

कथा आणि प्रयोगकला - संबंधित संज्ञासंकुले

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - कथाशताब्दी, संपा. विजया राजाध्यक्ष, अशोक रानडे, ग्रंथाली प्रकाशन, मुंबई, १९९३)

प्रयोगाची अपेक्षा असलेल्या बाबींचा एकंदर आवाका कळण्याकरिता भाषाव्यवहारातील रूढ संज्ञांची तपासणी उपयुक्त ठरते. संज्ञांची संकुले बनविली की कोणकोणत्या बाजू प्रयोगाशी निगडित आहेत, ते सहज कळते. संज्ञांचा शोध घेत असता कलाप्रकार, प्रयोग सादर करणाऱ्या व्यक्ती (वा जाती-जमाती, संस्था, इत्यादी), सादरीकरणाची तंत्रे, वर्गैरेचे भान मुख्यतः राखावे. भारतीय संदर्भात विचार करताना संस्कृत आणि प्राकृत भाषासंचिताचा मागोवा घ्यावा, हे उघड आहे. त्यातही पुन्हा परस्पररांशी संबंधित भाषाकुलांचा तपास उपकारक ठरतो, याची जाणीव ठेवावी. विशेष म्हणजे पाश्चात्य आणि खास करून इंग्रजी परंपरेचा डोळस वापर टाळू नये, कारण आपली आजची कलाविषयक जाण फार मोठ्या प्रमाणात (जाणता-अजाणता) इंग्रजी परंपरेने प्रभावित झाली आहे, यात शंका नाही.

कथन-कथा-प्रयोग

आजच्या अभ्यासापुरते कथनाकडे सादरीकरणाचा एक प्रमुख मार्ग म्हणून पहावयाचे आहे. कथनातून सिद्ध होणारा एक विशिष्ट कलाप्रकार 'कथा' असे मानले आहे. कथा सिद्ध करणारे कलाकार कथक/कथाकार होत अशी खूणगाठ बांधावयाची आहे. प्रयोग म्हणजे काय याविषयीसुद्धा एक निश्चित धारणा आहे.

"संतुलित, पूर्वनियोजित, मानस-शारीर आणि हालचालीच्या आधारे व्यक्त होण्याची इच्छा मूर्त करण्याकरिता सिद्ध केलेला रूपबंध प्रयोग होय. संगीत, नृत्य वा अभिनयात्मक बाजूंनी इतर घटकांसहित वा मदतीशिवाय, घटनांचा मागोवा घेण्याच्या प्रेरणांना वळण लावण्याच्या बहुतेक प्रयत्नांतून प्रस्तुत रूपबंध तयार होत असतो. प्रत्येक संस्कृतिगटात मान्य झालेल्या प्रघातांना अनुसरून प्रगट होण्यात श्रोते-प्रेक्षकांच्या सहभागाचा वाटा मोठा असतो."

संज्ञासंकुलांतून हाती येणारे निष्कर्ष :

रूढ संज्ञासंकुलांची तपासणी करताना काही महत्त्वाच्या गोष्टी ध्यानात येतात :

- १) कथनप्रक्रियेचा आवाका बराच मोठा असतो. तीत उल्लेख, कबुली, कैफियते, बखर, खबर, घोषणा, निवेदन, पुराण, वर्णन, वृत्तान्त, स्तवन, भाषण/संभाषण, हकीकत, व्यक्तिचित्र इत्यादी अनेकांचा अंतर्भाव असतो.
- २) व्यापक कथनप्रक्रियेचे वरील सर्व उपप्रकार होत. सर्वांत भाषेचा वापर अनिवार्य, असा सूर लागलेला दिसतो. उल्लेखादींना कथनरूपे म्हटल्यास चालेल.
- ३) काही अंशी सरमिसळ असली तरीही प्रत्येक कथनरूपाचा एक खास रोख असतो. कथनरूपातून अभिप्रेत आशय, त्याला अनुरूप भाषेची वळणे, कथन मूर्त करण्याकरिता राबविली जाणारी यंत्रणा, वर्गैरेमुळे कथनरूपांचे आपापले साचे तयार होत असतात.
- ४) कोणतीही कथनरूपे एकत्र आणण्याचे कथनकाराला स्वातंत्र्य असते, पण प्रत्येक कथनरूपाचे व्यक्तिमतत्व ध्यानात घेऊन मिश्रण करणे जरीचे ठरते.

५) विशिष्ट ऐतिहासिक कालखंड, वाडमयीन परंपरेचे स्वरूप, साहित्यिक प्रवृत्तींचा जोर यामुळे या ना त्या कथनरूपाची भरभराट होणे शक्य असले, तरी पूर्णतः एखादे रूप नामशेष झाले, असे सहसा होत नाही. कारण मूलतः सर्व कथनरूपे संज्ञापनाच्या ओढीतूनच शक्य होत असतात.

कथन : रूप, प्रकार, व कर्ता

प्रस्तुत कथनरूपात काय घडते आणि संज्ञापनदृष्ट्या ते कथनरूप एखाद्या संस्कृतीत कितपत महत्त्वाचे मानले जाते याचा अंदाज घेण्यासाठी एक सोपी युक्ती करून पाहण्यासारखी आहे. विशिष्ट कथनरूप, त्याच्याशी संबद्ध कथनप्रकार, निगडित आशय आणि संस्थारूप पावलेला कथनकर्ता यांचा तक्ता बनविल्यास अनेक आणि वेधक उलगडे होतात. कथनाचे प्रकार अनेक का, इतर संज्ञापनमार्गांशी कथनाची जोडणी करू पाहिल्यास काय घडते व कोणत्या कारणाने यासारख्या प्रश्नांना उत्तरे मिळू शकतात. निदान ती दिसू लागतात! कथनाची कलात्मक व सामाजिक परिमाणे दाखविणारा तक्ता अभ्यासाच्या अनेक दिशा सुचवून जातो.

तक्ता काय सांगतो...

कथनप्रक्रियेच्या तक्तावार मांडणीतून एक महत्त्वाचा निष्कर्ष हाती येतो. कथन ही एक व्यापक प्रक्रिया असून तीत अंतर्भूत वा तिच्याशी संलग्न कथनरूपे बरीच आणि वेगवेगळी आहेत. प्रत्येक कथनरूपाद्वारा व्यक्त करावयाचा आशय वेगवेगळा असल्याकारणाने कथनरूपांची विविधता न्याय्य ठरत असते. कोणत्याही विशिष्ट कथनरूपाने जर इतर कथनरूपांची वैशिष्ट्ये आत्मसात केली तर ती कथनरूपे मागे पडणे क्रमप्राप्त होय. 'सर्व्हायवल ऑफ दि फिट्टेस्ट' हे उत्क्रांतितत्त्वच जणू येथे लागू पडते!

दुसरे असे की दक्ष संस्कृतीत नंतरनंतरची कथनरूपे आधीच्या कालखंडातल्या कथनरूपांना आपल्या घडणीत जिरविण्याचा, मुरविण्याचा प्रयत्न करतात. पूर्वरूपांना दाद देऊन उत्तररूपांनी आपला संसार थाटणे निकोप वाढीचे व प्रगल्भ अभिरुचीचे लक्षण होय. असे न होता, विशिष्ट कथनरूप एकाएकी लादण्याचा प्रयत्न झाल्यास कथनरूप रुजणे मुश्किल, अशी कलेच्या इतिहासाची साक्ष आहे. प्रगती, आधुनिकता, कलात्मकता वगैरे संकल्पनांनी भारून जाऊन नवे कथनरूप घाईगर्दीने आयात करण्याचा खटाटोप का करू नये, हे आता स्पष्ट व्हावे.

कथनरूपांच्या पाहणीतून तिसरे असेही ध्यानात येते की कथनाची आणि लिखित, भाषिक आविष्काराची अतूट बांधिलकी मानण्याचे कारण नाही. कथा म्हणून आज रूढ असलेले कथनरूप कथनाच्या एकंदर शक्यता पूर्णपणे धुंडाळू शकत नाही. म्हणून लिखित आणि भाषिक नसलेली इतर कथनरूपे अस्तित्वात येतात. इतकेच नव्हे तर कथेच्या बरोबरीने ही रूपेही आपली वाटचाल करीत राहतात. कथनाचा कोणता आशय कथेतून व्यक्त होऊ शकत नाही, व का, असा प्रश्न विचारणे या कारणाने कथनाच्या अभ्यासकाला (म्हणजे कथाकाराला) गरजेचे वाटावे. ज्या कथनरूपांचा प्रयोग होतो त्यापैकी काहींचा विचार मी याच पार्श्वभूमीवर प्रस्तुत मानला आहे. याकारिता चर्चा कथनाच्याही मागे न्यायला हवी. (मागे - ही सांकल्पनिक दृष्ट्या, ऐतिहासिक दृष्ट्या नव्हे.)

संवेदनमार्ग - आविष्कारमार्ग - प्रगटन मार्ग - संज्ञापन मार्ग

आपण बाहेरच्या जगातून प्रेरणा घेतो ती इंद्रियांद्वारा. ज्या इंद्रिय - द्वारांतून संवेदना मानवी अनुभवविश्वात प्रवेश करतात त्यांची संख्या रूढ समजुतीतील पाचपेक्षा बरीच अधिक असल्याची मनोविज्ञानाची साक्ष आहे. एका गणनेनुसार ती बारा आहे. पुढील मोजणी पहा :

अंतरावरून काम करणारी : दृक्, श्राव्य

कवच/पटल यांच्या मध्यस्थीने काम करणारी : वेदना, उष्ण-शीत, रस, गंध, स्पर्श

आंतरेन्द्रिये : स्थान, गती (आंतरगती), तोल (आंतरकर्ण), आंतरेन्द्रिये

या सर्व द्वारांतून संवेदनांचे ग्रहण होते व म्हणून अनुभवविश्व बांधले जाते. संवेदनामार्ग ते हे होत. कलाकाराचे विश्व पूर्ण होण्याकरिता त्याला आपापल्या माध्यमातून वगैरे संज्ञापन करावे लागते. त्याचा अनुभव ती इतरांची अनुभूती ठरते. अनुभव ते अनुभूती ही प्रक्रिया पूर्ण करण्याच्या संदर्भात महत्त्वाचे वाटतात ते चार मूल आविष्कारमार्ग - कथन, नटन, नर्तन, आणि गायन. प्रत्येक आविष्कारमार्गात पुन्हा आपापले खास असे प्रगटनमार्गही विकसित होतात. गद्य, पद्य, संवाद; कंठ व वाद्य-संगीत; हालचाल, हावभाव, मुद्रांची रचना इ. चा प्रगटनमार्गात समावेश होईल. प्रगटनमार्गात पुढे कलाप्रकार सिद्ध होतात. कलाप्रकारांना संवेदनामार्ग म्हटले पाहिजे. आणि अशा तऱ्हेने संवेदनाग्रहण ते कलास्वादापर्यंतची एक साखळीप्रक्रिया सिद्ध होते. कलाप्रकारांशी स्वतःची खास देवाण-घेवाण करून कलाकार विशिष्ट कलाकृती तयार करतो. कलाकृती व कलाप्रकार लय पावतात प्रगटनमार्गात, तर प्रगटनमार्ग आपला सवतासुभा व्यापक आविष्कारमार्गात थाटत असतो. शेवटी, आविष्कारमार्ग इंद्रियसंचितावर संस्कार झाल्यामुळे शक्य होत असतात आणि इंद्रियसंचित विशिष्ट सांस्कृतिक चौकटीत वाढणाऱ्या व्यक्तिमनाची कमाई असते, अशी 'प्रतिप्रसव' साखळी मांडता येईल. हे 'आवन - गवन के भेद' ध्यानात घेऊन कथेची चर्चा होणे आवश्यक. कथन आणि प्रयोग यांचे नाते तपासताना असा मोठा नकाशा मनापुढे ठेवण्याचे पथ्य पाळले आहे. या विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर संगीत, नृत्य, नाट्य या प्रमुख तीन प्रयोगकलांत कथनाचा वावर कसा होतो याचा विचार करावयाचा आहे. प्रत्यक्षात सांगितली जाणारी कथा प्रयोगस्वरूपाने आत्ता आत्ता पुन्हा उभी राहू लागली आहे. तिचे विवेचन स्वतंत्रपणे होत आहे. माझी निरीक्षणे संगीत-नृत्य-नाट्य कलांमधील काही मूलतत्त्वांवर आधारित असल्याकारणाने त्यांची पात्रता व्यापक राहिल असा विश्वास वाटतो. तिन्ही कलांपैकी प्रत्येक कलेत अनेक प्रकार आढळतात व त्या त्या प्रकारानुसार कथनाबरोबरचे नातेही बदलेल. परंतु फरक प्रमाणाचा असेल. शिवाय एकाहून अधिक कलांचा संगम असलेले कलाविष्कारही कथनाशी नाते राखतातच. त्याचेही भान ठेवले पाहिजे. प्रस्तुत चर्चेच्या केंद्रस्थानी कथन असल्याकारणाने कथनाच्या अंगाने जाणाऱ्या कलाविष्कारांची उदाहरणे घेणे उपकारक ठरेल.

कथनाच्या अंगाने जाणारे गायन : पोवाडा

पोवाड्याचे विषय विशेषकरून पुढील गोष्टींना अनुकूल असतात :

- १) 'शूर' कृत्यांचे वर्णन
- २) नायकाचे स्तवन
- ३) उत्पाती घटनेचे वर्णन
- ४) स्मरणात ठसलेल्या घटनेचे वर्णन
- ५) गोष्टींतून केलेले उद्धोधन

पोवाड्याचे विषय कथनास पचणारे वाटतात. वर्णनांना व संवादांना जागा असते. संस्कृतप्रचुर व तशी नसणारी भाषाही आढळते. पोवाड्यांतील कथन लवकर वेग पकडते. हा विशेष त्याच्या बांधणीसंदर्भात मुद्दाम ध्यानात घेण्यासारखा आहे. सतराव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून पोवाडे हाती लागतात. आजही पोवाड्यांची निर्मिती होते, पण बांधणीबाबत वगैरे नमुन्यात फरक पडलेला दिसत नाही.

बांधणी व सादरीकरण

सर्वात ठळकपणे जाणवणारा विशेष म्हणजे पोवाड्याच्या पद्यरचनेत डोकावणारे गद्यगुण होत. अंत्य यमके, प्रासानुप्रास, दीर्घ कडवी, आणि नियमितपणे बदलणारे पद्यरचनेचे साचेही लक्ष वेधून घेतात. 'जी जी जी जी' या अर्थहीन अक्षरसमूहाने सिद्ध होणारे सांगीतिक ध्रुवपद सादरीकरणात महत्त्वाची भूमिका बजावते. वापरले जाणारे पद्यसाचे द्रुतगती सादरीकरणाला अनुकूल असतात. सादरीकरणाचे एकल रूप जाणवते. मुख्य गाणाच्याला तारस्वरी झील पुरविणे व त्याला वाटल्यास ओळींच्या पुनरुक्तीसाठी वगैरे आधार देणे हे साथीदारांचे काम असते. नमन, पद्य, गद्य, कथन, झील, चाल, मिळवणी आणि मुद्रा हे रचनेत स्पष्टपणे जाणवणारे बांधणीचे घटक होत.

कथन बहुतेक वेळा तृतीयपुरुषी असते आणि कलाकार फार क्वचित् 'पात्रांची' जबाबदारी घेतात. राजवाड्यांच्या मते, पूर्वी पोवाड्यांतही कलाकार 'पात्रे' बनत असत. दृश्य व श्राव्य काव्य मानून नाट्याच्या आसपास पोवाड्यास ठेवण्याकडे राजवाड्यांचा कल होता. सादरीकरणाचे आणखी काही विशेष पुढीलप्रमाणे :

- १) प्रांगणीय आविष्कार करावा असा उद्देश असतो.
- २) पोवाड्याचा श्रोतृवर्ग सरमिसळ असतो.
- ३) कलाकार उभे राहून गातात.
- ४) पोवाड्याचा एकल गायक बहुधा कवी व संगीतरचनाकारही असतो.

सुरावट आणि लय

- १) पोवाड्याच्या चाली साध्या व पुनरावृत्तीने युक्त असतात. बहुधा मध्य व तार सप्तकांवर भर राहतो.
- २) सांगीतिक कल्पना पक्क्या बांधणीच्या असून ठाशीवपणे मांडल्या जातात. मात्र या कल्पनांचा विस्तार नसतो. पोवाड्याच्या संगीताचा भर ठसठशीतपणावर असतो, सूक्ष्म परिणामांवर नाही.
- ३) सांगीतिक लकबीचा आढळ होतो, पण अलंकरण कमी असते.
- ४) अर्ध-तालांचे प्राचुर्य असते. सुरावटींचा कल शास्त्रोक्त रागाचे सूचन करण्याकडे नसतो.
- ५) संगीतलयी द्रुत ते द्रुततर असतात व पद्यसंहितेला भक्कम चौकट पुरविणे हे त्यांचे मुख्य कार्य असते. लयकारी वगैरे करण्याइतकी 'जागा' प्रस्तुत चौकटीत नसते. संहितेतल्या आशयाला ठसविण्याकरिता अर्धताल व खेळविलेल्या लयी झटत असतात.

फेक

पोवाड्यांच्या आशयाचे स्वरूप पाहता त्यांचे उद्दिष्ट विशिष्ट मनोवृत्तीची निर्मिती हे असते, तथ्यांची संगती लावणे हे नव्हे, हे सहज ध्यानात येते. ऐकणाऱ्यांना उत्तेजित करण्याकरिता जोरदार उच्चार व फेक उपकारक मानली जाते. 'ह' या अघोष घर्षकाचा सरसकट उपयोग ध्यानात येण्यासारखा असतो.

प्रांगणीय आविष्कारामुळेही आवाजाची विशिष्ट फेक अपरिहार्य ठरते. लयीचा विशिष्ट वापर, वाद्यांची योजना वगैरेंमुळेही पोवाड्याचे एकंदर उच्चारण बरेच आघातयुक्त होते. ऐकणाऱ्यांच्या कानांत शब्द जणू काय ठोसले जातात. एकूण परिणाम शक्ती, धैर्य, व शौर्य यांना जवळचा वाटतो. उच्चारण व फेक यासह, इतर प्रयोगविशेषांशी निगडित कारणांमुळे, पोवाड्याचा प्रयोग करणाऱ्या कलाकारांत पुरुषांचा भरणा असतो.

वाद्ययोजना

तुणतुणे आणि डफ ही प्रमुख वाद्ये. तुणतुण्याची तार उच्च स्वरात मिळविलेली असते. विशेष म्हणजे ती लयीत छेडली जाते आणि तुणतुण्याचा अंतिम परिणाम लयीच्या स्पंदास उठाव देण्याचा होतो. डफ सूक्ष्मपणे सुरात जुळविले जाणारे वाद्य नाही, पण वादकाला पुरेसा 'उंच' स्वर डफाचा हवा असा निकष लावला जातो. वाद्यातून निपजणारा लयबंध उठावदार असतो आणि पद्याची रचना व उच्चाराचा आकार निश्चित करण्यास त्याची मदत होते. दोन्ही वाद्यांना आस नसते आणि त्या कारणाने लयबंधाची आकृती ठाशीवपणे रेखिली जाते. वाद्यांद्वारा सिद्ध होणारी परिणाम-साखळी स्पंदयुक्त व म्हणून खंडित असूनही सुनियंत्रित गतीमुळे अविरत वाटते.

प्रयोगसंच

प्रयोगसंच पुरुषांचा असून, एक मुख्य गायक (एकल गाणारा, बहुधा कवी व संगीतरचनाकारही), दोन सहगायक व एक लयसार्थीसाठी, अशी संचाची घटना राहते. एकल गायक प्रमुख, प्रयोगकर्ते उभे राहतात. श्रोते समोर असून, गाणारा पुढे-मागे हालचाली आक्रमकपणे करतो. काही वेळा गुढ्यावर बसणे वगैरे लढाऊ पवित्रे परिणामासाठी वापरलेले आढळतात. मुद्राभिनय वा डोळ्यांच्या हालचालींना संज्ञापनात फारसे महत्त्व लाभलेले दिसत नाही. उलट पक्षी अनेक वेळा - तारस्वरात गाण्यामुळे वगैरे ओढलेली चेहेरेपट्टी सोडल्यास - साथीदारांचे चेहेरे निर्विकार भासतात!

आविष्कारातील तत्कालस्फूर्तता

तत्कालस्फूर्तता बहुतांशी संहितेत फेरबदल करण्यापुरती मर्यादित म्हटल्यास हरकत नाही. पोवाड्याची सांगीतिक चौकट ध्यानात घेता हे क्रमप्राप्त म्हटले पाहिजे. कशाबाबत बदल होतो, आणि कोणता भाग कायम राहतो, याची नोंद करणे उपकारक ठरेल :

- १) कथाकाव्याच्या (कथनाच्या) परंपरेस अनुसरून युद्ध, मृत्यू, राज्याभिषेकादी समारंभ वगैरेची वर्णने ठराविक असून एका युद्धवर्णनाऐवजी दुसरे (थोड्याफार फरकाने) येऊ शकते.
- २) स्तुतिपर मजकुराचेही असेच होते.
- ३) मुद्रा आणि नमन सहसा बदलत नाहीत.
- ४) गद्यभाग पद्याच्या तुलनेने पाहता कमी बंदिस्त असतो आणि म्हणून त्यात बदल संभवतो. परंतु गद्यभागाची रचना वा बांधणीची तत्त्वे मात्र प्रयोगाच्या एकंदर साच्यानुसार ठरतात.

संगीताचा वापर करणाऱ्या कथनांपैकी, साहित्याच्या अंगाने जास्तीत जास्त जाणाऱ्या आविष्कारांत पोवाड्याचा समावेश करायला हवा. एका बाजूस निखळ गद्यापासून पोवाडा दूर सरकत असतो, तर दुसऱ्या बाजूस चाल लावलेल्या पद्यापेक्षा तो किंचित अधिक संगीतमय असतो. पोवाड्याचे संगीत तसे पाहता एकरंगी म्हटले पाहिजे. कथांतील साहित्यपरतेमुळे प्रयोगांतील हालचालींना नृत्यापर्यंत पोचता येत नाही. आज रूढ असलेल्या पोवाड्याच्या स्वरूपात, भूमिका निर्माण करण्याची क्षमता नसते. टी. एस्. ईलियटचा अनुवाद करावयाचा तर पोवाड्यात तिसऱ्या आवाजाला वाव नसतो असे म्हणता येईल. या पार्श्वभूमीवर प्रश्न विचारता येईल की पोवाड्याच्या कथनकार्यात संगीतामुळे कोणत्या प्रकारची निश्चित भर पडते? विवेचनाच्या प्रस्तुत टप्प्यावर दोन संकल्पनांची केवळ नोंद करून पुढे जाणे मला आवडेल : समांतर बांधणी व निर्मितिक्षम संदिग्धता.

कथनाच्या अंगाने जाणारे नाट्य : नारदीय कीर्तन

महाराष्ट्रात प्रचलित सात कीर्तनशैलींपैकी नारदीय कीर्तनाची नाट्यात्मकता (आणि त्याच्या नाट्यात्मकतेतील संगीताचा सहभाग) कथनाच्या विचारात सहजपणे आठवावी. आज स्थिरावलेला कीर्तनप्रयोगाचा साचा काही शतके उत्क्रांत होत असावा. आणि इतर धर्मपंथांबरोबर भक्तिपंथांची जी देवाण-घेवाण होत आली त्याच्या वेधक खुणा नारदीय कीर्तनात सापडल्यात, हे साहजिक आहे. नारदीय कीर्तनाचे स्वरूप सर्वांगीण समजून घेण्याकरिता पुढील संज्ञांची उकल करावी लागेल: गादी, यजमान, बिदागी, पूर्वरंग, मूळपद, उत्तररंग, आख्यान, रंग, आणि आरती. पैकी काहींचे प्रयोगाशी जवळचे नाते आहे तर काहींमुळे कीर्तन या संगीत-नाट्याच्या रूपाच्या सांस्कृतिक घडणीवर प्रकाश पडेल.

एकंदर प्रयोगाचे पूर्वरंग आणि उत्तररंग हे दोन अर्थ; पहिल्यात धार्मिक-तात्त्विक विवेचन होते. स्वतःचा मगदूर, प्रसंगौचित्य व आश्रयदात्याचा / यजमानाचा कल वगैरे पाहून कीर्तनकार धर्मतत्त्वचर्चेस योग्य विषय निवडतो. संदर्भ, अवतरणे, ग्रंथाधार वगैरेच्या सहाय्याने पूर्वरंगात या विषयाची मांडणी होते. सादरीकरण वेधक व्हावे याची काळजी घेत घेत, पण संगीतादींचा वापर माफक ठेवून, पूर्वरंग सजविला जातो. भारतीय मौखिक परंपरेचा एक विशेष या संदर्भात ध्यानात घेण्यासारखा आहे. आवश्यक त्या खोलीने व तीव्रतेने आशय पोचविणाऱ्या यंत्रणा व आविष्कारप्रकार सिद्ध करण्याच्या दृष्टीने मौखिक परंपरा संगीतादि घटकांचे वितरण फार कार्यक्षमतेने सिद्ध करते. उदाहरणार्थ, धर्मप्रवचन या आविष्कारप्रकाराचाही तत्त्वचर्चा हाच उद्देश असला तरी संगीतादी कलांचा वापर प्रवचनात मुळीच नसतो. कारण माहितीपूर्ण, विचारप्रवर्तक आणि तत्त्वज्ञानीयदृष्ट्या गुंतागुंतीच्या विवरणांसाठी प्रवचन, तर बोधपर, मनोरंजक व सर्वसाधारण आवाहनासाठी कीर्तन, अशी मौखिक परंपरेने केलेली श्रमविभागणी असते. पूर्वरंगात घेतलेला विषय जराशा विस्ताराने मांडून झाला की कीर्तनकार प्रथमार्धाचा शेवट संगीताने करतो - व्यवस्थितपणे रागतालात एखादे पद वा एखादी बंदिश गाऊन. 'सांगीतिक कल्पनेचा विस्तार करणे' या कसोटीस उतरणारे प्रस्तुत 'मध्यस्थ' गायन उठून दिसते. साथीदार, वादक, व गायक यांनाही जास्त वाव दिल्याचे सहजपणे ध्यानात येऊ शकते. प्रस्तुत विभागाचे उद्दिष्ट आणि सादरीकरणाचा ढंगच निराळा म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही.

यानंतर येणाऱ्या उत्तररंगात कथनाची नाट्यपरता ठाशीवपणे सामोरी येते. पूर्वरंगातील तत्त्वचर्चेस, निरुपणास संवादी राहणारी पुराणकथा वगैरे कीर्तनकार निवडतो. तिथे कथन म्हणजे आख्यान. संगीताचा वापर अधिक सढळ होतो, इतकेच नव्हे तर काही परंपरांत नृत्यालाही वाव मिळतो. हावभाव, मुद्राभिनय, प्रमाणशीर हालचाल, आवाज व भाषणांतील बदल, इत्यादींची राबवणूक इतकी मुबलक आणि सहेतुक असते की आहार्य वगळता, सर्व भरतोक्त अभिनयाला कीर्तनात जागा असते, म्हटल्यास हरकत नसावी. महत्त्वाचे लक्षण असे की कीर्तनकार आपल्या सोयीनुसार भूमिका निर्माण करतो आणि तृतीयपुरुषी कथनापासून उशी घेऊन परिणामकारकतेसाठी हवी तशी भूमिका बदलतो. तत्कालस्फूर्तीस वाव असतो, आणि सरमिसळ श्रोतृवृंदाशी परिणामांची देवाण-घेवाण करण्याकरिताही अनेक वेळा आश्रयदात्यास-यजमानास उद्देशून प्रयोग चालला असल्याचे जाणवते. पण बहुतेक वेळा यजमानाची उपस्थिती म्हणजे चमकदार वक्तृत्व, परिणामकारक गायन, वेधक कोटीबाजपणा, भारदस्त बहुश्रुततेच्या खुणा दर्शविणारी व कल्पक मांडणी वगैरेमधून श्रोत्यांना जिंकण्याचे एक निमित्त ठरते! कौशल्याने कथन केलेल्या आख्यानाच्या वळणावळणांतून फिरूनही कीर्तनकार पुन्हा पुन्हा निरुपणातील तत्त्वविधानाकडे येत राहतो. आपल्या बोध-मनोरंजनपर कामगिरीचा श्रोत्यांना विसर न पडावा अशी त्याची धडपड जाणवते. हरिदासाची कथा मूळपदावर येत असते, ती अशी! एखाद्या सुरचित नाट्यवस्तूइतकीच कीर्तनकार आपल्या आख्यानाची रचना गुंतागुंतीची, सहेतुक आणि परिणामोद्देशी ठेवून असतो. उत्तररंगाच्या शेवटी कीर्तनकार आपले दैवत, गुरू, यजमानाची देवता वगैरेची आरती करतो. श्रोते आरतीत सहभागी होतात, कीर्तनकाराच्या पाया पडतात, कारण कीर्तनकार नारदाच्या गादीवर असतो-त्याचा प्रतिनिधी म्हणून समोर उभा असतो. आरतीसाठी फिरवलेल्या तबकात गोळा होईल ती व नंतर

यजमानाने देऊ केलेली 'बिदागी' कीर्तनकाराच्या सेवेची पावती ठरते! चांगले कीर्तन म्हणजे (एखाद्या नाट्यप्रयोगाप्रमाणे व गाण्याच्या मैफलीप्रमाणे) 'रंगलेले' असे वर्णन केले जाते! मी इतरत्र म्हटल्याप्रमाणे कीर्तनास रंग उपपत्ती लागू पडते, 'रस' नव्हे. कारण कीर्तनाचे एकपात्री सादरीकरण प्रयोगकलेचे चांगले प्रतिनिधित्व करते!

एक उद्बोधक तथ्य नोंदण्यासारखे आहे. संगीत, अभिनय, तत्त्वरूपणास दिलेला खास वाव, वगैरे लक्षणांशिवाय पुराणकथेच्या सादरीकरणास वाहिलेला एक प्रकार परंपरेत स्वतंत्रपणे वावरतो आणि तो म्हणजे 'पुराण'. पुराण सांगणाऱ्यास पुराणिक म्हणतात.

या पार्श्वभूमीवर पुन्हा एकदा प्रश्न निर्माण होतो : संगीत-नाट्यात्म, बोधपर आशयाची कमी-अधिक बंदिस्त जागेत व कमी-अधिक विधियुक्त सादरीकरण पसंत करताना कीर्तनाची सांगड का घातली जाते? निश्चित सौंदर्यात्म व सामाजिक-सांस्कृतिक गरजा पूर्ण करण्याची क्षमता असल्याखेरीज कोणत्याही कलाप्रकाराच्या व्यामिश्र साच्याचा उद्भव, विकास, व प्रचार संभवत नाही. व्यापक मौखिक परंपरेने निर्माण केलेल्या चौकटीत कार्य करणाऱ्या कथनाला आपले उद्दिष्ट साध्य करण्याकरिता प्रयोगकलांकडे वळणे आवश्यक ठरते असा याचा अर्थ आहे काय? पोवाड्याच्या संदर्भात आपण पाहिले त्याप्रमाणे समांतर बांधण्यांची उभारणी आणि निर्मितिक्षम संदिग्धतेचे सर्जन, दोहोंची भर प्रयोगकलांची म्हणता येईल, अशी असते. भूमिकांचे निर्माण ही कीर्तनाची खास भर म्हणता येईल. भारतीय दार्शनिकांनी म्हटल्याप्रमाणे, एक मूलभूत मानवी ओढ जी भासते ती 'एक असूनही अनेक बनण्याची': 'एकोऽहम् बहु स्याम'. एखादा यशस्वी नाट्यप्रयोग म्हणजे जर या ओढीची पूर्तता म्हटली तर कीर्तन म्हणजे प्रस्तुत पूर्ततेची सुरुवात म्हटली पाहिजे. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आकाराला आलेल्या मराठी नाटकाने, निदान सुरुवातीच्या काळात, कीर्तनपरंपरेतून पुष्कळ गोष्टी उचलणे स्वाभाविक म्हटले पाहिजे. धर्मविधीचा वाणगुण घेऊनही (बऱ्याच अंशी) लौकिकावर भर देण्याचा विशेषही ध्यानात घ्यायला हवा. देव-देवतांकडे पाहण्याचा कीर्तनपरंपरेचा उदार व सर्वसामान्य रोख ध्यानात घेण्यासारखा आहे. कीर्तनातील देवदेवतांची प्रवृत्ती 'मानवी'पणात मानवाशी चढाओढ करण्याकडे दिसते. मानवी दुर्बलता आणि आशाआकांक्षा यांचा त्यांच्यात भरपूर आढळ होतो. कीर्तनातील कथनातून असे जाणवते की कथनातील उत्कर्षबिंदूपर्यंत देवदेवता मानवी हर्षामर्ष अनुभवत राहतात आणि अगदी अखेरीस अतिमानवी शक्तींच्या द्वारा वगैरे मानवापासूनचे आपले वेगळेपण त्या सिद्ध करतात. मुद्दा असा की, निर्माण करण्यात आलेली एकूण प्रयोगपरिस्थिती जिवंत नाट्यवस्तूच्या चौकटीत स्वतःची गती पैदा करणाऱ्या भूमिका व पात्रे निर्माण करण्यास अतिशय अनुकूल असते. नाट्याच्या स्वप्नभूमीकडे कथनाला पोचविण्याचा राजरस्ता भूमिकाशिल्प होय. नाट्य, नाट्याचे उपप्रकार, आणि एकूण प्रयोगकला अवतारकल्पनेवर बेहद खूष का, याचा इथे उलगाडा व्हावा. अमूर्त कल्पनांना मूर्त, गतिमान, क्रियाशीलतेचे कारक देऊ करण्यात अवतारकल्पनेचा हात कोण धरेल?

कथनाच्या अंगाने जाणारे नृत्य: जागरण

जागरण या लोककलाप्रकाराची प्रस्तुत चर्चेत सहज आठवण व्हावी. दिमडी, तुणतुणे आणि क्षुद्रघंटिकांच्या साथीने तीन-चार कलाकारांचा समूह खंडोबाची गीते नृत्यासह, विधिपूर्वक सादर करतो आणि 'जागरण' उभे राहते. भाग घेणाऱ्या स्त्री-नर्तकेस मुरळी व पुरुष साथीदारांना वाघ्या म्हणतात.

जागरणाच्या विधिपूर्वकतेत महत्त्वाचा वाटा उचलत असते ते गद्य-पद्यात्म कथन. जागरणातील कथनात पुराणकथेची सर्व वैशिष्ट्ये आढळतात. उदाहरणार्थ, चमत्कारवर्णने, लौकिक-अलौकिकाची संधिजोड करणारी विधिपूर्वकता, गोरगरिबांच्या हालअपेष्टांचा हृदयद्रावक संदर्भ, काहीसा खडबडीत विनोद. शिवाय बोधपरता, काहीसा न-नैतिक वास्तववाद, प्रतिकात्मता आणि अध्यात्म यांचीही जोड असतेच. बहुतेक वेळा चापून-चोपून वस्त्र नेसलेली मुरळी 'नाचते' असे म्हणण्याइतक्या तिच्या हालचाली शैलीदार व नखरेल असतात. मात्र नृत्याची विविधता व प्रमाणही माफक असते. ध्यानात घेण्यासारखी बाब अशी की गायन जरी द्रुत व उच्चस्वरी वाटले

तरी नृत्यात्म हालचालींना जागा करून देण्यापुरते गायन खंडित होते - अनेकदा, अनपेक्षित रीत्या व जागी! शिवाय नृत्यात्म हालचालींतून मिळणाऱ्या व त्याबरोबरीने चाललेल्या गायनातून मिळणाऱ्या संदेशात समानता नसते. बहुतेक वेळा उच्च तारेत, समूहगायनातून ध्रुवपद आळविले जात असता नृत्यात्म हालचाली सादर होत असतात. परिणामतः हालचालींकडे लक्ष वेधते. पुनरावृत्त समूहगायनातून, लक्ष वेधणारी, कोणतीही माहिती मिळत नसते आणि अशा माहितीहीन घटकाच्या जोडीला नृत्य अवतरत असते. कलासंगीतापासून आदिम आविष्कारपर्यंत बऱ्याच ठिकाणी ही युक्ती वापरलेली दिसते : निवडक सौंदर्यात्म पृष्ठभागांना मुद्दाम अंधुक केले जाते.

निष्कर्ष :

विश्लेषणासाठी निवडलेले प्रकार शिष्ट कोटीतले नाहीत. लोककलांशी ते जास्त जवळीक साधतात. निदानपक्षी भारतात कोणत्याही सौंदर्यात्म, सांस्कृतिक निष्कर्षास पोचायचे तर 'पंचकोटी' साधन करावे लागते. कथनमार्ग पाची कोटीत कसा व कितपत वावरतो हे पहायला हवे. अशा परिस्थितीत कथन व प्रयोग यांना एकत्र आणण्याचे परिणामकारक निकष कसे नक्की करावयाचे? आदर्श प्रयत्नांत पाच आविष्कारकोटींचे संशोधन मोडते. तो प्रयत्न न केल्याचे पहिले कारण असे की लोकाविष्कार मुळातच विविध प्रयोग-माध्यमांची पुडकी असतात! त्या कारणाने आपली सांकल्पनिक आयुष्ये परजण्यास लोकाविष्कार आदर्श होत! तुलनेने पाहता, विविध सौंदर्यशास्त्रीय आणि सामाजिक-सांस्कृतिक विशेषांमुळे, इतर आविष्कारकोटीत परिस्थिती कमी गुंतागुतीची असते. उदाहरणार्थ, कलासंगीतात निर्दिष्ट निर्मितस्पर्द जाणीवपूर्वक कलात्म असतात. कलासंगीतात ऐकणारेही श्राव्य व निर्भाषिकावर लक्ष केंद्रित करीत असतात. शिवाय सर्व संबधितांच्या मनोवृत्तीत तात्पुरता का होईना पण मूलभूत बदल झाल्याशिवाय कलासंगीत संभवत नाही. संकलित परिणाम असा, की कालक्रम व तर्कक्रम कमी महत्त्वाचे लेखून एकसमयाविष्कार व तर्कसंगतीस छेद देणाऱ्या व्यवस्था महत्त्वाच्या ठरतात. मुद्दाम विशिष्ट पद्धतीने रचना न केल्यास अशा परिस्थितीत कथनास अडथळे निर्माण होतील इतके की कलासंगीतातून कथन करू पाहणे निरर्थक वाटेल!

नाट्याशी हातमिळवणी केल्याखेरीज कला-संगीतास ओळख पटण्याजोगे कथन जमू नये ही घटना अर्थपूर्ण म्हटली पाहिजे. ऑपेरा म्हणून ढोबळपणे ओळखल्या जाणाऱ्या संगीत व नाट्य यांच्या संगमभूमीवर कथनाचा विलास संभवतो, पण पुन्हा एकदा समांतर बांधणी आणि निर्मितिक्षम संदिग्धता महत्त्वाचे कार्य बजावू लागतात.

इतर कोटीतही फारसा निराळा प्रकार नसतो. उदाहरणार्थ, रामलीला, रासलीला इ. मध्ये कथन व प्रयोगकलांचा एकविन्यास असतो. दशावतारांवर आधारलेली सादरीकरणेसुद्धा तशाच प्रकारे विचारात घ्यावी लागतात. आदिम विधिकृत्ये, अंत्यविधी व कथनाचे नाते जवळचे असते. जनप्रिय कोटीतही कथन व प्रयोग यांची सांगड घालणाऱ्या रूपांची वानवा नाही. आपल्या गुणधर्मास अनुसरून जनप्रिय कोटीतील प्रकार अधिक तात्पुरत्या व फॅशनेबल स्पर्दांना प्रतिसाद देतीलही, पण त्यांची सादरीकरणे अनेकदा अधिक सुघटित व 'पॉलिशलेली' असतील! त्यातील कथनेही अधिक खेचक असू शकतील. निष्कर्ष असा, की कोटीनुसार कथन-प्रयोग संबंध तपासण्याची तसदी कोणी तरी घ्यायला हवी!