

# मराठी नाट्यसंगीत – स्वरूप आणि समीक्षा

डॉ. विजया टिळक



## मराठी नाट्यसंगीत- स्वरूप आणि समीक्षा

हे नाट्यसंगीतावरील अभ्यासाचे पुस्तक ई साहित्य प्रतिष्ठानच्या वाचकांना ई स्वरूपात विनामूल्य उपलब्ध करून दिल्याबद्दल ई साहित्य प्रतिष्ठान लेखिका डॉ. विजया टिळक यांचे आभारी आहे.

या पुस्तकाचे ई प्रकाशन व विनामूल्य वितरण करण्यास परवानगी दिल्याबद्दल आम्ही या पुस्तकाचे प्रकाशक व्यास क्रिएशन्स चे श्री. नीलेश गायकवाड यांचे आभारी आहोत.

या पुस्तकावरील आपले अभिप्राय डॉ. विजया टिळक यांना 9323936250 या क्रमांकावर कळवावे.

धन्यवाद

सुनील सामंत

टीम ई साहित्य

[esahity@gmail.com](mailto:esahity@gmail.com)

[www.esahity.com](http://www.esahity.com)

Whatsapp: 99877 37237



ई प्रकाशन तिथी- पंधरा जून दोनहजार चौवीस

# मराठी नाट्यसंगीत – स्वरूप आणि समीक्षा

डॉ. विजया टिळक



व्यास क्रिश्णस्

## मराठी नाट्यसंगीत-स्वरूप आणि समीक्षा

© डॉ. विजया टिळक

कल्पना सहनिवास

१/७, १/८, सहयोग मंदिर पथ,

नौपाडा, ठाणे प. ४००६०२

भ्रमणध्वनी : ९३२३९३६२५०

● प्रकाशक :

नीलेश गायकवाड

व्यास क्रिएशन्स

डी-४, सामंत ब्लॉक्स,

श्रीघंटाळीमंदिर पथ, नौपाडा,

ठाणे (प.) ४०० ६०२.

दू.क्र.२५४४ ७०३८

● मुखपृष्ठ व सजावट :

सुधीर मुणगेकर

● प्रथम आवृत्ती :

१९९९

● द्वितीय आवृत्ती :

२ जून २०१९

● मुद्रक :

आर्यादुर्गा एन्टरप्रायजेस,

डोंबिवली.

मो. ९८३३५०९१७७

● मूल्य : रु. २७५/-

## मनोगत

‘मराठी नाट्यसंगीताची वैशिष्ट्ये’ या विषयावर अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेने १९८० साली आयोजित केलेल्या निबंधस्पर्धेत मला पारितोषिक मिळाले नि त्या विषयावर अधिक सूक्ष्मपणे विचार झाला पाहिजे व तो आपण केला पाहिजे असे मला मनःपूर्वक वाटले. त्यातून प्रथम प्रबंधाची आणि आता पुस्तकाची सिद्धता झाली आहे.

या प्रवासात कै. प्रा. म. वि. फाटक यांनी प्रारंभी प्रोत्साहन दिले. डॉ. ग. ह. तारळेकर यांनी अत्यंत आपुलकीने यासंबंधी विचार विनिमय केला. माझे संगीतातील गुरू पं. अ. के. अभ्यंकर यांनी वेळोवेळी अभ्यासविषयक विचारणा केली व पं. वायू. टी. वैद्य यांनीही जाणकारीने रस घेतला.

डॉ. प्रभा अत्रे यांच्यासारख्या समर्थ मार्गदर्शक मला लाभल्या. त्यांच्या प्रोत्साहनाने माझे काम गतीने होत गेते.

माझ्या घरातील मंडळींनी माझ्या या ध्यासाच्या विषयात माझी चाललेली धडपड लक्षात घेतली. पुष्कळ वेळा माझे विचार ऐकून घेतले क्वचित प्रसंगी माझ्या विचारांचा प्रतिवादही केला. परंतु त्यामागील मी घेतलेले काम पूर्ण व्हावे ही सदिच्छा नेहमीच मला उत्तेजित करित असे.

श्री. भालचंद्र पेंढारकर यांनी पुस्तकाला अनुरूप प्रस्तावना देण्याचे मान्य केले. तसेच डॉ. अनंत देशमुख यांनी प्रबंधाला पुस्तकरूप देतेवेळी अत्यंत मौलिक सूचना करून जे सहकार्य केले त्याबद्दल त्यांच्या ऋणातच मी राहू इच्छिते.

बापू टिळक हे त्रिदल प्रकाशनचे कर्तेधर्ते. ते हयात असतानाच प्रस्तुत प्रकाशनाची जबाबदारी त्यांनी स्वीकारली होती. त्यानंतर स्नेहल टिळक यांनी ती आपल्याकडे घेतली आणि प्रस्तुत पुस्तक आता रसिकांपुढे येत आहे. त्यात फडके बंधूंच्या सौजन्यपूर्ण सहकार्याने पुस्तकाला सुबक रूप प्राप्त झाले आहे.

मी सर्वांची कृतज्ञ आहे.

—डॉ. विजया टिळक

भ्रमणध्वनी : ९३२३९३६२५०

## द्वितीय आवृत्तीच्या निमित्ताने

प्रथम आवृत्ती १९९९ मध्ये प्रकाशित झाल्यानंतर वीस वर्षांनी ही दुसरी आवृत्ती प्रकाशित होत आहे, याचे समाधान आहे.

पहिल्या आवृत्तीच्या सर्व प्रती संपल्यामुळे, हवे असल्यास पुस्तक झेरॉक्स करून घेण्याव्यतिरिक्त दुसरा पर्यायच नव्हता.

माझ्या भगिनीवत् मैत्रीण स्वामिनी गीतानंद यांना ई-बुकच्या जमान्यात माझे हे पुस्तक झेरॉक्स करून घेणे पटेचना. स्वतः सगळी पृष्ठे टाईप करून देण्याची त्यांची तयारी आणि याचे ई-बुक व्हावे म्हणून त्यांनी मनःपूर्वक लावलेला रेटा, यामुळे ई-बुक करण्यासाठी काय करावे लागते याचा शोध घेणे सुरू झाले आणि व्यास क्रिएशन्स्चे श्री. नीलेश गायकवाड भेटले आणि 'आंधळा मागतो एक आणि देव देतो दोन डोळे' तशी अवस्था झाली. ई-बुक करण्यासाठी आधी पुस्तक प्रकाशित करू आणि नंतर ई-बुक होईलच असं त्यांनी सांगून आनंदाने आणि आत्मीयतेने याबाबतच्या आर्थिक, वितरण इ. सर्व जबाबदाऱ्या स्वीकारल्या आणि त्या पारही पाडल्या. त्यांच्या ऋणातच राहणे मला आवडेल. त्यांचे सौजन्यपूर्ण सहकार्य देणारे सहकारी प्रतिष्ठा सोनटक्के, सुधीर मुणगेकर आणि संपूर्ण टीमची मी कृतज्ञ आहे.

– डॉ. विजया टिळक

भ्रमणध्वनी : ९३२३९३६२५०

## प्रस्तावना

३१ ऑक्टोबर १८८० या दिवशी बळवंत पांडुरंग किल्लोस्कर यांनी पुण्यात 'अभिजात शाकुंतल'चा प्रयोग केला आणि 'मराठी संगीतनाटका'ची 'अभिनव टूम' मराठी समाजाला दिली. त्याला लोकमान्य टिळकांसारख्या तत्कालीन श्रेष्ठ राजकारणी पुरुषाची मान्यता लाभली. मोरोबा वाघुलीकर, भाऊराव कोल्हटकर, बालगंधर्व, गोविंदराव टेंबे, कृष्णराव फुलंब्रीकर यांच्यासारख्या महान शास्त्रीय संगीततज्ज्ञांनी त्याला लोकमानसात रुजवण्यात, लोकप्रिय करण्यात असाधारण प्रयत्न केले. किल्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, गडकरी व खाडिलकर या नाटककारांनी संगीत नाटके लिहिली आणि ती रंगभूमीवर आणणाऱ्या 'किल्लोस्कर', 'गंधर्व', 'महाराष्ट्र' अशा नामवंत नाटकमंडळ्या निर्माण झाल्या. परंतु या जवळजवळ ३०-३५ वर्षांच्या काळात रसिकांच्या मानसमंदिरात कुणाचे नाव कायमचे कोरले गेले असेल तर ते बालगंधर्वांचे होय. मराठी संगीत नाटकांच्या या सुवर्णमयी कालखंडाला 'गंधर्व युग' असे सार्थपणे म्हटले जाते. पुढे संगीत नाटकच नव्हे तर एकूण नाटक हा कलाप्रकार अस्तंगत होण्याची वेळ आली आणि कालांतराने १९६० च्या सुमारास विद्याधर गोखले, पुरुषोत्तम दारव्हेकर वगैरे मंडळींनी संगीत नाटकांची खंडित झालेली परंपरा पुन्हा जोमाने सुरू केली. यावेळी राम मराठे, प्रसाद सावकार, वसंतराव देशपांडे, भालचंद्र पेंढारकर, रामदास कामत, शिलेदार कुटुंबीय इत्यादी आणि मुख्यत्वे जितेंद्र अभिषेकी यांचे योगदान महत्त्वाचे-मोलाचे राहिले. या साऱ्यांच्या अथक परिश्रमातून 'संगीत नाटक' हा कलाप्रकार सिद्ध होत गेला. इतकेच नव्हे तर त्यातील पदे स्वतंत्रपणे व मैफलींचा एक भाग म्हणून गायली जाऊ लागली. इतकी उदंड लोकमान्यता व रसिकाश्रय या प्रकाराला लाभला.

मराठी नाटक-रंगभूमीचा आस्थेवाईकपणे अभ्यास करणाऱ्या अभ्यासकांनी, नाट्यविमर्शकांनी मात्र 'नाट्यसंगीत' या प्रकारासंबंधी पद्धतशीर विचार केला आहे असे मात्र दिसत नाही. महाराष्ट्रात 'शास्त्रीय संगीत' या प्रकाराची एक समृद्ध परंपरा दिसते. वेगवेगळ्या नामवंत खाँ साहेबांनी व गवय्यांनी हे कलादालन समृद्ध केले आहे आणि त्याबद्दल चिकित्सक विश्लेषण करणाऱ्या समीक्षकांचाही एक स्वतंत्र वर्ग दिसून येतो. शास्त्रीयसंगीत कलावंत वा या संगीताचे मातब्बर समीक्षक 'नाट्यसंगीत' या प्रकाराला स्वीकारायला मान्यता द्यायला तयार नसतात.

मुळात नाटक हा संमिश्र कला प्रकार असल्याने आणि त्याची सारी महती प्रयोग सादरीकरणात व प्रेक्षकांच्या आस्वादानात असल्याने वेगवेगळ्या काळातील नाटककारांनी, तालीम मास्तरांनी, (संगीत), दिग्दर्शकांनी त्यांना जे जे योग्य वाटले त्याचा त्याचा स्वीकार केला आहे. नाट्यसंगीताची मुळातील चौकट शास्त्रीय संगीताची असते हे निर्विवाद सत्य आहे, पण ही चौकट जशीच्या तशी तिथे स्वीकारलेली नसते. म्हणजे केवळ ख्याल आणि चिजांचे तेथे साम्राज्य नसते, तसे असते तर नाट्यसंगीत आणि शास्त्रीय संगीताची मैफल यात काहीच अंतर राहिले नसते. मैफल ही स्वतः सिद्ध असते. तिचे गायक आणि रसिक श्रोते यांच्यात त्याच्या शास्त्रीय संगीत कलाविष्काराने धुंद झालेले, भारावलेले वातावरण असे अनुभवविश्व असते. उलट नाट्यसंगीत म्हणजे रंगमंचावर आकाराला येणाऱ्या एका मानवी जीवन चित्रातील विशिष्ट क्षणप्रसंगाचे, त्या पात्रांच्या मानसदर्शनासाठी भावसंपृक्त काव्य संगीताश्रयाने रसपूर्णरीतीने सादर होत असते. तेव्हा त्याची नाटकातील जागा निश्चितच मर्यादित स्वरूपाची असणे आणि भिन्न अभिरुचीच्या प्रेक्षकांचे मनोविनोदन करणे हे त्याचे आद्यकर्तव्य असल्याने भिन्न संगीत प्रकारांना तेथे अनन्य स्थान असते. संगीताची ही विविधरूपे वेगवेगळ्या प्रकारची व वेगवेगळ्या संगीत घराण्यातील व प्रदेशातील असू शकतील. नाटककार वा संगीतकार ही कुठूनही उचलून आणून, त्याला आपल्या प्रतिभेने इच्छित रूप-आकार देऊन सादर करू शकतो. मराठी रंगकर्मींच्या या अशा 'उचल्या' किंवा 'सारग्राही'वृत्तीचा सुप्रसिद्ध नाट्यसमीक्षक के. नारायण काळे यांनी 'उच्छक वृत्ती (eclectic) असा उल्लेख केला आहे. तेव्हा नाट्यसंगीत या प्रकाराचे स्वरूप वरवर वाटते तितके सोपे नाही. त्याचे यथार्थ आकलन करून घेऊन चिकित्सक पद्धतीने तात्त्विक मांडणी करणारे लेखन क्वचितच आढळते. परिणामतः मराठी 'नाट्यसंगीत' विषयक गांभीर्याने व पद्धतशीररीत्या अभ्यास होण्याची गरज होती. ती डॉ. विजया टिळक यांच्या 'मराठी नाट्यसंगीतः स्वरूप आणि समीक्षा' या प्रबंधाने भागवली गेली आहे असे म्हणता येते.

डॉ. विजया टिळक यांनी या विषयावर १९९१ साली श्रीमती नाथीबाई दामोदर ठाकरसी महिला विद्यापीठाला डॉ. प्रभा अत्रे यांच्या मार्गदर्शनाखाली प्रबंध सादर केला होता व आता त्याचे संपादित - संस्कारित रूप ग्रंथ स्वरूपात अभ्यासकांच्या पुढे येत आहे. डॉ. टिळक यांनी शास्त्रीय संगीतात जशी गती कमावली आहे तशीच मराठी साहित्यातही. मराठी साहित्य हा विषय त्या दीर्घकाळ महाविद्यालयात शिकवीत आलेल्या आहेत. त्यामुळे 'शास्त्रीय संगीत' या प्रकाराचे एका बाजूला त्यांना पूर्ण भान आहे नि मराठी नाटक व रंगभूमीच्या स्थित्यंतरात 'संगीत नाटके



व नाट्यसंगीत' यांचे योगदानही त्यांनी डोळसपणे न्याहाळले आहे. यामुळे या दोन्ही प्रकारातील एका जाणत्या अभ्यासकाची ही निरीक्षणे-निष्कर्ष समजायला हरकत नाही. यापूर्वी डॉ. वासंती रानडे यांनी 'नाट्य संगीताची स्थित्यंतरे' या शीर्षकाचा प्रबंध सिद्ध केल्याचे दिसते. तेथे १८८० ते १९८० मधील नाटकातील संगीत कसकसे बदलत गेले याबाबतचे परिपूर्ण संकलन करण्यात आले आहे. मात्र 'नाट्यसंगीत' या कलाप्रकारासंबंधी तात्त्विक विचार व त्याचे अस्सल, पृथगात्म रूप स्पष्ट झालेले नव्हते ते डॉ. टिळक यांच्या प्रबंधात करण्यात आले आहे.

डॉ. टिळक यांनी या ग्रंथाच्या पहिल्या प्रकरणात आपल्या संस्कृतीतील साहित्य, संगीत, नाटकादि ललित कलांचे व त्यातही विशेषतः संगीत नाटकाचे स्थान, त्यांची संस्कारक्षमता, त्यांची साधने व भिन्नसंगीत प्रकारांच्या मिश्रणातून सिद्ध होणाऱ्या विविध रूपांसंबंधी विचार केलेला असून तेथे पूर्वसूरींच्या विचारांचा खंडन मंडनात्मकरित्या परामर्श घेण्यात आलेला आहे.

'नाट्यसंगीत' या कलाप्रकाराचे महत्त्व, त्याची निर्मिती, रसिक व कलावंत संवाद व तद्विषयक समीक्षेचे स्वरूप याबाबतचा तर्कशुद्ध उहापोह दुसऱ्या प्रकरणात करण्यात आला आहे.

प्रस्तुत ग्रंथाचे तिसरे प्रकरण हा लेखिकेच्या या विषयाच्या चिंतनांचा गाभा म्हणता येईल. यात नाट्य, काव्य आणि संगीत यांच्या आंतरिक संबंधातून जन्माला येणारे नाट्यसंगीत हा पृथगात्म कलाप्रकार मानला पाहिजे असे अतिशय स्पष्टपणे नोंदविले गेले आहे. नाट्यसंगीत आणि इतर संगीतप्रकार व काव्यप्रकार यांतील भेदासंबंधी लेखिकेने काटेकोरपणे लेखन केले आहे आणि आपल्या सिद्धांताला (Thesis) बळकटी प्राप्त करून दिली आहे.

१८८० ते १९८० या कालखंडातील संगीत नाटकांच्या स्थित्यंतराचा आलेख चौथ्या प्रकरणात काढण्यात आला असून तेथे 'लेकुरे उदंड झाली', 'घाशिराम कोतवाल' या नाटकातील संगीताचे स्वरूप 'नाट्यसंगीत' प्रकारापेक्षा वेगळे असल्याने अशा आढाव्यामध्ये इतर अभ्यासक या नाटकांची नोंद करतात, तेव्हा ती चुकीची कशी ठरते ते दाखवून दिले आहे. संगीत नाटकाची आजची स्थिती, त्याविषयीच्या नाटक व रंगभूमीशी या वा त्या कारणाने निगडित असलेल्या जाणकारांच्या प्रतिक्रिया, त्यातील त्यांची संदिग्धता वा धूसर मते यासंबंधीचे डॉ. टिळक यांचे परखड अभिप्राय पाचव्या प्रकरणात व्यक्त झाले आहेत.

समारोपादाखल सिद्ध केलेल्या प्रकरणात या स्वीकृत विषयासंबंधीचे डॉ. टिळक यांचे निष्कर्ष सोदाहरण व सविस्तर नोंदविण्यात आले आहेत. त्यामुळे सदर विषयासंबंधीचा त्यांचा अभ्यास व व्यासंग जाणवल्याखेरीज राहत नाही.

प्रस्तुत ग्रंथात आजच्या आघाडीच्या नाट्यसंगीत गायकांच्या मुलाखती घेऊन परिशिष्ट-१ मध्ये एकत्रित करण्यात आल्या असल्याने त्या त्या कलावंताची या कलाप्रकाराकडे पाहण्याची भूमिका येथेच पाहायला मिळते. त्यामुळे डॉ. टिळक यांच्या मतांशी तो तो कलावंत कितपत सहमत होऊ शकतो ते कळते किंवा पारंपारिक पद्धतीने विचार करणाऱ्या या संगीत-कलावंतापेक्षा डॉ. टिळक कुठे वेगळे सांगतात व हा विचार पुढे नेतात ते पाहता येते. परिशिष्ट-२ मध्ये काही नाट्यसंगीत रूपांचे नमुने न्याहाळून वाचकांना विचारप्रवृत्त करण्याचा लेखिकेचा इरादा दिसतो

‘वेध : संगीत नाटक आणि नाट्यसंगीत’ या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत नाट्यसंगीतविषयक मर्मग्राही समीक्षा अनुपलब्ध असल्याबद्दलची खंत डॉ. संगोराम यांनी पुढील शब्दांत व्यक्त केली आहे. ‘नाट्य आणि संगीत’ यांच्या अनुबंधाचा अभ्यास व्हायला हवा आहे. विद्यापीठीय संशोधनेसुद्धा तो करित नाहीत.’ डॉ. संगोराम यांना जाणवलेली उणीव प्रस्तुत प्रबंधाच्या रूपाने प्रथम व नंतर आता ग्रंथरूपाने बहुतांशी भरली गेली आहे असे म्हणता येईल. विविध विद्यापीठातील संशोधनपर प्रबंध केवळ प्रसिद्ध होत नसल्याने अभ्यासकांना उपलब्ध होत नाहीत. प्रबंध लेखकांच्या समर्थ चिंतनशक्तीचा परिचय व सामर्थ्य ग्रंथरूपाने तो प्रसिद्ध झाल्यावरच होतो. त्यामुळे डॉ. टिळक यांच्या विचारांची कदर आणि योग्य तो आदर रसिकांनी करावा असे मी त्यांना कळकळीने आवाहन करीत आहे.

आमची ‘ललित कलादर्श’ ही संस्था संगीत नाटकांसाठीच प्रायः प्रारंभापासून म्हणजे १९०८ पासून सतत कार्यरत होती व आजही आहे. तिच्या कार्यासंबंधी लेखिकेने केलेली नोंद वाचून आनंद वाटला.

‘संगीत नाटक’ व ‘नाट्यसंगीत’विषयक समाजात अभिरूची टिकवून धरायची असल्यास नाट्यसंगीताचे स्वरूप, त्याची परंपरा व स्थिती-गती लक्षात घेणे अगत्याचे मानायला हवे. डॉ. विजया टिळक यांचा प्रस्तुतचा प्रयत्न म्हणजे अशा अभ्यासातील एक महत्त्वाचे साधन मानता येईल.

रसिक वाचक त्याचे उत्साहाने स्वागत करतील यात मला तीळमात्र शंका वाटत नाही.

– भालचंद्र पेंढारकर

## प्रास्ताविक

**नाटक** ही प्रथमतः व प्रमुखतः शब्दांतून साकारलेली संहिता होय. केवळ संहितावाचनाने त्यांतील व्यंजित आशयाचा साक्षात प्रत्यय घेणे सर्वांनाच शक्य होते असे नाही. भावाविष्काराच्या इतर साधनांच्या योग्य उपयोजनाने प्रयोगात मात्र ते घडू शकते. त्यांपैकी शब्द व स्वर यांच्या मिश्रणांची विविध रूपे संभवू शकतात. मराठी रंगभूमीच्या शंभर वर्षांच्या वाटचालीकडे पाहिल्यास ही सर्व रूपे 'संगीत नाटक' या एकाच नावाने व त्यांतील सर्व संगीतप्रकार 'नाटयसंगीत' या एकाच नावाने मिरवत असताना आपण आज पाहतो.

'कोणत्याही प्रकारचे खणखणीत सच्चे 'संगीत नाटक' आज भोवताली दिसत नाही. 'संगीत नाटकाचा' शताब्दी महोत्सव साजरा करताना या फॉर्मचा अपुरा अभ्यास, गायक कलावंतांना कसदार शिक्षण देण्याच्या परंपरेची वानवा, आणि तजेलदार, नवी शंभर टक्के संगीतप्रधान नाटके लिहिणाऱ्या नाटककारांचा तुटवडा ही निराशाजनक परिस्थिती आपण लक्षात घेतली पाहिजे.' ('भरतशास्त्र' या नाटयसमीक्षाविषयक मासिकाचा दिवाळी अंक १९८०) सुप्रसिद्ध समीक्षक ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांच्या 'मराठी संगीत रंगभूमी उत्क्रांत झाली आहे काय?' या लेखातील हे विधान वाचल्यावर 'संगीत नाटक' व त्यांतील 'नाटयसंगीत' यांच्या स्वरूपाचा चिकित्सक अभ्यास होणे आज खूप महत्त्वाचे आहे हे लक्षात येते.

प्रस्तुत प्रबंधात, 'संगीत नाटकाचा' अंश, अवयव असतानाच जो त्यापासून अलग केला तरीही स्वरमंचावर स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण व स्वायत्त असे स्वतःचे स्वरूप प्रस्थापित करू शकतो अशा नाटकांतील सर्व संगीतप्रकारांपैकी एका संगीतप्रकाराचा अभ्यास आपण करणार आहोत.

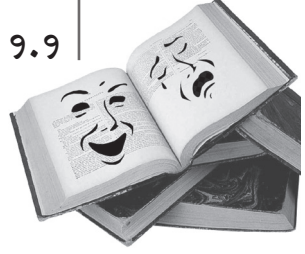
१८९० मध्ये संगीत नाटकाच्या जनशताब्दीनिमित्त आयोजित केलेल्या अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेच्या 'मराठी नाटयसंगीताचे वैशिष्ट्य' याविषयावरील प्रस्तुत प्रबंध लेखिकेच्या निबंधास पारितोषिक मिळाले, परंतु तेव्हापासूनच या विषयातील वैचारिक गोंधळ लक्षात आला व म्हणून अधिक सखोल व सविस्तर अभ्यास करण्याचा मानस पक्का झाला.

'नाटयसंगीत' या शब्दामागे स्वतंत्र अभिधान, संकल्पना आहे; परंतु त्यासाठी दर्शक, बोधकारक शब्द मात्र नाही. या नवसंगीत कलाप्रकाराचा सर्वांगीण अभ्यास केल्याने जर त्याचे स्वरूप स्पष्ट झाले, सामर्थ्य सिध्द झाले तर त्याचे वेगळेपण दुर्लक्षिले जाणार नाही व एक अमोल असा कलाप्रकार आपण हरवून बसणार नाही म्हणून हा अभ्यासप्रपंच. 'नाटयकला' व 'संगीतकला' दोहोंच्याही दृष्टीने तो उपयुक्त व महत्त्वाचा ठरावा.

## अनुक्रमणिका

अ.क्र.	पृष्ठ
<b>प्रास्ताविक</b>	
■ १.१ संस्कृती आणि ललितकला	११
■ १.२ ललितकलांच्या अभिव्यक्तीची साधने - मिश्रणे	१७
■ १.३ 'संगीत नाटक' या मिश्र कलाप्रकाराबाबतची मते निष्कर्ष व संदर्भसूची	२३
■ २.१ नाट्यसंगीत - एक नवकलाप्रकार - निर्मिती	४४
■ २.२ नाट्यसंगीत - रसिक कलावंत - संवाद	५०
■ २.३ नाट्यसंगीत - समीक्षा निष्कर्ष व संदर्भसूची	५८
■ ३.१ संगीत नाटक - स्वरूप	७२
■ ३.२ संगीत नाटकातील काव्य - स्वरूप	९०
■ ३.३ संगीत नाटकातील संगीत-स्वरूप	११३
■ ३.४ 'नाट्यसंगीत' एक नवकलाप्रकार - स्वरूप निष्कर्ष व संदर्भसूची	१४०
■ ४ नाट्यसंगीत - स्थित्यंतरांचे टप्पे	१४६
■ ४.१ किलोस्कर, देवल काळ १८८० ते १९१०	१४८
■ ४.२ खाडिलकर, बालगंधर्व काळ १९१० ते १९३०	१५२
■ ४.३ अत्रे, रांगणेकर काळ १९३० ते १९६०	१५८
■ ४.४ गोखले, कानेटकर काळ १९६० ते १९८० निष्कर्ष व संदर्भसूची	१६१
■ ५.१ सद्यस्थिती	१६८
■ ५.२ रसिकांचा आस्वादात्मक प्रतिसाद	१७१
■ ५.३ काही जाणकारांची सुस्पष्ट मते	१७५
■ ५.४ काही जाणकारांची संदिग्ध मते निष्कर्ष व संदर्भसूची	१८८
■ परिशिष्ट : १ : मुलाखती	२१७
■ परिशिष्ट : २ : काही नाट्यसंगीतरूपांचे नमुने	२२६
■ समारोप	२२९
■ संदर्भसूची	२३४

# संस्कृती आणि ललितकला 9.9



**म**नुष्याची सर्वश्रेष्ठ साधना म्हणजे संस्कृती होय. माणसाचे 'माणूस' म्हणून वेगळेपण सिध्द होते ते त्याच्या संस्कृतीमुळे. संस्कृती म्हणजे संस्कारांची संहिता. अन्नामुळे शरीरपोषण, शास्त्राभ्यासाने बुद्धीला तेज, तसे ललितकलांच्या अभ्यासाने व आस्वादाने माणसाच्या मनाची निगराणी होत असते. मनाचे व्यापार जर बधीर किंवा मृतवत् झाले तर केवळ शरीरबुद्धीचा रथ मनाच्या सारथ्याशिवाय दिशाहीन, सौंदर्यहीन, पशुवत किंवा यंत्रवत जिणे जगेल. याउलट या मनोव्यापारांना सुंदर वळण असेल तर माणसाचे जीवन अधिक सुंदर, अधिक अर्थपूर्ण ठरेल. या मनोव्यापारांना वळण लावणे, त्यांवर संस्कार करणे हे कार्य ललितकला करत असतात. मूलभूत मनोधर्माना अधिक सुंदर बनवणे म्हणजे एक प्रकारे नवसृजनच होय.

केवळ जीवपेशींचे संरक्षण, संवर्धन हे मानवी जीवनाचे ध्येय कधीच नसते. माणूस म्हणून जिवंत असण्याचे लक्षण म्हणजे सुसंस्कारी समृद्ध जाणिवानी युक्त व सौंदर्यपूर्ण जीवन जगण्याची आस मनात ठेवून जगणे होय.

जीवनाचे स्वरूप जाणण्याचा प्रयत्न करणे, त्याचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करणे, ते ललितकलांच्या माध्यमांतून अधिक नेमकेपणे, सुंदरपणे व्यक्त करणे म्हणजे एक प्रकारे जीवनात सौंदर्यनिर्मिती करणेच होय व सौंदर्यआस्वाद घेणेच होय. कलाकृतींचा जन्म अशाच प्रकारे जगणे सुंदर करण्याच्या प्रयत्नातून होत असतो, म्हणून अशा कलाकृतींचा अनुभव-आस्वाद म्हणजे जीवनातल्या अनुभवांचा, सौंदर्याचा मन

भरून घेतलेला आस्वादच होय. जो जीवनाला नकळत, परंतु संधपणे व निश्चितच आकार देत असतो.

ललितकलांच्या अभिव्यक्तीची साधने चित्र, शिल्प, साहित्य, संगीत, अभिनय, इत्यादी विविध आहेत. या एका मानवी मनाच्याच भाषा होत. मानवी मनाचे ते उत्स्फूर्त उद्गार होत. यांची बाह्य रूपे भिन्न दिसतात, सामर्थ्ये व मर्यादा भिन्न आहेत, मात्र यांचे अंतिम ध्येय एकच आहे व ते म्हणजे अथांग अशा मानवी मनाचा शोध व वेध घेणे व त्यापासून जीवनातील सत्य, शिव, सुंदर याचा शोध घेणे.

कोणत्याही प्रगत मानवसमूहाचे जीवन म्हटले की त्यात सामाजिकता ओतप्रोत भरून राहिलेली असते. या सामाजिक जीवनाची कौटुंबिक, आर्थिक, राजकीय, सांस्कृतिक इत्यादी अनेकविध अंगे परस्परांशी निगडित असतात. या अंगोपांगांना प्रेरणा देणारी, त्यांच्यावर भलेबुरे संस्कार घडवणारी तीन शक्तिकेंद्रे जरी तत्त्वज्ञान, विज्ञान व कला ही असली, ही तिन्ही महत्त्वाची व परस्परपूरक असली तरीही त्यांपैकी कला या अंगाला मानवी जीवनात अत्यंत महत्त्वाचे स्थान असते. कला समाजजीवनापासून अलिप्त राहू शकत नाही. लोकांच्या दैनंदिन जीवनात आनंद निर्माण करणारी सृजनशीलतेची ती दृश्य अभिव्यक्ती असते. विविध सामाजिक परिस्थितीतून कलाकृतींचा जन्म होतो तसेच कलाकृतींच्या जन्मामुळे समाजात परिवर्तने, वळणे संभवू शकतात. दोन्ही एक दुसऱ्यांवर सक्रिय प्रभाव पाडत असतात.

कलेचा अनुभव एक अतर्क्य अनुभव असतो. अनोखा, आपल्या संज्ञेला एक चिरपरिचित साद घालणारा. त्याच्या साक्षात स्वरूपाबद्दल तर मूकच व्हावे लागते, परंतु त्यात एक आश्वासन मात्र हमखास असते. कसलेतरी अनामिक साफल्य त्यामुळे अंतरंगात दाटते. परिपूर्तीचा प्रत्यय येतो. एका तरल भावविश्वाशी त्यामुळे नाजूक नाते जुळते. असा अनुभव घेणारे जग कणभर उंच गेल्यासारखे असते.

कला ही जीवनातील कंटाळा घालवते. व्यर्थला अर्थ आणते, रसिकाला आनंदशिखरावर बसवते. आपल्या सौंदर्य संवेदनेचे समाधान करू शकेल अशा आकृतींमध्ये सौंदर्याचे रूपांतरीकरण म्हणजे कला

अशीही व्याख्या केली गेलेली दिसते.

‘कं लाति इति कला’ म्हणजेच बुद्धीला आनंद देते ती कला. तर्कशुद्ध विचारांचे अधिष्ठान बुद्धी आणि धूसर, अनाकलनीय अनिश्चित अशा विचारांचे प्रकटन होते ते भावप्रकटनातून. एकंदरीत कलेच्या व्याख्येत बुद्धी आणि भावना एकत्र येतात. कला बुद्धिनिष्ठ असते, परंतु तिचा परिणाम भावनोत्कटतेत होतो हे कलेचे वैशिष्ट्य होय.

समाजाच्या विधायक प्रगतीसाठी जी दृष्टी समाजाला द्यायची त्यासाठी साहित्याची महती विशेष मानलेली आहे. माणसाच्या सामाजिक, वैयक्तिक जीवनातील अंतःप्रवाहांचा साकल्याने वेध घेण्याचे सामर्थ्य साहित्याच्या ठिकाणी असते. साहित्याचे स्वरूप हे केवळ छायात्मक नसते. समाजाच्या साहित्यात संस्कृती प्रतिबिंबित झालेली असते हे खरेच, परंतु एवढ्याने साहित्याचे कार्य संपत नाही. त्यात जीवनाबद्दलची प्रतिक्रियाही कलावंताच्या प्रतिभेच्या स्पर्शाने प्रकाशमान झालेली असते. म्हणून संस्कृतीच्या निर्मितीत साहित्याचा सहभाग असतो. संस्कृतीचे जतन, संगोपन, संवर्धन, नवीकरण व प्रसार प्रतिभासंपन्न लेखक साहित्याच्या माध्यमातून करत असतात, म्हणून ‘साहित्य’ या कलेचा व संस्कृतीचा आंतरिक, सचेतन व अतूट असा संबंध असतो.

साहित्यातील विविध घाट म्हणजे जगत असताना मनाला आलेल्या विविध अनुभवांची विविध रूपे, आकारच होत. अथांग महासागरात उमटलेल्या अनेक लाटांचे अंतरंग जसे पाणी हेच असते, परंतु त्यांची बाह्यरूपे भिन्न असतात तसे हे सर्व साहित्यातील घाट म्हणजे मनाला जाणवलेल्या अनुभवांचे आगळेवेगळे आकारच होत. त्यामधला गाभा मानवी मन व त्याचे व्यापार हाच असतो.

ललितकला विश्वाचे एकेक अंग-दृश्यांग, श्रुत्यांग, स्पर्शांग इत्यादी दाखवत असतात. साहित्य ही कला समग्र जीवनाला सामोरी जाते. त्यामुळे त्यात प्रतिमा चित्रदर्शी बनू शकतात. शब्द नर्तन करत आहेत असे वाटते. कधी ते तालासुरात अवतरतात. नाटकात हा मेळ साक्षात प्रतीत होतो.

समाजाला सुसंस्कारी करण्यात सिंहाचा वाटा उचलत आलेल्या या साहित्यातील, समाजाला कानामनात घुसून प्रभाव पाडणारा समाजाभिमुखी साहित्यप्रकार म्हणजे नाटक हा होय.

वि. स. खांडेकर म्हणतात- 'नाटक ही ललितकलांची राणी आहे. कलांमध्ये आत्म्यांचे आत्म्याशी संभाषण होऊ शकते. ज्या कलेत प्रत्येक वेळी कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा नवीन आविष्कार आणि कलेचे नवे दर्शन घडण्याची शक्यता असते तीच कला परंपरागत संस्कृती टिकवू शकते. नवी संस्कृती निर्माण करू शकते. नाट्यकला हे सामर्थ्य असणारी कला आहे.'<sup>१४</sup>

रंजनातून समाजाचे प्रबोधन करणारे प्रभावी माध्यम म्हणजे नाट्यकला होय, हे सर्व राष्ट्रांच्या सांस्कृतिक इतिहासाकडे पाहिल्यासही कळते. राष्ट्राची संस्कृती पाहायची असेल तर रंगभूमीवरील कलाकृती पाहाव्यात असे म्हटलेही जातेच. उच्च प्रतीची करमणूक हे राष्ट्रसुधारणेचे एक थोर कलमच होय असे कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांनी म्हटलेच आहे. म्हणूनच अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे थोर समाजसुधारकच ठरतात. इतिहासाचार्य राजवाडे यांनी महाराष्ट्रातील १५० प्रतिभावंतांच्या यादीतील सात श्रेष्ठ प्रतीची जी नावे वेगळे काढली त्यांत रानडे, टिळक, गोखले आगरकर, सयाजीराव यांजबरोबर किर्लोस्करांचेही नाव होते.

नाटक ही समाजातील एक सांस्कृतिक संस्थाच असते. गांधीयाने आचरण्याचे ते एक व्रत असते. तो एक यज्ञ असतो. नाटकाची महती वर्णिताना सौ. ललिता बापट म्हणतात- 'रंगभूमी म्हणजे सार्ववर्णिक वेदाचे पूजनीय सांस्कृतिक व्यासपीठ, सांस्कृतिक आदर्शांच्या आविष्काराचे साधन, समाजजीवनाचा व्यापक विचार करणारे ध्येयवादी कलात्मक सृजन. आहार, निद्रा या जन्मजात आवश्यकतेइतकीच अस्वस्थ करून सोडणारी भूक असते, ती रंजनाची, सृजनाची, विचारशक्तीला रमवण्याची, मंत्रमुग्ध करण्याची, या गरजेतूनच जीवनातील सारी नाटके साकार होतात. नातीगोती, भावभावना, विचार-विकार, आकार घेतात. रंग बहरतात, ओलावतात, ओसरतातही. हृदयात घर करून राहणाऱ्या या साऱ्या



स्मृतींचा पुनःप्रत्ययाचा आनंद माणूस कलामाध्यमातून अधाशीपणे घेत राहतो. सुरांसाठी, शब्दांसाठी, रंगवैचित्र्यासाठी, कल्पनाविश्व साकार करणाऱ्या जीवनानुभूतीसाठी वेडा होतो. नाटक ही अशाच जीवनानुभूतीची तीव्रता व समाजजीवनाचे प्रतिबिंब प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला भिडवणारी अब्बल दर्जाची नवरसात्मक कला आहे. या कलाकृतीच्या माध्यमातून भक्तीचा उमाळा, ज्ञानाची गंगोत्री आणि सामाजिक, राजकीय स्थित्यंतरांचा आलेख व मानवतेचा अमृतस्रोत खळाळताना रसिकांनी अहर्निश जपला आहे.<sup>१२</sup>

महाराष्ट्रात समाजाला रसिकता शिकविणारे, सन्मार्ग दाखविण्याचे कार्य करणारे नाटककार, नट, नटगायक पूर्वी होते. परंतु आज स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर मात्र सुसंस्कृती चेपली जात आहे. आज आपल्याच देशात आपणच विदेशी होतो आहोत. राष्ट्रीय पुनर्घटनेसाठी अनेकांच्या समूहावर एकाच वेळी परिणाम करणाऱ्या नाटक या कलेचे महत्त्व फार मोठे असते याचा आज गांभीर्याने विचार व्हायला हवा आहे.

नाटक हा एकच साहित्यप्रकार असा आहे की जन्माला येतानाच रूप, आकार घेऊन येत नाही. अत्यंत कृत्रिमपणे त्याची निर्मिती करावी लागते. व अशा अत्यंत कृत्रिमपणातून अत्यंत अकृत्रिमपणाची अपेक्षा त्यांच्याकडून केली जाते. जीवनाच्या या व्यापक पटाला जीवनातील अनेक अनुभवांचे झरे येऊन मिळत असतात. हा प्रत्येक झरा त्या त्या अनुभवाच्या जातीप्रमाणे त्या त्या कलाप्रकारचा घाट घेऊन या नाटकाला मिळणार असतो.

नाटकाची संहिता जिवंत होण्यासाठी प्रयोग व संहितेतील शब्दांपलीकडील संवेदनांचा भावप्रदेश जिवंत होण्यासाठी संगीत यांचा वापर झालेली संगीत नाटके जीवनाच्या व्यवहारातील व्यापकता आणि व्यक्तिमनांच्या मनोव्यापारातील सूक्ष्मता व सखोलता दोन्हींची दर्शन देणारी ठरू शकतात. ही जीवनाच्या अंतःप्रवाहाचे सार्थ दर्शन घडवणारी म्हणून अभिनव साक्षात्कार घडवणारी असतात.

आज आपण विज्ञानयुगात वावरत आहोत. विज्ञानाच्या प्रभावाखाली तर्कान्वित भौतिक जग सत्य मानताना, चेतन पातळीवर

जगताना अतार्किक, अचेतन अशा अंतर्मनाची, अंतर्विश्वाची आज उपेक्षा होताना दिसते. एकाकीपणा आतून जाणवत राहतो. अशा वेळी मनाला हवी असणारी मनःशांती आश्वासक आधार त्या त्या काळातील काळाचा संदर्भ असणाऱ्या थोर कलाकृती देत असतात. त्या त्या काळातील जीवनाबद्दलचे भान आणून देण्याचे सामर्थ्य अशा साहित्यकृतींमध्ये आढळते. आज तर साहित्याचीच उपेक्षा होण्याच्या काळात साहित्यातील नाटक हा एकच घाट साहित्याचेच कार्य त्याच्या 'दृक्श्राव्य'पणामुळे करू शकेल असा आहे. संज्ञाविकास हे मानवी मनाचे परम ईप्सित असते. आजच्या माणसाचा हा संज्ञाप्रवास परिस्थितीशी झगडत तडजोड करत, शरणागत होऊन, कधी परिस्थितीला बळी जाऊन कसा चालला आहे याचे चित्र कोणत्या कलाकृतीतून दिले जात आहे याचा विचार आज अगत्याचा मानावा लागेल.

शकुंतला, सुभद्रा, रुक्मिणी, सिंधू, शारदा संगीतातून त्यांची आत्मगतं पोचवून गेल्या. आजचे असे सुस्कारे, किंवा आनंदाच्या ऊर्मी आपल्यापर्यंत पोचतात का? याचा विचार होणे अगत्याचे मानले पाहिजे.

आज मानवी व्यवहारालाच बाजारपणा आला आहे. भावनांचा विचार करायला माणसाला सवड नाही, त्याची त्याला आवड नाही. भावनेच्या भाषा उपेक्षिल्या गेल्या तर नवल काय? रंगभूमीच्या व्यवहारालाही बाजारपणा आल्यास नवल काय? जे विकेल तेच पुढे ठेवणे व अंतर्गत गुणांऐवजी बाह्यडौल, भपका यांजकडे अधिक लक्ष देणे ही आजच्या सांस्कृतिक अवनतीच्या काळातील आमची स्थिती आहे. 'कद्रदान हमारे गुलाम' ऐवजी 'बेकद्रके हम गुलाम'असे म्हणावे अशी आजची स्थिती आहे. म्हणून एक चांगला संस्कार देणाऱ्या 'संगीत नाटक' आणि 'नाट्यसंगीत' या ललितकलाप्रकाराचा विचार मुळापासून व समग्र असा व्हायला हवा.



# ललितकलांच्या अभिव्यक्तीची साधने-मिश्रणे १.२



संगीत नाटकातील 'नाट्यसंगीत' रूप ज्या अभिव्यक्तीच्या साधनांचे उपयोजन करून निर्माण होते ती व त्याचे स्वरूप यांचा विचार प्रथम करू.

**चित्र**— जे चित्राद्वारे दाखवता येते, ते केवळ शब्दांतून वर्णन केल्याने दाखवता येत नाही. त्यातच रेषेबरोबर रंगही येऊन मिळाला की परिणामाची आणखी एक पातळी आवाक्यात येते. प्रेक्षकांची दृक्संवेदना इथे तृप्त होत असते.

**शिल्प**—चित्राला दोनच मिति असतात, हा उणेपणा शिल्प या माध्यमातून भरून निघतो. सपाट पडद्यावरील चित्रापेक्षा रंगभूमीवरील त्रिमिती असलेले दृष्य दृक्संवेदनेला अधिक संतुष्ट करते. चित्रपटात भासाने ती निर्माण केली तरी रंगभूमीवर अवतरणाऱ्या नाटकात जिवंतपणामुळे ती खऱ्या अर्थाने अनुभवता येते.

**शब्द**—चित्र व शिल्प या माध्यमांचे परिणाम मूक आहेत. शब्द या माध्यमाची भर त्यात पडल्यावर ती माध्यमेच बोलकी होतात. Scott James यांच्या Making of Literature मधील Painting is a mute poetry and poetry is a speaking picture हे वाक्य पाहता चित्र व शिल्प यांमधील उणिवा वजा जाऊन शब्द व चित्र, शिल्प यांच्या ताकदी एकमेकांना पूरक होण्याचा सोहळा नाटकात अनुभवता येतो हे पटण्यासारखे आहे. काव्यात वापरलेल्या शब्दांची वेगळी सामर्थ्ये आपण पुढे नाट्यसंगीतातील 'काव्य' या घटकाचे विवेचन

करताना पाहूच. तूर्त याबाबत भरताने केलेले 'नाट्यं भावानुकीर्तनम्' हे वर्णन किंवा 'ऑरिस्टॉटल'चे Drama is a imitation of action and of life हे म्हणणे खूप काही सांगून जाणारे आहे हे लक्षात ठेवू.

**अभिनय**-अभि-नय-पुढे नेणे, अर्थात अभिनय म्हणजे शब्दाचा अर्थ किंवा स्वराचा अर्थ पुढे नेणे होय. शब्दार्थाची अभिव्यक्ती केवळ वाच्यार्थ्याने होऊ शकत नाही. ती एकाच शब्दाचे निरनिराळे अर्थ, अर्थाच्या सूक्ष्म छटा, त्या वेळची शरीर हालचाल, शब्दाचे निरनिराळ्या प्रकारे केलेले उच्चार व अभिनय यामुळे होत असते.

अभिनयाला लिखित शब्द कणा देतात, पण लिखित शब्दाला नटाच्या अभिनयात महाप्राण मिळतो. पुस्तकी नाटकाच्या काळात शब्दांचा आधार अभिनयातून नाट्यार्थ पुढे न्यायला निश्चित असा मिळेल. तसेच संगीत नाटकात 'नाट्यसंगीता'चा मिळाला. त्याच्या आधाराने केलेल्या अभिनयातून पुढे जाणारे नाट्य शब्दांच्या आधाराने फुलणाऱ्या नाट्यापेक्षा अधिक तरल, हळुवार, सूक्ष्म म्हणून अनामिक, अनोखा आनंद देणारे होते.

हे अभिनयातून व्यक्त होत असताना नाट्यवस्तूतील आशय खऱ्या अर्थाने जिवंत, अर्थपूर्ण होत असतो. अशावेळी अभिनयातून ध्वनीशक्तीच्या साहाय्याने नाट्यार्थ रसिकांपर्यंत पोहोचतो तेव्हा त्यांच्या ठायी रसोत्पत्ती होत असते.

श्री. दाजी भाटवडेकर यांनी अभिनय आविष्काराबाबतच्या तीन कसोट्यांबाबत जे म्हटले आहे तेही मौलिक आहे. ते म्हणतात-

रंगभूमीवरील अभिनयाविष्कारातील नैपुण्य अनन्यसाधारण, लोकविलक्षण ठरण्यास मुख्यत्वेकरून तीन गोष्टी कारणीभूत होत असतात, असे मी मानतो. अभिनयाविष्काराला ज्या तीन कसोट्या पार करणे आवश्यक असते त्या म्हणजे दर्शनमूल्य, श्रवणमूल्य आणि स्मरणमूल्य. अभिनेत्याचे दर्शन, त्याची हालचाल, वावरणे, हावभाव; फार काय, नुसते एके ठिकाणी उभे ठाकणेसुद्धा मोहक, प्रेक्षकांच्या नेत्रांना निववणारे आणि चित्तवृत्ती प्रसन्न करणारे आकर्षक असे असले

पाहिजे. 'सात्विक', 'आंगिक' आणि 'आहार्य' अभिनयनैपुण्याची ही परमावधी समजावी, हे झाले दर्शनमूल्य, तसेच नटाच्या मुखातून बाहेर पडणारा शब्द सर्व इष्ट उच्चारणकौशल्य आणि आवश्यक स्वरालंकार यांनी सजून अशा पद्धतीने प्रेक्षकांच्या कानावर पडावा, श्रुतिपंथात अवतीर्ण व्हावा, की श्रवणशक्तीवर कसलाही अनैसर्गिक, अनावश्यक ताण न पडता तो शब्द कानांनी अलगद झेलला जावा आणि तरीही संवादातील अपेक्षित रसास्वादाचा परिणामकारक प्रत्यय यावा, हाच वाचिक अभिनयाचा उत्कर्षबिंदू. दर्शनमूल्य व श्रवणमूल्य यांपैकी कोणत्याही एकाने दुसऱ्यावर स्वार होऊन त्याला गारद करावे असा एकांगी अभिनय नसावा. संतुलन कौशल्याने साधले जावे. या दोन्हींच्या सिद्धीमुळेच 'स्मरणमूल्य' निर्माण होते. बालगंधर्व मराठी संगीत रंगभूमीचे चिरंतन लेणे ठरले ते या कारणामुळेच.<sup>३</sup>

'मौन' ही अभिनयाने अधिक अर्थपूर्ण ठरू शकते. मौनातील अभिनय म्हणून कै. केशवराव दात्यांच्या, 'बिंबाचे गाणे ऐकण्याचा', 'पिण्याचा' अभिनय हा उल्लेखनीय अभिनय म्हणून उदाहरणादाखल दाखवता येईल.

**स्वर** - ओंकार या प्रथम आविष्कारानंतर 'स्वर' व त्यानंतर शब्द निर्माण झाला. सात स्वरांपासून उद्भवलेल्या २२ श्रुतींचे नाजूक सूक्ष्म नादसुद्धा भावनोद्दीपक व रसनिर्मितिक्षम होतात, त्यामुळेच केवळ त्या नादांनाही नाटकात पार्श्वसंगीताचे स्थान मिळू लागलेले आपण पाहतोच.

चित्राला रंग, तसे शब्दाला स्वर जिवंत करतो. शब्दाने तृप्ती होते तर स्वराने नशा येते. शब्द जीवन असतील तर स्वर मदिरा आहेत. शरीराच्या धुंदीकरता सोम(रसपान) व मनाच्या गुंगी करता साम(गान) हा ऋग्वेदकालापासून आपला वारसा आहे. शब्द भाव प्रकट करतो, स्वर भाव उचंबळवितो, भावना गोठवली की शब्द होतो, भावना वितळली की स्वर होतो, शब्द हे स्वराचेच सगुण रूप आहे.

संगीताच्या महिम्याविषयी सौंदर्यशास्त्राच्या विदुषी सुसान लॅंगर तर म्हणतात, "सर्व कलांना संगीत व्हायचे असते. संगीत जिथे पोचते तिथे

पोहोचण्याशी इतर सर्व कलांची धडपड असते, कारण ते अवर्णनीय, अव्याख्येय शब्दातीत अशा अनोख्या जगात नेण्याची किमया साधणारे असते.”

श्री. वा. ह. देशपांडे त्यांच्या ‘घरंदाज गायकी’ मध्ये म्हणतात -

“शब्द ही अशी दोन पदरी वस्तू आहे की, जिचा एक पदर साहित्यात गुंतलेला तर दुसरा संगीताशी संलग्न आहे. आणि महत्त्वाची गोष्ट अशी की भाषेमध्ये त्याचे कार्य अर्थवाहकता असले तर संगीतामध्ये त्याचे कार्य स्वराच्या परार्थ वाहकतेला मदत करणे हे होईल. भाषेमधील त्याच्या कार्याला meaning म्हणजे शब्दार्थ अथवा वाच्यार्थ म्हणून म्हटले जाईल. स्वराच्या ज्या कार्याकरता तो स्वतःचा भाषिक स्वत्वार्थ समर्पण करतो त्याला इंग्लिशमध्ये significance किंवा मराठीत गूढार्थ, प्रतीकार्थ अथवा अर्थपूर्णता असे म्हटले जाईल. शब्दाचे भाषिक व सांगीतिक कार्य यात असा भेद आहे. त्याचे भाषिक कार्य ‘शब्दार्थबोध’ अथवा ‘वास्तविक अर्थबोध’ (Denotation) हे होईल तर त्याचे सांगीतिक कार्य - स्वराचे मुख्य कार्य जे ध्वन्यर्थ (connotation) त्यात विलीन होणे हे होईल. ध्वनी या शब्दामध्ये सूचकत्व निदर्शित होते, तर शब्दाच्या वास्तविक अर्थबोधामध्ये वस्तुनिर्देश निश्चित होतो. म्हणजे शब्द निश्चितार्थ तर स्वर हा ध्वन्यार्थ प्रतीत करतो. शब्दामध्ये अर्थाचा नेमकेपणा किंवा रेखीवपणा स्पष्ट होतो तर स्वर हा प्रतीकात्मक (Symbolic) असतो. स्वरात संदिग्धता हा धर्म आहे तर शब्दात असंदिग्धता किंवा निश्चितता हा गुण आहे. स्वराचा हा ध्वन्यार्थ, परार्थ, गूढार्थ व त्यातील ‘संदिग्धता’ हीच संगीताची शक्ती आहे, सामर्थ्य आहे.”<sup>४</sup>

ललित कलांच्या विविध माध्यमांचा विचार करतानाच त्यांच्या मिश्रणात त्यांच्यातील ताकदी एकमेकांना पूरक ठरून वाढतात व मर्यादा वजा जातात हे यावरून आपण पाहिले.

एकाच जीवशक्तीच्या साहाय्याने आपण वेगवेगळ्या इंद्रियांद्वारा अनुभव घेत असतो, पण म्हणून सर्व शास्त्रे व कला एकच समजून

कसे चालेल? जोपर्यंत गोड, निळा, मऊ ही इंद्रियांच्या सहाय्याशिवाय जीवशक्तीला स्वतंत्रपणे अनुभवता येत नाहीत तोपर्यंत त्यांचा वेगळेपणा विचारात घेतलाच पाहिजे.

जेव्हा कलाकृतीच्या निर्मितीत एकाहून अधिक साधनांचा उपयोग केलेला असतो व त्यामुळे रसिकाला एकाहून अधिक ज्ञानेंद्रियांचा उपयोग करावा लागतो, तेव्हा रसिकाला लाभणारा आनंद अधिक समृद्धच म्हणायला हवा.

एखाद्या नाट्यकृतीची अंतिम संपन्नता तिने किती जास्तीत जास्त कलाप्रकारांचा अधिकाधिक, सहज, अपरिहार्य अंगीकार केला आहे यावर आधारित असते. कलेमध्ये जेव्हा अनेक संवेदना एकवटतात, जेव्हा त्या एका मोठ्या भावानुभवाचा अंश म्हणून अवतरतात तेव्हा त्या एकमेकींना मारक न ठरता पूरकच ठरू शकतात. एका इंद्रियाबरोबर इतरही इंद्रिये कार्यप्रवण होत असतात. जसे अननसाची चव घ्राणेंद्रिय बंद करून घेतली तर त्यात उणेपण वाटतेच. संगीत ऐकतानाही पंचेंद्रिये जागी होऊन आस्वाद घेत असतात. म्हणून गोड हे रसनेचे विशेषण संगीतासाठीही वापरले जाते. एकाला प्रतिती आलेल्या संवेदनेचे वर्णन इतर इंद्रियानुभवांच्या परिभाषेत करता येते. 'मन भरून सुगंध प्राशन करणे', 'शब्दावाचून शब्दांच्या पलीकडील सारे कळणे', 'मौन बोलके होणे', 'डोळे मिटून घेता प्रियासमोर दिसणे' इत्यादी इंद्रियांच्या वापरातील अदलाबदल किंवा मिश्रण अभिव्यक्तीची ताकद वाढवतात असेच दिसते. थोडक्यात अनुभव एकच असतो. इंद्रिय संवेद्यता हे त्याचे घटक असतात, सार्थता हा आणखी एक घटक असतो व म्हणूनच संगीत नाटकातील असे अनुभव संवेद्य व सार्थच ठरतात.

रॉबर्ट शूमन हा पाश्चात्य संगीत रचनाकार, गायक व वाड्मयाचा व्यासंगी असलेला कलावंत म्हणतो- 'संगीत व वाड्मय या दोन्ही केवढ्या महान कला आहेत व त्यांचा संगम घडवून आणला तर त्या दोन्हीपेक्षा श्रेष्ठ व अगदी दिव्य अशी कला निर्माण होईल.' याचे

त्याने केलेले हृदयंगम वर्णन पाहा -

“आणि जेव्हा अगदी पंख असल्यागत भरारी मारणाऱ्या एखाद्या अक्षराने स्वराचा परिणाम अधिक प्रभावी बनतो, किंवा एखादा आंदोलित शब्द अतिमधुर नादतरंगांबरोबर एकदम उसळी मारून वर येतो किंवा कवितेची एखादी नाजूक लयकारी आणि संगीतातील तालाची बंदिश यांच्याकडे आपापसातच सहजसुंदर अशी अदलाबदल होते त्या वेळी साहित्य व संगीत यांच्या संयोगातून दोन्हीपेक्षा अधिक सुंदर व श्रेष्ठतर अशी कला निर्माण होते.”<sup>५</sup>

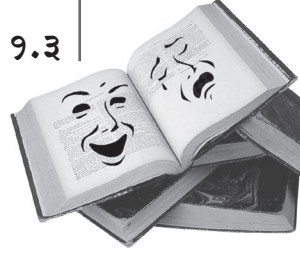
इतर ललित कलांमध्ये ज्यावेळी एखादेच इंद्रिय कलेतील आनंद उपभोगत असते, त्यावेळी तो एकेरी आनंद असतो, नाट्यसंगीताचा आनंद हा पाच-सहा माध्यमांचे पेड असलेला, जिवंत व अनेकपदरी आनंदगोफ असतो. नाट्यवस्तूशी असलेले नाळनाते न जाणता, न ठेवता, जर रंगभूमीवर हा आनंदगोफ निर्माण झाला तर त्याची नाटकाच्या संदर्भात किंमत केवळ शून्य ठरते. एवढेच नसून ते नाट्यवस्तूचे ठिगळही वाटते. प्रसंगी ते नाटकालाही मारक ठरते. परंतु नाट्यविषयाच्या संदर्भास अनुरूप, योग्य त्या संयमाने व कौशल्याने नाटकात वापरलेले, नाट्यवस्तूची अभिव्यक्ती, संगीताच्या भाषेतून करणारे हे नादब्रह्माचे शून्य नाट्यवस्तूची किंमत अनंतपटींनी वाढवते.

चित्र, शिल्प, शब्द, अभिनय, स्वर इ. अभिव्यक्तिसाधनांची स्वरूपे, सामर्थ्य व मर्यादा आपण पाहिल्या. जेव्हा त्यांच्या ताकदी एकमेकांना पूरक ठरून व उणिवा वजा जाऊन त्यांचे संमेलन घडते तेव्हा त्याद्वारे एकात्म व समृद्ध अशा अनुभवाची प्रचिती येते. हेही आपण पाहिले. असे घडत नाही तेव्हा मात्र ते स्वरूप भेसळ स्वरूपाचे असते. नाटक व संगीत यांच्या मिश्रणातून साकार होणाऱ्या ‘संगीत नाटक’ व त्यातील ‘नाट्यसंगीत’ यांच्या स्वरूपांबाबतचा विचार आपण पुढील भागात पाहू.





# ‘संगीत नाटक’ या मिश्र कलाप्रकाराबाबतची मते १.३



मिश्र कलाप्रकाराबाबतचे मर्ढेकरांचे मत मान्य न करणारेच आज अधिक आढळतात. त्याबाबत शरच्चंद्र मुक्तिबोध म्हणतात -

‘मर्ढेकरांची विशुद्ध संवेदनानुभव ही अशक्य गोष्ट आहे. एका ज्ञानेंद्रियामार्फत येणाऱ्या अनुभवाच्या जोडीला सर्व प्रकारचे संवेदनानुभव एकदम जागे होणे अपरिहार्य असते म्हणून नादानुभवाच्या विवक्षित प्रकृतीच्या अनुसार अन्य इंद्रियांचे अनुरूप अनुभव येणे सहज शक्य असते यात शंका नाही.’<sup>६</sup>

अरुण खोपकर म्हणतात, ‘मराठीतल्या सौंदर्यविचारावर मर्ढेकरांची अतोनात दादागिरी अनेक वर्षे चालू आहे. त्यांना एकाच प्रकारची संवेदना वापरणारी कला शुद्ध वाटते. वर्णसंकर नको वाटतो. अखंड व सर्वांगीण असे मानवी अनुभव पकडणे अशा शुद्ध कलेला कसे शक्य आहे?’<sup>७</sup>

डॉ. अ. द. वेलणकर लिखित ‘मराठी नाट्यपद स्वरूप व समीक्षा’ या ग्रंथामध्ये याबाबतचा सविस्तर परामर्श आढळतो. प्रथम तो तसाच उद्धृत करून त्यानंतर प्रस्तुत प्रबंध लेखिकेचे मत आपण पाहू या.

## संगीत नाटकाची शक्याशक्यता :

मराठीतील आधुनिक समीक्षाविचाराचा प्रारंभ बा.सी.मर्ढेकर यांच्या ‘सौंदर्य आणि साहित्य’ या ग्रंथानंतर झाला. नवसमीक्षा मर्ढेकरांच्या प्रस्तुत ग्रंथाची ऋणी आहे.

मर्ढेकरांनी वाङ्मय आणि वाङ्मयेतर ललितकलांचा एकत्र विचार

करताना, श्रुतिसंवेदनेवर आणि श्रुतिसंवेदनेवरच आधारलेली संगीतकला ही सर्वात शुद्ध कला मानली. या शुद्ध संवेदनाधिष्ठित कलेत कुठलाही अर्थ शोधणे मर्ढेकरांना अप्रस्तुत वाटते.

‘संगीतक’ या लेखात मर्ढेकरांनी मराठीतील संगीत नाटकांवरही थोडे भाष्य केले आहे. संगीत ही शुद्ध संवेदनाधिष्ठित कला संगीत नाटकात उपयोजिली जाते. या संगीताचा नाटकाशी संबंध येणे-जोडणे मर्ढेकरांना शक्य वाटत नाही. नाटक आणि संगीत यांचा संगीत नाटकात परस्परांशी आंतरिक संबंध असतो. या दोन कलांच्या समन्वयातून संगीत नाटक आकारते, असे मर्ढेकर मानत नाहीत. त्यांचे उद्गार असे आहेत,

“संगीत नाटकातील संगीत हे मूळ गद्याला चिकटविलेले असते. ह्याची प्रचिती कुठलेही संगीत नाटक पाहून करून घेता येईल. एकीकडे “अरसिक किती हा शेला” म्हणून जुनी भाबडी सुभद्रा कथानकाला एक गोंडस ठिगळ लावते. संगीत नाटकात संगीत ही लाच असते.”

संगीत म्हणजे पदे, चिकटवलेली असतात म्हणजे नाटकाशी, एकात्मभावाने संबंधित नसतात, असे मर्ढेकर म्हणतात. सुभद्रा ‘पद’ म्हणते म्हणजे कथानकाला एक ठिगळ लावते, आणि ‘गाते’ तेव्हा प्रेक्षकांना खुर्चीत बसून राहण्यासाठी, पुन्हा पैसे खर्चून खुर्चीत बसण्यासाठी, खुर्चीत बसून नाटक पाहण्यासाठी लाच देत असते, हे त्यांचे म्हणणे मान्य करणे कठीण आहे. ‘सौभद्र’ नाटकात सुभद्रेने लावलेली सर्व ठिगळे जरी बारकाईने पाहिली तरी ती ‘ठिगळे’ नाहीत हे लक्षात येते. गद्यपद्यांची एकात्मता जाणवते, राहता राहिला प्रश्न संगीताचा व प्रेक्षकांना ‘लाच’ देण्याचा, या बाबतीत एवढेच म्हटले असता पुरे आहे की संगीताचा संबंध प्रयोगकाळीच येतो व ते एक बाह्य अंगच आहे. नव्हे, बाह्य साधन आहे. ते साधन पदांच्या अर्थाला व त्याद्वारा नाटयार्थाला प्रेक्षकांपर्यंत प्रभावीपणे पोचविण्याला उपकारक असेल तर आणि तरच ते इष्ट आहे अन्यथा अनिष्ट म्हणावे लागेल. लाच देण्या-घेण्याचा प्रकार हा नट व प्रेक्षक यांच्यातील असून तो उपरा आहे.

महेंकरांनी जिला 'भाबडी' म्हटले, त्या सुभद्रेचे पूर्ण नाटकच-सौभद्रच 'भाबडे' आहे असे प्रा.गंगाधर गाडगीळ यांनी नंतर प्रतिपादन केले, सौभद्र हे एक भाबडे नाटक आहे हे प्रा. गाडगीळांचे विधान चर्चाविषय बनले, हे विधान म्हणजे सं. सौभद्र या किलोस्करांच्या नाटकावर अग्रक्रमाने जो विस्तृत लेख गाडगीळांनी लिहिला आहे, त्या लेखातील विवेचनाची फलश्रुती होय. याचे स्पष्टीकरण करायला हवे, पण ते प्रस्तुत विवेचनाच्या शेवटी करू.

प्रा. गाडगीळ यांनी संगीत नाटकांवर दोनदा आपले चिंतन मांडले आहे.

- १) इ. स. १९६२ साली लिहिलेला 'साहित्याचे मानदंड' मधील सौभद्रावरील लेख आणि
- २) इ.स. १९७३ साली 'खाडिलकरांची तीन नाटके' या ग्रंथात लिहिलेला 'सं. स्वयंवर' या नाटकातील लेख.

एका तपाच्या अंतराने प्रसिध्द झालेल्या या दोनही लेखांत संगीत नाटकाविषयीचे एकाच स्वरूपाचे विचार व्यक्त झाले आहेत.

'संगीत सौभद्र' आणि 'संगीत स्वयंवर' या दोन संगीत नाटकांच्या निमित्ताने 'संगीत नाटक' ही संकल्पना -Concept- तपासून पहाण्याचा प्रा. गाडगीळांनी प्रयत्न केला आहे. काही प्रश्न उपस्थित करून त्यांची उत्तरे शोधायचा प्रयत्न केला आहे.

संगीत ही शुद्ध कला आहे, आणि ह्या कलेचा नाटक या वाङ्मयप्रकाराशी समन्वय होऊन संगीत नाटक असा नाट्यप्रकार निर्माण होणे, महेंकरांना तत्त्वतःच अमान्य होते आणि प्रा. गंगाधर गाडगीळ हेदेखील तसेच मानतात. प्रा. गाडगीळांची भूमिका अशी आहे -

शुद्ध संगीत आणि साहित्य ह्यांना कलात्मकरीत्या एकत्र आणणे अयोग्यच नव्हे तर अशक्यही आहे. असे म्हटल्यानंतर प्रा. गाडगीळांच्या हे लक्षात आलेले दिसते की, नाट्यसंगीत हे काही शुद्ध संगीत नसते, ते ठुमरीसारखे हलकेफुलके असते. त्यात भावनांच्या परिपोषाला

स्थान असते, इतकेच नव्हे तर कधी कधी त्याला प्राधान्यदेखील असू शकते, ह्याचाच अर्थ असा की नाट्यसंगीत साहित्याला थोडेसे जवळचे आहे. कारण दोघांचेही आवाहन भावनांनाच असते. पण तरीदेखील शुद्ध साहित्य आणि नाट्यसंगीत ह्यांचा मेळ बसविणे अयोग्य आणि अशक्य आहे. कारण नाट्यसंगीताचा परिणाम जरी अंशतः भावनात्मक असला तरी अंशतः तो अन्य प्रकारचाही असतो. शिवाय हा परिणाम वेगळ्या मार्गाने आणि वेगळ्या पातळीवर घडविला जातो. पुनः शुद्ध साहित्य शुद्ध कलेच्या पातळीवर संस्कार करते. तर नाट्यसंगीताचा परिणाम संमिश्र स्वरूपाचा असतो. ह्यामुळे नाटकात जर नाट्यसंगीत घातले तर ते नाटकाच्या द्वारे होणाऱ्या परिणामात विक्षेप आणते. प्रा. गाडगीळांच्या विवेचनातील मुख्य मुद्दा हा असा आहे. ह्या ठिकाणी त्यांनी थोडी गफलत केली आहे. नाटक या साहित्यकृतीशी संगीताचा मेळ घालणे अशक्य आहे असे म्हटल्यानंतर संगीताचे -

१) शुद्ध संगीत आणि

२) संमिश्र संगीत (त्यात शब्दांना महत्त्व येऊन भावनेचा समावेश होतो. उदा. ठुमरी, भावगीत, गझल आणि नाट्यसंगीत) असे दोन प्रकार असतात हे त्यांना जाणवलेले दिसते. त्यामुळे 'नाट्यसंगीत हे नाटक या साहित्याला जवळचे आहे, कारण दोघांचेही आवाहन भावनांनाच असते' हे प्रा.गाडगीळांचे विधान बरोबर आहे. पण ते त्यांना स्वीकार्य वाटत नाही. मग 'शुद्ध साहित्य आणि (मिश्र) नाट्यसंगीत यांचा मेळ अशक्य आहे' असे ते सांगतात, नाट्यसंगीत हे मिश्रसंगीत आहे आणि या संगीताचा मेळ शुद्ध साहित्याशी घालायचा प्रश्न नसून, मिश्र साहित्याशी म्हणजे नाटकाशी घालायचा असतो हे ते विसरतात. नाट्य हे दृश्य आणि श्राव्य असे काव्य असते, असे म्हणताना आपण नाटकाच्या संमिश्रतेचा निर्देश करित असतो, हे लक्षात घेतले म्हणजे शुद्ध साहित्य आणि नाट्यसंगीत यांचा मेळ अयोग्य, अशक्य आहे इ. विधानांना आधारच राहात नाही. म्हणूनच बहुदा नाट्यसंगीत 'वेगळ्या मार्गाने', 'वेगळ्या पातळीवर' परिणाम

करते, तो परिणामही 'संमिश्र स्वरूपाचा' असतो, अशी मोघम भाषा त्यांनी इथे वापरली आहे.

'...रंगभूमीवरची पात्रे गातात हा संकेत प्रेक्षक मान्य करू शकतील' हे विधान वाचून असे वाटते की, प्रा. गाडगीळ एक संकेत म्हणून आता नाट्यसंगीताकडे पाहत आहेत. पण नंतरच्या परिच्छेदात ते म्हणतात की, 'संगीतामुळे जरी नाट्याभासात विक्षेप आला नाही तरी कलात्मक परिणामात मात्र खात्रीने येतो', नाटकात पद गाणे आले की, 'बिघडलेल्या मोटारीसारखे नाटक जागच्याजागी थांबून राहते', नाटकावरून प्रेक्षकांचे लक्ष उडते आणि ते स्वरांकडे जाते, असे याचे कारण त्यांनी दिले आहे. या ठिकाणी **नाट्यसंगीताचे स्वर हे शुद्ध संगीताचे स्वर नसून मिश्र संगीताचे स्वर असतात, आणि हे मिश्रसंगीत भावनामिश्रित असते, हे पुनः गाडगीळांना आठवते, म्हणून ते कबुलीच्या स्वरात म्हणतात, 'संगीतात शब्द असतात, त्या शब्दांच्या द्वारे पात्रे संवाद करू शकतात, भावनांचा परिपोष होऊ शकतो व कथानक पुढे जाऊ शकते हे खरे आणि संगीत चालू असताना पात्रे थोडाफार अभिनय करू शकतात हे देखील खरे'** - म्हणजे नाट्यसंगीताने नाटकाची गतिमानता अबाधित राहू शकते, स्वरांकडे नव्हे तर शब्दांकडे, अर्थाकडे, संवादाकडे प्रेक्षकांची एकाग्रता होऊ शकते, प्रेक्षक 'थोडा फार का होईना' अभिनय पाहू शकतात. त्यातून साधलेल्या भावाभिव्यक्तीचा आस्वाद घेऊ शकतात हे सगळे मान्य करूनही लगेच ते पुन्हा लिहितात - **'पण संगीतात केंद्रस्थान असते ते स्वरांना आणि त्यांच्या रचनेला.'** हे केंद्रस्थान नाटकाच्या स्वाभाविक केंद्रस्थानाहून वेगळे असते. प्रस्तुत प्रबंधलेखिकेने अधोरेखित केलेला वाक्यांश हा शुद्ध संगीताला लागू पडतो, नाट्यसंगीतासारख्या मिश्र संगीताला लागू पडत नाही. मिश्र संगीताला लागू पडत नाही. मिश्रसंगीतात शब्द, कल्पना, भावना, एकूण भावार्थ मुख्य असतो, स्वर गौण असतो.

नाट्यसंगीतासारख्या 'मिश्रसंगीताची' भावप्रकटीकरणशक्ती मान्य करायची, पदे-नाट्यसंगीत, हा नाट्याचा एक संकेत आहे हे मान्य करायचे, आणि या संकेताविरुद्ध तक्रार करित राहायचे, गाणे चालू

झाले की नाटक थांबते, बिघडलेल्या मोटारीसारखे जागच्या जागी थांबते, असे म्हणायचे, ही तर्कविसंगती आहे. ही विसंगती प्रा. गाडगीळांच्या लेखनात येण्याचे कारण असे दिसते -

साहित्य आणि संगीत या दोन्ही कलांचे प्रत्येकी दोन प्रकार पडतात. विवेचनाच्या ओघात ठिकठिकाणी गाडगीळांनीही हे प्रकार उल्लेखिलेले आहेत.

- १) शुद्ध साहित्य (उदा. कादंबरी) आणि मिश्रसाहित्य (उदा. नाटक)
- २) शुद्ध संगीत (शास्त्रीय संगीत) आणि मिश्रसंगीत (ठुमरी, गझल, भावगीत, नाट्यसंगीत)

साहित्य आणि संगीत या दोन कलांची मिळून अशी चार कलारूपे होतात. या कलारूपांच्या दोन जोड्या गाडगीळ विवेचनात सतत उल्लेखितात.

- १) शुद्ध साहित्य आणि मिश्रसंगीत
- २) शुद्ध संगीत आणि मिश्रसाहित्य

परंतू नाट्यसंगीत चर्चेसाठी आवश्यक असलेली तिसरी जोडी मात्र ते चुकूनही विचारार्थ घेत नाहीत.

- ३) मिश्रसाहित्य आणि मिश्रसंगीत या संगतीचा ते विचार करीत नाहीत. यामुळे सं. सौभद्रावरील लेखातील संगीत नाटकाची त्यांची चर्चा पुनरुक्ती, संदिग्ध भाषा, तर्कविसंगत विधाने यांनी युक्त झाली आहे.

संगीत नाटक असू नये की काय? असा प्रश्न गाडगीळ उपस्थित करतात, आणि म्हणतात, 'प्रेक्षकांना शुद्ध नाट्य आणि शुद्ध संगीत एकाच वेळी हवी असतील तर ती संगीत नाटकाच्या द्वारे देणे अशक्य आहे.' इथेही गाडगीळांनी शुद्ध नाट्य आणि शुद्ध संगीत ही कलारूपे एकत्र आणली आहेत, पुढे ते म्हणतात -

शुद्ध नाटक आणि नाट्यसंगीत किंवा शुद्ध संगीत आणि हलकेफुलके नाटक यांचाही समाधानकारक मेळ बसविणे अशक्य आहे. पण ज्यात शुद्ध कलात्मक परिणाम अभिप्रेत नाही असे नाट्य आणि संगीत

यांचा मेळ मात्र प्रेक्षकांसाठी घालणे शक्य आहे. म्हणजे रंजकतेच्या पातळीवरच या गोष्टी एकत्र येऊ शकतात. कलेच्या पातळीवर नव्हे. त्यामुळे किलोस्करांपुढे मोठा बिकट प्रश्न होता. मग किलोस्करांनी तो रंजकतेच्या पातळीवर सोडविला. त्यांनी विनोद, रहस्य इ. रंजकतेची सर्वच साधने थोडी थोडी वापरली. कलात्मकता साधणे हे उद्दिष्ट आपल्यापुढे मुळी ठेवले नाही, एक भाबडे नाटक लिहून 'कळत नकळत' संगीत नाटक कसे रचावे याचा आदर्श निर्माण केला.

म्हणजेच किलोस्करांनी नाटक आणि संगीत यांचा मेळ घालण्याचा बिकट प्रश्न कसा सोडविला, तर रंजकतेच्या पातळीवर सोडविला, भाबडे नाटक लिहून सोडविला अशी प्रा. गाडगीळांची मीमांसा आहे.

नंतर गाडगीळांच्या असे लक्षात आले की सौभद्रातील गाणी ही तर आपल्या 'सांस्कृतिक संचिताचा' भाग बनली आहेत. मग या नाटकाला नुसते 'रंजक', 'भाबडे' म्हणणे पुरे पडायचे नाही. म्हणून लेखाचा समारोप करताना या रंजक नाटकाला सरळ 'कलात्मक' म्हणून ते मोकळे झाले आहेत. गाडगीळ लिहितात :

'कधी कधी मला असे वाटते की रंजकता पराकोटीला गेली, की तिला कलात्मक मूल्य प्राप्त होते... सौभद्रासारखे नाटक वाचले आणि विशेषतः पाहिले की ही माझी कल्पना खरी असावी अशी जवळजवळ खात्री वाटू लागते. सौभद्राला अग्रस्थान देण्यातही, गाडगीळांनी सौभद्राची कलात्मक श्रेष्ठता मानलेली दिसते. रंजक नाटकातच नाट्यसंगीताचा नाट्याशी मेळ घालता येईल असे म्हणत म्हणत, कलात्मक, कसदार नाटकातही नाट्यसंगीत शोभून दिसते, असे प्रा. गाडगीळांनी 'कळत-नकळत' मान्य केले आहे.

प्रा. गाडगीळांच्या 'संगीत नाटक विचारात' नाट्यसंगीत हे जणू शुद्ध संगीत आहे असे मानल्यामुळे वरीलप्रमाणे विसंगती निर्माण झाली आहे. केवळ श्रुतिसंवेदनेवर आधारलेली संगीत ही शुद्ध कला आहे, या विधानाने गाडगीळांना सतत अडथळा निर्माण केला आहे. नाट्यसंगीत हे मिश्रसंगीत आहे, असे म्हणूनही संगीताची शुद्धता आणि नाटकाचे

भावानुकीर्तनस्वरूप यांचा मेळ बसविण्याचा प्रश्न चर्चेला घेतल्यावर 'शुद्ध संगीताने' त्यांचे विवेचन आवर्तात अडकून पडले आहे.

याचा अर्थ प्रा. गाडगीळांचे प्रस्तुत विवेचन मोलाचे नाही, असे नाही. 'संगीत नाटक' ही संकल्पना तपासून पाहण्याचा त्यांनी जो प्रयत्न केला आहे तो अभिनव आहे. मराठी नाट्यसमीक्षेत या प्रश्नाचा इतक्या गांभीर्याने या आधी कोणी विचार केल्याचे दिसत नाही. त्यांच्या विस्तृत विवेचनातून त्यांनी पुढील महत्त्वाचे मुद्दे मांडले आहेत :

१) सौभद्र हे एक आदर्श संगीत नाटक आहे.

२) ते एक भाबडे आणि गोड, सुलभ सोपे, असे नाटक आहे.

रंजकता आणि नाट्यसंगीताची मेजवानी यांचा मेळ राखत या नाटकाने कलात्मकता प्राप्त केली आहे.

३) नाट्यसंगीतात, नाटकतील पदांत, कथात्मकता, संवादपरता, अभिनयसापेक्षता यांची अपेक्षा असते.

४) नाट्यसंगीत हा रंगभूमीवरचा एक संकेत आहे.

५) नाट्यसंगीत आणि नाट्य एकमेकांना पोषक ठरून एकमेकांची रंजकता वाढवतील तरच या दोन गोष्टींचा मेळ घालणे शक्य होईल.

६) सर्वच नाटके संगीतानुकूल नसतात. उदा. रहस्यप्रधान, प्रहसन, भावनाविवश नाटक चतुर कोटिक्रमांनी भरलेले नाटक, अद्भुतताप्रधान नाटक, अशा नाटकांतून नाट्यसंगीत एखाद्या प्रसंगी योजता आले तरी त्यातून 'नाट्यसंगीताची मेजवानी' देता येणार नाही.

शुद्ध संगीत आणि मिश्रसंगीत हे संगीताचे दोन प्रकार विचारात घ्यायला हवेत हा गाडगीळांचा मुद्दा महत्त्वाचा आहे. ते स्वतः मात्र नाटक आणि संगीत यांच्या मेळाचा विचार करताना संगीताचे शुद्ध स्वरूप सतत मनात आणतात व अडचणीत सापडतात.

प्रा. गाडगीळ जेव्हा खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर' नाटकाचा विचार करतात तेव्हा नाटक आणि संगीत यांच्या मेळाविषयी हेच मुद्दे पुन्हा



मांडतात आणि सांगतात.

संगीत नाटक लिहिताना जे प्रश्न पडतात, त्यांची उत्तरे खाडिलकरांनी दोन प्रकारे देऊन पाहिली : १) संगीत मानापमान, २) संगीत स्वयंवर.

गाणे चालू झाले की नाटक जागच्याजागी थांबते हा आपला सिद्धांत गृहीत धरूनच 'मानापमान' व 'स्वयंवर' या नाटकाविषयी गाडगीळ आपले विचार मांडत आहेत.

त्यांना असे वाटते की नाटक थांबले तरी काही बिघडणार नाही, प्रेक्षकांना विक्षेप आल्यासारखे वाटणार नाही; असेच नाटक लिहिणे, हाच संगीत नाटकांचा 'प्रश्न' सोडविण्याचा मार्ग आहे.

खाडिलकरांनी 'मानापमान' लिहिताना 'सौभद्रा'प्रमाणेच हा प्रश्न सोडविला. 'मानापमान' हे हलकेफुले, सौम्य संघर्ष असलेले, कुतुहल वाटावे; पण आतुरता वाटू नये, असे नाटक आहे. नाटक थबकले म्हणून प्रेक्षक अस्वस्थ होत नाही. 'वेगळ्या भाषेत धैर्यधर बोलू लागला तर विक्षेप आल्यासारखे त्याला वाटत नाही.' असे म्हणून मानापमान नाटकाला 'संगीत नाटक' म्हणून लाभलेल्या यशाचे गाडगीळ स्पष्टीकरण करतात. पण मौज अशी की याच्या आधीच्याच परिच्छेदात ते म्हणतात, 'धिक्कार मन सहिना' हे गाणे द्रुतलयीतले असले तरी धैर्यधर म्हणू लागल्यावर त्या प्रवेशाची गती कुंठीत होते. इथली विसंगती आपण डोळ्याआड करू. पण गाडगीळांना सुचवायचे आहे ते असे की, खऱ्या अस्सल नाट्यात संगीत विक्षेप करीलच करील. गाडगीळ सौभद्रावर लिहिताना ते भाबडे नाटक आहे, रंजक नाटक आहे वगैरे विधाने पुन्हा पुन्हा का करतात याचे कारण हे आहे.

गाडगीळांनी 'मानापमान' हे हलकेफुलके नाटक, नाटक म्हणून सामान्य आहे, असे म्हटले आहे. पण स्वयंवरावर लिहिताना, पुनः ते अडचणीत सापडतात. स्वयंवर हे नाटक म्हणून सामान्य आहे असे न म्हणता ते आपल्याला सांगतात, की या नाटकाला काव्यात्मक परिकथेची' पातळी मिळाल्यामुळे संगीत नाटकाविषयीचा प्रश्न फार चांगल्या रीतीने सुटला आहे.

खरा प्रकार असा आहे की, १) संगीत नाटक ही एक अशक्य, अयोग्य, बिकट गोष्ट आहे. २) सौभद्र, स्वयंवर ही संगीत नाटके आहेत, या दोन विधानांपर्यंतचा प्रवास कसा करायचा असा प्रा. गाडगीळांसमोरचा खरा प्रश्न आहे. या प्रवासाला अडचणीचा असा गाडगीळांचाच विचार आहे. ३) सामान्य रंजक नाटकात संगीत खपेल, कारण तिथे विक्षेप आला तरी फारसे बिघडत नाही. पण कलात्मक नाटकात संगीत योजणे 'बिकटच' आहे.

आता यातील क्रमांक दोन आणि तीन ही विधाने शेजारी ठेवली की गाडगीळ स्वतःच्या विचारामुळेच कसे कोंडीत सापडतात ते ध्यानात येईल,

- सौभद्र, स्वयंवर ही संगीत नाटके आहेत.

- रंजक नाटकात संगीत खपेल, पण कलात्मक नाटकात खपणार नाही.

यावरून गाडगीळांना असे विधान करणे अपरिहार्य झाले आहे की सौभद्र आणि स्वयंवर ही सामान्य नाटके आहेत. आणि त्यांना हे पक्के माहित आहे, की या दोन्ही नाटकांना कलात्मकता लाभली आहे.

हा प्रश्न गाडगीळांनी 'सोडविला' आहे.

१) सौभद्र हे भाबडे नाटक आहे, रंजक नाटक आहे, पण रंजकता पराकोटीला गेल्यामुळे ते नाटक कलात्मक झाले असावे.

२) सं. स्वयंवराला परिकथेची पातळी लाभते व तिथे संगीत शोभून दिसते, इथले वास्तव हे स्वप्नभूमीतले वास्तव आहे.

नाटकाला कलात्मकताही लाभली आहे.

या दोन्ही ठिकाणचे संगीत 'नाट्यानुकूल' आहे हे विधान करायला मात्र ते तयार नाहीत, कारण शुद्ध संगीताचे आकर्षण केंद्र स्वर, स्वराकृती हे असते आणि हे केंद्र नाटकाच्या केंद्रबिंदूहून वेगळे असते या कल्पनेने त्यांना प्रभावित केले आहे.

'नाट्यसंगीता'ची नाट्यानुकूलता मान्य करायला गाडगीळ तयार नाहीत हे खरे, पण 'कळत-नकळत' त्यांनी ती येथेही मान्य केली

आहे. स्वयंवर नाटकावर लिहिताना 'नाथ हा माझा' या पदाच्या आणि बालगंधर्वाच्या संदर्भात ते लिहितात-

'नाथ हा माझा मोही खला' हे त्या नाटकातले रुक्मिणीचे पद या दृष्टीने अभ्यासनीय आहे. पुन्हा त्या विशिष्ट जागी हे पद घालून खाडिलकरांनी या नाटकाचे स्वरूप अधोरेखित केले आहे, त्यांनी हे स्पष्ट केले आहे की, ही काही कृष्ण व रुक्मिणी यांच्या संघर्षाची कथा नव्हे. ही कथा आहे ती रुक्मिणीच्या प्रीतीची. त्या प्रीतीचे व रुक्मिणीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे मनोहारी रंग या कथेत तुम्हाला दिसणार आहेत आणि त्याचे दर्शन घडविण्यात संगीत महत्त्वाचा भाग उचलणार आहे.'

रुक्मिणीच्या पदाचे नाट्यार्थमर्मवाचक स्वरूप, असे वर्णन करून या पदाच्या सांगीतिक आविष्काराविषयी पुढे ते लिहितात -

'या पदाच्या चालीला एक धुंद करणारा लाडिक गोडवा आहे. या नाटकाची प्रकृती तो अधोरेखित करतो, त्यात जे भावविश्व साकार होणार आहे ते तो हळुवारपणे फुलवतो, हे पद मी खुद्द बालगंधर्वाच्या तोंडून उतारवयात का होईना पण ऐकलं आहे. कोणत्याही पदात भर असतो तो मुखडयावर आणि बालगंधर्व त्यात विलक्षण गोडवा भरीत. 'नाथ' हा शब्द ते अतिशय नाजूकपणानं हाताळीत. 'माझा' या शब्दावर ते गोड ठसकेबाज स्वराघात करीत आणि 'मोही' या शब्दाभोवती ते स्वरांची जी कामगत करीत तिचं वर्णन काय करावं? त्या कामगतीतून स्वरसौंदर्याचा प्रत्यय यायचाच, पण रुक्मिणीचं हृदयही अत्यंत मधुरपणे आणि परिणामकारपणे व्यक्त व्हायचं. एखादं फूल उमलावं तसं संपूर्ण स्वयंवर नाटक त्या कामगतीतून उमलायचं.'

एका पदाचे नाट्यार्थाशी आंतरिक नाते पाहून गाडगीळांना ते पद अभ्यासनीय वाटते. नाटकाची प्रकृती आणि नायिकेचे हृदय त्या पदात व्यक्त होते असे त्यांच्या लक्षात आले. त्या पदाच्या सांगीतिक आविष्काराचे तर फारच मार्मिक वर्णन गाडगीळांनी येथे केले आहे. पदाच्या मुखडयात एक-एक शब्द आणि त्या शब्दासह येणाऱ्या

स्वराकृती यांच्या जादूने संपूर्ण स्वयंवर नाटकच उमलून आले, असा त्यांना अनुभव आला.

अशा रीतीने 'संगीत नाटकाची' चर्चा करताना प्रा. गंगाधर गाडगीळ पदाचा नाटक संदर्भात विचार करण्यापर्यंत येऊन पोचले. सं. सौभद्र लिहिताना गाडगीळांनी एकाही पदाचा उल्लेख केलेला नाही, पण स्वयंवरावर लिहिताना रुक्मिणीच्या पदांची बारकाईने पाहणी केली आहे, रसग्रहण केले आहे. थोडक्यात म्हणजे पदांचा नाट्यदृष्ट्या विचार केला आहे. इथली पदे नाट्यार्थ्यवाचक आहेत हे त्यांच्या लक्षात आले. इतकेच नव्हे तर ती नाट्यार्थ्यपोषक आणि नाट्यार्थ्यांचे सौंदर्य वाढविणारी, नाटकाला परिकथेची पातळी कलात्मकता आणि संगीतानुकूलता देणारी आहेत असे 'रसिक' या भूमिकेवरून त्यांना जाणवलेले दिसते. सौभद्रातील पदे आपल्या सांस्कृतिक संचितात जमा झाली आहेत, हे जसे त्यांच्या लक्षात आले. तसेच 'नाथ हा माझा' या एका पदाने त्यांच्यापुढे पूर्ण स्वयंवर नाटक उलगडले, नव्हे उमलले.

नाटक आणि संगीत यांचा मेळ कसा घालायचा? या प्रश्नाचे उत्तर 'स्वयंवर' नाटकात बालगंधर्वांनीच देऊन ठेवले आहे. प्रा. गाडगीळांचे या हाताशी आलेल्या उत्तराकडे थोडे दुर्लक्ष झाले आहे, असे म्हणता येईल.'

पदरचना नाट्यनिष्ठ असली आणि पदाचे गायन शुद्ध संगीताच्या अंगाने नव्हे, तर नाट्यनिष्ठ शैलीने केले की 'संगीत-नाटक' आकारले, संगीत नाटकांच्या शक्याशक्यतेचा प्रश्न मग उपस्थित होत नाही, होऊ नये.

नाटक आणि संगीत यांचा मेळ घालता येतो. या मेळातून 'नाट्यसंगीत' आकारते, 'नाट्यसंगीत' हे मिश्रसंगीत आहे आणि 'नाट्यसंगीत' या समासातील 'नाट्य' या प्रथम पदाने संगीताला नाट्यनिष्ठ केले आहे एवढेच लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

प्रा. व. दि. कुळकर्णी यांनी 'नाटक आणि संगीत' या प्रश्नाच्या चर्चेत अशाच अर्थाची मते आपल्या प्रबंधात मांडली आहेत.

श्री. वा. ह. देशपांडे यांनी आपल्या 'घरंदाज गायकी'त नाट्यसंगीत हे नाट्यार्थ्य योजलेले मिश्रसंगीत आहे, तिथे नाट्याला प्राधान्य असून संगीताला गौणत्व असते हे मान्य केले आहे.

महाराष्ट्रीय संगीतकार-गायकांच्या अध्वर्यू-अग्रणीने, पं. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी - नाट्यसंगीत रसानुकूल असावे, गायकनटांनी हातवारे इ. 'गाण्याचा' अभिनय न करता पदातील भावनेचा अभिनय करावा वगैरे गोष्टी आवर्जून सांगितल्या आहेत.

नाट्यसंगीत नाट्यानुकूल असते. नाट्य ह्या कलेच्या स्वरूपात अनेक कलांचा संगम अंगभूत असतो, 'त्यामुळे ज्यांचा संगम होतो त्या त्या सर्व कलांशी संबंध येणाऱ्या संवेदना इथे प्रस्तुत ठरतात, इतकेच नव्हे तर अंतिम कलारूपाच्या सिद्धीस त्या आवश्यकही ठरतात.' असेच विचार संगीताचेच सौंदर्यशास्त्र मांडणाऱ्या प्रा. अशोक दामोदर रानडे ह्यांनीही मांडले आहेत.

पं. पलुस्करांसारखे गायनाचार्य आणि वा. ह. देशपांडे, प्रा. रानडे यांच्यासारखे संगीत समीक्षक नाट्यसंगीताची नाट्यानुकूलता मान्य करतात. नाट्यसंगीताकडे केवळ सांगीतिक दृष्टीने ते पाहत नाहीत, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

संगीत नाटकाच्या 'शक्याशक्यतेचा व इष्टाइष्टतेचा' येथवर विचार केल्यावर संगीत नाटक ही एक शक्यता आहे, तो एक रंजक आणि कलात्मक, प्रसंगी कसदार होणारा असा अभिजात नाट्यप्रकार आहे हे लक्षात येते आणि संगीत नाटकाची अशी तात्विक चर्चा करतानाही नाटकातील पदांकडे नाट्यदृष्ट्या पाहणे कसे आवश्यक आहे, ते आपल्या लक्षात येते.

नाटकातील पदांकडे - पदरचना व सांगीतिक आविष्काराकडे, नाट्यदृष्टीने पाहिल्यावर 'संगीत नाटक' हा मोठासा बिकट प्रश्न राहत नाही. पदांकडे नाट्यदृष्टीने पाहायचे म्हणजे नेमक्या कोणकोणत्या गोष्टी विचारात घ्यायच्या, पदांकडे पाहावयाच्या नाट्यदृष्टीचे स्वरूप काय, ते तपशीलवार निश्चित करायला हवे.

थोडक्यात सांगायचे तर पदाकडे, संगीत नाटकाकडे पाहण्याच्या वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनात प्रयोगनिष्ठ दृष्टीचाही समावेश होतो. या उभय दृष्टिकोनाच्या समन्वयातून नाट्यदृष्टी निर्माण होते.

एखाद्या संगीत नाटकातील विशिष्ट पदाचा विचार करताना, त्या पदाकडे ही वाङ्मयनिष्ठ, नाट्यकलानिष्ठ दृष्टी अनेक अंगांनी पाहू शकते. पद आणि संपूर्ण नाटक, पद आणि ते म्हणणाऱ्या पात्राचे स्वभावचित्र, त्याची भाषा, मनोशरीर अवस्था, पद आणि त्याच्या सांगीतिक अविष्काराच्या विविध शक्यता, पद आणि अभिनय शक्यता (पदाची अभिनयगर्भता) - अशा अनेक दृष्टींनी पदाकडे या भूमिकेवरून पाहता येते.<sup>८</sup>

■ डॉ. वेलणकर यांच्या 'मराठी नाट्यपद स्वरूप व समीक्षा'मधील वरील विचारमंथनातून एक गोष्ट स्पष्टपणे लक्षात येते ती ही की, सांगीतिक आविष्काराच्या विविध शक्यतांपैकी शुद्ध संगीताचा वापर करणाऱ्या म्हणजेच नाट्यसंगीत या प्रकाराचीच अडचण संगीत नाटकाची शक्यता हा प्रश्न सोडविण्यात येते आहे. नाटकात अंतर्भूत होणाऱ्या, शब्दाला स्वराचे केवळ अस्तर लावणाऱ्या, सांगीतिक वाव नसणाऱ्या, रंजकतेच्या पातळीवरील 'पळवायच्या' संगीताची अडचण येत नाही. अशा रंजकतेच्या पातळीवर संगीत नाटकाची शक्यता मान्य केली जात आहे. त्यासाठी या प्रश्नाच्या उत्तराजवळ जाऊन पुन्हा उत्तर सापडलेलेच नाही अशी या विचारवंतांची परिस्थिती झालेली दिसते. हे कुठे कुठे व कसे कसे घडते त्याबाबतचा थोडक्यात तपशील व खुलासा आपण आधी पाहू.

■ मर्ढेकरांच्या विचारांचा डॉ. वेलणकर यांनी घेतलेला परामर्श - (पृष्ठ २४) - नाटकातील संगीताला मर्ढेकर 'ठिगळ' असे म्हणतात हे डॉ. वेलणकर यांनी योग्य प्रकारे खोडून काढले आहे.

- मर्ढेकरांनी ज्याला ठिगळ म्हटले तो त्यांना 'संगीत नाटकाच्या' शेल्यावरील 'बुद्धा' का वाटू नये?

- झाडावरील हिरव्यागार पल्लवामध्ये डोकावणारे एखादे फूल

‘ठिगळा’सारखे विसंगत वाटावे की झाडाला अर्थ, शोभा देणारी, परिपक्वतेची खूण वाटते?

उदाहरण म्हणून यासाठी (पृष्ठ ३१ वरील) गाडगीळांचा ‘नाथ हा माझा’ या पदाबाबतचा अनुभव पहावा.

- नाटकातील संगीताला मर्देंकर ‘लाच’ म्हणतात. हे विधान खोडून काढताना मात्र डॉ. वेलणकरांच्या विचारांत घोटाळा निर्माण होतो.

ते म्हणतात, ‘नाटकात गद्यपद्याची एकात्मता जाणवते, संगीताचा संबंध प्रयोगकाळीच येतो व ते एक बाह्यांग आहे. या संगीताद्वारे पदांच्या अर्थाला व त्याद्वारे नाट्यार्थाला प्रभावी बनवत असेल तरच ते इष्ट आहे. अन्यथा अनिष्ट आहे. म्हणून ही संगीताची लाच देण्याघेण्याचा प्रकार नट व प्रेक्षकांतील असून तो उपरा आहे.’

पुन्हा (पृष्ठ ३३ वरील) वेलणकरांचे वाक्य पहावे, ‘थोडक्यात सांगायचे झाले तर पदाकडे, संगीत नाटकाकडे पाहण्याच्या वाङ्मयनिष्ठ दृष्टिकोनात प्रयोगनिष्ठ दृष्टीचाही समावेश होतो. या उभय दृष्टीच्या समन्वयातून नाट्यदृष्टी निर्माण होते.’

■ वेलणकरांनी केलेली वरील दोन विधाने परस्परविसंगत आहेत. नाटकातील पद व संगीत यांचे स्वरूप अभिन्न असते. शुद्ध संगीताच्या साहाय्याने अभिव्यक्ती होण्याच्या शक्यता ज्या पदात बीजरूपात असतातच त्या पदाचे गायन हे त्यामुळे ठिगळ किंवा लाच ठरण्याचा प्रश्नच उद्भवत नाही.

गाडगीळांच्या विचारांचा वेलणकर यांनी घेतलेला परामर्श -

गाडगीळांच्या विचारांचा परामर्श वेलणकर घेतात तेव्हा एक मुख्य गोष्ट लक्षात येते ती ही की, शुद्ध संगीत व मिश्रसंगीत याबद्दलच्या स्वरूप आकलनातच दोघांच्याही विचारांत घोटाळे आहेत.

रंजकतेच्या पातळीवर संगीत नाटकाची शक्यता गाडगीळांना मान्यच आहे व ‘स्वयंवर’ हे संगीत नाटक केवळ रंजक नसून ते कलात्मक व कसदारही आहे असेही गाडगीळांचे म्हणणे आहे. मग यातील नाटक व संगीत यांचे मिश्रण मान्य कसे करायचे हा प्रश्न सोडवताना घोटाळे

निर्माण झालेले आढळतात. त्यासाठी गाडगीळांची पृष्ठ २६, २८, २९ व २७ वरील विधाने आपण क्रमाने पाहू.

२६ - 'नाट्यसंगीताचे सूर हे शुद्ध गीतांचे नसून मिश्र संगीताचे असतात व मिश्रसंगीत भावनामिश्रित असते', 'संगीताचे केंद्रस्थान नाटकाच्या केंद्रस्थानाहून वेगळे असते.'

२७ - शुद्ध संगीतसुद्धा भावनेला आवाहन करणारेच असते. (नाटकीय भावनेलासुद्धा)

२८ - 'नाट्यसंगीत हे जणू शुद्ध संगीतच आहे असे मानल्यामुळे गाडगीळांचे विवेचन आवर्तात अडकून पडते.'  
नाट्यसंगीतात शुद्ध संगीत आहे त्यामुळे विवेचन आवर्तात अडकून पडण्याचे कारण नसावे.

२९ - 'नाटक व संगीत यांच्या मेळाचा विचार करताना गाडगीळ संगीताचे शुद्ध स्वरूप सतत मनात आणतात व अडचणीत सापडतात.'

नाट्यसंगीताचा विचार करताना शुद्ध संगीताचा विचार अपरिहार्यपणे करावाच लागतो एवढेच यावरून सिद्ध होते.

२७ - शुद्ध नाट्य, शुद्ध संगीत एकाच वेळी हवी असतील तर ती संगीत नाटकाच्याद्वारे देणे अशक्य आहे.

हा प्रा. गाडगीळ यांच्या विचारातला घोटाळा आहे. याबाबतच्या खुलाशासाठी (पृष्ठ १७८ वरील) प्रकरण ५.४ मधील डॉ. संगोराम केलेला विचार पाहावा.

गाडगीळांनी विवेचनात ठिकठिकाणी उल्लेखिलेले प्रकार म्हणजे -  
१) शुद्ध साहित्य (उदा. कादंबरी) आणि मिश्र साहित्य (उदा. नाटक)  
२) शुद्ध संगीत (उदा. शास्त्रीय संगीत) आणि मिश्र संगीत (ठुमरी, गझल, भावगीत, नाट्यसंगीत)

या चार कलारूपांपैकी दोन जोड्या गाडगीळ विवेचनात सतत उल्लेखितात त्या म्हणजे -

१) शुद्ध साहित्य + मिश्र संगीत.



२) शुद्ध संगीत + मिश्र साहित्य

नाट्यसंगीत चर्चेसाठी आवश्यक असलेली तिसरी जोडी मात्र गाडगीळ चुकूनही विचारार्थ घेत नाहीत असे म्हणून वेलणकर जी जोडी मांडतात ती अशी आहे.

मिश्र साहित्य + मिश्र संगीत

प्रस्तुत प्रबंधलेखिकेला कलात्मक संगीत नाटकाची शक्यता हा प्रश्न बिकट वाटत नाही, कारण तो सोडविण्यासाठी 'नाट्यसंगीत' या कलाप्रकारातील 'नाट्य' या साहित्यिक घटकाचे व 'संगीत' या सांगीतिक घटकाचे मेलन होते व यालाच मिश्रसंगीत किंवा उपशास्त्रीय संगीत प्रकार असे म्हटले जाते. हा प्रकारच असा मिश्रणातून निर्माण झालेला आहे हे जाणल्यावर पुन्हा त्याचे मिलन किंवा त्याची सांगड शुद्ध साहित्याशी किंवा मिश्रसाहित्याशी घालून ते योग्य आहे का? किंवा शक्य आहे का? हे पाहणे हा केवळ अव्यापारेषु व्यापारच म्हणावा लागेल.

त्यामुळे आता फक्त या साहित्यिक घटकाचे व सांगीतिक घटकाचे स्वरूप व त्यांच्या मिश्रणाचे स्वरूप अभ्यासणे एवढेच शिल्लक राहते.

त्याचा थोडक्यात सारांश इथे पाहू व सविस्तर विवेचन प्रकरण-३ मध्ये पाहू.

नाट्य, काव्य व संगीत या तीन घटकांच्या संमेलनातून जे 'नाट्यसंगीत' निर्माण होते ते संगीत नाटकाला रंजनाच्या पातळीवरून कलात्मकतेच्या पातळीवर नेणारे ठरते. हे घटक नाट्यविषय, नाट्यआशय व अशा आशयाची अभिव्यक्ती यांचे कार्य करणारे असतात.

संगीतातून काही सांगता येते, काही अनुभव गावेसेच वाटतात हे मान्य करावे लागतेच. अशा अनुभवांची प्रचिती देणारा नाट्यविषय हे संगीत नाटकाच्या विषयाचे स्वरूप असते. अशा नाटकाच्या कथेतील आशय संपूर्ण वेळ 'काव्य स्वरूपाचा' असणे शक्य नसते. ज्यावेळी असा काव्यात्मक आशय नाटकात अवतरतो तेव्हा त्याचे

स्वरूप स्वरप्रधान विशुद्ध भावकविता असे असते व अशा आशयाची अभिव्यक्ती जेव्हा शुद्ध संगीताच्या साहाय्याने होते, तेव्हा त्या संगीताचे स्वरूप व्याकरणशास्त्रीयदृष्ट्या उपशास्त्रीय संगीतप्रकारात मोडणारे व सौंदर्यशास्त्रीयदृष्ट्या कलासंगीतात मोडणारे असते. असे हे नाट्यसंगीत - नाट्यनिष्ठ, स्वरप्रधान भावकवितेच्या स्वरूपाचे व कलासंगीतात मोडणारे असते. म्हणजेच साहित्य व संगीताच्या ज्या जोड्या लावण्यात गाडगीळ व वेलणकर अडचणीत सापडतात त्या जोड्यांऐवजी नाट्यनिष्ठ 'स्वरप्रधान विशुद्ध भावकविता + कला संगीत'.

ही जोडी तर्कशुद्ध ठरते यामुळे होणारा स्वभावपरिपोष व रसाविष्कार नाट्याला उपकारक ठरतो व असे नाट्यसंगीत स्वतंत्र संगीतप्रकार म्हणून नाटकापासून अलग केल्यावरही अस्तित्व धारण करू शकते. अशी नाट्यनिष्ठ काव्याशयाची संगीतातून अभिव्यक्ती होते तेव्हा टी. एस्. इलिअटने म्हटल्याप्रमाणे- Music was so deeply heard that it was not heard at all. अशी स्थिती रसिकांची असते. असावी.

विशुद्ध संगीताच्या वापराने अस्सल संगीत नाटक जो परिणाम साधतो त्याविषयी विचार करताना मॉमचे एक वचन लक्षात घ्यावे -  
 "...the drama is make believe. It does not deal with the truth but with effect... to the dramatist truth is only verisimilitude."

परिणामाच्या सिद्धीसाठी नाटककाराने ज्या विविध साधनांचा वापर केलेला असतो त्यांची तर्काच्या व वास्तवाच्या दृष्टीने अगदी कसून उलटतपासणी करायची नसते हा सर्वमान्य संकेत आहे. नाटकाच्या या कलात्मक संकेताकडे (Dramatic Convention) दुर्लक्ष करणे बरे नाही.<sup>९</sup>

एकूण ज्या नाट्यसंगीतप्रकारामुळे संगीत नाटकाच्या शक्यतेचे होकारार्थी उत्तर मिळते त्या नाट्यसंगीतातील नाट्य, काव्य व संगीत याबातचा विचार प्रकरण-३ मध्ये आपण करणार आहोतच. तत्पूर्वी

अशा नवकलाप्रकारांची निर्मिती, अस्तित्वाला स्थिरता येण्यासाठी कलाकार व रसिक यांमधील संवाद व त्याबाबतचे भान देणारी समीक्षा याबाबतचे विचार आपण प्रकरण-२ मध्ये पाहू या.



## निष्कर्ष

संस्कारांच्या संहितेने बनणारी संस्कृती ही माणसाची सर्वश्रेष्ठ साधना होय. ललितकलांपैकी साहित्य, साहित्यप्रकारांपैकी नाटक व नाट्यप्रकारांपैकी 'संगीत नाटक' हे वैशिष्ट्यपूर्ण असा एक संस्कार समाजमनावर करत असते. रंजनापलीकडे जावून मनप्रकटन, प्रभावन, प्रबोधन करणारे म्हणून अभिरुचीचा एक स्तर उंचावणारे असे संगीत नाटक हा केवळ एक अनोखा कलाप्रकारच नसून संस्कृतीला मिळालेला तो एक अमोल संस्कार ठरतो.

आज याच्या स्वरूप आकलनाबाबत वैचारिक गोंधळ आहे. म्हणून ज्या अभिव्यक्तींच्या साधनांनी याची निर्मिती होते, त्याचे स्वरूप व सुयोग्य मिश्रण यांचा विचार महत्त्वाचा ठरतो. याबाबतच्या विचारांतून असे लक्षात येते की, या साधनांचे एकमेकांना पूरक ठरणारे मिश्रण अभिव्यक्तीची, म्हणूनच अनुभवाची समृद्धी वाढवते.

संगीत नाटक या मिश्र कलाप्रकाराबाबतच्या मतांचा परामर्श घेतल्यावर संगीत नाटकातील 'नाट्यसंगीत' प्रकार अभिप्रेत धरूनच हे विचारमंथन घडले हे लक्षात येते व संगीत नाटक हा प्रश्न विचाराअंती बिकट राहात नाही. त्याचे स्वरूप असे असते -

संगीतातून काही व्यक्त करणारी नाट्यवस्तू हे संगीत नाटकाच्या विषयाचे स्वरूप असते. यातील काही आशय स्वरप्रधानविशुद्ध भावकवितेच्या गुणधर्मांनी युक्त असतो.

या आशयाची अभिव्यक्ती शुद्ध संगीताच्या साहाय्याने होते.

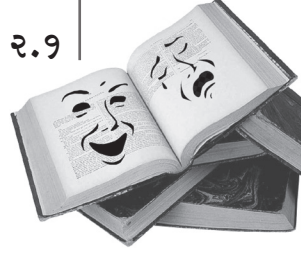
म्हणून विशुद्ध भावकविता व शुद्ध संगीत ही जोडी इथे तर्कशुद्ध म्हणून मानावी लागते व संगीत नाटकाची शक्यता हा प्रश्न बिकट राहात नाहीच, परंतू प्रश्नाचे उत्तर सापडते तेव्हा संगीत नाटक एका स्तराने अधिक उंचीवर गेलेले आढळते.



## संदर्भसूची

	पृष्ठ
१.१ १) वि. स. खांडेकर - मराठीचा नाट्यसंसार -	२०
२) सौ. ललिता बापट - राज्य नाट्यस्पर्धा -	२६
१.२ ३) श्री. दाजी भाटवडेकर-बालगंधर्व विशेषांक-शिलेदार-	४२
४) श्री. वा. ह. देशपांडे - घरंदाज गायकी -	३६
५) श्री. वा. ह. देशपांडे - घरंदाज गायकी -	१३१
१.३ ६) श्री. शरच्चंद्र मुक्तिबोध - सृष्टी साहित्य सौंदर्य -	२१
७) श्री. अरुण खोपकर - सौंदर्यविचार -	४८
८) डॉ. अ. द. वेलणकर-	
मराठी नाट्यपद स्वरूप समीक्षा-	१७ ते २५
९) डॉ. रा. शं. वाळिंबे - मराठी नाट्यसमीक्षा -	२८६

# ‘नाट्यसंगीत’ एक नवकलाप्रकार निर्मिती २.१



आजपर्यंत निर्माण झालेले सर्व संगीतप्रकार आपण जाणत असतो व त्या सर्व संगीतप्रकारांच्या स्वरूपाबाबतचे विवेचन सर्व संगीतशास्त्रविषयक ग्रंथांमध्येही आपण वाचत असतो. हे सर्व संगीतप्रकार केवळ नाटकात उपयोजिले गेले म्हणून त्यांना नाट्यसंगीत म्हणायचे असेल तर त्यांच्या सांगीतिक रूपांबद्दल नव्याने काहीही म्हणायची गरजच उरली नसती. नाटकातील ओवी, नाटकातील लावणी, नाटकातील अभंग, नाटकातील शास्त्रीय संगीत असे म्हणता आले असते. परंतू तसे घडत नाही. नाट्यसंगीत Stage Music हे नवे शब्द निर्माण होतात ही घटनाच याबाबत पुरेशी बोलकी ठरते. नाटकातील सुगम संगीतप्रकार नाटकात समाविष्ट झाल्यावर स्वतःचे मूळ स्वरूप बदलत नाहीत. शास्त्रीय व उपशास्त्रीय संगीतप्रकार मात्र नाटकात समाविष्ट झाल्यावर वेगळे स्वरूप धारण करतात ही वस्तुस्थिती आहे. म्हणूनच एक नवकलाप्रकार-निर्मिती म्हणून या घटनेचा विचार महत्त्वाचा ठरतो.

कोणत्याही कलाक्षेत्रात कलाप्रकाराची निर्मिती ही एक लक्षणीय बाब असते. ही निर्मिती कधी उत्स्फूर्तपणे, कधी जाणून प्रयत्नांनी तर कधी न कळताही होत असते. अशा नवनिर्मित रूपबंधाचे मूर्त स्वरूप बरेचदा लक्षातही येत नाही. परंतु अनुभवणाऱ्याला नव्या संवेदनांची नवी सृष्टी मात्र देत असते. असा आविष्कार इतका विश्वात्मक होऊन जातो की, त्याचे वेगळेपण अत्यंत तटस्थपणे, अत्यंत चिकित्सेने त्याकडे पाहिले तरच जाणवते किंवा काही कालांतराने ते लक्षात येते.

नाट्यसंगीत या संगीतकलाप्रकाराबाबत असेच घडले आहे.

अशा कलाप्रकाराला जेव्हा स्वतःचा असा एक आत्मा असतो, त्याच्या जवळपासच्या प्रकारांशी त्याचे साम्य असतानाच काही भेदही असतात त्यामुळे काही सीमारेषा निर्माण होऊन एक वेगळाच, पृथगात्म असा प्रकार म्हणून त्याचे नवे अस्तित्व आकारात आलेले असते त्यावेळी ती नवनिर्मिती असते. यातील रेषा कधी अतिशय पुसट व म्हणून फसव्याही ठरतात व सहेतुक किंवा अहेतुक त्यांचे उल्लंघन केल्यास एकच प्रकार दोन्ही प्रकारांत मोडण्याची शक्यताही नाकारता येत नाही.

शास्त्रीय संगीतातील बंदिश व नाट्यसंगीतातील काव्यपंक्ती यांचे स्वरूप समान असून नाट्यकला व संगीतकला यांच्या सीमारेषेवरील ही रूपे आहेत. त्यांची ध्येये मात्र निराळी आहेत म्हणून त्यातील घटकांचे कार्यही निराळे आहे. परंतू बंदिश नाट्यसंगीतासारखी शब्दार्थ फुलवणारी व नाट्यसंगीत बंदिशीसारखे रागरूप फुलवणारे अशीही रूपे यांची जाणुनबुजून किंवा अजाणता संभवू शकतात. इथेच नाट्यसंगीताचे व्याजरूप मान्यता पावण्याचा धोका निर्माण होतो. अशा नव्या प्रकारांना जुन्याच प्रकारांत कोंबून बसवणे चालू असते. त्याचे नवे रूप समजणे, त्याला नवे नाव प्राप्त होणे या गोष्टी घडायला कित्येक वर्षांचा काळ जावा लागतो.

अशा कलाप्रकाराने विशिष्ट कालखंडात धारण केलेले हे त्याचे त्या कालखंडातील रूप असते. या रूपातच कोठेतरी त्याच्या खऱ्या सामर्थ्याची- विकासाची बीजे असतात, ती ओळखावी लागतात, त्यांचे वेगळेपण कुठे आहे ते लक्षात घेऊनच त्यापुढील काळातील प्रतिभावंत त्याला नवे रूप, नवा अर्थ देत असतात. त्याचे सामर्थ्य या नव्या रूपातूनही प्रकट होत असते. खरे पाहता खऱ्या अर्थाने जे जिवंत असते ते सर्व या धर्माने युक्त असते. प्रत्येक नव्या प्रकारात हा जीवनाचा धर्म असतोच असतो. जीवन हे जसे कधीच आटून किंवा संपून जात नाही तसेच खऱ्याखऱ्या कलाप्रकारातील चैतन्यही

न संपणारे, न आटणारे असते. ते नित्य नव्या रूपाने प्रकट होत राहते. मात्र त्या प्रकाराची बलस्थाने, मर्मस्थाने लक्षात घेऊन त्यांना नव्या संदर्भात नवे रूपही द्यावे लागते. गंधर्व संगीत हे नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराचे त्या कालखंडातील एक रूप होय. जितेंद्र संगीत हे त्याच रूपाचे एक विकसित रूप आहे. त्यातील बलस्थान म्हणजे शास्त्रीय संगीतातील कलासंगीतात मोडणाऱ्या संगीताचा वापर करून नाट्यार्थ फुलवणे हे तत्त्व होय.

संगीत नाटक हा जीवननाट्यातील व्यापक, सखोल व अत्यंत परिणामकारी दर्शन घडवण्याची अपूर्व शक्ती सामर्थ्य असलेला असा नाट्यप्रकार आहे. त्यातील 'नाट्यसंगीत' हा संगीतप्रकारही अशीच अपूर्व शक्ती व सामर्थ्य असलेला किंबहुना त्यातील नवनीत म्हणावे असा एक संगीतप्रकार आहे. हे सामर्थ्य सहजासहजी संपेल इतक्या क्षीण प्रकृतीचे हे कलाप्रकार नाहीत व म्हणूनच आजही 'संगीत नाटक' व त्यातील 'नाट्यसंगीत'चे विशेष प्रेम ओसरलेले नाही. त्यांची बलस्थाने ओळखून जुने अस्सल रूप जतन करणारे व नवे रूप देणारे कलावंत व ते जाणून घेणारे रसिक जन्माला यायला हवे आहेत एवढेच. स्वतःच्या प्रकृतीने, प्रतिभेने जे निर्माण केले ते गमावण्याच्या मार्गाला लागवे अशी स्थिती आज मात्र येणार की काय अशी शंका वाटू लागलेली दिसते.

संगीत नाटकाची एक विशिष्ट अशी प्रकृती असते. आंतरिक भावविश्व हे या कलाप्रकाराचे केंद्रस्थान असते. बाह्यविश्वातील घटनांमुळे आंतरिक विश्वात उमटणाऱ्या पडसादांच्या जाणिवा संक्रांत करण्यासाठी 'नाट्यसंगीत' या नव्या भाषिक रूपाचे उपयोजन यात केले जाते. झाडावरील देठाला फूल यावे, झाडाने पुरवलेल्या जीवनरसावरच ते पोसले जावे, झाडाला शोभा, अर्थ देणारे ठरावे व तरीही झाडापासून अलग केल्यावरही त्याचे स्वयंपूर्ण, स्वतंत्र असे रूप आस्वादले जावे, प्रतिष्ठा पावावे त्याचप्रमाणे नाट्यसंगीत नाटकाच्या कथावस्तूतूनच पोषण मिळवते, नाटकाचा अंश, अवयव असते, नाटकाची रसवत्ता



संगीताच्या भाषेतून परमोच्च बिंदूपर्यंत पोचवण्याचे कार्य करते. नाटकाला शोभा व अर्थ देते, तरीही नाटकाच्या रंगमंचावरून अलग करून स्वरमंचावर ते सादर केले तरी, नाटकाचा एक तुकडा म्हणून अपूर्ण असे त्याचे रूप न जाणवता स्वयंपूर्ण, स्वतंत्र, स्वायत्त असे रूप म्हणून ते आस्वादले जाते, लोकप्रिय ठरते, प्रतिष्ठाही पावते.

‘उत्तम कलाकृती हे मानवी जीवनातील एक नवल असते. ते जितके आकर्षक तितकेच गूढ असते. जितके सहजरम्य तितकेच गुंतागुंतीचे, बहुविध अंगोपांगांनी नटलेले असते. ते व्यक्तीमनाशी व समाजजीवनाशी सहस्रतंतूनी बांधलेले असते आणि तरीही ते आकाशातील फुलासारखे अलग आणि आगळे असते.’<sup>१</sup> हे कुसुमावती देशपांडे यांनी केलेले वर्णन नवनिर्मित ‘नाट्यसंगीत’ या कलाप्रकारासही तंतोतंत लागू पडावे असेच आहे.

नाटकापासून अलग केल्यावरही इतर संगीत प्रकारांप्रमाणे स्वतंत्र रूप लाभलेला एक संगीतप्रकार म्हणूनही तो सिद्ध होतो हे त्याचे एक वेगळेपण व वैशिष्ट्य खरेच परंतु नाटकासारखा व्यापक पट संदर्भासाठी पार्श्वभूमी म्हणून लाभतो ही नाट्यसंगीताची आणखी एक जमेची बाजू होय.

कलाकृती म्हणजे जीवनातील अनुभवाच्या प्रतिक्रियांमधूनच माणसाने जाणीवपूर्वक निर्माण केलेल्या अनुभवाकृती असतात. अनुभवांचा गाभाच ज्यावेळी गूढ, संदिग्ध अशा स्वरूपाचा असतो त्या वेळी अभिव्यक्तीसाठी नवी भाषिक रुपेच सिद्ध करावी लागतात. भाषेच्या द्वारे अनुभवाचे सिद्ध रूप जेव्हा प्रकट होऊ शकत नाही तेव्हा ते कलेतील सौंदर्ययुक्त संघटनेच्या द्वारे प्रकट करण्याचा प्रयत्न माणूस करतो. संगीत नाटकातील अशा आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठी झालेल्या एका प्रयत्नाचे फलित म्हणजेच ‘नाट्यसंगीत’ हा नवनिर्मित कला प्रकार होय. नव्या अनुभवाचे नवे चित्र उभे करण्यासाठी अशा वेळी अभिव्यक्तीच्या जुन्याच साधनांच्या उपयोजनातून त्यांची रचना मात्र नव्याने केली जाते. म्हणजेच ही नवकलाप्रकाराची नवसृष्टी

(Invention) खरे म्हणजे एका अर्थाने नवदृष्टीच (Discovery) असते. ही नवदृष्टी हाच हिच्या निर्मितीमागील प्रतिभेचा गाभा असतो. या नवरचनेचा घाट कोणत्या घटकांनी सिद्ध होतो? त्या घटकांचे प्रमाण व दर्जा कोणता असतो? प्रयोजन व अंतिम ध्येय कोणते असते? घटकांचे परस्परसंबंध कसे असतात? त्यातून एकात्म प्रत्यय येतो का? व या नव्या रचनेच्या साच्यात प्रत्येकवेळी नवेपणा, ताजेपणा, चैतन्यपूर्णता निर्माण होण्याच्या संधी अबाधित ठेवलेल्या आहेत का? या बाबींच्या विचारातून इतर पूर्वनिर्मित कलाप्रकार व नवनिर्मित कलाप्रकार यांतील सूक्ष्म सीमारेषा स्पष्ट होऊ शकतात व नवनिर्मित प्रकाराचे पृथगात्म रूपही अधिक स्पष्ट होते.

प्रस्तुत प्रबंधाचा विषय 'नाट्यसंगीत' - एक स्वतंत्र संगीत प्रकार हा असल्यामुळे नाट्यसंगीताचा असा विचार करून त्याचे स्वरूप आपण इथे थोडक्यात स्पष्ट करू.

'नाट्यसंगीत' हा संगीत नाटकाचा एक भाषिक संकेत आहे.

जीवनव्यवहार व संगीत नाटक तसेच संगीत नाटक व नाट्यसंगीत यांत आंतरिक सुसंवादित्व असते. म्हणजेच जीवनव्यवहार व यातील भावविश्व यात आंतरिक सुसंवादित्व असते.

नाट्य, काव्य, संगीत या घटकांनी तो सिद्ध होतो.

नाट्यविषयाचा आशय 'काव्य' स्वरूपातून प्रकट होण्यासारख्या स्वरूपाचा असतो व अशा काव्याची अभिव्यक्ती 'संगीता'च्या भाषेतूनच करता यावी अशा स्वरूपाची असते म्हणजेच ती गूढ, तरल, सूक्ष्म, शब्दांपलीकडील काही सांगणारी अशा स्वरूपाची असते, तसेच जेव्हा हा आशय व अभिव्यक्ती यांची अभिन्नता निर्माण होते व त्यांचा एकात्म परिणाम होतो व हे सर्व जेव्हा स्वाभाविकपणे घडते तेव्हा अस्सल 'नाट्यसंगीत' हा संकेत सिद्ध होतो.

यातील शब्दांचे प्रयोजन कथेचा धागा अखंडित राखणे व भावनेचे सगुण निश्चित रूप स्पष्ट करणे हे असते तर त्यातील स्वराचे प्रयोजन शब्दांपलीकडील भावना, संवेदनांचे रूप साकारणे हे असते.

नाट्यार्थ फुलवणे हे एकच अंतिम ध्येय शब्द व स्वर या दोन्हीचे असते म्हणून यात आंतरिक सुसंगती असते व म्हणूनच एकात्म असा प्रत्यय यामुळे येतो. अंतःसृष्टीचे अनुभव जतन करायचे व हवे तेव्हा पुन्हा अनुभवायचे हे सामर्थ्य वरच्या दर्जाचे असून ते इथे शक्य होते.

यातील काव्यात्मक 'शब्द' व संगीतातील 'नादसंघटना' हे घटक असीम अर्थव्यंजक असतात. म्हणून प्रत्येक वेळी प्रत्येक कलावंताला नवनिर्माण करण्याची संधी, त्याबाबतच्या गर्भित शक्यता यात अबाधित असल्याने 'क्षणैक्षणै यत् नवताम उपैती' अशा स्वरूपाची ही कलाकृती ठरते म्हणूनच ती चिरंतन टिकणारी व नित्य नूतन वाटणारी अशाही स्वरूपाची असते. अशा कलाकृतीचे साचे निर्माण झाले, मंत्र न जाणता फक्त तंत्र अंमलात आणले जाऊ लागले, तत्व न जाणता तपशीलाचे अनुकरण होऊ लागले तर त्यातील जिवंतपणा नाहीसा होऊन त्याला कारागिरीचे व ठोकळेबाजपणाचे रूप येते.

भावानुभवाच्या चिंतनातून स्फुरलेल्या मानसचित्राकृतींची निर्मिती करण्याऐवजी अशा ठरीव साच्यात जेव्हा 'जीवन' बसवण्याचा प्रयत्न होतो तेव्हा व्याजरूपांचा सुळसुळाट होतो व कलेला अवकळा येते. अशा वेळी उत्पादन (Production) सुरू होते व सृजन (Creation) थांबते. After all every work of art is as much a product of time, as of a creative personality हे म्हणणे म्हणूनच अत्यंत समर्पक ठरते. परंतु अशा व्याजकलारूपांमुळे अस्सल कलारूप दुर्लक्षिले जाऊन अस्तंगत होण्याच्या मार्गाला लागू नये म्हणून याच्या स्वरूप आकलनाबाबतची संकल्पना कलावंत व रसिक या दोन्ही घटकांच्या मनात सुस्पष्ट व्हावी लागते. त्यांच्यातील संवाद कलाकृतींचे अस्तित्व स्थिर करण्यास व पर्यायाने त्याचा विकास घडवण्यास, त्याचे भवितव्य निश्चित करण्यास उपकारक ठरत असतो म्हणून या दोन्ही घटकांच्या जबाबदाऱ्या व त्यामुळे घडणारे संवादाचे स्वरूप महत्त्वाचे ठरते म्हणून त्याचा विचार आता आपण करू.



# ‘नाट्यसंगीत’ रसिक-कलावंत -संवाद २.२



कलावंताच्या कृतीपाठोपाठ निर्माण होणारी रसिकांची अनुकूल दाद म्हणजे संवाद. प्रतिकूल दाद म्हणजे विसंवाद. अप्रगल्भ दाद म्हणजे कलावंताला कलाकृतीचे विडंबन किंवा व्याजरूप निर्माण करायला लावणारी चुकीची वाट हे एक निर्विवाद असे सत्य होय.

कलाकृतीचा अनुभव म्हणजे कलावंत व रसिक यांमधील संवाद. हे संवादाचे स्वरूप हे दोन्ही घटक ज्या सुवर्णरिषेवर भेटतात त्याप्रमाणे आकारत जाते. रसास्वादाची गुणवत्ता कलाकृतीच्या संपन्नतेवर तसेच रसिक व्यक्तिमत्त्वाच्या संपन्नतेवरही अवलंबून असते. रसिक जेवढा अधिक संवेदनक्षम, अधिक जाणकार तेवढी कलाकृतीही त्याच्या सहवासाने श्रीमंत होत असते. याबाबत व. दि. कुलकर्णी यांनी व्यक्त केलेले विचार अत्यंत मौलिक आहेत म्हणून आपण ते पाहू.

‘रसिकपरत्वे कलाकृतीने विविध आशयरूपे व्यक्त केलेली असतात. ही आशयरूपे वेगवेगळी, परस्परभिन्न असली तरी ती एकाच वेळी सारी खरी असू शकतात कारण रसिक आणि कलाकृती यांच्या सहसर्जक क्रियाव्यापारातून (Cocreative Activity मधून) त्यांचा जन्म झालेला असतो. जातिवंत रसिक हा कलाकृतीची कल्पकतापूर्ण नवरचना करत असतो. रसिकमनात आपली ही नवरचना व्हावी असेच प्रत्येक कलाकृतीला वाटत असावे. कारण ही समग्र रूपाने, पूर्णरूपाने आपले अस्तित्वाचे रूप घेऊन अवतरू शकत नाही. तिच्या ठिकाणी कितीतरी

जागा रिकाम्या मोकळ्या असतात, कितीतरी ठिकाणी निश्चितार्थ लाभत नसतो. आशयाची अनिश्चित रूपेच असतात. साहित्यकृतीतील शब्द हे 'जिवंत' असतात. त्यांच्या वरखाली, चोहोबाजूंनी अर्थ घुटमळत असतात. हे घुटमळणारे, अधीर आणि तितकेच भिडस्त अर्थ रसिकमनाला हवे असतात. रसिकाच्या कल्पनाशक्तीला ते आवाहन करत असतात. रसिक ती कलाकृती आपल्यापरीने पाहत असतो, ओळखत असतो, पुरी करून घेत असतो. कलाकृतीला आपले पूर्ण रूप घेण्यासाठी रसिकाची अपेक्षा असते. मूळ कलाकृती ही एक कलावस्तू (Art Object) असते. ती व रसिक यांच्या सहसर्जक क्रियाव्यापारातून या कलावस्तूला सौंदर्यवस्तूचे (Aesthetic Object) रूप प्राप्त होते. मूळ कलावस्तू व ही सौंदर्यवस्तू या परस्पराश्रयी, परस्पर अभिन्न असतात. हे सौंदर्यरूप म्हणजेच कलाकृतीचे अस्तित्वरूप, कलाकृती व रसिक यांच्या दांपत्यभावात जन्म घेत असते. एकाच कलावस्तूची वेगवेगळी सौंदर्यरूपे असू शकतात. खरे तर अशी असणेच योग्य होय, नाहीतर आधीच्या सौंदर्यरूपांच्या अनुकृतीच केवळ जन्माला येत राहतील.<sup>२</sup>

सर्व रसिक, सहृदय सारखाच कलास्वाद घेणारे असू शकत नाहीत, नाहीतर सहृदय हा शब्द, वर्गसुद्धा निर्माण होण्याची गरज भासली नसती.

रसिकांच्या जबाबदाऱ्यांविषयी माधव आचवल म्हणतात,

'कलाकृती ही स्त्रीसारखी असते, रसिकाकडून तिला जशी प्रीती लागते तशीच भीती, जरबही लागते. नुसत्या प्रीतीने ती डोक्यावर बसेल तर नुसत्या भीतीने ती पळून जाईल.'<sup>३</sup>

तसेच ते म्हणतात, 'रसिकांजवळ कलाकृतीतील चैतन्यांशाचा मान राखणारी आदब व प्रत ओळखणारा आत्मविश्वास दोन्ही असावी लागतात.'<sup>४</sup>

रसिकाचे माहात्म्य वर्णन करताना फ्रेंच कवी व्हालेरी म्हणतो, 'कलाकृती वाखाणली गेली हे महत्वाचे नाही ती कुणी वाखाणली हे

महत्वाचे. रसास्वादाचीही तपश्चर्या असते व ती केलेली असलेला रसिक महान असतो.’<sup>५</sup>

रसिकांबाबत रा. शं. वाळिंबे म्हणतात- ‘उंच दर्जाची नाटके समजण्यासाठी प्रेक्षकांच्या अंगी खरी पात्रता यायला हवी. अल्पायासाने मनोरंजन होईल एवढेच ध्येय म्हणजे भ्रष्ट झालेली अभिरुची होय. तिला वळण लावणे आवश्यक होय. जाणता प्रेक्षक हा नाट्यकला मंदिराचा पाया आहे हे अनेकांनी म्हणून ठेवलेच आहे.’<sup>६</sup>

नटाविषयी रा. शं. वाळिंबे म्हणतात - ‘नट नाईलाज म्हणून प्रेक्षकांना शरण जातात. उदा. वन्समोअरचे खूळ. १९१० मधील नाट्यसंमेलनाध्यक्ष म्हणतात, कार्यकारी प्रेक्षकांची जोड न मिळाल्यामुळे नट कलेच्या खोट्या किंवा हलक्या स्वरूपाकडे वळतात. नटाला भाषेचा अर्थ, संविधानकाचे सार, भूमिकांचे हृदय समजले पाहिजे.’<sup>७</sup>

कलाकृतीबाबतचे नियम कोण व कसे ठरवतो हे पाहू गेल्यास, मूलतः संवेदनांच्या जाणिवेला झालेली सौंदर्यप्रतिती सिद्ध करण्याचे कार्य तर्काचे अनुमान करू शकत नाही तर प्रत्यक्ष जिवंत जाणीवच ते कार्य करू शकते, हे लक्षात घ्यावे लागते.

बहुजनसमाजाला आपल्या आवडीनिवडीची कारणे साधार सांगता आली नाहीत, तरी त्याची रसिकता ही अंतःस्फूर्त असते, सच्ची व प्रामाणिक असते आणि म्हणूनच तिचा निर्णय पुस्तकी पंडित किंवा टीकाकार, यांपेक्षा पिढ्यान्पिढ्या मान्य होत राहिल्याचे अनुभव सर्व देशांच्या सर्व कलाप्रांतात नमूद झालेले आढळतात.

‘संगीत नाटक’ व ‘नाट्यसंगीत’ या कलाप्रकारापासून मिळणारा असा आनंदाचा अनुभव शंभर-शंभर वर्षे मराठी रसिकांनी मनात साठवून ठेवलेला आढळतो. त्याच्या स्मृतीत ते रमून-रंगून जाण्यात धन्यता मानतानाही दिसतात. अशा अमर ठरणाऱ्या कलाकृतीवरील आनंद व्यक्ति, स्थल, कालनिरपेक्ष अशा स्वरूपाचा असतो. कारण याच्या गाभ्यातील मनोव्यापाराचे दर्शन हे विशिष्ट काळातील विशिष्ट

व्यक्तीचे न राहता अखिल मानवजातीचे होऊन गेलेले असते. मानवी मनाच्या ठायी असलेल्या अशा ज्या अविनाशी शाश्वत भावना आहेत त्यांना इथे स्पर्श केलेला असतो. असे असूनही या कलाप्रकाराचा मात्र व्हावा तसा विकास घडू शकलेला दिसत नाही. संवेदनांना जाणवलेल्या नवसृष्टीचा आस्वाद घेणे, तो आस्वाद आनंद स्मृतीत टिकून राहणे म्हणजेच त्याचे संवेदनांना जाणवलेल्या निकषांवर मूल्यमापन करून तो श्रेष्ठ असल्याचे रसिकांनी मान्य करणे हे घडलेले दिसते. परंतु या कलाप्रकाराचे विश्लेषण करून त्याचे स्वरूप सुस्पष्ट होणे हे मात्र घडलेले दिसत नाही. त्याचे कारण कलावंत व रसिक यांनाही याच्या स्वरूपाचे भान योग्य प्रकारे आले नाही व ते देणारी समीक्षा ही त्यांच्यावर नियंत्रण करू शकली नाही. परिणामी त्यांच्यातील संवाद योग्य तऱ्हेने घडू शकलेला नाही असे दिसते.

रसिकांच्या अप्रगल्भ मागणीप्रमाणे कलावंतांनी जे पुरवले त्यामुळे या कलाप्रकारात दोष शिरले व हे दोष ही या कलाप्रकाराची लक्षणे म्हणूनच याला चिकटली. आजही याविषयी बोलताना या कलाप्रकाराने नाटकाला अभिव्यक्तीचे एक भाषिक रूप दिले, नाटकाची अभिव्यक्तीची ताकद वाढवली हे लक्षात न घेता यातील दोषांचाच विचार पुढे मांडून याने नाट्यकलेला बिघडवले, मारले असेही बोलले जाताना दिसते.

या कलाप्रकारांना बहर आला परंतु त्याचा कहर झाला व शेवटी त्यावर प्रहारही झाले असे वर्णन याबाबत केलेले आढळते. एकूण त्याचे फलित म्हणजे आजच्या मराठी संगीत रंगभूमीची दुरवस्था हे होय.

People get the theatre they deserve असे म्हणण्या व्यतिरिक्त आज त्याबाबत काहीच घडू शकत नाही हे आपण पाहात आहोत.

नाट्यसंगीताच्या संकल्पनेबाबत काय घडले?

‘संगीत नाटक म्हणजे काय?’ या प्रश्नाला मिळणारे सर्वसाधारण

उत्तर पाहिले तर ते 'ज्या नाटकात संगीत असते ते संगीत नाटक' असे असते.

'नाट्यसंगीत म्हणजे काय?' या प्रश्नाला मिळणारे सर्वसाधारणा उत्तर पाहिले तर ते 'जे संगीत नाटकात असते ते नाट्यसंगीत' असे असते.

या व्याख्या चूक आहेत असे नाही. परंतु अतिव्याप्तीचा दोष यात आहे. या व्याख्येप्रमाणे नाटकात अंतर्भूत झालेले सर्व संगीतप्रकार नाट्यसंगीत या एकाच नावाने संबोधणे, ओळखणे होय. म्हणजेच सर्व संगीतप्रकारांमधील सीमारेषा पुसून भिन्नत्व लक्षात न घेऊन त्यांना एकाच प्रकारचे समजणे होय.

साहित्यिक दृष्टिकोनातून पाहिले तर या सर्व संगीतप्रकारांत नाट्यनिष्ठता हा गुण समान असा असतो. परंतु नाट्यनिष्ठता हा गुण असलेल्या अशा सर्व संगीतप्रकारांकडे सांगीतिक दृष्टिकोनातून पाहिल्यास यांपैकी एखादा संगीतप्रकार निराळेच रूप धारण करून स्वतंत्र स्वयंपूर्ण संगीतप्रकार म्हणून सिद्ध होत असेल तर तो संगीतप्रकार कोणत्या गुणधर्माने युक्त आहे हे तपासण्यासाठी त्याचे विश्लेषण होणे आवश्यक आहे. नाट्याशी नाळनाते असताना त्यातील काव्य व संगीत या घटकांचे विश्लेषण काव्याचे व संगीताचे निकष लावूनच व्हायला हवे. हा अभ्यास आपण ३.२ व ३.३ या प्रकरणांत विस्ताराने करणार आहोतच. तूर्त आज याबाबत काय घडले त्याचा तपशील नोंदवणे, त्यामागील कारणे व त्यावरील उपाय यांचा शोध घेणे एवढेच शक्य आहे.

### नाट्यसंगीतामुळे चांगले काय घडले?

नाटकाच्या अभिव्यक्तीच्या ताकदीत भर पडली. एक नवे भाषिक रूप सापडले, ज्यामुळे जीवनव्यवहारातील व्यापकतेबरोबरच मनोव्यापारातील सखोलतेचेही दर्शन नाटकातून घडू शकले. हा नवा संस्कार होता, म्हणून सांस्कृतिक पुनरूत्थापन करणारा काळ असेही या काळाला म्हटले गेले.



संगीताच्या कलाक्षेत्रात एका नव्या संगीतप्रकाराची भर पडली. त्यातील चांगल्या गुणधर्मांचा परिणाम व प्रभाव काव्य व संगीतक्षेत्रातील कलाप्रकारांवरही पडला. तांबे ह्यांची नाट्यगीते, आधाराला व विहाराला शास्त्रीय संगीताचा वापर करणारी भावगीते, शास्त्रीय संगीतातील ख्याल प्रकारात शब्दार्थ, भावार्थ यांना आलेले आगळे महत्त्व ही ह्याची उदाहरणे होत.

शास्त्रीय संगीतातील अवघड यामुळे सोपे झाले. अमूर्त निराकार मूर्त व साकार झाले. जे रुक्ष आहे असे वाटत होते त्याचे अर्थ आकळत्यामुळे ते रसाळ वाटले.

### नाट्यसंगीतात अयोग्य काय घडले ?

- संगीतातून अपरिहार्यपणे अभिव्यक्ती व्हावी म्हणजेच संगीताच्या भाषेतून सांगण्यासारखे आशयामध्ये काही नसताना नाटकात संगीताचा वापर होऊ लागला. नाट्यसंगीताचा घाट तिथे निर्माण होऊ शकला नाही. परंतु नाटकातील संगीत म्हणून तेही नाट्यसंगीत या नावानेच संबोधले गेले. जसे,

उठावासाठी वापरले गेलेले नाटकातील संगीत, उदा. पार्श्वसंगीत.

उपरे-अलंकार, साज म्हणून वापरले गेलेले संगीत.

तपशील किंवा घटीत म्हणून वापरले गेलेले संगीत.

अस्थानी, अकारण, गद्याचे अनुसरण करणारे - पाल्हाळिक, अतिरेकी, जे पळवायचे ते आळवत बसणे व जे आळवायचे ते दळत बसणे अशा प्रकारचे संगीत.

गद्य, पद्य, संगीत यांचा सांधा स्वाभाविकपणे जुळला नाही त्यामुळे हे भाषिक रूप सिद्ध न होता याचा एकात्म परिणाम झाला नाही. व मेलनाएवजी भेसळीचे रूप निर्माण झाले.

शास्त्रीय संगीताची आवड व जाण निर्माण झाली, परंतु रागस्वभावाचा अनुरूप पैलू नाट्यार्थ्य अभिव्यक्तीसाठी वापरायचा असतो, रागातील मोजके मौलिक, अल्प वेळात परिणाम साधणारे वापरायचे असते याचे भान न राहिल्याने नाट्यसंगीताकडून शास्त्रीय संगीताच्या अपेक्षा

केल्या गेल्या; तसेच उत्तेजन दिले गेले व नवनिर्माणाऐवजी अनुकरण, पुनरावृत्ती, पाल्हाळ या प्रवृत्तींचा सुळसुळाट माजला. मागणी तसा पुरवठा या न्यायाने रंगमंचावर छुप्या शास्त्रीय संगीताच्या बैठकीच झडू लागल्या. मुख्यत्वे हा दोष निर्माण झालेल्या रुपाबाबत 'हे आम्हांला नको' अशा प्रतिक्रिया व्यक्त होऊ लागल्या तर शास्त्रीय संगीताची आवड वा जाण निर्माणच न झालेले औरंगजेब यातील अशा संगीताला व या नाट्यप्रकारालाही विरोध करू लागले. नाट्यसंगीताच्या अस्सल आदर्श रूपाचे नकली रूप निर्माण होण्यात रसिकांचा तसाच कलावंतांचाही वाटा असा बराच मोठा होता.

हे सर्व घडले व घडते आहे यामागील तत्कालीन व आजची कारणे पाहू.

**तत्कालीन कारणे** – शास्त्रीय संगीताची भूक संगीत नाटकाच्या माध्यमातून जशी भागत होती तशी अन्यत्र भागत नव्हती.

'चांगलं कसं जगावं' याबाबतचा एक संस्कार संगीत नाटकातून मिळत होता.

रिकामा वेळही भरपूर होता.

'संगीत नाटक' व 'नाट्यसंगीत'कडे पाहण्याची योग्य दृष्टी मात्र कलावंत व रसिक यांना मिळाली नाही. सगळे आस्वादक बनले. समीक्षा झालीच नाही.

**आजची कारणे** – शास्त्रीय संगीताची भूक भागवायची असेल तर त्यासाठी अनेक साधने आज उपलब्ध आहेत.

यंत्रयुग, स्पर्धायुग यामुळे आजच्या जीवनाला भरमसाठ वेग आलेला आहे. रिकामा वेळ कमी मिळतो आहे.

आत्मिक सुखापेक्षा भौतिक सुखे आज महत्त्वाची वाटू लागली आहेत. त्यामागे धावण्यात मन या अदृश्य अवयवाच्या निगराणीकडे दुर्लक्ष होते आहे. त्यामुळे ललितकला या मनाच्या भाषांचा विचार करायलाही पुरेशी सवड आजच्या माणसाला मिळावी तशी मिळत नाही.

त्या काळात संगीत नाटकाचे स्वरूप आकलन स्पष्ट होऊन त्याबाबतच्या अपेक्षांचे भान आले नाही तर आज आपल्याला कोणत्या संस्कारांची गरज आहे याचेच भान राहिलेले नाही.

एकूण, एक सिद्ध झालेला, दाद मिळवणारा कलाप्रकार नष्ट होण्याच्या मार्गाला लागलेला दिसतो.

### यासाठी उपाय कोणते -

कोणत्या संस्कारांची माणसाला गरज आहे याचे भान यायला हवे, हे संस्कार करणाऱ्या कलाप्रकाराचे स्वरूप समजून जतन करून त्याचा विकास घडवायला हवा.

‘संगीत नाटक’ या कलाप्रकाराची समीक्षा होऊन संकल्पना सुस्पष्ट व्हायला हवी.



# नाट्यसंगीत समीक्षा

२.३



रसिक व कलावंत या दोन घटकांच्या सुसंवादाशिवाय कलाकृतीला पूर्ण रूप प्राप्त होत नाही व तिच्या विकासाच्या दिशा मोकळ्या होणे तर दूरच राहते. त्यामुळे कलाकृतीच्या स्वरूपाबाबतची, तिच्या अंतिम ध्येयाबाबतची दृष्टी या दोनही घटकांना देण्याचे कार्य करणारा त्यांच्यातील दुवा म्हणजे समीक्षक व त्याने केलेली समीक्षा ही महत्त्वाची ठरते.

कलाविषयातील सौंदर्य, सामर्थ्य ही तर्काच्या अनुमानाने सिद्ध करून दाखवता येणारी गोष्ट नसते. संवेदनांनी जाणून घेण्याचाच तो विषय असतो. ठराविक मर्यादेपलीकडे तर याबाबतचे विश्लेषणही शक्य होत नाही; कारण मनोव्यापारच अस्पष्ट, संदिग्ध, अज्ञात असतात. तसे असणे हेही त्यांचे गुणधर्मच असतात. मग त्यांच्याविषयी काहीतरी सांगणाऱ्या कलाकृतीतील तोही एक अपरिहार्य भागच असतो. कारण ते अधिक स्पष्ट व निश्चित झाल्यास त्यातील अर्थपूर्णताही कमी होऊ शकते. त्यामुळे कलाक्षेत्रातील समीक्षेबाबत एक गोंधळ घडण्याची शक्यता नेहमी असते व ती म्हणजे वैयक्तिक आवडीनिवडी व स्वैर मतमतांतरे अशा स्वरूपाचीच समीक्षा घडू शकते. म्हणून व्यक्तिनिष्ठा कोणत्याही समीक्षेतून सर्वस्वी बाद करता येत नसली तरी त्यासाठी समीक्षा शास्त्राची काही किमान तत्त्वे निश्चित होणे आवश्यक असते.

दि. के. बेडेकर यांनीही अशाच आशयाचे उद्गार एके ठिकाणी काढलेले दिसतात. ते म्हणतात, 'रसिकांची आवडनिवड व मतमतांतरे

वेगवेगळी असतात, परंतु त्यांचा परामर्श घेणे शक्य व्हावे म्हणून अशा सर्व विचारांचा समावेश व एकसुत्रीकरण ज्यात होईल असे एक 'कलास्वरूप शास्त्र' असणे जरूर आहे.'६

खरे पाहता कलाकृतीचा स्वतःपुरता आस्वाद, आनंद घेऊन थांबणे हा मनुष्यस्वभावच नव्हे. मनुष्यस्वभावानुसार निसर्गतःच समीक्षा ही जन्माला येत असते. कारण सुस्पष्ट आस्वाद म्हणजेच समीक्षा असते. समीक्षकसुद्धा प्रथमतः आस्वादकच असतो. कलाकृतीत 'सौंदर्यात्मक' काहीतरी घडले आहे हे आस्वादकांप्रमाणेच समीक्षकालाही प्रथमतः जाणवतेच, परंतु तो तिथेच न थांबता 'सौंदर्यकारक' काय घडले, कसे घडले याचा सर्वांगीण शोध घेऊ पाहतो. यासाठी तो कलाकृतीमागचा व्यूह उलगडून दाखवतो हे त्याचे वेगळेपण असते.

सौंदर्यशास्त्राच्या तत्त्वानुसार सर्व कलांच्या कलात्मकतेचा निकष काय याचा समग्र निश्चित विचार केल्याशिवाय सुसंगत आणि सुस्पष्ट समीक्षा संभवत नाही असे सौंदर्यवादी समीक्षकांचे म्हणणे आहे.

सौंदर्य हे एकच मूल्य सर्व ललितकलांना आणि साहित्यालाही सामान्य असे आहे. वेगवेगळ्या ललितकलांची माध्यमे आणि अभिव्यक्तीची साधने वेगळी असली तरी सर्व ललितकलांचे मूलतत्त्व एकच असते. ते त्यांचे व्यवच्छेदक लक्षण असते. हे मूलतत्त्व म्हणजे सौंदर्य होय. त्याच्या अनुरोधाने इतर कलासाहित्याची समीक्षा होणे आवश्यक असते हे या समीक्षेचे पहिले तत्त्व होय. 'सौंदर्य' या मूलतत्त्वाची व्याख्या करणे शक्य झाले नाही तरी त्याच्या घटकांचे विवरण करता येते. अशा विवरणात एक सौंदर्यविषयक प्रमेय असे सांगितले जाते की कलाकृतीतील सौंदर्य तिच्या घाटामध्ये प्रतीत होते. त्यासाठी घाटातील घटकांचे स्वरूप, त्यांच्या संघटनेतून रसिकांवर होणारा परिणाम हे अभ्यासणे आवश्यक ठरते. हा परिणाम म्हणजेच आस्वाद होय. जी समीक्षा व्यवहाराची पहिली पायरी असते.

कलाकृतीतील अनुभूती ही भावना, आशय, घाट या सर्व विशेषांसहित एकत्रितपणे, अविच्छिन्नपणे, संश्लिष्टपणे रसिकाला

प्रतीत होते. या संश्लिष्ट प्रतीतीमुळे रसिकमन आनंदित होते, भावना उत्तेजित होतात, मनावर आशयाचा एकत्रित ठसा उमटून बुद्धीला चालना मिळते. रचनाबंध प्रतीत होतो. त्या बंधाच्या अपरिहार्यपणाची, स्वाभाविकतेची, कृतीतील भावाशयाशी असलेल्या त्याच्या सुसंगतीची जाणीव होते. आणि ती कृती 'सुंदर' आहे असे तो म्हणतो. भावाशयाने निर्मिलेल्या रचनासंबंधांची, घाटाची एकसंघ जाणीव ही सौंदर्याची जाणीव असते व ही होणे म्हणजेच आस्वाद घेणे होय. समीक्षेतील या पहिल्या टप्प्यांनंतर विश्लेषण व मूल्यमापन या टप्प्यांचा समावेश होतो.

'नाट्यसंगीत' या संगीतप्रकाराचा आस्वाद घेणे एवढा एक टप्पाच मुख्यत्वेकरून कार्यान्वित झालेला आजही दिसतो.

'नाट्यसंगीत' या कलाप्रकाराच्या घाटातील 'नाट्य, काव्य व संगीत' या घटकांचे नेमके वेगळेपण टिपणे हे अवघड, परंतु अत्यंत आवश्यक असे कार्य घडल्याशिवाय त्या घटकांचे स्वरूप विवरण होणे अशक्यच होय. या तीन घटकांविषयीचे सविस्तर विवेचन प्रकरण तीनमध्ये आपण करणार आहोतच. परंतु त्यांचे नेमके वेगळेपण टिपण्यासाठी 'वर्गीकरणाचे महत्त्व, प्रयोजन कोणते त्याचा विचार करणे व त्याबाबतची दृष्टी येण्यासाठी रसिकांची किमान क्षमता कोणती तसेच त्यासाठी त्यांनी कोणत्या करारात बांधून घेणे आवश्यक असते'<sup>९</sup> ते पाहणे अत्यंत आवश्यक आहे.

'कला' या विषयाचे प्रकार असतात का? या प्रश्नाची प्रथम उत्तरे पाहिली तर ती दोन मिळतात. एक 'नकारार्थी' व दुसरे 'होकारार्थी', उत्तर नकारार्थी मिळाले तर आपण कलाकृतीचा अनुभव, आस्वाद, समीक्षा इतिहासलेखन कसे करतो? हा प्रश्न उद्भवतो. उत्तर होकारार्थी मिळाले तर अर्थातच त्याचे प्रयोजन कोणते? मूलभूत प्रकार किती? कोणते? वर्गीकरण करण्यामागील तत्त्वे कोणती? रचना की आशय? इत्यादी प्रश्नांचा विचार करणे आवश्यक ठरते.

कलाकृतीचा अनुभव घेण्याचा पहिला स्वाभाविक घटक कलाकृतीचे

वर्गीकरण करून व्यवस्थितीकरण करणे हा असतो. म्हणजेच कलेचे प्रकार असतात व कलाकृती वर्गीकरणक्षम असतात हे अत्यंत सोपी, दैनंदिन जीवनातील उदाहरणे पाहिली तरीसुद्धा सहज पटेल.

खाद्यपदार्थांपैकी 'चटणी' हा पदार्थ हेतुपुरस्पर अत्यंत तिखट असा बनविलेला असतो. हे या पदार्थाचे आदर्शवत् स्वरूप म्हणून मनात ठेवले व आंबट किंवा गोड चटणी आपण खाल्ली तर ती आपल्याला अभिप्रेत असलेल्या रुचीहून भिन्न म्हणून आवडणार नाही. किंवा ती कशीतरीच, वेगळीच लागते आहे असे आपण म्हणू. म्हणजेच भिन्न चवींची चव, त्यांचे स्वरूप, याबद्दलचा वेगळे ठसा, वेगळे निकष मनात नसतील तर 'तिखट चटणीच्या मोजपट्टीने' म्हणजेच चुकीच्या मापाने, म्हणजे निकषच चुकीचे लावल्याने निर्णय चुकीचेच मिळतील.

दुसरे एक असेच उदाहरण पाहू. मॅक्सी व मिडी यांच्या लांबीबद्दलची स्वरूपसंकल्पना मनाशी पक्की नसेल तर मॅक्सीच्या अपेक्षेने मिडी मोजल्यास लांडी वाटेल व मिडीच्या अपेक्षेने मॅक्सी मोजल्यास लांब वाटेल. अर्थात चुकीचे निकष लावल्याने चुकीचे निर्णय मिळतील.

साहित्यातील अशीच काही उदाहरणे पाहू. आत्मचरित्राचे स्वरूप मनाशी धरून कादंबरी वाचायला घेतली तर 'केवळ कल्पनांचा पसारा सत्यांश कमी', म्हणून कादंबरी आवडणार नाही. कादंबरीचे स्वरूप मनाशी धरून आत्मचरित्र वाचायला घेतले तर 'कल्पनांची भरारी कुठेच नाही, रुक्ष सत्य आहे' असे वाटेल. नाटकाच्या संहितेत एकसुरी निवेदनेच खूप आली तर त्याचे 'नाटक'पण उरणार नाही तसेच कादंबरीत सतत संवादांचीच पेरणी होत राहिली तर 'कादंबरी'पण हरवून जाईल. ना. सी. फडके यांच्या गुजगोष्टी या प्रकरणामुळेच 'लघुनिबंध' या नावाने संबोधला जाणारा नवा प्रकार निर्माण होऊन मान्यता पावला. 'नाट्यछटा' हा प्रकारही असाच नव्याने सिद्ध झालेला प्रकार होय. म्हणजेच कलाप्रकारातील वेगळेपणाची सीमारेषा स्पष्ट झाली तरच प्रथम अनुभव योग्य पातळीवर घेण्याची क्रिया व त्यानंतरची आस्वाद घेण्याची क्रिया घडू शकेल. कलाकृतीचे रसग्रहण, परीक्षण, समीक्षण

या एकापुढील एक चढत्या पायच्या असून कलाकृतीचे वेगळेपण स्पष्टपणे समजलेच नाही तर या सगळ्या पायच्यांबाबत चुकीचेच निर्णय हाती पडण्याचा धोका उद्भवेल. इतिहास लेखनाबाबतसुद्धा हेच म्हणता येईल. जसे आदर्श राज्याबाबतच्या संकल्पनांचा मनात ठसा उमटलेला असतो तेव्हाच इतिहासाच्या अवलोकनातून काय, कसे, का घडले? काय, कसे, का घडायला नको होते? आज काय, कसे, का घडायला हवे? इत्यादी बाबींचा शोध-बोध घेता येतो. त्याबाबतची नजर मिळते.

तसेच कलाकृतीच्या आदर्श स्वरूपाबाबतच्या संकल्पना सुस्पष्ट नसतील किंवा इतिहासाच्या अभ्यासाने त्याबाबतची नजरही प्राप्त होणार नसेल तर कलाकृतीच्या वाटचालीचा केलेला अभ्यास म्हणजे केवळ डोळे उघडे ठेवून संकलित केलेली तपशिलांची जंत्रीच ठरेल. अशा पिपीलिकाबुद्धीने एखाद्या विषयावर मुंगीप्रमाणे भरभर फिरून वरवरची माहिती संकलित करण्याने फक्त बहुश्रुततेचा लाभ होऊ शकेल. नाट्यसंगीताबाबत एवढेच घडलेले दिसते. परंतु सूचिकापद्धतीची बुद्धी सुईप्रमाणे विषयात शिरून विषयाचे मर्म ग्रहण करत असते. यातून काहीतरी हाती गवसू शकते.

संगीत नाटकात सर्व तऱ्हेचे संगीतप्रकार पेरले गेले आहेत. परंतु त्या केशर शेतात पेरलेल्या सर्व संगीतप्रकारांच्या बीजांतून नवरुप धारण करून उगवलेल्या प्रकारांपैकी एक संगीतप्रकार पृथगात्म, स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण रूप घेऊन उगवला आहे याची जाणीव आजही अनेकांना झालेली नाही, असे दिसते. तो प्रकार आजही आस्वादला मात्र जातो आहे. परंतु त्याच्या स्वरूपाबाबत वैचारिक गोंधळ असणे हीच आजची स्थिती आहे. म्हणून व्याजरूपांच्या पंक्तीतून याचे वेगळेपण ओळखून त्याला समजून घेणे आज आवश्यक आहे.

सर्व कलाप्रकार, सर्व नाट्यप्रकार, सर्व काव्यप्रकार, सर्व संगीतप्रकार एकाच दावणीला बांधणे हे केवळ भोंगळपणाचे आहे हे आपल्याला मान्य करावेच लागेल. तो भोंगळपणा नाटकातील सर्व



संगीतप्रकारांना एकाच नावाने संबोधून व ओळखून आपण आजही करतो आहोत. एकूण वर्गीकरण करून व्यवस्थितीकरण करणे ही माणसाची स्वाभाविक प्रवृत्ती आहे व कलाकृतीही वर्गीकरणक्षम असतात हे पाहिल्यावर त्यांचे वेगळेपण टिपणे हे समीक्षेतील विश्लेषण या टप्प्याचे प्रथम महत्त्वाचे प्रयोजन ठरते.

वर्गीकरण कोणत्या तत्वांना अनुसरून केले जाते ते पाहता रचना व आशय ही दोन तत्त्वे हाताशी सापडतात. तिथेही फसगत होण्याची शक्यता कशी असते ते उदाहरणाने पाहू.

अनुभव व अभिव्यक्ती यांची जात, रूप एकच असते असे नाही. संतकाव्याची पद्यरचनेवरून काव्यात गणना केली तर त्याचा आशय अध्यात्म आहे हे लक्षात येते. एखादा लघुनिबंध रचनेने लघुनिबंध वाटला तरी त्याचा आशय काव्यात्मकतेकडे झुकणाराही असू शकतो.

आपण अभ्यासत असलेल्या नाट्यसंगीताच्या स्वरूपाबाबतही असे घोटाले संभवू शकतात. त्यातूनच व्याजरूपांची निर्मिती होत असते.

खरे पाहता एकूण कलाप्रकार, त्यांची वर्गीकरणे यांचा विचार केवळ समीक्षेतच होतो असे नव्हे ती अनुभवण्याच्या प्रक्रियेतच, रसग्रहणातच, त्यांची जाणीव अनुस्यूत असते. आता ही जाणीव असणे म्हणजेच काही पायाभूत अशा करारांमध्ये बांधून घेणे होय. उदाहरणार्थ एखादा ख्याल, एखादी ठुमरी, एखादे भावगीत, किंवा एखादे नाट्यसंगीत ठरण्यासाठी त्याच्यातील घटक, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यांचा एकात्म परिणाम इत्यादींची जाणीव करून घेणे म्हणजेच संगीत ऐकण्यासाठी कान तयार असणे होय. वर्तमानपत्र वाचणे व कविता वाचणे तसेच कानांनी ऐकू येणे व संगीताचा कान असणे यातील फरक लक्षात घेतल्यास संगीत ऐकण्यासाठी आवश्यक अशी एक किमान सांगीतिक क्षमता ऐकणाऱ्यांत असावी लागते व संगीतप्रकारांच्या स्वरूपाची अशी चर्चा म्हणजे त्यातील करारांचा, अटींचा विचार असतो हे लक्षात घेणे महत्त्वाचे ठरते. नाट्यसंगीत ऐकणाऱ्याची किमान क्षमता दुहेरी असणे आवश्यक असते. ज्या पद्याच्या आश्रयाने संगीत येते त्या पद्यातील

शब्दांचे व्यंजित अर्थ जाणवणे, शास्त्रीय संगीतातील राग, ताल, बंदिश खुलावट इत्यादी सांगीतिक कल्पना निकष, संचित यांचे ज्ञान असणे व शब्दांतील भावार्थ या संगीताच्या भाषेतून व्यक्त करायचा असतो याचे भान असणे ही ती क्षमता होय.

नाट्यसंगीताबाबतचा विचार करताना एकाच वेळी तीन मुख्य करार हाती लागतात.

एक) कथनात्म करार (Narrating or telling)

कथनात्म कृतीतून चिंतनशीलतेला अवसर मिळतो,

दोन) दाखवण्याचा करार (Showing)

दर्शनात्म कृतीतून गतिमान, नाट्यमय जीवनदर्शन घडते.

तीन) भावविण्याचा करार (Emoting)

भावकाव्यात्मक कृतीतून तीव्र उत्कट भावानुभव मिळतो.

यातील प्रत्येक करार वेगळ्या मूल्यांना आवाहन करीत असतो. तीव्र उत्कट भावानुभव देणारा पद्यात्मक, व त्याच्या आश्रयाने संगीतात्मक करार जाणून समजून घेणे यासाठी काही तपश्चर्येची, कष्टांची आवश्यकता असते. क्रिया व जाणीव यांना बधीरता यावी एवढा वेळ 'संगीत' हाताळणे ही चूक ठरेल, परंतु या दोन घटकांचे अस्तित्व चैतन्यपूर्ण असण्याच्या कालावधीपुरतेच कलासंगीतात मोडणाऱ्या संगीतस्वरूपाचे उपयोजन झाले तर ती एक श्रेष्ठ कृती ठरण्यास संगीताचा त्यात फार मोठा वाटा असतो. रसोत्कर्षाच्या परमोच्च बिंदूला स्पर्श करण्याचे सामर्थ्य अशा वेळी सिद्ध होत असते.

एकूण एखाद्या संगीतकृतीच्या स्वरूपाविषयीचे संकेत, तिची पृथगात्मता, तिच्याकडून करायच्या अपेक्षा, तिच्या मूल्यमापनाचे विषय इत्यादी बाबींचा समावेशही सांगीतिक क्षमतेच्या संकल्पनेत होतोच. या किमान सांगीतिक क्षमतेअभावी, संगीत नाटकातील संगीताकडून अपेक्षिलेली रसिकांची मागणी चुकीची ठरली व संगीत नाटकाची व्याजरूपे निर्माण झाली एवढे खरे.

आस्वाद कलाकृतीशी प्रत्यक्ष संबंधित असतो, समीक्षा ही नंतर

होगारी अप्रत्यक्ष दुय्यम असते. समीक्षेत कलापरंपरेतून मिळालेल्या संकल्पना, तत्वे निकष यांचा उपयोग करणे अपरिहार्य असते.

इथे परंपरेचा अर्थ साचेबंद व्यवस्था असा न करता नवनिर्मिती, सृजनशीलता यांनाही परंपरेच्या संकल्पनेत महत्त्वाचे स्थान आहे हा मुद्दा लक्षात घेतला पाहिजे. रुढीने चालत आलेल्या संकल्पना, वर्गीकरणे यांना धक्के देण्याची, क्वचित मोडण्याची शक्ती नव्या कलाकृतीत असते यात शंकाच नाही; परंतु कलाकृतीचा नवेपणा, ताजेपणा किंवा कलावंताची सृजनशीलता या गोष्टी संदर्भहीन, म्हणजेच परंपराहीन पोकळीत जोखता येत नाहीत. परंपरेच्या संदर्भातच सृजनशीलता-वेगळे काय घडले? - अर्थपूर्ण ठरते हेही लक्षात ठेवणे महत्त्वाचे होय.

म्हणूनच कलेच्या अनुभवाचे वर्गीकरण लक्ष्यी स्वरूप, कलाकृतींची वर्गीकरणक्षमता यांना जोडणारा परंपरेचा दुवासुद्धा महत्त्वाचा ठरतो.

किमान सांगीतिक क्षमता, किमान साहित्यिक-नाट्यविषयक, काव्यविषयक-क्षमता हे संगीत नाटकासाठी आवश्यक असणारे करार होत. तसे असल्यावर कलाकृतीतील घटक, त्यांचे औचित्य, अर्थवाहित्य, प्रतिमांचा एकसंधपणा, घटकांची आशयनिष्ठ सुसंगती यापासून निर्माण झालेल्या कलाकृतीचा व्यूह समीक्षक उलगडून दाखवू शकतो. प्रकरण तीनमध्ये आपण हे करणार आहोत. ही प्रक्रिया तर्कनिष्ठ असते फक्त ठराविक एका मर्यादेपर्यंतच. कारण व्यक्तीस्वभाव गूढ, संदिग्ध असतात. ते तसेच असणे हाही कलाकृतीचा एक भागच असतो. ते अधिक स्पष्टपणे निश्चित झाल्यास त्यांची अर्थपूर्णता कमी होऊ शकते.

मूल्यमापन ही तिसरी पायरी पुन्हा आस्वादाप्रमाणेच केवळ तर्कनि सिद्ध करता येणारी नाही. स्मरणमूल्य हा एक निकष तिला लावता येईल. सौंदर्याची प्रतिती झाली की आस्वाद घेतला जातो तसेच ते चिरकाल स्मरणात राहण्याच्या पात्रतेचे असेल तर ते थोर, अमर, अक्षर, श्रेष्ठ ठरते.

‘मूल्यमापनासाठी सौंदर्य हे मूल्य आवश्यक असले तरी ते एकमेव

व अंतिम मानून चालत नाही. ते सत्य, शिवही असावे लागते. सुंदर कल्पना असत्य असल्यास ती रसिकास सलतेच, अनैतिक असल्यास उद्वेग देतेच एकूण सौंदर्यासह शिवत्व व सत्यत्व येतेच, म्हणून तेही एक जीवनमूल्यच ठरते.

सांस्कृतिक संचितात जाऊन बसलेल्या अशा स्वरूपाच्या कलाकृती भूत, वर्तमान, भविष्यकालातही जीवनाच्या व संस्कृतीच्या सर्वांगांना स्पर्श करतात. त्या सत्य असतात, सुंदर असतात व काही संदेश देणाऱ्या असतात. रामायण, वेरूळची लेणी टॉलस्टॉयच्या कादंबऱ्या, कालिदासाचे शाकुंतल, किलोस्करांचे सौभद्र, खाडिलकरांचे स्वयंवर या साऱ्या याच प्रकारच्या कलाकृती होत.

एकूण सार्वकालीन अशा जीवनमूल्यांच्या निकषावर मूल्यमापन घडावे लागते, तेव्हा समीक्षाव्यवहार पूर्ण होतो. अशा अमर ठरणाऱ्या कलाकृतीतील आनंद व्यक्ती, स्थल, कालनिरपेक्ष अशा स्वरूपाचा असतो. म्हणूनच पूर्वीच्या सिंधू, शारदा, रुक्मिणी याप्रमाणे आजची शैला, शिल्पा, मंदा त्यांची आत्मगते संगीतातून व्यक्त करू शकणार नाहीत का? असा प्रश्न पडतो. परंतु आजतरी तो अनुत्तरित राहतो. हे मूलभूत जाणिवांना अधिक सुंदर करणे, रसिकांना नव्या अनुभवाच्या सृष्टीचा प्रत्यय देणे 'संगीत नाटक' या प्रकारात घडलेले दिसते.

एकूण समीक्षाव्यवहारातील 'आस्वाद' व स्मरणमूल्यांच्या निकषावर झालेले मूल्यमापन हे 'संगीत नाटक' व त्यातील 'नाट्यसंगीत' याबाबत घडले हे सौभद्र, स्वयंवर, शारदा, एकच प्याला इत्यादी नाटकांवरून सिद्ध होते. मात्र हे स्पष्टपणे समजून घडलेले नाही. त्यामुळे व्याजरूपामध्ये त्याचे अस्सलपण हरवू पाहात आहे. प्रयोजन, महत्त्व, रसिकांची किमान क्षमता व करार आपण पाहिले. आता नाट्यसमीक्षेचा आजपर्यंतचा थोडक्यात आढावा घेऊन पुढील प्रकरणात आपण 'नाट्यसंगीत' प्रकारातील घटकांचे वर्गीकरण व विश्लेषण करू.

'शिंतावरून भाताची परीक्षा' म्हणतात तसे 'संगीत नाटक' व

‘नाट्यसंगीता’च्या समीक्षेबाबत काय घडले? ते पाहू. त्यासाठी ‘मराठी नाट्यसमीक्षा’- रा. शं. वाळिंबे ‘संगीताने गाजलेली रंगभूमी’मधील नाट्यसंगीत चर्चा- बाबूराव जोशी व ‘नाट्यसमीक्षा-काही दृष्टिकोन-संपादक वि. भा. देशपांडे या पुस्तकांतील काही नोंदींचा विचार करू.’

**मराठी नाट्यसमीक्षा - रा. शं. वाळिंबे**

१९२० पर्यंतच्या समीक्षेच्या इतिहासासाठी फक्त ‘रंगभूमी’ मासिकाचे अंक उपलब्ध होऊ शकले - पृष्ठ ५.

संगीत नाटकांचा समाजावर होणारा परिणाम वर्णिताना ‘उच्च मनोवृत्ती’ जागृत होत असे, असे कुलकर्णी या समीक्षकाने नोंदलेले आहे - पृ. १२२

आपल्याकडे सदबुद्धीने टीका करणाऱ्यांचा वर्गच नाही किंवा तशी टीका करण्याची पात्रताच आपल्या प्रेक्षकांच्या अंगी नाही. ‘नाटक कसे पाहावे याचे प्रेक्षकांना शिक्षण देण्याचे कार्य टीकाकारांचेच आहे. नाटककार, नट व प्रेक्षक या सर्वांना टीकेपासून लाभ व्हायला हवा - पृष्ठ १३८.

टाळ्या घेण्यास चटावलेले, ‘अजाण’ प्रेक्षकांच्या टाळ्यांनी शेफारलेले नट यामुळे रसिक प्रेक्षकांचा विरस होतो - पृष्ठ २११.

चुकांची झोळी या सदरात पदे गाळण्याविषयी योग्य टीका केली गेली आहे -पृष्ठ २१३.

फक्त मधुर तानेच्या जोरावर कृत्रिम नट बनलेल्या भाऊरावांच्या ताना ऐकण्यास सरावलेले प्रेक्षक शाहूंच्या थिएटरात बसण्यास जागा न मिळाल्यासच किलोस्करांच्या नाटकगृहात जाऊ लागले, अशी एक अजब आख्यायिका ल. ना. जोशींनी दिली आहे - पृष्ठ ३१४.

नाटककार हा मेस्मेराइझरच्या तोडीचा असला पाहिजे. हे सामर्थ्य त्याच्या भाषा, व्यक्तिरेखा व प्रसंग यांच्या जादूमय निर्मितीत असले, तरच त्याच्या कृतीस काव्य हे नाव शोभते. कृती व गती यांचे अखंड स्वरूप नाटकरूपातील आयुर्वृत्तांतात दाखवले पाहिजे. भावनांचे प्रकटीकरण हीही कृतीच होय - पृष्ठ १४२ - बापट.

## संगीताने गाजलेली रंगभूमी – नाट्यसंगीत चर्चा – बाबूराव जोशी

‘मराठी रंगभूमीला उच्च संगीताचे जन्मापासून बाळकडू पाजले गेले होते. पुढे तिला त्यामुळे बाळसे आले व शेवटी संगीताची तिला सूज आली – टेंबे.

संगीताचा सुपरिणाम नाकारण्यात काय अर्थ आहे? संगीताने रंगभूमी मारली हा आरोपही, वस्तुस्थिती न पाहताच केलेला दिसतो. या घटनेला संगीत जबाबदार कसे? संगीताचे नाट्याशी अतूट असे नाते आहे हे आजवरचा इतिहास सांगत असताना, ‘दोष’ साधनाने नाही तर साधनांच्या दुरुपयोगाने निर्माण झाला इतकेच मान्य करता येण्यासारखे आहे.

‘मराठी रंगभूमी’ कर्त्यांच्या १९०३ मधील प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकांतून उद्धृत केलेल्या मजकुरांपैकी, काही खाली पाहू.

१) पदे थोडी असावी २) ती कसून म्हणावीत ३) भाऊराव घोळघोळून खुलवून पदे म्हणत व टाळ्यांवर टाळ्या पडत. अशा गाण्यांवर नियंत्रण ठेवणारे केरुनाना दमले, गुळवे दमले; गाणे काही कमी झाले नाही. तसेच जादा ताना घेतल्यामुळे जनुभाऊंकडून केशवला श्रीमुखात खावी लागल्याचीही एक हकीगत प्रसिद्ध आहे.

- मोहाच्या तीन अवस्था रंगभूमीवर घडल्या. नटांनी गाण्याची चटक लावली; रसिकांनी टाळ्या, वन्समोअरचे प्रोत्साहन दिले म्हणून नाटककारांकरवी पाहिजे तशी संगीतप्रधान नाटके लिहवून घेतली. एकूण सर्वच जणांनी एकमेकांना धरून संगीत वाढवण्यास साहाय्य केले.

- ज्या वेळी प्रत्यक्ष हा घोटाळा घडत होता, म्हणजे संगीताने नाट्याची गळचेपी चालली होती त्या वेळेला त्या घटनेला कोणी पायबंद घातला नाही किंवा निषेधाचा परिणामकारक आवाजही कोणी उठवला नाही. अर्थात टीकाकारांनाही मी दोषी धरत नाही, कारण टीका करायला ते खरे अलिप्त होते कुठे? तेही संगीतलोलुप प्रेक्षकच, शिवाय In the best days of art there were no art critics या

ऑस्कर वाइल्डच्या म्हणण्याचीही एक तऱ्हेने प्रचिती आली.

- संगीत हाच नाट्यविषय केला ही वाट नव्हे, पळवाट होय.

-नाट्यसंगीत सामान्य प्रेक्षकांसाठी आहे म्हणून ते सोप्या रागांत - अनवट जोड राग नकोत - व सुलभ बांधणीचे असावे. (वास्तवतेचा प्रश्न निकालात काढणारे बाबूराव जोशी इथे नाट्यदृष्टीऐवजी फक्त सांगीतिक दृष्टीनेच नाटकातील संगीताकडे पाहतात असे दिसते. अनवट जोड रागसुद्धा थोड्या तपश्चर्येने सामान्य प्रेक्षकांना रुचू पचू शकतात हे 'कट्यार'मधील संगीत सिद्ध करते.)

**नाट्यसमीक्षा - काही दृष्टिकोन - संपादक वि. भा. देशपांडे**

लोकनाटकातील संगीताचा बाज वेगळा आहे आणि संगीत नाटकातील संगीताचा बाज वेगळा आहे - माधव मनोहर - पृष्ठ २०.

अभिव्यक्तीचे साधन परिपूर्ण अवस्थेस येऊन त्यास सौंदर्यरूप येते तेव्हा तो अलंकारपदवीस पोहोचतो. नाट्यकृतीतील कवीनिर्मित सौंदर्य व कलावंतनिर्मित सौंदर्य यांचा बरोबर मेळ बसला की नाट्यसिद्धी होते. या अवस्थेस प्रयोगालंकार म्हणतात. नाट्यसंहिता व प्रयोगालंकार यांत अभिन्नता असते, असावी लागते.

**यदा सर्वे समुदिता एकीभूता भवन्ति हि ।**

**अलंकारः सतु तदा मन्तव्यो नाट्य का श्रयः ॥**

ना.शा. २७, ९२

नाट्यसमीक्षक वरच्या प्रतीचा साहित्यसमीक्षक तर असावाच लागतो, पण त्याचबरोबर रंगमंचीय कलारूपांचा आणि त्यांच्या तांत्रिक उपयोजनांचा मार्मिक जाणकार असावा लागतो. अशांचा धाक कालिदासालाही वाटतो. तो म्हणतो -

**आपरितोषाद् विदुषा न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानं**

**बलवदपि शिक्षिताना आत्मन्यप्रत्ययं चेतः ॥**

शाकुंतल अंक १ - व. दि. कुलकर्णी - पृष्ठ ७०.

- समीक्षेत शोध तर परीक्षेत कस अभिप्रेत असतो.

मूळ नाट्यवस्तू म्हणजे एकपरीने काव्यच. नाट्यरूपात प्रत्यक्ष व्यक्त

झाल्याशिवाय त्या मूळ नाट्यवस्तूला आवश्यक तो नाट्यार्थ प्राप्त होत नाही. म्हणून नाट्यसमीक्षा म्हणजे केवळ नाट्यसंहितेची समीक्षा नव्हे - माधव मनोहर - पृष्ठ ७४.

- नाट्यसंगीतात अतिरेकाची विकृती नसावी असे ठाम निदान करणारे न. चिं. केळकर मर्मज्ञ रसिक होत. बाकी मराठी नाटकाच्या पूर्वपर्वात नाटकाची प्रायोगिक समीक्षा अभावरूपच आहे. म्हणून नाट्यसमीक्षकाचे अंतिम लक्ष्य आरंभी व शेवटी जीवनाकलनाचेच असले पाहिजे. पुन्हा नाट्यघटकांचे वर्णन हे वस्तुतः अवर्णनीयच असते हेही खरे - पृष्ठ ७७.

आजची समीक्षा फारशी अभ्यासपूर्वक लिहिली जात नाही. पूर्वी संहितेचा विचार साहित्यिक, सामाजिक अंगाने तर आज प्रयोगाच्या अंगानेही विचार मात्र होतो आहे. वृत्तांतलेखन व समीक्षण यात फारसा फरक मात्र अजूनही पडत नाही. त्यामुळे सामान्य प्रेक्षकांहून अधिक गुणवत्ता, अर्थ, त्यात येत नाही. नाट्यसमीक्षेला शास्त्रीय बैठक दिली पाहिजे - मा.कृ.पारधी - पृ. ८६.

- समीक्षेच्या जातींतील नाट्यसमीक्षक ही वेगळी जात होय. (तशीच संगीत नाट्यसमीक्षक हीही वेगळी जात मानायला हवी) अशी नाट्यसमीक्षा अभिरूची घडवते - व. दि. कुलकर्णी - पृष्ठ ९३.

- खाडिलकरांच्या आजकालच्या टीकाकारांचा संगीताचा काही अभ्यास नसतो. तेव्हा प्रयोग म्हणून खाडिलकरांच्या संगीत नाटकाचे ते कसे काय समीक्षण करू शकतील हा प्रश्न पडतो - ज्ञानेश्वर नाडकर्णी - पृष्ठ ६०.

वरील सर्व अवतरणातून बोलका अभिप्राय सुज्ञास समजेलच. वाळिंबे यांच्या पुस्तकातील बापट यांचे अवतरण व वि. भा. देशपांडे यांच्या पुस्तकातून ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांचे अवतरण आपल्या विषयासाठी महत्त्वाचे म्हणून मननीय असल्यामुळे तेच स्मरणात ठेवून पुढील प्रकरणात नाट्यसंगीताच्या घटकांचे विवेचन आपण करू.





## निष्कर्ष

कलाक्षेत्रात नव्या रूपबंधाची निर्मिती ही एक लक्षणीय बाब असते. नाट्यसंगीत हा असाच एक नवनिर्मित रूपबंध असून नाट्यक्षेत्रातील तो एक नवा भाषिक संकेत आहे तर संगीतक्षेत्रातील तो एक नवा संगीतप्रकारही आहे.

रसिक व कलावंतांच्या सुसंवादातून अशा नव्या कलाप्रकाराचे भवितव्य ठरत असते. नाट्यसंगीताबाबत हा संवादातील समतोल ढळलेला दिसतो, त्यामुळे निर्माण झालेल्या व्याजरूपांमध्ये त्याचे वेगळेपण हरवून जाऊ लागलेले दिसते. त्याबाबतचे भान समीक्षेमुळे येऊ शकते. आस्वाद, विश्लेषण व मूल्यमापन या तीन समीक्षेच्या पायऱ्यांपैकी नाट्यसंगीताबाबत फक्त आस्वाद घेतला गेलेला दिसतो. विश्लेषणासाठी कलाकृतीतील घटक, त्यांचे वर्गीकरण, त्यांचा आस्वाद घेण्यासाठी रसिकांची आवश्यक असलेली किमान क्षमता व कोणत्या करारात त्यांनी बांधून घेणे आवश्यक असते त्याचा विचार महत्त्वाचा ठरतो. हे विश्लेषण तर्कनिष्ठ असले तरीही ठराविक मर्यादेपर्यंतच ते घडू शकते. तसेच सौंदर्याव्यतिरिक्त, सत्य व शिव या निकषांवरही मूल्यमापन घडावे लागते तेव्हा समीक्षाव्यवहार पूर्ण होतो हे लक्षात घ्यावे लागते.

आजपर्यंतच्या नाट्यसंगीताबाबतच्या समीक्षाव्यवहाराचा आढावा आपण घेतला त्यावरूनही योग्य दृष्टी कलावंत व रसिकांना देणारी समीक्षा आजही घडत नाही हे लक्षात येते.

## संदर्भसूची

	पृष्ठ
२:१ १) सौ. कुसुभावती देशपांडे - पासंग -	११८
२:२ २) व. दि. कुलकर्णी - साहित्यसूची, दिवाळी ८६ -	०९८
३) माधव आचवल - वाङ्मयकला व रसास्वाद -	१२
४) तत्रैव -	१२
५) तत्रैव -	१५
६) रा. शं. वाळिंबे - मराठी नाट्यसमीक्षा -	२२०
७) तत्रैव -	२२२
२:३ ८) दि. के. बेडेकर साहित्यविचार -	१०९
९) प्रा. मिलिंद मालशे यांचा लेख - साहित्य अध्यापन प्रकार	



# संगीत नाटक स्वरूप ३.९



## नवा निराळा नाट्यप्रकार –

‘संगीत नाटकामध्ये निर्माण झालेल्या नाट्यसंगीत या पृथगात्म स्वरूप असलेल्या, नवसंगीतप्रकारातील नाट्य, काव्य व संगीत या तीन घटकांपैकी नाट्य, अर्थात ‘संगीत नाटकांतील नाट्यवस्तूचे स्वरूप’ या घटकाचा विचार आपण या प्रकरणात करणार आहोत.

१८८० मध्ये अण्णासाहेब किल्लोस्कर यांच्या ‘संगीत शाकुंतल’ या ‘संगीत नाटका’मुळे या प्रकाराचा जन्म झाला. ऑपेरा, कीर्तन, शास्त्रीय संगीताची मैफल, तमाशा, कर्नाटकी संगीत इत्यादी प्रकारांचा प्रभाव अण्णासाहेब किल्लोस्कर यांजवर होता. या सर्व प्रकारांतील काही छटा, शैली ‘संगीत नाटक’ या प्रकारात त्यांनी आणले, तरीही त्यांचे ‘संगीत नाटक’ हे ऑपेराही बनले नाही, कीर्तनही बनले नाही, शास्त्रीय संगीताची मैफलही बनले नाही व तमाशाही बनले नाही. सर्व प्रकारांचा प्रभाव त्यावर असूनही त्यापासून ते मुक्त होते. याचा अर्थच या सर्वांचे मिळून एक नवे रसायन त्यांनी ‘संगीत नाटकां’त घडवले आहे, हे आजपर्यंतच्या रसिकवर्गाला निश्चितपणे जाणवलेले एक सत्य होय.

कलेच्या क्षेत्रात नवा रुपबंध निर्माण होणे ही लक्षणीय घटना ‘संगीत नाटकां’मुळे नाट्यकलेच्या क्षेत्रात घडलीच, परंतु तशीच लक्षणीय घटना त्यात समाविष्ट होणाऱ्या सर्व संगीतप्रकारांपैकी शास्त्रीय संगीतातील रागरूपाचा अनुरूप पैलू वापरून नाट्यार्थ फुलवणाऱ्या ‘नाट्यसंगीत’ या प्रकारामुळे संगीतकलेच्या क्षेत्रातही घडली. या संगीतप्रकाराचा

जन्म 'संगीत नाटका' शिवाय तर अशक्यप्रायच म्हणून या जन्मभूमीच्या स्वरूपाचा विचार करणेही अपरिहार्य होय.

'संगीत नाटक' हा प्रकारच निराळा व नवा आहे अशा आशयाचे अभिप्राय व्यक्त करणारी काही निवडक जुनी व नवी अवतरणे आपण प्रथम पाहू.

१ फेब्रुवारी व ६ डिसेंबर १८८१च्या 'केसरी'मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या दोन लेखांत विष्णुशास्त्री चिपळूणकर म्हणतात - 'नाटक ही सामाजिक संस्कृतीची प्रतीके होत. नाट्यप्रयोगाच्या अवलोकनाने संस्कृतिसंवर्धन होते. अण्णासाहेब किल्लोस्करांच्या रसिकतेची तारीफ करून संगीत नाटकाची नवी 'टुम' सुरू केल्याबद्दल चिपळूणकरांनी त्यांचे आभार मानले आहेत. नंतर ते म्हणतात, 'संगीत शाकुंतला'ची पहिली जी तारीफ करावयाची ती एवढ्याकरताच की हा एक निराळा प्रकार आमच्यात सुरू झाला.'<sup>१</sup>

आजचे सुप्रसिद्ध समीक्षक माधव मनोहर म्हणतात, 'संगीत नाटक म्हणजे मराठी नाटकाचे एक काळचे व्यवच्छेदक लक्षण आणि मराठी नाटकाचे वैभव होय. या नाट्यगत संगीताच्याच परिणामी मराठी रसिकता इतकी वेडी झाली की त्या रसिकतेचा औचित्यविवेक तसा काही काळ झोपी गेला. या नाट्यगत संगीतानेच मराठी नाटकाला तारले आणि मारले पण.<sup>२</sup> - 'अलीकडील काही संगीत नाटकांची योग्य ती दखल आपण घेतली नाही आणि आता तर कित्येक विचारकांना असे वाटू लागले आहे की, परंपराप्राप्त लोकनाट्यात नव्या - म्हणजे खरे तर जुन्याच - संगीताचा आदर्श सापडू शकेल, पण मी असे मानतो की लोकनाटकातील संगीताचा बाज वेगळा आहे आणि संगीत नाटकांतील संगीताचा बाज वेगळा आहे.'<sup>३</sup>

प्रा. व. दि. कुलकर्णी म्हणतात, 'संगीत शाकुंतलाला ३१ ऑक्टोबर १९८० रोजी १०० वर्षे पूर्ण झाली. 'संगीत नाटक' ही विशिष्ट वाङ्मयीन जाती (Category) जन्माला येऊन आता एक शतक यामुळे पुरे झाले. 'संगीत नाटक' हा प्रकार संस्कृत नाटकाहून

वेगळा आहे. लोकनाट्याहूनही अगदी निराळा आहे. प्रथम शाकुंतलास ऑपेरा असे संबोधण्यात आले, पण ते ऑपेरा नव्हते. मराठीतील 'संगीत नाटक' हा खास वेगळा स्वतंत्र रूपाचा नाट्याविष्कार आहे. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी या अभूतपूर्व नाट्यरूपाला जन्म देऊन मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकाची परंपरा सुरू केली. आजतागायत ही परंपरा मानाने अखंडितपणे चालू आहे.'<sup>४</sup>

'संगीत नाटक' हा एक नवा व निराळा प्रकार आहे याविषयीचे हे अभिप्राय पुरेसे बोलके आहेत.

मराठी नाटकाच्या विकासातील 'संगीत नाटक' हा एक लक्षणीय टप्पा -

मराठी नाटक याविषयाच्या वाटचालीचा विकासाचा आलेख पाहता संगीत नाटक या नाट्यप्रकाराची निर्मिती हा एक लक्षणीय असा विकासाचा टप्पा मानावा लागतो.

विष्णुदास भावे यांच्या 'कृतीप्रधान' अशा पौराणिक नाटकांच्या कालखंडानंतर 'बुकिश' नाटकांचा कालखंड सुरू झालेला दिसतो. १८६१ मध्ये वि.ज. कीर्तने यांचे 'थोरले माधवराव पेशवे यांचे चरित्र' नाट्यरूपात लिहून पुस्तकरूपात प्रथम प्रसिद्ध झाले. सुशिक्षित झालेला या काळातील समाज अस्तित्वात असलेल्या पौराणिक तऱ्हेच्या नाटकांवर खूष नव्हता, अशी नोंद अनेक नाट्यविषयक ग्रंथांमध्ये सापडते. श्री. ना. बनहर्ड्डींनी याबाबत नोंद केलेली आढळते ती अशी - 'बदललेल्या सामाजिक परिस्थितीच्या प्रेरणेमुळे 'बुकिश' म्हणजे वाङ्मयात्मक नाटक रंगभूमीवर आले. त्यामुळे झालेले थोडे परिवर्तन म्हणजे पूर्वी नाटक 'कृतीप्रधान' होते ते 'शब्दप्रधान' झाले. अतिमानवतेच्या पातळीवरून मानवी पातळीवर आले. जीवनदर्शी, भावाविष्कारी अभिनय मराठी रंगभूमीवर आला. बुकिश नाटकांच्या प्रचारामुळे 'अभिनयाला' मोठी चालना मिळाली. शब्दांचा आधार मिळाला. प्राण मिळाला. निश्चितता आली, हमखासपणा आला.'<sup>५</sup>

शब्दाद्वारे नाट्यार्थ्य अभिनीत होतानाच रंगभूषा, वेशभूषा, नेपथ्य,

प्रकाश इत्यादी नाटकाच्या भाषा किंवा प्रतिमांचाही नेमक्या वेळी नेमका वापर करणे शक्य झाले व या सगळ्यांच्या बेरजेच्या एकात्म रूपामुळे अनुभव अधिक समृद्ध अर्थघन होऊ शकला. हे सगळे जसे बुकिश नाटक रंगमंचावर अवतरल्याने त्यातील शब्दांच्या निश्चित आधारामुळे घडू शकले, नेमके तसेच व विकासाबाबतही त्यापुढील एक टप्पा गाठणारे जे घडले - ज्याला जादू, चमत्कार असे म्हटले गेले ते म्हणजे 'संगीत नाटकां'तील 'नाट्यसंगीता'चा मिळालेला 'निश्चित आधार' हे होय.

**'संगीत नाटक' या प्रकारातील नवे भाषिक रूप - 'नाट्यसंगीत' -**

अशा संगीत नाटकात व्यक्तिरेखांच्या सूक्ष्म, तरल, संदिग्ध, गूढ, अमूर्त अशा भावांना आविष्कृत करण्यासाठी आधार मिळाला तो नव्याने निर्माण झालेल्या 'नाट्यसंगीत' या नव्या भाषिक रूपाचा व त्यातील बंदिशीचा होय. शब्द व स्वर यांनी निर्माण झालेल्या या नाट्यसंगीताच्या बंदिशीच्या 'साच्या'त एकाच वेळी स्वराद्वारे नाटकातील व्यक्तिरेखांचे तरल, संदिग्ध, गूढ भावविश्व व शब्दाद्वारे त्याचे सूचन, सुबोध व सगुण रूपात नाटकाच्या कथावस्तूचा धागा, हे सर्व 'सार'रूपात, 'बीज'रूपात एकत्र गोवून, गोठवून ठेवणे शक्य झाले. शब्दांमुळे अमूर्त भावविश्व मूर्त झाले. स्वरांमुळे या अमूर्त भावविश्वाचा साक्षात अनुभव मिळाला. ते अमूर्त असले, ते अनामिक असले, ते क्षणिक असले, ते अनुभवण्याचा विषय असले हे मान्य केले तर त्याला इंद्रियगोचर, मनसंवेद्य करणे, स्थिरत्व आणणे 'नाट्यसंगीतां'मुळे घडले. यामुळे अमूर्त मूर्त झाले, अवघड सोपे झाले, निराकार साकार झाले, क्षणिक चिरकाल टिकणारे झाले, हे असे रूप नवनवोन्मेषशाली असे होते.

व्यक्तिरेखेचे स्थूल पापुत्रे कितीही सोलून काढले तरी अखेर व्यक्तिमत्त्वाचा असा काही अंश आतमध्ये उरतोच की जो कोणत्याही साच्यात बसवता येत नाही. हा व्यक्तिमत्त्वाचा गाभा, चैतन्याचा अंश फार सूक्ष्म असतो. अशा व्यक्तिरेखेचे व्यक्तित्व आकलन करून ते

रंगभूमीवर तितक्याच चैतन्यपूर्णरीतीने व सहजतेने आविष्कृत करणे यासाठी 'प्रतिभा' नामक शक्तीचे सामर्थ्य नटात असावे लागते. हे पेलणे सोपे नसते. नाटकातील भूमिकेचे मनोविश्व आपल्या कल्पनाशक्तीने रूपित करणे हे फार वरच्या दर्जाचे कौशल्य होय. हे मनोविश्व जेव्हा 'नाट्यसंगीता'तून आविष्कृत होते तेव्हा मूर्त व अमूर्त मनोव्यापार, शब्द व स्वर यांच्या साहाय्याने आविष्कृत करावयाचे असल्यामुळे साहित्य व संगीत या दोन्ही कलांची सखोल जाण तर असावी लागतेच, पण अशा वेळी नटगायकाला नाट्यार्थ शब्दाद्वारे व स्वराद्वारे कसा आविष्कृत करावा याबाबत स्वतंत्र प्रज्ञेचे उपयोजन करून अवतरण्याचे एक आव्हान लाभत असते व त्यामुळेच हे कलाप्रकाररूप चिरनूतन व चिरकाल टिकणारे असे ठरते. याबाबतचे एक बोलके उदाहरण म्हणून दाजी भाटवडेकर यांचे उद्गार पाहावेत. 'बालगंधर्वांच्या संगीताभिनय गुणांवर समर्थपणे प्रकाशझोत टाकणारी ही दीपशिखा म्हणजे 'स्वयंवर' नाटक. या नाटकाच्या चवथ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशातील रुक्मिणीच्या स्वप्नरंजनात्मक प्रदीर्घ स्वगतात बालगंधर्व आम्हां प्रेक्षकांना 'अरूप दर्शन' आणि 'अशब्द संभाषण' या उच्चकोटीतल्या अभिनयगुणांचे सहज दर्शन घडवीत असत. प्रत्यक्ष नायक उपस्थित नसताना केवळ कल्पनेने त्याची मूर्ती, अस्तित्त्व साकार करून त्याच्याशी शब्दांच्या आणि क्वचितप्रसंगी केवळ आविर्भाव, हावभाव, कटाक्ष यांच्या साहाय्याने शृंगारभावना अथवा मनीचे हितगूज व्यक्त करणे याला 'अरूपदर्शन' आणि 'अशब्द' संभाषण ही संज्ञा देण्यात येते. या भावाविष्काराची अत्यंत हृद्य आणि चित्ताकर्षक परिणती म्हणजे बालगंधर्वांनी गायिलेली 'नृपकन्या तव जाया' ही भैरवी व 'वैरी मारायला' या पदाने आळवलेला मालकंस'.<sup>६</sup> अशाच तऱ्हेचे उद्गार व. दि. कुलकर्णींनीही काढलेले आहेत. ते म्हणतात - संगीत नाटकात निर्माण झालेला हा नाट्यसंगीतप्रकार बालगंधर्वांच्या अभिनयकलेचा आत्मा होता. गाणे व अभिनय यांच्या सहसर्जक भावक्रियेतून बालगंधर्व नाट्यरस उत्कर्षबिंदूला पोचवत.

ते केवळ रसानुकूल नव्हे तर रससंपृक्त गाणे गात.' ७ यावरून जसा शब्दात्म अभिनय बुकिश नाटकांमुळे तसा संगीतात्म अभिनय ही जी फार वरच्या दर्जाची प्रभावी जाती आहे ती 'संगीत नाटकां'मुळे, 'नाट्यसंगीता'मुळे अस्तित्वात आली हे स्पष्टच होते.

एकंदरित केवळ संवेदनांना जाणवणाऱ्या अमूर्त अशा मनोविश्वाचा साक्षात प्रत्यय देणाऱ्या 'नाट्यसंगीत' या संगीतप्रकाराने व त्याच्या जन्मदात्या 'संगीत नाटकाने' मराठी रंगभूमीवर एक अनोखी जादू घडवून आणली. नाटक म्हणून अवतरण्यासाठी अनुभवाचा पट द्वंद्वात्म, नाट्यात्म स्वरूपाचा असावा लागतोच. परंतु त्यातील आशय जेव्हा काव्यात्म व हे काव्यस्वरूप जेव्हा संगीतात्म असते तेव्हा तो अनुभवाचा पट संगीत नाटक बनण्यास पात्र ठरणारा असतो व हे स्वरूप पृथगात्म असे असते.

### नाटकाचे स्वरूप

संगीत नाटकाच्या स्वरूपाचा विचार करण्यापूर्वी प्रथम 'नाटक' या प्रकाराचा विचार करणे प्रस्तुत ठरते. तो विचार आपण डॉ. द.भि. कुलकर्णी यांच्या शब्दात पाहू.

वाङ्मयकलेचे माध्यम भावानुभव हे होय. कथा, कादंबरी, काव्य हे वाङ्मयाचे विविध अभिव्यक्तीप्रकार भावानुभव या एकाच माध्यमाचा आश्रय घेताना दिसतात व म्हणूनच त्यांच्यात मूलभूत भेद निर्माण होऊ शकत नाहीत. कथेत कादंबरीपण, कादंबरीत काव्यात्मता, काव्यात कथात्मता इत्यादी सर्व संभाव्य उलटसुलट रसायने इथे सिद्ध होऊ शकतात. त्यात अशक्य किंवा गैर काहीच नसते, कारण इथे भावानुभवमाध्यमाने सिद्ध होणारे वाङ्मयत्व समानच असते.

परंतु भावानुभवाच्या जोडीला जेव्हा माध्यमात संवेदनांचा समावेश होतो, तेव्हा संमिश्र किंवा सीमारेषेवरील कलाप्रकार अवतरतात. प्रसंगी अशा कलाप्रकारांनाही 'वाङ्मयप्रकार' म्हणून संबोधता येते. नाट्यवाङ्मय हा त्यातीलच एक होय. कारण इथे केवळ भावानुभव हे माध्यम नाही तर इथे दृकसंवेदना, श्रुतिसंवेदना यांचाही माध्यम म्हणून

आधार आहे. इथे भावानुभव अधिक संवेदना असे संमिश्र माध्यम आहे. एकंदरीत या कलाप्रकाराबाबतचे तात्त्विक उत्तर स्पष्ट आहे. भावानुभवनिष्ठ (वाङ्मय) कला व संवेदनानिष्ठ (संगीत) कला या दोन माध्यमदृष्ट्या भिन्न असलेल्या कलांपेक्षा हा संमिश्र माध्यमनिष्ठ कलेचा प्रकार वेगळा आहे. 'भावसंवेदनानिष्ठ कला' असे नाव या कलाप्रकारास देता येईल.'८

### संगीत नाटकाचे स्वरूप -

संगीत नाटकाचा विचार करताना यात थोडे आणखी वेगळेपण आहे, ते आता आपण स्पष्ट करू.

नाटकाच्या आदर्श रूपात वाङ्मयकला ही इतर सर्व कलांची जननी असते. सर्व संवेदनानिष्ठ कला इथे वाङ्मयशरण होत असतात. त्या वेळीच आपण त्या कलाकृतीला 'नाटक' असे संबोधतो. ज्यावेळी दुसरी कलाच प्रभुत्व गाजवते त्या वेळी नृत्यनाट्य, काव्यनाट्य, गेयनाट्य इत्यादी नावांनी आपण त्यांना संबोधतो. संगीत नाटक या प्रकारात यापेक्षाही थोडे वेगळे घडते. विशेषतः त्यातील शास्त्रीय संगीतावर आधारित 'नाट्यसंगीत'मुळे हे वेगळेपण त्याला प्राप्त होते. इथे 'संगीत' वाङ्मयाने आत्मसात करून टाकलेले किंवा संगीतशरण झालेले असे नसते. नाट्यार्थ्यांच्या आविष्कारासाठी इथे स्वर हे माध्यम योग्य प्रयोजन असेल तेव्हा, स्वतःच्या कलाक्षेत्रातील अभिव्यक्तीच्या सामग्रीचा वापर करून, केवळ स्वतःचे अभिव्यक्तीचे पूर्ण सामर्थ्य पणाला लावून कार्य करत असते. शब्द व स्वर यांपैकी दुय्यम स्थानी कोणीच नसते. अग्रस्थानी असतो तो नाट्यार्थ्य व त्याचे समान असे नाळनाते असते ते शब्दाशीही व स्वराशीही. हे करण्यासाठी कलावंताच्या स्वतंत्र प्रज्ञेस संपूर्ण स्वातंत्र्य मिळेल अशा सांगीतिक संधीही इथे अबाधित असतात. या कलाप्रकारास मिळालेले 'संगीत नाटक' हे नावही त्यांचे स्वरूप स्पष्ट करणारे व म्हणून सार्थच ठरते.

### संगीत नाटक या प्रकाराच्या स्वरूपाचा आणखी विचार -

हा आणखी विचार करण्यासाठी, यापूर्वीच नोंदल्या गेलेल्या 'नाटक'



या विषयाबाबतच्या व्याख्या अभ्यासता 'संगीत नाटका'च्या गर्भित शक्यता नाटक या प्रकारात जन्मतःच कशा अस्तित्वात होत्या हे आज पुन्हा नव्याने स्पष्ट करून व पटवून देण्याची वेळ यावी ही खेदाची बाब आहे असेच म्हणावेसे वाटते. इथे नाटकाच्या विषयाबरोबरच आशयाचाही विचार करण्याकडे आपली पावले पडू लागतात.

**वाक्यं रसात्मक काव्यं-** 'अंतःकरणात रस निर्माण करणारे ते सर्व काव्य असते. संगीत हे श्राव्यकाव्य तर चित्र हे दृश्यकाव्य होय.' एकूण सर्व तऱ्हेच्या काव्यानंदाची अनुभूती नाटकात मिळते.

**नाटक म्हणजे दृश्यकाव्य-** 'जी सर्वश्रेष्ठ संवेदना असते ती इंद्रियातीत असते आणि म्हणून ती मनःसंवेद्य असते. काव्यव्यापार हा मुळातच मनःसंवेद्य असा असतो. मुळातच हा काव्यानंद अव्याख्येयही असतो. मनोमंचावर मनोज्ञ असा प्रयोग घडणे हेच महत्वाचे असते. त्यामुळे नाटक ही प्रथमतः बघण्याची वस्तू असली तरी ती खरे पाहता मननाची वस्तू आहे.'<sup>९</sup>

एकूण नाटकाचा हा असा आशय इंद्रियसंवेद्य होईल असा पेश मात्र करायचा असतो. अशाच तऱ्हेचा अर्थ निष्पन्न होणारी वसंत कानेटकर यांची काही विधाने पाहू.

'काव्येषु नाटकम् रम्यम्' ही उक्ती खरीच आहे.

माझ्या नाटकातील स्वगते (कविता नाहीत तर ) दुसरे काय आहे? मूलभूत संघर्ष व त्याचे कविवृत्तीने केलेले चित्रण हे कवित्वाच्या स्पर्शाशिवाय मी साकार करूच शकलो नसतो.

'मीरा मधुरा' तर नुसते नाटक नाही, ते एक 'भावकाव्य'च आहे.

तुम्ही कविता का लिहिली नाहीत? या प्रश्नाला मला असे उत्तर द्यावेसे वाटते की- मी जर कविता लिहिली नसेल तर मग आजवर दुसरे काय लिहीले?<sup>१०</sup>

नाटकाचा आशय 'काव्य' स्वरूपाचा असतो हे वरील तपशीलांवरून स्पष्ट होते. काही 'काव्याशय' संगीतातून अधिक समृद्ध होऊन व्यक्त होऊ शकतात हे पुढील प्रकरणात आपण पाहूच. तूर्त नाटकाचा

काव्याशी व काव्याचा संगीताशी असलेला आंतरिक अतूट संबंध लक्षात घेता संगीतात्म आशय असलेले काव्य व काव्यात्म आशय असलेले नाटक हे स्वरूप 'संगीत नाटकाचे' असते व नाटक या प्रकारात जन्मतःच 'संगीत नाटक' बनण्याची अशी गर्भित शक्यता दडलेली असते हे सिद्ध होते.

### नाट्यविकासात नाट्यसंगीत या संकेताचे स्थान -

काव्याशी निकटचा संबंध असलेला, पण केवळ काव्य नसलेला वाङ्मयप्रकार म्हणजे नाटक होय. खरे तर नाटकाचा प्रारंभ ज्या जीवनापासून झाला त्या जीवनाच्या आरंभापासूनच काव्यही अस्तित्वात आले. आजच्या समीक्षिका सौ. पुष्पा भावे त्यांच्या एका लेखात म्हणतात, 'नाटकाचे अस्तित्व पार्थिव असणे, काहीसे आक्रमकपणे पार्थिव असणे आवश्यक असते आणि तरीही त्याचे तर्कशास्त्र काव्याला निकटचे असते. रंगमंचाची भाषा असते नेपथ्य, सजावट व हा कल्पनाविस्तार वा अलंकार नसतो. तर त्या अनुभवांच्या प्रतिमा असतात. नाटक अवकाशांतर्गत काव्यच असतो.'<sup>११३</sup>

हे 'काव्य' म्हणजे तरी काय याचा विचार केला तर रात्रांदिन आम्हां ज्या युद्धाच्या प्रसंगांना तोंड द्यावे लागते त्यातूनच वाट दाखवणारा आपणच आपल्याशी केलेला हा 'संवाद' असतो. म्हणजेच स्वगताच्या रुपातील हे चिंतन म्हणजेच 'काव्य' होय.

परकाया प्रवेशाप्रमाणे स्वगताच्या या माध्यमातून माणूस वास्तव जगातून सहज, लीलया, एका काल्पनिक जगात जातो. एका अर्थाने 'मेक बिलिव्ह'च्या जगात जातो. जीवनातले कितीतरी प्रश्न, कोडी ही स्वगते सोडवत असतात. म्हणून ही स्वगते जीवनाचा आधार असतात. यु. म. पठाण या स्वगतांबद्दल म्हणतात, 'स्वगत ही अलीबाबाची गुहा आहे. ती चटकन उघडते, तिला काळ-वेळ नसतो, पहाट, सकाळ, दुपार, सायंकाळ, पूर्वात्र, उत्तरात्र कोणत्याही प्रहरी ही गुहा उघडते. जीवनातील सुखदुःखांच्या ताण्याबाण्यातच स्वगताचं हे महावस्त्र विणलं जात असतं आणि हे महावस्त्र आपण अंगावर पांघरलं की

साऱ्या जगाचं देहभान उरत नाही. त्या वेळी आपले आपणच असतो. साऱ्यांचा विसर पाडणारी ही किमया आहे ती फक्त स्वगतातच. स्वगतं नसती तर जीवनात किती किती मोठी पोकळी निर्माण झाली असती.<sup>११२</sup>

एकूण जीवनाबद्दलच्या निर्गुण निराकार स्वगताचे सगुण साकार रूप म्हणजेच जीवनाट्यातील 'काव्य' होय.

असा नाटकाचा आशय ज्या वेळी काव्यात्म असतो त्या वेळी तो सतत काव्यात्म पातळीवर मात्र राहू शकत नाही. काव्यात न विरघळणारा असा काही भाग शिल्लक राहतोच.

नाटकाच्या कथावस्तूची जी गुंफण घडते ते नाटकाचे बाह्यस्वरूप असते. स्वगत, काव्य, हे नाटकाचे अंतःस्वरूप असते. कारण दोन मनांच्या प्रतिक्रियांचा संवाद, अंतर्गत संघर्ष हाच खरा नाट्यात्मक संघर्ष असतो. नाट्यकलेतील मूल्यमापन त्यातील नाट्यविकास कसा घडतो यावर अवलंबून असतो. हा विकास दोन प्रकारचा असतो. एक कथाविकास व दुसरा स्वभावविकास. स्वभावविकास हा अत्यंत अवघड व महत्त्वाचा असतो. कारण त्यावरच नाटकाचे श्रेष्ठत्व अवलंबून असते. सत्य, सौंदर्य व संदेश या तीन गोष्टींची अपेक्षा नाटकाकडून केली जाते. अर्थातच जीवनसंघर्षास तोंड द्यायला स्फूर्ती निर्माण होईल अशी प्रभाव पाडणारी व्यक्तिमत्त्वे, स्वभावरेखाटने नाटकांतून रसिकांपर्यंत भिडणे हे नाटकाच्या यशाचे खरे मर्म असते. व्यक्तिरेखा प्रथम महत्त्वाच्या असतात. संशय, सूड, इत्यादी भावना महत्त्वाच्या असतात. 'रुमालाचे इ. कथानक गुंफणे' हे दुय्यम महत्त्वाचे असते. साधने, प्रसंग बदलू शकतात पण मानवी प्रवृत्ती बदलत नाहीत. आणि या मानवी प्रवृत्तींचा खेळ दाखवणे हेच मुख्यतः नाटकाचे कार्य असते.

उदाहरण म्हणून 'खाडिलकरांच्या नाटकांतील अदृश्य, पण जाणवणाऱ्या सामर्थ्याचा उगम पुरुषार्थ व परिस्थितीवर मात करण्यासाठी जिद्दीने झुंजणाऱ्या व्यक्तींच्या चित्रणांत आहे. त्यामुळे ती अंतरंगाच्या

रंगाने रंगलेली आहेत. त्यांनी रंगभूमीवर ब्रेव्ह फाइट रंगवली आहे.'  
१३ हे नीलकंठ खाडिलकर यांचे विधान खूप बोलके आहे.

अंतरंगातील हे संदिग्ध, गूढ, मनोविश्व साकार करण्यासाठी निर्माण करावी लागते ती नवी भाषा व प्रत्येक वेळी, प्रत्येक कलावंताकडून नव्याने पल्लवित होण्याची तिची शक्यता, हे संगीत नाटकात घडते. 'नाट्यसंगीत या नवसंगीतप्रकाराच्या संकेतनिर्मितीमुळे ते घडते.

अशा या संगीत नाटकाची इतर नाट्यप्रकारांशी तुलना केल्यास त्यांतील सीमारेषा, त्याचे वेगळेपण व सामर्थ्य स्पष्ट होईल.

**नाट्यप्रकार वर्गीकरण – गद्य नाटक, संगीतिका, व्याजसंगीत नाटके व अस्सल संगीत नाटके –**

नाट्यप्रकारांचे वर्गीकरण करायचे ठरवल्यास गद्य नाटक, संगीतिका, व्याजसंगीत नाटके व अस्सल संगीत नाटक असे प्रमुख चार प्रकार करता येतात.

**गद्य नाटक –** गद्य हा एक अत्यंत यशस्वी ठरणारा असा नाट्यप्रकार आहे हे कोणीही मान्य करेल. वैचारिक नाटक बहुदा गद्य नाटक असतात, कारण विचारघटकांचे विश्लेषण गद्यात करणे अधिक सोयीचे ठरते. विचार हा गद्याचा विषय तर भावना, संवेदना हा काव्याचा, संगीताचा विषय होय हे आपण जाणतोच, परंतु विचार व भावना हे मानवी अनुभवाचे पाणीबंद कप्पे नसून विचारांचा संबंध भावनेशीही असतो हे लक्षात घ्यायला हवे, साहित्याने जनसामान्यांवर संस्कार व्हावा ही अपेक्षा असते. जनसामान्य साहित्याकडे वळला नाही तर साहित्याने जनसामान्यांना रुचेल असे, पचेल असे रूप घेऊन त्याच्यापर्यंत पोचावे हे ओघानेच येते व या गरजेपोटीच 'नाटक' हा प्रकार निर्माण होतो. परंतु पुन्हा प्रश्न असा निर्माण होतो की हे नाटक विचार देणारे, मनाला रंजवणारे झाले नाही तर जनसामान्य त्याच्याकडे वळेल का? – मग रंजनाच्या अवगुंठनातून प्रबोधन साधेल असे रूप नाटकाने घ्यावे हेही ओघानेच येते. अशा वेळी रंजन करणारे एक साधन म्हणून नाटकांत संगीत येऊ लागते. वैचारिक नाटकांतले संगीत

हे केवळ रंजनार्थच असते का? व तसे ते येणे योग्य ठरते का? या प्रश्नांच्या उत्तरासाठी आपण काही उदाहरणे पाहू.

विचार हा मानवी मनाच्या अनुभवाचाच एक घटक होय. तसेच भावना हाही मानवी मनाच्या अनुभवाचाच एक घटक होय. विचार व भावना यांचे कुठेतरी नाते असतेच. सहजप्रेरणा (Instinct), भावना (Emotion), बुद्धी (Intelligence) या अनुभवाच्या चढत्या श्रेणी होत. भावनांचे व्यवस्थितीकरण करून जे निर्णायक फलित येईल ते म्हणजेच 'विचार' होय. नाटक म्हणजे मानवी संबंध, संघर्ष, म्हणून नाटकाच्या कथावस्तूत भावनांचे स्थान महत्त्वाचे असणारच.

'शारदा' हे नाटक 'बालविवाहपद्धती चुकीची आहे', हा 'विचार' देणार आहे असे आपण जेव्हा म्हणतो तेव्हा त्याआधी त्या विषयामुळे, त्यातील विचारामुळे होणाऱ्या परिणामाचा स्पर्श केव्हातरी, कुठेतरी भावनांना झालेला असतोच. त्यामुळे. 'शारदा'सारखे वैचारिक नाटक भावनांनाच जाग आणते व विचार करायला भाग पाडते, म्हणून ते वैचारिक असूनही 'संगीत नाटक' म्हणूनही यशस्वी ठरू शकते. 'शारदा'मधील बहुतेक संगीत रंजनार्थ योजलेले आहेच, परंतु 'मूर्तिमंत भीती उभी' सारख्या रचनेतून शारदाचे मनःप्रकटन होते. तिची मनःस्थिती रसिकांच्या काळजाचा ठाव घेते, मनभर अस्वस्थता पसरवते. हे गद्यातून कदापिही होणे शक्य नाही. 'नाटक' बघून घरी गेल्यानंतरही रसिकांच्या मनाची छेडली गेलेली तार गुंजत राहते व कधीही न पुसणारे असे अनुभवशिल्प, एक संस्कार त्याच्या मनाच्या दालनात कायमसाठी कोरला जातो.

'एकच प्याला'मध्ये दारु पिण्याचे दुष्परिणाम याबाबतचा विचार जेव्हा मांडला जातो तेव्हाही भावनांना तो केव्हा व कुठे स्पर्श करतो याचे भान ठेवून तिथे भावनांची जी भाषा संगीत - तिच्यातून तो व्यक्त होतो व एक वैचारिक नाटक 'संगीत नाटक' म्हणूनही यशस्वी होऊ शकते हे पटते.

वसंत कानेटकर यांचे याबाबतचे विचार मननीय आहेत. 'अत्यंत

अस्वाभाविक आणि कृत्रिम अशा साधनांच्या द्वारे कमालीचे स्वाभाविक दर्शन घडवणे ही नाट्यकलेची फलश्रुती असते. जीवनदर्शनातील वास्तवाचा ध्वन्यर्थ हा भाग आहे. संस्कारित वास्तवाचा ध्वन्यर्थ हा महाप्राण आहे, व संगीत हाही ध्वन्यर्थाचा स्पर्श आहे.’<sup>१४</sup>

तेव्हा सामाजिक, राजकीय, ऐतिहासिक नाटकांनाही संगीताचे वावडे असण्याचे तसे कारण नसावे. पाश्चात्य रंगभूमीवर महात्मा गांधींच्या जीवनावरील ‘सत्याग्रह’ हे नृत्यनाट्य तेथील गर्दी खेचू शकते. सचिन शंकरचा शिवाजी नृत्य करू शकतो, मग नाटकातल्या शिवाजीने गाणे म्हणणे म्हणजे ते गीत नसून संगीताच्या भाषेतून केलेली भावाविष्काराची रीत आहे हे समजून घेण्यास हरकत का असावी? त्याबाबत ‘एकच प्यालाचे’ केवळ गद्यरूपात केलेले प्रयोग यशस्वी झालेले नाहीत हे एक सत्य लक्षात ठेवण्याजोगे आहे.

गद्य नाटकांतूनच शोभणारे असे काही विषय असू शकतात व गद्य नाटक हा एक निराळा यशस्वी नाट्यप्रकार असू शकतो हे मान्य केलेच पाहिजे. तरीही कोणतेही वैचारिक नाटक संगीताचा योग्य वापरही करू शकेल हेही मान्य करायला हवे. अशा वेळी ते नाटकांतील संगीत नसून नाट्यार्थ अभिव्यक्तीचा तो एक संकेत आहे याचे भान मात्र सर्वाना असायलाच हवे.

**संगीतिका** – या नाट्यप्रकारात संपूर्ण वेळ स्वरमाध्यमाचे उपयोजन होत असते. असे म्हणायला हरकत नाही की संगीत हे माध्यमाऐवजी (Method) आशयाचेच (Matter) कार्य करत असते. ‘पुढे काय?’ ऐवजी ‘पुढे कशी अभिव्यक्ती?’ हाच प्रश्न असतो. इतके याचे कथानक सोपे, स्थूल स्वरूपाचे असते, असावे लागते. नाट्यवस्तूला एकाच वेळी शब्द व स्वर या दोन्ही माध्यमांच्या एकेका पायाला बांधून घेऊन तीन पायांच्या शर्यतीतील जोडीप्रमाणे एकमेकांचा तोल सावरत पुढे जावे लागते. शब्द व स्वर यांच्या अभिव्यक्तीचे स्वतंत्र अस्तित्व वा सामर्थ्य उरतच नाही, ताकदीवर मर्यादा पडतात व पर्यायाने नाट्यवस्तूच्या ताकदीवरही मर्यादा पडतात. शब्द व स्वर यांचे हे संपूर्ण

वेळ मिश्रण घडणे म्हणजे नाट्यवस्तूशी शब्द व स्वरांनी एकजीव होणे नसून ते केवळ वरवरच्या गाठी मारून दोन व्यक्तींनी एकत्र यावे तसे असते. अर्थातच अशी अत्यंत सहजसोपी, हलकीफुलकी नाट्यवस्तू संगीतातून आविष्कृत होताना जनसामान्यांची रंजनाची भूक भागवू शकते. परंतु जीवनव्यवहारातली व्यापकता, मनोव्यापारातील सखोलता याचे थक्क करून टाकणारे दर्जेदार साक्षात दर्शन मात्र या प्रकारातून होणे शक्य होत नाही. उदाहरणे पाहू जाता १९६८ मध्ये ग. दि. माडगूळकर यांनी 'सौभद्र'मधील संपूर्ण गद्याची पदे करून गीत सौभद्र ही संगीतिका निर्माण केलेली आपण जाणतो, परंतु सौभद्राच्या तुलनेत तर ती चाललेली दिसत नाहीच. 'महाश्वेता, बदकांचे गुपित' यांचीही उदाहरणे याबाबत देता येतील. हलक्याफुलक्या संगीताच्या वापराने गायलेले संवाद असे स्वरूप आजच्या 'लेकुरे उदंड जाली' मध्येही दिसते. रुचिपालट म्हणून ते आवडले असल्याच्या खूप नोंदी झाल्या. एक वेगळा रंजक प्रकार म्हणून संगीतिका हा नाट्यप्रकारही तत्त्वतः मान्यता पावला, पण त्याचा विकास मात्र झालेला दिसत नाही. संगीतिका व ऑपेरा यांत साम्य आहे असे मत व्यक्त करून संगीत नाटकेही ऑपेराच आहेत अशी मतेही टेंबे, बाबूराव जोशी इत्यादी अनेकांनी व्यक्त केलेली दिसतात; परंतु संगीत नाटक हे ऑपेराहून भिन्न आहे असा अभिप्राय केशवराव भोळे, व.शां.देसाई इत्यादी अनेकांनी दिलेला आहे व तोच योग्य वाटतो. या विषयाबाबतचे सविस्तर विवेचन 'मराठी नाट्यपद स्वरूप व समीक्षा' या पुस्तकात आढळते.<sup>१५</sup>

**संगीत नाटक-व्याजरूपे-** कलाप्रकारातून दिल्या जाणाऱ्या अनुभवाचे तीन प्रकार संभवतात - कथन करणे, दाखवणे व भाववणे. ज्या नाटकाच्या कथेत भावविण्याचा अनुभव द्यायचा असतो, त्या कथेचा आशय प्रथमतः काव्यात्म व पुढे 'काव्य' संगीतात्म असे बनते व म्हणून अशा नाट्य अभिव्यक्तीसाठी नाट्यांतर्गत काव्य व काव्यांतर्गत संगीत अशा स्वरूपाचे भाषिक रूप निर्माण होते व या तीन

घटकांचे कलात्मक संमेलन असलेला नाट्यप्रकारही वेगळा ठरतो.

‘संगीत नाटक’ म्हणजे काय? व ‘नाट्यसंगीत’ म्हणजे काय? या दोन प्रश्नांची सर्व सामान्यपणे मिळणारी उत्तरे आपण यापूर्वीही पाहिली आहेत. ती अशी असतात-ज्या नाटकात संगीत असते ते ‘संगीत नाटक’ व ‘जे संगीत नाटकांत असते ते नाट्यसंगीत’.

या व्याख्याच नकळतपणे रूढ झाल्या की त्याबरहुकूमच संगीत नाटक निर्माण केले व पाहिले जाते, अशी नाटके उदंड वाढली व त्यातून पूर्ण कलात्मक समाधान मिळत नाही असे काही समंजस रसिकांना समजले की ‘हे असे संगीत नाटक आम्हांला नको’, अशी हाकाटी ते पिटू लागतात किंवा ‘संगीत नाटक’ हा प्रकारच अयोग्य आहे अशी नकारात्मक घंटाही काही रसिक वाजवू लागतात. अस्सल संगीत नाटकाच्या जन्मापाठोपाठ ही व्याजरूपे निर्माण झालेली व त्याच्याच पंक्तीत बसलेली आढळतात. अस्सल संगीत नाटकाचे विषय, आशय, अभिव्यक्तीचे स्वरूपआकलन स्पष्ट झाल्यास व्याजरूपे कोणती ते स्पष्ट होऊ शकेल. व्याज संगीत नाटकांची रूपे त्यासाठी प्रथम समजावून घेऊ.

- उठावासाठी संगीत वापरलेले नाटक - यात बहुधा पार्श्वसंगीताचा समावेश होतो. इथे नाट्यवस्तूतील ‘शब्द’ हा घटक अनुपस्थित असतो व स्वर आणि लय यांची बांधणीही नसते.

-तपशीलवजा संगीत वापरलेले नाटक - रंगमंचावर दिवाणखान्याच्या दृश्यामध्ये आकाशवाणीवर संगीत चालू असणे, एखादी व्यक्तरेखा सुगम किंवा शास्त्रीय संगीत म्हणत गात असणे हे नाटकांतील तपशील असतात. नाट्याशयाची अभिव्यक्ती अशा संगीताच्या उपयोजनाने होत नसते.

- उपरे संगीत वापरलेले नाटक - नाटकात संगीत घालायचे म्हणून एखाद्या प्रसंगात एका व्यक्तीने दुसऱ्या व्यक्तीस ‘एखादे गाणे म्हण’ असे सांगून ‘संगीता’ला नाटकात अवतरवणे. इथे गाण्यातील आशय व नाटकाचा आशय यांचा संबंध केवळ शून्य असतो. सजणाच्या



मिलनाचा किंवा विरहाचा कोणताही आशय असलेले संगीत इथे अवतरले तरी नाटकाच्या आशयावर त्याचा कोणताही परिणाम होणार नसतो. नाट्यनिष्ठा हा गुण अशा संगीतात नसतो. ते बांडगुळासारखे असते.

स्वराचा रंग दिलेले संगीत नाटक - स्वर, लय व शब्द या तिन्हीमुळे जे एक सांगीतिक रूप सांगहतिक विकासासाठी आधारभूत म्हणून निर्माण व्हावे लागते ते इथे अनुपस्थित असते. उदाहरणार्थ गायलेले निवेदन, संवाद. ज्यात स्वरांच्या अस्तराने शब्दांना संगीताचा एक रंग, ढंग प्राप्त होतो परंतु संगीतातून अभिव्यक्ती घडत नाही. जसे 'श्रीमंत पतीची राणी' - 'शारदा', किंवा 'भाग्यवती मी त्रिभुवनी झाले' - 'कुलवधू' इत्यादी.

स्वराच्या उपयोजनाने रूप आलेले असे संगीत नाटक-शब्द किंवा सुगम संगीतातील सर्व प्रकार यात मोडतात. स्वरांच्या भाषेतून काही सांगायचे आहे म्हणून सांगीतिक स्वातंत्र्य, इथे कलावंताला नसते. शब्दासाठी स्वरांची योजना संगीत दिग्दर्शकाने केल्यानंतर सांगीतिक संधी इथे उरतच नाही.

रागाचा आधार वा सामर्थ्य यांना वापरून नटगायकाच्या स्वतंत्र प्रज्ञेचा स्पर्श ज्या संगीताला असतो व अशी सांगीतिक संधी ज्या नाटकातील काव्यात जन्मतःच अबाधित ठेवलेली असते तिथे 'नाट्यसंगीत' हा प्रकार निर्माण होतो व नाट्यवस्तूचा आशय आविष्कृत करण्यासाठी शास्त्रीय संगीताचा वापर इथे केला जातो. स्वरमाध्यमातून अभिव्यक्ती होताना काही काळ केवळ संगीताचेच सामर्थ्य, साम्राज्य प्रस्थापित होते व हे सांगीतिक कार्याचे प्रयोजन नाट्यार्थ फुलवणे हे आहे याचे भान व कुवत कलावंताजवळ सतत असते, एवढेच नव्हे तर त्यासाठी त्याचा संगीताचा व नाट्यवस्तूचा गाढा अभ्यासही असावा लागतो. शरच्चंद्र आरोलकर यांचे खालील विचार त्याबाबत मननीय आहेत.

'The beauty of Hindustani Classical Music lies in its relatively loose, flexible structure and in its emphasis on extempore improvisation. To my mind, the challenge

faced by an exponent of Hindustani Sangeet paddhati is far better than of a performer in any other system. Besides a thorough command of his medium of expression, the Hindustani musician has to cultivate a deep sence of emotional involvement and personal commitement in his creative endeavour, and it is this quality that sets part a great musicians from a good one”<sup>16</sup>

ही थोरवी कलावंतात असेल तरच या प्रकाराचे नूतन असे रूप प्रत्येक वेळी निर्माण होऊ शकते. हा प्रकार ‘अस्सल संगीत नाटक’ या प्रकाराचे आदर्श स्वरूप होय.

**अस्सल संगीत नाटक** – विषय, आशय व अभिव्यक्ती या तिन्हीत हे वेगळे ठरते. कलाकृती व व्यवहार यांत आंतरिक संवादित्वाचे नाते असावे लागते व तसे असेल तरच काव्यात अलंकार किंवा संगीत इत्यादी रूपाने येणाऱ्या गोष्टी व्यवहारात कधीच शक्य नसल्या तरीही त्यांतून जीवनानुभवाचा सुसंगत प्रत्यय येत असतो.

जसे शब्द व अर्थ यांचे अद्वैत वाङ्मयात अपरिहार्यपणे असावे लागते तसेच संगीतात नाद, लय व भाव यांचे अद्वैत असावे लागते. तेव्हाच संगीत हे भावावस्थांचे विशेषण असू शकते. कारण भावनांचा प्रदेश गूढ असतो धूसरपणे जाणवणे हेच भावनांचे वैशिष्ट्य असते. त्याचे गूढ भाषेत सूचन करणे व रसिकांनी स्वतःच्या कुवतीप्रमाणे ते समजून घेणे हेच योग्य ठरते ही भावनांची भाषा कमी बोलणारी व खूप सांगणारी अशी असीम व्यंजक असते अशा भावनांची कथा सांगणारे नाटक ‘संगीत नाटक’ होण्यास पात्र ठरते, इथेच उत्तम संगीतरचनेसाठी दर्जेदार काव्याची साथ अनिवार्य असते हेही लक्षात ठेवले पाहिजे.

भाव प्रकट करण्यासाठी विविध सांगीतिक संघटना निर्माण करून कलात्मक निर्मिती कलावंत करत असतो, या संघटना विविध प्रकारे व्यंजक असणे यातच कलावंताची मौलिक प्रतिभा प्रकट होत असते. कलावंत अशी स्वतःची स्वतंत्र निर्मिती करतो तेव्हा ते एक अस्सल आदर्श स्वरूप असते, असे स्वरूप ‘संगीत नाटक’ या

प्रकारात अण्णासाहेब किल्लोस्करांनी निर्मिलेले आहे, 'नाट्यसंगीत' हा संगीतप्रकार ही एक स्वतंत्र नवनिर्मिती झाली आहे.

नाटक व संगीत याविषयी वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात - 'ज्या नाटकाच्या ठिकाणी, असलेल्या एका अर्थापेक्षा अधिक अर्थ प्रकट करण्याचे अंतःसामर्थ्य असते अशा नाटकाच्या प्रयोगाला त्याच्या यथार्थ अभिव्यक्तीच्या संदर्भात फार महत्त्व प्राप्त होते. प्रत्येक नव्या प्रतिभावान दिग्दर्शकाने केलेला प्रयोग, प्रत्येक नव्या नटसंचाने केलेला प्रयोग ही सदर नाटकाची एक नवी अभिव्यक्ती ठरत असते. अशाप्रकारच्या नाट्यकृतीत अनेकदा बदलत्या देशकाल परिस्थितीत, नवा अर्थ धारण करण्याचीही शक्ती असते. संगीत नाटकात ही अनेक अर्थांच्या सूचना देण्याची शक्ती शतगुणित होते. नाट्य खऱ्या अर्थाने काव्यात्म बनते. काव्य खऱ्या अर्थाने संगीतात्म बनते. त्यातून जे व्यक्त होते त्याला प्रतिकात्मक स्वरूप प्राप्त होते. नाटक, त्यातील नाट्य अबाधित ठेवून ज्या प्रमाणात काव्यात्म बनू लागते, प्रतीकात्मक बनू लागते, स्थलकाल, व्यक्तीसंबंध मर्यादा ओलांडू पहाणाऱ्या तद्दंतर्गत काव्यात्मकतेकडे झुकते तेव्हा दिसायला ही एकच नाट्यकृती असली तरी अनेक रूपांनी अभिव्यक्त होण्याची शक्ती तिच्यात असते. ही भिन्न रूपे ही तिची नाट्यरूपेच असतात. मूळ संहितेतील शब्दरूपांत दडलेलीच ही रूपे असतात.' १७

व्यंजित कथावस्तूचा सूक्ष्मरूपातील सांगाडा म्हणजे 'संगीत नाटकाची कथावस्तू' तर व्यंजित भाववस्तूचा सूक्ष्मरूपातील सांगाडा म्हणजे 'नाट्यसंगीत' हा संगीतप्रकार होय. ज्या 'संगीत नाटकात' या संगीतप्रकाराचा जन्म होतो त्या 'संगीत नाटक' या घटकाच्या स्वरूपाविषयी या भागात विचार केल्यावर पुढील भागात अशा नाटकांतील ज्या काव्याच्या आधारे संगीत अवतरते त्या 'काव्य' या घटकाचा विचार आपण करू.



# संगीत नाटकातील काव्य-स्वरूप ३.२



## नाटकात काव्याचे आशय स्वरूपाचे स्थान -

विशिष्ट जीवनानुभूतीच्या अभिव्यक्तीसाठी 'काव्य' हा साहित्यातील एक प्रकार जितक्या स्वाभाविकपणे निर्माण होतो, एक उच्च प्रतीचा संस्कार देणारा म्हणून मान्यता पावतो, त्याचे हे मूल्य प्रयत्नपूर्वक जाणून घेतले जाते तितक्याच स्वाभाविकपणे, नाटक जर जीवननिष्ठ असेल तर नाटकातही ते घडायला हवे.

सामान्यांस जे अव्यक्त असते ते कवी काव्यात व्यक्त करून दाखवत असतो. सत्य स्वरूपाचेच ज्ञान परंतु सौंदर्यपूर्ण रूप देऊन आनंद होईल अशा तऱ्हेने कवी करून देत असतो. संवेदना, इच्छा, ज्ञान या मनोव्यापारांच्या तीन वर्गांपैकी संवेदनेचा संबंध काव्याशी विशेषत्वाने असतो. या संवेदना केवळ शब्दांनी व्यक्त करता येण्याएवढ्या स्पष्ट नसतात. त्या गूढ, संदिग्ध, सूक्ष्म, तरल, हळुवार अशा स्वरूपाच्या असतात. फक्त जाणवून घेण्याचा असा तो विषय असतो. अशा या अमूर्त निराकार मनोविशवाला मूर्तिमान साकार करणारे भाषेचे रूप काव्यामध्ये अलंकारांच्या उपयोजनाने सिद्ध करावे लागते. ज्या नाटकाचा आशय अशा तऱ्हेच्या अनुभवांनी युक्त असतो त्या नाटकात अपरिहार्यपणे काव्यातून अभिव्यक्ती घडू लागते.

अर्थात काव्याचे जीवनात म्हणूनच नाटकात स्थान व महात्म्य मोठे असते. त्याविषयी कवी कुसुमाग्रज यांच्या शब्दांत काही विचार पाहू. ते म्हणतात - 'काव्य हे अखेरतः सुंदराचा शोध घेते, शिवाचे रक्षण करते आणि सत्याची साधना करते. हे करताना जे असुंदर, अशिव,

असत्य आहे त्याच्याशी मुकाबला करत ते पुढे जाते. माणसाच्या उत्कट अनुभूतीचे जेवढे क्षेत्र आहे ते सर्व काव्याचेही क्षेत्र आहे - काव्य हे अखेरतः एक जीवनदर्शन आहे, जीवनाचा अन्वयार्थ आहे. जीवनासंबंधीची प्रतिक्रिया आहे. म्हणून काव्याची अंतिम बांधिलकी असते ती जीवनाशी; शब्द, कल्पनाविलास, तात्त्विक सिद्धांत यांच्याशी नव्हे. कवीची प्रतिभा दगडासारखी स्थितिनिष्ठ नसते. युगायुगातून निर्माण होणाऱ्या ज्ञानविज्ञानाने ती संस्कारित होते. उपासमारीने रस्त्यावर मरणारा माणूस पूर्वी करुणेचा किंवा पूर्वजन्मीच्या पापपुण्याचा विषय असेल तर आज तो समाजरचनेतील अन्यायाचा विषय असतो. ज्ञानसाधनेत नव्याने निर्माण होणारा 'विचार' कवीच्या साधनेत 'भावरूप' धारण करत असतो. म्हणूनच कविता बदलत्या जीवनाचे रूप आत्मसात करत सतत पुढे जात असते. परिवर्तनाला प्रोत्साहन व साथ देत असते. 'प्रचार' म्हणजे दत्तक घेतलेल्या जाणिवांचा उद्घोष तर 'संस्कार' म्हणजे कवीच्या अनुभूतीतून निर्माण होणारा 'संवाद'. हा संवाद म्हणजेच 'कविता'. त्याबाबत 'शॉ'चे एक सुभाषित - "Poet speaks to himself loudly and the world overhears him" खूप काही सांगून जाणारे आहे. कवीचे हे बोलणे समाजजीवनात प्रवेश करते आणि संस्काररूप धारण करते. काव्याचा संस्कार हा मानवी जीवनाला व्यापणारा आहे. मरणाधीन अशा जीवनामध्ये अभिजात शब्द ही अशी एक शक्ती आहे की जिला मरण नाही, जी चिरंजीव आहे. या शक्तीचा परमोच्च आविष्कार 'काव्या'मधून होत असतो. माणसांची संस्कृती म्हणजे अंधार व प्रकाश यांच्यातील चिरंतन संघर्षाचा इतिहास असतो. न्याय-अन्याय, शिव-अशिव, सुंदर-असुंदर याची जाणीव असलेली काव्यशक्ती प्रकाशाच्या बाजूने उभी राहते आणि म्हणूनच ती सामाजिक **विकासाची** सहचरी होऊ शकते.<sup>१</sup>

अस्सल संगीत नाटकात, हे सारे काव्याच्या आश्रयाने येऊन संगीतातून अभिव्यक्त होऊन त्यांचा अनुभव संक्रांत करून गेले.

चिरंजीव ठरले.

संगीत नाटकातील 'नाट्यसंगीत' हे अशा प्रयोजनाने सिद्ध झालेल्या काव्याच्या आश्रयाने येते, त्यामुळे संगीत नाटकातील अशा काव्याचा विचार म्हणजेच नाट्यातील काव्यात्मता व काव्यातील संगीतात्मता यांचा बेमालूम सांधा सांधला जाऊन त्यातून एकात्म अनुभव कसा संक्रांत होतो याचाच तो विचार होय.

कविता आकळणे हा मानवी समाजाच्या विकासाचा एक खूप वरचा टप्पा मानला जातो. संगीत नाटकातील काव्याच्या आधारेने आलेल्या 'नाट्यसंगीत' या प्रकाराचा मनाला वेडावून टाकणारा असा अनुभव मराठी रंगभूमीच्या 'सुवर्णयुग' म्हटल्या गेलेल्या काळात घेतला गेला, तेव्हा ही विकासाची कणाने तरी उंचावणारी अवस्था - ज्याला सांस्कृतिक उत्थापन म्हटले गेले - ती झालेली होती हे आपण जाणतो. उदाहरण म्हणून वसंतराव देशपांडे यांचा एक उद्गार पाहू - 'सांस्कृतिक या शब्दाचा उगमही न झालेल्या त्या काळातल्या प्रेक्षकांना समोरच्या रंगमंचावर काय पाहायचे हे बरोबर समजलेले होते.'<sup>२</sup>

कविता वाचनाच्या यशस्वी कार्यक्रमाच्या अनुभवाबाबत कवी सुधीर मोघे एके ठिकाणी म्हणतात - 'कविता आस्वाद ही स्वान्तसुखाय अशी वैयक्तिक पातळीवरची गोष्ट असूनही, समूहात असतानाही व्यक्ती म्हणून स्वतःचं भान जर व्यवस्थित राहिलं तर, कवितेचा अनुभव समद्ध, निखळ, विशुद्ध होऊ शकतो - जर सादरीकरण अस्सलपणे व प्रामाणिकपणे होत असेल तर'.<sup>३</sup> कवितेसंबंधीचे हेच विचार स्वान्तसुखाय अशा विशुद्ध शास्त्रीय संगीतासही आपण लागू करू शकतो. हे इथे फक्त स्मरणात ठेवावे, कारण 'नाट्यसंगीत' या संगीतप्रकारात कविता व शास्त्रीय संगीत यांच्या संमेलनातून एक एकात्म अनुभव संक्रांत होत असतो. त्याविषयीचा अधिक विचार संगीत या प्रकरणात पुढे होईलच.

## नाट्य , काव्य – स्वरूप – साम्य – परस्परसंबंध

वरवर पाहता नाट्य बहिर्मुख तर काव्य अंतर्मुख, नाट्य वस्तुनिष्ठ तर काव्य आत्मनिष्ठ, नाट्याची भिस्त परमन प्रवेशावर तर काव्याची आत्मशोधनावर अशी भिन्नता, नाट्य व काव्य या प्रकारांत दिसली तरी त्यांचे आंतर स्वरूप पाहता काही समान गुणधर्म त्यांत दिसतात. ते कोणते ते आपण पाहू.

**द्वंद्वात्मकता** – नाट्य म्हणजे जीवनाची द्वंद्वात्मक अनुभूती होय. द्वंद्वात्मकता ही जीवनाची एक अटच असते. ते जीवनाचे एक अपरिहार्य स्वरूप असते. कारण परिपूर्ण संवादित्व असेल तिथे परिपूर्ण स्थिरताच असेल. अद्वयानंद असे या स्थितीला म्हणता येईल व म्हणून जीवनाबद्दलची कोणतीही जाणीव ही नाट्यात्म द्वंद्वमूलक जाणीव असते हे मान्य करावेच लागते. द्वंद्वानंद असे या स्थितीचे वर्णन करता येईल.

नाट्यात द्वंद्व असते हे आपण पाहिलेच, परंतु काव्यातही द्वंद्व असते, एवढेच नव्हे तर विशुद्ध भावकाव्यातही द्वंद्व असते, हे आपल्याला मान्य करावे लागते, कारण आत्मनिष्ठा हा काव्याचा प्रधान गुण असला तरी एकतर हा 'आत्म' समाजनिरपेक्षपणे जगत नाही व त्यामुळे अशा 'आत्म'स्वरूपात जेव्हा दोन आवाज निर्माण होतात तेव्हा जो संवाद, संघर्ष त्यात निर्माण होतो तिथे 'नाट्य' निर्माण होतेच. गतिमानताही निर्माण होते. याचे रूप प्रवाही असते म्हणून भावकाव्य हेसुद्धा अहंच्या गतीची एक द्वंद्वगर्भ लहरच असते असे म्हटले गेलेले आपण जाणतो.

**सूचकता** – सूचकता हा दुसरा गुणधर्म नाट्य व काव्य यांत समान असा दिसतो. त्यामुळे दोघांचीही खरी महात्मता 'त्याद्वारे काय बोलले जाते यापेक्षा काय सूचित होते ते किती लक्षणीय, श्रवणीय, चिंतनीय ठरते' यावरच अवलंबून असते.

**शाश्वतता** – खाडिलकरांसारख्या उग्रप्रकृती नाटककाराच्या नाट्यवाङ्मयाला काव्यात्मतेच्या परतत्त्वाचा स्पर्श खूप ठिकाणी झालेला आहे याचे कारण शोधताना वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात – 'काव्यात्मतेचा संबंध जीवनानुभवांकडे पाहण्याच्या एका विशेष

प्रकारच्या वृत्तीशी आहे. ही काव्यात्मवृत्ती एखाद्या जीवनानुभवाचे अशारीतीने दर्शन घडवते की आपण त्या जीवनानुभवाचे आगळे रूप लक्षात घेत असताना जीवनाने निर्माण केलेल्या काही मूलभूत स्वरूपाच्या प्रश्नांचा गांभीर्याने विचार करू लागतो. अशा काव्यात्मतेचा संबंध अशाश्वतापेक्षा शाश्वताशी, तात्कालिकापेक्षा सार्वकालिकाशी, परिस्थितीने वा मानवाने निर्माण केलेल्या काही क्षणजीवी प्रश्नांपेक्षा जीवन स्वतःबरोबर घेऊन येत असलेल्या थोड्याफार अटळ, अनाकलनीय, मन गोंधळून टाकणाऱ्या प्रश्नांशी, प्रेयसपेक्षा श्रेयसशी अधिक निकटचा आहे.

कोणत्याही जीवनानुभवाकडे त्याचे केवळ क्षणजीवी, वर्तमानरूप लक्षात घेण्याच्या दृष्टीने न पाहता त्याचे एकंदर जीवनाच्या संदर्भातील सम्यक् रूप न्याहाळण्याच्या दृष्टीने पाहण्याच्या वृत्तीतूनच काव्यात्मता जन्मास येण्याची शक्यता असते, म्हणूनच जेव्हा एखादे नाटक काव्यात्म बनताना दिसते तेव्हा ते काही व्यक्तींचे काही विशिष्ट परिस्थितीतील असले तरी ते केवळ त्या व्यक्तीचे, त्या परिस्थितीचे राहत नाही. व्यक्ती, स्थल, कालनिरपेक्ष अशा जीवनाचे ते नाटक बनते. त्याला एक प्रकारे प्रतीकात्मकता येते त्याद्वारे प्रेम, जन्म, मृत्यू, मत्सर इत्यादींसारख्या काही शाश्वत कुतूहलाच्या अनुभवांवर प्रकाश पडत आहे याची आपणास एकसारखी जाणीव होत राहते.<sup>१४</sup>

**व्यंजकता** – अशा नाट्यवस्तूचा आविष्कार अथपासून इतिपर्यंत सारखाच काव्यात्म अवतरणे अशक्य असते, त्यामुळे जिथे हे नाट्य अधिक काव्यात्म बनत जाते तेथील शब्द अधिकाधिक व्यंजक बनत जातात. साहित्यातील, नाटकातील, काव्यातील, संगीतातील अशा चढत्या श्रेण्यांमधील शब्द अधिकाधिक व्यंजक अर्थगर्भ सूचना देणारे म्हणूनच अधिक वेचक, वेधक, जिवंत, अर्थवान बनत जातात. अशा शब्दांचे गद्यरूपातील निवेदनात्मक, स्पष्टीकरणत्मक, वर्णनात्मक, विवेचनात्मक, प्रतिपादनात्मक स्वरूप बदलू लागते. ते चित्रमयी बनू लागते, त्यातील नादाला महत्त्व येते, स्वरांचे धुमारेही शब्दाला फुटू



लागतात, नव्या नादसंघटनांना 'प्रतिमा'रूप येते व कवितेतला अनुभव त्याद्वारे साक्षात होण्याचा प्रयत्न घडतो. नाट्य, काव्य, संगीत यावरून भिन्न दिसणाऱ्या प्रकारांच्या आंतरिक साम्यांमधून, अतूट संबंधांमधून एकात्म असा अनुभव अशाच वेळी संक्रांत होताना दिसतो.

**नाट्यपदे - नाट्यदृष्टीतून स्वरूप - परामर्श - निष्कर्ष -**

नाटकातील पदांचा नाट्यदृष्टीकोनातून अभ्यास करणारा 'मराठी नाट्यपद - स्वरूप व समीक्षा' हा डॉ. अ. द. वेलणकर यांचा १९८६ मध्ये प्रकाशित झालेला प्रबंध नाटकातील पद या घटकाच्या स्वरूपासंबंधीचा सूक्ष्म, सखोल, सविस्तर व पद्धतशीर अभ्यास करणारा, म्हणून मोलाची भर टाकणारा ठरला आहे.

या प्रबंधातील 'शलाका परीक्षा'मध्ये डॉ. द. भि. कुलकर्णी म्हणतात- 'संगीत नाटक शिकवताना मी स्वतः अनेकदा त्यातील पदे सोडून दिली होती आणि अनेकदा संगीत नाटके पाहताना त्यातील फक्त संगीताचाच मी आस्वाद घेतला होता.' संगीत नाटकातील काव्यस्वरूपातील आशयाची अभिव्यक्ती संगीताच्या भाषेतून फक्त प्रयोगातच जिवंत होऊ शकते व ती समजावून सांगण्याची, शिकवण्याची गोष्ट नसून अनुभवण्याची आस्वादण्याचीच गोष्ट आहे हे या विधानावरून सिद्ध होते.

पुढे ते म्हणतात - 'अधिकांश मराठी नाटककार, नट, नाट्यरसिक यांना नाट्यपदांचे कलात्मक प्रयोजन कसे कळले नाही, त्यांची एकूण कलात्मक जाणच कशी क्षीण आहे हे डॉ. अ. द. वेलणकर यांना या अभ्यासाद्वारे कळले. पण ते जेव्हा सहृदयाच्या अंतःस्फूर्त भूमिकेवरून या साऱ्या घटिताचा वेध घेऊ लागतील तेव्हा 'कसे घडले' याबरोबरच 'का' घडले व त्यावर 'मार्ग कुठला' हेही त्यांना जाणवू लागेल. त्यांच्या विचारसंशोधनाचा नवा प्रवास तिथून सुरू होईल.'

प्रस्तुत प्रबंधलेखिकेला आत्मविश्वासपूर्वक असे वाटते की हा नवा प्रवास डॉ. वेलणकर यांनी नाट्यदृष्टिकोनातून अभ्यासून अस्सल व आदर्श ठरवलेल्या नाट्यपदांचा सांगीतिक दृष्टिकोनातून अभ्यास

केल्यास घडू शकेल; कारण संगीत नाटकातील पद्य संगीतासहच प्रयोगात अवतरले आणि पद्य व संगीत यांपैकी 'संगीत' या घटकाबाबतच्या गैरसंकल्पनांमुळे, अप्रगल्भ समाजामुळे व त्यामुळे झालेल्या संगीताच्या गैरवापरामुळे, हे असे घडले व त्याबाबतची कलात्मक जाण आस्वादकांत, संगीत नाटकांच्या लेखकांत व नटगायकांत निर्माण होणे हा यावर मार्ग आहे.

नाट्यदृष्टी, पदाचा नाटकनिष्ठ असा सांगीतिक विचारही करू शकते असा विचार डॉ. अ. द. वेलणकर यांनी त्यांच्या प्रबंधात व्यक्त केलेला आहे. तो प्रबंधविषयाच्या आवाक्याबाहेरचा असल्याच्या कारणामुळे असेल, परंतु त्याबाबतचा अभ्यास त्यांनी या प्रबंधात तरी केलेला मात्र नाही. ज्या काही ठिकाणी नाट्यपदांबाबतचा सांगीतिक दृष्टिकोनातून केलेला विचार ते मांडतात, त्या बहुतेक ठिकाणी यंसंगीतल या विषयाच्या स्वरूपआकलनाबाबतचा वैचारिक गोंधळच त्यांच्या विचारात आहे हे स्पष्ट होते. उदाहरण म्हणून पृष्ठ १९५ वरील 'शास्त्रीय संगीताचे वापरामुळे नाट्यपदाचे स्वरूप त्रुटित असे झाले आहे व शास्त्रीय संगीताचे बंधन त्यावर पडले आहे' अशा आशयाचा मजकूर आढळतो.

अशावेळी डॉ. अशोक रानडे यांचे काही विचार डोळ्यांसमोर येतात. ते म्हणतात- 'विविध तात्त्विक गरजांमुळे सांगीतिक वास्तवाशी पुरेशी घसट नसतानाही अनेक विचारवंत संगीताला सोयीस्कर अशा तात्त्विक चौकटीत बसवू पाहतात. अशा परिस्थितीत त्यांना येणारे अपरिहार्य अपयश मुख्यतः एका कारणामुळे येते -त्यांची संगीतविषयक जाण अव्याप्तीच्या दोषाने युक्त असते. संगीताचा प्रत्यक्ष अनुभव असणाऱ्यांनीच त्याविषयी लिहिते व्हावे हे खरे'.<sup>५</sup>

एकूण संगीताची सखोल जाण असल्याशिवाय नाट्यपदांचा अभ्यास पूर्णांशाने होणे संभवनीय नाही ही त्याबाबतची एक सत्य परिस्थिती म्हणून नोंदवावी लागेल'.

नाट्यदृष्टिकोनातून नाट्यपद अभ्यासल्यानंतर अस्सल, आदर्श

नाट्यपदाबाबतचे डॉ. वेलणकर यांनी काढलेले निष्कर्ष मात्र अत्यंत स्पष्ट, तर्कशुद्ध म्हणून स्वीकारणीयच आहेत.

नाट्यदृष्टीमध्ये वाङ्मयीन व सांगीतिक या दोन्ही दृष्टींचा समावेश होतो असेही ते म्हणतात व ते योग्यच आहे. वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून त्यांनी काढलेले निष्कर्ष आपण त्यांच्याच शब्दांत प्रथम पाहू व सांगीतिक दृष्टिकोनातून अभ्यास करण्यासाठी त्याहून अधिक असा कोणता विचार त्याबाबत करणे आवश्यक आहे ते त्यापुढे मांडू.

वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून त्यांनी काढलेले नाट्यपदाबाबतचे निष्कर्ष

-

मराठी रंगभूमीच्या आरंभापासून आजतागायत संगीत नाटकाची परंपरा चालत आली आहे. संगीत नाटक हा मराठी रंगभूमीवरचा रसिकांनी स्वीकृत केलेला संकेत आहे. नाट्यपद हे या नाटकाचे अंगभूत वैशिष्ट्य आहे. म्हणून पदांच्या अभ्यासानेच संगीत नाटकाचे आकलन होऊ शकते. त्यांचा वास्तववादी व केवळ सांगीतिक दृष्टीने विचार करणे योग्य ठरत नाही. त्यांचा नाट्यदृष्ट्या विचार करणे श्रेयस्कर ठरते.

नाट्यदृष्ट्या विचार करता पुढील वैशिष्ट्ये लक्षात येतात -

- नाटकांतील पदे हा संगीत नाटकाचा नाट्याभिव्यक्ती संकेत आहे. गद्याप्रमाणेच पदेही नाट्यार्थवाचक असतात.

- पदे नाटकांच्या अंतरंगांशी संबंधित असतात. गद्यसंवाद व पदे यांचा परस्परांशी मेळ असतो.

- पदे अभिनयानुकूल असतात. त्यांचे साभिनय गायन अपेक्षित आहे.

- नाट्यपदांचा संबंध स्वभावचित्रण व रसाविष्काराशी असतो.<sup>६</sup>

समारोपात ते म्हणतात, 'संगीत नाटके निर्माण करायची व रसिकांनी ती आस्वादायची तर खरीखुरी संगीत नाटके निर्माण झालेली बरी. गायक भूमिकांची, पदांचा विकास व सामर्थ्य यांचा संकोच करणारी व्याजसंगीत नाटके ही कलादृष्ट्या स्वीकारार्ह वाटत नाहीत.

अशी व्याजसंगीत नाटकेच निर्माण होत राहिली तर नाट्यपद हे एक नाट्यांग, नाट्याभिव्यक्ती संकेत आपण गमावून बसू अशी शक्यता आहे. तसे झाल्यास खरे संगीत नाटक अस्त पावेल. श्रीनटराज तशी वेळ येऊ देणार नाहीत.’<sup>७</sup>

एकूण नाट्यपदांच्या सविस्तर अभ्यासानंतर ‘अस्सल आदर्श नाट्यपद’ व ‘व्याजनाट्यपद’ हे दोन प्रकार डॉ. वेलणकर यांच्या हाती लागलेले दिसतात. हेही मोलाचेच संशोधन आहे. परंतु अस्सल आदर्श नाट्यपद नाट्यनिष्ठ, नाट्यार्थवाचक, नाट्यार्थसूचक, नाट्यार्थ सौंदर्यवर्धक असते व व्याजनाट्यपद तसे नसते, एवढयावरच न थांबता, अस्सल नाट्यनिष्ठ पदांतील काव्याचे स्वरूप व त्या काव्याच्या अभिव्यक्तीसाठी वापरलेल्या संगीताचे स्वरूप यांच्याही अभ्यासानंतर हा अभ्यास पूर्णत्वास पोचू शकेल हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. त्यासाठी नाट्यपदांबाबत त्यांनी काढलेल्या काही निष्कर्षांचा परामर्श आपण घेऊ.

नाट्यपदांची काही काव्यप्रकारांशी तुलना केल्यानंतर नाट्यपदांची काही वैशिष्ट्ये विशेषत्वाने ध्यानात येतात.

- १) “नाट्यपद हा नाटकाचा एक अंश असतो, ती संपूर्ण कलाकृती नसते.
- २) नाट्यपदाची रचना हे आत्मनिष्ठ काव्य नसून नाट्यनिष्ठ रचना असते.
- ३) नाट्यपदात विविध वृत्तांची योजना केलेली असते व नाट्यपदाचा गायनाविष्कारही विविध प्रकारचा असतो.
- ४) नाट्यपद हे अभिनेय असते.”<sup>८</sup>

#### परामर्श –

१) सांगीतिक दृष्टिकोनातून अस्सल आदर्श नाट्यपदाकडे पाहिल्यास नाटकाचा अंश असलेले नाट्यपद जेव्हा स्वतंत्रपणे स्वरमंचावर आस्वादले, प्रतिष्ठा पावले जाते तेव्हा असे नाट्यपद इतर नाट्यनिष्ठ पदांपेक्षा वेगळे असते. काव्याच्या दृष्टिकोनातून

त्याचे स्वरूप न्याहाळले तर ते विशुद्ध भावकवितेच्या पातळीवर आणि शास्त्रीय संगीतातील रागरूपाचे सूचन करणाऱ्या काव्यपंक्तीच्या पातळीवर पोचलेले असते. म्हणूनच नाटकाचा अंश असतानाच ते संपूर्ण, स्वयंपूर्ण काव्यकृती, संगीतकृती म्हणूनही मान्यता पावते.

२) नाट्यपद नाट्यनिष्ठ असते हे विधान बरोबरच आहे, परंतु ते नाटकातील व्यक्तिरेखेचे 'स्वगत' असते आणि म्हणून त्याचे स्वरूप आत्मनिष्ठ काव्यासारखेच असते. नाटकातल्या जीवनाच्या प्रतिबिंबाचा पुनःप्रत्यय प्रयोगातून घडवायचा असेल तर कृत्रिमपणातूनच अकृत्रिमपणा साधायचे ध्येय उराशी बाळगावे लागेल. त्यामुळे नाटकाचा लेखक, नट त्या व्यक्तिरेखेच्या भूमिकेत शिरून तिचे जीवन जगत असतो म्हणून त्या व्यक्तिरेखेच्या नजरेने तिच्या अनुभवाला साकार करणे हे आत्मनिष्ठ स्वरूपातच मोडणारे ठरते. सुधीर मोघे एक ठिकाणी म्हणतात - 'नाटकाची कथा, व्यक्तिरेखा यांचा अंदाज घेणे, त्यांत उडी मारणे, त्यांच्याशी तार जुळणे, हे घडलेच पाहिजे. मग नाटकाची बंधन ही आव्हानं होतात. चौकटीचं मुक्त आकाश होतं. कवित्वाला पंख फुटतात. नटाचं मानसशास्त्रच नाट्यलेखक, कवी, गायक यांनी आत्मसात करायला हवं की झालं.'

तांब्यांची नाट्यगीतं मनोभूमिकांचे नाट्य व्यक्त करतात. नाट्यपदांचाच हा प्रभाव होय. अनुभवशोध हाच तिचा प्रकृतिधर्म दिसतो, फक्त परमनप्रवेशाचे सामर्थ्य हवे.

३) नाट्यपदे विविध वृत्तांत असतात व गायनाविष्कारही विविध प्रकारचा असतो हे विधान बरोबरच आहे; परंतु गायनाविष्काराच्या विविध प्रकारांचे वर्गीकरण केल्यास व स्वरूप न्याहाळल्यास एक गोष्ट लक्षात येते ती ही की नाटकातील ओवी ओवीपेक्षा वेगळी नसते, नाटकातील भावगीत भावगीतापेक्षा वेगळे नसते, शास्त्रीय संगीत शास्त्रीय संगीतापेक्षा वेगळे नसते; परंतु ठुमरी, लावणी, छोटा ख्याल, दादरा, टप्पा इ. उपशास्त्रीय संगीतप्रकार मात्र नाटकात उपयोजल्यानंतर निराळे स्वरूप धारण करताना दिसतात. शास्त्रीय संगीतातील बंदिश

हे अंग त्यात समान असे असतेच, उपज हे अंग मात्र रागरूपाचा आविष्कार करण्याऐवजी नाट्यार्थाचा आविष्कार करण्यासाठी वापरले जाते व त्यामुळे त्याचे स्वरूप वेगळे ठरते. या स्वरूपाचा विस्तार किती व कसा करायचा याबाबत क्रिया व जाणीव यांना बधिरता येऊ नये एवढा वेळ तो करायचा हा त्याबाबतचा नियम ठरतो. तेवढा वेळ त्या संगीतासह योग्य असा अभिनय करणे शक्य होते किंवा ती 'तल्लीन अवस्था', व्यक्त करणे नटगायकाला जितके समर्थपणे शक्य होईल तेवढे रसिकांना बांधून घेणे त्याला शक्य होईल व रसिकाचीही तेवढी पात्रता असेल तर त्याला ही 'तल्लीन अवस्था' उपभोगता येईल. हे नटगायक व रसिक या दोन्ही घटकांकडून घडल्यास नटगायक गात असतात, 'रंगमंचावरील इतर नटांनी काय करावे?' 'या संगीताने रसविक्षेप होतो' इत्यादी आरोप निर्माणच होणार नाहीत.

डॉ. अ. द. वेलणकरांचे काव्यप्रकार व नाट्यपदांच्या तुलनेबाबतचे निष्कर्ष व त्याचा घेतलेला परामर्श यावरून नाट्यनिष्ठ नाट्यपदांकडे त्यातील काव्याच्या व संगीताच्या दृष्टिकोनातून पाहून त्यांचा अभ्यास करायचा असल्यास कोणत्या त्रुटी सापडल्या ते स्पष्ट झाले त्यासाठी या प्रकरणात 'काव्य' स्वरूपाचे विश्लेषण करून स्वरूप समजावून घेऊ.

### नाट्यपदांतील 'काव्य' स्वरूप -

ज्यात 'संगीत' आहे ते 'संगीत नाटक' या गैरसंकल्पनेतून जशी 'व्याजसंगीत नाटके' निर्माण झाली व जे 'संगीत' नाटकात आहे ते 'नाट्यसंगीत' ठरले. तसेच ज्याचा आकार, बाह्यरूप पद्याचे आहे ते सारे 'काव्य' ठरले. हे लक्षात घेता नाट्यनिष्ठ नाट्यपदांतील 'काव्य'रूप हे अस्सल काव्यरूप कधी असते, त्याची प्रकृती, वैशिष्ट्ये कोणती असतात व व्याजकवितेचे रूप कधी असते, त्याचे स्वरूप कसे असते हे पाहणे प्रथम आवश्यक ठरेल.

'कविता' या प्रकाराच्या स्वरूप आकलनाबाबतही वैचारिक गोंधळ आजसुद्धा चालूच आहे हे पाहता आश्चर्य व खेद वाटल्यावाचून

राहत नाही. कविताविषयक जुन्या ग्रंथांपैकी १९२१ मध्ये प्रकाशित झालेल्या वा. ब. पटवर्धन यांच्या 'काव्य व काव्योदय' या ग्रंथातही अशाच आशयाचा अभिप्राय व्यक्त करताना ते म्हणतात - 'अज्ञात प्रदेश नव्यानेच हुडकणारी, विश्वातील गूढ रहस्ये प्रकाशमान करणारी जागती ज्योत आमच्या कवितावाङ्मयात सापडत नाही.' दासबोध या रामदासांच्या ग्रंथाला ते 'वैचारिक प्रबंध' स्वरूपासमान मानतात, त्या काळी प्रतिष्ठा पावलेले असे सर्व 'काव्य' हे 'अकाव्य' कसे होते हे या ग्रंथात ते विस्ताराने सांगतात. 'पद्य (Verse) व काव्य (Poetry) यातील फरक मूल्यदर्शक असतो हे लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे.'

आजच्या नव्यानेच प्रकाशित झालेल्या 'साहित्य अध्यापन, प्रकार' या संपादित ग्रंथात 'कविते'च्या स्वरूपाबाबतचा वैचारिक गोंधळ खूपच स्पष्ट करून प्रा. रमेश तेंडुलकर यांनी मांडला आहे.

नाटकात अवतरलेल्या नाट्यपदांचे वर्गीकरण करून त्यातील काव्यस्वरूपाचा शोध घेण्यासाठी आवश्यक तेवढाच भाग कुठे त्यांच्याच शब्दांत किंवा कुठे प्रस्तुत लेखिकेच्या शब्दांत एकत्रित केलेला आपण पाहू<sup>९</sup>

पूर्वी धर्म, संस्कृती, कला, शास्त्र अशी मानवी व्यवहाराची जवळजवळ सर्वच महत्त्वाची क्षेत्रे 'कविता' या रूपाने व्यापली होती. आज मुद्रणकला, भौतिकशास्त्रातील शोध, विज्ञाननिष्ठ ऐहिक जीवनदृष्टी, बुद्धिवाद, यंत्रयुग, इत्यादी परस्परांवर परिणाम करणाऱ्या घटनांमुळे आपल्या जीवनविषयक जाणिवांतही काही मूलभूत बदल घडून आले. आपल्या सांस्कृतिक जीवनात कवितेला पूर्वीचे स्थान राहिले नाही. बरीचशी क्षेत्रे गद्याने व्यापली, 'कवी', 'काव्य', 'काव्यात्म' या शब्दांना मात्र नित्याच्या व्यवहारात पूर्वीसारखेच स्थान राहिले.

'कविता' हा शब्द उच्चारताच कवितेची विविध रूपे मनासमोर उभी राहतात. अशी रूपे स्थूलमानाने गीत, भावकविता, कथाकाव्य, नाट्यकाव्य व विचारानुभव व्यक्त करणारी कविता अशा पाच ठळक

विभागांत आपल्या विचारांच्या सोयीसाठी विभागता येतात.

महाकाव्याची कादंबरी, कथाकाव्याची कथा, नाट्यकाव्य गद्याकडेच वळले, व 'असे काहीही नाही की जे गद्यात सांगता येणार नाही' या अर्थाचे टॉलस्टॉयचे उद्गार गद्याची विजयपताकाच मिरवतात. मात्र गद्याचे आक्रमण ज्या दोन रुपांवर झाले नाही, जी सुरक्षित व अबाधित राहिली ती दोन रूपे म्हणजे गीत (Song) व भावकविता (Lyric) ही होत. गद्य माध्यमात या रूपांना पर्याय लाभलेला नाही.

याचाच अर्थ रूपांतरित किंवा निष्प्रभ होऊ न शकलेल्या या रूपातच कवितेची मूळ प्रकृती, तिचे मूळ रूप असायला हवे हे ओघानेच आले. मग 'गीत' व 'कविता' यातील मूळ रूप कोणते? ते आता पाहू.

आदिमानवाच्या प्रकटीकरणाच्या प्रबळ प्रेरणेतूनच नृत्याचा जन्म झाला आहे. संवेदनात्मक, भावनात्मक प्रकटीकरणासाठी लय, ताल व ध्वनीयुक्त हावभावांचा उपयोग तो प्रथम करत असे. या नृत्यव्यापारातूनच कंठातल्या आवाजाची त्याला जाणीव होऊन कंठातल्या आवाजातील स्वरांनी शब्दांची पालवी फुटली व शब्दयुक्त गीत साकार झाले. 'गीत' हे 'संमिश्र कला' म्हणून अशा रीतीने जन्माला आले. नृत्य, वादन, संगीत यांच्याशी त्याचे निकटचे नाते जडले. शब्दाचा शोध ही अभूतपूर्व घटना होती. मानवी प्रतिभेला वाङ्मयीन सृजनशीलतेचा झालेला तो पहिला दिव्य साक्षात्कार होता. हे शब्द नाद, लय, ताल यात घोळलेले होते. अंतःप्रेरीत, उत्कट, भारलेले होते. टवटवीत, चित्रमय, संवेदनाप्रधान होते. त्यांच्यात सूर घमघमत होते. शब्दोच्चार हीच मुळी एक आल्हाददायक, उत्साहयुक्त क्रीडा बनून राहिली होती. ही उत्स्फूर्तता, उत्साह, सहजता, साधेपणा, मोकळेपणा हीच गीतबंधाची वैशिष्ट्ये ठरली.

**भावकविता - अस्सल काव्यस्वरूप -**

नृत्यातून गीत जन्मले तेव्हा शब्द प्रथम अर्थहीन होते, नंतर ते अर्थयुक्त बनले - अर्थयुक्त शब्दासाठी मानव किती आसुसलेला होता



हेच त्यातून दिसून येते. शब्द हे कवितेचे मूलद्रव्य होय. मानवाला शब्द सापडताच संवेदना, भावना, विचारकल्पना, स्मृती इत्यादी त्याच्या अनेक मानसिक शक्ती वेगाने जाग्या झाल्या, क्रियाप्रवण झाल्या आणि त्यातून अनुभवव्यापारात एक विलक्षण उत्कटता आणि गुंतागुंत भरून राहिली. अंतःप्रेरणेने त्या विविध घटनांचा अर्थ लावताना भाषेच्या निरनिराळ्या शक्ती जागृत करण्याची गरज वाटली असावी. माणसाच्या या प्रयत्नातूनच त्याच्या भाषेमध्ये प्रतिमा, प्रतीक, रूपक इत्यादी सर्जक घटक निर्माण झाले. त्या सर्वात महत्त्वाचा घटक म्हणजे प्राक् कथा (मिथ) निर्माण करण्याची सर्जक शक्ती.

गीतातले शब्द अर्थयुक्त झाले तरी शब्द आणि अर्थ यातले नाते आजच्याप्रमाणे जाणीवपूर्वक निर्माण केलेल्या संकेतांचे न राहता (आजही 'शब्दांवाचून शब्दांच्या पलीकडले कळणे' ही गूढ भाषा माणूस वापरतो आहेच.) सर्जक व्यापारातून निर्माण झालेले आणि म्हणून एक तऱ्हेच्या गूढतेने भारलेले राहिले. शब्द आणि अर्थ यांत पसरलेल्या धुक्यामध्ये तो आपल्या तरलगूढ जाणिवांची लेणी कोरीत राहिला. त्यातून एक विलक्षण मंत्रशक्ती भाषेत खेळू लागली.

या सर्व भाषिक क्रिया प्रारंभापासून एकत्रच वाढीला लागल्या. "Myth, language and art begin as a concrete undivided unity", असा अविभाज्य निर्देश अन्स्टॅ कॅसिरर यांनी केला आहे.

गीतामुळे भाषेचा शोध प्रगतीच्या दिशेकडे वळला, वृंदगीताबरोबर एकट्याला गावेसे वाटू लागले, नकळत वेगळे व्यक्तित्व अंकुरायला लागले, शब्द अर्थयुक्त - वाच्यार्थ किंवा संकेतार्थाने नव्हे तर 'गूढ' 'मिथिक' अर्थाने होऊ लागले. व त्यातून गीत वाङ्मयीन रूप धारण करू लागले. नृत्य, वाद्य इत्यादी साथ ही अनिवार्य बाब राहिली नाही. गीतातून उत्क्रांत झालेले हे वाङ्मयीन रूप म्हणजेच कविता होय.

कवितेने आपले सर्वस्व केंद्रित केले ते केवळ शब्दार्थाच्या आणि सर्वस्वी शब्दार्थाच्या संघटनेतूनच आपले सारे परिणाम घडवून आणण्यावर. या प्रक्रियेत भाषेच्या सर्जक शक्ती अधिकाधिक मिथिलक

अंगांनी संवर्धित झाल्या. याचे कारण या साऱ्या प्रक्रियेच्या मुळाशी 'गीता'त नसलेला एक अभिनव, पण अत्यंत महत्त्वाचा घटक आता कवितेत प्रकटत होता तो म्हणजे 'आत्माविष्कार', कवी व त्याचे व्यक्तिमत्त्व. नाटकात अवतरणाऱ्या भावकवितेचा विचार करताना आवश्यक ठरणारे काही विचार कवी कुसुमाग्रजांच्या शब्दांतून आपण पाहू. ते म्हणतात- 'काव्य हे कवीच्या आत्मतेचा आविष्कार असते हे तर वादातीत आहे, पण ती आत्मता कवीच्या व्यक्तीगत जीवनापुरतीच मर्यादित राहते असे नाही. कवी हा समाजात जगत असतो व त्या समाजजीवनाच्या जाणिवा त्याच्या आत्मतेत समाविष्ट होत असतात.

म्हणून गीत ही संमिश्र तर केवळ शब्दार्थातून रूप संघटित करणे हे भावकवितेचे गीताहून वेगळेपण, लक्षण ठरते व संमिश्र अशा गीतापेक्षा स्वतंत्र व स्वायत्त वाङ्मयीन रूप धारण करणारी भावकविता हीच कवितेची अखेर मूळ प्रकृती ठरली हे वरील विवेचनावरून स्पष्ट होते. तिची वैशिष्ट्ये व सामर्थ्य यांचे सविस्तर विवेचन आपण पुढे पाहू. तत्पूर्वी तिची काही रूपे समजावून घेऊ.

### शब्दप्रधान, गेय, स्वरप्रधान भावकविता -

प्रथम गीत व भावकविता ही रूपे एकच होती, पुढे भिन्नता स्पष्ट झाली आणि गीतकार व कवी हे शब्द निराळा अर्थबोध करणारे म्हणून वापरले जाऊ लागले. या दोन्ही प्रवृत्ती एकत्र होत्या त्या अवस्थेचा निदर्शक म्हणून 'वाग्गेयकार' हा शब्द योजला गेलेला आढळतो. हा जरी सार्वत्रिक प्रत्यय नसला तरी काही कवितांत गीतगुण व गीतांत 'काव्य' गुण असतात. त्यामुळे इथे भावकवितेचे दोन प्रकार आपल्याला सापडतात.

१) शब्दप्रधान भावकविता व २) गेय भावकविता - इथे स्वर शब्दार्थ फुलवतो.

शब्दप्रधान भावकवितेचे उदाहरण म्हणून जिज्ञासूंनी 'कौतुक' ही इंदिरा संतांची कविता व गेय भावकवितेचे उदाहरण म्हणून 'इवलेसे रोप लाविलेले द्वारी' या कवितांचे पूर्ण रूप चिकित्सकपणे अभ्यासावे.

‘कौतुक’ ही शब्दप्रधान कविता ‘गेय’ होऊच शकत नाही. खटपट करून तसा प्रयत्न केल्यास त्यातील अर्थ फुलत नाहीच, उलट ते एक रसविघ्नच ठरते. ‘इवलेसे रोप’ ही कविता मात्र गेय भावकवितेचे आदर्श रूप म्हणून सिद्ध होते. Form commenting on form अशातऱ्हेचे हे गीत होय.

### कौतुक

धावत हट्टी वारा अडवा  
आडविणारा हात तुझा का  
चमचम बसतो पाउस तिरपा  
ओळखिचा तो स्पर्श तुझा का

कशी अशी मी गोंधळले तरि!  
पुढे मुळी ना पाउल उचले,  
कसे आवरू वस्त्र कळेना  
भिजल्या देही आग उफाळे!

तशात वरती त्या घनमाला,  
उभा भोवती माळ अगंतुक,  
वाटेवरती मीच एकटी,  
बघसि अंत की बघसी कौतुक!

### इवलेसे रोप

इवलेसे रोप लावियले द्वारी  
तयाचा वेलु गेला गगनावरी!!  
मोगरा फुलला मोगरा फुलला  
फुले वेचिता भार कळियांसी आला!!  
मनाचियें गुंती गुंफियला शेला  
बापरखुमादेवीवरी विठ्ठली अर्पिला!!

अव्यक्त व्यक्त करणारी कवितेची भाषा भाषिक अभिव्यक्तीचे नवं रूप तयार करत असते. हे नवे रूप ज्या साधनाने सिद्ध होते त्या साधनालाच आपण 'अलंकार', असे म्हणतो. 'अलम् + कृ. म्हणजे पुष्कळ करतो जो अर्थासाठी तो' हा अलंकार शब्दाचा अर्थ लक्षात घेतल्यावर भावकविता जेव्हा संगीताचे साहाय्य अभिव्यक्तीसाठी घेते तेव्हा 'संगीत' हा एक अलंकार म्हणून सिद्ध होतो व भावकवितेची अभिव्यक्तीची ताकद वाढवतो हे स्पष्ट होते.

कवितेच्या आदर्श रूपात आशय व अभिव्यक्ती यांत अद्वैत असते हेही आपण जाणतोच. जेव्हा संगीतात्म आशय असलेल्या काव्याची अभिव्यक्ती संगीतातून होऊ शकते, संगीत उपरे न ठरता आशयाचा स्वभाव होऊन आशयाशी एकजीव होऊन अवतरते तेव्हा भावकवितेचा तिसरा एक प्रकार आपल्याला सापडतो व तो म्हणजे ३) स्वरप्रधान भावकविता- इथे शब्द स्वरविश्वाचे सूचन करतो.

'गेय' व 'स्वरप्रधान भावकवितेतील फरक आता आपण पाहू. गेय कवितेत जसे एखादे चित्र, व त्याखाली चित्रातला भाव व्यक्त करणारी सूचक काव्यपंक्ती असावी, तसे गीतातील शब्द चित्राचे व संगीत त्याखालील काव्यपंक्तीचे कार्य करत असते. स्वरप्रधान कवितेत चित्राचे स्थान संगीताला व चित्राखालील काव्यपंक्तीचे स्थान वाक्यार्थाला असते.

'ज्यात वाक्यार्थाला प्रधानत्व व संगीताला गौणत्व दिले असेल ते खऱ्या अर्थाने संगीतच नव्हे' असे 'ललितकला' या पुस्तकाच्या कर्त्याने म्हटलेच आहे. असाच अभिप्राय चार्ल्स नॉर्टन यांनी १९३९-४० साली दिलेल्या हार्वर्ड युनिव्हर्सिटीतील व्याख्यानात (Lectures on musical poetics) व्यक्त केलेला आहे. ते म्हणतात, 'To compose means for me to command sounds by looking for the centre towards which they must converge' - 'अर्थात गीतात शब्दांचा वरचष्मा झाला की ते गीत यथार्थाने संगीताच्या

क्षेत्रातील उरतच नाही.’

‘शब्दप्रधान गायकी’चे लेखक व सुप्रसिद्ध संगीत दिग्दर्शक यशवंत देव यांचेही विचार पाहिल्यास याबाबतचा आणखी खुलासा होईल. ते म्हणतात, ‘संगीतनियोजन किंवा स्वररचना हा एक आविष्कार आहे. स्वरांचा व शब्दांचा-ती एक बंदिश आहे, पण त्यात खुलण्या-खुलवण्याला जागा हवी. दोन स्वर जवळ येण्याने तिसऱ्या योग्य स्वराच्या स्वागताची तयारी होत असते. शब्दप्रधान गायकीमध्ये शब्दाला प्राधान्य हवेच, पण त्याबरोबर विस्तारीत गायकीची शक्यताही निर्माण व्हायला हवी’.<sup>१०</sup>

अर्थात ही शक्यता निर्माण व्हायला दर्जेदार काव्याची अनिवार्य गरज असते. अशा दर्जेदार प्रगल्भ कवितेत भावना आणि बुद्धी यांचा एक मेळ होत असतो. त्यातले अंतर्गत संगीत - जे ओळीच्या अंगच्या लयीत शब्दातून सूचकपणे व्यक्त होणाऱ्या अर्थाच्या, भावनेच्या, विचाराच्या सूक्ष्म लहरीत सामावलेले असते. (Musical thought ही कालाईलची कवितेची व्याख्याच आहे.) इथे संगीत आणि अर्थ एकजीव झालेले असतात, ते एक-दुसऱ्यापासून वेगळे, सुटे करता येतच नाहीत हेही आपण इथे लक्षात ठेवले पाहिजे.

### **बंदिश व स्वरप्रधान भावकविता -**

गेय व स्वरप्रधान कवितेच्या रूपांची तुलना केल्यावर ‘विस्तारित गायकीची शक्यता निर्माण होणारे शब्दप्रधान गायकीतले रूप’ ही कवितारूपातील सर्वात विकसित, पायरी आपल्याला सापडते. हिचा विचार करत असतानाच शास्त्रीय संगीतातील भावविश्व फुलवणाऱ्या रागरूपातील ‘बंदिश’ ही पहिली पायरी लक्षात येते आणि ‘बंदिश’ व ‘स्वरप्रधान भावकविता’ ही दोन्ही रूपे एकच आहेत हे लक्षात येते.

काव्याच्या व संगीताच्या क्षेत्रांच्या सीमारेषा जोडणारी ही पायरी होय. काव्यक्षेत्रातील आशय या पायरीवर आल्यानंतर संगीताच्या साहाय्याने फुलतो तर संगीताच्या क्षेत्रात फुलणारा आशय बंदिशीच्या पायरीवर काव्यरूपातून साररूपात सूचित केला जातो.

‘संगीत नाटका’च्या आवाक्यात संगीतातून व्यक्त होणारा आशय येतो तो या पायरीवरून. या पायरीवरून नटगायक गात असताना नाट्यसंगीताचे ध्येय रागरूप फुलवण्याचे नसून नाट्यार्थ फुलवणे हे आहे याचे भान सुटले तर नटगायक नाट्यसंगीताची ‘चीज’ करून टाकतो. हे भान रसिकांनीही ठेवणे आवश्यक असते, अन्यथा नाटकात छुपी मैफिल झडू लागते व संगीताने नाटक मरते हा आरोप खरा ठरतो.

### नाटकातील पदांचा काव्यदृष्ट्या अभ्यास – तुलना

नाटकात अंतर्भूत झालेल्या अशा स्वरप्रधान भावकवितांव्यतिरीक्त जी नाट्यनिष्ठ नाट्यपदे आढळतात ती भावकवितेहून वेगळी असतात. कथन, निवेदन, भाष्य, वर्णन, विचार, प्रतिपादन इत्यादी तार्किक घटक असलेली ही कवितारूपे तत्त्वतःच वेगळी असतात. भावकवितेतील व्यंजक घटक हे भावप्रेरीत तसेच भावकेंद्री असतात. भावकवितेचे असेच इतर गुणधर्मही अशा नाट्यपदांत मौजुद नसतात त्यांविषयी आपण पुढे सविस्तर विवेचन करणार आहोत. कथन, वर्णन, निवेदन, विचारप्रतिपादन, संवाद इत्यादी गद्य घटक कवितेच्या मूळ प्रकृतीशी निगडीत अशा भाव, नाद, लय, इत्यादींनी संस्कारित होतात व आविष्काराला काव्याचा रंगढंग प्राप्त होतो. अशा वेळी नाट्यनिष्ठ नाट्यपदे म्हणून ती नाटकात अवतरतात, परंतु ‘नाट्यसंगीताचे’ रूप धारण करू शकत नाहीत. त्यांचे स्वरूप थोडक्यात व उदाहरणाने आपण पाहू.

कथनपर – लग्नाला जातो मी द्वारकापुरी

निवेदनपर – बहुत दिन नच भेटलो सुंदरीला

संवादपर – घेउनि ये पंखा वाळ्याचा

विचारप्रतिपादनपर – अनुभवाने बोल होतील फोल

वर्णन – रजनिनाथ हा नभी उगवला

इत्यादी वरील सर्व रूपे केवळ पद्यरूपातील गद्याची रूपे नव्हेत तर कवितेच्या मूळ प्रकृतीचे घटक इथे कार्यप्रवण झालेले असतात व म्हणून त्यांत नाट्य, खटके, भाववाहकता इत्यादींनी साधलेली

परिणामकारकता उतरलेली असते. गद्यातील 'मी लग्नाला जातो' व स्वरतालासहित म्हटलेले 'लग्नाला जातो मी' किंवा गद्यातील 'पंखा घेऊन ये' व स्वरतालासहित म्हटलेले 'घेऊनि ये पंखा' यातील फरक स्पष्टच दिसतो.

अशी नाट्यनिष्ठ व संगीताचे उपयोजन केलेली नाट्यपदे नाटकाशी अवयवी संबंधाने जोडलेली, म्हणून नाट्यवस्तूला पूर्णपणे सहकार्य करणारी अशा स्वरूपाची असतात. मात्र स्वतंत्र काव्यकृती व म्हणूनच स्वतंत्र संगीतकृती म्हणूनही ती अस्तित्व धारण करू शकत नाहीत. अपवाद म्हणून वर्णनपर काव्यात वातावरण निर्मिती होते म्हणून ते एक वेळ स्वतंत्र काव्यकृती, संगीतकृती म्हणून अस्तित्व धारण करू शकते.

### 'नाट्यसंगीत' स्वरूपातील 'काव्य' स्वरूप - सामर्थ्य

स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण, स्वायत्त असे 'नाट्यसंगीत', हे 'संगीतप्रकाराचे' रूप सिद्ध होण्यासाठी त्यातील आशय भावकवितेच्या गुणधर्मांनी युक्त व संगीतात्म्य असावा लागतो. संगीतातून अभिव्यक्ती करणारा नाट्यसंगीताचा आशय हा अर्थातच भावकवितेच्या गुणधर्मांनी युक्त असतो. ते कोणते ते आता आपण पाहू.

**उत्स्फूर्तता** - भावकवितेतील अनुभव उत्स्फूर्तपणे उमटतो व म्हणून तो प्रत्येक वेळी कलावंताचा नवा, निराळा, ताजा असतो. हा गुण अनुकरणाने प्राप्त करून घेता येत नाही.

**उत्कटता** - तीव्रतेचा हा परमोच्च बिंदू असतो. ही मानसिक अवस्था अल्पकाळ टिकणारी असते हे एक मानसशास्त्रीय सत्य होय. या गुणांमुळे भावकविता नितळ, निर्मळ, ताजी व आकाराने लहान असते.

**तल्लीनता** - जे सांगातचे ते इतके तल्लीन होऊन (शब्दातून किंवा स्वरातून) सांगितले जाते की श्रोताही तल्लीन होतो. श्रोत्याला तेवढा वेळ बांधून ठेवणे नटगायकाला जमायला हवे. अशा वेळी कोणताही अभिनय न करतासुद्धा डोळे मिटून भावाची अभिव्यक्ती केली तर

त्यातून शब्द व स्वराकृतीच्या श्रवणाने श्रोत्यांनी इतके तल्लीन झालेले असले पाहिजे की त्यावेळी नटगायकाने अभिनय कोणता केला व इतर पात्रे काय करत होती याबाबतचे स्मरणही श्रोत्यांच्या मनाला स्पर्शू नये.

भावकवितेच्या केंद्रस्थानी अशा उत्स्फूर्त, उत्कट व तल्लीन होणाऱ्या भाववृत्ती व भाववृत्तीच्या केंद्रस्थानी कवीचे-संगीतातून व्यक्त होत असेल तेंव्हा गायकाचे-व्यक्तिमन असते.

गीताचा अविभाज्य भाग असणारा संगीत हा घटक भावकवितेत निराळ्या पद्धतीने सामावून घेतला जातो, शब्दाचे नादमूल्य व नादमूल्याच्या आधारे संघटित होणारी नादाकृती ही भावकवितेची सांगीतिक आकृती बनते. ही नादाकृती आशयवाहक व अर्थवाहकही असते हा तिचा आणखी एक विशेष.

शब्द हा मुळातच एक व्यंजक रूप घेऊन प्रतिमा म्हणूनच जन्माला आला हे आपण जाणतो. हीच सर्जक प्रवृत्ती भाषेत रुपक मिथ इत्यादी घटकांतून विस्तारते. रुपक म्हणजे या व्यंजक, प्रतीकात्मक भाषेचाच विस्तार होय. Metaphor is an extension of language हे जसे म्हटले जाते तसेच Myth विषयी वा Music विषयीही म्हणता येईल. The music of poetry is not something which exists apart from the meaning T. S. Eliot यांचे वाक्य याबाबत खूप काही सांगून जाते.

भावकवितेच्या भाषेच्या या मूळ प्रकृतीशी असलेले अविभाज्य नाते एखाद्या टीकाकाराने जाता जाता केलेल्या Lyric is metaphor extended या शब्दप्रयोगातूनही लक्षात येण्यासारखे आहे. त्यामुळे एका व्यापक अर्थाने प्रतिमा (Image) हेच कवितेच्या भाषेचे मूलतत्त्व बनते.

भावकवितेच्या शब्दसंघटनेत शब्द अपर्यायी बनतात, तर अर्थ म्हणजे भावार्थ असीम व्यंजक बनतात. भावकवितेत शब्दाला समान शब्द नसतो. अर्थाला अभिधार्थ किंवा वाच्यार्थ नसतो. 'ऐल तटावर



पैल तटावर' ऐवजी 'या काठावर,त्या काठावर' म्हटले तर ती 'ऑक्टोबर' कविता राहणार नाही. कारण त्यातील नादसंघटनाही आशयवाहक असते किंवा त्याशिवाय आशय निर्माण होऊ शकत नाही. ('नाथ हा माझा, प्रभु अजि गमला' मधील 'नाथ' 'प्रभू' हे शब्द उदाहरण म्हणून पाहता येतील) भावकवितेतील शब्दार्थसंघटनेत शब्दांचे भावार्थाशी विशिष्ट तऱ्हेचे आंतरिक नाते जुळलेले असते. शब्द विशिष्ट जाणीव घेऊन अवतरतो. सर्वसामान्य अर्थ नव्हे. पाणी म्हणजे H<sub>2</sub>O नव्हे तर तळे, विहीर, समुद्र इत्यादी प्रतिमा मनःपटलावर उमटतात. त्यामुळे संज्ञाप्रवाहात भावना, स्मृती, सहचारी कल्पना यांतून उद्भवणारी अर्थवलये मनाच्या क्षितिजापर्यंत पसरतात. भावाशयाला गडद, गहन, गूढ बनवतात. 'नाथ, प्रभू' हे शब्द याची उदाहरणे म्हणून देता येतील. हे शब्दासह येणाऱ्या नादसंघटनेतूनही घडते. असा असीम व्यंजक आशय जेव्हा विशुद्ध शास्त्रीय संगीतातील रागाच्या या भावरूपातून व्यक्त होतो तेव्हा ही व्यंजकतेची शक्ती अधिक वाढते. भावाशय अधिक गडद, गहन, गूढ बनतो.

ही भाषिक प्रक्रियाच वेगळी असते म्हणून भावकविता नेहमी व्यंजकतेच्या पातळीवर वावरते. शब्दावकाश (स्वरांच्या साहाय्याने रचलेली नाट्यसंगीतातील बंदिश) लहान, पण त्यातील भावाशय मोठा असतो. 'नाट्यसंगीताच्या रूपात शब्द, स्वर, ताल यांच्या साहाय्याने बांधलेली बंदिश लहान दिसते, पण त्यातून निर्माण होणारी भाववलये, अर्थवलये मोठी असतात.

सर्वांत मोठी शक्ती प्राप्त होते ती कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विशेषांमुळे.

भावकवितेत व संगीतातून काही सांगणाऱ्या नाट्यसंगीतातील भावकवितेत शब्द व अर्थ, स्वर व अर्थ यांत असलेले गूढ नाते, तसेच नाद, लय, प्रतिमा, मिथ, सहचारी कल्पना, संगीत इत्यादी ठिकाणी मुळातच असलेली एक तऱ्हेची प्रसरणशीलता, भारलेपणा, यांतून भावाशयाला संपन्नता प्राप्त होऊ शकते.

वरील सर्व गुणांनी युक्त असलेल्या भावकवितेची सर्व वैशिष्ट्ये नाट्यसंगीतात असतात व सांगीतिक वावही नटगायकाला असतो. एक स्वतंत्र संगीतप्रकाराचे रूप म्हणून सिद्ध होत असतानाच सूक्ष्म तपशिलाचा म्हणजेच नाट्य कथावस्तूचा धागा या अविष्काराला आतून गती व आकार देत राहतो. त्यामुळे असा भावात्म नाट्याशय संगीतातून व्यक्त होताना नाट्यकथेशीही नाळनाते राखून असतो.

‘नाट्यसंगीत’ प्रकारातील काव्याचे स्वरूप व सामर्थ्य पाहिल्यावर त्यातील ‘संगीता’च्या स्वरूपाबाबतचा विचार पुढील भागात करू.



# संगीत नाटकातील संगीत-स्वरूप ३.३



‘नाट्यसंगीत’ या संगीत नाटकाच्या संकेतातील ‘नाट्य व काव्य’ या घटकांनंतर आपण त्यातील ‘संगीत’ या घटकाचे स्वरूप या भागात अभ्यासणार आहोत. सर्व ललितकला या मनाच्या भाषा असून, भावना प्रदीपन करणे हा त्यांचा मूळ धर्म असतो, त्याबाबत संगीताची ताकद सर्वात अधिक असते हे आपण जाणतो. जेव्हा नाट्याशय काव्यात्म असतो तेव्हा तो काव्यातून प्रकट होतो तसेच जेव्हा काव्याशय संगीतात्म असतो तेव्हा तो संगीतातून व्यक्त होणे हे तर्कशुद्धच ठरते व म्हणून संगीत नाटकात अशा काव्यात्म आशयाची अभिव्यक्ती करणे हे संगीताचे प्रयोजन ठरते.

काव्याचे खरे माध्यम शब्द नसून भाव असतात, काव्य भावभावनादिकांच्या संयोजनाने सिद्ध होते, तसेच संगीताचे खरे माध्यम स्वर नसून भावच असतात, संगीतसुद्धा भावभावनादिकांच्या संयोजनानेच सिद्ध होते. परंतु भावभावना हे ज्ञानेंद्रियांचे विषय नव्हेत, ते अमूर्त आहेत तरीही या मूर्त जाणिवांना स्थिरत्व देणे, प्रकटनक्षम करणे, त्यांच्या आश्रयस्थानांचे, प्रेरककारणांचे पुनर्निर्माण करणे यासाठी इंद्रियविषय होऊ शकणाऱ्या अनुभवांचा म्हणजेच शब्द, स्वर, रूप, रस, गंध इत्यादींचा म्हणजेच मूर्त कल्पना किंवा प्रतिमांचा आधार घ्यावा लागतो. त्यातून मानसिक प्रतिमा निर्माण होऊन उमटणे हे महत्त्वाचे असते. हे घडवण्यासाठी केवळ कलाप्रकाराचाच ठराविक ‘साचा’ वापरून चालत नाही तर कलात्मक प्रतिभेचा वापर त्यासाठी करावा लागतो.

‘नाट्यसंगीत’ या प्रकाराने अशी मानसिक प्रतिमा रसिकांच्या मनावर चिरंतन टिकावी अशी उमटविली व एक स्वप्नसृष्टीतील अनुभव सत्यसृष्टीत जिवंत झाल्यासारखा भासला. ज्यात संगीत असते ते संगीत नाटक, ज्याची रचना काव्यासारखी असते ते काव्य अशा गैरसंकल्पनांमुळे व्याज संगीत नाटके व व्याजनाट्यपदे निर्माण झाली हे आपण पाहिले तसेच ज्यात स्वर वापरला ते संगीत या समजुतीने नाटकातील पद्यरचनेच्या आश्रयाने आलेले सर्व संगीतप्रकारही आपण ‘सब घोडे बारा टक्के’ या न्यायाने ‘नाट्यसंगीत’ या एकाच नावाने ओळखत आलो व अस्सल नाट्यसंगीताचे वेगळेपण दुर्लक्षिले जाऊ लागले. नाटकातील सर्व संगीतप्रकारांचे सांगीतिक निकष लावून वर्गीकरण केल्यास त्यातील भिन्नत्व स्पष्ट होईल.

नाटकातील काव्याशयाच्या प्राणाची संगीताच्या देहाशी गाठ पडली आणि हा आशय व अभिव्यक्ती यांत अद्वैत निर्माण झाले की अस्सल नाट्यसंगीतरूप निर्माण होते. अर्थातच यातील सांगीतिक रूपाचे व काव्याशयाचे अंतिम ध्येय, त्यासाठी त्यात असणारे गुणधर्म समानच असतात. याबाबत बोरकरांचे काही उद्गार बोलके ठरावेत. ते म्हणतात - ‘कवितेच्या ओळी मनात येतात त्या आपल्या अंतःसंगीताप्रमाणेच रागतालही घेऊन येतात. रागतालांची नावं मला सांगता येणार नाहीत, पण त्यांचं आणि कवितेच्या भावार्थाचं नातं मला जाणवलेलं असतं.’ अर्थात ते भावकवितेचेच गुणधर्म असतात. म्हणजेच नाट्यसंगीतात उत्स्फूर्तता, उत्कटता, तल्लीनता असते, व्यक्तित्वाचा स्पर्श असतो व ते असीम व्यंजक असते.

‘संगीताचा अनुभव हा व्यावहारिक भावनांसारखा ससंदर्भ पार्थिव व ढोबळ नसतो हे खरे आहे. भावनांचा नव्हे तर भावना संवेद्य करून देऊ शकणाऱ्या अंगांचा वा त्याच्या संवेदनामय देहाचा त्यामुळे आपणांस प्रत्यय येतो हे हॅनस्क्रिकचे म्हणणे सूक्ष्म व मार्मिक असून संगीताच्या स्वरूपावर स्वच्छ प्रकाश टाकणारे आहे. संगीतात नाद व भाव यांचे अद्वैत प्रत्ययाला येते म्हणून संगीताचा अनुभव म्हणजे

व्यंजक नादव्यवस्थितीचा अनुभव होय.’<sup>१</sup>

या संगीताचा विचार दोन तऱ्हेने करावा लागतो - व्याकरणशास्त्रीय दृष्टिकोनातून व सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टिकोनातून.

(१) व्याकरणशास्त्रीयदृष्ट्या संगीतप्रकारांचा विचार करताना संगीताचे तीन ढोबळ प्रकार आढळतात. एक - शास्त्रीय, दोन - उपशास्त्रीय, तीन-सुगम. नाट्यसंगीत हा उपशास्त्रीय संगीतप्रकारात मोडणारा संगीतप्रकार आहे. त्याचे शास्त्रीय व सुगम संगीतप्रकाराहून वेगळेपण कोणते ते पाहू.

खरे पाहता शास्त्रीय, उपशास्त्रीय व सुगम या तीनही प्रकारांत शब्द व स्वर दोन्ही माध्यमांच्या मिश्रणाचा वापर होतोच, मात्र त्यांच्या प्रयोजन, प्रमाण व दर्जा यातील भिन्नत्वामुळे हे तीन स्थूल संगीतप्रकार निर्माण होतात.

### शास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीत -

भारतीय शास्त्रीय संगीत हे राग संगीत आहे. त्याबद्दल डॉ. अशोक रानडे म्हणतात - ‘भारतीय संगीतातील रागकल्पना ही एक अनन्यसाधारण गोष्ट आहे. वेगवेगळ्या संगीतप्रकारांना रूप देणाऱ्या प्राथमिक बीजभूत रूपाचेही कार्य राग करित असतो. सांगीतिक विकासाच्या संदर्भात पाहता राग ही एक भरभक्कम, अनेक शक्यतांनी युक्त असलेली, बहुदिश आणि लवचिक अशी बैठक वा चौकट होय.’<sup>२</sup>

किशोरी आमोणकर ‘रागा’विषयी म्हणतात - ‘प्रत्येक राग म्हणजे एक अतिशय तरल, पारदर्शी, विशुद्ध अशी जाणीव असते. स्वरांचा भावानुकूल पारदर्शीपणा व अमूर्त साकारण्यासाठी लागणारी मनस्विता यांच्या सामर्थ्यावर रागगायनातून जीवनातील अनुभवांबद्दल जे वाटते ते प्रतिभारूपाने जसे शब्दांत उमटते, त्यासाठी शब्दमाध्यमावर प्रभुत्व असावे लागते तसेच शब्दांतून जे प्रतिमारूपातून उमटते ते स्वरांतून सांगण्यासाठी ‘स्वर’माध्यमावरही प्रभुत्व असावे लागते.’<sup>३</sup>

वर्तमानपत्रांतील, गद्य साहित्यातील, नाटकातील, काव्यातील शब्द

अधिकाधिक व्यंजक बनत जाताना 'संगीतातील शब्द' हे शब्दाचे नवे रूप या सर्वाहून अधिक व्यंजक झालेले असे सापडते. इथे जीवनानुभव शब्दांत व शब्दांतून स्वरांमधील भावांत परावर्तित होऊन दोन्हींचा भाव साकल्याने प्रकट होणे आवश्यक असते. जिथे शब्दार्थ संपतो तिथे स्वरां सुरु होतो. शब्दांचा निश्चितार्थ व स्वरांचा गूढार्थ यांची बेरीज एकमेकांना पूरक होणे हे इथे घडत असते.

शास्त्रीय संगीतातील 'रागा'च्या आविष्कारासाठी कोणते घटक कसे कार्यान्वित होतात हे प्रथम पाहिल्यावर त्यातील कोणत्या घटकांचा वापर नाट्यसंगीत कसा करून घेते ते पाहू.

रागनियम, रागाचे भावपैलू, बंदिश, उपज, शब्द, आलाप, बोलआलाप, बोलतान, ताप, सरगम इत्यादी घटकांतून रागाचा आविष्कार होत असतो.

**रागनियम** - शास्त्रीय संगीत हे अभिजात असते, ते नियमांनी बांधलेले असते, रागातील नियम हे **यमनियम** असतात. 'नाट्यसंगीत' हा अभिजात रोमँटिक प्रकारांत मोडणारा प्रकार आहे. नियमांच्या चौकटीपलीकडे जाण्याची कुवत त्यात आहे. व्यक्तीसापेक्ष रंग, रूप, भावनिर्मितीला होऊ देणे हा गुण नाट्यसंगीतात आहे. ते रागाचा आधार घेते, परंतु नियमांचा आग्रह करत नाही. कारण हे शास्त्रीय संगीतातील 'राग गायन' नसते तर हा 'नवा संगीत प्रकार' असतो. कला स्वयंभू असते, कलेचे शास्त्र तिचे स्वरूप न्याहाळून नंतर बनवलेले असते. हे कलेचे व्याकरणशास्त्र म्हणजे कलेच्या जिवंत प्रवाहासाठी बांधलेले घाट होत. यांचा अभ्यास कलेचे प्रभाव जाणून घेण्यासाठी होतो, परंतु कलेला या घाटातून, नियमांच्या जाचातून वाहण्याचा आग्रह करणे म्हणजे कलेच्या स्वातंत्र्यावर घाला घालणे होय. नवकलाप्रकाराचे मुख्य उद्दिष्ट साधण्यासाठी, पूर्वनिर्मित कलाप्रकारांच्या नियमांमधून वाहण्याचा आग्रह धरणे म्हणजे नवनिर्मितीस बंधन निर्माण करणे होय. शास्त्रीय संगीतातील रागांच्या 'भाव'रूपांचे हवे ते पैलू 'नाट्यसंगीता'साठी वापरताना तसेच 'नाट्यसंगीत' रागनियम मोडून

वागले तेव्हा त्याकडे बघण्याचा दृष्टिकोन, शास्त्रीय संगीतासाठी लावयाच्या निकषांहून वेगळे निकष लावण्याचा असायला हवा, त्यातून नवे सिद्धा झाले हे विसरून चालणार नाही.

**भावपैलू** – रागनियम रागाच्या देहाचा सांगाडा उभा करतात तर भावपैलू रागाचे व्यक्तिमत्त्व साकार करतात. त्यात प्राण ओततात. रागाचे भावरूप स्वरांच्या साहाय्याने फुलवणे हे शास्त्रीय संगीताचे मुख्य ध्येय तर नाटकातील भावार्थ शब्द व स्वर या दोहोंच्या साहाय्याने फुलवणे हे नाट्यसंगीताचे मुख्य ध्येय. म्हणून शास्त्रीय संगीत हे स्वरार्थप्रधान तर नाट्यसंगीत हे नाट्यार्थप्रधान होय.

शास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीत या दोहोंतही रागाचा 'भाव'पैलू लक्षात घेऊन गायले जावे ही अपेक्षा असते. एकाच रागातील भावरूपे स्वराकृती व तालाकृतींतील वैविध्याप्रमाणे विविध रूपे धारण करू शकतात. उदाहरण म्हणून देस रागाचे बहुधा वापरले जाणारे 'शृंगार' भावरूप पाहू –

प प प प म मध पध प म रे सा नीं सा म प प  
हुं तो भ आी री बा-- व री - - - - बा ल म

याच देस रागातील स्वर वापरून 'भक्ती' हे भावरूपही निर्माण होऊ शकते ते असे –

रे म रे म प ध नी ध नी ध प ध म प  
रे ब गु ण गा ई रे - - तू - म ना -

देस रागाचे 'विरहा'चे भाव निर्माण करणारे आणखी एक उदाहरण पाहू –

मं पं नीं नीं सा - पं नीं सा सा नीं सा रे रे रे ग  
नै - न न को - ना ही चै न द र स बि ना -  
मप धप म ग ग रे नी रे ग म ग रे सा नीं धं पं मं  
तु - म - रे - - - - - जि य रा - - - -

मुळात रागस्वरातून निर्माण होणारा 'भाव' विशिष्ट स्वरूपाचा असला तरी इतर 'भाव'रूपे ही अशी निर्माण होऊ शकतात.

ज्या नाट्यसंगीतांत असे भावरूप व शब्दातील भावरूप हे अचूक

जमले ती नाट्यसंगीते अधिक परिणामकारी ठरली. उदाहरणार्थ 'सुजन कसा मन चोरी'ला अनुरूप असलेले 'भूपकल्याण' रागातील भावरूप. भूपकल्याण रागातील मोजक्या व मौलिक सामुग्रीनिशी अवतरले तेव्हा शब्दांतील अर्थ समजलाच, पण भूपकल्याणमधील एक अमूर्त भावरूप मूर्त झाले.

**बंदिश** - रागाच्या ज्या भावरूपाचे गायन करायचे असेल त्याचे सूचन करणारी काव्यपंक्ती बंदिश म्हणून गायकाने निवडावी ही एक अपेक्षा असते. त्या संदर्भात डॉ. रानडे म्हणतात - 'शास्त्रीय संगीतातील गायल्या जाणाऱ्या सार्थ गीतांना चीज असे म्हणतात, रागाचे जे स्वरूप अभिप्रेत असेल त्याचे संपूर्ण दर्शन चिजेत व्हावे असा प्रयत्न असतो. राग या संदर्भवर्तुळाचे प्रत्येक गायकाच्या संदर्भात प्रथम दर्शन घडवणाऱ्या चिजेचे महत्व यासाठीच अपार मानले जाते.'

× मात्र ही बंदिशीबाबतची अपेक्षा सर्व गायकांकडून सर्व वेळा पूर्ण होतेच असे नाही.

बंदिशीबाबत विचार मांडताना कुमार गंधर्व एका मुलाखतीत म्हणतात - 'शास्त्रीय कंठसंगीतातील ज्या उणिवा आहेत त्या भरून काढायच्या व रागगायकीत कक्षा विस्तृत करायच्या हे त्यांच्या कलाप्रवासातील एक ध्येय आहे. अक्षरशः अगणित बंदिशींपैकी फक्त १६ टक्के बंदिशी गाण्यायोग्य आहेत, म्हणून बंदिशी बांधणे हे त्यांचे प्रथम आवश्यक कार्य ते मानतात. बंदिश म्हणजे काव्य. नुसतं काव्यच नव्हे तर स्वरप्रधान काव्य. शिवाय उत्स्फूर्तता ही त्यातील पहिली अट.'<sup>५</sup>

बंदिशीबाबत अशाच आशयाचे विचार करताना जी. एन. जोशी म्हणतात -

Joshi - I was drawn to Bhavageet singing because of the neglect of some of the singers towards the poetic content, whether it was in Natyasangeet or classical Bandishes.

Burde - Our Bandishies have a Lyrical poetic content...



Joshi - Yes, but very few vocalists give weightage to this. You must understand that a classical Bandish is also a sort of Bhavgeet. Expression and meaning are totally lost in “Sur” and “Laya”.The presentation leads to a competitive and combative spirit of taans. In the din, the total meaning is lost”.<sup>6</sup>

आणखी एके ठिकाणी अशाच आशयाचे विचार व्यक्त करताना जोशी म्हणतात, ‘आजकाल शास्त्रीय संगीतातील फक्त ख्याल व ठुमरी या दोन शैलींतूनच संगीत सादर केले जाते व त्यांच्या रचनांतून काव्य व भावगुण सुस्पष्ट सादर न केल्यामुळे श्रोत्यांना अजिबात कळत नाहीत. केवळ गळ्याची करामत व तबलजीशी लढत चालू असते. यामुळे परिणाम, प्रभाव तर श्रोत्यांवर पडणार नाहीच; परंतु छाया-चित्रगीत व जोडीला पॉप-रॉक-डिस्को वगैरे पाश्चात्य संगीताचे जोरदार आक्रमण यापुढे या शैलीचे भवितव्य फार धोक्यात येईल ही जाणीव करून द्यावी म्हणून ख्याल-ठुमरीचे सौंदर्य ही मालिका लिहिली आहे.’<sup>७</sup>

शास्त्रीय संगीताच्या भाषिक सामुग्रीपैकी ‘बंदिश’ हे एक केंद्रभूत, स्थिर, परंतु बंदिस्त असे अंग आहे. स्वर, लय, शब्द यांच्या साहाय्याने भावार्थाचा विस्तार, विकास करण्यासाठी रचलेली ती एक गेय काव्यपंक्ती आहे. शास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीत यांत ‘बंदिश’ हे अंग समान असे असते, परंतु त्या आधारावर फुलणारे रूप मात्र दोन्हींचे भिन्न असते. बंदिश हे अंग समान असतानाही त्यात भेद असतो तो शास्त्रीय संगीत स्वरप्रधान व नाट्यसंगीत नाट्यार्थप्रधान असल्यामुळे असतो.

शास्त्रीय संगीत स्वरप्रधान असते म्हणजे कसे ते उदाहरणाने पाहू.

- |    |     |    |    |    |     |   |      |     |    |     |    |
|----|-----|----|----|----|-----|---|------|-----|----|-----|----|
|    | नीं | सा | रे | सा | नीं | ध | मंपं | नीं | धं | नीं | सा |
| १) | हे  | -  | क  | री | -   | - | -म   | ना  | म  | ते  | रो |
| २) | ही  | -  | स  | त  | रं  | - | -जी  | चां | -  | ग   | ली |
| ३) | हे  | -  | ब  | र  | खा  | - | -    | ऋ   | त  | आ   | यी |

स्वरार्थप्रधान व त्या अर्थाने समान असलेल्या वरील पंक्तीतील शब्दांतून व्यक्त होणारे अर्थ भिन्न असले तरी आविष्कारात फरक काहीही पडत नाही. मियामल्हार रागाच्या स्वरातून व्यक्त होणारे रागरूप, शब्दांमुळे व्यक्त होण्यात कुठेही अडचणीत सापडत नाही. नंबर तीनच्या ओळीतील शब्दांमुळे मात्र रागरूपाचे सूचक, वेचक, वेधक असे निश्चित रूप समजते, ते समजून अधिक सुंदर फुलवणे व तसेच ते रसिकालाही जाणवणे शक्य होते. हे शास्त्रीय संगीतातील स्वरप्राधान्य होय. शास्त्रीय संगीतात शब्दांचे महत्त्व 'अधिकस्य अधिकं फलं' असे आहे. परंतु त्यावाचून रागरूप व्यक्त व्हायचे राहत नाही हेही खरेच. नाट्यसंगीतात मात्र बंदिश ही अशी स्वरप्रधान नसते. बंदिशीतील शब्द व त्यांचे अर्थ हेच प्राणभूत तत्व नाट्यसंगीतात मानले जाते. नाट्यसंगीतात रागातील भावरूपाच्या अमूर्त अशा दालनाचा तिळा उघडण्याचे कार्य बंदिश करते. त्याबाबत डॉ. वसंतराव देशपांडे यांचे खालील वाक्य खूप काही सांगून जाते. ते म्हणतात- 'गाणे शिकायला लागलो तेव्हा साधा यमनदेखील चीजेच्या रुपात कळायला कठीण वाटत होता. पण तोच यमन त्याच्या नाटकातल्या स्वरूपात जेव्हा 'नाथ हा माझा' या पदाच्या रूपाने ऐकायला मिळाला तेव्हा त्या रागाची प्रकृती अन् श्रीमंती दोन्हीचे पूर्णांशाने दर्शन झाले. शास्त्रीय संगीताच्या उपासकाला नाटकातील संगीताने केवढातरी जवळचा मार्ग दाखवला हे मी कृतज्ञतेने सांगतो'.<sup>६</sup>

**उपज-** शास्त्रीय संगीतातील रागामध्ये बंदिश हे स्थिर, तर उपज हे चल अंग मानले जाते. बंदिशीतच उपजेच्या गर्भित शक्यता (Potentials) असणे महत्त्वाचे असते. ते शब्दांतील (काव्यात्म, संगीतात्म) व्यंजकतेमुळे निर्माण होते. शास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीत दोन्हीतही कलाकाराचे कर्तृत्व उपज अंगावरच मापले जाते व दोन्हीतली उपजांची अंतिम ध्येये निराळी आहेत म्हणून त्यासाठी वापरायच्या सांगीतिक सामग्रीचे प्रमाण व दर्जाही भिन्न आहे.

शास्त्रीय संगीतात उपज अंगाला अंत नसतो. रागाच्या अनंत,

प्रशांत अशा भावविश्वाच्या रूपाचा न संपणारा शोध असेच याचे वर्णन करावे लागेल. नाट्यसंगीतात मात्र नाट्यार्थ्यासाठी पूरक, पोषक होईल एवढेच उपज अंग उपकारक ठरते. नाटकातील संवादांत त्यामुळे विघ्न येऊन चालत नाही. म्हणून नाट्यकथेची अखंडता जपताजपताच व्यक्तिमनाच्या तळातील अशांत, द्वंद्वमय, नाट्यमय दर्शन उत्स्फूर्तपणे, उत्कटपणे, परिणामकारकपणे घडविण्यासाठी 'उपज' अंगाचे उपयोजन करणे हे नाट्यसंगीताचे ध्येय असते.

नाट्यसंगीतात नाट्यार्थ लक्षात घेऊन नाट्यार्थवाचक शब्द व शब्दार्थवाचक स्वर एका मुशीत ओतून आधी बंदिश तयार होणे आवश्यक असते व नंतर सुरोंसे बात, बोलोंसे बात, यांच्या बेरजेतून नाटकीय बात पैदा होते. शब्द व स्वर एकमेकांवर कुरघोडी करत नाहीत. एकमेकांना मदतरूप होतात. शब्दांच्या फुंकारीने स्वरांची कुपी उघडते व नाट्यार्थ दरवळू लागतो.

### उपजेसाठी वापरण्यात येणारी सामुग्री -

**शब्द** - शास्त्रीय संगीतात स्वरंत विरघळून जाण्याची क्षमता असणारे मृदू, लवचिक शब्द वापरणे श्रेयस्कर ठरते कारण अशी शब्दांची मोडतोड होऊ शकणारे शब्द व त्यांचा वैविध्यपूर्ण स्वरसंघटनांबरोबरचा वापर ही ध्वनिदृष्ट्या नवरचना मानली जाते. शास्त्रीय संगीतातील बंदिशीसाठी हिंदी बोलीभाषेचा वापर याच कारणामुळे झाला.

चीजांचे मराठीकरण करण्याचे प्रयत्न - वाद - झाले, परंतु ते यशस्वी झाले नाहीत व नाट्यसंगीतात मात्र त्यामुळेच यश मिळाले, कारण स्वरांत विरघळू न शकण्याचा टणक किंवा कठीणपणाचा मराठी शब्दांतील गुण (अथवा दोष) नाट्यसंगीताला अडचणीत पाडणारा ठरला नाही; कारण तिथे नाट्यार्थ सगुणरूपात सामान्य श्रोत्यांपर्यंत पोचविण्याचे ध्येय त्यानेच साकार केले व नाट्यसंगीताची योग्य ती गरज भागवली.

**आलाप** - रागरूपाच्या अनंत प्रशांत विश्वाचा विहार हे शास्त्रीय संगीतातील ध्येय नाट्यसंगीतात नसते. नाट्यसंगीतात त्याचे

‘सार’रूपातून नाट्यार्थदर्शन घडवणे हे ध्येय असते. त्यामुळे आलापांचे रूप नाट्यसंगीतात शास्त्रीय संगीताहून वेगळे असते. प्रत्येक स्वराचे सूक्ष्म दर्जे, त्यांचे संवाद इत्यादी न दाखवत बसता रागातील ‘भाव’ निर्माण होईल असा निवडक आलाप इथे घेतला जातो.

**तान** – रागरूपाचा थोडक्यात सारांश हे तानेचे स्वरूप शास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीतात समान असते. शास्त्रीय संगीतात मर्यादा अशी नसतेच. नाट्यसंगीतामधे मात्र नाट्य-रसविघ्न ठरू नये एवढा वेळ तान घेणेच इष्ट ठरते. ‘टाळीची तान’हे नाट्यसंगीताचे लक्षण नसून त्यातील दोष आहे हे इथे लक्षात घ्यावे. नाट्यरसाचे भान नसलेला अप्रगल्भ व संगीतपिपासू रसिकवर्ग व त्याची मागणी पुरविणारे गायक नट मुख्यतः हा दोष निर्माण करण्यास जबाबदार आहेत.

**बोलआलाप व बोलतान** – ही सांगीतिक सामुग्री शास्त्रीय संगीताला उपकारक ठरते, परंतु नाट्यसंगीताला अपायकारक ठरते म्हणून ती नाट्यसंगीतात त्याज्यच मानली जाते.

**सरगम** – अभिव्यक्ती परिणामकारकपणे व्हावी हे शास्त्रीय व नाट्यसंगीताचेही ध्येय असल्याने कोणत्या साधनाने हे साध्य करावे हा प्रश्नच गौण ठरतो. तरीही ‘स्वरांना स्वत्व देणारी आणि त्याच वेळी अर्थापेक्षा अमूर्त राखणारी’ अशी एक तरल अवस्था आविष्कारबद्ध करण्याचा प्रयत्न ‘सरगम’मध्ये होतो’<sup>१९</sup> हा गुण लक्षात ठेवून रागार्थ किंवा नाट्यार्थ सरगमच्या साहाय्याने व्यक्त करायचा असेल तर कलावंताला स्वातंत्र्य हवे व एक संकेत या दृष्टिकोनातूनच सरगमकडेही पाहिले जायला हवे हे निश्चित. शास्त्रीय संगीत स्वान्तसुखाय, ध्यानात्मक स्वरूपाचे, थोडे अवघड, तपश्चर्येशिवाय याची जाण, आवड निर्माण होणे कठीण अशा स्वरूपाचे असते. विशिष्टाहून विशिष्ट अनुभव यात प्रतिबिंबित होत असतात. अभ्यास व परिश्रमानेच विशिष्ट वर्ग याचे ग्रहण किंवा याची अभिव्यक्ती करू शकतो. व्यक्ती किंवा कलावंताची प्रतिभा, संवेदनात्मक अनुभूती यांचा मूळ आधार याला असतो. हे सृजनात्मक, उत्स्फूर्त असते.

नाट्यसंगीताचे स्वरूपही बव्हंशी असेच असते कारण वरील सर्व गुणवैशिष्ट्ये शास्त्रीय संगीताच्या वापरामुळे त्यात येतात. काही अंशी नाट्यसंगीत 'बहुजन सुखाय' स्वरूपाचे असते, कारण 'शब्दां'मुळे त्यात सुबोधता, सहजता असते व म्हणून एकाच वेळी नाट्यसंगीत तज्ञ व अज्ञ दोघांनाही संतोष देते.

'नाट्यसंगीता'च्या प्रभावाबद्दल डॉ. प्रभा अत्रे म्हणतात - 'जनसामान्यांवर प्रामुख्याने नाट्यसंगीताचा प्रभाव पडला. एकच ओळ वेगवेगळ्या पद्धतीने म्हणण्याच्या प्रवृत्तीने आज शास्त्रीय संगीतातही प्रवेश केला आहे. रागसंगीताला नाट्यसंगीताने एक अनोखा स्पर्श केला आहे.'<sup>१०</sup>

नाट्यसंगीत शास्त्रीय संगीताहून वेगळे असते व वेगळ्या कारणानी वैशिष्ट्यपूर्णही ठरते हेच यामुळे स्पष्ट होते.

### सुगम संगीत व नाट्यसंगीत -

सुगम संगीत हे शब्दार्थप्रधान संगीत असते. शब्दांतील भाव स्वराच्या उपयोजनाने फुलवताना स्वर शब्दाच्या अस्तरासारखा दुय्यम स्थानी असतो. एकाच समान स्वरपंक्तीचा व तीन भिन्न भावरूपे असलेल्या तीन शब्दपंक्तींचा मिलाफ झाला असता, स्वरपंक्ती अस्तरासारखी दुय्यम प्रकारचे कार्य करते व शब्दपंक्ती प्रधानस्थानी असते. हे खालील उदाहरणावरून पाहू.

धं सा रे ग् म रे सा ध ध ध नी प ध  
 १) स ज ण आ ला घ री ध न्य झा ले उ री  
 २) स ज ण का रे म ला सो डू नी चा ल ला  
 ३) श र ण आ लो तु ला दे व रा या स ख्या

पहिल्या शब्दपंक्तीतील मिलन - आनंद - भाव, दुसऱ्या पंक्तीतील विरह - आर्त - भाव व तिसऱ्या पंक्तीतील शरणागत - भक्ती - भाव हे सर्व एकाच स्वरपंक्तीच्या वापराने अर्थ अभिव्यक्ती करू शकले. अर्थात हे शब्दप्रधान संगीताचे उदाहरण होय.

- बंदिश हे अंग सुगम संगीतात आहे तसेच नाट्यसंगीतातही आहे.

परंतु उपज अंग सुगम संगीतात नाही म्हणून सांगीतिक अभिव्यक्तीबाबत उत्स्फूर्तताही त्यात नाही. नाट्यसंगीतात हे उपज अंग आहे.

सुगम संगीतात शब्दाचे भाव लक्षात घेऊन त्यास अनुरूप अशी संगीतयोजना झाल्यानंतर सांगीतिक कार्य संपते. गायक कलावंताला स्वराद्वारे स्वतःच्या कल्पनेने काही नवे निर्माण करण्याची संधीच इथे उरत नाही. सुगम संगीतातील शब्द व त्यासाठी दिलेले संगीत बिनचूक व भावपूर्ण म्हणणे एवढेच शिल्लक उरते. हिराबाई बडोदेकर यांचे उद्गार या बाबतीवर प्रकाश टाकणारे आहेत. तीन मिनिटांच्या भावगीतांच्या चाली बसवून द्यायला आलेल्या एच. एम. व्ही.च्या नव्या दमाच्या तरुण संगीतकारांनाही त्या म्हणायच्या, 'हे बघा, जलशात बुद्धी माझी. इथे तुमची. तुम्ही सांगणार तसं मी गाणार.'<sup>१११</sup>

नाट्यसंगीत व सुगम संगीत यातील बंदिश हे अंग समान असले तरी नाट्यसंगीतातील बंदिश निर्माण होतानाच शब्दातील नाट्यार्थ व त्याला अनुरूप स्वर यांचे मंथन संगीत दिग्दर्शकाच्या मनात असे घडते की निर्माण झालेल्या बंदिशीतील शब्दांचे व स्वरांचे बीजरूप कितीही फुलू शकेल अशा गर्भित शक्यता ऊर्फ उपज अंग त्यात असते. त्यातील अक्षर, स्वर, मात्रेचे कण यांची कितीही मिश्ररूपे गायक कलावंत निर्माण करू शकतो. त्यातून अर्थसौंदर्य, अर्थघनता, अर्थवैविध्य निर्माण करू शकतो. याचे उदाहरण म्हणून 'नाही मी बोलत नाथा' या एकाच ओळीतून राग, अनुराग, लटका राग, लाडिक भाव, इत्यादी अनेक छटा कशा निर्माण होऊ शकतात हे आपण जाणतो. 'संगीत शाकुंतल' मधील 'अरे वेड्या मना तळमळसी' ही एक ओळ किती वैविध्यपूर्ण, अर्थघन अशी म्हणता येते तेही आपण जाणतो.

'नाट्यसंगीता'च्या रूपाचा प्रभाव पाडूनच रागावर आधारित असा सुगम संगीत प्रकारही निर्माण झाला आहे. 'गझल' हा त्यातलाच एक प्रकार होय. इथे सुगम संगीताचा 'साचा' असला, 'बंदिश' असली तरी त्यात संगीतातून भाव फुलवण्यासाठी कलावंताच्या स्वतंत्र प्रज्ञेचा

वापर करण्यायोग्य अशा जागा मोकळ्या असतात. त्यामुळे हे सुगम संगीताचे रूप प्रत्येक कलावंताचे प्रत्येक वेळी नवे रूप धारण करणारे असे असते. उदाहरणार्थ 'कोणा कशी कळावी वेडात काय गोडी' हे भावगीत पाहावे.

श्री. यशवंत देव यांचे याबाबतचे विचार मननीय आहेत. ते म्हणतात, 'संगीतनियोजन हा आविष्कार आहे. स्वरांचा व शब्दांचा. ती एक बंदिश आहे, तरीपण त्यात खुलण्या-खुलवण्याला जागा हवी. शब्दप्रधान गायकीमध्ये शब्दाला प्राधान्य हवेच, पण त्याबरोबर विस्तारीत गायकीची शक्यताही त्यात असायला हवी.'<sup>१२</sup>

शब्दप्रधान गायकीतही विस्तारीत गायकीची शक्यता असावी या विचाराची मूळ प्रेरणा 'नाट्यसंगीता'च्या रूपाने दिलेली आहे हे इथे लक्षात घ्यावे.

या बाबतीत प्रा. रा. श्री. जोग कवी तांबे यांच्या कवितासंग्रहाच्या प्रस्तावनेत म्हणतात - 'तांब्यांच्या कवितेकडे धावती नजर टाकणाऱ्यालाही त्यांच्या कवितेची 'मूस' ही 'पद' रचनेच्या स्वरूपाची होती हे सहज ध्यानात येते.'<sup>१३</sup> नाटकांतील पदांच्या चालीवर काव्यरचना करण्यास केशवसुत, विनायक इत्यादी सारख्या कवींनीही प्रारंभ केला होता.

डॉ. अ. द. वेलणकरही याबाबत म्हणतात, 'स्वेतर व्यक्तीच्या भावस्थितीची अभिव्यक्ती करणे ही नाट्यदृष्टी त्यांच्या कविप्रतिभेवर परिणाम करती झाली व त्यांनी नाट्यगीते लिहिली. पात्रांची भावस्थिती गेयरीतीने परिणामकारकपणे व्यक्त करणे हा नाट्यपदांचा एक विशेष आपल्या ध्यानात येतो.'<sup>१४</sup>

सुगम संगीतावर नाट्यसंगीताचा पडलेला प्रभाव पाहता नाट्यसंगीत सुगम संगीताहून वेगळे व वेगळ्या कारणाने वैशिष्ट्यपूर्ण असते हेच स्पष्ट होते.

### उपशास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीत -

शास्त्रीय संगीत व सुगम संगीत याहून नाट्यसंगीताचे असलेले

वेगळेपण आपण पाहिले. नाट्यसंगीत हा संगीतप्रकार उपशास्त्रीय संगीतप्रकारात मोडणाराच आहे. परंतु उपशास्त्रीय संगीतप्रकारातील सूक्ष्म भेद व त्या तऱ्हेचे नाट्यसंगीतरूप यातील साम्यभेद आपण पाहू.

भावार्थ अभिव्यक्तीसाठी शब्द व स्वर या दोन्हींचे समान प्रयोजन, प्रमाण व दर्जा यात वापरला जातो. हे यातील मुख्य साम्य होय.

### ठुमरी – नाट्यसंगीत

या दोन्ही प्रकारांत शब्द व स्वर या दोन्हींना समान महत्त्व असते.

शब्दांची व स्वरांची विविध अर्थ व्यक्त करणारी विविध रूपे निर्माण करण्याची गर्भित शक्यता या प्रकारांच्या बंदिशीत बीजरूपातच अबाधित असते.

शब्दाबरोबरच्या स्वराच्या विविध रुपांतूनही फुलल्यामुळे सांगीतिक वावही यात असतो.

रागाचा आधार, परंतु रागबाह्य स्वरांमधील विहार ठुमरी व नाट्यसंगीत या दोन्हींत सौंदर्यपूर्ण व अर्थपूर्ण म्हणून स्वीकारला जातो. कारण नव्या ताज्या, प्रामाणिक भावछटांचे दर्शन घडविण्यासाठी रागाच्या नियमांच्या वाटांतून वाहणे या प्रकारांना शक्य होत नाही.

मध्य किंवा द्रुत लयीचा अवलंबही या दोन्हींत केला जातो. विलंबित किंवा अतिविलंबित लय यांच्या ध्येयांना अनुकूल ठरत नाही.

ठुमरीतील 'काव्य' नाट्यसंगीताच्या मानाने सांकेतिकच असते. नाट्यसंगीतात जीवननिष्ठा हा गुण असल्याने - निदान असावा अशी अपेक्षा असल्याने - नवे, ताजे, सूक्ष्म भावानुभव व तेही 'भावकवितेच्या' पातळीवर जाणारे असतात - निदान असावेत अशी अपेक्षा असते.

बोलबनावाच्या ठुमरीत 'सुरांतून बात', 'बोलातून बात' व 'बातोसे बात' पैदा केली जाते. या ठुमरीतील वैशिष्ट्यांपैकी 'बातोसे बात' हे वैशिष्ट्य नाट्यसंगीतात त्याज्य मानले जाते कारण नाट्यसंगीतात शब्द हे प्राणभूत तत्व असते व सांगीतिक रूपे निर्माण करणे हे ध्येय नसते. त्यामुळे त्यातील शब्दांची मोडतोड व त्यातून निर्माण झालेले



नवे सांगीतिक रूप हे नाट्यसंगीताला मानवत नाही.

नाट्यसंगीताला नाट्यकथेचा संदर्भ असतो तसा ठुमरीला नसतो. 'अधिकस्य अधिकं फलं' या न्यायाने, संदर्भामुळे नाट्यसंगीताचा अर्थ अधिक व्यापक गडद होऊ शकतो व नाटकाचा अंश असूनसुद्धा नाटकापासून अलग केल्यावरही संदर्भाशिवाय स्वतंत्र रूप घेऊन ते अस्तित्व धारण करू शकते.

### **ख्याल – नाट्यसंगीत**

वर म्हटल्याप्रमाणेच विलंबित लय नाट्यसंगीताच्या ध्येयाला अनुकूल ठरत नाही. त्यामुळे मध्यलयीतील ख्याल व नाट्यसंगीत यांतच साम्य आढळते.

मध्यलयीतील ख्याल हा रागरूपाचे दर्शन घडवणाऱ्या घटकांपैकी एक घटक असतो. विलंबित लयीत दाखविलेल्या रागरूपाचा संदर्भ त्याला असतो तर नाट्यसंगीताला नाट्यकथेचा संदर्भ असतो.

गंधर्वयुगातील नाट्यसंगीताचे रूप अशा मध्यलयीतील ख्यालांवर आधारित नाट्यसंगीत हेच आहे. या कारणाने अशा नाट्यसंगीतरूपांची व्याजरूपे निर्माण झालेली व मिरवत असलेली आज आपण पाहतो. उदाहरण म्हणून 'लागे हृदयी हुरहुर' – एकच प्याला, हे पाठ केलेल्या ४-४ आलाप तानांसह म्हटलेले पहावे.

रागरूपाच्या सारांशाची गोळाबेरीज मौलिक व मोजक्या आलापांनी नाट्यसंगीत व मध्यलयीच्या ख्यालांतही दाखवली जाते.

एकेक ओळ विविध प्रकारे म्हणून त्यातील अर्थविकास घडवणे हेही दोन्हीत घडते.

मध्यलयीच्या ख्याल गायनात रागनियम मोडण्याची मुभा नसते, नाट्यसंगीतात ती असते.

### **लावणी – नाट्यसंगीत –**

'मराठी लावणी' या पुस्तकात म. वा. धोंड म्हणतात, लावण्यांचे सर्वतोपरी कौतुक करूनही पद्धतशीर अभ्यास कोणी करायचा नाही असा सर्वांनीच कट केला आहे की काय अशी शंका मनात जाचत असते.

‘लावणी’ बाबतचे असे वैचारिक गोंधळ मांडल्यावर ते म्हणतात – सर्वाना वेड लावणाऱ्या लावणी या प्रकाराबाबतचा वैचारिक गोंधळही असाच म्हणावा लागेल.

लावणी हा पदरचनेचा प्रकार आहे. सुभग रचना म्हणजे लावणी एवढे माफक ध्येयच इथे पदरचनेबाबत दिसते. नाट्यसंगीतातील काव्य एवढे सांकेतिक, ढोबळ स्वरूपाचे नसते.

लावणी हा गायनाचा विशिष्ट ढंगही आहे. दुसऱ्या बाजीरावाच्या काळात लावणी रागदारीत गायली जाऊ लागली. बैठकांमध्येही गायली जाऊ लागली.

ग्राम्यता, गेयता व शृंगार ही लावणीची लक्षणे मानली गेली, परंतु ‘श्रीरंगा कमलाकांता’ ‘उठी गोविंदा’ इत्यादी लावण्यांमध्ये भक्तिरसही दिसतो. नाट्यसंगीतात लावणीतील ग्राम्यता हा गुण त्याज्य मानलेला दिसतो.

लौकिकता, मन्हाठीपणा व धीटपणा हे गुणधर्म लावणीत व नाट्यसंगीतात समान आढळतात. ‘नाट्य’ हे महत्त्वाचे अंग दोन्हीत समान आहे.

लावणीत नृत्यात्मक स्वरूपही आहे. नाट्यसंगीतात फक्त गीतात्मता आहे. साभिनय म्हटले जाणे हे या दोन्ही प्रकारांतील साम्य आहे, परंतु नाट्यसंगीत एक संगीतप्रकार म्हणून सादर करताना साभिनय-न म्हंटला तरीही स्वयंपूर्ण कलाप्रकार म्हणून सिद्ध होऊ शकतो.

लावणीतील काव्य ढोबळ व सांकेतिक स्वरूपाचे असते. नाट्यसंगीतप्रकारातील काव्य ताजे, नवे, सूक्ष्म, भाव व्यक्त करणारे असते.

लावणी लोकनाट्याचा केवळ रंजनसंकेत आहे. नाट्यसंगीत हा नाट्यसंकेत असून ‘रंजन’ करत असतानाच भावप्रकटन, भावप्रदीपन हे हेतूही यामुळे सफल होतात.

लावणीत उच्चृंखलता अधिक प्रमाणात आहे. (उदाहरणार्थ गिरकीची तान, अदाकारी, उत्तानता) नाट्यसंगीतात असा भाग काढून

टाकून शास्त्रीय संगीतातील भारदस्तपणाचा अंतर्भाव असलेले नवे रूप साकार झालेले दिसते. उदाहरण म्हणून - 'वद जाऊ कुणाला' या लावणीची मूळ चाल 'नेसली पितांबर जरी' व नाट्यसंगीताचे रूप पाहावे.

### गझल - नाट्यसंगीत

लावणीप्रमाणेच गझल एक काव्यप्रकारही आहे व गायनप्रकारही आहे.

आजपर्यंत गझल तपशील म्हणूनच नाटकात अवतरलेली दिसते. (उदा. 'मदनाची मंजिरी'मधील 'ये मौसम है') गझल नाट्यार्थ अभिव्यक्तीचा संकेत म्हणून वापरली जाणे ही नाट्यसंगीतातील विकासाची एक पुढची पायरी ठरेल. कारण 'गझल'ची सामर्थ्येच तशी आहेत. कवितेत अर्थ संश्लेशित असतो, गझलमध्येही अर्थाचाही अर्क असतो. तोही अनपेक्षितपणे धक्का देऊन अवतरतो त्यामुळे अधिक परिणामकारी ठरतो. शब्दांची कारागिरी यात असली तरी अर्थाची कलाकारी त्यात असते व तीच महत्त्वाची असते. 'गझल' या लेखामध्ये डॉ. प्रभा अत्रे म्हणतात - गझलने अज्ञ व तज्ज्ञ सर्वांना आपलंसं केलं आहे.

ही साहित्याच्या प्रांतात जन्मली व संगीताच्या प्रांतात शिरली. संगीताचे संस्कार होत गेले. काव्य गायनापासून सुरवात झालेली गझल आज अनेक संगीतप्रकारांना सामावून घेताना दिसते.

हा संगीतप्रकार शब्दप्रधान संगीतात घातला गेला असला तरी संगीत व शब्द दोन्हींचा आस्वाद जाणकार श्रोते यातून घेतात. स्वरांचा सांगीतिक अर्थ शिक्षणाने, अभ्यासाने, साहचर्याने समजून घ्यावा लागतो, पण अशा शब्दप्रधान संगीतात शब्द व त्यातील भाव स्वरांच्या साजामुळे अधिक बोलके, स्पष्ट होतात. सांगीतिक अर्थ समजण्याची गरज उरतेच असे नाही म्हणून अशा शब्दप्रधान संगीताकडे सामान्य रसिकही वळतो व याच वेळी जाणकार संगीतातील सांगीतिक अर्थही शोधतो व त्याचा आनंद घेतो.

काही मर्यादेपर्यंत तान, सरगमसुद्धा गझलने घेतली, पण स्वतःचा रंग वेगळा ठेवून.

गझल कधी 'ख्याला'चा गंभीरपणा धारण करते तर कधी डिस्कोच्या धुंदीनं बेहोश होते.

'जागतिक संगीत' म्हणून एखादे संगीत उद्या आकाराला आलेच तर तो मान गझलला मिळण्याची सहज शक्यता दिसते. एकीकडे गझलचं हे असं सर्वव्यापी स्वरूप आणि दुसऱ्या बाजूला रागसंकल्पनेशी नातं राखण्याची तिची धडपड पाहिली की गझलच्या असाधारण लवचिकपणाची कल्पना येते व रागसंकल्पना इतकी ताणली जाऊ शकते ते गझलच्या एकेक धुनी ऐकल्या की आश्चर्य वाटते. आलाप, तान, सरगम या शास्त्रीय संगीतातील खास गोष्टी आत्मसात करूनही सामान्य श्रोत्याचा प्रतिसाद तिने मिळवला आहे.

शास्त्रीय संगीताचे साहित्य वापरून गझलने शास्त्रीय संगीतकारांना नवी दृष्टी दिली; कारण श्रोते, शास्त्रीय संगीतातील 'हे' समजत नाही म्हणून बाजूला सारतात तर गझलमध्ये 'ते' आवडूनही घेतात. हे कसे? याचा विचार करायला लावला.

गझलने एकाच वेळी शास्त्रीय व सुगम दोन्ही संगीतांच्या कक्षा वाढवल्या आहेत. अमर्याद विविधता, अनपेक्षितता, लवचिकता, सर्वसमावेशकता ही गझलची वैशिष्ट्ये होऊन बसली आहेत. जे भावले ते घ्यायचे, 'आपला रंग' चढवून घ्यायचे ही करामत गझलने केली आहे. अभिजात संगीत याहून वेगळे काय असते?'<sup>१५</sup>

'गझल' या पुस्तकात डॉ. सुरेशचंद्र नाडकर्णी यांनी दिलेल्या माहितीवरून खालील बोध होतो - 'ख्याल गायकी व तबलावादनाचे जनक अमीर खुसरो (१३वे शतक) यांनाच भारतात प्रथम गझल लिहिण्याचा मान दिला जातो. काव्यरम्यता हा गझलेचा आत्मा मानला जातो व अमीर खुसरोच्या काळात गझल ही ख्याल गायकीच्या ढंगाने पेश केली जाई ही माहिती वाचल्यावर आश्चर्य वाटल्यावाचून राहत नाही. 'शब्दाच्या व स्वराच्या ताकदी एकमेकांना पूरक होतील अशा

वापरल्या तर अभिव्यक्तीची ताकद वाढते' हेच तत्त्व इथे सिद्ध होते.

नाट्यसंगीतानेही रागअंगाचे सुगम व सगुणरुपाचे शास्त्रीय संगीत कसे असावे याचा वस्तुपाठच उभा केला आहे. त्यात या गझलच्या रूपाची आणखी भर पडेल तेव्हा तरलता, परिणामकारकता या दोन्ही बाबतीत ती नाटकाची ताकद वाढवेल.

### रागावर आधारित सुगम संगीत -

बालगंधर्वांच्या काळानंतरच्या, 'हलक्याफुलक्या भावगीतांचा जमाना' म्हणून नावाजल्या गेलेल्या काळातील नाट्यसंगीतरूप पाहिले तर 'नाट्यसंगीतापेक्षा ही हलकीफुलकी भावगीते अधिक आवडली' हे विधान किती फसवे ठरते ते लक्षात येते, कारण उपशास्त्रीय संगीतप्रकारात मोडणाराच हा भावगीतांचा प्रकार होता. 'कोणा कशी कळावी वेडात काय गोडी' हे भावगीत उदाहरण म्हणून पाहावे.

शास्त्रीय संगीतातील स्वराची ताकद व शब्दार्थप्रधान संगीतातील शब्दाचा सगुण सुबोध असण्याचा गुण याचे सुवर्णमध्यावर मेलन होणारा हा संगीतप्रकार होय.

'जितेंद्र संगीत' हे या प्रकारात मोडणारे संगीत आहे. गंधर्व संगीतापुढील विकासाचा एक टप्पा याने गाठलेला आहे. जितेंद्र अभिषेकींच्या या स्वरूपाच्या नाट्यसंगीतात 'उपज' अंगे आहेत, पण ती गंधर्व संगीत जमान्यातील नाट्यसंगीतातील उपज अंगाइतकी सुलभपणे कोणाच्याही आवाक्यात येणारी नाहीत. शब्दांतील काव्यात्मता व काव्यातील संगीतात्मता समजून स्वतःच्या प्रज्ञेचा वापर केल्याशिवाय या 'उपज' अंगाचा वापर करणे अवघड व अशक्यही ठरते. त्यामुळे 'नाट्यसंगीताची' चीज करून टाकण्याचा धोका इथे उद्भवू शकत नाही. त्यामुळेच गंधर्व संगीताइतकीच जितेंद्र संगीताची व्याजरूपे मिरवताना दिसत नाहीत. उदाहरणार्थ 'काटा रुते कुणाला' किंवा 'हे सुरानो चंद्र व्हा' इत्यादी नाट्यसंगीताचे स्वरूप पाहावे.

### २) सौंदर्यशास्त्रीयदृष्ट्या संगीत प्रकारांचा विचार -

शास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत व उपशास्त्रीय संगीत यांच्याशी

नाट्यसंगीताचे असलेले साम्यभेद आपण पाहिले. आता, नाटकातील संगीताचे, सौंदर्यशास्त्रविषयक निकष लावल्यास सापडणारे प्रकार चिकित्सकपणे विचार केल्यास जाणवतात, परंतु सर्वसामान्य श्रोता असा विचार करण्याच्या फंदातच पडत नाही, त्यामुळे या प्रकारातील सूक्ष्म फरक जाणून घेणे राहूनच जाते व सर्व संगीत एका पंक्तीत मांडले जाते म्हणून त्याचा विचार आपण करू.

‘संगीताचे सौंदर्यशास्त्र’ हे डॉ.अ.दा. रानडे यांचे एकमेव पुस्तक संगीतातील सौंदर्यशास्त्रविषयक विचार मांडणारे असे उपलब्ध आहे. त्यात त्यांनी सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टिकोनातून संगीतस्वरूप आकलनाबाबत मांडलेले विचार तर्कशुद्ध, स्पष्ट म्हणून स्वीकारणीय ठरतात. या विचारांचा उपयोग करून नाटकांतील संगीताचे सौंदर्यशास्त्रीय निकष लावून आपण वर्गीकरण करू व त्यामुळे नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराचे स्वरूप व सामर्थ्य कोणते ते पाहू.<sup>१६</sup>

डॉ. रानडे म्हणतात - ‘संगीताच्या स्वरूपाचा विचार म्हणजे स्वर, लय व बंदिश या तीन महत्त्वाचा सांगीतिक संकल्पनांचा विचार होय.’

या तीन संकल्पना मूलभूत आहेत; म्हणजेच जिथे जिथे संगीत आहे तिथे तिथे यांचा आढळ होईल.

या तीन संकल्पना सत्त्वभूत आहेत. म्हणजेच यांच्या आधारे स्वरेलपणा, लयदारपणा व बंदिशपूर्णता हे तीन निकष मिळतात व त्याआधारे कलासंगीत व अकलासंगीत असा भेद करता येतो.

कलाकृतीला प्राणभूत, सारभूत अशा बाबींचा या संकल्पनांमुळे बोध होतो. या संकल्पना म्हणजे जणू संगीतव्यापाराचे सत्त्वच होत व म्हणून त्यांना मूलभूत मानणे हेही क्रमप्राप्तच होय.

डॉ. रानडे यांनी मांडलेले वरील सौंदर्यशास्त्रीय निकष लक्षात घेऊन नाटकातील संगीताचे सापडणारे प्रकार आपण यापुढे पाहू.

### संगीत या पदवीस न पोचलेला संगीतप्रकार

डॉ. रानडे म्हणतात - ‘समाजाचा एकंदर संगीतव्यवहार जर डोळ्यांपुढे आणला तर असे आढळते की या संगीतव्यवहाराचा फार

मोठा अंश संगीतपदवीस पोचलेला नसतो. पण त्याची प्रगती मात्र निश्चितपणे त्या दिशेनेच होत असते.'

नाटकातील स्वर, तालाच्या आधाराने म्हटलेले संवाद हे नाटकातील संगीत म्हणून मिरवतात; पण त्यात वरील तीन मूलभूत, सत्त्वभूत सांगीतिक संकल्पना उपस्थित नसतात त्यामुळे हे खऱ्या अर्थाने 'संगीत' या पदवीस पात्र न ठरणारे संगीत होय. उदाहरणार्थ - म्हातारा इतुका न - शारदा, श्रीमंत पतीची राणी - शारदा, लाल शाल जोडी - सौभद्र; अशा काही ओळी पाहता येतील.

### २) संगीत या पदवीस पोचलेले संगीत

भारतीय शास्त्रीय संगीत हे रागसंगीत आहे व अर्थातच स्वर, लय, बंदिश या तीन सत्त्वभूत संकल्पनांशिवाय हे अस्तित्व धारण करू शकत नाही. 'राग' या संकल्पनेबाबत डॉ. रानडे म्हणतात - 'सांगीतिक विकासाच्या पुढच्या अवस्थांच्या संदर्भात पाहता राग ही एक भरभक्कम आणि अनेक शक्यतांनी युक्त असलेली बहुदिश व लवचिक अशी बैठक किंवा चौकट होय.'

रागाच्या अधिष्ठानावर उभे राहिलेले नाटकातील संगीत हे अर्थातच कलासंगीत या पदवीस पोचण्याची पात्रता अंगी असणारे असते. असे रागाचे अधिष्ठान नसलेल्या संगीताचे उदाहरण म्हणून वरील पंक्ती पुन्हा पाहाव्यात.

### ३) व्याजसंगीत

य खरे पाहता ज्याला आपण संगीत म्हणणार ते अर्थातच कलासंगीत असले पाहिजे. कारण मूलभूत, सत्त्वभूत म्हणून ज्या संकल्पना आपण मानल्या त्या कलापदवीस पोचलेल्या ध्वनिसंबद्ध घटकांच्या संदर्भातच विचारासाठी म्हणून स्वीकारलेल्या आहेत. 'कला'संगीत व 'अ-कला'संगीताबरोबर 'व्याज'संगीत नावाचा प्रकारही लक्षात येतो. हे 'व्याज'संगीत 'संगीत' म्हणून मिरवू शकते हे काही केवळ संज्ञेचा दुरुपयोगाचे उदाहरण नसून संकल्पनांच्या पातळीवर माजलेल्या सर्वव्यापी गोंधळाचाच तो एक सहज लक्षात येण्याजोगा परिणाम

आहे. हे व्याजसंगीतही संगीत म्हणून ओळखले जाते आणि परिणामतः अस्सल संगीताला स्वतःचे असे खास अभिधान राहत नाही.’ - डॉ. रानडे.

या प्रकारात संगीताचा आभास निर्माण केला जातो, परंतु अभ्यासाचा अभाव असतो. अशा संगीतात उत्स्फूर्तता, उत्कटता, तल्लीनता, व्यक्तित्वाचा स्पर्श, व्यंजकता इत्यादी गुण उपस्थित नसतात. फक्त यांत्रिकपणे केलेले अनुकरण, कसरत यात असते.

चित्रपटातील शास्त्रीय संगीत हे व्याजरूपाचे एक उदाहरण म्हणून देता येईल. तसेच सुगम संगीताचा प्रकारही या दृष्टीने पाहिल्यास अतिशय अळणी, एकसुरी आव्हानहीन म्हणून त्याची यातच गणना करता येईल. त्यातील सृजनशीलता फक्त चालीतच असते व ती तिथेच थांबते. स्वरविलास, लयविलास इत्यादींना त्यात थाराच नसतो. उदाहरण म्हणून नाटकातील सुगम संगीतप्रकार पहावेत -चांद चवथीचा -एकच प्याला, निघाले आज तिकडच्या घरी -दुर्वाची जुडी, मानसी राजहंस पोहतो - भूमिकन्या सीता, इत्यादी.

#### ४) अ-कला संगीत

‘व्याजसंगीत ही संज्ञा वापरताच अ-कलासंगीत अशीही एक संज्ञा लक्षात येते. ज्या संगीतव्यापाराने व्याजसंगीताची पातळी मागे टाकली आहे, पण अजून कलासंगीताचा दर्जा गाठलेला नाही, अशा संगीताचा बोध अ-कलासंगीत या संज्ञेने होतो.’ तसेच ‘कलास्वरूपाची जाणीव होण्याच्या पहिल्या आवश्यक घटनेनंतर प्रचलित असलेल्या वाटा व त्यांच्या भावी शक्यता यांचे आकलन होणे, व नवीन वाटा कितपत फलदायी ठरतील याचा अंदाज घेऊन त्या शोधणे हे साध्य झाल्यावर संगीत, कलापदवीस खऱ्या अर्थाने पोचते.’ तसेच व्याजसंगीत, अ-कलासंगीत, व कलासंगीत या तीन अवस्थांना उत्क्रांतिक्रम, म्हणजेच निश्चित कालानुक्रम नाही. समाजाच्या एकूण संगीतव्यवहारात या तीन अवस्था निरपवादपणे नांदत असतात.’ - डॉ. रानडे.

संगीत दिग्दर्शकाने पदाला दिलेल्या चालीनंतर, त्या पदाच्या



आविष्काराबाबतच्या प्रचलित वाटांचीच जाण असणे, भावी शक्यतांच्या आकलनाबाबतची नजर नसणे व नवीन वाटा कितपत फलदायी ठरतील याचा अंदाज घेण्याची व त्यांचा शोध घेण्याचीही पात्रता नसणे, अशा अवस्थेतल्या नटगायकांचे 'नाट्यसंगीत' गायन हे अ-कलासंगीताचे उदाहरण म्हणून देता येईल.

#### ५) कलासंगीत

प्रचलित वाटांची जाण असण्याव्यतिरिक्त, वर उल्लेखलेल्या पात्रतेहून अधिक अशी पात्रता असणाऱ्या नटगायकांचे 'नाट्यसंगीत' गायन हे कलासंगीताचे उदाहरण म्हणून देता येईल. बालगंधर्वांचे भीमपलासी रागातील शुद्ध निषाद लावून रसवत्तेत भर घालणारे 'स्वकुलतारकसुता' हे पद कलासंगीताचे उदाहरण म्हणून देता येईल. इथे नाट्यांतर्गत काव्य व काव्यांतर्गत संगीत यांचे केवळ मिश्रण न राहतां, एक रसायन होऊन, नवे रूप लाभलेले 'नाट्यसंगीत' बनते. या प्रकारात नटगायकाला स्वतःच्या प्रज्ञेचे उन्मेष हवे तसे फुलवता येऊ शकतात व त्यामुळे ते खऱ्या अर्थाने कलापदवीस पोचणारे संगीत ठरू शकते. या वैशिष्ट्यामुळेच नाट्यसंगीत पुरातन असले तरी नित्यनूतन वाटते, सनातन असले तरी चिरंतन ठरते.

एकंदरीत पाहता नाटकात संगीत या पदवीस न पोचलेले, पोचलेले, व्याज, अ-कला व कलासंगीत हे सर्व प्रकार एकाच वेळी नांदत असतात, हे वरील निकष नाटकातील संगीताला लावल्यास सहज उलगडते. त्यातील 'नाट्यसंगीत' हे 'कलासंगीत' या पदवीस पोचू शकेल अशी पात्रता अंगी असणारे असते, हे त्याचे वेगळेपणही स्पष्ट होते.

नाट्यसंगीत या बाजातील सांगीतिक घटक कलापदवीस पोहोचण्याची ताकद अंगी असलेला असला तरी नाट्य या साहित्यिक घटकात अंतर्भूत होणारी जी भावना, ती प्रेक्षकांपर्यंत भिडवणे हे कार्य, यातील सांगीतिक घटकाला संगीताच्या भाषेत करावयाचे असल्यामुळे, त्या भावनेबद्दलची खोल समज, तिचे सूक्ष्म, तरल पदर हळुवारपणे

नाट्यसंहितेतील शब्द टाकून उमलवण्याचे कसब नटगायकात प्रथमतः असावयास लागते. गाणाऱ्याच्या जाणिवेने प्रत्येक शब्द व स्वर प्रकाशित होणे आवश्यक असते. ही गायकाची जाणीव गायनाला ताकद, शक्ती देते, तर ऐकणाऱ्याला साक्षात अनुभवाचा प्रत्यय देते, जे बालगंधर्वाबाबत घडलेले दिसते. प्रत्येक नटगायकाचे, प्रत्येक वेळचे नाट्यसंगीतगायन वेगवेगळे रूप दाखवणारे असू शकते, म्हणून 'नाट्यसंगीत' या संज्ञेस पात्र ठरणारे नाटकातले गीत हे कलावंताला प्रत्येक वेळी कलावंत म्हणून आव्हान देणारे असते व म्हणूनच रसिक प्रेक्षक श्रोत्यांनाही नित्यनूतन अनुभव देणारे असते.

'केवळ संगीताच्या संदर्भात स्वर, लय व बंदिश यांच्यायोगे कलाकृतीचे जे रूप मिळते ते कलाकृती, कलावंत व आस्वादक या तीन पदांवर अवलंबून असते.' - डॉ. रानडे.

नाट्यसंगीताच्या संदर्भात संगीतापेक्षा त्यातील नाट्य हा घटक प्रथमतः महत्त्वाचा असल्यामुळे या तीन पदांमधे अधिक भर पडते, व नाट्यसंगीतातील तीन पदे खालीलप्रमाणे निर्माण होतात.

**'नाट्यसंगीत' : लेखक, संगीत दिग्दर्शक, 'नटगायक', 'प्रेक्षक श्रोता'**

जीवशास्त्रीय भावनेचा सत्याभास दाखवून रस निर्माण होतो. वरील दोन्ही कलांत रस हा समान घटक आहेच. विशिष्ट स्वरसंहतीमधून विशिष्ट रसाची निर्मिती होऊ शकतेच. परंतु संगीतातील प्रस्थापित रागांतून होणाऱ्या रसनिष्पत्तीकडे उदाहरण म्हणून पाहता येईल. खमाज - शृंगाररस, यमन - भक्तिरस, आसावरी - करुणरस, शंकरा - वीररस, इत्सादी. रसाच्या स्वामीचे कार्य येथे प्रेक्षक श्रोता करीत असतो. दोन माध्यमांच्या मेलनातून आविष्कृत झालेला हा रस द्विगुणीत किंवा त्याहूनही अधिक आविष्काराची पातळी गाठू शकतो, हे स्पष्टच आहे.

तेव्हा नाट्यसंगीताच्या संदर्भात 'लेखक संगीत दिग्दर्शक', 'नटगायक' व 'प्रेक्षक श्रोता' या तीन पदांमुळे नाट्यसंगीताविष्काराला

रूप प्राप्त होते, किंवा तो कलाकृतीच्या पातळीवर पोचतो असे म्हणता येईल.

तूर्त संगीत या घटकाचा आपण विचार करित असल्यामुळे त्यातील तीन पदे कशी कार्यान्वित असतात, ते 'संगीताचे सौंदर्यशास्त्र' मधीलच अवतरण घेऊन पाहू.

### पहिले पद -

- कलावंत अ) कलावंताची कलाकृतीच्या आविष्काराबाबत स्वतःची अशी कल्पना असते.
- ब) कलावंताचा नैसर्गिक आवाज, त्याच्या मर्यादा, आवाका यामुळे आविष्काराबाबत संकल्प व प्रत्यक्ष आविष्कार या दोन्ही पातळ्यांवर नियंत्रण येते, व पर्यायाने हेही रूपदायक तत्त्व ठरते.
- क) कलावंताची नजर हे आविष्काराचे मूलकारण होय. आविष्काराच्या विविध अंगांचे सम्यक् दर्शन घेऊन मग कलावंतास आविष्कारार्थ प्रवृत्त करणारी नजर ही एक शक्ती व सर्वसमावेशक तत्त्वच म्हणावे लागेल.

- नाट्य संगीताच्या संदर्भात नाट्यभावनेची समज, शब्द यांना हाताळण्याची कलावंताची ताकद प्रथमतः महत्त्वाची ठरेल व त्यानंतर त्याचे संगीतातील कसब महत्त्वाचे ठरेल.

**दुसरे पद -** कलाकृती - अंतिम फलिताचे निर्देशन ज्यात बीजरूपाने झालेले असते, असे भविष्यात सिद्ध होऊ शकणारे, पण निश्चित शक्य असलेले पायाभूत रूपबीज म्हणजे कलाकृती असे येथे अभिप्रेत आहे. हे बीजरूप मान्य अगर अमान्य असले तरी याचा संदर्भ ठेवणे अपरिहार्यच असते.

- नाटकाच्या संदर्भात पाहता नाट्यवस्तू संगीताच्या माध्यमातून पुढे नेणे व नाट्यरसाचा उत्कर्ष साधणे हे संगीताचे कार्य असते. परंतु

त्याची महत्ता प्रथमतः नाट्यवस्तूच्या महत्तेवरच अवलंबून राहणार व नंतर संगीताची महत्ता महत्त्वाची ठरणार.

**तिसरे पद-** आस्वादक - हे पद कलावंतात व रसिकांतही उपस्थित असतेच. रुपदायक नसले तरी रुपनियंत्रक असते, कारण आविष्काराच्या वेळी समोरच्या रसिकाच्या मानसिक प्रतिक्रियांची दखल घेत असते. कारण जो आविष्कार अभिप्रेत आहे तो लोकांपर्यंत पोहोचतो आहे की नाही हा मूलभूत प्रश्न असतो.

नाटकाच्या संदर्भात पाहता तर नाटक हे रंगभूमीवर घडताघडताच खऱ्या अर्थाने लोकांच्या मनातच घडत असते, म्हणून यात काकणभर अधिक महत्त्व प्रेक्षक श्रोत्यांस मिळते.

व्यक्तिगत कलांसविद् व समूहमनातील स्फटिकभूत झालेली कलाजाणीव यांची रस्सीखेच चालू होते. कलाविचारात समूहमनाचा प्रवेश झाला की संगीताशी प्रत्यक्ष संबंध असलेल्या संकल्पना, त्याच्याशी स्वरूपतः निगडित झालेले विश्वश्रेत्र आणि तत्संबद्ध संकल्पना यामुळे सिद्ध होणारे संगीत एकीकडे व प्रयोगात रंग भरणारे संगीत दुसरीकडे असा फरक करण्याची पाळी येणे हे नेहमी संभवनीय राहते.<sup>१६</sup>

नाटकाच्या संदर्भात पाहता त्यातील संगीताचे अंतिम ध्येय सिद्धी हे न ठेवता परिणामकारकता हेच ठेवावे लागते असे दिसून येते.

गेल्या शंभर वर्षांतील नाटकातील संगीताच्या स्थित्यंतरातील रूपे ही वरील तीन पदांचे समतोल बदलल्यामुळे बदललेली आहेत. पूर्वीपेक्षा आजचा कलावंत व आस्वादक हे सांगीतिकदृष्ट्या अधिक सुजाण झालेले असल्यामुळे पूर्वीच्याच रूपबीजालाही आज अधिक नीटस, रेखीव धुमारे येत आहेत. नव्याने निर्माण झालेली रूपबीजे व त्यांचा विकासही अधिक सकस, ताकदीचा ठरत आहे, हे लक्षात येईल. (उदाहरण म्हणून 'प्रेम सेवा शरण' या भीमपलासीतील पदाला मुलतानी, मधुवंतीतील स्वरांच्या धुमाऱ्यांनी आलेले नवे रूप, तसेच

‘कट्यार’ इत्यादीमधील अनवट, जोड रागांतूनही पं. जितेंद्र अभिषेकींनी केलेल्या नावीन्यपूर्ण, आकर्षक, कसदार व चैतन्यपूर्ण चाली बघता येतील.)

आतापर्यंत सौंदर्यशास्त्रीय निकष लावल्यावर, “स्वर, लय, बंदिश” यांच्या होणाऱ्या ‘रागावर’ अधिष्ठित कलापदवीस पोहोचण्याची ताकद असणाऱ्या ‘नाट्यसंगीत’ या बाजाचे रूप ‘नाट्यलेखक व संगीत दिग्दर्शक, ‘नटगायक’ व ‘प्रेक्षक श्रोता’ किंवा ‘आस्वादक’ या तीन परस्परावलंबी पदांच्या समतोलामुळे कसे उभे राहते व नाटकातील इतर संगीताहून त्याचे स्वरूप कसे वेगळे ठरते ते पाहिले.

‘नाट्य, काव्य’ या घटकांप्रमाणेच ‘संगीत’ या घटकाचा ‘व्याकरणशास्त्रीय’ व ‘सौंदर्यशास्त्रीय’ दृष्टिकोनातून विचार केल्यावर आढळणाऱ्या प्रकारांपैकी ‘नाट्यसंगीत’ हे ‘उपशास्त्रीय संगीतप्रकार व ‘कला’संगीतप्रकार यात मोडणारे असते हे स्पष्ट होते. नाट्य, काव्य व संगीत या घटकांचे मिळून जे भाषिक रूप सिद्ध होते त्याचे स्वरूप व सामर्थ्य याविषयी आपण पुढील भागात विचार करू.



# नाट्यसंगीत

## एक नवकलाप्रकार-स्वरूप ३.४



नाट्यसंगीत हे एक नवे भाषिकरूप आहे. भाषा ही निसर्गदत्त गोष्ट नसून ती कमवायची गोष्ट असते. 'नाट्य', 'काव्य' व 'संगीत' या घटकांद्वारे नाट्यसंगीत हे भाषारूप निर्माण झालेले आहे.

'अनुभवाचे स्वरूप जेव्हा अनन्यसाधारण, चैतन्यपूर्ण, अथांग, अक्षय, अनेक संदर्भसूचक, अनेकपदरी असते तेव्हा ते साक्षात करण्यासाठी असाधारण सामर्थ्य भाषेत असावे लागते. अनुभवाचे रूप साक्षात करणे हेच ललित साहित्याच्या, कलांच्या, भाषेच्या जन्माचे उद्दिष्ट असते. प्रत्येक ललित कलाकृतीच्या या अशा भाषेला व्यक्त करायचा असतो तो संवेदना, भाव, विचार, त्यांच्याशी संलग्न असलेल्या कल्पना यातून व्यक्त होऊ पाहणारा एक संमिश्र अमूर्त अनुभव. त्यासाठी ती आपल्या ठिकाणची विविध अर्थांच्या सूचना देण्याची शक्ती एकसारखी पणाला लावत असते.'<sup>१३</sup>

साहित्य व संगीत यातील महत्त्वाचा दुवा ध्वनी हा असतो. अर्थहीन नाद, ध्वनी 'भाषा' या दर्जाला जात नाहीत. तसेच दोन्हींचे प्रयोजन, अंतिम ध्येये, त्यासाठी त्यातून निर्माण होणारी अर्थवलये, भाववलये जेव्हा समान असतात तेव्हा ते भाषारूप अधिक समर्थ अभिव्यक्ती करू शकते. ते नाट्यसंगीतातील शब्द व स्वर याबाबत घडलेले आहे.

भाषारूपातील सूक्ष्म भिन्नत्व जाणून घेणेही आवश्यक ठरते. नाटकाची भाषा, कादंबरीची भाषा, लघुकथेची भाषा, कवितेची भाषा,

संगीत सौभद्रची भाषा या शब्दप्रयोगांना अर्थ यावा असे पृथगात्म रूप त्या त्या भाषेचे डोळ्यांपुढे येऊ शकते हे आपण जाणतो.

प्रत्येक कालखंडातीलसुद्धा भाषा असते, संतकवी, पंतकवी, केशवसुत, मर्ढेकर यांच्या कवितेच्या भाषेतील भिन्नता जाणून घेतली जाते. मर्ढेकरांची भाषा दुर्बोध आहे असा आरोप त्यावर केला गेला तरी त्या भाषेला अर्थ आहे, त्यात तथ्य आहे हे समीक्षक मान्य करतात व ती समजून घेण्याचा प्रयत्न घडतो. 'नाट्यसंगीत' हे भाषिक रूप तसे समजून घेण्याचा, देण्याचा पुरेसा प्रयत्न घडत नाही असे दिसते.

मानवी जीवन जर संगीताने फुलते तर जीवनाचे प्रतिबिंब असलेले नाटकही संगीताने फुलले पाहिजे. ते नाटकाला मारक ठरणे शक्यच नाही.

फुलाचे सौंदर्य जसे केवळ रंगात, गंधात, पाकळीत, परागात, डेखात, फूल ज्यातून उमलून येते त्या डेखाला लागून असलेल्या फुलाच्या कोंदणात नसते तर हे सर्व मिळून जे एकजिनसी रूप निर्माण होते त्यात असते. झाडावरील फूल झाडाच्या पार्श्वभूमीच्या संदर्भामुळे आगळा आनंद देते, परंतु स्वतंत्रपणेही सौंदर्याच आनंद अनुभव देते. तसेच नाट्यसंगीत हे नाटकाच्या संदर्भात आगळा आनंद देतेच आणि स्वतंत्र संगीतप्रकार म्हणूनही आनंद, अनुभव देते.

'कला तिच्या शब्दांत-सुरांत, रंग रेषांत नसते, त्यांच्या अर्थात नसते. त्यांच्या अनुमित रूपार्थात नसते; ती असते तिच्या व्यंजक रूपार्थात आणि हे व्यंजनविश्व कला व रसिकमन यांच्यातील परस्परपोष्य, पोषक व्यंजनव्यापारावर अवलंबून असते. कला असते कलावंताच्या मनात, कलाकृतीच्या रूपात आणि रसिकांच्या हृदयात. आणि त्याबाहेरही ती पुन्हा असतेच असते, हे कलाशास्त्राचे इंगित असते. अशी कला जीवनभर रसिकमनाला साथ करत राहते हे तिचे सामर्थ्य असते.'<sup>२</sup> महाराष्ट्रात नाट्यसंगीत या कलारूपाने हे केलेले आहे हे कदापिही विसरून चालणार नाही.

## निष्कर्ष

- ३.१ नाट्य
- संगीत नाटक हा एक नवा व निराळा नाट्यप्रकार आहे.
  - मराठी नाटकाच्या विकासातील तो एक लक्षणीय असा विकासाचा टप्पा आहे.
  - संगीत नाटक या नाट्यप्रकारातील 'नाट्यसंगीत' हे एक नवे भाषिक रूप आहे.
  - मुळात नाटक हा भावनुभवनिष्ठ व संवेदननिष्ठ कलांच्या मिश्रणातून निर्माण झालेला भावसंवेदननिष्ठ असा वेगळा कलाप्रकार आहे.
  - अशा भावसंवेदननिष्ठ नाटक या प्रकारात सर्व कला वाङ्मयशरण असतात. संगीत नाटक या प्रकाराचे आणखी वेगळेपण असे की, नाट्यार्थ अग्रभागी असून शब्द व स्वराशी त्याचे समान नाळनाते असते. संगीत वाङ्मयशरण नसते.
  - नाटक या विषयाच्या आजपर्यंतच्या व्याख्यांचा विचार केला तरीही नाटक या प्रकारात जन्मतःच 'संगीत नाटक' बनण्याची गर्भित शक्यता दडलेली असतेच हे सिद्ध होते.
  - नाट्यविकासात भूमिकेच्या अंतरंगातील गूढ, संदिग्ध मनोविश्व साकार करणे हेच महत्त्वाचे व अवघड असते. त्यावरच नाटकाचे श्रेष्ठत्व अवलंबून असते. त्यासाठी निर्माण करावी लागते नवी भाषा व प्रत्येक वेळी प्रत्येक कलावंताकडून नव्याने पल्लवित होण्याची तिची शक्यता. संगीत नाटकात, 'नाट्यसंगीत'मुळे हे घडू शकते.
  - नाट्यप्रकाराचे वर्गीकरण केल्यास गद्य नाटक, संगीतिका, व्याज संगीत नाटके व अस्सल संगीत नाटके हे चार प्रकार सापडतात.
  - यांची तुलना केल्यास अस्सल संगीत नाटक वेगळे व अधिक सामर्थ्य असलेले असते असे स्पष्ट होते. कारण जीवनव्यवहारातील व्यापकता व मनोव्यापारातील सखोलता, सूक्ष्मता याच्या आवाक्यात येऊ शकते.
- ३.२ काव्य
- नाटकाचा आशयच जेव्हा काव्यात्म असतो तेव्हा नाटकात तो तेवढा आशय काव्य स्वरूपात अवतरतो.
  - नाट्य व काव्य या साहित्यप्रकारांत वरून भिन्नता दिसली तरी त्यात द्वंदात्मकता, सूचकता, शाश्वतता, व्यंजकता इत्यादीबाबत
- मराठी नाट्यसंगीत-स्वरूप आणि समीक्षा ■ १४२



साम्ये असतात. म्हणून त्यांचे संमेलन घडू शकते.

- अस्सल नाट्यपदे नाट्याभिव्यक्तीचा संकेत असतात, ती नाट्यवस्तूच्या अंतरंगाशी संबंधित असतात म्हणून गद्य व पदे यांचा मेळ होतो.
  - अशा नाट्यनिष्ठ पदांतील 'कविता' रूपांचे वर्गीकरण करणे अभ्यासासाठी आवश्यक ठरते.
  - अशा अभ्यासातून अस्सल 'कवितारूपाचे' जे स्वरूप सापडते ते म्हणजे 'विशुद्ध भावकविता' हे होय.
  - अशा भावकवितेचे तीन प्रकार हाती लागतात ते शब्दप्रधान, गेय व स्वरप्रधान भावकविता हे होत.
  - साहित्यातील स्वरप्रधान भावकविता व शास्त्रीय संगीतातील बंदिश ही दोन्ही रूपे म्हणजे साहित्य व संगीत या क्षेत्रांची सीमारेषा होय. यांचे स्वरूप समान, परंतु ध्येये भिन्न असतात.
  - नाटकातील पदांची 'काव्य'दृष्ट्या तुलना करून वर्गीकरण केल्यास संवादपर, कथनपर, प्रतिपादनपर, निवेदनपर, वर्णनपर, विचारानुभव देणारी इत्यादी कवितारूपे ही नाट्यनिष्ठ पदे असली तरी त्यातील कवितेचे रूप अस्सल भावकवितेचे नसते. मात्र तिच्यातील काही गुणधर्म या रूपात कार्यप्रवण झालेले असतात.
  - नाट्यसंगीत या संगीतप्रकाराचे रूप पूर्णत्व पावण्यासाठी ते नाट्यनिष्ठ असणे, त्यातील आशय स्वरप्रधान भावकवितेच्या गुणधर्मांनी युक्त असणे व म्हणून त्याची अभिव्यक्ती संगीतातून होणे हे आवश्यक असते.
- ३.३ संगीत ● नाटकात संगीताचा वापर होतो त्याचे प्रयोजन अभिव्यक्ती हे असते.
- व्याकरणशास्त्रीयदृष्ट्या या संगीताच्या स्वरूपाच्या स्वरूपाचा विचार केल्यास शास्त्रीय, उपशास्त्रीय व सुगम यापैकी नाट्यसंगीताचे स्वरूप उपशास्त्रीय संगीतात मोडणारे असते.
  - शास्त्रीय व सुगम संगीतप्रकारांशी तुलना करता त्याहून नाट्यसंगीत भिन्न प्रकारचे ठरते, मात्र दोहोंतील काही घटक व त्यांच्या गुणधर्मांचा वापर ते करते.
  - उपशास्त्रीय संगीतप्रकारातील ठुमरी, ख्याल, लावणी इत्यादी

प्रकारांत व नाट्यसंगीतात खूपच साम्ये असतात, परंतु काही सूक्ष्म भेदही असतात.

- सौंदर्यशास्त्रीयदृष्ट्या नाटकातील संगीताचे स्वरूप न्याहाळल्यास संगीताच्या पातळीवर न आलेले, आलेले, व्याज, अकला व कलासंगीत या प्रकारांपैकी नाट्यसंगीत हे कलासंगीत या स्वरूपाचे असते.

३.४

- नाट्यसंगीत एक नवकलाप्रकार - स्वरूप
- नाट्य, काव्य व संगीत या तीन घटकांच्या मेलनातून हे नवे भाषिक रूप तयार होते. अनुभवाचा साक्षात्कार घडवणे हे याचे उद्दिष्ट असते व हे उद्दिष्ट 'नाट्यसंगीत' सफल करते हेच त्याचे सामर्थ्य होय.

### संदर्भसूची

३.१ नाट्य

- मराठी नाट्यसमीक्षा - डॉ. रा. शं. वाळिंबे
- नाट्यसमीक्षा- काही दृष्टिकोन- संपा. वि.भा. देशपांडे
- तत्रैव
- अ.भा.म.ना.प. आयोजित मराठी सं. नाटक शताब्दी महोत्सव अंक
- मराठी नाट्यकला, नाट्य वाङ्मय - श्री. ना. बनहट्टी
- बालगंधर्व विशेषांक संपा. शिलेदार - ले. दाजी भाटवडेकर
- म.सा.प. जुलै-सप्टें. १९८७ - व. दि. कुलकर्णी
- तिसऱ्यांदा रणांगण - डॉ. द. भि. कुलकर्णी
- ललित दिवाळी ८८ - माधव मनोहर
- तत्रैव - वसंत कानेटकर
- सौंदर्यविचार - सौ. पुष्पा भावे
- रवि. लोकसत्ता ११-६-८९ - यु.म.पठाण -
- नीलकंठ खाडिलकर  
नाट्याचार्य खाडिलकरांची नाट्यकला
- नाटक - एक चिंतन - वसंत कानेटकर
- मराठी नाट्यपद स्वरूप व समीक्षा -
- टाइम्स ऑफ इंडिया ९-४-८९- शरच्चंद्र आरोलकर
- मराठी साहित्य स्वरूप समीक्षा - वा. ल. कुलकर्णी

- ३.२ काव्य ● कुसुमाग्रज ज्ञानपीठ पुरस्कार समारंभप्रसंगीचे अध्यक्षीय भाषण
- डॉ. वसंतराव देशपांडे नाट्यसंमेलन अध्यक्षपदावरून भाषण
  - सुधीर मोघे - ३-४-८८ लोकसत्ता
  - वा. ल. कुलकर्णी - साहित्य स्वरूप समीक्षा
  - डॉ. अ. दा. रानडे - सौंदर्यविचार
  - डॉ. अ. द. वेलणकर - म. ना. प. स्वरूप समीक्षा
  - तत्रैव
  - तत्रैव
  - साहित्य अध्यापन प्रकार -  
प्रा. रमेश तेंडुलकर यांचा लेख
  - शब्दप्रधान गायकी - यशवंत देव
- ३.३ संगीत ● शरशंद्र मुक्तिबोध - सृष्टी, साहित्य, सौंदर्य
- डॉ. अ. दा. रानडे - संगीताचे सौंदर्यशास्त्र
  - किशोरी आमोणकर - सं. कलाविहार एप्रिल-मे ८८
  - डॉ. अ. दा. रानडे - संगीताचे सौंदर्यशास्त्र
  - डॉ. कुमार गंधर्व -  
१८ डिसेंबर ८८ महाराष्ट्र टाइम्स
  - जी.एन्.जोशी - टाइम्स ऑफ इंडिया ५-४-९८
  - जी. एन्. जोशी-महाराष्ट्र टाइम्समधील लेखमालिकेची सुरुवात
  - डॉ. वसंतराव देशपांडे - नाट्यसंमेलन अध्यक्षीय भाषण
  - डॉ. अ. दा. रानडे - संगीताचे सौंदर्यशास्त्र
  - डॉ. प्रभा अत्रे - सत्यकथा ऑगस्ट १९८०
  - हिराबाई बडोदेकर - महाराष्ट्र टाइम्स दिवाळी ८८
  - यशवंत देव - शब्दप्रधान संगीत
  - प्रा. रा. श्री. जोग - तांबे यांची समग्र कविता : प्रस्तावना
  - डॉ. अ. द. वेलणकर - मराठी नाट्यपद स्वरूप समीक्षा
  - डॉ. प्रभा अत्रे - रूची ८४
  - डॉ. अशोक रानडे - संगीताचे सौंदर्यशास्त्र
- ३.४ नाट्यसंगीत एक नवा संगीतप्रकार स्वरूप
- वा. ल. कुलकर्णी - साहित्य स्वरूप समीक्षा
  - व. दि. कुलकर्णी



# नाट्यसंगीत स्थित्यंतरांचे टप्पे



मानवी जीवनाचा अविभाज्य घटक असलेले संगीत चिरस्थायी होते ते जनमानसात. नाट्यसंगीताबाबत हे घडले आहे.

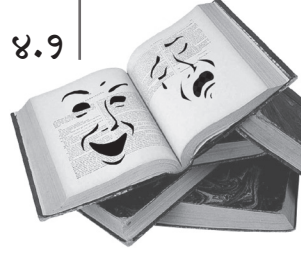
वेगळेपणाच्या सीमारेषा स्पष्ट न झाल्याने, ज्यात संगीत आहे ती सर्व नाटके 'संगीत नाटक' या एकाच नावाने व जे संगीत नाटकात आहे ते सर्व संगीत 'नाट्यसंगीत' या एकाच नावाने संबोधिले गेलेले आपण पाहिले. गेल्या १०० वर्षांतील अशा सर्व संगीत नाटकांची व त्यातील सर्व संगीताची सविस्तर माहितीवजा मोजदाद अनेक ग्रंथामध्ये संग्रहित केलेली आढळते. (उदाहरणार्थ संगीताने गाजलेली रंगभूमी- बाबूराव जोशी, मराठी नाट्यपद, स्वरूप समीक्षा-डॉ. अ. द. वेलणकर, स्टेज म्युझिक ऑफ महाराष्ट्र -डॉ अशोक रानडे)

प्रस्तुत प्रबंधविषयाच्या दृष्टीने अशा सविस्तर माहितीऐवजी, अस्सल संगीत नाटकांतील अस्सल नाट्यसंगीतरूप मूर्त कधी झाले? विकास कधी पावले? त्याची व्याजरूपे कधी व कशी निर्माण झाली? वेगळेपण स्पष्ट न झाल्याने ते दुर्लक्षित कसे ठरले व आज आपण ते हरवून बसण्याच्या मार्गालाही कसे लागले आहोत, या दृष्टिकोनातून गेल्या शंभर वर्षांतील इतिहास न्याहाळणे हे महत्त्वाचे आहे.

गेल्या शंभर वर्षांतील ही स्थित्यंतरे ढोबळपणाने चार कालखंडात विभागता येतात. प्रथम त्या त्या काळातील गाजलेली व आजही जगलेली काही महत्त्वाची संगीत नाटके व त्यानंतर अशा गाजलेल्या संगीत नाटकातील नाट्यसंगीतरूपे यांचा विचार आपण करणार आहोत. हे रूपांचे नमुने न्याहाळतांना अस्सल असूनही न गाजलेली संगीत नाटके व नाट्यगीते यांचा अनुल्लेख होणे शक्य आहे, तसेच गाजलेली म्हणून ज्यांचा विचार आपण करणार ती कमअस्सल किंवा व्याजरूपे असलेलीही अन्ती लक्षात येणार आहे हे लक्षात घ्यावे.



किर्लोस्कर,  
देवल काळ  
१८८० ते १९१० ४.९



‘संगीत नाटक या कल्पनेला मूर्तरूप लाभणे ही या काळातली वैशिष्टपूर्ण घटना होय. एक म्हणजे या काळात नाटकातील आशय संगीतातून व्यक्त झाला - जे संगीत नाटकांचे मूलभूत लक्षण म्हणावे लागेल.’ व दुसरे म्हणजे अशा संगीत नाटकांतील काही आशय अभिजात संगीतातूनही व्यक्त झाला - जे संगीत नाटकांचे सत्त्वभूत लक्षण म्हणावे लागेल. जिथे अशा तऱ्हेने अभिजात संगीतातून नाट्याशय व्यक्त झाला तिथेच ‘नाट्यसंगीत’ या स्वतंत्र संगीतप्रकाराचे रूप मूर्तिमान झाले.

या काळातील नाटकांचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे अधिकांश नाटके ही पौराणिक नाटके होती. ‘पुरा अपि नवम् तत् पुराणम्’ हा अर्थ लक्षात घेता शाश्वत अशा मानवी प्रवृत्तींचा खेळ दाखवणारी ही पौराणिक नाटके हाताळणी, मांडणी व अन्वयार्थ बदलले की कोणत्याही काळाचे जीवनदर्शन घडवू शकणारी व म्हणूनच वैशिष्ट्यपूर्ण ठरणारी असतात हे लक्षात येते.

‘थोर साहित्यकारांमध्ये इतिहासाला कथारूप व कथेला नवा अर्थ देण्याचे म्हणजेच ‘मिथू मेकिंगचे’ असे सामर्थ्य असते. जीवनव्यवहारातील शाश्वतावर प्रकाश टाकण्याचे हे असामान्य सामर्थ्य म्हणजेच क्षणकालनिबद्ध क्षणभंगुर अनुभवाला गोचर शाश्वत

अनुभवत्व देण्याची प्रक्रिया होय.’<sup>१९</sup> असे शाश्वत अनुभवत्व प्राप्त होणारा अनुभव हा काव्यात्म अनुभव असतो, प्रतीकात्म अनुभव असतो. या काळातील संगीत नाटके व त्यांतील ‘नाट्यसंगीत’ रूपे आजही गाजत व जगत आहेत त्याचे कारण त्यांच्यात हे सामर्थ्य आहे हेच होय.

मिथू निर्माण करण्याचे असे सामर्थ्य असलेले लेखक प्रथम निर्माण व्हायला हवेत, समर्थ नटगायक हवेत व तसे रसिक हवेत, परंतु आजच्या परिस्थितीत हे काहीच घडू शकत नाही ही खरी चिंतेची बाब आहे. अन्यथा कालच्या रुक्मिणी, सुभद्रा किंवा शारदा, सिंधू तशाच आजच्या शैला, मंदासुद्धा शाश्वत स्वरूपाच्या व्यक्तिरेखा ठरल्या असत्या. विशिष्ट अनुभव जोपर्यंत कालबाह्य झालेला नाही तोपर्यंत तो व्यक्त करणारा विशिष्ट कलाप्रकार कालबाह्य होणे शक्य नाही. तसेच पौराणिक विषयांवर संगीत नाटकांनी किती दिवस जगायचे हा प्रश्नही शारदा व सिंधू यांकडे पाहिल्यावर अप्रस्तुत वाटतो.

या काळातील प्रमुख नाटककार किल्लोस्कर व देवल असून त्यांच्या नाटकांचे संगीतदिग्दर्शनही त्यांनीच केलेले आहे. किल्लोस्करांचे शाकुंतल व सौभद्र आणि देवलांचे मृच्छकटिक व शारदा ही या काळातील गाजलेली संगीत नाटके होत. देवलांचे संशयकल्लोळ गाजले, परंतु त्यातील संगीताचे स्वरूप या काळातील संगीतस्वरूपाहून वेगळे - (१९१० ते १९३०) या काळातील संगीताच्या स्वरूपासारखे आहे म्हणून त्याचा विचार या कालखंडात करणे योग्य होणार नाही.

**किल्लोस्कर - शाकुंतल -** ‘जीवनावर भाष्य करणारे काव्य’ हे या संगीत नाटकाचे स्वरूप असून त्यातील स्त्री व पुरुष यांच्या भावनांचा उत्कट प्रवास केवळ शब्दांतून वर्णन करण्यापलीकडचा आहे. यातील गद्यामुळे कथानक कळते, परंतु रसवत्ता, स्वभावरेखाटन यांसाठी पद्य व त्याच्या आश्रयाने येणारे संगीत याकडेच वळावे लागते.

**सौभद्र -** हे पौराणिक पोशाखातील, परंतु सामाजिक आशय असलेलेच नाटक असून पौराणिक व्यक्तिमत्त्वांना मिळालेले मानवी

रंग, काव्यमय संगीतमय वातावरण, यामुळे सदाबहार स्वरूपाचे हे नाटक आजही गाजते आहे. शाकुंतलात २०० पैकी रागतालबद्ध पदे ५३ दिली आहेत. तर सौभद्रात ८९पैकी फक्त २० दिली आहेत. अभिजात संगीतातून नाट्यार्थ व्यक्त करणारे, गाजलेले व आजही जगणारे नाट्यसंगीतरूपाचे नमुने शाकुंतलापेक्षा सौभद्रात अधिक आहेत यावरून संगीताचा संख्यात्मक वापर कमी होऊन गुणात्मक वापर उत्तरोत्तर अधिक व्हायला लागलेला दिसतो.

**देवल - मृच्छकटिक** - 'यात पुरोभूमीला प्रधानभूत प्रणयकथानक व पृष्ठभूमीला राज्यक्रांतीत परिणत होणारे राष्ट्रव्यापी राजकारण आहे.'<sup>२</sup> अर्थात 'व्यवहारी वास्तव' व 'स्वप्निल वांछिते' यांच्यातील संघर्ष व्यक्त होतांना नाटक अभिव्यक्तीसाठी गद्याकडून पद्याकडे व पद्याकडून संगीताकडे वळलेले दिसते.

**शारदा** - (पौराणिक विषय किंवा प्रणयाचे कथानक असल्याशिवाय संगीत नाटक निर्माण होऊ शकत नाही हा गैरसमज या नाटकाने दूर झालेला दिसतो) एक नवा विचार देणाऱ्या या नाटकाने समाजाचे मन, भावना तळापासून ढवळून काढल्या. आधी पदे, नंतर गद्य असे हे नाटक निर्माण झालेले आहे. मूलतः नाटक हे दाखवण्यासाठी फुलवलेले काव्यच असते हे इथे स्पष्ट झाले. पदांनी सामाजिक आशय परिणामकारक केला.

देवलांनी त्यांच्या संशयकल्लोळमध्ये मानापमानाच्या धर्तीवर रागदारीत पदयोजना करण्याची तडजोड स्वीकारतांना प्रासादिकता हा गुण सोडलेला नाही. तसेच नाट्यपद 'गाणे' म्हणून योजतांनाही योग्य प्रकारे ते कसे वापरावे याचा नमुना म्हणून त्यांच्या झुंझाररावमधील पदे पाहावीत. एकूण प्रसादयुक्तता, परिणामकारकता व योग्य उपयोजन या वैशिष्ट्यांमुळे किलोस्करांच्या साच्याला देवल टच् झाल्यावर नाट्यसंगीताचे रूप अधिक सरस, विकसित, समर्थ झालेले आढळते.

यानंतरच्या काळात पांडोबा यवतेश्वर यांनी तराणा, धृपद, सरगमसुद्धा नाट्यसंगीतात आणली, पाटणकरांनी पार्शी, गुजराथी



चाली आणल्या, परंतु त्यांची पकड जनमानसाने घेतली नाही.

श्री. कृ. कोल्हटकरांची तर १२ नाटके काळाच्या उदरात गडप झालेली दिसतात. 'उगिच का कांता' हे मूकनायक या नाटकातील एकमेव पद तरलेले दिसते. त्यांनी सूत्रधार-नटी प्रवेशाऐवजी मंगलाचरण, साक्या, दिंड्या, रागदारी अशा गीतांचे प्रमाण कमी करून त्याऐवजी उर्दू चालींचा भरणा केला. पाटणकरी पद्धतीच्या झगड्यांऐवजी सवाल-जवाब पद्यरूपातून घातले. यातील काही बदल स्वागतार्ह असूनही त्यांचे स्वागत झाले नाही. त्यांच्या सांगीतिक वैशिष्ट्यांचे वर्णन 'मूलभूत संगीततत्त्वांना धक्का न लावता केलेले रंगीबेरंगी तुकड्यांचे ताबूत' अशा शब्दांत श्री. टेंबे करतात व त्याचबरोबर 'संगीतकला प्रदेशात या चालींना त्या वेळी अल्पशा मान्यतेचा देखील दर्जा नव्हता' असेही नमूद करून ठेवताना आढळतात.

नाटककारानेच संगीत दिग्दर्शकाचेही कार्य करण्याच्या त्या काळात कोल्हटकरांचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान आहे. एकूण ६०० पदे त्यांनी रचली व त्यातील २००-२२५ चाली पार्शी, गुजराथी रंगभूमीवरून मिळवल्या. नाविन्य व वैविध्यासाठी त्यांनी घेतलेला चालींचा शोध हे त्यांचे दुसरे वैशिष्ट्य होय.

किर्लोस्करी संगीतच आदर्श नव्हे ही विचारांची दिशा त्यांनी दिली. संगीताने गाजलेली रंगभूमीमध्ये श्री. बाबूराव जोशींनी त्याबाबत सार्थपणे म्हटले आहे की 'त्यांचे निदान बरोबर होते, पण उपाय चुकला होता.'

१९०८ मधील वरेकरांच्या 'कुंजविहारी' चा प्रयोग हाही वेगळ्या चालींचा शोध म्हणून एक यशस्वी प्रयत्न होता.

एकूण या काळातील संगीत, नाटकात नाट्यार्थ अभिव्यक्तीसाठी अपरिहार्यपणे निर्माण झालेले अवयवस्वरूपाचे होते. अशा स्वरूपाचा आशय अभिजात संगीतातून व्यक्त होतांना 'नाट्यसंगीत' हा संकेत निर्माण झालेला दिसतो.



खाडिलकर,  
बालगंधर्व काळ  
१९१० ते १९३० ४.२



मराठी रंगभूमीचा सुवर्णकाळ असे म्हटल्या गेलेल्या या काळात 'संगीत नाटक' ही, याआधीच्या काळत मूर्त झालेली कल्पना अधिक विकसित झाली आणि 'नाट्यसंगीत' हा संकेत या काळात स्पष्ट व सिद्ध झाला.

खाडिलकर यांचे 'मानापमान', 'विद्याहरण', 'स्वयंवर', गडकरी यांचे 'एकच प्याला', वामनराव जोशी यांचे 'राक्षसी महत्वाकांक्षा', 'रणदुंदुभी', वरेरकर यांचे 'हाच मुलाचा बाप', 'संन्याशाचा संसार', 'सत्तेचे गुलाम', सावरकर यांचे 'संन्यस्त खड्डा', य. ना. टिपणीस यांचे 'शहाशिवाजी', ना. वि. कुलकर्णी यांचे 'कान्होपात्रा' व माधवराव जोशी यांचे 'विनोद' ही या काळातील गाजलेली म्हणून महत्वाची नाटके असे म्हणता येईल.

**मानापमान** – कानबिंदे नावाच्या एका लेखकाने ७९ पृष्ठांचे एक पुस्तक या नाटकाविषयी लिहिलेले असून या नाटकात एकही गुण नसल्याने दोषांचीच चर्चा यात केली आहे असे त्याविषयी म्हटलेले आहे. प्रा. वा.ल. कुलकर्णी मात्र या नाटकाला यशस्वी मेलोड्रामा असे म्हणतात. अर्थात या नाटकाला निकषच वेगळे लावायला हवेत हे स्पष्ट होते. या नाटकाच्या संगीताबाबतही 'संगीताची जाण तरी विकास पावावी' हा हेतू असल्याचे संगीत दिग्दर्शक टेंबे या नाटकाच्या

प्रस्तावनेतच म्हणतात. व तो हेतू सफल झालेलाही या पदांकडे पाहिल्यावर दिसते. एकूण संगीत नाटक म्हणून याचे रूप कमअस्सल आहेच, परंतु 'नाट्यसंगीत' या संगीतप्रकाराचे अस्सल स्वरूप यातील जवळजवळ सर्वच पदांमध्ये स्पष्ट झालेले दिसते. शास्त्रीय संगीत व कलासंगीत यांचे नाट्यीकरण झालेले हेच रूप 'नाट्यसंगीत' रूप म्हणून अमर ठरले आहे.

**विद्याहरण** - 'नाट्यसंगीत' हा संकेत 'मानपमाना'तील प्रयोगातून सापडला. परंतु अस्सल संगीत नाटकाचा नमुना मात्र अजून जमून आलेला नव्हता. विद्याहरणाचा विषय त्यासाठी अनुकूल असूनही रसायन जमावे तसे जमून आले नाही हे खरे.

**स्वयंवर** - शब्दांत न सामावणारी उत्कट भावना व्यक्त करण्यासाठी काव्य आणि सूर, तालाचा आश्रय घेऊन अपरिहार्यपणे भूमिका काव्यातून, संगीतातून काही सांगू लागतात हे स्वयंवरात अनेकदा घडते. (उदा. प्रस्तुत प्रबंधातील डॉ. रानडे, वि. वा. शिरवाडकर व गंगाधर गाडगीळ यांच्या पृष्ठ क्र. २०२, १९५, १७४, १५८, ३७, ३२, ३१ वरील या बाबतच्या प्रतिक्रिया).

तरीही या खाडिलकरी पदांवर काही आक्षेप घेतले गेले, ते व त्यांचा परामर्श घेऊन या काळातील इतर संगीत नाटकांविषयी पुढे पाहू.

**आक्षेप - १)** 'काही गद्यानुकारी पदे म्हणजे बांडगूळवजा विषक असून ते त्यांची नाटके पचवू शकली, कारण त्यांची नाट्यदृष्टी अव्वल दर्जाची होती व त्यांच्या नाटकांचा नाटक म्हणून कणा ताठ होता.'<sup>३</sup>

- अशी काही पदे आहेत व ती दोषास्पदच म्हणावी लागतील, परंतु ती संगीत नाटकाची लक्षणे नव्हेत हे लक्षात घेतल्यावर दोषास्पद नाट्यसंगीतस्वरूप व त्याची समीक्षा हा प्रस्तुत प्रबंधाचा विषय नसल्यामुळे त्याची फक्त नोंद घेणे योग्य ठरेल. अशी काही पदे - लक्ष्मीधर - भाग्यहीन भामिनी खरी. भामिनी-वरी गरीबा वीरा. अक्कासाहेब - चोरा पोरसम करी उपकार. विलासधर - रामरावणाही

रणा जुपिले कसे. इत्यादी - ही पदे गाजली नाहीत, एवढे लक्षात घ्यावे.

## २) पदांमधील क्लिष्टता ४ -

- प्रत्येक बाबतीत अत्यंत चिकित्सक असलेले खाडिलकर पदांतील क्लिष्टता, दुर्बोधता या दोषांबाबत मात्र अखेरपर्यंत 'असू द्या' एवढेच उत्तर देत राहिले. याचा अर्थ असा की, मुखड्यात या पदांतील निर्गुणी गूढता, क्लिष्टता, सगुण साधी व स्पष्ट झाली आहे. जसा संगीतातून व्यक्त होणारा गूढ अर्थ तसा हा क्लिष्ट काव्यातील दुर्बोध तपशील समजावा. रसिकांना तो समजला तर दुधात साखर व न समजला तरीही पदातील भाव, अर्थआकलनाचे किमान कार्य मुखड्यातील वेचक, वेधक, साररूप, शब्दांनी केलेलेच असते; त्यामुळे पुढील विस्ताराचा अर्थ समजला नाही तरी रसिकाचे काहीच अडत नाही. अशी काही क्लिष्ट पदे आहेत हे मान्य केले पाहिजे. उदा. रण गगन सदन समअमरा. इत्यादी.

३) 'पदे त्रुटित स्वरूपाची आहेत, कारण त्यांच्यावर शास्त्रीय संगीतातील चीजांच्या चालीचे बंधन पडले आहे.' ५

- गद्यातील शब्दापेक्षा काव्यातील शब्द अधिक सूचक, व्यंजक असतो तसेच काव्यातील शब्दांपेक्षा संगीतातील शब्द त्याहूनही अधिक सूचक, व्यंजक असतो. अलिबाबाच्या गुहेत तिळा उघड या मंत्राने प्रवेश करता यावा तसेच शास्त्रीय संगीतातून व्यक्त होणाऱ्या अमूर्त भावविश्वाच्या दालनांचा तिळा उघड हा मंत्र म्हणजे शब्द आहेत हे लक्षात घ्यायला हवे. काव्य आकाराने लहान म्हणून त्रुटित स्वरूपाचे असते असे म्हणणे योग्य होणार नाही, तसेच 'शास्त्रीय संगीतातील चीजांच्या चालीच्या बंधनामुळे नाट्यसंगीतरूप त्रुटित झाले आहे. स्थाईतील व अंतःस्थातील एक ओळ असा आकृतिबंध पदांनी स्वीकारला आहे.' हे विधानही मान्य करता येण्यासारखे नाही, कारण हे रूप लहान दिसले तरी त्यातच त्याचे फुलणारे रूप बीजरूपात वसत असते हे विसरून चालणारे नाही.

बालगंधर्व एके ठिकाणी म्हणतात, 'खाडिलकरांच्या तालमीचे वैशिष्ट्य असे की नटाला भूमिकेचे अंतरंग ते समजावून देत व त्याच्या भूमिकेशी त्याला समरस करत. संगीत कंपनी पूर्वी प्राधान्येकरून गाण्यावर चालत, त्यांना नाटक कंपन्यांचे स्वरूप खाडिलकरांनी दिले.'<sup>६</sup>

केरूनाना छत्रे व किल्लोस्कर यांनी नाटकातील संगीत कसे असावे याबाबत दिलेल्या सल्ल्याची इथे आठवण होते. ते सांगत - 'गवयाचे ढंग, भराच्या, तान यावर जोर देऊ नका, गायन हे भाषण असून रसिक प्रेक्षकांस त्यातील रहस्य पटेल असे गात जा. म्हणजे अर्थहानी, रसभंग होणार नाही, व प्रेक्षक तल्लीन होतील.' तसेच संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांच्या शारदा नाटकातील 'मूर्तिमंत भीति उभी' या पदाच्या गायनाबद्दल संगीत दिग्दर्शक जनुभाऊ निमकर यांनी दिलेली शाबासकी व नाटकात असे अतिरेकी गायल्याबद्दल दिलेली थोबाडीत याबाबतच्या किश्यावरूनही नाटकातील संगीताच्या स्वरूपाबाबत किती निश्चित संकल्पना नाट्यलेखक व संगीत दिग्दर्शक यांच्या होत्या हे स्पष्ट होते.

या काळातील इतर नाटककारांची काही संगीत नाटके -

**गडकरी** - एकच प्याला - वैचारिक नाटक भावनेला आवाहन करून विचार देऊ शकते व म्हणून त्यात संगीत नाटक बनण्याची क्षमता असते हे सिद्ध झाले. याचा गद्य अवतार यशस्वी झालेला नाही या सत्याची नोंद घेणे आवश्यक ठरते.

**सावरकर** - संन्यस्त खड्ग - नाट्यसंकेत म्हणून नाटकात संगीताचा वापर सावरकरांना अजिबात पसंत नव्हता. परंतु शेवटी गद्यानुकार अटळ ठरून काही पदे नाटकात घातली गेलीच. दीनानाथ मंगेशकरांच्या शैलीमुळे या नाटकातील ओजस्वी गद्याप्रमाणेच ओजस्वी नाट्यसंगीतरूप मात्र निर्माण झाले.

**य. ना. टिपणीस** - 'शहाशिवाजी' - वझेबुवांनी दिलेल्या संगीतापैकी 'शहाशिवाजी' या नाटकातील संगीत 'त्यात शिवाजी गातो' या कारणाने

चर्चिले अधिक गेले, त्यावर आक्षेपही घेतले गेले. पु.ल. देशपांड्यांनी त्यावर दिलेले उत्तर योग्य आहे. ते म्हणतात, जर आमचा औरंगजेब मराठी बोलूही शकतो तर तसाच तो गाईलही. परंतु ते गीत नसून ती भावविष्काराची रीत असेल. वझेबुवांनी दिलेले संगीत अनवट, जोड राग व आक्रमक शैली यांनी युक्त होते. त्यामुळे निर्माण झालेला नाट्यसंगीताचा बाज निराळा होता. केशवराव भोसले, बापूसाहेब पेंढारकर यांच्या नाट्यसंगीतातून त्याची प्रचिती येऊ शकते.

**ना. वि. कुलकर्णी** यांचे 'कान्होपात्रा' हेही या काळातील एक निराळे संगीत नाटक होय. मास्टर कृष्णरावांच्या लक्षणीय संगीत दिग्दर्शनामुळे भक्तिसंगीत, अभंग यांचे नाट्यीकरण झालेले रूप यात आढळते. काही पदे तपशील म्हणून तर काही संकेत म्हणूनही यात येतात. आजही यातील काही पदे गाजत असलेली दिसतात.

या काळातील **माधवराव जोशींच्या** 'विनोद' या विडंबननाट्याने, या काळातच निर्माण झालेल्या संगीत नाटकांतील दोषांवर - अतिरेकी, क्लिष्ट संगीतावर मार्मिक टोले हाणलेले आहेत आणि तरीही या विडंबननाट्यातही पदे संकेत म्हणून योजताना खाडिलकरी पद्धतीचीच रचना व योजना केली आहे हे मात्र लक्षात घेण्याजोगे लक्षणीय वैशिष्ट्य म्हणावे लागेल.

एकूण या काळात 'संगीत नाटका'विषयी भरीव, ठोस विधायक असे बरेच काही घडले. या काळाला सुवर्णकाळ असे संबोधिले जाण्याचे मुख्य श्रेय नाट्यलेखक खाडिलकर, संगीत दिग्दर्शक टेंबे, बखले व नटगायक बालगंधर्व यांच्या त्रयीला द्यावे लागते.

या काळातील संगीताला 'गंधर्व संगीत' असे म्हटले गेले इतका बालगंधर्वांचा प्रभाव रसिकांवर पडला आणि तरीही इतरही अनेक नटगायकांनी आपल्या घराण्याची गायकी छटा व स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचा स्पर्श याद्वारे स्वतंत्र शैलीने नाट्यसंगीत म्हटले. व अशा शैलीही रसिक मनावर प्रभाव पाडून गेल्या. (उदा. केशवराव भोसले, दीनानाथ मंगेशकर, सवाई गंधर्व, इत्यादींच्या शैली) याचा असाही

एक अर्थ होतोच की नाट्यसंगीतस्वरूपातच अशी क्षमता होती की त्याचे प्रत्येक वेळी प्रत्येक कलावंताने नवे रूप निर्माण करावे.

यातून मुख्यतः निर्माण झाल्या त्या दोन शैली. एक गंधर्व ऊर्फ जनानी गायनशैली व दुसरी गायकी ऊर्फ मर्दानी गायनशैली. गंधर्वशैली ही इंद्रधनूसारखी मोहक, भावनेला आवाहन करणारी, सौंदर्यपूर्ण तर संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांच्यामुळे निर्माण झालेली शैली ही विजेसारखी तडफदार, तानबाजी व गायकी कौशल्याने बौद्धिक कसब दाखवणारी अशी होती. रागगायकी हे ध्येय नसलेल्या नाट्यसंगीतात घराण्याची छटा आली, पण घराणी मात्र निर्माण झाली नाहीत.

‘गंधर्वठेका’ हेही या काळाचेच फलित होय. नाट्यसंगीत गातांना तरल अभिनय व हालचालींसाठी सोयीचा म्हणून हा ठेका निर्माण झाला असावा.

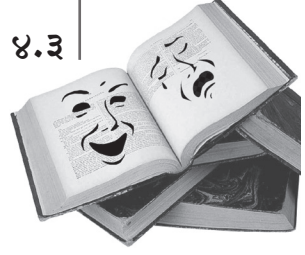
**किलॉस्कर-देवल** काळातील साध्या साक्या-दिंड्यांनाही रागदारीतील चाली लावून त्या कथा पुढे नेण्यासाठी पळवण्याऐवजी आळवल्या जाणे हेही या काळापासून प्रेरणा घेऊन घडले व नाटकाच्या गतीत दोष निर्माण झाला. (उदा. होतो द्वारका भुवनी - मधील ‘नी’ धरून आलापताना घेत सुटणे, अनुभवाने बोल होतील फोल - मधील अनुभवामधील ‘आ’कारापुढे आलापताना घेत सुटणे.)

त्याशिवाय भावना संगीताच्या भाषेतून उत्स्फूर्तपणे व्यक्त करायला असमर्थ असलेल्या नटांच्या हातात ही संगीत नाटके गेल्यावर तर नाटक नष्ट झालेच; परंतु रसशून्य, संदर्भशून्य, संगीत शिल्लक उरले.

हा दोष नाटकात अंतर्भूत झालेल्या संगीताचा नसून संगीताच्या गैरवापराचा होता. नाटकाचा मारेकरी नं. १ अशी संगीताची संभावना करूनही मनसोक्त संगीत ऐकणे चालूच राहिले व त्यामुळे संगीताने गाजलेली रंगभूमी गांजून गेली व त्यातूनच पुढे नव्या वळणाचे नवे पर्व सुरू झाले.



अत्रे,  
रांगणेकर काळ  
१९३० ते १९६० ४.३



‘मराठी नाट्यसंगीत परंपरा’ – या २१ नोव्हेंबर ८३ रोजी मुंबईच्या टाटा थिएटरमध्ये झालेल्या १९३० पर्यंतच्या नाट्यसंगीत कार्यक्रमाविषयी अरुण आठल्ये लिहितात – ‘संयुक्त मानापमान’नंतर मुंबापुरीने पाहिलेला हा दुसरा कार्यक्रम. तो ऐकण्यास प्रेक्षकगण प्राणांचा कान करून आला होता. तेचि पुरुष भाग्याचे असे उपस्थित असणाऱ्या प्रत्येकाला वाटले. अर्थात १९३० पर्यंतच्या नाट्यसंगीताबद्दल आजच्या रसिकांच्या मनात वसत असलेल्या प्रेमाचीच ही खूण म्हणावी लागेल.’

यापुढील नाट्यसंगीताच्या परंपरेविषयी विचार करतांना ते यथार्थपणे पुढे म्हणतात – ‘१९३० ते १९६० या कालखंडात जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांतील रोमँटिसिझम नष्ट झाला. दोन महायुद्धांनी जमाना काव्यमय होता तो गद्यप्राय करून टाकला. स्वर्गीय सुवर्णयुगातून माणसे भवदीय निकेलयुगात आली. सर्वच गोष्टींचे लघु-उत्तमीकरण झाले. यंत्रयुगाने जीवन बंदिस्त झाले. त्या बदलत्या बाह्य वास्तवतेचे प्रतिबिंब संगीत रंगभूमीवर पडले नसते तरच नवल. या वास्तववादाचे भूत रंगभूमीच्याही मानगुटीवर बसले. नाट्यसंगीतात ‘क्लास’ची जागा ‘मास’ अपीलने घेतली. नाटकांतील पदांची संख्या घटली फक्त उत्कर्षबिंदूसाठीच पदे वापरण्यात येऊ लागली. अन्वयार्थाच्या कुबड्या पदातील भाषेने झुगारून दिल्या. सिनेसंगीतामुळे वाद्यवृंद या नव्या कल्पनेने नाट्यसंगीतावर बंदिस्तपणाच्या दृष्टीने आणखी अतिक्रमण केले.



त्याला प्रतिसाद म्हणून संगीतिका निर्माण झाल्या. पन्नास वर्षांपूर्वी ज्यांना अश्लिष्ट समजले गेले असते असे शाहीर नाट्यविषय बनून रंगभूमीवर आले. अर्वाचीन मराठी कवींच्या कविता निव्वळ गेय स्वरूपात रंगभूमीवर साकारल्या. या काळातील संगीत दिग्दर्शक जितेंद्र अभिषेकी, राम मराठे, वसंत देसाई, भीमसेन जोशी इत्यादींनी मात्र ख्याल हीच अर्वाचीन मराठी नाट्यसंगीताची खूबसूरत गंगोत्री ठरविली. पु.ल.देशपांडेंनी पॉप म्युझिकच तीन पैशांच्या तमाशात आणले. झांजगी खेळे, नमनाचा दशावतारी बाज, 'घाशीराम कोतवाल'ने पेश केला. पाश्चात्य संगीताचा मजेदार वापर सरळ संवादरूपाने 'लेकुरे उदंड जाली'मध्ये प्रेक्षकांना पाहायला मिळाला, हे बदलत्या काळाचे आव्हान १९३० नंतर आमच्या रंगभूमीने कसे पेलले ते आता पाहू.<sup>७</sup>

वास्तवतेचा धाक, अलंकारांच्या उपयोजनाएवजी स्पष्ट सरळ अभिव्यक्ती आणि अतिरेकी संगीताचा वीट, या विचारप्रवाहांच्या दडपणाने या काळातील नाटकांत संगीतासाठी संगीत योजले गेले. नाट्याभिव्यक्तीचा संकेत म्हणून नाट्यसंगीतावर नाटक कोणत्याही अर्थाने अवलंबून राहिले नाही. बांधलेल्या टाक्यांत पाणी भरावे तसे नाटकांत संगीत भरले व हवा, झाडे, माती, दगड, धोंडे या कोणत्याही जिवंत घटकाचा स्पर्श न झालेल्या, झऱ्याच्या जिवंत पाण्याची रुची नसलेल्या, नळातून येणाऱ्या पाण्यासारखे हे संगीत आस्वादले गेले. कोणतीही नवी भर या काळातील संगीत नाटकांत पडलेली नाही.

हलक्याफुलक्या भावगीतांचा काळ असे म्हटल्या गेलेल्या या काळातील गाजलेली नाट्यसंगीतरूपे मात्र शास्त्रीय संगीतप्रकार व कलासंगीतप्रकार यांत मोडणारीच आहेत. हे सांगीतिक स्वरूप आदर्शवत असले तरी, संपूर्ण नाट्यकथेचा संदर्भ झिरपून जो नाट्यरस, अर्क त्यात यायला हवा तो त्यात आलेला नाही. त्यामुळे नाट्यजीव नसलेला 'संगीताचा सुंदर सांगाडा' इथे दिसतो. कलासंगीताचे सामर्थ्य नसलेले बांधीव स्वरूपाचे भावगीत हेही या काळाचे एक फलित होय.

रांगणेकरांचे 'कुलवधू', 'कोणे एके काळी', 'आंधळ्यांची

शाळा', अत्रे यांचे 'पाणिग्रहण', चिं.य. मराठे यांचे 'होनाजी बाळा', वरेरकरांचे 'सारस्वत', बाळ कोल्हटकरांचे 'दुरितांचे तिमिर जावो' इत्यादी या काळातील गाजलेली नाटके असून मा. कृष्णराव, भालचंद्र पेंढारकर, छोटा गंधर्व यांचे संगीत दिग्दर्शन व ज्योत्स्ना भोळे यांचे नाट्यसंगीतगायन या काळात विशेष गाजले.

एकूण गद्य नाटकात घुसडलेली, दुय्यम स्थानी असलेली, काही बांधीव व काही विस्तारित गायकीची शक्यता असलेली भावगीते हे या काळातील संगीत नाटकांतील नाट्यसंगीताचे स्वरूप आहे.



गोखले,  
काण्टकर काळ  
१९६० ते १९८० ४.४



पौराणिक कथानके, संत किंवा कवींची जीवने वा संगीततज्ज्ञांची जीवने घेऊन ती नाटकात भरायची व त्यातून येणारे संगीत हे स्वाभाविक आहे असे भासवायचे ही पळवाट या काळात संगीत नाटक निर्माण करण्यासाठी वापरली गेलेली दिसते. बाबूराव जोशी यांनी केलेले खालील वर्गीकरण यथार्थच आहे.

**पौराणिक कथानकावरील नाटके** - सुवर्णतुला, मत्स्यगंधा, ययाती-देवयानी, जयजय गौरीशंकर.

**संत किंवा कवींच्या जीवनावरील नाटके** - पंडितराज जगन्नाथ, मीरामधुरा, प्रीतिसंगम.

**संगीततज्ज्ञांच्या जीवनावरील नाटके** - मंदारमाला, कट्यार काळजात घुसली, घनःश्याम नयनी आला, धन्य ते गायनी कळा, मेघमल्हार, रंगात रंगला श्रीरंग, बैजू, हे बंध रेशमाचे, स्वरसम्राज्ञी.

या सर्व नाटकांमध्ये संगीत आले; पण ते तपशील म्हणून, संकेत म्हणून नव्हे. संगीतातून नाट्यार्थ्यांचा काही भाग व्यक्त झाला तो अमर ठरला असे घडलेले नाही.

‘विद्याधर गोखले यांनी प्रथमतः हे संगीत विषयाचेच नाटक लिहिण्याचे धाष्ट्य केले आहे.’ अर्थातच पदासाठी कृत्रिमनिमित्त संवादात निर्माण करायचे व असा कृत्रिम नाट्याचा अल्प अंश ठरीव पद्धतीत पदांत मांडायचा हे यांच्या नाटकांतील संगीताचे स्वरूप आहे.

नाट्यरसाचा अल्पांश किंवा क्वचित अभाव असलेल्या नाटकातील मराठी चीजा असे वर्णन या संगीताचे करता येईल व या अर्थानेच हे नाट्यसंगीत गाजलेले दिसते.<sup>१८</sup>

वसंत कानेटकर यांच्या नाट्यदृष्टीला मात्र संगीताचेही चांगले भान आहे. 'मत्स्यगंधा' व 'मीरामधुरा' या नाटकांतील संगीत हे संकेत म्हणून आलेले आहे. 'मत्स्यगंधे'तील पदे पराशर व सत्यवतीचे प्रेम, विरह यांचे वर्णन करणारी आहेत, तर 'मीरामधुरा'मध्ये भोजराज यांची काव्यात्म कहाणी असून यातील काव्यात व संगीतात संकेतपरता आहे. नाट्यसंगीत दिग्दर्शक म्हणून क्रांती करणारे पं. जितेंद्र अभिषेकी यांचे हे पहिलेच नाटक होय.

वि.वा. शिरवाडकरांचे 'ययाती-देवयानी' हे स्वभावप्रधान नाटक असून व्यक्तिचित्रणेच यात प्रमुख आहेत. यातील काव्यात्म शैलीतील स्वगते संगीताच्या भाषेतून जेव्हा काही सांगतात तेव्हा निर्माण होणारी नाट्यगीते रसिकांच्या हृदयाला हात घालणारीच ठरतात. जवळजवळ सर्व पदे गाजलेली आहेत.

पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांचे 'कट्यार काळजात घुसली' हे या काळातील अत्यंत गाजलेले व चर्चिलेही गेलेले संगीत नाटक होय. या नाटकामुळेच कीर्तिशिखरावर पोचलेले कै. वसंतराव देशपांडे नाट्यसंमेलनाध्यक्षपदावरून जेव्हा हे नाटक खऱ्या अर्थाचे संगीत नाटक नव्हेच असा धक्का देऊन जातात तेव्हा सामान्य रसिक संगीत नाटकाच्या स्वरूपाविषयी आणखीच गोंधळून जातो. यातील सर्व संगीत सांगीतिकदृष्ट्या अवघड असूनही रसिकांना वेड लावणारे आहे. परंतु त्यात नाटकीय भावनेऐवजी सांगीतिक आशयच भरलेला आहे, हे लक्षात घेता आजच्या रसिकांची सांगीतिक क्षमता विकास पावलेली असून नाट्यसंगीतासाठी कोणते निकष वापरायला हवेत याबाबत मात्र वैचारिक गोंधळच अजूनही या क्षेत्रात वावरतो आहे असे दिसते.

या काळातील चर्चिली गेलेली व म्हणून महत्त्वाची अशी दोन नाटके म्हणजे कानेटकरांचे 'लेकुरे उदंड जाली' व तेंडुलकरांचे 'घाशीराम

कोतवाल' ही होत.

लेकुरे उदंड झाली- 'लेकुरे'मधील संगीताबाबत दोन वेगवेगळ्या प्रकारच्या प्रतिक्रिया खुद्द नाट्यकलावंतांमध्येच व्यक्त होतांना दिसतात. 'या नाटकातील संगीत हे नाट्यसंगीतच नाही, कारण त्यात गायनाला वाव नाही.' असे मानणारा एक पक्ष व 'हा एक स्पृहणीय नवीन सांगीतिक प्रयोग आहे' असे मानणारा दुसरा पक्ष. गायनाला वाव नाही ते नाट्यसंगीतच नाही अशा तऱ्हेची गायनलोभी नाट्यकलावंतांची उमतलेली प्रतिक्रिया ही एक चिंतेची बाब आहे एवढाच विचार याबाबत व्यक्त करावासा वाटतो. त्यामुळे कदाचित या प्रयोगाचे अनुकरण यानंतर झाले नसावे व परिणामी नाट्यसंगीत हे पुन्हा पूर्वीच्याच दिशेने मार्गस्थ झाले.'<sup>१९</sup> डॉ. वासंती रानडे यांचे त्यांच्या प्रबंधात व्यक्त झालेले वरील विचार होत.

डॉ. अ. द. वेलणकर त्यांच्या प्रबंधात म्हणतात. 'शास्त्रीय संगीताची मर्यादा, पदांचा ठरीव आकृतिबंध यांचा लेखकाने इथे त्याग केलेला आहे त्यामुळे कानेटकरांचे संकेतपर पदयोजनेत खरे योगदान म्हणजे लेकुरेमधील पदे हे होय.'<sup>२०</sup>

'लेकुरे'बाबत जितेंद्र स्वतः म्हणतात - 'लेकुरेचा फायदा असा झाला की मराठी रंगभूमीवर एक ऑपेरा यशस्वीपणे आणता येईल असा आत्मविश्वास आला.'<sup>२१</sup>

माधव मनोहर म्हणतात - 'लेकुरे' किंवा 'घाशीराम' ही संगीत या विशेषणाच्या रूढ अर्थाने संगीत नाटके नव्हेत. 'घाशीराम'चे संगीत हे परंपराप्राप्त लोकनाट्यांतील लोकसंगीताच्या बाजाचा आविष्कार होय. ही अशी नाटके ही प्रायोगिक आहेत. या प्रयोगातून व्यवसाय काही संगीतविशेष स्वीकारणार आहे काय हा खरा प्रश्न असून त्याचे उत्तर काळ देणार आहे.'<sup>२२</sup>

'लेकुरे'बाबत जितेंद्र व माधव मनोहर यांचे विचार इतके बोलके आहेत की त्यामुळे संगीत नाटकाचे निकष त्याला लावणे, संगीत नाटकाशी त्याची तुलना करून ते अधिक किंवा कमी चांगले आहे

असे म्हणणे व त्याची कारणमीमांसा सांगणे हे चूक आहे हे सहज लक्षात यावे.

‘घाशीराम कोतवाल’च्या संगीताविषयी थोडा अधिक विचार करण्यासाठी ‘लोककला’ व ‘शास्त्रीय कला’ यातील फरक स्पष्ट करणे आवश्यक आहे.

- लोककला सामाजिक जीवनाच्या आधारावर फुलतात तर शास्त्रीय कला कलावंतातील सामर्थ्य, अभ्यास या विशिष्ट आधारावर फुलतात.
- लोककला सामाजिक विश्वास, रीतीरिवाज, उत्सव इत्यादीमधून अंकुरतात, तर शास्त्रीय कला जीवनातील अथांग खोली, गंभीर मंथन, सौंदर्यचिंतन याकडे वळून विशिष्ट कलावंताची प्रतिभा, संवेदनात्मक अनुभूती, त्याने केलेला अभ्यास यातून अंकुरतात.
- लोककला समाजप्रधान असून सामाजिक विकास यातून घडू शकतो तर शास्त्रीय कला व्यक्तिप्रधान असून मानसिक विकास यातून घडू शकतो.
- लोककलांचे रंजन हेच प्रमुख प्रयोजन असते तर स्वरांतून अनंत सूक्ष्मता व्यक्त करणारी सशक्त कला हे शास्त्रीय संगीतकलेचे स्वरूप असून ‘कलात्मकता’ हे प्रयोजन असते.

वरील फरक लक्षात घेतल्यावर शास्त्रीय संगीताच्या आधारे नाट्यार्थ व्यक्त करणारे नाट्यसंगीत व हा संकेत वापरणारे संगीत नाटक हा शास्त्रीय कलेचा प्रकार असून घाशीराम हा लोककलेचा प्रकार आहे हे लक्षात येते. यांची तुलना करून श्रेष्ठकनिष्ठता ठरवणे चूक आहे. जातिभिन्नता स्पष्ट होणे हे खरे महत्त्वाचे आहे.

छोटागंधर्व, राम मराठे, यशवंत देव इत्यादींनी दिलेल्या या काळातील काही संगीतापेक्षा अधिकांश नाटकांना वेगळे व वैशिष्ट्यपूर्ण असे लाभलेले जितेंद्र संगीत हे गंधर्व संगीताच्या खूप पुढचा विकसित टप्पा गाठणारे आहे. गंधर्व संगीताची पाठ केलेली कवायत म्हणणे म्हणजेच नाट्यसंगीत असा समजही काही रसिकांचा झाला असण्याची

शक्यता नाकारता येणार नाही. गंधर्व संगीताचे असे अनुकरण न करता, शास्त्रीय संगीताची बैठक असणे व उत्स्फूर्तपणे आविष्कार करणे हे तत्त्व स्वीकारून जितेंद्रांनी नाट्यसंगीतात नवी क्रांती केलेली आहे. 'मळलेली पाऊलवाट त्यांनी सोडली व शास्त्राची जमीन आहे की नाही याची खात्री करून त्याची नवीन पाऊलवाट पाडली.'<sup>१३</sup> हे रामदास कामतांचे विधान योग्यच आहे.

संगीत दिग्दर्शक असतांनाच जितेंद्रांचे नाट्याचे भान इतके प्रखर जागे आहे की याहूनही अधिक सामर्थ्यवान नाट्यसंगीतनिर्मिती होऊ शकेल असे त्यांना वाटते व त्यासाठी आजच्या नाटकांबद्दल तक्रार करतांना ते म्हणतात, 'आपले जीवन आणि आपली नाटके यांच्यात फार मोठी तफावत आहे. आपल्या आजच्या जीवनातल्या आशाआकांक्षा यांचे स्वच्छ प्रतिबिंब आपल्या नाटकात दिसायला हवे. असे जर झाले तर त्या नाटकांना दिले जाणारे संगीत कितीतरी सामर्थ्यशाली असेल. उद्याचं नाट्यसंगीत हे अशा उत्कृष्ट संगीतानुकूल नाटकांची वाट पहात थांबलेलं आहे.'

सुवर्णकाळात प्रथम मानापमानाच्या निमित्ताने 'नाट्यसंगीत' रूप सापडले व त्यानंतर 'स्वयंवर' हे 'संगीत नाटका'चे आदर्श रूप सापडले. तसेच जितेंद्रांच्या नाट्यसंगीतरूपामुळे आज आपण एका विकसित कसदार नाट्यसंगीतरूपाच्या टप्प्यावर पोचलो आहोत, परंतु अशा संकेतांचे उपयोजन करणारे समर्थ संगीत नाटकाचे रूप मात्र अजून सापडलेले नाही.

आजचा रसिक कोणतेही संगीत नाटक नाकारत नाही ही वस्तुस्थिती आहे, परंतु तसे त्याला दिलेच कमी जाते आहे हीही वस्तुस्थिती आहे याचा विचार व्हायला हवा.

नाटकाला जीवनाचा, नाटकातील काव्याला नाटकाचा व नाटकातील संगीताला काव्याचा संदर्भ असायला हवा. तर त्याचे एकजिनसी परिपक्व रूप हे अस्सल 'नाट्यसंगीत' रूप असेल अन्यथा जीवनसंदर्भशून्य नाटके, नाट्यसंदर्भशून्य काव्ये व काव्यसंदर्भशून्य

संगीत असे 'नाट्यसंगीत' निर्माण होईल व ते नाकारले जाईल.

नाट्यसंगीत हा संगीतप्रकार केवळ स्वरमंचावर गाजवणारे डॉ. वसंतराव देशपांडे, रामदास कामत, बकुल पंडित, आशा खाडिलकर, इत्यादींसारखे कलाकार आहेत हे 'नाट्यसंगीत' हा एक स्वतंत्र संगीतप्रकार आहे हे सिद्ध होण्यास मदतरूप होणारे सुचिन्हच म्हणावे लागेल.

प्रथम याचे भान अभ्यासकांना यायला हवे. जागतिक मराठी परिषदेनिमित्त नुकत्याच झालेल्या 'महाराष्ट्रातील नाट्यसंगीत' या अभ्यासपूर्ण कार्यक्रमातील सर्व नाट्यगीते १९३१ पूर्वीचीच निवडली जावीत व या २० नाट्यगीतांपैकी एकही नाट्यगीत जितेंद्रांचे नसावे याचे सखेद आश्चर्य वाटल्यावाचून राहत नाही.

या पुढील प्रकरणांत आपण या कलाप्रकाराबाबतची सद्यस्थिती, रसिकांचा आस्वादात्मक प्रतिसाद व काही जाणकारांची सुस्पष्ट मते, तर काही जाणकारांची संदिग्ध, धूसर मते यांचा परामर्श घेऊ.





## निष्कर्ष

संगीत नाटक ही कल्पना मूर्त स्वरूपात अवतरली, नाटकाचा आशय संगीतातून व्यक्त झाला. काही ठिकाणी शास्त्रीय संगीताचाही वापर केला गेला. संगीत नाटक ही कल्पना अधिक विकसित होऊन शास्त्रीय संगीताच्या आधारे नाट्य फुलवणारा नाट्यसंगीत हा भाषिक संकेत अधिक स्पष्ट व सिद्ध झाला. मराठी रंगभूमीवरील 'सुवर्णकाळ' तो हाच. याच काळात कलावंत व रसिक यामधील संवादातील समतोल ढळला व दोष निर्माण झाले. हे दोष लक्षणांसारखे चिकटले व पुढील काळात या दोषांवर बोट ठेवण्याऐवजी या कलाप्रकारालाच दूषणे मिळू लागली. या दोषांमुळे व पाश्चात्य रंगभूमीवरून आलेल्या वास्तवतेच्या विचाराच्या धाकामुळे दुय्यम स्थानी असलेली, नाटकात घुसडलेली काही बांधीव, काही विस्तारित गायकी असलेली भावगीते हे या काळातील नाटकांतील संगीताचे स्वरूप ठरले. नाटकात संगीत तर हवे, पण ते वास्तवही वाटले पाहिजे या विचाराने संगीततज्ज्ञ, कवी, संत, इत्यादींच्या जीवनावर बेतलेली नाटके या काळात निर्माण झाली. 'मत्स्यगंधा', 'ययाती-देवयानी' थोडी गाजली.

## संदर्भसूची

- वा. ल. कुलकर्णी - साहित्य स्वरूप समीक्षा
- नाट्याचार्य देवल - श्री. ना. बनहट्टी
- मराठी नाट्यपद स्वरूप आणि समीक्षा - डॉ. वेलणकर
- तत्रैव
- तत्रैव
- नीलकंठ खाडिलकर - नाट्याचार्य खाडिलकरांची नाट्यकला
- अरुण आठल्ये - लोकसत्ता २९-११-१९८३
- प्रस्तावना - मंदारमाला - विद्याधर गोखले
- डॉ. वासंती रानडे - प्रबंध
- डॉ. वेलणकर - मराठी नाट्यपद स्वरूप आणि समीक्षा
- स्वरांच्या बनात - अरविंद गर्जेद्रगडकर
- साहित्यसूची - माधव मनोहर
- लोकराज्य १९८० - रामदास कामत



## सद्यस्थिती ५.१



जागतिक रंगभूमीला मराठी रंगभूमीने दिलेला मराठी रसिकांचा आवडता नाट्यप्रकार म्हणजे 'संगीत नाटक' हा होय. मराठी रंगभूमीचा तो एक मानबिंदू आहे. अस्मिता आहे. अशा संगीत नाटकाच्या कोंदणात विराजमान झालेल्या 'नाट्यसंगीत' या शब्दाच्या केवळ उच्चारानेही मराठी रसिक मनांमध्ये एक चैतन्यपूर्ण अनुभवाची आनंदऊर्मी नकळत उमटते. मराठी संगीत रंगभूमीचा सुवर्णकाळ म्हटला गेला तो काळ म्हणजे बालगंधर्वांचा काळ होय. केवळ कल्पनाविश्वात अस्तित्वात असलेला स्वर्गातील गंधर्व महाराष्ट्रात वास्तवरूपात अवतरल्याचे जाणवले ते त्या श्रेष्ठ नटगायकाच्या व्यक्तिमत्त्वात असलेल्या रूप व अभिनय याशिवाय त्यात असलेल्या त्यांच्या **नाट्यसंगीत** गायनाच्या किमयेमुळेच होते हे कदापिही विसरून चालणार नाही.

सुदैवाने हा अभ्यास चालू असतानाच १९८७-८८ हे बालगंधर्व जन्मशताब्दी वर्ष म्हणून खूपच थाटामाटात साजरे झाले. या वर्षीच्या 'कालनिर्णय' या दिनदर्शिकेच्या पहिल्या पानावर झळकला तो पु.ल. देशपांडेलिखित 'गंधर्वनामे संवत्सरे' हा लेख. त्यात ते म्हणतात -

'कलेच्या सौंदर्यात स्थलकालनिरपेक्ष आनंद देणारी एक शक्ती असते. बालगंधर्वांनी नाटकातल्या गाण्यासाठी लावलेल्या 'आ'कारामागचे भारतीय अभिजात संगीतातले विश्व जाणकारांच्या

अनुभवाला आणून दिले. घराघरांत गंधर्वांचं गाणं गेलं, त्याचा आदर झाला, लाड झाले, महाराष्ट्राला वरदानासारखं लाभलेलं हे स्वरदान मनाच्या झोळीत कृतज्ञतेनं स्वीकारावं व स्वतःला धन्य मानावं.’

बालगंधर्व, संगीत नाटक, नाट्यसंगीत या विषयी यावर्षी खूप लिहिले, बोलले प्रदर्शिले गेले. ‘नाट्यसंगीत’ या नावाने सादर झालेल्या अनेकविध कार्यक्रमांच्या वेळी भारावून गेलेल्या रसिकांवर घडलेली जादू पाहिल्यावर मराठी रसिकांचे ‘नाट्यसंगीत’ प्रेम पुन्हा एकदा सिद्ध झाले. हे कार्यक्रम बालगंधर्वांच्या स्मृतिप्रीत्यर्थ झाले तरीही ते केवळ त्यांचे रूप, अभिनय याबाबतचे फोटो दाखवून व त्यांनी गायलेल्या ‘तबकड्या’ वाजवून सिद्ध झाले नाहीत तर ते सादर करणारे, गाजवणारे कलावंत आजचे नवे होते हा पहिला मुद्दा आपण लक्षात घ्यायला हवा.

ही जादू घडण्यात बालगंधर्वांची थोरवी हे एकमेव कारण असते तर त्यांनी गायलेल्या शास्त्रीय संगीतातील चीजांनीही हीच जादू घडवायला हरकत नव्हती. परंतु तसे त्या काळीही घडलेले नाही व आजही नाही. त्याअर्थी त्यांनी गायलेल्या ‘नाट्यसंगीत’ या संगीतप्रकारात असे काहीतरी सामर्थ्य असले पाहिजे हा दुसरा मुद्दाही आपण लक्षात घ्यायला हवा.

संगीत नाटकातील इतर संगीतप्रकारांच्या अस्तित्वाला विरोध करणे किंवा त्यांमधील श्रेष्ठकनिष्ठता ठरविणे हा या अभ्यासामागील उद्देश नसून जातिभिन्नता स्पष्ट करणे एवढाच इथे उद्देश आहे हा तिसरा मुद्दाही लक्षात घेणे आवश्यक ठरते.

या कलाप्रकाराबाबतची सद्यस्थिती खालीलप्रमाणे दिसते.

‘दूरदर्शन’वर ‘नाट्यसंगीत’, आकाशवाणीवर ‘नाट्यपराग’ इतरत्र ‘नाट्यसंगीत रजनी’, ‘नाट्यसंगीत स्पर्धा’ इत्यादी मोठ्या थाटामाटात चालू असताना दिसतात. श्री. ना. दा. ठा. विद्यापीठाच्या पदव्युत्तर अभ्यासक्रमात ‘नाट्यसंगीत’ एक संगीतप्रकार म्हणून अभ्यासण्यासाठी नेमलेला आहे. आकाशवाणीवरील उपशास्त्रीय संगीत सदरामध्ये

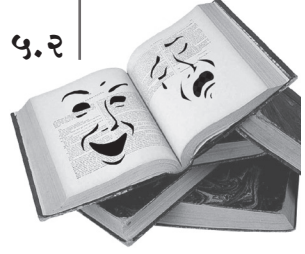
‘नाट्यसंगीत’ प्रकाराचा स्पष्टपणे नामनिर्देश करून समावेश केलेला आहे.

‘नाट्यसंगीता’ची आवड व जाण असणारा एक नवा रसिकांचा वर्ग निर्माण झालेला आहे. मात्र नाटक व संगीत यांच्या मिश्रणाबाबत किंवा त्या मिश्रणाच्या स्वरूपाबाबत एक विरोधी सूरही विवादी स्वरासारख्या या वातावरणामधूनच केव्हातरी उमटतांना दिसतो.

एकूण ‘अस्सल संगीत नाटक’ व ‘नाट्यसंगीत-एक-स्वतंत्र संगीतप्रकार’ यांच्या स्वरूप आकलनाबाबत सर्वसामान्य रसिकांत तसेच साहित्य व संगीत यांची सखोल जाण असणाऱ्यांतही एक वैचारिक गोंधळ माजलेला आज दिसतो. त्याचे स्वरूप पुढील भागात पाहू.



# रसिकांचा आस्वादात्मक प्रतिसाद ५.२



नाट्यसंगीत कलाप्रकाराच्या रसिकांचे दोन वर्ग पडतात. जाणकार रसिक व अजाणकार रसिक. जाणकार रसिकांनी नाट्यसंगीताबाबत काय म्हटले आहे ते प्रथम पाहू.

बालगंधर्वांच्या नाट्यगायनाचा सर्वात बहर आलेला काळ म्हणजे भास्करबुवा बखले यांनी रागदारी संगीतावर आधारित दिलेल्या चालींचा व काकासाहेब खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर' नाटकाचा काळ होय.

"In swayanvar, he picked-up the essentials of rag music but also succeeded in replacing the high seriousness associated with art music.

It is no exaggeration to say that in communicating this music of nuances with unbelievable ease and lack of pretence, Balgandharva brought about a consummate miracle."1

'नाट्यसंगीताची एक व्यवहार्य चौकट (Working formula) खाडिलकरांनी तयार केली व तीच पुढे स्थूलमानाने अनुसरली गेली. ही वस्तुस्थिती आहे.'२

'अल्लादियाखाँ साहेब, भास्करबुवा बखले यांजवर एकदा खानदानी चीजा नाटकासाठी दिल्याबद्दल रुष्ट झाले. परंतु बालगंधर्वांचे तबकड्यांवरिल त्या चीजांवर आधारित नाट्यसंगीत ऐकून त्यांच्या रागाचे परिवर्तन अनुरागात झाले. भास्करबुवांना बोलावून आणून त्यांनी सांगितले, 'चीजांचे चीज झाले'. भास्करबुवा व बालगंधर्व

यांच्यामधील हे अध्ययन व अध्यापन म्हणजे माहितीची देवघेव, अनुकरण नव्हते. 'नजर' द्यायची, शिष्याची स्वयमेवता पारखायची व 'आता हवं तसं गा' हा मोकळा वाव द्यायचा असे हे शिक्षणाचे होते. म्हणूनच पुढे रुढ कायदे ओलांडून बरसणाऱ्या आलापलहरी कायदेपंडितांनाही जेव्हा मोहनास्त्रासारख्या झाल्या तेव्हा कायद्याचा अर्थच बदलला. कलावंताचे नवनिर्माण ते हेच.'<sup>३</sup>

'बालगंधर्व पद्यातला भाव स्वतः अनुभवत, हे अनुभव रसिकांच्या अंतःकरणावर बिंबवीत, त्या भावनांशी त्यांचे तादात्म्य करून त्यांना तो अनुभव अनुभवायला लावीत. चिरस्मरणीय कलेची ही कसोटी बालगंधर्वानाच लागू पडते.'<sup>४</sup>

अशाच तऱ्हेचे आणखी काही उद्गार आपण पाहू.

'त्यांनी संस्कृतीची प्रकृती बदलून प्रवर्तन घडवले; नाट्य व संगीत नटवले, लुटवले; समाजजीवनावर त्याचा ठसा उमटला आहे; नवी कांती, नवी कळा फुलली आहे.'

'त्यांनी दिलेल्या प्रत्ययाला तुलना नाही. शब्दांनी तो व्यक्त होणार नाही. गंधर्व नाट्यागर हे पृथ्वीवरील नंदनवन होते.'

शामराव लाडांनी अल्लादियाखांना एकदा विचारले, 'बालगंधर्वांचं गाणं बुद्धीला ओलांडतं, काळजाला भिडतं, स्वर्गीय या शब्दाशिवाय त्याला विशेषण नाही असं म्हणता. पण तुमच्या शास्त्रात ते कितपत बसतं?'

ते उद्गारले, 'बिलकुल! शिवाय त्यात नवी भर टाकतं. अखेर संगीताचा हेतू दिव्य आनंदाचा आहे. कारण रंजयती तो राग.'

भीमसेन जोशी म्हणतात, 'विठुरायाचं सगुण रूप दिसावं तसं बालगंधर्वांचं गाणं ऐकून झालं.'

मलबाराव सरदेसाई म्हणतात, 'त्यांच्या गाण्याबद्दल लिहायचे नसते, ते अनुभवायचे असते. अनुभवून तृप्त मनाने समाधानात रहायचे असते.'

बाबूराव देशमुख म्हणतात, 'साकार जगामागे असलेल्या निराकार

चिच्छक्तीचा प्रत्यय जसा साकार मूर्तीतूनच येतो तशीच स्वर म्हणून जी काही एका निराकार शक्तीबद्दलची आपली धारणा आहे तिची प्रत्यक्ष आकारास आलेली मूर्ती म्हणजे नारायणरावांचे नाट्यसंगीतगायन होय.'

पद्मावती शाळिग्राम म्हणतात, 'मी नाटक पाहत नव्हते, एक अनुभव घेत होते.'

वामननाव सडोलीकर म्हणतात, 'दरवेळी गंधर्वांचं नाटक हे नाटक नव्हेच, तो एक अनुभव आहे अशी जाणीव होऊन मी परतत असे.'

सीताकांत लाड म्हणतात, 'हिन्यामाणकांच्या तोलामोलाची भाषा बोलणाऱ्या सुधाकरापेक्षा वात्सल्याने ओथंबलेली भाषा 'गाणाऱ्या' बालगंधर्वांच्या सिंधूचेच हे नाटक.'

चिं. त्र्यं. खानोलकर म्हणतात, 'मराठी माणसाच्या आयुष्याच्या चित्रपटाला बालगंधर्वांचे गाणे पार्श्वसंगीतासारखे लाभलेले आहे. त्यांचे गाणे आम्हांला क्षितिजावरच्या एखाद्या रम्य आशादायी पहाटेसारखे मिळाले आहे. ते आमचे प्राजक्ताचे झाड आहे. रुक्मिणी स्वर्गात असली तरी प्राजक्ताचे झाड-बालगंधर्वांचे गाणे आम्हांला मिळाले आहे.'

कै. केशवराव दात्यांसारखे मुरब्बीही त्यांच्या आत्मचरित्रात बालगंधर्वांचे नाट्यसंगीत ऐकतांना 'शुद्ध हरपत असे' असे म्हणतात.

वरील अवतरणे बालगंधर्वाबाबतची असली तरी ती बालगंधर्वपुराण म्हणून इथे नोंदविलेली नसून त्यांच्या नाट्यसंगीत गायनाबाबतची आहेत हे विसरून चालणार नाही. जे असे कौशल्या त्यांनी नाट्यसंगीत गायनात दाखवले ते त्यासाठी ज्या चीजा घोटल्या होत्या त्या चीजा गाण्यात मात्र दाखविलेले नाही हे लक्षात घेता चीजांहून वेगळे असे काहीतरी नाट्यसंगीताच्या बांधणीत व ते फुलविण्यात होते हा त्यातील महत्त्वाचा मुद्दा दुर्लक्षिला जाऊ नये.

अजाणकार अशा सर्वसामान्यांचे व रसिकांचे काही उद्गार पाहू - 'ते आम्हांला फारच आवडते', 'त्याने आमचे देहभान हरपून जाते,

ते आमचं एक वेड आहे,' 'त्यामुळे अंगावर रोमांच उभे राहतात', 'डोळ्यांतून घळघळा आसवे वाहतात', 'ते एक गोड स्वप्न असतं' 'त्यातील जादू फक्त अनुभवायची असते', 'ती सांगता येत नाही पण कळते', 'ती बोलकी नसतेच; पण जाणवत राहते, पुन्हा पुन्हा अनुभवावी अशी वाटते, शरीरात भरून फिरत राहते, रक्तात मिसळून विरघळून जाते, अत्तराच्या कुपीत सुगंध तशी ही संवेदना मनाच्या कप्यात भरून जतन करावीशी वाटते. पुन्हा पुन्हा हुंगावीशी वाटते, त्याने रंगत येते, मजा येते, नशा येते.'

एकूण जाणकार व अजाणकार रसिकांच्या प्रतिसादाचा सारांशसूर एवढाच दिसतो की मनाला गुंग करून टाकणारे, चिरस्मरणीय ठरणारे असे **सौंदर्यात्मक** काहीतरी घडले. हा प्रतिसाद रसिकांच्या ठायी असलेल्या अंतःस्फूर्त सच्चपणातून, प्रामाणिकपणातून उमटलेला असतो आणि **सौंदर्यकारक** काय घडले हे साधार स्पष्ट करणे मात्र तिच्याकडून घडलेले नसते. विशेषणांचे डोंगरच्या डोंगर त्यासाठी रचले जातात, पण विश्लेषणाचे रान मात्र तुडवले जात नाही, आणि त्यामुळे आज १०० वर्षांनंतरही या कलाप्रकाराचे स्वतंत्र स्वरूप स्पष्ट होत नाही. साहित्य व संगीत यांची सखोल जाण नसणाऱ्यांमध्ये तर याबाबत वैचारिक गोंधळ आढळतोच, परंतु सुजाणांमध्येही असा गोंधळ आढळतो. त्यासाठी जाणकरांच्या त्याबाबतच्या अभिप्रायाकडे वळावे तर पुन्हा त्यांचे दोन वर्ग सापडतात.

१) या संगीत कलाप्रकाराबाबतची संकल्पना सुस्पष्ट नाही. क्वचित ती संदिग्ध आहे, क्वचित विसंगत आहे व क्वचित विचार पक्का न होताच सैलपणे केलेल्या विधानांतून मांडली गेलेली आहे. त्यामुळे वैचारिक गोंधळात मात्र वाढ झालेली दिसते.

याबाबतचे तपशील आपण पुढील भागांमध्ये पाहू.





# काही जाणकारांची सुरस्पष्ट मते ५.३



## १) वा. ह. देशपांडे -

‘घरंदाज गायकी’ या पुस्तकात ते म्हणतात -

‘श्रोत्यांच्या वेगवेगळ्या श्रेणी असतात. उच्च संगीत ऐकून त्यापासून आनंद घेण्याची पात्रता असणाऱ्यांची संख्या अर्थातच मर्यादित असणार व ती तशी मर्यादित असते म्हणून विषाद वाटण्याचेही कारण नाही. कारण ती पात्रता वाढविण्याकरिता विशिष्ट तऱ्हेचे संस्कार व्हावे लागतात अथवा करवून घ्यावे लागतात.’

‘नाट्यसंगीत ही अशी स्वरूपसुंदरी साक्षात मोहमयीच होती आणि इतके असूनही त्यात घराणी निर्माण झाली नाहीत. याचे कारण असे की नाट्यसंगीताचे स्वतःचे म्हणून एक खास वैशिष्ट्य अथवा महत्त्व असले तरी घराणी निर्माण होण्यासाठी म्हणून गायकीचे जे मूलभूत सामर्थ्य लाभते ते मात्र त्यातील नाट्याच्या बंधनांनी त्याला लाभू दिले नाही. नाट्याचे, अभिनयाचे, प्रसंगाचे व शब्दाश्रित भावनांचे पहिले बंधन, उभे राहून गायचे हे दुसरे, वेळेचे तिसरे, या त्रिदोषातून घराणे निर्माण होणेच अशक्यप्राय, इतक्या बंधनांतून जे झाले ते एवढेच की, ‘नाट्यसंगीत’ म्हणून एक नवीन ‘संगीतप्रकार’च जन्माला आला व त्याने संगीताच्या समृद्धीत भर पडली.’

थोर थोर गायकांनी त्यांच्या नाट्यकालात, नाट्यपूर्व कालात अगर त्यानंतर मैफलीतली घरंदाज गायकी सोडली नाही. नाट्यसंगीतात मात्र त्यांनी ती सोडली होती. याचा अर्थ असा की त्यांनी नाट्याचे म्हणजे

शब्दार्थाचे बंधन पाळले व नाट्याचाच उत्कर्ष केला.

## २) बाबूराव जोशी -

‘गाजलेली रंगभूमी’ या त्यांच्या पुस्तकात ते म्हणतात -

‘ज्याप्रमाणे संगीतसृष्टीने आपले विविध प्रकार नाटकाला पुरवले त्याप्रमाणे रंगभूमीनेही आपले स्वतःचे काही रूपांतरित प्रकार संगीतसृष्टीला परतफेड म्हणून दिले आहेत. ‘सुगम रागदारी’ असे सध्या ज्याला नाव दिले जाते तो प्रकार नाटकाच्या माध्यमानेच रूढ झालेला प्रकार होय.

‘संगीताची लोकप्रियता, अभिजात संगीताबद्दल उत्पन्न केलेली अभिरुची, अज्ञ व तज्ञ दोघांनाही रुचेल पचेल अशा संगीताचा नवा मध्यमवर्ग निर्माण करणे अशी त्रिविध बहुमोल कामगिरी मराठी संगीत रंगभूमीने केली आहे.’

## ३) माधव मनोहर -

‘नाट्यसमीक्षा’ या पुस्तकातील लेखात ते म्हणतात -

‘त्या सुवर्णयुगाचा वैभवशाली विशेष असे जे संगीत नाटक ते त्या सुवर्णयुगाबरोबरच अस्तंगत झाले असा शोक आपण नित्यशः करतच असतो. मराठी रसिकतेला एके काळी ज्या नाट्यसंगीताने वेडे केले होते ते झपाटून टाकणारे नाट्यसंगीत आजच्या रंगमंचावरून सर्वस्वी हद्दपार व्हावे हेही योग्य नव्हे.

किलॉस्कर-देवल यांसारख्या नाट्यमहर्षींनी योजलेले संगीत आजतागायत केवळ टिकून आहे, एवढेच नव्हे तर ते लोकप्रियही आहे. त्यांच्या तोलामोलाचे नाट्यानुकूल संगीत तदनंतर कधी आपल्या मराठी रंगमंचावर ऐकू आले नाही तेव्हा या एका बाबतीत आपले नाटककारच कमताकद म्हणून कमी पडले याविषयी माझ्या मनात यत्किंचितही शंका नाही.

## ४) सौ. सुचेता बिडकर -

‘तरुण भारत’च्या संगीत विशेष अंकात ‘संगीताचे समाजशास्त्र’ या लेखात त्या म्हणतात -

‘विविध कला संस्कृती घडवतात व संस्कृती ‘मानव’ घडवते. समाज व कला यांचा अन्योन्य संबंध असतो. समाजशास्त्रातील विविध समूहगटांप्रमाणे आज संगीतक्षेत्रातसुद्धा अनेक गट आहेत.

- १) शास्त्रीय संगीताची आवड असणारा गट
- २) नाट्यसंगीताची आवड असणारा गट
- ३) चित्रपटसंगीताची आवड असणारा गट

या गटापैकी क्रमांक-२ हा नाट्यसंगीताची आवड असणारा गट नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराचे स्वतंत्रपणे सिद्ध करतो.

#### ५) वि. रा. आठवले -

अखिल भारतीय मराठी नाट्यसंमेलनानिमित्त प्रसिद्ध झालेल्या ‘रंगयात्रा’ मध्ये वि. रा. आठवले म्हणतात -

‘मराठी’ नाट्यसंगीतात संगीतदृष्ट्या काय बदल झाले, कोणत्या सांगीतिक तत्वांनी ते विकसित झाले व मराठी नाट्यसंगीताचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप कसे निर्माण झाले याचा विचार प्रस्तुत लेखात अभिप्रेत आहे.

संगीतप्रकार नाट्यसंगीतात दाखल होतांना त्या मूळच्या संगीतप्रकारांचा ‘बाज’ किंवा ‘घाट’ बदलतो. उदाहरणार्थ- रंगभूमीवर धृपदाची चाल वापरली तर निर्माण होणाऱ्या नाट्यसंगीताचे स्वरूप धृपद गायकीची खास लक्षणे दाखवण्याकडे नसते तर त्या संगीताच्या आकृतीवर आधारित रंजनात्मक स्वरूप घडवण्याकडे असते. रागसंगीतावर आधारित जरी नाट्यसंगीत असले तरी त्यात रागनियम सांभाळण्याची प्रवृत्ती नसते तर त्याआधारे रंजन साधण्याची वृत्ती असते. तसेच अत्यंत सुगम संगीतप्रकारावर ते आधारित असले तर त्याला भारदस्त रूप देण्याकडे नाट्यसंगीताचा कल असतो.

म्हणजे थोडक्यात नाट्यसंगीताची जात ही सुगम शास्त्रीय संगीताच्या स्वरूपाची असते.

नाट्यसंगीताच्या वैभवशाली काळात, म्हणजे १९१० पासून पुढे १९२५ पर्यंत नाट्यसंगीताच्या गायनतंत्रामध्ये विविध घराण्यांच्या

प्रभावामुळे विविध अंगाची गायकी समाविष्ट झाली हे नाट्यसंगीताचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप घडविण्याबाबतचे मोलाचे कार्य ठरले. आज नाट्यसंगीत म्हणून मराठी रसिकांच्या मनापुढे जे चित्र उभे राहते ते या नाट्यसंगीताच्या संदर्भातले असते.

लेखाच्या शेवटी ते म्हणतात - एकच गोष्ट लक्षात ठेवायची की ज्या वेळी संगीताचे विविध प्रकार नाट्यसंगीतात येतात तेव्हा विशिष्ट तऱ्हेने संस्कारित होतात आणि त्यातूनच नाट्यसंगीताचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप घडते. या तऱ्हेने मराठी नाट्यसंगीताने 'एक आगळा संगीतप्रकार' म्हणून संगीतात स्थान मिळवले आहे.

इतर वरील अवतरणांप्रमाणे नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराबाबतच्या सुस्पष्ट संकल्पनेबाबत वि. रा. आठवले यांची अवतरणे बोलकी आहेत. परंतु त्यातील तीन मुद्दे थोडे अधिक स्पष्ट व्हावेसे वाटतात.

१) 'नाट्यसंगीताचे स्वरूप गायकीची खास लक्षणे दाखवण्याकडे नसते तर त्या संगीताच्या आकृतीवर आधारित रंजनात्मक स्वरूप घडवण्याकडे असते.' या विधानामधून 'रंजनात्मक' हा शब्द थोडा अपुरे वर्णन करणारा वाटतो. कारण शास्त्रीय व उपशास्त्रीय संगीतप्रकार नाट्यसंगीतात रूपांतरित होतात तेव्हा ते रंजनात्मक रूप धारण करतातच, परंतु रंजनापलीकडची प्रकटन, प्रभावन व प्रबोधन करण्याचीही शक्ती त्यात येते हे त्याचे खरे वैशिष्ट्य असते.

२) 'नाट्यसंगीताच्या गायनतंत्रामध्ये विविध घराण्यांच्या प्रभावामुळे विविध अंगाची गायकी समाविष्ट झाली हे नाट्यसंगीताचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप घडविण्याबाबतचे मोलाचे कार्य ठरते.'

'घराण्यांच्या गायकी अंगांची ध्येये नाट्यसंगीतापुढे कधीच नव्हती. त्यामुळे त्यांचा विकास नाट्यसंगीतात झालेलाच नाही. मर्दानी व जनानी या दोन प्रकारांची निर्मिती मात्र नाट्यसंगीतात झालेली दिसते.'

३) शास्त्रीय व उपशास्त्रीय संगीतप्रकारांचा उपयोग नाट्यसंगीतासाठी केला जातो तेव्हा ते प्रकार विशिष्ट तऱ्हेने संस्कारित होतात. सुगम संगीतप्रकारांचा उपयोग नाटकात केला जातो तेव्हा त्या प्रकारांस

कोणत्याही तऱ्हेने संस्कारित केलेले नसते.

#### ६) डॉ. व. दि. कुलकर्णी -

‘किलोस्करांनी मराठी संगीत नाटक हा एक स्वतंत्र नाट्यप्रकार मानावा लागेल. अण्णासाहेब किलोस्कर हेच या विद्ग्ध संगीत नाटकाचे जनक आणि प्रवर्तक होत हेही यामुळेच मानणे क्रमप्राप्त ठरते. या संगीत नाटकात नाट्य, काव्य आणि संगीत जेव्हा एकजिनसी होऊन प्रकटते तेव्हाच नाटक हे प्रयोगरूपाने खरे उभे राहते आणि विद्वान रसिक व सामान्य नाट्यप्रेमिकांचा परितोष करते.’

‘कोणतीही साहित्यकृती ही भावप्रकटीकरणातून जीवनाथ व्यक्त करत असते. साहित्यकृतीतील शब्दांतून प्रतीत होणारे हे भाव नाट्यप्रयोगात नट अभिनयातून साकारत असतो.’

‘सिंधू, मी आजपासून दारु पिणं सोडलं’ हे ऐकून झालेला आनंद ‘खरंच का हे?’ एवढ्या उद्गारानंतरच्या मोकळ्या जागेतून हृदयाकाशात न मावणारा तो आनंद बालगंधर्व ‘प्रभु अजि गमला’ मधून गाऊन व्यक्त करत असत. सारं थिएटर आनंदानं भरभरून येत असे.

#### ७) वसंत शांताराम देसाई -

‘किलोस्करांनी गद्य नाटकात ठिकठिकाणी पदांचा समावेश करून त्याला संगीत नाटक हे नाव दिलेले नसून एक नवीन स्वतंत्र कलाप्रकार त्यांनी निर्माण केला. नाटकाचा अवयव असणे व संगीत अभिजात असणे ही किलोस्करांनी नाटकातील पदांची वैशिष्ट्ये आहेत. संगीत अभिजात असले तरी नाटकातील भावना खुलवणारे असावे याचे भान त्यांना आहे. या नाट्यसंगीताने शास्त्रीय व सुगम शास्त्रीय संगीत घराघरात नेले असे मला वाटते.’

‘रागांची सामर्थ्ये, शक्ती माहीत असलेल्या आणि विचार व अनुभव गाठीशी असलेल्या भास्करबुवा, वझेबुवा यांनी त्यातील रसाला योग्य शब्द मिळाले तर असा विचार केला असावा. मराठी भाषेतला तो तो भाव अभिव्यक्त करणारे शब्द नाट्यसंगीतात मिळाले म्हणून त्या

चीजांच्या रुपांतरित नाट्यपदांना लोकप्रियता मिळाली.’

आजच्या नाट्यसंगीताबद्दल मला असे म्हणावेसे वाटते की, ते जितके क्लासिकल होत जाईल तितके ते हवे आहे. तसे ते होतेही आहे ही आनंदाची गोष्ट आहे. नाट्यसंगीताबाबत एक विचार अत्यंत महत्त्वाचा वाटतो. साहित्याची जाण संगीतकाराला असली पाहिजे मी या संगीताकडे साहित्याच्या चष्म्यातून पाहतो. शब्दांचे अर्थ, भाव, सौंदर्य समजले नाही तर केवळ स्वररचना करणारा संगीतकार आंधळा ठरेल असे मला वाटते.’

### ८) पुरुषोत्तम दारव्हेकर -

दूरदर्शनवरील एका नाट्यसंगीताच्या कार्यक्रमाचे संचलन करतांना त्यांनी सांगितलेली नाट्यसंगीताची व्याख्या अत्यंत योग्य आहे. ते म्हणतात - नाट्यानंद, काव्यानंद व स्वरानंद यांचा त्रिवेणी संगम म्हणजे नाट्यसंगीत. या नाट्यसंगीतातील ‘पळवायची पदे’ व ‘आळवायची पदे’ हा फरक ते प्रामुख्याने नोंदतात.

### ९) प्रभाकर जठार -

‘मराठी रंगभूमीवरील संगीत ही भारतीय संगीताला महाराष्ट्राने दिलेली देणगी आहे. त्या संगीताचे स्वतःचे असे रूप आहे. ते एक मजेदार मिश्रण आहे. ते मुद्दाम घडवले असे म्हणण्यापेक्षा ते घडत गेले. त्या काळाच्या गरजेनुसार व नटगायकांच्या ताकदीमुळे सुरुवातीला कथनात्मक पदे यायची, त्यांचा नाटकात परिणाम, उपयोग अवश्य आहे पण ती ‘गायची पदे नव्हेत. त्यांचा तसा स्वाभाविक विस्तार होत नाही. तो वकूब त्यांच्यात नाही. ही पदे आठवतात नाटकातील पदे म्हणून. नाट्यसंगीत म्हणून नव्हे.

‘डोळ्यांना-कानांना-मनाला समाधान, प्रतिष्ठितपणे, निर्वेधपणे लाभणारा संगीत नाटक हा एक प्रकार होय. या करमणुकीला एकमेव अद्वितीय स्थान प्राप्त झाले. रागसंगीताला लालीत्य, रंगत, गतिमानता, भावमाधुर्य या घटकांनी नटवले गेले. मध्य वा द्रुत लयीच्या, आकर्षक

तोंडाच्या सोप्या रागातल्या बंदिशी योजल्या. रागनियम, कडक बंधने, गमक, बोलतान, सरगम इत्यादी पांडित्यदर्शक प्रकार कटाक्षाने वगळले गेले. राग जरी गायचा असला तरी तो रंगभूमीवर, रंगभूमीसाठी गायचा आहे हे भान ठेवले जायचे. रसनिष्पत्ती, मनोरंजन, सुबोधता, प्रसाद यांवर भर दिलेला असायचा.

दीनानाथांसारखे गायक गझल, कवाली अशी पेश करत की खेळकरपणालाही एक बोज येई. रंगभूमी संगीताला शास्त्रीय संगीताचे अस्तर लागे. एक भिन्न प्रकृतीचे अपूर्व स्वरसौंदर्य प्रकटे.'

'त्या थोर गायकांचे व्यक्तिमत्व त्यांनी गायलेल्या पदांना मिळाले, पदे थोर झाली. 'नाट्यसंगीत' म्हणून एक वेगळ्या तोंडवळ्याचे लोभस दर्जेदार गाणे निर्माण झाले.

### १०) जितेंद्र अभिषेकी -

पद्मश्री पुरस्कार मिळाल्याबद्दलच्या सत्कार समारंभप्रसंगी मनातील खंत व्यक्त करतांना अभिषेकी म्हणतात -

'संगीत नाटक हा आमचा सुंदर ठेवा, आमचा आम्हीच हाकून लावण्याचा प्रयत्न करित आहोत. त्याला कोणीही वाचवू शकणार नाही. काही मंडळींनी संगीत नाटक मारायचाच प्रयत्न केला'. सरकारदेखील नाट्यशिक्षण शिबिर केवळ गद्य नाटकांसाठी, गटांसाठी आयोजित करते. या शिबिरांतून संगीत नाटकांचे शिक्षण दिले जावे असे त्यांना वाटत नाही.'

मराठी संगीत नाटकांचा अमोल ठेवा आता आपण विसरत चाललो याचे दुःख व्यक्त करून ते म्हणतात -

'संगीत नाटकांचा वारसा जतन करून तो पुढच्या पिढीपर्यंत पोहोचवण्यासाठी महाराष्ट्र सरकार आणि प्रत्येक महानगरपालिका व नगरपालिका यांनी असे प्रयत्न करावेत.'

'स्वरांच्या बनावत' या पुस्तकातील मुलाखतीत उत्तरे देतांना ते म्हणतात - 'गायक नटाची जातच निराळी आहे. तो एक स्वतंत्र वर्ग आहे. गाणं हे नाटकासाठी आहे.' 'टाळीची तान' घेऊन टाळ्या

मिळवणं चूक आहे. जेव्हा एखादा आशय संवादाने सांगणं शक्य होत नाही.तेव्हा गाणी कितीतरी जास्त सांगून जातात. संगीत हे जमान्याप्रमाणे बदलत नाही. ते चांगलं किंवा वाईट असतं. चांगलं टिकतं., वाईट टिकत नाही. नाट्यसंगीताच्या दिग्दर्शनासाठी आवश्यक गुणांविषयी ते म्हणतात- ‘शास्त्रीय संगीताची उत्तम तालीम, सुगम व लोकसंगीताचाही अभ्यास असणे आवश्यक, कारण त्यामुळे चाल आकर्षक बनायला मदत होते. संगीताबरोबरच साहित्यविषयीची समज असली पाहिजे. नाट्य आणि कथावस्तू नीट समजल्याशिवाय त्याला पोषक असे संगीत देता येणार नाही.’

### ११) जी. एच् . रानडे

The random ways of singing a song came to be replaced by a more systematic way of elaborating it and the actors needed some kind of grounding in classical music. Thus began the age of the singer actor and preponderance of the classical form of music on the stage. The effect of the change was almost magical and the music of the Marathi stage was almost magical and the music of the Marathi stage reached its highwater mark in the life time of the generation. Some of the Marathi songs even excelled the original Hindi Chij-s in their faultless musical structure and sweetness of tune and well known masters like the great abdulkarim Khan fell under their spell. Such Marathi songs are the pride of Maharashtra and deserve greater attention of musicians all over India, as they form a valuable addition to the stock-in-trade of classical Music.

### ११) वि. वा. शिरवाडकर –

बालगंधर्व म्हणजे अभिजात नाट्यसंगीत, सौंदर्य यांचा लोककल्पनेत वावरणारा आदर्श होता.

स्वयंवर व एकच प्यालाचे दर्शन व श्रवण आजही अविस्मरणीय वाटते. स्वयंवर म्हणजे अभिजात संगीताच्या आणि रूपसुंदर अभिनयाच्या चांदण्यात उमलणारे एक स्वप्नसरोज होते. भास्करराव



बखल्यांनी केवळ या नाटकालाच संगीत दिले असे नाही, तर अभिजात संगीताचा संस्कार साऱ्या रसिकांना दिला. बखल्यांच्या चाली, खाडिलकरांचे रचनाकौशल्य यांचा सुरेख संगम या नाटकात झालेला होता. गडकऱ्यांनी खाडिलकरांच्या पदरचनेची चेष्टा केलेली असली तरी पद कोणत्या ठिकाणी यावे आणि त्याचा मुखडा का रसोत्कर्षक असावा याची जाण गडकरी, कोल्हटकरांपेक्षा खाडिलकरांना कितीतरी अधिक होती. म्हणूनच आजही इतक्या कालावधीनंतर नाट्यसंगीत गायकांच्या कंठातून उमलते, रसिकांच्या ओठावर रेंगाळते ते प्रायः स्वयंवर, मानापमान, इत्यादी खाडिलकरी नाटकांतीलच. दुसरी महत्त्वाची गोष्ट ही की 'स्वयंवर' नाटकावर संगीत झुलीप्रमाणे बाहेरून चढवलेले नव्हते. ते स्वाभाविकपणे उमलत, बहरत होते. तो साज नव्हता, स्वभाव होता.

### १३) वसंत कानेटकर –

मराठी रंगभूमीला बालबंधर्वाची Contribution तरी नेमकी काय आहे? त्यांनी नाटकवेड्या मराठी माणसांच्या हृदयालाच हात घालण्यासाठी किमया तरी काय केली? या प्रश्नांविषयी अल्काझी व वसंत कानेटकर यांच्या भेटीतील संवादांमध्ये अल्काझी म्हणतात – 'जागतिक रंगभूमीला मराठी रंगभूमीची काही Contribution ठरणार असेल तर खास मराठी वळणाने मराठी रंगभूमीवर घडलेले मराठी संगीत नाटक हीच होय.'

'खऱ्या संगीत नाटकाचा जन्म नाटकात जेव्हा पदे आली तेव्हाच झाला. एका दृष्टीने 'पदे' अथवा 'नाट्यगीते' ही 'साकी, दिंडी, आर्या' यांच्यापुढली अधिक नाट्यपूर्ण आणि ललित्यदर्शी अशी पुढची पायरी होती. १८८० मध्ये खरे संगीत नाटक 'शाकुंतल' हे निर्माण झाले त्याचा अधिक तेजस्वी उन्मेष 'सौभद्र'मध्ये झाला. परंतु मराठी संगीत नाटकाचे सुवर्णयुग जन्माला घालण्याचे श्रेय खाडिलकर, बालगंधर्व, टेंबे व भास्करबुवा बखले यांच्या युतीलाच जाते.'

'संगीत नाटक म्हणजे काय याचा वस्तुपाठ सिद्ध होईल असे श्रेष्ठ

नाटक 'स्वयंवर' होय. पदांच्या जागा-पदांचा आशय (शब्दांकन सोडून द्या. तोंडे पाहावीत), चाली यांचे स्वतंत्रपणे निरीक्षण केल्यास हे दिसून येईल. इथे पात्रे गात नाहीत तर त्यांच्या व्यक्तिरेखा गाण्यातून फुलतात, उमलतात, सारी नाट्यवस्तूच इथे गात असते. हे त्यांना कळले-भावले त्यांनाच संगीत नाटक म्हणजे काय ते समजले.'

'कानेटकरांचे 'संगीत मत्स्यगंधा' पाहून बालगंधर्व त्यांना म्हणाले, 'देवा, या नाटकात काम करायला मला फार आवडलं असतं. त्यावर कानेटकर म्हणतात - हे त्यांचे उद्गार ऐकून मी कृतार्थ झालो. 'अत्यंत अस्वाभाविक कृत्रिम अशा साधनांद्वारे कमालीचे स्वाभाविक दर्शन घडवणे ही नाट्यकलेची फलश्रुती असते. जीवनदर्शनातील वास्तवाचा ध्वन्यर्थ हा गाभा आहे. संस्कारित वास्तवाचा ध्वन्यर्थ हा महाप्राण आहे व संगीत हाही ध्वन्यर्थाचा स्पर्श आहे.'

पुढे ते म्हणतात - 'केवळ भावगीते गाऊ शकणाऱ्या तरुणतरुणींकडून नाट्यसंगीताचा विकास होऊ शकणार नाही. नाट्यसंगीत दमदारपणे रंगभूमीवर रंगवण्याची धमक असलेले कलाकार, नाटककार व संगीतकार यांचा त्रिवेणी संगम व्हायला पाहिजे.'

'नाटकातल्या शब्दाला दृश्यात्मकता असते तसेच त्याला नादमय संगीताचे रूप असते. हा नाद, हे रूप असावे की नाही याबद्दल मतभेद आहेत. एक 'स्कूल' आहे की त्यांना ते आवडत नाही, मला आवडतं. अंतर्मनात जायचं असेल तर नाटकामध्ये 'स्वगत' हा 'डिव्हाईस' आहे. त्यातून भूमिकेचं मनोविश्लेषण, मनोगत व्यक्त होऊ शकतं. कारण स्वभावरेखाटन, कथा पुढे नेणे व रसपरिपोष करणे ही त्रिपेडी वेणीच नाटकात असते.'

### १४) विद्याधर गोखले -

खऱ्याखऱ्या संगीत नाटकात पदे घातलेली किंवा 'चिकटवलेली' नसतात. एखादी भावना सुस्थिर करण्यासाठी योजलेली असतात. ती त्या नाटकाचा अविभाज्य आणि अतूट भाग बनली तरच ते संगीत नाटक. दुधावर साय जमावी तसेच गद्य संभाषणावर पदांची

साय जमली पाहिजे. आपले संगीत नाटक हे साहेबी 'आपेच्यांचे नसून या भूमीमधूनच हळूहळू विकसित झालेले नाट्य व संगीत यांचे ते अविभाज्य अमृतमधुर रसायन आहे. महाराष्ट्रीय संस्कृतीचे अनन्यसाधारण वैशिष्ट्य म्हणून आम्हांस अभिमानास्पद असलेले आमचे परंपरागत नाट्यसंगीत व जुनी अभिजात संगीत नाटके यांची जपणूक व्हावी तशी मुळीच होत नाही.'

#### १५) राम मराठे -

'नाट्यसंगीत' इतके लोकप्रिय होण्याचे खरे कारण नाट्यसंगीताची मूळ बैठक बैठकीच्या संगीतातील गाजलेल्या मूळ हिंदी चीजांवरून साकार केली गेली आहे हे आहे. बैठकीतील शास्त्रोक्त गाण्याप्रमाणेच रंगभूमीवरील गाणे निश्चितपणे अमर संगीत आहे. त्याला शाश्वत मूल्यांनी नटवले आहे.

#### १६) श्रीकृष्ण दळवी -

एका मस्त रंगलेल्या नाट्यसंगीताच्या मैफलीचे वर्णन करतांना ते म्हणतात - 'ठुमरी, दादरा, लावणी, भजन यापासून ते अगदी अभिजात ख्यालापर्यंतचे विविध रंग नाट्यसंगीतात आहेत. नाट्यसंगीताचा असा खास बाज आहे. नाट्यगीते परिणामकारकपणे सादर करण्यासाठी गायकाच्या अथवा गायिकेच्या अविष्काराला शास्त्रीय गायनाची चांगली बैठक असणे आवश्यक असते, इतकेच नव्हे, तर ख्यालाप्रमाणे विस्तारपूर्वक गाण्यास अवसर नसणारा हा गानप्रकार सादर करतांना ख्यालगायनातील कोणत्या अंगांचा नेमकेपणाने कसा उपयोग करावा याबाबत चांगले मार्गदर्शन असणे आवश्यक असते.'

#### १७) पु. ल. देशपांडे -

संगीत नाटकाबद्दल व नाट्यसंगीताबद्दल यांनी अनेक ठिकाणी अनेक वेळा आपले अभिप्राय व्यक्त केलेलेच आहेत.

नुकत्याच झालेल्या एका कार्यक्रमात ते म्हणतात- 'संगीत नाटक हे माझं आवडतं नाटक आहे. पूर्वी मोठमोठ्या गायक-गायिकांनी कामे केलेली मराठी संगीत नाटके मी पाहिलेली आहेत. मी त्याचा खूप

आनंद घेतला आहे. पण ज्या अर्थानं संगीत नाटक सध्या रुढ आहे ते संगीत नाटक म्हणून मला मान्य नाही. देवलांच्या संगीत नाटकांत संगीत व नाटकाचा दुग्धशर्करायोग जुळून आलेला दिसतो. प्रथम नाटक लिहून नंतर गाणी घुसडणे म्हणजे संगीत नाटक नव्हे. अशा संगीत नाटकांनीच अधिक हानी झाली आहे.'

### १८) रा. शं. वाळिंबे -

संगीताच्या द्वारे जो आशय व्यक्त होतो त्यालाच शब्दांच्या माध्यमातून व्यक्त होणाऱ्या आशयाची जोड देणे हे आदर्शभूत नाट्यसंगीताचे उद्दिष्ट असले पाहिजे.

प्युअर म्युझिक (म्हणजे आपले ख्याल गायन) आणि ड्रॅमॅटिक म्युझिक (म्हणजे नाट्यसंगीत) असे दोन स्पष्ट भेद काही पाश्चात्य कलाकोविद मानतात. (उदा. एम. बरट्रॅड). नाट्यसंगीतात शब्द व आंगिक अभिनयकृती इत्यादी गोष्टींना प्राधान्य असून संगीतातील स्वर यांच्यामध्ये शब्द प्रधान आणि संगीत गौण, असे न मानता काव्यातील शब्दांना व त्यातील भावनेला जेवढे महत्त्व तेवढेच महत्त्व संगीतातील स्वरांना, असे जर आपण मानले तर आदर्शभूत नाट्यसंगीत कसे असावे ते समजेल.

### १९) सौ. सुलभा ठकार -

'संगीत आणि सौंदर्यशास्त्र' या पुस्तकात त्या म्हणतात - 'कलाप्रकाराची आकृती जाणणे व त्याचे इतरांहून निराळेपण जाणणे व ते तसे राखता येणे म्हणजेच रूपभेद जाणणे होय. म्हणून संगीताचा इतिहास हा त्याच्या विविध आविष्कारांचा आणि रचनाशैलींचा इतिहास होय. आशय व अभिव्यक्ती एकरूप होणे हे महत्त्वाचे असून तोच खरा संगीताचा आस्वाद होय.'

'मराठी नाट्यसंगीत ही आधुनिक काळातील महाराष्ट्राची विशेष निर्मिती आहे. नाट्यसंगीत हे नाव तसे फार ढोबळ आहे. त्याखाली अनेक प्रकारची गायकी अंतर्भूत आहे. सौभद्रपूर्व साकी, आर्या, दिंडी यासारखी मात्रावृत्तांच्या आश्रयाने येणारी गायकी. 'वद जाऊ

कुणाला' आदी लावणी गायकी, बालगंधर्व काळातील स्वयंवरादी नाटकांतील ख्याल-टप्पा-ठुमरीवर आधारित गायकी, ज्योत्स्ना भोळे काळातील भावगीत धर्तीची गायकी व अगदी अलीकडील काळातील शुद्ध काव्यगायन पद्धतीची गायकी असे नाट्यसंगीताचे स्थूलमानाने टप्पे अथवा अवस्था आहेत. परंतु नाट्यसंगीत म्हटल्यावर जो बोध होतो तो एका विशिष्ट प्रकारच्या गायकीचा. आधुनिक भावगीत पद्धतीची गीते, 'हमीदाबाईची कोठी' सारख्या नाटकातील शुद्ध उर्दू गझला हे खरे नाट्यसंगीत म्हणता येणार नाही. तसेच 'घाशीराम कोतवाल', 'महानिर्वाण', 'तीन पैशाचा तमाशा' यांतील संगीत हेही नाट्यसंगीत या संज्ञेस पात्र होणार नाही. ही संज्ञा संगीताच्या प्रांतात एका विशिष्ट प्रकारच्या गायकीसाठी स्थिर झालेली आहे. ही गायकी म्हणजे बालगंधर्व काळातील नाट्यसंगीत होय.

नाट्यसंगीत म्हणून एक प्रतिमा स्थिर झालेली असून ते परंपरागत रागांवरच आधारलेले आहे. ते एक समृद्ध दालन आहे. ही एक स्वतंत्र शैली किंवा स्वतंत्र कलाप्रकार म्हणून गणला गेलेला आहे. त्याचे त्याना स्वतःचे रूप आहे, आकृती आहे.'



# काही जाणकारांची संदिग्ध मते ५.४



ज्या जाणकारांच्या विचारामधून नाट्यसंगीत स्वरूपविषयक सुस्पष्ट संकल्पना मांडली जात नाही त्या या पुढील जाणकारांची विद्वता, व्यासंग याबद्दल मनात वसत असलेल्या आदरभावनेचा विचार मनात येऊही विषय स्पष्ट व माझ्या मते योग्य मांडला जावा म्हणून अपरिहार्यपणे तो बाजूला ठेवणे मला भाग पडले.

## १) डॉ. अशोक रानडे -

■ महाराष्ट्र टाइम्सच्या बालगंधर्व विशेषांकातील पहिल्याच लेखात डॉ. अशोक रानडे यांजविषयी पु. ल. देशपांडे लिहितात -

‘अशोक रानडे हे ज्ञानमार्गी संगीत समीक्षक आहेत. ते काही केवळ भक्तिभावाने लिहिणारे लेखक नव्हेत. भावनेला शास्त्रकाट्याच्या कसोटीचा आग्रह धरणारे नुसते समीक्षक नव्हेत तर चांगले गायकही आहेत. त्यांनाही बालगंधर्वांच्या गायनातल्या टिकाऊपणाचे सादृष्य हालाची सप्तशती, जयदेवाची अष्टपदी, कबीरी भजन, सदारंगाचा ख्याल अशा चिरंतन कृतीशी आढळते.

■ याच अंकातील ‘बालगंधर्वांचे गाणे’ या लेखात डॉ. अशोक रानडे म्हणतात- ‘गवयाचे गायन बंदिशीवरचे भाष्य वा निरूपण असते. बंदिशीत बीजभूत असलेल्या रागादी कल्पना गवयाने उलगाडून, स्पष्ट करून मांडावयाच्या असतात. गायनात विस्तार असतो. नाटकीय गाण्यात विधान असते संगीतकल्पनेचे आणि विस्तार असतो नाट्यकल्पनेचा. नाट्यकल्पनेचे सांगीतिक भाष्य म्हणजे नाटकीय

संगीत. तेव्हा भाष्याचा विस्तार कोणी करू म्हटले तर प्रयत्न मैफलीकडे झुकणार नाही तर काय होणार? संगीत नाटकात बंदिस्त पदे असतात, बंदिशी नव्हेत. पदांसाठी वापरलेले नकाशे जरी बंदिशीचे असले तरी एकाऐवजी दुसऱ्याला मान डोलावू नये. तसे करण्याने सरसकटपणाचा महादोष पदरी येतो. मराठी संगीत नाटक एका बाजूने वास्ववादी गद्य नाटकाचे तत्वज्ञान आणि दुसऱ्या बाजूने नियम व संकेतबद्ध शास्त्रोक्त संगीत अशा ताणतणावातून आपला आलेख सिद्ध करत राहिले. परिणामतः तयार झालेले रसायन अगदी खास मराठी! संगीत नाटक हा मराठी समाजाने स्वेच्छ्या घेतलेल्या सांस्कृतिक निर्णयाचा आविष्कार होय.'

■ 'रुची' या मासिकाच्या डिसेंबर ८४ या अंकातील एका मुलाखतीत डॉ. अशोक रानडे यांनी या विषयाबाबतच्या प्रश्नांना दिलेली उत्तरे पाहावीत.

**प्रश्न :** शास्त्रीय संगीत चित्रपटातून विस्तृत प्रमाणावर लोकप्रिय झाले असे वाटते का? झाले असेल तर शास्त्रीय संगीताच्या अभिजाततेपासून श्रोता दूरच राहिला असे वाटते का?

**डॉ. अशोक रानडे :** 'शास्त्रीय संगीत चित्रपटातून लोकप्रिय ठरले तरी ते चित्रपटसंगीत म्हणून लोकप्रिय ठरले. शास्त्रीय संगीत म्हणून नव्हे. नाट्यसंगीताचा जसा मैफिलीत समावेश झाला तसा चित्रपटसंगीताचा झाला नाही. चित्रपटात शास्त्रीय संगीताच्या ज्या छटा आल्या त्या शास्त्रीय संगीताचा तोंडवळा स्पष्ट करणाऱ्या होत्या. ते शास्त्रीय संगीत नव्हतेच. त्यामुळे शास्त्रीय संगीताच्या अभिजाततेची अपेक्षा त्याच्याकडून करणे चुकीचे आहे.'

■ वरील दोन्ही अवतरणांवरून असे स्पष्ट होते की नाट्यसंगीत याविषयीचा विचार करतांना शास्त्रीय संगीताचा आधार घेऊन नाट्यकल्पनेचा विस्तार करणारे असे नाट्यसंगीत अभिप्रेत धरून डॉ. अशोक रानडे विधान मांडतांना दिसतात. अर्थातच शास्त्रीय संगीताच्या आधारामुळे नाट्यसंगीतात शास्त्रीय संगीताची काही सामर्थ्य व गुणधर्म

समाविष्ट झाले व म्हणून नाट्यसंगीताचा मैफलीत समावेश झाला असेही ते म्हणतात हे स्पष्ट होते.

■ 'Stage Music of Maharashtra' या १९८६त प्रकाशित झालेल्या पुस्तकात डॉ. अशोक रानडे preface मध्ये म्हणतात 'Many Combinations of Music and drama are possible and Marathi Stage Music proves a unique chemistry.'

या पुस्तकाच्या शेवटच्या परिच्छेदात ते म्हणतात - It cannot be forgotten that Maharashtra owes its pervasive love for Art Music to the Music Drama.

■ मात्र नाटकात समाविष्ट झालेल्या सर्व संगीतप्रकारांपैकी एक पृथगात्म स्वरूपाचा नवा संगीतप्रकार निर्माण झाला अशा आशयाचा स्पष्ट उल्लेख संपूर्ण पुस्तकात ते कुठेही करतांना दिसत नाहीत.

■ 'संगीताचे सौंदर्यशास्त्र' या त्यांच्या पुस्तकातील 'संगीत प्रकार' या प्रकरणात पृष्ठ १११ वर ते म्हणतात - 'पृथगात्म स्वरूप आणि आविष्कारास लाभलेली स्थिरता या दोन कसोट्यांवर उतरणारा तोच संगीतप्रकार स्वतंत्र विचाराचा विषय होण्यास पात्र असतो असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नसावा. या कारणाने होरी, कजरी, चैती, धमार इत्यादिकांचा स्वतंत्र विचार येथे केलेला नाही.'

■ नाट्यसंगीताबाबतची सद्यस्थिती आपण ५.१ या प्रकरणात पाहिली, खरे पाहता १०० वर्षांनंतरचे नाट्यसंगीताचे गाजणारे स्वरूप पाहिले म्हणजे त्याचे पृथगात्म स्वरूप व त्याच्या आविष्काराला लाभलेली स्थिरता सिद्ध होते, परंतु 'नाट्यसंगीत' या संगीत प्रकाराला या प्रकरणात स्थानच दिलेले नसून स्वतंत्र विचार करण्याची पात्रता नसणाऱ्या संगीतप्रकारांपैकी होरी, कजरी, चैती, धमार या संगीतप्रकारांबरोबरसुद्धा ते नाट्यसंगीत या प्रकाराचा साधा उल्लेख करण्याएवढेही महत्त्व देत नाहीत असे दिसते. मात्र अलिकडेच प्रसिद्ध झालेल्या 'वेध-संगीत नाटक, नाट्यसंगीत' या पुस्तकात ते म्हणतात, 'नाटकातील 'पद' हा स्वयंपूर्ण घटक जिवंत राहिला असून इथे आणि परदेशातही या संगीताच्या कॅसेट्सना मागणी आहे.' (पृ.३९२)आणि



याच पुस्तकात ३९१ पृष्ठावर ते म्हणतात, “शारदा, मानापमान, संशयकल्लोळ इ. नाटकं आजही उभी राहतात, व त्यातली पदंही स्वतंत्रपणे जगू शकतात! तसेच ‘On music and musicians’ या त्यांच्या पुस्तकातही ते म्हणतात, “Arts often flower in combination.” “Music drama as well as stage music, were the specific gains registered in dramatics and music.” (पृष्ठ १)

■ सत्यकथा सप्टेंबर १९६७ मधील एका लेखात बालगंधर्वांच्या नाट्यसंगीत गायनाचे वर्णन करतांना “सहासहा महिने मूळ चीजांचा अभ्यास केल्यानंतर त्यावर बेतलेले, मापलेले मराठी पद शिकवले जाई” हा नाट्यसंगीत गायनाच्या तपस्येबद्दल खुद्द बालगंधर्वांनी सांगितलेला किस्सा उद्धृत करतात.

■ तसेच ३० जुलै १९८४ रोजी प्रसिद्ध झालेल्या ‘डॉ. वसंतराव देशपांडे यांच्याविषयीच्या स्मरणअंकात त्यांच्याविषयी ‘एक सुजाण गायक नट’ हा लेख लिहिताना अप्रत्यक्षपणे नाट्यसंगीताच्या कोणत्या स्वरूपाचा विचार ते करतात ते आपण पाहू. ‘वसंतराव देशपांड्यांचे गाणे असे म्हटल्यावर एक गुणविशेष ताबडतोब लक्षात येतो तो असा की बैठकीतले गाणे आणि रंगमंचावरचे गाणे यातले वेगळेपण ते अतिशय सामर्थ्याने दाखवू शकतात.’ पुढे ते म्हणतात – याबैठकीतल्या गाण्यापेक्षा रंगभूमीवर गातानाच्या मागण्या वेगळ्या असतात, प्रेरणा वेगळ्या असतात, येणारे लोक व साधायचा परिणामही वेगळा असतो. असे करणे ही गोष्ट खरे म्हणजे तितकी साधी नाही. त्यासाठी नाटक म्हणजे काय याची जाणीव प्रगल्भ हवी आणि नाटकातून बैठकीतून संगीत नक्की कसे मांडायचे याविषयीच्या जाणिवाही तितक्याच प्रौढ हव्यात. ‘नाटक म्हणजे छुपी बैठक’, ‘भरपूर गायची जागा’ या रूढ प्रथेला धक्का देण्याचे धाडस दाखवलेल्यात वसंतरावांचे गायक नट म्हणून यश सामावलेले आहे.’

पुढे ते म्हणतात – ‘संगीत नाटकाचे स्वरूप लक्षात घेतल्यावरसुद्धा

त्यातले संगीताचे स्थान अभिनयाच्या जोडीने जाणारे हवे याची नेमकी जाण वसंतरावांना आहे, म्हणूनच ते नेमकेपणी गातात. त्यांचे गाणे आणि त्यांचे गद्य यांचा बेमालूम साचा बसत असे. विद्वत्तेपेक्षा कल्पकता हा विशेष होता. त्यांना शब्दांचा फील फार चांगला आहे. चांगले गायक नट असण्यामागचे हे आणखी एक कारण असावे. शब्द हे नादाचे रूपडे आहे याची जाणीव न झालेली माणसेसुद्धा गायकांमध्ये खूप दिसतात. त्या पार्श्वभूमीवर वसंतरावांचे मोठेपण जाणवल्याशिवाय राहत नाही. वसंतराव अपरिचिताकडे झुकलेले आहेत आणि ते त्यांच्या कल्पकतेचे लक्षण आहे. अपरिचित म्हणजे 'जे नेहमी त्याच तऱ्हेने समोर येत नाही ते' अशी त्यांची व्याख्या आहे.'

■ वरील सर्व अवतरणांवरून असे लक्षात येते की, नाट्यसंगीत या विषयाबाबतचा विचार करतांना, तो मांडतांना त्यांची संकल्पना सुस्पष्ट आहे. परंतु

- हा संगीतप्रकार - नाटकात अंतर्भूत होणाऱ्या इतर संगीतप्रकारांनाही आपण नाट्यसंगीतच संबोधत असलो तरीही त्या संगीतप्रकारांहून कोणत्या कारणांनी वेगळा आहे?

- हा नाटकाचा स्वाभाविक अवयव म्हणून नाटकात जन्मतो तेव्हा कोणत्या कारणांनी त्या नाटकाचे स्वरूप वेगळे असते?

- हा नाटकाला कोणत्या स्वरूपाचे सहकार्य करतो?

- नाटकापासून वेगळा केला तरीही स्वमंचावर एक संगीतप्रकार म्हणून आजही तो स्थिर होऊ शकतो यामागील कारणे कोणती? इत्यादीबाबतचा विचार आजपर्यंत न झाल्यामुळेच 'संगीत नाटक' व हा 'नाट्यसंगीत' प्रकार यांच्या व्याजरूपांच्या पंक्तित याचे वेगळेपण दुर्लक्षिले जाते आहे व त्यामुळे तो अस्तंगत होणार की काय असे वाटू लागले आहे याची दखल डॉ. रानडे गांधीर्यांनी घेतांना दिसत नाहीत. विचार करताना या कलाप्रकाराचाच विचार करायचा पण हा इतरांहून वेगळा आहे स्वतंत्र संगीत प्रकार म्हणून तो नाटकांबाहेरही व एक अवयव म्हणून नाटकातही उभा राहू शकतो. असे कुठेही स्पष्टपणे

नमूद मात्र करायचे नाही ही एक प्रकारची संदिग्धता होय. वैचारिक गोंधळच होय.

मात्र आता ह्यात नसलेल्या, कै. डॉ. अशोक रानडे यांच्या वरील विचारांमधील संदिग्धता आता संपलेली आहे. कारण फेब्रुवारी २०१० मध्ये प्रकाशित झालेल्या त्यांच्या 'मला भावलेले - संगीतकार' या पुस्तकातील 'बालगंधर्वा' विषयीच्या (पृ. ९४ ते पृ. १०४) प्रकरणातील पृ. ९५ व पृ. १०१ वरील त्यांनी केलेल्या दोन विधानांवरून हे स्पष्ट झाले आहे.

त्याबाबतचा अधिक खुलासा होईल असे तपशील इथे नोंदवणे मला अगत्याचे वाटते.

जेव्हा हा विषय प्रबंधासाठी घ्यायचा असे मी ठरवले व त्यासाठी एसएनडीटीतील संगीत विभागप्रमुख डॉ. प्रभा अत्रे यांना भेटले, तेव्हा त्यांची एसएनडीटीने नेमलेल्या चार मार्गदर्शकीपैकी डॉ. अशोक रानडे हे विचारवंत असल्याने, त्यांचे मार्गदर्शन मी घ्यावे असे सांगितले, म्हणून मी डॉ. रानडे यांना तसे विचारले असता, त्यांनी दिलेले उत्तर असे होते, 'संगीत नाटकातील जे संगीत शास्त्रीय संगीताच्या आधाराने आले आहे, ते गाताना आपण त्या त्या रागाचा वापर करून गातो एवढेच! तिथे 'नाट्यसंगीत' असा एक स्वतंत्र संगीतप्रकार निर्माण होतो हेच मला मान्य नाही. त्यामुळे मी मार्गदर्शक होऊ शकत नाही.'

अर्थात त्यानंतर डॉ. प्रभा अत्रे यांनी मला मार्गदर्शन करण्याचे मान्य केले. कारण माझा विषयही त्यांना मान्य होता व हे महत्त्वाचेच काम १०० वर्षे झाली तरी व्हायचे राहिले याची खंतही त्यांना होती.

या अभ्यास काळात १९८६ मध्ये डॉ. रानडे यांचे stage music of Maharashtra हे पुस्तक प्रकाशित झाले आणि अर्थातच अभ्यास म्हणून मी ते आस्थेने वाचले, तेव्हा माझ्या लक्षात आले की, शास्त्रीय संगीतावर आधारलेल्या, रागरूपांचा वापर करणाऱ्या सर्व संगीतरूपांसंदर्भात लिहिताना प्रत्येकवेळी कलासंगीताचा (Art Music) वापर झालेले संगीत एवढेच त्यासाठी ते सातत्याने म्हणत

राहतात.

पण फेब्रु. २०१० मधील पुस्तकात पृ. ९५ वर ते म्हणतात. 'बालगंधर्वा'च्या (अर्थात नाट्यसंगीत) गानकर्तृत्वाचे यथायोग्य आकलन करण्याचा प्रयत्न इथे करताना मात्र पथ्य पाळलेले आहे ते असे की कला संगीत वगैरेंपेक्षा नाट्यसंगीत निराळी वळणे घेते, याचे भान ठेवायचे आहे. ही डॉ. रानडेच्या मतपरिवर्तनातील स्पष्टता सूझ जिज्ञासूंच्या सहजच लक्षात येईल.

१९९१ साली माझा हा प्रबंध पूर्ण होऊन १९९९ साली त्याची पुस्तकरूपातील पहिली आवृत्ती प्रकाशित झाली. 'सकाळ' वृत्तपत्रात ज्ञानेश्वर नाडकर्णीचे 'नाट्यसंगीताचे मौलिक विवेचन' या शीर्षकाखाली, म.टा.मध्ये श्रीकृष्ण दळवींचे 'अस्सल नाट्यसंगीता'च्या रूपातील वेगळेपण या शीर्षकाखाली व 'लोकसत्ता'मध्ये अमरेंद्र धनेश्वर यांचे 'संग्राह्य पुस्तक' असे वर्णन करणारी परीक्षणेही प्रसिद्ध झाली. या पुस्तकातील पृ. १७४ वर मी म्हटले होते, 'चिरस्मरणीय ठरणारे सौंदर्यात्मक काहीतरी घडले' असा प्रतिसाद रसिकांच्या अंतः उस्फूर्त सच्चेपणातून उमटला. परंतु सौंदर्यकारक काय घडले? याचा अभ्यास येत्या १०० वर्षांत अभ्यासकांकडून घडलेला नसल्याने या अमोल कला प्रकाराचे (मर्मबंधातली ठेव) स्वरूप, सामर्थ्य, स्पष्ट व सिद्ध होत नाही, तो दुर्लक्षिला जाऊन हरवून बसण्याची वेळ येते, फक्त विशेषणांचे डोंगर रचले जातात. पण विश्लेषणात रान मात्र तुडवले जात नाही. हे या कलाप्रकारावर अन्याय करणारे दुर्दैवी आहे.'

वरील पार्श्वभूमीवर फेब्रु. २०१० मध्ये प्रकाशित झालेल्या पुस्तकात विशेषण आणि विश्लेषण हेच माझे शब्द वापरून जेव्हा पृ. १०१ वर ते म्हणतात,

'आता तरी आपण विशेषणात अडकून न राहता विश्लेषणापर्यंत पोहोचावयास खळखळ करू नये.'

तेव्हा मात्र सातत्याने संगीत विषयाचा विचार, लेखन, विविध उपक्रम करत असणाऱ्या डॉ. रानडे यांना माझ्या पुस्तकाबाबत काहीच

पत्ता नसावा हे कसे शक्य आहे? अशी शंका आल्याशिवाय रहात नाही, हे मला खेदाने नोंदवावेसे वाटते.

डॉ. रानडेंसारख्या शास्त्रकाट्याच्या कसोटीचा आग्रह धरणाऱ्या ज्ञानमार्गी समीक्षकात हे मतपरिवर्तन घडायला १९८६ ते २०१० एवढा २४ वर्षांचा कालखंड जावा लागावा याचेही आश्चर्यच वाटते. पण असो.

या कलाप्रकारासाठी हे आनंदाचेही आहेच!

## २) डॉ. वासंती रानडे -

■ डॉ. वि. रा. आठवले यांच्या मार्गदर्शनाखाली '१८८० ते १९८० या १०० वर्षांतील नाट्यसंगीताची स्थित्यंतरे' या विषयावर डॉ. वासंती रानडे यांनी प्रबंध लिहिला आहे.

■ या प्रबंधातील काही अवतरणे आपण प्रथम पाहू.

पृष्ठ ३९२ वर त्या म्हणतात - मराठी नाट्यसंगीताचे सांगीतिक स्वरूप बऱ्याच अंशी ठुमरी गायकीतील सांगीतिक तत्वांशी मिळतेजुळते आहे. ठुमरीप्रमाणेच बैठकीची लावणी व रागदारी अंगाचे भावगीत यांच्या सांगीतिक तत्वांशीही नाट्यसंगीताचे सादृश्य यापूर्वी दर्शविले आहे. ठुमरी हा गीतप्रकार सुगम शास्त्रीय संगीतांतर्गत असा गीतप्रकार आहे. नाट्यसंगीत हाही प्रकार 'सुगम शास्त्रीय' संगीतात मोडतो हे यातील साम्य लक्षणीय आहे.

- पृष्ठ ३७१ वर त्या म्हणतात - नाट्यसंगीत हा स्वतंत्र गीतप्रकारच मानत येत नाही त्यामुळे गीतप्रकार म्हणून नाट्यसंगीताला स्वतंत्र अस्तित्व नाही.

■ यातील पहिल्या अवतरणामध्ये नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराचे स्वरूप त्यांनी योग्यपणे टिपलेले दिसते.

- मात्र दुसऱ्या अवतरणामध्ये या नाट्यसंगीतप्रकाराला सर्व संगीतप्रकारांच्या माळेतलाच एक मणी मानलेले दिसते.

एका परीने ही दोनही विधाने बरोबर आहेत, परंतु पहिल्या विधानात

अव्याप्तीचा दोष व दुसऱ्या विधानात अतिव्याप्तीचा दोष आहे. त्यासाठी जन्माने व गुणवैशिष्ट्याने सिद्ध होणारे नाट्यसंगीताचे स्वरूप व त्यामधील भिन्नता जाणून घेणे आवश्यक ठरेल.

■ 'तरुण भारत' या मासिकाच्या १९८० सालच्या संगीत विशेषांकातील त्यांच्या लेखातील विचार पाहू.

'संगीताचे स्वरूप शास्त्रीय असो अगर सुगम असो, नाट्यरुपाच्या आविष्कारासाठी त्याचे प्रयोजन आवश्यक आहे का या विषयावरही या कालखंडात चर्चा होऊ लागली आहे. हा या कालखंडातील नाट्यसंगीताबाबतचा विशेष मानावा लागेल.'

■ वास्तविक हा विचार विशेष आणि नवा नव्हे. त्याबाबत अभ्यासकाने स्वतःचा स्पष्ट विचार न मांडणे म्हणजे अप्रत्यक्षपणे एक वैचारिक गोंधळच एक विचार म्हणून वाचकांपुढे ठेवणे होय.

■ याच लेखात 'नाट्यसंगीता'विषयी त्या लिहितात -

'हिंदुस्थानी संगीतात ख्यालाची जशी वेगळी 'घराणी' निर्माण झाली. धृपदाच्या जशा वेगळ्या 'बान्या' निर्माण झाल्या, ठुमरीचे जसे वेगळे 'बाज' निर्माण झाले तद्वत नाट्यसंगीताबाबत वेगळेपण निर्माण झाले नाही. नाट्यसंगीत हे कधीतरी 'ख्याल' रूपात असते, कधीतरी 'ठुमरीचा' साजशृंगार लेवून येते, कधी अभंग असते, कधीतरी त्यावर टप्प्याचा प्रभाव असतो कधी ते भावगीत होऊन येते, कधी अभंग असते, किंबहुना असे म्हणावे लागते की हिंदुस्थानी संगीतातून जवळजवळ सर्व गीतप्रकारांना रंगभूमीवरील संगीताने आपलेसे केले आणि त्यातून जे संगीत आपल्यापुढे उभे राहिले त्याचा आपण 'नाट्यसंगीत' म्हणून स्वीकार केला. याचाच अर्थ असा की नाटकात असलेले संगीत म्हणजे नाट्यसंगीत. स्वतःचा कोणताही स्वतंत्र ठसा न उमटविणाऱ्या अशा नाट्यसंगीतावर मराठी नाट्यवेड्या रसिक प्रेक्षकांनी मात्र अतोनात प्रेम केले आहे.

■ नाट्यवेड्या रसिक प्रेक्षकांसारखीच स्थिती जाणकार अभ्यासकांचीही असेल तर या अनन्यसाधारण कलाप्रकाराचे वेगळेपण

स्पष्ट होण्यास ती मदतरुप होणार नाही हे याबाबतीत नोंदवणे अगत्याचे वाटते.

■ याच लेखात त्या म्हणतात - संगीताचा घाट लोकपरंपरेला साजेसा आहे की 'अभिजात' परंपरेशी संबंध सांगणारा आहे या विचारापेक्षा तो किती औचित्यपूर्ण आहे याचा विचार महत्त्वपूर्ण मानण्याची जाण आजच्या चिकित्सक संगीत दिग्दर्शकांच्या वृत्तीत आहे.

■ ही जाण नवी नाही. ती पूर्वीच्या चांगल्या संगीत दिग्दर्शकांमध्येही होतीच.

त्यापैकी औचित्यपूर्ण असूनही अभिजात परंपरेशी संबंध सांगणारा सांगीतिक घाट म्हणजेच मराठी रसिकांनी मान्य केलेला संगीत नाटकांतील एक नाट्यसंकेत हा स्वतंत्र संगीतप्रकारही आहे हे स्पष्ट करणे हेच आजच्या चिकित्सक अभ्यासकांचे कार्य आहे हे लक्षात घेणे आवश्यक होय.

■ 'गंधर्व गायकी' या विषयावरील त्यांच्या एका व्याख्यानाचे सुंदर विश्लेषण डॉ. श्रीरंग संगोराम यांच्या २६ जानेवारी १९८८च्या 'सकाळ'मध्ये लिहिलेल्या लेखात केलेले आपण पाहू.

'डॉ. वासंती रानडे यांच्या शब्दांतील काही तपशील असा-

बालगंधर्वांचे गायन भाककेंद्रित होते. शास्त्राच्या आधाराने ते गेले, आहारी गेले नाहीत. अजि लागे हृदयी हुरहुर - एकच प्याला, टकमक पाही - मानापमान, नाथ हा माझा - स्वयंवर यातील 'यमनाचे' पोत संगीतशास्त्र न कळणाऱ्यालाही वेगवेगळे वाटतात. भावपरिपोषक कणस्वरांचा वापर हे बालगंधर्वांचे वैशिष्ट्य होते. गवई व गंधर्व यातील फरकांवर डॉ. वासंती रानडे यांनी कायम लक्ष ठेवले होते. नाट्यसंगीताचे मर्म जाणू इच्छिणाऱ्यांना बालगंधर्व नेहमी सांगत की स्वरांमध्ये भावलहरी निर्माण झाल्या पाहिजेत. न हून 'मैफली बातल पैदा होते. गायकी अंगापेक्षा भाव अंगाला ते प्राधान्य देत.'

■ इथेही नाट्यसंगीताचा विचार करतांना डॉ. वासंती रानडे नाटकातील इतर संगीतप्रकार व शास्त्रीय संगीताचा आधार घेणारे

नाट्यकल्पना फुलविणारे परंतु शास्त्रीय संगीताहून वेगळे - अशा नाट्यसंगीत या प्रकाराचा विचार करतांना दिसतात. परंतु इतरांहून हा प्रकार कशामुळे वेगळा ठरतो हे स्पष्ट करत नाहीत. त्यामुळे हा व्याजरूपांच्या पंक्तीमधलाच मानला जातो व त्याचे वेगळेपण दुर्लक्षिले जाऊन तो आज अस्तंगत होण्याच्या मार्गाला लागलेला दिसतो. ही एक प्रकारची वैचारिक संदिग्धताच होय.

### ३) के. डॉ. वसंतराव देशपांडे -

‘हाऊसफुल्ल’चा तुरा सतत मिरवणाऱ्या ‘कट्यार’मुळे जे डॉ. वसंतराव प्रसिद्धीच्या झोतात आले, ज्यांच्यावर आजचा आघाडीचा नटगायक म्हणून प्रेक्षक श्रोत्यांनी प्रेम केले - ते अकोल्याच्या ६२व्या अखिल भारतीय नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून बोलतांना म्हणतात- ‘कट्यार काळजात घुसली’ या नाटकाचे शेकडो प्रयोग झाल्यावर त्यात सातत्याने १२ वर्षे भूमिका करूनही ‘कट्यार’ हे खऱ्या अर्थाने संगीत नाटक नव्हे, असे माझे मत मी जर मांडले तर तुम्हांला धक्का बसेल. त्या वैयक्तिक निकषातून ‘घाशीराम कोतवाल’ हे नाटक संगीत आहे असे मी मानतो.’

■ सर्वसामान्य रसिक प्रेक्षक श्रोत्याला हे ऐकून खरोखरच धक्का बसतोच, परंतु त्यातून त्याला सावरण्यासाठी, त्यालाही काही कळत असते याबद्दलचा आत्मविश्वास पुन्हा कमावण्यासाठी वसंतरावांनी त्यांच्या या मताचे स्पष्ट विवेचन करणे आवश्यक होते. परंतु ते कुठेही घडल्याचे दिसत नाही.

रसिकांच्या आरशामध्ये रंगभूमीचे चित्र कसे उमटत आहे यावर रंगभूमीचे भवितव्य अवलंबून असते आणि रसिकांची आवड, आत्मविश्वास यांना असे तडे जाऊन ते डळमळीत स्वरूपाचे झाल्यावर ही संगीत रंगभूमी जीव धरून उभी राहावी तरी कशी याचा विचारच केला जात नाही याचे आश्चर्य आणि त्याबद्दल खेद वाटल्यावाचून राहत नाही.

■ दूरदर्शनवर गाजलेल्या ‘शाकुंतल ते मानापमान’ या कार्यक्रमात



श्री. सुरेश खरे यांनी वसंतरावांना विचारलेल्या 'नाट्यसंगीत' म्हणजे काय हो? या प्रश्नाचे त्यांनी दिलेले उत्तर पाहू.

ते म्हणतात- 'एकाच ट्रॅकेत विविध तऱ्हेचे सामान ठेवले तर ते एकाच ट्रॅकेत ठेवल्यामुळे समान गुणधर्माचे असत नाही, त्यामुळे त्याला 'ट्रॅक्यसामान' या नावाने संबोधले तर जसे निरर्थक ठरेल तसेच नाटकात समाविष्ट झालेल्या सर्व संगीतप्रकारांचे गुणधर्म समान नाहीत, त्यामुळे त्यांसही 'नाट्यसंगीत' या नावाने संबोधणे निरर्थकच होय. म्हणून एकंदरीत 'नाट्यसंगीत'या शब्दाला काहीही अर्थ नाही.'

■ ज्या मान्यवरांकडे समज वाढावी म्हणून रसिकांनी आदराने पाहावे त्यांच्याकडून असे वैचारिक गोंधळ अपेक्षित नसतात, कारण त्यामुळे रसिकांची दिशाभूल होते व त्यांचा योग्य प्रतिसाद मिळत नाही. अर्थातच त्यामुळे कलाप्रकाराचे स्वरूप स्थिर होण्यात व विकास पावण्यात अडथळा निर्माण होतो. निर्माण झालेले असे कलाप्रकार अधिक उजळण्याऐवजी अज्ञानामुळे अंधारात गडप होण्याच्या शक्यताही निर्माण होतात.

■ **वि. वा. शिरवाडकर** म्हणतात - 'नाट्यसंगीताला स्वतंत्र स्थान नाही हे वसंतरावांचे मत विवाद्य असले तरी नाट्यसंगीताचा त्यांनी केलेला अभ्यास मार्मिक आणि सर्वंकष होता हे त्यांनी अलीकडे बसविलेल्या काही कार्यक्रमांतून प्रकट होत असे.'

■ **प्रभाकर जठार** वसंतरावांविषयी लिहितांना वसंतरावांच्याच शब्दांत त्यांचे विचार मांडतांना म्हणतात- 'शास्त्रीय संगीताच्या पायाशिवाय नाट्यसंगीत समर्थपणे उभे राहू शकत नाही. कित्येकदा तर गाण्याचे स्वाभाविक सुंदर दर्शन नाटकातच झाले आहे. 'हरवा मोरा'पेक्षा 'यमन' नारायणरावांच्या 'नाथ हा माझा' मध्ये अधिक फुलला आहे. 'नाट्यसंगीत' हे शास्त्रीय संगीतापेक्षा वेगळे व वेगळ्या तऱ्हेने अवघड आहे. मात्र त्याचे नक्की मर्म कशात आहे या प्रश्नाला समाधानकारक उत्तर देणे कठीण आहे.'

■ ज्या प्रश्नाचे समाधानकारक उत्तर सापडलेले नाही त्याबाबत

नेहमी अशाच तऱ्हेचे उद्गार काढणे अधिक श्रेयस्कर ठरले असते. नाहीतर स्वतःबरोबरच इतरांच्याही वैचारिक गोंधळात भर पडते व कलाप्रकाराचा विकास योग्य प्रकारे घडू शकत नाही.

४) 'आय.सी.सी.आर'ने व्यक्त केलेले मत -

१९८५ साली फ्रान्सला जो भारतीय कलांचा महोत्सव झाला त्यात हिंदी, गुजराथी, बंगाली इत्यादी सर्वच भाषांतील नाटकात संगीत असते त्यामुळे महाराष्ट्राचे संगीत नाटक असे काय वेगळे आणि वैशिष्ट्यपूर्ण आहे? असे म्हणून मराठी संगीत नाटकाला डावलले गेले.

त्याबाबतचा वृत्तपत्रीय मजकूर असा - (६-६-८५ लोकसत्ता) 'भारतीय शास्त्रीय संगीतावर आधारलेल्या तसेच भारतीय शास्त्रीय संगीत लोकप्रिय करण्यात महत्त्वाची भूमिका बजावलेल्या मराठी नाट्यसंगीतात शास्त्रीय संगीतच नसते असा शोध आय.सी.सी. आर. च्या जबाबदार अधिकाऱ्यांनी लावल्याचा गौप्यफोट अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे अध्यक्ष श्री. प्रभाकर पणशीकर यांनी पत्रकारांशी बोलतांना केला. तसेच पॅरिस व लंडन येथे होणाऱ्या भारतीय कलांच्या महोत्सवात मराठी नाट्यसंगीत आता कालबाह्य झाले आहे अशी भूमिका स्वीकारून संगीत नाटकाला डावलले जात आहे. ख्यातनाम कलाकारांचे नाट्यसंगीत परदेशी रसिकांना ऐकविले तर परदेशी रसिक नाट्यसंगीत डोक्यावर घेऊन नाचतील असा आपणांस आत्मविश्वास वाटतो असे त्यांनी एका प्रश्नाच्या उत्तरात स्पष्ट केले.

■ प्रस्तुत प्रबंधलेखिकेचा या विषयाबाबतचा लेख (१४-६-१९८५ लोकसत्ता) 'मानवी जीवनाच्या नाभीतून उमलेले भावविष्कारी नाट्यसंगीत' या शीर्षकाखाली लोकसत्ताने प्रसिद्ध केला. त्यावेळी या लेखाबद्दल ठळक चौकटीत 'लोकसत्ता'ने म्हटले आहे -

'मराठी नाट्यसंगीतात शास्त्रीय संगीत नसते व ते आता कालबाह्य झाले आहे.' या विधानांचा सडेतोड तितकाच अभ्यासपूर्ण परामर्श.' या लेखातील महत्त्वाचा असा एक परिच्छेद आपण इथे पाहू.

‘मन असलेली माणसं नष्टप्राय होऊन रोबोंचं राज्य जोपर्यंत निर्माण झालेलं नाही व मनाची लक्षणं आमूलाग्र बदललेली नाहीत तोपर्यंत प्रेम, द्वेष, संशय इत्यादी भावना कालबाह्य झालेल्या नाहीत असे म्हणायला हरकत नसावी. ‘संगीत नाटक’ हा प्रकार उदंड वाढणाऱ्या गवताच्या जातीचा नाही, त्यामुळे तो सतत निर्माण व्हावा व त्याला सतत प्रतिसाद मिळावा ही त्याबद्दलची अपेक्षाच संगीत नाटकांच्या अपेक्षाभंगाला जन्म देते आहे. म्हणूनच निर्माण झालेल्या ‘सौभद्र’, ‘स्वयंवर’, ‘एकच प्याला’, ‘संशयकल्लोळ’ इत्यादी संगीत नाटकांना कालबाह्य ठरविणे किंवा संगीत नाटकांच्या भवितव्याची काळजी करणे अनाटायीच ठरेल.

भारतीय संस्कृतीत कृष्णाची विविध रूपे चिरंतन कोरली गेली आहेत. तद्वतच त्याच्याबद्दलची प्रेमभावना व्यक्त करणारी नाटके व त्यातील ‘नाथ हा माझा मोही खला’ सारखी नाट्यगीते ही संस्कृतीची आदर्श लक्षणे म्हणून आज रसिक मनात सिंहासनस्थ झालेली आहेत. ‘मानवी जीवनाचं प्रतिबिंब अत्यंत प्रभावीपणे ज्या साहित्यप्रकारात पडतं अशा नाटक या प्रकारातील भावविष्काराच्या माध्यमांपैकी सर्वात प्रभावी माध्यम जे संगीत, त्याचा संबंध केवळ नाटकाशीच नसून थेट मानवी जीवनाशी पोचतो म्हणून नाट्यसंगीत हे मानवी जीवनाच्या नाभीतून उमललेलं, भावविष्काराच्या माध्यमांच्या पाच-सहा पाकळ्या असलेलं संगीत नाटकाच्या सरोवरात डुलणारं एक जिवंत, अपूर्व कमळच म्हणावं लागेल.’

‘याचे सौंदर्य सामर्थ्य वेगळेपणाने न जाणवणे व त्याला कालबाह्य म्हणून डावलणे, याहून अधिक दुर्देवाची, खेदाची व अरसिकतेची खूण दुसरी कोणती असेल?’

■ यानंतरच्या १३-८-८५ च्या लोकसत्तामध्ये कमलाकर नाडकर्णी यांचा ‘पारंपरिक मराठी संगीत नाटक व्हायलाच हवे’ या शीर्षकाखाली एक लेख प्रसिद्ध झाला त्यातील एक परिच्छेद आपण पाहू.

‘केवळ महाराष्ट्रातून नव्हे तर जागतिक रंगभूमीवर एकमेव ठरेल

असे महाराष्ट्राचे पारंपरिक संगीत नाटक परदेशातील या भारत महोत्सवात दाखवले गेलेच पाहिजे इतके या संगीत रंगभूमीचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे. महाराष्ट्र हा असा एकच मुलूख आहे की ज्याने १५० वर्षांची ही संगीत नाटकांची परंपरा अत्यंत कठीण परिस्थितीतही सर्व प्रकारच्या आधुनिकतेला आणि पाश्चात्यीकरणाला टक्कर देत टिकवून धरलेली आहे. अशा परिस्थितीत आय.सी.सी.आर. व संगीत नाटक अकादमीचे अध्यक्ष आणि कार्यक्रम समितीतील एक सदस्य डॉ. मेनन 'मराठी संगीत नाटक आता कालबाह्य झाले आहे' असे अनुदार उद्गार भरसभेत जेव्हा काढतात तेव्हा त्यांच्या मराठी नाटकाबद्दलच्या काय, पण एकूण रंगभूमीविषयक अभ्यासाबद्दलच शंका निर्माण होते. जागतिक रंगभूमीच्या इतिहासात वैशिष्ट्यपूर्ण ठरणान्या आणि १५० वर्षांची परंपरा असलेल्या पारंपरिक संगीत मराठी नाटकासाठी आंदोलन करण्याची पाळी यावी यासारखी शरमेची गोष्ट दुसरी नाही.'

■ याच विषयाबाबत २२-८-८५ च्या लोकसत्तेत प्रसिद्ध झालेला आणखी काही तपशील आपण पाहू -

'फ्रान्स व अमेरिकेत संपन्न होत असलेल्या भारत महोत्सवाबाबत माहिती देण्याच्या उद्देशाने सल्लागार समितीच्या अध्यक्षा श्रीमती पुपुल जयकर यांनी नुकतीच एक पत्रकार परिषद आयोजित केली होती. या परिषदेत पारंपरिक मराठी संगीत नाटक महोत्सवाला पाठवण्याबाबत विचारणा केला असता तशी शक्यता असल्याचे मोघम उत्तर त्यांनी दिले. पुसट असलेल्या या शक्यतेच्या आधारानेच अखिल भारतीय नाट्यपरिषदेने आणि संबंधित मंडळींनी आता तत्परतेने हालचाल करायला हवी. पुढील कार्यक्रम ठरवण्यासाठी या समितीची दि.१४ ऑगस्ट रोजी जी बैठक झाली त्या बैठकीतही आय.एन.टी.चे दामूभाई झवेरी यांनी ही मागणी मांडल्याचे समजते. 'घाशीराम कोतवाल' हे नाटक या महोत्सवासाठी पाठवले जाणार आहे एवढ्याच संदिग्ध उत्तराने या मागणीची बोळवण करण्यात आली. मराठी संगीत नाट्य परंपरेबाबत ठार अज्ञान असलेल्या लोकांचाच या समितीत भरणा

असल्यामुळे दामूभाई वगळता 'घाशीराम' व पारंपरिक संगीत नाटक एकाच मापाने मोजले गेले तर नवल नाही. 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाला संगीत नाटक म्हणावे की नाही याबाबत मतभिन्नता असू शकेल पण महाराष्ट्राची सर्वश्रेष्ठ आणि केवळ भारतातच नव्हे तर जागतिक रंगभूमीच्या क्षेत्रातही एकमेव ठरेल अशी जी मराठी संगीत नाटकांची परंपरा आहे त्या परंपरेत "घाशीराम"ची गणना निश्चितच करता येणार नाही. लोककला आणि लोकसंगीत यांच्या मिलाफाने तयार झालेली एक नाट्यपूर्ण कलाकृती म्हणून 'घाशीराम'चे आगळे वैशिष्ट्य आहे पण या वैशिष्ट्यपूर्ण नाटकाबरोबरच 'सौभद्र' सारख्या अस्सल पारंपरिक संगीत नाटकाचेही दर्शन परदेशात घडविणे अत्यावश्यक आहे. अन्यथा ह्या महोत्सवातील भारताचे सांस्कृतिक दर्शन अपुरेच राहिल. जे लोककलाप्रकार 'घाशीराम'मध्ये समाविष्ट केलेले आहेत ते स्वतंत्रपणे व अधिक निखळ आणि विशुद्ध स्वरूपात महोत्सवात प्रकट झालेले आहेत. शिवाय फ्रान्सला संगीताचे वेड आहे. ऑपेराज आणि बॅलेज ही फ्रेंच लोकांची प्रेमस्थाने आहेत. असे हे फ्रेंच प्रेक्षक मराठी संगीत नाटकाचा आमूलाग्र वेगळा प्रकार पाहून हरखून गेल्याशिवाय राहणार नाहीत. अमेरिकन प्रेक्षकांबद्दलही थोड्याफार फरकाने हेच सांगता येईल. याच कारणास्तव फ्रान्स व अमेरिकेत होत असलेल्या भारत महोत्सवात पारंपरिक संगीत नाटक होणे अत्यंत आवश्यक आहे. सनईचे सूर ऐकणारा आयफेल टॉवर 'प्रिये पहा' ऐकून डोलू लागेल यात काय शंका? फक्त संबंधित लोकांनी त्यासाठी अगोदर सर्व तबले, डगो, सतारी आणि हार्मो नियमसू एका सुरात आणण्याची धडपड करायला हवी.'

-हे सर्व प्रसिद्ध झालेले तपशील इतके बोलके आहेत की त्यावर अधिक भाष्य करण्याची आवश्यकताच नाही.

#### ५) डॉ. भास्कर चंदावरकर -

डॉ. भास्कर चंदावरकर हे संगीत नाटकाला संगीत देण्याबाबत नवे प्रयोग करून पाहण्यात अग्रेसर. घाशीराम कोतवालच्या संगीतामुळे

अधिकच प्रकाशात आलेले. घाशीराम कोतवाल हे खऱ्या अर्थाचे संगीत नाटक म्हणून कै. वसंतराव देशपांड्यांनी नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून जाहीर करून टाकलेलेच. त्यामुळे चंदावरकरांबद्दल एक दबदबा सामान्य रसिकांच्या मनात घर करून राहिलेला. घाशीराम कोतवालचे आठ वर्षात दोनशे हे लोकमान्यतेचे गमक तरी कसे मानावे ही शंका पुन्हा रसिक मनात जागीच. तेव्हा संगीत नाटकाविषयी चंदावरकरांचे विचार जिज्ञासेने जाणून घेतल्यास या शंकांचे निरसन तरी होईल म्हणून पाहावे तर 'केसरी' दिवाळी अंक १९८५ मधील 'नाट्यसंगीताची बंदिस्त संस्कृती' या त्यांच्या लेखात ते लिहितात -

■ शास्त्रीय संगीतातून राग घ्यायचे, त्यावर मराठी शब्द बांधायचे, कधी त्यात वर्ज्य असलेले सूरही लावायचे आणि वर तेच अभिजात शास्त्रीय गायन असे समजायचे हाच नाट्यसंगीताच मध्यमवर्गीय अर्थ, (?)

■ असामान्य गायक कलाकारांनी मराठी नाट्यसंगीतात मौलिक कामगिरी केली हे वादातीत आहे. नाट्यसंगीत ही काही वैश्विक भाषा नव्हे, कुठलेच संगीत 'युनिव्हर्सल लॅंग्वेज' नसते.

नाट्यसंगीत हे आपणा मराठी मध्यमवर्गाचे संगीत. संगीत म्हणून ते आपल्याला कितीही प्रिय, पूजनीय असले तरी सर्वांचे सर्वकालासाठी श्रेष्ठ ठरणारे संगीत होऊ शकत नाही. ज्या गरजांचे, मूल्यांचे सांकेतिकरण नाट्यसंगीतात झाले होते त्या गरजा आमच्यापुरत्या संपल्या आहेत. सध्या तरी नवी पिढी उजळ माथ्याने मटण-बिर्याणी खात असल्याने तिला या व्हेजिटेबल बिर्याणीची गरजच उरलेली नाही.

गंधर्वांचे नाव माहीत नसणारा असंस्कृत नव्हे उलटपक्षी फक्त बालगंधर्वांच्या संगीताबद्दल बोलू शकणारा माणूस खरे म्हणजे आपल्या मर्यादित संस्कृतीचा बंदिवान असण्याची शक्यता आहे.

■ हे वाचल्यावर स्मरण होते ते विद्याधर गोखले यांच्या 'तुम्हां तो शंकर सुखकर हो' या पुस्तकातील 'नाट्यसंगीताचे बेशिस्त गल्लाभरू कार्यक्रम' या प्रकरणात जाणकरांनी काय सांगितले आहे याविषयीच्या

आशयाचे. - जाणकार म्हणतात, 'संगीत नाटक म्हणजे साखरभात, नाटकातील संगीत म्हणजे मंदिरावरचा कळस, तापलेल्या दुधावर जमून आलेली साय.'

- आजच्या पिढीला ही व्हेजिटेबल बिर्याणी नकोय अशी नकारघंटा वाजवण्यापेक्षा रिकाम्या खुर्च्या ही संगीत नाटके आपोआप बंद पाडतील म्हणून शांत राहणे अधिक योग्य नव्हे का? १९८७-८८ या वर्षातील कीर्ती शिलेदारचा गडकरी रंगायतनमधील स्वयंवरचा प्रयोग हाऊसफुल्ल होतो व रसिकांच्या मागणीस्तव दुसऱ्या दिवशी पुन्हा प्रयोग लावणे भाग पडते या वस्तुस्थितीचाही विचार नाकारून कसे चालेल?

■ 'बालगंधर्वानी रंगभूमीला काय दिलं?' या विषयावरील मॅजेस्टिक गप्पांचे रिपोर्टिंग ललित मासिकाच्या मे, जून ८७ या अंकात आलेले आहे. व. दि. कुलकर्णी, वीणा सहस्रबुद्धे, सर्व शिलेदार कुटुंबीय इत्यादींच्या 'मराठी रंगभूमी बालगंधर्वामुळे किती श्रीमंत झाली' याबाबतच्या गुणवैशिष्ट्यांबद्दल गौरवास्पद वक्तव्यांच्या शेवटी भास्कर चंदावरकरानी रसिकांना इशारा दिला आहे तो असा - 'या संगीताचा उदय पुन्हा होणे शक्य नाही. रसिकांनी नव्या संगीतासाठी सज्ज राहावं.'

- हे नवं संगीत कोणतं? याचं दर्शन चंदावरकर कधी घडवणार? 'या प्रश्नांशिवाय रसिकांच्या मनात यापुढे दुसरे काय असणार?'

- अशा वेळी स्मरण होते ते भालचंद्र पेंढारकर यांच्या 'जपून टाक पाऊल' या ग्रंथातील काही वाक्यांचे. ती वाक्ये अशी - 'उच्च संस्कृतीचाच लोप झाला आहे. जुने आदर्श आम्ही मोडणार आहोत व नवे निर्माण करायला आम्ही बांधील नाही, अशी आजची परिस्थिती आहे.'

६) डॉ. श्रीरंग संगोराम -

डॉ. श्रीरंग संगोराम यांचा - 'बालगंधर्व - एक नॉस्टॅलजिया' हा लेख विशाखा दिवाळी अंक १९८४ मध्ये प्रसिद्ध झाला.

या लेखातील विरोधी सूर लक्षात घेतल्यावर स्मरण होते ते पु.ल.देशपांडे यांच्या महाराष्ट्र टाइम्सच्या बालगंधर्व विशेषांकातील लेखातल्या काही ओळींचे -

-सत्तर-पंचाहत्तर वर्षापूर्वी ध्वनिमुद्रित केलेले बालगंधर्वांचे तबकडीवरचे गाणे आजही ऐकतांना आयुष्यात शेकडो वेळा गेलेली दाद पुन्हा त्याच आनंदाने गेली हे कळण्यापूर्वी गेलेली असते. त्यातील नवता, त्यानंतर संगीताचे वर्षानुवर्ष इतके संस्कार होऊनही जरासुद्धा कमी होत नाही. इतकेच कशाला, प्रत्यक्ष रेकॉर्ड वाजत नसली तरी त्यांचेच एखादे गाणे मनात जागे होते आणि 'सुख झाले हो साजणी' अशी अवस्था होते. भूतकाळातल्या अशा काही लक्षणीय स्मृती मनात जागत असतात म्हणूनच आपण प्रगल्भ होत असतो. त्या स्मृती साहित्य-संगीत, शिल्प-चित्र अशा क्षेत्रांतल्या असल्या तर मग विचारायलाच नको. मिलान कुंदेरा नावाच्या प्रसिद्ध चेक साहित्यकारानं म्हटलं आहे. 'Without a past we are all children. To be grown up is to have a memory.' जीवनाची पाळंमुळं अशी भूतकाळात रुजलेली नसतील तर सारं जीवनच संदर्भहीन होईल. शेवटी मानवी संस्कृती म्हणजे अशा अनंत संदर्भांचा समुच्चय. बालगंधर्व हा रसिक मराठी मनाला गवसलेला, जीवन समृद्ध करणारा सुंदर संदर्भ आहे. आज जगत असतांना भूतकाळातला तो संदर्भ स्मरत राहण्याने बिघडत नाही. सुसंस्कृत माणूस म्हणून जगणे ह्याचा अर्थ ही आल्हादायक संस्मरणे जोपासत जगणे असाच आहे. ज्यांनी जीवनात आपल्याला कुठल्याही प्रकारचा का होईना, पण आनंद दिला त्यांची आठवण ठेवून जगायला मनात कृतज्ञता असावी लागते. हा केवळ 'नॉस्टाल्जिया' किंवा "स्मृतिविलास" नव्हे. ज्यांना अशा रमून जाण्यासारख्या स्मृतीच लाभल्या नाहीत त्यांना हे भूतकाळाचे विलासी आकर्षण वाटले तर त्याला इलाज नाही.

■ डॉ. श्रीरंग संगोराम यांचे या लेखातील गंधर्वांच्या नाट्यसंगीत गायनाबाबतचे अभिप्राय आपण आधी पाहू व नंतर असे नाट्यसंगीत



असलेले संगीत नाटक याबाबतचे विचार पाहू.

### गंधर्व संगीताबाबतचे विचार -

- हे नाट्यगायन सुगम या सदरात मोडणारे नव्हते. त्याला अभिजात शास्त्रीय संगीतातील उच्चतम तत्त्वांची बैठक प्राप्त झालेली होती.

- त्यांच्या गायनाचे पृथगात्म वैशिष्ट्य हे की त्या त्या भूमिकेतील भावनांचे वेगवेगळे पदर त्यांच्या गायनातून प्रकटत असत. हे गाणे केवळ शब्दार्थ समजून होणारे नाही.

- त्यांच्या गायनात शब्दार्थाचे ठुमरी किंवा लावणीसारखे साचेबंद संकेत नव्हते. 'नृप कन्या तव जाया' या पदामध्ये कृष्णाला रुक्मिणी सांगते की, आपण माझ्या डोक्यावरील मातीच्या घागरीला खडा मारून मला भिजवू नका. कारण मी एक राजकन्या आहे. सुखविलासातदेखील मी विनय सोडणार नाही - हे सर्व कृष्णाला सांगायचं आहे, त्यामुळे त्यात आर्जव, भिजवलं तरी चालेल अशी सूचना, त्या कल्पनेनंच मोहरून जाणं आणि एकूणच त्या मिळालेल्या संधीवर जीव ओवाळून टाकणं आणि तरीही भावविवश होऊन न वाहवणं हे सर्व आणि याहून किती तरी भावस्तर, गंधर्वांच्या अंतर्मनातून गायनाद्वारे प्रकटत आहेत असे ती 'भैरवी' ऐकत असतांना वाटत असे आणि ध्वनिमुद्रिकेतही ते अभिव्यक्त होतात.

- त्यांचे गायन हे 'अभिनव शब्दार्थ गायन' होते. ठुमरी व तत्सम शब्दार्थप्रधान गायनप्रकारांपेक्षा ते अशासाठी वेगळे होते की त्या प्रत्येक पदाला संपूर्ण नाटकाच्या संदर्भाचे एक वेगळे वलय प्राप्त झालेले होते. त्या संदर्भवलयाचं संपूर्ण भान गंधर्वांच्या ठायी, त्यांना लाभलेल्या खाडिलकर, देवल आणि भास्करबुवा या गुरुंच्या कृपाप्रसादानं, 'प्रस्थापित' झालेलं होतं. गायनाच्या क्षेत्रातील ही एक विशेष घटना (phenomenon) समजण्यास हरकत नाही. त्यामुळे गंधर्वांच्या गायनात मीलन, विरह, कारुण्य, आनंद इत्यादी वेगवेगळे भावदेखील संदर्भगत वैशिष्ट्यांमुळे वेगवेगळे सांगीतिक व्यक्तिमत्त्व घेऊन व्यक्त होत असत आणि रसपरिपोषाचा एक आगळाच आनंद

प्रत्येक पदाच्या द्वारे लाभत असे. बैठकांमधून गंधर्वांचे गायन ऐकतांना नाटकातले संदर्भ सर्वांना ज्ञात असणे शक्य नसले तरी स्वतः गायकांच्या मनात प्रसंग मूर्तिमान उभा असल्यामुळे त्या गायनाला एक वेगळे व्यक्तिमत्त्व निश्चितच मिळत होते. याचे वर्णन सांगीतिक तपशील देवून करणे अशक्य परंतु स्वरकेंद्र आणि भावकेंद्र यांच्या एकजीवपणातून एरव्हीपेक्षा वेगळ्या सूक्ष्म सांगीतिक शक्यता देवून होणारच आणि त्यामुळे नाटकाचा संदर्भ घेऊन झालेले नाट्यसंगीतगायन हे पृथगात्म वाटणारच. मुद्याची गोष्ट ही की गंधर्वांनी गायिलेल्या नाट्यगीतांमध्ये गायकी अंगापेक्षा भाव-अंगाला प्राधान्य जास्त असे. उदाहरणार्थ 'मधु मधुरा तव गिरा' किंवा 'मम सुखाची ठेव देवा' ही गीते गातांना बालगंधर्व कधी कधी 'श्याम सुंदर की' आणि 'सूर संगत राग विद्या' या मूळ बंदिशी म्हणत असत. त्यावेळी मूळ बंदिश आणि त्यावरील नाट्यगीताचे गायन यातील परिणामाचा सूक्ष्म फरक त्या दृष्टीने ऐकणाराला जाणवत असे.

- गंधर्वगायन किंबहुना कुठलंही नाट्यगायन, हे नाट्यार्थ आणि गायन यांचा मेळ साधल्याशिवाय होऊ शकत नाही.

- बालगंधर्वांचे शब्दोच्चार अधिक संगीतमय व जिवंत होत असत आणि त्याच्या जोडीला त्यांच्या मनी-मानसी भिनलेले त्या पदांचे भावसंदर्भ त्या उच्चारांना एक वेगळंच व्यक्तिमत्त्व मिळवून देत आणि त्यातून त्यांचे स्वर्गीय गायन फुलून निघत असे.

- 'गंधर्व गायकी' हे भास्करबुवा बखल्यांच्या गायकीचे आपल्या हाती लागलेले अंशात्मक दृश्यरूप होय. बुवांसंबंधीच्या माहितीवरून हे लक्षात येतं की ते नाट्यधर्मी गायक होते. शास्त्रीय गायनाची मैफलदेखील भावपरिपोषाने रसररलेली जिवंत करण्याची दक्षता ते घेत. त्यांना गुरुस्थानी मानणारे गोविंदराव टेंबे यांनी हाच संस्कार उचलला आणि कृष्णरावांच्या मैफलीतूनही हेच रंजक शास्त्रीयतेचे दर्शन घडत असे.

- भावलहरींचे वेगवेगळे दर्जे त्यांच्या ध्वनिमुद्रिका ऐकूनही

आपल्याला जाणवल्याशिवाय राहत नाहीत. म्हणूनच प्रसिद्ध संगीतमर्मज्ञ डॉ. अशोक रानडे यांनी श्रेष्ठ नट-गायक म्हणून त्यांची असामान्यता स्पष्ट करतांना म्हटलेले आहे, 'कोणतेही पद गात असतांना शब्दोच्चार व शब्दांची ठेवण या बाबतीत बालगंधर्व जपत असत आणि ही काळजी सुरुवातीला काही काळ आहे, मग पुढल्या काही गायनावस्थांत नाही, असा गवई-प्रकार त्यात नसे. तर गाणे संपेपर्यंत शब्द आणि संगीत यांच्या नाटकांतर्गत संबंधाची जाणीव त्यांच्या गायनाचे नियंत्रण करीत राही.' म्हणूनच कितीतरी प्रेक्षक त्यांचे हे रंगभूमीवर रंग भरणारे गाणे ऐकण्याकरिता गद्यभाग संपल्यावर येत असत. त्यात फक्त गायनाचा आनंद आपण लुटत आहोत असे त्यांना वाटतही असे, परंतु वस्तुतः ते संगीत आणि नाट्य यांच्या अभूतपूर्व संगमाचा अनुभव मिळवित असत.

- पु.ल. देशपांडे यांनी कुमार गंधर्वांना एकदा प्रश्न केला की 'कुमार, बालगंधर्वांचं मोठेपण कशात आहे?' क्षणाचाही विलंब न लावता कुमार म्हणाले होते - 'बालगंधर्वांच्या गाण्यातलं गाणेपण कधीही सुटत नव्हतं.' हे गाणेपण म्हणजे काय? तर सर्व भावनिक आणि कथात्मक संदर्भ घेऊन येणारे गायन. गंधर्व जेव्हा बैठकीतही 'करिन यदुमनी सदना' (स्वयंवर) हे गीत म्हणत तेव्हा ते रुक्मिणीचा प्रणयभावच स्वरतालातून व्यक्त करीत असत.

एकूण डॉ. संगोराम यांच्या मते गंधर्व गायकी म्हणजे स्वरसिद्धी, लयसिद्धी आणि संगीतशास्त्रपुनीत भावाविष्कार. परंतु त्यांच्या मते या गंधर्व गायकीचे दर्शन आता फक्त नाट्यनिरपेक्ष संगीताविष्कारातूनच होणे शक्य आहे. आणि हे तीन आविष्कार म्हणजे पं.भीमसेनजींची संतवाणी, कुमार गंधर्व यांचे शब्दार्थप्रधान गायन आणि तिसरे मराठीतील सुधीर फडकेप्रणीत व गजाननराव वाटवेप्रणीत भावगीत गायन होय. ही गंधर्वगायनपरंपरा नाटकांतून टिकणे शक्य नाही. याबाबत त्यांनी जी कारणे लेखात नमूद केली आहेत ती आता पाहू.

- बालगंधर्वांसारखा संगीत अभिनेता किंवा अभिनेत्री पुनः निर्माण

होणे शक्य नाही. कारण नाट्य आणि संगीत या दोनही स्तरांवर या ताकदीचा व उंच असणारा एकही नट आज अस्तित्वात नाही आणि कधी येईल असा संभवही नाही.

- बालगंधर्वांचा अभिनय संगीताच्या जोडीनंच उभा राहू शकणारा होता. पद्याबरोबर गद्याचीही बूज आपल्या स्वभावागत मर्यादित राहून का होईना, पण बालगंधर्वांनी सांभाळली आणि म्हणूनच सुरवातीला हा मुद्दा उपस्थित केला की गंधर्वपरंपरा नाटकांद्वारे टिकवणे अशक्य कोटीतील आहे, कारण 'असा बालगंधर्व आता न होणे.'

- कवी कुसुमाग्रज म्हणतात की 'नाटकातील या पदांनी नाट्याचा जो परिपोष होत असेल तो दहा पानी भाषणांनी झाला नसता. परंतु भाषणं अभिनयशून्यतेनं म्हणणारा आणि गाणी मात्र ठाकठीक गाणारा अभिनेता आपल्याला चालेल का? आणि तोदेखिल वन्समोअरचा बळी होऊन बसला तर ते गाणंही दहा पानी भाषणच होऊन बसणार नाही का?

- आजची काही संगीत नाटके कुसुमाग्रजांच्या शब्दांत 'रंगभूमीचा एक सुंदर वारसा' ठरू शकतीलही, परंतु त्यातील गायक नटांच्या अभिनयगुणाबद्दल खात्री देता येईल अशी स्थिती आहे का? विचार व्यावहारिक पातळीवरून करायचा म्हटलं की या अटळ वस्तुस्थितीकडे डोळेझाक करून चालणार नाही. म्हणून गंधर्वप्रणीत संगीत नाटकांचा जमाना संपुष्टात आलेला आहे.

- आजची मंडळी जेव्हा बालगंधर्वांच्या स्वर्गीय अभिनयाबद्दल बोलतात तेव्हा त्यात आत्मप्रत्यय किती आणि परप्रत्यय किती असा प्रश्न पडतो आणि असे वाटू लागते की एक तर हे रसिकजन 'आप्तवाक्यं प्रमाणम्' या न्यायशास्त्रातील तत्त्वाचा तरी अवलंब करीत असले पाहिजेत किंवा चक्क स्वतःला फसवीत तरी असले पाहिजेत आणि म्हणूनच गंधर्वांच्या गायनाबद्दल जेवढे बोलले जाते तेवढे त्यांच्या अभिनयाबद्दल बोलले जात नाही. आणि त्यामुळे एक लक्षणीय विरोध असा निर्माण होतो की 'नटसम्राट बालगंधर्व'

यामधील नटत्व पडद्याआड जाते आणि गंधर्वत्वच अग्रप्रस्तुत होते. आज गंधर्वपिढीतील जी नाटके सादर केली जातात त्यात अभिनय आणि संगीत यांचा समन्वयात्मक सौंदर्यानुभव, जो बालगंधर्व देत असत, तसा मिळतो का? याचे उत्तर त्या त्या नाट्यधर्मी लोकांनी आपल्या मनाशीच शोधावे. जे पाहिलेलेच नाही, अनुभवलेलेच नाही त्याची आंधळी नक्कल करून हाती काय लागणार?

स्वतःच मांडलेल्या या विचारांबाबत डॉ. संगोराम पुढे म्हणतात - 'वरील आक्षेपामध्ये एक तार्किक दोष राहून जात आहे. तो असा की अभिनय हा प्रत्यक्ष पाहूनच शिकला पाहिजे असेच काही नाही. तो त्यातील तत्वांचा अभ्यास करून विचारपूर्वक बसवताही येतो. गंधर्वाना न पाहतादेखील त्यांची सुभद्रा, रुक्मिणी, भामिनी उभी करता येणार नाही का? अवश्य येईल, पण गंधर्वपरंपरेच्या अभिमान्यांना ते हवं आहे कुठे? त्यांना तर - 'दादा, ते आले ना?' हे हुबेहुब गंधर्वांच्या 'कार्बन कॉपी' स्टायलमध्येच व्हायला हवं आहे. स्त्रीपार्टी पुरुष नट आणि प्रत्यक्ष स्त्री यांच्या अभिनयामध्ये किती वेगळे आंतरकपदर असतील याची दाद कुणाला आहे? तसा या भूमिकांचा अभ्यास कुठे झाला आहे?' आधी 'त्या बरहुकूम गाणी बसवण्यातच निम्म्याहून अधिक शक्ती कामी येते. त्यात अभिनय ओतणे आणि गद्य भाषण बसविणे या गोष्टींचा क्रम नंतर लागतो आणि या परिस्थितीत फरक पडण्याची फारशी आशाही नाही. याचे कारण जाणण्यासाठी आपल्याला पुढील एका मुद्याकडे वळावे लागणार आहे. तो मुद्दा असा की गंधर्व पद्धतीचे संगीत नाटक हा कलाप्रकारच आज कालबाह्य झालेला आहे. तसा तो जेव्हा जन्माला तेव्हाही कलासंकाराच्या रोगाचे जिवाणू घेऊनच जन्माला आला होता. संगीत नाटक जेव्हा रंगभूमीवर आले तेव्हा त्यातील गद्याला गायनाने केव्हाच गिळंकृत करून टाकले.

- एकूण संगीत नाटक ही नाट्यसंगीत प्रकाराची जन्मभूमीच डॉ. संगोराम यांना आजच्या काळात तर्कशुद्ध वाटत नाही. मग त्यातील नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराचा जन्म व विकास अर्थातच अशक्यप्राय

म्हणावा लागेल. हा विरोधी सूर वाचल्यावर श्री. दाजी भाटवडेकर यांच्या एका लेखातील काही ओळींचे स्मरण होते व त्यातील आशयाचा गांभीर्याने विचार व्हावा असे म्हणावेसे वाटते.

- महाराष्ट्राचे वाल्मिकी कविवर्य माडगूळकर आपल्या अमर काव्यात म्हणतात - 'असा बालगंधर्व आता न होणे' खरोखरच त्यांची अशी निराशावादी धारणा होती का? सळसळणाऱ्या सर्जनशील प्रतिभावंतांची नवनवोन्मेषशालिनी काव्यप्रज्ञा निराशेच्या तिमिरात रुतून दिडमूढ होणे शक्य आहे का? काव्यपंक्तीच्या शेवटी मनातून प्रश्नचिन्ह किंवा उद्गारचिन्ह स्फुरले असता गफलातून पूर्णविराम पडला असेल का? असा बालगंधर्व भविष्यकाळात निर्माण होणे का अशक्य व्हावे? या लोकविलक्षण शिल्पनिर्मितीची पुनरावृत्ती करण्याची ऊर्मी विश्वकर्माच्या मनी का दाटू नये? असाच कविवर्यांना अंतर्यामी भावलेला भाव असावा असे मला तरी वाटते. आणि 'यदा यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत । अभ्युत्थानमधर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम्।' या भगवद्गीतेतील श्लोकाची आठवण येते. संगीतविरोधी असुरांनी वेळोवेळी घातलेल्या घाल्यामुळे संगीत रंगभूमी धर्माला, संगीत नाट्यधर्माला सद्यस्थितीत आलेली ग्लानी पाहून ती निवारण्याकरता आत्मसर्जन करण्यास प्रतिज्ञाबद्ध असलेली चित्शक्ती या जन्मशताब्दी समारोहातून स्फूर्ती, प्रेरणा घेणारा एखादा सूर-ताल लयीशी लीलया खेळणारा अभिनयसम्राट, संगीत-मराठी रंगभूमीचा तारणहार जन्माला घालणारच नाही याची तरी ग्वाही कुणी द्यावी? एखादा परमेश्वरी प्रसादाचा अंकुर संगीत-मराठी रंगभूमीच्या वृक्षाला एव्हाना फुटून बहरण्याच्या वाटेवर असेलही. कारण सर्वसामान्यपणे मृत्यू हा जीवनरूपी वाक्याचा पूर्णविराम जरी असला तरी लोकोत्तर प्रतिभावंतांच्या बाबतीत मृत्यू हा त्यांच्या यशोदिंडीचा (यशोगाथा) श्रीगणेशा आणि सदृश्य निर्मितीचा प्रभातकाळही होऊ शकतो.

- ज्ञानेश्वरांसारखे अलौकिक व्यक्तिमत्त्व अजून जन्माला आलेले नाही या कारणास्तव त्यांच्या कृतींना आपण कालबाह्य ठरवत नाहीच,

परंतु निदान त्यांचे जतन तरी अभिमानाने व आत्मीयतेने करत असतो जे या संगीत नाटक व नाट्यसंगीत प्रकाराबाबत घडायला हरकत नसावी. ज्ञानेश्वरांनी संस्कृतमध्ये अडकून पडलेले ज्ञानभांडार मराठीत आणल्याने ते सर्वसामान्यांना खुले झाले व मराठीही श्रीमंत झाली. तद्वत शास्त्रीय संगीतातील दडलेली भावसौंदर्ये नाटकात आली त्यामुळे ती सर्वसामान्यांना आकळली व मराठी नाटक अभिव्यक्तीबाबत श्रीमंत झाले. याचे महत्त्व जाणून घ्यायला नको का ?

नाट्यकलेच्या क्षेत्रात एका चिरकाल टिकणाऱ्या व नित्यनूतन ठरणाऱ्या समर्थ संकेताची व संगीतकलेच्या क्षेत्रात एका नव्या संगीतप्रकाराची भर पडली ही दुहेरी कामगिरी करणाऱ्या नाट्यसंगीत प्रकाराची पृथगात्मता व वैशिष्ट्यपूर्णता जाणायची; परंतु ते नाटकात अंतर्भूत होणे कालबाह्य झाले आहे असे म्हणायचे व त्यासाठी त्यात निर्माण झालेले दोष व अडचणी पुढे करायच्या म्हणजे या कलाप्रकाराच्या रोपट्यावर पडलेली कीड काढण्याचे प्रयत्न करण्याऐवजी रोपटेच मुळापासून उपटून टाकणे नव्हे का ?

### ७) कमलाकार नाडकर्णी -

कमलाकर नाडकर्णी यांना पारंपरिक संगीत नाटकाच्या वेगळेपणाची सुस्पष्ट जाणीव असून ती स्पष्टपणे व अनेकदा ते मांडताना दिसतात. विजयाबाई मेहतांच्या अध्यक्षपदाबाबतच्या सत्कारनिमित्ताने १२-१२-८६ च्या लोकसत्तेत ते म्हणतात -

■ 'मराठी रंगभूमीची एक इच्छा उरली आहे. ऑपेरा आणि बॅले यापेक्षाही वेगळे असलेले आणि विश्वाच्या नाट्येतिहासात एकमेव ठरेल असे मराठी संगीत नाटक अजून पाश्चात्यांना ठाऊक नाही. एकदा तमसातटाकी, शेक्सपियरच्या भूमीवर, आयफेल टॉवरच्या नगरी अण्णासाहेब किलोस्करांच्या 'सौभद्र'चा प्रयोग नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षीणबाईंच्या प्रयत्नांमुळे झडतो आहे, असे वृत्त जरी महाराष्ट्रात पोहोचले तरी महाराष्ट्रातील यच्चयावत् नाट्यरसिक आणि उभा महाराष्ट्र धन्य होईल. विजयाबाई, तुमच्या कारकीर्दीत हे स्वप्न साकार

होऊ द्या.'

■ 'संगीत नाट्य महोत्सव' या अंकामधील आजच्या संगीत रंगभूमीला हवे आहे काय? या लेखात ते म्हणतात -

कलाविष्काराच्या सर्व प्रकारांत संगीतासारखे परिणामकारक दुसरे काही नाही. बहुसंख्य आस्वादकांना एकाच वेळी मोहिनी घालता येईल असे गाण्यासारखे दुसरे संमोहनशस्त्र नाही.

अभिजात संगीत नाटकाच्या दिशेने होणारे प्रयत्न निष्फळ ठरतील असे मुळीच नव्हे. पण त्याचे फलित कालांतराने मिळणार आहे. प्रश्न आहे तो आजच्या किंवा आज हव्या असलेल्या संगीत नाटकाचा. संगीत नाटकाच्या मृतप्राय अवस्थेचे कारण सांगतांना जाणकार समर्थ संगीत नाटककारांचा अभाव नजरेसमोर उभा करतात. गानकुशल संगीत नटांचा तुटवडा दाखवून देतात. या दोघांना रागदारीचे वा ख्यालगायकीचे ज्ञान नसल्यामुळेच ही त्रुटी निर्माण झाली आहे यात शंकाच नाही. पण रागदारीचे गाणे अथवा शास्त्रोक्त संगीत असते तेवढेच 'नाटक' केवळ 'संगीत नाटक' या समजुतीमुळेच आज हवे असलेले संगीत नाटक जोमाने पुढे येत नाही.

आमच्या संगीत नाटकातले संगीत फक्त ऐकायला मिळते. पात्र गाणे म्हणते आणि प्रेक्षक ते ऐकतो. त्याची भूमिका फक्त श्रोत्याचीच असते. त्याची, त्याचप्रमाणे गाणे म्हणणाऱ्याव्यतिरिक्त इतर पात्रांचीही आजच्या संगीत नाटकाची मागणी दुहेरी आहे. ते ऐकायला तर मिळावेच, पण पाहायलाही मिळाले पाहिजे. हावभावाने हालचालीने, पदन्यासानेही गाणे खुलवले पाहिजे आणि या सर्व हावभावात किंवा हालचालींत रंगमंचावर असणाऱ्या इतर पात्रांनीही भूमिकेनुरूप सामील व्हायला पाहिजे. गाणे केवळ त्या पात्राचे न राहता त्या प्रसंगाचे झाले पाहिजे आणि हे सर्व साध्य करायला शास्त्रोक्त गायनाचा अभ्यास असणारे नट हवेतच. चांगल्या आवाजाचे कलावंत हवेत, नव्या दिशेचे भान राखणारे संगीत नाटककार आणि दिग्दर्शक सुद्धा हवेत. शास्त्रोक्त संगीताचा वापर करून मराठी रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनासाठी होणारे सर्व



प्रयत्न दूरगामी स्वरूपाचे आहेत.

■ आधीच वैचारिक गोंधळ चालू असलेल्या आजच्या काळात वरील परिच्छेदातील काही विधानांनी संदिग्धता निर्माण होते. पारंपरिक संगीत नाटक व इतर संगीत नाटके यातील जातिभिन्नता स्पष्ट होणे आज आवश्यक आहे. ज्या एका कलाप्रकाराला आपण वेगळे आणि एकमेव असे संबोधितो आहोत त्यातील शास्त्रीय संगीताचे प्रयोजन जाणून घेणे आवश्यक आहे. त्यामुळे त्याचे स्वतंत्र स्वरूप स्पष्ट होईल. संगीत हे जमान्याप्रमाणे बदलत नसते त्याचप्रमाणेच संगीत नाटकही जमान्याप्रमाणे बदलणारे नाही. ते जमान्याप्रमाणे चांगले किंवा वाईट केले जाईल किंवा केले जाणारच नाही परंतु त्याऐवजी आजचे संगीत नाटक असे हवे आहे असे म्हणणे म्हणजे अस्सल संगीत नाटकाला व त्यातील नाट्यसंगीताला सरसकटपणे सर्व व्याज संगीत नाटकांच्या ओळीत उभे करणे ठरेल. त्यामधला फरक फक्त 'कालचे' आणि 'आजचे' असे म्हणून स्पष्ट होणारा नसून नाट्यवस्तूतील काव्य स्वरूपाच्या आशयाची अभिव्यक्ती संगीताच्या भाषेतून करणारे ते अस्सल संगीत नाटक होय व यातील नाट्य, काव्य, संगीत यांच्या योगाने 'नाट्यसंगीत' या संगीत कलाप्रकाराचे स्वरूप वेगळे कसे निर्माण होते हे स्पष्ट होणे आज खऱ्या अर्थी आवश्यक आहे.

एक नाट्यप्रकार, एक संगीतप्रकार एवढेच त्याचे महत्व नसून तो संस्कृतीत भर घालणारा एक अमोल असा संस्कार आहे म्हणून त्याचा अधिक विचार होऊन त्याचे अस्सल स्वरूप स्पष्ट होणे महत्त्वाचे आहे. मागील ४ प्रकरणांमध्ये त्याबाबतची मीमांसा आपण केली आहे. आता परिशिष्ट-१ मध्ये आपण आजचे काही नाट्यसंगीत गायक, स्पर्धापरीक्षक यांची, दिलेल्या प्रश्नांवर आधारित मुलाखतीतील उत्तरे न्याहाळू व परिशिष्ट-२ मध्ये काही नाट्यसंगीतरूपांचे नमुने न्याहाळू.



## निष्कर्ष

- ५.१ - 'नाट्यसंगीत' हा 'स्वतंत्र संगीतप्रकार' म्हणून प्रस्थापित झालेला व लोकप्रिय ठरलेला आहे. तो आस्वादला व अभ्यासलाही जात आहे. याची आवड असणारा एक नवा रसिकांचा वर्ग निर्माण झालेला आहे.
- ५.२ - जाणकार व अजाणकार यांच्या सच्च्या व अंतःस्फूर्त रसिकतेला सौंदर्यात्मक काहीतरी घडले आहे हे जाणवले आहे, परंतु सौंदर्यकारक काय घडले आहे हे साधार स्पष्ट करायचे राहिले आहे. miracle स्वर्गीय, एक अनुभव, सुंदर संस्कार इत्यादी विशेषणांनीच हा वर्णिला जातो आहे. त्याचे विश्लेषण झालेले नाही.
- ५.३ - काही जाणकारांची या कलास्वरूपाबाबतची संकल्पना सुस्पष्ट आहे व ती त्यांनी तशी मांडलीही आहे.
- ५.४ - काही जाणकारांची या कलास्वरूपाबाबतची संकल्पना सुस्पष्ट आहे, नाट्यसंगीताचा विचार करताना ते या स्वरूपाचाच विचार करतात. परंतु केवळ या प्रकारालाच 'नाट्यसंगीत' म्हटले तर नाटकातील इतर संगीतप्रकारांना काय म्हणायचे व त्यांची व्यवस्था कोणत्या वर्गात करायची या प्रश्नांचा अडथळा त्यांच्या विचारांत येत असावा, त्यामुळे नाटकातील इतर संगीतप्रकारांच्याच पंक्तीत याचा समावेश केला जातो व अनेक संगीतप्रकार नाटकात समाविष्ट केलेले आहेत म्हणून नाट्यसंगीत हा एक स्वतंत्र असा प्रकार मानता येत नाही व म्हणून नाट्यसंगीत या शब्दाला काहीही अर्थ नाही अशा निष्कर्षाप्रत ते येतात. ही वैचारिक संदिग्धता होय.

## संदर्भसूची

- ५.२ १) डॉ. अशोक रानडे - Music of Maharashtra  
 २) बाबूराव जोशी - संगीताने गाजलेली रंगभूमी - ६४  
 ३) शामराव लाड - लोकसत्ता २९-६-८८  
 ४) शैला दातार - बालगंधर्व विशेषांक - शिलेदार ५३  
 जाणकार रसिक - बालगंधर्व विशेषांक - महाराष्ट्र टाइम्स  
 चिं. त्र्यं. खानोलकर - बालगंधर्व विशेषांक - शिलेदार ४६
- ५.३ वा. ह. देशपांडे - घरंदाज गायकी - ३८, ३९  
 बाबूराव जोशी - संगीताने गाजलेली रंगभूमी १७१  
 माधव मनोहर - नाट्यसमीक्षक - काही दृष्टीकोन - १९  
 संपादक वि. भा. देशपांडे  
 सौ. सुचेता बिडकर - तरुण भारत संगीत विशेषांक - ५२  
 विशेष संपादक डॉ. अशोक रानडे  
 वि. रा. आठवले - रंगयात्रा डिसेंबर ८ २६  
 डॉ. व. दि. कुलकर्णी - नाट्यमहोत्सव अंक ५  
 महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका - जुलै, ऑगस्ट ८७ २  
 वसंत शांताराम देसाई - संगीत नाट्य महोत्सव  
 लोकराज्य - म. सं. रं. विशेषांक २७  
 प्रभाकर जठार - रुची ८४ - ग्रंथाली प्रकाशन ४९  
 जितेंद्र अभिषेकी - मुलाखत - स्वरांच्या बनात,  
 लेखक अरविंद गर्जेद्रगडकर  
 जी. एच्. रानडे - Hindustani Music,  
 Its physics and aesthetcs.

वि. वा. शिरवाडकर - बालगंधर्व विशेषांक म.टा.	४३
वसंत कानेटकर - लोकसत्ता बालगंधर्व पुरवणी २६-६-८७	
नाटक एक चिंतन, शब्दांगण दिवाळी ८८ - मुलाखत	
विद्याधर गोखले - लोकराज्य नोव्हेंबर ८०	७३
राम मराठे - सं. नाट्यमहोत्सव अंक	३१
श्रीकृष्ण दळवी - महाराष्ट्र टाईम्स दैनिक १४-७-८८	
पु. ल. देशपांडे - लोकसत्ता १४ फेब्रुवारी	
रा. शं. वाळिंबे - संगीताने गाजलेली रंगभूमी - प्रस्तावना १९	
सुलभा ठकार - संगीत आणि सौंदर्यशास्त्र -	

- ५.४ १) डॉ. अशोक रानडे  
 २) डॉ. वासंती रानडे  
 ३) डॉ. वसंतराव देशपांडे - एक स्मरण अंक, २८-३० जुलै १९८४ - वि. वा. शिरवाडकर, प्रभाकर जठार  
 ४) आय. सी. सी. आर  
 ५) भास्कर चंदावरकर  
 ६) श्रीरंग संगोराम - दाजी भाटवडेकर - बालगंधर्व विशेषांक - शिलेदार  
 ७) कमलाकर नाडकर्णी - १२-१२-८६ लोकसत्ता ४४  
 संगीत नाट्यमहोत्सव अंक -

## परिशिष्ट : १ मुलाखती

मूळ विषय सर्वांगीण अभ्यास करून मांडलेलाच आहे. तरीही आज या विषयाबाबतचा विचार कसा केला जातो आहे याबाबतची जिज्ञासा काही अंशी तरी तृप्त व्हावी म्हणून काही प्रश्न अनेकांपुढे मांडले व उत्तरे मागितली. प्रतिसाद कमी आला परंतु जिज्ञासूंना त्यातील आशय न्याहाळावयास मिळावा म्हणून दिलेले प्रश्न व मिळालेली उत्तरे पुढे देत आहे.

- प्रश्न १ 'नाट्यसंगीत' म्हणजे काय? संगीत नाटक म्हणजे काय?
- प्रश्न २ रागसंगीत व नाट्यसंगीत गाताना फरक करता का? कोणता?
- प्रश्न ३ नाट्यसंगीत नाटकात गाताना व मैफिलीत गाताना फरक करता का? कोणता?
- प्रश्न ४ गंधर्व संगीत व जितेंद्र संगीत याबाबतची आपली मते?
- प्रश्न ५ चीज बांधतानाच्या आणि नाट्यसंगीत व भावगीताला चाल देतानाच्या प्रक्रियेत काही फरक पडतो का? कोणता?
- प्रश्न ६ काही भूमिका काही वेळा, काही अनुभव, अभिजात संगीताच्या आधाराने व्यक्त करू शकतील असे वाटते का? कारण काय?
- प्रश्न ७ तत्त्वतः हे मान्य असले तरी प्रत्यक्षात शक्य नाही असे वाटते का?
- प्रश्न ८ नाट्यसंगीत स्पर्धेचे परीक्षण कोणकोणत्या निकषांवर करता?
- प्रश्न ९ खालील नाट्यगीतांपैकी 'निवड' करण्याबाबतचे अधिक मार्क कोणत्या नाट्यसंगीताला द्याल? 'ये मौसम है' - मदनाची मंजिरी  
'श्रीमंत पतीची राणी' - शारदा  
'निघाले आज तिकडच्या घरी' - दुर्वाची जुडी  
'नाथ हा माझा मोही खला' - स्वयंवर  
'चांद चवथीचा' - एकच प्याला
- प्रश्न १० संगीत नाटक व नाट्यसंगीत यांच्या भवितव्याबद्दल आपले विचार?

## ■ श्री. शरद जांभेकर

नाटकाच्या गतीला बाधा न आणता कथावस्तूला पुढे नेणारे जे गीत गायले जाते त्यालाच नाट्यसंगीत म्हणावे. ज्या नाटकात अशी पदे असतात त्याला संगीत नाटक म्हणावे. पार्श्वसंगीत असलेले नाटक म्हणजे संगीत नाटक नव्हे. सुगम केलेले शास्त्रीय संगीत म्हणजे नाट्यसंगीत. नाटकात गाताना पद नाटकाच्या गतीनुसार थोडेसे जलद गावे लागते. बैठकीत गातांना थोडीशी लय कमी ठेवून गायकी अंगांने ते गाता येते. नाटकातील सर्वच पदे गायकी अंगाची नसतात हेही ध्यानात घेणे भाग आहे.

नाट्यसंगीताच्या भवितव्याबाबत चिंतेचे बिलकूल कारण नाही. फक्त सध्या टी.व्ही.चे आक्रमण, नटगायकांचे दुर्भिक्ष्य, सर्व बाजूंची चांगली समज असलेल्या नटगायकांचे संगीत नाटकाबद्दल अनास्था दाखवणे इत्यादीमुळे याला मरगळ आली असली तरी संगीत नाटकाला दुसरा पर्याय नाहीच. परीक्षण करतांना मुख्यतः पदाच्या भावानुसार ते पद गायले जावे ही अपेक्षा असते. यातील काही पदे 'नाट्यसंगीत' या सदरात मोडणार नाहीत. याचे मुख्य कारण काही पदे अॅक्शन साँग अशा स्वरूपाची असतात, त्यांचा जीवच थोडा असतो.

## ■ सौ. अर्चना कान्हेरे

नाट्यसंगीत म्हणजे नाटकातील प्रसंगानुरूप आलेले पद्य संगीतबद्ध असणे होय. बैठकीत आणि प्रत्यक्ष नाटकात गातांना तेच पद वेगवेगळ्या ढंगाचे असू शकते. लयीत फरक असू शकतो. मैफलीत वेळेची शिथिलता असू शकते. जास्त वेळ पद गाणे शक्य होते. लयही थोडी धीमी चालू शकते.

नाट्यसंगीतात रागविस्तार क्रमाक्रमाने शास्त्रीय संगीतासारखा करून यशस्वी कधीच होणार नाही. मोजक्या आवर्तनांत आलापताना घेणे आवश्यक असते. शब्द प्रधान ठेवून गायकी दाखवणे हे कसब नाट्यसंगीतात पाहिजेच. प्रत्येक पद नाटकात आहे म्हणून ते नाट्यसंगीत नव्हे. श्रीमंत पतीची राणी या शारदेतील पदामध्ये सांगीतिक मूल्ये नाहीतच. ज्या पदामधून सांगीतिक परिणाम साधता येतो अशी नाटकांतील पदेच नाट्यसंगीत म्हणून मला आवडतील.

स्वयंवर, मानापमान, एकच प्याला इत्यादी नाटकांतील सर्व गंधर्व गायकीची पदे नाट्यसंगीत म्हणून शोभतात. नवीन जमान्यातील पं. अभिषेकी यांची सर्व पदे परिपूर्ण आहेत कारण ताकदीचा गायक ती स्वयंप्रज्ञेने फुलवून गाऊ शकतो.

संगीत नाटक यापुढे कितपत टिकेल याची शंकाच आहे, मात्र नाट्यसंगीत नक्कीच टिकेल व अमरच ठरेल.

### ■ सौ. आशा खाडिलकर

नाटकाच्या कथानकाशी सुसंबद्ध असा भाव किंवा नाटकातील नाट्यमय कथानक पुढे नेणारा भाव ज्या गीतातून व्यक्त झाला आहे, असे स्वरांच्या आधारेने व्यक्त होणारे गीत म्हणजे नाट्यसंगीत.

याचाच अर्थ गीतांच्या भावनेच्या आधारेने पुढे जाणारे कथानक म्हणजे संगीत नाटक.

रागसंगीत हे सूरप्रधान असते जसे - सूर हाच प्राण व शब्दाचा साज चढवलेले संगीत. त्याउलट नाट्यसंगीत शब्दप्रधान म्हणजे शब्द व त्याचा भाव हा त्याचा प्राण व त्यावर सुरांचा साज चढवलेला. ह्यामुळे रागसंगीत गातांना आलापी, तान, बोलआलाप, बोलतांना, सरगम ह्यांच्याआधारे त्या रागाचा भाव प्रकट केला जातो. हे सर्व करतांना नाट्यसंगीताच्या गायकीपेक्षा आवाजाचा लगाव, स्वरांचे बंध वेगळ्या प्रकारे प्रकट होतात. नाट्यसंगीत गातांना काही प्रमाणात आलाप, तान व शब्द घेऊन स्वरांचे बंध निर्माण करण्याची प्रक्रिया होत असते.

नाट्यसंगीत नाटकात गातांना वेळेची मर्यादा, तांत्रिक अडचणी व इतर पात्रांशी संवाद ह्याचे भान ठेवावे लागत असल्याने ते गतिमान व थोडक्यात गावे लागते. मैफलीत तेच नाट्यसंगीत मनाप्रमाणे जमून गाता येते. तरीही आदर्श नाट्यसंगीत १०-१५ मिनिटांपेक्षा जास्त नसावे असे वाटते.

टाळीसाठी तान मानणाऱ्यांचे सुजाण प्रेक्षक श्रोत्यांकडून हसेच होते. नाट्यसंगीत गातांना नाट्यकथेच्या संदर्भाचे भान ठेवलेच पाहिजे. काही गायक मी श्रेष्ठ गायक कसा आहे हे दाखवण्याच्या आहारी जाऊन हे भान विसरतात. ते सतत असावे ह्यात शंकाच नाही. मैफलीत गातांना मात्र हे भान १०० टक्के असेलच किंवा असावे की नाही याबद्दल

एवढेच म्हणता येईल की त्यातील भाव न विसरता ते गावे. सूर, लय, भाव, शब्द उच्चार, मांडणी ह्या निकषांशिवाय सर्वात महत्त्वाचा निकष म्हणजे नाट्यसंगीतगायनातील परिणामकारकता हाच होय.

निवडीचे अधिक गुण क्रमाने खालील नाट्यसंगीतरूपाने दिले जातील.

- १) नाथ हा माझा
- २) श्रीमंत पतीची राणी
- ३) चांद चवथीचा
- ४) ये मौसम है रंगीन,
- ५) निघाले आज

हे पार्श्वसंगीत असल्याने ते खऱ्या अर्थाने नाट्यसंगीत म्हणता येणार नाही. व इतर पदांमधील 'नाथ हा माझा' या पदाचा भावार्थ शास्त्रीय संगीताच्या सामुग्रीचा वापर करून प्रत्येक कलावंत प्रत्येक वेळी नव्या स्वरूपात व्यक्त करू शकेल म्हणून हे खऱ्या अर्थाचे 'नाट्यसंगीत' होय. इतर पदे नाटकांतील पदे म्हणून त्यांना नाट्यसंगीत हे नाव मिळते एवढेच.

गंधर्व संगीतात शास्त्रीय बंदिशींचा आधार जास्त प्रमाणात घेतला गेला तर जितेंद्र संगीतात स्वतंत्र प्रतिभेला वा कलात्मकतेला जास्त वाव दिसतो. गंधर्व गायकीमध्ये पुनरावृत्तीचा दोष आढळतो पण जितेंद्र संगीतात तो आढळत नाही. गंधर्व गायकी अनुकरण म्हणून गायला आवडणार नाही. जितेंद्र संगीतात तो प्रश्नच येत नाही. प्रतिभावान गायकाला ते आव्हानच देते. त्यामुळे गंधर्व गायकी बाळबोध असूनही अवघड आहे तर अभिषेकींची गायकी प्रतिभासंपन्न असल्यामुळेच अवघड आहे. गंधर्व गायकीचे काव्य सुगम वा सुलभ नाही त्यामुळे सुरांतूनच भावना प्रकट कराव्या लागतात. त्याउलट अभिषेकींच्या काळातील काव्य हे अधिक सुलभ व सुंदर, नेटके असे आहे. त्यामुळे त्यातील शब्दांतूनही भाव प्रकट करता येतात व ते आपलेसे वाटते. गंधर्व गायकीच्या बाबतीत देवलांचे काव्य त्यामानाने सुलभ व सुगम वाटते.

संगीत नाटक जवळजवळ बंदच पडणार असे वाटते. नव्या पिढीला



त्याचे खास आकर्षण वाटत नाही. अभिनय व संगीत यात वाकबगार असे कलावंत दिसत नाहीत व निर्मातेही फारसे उत्सुक दिसत नाहीत, त्यामुळे कठीण आहे. नाट्यसंगीत अजूनतरी भाग्यवान आहे. संगीत नाटक न पाहणारे रसिक नाट्यसंगीत ऐकायला मात्र उत्सुक दिसतात. ही रसिकता अजून काही वर्षे तरी नक्कीच टिकेल असे वाटते.

### ■ सौ. मधुवंती दांडेकर

ज्या नाट्यकथानकात भावनेचा परिपोष अधिक प्रभावीरीत्या प्रकट करण्यासाठी गद्याबरोबरच काही ठिकाणी विशिष्ट संगीतरचनेसह पद्याचा उपयोग केलेला असतो ते नाटक म्हणजे संगीत नाटक.

निरनिराळ्या मात्रावृत्तांत पदे रचून व त्यांना संगीतातील निरनिराळ्या प्रकारांच्या चालींची जोड देऊन जी पदे नाटकात गायली जातात अशी पदे म्हणजे नाट्यसंगीत. विशेषतः शास्त्रीय संगीतातील चीज, ठुमरी, होरी, दादरा अशा प्रकारांच्या चालींची योजना ज्या पदांना असते त्यांना अभिजात नाट्यसंगीत म्हटले जाते. अशी पदे विस्तारक्षम असून त्यांना विशिष्ट स्थान लाभले आहे.

रागसंगीत आणि नाट्यसंगीत गातांना दोन्हींच्या आविष्कारात फरक राहणार. रागसंगीतात शब्दांना महत्त्व असतेच; पण प्राधान्य स्वरांना, स्वराविष्काराला असते. ठुमरी, होरी इत्यादी सुगम शास्त्रीय संगीतप्रकारांत स्वर व शब्द यांना समान महत्त्व असते. त्याचबरोबर त्यातील काव्यरचनेतील भावाला महत्त्व असते.

नाट्यसंगीत रंगभूमीवर व मैफलीत गातांना त्यात फरक राहू शकतो. कोणतेही नाट्यगीत गातांना प्रथम त्याचा अर्थ, नाटकातील संदर्भ, भाव समजून घ्यायला पाहिजे अन्यथा त्यावर अन्याय होऊ शकतो.

रंगभूमीवर पद गातांना नाटकातील प्रसंग, बरोबरची पात्रे, परिस्थिती इत्यादी गोष्टी लक्षात घेतल्या पाहिजेत. प्रेक्षकांचे भान ठेवले पाहिजे. पण त्यांच्या आहारी जाता कामा नये. नाटकात गायन हे नाट्याकरिता आहे याची जाण ठेवली पाहिजे म्हणजे नाटकाच्या ओघाला बाधा येणार नाही. मैफलीत नाट्यपदे गातांना काही प्रमाणत स्वातंत्र्य घेता येते. पद गायकी पद्धतीने गाऊन विस्ताराने गाता येते. मात्र ते किती वेळ गायचे ते तारतम्याने ठरवावे.

असे दिसून येते की सभोवार ज्या गोष्टी वेगवेगळ्या क्षेत्रांत घडत असतात त्यावेळी परिस्थितीच्या मागणीनुसार त्या घडत असतात. गंधर्वकालीन संगीताची योजना जी झाली ती शास्त्रीय संगीताची आवड श्रोत्यांत निर्माण व्हावी, संगीताचा प्रसार व्हावा या दृष्टीकोनातूनही झाली. त्या वेळच्या चाली अस्सल दर्जेदार व सुमधुर आहेत, आजही त्या लोकप्रिय आहेत. यावरून त्यांच्या श्रेष्ठतेची ग्वाही मिळते. बखले, वझे, टेंबे, बाईसुंदराबाई यांना ते श्रेय आहे. मध्यंतरीच्या काळात राम मराठे, छोटा गंधर्व ह्यांनीही उत्तम संगीत दिले आहे. अलीकडच्या २०-२५ वर्षांत कल्पक व उत्तम संगीत योजना केली ती पं. अभिषेकी यांनी. त्यांचा ठसा या काळावर आहे. रागसंगीताचा वापर त्यांनी केला व शिवाय स्वतःच्या प्रतिभेने नाविन्यपूर्ण, वैशिष्ट्यपूर्ण अशा चाली दिल्या व नाट्यसंगीताला पुन्हा चैतन्य आणले. संगीत नाटकाला सध्यातरी अनुकूल असा काळ नाही. दूरदर्शन, बदलती आवड, याला कारणीभूत आहे. पण आपण आशावादी असायला हरकत नाही. नाट्यनिर्माते, लेखक कलाकार यांनी संगीत नाटकाबद्दलची उदासीनता सोडून केवळ धंद्याच्या दृष्टीकोनातून त्याकडे न बघता आस्थेने निर्मिती केली तर संगीत रंगभूमीला चांगले दिवस येतील. गायक कलावंतांवर त्यात मोठी जबाबदारी असते. शास्त्रीय संगीताची उत्तम तयारी, अभिनयाची जाण असलेले जबाबदार कलावंत संगीत रंगभूमीला मिळायला हवेत. तसेच शासनाश्रय व रसिकाश्रय यांनीही सर्वांगीण मदत केली तर या प्रकाराचे भवितव्य उज्वल होऊ शकेल. नाट्यसंगीताचे कार्यक्रम व्हावेत हे उत्तम; पण संगीत नाटकाचे प्रयोग होणे जास्त महत्त्वाचे आहे त्यामुळे संगीत नाटक व नाट्यसंगीत चिरंतन राहिल. मराठी रंगभूमीच नव्हे तर जागतिक रंगभूमीही त्यामुळे श्रीमंत ठरेल.

### ■ सौ. कीर्ती शिलेदार (तडवळकर)

‘संगीत नाटक’ हाच एक वेगळा प्रकार महाराष्ट्राच्या मातीत निर्माण झालेला आहे. गेय कथानकाला संगीताची साथ मिळाल्यावर कीर्तनकाराचे कीर्तन रंगत जाते नेमका तो परिणाम ओळखून संगीत नाटकाची बांधणी झाली. भावानुकूल पद्य संगीतात घोळवून

अभिनयाद्वारे सादर केले जाते ते 'नाट्यसंगीत' व कथानकाला बाध न येता ते सादर होते तेव्हा खरे संगीत नाटक रसिकांसमोर उभे ठाकते.

शास्त्रीय संगीत हा नाट्यसंगीताचा आधारवड आहे. परंतु दोन्हींचे परिणाम वेगळे आहेत व सादरीकरणही वेगळे आहे. रंगमंचावर नाटकात गायले जाणारे पद प्रसंगाच्या, संवादांच्या व पात्रांच्या अभिव्यक्तीनुसार फुलत असते. त्याला कालमर्यादा तर असतेच शिवाय रंगतीची अचूक ताकद, वावरण्याची कुशलताही लागते. हेच नाट्यसंगीत बैठकीवर आले तर त्याचे स्वरूप शास्त्रीय संगीताच्या फारच निकट जाते. येथे रसिक 'श्रोते' आहेत 'प्रेक्षक' नाहीत. अर्थातच श्रवणानंदाला अधिक माप मिळते व पद फुलवण्याची कालमर्यादा वाढू शकते. काही वेळा गाजलेल्या नाट्यपदांचे संदर्भ रसिक श्रोत्यांच्या मनात अचूकपणे स्फुरण पावतात व त्यांच्यातील प्रेक्षक जागा होतो. तेव्हा त्या नाट्यपदाची रंगत मूळ रंगमंचावरील नाट्यपदाच्या जवळ जाते. अशी काही खास गीते म्हणजे 'नरवर कृष्णासमान', 'नाही मी बोलत', 'नच सुंदरी', 'मला मदन भासे' इत्यादी. नाट्यसंगीत मैफलीत गातांना व रंगमंचावर गातांना रसिक प्रेक्षक व श्रोते यांचे भान ठेवूनच नाट्यसंगीत सादर केले जावे.

गंधर्व संगीत हे नाट्यसंगीताच्या नेमकेपणाचे द्योतक आहे. शब्द, स्वर, अभिनय व लय यांची गुंफण इतक्या सुंदरपणे केली जाते की ऐकायला सुलभ वाटणारे, प्रत्यक्ष म्हणताना मात्र कलाकाराचा कस पाहते. ही परंपरा बालगंधर्वांच्या गायकीचा आदर्श पुढे ठेवते. परंतु त्यातला नेमकेपणा जर उचलता आला नाही तर मात्र तान नं. १, तान नं. २ची लष्करी कवायत समोर ठाकते. एक गोष्ट निश्चित आहे की रंगभूमीवरील नाट्यपदाला बांधीलपणा अपेक्षित आहे. काहीएक परिणाम साधण्याच्या दृष्टीने, संगीत साथीदार व कलाकार यांच्या एकमेकांतील सामंजस्याने पदाची रंगत वाढत असते. ठराविक कथानक, आकृतिबंधाचा विचार त्यामुळे नाट्यगीतातही आवश्यक असतो, तेव्हाच त्याचा परिणाम अचूक मिळू शकतो. फक्त ठोकळेबाजपणे सादर न करता त्यात ललित्य आणता आले तरच प्रेक्षकांची योग्य दाद मिळू शकते.

जितेंद्र अभिषेकींसारखे प्रतिभावान संगीत दिग्दर्शक संगीत नाटकांचा सखोल अभ्यास करून त्यांची संगीतबांधणी करतांना दिसतात. 'कट्यार', 'मीरामधुरा', 'हे बंध रेशमाचे', 'मत्स्यगंधा' इत्यादी अनेक नाटकांतील त्यांची पदे ही गायकांना आव्हान देणारी ठरतात. त्यामानाने नाटककारच पदांना भावानुकूल प्रसंग देण्यास कमी पडतात. तसे प्रसंग आले तर पदे उत्तुंग परिणाम साधू शकतात. उदा. ययाती-देवयानीतील - 'हे दीपा तू जळत रहा' किंवा 'हे सुरांनो चंद्र व्हा'.

चीज बांधतांना किंवा नाट्यसंगीत वा नाट्यगीताला चाल देतांना सर्वत्र शब्दांना योग्य न्याय देऊन, भावाला प्राधान्य देऊन चाल दिली जाते. मात्र तिन्ही प्रकारचे वैशिष्ट्य समोर ठेवून...

- १) चीज बांधतांना - श्रवणमूल्य
- २) नाट्यसंगीत बांधतांना - अभिनयमूल्य
- ३) भावगीत बांधतांना - साहित्यमूल्य.

चीज ही आरामशीरपणे फुलवता येते. साहजिकच तिचे शब्द हे भावगीताप्रमाणे प्रधानरूप घेऊ शकत नाहीत. नाट्यगीतात रंगत पटकन घ्यावी लागते त्यामुळे शब्द, सूर, व लय हे अभिनयाद्वारे मांडायचे असल्याने त्याची आवश्यकता लक्षात घ्यावी लागते. भावगीत हे रसानुकूलतेने शब्द टाकणे यावर अधिक अवलंबून आहे.

शब्द टाकण्याची पद्धत स्वर व लयीची समतोल मांडणी व त्यामधून व्यक्त होणारी अभिनयछटा यावर नाट्यसंगीत स्पर्धेचे गुण द्यावेत.

'नाथ हा माझा' हे पद संगीत व अभिनय या दोन्ही दृष्टीने रंगवता येते. इतर पदे नाटकांत आहेत म्हणून ती नाट्यसंगीते खरीच, परंतु तिथे स्वतंत्र संगीतप्रकाराची निर्मिती, सामर्थ्य नसते.

'संगीत नाटक' हे अजरामर आहे असे मला वाटते. 'सौभद्र' नाटक भाऊराव कोल्हटकरांनी केले, नंतर बालगंधर्वांनी केले. त्यानंतर पिढ्यान्पिढ्या नवीन कलाकार करत आले. त्या कलाकारांबरोबर ते नाटक नवीन होत जाते. आज केवळ नवे कलाकार या प्रकाराकडे वळण्यास नाखूष आहेत म्हणूनच ही परंपरा मागे पडत चालली आहे. तथापि जर आमच्या समाजाचे डोळे उघडले, समीक्षकांनी निष्कारण आगपाखड करायचे थांबवले, त्याचे गुण समाजासमोर आणले आणि

नव्या कलाकारांनी अभिनय व संगीताचे आव्हान स्वीकारले तर संगीत नाटक अजरामर राहिल. केवळ नाट्यसंगीताच्या मैफली मारण्यापेक्षा 'संगीत नाटक' जागत ठेवणे हे ध्येय तरुण कलाकारांनी समोर ठेवणे आवश्यक आहे.

अभिजात नृत्यकलेचा आस्वाद घेतांना असे जाणवते की नर्तन करतांना एकच ओळ वारंवार गायिली जाते. 'छेड गयो मोहे सपनेमें श्याम' किंवा 'कोन तरहसे तुम खेलत होरी'. या एका ओळीमध्ये नर्तिका एक प्रसंग संपूर्णपणे साकारते. म्हणजेच ओळीतला अमूर्त प्रत्यय हावभावांद्वारे दाखवून जो परिणाम नृत्यांत साधला जातो त्यापासून प्रेरणा घेऊन मी स्वतः गातांना माझी अभिव्यक्ती अशी असते की समोर प्रत्यक्ष परिणाम घडतो आहे आणि त्याबाबतच्या प्रतिक्रिया अभिनयाने मी व्यक्त करते. त्याच्या छटा गाण्याच्या लगावातून प्रगट होण्यासाठी कल्पनाशक्तीचा वापर करते. उदा. 'नाथ हा माझा मोही खला' मधील माझ्या प्रियकराने दुष्टांनाही मोहित केले आहे म्हणजेच विस्मय व प्रियकराच्या सामर्थ्याने होणारा आनंद याचे भावदर्शन करायचे, 'नाथ' मधील विशिष्ट तान विशिष्ट ताकदीने घेतली जाते. प्रियकराच्या सामर्थ्याने होणारा आनंद याचे भावदर्शन करायचे, 'नाथ' मधील विशिष्ट तान विशिष्ट ताकदीने घेतली जाते. प्रियकराच्या सामर्थ्याने जागृत होणारा आत्मविश्वास स्वरांच्या लगावाने व्यक्त करायचा. हा लगाव सुभद्रेची व्यथा दाखवतांना 'वद जाउ कुणाला' मध्ये आर्त होईल, भामिनीच्या स्वप्नरंजनात लडिवाळ होईल, द्रौपदीच्या अहंकाराचा झणकारा 'लाजविले वैच्यांना' किंवा 'थाट समरीचा' या पदांमध्ये दृष्टोत्पत्तीस येईल, किंवा कान्होपात्राच्या अभंगात शुद्ध भक्तिभावाने प्रकट होईल.

कोणत्याही कलेची परमावधी रसोत्कर्षानेच सिद्ध होते. तो रस प्रकट करण्याचा प्रयत्न कलाकारांनी आपल्या सर्वांगीण अनुभूतीने साध्य करून घ्यायचा असतो. त्याचा आविष्कार रसिकांपुढे सादर करून त्यांच्यामधील कल्पनाशक्तीला चेतवून दाद मिळवायची असते.



## परिशिष्ट-२ काही नाट्यसंगीतरूपांचे नमुने

शब्द व स्वर यांची विविध मिश्रणे होऊ शकतात व ती आजपर्यंतच्या विविध नाटकांमध्ये वापरली गेली. या सर्वांना एकाच नावाने संबोधिले गेले.

रचना आणि आशय किंवा आकृती आणि प्रकृती यांचे स्वरूप समजावून घेतल्यास नाट्यसंगीत या संगीतप्रकाराची जात (Category) व प्रत (Quality) कशी वेगळी व वैशिष्ट्यपूर्ण आहे ते लक्षात येऊ शकेल. चकाकणारे सगळे सोने नसते या न्यायाने नाट्यसंगीताचा सांगीतिक आविष्कार हे अस्सल नाट्यसंगीताचे स्वरूप असून नाटकातील काव्यात्म आशय ही याची प्रकृती असते व त्याच्या आविष्कारासाठी निर्माण झालेले सांगीतिक रूप ही त्याची आकृती असते हे लक्षात घ्यायला हवे. थोड्या वेळात गडद परिणाम करणारी सकस अशी ही संगीताकृती आपल्याला इतकी भावली की त्यातील नाट्यांश, काव्यांश यांचा विचार न करताही आपण तिला माना डोलावू लागलो. यावरून ही आकृती इतर संगीतप्रकारांहून वेगळी समर्थही आहे हे सिद्ध होतेच परंतु या बाह्य आकृतीबरोबरच नाट्य व काव्य या तिच्या मूळ प्रकृतीचे भानही सर्वांनीच ठेवले तर एक भाषिक संकेत म्हणून नाटकाला त्यामुळे अर्थ येईल व स्वतंत्र संगीतप्रकार म्हणूनही हा कलाप्रकार सिद्ध होईल. या नजरेने खालील काही नाट्यसंगीतरूपे जिज्ञासूंनी न्याहाळावीत ही अपेक्षा.

- १) शाकुंतल - वेड्या मना तळमळसी-एका मनातल्या दोन  
आवाजांतील द्वंद्व
- २) सौभद्र - वद जाऊ कुणाला -
- ३) सौभद्र - किती किती सांगू तुला -
- ४) मृच्छकटिक - रजनीनाथ हा-केवळ निसर्गवर्णन नसून चारुदत्त  
- वसंतसेनेच्या भेटीचा रम्य उत्कर्षबिंदू
- ५) शारदा - मूर्तिमंत भीती उभी-  
नाटकाचा काव्यात्म गाभा या पदातून साकार होतो.
- ६) मानापमान - नाही मी बोलत - शृंगार, नर्मविनोद.
- ७) प्रेमभावे जीव जगी या नटाला - एक शाश्वत काव्यात्म भावना
- ८) स्वयंवर - नाथ हा माझा - वर्णन, भावप्रकटन
- ९) - मम आत्मा गमला-प्रीती भक्तीची  
पातळी गाठते आणि रंगते
- १०) - सुजन कसा मन चोरी - कृतककोप प्रकटन
- ११) - नरवर कृष्णासमान-कृष्णमयता-वृत्तींना  
आलेले उधाण
- १२) - मम मनी कृष्णसखा - स्वप्नभूमीतील स्वगत.
- १३) - नृपकन्या तव जाया - स्वप्नभूमीतील स्वगत.
- १४) विद्याहरण - मधुमधुरा तवगिरा - स्वभाव वर्णन
- १५) एकच प्याला - प्रभु अजि गमला मनी तोषला - आनंद
- १६) - मानस का बधिरावे - कातर मनोवस्थांचे प्रकटीकरण.
- १७) - दया छाया घेई - करुण
- १८) कान्होपात्रा - पतित तू पावना - भक्तीभावनेचे नाट्यीकरण.
- १९) - अगा वैकुंठीच्या -भक्तीभावनेचे नाट्यीकरण
- २०) कुलवधू - मनरमणा - सासू-सासऱ्यांना, मोलकरणीला  
म्हणून दाखविलेली पदे. नाट्यसंदर्भ शून्य.
- २१) - बोला अमृत बोला
- २२) सारस्वत - कोणा कशी कळावी -नाट्यनिष्ठ, प्रेममाहात्म्य  
सांगणारी, शास्त्रीय संगीताचा आधार घेऊन  
फुलणारी भावकविता
- २३) सुवर्णतुला - रतिहुनी सुंदर - नाट्यनिष्ठ पद.

- २४) मंदारमाला - सो हम् हर डमरु - अंशतः नाट्यसंदर्भ असलेले पद.
- २५) जयजय गौरीशंकर - नारायणा रमारमणा - नाटकात बसविलेले पद.
- २६) मत्स्यगंधा - देवाघरचे ज्ञात कुणाला - शास्त्रीय संगीताचा आधार, पण नाट्यर्थ फुलवण्यासाठी वेगळे रूप घेतलेले समर्थ नाट्यसंगीत.
- २७) ययाती-देवयानी - हे सुरांनो चंद्र व्हा - नाट्यनिष्ठ भावकाव्य
- २८) - सवात्मका सर्वस्वरा - समर्थ नाट्यसंगीत.
- २९) कट्यार काळजात घुसली - जवळजवळ सर्व पदे गाजली, पण सांगीतिक वैशिष्ट्यामुळे नाटकातील मराठी चीजा असे हे स्वरूप. नाट्याशय संगीतातून व्यक्त झाला नाही.
- ३०) धन्य ते गायनीकळा - हे करुणाकरा - नाट्यनिष्ठ स्वगत. समर्थ नाट्यसंगीत
- ३१) मीरामधुरा - जवळजवळ सर्व पदे नाटकातील काव्यात्म आशय शास्त्रीय संगीताच्या आधारे समर्थपणे अभिव्यक्त करणारी आहेत.
- ३२) हे बंध रेशमाचे - काटा रुते कुणाला - भावकाव्य स्वगतपर समर्थ नाट्यसंगीत
- ३३) - विकल मन आज - भावप्रकटन. समर्थ नाट्यसंगीत



## समारोप

महाराष्ट्रात निर्माण झालेल्या 'संगीत नाटक' या नाट्यप्रकाराचे व त्यातील 'नाट्यसंगीत' या स्वतंत्र संगीतप्रकाराचे अनन्यसाधारणत्त्व कशात आहे हे लक्षात घेऊन गेल्या १०० वर्षांतील वाटचालीचा सर्वांगीण अभ्यास काळजीपूर्वक केला तर या कलाप्रकाराचे भविष्य उज्वल होण्याची शक्यता निर्माण होईल म्हणून हा प्रपंच.

या कलाप्रकाराबाबतचा परंपरेचा धागा भरतकाळापासून सापडतो. नाट्यांग म्हणून संगीताचा विचार करतांना संगीतविषयक-९ प्रकरणे भरताच्या नाट्यशास्त्रात समाविष्ट केलेली आढळतात. त्यातील एक अत्यंत मननीय श्लोक असा आहे.

एवं गीतंच वाद्यंच नाट्यंच विविधाश्रयम् ।  
अलातचक्र प्रतिमं कर्तव्यम् नाट्ययो वितृभिः॥

(कोलित (अलात) वेगाने फिरल्यावर अखंड तेजोवलयासारखे दिसेल त्याप्रमाणे प्रयोगातील रसमयता अखंड चालली आहे असे वाटले पाहिजे असा नाट्य, गायन, वादन यांचा परस्परसंबंध कौशल्याने योजावा.) तसेच नाट्यातील पदांचे विविध प्रकारे उपयोजन कसे करावे ते सांगताना 'प्रसादगान' या प्रकाराविषयी भरतमुनी म्हणतात,

पात्राची अंतर्गत मनःस्थिती प्रेक्षकांना प्रकट करून दाखवताना गायिले जाते ते प्रसादगान.

नाट्यसंगीताचे वैशिष्ट्य वर्णन करतांना अभिनवगुप्त म्हणतात -  
'शुद्ध संगीताहून नाट्यातील गान अर्थप्राधान्यामुळे वेगळे असते.'

(रसभाव विचार - प्रा. र. पं. कंगले पृष्ठ १२०)

परंपरेतील हे बोलके तपशील, संगीत रंगभूमीचा गाजलेला 'सुवर्णकाळ' आणि सांस्कृतिक संचितात जमा झालेल्या 'संगीत नाटकांचा' व 'नाट्यसंगीत' रुपांचा आजसुद्धा आपण त्याग करू शकत नाहीच उलट ती अजरामर झाली आहेत असेही म्हणतो हे पाहता या कलाप्रकारांचे स्वरूपआकलन सुस्पष्ट होणे, त्यांचे जतन करणे व विकासाची आशा बाळगणे यात गैर काहीच वाटू नये.

सध्याच्या दुरवस्थेची कारणे तपासता ती आपल्या सांस्कृतिक घसरणीमध्ये आधिक सापडतील. अभिजात कलांच्या अभ्यासासाठी जी परिश्रम घेण्याची तयारी असावी लागते ती आज दुर्मिळ होत चालली आहे. प्रत्येक गोष्ट 'झटपट' प्राप्त व्हावी अशी वृत्ती वाढते आहे, त्यामुळे आजच्या काळात सहजच सगळं हलकं फुलकं, सवंग, उथळ निर्माण होण्याकडे कल झुकतो आहे.

'संगीत नाटक' आणि 'नाट्यसंगीत' या प्रकारांसाठी तर 'साहित्य' आणि 'नाट्या'बरोबरच 'संगीत' विषयाचीही सखोल जाण लेखक, दिग्दर्शक, गायक या सर्वांना असणे गरजेचे ठरते आणि या उणीवेपोटी आपल्या सांस्कृतिक खजिन्यातले हे श्रीमंती ऐवज आपण हरवून बसण्याची वेळ आलेली आहे. खालील काही वाक्यांचा उद्घोष आज अनेकदा होतांना दिसतो.

“राष्ट्राचे खरे आत्मचरित्र संगीतातच दिसते.”

“मानवी भावाविष्कार करणाऱ्या कलांची जागा यंत्रे घेऊ शकणार नाहीत, म्हणून २१व्या शतकातही मानवी भावना व त्यांचा आविष्कार नष्ट होणार नाही.”

“सद्युगात समाजाचे सांस्कृतिक उत्थापन जर रंगभूमी करू शकणार नसेल तर तिचे प्रयोजन फुकट आहे.”

“आजच्या विचारणेला संशोधनाची शिस्त नाही, परिणामी स्वतःच्या विवेचनाच्या सोयीसाठी बेशिस्त विधाने दडपून करत सुटण्याची प्रथा आपल्याकडे रुढ आहे.”

अगदी आजच्या काळातले डॉ. सुभाष भेंडे यांच्या 'लोकसत्ते'तील

‘साहित्य संस्कृती’ सदरातील काही तपशील या संदर्भात नोंदवावासा वाटतो. ते म्हणतात, ‘महिंद्र आणि महिंद्र या खाजगी उद्योगसंस्थेनं नाट्यदर्पणच्या सहकार्यानं नाट्यमहोत्सव आयोजित केला होता. त्याच्या उद्घाटनाच्या दिवशी नेहरू केंद्राच्या भव्य ऑडिटोरियमधून बाहेर पडतांना मनात रेंगाळत होते, उद्घाटन समारंभाच्या प्रारंभीचे ऑर्गनवरले नांदीचे सूर. संगीत नाटकांच्या वैभवशाली परंपरेची याद करून देणारे. मनात आले, ‘नाट्यदर्पण’नं एखाद्या संगीत नाटकाचा प्रयोग का नाही सादर केला? ते शक्य नसेल तर संगीत नाटकाशी संबंधित अशा कलाकारांच्या प्रात्यक्षिकांसह मुलाखतींचा कार्यक्रम का नाही आयोजित केला? आजची व्यावसायिक, हौशी, प्रायोगिक वगैरे सर्व प्रकारची नाटकं संगीत रंगभूमीच्या खांद्यावर उभी आहेत हे विसरून कसं चालेल? आजच्या छोटा गंधर्वांचा कृष्ण, धैर्यधर, चारुदत्तही प्रेक्षकांना अनंत काळ रिझवीत राहिलेला आहेच.’ शेवटी ते म्हणतात, ‘पारंपरिक संगीत नाटकांचा प्रेक्षक सर्वप्रकारच्या संगीताचं स्वागत करायला उत्सुक आहे. उणीव आहे ती समर्थ नाटककारांची आणि कुशल गायकांची.’

रसिकासंदर्भातील प्रतिनिधिक म्हणून कीर्ती शिलेदार यांचे एक वाक्य (बालगंधर्व विशेषांक-पृष्ठ १६) नोंदवावेसे वाटते - ‘अभिजात कलांच्या रसास्वादाला लागणारी रसिकता दुर्मिळ होत चालली आहे हे कुणाच्याच लक्षात येत नाही याचे वैषम्य वाटते.’

आजच्या काळातल्या शास्त्रीय संगीतात अग्रस्थानी असलेल्या विदुषी किशोरी आमोणकर कै. पं. जितेंद्र अभिषेकींच्या नाट्यसंगीताविषयी (१५ जुलै ९९ लोकसत्ता) म्हणतात.

‘संगीत हे वैश्विक आहे असे म्हणतात. ती वैश्विकता मला पं. जितेंद्र अभिषेकींच्या नाट्यसंगीतातील प्रत्येक शब्दात, चालीत, संगीतात आढळते. नाटकातील गाणे हे नाटकाच्या आशयाशी निगडित असायला हवे परंतु ज्या पद्धतीने मराठी संगीत रंगभूमीवर नाट्यसंगीत गायले जात होते त्यामुळे ते मनाला भावत नव्हते अशी खंत व्यक्त

करुन त्या म्हणाल्या पं. जितेंद्र अभिषेकी यांचे कोणतेही नाट्यसंगीत नाटक न पाहतासुद्धा मनाला भावू शकते. त्यांनी चाल देतांना रागाचा नव्हे तर भावाचा विचार केला. तो भाव ज्यात व्यक्त होई असा राग त्यांनी निवडला.'

भीमराव कुलकर्णीही म्हणतात - (साहित्यसूची दिवाळी ८६) 'रंगभूमीचा म्हणून स्वतःसिद्ध असा नियम आहे की जे अकलात्मक ते तत्कालीन कारणाने रंगभूमीवर काही काळ चालते. परंतु ते तितक्याच झपाट्याने रंगभूमीवरून अस्तंगत होत. किल्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी यांची रंगभूमीवर आपले पाय पक्के रोवून असलेली महत्त्वाची सारी नाटके संगीत असून त्या नाटकांतील संगीत काढून टाकले तर ती नाटके म्हणून उभीच राहू शकणार नाहीत. स्वत्व हरवून बसतील. 'एकच प्याला'सुद्धा त्याला अपवाद नाही. आजही जे नाटक कशाही स्वरूपात सादर केले तरी ते मराठी रसिकांपर्यंत पोचू शकते ते मराठीतले १९२० पूर्वीचे नाटक होय आणि तेही वर उल्लेखिलेल्या चार नाटककारांचे 'संगीत नाटक' होय असा त्याचा एक अपरिहार्य निष्कर्ष निघतो.'

अगदी अलीकडच्या 'वेध-संगीत नाटक, नाट्यसंगीत' या पुस्तकात विजय तेंडुलकर म्हणतात, 'सौभद्र कधीही जुनं होईल असं मला अजून वाटत नाही. फॉरिनर्सच्या बरोबर हे नाटक पाहण्याचा योग येतो तेव्हा ते त्यांनाही आवडतं, असं मी पहिलं आहे. आपल्या संगीताचा कान नसूनसुद्धा ते कुठंतरी त्यांना पटतं. त्यातला गोडवा, एकसंधपणा यांचा परिणाम त्यांच्यावर होतो.' (पृष्ठ ४४५)

याच पुस्तकात प्रा. वि. भा. देशपांडे म्हणतात, 'नव्या काळाची संवेदना संगीताने व्यक्त व्हावी असे नाट्यलेखन अभिप्रेत, अपेक्षित आहे.' (पृष्ठ ४८३)

आनंद मोडक म्हणतात, 'आजची अडचण म्हणजे उत्कृष्ट नव्या नाटकाचा अभाव हीच आहे.' (पृष्ठ ४९७) अशी ही सर्व नामवंतांच्या तोंडची अवतरणं विषयाला पुष्टी देणारी म्हणून नोंदवणे

अगत्याचे वाटते. स्वार्थ, स्पर्धा यांनी युक्त अशा आजच्या भरमसाठ वेग आलेल्या जीवनावर सुसंस्कार करायचे असतील तर भावनेलाच आवाहन करायला हवे. बुद्धीपेक्षा भावना व विद्येपेक्षा कलाच श्रेष्ठ ठरतात. कारण त्या जडदेहाच्या गरजा भागवत नसल्या तरी अंतःकरणाचे द्वार त्या उघडतात. अंतःकरणापर्यंत पोचण्याचे अमोघ सामर्थ्य असलेल्या संगीताचे योग्य उपयोजन असलेले नाटक हे त्याबाबत अत्यंत प्रभावी साधन ठरू शकेल. पूर्वी 'जग ही एक रंगभूमी आहे' असे म्हणजे गेले. आजच्या जमान्यात 'जग ही एक प्रचंड बाजारपेठ आहे.' हे म्हणणे सत्याला जास्त सामोरे जाणे ठरेल. कोणत्याही गोष्टीची आज विक्री होते. मालाचीच नाही तर कल्पनांची, तत्वांची, विचारप्रणालींचीही या बाजारपेठेत विक्री करावी लागते. माणसांच्या सुसंस्कृत जीवनाला आवश्यक बाबींचीही गरज पटवून द्यावी लागते, तरच ग्राहक मिळतो, त्यासाठीच केलेला हा प्रयत्न यशस्वी होवो ही श्रीनटराजाच्या चरणी प्रार्थना.



## संदर्भसूची

- |                                      |                     |
|--------------------------------------|---------------------|
| १) भारतीय रंगभूमी                    | र. प्र. कानिटकर     |
| २) संगीताने गाजलेली रंगभूमी          | बाबूराव जोशी        |
| ३) मराठीचा नाट्यसंसार                | वि. स. खांडेकर      |
| ४) नाट्यवेध                          | द. भि. कुलकर्णी     |
| ५) मराठी रंगभूमीचा पूर्वरंग          | कृ. बा. मराठे       |
| ६) मराठी नाट्यसृष्टीतील मुशाफरी      | सुमंत जोशी          |
| ७) मराठी रंगभूमीचा उषःकाल            | डॉ. मु. श्री. कानडे |
| ८) रंगभूमीच्या परिसरात               | डॉ. काळे            |
| ९) महाराष्ट्राचे दुसरे वेड           | लेले                |
| १०) नाट्याचार्य खाडिलकरांची नाट्यकला | नीलकंठ खाडिलकर      |
| ११) आवाजाची दुनिया                   | शुद्धसारंग          |
| १२) खाडिलकरांची तीन नाटके            | गंगाधर गाडगीळ       |
| १३) नाटक एक चिंतन                    | वसंत कानेटकर        |
| १४) संगीत व कल्पकता                  | श्री. ह. देशपांडे   |
| १५) खाडिलकरांचे नाट्यसुवर्ण          | बलवंत देशमुख        |
| १६) नाट्यसंगीत                       | ह. रा. महाजनी       |
| १७) संगीत सौभद्र (घटना व स्वरूप)     | व. दि. कुलकर्णी     |
| १८) खाडिलकरांची नाट्यसृष्टी          | व. शां. देसाई       |
| १९) सौंदर्य आणि साहित्य              | बा. सी. मर्ढेकर     |
| २०) नाटककार खाडिलकर                  | वा. ल. कुलकर्णी     |
| २१) मराठी नाट्यसमीक्षा               | रा. शं. वाळिंबे     |
| २२) किलोस्कर, देवल, गडकरी            | ना. सी. फडके        |
| २३) नाट्यसमीक्षा                     | दांडेकर वि. वा.     |
| २४) संपूर्ण गडकरी                    | गो. य. राणे         |
| २५) रंगभूमीवरील वास्तववाद            | रा. शं. वाळिंबे     |
| २६) मराठी नाट्यतंत्र                 | मो. द. ब्रम्हे      |
| २७) किलोस्कर - व्यक्ती व कला         | ना. सी. फडके        |
| २८) ललितकलेच्या सहवासात              | पु. श्री. काळे      |
| २९) नट, नाटक, नाटककार                | व. शां. देसाई       |
| ३०) नाट्यसुगंध                       | काव्यविहारी         |

- ३१) खाडिलकरांचे नाट्यगुण  
 ३२) कलाविमर्श  
 ३३) स्वरांच्या बनात  
 ३४) मराठी रंगभूमी  
 ३५) नाट्यविमर्श  
 ३६) अत्रे व रंगभूमी  
 ३७) मराठी नाटक व रंगभूमी  
 ३८) नाट्यपरामर्श  
 ३९) ललितकलामीमांसा  
 ४०) 'मानापमान' (टीका)  
 ४१) नाटकशास्त्र आणि तंत्र  
 ४२) कल्पनासंगीत  
 ४३) वैदिक संगीत - संगीताचे प्राचीन स्वरूप  
 ४४) शब्दप्रधान गायकी  
 ४५) संगीतविशारद  
 ४६) मराठी नाट्यसंगीताची स्थित्यंतरे  
 ४७) संगीताचे सौंदर्यशास्त्र  
 ४८) कै. केशवराव दाते (आत्मचरित्र)  
 ४९) 'अस्ताई' अंतरा  
 ५०) साहित्य अध्यापन प्रकार
- स. पां. पाटणकर  
 बाळकृष्ण दाभाडे  
 अरविंद गजेंद्रगाडकर  
 अ. वि. कुलकर्णी  
 के. ना. काळे  
 गो. म. काळे  
 कुलकर्णी, काळे, नाडकर्णी  
 र. कृ. फडके  
 गो. चिं. भाटे  
 कानविंदे  
 कॅ. शिंदे  
 टेंबे  
 म.म.धुंडिराजशास्त्री बापट  
 यशवंत देव  
 'वसन्त'  
 डॉ. वासंती रानडे  
 डॉ. अशोक रानडे
- केशवराव भोळे  
 संपादक श्री. पु. रसाळ,  
 शिल्पा तेंडुलकर,  
 मंगेश पाडगावकर,  
 अंजली कीर्तने  
 संपादक वि. भा. देशपांडे  
 संपादक रा. श्री. जोग,  
 वा. ल. कुलकर्णी,  
 श्री. पु. भागवत  
 शं. ना. सहस्रबुद्धे  
 मुं.म.सा.सं. प्रथमावृत्ती  
 १९८३ मार्च  
 शरच्चंद्र मुक्तिबोध  
 कुसुमावती देशपांडे  
 वा. ल. कुलकर्णी  
 वा. ल. कुलकर्णी
- ५१) मराठी नाट्यसमीक्षा - काही दृष्टीकोन  
 ५२) मराठी समीक्षा  
 ५३) मराठी नाट्यसमीक्षा  
 ५४) सौंदर्यविचार  
 ५५) सृष्टिसौंदर्य साहित्यमूल्य  
 ५६) पासंग  
 ५७) मराठी कविता - जुनी, नवी  
 ५८) साहित्य स्वरूप समीक्षा

- |  |                   |
|--|-------------------|
| ५९) मराठी नाट्यपद स्वरूप समीक्षा                   | डॉ. अ. द. वेलणकर  |
| ६०) संगीत व सौंदर्यशास्त्र                         | डॉ. सुलभा ठकार    |
| ६१) Stage Music of Maharashtra                     | डॉ. अ. दा. रानडे  |
| ६२) Hindustani Music its Physics<br>and aesthetics | जी. एच्. रानडे    |
| ६३) घरंदाज गायकी                                   | वा. ह. देशपांडे   |
| ६४) वाड्मय कला व रसास्वाद                          | माधव आचवल         |
| ६५) तिसऱ्यांदा रणांगण                              | द. भि. कुलकर्णी   |
| ६६) तांबे यांची समग्र कविता                        | तांबे             |
| ६७) नाट्याचार्य देवल                               | श्री. ना. बनहट्टी |
| ६८) नीरक्षीर                                       | स. गं. मालशे      |
| ६९) परंपरा आणि नवता                                | गो. वि. करंदीकर   |
| ७०) भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र                        | गोदावरी केतकर     |
| ७१) मराठी रंगभूमीचा इतिहास                         | श्री. ना. बनहट्टी |
| ७२) मराठी लावणी                                    | म. वा. धोंड       |
| ७३) सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध                         | रा. श्री. जोग     |
| ७४) माझा संगीतव्यासंग                              | गो. स. टेंबे      |
| ७५) तुम्हां तो शंकर सुखकर हो                       | विद्याधर गोखले    |
| ७६) नाटके, मासिके, दैनिके इत्यादी                  |                   |





(‘सकाळ’मध्ये ‘पुस्तक परिचय’ सदरात प्रसिद्ध झालेले ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांचे या ग्रंथावरील परीक्षण...)

### नाट्यसंगीताविषयी मौलिक विवेचन

मराठी नाटकातील संगीताला एक दीर्घ आणि उज्वल परंपरा आहे. आज ती खंडित होण्याची भीती दिसते, तरी तिची मूळची गुणवत्ता, तिचा सकसपणा नाकारता येत नाही. या दृष्टिकोनातून पाहता विजया टिळक यांचे या विषयावरील पुस्तक जितके मौलिक तितकेच नावीन्यपूर्ण आहे, असे म्हटले पाहिजे.

आपल्या विवेचक प्रस्तावनेत नटवर्य भालचंद्र पेंढारकर म्हणतात, ‘मुळात नाटक हा संमिश्र कलाप्रकार असल्याने आणि त्याची सारी महती प्रयोग सादरीकरणात असल्याने वेगवेगळ्या काळातील संगीत दिग्दर्शकांनी त्यांना जे जे योग्य वाटले त्याचा त्याचा स्वीकार केला आहे.’ नाट्यसंगीताचा पाया हा अभिजात, शास्त्रीय संगीताचा असतो. परंतु त्यात ख्याल व चीजांचा भरणा नसतो. नाट्यसंगीताला स्वतःचे असे वेगळे अस्तित्व असते. मात्र त्याची बैठक पक्की असते.

हा मुद्दा लेखिकेने आपल्या पुस्तकात सुरुवातीलाच विशद केलेला आहे. नाट्यसंगीताची चर्चा करताना आपल्याला अप्पासाहेब किल्लोस्करांच्या ‘संगीत सौभद्र’ पासूनच सुरुवात केली पाहिजे. (त्यांचे ‘संगीत शाकुंतल’ १९८० हे आधीचे नाटक. परंतु संगीतदृष्ट्या ‘सौभद्र’ हे सोयीचे पडते.) बा. सी. मर्ढेकर आणि गंगाधर गाडगीळ हे दोन्ही नवसाहित्यिक असले तरी त्यांना या नाटकाचे मोल माहीत होते. त्या दोघांनी समर्थपणे त्याला ‘भाबडे’ नाटक म्हटलेले आहे. मात्र सौभद्रचे सखोल विवेचन केले आहे ते डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांनी. त्यांच्या या नाटकावरील प्रबंधात त्यांनी ‘सौभद्र’पूर्व काळातील काही काव्य व अन्य आविष्कार प्रकारांचा

प्रभाव किलोस्करांच्या कृतीच्या जडणघडणीवर कसा पडलेला आहे ते तपशिलात दाखविलेले आहे.

साहित्य आणि संगीत या दोन कला आपल्या नाटकांतून समांतर प्रवास करतात, हा विचार अत्यंत मुद्देसूदपणे विजया टिळक यांनी मांडलेला आहे. या संदर्भात त्या 'सौभद्र'बरोबरच खाडिलकरांच्या 'सौभद्र'ची सुद्धा चर्चा करतात. प्रा. गाडगीळांच्या शब्दांत सांगायचे म्हणजे 'नाट्यसंगीत साहित्याला थोडेसे जवळचे आहे. कारण दोघांचेही आवाहन भावनांनाच असते.' मात्र शुद्ध साहित्य आणि नाट्यसंगीत यांचा मारून मुटकून मेळ बसविणे हे त्यांना अयोग्य आणि अशक्य वाटते. या मुद्याचा बराचसा खल गाडगीळ करतात आणि त्याकडे लेखिकेने बोट दाखवून आपला दृष्टिकोन स्पष्ट केला आहे. या भागातील एकदोन प्रकरणे ही या पुस्तकाचा कणा आहेत असे म्हटले तर ते गैर ठरणार नाही.

'नाट्यसंगीत' या सुदीर्घ प्रकरणाच्या तिसऱ्या भागात विजया टिळक म्हणतात, 'नाट्यसमीक्षक वरच्या प्रतीचा साहित्यसमीक्षक तर असावाच लागतो. पण त्याचबरोबर रंगमंचीय कलारूपांचा आणि त्यांच्या तांत्रिक उपयोजनांचा मार्मिक जाणकार असावा लागतो.' आज संगीत नाटकाचा ज्हास होण्याचे एक कारण म्हणजे त्याच्या जाणकार समीक्षकांचा अभाव. आज आणखी एक अंतर्विरोध दिसतो तो म्हणजे शुद्ध शास्त्रोक्त संगीताच्या मैफलीला श्रोते गर्दी करतात. परंतु हेच लोक आपल्याला संगीत नाटकाच्या प्रेक्षकवर्गात दिसत नाहीत. एकंदरीत आज संगीत नाटकाचे रसग्रहण कठीण झालेले आहे.

'संगीत नाटक स्वरूप' हे या पुस्तकातील आणखी एक महत्त्वाचे व विवेचक प्रकरण. त्या अनुरोधाने वसंत कानेटकरांचे विचार मननीय आहेत. ते म्हणतात, 'अत्यंत अस्वाभाविक आणि कृत्रिम अशा साधनांच्या द्वारे कमालीचे स्वाभाविक दर्शन घडविणे ही नाट्यकलेची फलश्रुती असते. संस्कारित वास्तवाचा ध्वन्यर्थ हा महाप्राण आहे व संगीत हाही ध्वन्यर्थाचा स्पर्श आहे.'

यापुढचे लेखिकेचे विवेचन मजेदार आहे. विजया टिळक म्हणतात, 'सामाजिक, राजकीय, ऐतिहासिक नाटकांनाही संगीताचे वावडे असण्याचे तसे कारण नसावे. पाश्चात्य रंगभूमीवर महात्मा गांधींच्या जीवनावरील 'सत्याग्रह' हे नृत्यनाट्य तेथील गर्दी खेचू शकते. सचिन शंकरचा शिवाजी नृत्य करू शकतो. मग नाटकातल्या शिवाजीने गाणे म्हणणे म्हणजे ते गीत नसून संगीताच्या भाषेतून केलेली भावाविष्काराची रीत आहे हे समजून घेण्यास हरकत का असावी? त्याबाबत 'एकच प्याला'चे केवळ गद्यरूपात केलेले प्रयोग यशस्वी झालेले नाहीत हे सत्य लक्षात ठेवण्याजोगे आहे.' (बऱ्याच वर्षांपूर्वी मराठी रंगभूमीवरचा शिवाजी गात असे!)

पुढे डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचे एक तितकेच मजेदार अवतरण आहे. ते म्हणतात, 'संगीत नाटक शिकवताना मी स्वतः अनेकदा त्यातील पदे सोडून दिली होती आणि अनेकदा संगीत नाटके पाहताना त्यातील फक्त संगीताचाच मी आस्वाद घेतला होता. किलॉस्कर आणि देवल यांच्या नाट्यलेखनाचे वैशिष्ट्य हे की, त्यात गद्य संवाद व पद्य हा एक सलग, सतत प्रवाह असतो. गद्यातून पद्य उलगाडत जाते आणि पद्यातून गद्य उद्भवते. हा गुण गडकरी, खाडिलकर व वरेरकर यांच्या संगीत नाटकांत तितक्या प्रमाणात दिसत नाही आणि अत्रे-रांगणेकरांच्या नाटकांत तर नाहीच नाही.'

लेखिकेच्या विवेचनाच्या सखोलतेबरोबरच त्यांचे वाचन किती चौफेर आहे हेही जागोजाग लक्षात येते. उदाहरणार्थ Metaphor, myth व music या संकल्पना किंवा घटना स्पष्ट करताना त्या श्रेष्ठ इंग्रज कवी टी.एस. एलिय यांचे 'The music of poetry is no something which exists apart from its meaning' हे अर्थगर्भ अवतरण देतात. याखेरीज त्यांनी जास्तीत जास्त विवेचकांचे व साहित्यकारांचे परिशीलन केले आहे हे पुस्तकात स्पष्ट होते.

संगीत नाटकातील संगीताची विजया टिळक यांनी अत्यंत शास्त्रशुद्ध अशी चर्चा केलेली आहे. त्यावरून त्यांचा शास्त्रीय संगीताचा अभ्यास

आपोआप लक्षात येतो. यातही त्यांची अवतरणे अत्यंत विस्तारित अशा संदर्भातून घेतलेली आहेत. (उदाहरणार्थ जी. एन. जोशी यांच्या वृत्तपत्रीय मुलाखतीतील उतारे). लेखिकेने आपले काही निष्कर्ष साररूप पद्धतीने मांडलेले आहेत. त्यामुळे अभ्यासू वाचकाला मदत होते.

नाट्यसंगीतातल्या प्रगत स्थित्यंतरांना लेखिकेने शोधकपणे आपल्या डोळ्यांपुढे ठेवलेले आहे. स्थित्यंतर हा परंपरेचाच एक भाग आहे हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे. खाडिलकरांसारख्या नाटककाराप्रमाणे बालगंधर्व व त्यांच्या काळातील संगीत यांचासुद्धा त्यांनी समर्पक विचार केलेला आहे. अत्रे आणि रांगणेकर व विद्याधर गोखले आणि कानेटकर यांच्या नाटकांच्या विवेचनामुळे पुस्तकाचा मसुदा अद्ययावत झालेला आहे.

विद्याधर गोखले यांनी एकदा असा विचार मांडला होता की, जर नाटकात संगीत योजायचं असेल तर त्याची साहित्यिक अंगे 'जड' असता कामा नयेत. जे विजया टिळकांच्या पुस्तकातील 'सद्यस्थिती' हे दीर्घ प्रकरण वाचतील त्यांच्या विचारांना अशा दिशेने चालना मिळेल.

एक अत्यंत दर्जेदार व उद्बोधक प्रबंध म्हणून 'मराठी नाट्यसंगीत-स्वरूप आणि समीक्षा'चे स्वागत करायला हवे.

– ज्ञानेश्वर नाडकर्णी

(दैं. 'महाराष्ट्र टाइम्स'मध्ये श्रीकृष्ण दळवी यांनी केलेले या ग्रंथावरील परीक्षण...)

## अस्सल नाट्यसंगीताच्या रूपातील वेगळेपण

संगीत नाटक हे मराठी रंगभूमीचे एक खास आणि वेगळे वैशिष्ट्य आहे. ती मराठी रंगभूमीने जागतिक रंगभूमीला दिलेली एक श्रेष्ठ देणगी आहे, असेही म्हटले गेलेले आहे. नाट्यसंगीत हा मराठी रंगभूमीवरून विकसित झालेला एक खास गानप्रकार आहे आणि मराठी रसिक जगाच्या पाठीवर कुठेही गेला, तरी संगीत नाटकाचे, नाट्यसंगीताचे वेड बरोबर घेऊनच वावरत असतो, असेही म्हटले गेलेले आहे. याउलट संगीत ही एक शुद्ध कला आहे आणि ती कला आणि नाटक हा साहित्यप्रकार यांना कलात्मकरित्या एकत्र आणणे अयोग्य आहे, अशासारखे विचारही व्यक्त झालेले आहेत. परिणामी, संगीत नाटकाच्या बाबतीत प्रशंसेचे सूर ऐकू येतात; तसेच विरोधी सूरही ऐकू येतात. साहजिकच संगीत नाटक हा स्वतंत्र कलाप्रकार मानावा का, चांगल्या संगीत नाटकाचे निकष कोणते, एखाद्या नाटकात केवळ संगीत आहे म्हणून त्याला संगीत नाटक म्हणावे का, नाटकातून येणाऱ्या कोणत्याही गानप्रकाराला नाट्यसंगीत म्हणावे का, असे प्रश्न उभे राहतात. नेमकी उत्तरे न सापडल्यामुळे काहीशी गोंधळाची परिस्थिती निर्माण होते. यातून मार्ग काढण्यासाठी संगीत आणि नाटक यांच्या अनुबंधांवर लक्ष केंद्रित करून संशोधन करण्याची गरज होती.

सुमारे सात वर्षांपूर्वी पुण्याच्या प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असोसिएशनने या संदर्भात 'वेध : संगीत नाटक आणि नाट्यसंगीत' हा ग्रंथ प्रकाशित केला. तेव्हा त्यांनीही अशा संशोधनाकडे लक्ष वेधले होते.

डॉ. विजया टिळक यांच्या 'मराठी नाट्यसंगीत स्वरूप आणि समीक्षा' या पुस्तकाने त्यांनी परिश्रमपूर्वक केलेले संशोधन आणि संशोधनाच्या आधारे

काढलेले निष्कर्ष रसिकांसमोर ठेवले आहेत. सुमारे दहा वर्षांपूर्वी डॉ. विजया टिळक यांनी या विषयावर, डॉ. प्रभा अत्रे यांच्या मार्गदर्शनाखाली, ना. दा. ठा. महिला विद्यापीठाला प्रबंध सादर केला होता. त्या प्रबंधाच्या आधाराने हा ग्रंथ सिद्ध झाला आहे. डॉ. टिळक यांनी शास्त्रीय संगीताचा अभ्यास केला आहे. तर मराठी साहित्य हा त्यांचा अध्यापनाचा विषय आहे. त्यामुळे नाटक हा साहित्यप्रकार व संगीत नाटकातील संगीताचे स्थान या दोहोंचीही उत्तम जाण त्यांना आहे. ही जाणीव त्यांच्या संशोधनातून व त्यांनी काढलेल्या निष्कर्षातून लक्षात येते.

### तर्कसंगत खंडन

नाटक व संगीत यांच्या मिश्रणातून सिद्ध होणारे संगीत नाटक ही एक अशक्य व अयोग्य गोष्ट आहे, असा विरोधी सूत्र लावणाऱ्या मान्यवरांच्या मतांचे तपशीलवार दाखले देऊन विजयाबाईंनी त्या मतांचे तर्कसंगत असे खंडन केले आहे. हे खंडन करता करता पदरचना नाट्यनिष्ठ असली आणि पदाचे गायन शुद्ध संगीताच्या अंगाने नव्हे, तर नाट्यनिष्ठ शैलीने केले की, संगीत नाटक आकारते हा निष्कर्ष त्या काढतात. या मार्गाने जर संगीत नाटक आकाराला आले, तर संगीत नाटकांच्या शक्याशक्यतेचा, योग्ययोग्यतेचा प्रश्नच उपस्थित होऊ नये, असेही त्यांनी म्हटले आहे. नाटकातील पदांकडे नाट्यदृष्टीने पाहायचे म्हणजे नेमक्या कोणकोणत्या गोष्टी विचारात घ्याव्यात, याचे विवेचनही त्यांनी केले आहे.

नाट्यसंगीत या नवीन कलाप्रकाराच्या निर्मितीमागील क्रियेचा छान वेध विजयाबाईंनी एका प्रकरणात घेतला आहे. रसिक आणि कलावंत यांच्यातील परस्परसंबंधाबाबत कलावंताला मिळणारी रसिकांची अनुकूल दाद म्हणजे संवाद; तर प्रतिकूल दाद म्हणजे विसंवाद हे सांगताना अप्रगल्भ दाद म्हणजे कलावंताला कलाकृतीचे विडंबन निर्माण करायला लावणारी चुकीची वाट, असे त्या स्पष्टपणे मांडतात. रसिक जेवढा अधिक जाणकार, अधिक संवेदनक्षम; तेवढी कलाकृतीही अशा रसिकांच्या सहवासात श्रीमंत होत जाते, हा निष्कर्ष त्या काढतात. या संदर्भात अनेक मान्यवरांचे, त्यांच्या निष्कर्षाला पुष्टी देणारे विचार त्यांनी उद्धृत केले आहेत. मुख्य म्हणजे

नाट्यसंगीतामुळे चांगले काय घडले, तसेच नाट्यसंगीतात अयोग्य काय घडले, या दोन्ही बाजूंचा विचार मांडल्यामुळे विजयाबाईंच्या विवेचनाला समतोलपणा आला आहे.

### बोलके अभिप्राय

संगीत नाटक हा एक निराळाच कलाप्रकार आहे. कसा ते स्पष्ट करणारे अनेकांचे अभिप्राय विजयाबाईंनी दिले आहेत. ते भरपूर बोलके आहेत. नाट्यसंगीत हे संगीत नाटक या प्रकारातील नवे भाषिक रूप आहे, असा विचार त्यांनी मांडला आहे आणि तो घेऊनच आपण नाट्यसंगीत हा स्वतंत्र गानप्रकार आहे, या विचाराप्रत जातो. संगीत नाटकातील काव्याचे स्वरूप, त्याचे आशय स्वरूपाचे स्थान यावर एक स्वतंत्र प्रकरणच आहे.

अण्णासाहेब किल्लोस्करांच्या 'संगीत शाकुंतल' या १८८० साली रंगभूमीवर आलेल्या नाटकापासून आजतागायत नाट्यसंगीतात जी स्थित्यंतरे घडत आली, त्याचे कालखंडानुसार चार वेगवेगळे टप्पे विजयाबाईंनी केले आहेत. किल्लोस्कर, देवलांपासून ते विद्याधर गोखले, वसंत कानेटकरांपर्यंत, अशा शंभर वर्षांचा काळ विचारात घेऊन ही स्थित्यंतरे उदाहरणांसह दर्शविली आहेत. या बाबतीत सद्यस्थिती काय आहे, याचा निर्देश करून अनेक मान्यवर रसिकांच्या, समीक्षकांच्या, कलावंतांच्या नाट्यसंगीतावरील आस्वादात्मक प्रतिक्रिया, काही जाणकारांची सुस्पष्ट मते, काहींची संदिग्ध मते, काही मुलाखती यांचा समावेश पुस्तकात केला आहे. या भागांतून विषय सहज स्पष्ट होत जातो.

एकूण पुस्तकातून नाट्यसंगीत या गानप्रकाराची जात व प्रत कशी वेगळी व वैशिष्ट्यपूर्ण आहे आणि नाटकातील काव्यात्म आशयाचा शास्त्रीय संगीताच्या आधाराने केलेला सांगीतिक आविष्कार हे अस्सल नाट्यसंगीताचे रूप आहे, या निष्कर्षाप्रत विजयाबाई आपल्याला नेतात.

भालचंद्र पेंढारकरांनी या पुस्तकाला लिहिलेली प्रस्तावनाही वैशिष्ट्यपूर्ण आहे.

— श्रीकृष्ण दळवी

### साहित्य-संगीतात रमणारी विदुषी

साहित्य आणि संगीत हे दोन डॉ. विजया टिळक यांचे जिव्हाळ्याचे विषय. त्यांच्याशी विजयाबाईंचे गेली अनेक वर्षे सख्य आहे. त्यासाठी अनेक ग्रंथांचं वाचन, चिंतन आणि मनन त्या करीत आहेत. अनेक गायक कलावंतांचं, त्यांच्या गायकीचं निरीक्षण करीत आहेत. या त्यांच्या अखंड ध्यासातून आणि अभ्यासातून दर्जेदार 'अक्षर शिल्पांची निर्मिती झाली.

'मराठी नाट्यसंगीत-स्वरूप आणि समीक्षा' या डॉ. विजया टिळक यांच्या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत सुप्रसिद्ध गायक अभिनेते आणि 'ललित कलादर्श' या नाट्यसंस्थेचे मालक व चालक भालचंद्र पेंढारकर लिहितात, 'डॉ. टिळक यांनी शास्त्रीय संगीतात जशी गती कमावली आहे, तशीच मराठी साहित्यातही. मराठी साहित्य हा विषय त्या दीर्घकाळ महाविद्यालयात शिकवित आल्या आहेत. त्यामुळे शास्त्रीय संगीत या प्रकाराचे एका बाजूला त्यांना पूर्ण भान आहे आणि मराठी नाटक व रंगभूमीच्या स्थित्यंतरात 'संगीत नाटके व नाट्यसंगीत' यांच्या अनुबंधाचा अभ्यास व्हायला हवा आहे. विद्यापीठीय संशोधनेसुद्धा तो करीत नाहीत. ही डॉ. संगोराम यांना जाणवलेली उणीव प्रस्तुत प्रबंधाच्या रूपाने प्रथम व नंतर आता ग्रंथरूपाने बहुतांशी भरली गेली आहे,' असे बहुमोल प्रशस्तीपत्रही पेंढारकरांनी विजयाबाईंना दिले आहे.

या ग्रंथाचे परीक्षण करताना संगीताचे जाणकार समीक्षक श्रीकृष्ण दळवी म्हणतात, 'एकूण पुस्तकातून नाट्यसंगीत या गानप्रकाराची जात व प्रत कशी वेगळी व वैशिष्ट्यपूर्ण आहे आणि नाटकातील काव्यात्म आशयाचा शास्त्रीय संगीताच्या आधाराने केलेला सांगीतिक आविष्कार हे अस्सल नाट्यसंगीताचे रूप आहे. या निष्कर्षाप्रत विजयाबाई आपल्याला नेतात.'

या ग्रंथाचा परिचय करून देताना ज्येष्ठ समीक्षक ज्ञानेश्वर नाडकर्णी लिहितात, 'संगीत नाटकातील संगीताची डॉ. विजया टिळक कयांनी अत्यंत शास्त्रशुद्ध अशी चर्चा केली आहे. त्यावरून त्यांचा शास्त्रीय संगीताचा



अभ्यास आपोआप लक्षात येतो. यातही त्यांची अवतरणे अत्यंत विस्तारित अशा संदर्भातून आलेली आहेत. (उदाहरणार्थ जी. एन. जोशी यांच्या वृत्तपत्रीय मुलाखतीतील उतारे) लेखिकेने आपले काही निष्कर्ष साररूप पद्धतीने मांडले आहेत. त्यामुळे अभ्यासू वाचकाला मदत होते... एक अत्यंत दर्जेदार व उद्बोधक प्रबंध म्हणून 'मराठी नाट्यसंगीता'चे स्वागत करायला हवे.'

अनेक संगीत तज्ज्ञांकडून व विद्वान समीक्षकांकडून 'दर्जेदार ग्रंथ' म्हणून प्रशंसील्या गेलेल्या या ग्रंथाला मराठी ग्रंथसंग्रहालय, ठाणे या संस्थेकडून ठाणे जिल्ह्यातील उत्तम साहित्यिक कलाकृतीला देण्यात येणारा २०००-२००१ चा 'कै. अॅड. वामनराव अनंतराव रेगे' वाङ्मयीन पुरस्कार देऊन यथोचित गौरवही झाला आहे. डॉ. विजया टिळक यांनी 'मराठी संगीत नाटक व मराठी नाट्यसंगीत' या स्वतंत्र कलाप्रकाराचे स्वरूप व समीक्षा या विषयावर १९९१ मध्ये नाथीबाई दामोदर ठाकरसी महिला विद्यापीठाला डॉ. प्रभा अत्रे यांच्या समर्थ मार्गदर्शनाखाली प्रबंध लिहून सादर केला होता. त्या प्रबंधाचेच संस्कारित ग्रंथरूप 'मराठी नाट्यसंगीत-स्वरूप आणि समीक्षा'.

डॉ. विजया टिळक यांचे स्त्री, किलोस्कर, वसंत, ललित, स्नेहप्रभा इत्यादी दर्जेदार मासिकांमधून अनेक लेख व कविताही प्रसिद्ध झाल्या आहेत. त्यातील काही लेखांना पुरस्कारही प्राप्त झाले आहेत. आंतरराष्ट्रीय महिला वर्षाच्या निमित्ताने स्नेहप्रभा मासिकाने एक निबंध स्पर्धा आयोजित केली होती. विषय होता 'आदर्श पत्नी आणि आदर्श माता' म्हणून स्वतःचा विचार करित असताना एक व्यक्ती म्हणून स्वतःचा विचार' या विषयावरील विजयाबाईंचा लेख 'स्नेहप्रभा' मासिकाच्या मे १९८० च्या अंकात पारितोषिकप्राप्त लेख म्हणून प्रसिद्ध झाला. हा लेख वाचीत असताना विजयाबाईंची समतोल विचार करण्याची पद्धती वाचकाच्या चटकन नजरेत भरते आणि विजयाबाईंबद्दल विशेष आदर वाटू लागतो.

विजयाबाई लिहितात, 'आदर्श पत्नी व आदर्श माता म्हणून स्वतःचा विचार करताना आजची स्त्री एक व्यक्ती म्हणून स्वतःचा विचार करण्याएवढी जागरूक जरूर झाली आहे व तिला समाज व पुरुषांकडून

त्यासाठी सहकार्याचा हातही मिळत आहे. पत्नी, माता व व्यक्तिमत्त्व हे तीन पैलू स्त्री जीवनात सारख्याच महत्त्वाचे आहेत व त्यामुळे कोणत्याही पैलूला अधिक महत्त्व देण्यापेक्षा तिन्हींचे संतुलन साधणेच स्त्रीच्या दृष्टीने अधिक महत्त्वाचे आहे.’

विजयाबाईंच्या या समतोल विचारांचे प्रतिबिंब त्यांनी स्वतः अंगीकारलेल्या जीवनपद्धतीमध्ये उमटल्याचे प्रत्ययास येते. १९५८ साली ‘संगीत विशारद’ झाल्यावर त्यांनी अहमदाबाद व पुणे आकाशवाणीवरून गुजराती व मराठी सुगम संगीत सादर करायला प्रारंभ केला. १९६२ मध्ये बी.ए. (अर्थशास्त्र व आकडेशास्त्र) व १९६४ मध्ये एम.ए. (मराठी व संस्कृत) या पदव्या संपादन केल्यानंतर १९६४ ते १९७७ अशा तब्बल एक तपाहूनही अधिक काळ घर-संसार व मुलांच्या संगोपनात व्यतीत केला.

विजयाबाईंच्या विकसित व्यक्तिमत्त्वाच्या दृष्टीने त्यांचे सहज-सुलभ नसलेले आचरण लक्षात घेणे आवश्यक आहे. १९७७ नंतर पुन्हा मुंबई आकाशवाणीवरून सुगम संगीताचे व शास्त्रीय संगीताचे कार्यक्रम सादर करण्यास त्यांनी सुरुवात केली. १९८४ मध्ये ‘संगीत अलंकार’ ही पदवी संपादन केली व त्यानंतर साहित्य व संगीत या त्यांच्या दोन आवडत्या कलाक्षेत्रांमध्ये कार्य करण्यात त्या रममाण झाल्या. १९८६ ते १९९८ या काळात त्यांनी आर. ए. पोदार, रुपारेल आणि सोमय्या महाविद्यालयात मराठी विषयाचे अध्यापन व एसएनडीटी विद्यापीठात एम.ए.च्या विद्यार्थ्यांना संगीत विषयाचे अध्यापन करून आपल्या दोन्ही कलांचा व्यासंग चालू ठेवला.

१९९८ ला निवृत्त झाल्यावर स्वतःच्या संगीत मैफिलींबरोबरच ‘लोकसत्ता’, ‘महाराष्ट्र टाइम्स’ आदी दर्जेदार वृत्तपत्रांमध्ये पुस्तक परीक्षणे लिहिण्यास सुरुवात केली. आज त्यांची जवळ जवळ ८० च्या वर पुस्तक परीक्षणे प्रसिद्ध झाली आहेत.

डॉ. विजयाबाईंची ही पुस्तक परीक्षणे वाचीत असताना विषयाचा मूल्यात्मक दृष्टीने सखोल विचार करून ते अर्थगर्भ शब्दात मांडण्याची भाषिक क्षमता आणि कौशल्य वाचकाला अनेक वेळा स्तिमित करते. त्याचबरोबर सुंदर कलाकृतीचा अगदी मनमोकळा आस्वाद घेण्याची त्यांची

दिलखुलास वृत्ती रसिक मनाला मोहून टाकते, आनंदित करते. त्याची ही दोन उदाहरणे - 'एनलायटनिंग द लिसनर' या डॉ. प्रभा अत्रे यांनी लिहिलेल्या इंग्रजी ग्रंथाचा परिचय विजयाबाई असा करून देतात, 'इंग्रजी भाषेतून सिद्ध झालेले हे पुस्तक म्हणजे जगभरातील अमराठी रसिकांसाठी 'राग' संगीतापर्यंत पोहोचण्याची निर्माण झालेली एक नवी वाटच म्हणायला हवी. लिखित स्वरूपात मांडलेल्या सांगीतिक संकल्पनांची, स्वतःच्या आवाजात सादर केलेल्या प्रात्यक्षिकांसह पुरविलेली सोबतची कॅसेट म्हणजे तर संगीतरसाचा आस्वाद घ्यायला शिकविणारी एक जिवंत ऑजळच आहे; जी शब्दातीत सुख देणाऱ्या संगीत सागराची चुणूक दाखवून जाणारी आहे.'

'कबीर' या मंगेश पाडगावकरांच्या पुस्तक परीक्षणाची ही सुरुवात 'स्वतःच्या कुशाग्र इंद्रिय संवेदनांनी उपभोगलेल्या निसर्गाच्या सौंदर्य सोहळ्याचा हिरवा मोरपिसारा उलगडून कवितांच्या रिमझिमणाऱ्या रेशीमधारांनी श्रावणसुख बरसणारा, माणसाच्या जन्मावर आणि जगण्यावर शतदा प्रेम करावे हे शिकविणारा आणि समीक्षकांनी मान्यवर ठरविलेला एक कालखंड गाजविणारा असा मराठी माणसाचा लाडका कवी म्हणजे मंगेश पाडगावकर!'

विजयाबाईंची काही लक्षणीय परीक्षणे -

- \* भारतीय संगीत : स्वरूप आणि प्रयोजन - कृष्णचंद्र ज्ञाते
- \* संगीतयात्रा - रोचना भडकमकर
- \* दोन मित्र - भारत सासणे
- \* एकेकाची कथा - गंगाधर गाडगीळ
- \* अनुबंध - विजया राजाध्यक्ष
- \* कवडसे पकडणारा कलावंत - विजय पाडळकर इत्यादी

गुणीजनांचे गुणगान करणारी विजयाबाईंची लेखणी निःकृष्ट लेखन करणाऱ्या साहित्यिकांच्या निव्वळ मक्तेदारीला सरळ सरळ फटकारते. 'गोतावळा' या शिरीष कणेकरांच्या पुस्तकातील लेखांना 'शब्दचित्रांची एकत्र बांधलेली मोळी' असे संबोधते, तर शिरीष पै यांच्या 'कोलाज' या पुस्तकातील लेखांविषयी 'ताणलेल्या मनाचा शीण घालवून मनाला

रिकामं, हलकं-फुलकं करणारी आजची काही साप्ताहिकातील सदर लेखनं वाचकांच्या परिचयाची आहेत. ती गरज भागवण्याचं काम करणारे १५ छोटुकले लेख लेखिकेने लिहायचे म्हणून लिहिलेले असावेत, असे वाटते,' अशी प्रतिक्रिया व्यक्त करते.

आपली स्वतःची ओळखदेख नसताना सुप्रसिद्ध पत्रकार अशोक जैन व 'बारोमास' या गाजलेल्या कादंबरीचे लेखक सदानंद देशमुख यांनी आपल्या लेखनास अनाहूतपणे दाद दिल्याने विजयाबाईंना खूप समाधान वाटते.

विजयाबाईंच्या 'वाट', 'श्रावण सकाळ', 'अश्रू', 'विरते रूप' इत्यादी अनेक कविताही विविध मासिकांतून प्रसिद्ध झाल्या आहेत. त्या काव्याविषयी मतप्रदर्शन करण्याकरिता स्वतंत्र लेखच लिहावा लागेल, असे मला वाटते. त्यांच्या काव्याची जातकुळी रसिकांच्या लक्षात यावी, म्हणून ठाण्यातील साहित्यरसिक मंडळाने घेतलेल्या समस्यापूर्ती स्पर्धेसाठी विजयाबाईंनी लिहिलेली एक कविता (वेळ फक्त १० मिनिटे) समस्यापूर्तीसाठी दिली गेलेली ओळ - 'हे प्रेम नव्हे, ही तर अनंत मरणे!'

हे प्रेम नव्हे, ही तर अनंत मरणे  
हे मरण नव्हे, ही तर रसवन्ती आव्हाने  
स्नेहल नजरांची, मोहक शब्दांची  
कांचन स्पर्शांची, अनंत उन्माद फुले  
झेलण्यास परि ही अनंत भावफुलांची वृष्टी  
'ती' दाद हवी अन् सर्वस्वाचे विस्मरणे!

या समस्यापूर्ती स्पर्धेचे परीक्षक होते सुप्रसिद्ध कवी व गीतकार पी. सावळाराम व म. पां. भावे. त्यांनी विजयाबाईंच्या काव्याला प्रथम पारितोषिक जाहीर केले. साहित्य व संगीत या दोन कलांमध्ये नैपुण्य मिळविलेली ही विदुषी मला आवडली, ती मात्र तिच्या साध्या राहणीमुळे आणि सौजन्यपूर्ण वागणुकीमुळे! 'साधी राहणी, उच्च विचारसरणी' या उक्तीतील तथ्यांश बहुधा हाच असावा.

- सिंधु पटवर्धन



नाट्यसंगीत हा मराठी मनाला सदैव मोहित करणारा कलाप्रकार आहे. प्रथम संगीत नाटकांमधून आणि पुढे स्वतंत्र मैफलीचा एक भाग म्हणून त्याच्या आविष्काराने आजवर मराठी मने तृप्त होत आली आहेत. शास्त्रीय संगीताची मूलभूत चौकट स्वीकारून वेगवेगळ्या नाटककारांनी त्यामध्ये इतर संगीत प्रकारांचा कमीअधिक वापर करून हा प्रकार अधिकाधिक सकस व समृद्ध केला आहे. किलॉस्कर, देवलादिकांपासून पुढे विद्याधर गोखले, पुरुषोत्तम दारव्हेकर इत्यादींनी त्याला विपुलतेने व वैविध्यतेने नटविले आहे. या कलाप्रकाराकडे एक स्वतंत्र संगीत-कलाप्रकार म्हणून पाहता येणे शक्य आहे का, आजवरच्या नामवंत (शास्त्रीय) संगीतकारांनी, गायकांनी, संगीत समीक्षकांनी, कलावंतांनी त्यासंबंधी कोणती भूमिका घेतली आहे यासंबंधी वस्तुनिष्ठ छाननी करून त्याचे यथार्थ स्थाननिश्चितीकरण व मूल्यमापन करणारे संशोधनपर लेखन म्हणजे प्रस्तुतचे पुस्तक होय.

डॉ. विजया टिळक यांचे या संबंदातील विचार अभ्यासकांना नाट्यसंगीतासंबंधी पुनर्विचार करायला लावतील यात शंका नाही.

– डॉ. अनंत देशमुख



**व्यास क्रिएशन्स**

डी-४, सामंत ब्लॉक्स, श्रीघंटाळीदेवी मंदिर पथ, नौपाडा, ठाणे (प.)

Tel.: 022-25447038 • Mob.: 9967839510

✉ [vyascreations@gmail.com](mailto:vyascreations@gmail.com) • [www.vyascreations.in](http://www.vyascreations.in)

📘 [www.facebook.com/joinvyascreations](https://www.facebook.com/joinvyascreations)