સ્વાધ્યાયનું અજવાળુ

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-101 (પેપર-૧)

ATD - MDC - 103

નાટકનું સ્વરૂપ અને નાટ્યકૃતિનું વિશ્લેષણ

એકમ : ૧ (પેજ. ૧)

નાટક અને સાહિત્યના અન્ય સ્વરૂપો : (અ) નાટક અને કવિતા (બ) નાટક અને નવલકથા

એકમ : ૨ (પેજ.૧૬)

ભારતીય નાટકના મૂળ તત્ત્વો

એકમ : ૩ (પેજ.૨૬)

નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનો સંબંધ

એકમ : ૪ (પેજ.૩૪)

સાંપ્રત ગુજરાતી રંગભૂમિ

એકમ : ૫ (પેજ.૪૨)

રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોઃ – ટી.વી. માટેના લેખનનું સ્વરૂપ અને તેની સમજ

એકમ : ૬ (પેજ.૪૭)

નાટ્યવિશ્લેષણઃ ગુજરાતી ભાષાનું પ્રાચીન નાટક

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

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

ATD - MDC - 103

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):

ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
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.
પ્રા. હરીશ વ્યાસ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
ડૉ. સંભવનાથ ત્રિવેદી	ઉપ પ્રધાન, વિકાસલક્ષી કાર્યક્રમ નિર્માણ વિભાગ, મલ્ટી મીડિયા કાર્યક્રમ નિર્માણ સમૂહ, વિકાસ તથા શૈક્ષિક સંચાર યુનિટ, ભારતીય અંતરીક્ષ અનુસંધાન સંગઠન (ISRO), અમદાવાદ
ડૉ. આશિષ કેતકર	મુલાકાતી અધ્યાપક અને નાટ્ય અભિનેતા, દિગ્દર્શક

પરામર્શન (ભાષા):

ડૉ. જાગૃતિ મહેતા	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, ગુજરાતી વિભાગ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.
ડૉ. દિનુ ચુડાસમા	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, ગુજરાતી વિભાગ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.

ISBN : 978 - 81 - 945830 - 0 - 4

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.

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 નાટક અને સાહિત્યના અન્ય સ્વરૂપો

(અ) નાટક અને કવિતા

(બ) નાટક અને નવલકથા

: રૂપરેખા :

વિભાગ ૧ નાટક અને કવિતા

૧.૧ ઉદ્દેશ

૧.૨ પ્રસ્તાવના

૧.૩ મુખ્ય વિષય

૧.૪ તમારા નિરક્ષણને આધારે ઉત્તર આપો

૧.૫ મુખ્ય વિષય-૨

૧.૬ ઉદાહરણ

૧.૭ શબ્દાવલી

૧.૮ સ્વાધ્યાય

વિભાગ ૨ - નાટક અને નવલકથા

૧.૨.૧ ઉદ્દેશ

૧.૨.૨ પ્રસ્તાવના

૧.૨.૩ મુખ્ય વિષય

૧.૨.૩.૧ પેટા વિષય

૧.૨.૪ તમારા નિરક્ષણને આધારે ઉત્તર આપો

૧.૨.૫ ઉદાહરણ

૧.૨.૬ સારાંશ

૧.૨.૭ શબ્દાવલી

૧.૨.૮ તમારી પ્રગતિ ચકાસો/સ્વાધ્યાય

૧.૨.૯ સંદર્ભ પુસ્તકો

વિભાગ ૧

નાટક અને કવિતા

૧.૧ ઉદ્દેશ:

નાટક એ વિશિષ્ટ સાહિત્ય પ્રકાર છે. કવિતા સાથે તેની ભિન્નતા છતાં કેટલીક સામાન્ય સમાનતા છે. એકમના અંતે તે સ્પષ્ટ થશે.

૧.૨ પ્રસ્તાવના:

નાટક વિશેની જનમાનસમાં જે માન્યતા રહેલી છે અને કવિતા વિશેનો જે ખયાલ છે તે ઉદાહરણ સાથે જાણીએ.

૧.૩ મુખ્ય વિષય:

નાટક શ્રાવ્ય સાથે દ્રશ્ય કળા પણ છે. કવિતા મુખ્યત્વે શ્રાવ્ય (સાંભળવાની) કળા છે. નાટક

ભજવાય છે એટલે તે દ્રશ્ય (જોવાની) કળા પણ છે. આમ નાટક શ્રાવ્ય ઉપરાંત દ્રશ્ય કળા હોવાથી તેનું તંત્ર-પ્રસ્તુતિની રીત કવિતા કરતા જૂદી છે.

૧.૩.૧પેટા વિષયઃ

નાટકની વ્યાખ્યા- ‘દુનિયાના સુખ અને દુઃખ જોવાનું રૂડું દર્પણ’.

‘જગતના માનવીઓની વિવિધ અવસ્થા-ભાવોનું અનુકીર્તન’.

‘માનવીની ક્રિયાનું અનુકરણ’.

માનવોના પરસ્પર સંબંધો, સંઘર્ષો અને વ્યક્તિગત મનોભાવો, મંચ પર નટ રજૂ કરે છે, તે પાત્ર બને છે. રમણ નામનો નટ છે, જે ‘રામ’નું રૂપ ધારણ કરે છે. નાટ્યપ્રયોગમાં પોતાના ઉપર રામના ચરિત્રને આરોપિત કરે છે, કહે પણ છે. ‘હું રામ છું.’ તેથી જ સંસ્કૃતમાં નાટક વિશાળ અર્થમાં रुपकः કહેવાયું છે. નટમાં ચરિત્રનું આરોપણ કરવાથી તે રૂપક એવી વ્યાખ્યા છે. નાટક પ્રત્યક્ષ રીતે રજૂ થાય છે. ઇતિહાસની ઘટના પણ તે સમયે પ્રેક્ષકો સામે જીવંત બને છે.જાણે આ ક્ષણની ઘટના live, એટલે નાટક દર્શકો પર અન્ય સાહિત્ય પ્રકાર કરતા વધુ દ્રઢ - ઘેરી છાપ પાડે છે.

૧.૪ તમારા નિરક્ષણને આધારે ઉત્તર આપોઃ

(૧) તમે જોયેલ નાટક - તમે સાંભળેલ કે શિક્ષકે પઠન કરેલ કવિતા કરતા કેવી રીતે જુદા પડે છે ?

(૨) નાટકની રજૂઆત માટે કઈ કઈ સામાન્ય જરૂરિયાત હોય ? ‘રંગમંચના આ તંત્રને તમારા શબ્દોમાં સમજાવો.

(૩) તમારા ગમતા કોઈ ગીત કે કવિતાનું નાટક કરવું હોય તો કેવા કેવા ફેરફાર કરવા પડે ?

૧.૫ મુખ્ય વિષય-૨ઃ

નાટકની ઉત્પત્તિ વિશે વિવિધ મત છે. એક મત પ્રમાણે કોઈ આદિમાનવ - હજાર વર્ષ પૂર્વેનો વનવાસી ભયંકર જંગલમાં બહાદુરી પૂર્વક હિંસક પશુનો શિકાર કરીને તે પાછો આવ્યો ત્યારે તેના સગા-પરિચિતોએ આવું અદભુત પરાક્રમ કેવી રીતે કર્યુ ? તે પૂછ્યું અને તે વનમાનવે હાવભાવ - શરીર ચેષ્ટા, હલનચલન, અવાજની વિવિધતા સાથે તે ઘટનાનું તેમની સામે અનુકરણ - પુનઃ પ્રસ્તુતિ કરી બતાવી. જગતના ઇતિહાસમાં આને પ્રથમ નાટક ગણી શકાય. નાટ્યકળા વિશેનો મહાન ગ્રંથ ભરતમૂનિ રચિત નાટ્યશાસ્ત્ર એ નાટકની ઉત્પત્તિની કથા વર્ણવી છે. સંક્ષેપમાં જોઈએ તો ત્રેતાયુગમાં પ્રજા બહુ દુઃખી થઇ ગઈ હતી. સૌ દુઃખનો ઉપાય શોધવા ઈન્દ્ર પાસે ગયા. ઈન્દ્રે બ્રહ્માજીને ‘નાટ્યવેદ’ તૈયાર કરવાનું કહ્યું. બ્રહ્માજીએ ચાર વેદોમાંથી વિવિધ તત્વો લઇ નાટ્યવેદ રચ્યો અને ભરતમુનિને સોપ્યો. ભરતમુનિએ પોતાના પુત્રોને નાટ્યવેદનું જ્ઞાન આપી નાટ્યપ્રયોગ તૈયાર કરાવ્યો. ઈન્દ્રધ્વજ ઉત્સવમાં તે નાટકની ભજવણી થઇ. તે નાટક (રૂપક)નો વિષય હતો, દાનવો પર દેવોએ પ્રાપ્ત કરેલો વિજય. આમાં દાનવોને ખરાબ ચિતરવામાં આવેલા એટલે ચાલુ પ્રસ્તુતિએ દાનવોએ વિઘ્ન ઉભા કર્યા.

ત્યારે બ્રહ્માજીએ તેમને સમજાવ્યાઃ-

(૧) નાટકમાં દાનવો કે દેવોના ચરિત્રનું જ (અનુભાવન) કલ્પના દ્વારા અનુકરણ નથી. નાટકમાં તો ત્રણે લોક (પૃથ્વી, આકાશ અને પાતાળ)ના બધા ભાવોનું (moods - sentiments)નું અનુકીર્તન છે.

(૨) નાટક વિવિધ ભાવોથી સમન્વિત (સમન્વય કરાયેલું), વિવિધ અવસ્થાથી (સ્થિતિ-પરિસ્થિતિથી યુક્ત) લોકોના વ્યવહારનું અનુકરણ કરનારું છે.

અંતે કહે છે આમાં સંસારના બધા ભાવોનું અનુકરણ થાય છે એટલે તમારે (દાનવોએ) ક્રોધ ન કરવો જોઈએ. નાટ્યશાસ્ત્રમાં ઇન્દ્રદેવે જ વિનંતી કરતા કહ્યું છે, “અમે ક્રીડનીયક ઈચ્છીએ છીએ જે દ્રશ્ય અને શ્રાવ્ય પણ હોય.” આ રમકડું (ક્રીડનીયક) છે. જે દ્રશ્ય સાથે શ્રાવ્ય (VISUAL સાથે AUDIO યુક્ત) પણ છે.

અંગ્રેજીમાં નાટકને PLAY કહે છે તે નોંધીએ. નાટક માટેનો અંગ્રેજી શબ્દ છે ‘PLAY’. નાટક રજૂ કરવા માટે PLAYERS જોઈએ અર્થાત્ ACTORS જોઈએ. PLAYના નિયમો પણ હોય. અને રમવા માટેનું નિશ્ચિત સ્થાન PLAYGROUND પણ હોય વગેરે...

આ બધી બાબતો વિશે વિસ્તૃત ચર્ચા આપણે આગળ કરીશું.

નાટકને 'પંચમવેદ' કહેવામાં આવે છે. કારણ કે ચારેય વેદમાંથી જે તે વેદની વિશેષતા લેવામાં આવી છે.

(અ) ઋગ્વેદમાંથી પાઠ્ય કહેતા વસ્તુ

(બ) સામવેદમાંથી ગીત

(ક) યજુર્વેદમાંથી અભિનય

(ડ) અથર્વવેદમાંથી રસ

એટલે નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે - કથાવસ્તુ - ગીત - અભિનય અને રસ નાટકના મહત્વના અંગ છે. એમાં અભિનય નાટકને સાહિત્યના અન્ય પ્રકારોથી જૂદું પાડે છે.

તમે જે શીખ્યા તેને આધારે તમારી પ્રગતિ ચકાસો :-

(૧) નાટ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણિત નાટકની ઉત્પત્તિની કથા કઈ મહત્વની બાબતો સૂચવે છે ?

(૨) નાટકની ઉત્પત્તિની અન્ય કથા વર્ણવો અને તેમાંથી મળતી અગત્યની માહિતી જણાવો.

(૩) નાટકને 'પંચમવેદ' કેમ કહેવામાં આવે છે ?

અભિનય વિશેની વિસ્તૃત માહિતી તેને સંલગ્ન પ્રકરણમાં મેળવીશું.

કવિતાનું સર્જન વિશ્વના સાહિત્યમાં પ્રથમ થયું છે. આપણે તો 'કવિતાનો છેડો નાટક' એમ કહી નાટકને વિશેષ ગણીએ છીએ.

શ્રોતા - દર્શકને સ્પષ્ટ નજરે ચઢે તેવી બાબતો હવે આપણે જોઈએ.

(અ) કવિતા અને નાટક બંનેનું માધ્યમ ભાષા છે. લય, વિરામ, પદાવલીનો ખ્યાલ બંને પ્રકારમાં રાખવામાં આવે છે. લાગણીસભર સંવાદો કવિતા જેવા લાગતા હોય છે.

(બ) કવિતામાં કવિ - સર્જક જાતે આવી રજૂઆત કરી શકે છે, જયારે નાટકમાં લેખક-સર્જકે પાત્ર બનીને જ આવવું પડે છે. કવિતા, જયારે મુશાયરા કે કવિ સંમેલનમાં વાણી કૌશલ્ય પૂર્વક રજૂ થાય ત્યારે વધારે શ્રવણીય સાથે પ્રેક્ષણીય પણ બને છે, છતાં તેને નાટક ન ગણાય.

(ક) સામાન્ય રીતે કવિતા આત્મલક્ષી અને અંતરંગ (INTROVERT) કલા છે જયારે નાટક પરલક્ષી અને બહિરંગ (EXTROVERT) કલા ગણાય છે.

(ડ) સંસ્કૃત નાટકોમાં વર્ણન કરવા કે મનોભાવ વ્યક્ત કરવા સુંદર શ્લોકોનો ઉપયોગ થયો છે, પણ તે નાટકના ભાગ તરીકે જ. ખંડકાવ્ય - મહાકાવ્યની કવિતા નાટકમાં આવતા શ્લોકોથી જૂદી પડે છે. કવિ ન્હાનાલાલની 'ડોલનશૈલી' કે અપદ્ય ગદ્યનો "શહેનશાહ અકબરશાહ" નાટકમાં ઉપયોગ કર્યો છે. શેક્સપિયરે પણ BLANKVERSEનો પોતાના નાટકોમાં સુંદર પ્રયોગ કર્યો છે. આવા ઉદાહરણોમાં કવિતા નાટકને ઉપકારક બની છે. આધુનિક નાટકોમાં અને ઐતિહાસિક નાટકોમાં પૂર્ણ છંદબદ્ધ નહીં એવા અછાંદસનો ઉપયોગ નાટકને અનૂકુળ બને છે. પદ્યમાં પણ નાટકો લખાયા છે. નાટક સાહિત્યનો પ્રકાર છે એટલે તેમાં સાહિત્યના કેટલાંક લક્ષણોનો સમાવેશ થાય તે સ્વાભાવિક છે.

નાટક અને કવિતાને જુદા પાડતા કેટલાંક લક્ષણો આ પ્રમાણે છે.

નાટક - દ્રશ્યોમાં કે અંકમાં વિભાજીત હોય છે. કવિતાના સ્વરૂપ એવા મહાકાવ્ય - ખંડકાવ્ય સર્ગમાં વિભાજીત હોય છે. આખ્યાનમાં કડવું હોય, સોનેટ - ગીત - ઊર્મિ કાવ્ય વિશે તમે જાણતા હશો.

નાટકની કેટલીક વ્યાખ્યાઓ ચકાસો.

(૧) નાટક બહુધા ભિન્ન ભિન્ન રૂચિની અનેક વ્યક્તિઓનું મનોરંજન કરનારું હોય છે.

(૨) ત્રણેય લોક (આકાશ, પાતાળ અને પૃથ્વી)ના અર્થાત્ સમગ્રના ભાવ (લાગણી - SENTIMENT)નું અનુકીર્તન નાટક છે.

(૩) रुपकं तत्समारोपात्

નટ ઉપર જે તે પાત્રનું આરોપણ કરવાને લીધે તે રૂપક કહેવાય છે.

(નોંધઃ- સંસ્કૃત સાહિત્યમાં, ગુજરાતીમાં જેને નાટક કહીએ છીએ તેનાં વ્યાપક અર્થમાં રૂપક શબ્દ વપરાય છે. 'નાટક' તે રૂપકનો એક પ્રકાર છે. તે વિશે વધુ ઉચ્ચ અભ્યાસમાં જાણીશું.)

(૪) દુઃખાર્ત, શોકાર્ત, શ્રમાર્ત અને તપસ્વીઓને માટે આ નાટક વિશ્રાંતિકારક બનશે. (આરામ-સુખ આપનાર થશે.)

(૫) Drama is an imitation of action- પશ્ચિમમાં નાટકને ક્રિયાનું અનુકરણ કહ્યું છે..

૧.૬ કવિતા અને નાટકના કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ

- **આંધળી માનો કાગળ - ઈન્દુલાલ ગાંધી**

અમૃત ભરેલું અંતર જેનું, સાગર જેવડું સત્,
પૂનમચંદના પાનિયા આગળ ડોશી લખાવે ખત,
ગગો એનો મુંબઈ કામે;
ગીગુભાઈ નાગજી નામે.
લખ્ય કે માડી ! પાંચ વરસમાં પ્હોંચી નથી એક પાઈ,
કાગળની એક ચબરખી પણ, તને મળી નથી ભાઈ !
સમાચાર સાંભળી તારા,
રોવું મારે કેટલા દ્હાડા ?
ભાણાનો ભાણિયો લખે છે કે, ગગુ રોજ મને ભેળો થાય,
દન આખો જાય દાડિયું ખેંચવા રાતે હોટલમાં ખાય,
નિત નવાં લૂગડાં પ્હેરે,
પાણી જેમ પઈસા વેરે.
હોટલનું ઝાઝું ખાઈશ મા, રાખજે ખરચી-ખૂટનું માપ,
દવાદારૂના દોકડા આપણે કાઢશું ક્યાંથી, બાપ !
કાયા તારી રાખજે રૂડી,
ગરીબની ઈ જ છે મૂડી.
ખોરડું વેચ્યું ને ખેતર વેચ્યું, કૂબામાં કર્યો છે વાસ,
જારનો રોટલો જડે નહિ તે દી પીઉં છું એકલી છાશ,
તારે પકવાનનું ભાણું,
મારે નિત જારનું ખાણું.
દેખતી તે દી દળણાં-પાણી કરતી ઠામેઠામ,
આંખ વિનાનાં આંધળાંને હવે કોઈ ન આપે કામ,
તારે ગામ વીજળી દીવા,
મારે આંહીં અંધારાં પીવાં.
લિખિતંગ તારી આંધળી માના વાંચજે ઝાઝા જુહાર,
એકે રહ્યું નથી અંગનું ઢાંકણ, ખૂટી છે કોઠીએ જાર.
હવે નથી જીવવા આરો,
આવ્યો ભીખ માગવા વારો.

ભોમિયા વિના મારે ભમવા'તા ડુંગરા,
જંગલની કુંજકુંજ જોવી હતી;
જોવી'તી કોતરો ને જોવી'તી કંદરા,
રોતા ઝરણાંની આંખ લ્હોવી હતી.
સૂના સરવરિયાની સોનેરી પાળે,
હંસોની હાર મારે ગણવી હતી;
ડાળે ઝૂલંત કોક કોકિલાને માળે,
અંતરની વેદના વણવી હતી.
એકલા આકાશ તળે ઊભીને એકલો,
પડઘા ઉરબોલના ઝીલવા ગયો;
વેરાયા બોલ મારા, ફેલાયા આભમાં,
એકલો અટૂલો ઝાંખો પડ્યો.
આખો અવતાર મારે ભમવા ડુંગરિયા,
જંગલની કુંજકુંજ જોવી ફરી;
ભોમિયા ભૂલે એવી ભમવી રે કંદરા,
અંતરની આંખડી લ્હોવી જરી.

◆ **ત્રિઅંકી નાટક**

પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ - પ્રભુલાલ દ્વિવેદી

અંક પહેલો

નાન્દી

સૂત્રધાર અને બાળાઓ :

શ્રી ગૌરી શિશુ શુભકર
વિભુવર વિઘ્ન વિદારક
રિદ્ધિ સિદ્ધિ સહુભર - શ્રી ૦
અઘહરતા - હરિવદન પવન કરતું જન મન
સુખદાતા - હે દુ:ખહર
અરપો- શાંતિ - ઉજ્જવળ કાન્તિ
નમું ! રિદ્ધિવર, નમું સિદ્ધિવર, શ્રી ૦

સૂત્રધારઃ બાળાઓ, આજના નાટ્ય પ્રયોગનું નામ-પૃથ્વીરાજ ! દિલ્હીના છેલ્લા પ્રતાપી મહારાજ પૃથ્વીરાજ ચૌહાણના નામથી ભારતવર્ષમાં કોઈક જ અજ્ઞાન હશે.

નટીઃ યથાર્થ ! જેની રસલાલસા અને વીરતાના યશોગાન અને જેના પ્રબળ, પરાક્રમી સામંતોની કીર્તિકથા ચંદ વરદાયીના પ્રતાપે ઘરેઘર ગવાઈ રહી છે.

બાળાઃ એવા પ્રતાપી પુરુષનો પરાજય શાથી થયો તે જણાવવા કૃપા કરશો ?

સૂત્રધારઃ અવશ્ય ભારતનો એ સ્વાતંત્ર્ય સૂર્ય અસ્ત પામ્યો તેનું કારણ એ રંગીલા રાજેન્દ્રની વિલાસવૃત્તિ. તે કાળના રાજમંડળમાં રહેલી ખોટી મોટાઈ, અદેખાઈ અને ભારતવર્ષમાં ઘર કરી રહેલો કુસંપ !

નટીઃ બરાબર...સંપ વિનાની સુખ સંપત્તિ ક્યાં સુધી ટકે ?

(ગાયન-૨)

બાળાઓઃ સંપ વિનાની સુખ સંપતનાં વ્યર્થ અરે અભિમાન...

કુસંપે ખોયું હિન્દુસ્તાન...

નથી દૂર છે દ્રષ્ટિ આગળ કુસંપનાં પરિણામ... કુસંપે ૦

વૈર પરસ્પર ભાઈભાઈમાં જામ્યાં,

ભીષ્મ-કર્ણ સરખા એમાં જ વિરામ્યા...

કૌરવ-પાંડવ લડ્યા અહીં,

એ કુરુક્ષેત્રના સ્થાન... કુસંપે ૦

અદેખાઈની આગ વિષે અજ્ઞાની,

પડ્યો વીર જયચંદ બની અભિમાની...

પાણીપતમાં પડ્યા પ્રતાપી પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ- કુસંપે ૦

ગયો ત્યારથી ભાગ્યરવિ સંતાઈ,

પરવશતાની ઘનઘોર નિશા પથરાઈ,

પડી 'ભારતી' ભર નિદ્રામાં,

ધરી ઉદયનું ધ્યાન...કુસંપે ૦

અંક પહેલોઃ

પ્રવેશ પહેલોઃ

સ્થળઃ છાવણી

પાત્રોઃ જયચંદ, શાહબુદ્દીન, હાહુલીરાય અને ચામુંડ

જયચંદઃ (દિલ્હીના ગઢ તરફ જોતો ઉભો છે) પૃથ્વી અને પૃથ્વીપતિનો અધિકાર પૃથ્વીરાજના ભાગ્યમાં ? છે જીવતો જયચંદ જેની ધાક જ્યાં કાને પડે,રણહાકથી શત્રુ સ્ત્રીઓના ગર્ભ ગળતા ભય વડે; ધ્રૂજે ધરા, પર્વત ડગે ને સાત સાગર ખળભળે, ને શેષ પણ કંપી રહે જયચંદ જ્યાં જંગે ચડે.

બળ, બુદ્ધિ, પરાક્રમ, અર્થ ગૌરવ, દરેક રીતે પૃથ્વીરાજ કરતાં હું શ્રેષ્ઠ હોવા છતાં બુઢ્ઢા અનંગપાળ તું વારે મારો હક ડુબાવી દિલ્હીનું સિંહાસન પૃથ્વીરાજને આપ્યું. હવે તે હકને ખાતર હું પૃથુને પાયમાલ કરું એથી લોકો મને ઈર્ષાખોર કહે તો ભલે પણ ઈર્ષાની એ આગ ત્યારે જ બુઝાશે કે જયારે પૃથુ પૂરેપૂરો પાયમાલ થશે.

શાહબુદ્દીન (પ્રવેશ કરે છે): પૃથ્વીરાજ પાયમાલ થશે ત્યારે ! અત્યારે તો અમારી ફોજની પાયમાલી થઇ ચૂકી. હું ધારતો હતો કે પૃથુની આખી ફોજ ગુજરાત જીતવામાં રોકાઈ છે એટલે હું દિલ્હી સહેલાઈથી સર કરીશ પણ ચામુંડરાયની તીખી તલવારે મારી એ ઉમ્મીદ અધૂરી રાખી. મહારાજ જયચંદ ! તમે મને જાહેર રીતે મદદ આપી હોત તો મારી આવી હાર ન થાત પણ તમે તો તમારી ફોજ અહીંથી દૂર રાખી લડાઈનો તમાશો જોવા અને ફુરસદથી દિલાસો આપવા પધાર્યા છો.

૧.૭ શબ્દાવલીઃ

(૧) રૂપકઃ- રૂપક અલંકાર પણ છે જ્યાં ઉપમેયની જેની સાથે સરખામણી કરવાની છે તે અને ઉપમાન કે જેની સરખામણી કરવાની છે તે. બંને એક જ એટલે કે અભિન્ન ગણાય.

ઉદાહરણ, મુખ ચન્દ્ર, તે પ્રમાણે નટ - actorને જ પાત્ર સમજી લેવામાં આવે છે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નાટકના વ્યાપક અર્થમાં રૂપક કહેવાય છે.

(૨) પાઠ્યઃ- ઋગ્વેદમાં વિવિધ વિષયોની કથાઓ છે. વળી તેમાં પાત્રો વચ્ચેના સંવાદો પણ છે. આ ઋગ્વેદમાંથી વસ્તુ - પાઠ્યનો સમાવેશ નાટકમાં કરવામાં આવે છે.

(૩) અભિનયઃ- યજુર્વેદના મંત્રોનું પઠન હાથની મુદ્રાઓ સાથે થાય છે. યજ્ઞના વિરામ સમયે યજ્ઞકર્તા હાવભાવ સાથે તેમાં આવતી કથા વર્ણવતા, રજૂ કરતા. યજુર્વેદમાંની આ વિશેષતાઓનો નાટ્યવેદમાં અભિનય તરીકે સમાવેશ થયો.

અભિનયના ચાર પ્રકાર. (૧) આંગિક (૨) વાચિક (૩) આહાર્ય અને (૪) સાત્વિક. આ પ્રકારો વિશે તમે અભિનયના પ્રકરણમાં જાણશો.

(૪) રસઃ- રૂપક અર્થાત નાટકનો મુખ્ય હેતુ રસનિષ્પત્તિ ગણવામાં આવે છે. નવ પ્રકારના રસ છે. જેમાં (૧) શૃંગાર (૨) વીર (૩) કરુણ (૪) હાસ્ય (૫) રૌદ્ર (૬) ભયાનક (૭) બીભત્સ (૮) અદ્‌ભુત અને (૯) શાંત રસ. જેમ ભોજનમાં વિવિધ છ રસ છે જેવાં કે ખાટો, તૂરો, તીખો, મીઠો, કડવો, ખારો તેમ સાહિત્યમાં - નાટકમાં નવ રસ છે.

(૫) અપદ્યાગદ્યઃ અપદ્ય - પદ્ય નહીં તેવું

અગદ્ય - ગદ્ય નહીં તેવું

જેની શૈલીમાં પૂર્ણ પદ્યના (કવિતાની ભાષાશૈલીના લક્ષણો) ન હોય, વળી તેમાં પૂર્ણ ગદ્યના (નવલિકા - નવલકથામાં વપરાતી ભાષાશૈલી)ના લક્ષણો ન હોય, તે વિશિષ્ટ શૈલીનો ઉપયોગ નાટકમાં થયો છે.

૧.૮ સ્વાધ્યાયઃ

---

(૧) આ એકમમાં કરેલ અધ્યનને આધારે તમે ભણેલા કે જોયેલા એકાંકીના (ભેદક તત્વો નોંધો) જે તેને બીજા સાહિત્ય પ્રકારથી જૂદું પાડે છે.

(૨) નાટક અને કવિતાના ભેદ - કોષ્ટક બનાવી સામસામે લખો.

(૩) 'આંધળી માંનો પત્ર' કાવ્યના આધારે કોઈ પણ એક દ્રશ્ય (નાટક) લખવાનો પ્રયત્ન કરો.

(૪) કલાપીના 'ગ્રામ્ય માતા'ને આધારે એક દ્રશ્ય લખવાનો પ્રયત્ન કરો.

- **તમારા અભ્યાસને આધારે સમજાવો :**

(૧) વિશ્રાંતિજનન

(૨) ભાવાનું કીર્તન

(૩) Imitation of action

(૪) સંસ્કૃત સાહિત્યમાં 'रुपक'

- **તમારા અભ્યાસને આધારે નાટક અને કવિતા કેવી રીતે જુદા પડે છે તે સમજાવો.**

આપેલ પંક્તિને તેના યોગ્ય અનુવાદ સાથે જોડો. પંક્તિનો અનુવાદ કરી યોગ્ય જોડકા બનાવો.

સંસ્કૃત પંક્તિ	ગુજરાતી અનુવાદ
(१) रुपकं तत्समारोपात् ।	(૧) નાટક બહુધા ભિન્ન ભિન્ન રુચિના અનેક વ્યક્તિઓનું મનોરંજન કરનારું હોય છે.
(२) नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ।	(૨) ત્રણેય લોકના ભાવનું અનુકીર્તન નાટક છે.
(३) त्रैलोक्यस्यापि सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् ।	(૩) નટ ઉપર જે તે પાત્રનું આરોપણ થવાને લીધે તે રૂપક કહેવાય છે.
(४) विश्रान्तिजननं लोके नाट्यमेतत् भविष्यति ।	(૪) લોકમાં આ નાટક વિશ્રાંતિજનક બનશે.

વિભાગ -૨

નાટક અને નવલકથા

૧.૨.૧ઉદ્દેશ:

નાટક અને કવિતાની તુલના પછી હવે નાટકની નવલકથા સાથે તુલના કરતા આપણે નાટકની વિશેષતાઓને વધારે સ્પષ્ટતાથી સમજીશું. આ અભ્યાસક્રમમાં તમારે 'નાટક'નું અધ્યયન-ચિંતન કરવાનું છે, પણ સાહિત્યના અન્ય પ્રકારો સાથે સરખામણી કરતા એના જે ભેદ પાડનારા તત્વો જણાશે તે તમારી નાટક વિશેની વિચારણા -વિભાવનાને દ્રઢ કરશે.

૧.૨.૨પ્રસ્તાવના:

તમે પન્નાલાલ પટેલની 'માનવીની ભવાઈ' કે ક.મા. મુનશીની 'પાટણની પ્રભુતા' જેવી નવલકથાઓ કે એના અંશ વાંચ્યા હશે. તમે વાંચવા માંડો અને સ્થળ-પાત્ર, પાત્રોના પરસ્પર સંબંધો, વિવિધ ઘટનાઓ, તેના આધારે ઘડાતું કથાવસ્તુ મનમાં રમતું થાય. વાચક સ્થળ-સમય-પાત્રો-પાત્રોના વિચાર - ચિંતન, પાત્રોની અનેકવિધ લાગણીઓ વિશે મનમાં પોતાનો ખ્યાલ બાંધે. એટલે વાંચવાનું - વિચારવાનું અને મનમાં ચિત્રો ઉભા કરવાના, દ્રશ્યો રચવાના એ પ્રક્રિયા ચાલે.

હવે નાટકમાં લેખક - દિગ્દર્શક - નટ વગેરે માનસપટ પર જે જૂએ છે તેને રંગમંચ ઉપર રજૂ કરે છે. આમ પ્રેક્ષક તેને મંચ પર પ્રત્યક્ષ નિહાળી શકે છે. આ જીવતા પાત્રો હૂબહૂ સ્થળ - કાળમાં દર્શકો સામે રજૂ થાય છે. તેમની લાગણીઓ - તેમના સંઘર્ષ પ્રભાવક રીતે દર્શકો સુધી પહોંચે છે. નાટક અભિનેય કળા (Performing Arts) છે. તેની રંગમંચ પર પ્રસ્તુતિ જરૂરી છે.

સમજવામાં સરળતા રહે તે માટે વિચારીએ કે નવલકથાનું જે દ્રશ્ય વાંચીને મનની આંખે જોયું તે પ્રેક્ષકો માટે મંચ પર રજૂ કરવાનું થાય તો કેવા ફેરફાર કરવા પડે ? કઈ કઈ બાબતોનો ખાસ ખ્યાલ રાખવો પડે ?

૧.૨.૩ મુખ્ય વિષય:

નવલકથા વાંચતા વાચક પોતાના મનમાં ચિત્રો ઉભા કરે. નાટકનો લેખક જાણે છે કે નાટક પ્રસ્તુતિની કળા છે એટલે રંગમંચ પર દ્રશ્ય રૂપે જે તે સ્થિતિ, લાગણી પ્રગટ થઇ શકે તે રીતે લખે છે. પ્રેક્ષકોએ તે દ્રશ્યને પ્રત્યક્ષ નિહાળીને ભાવ કે રસની અનુભૂતિ કરવાની હોય છે. વળી દિગ્દર્શક - સુત્રધાર પાસે નાટકની પ્રત આવ્યા પછી તે નટ-નટીઓને પસંદ કરી દ્રશ્યમાં નાટયાત્મકતા ઉમેરે છે. આમ નાટકનું બે વાર સર્જન થાય છે. લેખક દ્વારા અને દિગ્દર્શક દ્વારા એટલે તેને દ્વિ (બે વાર) જ (જન્મ લેનાર) દ્વિજ કહી શકીએ.

નવલકથામાં સરસ રીતે કથા કહેવાય, તેમાં લાંબા વર્ણનો હોઈ શકે. નાટક આંખોથી જોવાની (ચાક્ષુષ) કલા છે. એટલે અહીં કહેવાને બદલે દર્શાવવું આવશ્યક બને છે. અંગ્રેજીમાં કહ્યું છે તેમ નાટકમાં 'Do not say, show it' સૂત્ર લેખક અપનાવે છે. નવલકથામાં તેના પાત્રો - ચરિત્રો વિશે ભરપુર - ઝીણી ઝીણી વિગતો હોય તે દોષ નથી. તેને આધારે જ વાચકની કલ્પનાને બળ મળે અને વાચક રસપૂર્વક મનમાં તે પાત્ર કે પરિસ્થિતિ માણે, જયારે નાટકનો લેખક આવશ્યક - ઓછી વિગતો જણાવી સંકેત કરે. બાકીનું દિગ્દર્શક - નટ અને કસબીઓ પોતાની કુશળતા અને સર્જનશીલતાથી દર્શકો સામે પ્રત્યક્ષ કરી આપે. પ્રેક્ષક તેને માણે અને શક્ય છે વધુ આનંદ માણે.

નાટક સંક્ષેપ એટલે કે લાઘવ - ટુંકામાં કહેવાની કળા છે. તેમાં લાંબા વર્ણનો માટે સ્થાન ન હોય. નાટકની પ્રસ્તુતિનું સ્થળ રંગમંચ છે અને રંગમંચની લંબાઈ - પહોંળાઈ - ઉંચાઈની ભૌગોલિક મર્યાદા રહે. રંગમંચ પર વિશાળ ઘૂઘવતો દરિયો, કિલ્લાઓ, અફાટ રણ અને તેમાં રેતીના ટેકરા, લીલાછમ પર્વતો, વિવિધ વનશ્રી, જંગલ- તેમાં વસતા જીવો અને ગીચ કેડીઓ બતાવી શકાય નહીં. નવલકથાના લેખકને આવી મર્યાદા નડતી નથી જયારે નાટ્ય લેખકે આ બધું પ્રતીકાત્મક - આંશિક અથવા સુચનરૂપે જ બતાવવું પડે.

૧.૨.૩.૧ પેટા વિષય:

નવલકથા વાંચવા માટે વાચક પોતે સ્થળ અને સમયની પસંદગી કરી શકે. તે ઈચ્છે તે રીતે ટુકડે-ટુકડે પણ વાંચી શકે. દિવાનખંડમાં વાંચેલું અડધું પ્રકરણ, આગળ વળી ટ્રેઈનમાં પણ વાંચી શકે.

રાત્રે જાગીને વાંચવાનું શરુ કરી કથાનો તંતુ આગળ જોડી શકે. જ્યારે નાટક જોવા માટે પ્રેક્ષકે નિશ્ચિત સ્થળે - પ્રેક્ષાગૃહ કે ઓડીટોરીયમમાં જવું પડે. પ્રેક્ષકની સાથે પ્રસ્તુતિ કર્તાએ પણ સ્થળ અને સમયની નિશ્ચિતતા જાળવવી પડે.

નાટક સમૂહની કળા છે. નાટકના નિર્માણમાં લેખકના કાર્ય કર્યા પછી દિગ્દર્શક - નટ સમૂહ ઉપરાંત - પ્રકાશ - સંગીત - દ્રશ્ય રચના - વેશભૂષા - રંગભૂષા વિગેરે માટે જે તે વિષયના જાણકાર ઘણા માણસોની જરૂરત હોય છે.

સંવાદ બંનેમાં હોય પણ નાટકમાં વચ્ચે વર્ણન ન કરતા લેખકે નટ - દિગ્દર્શક માટે રંગસુચન લખેલ હોય.

૧.૨.૪ સ્વાધ્યાયઃ

તમે અભ્યાસ કરેલ એકમને આધારે કયા શબ્દો નવલકથા માટે યોગ્ય છે અને કયા નાટક માટે તેની નોંધ બનાવો.

(**ઉદાહરણ તરીકે શબ્દાવલીઃ** રંગમંચ, દ્રશ્યરચના, પ્રકરણ, વર્ણન, માનસપટ, પ્રેક્ષકગૃહ, વાચક, દર્શક, વેશભૂષા, અંક, પડદો વગેરે)

૧.૨.૫ નવલકથા અને નાટકના ઉદાહરણ જોઈએ

પાટણની પ્રભુતા

સોલંકી કર્ણદેવ અને જયદેવના સમયના ગુજરાતની ઐતિહાસિક નવલકથા

લેખક - કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશી

૧૧ - કર્ણદેવનું મરણ　　　　પેજ.૪૧

ત્રિભુવન જ્યાં કર્ણદેવને ભોંયે નાખ્યા હતા ત્યાં ગયો. આખા ગઢમાંથી બધા ત્યાં દોડી આવ્યા હતા; અને પળે પળે બહારથી માણસોના ટોળા પર ટોળા ત્યાં આવતા હતા. રડારોળ શરુ થઇ ગઈ હતી. આજે કેટલા દિવસ થયાં સામાન્ય લોકોને લાગતું હતું, કે કાઈ ભયંકર પીડા પાટણને માથે આવી પડવાની છે. કર્ણદેવના મૃત્યુએ તે પીડાના ગણેશ બેસાડ્યા. બને એટલા લોકો રાજગઢમાં આવ્યા. બાકીના બહાર ચોરે ઉભા. ત્યાં નહિં માયા તે ચકલે ઉભા; અને સર્વ જુદી જુદી વાતો કરવા લાગ્યા. રાણી કેવા દેખાય છે ? મુંજાલના મોઢા પર શા ભાવો છે ? દેવપ્રસાદ પાટણ આવ્યો છે કે નહિ ? એવા અનેક પ્રશ્નોની ચર્ચા થવા માંડી, અને બને તેટલાં આબરૂના ચીથરા ફાડવા માંડ્યા. આ ખબર પહોંચતા મંડલેશ્વર આવી પહોચ્યો. તેને જોઈ લોકોમાં વધારે ગભરાટ થયો. આજે કેટલે વર્ષે તે જાહેર રીતે ગઢમાં આવ્યો હતો.

મંડલેશ્વરે કર્ણદેવના શબને પ્રણામ કર્યા, અને ત્રિભુવનને ખોળી કાઢ્યો. ‘કેમ, કાઈ થયું ?’ ધીમેથી તેણે પૂછ્યું.

ત્રિભુવને ડોકું હલાવ્યું : ‘ના.’

‘પણ જીવે છે કે નહિ, તે કાઈ જાણ્યું ?’ મંડલેશ્વરે પૂછ્યું.

‘કાઈ કહેવાય નહિ. મને કાઈ ભેદ લાગે છે.’

‘ઠીક, પછી વિચારીશું, પણ હવે આંખ અને કાન ઉઘાડા રાખજે. કાલે સવારે ઉઠમણા પહેલા કાંઈક નવું જૂનું થશે.’

‘હરકત નહિ’

એટલામાં ક્રિયા રાજગોર આવ્યા, અને ઓરડામાં લોકો આઘાપાછા થયા. એટલામાં એક બિહામણો રાજપૂત મૂછોના થોભિયા ચડાવતો આવ્યો, અને જાણે જાણતો નહિ હોય, તેમ મંડલેશ્વરની પાસે ઉભો રહ્યો. તે વીરપુરનો સામંત હતો.

‘રાજા. તૈયાર છો કે ?’ ધીમેથી મંડલેશ્વરને તેણે પૂછ્યું.

‘શા માટે ?’

'મેં તમને નહોતું કહ્યું ? મારા માણસો તૈયાર છે, કહો તો કાલે સવારે આની જગ્યા તમે પૂરો,' કહી તેણે રાજાના શબ તરફ નજર કરી.

મંડલેશ્વર મૂછમાં હસ્યો : 'વિજયમલ્લજી ! પાટણનો રાજા હવે જયદેવ, બીજો કોઈ નહિ.'

વિજયમલ્લે હોઠ કરડયા અને ડોળા ઘુમાવી ત્યાંથી તે ખસી ગયો. થોડીવારે કર્ણદેવના શબને ત્યાંથી સ્મશાને લઈ ગયા. આખું ગામ લોકપ્રિય રાજાને વળાવવા આવ્યું; અને શોભાને ખાતર, રાજાની ભલાઈની ખાતર, ભવિષ્યની બીકને લીધે ઘણાએ આંસુ ઢાળ્યા. પાટણના રાજાની રાખ થઈ ગઈ: અને સ્મશાનિયા પાછા ફર્યા. સહુથી આગળ જયદેવકુમાર સાથે દેવપ્રસાદ ચાલતો. દશ્મન બની રહેલા ભાઈઓને* સાથે જોઈ લોકોને ભાતભાતના વિચારો આવ્યા. બધા રાજગઢ ગયા. રડ્યા, કકળ્યા, છુટા પડ્યા, થાક્યા, હાર્યા. મંડલેશ્વર અને ત્રિભુવન ઘેર આવ્યા અને થોડી વારે જોરાવર આવ્યો.

*બકુલાદેવી+	ભીમદેવ+	ઉદયામતી	મદનપાળ
ક્ષેમરાજ		કર્ણદેવ	
દેવપ્રસાદ		જયદેવ	

રાઈનો પર્વત

(નાટ્યકાર - રમણભાઈ મહીપતરામ નીલકંઠ)

અંક પહેલો - પ્રવેશ : ૧

સ્થળ : કિસલવાડી

(જાદુની તૈયારી કરતી જાલકા રાત્રે અંધારામાં પ્રવેશ કરે છે.)

જાલકાઃ (સ્વગત) મંત્રની સાધના કરવી એમાં મુશ્કેલી નથી, પણ રાઈને તે વખતે આઘે કેમ રાખવો એ મુશ્કેલ છે. એ પાસે હોય તો બધો ખેલ બગડી જાય. એને કાંઈ સમજાવીને દૂર રાખવો પડશે. (બૂમ પાડે છે) રાઈ ! રાઈ !

(રાઈ હાથમાં પુસ્તક લઇ પ્રવેશ કરે છે.)

રાઈઃ જાલકા ! તે મને બૂમ પાડી ? હું ઓરડીમાં દીવે વાંચતો હતો, ત્યાં મને ભણકારા પડ્યા.

જાલકાઃ વાંચવાનો તને વખત મળે છે, અને બાગ સંભાળવાનો વખત મળતો નથી. આ વાડી સંભાળ વગર ખરાબ થઈ જશે. જો !

(વૈતાલીય)

કળિયો મુખ અર્ધું ખોલિને
અટકી આ જલ વીણ શોષથી;
ગુંચવે ઉગતી સુ-વેલિને,
તૃણ કાંટા વધિ આસપાસથી.

રાઈઃ ત્યારે તું મને પુસ્તકો શા માટે આણી આપે છે ? માળીઓને પુસ્તકો કરતા ઝાડ ઉપર વધારે લક્ષ આપવું જોઈએ એ હું કબૂલ કરું છું, પણ મેં તને ઘણીવાર કહ્યું છે કે મારાથી માળી થઈ શકાય એમ નથી. માત્ર તારી મરજી પાળવા ખાતર હું ઝારી અને ખરપડી હાથમાં લઉં છું.

જાલકાઃ બીજું પણ એક કારણ છે.

રાઈઃ હા, તે આણી આપેલા એક પુસ્તકમાં એવું વચન હતું કે,

(અનુષ્ટુપ)

'પ્રજાપાલકની વૃત્તિ માળીના સરખી ખરેઃ
ઉછેરે, ફળ લે બન્ને, ઉખેડે પ્રીતિ એ કરે.'

તે ઉપરથી મને લાગેલું કે માળીના કાર્યમાં પણ ઉન્નતિ છે. પણ, સરખામણીની એવી મોટાઈથી કોઈ મોટું નથી. ઈશ્વર શી રીતે સૃષ્ટિ બનાવે છે તે એક પ્રકારના દ્રષ્ટિબિંદુથી સમજાવવા કેટલીક વાર કરોળિયાનું ઉદાહરણ લેવામાં આવે છે, પણ, તે માટે કરોળિયા પૂજાતા નથી.

જાલકા: હશે, અત્યારે એ બધા વાદવિવાદની જરૂર નથી. જા, દીવો લઇ આવ.

(રાઈ જાય છે.)

જાલકા: (સ્વગત) કાઈક હકીકત તો એને કહેવી પડશે. લાવ, વસ્ત્ર ધરી સજ્જ થાઉં. એ વસ્ત્ર એ છો જોતો. (વસ્ત્ર પહેરે છે)

(ફાનસ લઇ રાઈ પ્રવેશ કરે છે.)

રાઈ: લે, આ દીવો લાવ્યો. (જાલકાને જોઈ આશ્ચર્ય પામીને) જાલકા ! આ શું ?

(હરિગીત)

આ વેશ કેવો અવનવો પહેર્યો શિરેથી પગ સુધી !
કાળા બધા આ વસ્ત્ર શા ! ને પટ્ટીઓ શી જુદી જુદી !
કમરે પટ્ટો શો બાંધીયો ! લટકંત પડદા ટોપિના !
કરમાં લીધો આ દંડ શો ! શા કેશ છૂટા વેણિના !

તને કાઈ ગેબી ભેદમાં જ આનંદ થાય છે.

જાલકા: લે ભેદ નહિ રાખું, તારા પોષણની ખામીથી મરી ગયેલાં ઝાડને ફરી સજીવન કરવાનો મેં પ્રયત્ન શરુ કર્યો છે. આજ આરંભમાં આ સૂકાઈ ગયેલા ઝાડને લીલા છોડ જેવું બનાવવા ધારું છું. એની સામે ઉભા કરેલા ચોકઠામાં મને કાળો પડદો બાંધવા લાગ. (બંને મળીને પડદો બાંધે છે.) સવારે તને અહીં હું એ ચમત્કાર થયેલો બતાવીશ. અત્યારે તો તું જા. મનુષ્યની આંખોના દેખતા કોઈ પ્રાણીમાં પ્રાણ પ્રવેશ કરતો નથી. જાદુના જોરથી મારી આંખોને તો હું અદ્રશ્ય કરી શકીશ. પણ, તું તો જા. હવે વધારે ન પૂછીશ. બાકી બધું સવારે.

રાઈ: હું જાઉં છું. પણ આ અનુષ્ઠાનના સમાચાર સાંભળ્યા પછી મને તરત ઊંઘ કેમ આવશે ? અને, જાગતો ઓરડીમાં બેસી રહું ?

જાલકા: (વિચાર કરીને) - બાગમાં દક્ષિણની બાજુએ એક છેડે કોઈ પશુ પેસી જઈ ઝાડપાનને નુકસાન કરે છે અને પેલા ચંપાના રોપનો ફૂટતો ગંધ જાણે ન ખમાતો હોય તેમ દર રાત્રે તેને છૂંદી જાય છે. માટે, ત્યાં તપાસ રાખતો બેસ.

રાઈ: તીરકામઠું લઈને જાઉં ? દૂર ઓથે બેસી રહીશ. એટલે તે નિશાચર આવશે પણ ખરું અને સપડાશે પણ ખરું.

જાલકા: હા, એ યુક્તિ ઠીક છે. જા. (રાઈ જાય છે.)

જાલકા: (સ્વગત) એ લોકો ઉત્તરને ઝાંપેથી આવવાના છે. અને રાઈ છો એની ધનુર્વિદ્યા દક્ષિણે અજમાવે. હું પણ હવે બધી ગોઠવણ પૂરી કરું. સૂકા ઝાડનો લીલો છોડ થઈ ગયેલો હું બતાવું એટલે મારા મનોરથની સિદ્ધિ શરુ થઇ.

(કાળા પડદાની પાછળ જાય છે.)

ધારાસભા

(લેખક - ચંદ્રવદન મહેતા)

પાત્રો : સેક્રેટરી, ભાણાભાઈ, મિનિસ્ટર, રતનશા, ડાહ્યાભાઈ, ધીરજભાઈ તોતડા, તાજુબઅલી, દયાદાસ આંધળા, ડાહ્યાભાઈ લૂલા, અગડંદાસ, બનામશા, વૈદ્ય, મોટાકાકા અને અન્ય

દ્રશ્ય પહેલું

(મિનિસ્ટર લાઈબ્રેરીમાં આટા મારે છે. પાછળ ટાઈપિસ્ટ, પાનવાળો ભૈયો પાનસોપારીની છાબલી ગળામાં લટકાવે તેમ, ટાઈપરાઈટને ચાની મોટી ટ્રેમાં મૂકી, ગળે બાંધી, મિનિસ્ટરના મોમાંથી ખરતી સોનાની વાણી ટાઇપબીબામાં ઘટાવી લે છે. એમ બેચાર આટા માર્યા પછી મિનિસ્ટર ડાયરી

જૂએ છે અને કોટ પહેરી ઈશારતથી ટાઈપિસ્ટ મંત્રીને કઈક સમજાવી ચાલ્યા જાય છે. ટાઈપિસ્ટ ગળાભાર ઉતારી આરામનો વિસામો ખાતો બેસે છે ને સત્તર અઢાર વર્ષનો ભાણાભાઈ, ઝભલા-ટોપી ને તંગીઓ પહેરી, પોટલું લઈ પ્રવેશે છે.)

સેક્રેટરીઃ ઓહોહો ! ભાણાભાઈ ! શામાં આવ્યા ? સાહેબને હમણાં જ બહાર જવાનું હોવાથી ગાડી મોકલાવી ન શક્યા. બોલો કઈ અડચણ પડી ? બંગલો જડ્યો? કઈ ટ્રેનમાં આવ્યા? ગીરદી હતી કે ?

ભાણાભાઈઃ સાહેબ ?

સેક્રેટરીઃ મિનિસ્ટર સાહેબ ! તમારા મામા ! એમને ગવર્નર સાહેબને બંગલે જવાનું હોવાથી હમણાં જ ગયા. પણ તમે જરાયે મૂંઝાશો નહિ. જે જોઈએ તે માંગી લેજો. બ્રાહ્મણ છે; ચા કૉફી જે કહેશો તે બનાવી આપશે. અને જમવાનું... હા જુઓની ! તમે એકલા જ જમવાના; સાહેબ તો ડિનર પર જવાના છે.

(ભાણાભાઈ પોટલું ઉતારીને ત્યા જ વચ્ચે મુકે છે.)

ભાણાભાઈઃ ઠીક ! ઠીક તમે મામાજીના શું થાઓ?

સેક્રેટરીઃ સેક્રેટરી થાઉ.

ભાણાભાઈઃ એમ? ઠીક ! ઠીક !

સેક્રેટરીઃ કહો, મજામાં છો ને? કઈ જોઈએ તો માગી લેજો. સાહેબ મને બધું કહીને ગયા છે.

ભાણાભાઈઃ મજામાં? હા ! પણ મામાજી ક્યારે આવશે? રાત સુધીમાં તો આવશે ખરાને, કે કાલે જ આવશે?

સેક્રેટરીઃ ના, ના; વહેલા જ આવશે. વળી એમની તબિયત પણ ઠીક નથી. કામકાજનો બોજો પણ બહુ છે.

ભાણાભાઈઃ ઠીક ! ઠીક !

સેક્રેટરીઃ તમે બંગલામાં આરામ કરો. આમ જુઓ, પેલી બાજુ વરંડો છે અને બાગ છે. સાથે એક બીજા મહેમાન છે, રતનશા સરકાર. અને અંદર તો હમણાં જ તમને બધું બતાવી દઉં છું. મુસાફરીથી થાકી તો ગયા હશો.

ભાણાભાઈઃ નહિ ભાઈ, તમે મારી કઈ ચિંતા નહિ કરો. એ તો બધું હું બરાબર કરી લઈશ. આ બંગલામાં તો હું પહેલી જ વાર આવું છું ને ! આ આપણા ઘર કરતા તો મોટો લાગે છે.

સેક્રેટરીઃ હાસ્તો. આ તો સરકારી બંગલો છે ! ને ચાલો અંદર.

(મિનિસ્ટર દાખલ થાય છે. રસ્તામાં વચ્ચે પડેલું પોટલું જોઈ ઉશ્કેરાઈ જાય છે અને સેક્રેટરીને બૂમાબૂમ પાડે છે.)

મિનિસ્ટરઃ આ કોનું પોટલું છે?

સેક્રેટરીઃ સાહેબ, ભાણાભાઈ આવી ગયા. આ એમનું પોટલું છે. હું હમણાં અંદર મુકાવી દઉં છું. ભૂલમાં અહીં રહી ગયું.

મિનિસ્ટરઃ તમને કેટલી વાર કહ્યું કે બધું વ્યવસ્થિત રાખવું, છતાં આવી રીતે આ પ્રમાણે વગર કારણે અને વગર રજાએ મુકતા ફરો છો. આવી નજીવી વસ્તુમાંથી કેવાં ભયંકર પરિણામો નીપજે છે એનું તમને ભાન છે? આવી વસ્તુઓમાંથી જ અરાજકતા પ્રવર્તે છે. છઃ છઃ જરા ઈતિહાસનો અભ્યાસ કરો તમે !આટલી નજીવી વાત પરથી ભલભલા બળવા થઇ જાય છે, તે તમે હજી નથી જાણતા !

(ભાણાભાઈ બહાર આવે છે. 'મામાજી ! મામાજી !' બૂમ મારી, કૂદીને મિનિસ્ટરને બાઝે છે. સાહેબ અકળાય છે.)

ભાણાભાઈઃ મામાજી ! બંગલો તો બહુ સારો છે? કેટલું ભાડું આપો છો?

◆ **જાતે ચકાસો:-** નવલકથામાંથી નાટક બનાવતા તેમાં શું ફેરફાર કરવા પડે છે તેની નોધ લખો.

૧.૨.૬ સારાંશ:

નાટક સાથે તેની ભજવણી જોડાયેલી છે. નાટક કેવળ વાંચવા માટે જ લખાય તે વિચાર સામાન્ય રીતે સ્વીકાર્ય નથી. ભજવણી રંગમંચ ઉપર થાય એટલે રંગમંચની ભૂગોળ અને તેની લંબાઈ - ઊંચાઈ - પહોંળાઈને ધ્યાનમાં લેવા જ પડે. આ નાટકની મર્યાદા છે, તો સાથે તેની વિશેષતા પણ છે.

નાટકમાં નવલકથાની જેમ દરિયો - રણ - જંગલ ન આવી શકે. વળી માનવ મહેરામણ, સેના - ઘણાં બધાં પાત્રોને દર્શાવી ન શકાય, સૂચવી શકાય. નાટકમાં દીર્ઘચિંતન, મનમાં ચાલતી લાંબી ગડમથલને રજૂ કરવા સ્વગતોક્તિ (આત્મસંભાષણ) જેવી યુક્તિનો પ્રયોગ કરવો પડે. તેને પણ નાટ્યાત્મક બનાવી સરસ રીતે મુકવી પડે.

નોંધ: આધુનિક નાટકોમાં હવે ફિલ્મ કે મલ્ટીમીડિયાનો ઉપયોગ થવા માંડ્યો છે તેથી નાટકની સ્થળની મર્યાદા ઓળંગી શકાય છે પણ તે શુદ્ધ નાટક ન ગણવાનું વિદ્વાનોનું વલણ છે. નાટકમાં ફિલ્મનો પગપેસારો તેમને માન્ય નથી.

વિશેષ:

(૧) નવલકથા લખાઈ જાય એટલે તેની પૂર્ણતા - સમાપન ગણાય, નાટક લખાય તે પહેલો જન્મ અને તે ભજવાય તે તેનો બીજો જન્મ, નાટકના સર્જક પણ બે - લેખક અને દિગ્દર્શક, નવલકથાના વાચકનો પ્રતિભાવ લેખકને તત્ક્ષણ ખબર ન પડે, જ્યારે ભજવતા નાટક સમયે નટ અને દિગ્દર્શકને દર્શક - પ્રેક્ષકની આંખોની ચમક કે ચહેરા પરનો અણગમો તે જ સમયે આઈનો બતાવી દે છે.

(૨) નાટક પ્રજાની વધારે નજીક છે, કેમ કે લખી - વાંચી નહીં શકનારા પણ નાટકને માણી શકે છે. નાટકની પ્રત્યક્ષ દ્રશ્ય શ્રાવ્ય અસર થતી હોવાથી, નવલકથા કે કવિતા કરતા નાટકનો પ્રભાવ વધુ છે. તેની અસર પણ વધુ ચિરંજીવ હોય છે.

૧.૨.૭ શબ્દાવલી:

રંગસૂચન: નાટયલેખક દ્વારા નટ - દિગ્દર્શકને અપાતું પ્રસ્તુતિ માટે ઉપયોગી સૂચન.

સ્વગતોક્તિ: નટ જાત સાથે ચિંતન કે મનોમંથન કરે તે દર્શાવવા નાટકમાં વપરાતી પ્રયુક્તિ

(**નોંધ:** સ્વગતોક્તિ શ્રોતાને સંભળાય પણ મંચ પરના અન્ય પાત્રો ઉપસ્થિત હોય તો પણ તે સાંભળતા નથી તેવી યુક્તિ છે. અહીં વાચિકમની રીત જુદી પડે.)

રંગમંચ ભૂગોળ: રંગમંચના ભાગ અને તેના વિવિધ વિશિષ્ટ ઉપયોગ વિશે તમે તે વિષયના પ્રકરણમાં આગળ જણાશો.

૧.૨.૮ તમારી પ્રગતિ ચકાસો:

◆ નીચે આપેલ વિધાન નવલકથા કે નાટક કોને લાગુ પડે છે જણાવો.

(૧) તેના બે સર્જક અને બે જન્મ થાય તેથી દ્વિજ કહેવાય છે.

(૨) કોઈપણ સ્થળે કોઈપણ સમયે ઈચ્છાનુસાર આનંદ લઈ શકાય તેવું સાહિત્ય.

(૩) દીર્ઘવર્ણનો તેમજ ચિંતનાત્મક મનોમંથનને અવકાશ રહે છે.

(૪) લાઘવની કળા છે.

(૫) લેખક આવી વચ્ચે પોતાનો વિચાર - મંતવ્ય મૂકી શકે.

(૬) સમૂહની કળા છે.

(૭) તેમાં ભાવકે પણ પોતાની બુદ્ધિ અને લાગણીથી વિશેષ સહભાગિતા કરવી પડે.

(૮) પ્રત્યક્ષ નિહાળી તત્કાલ પ્રતિભાવ આપે.

◆ **નીચે લખેલા વિધાનો વાંચી તે સહિત્યના કયા સ્વરૂપ સાથે વધુ અનુરૂપ છે તે જણાવો.**

(૧) ચુસ્ત સ્વરૂપ છે એટલે વિસ્તરતા વેરાઈ જાય.
(૨) વર્ણનોથી વાતાવરણની જમાવટ કરાય.
(૩) સંવાદો ટૂંકા અને વધુ અર્થપૂર્ણ હોય.
(૪) પાત્રનું વ્યક્તિત્વ, તેમના પરસ્પરના કાર્ય અને વાણી-વ્યવહાર દ્વારા પ્રકટે.
(૫) જીવનની સમીક્ષા કે અભિપ્રેત જીવનદર્શન વિશે સર્જક સ્વયં કહી શકે.
(૬) સંવાદો વાંચવા ગમે તેવા હોય.
(૭) તેમાં શબ્દની સાથે ભજવણી પણ ભળે.

(૮) કથા વસ્તુ સુંદર રીતે કહેવાય છે.

(૯) અંદર ચાલતી ઘડભાંગ, મનની ગતિ, તર્ક-વિતર્કને દ્રશ્ય-શ્રાવ્ય રૂપે પ્રસ્તુત કરાય.

(૧૦) સર્જક સ્વયં આવી વાત કહી શકે એટલે આત્મલક્ષી સાહિત્ય પ્રકાર છે.

(૧૧) પાત્ર દ્વારા જ સર્જકે પોતાની વાત કહેવાની હોય છે.

૧.૨.૯ સંદર્ભગ્રંથઃ

(૧)	નાટ્યકળા	-	ધીરૂભાઈ ઠાકર
(૨)	નાટ્યનિર્માણ	-	માર્કંડ ભટ્ટ
(૩)	નાટ્યલેખન	-	ધનંજય ઠાકર
(૪)	આંધળીમાનો પત્ર	-	ઈન્દુલાલ ગાંધી
(૫)	ભોમ્યા વિના મારે ભમવા તા ડુંગરા	-	ઉમાશંકર જોષી
(૬)	પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ	-	પ્રભુલાલ દ્વિવેદી
(૭)	પાટણની પ્રભુતા	-	કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશી
(૮)	રાઈનો પર્વત	-	રમણભાઈ મહીપતરામ નીલકંઠ

એકમ 2

ભારતીય નાટકના મૂળતત્વો

: રૂપરેખા :

૨.૧ ઉદ્દેશ

૨.૨. પ્રસ્તાવના

૨.૩ સંસ્કૃત નાટ્યની ઉત્પત્તિ

૨.૪ સંસ્કૃત નાટકના મૂળતત્વો

૨.૪.૧ પાઠ(કથાવસ્તુના પ્રકાર - ઉદાહરણ સહીત)

૨.૪.૧.૨ કથાવસ્તુના લક્ષણો

૨.૪.૧.૩ મુખ્યકથા અને ગૌણકથા - ઉદાહરણ સહીત

૨.૪.૧.૪ નાયક અને નાયિકાના પ્રકાર- પ્રાથમિક માહિતી

૨.૪.૨ ગીત

૨.૪.૩ અભિનય

૨.૪.૩.૧ અભિનયના પ્રકાર

૨.૪.૪ રસ

૨.૫ ભારતીય પારંપારિક/લોકનાટ્યના તત્વો

૨.૫.૧ રામલીલા અને કૃષ્ણલીલા વિશે પ્રાથમિક માહિતી

૨.૫.૨ ભવાઈની પ્રાથમિક માહિતી

૨.૬ વિશેષ

૨.૭ શબ્દાવલી

૨.૮ તમારી પ્રગતિ ચકાસો

૨.૯ સારાંશ

૨.૧૦ સંદર્ભગ્રંથ

૨.૧ ઉદ્દેશઃ

આ એકમનો અભ્યાસ કર્યા પછી તમે સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ કેવી રીતે અને કઈ પરિસ્થિતિમાં થઈ તેમજ ભરતમૂનિના નાટ્યશાસ્ત્ર આધારિત નાટકના મૂળતત્વો પાઠ, ગીત, અભિનય અને રસ વિશે પ્રાથમિક માહિતી મેળવશો અને ત્યારબાદ આપણી ભૂમિની પરંપરા અર્થાત્ ભારતીય લોકનાટ્યના તત્વોનું વિહંગાવલોકન કરશો.

૨.૨ પ્રસ્તાવનાઃ

બ્રહ્માજીએ નાટ્યવેદની ઉત્પત્તિ કરી એમ માનવામાં આવે છે. ચારેય વેદ (ઋગ્વેદ, સામવેદ, યજુર્વેદ, અથર્વવેદ)માંથી જરૂરી તત્વો લઈને પાંચમાં સાર્વવર્ણિક વેદ(નાટ્યવેદ)ની રચના કરી. સમય જતાં સંસ્કૃત નાટ્ય પરંપરા રાજા, મહારાજાઓ, શ્રેષ્ઠીઓ સુધી જ સીમિત રહેતા સામાન્ય જન લોકનાટ્ય તરફ વળ્યો. ભારત જેવાં વિશાળ દેશમાં દરેક પ્રદેશની પોતાની આગવી નાટ્ય પરંપરા છે. જે આપણી ભૂમિની છે. તેના વિશે માહિતી મેળવીશું. નાટકના અભ્યાસુ માટે આ ખુબ જ મહત્વનો (અગત્યનો) વિષય છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, સૌ પ્રથમ આપણે નાટકને સાદી અને સરળ ભાષામાં સમજીએ.

નાટક એટલે નટ દ્વારા રજૂ થતી કળા. કેટલાંક વિદ્વાનોમાં આ બાબતની ચર્ચા છે કે નાટકોનો

આરંભ થયા પછી નટ શબ્દ આવ્યો કે નટના આધારે નાટક પ્રચલિત થયું. બે વ્યક્તિઓના સંવાદ યોજાતા, એમાં ક્યાંક નાદ-સંગીત ઉમેરાતા, વ્યક્તિઓમાં નૃત્ય કરવાની અભિલાષા જાગૃત થતાં, માનવીના હૃદયમાં વિવિધ ભાવો પ્રકટ થતાં, પૃથ્વીને કોઈક ખૂણે નાટક કરવાની પ્રવૃત્તિ શરુ થઈ.

૨.૩ સંસ્કૃત નાટ્યની ઉત્પત્તિઃ

વિદ્યાર્થી મિત્રો અગાઉના પ્રકરણમાં આપે આ કથા વિષે માહિતી મેળવી છે, હવે આપણે આ કથાને વિસ્તારથી જાણીએ.

ભરતમૂનિના નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે એક અનધ્યાયના દિવસે જપ કરી નિવૃત્ત થઇ પુત્રો સાથે બેઠેલા ભરતમુનિની પાસે આત્રેય વગેરે ઋષિઓ આવ્યા અને પૂછ્યું,: 'હે, ભગવન, નાટ્યવેદ કેવી રીતે ઉત્પન્ન થયો અને કોના માટે ઉત્પન્ન થયો? એના કેટલા અંગ છે અને એનું પ્રમાણ કેટલું છે? તેમજ એનો પ્રયોગ કેવો છે?'

ભરતમુનિએ કહ્યું કે, નાટ્યવેદની રચના પિતામહ બ્રહ્માજી દ્વારા થઈ. વાત એમ હતી કે, ત્રેતાયુગમાં લોકોમાંથી ધર્મ અને સદાચારનો નાશ થવા લાગ્યો. ચારેકોર હાહાકાર થઈ ગયો. લોકો ત્રાહિમામ પોકારી ગયા. સમાજમાં વ્યવસ્થા ન જળવાઈ, અવ્યવસ્થા ઊભી થઈ. પાપનું ભારણ વધી ગયું અને ધર્મનું આચરણ ઓછું થયું. કામ, ક્રોધ, લોભ વગેરે દુર્વૃત્તિઓથી લોકો દુઃખી રહેવા લાગ્યા.

ત્યારે આ ચિંતા અને ભયજનક પરિસ્થિતિથી મુક્ત થવા ઈન્દ્ર તેમજ અન્ય દેવતાઓ પિતામહ બ્રહ્માજી પાસે ગયા અને કહ્યું,: 'પિતામહ, ધર્મ અને સદાચાર લોકોમાં રહે તે માટે અમે એવું ક્રીડનીયક ઈચ્છીએ છીએ કે જે દ્રશ્ય અને શ્રાવ્ય હોય. મનુષ્ય પોતાની સર્વ મંગલ કામનાઓ ધર્મ અને સદાચારના આચરણથી જ પ્રાપ્ત કરી શકે છે. આ (વિદ્યમાન) વેદોનો વ્યવહાર ત્રણ વર્ણો માટે જ (ત્રિવર્ણિક) હતો. તેથી અમે ચિંતિતિ છીએ. એટલે પિતામહ, પાંચમો સાર્વવર્ણિક (બધા જ વર્ણો માટે સમાન) વેદ સર્જો.'

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહીં ધ્યાન રાખવા જેવું છે કે, દેવતાઓ ક્રીડનીયક અર્થાત્ ક્રીડાનું સાધન-વિનોદનું સાધન ઈચ્છે છે, તેમની પાસે કદાચ નૃત્યનું 'દ્રશ્ય', અને આખ્યાનનું 'શ્રાવ્ય' ક્રિડનીયક તો છે જ, પણ ત્રીજું નવું જ, આ બેના સંયોજન રૂપનું તેઓ ઈચ્છે છે, વળી તે અંગેનું શાસ્ત્ર સાર્વવર્ણિક અર્થાત્ ચારેય વર્ણો માટે સમાન હોવું જરૂરી છે.

૨.૪ સંસ્કૃત નાટકના મૂળતત્વોઃ

પિતામહે નાટ્યવેદના નિર્માણ માટે ચારેય વેદોમાંથી જરૂરી તત્વો મેળવ્યા.

ઋગ્વેદમાંથી પાઠ, સામવેદમાંથી ગીત, યજુર્વેદમાંથી અભિનય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઈને નાટ્યને 'પંચમવેદ' તરીકે સ્થાન આપ્યું. જેમ ભાષા પહેલી અને વ્યાકરણ પછી એમ નાટક પહેલું અને નાટ્યશાસ્ત્ર પછી રચાયું. વિદ્યાર્થી મિત્રો, નાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિની કથા આપ સૌ જાણી ગયા છો. તો હવે વિદ્યાર્થી મિત્રો, જણાવો કે સંસ્કૃત નાટકના ચાર તત્વો કયા હશે?

૧) વસ્તુ (પાઠ), ૨) ગીત, ૩) અભિનય અને ૪) રસ .

ચાલો આપણે આ નાટ્યતત્વોનો પ્રાથમિક પરિચય મેળવીએ.

૨.૪.૧ પાઠ (કથાવસ્તુના પ્રકાર -ઉદાહરણ સહીત):

(૧) વસ્તુ (પાઠ):- કથાવસ્તુને બધાં જ નાટ્યકારોએ પ્રથમ ક્રમે સ્વીકાર્યુ છે. આ નાટકનું મહત્વનું અંગ છે, ભરતમુનિએ તેને નાટકનું શરીર કહ્યું છે. કથાવસ્તુના ત્રણ પ્રકાર છે.

(૧) પ્રખ્યાત - ઈતિહાસ કે પુરાણમાંથી લેવામાં આવતી કથાવસ્તુ

ઉદાહરણ, અભિજ્ઞાન શાકુંતલમ-

સાત અંકમાં વિસ્તરેલી આ અમર કૃતિ મહાકવિ કાલિદાસની છે. આ નાટકમાં રાજા દુષ્યંત અને શકુંતલાનો પ્રેમ નિરૂપણ પામ્યો છે. આ નાટકની મૂળ સામગ્રી મહાભારતમાંથી કવિએ લીધી છે.

(૨) ઉત્પાદ્ય - કવિકલ્પિત- કવિની કલ્પના પર આધારિત કથાવસ્તુ

ઉદાહરણ, ચારુદત્તમ-

ભાસનું આ રૂપક ચાર અંકનું છે. નાયકના નામ પરથી તેને શીર્ષક આપેલું છે. તેની ગરીબાઈના

વર્ણનને લીધે તેને દરિદ્ર ચારૂદત્ત તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. કથાનક રામાયણ, મહાભારત જેવાં પ્રખ્યાત ગ્રંથમાંથી લેવામાં આવેલ નથી. આ કથા લોક પ્રચલિત છે.

(૩) મિશ્ર - પ્રખ્યાત અને ઉત્પાદ્ય અર્થાત બંનેના સંયોજનથી બનતી કથા.

ઉદાહરણ, ઉરુભંગ-

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં આ ઉત્તમ કરુણાંત એકાંકી છે. ભીમે દુર્યોધનની સાથળ ગદાયુદ્ધમાં ભાંગી નાખી ત્યાંથી આ નાટક શરુ થાય છે અને દુર્યોધનના મરણ સાથે સમાપ્ત થાય છે. આ એકાંકી મહાકવિ ભાસની કલ્પનાનું સર્જન છે. મહાભારતના શલ્ય પર્વમાંથી મૂળ કથાનક ગ્રહણ કરી ભાસે તેમાં આમૂલ પરિવર્તન કરી નાખ્યું છે. મૂળ કથાના ઘણા અંશોને દુર કરી અને કેટલાક નવા દ્રશ્યો સર્જી ભાસે આ ઉત્તમ કૃતિ સર્જી છે. પાત્રો, પ્રસંગો અને વાતાવરણ જેવાને તેવા રાખીને પણ દ્રષ્ટિકોણની નવીનતા દાખલ કરીને મહાકવિ ભાસ મૌલિક કૃતિનું ઉત્તમ સર્જન કરી લે છે. દુર્યોધન દ્વારા નાટ્યકારે અહી યુદ્ધ તથા શાંતિ વિશે પોતાના વિચારો રજૂ કર્યા છે. દુર્યોધનને છેલ્લે છેલ્લે યુદ્ધની નિરર્થકતા સમજાઈ છે. અને તેનામાં નવી દ્રષ્ટિ ઉદય પામી છે. આમ આ રૂપકમાં દુર્યોધનનો નવો અવતાર લાગે છે. તેનું ઉર્ધ્વીકરણ થાય છે. દુર્યોધનના પાત્રને સારુ અને ઉદાત્ત બતાવ્યું છે.

ઉદાહરણ, પંચરાત્રમ -

સમય-પાંડવોના વનવાસનું છેલ્લું વર્ષ છે. આ વર્ષ વિરાટરાજાની પાસે ગુપ્તવાસનું છે, મુખ્ય બનાવ કૌરવોનું વિરાટનગર ઉપર આક્રમણ અને વ્યંઢળવેશધારી અર્જુનને હાથે હાર છે. પાચ રાતમાં પાંડવોને શોધવાની દ્રોણની પ્રતિજ્ઞા નાટકનું પ્રેરક તત્વ છે.

આ ત્રિઅંકીનું મૂળ કથાનક મહાભારતના વિરાટપર્વમાં આવે છે. નાટ્યકારે તેમાં પોતાની કલ્પનાથી નવીન પ્રસંગો ઉમેરીને પ્રભાવક કૃતિ સર્જી છે. યુદ્ધ વિના તસુભાર જમીન પણ નહિ આપવાનું કહેનાર દુર્યોધન અહી ગુરુની આજ્ઞાથી જ અર્ધુ રાજ્ય આપી દે છે. મહાકવિ ભાસની આ રચના અત્યંત ભવ્ય છે. અને તેના દ્રષ્ટિબિંદુને ચરિતાર્થ કરે છે.

૨.૪.૧.૨ કથાવસ્તુના લક્ષણઃ

વિદ્યાર્થી મિત્રો, હવે ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે કથાવસ્તુ કેવી હોવી જોઈએ તેના પણ નિયમ છે, તે જોઈએ. સંસ્કૃત નાટ્ય શાસ્ત્ર પ્રમાણે કથાવસ્તુમાં,

- રસવિરોધી કે નાયકવિરોધી પ્રસંગ ન હોય
- સમાજમાં લોકહિત કે લોક નિર્માણનો સંદેશ હોય
- લોકજાગૃત થાય એવી કથાવસ્તુ હોય
- યુદ્ધના દ્રશ્યો રંગમંચ પર ન બતાવાય
- જનમાનસને હાનિ પહોંચે તેવાં દ્રશ્ય ન હોય
- કથાવિકાસ તર્કબદ્ધ હોય
- મુખ્યકથા અને ક્યારેક ગૌણ કથા પણ હોય

૨.૪.૧.૩ મુખ્યકથા અને ગૌણકથાઃ

ઉદાહરણ, રામાયણમાં રામ એ મુખ્ય પાત્ર છે, જયારે જટાયુનું પાત્ર ગૌણ છે. જટાયુ રાવણ સાથે યુદ્ધ કરે છે, અને પોતાના અંત સમયે રામને સંદેશો આપે છે કે રાવણ સીતામાતાને ઉપાડી ગયો છે.આમ, જટાયુનું પાત્ર ટૂંકું છે પણ મહત્વનું છે. જટાયુના પ્રસંગ દ્વારા મૂળ કથાનકને સહાય થાય છે, અને એ પ્રસંગ ત્યાં જ પૂરો થઈ જાય છે. જટાયુની કથાને પ્રકરી કહેવાય.

હનુમાન રામને મળે છે, સીતાજીને રામની મુદ્રિકા પહોંચાડે છે, લંકા દહન કરે છે, અને કથાનકની પૂર્ણતા સુધી રાજ્યાભિષેક સમયે પણ હનુમાનજીની ઉપસ્થિતિ છે. આમ, હનુમાનજીની આ ગૌણ કથા પતાકા પ્રકારની કહેવાય. જે કથાના અંત સુધી રહે છે.અને મુખ્ય પાત્ર અર્થાત્ રામને લક્ષ્ય પ્રાપ્તિ કરવામાં (સીતાને પ્રાપ્ત કરવામાં) મદદ કરે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહીં રામની લક્ષ્ય પ્રાપ્ત કરવાની(સીતાને પ્રાપ્ત કરવાની) કથાને મુખ્ય કથા કહેવાય.

૨.૪.૧.૪ નાયક અને નાયિકાના પ્રકાર- પ્રાથમિક માહિતી

◆ મુખ્ય પાત્ર (નાયક)ના સ્વભાવ ભેદને કારણે ચાર પ્રકાર પડે છે.

૧) ધીર ઉદાત્ત- ઉદાહરણ, રામ

કોઈપણ સંજોગોમાં તે પોતાનું ઉદાત્ત આચરણ છોડતા નથી.

૨) ધીર લલિત - ઉદાહરણ, રાજા ઉદયન

સ્વપ્ન વાસવદત્તમ નાટકનો નાયક ઉદયન રાજા વાસવદત્તાના પ્રેમમાં એટલો ગળાડૂબ થઈ જાય છે કે રાજ્ય પણ ગુમાવી દે છે. વળી નાયક ઉદયન વીણા વગાડવામાં કુશળ છે.

૩) ધીર ઉદ્ધત - ઉદાહરણ, દુર્યોધન

કૃષ્ણ સંધી કરવા જાય, ત્યારે દુર્યોધન સોયની અણી જેટલી જમીન આપવા પણ તૈયાર નથી. ઉદ્ધતાઈ છોડતો નથી.

૪) ધીર પ્રશાંત - ઉદાહરણ, બ્રાહ્મણ, વણિકનું પાત્ર

ચારૂદત્ત નાટકનું પાત્ર ચારૂદત્ત

આમ, પ્રત્યેક નાયક ધીર હોવો અત્યંત જરૂરી છે. 'લલિત, ઉદાત્ત, પ્રશાંત, ઉદ્ધત ' વગેરે પોતાનો સ્વભાવ છોડતા નથી.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, સંસ્કૃત નાટકોમાં નાયકનો અંતરંગ મિત્ર વિદૂષક તેનો ખાસ સહાયક હોય છે.

◆ નાયિકાના ૩ પ્રકાર હોય છે,

૧) સ્વકીયા- નાયકની પત્ની

૨) અન્ય કે પરકીયા - કોઈની કુંવરી, પત્ની કે બહેન (નાયકની પ્રિયા બને તે)

૩) સામાન્ય - ગણિકા

વિદ્યાર્થી મિત્રો આ પ્રાથમિક માહિતી છે, વિગતવાર અભ્યાસ આપણે આગળ કરીશું.

૨.૪.૨ ગીતઃ

૨) ગીતઃ-

પ્રાચીન શિષ્ટ સંસ્કૃત નાટ્યમાં સંગીતનો ઉપયોગ પણ થતો હતો. ભરતમુનિએ સંગીત તથા નૃત્ય વિનાના નાટ્યપ્રયોગને હીનકળા માની છે, જયારે ગીત તથા સંગીતથી પરીપૂર્ણ નાટ્યને સાર્થકકળા માની છે.

૨.૪.૩ અભિનયઃ

૩) અભિનયઃ-

ભરતમુનિએ અભિનયને નાટ્યતત્વ તરીકે લીધું છે. અભિ અર્થાત તરફ અને ની (નય) અર્થાત લઇ જવું. આમ અભિનય એટલે નીતરફ લઇ જવું. પ્રશ્ન થાય કે કોની તરફ લઇ જવું? અને કોને લઇ જવું? નાટકના મુખ્ય ભાવાર્થને પ્રેક્ષકો તરફ લઇ જવો.(ભાવક સમક્ષ નટ સાક્ષાત પાત્રરૂપ ધારણ કરે તે અભિનય.) નાટ્યકારે રચેલા પાત્રને નટ પોતાની વાણી, અંગ, હલનચલન, મન અને ભાવજગત વડે મૂર્તિમંત કરી નાટકનો અર્થ પ્રેક્ષકોમાં સંક્રાંત કરે તે સમગ્ર વ્યાપાર તે અભિનય.

વિગતે અભ્યાસ આપણે અભિનયના પ્રકરણમાં જોઇશુ. હાલ આ તત્વોનો પ્રાથમિક પરિચય મેળવીએ.

૨.૪.૩.૧ અભિનયના પ્રકાર

◆ આંગિક અભિનય- શરીરના વિવિધ અંગ-ઉપાંગ દ્વારા નાટકના અર્થને પ્રગટ કરવો તે આંગિક અભિનય. આંગિક એટલે શરીરના હાથ, પગ, મુખ, આંખ ઈત્યાદિ અંગોના પ્રક્ષેપણથી પ્રગટતા હાવભાવ.

◆ વાચિક અભિનય - વાચિક એટલે વાણીનો અભિનય. અલંકાર, છંદ અને પાઠ્યના ગુણો વગેરેનું જ્ઞાન હોવું આવશ્યક છે. પાઠ્ય ગુણોથી યુકત પઠન દ્વારા અભિનેય નાટ્યાર્થ પ્રેક્ષકો સુધી

પહોચાડવો તેને વાચિક અભિનય કહે છે. નટની વાણી શુદ્ધ ઉચ્ચારણ યુક્ત, ભાવને વ્યક્ત કરે એવા આરોહ-અવરોહ વાળી અને સુશ્રાવ્ય હોવી જરૂરી છે.

◆ આહાર્ય અભિનય - રંગભૂષા, વેશભૂષા, નાટ્ય ઉપકરણો તથા રંગસજ્જા જેવી નેપથ્યજ વિધિઓ દ્વારા નાટકના અર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોચાડવો તે આહાર્ય અભિનય. આહાર્ય એટલે “ગ્રહણ કરેલો અથવા ધારણ કરેલો” કારણકે પોષાક, ઘરેણા વગેરે બાહ્ય સામગ્રી છે. તે નટના દેહ ઉપર ધારણ કરાય છે.‘આહાર્ય ’ અભિનય છે અર્થાત્ નટ દ્વારા તે પ્રગટ થાય છે.

ઉદાહરણઃ શાકુન્તલ નાટકમાં શકુંતલાની વિદાય વખતે હરણ, મયૂર મંચ પર હોય છે, તે હરણ સાચું ન હોય, મોર પણ સાચો ન હોય-પણ નટ દ્વારા થતા આહાર્ય અભિનયથી બતાવાય. તમારી સરળતા માટે એમ કહી શકાય કે નૃત્યમાં અભિનયથી જેમ મોર, હરણ વગેરે બતાવવામાં આવે છે તે રીતે.

આ જ નાટકના એક દ્રશ્યમાં ‘રથમાં બેઠેલો રાજા પ્રવેશે છે ’ એવો રંગનિર્દેશ છે. - અહી મંચ પર રથ નહિ આવે પણ આહાર્ય અભિનય દ્વારા નટ રથ અને એની ગતિ બતાવશે.

◆ સાત્વિક અભિનય - સત્વ અર્થાત્ મન વડે પાત્ર સાથે ઐક્ય સાધી, મનથી ‘હું પાત્ર છું ’ એવું અનુસંધાન કરી નાટકના અર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોચાડવો તે સાત્વિક અભિનય.

૨.૪.૪ રસઃ

૪) રસઃ-

લોકોને નાટકમાં રસ કેમ પડે છે એમ પૂછીએ તો સામાન્ય સમજવાળા વિદ્યાર્થીઓ કહેશે કે નાટકમાં નટ જે મંચ પર અભિનય કરીને પ્રગટ કરે છે એનાથી અમે એ રસ પામીએ છીએ. તો પ્રશ્ન થાય કે આ રસ શું છે ? ભરતાચાર્યે કહ્યું છે કે વિભાવ, અનુભાવ અને સંચારીભાવથી પુષ્ટ થયેલો સ્થાયીભાવ તે રસ. વળી પ્રશ્ન થાય કે સ્થાયી ભાવ એટલે? મનુષ્યના હૃદયમાં પડેલો મૂળવૃત્તિરૂપભાવ. આપણામાં હસવાની, દુઃખ પામવાની, પ્રેમ કરવાની, ક્રોધ કરવાની, આશ્ચર્ય પામવાની, શોર્ય દાખવવાની, ભય પામવાની, જુગુપ્સા અનુભવવાની અને શાંત થવાની મૂળભૂત વૃત્તિ-લાગણી રહેલી છે તે સ્થાયીભાવ વિભાવ, અનુભાવ અને સંચારીભાવથી પુષ્ટ થઈ અનુક્રમે હાસ્ય, કરુણ, શૃંગાર, રૌદ્ર, અદભુત, વીર, ભયાનક, બીભત્સ અને શાંત એમ નવ રસ નિષ્પન્ન થાય છે અર્થાત્ પ્રેક્ષકોને તેનો અનુભવ થાય છે.

૨.૫ ભારતીય પારંપારિક/લોકનાટ્યના તત્વોઃ

નાટકના વર્તમાન સ્વરૂપની ચર્ચા આપણે આગળ કરવાના છીએ. તે પહેલાનો ઈતિહાસ - સંક્ષેપમાં જોઈએ. લગભગ હજાર વર્ષ પહેલા ભારતીય નાટ્ય પોતાની સમૃદ્ધિ સાથે જીવંત હતું. ઈ.સ.ની ૧૨મી શતાબ્દીથી ભારત પર વિધર્મીઓના આક્રમણ થયા. એનાથી ભારતની સંસ્કૃતિ અને કલાનો નાશ થયો. મંદિરો અને સંસ્કૃતિ કેન્દ્રોનો વિનાશ લગભગ ૬૦૦ વર્ષ ચાલ્યો. મંદિરો અને સંસ્કૃતિ કેન્દ્રોના સંસાધન છીનવી લીધા. તેથી રંગકર્મનું સંરક્ષણ, નાટ્યકલાની રચના અને પ્રસ્તુતિ નહિવત્ થઇ ગયા.

સંસ્કૃત ભાષા સાથે લોકોનો જીવંત સંપર્ક ઘટતો ગયો, એ લોકોની ભાષા મટતી ગઈ.

૨.૫.૧ કૃષ્ણલીલા અને રામલીલા વિષે પ્રાથમિક માહિતીઃ

તે સમયે કેટલાંક સર્જકોએ પ્રાકૃત અને અપભ્રંશમાં નવીન શૈલીમાં નાટ્યરચનાઓ કરી. ઉત્તર ભારતમાં રામલીલાના સ્વરૂપમાં લોકનાટ્યની શરૂઆત થઇ. અને જયારે પુષ્ટિમાર્ગનો પ્રભાવ વધ્યો ત્યારે વ્રજભૂમિથી કૃષ્ણલીલા ગામડા સુધી પહોંચી.

લીલાની વિશેષતા એ છે કે તેમાં રામ કે કૃષ્ણને માનવ ચરિત્ર રૂપે નહિ પણ નરથી નારાયણ થયેલા ઈશ્વર તરીકે દર્શક નિહાળે છે. તેમના પરાક્રમો સુકૃત્યોને પ્રેક્ષક ‘લીલા ’ - ઈશ્વરની સહજ ક્રીડા રૂપે જુએ છે.

◆ **કથાવસ્તુઃ**- મોટેભાગે રામલીલા, રામના રાજ્યાભિષેકની ઘોષણાથી શરુ થાય છે અને રામના અભિષેકથી પૂર્ણ થાય છે. રાવણ ઉપર રામના વિજયને - અસત્ય પર સત્યનો વિજય - અન્યાય પર ન્યાયનો વિજય થયો એ રીતે જોવામાં આવે છે.

◆ **પાત્રઃ** રામ - સીતા - લક્ષ્મણ કે કૃષ્ણ - રાધા જેવા મહાન પાત્રોનો અભિનય કરનાર નટોની પસંદગી બહુ કાળજી પૂર્વક કરવામાં આવે છે. ધ્યાન રખાય છે કે એ બાળકો - કિશોરો સુંદર - સુશિક્ષિત અને સચ્ચરિત્ર હોય.

કાશીમાં રામનગરમાં થતી રામલીલા, તેમજ કાશીમાં જ 'રામચરિત્ર માનસ 'ના આધારે થતી 'ચિત્રકૂટ'ની રામલીલા બહુ પ્રસિદ્ધ છે. ત્રીજી રામલીલા અસ્સીઘાટની છે. જેના પ્રવર્તક સ્વયં તુલસીદાસજી છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો આ પ્રાથમિક માહિતી છે, વિસ્તૃત માહિતી આપ ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં જાણશો.

આ લોકનાટ્ય પરંપરા સદીઓથી, પોતાની ખાસિયતો સાથે જે તે પ્રદેશના ગામેગામ ચાલતી હતી.

૨.૫.૨ ભવાઈની પ્રાથમિક માહિતીઃ

ગુજરાતની લોકનાટ્ય ભવાઈમાં આપણે સંસ્કૃત નાટકો સાથેનું (અનુસંધાન) જોડાણ જોઈ શકીએ છીએ. ઉદાહરણ રૂપે નાન્દીને સ્થાને દેવસ્તુતિ - ગણેશજીનું આવણું. હરેક વેશમાં વિદૂષક અથવા રંગલાનું આવશ્યક રીતે હોવું. નૃત્ય - ગીત - સંગીતનો સુંદર અને ભરપૂર ઉપયોગ વગેરે.

ઉત્તર ભારતમાં અને ભવાઈના ઉદગમ પ્રદેશ ગુજરાતમાં મુસ્લિમ શાસકોનો પ્રભાવ હોવાથી ભવાઈની ભાષા હિન્દી તેમજ ગુજરાતીની ભેળસેળ વાળી ખીચડી ભાષા રહી. વળી પંદરમી સદીમાં મારવાડ અને ગુજરાતમાં બોલાતી 'મારું ગુર્જર' ભાષાનો પણ ઉપયોગ થયો. આમ તો ભવાઈમાં વિવિધ જાતિ-વર્ણના વેશ પ્રમાણે જે તે પાત્રની વેશભૂષા અને બોલી પણ સ્વાભાવિક રીતે બદલાતી ગઈ. રોજબરોજની બોલચાલની ભાષાને કારણે સામાન્ય માનવી તેની સાથે વધુ જોડાણ અનુભવવા લાગ્યો.

◆ **વેશઃ**- વેશ એટલે 'પ્રયોગ '. પ્રશ્ન થાય કે 'આજે કયો વેશ ભજવવાના છો? ' તો ઉત્તર હોય 'જસમા ઓડણનો વેશ', 'ઝંડા ઝૂલણનો વેશ'. વેશનો બીજો અર્થ 'પાત્ર ' પણ થાય છે.

વેશોમાં ગદ્યનું પ્રમાણ ઓછું અને ગીત તથા નૃત્યનું પ્રમાણ વધુ હોય છે. નૃત્યમાં પણ વૈવિધ્ય જોવા મળે. ઉદાહરણ, રાજા નાચતો પ્રવેશે ત્યારે ગંભીર છાપ પડે, ગૌરવ જળવાય તે રીતે ડગ માંડતો આવે, ઝંડાની નૃત્યની ઢબ જૂદી તો વળી બ્રામણની જૂદી - નૃત્યની સાથે આંગિક ચેષ્ટાઓ પણ અર્થસભર બની રહે છે.

◆ **નૃત્યઃ** સળગતા કાકડાનું નૃત્ય, બેડા નૃત્ય, તલવાર નૃત્ય વગેરે. નર્તનક્રિયા વર્તુળાકારે હોય છે.

ભૂંગળ ભવાઇનું સુરીલું વાદ્ય છે. તેના નર અને માદા બે પ્રકાર છે.

◆ **આવણુંઃ**- પ્રત્યેક વેશના પાત્રોનું 'આવણું' ગવાય. એટલે કે પ્રવેશનાર પાત્ર કોણ? તેનું વ્યક્તિત્વ તેમજ વેશમાં તે કઈ રીતે રમશે તેનો આછો ખ્યાલ આપે છે. આવણું ગવાય એટલે તે પાત્ર પોતાના વ્યક્તિત્વ અને સ્વભાવ અનુસાર પગલા ભરતું પ્રવેશ કરે છે. પ્રત્યેક પાત્રનો પ્રવેશ તબલાના ચોક્કસ તાલ સાથે, પગના ઠેકાની લય અને ગતિની માત્રા પ્રમાણેના નર્તન સાથે થાય છે.

મૂળ ભવાઈમાં પુરુષ જ સ્ત્રી પાત્ર કરતા હતા એટલે પ્રત્યેક અભિનેતામાં સુમધુર કંઠ, સુડોળ શરીર, ભજવવાની સૂઝ, અને તાલ લયની સમજ હોવી જરૂરી છે.

કથાનકઃ- કથાનકની દ્રષ્ટિએ ભવાઈની કથાઓને સામાન્ય રીતે ત્રણ વિભાગમાં વહેચી શકાય.

પૌરાણિક- ઉદાહરણ,

ગણપતિનો વેશ, કાનગોપીનો વેશ, રામ-લક્ષ્મણનો વેશ, શંકર-પાર્વતીનો વેશ વગેરે

ઐતિહાસિક- ઉદાહરણ,

જસમા ઓડણ, મણીબા, સિદ્ધરાજ જેસંગ, રામદેવ વગેરે તેમજ

સામાજિક- ઉદાહરણ,

ઝંડા ઝૂલણ, જૂઠણ, મિયાં બીબી, મણિયારો, મહિયારી, જોગી-જોગણ, મૂળચંદનો વરઘોડો, વગેરે સામાજિક વેશો દ્વારા ભવાઈએ મનોરંજન સાથે સુધારાનું કાર્ય કર્યુ છે.

ભવાઈની ઉત્પત્તિ, એની પ્રસ્તુતિ અને વિકાસ તેમજ પતન વિશે તમે આગળ અધ્યયન કરવાના છો.

અહીં અન્ય પ્રદેશના લોકનાટ્યોનો ઉલ્લેખ કરીને સંતોષ માનીશું, એ વિશે તમે આગળ વિસ્તૃત અભ્યાસ કરશો.

ક્રમ	લોકનાટ્ય	પ્રદેશ
૧	ભવાઈ	ગુજરાત
૨	અંકીયા નાટ	આસામ
૩	યાત્રા કે જાત્રા	બંગાળ
૪	તમાશા	મહારાષ્ટ્ર
૫	નૌટંકી	ઉત્તરપ્રદેશ
૬	કૃષ્ણલીલા	મથુરા, વૃંદાવન
૭	ખ્યાલ	રાજસ્થાન
૮	ભાંડ જશ્ન	કાશ્મીર
૯	માચ	મધ્ય પ્રદેશ
૧૦	રામલીલા	અયોધ્યા
૧૧	યક્ષગાન	કર્ણાટક

૨.૬ વિશેષ:

- **વસ્તુ:-**

સાચો નાટકકાર આંખથી લખતો હોય છે, એટલે કે તેમાં દ્રશ્યાત્મકતા અથવા તો visual વધારે હોય. શબ્દની મદદ વગર પણ કે ઓછા શબ્દોથી પણ ઊંડી અસર ઉભી થાય.

મનુષ્યના અનુભવની એ પાત્રોમાં કેટલે અંશે સચ્ચાઈ છે, એ બાબત નાટ્યકાર માટે અગત્યની છે. આ સચ્ચાઈથી પાત્રો જીવંત બને છે, અને સાથે જ પાત્રોની વિશ્વસનીયતા (પ્રતીતિકારકતા) ઉભી થાય છે. અમુક સંજોગોમાં પાત્ર અમુક રીતે જ બોલે કે વર્તે એવી આપણને પ્રતીતિ થાય અને પ્રેક્ષકો એ સ્વીકારે ત્યારે પ્રેક્ષકને તેમાં રસ પડતો હોય છે.

- **સંવાદ:-**

પાત્ર જે પરિસ્થિતિમાં મુકાય છે તેને પ્રકટ કરતી ભાષા તે બોલે છે. નાટકમાં જે ભાષાનો ઉપયોગ થાય છે, તેના શબ્દો ભલે વ્યવહારમાં વપરાતા હોય છતાં નાટ્યકાર જુદી રીતે ભાષાનો પ્રયોગ કરે છે. અને આ નાટ્યાત્મક ભાષા પાત્રોની ઉક્તિમાં અને સંવાદોમાં આપણે સાંભળી શકીએ છીએ. નાટકમાં વપરાતી ભાષા સાહિત્યિક હોવાની સાથે નાટ્યાત્મક પણ હોય છે.આ એની વિશેષતા છે. પાત્રો ચોક્કસ સ્થળ અને સ્થિતિમાં બોલે છે. વળી પાત્રો પોતાના ઉછેર, સંસ્કારની વિવિધતા પ્રમાણે ભાષાની લઢણનો કે બોલીનો ઉપયોગ કરે છે.

૨.૭ શબ્દાવલી:

અનધ્યાય:- અમાસ અને અન્ય દિવસોએ ગુરુકુળમાં શિષ્યોને અધ્યયન માટે રજા રહેતી તે અન્ધ્યાય

ત્રિવર્ણિક:- ત્રણ વર્ણો માટે

ઉર્ધ્વીકરણ: - ચરિત્રનું એવું આલેખન જેનાથી પાત્ર વધુ ઉચ્ચગુણોવાળું લાગે.

પતાકા:- જયારે મુખ્ય અથવા આધિકારિક કથામાં તેની પુષ્ટિ (સહયોગ- સમર્થન) અર્થે એવી કોઈ ઘટના યોજવામાં આવે કે જેની મુખ્ય કથા જેટલી જ વ્યાપક ઉપયોગીતા રાખવામાં આવી હોય તો તેને પતાકા કહે છે. રૂપકમાં લાંબો સમય ચાલનાર પ્રાસંગિક વૃત્ત પતાકા કહેવાય છે.

પ્રકરી:- નાટકમાં જયારે ગૌણવૃત્ત - પ્રાસંગિક વૃત્તનું મુખ્ય પાત્ર પોતાનો કોઈપણ ઉદ્દેશ સિદ્ધ કર્યા વિના આધિકારિક કથાના નાયકને તેના કાર્યમાં મદદ કરે તે પ્રસંગને પ્રકરી કહે છે. રૂપકમાં (નાટકમાં) મર્યાદિત સમય સુધી જ ચાલુ રહેનાર પ્રાસંગિક વૃત્ત પ્રકરી કહેવાય છે.

વિભાવ:- ભાવની ઉત્પત્તિનું કારણ તે વિભાવ. ઉદાહરણ, નાયક, નાયિકા - વાતાવરણ

અનુભાવઃ- વિવિધ શારીરિક ક્રિયાઓ દ્વારા ભાવની અભિવ્યક્તિ તે અનુભાવ

સંચારી ભાવઃ-કંપન, મૂર્છા, જડતા વિગેરે જે ભાવ આવીને જતા રહે.

૨.૮ સારાંશઃ

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણ ‘ભારતીય નાટકના તત્વો’ માં, તમે સંસ્કૃત નાટ્યની ઉત્પત્તિની કથા જાણી તે પરથી ચાર વેદ - ઋગ્વેદ, સામવેદ, યજુર્વેદ અને અથર્વવેદમાંથી અનુક્રમે પાઠ, ગીત, અભિનય અને રસ - આ તમામ નાટ્યતત્વો લઇ પિતામહ બ્રહ્માજીએ પંચમવેદ - સાર્વવર્ણિક વેદ - નાટ્યવેદ સર્જ્યો તે વિશે જાણકારી મેળવી. ત્યારબાદ વિધર્મીઓના આક્રમણ વગેરે જેવા કારણોને લીધે સંસ્કૃત નાટ્ય લુપ્ત થતા સામાન્ય જન લોકનાટ્ય તરફ વળ્યો. રામલીલા, કૃષ્ણલીલા અને ભવાઈનો પ્રાથમિક પરિચય મેળવ્યો. ભારતીય નાટકના અન્ય નાટ્યતત્વો સંવાદ અને વસ્તુ વિશે વધુ પરિચય મેળવ્યો. વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ ખુબ જ અગત્યનું અને ઉપયોગી પ્રકરણ છે, જેને ખુબ ધ્યાનથી વાંચશો અને માણશો.

૨.૯ તમારી પ્રગતિ ચકાસોઃ

રિક્ત સ્થાનની પૂર્તતા કરો.

૧) રામલીલા લોકનાટ્યમાં ____________મુખ્ય પાત્ર છે. (રામ, કૃષ્ણ, શિવ)

૨) લીલા એટલે ઈશ્વરની સહજ ____________. (રમત, ક્રીડા, ખેલ)

૩) કૃષ્ણલીલામાં મુખ્ય પાત્ર ____________હોય. (રામ, કૃષ્ણ, લક્ષ્મણ)

૪) રામાયણમાં રામ એ ____________પાત્ર કહેવાય. (મુખ્ય, ગૌણ, તટસ્થ)

૫) રામાયણમાં હનુમાનની કથા એ ____________પ્રકારની કહેવાય.
(પતાકા, પ્રકરી, બે માંથી એકેય નહિ) ____________.

૬) રામાયણમાં જટાયુ એ ____________પાત્ર કહેવાય.
(પ્રકરી, પતાકા, બે માંથી એકેય નહિ) ____________.

૭) ભવાઈનો પ્રારંભ ગુજરાતના ____________ગામમાં થયો હતો.
(પાલનપુર, ઊંઝા, અંબાજી) ____________.

૮) ભવાઈમાં ખીચડી અને ____________ભાષાનો પણ ઉપયોગ થાય છે.
(મારું ગુર્જર, હિન્દી-ઉર્દુ, બે માંથી એકેય નહિ) ____________.

૯) વેશ એટલે ____________. (કોસ્ચ્યુમ, પાત્ર, નાટ્યનિર્માણ)

૧૦) ____________ ભવાઈનું સુરીલું વાદ્ય છે, એ નર અને માદા એમ બે સ્વરૂપમાં હોય છે.
(શહેનાઈ, મંજીરા, ભૂંગળ)

૧૧) મૂળ ભવાઈમાં ____________સ્ત્રી પાત્ર કરતા હતા.
(રંગલો, પુરુષ, વિદુષક, સ્ત્રી અભિનેત્રી) ____________.

૧૨) રામ-કૃષ્ણ જેવા પાત્રોનો અભિનય કરવા માટે ____________ને પસંદ કરવામાં આવે છે.
(પુરુષો, કિશોરો, સ્ત્રીઓ)

૧૩) ભરતનાટ્ય શાસ્ત્ર પ્રમાણે સંસ્કૃત નાટકના મૂળ તત્વો ____________છે. (૫, ૪, ૩)

૧૪) કથાનકના ____________પ્રકાર છે. (૪, ૨, ૩)

૧૫) મહાકવિ ભાસ લિખિત પંચરાત્રમ ______કથાનક છે. (ઉત્પાદ્ય, મિશ્ર, પ્રખ્યાત)

૧૬) મહાકવિ કાલિદાસ લિખિત અભિજ્ઞાનશાકુંતલમ ____________કથાનક છે.
(ઉત્પાદ્ય, મિશ્ર, પ્રખ્યાત)

૧૭) નાટ્યને __________ વેદ કહે છે. (દ્વિતીય, પંચમ, ચતુર્થ, ત્રયી)

મુદ્દાસર ઉત્તર લખો.

૧) કોઈપણ એક ભારતીય લોકનાટ્યના તત્વો વિશે ટૂંકમાં જણાવો.

૨) સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિની કથા તમારા શબ્દોમાં વર્ણવો.

૩) સંસ્કૃત નાટ્યમાંથી લોકનાટ્ય તરફની ગતિ તમારા શબ્દોમાં વર્ણવો.

૪) નાટ્યતત્વ 'પાઠ' વિશે જણાવો.

જોડકા જોડો.

ઋગ્વેદ	સામવેદ
રતિ	ઉત્સાહ
યજુર્વેદ	રૌદ્ર
ગીત	અભિનય
અથર્વવેદ	શૃંગાર
કરુણ	પાઠ
વીર	રસ
આસામ	ભાંડ જશ્ન

કર્ણાટક	ખ્યાલ
મહારાષ્ટ્ર	અંકિયા નાટ
કાશ્મીર	યક્ષગાન
રાજસ્થાન	તમાશા
રામલીલા	ગુજરાત
કૃષ્ણલીલા	અયોધ્યા
ભવાઈ	મથુરા

૨.૧૦ સંદર્ભ ગ્રંથઃ

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રઃ અભિનય - ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ શાહ

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રઃ આધુનિક સંદર્ભ - ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ શાહ

નાટ્ય કળા - ધીરુભાઈ ઠાકર

સંસ્કૃત નાટકોનો પરિચય - ડૉ. તપસ્વી નાન્દી

પરંપરાગત ભારતીય નાટ્યરંગ - મૂળ લેખિકા - કપિલા વાત્સ્યાયન , અનુવાદીકા - પ્રકૃતિ કશ્યપ

ભવાઈમાં એલીયેનેશન - ડૉ. ભાનુપ્રસાદ ઉપાધ્યાય

એકમ 3

નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનો સંબંધ

: રૂપરેખા :

3.1 ઉદ્દેશ
3.2 પ્રસ્તાવના
3.3 પશ્ચિમ અને પૂર્વની (ભારતીય વિચારધારા)
3.4 નાટકની ઉપયોગીતા
3.5 સારાંશ
3.6 પારિભાષિક શબ્દો
3.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો
3.8 સંદર્ભ સૂચિ

3.1 ઉદ્દેશ

રોજબરોજના જીવનમાં આપણે 'નાટક' સંજ્ઞા બહુ જુદા અર્થમાં પ્રયોજતા હોઈએ છીએ. કોઈ વ્યક્તિના બોલવા ચાલવામાં વ્યવહારમાં ઢોંગીપણું દેખાય કે તરત આપણે ઉચ્ચારીયે છીએ કે નાટક કરે છે. નાટકીયો થઈ ગયો છે વગેરે. પણ આ પ્રકારનો નાટકીય વ્યવહાર જ્યારે મંચ પર પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરવામાં આવે છે ત્યારે તેના તરફ જોવાનો દૃષ્ટિકોણ બદલાઈ જાય છે. લોકો એટલે કે પ્રેક્ષકો તેને (એ વ્યક્તિને) રંગમંચ પર અભિનય કરતો એક નટ સમજે છે. આ રીતે રંગભૂમિ વગર નાટક ભજવવુ અશક્ય છે તો નાટકની ભજવણી માટે નટ અને પ્રેક્ષક અપેક્ષિત છે.

3.2 પ્રસ્તાવના

મનુષ્યને ઉત્ક્રાંતિના સમયથી અભિવ્યક્તિના આશિષ જન્મજાત હાંસલ થયેલા છે. પોતાને પ્રાપ્ત આ શક્તિથી તે સારા - નરસા અનુભવોને પશુ - પક્ષીઓ કરતા અદ્‌ભૂત રીતે ઉપયોગમાં લઈ તેણે એક કલાત્મક સૃષ્ટિનું નિર્માણ કરવામાં સફળતા મેળવી છે.

પૂર્વ અને પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિનો વિકાસ તેની કળા પ્રવૃત્તિ, નાટ્ય પ્રવૃત્તિનો વિકાસ માનવ જાતના વિકાસ સાથે જોડાયેલા જોવા મળે છે. काव्येषु नाटकं रम्यम् એવુ સંસ્કૃત ભાષામાં કહેવાયુ છે એનો અર્થ કેટલાક વિદ્વાનો એવો કરે છે કે, નાટક સાહિત્યનાં સર્વ સ્વરૂપોમાં શ્રેષ્ઠ છે. તત્વતઃ સ્વરૂપો વચ્ચે આવી તુલના શક્ય જ નથી. કોઈ સ્વરૂપ ચઢિયાતુ કે ઊતરતુ હોઈ જ ન શકે. જે - તે સ્વરૂપોની પોતાની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ, વિલક્ષણતાઓ અને વ્યાવર્તકતાઓ હોય છે. સર્જકે એને કઈ રીતે ખેડ્યું છે અને એમાં કેવા પરિણામો પ્રાપ્ત કર્યા છે એને આધારેજ એનું મૂલ્યાંકન થઈ શકે.

3.3 પશ્ચિમ અને પૂર્વની (ભારતીય વિચારધારા)

માણસે પોતાના બુધ્ધિ અને શક્તિનો ઉપયોગ કરી મનોરંજનના સાધન તરીકે સંગીત, નૃત્ય, ચિત્ર, શિલ્પ વગેરે કળાઓનું નિર્માણ કર્યું. આ કલાઓનો ઉપયોગ તે વર્ષ દરમ્યાન આવતા ઉત્સવોના અવસર પર લોકોની સામાજિક અને ધાર્મિક ભાવનાઓને વધારે સુઘડ એટલે કે મજબૂત બનાવવા માટે કરતો હતો. ભારતમાં વૈદિક કાલમાં નાટકોમાં થતા અભિનય સંબંધિત અમૂક પ્રમાણ મળે છે. ઋગ્વેદમાં કેટલાક સંવાદ સૂકતો મળે છે જેમ કે યમ - યમી સંવાદ, પુરૂરવા - ઉર્વશી સંવાદ વગેરે. આ સંવાદોને અભિનય સાથે બોલતા નાટકના સંવાદ જેવા લાગતા. ''આ સૂકતોનુ મૂળ લૌકિક (Popular Custom) માનવામાં આવે છે અથવા તેમનામાં નાટ્યતત્ત્વનો સંભવ જોવામાં આવે તોપણ તેમને 'બેલાડ' (BALLAD) અથવા કથાકાવ્ય કોઈ પણ અર્થમાં કહી શકાય તેમ નથી.'' અહીં આપણને પ્રશ્ન થાય કે આખ્યાન એટલે કથાકાવ્ય કરતા સંવાદાત્મક સૂકતો કઈ રીતે જુદા પડે છે.

ઉદાહરણ રૂપ જોઈએ - વિશ્વામિત્ર - નદી સંવાદ.

વિશ્વામિત્ર :- પર્વતોની તળેટીમાંથી (નીકળતી) અને (સમુદ્રને મળવા) ઈચ્છા કરતી, બે ઘોડીઓની જેમ (અશ્વશાળામાંથી) છુટી પડેલી અને (પરસ્પર) સ્પર્ધા કરતી તથા (પોતાના વાછરડાને) ચાટતી બે ઘોળી ગાય માતાઓ જેવી આ વિપાટ્ અને ક્ષુતુદ્રી (નામની બે નદીઓ) પોતાના જળસમુદાય સાથે ધસમસી રહે છે.

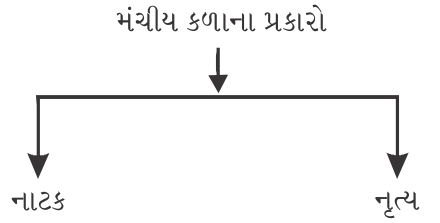
વિશ્વામિત્ર :- ઈન્દ્ર વડે પ્રેરાયેલી અને ધસવાની રજા માંગતી એવી (તમે બે નદીઓ) રથમાં બેઠેલા યોદ્ધા (રથી)ની જેમ (અથવા ઉત્તેજિત બે ઘોડીઓની જેવી) સમુદ્ર તરફ જાવ છો સાથે વહેતી અને વીચિતરંગોથી પુષ્ટ થતી તમે બે (નદીઓ) (જાવ છો.) હે શુભ્ર વર્ણવાળી (બે) ! તમારા બેમાંથી એક બીજી તરફ જાય છે.

વિશ્વામિત્ર :- ઉત્કૃષ્ટ માતા (જેવી ક્ષુતુદ્રી) નદીની પાસે હું પહોચ્યોં છું, વળી, વિશાળ અને સારા ભાગ્યશાળી એવી વિપાટ્ (નદી) પાસે અમે પહોંચ્યા છીએ. વાછરડાને ચાટતી બે (ગાય) માતાઓ જેવી (આ બે નદીઓ) એક સમાન સ્થાન તરફ જઈ રહે છે.

નદીઓ :- આ જળથી છલકાતી અમે (બે નદીઓ) દેવોએ નિર્મેલા આશ્રયસ્થાન (અર્થાત્ સમુદ્ર) તરફ જઈએ છીએ. વહેવો ચાલુ થયેલો અમારો પ્રસવ (= પ્રવાહ) અટકી શકતો નથી. તો પછી શુ ઈચ્છતો આ વિપ્ર (વિશ્વામિત્ર) (અમને) નદીઓને બોલાવી રહ્યો છે ?

3A (પુસ્તક વૈદિક સૂકતાવલી લે. ડૉ. વસંતકુમાર ભટ્ટ પેજ. ૩૬,૩૭,૩૮,૩૯ સરસ્વતી પુસ્તક ભંડાર)

તો ''આવા પ્રકારના સૂકતોનો ધાર્મિક ક્રિયાકાંડ સાથેનો સંબંધ સ્પષ્ટ નથી અને આથી સામાન્ય સૂકતોની માફક તેમનામાં ઈષ્ટવસ્તુની પ્રાર્થના અને ઈષ્ટ પ્રાપ્તિના અનુસંધાનમાં ધન્યવાદનાં લક્ષણો પણ જોવા મળતા નથી. તેમનામાં એક પ્રકારનું પૌરાણિક કથા અથવા દંતકથાનું તત્વ જોવા મળે છે.'' આ રીતે વિચારતા આખ્યાન કહેવાના રિવાજમાંથી પણ નાટકની સૂચના પ્રાપ્ત થાય છે. આ ''મધ્યકાલીન ગુજરાતી કાવ્યપ્રકાર આખ્યાન શબ્દનો અર્થ થાય છે. કથાનું સવિસ્તાર કથન.'' આ કથા કહેનારને ગ્રન્થિક કહેવામાં આવે છે. ''ગોવિન્દાખ્યાન જેવી પૌરાણિક કથાને ગાયન, વાદન, અભિનય સહિત લોકો સમક્ષ રજૂ કરે, તે કૃતિ આખ્યાન કહેવાય.'' આખ્યાનની કથા રામાયણ, મહાભારત તથા ભાગવતમાંથી લેવામાં આવતી નળ આખ્યાન વગેરે.'' ગુજરાતમાં જે ધંધાદારી કથા કહેનારાઓ હતા તેઓ માણભટ્ટના નામથી ઓળખાતા. માણનો અર્થ થાય તાંબાની ગાગર. કથા કહેતી વખતે માણ વીંટીથી તાલ દઈને ગાઈને કથા કહેતા તેથી તે માણભટ્ટ કહેવાય''. આમ ''આખ્યાન કહેવાનો રિવાજ અતિ પ્રાચીન છે. આ રિવાજ જંગલી પ્રજાઓમા પણ છે. બાળક સમજણું થતાં તેને પણ કથા સાંભળવા અને કહેવાનું ગમે છે. યજ્ઞયાત્રાદિમાં મોટા સત્રોમાં આખ્યાનો વિનોદનું સાધન હતા. આ આખ્યાન સામાન્ય રીતે અભિનય સહિત કહેવાતા હશે. તેમાં ઉદ્દામ કાર્ય અથવા ભાવના આવેગનો પ્રસંગ દર્શાવવામાં અભિનયનો ખાસ ઉપયોગ થાય એ સ્વાભાવિક છે. અહીં વિશેષતા જે તે પાત્રમય બની જવામાં છે. કુશળ કવિ કે શ્રોતા એ વિગત તરત પકડી પાડે. આખ્યાનમાંથી જ આમ એક અથવા વધુ માણસોથી દર્શાવાતા નાટકને અનુકૂળ પરિસ્થિતિ ઉત્પન્ન થઈ જાય.'' આજના નાટકનું વિકસિત સ્વરૂપ ખાસ કરીને તેમાં આવતા વિષય વૈવિધ્ય પૌરાણિક, ઐતિહાસિકથી લઈ સામાજીક વિષયો તથા તેની રજૂઆતની શૈલી આખ્યાનને આભારી છે. આખ્યાનકાર પોતાના મર્યાદિત અભિનય વડે પૌરાણિક કથાઓ, દંતકથાઓ ગાઈ સંભળાવતા હતા. સમય જતા આ કથાઓને રોચક બનાવવાના આશયથી તેમાં ક્રિયા (Action)નું તત્વ ઉમેરાયું હશે. પહેલા પારિપાર્શ્વક (સહાયક) પછી બીજુ ત્રીજુ પાત્રનું ઉમેરણ થતા સંવાદોની વેચણી પાત્રગત થવા માંડી હશે. આથી ભજવણીની શૈલીમાં નવીનતા આવી તથા કથા રજૂઆતમાં નાટયાત્મકતાનું પાસુ ઉમેરાયું.



નાટક અને નૃત્ય બીજી લલિતકળાઓ જેને આપણે શુદ્ધ કળાઓ પણ કહીએ જેમ કે સંગીત કવિતા, ચિત્ર સ્થાપત્ય વગેરે કરતા જુદી પડે છે. તેનું કારણ ''નાટક અને નૃત્ય મિશ્રકળા કહેવાય છે. કેમકે બીજી કળા કે કળાઓ સહાયક સાધન તરીકે ઉપયોગમાં લેવાય છે. નૃત્યને સંગીતના તાલથી ઉઠાવ મળે છે. તે જ રીતે નાટકમાં સંગીત, ચિત્ર, કવિતા જેવી કળાઓનો ઉપયોગ થાય છે. વળી બંને રંગમંચ ઉપર રજૂ થતી મંચીય કળાઓ (Stageable) છે.'' આ વાતને વિસ્તારપૂર્વક સમજતા જણાય છે કે તેના આરંભિક કાળથી નાટકમાં ગીત, સંગીત જોડાયેલા છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પાત્ર કે પરિસ્થિતિને અભિવ્યક્તિ કરવા માટે ગીતોનો ઉપયોગ થતો. વૃંદના કલાકારો આ ધ્રુવાગાન ગાવાનું કામ કરતા પાશ્ચાત્ય ગ્રીક નાટકોમાં પણ કોરસનો આવો ઉપયોગ જોવા મળે છે. નૃત્યનો ઉપયોગ પણ નાટકોમાં જોવા મળે છે. આચાર્ય ભરતે 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં નર્તન અંગે અત્યંત વિગતે ચર્ચા કરી છે. આ જમાનામાં આપણે જે પ્રકારના વાસ્તવદર્શી નાટકો જોઈએ છીએ તેના કરતા જુદા પ્રકારના શાસ્ત્રીય નાટકોની ભજવણી થતી હતી. આવા નાટકોમાં વર્તન અને નાટક વચ્ચે ભેદ નહોતો. લોકનાટયમાં તો નર્તન અત્યંત આવશ્યક હોય છે. જેમ કે આપણા ભવાઈમાં રંગલો, નાયક વગેરે પાત્રો નાચતા ગાતા ચાચર ચોકમાં આવે છે. ભવાઈમાં આવતા લોકગીતો, રાસ, ગરબામાં પણ નાચે છે. આ પ્રકારની પરંપરા બીજા પ્રાદેશિક લોકનાટયો જેમ કે યાત્રા, કથકલી, નાચા વગેરેમાં જોવા મળે છે.

ગ્રીક નાટકોમાં પાર્શ્વભૂમિ તરીકે સ્કીન બિલ્ડિંગનો ઉપયોગ થતો હતો. ટ્રેજેડી નાટકોમાં મહેલ બતાવવા સારુ તો, કોમેડી નાટકોમાં રસ્તા તરીકે તેને બતાવવાનો શીરસ્તો હતો. સંસ્કૃત નાટકોમાં આ વિરૂધ્ધ ફક્ત અભિનય દ્વારા સ્થળ, કાળનું નિર્માણ કરવામાં આવતું. ભારતમાં અર્વાચીન યુગથી ચીતરેલા પડદાના ઉપયોગ પાર્શ્વભૂમિ તરીકે થતો આવ્યો છે. જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિના નાટકોમાં આયાતી પ્રેસિનિયમ રંગમચ પર ભજવાતા નાટકમાં આવતા જુદા - જુદા દશ્યને બતાવવા સારુ ચીતરેલા પડદાનો ઉપયોગ પાર્શ્વભૂમિ નિર્માણ માટે થતો હતો. કવિ દલપતરામનું નાટક 'મિથ્યાભિમાન'ની રજૂઆતમાં નાટકમાં આવતા પ્રસંગો જુદી જુદી જગ્યાએ ગામના પાદરે, સસરા રઘુનાથના ઘેર, પોલિસ થાનામાં ભજવાય છે. આ બધા દશ્ય પલટાઓ આજે Boxset ના જમાનામાં શક્ય છે પણ તે વખતે આ પ્રસંગોની રજૂઆત માટે ગામના પાદરે ચિતરેલો પડદો, પોલિસ થાનુ લાગે તેવો પડદો વગેરે બનાવી તેને મંચ પર લગાવવામાં આવતા. મંચ પર નાટકમાં આવતા પ્રસંગની જરૂરિયાત પ્રમાણેનો પડદો રહેતો. બીજા પડદાઓ વીટી ને ઉપર ખેચી લેવામાં આવતા. પાદરનો પ્રસંગ પૂરો થાય એટલે પડદો વીટળાઈને ઉપર જતો રહે અને તે પછીના પ્રસંગ એટલે સસરા રઘુનાથના ઘર ચિતરેલો પડદો મંચ પર ઉતરે અને નાટય પ્રસંગ ભજવાય.

નાટકમાં આંગિક, વાચિક, સાત્વિક અભિનય જેટલુ જ મહત્વ આહાર્ય અભિનયનું છે. મંચસજ્જા દ્વારા વાતાવરણ નિર્મિત થાય છે. નાટકના વસ્તુને સચોટ રીતે દર્શાવવા ''રાજમહેલના મંદિરના સ્તંભો કે કોઈ ઝૂપડી દર્શાવવા'' માટે આવા સ્થાપત્યના નમૂના તૈયાર કરવા પડે છે. આજે તો હવે આખો રંગમંચ કમ્પ્યૂટર ગ્રાફિક્સની મદદથી તૈયાર થઈ શકે છે. પ્રકાશ આયોજન પણ નાટકનું વિશિષ્ટ અંગ બને છે. રંગમંચની વિવિધ કરામતો એની પ્રસ્તુતિને વિશેષ આકર્ષક બનાવે છે.

આ રીતે એક નાટક ને નાટ્ય બનાવવા તેની અભિવ્યક્તિ કરવા માટે અભિનેતા ઉપરાંત ગીત, સંગીત, નૃત્ય, સ્થાપત્ય વગેરેનો ખપ પૂરતો ઉપયોગ આવશ્યક છે. ''જીવને શ્વાસ સાથે છે તેવી નિકટની સગાઈ નાટકને રંગમંચ સાથે છે. નાટકનું માધ્યમ ક્રિયા છે અને ક્રિયાના પ્રાગટ્યનું સ્થળ રંગભૂમિ છે.'' આ રંગભૂમિ પર નટ નાટયવિષયને પોતાના અભિનય કૌશલ્ય દ્વારા ગતિ આપી ક્રિયાશીલ બનાવે છે ને નાટયવસ્તુને, નાટયની વાતને તેના મુખ્યાર્થ તરફ લઈ જવામાં સહાયક નિવડે છે.

3.4 નાટકની ઉપયોગીતા

નાટકને સમાજનું દર્પણ કહયું છે. સમાજની પ્રત્યેક ગતિવિધિ રાજકીય, સામાજીક, આર્થિકને વાચા આપવાનું કામ નાટક કરે છે. પ્રત્યાયનની તેની ખૂબીને લઈ તે સમાજના દરેક વર્ગ સુધી તે (નાટક) પોતાની વાત સહજતાથી પહોંચાડી શકે છે. તેનું દશ્ય-શ્રાવ્ય સ્વરૂપ દરેક ઘટનાને વાસ્તવિક રીતે પ્રેક્ષકો આગળ પ્રસ્તુત કરી ધારી અસર ઊભી કરી શકે છે. નાટક આ રીતે સમાજ સાથે નાભિનાળ સાથે જોડાયેલી કળા છે.

દેશ - દુનિયામાં બનતી સારી - ખરાબ ઘટનાને કલાત્મક રીતે કંડારવાનું કામ એક નાટયકારનું છે. કુશળ નાટયકાર જ્યારે કોઈ વિષય માંડે છે નાટક લખે છે ત્યારે રંગમંચના દરેક પાસાઓનો વિચાર કરી પોતાનું સર્જન કરે છે. ઉદાહરણ તરીકે આતંકવાદનો વિષય તેણે માંડવાનો હોય તો કયા દેશના કયા પ્રાંતમાં આતંકી અસર વધુ જોવા મળે છે. પસંદ કરેલો વિષય (નાટક) સત્ય ઘટના પર આધારિત છે કે કાલ્પનિક છે. નાટકમાં આવતાં પાત્ર, પાત્રોની આજુબાજુ ઘટતી ઘટના તથા તે ઘટના માંથી ઊભો થતો સંઘર્ષ તો આ સંઘર્ષની સૂક્ષ્મ છણાવટ કરતાં નાટયકારને જણાતો પાત્ર અને તેમની પરિસ્થિતિ વચ્ચેનો સંઘર્ષ, પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેનો સંઘર્ષ, પાત્રનો આંતરિક જાત સાથેનો સંઘર્ષ વગેરે. નાટયસર્જન કરતી વખતે નાટયકારે નાટકમાં આવતા પાત્રોની રંગભૂષા, વેષભૂષા, તેમનો સામાજિક, આર્થિક, રાજકિય દરજ્જો, તે પ્રમાણે તેમના ઘરમા મૂકવામાં આવતી ચીજવસ્તુઓની ગોઠવણ વગેરેનો ઝીણવટપૂર્વક અભ્યાસ કરવો પડે છે.

નાટ્યકાર નાટક લખતી વખતે એ પણ ધ્યાન રાખે છે કે નાટક ઉપર બિનજરૂરી સંગીત, કવિતા કે નૃત્યનો પ્રભાવ તો જણાતો નથી ને તથા સન્નિવેશ (Setting) કે દશ્યપલટાની યુક્તિ પ્રેક્ષકોને આકર્ષિત કરે છે કે પાત્રોની વેશભૂષા, રંગભૂષા દર્શકોનું ધ્યાન ખેંચે છે. ''ભિન્નભિન્ન વર્ગ-સ્તરના પ્રેક્ષકો નાટક જુએ છે. ક્ષણેક્ષણની પકડ એ અપેક્ષે છે. પ્રેક્ષકોનો રસભંગ ન થાય, કંટાળે નહીં એની એણે કાળજી રાખવી પડે છે. પ્રેક્ષકોની લાગણી દુભાય નહીં એનો પણ એ ખ્યાલ રાખે છે. નાટક સાથે સેન્સર બોર્ડ આ રીતે પ્રવેશે છે. ભૂતકાળમાં (ને આજે યે) કેટલાંક નાટકો પ્રેક્ષકો બંધ કરાવી ચૂક્યા છે.'' વિજય તેંડુંલકરનું 'સખારામ બાઈન્ડર', 'ઘાસીરામ કોટવાલ' વિવાદાસ્પદ વિષયને કારણે બંધ કરવામાં આવ્યા હતા. લોકોનો/પ્રેક્ષકોનો સારો-નરસો પ્રતિસાદ નાટકે ઝેલવો પડે છે. ''ભરતે તો આથી જ નાટકના પ્રેક્ષક માટે 'સામાજિક' સંજ્ઞા વાપરી છે. 'ભાવક' નહીં, પૂર્ણ 'સામાજિક' આ અર્થમાં નાટકનું સ્વરૂપ, અન્ય સ્વરૂપોની તુલનાએ, વિશેષ સામાજિક છે.''

નાટયકારે લખેલા નાટકને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવાનું કામ નાટય દિગ્દર્શકનું છે. લેખક કે પ્રેક્ષક કરતા દિગ્દર્શક જુદી જ રીતે વિચારે છે. સામાન્ય વાચક નાટકમાં રહેલા પાત્ર પરિસ્થિતિની સંવેદનાને કદાચ ન સમજી શકે ત્યારે નાટકના વિચારને સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરવાની જવાબદારી દિગ્દર્શકની છે. નટની છે. તેથી તે દિગ્દર્શક સતત વિચારમાં રહે છે કે નાટકના વસ્તુવિકાસ,પાત્રસંવેદનાને કઈ રીતે મંચ પર પ્રસ્તૂત કરી શકાય. નાટકમાં રહેલી નાટયાત્મકતાને કઈ યુક્તિ પ્રયુક્તિના ઉપયોગ વડે વધુ સારી રીતે દર્શાવી શકાય. નાટકમાં રહેલા નાટયાર્થને એના પૂરા સામર્થ્યથી રજૂ કરવામાં રંગતંત્રનો ઉપયોગ કેટલો અને કેવી રીતે કરવો તે એક નાટય દિગ્દર્શકની આવડત પર નિર્ભર છે. આમાં જ તેની સફળતા છુપાયેલી છે. પૂર્વ અને પશ્ચિમની નાટય પરંપરામાં દિગ્દર્શક જેવી કોઈ સંજ્ઞા અસ્તિત્ત્વમાં નહોતી તે વખતે તો કવિ લેખક પોતાના નાટકના પ્રસ્તુતિની જવાબદારી સ્વીકારતા હતા. ભારતીય નાટકોમાં મુખ્યત્વે સુખાન્ત જોવા મળતુ જ્યારે પ્રાચીન ગ્રીકનાટકોમાં વિધિના લેખ હેઠળ નિર્દોષ માનવી અસહાયતા અનુભવતો ને કરુણાન્તિકા સર્જાતી, આના ઉત્તમ ઉદાહરણો છે કવિ કાલિદાસ રચિત 'અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ' અને સોફોક્લિસનું 'રાજા ઈડિપસ'.

નાટકની વાતમાં કણ્વ મુનિના આશ્રમમાં રાજા દુષ્યંત અને શકુંતલા વચ્ચે પ્રેમ થતાં બંને ગાંધર્વ વિવાહ કરે છે. સમય જતા દુષ્યંત શકુંતલાને ભૂલી જાય છે. માછીમારે આપેલી વિટીના કારણે દુષ્યંતને અભિજ્ઞાન થતા બંન્નેનું પુનઃ મિલન થાય છે. તો 'રાજા ઇડિપસ' માં ભવિષ્યવેતા ઓરેકલે ભાખેલી ભવિષ્યવાણી સાચી પડતા રાજા ઈડિપસ પોતાના બાપનું ખૂન કરી પોતાની સગીમાં જોકાસ્ટા સાથે લગ્ન કરે છે. સંતાનો થાય છે. આ હકીકતની જાણ થતા બંને મૃત્યુ વ્હોરે છે.

નાટકને રંગભૂમિ પર આકાર મળે એટલુ પૂરતુ નથી. એક નાટકના કથાવસ્તુમાં માનવીય સંબંધ પાત્રોની આંતરિક બાહ્ય લાગણીઓ તેમના વચ્ચે ઉદ્ભવતો આંતર બાહય સંઘર્ષ આની છણાવટને દર્શાવવા નાટય દિગ્દર્શક તેને વિવિધ આકાર પ્રકાર પ્રમાણે ભજવે છે. દરેક યુગના દિગ્દર્શક કોઈક ચોક્કસ નાટકને ભજવવા પ્રેરાતા હોય છે. જેમ કે આપણા સંસ્કૃત નાટ્યકારો ભાસ, કાલિદાસના નાટકો ‘ઉરુભંગ’, ‘અભિજ્ઞાન શાકુંતલ’ વગેરેના પ્રયોગો ઘણા દિગ્દર્શકોએ કર્યા છે. યુરોપિયન નાટયકારો શેકસપિયર, મોલિયેરના નાટકો હેમ્લેટ, કિંગ લિયર, મખ્ખીચૂસ, બકુલ ત્રિપાઠીએ રૂપાંતર કરેલ નાટક ‘પરણુતો એનેજ’ પણ ઘણી વાર ભજવાય છે.

રંગમંચ ઉપરાંત હિન્દી ફિલ્મના દિગ્દર્શકો પણ નાટકોથી આકર્ષાઈને ફિલ્મો બનાવે છે. જેમ કે સંસ્કૃત નાટયકાર શુદ્રકના નાટક ‘મુચ્છકટિકમ્’ પરથી હિન્દીમાં ‘ઉત્સવ’ ફિલ્મ બની જેનું દિગ્દર્શન ગિરીશ કર્નાડ એ કરેલુ. આ એજ વિશ્વ વિખ્યાત નાટયકાર છે જેમના નાટકો હયવદન, નાગમંડળ, અગ્નિ અને વરસાદ (ગુજરાતી અનુવાદ પ્રો.ડૉ. મહેશ ચંપકલાલે કર્યો છે.) વગેરે વિશ્વ ભરમાં ભજવાય છે.

3.5 સારાંશ

નાટક અને રંગભૂમિ વિશે એક વાત આપણે ચોક્કસ પણે કહી શકીયે કે “નાટક લખવું અને ભજવવું બંને અતિ મુશ્કેલ કાર્યો છે. નાટકનું અનુભાવન બીજી કળાઓને મુકાબલે સહેલું છે. પણ તેના સર્જનનો માર્ગ પુષ્કળ કંટકોથી ભરેલો છે. વિવિધ શક્તિ અને સામગ્રીના સુગ્રથનમાંથી નાટક જન્મે છે. વેદકાલીન યુગથી ભારતમાં અને પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોના જમાનાથી પશ્ચિમમાં નાટકના સર્જન અને અભિનયના જે પ્રયોગો થયા છે તેમાં અનેક નાટયસર્જકોની સફળતા અને નિષ્ફળતાનો ઈતિહાસ પહેલો છે.” તો પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિનો ખ્યાલ મધ્યકાલીન શેક્સપિયરના રંગભૂમિથી અલગ છે. આગળ જતા હેનરીક ઈબ્સન, બર્નાડ શો વગેરે લેખકોએ અનેક નવા પ્રકારના ઊભા થયેલા મધ્યમવર્ગીય સમાજના પ્રશ્નોને વાચા આપી છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કી મોસ્કો આર્ટ થિયેટરના નિયામક તથા અભિનય અને દિગ્દર્શન ક્ષેત્રે નવો ચીલો ચીતરનાર તરીકે પ્રસિધ્ધ છે. તેમને શોધેલી Method Acting પધ્ધતિને ઘણા ભારતીય કલાકારો અનુસરે છે. જેમાં મોખરે આવે છે બલરાજ સાહની, જયશંકર સુંદરી, જશવંત ઠાકર વગેરે. અગાઉ શેકસપિયરના નટ તરીકે પ્રસિધ્ધિ પામેલા લોરેન્સ ઓલિવીયર એ અભિનય ક્ષેત્રે પોતાની આગવી ઓળખ ઊભી કરવામાં સફળ રહ્યા છે.

સંસ્કૃત રંગભૂમિથી અસ્પૃશ્ય રહેલો અર્વાચીન યુગનો સમાજ પાશ્ચાત્ય રંગે રંગાયો. યુરોપિયન રંગમંચ તથા તેના નાટકોની શૈલી અનુસરીને અર્વાચીન નાટયકારોએ પોતાના નાટકો લખ્યા. અનુવાદ, રૂપાંતરથી આગળ વધી ગુજરાતી નાટકોમાં મૌલિકતા લાવવાનો પ્રયાસ ચં.ચી મહેતા, ર.છો.પરીખ, ક.મા.મુનશી વગેરે નાટયકારોએ કર્યો. ભારતીય રંગભૂમિ પર આધુનિક યુગના નટ, નાટયકાર એવા હબીબ તનવીર, ગિરીશ કર્નાડ તથા ચંદ્રેશેખર ખંભાર, નાગ બોડસ જેવા નાટયકારોએ ગીત,સંગીત, નૃત્ય, નાટયનો સમન્વય સાધી પૂર્ણ રંગમંચ Total Theatre ના નાટકો આપ્યા છે. ગુજરાતી નાટયકારો સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, ચિનુ મોદી વગેરે એ પણ ગીત, સંગીત, નૃત્ય, નાટય પ્રધાન નાટકો લખી ભારતીય રંગભૂમિની શોધમાં પોતાનો ફાળો આપ્યો છે. “પ્રસ્તુતિ સાથે સંકળાયેલા આ કળા પ્રકાર જમાને જમાને એની પ્રત્યક્ષતાને કારણે પરિવર્તિત થતો રહયો છે. કાળે એમાં બદલાવ આણ્યો છે. પણ એનાં કાંગરા પાડયા નથી એ અડીખમ ઊભું છે કાળ પ્રવાહ સામે.”

આજની સાંપ્રત ભારતીય રંગભૂમિ પર ભજવાતા નાટકનો સમય ઘટતો જોવા મળે છે. પહેલાના જમાનાના નાટકો આઠથી દસ અંક સુધીના લખાતા હતા તો આધુનિક જમાનામાં ત્રિઅંકી, દ્વિઅંકી નાટકોની ભજવણી થતી હતી. પ્રવર્તમાન સમયમાં ખાસ કરીને પ્રાયોગિક રંગભૂમિ ક્ષેત્રે One Sitter Play એકથી દોઢ કલાકના Without interval વાળા નાટકો ભજવવાનું ચલણ વધ્યું છે. પ્રસિધ્ધ નટ, નાટયકાર ગિરીશ કર્નાડ પોતાના નાટક ‘Flowers’ દ્વારા કે યુવાન નાટયકાર માનવ કોલના નાટક ‘Park’ જેવા Sitter Plays લખી નાટયક્ષેત્રે આવેલ આ નવા પ્રવાહ સાથે કદમ મિલાવી રહયા છે.

આ રીતે દરેક યુગમાં સમાજના વૈચારિક, બૌધ્ધિક ધોરણને અપનાવી તથા તેમાં બદલાવ લાવવાનો પ્રયાસ રંગભૂમિ પહેલેથી કરતી આવી છે અને કરતી રહેશે. જયાં સુધી સૃષ્ટિ પર માનવનું

અસ્તિત્વ રહેશે ત્યાં સુધી તેમના પ્રશ્નો, અનુભવો, વિચારોને વાચા આપવાની જવાબદારી નાટક અને રંગભૂમિની હતી, છે અને રહેશે એમાં બે મત નથી.

3.6 પારિભાષિક શબ્દો

૧ વ્યાવર્તક - અલગ પાડવુ, જુદુ રાખવું

૨ નાટ્યાર્થ - નાટકનો અર્થ

૩ ઉદ્દામ - જે વશમાં નથી તે ઘમંડી, અહંકારી

૪ કામણ ટુમણ - મેલિવિદ્યા, બ્લેક મેજીક

૫ પ્રત્યાયન - કોમ્યુનિકેશન

૬ નાટયવસ્તુ - નાટકની વાત, કથા

૭ મજબૂત - સુદૃઢ

૮ બેલાર્ડ - આખ્યાન, કથા કાવ્ય, કથાગીત

૯ પાર્શ્વભૂમિ - નાટકમાં આવતા કોઈ દૃશ્યને પ્રસ્થાપિત કરવા, Establish કરવા (ઘર, બગીચો, ન્યાયાલય વગેરે) માટે તૈયાર કરવામાં આવતુ બેકગ્રાઉન્ડ.

૧૦ સામર્થ્ય - તાકાત, આવડત

૧૧ કાંગરા - કાપા પાડવા તે, ખાંચા, ખાડો

૧૨ ચાચર - ભવાઈ વેશ રમવાની જગ્યા.

3.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

પ્ર.૧ આખ્યાન અને સંવાદ સૂકતના ભેદ લખી જણાવો.

પ્ર.૨ નાટક અને સમાજ વચ્ચેનો સંબંધ પ્રસ્થાપિત કરો.

પ્ર.૩ કયા પાસાઓને ધ્યાનમાં રાખી નાટયકાર નાટક લખે છે.

પ્ર.૪ નાટય દિગ્દર્શકની ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરો.

પ્ર.૫ તમારા મુજબ નાટકની સફળતાના માપદંડ શુ હોઈ શકે ? ઉદાહરણ આપી સમજાવો.

ખાલી જગ્યા પૂરો

૧ ભારતીય નાટયનું વિકસિત સ્વરૂપ .... ને આભારી છે.

આખ્યાન

૨ .... નાટકમાં સહાયક સાધન તરીકે ઉપયોગમાં લેવાય છે.

લલિતકળાઓ

૩ નાટક એ .... સ્વરૂપ છે.

દૃશ્યશ્રાવ્ય

૪ આખ્યાન કથા કહેનારને .... કહેવામાં આવે છે.

ગ્રન્થિક

૫ નાટકની ભજવણી માટે એક .... અને એક .... અપેક્ષિત છે.

નટ પ્રેક્ષક

૬ મંચીય કળાઓમાં .... અને .... ને મિશ્ર કળા કહેવાય છે.

નાટક નૃત્ય

૭ નાટકનું માધ્યમ .... છે.

ક્રિયા

3.8 સંદર્ભ સૂચિ

૧ પુસ્તક ‘ગુજરાતી નાટક’ લે. સતીશ વ્યાસ, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ

૨ પુસ્તક ‘સંસ્કૃત નાટકોનો પરિચય’ પૃ.૧૮ ડૉ. તપસ્વી નાન્દી, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ ગુજરાત રાજ્ય - અમદાવાદ.

૩ એજન પૃ.૧૮

૩ A પુસ્તક ‘વૈદિક સૂકતાવલી લે.ડૉ. વસંતકુમાર ભટ્ટ, પૃ.૩૬, ૩૭, ૩૮, ૩૯ સરસ્વતી પુસ્તક ભંડાર અમદાવાદ.

૪ પુસ્તક ‘ગુજરાતી વિશ્વકોશ’ (ખંડ ૧) પૃ. ૯૧૭ સંપાદન ધીરૂભાઈ ઠાકર ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ અમદાવાદ.

૫ એજન પૃ. ૯૧૭

૬ એજન પૃ. ૯૧૮

૭ પુસ્તક ‘સંસ્કૃત નાટકોનો પરિચય’ પૃ.૨, ૩

૮ પુસ્તક ‘નાટય વિચાર’ લે.ડૉ. ભરતકુમાર ડી. ઠાકર, પૃ. ૭૬ પોપ્યુલર પ્રકાશન, સુરત.

૯ પુસ્તક 'ગુજરાતી નાટક' લે. સતીશ વ્યાસ, પૃ.૦૩ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અમદાવાદ.

૧૦ પુસ્તક 'નાટય વિચાર' લે.ડૉ. ભરતકુમાર, ડી. ઠાકર પૃ. ૭૭ પોપ્યુલર પ્રકાશન, સુરત.

૧૧ પુસ્તક 'ગુજરાતી નાટક' લે. સતીશ વ્યાસ, પૃ. ૦૪ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ

૧૨ એજન પૃ. ૦૪

૧૩ પુસ્તક 'નાટય વિચાર' લે.ડૉ. ભરતકુમાર ડી. ઠાકર, પૃ. ૮૧ પોપ્યુલર પ્રકાશન, સુરત.

૧૪ પુસ્તક 'ગુજરાતી નાટક' પૃ. ૦૭ લે. સતીશ વ્યાસ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ.

એકમ 4

સાંપ્રત ગુજરાતી રંગભૂમિ

: રૂપરેખા :

4.1 ઉદ્દેશ

4.2 પ્રસ્તાવના

4.3 પ્રર્વતમાન નાટકનો ઉદ્‌ભવ વિકાસ

4.4 સારાંશ

4.5 પારિભાષિક શબ્દો

4.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

4.7 સંદર્ભ સૂચિ

4.1 ઉદ્દેશ

કોઈપણ કલાની પ્રસ્તુતી એ પ્રયોગ છે. મંચીય કળા નાટક એમાંથી બાકાત નથી. નાટકનો સીધો સંબંધ સમાજ સાથે છે. સમાજમાં રહેતા જીવતા જાગતા માણસો સાથે છે. દેશ-દુનિયામાં ચાલતી અવનવી ગતિવિધિઓ સાથે છે. નાટકની રજૂઆત વૈતનિક ધોરણે થતી હોય, અવૈતનિક રીતે થતી હોય કે પછી પ્રયોગશીલ સ્વરૂપે તેનો હેતુ માત્રને માત્ર સમાજમાં ચાલતી સારી નરસી ઘટનાઓને નાટયાત્મક રીતે પ્રેક્ષકો સમક્ષ એટલે કે સમાજ સમક્ષ દર્પણ ભાવે રજૂ કરવાનો હોય છે. આમ જ્ઞાન સાથે મનોરંજન આપવાનું કામ નાટક કરે છે, કરતુ આવ્યું છે.

4.2 પ્રસ્તાવના

સ્થાપનાઃ ૧૯૮૦નો સમય ભારતીય મનોરંજન ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર લેખાય છે. એક બાજુ બ્લેક એન્ડ વાઈટથી આગળ વધી હિન્દી સીનેમાં પ્રેક્ષકોને કલર ફિલ્મનું ઘેલુ લગાવી રહયા હતો તો તકનિકમાં ક્રાન્તિ આવતા ભારતમાં ટેલીવિઝન આવ્યું. આ સમયમાં રેડિયોની લોકપ્રિયતા ટોચ પર હતી. મનોરંજનના આ બધા પ્રવાહો સાથે કદમ મિલાવી નાટકનો અતૂટ પ્રભાવ પ્રેક્ષકોના મનમાં વસેલો હતો. બીજા સાહિત્ય સ્વરૂપોની જેમ જ નાટકમાં પણ સમયાંતરે પ્રયોગો અને પરિવર્તનો થતા રહ્યા છે. અલબત નાટકનાં લખાણ ભજવણીમાં આવતા પરિવર્તનો દેશવિદેશમાં થતા સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પરિવર્તનને આધિન છે. નાટ્યકાર પોતાની અનુભૂતિને અભિવ્યક્ત કરવા અનુકૂળ એવું સ્વરૂપ પસંદ કરે છે તથા વિષયની માંડણી એ મુજબ કરે છે. વિષયવસ્તુને ન્યાય આપવા જરૂર પડે ત્યારે તે પોતાની પરંપરા સંસ્કૃતિને કુશળતાપૂર્વક અપનાવી એક મૌલિક નાટકની રચના કરે છે.

4.3 પ્રર્વતમાન નાટકનો ઉદ્‌ભવ વિકાસ

ગુજરાતની વ્યવસાયિક રંગભૂમિનું ઉદ્‌ગમ સ્થાન મુંબઈ છે. અર્વાચીન યુગના આરંભે મુંબઈમાં પારસીઓએ નાટક મંડળીઓ શરૂ કરી હતી. પછી ધંધાદારી નાટકો ભજવ્યા. પહેલી વહેલી ધંધાદારી નાટક કંપની તરીકે ઓળખ પામેલી 'વિકટોરિયા નાટક કંપની'ના સ્થાપક હતા નાટયકાર કેખુશરૂ કાબરાજી. આ સમયમાં રણછોડભાઈ ઉદયરામના નાટકો 'નળ દમયંતી' 'હરિશચંદ્ર', 'લલિતા દુઃખ દર્શક' વગેરે વ્યવસાયિક ધોરણે ભજવાઈ રહયા હતા. આ સમયમાં ઘણી વ્યવસાયિક નાટક મંડળીઓની સ્થાપના થઈ ચૂકી હતી. 'મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી', 'આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની', 'આર્યનૈતિક નાટક કંપની', 'લક્ષ્મીકાન્ત નાટક સમાજ', 'દેશી નાટક સમાજ' વગેરે. આ જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિના માલિકોને નાણાં કમાવવામાં રસ હતો. તેથી તે ટ્રીકસિન્સ, બૂમબરાડા, અતિરંજકતા, કામુક ગીત, નૃત્યના વન્સમોર વગેરે ભરપૂર મસાલો પીરસતા આ કારણે સમાજનો શિષ્ટ સંસ્કારી વર્ગ નાટકો જોવાનું ટાળતો. આ બધા કારણોસર અવૈતનિક રંગભૂમિ અસ્તિત્વમાં આવી. ચં.ચી. મહેતા, ક.મા. મુનશી, ર. છો. પરીખ, રમણભાઈ નિલકંઠ વગેરે રંગકર્મીઓએ એમાં નોંધપાત્ર યોગદાન આપ્યું.

સાતમાં દાયકામાં અમદાવાદ ખાતે 'આકંઠ સાબરમતી' અને 'રે મઠ' ની લીલાનાટય પ્રવૃત્તિના કારણે પ્રયોગલક્ષી નાટકોમાં વધારો થયો. ગુજરાતી રંગભૂમિને આમાંથી ચિનુમોદી, મધુરાય, લાભશંકર ઠાકર, ઈન્દુ પુવાર,આદિલ મન્સુરી, સુભાષ શાહ વગેરે જેવા નાટયકારો મળ્યા. સામા પક્ષે મુંબઈની વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ પોતાની રીતે પ્રયોગો કરતી હતી. ''ભારતીય વિદ્યાભવનની એકાંકી હરીફાઈઓ અને મુંબઈ રાજ્ય સરકાર યોજિત વાર્ષિક નાટય સ્પાર્ધામાંથી બહાર પડેલા યુવાન'' નટો-દિગ્દર્શકો ૧૯૬૦માં કોઈને કોઈ મંડળી સાથે જોડાઈ 'નવી' ગુજરાતી રંગભૂમિને સતત ધંધાદારી નાટયપ્રયોગથી વળાંક આપે છે. અને માત્ર દિગ્દર્શક ન રહેતા મુખ્ય નટ-વ્યવસ્થાપક બને છે. ૧૯૬૧માં પ્રવીણ જોશી તે આઈ.એન.ટી માં જોડાયા ને ત્યાંથી ૧૯૬૪માં આર્થર મિલરના નાટક 'ઓલ માય સન્સ' પરથી 'કોઈનો લાડકવાયો' કર્યું પછી 'ટવેલ્થ એંગ્રી મેંન'નો અનુવાદ (૧૯૬૬)માં 'માણસ નામે કારાગાર, 'રેબેકા'નું રૂપાંતર ૧૯૬૮માં 'તિલોત્તમાં' તરીકે તો 'થેકયુ મિસ્ટર ગ્લાડ' ૧૯૭૦માં કરી ભજવ્યું. મૌલિક નાટકોની ભજવણીમાં ગુજરાતના રામજી વાણિયાનું 'મોતી વેરાણા ચોકમાં' (૧૯૬૯) અને મધુરાયનું 'કુમારની અગાશી' ૧૯૭૨માં ભજવ્યું. બર્નાડ શોનું 'પિગ્મેલિયન' પરથી ૧૯૭૩માં મધુરાયે 'સંતુ રંગીલી' રૂપાંતરીત કર્યું. નાટક 'પિગ્મેલિયન' પરથી 'My Fair lady' નામની અંગ્રેજી ફિલ્મ પણ બની છે. આ નાટકમાં સંતુનો રોલ સરિતા જોશીએ ભજવી ખૂબ નામના મેળવી.

માલણ સંતુને ફૂલ વેચતા જોઈ તેની કાઠિયાવાડી ભાષા સાંભળી પ્રોફેસર ભાષાશાસ્ત્રી હિમાદ્રી મિત્ર ડો. બુવારીયા સાથે શરત લગાવે છે કે સંતુનું રૂપરંગ બદલી તેને મોર્ડન નારી બનાવી સમાજ સામે પ્રસ્તુત કરે. સંતુને સાથે રાખી તેને સભ્ય સમાજના બોલવા, ચાલવાના એટીકેટ્સ સમજાવે છે. સંતુ જાણે કોઈ વસ્તુ હોય એ રીતે એની સાથે વર્તે છે. સમય જતા સંતુમાં સુધારો આવે છે. એક પાર્ટીમાં શિષ્ટ ભાષા બોલી તે રંગ રાખે છે. લોકો તેને વધાવે છે. તેનું અસલ પારખી શકતા નથી. આ સફળતાનો જશ્ન હિમાદ્રી અને ડો. બુવારીયા મનાવે છે. સંતુને ભૂલી જાય છે. સંતુને લાગી આવે છે ને તે ત્યાંથી ચાલી જાય છે.

પ્રવીણ જોશીએ રમણલાલ દેસાઈ લિખીત નાટક 'ભારેલો અગ્નિ'માં નારણ મિસ્ત્રી પાસે મુંબઈના ''રંગભવન'' ના રંગમંચના આગળના ભાગને લંબાવી (Apron stage) ગોળ ફરતુ દ્રશ્ય આયોજન રજૂ કર્યું હતુ તો 'મોતી વેરાણા ચોકમાં' પ્રથમવાર સ્ટ્રોબલાઈટનો ઉપયોગ કર્યો હતો.

આ સમયમાં ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી-પ્રખ્યાત નટ રાજકારણીએ વૈવિશાળ, રેતીના રતન, મેજર ચંન્દ્રકાન્ત અને અભિનય સમ્રાટમાં અભિનય કર્યો. હાલમાંજ નટસમ્રાટ પરથી ગુજરાતી અને મરાઠી ફિલ્મ બની જેમાં નાના પાટેકર અને સિધ્ધાર્થ રાંદેરિયા એ મુખ્ય ભૂમિકા નિભાવી.

વિજય દત્ત એ પોતાની સંસ્થા 'આરાધના' તરફથી આગંતૂક, અમાનુષ, અનુરાધા ધરીન મહેતા લિખિત 'મોરી મીઠ્ઠી મહારાણી' ભજવ્યા. કાંતિ મડીયા એ નાટય સંપદામાંથી 'આતમને ઓઝલમાં રાખમાં' 'અમે બરફના પંખી', 'આંખની અટારી સાવ સૂની', 'કોઈ ભીતેથી આઈના ઉતારો', સેરોગેટ મધરના વિષય પર 'મૃગજળ ઉછેરી સીચી એક વેલ' નાટકોની પ્રસ્તુતિ કરી.

અરવિંદ જોશી જાણીતા અભિનેતા સરમન જોશીના પિતાએ 'કાચનો ચંદ્ર', 'ચહેરા' વગરે નાટકો ભજવ્યા. કવિ નાટયકાર સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રે ૧૯૭૬માં આકાશવાણી માટે રેડિયોનાટક લખ્યું. 'કેમ મકનજી કયા ચાલ્યા ? અમે તો અમથા ભાઈને ત્યાં ચાલ્યા' જે આકાશવાણી મુંબઈ કેન્દ્ર પરથી પ્રસારીત થયું. ૧૯૭૭ની સાલમાં આ રેડિયો નાટકના વસ્તુને લઈ દશ્યશ્રાવ્ય રૂપે લખવાનું ભજવવાનું મન સિતાંશુભાઈ અને મિત્ર પ્રવીણ જોશીને થયું. સંજોગોવશાત પ્રવીણ જોશીના અણધારયા અવસાનને કારણે તે શક્ય ન બન્યું. ઠીક દસ વર્ષ પછી ૧૯૮૭માં મકનજી નાટકની પ્રતનું મંચન નિમેશ દેસાઈએ કર્યું. આ નાટકની રજૂઆત પ્રોસિનિયમ થિયેટર અને એન્વાયરમેન્ટલ થિયેટર એમ બંને જગ્યા પર રજૂ કરી તેમણે પ્રેક્ષકોની દાદ મેળવી હતી.

દિગ્દર્શકે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના પ્રાંગણમાં - મુક્ત અવકાશમાં એક સ્થળે મકનજીનું ઘર, થોડેક દૂર ધર્મશાળાનો ઓટલો, સહેજ આગળ બજાર અને વેપારીની દુકાન એમ સાચુકલાં ક્રિયા સ્થળો ઊભાં કરી વચ્ચે પ્રેક્ષકો અને વર્તુળાકારમાં પેલો મકનજી સત્યની શોધમાં આત્મખોજ કરે એવા દશ્યો સર્જી નાટયરસિકોને મુગ્ધ કર્યા હતા. મુગ્ધતાનો સંદર્ભ પ્રયોગ નાવીન્યના અનુસંધાનમાં નથી પણ સંવાદો (લાઈવ) ગાયનો અને લયાત્મક ગતિસંરચના વચ્ચેનો સંબંધ સ્થાપિત કરી નિમેષ દેસાઈએ નાયકની સંઘર્ષમય અવસ્થાને તારસ્વરે જે રીતે મૂકી આપી તેનાથી પ્રેક્ષકો મુગ્ધ થયા હતા.

૧૯૮૧માં મધુરાયનું ચતુરંકી નાટક ''કોઈ પણ એક ફલનું નામ બોલો તો'' વ્યવસાયિક રંગભૂમિ પર ભજવાયેલુ સારામાં સારુ નાટકોમાંનુ એક છે. એક જ વિષયને નાટક અને નવલકથા બંને સ્વરૂપમાં આલેખવાનો પ્રયોગ મધુરાયે આ નાટકથી કર્યો. આજ નાટકના કથાનકને તેમણે 'કામિની' નવલકથામાં નિરૂપ્યું છે. ચાર અંકનું આ નાટક તેમના નાટયકાર તરીકેની રચનાત્મકતાના પ્રચંડ વિસ્ફોટ સમું છે. (આ નાટકનો પ્રથમ અંક થોડો ફેરફાર સાથે મધુ રાયે 'કાન્તા કહે' નામથી એકાંકી તરીકે પણ લખ્યો - ભજવ્યો છે. જે તેમના 'કાન્તા કહે' એકાંકી સંગ્રહ પ્રકાશક : એક શામ મધુ કે નામ સંયોજક સમિતિ અમેરિકા ૧૯૯૭માં ગ્રંથસ્થ છે.)

૨૦૧૬ના જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કૃત સાહિત્યકાર રઘુવીર ચૌધરી ૧૯૮૧ અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીની ઈતિહાસ પ્રસિધ્ધ વાતને શાયર અમીર ખુસરોની દૃષ્ટિએ જોઈ નાટક 'સિંકદર સાની'ની રચના કરે છે. ''કામાંધ - કઠોર - કુરૂપ - કાતિલ લેખાયેલ સુલતાન અલાઉદ્દીન ખિલજીના જીવન અને કાર્યને નવીન અભિગમથી રજૂ કરવાના એક મૌલિક પ્રયાસ તરીકે નોંધપાત્ર છે.'' વળી ભૂપેન ખખ્ખર જેવા અગ્રગણ્ય ચિત્રકાર 'મોજીલા મણિલાલ' જેવુ ફારસ શૈલીનું મધ્યમવર્ગના સ્ત્રી-પુરુષોની જાતીય સમસ્યાને કેન્દ્રમાં રાખી નાટક લખે છે. આ નાટકમાં લેખક પાત્રો દ્વારા થતી ટીખળ, મજાક, કટાક્ષ વગેરે પ્રયોજી યમ અને વિષ્ણુની કપોલ કલ્પિત સૃષ્ટિ (ફેન્ટસીનો પ્રસંગ) મૂકી રમૂજ સર્જે છે. ૧૯૮૯માં દિગ્દર્શક મહેન્દ્ર જોશીએ આ નાટકનો પ્રથમ પ્રયોગ પૃથ્વી થિયેટર મુંબઈ ખાતે કર્યો હતો. N.S.D. એ ભજવેલા નાટક 'સુંદરી' -An Actor Prepares ૧૯૯૮ માં ગોઝ કર્ટેન પર ચિત્રકામ ભૂપેન ખખ્ખરે કર્યું હતું.

જાણીતા નાટયકાર લાભશંકર ઠાકરનું 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' પછી બીજુ મહત્વનું નાટક તે દ્વિઅંકી 'પીળુ ગુલાબ અને હું' આ નાટકની નાયિકા સંધ્યા રંગભૂમિની એક પ્રથિતયશ અભિનેત્રી છે. 'પ્રેમ' શબ્દનો પરિચય પણ ન થયો હોય તેવી વયથી પ્રેમના વિવિધ પરિમાણને અને નાનાવિધ સ્ત્રી ચરિત્રને રંગમંચ પર જીવંત કરતી સંધ્યા વાસ્તવમાં પ્રેમની અનુભૂતિ કરી શકતી નથી. કેતન ઝવેરી નામના એક ચાહક સાથે સંધ્યા લગ્ન કરે છે. તે કેતનને ખરેખર ચાહે છે પરંતુ કેતન પાસે પ્રણયની અભિવ્યક્તિ કરતી વેળા પ્રત્યેકવાર સંધ્યાને એમ જ લાગે છે કે પોતે અભિનય કરી રહી છે. કેતન સંધ્યાને પ્રેમ તો કરે છે પણ સંધ્યામાં તે પોતાની નાનપણની સખી બકુલશ્રીને શોધી રહયો છે કેમ કે બકુલશ્રીના હાથ પર હતો તેવો જ તલ સંધ્યાના હાથ પર છે. સંધ્યાને આ વાત પણ ખૂંચે છે કે બકુલશ્રીને પીળું ગુલાબ ગમતું તેથી કેતન સંધ્યાને 'માય યલો રોઝ' કહીને બોલાવે છે. વાસ્તવમાંથી નાટકમાં અને નાટકમાંથી વાસ્તવમાં સરી જતી સંધ્યાના આવા કથાનકને સ્ત્રી નિર્માતાને સમાંતર ભૂમિકા સાથે લેખકે બે અંકમાં વિકસાવ્યું છે. ૧૯૮૨ની સાલમાં નાટયસંપદાના કાન્તિ મડિયાના દિગ્દર્શન હેઠળ આનો પ્રથમ પ્રયોગ થયો હતો. ''ઘણા વખત પછી ફરી એકવાર ગુજ્જુ પ્રેક્ષકોની રુચિ પ્રમાણે ચાલવાનો નહીં, પણ રુચિ બદલવાનો એક સંનિષ્ઠ પ્રયાસ અહીં થયો એ પ્રયાસ કેવો અને કેટલો સફળ થયો એ જુદી બાબત છે પણ વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર ઉફરા ચાલવાની ખુમારી પણ મોટું આશ્વાસન છે.''

આજ વર્ષોમાં 'સંકેત' સંસ્થા દ્વારા સિતાંશુભાઈનું 'તોખાર' (ઘોડો) જે પીટર શેફરકૃત 'એકવસ' (ઘોડો)નું રૂપાંતર છે તેનુ દિગ્દર્શન મહેન્દ્ર જોશીએ કર્યું. ''કૉલેજમાં ભણવાની ઉંમરે મહેન્દ્ર જોશીએ જે પરિપકવતાથી આખું નાટક રજૂ કર્યું અને પરેશ રાવળે અભિનયની તાજગીનો જે અનુભવ કરાવ્યો એનો પર્યાય ગુજરાતી રંગભૂમિ પર શોધવો મુશ્કેલ છે. આ સાઈકો - ડ્રામામાં સત્તર વરસનો લાલજી રાતે બધા વસ્ત્રો ત્યજી ઘોડા સાથે એકાકાર થાય છે અશ્વોની આંખો ફોડી નાખે છે. મનોચિકિત્સક તેની સારવાર અર્થે આવે છે. લાલજીની સારવાર દરમ્યાન નાટયાંતે મનોચિકિત્સક પોતેજ સાઈકિક પેશન્ટ બની જાય છે.

મુંબઈના મનોજ શાહ પોતાના નાટકો 'મરીઝ', 'માસ્ટર ફૂલમણિ' વગેરેથી રંગમંચ શોભાવે છે. મરાઠી નાટયકાર સતીશ આલેકરનું 'બેગમ બર્વે'નું રૂપાંતર ચંદ્રકાન્ત શાહે 'માસ્ટર ફુલમણિ' તરીકે કર્યું. આ નાટકમાં ચંદ્રકાન્ત શાહે અત્યંત લોકપ્રિય થયેલાં જૂની રંગભૂમિના ગીતોનો નાટયાનુરૂપ ઉપયોગ કર્યો છે. ''એક બાજુ મણિયો ઉર્ફે માસ્ટર ફુલમણિ છે જે જયશંકર સુંદરી કે બાલગંધર્વ જેવી ભૂમિકાઓ ભજવવાનાં સપનાં સેવતો સ્ત્રીભૂમિકાઓ ભજવતો એક સામાન્ય કલાકાર છે. સ્ત્રીનો સ્વાંગ તેણે એટલી હદે આત્મસાત કરી લીધો છે કે આજે નિવૃત્તિમાં પણ ફડચામાં ગયેલી નાટક કંપનીના માલિક વલ્લભ શેઠની રખાત તરીકે અગરબત્તી વેચી ગુજરાન ચલાવે છે. બીજી બાજુ મસ્ટર

અને ટ્રાન્સફરમાં જ આયખુ પસાર કરતા બે કારકુનો છે. આલેકરની સર્જકતા મણિયો અને કારકુનોના અધૂરા ઓરતા અને કડવી વાસ્તવિકતાઓને એકમેકમાં ભેળવી દેવામાં વ્યક્ત થાય છે.''

કવિ રમેશ પારેખ નાટય ક્ષેત્રે ઝંપલાવી 'સગપણ એક ઉખાણું' અને પછી 'સૂરજને પડછાયો હોય' જેવા ગીત-સંગીત નૃત્ય નાટયથી સભર એવા પૂર્ણ મંચ (Total Theatre) ના નાટકો આપ્યા છે. આમા નોંધપાત્ર નાટક તે બ્રેખ્તના 'ગુડ વુમન ઓફ સેત્જુઆ' નું રૂપાંતર 'સગપણ એક ઉખાણું.' વેશ્યા તરીકે જીવન પસાર કરતી ગોમતીને ત્યાં રાતવાસો કરવા બ્રહ્મા, વિષ્ણુ અને મહેશ આવે છે. ગોરધન ગંજેરી અને લખીને બાદ કરતા કોઈ તેને સુખ-શાંતિથી જીવવા દેતુ નથી. નવજીવન પામવાના સ્વપ્ન સેવતી, સગપણને એક ઉખાણુ બનાવી તે 'ભીમા'નો વેશ ધરી તેના પર થયેલા અત્યાચારનો બદલો લે છે. નાટ્યકારે નાટકમાં ભવાઈનો સર્જનાત્મક ઉપયોગ, દુહા, ગીતો/ભાવ પ્રધાન ગીતો રચી એક સુંદર નાટકની રચના કરી છે. વડોદરામાં આયોજીત N.S.D નાં વર્કશોપના ભાગ રૂપે આ નાટકનું મંચન વડોદરા, ઉદયપુર ખાતે થયુ હતું. જેનું દિગ્દર્શન સતીશ આનંદએ કરેલું. આ પહેલા ૧૯૮૪માં દિગ્દર્શક નિમેષ દેસાઈએ 'કોરસ' સંસ્થામાંથી આનો પ્રયોગ કર્યો હતો.

વ્યાવસાયિક ગુજરાતી રંગભૂમિનું પાટનગર મુંબઈ ખાતે હરીશ નાગ્રેચાનું 'એક લાલની રાણી' (૧૯૯૯)માં નિર્માણ પામ્યુ. અરવિંદ જોશી, સિદ્ધાર્થ રાંદેરિયા અને સરિતા જોશી જેવાં કલાકારો દ્વારા તે અભિનીત થયું. નાટકની વાતમાં બે પ્રૌઢ પુરુષોના જીવનનમાં સ્વપ્ના નામની યુવતીનું આગમન, હરિવલ્લભ અને પ્રિયવદનના ચિત્તમાં સેવેલી સ્વપ્નસુંદરીનો આબેહુબ અવતાર છે. બંને વચ્ચે તેને પામવાની કશમકશ ચાલે છે.'' રમીની રમતનો 'ટ્રાયો' અહીં પ્રતીક તરીકે પસંદ કરવામાં આવ્યો છે અને એ ટ્રાયોમાં અનિવાર્ય છે 'એક લાલની રાણી' સ્વપ્નસુંદરી ! જે આવીને સરી જાય છે. નાટકનો છેલ્લો સંવાદ પણ આજ પ્રગટ કરે છે: ''ગંજીફામાં લાલની રાણીને જોઈએ જે એના વિના એ પૂરો કેમ થાય ? એનું હોવું જેમ જોડ પુરી કરે છે, એમ એનું અણધાર્યું આવવું જ રમતને રસમય બનાવે છે. રહસ્યમય ! એ રહસ્ય તમે અનુભવજો, નહીં તો ભવિષ્યમાં સ્વપ્નોનો બાદશાહ અને ભૂતકાળની હકીકતનો ગુલામ ભેગાં મળી વર્તમાનની સિકવન્સ પૂરી કરવા સતત શોધ્યા જ કરશે એક લાલની રાણી.''

આમ, નારીની ખોજ, એની જીવનમાંની અનિવાર્યતા એની સાથે સંકળાયેલાં રહસ્યો, સંકુલતા આદિને અહીં આલેખવાની મથામણ છે. ધંધાદારી નાટકમાં હોય છે એવી દ્વિઅર્થી - ખુલ્લી શબ્દ રમતો પણ ક્યાંક - ક્યાંક છે, પણ આવું બધું તો આવાં નાટકો સાથે પરાપૂર્વથી વણાયેલું રહ્યું છે. 'મિથ્યાભિમાન' જેવું નાટક પણ આમાંથી બચી શક્યું નહોતું.

કોલેજ કાળથી નાટય પ્રવૃત્તિ સાથે જોડાયેલા નેતા અભિનેતાને કોણ નથી જાણતું ? હિન્દી ફિલ્મોમાં તેમને ઉત્તમ રીતે પાત્રો ભજવ્યા છે. વ્યવસાયી ગુજરાતી રંગભૂમિ પ્રત્યેનો તેમનો પ્રેમ દર્શાવે છે. બે ત્રણ વર્ષ પહેલા તેમના રજૂ થયેલા નાટકો ડિયર ફાધર તથા 'કાનજી વિ.કાનજી'નો હિન્દી અનુવાદ 'કિસન વિ.કનૈયા' દેશ વિદેશમાં ખૂબ વખાણ પામ્યા છે. આ નાટકમાં કિસન નામનો વ્યક્તિ ભગવાન કૃષ્ણ પર જ કેસ કરે છે. તેમના હયાતી વિશે પ્રશ્નાર્થ કરે છે. કોર્ટમાં ધર્મગુરુઓ (દાવો માંડે છે). મંદિરના પૂજારી આવી કૃષ્ણ ભગવાનનું ઉપરાણું લઈ કિસન સામે વળતી લડત આપે છે. નાટકમાં ધર્મના નામે મંદિરોમાં જે લખલૂટ પૈસા મુકનાર લોકો સામે આ નાટક પ્રશ્ન કરે છે. તો ડિયર ફાધરમાં વિદૂર થયેલા પિતા પોતાના વકીલ પુત્ર અને શિક્ષિકા પુત્ર વધુની વ્યસ્તતાના કારણે સુખસુવિધા વાળુ ઘર મનુભાઈને વૃધ્ધાશ્રમ જેવુ લાગે છે. આ નાટક વૃધ્ધોને પ્રેમ, સમય અને હૂફની જરૂર હોય છે એવો સંદેશ પાઠવે છે.

અભિનય સાથે પરેશ રાવળે દિગ્દર્શનમાં પણ રસ લીધો છે. છેક ૧૯૯૯માં ઉત્તમ ગડાનું 'શિરચ્છેદ' નાટક પરેશભાઈએ દિગ્દર્શિત કર્યું હતુ. આ રહસ્યમય નાટકમાં ગુલાબચંદ-રમણલાલની મિત્રતા, ગુલાબચંદનો પોતાના મિત્ર રમણલાલ પર અતૂટ વિશ્વાસ હોઈ ગુબાલચંદ પોતાની મિલકત-વિલ દ્વારા રમણલાલને સોંપી ગયાની જાણ થાય છે. નાટ્યમાં માળિયે ચઢાવી દેવાયલા કાળા પડી ગયેલા ચિત્રોથી આ રહસ્ય ઉજાગર થાય છે વ્યવસાયિક ધોરણે ભજવાયેલા આ નાટકના ઘણા સફળ પ્રયોગ થયા છે.

હિન્દી ફિલ્મ અને ગુજરાતી રંગભૂમિના જાણીતા અભિનેતા મનોજ જોષી એ વિષ્ણુગુપ્તની સશકત ભૂમિકા દિનકર જાનીના દિગ્દર્શનમાં 'ચાણક્ય'માં ભજવી. મિહિર ભૂતા લિખિત આ નાટક

૨૦૦૧માં પ્રસ્તુત થયું. "ચાણક્યના આર્યાવર્તની અખંડિતતાના સ્વપ્ન અને સાક્ષાત્કારને વણી લેતું નાટક છે. ઈ.સ. પૂર્વેના કથાનક સાથે કામ પાડતું આ નાટક રાજનીતિની ક્રૂરતા અને કુટિલતા, સંઘર્ષ અને સંકુલતાને આલેખે છે. એના કેન્દ્રમાં છે કૌટલ્ય (આ પણ 'કુટિલ' પરથી જ બનેલો) શબ્દ !)નું મહત્ત્વાકાંક્ષી, મુત્સદી વ્યક્તિત્વ એ દૃષ્ટિએ આ ઐતિહાસિક નાટક ચરિત્ર કેન્દ્રી છે."

મિહિર ભૂતાએ 'ચાણક્ય' નાટક લખ્યા પછી 'સરદાર'ના જીવન ચરિત્રને નાટકમાં કંડારી સાથોસાથ દિગ્દર્શન પણ કર્યું. આગમ પ્રોડકશન્સ હેઠળ હેમંત પીઠડિયા - વીરેન્દ્ર ગડિયાના નિર્માણ હેઠળ આ નાટક પ્રસ્તુત કરવામાં આવ્યું. "બે અંક અને બાર દૃશ્યોમાં વહેંચાયેલા આ નાટકમાં સરદાર ગાંધીજીને અમદાવાદમાં સૌ પ્રથમ મળ્યા ત્યારથી લઈને એમના સ્વર્ગવાસ સુધીના સમયનો સમાવેશ થયો છે. આઝાદીના પચીસ-ત્રીસ વર્ષ પહેલાં અમદાવાદમાં વકીલાતની ધીખતી પ્રેક્ટિસ કરતા વલ્લભભાઈએ ગાંધીજીની મુલાકાત પછી સ્વાતંત્ર્ય સંગ્રામમાં ઝુકાવ્યું અને ગાંધીજીની એ સમયની ચંપારણની ચળવળ જેવું જ આંદોલન ખેડાના પટેલોને એકત્ર કરીને ચલાવ્યું. સરદારની તાકાત અને કુનેહનો તો ગાંધીજીને ત્યારથી જ પરિચય થઈ ગયેલો અને સ્વાતંત્ર્ય મળ્યા પછી અખંડ ભારતના શિલ્પી તરીકે ભોપાળ કે જૂનાગઢ જેવાં માથાભારે રજવાડાંને જે રીતે સામ, દામ, દંડ અને ભેદથી ભારત સરકારમાં ભેળવી દીધાં એની પણ ઝાંખી મિહિરે નાટયાત્મક રીતે રજૂ કરી છે. ગાંધીજીના ઝીણા માટેના વધુ પડતા વિશ્વાસ અને નહેરુના કાશ્મીરનો પ્રશ્ન પોતે જ ઉકેલવાના આગ્રહનો સરદારે કરેલો વિરોધ અને એ સમયે સરદારે ઉચ્ચારેલી ભવિષ્યવાણી આજે કેટલી શબ્દશઃ સાચી પડી રહી છે એની પણ પ્રતીતિ મિહિરે બહુ સ્પષ્ટ રીતે કરાવી છે. સાથોસાથ સરદારની શારીરિક અને માનસિક વ્યથા અને મણિબહેનનો આજીવન મળેલો ટેકો સરદારના વ્યક્તિત્વને સમજવામાં ઉપયોગી થાય એ રીતે દૃશ્યોમાં વણી લીધાં છે." વેદીશ ઝવેરી નામના નવસવા અભિનેતાએ સરદારની ભૂમિકા જીવંત કરી. વર્ષ ૨૦૧૭થી સરદાર પટેલ આધારીત નાટક 'ભારત ભાગ્ય વિધાતા'ના પ્રયોગો ગુજરાતમાં થયા છે.

અમદાવાદના યુવાન નાટયકાર - અભિનેતા - દિગ્દર્શક સૌમ્ય જોષીના નાટક 'વેલકમ જિંદગી', '૧૦૨ નોટ આઉટ', 'પાડાની પોળ' વગેરે લખી પ્રેક્ષકોના મન જીતી લીધા છે. હાલમાં '૧૦૨ નોટ આઉટ' પરથી એજ નામની હિન્દી ફિલ્મ બની જેમાં મેગા સ્ટાર અમિતાભ બચ્ચન અને રિશી કપુરે ઉમદા અભિનય કર્યો છે. "વેલકમ જિંદગી"માં પત્ની અને માતાના માધ્યમ દ્વારા જ એકબીજા માટેની નિસબત અને પ્રેમ વ્યક્ત કરતા બાપ-દીકરાનાં સંબંધોની મધ્યમવર્ગીય વાતાવરણમાં એકદમ વાસ્તવિક સ્તરે ભજવણી થતી હતી. અહીં (૧૦૨ નોટ આઉટમાં) બાપ-દીકરા વચ્ચે સીધો મુકાબલો છે. નાટકમાં યુવાનોને શરમાવે એવી સ્ફૂર્તિ અને તાજગી ધરાવતો ૧૦૨ વર્ષનો બાપ તો પંચોતેર વર્ષનો તેનો વિધુર દીકરો વૃધ્ધાવસ્થાના શરણે છે. ૧૦૨ વર્ષના વયોવૃધ્ધ બાપનો પ્રયાસ પોતાના પંચોતેર વર્ષના દીકરાને ચેતનવંતો જિંદગીને માણી શકતો બનાવવાનો છે. "વૃધ્ધાવસ્થામાં પણ જીવનને માણવાનો સંદેશ તદ્દન નવી પણ અસરકારક રીતે અહીં મળી રહે છે."

અશોક પાટોળેની મૂળ મરાઠી કૃતિ 'આઈ રિટાયર હોતે'નું ગુજરાતી રૂપાંતર અરવિંદ જોશીએ કર્યું છે. કૌસ્તુભ ત્રિવેદી - સંજય ગોરડિયા પ્રસ્તુત આ નાટક 'બા રિટાયર થાય છે' નું દિગ્દર્શન સંજય ગોરડિયાએ કર્યું છે. આ નાટક આમ તો ગુજરાતીમાં શફી ઈનામદારના દિગ્દર્શનમાં રજૂ થયું હતું. તેમના અવસાન પછી આ નાટકને પુનઃ મંચીય રૂપ આપવાનુ કામ સંજય ગોરડિયાએ કર્યું છે. બાની ભૂમિકામાં છે પદમારાની. જેમ અઠ્ઠાવન વર્ષે પતિ નોકરીમાંથી નિવૃત્ત થાય છે તેમ બા (સુધા) પણ ઘર કામમાંથી નિવૃત્તિ લે છે અને પોતાની મનગમતી પ્રવૃત્તિઓમાં પ્રવૃત્ત થવાનો નિર્ણય લે છે. પતિ, બે પુત્રો, પુત્રી, વહુઓમાં સુધાના આ નિર્ણયને કારણે કૌટુંબિક અવ્યવસ્થા ઊભી થાય છે તે દર્શાવવાનો અભિગમ આ નાટકમાં રહેલો છે.

૧૯૨૦ પછી ઉદ્ભવેલી અવ્યવસાયિક ગુજરાતી રંગભૂમિના પ્રણેતા ચં.ચી. મહેતાએ 'ગઠરિયા-માળા' અંતર્ગત પોતાની આત્મકથા લખી છે. બારેક પુસ્તકોમાં વહેંચાયેલી આ આત્મકથાના આધારે મનોજશાહે તેનું દિગ્દર્શન કર્યું તો પુલકિત સોલંકીએ તેમાં ચં.ચીનો એક પાત્રીય અભિનય કર્યો.

આ "ગઠરિયા" માં રેલવે કોલોનીમાં પિતાની સાથે ગાળેલું બચપણ સૂરતમાં મામાને ત્યાં રહીને ઉછેર, યુવાનીમાં મુંબઈના અનુભવો અને પછી વિદેશ પ્રવાસો વિશે ચં.ચી ના વ્યક્તિત્વની ઝાંખી મળી રહે એવો પ્રયત્ન ગઠરિયાની ભજવણીમાં થયો છે.

સત્યાગ્રહના દિવસોમાં એક રાત્રે ચં.ચી ને પોતાની મિમિક્રી કરતાં સ્વયં ગાંધીજીએ પકડી પાડેલા, એ પ્રસંગને યાદ કરતા અથવા તે મુંબઈ રેડિયો સ્ટેશનમાં કરેલી નોકરી દરમિયાન અહી અદી મર્ઝબાનના ટોક શોની સાથોસાથ આજે તો આપણને તદ્દન પરિચિત એવો આકાશવાણીનો સિગ્નેચર ટ્યૂન બનાવવામાં કે વર્લ્ડ થિયેટર કોન્ફરન્સમાં ૨૭ માર્ચના દિવસે વિશ્વ રંગભૂમિ દિન જાહેર કરતા ઠરાવમાં ભાગ લેવામાં કે સત્યજિત રાય માટે શક્ય ન બનતાં એમના સ્થાને ઓસ્કાર સમારંભના નિમંત્રણ મેળવવા માટે યશભાગી બનેલા ચં.ચી. ની જાણીતી ઓછી જાણીતી વાતો અહીં જોવા કરતાં વિશેષ તો સાંભળવા મળી.''

હમણા એક-બે વર્ષ પહેલા ગાંધીજીના આધ્યત્મિક ગુરુ શ્રીમદ્ રાજચંદ્રની સાર્ધ શતાબ્દી નિમિત્તે - યુગપુરુષ નાટક ભજવાયું છે. દેશ-વિદેશમાં ઘણા પ્રયોગો થયા. તેમના જીવનચરિત્ર પર આધારિત આ નાટકનું લેખન ઉત્તમ ગડા અને દિગ્દર્શક રાજેશ જોશીએ કર્યું. રાજેશ જોશીનું બીજુ દિગ્દર્શિત નાટક તે 'કોડમંત્ર'. નાટક 'યુગ પુરુષ'માં રાયચંદભાઈની સ્મરણશક્તિની કસોટી કરવા માટે યોજાયેલા શતાવધાન એક સાથે સો પ્રશ્નો યાદ રાખીને એ દરેકના સાચા અને સચોટ ઉત્તરો આપતું દશ્ય પ્રેક્ષકોને સૌથી વધુ પસંદ પડે છે. આ દશ્ય દક્ષિણ આફ્રિકા જવા માટે સ્ટીમર પર જતા ગાંધીજીનું દ્રશ્ય કે ગાંધીજીની યુવાવસ્થા કે ઉત્તરાવસ્થાને એક સાથે રજૂ કરતાં કે ગાંધીજીના દક્ષિણ આફ્રિકાના વસવાટનાં દશ્યો દિગ્દર્શનના ઉત્તમ ઉદાહરણો છે.

4.4 સારાંશ

આજનો આધુનિક નાટયકાર રંગભૂમિ સાથે નાભિનાળે જોડાયેલો છે તે માત્ર નાટયલેખક નથી રહયો તે હવે દિગ્દર્શક છે, અભિનેતા છે. સ્ટેજ ટેક્નિક એટલે કે લાઈટીંગ, એક્ટીંગ, મ્યુઝિકની સૂઝ ધરાવે છે. આ અભિગમથી નાટકમાં પ્રયોગશીલતા, વિષયવૈવિધ્ય, ભાષાના વિવિધ રંગો (Flavour) વધુ જોવા મળે છે. નાટય લખાણ દરમિયાન તે રંગભૂમિની ભાષા પ્રયોજી, મીથ, પ્રતીકો, લોકગીત, લોક પરંપરાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી નાટક રચે છે.

નાટકની પ્રત લખાય પછી પ્રયોગ સુધીની જવાબદારી દિગ્દર્શકના શિરે હોય છે. નાટયકારે લખેલી નબળી કૃતિ દિગ્દર્શક અને કલાકારોની કુશળતાથી ઓછી નબળી લાગી શકે છે તો ક્યારેક ઉત્તમ લખાયેલી નાયયકૃતિ દિગ્દર્શક અને કલાકારોની મર્યાદાને કારણે નિરસ બની જતી હોય છે.

આમ નાટયકારની પ્રતને દિગ્દર્શક અને કલાકાર યોગ્ય રીતે સમજે, મૂલવે અને પછી પ્રસ્તુત કરે તો તેમના પ્રયોગને પ્રેક્ષક અને થિયેટર અવિરતપણે માણી શકશે એમાં બે મત નથી.

4.5 પારિભાષિક શબ્દો

(૧) પ્રર્વતન - ફેલાવવું તે, પ્રચાર કરવો, સપ્રસારણ

(૨) પ્રથિતયશ - યશસ્વી

(૩) પરિમાણ - માપ માપવાનું સાધન કોઈ વસ્તુનું કદ - સંખ્યા - માત્રા ઈ.માપ

(૪) એકાકાર - એક સરખુ identical

(૫) ક્રિયાસ્થળ - રંગમંચ પર અભિનય કરવાની જગ્યા Acting area

(૬) ગંજીફા - Park of (Playing) Cards

(૭) પરાપૂર્વ - પ્રાચીન કાળથી, જૂનું, પુરાણ કાળથી

(૮) સંકુલતા - ગૂંચવણ, જટિલતા, Complacity

4.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

પ્ર.૧ જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિના પડતીના કારણો ટૂકમાં દર્શાવો.

પ્ર.૨ નાટક 'કેમ મકનજી કયાં ચાલ્યાં' કઈ રીતે વિશિષ્ટ નાટક બને છે ?

પ્ર.૩ મધુરાયના વ્યવસાયિક નાટકો વિશે વાત કરો.

પ્ર.૪ પરેશ રાવળની નાટયયાત્રા સંક્ષિપ્તમાં જણાવો.

પ્ર.૫ મહેન્દ્ર જોશીએ દિગ્દર્શિત કરેલા નાટકો વિશે ટૂંકમાં જણાવો.

પ્ર.૬ નાટયકાર ઉત્તમ ગડાના બે નાટકો વિશે ટૂંકમાં જણાવો.

ખાલી જગ્યા પૂરો

(૧) ત્રણ જૂની વ્યાવસાયિક ધંધાદારી કંપનીના નામ લખો.

....

(૨) અમદાવાદના જાણીતા નાટ્યકારોના નામ આપો.

....

(૩) કાન્તિ મડિયાની નાટ્યમંડળીનું નામ ....

(૪) રઘુવીર ચૌધરીને કયા પુસ્તક માટે જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર એનાયત થયો.

(૫) ૨૭ માર્ચનો દિવસ વિશ્વભરમાં .... તરીકે ઉજવાય છે.

(૬) મિહિર ભૂતાએ લખેલ બે ચરિત્ર નાટકો ના નામ .... અને ....

(૭) નાટક ‘યુગપુરુષ’ કોને અનુલક્ષીને લખાયું છે ....

જવાબો

(૧) મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી, દેશી નાટક સમાજ, આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની

(૨) ચીનુ મોદી, આદીલ મન્સુરી, ઈન્દુ પુવાર

(૩) નાટ્ય સંપદા

(૪) અમૃતા નવલકથા

(૫) World Theatre Day

(૬) ચાણક્ય, સરદાર

(૭) શ્રીમદ્ રાજચંદ્ર

4.7 સંદર્ભ સૂચિ

(૧) પુસ્તક ‘ગુજરાતી થિયેટરનો ઈતિહાસ’ પૃ. ૧૦૨ લે.હસમુખ બારાડી બુક ટ્રસ્ટ ઈન્ડિયા.

(૨) પુસ્તક ‘કેનવાસે રંગચિત્રો’ લે. લવકુમાર દેસાઈ પૃ. ૫૯ પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ.

(૩) પુસ્તક ‘નાટ્યરાગ’ લે. રાજેન્દ્ર મહેતા પૃ. ૧૦૯ રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ.

(૪) પુસ્તક ‘ગુજરાતી થિયેટરનો ઈતિહાસ’ પૃ. ૧૨૧ લે. હસમુખ બારાડી નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ ઈન્ડિયા.

(૫) પુસ્તક ‘નાટ્યરાગ’ લે. રાજેન્દ્ર મહેતા પૃ. ૭,૮ રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ.

(૬) પુસ્તક ‘રંગભૂમિ ૨૦૦૩’ પૃ. ૧૦૬ લે. ઉત્પલ ભાયાણી ઈમેજ પબ્લિકેશન્સ પ્રા.લિ. મુંબઈ

(૭) એજન પૃ. ૧૦૫

(૮) એજન પૃ. ૧૦૮, ૧૦૯

(૯) પુસ્તક ‘ગુજરાતી નાટક’ લે. સતીશ વ્યાસ પૃ. ૩૧૫, ૩૧૬ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ.

(૧૦) એજન પૃ. ૩૨૧

(૧૧) પુસ્તક ‘રંગભૂમિ ૨૦૧૧’ પૃ.૨૦ લે. ઉત્પલ ભાયાણી ઈમેજ પબ્લિકેશન્સ પ્રા.લિ. મુંબઈ

(૧૨) એજન પૃ. ૨૯

(૧૩) એજન પૃ. ૩૦

(૧૪) એજન પૃ. ૨૪

(૧૫) એજન પૃ. ૭૮

એકમ 5 રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોઃ ટીવી માટેના લેખનનું સ્વરૂપ અને સમજ

— — —
: રૂપરેખા :
— — —

5.1 ઉદ્દેશ

5.2 પ્રસ્તાવના

5.3 રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમો

5.3.1 રેડિયો

5.3.2 ફિલ્મ

5.3.3 ઈન્ટરનેટ

5.3.4 ટીવી

5.4 ટેલીવિઝન માટે લેખનકાર્ય

5.4.1 દૈનિક ધારાવાહિક કે ધારાવાહિકનું લેખનકાર્ય

5.4.2 ગેમ-શો લેખન

5.5 સારાંશ

5.6 શબ્દાવલી

5.7 સ્વાધ્યાય

5.8 સંદર્ભગ્રંથ

5.1 ઉદ્દેશઃ

આ એકમમાં રંગમંચ સિવાયના માધ્યમો વિષે પ્રાથમિક જાણકારી મળશે, ટીવી એક માધ્યમ તરીકે સમજવાનો પ્રયાસ થશે અને તેના લેખન વિષે આનુસંગિક માહિતી મળશે.

આ એકમ પછી તમે,

- રંગમંચ સિવાયના માધ્યમો વિષે જાણી શકશો જેમ કે રેડિયો, ફિલ્મ, ઈન્ટરનેટ.
- ટીવીનો એક માધ્યમ તરીકે સામાન્ય પરિચય થશે.
- ટીવીમાં થતાં લેખન અંગે માહિતી મળશે.

5.2 પ્રસ્તાવનાઃ

અહીં આમ ઉપર જણાવ્યાં મુજબ,

રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોનો પરિચય મેળવી શકશો. પ્રસ્તુતિકરણના માધ્યમોમાં રંગમંચ અતિપ્રાચીન કળા છે. સમયાન્તરે તેમાં અનેક નાના મોટા ફેરફારો આવ્યા છે. માનવ સભ્યતા સાથે માનવ સમાજ, વિજ્ઞાન અને તકનીકીમાં પણ ઘણો આગળ વધતો રહ્યો છે. આ વિકાસ આજે પણ અણથંભ છે. સમયની સાથે સાથે પ્રત્યાયનના અન્ય માધ્યમો અથવા સંચાર માધ્યમો પણ ઉમેરાતા જાય છે. ચિત્ર કે શિલ્પ જેવી લલિતકળા, ગાયન, નૃત્ય અને નાટ્ય જેવી પ્રસ્તુતિકરણની કળા સાથે સાથે ફોટોગ્રાફી, ફિલ્મ અને વીડિયોગ્રાફી પણ તેમાં જોડાઈ ચુકી છે.

5.3 રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોઃ

હાલના ડિજિટલયુગમાં મીડિયા પણ ડિજિટલ થઇ રહ્યું છે. ઇન્ટરનેટના વ્યાપ અને લોકપ્રિયતા માત્ર મનોરંજન સુધી સીમિત નથી. હવે તે જીવનને લગતા તમામ પાસાઓને આવરી ચૂકી છે.

છતાં હજી પણ ટીવીએ પોતાનું આગવું સ્થાન જાળવી રાખ્યું છે. આજે લગભગ દુનિયાના મોટાભાગના ઘરોમાં ટીવી પહોંચી ચૂક્યું છે. આજે ટીવી એકલું જ વર્તમાનપત્રો, રેડીયો અને ફિલ્મની ગરજ સારી રહ્યું છે. આજે હવે તે ઇડિયટ બોક્સ નથી પણ ઈન્ટરનેટથી સજ્જ મલ્ટિપલ કૉમ્યુનિકેશનનું બહુ આયામી બહુવિધ સંચાર સાધન બની ચૂક્યું છે. ટીવી માટે સ્ક્રિપ્ટ લખવા ટીવીને એક માધ્યમ તરીકે સમજી, તેમાં આવતા અલગ અલગ કાર્યક્રમો અને તેના સામાન્ય પ્રકારો વિશે જાણવાથી ઘણો લાભ થશે.

કોઈ પણ પ્રારંભિક માધ્યમ તરીકે વિચારતા સહુ પ્રથમ વિચાર રેડિયો અને ફિલ્મનો જ આવે. આપણે હવે રેડિયો, ફિલ્મ, ટીવી અને ન્યૂ મીડિયા તરીકે ઓળખાતા ઈન્ટરનેટનો પરિચય મેળવીએ.

5.3.1 રેડિયોઃ

સાવ સામાન્ય રીતે સમજવા માટે કહીએ તો, રેડિયો તરંગો થકી માહિતીને સ્થાનાંતરિત કરતી ટેકનોલોજીના સિદ્ધાંતને આધારે રેડિયોનું પ્રસારણ શક્ય બને છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, ઇલેક્ટ્રોમેગ્નેટિક તરંગોના પ્રસારણના સિદ્ધાંતને આધારે વિકસિત સંચાર પ્રણાલી એટલે રેડિયો.

1894માં મારાકોનીએ રેડીયોની ક્રાંતિકારી શોધ કરી, તેનું સર્વપ્રથમ પ્રાયોગિક પ્રસારણ, વર્ષ 1896માં બ્રિટનમાં થયું અને 1899 સુધી પહોંચતા પહોંચતા તો રેડિયો દ્વારા સમાચારનું પ્રસારણ પણ શરુ થઇ ગયું અને રેડિયો દ્વારા પ્રસારણનો વ્યાપ સતત વધતો ચાલ્યો. વર્ષ 1922માં બીબીસીની સ્થાપના થઇ. ભારતમાં બ્રોડકાસ્ટિંગ જૂન 1923માં બ્રિટીશ કાળ દરમિયાન બોમ્બે પ્રેસિડેન્સી રેડિયો ક્લબ અને અન્ય રેડિયો ક્લબ દ્વારા પ્રોગ્રામ્સ સાથે શરૂ થયું હતું. બોમ્બે સ્ટેશન 23 જુલાઈ 1927ના રોજ શરૂ થયું હતું, અને પાછળથી ઓલ ઇન્ડિયા રેડિયો 1936માં બન્યું.

સમયની સાથે રેડિયો ટેકનોલોજી સતત વિકસતી ગઈ અને તેનો લાભ શ્રોતાગણને મળતો ગયો. બીબીસીએ 1995થી ડિજિટલ રેડિયો (DAB) શરુ કર્યો અને કોમ્યુનિટી રેડિયોની સ્થાપના 2002માં થઇ.

રેડિયોની શોધને ક્રાંતિકારી કહી શકાય, કારણ કે , રેડિયોની શોધ થકી, એક સંચાર પ્રણાલી, માહિતી અને મનોરંજન, લોકો સુધી પહોંચાડવામાં સક્ષમ બની. ટીવીની શોધ થઇ ત્યાં સુધી, પ્રાદેશિક અને રાષ્ટ્રીય પ્રસારણ સંસ્થાઓ દ્વારા આમ જનતાના ઘર ઘર સુધી રેડિયો, માહિતી અને મનોરંજન પહોંચાડવાના વ્યવસાયની દુનિયા ઉપર એકહથ્થુ આધિપત્ય ભોગવતો રહ્યો, એટલુંજ નહિ વ્યવસાયિક ધોરણેપણ રેડિયો એક અત્યંત સફળ પ્રયોગ સાબિત થયો.

5.3.2 ફિલ્મઃ

ફિલ્મ નિર્માણનો વ્યવસાય કે ફિલ્મ નિર્માણની કલાને સામાન્ય ભાષામાં આપણે “સિનેમા” તરીકે ઓળખીએ છીએ અને “સિનેમા” શબ્દ મૂળ અંગ્રેજી શબ્દ “સિનેમેટોગ્રાફી”નું ટૂંકાક્ષરી સ્વરૂપ છે.” ફિલ્મને આપણે મુવિંગ પિક્ચર, સિનેમા, મોશન પિક્ચર, થીયેટ્રીકલ ફિલ્મ અથવા ફોટો-પ્લે તરીકે પણ ઓળખીએ છીએ.

સામાન્ય રીતે રાજા હરીશચંદ્ર (1913), દાદાસાહેબ ફાળકે દ્વારા, ભારતમાં બનાવવામાં આવેલી પ્રથમ મૂંગી ફિલ્મ તરીકે જાણીતી છે.

સાદી રીતે કહીએ, તો સિનેમા એટલે કે એક સેકન્ડના 24 સ્ટીલદ્રશ્યો (ફ્રેમ) રેકોર્ડ કરવા અને બતાવવા, સ્થિર ચિત્રોની સળંગ હારમાળા, જયારે પડદા ઉપર દર્શાવવામાં આવે ત્યારે એવી ભ્રમણા પેદા થાય કે, તે ચિત્ર હલન-ચલન કરી રહ્યું છે, તેને આપણે ફિલ્મ તરીકે ઓળખીએ છીએ.

મૂલતઃ તો ફિલ્મ-નિર્માણ એક કળા છે, પણ સમયની સાથે આ કળા વિસ્તાર પામી એક પૂર્ણ-કક્ષાના વ્યવસાયનું સ્વરૂપ ધારણ કરી ચૂકી છે એમ કહીએ તો એમાં અતિશયોક્તિ નથી.

સામાન્ય રીતે, વાર્તાના કે વાસ્તવિક ઘટનાના દ્રશ્યોને મોશન-કેમેરા વડે મુદ્રિત કરવાની પ્રક્રિયા તે ફિલ્મ-મેકિંગ કે ફિલ્મનું નિર્માણ! પરંતુ, આ સિવાય બીજી અનેક રીતે પણ ફિલ્મનું નિર્માણ શક્ય છે, ઉદાહરણ સ્વરૂપે જોઈએ તો, કોમ્પ્યુટર દ્વારા એનિમેશન કે પારંપરીક પદ્ધતિ મુજબ ચિત્રો કે પ્રતિકૃતિઓ દ્વારા એનિમેશન શક્ય બનાવીને પણ ફિલ્મનું નિર્માણ થઇ શકે છે.

આધુનિક સંદર્ભમાં ફિલ્મ નિર્માણ અથવા તો ફિલ્મ નિર્માણ-કલા એટલે કોમ્પ્યુટર તથા અન્ય ટેકનોલોજીનો ઉપયોગ કરીને વાસ્તવિક કે કાલ્પનિક દુનિયાની કોઈ ઘટના, વિચાર, સંવેદના કે

વિષય-વસ્તુને મુદ્રિત કરી અન્ય સંવેદનાત્મક ઉદ્દીપનો સાથે હલન-ચલન કરતા ચિત્ર તરીકે રજૂ કરવું તે, એમ કહી શકાય.

5.3.3 ઈન્ટરનેટઃ

ઈન્ટરનેટના પ્રારંભનું શ્રેય સાઈઠના દાયકામાં કોમ્પ્યુટરના માળખાઓથી અને માળખાઓને જોડતી એક પ્રમાણિક, ખડતલ, ક્ષતિ રહિત સંચાર પ્રણાલી શોધવાની અમેરિકન સરકારની નેમને આપી શકાય.

ઈન્ટરનેટ એટલે એક એવી પ્રણાલી કે જે,વૈશ્વિક સ્તરે એકબીજા સાથે આંતરિક રીતે સંકળાયેલા કોમ્પ્યૂટરોના માળખાને એકબીજા સાથે સતત સંકળાયેલા રાખવા માટે ઈન્ટરનેટ પ્રોટોકોલ (TCP/IP)નો ઉપયોગ કરે છે. ઈન્ટરનેટની કલ્પના આપણે અનેક પ્રણાલીઓના માળખાઓથી બનેલા મહામાળખા તરીકે કરી શકીએ. ઈન્ટરનેટ એ સરકારી, અર્ધસરકારી, વ્યાવસાયિક, શૈક્ષણિક, અંગત, જાહેર પ્રણાલીઓના પ્રાદેશિકથી વૈશ્વિકસ્તર સુધી વિસ્તરેલા માળખાંઓનું માળખું કે જે, એકબીજા સાથે ઈલેક્ટ્રોનિક, વાયરલેસ કે ઓપ્ટીકલ નેટવર્કિંગ ટેકનોલોજીથી જોડાયેલું હોય. તમામ પ્રકારની માહિતીનો ખજાનો, આજે જે, વિશ્વના ઘર સુધી પહોંચતો થયો છે, તેનો મોટા ભાગનો શ્રેય ઈન્ટરનેટના આવિષ્કારને આભારી છે.

5.3.4 ટી.વી.:

બ્લેક એન્ડ વ્હાઈટ કે રંગીન ચલાયમાન ચિત્રોને દ્વિ અથવા ત્રિપરિમાણમાં, ધ્વનિ સાથે પ્રસારિત કરવાનું માધ્યમ એટલે ટેલિવિઝન અર્થાત ટી.વી. પ્રવર્તમાન સમયમાં, માહિતી, સમાચાર, અને મનોરંજન વિશાળ જનસમુદાય સુધી એક સાથે પહોંચાડવાનું શ્રેષ્ઠ દ્રશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમ એટલે ટેલિવિઝન એવું કહીશકાય.

પાશ્ચાત્ય દેશોમાં, સને 1920થી શરુ થયેલી ટેલિવિઝનની વિકાસ-યાત્રા લગભગ વર્ષ 1950 સુધી પહોંચતા લોકો સુધી, લોકોની અને લોકોપયોગી માહિતી પહોંચાડવાનું પ્રારંભિક અને પાયાનું માધ્યમ બની ગઈ. અલબત્ત તેના બ્લેક એન્ડ વ્હાઈટ પ્રસારણને રંગીન સ્વરૂપ લેતા બીજા 10 વર્ષ નીકળી ગયાં અર્થાત્ વર્ષ 1960ના મધ્યકાળની આસ-પાસ અમેરિકા અને અન્ય વિકસિત દેશોમાં રંગીન ટી.વી.નું પ્રસારણ વ્યાવસાયિક સ્વરૂપે થવા લાગ્યું. ટેલિવિઝનની આ ક્રાંતિ સતત આગળ વધતી રહી છે. ભારતમાં ટી.વી.ની પ્રાયોગિક ધોરણે શરૂઆત 1959માં થઇ હોવાનું જાણવા મળે છે. પ્રસારણ ટેકનોલોજી આંજી દે એવો વિકાસ કરતી ચાલી અને અનેક પ્રકારના ટી.વી. પ્રોગ્રામના સંગ્રહ માટેના ઉપકરણો પણ શોધાતા ગયા.

પ્રથમ ડિજિટલ ટીવી, પછી રિમોટ, અને ત્યારબાદ, SDTV, HDTV અને હવે ક્લાઉડ સર્વર થકી દ્રશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમની વ્યાખ્યા જ જડમૂળથી બદલાઈ ગઈ છે અને તેમાં પણ સ્માર્ટ ટીવી અને ઈન્ટરનેટ ટીવીના પદાર્પણ પછી ટીવી થકી માહિતી અને મનોરંજન એક કરતા અનેક વિકલ્પો થકી સામાન્યજન સુધી પહોંચતું થઇ ગયું છે. ટેલિવિઝન આજના સમાજનું અનિવાર્ય અંગ બની ગયું છે.

5.4 ટેલીવિઝન માટે લેખનકાર્યઃ

આપણે જાણીએ છીએ તેમ ટેલીવિઝન, આજની દુનિયા માટે તમામ પ્રકારની માહિતી ઘરે બેઠા મેળવવા માટેનું, માણવા માટેનું સૌથી હાથવગું સાધન છે, એટલે સ્વભાવિક છે કે ટી.વી. માટે જનહિતના સંદેશાથી માંડીને મનોરંજનના કાર્યક્રમો સુધીની તમામ વિષય-વસ્તુને આવરી લેતી સામગ્રીની સતત આવશ્યકતા રહેતી હોય છે અને તે પ્રમાણેના લેખન કાર્યોની આવશ્યકતા પણ સતત રહેતી હોય છે. વિવિધ વિષયો ઉપર દસ્તાવેજી ફિલ્મ્સ, સમાચાર, દૈનિક ધારાવાહિક, ગેમ - શો, ટેલી-પ્લે વગેરે પ્રકારનું લેખનકાર્ય ટી.વી. જગતની કાયમી જરૂરિયાત છે. આવો, આ પ્રકારના લેખન કાર્ય વિશે થોડું વધુ જાણીએ.

દસ્તાવેજી ફિલ્મ્સ, સમાચાર, વગેરે પ્રકારના લેખન-કાર્યમાં ઉપલબ્ધ માહિતીનું તટસ્થ, સચોટ, તલસ્પર્શી યાને રસપ્રદ નિરૂપણ કેન્દ્રમાં હોય છે. અહી લેખક માટે વિષયની સત્યાર્થતા પૂર્ણ પ્રસ્તુતિ સૌથી મહત્વની હોય છે પરંતુ દૈનિક ધારાવાહિક, ધારાવાહિક કે ગેમ-શોના લેખનમાં આવું નથી હોતું.

5.4.1 દૈનિક ધારાવાહિક કે ધારાવાહિકનું લેખન કાર્ય:

દૈનિક ધારાવાહિક કે ધારાવાહિકનું લેખન કાર્ય સામાન્ય કે મુખ્ય પ્રસારણથી અલગ પ્રકારનું હોય છે. સપ્તાહ સળંગ પાંચ પાંચ દિવસ અને તે પણ સતત મહિનાઓ સુધી પ્રેક્ષક વર્ગને જકડી રાખે તેવું સાતત્ય જાળવી રાખવું તે લેખક માટે એક પડકાર સમાન છે. શ્રીમતી Jane Espensonના મતાનુસાર, દૈનિક ધારાવાહીકનું લેખન કાર્ય એ એક ત્રી- સ્તરીય પ્રણાલી સમાન છે, એકદમ ઉપરના સ્તરે નામાંકિત લેખકો હોય છે જે, ધારાવાહિકના મુખ્ય કથાનકનો પ્રવાહ નક્કી કરે છે, જયારે તે પછીના સ્તરે મધ્યમ સ્તરના લેખકો કથાનકના પ્રવાહને વધુ વર્ગીકૃત કરી નાના નાના એપિસોડમાં વ્યાખ્યાન્વિત કરે છે. અને અંતિમ સ્તરે રહેલા લેખકો તે દરેક એપિસોડ્સના ડાયલોગ વગેરે તૈયાર કરી તેને આખરી ઓપ આપે છે અને આમ એક દૈનિક ધારાવાહિકનો એપિસોડ તૈયાર થાય છે.

5.4.2 ગેમ-શો લેખનઃ

ગેમ-શો માટેનું લેખનકાર્ય, ધારાવાહિકના લેખનથી અલગ પ્રકારનું હોય છે. અહી શો દરમ્યાન જુદા જુદા લાઇવ સ્પર્ધક ભાગ લઇ રહ્યા હોય છે, એટલે ડાયલોગ લખવાનું કે એવું હોતું નથી પણ લેખક, એક ચોક્કસ માળખાને અનુસરીને પ્રશ્નોત્તરી કે કોઈ ખાસ વાક્ય-રચના તૈયાર કરી આપે છે જેથી સંચાલક શોનું સંચાલન આગળ ધપાવે છે. એજ પ્રમાણે, ભાગ લઇ રહેલા હરીફના અનુસંધાને પણ કોઈ ખાસ પરિસ્થિતિ કે ઘટનાક્રમ વગેરે સૂચવે છે જેને લઇ શો વધુ રસપ્રદ અને શોની મૂળ રૂપરેખાને અનુરૂપ બની રહે છે.

5.5 સારાંશઃ

અત્યાર સુધી આપણે રંગમંચ સિવાયના માધ્યમો જેમ કે રેડિયો, ફિલ્મ, ઈન્ટરનેટ વિશે જાણ્યું અને તેના વિશે પ્રારંભિક માહિતી મેળવી. આપણે ટીવી વિશે જાણ્યું અને તેના વિશે પ્રારંભિક માહિતી પણ મેળવી. ટી.વી.માં થતાં લેખન અને તેના પ્રકાર અંગે પણ જાણકારી મેળવી. વિવિધ વિષયો ઉપર દસ્તાવેજી ફિલ્મસ, સમાચાર, દૈનિક ધારાવાહિક, ગેમ -શો, ટેલી-પ્લે વગેરે પ્રકારનું લેખનકાર્ય પણ હોય છે તે પણ જાણ્યું અને ઉદારહણ સાથે ઉપરોક્ત જાણકારી મેળવી.

આમ, ટી.વી. અને તેના વિવિધ ફોર્મેટ્સ માટે લખવા અલગ અલગ રીતોની જરૂર પડતી હોય છે. આ સિવાય પણ ટી.વી. જેવાં અનંત સંભાવનાઓથી ભરેલા માધ્યમ માટે કોઈ એક રીત કે કોઈ એક જ પદ્ધતિ બાધ્ય હોઈ શકે નહિ. ભવિષ્યમાં પણ તે અનેક નવા નવા સ્વરૂપો સાથે વિસ્તરતું રહેશે.

5.6 શબ્દાવલીઃ

મલ્ટિપલ કૉમ્યુનિકેશન: એક કરતા વધુ રીતે કૉમ્યૂનિકેશન કરવા માટે પ્રચલિત શબ્દ ઉદાહરણ :- નરેશન, સંગીત, વિવિધ દ્રશ્યો, વગેરે

5.7 સ્વાધ્યાયઃ

પ્રશ્ન 1: રંગમંચ સિવાયના માધ્યમો કયાં કયાં છે તે જણાવો.

ઉત્તર: રંગમંચ સિવાયના માધ્યમો રેડિયો, ફિલ્મ, ટી.વી. અને ઈન્ટરનેટ છે.

પ્રશ્ન 2: આજના સંદર્ભમાં ટીવીનું મહત્વ જણાવો.

ઉત્તર: આજે લગભગ દુનિયાના મોટાભાગના ઘરોમાં ટીવી પહોંચી ચૂક્યું છે. આજે ટીવી એકલું જ વર્તમાનપત્રો, રેડીયો અને ફિલ્મની ગરજ સારી રહ્યું છે. આજે હવે તે ઇડિયટ બોક્સ નથી પણ ઈન્ટરનેટથી સજ્જ મલ્ટિપલ કૉમ્યુનિકેશનનું બહુ આયામી બહુવિધ સંચાર સાધન બની ચૂક્યું છે.

પ્રશ્ન 3: ક્યા સિદ્ધાંતના આધારે રેડીયોનું પ્રસારણ થાય છે ?

ઉત્તર: રેડિયો તરંગો થકી માહિતીને સ્થાનાંતરિત કરતી ટેક્નોલોજીના સિદ્ધાંતને આધારે રે ડિયો નું પ્રસારણ શક્ય બને છે અથવા ઇલેક્ટ્રોમેગ્નેટિક તરંગોના પ્રસારણના સિદ્ધાંતને આધારે રેડિયોનું પ્રસારણ થાય છે.

પ્રશ્ન 4: ફિલ્મ અથવા સિનેમા બીજા કયાં નામોથી ઓળખાય છે ?

ઉત્તર: "સિનેમા" શબ્દ મૂળ અંગ્રેજી શબ્દ "સિનેમેટોગ્રાફી"નું ટૂંકાક્ષરી સ્વરૂપ છે." ફિલ્મને આપણે મુવિંગ પિક્ચર, સિનેમા, મોશન પિક્ચર, થિયેટ્રીકલ ફિલ્મ અથવા ફોટો-પ્લે તરીકે પણ ઓળખીએ છીએ.

પ્રશ્ન 5: કેમેરા સિવાય બીજી રીતે ફિલ્મ નિર્માણ શક્ય છે ? જો હા. તો તે રીત જણાવશો !

ઉત્તર: હા. શક્ય છે. કેમેરા સિવાય કોમ્પ્યુટર દ્વારા એનિમેશન કે પારંપરીક પદ્ધતિ મુજબ ચિત્રો કે પ્રતિકૃતિઓ દ્વારા એનિમેશન શક્ય બનાવીને પણ ફિલ્મનું નિર્માણ થઇ શકે છે.

પ્રશ્ન 6: ઈન્ટરનેટ એટલે શું ?

ઉત્તર: કોમ્પ્યુટરના માળખાઓથી અને માળખાઓને જોડતી એક પ્રમાણિક, ખડતલ, સંચાર પ્રણાલી એટલે ઈન્ટરનેટ. ઈન્ટરનેટની કલ્પના અનેક પ્રણાલીઓના માળખાઓથી બનેલા મહામાળખા તરીકે કરી શકાય.

પ્રશ્ન 7: ભારતમાં ટી.વી.ની શરૂઆત કયારથી માનવામાં આવે છે ?

ઉત્તર: ભારતમાં ટી.વી.ની પ્રાયોગિક ધોરણે શરૂઆત 1959માં થઇ હોવાનું માનવામાં આવે છે.

પ્રશ્ન 8: સામાન્ય રીતે ક્યાં ક્યાં પ્રકારના લેખન ટીવી માટે પ્રચલિત છે ?

ઉત્તર: સામાન્ય રીતે વિવિધ વિષયો ઉપર દસ્તાવેજી ફિલ્મસ, સમાચાર, દૈનિક ધારાવાહિક,ગેમ - શો, ટેલી-પ્લે વગેરે પ્રકારનું લેખનકાર્ય ટીવી જગત માટે પ્રચલિત છે.

પ્રશ્ન9: શ્રીમતી Jane Espensonના મતાનુસાર દૈનિક ધારાવાહિકનું લેખન કઈ રીતે થાય છે તે વિસ્તાર થી જણાવો.

ઉત્તર: શ્રીમતી Jane Espensonના મતાનુસાર દૈનીક ધારાવાહીકનું લેખન કાર્ય એ એક ત્રી- સ્તરીય પ્રણાલી સમાન છે, એકદમ ઉપરના સ્તરે નામાંકિત લેખકો હોય છે જે, ધારાવાહિકના મુખ્ય કથાનકનો પ્રવાહ નક્કી કરે છે. જયારે તે પછીના સ્તરે, મધ્યમ સ્તરના લેખકો કથાનકના પ્રવાહને વધુ વર્ગીકૃત કરી નાના નાના એપિસોડમાં વ્યાખ્યાન્વિત કરે છે. અને અંતિમ સ્તરે રહેલા લેખકો તે દરેક એપિસોડસ ના ડાયલોગ વગેરે તૈયાર કરી તેને આખરી ઓપ આપે છે અને આમ એક દૈનિક ધારાવાહિકનો એપિસોડ તૈયાર થાય છે.

પ્રશ્ન10: ગેમ-શોમાં લેખન કાર્ય વિશે જણાવો.

ઉત્તર: ગેમ-શો માટેનું લેખન કાર્ય, ધારાવાહિકના લેખનથી અલગ પ્રકારનું હોય છે. અહી શો દરમ્યાન જુદા જુદા લાઇવ સ્પર્ધક ભાગ લઇ રહ્યા હોય છે. એટલે ડાયલોગ લખવાનું કે એવું હોતું નથી પણ લેખક, એક ચોક્કસ માળખાને અનુસરીને પ્રશ્નોતરી કે કોઈ ખાસ વાક્ય-રચના તૈયાર કરી આપે છે જેથી સંચાલક શોનું સંચાલન આગળ ધપાવે છે. એ જ પ્રમાણે, ભાગ લઇ રહેલા હરીફના અનુસંધાને પણ કોઈ ખાસ પરિસ્થિતિ, કે ઘટનાક્રમ વગેરે સૂચવે છે જેને લઇ શો વધુ રસપ્રદ અને શોની મૂળ રૂપરેખાને અનુરૂપ બની રહે છે..

5.8 સંદર્ભગ્રંથ:

1) The Television Handbook By Jonathan bignell and jerry orebar
2) Milestones of AIR (Official website) All India Radio
3) Making Movies By Sindy Lumet
4) The TV Writer's Workbook: A Creative Approach to Television Scripts By EllenSandler

એકમ 6

નાટ્ય વિશ્લેષણઃ ગુજરાતી ભાષાનું પ્રાચીન નાટક

: રૂપરેખા :

6.1 ઉદ્દેશ

6.2 પ્રસ્તાવના

6.3 મુખ્ય વિષય

6.3.1 મુખ્ય વિષય વિભાગ - 2

6.4 તમારી પ્રગતિ ચકાસો અને સ્વયં નાટકમાંથી શોધો

6.5 શબ્દાવલી અને વિશેષ જાણકારી

6.3.2 મુખ્ય વિષય વિભાગ - 3

6.6 સારાંશ

6.7 વિશેષ વાંચન

6.8 જૂની રંગભૂમિના ગુજરાતી નાટકોની લાક્ષણિકતાઓ

6.1 ઉદ્દેશ:

(ગુજરાતી ભાષાના પ્રાચીન નાટકનું) વિશ્લેષણ અર્થાત્ પૃથ્થકરણ. જેમાં નાટકનાં તત્વોને સમજી સમગ્ર નાટકનું તે રીતે મૂલ્યાંકન - અર્થઘટન થાય. અંગ્રેજીમાં 'Play Reading' શબ્દ છે ત્યાં Readingનો અર્થ 'સમજીને અર્થઘટન કરવું', 'Interpreting' લેવાનો છે.

આપણે જ્યારે નાટક વાંચીએ છીએ ત્યારે મનના મંચ પર ચિત્રો-દ્રશ્યો દેખાય છે. વળી નાટક કેવળ વચન માટે નહીં, ભજવણી માટે લખાય છે. એટલે નાટકના વિદ્યાર્થી તરીકે આપણે જો કોઈ નાટકનું વિશ્લેષણ કરવાનું હોય તો નાટકની સાહિત્યિક ગુણવત્તા જ નહીં પણ તેની રંગમંચન ક્ષમતા - ભજવણી અર્થાત પ્રસ્તુતિ કરાતાં તેમની જે વિશેષતા કે શ્રેષ્ઠતા પ્રગટ થઇ શકે તેની પણ નોંધ લેવી જોઈએ.

6.2 પ્રસ્તાવનાઃ

આપણે જે નાટકનું વિશ્લેષણ કરવાનું હોય, તેમાં રહેલા નાટ્યતત્વો અને અર્થઘટનની સ્પષ્ટતા માટે એકથી વધુવાર વાંચવું પડે. પ્રથમ તે જાણી લેવું જરૂરી બને કે આ નાટક સંસ્કૃત પરંપરાનું છે ? ભવાઈ શૈલીમાં છે ? કે કોઈ આધુનિક - નૂતન શૈલીમાં લખાયું છે ઈત્યાદિ.

તમે આગળના પ્રકરણમાં નાટકના તત્વો વિશે જાણકારી મેળવી છે તો વિશ્લેષણ કરતા ધ્યાન આપીશું કે તેનો, આપણા દ્વારા વંચાતા નાટકમાં ક્યાં, કેવી રીતે લેખકે ઉપયોગ કર્યો છે. તેની ગૂંથણીથી નાટકના રસમાં - નાટ્યાત્મકતામાં ઉમેરો થયો છે ? નાટકની રંગમંચ પ્રસ્તુતિમાં તે સહાયક થશે ? તેનાથી નાટકને હાની તો નહિ પહોચેને ? આ બાબતોનો વિચાર પણ કરવો જોઈએ. નાટક વાંચતા વાંચતા નોધ કરવાની આદત કેળવીએ. બની શકે કે પહેલું વાચન પ્રભાવ ઉભો કરે પણ નાટકના વિશ્લેષણ માટેની સ્પષ્ટતા ન થાય. બીજા - ત્રીજા વાંચન સમયે નાટકના કથાનકના પ્રવાહમાં ન તણાતાં તે કથાવસ્તુ કેવી રીતે કહેવાયું છે તેની રચનારીતિ નોધી શકાય. વળી, નાટકમાં લખેલ ઘટના - પ્રસંગ - પાત્રોને મંચ પર રજૂ થતાં નિહાળી શકાય.

6.3 મુખ્ય વિષય:

અહીં આપણે કવીશ્વર દલપતરામ ડાહ્યાભાઈના ''મિથ્યાભિમાન'' જે આપણી ભાષાનું પહેલું મૌલિક પ્રહસન છે તેનું વિશ્લેષણ કરીશું. ''ગુજરાતી નાટકનો જન્મ યુરોપીય, વિશેષત: અંગ્રેજી

નાટકની પ્રેરણામાંથી થયો છે. પરંતુ તેના વિકાસમાં, ખાસ કરીને શરૂઆતના ગાળામાં સંસ્કૃતનાટક અને ભવાઈનો ફાળો પણ ઓછો નથી”...

“અંકો-પ્રવેશોની યોજના અંગ્રેજી નાટકોના અનુકરણમાંથી આવી છે તો નાટકના આરંભમાં આલેખાતા નાન્દી, સૂત્રધાર-નટી કે સૂત્રધાર-વિદૂષક (રંગલો)ના સંવાદ, ગીતો-પદ્યોની ભરમાર,લંબાતું જતું કથાનક..., સુખાન્ત માટેનો સંમોહ... વગેરે સંસ્કૃત નાટકોની અસર દર્શાવે છે.”

સર્ટીફીકેટ કોર્સ એટલે થિયેટર આર્ટ્સના અભ્યાસની પ્રારંભિક કક્ષાએ આપણે નાન્દી - સુત્રધાર - વિદૂષક આદિ વિભાવનાઓના ઊંડાણમાં ન જતાં સરળ અર્થ સમજીશું. તમે ભણી ગયેલ ભવાઈના આવણાં અંગેની સંક્ષિપ્ત ચર્ચા પણ કરીશું. અત્યારે એરીસ્ટોટલના મતે દર્શાવેલ નાટ્યતત્વોને જોઈ લઈએ.

1) Theme થીમ (વિચાર બીજ):

નાટકના લેખક પાસે એક વિચારતત્વ - બીજ નિશ્ચિત રૂપે હોય. આ વિચાર બીજ નાટકમાં વ્યાપેલું રહે, પણ વૃક્ષમાં રહેલ બીજની જેમ, તેના અંગોમાં સમાયેલું હોવા છતાં સ્પષ્ટ નજરે ન પડે તેમ જ. ટૂંકમાં સમગ્ર નાટકના સારરૂપ, એક વાક્યમાં કહી શકાય તેવું બીજ(Theme) આપણે નાટકના ધ્યાનપૂર્વકના વાચન-વિશ્લેષણ કે મંચ પર નિહાળવાથી શોધી શકીએ.

2) Plot (કથાવસ્તુ):

આ સુક્ષ્મ વિચારબીજને આધારે નાટ્યલેખક કથાનકની રચના કરે. કથાનકના તાણાવાણા ગૂથી લેખક બીજને અત્રતત્ર કેવી રીતે પ્રગટ કરે છે તે જાણવું રસપ્રદ બને. નાટકના વિશ્લેષણ માટે જરૂરી પણ છે.

3) Character (પાત્ર):

કથાવસ્તુમાં પાત્રો, પોતાના પરસ્પરના સંબંધો દ્વારા તેમનો વ્યવહાર કરે. તેમના વ્યવહાર અને વાણી(સંવાદ) દ્વારા પાત્રોનો ઉછેર, વ્યવસાય, શિક્ષણ, પડેલા સંસ્કાર, વાતાવરણ, આનુવંશિક ગુણો વગેરે પ્રગટ થાય.

4) Dialogue (સંવાદ):

નાટકનાં વિવિધ પાત્રો તેમની વચ્ચેના ગમા-અણગમા, સંઘર્ષ-પ્રેમ, વિશ્વાસ-ધિક્કાર વગેરે ભાવોને પોતાની વાણી દ્વારા પ્રગટ કરે જેને સંવાદ કહીએ છીએ. પાત્રનો સંવાદ પણ તેના વ્યક્તિત્વને - ચરિત્રને પ્રગટ કરે. એટલે તેની ભાષાની કે બોલીની એક લઢણ હોય તેને Diction કહેવાય છે.

5) Spectacle (દ્રશ્યતા):

પાત્રો જ્યાં રહેતા હોય, કોઈ વ્યવહાર કરે, તેમની સાથે કોઈ ઘટના-પ્રસંગ બને તે સ્થળને કારણે વાતાવરણ રચાય તે Spectacle-દ્રશ્યતા કહેવાય.

મૂળભૂત રીતે નાટકના નિર્માણ (Play-Production) સાથે જોડાયેલું મહત્વનું તત્વ છે. નાટ્યલેખક નાટક લખતા તેમાં દ્રશ્ય માટે ઉપકારક તત્વો (Visual elements)નો પોતાની કલ્પના પ્રમાણે સમાવેશ કરે છે. નાટકની ભજવણીમાં કસબીઓ Spectaclesના આધારે Stagecraft દ્વારા નાટકના અર્થને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવાનું વાતાવરણ તૈયાર કરે છે. નાટક રંગમંચ પર ભજવણી માટે લખાય છે એટલે લેખક સેટિંગ, કોસ્ચ્યુમ, પ્રકાશ, મેકઅપ વિશેની પોતાની કલ્પના કે વિચાર પ્રતમાં આલેખે છે તે Spectacle.

6) Music (સંગીત):

આમ તો સંગીત સંવાદમાં રહેલું જ હોય છે. પ્રાચીન નાટકોમાં તે ગીતો-દુહા-નૃત્ય કે ભવાઈના વાદ્યો દ્વારા પ્રસ્તુત થાય છે. આધુનિક નાટકોમાં પાર્શ્વસંગીત (Back Ground Music) મૂકાય છે.

અહીં આપણો હેતુ વિદ્વત્તાપૂર્ણ આલેખ કરવાનો કે સૂક્ષ્મ દ્રષ્ટિથી નાટ્યાત્મક આસ્વાદ કરાવવાનો નથી. પ્રાથમિક અભ્યાસક્રમના વિદ્યાર્થીઓને - આપને આ દિશામાં વિચારતા કરવાનો છે એટલે કેટલાંક મુદ્દા નોંધીશું. કેટલીક બાબતો તમે પ્રશ્નોના ઉત્તરમાં શોધીને આપશો.

અભ્યાસ માટે ‘મિથ્યાભિમાન’ નાટકનો પહેલો અંક અને કથા તંતુને સાંધવા છેલ્લા આઠમાં અંકનું વિશ્લેષણ કરીશું.

6.3.1 મુખ્ય વિષય વિભાગ- 2:

પહેલા અંકના આરંભે પાત્રોના નામ જણાવ્યાં છે, જેમાં પાડીનો પણ ઉલ્લેખ છે. સ્થળ - વગડો સૂચવ્યું છે. પછી સૂત્રધાર આવીને જાહેરાત કરે છે કે અહીં 'મિથ્યાભિમાન' વિશે હાસ્યરસમાં સુંદર નાટક થવાનું છે. સૂત્રધાર નાન્દી-એટલે કે સંસ્કૃત નાટકની પરંપરા પ્રમાણે મંગળાચરણ કરે છે જેમાં વિઘ્નહર્તા દેવની સ્તુતિ છે. આગળ વિષ્કંભકના પ્રથમ પ્રવેશમાં જે રંગલાનું પાત્ર આવવાનું છે તેનું વર્ણન નાન્દી પછીના શ્લોકમાં વણી લીધું છે.

"વિચિત્ર દેખાવ વિચિત્ર વાણી
વિચિત્ર પોષાક વિચિત્ર પ્રાણી"

રંગલાના પ્રવેશ સમયે સુત્રધાર પૂછે છે, 'તું તે આ જંગલનું જનાવર છે કે માણસ છે ?'

તે પછી સૂચિપત્ર-સૂચના છાપેલી છે, જેમાં નાટકના આઠે અંકોની બનનારી ઘટનાઓનો સંક્ષેપમાં ઉલેખ છે. આ સૂચિપત્ર, જૂની રંગભૂમિના સમયમાં પ્રેક્ષકોને સંભળાવવાની કે છાપીને વહેચવાની પરંપરા હશે.

અંક પ્રમાણે સંક્ષેપમાં ઘટનાઓની - તેમાં આવતાં પાત્રોની માહિતી મેળવીએ. અંક પહેલામાં જીવરામ ભટ્ટ તથા બે ભરવાડો આવશે. બીજામાં જીવરામ ભટ્ટનો સસરો રઘનાથ ભટ્ટ, સાળો સોમનાથ, સાસુ દેવબાઈ અને જીવરામ ભટ્ટની વહુ જમના તથા તેની બહેનપણી ગંગા. ત્રીજામાં જીવરામ ભટ્ટને ખોળવા સારું તેનો સસરો અને સાળો જશે. ચોથામાં જીવરામ ભટ્ટ અને તેના સાસરિયાનો મેળાપ. પાંચમામાં એક ફારસ કરી બતાવવા વાઘજી રાજપૂત અને કુતુબમિયાં કુસ્તી કરશે. છઠ્ઠામાં રઘનાથ ભટ્ટના ઘરમાંથી ચોર પકડાશે, સાતમામાં ફોજદારી કોર્ટ આવશે. આઠમામાં જીવરામભટ્ટનું વૈદું કરવા એક વૈદ આવશે.

આ (Synopsis) ટૂંકસાર પછી, વગડામાં નાચતો રંગલો આવે છે. સંસ્કૃત નાટકનો રંગલો તે જ ભવાઈનો વિદૂષક છે.

સંસ્કૃત નાટકની પરંપરા પ્રમાણે નાટ્યલેખકે, વર્ણન કરવા, જીવનના સારરૂપ કથન કરવા છંદમાં રચિત પંક્તિઓનો અથવા શ્લોકોનો ઉપયોગ કર્યો છે. ઉદાહરણ.,

1) વર્ણન માટેઃ ' આંબા, આમલી, લીમડા, વડ વડા,
ઝુંડે ઝૂક્યાં ઝાડ છે,
છત્રોની છબી છાઈ હોય છતમાં,
તેવા ઊંચા તાડ છે.

કલાકાર ગાન અને અભિનયથી સુંદર વનનું કલ્પના ચિત્ર દર્શકો સામે ખડું કરે છે.

2) અનુભવ વાણી અથવા જીવનસારઃ

પડ્યું નહીં કામ, વસ્યા ન પાસે,
ત્યાં સુધી સારા સરવે જણાશે
તારી પઠે જ્યાં સહવાસ થાય
ત્યારે જ તેના ગુણ તો જણાય.

રંગલા અને સૂત્રધાર વચ્ચે રમૂજ ઉત્પન્ન થાય તેવા સંવાદો ચાલે છે. સૂત્રધારના પ્રશ્નના ઉત્તરમાં રંગલો સોરઠના પાંચ રત્નો પછી ઈડરના પાંચ રત્નો ગણાવે છેઃ

ઇડરે પંચરત્નાનિ પાણી, પાષાણ, પાનડા;
ચતુર્થ ગાલિદાનં ચ પંચમં વસ્ત્રલોચનમ

હવે સૂત્રધારને ખાતરી થઇ જાય છે કે આ રંગલો હાસ્યરસની જમાવટ કરશે. રતાંધળા જીવરામ ભટ્ટનું આગમન સુચવી સૂત્રધાર પ્રસ્થાન કરે છે. પ્રવેશ (2)માં જીવરામ ભટ્ટનો પ્રવેશ ગાન સાથે થાય છે. જેને ભવાઈમાં 'આવણું' કહે છે. ઘરડો, ધોળી દાઢી, ખભે ખડીઓ, તુંબડી - દોરી, હાથમાં લાકડી, દેખાતો દરિદ્રી, ગાનારાના તાલ પ્રમાણે પગલા માંડતો, વૃદ્ધની પેઠે ચાલતો નાટકનો નાયક

'જીવરામભટ્ટ' મંચ ઉપર આવે છે. રંગલા અને જીવરામ ભટ્ટ વચ્ચેના સંવાદમાં, જેમના મિજાજ મળતા આવે તેવા સગા 'મિજાજભાઈ'નું સગપણ સ્થાપિત કરાય છે. રંગલાના સંવાદ તેની ચતુરાઈ અને રમૂજવૃત્તિ પ્રગટ કરે છે. જીવરામ ભટ્ટ પોતાના રૂપ-રંગની બડાઈ હાંકે છે ત્યારે રંગલો કહે છે: 'રૂપ અને રંગ તો તમારામાં પરજાપતિના હાથી જેવા છે.' અહીં પરજાપતિ એટલે કુંભાર અને તેનો હાથી એટલે ગધેડો. 'વાહ! ભટ્ટજીના રૂપ અને રંગ!' અને કમાલ રંગલાના હાસ્ય-વિનોદનો! એક સંવાદ જોઈએ.

રંગલો: હવે તમારે ક્યાં જવાનું છે ?

જીવરામ: અ હા હા ! આજ તો સાસરે જઈ સાસુના હાથની રસોઈ જમવી છે અને આડોશી પાડોશીની બાયડીઓ કહેશે કે (કૂદીને હાથના લટકા કરીને) જીવરામભટ્ટ આવ્યા ! જીવરામભટ્ટ આવ્યા! વાહ! સાસરિયાનું સુખ!

પ્રેક્ષકોને જાણ થાય છે કે જીવરામ ભટ્ટ, સમી સાંજે પોતાની પત્નીને તેડવા સાસરે જવા નીકળ્યા છે. પણ તે રતાંધળા છે અને રાત્રે દેખી શકતા નથી. છતાં આ બાબત છુપાવી, કોઈ જાણી ન જાય તે રીતે રંગલા પાસેથી રસ્તો જાણી લેવા કોશિશ કરે છે. પણ રંગલો તેમનોય ગુરુ છે એટલે મિથ્યાભિમાની, દંભી, શેખી ખોર જીવરામ ભટ્ટને રસ્તો બતાવ્યા વગર ત્યાંથી ચાલી જાય છે. અહીં જીવરામ ભટ્ટની એકોક્તિ ક્રિયાથી ભરપુર અને હાસ્ય જનક હોવાથી માણવા જેવી છે.

જીવરામ: (આગળ ચાલતા) અરે! આ તો ખેતરાઉ જણાય છે. ચાલ જીવ પાછા ફરીએ..... અંતે કહે છે, "આજ સુધી આપણે એવી હોશિયારીથી આપણું કામ ચલાવ્યું કે હજી સુધી જગતમાં કોઈને ખબર પડી નથી કે જીવરામ ભટ્ટ રાતે દેખતા નથી. પણ આજ ફજેતી થાય એવું જણાય છે."

6.4 તમારી પ્રગતિ ચકાસો અને સ્વયં નાટકમાંથી શોધો:

1) નાટકના પ્રવેશ-2 સુધીના અધ્યનને આધારે જૂની રંગભૂમિના લક્ષણો નોધો.

2) નાટકમાં 'હાસ્ય' રસ મુખ્ય છે તેના ઉદાહરણો આપો.

3) રંગલાના સંવાદોને આધારે તેનું પાત્રાલેખન કરો.

4) "લેખક પ્રહસનકાર સાથે સમાજ સુધારક પણ છે" વિધાનના સમર્થનમાં નાટકમાંથી આધાર આપો.

"મિથ્યાભિમાન" (સં. ડૉ. રમેશ એમ. ત્રિવેદી, આદર્શ પ્રકાશન અમદાવાદ),

1) પાન નંબર 64 અને 65ના આધારે જીવરામ ભટ્ટની એકોક્તિ તૈયાર કરો.

2) સૂત્રધાર રંગલાને જંગલનું જાનવર કેમ કહે છે?

3) 'મિજાજભાઈ'નો અર્થ રંગલાની દ્રષ્ટીએ સમજાવો.

4) રંગલાના સંવાદોની વિશેષતા જણાવો.

5) જીવરામ ભટ્ટની વેશભૂષા અને ચાલનું વર્ણન કરો.

આપેલ વિકલ્પોમાંથી યોગ્ય વિકલ્પ પસંદ કરી ખાલીજગ્યા પૂરો.

1) રંગલો નાચતો આવે છે ત્યારે ગાનારા ____________ ગાય છે.

અ) ધા ધીના ધા તીના

બ) ધા ધા ધા ધા

ક) તતથેઈ. તતથેઈ. તતથઈયા

2) સૂત્રધારે ગણાવેલ સૌરાષ્ટ્રનાં (સોરઠનાં) પાંચ રત્નો ________________________

જયારે રંગલે કહેલ ઈડરના પાંચ રત્નો ________________________________ છે.

અ) પાણી, પાષાણ, પાંદડાં બ) નદી, નારી, તુરંગમમ

ક) ગાલિદાનં - વસ્ત્રલોચનમ ડ) સોમનાથમ - હરિદર્શનમ

3) પરજાપતિનો હાથી એટલે

અ) બ્રહ્માનો ગજરાજ બ) કુંભારનો ગધેડો

6.5 શબ્દાવલી અને વિશેષ જાણકારીઃ

નાન્દી:- નન્દ એટલે પ્રસન્ન થવું. જુઓ આનન્દ શબ્દ. કૃષ્ણને યશોદાનન્દન કહે છે.

નાટકની શરૂઆતમાં સૌના કલ્યાણ માટે લેખક ઈષ્ટદેવની સ્તુતિ કરે તે નાન્દી - અર્થાત્ મંગળાચરણ.

મિથ્યાભિમાન:- મિથ્યા એટલે જુઠું - ખોટું અભિમાન. રતાંધળા પણ દંભી, ફુલણજી,

ખોટા ફાકામાંથી બહાર ન આવનાર, પોતે જ સાચા છે તે બતાવવા પોકળ દલીલો કરનાર. જીવરામ ભટ્ટ ગુજરાતી સાહિત્યનુ અમર પાત્ર બની ગયા છે. આ પાત્રને સ્વ. મુ. પ્રાણસુખ નાયક નામના કલાકારે અદભુત રીતે ભજવ્યું હતું. જીવરામ ભટ્ટનું પાત્ર જાણે પ્રાણસુખ નાયક માટે જ લખાયું હતું. આ પાત્રને તેમણે અમરતા બક્ષી દીધી.

આવણું:- ભવાઈમાં પાત્રના પ્રવેશ સાથે ગીત ગવાય તેને 'આવણું' (આગમનનું ગીત) કહે છે. લેખકે 'મિથ્યાભિમાન' નાટકને ભૂંગળ વિનાની ભવાઈ કહી છે. ત્યાં ભવાઈ 'ફજેતો' જાહેર બદનામીના અર્થમાં છે. ભવાઈની વ્યાખ્યા અને સ્વરૂપ વિષે તમે આગળ જાણશો.

એકોક્તિ:- એક જ પાત્રની ઉક્તિ - બોલવું તે.

અહીં જીવરામ ભટ્ટનાં સંવાદો બોલવાના છે. જયારે રંગલાના પ્રશ્ન કે સંવાદ બોલાય છે તેમ કલ્પના કરી, પ્રતિભાવ આપી જીવરામ આગળ બોલશે.

6.3.2 મુખ્ય વિષય વિભાગ-3:

પ્રવેશ ત્રીજોઃ-

અહીં પડદામાંથી (પડદા પાછળથી) નિકળી ખભે ડાંગ લઈને બીજલ રાયકો (ભરવાડ) ભેંસોને બોલાવતો મંચ પર પ્રવેશે છે. પાંચો રાયકો, બીજલની પાછળ પાડી લઈને આવે અને બીજલને બૂમ પાડે છે. ગામડામાં રહેનારને આવાં દ્રશ્યો રોજ નજરે પડતાં હોવાથી સ્વાભાવિક લાગે. વળી મંચ પર વાતાવરણ ઉભું કરવા જે દ્રશ્યબંધ (SET) તૈયાર કરવો પડે તે ઓછી સાધન સામગ્રીથી તૈયાર થઇ જાય તેવો છે. અહીં DICTION (ભાષાશૈલી) બદલાય છે. બીજલ અને પાંચા વચ્ચેના સંવાદ લોકબોલીના છે અને વિષય છે - ભેંસો ક્યાં પહોંચી હશે તેની ચિંતા !

પાંચો દૂરથી આવતા જીવરામ ભટ્ટને જુએ છે. બંનેના સંવાદોમાંથી પ્રેક્ષકોને જાણ થાય છે કે, ‘તે બચારો રાતે તો આંખે મુદ્દલ ભાળી હક્તો નથી.’ દયા ખાઈ તેને ‘બાવડું ઝાલીને એના હહરાને ઘરે પુગાડવાનું’ વિચારે છે. બીજલ દુઃખથી કહે છે, ‘રઘનાથ ભટ્ટે દીચરીનો ભવ બગાડ્યો સે..... એ તો કાગડો દહીંથરું લઈ જીઓ.’ પાંચો વધાત્રાના લેખને દોષ દઈ મન મનાવે છે ત્યાં પડદામાંથી નિકળીને રંગલો પ્રવેશે છે. અને વિધાતાનાં કાર્યોની ખામીઓ ગણાવે છે. અહીં રંગલો ચિંતક જણાય છે. આ પ્રવેશમાં રંગલો બહુ બોલતો નથી. વ્યવહારમાં પ્રચલિત થઈ જાય તેવા વિવિધ વૃત્ત અને દોહરા (ચાલતી વાતને અનુરૂપ) કહે છે. વચ્ચે કયાંક વ્યંગ્યાત્મક કથન કરે છે. વધુ સંવાદ તો બીજલ-પાંચા અને જીવરામ ભટ્ટ વચ્ચે છે.

બીજલ જીવરામને પૂછે છે: “રતાંધળા સો કે ? અને જીવરામ ગુસ્સે થઈ ગાળો ભાંડે છે, પથરો શોધી મારવા જાય છે, પોતાના કુટુંબ વિશે બડાશો હાંકે છે. તે ટૂંકા સંવાદોમાં પાત્રો વચ્ચેની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા, એમાંથી પ્રગટતું ચરિત્ર, પ્રેક્ષક માટે દ્રશ્ય-શ્રાવ્ય ઉત્સવ બની જાય તેવા છે. (જીવરામ ભટ્ટના પાત્રની ખૂબીઓ વિચિત્રતાઓ આત્મસાત કરી, પ્રાણસુખભાઈ નાયકે પાત્રને રંગભૂમિ પર જીવંત કર્યું હતું તે લેખક અને નટના સર્જનનું શિખર ગણી શકાય.)

બીજલ અને પાંચો લોકોની ભેંસો ચરાવવા જનાર ભરવાડો છે. પણ નાટકને ધ્યાનથી વાંચતાં - વિશ્લેષણ કરતાં જણાય છે કે બંનેના વ્યક્તિત્વ જૂદા છે. બીજલ આખાબોલો છે, જયારે પાંચો થોડોક નરમ સ્વભાવનો છે. આ સ્વભાવની ભિન્નતાને લીધે બન્ને ભેગા મળી જીવરામ ભટ્ટની સરસ મજાની ફિરકી લે છે. વચ્ચે વચ્ચે રંગલો ચિંતનના - અનુભવના સારરૂપ દોહરા દ્વારા પ્રેક્ષકોને ગળે વાત ઉતારી દે છે.

જીવરામ ભટ્ટ ચતુર પણ છે, રતાંધળા હોવાને કારણે રાયકાનો હાથ પકડી આગળ ચાલવાની ઈચ્છા છે, એટલે તેનો હાથ જોવાનું બહાનું બનાવે છે. પણ ખોટા દંભને છોડતા નથી અને ડંફાસમાંથી હાથ કાઢતા નથી. બધા ચાલતા ચાલતા વાતો કરતા ગામની નજીક પહોચે છે અને બીજલ પાંચાને કહે છે, “આ ગામની પછવાડે ઘરો સે, તેના દીવા દેખાણા.” હવે મિથ્યાભિમાનમાં શૂરાપૂરા જીવરામભટ્ટ દીવા ન દેખાયા છતાં આડીઅવળી દિશામાં બતાવે છે, વળી બે નહીં એક વધારે - ત્રણ દીવા બતાવે છે.

પાંચો: (દીવા ગણીને) બે દીવા તો હું દેખું સુ અને ત્રીજો દીવો આટલામાં ચાઈ દેખાતો નથી.

જીવરામ: આ તરફ જુઓને. એ રહ્યો આ ત્રીજો દીવો.

રંગલો: (હળવે) તારા બાપનું કપાળ છે, તે તરફ તો ચાલતા અડવડિયાં ખાય છે, હાથ ઝાલીને ચાલે છે ને વળી ઢોંગ કરે છે.

આમ જીવરામ ભટ્ટના દંભ, જુઠાણા પ્રેક્ષકને હસાવીને બેવડ વાળી દે તેવાં છે. હવે જીવરામના ઢોંગથી કંટાળી બંને રાયકા ગામ તરફ ચાલવા માંડે છે.

આટઆટલા અપમાન-તિરસ્કાર પછી પણ જીવરામભટ્ટ મિથ્યાભિમાન છોડતા નથી. રાયકાને પોતાના સસરાની ભેંસ દેખાડવા કહે છે કે જેથી તે જોઈ શકે કે રાયકાએ એને ચરાવીને કેવી તાજી કરી છે? ભેંસ ચાલી ગઈ હોવાથી પાંચો પાડી નજીક લાવે છે. જીવરામનો મુખ્ય હેતુ તો કોઈને સાસરીમાં રતાંધળાપણાની જાણ ના થાય તે રીતે સસરાના ઘેર પહોચવાનો છે. સંવાદ જોઈએ -

જીવરામ: હવે ઠીક થયું. આ પાડીનું પૂછડું પકડીને ચાલ્યા જઈશું એટલે ઠેઠ સસરાને ઘેર ઉભા રહીશું અને વળી કહીશું કે આ તમારી પાડી વગડામાં જતી રહેતી હતી, તે અમે હાંકી લાવ્યા, નહીં તો તેને કોઈ લઈ જાત કે વાઘ મારી નાખત.

છેવટે પાડી ખાડામાં ઉતરતાં જીવરામનો કૂલો ભાંગી જાય છે. આ આપત્તિની ક્ષણે તેમને બંને ભૂલો સમજાય છે, 1) મિજાજભાઈને શિષ્યભાવે રસ્તો ન પૂછ્યો તે અને 2) ગોવાળ સાથે ગામમાં જવાનું ટાળ્યું તે. છતાં ડંફાસ મારવાનું છોડતા નથી. જુઓ સંવાદ - “હવે પાઘડી તો સવારે શોધી કાઢીશું. જે થયું તે ઠીક જ થયું. રાતની રાત અહીં જ સુઈ રહીશું. દહાડો ઉગશે એટલે તો આપણે સાત પાદશાહના પાદશાહ છૈએ (ઊંઘી જાય છે અને નસકોરા વગાડે છે.) નસકોરા બોલાવે છે તેમ ન કહેતા લેખકે નસકોરા વગાડે છે તેમ કહી પાત્ર ભજવતા નટને સૂચન કર્યું જણાય છે.

નાટ્યકારે કૌંસમાં રંગસૂચન કર્યું છે, "(પડદો પડ્યો)". વિદ્યાર્થીઓ તમારે નોધવું જોઈએ કે પડદો ઉપર ઉચકાતો ત્યારે નાટક શરુ થતું અને ધીમેધીમે નીચે આવતો પડદો ત્યારે નાટક કે દ્રશ્ય પૂરું થતું. વળી નાટકમાં આવતા રાજમહેલ, વગડો, મંદિર જેવા દ્રશ્યો અન્ય પડદાઓ ઉપર ચિતરેલા રહેતા, આવશ્યકતા પ્રમાણે કસબીઓ જોઈતા વાતાવરણને અનુરૂપ પડદો પાડતા અને તેની આગળ દ્રશ્ય ભજવાતું. આ થઈ વિશેષ જાણકારી જૂની રંગભૂમિની.

હવે પડદો પડે અને પાછો ઉઘડે તે દરમિયાન આવનારા દ્રશ્યના પાત્રોની ગોઠવણી થઈ જશે. પ્રેક્ષકોનો રસ જળવાઈ રહે તે ઉપરાંત નાટકનું વિચારબીજ (THEME) પ્રેક્ષકોના મગજમાં સુંદર સંગીતમ રીતે દ્રઢ થાય તે માટે પદ ગવાશે. 'મેલ મિથ્યા અભિમાન, મનવા મેલ મિથ્યા અભિમાન' આ નાટકના બીજા અંકના ચોથા પ્રવેશમાં રંગલો તો સાદીસીધી ભાષામાં જણાવી દે છે કે:

"મિથ્યા અભિમાની મનુષ ઠાલી કરે ઠગાઈ,
તેથી તેની થાય છે, ભૂંગળ વિનાની ભવાઈ."

વિદ્યાર્થી મિત્રો, વિસ્તાર - લંબાણ બહુ થઈ જાય તેથી આપણે આઠ અંક અને પંદર પ્રવેશના આ મૌલિક પ્રહસનનું સમગ્ર વિશ્લેષણ ન કરતા આઠમો છેલ્લો અંક ધ્યાનથી વાંચીએ. તમે સૂચીપત્રનો ઘટના સાર વાંચ્યો, તે આગળ બની ગયો છે. અંતિમ અંકમાં જીવરામભટ્ટનું વૈદું કરવા એક વૈદ આવશે તેમ જણાવ્યું છે. આ વૈદ આવે છે તેનું કારણ જીવરામ ભટ્ટની અવદશા છે. આઠમાં અંકમાં બે પ્રવેશ છે. પહેલા પ્રવેશમાં બતાવ્યું છે કે મિથ્યાભિમાની જીવરામ ભટ્ટ પોલીસનો માર પડવાથી ખાટલે પડ્યા છે. જીવદયાને કારણે સસરા રઘનાથ ભટ્ટ અને સાસુ દેવબાઈ જમાઈ જીવરામ ભટ્ટની સેવા કરે છે. વૈદ બોલાવતાં પહેલા જાતજાતની અને ભાતભાતની સલાહ અપાય છે. કોઈ હળદર અને ભોંય રસો તો કોઈ મરી-મસાલો ચોપડવાનું કહે છે. વળી બીજો આવળ બાંધીને આખા શરીરે બાંધવા સૂચવે છે. રંગલો ડોક્ટર બોલાવવાની સલાહ આપે છે. જામનગરના વૈદને બોલાવવાનું કહેતા તે કહે છે, "જામનગરના વૈદને આવવામાં હવે વાર નથી." અહીં પણ રંગલાના પાત્ર ભજવતા નટને વાચિકમ અને આંગિકમનું કૌશલ્ય બતાવવાની તક છે.

દેવબાઈ જીવરામ ભટ્ટને પૂછે છે કે, "તમે (ચોર તરીકે) શી રીતે પકડાયા?" ત્યારે સ્પષ્ટ થાય છે કે જીવરામ રાતે લઘુશંકા કરવા ઉઠ્યા. રતાંધળા એટલે રાતે દેખાય નહીં. તો રસ્તો ચૂકાય નહીં તે માટે ખાટલાના પાયા સાથે પાઘડીનો એક છેડો બાંધીને બીજો છેડો હાથમાં રાખ્યો હતો પણ કરમની કઠણાઈ કે પાડીએ એમની પાઘડી વચમાંથી ચાવી ખાધી. એટલે પાઘડી ત્યાંથી તૂટી ગઈ, અને જીવરામ પડ્યા દેવબાઈ પર. અચાનક કોઈના પોતાના ઉપર પડવાથી દેવબાઈ બૂમ પાડીને નાઠા કે ચોર છે ચોર છે. જીવરામે ઘણું કહ્યું કે "હું છું" પણ શોરબકોરમાં કોઈએ એમનો શબ્દ સાંભળ્યો નહીં. આ પરિસ્થિતિજન્ય હાસ્ય સૌને મોકળા મને, પેટ પકડીને હસાવે તેવું છે. આમ વધતા જતા છબરડા લેખકે લખેલ સંવાદોમાં માણીએ. (પાન નંબર. 132)

દેવબાઈ: મેં એવું સાંભળ્યું હતું કે, 'હું માફી માંગવા આવ્યો છું' તે શું તમે કહેતા હતા ?

જીવરામ: હા, હું જ કહેતો હતો.

રંગલો: આગળ તો 'અમે કહેતા હતા અને અમે ચાલતા હતા' એમ મિજાજમાં બોલતો હતો.

હવે કહે છે કે 'હા, હું કહેતો હતો.'

દેવબાઈ: શેની માફી માંગતા હતા.

જીવરામ: મેં જમતી વખતે તમને લાત મારી હતી, તેથી પછી જ્યારે હું તમારા પર પડ્યો ત્યારે મારા મિથ્યાભિમાનની ખોટ ઢાંકવા સારું, હું કહેતો હતો કે મેં તમને લાત મારી છે, તેની માફી માંગવા આવ્યો છું.

રઘનાથ: મેં જાણ્યું કે ચોરે ચોરી કરી છે તેની માફી માંગે છે.

સોમનાથ: તમે રાતે દેખતા નથી, ત્યારે મને જગાડીને કહીએ નહિ કે મારે ખાળે જવું છે ? તો હું તમને ખાળે લઈ જાત.

જીવરામ: હવે મને ઘણોય પસ્તાવો થાય છે કે એમ કર્યું હોત તો ઠીક.

પણ હવે જીવરામના પશ્ચાતાપનો અર્થ નથી. બધાએ એમને સારી પેઠે ખોખરા કર્યા. બાકી હતું તે સિપાઈએ - લીમડાની ડાળે દોરડું બાંધી મુકેલું ત્યાં નવસ્ત્રા ઉંધે માથે લટકાવ્યા અને ધોકાના માર મારી પાંસળીને ભાંગી નાખી. રંગલાના ટૂંકાટૂંકા નર્મ-મર્મ કટાક્ષ - વ્યંગ પણ પ્રહસનનો રસ વધારે છે. નાટકની સફળતામાં રંગલાનો ફાળો મહત્વનો છે. ઉદાહરણો જોઈએ.

1) જીવરામને નવસ્ત્ર કરી ઉંધે માથે લટકાવ્યા તેમ જાણતા રંગલો કહે છે, "ત્યારે દિગમ્બરાસન થયું. (દિશા એ જ જેનું વસ્ત્ર છે.)

2) પોલિસ જીવરામને બીજા ચોરનાં નામ અને ચોરીનો માલ બતાવવા દબાણ કર્યુ તે સાંભળતા **રંગલો:** "આ રઘનાથ ભટ્ટનું નામ દેવું હતું અને માલમાં દેવબાઈ બતાવવા હતા." કેમકે તેમને પોતાની આબરૂ વાસ્તે ઊંચા કુળનો નઠારો વર જોયો, માટે તે (રઘનાથ ભટ્ટ) પરમેશ્વરના ઘરના ચોર છે. અહી રંગલો હસતા હસાવતા પિતાના કર્તવ્ય વિશે સમજદારી ભર્યું સત્ય કહે છે.

3) **જીવરામ:** "પરોઢિયે હું છે ક બેહોશ થઇ ગયો ત્યારે મને છોડીને ભોંય પર નાખ્યો.

રંગલો: તે વખતે તો ખરેખરું 'શબાસન' થયું હશે.

યોગમાં (મન-શરીરની શાંતિ માટે) થતા 'શવાસન' ને જીવરામ મડદું જ થઇ ગયો હશે તે અર્થમાં કહે છે.

જીવરામ: પણ વળી સવારના દસ વાગતાં મારામાં લગાર ચેતન આવ્યું એટલે વળી મને મારવા માંડ્યો.

રંગલો: એ તો ચઢતા પહોરની 'ષોડશોપચાર' પૂજા કરી.

અહીં રંગલો કર્મકાંડમાં આવતી પૂજા પદ્ધતિનો ઉલ્લેખ વ્યંગ્યાત્મક રીતે કરે છે. ષોડસ એટલે સોળ અને ઉપચાર એટલે પૂજન. ભગવાનની આવાહન-અર્ઘ્યથી શરુ કરી નૈવેદ્ય - આરતી - મંત્ર પુષ્પાંજલિ સુધીની સોળ પ્રકારની પૂજા થાય છે. દેવપૂજામાં ભક્તિભાવ હોય જયારે જીવરામને પોલીસે અનેક રીતે ફટકાર્યા તેને રંગલો ચડતા પહોરની ષોડશોપચાર પૂજા કહે છે. વળી પહોર શબ્દ વાપરી પ્રહર - પ્રહરની પૂજાનો સંકેત પણ કરે છે.

જીવરામને હવે જ્ઞાન લાધ્યું છે, તે કહે છે: "જે કોઈ મિથ્યાભિમાન ધરશે, તેને પરમેશ્વર છતે દેહે અથવા નરકમાં, આવી પીડા ભોગવાવશે." આઠમાં અંકના બીજા પ્રવેશમાં સોમનાથ વૈદ્યને તેડીને આવે છે. વૈદ દંભી છે અને બોદા પણ છે. પૈસાના લાલચુ પણ ખરા. તેમની વાતો અતિશયોક્તિથી ભરેલી જણાય છે એટલે પ્રહસન કરતાં ફારસ વધારે રજૂ થાય છે. પોતે નાડી વૈદ્ય છે. બિલાડીના પગે દોરી બાંધીને તેમના પિતાને કોઈએ પરીક્ષા કરવા હાથમાં આપી તો પણ તેમણે તરત કહી દીધું કે આજ આ બાઈએ ઉંદરનું માંસ ખાધું છે. તે મુમઈ લાવીને પાવાની વાત કરે છે. જે ગપ છે પણ તે બનાવવાની રીત જુગુપ્સા ભરેલી અને હિંસાત્મક છે. વૈદ્ય જ્યોતિષી છે ટીપણું પણ રાખે છે, વળી ઈષ્ટદેવની ઉપાસનનું બળ તો ખરું જ. તેઓ પોતાના વ્યવસાયની પોલ સ્વયં ખોલે છે. જીવરામ ભટ્ટની આંખ થરડાય છે જે હવે મરણના આરે છે તેમ સૂચવે છે. છતાં તેવા સમયે રંગલાની વિનોદવૃત્તિ જેમની તેમ છે. ખરેખર તો નાટકનું હવે સમાપન થવાનું ત્યારે લેખકને વૈદ્યના પાત્રમાં ઠાંસી ઠાંસીને હાસ્યરસ ભરવાનું ગમ્યું છે. તેઓ એકાદશીએ જીવરામ મરે તો સીધા સ્વર્ગમાં જાય અને પંચકમાં મરે તો દર્ભના પાંચ પુતળા કરી બાળવા પડે. કેટલીક નાતોમાં પાંચ હાલ્લાં ફોડવાના રીવાજ વિશે કહે છે. જીવરામ ભટ્ટ મરણ પથારીએ થોડુંક દાન પુણ્ય કરે છે અને અંતિમ ઈચ્છા તરીકે પોતાનો જીવ સદ્‌ગતિ પામે તે માટે સૂચન કરે છે.

જીવરામ: જે ઠેકાણે મારા શરીરનો અગ્નિદાહ કરો, તે ઠેકાણે મારો મરણ સ્તંભ ચણાવવો. તેમાં આરસના પથરામાં હું કહું તે બાર દોહરા કોતરાવવા, તથા કાગળોમાં છપાવીને ગામેગામ પહોંચાડવા કે જેથી સઉના જાણવામાં આવે કે જીવરામ ભટ્ટનો જીવ મિથ્યાભિમાનથી ગયો છે.

જીવરામ ભટ્ટ દોહરા લખાવે છે. રઘનાથ ભટ્ટ લખે છે અને પછી વાંચી સંભળાવે છે. અને પડદો પડે છે. અહીં લેખકે નોંધ મૂકી છે કે હાસ્યરસના નાટકમાં ખરેખરો મરણનો વિચાર (દ્રશ્ય) બતાવ્યાથી (હાસ્યનો પ્રભાવ) છેક બદલાઈ જાય તે માટે બતાવ્યો નહીં. સંસ્કૃત નાટકની પરંપરામાં રંગભૂમિ પર મરણ બતાવવું વર્જ્ય હતું, સુખાન્ત નાટકોની પરંપરા હતી. અંતે સુત્રધાર સ્પષ્ટતા કરે છે કે નાટકનો આશય મિથ્યાભિમાનથી ક્યારેક મહાન સંકટ આવી પડે તે ધ્યાનમાં લાવવાનો હતો. પરંપરા પ્રમાણે

સૂત્રધાર નાટક રચનાર કે રચાવનારના નામની ઘોષણા કરે છે. સંસ્કૃત નાટકની પરંપરા પ્રમાણે અહીં ભરતવાક્યથી નાટક સમાપ્ત થતું નથી. ભરતવાક્ય એટલે ભરતમુનિના માનમાં (નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રયોગકર્તા આદ્ય આચાર્ય)ના આદરમાં બોલતો શ્લોક. અથવા ભરત એટલે જે જૂદીજૂદી ભૂમિકા ધારણ કરે છે તેવા બધા નટો દ્વારા રજૂ થતો શ્લોક જેમાં રાજા અને પ્રજાના કલ્યાણની કામના કરવામાં આવી હોય.

6.6. સારાંશ:

નાટક વાંચતા - નિહાળતાં, પાત્રોના વાણી વ્યવહારથી ભરપૂર હાસ્ય માણી શકાય છે. પણ એ ધ્યાન રાખીએ કે લેખકનો આશય મનુષ્યના મિથ્યાભિમાન, દંભ અને નાની કન્યાના મોટી ઉંમરના નઠારા પુરુષ સાથેના લગ્નનો વિરોધ કરી સમાજ સુધારણાનો છે.

6.7 વિશેષ વાચન:

1) કવિ ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી રચિત નાટક ‘વીણાવેલી’ના આધારે શ્રી જશવંત ઠાકર લિખિત ‘ધમલો માળી’ વાંચો.

2) જૂની રંગભૂમિના ગીતોનું પુસ્તક- ‘મીઠા લાગ્યા તે મને આજના ઉજાગરા’
સંપાદક - વિનયકાન્ત દ્વિવેદી

3) શ્રી રાજુ બારોટ અને સાથીઓ દ્વારા તૈયાર કરાયેલ ગુજરાતી રંગભૂમિના ગીતોની સી.ડી. સાંભળો.

6.8 જૂની રંગભૂમિના ગુજરાતી નાટકોની લાક્ષણિકતાઓ:

1) આખી રાત - સવાર સુધી ચાલે તેવાં 5 થી 8 અંકના લાંબા નાટકો

2) સંવાદોમાં પાત્રો પરસ્પર ઘાત-પ્રતિઘાત કરતા હોય તેવી બેંતબાજી.

3) પડદો ઉઘડે છે અને બંધ થાય છે ને બદલે પડદો ઉંચકાય છે -પડદો પડે છે.

4) વાતાવરણ - સ્થળ સૂચવતા ચીતરેલા પડદાઓનો ઉપયોગ.

5) ગાયક - સાજિન્દા મંચ પાસે બેસે, પાત્ર પોતે જ ગીતો ગાય. પાર્શ્વ સંગીત (BACKGROUND MUSIC) નહોતું.

6) ગમતા ગીત પર પ્રેક્ષકો ‘વન્સ મોર’ માંગતા અને તે ગીત ફરી રજૂ થતું.

7) ગીત - સંગીત - નૃત્ય નાટકમાં મહત્વના ગણાતા. આપણી હિન્દી - ગુજરાતી ફિલ્મોમાં હજી તે પરંપરા છે.

8) સામાન્યતઃ નાટક સુખાન્ત રહેતા. ‘ખાધું-પીધું ને રાજ કીધું’ ની રીત જળવાતી.

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 સ્વાધ્યાયઃ

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 પ્રકારોઃ

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 અભિનયઃ 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, દૃશ્યો 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 દૃશ્યાત્મક કળા છે જયારે સંગીત શ્રાવ્યકળા છે. આ બંને કળાઓનો નાટ્યની પ્રસ્તુતિમાં ઉપયોગ થાય છે. નાટકમાં દૃશ્યની 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 એકટર (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 એકટરની 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 કર્યું 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 એકટર 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 એકદમ તણાવમુક્ત અને સ્વસ્થ બને છે. અર્થાત્ આવા પ્રકારની સંપૂર્ણ સ્વસ્થતા અભિનયમાં ઇચ્છિત 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. એક્ટર 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 એક્ટરને 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. ક્યારેક 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 એક્ટરોને સંવાદો કે મુવમેન્ટ ભૂલી જવાનો ઘણી વખતે અનુભવ થતો હોય છે એનું કારણ તેઓની એકાગ્રતા તૂટી જાય છે. એક્ટરને 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. એક્ટર પોતાની અભિવ્યક્તિ ગુમાવી દેશે. એના સંવાદો ગોખેલા લાગશે અને મુવમેંટ નીરસ બની જશે.

એક્ટરે 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 ફક્ત 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 એક્ટર્સમાં ઊર્જા બીજાઓ કરતાં વધારે સારી હોય છે. જ્યારે આવા એક્ટર પ્રવેશ કરે છે, ત્યારે પ્રેક્ષકો એની નોંધ લે છે. એક્ટર 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 એક્ટર્સ સ્ટાર્સ હોય છે, કોઈ એવું વિચારી શકે છે કે તેમની આ શ્રેષ્ઠ પ્રસ્તુતિ ઉચ્ચ કલાના કારણે છે. આવા પ્રકારના એક્ટર્સ 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

પેંટોમાઇમ : 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 ઈસ 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 એકટર્સ 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 વહેચવાની 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 દુઃખાવો 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 સ્ત્રોતો શું છે? એક્ટરમાં 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 એક્ટરની જેમ, તમે એ સીનમાં શું કરશો એનો સહેજ પણ વિચાર કર્યા વગર રિહર્સલમાં પહોંચી 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 સ્ત્રોતો જ બધુ છે, જે એણે કર્યુ છે, જોયું છે, વિચાર અથવા કલ્પના. સ્ટેજ પર એની એક્શન આ સ્ત્રોતોને આધીન હોય છે, કે એણે જીવન વિશે શું જાણ્યું છે. એક્શન કરવા માટે તે પોતાના અવાજ, શરીર અને પોતાના આંતરિક સ્ત્રોતો 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 સ્ત્રોતોની 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 દશ્યનો 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 એક્ટરે 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 ઉમર 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 થઇ 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 જયારે 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 જયારે અભિનય કરતો હોય છે ત્યારે બે ભાગમાં વહેંચાયેલો હોય છે. નટ મંચ પર અનુભવ કરે છે. રડે છે, હસે છે, પણ જયારે 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, ચતુરાઇ, 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 દૃષ્ટિએ 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 જયારે 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 એકશન, 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 પ્રક્રિયાને 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 દૃષ્ટિએ 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 લઈ 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 દ્દશ્યબંધ 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 દ્દશ્યરચના અને નાટ્યવસ્તુઓ દ્વારા થાય છે. તેમજ નાટકની કથાવસ્તુ, પાત્રના સ્વભાવ વિષે અને નાટકની ભજવણીની શૈલીની દ્દષ્ટિએ પણ અભિનય પ્રભાવશાળી બનાવવામાં નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ ઘટકો જેવા કે રંગભૂષા, વેશભૂષા, પ્રકાશ આયોજન, દ્દશ્યબંધ, 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, દ્દશ્યરચના તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન જાય છે. રંગભૂમિના ઘટકોમાં સહુથી પ્રથમ પ્રેક્ષકના ચિત્ત ઉપર અસર કરતુ દ્દશ્યબંધ(સેટ)નું ઘટક છે.

અહીં ધ્યાન આપજો કે, રંગમંચ ઉપર હજુ કોઈ પાત્રએ, પ્રવેશ પણ ન કર્યો હોય ત્યાં તો દ્દશ્યરચના દ્વારા નાટકની રજૂઆતના કાર્યનો આરંભ થઇ ચૂક્યો હોય છે. કારણકે દ્દશ્યરચના 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 દ્દશ્યરચના સંબંધી માહિતી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થતી. વધુ માહિતી અન્ય અભ્યાસક્રમમાં મેળવીશું.

સમય જતાં મોટાભાગના નાટકોમાં અને ખાસ કરીને જૂની ગુજરાતી વ્યાવસાયિક રંગભૂમિમાં પડદા દ્દશ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો. સામાન્ય રીતે નાટકમાં મોટાભાગે મહેલ, રસ્તો, બગીચો, જંગલ, નદીનો કિનારો, સામાન્ય માનવીનું ઘર વગેરે દ્દશ્યો આવતા અને આવા પ્રકારના પડદા દરેક નાટ્યગૃહમાં નાટ્યકંપનીમાં તૈયાર રહેતા. વિદ્યાર્થી મિત્રો ક્યારેક એવું પણ બનતું કે વિભિન્ન મહેલયુક્ત દ્દશ્યોવાળા 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 દૃશ્ય હોય તો રસ્તાનો દૃશ્યયુક્ત 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 દૃશ્યોના સમય પછી આવ્યા આધુનિક નાટક.

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

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

વિદ્યાર્થી મિત્રો નાટકની દૃશ્યરચનામાં 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.

દૃશ્યરચના 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 દૃશ્ય 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 દૃષ્ટિએ તો નટોનો અભિનય એ જ નાટકની રજૂઆત છે.

દૃશ્યરચનાનો રસાસ્વાદ આંખોથી લેવાય છે માટે, તે આંખને રુચિકર હોય તે સમજી શકાય તેવું છે. દૃશ્યરચનામાં જે રંગોનો ઉપયોગ થયો હોય તે રંગો નાટક અને તેના રસને અનુરૂપ હોવા જોઈએ અને પાત્રોની વેશભૂષામાં જે રંગો ઉપયોગમાં લેવાયા હોય તે રંગો દૃશ્યરચનાના 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 કાંઈક 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 લઇ 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 દષ્ટિએ 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 લઈ 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 ઉંમરના 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 કર્યું 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 દુઃખમાં? 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 થઇ 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 ક્રમશઃ ટેપરેકોર્ડરમાં લઇ લેવામાં આવે છે. ટેપરેકોર્ડર મશીન એ રીતે ઘણું ઉપયોગી અને સરળ સાધન છે. આ સાધનનો

સમજપૂર્વક ઉપયોગ કરવો જોઈએ. કયા દશ્યમાં 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 સારાંશ:

વિદ્યાર્થી મિત્રો આ પ્રકરણમાં આપણે નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો જેવાં કે દશ્યબંધ, 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 જયારે નાટક જુઓ ત્યારે તે નાટકમાં કેવી રીતે આ ઘટકોનો ઉપયોગ કર્યો છે તે દષ્ટિકોણથી 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 શબ્દાવલી:

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.

દશ્ય - Scene

દશ્યબંધ- 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 ટૂંકનોંધ લખો

(1) દૃશ્યબંધ

(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