BAOU
Education for All

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી

(ગુજરાત સરકાર દ્વારા સ્થાપિત)

સર્ટિફિકેટ ઈન થિયેટર આર્ટ્સ

CITA-102 (પેપર - ૨)

અભિનયના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો અને નાટ્ય નિર્માણના વિવિધ ઘટકો

સ્વાધ્યાયનું અજવાળું

ભારતના સંવિધાનના સર્જક, ભારતરત્ન ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકરની પાવન સ્મૃતિમાં ગરવા ગુજરાતમાં, ગુજરાત સરકારશ્રીએ ઈ.સ.૧૯૯૪માં યુનિવર્સિટી ગ્રાન્ટ કમિશન અને ડિસ્ટન્સ એજ્યુકેશન કાઉન્સિલની માન્યતા મેળવી અમદાવાદમાં ગુજરાતના એકમાત્ર મુક્ત વિશ્વવિદ્યાલય ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીની સ્થાપના કરી છે.

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકરની ૧૨૫મી જન્મજયંતિના અવસરે જ ગુજરાત સરકાર દ્વારા યુનિવર્સિટી માટે અદ્યતન સગવડતા સાથે, શાંત જગ્યા મેળવી, જ્યોતિર્મય પરિસરનું નિર્માણ કરી આપ્યું. BAOU ના સત્તામંડળે પણ યુનિવર્સિટીના આગવા ભવિષ્ય માટે ખૂબ સહયોગ આપ્યો, આપતા રહે છે.

શિક્ષણ એટલે માનવમાં થતું મૂડીરોકાણ, શિક્ષણ લોકસમાજની ગુણવત્તા સુધારવામાં અધિક ફાળો આપી શકે છે. અહી મને સ્વામી વિવેકાનંદનું શિક્ષણ વિષયક દર્શન યાદ આવે છે :

'જેનાથી ચારિત્ર્યનું ઘડતર થાય, જેનાથી માનસિક ક્ષમતાનું નિર્માણ થાય, જેનાથી બૌદ્ધિક વિકાસ સાધી શકાય અને જેના થકી વ્યક્તિ પગભર બની શકે તેને શિક્ષણ કહેવાય'

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી શિક્ષણમાં આવા ઉમદા વિચારને વરેલી છે. તેથી વિદ્યાર્થીઓને ગુણવત્તાયુક્ત, વ્યવસાયલક્ષી, જીવનલક્ષી, શિક્ષણની સગવડ ઘરે બેઠા મળી રહે એવા પ્રયત્નો મક્કમ બની કરે છે. બહોળા સમાજના લોકોને ઉચ્ચશિક્ષણ પ્રાપ્ત થાય, છેવાડાના માણસોને ઉત્તમ કેળવણી એમના રોજિંદા કામો કરતા પ્રાપ્ત થતી રહે. વ્યવસાયિક લોકોને આગળ ભણતરની ઉત્તમ તક સાંપડે અને જીવનમાં પોતાની ક્ષમતાઓ, કૌશલ્યોને પ્રગટ કરી સારી કારકિર્દી ઘડે, સ્વાવલંબી બની ઉત્તમ જીવન જીવતાં સમાજ અને રાષ્ટ્રનિર્માણમાં પોતાનું પ્રદાન આપે એ માટે પ્રયાસરત છે.

'સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ' સૂત્રને ઓપન યુનિવર્સિટીએ કેન્દ્રમાં રાખીને અહી પ્રવેશ કરતા છાત્રોને સ્વઅધ્યયન માટે સરળતાથી સમજાય એવો ગુણવત્તાલક્ષી શૈક્ષણિક અભ્યાસક્રમ ઉપલબ્ધ કરાવી આપે છે. દરેક વિષયની પાયાની સમજણ મળે તેની કાળજી રાખવામાં આવે છે. વિદ્યાર્થીઓને રસ પડે અને રુચિ કેળવાય તેવા પાઠ્યપુસ્તકો નિષ્ણાંત અધ્યાપકો દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવે છે. દૂરવર્તી શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરવા ખેવના રાખતા કોઈ પણ ઉંમરના છાત્રોને માટે અભ્યાસસામગ્રી તૈયાર કરવા માટે શિક્ષણવિદો સાથે પરામર્શ કરવામાં આવે છે. એ પછી જ માળખું રચી, અભ્યાસસામગ્રી તૈયાર કરી પુસ્તક સ્વરૂપે છાત્રોના કરકમળોમાં આપે છે. જેનો ઉપયોગ કરીને વિદ્યાર્થીઓ સંતોષપ્રદ અનુભવ કરી શકે છે.

યુનિવર્સિટીના તજજ્ઞ અધ્યાપકો ખૂબ કાળજીથી આ અભ્યાસક્રમોનું લેખન કરે છે. વિષય નિષ્ણાંત પ્રોફેસરો દ્વારા એમનું પરામર્શન થયા પછી જ પરિણામલક્ષી અભ્યાસસામગ્રી યુનિવર્સિટીના વિદ્યાર્થીઓને પહોંચે છે. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી જ્ઞાનનું કેન્દ્રબિંદુ બની રહી છે. વિદ્યાર્થીઓને 'સ્વાધ્યાય ટેલિવિઝન', 'સ્વાધ્યાય રેડિયો' જેવા દૂરવર્તી ઉપાદાનો થકી પણ એમના ઘરમાં શિક્ષણ પહોંચાડવાનો પુરુષાર્થ થઈ રહ્યો છે. ઉમદા હેતુ, શ્રેષ્ઠ ધ્યેયને આંબવા પરિશ્રમરત યુનિવર્સિટીના જ્ઞાનની પરબસમા અધ્યાપકો તેમજ કર્મઠ કર્મચારીગણને અભિનંદન અને અમારી યુનિવર્સિટીના વિદ્યાર્થીઓ સફળ થવા ખૂબ મહેનત કરી, જીવન સફળ કરવાની સાથે જીવન સાર્થક કરે એવી પરમેશ્વરને પ્રાર્થના કરું છું.

અસ્તુ !

કુલપતિશ્રી, ડૉ. અમીબહેન ઉપાધ્યાય,

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, જ્યોતિર્મય પરિસર, સરખેજ-ગાંધીનગર હાઈવે, છારોડી, અમદાવાદ

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી
(ગુજરાત સરકાર દ્વારા સ્થાપિત)

પ્રમાણપત્ર અભ્યાસક્રમ
સર્ટિફિકેટ ઈન થિયેટર આર્ટ્સ
CITA-102 (પેપર-૨)

અભિનયના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો અને નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો

એકમ : ૧ (પેજ. ૧)
અભિનયની વ્યાખ્યા અને અન્ય કળાઓની સરખામણીમાં નાટકમાં પ્રયોજાતા અભિનયની વિશેષતા

એકમ : ૨ (પેજ. ૯)
નટની અભિવ્યક્તિના વિવિધ સાધનો

એકમ : ૩ (પેજ. ૧૬)
પ્રતિભા (TALENT) અને પ્રશિક્ષણ (TRAINING) નું અભિનયકલામાં મહત્વ

એકમ : ૪ (પેજ. ૨૫)
સારા નટનાં લક્ષણો

એકમ : ૫ (પેજ. ૩૩)
પાત્રસર્જનની પ્રક્રિયા

એકમ : ૬ (પેજ. ૪૧)
પાત્રનું વિશ્લેષણ અને તેનું ઘડતર. રંગમંચ, રેડિયો, ફિલ્મ, ટી.વી વિગેરે માધ્યમોમાં અભિનયની લાક્ષણિકતા

એકમ : ૭ (પેજ. ૪૭)
નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકોની પ્રાથમિક માહિતી

સંપાદનઃ

પ્રો. ડૉ. અમી ઉપાધ્યાય	નિયામક, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમિનિટીઝ એન્ડ સોશ્યલ સાયન્સિઝ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.
પ્રા. દિગીશ વ્યાસ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.

વિષય સમિતિઃ

પ્રા. દિગીશ વ્યાસ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
કપિલદેવ શુક્લ	નાટ્યવિદ અને પૂર્વ આસિસ્ટન્ટ ડાયરેક્ટર, યુથ વેલફેર એન્ડ ફિઝિકલ એજ્યુકેશન, વીર નર્મદ દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટી, સુરત.

પરામર્શન (વિષય):

પ્રા. હરીશ વ્યાસ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
કપિલદેવ શુક્લ	નાટ્યવિદ અને પૂર્વ આસિસ્ટન્ટ ડાયરેક્ટર, યુથ વેલફેર એન્ડ ફિઝિકલ એજ્યુકેશન, વીર નર્મદ દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટી, સુરત.

લેખનઃ

પ્રા.દિગીશ વ્યાસ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.
જિતેન્દ્ર કર્વે	નાટ્ય અનુવાદક અને રૂપાંતરકાર
માર્ગદર્શક- ડૉ.મહેશ ચંપકલાલ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

પરામર્શન (ભાષા):

ડૉ. દીપક ભાનુશંકર ભટ્ટ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, ગુજરાતી વિભાગ, સરસપુર આર્ટ્સ એન્ડ કોમર્સ કોલેજ, અમદાવાદ.

ISBN : 978 - 81 - 945830 - 1 - 1

પ્રકાશકઃ ડૉ. ભાવિન ત્રિવેદી, કાર્યકારી કુલસચિવ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.

સર્વાધિકાર સુરક્ષિત

આ પાઠ્યપુસ્તક ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીના ઉપક્રમે વિદ્યાર્થીલક્ષી સ્વઅધ્યયન હેતુથી; દૂરવર્તી શિક્ષણના ઉદ્દેશને કેન્દ્રમાં રાખી તૈયાર કરવામાં આવેલ છે. જેના સર્વાધિકાર સુરક્ષિત છે. આ અભ્યાસસામગ્રીનો કોઈપણ સ્વરૂપમાં ઉપયોગ કરતાં પહેલાં ડૉ.બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીની લેખિત પરવાનગી લેવાની રહેશે.

એકમ 1

અભિનયની વ્યાખ્યા અને અન્ય કળાઓની સરખામણીમાં નાટકમાં પ્રયોજાતા અભિનયની વિશેષતા.

— — —
: રૂપરેખા :
— — —

1.1 ઉદ્દેશ

1.2 પ્રસ્તાવના

1.3 અભિનયની વ્યાખ્યા

1.3.1 સ્વાધ્યાય

1.4 અભિનયના પ્રકારો

1.5 અભિનયની નૃત્ત અને નૃત્યકળાની સરખામણીમાં વિશેષતા

1.6 રૂપપ્રદ કલા

1.7 સારાંશ

1.8 શબ્દાવલી

1.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

1.10 સંદર્ભગ્રંથ

1.1. ઉદ્દેશઃ

આ પ્રકરણનો હેતુ નાટ્ય શિક્ષણ મેળવતા વિદ્યાર્થીઓને અભિનય વિષેની વિસ્તૃત અને ઊંડી સમજણ અને જાણકારી મળે તે છે. અભિનય દ્વારા નટ મંચ પર પાત્ર પ્રસ્તુતિ કરે છે. અભિનયનો પ્રસ્તુતિની અન્ય કળાઓ સાથે કેવો સંબંધ છે અને અભિનયની અન્ય કળાઓ એટલે કે નૃત્ત અને નૃત્ય (dance)ની સરખામણીમા નાટકમાં પ્રયોજાતા અભિનયની શું વિશેષતા છે તેની માહિતી પણ વિદ્યાર્થીઓને મળે.

1.2 પ્રસ્તાવનાઃ

સોશિયલ મીડિયાના આ કાળમાં આજે અભિનય એટલે કે એક્ટિંગ, આ વ્યવસાયનું પ્રમાણ અનેક ગણું વધી ગયું છે. પહેલાંના જમાનામાં નાટકમાં ભજવાતાં પાત્રોના અભિનયની (Character) ચર્ચા જ થતી. આજકાલ અભિનયની કળા પ્રસ્તુત કરવા ઘણા માધ્યમો છે. આજે એક સારા અભિનેતા (ACTOR) માટે નાટક, ફિલ્મ, સીરીયલ અને વેબ સીરીઝ જેવા અનેક મંચ ઉપલબ્ધ છે. આજે અભિનય (એક્ટિંગ) એવું બોલીએ એટલે સૌથી પહેલા લોકોની નજર સામે નાટક, સીરીયલ અને ફિલ્મમાં અભિનય કરતા અનેક નાનામોટા જાણીતા અને અજાણ્યા કલાકારોના ચહેરા સામે આવે છે. આ કલાકારો પોતાના અભિનય (એક્ટિંગ) દ્વારા પાત્ર ભજવતા હોય છે. આ અભિનય એટલે શું ? એની વ્યાખ્યા શું છે ?, અને સાથે સાથે અભિનયની અન્ય કળાઓ ખાસ કરીને નૃત્ત અને નૃત્યની સરખામણીમાં શું વિશેષતા છે તે આ પ્રકરણમાં જાણીશું.

એરિસ્ટોટલે કળાને અનુકરણ કહી તેના ત્રણ અંગભૂત ઘટકો જણાવ્યાં છે. (1) અનુકરણનો વિષય (2) અનુકરણનું માધ્યમ (3) અનુકરણની રીત. આ ત્રણ ઘટકો પૈકી કોઈપણ એક ઘટક બદલાય તો કળાનું સ્વરૂપ બદલાઈ જાય છે. ચિત્રકળાનું માધ્યમ છે રંગ, પીંછી અને કેનવાસ. શિલ્પ કળાનું માધ્યમ છે પથ્થર. તે જ રીતે અભિનય કળાનું માધ્યમ છે, નટનું શરીર, અવાજ અને સંવેદના ગાયનકળામાં માધ્યમ છે ગાયકનો સ્વર. નાટક, નૃત્ય અને નૃત્ત આ ત્રણેય રંગમંચીય કળાઓમાં

માધ્યમ છે શરીર, પણ તેને પ્રયોજવાની રીત ત્રણેયમાં જુદાં જુદાં પ્રકારની હોવાથી ત્રણેય કળાઓનું માધ્યમ એક હોવા છતાં ભિન્ન છે.

આમ તો અભિનય (એક્ટિંગ) નો વ્યવસાય અનેક લોકો કરે છે, કેટલાક નટ તો નાટકમાં પોતાના ભાગે આવેલ પાત્ર (કેરેક્ટર કે રોલ) એટલું સુંદર અને સહજ રીતે ભજવે છે કે એ પાત્ર જાણે રંગમંચ પર જીવંત થાય છે. આવી રીતે ઉત્તમ પાત્ર ભજવતા કલાકારોને અભિનયની શાસ્ત્રોક્ત અને મૂળભૂત વ્યાખ્યા શું છે એ કદાચ ખબર પણ નથી હોતી. આ જ કળાકાર કે નાટ્ય શિક્ષણ મેળવતા વિદ્યાર્થીઓ અભિનયની મૂળભૂત વ્યાખ્યા શું છે એ જાણે તો એમનો અભિનય વધારે સહજ અને વધારે સારો થાય. અભિનયની વ્યાખ્યા શું છે અને અભિનય અને એની સાથે સંલગ્ન એવા નૃત્ત અને નૃત્યથી કઈ અલગ વિશેષતા ધરાવે છે તે હવે આપણે જોઈશું.

1.3 અભિનયની વ્યાખ્યા:

અભિનય કળા એ એક રીતે જોવા જઈએ તો એકદમ સહેલી છે અને સાથે સાથે અઘરી પણ છે. એ સહેલી એટલા માટે છે કે પ્રત્યેક વ્યક્તિ એના બાળપણથી એના જીવન દરમિયાન અભિનય કરતો જ હોય છે. કોઈ વ્યક્તિ નોકરી પર મોડો પહોંચે તો, મોડા પહોંચવા બદલ સાહેબનો ઠપકો ન ખાવો પડે એટલા માટે એ વ્યક્તિ એકાદ બહાનું રચી એ અનુરૂપ વર્તન કરતો હોય છે. એજ પ્રમાણે નાનું બાળક પણ કોઈ વસ્તુ મેળવવા માટે ક્યારેક ખોટું ખોટું રડતું હોય છે. આ પણ જીવન દરમિયાન થતો અભિનય છે. પણ નાટકમાં કરવામાં આવતો અભિનય મુશ્કેલ એટલા માટે છે કારણ કે એમાં પોતાના રોજબરોજના જીવનથી અલગ કોઈ પાત્ર ભજવવાનું હોય છે. એ પાત્રને રંગમંચ ઉપર પ્રસ્તુત કરવાનું હોય છે. એના માટે વિશેષ તૈયારી કરવાની હોય છે. અભિનય દરમિયાન વ્યક્તિના શરીરના બધા જ અવયવો સમાયેલા હોય છે. ગુજરાતી વિશ્વકોષમાં ડૉ. મહેશ ચંપકલાલે અભિનયની જે વ્યાખ્યા આપી છે, તે આ પ્રમાણે છે. “ભાવકો કે પ્રેક્ષકો (Audience) સમક્ષ નટ(actor) સાક્ષાત પાત્રરૂપ (રોલ) ધારણ કરે તે અભિનય.” નાટ્યલેખકે લખેલા પાત્રને એક્ટર પોતાની વાણી, અંગોનાં હલનચલન, મન અને ભાવજગત (ઇમોશન) દ્વારા પાત્રને જીવંત કરી નાટકનાં અર્થને પ્રેક્ષકોના મન સુધી પહોંચાડે છે. આ સમગ્ર પ્રક્રિયાને અભિનય કહેવાય છે. નટ (એક્ટર) પોતે સર્જક છે. તે પોતે વાણી(Voice), અંગો (Body) અને ભાવ(emotion) ને આધાર બનાવી પોતાની સમૃદ્ધ કલ્પનાશક્તિ (imagination) દ્વારા પાત્રને જીવંત બનાવી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરે છે. તેથી એકટરની કળા એ અનુકરણ કરનારી નહીં પણ સર્જન કરનારી છે. નાટકમાં નાટ્યલેખકે લખેલા પાત્રનું (character) નટ પોતાની રીતે સમજીને (અર્થઘટન કરીને), પોતાની કળા રજૂ કરે છે તેથી તેને અર્થઘટનાત્મક (Interpretative art) કળા પણ કહે છે. ઉદા: કોઈ નટ(એકટર)ને ચૌદ વર્ષના વનવાસ જવા નીકળતા રામનું પાત્ર ભજવવાનું આવે તો સૌ પ્રથમ એ એક્ટર નાટકમાં રામનું પાત્ર કેવી રીતે લખાયું છે તેનો ધ્યાન પૂર્વક વાંચીને અભ્યાસ કરશે. દિગ્દર્શક સાથે બેસી એનું અર્થઘટન કરશે. પછી રાજા રામનું પાત્ર નાટકમાં કઈ પરિસ્થિતિમાં છે તેનો પણ અભ્યાસ કરશે અને પછી એ પાત્રોનાં અંગોનું હલનચલન કેવી રીતનું હશે એનો વિચાર કરશે. એ સ્થિતિમાં વાણીનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તેનો વિચાર કરશે. અને અંતે યોગ્ય રીતે ભાવને આધાર બનાવી પોતાની કલ્પનાશક્તિ વડે વનવાસે નીકળેલા રામનાં પાત્રનું જીવંત નિરૂપણ કરશે, જેથી સામે બેસેલા દર્શકો એવું માનવા પ્રેરાશે કે રામ ભગવાન જે તે સમયે વનવાસ જવા નીકળ્યા હશે તો આજ રીતે વર્ત્યા હશે.

એકટરના પાત્ર સર્જન ઉપર તેના પોતાના વ્યક્તિત્વનો, પોતાના સમયમાં વિકસીત રંગમંચકલાનો, નાટકના લેખનનો, નિર્માણ શૈલીનો તથા દિગ્દર્શકના અર્થઘટનનો ઘણો જ પ્રભાવ રહે છે.

લોકનાટય ભવાઈમાં પણ અભિનય કરવા માટે વાણી, શારીરિક હલનચલન, મન અને ભાવ જગતને આધારે પાત્રનું સર્જન કરવામાં આવે છે.

અભિનયની વ્યાખ્યા અને અન્ય કળાઓની સરખામણીમાં નાટકમાં પ્રયોજાતા અભિનયની વિશેષતા.

1.3.1 સ્વાધ્યાય:

નીચે આપેલ પ્રશ્નના જવાબ આપો:

પ્રશ્ન:1 નાટકને .... પણ કહે છે.

(અ) દુર્ઘટનાત્મક કળા (બ) વિઘટનાત્મક કળા (ક) અર્થઘટનાત્મક કળા (ડ) ઘટનાત્મક કળા

પ્રશ્ન:2 ભાવકો કે પ્રેક્ષકો (Audience) સમક્ષ નટ(actor) સાક્ષાત પાત્રરૂપ (રોલ) ધારણ કરે તેને ———————— કહે છે.

(અ) અભિનય (બ) નૃત્ય (ક) સર્જન (ડ) નાટક

પ્રશ્ન:3 પાત્રને પ્રેક્ષકો સમક્ષ અભિનય રજૂ કરવા કઈ વસ્તુ જરૂરી નથી?

(અ) વાણી (બ) ભાવ (ક) અંગો (ડ) વાદ્ય

1.4 અભિનયના પ્રકારો:

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં નટ અથવા નટી પાત્રને અનુરૂપ રંગભૂષા (make up) અને વેશભૂષા (costumes) પહેરી પોતાના મન (સત્વ), વચન (વાણી) અને કર્મ (આંગિક ચેષ્ટા) દ્વારા અભિનય કરી નાટયાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડતા અને તેમાં ઓતપ્રોત કરતા. તેના આધારે પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં અભિનયના ચાર પ્રકાર માનવામાં આવ્યા છે: (1) આંગિક (2) વાચિક (3) આહાર્ય (4) સાત્વિક

આંગિક અભિનય : શરીરનાં જુદાંજુદાં અંગોની વિવિધ કલાત્મક ભંગિમાઓ, ક્રિયાઓ અને સંચલન દ્વારા અભિનય કરી નાટયાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તેને આંગિક અભિનય કહે છે.

વાચિક અભિનય : વિવિધ પાઠ્યગુણોથી યુક્ત એવા પઠન-પાઠ-વાચા દ્વારા અભિનય કરી નાટ્યના અર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તેને વાચિક અભિનય કહે છે. વાચિક અભિનય માટે નટને સંગીત-તાલના વિવિધ લયનું જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે. સ્પષ્ટ ઉચ્ચાર હોવા જરૂરી છે. અવાજને ઊંચોનીચો કરીને વિવિધ લયમાં સંવાદ બોલતા આવડવું જોઈએ.

આહાર્ય અભિનય : આહાર્ય એટલે કૃત્રિમ. એક્ટર દ્વારા ધારણ કરવામાં આવતી અંગરચના (MAKE UP), રંગભૂષા, વેશભૂષા તેમજ દશ્યબંધ(સેટ), મંચવસ્તુ નિર્માણ વિગેરે નેપથ્યવિધિઓને આહાર્ય અભિનય કહે છે. આહાર્ય અભિનયમાં નાટકમાં વપરાતી વિવિધ વસ્તુઓ બનાવવાની હોય છે. વિમાન, રથ, હાથી, ધજા, દંડ, અસ્ત્ર-શસ્ત્ર, પ્રાસાદ, મંદિર, મૂર્તિ, મુકુટ, મોહરું વિગેરે. નટને પહેરવાના દાગીના બનાવવાના હોય છે.

પ્રાચીન સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર રંગતંત્ર (stage craft)ના મર્યાદિત વિકાસના કારણે આજના જેવું વિગતવાર દશ્યબંધ આયોજન કરતા નહીં. કાર્યસ્થળનો સંકેત એક્ટર પોતાના આંગિક અને વાચિક અભિનય દ્વારા જ કરતો.

સાત્વિક અભિનય: સત્વ એટલે મન. એકાગ્રમન દ્વારા પાત્ર સાથે ઓતપ્રોત થઈ અભિનય કરી નાટ્યના અર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તેને સાત્વિક અભિનય કહે છે. વાચિક અને આંગિક અભિનય એક્ટર કોઈપણ ક્ષોભ વિના સહજ રીતે કરી શકે છે. સાત્વિક પ્રકારના ભાવ દર્શાવવા મનની સમાધિ તથા પાત્ર સાથે એકરૂપતા જરૂરી હોવાથી સાત્વિક અભિનયને ચોથા પ્રકારનાં અભિનય તરીકે સ્વીકારવામાં આવ્યો છે.

1.4.1 તમારી પ્રગતિ ચકાસો:

નીચે આપેલ પ્રશ્નના જવાબ આપો:

પ્રશ્ન:4 પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં અભિનયના કેટલા પ્રકાર માનવામાં આવ્યા છે?

(અ) 3 (બ) 8 (ક) 5 (ડ) 4

પ્રશ્ન:5 પઠન-પાઠ-વાચા દ્વારા અભિનય કરી નાટ્યના અર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તેને અભિનય કહે છે.

(અ) વાચિક (બ) મુખજ (ક) નેત્ર (ડ) આંગિક

પ્રશ્ન:6. એક્ટર દ્વારા ધારણ કરવામાં આવતી અંગરચના (MAKE UP), રંગભૂષા, વેશભૂષા તેમજ દૃશ્યબંધ (સેટ), મંચવસ્તુ નિર્માણ વિગેરે નેપથ્ય વિધિઓને———— અભિનય કહે છે.

(અ) વાચિક (બ) આંગિક (ક) સાત્વિક (ડ) આહાર્ય

પ્રશ્ન:7. નટ પોતે વાણી, અંગો અને ભાવને આધાર બનાવી પોતાની સમૃદ્ધ __________શક્તિ દ્વારા પાત્રને જીવંત બનાવી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરે છે.

(અ) કલ્પના (બ) ઊર્જા (ક) તાકત (ડ) બળ

અભિનય ગુજરાતમાં : આંગિક, વાચિક, રંગભૂષા તેમજ વેશભૂષાની તાલીમ જૂની રંગભૂમિની પારસી, ગુજરાતી અને ઉર્દુ નાટક મંડળીઓમાં નાટકની જરૂરિયાતને ધ્યાનમાં રાખીને એક્ટરોને આપવામાં આવતી. એ સમયે નાટકમાં દાખલ થનાર નટ કે એક્ટરનું ભણતર ઓછું હોવાથી તેમને ભાષા અને ઉચ્ચારોનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું. વાચિકના ભાગ તરીકે સંગીતની તાલીમ બધાને આપવામાં આવતી. નાની ઉમરમાં મંડળીમાં દાખલ થયેલ છોકરાઓને વહેલી સવારે સ્વરોની તાલીમ આપવામાં આવતી. નાટકમાં આવતાં ગીતોને રાગબધ્ધ અને તાલબધ્ધ કેવી રીતે કરવા તેની વિશેષ તાલીમ આપવામાં આવતી. સંગીતની તાલીમ સાથે સંવાદોના પઠનની પણ તાલીમ દિગ્દર્શક દ્વારા આપવામાં આવતી.

આંગિક અભિનયમાં શરીરનાં અંગ-ઉપાંગોના હલનચલનની તાલીમ આપવામાં આવતી. સ્ત્રીનો પાઠ કરનાર પુરુષોને નિયમિત કસરત કરી વજન ટકાવવું પડતું. એકપણ સંવાદ બોલ્યા વગર નાટકમાં વિવિધ ભાવોને કેવી રીતે અભિવ્યક્ત કરવા તેની તાલીમ આપવામાં આવતી. પૌરાણિક અને સામાજિક નાટકોની વેશભૂષા અને રંગભૂષા કેવી રીતે કરવી તેની પણ સમજ આપવામાં આવતી. સાત્વિક અભિનય માટે દિગ્દર્શકો તેમની સમજ પ્રમાણે નાટકના પાત્રના ભાવોને સૂક્ષ્મ રીતે કેવી રીતે અભિવ્યક્ત કરવા તેની સમજ આપતા.

1.5 અભિનયની નૃત્ત અને નૃત્યકળાની સરખામણીમાં વિશેષતા:

અભિનય એ નૃત્ત અને નૃત્ય આ બંને કળા કરતાં વિશેષ છે. નાટકમાં વાક્યને અર્થપૂર્ણ બોલવાનો અભિનય હોય છે જે રસ આધારિત હોય છે. નૃત્યમાં ભાવ - અભિનયનું મહત્ત્વ છે. આમ બંને વચ્ચે આટલો ભેદ છે.

નાટકમાં આંગિક અભિનયની અપેક્ષા સાત્વિક અભિનયનું મહત્વ હોય છે. કેમકે તેમાં આંગિક ક્રિયાઓ કરતાં સાત્વિક ભાવોની પ્રધાનતા હોય છે. એટલે નાટ્યની ક્રિયા કરનારાઓને નટ કહે છે.

જેમ નૃત્ય અને નૃત્ત બંનેમાં શરીરનું હલનચલન (આંગિક હલનચલન) સમાન રૂપે રહે છે. પણ નૃત્યમાં ભાવનું (ઈમોશન) મહત્ત્વનું અનુકરણ થતું હોવાથી તે નૃત્તથી અલગ તરી આવે છે. નૃત્તમાં તાલ અને લયનું મહત્ત્વ રહે છે. તેમાં શરીરનું હલનચલન તાલ અને લય આધારિત હોય છે. તેમાં અભિનયનો અભાવ હોય છે. નૃત્યમાં કાવ્ય અને શ્રવણ કરતાં દૃશ્ય વિશેષ હોય છે. નૃત્ય એ નેત્રનો વિષય છે. નાટકમાં દૃશ્ય અને શ્રાવ્ય બંને તત્વો સાથે ચાલતાં હોય છે. નાટ્ય, નૃત્ય અને નૃત્ત વચ્ચેની ભેદરેખા સ્પષ્ટ થાય છે. મધ્યકાળમાં નાટ્ય, નૃત્ય અને નૃત્ત વચ્ચેનો નિમ્નલિખિત ભેદ પ્રચલિત બન્યો છે.

નાટ્ય

1. નાટ્ય એ 'અવસ્થા'નું અનુકરણ છે. તે શ્રાવ્ય - દૃશ્ય બંને છે.
2. નાટયને રૂપક કહેવાનું કારણ એ કે અભિનય કરનાર મૂળ કથાના પાત્રોનું રૂપ ધારણ કરે છે.

અભિનયની વ્યાખ્યા અને અન્ય કળાઓની સરખામણીમાં નાટકમાં પ્રયોજાતા અભિનયની વિશેષતા.

3. નાટ્યમાં નાયકની અવસ્થાઓ અને તેમની વેશ રચના વિગેરેનું અનુકરણ મુખ્ય સ્થાને હોય છે.

4. નાટ્યમાં વાક્યાર્થનો અભિનય થાય છે. નાટ્યમાં સંવાદ બહુ જ મહત્ત્વના હોય છે.

5. નાટ્ય રસાશ્રિત હોય છે.

6. નાટકમાં વાણી એટલેકે સંવાદ, સંગીત અને નૃત્યનો સહારો લઈને એક કથા કહેવામા આવે છે. નાટકમાં એક કરતાં વધારે પાત્રો હોય છે અને પ્રત્યેકની વેશભૂષા અને રંગભૂષા જુદી જુદી હોય છે. લેખકે લખેલા સંવાદોને પોતાના વાણી, શરીરના હલનચલન, મન અને ભાવ દ્વારા નાટકના પાત્રનું જીવંત દર્શન એકટર કરાવે છે.

નૃત્ય

1. નૃત્યમાં ભાવોનું અનુકરણ થાય છે, અને તે દશ્ય વિશેષપણે હોય છે.

2. તેમાં આંગિક અભિનય પર ભાર મૂકવામાં આવે છે.

3. પદાર્થનો અભિનય થાય છે.

4. નૃત્ય માર્ગી છે. (માર્ગી એટલે કે શાસ્ત્ર આધારિત - વિશેષ શૈલીયુક્ત, (સ્ટાઇલાઇઝ્ડ)

ભારતમાં નૃત્યની વિશાળ પરંપરા છે, ખાસ કરીને દક્ષિણના રાજ્યોમાં. ભારતમાં અનેક શાસ્ત્રીય નૃત્યના પ્રકાર પ્રચલિત છે. જેવાં કે ભરતનાટ્યમ, કથક, કથકલી, મોહિનીઅટ્ટમ, કુચિપુડી, મણિપુરી અને ઓડીસી આ પ્રમુખ નૃત્યો છે. નૃત્યમાં ભાવનું મહત્વ હોય છે. ગીતના શબ્દોને હસ્તમુદ્રા અને ચહેરાના અભિનય દ્વારા નૃત્યકાર વ્યક્ત કરતો હોય છે. નૃત્યકારે આંતરિક ભાવોને એવી રીતે પ્રસ્તુત કરવા જોઈએ કે એ ભાવોની અનુભૂતિ દર્શક કરી શકે. નૃત્યકાર ગીતના શબ્દોને યોગ્ય રીતે સમજે નહીં તો તે પાત્રના ભાવોને વ્યવસ્થિત રજૂ કરી શકે નહીં. નૃત્યમાં સંગીત બહુ જ મહત્ત્વનું પાસું છે. ટૂંકમાં કહીએ તો નૃત્ય એટલે નૃત્ત અને ભાવનું સંયુક્ત સ્વરૂપ છે. નૃત્યમાં કોઈ એક પ્રસંગ જે લગભગ રામાયણ કે મહાભારતમાથી લેવામાં આવે છે. નૃત્યમાં એક વાર્તા પ્રસ્તુત થતી હોય તેમાં અનેક પાત્રો હોય છે પણ એક જ કલાકાર બધા પાત્રો ભજવતો હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે રામ અને રાવણ વચ્ચેનો કોઈ પ્રસંગ હોય એમાં રામ અને રાવણની ભૂમિકામાં નૃત્યકાર પોતે જ હોય છે, એમાં પાત્રને અનુરૂપ કોઈ વેશભૂષા પણ બદલાતી નથી. ફક્ત નેત્ર અભિનયના સહારે જ નૃત્યકાર પાત્રોની પ્રસ્તુતિ કરતો હોય છે અને પ્રેક્ષકોને રામ અને રાવણની અનુભૂતિ થતી હોય છે.

નૃત્ત

1. નૃત્તમાં ભાવ કે અવસ્થાનું અનુકરણ થતું નથી અને તે માત્ર દશ્ય છે.

2. નૃત્તમાં તાલ અને લય ઉપર શરીરનું હલચલન કરવામાં આવે છે.

3. નૃત્તમાં કોઈ વિષયનો અભિનય થતો નથી.

4. નૃત્ત ફક્ત સૌંદર્ય પ્રદાન હોય છે.

5. નૃત્તમાં ભાવ કે રસ હોતા નથી.

6. નૃત્ત દેશી છે. (લોક પરંપરામાથી આવતું, કોઈ શાસ્ત્ર આધારિત નથી. તેને લોકધર્મી પણ કહે છે.)

નૃત્ત અને નૃત્ય વચ્ચેની ભેદ રેખા સ્પષ્ટ કરતાં કહે છે કે, નૃત્ત અને નૃત્યને સામાન્ય રીતે એકજ માનવામાં આવે છે. પણ બંને વચ્ચે ઘણો મોટો ભેદ છે. નૃત્તમાં અભિનય હોતો નથી કેવળ શારીરિક હલનચલન હોય છે. જ્યારે નૃત્યમાં અભિનયની વિશેષતા હોય છે. નૃત્તમાં તાલ અને લયમાં શરીરનું હલનચલન કરવામાં આવે છે. નૃત્ત કળામાં તાલ અને સમયનો સુમેળ હોવો ખૂબજ જરૂરી હોય છે. નૃત્તમાં કોઈ કાવ્યાત્મક કે ભાવનાત્મક અર્થ હોતો નથી. તેમાં ફક્ત શરીરનું તાલબદ્ધ

હલનચલન હોય છે. નૃત્ત એ દેશના જુદાજુદા ભાગોમાં અનેક સ્વરૂપે પ્રસિદ્ધ છે. ગુજરાતમાં ગરબા, મહારાષ્ટ્રમાં લેઝીમ અને કૂગડી, આસામમાં બિહુ ડાન્સ, પંજાબનું ભાંગડા. આવા ભારતના પ્રત્યેક રાજ્યના પોતાના અનેક લોકનૃત્યો છે જેને નૃત્ત કહી શકાય. ઉદાહરણ તરીકે ગુજરાતના પ્રસિદ્ધ ગરબા એ નૃત્ત છે. મંચ પરથી ગાનાર ગાયક કોઈ પણ રાગમાં ગાતો હોય પણ ગરબા રમનાર એ રાગનાં ભાવને અનુરૂપ ગરબા રમતો નથી પણ એ એની એક નક્કી કરેલી પેટર્નમાં જ ગરબાના તાલ પર રમીને ગરબાનો આનંદ લેતો હોય છે. રમનારનું ગરબાના શબ્દો તરફ ધ્યાન હોય એ જરૂરી નથી. કારણ રમનાર હસ્તમુદ્રા કે પાદચલન દ્વારા કોઈ પાત્રનું સર્જન કરતો નથી. એજ રીતે ધાર્મિક કે સામાજિક પ્રસંગે ડીજે પર વાગતાં ગીતો પર લોકો નાચે છે એ પણ નૃત્ત જ છે. ડીજે પર ગીત કોઈપણ વાગતું હોય પણ નાચનાર પોતાની ધૂનમાં ગીતના તાલ પર એમ જ નાચે છે.

1.6 રૂપપ્રદ કલાઃ

ચિત્ર-શિલ્પ -સ્થાપત્ય વિગેરે Fine Arts કે Visual Artsને માત્ર ચક્ષુ સાથે જ વિશેષ સંબંધ છે. તેમાં રહેલ અર્થ, હેતુ કે રહસ્ય આંખે જોઇને ગ્રહણ કરી શકાય. સર્જક પથ્થર - માટી - ધાતુ કે રંગ દ્વારા રચના કરે છે. કૃતિને રૂપ આપે છે. આપણે દૃષ્ટિ - આંખ દ્વારા તેમાંના સૌંદર્યને ગ્રહણ કરીએ છીએ.

આદિમાનવે પોતાના મનોભાવો પ્રકટ કરવા માટે દોરેલાં ગુફાચિત્રોને આરંભ ગણી શકાય. આધુનિક સમયમાં તો કમ્પ્યુટરનો ઉપયોગ કરી અવનવી ડિઝાઇન - રંગ અને આકાર તૈયાર કરાય છે. 3D પ્રિન્ટર જેવી ટેકનોલોજીએ ચિત્ર - શિલ્પ જેવી Visual Artsને નવી દિશાઓ આપી છે. તમને મેડમ તુષાદના મ્યુઝિયમમાં જાણે જીવંત હોય તેવા તૈયાર કરેલ મહાનટ અમિતાભ બચ્ચન અને વિશ્વમાં પ્રસિદ્ધ આપણા પ્રધાનમંત્રી નરેન્દ્ર મોદીજીના મીણનાં શિલ્પો યાદ છે ને?

રૂપપ્રદ કલામાં એકવાર કલાકૃતિ પૂર્ણ થઇ પ્રદર્શનમાં મૂકાય પછી ચિત્રકાર - શિલ્પી કે મૂર્તિકાર કૃતિ અને ભાવક વચ્ચે આવતો નથી. ભાવક કૃતિને નિહાળી તેનું આકર્ષણ, યોજાયેલ પ્રતીક અને તેના અર્થ, સૌંદર્યની અનુભૂતિ વિગેરે માણે છે, જાણે છે.

Performing Artsમાં કલાકાર દર્શકો સામે પ્રત્યક્ષ આવી આંગિક - વાચિક - આહાર્ય અને સાત્વિક અભિનય દ્વારા કૃતિના અર્થને પહોચાડે છે. અહીં નાટક - સંગીત કે નૃત્યની રજૂઆત જીવંત(Live) હોવાથી પ્રત્યેક પ્રયોગમાં ભિન્ન - જુદી હોવાની સંભાવના રહેલી છે. જયારે ચિત્ર - શિલ્પ કે સ્થાપત્ય એકવાર તૈયાર થયા પછી હરેક પ્રદર્શનમાં તેવું જ રહેશે.

નાટકમાં તો પ્રથમ પ્રયોગ પછી લેખક સાથે ચર્ચા કર્યા પછી, દશ્યો ટૂંકા કર્યાના, બદલાવ્યાના કે અંત બદલ્યાનાં ઉદાહરણો પણ મળે છે.

વિશેષ:

અભિનયની સંગીત અને ચિત્રકળાના સંદર્ભે વિશેષતા જોવા જઈએ તો આ બે કળાઓ અભિનયથી તદ્દન જુદી છે. ચિત્રકળા એ દશ્યાત્મક કળા છે જયારે સંગીત શ્રાવ્યકળા છે. આ બંને કળાઓનો નાટ્યની પ્રસ્તુતિમાં ઉપયોગ થાય છે. નાટકમાં દશ્યની અસરકારકતા ઊભી કરવા માટે સંગીતનો ઉપયોગ થાય છે. તેમજ નાટકમાં આવતાં ગીતોને પણ સંગીતબદ્ધ કરાવવામાં આવે છે. નાટકનો સેટ ઊભો કરવા માટે ચિત્રકળાનો ઉપયોગ થાય છે.

1.7 સારાંશઃ

સમગ્ર રીતે આ પ્રકરણમાં અભિનયની મૂળભૂત વ્યાખ્યા શું છે તેની જાણકારી આપવામાં આવી છે. સાથે ભારતમાં નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણેના અભિનયના પ્રકારો વિશે જાણવા મળે છે. અભિનયની અન્ય કળાઓ ખાસ કરીને નૃત્ય અને નૃત્તની સરખામણીમાં શું વિશેષતા છે તેની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. ઉપરાંત રૂપપ્રદ કલા જેવી કે ચિત્ર-શિલ્પ -સ્થાપત્ય વિગેરે Fine Arts કે Visual Arts વિશે જાણકારી આપી છે.

1.8 શબ્દાવલીઃ

અનુરૂપ : જે તે વસ્તુ સ્થિતિને યોગ્ય

ભાવજગત : માણસની લાગણીઓ

નટ : અભિનેતા કે એક્ટર

અર્થઘટનાત્મક : જે તે વાક્યનો યોગ્ય અર્થ.

વાણી : અવાજ. બોલવું

પાઠગુણ : સંવાદ

રંગભૂષા (MAKEUP) : વિવિધ પાત્રને અનુરૂપ ચહેરાને તૈયાર કરવો.

વેશભૂષા : વિવિધ પાત્રને અનુરૂપ કપડાં પહેરવાં.

દશ્યબંધ (સેટ): વિવિધ સ્થળ દર્શાવે છે.

મંચવસ્તુ : નાટક દરમિયાન મંચ પર મૂકાતી વસ્તુઓ

રંગતંત્ર : નાટક તૈયાર કરવામાં જરૂરી લાઇટ, મેકઅપ, વેશભૂષા, સંગીત, મંચવસ્તુ અને દશ્યબંધ

ક્ષોભ : શરમ

રાગબધ્ધ : રાગમાં બાંધેલું/રાગ મુજબનું

તાલબધ્ધ : તાલમાં બાંધેલું/તાલ મુજબનું

ધીરોદાત્ત : સંસ્કૃત નાટકના નાયકનો એક પ્રકાર

વાક્યાર્થ : સંવાદોનો અર્થપૂર્ણ રીતે અભિનય/વાક્યનો અર્થ

સૌંદર્ય : સુંદર

હસ્તમુદ્રા : હાથની ક્રિયાઓ

પાદચલન : પગની ક્રિયાઓ

દશ્યાત્મકકળા : જોઈને માણી શકાય એવી કળા

શ્રાવ્યકળા : સાંભળીને આનંદ લઈ શકાય એવી કળા, સંગીત

અભિનયની વ્યાખ્યા અને અન્ય કળાઓની સરખામણીમાં નાટકમાં પ્રયોજાતા અભિનયની વિશેષતા.

1.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

નીચે આપેલ પ્રશ્નના જવાબ આપો.

પ્રશ્ન:8 નીચે આપેલ ક્યો પ્રકાર નૃત્તનો છે.

(અ) કથ્થક (બ) ભરતનાટ્યમ (ક) ગરબા (ડ) ઓડીસી

______

______

______

______

______

પ્રશ્ન:9 આમાથી ક્યો પ્રકાર શાસ્ત્રીય નૃત્યનો નથી ?

(અ) કુચિપુડી (બ) ભાંગડા (ક) કથકલી (ડ) કથ્થક

પ્રશ્ન:10 ___________માં ભાવોનું અનુકરણ થાય છે.

(અ) નૃત્ત (બ) નાટ્ય (ક) નૃત્ય (ડ) કાવ્ય

1.10 સંદર્ભ :

- ગુજરાતી વિશ્વકોષ ખંડ-1, ગુજરાતી વિશ્વકોષ ટ્રસ્ટ- પાન ક્રમાંક 296

  પ્રો. ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ દ્વારા લખેલ માહિતીના આધારે.
- ભરત, ધ નાટ્યશાસ્ત્ર અને ટ્રેડિશન ઑફ ઇંડિયન ફોક : લેખિકા : કપિલા વાત્સ્યાયન

એકમ 2

નટની અભિવ્યક્તિનાં સાધનો

: રૂપરેખા :

2.1 ઉદ્દેશ

2.2 પ્રસ્તાવના

2.3 મુખ્ય વિષય

- **2.3.1 એક્ટરનું કાર્ય**
- **2.3.2 કલ્પના શક્તિ (IMAGINATION)**
- **2.3.3 સ્મરણશક્તિ (REMEMBRANCE)**
- **2.3.4 નટ(એક્ટર)નું શરીર**
- **2.3.5 એક્ટરનો અવાજ**
- **2.3.6 ભાષણ (સંવાદ)**
- **2.3.7 વિશ્રામ (RELAXATION)**
- **2.3.8 એકાગ્રતા (CONCENTRATION)**
- **2.3.9 ઊર્જા (ENERGY)**

2.4 સારાંશ

2.5 શબ્દાવલી

2.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

2.7 સંદર્ભગ્રંથ

2.1 ઉદ્દેશ:

નાટ્યશિક્ષણ મેળવતા વિદ્યાર્થીઓ નાટકોમાં અભિનય કરે છે. ઉત્તમ અભિનય કરી પોતાના પાત્રને વિશ્વાસપૂર્ણ રીતે રજૂ કરે છે. એક એકટરને તેના અભિનયનાં સાધનો કયા અને પાત્રની અભિવ્યક્તિ માટે એનો યોગ્ય ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો એ સમજીને તેઓ પોતાનો અભિનય કરે એ આ પ્રકરણનો હેતુ છે.

2.2 પ્રસ્તાવના:

પ્રત્યેક કુશળતા, વ્યાપાર અને કળાનાં પોતાનાં અલગ સાધનો હોય છે. જેવી રીતે એક કારપેંટર (સુથાર)નાં સાધનો છે એની હથોડી, છીણી વિગેરે., તેના દ્વારા સુથાર વિવિધ પ્રકારનું સુંદર ફર્નિચર બનાવે છે. એક ટેલરનાં કાતર, દોરા અને મશીન - સાધનો છે. તેના દ્વારા ટેલર મોહક અને ફેશનેબલ કપડાં સીવે છે. સંગીતકાર માટે એ જે વાદ્ય વગાડતો હોય એનું એ સાધન છે, તેના દ્વારા સંગીતકાર સુંદર સૂરાવલીઓ વગાડે છે. ટૂંકમાં પોતાની અભિવ્યક્તિ કરે છે. એક એકટર(નટ) માટે એનું શરીર, અવાજ અને મગજ એનાં અભિવ્યક્તિનાં સાધનો છે.

અભિનય એટલે જે તમે નથી છતાં તમે છો એવું માનીને વાણી અને વર્તન કરવું, ટૂંકમાં કહીએ તો અભિનય એ ડોળ છે. નાનાં બાળકો કોઈ રમત રમે ત્યારે એમાં અલગ અલગ પાત્રની કલ્પના કરતાં હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે, નાનાં બાળકો વિદ્યાર્થી અને શિક્ષકની રમત રમે - એમાં એક બાળક વિદ્યાર્થી બને અને બીજું બાળક એની ઉંમરનું જ હોય એ શિક્ષક બને, એના માટે ક્યાં સંવાદો બોલવાનાં તે પણ નક્કી કરી આખી રમત રમે, ટૂંકમાં એ બાળકો જે પોતે નથી એ બને

છે, એક બનાવટી પરિસ્થિતિ ઊભી કરે છે. બનાવટ કે ડોળ કરવો એ નાનાં બાળકોની રમતનો ભાગ હોય છે, કારણ એમને એ ડોળ કરવામાં આનંદ આવતો હોય છે, એ ઉપયોગી અને આનંદદાયક એટલા માટે હોય છે કારણ કે એમાં જે કલ્પના કરવામાં આવે છે તે પુખ્ત વયની હોય છે અને સાથે સાથે શૈક્ષણિક પણ હોય છે. બાળકોની રમતનો અભિનય સહજ હોય છે. એવી જ રીતે મંચ પર અભિનય જ્યારે કરવાનો આવે ત્યારે જે તમે નથી એ તમારે બનવાનું છે. તમે વ્યાપારી નથી પણ નાટકમાં વ્યાપારીના પાત્રનો અભિનય કરો છો. તમે વ્યાપારી નથી પણ તમે વ્યાપારી જ લાગો એ માટે સભાનતાથી તૈયારી કરવી પડે છે. સતત અભ્યાસ કરવો પડે છે. તમારી ક્ષમતાને વિકસાવવી પડે છે. અભિનયનાં નિમ્નલિખિત સાધનો દ્વારા એક્ટર (નટ) પાત્રનું સર્જન કરે છે.

2.3 મુખ્ય વિષય:

2.3.1 એક્ટરનું કાર્ય:

એક્ટરે નાટ્ય લેખકના મગજમાં રહેલું પાત્ર, એના લખેલા સંવાદો અને દિગ્દર્શનના આધારે એ પાત્રની કલ્પના કરવાની હોય છે. જેવી રીતે પેઈન્ટર અને મૂર્તિકાર એકાદ ક્ષણમાં પાત્રની કલ્પના કરે છે, અને પેઈંટિંગ કે મૂર્તિ બનાવે છે. પણ એક્ટર એક ક્ષણમાં એકલો પાત્રની કલ્પના કરે એ પૂરતું નથી હોતું. ઘણીવાર વિવિધ સ્થળોએ અને સમયગાળા દરમિયાન કરવામાં આવેલી ક્રિયાઓની શ્રેણીમાં બીજા પાત્ર સાથેના સબંધ શું છે તેનો પણ ખ્યાલ રાખવાનો હોય છે. આ બધી ક્રિયાઓ એકત્ર હોય છે અને જીવન વિશે કઈ વ્યક્ત કરતી હોય છે. એક્ટરે (નટ) કોઈ પણ પાત્રની કલ્પના કરી એનું સર્જન અથવા પુનઃસર્જન એના શરીરના માધ્યમ દ્વારા કરવાનું હોય છે. અને એ નાટકમાં પ્રેક્ષકો સામે એવી રીતે રજૂ કરવાનું હોય છે. જાણે એક્ટર એવું જીવન જીવતો જ હોય!

ચિત્રકાર અથવા મૂર્તિકાર એનું કામ એકજ વખતમાં પૂરું કરે છે, પણ એક્ટરે એના દ્વારા સર્જિત પાત્રને અનેક પ્રયોગોમાં અનેક જુદા જુદા પ્રકારના પ્રેક્ષકો સામે ફરી ફરી પ્રસ્તુત કરવું પડે છે.

બીજી બધી કળાઓની જેમ, એક્ટિંગમાં પણ પોતાની ક્ષમતાને વધારવી પડતી હોય છે. અને કેટલીક શારીરિક કુશળતાનો વિકાસ કરવો પડતો હોય છે. આમ એક્ટરની અભિવ્યક્તિનાં સાધનો નીચે મુજબ છે:

2.3.2 કલ્પના શક્તિ (IMAGINATION):

એક્ટર આબેહૂબ કલ્પના કરી શકતો હોય તે જરૂરી છે. પ્રત્યેક વ્યક્તિની કલ્પનાશક્તિ અલગ અલગ હોઈ શકે છે, એમાં કોઈ શંકા નથી કે કલ્પનાશક્તિને વધારી શકાય છે અને એનો વિકાસ પણ થઈ શકે છે. શરૂઆતમાં એક્ટરે જેટલા શક્ય હોય એટલાં નાટકોનું વાંચન કરવું જોઈએ, અને સભાનપણે પ્રત્યેક પાત્રની શક્ય હોય તેટલી આબેહૂબ કલ્પના કરવી જોઈએ. નોવેલ (નવલકથા) અને શોર્ટ સ્ટોરીસ (ટૂંકીવાર્તા)નું વાંચન કરવું જોઈએ. જેમાં નિવેદનરૂપે અથવા સંવાદ રૂપે આવતાં પાત્રો દ્વારા પણ કલ્પના શક્તિને ઉત્તેજન મળી શકે છે. રિપ્રેઝન્ટેશનલ પેંટિંગ અને મૂર્તિઓ જોવાથી પણ પાત્રો મળી શકે છે. જે સીધા આંખમાં પ્રવેશી જાય છે. જે અપ્રત્યક્ષ શબ્દોના માધ્યમ દ્વારા સર્જાયેલાં હોય છે.

એક્ટરે પોતાની સાથેના આસપાસના લોકોનું અવલોકન કરવું જોઈએ. એમની અર્થપૂર્ણ ક્રિયાઓ સાથે, એમની હલન ચલન અને વાણીમાં વ્યક્ત થતા ફેરફારો અને એ લોકો કયાં હેતુથી કે ઉદ્દેશથી આવું વર્તન કરે છે. એ સમજી,પાત્રને જોવું જોઈએ. પોતાની જાતનું પણ અવલોકન કરવું જોઈએ.

એક્ટરે વધારેમાં વધારે નાટકો થિયેટરમાં જઈને જોવાં જોઈએ. જો નાટક જોવું શક્ય ન હોય તો ફિલ્મો જોવી જોઈએ, પણ એમાં એ પાત્રોનું અનુકરણ કરવાના હેતુથી નહીં પણ સ્ટેજ પર એ પાત્ર કેવી રીતે કરી શકાય એ અનુભવવા માટે. ધારો કે કોઈ નાટકમાં રામના વનવાસ જતા પ્રસંગનો અભિનય કરવાનો હોય તો એક્ટરે રામના પાત્રની ઉમર, વનવાસે જવા નીકળેલા રામની માનસિક સ્થિતિ, એના પિતા સાથેના સંબંધો, માતાઓ સાથેના સંબંધો, ભાઈઓ સાથેના

સંબંધો, ગુરુ સાથેના સંબધો વિષે વિચારી એ પરિસ્થિતિમાં રામનું વર્તન કેવું હશે એની કલ્પનાશક્તિ વડે કલ્પના કરવી. આ કલ્પનાશક્તિનો વિકાસ કરવા માટે રામ વિશેનાં પુસ્તકો વાંચવા, કોઈ નાટકનો વિડીયો હોય તે જોવો, દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કરવી, લેખક સાથે ચર્ચા કરવી અને રામનું પાત્ર સાકાર કરવું.

2.3.3 સ્મરણશક્તિ (REMEMBRANCE):

એક એક્ટર પાસે સૂક્ષ્મ અવલોકન (OBSERVATION) કરવાની ક્ષમતા હોવી જોઈએ. જે કઈ અવલોકન કર્યુ છે. તેને ફરીથી યાદ કરવાની ક્ષમતા હોવી જોઈએ. એક્ટર સારું વાંચન કરે, બીજી કોઈ કળાઓમાં કઈ સારું જોયું હોય તેમજ એના પોતાના જીવનના અનુભવો અને બીજા લોકોનાં કરેલ અવલોકનો થકી પોતાની સ્મરણશક્તિને સભાનપણે એકટરે સતત સતેજ રાખવી જોઈએ. એકટરે આજુબાજુની વ્યક્તિઓનું, વસ્તુઓનું બહુજ વ્યવસ્થિત અવલોકન કરવું જોઈએ. એક્ટરનું મન એક સ્મરણશક્તિનું ગોડાઉન હોવું જોઈએ. જેમાં નટની સ્મરણશક્તિમા દરેક પાત્રને લગતા ભાવો આપણને મળી શકે. ઉદાહરણ તરીકે કોઈ નટને નાટકમાં પુત્રીને લગ્ન કરીને વિદાય આપતા બાપનું પાત્ર ભજવવાનું છે. હવે આ બાપનું પાત્ર ભાવપૂર્ણ અને વિશ્વસનીય રીતે ભજવવાં માટે પોતાના આંતરિક ભાવોને જાગ્રત કરવા માટે પોતાની સ્મરણશક્તિને કામે લગાડવી પડે. નટ પોતે કોઈ લગ્નમાં કન્યાવિદાય પ્રસંગે હાજર રહ્યો હોય એ પ્રસંગમાં કન્યાના બાપનું વર્તન, શારીરિક હલનચલન, વાણી કેવી હતી? તે ભાવવિભોર ક્ષણોને યાદ કરીને નાટકમાંના પોતાના પાત્રમાં ઢાળવી પડે, અથવા કન્યા વિદાય સિવાયના અન્ય કોઈ વિદાયના પ્રસંગ વિશે વાંચ્યું હોય, પ્રસંગ જોયો હોય તો એ પ્રસંગને પોતાની સ્મરણશક્તિને આધારે યાદ કરી પાત્રને ભાવપૂર્ણ રીતે ભજવી શકાય છે. આમ સારા પાત્રના સર્જન માટે એકટરે આજુબાજુની વ્યક્તિઓ, સ્થિતિઓ, વિવિધ અવાજોનું પણ સતત અવલોકન કરતાં રહેવું પડે.

2.3.4 નટ (એકટર)નું શરીર:

એક્ટર જે પાત્ર ભજવવાનો છે, એ પાત્રની કલ્પના કરવા માટે ગમે તેટલો સક્ષમ હશે પણ, એ કલ્પનાનો કોઈ અર્થ નહીં રહે જ્યાં સુધી એ એની કલ્પનાના પાત્રનું પુનઃ સર્જન એના શરીર દ્વારા નહીં કરે. ટૂંકમાં એકટરે એનાં પાત્રની કલ્પનાને મૂર્ત સ્વરૂપ આપવા માટે શરીરનો યોગ્ય ઉપયોગ કરવો જરૂરી છે. એક્ટરનું શરીર લવચીક (flexible) હોવું જોઈએ અને એના શરીર પર એનો સંપૂર્ણ કાબૂ હોવો જોઈએ. આકર્ષક અને પરંપરાગત રીતે સુંદર મુવમેંટ (હલનચલન), એ અભિનેતાના પ્રદર્શનમાં હોવી જોઈએ અને પાત્રની જરૂરિયાત હોય તો ઇરાદાપૂર્વકની ખરાબ અને અણગમો થાય એવી મુવમેંટ પણ કરવી જોઈએ. શરીરના બધા સ્નાયુઓ પર કાબુ હોવો જોઈએ, સાથે સાથે ચેહરાના સ્નાયુઓ પર પણ કાબૂ હોવો જોઈએ, અને આ સ્નાયુઓનો ઉપયોગ કોઈપણ પ્રકારના તણાવ વગર કરી શકે એવી ક્ષમતા હોવી જોઈએ. ડાન્સ, (નૃત્ય) જીમ્નેસ્ટિક્સ (કસરત) અને એથ્લેટિક (શારીરિક રમતો) દ્વારા શરીરના સ્નાયુઓ પરનો કાબૂ મેળવી શકાય છે. કસરતો અને રમતો દ્વારા એક્ટરનું શરીર ચુસ્ત અને સ્ફૂર્તિલું બને છે. એક જિમ્નેટ કે એથ્લેટનો પોતાના શરીર પર જેવો કાબૂ હોય છે, એવો કાબુ નટનો પોતાના શરીર પર હોવો જોઈએ. પેંટોમાઇમમાં અભિનય કરવાં માટે શરીર પર વિશેષ કાબૂ હોવો જોઈએ. નૃત્ય એ અભિવ્યક્તિથી સંબંધિત છે. એકટરે ડાન્સની તાલીમ લેવી જરૂરી છે. એકટરે ખાસ કરીને પેંટોમાઇમનો પ્રયોગ કરવો જોઈએ. ઉમર, સ્વભાવ, માનસિકતા, વ્યવસાય અને સામાજિક સ્તર જેવા વિવિધ ભાવો સાથે મુદ્રાઓ અને મુવમેંટ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. કોઈ વિશેષ કસરત દ્વારા, પેંટોમાઇમ થકી એકટર જીવન અથવા નાટકમાથી કોઈ ખાસ પાત્ર દર્શાવવા માગતો હોય, ત્યારે શરીરની અભિવ્યક્તિના ખરા પ્રશ્નોની જાણ થાય છે. સંવાદની સાથે યોગ્ય મુવમેન્ટ હોય તેનું ધ્યાન રાખવું જરૂરી છે.

2.3.5 એકટરનો અવાજ:

જેવી રીતે એકટર પાસે લવચીક અને નિયંત્રણમાં રહે એવું શરીર હોવું જોઈએ એમજ પાત્રની બધીજ જરૂરિયાત પૂરી શકે એવો લવચીક ને નિયંત્રિત અવાજ હોવો જરૂરી છે. અવાજની ચાર વિવિધતાઓ છે. અવધિ(duration), જથ્થો (volume), સ્વરસ્થાન, અને ગુણવત્તા. એકટર (નટ) પાસે આ ચારેય વિવિધતાઓ હોવી જોઈએ અને સાથે એના પર નિયંત્રણ હોવું જરૂરી છે.

ગાયક જે રીતે અભ્યાસ કરી અવાજનો વિકાસ કરે છે, એ જ રીતે એક્ટર પણ વાણી વિશે અભ્યાસ કરશે તો એની બોલવાની મર્યાદાનો વિકાસ થશે અને અવાજ પરના નિયંત્રણમાં પણ સુધારો થશે. ટૂકમાં નટે સંગીતનો પણ અભ્યાસ કરવો જરૂરી છે. સંગીતના રિયાઝથી અવાજના ચઢાવ અને ઉતાર પર કાબૂ આવે છે, એકરૂપતા આવે છે અને અવાજ ભાવવાહી બને છે. ગાયક અવાજ માટે જે રિયાઝ કરે છે એમાં વિશેષ તો અવાજની ગુણવત્તા, અવાજની સમૃદ્ધિ, સંપૂર્ણતા અને વિવિધ સ્વરસ્થાનો હોય છે. આ અભ્યાસ કરવાથી કડક, સંકુચિત અને અનુનાસિક અવાજ (નાકમાંથી આવતો અવાજ) પર નિયંત્રણ મેળવી શકાય છે. ગાયનનાં પરંપરાગત તંત્રને અભિનયમાં વાસ્તવિકરૂપે એની આવશ્યકતા પ્રમાણે અપનાવવું જોઈએ. એટલે કે પાત્રે પોતાના સંવાદ ક્યાં સૂરમાં બોલવા જોઈએ તેનો ખ્યાલ આવશે. આપણી આસપાસના લોકોના અવાજોના અવલોકનના અભ્યાસના આધારે એક્ટર પોતાના અવાજને સુધારી શકે છે. સાથે સાથે મોટેથી કવિતાનું પઠન, વિશેષ નિવેદન અને નાટ્યાત્મક કવિતા વાંચન, અવાજની ભાવની અભિવ્યક્તિ ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપીને પ્રયત્ન કરવાથી એ પણ ઉપયોગી થઈ શકે છે. નાટ્યસાહિત્ય પણ અવાજની અભિવ્યક્તિના અભ્યાસ માટેની સામગ્રી છે. અવાજની સુંદરતા કરતાં એના પરનું નિયંત્રણ અને વિસ્તાર એ એકટર માટે મહત્વનું છે.

2.3.6 ભાષણ (સંવાદ):

એકટરનો સંબંધ અવાજ સાથે છે જેના દ્વારા એ પોતાને પ્રસ્તુત કરે છે. એકટર બધાજ પ્રકારના અવાજ ઉત્તમ રીતે કાઢવા સક્ષમ હોવો જોઈએ, અને એના અવાજના ઉચ્ચારણો પર પૂરતું નિયંત્રણ હોવું જોઈએ જેથી કરીને જરૂર પડે ત્યારે કોઈ નવા અસામાન્ય અવાજ કાઢી શકે, જે કોઈ બીજી ભાષાના પણ હોઈ શકે.

એક એક્ટર નાટકોમાં અનેક પાત્રો ભજવતો હોય છે જેમ કે ક્યારેક એ કોઈ નાટકમાં મુંબઈ નો ટેક્સી ડ્રાઈવર, સરકારી ક્લાર્ક, અમદાવાદનાં વેપારી, દક્ષિણ ભારતીય, નેપાલી ગોરખા, સાધુ, સંત હોય છે. વિવિધ ભૌગોલિક પરિસ્થિતિમાથી આવતા આવાં પાત્રોની ભાષા કે બોલી અને ઉચ્ચાર જુદા જુદા હોય છે. આવી જુદા જુદા ભાષા, બોલી અને ઉચ્ચારોનો એકટરે અભ્યાસ કરવો જોઈએ. અને સાથે એકટર કોઈ ખાસ રોલ માટે પોતાના અવાજમાં પરિવર્તન કરી શકવા સક્ષમ હોવો જોઈએ. પરિવર્તન જેનાથી સ્વભાવ વ્યક્ત થઈ શકે, એ રીતે એની સ્પીચની વિશાળતા વધારી શકે છે.

2.3.7 વિશ્રામ (RELAXATION):

મુવમેંટ (હલનચલન) અને સ્પીચ (વાણી) એ શારીરક પ્રવૃત્તિઓ છે જેની અભિવ્યક્તિ સ્નાયુ અને ચેતના પર આધારિત હોય છે. તમારે સંપૂર્ણ અસરકારક રીતે પ્રસ્તુતિ કરવી હોય તો એકટરે અભિવ્યક્તિમાં શરીરને નડતરરૂપ એવા બિનજરૂરી ટેન્શનથી મુક્ત રાખવું જોઈએ. એકટરનું શરીર ભલેને બીજી કોઈપણ પરિસ્થિતિમાં ગમે તેટલું સારું કેમ ના હોય, પણ જો એ સ્ટેજ પર એક પાત્ર તરીકે મુવ કરવા અને બોલવા પગ મૂકે અને ટેન્શનના કારણે એ ગભરાઈ જાય, એના અંગો સંકોચાઈ જાય અને અવાજ દબાઈ જાય તો એ શરીર નક્કામું છું. એણે સ્વસ્થતાથી અભિનય કરતાં શીખવું જ પડે.

સ્વસ્થ થવા માટેના અનેક પ્રકાર છે. સંપૂર્ણ સ્વસ્થતા ઊંઘ દ્વારા જ મળે છે. સારી ઊંઘના કારણે બધા સ્નાયુઓને આરામ મળવાથી શરીર એક્દમ તણાવમુક્ત અને સ્વસ્થ બને છે. અર્થાત્ આવા પ્રકારની સંપૂર્ણ સ્વસ્થતા અભિનયમાં ઈચ્છિત નથી.

કોઈપણ શારીરક પ્રવૃત્તિ અસરકારક રીતે કરવી જોઈએ. બોલ ફેંકવો, કૂદકા મારવા, તરવું વગેરે ક્રિયાઓ કોઈપણ તણાવ વગર કરવી જોઈએ. એનો મતલબ કોઈપણ કાર્ય બિનજરૂરી તાણ વગર કરવું. અભિનય પણ એક શારીરિક પ્રવૃત્તિ છે, અને અભિનય કોઈપણ તાણ વગર અસરકારક રીતે જ થવો જોઈએ અને કોઈપણ બિનજરૂરી તણાવ (ટેન્શન) રહિત થવો જોઈએ. સ્વ-સભાનતા (self-consciousness)ને લીધે સ્નાયુઓ પર બિનજરૂરી તાણ આવે છે. પણ આ તાણ તાલીમ અને પ્રસ્તુતિના અનુભવ સાથે ગાયબ થઈ જાય છે. તમે વધારે પડતી કોઈ શારીરિક પ્રવૃત્તિ કરો તો એનાં લીધે પણ શારીરિક તાણ આવી શકે છે. જો શરીરમાં વધારે તાણ આવે તો એનાં લીધે

અભિનયમાં જડતા, બેડોળતા, અનિયંત્રિત મુવમેંટ અને અવાજ પર અનઅપેક્ષિત અસર થાય છે, જે ચોક્કસ પણે અભિનય માટે સારી વાત નથી.

રોજના જીવનમાં દોડાદોડ થવાથી ઘણા લોકો બિનજરૂરી તણાવમાં આવી જાય છે. આવે વખતે સ્નાયુઓ પર બહુજ ઊંચી કક્ષાનું નિયંત્રણ હોવું ખૂબ જ જરૂરી હોય છે. એક્ટિંગ એક પ્રવૃત્તિ છે. એકટર મંચ પર પાત્ર ભજવતો હોય ત્યારે એ એક્દમ સ્વસ્થ હોવો જોઈએ. નાટકમાં ઊભી થતી જુદી જુદી પરિસ્થિતિમાં પણ એ પોતાને સ્વસ્થ રાખે અને પાત્રની એકરૂપતા જાળવી રાખે એ જરૂરી છે. માનસિક રીતે સ્વસ્થ થવા માટે નટ યોગ, પ્રાણાયામનો સહારો લઈ પોતાની જાતને સ્વસ્થ રાખી શકે છે. સારું સંગીત સાંભળીને પણ પોતાને સ્વસ્થ રાખી શકાય છે.

7.3.8 એકાગ્રતા (CONCENTRATION):

કોઈ પણ અભિવ્યક્તિ માટે એકટરને સ્વસ્થતા કેળવતા આવડવી જ જોઈએ, સાથે સાથે એ પણ મહત્વનું છે કે એને સંપૂર્ણ રીતે સાચી એકાગ્રતા કેળવતાં પણ આવડવી જોઈએ. એક્ટર સ્વસ્થ નહિ હોય તો એકાગ્રતા નહિ લાવી શકે. કયારેક એવું પણ બને કે અભિનેતા જે ખૂબ જ મહેનત કરે છે, પરંતુ તે તેના નાટકના પાત્ર પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાને બદલે, પ્રભાવ પેદા કરવા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે ત્યારે એની પાત્ર માટેની એકાગ્રતા રહેતી નથી. નટે એકાગ્રતાથી સમગ્ર નાટક દરમિયાન પોતે જે પાત્ર ભજવતો હોય એ પાત્ર વિશે અને નાટકની અંદરની પરિસ્થિતિ વિશે સતત વિચાર કરવાનો હોય છે. પાત્ર ભજવવા માટે એને સતત એ પોતે પાત્ર છે એની કલ્પના કરવાની હોય છે અને તે એકાગ્રતા માટે રિહર્સલ કરવા ઉપરાંત એણે સમયે સમયે સ્ટેજ પર જઈને પ્રત્યેક પળે જાણે પ્રેક્ષકો સામે બેઠા છે એવી રીતે તેઓની સામે પોતાનો અભિનય કરતાં રહેવાનો હોય છે.

આમાં કોઇપણ પ્રકારની ઢીલાશ અનિશ્ચિત પરિણામ આપી શકે છે. દેખીતે રીતે ઘણા એકટરોને સંવાદો કે મુવમેન્ટ ભૂલી જવાનો ઘણી વખતે અનુભવ થતો હોય છે એનું કારણ તેઓની એકાગ્રતા તૂટી જાય છે. એકટરને તેની પોતાની લાઇન (સંવાદ) યાદ હોય છે અને વ્યવસાય (એક્શન)ને સંપૂર્ણપણે જાણે છે, ત્યાંજ અભિનેતાનું મન અન્ય બાબતોમાં ભટકે છે અને સંવાદો ભૂલી જાય છે. ઘણી વખતે બધું સરળ ચાલતું હોય છે પણ એકદમ એને ભાન થાય છે કે, એનો ક્યૂ બોલાઈ રહ્યો છે અને એની આગળની લાઇન્સ શું છે એને સહેજ પણ ખબર નથી હોતી. આવી ભૂલો કાયમ નથી થતી પણ તે બહુજ ગંભીર નબળાઈનાં લક્ષણો છે. જો એક્ટર એકાગ્ર નહીં હોય અને નિશ્ચિત હશે તો એ કોઈપણ ભૂલ વગર એના સંવાદો બોલશે અને મુવમેંટ કરશે પણ એના પ્રસ્તુતિકરણમાં કોઈ જીવંતતા રહેશે નહીં. એકટર પોતાની અભિવ્યક્તિ ગુમાવી દેશે. એના સંવાદો ગોખેલા લાગશે અને મુવમેંટ નીરસ બની જશે.

એકટરે એના સંવાદો ગમે તેટલા સારા તૈયાર કરેલ હશે પણ, કલ્પના દ્વારા વિચારપૂર્વક અને એકાગ્રતાથી બોલવામાં નહીં આવે ત્યાં સુધી અભિવ્યક્ત નહીં કરી શકે. એકાગ્રતા વગરની મુવમેંટ પણ અભિવ્યક્તિ ગુમાવી દેશે અને એ ફકત શારીરિક હલનચલન બનીને રહી જશે. એકાગ્રતા રાખવી સહેલી નથી એના માટે પ્રયત્ન જોઈએ અને સતત જાગરુકતા જોઈએ. એકાગ્રતા કેળવવા માટે યોગ, પ્રાણાયામ, ધ્યાન કરવું જરૂરી છે. એક્ટર એકાગ્ર હશે તો પાત્રની એકરૂપતા જળવાઈ રહેશે.

2.3.9 ઊર્જા (ENERGY):

કેટલાક એકટર્સમાં ઊર્જા બીજાઓ કરતાં વધારે સારી હોય છે. જ્યારે આવા એક્ટર પ્રવેશ કરે છે, ત્યારે પ્રેક્ષકો એની નોંધ લે છે. એકટર શું કરે છે એ મહત્ત્વનું નથી હોતું પણ, એની હાજરીના લીધે નાટકમાં જીવંતપણું આવી જાય છે. એ દ્રશ્યને પકડી રાખે છે. વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ પર આવા એકટર્સ સ્ટાર્સ હોય છે, કોઈ એવું વિચારી શકે છે કે તેમની આ શ્રેષ્ઠ પ્રસ્તુતિ ઉચ્ચ કલાના કારણે છે. આવા પ્રકારના એકટર્સ અવ્યવસાયિક રંગભૂમિ પર પણ જોવા મળે છે. તેઓ પાત્રની પ્રસ્તુતિમાં આશ્ચર્ય પમાડે એવી ભૂલો કરતાં હોય છે અને તકનીકી ભૂલો કરશે પણ તેઓ ક્યારેય નીરસ નહીં હોય. લેખક ચાર્લ્સ મેકગોવ(એક્ટિંગ ઇસ બિલિવિંગ) એવું વિચારે છે કે આ પ્રકારની પ્રસ્તુતિનું

કારણ ફક્ત ઊર્જા જ હોય છે. આ એકટરો જે આપણું ધ્યાન મજબૂત રીતે ખેંચી રાખે છે, એનું કારણ છે કે તેઓ સ્ટેજ પર જે કઈ કરે છે તે પૂર્ણ ઊર્જા સાથે કરે છે. તેઓ નિરસતા, ઉદાસીનતા, દુર્બળતા જેવા ભાવ પણ પૂર્ણ ઊર્જા સાથે બતાવશે. એક જ નાટકના અનેક પ્રયોગો કરવાં માટે ઘણો પ્રવાસ પણ કરવો પડતો હોય છે, છતાંય એક્ટર થાકે નહીં અને એજ જીવંતતા સાથે પાત્ર ભજવે એવી ઊર્જા એનામાં હોવી જોઈએ. સ્વસ્થતા અને એકાગ્રતાથી એકટરને ઊર્જા મેળવવામાં મદદ મળે છે. એક્ટર્સ માટે ઊર્જાનો કોઈ પર્યાય નથી.

2.4 સારાંશ:

આમ આ પ્રકરણ એકટરને અભિનય કરવા માટે કયા સાધનોની જરૂર પડે તે વિશે પ્રકાશ પાડે છે. એક એકટરને ઉત્તમ એક્ટર બનવા માટે કલ્પનાશક્તિ, સ્મરણશક્તિ, સ્વસ્થ શરીર, અવાજ, બોલવાની શૈલી, સ્વસ્થતા અને એકાગ્રતાની જરૂર હોય છે. આ બધાં સાધનો દ્વારા એક એકટર એના ભાગે આવતા નાટકમાંના પાત્રની સુંદર અને અર્થપૂર્ણ રીતે પ્રસ્તુતિ કરી શકે છે. પાત્ર મંચ પર જીવંત થઈને હાલતું ચાલતું હોય એવી અનુભૂતિ એકટર ઉપરોક્ત જણાવ્યા પ્રમાણે ‘નટની અભિવ્યક્તિનાં સાધનો’ દ્વારા પ્રેક્ષકોને કરાવી શકે છે.

2.5 શબ્દાવલી:

સૂરાવલી : સંગીતના સ્વર

અભિવ્યક્તિ : વ્યક્ત કરવું

ડોળ : ઢોંગ

સર્જન : તદ્દન નવું તૈયાર કરવું

નોવેલ : નવલકથા

રિપ્રેઝન્ટેશનલ પેંટિંગ : યથાર્થ ચીતરેલું

અવલોકન : ધ્યાન પૂર્વક જોવું.

સ્મરણશક્તિ : યાદ રાખવું

પેંટોમાઈમ : માઈમનો પ્રકાર, નાટ્યાત્મક મનોરંજન

અવધિ : સમય

2.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

પ્રશ્ન 1: નીચે આપેલામાંથી કયું એકટર(નટ)ની અભિવ્યક્તિનું સાધન નથી?

(અ) શરીર (બ) અવાજ (ક) મંચ (ડ) મગજ

પ્રશ્ન 2: નીચે આપેલમાંથી કયું નટની અભિવ્યક્તિનું સાધન નથી?

(અ) સ્મરણશક્તિ (બ) કલ્પનાશક્તિ (ક) ઊર્જા (ડ) આહાર્ય અભિનય

પ્રશ્ન 3: એક્ટર ડાન્સ, જિમ્નેસ્ટિક્સ, એથલેટિક્સ અને કસરતો દ્વારા_____________પર કાબૂ મેળવી શકે છે.

(અ) મન (બ) શરીર (ક) અવાજ (ડ) સ્મરણશક્તિ

પ્રશ્ન 4: અભિવ્યક્તિમાં શરીરને નડતરરૂપ એવા બિનજરૂરી તણાવ મુક્ત રાખવા જરૂરી છે.

(અ) અવાજ (બ) ઘોંઘાટ (ક) સંવાદ (ડ) વિશ્રામ

પ્રશ્ન 5: પાત્રની એકરૂપતા જાળવવા......... જરૂરી છે.

(અ) ઉગ્રતા (બ) શીઘ્રતા (ક) એકાગ્રતા (ડ) વ્યગ્રતા

પ્રશ્ન 6: કેટલાક એક્ટર નિરસતા, ઉદાસીનતા, દુર્બળતા જેવા ભાવ પણ સંપૂર્ણ______સાથે બતાવતાં હોય છે.

(અ) ઊર્જા (બ) કલ્પના (ક) વિશ્રામ (ડ) શરીર

2.7 સંદર્ભગ્રંથ :

એક્ટિંગ ઇસ બિલિવિંગ (લેખક : ચાર્લ્સ મેકગોવ)

Kerryhishon.com

Backstage.com

અનુવાદ : જીતેન્દ્ર કર્વે

એકમ 3

પ્રતિભા (TALENT) અને પ્રશિક્ષણ (TRAINING)નું અભિનયકળામાં મહત્ત્વ

: રૂપરેખા :

3.1 ઉદ્દેશ

3.2 પ્રસ્તાવના

3.3 પ્રતિભા

3.3.1 પેટા વિભાગ

3.4 પ્રશિક્ષણ

3.4.1 પેટા વિભાગ

3.5 સારાંશ

3.6 શબ્દાવલી

3.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

3.8 સંદર્ભગ્રંથ

3.1 ઉદ્દેશ:

અભિનય કળામાં પ્રતિભા અને પ્રશિક્ષણનું શું મહત્ત્વ હોય છે, એ નાટ્ય કળાના વિદ્યાર્થીઓને માહિતી મળે, એ આ પ્રકરણનો વિશેષ હેતુ છે. ઘણા લોકો કોઈપણ પ્રશિક્ષણ વગર અભિનય કરતા હોય છે પણ એ લોકોને અભિનયનું યોગ્ય પ્રશિક્ષણ મળે, તો એજ લોકો પોતાના અભિનય દ્વારા જેતે પાત્ર અત્યંત પ્રભાવશાળી રીતે રજૂ કરી શકે છે.

3.2 પ્રસ્તાવના:

કોઈપણ કળા કે વ્યવસાયમાં પ્રશિક્ષણનું બહુજ મહત્ત્વ હોય છે. એવી જ રીતે અભિનય કળા પણ એમાંથી બાકાત નથી. કોઈપણ એક્ટરમાં પ્રતિભા હોય તો પણ એને પ્રશિક્ષણની જરૂર પડે છે. પ્રતિભા અને પ્રશિક્ષણનો સંબંધ આરસપહાણનો પથ્થર અને મૂર્તિકાર જેવો છે. આરસપહાણનો પથ્થર ગમે તેવો આડાઅવળા આકારનો હોય તો પણ એ દેખાતો તો સુંદર જ હોય છે. જ્યારે એ આરસપહાણના પથ્થરમાથી એક કુશળ મૂર્તિકાર સરસ મૂર્તિ બનાવે છે, ત્યારે લોકો એ આરસપહાણની મૂર્તિની પૂજા કરવા લાગે છે. આમ આરસપહાણનો આડાઅવળા આકારનો પથ્થર એ પ્રતિભા છે અને મૂર્તિકારનું કાર્ય પ્રશિક્ષણ છે. એવીજ રીતે અભિનય કળામાં એક પ્રતિભાશાળી એક્ટર મંચ પર સારું કામ કરે છે, પણ જ્યારે એજ એક્ટરને અભિનયનું સારું પ્રશિક્ષણ મળે ત્યારે એનો અભિનય નિખરે અને સૂક્ષ્મતા ધારણ કરે છે. પહેલાના સમયમાં અભિનયનું પ્રશિક્ષણ આપવાની કોઈ નિશ્ચિત વ્યવસ્થા ન હતી. નાટક મંડળીઓ ગામે ગામ શો(પ્રયોગ) કરતી, મંડળીમાં રહેલા જુનિયર એક્ટર મંડળીના જૂના અને અનુભવી એક્ટરને જોઈને અભિનય શિખતા હતા, એટલેકે મોટેભાગે અનુકરણ કરતાં હતા. આ રીતે શીખવામાં ઘણો સમય નીકળી જતો. સમય જતાં આ નાટક મંડળીઓ બંધ પડતી ગઈ અને અભિનય પ્રશિક્ષણ આપવાનું સ્થાન નાટકનું શિક્ષણ આપતી કોલેજોએ લીધું. જેમાં નાટકના લખાણથી લઈને નાટકના મંચન સુધીની વ્યવસ્થિત પ્રક્રિયા દ્વારા નાટકની પ્રસ્તુતિમાં ચોકસાઈ અને સ્પષ્ટતા આવી. પ્રશિક્ષણથી સમય અને પૈસાની બચત થાય છે. નાટક કે ફિલ્મના ઈતિહાસમાં ઘણાં ઉદાહરણો છે, જેમાં હાલમાં અભિનયની કારકિર્દીના ઉચ્ચ સ્તરે બિરાજેલા ઘણા એક્ટર્સ કે એક્ટ્રેસીસને એમના જીવનના શરૂઆતના કાળમાં એવી સલાહ

આપવામાં આવી હોય કે તું ખોટી જગ્યાએ મહેનત કરી રહ્યો છે તારામાં એક્ટર બનવાની કોઈ ક્ષમતા કે પ્રતિભા નથી. પણ એજ લોકો એ પોતાની પ્રતિભાને નાટ્યના પ્રશિક્ષણ દ્વારા એવી તૈયાર કરી કે આજે એ લોકો નવા એક્ટર્સ માટે આદર્શ છે.

3.3 પ્રતિભા:

પ્રતિભા ઘણીવાર અવ્યવસ્થિત અને અવિકસિત સ્થિતિમાં હોય છે. કળાનાં ક્ષેત્રમાં પ્રતિભાની સર્વમાન્ય અને સર્વગ્રાહી વ્યાખ્યા છે, "પ્રતિભા" (ટેલેન્ટ) એટલે કોઈપણ કામ સારી રીતે કરી શકવાની ક્ષમતા છે, અને તે પણ સહજતાથી પ્રયત્ન વગર"

પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિનાં શરીર અને અવાજને પ્રશિક્ષિત કરી નાટ્યતાત્મક અસર મેળવી શકાય છે. તેનામાં પોતાના અનુભવો બીજાઓ સાથે વહેંચવાની તીવ્ર ઈચ્છા હોવી જોઈએ. એક સામાન્ય વ્યક્તિમાં હોય તેના કરતાં વધારે તીવ્ર સંવેદનશીલતા અને લાગણીશીલતા પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિમાં હોવી જરૂરી છે. પોતાની આસપાસના બદલાવને તે સહજ ઓળખી શકે. એ બીજા લોકોના વર્તનને ઓળખી શકે અને તેની કદર કરી શકે એટલો સંવેદનશીલ હોવો જોઈએ. પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિમાં કલ્પનાશીલતા વિશેષ હોવી જોઈએ જેથી પોતાની જાતને અલગ અલગ સ્થળ અને કાળમાં પોતાને પ્રસ્તુત કરી શકે. તેનામાં યોગ્ય સમજદારી હોવી જોઈએ કે તે નાટ્ય લેખકના હેતુને સમજી શકે અને જે પાત્ર કરવાનો છે, તે પોતાની સાથે કઈ રીતે સંબધિત છે તે સમજી શકે. તેનામાં પૂરતો આત્મવિશ્વાસ અને હિમ્મત હોવી જોઈએ જેથી તે પોતાના પાત્રના આંતરિક વિચાર અને ભાવનાઓને મંચ પર દર્શકો સામે ગભરાયા વગર રજૂ કરી શકે. તેનામાં આંતરસૂઝ હોવી જોઈએ જેના દ્વારા તે દર્શકોની રુચિને ઓળખી શકે. ઉપરોક્ત જણાવેલ વિશેષતા જો કોઈ વ્યક્તિમાં હોય તો એ પ્રતિભાશાળી છે એમ કહી શકાય.

પ્રશિક્ષણ પધ્ધતિ જેના દ્વારા પ્રતિભાને ખીલવી શકાય. પ્રતિભાના વિકાસ માટે સમય, ધીરજ, મહેનત અને શિસ્તની જરૂર હોય છે. આ એવી પ્રક્રિયા છે જે ચાલતી રહે છે. પ્રશિક્ષણને કોઈ સમય મર્યાદામાં બાંધી શકાય નહીં. જ્યાં સુધી એકટર મંચ પર કાર્યરત છે ત્યાં સુધી એનું પ્રશિક્ષણ ચાલતું જ રહે છે. કોઈપણ એકટર પૂર્ણ પ્રશિક્ષિત ક્યારેય હોતો નથી. અભિનય તો મજાની અને રમતની વસ્તુ છે એમ માનીને જે શીખવા જાય છે તે નિરાશ થાય છે. ઉત્સાહ, ચોકસાઇ માટેનો આગ્રહ અને બીજા સાથે હળીમળીને કામ કરવાની તૈયારી એ પ્રશિક્ષણમાં મહત્વની હોય છે. ભરપૂર પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિ પણ યોગ્ય પ્રશિક્ષણ વગર વેડફાઇ જતી હોય છે. અભિનયના ક્ષેત્રમાં સફળ થવા માટે પ્રશિક્ષણ અત્યંત જરૂરી છે. એવું ઘણીવાર બનતું હોય છે કે પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિને સારો રોલ મળે છે અને એ વ્યક્તિ સફળ પણ થાય છે પણ ફક્ત પ્રતિભાના આધારે મેળવેલી સફળતા લાંબો સમય ટકતી નથી. લાંબુ ટકવા માટે એ વ્યક્તિએ પ્રશિક્ષણ લેવું અંત્યંત જરૂરી હોય છે. પ્રતિભાનો વિકાસ કરી શકાય. સખત અને લાંબી ટ્રેનિગ પછી જ અભિનયમાં કુશળતા આવે છે.

3.3.1 પેટા વિભાગ:

વ્યાવસાયિક ક્ષમતા સાથેનો અભિનય:

અભિનય એ સરળ અને સાથે જટિલ કળા છે. સરળ એટલા માટે કે ઓછાવત્તા અંશે બધા લોકો જીવનમાં એ કરતાં જ હોય છે. અને જટિલ એટલા માટે કે અભિનયમાં શરીરના પ્રત્યેક અંગો સામેલ હોય છે. દરેક બાળક એની રમતના ભાગ રૂપે પોતાની કલ્પનાથી અભિનય કરતો જ હોય છે. પણ એ પોતાના આનંદ માટે કરતાં હોય છે. આગળ જતાં જીવનમાં, દરેક જણ પોતપોતાના હેતુઓ પાર પાડવા માટે અભિનય કરતો જ હોય છે. સામાન્ય રીતે, પરિસ્થિતિ અનુસાર અને ઈરાદાના આધારે ઘણી વખતે એને સારું વર્તન કહી શકો, ઘણીવાર જૂઠાણું કહી શકો અથવા દગો કહી શકો. ઉદાહરણ તરીકે, એવા મહેમાનને આદરપૂર્વક આવકારવા જેને જોવાની પણ ઈચ્છા ના હોય, સાથીની ખુશી બરબાદ ના થાય એટલા માટે માથાનો દુ:ખાવો છુપાવી રાખવો, ઑફિસમાં મોડે સુધી કામ કરવાના બહાને કોઈ બીજી જગ્યાએ જવું. જેને આપણે "સોશિયલ ઍક્ટિંગ" કહી શકીએ. મંચ પર થતાં અભિનયમાં એકટર બીજાના માટે પ્રસ્તુતિ કરતો હોય છે અને એની સફળતા

એમાં છે કે એ બીજાને પ્રતીતિ કરાવે છે કે જે સાચું નથી તે સાચું છે.

કેટલાક જણ કોઈ ઘટનાને એ હદે નાટ્યાત્મકતા સાથે બીજા સામે કહેતા હોય છે કે જાણે પોતે એમા સામેલ હોય. ઘણા પ્રસંગે આપણે બીજાના અવાજ અને વર્તનની નકલ કરતાં હોઈએ છીએ, પ્રાણીઓ અને મશીનના અવાજની સુદ્ધાં.

હવે એવું સ્પષ્ટ અનુમાન કરીએ કે પ્રત્યેક જણ કોઈક સફળતા મેળવવા માટે અભિનય કરતો હોય છે. વ્યાવસાયિક અભિનયની સામે રમતનો અભિનય અને સામાજિક અભિનય ઘણો ટૂંકો પડે છે. બાળક એક કાલ્પનિક પરિસ્થિતિને માની લે છે, અથવા એર હૉસ્ટેસ જે એના મહેમાને સોફા પર કોફી ઢોળી છે, એને ગુસ્સો આવ્યો હોવા છતાંય હસતાં મોઢે એ ઢોળાયેલી કોફીનો મગ ઉઠાવી લેશે. આ વાત સ્ટેજ પર થતાં પરફોર્મન્સથી જુદી પડે છે? હા, આજ વાતને સ્ટેજ પર જો કરવામાં આવે તો વ્યવસ્થિત પ્રસંગની ગોઠવણી કરીને કરવી પડે. સફળ સ્ટેજ પરફોર્મન્સ કલાત્મકતાની પરાકાષ્ઠા છે. જેનું કાળજીપૂર્વક આયોજન કરવામાં આવ્યું છે. નાટકની વાતમાં નટ આવેશપૂર્ણ અને પોતે ઠરાવેલી રીતે વર્તે છે. આ એ વિશ્વ છે જેમાં નાટ્ય લેખકના હેતુઓને દર્શાવવા માટે કાળજી પૂર્વક એક એક વસ્તુનું આયોજન કરવામાં આવે છે. આ એ જગ્યા છે જ્યાં પ્રેરણા અને ત્વરિત પ્રતિભાવ મળી શકે છે. એ પહેલેથી સમજી લેવું જરૂરી છે કે અભિનય એ હું કુદરતી રીતે શું અનુભવું છું એ બતાવવા માટે નથી. વ્યાવસાયિક ક્ષમતા સાથેનો અભિનય કરવા માટે સખત મહેનત જરૂરી છે.

એકટરના પ્રશિક્ષણ માટે ના મહત્ત્વના મુદ્દા નીચે મુજબ છે:

1. સાંસ્કૃતિક વિકાસ: (CULTURAL DEVELOPMENT)

એકટરની ટ્રેનીંગ પ્રોસેસમાં આ એક મહત્ત્વનો મુદ્દો છે જેના પર સામાન્ય રીતે ઓછું ધ્યાન આપવામાં આવે છે. એક એક્ટરે જ્ઞાન અને અનુભવના સપૂર્ણ ક્ષેત્ર પર ધ્યાન આપવું જોઈએ. કોઈ પણ ઐતિહાસિક ઉપરાંત સાંપ્રત સમયમાં રાજકીય, સામાજિક, અને આર્થિક ક્ષેત્રે બનતી ઘટનાઓ તરફ એકટરે ધ્યાન આપવું જોઈએ. સાહિત્ય, સંગીત અને ચિત્રકળા જેવી અન્ય કળાક્ષેત્રે બનતી ઘટનાઓ પર પણ ધ્યાન આપવું જોઈએ આવી ઘટનામાંથી એકટરે સતત જ્ઞાન મેળવતા રહેવું જોઈએ. નાટક સિવાયના પણ બીજા વિષયોનું વાંચન કરતાં રહેવું જોઈએ.

2. બાહ્ય પ્રશિક્ષણ:

એકટરે પોતાના શરીર અને અવાજને ભાવ અને પ્રતિભાવશીલ બનાવવો જોઈએ. વાણી અને હલનચલન એ એકટરનાં મુખ્ય સાધનો છે. શરીર તંદુરસ્ત રહે તે માટે યોગ અને કસરત કરવી જોઈએ તથા અવાજમાં આરોહ અવરોહ માટે સંગીત શીખવું જોઈએ.

3. આંતરિક પ્રશિક્ષણ:

પોતાની લાગણીઓ અને ભાવનાઓ પર કાબૂ મેળવી મંચ પર અસરકારક રીતે પાત્ર રજૂ કરી શકાય તે શીખવું જોઈએ. તે માટે નાટકના જેતે પાત્રની માનસિકતા કેવા પ્રકારની છે તે જાણવું જરૂરી છે. આંતરિક ભાવોનો અભ્યાસ સતત કરી, કઈ અને કેવા પ્રકારની લાગણીઓ પાત્ર માટે જરૂરી છે તેનો અભ્યાસ કરવો.

4. અર્થઘટનનું પ્રશિક્ષણ:

નાટક કેવી રીતે વાંચવું, નાટ્ય લેખનની રચનાનું વિશ્લેષણ કરી નાટકનો સંપૂર્ણ અર્થ બહાર લાવવાની પ્રક્રિયા શીખવી જોઈએ. નાટકના સંવાદોનું વારંવાર વાચન કરવાથી એના સંદર્ભો મળે અને તે દ્વારા નાટકનો એક સંપૂર્ણ અર્થ અભિનેતાને સમજાય તો એ દર્શકો સમક્ષ તે પહોંચાડી શકે છે.

5. રિહર્સલ ટેકિનક:

એક્ટરે રિહર્સલ માટેની તૈયારી કેવી કરવી તે જાણવું. નાટકના મંચન પહેલા રિહર્સલ અલગ

અલગ તબક્કે - શું શું તૈયારી કરવી એ શીખવું. બીજા સાથી એક્ટર્સ, ડાયરેક્ટર (દિગ્દર્શક-નાટક પસંદગીથી લઈને એના હેતુઓ, અર્થઘટનો પાત્રોને સમજાવવા વિગેરે નાટકની બધી જ સર્જનાત્મક બાબતો સંભાળે છે. નાટકનો મુખ્ય અને સર્વે સર્વા હોય છે.) સ્ટેજ મેનેજર અને પ્રોડક્શન સ્ટાફ (સ્ટેજ મેનેજરની સૂચના અનુસાર વેશભૂષા, મેકઅપ, સંગીત, પ્રકાશ આયોજન કરવું) સાથે સહયોગ રાખતા શીખવું. રિહર્સલના નિયમો અને શિસ્તનું પાલન કરવું,

6. પરફોર્મન્સ સ્કિલ:

પરફોર્મન્સ પહેલાં કેવી તૈયારી કરવી, દર્શકો સાથે સબંધ સ્થાપિત કરવો, નાટકનો મૂળ વિચાર પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો, આ મુદ્દા શીખવાની સાથે સાથે પરફોર્મન્સ વખતે ઊર્જા, ટેમ્પો અને રિધમ જાળવી રાખવી. એક જ પાત્રને ઘણા બધા શોમાં પણ એની તાજગી ગુમાવ્યા વગર અસરકારક રીતે પ્રસ્તુત કરતાં રહેવાનુ શીખવું જોઈએ.

3.4 પ્રશિક્ષણ:

'પ્રશિક્ષણ' ફક્ત પ્રશિક્ષણ વિષેના પુસ્તકો વાંચવાથી થતું નથી. એના માટે યોગ્ય શિક્ષક અને ડાયરેક્ટરનું માર્ગદર્શન જોઈએ. થિયેટર એ સમૂહ કળા હોવાના કારણે, બીજા સાથે સીનનો અભ્યાસ કરવાની અને કામ કરવાની તક આપવી જ જોઈએ. પ્રાથમિક કુશળતા પ્રાપ્ત કર્યા પછી વિદ્યાર્થીઓને પ્રેક્ષકો સામે પ્રસ્તુત કરવાની તક આપવી જોઈએ. પ્રથમ પ્રાયોગિક ધોરણે અને પછી વ્યાવસાયિક ધોરણે. સારો અભિનય યોગ્યતા અને ઈચ્છાશક્તિથી શિખેલી કુશળતાના આધારે થાય છે. આ કુશળતા બાહ્ય અને આંતરિક તકનીક શીખવાથી આવે છે, જે નાટકના હેતુને પ્રગટ કરવા માટે અભિનેતાને દરેક પ્રસ્તુતિમાં સક્ષમ બનાવે છે. કેટલાક મહાન અભિનેતામાં એક આકર્ષણ હોય છે જેને "સ્ટાર" એવું કહી શકીએ. એ એવો કોઈ ગુણ છે જે ધ્યાન આપવા માટે ફરજ પાડે છે, પ્રેક્ષકો એમને જુએ છે અને સાંભળે છે. આ સમયે આપણે અસ્થાયી ઊંચાઈ પર નહીં, પણ પ્રાથમિક કુશળતા પર ધ્યાન આપવું જોઈએ.

ફક્ત પુસ્તકો વાંચીને પ્રતિભાને પ્રશિક્ષણ ના આપી શકાય. પુસ્તકથી માર્ગદર્શન મળી શકે અને પ્રશિક્ષણની પ્રક્રિયાની તાર્કિક રીતે વ્યવસ્થિત ગોઠવણી કરે જેનાથી એક્ટરની પ્રગતિ થાય. એ પ્રશ્નો વિશે સભાનતા કેળવી શકે અને એનો ઉકેલ બતાવી શકે, જેથી વિદ્યાર્થીઓને તાંત્રિક પ્રવીણતા મેળવવા માર્ગદર્શન મળી શકે. એ અંગત અને સમૂહ માટે અભ્યાસ આપી શકે. વિદ્યાર્થી નટ પ્રશિક્ષણની શરૂઆત ક્યાથી કરી શકે? એ સ્વ સંશોધનનો વિષય છે. તે પોતાનાથી જ શરૂ કરી શકે.

3.4.1 પેટા વિભાગ:

પોતાના સંસાધનોનો ઉપયોગ : અભિનય અને બીજી કળાઓમાં એક તાત્વિક ફર્ક છે. પેંટર રંગ અને કેનવાસ સાથે કામ કરે છે. મૂર્તિકાર પથ્થર અને માટી સાથે કામ કરે છે. પિયાનો વગાડનાર બટનો સાથે જે તાર પરના આઘાત પર કાબૂ કરે છે. પણ નટને તેનું પોતાનું સાધન છે. એ પોતાના શરીર અને અવાજ દ્વારા દર્શકો સાથે સંવાદ સાધે છે.

આ બહુ સહજ સત્ય છે. એકટરને સારી રીતે પ્રશિક્ષિત અવાજ અને શરીરની જરૂર છે. સંગીતકારને જો હલ્કી કક્ષાના વાદ્ય પર વગાડવું પડે તો એના માટે તો એનું સંગીત નીરસ હશે, એવી જ રીતે એકટરનો અવાજ અને શરીર જેટલું હોવું જોઈએ એટલું તૈયાર ના હોય તો એના અભિનય માં ભલીવાર નહીં આવે. મંચ પર અસરકારક રીતે ભજવવા માટે પ્રશિક્ષણ જરૂરી હોય છે. એકટરના વિકાસ માટે આવશ્યક તાલીમમાં સંગીત, નૃત્ય અને યોગનો સમાવેશ હોવો જોઈએ. સારો અવાજ અને સારું શરીર હોવાથી કોઈ એકટર બની જતું નથી, ઉત્તમ વાયોલિન રાખવાથી કોઈ સારો વાયોલિનિસ્ટ બનતો નથી. એક્ટરની તાલીમમાં એ પણ આવશ્યક છે કે, તે નાટ્યકાર દ્વારા રચાયેલ પાત્રનું સર્જન કરવા માટે આંતરિક સ્રોતોનો ઉપયોગ કરવાની તકનીકનો વિકાસ કરે. નાટ્યકાર દ્વારા કાલ્પનિક રીતે સર્જાયેલું પાત્ર આપેલ પરિસ્થિતીમાં તાર્કિક રીતે વર્તે એ એકટરનું પ્રાથમિક કાર્ય છે, અને એના આંતરિક સ્રોતોનો અભ્યાસ કરવો મહત્ત્વનું છે.

આંતરિક સ્રોતો શું છે? એકટરમાં તેમની અંદર શું છે જે ખૂબ જ મહત્ત્વપૂર્ણ છે ?

ઉદાહરણ તરીકે માનીલો કે તમને નાટકમાં પાત્ર મળ્યું છે અને તમારા ભાગે અંતિમ સંસ્કારનો સીન કરવાનો આવે છે. બીજા બધા અપ્રશિક્ષિત એકટરની જેમ, તમે એ સીનમાં શું કરશો એનો સહેજ પણ વિચાર કર્યા વગર રિહર્સલમાં પહોચી જશો. જયારે નાટક ભજવાય છે ત્યારે કલાકારની સાચી કસોટી એ રીતે થાય છે કે ઓછા રિહર્સલ છતાં જીવનના અનુભવો, વાચનના અનુભવો તથા વ્યવહાર જગતનું નિરીક્ષણ ખપમાં લઈને કલાકાર મંચ પર પાત્રને રજૂ કરશે, કથાવસ્તુ, પાત્રપ્રસંગ અને સ્થળકાળ વિશેની જાણકારીના અભાવ છતાં ટૂંકા સમય ગાળામાં પોતાને પાત્રમાં ઢાળવામાં કલાકારની સહાયમાં તેનો જીવનાનુભવ અને અભ્યાસ કામમાં આવે છે.

જેમકે ઉપર જણાવ્યા મુજબ અંતિમ સંસ્કારના દૃશ્યની ભજવણી વખતે અભિનેતા આવા પ્રસંગોએ માણસના વર્તન અંગેના વ્યવહારનું સામાન્ય જ્ઞાન ધરાવતો હોય તો પણ અભિનયની સહાયથી, સામાજિક જાણકારીની સહાયથી પોતાની ઉપસ્થિતિનો સ્વાભાવિક અનુભવ ભાવકોને કરાવશે.

એકટર માં “શું હોય છે”, એનામાં પોતાના અનુભવોનો સંચય હોય છે. એના આંતરિક સ્રોતો જ બધુ છે, જે એણે કર્યું છે, જોયું છે, વિચાર અથવા કલ્પના. સ્ટેજ પર એની એક્શન આ સ્રોતોને આધીન હોય છે, કે એણે જીવન વિશે શું જાણ્યું છે. એક્શન કરવા માટે તે પોતાના અવાજ, શરીર અને પોતાના આંતરિક સ્રોતો પર અવલંબિત હોય છે. કઈ વાત કહેવા માટે કઈ એક્શન કરવી, એ માટે વાંચન, અવલોકન, નાટક, ફિલ્મ અને અંગત જીવનના અનુભવો કામ આવે છે. બધા અનુભવોને કલ્પનામાં ઊંડા અને વિસ્તારિત કરી શકાય છે.

જો તમને નાટ્ય સાહિત્યના બે પ્રસિધ્ધ પાત્ર રોમિયો અથવા જુલિયટ માટે પસંદ કરવામાં આવે, તો અહી “તમારામાં કંઈક છે” એવું પુરવાર કરવાની બહુ મોટી તક છે. તેથી જ આ વખતે તમે ઓછા ભોળપણથી શરૂઆત કરશો અથવા આ પડકારજનક પાત્રને ભજવવામાં કેવી રીતે તમારા આંતરિક સ્રોતોની મદદ મળશે તે વિશે વિચાર કરશો.

આગળ જતાં ત્રીજા અંકના સિનના રિહર્સલમાં, સીન-5, જેને ઘણી વખતે બીજી બાલ્કની સીન કહેવાય છે. રોમિયો અને જુલિયટ બંને શક્તિશાળી અને પૈસાદાર કુટુંબના પુત્ર અને પુત્રી છે, જેમના કુટુંબની વચ્ચે લાંબા સમયથી દુશ્મની છે. તેઓ બંને અચાનક મળે છે અને પ્રેમમાં પડે છે અને છૂપી રીતે પરણી જાય છે. લગ્નના કલાકમાં જ રોમિયોનો એના જૂના દુશ્મન સાથે ઝગડો થાય છે, અને એ જુલિયટના કઝિનને મારી નાખે છે. એને વેરોના શહેરમાથી કાઢી મૂકવામાં આવે છે. એવું દેખાય છે ખુશીની કોઈ આશા રહી નથી, યુવા જોડીએ રાતે જ વિદાય લીધી.

તમને એક પ્રસિધ્ધ પ્રેમીનું પાત્ર ભજવવા મળે છે માટે ખુશ થશો, તમે જે જવાબદારી સ્વીકારી છે તે વિશે તમારે પણ જાગૃત હોવું આવશ્યક છે, અને તમે કદાચ તમારી સંભવિત અધૂરપના વિચારથી કંઈક ડરશો. તમે સફળ થવા માગો છો, એટલે તમારા મનમાં એક એવું ચરિત્ર સર્જવા માગો છો જેમાં - તમે, સાથી એકટર્સ અને દર્શકો વિશ્વાસ કરે. તમારી પાસે જે પ્રતિભા છે તેને આવી જ તકની મદદથી તમે વિકસિત કરી શકશો. ફક્ત આજ રીતે તમે એક સારા એકટર બનવાનું શીખી શકશો, તમે પોતાની રીતે એક સર્જનાત્મક કલાકાર બની શકશો.

શારીરિક ક્રિયાઓની શોધ:

પાત્ર ભજવવા માટે પ્રશિક્ષણના ભાગરૂપે તમે સૌથી પહેલાં તમારા પાત્રની શારીરિક ક્રિયાઓ કઈ હશે તે શોધો, તેનો વિચાર કરો. કઈ વિશેષ શારીરિક ક્રિયા આ પાત્ર કરશે? શરૂથી અંત સુધી આ પાત્રની શારીરિક ક્રિયાઓનો તાર્કિક ક્રમ ક્યો હશે? આ પ્રશ્નનો જવાબ તમને આપેલ પરિસ્થિતિનો કાળજીપૂર્વક અભ્યાસ કરવાથી મળે છે. તમને કઈ ક્રિયાઓ કરવાનું કહેવામાં આવે છે અને શું સૂચિત છે તે શોધવાની જરૂર છે, અને એક્ટરે એક તાર્કિક ક્રમ માટે એની કલ્પના દ્વારા કઈ ક્રિયાઓ કરવાની છે તેનો વિચાર કરવો. એક્ટરના આંતરિક સંસાધનો જેટલા વધારે એટલી જ માત્રામાં આપેલ પરિસ્થિતિમાં એને વધારે તાર્કિક અને સાર્થક વ્યવહાર કરવા પ્રેરણા મળશે.

આપેલ પરિસ્થિતિમાં પાત્રના નાટ્યાત્મક તત્વો, પ્લોટ, સંવાદ, અને સ્થળનો સમાવેશ થાય છે. નાટયકાર એક્ટરને કહે છે કે એ શું કહેશે, એ શું કરશે અને ક્યાં અને કેવી રીતે એ કરશે. એટલે કે who (કોણ)?, What (શું)? Where (ક્યાં)? When (ક્યારે)? અને why (શા માટે)? Wના આ પાંચ પ્રશ્નો પૂછીને એક્ટરે યોગ્ય જવાબ મેળવવો પડશે. આ બધાનો જવાબ છે “આપેલ પરિસ્થિતિ” જેનું એક્ટરે બરાબર પાલન કરવાનું છે, એના વગરનો અભિનય નિરસતા લાવશે, આ જવાબથી શારીરિક ક્રિયાઓ તૈયાર થાય છે. અને આ ક્રિયાઓથી નાટકની પરિસ્થિતિ દર્શકો સુધી પહોંચે છે. જો તમારી પાસે આ પ્રશ્નોનો યોગ્ય જવાબ ના હોય ત્યાં સુધી એકટિંગની કાર્યવાહી શરૂ કરશો નહીં. કેટલાક પ્રસંગે નાટકકાર એકટરને પૂર્ણ માહિતી સાથેનું પૂર્ણ વિકસિત પાત્ર આપતો હોય છે કે એકટરે એમાં કલ્પનાના રંગો ભરીને સર્જન કરવાનું હોય છે.

રોમિયોનું વિશેષ પાત્ર એક મહાન નાટકકાર દ્વારા રચવામાં આવ્યું છે. એ તમે નથી, કોઈ ફિલ્મનો એકટર નથી, કોઈ પ્રસિધ્ધ ગાયક નથી અથવા તમારી બાજુવાળો કોઈ છોકરો નથી. આપેલ પરિસ્થિતિ અને જગ્યામાં તમને સ્પષ્ટ આદેશ છે કે નાટકકારે લખેલ પાત્રને તમારી સંપૂર્ણ કલ્પનાશક્તિ અને અનુભવ કામે લગાડી લખેલ પાત્રને સમજવું. તમારે તમારા શરીર દ્વારા, તમારા અવાજ દ્વારા, તમારી જીવંત પ્રતિક્રિયા દ્વારા, પાત્રનું શારીરિક જીવન શોધવા માટે, તમારે કાયમ તાર્કિક ક્રમ શોધવો રહ્યો જેને તમે સમજી શકો. “જો હું આ પરિસ્થિતિમાં આ પાત્રમાં હોઈશ તો હું શું કરીશ?” ફક્ત એટલું પૂછવાથી તમે નાટકકારે લખેલ પાત્ર ભજવી શકશો નહીં. પ્રથમ તો શારીરિક ક્રિયાઓ પર જ કામ કરવાનું છે. એમાં ભાવને વચ્ચે લાવવાનો નથી.

ભાવ એ એક્ટિંગનો મહત્ત્વનો ભાગ છે. પણ ભાવ એ અણધારી વસ્તુ છે. તમે સીધા ભાવનો અભિનય કરી શકો નહીં. આપેલ પરિસ્થિતિમાં યોગ્ય શારીરિક ક્રિયાઓ કરવાથી ભાવ પણ આવવા લાગે છે. યોગ્ય શારીરિક ક્રિયાઓના ભાવનું સર્જન થાય છે. ભાવને બહુ કાળજીપૂર્વક રજૂ કરતાં દૃશ્યનો હેતુ સમજમાં આવે છે અને એકટરની પ્રાથમિક જવાબદારી પૂર્ણ થાય છે.

→ જાતે ક્રિયા કરવા માટે પ્રતિબધ્ધ હોવું:

એક્ટિંગ પ્રતિભાનું મહત્વનું અંગ છે નિર્ણયશક્તિ. રિહર્સલ કે મંચ પર તમે અધકચરી અથવા જુદી જુદી ક્રિયાઓની પ્રસ્તુતિ કરી શકો નહીં. એકટરે કોઈપણ જાતના કચવાટ વગર એને જે કરવું એના માટે નિષ્ઠાવાન બનવું. આ અંગત નિષ્ઠા એ ભાવ સર્જન માટેની પ્રાથમિક જરૂરિયાત છે. એકટરે એ પણ ઓળખી લેવું જોઈએ કે ઘણીવાર એ આપેલ પરિસ્થિતિમાં સમજણ વગર પાત્રની જરૂરિયાત ના હોવા છતાં ખોટી એક્શન કરે છે.

એકટરની મંચ અને મંચથી પરેના જીવનમાં ઘણી સમાનતા છે. યોગ્ય કાર્યવાહીની પ્રતિબદ્ધતા તેના પ્રદર્શન માટેની તાલીમ માટે મહત્ત્વપૂર્ણ છે. ઘણા એકટર્સમાં કઈક પ્રાપ્ત કરવાની પ્રતિબદ્ધતા હોતી નથી. કામ કેવી રીતે કરવું તે શીખવું અને સતત કામ કરતાં રહેવું એ પણ પ્રતિભાનો ભાગ છે.

→ મંચ પરના પોતાના કાર્યોમાં વિશ્વાસ:

એકટર પોતે જે મંચ પર ક્રિયાઓ કરી રહયો છે તેમાં એનો પોતાનો વિશ્વાસ હોવો જોઈએ, એકટરની પ્રથમ જવાબદારી એ છે કે એને જોઈ રહેલા દર્શકોને પણ એની ક્રિયાઓમાં વિશ્વાસ પેદા કરવો. અભિનય એ “ મેક બિલિવ” બાબત છે. નાના છોકરાઓ એમની રાજારાણી રમતમાં એક આપેલ પરિસ્થિતી ઊભી કરી એમાં વિશ્વાસ કરી એ રીતે રમતમાં વર્તન કરતાં હોય છે. એમણે પહેરલો પુંઠાનો મુગટ પણ એ સાચો છે એમ માનીને ચાલે છે. ટૂંકમાં એ લોકો પોતાની ક્રિયાઓમાં પૂર્ણ વિશ્વાસ ધરાવે છે. એક એકટર માટે એ જે કરી રહ્યો છે એમાં વિશ્વાસની માન્યતા ઉત્પન્ન કરવા માટે સાદી નક્કર ક્રિયાઓ પર ધ્યાન આપવું.

→ માન્યતા જાળવી રાખવી:

માન્યતા જાળવી રાખવી એ એક મુશ્કેલ અને કાયમનો પ્રશ્ન છે. એકટરે દર્શકોની સામે કામ કરવાનું છે અને અનિવાર્ય એવા વિક્ષેપો વચ્ચે નાટકમાં કામ કરવાનું છે. એક્ટર જરૂર પડે ત્યારે

એની માન્યતાઓને રજૂ કરવા સક્ષમ હોવો જોઈએ. એ અથવા એના સાથી એક્ટર્સ જે રજૂ કરી રહ્યા છે એના સત્ય વિશે એમાં જરાપણ શંકા આવે તો તરત અસ્વસ્થ થઈ જશે. જો એક્ટર એણે પહેરેલા કાર્ડબોર્ડના મુગટને એ કાર્ડબોર્ડ સમજશે તો તરત માન્યતા નષ્ટ થઈ જશે.

માન્યતા જાળવી રાખવા માટે એકટરે સતત નવી પરિસ્થિતિનો વિચાર કરતાં રહેવું જોઈએ અને પોતાની માન્યતાને તાજી રાખવી જોઈએ.

3.5 સારાંશ :

આ સમગ્ર પ્રકરણમાં આપણે પ્રતિભા અને પ્રશિક્ષણની જરૂર હોય છે તે જોયું. યોગ્ય પ્રશિક્ષણ ના મળે તો કોઈપણ પ્રતિભા વેડફાઇ જાય છે. પણ પ્રતિભાને યોગ્ય પ્રશિક્ષણ મળે તો એમાં જરૂર નિખાર આવે. આ પ્રકરણમાં પ્રતિભાની એક સામાન્ય વ્યાખ્યા જોઈ, પ્રશિક્ષણની વાત, વ્યાવસાયિક અભિગમ સાથે અભિનય કેવો કરવો, એક્ટરના પ્રશિક્ષણ માટેના મહત્વના 6 મુદ્દા, પોતાના સંસાધનોનો ઉપયોગ, જાતે ક્રિયાઓ શોધવી, માન્યતામાં વિશ્વાસ અને માન્યતાની જાળવણી, જાતે ક્રિયાઓ કરવાની પ્રતિબદ્ધતા વગેરે મુદ્દાની વિસ્તૃત માહિતી મેળવી.

આમ ઉપરોક્ત મુદ્દાનો અભ્યાસ કરીને પ્રતિભાને પ્રશિક્ષિત કરી શકાય.

3.6 શબ્દાવલી:

આંતરસૂઝ : પ્રેરણાત્મક

નાટ્યાત્મક : નાટયથી ભરેલું

સ્ટેજ મેનેજર(મંચ વ્યવસ્થાપક) : નાટકનું મેનેજમેંટ સંભાળે છે, જેમાં નાટકના રિહર્સલનો સમય અને સ્થળ નક્કી કરવા, વેશભૂષા, મેકઅપ, સંગીત, પ્રકાશ આયોજનની જવાબદારીઓની દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કરી વહેંચણી કરવી, નાટકના પ્રયોગના આયોજનને લગતી બધી જ જવાબદારી સંભાળવી.

પ્રોડકશન સ્ટાફ : સ્ટેજ મેનેજરની સૂચના અનુસાર વેશભૂષા, મેકઅપ, સંગીત, પ્રકાશ વગેરે જેવા રંગતંત્ર સંબંધિત વિષયોનું આયોજન કરનાર.

ટેમ્પો અને રિધમ : તાલ અને લય

3.7 તમારી પ્રગતિચકાસો:

1. અભિનય કલામાં પ્રતિભા અને પ્રશિક્ષણનું મહત્ત્વ સમજાવો?

____

____

____

____

____

____

2. વ્યવસાયિક અભિગમ સાથે અભિનય વિશે સમજાવો

____

____

____

____

____

____

3. માન્યતાની જાળવણી કેવી રીતે કરી શકાય?

4. "માન્યતામાં વિશ્વાસ" વિશે સમજાવો.

5. પ્રશિક્ષણ માટેના મુદ્દાઓની ચર્ચા કરો.

પ્રશ્ન 6: પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિમાં નીચે આપેલમાંથી શું ના હોવું જોઈએ.

(અ) કલ્પનાશીલતા (બ) ઉતાવળાપણું (ક) સંવેદનશીલતા (ડ) લાગણીશીલતા

પ્રશ્ન 7: આપેલ વિકલ્પોમાં ક્યાં વિકલ્પનો આપેલ પાત્રની પરિસ્થિતિમાં સમાવેશ થતો નથી.

(અ) પ્લોટ (બ) સંવાદ (ક) મેકઅપ (ડ) સ્થળ

પ્રશ્ન 8: કોઈ પણ ઐતિહાસિક ઉપરાંત સાંપ્રત સમયમાં બનતી રાજકીય, સામાજિક, અને આર્થિકક્ષેત્રની ઘટનાઓએ એકટરના _______________ પ્રશિક્ષણનો ભાગ છે.

(અ) સાંકૃતિક વિકાસ (બ) બાહ્ય પ્રશિક્ષણ (ક) આંતરિક પ્રશિક્ષણ (ડ) અર્થઘટનનું પ્રશિક્ષણ

પ્રશ્ન 9: પરફોર્મન્સ પહેલાં કેવી તૈયારી કરવી, દર્શકો સાથે સબંધ સ્થાપિત કરવો, નાટકનો મૂળ વિચાર એમના સુધી પહોચાડવો, આ બધાનો સમાવેશ શેમાં થાય છે?.

(અ) બાહ્ય પ્રશિક્ષણ (બ) પરફોર્મન્સ સ્કિલ (ક) રિહર્સલ ટેક્નિક (ડ) આંતરિક પ્રશિક્ષણ

પ્રશ્ન10: અભિનય એ _____________ની બાબત છે.

(અ) બિલિવ (બ) અનબિલિવ (ક) મેક બિલિવ (ડ) બિલિવેબલ

પ્રશ્ન 11: નીચે આપેલમાંથી ક્યો શબ્દ અભિનય નાં સંદર્ભ જે પાંચ "W" છે. એમાં આવતો નથી.

(અ) Which (બ) who (કોણ) (ક) what (શું) (ડ) where(ક્યાં)

3.8 સંદર્ભગ્રંથ:

''ઍક્ટિંગ ઇસ બિલિવિંગ એ બેઝિક મેથડ'' લેખક ચાર્લ્સ મેકગોવ

ગુજરાતી વિશ્વકોષ ખંડ-1, ગુજરાતી વિશ્વકોષ ટ્રસ્ટ-

પ્રો. ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ દ્વારા લખેલ માહિતીના આધારે.

અનુવાદ: જીતેન્દ્ર કર્વે

એકમ 4

સારા નટનાં લક્ષણો

: રૂપરેખા :

4.1 ઉદ્દેશ

4.2 પ્રસ્તાવના

4.3 મુખ્ય વિષય

4.3.1 મન સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો

4.3.2 શરીર સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો

4.3.3 સંસ્કાર સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો

4.3.4 પ્રકૃતિ સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો

4.4 સારાંશ

4.5 શબ્દાવલી

4.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

4.7 સંદર્ભગ્રંથ

4.1 ઉદ્દેશ:

નાટ્યશિક્ષણ મેળવતા વિદ્યાર્થીઓ માટે એક નટમાં કયા કયા લક્ષણો હોવા જોઈએ અને કયા લક્ષણો ના હોવાં જોઈએ, તે સમજવું એ આ પ્રકરણનો હેતુ છે. પ્રકરણમાં દર્શાવેલ લક્ષણોને નજરમાં રાખી જો વિદ્યાર્થીઓ નાટ્ય શિક્ષણ મેળવે તો આગળ જતાં એ સફળ નટ બની શકવા સમર્થ હશે.

4.2 પ્રસ્તાવના:

એક એક્ટર મંચ પર અનેક પ્રકારનાં પાત્રો ભજવતો હોય છે. આ એક્ટરમાં પાત્ર ભજવવા માટે અનેક પ્રકારનાં લક્ષણો હોવાં જરૂરી છે. આ લક્ષણો એક એક્ટરમાં ના હોય તો એ જે પાત્ર ભજવે છે. એમાં સફળ થાય નહીં. દર્શકો એને પસંદ કરે નહીં. એક સારા એક્ટરમાં ક્યાં ક્યાં લક્ષણો હોવા જોઈએ તેની હવે આપણે ચર્ચા કરીશું.

4.3 મુખ્ય વિષય:

આ લક્ષણો મન, શરીર, પ્રકૃતિ અને સંસ્કાર એમ ચાર વિભાગોમાં છે.

4.3.1 મન સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો.

1. **ભાવ-દર્શનની શક્તિ: ચિત્ત તથા શરીરના સત્વનો વિકાસ, મુલાયમતા:** નટ (એક્ટર) એના શરીરના ઉપયોગ દ્વારા વિવિધ નાત, જાત, અને ધર્મનાં પાત્રો ભજવતો હોય છે. નટ(એક્ટર)નું મન સંવેદનશીલ હોવું જોઈએ જેથી કરીને એ પાત્રના ભાવોને બરાબર સમજી શકે. શરીર અને ચિત્તના સંયોજનથી એ પાત્ર જીવંતરૂપે રજૂ કરી શકે. નાટકમાં લેખકે પાત્રના લખેલા ભાવને એ સમજી શરીર તથા મનનાં સંયોજનથી રજૂ કરે એ જરૂરી છે એ માટે એક્ટરે એ પાત્રોના ભાવોને પણ સાત્વિક રીતે અનુભવેલા હોય તો એ પાત્રની રજૂઆતમાં એક સહજતા આવે. ઉદાહરણ, કોઈ પાત્ર અંત્યત દુઃખી છે તો એનું દુખ એક્ટરે પોતે ચિત્ત અને શરીર દ્વારા અનુભવેલું હોય તો એ સાત્વિક રીતે ભજવી શકે.

2. સર્જનશક્તિ : કોઈપણ એક્ટર માટે સર્જનશક્તિ અનિવાર્ય છે. જેનામાં સર્જનશક્તિનો અભાવ હોય એને એક્ટર કહી શકાય નહીં. નાટ્ય લેખકે લખેલા પાત્રને એક્ટર પોતાની સર્જનશક્તિ દ્વારા મંચ પર જીવંત કરતો હોય છે. નાટકમાં કોઈ રાજાનું પાત્ર હોય તો એ રાજાનું પાત્ર ક્યા પ્રકારનું છે, એની વાણી કેવી હશે, એનું વર્તન કેવું હશે, એ રાજા છે તો એ કઈ પરિસ્થિતિમાં જીવી રહ્યો છે. એની ઉંમર કેટલી હશે, એનો એની સાથેના અન્ય પાત્રો તરફનો વ્યવહાર કેવો હશે, રાજાના આજુબાજુના રાજાઓ સાથેના સંબંધો કેવા હશે, આ બધાં પાસાઓનો વિચાર કરી દિગ્દર્શક સાથે બેસીને એનું અર્થઘટન સમજીને એક્ટરને પાત્ર સર્જન કરતાં આવડવું જોઈએ.

3. સ્મરણશક્તિ: કોઈપણ એક્ટર માટે સ્મરણશક્તિ હોવી અત્યંત જરૂરી છે. પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા માટેનો આ બહુજ મહત્ત્વનો ગુણ છે. સ્મરણશક્તિનો એક એક્ટરે બે રીતે ઉપયોગ કરવાનો હોય છે. જેમાં પ્રથમ દેખીતી રીત એ છે કે એ જે પાત્ર ભજવતો હોય, એના લેખકે લખેલા સંવાદો એક્ટરે યાદ રાખવા જરૂરી છે. જો એ સંવાદો યાદ ના રાખે અને સ્ટેજ પર ગયા પછી ભૂલી જાય તો ગરબડ થઈ જાય અને નાટકનો હેતુ જે દર્શકો સુધી પહોંચાડવાનો છે. તે પહોંચશે નહીં. કારણ કે અસરકારક સંવાદો દ્વારા જ નાટક પ્રેક્ષકો સુધી પહોચતું હોય છે. અને એ સંવાદો જો એક્ટર બરાબર યાદ રાખશે નહીં તો મંચ પર અનર્થ સર્જાશે. અને બીજો ઉપયોગ છે પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા માટે સ્મરણશક્તિ જરૂરી છે કારણ કે એક્ટર એના રોજ બરોજના જીવનમાં અનેક જુદા જુદા લોકોને મળતો હોય છે. એ લોકોનું અવલોકન કરીને એક્ટરે એ લોકોને સ્મરણમાં રાખવા જોઈએ, તેવી જ રીતે એક્ટર એના જીવનમાં અનેક પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થતો હોય છે, જેવી કે સુખ, દુઃખ, મૃત્યુ, આનંદ, દગો અને પ્રેમ વિગેરે, એક્ટરે આ પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થતી વખતે જે લાગણીઓ અનુભવી હોય તે પણ સ્મરણશક્તિમાં રાખવી જોઈએ કારણ કે કોઈ અત્યંત આનંદમાં રહેતું પાત્ર ભજવવાનું આવે ત્યારે જીવનમાં આવેલી આનંદની પળોને સ્મરણશક્તિના આધારે જે તે પાત્ર સાથે જોડી પાત્રને વિશ્વાસપૂર્ણ રીતે રજૂ કરી શકાય છે.

4. આત્મવિશ્વાસ: આત્મવિશ્વાસ એ જીવનનો અત્યંત મહત્વનો ગુણ છે. જીવનમાં એવા ઘણા લોકો આપણી આસપાસ જોવા મળશે કે તેઓમાં પ્રતિભા બહુજ અદ્‌ભુત હશે પણ એનામાં આત્મવિશ્વાસની કમી હોવાના કારણે એ પોતાની વાત બરાબર માંડી નહિં શકે. એક્ટર જો આત્મવિશ્વાસ વગર પાત્રની રજૂઆત કરે તો એ જે પાત્ર ભજવી રહ્યો છે, એમાં કોઈજ જીવંતતા નહીં હોય, આત્મવિશ્વાસ વગરનું પાત્ર નીરસ લાગશે. એક એક્ટર નાટકની પ્રસ્તુતિ અનેક વિવિધ પ્રકારના લોકો સામે કરતો હોય છે. એ પ્રેક્ષકોમાં પણ વિવિધ માનસિકતા ધરાવતા લોકો હોય છે. કેટલીવાર એવું બને છે કે એક શહેરમાં નાટક ભજવતાં, જે જગ્યાએ પ્રેક્ષકોએ દાદ આપી હોય એ જ જગ્યાએ બીજા શહેરના પ્રેક્ષકો દાદ ના પણ આપે આવા વખતે એક્ટરનાં મનમાં પોતાના અભિનય વિશે શંકા ઊગે છે અને આત્મવિશ્વાસ ડગી જાય છે. આત્મવિશ્વાસ ધરાવતો એક્ટર કોઈપણ સ્થળકાળમાં રજૂઆત કરવા તૈયાર હોય અને અનેક પ્રકારના પ્રેક્ષકો સામે પાત્રની રજૂઆત આત્મવિશ્વાસથી કરી શકે.

5. ભાવુકતા: મંચ પર પાત્ર રજૂ કરવા એક્ટર ભાવુક હોવો જરૂરી છે, જો ભાવુકતા હશે તો પાત્રની સંવેદનાઓ એ તરત સમજી શકશે અને પાત્ર નીરસ નહીં લાગે. ભાવુકતા હશે તો સાત્વિકતા આવશે. ભાવુકતા હશે તો પાત્રના ભાવોને સમજી વિચારીને રજૂ કરી શકશે. એક્ટરની ભાવુકતા એ ફક્ત પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા પૂરતી ના હોઈને, પોતાની સાથેના સાથી કલાકારો પ્રત્યે પણ હોવી જોઈએ.

6. રસિક્તા: રસિક્તાનો અર્થ છે બધા કાર્યોમાં સામેલ થવું. રસિકતા એક્ટરમાં હોય તો પોતાના કાર્યને એ કંટાળાજનક બનવા દેતો નથી, રસિકતા હોવાને લીધે પોતાના કાર્યનો થાક પણ ઓછો લાગે છે અને ઉત્સાહ આવે છે. કારણ કે એ તરત બીજા વિષયમાં જઈને પોતાને રિલેક્સ કરી શકે છે. એનામાં એકધારાપણું આવતું નથી અને એકજ પાત્ર રોજ રોજ ભજવવાનું હોય તો એ પાત્રની પ્રસ્તુતિને તાજી રાખી શકે છે અને પાત્ર પણ જીવંતતાથી રજૂ કરી શકશે.

7. તેજસ્વી, આંખોમાં પ્રકાશ, સ્વભાવમાં ચેતન અને વિચાર શક્તિવાળો : એક્ટર તેજસ્વી હોવો એટલે કે નાટકની પ્રત વાંચે ત્યારથી જ પાત્ર વિશેની નાની બાબતોને તરત સમજી લે એવો હોય. બધીજ બાબતો દિગ્દર્શક એને સમજાવવા બેસે એવો ના હોવો જોઈએ. આંખોમાં પ્રકાશ હોવાનો અર્થ જાગ્રતપણે પાત્ર માટે જરૂરી એવી પોતાની આસપાસ બની રહેલ ઘટનાઓને અવલોકન કુતૂહલતાથી કરતા રહેવું. સ્વભાવમાં ચેતન એટલે કે એક્ટરમાં આળસ ના હોવી જોઈએ. નાટક અને પાત્રની સારી પ્રસ્તુતિ થાય એ માટે એ સદા તૈયાર હોવો જોઈએ. અને અંતે એ વિચારશક્તિવાળો હોવો જોઈએ. વિચારશક્તિવાળો હોવો જોઈએ મતલબ નાટકના પાત્રને જીવંતરુપે રજૂ કરવા શું કરી શકાય એનો સતત વિચાર મનમાં કરતો હોવો જોઈએ. દિગ્દર્શકે કહેલાં સૂચનોને ધ્યાનમાં લઈને પાત્રનું ઘડતર કેવી રીતે સારૂ થાય એ વિષે વિચારતો હોય. પાત્રના આંગિક અને વાચિક ભાવો વિષે સતત વિચાર કરતો હોય. પ્રત્યેક પ્રયોગ પૂરો થાય પછી પાત્રની રજૂઆતમાં કોઈ ભૂલ થઈ હોય તો એ સુધારવા માટે શું થઈ શકે એ માટે પણ વિચારતો હોવો જોઈએ.

4.3.2 શરીર સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો:

8. અભિનયપટુતા: નટ પાસે મંચ પર વિવિધ નાત, જાત, ધર્મ, ભાષા આધારિત પાત્રોની ભજવણી કરી શકે એવી અભિનય પટુતા હોવી જોઈએ. કોઈ એક જ પ્રકારનું પાત્ર હમેશાં ભજવી એક ઈમેજમાં બંધાઈ રહેવું એક્ટર માટે સારી વાત નથી. એનામાં દરેક પ્રકારના પાત્ર ભજવવાની ક્ષમતા હોવી જરૂરી છે. કોઈ વિશેષ જાતિ કે ધર્મ આધારિત પાત્ર ભજવવાનું હોય તો એ વિશેષ જાતિ કે ધર્મ વિશે જાણી એ પાત્ર એવી રીતે રજૂ કરવાની અભિનય પટુતા હોવી જોઈએ. પોતાની ઉંમરથી નાની ઉંમરના અને પોતાની ઉંમરથી મોટી ઉંમરનાં પાત્રો(વિવિધ પ્રકારના) પણ વ્યવસ્થિત રીતે ભજવવાની ક્ષમતા એટલે જ અભિનય પટુતા.

9. રૂપ, ગુણવાન: નટ દેખાવમાં રૂપવાન અને ગુણવાન હોય તો મંચ પર એનો અભિનય શોભી ઊઠે. રૂપવાન એટલે કે મંચ પર એ જે પાત્રનો અભિનય કરે છે એ અભિનયમાં એનું સ્વરૂપ પૂર્ણપણે ખીલી ઊઠે એવું હોવું જોઈએ. ગુણવાન એટલે કે એણે અભિનયનાં બધાં પાસાંને આત્મસાત કરેલા હોવા જોઈએ. નૃત્યની જરૂર પડે તો, નૃત્ય કરતાં આવડવું જોઈએ, ગાવાની જરૂર પડે તો ગાતાં પણ આવડવું જોઈએ. નાટકમાં જો યોધ્ધાનું પાત્ર હોય અને એ પાત્રને તલવારબાજી કરવાની જરૂર પડે તો એ સુધ્ધાં આવડવું જોઈએ.

10. મધુર કંઠ, શુધ્ધ ઉચ્ચારણ: કોઈપણ નાટકના પાત્રની ભજવણીમાં સૌથી મહત્ત્વનું છે તે એ કે પાત્ર ભજવનાર એક્ટરનો કંઠ મધુર હોવો જોઈએ અને એના ઉચ્ચારણ શુધ્ધ હોવા જોઈએ. કારણ કે એક્ટર દ્વારા ભજવવામાં આવતું પાત્ર જો પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચતું હોય તો એનું સૌથી સબળ માધ્યમ છે એક્ટરનો અવાજ. જો પાત્ર ભજવનાર એક્ટરનો અવાજ મીઠો અને મધુર હશે તો પ્રેક્ષકોને લાંબા સમય સુધી જકડી શકાશે. પણ જો એક્ટરનો અવાજ કર્કશ હશે તો નાટક જોવા આવનાર પ્રેક્ષક જલ્દી કંટાળી જશે અને નાટકમાંનો એનો રસ ઊડી જશે. એટલે એક એક્ટરે એના અવાજ માટે પણ રોજ મહેનત કરવી જોઈએ. નાટકમાં આવતાં ગીતો પણ એક્ટર ગાઈ શકે એવો અવાજ હોવો જોઈએ. મીઠા મધુર અવાજમાં ગવાયેલ ગીત પ્રેક્ષકોમાં ધારી અસર ઊભી કરી શકે છે અને સાથે-સાથે એક્ટરનો અવાજ શુધ્દ ઉચ્ચારણ વાળો હોવો જોઈએ. અવાજ શુદ્ધ ઉચ્ચારણવાળો નહીં હોય તો પાત્રની ભાવનાઓ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચશે નહીં અને નાટક કંટાળાજનક બની જશે. કારણ કે અસ્પષ્ટ રીતે બોલાયેલ સંવાદો કોઈ પણ પ્રકારની અસર પ્રેક્ષકો પર ઊભી નહીં કરી શકે. એક્ટરે પોતાના ઉચ્ચાર શુદ્ધ રહે તે માટેની વિશેષ તાલીમ લેવી જોઈએ.

11. મોહકતા: એક્ટર મોહક હોય તો એ નાટકની સફળ થવાની શક્યતા વધી જાય છે. ઘણી વાર પ્રેક્ષકો એક્ટર મોહક દેખાય છે માટે જ જોવા આવતાં હોય છે. મોહકતા પ્રેક્ષકોને જકડી રાખવામા મદદ કરે છે. મોહકતાના લીધે પાત્ર પણ ખીલી ઊઠે છે. મોહકતાના લીધે આકર્ષણ વધી જાય છે.

12. શોભા: એક્ટર મંચ પર તો એણે પહેરેલા કોસ્ચ્યુમને લીધે એ દેખાવે સારો લાગતો હોય છે. કારણ એણે મેકઅપ કર્યો હોય છે. પણ જ્યારે એક્ટર મંચ પર ના હોય અને સામાન્ય જીવન

જીવતો હોય ત્યારે પણ એ શોભાસ્પદ લાગવો જોઈએ, મંચ સિવાયના જીવનમાં પણ એની સુવ્યસ્થિત રહેણીકરણી હોવી જોઈએ કારણકે ઘણીવાર એક્ટરને ચાહકો આદર્શ માનતા હોય છે. એટલે એક્ટર મંચ સિવાયના જીવનમાં પણ શાલીનતાથી વર્તતો હોય એ જરૂરી છે.

13. ચેષ્ટાઓ, આંગિક ભાવો લાવવાની સુકુમારતા: એક્ટરને એના જીવન દરમિયાન અનેક પ્રકારના પાત્રો ભજવવાનો મોકો મળતો હોય છે. કોઈ નાટકમાં એ રાજા હોય છે, તો કોઈ નાટકમાં એ વેપારી હોય છે, અન્ય કોઈ નાટકમાં એ ચોર હોય છે. ટૂંકમાં કહીએ તો એક એક્ટર વેપારી, રાજા, રંક, પોલીસ, શિક્ષક વગેરે અનેક પ્રકારની ભૂમિકા ભજવતો હોય છે. હવે આ બધા પાત્રોનાં શારીરિક હલનચલન એક સરખાં ના હોય. એક રાજાની શારીરિક ક્રિયા, એક પોલીસની ક્રિયાથી જુદી જ હોય અને એક વેપારીની શારીરિક ક્રિયા એક શિક્ષકથી જુદી હોય. તથા પ્રત્યેક પાત્રની ટેવ કુટેવ જુદી જુદી હોવાની. એક્ટરના ભાગે જો કોઈ ભીખ માંગતા ભિખારીનું પાત્ર ભજવવાનું આવે તો એક્ટરે એ પાત્ર માટે તૈયારી કરવાની હોય છે. એ ભિખારીનું પાત્ર કેવી રીતે બેસે છે, કેવી રીતે બોલશે, ભીખ માંગતી વખતે એના ચેહરાના ભાવ કેવા હોય છે, એ ભિખારીને કોઈ વિશેષ ટેવ કે કુટેવ હોય તો એનો અભ્યાસ કરવો જરૂરી હોય છે. એટલે જરૂર પડે તો ભિખારીનું પાત્ર ભજવવા માટે એક્ટરે એના આંગિક ભાવોને પોતાના બનાવવાં. જો જરૂર પડે તો સાચા ભિખારીનું અવલોકન કરવાની તૈયારી રાખવી જોઈએ.

4.3.3 સંસ્કાર સાથે જોડાયેલ લક્ષણો:

14. સાહિત્ય, કળાનો રસિક : એક સારા એક્ટર બનવા માટે સાહિત્ય અને અન્ય કળાઓ જેવી કે સંગીત, નૃત્ય અને ચિત્રકળામાં રસ હોવો જરૂરી છે. એક્ટરે સારા સાહિત્યનું વાંચન કરવું જોઈએ કારણ કે સાહિત્યના પ્રકારોમાં પણ અનેક વિવિધ પ્રકારનાં પાત્રો હોય છે, જો સાહિત્યનું વાંચન કરેલું હશે તો પાત્રના સર્જનમાં મદદ મળશે, કોઈ ઐતિહાસિક પાત્ર ભજવવાનું આવે તો આવે વખતે ઐતિહાસિક સાહિત્યનું વાંચન કરીને જે તે પાત્રની માનસિકતાનો અભ્યાસ થઈ શકે. ઉદા. જો તમારે શિવાજીનું પાત્ર ભજવવાનું હોય તો શિવાજી વિશે લખેલા સાહિત્યનો અભ્યાસ કરીને એક્ટર શિવાજીનાં વાણી, વર્તન અને વ્યવહાર કેવાં હતાં તે જાણી શકશે અને પોતાના પાત્રને વિશ્વાસપૂર્વક રજૂ કરી શકશે એવી જ રીતે સંગીતકળામાં પણ રસ લેવો જોઈએ, નાટકમાં ગીત ગાવાની જરૂર પડે તો એક્ટરને ગાતાં આવડવું જોઈએ, નૃત્ય કરતાં પણ આવડવું જોઈએ. આમ સાહિત્ય અને અન્ય કળાઓનો ગુણ એક્ટર વિકસાવે તો એના પાત્ર સર્જનમાં સહાયક નીવડી શકે.

15. સ્ત્રી દાક્ષિણ્ય: એક્ટરે બધા કલાકારો, અન્ય કસબીઓ સાથે અને ખાસ કરીને નાટકમાં સાથે કામ કરતી સ્ત્રી કલાકારો સાથે દાક્ષિણ્ય દાખવવું જોઈએ. નાટકના ગ્રૂપમાં નાના કલાકાર સાથે પણ સમાન ભાવે વર્તવું જોઈએ. નાટકના રિહર્સલ દરમ્યાન ચા આપવા આવતા નોકર સાથે પણ સારો વ્યવહાર રાખવો જોઈએ.

16. શુચિ: એક્ટર શુધ્ધ અને સ્વચ્છ રહેણીકરણીવાળો હોવો જોઈએ. એક્ટરે નાટકમાં પાત્ર ભજવતી વખતે એણે જે કોસ્ચ્યુમ પહેરવાના છે તે પણ ચોખ્ખા અને સ્વચ્છ હોય એની કાળજી લેવી જોઈએ. એક્ટર જો નાટકમાં પાત્ર ના ભજવતો હોય ત્યારે પણ રોજના જીવનમાં સ્વચ્છ અને શુધ્ધ રહેવો જોઈએ. સ્વચ્છ અને સારાં કપડાં પહેરવાં જોઈએ. લઘરવઘર ફરવું ના જોઈએ. સાથે સાથે શુદ્ધ રહેણી કરણી એટલે કે એક્ટરે કોઈપણ વ્યસન ના કરવું જોઈએ. ઘણા એકટર્સને તમાકુ કે પડીકી ખાવાની ટેવ હોય છે અથવા નશો કરવાની ટેવ હોય છે. આવા ખોટાં વ્યસનોનો ત્યાગ કરવો જોઈએ કારણ કે એક્ટર જો પ્રસિદ્ધિ ધરાવતો હોય તો એના અનેક ચાહકો હોય છે. અને એ ચાહકો એનું અનુકરણ કરતાં હોય છે. ચાહકો પર એક્ટરનો પ્રભાવ હોય છે. એક્ટરની એ સામાજિક જવાબદારી બની જાય કે સમાજમાં એના વર્તન થકી કોઈ ખોટો સંદેશ ના જાય.

4.3.4 પ્રકૃતિ સાથે જોડાયેલાં લક્ષણો:

17. ઉત્સાહ: એક્ટરે નાટકના કોઈ પણ કાર્ય માટે ઉત્સાહમાં રહેવું જોઈએ. નાટકની તૈયારી માટે સદાય તૈયાર હોવું જોઈએ, ઉત્સાહી હશે તો આળસ નહીં આવે અને ઉત્સાહના લીધે પાત્ર

પણ વિશ્વસનીય રીતે રજૂ કરી શકાય છે. રિહર્સલ કરવું હોય તો પણ તૈયાર, વળી નાટકના પાત્ર વિષે દિગ્દર્શક કઈ નવું કહે તો પણ તૈયાર હોય એવો ઉત્સાહી નટ હોવો જોઈએ.

18. સ્થિર-ધીર ગભરાઈ ના જાય તેવી દઢ પ્રકૃતિ: નાટકની પ્રસ્તુતિ દરમ્યાન અનેક પ્રકારની મુશ્કેલીઓ આવતી હોય છે. ઘણી વાર નાટકની પ્રસ્તુતિ દરમિયાન અકસ્માત સર્જાતો હોય છે. ત્યારે એક્ટરે ગભરાઈ ના જતાં એ પરિસ્થિતિમાં શાંત રહી એમાથી દ્રઢપણે રસ્તો કાઢવો રહ્યો, અમૂક વખતે એકાદ શોમાં પ્રેક્ષકો સતત અવાજ કરતાં હોય, નાટક ચાલુ હોય અને ફોન પર વાત કરતાં હોય એવા સમયે એક્ટરે શાંત રહી પોતાનું ધ્યાનભંગ ના થવા દેવું અને એના માટે નટે સ્થિરતાનો ગુણ અપનાવવો જોઈએ, અકસ્માત સમયે ગભરાઈ ના જાય પણ દ્રઢપણે ઊભા રહી આવેલ મુશ્કેલીનો સામનો કરવો જોઈએ. ઘણીવાર એવું બનતું હોય છે કે ચાલુ નાટક દરમિયાન એકાદ સ્પોટ લાઇટ ઊડી જાય ત્યારે અવાજ આવે છે, આવા અકસ્માતના સમયે પણ એક્ટરે સ્વસ્થ રહી પોતાના નાટકનું કામ ચાલુ જ રાખવું જોઈએ. અકસ્માતના કારણે પોતાનું ધ્યાનભગ ના થવા દેવું જોઈએ. ઘણીવાર નાટકમાં પોતાની સાથેનું પાત્ર મંચ પર પ્રવેશ કરવામાં મોડું કરતું હોય છે. ત્યારે પણ સ્વસ્થ રહી ગભરાયા વગર નાટકને આગળ ધપાવવું જોઈએ. ઘણીવાર એક્ટરના મેકઅપમાં એક્ટરને દાઢી અથવા મૂંછ લગાવેલી હોય છે. પણ એ બરાબર ચોંટેલી નથી હોતી કારણકે એને લગાવેલ ગુંદર બરાબર હોતો નથી ત્યારે ચાલુ દ્રશ્યમાં એ દાઢી કે મૂંછ ઉખડવાની શરૂ થાય છે, અને આવું ઘણા નાટકમાં બને છે. એક સ્થિર ધીર એક્ટર આવી પરિસ્થિતિમાં બાજી સંભાળી લે છે અને નાટકની પ્રસ્તુતિમાં કોઈ પણ પ્રકારની બાધા આવવા દેતો નથી. ઘણી વાર તમે જ્યારે કોઈ સામાજિક મુદ્દાને લઈને શેરી નાટક ભજવતા હોય ત્યારે શેરીમાં આવતા જતાં લોકો એ નાટકમાં બાધારૂપ બનતા હોય છે અથવા ઘણીવાર તેઓ બિનજરૂરી એવી કોમેન્ટ પસાર કરતા હોય છે, ત્યારે એક્ટરે દ્રઢ બનીને પોતાનું કામ ચાલુ રાખવું જોઈએ.

19. જીતશ્રમ: જીતશ્રમ શબ્દનો અર્થ છે: જ્યાં સુધી વિજય ના મળે ત્યાં સુધી શ્રમ કરતાં રહેવું. એક એક્ટરનો વિજય ત્યારેજ થાય જ્યારે એ પોતાનું પાત્ર મંચ પર વિશ્વાસપૂર્વક અને જીવંતપણે રજૂ કરે. આ પાત્ર રજૂ કરવા એક્ટરે ઘણી મહેનત કરવી પડતી હોય છે. આવે વખતે એક્ટરે રિહર્સલ માટે સદા તત્પર રહેવું જોઈએ. રિહર્સલ દરમિયાન પણ આજકાલના યુવાનો પોતાના સંવાદો પર ધ્યાન આપવાને બદલે સમય મળે ત્યારે તરત જ સોશિયલ મીડિયા પર વ્યસ્ત થઈ જાય છે. પણ આવું ના કરતાં પોતાનાં પાત્ર માટે સઘન મહેનત કરવી જોઈએ. ઘણીવાર એક્ટરને નાટકના રિહર્સલ ઉપરાંત નાટકને લગતી અન્ય બાબતો જેવી કે સેટ, લાઇટ, પ્રોપર્ટી, સંગીત, નાટકના પ્રચાર અને પ્રસાર અને કોસ્ચ્યુમની કામગીરી કરવાની જવાબદારી પણ આવતી હોય છે. આવા સમયે કોઈપણ પ્રકારની આળસ વગર કામ કરવું જોઈએ તો જ નાટક સફળ થતું હોય છે. નાટક સફળ થવું એક્ટરનો વિજય છે. એણે નાટક માટે લીધેલા શ્રમનું પરિણામ છે.

20. માધુર્યછટા: માધુર્ય છટા એટલે મીઠું બોલવું. એક્ટર જ્યારે મંચ પર સંવાદો બોલતો હોય ત્યારે એની શૈલી છટાદાર હોવી જોઈએ અને એમાં માધુર્ય હોવું જોઈએ. અવાજમાં કર્કશતા ના હોવી જોઈએ. એની છટાદાર શૈલીના લીધે પાત્ર ખીલી ઊઠે છે. એક્ટર મંચ પર ના હોય ત્યારે પણ અન્ય લોકો સાથેની વાતચીતમાં એની વાણી મધુર હોવી જોઈએ. કોઈ સાથે તોછડાઈથી વર્તવું જોઈએ નહીં. કોઈ પ્રેક્ષક નાટક પત્યા પછી ધારો કે મળવા આવે તો એની સાથે બહુજ સારી રીતે મધુરતાથી વાત કરવી જોઈએ.

21. ગાંભીર્ય: ગંભીરતા એ એક્ટર માટે અતિ મહત્ત્વનું પાસું છે, એક્ટર પોતાના પરફોર્મન્સ માટે જો ગંભીર નહીં હોય તો એ જે પાત્ર ભજવી રહ્યો છે એમાં કોઈ જીવંતતા નહીં આવે. પાત્ર નીરસ બની જશે. એક એક્ટરે પોતાના પાત્રની પ્રસ્તુતિ અને નાટકને લઈને અતિશય ગંભીર બનવું પડે. સમયસર રિહર્સલ કરવા માટે હાજર રહેવું, નાટકના રિહર્સલ દરમિયાન બિનજરૂરી હસીમજાક ના કરવા, દિગ્દર્શક જે સૂચનો આપે તેને ધ્યાનપૂર્વક સાંભળવા, એ સૂચનોનો અમલ કરવો. નાટકના રિહર્સલના સમયે બિનજરૂરી રીતે મોબાઈલનો ઉપયોગ ના કરવો. કોઈપણ સાથી કલાકાર જો કોઈ પાત્રના સંદર્ભમાં કોઈ સૂચન કરે, તો એ સૂચનને ગંભીરતાથી લેવું. ઘણીવાર નાટકની પ્રસ્તુતિ દરમિયાન ભૂલો થઈ જતી હોય છે. જો આવી કોઈ ભૂલ થઈ જાય તો બીજા પ્રયોગ વખતે એ ભૂલને

ગંભીરતાથી લઈને સુધારવાનો પ્રયત્ન કરવો. નાટકમાં કામ કરતાં પ્રત્યેક નાનામોટા કલાકાર નાટકના અભિગમ પ્રત્યે ગંભીર રહે, તો નાટકની પ્રસ્તુતિ સફળ થાય છે.

22. અપાર વિવેક શક્તિવાળો, મૌનશક્તિ અને જ્ઞાનની ઈચ્છા: એક્ટરે વિવેકશીલ હોવું જરૂરી છે. એક્ટર સાથે અનેક લોકો કામ કરતા હોય છે. જેવા કે સાથી કલાકારો, લાઇટ, મ્યુઝિક, મેકઅપ, કોસ્ચ્યુમ, બેક સ્ટેજ આર્ટિસ્ટ અને ઓડિટોરિયમનો અન્ય સ્ટાફ. આ બધા સાથે એક્ટરે વિવેકપૂર્ણ વર્તન રાખવું જોઈએ. જે એક્ટર આવા સાથી લોકો સાથે તોછડાઈથી વર્તે તેનું માન રહેતું નથી. એક્ટરને ચાહક વર્ગ પણ હોય છે. એના ચાહકો સાથે પણ શાલીનતાથી વર્તવું જોઈએ. એક્ટરને એના કામ વિષેનું અભિમાન ના હોવું જોઈએ. સાથે સાથે એક્ટરમાં મૌન રહેવાની શક્તિ હોવી જોઈએ. બિનજરૂરી બોલબોલ કરવાથી એક્ટરની ઊર્જા ખોટી જગ્યાએ વપરાય છે અને જ્યારે પાત્ર ભજવવાનું આવે ત્યારે એ માટેની ઊર્જા રહેતી નથી અને પાત્રમાં જીવંતતા આવતી નથી પાત્રનો અભિનય કૃત્રિમ બની જાય છે. મૌન રહેવાથી આંતરિકશક્તિમાં વધારો થાય છે. મૌન રહેવાથી બિનનજરૂરી ચર્ચાઓ ટાળી શકાય છે. સતત જ્ઞાન મેળવવું એ તો એક્ટરનો ધર્મ છે. એક્ટરે એના ક્ષેત્ર સિવાયનું પણ વાંચન કરવું જોઈએ. રાજકારણ, ધર્મ, અર્થકારણ, સાહિત્ય, સંગીત, નૃત્ય એવી અનેક કળાઓમાં એને રસ હોવો જોઈએ. જો કોઈની પાસે પોતાનાથી વધારે જ્ઞાન હોય તો એની પાસેથી કોઈપણ અહંકાર વગર એ મેળવવા તૈયાર રહેવું જોઈએ. જો કોઈ નાટકમાં ઐતિહાસિક પાત્ર ભજવવાનું આવે ત્યારે એ ઐતિહાસિક પાત્ર વિશે જ્યાંથી સારી માહિતી મળે એ એણે મેળવવી જોઈએ. જ્ઞાન મેળવવાથી એક્ટર જે પાત્ર ભજવે તે વિશ્વસનીય લાગશે. પાત્રને ઊંડાણપૂર્વક અને પરિપક્વ રીતે રજૂ કરી શકાય છે. જ્ઞાન મેળવ્યા વગરનું પાત્ર ઉપરછલ્લું લાગશે.

23. ઔદાર્ય: ‘ઔદાર્ય’ એટલે ઉદારતા, એક્ટર ઉદાર મનનો હોવો જોઈએ. એક્ટરનો અભિગમ નાટક પ્રત્યે એક કુટુંબ ભાવનાનો હોવો જોઈએ. ફક્ત પોતાનો જ વિચાર નહિ કરવો જોઈએ. નાટકના ગ્રૂપમાં બધા સાથી કલાકારોને શક્ય એટલી મદદ કરવા માટે હાથ લંબાવવો જોઈએ. સાથી એક્ટરના સુખ દુખમાં સહભાગી બનવું જોઈએ. જો તમારાથી સાથી કલાકારોની તકલીફ દૂર થઈ શકતી હોય તો પહેલાં એ પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. કોઈને આર્થિક મદદની જરૂર હોય તો એક્ટરે શક્ય હોય તો એ પણ કરવી જોઈએ.

24. સ્વમાની: એક્ટરમાં સ્વમાન જાળવવાનો ભાવ હોવો જોઈએ, અહં, અભિમાન ના હોવું જોઈએ. જ્યાં પૂરતું સન્માન મળતું હોય ત્યાંજ એણે હાજરી આપવી જોઈએ.

4.4. સારાંશ:

આ પ્રકારણમાં ઉપર જણાવેલ 24 ગુણો એક્ટરમાં હોવા જરૂરી છે તે વિશે ચર્ચા કરી, વિદ્યાર્થી અત્યારથીજ ઉપરના જે 24 ગુણો પ્રમાણે પોતાનું વ્યક્તિત્વ ઘડતર કરે તો એ એક સફળ એક્ટરની સાથે એક સફળ વ્યક્તિ પણ બની શકશે. એક એક્ટર મંચ પર ઋષિ, રાજા, ધીર લલિત કે ધીર ઉદાત્ત પ્રકારનાં વિવિધ પાત્રો ભજવી શકે છે. ઉપર જણાવેલ 24 ગુણો લાવવાનો પ્રયત્ન કરતો રહે તો એને સફળતા મળવી ચોક્કસ છે.

4.5 શબ્દાવલી:

ભાવુકતા : લાગણીશીલતા

રસિકતા : બધી જ કળા અને સાહિત્યનો શોખ.

ચેષ્ટા : શારીરિક ક્રિયાઓ

દાક્ષિણ્ય : સ્ત્રી પ્રત્યે આદર રાખનાર.

ધૈર્યવાન : ધીરજ રાખનાર

અભિનયપટુતા : દરેક પાત્ર ભજવવાની ક્ષમતા.

4.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો:

પ્રશ્ન 1: કોઈ પાત્ર અંત્યત દુઃખી છે તો એનું દુખ એક્ટરે પોતે ચિત્ત અને શરીર દ્વારા અનુભવેલું હોય તો એ ______________ રીતે ભજવી શકે.

(અ) વૈચારિક (બ) સાત્વિક (ક) નૈસર્ગિક (ડ) વાચિક

પ્રશ્ન 2: કોઈ નટ નાટકમાં જરૂર પડે ગાઈ શકતો હોય, નૃત્ય કરી શકતો હોય, તલવારબાજી કરી શકતો હોય તો એ નટ ______________ છે.

(અ) રૂપવાન (બ) ધૈર્યવાન (ક) ભાવનાશીલ (ડ) ગુણવાન

પ્રશ્ન 3: એક્ટર દ્વારા ભજવવામાં આવતું પાત્ર જો પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચતું હોય તો એનું સૌથી સબળ માધ્યમ છે એક્ટરનો...........

(અ) અવાજ (બ) ગુણ (ક) રૂપ (ડ) સર્જન

પ્રશ્ન 4: એક્ટર એના જીવનમાં અનેક પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થતો હોય છે, જેવી કે સુખ, દુઃખ, મૃત્યુ, આનંદ, દગો અને પ્રેમ વિગેરે, એક્ટરે આ પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થતી વખતે જે લાગણીઓ અનુભવી હોય તે ______________માં સાચવી રાખવી જોઈએ

(અ) સર્જનશક્તિ (બ) કલ્પનાશક્તિ (ક) સ્મરણશક્તિ (ડ) આંતરિકશક્તિ

પ્રશ્ન 5: અમૂક વખતે એકાદ શોમાં પ્રેક્ષકો સતત અવાજ કરતાં હોય, ઘણીવાર એવું બનતું હોય છે કે ચાલુ નાટક દરમ્યાન એકાદ સ્પોટ લાઇટ ઊડી જાય ત્યારે અવાજ આવે છે, દાઢી મૂંછ નીકળી જાય અથવા ઘણીવાર નાટકમાં પોતાની સાથેનું પાત્ર મંચ પર પ્રવેશ કરવામાં મોડુ કરતું હોય છે. આવા સમયે એક્ટરે શું કરવું જોઈએ?

(અ) નાટક બંધ કરવું જોઈએ (બ) દાઢી મૂંછ લગાવીને શરૂ કરવું જોઈએ (ક) લાઇટ રીપેર થાય એની રાહ જોવી જોઈએ (ડ) સ્થિર-ધીર ગભરાઈ ના જાય તેવી દ્રઢ પ્રકૃતિ સાથે નાટક આગળ ધપાવવું જોઈએ.

પ્રશ્ન 6: કોઈ પ્રેક્ષકને નાટકમાનું તમારું પાત્ર ગમે અને નાટક પત્યા પછી મળવા આવે તો એની સાથે એક્ટરે કેવી રીતે વાત કરવી જોઈએ.

(અ) ગુસ્સાથી (બ) મધુરતાથી (ક) તોછડાઈથી (ડ) કડકાઈથી

પ્રશ્ન 7: એક્ટરની રહેણીકરણી સ્વચ્છ હોય, નિર્વ્યસની હોય તો એ એક્ટરમાં ક્યો ગુણ છે એમ કહેવાય.

(અ) દાક્ષિણ્ય (બ) ગાંભીર્ય (ક) રસિકતા (ડ) શુચિ

પ્રશ્ન 8: કોઈ નટ નાત, જાત, ધર્મ, જાતિ, અને વિવિધ ઉમર આધારિત જુદાં જુદાં પાત્રો ભજવે છે તો એનો એ ગુણ ....કહેવાય.

(અ) અભિનય પટુતા (બ) રસિકતા (ક) મોહકતા (ડ) શોભા

પ્રશ્ન 9 : એક એક્ટર કોઈ સાથી કલાકારને આર્થિક મદદ કરે તો એક્ટરમાં ક્યો ગુણ છે.

(અ) ઉદારતા, ઔદાર્ય (બ) જીતશ્રમ (ક) વિવેકશક્તિ (ડ) માધુર્યછટા

પ્રશ્ન 10: આપેલમાંથી ક્યો ગુણ એક્ટરમાં ના હોવો જોઈએ.

(અ) અપાર વિવેકશક્તિવાળો, મૌનશક્તિ અને જ્ઞાનની ઈચ્છા (બ) તેજસ્વી, આંખોમાં પ્રકાશ, સ્વભાવમાં ચેતન અને વિચાર શક્તિવાળો (ક) ચેષ્ટાઓ, આંગિક ભાવો લાવવાની સુકુમારતા વિવેકશક્તિ (ડ) ઉધ્ધતાઈ

પ્રશ્ન 11: નટમાં સાથી સ્ત્રી કલાકારો પ્રત્યે સ્ત્રી _________ ની ભાવના હોવી જોઈએ.

પ્રશ્ન 12: આપેલ ક્યો ગુણ નટની પાત્ર અને નાટક ની મહેનત સાથે જોડાયેલો છે.

(અ) જીતશ્રમ (બ) ઉત્સાહ (ક) ભાવુકતા (ડ) સાહિત્ય, કળાનો રસિક

4.7 સંદર્ભગ્રંથ:

અભિનય કળા લેખક : જશવંત ઠાકર

આ પ્રકરણમાં જે પ્રત્યેક ગુણને વિસ્તૃત કરીને લખવામાં આવ્યો છે તે જીતેન્દ્ર કર્વે દ્વારા લખવામાં આવેલ છે.

એકમ 5

પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા

: રૂપરેખા :

5.1 ઉદ્દેશ

5.2 પ્રસ્તાવના

5.3 પાત્રસર્જનની પ્રક્રિયા

5.3.1 ભૂમિકા

5.3.2 પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયામાં સાપેક્ષ સંબંધ

5.3.3 વલણની વ્યંજના (TREND CONSONANT)

5.4 સારાંશ

5.5 શબ્દાવલી

5.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

5.7 સંદર્ભગ્રંથ

5.1 ઉદ્દેશ:

નાટકમાં લખાયેલ કોઈપણ પાત્ર નાટકની પ્રસ્તુતિ દરમિયાન ઘણું જ પ્રભાવક રીતે રજૂ થવું જરૂરી છે. એક્ટર પાત્ર સર્જનની યોગ્ય પ્રક્રિયા કરીને તે ઉત્તમ રીતે રજુ કરી શકે છે. નાટ્ય શિક્ષણ મેળવતા વિદ્યાર્થીઓને પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા શું છે તે જણાવવાનો આ પ્રકરણનો હેતુ છે.

5.2 પ્રસ્તાવના:

નાટ્ય લેખક કોઈ હેતુ સાથે નાટક લખતો હોય છે, અને તે હેતુને દર્શકો સુધી પહોંચાડવા માટે નાટકમાં અનેક પાત્રો લખતો હોય છે. એક્ટરે, નાટ્યલેખકે લખેલા પાત્રને રજૂ કરવા અત્યંત મહેનત માગી લે એવી પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા કરવી પડતી હોય છે. જો યોગ્ય પ્રક્રિયા વગર કોઈ એક્ટર મંચ પર પાત્ર રજૂ કરે તો તે વિશ્વાસપૂર્ણ રીતે રજૂ થઈ શકે નહિ અને પાત્ર નાટકના હેતુને દર્શકો સુધી પહોંચાડવામાં નિષ્ફળ જાય.

પ્રત્યેક કલાની અભિવ્યક્તિનું પોતાનું માધ્યમ હોય છે. જેવી રીતે સંગીતકારનું માધ્યમ ધ્વનિ (સ્વર) છે. ચિત્રકારનું માધ્યમ રંગો છે. એમજ એક્ટરનું માધ્યમ છે, એના શરીરની ક્રિયા(action). સામાન્ય રીતે રોજના જીવનમાં લોકોના ધ્યેય અથવા હેતુ આપણને એમની શારીરિક પ્રક્રિયા દ્વારા જાણવા મળે છે. એવીજ રીતે કોઈ નાટકનું પાત્ર કોઈ ચોક્કસ પળે શું કરશે અને કેમ કરશે તે એની ક્રિયાઓ દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે. શારીરિક અને માનસિક ક્રિયાઓ દ્વારા પાત્રની અભિરુચિ, ટેવ, અને મિજાજ પ્રકટ થતા હોય છે, એક્ટરની શરીર ચેષ્ટાઓ કે ક્રિયાઓ દ્વારા આપણને એના આંતરિક મનમાં શું ચાલી રહ્યું છે એની જાણ થાય છે. શારીરિક અને માનસિક સંયોજન વગર પાત્રનું સર્જન શક્ય જ નથી. આગળ આપણે પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા કેવી રીતે થાય છે તે મુદ્દાસર જોઈશું.

5.3 પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયા:

એક્ટરે સ્ટેજ પર પાત્રની ઉત્તમ અને વિશ્વાસપૂર્ણ રજૂઆત માટે પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવું જરૂરી છે. પાત્ર સર્જન માટે મૂળભૂત ચાર પ્રક્રિયાઓમાંથી એક્ટર પસાર થતો હોય છે.

1. **સર્જનનું એકધારાપણું:** પાત્ર જેટલી પણ વાર ભજવાય એનું સાતત્ય એકધારું હોય. દરેક પ્રયોગ વખતે જુદું ના લાગવું જોઈએ.

2. સર્જનનું સમગ્રપણું: જેટલી પણ વખત પાત્ર ભજવાય પોતાના મન, શરીર, વાણી અને ક્રિયાઓના સમન્વયથી ભજવાય.

3. પ્રભાવ: પાત્રનો પ્રભાવ પ્રેક્ષકો પર એવો પડવો જોઈએ કે પ્રેક્ષકો એને જીવંત સ્વરૂપ જ માની લે.

4. સ્વીકાર: પ્રભાવપૂર્ણ ભજવાયેલ પાત્ર અંતે પ્રેક્ષકોમાં સ્વીકાર પામે છે.

નટ જયારે પાત્ર સર્જનની પ્રકિયા કરે છે ત્યારે પાત્રની ઉંમર, તેનું વ્યક્તિત્વ અને શારીરિક ગુણધર્મો નટના વ્યક્તિત્વની નજીકના હોય તો સારી વાત છે. મૂળભૂત રીતે થોડું અલગ હોઈ શકે. પાત્ર ભજવતી વખતે અંગત ગમા-અણગમાને કોઈ સ્થાન હોઈ શકે નહિ. પાત્રને પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરતી વખતે એક્ટર પાત્ર સાથે એકરૂપ થાય તે જરૂરી છે. એક્ટર પાત્રને સમજયા વગર પ્રેક્ષકો સામે મુકશે તો પ્રેક્ષકોને પણ પાત્ર વિષે સમજણ નહિ પડે.

એ માટે પાત્રને સારી રીતે રજૂ કરવા માટે કેટલાક પ્રશ્નો પૂછવા જોઈએ,

1. નટે એ જાણી લેવું જોઈએ કે નાટકમાં એનું પાત્ર ક્યાં પ્રકારનું છે. અને પાત્રમાં કોન્ફ્લીકટ (સંઘર્ષ) ક્યાં છે. અને એ સંઘર્ષ થવામાં પાત્રનો ફાળો કેટલો છે.
2. નાટકના પ્લોટ (કથા)ના વિકાસમાં પાત્રનું મહત્ત્વ કેટલું છે.
3. પાત્રની માનસિકતા કેવા પ્રકારની છે તે જાણવા માટે પાત્ર જ એક્ટરને મદદ કરી શકે છે.
4. નાટકના અન્ય પાત્રો સાથેનો વ્યવહાર કેવો છે તે જાણી લેવું જોઈએ.
5. જે પાત્રનું સર્જન કરવાનું છે તે જો ઐતિહાસિક હોય તો ઇતિહાસનો અભ્યાસ કરવો જરૂરી છે. કાલ્પનિક સર્જન હોય તો એવાજ પ્રકારની અન્ય વ્યક્તિમાંથી વિગતો મળી શકે છે. પાત્ર જો વર્તમાન સાથે સંકળાયેલું હોય તો એક્ટરે પોતાના અનુભવને કામે લગાડી એ પાત્ર વિશેની વિગતો એકઠી કરવી જોઈએ.

આવી જ રીતે પાત્રનાં શારીરિક લક્ષણોનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ.

1. પાત્ર જાડું, બટકું, તંદુરસ્ત, બીમાર, દેખાવે સુંદર કે કદરૂપું છે તે જાણી લેવું જોઈએ.
2. શરીર કસરતી છે કે સામાન્ય પ્રકારના લોકો જેવું છે.?
3. અવાજ કેવો છે, બોલવાની પદ્ધતિ કેવી છે. અવાજ માં ઉતાર ચઢાવ છે કે નહિ. સ્વર અને લયમાં વિવિધતા છે કે નહિ? તે જાણી લેવું જોઈએ.
4. કોઈ વિશેષ જાતિ, ધર્મ કે દેશ પ્રમાણે એની બોલી છે. તે જાણી લેવું. ઉચ્ચારણ શુદ્ધ છે કે નહિ તે જાણી લેવું.

પાત્રનાં માનસિક લક્ષણો વિષે જાણવું અત્યંત જરૂરી છે.

1. પાત્ર લાગણીશીલ છે કે નહિ?, અન્ય પાત્રોની ભાવનાઓને સમજે છે કે નહિ?
2. પાત્ર હોશિયાર છે કે સામાન્ય બુદ્ધિ ધરાવતું છે?
3. કેવી રીતે વિચારે છે, સ્વભાવ કેવો ઉતાવળિયો કે ભૂલકણો, કે તેજ છે, તે ધ્યેયહીન, આળસુ કે ક્રિયાશીલ છે.

પાત્રનાં યોગ્ય સામાજિક સ્તર અંગેની માહિતી નટને હોવી જોઈએ. નાટક શરૂ થાય ત્યારે પાત્રનાં વાણી અને વર્તન સામાન્ય લાગે પણ કોઈ પળે નાટકમાં પાત્રનાં જીવનમાં સંઘર્ષ પેદા થાય અને એ સંઘર્ષ સામે તે પોતાની પ્રતિક્રિયા આપે, બદલાયેલ પરિસ્થિતિમાં એનું વર્તન પણ બદલાય. આમ એક્ટરે શરૂઆતથી અંત સુધી પાત્રનો વિકાસ કેવી રીતે થયો છે તેનો અભ્યાસ પણ કરી લેવો જરૂરી છે. પાત્રના વર્તનનો વિચાર કરતી વખતે એક્ટરે શા માટે? (why) એ પ્રશ્ન સતત પોતાને પૂછવો જોઈએ. એક્ટર જેમ જેમ એના પાત્ર વિષે વધારે વિચારશે તેમ પાત્રની પ્રવૃત્તિ-ગમા-અણગમા, કાર્યનો વેગ અને તીવ્રતા સાથે આગળ વધતું લાગશે, લાગણીઓનો અનુભવ કરતું લાગશે. આ બધા પાસાંના સમન્વયથી પાત્ર શારીરિક અને માનસિક વ્યવહાર કરતું થશે અને એક્ટર જે ક્રિયા કરશે તે એક્ટરની નહીં પણ પાત્રની બની જશે. અને પ્રેક્ષકો એ પાત્રનો સ્વીકાર કરશે.

5.3.1 ભૂમિકા:

એક્ટર જે પાત્રનું સર્જન કરે છે તેણે તેની ક્રિયાઓને સમજવી પડશે. ક્રિયા એટલે કે પાત્ર ભજવવા માટેની એક્શન, પાત્રના સંદર્ભમાં એણે કઈ શારીરિક ક્રિયા કરવી જોઈએ તેનો વિચાર કરવો. મંચ પર નાટકની પ્રસ્તુતિ દરમિયાન પ્રત્યેક પળે એને જીવનનું હાર્દ દર્શાવવાનું હોય છે. એટલે તેણે એવી ક્રિયા કરવી જોઈએ જે જીવનને વ્યક્ત કરે, ક્રિયાની પસંદગીમાં નટની સર્જનાત્મકતા રહેલી છે. ક્રિયા પાત્રને વ્યક્ત કરવામાં સહાયભૂત થતી હોય એવી હોવી જોઈએ નહિતર પાત્ર રુચિપુર્ણ નહીં બને. ક્રિયા આકસ્મિક કે બિનજરૂરી ઉપરછલ્લી ના હોવી જોઈએ. ક્રિયાની પસંદગી એ તો પાત્રના સર્જનનો મુખ્ય સ્તંભ છે. અમૂક ક્રિયા કરીને એક્ટર એક પાત્ર સર્જતો હોય છે તો અમૂક ક્રિયાઓ દ્વારા બીજું પાત્ર સર્જતો હોય છે. ક્રિયાનો મૂળ આધાર તે કરનારના આંતરિક તત્વ પર છે. સ્ટાનીસ્લાવાસ્કી કહે છે કે “નટ જ્યારે ખાસ પ્રકારના પાત્રને ઘડવા માટે ક્રિયાની પસંદગી પર પ્રભુત્વ મેળવે છે ત્યારે એ સાચા અર્થમાં નટ બને છે.” મંચ પરની હેતુ વગરની ક્રિયા પ્રેક્ષકોમાં રસક્ષતિ પેદા કરે છે. ક્રિયા સચ્ચાઈપૂર્વકની હોવી જોઈએ, કારણ કે ક્રિયાઓ દ્વારા જ જીવન વ્યક્ત થતું હોય છે. નટે કેટલાક પ્રશ્નો પોતાની જાતને પૂછવા જોઈએ. જેવા કે હું કોણ છું? કાર્ય કે ક્રિયા ક્યાં થાય છે? કોની સાથે? શા માટે? આપેલ પરિસ્થિતિની એક્ટરને સંપૂર્ણ ખબર હોવી જોઈએ. મંચ પર દરેક પળે દરેક પાત્ર શું કરે છે એ જો એક્ટર સમજી લે તો સમજવું કે એનું પાત્ર તૈયાર છે. ક્રિયાઓ દ્વારા પ્રેક્ષકોને પાત્રની ટેવો, મિજાજ અને રુચિની ખબર પડે છે. ઉદા. તરીકે જો પાત્ર રાજાનું છે, એક રાજાનું વર્તન કેવું હોવું જોઈએ, તેનો અન્ય રાજાઓ સાથેનો સંબંધ કેવો છે? પ્રત્યેક સાથેના સંબંધમાં એની વર્તનની ક્રિયાઓ અલગ હોવાની, એનો વિચાર કરવો. રાજા કઈ પરિસ્થિતિમાં છે? ચિંતામાં છે કે આનંદમાં છે, એ પ્રમાણેની ક્રિયા હોવી જોઈએ.

એક્ટર જે પાત્રના સર્જન માટે જે પણ ક્રિયા કરે એની પાછળ પોતાનો વ્યક્તિગત તર્ક જોઈએ. દરેક પાત્રની ક્રિયાની પસંદગી નટે લેખકને અભિપ્રેત પૃથ્થકરણ(analysis) અને પાત્ર માટે કઈ ખાસિયત, લાક્ષણિકતા યોગ્ય છે એ પસંદ કરવાની તેની શક્તિ અને સમજણને આધારે હોય છે, બધીજ ક્રિયાઓ નાટકના મુખ્ય વિચાર અને પાત્રને પૂર્ણતા તરફ દોરનાર હોવી જોઈએ.

પાત્રનું આચરણ સાદી, તર્કશુદ્ધ અને નક્કર ક્રિયાઓ દ્વારા રચાયેલું હોવું જોઈએ, જેમ જીવનમાં હોય છે તેમ દરેક ક્રિયા અનુક્રમમાં હોવી જોઈએ. જીવનનો લય અને સંવાદિતા અહી પણ જોડાયેલી હોવી જોઈએ. જેમ વાસ્તવિક જીવનમાં એકાગ્રતાની જરૂર પડે એમ અહી પણ એની અનિવાર્યતા રહે છે. પ્રેક્ષકો પર સાદી, સચ્ચાઈપૂર્ણ ક્રિયાઓની ઘેરી છાપ પડે છે. સચ્ચાઈ પૂર્વક ક્રિયા વ્યક્ત કરવી એટલે મંચ પર જીવી જવું.

પાત્રના જુદા જુદા ભાવ વ્યક્ત કરવાની પાત્રની દૃષ્ટિને સમજી લેવી અનિવાર્ય છે. રોજના જીવનમાં આપણી ઉચ્ચારણની ઢબ, આપણાં વલણને છતું કરે છે. શબ્દો દ્વારા અભિનય કરતી વખતે એક્ટરે તેના સાથી એક્ટરની આંખમાં આંખ પરોવી બોલવું જોઈએ, નહીં કે તેને કાનથી સંભળાવવા. તેણે ચોક્કસ વિરામો સાથે પોતાની શરીરની ક્રિયા, મુવમેંટ દ્વારા સાથી નટ તરફ તેનું વહન કરવું જોઈએ. આ પ્રક્રિયા પર ઘરે કામ કરી રિહર્સલ દરમિયાન એ બરાબર છે કે નહીં તે જોઇ લેવું જોઈએ.

શબ્દો ભાવને આંદોલિત કરવા માટે સબળ માધ્યમ હોવા સાથે એ પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયા અને શારીરિક ક્રિયાઓને પ્રબળ રીતે વ્યક્ત કરવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. શબ્દ એના વિચારો, ભાવો, લાગણીઓ અને શરીર દ્વારા વ્યક્ત થયેલા ભાવચિત્રોના પરિણામ રૂપ છે. નટ માટે શબ્દ એ શાબ્દિક ક્રિયા છે. એનો અર્થ એ થયો કે જ્યારે બોલે ત્યારે એ શબ્દ દ્વારા ક્રિયાને વ્યકત કરે છે. બીજા લોકોની બુદ્ધિ, કલ્પના અને ભાવો પર શબ્દની અસર થાય છે. પોતાનું સંભાષણ કે સંવાદ તર્કબદ્ધ હોવા સાથે સ્વીકૃત બને તેવા હોવા જોઈએ. નટે પોતાના પાત્રની સાથે સંબંધિત પ્રત્યેક ઘટનાનાં દરેક ભાગનું પૃથ્થકરણ કરવાનું છે, જેના દ્વારા એ ક્રિયા સમજી શકે ઉદા. કોઈની પાસેથી કશુંક કબૂલ કરાવવાનું હોય, સમજાવવાનુ હોય, દિલગીરી બતાવવાની હોય, વઢવું હોય, તેવે પ્રસંગે નટે એ સમજી લેવું જોઈએ કે એ માટે ક્યો વિચાર અગત્યનો છે, કેવા પ્રકારની દલીલથી પોતાનો મત પૂરવાર કરી શકે છે. વાકયમાનો ક્યો શબ્દ વિચારની અભિવ્યક્તિ માટે યોગ્ય છે,

તે જો જાણતો હોય કે તેના સાથી પાસેથી પોતે શું ઈચ્છે છે, તે જાણતો હોય તો તેના શબ્દો શાબ્દિક ક્રિયા ધારણ કરશે, ને સાથે લાગણીને પણ જોડી શકશે.

સ્ટાનીસ્લાવસ્કીના મત મુજબ પાત્ર એ નટનો દેહ અને આત્મા છે, જે નટ અને પાત્રના આત્મિક અને શારીરિક તત્વોના સંયોજનથી સર્જાયેલું હોય છે, પાત્ર ઘડતર કરતી વખતે નટે લેખક, દિગ્દર્શક, સાથી કલાકાર સાથેના સંબંધ, અને નાટકમાંની પાત્ર વિષયક જે સૂચનો કે અણસારથી સમજીને અભિનય કરવો જોઈએ. કાર્યો, બાહ્ય દેખાવ, વર્તનની રીતિ, અનુભવો, ટેવો વિગેરેથી સમન્વિત પાત્ર એક જીવંત માણસરૂપ બની રહે છે. પાત્ર ભલે લેખકના મનનો ખ્યાલ કે કાલ્પનિક સ્વરૂપ હોય, નટે પોતાના વ્યક્તિગત વિચારો, ભાવો વિગેરે પાત્રને અનુરૂપ લાગતાં હોય તે વ્યકત કરવાના છે. દરેક નવા નાટકમાં નવી પ્રતિભાનો અનુભવ કરતા નટ માટે સતત નવું કરવાની શક્યતા હોય છે. પુષ્કિનના કહેવા પ્રમાણે નટ પ્રેક્ષકો પર પોતાના તીવ્ર ભાવોની, સત્યની અસર પહોચાડવા માંગતો હોય તો તેને સ્ટાનીસ્લાવસ્કીના સૂત્ર “તમારાથી અળગા રહો” ને જાણવું જરૂરી છે. નટ પાત્રને જીવંત બનાવવા માગતો હોય તો એને ‘સ્વ’ નો સ્વીકાર કરવાની જરૂર નથી. પોતાનો સ્વભાવ અને પ્રતિભાને પાત્ર સર્જનમાં ઉપયોગમાં લઈ, પોતે એનાથી અળગા રહી બીજી વ્યક્તિ બનવાનું છે. નટે પોતાની વ્યક્તિગત મોહકતા અને સુંદરતાનો ઉપયોગ પાત્ર સર્જનમાં કરવાનો નથી. નટે પાત્રને અનુકુળ થવાનું છે, પાત્રસર્જન એ રંગમંચનું અનિવાર્ય તત્વ છે, કારણકે નાટ્યકાર પોતાના નાટકનું કથાવસ્તુ પાત્રો દ્વારા જ વ્યક્ત કરે છે.

નટ જે સંવાદો બોલતો હોય છે તે બે સંવાદો વચ્ચે સીધા સંબંધવાળો છતાં ગુપ્ત આંતરસંવાદ રહેલો હોય છે. નટ પોતાના સાથી નટને જવાબ આપે તે પહેલા તેણે પોતાના વિચારોમાં અન્ય નટના વલણનું મૂલ્યાંકન કરી લેવું જોઈએ. સાથી નટ શું બોલે છે તે ધ્યાનપૂર્વક સાંભળી સાથી નટને વિચારપૂર્વક જવાબ આપવો જોઈએ. સાથી નટની આંખોમાં જોઈને જવાબ આપવો જોઈએ. સામાન્ય રીતે નટ એવું માનતા હોય છે કે સાથી નટ તરફ ધ્યાન આપવું એટલે કે એના વિશે વિચાર્યા વગર એને ફક્ત જોવો. ઘણા એકટર્સ સાથી નટ સંવાદો બોલતો હોય ત્યારે પોતે ખાલી એને જોયા કરે અને એના સંવાદો પર કોઈ પ્રતિક્રિયા આપતા નથી, અને જ્યારે સાથી નટનો સંવાદ પૂરો થાય ત્યારે પોતે સક્રિય થાય છે. પોતાના પાત્રને રંગમંચ પર જીવંત રાખવા માટે મંચ પર જે કઈ બની રહ્યું છે એના તરફ આંતરિક અને બાહ્ય રીતે પ્રભાવિત થવું જોઈએ. મંચ પરની મૌન અને વિચારોની ક્ષણોને પણ વિચારોની ગતિશીલતાથી ભરી દેવી જોઈએ.

નટે બાહ્ય શારીરિક ચિત્રણથી આંતરિક જીવન વ્યક્ત કરવાનું છે. નટે વૃદ્ધ માણસની માફક, જાડા કે નબળા માણસની માફક બેસતા, ચાલતાં, કપડાં પહેરતાં શીખવું જોઈએ. પ્રત્યેક પાત્રની જીવનચર્યાનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ.

આમ, નટે પાત્ર ભજવતાં પહેલાં પહેરવેશ પહેરી માનસિક રીતે તૈયાર થવું જોઈએ. આમ એકંદરે નટે પાત્રનો ઊંડાણપૂર્વક અભ્યાસ કરી એને રંગમંચ પર પ્રસ્તુત કરવું જોઈએ.

5.3.2 પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયામાં સાપેક્ષ સંબંધ:

નટ જ્યારે અભિનય કરતો હોય છે ત્યારે બે ભાગમાં વહેંચાયેલો હોય છે. નટ મંચ પર અનુભવ કરે છે. રડે છે, હસે છે, પણ જ્યારે તે રડતો કે હસતો હોય ત્યારે એ પોતાના આંસુ અને હાસ્યને જોતો હોય છે. આ તેનું એક અલગ અસ્તિત્વ છે. જીવન અને અભિનય વચ્ચેની સમતુલા કળા સર્જન બને છે. “સાપેક્ષ સબંધ” આ શબ્દનો અર્થ સમજીએ “ગણતરીબધ્ધ, સુસંવાદિત, આંતરિક સંબંધ ધરાવનાર અને સમગ્ર નાટક અને પાત્રોમાં ભાગોની વહેચણી કરનાર.” મંચ પર સાદામાં સાદા પ્રવેશ કે પ્રસ્થાન, દ્રશ્યને આગળ ધપાવવા માટે પસંદ કરેલી ક્રિયા, ઉચ્ચારવાનું વાક્ય, શબ્દો, સ્વગતોક્તિ વિગેરેને સાપેક્ષ સબંધ અને હેતુ હોવો જ જોઈએ. નાનું વાક્ય લેવા ખાતર લેવાયું હોય તો પણ તેને તેનો સંક્ષિપ્ત સાપેક્ષ સંબંધ કે મહત્વ હોય છે. અનેક વાક્યાંશોમાં સારાએ વિચારને અભિવ્યકત કરવામાં આવ્યો હોય તેને પણ સાપેક્ષ સંબંધ વગર ચાલતું નથી. એકલું સંભાષણ, દ્રશ્ય, અંક નાટકને દરેકને સાપેક્ષ સંબંધની જરૂર પડે છે. સાપેક્ષ સબંધ કે જેનો ઉપયોગ જટિલ ભાવોને

સમજવા માટે થાય છે. એ પાત્રના ગૂઢાર્થ સાથેની આંતરિક સપાટી પર ગતિ કરે છે. આ બધી ક્રિયાઓ, પ્રત્યેક સાપેક્ષ-સંબંધિત છે.

ઉદાહરણ તરીકે, કૃષ્ણ ભગવાનનું પાત્ર ભજવવાના છો. આ પાત્ર અનેક રંગોથી ભરેલું જટિલ પાત્ર છે. શત્રુપક્ષે હોવા છતાં ભીષ્મ પ્રત્યેની એમની લાગણી જુદી છે. પોતાનાં ભાઈ બલરામ પ્રત્યેનો સંબંધ અલગ છે. પાંડવો અને કૌરવો પ્રત્યેનાં પ્રેમમાં ફેર છે. દ્રૌપદીની પીડા સમજનાર સખા તરીકે એ અલગ છે. કૃષ્ણના પાત્રમાં પ્રેમ, પીડા, વ્યાકુળતા, ચતુરાઈ, એક પાત્ર તરીકે આ બધી લાગણીઓ તમારામાં હોવી જોઈએ. આ બધી લાગણીઓની ગૂંચને રજૂ કરવા માટે પ્રયત્ન કરો અને જુઓ કેવી ત્રાસજનક સ્થિતિ પેદા થાય છે. પણ તમે પાત્રના સાપેક્ષ સંબંધ સાથેના આ અનુભવોને તર્કશુધ્ધ રીતે, પધ્ધતિસર અને અનુક્રમે વર્ગીકરણ કરી આવા પ્રકારના જટિલ પાત્રની માનસિકતા પ્રમાણે એનું વિભાગીકરણ કરો તો તમે જોશો કે એ પાત્રના જીવનનો સમગ્ર નાટક દરમિયાન વિકાસ થાય છે. એ પ્રકારની તૈયારીના પરિણામને આપણે સાપેક્ષ સંબંધ સાથેનો અભિનય કહીએ છીએ.

જેમ જેમ એક્ટર દ્વારા ભજવાતું પાત્ર આગળ વધે છે. ત્યારે આપણાં મનમાં બે પ્રકારના સાપેક્ષ સંબંધ કાર્યરત હોય છે. પ્રથમ-રજૂ થઈ રહેલ પાત્ર સાથે સબંધ ધરાવે છે, બીજું એક્ટરની સાથે. વાસ્તવિક રીતે જોઈએ તો જે પાત્ર ભજવાઈ રહ્યું છે તે પાત્રને એ ખ્યાલ નથી હોતો કે ભવિષ્યમાં એની સાથે શું થવાનું છે. એક્ટર જે પાત્ર ભજવે છે ત્યારે તેણે પોતાના મનમાં સતત ધ્યાન રાખવું જોઈએ કે તેની સાથે સાપેક્ષ સંબંધ રાખીને એ પાત્ર ભજવાઈ રહ્યું છે કે નહિ.

વ્યક્તિ પાત્ર ભજવતી હોવાથી એનો પોતાનો સાપેક્ષ સંબંધ ખુદને માટે જરૂરી છે કે જેથી આપેલી પ્રત્યેક પળે એ જ્યારે રંગમંચ પર હોય ત્યારે એ પોતાની આંતરિક સર્જનાત્મક શક્તિઓ અને આવડતને બાહ્ય રીતે અભિવ્યક્ત કરવા, તેનું વિભાગીકરણ કરવા અને પાત્ર ભજવવા માટે જે સામગ્રી તેની પાસે છે તેનો ઉપયોગ કરવા સક્ષમ બનશે.

સાપેક્ષ સંબંધમાં સ્વાભાવિક રીતે રહેલા અત્યંત મહત્વના લક્ષને આપણે ભૂલવું જોઈએ નહીં. એ પાત્રને વિસ્તાર કરી આપે છે, એક છેડાથી બીજા છેડા સુધી લઈ જાય છે. આપણા આંતરિક અનુભવોને અને બાહ્ય ક્રિયાઓને ગતિ આપે છે.

5.3.3 વલણની વ્યંજના: (TREND CONSONANT)

નાટ્ય લેખકે લખેલા સંવાદોનો ગૂઢાર્થ, સ્ક્રીપ્ટના રહસ્યનું અર્થઘટન, જેમાં લખેલ મુખ્ય ક્રિયાઓ અને નાની ક્રિયાઓ-ઉપક્રિયાઓ સહભાગી ક્રિયાઓ સૂચવે છે. શબ્દના સાચા અને યોગ્ય અર્થ વગરની અભિવ્યક્તિ બિનસરકારક બની જાય છે, અને પ્રેક્ષકો પણ એ વખતે તેની સાથે એકરૂપ થઈ શકતા નથી, કારણકે દર્શકો પાત્રના વિકાસના કારણો, ભાવો અને વિચારોના કારણો સાથે સંબંધ ધરાવે છે. અભિનયને અસરકારક બનાવવા માટે સ્ક્રીપ્ટ (પાઠ્ય)ના ગૂઢાર્થ (છુપાયેલો અર્થ) પર પ્રભુત્વ મેળવી લેવું જોઈએ, કારણ કે એ પાઠયના ઉપરછલ્લા અર્થઘટનથી તદ્દન જુદું હોય છે.

નાટકમાં નાટ્યાત્મક ઘર્ષણ હોય ત્યારે કલાત્મક ગૂઢાર્થોવાળા સંવાદો યોજાતા હોય છે. અને એ સમજવા માટે એક્ટરોએ અને દિગ્દર્શકોએ નાટકના પાત્રના આંતરિક સંબંધોનો અભ્યાસ કરી લેવો જોઈએ, જ્યારે એક્ટરને પોતાની દષ્ટિએ અભિનય માટે પાત્રના હેતુની સંપૂર્ણ અને ઊંડી સમજ પડવા માંડે અને પાત્ર કેવી રીતે ભજવવાનું છે તેની સમજણ ઊભી થાય ત્યારે જ તેને પાઠય ગૂઢાર્થની સમજણ પડશે. ગૂઢાર્થ જ શબ્દને વિશેષ બનાવે છે. એકના એક શબ્દના જુદા જુદા અર્થ થઈ શકે છે કારણ કે તેનો આધાર એ જે કોઈ વ્યક્તિગત બોલતું હોય એના પર અને કઈ પરિસ્થિતિમાં બોલે છે, તેના પર છે. જુદા જુદા ગૂઢાર્થો શબ્દોને અર્થસૂચકતાવાળા બનાવે છે. સ્ટાનીસ્લાવાસ્કીના મતે, શબ્દોનું મહત્ત્વ તેઓમાં સ્વયંમાં રહેલું નથી હોતું, તેમની અંદર રહેલા ગૂઢાર્થના લીધે હોય છે. મંચ પરના સર્જનાત્મક કાર્યનો અર્થ સ્ક્રીપ્ટના રહસ્યમાં છે. તેના વગર શબ્દો મંચ પર કશું કરી શકતા નથી. પાત્ર પર કામ કરતી વખતે નટે શરૂઆતથી જ સંવાદો સમજી લેવા જોઈએ. વિચારો હમેશા શબ્દોનું રૂપ ધારણ કરે છે. એ માન્યતા વર્ષો સુધી હતી. આપણા સહુનો અનુભવ છે કે વિચાર વ્યક્ત કરવા માટે શબ્દો મેળવવામાં બહુ જ મુશ્કેલી પડે છે. મંચ પરની શાંત પળો દરમિયાન અથવા

સંવાદોમાં થતાં વિરામ દરમિયાન માનસિક પ્રક્રિયા અભિવ્યક્ત કરવા માટે નટને અન્ય માધ્યમની જરૂર પડે છે. શબ્દો બોલતા પહેલા આંતરિક અનુભવ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચવો જોઈએ.

રંગમંચ પર સામાન્ય જીવનની સરખામણીએ જીવનમાં જે કઈ બનતું હોય છે એથી સાવ ઊલટું હોય છે. અશાબ્દિક સાધન દ્વારા થયેલી પાઠય ગૂઢાર્થની અભિવ્યક્તિ વધુ ધારદાર હોવી જોઈએ. એક્ટરનો સાથી એક્ટર અને પ્રેક્ષકો પર પ્રભાવ પડવો જોઈએ. પાત્રનું આંતરિક જીવન પ્રેક્ષકો સામે દેખાવું જોઈએ. મંચ પરની શાંત પળો દરમિયાન એક્ટરે સંવાદના ગૂઢાર્થને સમજી લેવો જોઈએ. મંચ પર ખરી એકશન, ખરું ઉચ્ચારણ દરેક વખતે સ્વયંસ્ફૂરિત રીતે થતું નથી. તે ગણતરી પૂર્વક સભાનપણે હેતુપૂર્વક કરવી જોઈએ. ક્રિયાશીલ વિચારોનું સ્પષ્ટ વ્યક્ત થઈ શકે એવું શબ્દ સ્વરૂપ અને અશાબ્દિક અભિવ્યક્તિનાં સાધનો જેવાં કે શારીરિક ગતિક્રિયા, એક્શન, દૃષ્ટિ, લય-સંવાદિતા વિરામ વગેરે પણ પાઠ્ય ગૂઢાર્થ વ્યક્ત કરનાર તત્વો બની રહે છે.

નટ જ્યારે મૌન કે શાંત હોય ત્યારે પ્રેક્ષકોએ પાત્રના વિચારોની ગતિ જોવી જોઈએ. જ્યારે નટ વિચારતો હોય અને વિચારો પ્રેક્ષકો તરફ પ્રસરાવતો હોય ત્યારે શરીર અને આંખોની ગતિક્રિયા જીવંત બની રહે છે. મંચ પર બોલાતા સંવાદ દરમિયાન, શરીરની ગતિ વગર લાંબો વિરામ પડે અને પ્રેક્ષકો એ જાણી જાય તો એથી મંચ પર નિર્જીવ ક્ષણો સર્જાય. શરીર એક્શન, ભાવો અને વિચારો વ્યક્ત કરે છે, પ્રેક્ષકોને સીધે સીધી માહિતી આપે છે અને સ્ક્રીપ્ટ એટલે કે પાઠ્ય ગૂઢાર્થ વ્યક્ત કરે છે. દિગ્દર્શકે એક્ટરોને પાઠ્ય ગૂઢાર્થની સમજણ આપવી જોઈએ.

5.4 સારાંશ:

પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયામાં આપણે જોયું કે લેખકે લખેલા પાત્રને મંચ પર પ્રસ્તુત કરવા માટે કેવી પ્રક્રિયા એક નટે કરવી જોઈએ. પાત્ર સર્જનમાં પ્રથમ તો પાત્રની ઉંમર, નાત, જાત, ધર્મ વિગેરે અન્ય બાબતો ઝીણવટપૂર્વક જાણવી જોઈએ. ત્યારબાદ પાત્રને અનુરૂપ એવી શારીરિક ક્રિયાઓની એક શૃંખલા તૈયાર કરવી જોઈએ. જેથી પાત્ર મંચ પર જીવંત લાગે. નટ જ્યારે પાત્ર ભજવતો હોય ત્યારે નટે સતત પાત્રની સાથે સાપેક્ષ સંબંધ સ્થાપિત કરવો જોઈએ. નટ સાપેક્ષ સંબંધથી પોતાની આંતરિક સર્જનાત્મક શક્તિઓ અને આવડતને બાહ્ય રીતે અભિવ્યક્ત કરતો હોય છે. વલણની વ્યંજનામાં સંવાદોને અર્થપૂર્ણ રીતે બોલી તેમાં છુપાયેલા હાર્દને પાત્ર અસરકારક રીતે રજૂ કરે છે.

5.5. શબ્દાવલી:

સાપેક્ષ સંબંધ : એક બીજા પર આધારિત, એક બીજાથી સંબંધિત, એક બીજા સાથે જોડાયેલું- ભગવદ્‌ગોમંડલ પ્રમાણે

વલણની વ્યંજના : મનોવૃત્ત, વૃત્તિ સ્વભાવ અને વ્યંજના એટલે કે શબ્દનો અર્થ. અહીં નાટકના સંદર્ભમાં લેખકે લખેલ સંવાદો જયારે એને અર્થપૂર્ણ રીતે બોલે છે, એ સંવાદોના શબ્દોમાં છુપાયેલ અર્થનું રહસ્ય બહાર લાવી પાત્રની મનોવૃત્તિ શું છે તે બહાર લાવે છે. એ જે સંવાદો બોલે છે, એ શબ્દોનો અર્થ સ્પષ્ટ કરવો.

સમતુલા : એક સરખું

વિભાગીકરણ : જુદાજુદા ભાગોમાં વહેચાયેલું

ગૂઢાર્થ : છુપાયેલો અર્થ

5.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

1. પાત્રનિર્માણની પ્રકિયાને ટૂંકમાં સમજાવો

2. પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયામાં સાપેક્ષ સંબંધ વિષે સમજાવો

3. પાત્રનિર્માણમાં વલણની વ્યંજના વિશે સમજાવો

4. કોઈ પાત્ર લઈ પાત્ર નિર્માણની પ્રક્રિયા સમજાવો

5. પાત્ર નિર્માણની પ્રક્રિયા માટે નટે કેટલાક પ્રશ્નો પોતાની જાતને પૂછવા જોઈએ. પણ આમાંથી ક્યો પ્રશ્ન નટે પૂછવો જોઈએ નહીં.

(અ) હું કોણ છું? (બ) કાર્ય કે ક્રિયા ક્યાં થાય છે? (ક) કોની સાથે? (ડ) કોના વગર

6. પાત્રની માનસિકતા કેવા પ્રકારની છે તે જાણવા માટે__________ જ એક્ટરને મદદ કરી શકે છે.

(અ) પાત્ર (બ) પ્રેક્ષકો (ક) સાથી નટ (ડ) શરીર

7. શબ્દ એના વિચારો, ભાવો, લાગણીઓ અને શરીર દ્વારા વ્યક્ત થયેલા _____________ના પરિણામ રૂપ છે.

(અ) ચલચિત્રો (બ) ભીંતચિત્રો (ક) ચિત્રો (ડ) ભાવચિત્રો

8. પાત્ર ઘડતર કરતી વખતે નટ નીચે આપેલમાથી કોનાથી પ્રભાવિત ના હોવો જોઈએ.

(અ) લેખક (બ) દિગ્દર્શક (ક) પ્રેક્ષકો (ડ) સાથી કલાકાર સાથેના સંબંધ

9. ____________ આ શબ્દનો અર્થ "ગણતરીબધ્ધ, સુસંવાદિત, આંતરિક સંબંધ ધરાવનાર અને સમગ્ર નાટક અને પાત્રોમાં ભાગોની વહેચણી કરનાર."

(અ) નિરપેક્ષ સંબંધ (બ) સાપેક્ષ સબંધ (ક) સંબંધ (ડ) આંતરિક સંબંધ

---

10. નીચે આપેલમાથી ક્યો મુદ્દો પાત્ર સર્જનની પ્રક્રિયાનો નથી?

(અ) પ્રતિભા (બ) ભૂમિકા (ક) સાપેક્ષ સંબંધ (ડ) વલણની વ્યંજના

5.7 સંદર્ભગ્રંથ:

"અભિનય-પ્રક્ષિક્ષણ" લેખક: જનક દવે

સિલેકટેડ વર્ક અને ક્રિએટિંગ અ રોલ : સ્ટાનીસ્લાવસ્કી

Niemanstoryboard.org

એકમ 6

આપેલ પાત્રનું વિશ્લેષણ અને તેનું ઘડતરઃ રંગમંચ, રેડિયો, ફિલ્મ, ટીવી વિગેરે માધ્યમોમાં અભિનયની લાક્ષણિકતાઓ.

: રૂપરેખા :

6.1 ઉદ્દેશ

6.2 પ્રસ્તાવના

6.3 મુખ્ય વિષય

- **6.3.1** રંગમંચ
- **6.3.2** ફિલ્મ
- **6.3.3** ટીવીનો અભિનય
- **6.3.4** રેડિયોનો અભિનય

6.4 સારાંશ

6.5 શબ્દાવલી

6.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

6.7 સંદર્ભગ્રંથ

6.1 ઉદ્દેશ:

મોટાભાગે નાટ્યશિક્ષણ મેળવતા વિદ્યાર્થીઓ એમના નાટ્યશિક્ષણ દરમિયાન અને નાટ્યશિક્ષણ બાદ નાટક, ફિલ્મ, ટીવી અને રેડીયો નાટકમાં કામ કરે છે. વિદ્યાર્થીઓને આ ચારેય માધ્યમોમાં અભિનય કરવા માટેની કઈ કઈ લાક્ષણિકતાઓ છે એની સમજ આવે તે આ પ્રકરણનો હેતુ છે.

6.2 પ્રસ્તાવના:

નાટ્યશિક્ષણ મેળવ્યા પછી વિદ્યાર્થી પોતાની આજીવિકા માટે નાટક, ફિલ્મ, ટીવી સીરીયલ અને રેડીયો નાટકમાં અભિનય કરવા માટે જતો હોય છે. ઘણા કિસ્સામાં વિદ્યાર્થીએ નાટકમાં અભિનય કરવાનું શિક્ષણ મેળવલું હોય છે. પણ જયારે એને ફિલ્મ કે ટીવી સીરીયલમાં કામ મળે ત્યારે એને ફિલ્મ કે ટીવી અને રેડીયોના માધ્યમમાં અભિનય કરતી વખતે અનેક પ્રશ્નોનો સામનો કરવો પડતો હોય છે. ઉપરોક્ત ચારેય માધ્યમમાં અભિનય કરવામાં આવે છે. પણ માધ્યમનો પ્રકાર બદલાતા અભિનય કરવાનો પ્રકાર પણ બદલાય છે.

ઘણા મહાન એક્ટર (નટ) કે એક્ટ્રેસીસ (નટી) એ એમના જીવનની શરૂઆત એક સ્ટેજ એક્ટર તરીકે કરી હોય છે. તેઓ તેમના અભિનયની પ્રતિભાને ફિલ્મ માધ્યમમાં સફળતા પૂર્વક ઢાળીને ફિલ્મ ક્ષેત્રે પણ સારી એવી નામના મેળવે છે.

ફિલ્મ, ટીવી અને સ્ટેજ એક્ટિંગની પોતાની અલગ અલગ લાક્ષણિકતાઓ છે જે સમજવી જરૂરી છે. એક પેઈન્ટર કેનવાસ પર એક્રેલિક કલર અથવા વોટર કલરમાં પેઈન્ટ કરે તો પણ એ કહેવાય તો પેઈન્ટર જ, પણ અહી રંગોનું માધ્યમ બદલાય છે એટલે પેઈન્ટ કરવાનો પ્રોસેસ પણ બદલાય છે. એવી જ રીતે એક એક્ટર અભિનય કરે છે પણ અભિનય કરવાનું માધ્યમ બદલાય એટલે એની પ્રક્રિયા પણ બદલાય છે.

એક્ટરને થિયેટર અને ફિલ્મ વચ્ચેનું વાતાવરણ, સ્થળ અને સ્ક્રિપ્ટમાં તફાવતનું જ્ઞાન હોય એ જરૂરી છે. ફિલ્મ, ટીવી, રેડિયો અને સ્ટેજ એક્ટિંગની લાક્ષણિકતાઓ નીચે મુજબ છેઃ

પાત્રની વિવિધ અવસ્થાઓની પ્રસ્તુતિ એ એક્ટરનું મુખ્ય કાર્ય છે. લેખકે કલ્પેલા પાત્રને પોતાના અભિનયથી સાકાર કરવું એ એક્ટરનું પ્રધાન કાર્ય છે. ફિલ્મ, ટીવી, રેડિયો કે રંગમંચ-માધ્યમ કોઈપણ હોય એક્ટરનું કાર્ય પાત્ર સર્જન કરવાનું જ હોય છે. માધ્યમ બદલાય એમ પાત્રનું સર્જન કરવાની ટેક્નિક પણ બદલાય એટલેકે એક્ટરે પ્રત્યેક માધ્યમની વિશેષતા જાણી એ માધ્યમને અનુરૂપ ટેકનિકને જાણી પાત્રનું સર્જન કરવાનું હોય છે. ફિલ્મમાં કે ટીવીમાં એક્ટર કેમેરા સામે પાત્ર ઉપસાવતો હોય છે. રેડીયોમાં માઈકની સામે અને રંગમંચ પર જીવંત પ્રેક્ષકો સામે.

6.3 મુખ્ય વિષય:

6.3.1 રંગમંચ:

રંગમંચ મુખ્યત્વે એક્ટરનું માધ્યમ છે. રંગમંચ ઉપર અભિનય કરતી વખતે એક્ટરે સ્ક્રીપ્ટથી લઈને શો થાય ત્યાં સુધી એક લાંબી પ્રક્રિયામાથી પસાર થવાનું હોય છે. નાટક ભજવતાં પહેલાં એક્ટરના હાથમાં સમગ્ર નાટકની સ્ક્રીપ્ટ હોય છે. સ્ક્રિપ્ટનું અનેકવાર વાંચન કરી પોતે જે ભૂમિકા ભજવવાનો છે તે વિશે સતત મનન કરતાં રહેવાનો, તેને પોતાના મનમાં એ પાત્રને તાદૃશ્ય કરવાનો અને રિહર્સલના વિવિધ તબક્કા દરમિયાન પોતાના આંગિક, વાચિક અને સાત્વિક અભિનય દ્વારા તેને સજીવન કરવાનો પૂરતો અવકાશ એક્ટરને મળતો હોય છે. નાટકના પ્રયોગ સમયે એક્ટર પોતાના પાત્રને પૂર્ણપણે આત્મસાત કરી શકે છે. પાત્રની નસેનસને એ ઓળખી ગયો હોય છે એટલે અન્ય પાત્રો અને ઘટનાઓના સંદર્ભમાં પોતાના પાત્રની મૂલવણી કરી શકે છે. પ્રયોગ સમયે પ્રેક્ષકો હાજર હોય છે. પ્રેક્ષાગૃહની છેલ્લી હરોળમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકને પોતાના હાવભાવ અને અવાજ સંભળાય તે માટે એક્ટરે પોતાના આંગિક અને વાચિક અભિનયનું યોગ્ય રીતે પ્રક્ષેપણ (projection) કરવું પડે છે. આ પ્રક્ષેપણ પ્રયોગે પ્રયોગે બદલાતું રહે છે. એકની એક ભૂમિકા એક્ટરે વિવિધ પ્રકારના પ્રેક્ષકો સમક્ષ અનેક વાર ભજવવાની હોય છે અને છતાય એ ભૂમિકા જાણે પહેલીવાર ભજવતો હોય તેવી તાજગી રાખવી પડતી હોય છે. રંગમંચ પર જ્યારે એક્ટર પોતાનું પાત્ર ભજવતો હોય છે ત્યારે એક્ટર એ પાત્રની તમામ અવસ્થાઓને chronological orderમાં રજૂ કરતો હોય છે. પ્રેક્ષકોની સામે એ પાત્ર સતત ખૂલતું હોય એ રીતે એક્ટર પોતાનું પાત્ર ભજવતો હોય છે. એક્ટર તમામ અવસ્થાઓથી, તેના આંતરિક ભાવજગતથી પૂર્ણપણે પરિચિત હોય છે. અને તેને એક સિધ્ધહસ્ત ખેલાડીની અદાથી પાત્રને રંગમંચ પર રમાડતો હોય છે. અન્ય પાત્રોના પ્રતિભાવો પણ તેને તરત મળતા હોય છે. બીજાં પાત્રો સાથે તે, તે જ ક્ષણે વ્યવહાર કરતો હોય છે. જેને ઉદ્દેશીને તે પોતાનો સંવાદ બોલતો હોય એ પાત્ર પણ ત્યાં સદેહે હાજર હોય છે એટલે રંગમંચ પર ભાવ પ્રતિભાવની એક અખંડ અતૂટ શૃંખલા સર્જાતી હોય છે. એક્ટર જ્યારે રંગમંચ પર અભિનય કરતો હોય ત્યારે તે પોતાના શરીરથી અભિનય કરતો હોય છે. ચોક્કસ પ્રકારની પ્રકાશ યોજનાથી પ્રેક્ષકને એક્ટરનો ફક્ત ચેહરો જ દેખાય એવી ટેક્નિકનો ઉપયોગ કરવા છતાંય મંચ પર પ્રેક્ષક આગળ એક્ટર અભિનય તો પૂર્ણ શરીરથી જ કરતો હોય છે. રંગમંચ ઉપર અભિનય કરવાની સાથે સાથે સ્થળ અને સમયનાં પરિમાણો પણ ઊભાં કરવાં પડે છે. ક્રિયાનું સ્થળ તથા વાતાવરણ પણ એક્ટર પોતાના અભિનય દ્વારા સાકાર કરતો હોય છે. રંગમંચ ઉપરની તમામ સામગ્રી સેટ, પ્રોપર્ટી, લાઇટ વિગેરે એક્ટરની ઉપસ્થિતિમાં જીવંત બનતી હોય છે. એક્ટરની ગેરહાજરીમાં આ બધી વસ્તુઓ નિર્જીવ લાગશે. લાકડાના કટઆઉટમાંથી ઉપજાવી કાઢેલો ઝાડનો આકાર એક્ટરનાં અભિનયથી જંગલનું ઝાડ બની જાય છે. રંગમંચ પર પડેલી સામગ્રી સાથે એક્ટર જે રીતે વ્યવહાર કરે છે તે રીતે તેને અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે. રંગમંચ પર બે ડગલાં ભરીને કેટલાય જોજનો અંતર કાપ્યાનો ભાવ પ્રગટ કરી શકે છે. સમયના અંતરાલને એ પોતાના અભિનય દ્વારા સૂચિત કરી શકે છે. આમ રંગમંચના કેન્દ્રમાં છે, એક્ટર. સેટ ના હોય, લાઇટ ના હોય, વેશભૂષા ના હોય, સ્ક્રીપ્ટ ના હોય કે મંચ પણ ના હોય તો કેવળ એક્ટર અને પ્રેક્ષકની ઉપસ્થિતિમાં થિયેટર સંભવી શકે છે. જગતના વાસ્તવ કરતાં મંચનું વાસ્તવ જુદું છે. મંચ પર 30'×30' ના નાનકડા અભિનય ક્ષેત્રમાં આખી સૃષ્ટિ ઊભી કરવાની હોવાથી રંગમંચ મૂળભૂતપણે સાંકેતિક છે. થિયેટરમાં એક્ટર દ્વારા સંવાદ બોલવામાં કરેલી ભૂલ સુધારવાનો કોઈ મોકો હોતો નથી કારણ ઓડીયન્સ સામે જ બેઠું હોય છે.

6.3.2 ફિલ્મ:

આપેલ પાત્રનું વિશ્લેષણ અને તેનું ઘડતર : રંગમંચ, રેડિયો, ફિલ્મ, ટીવી વિગેરે માધ્યમોમાં અભિનયની લાક્ષણિકતાઓ.

રંગમંચની કળા મુખ્યત્વે એક્ટરની કળા છે તો ફિલ્મની કળા મુખ્યત્વે દિગ્દર્શકની કળા છે. ફિલ્મની કથાને દિગ્દર્શક વિવિધ શોટ્સની સિકવન્સ દ્વારા રજૂ કરતો હોય છે. ફિલ્મના પડદા ઉપર દેખાતું દશ્ય અનેક શોટ્સના સંયોજનથી ઊભું કરાયેલું હોય છે. ચિત્ર અને ધ્વનિ (picture and sound)ના મિશ્રણથી સર્જાતું હોય છે. ફિલ્મમાં અભિનય કરતાં એક્ટર પાસે સ્ક્રીપ્ટ અગાઉથી ઉપલબ્ધ હોતી નથી. એક્ટર સેટ પર આવે ત્યારે દિગ્દર્શકનો સહાયક તેને તે દિવસના સીન્સની સ્ક્રીપ્ટ આપી જાય છે. એટલે એક સ્ક્રીપ્ટનું અનેકવાર વાંચન કરીને પોતાના પાત્રને પૂર્ણપણે સમજવાનો અવકાશ એક્ટરને મળતો નથી. ફિલ્મમાં દિગ્દર્શક પોતાની અનુકૂળતા અનુસાર વિવિધ દશ્યોનું શૂટિંગ કરતો હોય છે. એટલે એક્ટરને પોતાનું પાત્ર એક હારમાળામાં રજૂ કરવાની તક મળતી નથી. સ્ક્રીપ્ટમાં છેલ્લે આવતું દશ્ય ક્યારેક પહેલાં શુટ કરવું પડે અને શરૂઆતનું દશ્ય છેલ્લે, એટલે એક્ટરને પાત્ર ક્રમિકપણે ઉપસાવવાનો અવકાશ મળતો નથી. પાત્રની અવાંતર અવસ્થાઓ કલ્પી લઈ એક્ટરે જરૂરી intensity(તીવ્રતા) સાથે પોતાનું પાત્ર ભજવવાનું હોય છે. કેમેરાના પ્લેસમેંટ (સ્થળ) અને એંગલ (ખૂણો) ના આધારે એક્ટરે, પાત્ર જ્યારે પડદા પર રજૂ થશે ત્યારે કેવું લાગશે તેની અગાઉથી કલ્પના કરી લેવાની હોય છે. રંગમંચનો એક્ટર જેમ થિયેટરના એંગલથી પોતાનું પાત્ર વિઝ્યુલાઈઝ કરતો હોય છે, એમ ફિલ્મનો એક્ટર કેમેરાના એંગલથી પોતાનું પાત્ર વિઝ્યુલાઈઝ કરતો હોય છે.

ફિલ્મમાં એક જ દશ્ય કેમેરાનાં વિવિધ એંગલથી ઝડપવામાં આવતું હોય છે તેમ જ એક દશ્ય અને બીજા દશ્યના ફિલ્મીકરણ વચ્ચે ઘણો સમય પસાર થઈ જતો હોય છે. આવા સંજોગોમાં એક્ટરે કંટીન્યૂટી-સાતત્યનો ખ્યાલ રાખવાનો હોય છે. ચેહરાના હાવભાવથી માંડી શરીરના અંગ-ઉપાંગોની સ્થિતિ તેમજ રંગભૂષા અને વેશભૂષાના સાતત્ય પણ એક્ટરે યાદ રાખવાનું હોય છે. બાહ્ય સાતત્ય વિશેની નોંધ કદાચ સહાયક દિગ્દર્શક રાખતો હોય છે. પણ ભાવ, લાગણી, સંવેદન અને અનુભૂતિ - ભાવનાઓનું સાતત્ય તો એક્ટરે જ યાદ રાખવાનું હોય છે. અને તે પ્રત્યેક શૉટ વખતે આબેહૂબ દોહરાવવાની હોય છે. રંગમંચ પર કામ કરતાં એક્ટરને આવું સાતત્ય યાદ રાખવાની માથાકૂટમાં પડવાનું હોતું નથી. રંગમંચ પર પ્રયોગ દરમિયાન એક્ટર પોતાનું પાત્ર આંતરબાહ્ય બંને રીતે અખંડપણે રજૂ કરતો હોય છે. જ્યારે ફિલ્મમાં ત્રુટક ત્રુટક રીતે પણ પ્રેક્ષકને અખંડ લાગે એ રીતે એક્ટર પોતાનું પાત્ર ભજવતો હોય છે. આ પાયાનો તફાવત છે. એક શૉટ લીધા પછી દિગ્દર્શક કેમરાની સ્થિતિ અને લાઇટની વ્યવસ્થા સતત બદલતો હોય છે અને એમાં ઘણો સમય જતો હોય છે. બે શૉટ વચ્ચે નવરા બેઠેલા એક્ટરે ભાવ, દશ્ય અને પાત્રના સાતત્યને સતત વાગોળતાં રહેવું પડે છે. જેમ રંગમંચના એક્ટરે એકના એક પાત્રને એક સરખી તાજગીથી પ્રયોગે પ્રયોગે રજૂ કરવું પડતું હોય છે તેમ ફિલ્મના એક્ટરે પોતાના પાત્રને, તે અનેક શોટ્સમાં વ્યક્ત થતું હોય ત્યારે એટલી જ તીવ્રતાથી અને તાજગીથી દોહરાવવું પડતું હોય છે.

રંગમંચ પર પાત્ર ભજવતા એક્ટરને પ્રેક્ષાગૃહની છેલ્લી હરોળમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકને પોતાનો હાવભાવ દેખાય અને સંવાદ સંભળાય એ રીતે આંગિક અને વાચીક અભિનય કરવાનો હોવાથી તે પ્રમાણમાં બ્રોડ અને લાઉડ હોય છે. જ્યારે ફિલ્મમાં અભિનય કરતાં નટના સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ હાવભાવને કેમેરા આસાનીથી ઝીલી શકે છે. અને ધીમા સાદે વ્હીસ્પરીંગ અવાજમાં બોલાતો સંવાદ પણ માઈક્રોફોન ઝીલી શકે છે એટલે તેણે પોતાના ભાવને સંયમિત કરવો પડે છે. ફિલ્મનો એક્ટર આંખ દ્વારા ઘણું બધુ વ્યક્ત કરતો હોય છે. મંચ પર જે ભાવ પ્રગટ કરવા માટે પોતાના ચેહરા અને મસ્તકનો ઉપયોગ કરવો પડે છે તે ભાવ ફિલ્મમાં એક્ટર ફક્ત આંખના સહારે વ્યક્ત કરે છે. ક્લોઝઅપ દ્રશ્યમાં તો આંખ ઘણું બધુ કહી જતી હોય છે. સિનેમાના વિશાળ પડદા ઉપર ચહેરાનો ટાઈટ ક્લોઝઅપ એક પણ સંવાદ વિના ઘણું બધુ વ્યક્ત કરી જતો હોય છે એટલે ફિલ્મના એક્ટરે આંખ અને અવાજ દ્વારા સૂક્ષ્મ અભિવ્યક્તિ સાધવાની હોય છે.

રંગમંચ ઉપર અભિનય કરતો એક્ટર જ્યારે બીજા પાત્ર સાથે વ્યવહાર કરતો હોય છે ત્યારે તે પાત્ર તેની સામે તે ક્ષણે ઉપસ્થિત હોય છે. એટલે ભાવ પ્રતિભાવની પ્રક્રિયા અખંડપણે ચાલતી હોય છે જ્યારે ફિલ્મનો એક્ટર બીજા પાત્રની સામે જોઈને બોલતો હોય ત્યારે વાસ્તવમાં તે કેમેરાની

સામે જોઈને બોલતો હોય છે અને બીજું પાત્ર તે વખતે ત્યા હાજર પણ હોતું નથી. એટલે બીજા પાત્રની ઉપસ્થિતિને કલ્પી લઈ એક્ટરે અભિનય કરવાનો હોય છે. રંગમંચ પર એક પાત્ર જ્યારે પોતાનાં સંવાદ બોલતું હોય ત્યારે બીજું પાત્ર એ સંવાદ સાંભળી તે સમયે પોતાના પ્રતિભાવો, હાવભાવ દ્વારા પ્રગટ કરતું હોય છે, જ્યારે ફિલ્મમાં એક શોટમાં પાત્રનો સંવાદ અને બીજા શોટમાં અન્ય પાત્રનો પ્રતિભાવ ઝીલાતા હોય છે. એડિટિંગ પ્રક્રિયાથી બંને શૉટ જોડાય છે અને પડદા ઉપર ભાવ-પ્રતિભાવની એક શૃંખલા દર્શાવાય છે. રંગમંચ ઉપર બે એક્ટર સામસામા ભાવ પ્રગટ કરતાં દેખાય છે.

રંગમંચ ઉપર અભિનય કરતી વખતે એક્ટર પાત્રનું સર્જન કરતાં કરતાં સ્થળ અને સમયના પરિમાણ તેમજ ક્રિયાસ્થળ અને તેનું વાતાવરણ સર્જતો હોય છે. ફિલ્મમાં અભિનય કરતો એક્ટર કેવળ પાત્રને ઉપસાવતો હોય છે. સ્થળ-કાળના પરિમાણ કેમેરા દ્વારા ઉપસાવવાનું કામ દિગ્દર્શક કરતો હોય છે.

આમ ફિલ્મમાં થતો અભિનય, રંગમંચ પર થતાં અભિનયથી ટેક્નિકની દષ્ટિએ અનેક રીતે જુદો પડે છે. એક્ટરે બન્ને માધ્યમો માટે ભિન્ન પ્રકારની ટેક્નિક હસ્તગત કરવી પડે છે.

6.3.3 ટીવીનો અભિનય:

ફિલ્મની સાથે ટીવીનું માધ્યમ પણ ઘણું સશક્ત છે. ટી.વી. પરના કાર્યક્રમ મોટે ભાગે ફિલ્મની ટેક્નિકના આધારે જ બનાવવામાં આવતા હોય છે. ટી.વી.નો પડદો નાનો હોવાથી અને તે તમારા બેડરૂમ કે ડ્રોઈંગરૂમમાં હોવાથી ટીવીમાં ચહેરાના ક્લોઝઅપ શૉટ્સ વધારે હોય છે અને મોટે ભાગે અન્ય શરીર તો લોંગ શૉટમાં જ દેખાય છે. તેથી ટીવી અને ફિલ્મનો અભિનય કરવાની ટેકનિક લગભગ સરખી જ હોય છે. ટીવીમાં પણ પાત્ર અખંડપણે નહીં પણ ત્રુટક ત્રુટક રીતે રજૂ થતું હોય છે. તેમાં પણ કેમરાને ધ્યાનમાં રાખીને જ અભિનય કરવાનો હોય છે. ટીવીમાં એક શૉટમાં પાત્રનો સંવાદ અને બીજા શૉટમાં અન્ય પાત્રનો પ્રતિભાવ ઝીલાતા હોય છે. એડિટિંગ પ્રક્રિયાથી બંને શૉટ જોડાય છે. ટીવીમાં વાચિક અભિનયનું પ્રભુત્વ વધારે હોય છે.

6.3.4 રેડિયોનો અભિનય:

મંચ પર એક્ટર 'પ્રેક્ષકો' સામે અભિનય કરતો હોય છે, ફિલ્મ અને ટીવીમાં કામ કરતો એક્ટર "કેમેરા" સામે કેવળ વાચિક અભિનયથી પાત્ર ઉપસાવતો હોય છે. ફિલ્મ, ટીવી અને રંગમંચ દ્રશ્ય શ્રાવ્ય માધ્યમ છે, જ્યારે રેડિયો કેવળ શ્રાવ્ય માધ્યમ છે. રેડીયોમાં એક્ટર પોતાના અવાજ દ્વારા પાત્રનું સર્જન કરતો હોય છે. અવાજના શ્રાવ્યગુણ timber, આરોહ-અવરોહ, કાકુ વિગેરે દ્વારા એક્ટર પાત્ર તેમજ સ્થળ કાળનાં પરિમાણ ઉપસાવે છે. માઈકમાં પોતાનો અવાજ કેવી રીતે પ્રક્ષેપિત કરવો, પ, ફ, બ, ભ જેવા અક્ષરોના ઉચ્ચારણ વખતે માઈક અને મો વચ્ચે કેટલું અંતર રાખવું, શ્વાસનું નિયમન કેવી રીતે કરવું, વ્હીસ્પરિંગ ટોનમાં સંવાદ કેવી રીતે બોલવા, પાત્ર બરાડા પાડીને બોલતું હોય ત્યારે માઈકમાં બ્લાસ્ટ ના થાય તે રીતે તારસ્વરે ઉચ્ચારણ કેવી રીતે કરવું, પાસેથી આવતો અવાજ-દૂરથી આવતો અવાજ કેવી રીતે દર્શાવવો આ બધી બાબતોનો એક્ટરે ખ્યાલ રાખવાનો હોય છે. પાત્રની વય પણ એક્ટરે અવાજ દ્વારા જ સૂચિત કરવાની હોય છે. ફિલ્મના એક્ટરે કેમેરા સાથે તો રેડીયોના એક્ટરે માઈક સાથે ઘરોબો કેળવવો પડે ને રંગમંચ ના એક્ટરે પ્રેક્ષકો સાથે.

6.4 સારાંશ:

ફિલ્મ, ટીવી, સ્ટેજ અને રેડિયો ગમે તે માધ્યમ હોય એક્ટરે જે તે માધ્યમની વિશેષતા જાણી તેની ટેક્નિક હસ્તગત કરવી પડે છે. આ બધા માધ્યમોમાં અભિનયનો બાહ્ય કસબ તો બદલાતો રહે છે. પણ પાત્રસર્જનનો આંતરિક કસબ તો સરખો જ રહે છે કેમકે અંતે તો તમામ ટેક્નિક આત્મસાત કરીને પોતાની જાતને પાત્રમાં ઢાળવાની હોય છે. ફિલ્મ, રેડિયો કે સ્ટેજનો ભાવક તો ટેક્નિકની આંટીઘૂંટીમાં પડ્યા વિના છેવટે તો પાત્રનો જ સાક્ષાત્કાર કરતો હોય છે. આમ અભિનય ના ચાર માધ્યમોમાં અભિનયની વિવિધ લાક્ષણિકતાઓ છે.

આપેલ પાત્રનું વિશ્લેષણ અને તેનું ઘડતર : રંગમંચ, રેડિયો, ફિલ્મ, ટીવી વિગેરે માધ્યમોમાં અભિનયની લાક્ષણિકતાઓ.

6.5 શબ્દાવલી:

પ્રક્ષેપિત: રેડિયો, ટીવી પર રજૂ કરવું

પરિમાણ: વિસ્તાર

આંટીઘૂંટી: ગૂંચવાડો, જટિલ

આત્મસાત: ધ્યાનપૂર્વક શીખવું, જાણવું

કસબ: કુશળતા, સ્કીલ

ક્લોઝઅપ: ચહેરાની એકદમ નજીકથી

વ્હીસ્પરીંગ: ગુસપુસ

મુલવણી: મૂલ્યાંકન

હરોળ: લાઈન

અવાંતર અવસ્થા: જુદી જુદી શારીરિક માનસિક સ્થિતિઓ

Chronological order: ઘટનાઓનો ક્રમ

શૃંખલા: એક લાઈનમાં

સિધ્ધહસ્ત: પોતાના વિષયમાં પૂર્ણ હોંશિયાર

શ્રાવ્ય: સાંભળી શકાય એવું.

કાકુ: ભાવની દૃષ્ટિએ વિવિધ પ્રકારના અવાજો

6.6. તમારી પ્રગતિ ચકાસો:

આ પ્રકરણના પ્રશ્નો:

પ્રશ્ન 1: એક્ટરને થિયેટર અને ફિલ્મ વચ્ચેનું વાતાવરણ, સ્થળ અને સ્ક્રિપ્ટમાં તફાવતનું જ્ઞાન હોય એ જરૂરી છે.

આ વિધાન સાચું છે કે ખોટું

પ્રશ્ન 2: પાત્રની વિવિધ અવસ્થાઓની પ્રસ્તુતિ એ __________નું મુખ્ય કાર્ય છે.

(અ) દિગ્દર્શક (બ) એક્ટર (ક) લેખક (ડ) અન્ય કોઈ

પ્રશ્ન 3: ક્યાં માધ્યમમાં પ્રેક્ષકને પોતાના હાવભાવ અને અવાજ સંભળાય તે માટે એક્ટરે પોતાના આંગિક અને વાચિક અભિનયનું યોગ્ય રીતે પ્રક્ષેપણ (projection) ક્યાં કરવું પડે છે?.

(અ) ટીવી (બ) ફિલ્મ (ક) રંગમંચ (ડ) રેડિયો

પ્રશ્ન 4: રંગમંચની કળા દિગ્દર્શકની કળા છે તો ફિલ્મની કળા મુખ્યત્વે એક્ટરની કળા છે.

આ વિધાન સાચું કે ખોટું

પ્રશ્ન 5: ફિલ્મનો એક્ટર ________એંગલથી પોતાનું પાત્ર વિઝ્યુલાઈઝ કરતો હોય છે.

(અ) કેમેરાના (બ) માઈકના (ક) રંગમંચના (ડ) અન્ય કોઈના

પ્રશ્ન 6: __________ના એક્ટરે આંખ અને અવાજ દ્વારા સૂક્ષ્મ અભિવ્યક્તિ સાધવાની હોય છે.

(અ) ટીવી (બ) ફિલ્મ (ક) રંગમંચ (ડ) રેડિયો

પ્રશ્ન 7: રેડિયો એ શ્રાવ્ય માધ્યમ હોવાના લીધે એમાં ક્યાં અભિનયની વિશેષતા હોય છે ?

(અ) આંગિક અભિનય (બ) આહાર્ય અભિનય (ક) સાત્વિક અભિનય (ડ) વાચિક અભિનય

પ્રશ્ન 8: ટીવી અને ફિલ્મનો અભિનય કરવાની ટેકનિક લગભગ સરખી જ હોય છે.

આ વિધાન સાચું કે ખોટું

પ્રશ્ન 9: ફિલ્મમાં સ્થળકાળનાં પરિમાણ કેમેરા દ્વારા ઉપસાવવાનું કામ ______ કરતો હોય છે.

(અ) લેખક (બ) એક્ટર (ક) દિગ્દર્શક (ડ) અન્ય કોઈ

પ્રશ્ન 10: રેડીયોના માધ્યમમાં અભિનય કરતી વખતે આમાંથી શેની જરૂર નથી.

(અ) સ્ક્રીપ્ટ (બ) એક્ટર (કે) મેકઅપ (ડ) માઈક

6.7 સંદર્ભગ્રંથ :

"રંગશીર્ષ" લેખક પ્રો.ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ

Theatrefolk.com

એકમ 7

નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકોની પ્રાથમિક માહિતી

— — —
: રૂપરેખા :
— — —

7.1 ઉદ્દેશ

7.2 પ્રસ્તાવના

7.3 નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો

7.4 નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય

7.4.1 સેટ

7.4.2 લાઈટ

7.4.3 વેશભૂષા

7.4.4 રંગભૂષા

7.4.5 મંચવસ્તુઓ

7.4.6 સંગીત

7.5 સારાંશ

7.6 શબ્દાવલી

7.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

7.8 સંદર્ભગ્રંથ

7.1 ઉદ્દેશ:

આ એકમ નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકોના પ્રાથમિક પરિચય વિશે છે. આ એકમ પરથી તમે જાણી શકશો કે નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો કયાં છે અને આ ઘટકોની નાટકમાં ઉપયોગીતા શું છે ?

7.2 પ્રસ્તાવના:

વિદ્યાર્થી મિત્રો, 'નાટ્યનિર્માણ' શબ્દ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે નાટકના નિર્માણને જે સહાય કરે, અને જે સહાયભૂત તત્વો છે તેને નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો કહેવાય છે. નાટ્યપ્રયોગ જયારે મંચ પર પ્રસ્તુત થાય છે ત્યારે તમે અગાઉના પ્રકરણમાં શીખ્યા તે પ્રમાણે અભિનયના ચાર પ્રકારો - આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિકમાંથી આહાર્ય અભિનયનાં વિવિધ ઘટકો નાટ્યપ્રયોગને સફળ કરવા માટે મદદ કરતા હોય છે. અભિનેતા આ ઘટકોનો ઉપયોગ પોતાના અભિનયમાં પણ કરે છે. તેમજ નાટ્યનિર્માણનાં આ તત્વોનો ઉપયોગ કરી પોતાના અભિનયને સરળ અને સુંદર બનાવી શકે છે. તો હવે આપણે નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો વિશે જાણીએ.

7.3 નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો:

વિદ્યાર્થી મિત્રો આપણે પ્રસ્તાવનામાં જોયું તેમ નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો અભિનયમાં મદદરૂપ થાય છે. તેથી તેનો સમાવેશ 'આહાર્ય અભિનય' અંતર્ગત કરવામાં આવે છે. તમને પ્રશ્ન થાય કે આહાર્ય અભિનય એટલે શું? તો ઉત્તર છે, 'રંગભૂષા, વેશભૂષા, નાટ્ય ઉપકરણો તથા રંગસજ્જા જેવી નેપથ્યજ વિધિઓ દ્વારા અભિનેય નાટ્યાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તે આહાર્ય અભિનય'.

શું તમે જાણો છો કે આહાર્ય શબ્દનો વ્યુત્પત્તિમૂલક અર્થ થાય છે, "ગ્રહણ કરેલો અથવા ધારણ કરેલો". તમને પ્રશ્ન થાય કે આહાર્ય અભિનય બીજા અભિનયથી જુદો કેવી રીતે પડે છે? તો ચાલો હવે આપણે તેને સમજીએ. મન, વાણી, શરીર એટલે કે સાત્વિક, વાચિક અને આંગિક અભિનય એ INNATE HUMAN ACTIVITY છે, જયારે આહાર્ય અભિનય રંગભૂષા અને વેશભૂષા સાથે સંકળાયેલ હોવાથી બાહ્ય પ્રવૃત્તિ છે. આ વાક્યને સરળ ભાષામાં સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. નટનું મન, વાણી તથા અંગ એ આંતરિક સામગ્રી છે કારણ કે તે નટના દેહનો સજીવ હિસ્સો છે. જયારે પોષાક, ઘરેણા વગેરે બાહ્ય સામગ્રી છે, કેમ કે તે નટના દેહ ઉપર ધારણ કરાય છે. પણ નટના દેહનો સજીવ હિસ્સો નથી. તો વિદ્યાર્થી મિત્રો હવે સમજાયું ને ! ચાલો ફરી એકવાર ઉપરોક્ત વાક્યના સંદર્ભે આહાર્ય અભિનયની વ્યાખ્યા જોઈ લઈએ. પોષાક, ઘરેણાં વગેરે બાહ્ય સામગ્રી નટ દ્વારા ગ્રહણ કરાય છે, ધારણ કરાય છે માટે તેને 'આહાર્ય' કહેવાય છે અને તેના દ્વારા નાટ્યના મુખ્યાર્થ (મુખ્ય અર્થ)ને પ્રેક્ષકો સુધી લઇ જવામાં આવે છે, માટે તેને અભિનય કહેવાય છે. અહીં ધ્યાન રાખવા જેવી અગત્યની બાબત છે કે, આહાર્ય અભિનય ગૌણ અને સહાયક છે.

આધુનિક રંગમંચ ઉપર વેશભૂષા, રંગભૂષા, નાટ્યવસ્તુઓ તથા દશ્યબંધ તેમજ પ્રકાશ આયોજનનો સમાવેશ ACTING અંતર્ગત નહિ પરંતુ રંગતંત્ર અર્થાત STAGECRAFT અંતર્ગત કરવામાં આવે છે. આધુનિક નાટ્ય નિર્માણ તંત્રમાં રંગતંત્રની કળાનું એક વિશિષ્ટ અને સ્વતંત્ર સ્થાન છે. આધુનિક નાટ્ય નિર્માણતંત્ર અનુસાર અભિનય માટે યોગ્ય વાતાવરણ ઊભું કરવાનું અને અભિનયને વાસ્તવિક બનાવવાનું કામ દશ્યરચના અને નાટ્યવસ્તુઓ દ્વારા થાય છે. તેમજ નાટકની કથાવસ્તુ, પાત્રના સ્વભાવ વિષે અને નાટકની ભજવણીની શૈલીની દષ્ટિએ પણ અભિનય પ્રભાવશાળી બનાવવામાં નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો જેવા કે રંગભૂષા, વેશભૂષા, પ્રકાશ આયોજન, દશ્યબંધ, મંચ વસ્તુઓ અને સંગીતનો મહત્ત્વનો ફાળો છે.

7.4 નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય:

વિદ્યાર્થી મિત્રો નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો કયાં છે તે વિશે આપણે જોઈ ગયા. હવે આ વિવિધ ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય મેળવીએ.

7.4.1 સેટઃ

નાટકનો પડદો ઊંચકાય અને મંચ પર પ્રકાશ પથરાય કે તરત, દશ્યરચના તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન જાય છે. રંગભૂમિના ઘટકોમાં સહુથી પ્રથમ પ્રેક્ષકના ચિત્ત ઉપર અસર કરતુ દશ્યબંધ(સેટ)નું ઘટક છે.

અહીં ધ્યાન આપજો કે, રંગમંચ ઉપર હજુ કોઈ પાત્રએ, પ્રવેશ પણ ન કર્યો હોય ત્યાં તો દશ્યરચના દ્વારા નાટકની રજૂઆતના કાર્યનો આરંભ થઇ ચૂક્યો હોય છે. કારણકે દશ્યરચના દ્વારા નાટકનો પ્રસંગ કયા સ્થળે યોજાયો છે, પ્રેક્ષકોને તેની જાણ થાય છે. આ ઉપરાંત નાટકની શરૂઆતથી જ કયા સમયે, કયા યુગમાં, કયા જમાનામાં નાટકની કથા બની છે તે પણ દર્શાવે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, ભરતનાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિની કથા વિશે આપણે અગાઉના પ્રકરણમાં ચર્ચા કરી હતી. તે તમે જાણો છો. અહીં માત્ર તેના થિયેટરના પ્રકારોનો ઉલ્લેખ કરીશું. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર સંસ્કૃત રંગમંચના ત્રણ પ્રકાર છે: (1) વિકૃષ્ટ મધ્યમ, (2) ચતુરસ્ર અને (3) ત્યસ્ર આ રંગમંચ પર વિવિધ સ્થળો અને સમય માત્ર અભિનય દ્વારા દર્શાવવામાં આવતાં, અને પ્રેક્ષકો તે સરળતાથી સમજીને કથાવસ્તુને માણતા. આમ, સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર માત્ર અભિનય દ્વારા જ દશ્યરચના સંબંધી માહિતી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થતી. વધુ માહિતી અન્ય અભ્યાસક્રમમાં મેળવીશું.

સમય જતાં મોટાભાગના નાટકોમાં અને ખાસ કરીને જૂની ગુજરાતી વ્યાવસાયિક રંગભૂમિમાં પડદા દશ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો. સામાન્ય રીતે નાટકમાં મોટાભાગે મહેલ, રસ્તો, બગીચો, જંગલ, નદીનો કિનારો, સામાન્ય માનવીનું ઘર વગેરે દશ્યો આવતા અને આવા પ્રકારના પડદા દરેક નાટ્યગૃહમાં નાટ્યકંપનીમાં તૈયાર રહેતા. વિદ્યાર્થી મિત્રો ક્યારેક એવું પણ બનતું કે વિભિન્ન મહેલયુક્ત દશ્યોવાળા નાટકમાં એક જ મહેલનો પડદો વપરાતો. પછી તે રામચંદ્રજીનો મહેલ હોય કે શિવાજીનો; શ્રી કૃષ્ણનો મહેલ હોય કે મહારાણા પ્રતાપનો- પડદો એનો

એ જ રહેતો, કોઈ ફેર પડતો નહિ. કોઈ નાટકમાં રસ્તાનું દશ્ય હોય તો રસ્તાનો દશ્યયુક્ત પડદો આવતો જે કોઈ પણ નાટકમાં ચાલતો. પછી એ નાટક સામાજિક હોય કે ઐતિહાસિક કે પછી પૌરાણિક હોય પણ રસ્તો બદલાતો નહિ. જૂની રંગભૂમિમાં સ્ટ્રીટ લાઈટ પણ પડદા ઉપર ચિતરવામાં આવતી. પડદા ઉપર જ બારી-બારણાં ચિતરવામાં આવતાં. પરંતુ આ બારણામાંથી પાત્ર પ્રવેશી કે બહાર જઈ શકતું નહીં. આ બારી-બારણાં માત્ર દેખાવ પૂરતાં જ હતાં. જૂની રંગભૂમિના પડદાવાળા દશ્યોના સમય પછી આવ્યા આધુનિક નાટક.

અત્યારના જમાનાનું ઘર કે રેલ્વે સ્ટેશન, એરપોર્ટ વગેરેની દશ્યરચના નાટકમાં કરવી હોય તો સમાજમાંથી જોઇને કે સંદર્ભિત પુસ્તકો વાંચીને તે રંગમંચ પર યોગ્ય માપ અને પરિમાણ સાથે બનાવી શકાય છે. પરંતુ જયારે વીતી ગયેલા જમાનાનું કોઈપણ દશ્ય રજૂ કરવાનું હોય ત્યારે તેની પ્રમાણિકતા સાચવવા, દિગ્દર્શકને સંશોધન અને અભ્યાસ કરી તે માટેની જાણકારી મેળવવી પડે છે.

નાટકની દશ્યરચના એવી હોવી જોઈએ કે પ્રેક્ષક જયારે તેને જુએ કે તરત જ નાટકના સ્થળ અને સમયની જાણ તેને થવી જોઈએ. દશ્યરચના નાટકની રજૂઆતમાં ઉપકારક થાય તે રીતે તેનું નિર્માણ થવું જોઈએ. કયારેક એવું પણ બનતું હોય છે કે દશ્યરચના એટલી ભભકાદાર અને ખૂબજ સરસ સેટ લાગેલો હોય પણ નાટકની કથા સાથે એને કોઈ સંબંધ ન હોય તો યોગ્ય નથી, નાટકની અસફળતામાં એ દશ્યરચના જવાબદાર બને છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો નાટકની દશ્યરચનામાં અગત્યની બાબત છે કે સહુ પ્રથમ તો પાત્રો આવન - જાવન સરળતાથી કરી શકે તેવા દરવાજા હોવા જોઈએ. નવું પાત્ર પ્રવેશે ત્યારે પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન તે તરફ જાય તેવાં પ્રવેશ દ્વાર હોવાં જોઈએ.

દશ્યરચના જોઇને તરત જ પ્રેક્ષકોને ખ્યાલ આવવો જોઈએ કે ઘરનો પહેલો માળ છે કે બીજો માળ, દીવાનખાનું છે કે રસોડું, રેલ્વે સ્ટેશન હોય તો તેનો વેઈટીંગ રૂમ છે કે ટિકીટ બારી કે પછી પ્લેટફોર્મ, બગીચો હોય તો તેનો મુખ્ય ગેટ છે કે અંદરનો ભાગ - આ બધી બાબતોનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ અને પ્રેક્ષકો સમજે તેવી સરળ અને સપષ્ટ હોવી જોઈએ.

ક્યારેક બ્લેકબોર્ડ અને પાટલીઓ ગોઠવવાથી શાળા જેવો માહોલ પણ બનાવાય છે. તે જ રીતે માત્ર સોફાસેટ અને ટીપોઈ ગોઠવવાથી ડ્રોઈંગરૂમની અસર પેદા કરી શકાય છે. હોડીનું શઢ કે માછલાં પકડવાની જાળ હોય તો નદી કે દરિયાકાંઠો હશે તે તરત પ્રેક્ષક સમજી જાય છે. આમ, આવા પ્રતીકોનો ઉપયોગ કરીને માત્ર જરૂર પૂરતાં સાધનોથી પણ નાટકની દશ્ય રચના થાય છે.

રંગમંચની મધ્યમાં સોફાસેટ ગોઠવેલો હોય તો અભિનયમાં તે અવરોધરૂપ બને છે, આમ, ખુરશી, ટેબલ, સોફા, ટેલિફોન વગેરે ક્યાં મૂકવા એ પ્રત્યે ધ્યાન આપવું જોઈએ. નટોનો અભિનય નાટકની રજૂઆતનું મહત્ત્વનું અંગ છે, પ્રેક્ષકોની દષ્ટિએ તો નટોનો અભિનય એ જ નાટકની રજૂઆત છે.

દશ્યરચનાનો રસાસ્વાદ આંખોથી લેવાય છે માટે, તે આંખને રુચિકર હોય તે સમજી શકાય તેવું છે. દશ્યરચનામાં જે રંગોનો ઉપયોગ થયો હોય તે રંગો નાટક અને તેના રસને અનુરૂપ હોવા જોઈએ અને પાત્રોની વેશભૂષામાં જે રંગો ઉપયોગમાં લેવાયા હોય તે રંગો દશ્યરચનાના રંગોની પશ્ચાદભૂમિમાં ખીલી ઊઠવા જોઈએ.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, રંગ અને રેખાનું સેટમાં ખૂબ મહત્વ છે, તે વિશે અન્ય અભ્યાસક્રમમાં ચર્ચા કરીશું.

7.4.2 લાઈટઃ

પ્રકાશ આયોજન આજના યુગની અગત્યની જરૂરિયાત છે. સ્ટેજ ઉપર પ્રકાશ પાથરવાનો મુખ્ય હેતુ પાત્રોની આકૃતિ તથા તેમના હાવભાવ પ્રેક્ષાગારમાં દૂર બેઠેલા ભાવકને આંખો ખેચ્યા વિના સરળતાથી જોવાય તે છે. તમારાં પાત્રો દેખાતાં ન હોય તો પ્રેક્ષકો પાત્રોને જોઈ તો નહિ શકે અને સાંભળી પણ શકશે નહિ.

રંગમંચની ઉપર મશાલો, તેલના દીવા અને ગેસના દીવાથી માંડીને અદ્યતન વીજળીક સાધનો સુધીના પ્રકાશના વિકાસની સફર થઈ છે. થિયેટર પર દીવાના અજવાળા પાથરી તે દ્વારા એક નવી જ ચમક લાવવાની કલા, પ્રમાણમાં કાઈક નવી છે. અને વિકાસના એક પછી એક તબક્કામાંથી પસાર થઇ એ કલા સંપૂર્ણતાએ પહોચે એ માટે અનેકાનેક પ્રયોગો થવા હજી જરૂરી છે.

વીજળી બત્તીનો ઉપયોગ રંગભૂમિ ઉપર શરૂ થયો તે સમયે તખ્તાની આગળ જમીન ઉપર પ્રકાશિત દીવાની હાર રાખવામાં આવતી. આ પ્રકારના પગદીવા-ફૂટ લાઈટથી ખૂબ તેજ રોશની પાત્રો ઉપર પડતી અને તેથી ગમે તેવા સુંદર આકૃતિવાળા નટ-નટીઓ પણ બેડોળ લાગતા.

મૃદુ પ્રકાશથી સૂર્યાસ્તના દર્શન પણ કરાવી શકાય. ફલડ લાઈટ, સ્પોટ લાઈટ, સાઈક્લોરામાં વગેરે પૂરતા પ્રમાણમાં ઉપયોગમાં લઈ શકાય.

ફલડનો વપરાશ સ્ટેજને પ્રકાશિત કરવા થવો જોઈએ, પાત્રને નહિ. સ્પોટ બે જાતના છે. મર્યાદિત વિસ્તારને પ્રકાશ આપે છે, જૂના મિરર સ્પોટ, ફ્રેસ્નલ સ્પોટ જેનો ઉપયોગ એક્ટિંગ એરિયાને કવર કરવામાં થાય છે. ડીમર ઘનિષ્ઠતા ઉપર કાબૂ રાખે છે. જુદી જુદી સ્થિતિનો ખ્યાલ આપે છે. હવે આપણે પ્રકાશના થોડાક સાધનો વિશે માહિતી મેળવીએ.

પ્રકાશનાં સાધનો: રંગમંચ પર વપરાતાં સાધનોમાં પુરદીપ, પુંજદીપ, અભિનયક્ષેત્રદીપ વગેરે સર્વસાધારણ પ્રકાશ માટેના સાધનો છે, જયારે અસર પ્રક્ષેપણ દીપ વગેરે વિશિષ્ટ પ્રકાશ માટેનાં સાધનો છે.

(1) પુરદીપ: રંગમંચની છતના ભાગમાં સળિયા પર કે દ્વાર ઝાલરોમાં ટેકા પર ગોઠવી શકાય. બારી-બારણાંના પાછળના ભાગમાંથી આવતો પ્રકાશ બતાવવા તથા ગગનિકા (સાયકલોરામા)ને પ્રકાશિત કરવા માટે તેનો ઉપયોગ થાય છે.

(2) પુંજદીપ: તેના અનેક પ્રકારો છે. આરસી પુંજદીપ, બેબી સ્પોટ, ડીંકી, પિજિયન, એફ.ઓ.એચ વગેરે. નાનામાં નાના ક્ષેત્રને પ્રકાશિત કરવાથી માંડી રંગમંચના સમગ્ર ક્ષેત્રને પ્રકાશિત કરી શકે તેવા પુંજદીપો મળી રહે છે. તેમનો ઉપયોગ ખાસ ક્ષેત્રને પ્રકાશિત કરવા માટે થાય છે.

મંદકો (dimmer):- બે પ્રકારના હોય છે: (1) સ્લાઈડર અને (2) ઓટો ટ્રાન્સફોર્મર

500 કિલોવોટથી માંડીને 10 હજાર કિલોવોટ સુધીના પ્રકાશનું નિયંત્રણ કરી શકે તેવી શક્તિવાળા હોય છે. આ સાધન દ્વારા પ્રકાશને વધારવાનું કે મંદ કરવાનું કામ થઇ શકે છે.

→ **સ્પોટ લાઈટ:** રંગમંચ ઉપર સ્પોટ લાઈટ ઘણું અગત્યનું અને જાત જાતની અસરો ઉત્પન્ન કરનારું સાધન છે. તખ્તા ઉપર જેટલી જગ્યામાં પ્રકાશ જરૂરી હોય તેટલા ભાગમાં તેજસ્વી પ્રકાશનું વર્તુળ નટો માટે ખેલવાના પ્રકાશની મર્યાદા બાંધી આપે છે. આવા પ્રકાશ વર્તુળમાં જે દશ્ય અથવા દશ્યનો ભાગ આવરી લેવામાં આવે છે તે સિવાયના ભાગમાં અંધારું રહે છે. અને પ્રકાશિત ભાગમાં પ્રેક્ષકનું ચિત્ત કેન્દ્રિત થાય છે. જો રંગમંચ વિશાળ હોય અને તેના જુદા જુદા ભાગો જુદાં જુદાં સ્થળો દર્શાવતા હોય તો સ્પોટ લાઈટથી જયારે જે ભાગનું દશ્ય ક્રિયાશીલ થતું હોય ત્યારે તે ભાગ ઉપર ક્રિયાશીલ વર્તુળ રચવામાં આવે છે. આ ભાગની નાટકની ક્રિયા પૂરી થાય એટલે એ સ્પોટ બુઝવી દેવામાં આવે અને તખ્તાના બીજા ભાગના દશ્ય ઉપર સ્પોટ આપવામાં આવે અને નાટકનો બીજો ભાગ ત્યાં ક્રિયાશીલ બને. આવા ટૂંકાગાળાનાં દશ્યો ઝડપથી બદલાતાં હોય ત્યારે આ પ્રકારનું પ્રકાશ આયોજન થાય છે. કોઈ નાટકમાં એક જ ક્ષણે, બે જુદાં જુદાં સ્થળોએ જુદી જુદી ઘટનાઓ સમાંતર બનતી બતાવવી હોય ત્યારે પણ સ્પોટનો ઉપયોગ અસરકારક બને છે. સ્પોટનો પ્રકાશ આપી જુદા જુદા સ્થળો તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન ખેંચી શકાય છે. રંગમંચ પર ઘણાં પાત્રો હોય અને તેમાંથી માત્ર બે વ્યક્તિઓ વચ્ચેના સંવાદો મહત્વના હોય ત્યારે તે વ્યક્તિઓને બાકીના પાત્રોથી અલગ પાડી તેમના તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા પણ સ્પોટનો ઉપયોગ થાય છે. રંગમંચ ઉપર એક જ પાત્ર હોય અને તેનું મનોમંથન પ્રકટ થતું હોય ત્યારે સ્પોટ લાઈટથી માત્ર તે પાત્રનો ચહેરો પ્રકાશિત કરવામાં આવે છે. આ સાધન એવું છે કે જેમ જેમ તેનું પ્રકાશ વર્તુળ નાનું થતું જાય તેમ તેમ તેની

પ્રકાશિત કરવાની શક્તિ વધતી જાય છે. આ સાધનથી ટાંકણીનું મથાળું પણ પ્રકાશિત કરી પ્રેક્ષાગારના સહુ પ્રેક્ષકો અચૂક જોઈ શકે એવું ઝીણવટ બતાવવામાં અસરકારક સાધન છે. સિનેમામાં જેમ કેમેરા, પાત્રની તદ્દન નજીક લાવી, ક્લોઝ-અપ લઇ માત્ર અમૂક અંગોના હાવભાવ બતાવવામાં આવે છે, તે પ્રકારનું પરિણામ સ્પોટ લાઈટથી રંગમંચ ઉપર મેળવાય છે.

પડદો ઉપાડતા રંગમંચ ઉપર દશ્યરચનામાં જે નાટકની દૃષ્ટિએ સૌથી વધારે મહત્વનું ઘટક હોય ત્યાં પ્રકાશનું કિરણ સૌથી પ્રથમ પાડવામાં આવે છે અને પછી ક્રમશ: ઓછા મહત્વની જગ્યાએ. તે પ્રેક્ષકની નજરને દોરતું હોય તેમ જાય છે. આ મુખ્ય કિરણનો પ્રવાસ ચાલતો હોય તે દરમિયાન ધીરે ધીરે આખો તખ્તો પ્રકાશના બીજા સાધનો વડે યોગ્ય પ્રમાણમાં અજવાળી દેવામાં આવે છે. આ વિધિ પૂરો થાય પછી પાત્ર પ્રવેશે છે અને નાટક આગળ વધે છે તેથી હવે પ્રવેશેલા પાત્રના સંવાદો અને ક્રિયાઓમાં પ્રેક્ષક પૂરેપૂરું મન પરોવે છે.

ઉદાહરણ, શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા લિખિત નાટક ‘ધરા ગુર્જરી’ નાટકના પ્રથમ દશ્યમાં રાજ્યનો પગી વહેલી પરોઢે હાથમાં ફાનસ લઇ એક પરદેશી મુસાફરને રંગભૂમિના ખંડેરો બતાવવા પ્રવેશે છે. પગી હાથમાં ફાનસ લઇ જે જે જગ્યાએ મુસાફરને લઇ જાય છે ત્યાં ત્યાં પ્રકાશ થાય છે. તેનાથી નાટકના પહેલા જ દશ્યમાં જે જે સ્થાન સ્થાપિત કરવાના છે તેમના વિશેની જાણકારી પ્રેક્ષકોના મનમાં ચોક્કસ રીતે બેસી જાય છે.

રંગના શાસ્ત્રમાં કેટલીક પ્રણાલિકાઓ ચાલી આવે છે. જુદા જુદા રસ માટે જુદા જુદા રંગો નિર્માણ કરવામાં આવ્યા છે. ઉદાહરણ તરીકે, લાલ રંગ સાથે ક્રોધ; ભૂરા સાથે ખિન્નતા -ગ્લાનિ; નારંગી સાથે ઉલ્લાસ અને જાંબલી કે વાદળી રંગ સાથે ઓજસ. આ ભાવ મૂલ્યોને લક્ષમાં રાખીને પ્રકાશયોજના કરવાનું કામ અત્યંત સરળ છે. મૂળ વસ્તુવિષય જોડે એ રંગને સાંકળીને પ્રકાશ નિષ્ણાત એ રંગનું મૂલ્ય બદલી નાખે છે. અને એ રીતે જુદા જુદા રંગોને નવું ભાવનાત્મક મૂલ્ય આપે છે.

આમ, નાટકના અર્થને સ્પષ્ટ કરવામાં પ્રકાશ અગત્યનું કામ કરે છે. દશ્યબંધને પૂર્ણરૂપ આપવાનું કાર્ય પ્રકાશનું છે. નાટ્યકૃતિમાં જે પ્રકારનો ભાવ-લય હોય તે પ્રમાણે પ્રકાશ હોવો જોઈએ. નૃત્ય નાટિકા (બેલે)માં રંગના પરીવર્તો પર લક્ષ હોય છે, જયારે નાટકમાં પ્રમાણ અને ખૂણાઓ પર લક્ષ હોવું જોઈએ.

7.4.3 વેશભૂષાઃ

આયુ એટલે ઉંમર. પહેલી વસ્તુ એ કે ઉંમરને અનુરૂપ વેશ હોવો જોઈએ. વૃદ્ધ હોય તો તેને બંધ બેસે તેવો વેશ હોવો જોઈએ. વિધાર્થી મિત્રો ખાસ ધ્યાન આપજો કે ઉંમર પ્રમાણે વેશ હોય. હા, ક્યારેક ચોક્કસ હેતુ માટે તેમાં ફેરફાર થાય છે. જેવો કે વ્યવસાય. પાત્ર વૃદ્ધ હોય પણ તે વ્યવસાયે શું કરે છે તે ધ્યાન રાખવું જોઈએ. પાત્ર મુનીમ છે, રાજા છે, સાધુ-સન્યાસી છે વિગરે નોધપાત્ર બાબત છે. આમ, પહેલી શરત એ કે ઉંમર અને વ્યવસાયને આધારે તે પાત્રનો વેશ નક્કી થાય છે. ત્યારબાદ બીજી વસ્તુ એ કે વેશને અનુરૂપ ગતિ એટલે ચાલવાની ઢબ હોવી જોઈએ. તમને પ્રશ્ન થશે કે વેશ અને ગતિને શું સંબંધ ? તો એ માટે આપણે ઉદાહરણ જોઈએ અને વેશ અને ગતિ વચ્ચેના સંબંધને સમજીએ. કોટ, પાટલુન અને બુટ પહેરીને ચાલો અને ધોતી અને ચંપલ પહેરીને ચાલો તો બંને ચાલ જુદી પડવાની જ. ક્યારેક આવો પ્રયોગ કરી જો જો, તો જરૂર સમજાશે. રોજબરોજના જીવનમાં પણ આપણે ઘણા વ્યક્તિઓને નિહાળીએ છીએ. નાટકના વિદ્યાર્થી અને કલાકાર તરીકે તમારે સમાજ જીવન અને તેના વ્યક્તિઓનું અવલોકન કરવું જ જોઈએ. બીજું ઉદાહરણ જોઈએ, છોકરીઓ સાડી અને ચંપલ પહેરીને ચાલે તેમજ ફ્રોક અને સેન્ડલ પહેરીને ચાલે તો ચાલ જુદી જ હશે. વળી ઊંચી એડીનાં સેન્ડલ હોય કે ઊંચા બુટ હોય તો પણ ફરક પડવાનો. હવે વિદ્યાર્થી મિત્રો હવે સમજાયોને વેશ અને ગતિ વચ્ચેનો સંબંધ. તેમજ ગતિ અનુસાર તેની વાણી હોય અને (વાણી)પાઠ્ય અનુસાર તેનો અભિનય હોવો જોઈએ. એટલે જ ‘આહાર્ય’ને પણ અભિનયનો એક પ્રકાર કહ્યો છે. જે અભિનયમાં સહાય કરે છે.

→ **સ્વાધ્યાય:**

સમાજના વિવિધ ઉમરના લોકોની વેશભૂષા અને ગતિનું નિરીક્ષણ કરો, તેમજ તે પરથી તેમના સ્વભાવ અને વ્યવસાયને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કરો.

વિદ્યાર્થી મિત્રો નાટ્યકળાની ઉત્પત્તિ અંગેની આદિમાનવની કથા તો તમે સૌ અગાઉના પ્રકરણમાં જોઈ ગયા. દંતકથામાં આવતા શિકારીએ શિકારનું વર્ણન કરતી વખતે શિકારી જેવા જ વસ્ત્રો પરિધાન કર્યા હશે. સિંહનું પાત્ર ભજવતા આદિમાનવે પ્રેક્ષકો સમક્ષ સિંહનો આભાસ ઊભો કરવા સિંહનું ચામડું શરીર પર લપેટ્યું હશે. આ પરથી એમ કહી શકાય કે પાત્રની અસર ઊભી કરી શકે એવી વેશભૂષા કરવાની પદ્ધતિ રંગભૂમિની શરૂઆતથી જ હશે. એ પ્રાથમિક અવસ્થામાં પણ જે પાત્ર ભજવવાનું હોય તેને સૂચિત કરી શકે એવો પહેરવેશ પહેરવો પડતો હતો.

રંગભૂમિના ઈતિહાસમાં એક જ હેતુ ધ્યાનમાં રાખી વેશભૂષા આયોજન થયેલું જોવા મળે છે. અને એ છે નટને પાત્રનું રૂપ આપવું. નટનું પાત્રમાં બાહ્ય રૂપાંતર (EXTERNAL ADAPTATION) વેશભૂષા દ્વારા થાય છે. રંગમંચ પર રજૂ થતા પાત્રને પ્રેક્ષકો સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકે એ રીતે દર્શન આપવાનું કાર્ય તે વેશભુષાનું પ્રાથમિક કાર્ય છે. પરંતુ એનો અર્થ એવો નહિ કે દરેક પાત્રની વેશભૂષા આકર્ષક જ હોવી જોઈએ.

કેટલાક નટો રંગમંચ પર પોતાની જાતને આકર્ષક દેખાડવાનો મોહ રાખે છે. જે સદંતર અયોગ્ય છે. આવા નટો પોતાની વેશભૂષા પાત્રને અનુરૂપ છે કે નહિ તેનો વિચાર કરતા નથી. આવી નાની દેખાતી ભૂલ પણ ભયંકર પરિણામ દર્શાવે છે. કેટલીકવાર આ કારણથી નાટ્યપ્રયોગ પણ નિષ્ફળ બને છે. આવી ભૂલ ક્યારેય ન કરવી જોઈએ. તો તમને સવાલ થાય કે શું કરવું જોઈએ? નાટકની પ્રતમાં વર્ણવ્યા મુજબ જ પાત્રનું દર્શન થવું જોઈએ. ક્યારેક લેખકે નાટકની પ્રતમાં પણ પાત્રની વેશભૂષા વિષે સૂચન કર્યુ હોય છે. રંગમંચ પર પાત્રના દર્શનને વાસ્તવિકરૂપ આપવા માટે પાત્રના દેખાવ પર અસર કરતાં બધાં જ પરિબળોનો વિચાર કરવો જોઈએ.

(1) હવામાન-દિવસ દરમિયાનનો સમય વગેરે

(2) ભૌગોલિક તેમજ નૈસર્ગિક પરિસ્થિતિ

(3) પાત્રનો સાંસ્કૃતિક તેમજ સામાજિક દરજ્જો

(4) પાત્રની ઐતિહાસિક વાસ્તવિકતા

આ ઉપરાંત બીજી પણ એક અગત્યની બાબત છે કે દશ્યબંધની રંગયોજના તથા પ્રકાશ આયોજનનો વિચાર કરવો જોઈએ.

ઉદાહરણ, ઘરની અંદરની દીવાલ ભૂરા રંગની હોય અને ભૂરા રંગનું શર્ટ પહેરીને પુરુષ પાત્ર આવે તો તેના વસ્ત્રો સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે નહિ. તે જ પ્રમાણે પ્રકાશ આયોજનના રંગોનો પણ વિચાર કરવો જોઈએ.

વિદ્યાર્થી મિત્રો વધુ અભ્યાસ અન્ય અભ્યાસક્રમમાં કરીશું.

7.4.4 રંગભૂષાઃ

રંગભૂષાનો વિચાર વેશભૂષાની સાથે જ કરવો જોઈએ. બન્નેનો ઉદ્દેશ નટને તે જે પાત્ર ભજવતો હોય તેનું સ્વરૂપ આપવાનો છે. નટના મુખનાં ઉપાંગો આંખ, નાક, કાન, હોઠ, ગાલ, કપાળ વગેરેને પાત્રને અનુરૂપ થાય તે પ્રમાણે રંગરેખાઓ દ્વારા નવો આકાર આપવાનો રંગભૂષાનો મુખ્ય હેતુ છે. પ્રસિદ્ધ નટ નટીઓમાં એવા કેટલાય ઉદાહરણો છે. જેઓ સામાન્ય જીવનમાં જયારે રંગભૂષા ન કરી હોય ત્યારે, ભાગ્યે જ કોઈનું ધ્યાન ખેંચે તેવા સામાન્ય રૂપરંગવાળા હોય છે, પરંતુ જયારે તેઓ રંગભૂષા સર્જે છે ત્યારે તેઓ અત્યંત મનોહર આકૃતિ રચે છે. આ ફેરફાર એટલો તો ચમત્કારિક લાગે છે કે સારા નટો પોતાના ચહેરાની વિશિષ્ટતાઓ સમજી તે મુજબ પાત્રને અનુરૂપ રંગભૂષા પોતાના હાથે જ કરે છે. નટને પાત્રનું રૂપ આપવા માટે આમ તો રંગભૂષાની જરૂર હોય જ છે. નટ પોતે સુંદર અને આકર્ષક લાગતો હોય, તો પણ રંગભૂષાની જરૂર પડે છે. રોજિંદા જીવનમાં

લોકો એકબીજાને ઘણી નજીકથી નિહાળતા હોય છે અને સરળતાથી એકમેકના હાવભાવ જોઈ શકતા હોય છે જયારે રંગમંચ પર આવતા નટને પ્રેક્ષકો હજારોની સંખ્યામાં ઓછામાં ઓછા 20 ફૂટ દૂર રહી નિહાળતા હોવાથી તેમજ કૃત્રિમ પ્રકાશમાં પણ યોગ્ય રીતે પાત્રનો ચહેરો દેખાય માટે રંગભૂષાની નાટ્યનિર્માણમાં જરૂર હોય છે. રંગભૂષા માત્ર ચહેરાને સુંદર દેખાડવા માટે નહિ પણ ચહેરાના ભાવોને અને પાત્રની ખાસિયતોને સારી રીતે અને સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત કરવા માટે જરૂરી છે.

નાટકના અર્થઘટનને લક્ષમાં રાખી સામાન્ય રીતે પાત્રની ઉંમર, સામાજિક, આર્થિક અને શારીરિક સ્થિતિને અનુરૂપ રંગભૂષા કરવાની હોય છે. રંગમંચ પર પાત્રને વાસ્તવરૂપમાં રજૂ કરવા માટે રંગભૂષાની જરૂર હોય છે. નાટકની પ્રતનો અભ્યાસ કરી પાત્રનો વંશ, દ્રશ્યની ભૌગોલિક માહિતી-પરિસ્થિતિ-હવામાન, પાત્રનો સ્વભાવ તેમાં તેની માનસિક સ્થિતિ કેવી છે તે જાણી રંગભૂષા કરવી જોઈએ. અભિનેતાના ચહેરાના બંધારણને પણ રંગભૂષા કરતી વખતે ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ.

વૃદ્ધ નટ વૃદ્ધ પાત્રના રૂપમાં રંગમંચ પર આવતો હોય તો એના ચહેરા પરની નૈસર્ગિક કરચલીઓને પ્રેક્ષકો દૂરથી સારી રીતે જોઈ શકતા નથી. તેથી વૃદ્ધ પાત્રના ચહેરા પરની કરચલીઓને વધારે ઘટ્ટ તથા ગહેરી કરવી પડે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહી માત્ર રંગભૂષાના ત્રણ પ્રકારનો ઉલ્લેખ કરીશું વધુ માહિતી અન્ય અભ્યાસક્રમમાં મેળવીશું:

(1) **રેષારૂપ રંગભૂષા:** પેન્સિલ અથવા બ્રશથી, પીછાથી આ રંગભૂષા થાય છે.

ઉદાહરણ, આંખ, ભ્રમર, હોઠ, ચીતરેલી દાઢી, મુછ વિગેરે.

(2) **આભાસી રંગભૂષા અથવા તૈલી રંગભૂષા:** આમાં વેસેલીન, તેલ, મીણના મિશ્રણમાં રંગચૂર્ણો ભેળવી બનેલા પાયાભૂત રંગો અને રંગછટાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

(3) **ત્રિપરીમીત રંગભૂષા:** રબર, કોર્ક, ક્રેપ હેર (વાળ), લાકડાનો ભૂકો જેવા પદાર્થો ચોટાડી ચહેરાની રચનામાં ફેરફાર થાય છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, રંગભૂષામાં વિગો, મૂછો, દાઢી વગેરનું ખૂબજ વિચારપૂર્વક આયોજન થવું જોઈએ. વિગ માથામાં ખૂબ કાળજીપૂર્વક બેસાડવી જોઈએ કે જેથી ચાલુ નાટકે તે નીકળી ન જાય. મૂછ અને દાઢી સ્પીરીટ ગમથી લગાડવા જોઈએ. ઘણીવાર એવું બને કે ચાલુ નાટકમાં અભિનેતાની મૂછ કે વિગ બરાબર લગાડેલી ન હોય તો ઉખડી જાય છે, અને આ જોઈ પ્રેક્ષકો હસી પડે. નાટકની નિષ્ફળતામાં આ પણ એક કારણ છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો નોંધવા જેવી બાબત એ છે કે રંગભૂષા બગડી જશે એવો ભય જો નટના મનમાં રહે તો તેનાથી સારો અભિનય થઇ શકતો નથી અને પાત્રને યોગ્ય ન્યાય મળી શકતો નથી. પોતે નટ રહ્યો નથી અને પાત્ર બની ગયો છે એવો વિશ્વાસ નટમાં થવો જોઈએ. રંગભૂષા કર્યા પછી નટના મનમાં આત્મવિશ્વાસ પેદા થવો જોઈએ.

રંગભૂષા અને વેશભૂષા સજ્યા પછી નટ, નટ મટી જાય છે અને આખું નાટક ચાલે ત્યાં સુધી તેને તે પાત્રના રૂપમાં જ રહેવાનું હોય છે.

7.4.5 મંચવસ્તુઓઃ

દશ્યબંધને પૂર્ણરૂપ આપવા માટે તેમજ અભિનયને પ્રભાવશાળી બનાવવા માટે ઉપયોગી બનતી કેટલીક દ્રશ્ય અસરો (VISUAL EFFECTS) તથા ધ્વનિ અસરો (SOUND EFFECTS) પેદા કરવા માટે જે ખાસ વસ્તુઓનો ઉપયોગ થાય છે, તે 'મંચવસ્તુઓ' અથવા તો 'નાટ્યવસ્તુઓ' તરીકે ઓળખાય છે. કપ, રકાબી, ગ્લાસ, પુસ્તકો, ફ્લાવર પોટ, ફૂલ, હાર, ટેલિફોન, કેલેન્ડર, હાથ ઘડિયાળ, દીવાલ ઘડિયાળ, રેડિયો, છત્રી, ગદા, તીર-કામઠું, તલવાર, ભાલો વગેરે જેવી વસ્તુઓને મંચ વસ્તુઓ કહેવાય છે. જે તમે નાટકમાં જોઈ હશે. ક્યારેક આ વસ્તુઓ વાસ્તવિક મૂકવામાં આવે છે, પરંતુ મોટાભાગે જરૂર હોય ત્યારે આ મંચ વસ્તુઓ અસલ લાગે તેવી જ બનાવવામાં આવે છે. જેથી ખર્ચો બચે અને નુકસાન ન થાય, છતાં પણ સુંદર અને આકર્ષક લાગે.

ઉદાહરણ 1) - નાટકમાં રાજા, રાણી-રાજકુંવર કે રાજકુમારીનું પાત્ર હોય, આવાં પાત્રો તો સોનાનો કંદોરો, હીરાજડિત મુગટ, સોનાનો હાર, કુંડળ વગેરે સોનાના દાગીના પહેરતા હતા. પરંતુ નાટકમાં આ વસ્તુઓ લાવવી ખૂબ જ ખર્ચાળ બને છે. અને સાથે ખોવાઈ જવાનો સતત ભય રહે છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો જૂની વ્યાવસાયિક ગુજરાતી રંગભૂમિની પડતીનું આ પણ એક કારણ છે. આવી રીતે અતિ ખર્ચ કરવામાં નાટકની કલાત્મક અભિવ્યક્તિ હણાઈ જાય છે. સાચી કળા તો નકલી વસ્તુમાં પણ વાસ્તવિક ચેતના પુરવામાં છે.

ઉદાહરણ-2) - એ જ રીતે હનુમાનજી કે ભીમની ગદા વજનમાં ખૂબ જ ભારે હોય. નાટકમાં જયારે હનુમાનજી કે ભીમનું પાત્ર કરવામાં આવે ત્યારે જો હનુમાનજી કે ભીમસેન ઉપયોગમાં લેતા હતા તેવી જ વજનમાં ભારે ગદા અભિનેતાને આપીએ તો લાગશે અસલ અને સારી પણ એ અભિનેતાનું શું થશે? અભિનેતા તેને ઊંચકી જ નહિ શકે અથવા તો થાકી જવાથી તેના સંવાદ ભૂલી જશે. પરસેવે રેબઝેબ થઇ જશે. તો વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ વખતે અસલ ગદા જેવી જ લાગે એવી પૂઠામાંથી ગદા બનાવવામાં આવે છે, કે જે અસલ જેવી જ સુંદર અને આકર્ષક લાગે અને વજનમાં હલકી હશે, જેથી અભિનેતા થાકી ન જાય. પરંતુ એક વાત અહીં નોધવા જેવી છે કે આ વખતે અભિનેતાએ પોતાના અભિનય દ્વારા પ્રેક્ષકોને દર્શાવવું પડશે કે ગદા અસલ જ છે, તેથી ગદાને કેવી રીતે પકડવી, મુકવી, યુદ્ધમાં કેવી રીતે પ્રહાર કરવો વગેરે બાબતો પ્રત્યે ધ્યાન આપવું પડશે. સાચો નટ તો એ જ કે જે નકલી વસ્તુઓને પણ જીવંત કરી બતાવે.

ઉદાહરણ-3)- વકીલની ઑફીસ કે અભ્યાસ ખંડ હોય, તો ત્યાં એનાં પુસ્તકો હોવાં જોઈએ. અને એ પુસ્તકોની માત્રા પણ વધારે હોય, હવે જો વાસ્તવિક પુસ્તકો મૂકીએ તો આટલાં બધાં પુસ્તકો લાવવાં ક્યાંથી અને નાટક પૂરું થાય પછી તે યોગ્ય અવસ્થામાં મળશે કે નહિ તેવા ઘણા પ્રશ્નો હોય, આવા પ્રશ્નોને વિચારવા જોઈએ અને સમજપૂર્વક તેનો ઉકેલ લાવવો જોઈએ. જો આ સમગ્ર પુસ્તકો માત્ર ઓફીસની રેક અને કાચના શોકેસમાં ગોઠવેલાં હોય અને અભિનેતા તેનો ઉપયોગ પોતાના અભિનયમાં કરતો ન હોય. તો આવી મંચ વસ્તુ(પુસ્તક)ને બનાવી શકાય. કે જે વાસ્તવિક પુસ્તક જેવો આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકે. એ માટે અસલ પુસ્તકોના બદલે તેનો આભાસ ઊભો કરતા સાધનો જેવા કે, પુસ્તક-આકારની નકલી નાટ્ય વસ્તુઓ ઉપયોગમાં લઇ શકાય. અથવા તો કાચના બંધ કબાટમાંથી ચોપડીઓ દેખાતી હોય તેવી રીતે કાચ ઉપર ચિત્રણ કરવું. અથવા પૂઠામાંથી પુસ્તકના મુખપૃષ્ઠ દેખાય એ રીતે તેને કાપીને ગોઠવી શકાય. પરંતુ અહીં ધ્યાનમાં રાખવા જેવી બાબત છે કે અભિનેતા તેના અભિનયમાં જે પુસ્તકનો ઉપયોગ કરે છે તે અસલ રાખો. જેથી અભિનય સારો થાય. રંગભૂમિની વાસ્તવિકતા અને જીવનની વાસ્તવિકતા વચ્ચે ભેદ છે. તે કલાકારે સ્પષ્ટ સમજી લેવું જોઈએ.

ઉદાહરણ-4) - નાટકના એક દશ્યમાં એક પાત્ર બીજા પાત્રનું ખૂન કરે છે, તે બતાવવું છે. હવે, એ પાત્ર અસલ ખૂન તો કરવાનો નથી, એ તો દેખીતી વાત છે. એ પાત્ર બીજા પાત્રને બંદુક(પિસ્તોલ)થી ગોળી મારશે. વિદ્યાર્થી મિત્રો અહી બંદુક(પિસ્તોલ) એ મંચ વસ્તુ છે, જે અસલ નથી લાવવાની પણ તેનો આભાસ ઊભો કરે તેવી બનાવવાની કે વ્યવસ્થા કરવાની છે, કે જે અસલ જેવી જ લાગે. પિસ્તોલ નકલી છે, ગોળી નથી માત્ર ત્યાં ધ્વનિ (SOUND EFFECT) નો ઉપયોગ ધડાકાના અવાજ માટે કરવામાં આવશે. સામેનું પાત્ર ગોળી વાગવાથી પડી જશે, તેવું પોતાના અભિનયથી બતાવશે. પરંતુ ગોળી વાગવાથી લોહી નીકળશે તેનું શું કરવું? તે કેવી રીતે બતાવવું? એના માટે લાલ રંગનું પ્રવાહી ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે, વિદ્યાર્થી મિત્રો અહી ઘામાંથી વહી જતા લોહીની અસર બતાવવા માટે જે પ્રયુક્તિ કરવામાં આવી છે, તે પણ મંચ વસ્તુનો એક ભાગ છે. જેને આપણે દશ્ય અસર વસ્તુ (VISUAL PROPS) કહીશું.

- મંચવસ્તુના ચાર પ્રકાર માનવામાં આવે છેઃ

(1) દશ્ય વસ્તુઓ (SCENE PROPERTY)

દ્રશ્યબંધના એક ભાગ તરીકે ઉપયોગમાં આવે તે.

ભીત ચિત્રો, કેલેન્ડર, ફ્લાવર પોટ, ટેલિફોન વગેરે.

(2) હસ્તવસ્તુઓ (HAND PROPERTY)

અભિનેતા પોતાના અભિનયમાં જેનો ઉપયોગ કરે છે તે વસ્તુઓ.

કપ-રકાબી, ગ્લાસ, કાગળ, પેન, પુસ્તક વગેરે.

(3) ધ્વનિ વસ્તુઓ (SOUND PROPERTY)

વિવિધ ધ્વનિ અસરો ઉત્પન્ન કરવા માટે વપરાતાં ખાસ ઉપકરણો

ટેપરેકોર્ડર વગેરે.

(4) દશ્ય-અસર વસ્તુઓ (VISUAL PROPS)

કેટલીક ખાસ દશ્ય અસર ઊભી કરવા માટે વિવિધ યોજનાઓ કરવામાં આવે છે તે. ઘામાંથી વહી જતા લોહીની દશ્યઅસર, વરસાદની દશ્ય અસર, હિમવર્ષાની દશ્ય અસર વગેરે. વિદ્યાર્થી મિત્રો વધુ અભ્યાસ અન્ય અભ્યાસ ક્રમમાં કરીશું.

7.4.6. સંગીતઃ

ધંધાદારી કંપનીઓના મોટાભાગના નાટકોમાં નાટકનો પડદો ઉપડે તે પહેલાં પોટાસનો મોટો ધડાકો કરી ધ્વનિ આયોજનનું કામ શરૂ કરી દેવાતું. તો વળી મોટાભાગના નાટકોમાં ઘંટડીઓ વગાડી, સંગીતકારોએ તેમના સાજના સૂર મેળવી નાટક હવે શરૂ થવામાં છે તેની નોટીસ આપતા હોય છે.

પ્રેક્ષાગારનો પ્રકાશ ઓછો થાય અને તખ્તા ઉપર પ્રકાશ પથરાય અને પડદો ઉપાડવાનો હોય ત્યારે સંગીતના સ્વરો, મીઠી સૂરાવ પ્રેક્ષકના મનને પ્રસન્ન કરે, શાંત કરે, સ્વર રચના એવા ભાવ જગાડે કે જયારે નાટક શરૂ થાય, દશ્ય નજરે પડે, પાત્રો ખેલવા લાગે અને તેમને જે ભાવ પ્રેક્ષકોના મનમાં જગાડવો હોય તે માટેની યોગ્ય ભૂમિકા પૂરી પાડે તો એનાથી બીજું રૂડું શું હોઈ શકે ?

પ્રેક્ષકના હૃદય ઉપર સંગીતની અસર ઘણી સૂક્ષ્મ અને ગહન છે. ભાષા વિકસી તે પહેલાથી માનવીને તેનો અનુભવ છે અને તેના ભાવ ઘણા ઊંડા છે. જૂની ગુજરાતી વ્યાવસાયિક રંગભૂમિના નાટકોમાં ગીતો આવતાં તે ગીતો ઘણા પ્રેક્ષકોને આજે પણ વર્ષો વીતી ગયા પછી તેના અસલ સ્વરબંધ સાથે યાદ રહી ગયા છે. આધુનિક નાટકમાં જ્યાં સહજ રીતે ગીત, ભજન, રાસ, ગરબા કે મહેફિલના પ્રસંગો આવતા હોય ત્યાં તેના સંગીત પ્રત્યે પૂરું ધ્યાન અપાવું જોઈએ. નાટકમાં જો એકાદ બે ગીતો ગોઠવાયાં હોય તો તેની અસર સારામાં સારી થાય તેની કાળજી લઇ તેનો પુરેપૂરો લાભ ઉઠાવવો જોઈએ. આ ગીતો પ્રેક્ષકોને ચિરસ્મરણીય બને તેવો પ્રયત્ન થવો જોઈએ.

સમયની જાણ કરવામાં પણ સંગીત સહાયરૂપ બને છે. દશ્ય કઈ ઋતુનું છે. મલ્હારના સ્વર હોય તો વર્ષાઋતુ. પ્રેક્ષકો જાણી શકે છે. નાટકના પ્રસંગોનું વાતાવરણ જમાવવા તે પ્રસંગ ભજવાતો હોય ત્યારે નેપથ્યેથી સંગીતના સૂરો છેડવામાં આવે છે. ક્યારેક એવું બને કે સંગીતના સ્વરોમાં પાત્રોના સંવાદો દબાઈ જાય છે. આનું કારણ બંને વચ્ચે તાલમેલ જળવાતો નથી. એટલે સંગીતકારોએ રિહર્સલ સમયે સાથે બેસી પાત્રના સંવાદ સાથે તાલમેલ નક્કી કરવો પડે છે. નેપથ્યેથી અપાતું સંગીત, પાત્રના મનની સ્થિતિ પ્રગટ કરવામાં સહાય કરી શકે. પાત્રની આંતરિક પરિસ્થિતિ - તે શાંત છે કે અશાંત? સ્વસ્થ છે કે વ્યગ્ર?એ સુખમાં છે કે દુ:ખમાં? વગેરે સ્વરોના નાના સમૂહો અને તાલના ઠેકા દ્વારા સારી રીતે બહેલાવી શકાય છે. અગત્યના પાત્રના પ્રવેશ (entry) પહેલા તેમજ વિદાય (exit) સમયે પણ યોગ્ય સંગીત સહાયરૂપ થઈ શકે છે. પાત્રની મનની સ્થિતિ તથા પ્રસંગના સમયનો બોધ કરવામાં સંગીત સહાય કરે છે તે જ પ્રમાણે અમૂક પ્રકારના પ્રસંગો જેવા કે યુદ્ધ, ધરતીકંપ, કુદરતનું તોફાન, હુલ્લડ, પક્ષીઓનો કલરવ વગેરેને બહેલાવવામાં પણ સંગીતના સ્વરો ઉપકારક બને છે. સ્વરવાદ્યો જેટલી જ અગત્ય આવા પ્રસંગે તાલવાદ્યોની છે.

નાટકમાં જે જાતના ધ્વનિ તથા સંગીતનો ઉપયોગ કરવાનો હોય તે ક્રમશ: ટેપરેકોર્ડરમાં લઇ લેવામાં આવે છે. ટેપરેકોર્ડર મશીન એ રીતે ઘણું ઉપયોગી અને સરળ સાધન છે. આ સાધનનો

સમજપૂર્વક ઉપયોગ કરવો જોઈએ. કયા દૃશ્યમાં કયું સંગીત વગાડવું તે પહેલેથી નક્કી કરી લેવું જોઈએ. અત્યારે સીડી પ્લેયર, ડીવીડી પ્લેયર, કમ્પ્યુટર કે લેપટોપ જેવા આધુનિક સાધનોની મદદ લેવાય છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો થિયેટરમાં હજારો પ્રેક્ષકો બેઠા હોય તો માઈક્રોફોન વગર ન ચાલે. અભિનેતાનો સંવાદ સંભળાશે જ નહીં. આથી, દૂર બેઠેલા પ્રેક્ષકોને પણ પાત્રનો સંવાદ યોગ્ય પ્રમાણમાં સંભળાય તે માટે માઈક્રોફોનનો ઉપયોગ થાય છે. પરંતુ નાટકમાં પાત્ર ઘણા બધા હોય, તો માઈક્રોફોન પણ અમૂક અંતરેથી વધારે અંતરનો અવાજ નથી પકડી શકતો. આવી પરિસ્થિતિ હોવાથી મંચની આગળના ભાગમાં ફ્લોર માઈક, રંગમંચની ઉપર તરફ જ્યાં ઝાલર છે ત્યાં કે સળિયા પર હેન્ગીંગ માઈક, એમ યોગ્ય પ્રમાણમાં અને યોગ્ય દિશાએ માઈક્રોફોન ગોઠવાય છે.

7.5 સારાંશઃ

વિદ્યાર્થી મિત્રો આ પ્રકરણમાં આપણે નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો જેવાં કે દૃશ્યબંધ, પ્રકાશ, વેશભૂષા, રંગભૂષા, મંચવસ્તુઓ અને સંગીત વિશે પ્રાથમિક માહિતી મેળવી. આ પરથી તમને ખ્યાલ આવી ગયો હશે કે નાટ્યનિર્માણના આ ઘટકો નાટકમાં સહાય કરે છે અને આ ઘટકો દ્વારા અભિનય પણ સરળ અને પાત્રને અનુરૂપ થવામાં મદદ મળે છે. હવે તમે જ્યારે નાટક જુઓ ત્યારે તે નાટકમાં કેવી રીતે આ ઘટકોનો ઉપયોગ કર્યો છે તે દૃષ્ટિકોણથી જોવાનો પ્રયત્ન કરજો. તો તમને નાટકના વિદ્યાર્થી તરીકે ખૂબ જ રસ પડશે. આ ઘટકોને નેપથ્યનાં તત્વો પણ કહે છે. નેપથ્ય એટલે backstage. પડદા પાછળ થનારી કામગીરી. જે વ્યક્તિઓ આ કામગીરી કરે છે તેને નેપથ્યકર્મી (Back Stage Worker) કહેવાય છે. ઉપરોક્ત માહિતી માત્ર પ્રાથમિક હતી, નાટ્યનિર્માણ ખૂબ મોટો અને રસ પડે તેવો વિષય છે. વધુ માહિતી અન્ય અભ્યાસક્રમમાં મેળવીશું.

7.6 શબ્દાવલીઃ

ગગનિકા - Cyclorama, - રંગમંચ પર છેક છેડે પાછલો પડદો આવે છે. પાછલા પડદાની જગ્યાએ ‘ગગનિકા’નો પણ ઉપયોગ થાય છે. સાઈક્લોરામાંની ગોઠવણીમાં તખ્તા ઉપર સાવ પાછળ અર્ધનળાકાર જરા ચપટો પડદો રાખવામાં આવે છે.

દૃશ્ય - Scene

દૃશ્યબંધ- Set

ઝાલર-પટ્ટી - Border Batten

આભાસી - Illusionistic

આરસી પુંજદીપ - Mirror spot; Mirror spot light

પાદદીપ - Foot Light

પુરદીપ - Flood Light

દીપ - Light

વેશભૂષા - Costume

તેલરંગ, તૈલીરંગ - Grease Paint

ત્રિપરિમિત રંગભૂષા - Plastic Make-up

નેપથ્ય - Back stage

મંચવસ્તુ - Stage Property

સંગીત - Music

અન્ય શબ્દોની સમજુતી પ્રકરણની ચર્ચામાં આપેલી જ છે.

7.7. તમારી પ્રગતિ ચકાસો:

પ્રશ્ન-1 ટૂંકનોધ લખો

(1) દશ્યબંધ

(2) પ્રકાશનાં સાધનો

પ્રશ્ન-2 મુદ્દાસર ઉત્તર લખો.

(1) નાટકમાં પ્રકાશની જરૂરિયાત તમારા શબ્દોમાં વર્ણવો.

(2) વેશભૂષા એ અભિનયને સહાય કરે છે. સમજાવો.

(3) રંગભૂષા કરવાથી નટનો પાત્રમાં પ્રવેશ થાય છે.

(4) નાટકમાં સંગીત હોવું અનિવાર્ય છે કે નહિ, ચર્ચા કરો.

(5) નાટકમાં મંચવસ્તુઓ વાસ્તવિક રાખવી કે એનો આભાસ ઊભો થાય એવી બનાવવી, તમારા શબ્દોમાં ઉદાહરણ સાથે સમજાવો.

(6) નાટ્યપ્રયોગમાં spot lightની અગત્યતા વિશે જણાવો.

પ્રશ્ન-3 ખાલી જગ્યા પૂરો.

(1) રંગભૂષાના ________ પ્રકાર છે.
(2, 3, 4)

(2) મંચવસ્તુના ________ પ્રકાર છે.
(3, 4, 5)

(3) અભિનય વિશેની દંતકથા પ્રમાણે આદિમાનવે ________ નો શિકાર કર્યો હતો.
(વાઘ, સિંહ, હાથી)

(4) સંગીતનો સમાવેશ __________અભિનય અંતર્ગત કરવામાં આવે છે.
(સાત્વિક, આહાર્ય, આંગિક)

(5) મંચવસ્તુનો સમાવેશ ___________ અંતર્ગત કરવામાં આવે છે.
(Set, આહાર્ય અભિનય, વેશભૂષા)

(6) 'પુસ્તક'નો ઉપયોગ અભિનેતા પોતાના અભિનયમાં કરે તો 'પુસ્તક' ____________ પ્રકાર કહેવાય.

(Set Property, Hand Property, Visual Property)

(7) જો મંચવસ્તુનો ઉપયોગ અભિનેતા પોતાના અભિનયમાં ન કરે અને માત્ર તે સજાવટ માટે જ હોય, તો તે ________________પ્રકાર કહેવાય.

(સેટ પ્રોપર્ટી, હેન્ડ પ્રોપર્ટી, વિઝ્યુઅલ પ્રોપર્ટી)

(8) 'ઘા માંથી વહી જતા લોહીની અસર' બતાવાય તો એ _____________ પ્રકાર કહેવાય.

(સેટ પ્રોપર્ટી, હેન્ડ પ્રોપર્ટી, વિઝ્યુઅલ પ્રોપર્ટી)

____

____

____

____

7.8 સંદર્ભ ગ્રંથ:

(1) નાટ્ય પ્રયોગોના મૂલ્યાંકનના સિદ્ધાંતો - શ્રી ધનંજય ઠાકર

(2) નાટ્યનિર્માણ - પ્રો. માર્કંડ ભટ્ટ

(3) રંગતંત્ર - પ્રો. યશવંત કેળકર

BAOU
Education for All

યુનિવર્સિટી ગીત

સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ
સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ
સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ

શિક્ષણ, સંસ્કૃતિ, સદ્ભાવ, દિવ્યબોધનું ધામ
ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી નામ;
સૌને સૌની પાંખ મળે, ને સૌને સૌનું આભ,
દશે દિશામાં સ્મિત વહે હો દશે દિશે શુભ-લાભ.

અભણ રહી અજ્ઞાનના શાને, અંધકારને પીવો ?
કહે બુદ્ધ આંબેડકર કહે, તું થા તારો દીવો;
શારદીય અજવાળા પહોંચ્યાં ગુર્જર ગામે ગામ
ધ્રુવ તારકની જેમ ઝળહળે એકલવ્યની શાન.

સરસ્વતીના મયૂર તમારે ફળિયે આવી ગહેકે
અંધકારને હડસેલીને ઉજાસના ફૂલ મહેંકે;
બંધન નહીં કો સ્થાન સમયના જવું ન ઘરથી દૂર
ઘર આવી મા હરે શારદા દૈન્ય તિમિરના પૂર.

સંસ્કારોની સુગંધ મહેંકે, મન મંદિરને ધામે
સુખની ટપાલ પહોંચે સૌને પોતાને સરનામે;
સમાજ કેરે દરિયે હાંકી શિક્ષણ કેરું વહાણ,
આવો કરીયે આપણ સૌ
ભવ્ય રાષ્ટ્ર નિર્માણ...
દિવ્ય રાષ્ટ્ર નિર્માણ...
ભવ્ય રાષ્ટ્ર નિર્માણ

Dr. Babasaheb Ambedkar Open University
(Established by Government of Gujarat)
'Jyotirmay' Parisar,
Sarkhej-Gandhinagar Highway, Chharodi, Ahmedabad-382 481
Website : www.baou.edu.in

978 - 81 - 945830 - 1 - 1