागले आहेत.

नाट्यनिर्मितीतील वेशभूषेचे महत्त्व आणि कार्य

वेशभूषाआयोजकाने आयोजन करताना वेशभूषेचे महत्त्व आणि कार्य या बाबतीत पुढील मुद्दे ध्यानात ठेवणे आवश्यक आहे.

(१) रंगमंचावरील पात्रे प्रेक्षकांना बरोबर दिसली पाहिजेत, या गोष्टीचा विचार वेशभूषाआयोजकाने वेशभूषाआयोजन करताना केला पाहिजे. पूर्वीच्या काळी भपकेबाज वेशभूषा बनविण्याच्या कल्पनेने भरजरीचे कापड व लकाकणारे दागदागिने यांचा इतक्या प्रमाणात वापर होई की त्यावरून परावर्तित होऊन येणाऱ्या प्रकाशामुळे प्रेक्षकांचे डोळे अक्षरशः दिपून जात व त्यामुळे पात्राचे रूप प्रेक्षकांत बरोबर प्रक्षेपित होत नसे. त्यांचे चेहरे प्रेक्षकांना नीट दिसत नसत. म्हणून विशेषतः पौराणिक व

ऐतिहासिक नाटकांसाठी वेशभूषा बनविताना कपड्यांच्या चमकण्यामुळे प्रेक्षकांचे डोळे दिपणार नाहीत याची काळजी घेतली पाहिजे. कपड्यासाठी निवडलेल्या कापडाचा रंग, कापडाची प्रत व कपडा शिवण्याचे डिझाइन यांतून योग्य तो परिणाम साधून ऐतिहासिक किंवा पौराणिक रुबाब आणण्याचा प्रयत्न चमकणाऱ्या वस्तू कमीतकमी वापरून केला पाहिजे. भरतनाट्यम्, कथक, कुचिपुडी, ओडिसी वगैरे नृत्यप्रकारांच्या वेशभूषेत चमकणाऱ्या वस्तू वापरण्याची पद्धत आहे. पण यामुळे कलाकाराचे योग्य दर्शन प्रेक्षकांना होऊ शकत नाही या गोष्टीकडे कलाकारांचे दुर्लक्ष होते. कारण बऱ्याच नर्तकांची आपण रंगमंचावर आकर्षक दिसावे अशीच इच्छा असते व या आकर्षक दिसण्याच्या प्रयत्नातच त्यांच्याकडून चमकदार वस्तूंचा वापर बऱ्याच प्रमाणात होतो आणि पात्रांच्या दृश्यमानतेवर त्याचा विपरीत परिणाम होतो याकडे दुर्लक्ष होते.

पात्रांचे दर्शन प्रेक्षकांना स्पष्टतापूर्वक व्हावे, पात्रे प्रेक्षकांत बरोबर प्रक्षेपित व्हावीत यासाठी दृश्यबंध व प्रकाश यांच्या रंगयोजनेचा विचार होणे जरूरीचे आहे. नाहीतर दृश्यबंध व प्रकाशयोजना कित्येक वेळा पात्रांना खाऊन टाकते व त्यांचा प्रभावच पडेनासा होतो. विशेषतः ज्या रंगाची पार्श्वभूमी आहे त्याच रंगाचा कपडा पात्राने परिधान केला असेल तर ते पात्र उठून दिसत नाही. डार्क रंगाचा उपयोग दृश्यबंधात असेल तर डार्कच रंगाचे कपडे घातलेली पात्रे दृश्यबंधात हरवून जातात. प्रकाशयोजनाच्या रंगाचाही विचार वेशभूषेतील रंग निश्चित करताना होणे आवश्यक आहे. एखाद्या स्त्रीपात्रासाठी साडीचा रंग गुलाबी ठरला असेल व प्रकाशही गुलाबी रंगाचा असेल तर गुलाबी प्रकाशात गुलाबी साडी गुलाबी आहे की पांढरी आहे तेच कळणार नाही. साडीचा रंग गुलाबी दिसायला हवा असेल, तर गुलाबी प्रकाशातही गुलाबी दिसेल इतका त्या साडीचा गडद रंग हवा. मी पाहिलेल्या एका गुजराती युद्ध नाटकात दोन युद्धखोर राष्ट्रांतील युद्धाचा व त्या राष्ट्रातील नेहमीच बदलत राहणाऱ्या सरहद्दींचा त्या भागातील सामान्य माणसांच्या जीवनावर काय परिणाम होतो ते दाखविले होते. पिवळा देश व हिरवा देश अशी त्या युद्धखोर देशांची नावे होती. पिवळ्या देशाच्या सैनिकांच्या गणवेशावर पिवळ्या फिती होत्या व हिरव्या देशातील सैनिकांना हिरव्या फिती दिल्या होत्या. पण हिरव्या देशाची सरशी दाखविताना रंगमंचावर हिरवा प्रकाश असे व पिवळ्या देशाची सरशी दाखविण्यासाठी पिवळा प्रकाश असे. पण पिवळ्या किंवा हिरव्या प्रकाशात दोन्ही देशांचे सैनिक आले म्हणजे कोणत्या देशातले कोण सैनिक हेच कळत नसे.

प्रकाशाची रंगयोजना लक्षात घेऊन वेशभूषेचे रंग निश्चित करण्यासाठी प्रकाश-रंगांचा बेरीज सिद्धांत व रंगद्रव्यांचा वजाबाकी सिद्धांत यांचा एकत्रित विचार करून प्रकाशरंगांचा रंगद्रव्यावर काय परिणाम होतो ते विचारात घेणे आवश्यक आहे. प्रकाशरंगांचा रंगद्रव्यावर काय परिणाम होतो ते पुढील कोष्टकावरून लक्षात येईल.

प्रकाशरंगांचा रंगद्रव्यावर होणारा परिणाम

प्रकाशरंग→ / रंगद्रव्य ↓	निळा प्रकाश	हिरवा प्रकाश	नारिंगी प्रकाश	तांबडा प्रकाश
व्हायोलेट रंगद्रव्य	निळसर व्हायोलेट	गडद निळा	काळसर नारिंगी	तांबुस पर्पल
निळे रंगद्रव्य	गडद निळा	मोरपंखी	काळसर पोपटी	निळसर व्हायोलेट
मोरपंखी रंगद्रव्य	गडद हिरवट निळा	हिरवा	फिकट पोपटी	काळसर निळा
हिरवे रंगद्रव्य	गडद मोरपंखी	तीव्र हिरवा	तीव्र पोपटी	काळसर लाल
पिवळे रंगद्रव्य	काळसर पोपटी	पोपटी	तीव्र पिवळा	नारिंगी
नारिंगी रंगद्रव्य	काळसर नारिंगी	हिरवट पिवळा	तीव्र नारिंगी	स्कार्लेट
लाल रंगद्रव्य	काळसर तांबुस पर्पल	काळसर नारिंगी	तीव्र लालसर नारिंगी	तीव्र लाल
पर्पल रंगद्रव्य	पर्पलिश व्हायोलेट	काळसर पर्पल	काळसर क्रिमझन	पर्पलिश लाल

नट पात्ररूपात रंगमंचावर आल्यावर त्याच्या वर्णाच्या वेशभूषेतील रंगाशी काय संबंध आहे याचाही विचार वेशभूषेचे रंग निश्चित करताना केला पाहिजे. एखाद्या ऐतिहासिक नाटकात स्किन कलरची सुरवार घालून एखादे पात्र रंगमंचावर प्रवेशले तर त्याने सुरवार किंवा काही कपडा घातला आहे की नाही असा संभ्रम क्षणभर प्रेक्षकांना पडेल. तसेच स्किन अगर बॉडी कलरची जर्सी किंवा बनियन घालून एखादे पात्र आले तरी प्रेक्षकांना तसाच संभ्रम पडेल. पण एखादे पात्र अर्धनग्न अवस्थेत

रंगमंचावर आणायचे असेल तर याच गोष्टीचा उपयोग करून घेता येईल. खरोखरच अर्धनग्न अवस्थेत रंगमंचावर येणे नटास अगर नटीस अवघड (एम्बेरॅसिंग) वाटत असेल तर स्किन कलरच्या तंग कपडयांचा उपयोग योग्य तो परिणाम करू शकेल. पौराणिक नाटकातील स्त्रीपात्रांच्या वेशभूषेत अशा स्किन कलरच्या टाईट गारमेंट्स्चा उपयोग होतो.

(२) रंगमंचावरील पात्राचे दर्शन वास्तव रूपात घडविणे हाही वेशभूषेचा एक उद्देश असतो. नाटकात पात्राचे जसे वर्णन असेल तसे ते पात्र दिसले पाहिजे. वेशभूषेच्या या उद्देशाकडे जितके लक्ष दिले जाणे आवश्यक आहे तितके ते दिले जात नाही. सर्व नटांना आपले रूप रंगमंचावर आकर्षक दिसले पाहिजे असेच कमी-अधिक प्रमाणात वाटत असते. अर्थात रंगमंचावर प्रस्तुत केलेली प्रत्येक गोष्ट आकर्षक असली पाहिजे हे खरे असले तरी आकर्षक म्हणजे मोहक किंवा सुंदरच निश्चित नव्हे. प्रेक्षकांचे लक्ष वेधून घेण्याचे सामर्थ्य रंगमंचावर प्रस्तुत होणाऱ्या प्रत्येक गोष्टीत असले पाहिजेत. गलिच्छ वस्तूत सुद्धा इतके आकर्षण असायला हवे. कारण प्रेक्षकांनी त्या वस्तूकडे पाहिले तरच त्या वस्तूचा गलिच्छपणा प्रेक्षकांच्या ध्यानी येईल, म्हणून प्रेक्षकांना ती वस्तू पहावीशी वाटावी इतके आकर्षण त्या गलिच्छ वस्तूत देखील असावे. फक्त आकर्षकता म्हणजे सौंदर्य, मोहकता किंवा रुबाब नव्हे इतके ध्यानी ठेवावे. पण नोकर नोकर वाटला पाहिजे व भिकारी भिकारी दिसला पाहिजे. कित्येक वेळा नाटकांतील सामान्य महत्त्वाची पात्रे वास्तव स्वरूपांत दाखविली जातात पण मुख्य पात्रे रुबाबदार व आकर्षक दाखविण्याकडेच दिग्दर्शकांचा व नटांचाही कल असतो तो चुकीचा आहे. नाटकाचा नायक म्हणून (तो भिकारी असला तरीही) सुंदर व स्मार्ट दिसलाच पाहिजे हा समज रसहानीकारक समजला पाहिजे. किमानपक्षी भिकारी भिकारी वाटावा, चोर चोर वाटावा व पोलीस पोलीस वाटावा एवढी खबरदारी तरी घेतली गेलीच पाहिजे.

पात्राचे रंगमंचावर वास्तव स्वरूपांत दर्शन घडविण्यासाठी खालील गोष्टींचा विचार होणे आवश्यक आहे.

(१) प्रादेशिक वशिष्ट्ये.
(२) भौगोलिक परिस्थिती.
(३) सामाजिक, सांस्कृतिक व आर्थिक परिस्थिती.
(४) ऐतिहासिक वास्तवता.

(१) **प्रादेशिक वैशिष्ट्ये** – नाटकासाठी वेशभूषा आयोजित करताना पात्रांची प्रादेशिक वैशिष्ट्ये लक्षात घ्यावी लागतात. प्रादेशिक फरकानुसार पात्रांची वेशभूषा कशी बदलते याचे उदाहरण म्हणून भारतीय वेशभूषेतील विविधता लक्षणीय आहे. साडी, धोतर, अंगरखा, उपरणे व फेटा या वस्त्रांच्या प्रदेशवार अनेक पद्धती आजही प्रचलित आहेत.

(२) **भौगोलिक परिस्थिती** – वस्त्र परिधान करण्याच्या पद्धतीवर भौगोलिक परिस्थितीचा प्रभाव मोठ्या प्रमाणात दिसून येतो. भौगोलिक परिस्थिती म्हणजे ज्या प्रदेशातील कथानकातील पात्रे असतील त्या प्रदेशातील हवामान, ऋतुमान इत्यादी. उष्ण कटिबंधातील लोक सुती पांढरे कपडे वापरतात, पण याच कटिबंधांतील कोरड्या हवामानाच्या प्रदेशात लोक सुती पांढरेच कपडे अंगभर पायघोळ घालतात तर दमट हवामानांच्या प्रदेशांतील लोक जास्तीत जास्त उघडे राहण्याचा प्रयत्न करतात. शीत कटिबंधांतील लोक अंगातील उष्णता टिकविण्यासाठी लोकरीचे जाड व गडद रंगाचे कपडे जास्त वापरतात. उन्हाळ्यात सुती पांढरे कपडे व हिवाळ्यात लोकरीचे रंगीत कपडे हा प्रकार विषम हवामानाच्या प्रदेशांत प्रामुख्याने दिसून येतो. दिवसातील वेगवेगळ्या वेळी देखील माणसे वेगवेगळे कपडे वापरतात. वेशभूषाआयोजन करताना आयोजकाने या सर्व गोष्टी लक्षात घेतल्या पाहिजेत.

(३) **सामाजिक, सांस्कृतिक आणि आर्थिक परिस्थिती** – पात्रांची सामाजिक व आर्थिक परिस्थिती जशी असेल तसा त्या पात्रांच्या पेहेरावात फरक पडतो. तसेच सांस्कृतिक दर्जाप्रमाणे देखील वेशभूषा बदलते. वेशभूषाआयोजकाने या तिन्ही मुद्द्यांचा वेशभूषाआयोजनात एकत्रित विचार करावा. मध्यमवर्गीय माणसाची आर्थिक परिस्थिती बेताची असली तरी त्याच्या वेशभूषेत आपणाला एक प्रकारची टापटीप दिसेल. पिढिजात श्रीमंत, काबाडकष्ट करून श्रीमंत झालेला, रेस–जुगारी श्रीमंत, श्रीमंत व्यापारी, सिनेमा नट, स्मगलर या सर्वांच्या वेशभूषेत त्यांच्या सामाजिक आणि सांस्कृतिक स्तराप्रमाणे लक्षणीय फरक असतात. शहरी व ग्रामीण संस्कृती यानुसार देखील वेशभूषेत बदल होतील. आदिवासी जीवनातील प्रायमरी भडक रंगांची आवड व शहरी सुधारणामुळे रंगांच्या आवडीत येणारे सॉफिस्टिकेशन यांचादेखील वेशभूषाआयोजकाने विचार केला पाहिजे.

(४) **ऐतिहासिक वास्तवता** – वेशभूषेच्या फॅशन्स सारख्या बदलत असतात. काही फॅशन्स कालांतराने काहीशा फरकाने पुनः पुनः प्रचारात येत असल्याचे वारंवार आपल्याला जाणवते. वेश परिधान करण्याच्या पद्धतीचा व कपड्याच्या प्रकाराचा माणसाच्या हावभावावर व कार्यव्यापारावर लक्षणीय परिणाम दिसून येत असतो. रंगमंचावरील नटाला पात्र म्हणून स्वीकारायला ज्यामुळे प्रेक्षक तयार होतो त्यात वेशभूषेला अग्रक्रम द्यावा लागेल, व पात्राचा आभास वेशभूषेद्वारे निर्माण करण्यासाठी ऐतिहासिक वास्तवतेचा योग्य तो विचार झाला पाहिजे. ज्या ऐतिहासिक कालखंडावर नाटक लिहिले असेल त्या ऐतिहासिक वातावरणाचा आभास निर्माण करण्यात दृश्यबंधाइतकेच वेशभूषेचे महत्त्व आहे. रूपवादी शैलींचा दृश्यबंध एखाद्या नाटकासाठी वापरावयाचा असेल तर कालखंडात योग्य अशा वातावरणाचा आभास निर्माण करण्यासाठी वेषभूषा हे एकच परिणामकारक माध्यम शिल्लक राहते. पण आजवर झालेल्या पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकांच्या बाबतीत वेशभषेचा तलस्पर्शी विचार

झाला आहे असे वाटत नाही. पौराणिक व ऐतिहासिक पात्रांच्या पेहरावाच्या बाबतीत लोकांच्या काही विशिष्ट समजुती असतात. या समजुतींच्या आधारेच प्रामुख्याने वेशभूषाआयोजन केले जाते. पौराणिक नाटकातला राजा म्हटला की त्याच्या माथ्यावर मुकुट हा पाहिजेच असे आपण मानतो. पण मुकुट किंवा धातूचे शिरस्त्राण हे ग्रीक व रोमन संस्कृतीमधून आपल्या देशात आले याचा विचार केला जात नाही. मुसलमान बादशहा म्हटला की त्याची अमुक एक वेशभूषा हे गृहीतच धरले जाते. तुघलक, बाबर, औरंगजेब, वाहादुरशाह जफर इत्यादी बादशाहांच्या पेहेरावांत कालानुक्रमाने काही बदल झाले असतील याचा विचार होत नाही. सामाजिक नाटकांतील वेशभूषेसाठीही कोणत्या कालखंडातील समाजदर्शन त्या नाटकात आहे याचा विचार होणे आवश्यक आहे. पात्रांच्या दर्शनात ऐतिहासिक वास्तवता निर्माण करण्यासाठी त्या काळातील साहित्य, चित्र व शिल्पकला यांचा अभ्यास करून त्यांच्या आधारे वेशभूषाआयोजन केले पाहिजे.

प्राचीन जीवनावर आधारित नाटकासाठी वेशभूषाआयोजन करताना आधुनिक समाजाच्या अभिरुचीचा देखील विचार होणे आवश्यक आहे. कारण पुरातनकाळी भारतात कमीतकमी कपडे व जास्तीतजास्त दागिने लोक वापरत असत. या विषयी पुरातन साहित्यांत, चित्रांत व शिल्पांत जी माहिती मिळते त्या माहितीच्या आधारे तशीच वेशभूषा पात्रांना दिली तर त्याचा कदाचित विपरीत परिणाम प्रेक्षकांच्या मनावर होईल. म्हणून पौराणिक आभास निर्माण होईल अशी प्रेक्षकांच्या अभिरुचीस योग्य अशीच वेशभूषा पौराणिक नाटकासाठी विचारात घेतली पाहिजे.

प्राचीन भारतीय नाटककारांनी पौराणिक कथावस्तूवर लिहिलेल्या नाटकांत लेखक-कालीन समाजजीवनाचे चित्र प्रकर्षाने दिसून येते. म्हणून काही दिग्दर्शकांचे मत असे, की–

दृश्यबंध व वेशभूषा आयोजनात लेखककालीन संदर्भ लक्षात घेतले पाहिजेत. पण मी या मताशी सहमत नाही कारण ऐतिहासिक किंवा पौरतणिक कथावस्तूवर कोणत्याही कालखंडात लिहिलेले नाटक असो, लेखककालीन समाजजीवनाची छाप नाट्यलेखनावर पडलेली असतेच. तरीही नाटक सादर करताना कथावस्तूशी सुसंगत असेच वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे.

दृश्यबंधआयोजनात ज्याप्रमाणे सरळ वास्तववादी (सिम्प्लिफाईड रियालिझम) व आभासवादी (इम्प्रेशनिझम्) शैलीत किमान नाट्यवस्तू वापरून वास्तवाभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न करण्यात येतो त्याप्रमाणे वेशभूषाआयोजनात देखील वास्तवाभासासाठी किमान स्थलकालसूचक तत्त्वांचा यशस्वी उपयोग झालेला काही नाटकांतून पहायला मिळतो. उदाहरणार्थ–तुघलक व ऑथेल्लो या अलकाझी निर्मित नाटकात सरळ वास्तववादी किंवा आभासवादी वेशभूषा होती असे म्हणता येईल.

३) रंगमंचावर पात्र वास्तवरूपात प्रस्तुत करणे इतकेच काही वेशभूषेचे कार्य मर्यादित नाही. पात्रांचे स्वभावविशेष व मानसिक अवस्थेचे सूचन देखील वेशभूषेतून झाले पाहिजे. अर्थात् पात्रांची वेशभूषा पाहून प्रेक्षकांनी त्यांच्या स्वभावाविषयी अंदाज बांधावयाचे असतात असे मुळीच नाही. भावपरिपोषक वेशभूषा असेल तर तशा वेशभूषेतील पात्रांचा अभिनय प्रेक्षकांना काही आगळाच आनंद देऊन जातो हे नक्की. हास्यरसप्रधान नाटकाच्या वेशभूषेत हलक्या फुलक्या रंगांचा उपयोग खुलून दिसतो, पण तेच हलकेफुलके रंग गंभीर प्रकृतीच्या नाटकात विसंगत वाटतील. वीर–रौद्ररसप्रधान नाटकात वेशभूषेसाठी वीर-रौद्र रसास योग्य अशा गरम रंगांचा व लंब व तिरप्या रेषांचा उपयोग केला गेला पाहिजे.

वेशभूषायोजनेत रंगरेषांच्या विविध गुणधर्मांचा उपयोग कसा होऊ शकतो हे स्पष्ट होण्यासाठी खाली दिलेली काही उदाहरणे उपयोगी पडतील.

१) महत्त्वाकांक्षी पण भडक माथ्याच्या पात्रासाठी पिवळा, केशरी, तांबडथा रंगांचा तसेच लंबरेषेचा उपयोग होतो.

२) महत्त्वाकांक्षी कुटिल नीतीच्या पात्रासाठी लंबरेषा, व लाल, हिरवा व काळा रंग उपयोगी पडेल.

३) सात्विक प्रकृतीच्या राजासाठी मॅजेन्टा, पांढरा व आकाशी रंग आणि लंब रेषांचा चांगला उपयोग होतो.

४) परीच्या वेषभूषेत परीची तरलता व चपळपणा तसेच दैवी पावित्र्य सूचित करण्यासाठी, पांढरा, किंवा आकाशी रंग व तिरपी रेषा परिणामकारक ठरेल.

५) रंगेल पात्राच्या वेशभूषेत गुलाबी, लव्हेन्डर, पोपटी त्याचप्रमाणे विविध फुलांचे रंग व डिझाइन्सचा वापर व्हावा.

६) अन्याय, कष्ट, दमन, दुर्दैव यांच्या भाराखाली दबलेल्या पात्राच्या वेषभूषेत मलीन रंग (अर्दी कलर्स) व समांतर रेषा खुलून दिसतात.

७) गंभीर प्रकृतीच्या दुःखी पात्रासाठी काळा, निळा, जांभळा यांसारखे रंग व समांतर रेषाप्रभाव वेषभूषेत सूचक ठरतो.

(४) प्रत्येक पात्रासाठी एक विशिष्ट रूप अपेक्षित असते व तसे रूप (फॉर्म) ते पात्र प्रस्तुत करणाऱ्या नटात असेलच असे नाही. पात्राच्या रूपाच्या दृष्टीने नटात असलेल्या उणीवा काही प्रमाणात भरून काढणे वेशभूषेद्वारे शक्य होते. पात्रासाठी आवश्यक इतका लठठपणा नटाजवळ नसेल तर कापूस भरलेली बंडी वापरून जाडी काही प्रमाणात वाढविता येते. ग्रीक रंगभूमीवर कापूस भरलेले कपडे वापरत असत हे आपणास माहीत आहेच. एखाद्या पात्राचे पोट मोठे दाखवावयाचे असेल तर पोटावर कापडाचे गाठोडे बांधावयाची पद्धत फार जुनी आहे. स्त्रीपात्रे आकर्षक दिसावीत यासाठी नितंब व वक्षस्थळासाठी देखील पॅडिंग वापरले जाते. काही नटांचा पोट व कमरेचा भाग प्रमाणाबाहेर वाढलेला असतो. तो रंगमंचावर कमी भासावा म्हणन

कमरेला खास पट्टा आवळावा लागतो. उंच टाचेचे बूट किंवा सॅण्डल्स वापरून पात्रांची उंची वाढवता येते. पण अशी पात्रे एखाद्या दृश्यात अनवाणी रंगमंचावर आली की उंचीत पडलेला फरक हास्यास्पद वाटतो. पात्रांची उंची व जाडी काही प्रमाणात कमी किंवा जास्त भासविण्यासाठी कपड्याच्या रेषाप्रभुत्वाचाही उपयोग करता येतो. कपडे शिवण्यात अगर नेसण्यात उभ्या रेषा (निऱ्या) जास्त ठेवल्या किंवा कापडाच्या डिझाईनमध्ये उभ्या रेषा असल्या की पात्राची जाडी कमी व उंची जास्त भासते. या उलट आडव्या रेषा जास्त असल्यास उंची कमी व जाडी जास्त वाटते. कपड्यासाठी वापरलेले कापड रेशमी, जॉर्जेट वगैरे सारखे असेल तर उभ्या घड्या चांगल्या पडतात व पात्राची जाडी कमी वाटते. या उलट ऑरगंडीचे किंवा स्टार्चिंग केलेले सुती कपडे असतील तर उभ्या घड्या कमी पडल्याने जाडी वाढल्याचा भास होतो. स्त्रीपात्रांची उंची वाढविण्यासाठी उंच केशभूषेचा देखील उपयोग होतो.

(५) नाटकांतील विविध पात्रांमधले परस्पर संबंध स्पष्ट होण्यासाठी वेशभूषेचा उपयोग होऊ शकतो. प्रेक्षक पात्रांची वेशभूषा पाहून पात्र.पात्रामधले परस्पर संबंध निश्चित करतात असे मुळीच नाही. पण पात्रांचे परस्पर संबंध सूचित व्हावे अशी वेशभूषा असली म्हणजे नाटक समजायला व त्याचा आस्वाद घ्यायला मदत होते. पात्रांमधील परस्पर संबंध नाटकाची कथावस्तू व संवाद यांचेद्वारे व्यक्त होत असतातच पण पूरक वेषभूषेमुळे हे व्यक्तीकरण प्रभावी होते. पात्राच्या प्रवेशानंतर त्या पात्राची ओळख ते पात्र स्वतः देईतो अथवा इतर पात्रे त्या संबंधी काही सांगेतो त्याच्या वेषभूषेवरून प्रेक्षकांना काही कल्पना करता आली व ती पुढे बरोबर ठरली तर प्रेक्षकांचे नाटकाशी चांगले तादात्म्य होते. 'हॅम्लेट' नाटकात होरॅशिओ सारखा हॅम्लेटचा सच्चा मित्र आणि मैत्रीच्या बुरख्याखाली त्याच्यावर नजर ठेवणारे क्लॉडियसचे हेर यांतला फरक वेशभूषेतून स्पष्ट झाला पाहिजे. तसेच क्लॉडियस – गरट्रूड, ऑफीलिया – पोलोनियस्, – लॅरटीस, यांतील परस्पर संबंध व त्यांचे हॅम्लेटशी नाते देखील वेशभूषेद्वारे स्पष्ट झाले पाहिजे.

वेशभूषेची रंगयोजना निश्चित करताना एकाच दृश्यात काही खास कारणाशिवाय दोन पात्रांची वेशभूषा एकसारखी दाखवू नये कारण रंगमंचापासून दूर बसलेल्या प्रेक्षकांचा त्यामुळे घोटाळा होतो.

(६) रंगमंचावर प्रवेश करताच आपण नट नसून पात्र आहोत अशी कल्पना करायला नटाला वेशभूषेने मदत केली पाहिजे. प्रेक्षकही प्रथमदर्शनी नटाला पात्र म्हणून स्वीकारतात ते वेशभूषेमुळे. रंगमंचावर विविध हालचाली व हावभाव करताना वेशभूषेची नटाला मदत झाली पाहिजे. विविध कार्यव्यापारासाठी वेशभूषेचा सहजसुंदर उपयोग नट करू शकला पाहिजे.

(७) नटाला नाटकाच्या दृष्टीने आवश्यक ते रूप देऊन योग्य तो आभास निर्माण करण्यासाठी वापरलेली सामुग्री अस्सल असावयासच पाहिजे असे नाही. किंबहुना

नकली, स्वस्त आणि वजनाने हलक्या सामुग्रीचाच उपयोग वेशभूषाआयोजनासाठी करून घेतला पाहिजे. कोणते कापड किंवा अन्य वस्तू वापरल्याने आवश्यक परिणाम निर्माण होऊ शकेल याचा अंदाज आयोजकाला करता आला पाहिजे. साधे मांजरपाट रंगमंचावर रेशमी वस्त्र भासू शकते व ऐतिहासिक वेशभूषेसाठी रंगीत गोणपाटाचा चांगला उपयोग होऊ शकतो.

कित्येक वेळा पात्रांची संख्या नटांच्या संख्येपेक्षा जास्त असेल तर काही नटांना एकापेक्षा जास्त भूमिका कराव्या लागतात. काही नाटकांत एखाद्या पात्राला जास्त वेशांतरे असतात. अशावेळी कमीत कमी वेळात वेशांतर करणे जमेल अशा पद्धतीने कपडे तयार केले जावेत.

आजकाल शिवलेले कपडेच वापरण्याची पद्धत वाढत असल्याने धोतर, किंवा साडी या सारखे कपडे नेसण्याचा सराव बऱ्याचजणांना नसतो. अशा परिस्थितीत एखाद्या पात्रासाठी कपडे नेसावयाचे असतील तर ते सुटतील या भीतीने रंगमंचावर नट नेहमी जागरूक राहण्याचा प्रयत्न करतो व त्यामुळे भूमिकेशी योग्य प्रमाणात समरस होणे त्यास जमत नाही. यासाठी कपडे नेसले आहेत असे वाटावे या पद्धतीने शिवून घेतले जातात. असे कपडे कमीतकमी वेळात घालता येतात व अभिनय करताना नट मोकळेपणाने हालचाली व हावभाव करू शकतो. पण नेसण्याचा भरपूर सराव जर तालमीत केला असेल तर अशा कपड्यांनी येणारा रुबाब काही न्याराच असतो. विजया मेहतानी जेव्हा पूर्व जर्मन नटांच्या संचात 'मुद्राराक्षस' नाटक केले, तेव्हा वेशभूषाआयोजक श्री. द. ग. गोडसे यांचा असा आग्रह होता की नटांनी शिवलेले कपडे न वापरता तालमीत नेसण्याचा भरपूर सराव करावा. तसे केल्याने पात्रांच्या देखाव्यात व हालचालीत एक वेगळीच असलीयत आली असे समीक्षकांचे मत आहे. विविध शास्त्रीय नृत्यप्रकारांसाठी देखील आजकाल तयार वेषभूषेचा वापर होऊ लागला आहे.

'द्रौपदी' नाटकात वस्त्रहरणाच्या दृश्यात द्रौपदीचे काम करणाऱ्या नटाला एकावर एक साड्या अशा काही नेसविलेल्या असत की त्यामुळे फारशी जाडी जाणवणार नाही. दुःशासन जसजसा एकेक साडी खेचत जाई तसतशी द्रौपदी पुनः नव्या साडीत पहावयास मिळे. बालगंधर्वांच्या 'द्रौपदी' नाटकात मी सात साड्या खेचलेल्या पाहिल्या आहेत. प्रेक्षक दहा साड्यांचा हिशेब सांगतात.

(९) वेशभूषाआयोजन निर्मितीशैलीस अनुसरून झाले पाहिजे. वास्तववादी शैलीत तद्दन वास्तव वेशभूषा अपेक्षित असली तरी नाटकीय शैलीत वस्त्रालंकारांत रंगांची विविधता व झगमगाट आवश्यक ठरतो. नृत्यनाटिकेत हालचाली व कार्य-व्यापारास सोयीची अशीच वेशभूषा करावी लागते.

* * *

: २१ :

वेशभूषा-आयोजकाची कार्यपद्धती

आपल्या रंगभूमीवर वेशभूषाआयोजनकलेचा जेवढा व्हायला हवा तेवढा विकास झालेला नाही. बहुतेक नाट्यमंडळे नाटकासाठी लागणारे कपडे व अलंकार वगैरे भाड्यानेच आणतात व त्यावर वेळ मारून नेतात. धंदेवाईक नाटकमंडळ्या पण स्वतःचे असे वॉर्डरोब असलेल्या नाटकमंडळ्या थोड्याच आहेत. बऱ्याच नाटकमंडळ्या आपल्या नाटकाला आवश्यक असलेल्या कपड्यांचे कंत्राटदाराला कंत्राट देऊन मोकळ्या होतात. ज्या नाट्यसंस्थांकडे स्वतःची अशी वेशभूषाभांडारे (वॉर्डरोब) आहेत त्यांच्या नाट्यप्रयोगासाठीदेखील नाटकाची गरज लक्षात घेऊन वेशभूषाआयोजन न करता जे कपडे आहेत त्यावर भागविण्याची प्रवृत्ती असते. ज्या काही मोजक्या नाटकमंडळ्या प्रत्येक नाटकासाठी खास वेशभूषाआयोजन करतात, त्यांच्या आयोजनातही नाटकाची शैली कशीही असो वेशभूषेत मात्र नाटकीयता जाणवते. नाटकाची शैली, जात, प्रकार व नाटकाची गरज लक्षात घेऊन झालेले वेशभूषाआयोजन क्वचित् पहायला मिळते. नाटकाची कथावस्तू, उद्देश, रस आणि पात्रांची आंतरबाह्य घटना या सर्वांना अनुसरून वेशभूषाआयोजन व्हायला पाहिजे. वेशभूषाआयोजकाला विविध प्रकारची कापडे व त्यांच्या शिलाईचे विविध प्रकार यांची माहिती असली पाहिजे. तसेच चित्रकलेचे त्याला ज्ञान असले पाहिजे व त्याला चांगले रंगज्ञानही असले पाहिजे. वेशभूषेसंबंधी स्वतःच्या कल्पना शिंप्याला समजावून देण्याइतके चित्रकलेचे व रंगांचे ज्ञान आयोजकाला असलेच पाहिजे. वेशभूषाआयोजकाचे स्वतःचे असे, वेशभूषेशी संलग्न असे संदर्भग्रंथालय हवे. त्यात निरनिराळ्या देशांतील विविध कालखंडांतीस समाजाच्या विविध थरांतील लोकांच्या वेशभूषेसंबंधी माहिती हवी. याच्या जोडीलाच त्याच्याजवळ चित्रसंग्रहदेखील असेल तर आयोजकाचे काम सोपे होते. व्यवहारातदेखील वेशभूषेचे अनेक नमुने आपणास पहायला मिळतता.

अशा नाविन्य असलेल्या नमुन्यांची रेखाचित्रे बनवून त्यांचाही संग्रह वेशभूषाआयोजकाने बनविला पाहिजे.

वस्त्रपरिधान करण्याची पद्धत आणि माणसांच्या हालचाली व हावभाव यांचा निकटचा संबंध आहे. उदाहरणार्थ, तंग पँट घातलेली व्यक्ती आणि ढिले धोतर नेसणारी व्यक्ती यांच्या हालचाली, हावभाव व उठण्या-बसण्याची रीत यांत एक खास फरक असणारच. तसेच नऊवारी साडीतील स्त्री, पँट-शर्ट घातलेली युवती, स्कर्ट घातलेली मुलगी व अत्याधुनिक पद्धतीने गोल साडी नेसलेली स्त्री, या सर्वांच्या हालचाली व हावभाव यांत त्या त्या वेषाप्रमाणे वैशिष्ट्य असणार. त्यामुळे नाटकात पात्राला दिग्दर्शकाने दिलेल्या हालचालीस अनुरूप अशी वेशभूषा असणे आवश्यक आहे. ऐतिहासिक नाटकासाठी वेशभूषाआयोजन करताना याबाबतीत खास विचार होणे आवश्यक असते. उदाहरणार्थ, महाभारतातील कथाभागावर आधारित नाटक असेल तर महाभारतातील संबंधित पर्व व महाभारताशी संबंधित अन्य साहित्य वाचून त्याच्या आधारे त्या कालखंडातील लोकांचे उठणे, बसणे, चालणे, उभे राहणे याविषयी माहिती वेशभूषाआयोजकाने मिळविली पाहिजे आणि त्याला साजेसे वेशभूषाआयोजन केले पाहिजे. पेहेरावाचा प्रकार व त्या पेहेरावाचा उपयोग नटाने कसा करावा यासंबंधी आयोजकाने दिग्दर्शकाशी चर्चा करून स्वतःचा दृष्टिकोन त्याला समजावून द्यावा. वेशभूषाआयोजकाजवळ, कापडांचे निरनिराळे प्रकार व रंगमंचाच्या दृष्टीने त्याचे आवश्यक गुणधर्म यांची माहिती असली पाहिजे. तसेच अलंकारांसाठी ज्या वस्तूंचा उपयोग होणे शक्य आहे, अशा प्लास्टिकच्या वस्तू, मणी, शंख, शिंपले, खडे, आरश्यांचे तुकडे यांचे नमुने वेशभूषा-आयोजकाजवळ हवेत. वेशभूषा-सामुग्री (ड्रेस मटीरियल) वर विविध प्रकाशरंगांचा व अल्ट्रा व्हायोलेट किरणांचा काय परिणाम होतो याची माहिती असली पाहिजे.

नाटकाच्या संहितेचा सांगोपांग अभ्यास करून खालीलप्रमाणे माहिती वेशभूषाआयोजकाने जमा केली पाहिजे.

(१) स्त्री व पुरुष पात्रांची संख्या.

(२) प्रत्येक पात्राची नाटकात किती वेशांतरे आहेत व वेशांतरला किती वेळ मिळणे शक्य आहे.

(३) नाटकातील कथानकाचा ऐतिहासिक कालखंड कोणता आहे ? त्या कालखंडातील सामाजिक परिस्थिती कशी होती व वेशभूषेची कोणती पद्धत होती ? चालीरीती कोणत्या होत्या ? वगैरे बाबतीत संदर्भ मिळवून त्यांच्या आधारे आयोजनात उपयोगी पडतील अशी रेखाचित्रे वेशभूषा-आयोजकाने बनवावीत.

(४) प्रत्येक दृश्यातील भौगोलिक परिस्थितीसंबंधी माहिती मिळविली पाहिजे. (भौगोलिक स्थान, हवामान, ऋतू, समय इत्यादी.) आणि त्यायोगे केलेल्या संशोधनाच्या आधारे योग्य ती चित्रे व रेखाचित्रे बनविली पाहिजेत.

(५) प्रत्येक पात्राच्या सामाजिक व सांस्कृतिक दर्जाचा अभ्यास करून वेश-भूषेद्वारे तो कसा व्यक्त करावयाचा यासंबंधी रेखाचित्रांच्या आधारे टाचणे बनविणे.

(६) प्रत्येक पात्राची मानसिक जडणघडण कशी आहे याची नोंद करणे.

(७) नाटकाचे अर्थघटन (इंटरप्रिटेशन) दिग्दर्शकाकडून समजावून घेऊन वेशभूषेवर त्याचा काय परिणाम अपेक्षित आहे याची नोंद करणे.

(८) वरीलप्रमाणे माहिती मिळविल्यावर तिच्या आधारे दिग्दर्शकाशी चर्चा करून मगच वेशभूषेची अंतिम योजना तयार करावी. ही चर्चा करताना स्वतःची कल्पना स्पष्ट व्हावी म्हणून योग्य त्या रेखाचित्रांची मदत घ्यावी व अंतीम योजना तयार करताना दृश्यबंध व प्रकाशयोजनेतील रंगपद्धती लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

काही वेशभूषा-आयोजक रंगयोजना निश्चित करण्यासाठी एका विशेष पद्धतीचा उपयोग करतात. नाटकाचा हेतू (थीम) व एकंदर वातावरण लक्षात घेता जी रंग-योजना नजरेसमोर येते त्या रंगाचे एक विशिष्ट डिझाईन कागदावर करतात व पात्रानुसार त्या कागदाचे निरनिराळे तुकडे करून त्या तुकड्यावरील रंगाप्रमाणे रंग-योजना करून कपडे बनवतात.

प्रत्येक पात्राची अलंकारासहित वेशभूषा कशी असावी हे दाखवणारी रंगीत चित्रे आयोजकाने तयार करावीत व प्रत्येक चित्रासोबत शिवणासंबंधी सूचना द्याव्यात. या सूचनांत खालील मुद्यांचा समावेश असावा.

१. कापडाचा प्रकार

२. कापड कापण्याची पद्धत

३. शिलाईसंबंधी सूचना.

काही वेशभूषाआयोजक चांगले चित्रकार असतीलच असे नाही. असे वेश-भूषाआयोजक स्त्री व पुरुष पात्रांच्या विविध स्थितीत आकृती तयार करवून घेतात व त्यावर कापडाचे तुकडे चिकटवून वेशभूषापट तयार करतात. पात्रांच्या बाहुल्या बनवून त्यांना कापडाच्या तुकड्यांनी सजविण्याची पद्धतदेखील काही आयोजक अवलंबतात.

शिंप्याला कृतिचित्रे देण्यापूर्वी जे नट ते कपडे वापरणार असतील त्यांची मापे घेऊन नटांच्या उणीवा झाकण्यासाठी काय करावयाचे त्याची माहिती शिंप्याला दिली पाहिजे. शिंप्याने कच्ची शिलाई केल्यावर ती बरोबर झाली आहे की नाही हे पाहण्यासाठी नटांना ते कपडे घालून जरूर पडल्यास योग्य त्या सुधारणा सुचवाव्यात व नंतरच पक्की शिलाई करून घ्यावी. कपडे तयार झाल्यावर नाटकाची वेशभूषा-तालीम घ्यावी. या तालमीत नटांना कपडे कसे घालावयाचे, वापरावयाचे, बदलावयाचे व काढून कसे ठेवावयाचे याच्या सूचना वेशभूषाआयोजकाने द्याव्यात. वेशभूषा-तालमीत पोषाखात काही बदल आवश्यक वाटल्यास नंतर तेही करून घ्यावेत.

वेशभूषातालमीनंतर आवश्यक ते बदल केल्यावर तयार वस्त्रे वेशभूषाभांडार प्रमुखाकडे (वॉर्डरोब इनचार्जकडे) द्यावेत. नाटकाच्या रंगीत तालमीपूर्वी हजर राहून

नट वेशभूषा करीत असताना त्यावर देखरेख करावी व दिग्दर्शकाबरोबर संपूर्ण रंगीत तालीम पहावी, व आवश्यक वाटल्यास योग्य त्या सूचना नटांना व भांडारप्रमुखाला द्याव्यात.

भारतीय वेशभूषेचा इतिहास

पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकांचे वेशभूषाआयोजन करण्यासाठी भारतीय वेशभूषेच्या इतिहासाचे ज्ञान असणे आवश्यक आहे. वेशभूषाआयोजकाला थोडे मार्गदर्शन व्हावे म्हणून भारतीय वेशभूषेचा त्रोटक इतिहास पुढे देत आहे.

वस्त्र-प्रावरणाचा मूळ उद्देश पंचमहाभूतापासून संरक्षण हाच असला पाहिजे. अती प्राचीन काळी आदिमानवाने ऊन, पाऊस. वारा व थंडी यांपासून स्वतःचे संरक्षण करण्यासाठीच वस्त्रांचा उपयोग केला असला पाहिजे, मानव जसा सुसंस्कृत होत गेला तसे वस्त्रप्रावरणाचे अन्य हेतूने उपयोग होऊ लागले. पंचमहाभूतापासून संरक्षण करण्याच्या पुढली पायरी म्हणजे लज्जारक्षणासाठी वस्त्राचा उपयोग ही होय. सामाजिक जीवनाच्या दृष्टीने शरीराचे काही अवयव झाकण्यासाठी वस्त्राचा उपयोग मानवाने केला. हा वस्त्राच्या उपयोगाचा दुसरा टप्पा म्हणावा लागेल. त्यानंतर इतरांना व विशेषतः विरुद्ध जातीला (ऑपोझिट सेक्स) आकर्षित करण्यासाठी वस्त्रांचा उपयोग होऊ लागला व वस्त्राचा उपयोग खऱ्या अर्थाने वेशभूषा या नामाभिधानास योग्य झाला. देशोदेशीचे वेगवेगळे हवामान, सांस्कृतिक प्रगती व कार्यपद्धती यामुळे देशानुसार वेशभूषा पद्धतीत आज खूपच भिन्नता व वैचित्र्य जाणवत असले तरी कोणत्याही देशात प्राचीन काळी वर वर्णन केलेले तीन प्राथमिक उद्देशच वेशभूषेमागे दिसून येतात. भारतीय संस्कृतीत गुणकर्मविभागशः विविध वर्ण अस्तित्वात आले. प्रत्येक वर्णातील लोकांच्या वृत्तीनुसार प्रत्येक वर्णाची वस्त्र परिधान करण्याची वेगळी रीत निर्माण झाली. प्राचीन काळी भारताचे परदेशांशी जे व्यापारी संबंध आले त्यामुळे ग्रीक, रोमन व पर्शियन वेशभूषा पद्धतीचा परिणाम प्रथम उच्चवर्गीयांवर व त्यांच्या अनुकरणाने जनसामान्यांवर झाला. परकीय आक्रमणामुळेदेखील भारतीय वेशभूषापद्धतीत अनेक स्थित्यंतरे घडून आली. अतिप्राचीन काळापासून आजवर आपल्या देशात पुरुषांच्या वेशभूषेत जेवढी स्थित्यंतरे झाली आहेत तेवढी स्त्रियांच्या वेशभूषेत झालेली नाहीत. अगदी विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपर्यंत स्त्रियांच्या वेशभूषेत फारशी स्थित्यंतरे झालेली दिसून येत नाहीत. परंतु गेल्या पन्नास-साठ वर्षांत स्त्रियांच्या पेहेरावात झालेले बदल आश्चर्यकारक आहेत. परकीय प्रभावामुळे वेशभूषाशैलीत घडून येणारी स्थित्यंतरे प्रथम श्रीमंत व वरच्या थरांत घडून येतात व त्यांच्या अनुकरणातून ते लोण बहुजनसमाजापर्यंत येऊन पोहोचते, असाच सर्वसाधारण अनुभव आहे.

प्राचीन काळी जनावरांची कातडी व झाडांच्या सालीपासून बनवलेल्या वल्कलांचा वस्त्र म्हणून उपयोग होत असे. जनावरांचे केस किंवा लोकरीपासूनही वस्त्रे बनवत असत. झाडांच्या बुंध्यांपासून काढलेल्या तंतूपासून विणलेली वस्त्रेही वापरली जात. तागापासून बनविलेल्या धाग्याचाही वस्त्रे विणण्यासाठी फार पूर्वीपासून आपल्या देशात उपयोग केला जातो. सुमारे पाच हजार वर्षांपूर्वीपासून कापसाचा उपयोग वस्त्रे विणण्यासाठी भारतात केला जातो. कापसाच्या धाग्याचा शोध भाततातच प्रथम लागला असे म्हणता येईल. पाणिनीच्या व्याकरणात रेशमाचा उल्लेख असला तरी अती प्राचीन संस्कृत वाङ्मयात रेशमाचा उल्लेख नाही. रेशीम चीनमधून भारतात प्रथम आले म्हणून रेशमी वस्त्राचा संस्कृत वाङ्मयात 'चीनांशुक' असा नामनिर्देश आढळतो. श्रीमंत वर्गातील लोकच रेशमी वस्त्रांचा उपयोग करू शकत असत. तागाच्या धाग्यापासून बनविलेले कापड भारतात प्राचीन काळापासून वापरतात. कापसाच्या धाग्यापासून कापड बनविण्याच्या कलेचा खूपच विकास प्राचीन भारतात झाला होता. भारतीय बनावटीची तलम सुती वस्त्रे ग्रीस, रोम, ईजिप्त, पर्शिया वगैरे देशांत खूपच लोकप्रिय झाली होती. वस्त्रनिर्मितीचा खरा विकास मात्र मोगलयुगातच झाला. कारण त्यापूर्वीच्या काळात आपल्या देशात वस्त्रापेक्षा अलंकारालाच जास्त महत्त्व होते.

अतिप्राचीन काली शरीर-सुशोभनासाठी अलंकारांच्या ऐवजी मेंदीचा उपयोग माणूस करीत असे. चित्रविचित्र शोभादायक आकृत्या तो स्वतःच्या शरीरावर मेंदीने रंगवत असे किंवा गोंदून घेत असे. त्यानंतर रंगीबेरंगी फुले, पाने व फळांचा उपयोग सुशोभनासाठी होऊ लागला. तसेच प्राण्यांची शिंगे, हाडे व हस्तिदंताचा उपयोग अलंकारासाठी होऊ लागला. हाडापासून बनविलेल्या टाचण्या, पिना, बकल्स् व सुयांचा उपयोग मानव करू लागला. समुद्रातून मिळणारे शंख, शिंपा, कवड्या, व जमिनीवर सापडणाऱ्या मौल्यवान खड्यांचा उपयोग त्यानंतर होऊ लागला. धातूंचे व मोत्यांचे अलंकार त्यानंतर प्रचारात आले.

सोने, चांदी, हिरे व मोती यांचा उपयोग राज्यकर्ते, व्यापारी व श्रीमंत लोक करीत असत. समाजाच्या सर्व थरांतील लोक अलंकार वापरत असत. वस्त्रापेक्षा अलंकारांचा उपयोग जास्त होई. मध्यम परिस्थितीचे लोक चांदी, तांबे, मध्यम दर्जाचे खडे, हस्तिदंत इत्यादीचा उपयोग करीत तर खालच्या वर्गात, तांबे, लोखंड, रंगीत दगड, शंख, शिंपले, कवड्या व हाडे यांचा उपयोग होई. या शिवाय रुद्राक्षासारखी काही झाडांची सुकी फळे व बिया व चंदनासारख्या लाकडाचाही उपयोग अलंकारासाठी केला जाई. रंगीबेरंगी पानाफुलांचा व फळांचा उपयोग सर्वच थरांतील लोक सुशोभनासाठी करत असत. स्त्रिया व पुरुष देखील चित्रविचित्र केशगुंफन करीत व त्या केशभूषेला पानांफुलांनी व अलंकारांनी सजवीत. आधुनिक युवती ज्या प्रकारची केशभूषा आजकाल करतात त्यासारखे व त्याहून कितीतरी जास्त केशभूषा व केशसज्जेचे प्रकार त्याकाळी प्रचलित होते. प्राचीन काळी भारतात ज्याप्रकारची वेशभूषा,

केशभूशा व देहसज्जा प्रचलित होती त्याचे अवशेष आज आदिवासी जीवनात बऱ्याच प्रमाणात पहायला मिळतात. प्राचीन भारतीय वेशभूषेविषयी संशोधन करताना प्राचीन साहित्य व चित्र-शिल्पकलांचा जसा उपयोग करून घेतला पाहिजे तसाच आदिवासी वेशभूषेचाही उपयोग करून घेतला पाहिजे, असे मला वाटते.

मानवी जीवनाच्या प्राथमिक अवस्थेत शुद्ध प्राथमिक रंगद्रव्यांचा उपयोग जास्त प्रमाणात होत असल्याचे दिसून येते. मानव जसजसा सुसंस्कृत होत गेला तसतसा त्याचा रंगाविषयीचा अनुभव समृद्ध होत गेला व अनेक दुय्यम रंग व रंगछटांचा उपयोग तो करू लागला. कापडांचे विणकाम व कापडावरील रंगीत डिझाइन्समध्ये देखील अशीच उत्क्रांती झालेली दिसून येते. मानवी विकासाच्या अगदी प्राथमिक अवस्थेत, चौरस, आयत, त्रिकोण, वर्तुळ, उभ्या, आडव्या व तिरप्या रेषा अशा भूमितीतील प्राथमिक आकारांचा उपयोग होत असे. नंतर हळू हळू, फुले, पाने, फळे, पशुपक्षी यांच्या चित्रांचा उपयोग होऊ लागला.

कोणत्याही संस्कृतीतील अलंकाररहित वेशभूषेत वस्त्रप्रावरणांचे पाच मूलभूत प्रकार दिसून येतात.

(१) कमरेपासून खालच्या शरीरभागासाठी वस्त्र.
(२) कमरेवर बांधावयाचे वस्त्र.
(३) कमरेपासून खांद्यापर्यंतच्या शरीरभागासाठी वस्त्र.
(४) आंतर्वस्त्र.
(५) शिरस्त्राण म्हणून वापरावयाचे वस्त्र.

प्राथमिक अवस्थेत या सर्व प्रकारासाठी कापडाचे आयताकृती तुकडेच वापरत असत. या पाच आयताकृती कापडाच्या तुकड्यांत विविध संस्कृतीनुसार विविध स्थित्यंतरे होत गेली व वस्त्रप्रावरणांचे असंख्य प्रकार तयार झाले.

(१) कमरेपासून खालच्या भागासाठी वापरावयाच्या अयताकृती वस्त्राची धोतर, लुंगी, साडी ही भारतीय रूपे तयार झाली तर पर्शियात त्याची चड्डी झाली. सलवार, सुरवार, परकर, लेंगा, पाललोण (पॅन्ट) ही त्याची त्यानंतर विकास पावलेली रूपे होत.

(२) कमरेवर बांधावयाच्या आयताकृती तुकड्याचा कमर बंद झाला व पाश्चात्य देशांत त्याचा पट्टा झाला. कमरेखालच्या वस्त्रावर, ते सुटू नये म्हणून कमरबंद सुरवातीला बांधला जाऊ लागला.

(३) भारतीय साडी म्हणजे कमरेखालील धोतरासारखे वस्त्र व कमरेपासून खांद्यापर्यंतचे उत्तरीय यांचे एकत्रित रूप आहे. कमरेपासून खांद्यापर्यंतच्या वस्त्राचे उत्तरीय व शाल हे प्रकार भारतात प्रचारात आले तर पश्चिमेकडे बंडी, जाकीट, शर्ट, बुश शर्ट, कोट, गाऊन वगैरे प्रकार तयार झाले.

(४) आंतर्वस्त्राची लंगोट, लंगोटी, कंचुकी, चोळी ही रूपे भारतात झाली, तर ब्रेसियर्स, कॉर्सेटस्, व ड्रावर्स पाश्चात्य देशांत झाले.

(५) शिरस्त्राण म्हणून वापरावयाच्या लंबचौरस कापडी तुकडयाचा आशियात फेटा झाला तर पाश्चात्य देशांत त्याच्या विविध प्रकारच्या पगडया व टोप्या झाल्या.

भारतीय इतिहासाचे खालीलप्रमाणे विविध कालखंड मानण्यात येतात.

(१) पूर्व वैदिक काल.
(२) उत्तर वैदिक काल.
(३) बौद्ध काळ.
(४) मौर्य काळ.
(५) गुप्त काळ.
(६) मोगल काळ.
(७) ब्रिटिश काळ.
(८) स्वातंत्र्योत्तर काळ.

पूर्व तसेच उत्तर वैदिक कालखंडासाठी ऐतिहासिक पुरावे मानता येतील असे अवशेष उपलब्ध नाहीत. वेद, उपनिषदे व रामायण-महाभारतासारख्या ग्रंथांचाच पुरावा म्हणून उपयोग होऊ शकतो. परंतु रामायण-महाभारत हे इतिहास नसून पुराणे आहेत तेव्हा पुरावा म्हणून ती टिकू शकत नाहीत असे इतिहासतज्ज्ञांचे मत आहे त्यामुळे वैदिक कालखंडावर लिहिलेल्या नाटकासाठी वेशभूषाआयोजन करणे हे एक आव्हानच आहे.

बौद्ध कालखंडासाठी त्या काळचे संस्कृत व पाली भाषेतील साहित्य विपुल प्रमाणांत उपलब्ध आहे. तसेच सांची, बारुत, अमरावती व ओरिसा येथील शिल्पावशेषांचाही उपयोग त्यासाठी होणे शक्य आहे.

मौर्य कालखंडासाठी मेगेस्थेनीसचे लिखाण, कौटिलीय अर्थशास्त्र, व विनय पीटक यासारखी लिखाणे तसेच सांची, बारुत, येथील शिल्पावशेष व मथुरा, कलकत्ता व पाटण्याच्या वस्तुसंग्रहालयांतील यक्षिणींच्या प्रतिमांचा संदर्भ म्हणून उपयोग होणे शक्य आहे.

गुप्त कालखंडासाठी त्या काळचे विपुल साहित्य उपलब्ध आहे, तसेच सारनाथ देवगढ व वेरूळ-अजिंठयाची लेणी व चित्रकला यांचाही चांगला उपयोग होऊ शकतो.

मोगल कालखंडासाठीदेखील विपुल साहित्य व राजस्थानी शिल्प व चित्रकला, तसेच कांग्रा शैलीची चित्रकला व मराठा चित्रकलापंथाचा उपयोग होऊ शकतो. उत्तर भारतात मुसलमान संस्कृतीचा पगडा वाढला असला तरी अगदी ब्रिटिश काळापर्यंत दक्षिण भारतात हिंदू संस्कृतीचा प्रभाव होता. तेव्हा दक्षिण भारतातील मंदिरशिल्पाचाही संदर्भ म्हणून चांगला उपयोग होतो.

भारतीय पेहेरावात शिवलेल्या वस्त्रांचे प्रमाण पुष्कळ कमी आहे. आजही धोतर,

साडी, लुंगी हे नेसायच्या वस्त्रांचे प्रकार निरनिराळ्या रूपांत भारताच्या विविध प्रदेशांत दिसून येतात. ग्रामीण जीवनात तर त्यांचे प्रमाण बरेच आहे. उत्तर वैदिक काळापर्यंत भारतात शिवलेल्या वस्त्रांचा मुळीच उपयोग होत नसे. वस्त्र म्हणून कापडाचे आयताकृती तुकडे शरीराभोवती गुंडाळत अथवा नेसत. व हे वस्त्र सरकू नये अथवा सुटू नये म्हणून कमरेवर कमरबंद बांधत अथवा पट्टा बांधत किंवा हाडापासून बनविलेल्या टाचणीचा किंवा पिनचा उपयोग करत. या आयताकृती कापडास 'निवी' असे म्हणत व त्याचा आकार व्यक्तीच्या सामाजिक व आर्थिक स्थितीवर अवलंबून असे. श्रीमंत माणसे किंमती लांबच लांब वस्त्र वापरत त्यामुळे त्यांच्या नेसण्यात निऱ्या, ओचा, कासोटा यामुळे बरीच आकर्षकता व विविधता येत असे. सामाजिक व आर्थिक दर्जा जसा कमी होईल तसा कापडाचा दर्जा व लांबी कमी होत असे व गरीब माणसाच्या बाबतीत तर 'निवी' म्हणजे तीन चार हात लांबीचा व हात सव्वाहात रुंदीचा कमरेभोवती गुंडाळलेला जाडया भरडया कापडाचा तुकडाच असे. निवीसाठी वापरलेल्या कापडाच्या दर्ज्यावर व निवीला असलेल्या निऱ्यांच्या संख्येवर ती निवी नेसलेल्या माणसाचा सामाजिक व आर्थिक दर्जा अवलंबून असे असे म्हटले तरी चालेल. निवी नेसण्याची पद्धत पुरुष व स्त्रियांत सारखीच असे. निवी व उत्तरीय यांच्या संयोगातून साडी तयार झाली. विसाव्या शतकात देखील धोतर, लुंगी, पंचा आणि साडयांच्या विविध प्रकारांच्या रूपात 'निवी' प्रचारात आहे असेच म्हटले पाहिजे. निवीला वसन किंवा परिधान असे देखील म्हणत असत.

निवीवर पट्ट्यासारखे बांधण्यासाठी जे वस्त्र वापरत असत त्याला रसना किंवा मेखला असे म्हणत. कित्येकवेळा यासाठी वस्त्राऐवजी अलंकाराचा उपयोग होई. कापडी मेखलेच्याही बांधण्याच्या अनेक चित्रविचित्र आकर्षक पद्धती होत्या. ग्रीक, रोमन व पर्शियन प्रभावाने जेव्हा झब्बा, अंगरखा किंवा कोटाचा उपयोग होऊ लागला तेव्हा मेखला किंवा रसनाचा उपयोग कमरपट्टा म्हणून होऊ लागला. कंबरेपासून खांद्यापर्यन्त शरीर झाकण्यासाठी ज्या वस्त्राचा उपयोग होत असे त्याला उत्तरीय म्हणत. उत्तरीय अंगावर लपेटण्याच्या अनेक पद्धती होत्या. स्त्रिया वक्षस्थळावर आंतर्वस्त्र म्हणून जे वस्त्र बांधीत त्याला कंचुकी म्हणत. डोक्याला बांधावयाच्या वस्त्राला 'उश्नीष' म्हणत. उश्नीषाचा आकार व गुंडाळण्याच्या पद्धतीवर ते बांधणाऱ्या माणसाचा सामाजिक दर्जा ठरत असे. गरीब माणूस उश्नीष म्हणून डोक्याला रुमालासारखे एखादे फडके किंवा चिंधी गुंडाळत असे. तर राजे महाराजे, अमीर उमराव व सरदार दरकदार यांचे मुंडासे खूपच मोठे व अलंकारानी सुशोभित केलेले असे. बहुतेक उश्नीषांत विविध अलंकारानी सजविलेला आकाराने बराच मोठा कापडी चेंडू बसविलेला असे. अशाच तऱ्हेचा चेंडू उत्तरीयाच्या टोकाशी बांधत असत. त्यामुळे हातावर गुंडाळलेले उत्तरीयाचे टोक सरळ रहात असे. उश्नीष व उत्तरीयात असलेला सुशोभित चेंडू माणसाच्या श्रीमंतीचा दर्शक असे. कित्येक वेळा उश्नीषाऐवजीआकर्षक

केशरचना करून ती तऱ्हेतऱ्हेच्या दागिन्यांनी सुशोभित करत असत. ग्रीक, रोमन व पार्शियन लोक धातूची बनविलेली शिरस्त्राणे वापरत असत. अशा प्रकारच्या शिरस्त्राणाचा उपयोग वैदिक काळात भारतात होत नव्हता. ग्रीकांशी संपर्क झाल्यावर धातूच्या शिरस्त्राणांचा (मुगुटांचा) उपयोग होऊ लागला. पण मुगुटाच्या आकाराची केशरचना करून ती आभूषणांनी सजविणे अथवा उष्णीष वापरणे हाच प्रकार जास्त लोकप्रिय अगदी पूर्वीपासून होता. नाटकासिनेमांतून देवादिकांच्या व पौराणिक राजेरजवाड्यांच्या डोक्यावर सोन्याचे मुगुट दाखविण्याची पद्धत, लोकप्रिय समजूत (पॉप्युलर बिलीफ) पाहता खटकण्यासारखी नसली तरी ऐतिहासिक वास्तवतेच्या दृष्टीने बरोबर नाही. बौद्ध कालखंडात बौद्ध भिक्षू निवी म्हणून जे पिवळ्या रंगाचे वस्त्र वापरत असत त्याला 'संघाटी' व उत्तरीयाला आंतर्वासक म्हणत आणि सर्व अंगभर शालीसारखे लपेटून घेतलेल्या वस्त्राला उत्तरासंग म्हणत. शिवलेल्या वस्त्रांचा पूर्वकाळी उपयोग होत नव्हता याचा अर्थ असा नव्हे की शिवण्याची कला आपणाकडे पूर्वी प्रचलित नव्हती. कंचुकी, चोळी व निवीच्या आतील आंतर्वस्त्रे शिवलेलीच असत पण शिवलेले कपडे वापरण्यापेक्षा वस्त्रे नेसण्याचीच प्रथा जास्त लोकप्रिय होती. कपडे शिवण्यासाठी बांबू किंवा पिसाची सुई वापरत व हाडाचे अथवा शंखापासून बनविलेले अंगुस्तान वापरीत. श्रीमंत लोक सोन्या-चांदीच्या सुया व अंगुस्ताने वापरत. त्या काळी जी कात्री वापरण्यात येई तिला 'सथ्यक' म्हणत.

बौद्ध कालखंडात वैदिक कालखंडाप्रमाणेच निवी, उत्तरीय, उत्तरासंग, व उष्णीष यांचा उपयोग होई. मात्र पूर्वीपेक्षा वापरण्याच्या पद्धतीत खूपच विविधता आली होती. उष्णीषाचा उपयोग पुरुष व स्त्रियाही करत असल्यातरी पुरुष उष्णीषाचा जास्त उपयोग करत. दास, दासी व गुलामांसाठी उत्तरासंग वर्ज्य असे. रजस्वाला असताना राजस्त्रियांनाही उत्तरासंग वर्ज्य असे. उष्णीष व उत्तरासंग यांचा उपयोग ही वैभवाची खूण मानली जाई. देवता व राजस्त्रिया यांच्यासाठी खास डिझाइनची उष्णीषे असत. खास उत्सव, दरबार व यज्ञाचे वेळी उष्णीष आवश्यकच असे. बौद्ध कालखंडाच्या उत्तरार्धात स्त्रियांत उष्णीषाचा उपयोग कमी होऊ लागला व त्याच्या जागी डोक्यावरून घ्यायची ओढणी आली. कित्येक वेळा निवीच्या एका टोकाचा उपयोग उत्तरीयासारखा केला जाई पण विद्यार्थ्यांनी निवी फक्त अनोनिवी म्हणूनच वापरावी, त्याच्या एका टोकाचा उत्तरीयासारखा उपयोग करू नये असा दंडक होता.

बौद्धकाळात वाराणसी हे सुती कापडाचे मोठे केन्द्र होते. वाराणसीच्या आसपास कापसाचे मुबलक पीक निघे व त्यापासून जाडया भरडया कापडापासून अति तलम कापडापर्यंत सर्व प्रकारचे उत्तम कापड निघे. उन्हाळ्यात सुती कापडांचा उपयोग होई तर हिवाळ्यात लोक रेशीम, लोकर व तागाचे कपडे वापरत. या कापडावर विणण्यात किंवा रंगविण्यात वेगवेगळी डिझाइन्स असत.

बौद्ध भिक्षू पिवळ्या वस्त्राशिवाय इतर वस्त्राचा उपयोग करत नसत. या पिवळ्या

वस्त्राला 'चीवर' म्हणत. हे चीवर रेशीम, लोकर अथवा तागाचे असे. जनावरांच्या कातड्यांचा उपयोग सर्वत्र वैदिकपूर्व काळापासून चालत आलेला आहे. साधारणतः सिंह, वाघ, हरण, चित्ता यांची कातडी वापरत असत. शिवाय बौद्ध काळात माणसाच्या केसापासून बनविलेली कांबळी (केशकंबल) वापरत असत. वस्त्रांच्या रंगात लाल, हिरवा, निळा, पिवळा, क्रिमझन, मॅजेन्टा, केशरी, भगवा व सफेद रंगाचा विशेष उपयोग होई. काटेकुटे व उष्णतेपासून पायांचे संरक्षण करण्यासाठी पायताणांचा उपयोग देखील अगदी वैदिकपूर्व काळापासून चालत आलेला आहे. अगदी पूर्वी गवत, झाडांची पाने, लाकूड व काथ्याच्या खडावा, चपला व जोडे बनवत असत. पुढे वाघ, सिंह, चित्ता, हरण, मांजर, खारोटी यांच्या कातड्यापासून बनविलेल्या चपला व जोडे प्रचारात आले. हिमालयासारख्या थंड प्रदेशात थंडीपासून संरक्षण मिळविण्यासाठी बुरणुसाचे गुडघ्यापर्यंत येणारे जोडे वापरत. पादत्राणावर सोने, चांदी, हिरे, मोती, माणके, स्फटिक, तांबे व काच यांचे भरतकाम असे व पादत्राण वापरणाऱ्याच्या दर्जावर त्यावरील सुशोभन अवलंबून असे.

पौराणिक काळात वस्त्रापेक्षा अलंकारांचा उपयोग जास्त प्रमाणात होत असे. नंतर वस्त्रांचे प्रमाण वाढले तरी अलंकारांचे महत्त्व कमी झाले नाही. शरीराच्या प्रत्येक अवयवासाठी स्वतंत्र अलंकार असत. कानात घातलेली कर्णभूषणे इतकी वजनदार असत की त्यामुळे कानाच्या पाळी ओघळत असत व ते सौंदर्याचे लक्षण मानले जाई. केसांना भूषविणारा बिंदी हा प्रकार मोगल प्रभावामुळे भारतीय आभूषणांत आला.

उत्तर वैदिक काळात व बौद्धकाळात जी वेशभूषापद्धती भारतांत होती, जवळजवळ तशीच पद्धत मुस्लिम कालखंडापर्यंत प्रचलित होती. फक्त नेसण्याच्या पद्धतीत गुंतागुंत व आकर्षकता वाढत गेली. ग्रीक, रोमन व पर्शियन् प्रभावामुळे मुगुट व चिलखताचा उपयोग भारतीय वेशभूषेमध्ये समाविष्ट झाला. तसेच सदरा, लेंगा, सुरवार, पैरण यांसारख्या शिवलेल्या कपड्यांचाही उपयोग श्रीमंत वर्गाच्या पेहेरावांत व सैनिकी वेशांत होऊ लागला.

गांधार शिल्पात ग्रीक, रोमन, अफघाण व पर्शियन प्रभावाचे वेशभूषेचे अनेक नमुने पहायला मिळतात. साड्यांच्या विविध पद्धतींत गुप्तकाळापर्यंत जितकी वाढ झाली तितकी पुढील काळात झाली नाही. कंचुकीचा उपयोग कमी होऊन त्या ऐवजी चोळीचा उपयोग वाढला. गांधार देशातील स्त्रिया चोळीऐवजी लांब बाह्यांचा गुडघ्यापर्यंत येणारा झगा निवीवर घालत असत. भारतीय राजांच्या दरबारांत ज्या विदेशी दासी किंवा अंगरक्षिका असत त्यांच्या पेहेरावांत परदेशी व भारतीय पद्धतीचे विचित्र मिश्रण पहायला मिळे.

दक्षिण भारतातील पेहेरावावर विदेशी प्रभाव कमी प्रमाणात जाणवला तरी उत्तरभारतात ९ व्या शतकानंतर तुर्की, इराणी, अफगाण व मोगल आक्रमणे होतच

राहिली व त्यांचा परिणाम उत्तरभारतातील वेशभूषेवर झाला. भारतात स्थायिक झालेले परदेशी मुसलमान व भारतातील बाटलेल्या मुसलमानांच्या पोषाखांत हा विदेशी प्रभाव जास्त प्रमाणात दिसून येतो. हिंदूंच्या पोषाखांतही विशेषतः रजपूत, क्षत्रिय, व व्यापारी वर्गात कमी अधिक प्रमाणांत मुसलमान वेशभूषा पद्धतीचा परिणाम झाला. उदाहरणार्थ, सलवार, सुरवार, झब्बा, अंगरखा, जाकीट, गाऊन सारखे वस्त्र व रजपूत पगडीचा उल्लेख करता येईल. गुप्त कालखंडापर्यंत प्रचलित असलेल्या उश्नीषाच्या जागी विविध प्रकारच्या पगडयांचा उपयोग मुस्लिम कालखंडातच आपल्या देशात होऊ लागला. पादत्राणांचेही निरनिराळे शोभिवंत प्रकार प्रचारात आले. स्त्रियांच्या पोषाखात देखील घागरा, चोळी, दुपट्टा, ओढणी व एकप्रकारचा पायघोळ झगा उपयोगात येऊ लागला.

मोगल कालखंडात किनखाब, मखमल व भरजरी आणि भपकेबाज रंगांच्या वस्त्रांचा उपयोग वाढला. लालभडक, पिवळाधमक, हिरवाजर्द व निळयाशार भरजरी वस्त्रांचा उपयोग श्रीमंतवर्गात वाढला. जरीचे व इतर रंगीत भरतकामाचा उपयोगही पुष्कळ होऊ लागला. मुस्लिमयुगातील भरतकामात पर्शियन् व भारतीय डिझाइन्सचा सुंदर मिलाप झालेला दिसतो.

भारत हा उष्ण कटिबंधातील देश असल्याने अगदी प्रथमपासूनच तलम व मुलायम वस्त्रांचा उपयोग भारतीय वेशभूषेत होत आला आहे. अगदी १९ व्या शतकाच्या मध्यापर्यन्त तलम मलमलीचे उत्पादन व व्यापार यांत भारत अग्रेसर होता. त्यासाठी आवश्यक असा लांब धाग्याचा कापूस भारतात विपुल प्रमाणात पिकत असे. इंग्रजांनी भारताचे हे वैशिष्ट्य प्रयत्नपूर्वक संपुष्टात आणले व पाच तोळे वजनाची मलमलीची साडी व ती विणणारे विणकर हे दंतकथेचे विषय झाले.

मुस्लिम कालखंडात अफगाण, तुर्क, पर्शियन व मोगल प्रभावाने वेशभूषेत जी अनेक स्थित्यंतरे झाली त्यांचे अनेक नमुने व त्याविषयी माहिती विपुल प्रमाणात आज मिळू शकत असल्याने त्याविषयी जास्त चर्चा इथे करण्याची जरूरी नाही.

जहांगिराच्या कारकीर्दीत फिरंगी (फिरंगी हा पोर्च्युगीज या शब्दाचा अपभ्रंश असला तरी युरोपियन या अर्थी तो आपल्याकडे पूर्वी वापरला जाई, कारण भारताच्या पश्चिम किनाऱ्यावर प्रथम जहाज नांगरणारे पहिले युरोपियन पोर्च्युगीज होते.) प्रथम भारतात आले असे साधारणपणे मानले जाते. तोपर्यंत भारतीय वेशभूषेवर युरोपियन प्रभाव संभवत नव्हता. अर्थात ग्रीक व रोमन हे तसे युरोपियनच. म्हणजे युरोपीय देशांचा भारतीय संस्कृतीशी असलेला संबंध तसा जुना हे जरी खरे असले तरी फिरंग्यांच्या आगमनापूर्वीचे भारत व युरोप यांच्यातील संबंध शुद्ध व्यापारी स्वरूपाचे होते. त्यामुळे पाश्चात्य वेशभूषेचा परिणाम जहांगिरापूर्वी भारतीय वेशभूषेवर दिसून येत नाही. पण जहांगिराच्या काळी जे फिरंगी आले त्यांनी पश्चिमकिनाऱ्यावर आपले अड्डे जमविले, मोगल दरबारात आपले वकील नेमले व व्यापार करता करता भार-

त्यांच्या राजकारणात व सांस्कृतिक जीवनात खूप ढवळाढवळ केली. ख्रिश्चन धर्माचा प्रसार होऊ लागला व त्याचा वेशभूषेवर परिणाम दिसून येऊ लागला. भारतीय राजे-रजवाडे, सरदार, दरकदार व सैनिक पूर्वी जे फेटे (उष्णीष) वापरत असत त्यांच्या युरोपियनांच्या आगमनापूर्वीच पगड्या झाल्या होत्या पण युरोपियन प्रभावामुळे पगड्यांच्या आकारात व रूपात खूपच बदल झाला. बऱ्याच भारतीय राजांच्या पदरी युरोपियन लष्करी अधिकारी असत. ते युरोपियन पद्धतीच्या शिस्तीचे सैन्य तयार करत. अशा सैन्यातील सैनिकांना गार्दी (गार्ड या इंग्रजी शब्दाचा अपभ्रंश) म्हणत व या गार्दयांचा पेहेराव फिरंगी धर्तीचा असे.

१८१८ साली इंग्रजी शासनाला सुरुवात झाली. १८५७ सालच्या बंडाचा बीमोड झाल्यावर इंग्रजी शासन मजबूत झाले. इंग्रज दरबारी नोकरी करणाऱ्या भारतीयांनी व विशेषतः इंग्रजांचे प्रथमपासून मित्र असलेल्या पारश्यानी व भारतीय संस्थानांच्या राजांनी प्रथम इंग्रजी पोषाखाचा स्वीकार केला. बूट, पॅन्ट, शर्ट, कोट, जाकीट व हॅट असा संपूर्ण विलायती पोषाख करण्याचे प्रमाण भारतीय सुशिक्षितांत वाढू लागले. तसेच भारतीय व विलायती पद्धतीची अनेक विचित्र मिश्रणे पण होऊ लागली. उदाहरणार्थ, भारतीय जोडा, तंग पाटलोण व शर्टावर पारशी कोट व डोक्यावर पगडी किंवा फेटा ही सुशिक्षित मध्यमवर्गीयात फॅशन होती. पाटलोणी-ऐवजी काही लोक धोतर नेसत व पायात पुणेरी जोडा घालत. काही सरकारी नोकर धोतरात शर्ट खोचून वर टाय, कोट, जाकीट व डोक्याला पगडी अगर फेटा असा वेश करत असत. शेतकरी, कामकरीवर्ग, जरा खालच्या वर्गांतील व सामान्य ब्राह्मण-वर्गाच्या वेशभूषेत सुरुवातीच्या काळात फारसा फरक पडला नव्हता. धोतर, बाराबंदी, उपरणे, पायात चढाव व डोक्याला रुमाल व फेटा असा वेश ब्राह्मणवर्गात प्रचलित होता. धार्मिक कार्यात ब्राह्मणांत फक्त धोतर व उपरणे किंवा शाल असा पोषाख असे. धोतराच्या जागी रेशमी सोवळेही नेसत असत. धार्मिक कार्याच्या वेळी ब्राह्मणांच्या पोषाखांत फारसा फरक महाराष्ट्रात अजून तरी पडलेला नाही. स्वातंत्र्यपूर्व काळात कॉलेज युवकांत पॅन्ट, शर्ट, कोट, टाय, बूट, इत्यादी कपडयांचा वापर सुरू झाला असला तरी त्यापूर्वी लेंगा व शर्टही कॉलेजयुवकांतली फॅशन होती. पन्नास वर्षांपूर्वी शाळेत जाणारी पोरे कमरेला लंगोटी किंवा पंचा, वर शर्ट व डोक्याला जरीची टोपी असा पोषाख करीत तर पोरी परकर-पोलके किंवा फ्रॉक घालीत. श्रीमंतांची पोरे हाफ पॅन्ट किंवा फुल पॅन्ट, शर्ट व पर्शियन कोट घालत. स्त्रियांच्या वेशभूषा-पद्धतीवर स्वातंत्र्यपूर्व काळात इंग्रजी वेशभूषेचा फारसा परिणाम झाला नाही. नऊवारी साडी व चोळी असाच त्यांचा पेहेराव असे. चोळीची जागा नंतर अंगभर पोलक्याने घेतली. काही धार्मिक अगर अन्य समारंभाचे वेळी स्त्रिया शालही पांघरत असत. २० व्या शतकाच्या पहिल्या पंचवीस-तीस वर्षांपर्यंत स्त्रियांच्या वेशभूषेत फारसा फरक पडला नव्हता. त्यानंतर नऊवारी साडीऐवजी गोल सहावारी साडी प्रचारात आली.

स्वातंत्र्य-चळवळीच्या काळात स्वदेशी वस्त्रांचाच उपयोग करणे ही फशन झाली व खादीची धोतरे, झब्बे व गांधी टोप्या प्रचारात आल्या. नेहरूंच्या नावे एक शर्ट व जाकीटही प्रचारात आले होते. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर आजवर देशभक्तांचा किंवा राजकारणी माणसाचा विशिष्ट वेश प्रचलित असला तरी त्यातसुद्धा कालमानानुसार सूक्ष्म फरक होत गेले आहेत. उदाहरणार्थ, गांधी टोपीच्या आकारातच किती तरी बदल झाला आहे. ब्रिटिश राजवटीत सैनिकांच्या वेषांत मात्र आमूलाग्र बदल झालेले दिसतात. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर स्त्री-पुरुषांच्या वेशभूषेत जी परावर्तने घडून आली त्यामुळे कपडयांच्या फॅशन्सची काही किरकोळ फरकाने पुनरावृत्ती होत असते हेच दिसून येते. उदाहरणार्थ, १९ व्या शतकात तंग पाटलोण (टाईट पॅन्ट) प्रचारात होती. तो आकार बदलून पॅन्टचा घोळ पायजम्याइतका वाढला व १९६० च्या दरम्यान पुनः तंग पाटलोणी प्रचारात आल्या व आज त्यांचा घोळ पुनः वाढला आहे. पण या पाटलोणी कमरेशी घट्ट व पायाशी घोळदार असतात. गोल साडी नेसण्याच्या पद्धतीतदेखील खूप बदल झाला आहे. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर पुरुषांच्या वेशभूषेतच प्रामुख्याने पाश्चात्य पद्धतीचे अनुकरण दिसून येई, पण त्यानंतर स्त्रियांच्या वेशभूषेत झपाटयाने परिवर्तने होत गेली व आज पाश्चात्य देशातील कपडयांची फॅशन एका वर्षाच्या आतच आपल्या देशातील उच्चवर्गीयात आलेली दिसते.

* * *

: २२ :

रंगभूषा

नटाचे पात्रात रूपांतर करण्यात वेशभूषेइतकेच रंगभूषेचे महत्त्व आहे. नटाची पात्रासाठी निवड करताना पात्रासाठी आवश्यक रूप नटाजवळ असले, तरीही रंगभूमीच्या गरजा लक्षात घेता रंगभूषेची आवश्यकता असतेच. रंगमंचावर नट स्वतःच्या मूळ स्वरूपात यावयाचा असेल तरीही रंगभूषा लागते.

नेहमी माणसे एकमेकाला जवळून न्याहाळतात व चेहऱ्यावरचे भाव त्यामुळे त्यांना सहज कळून येतात. पण रंगमंचावरील पात्र अगदी पुढल्या ओळीतील प्रेक्षकापासून किमान वीस फूट अंतरावर असते, त्यामुळे योग्य ती रंगभूषा केली नसेल तर प्रेक्षकांना नटाचा चेहरा स्पष्ट दिसू शकणार नाही; व चेहऱ्यावरचे हावभावही नीट टिपता येणार नाहीत, म्हणून ओठ, भुवया, डोळे, गाल, मिशा आदी भाग रंगभूषायुक्त असणे आवश्यकच आहे. वृद्ध नट वृद्ध पात्राच्या रूपात रंगमंचावर यावयाचा असेल तरी त्याच्या चेहऱ्यावरील सुरकुत्या रंगभूषेद्वारे ठळक केल्या नाहीत तर त्या दूर अंतरावरून प्रेक्षकाना नीट दिसू शकणार नाहीत. म्हणून प्रत्यक्षात असलेल्या मळ सुरकुत्या ठळक करण्यासाठी रंगभूषेची आवश्यकता असते.

रंगमंचावरील बहुतेक प्रकाश नटावर समोरून येत असतो त्यामुळे नटाचे डोळे रंगमंचावर किंचित किलकिले होतात, व रंगभूषेद्वारे ते किंचित मोठे भासविण्याची आवश्यकता निर्माण होते. समोरून येणाऱ्या प्रकाशामुळे नटाच्या चेहऱ्यावरील छायाप्रकाश देखील थोडे अनैसर्गिक होतात म्हणून रंगभूषा आवश्यक असते.

माणसाच्या चेहऱ्याची ठेवण व त्याचा स्वभाव यांचा जवळचा संबंध आहे. चेहऱ्याची ठेवण, नैसर्गिक प्रकाशात त्या चेहऱ्यावर निर्माण होणाऱ्या छायाप्रकाशाच्या विशिष्ट मिश्रणामुळे (चियेरा स्क्यूरो इफेक्ट) पाहणाऱ्याच्या ध्यानात येते. माणसाच्या मनात निर्माण होणाऱ्या भावानुसार (आनंद, विस्मय, क्रोध, दुःख, भीती किळस

इत्यादी) चेहऱ्यांत होणारे बदल, बदलणाऱ्या छायाप्रकाशांच्या मिश्रणामुळेच पाहणाऱ्याच्या लक्षात येतात. मंचमुखप्रकाशव्यवस्थेमुळे नटाच्या चेहऱ्यावरील छायाप्रकाश सौम्य होतात व चेहऱ्याची भावुकता टिकवण्यासाठी रंगभूषेची गरज निर्माण होते. चेहऱ्यावरील विशिष्ट छायाप्रकाशामुळे विशिष्ट भाव कसे सुचविले जातात याचे उत्तम उदाहरण अजंठ्याच्या पहिल्या गुहेत पहायला मिळते. या गुहेत गौतम बुद्धाची जी मूर्ती आहे त्या मूर्तीवर समोरून पूरदीपाने प्रकाश टाकला की ती मूर्ती ध्यानमग्न वाटते, उजवीकडून प्रकाश दिला की चिंताग्रस्त वाटते व डावीकडून प्रकाश दिला की बुद्धमूर्तीच्या चेहऱ्यावर स्मित जाणवते. हे विविध भावाभास विविध छायाप्रकाशामुळेच निर्माण होतात.

रंगमंचावर दिला जाणारा प्रकाश कृत्रिम प्रकाश असतो. नसर्गिक प्रकाशापेक्षा त्यात लालसरपणा जास्त असतो त्यामुळे अशा प्रकाशात नटाच्या चेहऱ्यावरील लाली फिकी भासते, व म्हणून कृत्रिम प्रकाशात नटाचा चेहरा स्वाभाविक वाटावा यासाठी रंगभूषेद्वारे चेहऱ्याची लाली वाढवावी लागते व ओठ देखील नेहमीच्या मानाने लाल करावे लागतात. नाटकासाठी बऱ्याच वेळा रंगीत प्रकाश वापरावा लागतो. रंगीत प्रकाशामुळे पात्राचे रूप पालटते. तेव्हा या परिणामाच्या निवारणासाठी देखील रंगभूषेची जरूर असते.

पात्रावरहुकूम नटाचा चेहरा बनविण्यासाठी देखील रंगभूषेची जरूर असते. नाटकात रंगभूषा अशारीतीने करावी की नटाचा चेहरा पात्रानुसार व जीवंत वाटू लागेल. काही वेळा नट इतका रंग चेहऱ्यावर फासतात की त्यामुळे चेहऱ्याची लाली, ओठ, डोळे वगैरे इतके बटबटीत होतात की चेहरा मुखवट्याप्रमाणे (मास्क) बनतो व चेहऱ्यावरील जिवंतपणाच नष्ट होऊन जातो. नट रंगमंचावर पात्ररूप बनला पाहिजे व तरीही रंगभूषेचे अस्तित्व जाणवून उपयोगी नाही इतकीच रंगभूषा करावी. पात्राचा मुखवटा चढवून नट रंगमंचावर आला आहे असे वाटता कामा नये. रंगमंचावर सादर होणारी पात्रे गोरीच असली पाहिजेत असा गैरसमज असावा असे दिसते. नाटकातून जीवनाचे वास्तव दर्शन व्हावयाचे असेल तर त्यातील पात्रे सामान्य जीवनातल्याप्रमाणेच दिसायला हवीत. मराठी रंगभूमीची सुरवात गौरवर्णी लोकांच्या नाटकांच्या अनुकरणाने झाली. त्या नाटकातल्याप्रमाणे मराठी नाटकातली पात्रे सुद्धा गोरीच दिसायला पाहिजेत या कल्पनेतून पात्रे गोरी रंगविण्याची प्रथा पडली किंवा काय ते न कळे. उष्ण कटिबंधातील आपल्या या देशात आर्य व अनार्य वंशांच्या संकटातून विविध वर्णांचे चेहरे पहायला मिळतात. म्हणून नाटकात दिसणाऱ्या चेहऱ्यांत देखील हे वर्णवैविध्य दिसले पाहिजे. बहुतेक नटांना आपण रंगमंचावर रुबाबदार, गोरेपान व सुंदर दिसलो पाहिजे असे वाटते, पण हे योग्य नाही. पात्र कोणत्या वर्गातील आहे, त्याचा सामाजिक व सांस्कृतिक दर्जा काय आहे व त्याची आर्थिक परिस्थिती कशी आहे या सर्वांचा विचार करून यथार्थ रूपात पात्र रंगमंचावर प्रस्तुत करण्याच

प्रयत्न झाला पाहिजे. नाटकात रंगभूषा अशी झाली पाहिजे की नटाच्या मूळ रूपाची कल्पना नसलेल्या प्रेक्षकांना नटाने मेकअप केलाच नाही आहे असे वाटले पाहिजे. बंगाली रंगभूमीवर रंगभूषेच्या बाबतीत हाच दृष्टिकोन दिसून येतो. बंगाली नाटके पाहून त्या नाटकात नट रंगभूषा करीतच नाहीत असा कित्येकांचा समज होतो याचे हेच कारण असले पाहिजे.

रंगमंचावर पात्र वास्तवरूपात प्रस्तुत झाले पाहिजे. तेव्हा रंगभूषाकाराने पात्राविषयी पुढीलप्रमाणे माहिती मिळविली पाहिजे.

(१) पात्राचा वंश (रेशियल नेचर).
(२) नाटकातील कथासूत्राची भौगोलिक वैशिष्ट्ये.
(३) चेहऱ्याची ठेवण व आकार.
(४) चेहऱ्याचे रूप.
(५) त्वचा, केस व डोळ्यांचा रंग.
(६) डोक्याचा आकार, केसांची परिमिती, टक्कल असल्यास त्याची परिमिती.
(७) चेहऱ्याचे आरोग्य.
(८) पात्राचा बौद्धिक दर्जा – चलाख, मूर्ख, निष्पाप, सामान्य, खुनशी इ.
(९) पात्राची इच्छाशक्ती तीव्र की दुबळी आहे.
(१०) पात्राची स्वभाववैशिष्ट्ये.
(११) पात्राचे चारित्र्य.
(१२) चेहऱ्यातील खास उणीवा.

या सर्व मुद्यांचा विचार करून त्यानुसार रंगभूषा करण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे. नटाचा चेहरा पात्रास योग्य असला पाहिजे हे खरे पण तसा नट मिळाला नाहीतर पात्राच्या दृष्टीने नटाच्या चेहऱ्यात ज्या उणीवा असतील त्या रंगभूषेने भरून काढावयाच्या असतात. आपण रंगमंचावर नट नसून पात्र आहोत असा विश्वास नटाच्या स्वतःच्या मनात निर्माण झाला पाहिजे व अन्य नटांनाही तसा विश्वास वाटला पाहिजे. चांगल्या–योग्य रंगभूषेमुळे हे घडते, व त्यामुळे अभिनयांत स्वाभाविकता येते. कित्येक वेळा चेहऱ्याचा आकार बदलण्यासाठी चेहऱ्यावर काही पदार्थ चिकटविलेले असतील (प्लास्टिक–त्रिपरिमित रंगभूषा) तर ते निसटतील अशी उगाचच नटाला भीती वाटत राहते (व कित्येक वेळा ते निसटून रसभंग होतेही.) नकली दाढीमिशा, टक्कल, केसांचा टोप याबाबतीत देखील अशी भीती वाटण्याची शक्यता असते व त्यामुळे नट भूमिकेशी समरस होऊ शकत नाही. तेव्हा नटात याबाबतीत आत्मविश्वास निर्माण करण्याची खबरदारी रंगभूषाकाराने घ्यावी लागते.

नाटकात जशी अनेक दृश्यांतरे व वेशभूषांतरे असतात तशी रंगभूषांतरेही असू शकतात. रंगभूषेत करावे लागणारे बदल सहज व योग्य वेळात झाले पाहिजेत. रंगभूषा नाटकाच्या प्रस्तुतीच्या शैलीस अनुसरून झाली पाहिजे. तसेच वेशभूषा, दृश्यबंध व

प्रकाश इत्यादीच्या रंगयोजनेचा रंगभूषेवर काय परिणाम होतो तेही विचारात घेतले पाहिजे.

रंगभूषेचे प्रकार

रंगभूषेचे खालीलप्रमाणे प्रकार आहेत.

(१) रेषारूप रंगभूषा (लीनियर मेकअप)

(२) आभासी रंगभूषा (तैलरंगभूषा)[ग्रीज पेन्ट मेकअप–इल्यूजरी मेकअप]

(३) त्रिपरिमित रंगभूषा (प्लास्टिक मेकअप)

रेषारूप रंगभूषा (linear make up)

चित्रकलेत रेषेला फार महत्त्व आहे. सरळ वास्तववाद, रीतीवाद, प्रतीकवाद व अभिव्यक्तिवाद यांसारख्या शैलींमध्ये रेषेच्या सामर्थ्याचा उपयोग केला जातो. कारण रेषेची भाषा प्रभावशाली असते. रेखाचित्रात रंग व छटा नसतानाही चित्राला मात्र रेषासामर्थ्यामुळे कलात्मक अर्थ प्राप्त होतो. रंगभूषेत देखील रेषेला महत्त्वाचे स्थान आहे. भुवया, पापण्या, मिशा, ओठ इत्यादींसाठी रेषेचाच उपयोग केला जातो व त्यामुळे चेहऱ्याची आकर्षकता वाढते. वास्तववादी रंगभूषेत पात्रानुसार डोळे, नाक, ओठ यांना आकार देण्यासाठी रेषेचाच उपयोग केला जातो. डोळ्याखाली पेन्सिल अथवा ब्रशाने काळी रेषा दिल्यास डोळे बोलके होतात. त्याचप्रमाणे भुवया व मिशासाठी देखील काळ्या रेषेचा उपयोग होतो. ॲम्बर किंवा काळ्या रंगाच्या रेषांनी चेहऱ्यावर सुरकुत्यांचा आभास निर्माण करता येतो. रीतिवादी शैलीतील रंगभूषेत देखील रेषारूप रंगभूषेचा उपयोग होतो. सर्कशीतल्या गुड्डी (विदूषक) ची रंगभूषा ही रेषारूप रंगभूषाच म्हणावी लागेल. फ्रेन्च माईम (मूक अभिनय) मध्ये चेहऱ्यावर पांढऱ्या रंगाचा हात देऊन काळ्या रंगाच्या काही किमान रेषांच्या सहाय्याने मूक अभिनयासाठी आवश्यक असा उदासीन (न्यूट्रल) मुखवटा बनवतात.

ज्या रंगभूषेत एकाच रंगाच्या विविध छटांचा उपयोग केलेला नसतो त्या रंगभूषेस रेषारूप रंगभूषा म्हणायला हरकत नाही. विविध छटांच्या अभावामुळे रेषारूप रंगभूषेने चेहऱ्यावरील छायाप्रकाशात काही फरक पडत नाही पण चेहऱ्याचा उठाव व अवयवांचे आकारमान बदलता येते. पूर्वीच्या काळी पाण्यात विविध रंगांची चूर्णे मिसळून रंगभूषेचे विविध रंग तयार करत असत. या जलरंगांत 'शेडिंग' अथवा विविध छटा दाखवणे शक्य नसे. म्हणून अशा रंगभूषेस रेषारूप रंगभूषाच म्हणावे लागेल. स्त्रिया सामान्यतः नेहमी जी रंगभूषा करतात त्यासाठी जलरंगांचाच उपयोग केला जातो. नाटकातही जलरंगभूषेचा उपयोग करता येतो, पण अशी रंगभूषा सहज पुसली जाऊ नये म्हणून रंगभूषेसाठी तयार केलेल्या जलरंगात थोडी साखर अगर ग्लिसरीन मिसळावे. मात्र अशी रंगभूषा रंगमंचावर काही क्षण वावरून जाणाऱ्या पात्रासाठी जितकी सोयीची असते तितकी दीर्घकाळ वावरणाऱ्या पात्रासाठी

सोयीची नसते; कारण घामाच्या ओघळावरोबर रंग ओघळून चेहरा विद्रूप होण्याची शक्यता असते. शिवाय जलरंगात शेडिंग दाखविणे कठीण जाते.

मराठी रंगभूमीवर पूर्वी जलरंगांचाच उपयोग होत असे. पण हल्ली तैलरंगांचा उपयोग रूढ झाला असला तरी गौण पात्रासाठी वापरण्यासाठी जलरंग मिश्रणाच्या बनवलेल्या वड्या अथवा पॅन केक्स वापरतात. फोम रबर अथवा रबरी स्पंजाचा तुकडा पाण्यात भिजवून तो पॅन केकवर घासल्यावर त्याला लागलेल्या रंगाने चेहरा रंगवता येतो.

आभासी रंगभूषा

तसे पहायला गेले तर कोणत्याही प्रकारची रंगभूषा ही आभासी रंगभूषाच असते, कारण रंगभूषेचा एक उद्देश चेहऱ्याच्या मूळ रचनेपेक्षा वेगळ्या रचनेचा आभास निर्माण करणे हाच असतो. पण चेहऱ्याचे आकारमान व अवयवांची दर्शनी परिमाणे व रचना बदलण्याचा प्रयत्न आभासी रंगभूषेत केलेला असतो. प्रत्येक व्यक्तीच्या चेहऱ्याची एक विशिष्ट रचना असते. चेहऱ्याची हाडे, स्नायू व त्वचा यांची एक विशिष्ट मांडणी असते. त्यामुळे चेहऱ्यावर पडणाऱ्या प्रकाशाने चेहऱ्यावर 'छायाप्रकाशाचे' विशिष्ट मिश्रण तयार झालेले असते व त्यामुळे व्यक्तीच्या प्रकृती-विषयी अनुमान करता येते. प्रत्येक नटाची प्रकृती पात्रानुरूप असेलच असे म्हणता येणार नाही. अशावेळी पात्राच्या चेहऱ्याला साजेसे विविध रंगछटांचे मिश्रण नटाच्या चेहऱ्यावर रंगभूषेच्या आधारे आणले जाते व पात्राच्या प्रकृतीचा आभास निर्माण केला जातो. अशा रंगभूषेस आभासी रंगभूषा म्हणतात.

आभासी रंगभूषेसाठी जलरंगांचा फारसा उपयोग होऊ शकत नाही. याविषयीची कारणमीमांसा या आधी येऊन गेली आहे. रेषारूप रंगभूषेने देखील मर्यादित प्रमाणातच चेहऱ्याच्या निरनिराळ्या अवयवांचे आकारमान बदलणे शक्य असते. म्हणून विविध रंगछटांच्या उपयोगासाठी तैलरंगांचा (ग्रीज पेन्ट) उपयोग करणे आवश्यक असते. चेहऱ्यावर आधारलेप (बेस मेकअप) म्हणून ग्रीजयुक्त तैलरंगाचा वापर केल्याने तो जलरंगाप्रमाणे त्वरित सुकत नाही व घामाने ओघळून जात नाही व त्यावर निरनिराळ्या रंगछटांचे हात देणे सोपे जाते. पात्राला आवश्यक मूळ रंगानुसार गोरा, गहूवर्णी, श्याम, काळा अशा विविध प्रकारचे आधारलेप तैलरंगात असतात. तसेच पांढरा, काळा, चॉकलेटी (ॲम्बर) निळा, हिरवा, पिवळा, तांबडा असे विविध रंग व त्यांच्या छटाही उपलब्ध असतात व अन्य छटा गरजेप्रमाणे तयार करून घेता येतात. ग्रीज किंवा व्हॅसिलिनच्या माध्यमाचा उपयोग करून हे रंग बनवलेले असल्याने आधारलेपामध्ये विविध छटा बेमालूमपणे मिसळू शकतात व आवश्यक त्या छायाप्रकाशाचा आभास निर्माण करता येतो. तैलरंगातील व्हॅसिलीनमुळे चेहऱ्यावर जो मेणचटपणा येतो तो घालवून चेहऱ्यावर आवश्यक नैसर्गिक तकाकी (तजेला)

आणण्यासाठी योग्य रंगाची पावडर मारणे आवश्यक असते. या पावडरमुळे जादा ग्रीज टिपून (शोषून) घेतले जाते. आभासी रंगभूषेसाठी दृष्टिभ्रमाच्या (ऑप्टिकल इल्यूजन) काही सिद्धांतांचा उपयोग करावा लागतो. त्याविषयी यापुढे या प्रकरणात स्वतंत्र माहिती दिली आहे. तैलरंगाच्या सहाय्याने जास्त प्रमाणात बदल घडवून आणले तर चेहऱ्याला मुखवटयाचे रूप येऊन विविध भावछटांचे बदल व ओठांच्या हालचालीमुळे होणारे चेहऱ्यावरील छायाप्रकाशातील फेरफार कृत्रिम व विचित्र वाटतात तेव्हा चेहऱ्यात जास्त प्रमाणात बदल दाखवायचे असतील तर त्यासाठी 'त्रिपरिमित रंगभूषेचा' उपयोग करावा लागतो.

त्रिपरिमित रंगभूषा (प्लास्टिक मेक अप)

डोक्यावर बसवावयाचे विविध केशरचनेचे किंवा टक्कलांचे टोप, गंगावने, क्रेप हेयर्सच्या दाढी मिशा ही सगळी त्रिपरिमित रंगभूषेचीच उदाहरणे आहेत. 'चेहऱ्याचा आकार बदलण्यासाठी त्यावर स्पिरिट गम्च्या सहाय्याने चिकटवता येतील असे काही मुलायम घनपदार्थ अथवा पेस्ट्स् यांचा उपयोग यासाठी केला जातो. उदाहरणार्थ – कापूस, बुचाचे तुकडे, प्लास्टिकचे तुकडे, कागद, क्रेप हेअर, नोज पुटी, स्पंज रबर, ब्लड सब्स्टिटयूट पेस्ट इत्यादी.

नकटया नाकाचे सरळ धारदार नाकात रूपांतर करायचे असेल तर दृष्टिभ्रम सिद्धांताच्या आधारे रंगछटांमुळे काही प्रमाणात ते शक्य होते. पण हे फेरबदल फार ठळक स्वरूपाचे असतील तर त्यासाठी नोज्पुटी, कागद, प्लास्टिकचे तुकडे, कापूस अथवा स्पंजरबरचे तयार नाक बसवावे लागते 'राव जगदेव मार्तंड' (सिरॅनो द बर्जरॅक) या नाटकात अशा कृत्रिम नाकाची खास गरज भासली होती. काही नाटकात कपाळ, डोळे व नाक आणि गालाचा वरचा भाग व्यापतील असे, अर्धमुखवटे वापरतात. त्यालाही त्रिपरिमित रंगभूषाच म्हणावे लागेल. संपूर्ण मुखवटयापेक्षा अर्धमुखवटे काही प्रमाणात चेहऱ्यावरील भाव दाखविण्याच्या दृष्टीने उपयोगी अस. तात. 'कॉमेडिया डेल आर्ते' या रेनासां कालखंडातील प्रसिद्ध इटालियन लोकनाटयप्रकारात वापरले जाणारे मुखवटे अथवा ग्रीक, रोमन रंगभूमीवर वापरले जाणारे मुखवटे म्हणजे त्रिपरिमित रंगभूषाच मानावी लागेल.

'यूजीन ओ' नील' या अमेरिकन नाटककाराच्या 'मोर्निंग बिकम्स इलेक्ट्रा' या ग्रीक पद्धतीवर बेतलेल्या 'ट्रायालॉजी' – तीन दुःखात्मिकांच्या संग्रहाच्या – प्रयोगात काही पात्रांच्या चेहऱ्यावरील सारखेपणा दाखविण्यासाठी पातळ मुलायम प्लास्टिक मटीरियल पासून बनवलेल्या अर्धमुखवटयांचा उपयोग ओनील ने सुचवला होता व तो प्रयोगात खूप परिणामकारक ठरला होता. गिरीश कर्नाड यांचे 'हयवदन' हे नाटक 'यक्षगान' या दाक्षिणात्य लोकनाटयप्रकारावर बेतलेले आहे. या नाटकाचा उत्तरार्ध 'पद्मिनी' कडून 'कपिल' व 'देवदत्त' यांच्या मस्तकांच्या होणाऱ्या अदला-

बदलावरच आधारित आहे. 'यक्षगान' या लोकनाट्यप्रकारात मुखवट्यांचा उपयोग करतात, त्यामुळे लेखकाला या नाटकात मुखवट्यांचा उपयोग अभिप्रेत आहे. पण 'मोर्निंग बिकम्स इलेक्ट्रा' प्रमाणे अर्धमुखवट्यांचा उपयोग 'हयवदन' नाटकाच्या प्रयोगात जास्त परिणामकारक ठरेल असे वाटते.

गालावर चामखीळ किंवा मस दाखवणे, बसके गाल फुगीर करणे किंवा टेंगुळ अगर आवाळू दाखवणे म्हणजे देखील त्रिपरिमित रंगभूषाच होय. अपघातात किंवा भाजून विद्रूप झालेला चेहरा त्रिपरिमित रंगभूषेच्या सहाय्याने फार चांगल्या प्रकारे दाखवता येतो. 'हाऊस ऑफ वॅक्स' या एकेकाळी गाजलेल्या इंग्रजी चित्रपटात किंवा अगदी अलीकडच्या 'सत्यं शिवं सुंदरं' वा चित्रपटात भाजलेल्या चेहऱ्यासाठी अशाच त्रिपरिमित वेशभूषेचा उपयोग केलेला आहे. 'मदर इंडिया' या चित्रपटात 'नर्गिस' या अभिनेत्रीला एका दृश्यात अगदी जख्ख म्हातारी दाखवली आहे. त्यासाठी लॅटेक्स रबरा (रबराच्या चिकाच्या) च्या सहाय्याने चेहऱ्यावर आवश्यक सुरकुत्यांचे जाळे तयार करण्यासाठी चेहऱ्यावर अनेक पॅचेस रंगवून त्यावर आधारलेप बेस रंग दिला होता त्यामुळे सुरकुत्यांचे जाळे फार चांगले दाखवले गेले होते. सुरकुत्यांचे जाळे दाखविण्याचा आणखी एक मार्ग आहे. कोंबडीच्या अंड्यावरचा पांढरा बलक चेहऱ्यावर माखून तो सुकू द्यावा. सुकल्यावर वेगवेगळ्या तऱ्हेने चेहरा वेडावाकडा केल्यावर त्या चेहऱ्यावर ज्या नैसर्गिक सुरकुत्या पडतात त्यावर आधारलेप दिल्यावर त्या सुरकुत्या उठून दिसतात.

त्रिपरिमित रंगभूषेमुळे चेहऱ्यावरचे मूळ स्नायू झाकले जातात, त्यामुळे चेहरा मुखवटावजा होतो आणि चेहऱ्यावरचे हावभाव व्यवस्थित दिसू शकत नाहीत. शिवाय त्रिपरिमित रंगभूषेच्या लेपामुळे चेहरा आवळला जातो व नट जरूरीपेक्षा जास्त सावध होतो व बिचकू लागतो. विशेषतः नकली दाढीमिशांचे बाबतीत असे बऱ्याच वेळा घडते कारण दाढी किंवा मिशी गळून पडेल की काय अशी भीती नटाला वाटत राहाते व अशावेळी हाताने किंवा हातरुमालाने ती दाबत राहिल्यामुळे रसभंग होण्याचीही शक्यता असते. त्रिपरिमित रंगभूषेचा शक्यतो कमी उपयोग करावा हेच बरे.

रंगभूषा करण्याची पद्धत

रंगभूषा साहित्यात झिंक ऑक्साईड सारखी जी रसायने वापरलेली असतात त्यामुळे नाजूक त्वचेस अथवा ब्लेडमुळे झालेल्या जखमेतून त्वचेस अपाय होण्याची शक्यता असते. म्हणून रंगभूषेपूर्वी कमीत कमी दोन तास आधी नटाने दाढी करावी.

रंगभूषा सुरू करण्यापूर्वी साबणाच्या सहाय्याने चेहरा स्वच्छ धुवून मऊ टॉवेलने चेहऱ्यावरील पाणी हलक्या हाताने टिपून घ्यावे. टॉवेल चेहऱ्यावर घासू नये. चेहरा संपूर्ण सुकल्यावर कोल्ड क्रीम किंवा व्हॅसलीनचा हलका हात चेहऱ्यावर

एकसारखा द्यावा. त्यामुळे आधारलेप सहज बसतो व पसरतो. डाव्या हाताच्या तळव्यावर थोडा आधारलेप घेऊन प्रथम उजव्या हाताच्या अंगठ्याने चेहऱ्यावर त्याचे ठिबके द्यावेत व अंगठ्याच्या वर्तुळाकार हालचालीने तो चेहऱ्यावर एकसारखा पसरावा. याहीपेक्षा चांगली पद्धत म्हणजे मऊ फोमरबर किंवा स्पंजाचा तुकडा पाण्याने भिजवून त्यावर आधारलेप घेऊन हलक्या हाताने स्पंजाच्या सहाय्याने तो चेहऱ्यावर सारख्या प्रमाणात पसरावा. त्वचेच्या रंगानुसार विविध रंगछटांचे आधारलेप तयार मिळतात. योग्य रंगछटा उपलब्ध नसल्यास रंगभूषा साहित्यातील आवश्यक ते रंग मिसळून योग्य रंगछटेचा आधारलेप तयार करून घ्यावा लागेल. चेहऱ्यावर आधार-लेपाचा प्रमाणापेक्षा जाड थर दिल्यास चेहऱ्यावर अनावश्यक सुरकुत्या पडतात, शिवाय चेहरा मुखवट्यासारखा भासू लागतो, म्हणून आधारलेपाचा अत्यंत पातळ थर देणे जरूर असते. नटाच्या चेहऱ्याचा मूळ रंग पात्रानुरूप असेल तर आधारलेप देण्याची आवश्यकता नाही. रंगमंचावर वापरलेल्या कृत्रिम प्रकाशातील लालसरपणामुळे चेहऱ्याला येणारा फिकटपणा भरून काढण्यासाठी कोल्डक्रीम किंवा व्हॅसलिनमध्ये थोडा रूज किंवा लाल रंग मिसळून त्याचा हलका हात द्यावा म्हणजे एकसारखा बसतोही, शिवाय त्यावर गरज असल्यास शेडिंग करणे शक्य होते. पण शेडिंगची आवश्यकता नसल्यास फक्त पावडर वापरून आधारलेपाचे काम साधता येते.

आधारलेप लावून झाल्यावर त्यावर पाण्याचा स्प्रे मारावा किंवा स्वच्छ पांढरा मलमलीचा तुकडा पाण्यात भिजवून चेहऱ्यावर पसरून हाताने हलकेच दाबावा. त्यामुळे आधारलेप त्वचेवर चांगला स्थिरावतो व पाण्याच्या थंडपणामुळे चेहऱ्यावर तजेला पण येतो, फ्रेश वाटते. गालांवरची अथवा ओठांची लाली किंवा अन्य रंगछटांचे शेडिंग यानंतर करावे. पावडर लावल्यानंतर शेडिंग चांगले होऊ शकत नाही. कारण पावडरमुळे आधारलेपातील जादा तेलकटपणा शोषला गेल्यामुळे रंगछटा चेहऱ्यावर चांगल्या बसू शकत नाहीत, ठिगळे जोडल्यासारखे (पॅची) दिसू लागते.

चेहऱ्याचे रूप बदलताना काही ठिकाणी हलक्या (फिकट) रंगछटेचा व काही ठिकाणी काळसर (गडद) रंगछटेचा उपयोग करावा लागतो. अशावेळी आवश्यक त्या ठिकाणी प्रथम फिकट रंगछटा देऊन मगच गडद वा काळसर रंगछटा द्याव्या. चेहऱ्यावर रंगछटांचे डाग पडले आहेत असे वाटता कामा नये. या विविध रंग छटा आधारलेपात इतक्या हळुवारपणे मिसळल्या पाहिजेत की मूळ रंगापासून हलक्या किंवा काळसर छटेत होत जाणारा बदल अगदी सहज, क्रमाक्रमाने होत जावा.

यानंतर ब्रशाने किंवा पेन्सिलीने माराव्याच्या रेषा माराव्यात. उदाहरणार्थ – सुरकुत्या, पापण्या, भुवया, डोळ्यांच्या अधोरेखा, ओठांची लाली वगैरे. डोळ्यांच्या खोबणीना स्वाभाविक खोली प्राप्त व्हावी म्हणून डोळ्यावरील खोबणीचा भाग खालील भागापेक्षा काळसर रंगवावा. ओठांना लाली लावताना खालच्या ओठापेक्षा वरचा ओठ नैसर्गिक प्रकाशात जास्त काळसर दिसतो हे ध्यानात ठेवावे.

शेडिंगचे सर्व बारकावे पूर्ण झाल्यावर पफ अगर ब्रशाचे सहाय्याने चेहऱ्यावर पावडर मारावी. काही मिनिटे पावडर मुरू दिल्यावर ज्यादा पावडर मऊ ब्रशाने झाडून टाकावी. व पुन्हा एकदा पाण्याचा फवारा मारून तो सुकू द्यावा. रंगभूषेसाठी वापरावयाची पावडर आधारलेपाच्याच छटेची असावी. म्हणजे पावडरीनंतर मूळ रंगयोजना टिकून राहते. पावडरिंग केल्यानंतर पूर्वीच्या काही रेषा फिकट झाल्या असल्यास त्या पेन्सिलीच्या सहाय्याने ठळक कराव्या लागतात. काही रंगभूषा-कलाकार पावडरिंग नंतर पेन्सिलीने रेषारूप रंगभूषा करतात पण रेषारूप रंगभूषेसाठी ब्रशाचा उपयोग करणे असेल तर मात्र तो पावडरिंग पूर्वी करावा.

त्रिपरिमित रंगभूषेचा काही भाग आधारलेप लावण्यापूर्वी उरकावा लागतो तर काही भाग पावडरिंग नंतर करतात. उदाहरणार्थ, टक्कलाचा टोप बसवायचा असेल तर चेहऱ्याच्या सर्वसाधारण रंगयोजनेशी त्याच्या रंगाचा मेळ बसावा म्हणून आधारलेपापूर्वी टक्कलाचा टोप बसवून मग योग्य ती रंगभूषा करावी पण काही विशिष्ट केशरचनेचा वा केशभूषेचा टोप सर्व रंगभूषा पूर्ण झाल्यावर मग बसवला तरी चालतो, किंबहुना तो शेवटीच बसवावा.

चेहऱ्याचे रूप व आकार बदलावयासाठी करावयाची त्रिपरिमित रंगभूषा मात्र आधारलेपापूर्वीच करावी लागते. व क्रेपहेयर्सच्या सहाय्याने बनविलेल्या किंवा तयार दाढी मिशा अन्य सर्व रंगभूषा झाल्यावर शेवटीच लावाव्या. मात्र शक्यतो पेन्सिल किंवा ब्रशाने दाढी-मिशा रंगवू नयेत कारण त्या अनैसर्गिक वाटतात.

क्रेप हेयर्स – लोकरीपासून बनवलेल्या विविध रंगांच्या केसांच्या वेण्या बाजारात रंगभूषा-साहित्य-विक्रेत्याकडे मिळतात. वापरण्यापूर्वी त्या वेण्या पाण्यात भिजवून सोडवून दोरीवर वाळत सोडाव्यात व लोकरीचे केस सरळ व्हावेत म्हणून त्याच्या टोकाला हलकेसे वजन बांधावे, म्हणजे वाळलेले केस सरळ व ताठ होतात. दाढी – मिशासाठी योग्य तेवढे केस सोडवून घेऊन विंचरावेत व कात्रीने योग्य आकार देऊन स्पिरिट गमच्या सहाय्याने चिकटवावेत. त्यासाठी चेहऱ्यावरच्या योग्य त्या भागास स्पिरिट गम ब्रशाने लावून तो थोडा सुकू द्यावा. त्यावर योग्य त्या आकारात कापलेले लोकरीचे केस दाबून बसावावेत व त्यावर ब्रशाने पुन्हा थोडा स्पिरिट गम लावून त्यावर कापडाची भिजविलेली पट्टी ताणून दाबावी त्यामुळे लोकरीचे केस व्यवस्थित बसतात. हल्ली जाळीच्या कापडावर खरे केस विणून तयार केलेल्या दाढी – मिशांचा उपयोग होऊ लागला आहे. या तयार दाढी–मिशा क्रेप हेयर्स – किंवा लोकरीच्या केसांच्या दाढी–मिशापेक्षा जास्त चांगल्या व वास्तव वाटतात, कारण लोकरीचे केस खऱ्या केसांपेक्षा बारीक असतात. शिवाय तयार दाढी – मिशांचा उपयोग पुन्हा पुन्हा करता येतो. नाट्यप्रयोगाचे वेळी घामामुळे रंगभूषा बिघडण्याची शक्यता असते म्हणून प्रत्येक मध्यंतरात एक पावडरचा हात देणे सोयीचे असते.

प्रेक्षक रंगमंचावरील पात्रांना कमीत कमी वीस फूट अंतरावरून साधारणतः

पाहतात. त्यामुळे नेहमी माणसे दिसतात तितक्याच प्रमाणात चेहरा रंगवला (भुवया, डोळे, सुरकुत्या इ.) तर प्रेक्षकांना पात्रांचे दर्शन व्यवस्थित होणार नाही. म्हणून नेहमीपेक्षा जास्त ठळकपणे चेहरा रंगविणे आवश्यक असते. संपूर्ण रंगभूषा झाल्यावर आरश्यापासून अंदाजे दहा बारा फूट अंतरावरून नटाने स्वतःची प्रतिमा न्याहाळावी. प्रतिमा जवळून पाहिल्याइतकीच स्पष्ट वाटली म्हणजे रंगभषा प्रमाणशीर झाली असे मानायला हरकत नाही.

रंगभूषा पुसण्याची पद्धत

प्रथम त्रिपरिमित रंगभूषा उतरवावी व त्यानंतर चेहऱ्यावर पुरेशा प्रमाणात खोबरेल तेल किंवा व्हॅसिलीन चोपडून हलक्या हाताने चोळावे व मऊ टॉवेलने चेहरा पुसून घ्यावा व नंतर चेहऱ्यावर कोल्ड क्रीमचा हलका हात देऊन पावडर लावावी. रंगभूषा पुसण्यासाठी प्रत्येक नटाने स्वतःसाठी स्वतंत्र टॉवेल ठेवावा, व तो वारंवार धुवून स्वच्छ ठेवावा म्हणजे चेहऱ्याच्या नाजूक त्वचेवर होणारे अनिष्ट परिणाम टाळता येतात. रंगभूषा पुसल्यावर लगेच साबण लावून चेहरा धुणे सहसा टाळावे. कारण त्यामुळे पाणी व साबणाचा त्वचेवर अनिष्ट परिणाम होतो व आग होणे व पुरळ अथवा चट्टे उठणे इत्यादी प्रकार होतात. म्हणून नाट्यप्रयोगानंतर सात आठ तासांनी म्हणजे प्रयोग रात्री झाला असेल तर दुसऱ्या दिवशी सकाळी साबण लावून चेहरा स्वच्छ धुवावा.

चेहऱ्याची मांडणी व रचना

चेहऱ्याच्या विविध अवयवांची ठेवण, मांडणी आणि त्यांच्या लांबीरुंदीमध्ये एक विशिष्ट प्रमाणबद्धता असते. रंगभूषेसाठी या सर्वांची माहिती असावी, म्हणजे प्रमाणबद्ध चेहऱ्याची रंगभूषा कशी करावी याची कल्पना रंगभूषाकाराला येते व पात्र वैशिष्ट्याप्रमाणे या प्रमाणात व आकारात कोणते बदल करावयाचे याचाही अंदाज येतो.

कोणत्याही व्यक्तीचा चेहरा समोरून पाहिला तर चेहऱ्याच्या दिसणाऱ्या अंडाकृतीचे अथवा लंबगोलाकृतीचे खालील प्रमाणे उभे व आडवे पट्टे अथवा कटिबंध पडतात.

आडवे (समांतर) पट्टे (कटिबंध)

(२) कपाळावरच्या केशरेषे (हेयर लाईन) पासून भुवयापर्यंतचा आडवा पट्टा—कपाळ कटिबंध.

(२) भुवयापासून नाकाच्या शेंड्यापर्यंतचा आडवा पट्टा—नासिक कटिबंध.

(३) नाकाच्या शेंड्यापासून हनुवटीपर्यंतचा आडवा पट्टा—मुख कटिबंध.

तिन्ही समांतर कटिबंधांची रुंदी प्रमाणबद्ध चेहऱ्याचे बाबतीत सारखी असते.

म्हणजेच कपाळाची रुंदी = नाकाची लांबी = मुख कटिबंधाची रुंदी. नासिका कटिबंधांतच कान असतात व नाक आणि कानांची लांबी समान असते.

उभे (लंब) पट्टे (कटिबंध)

(१) उजव्या कानापासून उजव्या डोळ्याच्या बाहेरच्या कोपऱ्यापर्यंतचा उभा पट्टा—उजव्या गालाचा कटिबंध.

(२) उजव्या डोळ्याच्या बाहेरच्या कोपऱ्यापासून आतल्या कोपऱ्यापर्यंतचा उभा पट्टा—उजव्या डोळ्याचा कटिबंध.

(३) उजव्या डोळ्याच्या आतल्या कोपऱ्यापासून डाव्या डोळ्याच्या आतल्या कोपऱ्यापर्यंतचा उभा पट्टा—नासिका (नाक) कटिबंध.

(४) डाव्या डोळ्याच्या आतल्या कोपऱ्यापासून बाहेरच्या कोपऱ्यापर्यंतचा उभा पट्टा—डाव्या डोळ्याचा कटिबंध.

(५) डाव्या डोळ्याच्या बाहेरच्या कोपऱ्यापासून डाव्या कानापर्यंतचा उभा पट्टा —डाव्या गालाचा कटिबंध.

चेहरा समोरून पाहिल्यास सर्व उभ्या कटिबंधांची रुंदी समान असते. म्हणजेच डोळ्याची लांबी आणि नाकाची रुंदी समान असते. तसेच भुवयांची लांबी व ओठांची लांबी समान असते व ती डोळ्याच्या लांबीच्या किंवा नाकाच्या रुंदीच्या दुप्पट असते.

चेहऱ्याच्या विविध अवयवांची ठेवण व परस्परांतील प्रमाण जसे रंगभूषेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे मानावे लागते, त्याचप्रमाणे चेहऱ्याच्या त्वचेखालील स्नायू, अस्थि (हाडे), कुर्चा व चरबी यांची ठेवण कशी असते याची माहितीही महत्त्वाची मानावी लागते.

सडपातळ किंवा क्षीण चेहऱ्याचे बाबतीत अस्थि – कुर्चा यांचा भाग उठून दिसतो व मांसल आणि चरबीयुक्त भाग दबलेला असतो. परंतु गुबगुबीत चेहऱ्यावरील अस्थि – कुर्चायुक्त भाग दबलेला व मांसल व चरबीयुक्त भाग उठून दिसतो. मूळ चेहऱ्याचे रूप पात्रानुसार भासवण्यासाठी योग्य रंगछटांचा उपयोग कसा करावा याची कल्पना येण्यासाठी रंगभूषाकाराला चेहऱ्यावरील अस्थि – कूर्चा तसेच स्नायू व चरबीयुक्त विभागांची परिमाणे व प्रमाणे माहीत असणे आवश्यक असते.

वांशिक भिन्नतेनुसार चेहऱ्याचा आकार देखील भिन्न होत जातो. सर्वसाधारणपणे खालीलप्रमाणे विविध आकारांचे चेहरे आढळतात.

(१) गोलाकार, (२) अंडाकृती, (३) लंबगोलाकार, (४) चौरस, (५) काटकोन चौकोनी, (६) त्रिकोनी, (सुलटा), (७) त्रिकोनी (उलटा), (८) पंचकोनाकार (९) हीरकाकार.

चेहऱ्यावरील छायाप्रकाश व दृष्टिभ्रम

एखाद्या अनियमित पृष्ठभागावर जर प्रकाश झोत दिला तर त्यामुळे खोलगट भागापेक्षा उंचवटयाचा भाग जास्त प्रकाशित होतो. याच्या सवयीमुळे आपणास अनियमित रंगविलेला नियमित अथवा सपाट पृष्ठभाग, अनियमित वाटतो. या व इतर काही दृष्टिभ्रम सिद्धांताचा उपयोग रंगभूषाद्वारा चेहऱ्यात पात्रानुरूप बदल घडवून आणण्यासाठी करता येतो.

(१) एखाद्या अनियमित पृष्ठभागावर प्रकाशकिरणांचे परावर्तन होते तेव्हा त्या पृष्ठभागाच्या उंचवटयापेक्षा खोलगट भागात प्रकाशकिरण जास्त शोषले गेल्याने खोलगट भागापेक्षा उंचवटे जास्त प्रकाशित होतात. या शास्त्रीय कारणामुळे वर उल्लेखिलेला दृष्टिभ्रम होऊ शकतो. नटाच्या विद्यमान चेहऱ्यापेक्षा पात्राचा चेहरा कृश भासविण्यासाठी या दृष्टिभ्रमाचा उपयोग करता येतो. कृश चेहऱ्याचा अस्थि – कूर्चायुक्त भाग वर दिसतो, कारण चेहऱ्यावर चरबी कमी असते त्यामुळे मांसल भाग खोलगट होतो. म्हणून नटाचा चेहरा कृश दाखविण्यासाठी अस्थि – कुर्चायुक्त भागावर फिक्या (मूळ आधारलेपात पांढरा रंग मिसळून फिक्या रंगछटा तयार करता येतात) रंगछटा द्याव्यात व मांसल भागावर गडद अथवा काळसर (मूळ आधारलेपात काळा अगर ॲम्बर – चॉकलेटी रंग मिसळून गडद रंगछटा तयार करता येतात.) रंगछटा द्याव्यात त्यामुळे अस्थि – कूर्चायुक्त भाग वर आल्यासारखा व मांसल भाग खोलगट भासतो व चेहरा कृश वाटतो.

याउलट चेहरा आहे त्यापेक्षा स्थूल दाखवावयाचा असेल तर अस्थियुक्त भाग दबलेला व मांसल भाग फुगीर दाखवावा लागेल.

(२) आकार समान असलेल्या दोन समान आकृत्या निरनिराळ्या तीव्रतेच्या रंगांच्या पार्श्वभूमीवर ठेवल्या व त्या आकृत्यांचे पृष्ठभाग सारख्याच रंगाचे असतील तर गडद पार्श्वभूमीवरील आकृती हलक्या रंगाच्या पार्श्वभूमीवरील आकृतीपेक्षा मोठी व जवळची वाटते. उदाहरणार्थ, पांढऱ्या रंगाच्या कागदाचे दोन समान क्षेत्रफळाचे चौरस घेऊन ते काळ्या व पांढऱ्या रंगांच्या वेगवेगळ्या पृष्ठभागावर चिकटविले तर काळ्या रंगाच्या पार्श्वभूमीवरील चौरस मोठा वाटेल. त्याचप्रमाणे काळ्या व पांढऱ्या रंगाच्या कागदांचे दोन समान क्षेत्रफळांचे चौरस विरुद्ध रंगाच्या पार्श्वभूमीवर चिकटविले तर पांढरा चौरस काळ्या चौरसापेक्षा जास्त मोठा वाटतो व उठून दिसतो.

रंगभूषेत विविध अवयवांचे आकार लहान मोठे भासविण्यासाठी वरील दृष्टिभ्रम-सिद्धांताचा उपयोग होऊ शकतो. उदाहरणार्थ, डोळ्यांच्या खोबणीतील डोळ्या-भोवतीच्या त्वचेवर पांढऱ्या किंवा हलक्या रंगाचे शेडिंग केले तर डोळे लहान वाटतात व ॲम्बर किंवा काळसर रंगाचे शेडिंग केले तर डोळे मोठे अथवा बटबटीत वाटतात.

(३) एखाद्या विविध रंगी चित्रावर मूळ रंगयोजनेशी विसंगत रंगाचा एखादा गडद ठिपका दिला तर त्या गडद ठिपक्याकडेच पाहणाऱ्याचे लक्ष प्रामुख्याने वेधन

घेतल्याने चित्र अस्पष्ट वाटू लागते. या दृष्टिभ्रमसिद्धांताचा उपयोग आंधळ्या व्यक्तीचे उघडे डोळे दाखविण्यासाठी होतो. डोळ्याच्या वरच्या बंद पापणीवर बुबुळाच्या आकाराचा गडद काळा ठिपका दिला तर त्या ठिपक्याकडेच लक्ष वेधले गेल्यामुळे नटाने उघडझाप होणाऱ्या डोळ्यांची थोडीबहुत हालचाल केली तरी ती प्रेक्षकांच्या ध्यानी येत नाही व आंधळ्याच्या बुबुळाप्रमाणे बुबुळे स्थिरच भासतात.

(४) समान लांबीच्या विविध रेषांची स्थिती व विभाजन यांच्या आधारे त्या रेषांची लांबी कमीजास्त भासविता येते.

या दृष्टिभ्रमसिद्धांताच्या आधारे डोळे, ओठ, नाक इ. चे आकार बदलता यतात. या संबंधी काही उदाहरणे यापुढे दिली आहेत.

आभासी रंगभूषची काही उदाहरणे

(१) डोळ्यांच्या विविध प्रकारांसाठी व आकारांसाठी रंगभूषा.

(अ) लहान मुलाच्या डोळ्यासारखे बालिश डोळे दाखवावयाचे असतील तर डोळ्याखालच्या पापणीखाली थोड्या अंतरावर ब्रशाने काळसर ब्राऊन रंगाची रेषा काढून मधल्या भागाला पांढरा रंग दिल्यास तो उठून दिसतो व मूळ डोळ्याचा पांढरा भाग जास्त गोल वाटतो.

(ब) बदामी डोळे दाखविण्यासाठी डोळ्याच्या खालच्या पापणीच्या खाली व वरच्या पापणीच्या बाहेरच्या कोपऱ्यालगत आकृतीत दाखविल्याप्रमाणे गडद ब्राऊन वा काळी रेषा काढून त्याचे आतील भागाला पांढऱ्या रंगाने उठाव द्यावयाचा.

(क) डोळ्याच्या खोबणीत डोळ्याभोवती आधारलेपाचा काहीसा जाड थर देऊन डोळ्याची अधोरेषा काढली नाही की डोळे पिचके वाटतात.

(ड) याहीपेक्षा डोळे लहान दाखवावयाचे असतील तर डोळ्याच्या दोन्ही कोपऱ्याशी डोळ्याकडील बाजूकडे दोन लघुकोन काळ्या रेषानी करावेत.

(इ) डोळे अरुंद व लांब दाखवावयाचे असतील तर वरील (क) प्रमाणे डोळ्याभोवती आधारलेपाचा जाड थर देऊन, लघुकोनाऐवजी काळ्या रेषांचे विशाल कोन डोळ्याच्या कोपऱ्याशी करावेत.

(फ) डोळ्याच्या आतील कोपऱ्याखाली आणि बाहेरील कोपऱ्यावर काळी रेषा काढून त्यांत फिक्या रंगाने उठाव दिल्याने वरच्या बाजूस उचललेले डोळे दाखवता येतात.

(य) मंगोलियन डोळे : आधारलेप लावण्यापूर्वी रंगभूषेसाठी खास वापरली जाणारी त्वचेच्या रंगाची 'गम् टेप' घेऊन गमटेपच्या तुकड्याने डोळ्याचा बाहेरचा कोपरा वर खेचून ध्यावा व डोळ्याच्या आंतील बाजूस गडद छटा व बाहेरील बाजूस फिकट रंगाने उठाव द्यावा व भुवई आखुड व वर उचललेली दाखवावी, म्हणजे मंगोलियन डोळे दाखविता येतात.

(र) जड झाल्यामुळे अर्धवट उघडलेले डोळे दाखविण्यासाठी डोळ्यावर मधोमध उभार (हाय–लाईट) व दोन्ही कडांशी गडद छटा द्याव्या.

(ल) खालील बाजूस ढळलेले डोळे दाखविण्यासाठी डोळ्याच्या आतल्या कोपऱ्यावर गडद छटा व बाहेरच्या कोपऱ्याखाली उभार (हायलाईट) द्यावा.

(व) एकमेकापासून दूर व जवळ डोळे दाखविण्यासाठी गडद छटेचा उपयोग करावा.

(श) वृद्धाचे डोळे – यासाठी खालच्या भागावर गडद छटा देऊन डोळ्यावर थोडे अंतर सोडून डोळ्याला समांतर काळीरेषा काढावी व त्यांत आतल्या कोपऱ्यालगत गडद छटा व बाहेरच्या कोपऱ्यालगत उभार द्यावा व बाहेरच्या कोपऱ्याखाली थोडी गडद छटा द्यावी, व आकृतीत दाखविल्याप्रमाणे भुवई व सुरकुत्या काढाव्या.

भुवईचा आकार बदलण्यासाठी एक प्रकारचे तयार मेण मिळते. चेहऱ्यावर आधारलेप लावण्यापूर्वी अंगठ्याच्या नखाने हे मेण दाबून भुवईवर पसरवून भुवईचे केस दाबून टाकावे व त्यावर आधारलेपाचा थर द्यावा व काळ्या पेन्सिलीने भुवईचा पाहिजे तसा आकार काढावा अथवा क्रेप हेयर चिटकवून भुवई तयार करावी.

स) मूर्ख अथवा अर्धवट माणसाचे डोळे – या प्रकारच्या डोळ्यांच्या रंगभूषेत भुवईखाली डोळ्यापासून काही अंतरापर्यंत गडद छटा देऊन डोळ्याला कोणतेही लाइनिंग अथवा रेषारूप रंगभूषा न करता दोन्ही पापण्यावर (वरच्या व खालच्या पापणीवर मधोमध उभार द्यावयाचा.

क्ष) आंधळ्याचे डोळे – या रंगभूषेसंबंधी यापूर्वी माहिती दिली आहे.

(२) नाकाच्या विविध प्रकारासाठी रंगभूषा

ग) धारदार व सरळ नाकाच्या रंगभूषेसाठी नाकाच्या मधोमध मुळापासून शेंड्यापर्यंत रेषावजा सरळ उभार द्यावा. दोन्ही नाकपुड्यावरही उभार देऊन नाकावरच्या उभाराच्या दोन्ही बाजूस क्रमाने तीव्रता कमी करत शेडिंग (गडद ॲम्बर छटेचे) करावे. नाक आहे त्यापेक्षा लांब (ग्रीक चेहऱ्यासारखे) दाखवावयाचे असेल तर नाकावरचा उभा उभार थेट भुवयापर्यंत नेऊन दोन्ही भुवया आतील बाजूस वाढवाव्या.

घ) नाक नकटे व बसके आखुड दाखविण्यासाठी नाकाच्या शेंड्यावर गडद ॲम्बर छटा देऊन नाक बोथट करावे. असेच गडद ॲम्बर शेडिंग नाकामधोमध करून ते डाव्या–उजव्या बाजूस कमी करत न्यावे.

ग) वाकडे नाक दाखविण्यासाठी नाक जसे वाकडे दाखवावयाचे असेल त्या आकाराचा वाकडा उभार नाकाच्या शेंड्यापासून मुळापर्यंत द्यावा व त्याच्या दोन्ही बाजूस क्रमाने कमी होत जाणारे गडद ॲम्बर छटेचे शेडिंग करावे.

घ) नाकपुड्या फेदारलेल्या दाखविण्यासाठी नाकपुड्यांच्या खालचा भाग काळसर अंम्बर रंगवून त्यावर उभार द्यावा.

(३) ओठांच्या विविध आकारांसाठी रंगभूषा

क) सर्वसाधारण ओठापेक्षा कित्येक वेळा पात्राचे ओठ जाड किंवा पातळ दाखवावयाचे असतात. वरच्या ओठापेक्षा खालचा ओठ एखाद्या पात्राच्या बाबतीत जाड दाखवावा लागतो तर एखादे वेळी वरचा अगर खालचा ओठ सुजलेला दाखवावयाचा असतो. ओठाचा जसा आकार व प्रकार हवा असेल त्याला अनुसरून प्रथम ओठाची लाली लावून भोवताली ब्राऊन पेन्सिलीने लाइनिंग करावे.

आनंदी माणसाच्या ओठांचे कोपरे थोडे वर उचललेले अथवा वळलेले असतात व दुःखी माणसाचे ओठाचे कोपरे दोन्ही बाजूंनी उतरलेले असतात व योग्य लाइनिंगने ते साधता येते.

(ख) दात पडलेल्या जख्ख म्हाताऱ्यांचा वरचा ओठ पडलेला असतो. त्यामुळे वरच्या ओठाचा लालसर भाग दिसत नाही तर खालचा ओठ ओघळलेला दिसतो. त्यामुळे अशा प्रकारच्या रंगभूषेसाठी वरच्या संपूर्ण ओठावर आधारलेप द्यावा व खालचा ओठ ओघळलेला दिसावा यासाठी खालचा ओठ लाल रंगाने रंगवून त्याखाली लाल ब्राउन लाइनिंग करावे व दोन्ही कोपऱ्यांच्या खालच्या बाजूस शेडिंग करून कोपरे खाली वळवावे वरच्या ओठावर उभ्या सुरकुत्या दाखवून त्यामधील जागेत उभार द्यावा व हनुवटीवर खाली मधोमध शेडिंग करून खळगा दाखवावा.

(४) हनुवटीची रंगभूषा

सर्वसाधारण रंगभूषेत हनुवटीसाठी काही खास रंगभूषेची गरज नसते पण कृश अथवा फुगीर चेहऱ्यासाठी काही वेळा हनुवटीसाठी विशेष रंगभूषा करावी लागते. उदाहरणार्थ काही व्यक्तींच्या हनुवटीवर मधोमध खळगा असतो. कृश चेहऱ्याचे बाबतीत हा खळगा जास्तच खोलगट असतो. काही फुगीर चेहऱ्यावर दुहेरी हनुवट (डबल चिन) असते. अशी हनुवटी दाखवण्यासाठी हनुवटीखाली आडवी ब्राऊन अथवा काळी रेषा मारून त्याच्या पुढे मागे उभार द्यावा.

(५) कपाळाच्या विविध प्रकारांसाठी रंगभूषा

(क) अरुंद कपाळ दाखविण्यासाठी कपाळाच्या दोन्ही बाजूंस काळसर ब्राउन शेडिंग करावे किंवा नकली केस चिकटवावे.

(ख) गोलाकार कपाळ दाखविण्यासाठी रंगभूषा करताना केश-रेषेच्या डाव्या उजव्या कोपऱ्यांत गडद ब्राउन शेडिंग देऊन क्रमाक्रमाने ते कपाळाच्या आधारलेपात मिसळून टाकावे.

(ग) तिरपे किंवा उतरते कपाळ दाखविण्यासाठी भुवयांवर आडव्या रेषेत उभार देऊन तो हळू हळू वर कमी करत नेऊन ब्राउन शेडिंग वाढवावे.

(५) काही आजारांसाठी खास रंगभूषा

(क) क्षयी माणसाची रंगभूषा —अशा प्रकारची रंगभूषा करताना पुढील-प्रमाणे मुद्दे ध्यानात ठेवावेत.

क्षयी माणसाचा चेहरा ओढलेला व काही अंशी सुरकुतलेला असतो. त्वचा निस्तेज व फिकट असते. डोळे खोल गेलेले असतात. डोक्यावरचे केस विस्कटलेले असतात व डोक्याचे आणि दाढीमिशांचे केस पिंगट झालेले असतात. नाकाला धार चढलेली असते, जबड्याचो हाडे जास्त उठून दिसतात, डोळे टपोरे वाटतात, मान कृश झालेली असते व तीवर उभ्या सुरकुत्या दिसतात.

ख) ब्लड प्रेशरच्या माणसाची रंगभूषा— क्षयरोगाच्या चेहऱ्याची जी वैशिष्ट्ये असतात त्याच्या बरोबर विरुद्ध ब्लडप्रेशरच्या माणसाच्या चेहऱ्याची अवस्था असते.

ग) हायड्रॉसी या विकाराच्या रोग्याचा चेहरा बेढबपणे सुजलेला असतो, गाल व ओठ थुलथुलित झालेले असतात. चेहऱ्यावर मुळीच सुरकुत्या नसतात व चेहरा फिक्कट दिसतो. पापण्यांवर सूज असल्याने डोळे लहान दिसतात.

(घ) टायफस विकाराच्या रोग्याचा चेहरा सुजलेला असतो व वर्ण पिवळट भासतो. केस विस्कटलेले असतात.

(च) काविळीच्या रोग्याचा वर्ण पिवळट असतो. गालाची हाडे वर आलेली असतात. व त्याखाली खळगे पडलेले असतात, डोळे खोल गेलेले असतात.

(छ) अर्धांगाच्या रोग्याच्या चेहऱ्यावरील उभ्या अर्ध्या भागातील चैतन्य गेलेले असते व दाढी-मिशा आणि डोक्याचे केस फिक्के पडलेले असतात.

(ज) मृतप्राय माणसाचा चेहरा निस्तेज पांढराफटक दिसतो. डोळे खोल गेलेले असतात व ते काही अंशी मिटलेले राहतात, जबडा ताणलेला राहतो, गाल बसलेले असतात व केस निर्जीव-विखुरलेले राहतात, व रक्तवाहिन्या निळसर दिसतात.

पात्राच्या वेशभूषेचा रंगभषेवर दिसून येणारा परिणाम.

नाटकाच्या दृश्यबंधाचा व पात्राच्या वेशभूषेचा सारखाच परिणाम रंगभूषेवर होतो. पण दृश्यबंधापेक्षा वेशभूषा चेहऱ्याच्या जास्त जवळ असल्याने वेशभूषेचा रंगभूषेवर होणारा परिणाम जास्त जाणवतो, म्हणून रंगभूषेसंबंधी लिहिताना वेश-भूषेच्या परिणामाविषयी लिहिणे आवश्यक आहे.

वेशभूषेचा रंग लाल असेल तर त्याच्या प्रभावामुळे पात्राचा चेहरा फिक्का वाटतो म्हणून गोऱ्या पात्रासाठी लाल वेशभूषा हवीच असेल तर गालावरील गुलाबी छटा व ओठ अधिक लालसर दाखवावे लागतील.

श्यामवर्णी पात्राला मात्र लाल रंगाची वेशभूषा खुलून दिसते, कारण लालरंगामुळे काळेपणातील कळकटपणा कमी होतो.

गुलाबी अथवा लालरंग – करडा, श्याम, पांढरा, पिवळा, नारिंगी, पर्पल, गडद हिरवा, जांभळा, निळा इत्यादी रंगांशी सुसंगत भासतो.

वेशभूषेचा रंग नारिंगी असेल तर त्यामुळे गोरा चेहरा निळसर वाटतो तर पिवळट चेहरा लालसर वाटतो. हा रंग काळा, करडा, पांढरा, हिरवा, ऑसीव्ह, निळा, लाल, गुलाबी, पर्पल, इत्यादी रंगांशी सुसंवादी असतो.

पिवळ्या रंगाची वेशभूषा गौरवर्णी पात्रासाठी मुळीच योग्य नाही, कारण त्यामुळे गोऱ्या चेहऱ्यावर जांभळट झाक येते. पण श्यामवर्णी चेहऱ्याला पिवळी वेशभूषा खूलून दिसते.

पिवळा रंग – काळा, जांभळा, करडा, गडद हिरवा, अेमरल, ऑलीव्ह, अॅम्बर, चॉकलेटी, तांबेरलेला रंग आणि निळ्या रंगाशी सुसंगत दिसतो.

फिक्या हिरव्या रंगाची वेशभूषा असेल तर त्यात गोऱ्या व गुलाबी रंगाचे सर्व प्रकारचे चेहरे उठून दिसतात व काळा अगर लालसर चेहरा उन्हाने रापल्यागत दिसतो. हा रंग– गुलाबी, पिवळा, पांढरा, नारिंगी, चंदेरी अन् काळ्या रंगाशी सुसंगत असतो.

वेशभूषेचा पांढरा रंग गौरवर्णी व गुलाबी रंगाच्या सर्व प्रकारच्या चेहऱ्याना खुलून दिसतो पण काळ्या व कुरूप चेहऱ्यासाठी योग्य नाही. सोनेरी, निळा, करडा, हिरवा, नारिंगी, पिवळा, ऑलीव्ह, गुलाबी या रंगांशी तो सुसंगत असतो.

वेशभूषेचा निळा रंग फिक्या व उजळ रंगाच्या पात्रासाठी योग्य व श्यामवर्णी पात्रासाठी अयोग्य असतो. फिकट निळा, सोनेरी, नारिंगी, पांढरा, जांभळा या रंगाशी सुसंगत असतो तर फिकट निळा रंग गुलाबी, सोनेरी, काळा, चॉकलेटी, करडा, गडद नारिंगी, लाल व गडद निळ्या रंगाशी सुसंगत असतो.

वेशभूषेचा पांढरा रंग गौरवर्णी व गुलाबी रंगाच्या सर्व प्रकारच्या चेहऱ्यांना खुलून दिसतो पण काळ्या व कुरूप चेहऱ्यासाठी योग्य नाही. सोनेरी, निळा, करडा, हिरवा, नारिंगी, पिवळा, ऑलीव्ह, गुलाबी या रंगाशी तो सुसंगत असतो.

जांभळ्या रंगाची वेशभूषा उजळ व गुलाबी चेहऱ्याला योग्य नाही. त्यावर हिरवट छटा येते. श्यामवर्णावर देखील तो खुलून दिसत नाही. पण माथ्यावर पांढरे किंवा करड्या रंगाचे केस असतील तर अशा चेहऱ्यासाठी जांभळा रंग आकर्षक दिसतो. पिवळा, हिरवा, पर्पल, काळा, पांढरा, निळा आणि चंदेरी रंगाशी तो सुसंगत असतो.

गुलाबी रंगाचा पेहराव गौरवर्णी पात्रासाठी अयोग्य मानावा. कारण त्यामुळे चेहरा फिका पडतो. हा रंग निळा, आकाशी, पांढरा, गडद लाल, अॅम्बर, हिरवट व चंदेरी रंगाशी सुसंगत असतो.

काळ्या रंगाची वेशभूषा कोणत्याही वर्णाच्या पात्राशी जुळते. हा रंग सर्वच रंगांशी (त्यातल्या त्यात सोनेरी, गडद लाल, पर्पल, चॉकलेटी, हिरवट व चंदेरी रंगाशी) सुसंगत असतो.

करडया (ग्रे) रंगाची वेशभूषा तशी चेहऱ्याच्या कोणत्याही वर्णासाठी योग्य नसते असेच म्हणावे लागेल. पण ब्लॉंड किंवा मेंदीने रंगवलेले केस असतील तर अशा चेहऱ्यासाठी करडया रंगाची वेशभूषा खुलून दिसते. नारिंगी, पांढरा, चंदेरी, आकाशी, पिवळा, काळा व लाल रंगाशी तो सुसंवादी असतो.

रंगीत प्रकाशाचा रंगभूषेवरील परिणाम

नट नैसर्गिक प्रकाशात जसा दिसतो तसा तो रंगमंचावरील प्रकाशात दिसत नाही. कारण कोणत्याही प्रकारचे रंगमाध्यम वापरले नसले तरी विजेच्या प्रकाशात जो लालसरपणा असतो त्यामुळे चेहरा फिकट दिसू लागतो. म्हणून पात्रासाठी आवश्यक रूप नटाच्या मूळ रूपासारखे असले तरी तो कृत्रिम प्रकाशात नैसर्गिक वाटावा इतकी रंगभूषा आवश्यक असतेच. शिवाय नाट्यप्रयोगात वेगवेगळया रंगीत प्रकाशांचा उपयोग केलेला असतो. या प्रकाशांचे रंगभूषेवर होणारे परिणाम निवारण्यासाठी रंगीत प्रकाशातदेखील पात्राचे अपेक्षित रूप दिसू शकेल यासाठी काही विशेष रंगभूषा आवश्यक असते. नाट्यप्रयोगासाठी प्रामुख्याने जे रंगीत प्रकाश वापरले जातात त्यानुसार रंगभूषेत करावयाच्या खास उपाययोजनेसंबंधी माहिती यापुढे दिली आहे,

१) अॅम्बर किंवा नारिंगी प्रकाशामुळे चेहऱ्यावरील लाली फिकी पडते. गडद नारिंगी प्रकाशात चेहरा फिकट पिवळा भासतो व गालावरील गुलाबी छटा व ओठ नारिंगी भासतात. फिकट रंगछटा लुप्तप्राय होतात व करडा रंग जास्त गडद वाटतो. यासाठी मूळ आधारलेप नेहमीपेक्षा जास्त लालसर घ्यावा व गालावरही नेहमीपेक्षा जास्त लाली लावावी. कुंकवाचा टिळा गडद तांबडया रंगाचा करावा व शेडिंगसाठी गडद मरून (लाल + निळा) रंगछटा वापरावी व रंगभूषेत निळया, हिरव्या व करडया रंगछटांचा उपयोग टाळावा.

२) सूर्योदय, सूर्यास्त व अग्नीचे अस्तित्व सूचित करण्यासाठी हलक्या (लाईट) लाल प्रकाशाचा उपयोग करतात. अशा प्रकाशात गुलाबी चेहरा फिकट भासतो व गालावरल्या गुलाबी छटा व ओठही फिके होतात.

गडद लाल प्रकाशामुळे तर ओठ पांढरट दिसू लागतात व आधारलेप किंचित नारिंगी वाटू लागतो. म्हणून रंगभूषेसाठी जास्त लालसर आधारलेप वापरावा व गाल आणि ओठांच्या लालीसाठी गडद नारिंगी रंगाचा उपयोग करावा. कुंकवासाठी गडद तांबडा रंग वापरावा व शेडिंगसाठी फिकट चॉकलेटी रंगाचा उपयोग करावा,

३) सायंकाळ, काळोखी रात्र व चांदण्या रात्रीसाठी विविध तीव्रतेच्या निळ्या प्रकाशाचा उपयोग होतो. त्यामुळे करडा रंग फिका पडतो, गाल व ओठांची लाली गडद जांभळी बनते, चेहऱ्याचा गुलाबी रंग पर्पल होतो, पिवळट छटा हिरवट होतात व ॲम्बर रंग मळकट हिरवा होतो. यासाठी निळ्या प्रकाशातील पात्रांच्या रंगभूषेत गुलाबी व लाल रंगछटांचा कमीत कमी उपयोग करावा व सर्वसाधारण प्रकाशयोजनेसाठी रंगवलेल्या पात्राने चेहऱ्यावर थोडी पावडर मारूनच निळ्या प्रकाशात प्रवेश करावा.

४) हिरव्या प्रकाशाचा उपयोग अद्‌भुत व भयानक दृश्यासाठी होतो. या प्रकाशाचा उपयोग फार काळजीपूर्वक करावा लागतो. कारण पात्रांच्या रंगभूषेवर त्याचे विपरीत परिणाम होतात. चेहरा मृतप्राय भासतो, लाल रंग मळकट ॲम्बर बनतो व ॲम्बर रंग गडद बनतो. म्हणून रंगभूषेत लाल व ॲम्बर रंगाचा जास्त उपयोग करावा व पावडरही भरपूर वापरावी. गडद हिरव्या प्रकाशाचा उपयोग शक्यतो टाळावा. फिकट हिरव्या प्रकाशाचा उपयोग रंगमंचप्रकाशनासाठी बऱ्याच वेळा केला जातो व त्याचे परिणाम तितके भयानक होत नाहीत व जे परिणाम होतात ते टाळण्यासाठी रंगभूषेत वर दिल्याप्रमाणे काळजी घेतली की भागते, पण एखाद्या भयानक परिणामासाठीच गडद हिरव्या प्रकाशाचा उपयोग करावयाचा असेल तर नेहमीच्या रंगभूषेत काही बदल करण्याची आवश्यकता नाही. उलट भयानक परिणाम जास्त भयानक व्हावयाला पाहिजे असतील तर त्या दृष्टीने रंगभूषेत काही फेरफार इष्ट ठरतात. उदाहरणार्थ, 'गारंबीचा बापू' या नाटकात बापूला विठोबाचे भूत दिसते असा एक प्रसंग आहे. मुळात हे पात्र तसे हडकुळेच आहे. परंतु त्याच्या अंगावरचे भस्माचे पट्टे व भुताशी भेटीच्या दृश्यात मूळ रंगभूषेवर चेहऱ्यावरील अस्थिकुर्चेच्या भागावर थोडा जास्त उभार दिला तर हिरव्या प्रकाशामुळे चेहरा मृत-प्राय भासेलच शिवाय हाडाच्या सापळ्याचाही थोडाबहुत भास होईल.

गुलाबी, पर्पल, स्टील ब्ल्यू, लवेंडर, सरप्राईज पिंक व फिकट निळ्या प्रकाशात पात्रे खलून दिसतात. तरीही गुलाबी प्रकाशांसाठी रंगभूषेत लाली जास्त वापरावी व स्टील ब्ल्यू आणि फिकट निळ्या प्रकाशासाठी पावडरीचा उपयोग जास्त करावा. सरप्राईज पिंक किंवा लवेंडर प्रकाशात सामान्य रंगभूषाच आकर्षक दिसते.

* * *

: २३ :

पार्श्वसंगीत व ध्वनी

(Back ground Music & Sound effects)

नाट्यनिर्मितीत ध्वनिसंयोजनाला देखील महत्त्वाचे स्थान आहे. नाटकाची निव्वळ गरज म्हणून वातावरणनिर्मितीसाठी वापरलेले पार्श्वध्वनि व रसपरिपोषक ध्वनी असे या पार्श्वध्वनीचे दोन वेगवेगळे प्रकार पडतात. ढगांचा गडगडाट, घोड्याच्या टापांचा आवाज, गोळीबाराचे आवाज, जलप्रवाहाचा आवाज यांसारखे पार्श्वध्वनी नाटकाची गरज म्हणून वातावरणनिर्मितीसाठी वापरलेले असतात, तर नाटकाचा प्रेक्षकांच्या मनावर होणारा परिणाम प्रभावी करण्यासाठी म्हणजेच रसपरिपोषासाठी काही पार्श्वध्वनी वापरता येतात. वातावरणनिर्मितीसाठी वापरलेले पार्श्वध्वनीदेखील कित्येक वेळा रसपरिपोषक ठरू शकतात. नाट्यप्रयोगासाठी पार्श्वध्वनीचा उपयोग मराठी रंगभूमीवर अगदी अलीकडल्या काळात सुरू झाला असेच म्हणावे लागेल व त्याला बऱ्याच अंशी सिनेमात वापरले जाणारे पार्श्वसंगीत कारणीभूत झाले असे म्हणावे लागेल. अन्यथा संगीत नाटकांच्या जमान्यात देखील गायकांच्या साथीसाठी ऑर्गन, सारिंगी, तबला, व्हायोलिन, मृदंग, फ्ल्यूट यांसारखी वाद्ये वापरली जात पण त्यांचा पार्श्वसंगीतासाठी उपयोग केला जात नसे. जुन्या रंगभूमीवर वातावरणनिर्मिती-साठी देखील पार्श्वध्वनीचा उपयोग अगदी माफक प्रमाणात केला जाई.

पार्श्वसंगीत – रसपरिपोषक पार्श्वध्वनियोजनेस पार्श्वसंगीत म्हणण्याची प्रथा आहे. सिनेमाच्या अनुकरणाने पार्श्वसंगीताचा उपयोग नाटकासाठी होऊ लागला. सिनेमात वापरलेले पार्श्वसंगीत रसपरिपोषाला कितपत सहाय्यभूत ठरते हा एक वेगळा चर्चेचा विषय आहे. पण नाटकाच्या बाबतीत तरी रसपरिपोषक संगीत वापरण्यात क्वचितच यश मिळते असे म्हणावे लागेल. भारतीय वा लोकसंगीतात रसपरिपोष करण्याचे प्रचंड सामर्थ्य आहे हे मान्य करूनही म्हणावे लागेल की आपल्याकडे

रसपरिपोषक भाववाही संगीत (मूड म्युझिक) रचनेची परंपराच नाही. किंबहुना संगीतरचना ही कल्पनाच आपल्याला नवीन आहे. आपल्या संगीत कलाकारांनी व संगीताचार्यांनी विविध रागांतील चिजांच्या सुरावटी किंवा पायाभूत नोटेशन्स रचली पण गायक अथवा वादक या चिजांचा किंवा सुरावटींचा विस्तार उत्स्फूर्तपणेच (इम्प्रोव्हायझेशन) करत असत व अजूनही करतात. संगीत रचणे (कंपोझ), लिहिणे व त्याबरहुकूम गाणे किंवा वाजवणे हा प्रकार आपल्याकडे नाही. एखाद्या संगीतरचनाकाराची संगीतरचना मूळ रचनेप्रमाणे गायक किंवा वादकांनी वारंवार सादर करणे ही पाश्चात्य संगीतक्षेत्रातील प्रथा भारतीय शास्त्रीय संगीतास न मानवणारी, न रुचणारी आहे. भारतीय संगीताची मैफल प्रत्येक वेळी नवसर्जन असते.

भारतीय शास्त्रीय संगीत हे स्वरमाधुर्यावर (मेलडी) आधारित असते, एका विशिष्ट क्रमाने एकापाठोपाठ एक स्वर येत गेल्यावर त्या स्वरांचा जो मधुर परिणाम होतो यालाच एका अर्थी स्वरमाधुर्य म्हणावयाला हरकत नाही. एकाच वेळी वाजलेल्या अनेक स्वरांच्या एकत्रित परिणामानेही स्वरमाधुर्य साधले जाते, पण अशा तऱ्हेच्या स्वरमाधुर्याला भारतीय, शास्त्रीय अथवा पारंपरिक संगीतात वाव नाही कारण, भारतीय संगीत, भारतीय शास्त्रीय संगीत व्यक्तिप्रधान आहे, समूहप्रधान नाही. याउलट, पाश्चात्य संगीत समूहप्रधान व अनेक स्वरांच्या स्वरमिलापावर (सिंफनी) आधारलेले असते. पाश्चात्य संगीतात स्वर-माधुर्यालाही तितकेच प्राधान्य दिले जाते. वेगवेगळ्या मनोभावांचा (मूड) परिपोष करणारे संगीत अनेक वाद्यांच्या स्वरमाधुर्याचा उपयोग करून रचणे, ते लिहिणे व लिहिल्याबरहुकूम वाजवणे, तसेच संघगान करणे या प्रथा पाश्चात्य संगीतक्षेत्रात आजही सुरुवातीपासून जोपासल्या गेल्या आहेत, त्यामुळे रसपरिपोषक संगीत रचणे व वाद्यवृंदाच्या सहाय्याने ते प्रस्तुत करणे ही प्रथा पाश्चात्य जगतात आहे. त्यामुळे नाट्यप्रयोगासाठी रसपरिपोषक पार्श्वसंगीताचा उपयोग पाश्चात्य नाट्यक्षेत्रात नवा नाही व अवघडही नाही. नाटकाच्या विविध प्रसंगांतील वातावरणास व रसपरिपोषास आवश्यक संगीत रचून ते निर्धारित वेळी योग्य प्रमाणात वाजवून पाश्चात्य नाट्यप्रयोगात रसपरिपोष साधला जातो. पाश्चात्य बॅलेमध्ये अशा पार्श्वसंगीताच्या उपयोगास भरपूर वाव असतो. सुरचित संगीताच्या भाषेतच सादर होणारा ऑपेरा हा नाट्यप्रकार पाश्चात्य जगतात बराच लोकप्रिय आहे. नाट्यनिर्मितीमध्ये पार्श्वसंगीत योजनेस पाश्चात्य रंगभूमीवर किती महत्त्व दिले जाते याची साक्ष देणारे एखादे उदाहरण या ठिकाणी अप्रस्तुत ठरणार नाही. 'त्साउबर फ्ल्योएट (मॅजिक फ्ल्युट) या एका ऑपेरा नाट्यात आगीचा वणवा व पाण्याचा महापूर गगनिकेवर (सायक्लोरामावर) दाखवून त्याच्या पार्श्वभूमीवर काही संगीत रंगमंचावर एका प्रसंगात गायिले जाते. या ऑपेरा नाट्याच्या अद्‌भुत वातावरणास परिपोषक असे लाल (वणव्यासाठी) व निळ्या-हिरव्या (महापुरासाठी) प्रकाशाचे बदलणारे अक्षर आकार (ॲब्स्ट्रॅक्ट पॅटर्नस) लेझर

: २३ :

पार्श्वसंगीत व ध्वनी

(Back ground Music & Sound effects)

नाट्यनिर्मितीत ध्वनिसंयोजनाला देखील महत्त्वाचे स्थान आहे. नाटकाची निव्वळ गरज म्हणून वातावरणनिर्मितीसाठी वापरलेले पार्श्वध्वनि व रसपरिपोषक ध्वनी असे या पार्श्वध्वनीचे दोन वेगवेगळे प्रकार पडतात. ढगांचा गडगडाट, घोड्याच्या टापांचा आवाज, गोळीबाराचे आवाज, जलप्रवाहाचा आवाज यांसारखे पार्श्वध्वनी नाटकाची गरज म्हणून वातावरणनिर्मितीसाठी वापरलेले असतात, तर नाटकाचा प्रेक्षकांच्या मनावर होणारा परिणाम प्रभावी करण्यासाठी म्हणजेच रसपरिपोषासाठी काही पार्श्वध्वनी वापरता येतात. वातावरणनिर्मितीसाठी वापरलेले पार्श्वध्वनीदेखील कित्येक वेळा रसपरिपोषक ठरू शकतात. नाट्यप्रयोगासाठी पार्श्वध्वनीचा उपयोग मराठी रंगभूमीवर अगदी अलीकडल्या काळात सुरू झाला असेच म्हणावे लागेल व त्याला बऱ्याच अंशी सिनेमात वापरले जाणारे पार्श्वसंगीत कारणीभूत झाले असे म्हणावे लागेल. अन्यथा संगीत नाटकांच्या जमान्यात देखील गायकांच्या साथीसाठी ऑर्गन, सारिंगी, तबला, व्हायोलिन, मृदंग, फ्ल्यूट यांसारखी वाद्ये वापरली जात पण त्यांचा पार्श्वसंगीतासाठी उपयोग केला जात नसे. जुन्या रंगभूमीवर वातावरणनिर्मिती-साठी देखील पार्श्वध्वनीचा उपयोग अगदी माफक प्रमाणात केला जाई.

पार्श्वसंगीत – रसपरिपोषक पार्श्वध्वनियोजनेस पार्श्वसंगीत म्हणण्याची प्रथा आहे. सिनेमाच्या अनुकरणाने पार्श्वसंगीताचा उपयोग नाटकासाठी होऊ लागला. सिनेमात वापरलेले पार्श्वसंगीत रसपरिपोषाला कितपत सहाय्यभूत ठरते हा एक वेगळा चर्चेचा विषय आहे. पण नाटकाच्या बाबतीत तरी रसपरिपोषक संगीत वापरण्यात क्वचितच यश मिळते असे म्हणावे लागेल. भारतीय वा लोकसंगीतात रसपरिपोष करण्याचे प्रचंड सामर्थ्य आहे हे मान्य करूनही म्हणावे लागेल की आपल्याकडे

रसपरिपोषक भाववाही संगीत (मूड म्युझिक) रचनेची परंपराच नाही. किंबहुना संगीतरचना ही कल्पनाच आपल्याला नवीन आहे. आपल्या संगीत कलाकारांनी व संगीताचार्यांनी विविध रागांतील चिजांच्या सुरावटी किंवा पायाभूत नोटेशन्स रचली पण गायक अथवा वादक या चिजांचा किंवा सुरावटींचा विस्तार उस्फूर्तपणेच (इम्प्रोव्हायझेशन) करत असत व अजूनही करतात. संगीत रचणे (कंपोझ), लिहिणे व त्याबरहुकूम गाणे किंवा वाजवणे हा प्रकार आपल्याकडे नाही. एखाद्या संगीतरचनाकाराची संगीतरचना मूळ रचनेप्रमाणे गायक किंवा वादकांनी वारंवार सादर करणे ही पाश्चात्य संगीतक्षेत्रातील प्रथा भारतीय शास्त्रीय संगीतास न मानवणारी, न रुचणारी आहे. भारतीय संगीताची मैफल प्रत्येक वेळी नवसर्जन असते.

भारतीय शास्त्रीय संगीत हे स्वरमाधुर्यावर (मेलडी) आधारित असते, एका विशिष्ट क्रमाने एकापाठोपाठ एक स्वर येत गेल्यावर त्या स्वरांचा जो मधुर परिणाम होतो यालाच एका अर्थी स्वरमाधुर्य म्हणावयाला हरकत नाही. एकाच वेळी वाजलेल्या अनेक स्वरांच्या एकत्रित परिणामानेही स्वरमाधुर्य साधले जाते, पण अशा तऱ्हेच्या स्वरमाधुर्याला भारतीय, शास्त्रीय अथवा पारंपरिक संगीतात वाव नाही कारण, भारतीय संगीत, भारतीय शास्त्रीय संगीत व्यक्तिप्रधान आहे, समूहप्रधान नाही. याउलट, पाश्चात्य संगीत समूहप्रधान व अनेक स्वरांच्या स्वरमिलापावर (सिंफनी) आधारलेले असते. पाश्चात्य संगीतात स्वर-माधुर्यालाही तितकेच प्राधान्य दिले जाते. वेगवेगळ्या मनोभावांचा (मूड) परिपोष करणारे संगीत अनेक वाद्यांच्या स्वरमाधुर्याचा उपयोग करून रचणे, ते लिहिणे व लिहिल्याबरहुकूम वाजवणे, तसेच संघगान करणे या प्रथा पाश्चात्य संगीतक्षेत्रात आजही सुरुवातीपासून जोपासल्या गेल्या आहेत, त्यामुळे रसपरिपोषक संगीत रचणे व वाद्यवृंदाच्या सहाय्याने ते प्रस्तुत करणे ही प्रथा पाश्चात्य जगतात आहे. त्यामुळे नाट्यप्रयोगासाठी रसपरिपोषक पार्श्वसंगीताचा उपयोग पाश्चात्य नाट्यक्षेत्रात नवा नाही व अवघडही नाही. नाटकाच्या विविध प्रसंगांतील वातावरणास व रसपरिपोषास आवश्यक संगीत रचून ते निर्धारित वेळी योग्य प्रमाणात वाजवून पाश्चात्य नाट्यप्रयोगात रसपरिपोष साधला जातो. पाश्चात्य बॅलेमध्ये अशा पार्श्वसंगीताच्या उपयोगास भरपूर वाव असतो. सुरचित संगीताच्या भाषेतच सादर होणारा ऑपेरा हा नाट्यप्रकार पाश्चात्य जगतात बराच लोकप्रिय आहे. नाट्यनिर्मितीमध्ये पार्श्वसंगीत योजनेस पाश्चात्य रंगभूमीवर किती महत्त्व दिले जाते याची साक्ष देणारे एखादे उदाहरण या ठिकाणी अप्रस्तुत ठरणार नाही. 'त्साउबर फ्ल्योएट (मॅजिक फ्ल्युट) या एका ऑपेरा नाट्यात आगीचा वणवा व पाण्याचा महापूर गगनिकेवर (सायक्लोरामावर) दाखवून त्याच्या पार्श्वभूमीवर काही संगीत रंगमंचावर एका प्रसंगात गायिले जाते. या ऑपेरा नाट्याच्या अद्‌भुत वातावरणास परिपोषक असे लाल (वणव्यासाठी) व निळ्या-हिरव्या (महापुरासाठी) प्रकाशाचे बदलणारे अक्षर आकार (ॲब्स्ट्रॅक्ट पॅटर्नस) लेझर

किरणांच्या सहाय्याने गगनिकेवर दाखवण्याची कल्पना म्युनिचमधल्या एका प्रकाश-आयोजकाला सुचली. हे ॲब्स्ट्रॅक्ट पॅटर्नस विशेष प्रभावी व अर्थपूर्ण होण्यासाठी ते ज्या तालात (रिदम) बदलत असत त्या तालाला योग्य असे नवे संगीत रचले गेले. त्यासाठी दोन-तीन महिने रिहर्सल्स केल्या व या रचलेल्या नव्या संगीतात तो भाग सादर केला.

भारतीय संगीत परंपरेत सुरुवातीपासूनच संगीतरचना व लेखनाची परंपरा नाही व वाद्यवृंदाच्या सहाय्याने रचलेले रसपरिपोषक संगीत वाजवण्याची पद्धतच आपल्याकडे प्रथमपासूनच नाही. त्यामुळे नाटकाला रसपरिपोषक पार्श्वसंगीत देणारा संगीत-रचनाकार मिळणे जवळजवळ अशक्य मानले तरी चालेल. नाटकाला रस-परिपोषक संगीत देणे म्हणजे पडद्यामागे माईकसमोर व्हायोलिन घासत किंवा सतार खाजवत एखाद्या वादकाला बसविणे असाच समज आपल्याकडे रूढ आहे. असे वादक कित्येकवेळा नाटकाच्या तालमी न पहाता ढोबळपणे जमेल तसे संगीत वाजवत रहातात व ते बहुतेक रसहानीकारकच ठरते. शिवाय, माईकमुळे या संगीताचा आवाज कित्येकवेळा नाटकाच्या प्रगतीस अवरोधकच ठरतो. नाटकाच्या तालमींना हजर राहून प्रसंगानुरूप गरजेप्रमाणे योग्य संगीतरचना करणारे पार्श्वसंगीत रचनाकार मराठी रंगभूमीवर अपवादानेच चमकतात. भास्कर चंदावरकर, जितेंद्र अभिषेकी हे यापैकी काही अपवादात्मक संगीत रचनाकार म्हणता येतील. महाराष्ट्र राज्य नाट्यस्पर्धेत अत्यंत प्रभावी व रसपरिपोषक पार्श्वसंगीताच्या उपयोगाची उदाहरणे क्वचित पहा-वयास मिळतात. उदाहरणार्थ, 'पुत्र' या नाशिकच्या कलाकारांनी अठ्ठ्याहत्तर साली सादर केलेल्या नाटकात निवडक साध्या ध्वनींचा उपयोग अत्यंत परिणामकारकपणे रसपरिपोषासाठी केला होता. रत्नाकर मातकरींच्या 'लोककथा-७८' या नाटकात तर काही डबडी व एखादी झांज रंगमंचावर प्रेक्षकांसमोर वाजवूनच इष्ट परिणाम साधलेला होता.

नाटकातील विविध प्रसंगांच्या गरजेनुसार आवश्यक पार्श्वसंगीत रचणे अवघड तर आहेच पण प्रत्येक प्रयोगाचे वेळी वाद्यवादकांचा ताफा हजर ठेवणे खर्चिकही आहे. तेव्हा, अचूक रसपरिपोषक संगीत योजणारा व रचणारा पार्श्वसंगीत नियोजक उपलब्ध असेल तर पार्श्वसंगीत टेपरेकॉर्डवर रेकॉर्ड करून प्रयोगाचे वेळी वाजविणे हेच हितावह ठरते. टेपरेकॉर्डरमुळे पार्श्वध्वनीची तीव्रता देखील नाट्यप्रयोगाला अवरोधक ठरणार नाही अशा प्रमाणात ठेवता येते.

विविध वाद्यांच्या ध्वनिमुद्रिका तसेच वाद्यवृंदाच्या भारतीय व पाश्चात्य रच-नांच्या ध्वनिमुद्रिका व वातावरणनिर्मितीसाठी आवश्यक असणाऱ्या ध्वनि परिणामांच्या (साऊंड इफेक्टस्च्या) ध्वनिमुद्रिका आता मिळू शकतात. वेगवेगळ्या प्रसंगांना योग्य असे संगीत उपलब्ध ध्वनिमुद्रिकांच्या संग्रहातून निवडून त्यांचे रेकॉर्डिंग

टेपरेकॉर्डवर करून ती टेप पार्श्वध्वनीसाठी जरूर त्या तीव्रतेने वाजवणे आता शक्य झाल्याने पार्श्वसंगीत व पार्श्वध्वनींचा उपयोग आजकाल बराच सुसह्य झाला आहे. ध्वनिमुद्रित संगिताच्या संचयाला मर्यादा असल्याने गरजेबरहुकूम ध्वनिसंयोजन त्यामुळे होऊ शकेलच असे नाही.

वातावरणनिर्मितीसाठी पार्श्वध्वनियोजनेत अनेक प्रकारच्या ध्वनींची जरूर असते. हे सर्व ध्वनी उपलब्ध ध्वनिमुद्रिकेवरून मिळू शकतीलच असे नाही. त्यामुळे नाटकातील प्रसंगाच्या गरजेनुसार पार्श्वध्वनिसंयोजन करण्यासाठी कल्पक ध्वनिसंयोजकाची नेहमीच गरज भासते. काही ध्वनी मूळ ध्वनीवरून प्रत्यक्ष मुद्रित केले तर त्या मुद्रित ध्वनीचा लाउडस्पीकरवरून येणारा आवाज बऱ्याच वेळा मूळ आवाजाइतका अचूक व स्वच्छ वाटत नाही कारण मूळ ध्वनी आपण प्रत्यक्ष ऐकत असताना आपल्या कानाला जी चयनक्षमता (पॉवर ऑफ सिलेक्शन) असते ती सामान्य माइकला नसते. म्हणून, ध्वनिसंयोजकाला स्वतःच्या सृजनशील कल्पनाशक्तीवर (क्रिएटिव्ह इमॅजिनेशन) बऱ्याच वेळा अवलंबून रहावे लागते. व या बाबतीत विविध आवाजांवर वारंवार प्रयोग करीत रहावे लागते. एखादा ध्वनी ध्वनिमुद्रित केला तर त्याचा स्पीकरवरून ऐकावयास मिळणारा आवाज काय परिणाम साधेल हे विविध आवाजांशी वारंवार प्रयोग करून ठरवावे लागते. तेव्हाच, योग्य ध्वनिपरिणाम मिळू शकतो.

उदाहरणार्थ 'क्राइम पॅशन' या नाटकात प्रचंड बॉंबस्फोट आणि त्यानंतर होणाऱ्या पडझडीचा आवाज हवा होता. प्रचंड स्फोटासाठी अनेक प्रकारचे फटाके उडवून त्यांच्या आवाजाचे रेकॉर्डिंग करून पाहिले पण इष्ट परिणाम गवसेना. शेवटी, एका ध्वनिमुद्रिकेवरील पिस्तुलाचा आवाज जास्त स्पीडवर रेकॉर्ड करून त्याच्या निम्म्या स्पीडवर मोठ्याने वाजवला तेव्हा स्फोटाचा परिणामकारक आवाज मिळाला. स्फोटामुळे होणाऱ्या पडझडीच्या आवाजासाठी एका पाटीत दगडविटा आणि माती भरून ती जमिनीवर ओतून होणारा आवाज रेकॉर्ड करून पाहिला पण तो उपयोगी पडला नाही. शेवटी एका खोक्यात अनेक विटांचे तुकडे व माती भरून ते खोके बंद करून वेगवेगळ्या पद्धतींनी हलवत ठेवून त्याचे रेकॉर्डिंग केल्याने योग्य परिणाम मिळाला. विविध पार्श्वध्वनीसाठी अनेक अनुभवसिद्ध उपाय यापुढे दिले आहेत ते कल्पक, सृजनशील ध्वनिसंयोजकाला मार्गदर्शक ठरतील.

पार्श्वध्वनि-परिणामांच्या विविध पद्धती

(क) वाऱ्याचा ध्वनी – मंद पवन, वारा, सुसाट वारा व वादळ असे वाऱ्याच्या ध्वनीचे अनेक प्रकार होऊ शकतात. वर लिहिल्याप्रमाणे अशा आवाजांचे प्रत्यक्ष रेकॉर्डिंग फसवे ठरते. म्हणून, वाऱ्याचे विविध आवाज काढण्यासाठी एक खास यंत्र बनवावे लागते. या यंत्रात लाकडी पट्ट्यांचे बनविलेले एक पीप

आडव्या कण्यावर फिरवावयाची व्यवस्था केलेली असते. या पिपावर एक जाड किंतान अगर ताडपत्री पांघरून त्या ताडपत्रीची एक बाजू यंत्राच्या आधारफळीवर बसवलेली असते व दुसरे टोक मोकळे असते. किंतान पिपावर ताठ रहावे म्हणून त्याचे मोकळे टोक जाड पट्टीवर खिळे ठोकून बसवलेले असते. किंतानावर पाणी मारून पिपाच्या कण्यावर बसविलेले हँडल वर्तुळाकार फिरविले म्हणजे पिपाच्या लाकडी पट्ट्यांचे घर्षण किंतानाशी होऊन जो ध्वनी निघतो तो वाऱ्याच्या ध्वनीसारखाच वाटतो. पिपाच्या फिरण्याच्या गतीत बदल करीत राहिल्यास वेगवेगळ्या वेगाच्या वाऱ्याचे परिणाम मिळू शकतात.

स्टोव्हची पिन् एका दोऱ्यास बांधून ती पिन् गरगर फिरवत राहिले तरीदेखील वाऱ्याचा ध्वनी मिळू शकतो. पिन्ऐवजी लाकडी पट्टीचा उपयोगही करता येतो.

(ख) ढगांचा गडगडाट व वीज कडाडल्याचा आवाज – ८ फूट ते १० फूट लांब व ३ फूट ते ४ फूट रुंद अशा लोखंडाच्या मध्यम जाडीच्या पत्र्याचा विजेचा कडकडाट व ढगांचा गडगडाट यांच्या ध्वनिपरिणामासाठी चांगला उपयोग होतो. या पत्र्याची एक बाजू उंचीवर असलेल्या आधारावर खिळ्याने ठोकून बसवावी व दुसऱ्या बाजूस मधोमध एक लाकडी मूठ बसवावी. मुठीने पत्रा एकदम हालवल्यास कडाडून वीज पडल्याचा आवाज होऊ शकतो. पत्र्याला हळुवार कंपने दिली तर ढगांचा विरत जाणारा आवाज निर्माण होऊ शकतो. गोळाफेकीचा लोखंडी गोळा गडगडत सोडला तरीदेखील ढग गडगडण्याचा आवाज निर्माण होऊ शकतो.

वरील वाऱ्याचा आवाज तसेच ढगांच्या गडगडाटाचा व विजेच्या कडकडाटाचा आवाज ध्वनिक्षेपकाच्या मदतीने जास्त परिणामकारक होऊ शकतो.

(ग) पावसाचा आवाज – पावसाचे थेंब जमिनीवर पडल्यावर होणारा आवाजच जर ध्वनिमुद्रित केला तर त्याचे रिप्रॉडक्शन समाधानकारक वाटत नाही. त्यासाठी एक खास यंत्र बनवावे लागते.

या यंत्रात वाऱ्याच्या आवाजाच्या यंत्रासारखे लाकडी पट्ट्याचे पीप तयार करून त्यावर लोखंडी जाळी मारलेली असते व आत वाळूचे काही मोठे खडे किंवा काही सागरगोटया ठेवलेल्या असतात. वाऱ्याच्या आवाजाच्या यंत्राप्रमाणेच हे सागरगोटया ठेवलेले पीप आडव्या आसाभोवती फिरविले तर होणारा सागरगोटयांचा आवाज रेकॉर्ड केला तर पावसाचा ध्वनिपरिणाम मिळू शकतो.

वाळू चाळण्याच्या चाळणीवर वाळू पडत असताना व चाळणीच्या जाळीवरून ती घसरताना होणारा आवाज मुद्रित करून देखील पावसाच्या आवाजाचा ध्वनी मिळू शकतो.

सुपात थोडे हरभरे घेऊन त्यावर हात फिरवत राहिल्यावर होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण देखील यासाठी उपयोगी पडू शकते.

काचेवर अथवा पत्र्याच्या तुकडयावर तांदुळाचे दाणे मुठीतून सोडत राहिल्यावर होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रणही पावसाचा ध्वनिपरिणाम देऊ शकते.

(घ) **पाण्याचे विविध आवाज :** एका बादलीत थोडे पाणी घेऊन त्यातून हाताची बोटे फिरविल्यावर होणारा आवाज ध्वनिमुद्रित केला तर त्यापासून पाटातून वाहाणाऱ्या पाण्याचा आवाज मिळू शकतो. बोटे जरा जलद फिरविली तर निर्झराच्या प्रवाहाचा आवाज मिळू शकतो. हाताच्या बोटांच्या पाण्यातील अनियमित जलद हालचालीने सागराच्या लाटांचा ध्वनिपरिणाम मिळू शकतो. एक बादली नळाखाली ठेवून त्यात नळाचे पाणी सोडावे व हे पाणी बादलीत पडत असता दुसऱ्या बादलीतील पाणी त्यात जोराने ओतावे म्हणजे होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण समुद्राच्या भरतीच्या लाटांचा ध्वनिपरिणाम निर्माण करू शकते. निर्झराच्या प्रवाहाच्या आवाजासाठी ध्वनिमुद्रित केलेला आवाज निम्म्या स्पीडवर वाजविला तर दलदलीच्या प्रदेशात निर्माण होणाऱ्या बुडबुडयांचा आवाज मिळू शकतो. बेसिनमध्ये नळाचे पाणी वेगाने सोडून होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण पाण्याच्या जोरदार प्रवाहाचा ध्वनिपरिणाम देऊ शकते.

(ङ) **आगीचा आवाज** – आग लागली असता अथवा लाकूड जळत असता होणारा विशिष्ट आवाज ध्वनिक्षेपकाच्या माइकसमोर जिलेटिन कागद चुरगळला तर मिळू शकतो. आगीच्या प्रकाशपरिणामाला (लाइट-इफेक्ट) या ध्वनिपरिणामाची (साउंड-इफेक्ट) जोड मिळाल्यास आगीचा आभास यथार्थ निर्माण होतो.

(च) **घडयाळाच्या ठोक्यांचा आवाज :** पितळी भांडयावर चमचा आपटून होणारा आवाज किंवा निरनिराळया घंटांचे आवाज वेगवेगळया घडयाळाच्या टोल्यांचे आवाज देऊ शकतात. घडयाळाच्या टोल्यांच्या आवाजाची ध्वनिमुद्रिकादेखील बाजारात मिळते.

(छ) **आगगाडीचे आवाज :** आगगाडीच्या निरनिराळया प्रकारच्या इंजिनांच्या शिटया, स्टेशनात येणारी आगगाडी, जाणारी आगगाडी, न थांबता भरधाव जाणारी गाडी, रूळ बदलत असलेली गाडी हे सर्व आवाज व धावत्या गाडीत बसले असताना जाणवणारा गाडीचा आवाज अशाप्रकारचे सर्व ध्वनिपरिणाम असलेल्या ध्वनिमुद्रिका बाजारात मिळतात. पण अशी ध्वनिमुद्रिका मिळू शकली नाही तर स्केटिंगची चाके दगडी फरशीवर फिरवून होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण उपयोगी पडू शकते.

(ज) आगबोटीच्या भोंग्याचा आवाज – फरशीवर टेबल सरकवले असता होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण आगबोटीच्या भोंग्याचा आवाज देऊ शकते.

(झ) पिस्तुल, बंदूक, मशीनगन, तोफ, इ. आवाज – दिपवाळीतील छोट्या फटाकड्यांचे आवाज ध्वनिमुद्रित केल्यास बंदूक किंवा पिस्तुलाचा आवाज मिळतो. आपटबार किंवा उखळीबाराचा आवाज १२ बोअरच्या बंदुकीच्या आवाजासारखा वाटतो. माइकसमोर रबरी फुगा फोडला असता ध्वनिक्षेपकामधून येणारा आवाज पिस्तुलाच्या अगर बंदुकीच्या आवाजाप्रमाणे भासतो. लाकडाच्या आड्या पट्ट्या बसवून तयार केलेल्या दरवाजाच्या अगर खिडकीच्या दारावरून लाकडी हातकाठी फिरविली असता होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण मशीनगनचा ध्वनिपरिणाम देऊ शकते. चहाच्या लाकडी खोक्यावर हाताने बुक्की मारून होणाऱ्या आवाजाचे तोफेच्या आवाजासाठी ध्वनिमुद्रण करता येते. बाँबच्या स्फोटाच्या ध्वनिपरिणामासंबंधी यापूर्वीच माहिती येऊन गेली आहे. लाकडाच्या दोन पट्ट्या एकमेकावर आपटूनदेखील बंदुकीचा आवाज उत्पन्न करता येतो.

(त) रातकिड्याची किरकिर – रातकिड्याच्या आवाजासाठी उपयोगी पडणारे एक खेळणे बहुधा खेडोपाडी जत्रेत मिळते. पुठ्ठ्याच्या बनविलेल्या गोलाकार डबीच्या एका तोंडावर ब्राऊन पेपर ताणून चिकटवावा व त्या कागदातून घोड्याचा केस किंवा नायलॉनचा दोरा ओवून घेऊन तो दिल्या गाठीने एका काडीच्या एका टोकास केलेल्या खाचेभोवती बांधावा. काडीभोवती पुठ्ठ्याची डबी वर्तुळाकार फिरविली असता होणारा आवाज रातकिड्यांच्या आवाजाचा परिणाम देऊ शकतो.

(थ) घोड्याच्या टापांचा आवाज – नारळाच्या करट्या फरशीवर आपटून होणारा आवाज टांग्याच्या घोड्याच्या टापांसारखा वाटतो. भरधाव धावणाऱ्या घोड्याच्या टापांचा आवाज पाहिजे असेल तर टेबलावर किंवा लाकडी फळीवर हाताच्या चार बोटांची नखे एका विशिष्ट क्रमाने आपटून त्याचा होणारा आवाज ध्वनिमुद्रित करावा. ध्वनिमुद्रण चालू असताना माइकपासूनचे अंतर कमी-जास्त केले तर दूर दौडत जाणाऱ्या व दुरून दौडत येणाऱ्या घोड्याच्या टापांचा ध्वनिपरिणाम मिळू शकतो.

(द) सैनिक कवायत करीत असताना – मार्च करत असताना जो त्यांच्या पावलांचा शिस्तबद्ध आवाज होतो त्यासाठी एक उपकरण पुढे दिल्याप्रमाणे तयार करता येते. प्लायवुडच्या एका चौरसाकृती तुकड्याला अनेक लाकडी ठोकळे दोरीच्या सहाय्याने समान अंतरावर बांधावे. व त्यांचा एकत्र 'धप् धप्' असा आवाज फळीवर अथवा फरशीवर मार्चिंगच्या तालात करावा व या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण करावे.

(ध) गंजलेल्या जुनाट दरवाज्याचा आवाज – पूर्वीच्या काळी बैलांच्या

सहाय्याने फिरवावयाच्या उसाच्या रसाचा चरक सावकाश फिरवून होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण प्रचंड दरवाज्याच्या आवाजाचा इफेक्ट देऊ शकते. काचेच्या बाटलीला रबरी बूच बसवून ते वर्तुळाकार फिरविले तर होणारा आवाज देखील या ध्वनि-परिणामासाठी ध्वनिमुद्रित करावा. असा एखादा जुनाट दरवाजा उपलब्ध असेल तर त्याच्याही आवाजाचे ध्वनिमुद्रण चालू शकेल.

(न) एखाद्या खाणीत किंवा अन्यत्र होणारा प्रचंड स्फोट व त्यामुळे होणारा प्रचंड विनाश व पडझड याच्या आवाजासाठी काय योजना करता येते यासंबंधी यापूर्वी थोडी माहिती दिली आहे. त्या पद्धतीप्रमाणे होणाऱ्या आवाजात वेगवेगळे ड्रम्स, तबला, डग्गा, खोकी, माणसांची आरडा ओरड, किंकाळ्या इ. चे आवाज मिसळले तर प्रचंड स्फोट आणि त्यामुळे उडणाऱ्या हाहाःकाराचा ध्वनिपरिणाम मिळू शकतो.

(प) डग्ग्यावर बोटानी प्रहार करून त्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण केले तर त्यापासून नगाऱ्याच्या आवाजाचा ध्वनिपरिणाम मिळू शकतो.

(फ) झाड कुऱ्हाडीने तोडताना कुऱ्हाडीच्या लाकडावर बसणाऱ्या घावांच्या आवाजासाठी देवदारी लाकडी तुकड्यावर स्क्रूड्रायव्हर खुपसताना होणाऱ्या आवाजाचे ध्वनिमुद्रण उपयोगी पडू शकते.

(ब) भूकंपाचे हादरे बसत असताना जमिनीतून जे प्रचंड भयानक आवाज निघतात त्यासाठी चारपाच ट्रॅक्टर एकाच वेळी चालवून त्यांच्या आवाजाचे ध्वनि-मुद्रण करावे.

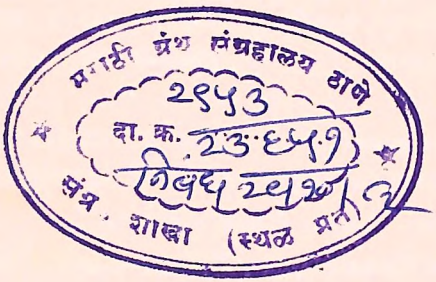
(भ) इलेक्ट्रिक मोटर व व्हॅक्यूम क्लीनर यांचे आवाज जवळजवळ सारखेच येतात. त्या आवाजासाठी जोराने फिरणाऱ्या टेबल फॅनच्या पात्याच्या मार्गात एखादा कागदाचा तुकडा धरून होणारा आवाज ध्वनिमुद्रित केला तर तो उपयोगी पडतो.

दरवाजा बंद करण्याच्या आवाजासाठी त्याच प्रत्यक्ष आवाजाचे ध्वनिमुद्रण चालू शकते. विमान, मोटार व इतर वाहने यांच्या मूळ प्रत्यक्ष आवाजांची ध्वनि-मुद्रणे ज्या त्या साउंड इफेक्टसाठी वापरता येतात व त्या आवाजांच्या ध्वनिमुद्रिका-देखील बाजारात मिळतात.

ध्वनिपरिणामावर कल्पक आयोजक नवे नवे प्रयोग करून नवेनवे उपाय व साधने शोधून काढू शकतो व त्यासाठी टेपरेकॉर्डर व ॲम्प्लिफायर या माध्यमांच्या क्षमतेची व सामर्थ्याची ध्वनि-आयोजकाला चांगली कल्पना असावी लागते. उदाह-णार्थ, एखाद्या संवादाचे रेकॉर्डिंग दुप्पट वेगाने वाजविले तर लहानलहान बाहुल्या बोलल्याप्रमाणे वाटते. ॲम्प्लिफायरच्या माईकशेजारी तोंड नेऊन जर शीळ वाजविली तर शिळेचा आवाज आणि तोंडावाटे येणाऱ्या हवेचा आघात माईकवर होत राहिल्या-

वर होणारा आवाज या दोहोंचा एकत्रित आवाज जो ऑम्प्लिफायरच्या स्पीकरवरून ऐकू येती तो हुबेहुब जेट विमानाच्या आवाजासारखा वाटतो. ॲरंगाबादचे प्रा. लक्ष्मण देशपांडे यांच्या 'वऱ्हाड निघालं लंडनला' या एकपात्री प्रयोगात या आवाजावर कडकडून टाळी घेतात हे वाचकांनी अनुभविले असेलच.

* * *



संदर्भ-सूची

1) The Living Stage – Kenneth Macgowan-William Melnitz.

2) Directing the Play – Tobycole & Helen Kvich Chinoy.

3) Directors on Direction – " " "

4) Training for the Stage – Dorothy Birch.

5) History of the Theatre – Oscar G. Brockett.

6) Play Production Methods & Practice – Moris Fishman.

7) The Art of Play Productien – John Dolmon Jr.

8) Scenery Design for the Amateur Stage –
– Willard J. Friederich
– John H. Fraser.

9) Scene Design and Stage Lighting –
– W. Oren Parker.
– Harvey K. Smith.

10) Towards a Poor Theatre – Jerzy Grotowski.

11) The Theatre in Germany – Hanns Braun.

12) The Actor in Training – Fishman.

13) Orientation to the Theatre – T. W. Halten.

14) My life in Art – Konstantin Stanislavsky.

15) The Actor Prepares – " "

16) Building the Character – " "

17) World Drama – Allardyce Nicoll.

18) The Art of the Actor – C. Coquelin.

19) The Play Produced – John Ferland.

20) The Theeatre of Bertolt Brecht –
– Edwin White, John Willett.

21) Play Production – Henning Nelms.
22) Discovering a Play – Eric Bentley.
23) On the Art of the Theatre – Gordon Craig.
24) Rehearsing a Play – Granvill Barker.
25) The Producer's Job – Tyrone Gauthrie.
26) The Producer in the Theatre – T. Kommisorjevsky.
27) Stage Planning and equipment – P. Corry.
28) A Handbook of Sound Effects – Frank Napier.
29) संस्कृत नाटयसृष्टी – प्रा. गो. के. भट.
30) ' रंगतंत्र ' – (गुजराती) प्रा. यशवंत केळकर.
31) नाटयनिर्माण – (") प्रा. मार्कण्ड भट्ट.
32) लोकनाटयाची परंपरा – वि. कृ. जोशी.

शब्द-सूची

आवरण — Mask
आखुड वळण — Short Turn
आंतरिक — Inner
आंतरमंच — Inner Stage
आंतरवक्र — Concave
आडवी रेषा — Horizontal Line
उदासीन — Neutral
उद्योग — Activity
उद्‌गामी मंच — Elevator Stage
उद्‌गामी नकाशा — Elevation
उत्स्फूर्त अभिनय — Improvisation
उद्देश — Objective
उत्सर्जन — Radiation
उपसंहिता — Subtext
उभार — Highlight
एकम् — Unit
एकम् दृश्यबंध — Unit Set
एकाग्र करणे — Concentrate
एकाग्रता — Concentration
एकता — Unity
कट आउट — Cut Out
कट्टा — Platform
कलशगगनिका — Dome Horizon
कला-दिग्दर्शक — Art Director
कलाधर्मी रंगभूमी — Art Theatre
कल्पनाशक्ती — Imagination
कक्षदृश्य — Box Set
कक्ष-दृश्यबंध — Box Set, Chamber Set
कर्मशाला — Workshop
कारखाना — "
कर्षिका — Draw Curtain
कळफलक — Switch Board
कळ — Switch
कसरत — Exercise
कार्यकारी दीप — Working Light
कार्यव्यापार — Business
कृष्णदीप — Black Light
कृती — Action, Act
कृत्य — Action, Act
किरणपुंज — Beam
किरणपुंजकोन — Beam Angle
कुतूहल — Suspense
कोलाहल — Noise
खुले नाट्यगृह — Open Air Theatre
खुला मंच — Open Air Stage
खुले वळण — Open Turn
गगनिका — Cyclorama
गगनिका-पट — Cyclorama Cloth
गगनिका-दीप — Cyclorama light
गोल — Sphere
गौण — Secondary
गडद — Dark, Deep
चयनशील दर्शनीयता — Selective

Visibility
चयनशील प्रकाश — Selective Light
चित्ररूप रचना — Pictoral Composition
चोरदरवाजा — Trap
चोकमंदक — Choke Dimmer
छप्पर — Ceiling
छाया — Shadow
छायान्यास — Silhouette
छायाप्रकाश — Chiara Scuro
छेद — Sectional View, Cross-Section
जाळी — Gause, Net
ज्वालाचूर्ण — Flash Powder
जागृत मन — Conscious Mind
'जर' — 'If'
जादूमय 'जर' — Magic 'If'
जिलेटिन् — Giletine
जाणीव — Sense, Feeling
झालर — Border, Fly
झालरपट्टी — Border Batten, Fly Batten
टेकू — Brace
टोप — Wig
ढाळ — Rake, Slope, Ramp
तंत्र — Technique
तांत्रिक तालीम — Technical Rehearsal
तणाव, ताण — Tension
तीक्ष्णकोन पुंजदीप — Sharp Edge Spot
तीव्रता — Intensity, Volume (Sound)
तैलरंग — Grease Paint
त्रिपरिमित परिणाम — Plastic Effect
त्रिपरिमिती रंगभूषा — Plastic Make-up
त्रिपार्श्व दृश्यबंध — Prism Set
दृश्यबंध — Set
दृश्य — Scene
दृश्यांतर — Scene Shifting
दृश्यविलास — Spectacle
दृश्यवस्तू, देखावा वस्तू — Visual Prop.
दिग्दर्शक — Director
दीर्घ कोन — Wide Angle
दीप — Light
दीपनियंत्रण — Remote Control
दृश्य वस्तू — Scene Property
दृष्टिभ्रम — Optical Illusion
द्वारफलक — Door Flat
द्विमुख दृश्यबंध — Reversible Set
धार्मिक नाटक — Religious Play
ध्वनिक्षेपक — Loud Speaker, Mike
धुवट — Off White
ध्यान — Attention
ध्वनिवस्तू — Sound Propety
ध्वनिमुद्रक — Recorder
ध्वनिमुद्रिका — Record
ध्वनिफीत — Sound Tape
नकाशा — Plan, Layout.
नवशास्त्रीय — Neoclassic.
नाट्यवस्तू — Stage Property.
नाटकीय — Theatrical.
नाटकीयता — Theatricality.
नाटकीयवाद — Theatricalism.
नाट्यगृह — Theatre.
निसर्गवाद — Naturalism.

नियंत्रणकक्ष — Control Room.
निर्माता — Producer.
नेपथ्य — Back Stage.
नेपथ्यकर्मी — Backstage Worker.
नेपथ्यसूचनाफलक — Call Board.
पट्टी — Batten.
परिणाम — Effect.
परिमाण — Proportion.
पडदा — Curtain.
पडदाझालर — Curtain Border.
पडदादृश्यबंध — Gurtain Set.
पडदासंकेत — Curtain Cue.
परवलय — Barabola.
परावर्तक — Reflector.
परावर्तन — Reflection.
पर्णझालर — Foliage Fly.
पार्श्वकर्मी — Backstage Worker.
पाट — Platform.
पात्र — Character.
पाददीप — Floats, Foot Light.
पाद पुंजदीप — Float Spot, Foot Spot.
पार्श्व — Wing.
पार्श्व अवकाश —
पार्श्वदृश्य — Back ground Scene.
पार्श्वपट — Side Cloth.
पार्श्वपडदा — Side Curtain.
पार्श्वपूरदीप — Wing Flood.
पार्श्वफलक — Side Wing, Wing Flat.
पींप — Drum.
पुंज — Beam.
पुंजकोन — Beam Angle.
पुंजदीप — Spot light.
पूर्वाभ्यास — Rehearsal.
पुनर्निर्माण — Renaissance.
प्रभाववाद — Impressionism.
प्रतिभा — Imagination.
प्रकट एकान्तवृत्ती — Public Solitude.
प्रक्षेपण — Projection.
प्रेरकशक्ती — Motive Force.
प्रकाशपरिणाम — Light Effect.
प्रकाशक्षेत्र — Lighting Area.
प्रकाशतीव्रता — Light Intensity.
प्रकाश-दृश्यबंध — Light Set.
प्रकाश-नियंत्रक — Lighting Man.
प्रकाश-नियंत्रण — Light Control.
प्रकाश-नियंत्रण-कक्ष — Light Cantrol Cabin
प्रकाश-नियंत्रण-फलक — Light Control Board.
प्रकाश-पूर्वाभ्यास — Light Rehearsal.
प्रकाशयोजना — Lighting Play.
प्रकाश-व्यवस्था — Lighting.
प्रकृतिवाद — Naturalism.
प्रकृतिवादी अभिनय — Naturalistic Acting.
प्रक्षेपक — Projector.
प्रतिसत्याभासी — Nonillusionistic.
प्रतिवास्तववादी — Nonrealistic.
प्रवेश — Entry.
प्रवेशद्वार — Entrance.
प्रवेशसंकेत — Entry Cue.
प्रस्थान — Exit.
प्रस्थानद्वार — Exit Door.
प्रस्थानसंकेत — Exit Cue.

प्रतिध्वनी — Echo.
प्रतिभार — Counter Weight.
प्रस्तुती — Presentation.
प्रवर्धक — Amplifier.
प्राथमिक — Primary.
पृथक्करण — Dispersion.
पृष्ठपट — Back Drop.
फिरता मंच — Revolving Stage.
फलक – Flat Board.
फ्रेमी मंच Picture Frame Stage.
फ्रेस्नेल भिंग Fresnel Lens.
फ्रेस्नेल पुंजदीप — Fresnel Spot.
बहुस्थळी दृश्यबंध — Multiple Set.
बाह्यदृश्य — Exterior Set.
बंद वळण — Close Turn.
बाह्य — External, Exterior.
भाव-भावना — Emotion.
भावधर्मी — Presentational.
भूमिका — Role.
भूमिनकाशा – Ground Plan.
भुयार — Celler.
मंचअभ्यास — Stage Rehearsal.
मंचकर्मी — Stage Hand.
मंचकसबी — Stage Technician.
मंचपूरदीप — Stage Flood.
मंचप्रकाश — Stage Lighting.
मंचमुख — Front, Front of the House (F. O. H.)
मंचवस्तू — Stage Property.
मंचवस्तु आराखडा (नकाशा) — Prperty Layout.
मंचसज्जा — Stage Decor.
मंचाभिनंदन — Curtain Call.
मंचउजवी — Stage Right.
मंचडावी — Stage Left.
मंचचादर — Stage Cloth.
मंचचित्र — Stage Picture.
मंचवस्तू — Stage Property.
मंचव्यवस्थापक — Stage Manager.
मंचिका — Rostrum.
मंदक — Dimmer.
मंद करणे — To Dim.
मंदक फलक — Dimmer Board.
मंदन — Dimming, Fade.
मात्रा — Beat.
मुक्ताकाश नाट्यगृह — Open Air Theatre.
मुखवटा — Mask.
मृदुकोण पुंजदीप — Soft Edge Spot.
मेघझालर — Cloud Border.
मेघयंत्र — Cloud Machine.
मौन — Pause.
यथार्थता — Perspective.
यवनिका — Act Curtain, Drop.
यानमंच — Wagon Stage.
रचना — Composition.
रणकार — Resonance.
रंगीत तालीम — Grand Rehearsal.
रंगकर्मी — Stage Crew.
रंगमंच — Stage, Theatre.
रंगतंत्र — Stage Craft.
रंगव्यापार — Stage Business.
रंगसज्जा — Stage Decor.
रंगझालर — Proscenium Border.
रंगतोरण — Proscenium Arch.
रंगद्वार — proscenium.
रंगद्वार-झालर — Teaser.
रंगद्वार-फलक — Tormentor.

रंगद्वारमुख—Proscenium Opening.
रंगपल्लव — Apron Stage, Apron.
रंगपीठ — Down Stage.
रंगशीर्ष —Up Stage.
रंगभूषाकार — Make-up Man.
रंगमंच-भूगोल — Stage Geography.
रंगशिल्प, रंगस्थापत्य — Theatre Architecture.
रंगद्रव्य — Pigment.
राखी — Grey.
रीती — Style.
रीतिवाद — Stylism.
रीतिवादी — Stylised.
रीतिबद्धता — Stylisation.
रूप — Form.
रूपवाद — Formalism.
रूपबद्ध दृश्यबंध – Formal Set.
रूपबद्ध मंच — Formal Stage.
रूपांतर — Adaptation.
लघुतम पुंजदीप — Dinky Spot.
लघु पुंजदीप — Baby Spot.
लंबगोल — Elipsoid.
लंब — Vertical.
लंबगोलाकार — Elipsoidal.
लंबदृष्टिरेषा — Vertical Sight line.
लांब वळण — Long Turn.
लोहमंडप — Grid Iron.
वक्रीभवन — Refraction.
वर्ण — Colour, Hue.
वर्णपरिवर्तन — Colour Change.
वर्णचक्र — Colour Wheel.
वर्णमाध्यम — Colour Medium.
वस्तू — Plot.
वस्तुधर्मी — Repsesentational.
वाद्यवृंद — Orchestra.
वाद्यस्थळ — Orchestra pit.
वातावरण — Environment.
वास्तविक — Truthful.
वास्तववाद — Realism.
विकृती — Distartion.
विद्युतदाब — Voltage.
विद्युत्प्रवाह — Electric Current.
विसरक — Diffuser.
विसरण — Diffusion.
विभाग — Unit.
विराम — Pause.
विरोधाभास — Contrast.
विश्वास — Belief.
विचारसंहिता — Scilent Script
विविधता — Variety.
वीजमार्ग — Electric Circuit.
वेशप्रधान नाटक — Costume Play.
वेशभूषा — Costume.
वेशभूषाआयोजक — Costume Designer.
वेशभूषाआयोजन—Costume Design-
वेशरूपरेषा — Costume Plot.
शारीरिक — Physical.
शीर्षप्रकाश — Top Lighting.
शैली — Style.
शोभाझालर — Grand Drapery.
श्रेणीजोडणी — Series Connection.
सर्जन, सृजन — Creation.
सर्जनशील, सृजनशील — Creation.
स्वर — Pitch.
सत्ययुक्त — Truthful
स्वस्थता — Relaxation.
सजीव घटक — Organic part.

स्वरभेद — Intonation.
समर्थन — Justification.
स्मृती — Memory
सख्यसंबंध — Communion
सर्जन (सृजन) शील आंतःस्थिती — Creative Inner State
साधनसामुग्री — Apparatus
सज्जा — Balcouy, Gallery
समतोल — Balance.
स्तर — Level.
समांतर — Horizontal.
समूहन — Grouping.
सरकता मंच — Sliding Stage.
सरकता दृश्यबंध — Sliding Set,
सरळ वास्तववाद — Simplified Realism.
सत्याभास — Illusion.
सत्याभासी — Illusionistic.
संकटद्वार — Emergency Door
संकेत — Cue.
संकेतदीप — Cue Light.
संकेतसूची — Cue Sheet.
सुसंगती, संगती — Harmony.
संचालक — Conductor.
समतोल — Equilibrium.
श्रद्धा — Belief.
शोषण — Absorbtion.
हस्तवस्तू — Hand Property
हौशी — Amateur.

* * *

REFBK-0023651

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
दा. क. 2943
दि. 23.6.97
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

आमची अगदी नवी प्रकाशने

एकाकिनी
कुमुदिनी रांगणेकर

डार्क रूम
गुड् बाय बॉम्बे
उद्धव ज. शेळके

विनोद : एक व्याख्यान
डॉ. अ. वा. वर्टी

तलफ
उधान
नयना आचार्य

अभिनय सम्राट
पद्माकर गोवईकर

केतकी बन
राम बिचलकर

प्रतिमा
रा. ग. जाधव

शिवगान
श्री. दि. इनामदार

जीवन नि विज्ञान
डॉ. चि. श्री. कर्वे

परिमल प्रकाशन
खडकेश्वर, औरंगाबाद