BAOU
Education for All

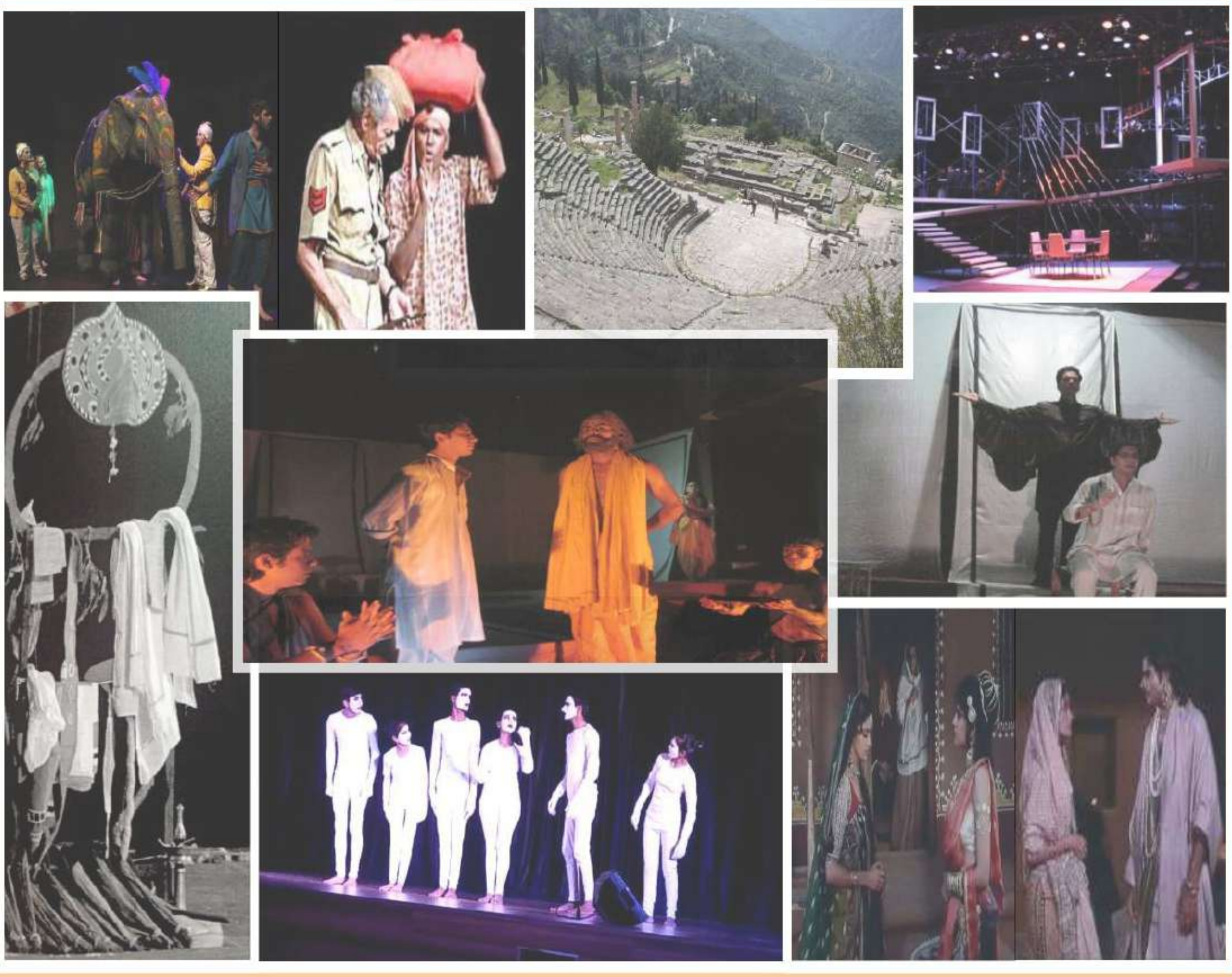
ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી

(ગુજરાત સરકાર દ્વારા સ્થાપિત)

ડિપ્લોમા ઇન થિયેટર આર્ટ્સ

DITA-105 (પેપર-5)/ HNDMDC-101

અભિનય તક્નિક અને નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો



સ્વાધ્યાયનું અજવાળું

ભારતના સંવિધાનના સર્જક ભારતરત્ન ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકરની પાવન સ્મૃતિમાં ગરવી ગુજરાતમાં ગુજરાત સરકારશ્રીએ ઇ.સ. 1994માં યુનિવર્સિટી ગ્રાન્ટ્સ કમિશન અને ડિસ્ટન્સ એજ્યુકેશન કાઉન્સિલની માન્યતા મેળવી અમદાવાદમાં ગુજરાતના એક માત્ર મુક્ત વિશ્વવિદ્યાલય ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીની સ્થાપના કરી છે.

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકરની 125મી જન્મજયંતીના અવસરે જ ગુજરાત સરકાર દ્વારા યુનિવર્સિટી માટે અદ્યતન સગવડ સાથે, શાંત જગ્યા મેળવી, જ્યોતિર્મય પરિસરનું નિર્માણ કરી આપ્યું. BAOUના 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. અહીં 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 બેઠાં મળી રહે એવા પ્રયત્નો મક્કમ બની કરે છે. બહોળા સમાજના લોકોને ઉચ્ચશિક્ષણ પ્રાપ્ત થાય, છેવાડાના માણસોને ઉત્તમ કેળવણી એમનાં રોજિંદાં કામો કરતાં પ્રાપ્ત થતી રહે. વ્યાવસાયિક 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 યોગદાન આપે એ માટે પ્રયાસરત છે.

'સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ' સૂત્રને ઓપન યુનિવર્સિટીએ કેન્દ્રમાં રાખીને અહીં 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 તેવાં પાઠ્યપુસ્તકો નિષ્ણાત અધ્યાપકો દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવે છે. દૂરવર્તી શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરવા ખેવના રાખતા કોઈ પણ ઉંમરના છાત્રોને માટે અભ્યાસસામગ્રી તૈયાર કરવા માટે શિક્ષણવિદો સાથે પરામર્શન કરવામાં આવે છે. એ પછી જ માળખું રચી, અભ્યાસસામગ્રી તૈયાર કરી પુસ્તક સ્વરૂપે છાત્રોનાં કરકમળોમાં આપે છે. જેનો ઉપયોગ કરીને વિદ્યાર્થી સંતોષપ્રદ અનુભવ કરી શકે છે.

યુનિવર્સિટીના તજજ્ઞ અધ્યાપકો ખૂબ કાળજીથી આ અભ્યાસસામગ્રીનું લેખન કરે છે. વિષયનિષ્ણાત પ્રોફેસરો દ્વારા એમનું પરામર્શન થાય 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 પરબ સમા અધ્યાપકો તેમજ કર્મઠ કર્મચારીગણને અભિનંદન અમારી યુનિવર્સિટીના વિદ્યાર્થીઓ સફળ થવા ખૂબ મહેનત કરી, જીવન સફળ કરવાની સાથે જીવન સાર્થક કરે એવી પરમેશ્વરને પ્રાથના કરું છું.

પ્રો. (ડૉ.) અમીબહેન ઉપાધ્યાય

કુલપતિ

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી,

જ્યોતિર્મય પરિસર, સરખેજ-ગાંધીનગર હાઈવે, છારોડી, અમદાવાદ

સંપાદક

પ્રો. ડૉ. અમી ઉપાધ્યાય	નિયામક, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
પ્રા. દિગીશ વ્યાસ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.

વિષય સમિતિ

પ્રા. દિગીશ વ્યાસ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.
પ્રા. હરીશ વ્યાસ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ,ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
શ્રી વિરલ રાચ્છ	સર્જનાત્મક નાટ્ય દિગ્દર્શક, અભિનેતા, જામનગર.

પરામર્શન (વિષય)

ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ	પૂર્વ અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
શ્રી રાકેશ મોદી	અધ્યક્ષ, નાટ્ય વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
શ્રી સુનિલ ઓઝા	પ્રોગ્રામ એક્ઝીક્યુટીવ, દૂરદર્શન કેન્દ્ર, અમદાવાદ, નાટ્યવિદ્, રાજકોટ.
પ્રા. કપિલદેવ શુક્લ	નાટ્યવિદ્ અને પૂર્વ ડાયરેક્ટર, વીર નર્મદ દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટી, સુરત.
ડૉ. ભાનુપ્રસાદ ઉપાધ્યાય	પૂર્વ અધ્યક્ષ નાટ્ય વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
શ્રી ભાર્ગવ ઠક્કર	સર્જનાત્મક દિગ્દર્શક, અભિનેતા, અમદાવાદ.

લેખન

પ્રા. દિગીશ વ્યાસ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
ડૉ. આશિષ કેતકર	મુલાકાતી અધ્યાપક, ઉપાસના સ્કુલ ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, અમદાવાદ.
શ્રી ભાર્ગવ ઠક્કર	સર્જનાત્મક દિગ્દર્શક, અભિનેતા, અમદાવાદ.
સ્વ. શ્રી દીપક પ્રજાપતિ	સર્જનાત્મક દિગ્દર્શક, અભિનેતા, વડોદરા.
પ્રા. સચિન પરમાર	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, નાટ્ય વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
શ્રી પરખ ભટ્ટ	સર્જનાત્મક દિગ્દર્શક, અમદાવાદ.
અજય વ્યાસ	સર્જનાત્મક દિગ્દર્શક, વડોદરા.

પરામર્શન (ભાષા)

ઘનશ્યામ ગઢવી	નિવૃત્ત આચાર્ય, શ્રીમતી ચૌધરી સાર્વજનિક કોલેજ મહેસાણા.
ડૉ. અજય રાવલ	એસોસિયેટ પ્રોફેસર, ઉમિયા આર્ટ્સ એન્ડ કોમર્સ કોલેજ, અમદાવાદ.
ડૉ. ધ્વનિલ પારેખ	સહપ્રાધ્યાપક, મહાદેવ દેસાઈ ગ્રામ સેવા સંકુલ, ગુજરાત વિદ્યાપીઠ, સાદરા.
ડૉ. જાગૃતિ મહેતા	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, ગુજરાતી, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
ડૉ. હેમંત પરમાર	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, ગુજરાતી, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
શ્રી પ્રિયાંશુ પટેલ	આસિસ્ટન્ટ પ્રોફેસર, ગુજરાતી, સ્કૂલ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોશિયલ સાયન્સીસ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ

પ્રકાશક	
ડૉ. એ. કે. જાડેજા	કુલસચિવ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.
પ્રકાશન વર્ષ	**પુન: મુદ્રણ – 2025**

ISBN NO : **978-93-5598-408-1**

સર્વાધિકાર સુરક્ષિત

આ પાઠ્યપુસ્તક ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીના ઉપક્રમે વિદ્યાર્થીલક્ષી સ્વઅધ્યન હેતુથી; દૂરવર્તી શિક્ષણના ઉદ્દેશને કેન્દ્રમાં રાખી તૈયાર કરવામાં આવેલ છે. જેના સર્વાધિકાર સુરક્ષિત છે. આ અભ્યાસ-સામગ્રીનો કોઈ પણ સ્વરૂપમાં ઉપયોગ કરતાં પહેલાં ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીની લેખિત પરવાનગી લેવાની રહેશે.

BAOU
Education for All

ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટી

(ગુજરાત સરકાર દ્વારા સ્થાપિત)

ડિપ્લોમા ઈન થિયેટર આર્ટ્સ

અભિનય તકનિક અને નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો

DITA-105 (પેપર-5)/ HNDMDC-101

પેપર - ૧૦૫

પ્રકરણ	પ્રકરણનું નામ	પાન નં.
1.	વિવિધ અભિનય શૈલી અને વિશેષતાઓ	1
2.	મૂક અભિનય (Mime) : વિષય અને માવજત	8
3.	સ્કીટ (Skit) : વિષય અને માવજત	17
4.	રંગમંચની ભૂગોળ તેમજ રંગમંચના વિવિધ પ્રકાર; પ્રોસિનિયમ થિયેટરના વિવિધ ભાગો વિષે માહિતી	24
5.	શીઘ્ર અભિનય (Improvisation)	35
6.	અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ ભાગો અને તેમનું મહત્ત્વ	42
7.	રંગમંચ વ્યવસ્થાપક (Stage Manager)ની જવાબદારી અને ફરજો	51
8.	દિગ્દર્શન - કાર્યપદ્ધતિ તથા સર્જનાત્મકતા	60
9.	નાટ્યનિર્માણની પ્રતથી પ્રયોગ સુધીની પ્રક્રિયા	72
10.	નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો – સેટ	87
11.	નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકોઁ વેશભૂષા (Costume)	104
12.	નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો – રંગભૂષા (Makeup)	115
13.	નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો – મંચસામગ્રી (Properties)	123
14.	નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો – ધ્વનિ અસરો (Sound Effect) તથા સંગીતનું પ્રદાન	132
15.	નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો 'મંચ પ્રકાશ – સ્ટેજ લાઈટ'	141
16.	રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોઃ સ્ક્રીન અને ડિજીટલ પ્લેટફોર્મની નિર્માણ પ્રક્રિયા વિશે પ્રાથમિક માહિતી	153
17.	હિન્દી રંગભૂમિઃ નટ અને દિગ્દર્શક	162

એકમ 1

વિવિધ અભિનયશૈલીઓ અને તેમની વિશેષતાઓ

રૂપરેખા :

1.1 ઉદ્દેશ

1.2 પ્રસ્તાવના

1.3 અભિનયપંથો

1.3.1 પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ

1.3.2 સ્ટાનિસ્લાવ્સકી અને તેની સર્જનાત્મક અભિનય પદ્ધતિ

1.3.3 બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત અને પ્રેક્ષકોને વિરક્ત રાખતો પંથ

1.4 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

1.5 સારાંશ

1.6 સંદર્ભ

1.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં આપણે ત્રણ અભિનય શૈલીઓ વિષે ચર્ચા કરીશું અને તેની કાર્યપદ્ધતિ વિષે જાણીશું. એ પરથી આપ અભિનય કે દિગ્દર્શન કરતી વખતે નક્કી કરી શકશો કે જે તે નાટક માટે કઈ પદ્ધતિ વધુ અનુકૂળ છે.

1.2 પ્રસ્તાવના :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, નટની તાલીમ પદ્ધતિ સામાન્ય રીતે કોઈપણ અભિનય પંથ સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવતી હોય છે. ઘણી નાટ્ય અકાદમીઓ અને નાટ્ય તાલીમ-સંસ્થાઓ, કોઈ એક નાટ્ય મંડળી દ્વારા સ્થપાયેલ આગવા અભિનયપંથ અને પરિમાણો (મૂલ્યો)ને પોતાની કેળવણી-પ્રથામાં પ્રતિબિંબિત કરે છે, પાયાનું સ્થાન આપે છે એમ કહીએ તો પણ ખોટું નથી. આનો સુંદર દાખલો 'કોમેડી ફ્રાંસે' અને તેની સાથે સંકળાયેલ તાલીમશાળાઓ પૂરો પાડે છે. આજે તો આવી નાટ્યમંડળીઓ અને તેની સાથે સંકળાયેલ તાલીમ સંસ્થાઓના અનેક ઉદાહરણો મળી રહે છે.

આથી જો આપણે જુદા જુદા અભિનયપંથો અને તેને અનુસરતી કે તેની સાથે સંકળાયેલી નાટ્યતાલીમ પ્રથાઓનો અભ્યાસ કરીએ તો અસ્થાને લેખાશે નહિ.

1.3 અભિનયપંથો :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અભિનયપંથો મુખ્યત્વે 2 વિભાગમાં વહેંચાયેલા છે :

(1) અભિનયના બાહ્ય કસબ-અવાજ, હલનચલન, ચેષ્ટા ઈત્યાદિને પ્રાધાન્ય આપતા પંથો.

(2) પાત્રના વિચારો, અનુભવો, લાગણીઓ અને માનસિક આવેગો સાથે તાદાત્મ્ય સાધતા આંતરિક કસબને મહત્ત્વનું સ્થાન આપતા પંથો.

આ રીતે વિવિધ પ્રકારના અભિનયપંથો છે. પરંતુ આપણે આ પ્રકરણમાં વિવિધ તાલીમ પદ્ધતિને અનુસરતા કુલ 3 અભિનયપંથ - પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ, સ્ટાનિસ્લાવ્સકી અને

તેની સર્જનાત્મક અભિનય પદ્ધતિ અને બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત અને પ્રેક્ષકોને વિરક્ત રાખતા પંથ વિષે જાણીશું.

❖ 1.3.1 પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ :-

ફ્રેંચ નાટ્યવિદ અને ફિલસૂફ દેનિસ દીદેરો (ઈ.સ. 1713-84)ના કહેવા મુજબ અભિનય કાર્યનો વિરોધાભાસ એ જ છે કે નટે પ્રેક્ષકોને પોતાના અભિનય વડે ભાવવિભોર કરવા છતાં પોતે તો એ લાગણીઓથી અલિપ્ત જ રહેવાનું છે. પૂર્વાભ્યાસના પ્રાથમિક તબક્કામાં નટને લાગણીઓનો વૈભવ માણવાની છૂટ આપવામાં આવે છે, પરંતુ એક વખત અભિનયનું બાહ્ય સ્વરૂપ નક્કી થઈ ગયા પછી લાગણીઓ પર કાબૂ મેળવીને, નટે લાગણીઓથી અળગા રહીને અભિનયના એ જ બાહ્ય સ્વરૂપને પ્રત્યેક ખેલમાં રજૂ કરવાનું રહે છે. 'કોમેડી ફ્રાન્સ'ના કલાકાર અને 'ધી આર્ટ ઓફ ધી એક્ટર'ના લેખક કોકેલિન (ઈ.સ.1841-1909)ના મંતવ્ય પ્રમાણે અભિનય કરતી વખતે નટે પાત્રગત ભાવનો અનુભવ જાતે પોતાના આંતરમનમાં કરવો જોઈએ નહીં. ''મને રડાવવો હોય તો પહેલા તું જ રડ'' આ પ્રસિધ્ધ સિદ્ધાંત કોકેલિનના મત પ્રમાણે નટને લાગુ પડતો નથી, કારણ કે કળાનુ સ્વરૂપ પ્રતિનિધાન છે, એકરૂપતા કે સામ્યતા નહીં. કલાનું કાર્ય પ્રતિનિધાન કરવાનું છે, એકરૂપતા કે તાદાત્મ્યનું નહીં. નટ પ્રેક્ષકને અભિનયથી અનુકંપિત કરી દે પણ પોતે તેનાથી અલિપ્ત રહે. નટ તેમાં આંતરિક રીતે સંડોવાયા (INVOLVEMENT)વગર બાહ્ય કસબથી અસર ઊભી કરે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો આપણે ઉદાહરણ દ્વારા આ વાતને સમજીએ, ભીષ્મ પિતામહની ભૂમિકા કરવાની હોય તો લાંબી શ્વેત દાઢી હોય, શ્વેત કેશ ફરતા હોય, ભીષ્મનો પ્રભાવ ઊભો કરે તેવો વેશ હોય, ધીરગંભીર ઘેરો અવાજ હોય, આંગિક અભિનયની ભવ્ય પ્રતાપી મુદ્રા હોય, તેમ છતાં સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ જોનારને તેમાં જીવંતતાનો અભાવ લાગે.

આમ આ તાલીમ પ્રથાને અનુસરી કેળવણી અપાય તો પરિણામરૂપે નાટ્યશાળામાંથી, સુંદર મધુર વાદ્યને અત્યંત કુશળતાથી વગાડી શકવાની શક્તિ ધરાવતો કલાકાર બહાર પડે છે, તેની લાગણીઓ, તેના વિચારો, તેના આવેગો માટે આ પંથ ફક્ત એટલું જ કહે છે કે, ''જે લાગણીઓની એકદમ જોરદાર અને વાસ્તવિક રજૂઆત નટ દ્વારા થાય છે તેનો છાંયો સરખોય એ નટના આંતરમનમાં પડવો જોઈએ નહીં''. જ્યારે નટ ઉત્કટ ભાવનાઓના ઉચ્ચતમ શિખરોને આંબી લોકોને રસતરબોળ કરી દેતો હોય એવું લાગે ત્યારે તેનું આંતરમન તો આરામથી ચા અથવા કોફીનો એક પ્યાલો માણવા જેટલું જ શાંત અને સ્વસ્થ રહેવું જોઈએ.

સુંદર અભિનય કરતો હોવા છતાં નટ સ્વકીય કલ્પનાશક્તિથી પાત્રના વિચારને મનોભાવમાં જીવતો હોય એવી અનુભૂતિ પ્રેક્ષકને આ પ્રકારના અભિનયથી થતી નથી તે એની મોટી ખામી ગણાય. વિદ્યાર્થી મિત્રો આપણે એ પણ જાણવું જોઈએ કે ઓગણીસમી સદીના યુરોપીય તખ્તા પર મોટેભાગે આ પ્રકારનો અભિનય જોવા મળતો. દીદેરો અને કોકેલિન દ્વારા પ્રતિપાદિત આ પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ મોલિયર, રાસે અને કોર્નિલના નાટકોની રજૂઆત કરવામાં સફળ પુરવાર થયો છે,

❖ 1.3.2 સ્ટાનીસ્લાવ્સકી અને તેની અભિનય પદ્ધતિ :-

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અત્યંત ગંભીર વિચારણા માંગી લેતી સ્ટાનિસ્લાવ્સકીની કાર્યપદ્ધતિ પર આધારિત અભિનયપંથ વિષે આપણે વિચાર કરીશું. આ મહાન નટ અને રશિયન દિગ્દર્શકે અભિનયની આગવી જ પ્રણાલિકાનું ઘડતર કર્યું છે. પ્રસિધ્ધ રૂસી નટ, દિગ્દર્શક અને નાટ્યવિદ સ્તાનિસ્લાવ્સકી (ઈ.સ. 1863-1938)એ 'સર્જનાત્મક અભિનય પદ્ધતિ વિકસાવી. તેમના મતે

અભિનય કરતી વખતે નટને અંતઃસ્ફૂરણા થાય ત્યારે ઉત્તમ અભિનય પ્રકટ થાય છે. નટે શરીરને અને અંતઃકરણને પ્રેરણાત્મક રીતે પાત્રસર્જન કરવાની દિશામાં વાળવા માટે બુદ્ધિ, હૃદય અને ચેતનાની બધી શક્તિઓ સક્રિય બનાવવાની રહે છે. જ્યારે નટનું ચિત્ત એવી ભૂમિકા પર હોય કે એનું જાગ્રત મન સર્જનની બધી જવાબદારી અજાગ્રત કે અર્ધજાગ્રત મન ઉપર મૂકી દે ત્યારે મનના ગહનતમ ઊંડાણોમાંથી સર્જનશક્તિ પ્રગટ થાય છે. ચિત્તની આ પ્રકારની અવસ્થા સિદ્ધ કરવા માટે શરીર અને મનને તનાવરહિત બનાવી પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધવાનું રહે. પોતાનું વ્યક્તિત્વ વિસરી પાત્રરૂપ બની જવાનું રહે. ઊર્મિની સ્મૃતિ દ્વારા જે જાતની લાગણી પ્રગટ કરવાની હોય તેના જેવી લાગણીના સ્મરણ દ્વારા સુષુપ્ત માનસમાંથી સર્જનાત્મક શક્તિ નટ પ્રાપ્ત કરી શકે છે એવો સ્તાનિસ્લાવ્સકીનો અભિપ્રાય છે. આ પદ્ધતિ તેમણે 1905માં વિકસાવી.'

આ પદ્ધતિમાં નટને તેના સર્વોત્તમ અભિનયના સૃજન માટે મદદરૂપ બનતી સર્જનાત્મક ભાવદશા શોધી કાઢવા માટે પ્રયત્નશીલ બનાવાય છે. આ માટે કેટલીક આંગિક કસરતો તથા નટની કલ્પનાશક્તિને વિકસાવે (બહેલાવે) તથા તેની સર્જનાત્મક કલ્પનારમ્યતાને જાગ્રત કરી વિકસિત કરે તેવા કેટલાક પદાર્થો પાઠો(રમતો)નું આયોજન કરવામાં આવે છે. આને લઈને નટને નાટ્ય રજૂઆત માટે જરૂરી એવા લેખકના વિચારક્રમને પારખવાની શક્તિ મળે છે, એકાગ્રતા કેળવી શકે છે અને ઉપરાંત તે પોતે સ્નાયુના અતિશય દબાણ અને શારીરિક જડત્વમાંથી મુક્તિ પામી શકે છે. ટૂંકમાં નટ પાત્રના ચરિત્ર આલેખનને નાટ્ય કથામાં શું સ્થાન છે, તે શા હેતુથી નાટ્ય કથામાં સામેલ થયેલું છે અને તે પાત્ર કથાવસ્તુના વિકાસમાં શો ભાગ ભજવે છે તે સમજી શકે છે. આમ, આ રમતો, પદાર્થ પાઠો નટને વધુ સારી રીતે પાત્રમય થવામાં મદદ કરે છે. આ જ પદાર્થ પાઠો દ્વારા નટને લેખકના લખાણોનું, વિચારોનું, અર્થઘટન વધુ સારી રીતે કરવાની શક્તિ પ્રાપ્ત થાય છે. આથી નટ રંગમંચ ઉપર એ વિચારોને નક્કર ક્રિયાઓનું સ્વરૂપ આપી વધુ સારી રીતે સાકાર કરી શકે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ બધુ જ્ઞાન પોતે કઈ રીતે હાંસલ કર્યું તેનું વર્ણન સ્ટાનિસ્લાવ્સકીએ પોતાની આત્મકથા 'માઈ લાઈફ ઈન આર્ટ'નામના પુસ્તકમાં કરેલું છે. આ એક સુંદર અને ઉપયોગી પુસ્તક છે, પણ આપણને 'સ્ટાનિસ્લાવ્સકી'ના જીવનકાર્યનું ફળ તો તેમના ખૂબ જ ચર્ચાસ્પદ બનેલા પુસ્તક 'એન એક્ટર પ્રિપેર્સ'માં ચાખવા મળે છે. આમાં તે એક અનુભવી અને શાણા નાટ્ય શિક્ષક અને તેના વિદ્યાર્થીઓ વચ્ચેના વાર્તાલાપ સ્વરૂપમાં, અભિનયના આંતરિક કસબના મહત્ત્વનું પ્રતિપાદન કરે છે, ત્યારબાદ 'બિલ્ડિંગ એ કેરેક્ટર' પુસ્તકમાં હલન ચલન, ઉચ્ચારણ, ગીતગાન, અવાજ અને તેનું ઘડતર, વાચિક અભિનયમાં વિરામ (ખટકા, અંતરા) વગેરેનો ઉપયોગ કરી નટના શરીરને વધુ ભાવવહી કઈ રીતે બનાવવું તે વિશે ઊંડાણપૂર્વક વિચારણા કરી છે.

માનવશરીર અને તેનું માનસિક તંત્ર એ બે છૂટા કે અલગ વિભાગો નથી. તેથી અભિનયમાં એકનો ઉપયોગ કરવો અને બીજા તરફ દુર્લક્ષ સેવવું તે નટના સર્જનકાર્ય માટે યોગ્ય નથી. નટે કલ્પના, સર્જનાત્મક કલ્પના-રમ્યતા, લય અને તાલની સૂઝ, એકાગ્રતા, શબ્દરચના અને તેના અર્થ પ્રત્યેની સંવેદનશક્તિ અને કોઠાસૂઝની ચતુરાઈ વગેરેને ખીલવી એ આંતરિક સાધનોથી સજ્જ થવું જોઈએ અને બાહ્ય સાધન સજ્જતા માટે, તેણે તેનો અવાજ શ્રાવ્ય, રણકારયુક્ત, અને ભાવવાહી બનાવવો જોઈએ તથા શરીરને હલનચલન અને ચેષ્ટાઓ, મુક્ત અને રંગમંચને બંધબેસતું રહી શકે તેવું બનાવવું જોઈએ. આ પછી આંતર-બાહ્ય સાધનોના સંયોજનથી પોતાના પાત્રનું સર્જન નટ કરી શકે છે.

ઉદાહરણ માટે સ્તાનિસ્લારવ્સકીએ તેના એક નટ પર કરેલો અખતરો જોઈએ. તેણે નટને અમુક અભિનય કરવાનું કહ્યું. નટે હાથ, પગ અને આંખના ઉપયોગથી અભિનય કરીને પાઠ બોલી બતાવ્યો. પછી તેણે નટને કહ્યું કે 'બેસીને બોલ', એટલે એણે પગ વાપર્યા વિના

હાથની ચેષ્ટા સાથે બોલવા માંડ્યું. પછી સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીએ નટના હાથ બાંધી દીધા ને કહ્યું કે 'બોલ' એટલે નટ જીભથી બોલવા લાગ્યો. પછી એને બોલતો બંધ કર્યો ને કહ્યું કે 'હવે અભિવ્યક્તિ કર.' નટ મૂંઝાયો. તેણે કહ્યું, 'તમે મને આમ બાંધી દો પછી શી રીતે અભિવ્યક્તિ કરું ?' એટલે સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીએ તેને પૂછ્યું, 'કઈ ઈન્દ્રિય તારે પહેલી જોઈએ છે ?' પેલાને થયું, 'એકલા હાથ માંગું તે બરાબર નથી, પગ માગું તે પણ બરાબર નહિં, એકલી આંખ કે જીભથીયે પૂરી અભિવ્યક્તિ નહિ સધાય.' એટલે તેણે કહ્યું, 'મને બધા જ અંગો એકીસાથે આપો.' બધા અંગો એકીસાથે પ્રવર્તીને (Synchronize)વસ્તુને પ્રગટ કરે ત્યારે નટને માટે પુરેપુરો અભિનય થયો ગણાય, અભિવ્યક્તિ માટે બધા અંગો એકસાથે ઉપયોગી થાય તો જ સ્વાભાવિક અસર ઉત્પન્ન થાય. તેને માટે તેની સર્જકતાને બહેલાવે તેવી કલ્પનાશક્તિ નટમાં હોવી જોઈએ તેમ સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી કહે છે. એવી કુદરતી સર્જકતા ગિલગૂડ, સર લોરેન્સ ઓલિવિયર અને જયશંકર સુંદરી જેવા નટોમાં હતી.

સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીનો સર્જનાત્મક અભિનય સિદ્ધાંત નટની સજ્જતાને આમ વ્યાપક રીતે આવરી લે છે. છેલ્લી અર્ધી સદી દરમ્યાન સર્જનાત્મક અભિનયના આ તત્ત્વો નટની તાલીમને માટે ખૂબ ઉપયોગી પુરવાર થયેલાં છે. સ્નાયુઓની સ્વસ્થતા, કલ્પના, ધ્યાનની એકાગ્રતા, આત્મપ્રતીતિ, આપસૂઝ, સત્યનિષ્ઠા, ભાવસ્મૃતિ, આંતરવ્યવહાર, લયભાન અને સૌથી વિશેષ ઉદાત્ત જીવનદ્રષ્ટિ, આ ગુણસમૃદ્ધિ નટને સ્વતંત્ર સર્જકનું અને રંગભૂમિને ઉચ્ચ લલિત કલાનું ગૌરવ અર્પે છે.

❖ 1.3.3 બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત અને પ્રેક્ષકોને વિરક્ત રાખતો પંથ :-

હવે જર્મન નાટ્યકાર બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત (1898-1956)ના 'એપિક થિયેટર'ના સિદ્ધાંત વિષે સમજીએ. નાટકનાં મુખ્ય બે પ્રયોજનો છે. મનોરંજન અને શિક્ષણ, એપિક થિયેટરનો હેતુ શિક્ષણનો છે. જર્મન કવિ, નાટ્ય લેખક, દિગ્દર્શક અને ક્રાંતિકારી બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તનું માનવું છે કે નટનું કર્તવ્ય તો બનતા બનાવોના વૃત્તાંત નિવેદક-માત્ર બની રહેવાનું છે. કોઈપણ સંજોગોમાં નટે પ્રેક્ષકોને નાટકમાં બનતા બનાવો સાથે તાદાત્મ્ય સાધવા દેવું જોઈએ નહીં. નટ જો પ્રેક્ષકોને માત્ર વિચાર કરતાં અને નિર્ણય બાંધતા કરી શકે તો એનું કામ પૂરું થયું એમ કહી શકાય. ટૂંકમાં કહીએ તો 'બ્રેખ્ત'નો નટ એટલે ઉપદેશક, ટીકાકાર અને વૃત્તાંતનિવેદકનું સંમિશ્રણ ગણાય.

રસ્તા ઉપર બનતા અકસ્માતની ઘટનાને દ્રષ્ટાંતરૂપ લઈને બ્રેખ્ત પોતાનો એપિક થિયેટરનો સિદ્ધાંત સમજાવે છે. અકસ્માતની ઘટના બની તેની હકીકત એક કથન વર્ણવે છે. પોતે જે ભૂમિકા ભજવતો હોય તેનાથી અળગા રહીને પ્રસંગ વર્ણવવાની જરા ગુંચવણભરી પદ્ધતિ આ બ્રેખ્ત સંપ્રદાયનો નટ અખત્યાર કરે છે. અકસ્માતની ઘટના વર્ણવતો કથક 'દર્શક'ને કોઈ અનુભવ કરાવતો નથી. તેની લાગણી ઉશ્કેરતો નથી. તે અકસ્માતની ઘટનાનું વિશ્લેષણ કરીને અમુક ચોક્કસ વ્યક્તિ કે પ્રસંગને કારણરૂપ બતાવે છે ને તે દૃષ્ટિબિંદુ સાથે પ્રેક્ષકને પણ સંમત થવા પ્રેરે છે. એ દૃષ્ટિબિંદુને પ્રગટ કરવા પુરતું કથક પાત્રના વર્ણનનું અનુકરણ કરી બતાવે છે. પછી તે પાછો તેનાથી અળગો બનીને ઘટનાની નુક્તેચીની કરવા લાગે છે. અહીં નટ કથકનું કામ કરી 'પછી તેણે આમ કર્યું. પછી તેણે તેમ કર્યું' એમ કહીને મૂળ પાત્રથી અલગપણા (Alination)ની છાપ ઊભી કરે છે. પોતે કથક છે તે ભૂલતો નથી.

બ્રેખ્તનો નટ-સંવાદદાતા અને ટીકાકાર તરીકેનો ભાગ તો ફક્ત એક પ્રકારના ગેય ટુચકાના સમૂહ દ્રશ્ય વખતે જ ભજવે છે. અને ઠીક સમાંતર એવો અભિનય શેક્સપિયરના ઐતિહાસિક નાટકોના કોરસમાં પણ જરૂરી હોય છે (જેના દ્વારા વાર્તાપ્રવાહને આગળ ધપાવાય છે.) બાકી બ્રેખ્તના નાટકના મુખ્ય વિભાગમાં તો નટ પાત્ર સાથે સંપૂર્ણ ઐક્યને સાધી લે છે. ટૂંકમાં કહીએ તો બ્રેખ્તની પરંપરામાં

સિદ્ધાંત અને વ્યાવહારિક્તા (એટલે કહેવાનું અને કરવાનું) બંને જુદા છે એમ માલુમ પડે છે. ઉપરાંત આ બધું નટની તાલીમ માટે મદદ કરતાં છે કે નહિ એ પણ એક પ્રશ્ન બની જાય છે.

નટ ક્યારેક નાટકમાં બનતા બનાવોનો નિવેદક બને છે તો ક્યારેક શેક્સપિયરના નાટકના પ્રસ્તાવક જેવો, તો ક્યારેક અદ્યતન નાટકના રંગમંચ વ્યવસ્થાપક જેવો બની રહે છે. આમ, બ્રેખ્તના નાટકો વાસ્તવવાદી શૈલીને યોગ્ય નથી. જેને એણે 'એપિક થિયેટર'નામ આપ્યું છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહી ધ્યાનમાં રાખવા જેવી વાત એ છે કે એરિસ્ટોટલ Epic અને Theatre ને પૃથક માને છે. બ્રેખ્ત એરિસ્ટોટલ પ્રતિપાદિત સિદ્ધાંતનો વિરોધી રહ્યો હોવાથી Epic અને Theatre ને જોડાજોડ મૂકી આપે છે. બ્રેખ્તના નાટકોના દશ્યો પરાકાષ્ઠા વિનાના, કરુણ અસર તથા ભાવસ્થિતિ વિનાના હોય છે. આવા નાટકો રચવા પાછળનો તેનો હેતુ સ્પષ્ટ છે. તે માને છે કે પરાકાષ્ઠા અને ઘેરી કરુણાથી વાતાવરણને ભરી દેતા નાટકો પ્રેક્ષકોને સંમોહિત કરે છે અને પ્રેક્ષક તખ્તા પર જે થાય છે તે બધું જ સાચું છે અને તેની સાથે પોતે સંડોવાયેલો છે એમ માનવા લાગે છે. આ ખોટું છે, આને બદલે પ્રેક્ષકોને તખ્તા પર બનતા બનાવોથી વિરક્ત રાખીને વિચાર કરતાં કરવા જોઈએ. આમ કરવું હોય તો ક્યારેય નટ અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે ભાવોનો સાધારણીકરણ-વ્યાપાર સ્થાપિત કરાય જ નહીં. આ માન્યતાઓને લીધે જ તેના નાટકોને વાસ્તવદર્શી શૈલીમાં રજૂ કરાતા નથી.

એના નટો મહોરા પણ પહેરે, નાટકમાં બહારથી ગીતો પણ ઉમેરાય, ઝાલરોમાંથી નામસૂચક પાટિયાં પણ લટકાવાય. આમ કોઈપણ હિસાબે લેખકોના વિચારોનો, દલીલોનો પ્રેક્ષકો આગળ તેને લાગણીમય કર્યા સિવાય સ્પષ્ટ નિર્દેશ કરવામાં આવે છે. ક્યારેક વધુ સ્પષ્ટતા કરવા માટે નાટક વચ્ચે વર્ણનકાર-કથાકાર પણ નાટકની કથાવસ્તુનું વર્ણન કરી નાટકના પ્રવાહનો વિકાસ સાધવામાં મદદ કરે છે. 'બ્રેખ્ત'ના સિધ્ધાંતોનું વધુ અધ્યયન જેમણે કરવું હોય તેમણે તેનો 'ધી લિટલ ઓરગેનમ ઓફ ધી થિયેટર' નામનો મહાનિબંધ વાંચવો જોઈએ.

હવે પ્રશ્ન એ ઊભો થાય છે કે આ પ્રકારના નાટ્યપ્રયોગ માટે નટને તાલીમ આપવી જોઈએ કે પછી પ્રેક્ષકોને તાલીમ આપી નાટક માણવા માટે તૈયાર કરવા જોઈએ. 'બ્રેખ્ત'નું 'ધી મધર કરેજ' નાટક રીતિવાદી દ્રશ્યબંધ ઉપર ભજવાયું ત્યારે એમાંના કેટલાક દશ્યોમાં પ્રેક્ષકો અનુકંપિત થઈ ગયા હતા. આ ઉપરથી એમ લાગે છે કે વિરક્તિનો ભાવ અભિનય દ્વારા નહિ પણ દ્રશ્યરચના દ્વારા જન્માવાય છે.

અભિનય લોકોને અનુકમ્પિત કરવા માટે નહિ પણ લોકોને વિચાર કરતાં અને બોધ ગ્રહણ કરી આ દુનિયાને સુધારવા પ્રયત્નશીલ બનાવવા માટે કરવામાં આવે છે. બેખ્તના સિદ્ધાંતને આમ ટૂંકમાં મૂકી શકાય. ''નટે પોતાના પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું નહીં, નટ પ્રેક્ષકોને વિચાર કરતાં અને નિર્ણય બાંધતા કરી શકે ત્યાં એનું કામ પૂરું થયું એમ કહી શકાય.''

1.4 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

પ્રશ્ન-1 મોટા પ્રશ્નો :

(1) વિવિધ અભિનયપંથ વિષે વિસ્તૃત ચર્ચા કરો.

(2) સર્જનાત્મક અભિનયપંથ અને બર્તોલ્ત બ્રેખ્તના નાટકોની અભિનયશૈલી વચ્ચે શું ભેદ છે તે ઉદાહરણ સાથે સમજાવો.

પ્રશ્ન-2 ટૂંક નોંધ લખો :

(1) 'સર્જનાત્મક અભિનય પદ્ધતિ'

(2) 'પ્રેક્ષકોને વિરક્ત રાખતો અભિનયપંથ'

(3) ‘પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ’

પ્રશ્ન-3 ખાલી જગ્યા પૂરો :

(1) ‘ધી આર્ટ ઓફ ધી એક્ટર’ના લેખક_________છે. (દિદેરો, કોકેલિન, સ્તાનિસ્લાવ્સકી)

(2) ‘એન એક્ટર પ્રિપેર્સ’ના લેખક_________છે. (સ્તાનિસ્લાવ્સકી, બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત, કોકેલિન)

(3) પૂર્વાભ્યાસના પ્રાથમિક તબક્કામાં નટને લાગણીઓનો વૈભવ માણવાની છૂટ આપવામાં આવે છે, પરંતુ એક વખત અભિનયનું બાહ્ય સ્વરૂપ નક્કી થઈ ગયા પછી_________પર કાબૂ મેળવીને, નટે લાગણીઓથી અળગા રહીને અભિનયના એ જ બાહ્ય સ્વરૂપને પ્રત્યેક ખેલમાં રજૂ કરવાનું રહે છે. (વિચારો, મનોભાવો, લાગણીઓ)

(4) કોકેલિનના મત પ્રમાણે કળાનું સ્વરૂપ_________છે, એકરૂપતા કે સામ્યતા નહીં. (સર્જનાત્મક, પ્રતિનિધાન, સ્વતંત્ર)

(5) _________એ ‘કોમેડી ફ્રાન્સ’ના કલાકાર છે. (ગિલગૂડ, સર લોરેન્સ ઓલિવિયર, કોકેલિન)

(6) સ્તાનિસ્લાવ્સકીએ_________પુસ્તક લખ્યું છે. (ક્રિએટિંગ એ રોલ, ધી લિટલ ઓરગેનમ ઓફ ધી થિયેટર, ધી આર્ટ ઓફ ધી એક્ટર)

(7) ‘એપિક થિયેટર’નો સિદ્ધાંત_________એ આપ્યો (બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત, રાસે, સર લોરેન્સ ઓલિવિયર)

(8) નટે પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું જોઈએ નહીં એ સિધ્ધાંત_________અભિનયપંથનો છે. (પ્રેક્ષકોને વિરક્ત રાખતો અભિનયપંથ, પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ, સર્જનાત્મક અભિનયપંથ)

(9) નાટકનાં મુખ્ય બે પ્રયોજનો છેઃ_________અને_________.(મનોરંજન, શિસ્ત, શિક્ષણ, અનુરંજન)

❖ **જવાબ :-**

(1) કોકેલિન (2) સ્તાનિસ્લાવ્સકી

(3) લાગણીઓ (4) પ્રતિનિધાન

(5) કોકેલિન (6) ક્રિએટિંગ એ રોલ

(7) બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત (8) પ્રેક્ષકોને વિરક્ત રાખતો અભિનયપંથ

(9) મનોરંજન, શિક્ષણ

પ્રશ્ન-4 જોડકાં જોડો :

(1)	સર્જનાત્મકતા	(a)	સ્તાનિસ્લાવ્સકી
(2)	મને રડાવવો હોય તો પહેલા તું જ રડ	(b)	બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત
(3)	બિલ્ડિંગ એ કેરેક્ટર	(c)	સર્જનાત્મક અભિનયપંથ
(4)	કોમેડી ફ્રાન્સ-કલાકાર	(d)	કોકેલિન

(5)	ધી લિટલ ઓરગેનમ ઓફ ધી થિયેટર	(e)	પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથની પદ્ધતિ
(6)	ગિલગૂડ, જયશંકર સુંદરી	(f)	સર્જનાત્મક અભિનય પદ્ધતિ
(7)	મોલિયર, કોર્નિલ	(g)	એપિક થિયેટર

પ્રશ્ન-5 આપેલ વાક્ય ખરું છે ખોટું તે લખો.

(1) બ્રેખ્તના નાટક 'ધી મધર કરેજ'માં ઘણા દ્રશ્યોમાંના અભિનયને જોઈ પ્રેક્ષકો અનુકંપિત થઈ ગયા હતા.

(2) સ્તાનિસ્લાવ્સકીના અભિનયપંથ પ્રમાણે ''નટે પોતાના પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું નહીં અને પ્રેક્ષકોએ નટ સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું નહીં.''

(3) બ્રેખ્તના નાટકો વાસ્તવવાદી શૈલીને યોગ્ય નથી.

(4) સ્તાનિસ્લાવ્સકીના નાટકો બિનવાસ્તવવાદી શૈલીને યોગ્ય છે.

(5) 'બ્રેખ્ત'નો નટ એટલે ઉપદેશક, ટીકાકાર અને વૃત્તાંતનિવેદકનું સંમિશ્રણ ગણાય.

(6) ઓગણીસમી સદીના યુરોપીય તખ્તા પર મોટેભાગે 'પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ'ના સિધ્ધાંત પ્રમાણેનો અભિનય જોવા મળતો.

(7) 'પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ'મોલિયર, રાસે અને કોર્નિલના નાટકોની રજૂઆત કરવામાં અસફળ પુરવાર થયો છે.

જવાબ : 1. ખરું 2. ખોટું 3. ખરું 4. ખોટું 5. ખરું 6. ખરું 7. ખોટું

1.5 સારાંશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અભિનયના વિવિધ ત્રણ પંથો અને તેની સાથે સંબંધ ધરાવતી તાલીમપ્રથાઓ અને શૈલી વિષે આપણે જાણ્યા. આ સિવાય પણ અન્ય અભિનય પંથો અને તાલીમ પદ્ધતિઓ છે. માયરહોલ્ડે તેના એક વખતના ગુરુ સ્તાનીસ્લાવ્સકી કરતાં તદ્દન જ વિરુધ્ધ પ્રકારની ''બાયોમિકેનિક્સ'' અભિનયશૈલીનું પ્રતિપાદન કરેલું છે. તે વિષે ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં આપણે જાણીશું. અભિનયની તાલીમ આપવા માટે એક સુયોગ્ય પદ્ધતિની શોધ કરવાના હેતુને અનુલક્ષી નટે અને દિગ્દર્શકે તાલીમપ્રથાના વિવિધ પંથોને જાણી લેવા જોઈએ.

1.6 સંદર્ભ ગ્રંથ :

(1) નાટ્યનિર્માણ - લેખક - પ્રો. ડૉ. માર્કંડ ભટ્ટ

(2) નાટ્યકળા - લેખક - ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર

(3) નાટક દેશ વિદેશમાં - સંપાદક - હસમુખ બારાડી

(4) ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર : આધુનિક સંદર્ભ - પ્રો. ડૉ.મહેશ ચંપકલાલ

(5) અભિનય વિષયક અધિકરણ - ગુજરાતી વિશ્વકોશ ખંડ (2)

**** **** ****

એકમ 2

મૂક અભિનય (Mime) : વિષય અને માવજત

રૂપરેખા :

2.1 ઉદ્દેશ

2.2 પ્રસ્તાવના

2.3 માઈમનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ

2.4 માઈમનું સ્વરૂપ

2.4.1 માઈમના પ્રકાર

2.5 સારાંશ

2.6 શબ્દાવલી

2.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

2.8 સંદર્ભ સૂચિ

2.1 ઉદ્દેશ :

આ એકમ પાછળનો ઉદ્દેશ તમને માઈમ પ્રકારથી માહિતગાર કરવાનો છે. આ સાથે તેમના ઉદ્ભવ, વિકાસ તથા તેમના સ્વરૂપ વિશે, ભાષા, ભજવણી વિશે માહિતી આપવાનો છે. તો માઈમ રંગમંચના વિકાસમાં જે રંગકર્મીઓએ યોગદાન આપ્યુ છે તેના વિશે પ્રકાશ પાડવાનો છે.

ટૂંકમાં આ એકમનો ઉદ્દેશ માઈમનો પરિચય આપવાનો છે.

2.2 પ્રસ્તાવના :

અભિનયની મુખ્યત્વે બે શૈલી ગણવામાં આવે છે. પહેલી તે વાસ્તવવાદી અભિનય શૈલી તો બીજી તે બિનવાસ્તવવાદી અભિનય શૈલી. ઓગણીસમી સદીમાં વાસ્તવવાદી અભિનયના પ્રણેતા રશિયન કોનસ્ટાન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવસ્કિએ પોતાના આ અભિનય સિદ્ધાંતને રશિયામાં પોતાના વિદ્યાર્થીઓ વચ્ચે અમલમાં આણ્યો તો આગળ જતા તે પ્રચલિત થઈ વિશ્વવિખ્યાત થયો. તો બીજી બાજુ બિનવાસ્તવવાદી અભિનય પ્રકાર સદીઓથી આપણા ભારતીય સંસ્કૃત નાટકો તથા લોકનાટ્યોની ભજવણીમાં જોવા મળે છે. ગુજરાતનાં લોકનાટ્ય ભવાઈમાં આપણે આ બિનવાસ્તવવાદી અભિનય પ્રકારને જોઈ શકીએ છીએ.ભરતમુનિ રચિત ભરતનાટ્ય શાસ્ત્રમાં ચાર પ્રકારના અભિનય કહ્યા છે. આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક. ઓગણીસમી સદીમાં જ નાટ્યવિશ્વને થિયરી ઓફ એલિયેનેશન આપનાર જર્મનીના બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તના નાટકોમાં થતો અભિનય પણ બિનવાસ્તવવાદી ગણાય છે. આપણા વિષયગત માઈમ અને સ્કિટ પ્રકારો પણ બિનવાસ્તવવાદી શૈલીના નેજા હેઠળ આવે છે. ચન્દ્રવદન મહેતા માઈમને 'મૂંગોચાળો' કહીને સંબોધે છે.

માઈમ શરીર સાથેનો રીતિબદ્ધ(Stylized), અતિરંજિત (broad) મૂક અભિનય પ્રકાર છે.

2.3 માઈમનો ઉદ્ભવ - વિકાસ :

માણસ પ્રારંભિક અવસ્થામાં પોતાની ભાવનાઓને પ્રગટ કરવા માટે વિવિધ પ્રકારની અંગચેષ્ટાઓનો ઉપયોગ કરતો હતો. માનવ માટે અનાયાસે નિપજતો આ શારીરિક ચાળો તથા પોતાની ભાવનાઓને સ્પષ્ટ રીતે અભિવ્યક્ત કરતા જાત-જાતના ઉદ્‌ગારોનો સમન્વય માણસે બોલવાની કળા વિકસાવી તે પહેલાથી કરતો આવ્યો છે. આમ વિવિધ પ્રકારની અંગચેષ્ટાઓ હાવભાવ તથા હલનચલન વડે તે પોતાના જીવનવ્યવહારને આગળ ચલાવતો હતો.

પ્રાચીન સમયથી અંગચેષ્ટાઓ તથા હાવભાવનો સંકલિત ઉપયોગ વિવિધ ધાર્મિક વિધિઓ, ધાર્મિક નૃત્યો, ઉત્સવો તથા માણસના આનંદ પ્રમોદ માટે થતો આવ્યો છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં કલાકારો પોતાના ભાવને અભિવ્યક્ત કરવા માટે અંગચેષ્ટા, હલનચલનનો ઉપયોગ કરતા જેને 'માઈમિંગ' તરીકે સંબોધવામાં આવતું. આ 'માઈમ' શબ્દ મહોરું(MASK) ધારણ કરેલા કલાકાર પેન્ટોમિમોસ (PANTOMIMOS) થી આવ્યો. જો આપણે પેન્ટોમિમોસની સંધિ છૂટી પાડીએ તો PANTO = "all" બધા + MIMOS એટલે અનુકરણ કરનાર IMITATOR એટલે બધાં પાત્રો વાર્તાઓને અનુકરણ કરનાર નર્તક એવો અર્થ થાય.

તો પ્રાચીન ગ્રીસમાં 'માઈમ' એક લોકકલા તરીકે વિકસી અને મનોરંજનનું એક નવું સાધન ઊભું થયું અને તે હતું 'માઈમ' (MIME). "લાંબી ટ્રેજેડી ભજવાતી ત્યારે વિરામ (INTERVAL)ની આવશ્યકતા જણાતી. આ વિરામ દરમ્યાન હલકી મનોવૃત્તિને પોષે એવાં ફાર્સકોટિના 'માઈમ' ભજવાવા લાગ્યો અને ચલણી બનેલાં પાત્રો એમાં આવવા લાગ્યા. ટ્રેજેડી જોવા જનારાઓ માટે 'માઈમ' એક મુખ્ય આકર્ષણ બની ગયું. એટલી બધી એને લોકપ્રિયતા સાંપડી"[૧]

એક બાજુ 'માઈમ'ની લોકપ્રિયતા ઉત્તરોત્તર વધી રહી હતી તો સામે પક્ષે ટ્રેજેડી નાટકો તરફનો અણગમો આંખે ઊડીને વળગતો હતો. "ટ્રેજેડીને આમ માઈમે પડકાર કર્યો આ પડકાર સામે ટકી રહેવા ટ્રેજેડીની રજૂઆતમાં થોડો ફેરફાર કરવામાં આવ્યો; અને અભિનેતાઓએ નવો માર્ગ શોધ્યો. નાટકમાં આવતાં ગીતો સંગીત સાથે એક જણ ગાય અને અભિનેતાઓ માત્ર સંવાદ બોલે ધીમેધીમે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ કે આ સંવાદ પણ પડતો મૂકવામાં આવ્યો. અભિનેતાઓ માત્ર મૂક અભિનય કરે અને નાટકની કથા સમૂહગીતમાં રજૂ થાય. આમ કરવા છતાં ટ્રેજેડીના અભિનેતાઓ 'માઈમ' સામે ટકી શક્યા નહિ. અને 'માઈમ'માં જોડાઈ ગયા અને 'માઈમ' રજૂ કરવા લાગ્યા."[૨] આ જ સમયગાળામાં માઈમ પ્રકારના વિષય વસ્તુની વિરુદ્ધની વૃત્તિ ધરાવતા શિષ્ટ પ્રકારના પેન્ટોમાઈમની શરૂઆત થઈ. રોમમાં ઓગસ્ટસ સીઝરના રાજ્ય કાળમાં આ કલા સ્વરૂપ દાખલ થયું. માઈમમાં આવતો ચાળો આ પેન્ટોમાઈમમાં સુધર્યો. માઈમમાં આવતા ચલણી પાત્રોથી વિપરીત રૂપે આવતા રજૂ થતા આ પેન્ટોમાઈમ પ્રકારમાં પૌરાણિક કથા, કલ્પિત વાર્તા આધારિત પ્રયોગો થતા. અહીં PANTOMIMUS (LATIN શબ્દ પરથી આવેલો) -મહોરા ધારણ કરનાર નર્તક બાંય વિનાનો લાંબો ખૂલતો ઝભ્ભો તથા કેડેથી નીચે સુધી પહોંચતું ચપોચપ બેસતું વસ્ત્ર ધારણ કરી મૂક અભિનય દ્વારા પૌરાણિક કથા, દંતકથા રજૂ કરતો. આ કથામાં આવતા દરેક પાત્ર પોતાની અંગચેષ્ટા, હલનચલન થકી કોરસગીત તથા વાદ્યવૃંદ સાથે તાલ મિલાવી કથા પ્રસ્તુત કરતા.

આ પેન્ટોમાઈમમાં કલાકારોની પ્રતિભા અને કુશળતાને સર્વોપરી મહત્ત્વ આપવામાં આવતું તથા તેમાના બે સર્વોત્તમ અભિનેતાઓને રાજ્યના ધનિક અને પ્રતિષ્ઠિત વર્ગના લોકો તેમની કલા બિરદાવી પુરસ્કૃત કરતા.

એક બાજુ ખ્રિસ્તી ધર્મગુરુઓ આ પ્રકારની રંગભૂમિના વિરોધી તો હતા જ છતાંય

તેમના અભિપ્રાયને ત્યારે જ સમર્થન મળ્યું જ્યારે રોમમાં રાજકીય વગ ભોગવતા વ્યક્તિઓ, સંસ્થાઓની પીછેહટ થવા માંડી. હવે પાદરીઓની પક્કડ મજબૂત થતાં તેમણે આ પ્રવૃત્તિ પર અંકુશ લગાવ્યો ને પ્રવૃત્તિ બંધ કરાવી દીધી.

આ નિર્ણયથી બેકાર બનેલા લોકકલાકારો ગામેગામ શહેરેશહેર ગાયક વાદક (MINSTRELS) થઈ ફરવા લાગ્યા. તે લોકો લગ્નપ્રસંગે, વારે તહેવારે પોતાના કલાની પ્રસ્તુતિ કરી, પ્રજાનું મનોરંજન કરી આજીવિકા રળતા રહ્યા. આ સમયમાં ચર્ચના પ્રભાવથી દૂર રહેલા પ્રદેશોમાં આ લોકોને પ્રજાનો એટલો સાથ સહકાર મળ્યો કે માઈમ, પેન્ટોમાઈમ, મિમિક્રી વગેરે પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવવામાં સફળ રહ્યા. લોકમનોરંજનનું તે એક આગવું સાધન બની રહ્યાં.

મધ્યકાલીન યુગમાં માઈમના પ્રયોગોને મમર્સ MUMMERS તરીકે ઓળખવામાં આવતા હતા. આ MUMMERS નાટકમાં આવતાં પાત્રો, વિષયો ઈટલીના ઈમ્પ્રોવાઈઝ્ડ નાટ્ય પ્રકાર કોમેડિયા-ડેલ-આર્ટેને મળતો આવતો હતો. આ નાટકોમાં સ્ટોક કેરકટર્સનો સુંદર ઉપયોગ જોવા મળે છે. ઢોંગી સાધુ કે ધર્મગુરુ, મૂર્ખ શાસક, ભ્રષ્ટ અધિકારી વગેરે પ્રત્યેક ગામમાં જોવા મળે છે. કોમેડિયા-ડેલ-આર્ટેની મંડળી આ પ્રકારના વિશેષ વ્યક્તિઓ પાત્રોનો ઉલ્લેખ પોતાના નાટ્યપ્રયોગ દરમ્યાન કરી તેમને ગામ સમક્ષ ખુલ્લા પાડતા હતા.

ઈંગ્લેન્ડમાં પેન્ટોમાઈમનો વિકાસ કોમેડિયા-ડેલ-આર્ટેને આભારી છે. ઈંગ્લેન્ડમાં પેન્ટોમાઈમ મ્યુઝિકલ ફેમિલી એન્ટરટેનમેન્ટ ENTERTAINMENT તરીકે પ્રચલિત છે. આ ભજવણીમાં સમાજના નમૂનેદાર, લાક્ષણિક પાત્રો રહેતાં જેમના વાણીવર્તન થકી પ્રેક્ષકો મનોરંજિત થતા હતા. આ પ્રયોગ દરમ્યાન નાટકમાં ગવાતાં અમુક ગીતમાં પ્રેક્ષકોની સક્રિયતા આવકાર્ય બનતી હતી. પેન્ટોમાઈમના આ પ્રયોગો ક્રિસમસ મહોત્સવ તથા નવા વર્ષના આગમનની ખુશી વ્યક્ત કરવા થતા હતા.

બીજી બાજુ ઈંગ્લેન્ડમાં 16-17 સદીમાં એમેચ્યોર મંડળીના કલાકારો અમીર, ઉમરાવ વર્ગના લોકોનું મનોરંજન કરતા હતા. આ કલાકારો લોકપ્રચલિત MASQUE નાટકમાં બુરખાધારીને ઈંગ્લેન્ડના શાહી મહેમાનોના સ્વાગત માટે રોયલ કોર્ટમાં મોંઘા કોસ્ચ્યુમ્સ પહેરી નાચતા ગાતા સંવાદ બોલતા તથા પેન્ટોમાઈમ રજૂ કરતા હતા. આ કલાકારો મમર્સ નાટકોની જેમ જ નૈતિક સંદેશો પાઠવતા હતા.

આ પ્રકારના નૈતિક મૂલ્યોની વાત આપણને મોરાલીટી નાટકોમાં જોવા મળે છે. જેણે આગળ જતા ધંધાદારી રૂપ ધારણ કર્યું હતું. John Rich નામના અભિનેતા-સંયોજકે 1714માં Lincoln's Inn Theatre અને 1732 માં The Theatre - Royal Convent Golden ની સ્થાપના કરી. જહૉન રિચને Pantomime માટે આદ્યપુરુષ ગણવામાં આવે છે કારણ કે રમૂજી પાત્રોની ભજવણીની શક્યતા સૌ પ્રથમ તેમના ધ્યાન પર આવી, અને વિકાસ થયો.

તો કોમેડિયા-ડેલ-આર્ટેના કલાકારો ઈટાલીના ક્ષેત્રની સાથે-સાથે, ફ્રાન્સ(FRANCE)ના પ્રદેશોમાં પણ પોતાના ઈમ્પ્રોવાઈઝ પ્રયોગો કરી પ્રેક્ષકોને શીખ, બોધપાઠ આપતા હતા. આ રીતે ફ્રાન્સમાં માઈમનો વિકાસ કોમેડિયા-ડેલ-આર્ટેને આભારી છે. આ દેશમાં માઈમ એટલું બધું પ્રખ્યાત થયું કે માઈમ સ્કુલોની સ્થાપના ફ્રાન્સ (FRANCE) માં થઈ અને માઈમની મહાન પરંપરાનો પ્રારંભ થયો.

માઈમને 1811માં પેરિસ PARIS ભૂમિ પર લાવનાર ફરતી મંડળીના કલાકાર Jean

Gaspard Batiste Deburau હતા. Deburau પ્રખ્યાત હતા તેમના મૂર્ખ, ભલાભોળા, પ્રેમાતુર, કામાર્ત પાત્ર માટે. આ નટ Pierrot પ્રયોગ દરમ્યાન મોઢે સફેદ રંગ ચોપડીને સફેદ પોશાક માથે અણીદાર ટોપી પહેરતો હતો. આ તેમના લાક્ષણિક પહેરવેશે આધુનિક સમયમાં થનાર માઈમને એક નવી દિશા પ્રદાન કરી હતી.

માઈમની આ પરંપરાને આગળ લઈ જનાર હતા પ્રખ્યાત ફ્રેચ માઈમ MARCEL MARCEAU (1923-2007) મોઢે સફેદ રંગ અને કાળા આંસુ સાથે તે માઈમ ભજવતા. તેમનું પાત્ર 'BIP' શોર્ટ કોટ પહેરતો તથા એક ફૂલ લગાવેલી રેશમની ઊંચી ટોપી પહેરતો હતો. નટ-દિગ્દર્શક ચાર્લી ચેપ્લિનનો પ્રભાવ MARCEL ના કામ પર જણાય છે. તેમના કહેવા મુજબ તે જ્યારે પાંચ વર્ષના હતા ત્યારે તેમની મા તેમને ચાર્લી ચેપ્લિનની ફિલ્મ જોવા લઈ ગઈ. આ ફિલ્મમાં તેમનો અભિનય જોઈ MARCEL એટલા પ્રભાવિત થયા કે તેમણે નિશ્ચય કર્યો કે તે માઈમના કલાકાર બનશે. આ માટે તેઓ ચાર્લ્સ ડબલીન સ્કૂલ ઓફ ડ્રામેટિક આર્ટ પેરિસમાં જોડાયા. 1947 માં 'BIP THE CLOWN' પાત્રની રચના કરી તથા તેની ભજવણી POCKET THEATRE PARISમાં કરી. તેમણે 1959 માં પેન્ટોમાઈમ સ્કૂલની સ્થાપના પેરિસમાં કરી તથા MARCEL FOUNDATION સ્થાપી આ કલાને U.S (United States) માં પ્રમોટ કરી.

માર્સેલ મારસ્યુ માઈમને "આર્ટ ઓફ સાયલન્સ" (ART OF SILENCE) કહી સંબોધતા. તે કહેતા "THE ART OF SILENCE SPEAKS TO THE SOUL LIKE MUSIC, MAKING COMEDY, TRAGEDY AND ROMANCE INVOLVING YOU AND YOUR LIFE... CREATING CHARACTER AND SPACE BY MAKING A WHOLE SHOW ON STAGE SHOWING OUR LIVES, OUR DREAMS, OUR EXPECTATIONS..."

એક વ્યાવસાયિક માઈમ કલાકાર તરીકે તેમણે દુનિયાભરમાં પ્રયોગો કર્યા હતા.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, હવે આપણે ભારતના બે પ્રખ્યાત માઈમ કલાકારો ૧) ઈરશાદ પંજાતન અને ૨) નિરંજન ગોસ્વામી વિષે જાણીશું.

❖ **ઈરશાદ પંજાતન :-**

ભારતમાં પ્રર્વતમાન માઈમના કલાકારોમાં બંગાળના નિરંજન ગોસ્વામી પોતાની માઈમ કૃતિઓ પોતાની સંસ્થા INDIAN MIME THEATREના નેજા હેઠળ કરે છે.

જો કે આ પહેલા માઈમની ધરોહરને ભારતમાં સંભાળનાર હતા ઈરશાદ પંજાતન. તેમનો જન્મ 7 મી સપ્ટેમ્બર, 1931 માં હૈદરાબાદમાં થયો. જોકે પંજાતને એક ઉડયન ઈજનેર (Aviatian Engineer) તરીકે પોતાની કારકિર્દીનો આરંભ કર્યો હતો. 1950 માં પોતાના થિયેટર પેશનને આગળ વધારવા તેમણે દિલ્હીની વાટ પકડી. અભિનેતા તરીકે તેઓ Begum Qudsia Zaidiના હિન્દુસ્તાની થિયેટર ગ્રુપમાં જોડાયા. સન 1957 માં તેમણે નાટક 'ચારુદત્ત' માં એક ચોરની નાની ભૂમિકા ભજવી હતી. આ પાત્રના ભાગે નાટકમાં કોઈ સંવાદ ન હોતા. જો કે MARG MAGAZINE (ભારતમાં આર્ટ એન્ડ કલ્ચર માટેનું પ્રખ્યાત સામયિક) એ નાટકની સમીક્ષા કરતા તેમણે ભજવેલા ચોરના પાત્રની નોંધ લીધી અને તેમણે ભજવેલા પ્રસંગને એક ઉમદા PANTOMIME (પેંટોમાઈમ) ગણાવ્યું. આ કલા તરફ પોતાની જિજ્ઞાસા વધતા તેઓ માઈમ તરફ આકર્ષાયા.

હિન્દુસ્તાની થિયેટર બંધ પડતા તેમણે માઈમ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું. યુરોપમાં પ્રચલિત આ કલા પ્રકારને 1960માં ભારતમાં રજૂ કરવાનો પહેલો વહેલો શ્રેય તેમને જાય છે. આ પછી 1962માં તેમણે દિલ્હીમાં SOLO ARTIST તરીકે પહેલો માઈમ પ્લે કર્યો. માઈમ માં તેમણે પોતાની વ્યક્તિગત શૈલી અને ભાષા વિકસાવી. તેમણે દેશ વિદેશમાં પોતાના ઘણા SOLO MIME PERFORMANCES આપ્યા છે.

પોતાના આ કલા પ્રવાસ વિશે જણાવતા તેઓ કહે છે કે માઈમમાં મારા કોઈ ગુરુ નથી. મેં જાતે અભ્યાસ કરી ઈમ્પ્રોવાઈઝ કરીને આ કલા વિકસાવી છે. જેમ એકલવ્ય દ્રોણને ગુરુ બનાવી તેમની સાક્ષીએ ધનુર્વિદ્યાનો અભ્યાસ કરી પ્રવીણતા હાંસલ કરી તેમ મેં પણ શિવને મારા ગુરુ બનાવ્યા મારા દરેક માઈમનો પ્રારંભ હું શિવ શ્લોકથી કરું છું જેથી મને શક્તિ મળે છે.

ભારતમાં તેઓ રહેતા હતા ત્યારે તેમણે ઘણી બધી હિન્દી ફિલ્મોમાં અભિનય કર્યો. 1969 માં આવેલી K.A.Abbas ની 'સાત હિન્દુસ્તાની' માં તેમણે PORTUGESE SPY નો રોલ ભજવ્યો. 1970 માં 'હીર રાંઝા', 1971 માં 'છોટી બહુ' માં નૌકરની ભૂમિકા કરી, 1971 માં 'બિખરે મોતી' માં રાજુનું પાત્ર ભજવ્યું વગેરે.

ભારત છોડયા પછી તેઓ BERLIN માં સ્થાઈ થયા. આ પહેલા તેમણે લાહોરની WOMEN'S COLLEGE માં માઈમની રજૂઆત કરી. તેમણે BERLIN માં MIME SCHOOL ની સ્થાપના કરી. તેમણે ભજવેલ માઈમ માં ACT OF PHOTOGRAPHER, WOMEN IN FRONT OF MIRROR, BACHELOR AND THE BUTTON, THE DENTIST, BOY AND BUTTERFLY, THE HUNGRY BEGGER વગેરે વિદેશની ભૂમિમાં તેમણે HOLLYWOOD અને GERMAN ફિલ્મોમાં કામ કર્યુ. જેમાં MANITOU'S SHOE(2001), FREE RAINER (2007), GOD IS NO SUPRANO (2003), IRONSKY (2012), BUDDHA'S LITTLE FINGER (2015) વગેરે.

ઘણા વર્ષે ભારત પાછા આવી તેમણે માઈમ 'WALK OF LIFE' ની રજૂઆત ડિસેમ્બર ૨૦૦૮માં પૂનાના વાર્ષિક મહોત્સવ 'THEATRE BEYOND WORDS' માં કરી. આનું આયોજન AMOL PALEKAR એ કર્યું હતુ. તો 2012 માં તેમણે હૈદરાબાદ આવી માઈમ પર એક LECTURE -DEMONSTRATION આપ્યું.

નિરંજન ગોસ્વામી

નિરંજન ગોસ્વામી એ એક ભારતીય માઈમ કલાકાર અને સ્ટેજ ડિરેક્ટર છે. તેમનો જન્મ 10 મી માર્ચ, 1949 માં ઢાકા હાલ બાંગ્લાદેશમાં થયો. તેઓ જ્યારે સ્કૂલમાં અભ્યાસ કરતા ત્યારે તેમણે એક માઈમનો પ્રયોગ જોયો તેની છાપ તેમના મન પર પડી. તેઓ આ માઈમની નકલ કરવાનો પ્રયાસ કરતા ને આમ પોતાનો આ શોખ આગળ જતા વ્યવસાય બની ગયો.

નિરંજન ગોસ્વામીએ પોતાના કારકિર્દીની શરૂઆત 1960 માં 'બહુરૂપી'થી કરી. આ સ્થાનિક થિયેટર ગ્રુપના સ્થાપક હતા પ્રખ્યાત રંગકર્મી શંભુ મિત્રા. આગળ તેઓ બંગાળ સ્થિત રવીન્દ્ર ભારતી યુનિવર્સિટીમાં થિયેટરનો પદ્ધતિસરનો અભ્યાસ કરવા જોડાયા. તેઓ માઈમ કલા સ્વરૂપ પાછળ એટલા સમર્પિત હતા કે તેમણે ભારતનાટયશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કરી પોતાની માઈમ તકનિક વિકસાવી. આ સાથે તેમણે કથકલી, કુડિયટ્ટમને નજીકથી નિહાળી, તેમાં કામ કરતા કલાકારો નૃત્ય મુદ્રાઓ દ્વારા કેવી રીતે વાતચીત (COMMUNICATE) કરે છે તેનો

બારીકાઈથી અભ્યાસ કર્યો. આ પછી સન ૧૯૭૬માં તેમણે INI (ઈન્ડિયન માઈમ થિયેટર)ની સ્થાપના કરી. આ સંસ્થા મુખાભિનય (SILENT ACTING) કલાને પ્રોત્સાહન આપી આગળ વધારવામાં સક્રિય છે.

યુરોપમાં ભજવાતી માઈમથી જરા જુદા પ્રકારની માઈમ નિરંજન ગોસ્વામીએ વિકસાવી છે. આ ભારતીય માઈમનો આધાર નાટયશાસ્ત્ર છે. તેની તાલીમ પદ્ધતિ પણ થોડી જુદી છે. તેની મુવમેન્ટ, હાવભાવ તેનો અંગ વિન્યાસ (POSTURE) ભરતનાટયશાસ્ત્રમાં વર્ણિત મુખાભિનય (Silent Acting) ની જેમ વધુ જટિલ અને ગૂઢ છે. આ મુખાભિનયને નિરંજન ગોસ્વામી Silent Acting કહી સંબોધે છે.

રંગમંચ અને ફિલ્મી પડદાના કલાકારોની પ્રતિભાની સંભાળ રાખવા તેમણે NATIONAL MIME INSTITUTE ની સ્થાપના 25 માર્ચ, 2016 ના દિવસે કરી. ભારતની આ એક માત્ર એવી અભિનય સંસ્થા છે જેણે ભરતમુનિ રચિત ભરતનાટયશાસ્ત્રમાં વર્ણિત મુખાભિનયને આધાર રાખી એક વર્ષીય (P.G. DIPLOMA COURSE) નિવાસી અભ્યાસક્રમ ઘડી કાઢયો છે.

નિરંજન ગોસ્વામીના મતે માઈમની ભાષા વિશ્વવ્યાપી UNIVERSAL છે. તેને કોઈ ભાષાનો અવરોધ નડતો નથી. આમાં સંવાદ રહિત ભાવ, ભાવના, લાગણીઓ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવાની હોય છે. માઈમ એક એવું સશક્ત માધ્યમ છે જે સામાજિક ગતિવિધિઓને મનોરંજક રીતે પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરી શકે છે. આ કલા મૂક બધિરો માટે ખૂબ ઉપયોગી નિવડી શકે છે. આ કલા દ્વારા અભિનય પ્રતિભાને નિખારી શકાય છે તથા વ્યક્તિગત સમજ કેળવવામાં તે ઉપયોગી નિવડી શકે છે. જોકે દુઃખની વાત તો એ છે કે લોકો માઈમને વારંવાર વ્યંગચિત્ર અને મિમિક્રીને સમાન ગણે છે.

નિરંજન ગોસ્વામી અને તેના ગ્રુપે દેશ અને વિદેશમાં આ મુખાભિનય (Silent Acting) કલાના ઘણા પ્રયોગો કર્યો છે. તેમણે ભજવેલી માઈમ છે. TOWARDS A NEW LIFE, THE DOWRY DEATH, THE PATRIOTISM, KEY TO HAPPINESS, A MESS HOUSE, A GIRL FROM A GOLDEN VILLAGE, THE LABOUR વગેરે.

આ ઉપરાંત તેમણે કવિતા, લોકવાર્તાઓ અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોરની ટૂંકી વાર્તાઓને પણ એડપ્ટ (ADOPT) કરી છે. તેમના માઈમની બીજી વિશેષતા એ કે તેઓ સમાજના સમકાલીન પ્રશ્નોને પોતાના પ્રયોગોમાં વણી લે છે જેમ કે તેમણે એક માઈમમહોત્સવમાં ભજવેલું માઈમ UMBRELLA. એક સમયે આપણે આપણા માતાપિતાની છત્રછાયા નીચે જીવીએ છીએ અને સમય જતા આપણા છોકરાઓ આપણા આશ્રિત હોય છે. આમાં જુદાજુદા ગ્રુપને એક છત્રી નીચે લાવવાની વાત છે. આમ એક છત્રી ને રક્ષણ માટે તથા શસ્ત્ર તરીકે ઉપયોગમાં લઈ શકાય એવી સૂચક વાત છે.

ભારતની સાંસ્કૃતિક રાજધાની ધરાવતા બંગાળના આ પનોતા પુત્ર આજે પણ માઈમ કલામાં સક્રિય છે. પોતાનો અનુભવ આગલી પેઢી સુધી પહોંચાડી રહયા છે.

2.4 માઈમનું સ્વરૂપ :

માઈમ એ મૂક અભિનય કલા પ્રકાર છે. તે 'વાચા' રહિત અભિનય પ્રકાર છે. અન્ય રીતે કહીએ તો સાત્વિક રીતે થઈ રહેલો આંગિક અભિનય. આ ''મૂક નાટક વાસ્તવિક નથી. એમાં સંવાદ હોતા નથી. શારીરિક રીતે જે ભાવોને પ્રગટ કરવાના હોય છે. ના કહેવી હોય તો

માત્ર માથું ધુણાવી કાર્ય પૂરું થતું નથી. મૂક અભિનયને પણ વાચિકની જેમ જ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવાનો હોય છે. વજન ઊંચકતા હોઈએ તો તે ઊંચક્યાના કાર્યમાંથી જ વજનનો ખ્યાલ મળી જવો જોઈએ. જો બધી જ ક્રિયાઓ યોગ્ય રીતે, યોગ્ય સ્વરૂપમાં રજૂ ન થાય તો એનો કશો જ અર્થ સરતો નથી. જો પાત્રની સામે બારણું છે એવું સૂચવવું હોય તો કેવળ અવકાશમાં પણ બારણું હોવાનો ખ્યાલ આંગિક અભિનય દ્વારા રજૂ કરવાનો રહે છે."[3]

આમ મૂક અભિનયમાં કોઈ સાધનસામગ્રી હોતી નથી એક કલાકારે મંચ પર બધું જ સર્જવાનું છે. નાટકની માફક મૂક અભિનય માટે કોઈ જ સ્ક્રિપ્ટ કે લખાણ હોતુ નથી, કલાકાર પોતાની કલ્પનાશક્તિ, વિચારશક્તિ તેમ જ પોતાના અનુભવો અને અવલોકનના આધારથી પોતાની આગવી સમજ દ્વારા શારીરિક ચેષ્ટાઓ અને ચહેરાના હાવભાવ દ્વારા જ દૃશ્યની ભજવણી કરે છે. માટે આ કલા પ્રકારમાં નટને તાલીમની આવશ્યકતા હોય છે. જેમાં શારીરિક નિયંત્રણની તાલીમ - જેમાં આંખ, ડોક, હાથપગનું નિયંત્રણ, માનસિક એકાગ્રતા, શારીરિક સંતુલન, અવલોકન ભાવની ક્રિયા, પ્રતિક્રિયા વગેરેની તાલીમ આપવામાં આવે છે. આ રીતે મૂક અભિનય શરીરના માધ્યમથી જ રજૂ થાય છે. તેથી આ અભિનય વિશેષ કરીને ચહેરાના હાવભાવને મહત્ત્વ આપે છે તેથી ચહેરા પર શ્વેત-સફેદ રંગનો મેક-અપ કરવામાં આવે છે, જ્યારે ભમ્મર, આંખો અને હોઠ પર કાળો રંગ મેક-અપ માટે ઉપયોગમાં લેવાય છે. હોઠ પર અપવાદે લાલરંગ પણ મેક-અપમાં વપરાય છે. "તેની વેશભૂષા અને રંગભૂષા પાત્રાનુસાર નહીં પણ વિશિષ્ટ નાટ્યધર્મી પ્રકારની હોય છે. [white અથવા Black Slack, T.Shirt, White Mask Lining Makeup, Broad Eyebrows, eyes, lips] વળી તેમાં પ્રયોજાતો આંગિક અભિનય પણ અત્યંત રીતિબદ્ધ Stylised અને અતિરંજિત broad હોય છે. માઈમ એક આગવો કલાપ્રકાર છે. વાચિકમના ઉપયોગ વિનાની માત્ર મૂક આંગિક ક્રિયાઓ પ્રયોજવાથી જ માઈમનો કલાપ્રકાર સિદ્ધ થઈ જતો નથી. સ્પર્ધામાં 5 થી 7 મિનિટમાં મૂક અભિનય-માઈમ દ્વારા કથાવસ્તુ વિકસાવવામાં આવે છે ત્યારે તે લઘુનાટિકા બની રહે છે."[૪] તો સંગીત એ માઈમનું પ્રાણ તત્ત્વ છે, જે પ્રેક્ષકો સાથે CONVERSE કરી શકે છે. માઈમના ભાવને સચોટ રીતે પ્રેક્ષકોમાં પહોંચાડી શકે છે.

❖ 2.4.1 માઈમના પ્રકાર :-

માઈમમાં કોઈ લખેલી પ્રત હોતી નથી. એક વિચાર અથવા એક થીમને લઈને માઈમ કરવામાં આવતી હોય છે. માઈમ સ્થૂળ રીતે બે પ્રકારની માનવામાં આવે છે.

(1) Mime

(2) Pantomime

(1) MIME : તેને PURE MIME, SOLO MIME કહેવામાં આવે છે. એક વ્યક્તિ દ્વારા થતા મૂક અભિનયને MIME કહેવાય છે. તેમાં કોઈપણ પ્રકારની સ્ટેજ PROPERTIES ઉપયોગમાં લેવામાં નથી આવતી.

(2) PANTOMIME : આ માઈમનો જ એક કલા પ્રકાર છે, જેમાં એકથી વધુ વ્યક્તિ ભજવણીમાં ભાગ લઈ શકે છે. સામાન્ય રીતે આમાં STAGE PROPERTIES નો નહીવત્ એટલે કે જોઈતા પ્રમાણમાં જ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

2.5 સારાંશ :

અભિનયના મુખ્યત્વે બે પ્રકાર ગણવામાં આવે છે. વાસ્તવવાદી તથા

બિનવાસ્તવવાદી. માઈમ એ બિનવાસ્તવવાદી પ્રકાર ગણવામાં આવે છે. માઈમ શરીર સાથેનો રીતિબદ્ધ (Stylized) અતિરંજિત (Broad) મૂક અભિનય પ્રકાર છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં માઈમ એક લોકકલા તરીકે વિકસી અને પ્રેક્ષકોને મનોરંજન કરાવતી. આગળ જતા પેન્ટોમાઈમનું પદાર્પણ થયું જેની રજૂઆત શિષ્ટ પ્રકારની રહેતી. આ પેન્ટોમાઈમમાં પૌરાણિક કથા, કલ્પિત વાર્તા આધારિત પ્રયોગો થતા. ઈંગ્લેન્ડમાં પેન્ટોમાઈમનો વિકાસ કોમેડિયા ડેલ આર્ટેને આભારી છે, તો માઈમને આધુનિક સ્વરૂપ આપનાર હતા ફ્રેચ માઈમ કલાકાર MARCEL MARCEAU.

દુ:ખની વાત એ છે કે નાટ્યનાં બીજા સ્વરૂપો કરતાં આનું પ્રચલન ખૂબ ઓછું છે. યુનિવર્સિટી દ્વારા આયોજિત યુથ ફેસ્ટિવલમાં માઈમની ભજવણી મોટાભાગે થાય છે. યુવકમહોત્સવ જેવી આ સ્પર્ધાઓમાં આ પ્રયોગ માટે 5 મિનિટની સમય મર્યાદા નિર્ધારિત કરી છે. આ મર્યાદામાં રહી કથાવસ્તુ વિકસાવવાની હોય છે. આપણી આખા વર્ષ દરમ્યાન અન્ય નાટ્યપ્રયોગોની ભજવણીની જેમ આ પ્રકારની કૃતિને કોઈ અવકાશ સાંપડતો નથી. રાજ્ય સરકાર, કેન્દ્ર સરકાર, મ્યુનિસિપલ કોર્પોરેશન અથવા કોઈ કલાને પોષતી સંસ્થા જેમ એકાંકી, ત્રિઅંકી નાટ્ય સ્પર્ધાઓ આયોજિત કરે છે તેવું આયોજન માઈમ સ્વરૂપ પ્રત્યે થયું હોય એવું મારી જાણમાં નથી.

અંતે આ સ્વરૂપનું પ્રચલન અને ભજવણીની શક્યતા વધે તો આ સ્વરૂપમાં રહેલી ખૂબીઓને વધુ સારી રીતે ખપમાં લઈ શકાશે.

માઈમ પ્રયોગોના કેટલાક ફોટોગ્રાફસ દર્શાવેલ છે.

2.6 શબ્દાવલી/ પારિભાષિક શબ્દો :

(1) ચલણી પાત્રો - STOCK CHARACTERS જેવા કે ભ્રષ્ટ અધિકારી, મૂર્ખ શાસક, ઢોંગી ધર્મગુરુ વગેરે.

(2) PANTOMIMUS મહોરું ધારણ કરનાર નર્તક

(3) MINSTRELS એક સ્થળેથી બીજા સ્થળે ફરતા ગાયક વાદક

(4) MASQUE બુરખાધારી વ્યક્તિ

2.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

પ્રશ્ન : લાંબા પ્રશ્નો :

(1) માઈમના ઉદ્‌ભવ, વિકાસની યાત્રા વર્ણવો.

(2) ખ્રિસ્તી ધર્મગુરુઓના વિરોધ વચ્ચે માઈમ કલા કેવી રીતે ટકી રહી.

(3) ઈરશાદ પંજાતનની માઈમ યાત્રા વિશે વાત કરો.

(4) નિરંજન ગોસ્વામી વિકસીત ભારતીય માઈમ પર પ્રકાશ પાડો.

પ્રશ્ન : ટૂંકા પ્રશ્નો :

(1) માઈમ કલાકાર MARCEL MARCEAUનું યોગદાન ?

(2) પ્રવર્તમાન ભારતમાં માઈમના કલાકારો વિષે જણાવો.

(3) માઈમના ઉદ્‌ભવથી આજ દિન સુધીની રંગભૂષા, વેશભૂષા જણાવો.

❖ **ખાલી જગ્યા પૂરો :**

(1) ચન્દ્રવદન મહેતા માઈમને__________કહી સંબોધે છે. (મૂંગો ચાળો, બોલ્યા વગરનો અભિનય, શબ્દહીન અભિનય)

(2) પ્રાચીન ગ્રીસમાં માઈમ એક__________તરીકે વિકસી હતી (લોકકલા, નાટ્યકલા, મનોરંજનનું સાધન)

(3) રોમમાં ઓગસ્ટસ સીઝરના રાજ્યકાળમાં__________ની શરૂઆત થઈ. (પેન્ટોમાઈમ, સોલો માઈમ લોકકલા)

(4) મધ્યકાલીન યુગમાં માઈમના પ્રયોગો__________કહેવાતા (MUMMERS (મમર્સ), પેન્ટોમાઈમ, સોલો માઈમ)

❖ **જવાબ :-**

(1) મૂંગો ચાળો (2) લોકકલા

(3) પેન્ટોમાઈમ (4) MUMMERS (મમર્સ)

2.8 સંદર્ભ સૂચિ :

(1) પુસ્તક ‘પાશ્ચાત્ય નાટ્ય સાહિત્યના સ્વરૂપો’ પૃ.88, લેખક નંદકુમાર પાઠક, ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ, અમદાવાદ.

(2) એજન. પૃ.89

(3) પુસ્તક ‘નાટ્ય તાલીમના નેપથ્યે’ લેખક રમેશ ભટ્ટ, પૃ.118, વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ.

(4) પુસ્તક ‘રંગશીર્ષ’ લેખક ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ શાહ, પૃ.163, પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ.

(5) ફોટો ગ્રાફસ - Courtesy - સાર્થક વસાવડા

**** **** ****

એકમ 3

સ્કિટ (Skit): વિષય અને માવજત

રૂપરેખા :

3.1 ઉદ્દેશ

3.2 પ્રસ્તાવના

3.3 સ્કિટનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ

3.4. સ્કિટનું સ્વરૂપ

3.5. સ્કિટની ભાષા અને ભજવણી

3.6. સારાંશ

3.7 શબ્દાવલી

3.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

3.9 સંદર્ભ સૂચિ

3.1 ઉદ્દેશ :

આ એકમ પાછળનો ઉદ્દેશ તમને સ્કિટ જેવા પ્રકારથી માહિતગાર કરવાનો છે. આ સાથે તેના ઉદ્‌ભવ, વિકાસ તથા તેના સ્વરૂપ, ભાષા, ભજવણી વિષે માહિતી આપવાનો છે. ટૂંકમાં આ એકમનો ઉદ્દેશ સ્કિટનો પરિચય આપવાનો છે.

3.2 પ્રસ્તાવના :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, તમે જાણો છો કે અભિનયના મુખ્યત્વે ચાર પ્રકાર અને બે શૈલી ગણવામાં આવે છે. (1) વાસ્તવવાદી અને (2) બિનવાસ્તવવાદી. 19મી સદીમાં વાસ્તવવાદી અભિનયના પ્રણેતા રશિયન કોનસ્ટાન્ટીન સ્ટાનીસ્લાવસ્કી પોતાના આ અભિનય સિદ્ધાંત રશિયામાં પોતાના વિદ્યાર્થીઓ વચ્ચે અમલમાં આણ્યો તો આગળ જતા તે પ્રચલિત થઈ વિશ્વ વિખ્યાત થયો. તો બીજી બાજુ બિનવાસ્તવવાદી અભિનય પ્રકાર સદીઓથી આપણા ભારતીય સંસ્કૃત નાટકો તથા લોકનાટ્યોની ભજવણીમાં જોવા મળે છે. ભરતમુનિ રચિત ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં આ વિષે ઉલ્લેખ પણ છે. તે માટે તેમણે લોકધર્મી અને નાટ્યધર્મી એવા શબ્દ આપ્યા છે. ભરતમુનિ રચિત ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ચાર પ્રકારના અભિનય કહ્યા છે.

અભિનય : ભરતમુનિ રચિત ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં આપેલી વ્યાખ્યા મુજબ - આ શબ્દની સંધિ છુટી પાડતા અભિ + નિ એ મુજબ થાય છે. અભિ એટલે કે લઈ જવું અને નિ (ધાતુ).. ની તરફ. આ દષ્ટિએ એ અભિનય એટલે કોઈ વાત, વિચાર કે વિશેષ વિષય - વસ્તુને (પ્રેક્ષક)ની તરફ લઈ જવી, પહોંચાડવી.

અભિનયના પ્રકાર : ચાર પ્રકારના અભિનય હોય છે.

આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્ત્વિક.

ઉપરોક્ત પ્રકારના અભિનયોની ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર મુજબ વ્યાખ્યા જોઈએ તો...

(1) આંગિક : શરીરનાં તમામ અંગ, ઉપાંગ - પ્રત્યાંગોના લયબદ્ધ હલનચલન દ્વારા થતી આ ક્રિયાને આંગિક અભિનય કહે છે.

(2) વાચિક : વાણી કે (અન્ય) ખાસ પ્રકારના અવાજ દ્વારા થતા અભિનયને વાચિક અભિનય કહે છે. અહી શ્વસનનું વિશેષ મહત્ત્વ છે.

(3) આહાર્ય : ભજવણીમાં ભાગ લઈ દશ્ય કે વાત કે વિષય - કથાનકને અસરકારક બનાવવા માટે જે વિવિધ માધ્યમોનો ઉપયોગ થાય તેના સમાયોજનને 'આહાર્ય અભિનય' કહે છે. ઉદાહરણ તરીકે, નેપથ્ય કસબ - રંગભૂષા, વેશભૂષા, દશ્ય રચના, સંગીત કે ધ્વનિ અસરો, પ્રકાશ - નિયોજન, સામગ્રીની પસંદગી આદિ આહાર્ય અભિનયના પાસાઓ છે.

(4) સાત્ત્વિક : અહીં કલાકાર મટી પાત્ર બની જવાની પ્રક્રિયા - લાગણીની અનુભૂતિ પ્રેક્ષકને કરાવી શકે છે, ત્યારે તેને સાત્ત્વિક અભિનય કહે છે.

અહીં આપણે 'આંગિક' તેમ જ 'સાત્ત્વિક' અભિનય વિષે જાણવાનું છે. આંગિક અભિનય મુખ્યત્વે બે પ્રકારના હોય છે. (1) લોકધર્મી અને (2) નાટ્ય ધર્મી. અભિનયની આ બંને પ્રકારની શૈલીઓને સમજીએ.

(1) લોકધર્મી : પાત્રના વિચારો, અનુભવો, લાગણીઓ તેમ જ માનસિક આવેગો સાથે તાદાત્મ્ય સાધતા, 'આંતરિક' કસબને મહત્ત્વનું સ્થાન આપતી આ શૈલી છે.

(2) નાટ્યધર્મી : અવાજ, અંગોનું હલનચલન, વિવિધ ચેષ્ટા દ્વારા 'કલાકાર'ને મહત્ત્વ આપતી આ શૈલી છે.

અહીં આ શૈલી વિષે માત્ર આટલું જ, વિગતવાર આપ ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં જાણશો.

3.3 સ્કિટનો ઉદ્‌ભવ, વિકાસ :

જેને આપણે સ્કિટ તરીકે ઓળખીએ છીએ તેનું નિર્માણ કોઈ વ્યક્તિએ કર્યું હોય એ કહેવું મુશ્કેલ છે. ફાર્સ જેવા લીલાનાટ્ય સ્વરૂપની પ્રેરણાથીજ 'સ્કિટ' સ્વરૂપની નિર્મિતિ થઈ હોવાની સંભાવના નકારી ન શકાય 'સ્કિટ વિષે આપણે ત્યાં સૌથી વધુ ગેરસમજો પ્રવર્તે છે. આપણી પાસે આ અંગ્રેજી શબ્દનો યોગ્ય પર્યાય પણ નથી. એટલે મહદ્‌અંશે સ્કિટના નામે કાપકૂપ કરેલાં એકાંકી અથવા તો અધકચરા લખાયેલાં લઘુ નાટકો રજૂ થાય છે. સ્કિટનો શબ્દકોષમાં અર્થ છે. "A short piece of writing or dramatic scene making fun of a person સ્કિટ (Skit)નો બીજો અંગ્રેજી પર્યાય છે - burlesque, જેનો અર્થ છે. a Comic and exaggerated imitation in writing or acting"[1] ના વિવિધ શબ્દકોષો મુજબની બીજી વ્યાખ્યાઓ જોઈએ તો...

(2) The skit may be defined as a short play or a piece of writings, which is usually funny.

(3) A jeer or salty - a brief satire

(4) A Taunt, gibe

(5) A brief comic performance, typically of an informal nature as for two or more actors.

(6) મંચન યોગ્ય, રમૂજભર્યો નાટ્યાંશ.

(7) રમૂજ કે વ્યંગ કે કટાક્ષને હળવી શૈલીમાં રજૂ કરતું લઘુ નાટ્ય

(8) વ્યક્તિગત, ઘટનાગત કે સાહિત્ય સંબંધિત કટાક્ષ, વ્યંગ કે રમૂજ - મંચના કલાકારો દ્વારા અલ્પ સમયમાં હળવી શૈલીમાં રજૂ કરવામાં આવે છે.

સ્કિટના અંગ્રેજી પર્યાયના દૃષ્ટિકોણથી આપણે વિચાર કરીએ તો કહી શકાય કે સ્કિટ સ્વરૂપનું નિર્માણ ફાર્સ સ્વરૂપની પ્રેરણાથી જ નિપજયું છે. ફાર્સમાં પણ કોઈ વ્યક્તિ કે ઘટનાને અતિશયોક્તિ સ્વરૂપે અવાસ્તવિક અર્થહીન લાગે એવી વાહિયાત વાતોને વ્યંગપૂર્ણ રીતે રજૂ કરવામાં આવે છે. આમ પ્રેક્ષકો રજૂ થતા પ્રસંગના ભાવને એટલે કે તેના Sub-Text ને સહજ, સરળ રીતે સમજી શકે છે. સમાજની બદીઓ, માનવીય વૃત્તિઓને રોચક રીતે બનાવી ફાર્સ પ્રેક્ષકોને Comic-Irony નો અનુભવ કરાવે છે. ફાર્સની આ ખૂબીઓ સ્વાતંત્ર્યોત્તર સમયમાં કોલેજોમાં થતા યુનિવર્સિટી યુથ ફેસ્ટીવલમાં તેના નવા સ્વરૂપે રજૂ થવા માંડી ! જેને આપણે 'સ્કિટ' તરીકે ઓળખીએ છીએ. આ કલા સામાન્યતઃ કોફી હાઉસ કે ક્લાસરૂમ સુધી જ મર્યાદિત સ્થળમાં શરૂ થવા પામી ત્યારબાદ 10 મિનીટની મર્યાદામાં રજૂ થતા આ નાટ્યપ્રકારને યુથ ફેસ્ટીવલમાં સુંદર પ્રતિસાદ મળ્યો ને તેની લોકપ્રિયતામાં ઉત્તરોત્તર વધારો થતો રહ્યો છે. પ્રવર્તમાન સમયમાં યુવાનોમાં પણ 'સ્કિટ' એટલું જ લોકપ્રિય સ્વરૂપ નિવડ્યું છે.

સ્કિટના સમાનાર્થી શબ્દો Parody (પેરોડી), Spoof (સ્પૂફ), તેમ જ Travesty (ટ્રાવેસ્ટી) છે.

3.4 સ્કિટનું સ્વરૂપ :

સ્કિટની વાત, વિષય હાસ્યપ્રધાન હોવા જરૂરી છે. નાટ્યાત્મક રીતે રજૂ થતી આ હાસ્ય કૃતિનો હેતુ સાંપ્રત સામાજિક, રાજકીય, આર્થિક ઘટના ધરાવતો અથવા કોઈ ચોક્કસ વ્યક્તિ વિશે, તેને કરેલા કોઈ કાર્ય, કૃત્યની પ્રતિક્રિયા સ્વરૂપે હોવો જોઈએ. કોઈક વૈશ્વિક પ્રશ્નને પણ આમાં અવકાશ છે. દા.ત. ગ્લોબલ વોર્મિંગનો પ્રશ્ન, Covid વગેરે...

વડોદરા જિલ્લાના કેલનપુર ગામે મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, (બરોડા) વડોદરા દ્વારા આયોજિત NSS (National Service Scheme) ગવર્મેન્ટ ઓફ ગુજરાતની સાંસ્કૃતિક કાર્યશાળામા 31 ઓગસ્ટથી 3 સપ્ટેમ્બર 2014 એટલે કે 4 દિવસ માટે મારી વરણી નાટ્યકલા નિષ્ણાત તરીકે થઈ હતી. આ કાર્યશાળાના ભાગ રૂપે 'સ્કિટ' ગ્લોબલ વોર્મિંગની પ્રસ્તુતિ મેં કરાવી હતી. પ્રર્વતમાન સમયમાં વિશ્વના પર્યાવરણને હાનિ પહોંચાડતો ગ્લોબલ વોર્મિંગને મેં આધુનિક રાવણ તરીકે પ્રસ્તુત કર્યો હતો.

વિશ્વમાનવ વિકાસના નામ પર આજદિન સુધી ઘણાં વૃક્ષો, જંગલો કાપી કોંક્રિટના જંગલો (માનવ વસાહત) ઉભા કરવામાં સફળ રહ્યો છે. પ્રગતિના નામ પર માણસે આધુનિક કારખાનાં નાખી ઉદ્યોગ-ધંધામાં વૃદ્ધિ કરી છે પણ તેની સામે તેમાંથી નીકળતો રાસાયણિક કચરાનો યોગ્ય નિકાલ કરવામાં બેદરકારી દાખવી છે. કારખાનાંમાંથી નીકળતો આ રાસાયણિક કચરો નદીમાં ઠલવાય છે ને નદીને પ્રદૂષિત કરે છે. સાથે પાણીમાં વસવાટ કરતા જળચરોને નુકસાન થાય છે. તે મરણ પામે છે. તો આ કારખાનાંમાંથી નીકળતા ધુમાડાઓ આકાશમાં જઈ પ્રાણવાયુના પડને (ozone layer) ને નુકસાન કર્યું છે, તેમાં છિદ્રો પાડ્યાં છે. જેથી કરીને વિશ્વના વાતાવરણમાં અસામાન્ય પલટો જોવા મળી રહ્યો છે.

આ સ્કિટમાં પર્યાવરણનાં જતન, રક્ષણ માટે અબોલ જીવો ઝાડ, પશુ-પક્ષીઓ પર્યાવરણના પ્રકોપને અટકાવવા તથા પોતાના અસ્તિત્વને બચાવવા સારુ સક્રિય થઈ 'ગ્લોબલ

વોર્મિંગ' જેવા આધુનિક રાવણ સામે ઝુંબેશ ઉપાડે છે. ઉપાડેલ આંદોલનમાં માનવ જાતને સાંકળી ગ્લોબલ વોર્મિંગ નામના આધુનિક રાવણની વધતી હુકમશાહી, દાદાગીરીને ખતમ કરવાનો સંકલ્પ કરે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો 'ગ્લોબ વોર્મિંગ' સ્કીટ ના કેટલાક સૂચક સંવાદો જોઈએ.

જાગો દુનિયા જાગો

જાગો દુનિયા જાગો... લોકજાગૃતિના નારા લગાવી તે માણસજાતને માણસજાતથી આગાહ કરે છે, ચેતવે છે કે તમારો જ પાળેલો પોસેલો આ ગ્લોબલ વોર્મિંગનો રાવણ એક દિવસ તમને જ ભરખી જશે. તેથી માણસજાત ચેતો, સાવધ થાવ નહિ તો તેના દુષ્પરિણામ માટે તૈયાર રહો.

દસ મિનિટમાં ભજવાતી આ સ્કિટમાં ખાસ કરીને બે પ્રસંગનો ઉલ્લેખ કરવો મને ગમશે. પહેલા પ્રસંગમાં પૌરાણિક કાળમાં જેમ લંકાપતિ રાવણ માતા સીતાને ઉપાડી ગયો હતો તેથી વિરુદ્ધ આ સ્કિટના રાવણે આધુનિક સીતાને ઉપાડી જવામાં કોઈ રસ નથી પણ તે તો ઘટાદાર ઝાડ(વૃક્ષ)ને કાપવા આવ્યો છે.

⇨ આધુનિક સીતા :- અરે પણ તમે તો મને લેવા આવ્યા તા ને ?

⇨ મોર્ડન રાવણ :- ના, હું આ ઝાડ(વૃક્ષ)ને લેવા આવ્યો છું, કારણ જો આ ઝાડ જ નહિ હોય તો તમે પણ નહિ હોવ.

આ રીતે આ સંવાદોમાં માર્મિક વ્યંગ દ્વારા સંસ્કૃતિને ટકાવવા પ્રકૃતિની અનિવાર્યતા દર્શાવાઈ છે.

સ્કિટનો બીજો એક સીન 20 વર્ષ પછીનો છે એટલે વર્ષ 2028ના આ સીનમાં મંચ પરના બધા કલાકારો ઓક્સિજન માસ્ક પહેરી દર્શાવાયા છે. સાંપ્રત સમયમાં જેમ આપણે મોબાઈલ કાર્ડ રીફિલ કરીએ છે તેમ વર્ષ 2028 માં આપણે ઓક્સિજન સિલિંડર રીફિલ કરવા પડશે.

⇨ ગ્રાહક :- સર મને આઠ Oxygen cylinder જોઈએ છે.

⇨ મોર્ડન રાવણ :- Sorry એક Card પર ફક્ત બે cylinder મળશે.

⇨ ગ્રાહક 1 :- સર, પણ મારા ઘરમાં તો આઠ Family Members છે ?

⇨ ગ્રાહક 2 :- સર, સર મને ત્રણ cylinder જોઈએ છે.

⇨ મોર્ડન રાવણ :- જુઓ એક કાર્ડ પર ફક્ત બે cylinder મળશે.

⇨ ગ્રાહક :- સર Please Under the table.

⇨ મોર્ડન રાવણ :- તમે લોકો ક્યારેય નહિ સુધરો, જા ત્યાંથી લઈ લે.

આમ સાંપ્રત સમયના ભ્રષ્ટ માનવીયવૃત્તિમાં વીસ વર્ષ પછી પણ કોઈ ફેરબદલ જણાતો નથી. તેની ભ્રષ્ટવૃત્તિ યથાવત રહી છે.

આમ આ સ્કિટનો ઉદ્દેશ પાણી પહેલા પાળ બાંધવાનો છે. જ્યાં સુધી ગ્લોબલ વોર્મિંગ વિરુદ્ધ સમાજ એકત્રિત થઈને નહિ લડે તેને પરાસ્ત નહિ કરે ત્યાં સુધી તેની સામે એટલે આ મોર્ડન રાવણ સામે જંગ ચાલુ રહેશે.

..."સ્કિટને અંતે ઉપદેશ કરતા ચમત્કૃતિ કદાચ વધુ ઉપકારક નીવડે. સ્કિટના વાચન, પઠન કે રજૂઆતને અંતે પ્રેક્ષકમાં હાસ્યરસ અને આશ્ચર્ય નિષ્પન્ન થાય એ અભિપ્રેત છે."[2]

3.5 સ્કિટની ભાષા અને ભજવણી :

સ્કિટની ભાષા સહજ, સરળ, વિષયને અનુરૂપ હોવી જોઈએ. તેની ભજવણી દરમ્યાન અભદ્ર ભાષાનું પ્રયોજન થવું જોઈએ નહિ તથા વ્યક્તિગત સંબોધન ન કરતા માર્મિક ટીખળ યુક્ત ભાષા બોલાવી જોઈએ જેથી કોઈની લાગણીને ઠેસ ન પહોંચે.

સ્કિટની ભજવણીની વાત કરવી હોય તો સ્કિટ અભિનયને પ્રાધાન્ય આપતું સ્વરૂપ છે. તેની સમય મર્યાદાને ધ્યાનમાં લઈ તેમાં નહિવત પ્રોપર્ટી, સેટનો ઉપયોગ થવો જોઈએ. વિષયને વધુ સચોટ રીતે, ભારપૂર્વક બનાવવા કલાકારો દ્વારા માસ્ક, સૂચક પ્રતીકોનો ઉપયોગ તદ્ઉપરાંત સંગીત-પ્રકાશ દ્વારા સમગ્ર પ્રસ્તુતિ નાટ્યાત્મક બની શકે છે. આથી પ્રેક્ષકોમાં ધારી અસર ઊભી કરી શકાય છે.

જેમ કે મેં ભજવેલ સ્કિટ 'ગ્લોબલ વોર્મિંગ'માં રંગમંચના સેન્ટરમાં એક ફૂટ × એક ફૂટ નું લાકડાનું ટપ્પુ (ટેબલ), ખુરશી મૂકયાં હતાં. આ સ્કિટમાં આવતા દરેક સીન (ચાર સીન)માં લાકડાના ટપ્પાંનો ઉપયોગ નટો સૂચક રીતે વૃક્ષ બનવા માટે, બિલ્ડરની ખુરશી તરીકે, મોર્ડન રાવણના સિંહાસન વગેરે માટે ઉપયોગમાં લેતા. આ સ્કિટમાં આવતાં વિવિધ પાત્રો જેવાં કે પશુ, પક્ષીઓ, આજનો મોર્ડન રાવણ એટલે કે 'ગ્લોબલ વોર્મિંગ'ના પાત્રોને સૂચવવા મેં આ બધાં પાત્રોના નામ વાળી પેપર કેપ (કાગળની ટોપીઓ) બનાવી તેમને પહેરાવી હતી જે ખૂબ જ સૂચક જણાતી. આગળ કોસ્ચ્યુમની વાત કરું તો સ્કિટના બધાં પાત્રો બ્લેક જિન્સ તથા સફેદ ઝભ્ભાંમાં સજ્જ હતા. આ પ્રકારની વેશભૂષાથી નટોમાં મંચ પર એકરૂપતા (UNIFORMITY) અને તટસ્થ, નિષ્પક્ષ (NEUTRAL) અસર ઉભી થતી હતી. તો મોર્ડન રાવણ સિવાય આ સ્કિટમાં આવતાં તમામ પાત્રોનો મેકપ (MAKE-UP) પ્લેન રાખ્યો હતો.

આમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે સ્કિટ એ એકાંકીનું ટૂંકાવેલું રૂપ નથી પણ સ્વતંત્ર કલાપ્રકાર છે એટલે આજકાલ એકાંકીને ટૂંકાવીને સ્કિટ રૂપે રજૂ કરવાની જે પ્રથા પડી છે તેને પ્રોત્સાહન આપવુ જોઈએ નહીં.

3.6 સારાંશ :

અભિનયના મુખ્યત્વે બે પ્રકાર ગણવામાં આવે છે. વાસ્તવ વાદી તથા બિનવાસ્તવવાદી સ્કિટ એ બિનવાસ્તવવાદી પ્રકાર ગણવામાં આવે છે. સ્કિટની ભજવણીમાં અતિરંજકતા જોવા મળે છે. પ્રાચીન ફાર્સનું નવુ સ્વરૂપ આધુનિક યુગમાં જ આપણી સામે આવ્યું તે 'સ્કિટ' છે. 'સ્કિટ'નો આમ તો કોઈ ઇતિહાસ નથી પણ ફાર્સની ખૂબીઓને લઈ સ્વાતંત્ર્યોત્તર સમયમાં કોલેજોમાં થતા યુનિવર્સિટી ફેસ્ટીવલમાં તે રજૂ થવા માંડી.

સ્કિટનું સર્જન બીજા નાટ્યસ્વરૂપો કરતા થોડું અઘરું છે કારણ કે લીલાનાટ્ય રૂપે ભજવાતા આ પ્રયોગને ખૂબ ઓછા સમયમાં 10 મિનિટમાં ઓછા શબ્દોમાં ઘણું બધું કહેવાનું હોય છે. દુઃખની વાત એ છે કે નાટ્યના બીજાં સ્વરૂપો કરતા આનું પ્રચલન ખૂબ ઓછું છે. યુનિવર્સિટી દ્વારા આયોજિત યુથ ફેસ્ટિવલમાં જ આની ભજવણી મોટાભાગે થાય છે. આ મર્યાદામાં રહી કથાવસ્તુ વિકસાવવાની હોય છે. આ પછી આખા વર્ષ દરમ્યાન અન્ય નાટ્યપ્રયોગોની ભજવણીની જેમ આ પ્રકારની કૃતિને કોઈ અવકાશ સાંપડતો નથી. બીજું કે યુથ ફેસ્ટીવલના સમીકરણને ધ્યાનમાં રાખી સ્કિટની ભજવણી યુવકો મોટાભાગે હિન્દી ભાષામાં રજૂ કરે છે. પ્રાદેશિક ભાષાને આ બાબતે અન્યાય થતો હોય છે. રાજ્ય સરકાર, કેન્દ્રસરકાર

નાટ્યસ્પર્ધાઓ આયોજિત કરે છે તેવું આયોજન 'સ્કિટ' સ્વરૂપ પ્રત્યે થયું હોય એવું મારી જાણમાં નથી.

અંતે આ સ્વરૂપનું પ્રચલન અને ભજવણીની શક્યતા વધે તો આ સ્વરૂપમાં રહેલી ખૂબીઓને વધુ સારી રીતે ખપમાં લઈ શકાશે. યુવા રંગકર્મીઓ, નાટ્યવિદ્યાર્થીઓની નાટ્યપ્રતિભા ખીલવવામાં આનો વિનિયોગ થઈ શકે તો લોકનાટ્ય ભવાઈની સમકક્ષ સામાજિક પ્રચાર, લોકજાગૃતિ અર્થે સ્કિટનો ઉપયોગ થઈ શકે આવું શક્ય બને તો અંતે તેનો ફાયદો પ્રેક્ષકોને એટલે કે સમાજને જ થશે એમ અવશ્ય કહી શકાય.

❖ **સમાનાર્થી શબ્દો / શબ્દાવલી :**

(1) Parody - પેરોડી

(2) Spoof - સ્પૂફ

(3) Travesty - ટ્રાવેસ્ટી

(4) Sub - Text - લખાયેલા શબ્દો પાછળનો ભાવ પ્રગટ કરવો તે.

(5) Comic - Irony - વિનોદ રૂપે રજૂ થતા કટાક્ષવચન

(6) Alienation - અળગા રહેવું.

3.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

(1) સ્કિટની ઉત્પત્તિ કથા વિશે જણાવો.

(2) સ્કિટના સ્વરૂપ તથા ભાષા, ભજવણી પર પ્રકાશ પાડો.

(3) સ્કિટના વિવિધ શબ્દકોષો મુજબની વ્યાખ્યાઓ જણાવો.

(4) તમે જોયેલ કે ભજવેલ કોઈ સ્કિટ વિષે જણાવો.

❖ **ખાલી જગ્યા પૂરો :**

(1) વાસ્તવવાદી અભિનયના પ્રણેતા ________________ છે.
(બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત, કોનસ્ટાન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવસ્કિ)

(2) નાટ્ય વિશ્વને થિયરી ઓફ એલિયેનેશન આપનાર તે ________________
(કોનસ્ટાન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવસ્કિ, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત)

(3) સ્કિટ એ ________________ નું ટૂંકાવેલું રૂપ નથી. (એકાંકી, નાટક, ફાર્સ)

(4) સ્કિટનો સમાનાર્થી શબ્દ ________________ છે.
(Farce, Comedy, Travesty)

ઉત્તર : 1) કોનસ્ટાન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવસ્કી 2) બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત 3) એકાંકી 4) Travesty

3.9 સંદર્ભ સૂચિ :

(1) પુસ્તક 'રંગશીર્ષ' લેખક ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ શાહ, પૃ.163, પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ.

(2) એજન પૃ.163

(3) ફોટો ગ્રાફસ - Courtesy - સાર્થક વસાવડા

**** **** ****

એકમ 4

રંગમંચની ભૂગોળ તેમજ રંગમંચના વિવિધ પ્રકાર : પ્રોસિનિયમ થિયેટરના ભાગો વિષે માહિતી

-: રૂપરેખા :-

4.1 ઉદ્દેશ

4.2 પ્રસ્તાવના

4.3 રંગમંચનો સંક્ષિપ્ત ઈતિહાસ

- **4.3.1** ગ્રીક નાટ્યગૃહ
- **4.3.2** રોમન નાટ્યગૃહ
- **4.3.3** મધ્યયુગનું થિયેટર
- **4.3.4** એલિઝાબેથ યુગનું થિયેટર
- **4.3.5** એરેના સ્ટેજ
- **4.3.6** થ્રસ્ટ સ્ટેજ
- **4.3.7** પ્રોસિનિયમ થિયેટરના વિવિધ ભાગો વિષે માહિતી

4.4 સારાંશ

4.5 શબ્દાવલી

4.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

4.7 સંદર્ભ

4.1 ઉદ્દેશ :

પ્રિય વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં આપણે રંગમંચ અને તેની ભૂગોળ - આદર્શ રંગમંચની લંબાઈ, પહોળાઈ - પરિમાણ અને તેના વિવિધ ભાગો વિષે ચર્ચા કરીશું. વિદ્યાર્થી મિત્રો, આપણે પ્રોસિનિયમ રંગમંચ (પ્રોસિનિયમ ટાઈપ સ્ટેજ) - જે આપે ક્યાંક જોયું હશે, એમાં નાટક પણ ભજવ્યું હશે - સ્કુલમાં કે મહોત્સવ કે પછી સ્પર્ધામાં. એટલે આપને થોડો અંદાજ તો હશે જ. આપણે તેને વધુ સ્પષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કરીશું.

4.2 પ્રસ્તાવના :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, નાટક અને નટો કોઈપણ નાટ્યપ્રયોગના મધ્યબિંદુ છે. પરંતુ બીજા કેટલાક તત્ત્વ રંગભૂમિના વિકાસમાં અનિવાર્ય બન્યા છે. આ તત્ત્વોનો અભ્યાસ આવશ્યક છે. રંગગૃહો અને રંગમંચો નટના અભિનય પર અને નાટકની રજૂઆત પર ગાઢ અસર પાડે છે. રંગમંચની રચના, રંગમંચની ઉત્ક્રાંતિ તેમ જ તેના કયા કયા તત્ત્વો સર્વકાલીન છે એ જાણવું અભિનક્ષેત્રના વિદ્યાર્થી માટે અત્યંત આવશ્યક છે. કારણકે તેની અસર નટની અભિનયકલા પર પડે છે. રંગમંચના અભ્યાસ વિના કે તેની સમજ વિના નટની કળા અધૂરી જ રહેવાની; કારણકે રંગમંચ નટને કાર્ય કરવાનું એક સમર્થ સાધન છે.

તમે ક્યારેક પ્રેક્ષક બનીને થિયેટરમાં નાટક જોયું હશે, તો વળી ક્યારેક નટ બનીને

ભજવ્યું હશે - PRODUCTION ટીમમાં સહયોગ આપ્યો હશે. ક્યારેક નાટકની પ્રસ્તુતિ કરી હશે. તો એ રંગમંચ કેવું અને ક્યા પ્રકારનું હતું. તો એ માટે સૌ પ્રથમ આપણે સ્ટેજના કેટલાક પ્રકારો વિષે જાણીએ. એના પહેલા રંગમંચના ઈતિહાસ પર એક નજર કરીશું.

4.3 રંગમંચનો સંક્ષિપ્ત ઈતિહાસ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, સાધારણ રીતે ગ્રીક નાટ્ય પરંપરાને આદિ નાટ્યપરંપરા માનવામાં આવે છે. પાશ્ચાત્ય જગતમાં આજે નાટ્યકળાનો જે વિકાસ થયો છે, તેનું મૂળ ગ્રીક નાટ્યપરંપરામાં છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહીં ધ્યાનમાં રાખવા જેવી વાત એ છે કે આપણા દેશમાં મૂળ તો સંસ્કૃત નાટકની પરંપરા હતી. અને આ નાટકો ભજવવા ચતુરસ્ર, ત્ર્યસ્ર અને વિકૃષ્ટ રંગમંચનો ઉપયોગ થતો હતો. ભરતમુની રચિત નાટ્યશાસ્ત્રમાં આ વિષે વિગતવાર દર્શાવેલ પણ છે. આ રંગમંચ વિષે ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં જાણીશું.

આપણા દેશમાં આધુનિક રંગમંચનો ઉદય અને વિકાસ પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિની પ્રેરણાથી જ થયો છે.

4.3.1 ગ્રીક નાટ્યગૃહ :

વિભિન્ન ગ્રીક શહેરોની બહાર આવેલાં ગ્રીક મંદિરોની પાસે, પહાડોની તળેટીમાં ગ્રીક નાટ્યગૃહનો વિકાસ થયો. પહાડોના ઢાળ ઉપર પ્રેક્ષકો બેસતા અને તળેટીમાં પ્રેક્ષકો વચ્ચે બનાવેલા વર્તુળાકાર મચ પર, હવનકુંડની ફરતે ઊભા રહી, યુવકો સંગીત અને નૃત્ય દ્વારા ડાયોનિસસ દેવને પ્રાર્થના કરતાં. આ વર્તુળાકાર મંચની (Orchestra Platform) એક બાજુએ રંગમચ રહેતો. આ રંગમંચના પાછળના ભાગમાં ત્રણ ઓરડાઓ રહેતા, જેના દ્વાર રંગમંચ પર ખુલતા. આ ઓરડાઓનો ઉપયોગ સજ્જાગૃહ (Green Room) તરીકે થતો. રંગમંચની ડાબી અને જમણી બાજુએ બે ઢાળ રહેતા. રંગમંચની પાછળ આવેલ ત્રણ ઓરડાઓથી બનતી ઈમારત 'સ્કીન-બિલ્ડીંગ' (Skene-building)ના નામે ઓળખાતી, જેનો ઉપયોગ રંગમંચ પર થતા નાટકોની પાર્શ્વભૂમિ તરીકે થતો. અને આ એક જ પાર્શ્વભૂમિ પર બધાં નાટકો રજૂ થતા હતા એટલે કોઈ ખાસ દૃશ્યબંધનો ઉપયોગ આવા નાટકોમાં થતો નહોતો. તેનું એક ખાસ કારણ એ પણ છે કે મોટા ભાગના ગ્રીક નાટકોના દૃશ્યો રાજમહેલની પાર્શ્વભૂમિને લક્ષમાં રાખીને જ રચાતા, અને પાર્શ્વભૂમિ 'સ્કીન-બિલ્ડીંગ'ના જમણી તરફના પ્રવેશદ્વારનો ઉપયોગ પ્રમુખ પાત્રોના પ્રવેશ માટે થતો, ડાબી તરફના પ્રવેશદ્વારનો ઉપયોગ ગૌણ પાત્રોના પ્રવેશ માટે થતો. બહારથી આવતા દૂતો, નગરજનો અને સેવકોના પ્રવેશ માટે રંગમંચની ડાબી અને જમણી તરફ આવેલા ઢાળનો ઉપયોગ થતો. કેટલીક વાર ગૌણ પાત્ર તરીકે ગાયકવૃંદના યુવકો (Chorus) આવતા. તેમના પ્રવેશ માટે (Orchestra Platform) થી રંગમંચ સુધી જતા લાકડાના પગથિયાની રચના કરવામાં આવતી હતી. વચલા બારણાનો ઉપયોગ 'એકાઈક્લેમા' (Ekkyeklema) નામની ખાસ પ્રકારની નાની ગાડીની (Trolley) અવરજવર માટે થતો. 'એકાઈક્લેમાટ્રોલી' એ વચલા ઓરડામાં રહેતી અને એનો ઉપયોગ મૃતપાત્રના મડદાને રંગમંચ પર ખસેડવા માટે થતો. 'સ્કીન-બિલ્ડીંગ'ના છાપરા ઉપર ઊંટડા (Crane) જેવું એક યંત્ર રહેતું જેનો ઉપયોગ સ્વર્ગમાંથી કે આકાશમાંથી આવતા પાત્રોના પ્રવેશ માટે થતો.

4.3.2 રોમન નાટ્યગૃહ :

રોમન રંગમંચનો વિકાસ ગ્રીક રંગમંચના અનુકરણથી થયો. ફરક માત્ર એટલો કે ગ્રીક જમાનામાં નાટ્યગૃહ શહેર બહાર, પહાડોની તળેટીમાં બનાવવામાં આવતું જ્યારે રોમન યુગમાં રંગમંચ અને નાટ્યગૃહ શહેરમાં જ બાંધવામાં આવતું. પ્રેક્ષકગૃહનો આકાર અર્ધવર્તુળાકાર રહેતો. પ્રેક્ષકગૃહ અને રંગમંચને સાંધતી વચ્ચેની ખાલી જગ્યા કે જે ગ્રીક જમાનામાં વર્તુળાકાર

હતી અને જેનો ઉપયોગ Orchestra Platform બાંધવા માટે થતો તે રોમન યુગમાં અર્ધવર્તુળાકારમાં ફેરવાઈ અને તેનો ઉપયોગ Orchestraનું મહત્ત્વ ઘટતા યુદ્ધના દશ્યો બતાવવામાં થતો. આમ આ ખાલી જગ્યા Orchestra-pitના સ્વરૂપમાં રહી ગઈ. રંગમંચ તરફ બેસતા આગળના પ્રેક્ષકોના પ્રવેશદ્વારો Orchestra-pitની બંને બાજુએ રહેતા. રંગમંચની પાછળ ગ્રીક રંગમંચની જેમ જ Skene-buildingની યોજના કરવામાં આવી હતી. પરંતુ બે વધારાના સજ્જાગૃહ (Green room) તરીકે, આ ત્રણ ઓરડાઓની જમણી અને ડાબી બાજુએ બે ઓરડાઓ બાંધવામાં આવતા હતા. આમ કુલ પાંચ સજ્જાગૃહ હતા. આ Skene-buildingને ગ્રીક સમયના Skene-buldingની સાથે સરખાવતા તે વધુ ભવ્ય અને સુશોભિત જણાય છે, પરંતુ ગ્રીક નાટકોની જેમ જ રોમન નાટકોમાં સ્થળની એકતાનું (Unity of Place)ખાસ મહત્ત્વ હોવાને લીધે, આ ભવ્ય Skene-buildingનો ઉપયોગ નાટકની પાર્શ્વભૂમિ તરીકે જ થતો હતો.

4.3.3 મધ્યયુગનું થિયેટર :

રોમન સામ્રાજ્યના અસ્ત પછી, યુરોપમાં ઈસાઈ ધર્મે પગદંડો જમાવ્યો. ઈસાઈ ધર્મનાં મૂળતત્ત્વો પ્રમાણે નાટ્યકળા એ ધર્મ બાહ્ય કળા મનાતી. જેથી આ સમયમાં નાટ્યકળાને મળતો રાજ્યાશ્રય અને ધર્માશ્રય નષ્ટ પામ્યો અને લગભગ હજાર વર્ષ સુધી રંગમંચ મૃતઃપ્રાય બની રહ્યો. પરંતુ ધર્મબાહ્ય ગણાતી આ કળાએ દેવળોમાં થતા ધાર્મિક સંસ્કારોમાંથી 'મધ્યકાલીન નાટ્યકળા'ના રૂપે નવો જન્મ લીધો. એ વિષે આપણે ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં જાણીશું. અહી માત્ર રંગમંચની વાત કરીએ તો, મધ્યયુગમાં રંગગૃહના અનેક પ્રકારો અસ્તિત્વમાં આવ્યા હતા. પરંતુ તેમાં ત્રણ મુખ્ય છે : (1) પ્રવાસી નટ ટોળીઓના કામચલાઉ રંગમંચો (2) રહસ્ય, ધાર્મિક અને ચમત્કારિક નાટકોમાં વપરાતા બે રંગમંચો (3) ઈંગ્લીશ અને જર્મન નાટકોમાં વપરાતા ગાડા પર ગોઠવાયેલા રંગમંચો. પ્રવાસી નટો માટે વપરાતા મંચોમાં પાછળ પડદો રાખવામાં આવતો અને નટ એ પડદા પાછળથી બહાર આવીને નાટકો ભજવતા; પ્રેક્ષકો આ મંચની ત્રણે બાજુએ ઊભા રહેતા. ધાર્મિક નાટકો માટેના મંચો દેવળમાં બનાવવામાં આવતા. ગાડા પર બનાવવામાં આવેલા રંગમંચો નગરના એક ભાગમાંથી બીજા ભાગમાં પ્રવાસ કરતાં અને નાટકો કરતાં.

ઈંગ્લેન્ડમાં આવા ધાર્મિક નાટકો માટે વેગનો ઉપયોગમાં લેવાતા. આ વેગન એટલે કે બે માળવાળી ગાડીનો પહેલો માળ ખુલ્લો રહેતો અને તેનો રંગમંચ તરીકે ઉપયોગ થતો, જ્યારે નીચેના માળનો ઉપયોગ સજ્જારૂમ (Green Room) તરીકે થતો હતો. ઉપરના રંગમંચની એકબાજુએ પાર્શ્વભૂમિ તરીકે વપરાતો પડદો રહેતો અને રંગમંચ પર અભિનયની દૃષ્ટિએ આવશ્યક એટલી જ નાટ્યવસ્તુઓનો ઉપયોગ થતો. ત્રણ બાજુ ઊભા રહી પ્રેક્ષકો નાટક નિહાળતા અને વેગન મહોલ્લે મહોલ્લે નાટક બતાવતું ચાલ્યું જતું. ઈટાલી જેવા દેશોમાં નાટકમાં આવતા વિવિધ દશ્યો અલગ અલગ 'ટ્રોલીઓ' ઉપર ગોઠવતા અને સરઘસાકારે શહેરના જુદાજુદા મહોલ્લાઓમાં ફેરવતા. રસ્તાની બંને બાજુએ ઊભેલા પ્રેક્ષકો તે નિહાળતા. આમ મધ્યયુગમાં રંગમંચો ગ્રીક અને રોમન પ્રકારના સ્થાયી ચણતરવાળા મકાન છોડી એક પ્રકારનું પ્રવાસી આંદોલન બને છે અને વિશાળ પ્રેક્ષક સમુદાય સાથેસાથે ચાલીને સંપર્ક સાધે છે. ઈંગ્લેન્ડ અને જર્મનીમાં આવા ગાડાના રંગમંચ (wagon stage)નો ઉપયોગ થતો હતો.

4.3.4 એલિઝાબેથ યુગનું થિયેટર :

શેક્સપિયરને લીધે તેના જમાનાનો 'એલિઝાબેથન રંગમંચ' દુનિયાભરમાં ખ્યાતિ પામ્યો. એલિઝાબેથ રાણીના જમાનામાં, મોટીમોટી ધર્મશાળાઓમાં અને અતિથિગૃહોમાં આવતા યાત્રીઓ માટે અને બીજા નાગરિકો માટે મનોરંજનાર્થે, ધર્મશાળાના ચોકના એક ખૂણામાં નાનાં નાનાં નાટકો ભજવતાં. આ નાટકોની પાર્શ્વભૂમિ તરીકે તે ખૂણાની આસપાસનો બાકી રહેતો

ભાગ વપરાતો. આ નાટકોમાંથી નવા પ્રકારના નાટકોનો તેમ જ નવા પ્રકારના નાટ્યગૃહોનો વિકાસ થયો. શેક્સપિયરના જમાનાના રંગમંચની રચના વિષે વાત કરીએ તો.

1) Main stage એટલે કે પ્રમુખ મંચ, ધર્મશાળાના ચોકમાં બનાવેલો લાકડાનો મંચ.
2) પ્રમુખ મંચની પાછળનો ઓટલાનો (વરંડાનો) ભાગ એટલે Inner Stage આંતરમંચ. આંતરમંચ અને મુખ્ય મંચની વચ્ચે એક પડદો રહેતો.
3) આંતરમંચની બે બાજુએ બે બારણાં રહેતાં જેનો ઉપયોગ પાત્રોના પ્રવેશ અને ગમન માટે થતો.
4) આંતરમંચની ઉપરની ગેલેરીની પાછળ ઓરડો રહેતો અને આ ઓરડા તથા ગેલેરીની વચ્ચે પડદો રહેતો.
5) ગેલેરીની જમણી અને ડાબી બાજુએ પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન માટે બે બારણાં અને તેની ઉપર બે બારીઓ પણ રહેતી.
6) ગેલેરીની ઉપર પ્રમુખ મંચને ઢાંકી દેતું એક છાપરું પણ રહેતું. છાપરાના ઉપરના ભાગમાં જે ઓરડો રહેતો તેમાં કેટલાક યંત્રો રહેતા, જેમની મદદથી દોરડાના આધારે આકાશમાંથી આવતાં પાત્રોનું અવતરણ થતું બતાવી શકાતું.
7) મુખ્ય મંચ ઉપર એક ખાડો રહેતો (Trap) જે લાકડાના પાટિયાથી ઢંકાયેલો રહેતો જરૂરિયાત પ્રમાણે આ ખાડાનો ઉપયોગ અભિનય માટે થતો.
8) આ વિવિધ ભાગોને જોડતા પગથિયાં રંગમંચની પાછળ રહેતાં.

વિશેષ: પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટ્યગૃહો અંગેનું જે જ્ઞાન સંશોધકોએ મેળવ્યું એ જ્ઞાનના આધાર પર નવા નાટ્યગૃહો બંધાયા. આવા નવાં નાટ્યગૃહોના સ્વરૂપમાંથી આજના જમાનાના Picture Frame Type Stageનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ થયો. તે જમાનાના રંગમંચનું સ્વરૂપ આ પ્રમાણે રહેતું. નાટ્યગૃહનું બે ભાગમાં વિભાજન કરવામાં આવતું. એક ભાગ પ્રેક્ષકગણ માટે અને બીજો નાટકની ભજવણી માટેના રંગમંચ તરીકે વપરાતો. દર્શન (પ્રોસિનિયમ) આગળ આવી ગયું અને ફ્રેમ જેવા દર્શનમાંથી સ્ટેજ (મંચ) જોઈ શકાતો. તેમાં ચીતરેલી દશ્યરચનાઓ ગોઠવાતી, આગળ પડદો આવી ગયો; એ ખસે ત્યારે જ રંગમંચ પરની સૃષ્ટિ પ્રેક્ષકને દેખાતી. પ્રેક્ષકગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકો રંગતોરણની (Proscenium Arch) બીજી બાજુએ આવેલા દશ્યબંધની પાર્શ્વભૂમિ પર ભજવતાં નાટક નિહાળતા. ફ્રેંચ પ્રજાનો રંગમંચ આવા પ્રકાર તરફ ઢળેલો.

ઈબ્સનના આગમનથી અને એમિલ ઝોલા વગેરે લેખકોના પ્રત્યાઘાતોથી વાસ્તવવાદ અને પ્રકૃતિવાદના સ્વરૂપો આકાર લે છે, ધીરેધીરે તેમને માટે યોગ્ય સુયોગ્ય રંગમંચ અસ્તિત્વમાં આવે છે. વાસ્તવવાદના રંગમંચમાં સ્ટેજનો અગ્રભાગ કમી કરી દેવામાં આવે છે. ‘પિક્ચર ફ્રેમ’ પાછળ યાને પ્રોસિનિયમ (દર્શન) પાછળ સમગ્ર નાટ્યક્રિયા થાય છે, અને આ નાટ્યક્રિયાને ધીરેધીરે પ્રેક્ષકથી છુટી પાડવામાં આવે છે, અને દૂર લઈ જવામાં આવે છે. ટૂંકમાં પ્રેક્ષકો જાણે બહારથી કશુક અંદર જોઈ રહ્યા હોય તેવો રંગમંચ અસ્તિત્વમાં આવે છે.

4.3.5 એરેના સ્ટેજ :

એરેના થિયેટરમાં નટો માટે અભિનયકાર્યમાં કેટલીક સુવિધા છે, તો કેટલીક મુશ્કેલીઓ પણ છે. એ પૂર્ણગોળ મંચની ચારેકોર ગોળાકારે પ્રેક્ષકો બેસે છે.

1) નટના માથાનો પાછલો ભાગ તથા પીઠ વારંવાર મોટાભાગના પ્રેક્ષકોને દેખાય છે જેથી નટો સાથે સીધી સંબંધ રેખા બંધાતી નથી.

2) કોઈ દૃશ્યરચના નથી હોતી, તેની સારી અને નરસી બંને બાજુ છે.

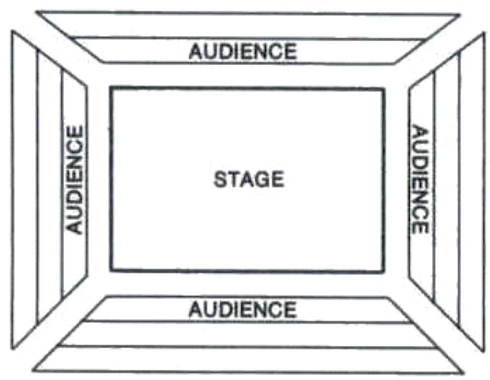
3) વારંવાર ગોળ ગતિ કરવી પડે તેથી જગ્યા ઓછી પડે, કેટલીક ક્રિયા નબળી પણ લાગે.

4) ગોળગોળ ફરવાની શૈલી સ્વાભાવિકતાના તત્ત્વને નિર્બળ બનાવે છે.

5) અસરકારક દૃશ્યમયતા કે ભાવવહન સરસ ન બનતા લગભગ નિરાશાજનક બની જાય છે. એરેના સ્ટેજ કોઈપણ મોટા ખંડમાં રચી શકાય. થોડી કાળજી લેવાથી ખર્ચ ઘટે છે.

રાઉન્ડમાં એક થિયેટર. સ્ટેજ કેન્દ્રમાં છે અને બધી બાજુએ શ્રોતાઓ બેઠા છે. એરેના સ્ટેજ પર લોકો સ્ટેજની ચારે બાજુ બેઠા હોય છે. તે ઘનિષ્ઠ અવકાશ બનાવે છે પરંતુ અભિનેતાઓ અને Production ટીમ માટે સમસ્યાઓ સર્જાય છે કારણ કે Sight lines નિયંત્રિત કરવી મુશ્કેલ છે, પ્રેક્ષકોને ક્યારેક જોવામાં અગવડ પડે છે.

Arena Stage

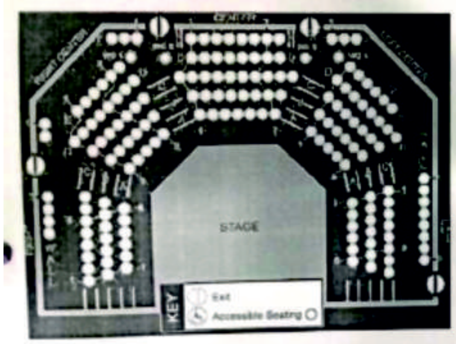


4.3.6 થ્રસ્ટ સ્ટેજ :

રંગમંચનો આવો ક્રમવિકાસ જોતા એમ લાગે છે કે મંચનો અગ્રભાગ એવો હોવો જોઈએ કે પ્રેક્ષકોની વચમાં અથવા નજીકમાં જાય અને તે સ્થળેથી પ્રેક્ષકો નટો સાથે ગાઢ નિકટતામાં, લાગણીતંતુ સાથે જોડાયેલા રહે, છતાં પ્રેક્ષકનું આવશ્યક તાટસ્થ્ય અને તન્મયતાની માત્રા સમતુલામાં રહે, રસનિષ્પત્તિ માટે આજે નટને પણ પોતે સંપૂર્ણપણે ઘેરાઈ જાય તે ગમતું નથી. તેને પણ તાટસ્થ્યની પળ જોઈએ, જે તેને પાછળ બંધરક્ષણીય દિવાલ દ્વારા મંચ પર જ મળે.

થ્રસ્ટ સ્ટેજ (જેને પ્લેટફોર્મ સ્ટેજ અથવા ઓપન સ્ટેજ તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે) બેકસ્ટેજ એરિયાની ઉપયોગિતા જાળવી રાખવા સ્ટેજનો પાછળનો ભાગ બેકસ્ટેજ એરિયા સાથે જોડાયેલ હોય છે. પ્રોસિનિયમ સ્ટેજ કરતાં કલાકારો અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે વધુ આત્મીયતાનો સંબંધ પ્રસ્થાપિત થાય છે. થ્રસ્ટ સ્ટેજ પર પ્રવેશ સૌથી સરળતાથી બેકસ્ટેજમાંથી બનાવવામાં આવે છે, જો કે કેટલાક થિયેટરોમાં કલાકારોને પ્રેક્ષાગૃહના પ્રવેશદ્વારોનો ઉપયોગ કરીને પ્રેક્ષકો વચ્ચેથી પણ પ્રવેશ અપાય છે.

જ્યાં સ્ટેજનો આગળનો ભાગ શ્રોતાઓમાં જ રન-વેની જેમ જ આવે છે. પ્રેક્ષક ત્રણ બાજુ બેસે છે. આ જગ્યા સામાન્ય રીતે પ્રોસિનીયમ સ્ટેજ કરતાં વધુ ઘનિષ્ઠ માનવામાં આવે છે, કારણ કે કલાકારો પ્રેક્ષકોની નજીક હોય છે.



4.3.7 પ્રોસિનિયમ થિયેટરના વિવિધ ભાગો વિષે માહિતી :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આદર્શ રંગમંચ, જે ઓડીટોરીયમમાં અત્યારે નાટ્યપ્રયોગ વધુ થાય છે, તેના વિષે જાણીએ. પ્રોસીનીયમ થિયેટર. તેના વિવિધ ભાગો વિષે માહિતી મેળવીએ. ધ્યાન આપજો.

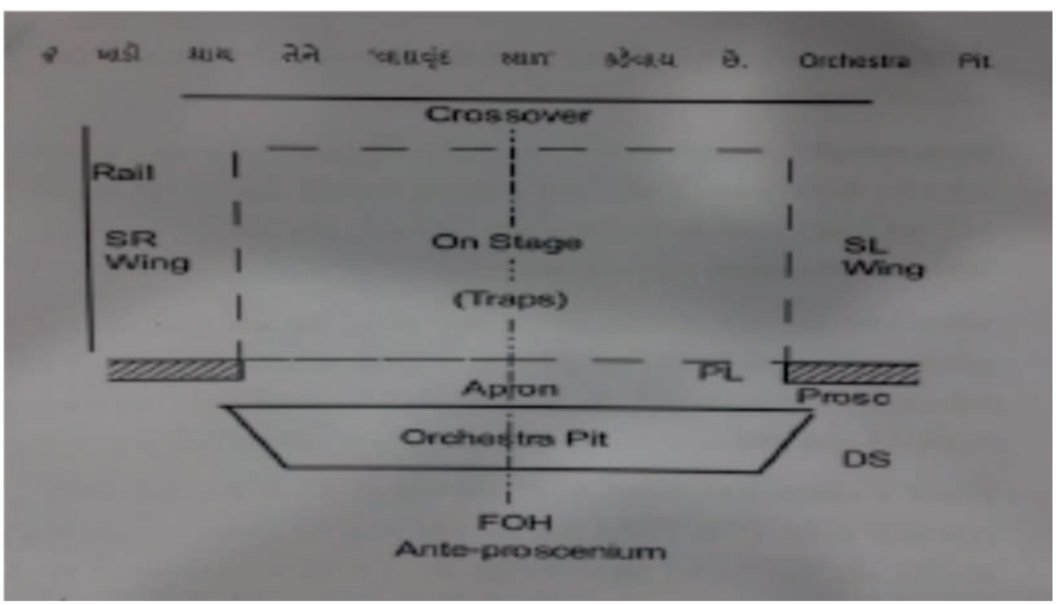
જે દીવાલને લીધે નાટ્યગૃહના બે ભાગ પડે છે, પ્રેક્ષકો જ્યાં બેસીને નાટકને માણે છે તે જગ્યાને પ્રેક્ષક ગૃહ કહેવાય છે. તેમજ જ્યાં સૌ કલાકાર મિત્રો નાટક ભજવે છે તેને રંગમંચ કહેવાય છે. પ્રેક્ષક ગૃહ અને રંગમંચ એવા બે ભાગ પડે છે તે દીવાલને 'રંગદીવાલ' (પ્રોસીનીયમ વૉલ) કહેવામાં આવે છે. આ એક અદ્રશ્ય દીવાલ પણ કહેવાય છે. કારણકે ત્યાં ચણતર નથી કરવામાં આવતું, અદ્રશ્ય દીવાલ હોવાથી પ્રેક્ષકો નાટકના પ્રયોગને સારી રીતે માણી શકે છે. આ રંગદીવાલના જે ખુલ્લા ભાગમાંથી પ્રેક્ષકો નાટક જોઈ શકે છે તેને 'રંગદ્વાર' કહેવાય છે.

મિત્રો તમે જ્યારે નાટ્યગૃહમાં નાટક જોયું હોય તે ચિત્રને યાદ કરજો, તો વધુ સ્પષ્ટ થશે. જેમ કોઈ ભવ્ય મહેલ હોય અને તેના દરવાજા અર્થાત્ દ્વાર પર સુંદર અને આકર્ષક આંખને ગમી જાય એવા મહેલની શોભા વધારે એવા તોરણ બાંધવામાં આવ્યા હોય છે, તેવી જ રીતે નાટ્યગૃહમાં પણ રંગદ્વારની ઉપર અને બે બાજુએ દીવાલોની જે લંબચોરસ આકૃતિ દેખાય છે તેને 'રંગતોરણ' (પ્રોસીનીયમ આર્ચ) કહેવામાં આવે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, હવે આદર્શ નાટ્યગૃહ-પ્રોસીનીયમ થિયેટરના માપ-પરિમાણ ની વાત કરીએ તો, રંગદ્વાર સામાન્ય રીતે 35 ફૂટ લાંબુ અને 20 ફૂટ ઊંચુ હોવું જોઈએ. તેની પાછળના રંગમંચ પર 35’× 20’ અભિનય ક્ષેત્ર રહે છે. શબ્દ દ્વારા જ જાણ થાય છે અહીં આ જગ્યા પર અભિનય થાય છે. અને તેની આજુબાજુ તથા પાછળ જે ખાલી જગ્યા રહે છે તેને ‘નેપથ્ય’ કહે છે. નેપથ્ય એટલે કે back stage - જ્યાં નેપથ્ય કર્મીઓ હોય છે, અને જરૂર પડ્યે નાટ્યપ્રયોગને તેમજ નટને મદદ કરતા હોય છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, તમે પેપર-2ના પ્રકરણ-7 ‘નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો’માં ભણી ગયા છો. જ્યારે મંચ પર નાટકનું દ્રશ્ય બદલાય ત્યારે - black outમાં નેપથ્ય કર્મીઓ દ્રશ્ય પ્રમાણે set shifting કરે છે. જે દ્રશ્ય શરૂ થવાનું છે તે માટે યોગ્ય મંચ વસ્તુઓ ગોઠવે છે. વગેરે. આમ, નેપથ્ય કર્મીઓ આ ક્ષેત્રમાં રહે છે, જેથી તેમને નાટ્ય પ્રયોગ દેખાય અને યોગ્ય સમયે પોતાની ફરજ પૂરી કરી શકે. અહી ધ્યાનમાં રાખવા જેવી બાબત છે કે પ્રેક્ષકોને નેપથ્ય કર્મીઓ દેખાતા નથી. જેથી એમનો રસભંગ થતો નથી. નાટ્યપ્રયોગમાં અડચણ આવતી નથી. વિદ્યાર્થી મિત્રો, તમે સૌએ વિવિધ નાટ્યગૃહ જોયા હશે. જેના માપ પણ સામાન્ય રીતે ઓછા વધતા હોય છે. પરંતુ ધ્યાનમાં રાખજો કે આપણે આદર્શ રંગમંચ- પ્રોસીનીયમ થિયેટરની વાત કરીએ છીએ. જે મોટાભાગે આ માપનું હોય છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, નેપથ્ય, અભિનયક્ષેત્ર કરતાં પાંચ ગણું હોવું જોઈએ એટલે 35’× 20’ અભિનયક્ષેત્ર માટે કુલ રંગમંચ 105’× 40’ નો હોવો જોઈએ. જેથી અભિનયક્ષેત્રની જમણી, ડાબી, અને પાછળની બાજુઓ મળીને પાંચ ગણું અભિનય ક્ષેત્ર થાય.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, રંગદ્વાર બહારનો જે હિસ્સો પ્રેક્ષકગૃહમાં પ્રક્ષેપિત થયેલો દેખાય છે તેને ‘રંગપલ્લવ’ (એપ્રનસ્ટેજ) તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. રંગપલ્લવની પૃષ્ઠભૂમિ પરના પાટિયા કાઢી નાખવાથી જે ખાડો થાય તેને ‘વાદ્યવૃંદ સ્થળ’ કહેવાય છે. Orchestra Pit.



પહેલાના નાટ્ય પ્રયોગ વખતે વાદ્યવૃંદ કલાકાર આ જગ્યા પર બેસતા, અને નાટકમાં યોગ્ય સંગીત આપતા. વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહીં ધ્યાન રાખવા જેવી બાબત એ છે કે પ્રેક્ષકો આ વાદ્યવૃંદ કલાકારને જોઈ ન શકે અને તેથી નાટક જોવામાં વિક્ષેપ ન પડે. તેમ જ બીજી બાજુ વાદ્યવૃંદ કલાકારને નાટ્ય પ્રયોગની ભજવણી યોગ્ય રીતે દેખાતી, જેથી તેઓ સમય પ્રમાણે સંગીત આપી શકતા. વિદ્યાર્થી મિત્રો, એપ્રન સ્ટેજને વધારાનું સ્ટેજ પણ કહેવાય છે. સ્ટેજની આગળનો વધારાનો ભાગ કે જ્યાં નટ અભિનય કરતો નથી.

રંગમંચની સમગ્ર પૃષ્ઠભૂમિ લાકડાના પાટિયાની બનાવેલી હોય છે અને તેની નીચે ભોયરું રાખવામાં આવે છે. રંગમંચ નીચે આ પ્રમાણે ભોયરું બનાવી પોલાણ રાખવાથી 'ટુંડાના પોલાણને લીધે તારમાંથી ઉત્પન્ન થતો અવાજ ગુંજીને બહાર પડે છે.' તેવી જ રીતે નટનો અવાજ ભોયરાને લીધે રણકારયુક્ત બની બહાર પ્રસારિત થાય છે. ઉપરાંત ભોયરાનો ઉપયોગ 'નાટકીય કારખાના' તરીકે અને 'વખાર' તરીકે પણ થઈ શકે છે.

કેટલાક નાટ્યગૃહોમાં સજ્જાગૃહો નેપથ્યની પાછલી દીવાલની પાછળ અથવા નીચે, ભોયરામાં રાખેલા હોય છે. આ વ્યવસ્થા સુયોગ્ય ગણાય છે. કોઈપણ સંજોગોમાં સજ્જાગૃહો અભિનયક્ષેત્રની ડાબી અને જમણી બાજુએ રાખવા હિતાવહ નથી. આનાથી રંગક્ષેત્ર પર ચાલતા નટકાર્યમાં અવારનવાર વિક્ષેપ પડવાની સંભાવના રહે છે.

અભિનયક્ષેત્રમાં યુક્તિ-દશ્યો (ટ્રીક-સીન)માટે ભોંયરામાં ઉઘડતા 'ચોર-દ્વારો' (ટ્રેપ્સ) રાખવામાં આવે છે. અભિનયક્ષેત્રથી છેક ઉપર છત સુધીના ભાગમાં વિશાળ ખાલી જગ્યા રાખવામાં આવે છે જેથી જરૂર હોય તો આખા દશ્યબંધને તથા તેના કેટલાક એકમોને ઉપર સુધી ખેંચી લેવાય અથવા ઉપરથી નીચે લાવી શકાય.

રંગદ્વારને જે સાધનથી ઢાંકવામાં આવે છે તેને મુખ્ય પડદો કહે છે. આ મુખ્ય પડદો (MAIN CURTAIN) વચ્ચેથી ખુલે છે, એટલે કે ડાબી અને જમણી તરફ. પડદો ખોલવા માટે આધુનિક થિયેટરોમાં ક્યાંક મોટર લગાવેલી હોય છે, જે સ્વીચ પડતા પડદો ખુલે છે. અને નાટ્યપ્રયોગ શરૂ થાય છે. કોઈ થિયેટરમાં આ માટે હેન્ડલનો પણ ઉપયોગ થાય છે. પરંતુ વાત એ મહત્ત્વની છે કે મુખ્ય પડદો બંધ હોય, ત્યારે પ્રેક્ષકને રંગમંચ નથી દેખાતો. અને નાટકનું રહસ્ય પકડાઈ રહે છે. ત્યારબાદ નાટકની શરૂઆત - પરિચય - સંગીતના લય પ્રમાણે પડદો ખુલે છે. અને પ્રેક્ષક પર ધારી અસર પાડી શકાય છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ મુખ્ય પડદાના આગળના ભાગમાં ઉપરથી 'શોભા ઝાલર' લટકાવવામાં આવે છે. રંગદ્વારની તરત જ પાછળ ડાબી-જમણી બાજુએ બે પાર્શ્વ ફલકો (Wings) અને ઉપરના ભાગમાં એમને જોડતી ઝાલરથી 'આભાસી રંગદ્વાર' તૈયાર કરવામાં આવે છે. આ પાર્શ્વ ફલકો (Wings) ને આઘા-પાછા કરી તથા ઝાલરને ઉંચી-નીચી કરી, રંગદ્વારની લંબાઈ તથા ઊંચાઈમાં જરૂર પ્રમાણે વધ-ઘટ કરી શકાય છે.

આભાસી રંગદ્વારની પાછળ ડાબી અને જમણી બાજુએ સમાન અંતરે પાર્શ્વ ફલકો અને તેમની ઝાલરો ગોઠવાય છે અને છેક છેડે પાછલો પડદો આવે છે. પાછલા પડદાની જગ્યાએ 'ગગનિકા' (Cyclorama)નો પણ ઉપયોગ થઈ શકે છે. સાઈક્લોરામાંની ગોઠવણીમાં તખ્તા ઉપર સાવ પાછળ અર્ધનળાકાર જરા ચપટો પડદો રાખવામાં આવે છે.

રંગદ્વાર ફલક અને ઝાલર તથા તે પાછળના પાર્શ્વ ફલકો અને ઝાલરો તથા પાછલો પડદો વાપરવાના મુખ્ય ઉદ્દેશ અભિનય-અવકાશ સિવાયની અન્ય જગ્યાઓને ઢાંકવાનો છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, પ્રોસિનિયમ થિયેટરના વિવિધ ભાગો વિષે તમે માર્ગદર્શન મેળવ્યું. હવે અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ ભાગો અને તેમના મહત્ત્વ વિષે અન્ય પ્રકરણમાં માહિતી મેળવીશું.

4.4 સારાંશ :

ખુલ્લી ટેકરી ઉપરનાં ગ્રીક થિયેટરોમાંથી ચણેલા રોમન થિયેટરો આવ્યા, પછી પ્રવાસી થિયેટરોના વેગન થિયેટરો આવ્યા, તેમાંથી એલીઝાબેથના બાંધેલા છતાં ખુલ્લા મંચવાળા, પ્રવાસીગૃહોમાંથી બનાવેલા વાડાવાળા થિયેટરો અભિનયકલા પ્રવેશે છે. આ અભિનયકલાનું સ્વરૂપ આ જમાનામાં ઘણું વિકાસ પામે છે. અતિરેકતા તથા અતિશયોક્તિ વારંવાર વધી જતી છતાં સારા નટો સાચા અભિનયની પ્રણાલી આગળ ને આગળ વિકસાવ્યે જ જતા હતા. આ પ્રકારના નાટ્યગૃહોની નાટકના લખાણ પર અને અભિનય પર ગાઢ અસર પડી હતી. જે નાટકો લખવામાં આવતાં તેમાં વાક્યો અને ઉક્તિઓ દ્વારા સ્થળ કાળના સૂચનો કરવામાં આવતા.

પ્રેક્ષકોથી ચારેકોર પૂર્ણ ગોળમાં ઘેરાયેલો મંચ અભિનયની રીતમાં પાયાના ફેરફાર માંગે છે, એ જો પૂર્ણ ગોળ એવી મંચરચના હોય તો, અર્ધગોળ હોય તો ગ્રીક, રોમન, એલીઝાબેથ રચના થઈ અથવા તેના જેવી. આવા પ્રયોગોને લીધે ફેર થોડો એટલો થયો છે કે હવે પ્રેક્ષકો માટે અર્ધગોળ અને છતાં લંબગોળ જેવાં પ્રેક્ષકગૃહ માટે માંગ ઉઠી છે. તેમાં બધા પ્રેક્ષકો મંચ સામેથી સ્પષ્ટ નજરે જોઈ શકે.

4.5 શબ્દાવલી :

ખુલ્લુ નાટ્યગૃહ : Open Air Theatre
ખુલ્લો મંચ : Open Stage
ગગનિકા : Cyclorama
ચોરદ્વાર : Trap
ઝાલર : Border, Fly
ઢાળ : Rake, Slope, Ramp
ધાર્મિક નાટક : Religious Drama
નાટ્યગૃહ : Theatre
નેપથ્ય : Backstage
પટ્ટી : Batten
પડદા ઝાલર : Curtain Border
પાર્શ્વ : Wing
ફ્રેમી મંચ : Picture Frame Stage
રંગમંચ : Stage
રંગઝાલર : Proscenium Border
રંગતોરણ : Proscenium Arch
રંગદ્વાર : Proscenium
રંગદ્વાર ઝાલર : Teaser
રંગદ્વાર ફલક : Tormentor
રંગદ્વાર મુખ : Proscenium Opening
રંગપલ્લવ : Apron
વાદ્યવૃંદ : Orchestra Pit
સજ્જાગૃહ : Dressing Room
ભજવણી માટે બેસવા ખંડ: Green Room
ભૂમિનકશો : Ground plan
રંગમંચ ભૂગોળ : Stage Geography

4.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

❖ **ટૂંકનોંધ :**

1) ગ્રીક નાટ્યગૃહ
2) રોમન નાટ્યગૃહ
3) મધ્યયુગનું થિયેટર
4) એલિઝાબેથ યુગનું થિયેટર
5) એરેના સ્ટેજ
6) થ્રસ્ટ સ્ટેજ
7) પ્રોસિનિયમ થિયેટર

❖ **લાંબા પ્રશ્નો :**

1) પ્રોસિનિયમ થિયેટરના વિવિધ ભાગો વિષે વિસ્તારપૂર્વક માહિતી આપો.

2) એરેના થિયેટર અને થ્રસ્ટ સ્ટેજ વિષે સમજાવી જો તેઓ પ્રોસિનિયમ થિયેટરથી જુદા પડે છે તો તે વિષે યોગ્ય કારણ આપો.

3) ગ્રીક નાટ્યગૃહ અને રોમન નાટ્યગૃહની લાક્ષણિકતાઓ જણાવો.

4) રંગમંચનો સંક્ષિપ્ત ઈતિહાસ તમારા શબ્દોમાં વર્ણવો.

❖ **ખાલી જગ્યા પુરો :**

1) રંગમંચના અભ્યાસ વિના કે તેની સમજ વિના નટની કળા___________જ રહેવાની. (સારી, નરસી, અધુરી)

2) _________નટને કાર્ય કરવાનું એક સમર્થ સાધન છે. (રંગતંત્ર, રંગમંચ, રંગપીઠ)

3) પાશ્ચાત્ય જગતમાં આજે નાટ્યકળાનો જે વિકાસ થયો છે, તેનું મૂળ_________ નાટ્યપરંપરામાં છે. (રોમન, અમેરિકા, ગ્રીક, ફ્રાન્સ)

4) આપણા દેશમાં મૂળ તો________નાટકની પરંપરા હતી. (હિન્દી, પારસી, સંસ્કૃત, દેવનાગરી)

5) વિભિન્ન ગ્રીક શહેરોની બહાર આવેલાં ગ્રીક મંદિરોની પાસે તેમ જ___________ગ્રીક નાટ્યગૃહનો વિકાસ થયો. પહાડોના ઢાળ ઉપર__________બેસતા. (પહાડોની તળેટીમાં, ખુલ્લા મેદાનમાં, પ્રેક્ષકો, વાદ્યકારો)

6) ગ્રીક નાટ્યગૃહમાં યુવકો સંગીત અને નૃત્ય દ્વારા__________દેવને પ્રાર્થના કરતાં. (એપોલો, ડાયોનિસસ, ઈસુ)

7) રોમન યુગમાં રંગમંચ અને નાટ્યગૃહ__________બાંધવામાં આવતું. (શહેરમાં, શહેર બહાર)

8) ઈસાઈ ધર્મનાં મૂળતત્ત્વો પ્રમાણે નાટ્યકળા એ ધર્મ બાહ્ય કળા માનતી. જેથી આ સમયમાં નાટ્યકળાને મળતો રાજ્યાશ્રય અને ધર્માશ્રય નષ્ટ પામ્યો અને લગભગ __________વર્ષ સુધી રંગમંચ મૃતઃપ્રાય બની રહ્યો. (સાતસો, હજાર, પંદરસો)

9) મધ્યયુગમાં ઈંગ્લેન્ડમાં થતા ધાર્મિક નાટકોની ભજવણી માટે__________ ઉપયોગમાં લેવાતા. (વેગન, મેદાન, ધર્મશાળા, ઉદ્યાન)

10) વેગન એટલે કે બે માળવાળી ગાડીનો પહેલો માળ ખુલ્લો રહેતો અને તેનો ___________તરીકે ઉપયોગ થતો, જ્યારે નીચેના માળનો ઉપયોગ __________તરીકે થતો હતો. (રંગમંચ, સજ્જાગૃહ, પ્રેક્ષાગૃહ, વાદ્યસ્થળ)

11) એલીઝાબેથના યુગમાં__________માં નાટકો ભજવાતા. (ધર્મશાળા, શેરી, પહાડોની તળેટી)

12) એરેના સ્ટેજમાં પ્રેક્ષકો__________બાજુ બેસે છે (1, 3, 4)

13) થ્રસ્ટ સ્ટેજમાં પ્રેક્ષકો__________બાજુ બેસે છે. (1, 3, 4)

14) આદર્શ રંગમંચ__________ને કહી શકાય. (એરેના, પ્રોસિનિયમ, થ્રસ્ટ, ગ્રીક)

⇨ જવાબ :

1) અધૂરી	2) રંગમંચ	3) ગ્રીક
4) સંસ્કૃત	5) પહાડોની તળેટીમાં, પ્રેક્ષકો	6) ડાયોનીસસ
7) શહેરમાં	8) હજાર	9) વેગન
10) રંગમંચ, સજ્જાગૃહ	11) ધર્મશાળા	12) 4
13) 3	14) પ્રોસિનિયમ	

4.7 સંદર્ભગ્રંથ :

1) રંગતંત્ર - શ્રી યશવંત કેળકર

2) અભિનયકળા - પ્રા. જશવંત ઠાકર

3) નાટ્યનિર્માણ - શ્રી માર્કંડ ભટ્ટ

****

એકમ 5

શીઘ્રઅભિનય

-: રૂપરેખા :-

5.1 ઉદ્દેશ

5.2 પ્રસ્તાવના

5.3 મુખ્ય વિષય

5.4 સારાંશ

5.5 શબ્દાવલી

5.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

5.7 સંદર્ભગ્રંથ

5.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં આપણે શીઘ્રઅભિનય એટલે શું? તે વિશે જાણીશું. તેમજ શીઘ્રઅભિનયનાં થોડાક ઉદાહરણો વિશે પણ ચર્ચા કરીશું.

5.2 પ્રસ્તાવના :

સૌ પ્રથમ શીઘ્રઅભિનય શબ્દ વિશે વાત કરીએ તો, વિદ્યાર્થી મિત્રો, શબ્દ કોશ પ્રમાણે, Improvisation - પૂર્વ તૈયારી વિના બોલવું, બીજો અર્થ છે પ્રસંગ માટે તૈયારી વિના પૂરું પાડવું, ઉભું કરવું. (એટલે કે સિંહાસન નથી તો ખુરશી પર રેશમી શાલ કે કપડું ગોઠવી દીધું તો થઇ ગયું સિંહાસન.) ઉદાહરણ તરીકે જ્યારે સિંહાસન ન હોય ત્યારે ખુરશી પર રેશમી શાલ કે કપડું ગોઠવી દઈએ તો તે સિંહાસન જેવું લાગે Improvisation એટલે હાજર હોય તે સાધનોથી અથવા સાધનો વગર પૂર્વ તૈયારી વિના કરેલી રજૂઆત.

5.3 મુખ્ય વિષય :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, સૌ પ્રથમ પરિસ્થિતિ ને અનુરૂપ શીઘ્રઅભિનય થાય છે. અર્થાત્ આપેલ વિવિધ પરિસ્થિતિ પ્રમાણે શીઘ્રઅભિનય થતો હોય છે. આપણે ઉદાહરણ દ્વારા સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ,

તમે નાટકમાં રિવોલ્વર ભૂલી ગયા છો, ખૂનનું દશ્ય છે. તમારી પાસે રિવોલ્વર નથી કે ભૂલી ગયા છો! તો શું કરશો? હાથની બે આંગળીઓ રિવોલ્વરની જેમ રાખીને તેના પર રૂમાલ ઢાંકી દેવી જોઈએ. જે શીઘ્રનાટક Improvisation તરીકે ઓળખાય છે. જેને લીલાનાટ્ય પણ કહેવાય છે. જે તત્કાલ અભિનયનો પ્રકાર છે. સંજ્ઞા મુજબ ત્વરિત અથવા નજીવા પ્રયત્ન કે નજીવી તૈયારી પછી રજૂ થાય તે શીઘ્ર નાટક; તત્વતઃ એ નટકેન્દ્રી પ્રસ્તુતિ છે, પણ એમાં નટે લેખક અને દિગ્દર્શકની ભૂમિકાઓ પણ નિભાવવી પડે છે. અભિનયની તાલીમ દરમ્યાન પાત્ર, પ્રસંગ કે વિચારને નાટ્ય-આલેખ વિના રજૂ કરવાના આવા યત્નોથી નટમાં સર્જનાત્મકતા, નિરીક્ષણ શક્તિ, પ્રસ્તુતિ કસબ અને રૂપઘાટ આપવાની ક્ષમતા કેળવવામાં એનો ઉપયોગ

થતો રહ્યો છે. એમાં મુખ્યત્વે આંગિક અને વાચિક અભિનયનું વિશેષ પ્રાધાન્ય છે, મંચ વસ્તુઓનો નહીવત્ ઉપયોગ થાય છે તેમજ મંચસ્થ વસ્તુઓ, હસ્તવસ્તુઓનો પણ પાઠ (Improvise) ભજવી શકાય છે. ઉદાહરણઃ તમારી પાસે કપડું છે, એનો વારાફરતી જુદા જુદા ઉપયોગો બતાવી. કપડાનો લાંબો ટુકડો - તેના કયા વિવિધ ઉપયોગો છે તે દર્શાવી શકાય.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ જ રીતે અભિનય પણ બદલાય, ખુરશી પર રાજા તરીકે બેસો, ઇન્સ્પેકટર તરીકે બેસો, ડોક્ટર તરીકે બેસો વગેરે. લાકડી મદારીની હોય એનો એવો ઉપયોગ થાય કે લાકડી સાપ પણ બની જાય, માત્ર શબ્દો નહિ સાધન-સામગ્રીથી પણ પાઠ Improvise થઈ શકે છે. એવી રીતે જ તમારી પાસે ઈંટ હોય તો તેનો વિવિધ ઉપયોગ, એ ચણતરના કામમાં આવે, નીચે મુકીને એના પર બેસો તો આસન બની જાય, શસ્ત્ર તરીકે પણ ઉપયોગમાં લેવાય. એવી જ રીતે ખુરશી છે, તો તે પોલીસ સ્ટેશનમાં મુકેલી ખુરશી છે, સિંહાસન છે, ખુરશી પર આરામ કરી શકો, એનો ટેકો લઈ શકો, સહારો લઈ નીચે બેસી શકો, એની પર પલાઠી વાળીને બેસી શકો, એક પગ ઉભો રાખી શકો, એક પગ વાળીને બેસી શકો. આમ, વિવિધ પ્રકારે તેનો ઉપયોગ થઈ શકે. તમારે કથાવસ્તુ તેમજ પાત્રની જરૂરિયાત પ્રમાણે તેનો અભિનયમાં યોગ્ય ઉપયોગ કરવો જોઈએ.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, ધ્યાનમાં રાખવાની બાબત એ છે કે જે પરિસ્થિતિ આપેલ હોય/સર્જાઈ હોય તે અનુસાર અભિનય Improvisation કરવાનો છે. સૌ પ્રથમ આપણે વ્યક્તિગત શીઘ્રઅભિનયનું ઉદાહરણ જોઈએ તો, ઉદાહરણઃ એક વ્યક્તિ ટ્રેનની રાહ જોતો ઉભો છે, ટ્રેન આવવાને સમય છે. તો શું કરશો?

વિદ્યાર્થી મિત્રો, શીઘ્રઅભિનયની કથાવસ્તુ પણ તમારે વિચારવાની, સંવાદ બોલવાના અને દિગ્દર્શક અને અભિનેતા પણ તમે જ. માત્ર એક વિચાર thought આપવામાં આવે અને તેની ઉપર કથાવસ્તુનું નિર્માણ કરવાનું, એ પણ ટુક સમયમાં. હા, મિત્રો, પ્રત્યેક અભિનેતાના વિચાર જુદા જુદા હોય, એ તેની કલ્પનાશક્તિ પર આધાર રાખે છે કે તમે એ વિષયને કેવી રીતે સમજ્યા અને કેવો ન્યાય આપો છો? પરંતુ કથાવસ્તુ હોવી જોઈએ. એ વાતનું ખાસ ધ્યાન રાખવું.

શીઘ્રઅભિનયમાં સંવાદ, હલન-ચલન અને મુદ્રાઓ તમારે નક્કી કરવાની હોય છે સંવાદ વિચારવાના તમારે, એનું હલન ચલન, એની મુદ્રાઓ નક્કી કરવાની તમારે અને રજૂ કરવાનું. આ જ અભિનય IMPROVISATION બીજા વિદ્યાર્થીઓને આપીએ તો જુદી રજૂઆત આજ અભિનય બીજા જૂદી રીતે થઈ શકે છે. ચારને આપીએ તો પ્રત્યેક અલગ અભિનય કરશે! કેમ? કારણકે નટની કલ્પના શક્તિ, નિરીક્ષણ શક્તિ, જીવનનો અનુભવ, વાંચન જુદા હોવાને કારણે રજૂઆત પણ અલગ હોય શકે.

ચાલો હવે એક ઉદાહરણ જોઈએ. ઉદાહરણઃ એક વ્યક્તિને ટ્રેન મળી ગઈ છે. ટ્રેન સ્ટેશન પરથી ઉપડી ગઈ છે. અગત્યના કામ માટે એ વ્યક્તિને જવાનું છે. આરામથી બેઠો છે. અને થોડીવારે ખબર પડે છે કે આ ટ્રેન તો જુદી છે. મારે જ્યાં જવું હતું તે માટેની ટ્રેન તો બીજી ટ્રેન હતી. હવે શું કરશો?

વિદ્યાર્થી મિત્રો, ઉપરોક્ત શીઘ્રઅભિનય કરતી વખતે તમે નિરક્ષણ કરશો કે એ વ્યક્તિના ચહેરા પરના ભાવ કેવા બદલાશે? પહેલા ટ્રેન મળી હોવાથી, જગ્યા મળી હોવાથી આરામમાં

હતો, ખુશ હતો અને જ્યારે એને ખબર પડે છે કે ટ્રેન તો જુદી છે. હું ખોટી ટ્રેનમાં આવી ગયો છું. હવે શું કરવું? અગત્યના કામે જવાનું હતું, હવે એ કામમાં વિલંબ થશે કે નહિ થાય. આ કારણે તે દુઃખી થશે, ગભરાશે. ચિંતામાં હશે. તો તેના ચહેરા પરના ભાવ તરત બદલાશે. એ સાથે આંગિક અભિનય પણ પહેલા કરતા જુદો થશે. સાથે વાચિક અભિનયમાં પણ વિવિધતા આવશે. અહી magic if નો ઉપયોગ કરવો જોઈએ. 'જાદુઈ જો' જો હું આ પરિસ્થિતિમાં હોઉં તો શું કરું ? 'જો' જાદુઈ કલા છે, તો તેમાંથી નટ પાત્રમાં પ્રવેશી શકે છે. 'Magic If' એટલે કે જો હું રાજા હોઉં તો? જો હું રેલ્વે સ્ટેશન પર હોઉં તો? એ જાદુઈ કલા છે, તેનાથી નટ પાત્રમાં પ્રવેશી જાય કે જો હું આમ હોઉં તો?

ચાલો મિત્રો હવે આપણે અન્ય એક અભિનય Improvisation જોઈએ. ઉદાહરણઃ એક મિત્ર બીજા મિત્રને પોતાની વર્ષગાંઠ - birthday પર આવવાનું નિમંત્રણ આપે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ વિષય પર શીઘ્રઅભિનય કરશો તો તમે નિરીક્ષણ કરજો કે મિત્ર જ્યારે ફોન પર વાત કરે છે; ત્યારે સામે મિત્ર નથી, એનો સંવાદ પણ નથી સંભળાતો, છતાં તે મિત્ર ફોન પર વાત કરે છે ત્યારે એવું લાગે છે કે સામે એનો મિત્ર છે. કારણ કે તે સામેના વ્યક્તિની વાતચીત સાંભળવાનો અભિનય કરે છે. એટલી સંવાદમાં રાખવી પડશે. પછી જાણે એનો પ્રત્યુત્તર આપતા હોય તેમ 'હા કે ના' એવા જવાબ આપવો પડશે. પ્રેક્ષકોને એ ખટકતું નથી. પ્રેક્ષકોને પ્રતીતિ થાય છે કે સામે પણ અન્ય કોઈ પાત્ર (એનો મિત્ર) છે. આમ વાતચીત યોગ્ય લાગે છે. વધુ વિગતે તમારે સમજવું હોય તો આપણે આ જ અભિનયને Improvaisationને જુદી રીતે વિચારીએ. એક જુદી પરિસ્થિતિ.

ઉદાહરણઃ હવે સામેનું પાત્ર એટલે કે એનો મિત્ર પણ છે અને બંને ફોન પર વાત કરે છે. પરંતુ, હવે વિષય છે ફરવા જવાનો.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, વિષય બદલાયો, પરિસ્થિતિ બદલાઈ એટલે અભિનેતાના ચહેરા પરના ભાવ બદલાશે. હવે સામે અન્ય પાત્ર પણ હોવાથી વિષયને વળાંક આપવાની જવાબદારી બંનેની રહેશે. તેથી સામેનું પાત્ર શું બોલે છે? તે તમારે ધ્યાનથી સંભળાવું પડશે અને પછી તેનો યોગ્ય પ્રત્યુત્તર આપવો પડશે. પરંતુ વિષયને વફાદાર તો રહેવું જ પડશે. વિષયની બહાર વાત ના જાય તે પણ ધ્યાન રાખવાનું છે અને યોગ્ય અંત સાથે વાત પૂરી કરવાની છે. વળી, તમારે નક્કી કરવાનું છે કે અંત કયો હોઈ શકે? આરંભ, મધ્ય અને અંત - એ સુંદર રીતે ગોઠવી શકાય. અભિનયનો Improvisation, વિચાર કરો ત્યારે ક્યારે કેવી રીતે શરુ કરવો, કયારે મધ્યભાગ લાવવો અને કેવી રીતે અંત લાવવો, એ વિચારીએ ત્યારે અભિનય Improvisation સરસ બને. Improvisation જેને લીલા પણ કહે છે અને એમાંથી લીલાનાટ્ય બન્યા છે. આવી નાટ્યલીલા (Dramatic Improvisation) દ્વારા રચાયેલ સુંદર નાટકનું ઉદાહરણ છે લાભ શંકર ઠાકરનું 'વૃક્ષ'.

ઉદાહરણઃ વિદ્યાર્થી મિત્રો શાકભાજી વેચનારાને તમે સૌએ જોયા હશે. તો એના વિશે વ્યક્તિગત શીઘ્રઅભિનય જોઈએ.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ અભિનયમાં પાત્ર, પાત્રનો સ્વભાવ, મુદ્રાઓ, હલન ચલન, એની ભાષાની લઢણ તેમજ એની સંવેદના પણ આવવી જોઈએ. સામે કોઈ પાત્ર નથી પણ તે શાકભાજી વેચનારો છે એવી રીતે તેના સંવાદો બોલશે, અભિનય કરશે કે સામે અન્ય પાત્ર છે એવી પ્રતીતિ પ્રેક્ષકોને થાય. વિદ્યાર્થી મિત્રો, તમને પ્રશ્ન થતો હશે કે આ અભિનય એકપાત્રીય

અભિનય જેવો લાગે છે. તો મિત્રો બંનેમાં તફાવત એ છે કે એકપાત્રીય અભિનયમાં તમને પહેલેથી વિષય જાણ કરવામા આવે છે, તમે એ વિષે તૈયારી કરી શકો છો, તમારી પાસે પુરતો સમય હોય છે, જયારે શીઘ્ર અભિનયમાં Improvarsation ત્વરિત જ વિષય આપવામાં આવે છે અને થોડી જ વારમાં તમારે અભિનય શરુ કરી દેવાનો હોય છે. આમ, શીઘ્રઅભિનયમાં વિચાર, સંવાદ અને અભિનય ત્રણેય પ્રક્રિયાઓ સાથે ચાલે છે.

ઉદાહરણઃ હવે આ જ શીઘ્રઅભિનયને જુદી રીતે જોઈએ, તેમાં એક પાત્ર બીજું ઉમેરીએ તો હવે શું થશે?

એ શાકભાજી ય ય ય ય..... એ ડુંગળી, બટાકા, લસણ, ભીંડા, રીંગણ. એ શાકભાજી ય .... એ શાંતામાસી, કાન્તા માસી, એ આવો લ્યો જયાં... ઓ ભાભી, આવો... ઓ મંજુ માસી, એ શાકભાજી ય ય .... 50ના કિલો, 50ના કિલો, 50ના કિલો,,,, એ આવો. એ શાકભાજી ય ય ય ય.... અરે શાન્તામાસી લ્યો જયાં, પોતું પછે મારજો, પહેલા શાકભાજી તો લઈ લો... બોણી તો કરાવો... લ્યો જયાં... એ શાકભાજી ય...

એ શેઠ આવો બોલો શું લેશો?

શુ શું લાયા છો તમે?

જુઓ, આ ભેંડા છે, રીંગણ છે, ડુંગળી, બટાકા, બધું જ છે. (ગાય આવે છે) હટ હટ હટ, આ એક તો ગાયોનો ત્રાસ છે. મારા રીંગણ ખાયી ગઈ, (ગાય હટાવે છે. નીચે પડેલા રીંગણ ઉપાડે છે.) (શેઠ રીંગણ જુએ છે.) ના ના, આ તો હારા છે.

ભોય પડેલા ય મૂકી દીધા ને કો છો કે હારા છે.

ના ના આ તો હારા છે. ઘસી ને મેલ્યા ને તોય તમે આવું કો છો. લ્યો.

જોયું ને વિદ્યાર્થી મિત્રો, શાકભાજી વેચનારની સામે અન્ય પાત્ર હોય તો અભિનય કેવો બદલાય છે?

ભેંડા - પંદર ના અઢીસો

કિલો લેવા હોય તો ભાવ કાપો કે.

પંદર ગુણ્યા ચાર - સાઈઠ - સાઈઠના કિલો

એટલે થોડો ભાવ કાપો કે?

તમારે કેટલા લેવા છે? પછે વાજબી કરશું?

કિલો લેવા છે.

હેંડો, પંચાવન આલજો બસ.

આની સાથે ધાણા તો આપો?

હવે શેઠ, હ... અ... એક ડાળખી લઈ જાઓ, રામ રામ . (જાય છે.)

રામ રામ.

હે શાકભાજી ય ય ય ય.... હે શાકભાજી ય ય ય ય.... એ શાન્તામાસી, કાંતામાસી આવો કે આવો. ડુંગળી, બટાકા, ભીંડા, વટાણા, રીંગણાંય... તાજા તાજા શાકભાજી. હે શાકભાજી ય

ય ય ય.... સાથે એનું કથાવસ્તુ પણ બદલાય છે. માણસનો સ્વભાવ પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થાય છે. શેઠ થોડા પૈસા ઓછા કરાવે ને પેલો (સામેનું પાત્ર) ના પાડે ને. આ પાત્ર જીવનની નજીકનું લાગે છે. કારણ કે એમાં વળાંક છે, કુતૂહલ છે, જેમ તમે Dramatic Improvisationને મઠારતા જાઓ તેમ લીલાનાટ્યનું સ્વરૂપ પામો છો.

એકાગ્રતા (Concentration) અહીં અગત્યનું પરિબળ ભજવે છે. તમારે વિશેષ ધ્યાન આપવાનું છે કે સામેનું પાત્ર શું બોલી રહ્યું છે અને તુરત જ તેને યોગ્ય જવાબ આપવાનો છે. એ પણ આંગિક, વાચિક અને સાત્વિક અભિનય દ્વારા. ક્યારેક નાટકમાં અન્ય અભિનેતાને આવવામાં વિલંબ થાય એવી પરિસ્થિતિ આવે તો શું કરવું? ક્યારેક કોઈક અભિનેતા પોતાનો સંવાદ ભૂલી જાય અને તમને તમારા સંવાદનો વિષય ન મળે તો એવી પરિસ્થિતિમાં શું કરશો? ત્યારે પૂર્વ તૈયારી વિના (Improvisation) કુશળ અભિનેતાઓ કથાવસ્તુને આગળ ધપાવે છે. અને એવી રીતે પૂર્વ તૈયારી વિના (Improvisation) પ્રેક્ષકોને ખબર પણ ન પડે કે કઈક ભૂલ થઈ છે, એવી રીતે કુશળ અભિનેતાઓ સાચવી લેતા હોય છે. (Improvisation)ની અભ્યાસ જેટલો કરશો એમાં જેટલા કુશળ બનશો તમારામાં સર્જન શક્તિ ખીલશે અને તમે સારા અભિનેતા બની શકશો.

ઉદાહરણઃ ગામના ચબુતરા પાસે મુખી અને એક વ્યક્તિ વરસાદ નથી આવતો તે વિશે ચર્ચા કરી રહ્યા છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, પરિસ્થિતિ પ્રમાણે પાત્ર અને એ અનુસાર તેની ભાષા પણ બદલાય છે. આમ, પૂર્વ તૈયારી વિના (Improvisation)માં આંગિક અને વાચિક અભિનયનું વિશેષ પ્રાધાન્ય હોય છે. આમાં, મંચસ્થ વસ્તુઓનો નહીવત્ ઉપયોગ થતો છે.

આ અભિનયમાં નટે એની પાંચેય ઈન્દ્રિયો પર કાબુ રાખવો જરૂરી છે. તે ઉપરાંત પાંચેય ઈન્દ્રિયોની સમજણ પણ નટમાં હોવી જરૂરી છે. પરિસ્થિતિ બદલાતા અભિનય પણ બદલાય છે. નટે પોતાની જાતને અમુક પ્રશ્નો પૂછવાના છે, કે એ શું કહેશે? એ શું કરશે અને ક્યાં અને કેવી રીતે એ કરશે ? એટલેકે who (કોણ)?, what (શું)? where (ક્યાં)? when (ક્યારે)? why (શા માટે)? અને પછી 'How' ('કેવી રીતે?') Wના આ પાંચ પ્રશ્નો પૂછીને નટે યોગ્ય જવાબ મેળવવો પડશે. આ બધાનો જવાબ છે ''આપેલ પરિસ્થિતી'' એટલે તમારે વિચારવાનું કે તમે કઈ પરિસ્થિતીમાં છો? જેનું નટે બરાબર પાલન કરવાનું છે, એના વગરનો અભિનય નિરશ લાગશે. આ જવાબથી શારીરિક ક્રિયાઓ તૈયાર થાય છે અને આ ક્રિયાઓથી નાટકની પરિસ્થિતી દર્શકો સુધી પહોંચે છે. શીઘ્રઅભિનયમાં સૌથી અગત્યનું છે 'Magic If' - ''જાદુઈ જો ' - તે નટને વાસ્તવિક જીવનમાંથી કલ્પનાના જીવનમાં મૂકી દે છે. જેનાથી ઉપરાંત નિરીક્ષણ, શરીરની તણાવ મુક્તિ અને એકાગ્રતા કેળવવાની શક્તિ વધે છે.

5.4 સારાંશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આપણે શીઘ્રઅભિનય (Improvisation) વિશે ચર્ચા કરી. નાટ્યકૃતિમાં ન આલેખાયેલ પ્રસંગો કલ્પવાની અને એ દ્વારા ''પાત્રઘડતર'' માટે આવી તાલીમ આપવાની રૂસી દિગ્દર્શક સ્તાનીસ્લાવ્સકી ભલામણ કરતા. એવા ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન પછી લીલાનાટ્યનું સ્વરૂપ ઉભું થયું. 'આકંઠ સાબરમતી' અને 'રે મઠ' નામની સંસ્થા ચાલતી, તેમાં લીલા નાટકો જ થતા હતાં. જેનું ઉદાહરણ છે લાભશંકર ઠાકરનું 'વૃક્ષ', પછી જેનું વધુ નિશ્ચિત રૂપઘાટ ઘડાયું જેને શીઘ્ર નાટકની સંજ્ઞા અપાઈ. 'શેરીનાટકો'ની તાલીમ અને પ્રસ્તુતિ દરમ્યાન નટો

માટે આ પટુતા અનિવાર્ય ગણાય છે. શેરી નાટકો વિશે આપણે ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં જાણીશું. વિદ્યાર્થી મિત્રો, તમારે પ્રાયોગિક પરીક્ષામાં પણ એક શીઘ્રઅભિનય (ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન) કરવાનો હોય છે. તો તે માટેની તૈયારી આજથી જ આરંભ કરી દો.

5.5 શબ્દાવલી :

Improvisation - શીઘ્ર અભિનય

Magic if - જાદુઈ 'જો'

Scene - દૃશ્ય

5.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસા :

પ્રવત્તિઃ

(a) આટલું કરોઃ

1) તમારી પાસે કપડું છે, જેનો વારાફરતી જુદા જુદા ઉપયોગો બતાવો. કપડાનો લાંબો ટુકડો - તેના કયા વિવિધ ઉપયોગો થઇ શકે.

2) તમારી પાસે ખુરશી છે, એનો ઉપયોગ. ખુરશી ઉપર વિવિધ રીતે બેસો.

3) એક વ્યક્તિ ટ્રેનની રાહ જોતો ઉભો છે, ટ્રેન આવવાને સમય છે, તો શું કરશો?

4) એક વ્યક્તિને ટ્રેન મળી ગઈ છે. ટ્રેન સ્ટેશન પરથી ઉપડી ગઈ છે. અગત્યના કામ માટે એ વ્યક્તિને જવાનું છે. આરામથી બેઠો છે અને થોડીવારે ખબર પડે છે કે આ ટ્રેન તો જુદી છે. મારે જયાં જવું હતું તે તો બીજી ટ્રેન છે. હવે શું કરશો?

5) એક મિત્ર બીજા મિત્રને પોતાની વર્ષગાંઠ - (Birthday) પર આવવાનું નિમંત્રણ આપે છે.

6) બે મિત્રો છે હવે બંને ફોન પર વાત કરે છે. વિષય છે ફરવા જવાનો.

7) એવી જ રીતે શાકભાજી વેચનારાને તમે સૌએ જોયા હશે. તો એના વિશે વ્યક્તિગત શીઘ્રઅભિનય કરો.

8) ગામના ચબુતરા પાસે મુખી અને એક વ્યક્તિ વરસાદ નથી આવતો તે વિશે ચર્ચા કરી રહ્યા છે.

(b) રીક્ત સ્થાનની પૂર્તતા કરોઃ

1) નાટ્યકૃતિમાં ન આલેખાયેલ પ્રસંગો કલ્પવાની અને એ દ્વારા "પાત્રઘડતર" માટે આવી તાલીમ આપવાની રૂસી દિગ્દર્શક............... ભલામણ કરતા. (સ્તાનીસ્લાવ્સકી, શેક્સપિયર, બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત)

2) ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન પછી..............નું સ્વરૂપ ઉભું થયું. (નાટક, લીલાનાટ્ય, માઈમ)

3) લીલાનાટ્ય માટે................. અને................. નામની સંસ્થા ચાલતી હતી. (આકંઠ સાબરમતી, ડ્રામેટીક ક્લબ, નાટ્યગૃહ, રે મઠ)

4) નાટ્યલીલા/ લીલાનાટ્ય - Dramatic Improvisation દ્વારા રચાયેલ સુંદર

નાટકનું ઉદાહરણ છે લાભ શંકર ઠાકરનું.............. (બાથટબમાં માછલી, વૃક્ષ, મરી જવાની મજા)

5) લીલાનાટ્યને થોડા વધુ નિશ્ચિત રૂપઘાટ મળતા એને................ ની સંજ્ઞા અપાઈ. (શીઘ્ર નાટક, માઈમ, એકાંકી)

6) એકપાત્રીય અભિનયમાં તમને................... વિષય જાણ કરવામા આવે છે, જયારે Improvarsation- શીઘ્રઅભિનયમાં જ વિષય આપવામાં આવે છે. (પહેલેથી, ત્વરિત, પછી)

7) .... ની તાલીમ અને પ્રસ્તુતિ દરમ્યાન નટો માટે શીઘ્રનાટક - Improvisationની પટુતા અનિવાર્ય ગણાય છે. (એકાંકી, શેરીનાટકો, માઈમ)

8) શીઘ્રનાટક - Improvisationમાં સૌથી અગત્યનું છે................. તે નટને વાસ્તવિક જીવનમાંથી કલ્પનાના જીવનમાં મૂકી દે છે. (Magic If - જાદુઇ જો, How, 5 W - Wથી શરુ થતા પાંચ પ્રશ્નો)

9) 'Magic If'-'જાદુઇ જો'-તે નટને.............. જીવનમાંથી.............. ના જીવનમાં મૂકી દે છે. (વર્તમાન, વાસ્તવિક, ભૂતકાળ, કલ્પના, ભવિષ્યકાળ)

જવાબઃ

1) સ્તાનીસ્લાવ્સકી, 2) લીલાનાટય, 3) આકંઠ સાબરમતી, રે મઠ, 4) વૃક્ષ, 5) શીઘ્ર નાટક, 6) પહેલેથી, ત્વરિત 7) શેરીનાટકો, 8) Magic If - જાદુઇ જો, 9) વાસ્તવિક, કલ્પના

**** **** ****

એકમ 06

અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ ભાગો અને તેમનું મહત્ત્વ

-: રૂપરેખા :-

6.1 ઉદ્દેશ

6.2 પ્રસ્તાવના

6.3 અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ ભાગો અને મહત્ત્વ

6.4 વિશેષ

6.5 સારાંશ

6.6 શબ્દાવલી

6.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

6.8 સંદર્ભ

6.1 ઉદ્દેશ

વિદ્યાર્થી મિત્રો, પ્રોસિનિયમ થિયેટર જે આદર્શ રંગમંચ પણ કહેવાય છે, તે વિશે આપ આગળના પ્રકરણમાં અભ્યાસ કર્યો. હવે આ પ્રકરણમાં અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ ભાગો અને અભિનયમાં તેમનું શું મહત્ત્વ છે, તે વિશે જાણીશું.

6.2 પ્રસ્તાવના

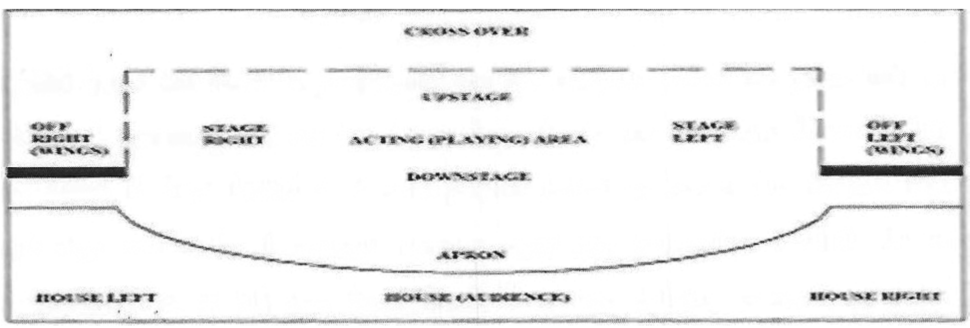
વિદ્યાર્થી મિત્રો, રંગમંચ પર અભિનય તમે કર્યો હશે કે જોયો હશે. કોઈ નાટક જોતી વખતે તેના કેટલાંક દ્રશ્યો તમને અસરકારક લાગ્યા હશે, જ્યારે કેટલાક દ્રશ્યો જોતી વખતે લાગ્યું હશે કે આ દ્રશ્ય બીજી રીતે કર્યું હોય તો કેવું લાગે? નાટકના વિદ્યાર્થી તરીકે તમને આવા પ્રશ્નો થવા જ જોઈએ. આવા ઘણા પ્રશ્નો તમને થતાં હશે તે સહજ છે. કોઈ દ્રશ્ય જોતી વખતે તમે ભાવવિભોર થઇ જાઉ. એવું કેમ થાય છે? આનો જવાબ એ છે કે અભિનય તો સુંદર છે જ સાથે અભિનયક્ષેત્રમાં એ દ્રશ્ય દિગ્દર્શકની સૂઝ પ્રમાણે યોગ્ય અભિનયક્ષેત્ર (Acting area) પર રજૂ કરાયું છે. જેથી તેની યોગ્ય અસર પ્રેક્ષક પર પડે છે. તો રંગમંચ પર અમુક દ્રશ્યોની અસરકારક રજૂઆત કરવા માટે અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ વિભાગોમાંથી કયા ભાગ પર દ્રશ્ય રજૂ કરવું તેની જાણકારી આપણે મેળવીએ. આ એક આદર્શ સ્થતિ છે, કેટલાંક દિગ્દર્શકો તેને બદલી પણ શકતા હોય છે. સાથે આપણે રંગમંચ પર કેવી રીતે ઉભા રહેવું જોઈએ તે વિશે પણ જાણીશું.

6.3 અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ ભાગો અને તેમનું મહત્ત્વ :

અભિનય ક્ષેત્ર લંબચોરસ હોય છે તેમ આપણે આગળ જોયું. પરંતુ પ્રેક્ષકગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકોની દ્રષ્ટિ-રેષાને. ધ્યાનમાં લેતા આ સમગ્ર ક્ષેત્રનો અભિનય માટે ઉપયોગ થઇ શકતો નથી, કારણ કે પ્રેક્ષક ગૃહમાં બે બાજુએ બેઠેલા પ્રેક્ષકો અભિનય ક્ષેત્ર પરના ડાબા-જમણા ભાગોમાં થતું નટકાર્ય બરાબર જોઈ શકતા નથી. તેથી તે ભાગ અભિનયક્ષેત્ર તરીકે ઉપયોગમાં લેવાતો નથી. આથી ખરેખર ઉપયોગી અભિનય ક્ષેત્ર 'સમલંબચોરસ' રહે છે.

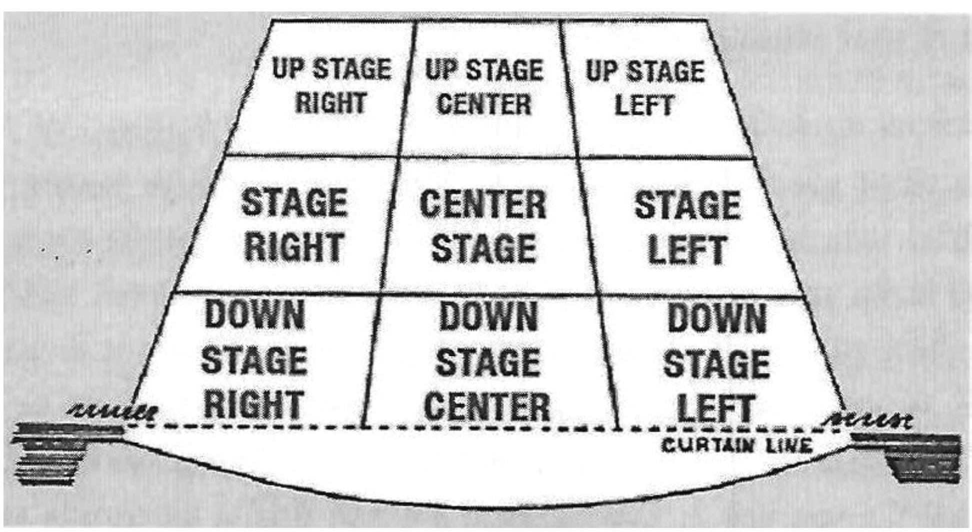
અભિનય ક્ષેત્રનો નાટ્ય નિર્માણમાં જે રીતે ઉપયોગ થાય છે તેને અનુલક્ષીને તેના બે વિભાગો પાડવામાં આવે છે.

રંગદ્વાર રેખા નજીકના ભાગને 'Down Stage' અને પાછલા પડદા નજીકના ભાગને 'Up Stage' કહે છે. નટના ડાબી તરફના ભાગને (મો પ્રેક્ષકો તરફ) ડાબો રંગમંચ અને જમણી તરફના ભાગને (મો પ્રેક્ષકો તરફ) જમણો રંગમંચ તથા વચ્ચેના ભાગને ‘મધ્ય રંગમંચ’ કહે છે.



વિદ્યાર્થી મિત્રો, સ્ટેજ પર દિશાનિર્દેશો હંમેશા અભિનેતાના દષ્ટિકોણથી આપવામાં આવે છે એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ.

ઉપર જણાવેલ નામાભિધાન પ્રમાણે અભિનય ક્ષેત્રના કુલ છ વિભાગો માનવામાં આવે છે.



સમય જતા રંગભૂમિ પર નાટ્યપ્રયોગો થતા દિગ્દર્શકોની સૂઝ પ્રમાણે હાલ આ સંખ્યા 9 થઈ છે.

આમ, અભિનય ક્ષેત્રના નવ વિભાગો માનવામાં આવે છે જેમના નામ નીચે મુજબ છે.

1) Right Up	2) Centre Up	3) Left Up
4) Centre Right	5) Centre Centre	6) Centre Left
7) Right Down	8) Centre Down	9) Left Down

આ દરેક ભાગનું એક વિશિષ્ટ મહત્ત્વ છે. કયુ દ્રશ્ય ક્યાં ભજવવું તે અંગેની એક આદર્શ સ્થિતિ છે. જેથી એ દ્રશ્યની પ્રેક્ષકો પર પકડ રહે. પ્રેક્ષકોની રસરૂચિ જળવાઈ રહે. Cheating, છેતરપીંડીના દ્રશ્યો બતાવવા માટે સ્ટેજના up ભાગનો ઉપયોગ કરાય છે, કે પ્રેક્ષકોને જલ્દી એ ટેકનીક ખબર ના પડે. વિશેષતઃ હર્ષોલ્લાસના દ્રશ્ય down stage માં બતાવાય છે. તેમજ તેમાં sight lineનું પણ ધ્યાન રખાય છે. પ્રેક્ષકોની આંખ ડાબી તરફથી જમણી તરફ હોય છે. માટે રંગમંચના left તરફના ભાગ ઉપર એવા દ્રશ્યો રજૂ કરાય છે, જેનું વિશેષ મહત્ત્વ હોય છે.

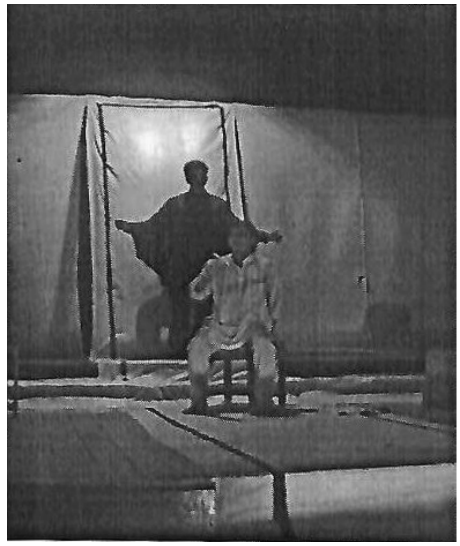
Center Down Stage: રંગમંચનો આ સૌથી નજીકનો અને ઉષ્માભર્યો ભાગ ગણાય છે. ઘણીવાર આ ભાગમાં બિનજરૂરી રાચરચીલું ગોઠવી, સૂઝ વિનાના દિગ્દર્શકો નટના હલનચલન અને કાર્યવ્યાપાર માટે અગવડરૂપ બનાવી તેને બિનઅસરકારક બનાવી દે છે. નાટકનાં અગત્યના દ્રશ્યો આ ભાગમાં ભજવાય તો વધારે અસરકારક નીવડે છે.

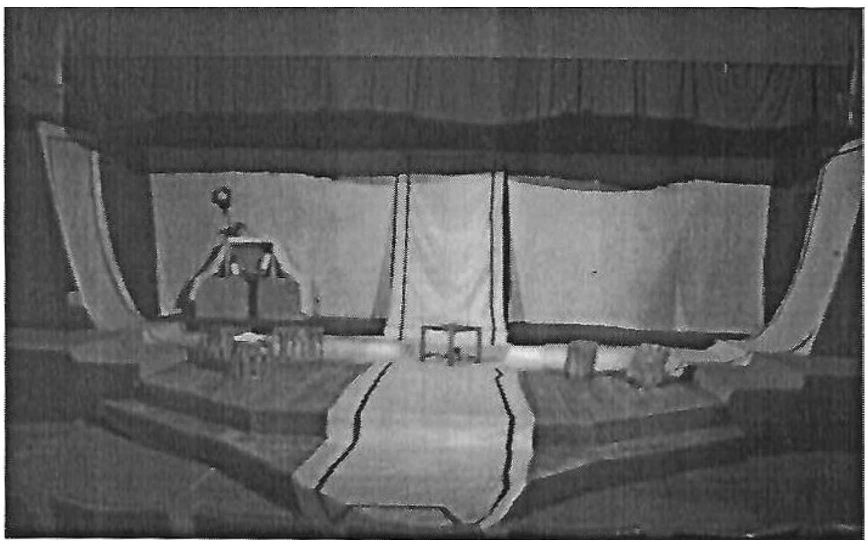
ચાલો મિત્રો આ વાતને એક ઉદાહરણ દ્વારા સમજવાનો પ્રયાસ કરીએ. ઉદાહરણ, ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીમાં 27 માર્ચ 2019 વિશ્વ રંગભૂમિ દિને તેમજ મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીમાં પરીક્ષાના ભાગ રૂપે શ્રી લાભશંકર ઠાકર લિખિત ‘કાહે કોયલ શોર મચાયે રે’ નાટકનું મંચન શ્રી દિગીશ વ્યાસ દ્વારા સફળતાપૂર્વક થયું. તેમાં અભિનેત્રી માધવી અને અભિનેતા નવીન પોતાના ડ્રોઈંગ રૂમને જ પાર્ક સમજીને 15 વર્ષ પહેલા પ્રથમ વાર મળ્યા હતા તે પ્રણયના દ્રશ્યો ભજવે છે, આ દ્રશ્ય મંચની આગળના ભાગમાં એટલે કે Center Down Stage પર રજૂ કર્યા હતા. Center Down Stage પર પ્રેક્ષકની નજીક આ ભાગ હોવાથી તેની ભજવણી આકર્ષક અને સુંદર થઇ હતી. પ્રેક્ષકો પણ પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવતા હતા. અને પ્રેક્ષકોએ સફળતાપૂર્વક દ્રશ્યને માણ્યું હતું.

Center Up Stage, Right Down Stage અને Left Down Stage:

અસરકારક ઉપયોગની બાબતમાં આ ત્રણેય અનુક્રમે Center Down Stage પછીનું તરતનું જ સ્થાન ધરાવે છે. પાત્રના પ્રભાવશાળી પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન માટે Center Up Stageનો ઉપયોગ અસરકારક નીવડે છે. ડાબા અને જમણા Down Stageનો ઉપયોગ પણ પ્રવેશ પ્રસ્થાન માટે થઇ શકે છે.

આ વાતને એક ઉદાહરણ દ્વારા સરળતાથી સમજીએ, ઉદાહરણ, શ્રી શંકર શેષ લિખિત નાટક ‘એક ઓર દ્રોણાચાર્ય’ નાટક શ્રી દિગીશ વ્યાસ દ્વારા રજૂ થયું હતું. જેમાં બીમ્લેંદુ નાયકના મનમાં આવે છે અને તેની સાથે વાત કરે છે, નાટકમાં 2 થી 3 વાર આ દ્રશ્ય આવે છે અને નાટકમાં પાત્ર અને દ્રશ્ય ખુબ મહત્ત્વનું હોવાથી તેની ભજવણી માટે બીમ્લેંદુનો પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન પ્રભાવશાળી લાગે તે હેતુથી Center Up Stage પરથી કરવામાં આવ્યો હતો. જે પ્રેક્ષક સહર્ષ આવકાર્યો અને દ્રશ્યની મહત્તા સમજીને તેને માણ્યું.





અનુભવે એવું જણાયું છે કે Right Down Stage પર ગોઠવાતા પ્રેમના કે બીજા કોમળ ભાવોના દ્રશ્યો અને Left Down stage પર ગોઠવાતા ધિક્કાર તથા કુટદ્રશ્યો અસરકારક નીવડે છે.

કેટલાંક દ્રશ્યોની તીવ્રતા ઓછી કરવી કલાત્મક દષ્ટીએ જરૂરી હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે, ખૂન, મૃત્યુ, બળાત્કાર, દેવ દાનવ યા ભૂત પિશાચોના પ્રવેશના દ્રશ્યો રંગમંચના પ્રેક્ષકો નજીકના ભાગમાં ભજવાય તો તે જુગુપ્સા પ્રેરનારા, બિનઅસરકારક અને આભાસહીન બની જાય છે. તેથી આવા દ્રશ્યો જમણા અને ડાબા Up Stage માં ગોઠવવા યોગ્ય લેખાય છે. ખાસ કરીને દેવ દેવીઓના પ્રવેશ માટે તથા નૈસર્ગિક મૃત્યુ માટે Right Up Stage અને ખૂન, બળાત્કાર તથા ભૂત પીશાચોના દ્રશ્ય માટે Left Up Stage વાપરવું યોગ્ય ગણાય છે.

આ વાતને એક ઉદારણ દ્વારા સમજીએ. ત્તો મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીમાં શ્રી જયવંત દળવીનું 'પુરુષ' નાટકનું શ્રી દિગીશ વ્યાસ દ્વારા સફળતાપૂર્વક મંચન થયું હતું. આ નાટકમાં એક દ્રશ્યમાં જબરદસ્તી અને બળાત્કારનું દ્રશ્ય છે. તે માટે ગોઝ કર્ટેનનો ઉપયોગ કર્યો હતો, તેમજ આ દ્રશ્ય મંચના Left Up Stage પર રજૂ કર્યું હતું. કારણ કે આ ભાગ

પ્રેક્ષકથી દૂર છે અને સરળતાથી પ્રકાશ આયોજન અને ગોઝ કર્ટેન દ્વારા છેતરપીંડી કરીને દ્રશ્યની અસર બતાવી શકાય.

અભિનય ક્ષેત્રના ઉપર જણાવેલા ભાગોમાંથી કોઈ એકને અગત્ય આપવાની હોય તો તે ભાગને મંચિકા દ્વારા ઊંચો બતાવીને અથવા ત્યાં વધારે પ્રમાણમાં પ્રકાશ આપીને યોગ્ય અસર ઉભી કરી શકાય છે.

પ્રવેશ પ્રસ્થાન, હલન ચલન, ચેષ્ટાઓ અને સમૂહન આ બધું નટોએ કરવાનું હોય છે, પરંતુ નાટકના અર્થઘટનની દૃષ્ટિએ દિગ્દર્શક આ બધાનું સહેતુક આયોજન કરવાનું હોઈ આપણે ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં તે વિશે જાણીશું.

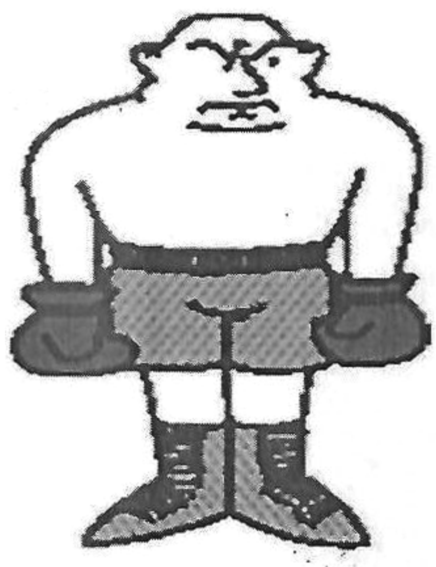
6.4 વિશેષ

રંગમંચ પર અભિનેતાએ ઉભા રહેવાની સ્થિતિ

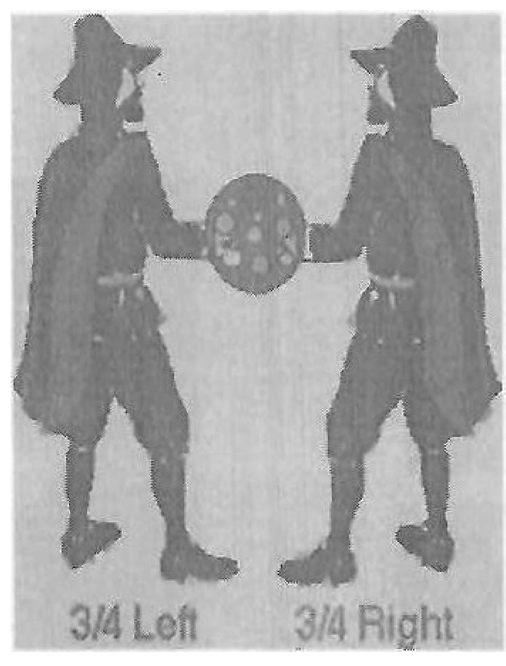
વિદ્યાર્થી મિત્રો, તમે કોઈ નાટક જોયું હશે તો તેમાં ધ્યાન આપ્યું હશે કે નટ સંવાદ બોલે છે, ત્યારે કેવી રીતે ઉભો છે ? અન્ય નટ/સાથી કલાકાર સાથે સંવાદ કરે છે ત્યારે કઈ સ્થિતિમાં હોય છે. તમે કોઈ નાટકમાં કલાકાર તરીકે હશો તો તમે સંવાદ બોલતી વખતે કેવી રીતે ઉભા રહો છો ? કેવી રીતે રંગમંચ પર ફરો છો ? જો કોઈ વિદ્યાર્થીએ નાટકમાં કલાકાર તરીકે ભાગ ન ભજવ્યો હોય તો સ્ટેજ પર કેવી રીતે ઉભા રહેશો, ફરશો તે વિશે ચિંતા કરવાની જરૂર નથી, આ પ્રકરણમાં ધ્યાન આપો જેથી પ્રેક્ટીકલમાં તમને આ વિશે વધુ ખ્યાલ આવશે.

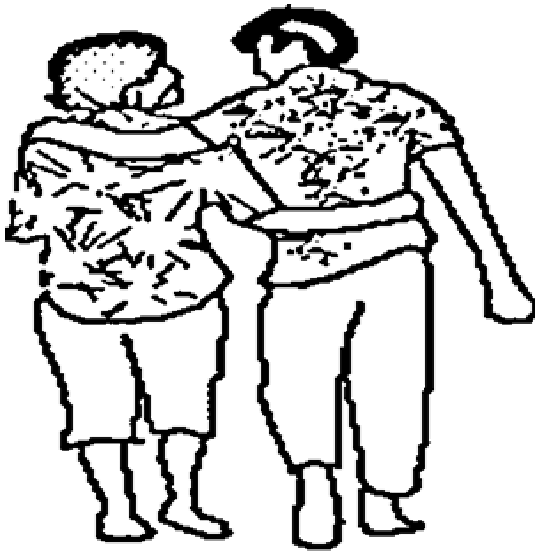
તો ચાલો મિત્રો, રંગમંચ પર અભિનેતાએ ઉભા રહેવાની સ્થિતિ વિશે જાણીએ.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, સૌ પ્રથમ તો મંચ પર કેવી રીતે ઉભા રહેવું ? તે જાણી લેવું પડશે સીધા કે આડા ઉભા રહેશો તો sight line cut થશે. આડા ઉભા રહેશો તો માત્ર કાન જ દેખાશે ? સીધા ઉભા રહો તો સામેના પાત્ર સાથે જયારે વાતચીત કરવાની હોય તો કેવી રીતે કરશો ? Turn કેવી રીતે થશો, આમ આ રીતે ઉભા રહેશો તો પ્રેક્ષકોને તમારો અભિનય યોગ્ય રીતે નહિ દેખાય એમને અગવડ પડશે.



Full Front





Full Back

રંગમંચ પર 1/4 કે પ્રોફાઇલમાં ઉભું રહેવું જોઈએ. તેમાં પણ લેફ્ટ પ્રોફાઇલ, રાઈટ પ્રોફાઇલ, 3/4 જરૂર હોય ત્યારે કઈ સ્થિતિમાં ઉભું રહેવું તે position માટેના આ શબ્દો યાદ રાખવા જરૂરી છે. તેથી ઝડપથી તે સ્થિતિ લઇ શકાય.

કેવી રીતે ઉભા રહેવું તે માટે નાટકની પ્રસ્તુતિના કેટલાક ફોટોગ્રાફ્સ જોઈએ. ડૉ. બાબાસાહેબ આંબેડકર ઓપન યુનિવર્સિટીના કશ્યપ સભાગૃહ (Auditorium)માં 'વિશ્વ રંગભૂમિ દિવસે' રજૂ કરેલ એકાંકી લાભ શંકર ઠાકર લિખિત 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' છે. જેમાં મે દિગ્દર્શન અને સાથે અભિનય પણ કર્યો હતો. આ ફોટોગ્રાફ્સથી આપને સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવશે કે રંગમંચ પર 1/4 કે profile અનુસાર ઉભા રહેવું જોઈએ. અન્ય પાત્ર સાથે વાત

કરતાં હોય ત્યારે, left અને right profile, જેથી તંમે રંગમંચ પર સહેલાઈથી તે તરફ turn કરી શકો. અને એ sight line પ્રમાણે જ સંવાદ અનુસાર આગળ ચાલવું અને ફરવું જોઈએ.

6.5 સારાંશ

વિદ્યાર્થી મિત્રો, Acting areaના વિવિધ ભાગો તેમજ તેમનું અભિનયકલામાં મહત્ત્વ વિશે તમે ઉદાહરણ સાથે જાણ્યા. વળી રંગમંચ પર કેવી રીતે ઉભા રહેવું તેની આદર્શ સ્થિતિ વિશે આપે માહિતી મેળવી. આ માહિતીનો ઉપયોગ કરીને તમારે પ્રેક્ટીકલ પરીક્ષામાં જયારે એકપાત્રીય અભિનય, improvisation રજૂ કરશો ત્યારે ખ્યાલ રાખવો પડશે. કોઈ નાટકમાં તમે ભાગ લો કે રજૂ કરો ત્યારે પણ આ માહિતી તમને ઉપયોગી થશે.

6.6 શબ્દાવલી

અભિનયક્ષેત્ર : Acting Area

પ્રવેશ : Entry

પ્રસ્થાન : Exit

પ્રવેશદ્વાર : Entrance

પ્રસ્થાનદ્વાર : Exit Door

રંગપીઠ : Down Stage

રંગશીર્ષ : Up Stage

6.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

વિસ્તૃત પ્રશ્નો :

1) અભિનયક્ષેત્રના વિવિધ વિભાગો સમજાવી તેનું મહત્ત્વ તમારા શબ્દોમાં જણાવો.

2) તમે કોઈ નાટકમાં અભિનેતા તરીકે કામ કર્યું હોય તો અગત્યના સંવાદ બોલતી વખતે રંગમંચ પરની તમારી ઉભા રહેવાની, ફરવાની, અન્ય કલાકાર સાથે વાત કરવાની સ્થિતિ વિશે જણાવશો.

3) તમે કોઈ નાટક જોયું હોય કે ભજવ્યું હોય તો તેના અગત્યના દ્રશ્ય અભિનયક્ષેત્રમાં ક્યાં રજૂ થયા અને તેનું કારણ વિગતે જણાવશો.

ટૂંકનોંધ પ્રશ્નોઃ

1) Center Down Stage અને Right Up Stage પર કયા દ્રશ્યો ભજવી શકાય તે ઉદાહરણ સાથે લખો.

2) સ્ટેજ પર અભિનેતાએ કઈ પરિસ્થિતિમાં કેવી રીતે ઉભા રહેવું તેની આદર્શ સ્થિતિ યોગ્ય ઉદાહરણ સાથે જણાવો.

વાક્ય સાંચું છે કે ખોટું તે જણાવો.

1) રંગમંચ પર રંગદ્વાર રેખા નજીકના ભાગને 'Down Stage' કહે છે.

2) રંગમંચ પર પાછલા પડદા નજીકના ભાગને 'Up Stage' કહે છે.

3) સ્ટેજ પર દિશાનિર્દેશો હંમેશા પ્રેક્ષકોના દૃષ્ટિકોણથી આપવામાં આવે છે.

4) દિગ્દર્શકોની સૂઝ પ્રમાણે હાલ અભિનયક્ષેત્રના બાર વિભાગો માનવામાં આવે છે.

5) સામાન્યતઃ Cheating, છેતરપીંડીના દ્રશ્યો બતાવવા માટે સ્ટેજના Down ભાગનો ઉપયોગ કરાય છે.

6) વિશેષતઃ હર્ષોલ્લાસના દ્રશ્ય Up stageમાં બતાવાય છે.

7) પ્રેક્ષકોની આંખ ડાબી તરફથી જમણી તરફ હોય છે. માટે રંગમંચના left તરફના ભાગ ઉપર એવા દ્રશ્યો રજૂ કરાય છે, જેનું વિશેષ મહત્ત્વ હોય છે.

8) 'Center Down Stage' રંગમંચનો આ સૌથી નજીકનો અને ઉષ્માભર્યો ભાગ ગણાય છે.

9) અભિનય ક્ષેત્રના વિભાગોમાં 'Center Down Stage' ભાગમાં બિનજરૂરી રાચરચીલું ગોઠવવું જોઈએ.

10) અભિનયક્ષેત્રના ભાગોમાંથી કોઈ એકને અગત્ય આપવાની હોય તો તે ભાગને મંચિકા દ્વારા ઊંચો બતાવીને અથવા ત્યાં વધારે પ્રમાણમાં પ્રકાશ આપીને યોગ્ય અસર ઉભી કરી શકાય છે.

11) Right Down Stage પર ગોઠવાતા પ્રેમના કે બીજા કોમળ ભાવોના દ્રશ્યો અને Left Down Stage પર ગોઠવાતા ધિક્કાર તથા કુટદ્રશ્યો અસરકારક નીવડે છે.

12) ખૂન, મૃત્યુ, બળાત્કાર, દેવ દાનવ યા ભૂત પિશાચોના પ્રવેશના દ્રશ્યો રંગમંચના Down Stagel માં ગોઠવવા યોગ્ય લેખાય છે.

13) અભિનય ક્ષેત્રના વિભાગોમાંથી 'Up Stage' ભાગ પ્રેક્ષકોની નજીક હોય છે.

14) અભિનય ક્ષેત્રના વિભાગોમાંથી 'Down Stage' ભાગ પ્રેક્ષકોથી દૂર હોય છે.

15) રંગમંચ પર અભિનય કરતી વખતે સીધા કે આડા ઉભા રહેશો તો sight line cut થશે.

16) રંગમંચ પર અભિનય કરતી વખતે 1/4 કે પ્રોફાઈલમાં ઉભું રહેવું જોઈએ.

17) રંગમંચ પર અભિનય કરતી વખતે અન્ય પાત્ર સાથે વાત કરતાં હોય ત્યારે, left અને right profile પ્રમાણે ઉભા રહેવું, જેથી તમે રંગમંચ પર સહેલાઈથી તે તરફ turn કરી શકો અને એ sight line પ્રમાણે જ સંવાદ અનુસાર આગળ ચાલવું અને ફરવું જોઈએ.

જવાબઃ 1) ખરું, 2) ખરું, 3) ખોટું, 4) ખોટું, 5) ખોટું, 6) ખોટું, 7) ખરું 8) ખરું, 9) ખોટું, 10) ખરું, 11) ખરું, 12) ખોટું, 13) ખોટું, 14) ખોટું, 15) ખરું, 16) ખરું, 17) ખરું

ખાલી જગ્યા પૂરો.

1) પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં અભિનયક્ષેત્ર .... હોય છે. (ચોરસ, લંબચોરસ, ત્રિકોણ)

2) સ્ટેજના પાછલા પડદા નજીકના ભાગને .... કહે છે. (Up Stage, Down Stage)

3) નટના ડાબી તરફના ભાગને (મો પ્રેક્ષકો તરફ) .... કહે છે. (ડાબો રંગમંચ, જમણો રંગમંચ)

4) રંગદ્વાર નજીકના ભાગને .... કહે છે. (Down Stage, Up Stage)

5) નટના જમણી તરફના ભાગને (મો પ્રેક્ષકો તરફ) .... કહે છે. (જમણો રંગમંચ, ડાબો રંગમંચ)

6) અભિનયક્ષેત્રના વચ્ચેના ભાગને .... કહે છે. (મધ્ય રંગમંચ, મધ્ય, મુખ્ય રંગમંચ)

7) રંગભૂમિ પર નાટ્યપ્રયોગો થતા દિગ્દર્શકોની સૂઝ પ્રમાણે હાલ અભિનયક્ષેત્રના વિભાગોની સંખ્યા .... થઈ છે. (9, 12, 3, 7)

8) Cheating, છેતરપીંડીના દ્રશ્યો બતાવવા માટે સ્ટેજના .... ભાગનો ઉપયોગ કરાય છે. (up, Down, Centre)

9) વિશેષતઃ હર્ષોલ્લાસના દ્રશ્ય .... માં બતાવાય છે. (down stage, up stage, centre stage)

10) પ્રેક્ષકોની આંખ ડાબી તરફથી જમણી તરફ હોય છે. માટે રંગમંચના .... ભાગ ઉપર એવા દ્રશ્યો રજૂ કરાય છે, જેનું વિશેષ મહત્ત્વ હોય છે. (left, Right, Centre)

11) પ્રેક્ષકોની આંખ .... તરફ હોય છે. (ડાબી તરફથી જમણી, જમણી તરફથી ડાબી, મધ્યમાં)

12) .... રંગમંચનો આ સૌથી નજીકનો અને ઉષ્માભર્યો ભાગ ગણાય છે. (Center Down Stage. Center Up Stage, Right Down Stage)

જવાબ: 1) લંબચોરસ, 2) Up Stage, 3) ડાબો રંગમંચ, 4) Down Stage, 5) જમણો રંગમંચ, 6) મધ્ય રંગમંચ, 7) 9, 8) up, 9) down stage, 10) left, 11) ડાબી તરફથી જમણી 12) Center Down Stage

6.8 સંદર્ભ

નાટ્યનિર્માણ - શ્રી માર્કંડ ભટ્ટ

**** **** ****

એકમ 07

રંગમંચ વ્યવસ્થાપક (Stage Manager)ની જવાબદારી અને ફરજો

-: રૂપરેખા :-

7.1 ઉદ્દેશ
7.2 પ્રસ્તાવના
7.3 મુખ્ય વિષય
7.4 સારાંશ
7.5 શબ્દાવલી
7.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસો
7.7 સંદર્ભ ગ્રંથ

7.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં આપણે રંગમંચ વ્યવસ્થાપક અર્થાત્ સ્ટેજ મેનેજર, જે દિગ્દર્શક પછી મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે, તેની જવાબદારી અને ફરજો વિશે વિગતવાર જાણીશું.

7.2 પ્રસ્તાવના :

રંગમંચ વ્યવસ્થાપક - નામ પરથી જ ખ્યાલ આવે છે કે રંગમંચનું વ્યવસ્થાપન કરી આપનાર, એની સમગ્ર વ્યવસ્થા જાળવનાર, નાટ્યપ્રયોગ વખતે રંગમંચ પર થતી સમગ્ર ક્રિયાઓનું યોગ્ય રતે વ્યવસ્થાપન કરી તેને યોગ્ય દિશા આપનાર. રંગમંચ અર્થાત સ્ટેજ અને વ્યવસ્થાપક અર્થાત મેનેજર આમ, રંગમંચ વ્યવસ્થાપકને સ્ટેજ મેનેજર પણ કહે છે. નાટકમાં દિગ્દર્શક જે સર્વોપરી સ્થાન ધરાવે છે, તે પછીનું ક્રમાનુસાર મહત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવનાર છે. સ્ટેજ મેનેજર હોવાથી દિગ્દર્શકને ઘણોખરો સહકાર તેના તરફથી મળે છે, દિગ્દર્શકના સૂચનને અનુસરી નાટ્યપ્રયોગ પહેલા, દરમ્યાન અને પછી - સમગ્ર ક્રિયાઓ જે રંગમંચ પર થવાની છે તેની સઘળી જવાબદારી સ્ટેજ મેનેજર સ્વીકારે છે, અને તેનું યોગ્ય રીતે વ્યવસ્થાપન કરે છે.

7.3 મુખ્ય વિષય :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આપણે જોયું કે રંગમંચ વ્યવસ્થાપક અર્થાત સ્ટેજ મેનેજર દિગ્દર્શક પછીનું મહત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવનાર છે. તે દિગ્દર્શકના સૂચન અનુસાર નાટ્યપ્રયોગ દરમ્યાન રંગમંચ પર થનારી સમગ્ર ક્રિયાઓ ખાસ કરીને નેપથ્યના (બેકસ્ટેજના) કલાકારો સાથે સંકલન કરી તેને આખરી ઓપ આપે છે. આમ, સ્ટેજ મેનેજરને એક રીતે અડધો દિગ્દર્શક પણ કહી શકાય. તે દિગ્દર્શકની ગેરહાજરીમાં તે દિગ્દર્શકના અધિકારોનો અમલ પણ કરી શકે છે. વિદ્યાર્થી મિત્રો, આપણે હવે રંગમંચ વ્યવસ્થાપક અર્થાત સ્ટેજ મેનેજરની જવાબદારી અને ફરજો વિષે વિગતવાર ચર્ચા કરીએ. સ્ટેજ મેનેજરે રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે પોતાની એક નોધ પોથી બનાવવી જોઈએ, જેને 'સ્ટેજ મેનેજરની પ્રત' રંગમંચ વ્યવસ્થાપકની નોંધ પોથી કહે છે. જેમાં નાટક શરુ થતા પહેલાથી નાટ્ય પ્રસ્તુતિ સુધીની દરેક વસ્તુની વિગત હોય.

સમય અવધિ:

સામાન્ય રીતે એકાંકી માટેના રીહર્સલની સમય મર્યાદા 21 દિવસ હોય છે, તેમજ ત્રિઅંકી નાટક માટેના રીહર્સલની સમય મર્યાદા 45 દિવસ હોય છે, રોજના 2 કે 3 કલાક રીહર્સલ સમય નિશ્ચિત થાય છે. અને તેને અનુસરીને કલાકારો રીહર્સલ કરે છે, પરંતુ રંગમંચ વ્યવસ્થાપક

અર્થાત સ્ટેજ મેનેજરની જવાબદારી અને ફરજો વિસ્તૃત હોવાથી તેને માટે આ સમય મર્યાદાનું બંધન નથી હોતું. પ્રોફેશનલી (વ્યવસાયિક) નાટકોમાં તો રીહર્સલ શરુ થતા પહેલાથી જ સ્ટેજ મેનેજરનું કામ શરુ થઇ જાય છે. નાટ્યનિર્માણના કાર્ય માટે તેણે 24 કલાક ફરજ પર હાજર રહેવું પડે છે, એટલે કે તેના કાર્ય માટેના અમુક ચોક્કસ કલાકો નક્કી હોતા નથી. ગમે ત્યારે તેને કામ પર હાજર થવાની જરૂર ઉભી થાય છે.

કોમ્યુનિકેશન (પ્રત્યાયન) :

સ્ટેજ મેનેજરે સર્વ પ્રથમ નાટ્યપ્રયોગ સાથે જોડાયેલ સર્વે કલાકારો, રંગતંત્રજ્ઞો અને રંગકર્મીઓના સરનામાં તથા ટેલીફોન નંબરોની યાદી રાખવી, જેથી દિગ્દર્શકને જયારે જરૂરને પડે ત્યારે તે પ્રમાણે કલાકાર કે અન્ય વ્યક્તિને બોલાવી/સૂચનાઓ આપી સગવડ કરી શકાય. સરળતાથી સંપર્ક કરી શકાય તે માટે ઈમેલ કે Whatsapp Group પણ સ્ટેજ મેનેજર બનાવી શકે. જેથી તરત જ મેસેજ મળી જાય અને કાર્ય શરુ થાય.

નાટકની પ્રતનો સંપૂર્ણ અભ્યાસઃ

સ્ટેજ મેનેજરે નાટકની પ્રતનો સંપૂર્ણ અભ્યાસ કરવો પડે, જેથી પાત્રોની સંખ્યા, નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો જેવા કે લાઈટ, સેટ, પ્રોપર્ટી, સંગીત, વેશભૂષા, રંગભૂષા માટે જરૂરી માહિતી, તે ક્યાંથી લાવવી, તેનો સંપૂર્ણ ચાર્ટ બનાવવો. જેથી સ્ટેજ મેનેજર તેનાથી પરિચિત રહે અને ખર્ચનો પણ અંદાજ આવે. અને જે તે બેકસ્ટેજ સંભાળતા રંગકર્મીઓને યોગ્ય સૂચના આપી શકે તથા યોગ્ય માહિતી અને જરૂરી વસ્તુઓ જે નાટ્ય પ્રયોગ વખતે જોઇશે તે મેળવી શકે.

રીહર્સલનું સમયપત્રકઃ

રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કરી તે અનુસાર રીહર્સલનું સમયપત્રક તૈયાર કરવું, જેથી કલાકારોને તે અંગે અગાઉથી જાણ કરી શકાય. જેમાં આપ શીખી ગયા તે પ્રમાણે રીડીંગ, બ્લોકીંગ, પોલિશિંગ, તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ અને અંતિમ પ્રસ્તુતિ એ પ્રમાણે સમય પત્રકમાં પ્રત્યેક તબક્કાનો યોગ્ય સમય કઈ તારીખ થી કઈ તારીખ સુધી, કેટલા દિવસ તેમાં લાગશે તેની નોધ રાખવી. અને જો રીહર્સલ વખતે કોઈ તબક્કામાં વધુ સમય / અથવા દિવસ લાગે તો તે તરફ દિગ્દર્શકનું ધ્યાન દોરવું, જેથી નાટ્યની અંતિમ પ્રસ્તુતિ સરળતાથી થાય અને નિર્ધારિત સમયમાં વ્યવસ્થિત કામ પૂર્ણ થાય. આમ, રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે ચોકસાઈથી રીહર્સલનું સમય પત્રક બનાવવું જોઈએ અને સમયે સમયે દિગ્દર્શકને જાણ કરવી જોઈએ.

હાજરી પત્રકઃ

સ્ટેજ મેનેજરે રીહર્સલ શરુ થાય ત્યારથી સમય પત્રક પ્રમાણે અંતિમ દિવસ સુધીનું એટલે કે નાટ્ય પ્રસ્તુતિ થાય ત્યાં સુધીનું હાજરી પત્રક બનાવવું જોઈએ. જેમાં સમય અને તારીખ લખવા સાથે પૂરી ટીમ એટલે કલાકારો અને રંગકર્મીઓના નામ, સંપર્ક નંબર હોવા જોઈએ અને તેની સામે સહીનું ખાનું રાખવું અથવા present કે absent લખવું. દરરોજની હાજરી લેવી એ સ્ટેજ મેનેજરની જવાબદારી છે, જેથી ખબર રહે કે કયા કલાકારો સમય પ્રમાણે હાજર રહે છે અને કયા કલાકારો આવતા નથી. જરૂર પડે તો રીહર્સલના શરૂઆતના તબક્કામાં તેમને સમજાવવા અથવા તેઓને રિપ્લેસ/ ફેર બદલી કરી શકાય. નાટ્યના બીજા પ્રયોગ વખતે કે અન્ય નાટકનું આયોજન કરતી વખતે પણ આ વિગત જરૂરી બને છે.

કલાકાર માટે સૂચન/ વ્યવસ્થાઃ

આ ઉપરાંત નાટકના કયા દ્રશ્યમાં કેટલા કલાકાર છે અને તે ક્રમાનુસાર કેવી રીતે આવશે, તે અંગે પણ નોધ રાખવી. દરેક દ્રશ્યની શરૂઆતમાં, જે-જે નટોનો પાઠ આવતો હોય તેમની દ્રશ્ય પ્રમાણે યાદીઓ બનાવવી જેથી રીહર્સલ અને નાટ્યપ્રયોગ સમયે કલાકારોને તૈયાર રહેવા સૂચના આપી શકાય.

રીહર્સલના પ્રથમ દિવસથી જ દિગ્દર્શકની નોધપોથી તેના તાબા હેઠળ રહે છે. નાટકમાં અભિનય કરતા અન્ય કલાકારોની યાદી, તેમના સરનામાં ઉપરાંત તેઓની નટ તરીકેની ક્ષમતા અંગે નોધ રાખવી, જેમાં તેમની શારીરિક વિગતો, અનુભવ અને કાર્યક્ષમતા આવરી લેવા. આ કલાકારોમાંથી નાટકના મુખ્ય પાત્રોની અવેજીમાં, આકસ્મિક સંજોગોમાં કામ આપી શકે તેવા કલાકારોને પાત્ર અનુસાર જે-તે પાત્રની તાલીમ આપી તૈયાર રાખવા. ક્યારેક એવું પણ બને કે નાટકનો શો થવાનો હોય તેના 2 કે 3 દિવસ પહેલા જ કોઈ કલાકાર કે મુખ્ય પાત્ર આકસ્મિક કારણસર ન આવી શકે. અકસ્માત સર્જાયો હોય. તેવા સમયે સ્ટેજ મેનેજરે જો આ અંગે નોધ રાખી હોય કે કયો નટ મુખ્ય પાત્ર કરવા માટે પ્રતિભાશાળી છે, અને તેની ક્ષમતા જેવા કે અવાજ, શારીરિક બાંધો જો પાત્રને મળતો આવે તો તેણે મુખ્ય પાત્ર તરીકે તૈયાર કરી શકાય. કોમર્શીયલી વ્યવસાયિક નાટકોમાં તો મુખ્ય પાત્રની અવેજીમાં અન્ય પાત્રને તૈયાર રાખતા જ હોય છે, જેથી આવા સમયે સરળતા રહે અને અગવડ ન પડે. મુખ્ય પાત્રને તો રોજ રીહર્સલ કરવાનું જ હોય, પણ જે અભિનેતા અવેજી માટે રાખેલ કે નક્કી કરેલ હોય તેને પણ સૂચના આપવી કે મુખ્ય પાત્રને દિગ્દર્શક તરફથી જે સૂચના આપવામાં આવે છે, તે ધ્યાનથી સાંભળવી, તેની પ્રત્યેક મુવમેન્ટ, અંગભંગીમા જેસ્ચર, પોસ્ચર જે પાત્ર માટે જરૂરી છે, તે બાબતોની નોધ રાખવી. અને સમય મળે ત્યારે અવેજી અભિનેતાને પણ રીહર્સલ કરાવવું.

રીહર્સલ સમયે દિગ્દર્શકની નોધપોથી સાથે હાજર રહી, દિગ્દર્શક જે પ્રમાણે ગતિવિધાન સમૂહન અને કાર્યવ્યાપાર અંગે સૂચનો આપે અને એમાં જે પ્રકારે ફેરફાર થાય તે અનુસાર તૈયાર કરેલ મૂળ નોધોમાં, અને પોતાની નોધપોથીમાં નોધ રાખવી પડે છે. આ ઉપરાંત દિગ્દર્શક નટોને અભિનય અંગે જે ખાસ મૌખિક સૂચનો આપે તેની નોધ રાખવી. કયો સંવાદ કઈ રીતે બોલવો, આરોહ - અવરોહ, સુર કયો રાખવો, સંવાદની ગતિ ધીમી કે વધુ, તેમજ અભિનય દરમ્યાન કોઈ business કે mannerism અર્થાત કોઈ ખાસ લાક્ષણીકતા પાત્ર માટે અભિનેતાને કહી હોય તો તે અંગે પણ નોધ રાખવી. જેથી દિગ્દર્શકની ગેરહાજરીમાં પણ તે યોગ્ય રીતે રીહર્સલ કરાવી શકે.

રીહર્સલ પ્લેસઃ

રીહર્સલ પ્લેસ શક્ય હોય તો એવી રાખવી કે જ્યાં સૌ કલાકાર સરળતાથી પહોચી શકે. નજીક હોય. જ્યાં બહુ ઘોંઘાટ થતો ન હોય. પ્રકાશ, પાણી અને પંખા જેવી જરૂરિયાતની વસ્તુ ઉપલબ્ધ હોય. જે જગ્યાએ રીહર્સલ કરવાનું છે તે અંગે જે તે સંબંધિત વ્યક્તિ કે થિયેટર મેનેજરને મળીને પૂર્વાભ્યાસ માટેની જગ્યા, તેની તારીખો અને સમય નક્કી કરવા. જેથી રીહર્સલ કેટલા દિવસ ચાલશે અને સાથે ચા - પાણી નાસ્તાની વ્યવસ્થા કરવાની રહે તો તે બધાનો કેટલો કેટલો ખર્ચ થશે તેનો અંદાજ આવી શકે. આથી રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે રીહર્સલ સમય પત્રકને અનુસરવાનું રહે એક દિવસ જો વધુ થાય તો ખર્ચ વધે અને અવ્યવસ્થા સર્જાય. બજેટ અંગે પ્રોડક્શન મેનેજર સાથે ચર્ચા કરવી જોઈએ.

નાટ્ય પ્રસ્તુતિ માટેની જગ્યાઃ

નાટ્ય પ્રસ્તુતિ જે થિયેટર કે સંસ્થામાં હોય, તે અગાઉથી જાણી લેવું અથવા નક્કી કરી લેવું જોઈએ. તેમજ બીજી સંબંધિત વ્યક્તિઓ સાથે મળી તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ અર્થાત ટેકનીકલ રીહર્સલ માટે પૂર્વઆયોજન કરવું. કોમર્શીયલ નાટકોમાં આ ખુબ જરૂરી છે, જેથી ટેકનીકલ રીહર્સલ માટે કઈ શિફ્ટ યોગ્ય રહેશે, તેનું કેટલું ભાડું થશે અને સાથે એ પણ જોવું કે શિફ્ટની સમય મર્યાદામાં રહીને ટેકનીકલ રીહર્સલ તેમજ નાટ્ય પ્રસ્તુતિ પૂર્ણ થાય, અને અન્ય ભાડું ન લાગે. આ માટે પ્રોડક્શન મેનેજર સાથે ચર્ચા કરવી જોઈએ. તેમજ નાટ્ય પ્રસ્તુતિ જે થિયેટર કે સંસ્થામાં થવાની હોય તે કેટલું દૂર છે, આવવા - જવાનો ખર્ચ, ટ્રાન્સપોર્ટેશન, દ્રશ્ય બંધ લઈ જવા માટેની વ્યવસ્થા, થિયેટરમાં પાછળના દરવાજામાંથી દ્રશ્ય બંધ સરળતાથી જઈ શકે તે માટેની વ્યવસ્થા કરવી અને જો શક્ય ન હોય હોય તો અન્ય વ્યવસ્થા વિચારવી. આમ, ઉપરોક્ત સર્વ બાબતો ચકાસવા માટે નાટ્ય પ્રસ્તુતિની જગ્યા પહેલેથી નક્કી હોય તો સ્ટેજ કે રંગમંચનું યોગ્ય માપ મેળવીને તે પ્રમાણે દ્રશ્ય બંધ આયોજક સાથે ચર્ચા કરી તે જ માપમાં સેટ બનાવવો અને તે અનુસાર રીહર્સલ કરવા જોઈએ. એન્ટ્રી કે એક્ઝીટ ક્યાં છે તે પણ જોઈ લેવા.

રંગકર્મીઓ માટે સૂચન/ સાથે ચર્ચાઃ

બધા રંગતંત્રશ્યોની સામાન્ય સભા બોલાવી, તેમના કાર્યમાં સુસંવાદીતા અને સહકાર જળવાય તે અંગે સમજ આપવી અને સૂચનો કરવા. મંચવસ્તુની ગોઠવણી કરનાર રંગકર્મીઓ તથા રંગભૂષાકાર ઈત્યાદિની નિમણુક કરી તેમની પાસેથી કામ લેવું. પ્રકાશ આયોજક, દ્રશ્યબંધ આયોજક, રંગભૂષા અને મંચવસ્તુ - આયોજકોએ તૈયાર કરેલ રેખાકૃતિઓ, ચિત્રાંકનો ઈત્યાદી પરથી, વેશભૂષા, પ્રકાશ, દ્રશ્યાંતર, મંચવસ્તુ વગેરે તૈયાર કરવાની કાર્યપદ્ધતિઓ નક્કી કરી તે પ્રમાણે કાર્ય શરુ કરાવવું પડે છે અને તે બધાના સંકેતપત્રો તૈયાર કરાવવા પડે છે.

ટેકનીકલ રીહર્સલ અને અંતિમ પ્રસ્તુતિના સમયે જ સામાન્યતઃ એક્ચ્યુઅલ સેટ લાગતો હોય છે, કારણકે રોજ સેટ ભાડે લાવવો ખર્ચાળ બની જાય. તેથી રંગમંચ વ્યવસ્થાપક રીહર્સલ શરુ થતા પહેલા તે અંગે નક્કી કરેલા સ્થળ પર ત્યાં ખડીથી (ચોકથી) દ્રશ્યબંધનો ભૂમિનકશો આલેખી, આવશ્યક રાચરચીલા અથવા તેના પૂરકોની ગોઠવણી કરશે અથવા કરાવશે, જેવા કે બારી, બારણા વિગેરે જો ચોકથી દોરેલા હોય તો અભિનેતાને પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન માટે અગવડ નહિ પડે, અને તે સરળતાથી સમજી શકશે.

રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે દ્રશ્યબંધ-આયોજક સાથે દ્રશ્યબંધ અંગે ચર્ચા કરી, જરૂરી બાબતોને લગતાં ચોક્કસ સૂચનો આપવાં જેવા કે બારીબારણાના દરવાજા કઈ બાજુ ખૂલવા જોઈએ, પ્રકાશ-આયોજનની દ્રષ્ટીએ વિશિષ્ટ હોય તેવા મુદ્દાઓ વિષે સૂચન કરવું. ઉદાહરણ તરીકે પ્રકાશ-સાધનોની ગોઠવણીમાં દ્રશ્યબંધનો કોઈ ભાગ નડતરરૂપ ન બને. પાછળથી પ્રકાશ આવતાં, દ્રશ્યબંધના ચોકઠાની પટ્ટીઓ ન દેખાય તે અંગે સૂચનો ઈત્યાદિ આપવા.

દ્રશ્યબંધની પાછળના ભાગમાં વેશભૂષાના ત્વરિત ફેરફાર માટે નાનો કક્ષ બનાવવાની વ્યવસ્થા કરવી. જો કોઈ નાટકમાં શીઘ્ર વેશભૂષા બદલવાની હોય અને તરત જ બીજા દ્રશ્યમાં પણ એ જ કલાકાર હોય તે સમયે જો ગ્રીનરૂમ દૂર હશે, તો આવવા જવામાં વિલંબ થશે કે સમય લાગશે અને કલાકારના પ્રવેશ સમયે તે કદાચ ન પહોચી શકે. અગવડ પડે, આ માટે પહેલેથી જ દિગ્દર્શક અને વેશભૂષા આયોજક સાથે ચર્ચા કરીને દ્રશ્યબંધની પાછળ કે વિંગની બાજુમાં એવી જગ્યા અથવા કક્ષ બનાવવો જ્યાં તરત વેશભૂષા બદલીને કલાકાર નિર્ધારિત સમયે

પહોચી શકે, અને નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં કોઈ અગવડ ન પડે.

નટોને તેમના પહેરવેશો માપસર આવી રહે તેની ચકાસણી કરવી. આ માટે વેશભૂષા આયોજક સાથે ચર્ચા કરી પ્રત્યેક કલાકારના બરાબર માપ લેવાય તેવી વ્યવસ્થા કરાવવી, દરજીને બોલાવવો અથવા કલાકાર ત્યાં જાય તે વ્યવસ્થા કરવી. નાટય પ્રસ્તુતિ પહેલા સમાન્યતઃ ટેકનીકલ રીહર્સલ પહેલા વેશભૂષા પ્રમાણે પ્રત્યેકના પહેરવેશ આવી જાય તેવી વ્યવસ્થા કરાવવી. જેવા પહેરવેશ આવે કે પ્રત્યેક કલાકારને પોતાનો પહેરવેશ પહેરી મુવમેન્ટ કરવા જણાવવું જેથી પહેરવેશ હલનચલનમાં નડતરરૂપ છે કે નહિ તે ખ્યાલ આવે, તેમજ જે તે કલાકારને પોતાનો પહેરવેશ યોગ્ય માપસર આવી રહે છે, તેની જાણ થાય અને નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં સરળતા રહે. જો કોઈ કલાકારના પહેરવેશનું માપ બરાબર ન હોય, પહેરવેશ ફીટ હોય કે વધુ ઢીલો હોય, તેમજ વધુ લાંબો કે ટૂંકો હોય, જો તે પાત્ર પ્રમાણે નક્કી કરેલ પહેરવેશ જેવો ન હોય, તે અંગે વેશભૂષા આયોજક અને દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કરી તુરત જ દરજીનો સંપર્ક કરી તેને બદલાવવાની વ્યવસ્થા કરવી. આ કારણે પહેરવેશ ટેકનીકલ રીહર્સલના પહેલા આવી જાય તો તે બદલાવવાની વ્યવસ્થા થઇ શકે છે.

અનુપાઠક માટે વ્યવસ્થાઃ

પૂર્વાભ્યાસ સમયે અનુબોધક અર્થાત Prompter (પ્રોમ્ટર) તરીકે કામ આપવા યોગ્ય વ્યક્તિ અથવા વ્યક્તિઓ નક્કી કરવી, અનુપાઠક એક એવો વ્યક્તિ હોય જેની પાસે સંપૂર્ણ નાટકની સ્ક્રીપ્ટ (પ્રત) હોય, જે રીહર્સલ અને જરૂર પડે નાટ્ય પ્રસસ્તુતિમાં કલાકારો જયારે સંવાદ ભૂલી જાય ત્યારે તેને ધીમેથી સંવાદના ક્યું આપે. અનુપાઠક જેને Prompter કહેવાય છે. તે સંપૂર્ણ નાટ્ય પ્રસ્તુતિ દરમ્યાન તેનું ધ્યાન નાટકની સ્ક્રીપ્ટ પર જ હોય. નાટ્ય પ્રસ્તુતિ દરમ્યાન અનુપાઠકને ઉભા રહેવા માટે અનુકુળ એવી જગ્યા નક્કી કરવી, જેથી અનુંપાઠક નાટ્ય પ્રસ્તુતિ દરમ્યાન કલાકારોને સંવાદ (Dialogue)ના ક્યું આપી શકે, અને પણ ધીમેથી જેથી પ્રેક્ષકોને ન સંભળાય, અને તેમને વિક્ષેપ ન પડે. તેમજ અનુંપાઠકના ઉભા રહેવાની જગ્યા પણ એવી હોવી જોઈએ કે પ્રેક્ષકો તેને ન જોઈ શકે.

પ્રચાર માટે ચર્ચાઃ

નાટકના પ્રચારકાર્ય સાથે સંબંધિત રંગકર્મીઓને યોગ્ય સમયે પૂર્વાભ્યાસ બતાવવાની વ્યવસ્થા કરવી જેથી તેઓ નાટકના પ્રચાર માટે બનાવેલ બ્રોશર કે પોસ્ટરમાં પ્રસ્તુત નાટકમાંથી કોઈ સારા દ્રશ્ય કે કલાકારો તેમજ નાટકની થીમ પરથી કોઈ ચિત્ર બનાવી તેમાં મૂકી શકે. તેનાથી પોસ્ટર વધુ આકર્ષક અને સુંદર લાગે છે. તથા પ્રચારને વધુ સબળ અને સારો બનાવવા અંગે સંબંધિત વ્યક્તિઓ સાથે ચર્ચા કરવી. પોસ્ટર કે બેનર ક્યાં લગાવવા? જેથી વધુ વ્યક્તિઓ તે વાંચીને નાટક નિહાળવા આવી શકે. જાહેરાત માટે કયા સ્રોતનો ઉપયોગ કરવો વગેરે બાબતોની સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ.

નાટ્ય પ્રયોગ શરુ થતા પહેલાઃ

નાટકનો પ્રયોગ શરુ થતા પહેલાં, સામાન્ય રીતે ઓછામાં ઓછા બે કલાક અગાઉ દ્રશ્યબંધ અને મંચવસ્તુઓની ગોઠવણી યોગ્ય સ્થાને, યોગ્ય રીતે થઇ છે કે નહિ તેની ચકાસણી કરી લેવી. તે માટે રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે દ્રશ્ય પ્રમાણે જે યાદી બનાવી હોય અને તે પ્રમાણે મંચવસ્તુઓ આવી છે કે નહિ તે જોઈ લેવી અને ન આવી હોય તો તે અંગે પ્રોપર્ટી ઇન્ચાર્જ સાથે ચર્ચા કરી તે મંગાવવી. કયા દ્રશ્યમાં કઈ મંચ વસ્તુઓ જોઇશે તે પ્રમાણે પ્રોપર્ટી ઇન્ચાર્જને તે માટે વ્યવસ્થા

કરી છે કે નહિ તે ચકાસવું. પ્રયોગ શરુ થતા પહેલા નટોને, રંગમંચ પર અને નેપથ્યમાં ગોઠવેલી મંચવસ્તુઓ યથાસ્થાને યોગ્ય રીતે ગોઠવેલી છે કે નહિ તેની ચકાસણી કરી લેવા જણાવવું જેથી તેના ઉપયોગ સમયે મુશ્કેલી પડે નહિ.

તેવી જ રીતે દ્રશ્યબંધમાં શીફટીંગ થતું હોય તો તે માટે યોગ્ય રંગકર્મીઓ ડાબા અથવા જમણા બેકસ્ટેજમાં શીફટીંગ માટે જરૂરી વસ્તુઓ સાથે તૈયાર છે કે નહિ તે જોવું. દ્રશ્ય પૂરું થયા બાદ પૂર્ણ બ્લેક આઉટ હોય અને શીફટીંગ સમયે કે મંચ વસ્તુઓ ગોઠવાતી વખતે ન દેખાતું હોય તો તે માટે ચોકથી કે રેડીયમ થી જે જગ્યાએ વસ્તુઓ મુકવાની ત્યાં નિશાની કરવી જોઈએ, જેથી રંગકર્મીઓને સરળતા રહે અને અંધારામાં તેઓ પડે નહિ કે અવ્યવસ્થા ન સર્જાય.

પ્રકાશ માટે ગોઠવવામાં આવેલ સાધનો યોજના પ્રમાણે કામ આપે છે કે નહિ તેની વારાફરતી સંકેતપત્રક પ્રમાણે પ્રકાશ આયોજક અને ઓપરેટર સાથે મળી ચકાસણી કરી લેવી. જો કોઈ સ્પોટ બંધ હોય તો તે માટે યોગ્ય વ્યવસ્થા કરી લેવી. સ્પોટ ઉપર જરૂરિયાત અનુસાર જો જીલેટીનનો ઉપયોગ કરવાનો હોય તો તે ચકાસી લેવા. તે જ પ્રમાણે પાશ્વધ્વનિ અસરો કે સંગીત યોગ્ય રીતે ટેપ રેકોર્ડર કે સીડી પ્લેયર કે કોમ્પ્યુટરમાં યોગ્ય રીતે વાગે છે કે નહિ તેમજ પ્રેક્ષકોમાં છેક છેલ્લી હરોળમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકોને તે સંભળાય છે કે નહિ તેની ચકાસણી કરી લેવી. સાઉન્ડ ઓપરેટર સાથે મળીને જો ધ્વનિવર્ધકયંત્ર કે માઈકનો ઉપયોગ કરવાનો હોય તો તેની પૂર્વચકાસણી કરી લેવી. કોલર માઈક કલાકારને યોગ્ય રીતે લગાવી તેના વાયર પ્રેક્ષકોને ન દેખાય તેમજ અભિનયમાં કલાકારને અગવડ ન પડે તે રીતે લગાવવાની વ્યવસ્થા કરવી. હેન્ગીંગ માઈક કે ફ્લોર માઈક હોય તો તે ક્યાં અને કેટલા અંતરે દ્રશ્ય પ્રમાણે મુકવા જેથી કલાકારનો અવાજ સ્પષ્ટ સંભળાય તે માટે વ્યવસ્થા કરાવવી.

નાટ્ય પ્રયોગના દિવસે ઉપર પ્રમાણેની ચકાસણી થઇ ગયા પછી મુખ્ય પડદો બંધ કરાવવો. પ્રયોગના અડધા કલાક પહેલા નટો વેશભૂષા અને રંગસજ્જાથી સજ્જ થઇ જાય તે જોવું. ઉપર પ્રમાણેની બધી તૈયારી થઇ ગયા પછી યોગ્ય સમયે પહેલી ઘંટડી વગાડવાની વ્યવસ્થા કરવી. પહેલી ઘંટડી વાગી ગયા પછી નેપથ્યમાં આવેલા સઘળા મુલાકાતીઓને બહાર જવા કહેવું ત્યાર પછી નાટકના અંત સુધી કોઈ મુલાકાતીઓને પ્રવેશ આપવો નહિ. જેથી કલાકાર પોતાના પાત્ર વિષે વિચારી શકે અને નાટકમાં ઓતપ્રોત થઇ શકે. ત્યાર બાદ, નટો અને રંગકર્મીઓને તેમના યથાસ્થાને ગોઠવાઈ જવાની સૂચના આપવી. તેઓ ગોઠવાઈ જાય એટલે બીજી ઘંટડી વગાડવાની સૂચના આપવી. પ્રેક્ષકગૃહ વ્યવસ્થાપક તરફથી નાટ્યપ્રયોગ શરુ કરવાનો સંકેત મળતાં ત્રીજી ઘંટડી વગાડવાની સૂચના આપી તરત જ પ્રયોગ શરુ કરવો.

મધ્યાંતર સમયેઃ

મધ્યાંતર - સમયે, બહારના મુલાકાતીઓ રંગમંચ પર ન આવે તેવી વ્યવસ્થા જોવી. જો તેઓ રંગમંચ પર કે નેપથ્યમાં આવશે તો કલાકાર પોતાના પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય નહિ સાધી શકે અને તેમાં વિક્ષેપ પડશે. જો પ્રેક્ષકો રંગમંચ પર આવે અને દ્રશ્ય બંધના કોઈ ભાગને નુકસાન થાય તો અવ્યવસ્થા સર્જાશે. આ ઉપરાંત રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે કલાકારો અને રંગકર્મીઓ માટે ચા કે હળવો નાસ્તાની વ્યવસ્થા કરવી અથવા કરાવવી.

નાટ્ય પ્રયોગ પૂર્ણ થયા બાદઃ

નાટક પૂરું થયા પછી જો મંચ અભિનંદન જેને Curtain Call પણ કહેવાય છે, આપવાના હોય

તો તે સમયે દરેક કલાકારે કેવી રીતે આવવું અને ક્યાં ઉભા રહી, શું કરવું તેનો પૂર્વાભ્યાસ કરાવી દરેક વિગત ચોક્ક્સ કરી લેવી. નાટ્યપ્રયોગ પૂરો થયા પછી મુલાકાતીઓને આવશ્યક હોય તો રંગમંચ પર આવવા દેવા, પરંતુ સજ્જાગૃહમાં પ્રવેશ આપવો નહિ, કારણકે તે સમયે કલાકારો વેશ પરિવર્તનના કામમાં રોકાયેલા હોય છે. નાટ્યપ્રયોગ પૂરો કરી છુટા પડતા પહેલા કલાકારોને અને રંગકર્મીઓને જરૂરી સૂચનો આપવા.

7.4 સારાંશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, નાટકમાં સ્ટેજ મેનેજરનું શું મહત્વ છે, અને તેની જવાબદારીઓ અને ફરજો શું છે તે વિષે આપણે ચર્ચા કરી. તેના પરથી આપને ખ્યાલ આવી ગયો હશે કે રંગમંચ વ્યવસ્થાપક (Stage Manager) દિગ્દર્શકની અનુપસ્થિતિમાં ક્યારેક સમગ્ર રિહર્સલનો પણ ભાર ઉપાડે છે. તે બધા સાથે હળીમળીને કામ કરે એવો હોવો જોઈએ, શાંતિથી અને સરળતાથી પોતાનું કામ કરી શકે તેવો ગુણ તેનામાં હોવો જોઈએ. સમયની ચોકસાઈ સાથે એક સફળ નેતૃત્વ કરી શકે તેવા ગુણ તેનામાં હોવા જોઈએ. ડ્રામા અથવા નાટક કે પરફોર્મિંગ આર્ટ્સમાં ડીગ્રી કરેલ વ્યક્તિ આ જવાબદારી સંભાળે તો તે ટેકનીકલ બાબતોથી વાકેફ હોય અને રંગકર્મીઓ જોડે યોગ્ય કામ લઇ શકે. આ ઉપરાંત કોમ્યુનિકેશન સ્કીલ્સ, કોમ્પ્યુટરની જાણકારી, આત્મવિશ્વાસ, દબાણ હેઠળ કામ કરવાની ક્ષમતા, તાત્કાલિક નિર્ણય લેવાની ક્ષમતા, સમસ્યા નિવારણ કુશળતા તેમજ સ્વભાવે ધીર ગંભીર હોવો જોઈએ. આથી જ સ્ટેજ મેનેજરને અડધો દિગ્દર્શક કહે છે.

7.5 શબ્દાવલી :

પૂર્વાભ્યાસ - Rehearsal

અંતિમ પૂર્વાભ્યાસ - Grand Rehearsal

અનુપાઠ - Prompt

અનુપાઠક - Prompter

અનુપઠન - Prompting

કાર્યવ્યાપાર - Business

ગતિવિધાન - Blocking

તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ - Technical Rehearsal

દ્રશ્યબંધ આયોજક - Set Designer

નેપથ્ય - Back Stage

નેપથ્યકર્મી - Back Stage Worker

7.6 તમારી પ્રગતિ ચકાસા :

- **લાંબા પ્રશ્નો :**

1) સ્ટેજ મેનેજરની જવાબદારી અને ફરજો વિસ્તૃત રૂપે સમજાવો.

2) આદર્શ રંગમંચ વ્યવસ્થાપક કોને કહેવાય? વિગતવાર સમજાવો.

- **ટૂંકા પ્રશ્નોઃ**

1) સ્ટેજ મેનેજરે કલાકારો સાથે કેવો વ્યવહાર રાખવો જોઈએ તેમજ તેમને કયા સુચન કરવા જોઈએ. વિગતે ચર્ચા કરો.

2) સ્ટેજ મેનેજરે બેકસ્ટેજ સંભાળતા રંગકર્મીઓ સાથે કેવો વ્યવહાર રાખવો જોઈએ તેમજ તેમને કયા સુચન કરવા જોઈએ. તમારા અધ્યયનના આધારે સમજાવો.

3) રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે નાટ્ય પ્રયોગ શરુ થતા પહેલા ને નાટ્ય પ્રયોગ પૂર્ણ થયા બાદ શું કાળજી કે ચોકસાઈ રાખવી જોઈએ. અધ્યયન અને અનુભવના આધારે સમજાવો.

4) જો તમે રંગમંચ વ્યવસ્થાપકની જવાબદારી નિભાવી હોય તો તે વિષે નોધ લખો.

- **ટૂંક નોધ લખોઃ**

1) સ્ટેજ મેનેજર

2) આદર્શ રંગમચ વ્યવસ્થાપક

- **વિધાન સાચું છે કે ખોટું તે જણાવોઃ**

1) સ્ટેજ મેનેજરના કાર્ય માટેના અમુક ચોક્કસ કલાકો નક્કી હોય છે.

2) સ્ટેજ મેનેજરને એક રીતે અડધો દિગ્દર્શક પણ કહી શકાય.

3) નટો અને રંગકર્મીઓને તેમના યથાસ્થાને ગોઠવાઈ જવાની સૂચના આપ્યા બાદ તેઓ યથાસ્થાને ગોઠવાઈ જાય એટલે બીજી ઘંટડી વગાડવાની સૂચના આપવી.

4) પ્રકાશ આયોજક તરફથી નાટ્યપ્રયોગ શરુ કરવાનો સંકેત મળતાં ત્રીજી ઘંટડી વગાડવાની સૂચના આપી તરત જ પ્રયોગ શરુ કરવો.

5) મધ્યાંતર - સમયે, બહારના મુલાકાતીઓ રંગમંચ આવી શકે છે.

6) નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં કલાકારો જયારે સંવાદ ભૂલી જાય ત્યારે તેને ધીમેથી સંવાદના કયું જે વ્યક્તિ આપે તેને PROMPTER કહેવાય છે.

જવાબઃ

1) ખોટું, 2) ખરું, 3) ખરું, 4) ખોટું, 5) ખોટું, 6) ખરું

- **રિક્ત સ્થાનની પૂર્તતા કરોઃ**

1) .... દિગ્દર્શક પછીનું મહત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવનાર છે. (રંગમંચ વ્યવસ્થાપક, અનુપાઠક)

2) સામાન્ય રીતે એકાંકી માટેના રીહર્સલની સમય મર્યાદા .... દિવસ હોય છે, તેમજ ત્રિઅંકી નાટક માટેના રીહર્સલની સમય મર્યાદા .... દિવસ હોય છે. (21, 15, 45, 335)

3) મધ્યાંતર -સમયે, બહારના મુલાકાતીઓ રંગમંચ પર ન આવે તેવી વ્યવસ્થા .... એ જોવી. (સ્ટેજ મેનેજર, દિગ્દર્શક, પ્રોડક્શન મેનેજર)

4) નાટક પૂરું થયા પછી મંચ - અભિનંદન આપવાના હોય તેને .... કહેવાય છે, (Curtain Call, Stage Appreciation, Standing Ovation)

5) નાટ્ય પ્રસ્તુતિ શરુ થતા પહેલા .... ઘંટડી/બેલ વાગે છે. (2, 3, 4)

6) .... તરફથી નાટ્યપ્રયોગ શરુ કરવાનો સંકેત મળતાં ત્રીજી ઘંટડી વગાડવાની સૂચના આપી તરત જ પ્રયોગ શરુ કરવો. (સ્ટેજ મેનેજર, પ્રેક્ષકગૃહ - વ્યવસ્થાપક, દિગ્દર્શક)

7) નાટ્યપ્રયોગ પૂરો થયા પછી મુલાકાતીઓને આવશ્યક હોય તો પર આવવા દેવા, પરંતુ .... પ્રવેશ આપવો નહિ, કારણકે તે સમયે કલાકારો કામમાં રોકાયેલા હોય છે. (પ્રેક્ષક ગૃહ, રંગમંચ, સજ્જાગૃહ, બેકસ્ટેજ, અગત્યની ચર્ચામાં, વેશ પરિવર્તનના, અગત્યના સૂચનના)

8) નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં કલાકારો જયારે સંવાદ ભૂલી જાય ત્યારે તેને ધીમેથી સંવાદના કયું જે વ્યક્તિ આપે તેને .... કહેવાય છે. (Prompter, સ્ટેજ મેનેજર, પ્રોડક્શન મેનેજર)

જવાબ:

1) રંગમંચ વ્યવસ્થાપક, 2) 21, 45, 3) સ્ટેજ મેનેજર, 4) Curtain Call, 5) ૩, 6) પ્રેક્ષકગૃહ - વ્યવસ્થાપક, 7) રંગમંચ, સજ્જાગૃહમાં, વેશ પરિવર્તનના, 8) Prompter

7.7 સંદર્ભ ગ્રંથ :

1) નાટ્યનિર્માણ - પ્રો. માર્કંડ ભટ્ટ

**** **** ****

એકમ 8

દિગ્દર્શક : કાર્યપદ્ધતિ તથા સર્જનાત્મકતા

: રૂપરેખા :

8.1 ઉદ્દેશ

8.2 પ્રસ્તાવના

8.3 દિગ્દર્શક

8.4 દિગ્દર્શકની કાર્યપદ્ધતિ

8.5 દિગ્દર્શકની સર્જનાત્મકતા

8.6 શબ્દાવલી

8.7 સારાંશ

8.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

8.9 સંદર્ભ ગ્રંથ

8.1 ઉદ્દેશ

આ એકમ નાટ્યનિર્માણમાં દિગ્દર્શક, તેની કાર્યપદ્ધતિ તથા સર્જનાત્મકતા વિશે છે. આ એકમથી નાટ્ય નિર્માણમાં દિગ્દર્શકનું મહત્ત્વ અને તેના કાર્ય અને કાર્યપદ્ધતિ વિશે જાણી શકશો.

8.2 પ્રસ્તાવના :

મિત્રો આપ સહુએ નાટકો જોયા અને માણ્યા જ હશે. સ્કુલ - કોલેજમાં, કોઈ સામાજિક મેળાવડામાં કે થિયેટરમાં અને હવે તો નાટક જોવાની સુવિધા ઈન્ટરનેટના માધ્યમથી મોબાઈલ કે લેપટોપમાં પણ મળી રહે છે. પણ આપણે વાત કરવાની છે થિયેટરમાં કે ઓડિટોરીયમમાં ભજવાતાં નાટક વિશે.

આપણે સૌ જાણીએ છીએ કે નાટક દશ્ય શ્રાવ્ય કલા હોવાથી તે સાહિત્યનું વિશિષ્ટ રૂપ છે. સાહિત્ય કલાના પદ્યમાં અને ગદ્યમાં અનેક પ્રકારો છે. જેમ કે, કવિતા, નિબંધ, પ્રવાસ વર્ણન, નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા, નાટક વગેરે. આમાં નાટક અનેક રીતે જુદું પડે છે. સાહિત્યના નાટક સિવાયના સ્વરૂપોમાં શબ્દો, કથાનક, વર્ણનનું મહત્ત્વ વધારે છે. જેને વાંચીને મનમાં એક સ્વરૂપ ઉભરી આવે છે. જેની અનુભુતિ વાચકે - વાચકે અલગ હોઈ શકે છે. જ્યારે નાટક એ દશ્ય - શ્રાવ્ય કલા છે. જેમાં ભાષા અને શબ્દો ઉપરાંત અભિવ્યક્તિના અન્ય માધ્યમો પણ હોય છે. જેમ કે અભિનય તથા નાટ્ય નિર્માણના અન્ય ઘટકો જેવા કે સન્નિવેષ, રંગભૂષા, વેશભૂષા, પ્રકાશ, સંગીત વિગેરે. રંગમંચ પર ભજવવાની ક્ષમતા એ નાટકની વિશિષ્ટ કસોટી છે, વિશિષ્ટ શક્તિ છે. ભાવનાત્મક ઐકયની પ્રયોજનની ક્ષમતા નાટકમાં સૌથી વિશેષ છે. નાટક માત્ર સાહિત્યકારનું સર્જન નથી. રંગભૂમિ પર ભજવાતા નાટક ને નાટ્યકાર, અભિનેતાઓ, કસબીઓ વગેરે નો સાથ જોઈએ અને સાથે - સાથે પ્રેક્ષકો નો સહકાર જોઈએ.

લેખક દ્વારા લખાયેલા નાટકને પોતાની રીતે અર્થઘટન કરીને, નાટકની મૂળ વાર્તા

(Plot) ને હાનિ પહોંચાડયા વગર પ્રેક્ષકોને રસ પડે તે રીતે નાટકનું સર્જન કરવાની મહત્ત્વની જવાબદારી જેની છે, તે વ્યક્તિ છે, નાટકનો દિગ્દર્શક એક રીતે કહીએ તો દિગ્દર્શક એ મંચ પર રજૂ થતાં નાટકનો સુત્રધાર છે. જે નાટકમાં ક્યાંય દેખાતો નથી પણ નાટકમાં એની હાજરી સતત વરતાય છે. મિત્રો આટલી પ્રસ્તાવના પછી હવે આપણે દિગ્દર્શક અને તેના કાર્ય વિશે જાણીશું.

8.3 દિગ્દર્શક :

To be a producer is a profession But To be a Director is an Art

- Andre Antone

નાટ્ય નિર્માણ / નાટ્ય નિર્માતા એ વ્યવસાય છે. પરંતુ દિગ્દર્શન એ એક કલા છે. મિત્રો આપણે આગળ જોયું તેમ સાહિત્યકલાના પ્રકારોમાં નાટક રંગમંચ પર ભજવવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. અને નાટકને અભિનય તથા નાટયનિર્માણના અન્ય ઘટકોની મદદથી પોતાની રીતે અર્થઘટન કરીને પ્રેક્ષકો ને રસ પડે તે રીતે નાટકનું સર્જન કરવાની જવાબદારી દિગ્દર્શકની છે.

સાચો દિગ્દર્શક લગભગ સર્જક છે. અને તે રીતે કલાકાર છે. અને એટલે જ જો એના માં સર્જન કરવા જેટલી શક્તિ કે કલ્પના ન હોય તો એ કશું જ નહી કરી શકે. દિગ્દર્શકનું કાર્ય નાટય નિર્માણની ગુણવત્તા અને સંપૂર્ણતાની ખાતરી કરવા તથા સર્જનાત્મક સભ્યોની ટીમ સાથે સંશોધનનું સંકલન કરવાનું તથા કૃતિના તમામ પાસાંઓ પર કામ કરવા માટે સહયોગ કરવાનું છે. દિગ્દર્શકમાં રંગભૂમિના બધાં જ તત્ત્વો વિશેની એક તજજ્ઞ તરીકેની સૂઝ અને સમજ હોય છે. તે પોતાની સૂઝ અને સમજને પ્રયોગ કે નવું કરવાની તૈયારી મુજબ નાટયકથા અને રંગતંત્ર વચ્ચેનો સંબંધ સમજાવે છે.

તમને પ્રશ્ન થાય કે એક દિગ્દર્શક નાટકનું સર્જન કેવી રીતે કરે છે ! કેવી રીતે અભિનેતાઓ અને નાટયનિર્માણના ઘટકોનો ઉપયોગ કરીને નાટક તૈયાર કરે છે. તો એ માટે આપણે દિગ્દર્શકની કાર્ય પદ્ધતિ વિશે જાણીશું જે આ મુજબ છે.

❖ **દિગ્દર્શકનું કાર્ય :-**

1) દિગ્દર્શકનું કાર્ય કથા સાહિત્યનાં અન્ય રૂપોની જેમ માત્ર કથા કહેવાનું નથી પણ કથાને સ્થળ-કાળની મર્યાદામાં રહીને દશ્ય ક્રિયા દ્વારા તેના કથનને રજૂ કરવાનું છે.

2) દિગ્દર્શક નાટક (પ્રત) નો સંપૂર્ણ અભ્યાસ કરીને નાટકનું અર્થઘટન તારવે છે અને લેખકના કથન ને સ્થળ - કાળની મર્યાદામાં રહીને દશ્ય ક્રિયા દ્વારા તેના કથનને રજૂ કરી પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડે છે.

3) દિગ્દર્શક નાટક ને અનુરૂપ પૃષ્ઠબંધ, પ્રકાશ આયોજન, રંગભૂષા, વેશભૂષા, સંગીત આયોજન વિગેરેથી સારી રીતે માહિતગાર હોય છે. જરૂરી નથી કે દરેક આયોજન દિગ્દર્શક એકલો કરે અને એ શકય પણ નથી. આથી દિગ્દર્શકના અર્થઘટન મુજબ બધાં જ આયોજકો કામ કરે છે.

4) જે નાટયગૃહમાં નાટય પ્રયોગ થવાનો હોય તે નાટયગૃહમાં પ્રકાશ આયોજન કરવામાં સરળતા રહે તે માટે દિગ્દર્શક નીચે મુજબની વિગતો મેળવે છે.

- પ્રકાશ સાધનોની વ્યવસ્થા
- ઉપલબ્ધ પ્રકાશ સાધનો અને તેમની ગુણવત્તા

- પ્રકાશ આયોજનમાં જરૂરી અને નાટયગૃહમાં ઉપલબ્ધ ન હોય તેવાં પ્રકાશ સાધનો મેળવવાના અન્ય માર્ગો તથા તેમાં થનાર અંદાજિત ખર્ચની વિગત

4) નાટકની પસંદગી માટે માત્ર એક જ સિદ્ધાંત રાખવો જરૂરી છે કે નાટક એક કલાકૃતિ છે. જેમ કલાકૃતિ કલ્પના ને ઉત્તેજીત કરવા માનવીને આનંદ આપવા અને બુદ્ધિનો વિકાસ સાધવામાં ઉપયોગમાં આવે છે, તેમ નાટક પણ નાટક કરુણાંત હોય કે સુખાંત કે પછી પ્રહસન હોય, એ બધું કાર્ય કરવા માટે દિગ્દર્શકિ સમર્થ હોવું જોઈએ અને તે નાટકની પસંદગીમાં ચાર સાદા નિયમોનું ધ્યાન રાખે છે.

- દિગ્દર્શકને ગમવું જોઈએ.
- અભિનય કરનાર કલાકારોને તેનાથી આનંદ મળવો જોઈએ.
- પ્રેક્ષકોને આનંદ મળવો જોઈએ અને...
- નાટકને આનંદ પર રજૂ કરવા માં અસાધારણ મુશ્કેલી પડતી હોવી ન જોઈએ.

લગભગ દરેક દિગ્દર્શક આ બાબતો ને ધ્યાનમાં રાખતા હોય છે. જેથી તેમને નાટક તૈયાર કરવામાં મદદ મળે આ તો થઈ દિગ્દર્શક અને તેના કાર્યની વાત, હવે આપણે જોઈશું કે એક દિગ્દર્શક કેવો હોવો જોઈએ અથવા તેનાં આદર્શ ગુણ શું હોવા જોઈએ.

- **દિગ્દર્શકના આદર્શ ગુણ :** એક કુશળ દિગ્દર્શક વિચારશીલ પરિવર્તન શીલ, કૌશલ્ય વાન અને ધીરજ વાન હોવો જોઈએ. તેનામાં કામ પ્રત્યેની ઉત્કટતા હોવી જોઈએ તથા બૌદ્ધિક ઉત્સુકતા, શિસ્ત, આત્મ વિશ્વાસ અને સૌથી અગત્યનું કામ પ્રત્યેની પ્રમાણિકતા હોવી ખૂબ જરૂરી છે.
- દિગ્દર્શક સૌંદર્યલક્ષી હોવો આવશ્યક છે. પ્રેક્ષકો જ્યારે પ્રસ્તુતિને જોવા સાંભળવા જઈ રહયા હોય ત્યારે એ પ્રેક્ષકોને એક યાદગાર અનુભવ આપવા માટે પુરી તકેદારી રાખે છે. નાટક માટે પ્રેક્ષકો જ પ્રાણવાયુ પૂરો પાડે છે. તે ટિકિટ ખરીદીને નાટક જોવા આવે છે, ત્યારે તેને પુરેપુરું વળતર મળ્યાનો, એક સરસ પ્રસ્તુતી માણ્યાનો આનંદ મળ્યો છે. તેવી અનુભૂતિ થવી જોઈએ અને તે માટે દિગ્દર્શક પૂરે પૂરો પ્રયત્ન કરે છે.
- દિગ્દર્શક નાટકના અભિનેતાઓને એક વ્યક્તિ તરીકે જુવે છે અને તે વ્યક્તિ ને પાત્રની સંભવિતતાને ઘેરવા માટે પ્રયત્નશીલ હોય છે અને તેને અભિનય માટે ની જરૂરિયાતોને સકારાત્મક રીતે પૂરી કરવાંની રીતો વિશે વિચારે છે.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, અહીં સુધી આપણે દિગ્દર્શક, તેનું કાર્ય અને દિગ્દર્શકના આદર્શ ગુણો વિશે માહિતી મેળવી હવે આપણે જાણીશું દિગ્દર્શકની કાર્ય પદ્ધતિ વિશે.

8.4 દિગ્દર્શકની કાર્ય પદ્ધતિ :

નાટય નિર્માણ માટે દરેક દિગ્દર્શકની કાર્યપદ્ધતિ અલગ હોઈ શકે છે. પરંતુ કેટલીક બાબતો એવી છે કે જેનું ધ્યાન દરેક દિગ્દર્શક રાખતા હોય છે. સૌ પ્રથમ તો નાટકની ગુંથણી કરતાં પહેલાં નાટક (પ્રત)ની રચના અને અર્થ શોધવા માટે / અર્થઘટન કરવા માટે પ્રતનું વિશ્લેષણ કરવું જરૂરી હોય છે. કારણ કે ઘણાં નાટકો વાંચવામાં ઘણા સારા લાગે છે. જયારે રંગમંચ પર એમનું પોત ફિસ્સુ લાગી જાય છે. એટલે નાટકની પસંદગી કરનાર દિગ્દર્શકને નાટક વાંચતી વખતે તે રંગમંચ પર કેવી રીતે ભજવાશે, તેના દશ્યો કેવી રીતે યોજાશે, સંવાદ કેવી રીતે બોલાશે વગેરે જાણી લેવાની સૂઝ હોવી જોઈએ અને હોય છે.

- કેટલીક વાર લેખક નવું નાટક લખી રહ્યાં હોય ત્યારે અથવા નિર્માતા નવું નાટક લખાવી રહ્યાં હોય ત્યારે અથવા એ કોઈ નાટકનું ભાષાંતર હોય ત્યારે દિગ્દર્શક, લેખક કે અનુવાદક સાથે પણ કામ કરી શકે છે.

- નાટય નિર્માણની અને લેખનની શૈલીમાં સામ્ય રહેવું જરૂરી નથી કે નાટક કોઈ એક ખાસ શૈલી માં રજુ થવું જોઈએ એવું પણ જરૂરી નથી. કેટલીક વાર દિગ્દર્શકના અર્થઘટન થી નાટય નિર્માણની શૈલી લેખકની શૈલી કરતાં જુદી તરી આવે છે. સમકાલીન નાટયનિર્માણમાં નાટયકાર પછી દિગ્દર્શક સામાન્ય રીતે સિધ્ધાંત - સ્વપ્ન દ્રષ્ટા હોય છે. જે નાટકની કલાત્મકતા, ખ્યાલ અને અર્થઘટન તથા મંચન વિશે નિર્ણય લે છે.

  એકવાર નાટક ભજવવા માટે સ્ક્રિપ્ટ (નાટકની/પ્રત) ની પસંદગી થઈ જાય પછી દિગ્દર્શક નાટક ભજવવા માટે ની તૈયારી શરૂ કરે છે. સૌ પ્રથમ તો નાટક ભજવવાની સંભવિત તારીખ નક્કી થાય એટલે દિગ્દર્શક સૌથી પહેલા રિહર્સલ શિડ્યુલ બનાવે છે. ત્યાર બાદ કલાકાર / અભિનેતાઓ અને કસબીઓની વરણી કરે છે.

- **કલાકાર / અભિનેતાઓની વરણી :** નાટકની પસંદગી થયા પછી સૌથી અગત્યનુ, સર્વોપરી સ્થાન ધરાવે છે. કલાકારોની પસંદગી કરતી વખતે દિગ્દર્શક કેટલીક બાબતો નું ધ્યાન રાખે છે. જેમ કે તે પાત્રના શારીરિક દેખાવ અને પાત્રને બંધ બેસતો હોય, સાથે - સાથે કલાકારની અભિનય ક્ષમતા ને પણ પારખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. જેમ કે કલાકારની તાલીમ, અનુભવ, તેનો અવાજ, શારીરિક લાક્ષણિકતાઓ વગેરેને ધ્યાનમાં લે છે. અને જે તે પાત્રો માટે કલાકારોની પસંદગી કરે છે. ત્યાર બાદ આગળનું પગલું વિગતવાર કામ કરવાનું હોય છે. જેમાં દિગ્દર્શક કલાકારોને ભજવવાના પાત્ર વિશે વિગતવાર સમજ આપે છે. કલાકારોને નાટકની માંગ મુજબ પાત્રની વિશેષતાઓ અને લાક્ષણિકતાઓની સમજ આપે છે. જેમાં પાત્રની સંવાદ બોલવાની લઢણ / રીત, હલનચલન વિગેરેની માહિતી આપે છે.

- **કસબીઓની વરણી :** નાટકમાં અભિનેતાઓની જેમ જ નાટય નિર્માણના ઘટકો પણ ખૂબ જ મહત્ત્વના છે. તે માત્ર નુસખા કે દેખાડો કરવા માટે નથી પરંતુ લેખક, દિગ્દર્શક કે અભિનેતાઓ જેટલાં જ અગત્યના છે. તે વાતાવરણ, સ્થળ, શૈલી વ્યક્ત કરવા માટેનું માળખું છે. દિગ્દર્શક આ વાત જાણે છે. નાટક સમૂહની કલા છે તેથી તે કલાથી માંડીને સંગીત, પ્રકાશને સંનિવેશ સુધી ના બધાં જ પાસાને એક સાથે જુએ છે અને તેથી જ કલાકારોની પસંદગી કર્યા બાદ અને રિહર્સલ શરૂ કરતાં પહેલા કસબીઓ ને મળે છે. આ સમયે દિગ્દર્શક નાટક માટેની પોતાના અર્થઘટન મુજબની જરૂરિયાતો જણાવે છે. તે કસબીઓ પર પોતાના વિચારો થોપતો નથી. પણ તેમનાં વિચારો અને મંતવ્યો પણ સાંભળે છે. જે ઘણીવાર મૂળ દૃષ્ટિ કરતાં પણ વધારે સારું પરિણામ આપે છે. દિગ્દર્શક તેનો ઉપયોગ કરવા માટેના અર્થઘટન મુજબ નિર્ણય લે છે. દિગ્દર્શકની વિશિષ્ટ આવશ્યકતાઓ હોઈ શકે છે. જેની રિહર્સલ પહેલાં કસબીઓને જાણ કરવી જરૂરી હોય છે.

  નાટકના કલાકાર અને કસબીઓની પસંદગી થયા બાદ દિગ્દર્શકનો સૌથી વધુ સમય લેતું અને સૌથી મહત્ત્વનું કાર્ય રિહર્સલ (અહીં એક વાત રહી જાય છે. નાટક એકાંકી છે, કે દ્વિઅંકી કે ત્રીઅંકી એના આધારે રિહર્સલનો સમય નક્કી થાય છે. એકાંકી નાટક કે જેમાં એક જ અંક છે જે 30 થી 45 મિનિટ સુધીની સમય મર્યાદા ધરાવે છે.

જ્યારે ફુલ લેન્થ નાટક 2 થી 3 કલાક સુધીની સમય મર્યાદામાં પૂરું થાય છે.)

રિહર્સલ દરમ્યાન દિગ્દર્શક પોતાની સર્જનાત્મકતા થકી નાટકને મંચનક્ષમ બનાવે છે. આ સમય દરમિયાન, તબક્કાવાર રિહર્સલ દરમિયાન તે વિવિધ પાસાઓ પર ધ્યાન આપે છે. જે નીચે મુજબ છે.

(1) અભિનય

(2) સંવાદ

(3) કંપોઝીશન

(4) ક્રાઉડ / મોબસીન

(5) સેટ

(6) પ્રકાશ આયોજન

(7) સંગીત આયોજન

(8) ટેકનિકલ રિહર્સલ

મિત્રો, હવે તમને નાટય નિર્માણમાં દિગ્દર્શકનું કાર્ય તથા કાર્યપદ્ધતિ વિશે સમજાઈ ગયું હશે. હવે આગળ આપણે જાણીશું દિગ્દર્શકની સર્જનાત્મકતા વિશે જેથી તમને ખ્યાલ આવશે કે એક નાટકની પ્રત ને મંચનક્ષમ બનાવવા માટે દિગ્દર્શક અભિનેતાઓ અને કસબીઓની મદદ અને મહેનતથી નાટકનું સર્જન કરે છે. તો ચાલો જાણીએ દિગ્દર્શકની સર્જનાત્મકતા વિશે.

8.5 દિગ્દર્શકની સર્જનાત્મકતા :

નાટકના અભિનેતાઓ તથા કસબીઓની પસંદગી થઈ ગયા બાદ શરૂ થાય છે. દિગ્દર્શકનો સૌથી વધુ સમય લેતો તબક્કો એ છે રિહર્સલ, આ એક સર્જનાત્મક તબક્કો છે. જેમાં દિગ્દર્શક પોતાના અર્થઘટન મુજબ નાટકને ઓપ આપવા માટે પોતાની આંતરીક સૂઝ અને સર્જનાત્મકતાને કામે લગાડે છે. જેની શરૂઆત નાટક (પ્રત)ના વાંચનથી શરૂ થાય છે.

1) અભિનય :

રિહર્સલ દરમિયાન નાટકની પ્રતનું દિગ્દર્શક પોતે વાંચન કરે છે. જેથી કલાકારો નાટક, નાટકની ભાષા, શૈલી તથા દિગ્દર્શકના અર્થઘટનથી વાકેફ થાય. નાટકની પ્રતનું સંપૂર્ણ વાંચન થયા બાદ દિગ્દર્શક કલાકારોને તેમને ભજવવાના પાત્રો મુજબ વાંચન કરાવે છે. જે દરમિયાન દિગ્દર્શક તેમને સતત સૂચનાઓ આપતો રહે છે, તથા પાત્રની સંવાદ બોલવાની રીત - લઢણ વિગેરેની વિસ્તૃત માહિતી આપે છે. દિગ્દર્શક અને કલાકારો શરૂઆતના તબક્કે વાંચન માટે વધારે સમય લે છે. જેથી કલાકારો નાટક અને પોતાના પાત્રને બરાબર સમજી લે.

દિગ્દર્શક માને છે, કે અભિનય કળા એ સંપૂર્ણ અર્પણ કરવાની ભાવનાવાળી પૂર્ણકળા છે. અભિનેતા કોઈ પણ પાત્ર સારી કે ખરાબ રીતે ભજવે એ અગત્યનું નથી. પરંતુ એ સચ્ચાઈ પૂર્ણ રીતે ભજવે એ અગત્યનું છે. અભિનેતા પોતે જ સાધન અને પ્રયોગશાળા છે અને તેથી તેને હંમેશા નવાનવા રંગમંચીય પ્રયોગ કરવા માટે સજ્જ હોવું જરૂરી છે.

વાંચનનો તબક્કો પૂરો થયા પછીનો તબક્કો આવે છે. BLOKING અને COMPOSITION બનાવવાનો. આ ખૂબ મહત્ત્વનો સમય છે. સ્ટેજ ઉપર Bloking કે

Composition કરતી વખતે દિગ્દર્શક એ બાબતનું ધ્યાન રાખે છે, કે તે માત્ર સુંદર લાગે તે માટે નહી પરંતુ માનવીય સંબંધોનું માળખું સારી રીતે ઉજાગર થઈ શકે.

આ સમય દરમિયાન દિગ્દર્શક અભિનેતાઓને Movement (હલન ચલન) સ્ટેજ બીઝનેસ, હેન્ડપ્રોપનો ઉપયોગ વિગેરેની માહિતી આપે છે. મુવમેન્ટ એ અભિનેતાનું અતિશય પ્રભાવશાળી અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ છે. ઘણી વખત કલાકારનાં Gestute, Posture શબ્દોના ઉપયોગ કરતાં વધારે પ્રભાવશાળી હોય છે. પ્રત્યેક દ્રશ્યની મુવમેન્ટ જે તે દ્રશ્યની હોય છે.

એવી જ રીતે સ્ટેજ બીઝનેસ પણ અભિનેતાને તેના અભિનયમાં વાસ્તવિકતા લાવવા માં મદદ રૂપ થાય છે. જેમ કે કોફી બનાવવી, ફોન નો જવાબ આપવો, જુતાં પહેરવા કે કાઢીને રાખવાં, સંગીતનું વાજિંત્ર વગાડવું કે વગાડતાં પહેલાં ચકાસવું દા.ત. વાયોલીન, ગિટાર વિગેરે.

પ્રત્યેક કલાકાર વિશ્વાસપૂર્વક પાત્રના દરેક પહેલુઓને યોગ્ય રીતે તપાસી તથા પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરવા સક્ષમ બને છે. અને તે માટે દિગ્દર્શક પાત્રોની વિશેષતાઓ અને લાક્ષણિકતાનો ખ્યાલ રાખીને મુવમેન્ટ, Gesture, Posture, સ્ટેજ બીઝનેશ, વિગેરેની વિગતવાર સમજ આપી કલાકારોને પાત્રમય થવામાં મદદરૂપ થાય છે. તથા સમગ્ર રિહર્સલ દરમિયાન કલાકારોને સૂચનાઓ આપીને તેમને પાત્રની વધુ નજીક પહોંચવામાં મદદરૂપ થાય છે. એક સારો દિગ્દર્શક હંમેશા માને છે, કે નાટક શરૂ થઈ ગયા પછી પણ પાત્ર તો વિકસતું રહેવું જોઈએ.

2) સંવાદ :

અભિનયના મુવમેન્ટ, Gesture, Posture વિગેરે પાસા પછી એક અભિનેતા માટે સૌથી અગત્યની બાબત છે સંવાદ બોલવાની રીત દિગ્દર્શક નાટકની શૈલી અને પ્રકાર તથા પાત્ર મુજબ કલાકારો પાસે સંવાદ બોલાવે છે. જેમાં તે પાત્રને અનુરૂપ અવાજ, ઉચ્ચારણ અને ભાષા શુદ્ધિનું ધ્યાન રાખે છે. મંચ પર હલન - ચલન કે જરૂરી Gesture - Posture ની સાથે છટાદાર રીતે બોલાતા સંવાદ દ્રશ્યને એક આગવું આકર્ષણ પૂરું પાડે છે.

દિગ્દર્શક અભિનેતાઓને સંવાદ બોલતી વખતે ટોનેશન - ઈન્ટોનેશનની સમજ આપે છે. બે પાત્રો મંચ પર હોય કે બે થી વધુ પાત્રો હોય ત્યારે સંવાદ બોલતી વખતે Overleap ન થાય તેનું ધ્યાન રાખે છે. ઘણીવાર શબ્દોને બિનજરૂરી ભાર આપીને બોલવાથી તેનો પ્રભાવ ઘટી જાય છે. આ વાતનો ખ્યાલ હોવાથી દિગ્દર્શક કલાકારોને વધુ સારો અભિનય કરવા સંવાદ બોલવા પ્રેરે છે. અને સંવાદમાં આવતાં આરોહ - અવરોહનો કેવી રીતે પાત્ર નિર્માણમાં ઉપયોગ કરી શકાય તે સમજાવે છે, સાથે-સાથે બે સંવાદ વચ્ચેની શાંતતા (Pause) નો યોગ્ય ઉપયોગ કરીને પાત્ર નિર્મિત કરવામાં મદદ કરે છે. કારણ ઘણીવાર શબ્દો સંવાદમાં ભાગ ભજવે છે પણ ગૌણ કેમ કે કેટલાંક દ્રશ્યોને આપણે કાન કરતાં આંખથી વધુ સાંભળી અને માણી શકીએ છીએ.

⇨ પાત્ર નિર્માણ માટે અભિનેતાનું મંચ પર હલન - ચલન અને સંવાદ પ્રભાવશાળી હોવા જ જોઈએ અને તેથી દિગ્દર્શક માને છે, કે... કલાકારે પોતાના શરીર તથા અવાજના વાદ્યનો પાત્રાનુસાર સૂર, તાલ, લય માં રહી તેની વિવિધ લાક્ષણિકતાઓનો યોગ્ય ઉપયોગ કરવો જોઈએ. જે તેમને પાત્ર ભજવવામાં ખૂબ જ મદદરૂપ થાય છે.

3) Composition/કંપોઝીશન :

આ રચના (Composition) મંચ પરના કલાકારોની સ્થિતિ અંગેની છે. તેમાં કલાકારોએ

જો એકથી વધારે મંચ પર હોય ત્યારે કેવી રીતે ઊભા રહેવું, બેસવું વિગેરે દિગ્દર્શક નક્કી કરે છે. કારણ Composition નાટક ના જે તે દૃશ્યને એક આગવું સૌંદર્ય બક્ષે છે. જે પ્રેક્ષકોને જોવામાં આનંદ આપે છે અને જે તે દૃશ્યમાં દિગ્દર્શકના અર્થઘટનને સારી રીતે ઉજાગર કરે છે. મંચપર Composition બનાવતી વખતે દિગ્દર્શક કેટલીક ચોક્કસ બાબતોની કાળજી રાખે છે. જે નીચે મુજબ છે.

- જો મંચ પર એકથી વધારે અભિનેતાઓ હોય તો તેમણે જરૂર વગર એક-બીજા ને સંમાંતર ન ઊભા રહેવું.
- સ્ટેજ પર ચાલતી વખતે પેરેલલ મુવમેન્ટ ન કરવી જોઈએ.
- ત્રણ કે તેથી વધારે કલાકારો એક સાથે ઊભા હોય તો તેમણે સીધી રેખામાં ન ઊભા રહેતા Angle માં ઊભા રહેવું જોઈએ.
- મંચ પર માત્ર બે કલાકાર હોય તો તેમણે કારણ વગર એક - બીજા થી દૂર ન ઊભા રહેવું પણ બને ત્યાં સુધી નજીક રહીને Close Composition બનાવીને ઊભા રહેવું જોઈએ જેથી દૃશ્ય જોવામાં સારું લાગશે તથા જરૂર પ્રમાણે પ્રકાશનું વિશેષ આયોજન પણ થઈ શકે.
- ક્યારેય કોઈ પણ કલાકારે સ્ટેજ મંચ પરની Footlight માં સીધું (Direct) ન જોવું જોઈએ.

  આમ અભિનય માટે નાટકની અને પાત્રની જરૂરિયાત મુજબ દિગ્દર્શક કલાકારોને સારી રીતે સંવાદ બોલવાની સાથે Compositonની રચના કરી ને નાટક ને આગવું સૌંદર્ય બક્ષવામાં મદદ રૂપ થાય છે.

4) ક્રાઉડ/મોબસીન :-

જ્યારે નાટકના કોઈ દૃશ્યમાં મોટું ટોળું કે જનસમૂહ દર્શાવવાનો હોય ત્યારે દિગ્દર્શકિ ક્રાઉડ સીન ગોઠવવો પડે છે. અને આ થોડુ મહેનત માંગી લેતું કામ છે. અને તેથી ક્રાઉડ સીન ગોઠવતી વખતે દિગ્દર્શક કેટલીક કાળજી રાખે છે જેમ કે...

- લગભગ દરેક કલાકારોને પ્રેક્ષકો જોઈ શકે એ રીતે દૃશ્ય ગોઠવવામાં આવે છે. અને તે માટે...
- સૌ પ્રથમ કલાકારોના ગૃપને Talented અને untalented એમ બે ગૃપમાં વિભાજિત કરે છે.
- અનુભવી કલાકારોને ગૃપમાં આગળ ઉભાં રાખે છે અને બીજાને પાછળ ઊભા રાખે છે. શક્ય હોય તો દરેકને અલગ-અલગ લેવલ પર ઊભા રાખે છે.
- દૃશ્યની માંગ મુજબ થોડાં કલાકાર ઊભા હોય, થોડા - ઘૂંટણીએ બેઠાં હોય તથા અમુક વાંકા વળીને બેઠા અથવા ઉભા હોય.
- જરૂર મુજબ Un/even Semi/circle બનાવીને પણ ઘણા કલાકારોને ગોઠવવામાં આવે છે.
- જો Foot Light પાસે કોઈ કલાકાર ઊભા હોય તો એને એ રીતે ઊભો રાખે કે તેનો પડછાયો બીજા કલાકાર ઉપર ન પડે.

- ગૃપમાં ઉભેલા કલાકારોના Posture (ઉભા રહેવાની રીત) પાત્રાનુ રૂપ અલગ-અલગ હોવી જોઈએ.
- જ્યારે વિશાળ જનસમૂહ મંચ પર દર્શાવવાનો હોય ત્યારે વિશેષ પ્રકાશ આયોજન કરીને કલાકારોને મંચ ઉપર એ રીતે ઊભા રાખે કે જેથી તેમનાં પડછાયા વિંગ અથવા સાયકલોરામા પર પડે તેથી જેટલાં છે તેથી વધુ કલાકારો દેખાય અને પ્રેક્ષકોને વિશાળ જનમેદનીનો આભાસ લાગે.

  આ રીતે ગોઠવેલો ક્રાઉડસીન નાટક દરમિયાન મંચ પર એક આગવું આકર્ષણ ઊભું કરે છે. જે જોઈને પ્રેક્ષકોને આનંદ આવે છે.

5) સેટ :

નાટય નિર્માણમાં દૃશ્યબંધ (set) નું આગવું મહત્ત્વ છે. દિગ્દર્શક દૃઢ પણે માને છે કે દૃશ્યબંધથી અભિનય ને યોગ્ય વાતાવરણ ઉભું થવું જોઈએ. દૃશ્યબંધ આયોજકને મળતા પહેલા તથા દૃશ્યબંધ આયોજક સાથે ચર્ચા કરતી વખતે તેને માહિતી મળી રહે તે માટે દિગ્દર્શક નાટકનો પ્રકાર, શૈલી, કથાવસ્તુ તથા નાટક અને તેનાં દૃશ્યની ભૌગોલીક, ઐતિહાસિક અને સામાજિક વિગેરે માહિતી મેળવે છે. અને દૃશ્યબંધ આયોજકને આપે છે.

નાટય નિર્માણની શૈલીની દૃષ્ટિએ દૃશ્યબંધનું આયોજન કેવી રીતે કરવું એ બાબતમાં દિગ્દર્શક તથા દૃશ્યબંધ આયોજક વચ્ચે એકમત હોવો જરૂરી છે. દિગ્દર્શક દૃશ્યબંધ આયોજક સાથે મળીને અભિનયને યોગ્ય વાતાવરણ ઊભું કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તે સ્થળ - કાળ, વાતાવરણ, શૈલી અને ટેકનીક વ્યક્ત કરવાનું માળખું છે. દિગ્દર્શક માને છે, કે વાતાવરણ પાત્રોની મુવમેન્ટ નક્કી કરે છે નહિ કે પાત્રોની મુવમેન્ટ વાતાવરણને.

નાટકની જરૂરિયાત મુજબ દૃશ્યબંધ આયોજન કરવામાં આવે છે. કારણ ત્રીજી બેલ વાગ્યા પછી જ્યારે રંગમંચનો પડદો ઉઘડે છે અને મંચ પર પ્રકાશ પથરાય છે, ત્યારે દૃશ્ય રચના તરફ પ્રેક્ષકનું ધ્યાન સૌ પ્રથમ જાય છે. માત્ર દૃશ્ય રચના દ્વારા પ્રેક્ષકોને નાટકમાં વાતાવરણ, શૈલી તથા સ્થળ - કાળનો અંદાજ મળી રહે છે અને તેથી જ વાસ્તવવાદી (Realistic) નાટક માટે દૃશ્યબંધ હંમેશા Original અને Authentic હોય એનું ધ્યાન રાખવામાં આવે છે. દિગ્દર્શક દૃશ્યબંધ આયોજક સાથે મળીને આયોજન કરતી વખતે અભિનેતાઓનાં Entry - Exit (આવન-જાવન) માટે બારણા તથા બારી, પ્રોપર્ટી, ફર્નીચરની ગોઠવણી વગેરે Logical હોય, તથા અભિનેતાઓને રંગમંચ પર હલન-ચલન માં (મુવમેન્ટ) / અભિનયમાં અવરોધરૂપ ન થાય તેનું ધ્યાન રાખે છે. અને તે રીતે સોફા, ટેબલ, ટીપોઈ વગેરેની ગોઠવણ કરે છે. સેટ બનાવ્યા પછી / તૈયાર થઈ ગયા પછી તેને અભિનયને અનુસાર ચકાસીને કોઈ વસ્તુ વધારવી કે ઓછી કરવી તે નક્કી કરી તેને અંતિમ ઓપ આપે છે. સેટ બનાવતી વખતે Architectual Accuracy નું ધ્યાન રાખી નાટકમાં યોગ્ય એટલી જ અને જરૂર પૂરતી વસ્તુઓનો સેટમાં ઉપયોગ કરે છે.

આજની પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ પર દિગ્દર્શક પોતાના ફળદ્રુપ ભેજાથી અનેક પ્રકારના પ્રયોગ કરે છે. પ્રેક્ષાગાર અને રંગમંચ એકાકાર થઈ જાય, ચારે બાજુ પ્રેક્ષકો હોય અને વચ્ચે રંગ મંચ હોયસ દૃશ્ય રચના વગર સપાટ રંગમંચ પર કેવળ પ્રકાશની મદદથી અસરકારક ભજવણી કરે છે.

⇨ દિગ્દર્શકની સૂઝ અને પ્રયોગ કે નવું કરવાની તૈયારી મુજબ નાટકને પણ ઘણી મુક્તિ મળે છે. નાટય નિર્માણ માટે દૃશ્યબંધ આયોજનમાં પણ તે નાટકની જરૂર મુજબ ક્યારેક અવનવા પ્રયોગો પણ કરે છે. તેના ઘણાં પ્રકાર છે. અહીં માત્ર આટલી પ્રાથમિક માહિતી પૂરતી છે. વધુ

માહિતી આપણે આગળના અભ્યાસક્રમમાં જાણીશું પરંતુ અહિ દશ્યબંધ (Set) વિશે કરેલી ચર્ચા થી એટલું તો નક્કી થાય જ છે કે નાટકનું કથાવસ્તુ અભિનયને યોગ્ય વાતાવરણ દશ્યબંધ દ્વારા કરી શકાય છે.

6) પ્રકાશ આયોજન :

નાટકમાં પ્રકાશ આયોજનનો મુખ્ય હેતુ પ્રેક્ષાગારમાં બેઠેલાં પ્રેક્ષકોને, દરેક પાત્રો, તેમનાં હાવભાવ તથા મંચ પર થતી ક્રિયા સારી રીતે જોઈ શકે અને માણી શકે તે છે. અને તે હોવું ખૂબ જ અગત્યનું છે. નાટકના અર્થને સ્પષ્ટ કરવામાં પ્રકાશ આયોજન અગત્યનું કામ કરે છે.

નાટ્ય નિર્માણમાં પ્રકાશ એક એવું માધ્યમ છે, જેનો બુદ્ધિપૂર્વક ઉપયોગ કરવામાં આવે તો એ નાટકના સેટમાં ઉંડાણ અને વિવિધ દષ્ટિકોણ આપી નાટકમાં પ્રાણ પૂરી શકે છે. પ્રકાશ દ્વારા અદ્વિતીય અસર ઉભી કરવાં દિગ્દર્શક પ્રકાશ આયોજક સાથે મળીને એ પ્રકારનું આયોજન કરે છે / કરાવે છે. અને ક્યારેક નાટકની માંગ મુજબ વિશિષ્ટ પ્રકાશ આયોજન પણ કરે છે.

● **ઉદાહરણ :**

2010માં વડોદરામાં આયોજિત નાટય સ્પર્ધા અને ચિત્રલેખા નાટ્ય સ્પર્ધામાં રજુ થયેલ શ્રી પ્રવીણ સોલંકી લિખિત નાટક "આંખની અટારી સાવ સૂની" માં નાટકની નાયિકા અંધ છે. તેના ઘરે ગુંડાઓ એક ઢીંગલી શોધવા માટે આવે છે, જેમાં ખૂબ જ કિંમતી હીરા સંતાડયા છે. જેની નાયિકાને ખબર નથી. નાટકનાં છેલ્લા દશ્યમાં નાયિકાને ગુંડાઓ દ્વારા ધમકી મળે છે, કે જો ઢીંગલી નહિ મળે તો એ તેને મારી નાંખશે. ગુંડાથી બચવા નાયિકા એક યુક્તિ કરે છે. તેની બાજુનાં ઘરમાં રહેતી એક છોકરી પાસે ઘરની લાઈટ બંધ કરાવી બધાં જ ફયુઝ કાઢીને કચરાપેટીમાં નાંખી દે છે. અને ખાતરી કરે છે કે ઘરમાં સંપૂર્ણ અંધારું છે અને ક્યાંયથી થોડો પણ પ્રકાશ આવી નથી રહ્યો. જયારે ગુંડો ઘરમાં પ્રવેશે છે ત્યારે બિલકુલ અંધારું છે તે કશું જ જોઈ નથી શકતો. જ્યારે નાયિકા તો અંધારાથી ટેવાઈ ગઈ છે તેને કોઈ જ ફરક નથી પડતો. અંધારામાં બંન્ને વચ્ચે ઝપાઝપી થાય છે. ત્યારે ગુંડો અચાનક ફ્રિજનો દરવાજો ખોલી નોંખે છે અને ફ્રિજમાંથી આવતાં ઝાખા પ્રકાશમાં બંન્ને વચ્ચે ઝપાઝપી થાય છે એવું દેખાય છે. જેમાં ગુંડાનું મૃત્યુ થાય છે.

⇨ નાટક ના આ દશ્યની માંગ મુજબ મંચ પર સંપૂર્ણ અંધારું હોવું ખૂબ જ આવશ્યક છે. આ મુજબ જો માત્ર અંધારામાં જ દશ્ય ભજવાય, પ્રેક્ષકમાં પણ અંધારુ હોય તો પ્રેક્ષકો એ દશ્યને તો જોઈ શકે અથવા ન તો એનો આનંદ માણી શકે. આથી અહીં દિગ્દર્શક અને પ્રકાશ આયોજકે મળીને યુક્તિપૂર્વકનું પ્રકાશ આયોજન કર્યુ જેમાં...

મંચ પર સંપૂર્ણ અંધારુ કરી દેવાયું હતું અને મંચ પર એકદમ ઝાંખો ભૂરો પ્રકાશ (Blue Light) એ રીતે આવે કે મંચ પર અંધકારની અનુભૂતિ પણ થાય અને પ્રેક્ષકો અંધારામાં થઈ રહેલી ક્રિયા પણ જોઈ શકે અને તે જ રીતે ફ્રિજમાં પણ એ રીતે પ્રકાશ આયોજન કરવામાં આવ્યું હતું કે એ પ્રકાશમાં મંચ પરના કલાકારોનું હલન - ચલન ક્રિયાઓ સારી રીતે જોઈ અને માણી શકાય અને છતાંય આ દશ્ય અંધારામાં જ ભજવાયું છે એવો ભાસ પ્રેક્ષકોને થાય.

આમ પ્રકાશ આયોજન નાટ્ય નિર્માણમાં ફક્ત અંધારાં - અજવાળાં કરવા માટે નહિ પણ નાટકના અને તેના દશ્યોનાં અર્થને ઉજાગર કરવામાં મદદરૂપ થાય છે અને ખૂબ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે.

7) સંગીત આયોજન :

નાટય પ્રયોગમાં સંગીતનું આગવું મહત્ત્વ છે. નાટક એ સમૂહની કલા છે. ત્યારે એક દિગ્દર્શક, દશ્યબંધ, પ્રકાશ તથા સંગીત સુધીનાં બધાં જ પાસાઓને એક સાથે જુએ છે. નાટય નિર્માણના અન્ય ઘટકોની જેમ સંગીત અને તેના આયોજનમાં પણ કલ્પનાશીલતા અને સૂઝબુઝ હોય છે. તે માત્ર નુસખો નથી પણ લેખક, દિગ્દર્શક, અભિનેતાઓ જેટલી જ અગત્યતા ધરાવે છે. અને તેથી જ નાટય પ્રયોગમાં સંગીતનું આગવું મહત્ત્વ છે. તેની અસર પ્રેક્ષકોના મન પર ઘણી વખત સુધી રહે છે.

દિગ્દર્શક સંગીત આયોજક સાથે મળીને નાટક અને તેના દશ્યોની જરૂરિયાત અને અર્થઘટન મુજબ સંગીત તૈયાર કરાવે છે. જેમાં નાટકનો પ્રકાર, સ્થળ, વાતાવરણ, ઋણ વગેરે નું ધ્યાન રાખે છે. અને એ મુજબ ગીત અને સંગીત તૈયાર કરાવે છે. જેમ કે હાલરડું, પાર્ટીના દશ્યને અનુરુપ ગીત અથવા સંગીત, ભજન, ગરબા, વિદાયગીત, વિગેરેની તૈયારી કરે/કરાવે છે.

⇨ ઘણી વાર નાટક માટે શીર્ષક ગીત તૈયાર કરવામાં આવે છે. જે નાટકનો પડદો ઉઘડતાં પહેલાં વાગે છે અને ત્યાંથી પ્રેક્ષકોને નાટક શરૂ થવાની સૂચના મળે છે અને આ ગીત નાટકનો અર્થ પ્રગટ કરે છે. નાટકનું સંગીત પ્રેક્ષકોમાં સારી અસર ઊભી કરે તેનું દિગ્દર્શક ધ્યાન રાખે છે. સાથેસાથે દિગ્દર્શક એ પણ ધ્યાન રાખે છે, કે સંગીત, નાટકની વાતને આગળ વધારવામાં મદદરૂપ થાય. નાટકમાં મુખ્યત્વે રેકોર્ડેડ સંગીત નો ઉપયોગ થાય છે, પરંતુ નાટકની માંગ મુજબ ક્યારેક દિગ્દર્શક સાજિંદાઓને મંચ પર બેસાડીને Live Music નું પણ આયોજન કરાવે છે.

સંગીત આયોજન અને તેના સંચાલનમાં કેટલીક બાબતોનું દિગ્દર્શક ખાસ ધ્યાન રાખે છે. જેમ કે...

- બને ત્યાં સુધી સંવાદ બોલાતા હોય ત્યારે (Background Music) સંગીતનો ઉપયોગ ટાળે છે પણ જો દશ્યની માંગ મુજબ સંગીત રાખવું જ પડે એમ હોય તો નાટકનો સંવાદ સંગીતમાં દબાઈ ન જાય અને પ્રેક્ષક સારી રીતે સંવાદ સાંભળી શકે તેનું ધ્યાન રાખે છે.
- જ્યાં સંવાદ ન હોય અને અભિનેતાઓ માત્ર અભિનયથી પોતાના ભાવ વ્યક્ત કરતાં હોય ત્યારે પ્રસંગને અનુરૂપ સંગીત ધારી અસર ઉપજાવે છે.
- ઘણીવાર નાટકના દશ્યોમાં કલાકારોની Entry - Exit (આવન-જાવન) વખતે જરૂર મુજબ અથવા દશ્યની માંગ મુજબ સંગીત વગાડવામાં આવે છે.
- મંચ પર ભજવાઈ રહેલા દશ્યની ધારી અસર ઉપજાવાઈ માટે સંગીત મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. જેમ કે વરસાદ કે વાવાઝોડામાં બનતી ઘટના ● મારા-મારી કે ઝપાઝપી થવી.
- કોઈ અકસ્માતનું દશ્ય, અથવા કોઈ લાગણી સભર દશ્ય.

નાટકમાં Sound Effect (ધ્વનિ અસરો) પણ ખૂબ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. જેમ કે (1) ટેલીફોનની રીંગ, (2) બાળકના રડવાનો અવાજ, (3) ટ્રેન અથવા પ્લેનનો અવાજ, (4) સાઈરન, (5) મોટરનો આવવા - જવા કે ઊભા રહેવાનો અવાજ, (6) ડોરબેલ વિગેરે.

સંગીત આયોજક સાથે મળીને સંગીત તૈયાર કર્યા પછી, દિગ્દર્શક સંગીત સંચાલક સાથે રિહર્સલમાં તેની અસર ચકાસે છે અને તે મુજબ તેમાં સુધારા વધારા કરે છે.

મિત્રો અહિ સુધી આપણે જાણ્યું કે કેવી રીતે એક દિગ્દર્શક કલાકારો અને નાટય નિર્માણના વિવિધ ઘટકોનો ઉપયોગ કરી પોતાની સર્જનાત્મકતા દ્વારા નાટય સર્જનની તૈયારી કરે છે. તે આ બધાંજ પાસાઓ અને કલાકારોના રિહર્સલ તથા સમગ્ર રિહર્સલ પ્રક્રિયા દરમિયાન નાટકનાં ગતિ અને લય (Tempo & Rhythm) ને જાળવવાનું કામ કરે છે. જો એકંદર ગતિ ખૂબ ધીમી હોય તો ક્રિયા નિસ્તેજ અને કંટાળા જનક લાગે છે. જે પ્રેક્ષક ને આનંદની અનુભૂતિ નથી કરાવી શકતી અને જો ગતિ ખૂબ ઝડપી છે તો પ્રેક્ષક મંચ પર શું થઈ રહ્યું છે તે સમજી નથી શકતો માટે દિગ્દર્શક રિહર્સલ દરમિયાન ગતિ અને લયનું ધ્યાન રાખે છે અને તે માટે કલાકારો ને સતત સૂચનાઓ આપતો રહે છે.

8) ટેકનિકલ રિહર્સલ :

દિગ્દર્શકની સર્જનાત્મકતા અને સૂઝ દ્વારા તૈયાર થયેલ નાટક અને રિહર્સલ હવે એવા તબક્કામાં પ્રવેશે છે જ્યાં અભિનેતાઓને પોતાના ભજવવાના પાઠ તૈયાર થઈ ગયા છે. સંવાદ ગોખવા નથી પડતાં, સ્ક્રિપ્ટ વાંચવી નથી પડતી કે પ્રોમ્પ્ટીંગની પણ જરૂર રહી નથી હવે તે ઓ પોતાના સંવાદ, હલન ચલન, Gesture, Posture, તથા દિગ્દર્શકે આપેલી દરેક સુચનાઓ યાદ રાખી ને અભિનય કરી શકે છે ત્યારે અને કસબીઓ સાથે ની પણ તમામ તૈયારીઓ થઈ ગઈ છે ત્યારે હવે દિગ્દર્શક ટેકનકલ રિહર્સલનું આયોજન કરે છે. જેમાં નાટય નિર્માણનાં તમામ તત્ત્વો, કલાકારો, દ્રશ્ય રચના, પ્રકાશ, સંગીત નેપથ્ય કલાકારો બધાં તેમના વિવિધ ભાગોનું રિહર્સલ કરે છે.

ટેકનિકલ રિહર્સલ શરૂ થતાં પહેલાં પ્રકાશ અને સંગીતની ગોઠવણી કરવામાં આવે છે અને કલાકારો (કોસ્ચ્યુમ અને મેક-અપ) વેશભૂષા અને રંગભૂષા સાથે તૈયાર થાય છે. અને આ ટેકનિકલ રિહર્સલ નાટ્ય પ્રયોગ જેવું જ હોવું જોઈએ એવો દિગ્દર્શકનો આગ્રહ હોય છે.

ટેકનિકલ રિહર્સલ પત્યાં પછી તમામ કલાકાર કસબીઓ સાથે બેસીને નાટકમાં / રિહર્સલ દરમિયાન રહેલા ખામી અને ખૂબી વિશે ચર્ચા કરે છે. જરૂરી સૂચનાઓ આપીને રહી ગયેલી ખામીઓ દૂર કરવાનો અને જે સારી બાબતો છે તે વધુ સારી રીતે રજૂ થાય અથવા નાટય પ્રયોગ સુધી જળવાઈ રહે એનું ધ્યાન રાખે છે. અને સૂચનાઓ આપે છે. અને આમ હવે નાટક ભજવણી માટે લગભગ તૈયાર છે એવું કહી શકાય.

8.6 શબ્દાવલી :

દ્રશ્ય	- Scene	ગતિ અને લય	- Tempo & Rhythm
દ્રશ્યબંધ	- Set	સંગીત સંચાલક	- Music Operator
પાદદીપ	- Foot Light	પ્રકાશ સંચાલક	- Light Operator
દીપ	- Light	અંગચેષ્ટા	- Gesture
વેશભૂષા	- Costume	અંગસ્થિતિ/મુદ્રા	- Posture
નેપથ્ય	- Backstage	રચના	- Composition
મંચવસ્તુ	- Stage Property	કસબવાળું/પ્રતિભાશાળી	- Talented
સંગીત	- Music		

8.7 સારાંશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો આ પ્રકરણમાં આપણે દિગ્દર્શકની કાર્યપદ્ધતિ તથા સર્જનાત્મકતા વિશે પ્રાથમિક માહીતી મેળવી. આ પ્રકરણથી તમને ખ્યાલ આવી ગયો હશે કે એક દિગ્દર્શક કેવી રીતે અભિનેતાઓ અને કસબીઓની મદદથી નાટકનું સર્જન કરે છે. ઉપરોકત માહિતી માત્ર પ્રાથમિક હતી. આ વિષયની વધુ વિસ્તૃત માહિતી આપણે આગળના અભ્યાસક્રમમાં મેળવીશું.

8.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

પ્રશ્ન-1 ટૂંકનોંધ લખો.

(1) દિગ્દર્શકનું કાર્ય (2) દિગ્દર્શકના આદર્શ ગુણ

(3) મંચ પર વિશાળ જનમેદની દર્શાવવા માટેની રીત

પ્રશ્ન-2 મુદ્દાસર ઉત્તર લખો.

(1) મંચ પર કંપોઝીશન બનાવતી વખતે દિગ્દર્શક કઈ ચોક્કસ બાબતોની કાળજી રાખે છે ?

(2) સંગીત આયોજન અને સંચાલનમાં દિગ્દર્શક કઈ બાબતોનું ધ્યાન રાખે છે ?

(3) નાટકની માંગ મુજબ દિગ્દર્શક વિશિષ્ટ પ્રકાશ આયોજન કરે છે ઉદાહરણ સાથે સમજાવો.

(4) નાટકમાં ગતિ અને લયનું મહત્ત્વ.

પ્રશ્ન-3 ટૂંકમાં ઉત્તર આપો.

(1) નાટકની પસંદગી કર્યા બાદ દિગ્દર્શક સૌપ્રથમ કોની વરણી કરે છે ?

(2) દિગ્દર્શક રિહર્સલ દરમિયાન ક્યા-ક્યા વિવિધ પાસાંઓનું ધ્યાન રાખે છે ?

(3) ક્રાઉડ/મોબસીનમાં કલાકાર Foot Light પાસે ઊભો હોય ત્યારે દિગ્દર્શક શું ધ્યાન રાખે છે ?

8.9 સંદર્ભ ગ્રંથ :

(1) રંગતંત્ર : પ્રા. યશવંત દામોદર કેળકર

**** **** ****

એકમ 9

નાટ્યનિર્માણની પ્રતથી પ્રયોગ સુધીની પ્રક્રિયા

-: રૂપરેખા :-

9.1 ઉદ્દેશ

9.2 પ્રસ્તાવના

9.3 નાટકની પ્રત પસંદગી

9.3.1 કથાવસ્તુને આધારે પ્રતની પસંદગી

9.3.2 પાત્રને આધારે પ્રતની પસંદગી

9.3.3 ભજવણીની પદ્ધતિને આધારે પ્રતની પસંદગી

9.4 બજેટની પ્રક્રિયા

9.5 નાટ્યનિર્માણની પ્રતથી પ્રયોગ સુધીની તબાવાર પ્રક્રિયા

9.5.1 વાંચનનો તબક્કો અથવા **Reading**

9.5.1.1 અર્થઘટન અને અર્થસમજૂતી

9.5.1.2 વાચિક અભિનય

9.5.1.3 પાત્રવરણી

9.5.1.4 ચર્ચા

9.5.2 રૂપરેખાંકનનો તબક્કો અથવા **Blocking**

9.5.2.1 એકમ અથવા **Unit**

9.5.2.2 આંગિક અભિનય

9.5.3 ઓપ આપવાનો તબક્કો અથવા **Polishing**

9.5.3.1 કાર્યવ્યાપાર ની બારીકતા

9.5.3.2 આહાર્ય અભિનય

9.5.4 તાલ અને લય નો તબક્કો અથવા **Tempo and Rhythm**

9.5.4.1 તાલ

9.5.4.2 લય

9.5.5 તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ અથવા **Technical Rehearsal**

9.5.6 અંતિમ પૂર્વાભ્યાસ અથવા **Grand Rehearsal**

9.6 નાટકની રચના પ્રક્રિયા તથા દિગ્દર્શકની નોંધપોથી (નાટ્યનિર્માણ પ્રત)

9.6.1 દ્રશ્યબંધ

9.6.2 પ્રકાશ આયોજન

9.6.3 વેશભૂષા

9.6.4 રંગભૂષા

9.6.5 મંચવસ્તુઓ

9.6.6 પાર્શ્વ સંગીત તથા ધ્વનિ અસરો

9.7 સારાંશ

9.8 શબ્દાવલી

9.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

9.10 સંદર્ભ

9.1 ઉદ્દેશ :

આ એકમનો અભ્યાસ કર્યા પછી તમે નાટકની પ્રત પસંદગીથી માંડી નાટકનાં પ્રતથી પ્રયોગ સુધીનાં વિવિધ તબક્કાઓની માહિતી મેળવશો અને આ દરેક તબક્કામાં યોજાતી મહત્વની પ્રક્રિયાઓનું પણ વિગતે માર્ગદર્શન મેળવશો. નાટકનાં વાંચન થી શરૂ કરી નાટકનાં પ્રયોગ સુધીમાં નાટકનાં અર્થઘટન, નાટકમાં પાત્રોની વરણી, એકમ અથવા તો Unit, કાર્યવ્યાપારની બારીકતા જેવી પ્રક્રિયામાં નટ તથા દિગ્દર્શકે કઈ બાબતોનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ તે વિશે પણ માહિતી મેળવશો. સાથે સાથે નાટકનાં લય અને તાલ વિશે પણ આપ આ એકમમાં માહિતીગાર થશો. આ એકમનો અભ્યાસ કર્યા પછી પ્રત પસંદગી વિશે પણ વિગતે જાણશો.

9.2 પ્રસ્તાવના :

નાટક એ દ્રશ્ય શ્રાવ્ય કળા છે. નવલકથા કે વાર્તાની માફક પ્રત પર છપાય અને માત્ર વંચાય એ નાટક નહિ પરંતુ સાચું નાટક તો એ કે જે રંગમંચ પર ભજવાય. આ પ્રત પર છપાયેલાં નાટકને રંગમંચ સુધી અથવા તો એમ કહીએ કે તેના પ્રયોગ અથવા તો ભજવણી સુધી પહોંચાડવા માટેની જે પ્રક્રિયા છે તેને આપણે 'પૂર્વાભ્યાસ' ના નામે ઓળખીએ છીએ. આ પૂર્વાભ્યાસનાં મુખ્ય છ તબક્કા છે જેની વિગતવાર ચર્ચા આ એકમમાં કરવામાં આવશે પરંતુ તે પહેલા કેટલીક મહત્વની બાબતો જાણી લેવી પણ જરૂરી છે. જેમકે, નાટકની પ્રત પસંદગી (Selection of the Script) – આ ખૂબ જ મહત્ત્વની પ્રક્રિયા છે. આ વિશે અહીં આ એકમમાં વિગતવાર ચર્ચા કરી છે. પ્રત પસંદગી ઉપરાંત નાટક ક્યાં ભજવાશે થી માંડી ક્યારે ભજવાશે તે પણ જાણી લેવું જરૂરી હોય છે. નાટકનાં નિર્માણકાર્ય માટે બજેટની ફાળવણી કેટલી અને કેવી રીતે કરવાની છે તેની ગણતરી કરવી પણ જરૂરી છે. સાથે સાથે દ્રશ્યબંધ ના નિર્માણથી લઈ મંચવસ્તુઓની ખરીદી સુધીની દરેક બાબતનું ચોક્કસાઈપૂર્વક ધ્યાન રાખવું ખૂબ જ જરૂરી બની રહેતું હોય છે પરંતુ સૌથી મહત્વની બાબત છે પૂર્વાભ્યાસ કે જેના થકી નાટકનું નિર્માણ થાય છે. જેની અહીં વિગતે ચર્ચા કરીશું પરંતુ તે પહેલા પ્રત પસંદગી વિશે ચર્ચા કરીએ.

9.3 નાટકની પ્રત પસંદગી :

નાટક ભજવતાં પહેલાં તેની પ્રત પસંદગી કરવી જરૂરી છે. નાટકની ભજવણી માટે તેની પ્રતની પસંદગી કરવી એ નાટકનું એક અગત્યનું પાસું છે. ભજવણી માટે નાટકની પસંદગી કરવામાં અથવા તો એમ કહીએ કે પ્રતની પસંદગી (Selection of the Script) કરવામાં મુખ્યત્વે ત્રણ બાબતોનો આધાર લેવામાં આવે છે.

1) કથાવસ્તુને આધારે પ્રતની પસંદગી

2) પાત્રને આધારે પ્રતની પસંદગી

3) ભજવણીની પદ્ધતિને આધારે પ્રતની પસંદગી

આ ત્રણે મુદ્દાઓને વિસ્તારથી સમજીએ.

9.3.1 કથાવસ્તુને આધારે પ્રતની પસંદગી :

9.3.1.1 નાટકની કથાવસ્તુની ગુંથણી એટલી સુંદર હોય કે તે વાંચતી વખતે પસંદ આવે અને તે મન ઉપર ઉંડી છાપ છોડી દે, અથવા તો ક્યારેક વાંચ્યું ન હોય પણ તે નાટક ક્યાંક જોયું હોય અથવા તો તે નાટક વિશે ક્યાંક વાંચ્યું હોય અને તેની કથાવસ્તુની ગુંથણી આકર્ષિત કરી ગઈ હોય તેવા સંજોગોમાં તે નાટકની પ્રત ભજવણી અથવા તો પ્રયોગ માટે પસંદગી પામે. ઉદાહરણ તરીકે, ગિરીશ કર્નાડનાં પ્રખ્યાત કન્નડ નાટકો 'નાગમંડલ' તથા 'અગ્નિ મત્તુ મલે' (ગુજરાતીમાં પ્રો. ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ દ્વારા અનુવાદિત 'અગ્નિ અને વર્ષા') અથવા તો મોહન રાકેશનાં બહુચર્ચિત 'આષાઢ કા એક દિન' અને 'આધે — અધૂરે' જેવા હિન્દી નાટકો

9.3.1.2 નાટકની કથાવસ્તુ સાંપ્રત સમયનાં પ્રશ્નોને આવરી લેતી હોય એ પ્રમાણેની હોય અથવા તો સામાજિક અવ્યવસ્થા કે રાજકીય મુદ્દાઓ પર કટાક્ષ કરવામાં આવ્યો હોય. ઉદાહરણ તરીકે, શરદ જોશી નું રાજકીય કટાક્ષ કરતું હિન્દી નાટક 'એક થા ગધા ઉર્ફ અલ્લાદાદ ખાં', સ્નેહા દેસાઈનું ભારતીય આર્મીની પૃષ્ઠભૂમિ પર લખાયેલું ગુજરાતી નાટક 'કોડમંત્ર' વિગેરે

9.3.2 પાત્રને આધારે પ્રતની પસંદગીઃ

9.3.2.1 કોઈ નાટકનું પાત્ર અસરદાર હોય અને ક્યારેક તે મન પર ઘેરી છાપ છોડી જાય. ઉદાહરણ તરીકે, પ્રસિદ્ધ મરાઠી નાટ્યકાર વિજય તેંદુલકરનાં મરાઠી નાટક 'શાંતતા કોર્ટ ચાલુ આહે' (હિન્દીમાં 'ખામોશ! અદાલત જારી હૈ' નાં નામથી અનુવાદિત) માં 'લીલા બેણારે' નું પાત્ર, ધર્મવીર ભારતીનાં બહુચર્ચિત હિન્દી કાવ્યનાટક 'અંધાયુગ' માં 'અશ્વત્થામા' નું પાત્ર

9.3.2.2 ક્યારેક ગ્રુપમાં કે નાટ્યમંડળમાં અભિનેત્રીઓની કમીને કારણે માત્ર પુરૂષ પાત્ર જ હોય તેવી પ્રતની પસંદગી કરવામાં આવતી હોય છે. આ પ્રકારનાં નટીશૂન્ય નાટકોમાં સ્ત્રી પાત્રો ન હોવાથી પાત્ર પસંદગીની સમસ્યાનું નિવારણ થાય છે. ઉદાહરણ તરીકે, ડૉ. ચંદ્રશેખર ફણસલકર નું અંધ લોકો દ્વારા ક્લબ ચલાવીને મનોરંજન મેળવવાની થીમ ધરાવતું મરાઠી કોમેડી નાટક 'ટેક્સ ફ્રી'

9.3.3 ભજવણીની પદ્ધતિને આધારે પ્રતની પસંદગીઃ

9.3.3.1 રંગતંત્રનાં દ્રશ્યબંધ, પ્રકાશ, સંગીત જેવા વિવિધ અંગોનો ચમત્કૃતિપૂર્વક ઉપયોગ કરવાનો જેમાં દિગ્દર્શકને પૂરતો અવકાશ મળે તેવી પ્રતની પસંદગી પણ દિગ્દર્શક કરતાં હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે, આચાર્ય અત્રેનું લખેલું અને બહુચર્ચિત મરાઠી નાટક 'ત્હો મીં નવેચ' કે જેમાં ફરતા રંગમંચનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો.

9.3.3.2 શાસ્ત્રીય સંસ્કૃત નાટકોને આજના પરિપેક્ષમાં રજૂ કરી ભજવણીની અલગ છાપ ઉભી કરવા માટે દિગ્દર્શક દ્વારા સંસ્કૃત નાટકની પ્રત પણ પસંદ કરવામાં આવે છે.

ઉદાહરણ તરીકે, કાલિદાસ વિરચિત 'અભિજ્ઞાન શાકુંતલ', મહાકવિ ભાસ વિરચિત 'ઉરુભંગમ્' તથા 'કર્ણભારમ્' વિગેરે

9.3.3.3 ભજવણીની શૈલીમાં લોકનાટ્યોનાં તત્વોનો ઉપયોગ થઈ શકે તેવી રીતે લખાયેલાં આધુનિક નાટકો, ઉદાહરણ તરીકે, પ્રવિણ પંડ્યા દ્વારા ભવાઈ શૈલીમાં લખાયેલું ગુજરાતી નાટક 'હાથીરાજા', સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર દ્વારા લખાયેલું આધુનિક ગુજરાતી નાટક 'કેમ! મકનજી ક્યાં ચાલ્યાં?' વિગેરે જેમાં ભવાઈનાં તત્વોનો ઉપયોગ કરી લેખકોએ આધુનિક નાટકો તૈયાર કર્યા છે.

9.3.3.4 મુખ્ય પ્રવાહથી જૂદા તરી આવતાં અને કંઈક અંશે પ્રયોગલક્ષી કહી શકાય તેવાં એબ્સર્ડ પ્રકારનાં નાટકો પણ ભજવણીની શૈલીએ નોખાં તરી આવે છે તેથી તેવાં પ્રકારની પ્રત પણ દિગ્દર્શક ભજવણી માટે પસંદ કરતા હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે, લાભશંકર ઠાકર દ્વારા લખાયેલ ગુજરાતી લીલાનાટક 'વૃક્ષ', મધુ રાય દ્વારા લખાયેલ પ્રયોગલક્ષી ગુજરાતી નાટક 'ઝેરવું' વિગેરે

આ ઉપરાંત ટિકીટબારી ને લક્ષમાં રાખી અને પ્રેક્ષકોને ભરપૂર મનોરંજન પૂરું પાડતી વ્યવસાયી ધોરણે લખાતી પ્રત પણ દિગ્દર્શકોની પસંદ રહેતી હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે, સૌમ્ય જોશી દ્વારા લખાયેલ '102 નોટ આઉટ', 'વેલકમ જિંદગી' જેવાં નાટકો, ડૉ. વિવેક બેળે દ્વારા લખાયેલું અને પ્રેક્ષકોમાં ભરપૂર વખણાયેલું નાટક 'ડિયર ફાધર', ભાવેશ માંડલિયા દ્વારા લખાયેલું બહુચર્ચિત ગુજરાતી નાટક 'કાનજી વિરૂદ્ધ કાનજી' વિગેરે.

9.4 બજેટની પ્રક્રિયા :

નાટ્યનિર્માણમાં બજેટ ખૂબ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે, નાટકની પ્રત પસંદગી કર્યા પછી નાટકના નિર્માણ પાછળ થનાર ખર્ચાનું બજેટ કાઢવું ખૂબ જરૂરી છે, બજેટ થકી નાટકનાં નિર્માણ પાછળ થનાર ખર્ચાનો અંદાજો આવતો હોય છે.

નાટકનાં નિર્માણનું બજેટ કાઢતી વખતે કેટલીક સામાન્ય પરંતુ જરૂરી બાબતોનું ધ્યાન રાખવાનું હોય છે અને તેનો બજેટમાં સમાવેશ કરવાનો હોય છે.

1. નાટકના પ્રતની ઝેરોક્ષનો
2. નાટકનાં રિહર્સલ કરવા માટેની જગ્યાનું ભાડું
3. લેખકને ચૂકવવી પડતી રોયલ્ટીનો ખર્ચ
4. અભિનેતા તથા અન્ય કસબીઓને આપવાના થતાં મહેનતાણાનો ખર્ચ
5. નાટકમાં ઉપયોગી એવા સેટનો ભાડાપેટે ચુકવણી ખર્ચ
6. નાટકમાં ઉપયોગી પ્રોપર્ટી પાછળ થતો ખર્ચ
7. નાટકમાં ઉપયોગમાં લેવામાં આવતા વેશભૂષા (કોસ્ચ્યુમ)નો ખર્ચ
8. નાટક ના પ્રયોગ પહેલા કરવો પડતો રંગભૂષા (મેકઅપ)નો ખર્ચ
9. નાટકના રિહર્સલ દરમિયાન થતો છુટક (પરચૂરણ) ખર્ચ
10. નાટક ના પ્રયોગ માટે ઉપયોગમાં લેવામાં આવતા ઓડિટોરિયમનો શિફ્ટ પ્રમાણેનો ચાર્જ

આ મહત્વના ખર્ચાઓ ઉપરાંત ટ્રાન્સપોટેશનનો ખર્ચો તથા લાઈટનો સામાન ભાડે

લાવવાનો થાય તેનો ખર્ચ પણ બજેટમાં જોડવો પડતો હોય છે. આમ, દિગ્દર્શક કોઈ પણ નાટક ને પ્રતથી પ્રયોગ સુધી લઈ જવા માંગતો હોય તો તેણે જરૂરી બજેટનો અંદાજ મેળવવો જ રહ્યો.

9.5 નાટ્યનિર્માણની પ્રતથી પ્રયોગ સુધીની તબક્કાવાર પ્રક્રિયા :

નાટ્યનિર્માણની પ્રક્રિયામાં જરૂરી એવા પૂર્વાભ્યાસનાં મુખ્યત્વે છ તબક્કાઓ છે જે આ પ્રમાણે છે.

1) વાંચનનો તબક્કો અથવા Reading

2) રૂપરેખાંકનનો તબક્કો અથવા Blocking

3) ઓપ આપવાનો તબક્કો અથવા Polishing

4) તાલ અને લય નો તબક્કો અથવા Tempo and Rhythm

5) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ અથવા Technical Rehearsal

6) અંતિમ પૂર્વાભ્યાસ અથવા Grand Rehearsal

આ છ તબક્કાઓને અંતે જે રંગમંચ પર ભજવાય તે એટલે નાટકનો 'પ્રયોગ'. આ મુખ્ય છ તબક્કાઓને અંતે નાટ્યનું નિર્માણ થઈ નાટક 'પ્રત' થી 'પ્રયોગ' સુધી પહોંચે છે.

9.5.1 વાંચનનો તબક્કો અથવા Reading :

આ તબક્કો નાટ્યનિર્માણની પ્રક્રિયાનો સૌથી મહત્વનો તબક્કો ગણવામાં આવે છે. આ તબક્કો નાટકના અર્થને સમજવાનો, તેના અર્થઘટનનો તથા ચર્ચાનો તબક્કો ગણવામાં આવે છે. નાટ્યપ્રયોગ ત્યારે જ સફળ બને જ્યારે નાટકમાં રહેલા તમામ પાસાઓનો સમજદારીપૂર્વક અભ્યાસ થયો હોય. આ તબક્કો ચર્ચા નો તબક્કો હોવાથી અહીં નાટકનાં તમામ પાસાઓનો ઝીણવટપૂર્વક અભ્યાસ કરવામાં આવે છે.

9.5.1.1 અર્થઘટન અને અર્થસમજૂતી :

વાંચન કરતી વખતે પ્રતમાં રહેલું નાટક વંચાય અને સાથે સાથે સમજાય એ બહુ જ જરૂરી છે. તેથી આ તબક્કે સૌથી પહેલા તો દિગ્દર્શકની સાથે સાથે નાટકનાં નટ તથા અન્ય કસબી સાથે નાટકનું વાંચન થાય અને પછી દિગ્દર્શકે નાટક અંગે કરેલા પોતાનાં અર્થઘટનની સમજૂતી દરેકે મેળવવાની હોય છે. નાટકનાં દરેક પાત્ર તથા પરિસ્થિતિની તથા નાટકનાં સંવાદોની અને ઘટનાની સમજૂતી આ તબક્કે મળતી હોય છે. નાટક જેટલું વધારે સમજાય તેટલું જ સરળતાથી અને સરસ રીતે ભજવાય તેથી આ તબક્કો મહત્વનો તબક્કો છે.

9.5.1.2 વાચિક અભિનયઃ

નટ દ્વારા નાટકનું વાંચન અથવા તો પઠન કરતી વખતે વાચિક અભિનય પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. અહીં દિગ્દર્શકે એ વાતનું ધ્યાન રાખવાનું હોય છે કે નટ વાંચન કરતી વખતે પોતે આપેલા અર્થને બરાબર સમજી શક્યો છે કે નહિ ઉપરાંત વાચિક અભિનય અંગેનાં સૂચનો જેવા કે ક્યાં વિરામ લેવો, કયા વાક્યને જાણી જોઈને તોડવું, ક્યાં લય વધારવો, ક્યાં અવાજને તીવ્ર અથવા તો ક્યાં અવાજ ને મંદ રાખવો તથા

સંવાદ કેમ બોલવા ઉપરાંત શબ્દનાં ઉચ્ચારણ પર ભાર મૂકવો વિગેરેનો ખ્યાલ રાખવામાં આવે છે.

9.5.1.3 પાત્રવરણીઃ

વાંચન અથવા તો Reading નો તબક્કો એ પાત્રવરણીનો તબક્કો પણ છે. નાટકની પાત્રવરણી પ્રમાણે નટ પાસે વાંચન કરાવવામાં આવે છે. તથા તે પોતાનાં પાત્રને કેટલું સમજી રહ્યા છે તેનું ધ્યાન દિગ્દર્શકે આ તબક્કા દરમિયાન રાખવાનું હોય છે. અગાઉ જણાવ્યું તેમ આ તબક્કો નટનાં વાચિક અભિનય પર વધુ ધ્યાન આપવાનો તબક્કો છે તેથી પાત્રવરણી થઈ ગયા પછી નટ જે તે પાત્રની જરૂર મુજબ વાચિક અભિનય પર કામ કરતો જાય છે પરંતુ અહીં દિગ્દર્શકે એ વાતનું પણ ધ્યાન રાખવાનું હોય છે કે આ તબક્કે જ નટ પાસેથી સંપૂર્ણ વાચિક અભિનય ની અપેક્ષા રાખવી ન જોઈએ. પૂર્વાભ્યાસ જેમ જેમ આગળ વધતો જાય તેમ તેમ નટ તેમને બોલવાના સંવાદો તથા પાત્ર ને લગતી વિવિધ ક્રિયાઓ અને આંગિક અભિનય જોડાતાં વધુ ભાવનાસભર બનતો જ હોય છે.

9.5.1.4 ચર્ચાઃ

વાંચનનાં તબક્કા દરમિયાન નટ સાથે તો પાત્રનાં ચરિત્રનિર્માણની ચર્ચા થતી જ હોય છે પરંતુ દિગ્દર્શક દ્વારા નાટ્યનિર્માણનાં અન્ય કસબીઓ સાથે પણ ચર્ચા જરૂરી અને મહત્ત્વપૂર્ણ છે. નાટ્યનિર્માણમાં ચરિત્રની સાથે સાથે મંચસજ્જા (Setting), પ્રકાશ (Lights), રંગભૂષા (Makeup), વેશભૂષા (Costume), સંગીત (Music) તથા મંચવસ્તુઓ (Property) મહત્ત્વનાં હોય છે અને આ દરેક વિદ્યાનાં કસબીઓ સાથે દિગ્દર્શકે નાટક સંબંધી ચર્ચા કરવી જરૂરી બની રહે છે. વાંચનનાં તબક્કા દરમિયાન આ ચર્ચા કરી લેવાથી કસબીઓ માટે નાટકને સમજવામાં તથા તેમાં જરૂરી સંશોધન કરવામાં સરળતા રહે છે. ઉદાહરણ તરીકે, મોહન રાકેશ ના નાટક 'લહેરો કે રાજહંસ' માં કે પછી ગિરીશ કર્નાડના નાટક 'તુગલક' માં જે તે સમયનો અને ધર્મનો ઉલ્લેખ છે તો તેને અનુરૂપ મંચસજ્જા, રંગભૂષા, વેશભૂષા કે મંચવસ્તુઓનો ઉપયોગ અનિવાર્ય હોય છે તેથી કસબીઓએ નાટકનાં સમયકાળને અનુરૂપ સંશોધન કરી તે મુજબનાં મંચવસ્તુ કે રંગભૂષા કે વેશભૂષાનો ઉપયોગ કરવો જરૂરી બની રહે છે. આમ, વાંચનનાં તબક્કા દરમિયાન નાટકનાં આ બધા જ પાસાંઓની ચર્ચા અનિવાર્ય હોય છે અને તે દિગ્દર્શકે, નટે અને કલાકસબીઓએ કરવી જરૂરી બની રહે છે જેથી નાટકના મંચનમાં કોઈ પણ પ્રકારની અડચણ ન આવે.

9.5.2 રૂપરેખાંકનનો તબક્કો અથવા Blocking :

અત્યાર સુધી શ્રાવ્ય રહેતું નાટક આ તબક્કે ખરેખર દ્રશ્ય તરફ ગતિ કરે છે અને તે સાથે જ ખરા અર્થમાં દ્રશ્ય – શ્રાવ્ય બને છે. વાંચન પછીનાં આ તબક્કે નટને દ્રશ્યબંધનાં ભૂમિનકશા પર લાવી રૂપરેખાંકનનું કાર્ય શરૂ કરવામાં આવે છે. આ તબક્કે દિગ્દર્શક દ્વારા નટ ને દ્રશ્યબંધની પૂરેપૂરી માહિતી આપી દેવાની હોય છે તથા દિગ્દર્શકે નટો ને તેમની સંવાદની પ્રત સાથે રાખી અથવા તો પ્રોમ્પ્ટ કોપી સાથે રાખી પ્રોમ્પટર દ્વારા સંવાદ મળતા રહે તે રીતે રૂપરેખાંકન તૈયાર કરવાનું હોય છે. આ માટે પૂર્વાભ્યાસની

જગ્યા પર ચોક દ્વારા દ્રશ્યબંધનો ભૂમિનકશો ચીતરાવી લેવો જોઈએ. આ ઉપરાંત નટ સમજી શકે તે હેતુથી દ્રશ્યબંધમાં રાચરચીલાની જગ્યાએ કામચલાઉ વસ્તુઓની ગોઠવણી કરવામાં આવતી હોય છે. સાથે સાથે બારી – બારણાની જગ્યાઓ તથા પ્રવેશ (Entry) અને પ્રસ્થાન (Exit) પણ દર્શાવાતાં હોય છે. આ તબક્કો મહત્વનો તબક્કો હોવાથી ક્યારેક તે વધુ સમય માંગી લેતો હોય છે.

9.5.2.1 એકમ અથવા Unit :

નાટકનાં દરેક દ્રશ્યને નાના – નાના એકમોમાં ફાળવી દઈને તે મુજબ જે તે એકમનું રૂપરેખાંકન તૈયાર કરવામાં આવતું હોય છે. આ નાના – નાના એકમો નાટકના રૂપરેખાંકન અથવા તો Blocking ને સરળ બનાવવા માટેની વ્યવસ્થા છે. જેથી નટ પોતાના પાત્રને બારીકાઈથી સમજી શકે તથા દિગ્દર્શક પણ પોતાના કામમાં સરળતા અનુભવે અને રૂપરેખાંકનનું કાર્ય સરળ બની રહે. જેમ જેમ એકમ તૈયાર થતા જાય તેમ તેમ આખા દ્રશ્યને પણ ફરી ફરી પુનરાવર્તન કરી નટ દ્વારા આત્મસાત કરવામાં આવે છે.

9.5.2.2 આંગિક અભિનયઃ

વાંચનના તબક્કા દરમિયાન જેમ વાચિક અભિનયનું મહત્વ છે તેમ આ તબક્કામાં વાચિકની સાથે સાથે આંગિક અભિનય પણ જોડાય છે. આ તબક્કામાં નટોએ પોતાના સંવાદ ની સાથે સાથે તેમના પ્રવેશ અને પ્રસ્થાનથી માંડી તેમની ગતિ, તેમના સ્થાન તથા સમુહન અંગેની બાબતોનું ધ્યાન રાખવાનું હોય છે. આ ઉપરાંત આ તબક્કો પાત્રની પરિસ્થિતિ અનુરૂપ ભાવ લાવવા પર કેન્દ્રિત કરવાનો તબક્કો પણ છે. ઉદાહરણ તરીકે, મધુ રાયનાં નાટક 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો' માં વારંવાર દ્રશ્યપરિવર્તન આવે છે તથા આખું નાટક વર્તમાન સમયમાં અને ફ્લેશબેકમાં ચાલે છે. આ ઉપરાંત કોર્ટરૂમનું દ્રશ્ય તથા કોર્ટના પાંજરામાં જે પાત્ર આવે તેની જુબાનીરૂપે તેના ભૂતકાળનું દ્રશ્ય ભજવાય છે. આમ, આવા પ્રકારના નાટકોમાં રૂપરેખાંકનનું કાર્ય વધુ જટિલ બની જતું હોય છે ત્યારે નટે આંગિક અભિનયની સાથે સાથે ગતિ, સ્થાન, સમુહન અને પ્રવેશ તથા પ્રસ્થાનની બાબતો પર પણ વધારે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું પડતું હોય છે. રૂપરેખાંકનનાં આ આખા તબક્કામાં પૂનરાવર્તનની માત્રા ભરપૂર હોવાથી થાક કે કંટાળો લાવ્યા સિવાય ઉત્સાહ રાખી સારું પરિણામ આવે તેવા પ્રયત્નો કરવાના હોય છે. આ તબક્કામાં નટ દ્વારા તેમના હાવભાવની સાથે સાથે હલનચલન પર પણ કામ કરવામાં આવે છે. આમ, આ તબક્કામાં વાચિક ની સાથે સાથે આંગિક અભિનય પણ જોડાતાં નાટકનો દેહ ઘડાય છે અને નાના – નાના એકમો ભેગા થઈ દ્રશ્ય નું અને દ્રશ્યો ભેગા થઈને આખા અંકનું અને તેમ કરતાં કરતાં આખા નાટકનું માળખું આ તબક્કામાં ઊભું થઈ જાય છે.

9.5.3 ઓપ આપવાનો તબક્કો અથવા Polishing :

રૂપરેખાંકનનાં તબક્કા પછીનો તબક્કો એ નાટકને ઓપ આપવાનો તબક્કો અથવા તો Polishing નો તબક્કો છે. નાટકનું માળખું તૈયાર થઈ ગયા પછી તેમાં રહી ગયેલી ખૂબીઓ ઉમેરવાનું કામ આ તબક્કામાં થતું હોય છે. આ તબક્કાની કાર્યપદ્ધતિ પણ રૂપરેખાંકનની કાર્યપદ્ધતિ જેવી જ છે કિન્તુ આ આખા તબક્કામાં મુખ્ય કામ નાટકનાં માળખામાં ઝીણવટભર્યુ કાર્ય કરી નાટકને ઓપ આપવાનું છે.

9.5.3.1 કાર્યવ્યાપાર ની બારીકતા :

નાટકનાં અર્થઘટનમાં વધારો કરે તેવી ગતિ તથા કાર્યવ્યાપાર ઉપર આ તબક્કામાં કામ કરવામાં આવે છે. તે સિવાય ઝીણી ઝીણી વિગતો ઉપર બારીકાઈ થી કામ કરીને નાટકને ખરા અર્થમાં ઓપ આપવામાં આવે છે જેથી નાટક વધુ નિરખી રહે અને દર્શકો સુધી જ્યારે તે પહોંચે ત્યારે તે વધારે માણવાલાયક બની રહે. ઉદાહરણ તરીકે, ટેલિફોન ઉપર વાતચીત કરવાનો કાર્યવ્યાપાર આમ તો સરળ લાગતો કાર્યવ્યાપાર છે પરંતુ જો નટ ટેલિફોન ઉપર સામા છેડે રહેલી વ્યક્તિને પોતે સાંભળી રહ્યો છે તેમ અને તે માટે લાગતા સમયનો અંદાજ કાઢીને જો જરૂરી વિરામ ન લે તો આખો કાર્યવ્યાપાર હાસ્યાસ્પદ તથા બિનઅસરકારક બની રહે આ ઉપરાંત નટ ટેલિફોનમાં સામા છેડે શી વાત સાંભળી રહ્યો છે તે દર્શાવતાં હાવભાવ જો ન રજૂ કરે તો પણ આ આખા કાર્યવ્યાપારમાં કોઈ પણ જાતની અસરકારકતા ન રહે. આમ, નટે કોઈ પણ કાર્યવ્યાપાર કરવાનો હોય પરંતુ તેને બારીકાઈથી અને અસરકારતા જળવાઈ રહે તે રીતે કરવો જરૂરી છે જેથી અંતે નાટક વધુ માણવાલાયક બની રહે.

9.5.3.2 આહાર્ય અભિનયઃ

આંગિક અને વાચિકની સાથે સાથે આ તબક્કામાં આહાર્ય અભિનય પણ જોડાય છે. પાત્રને અનુરૂપ વેશભૂષા તથા કાર્યવ્યાપારમાં ઉપયોગી મંચવસ્તુઓ સાથે નટ આ તબક્કે સહજતા અનુભવે તે જરૂરી છે તેથી આ તબક્કામાં નટને જરૂરી એવી મંચવસ્તુઓ આપવામાં આવે છે જેથી તે તેમનો પૂરતો અભ્યાસ કરી પોતાના કાર્યવ્યાપારને નિશ્ચિત કરી શકે અને તે બિલકુલ સહજતાથી મંચ પર તેનો ઉપયોગ કરી શકે. ઉદાહરણ તરીકે, નાટકનાં કોઈ એક દ્રશ્યમાં ચા પીવાની હોય અને સાથે સાથે સંવાદ બોલવાનાં હોય તો આવા સમયે ચા પીતાં પીતાં ક્યાં સંવાદ બોલવો અને ક્યાં વિરામ લઈ ચા નો ઘૂંટડો ભરવો જેથી તે ક્રિયા સહજ લાગે અને આખું દ્રશ્ય નિરખી ઉઠે તે માટે નટે ચા પીવાનાં કપ કે રકાબીનો ઉપયોગ નાટકના પૂર્વાભ્યાસ દરમિયાન કરવો જરૂરી બને છે. આ તબક્કે નટને જો તે જરૂરી મંચવસ્તુ, એટલે કે અહીં ચા નો કપ કે રકાબી, આપી દેવાથી તે પોતાના સંવાદની સાથે સાથે ચા પીવાની ક્રિયાને સરળતાથી નિશ્ચિત કરી શકે છે અને આખું દ્રશ્ય સહજ બની જાય છે. અહીં આ તબક્કામાં નટે જરૂરી ઝીણવટભર્યા અભ્યાસથી કાર્યવ્યાપારને તથા પોતાના પાત્રને સહજ બનાવવાનું હોય છે. સહજતા લાવવા માટે આ તબક્કા દરમિયાન નટે પોતે ભજવતાં પાત્રનાં સંવાદો પણ યાદ કરી લેવાનાં હોય છે. જેથી ગતિ અને કાર્યવ્યાપાર ઉપર ઝીણવટભર્યું કાર્ય કરતી વખતે સંવાદ યાદ ન હોવું એ અડચણરૂપ ન બને. આ ઉપરાંત, નાટકનાં આ તબક્કે નટે પ્રયોગ દરમિયાન પહેરવાની જરૂરી વેશભૂષા (Costume) પણ પહેરીને જ પૂર્વાભ્યાસ કરવો જોઈએ જેથી તે પોતાની વેશભૂષા સાથે પણ સહજ થઈ જાય અને જો જરૂરી વેશભૂષા નો પ્રબંધ થઈ શકે એમ ન હોય તો પાત્રને અનુરૂપ કામચલાઉ વેશભૂષા નો ઉપયોગ પણ આ તબક્કે કરી શકાય. આ તબક્કેથી કલાકાર ની સાથે સાથે કસબીઓનું કાર્ય પણ નાટકનાં ઘડતરમાં મહત્વપૂર્ણ બની જતું હોય છે.

9.5.4 તાલ અને લય નો તબક્કો અથવા Tempo and Rhythm :

નાટકમાં તાલ અને લયનો તબક્કો મહત્વનો તબક્કો છે જેમાં નાટકને ઓપ આપ્યા પછી એકધારો પૂર્વાભ્યાસ કરવામાં આવે છે તથા નાટકનાં દરેક દ્રશ્યનો અને તેનાં

થકી નાટકનાં આખા અંકનો તાલ અને લય તપાસવામાં આવે છે. પૂર્વાભ્યાસનાં આ તબક્કામાં અગાઉનાં તબક્કાની જેમ પૂનરાવર્તન ન કરતાં એક સળંગ પૂર્વાભ્યાસ કરવાનો હોય છે જેથી નટનું ધ્યાનભંગ ન થાય અને નાટકનાં યોગ્ય તાલ અને લય પર કામ થઈ શકે. પૂર્વાભ્યાસનાં આ તબક્કામાં જરૂરી લાગતાં સૂચનો અગાઉનાં તબક્કાઓની માફક જે તે સમયે જ નટને રોકી દઈને ન આપતાં નાટકનો એક સળંગ પૂર્વાભ્યાસ પૂર્ણ કર્યા પછી આપવામાં આવતાં હોય છે.

સંગીતમાં જેમ સૂર થકી તાલ અને લય પર કામ કરવામાં આવે છે તેમ નાટકમાં શબ્દ અને સંવાદ થકી સૂર મેળવવામાં આવે છે. જાણીતાં નાટ્યકાર સત્યદેવ દૂબે તાલ અને લયનાં તબક્કામાં સૂર ઉપર પણ કામ કરતાં અને સંવાદને વિશેષ મહત્વ આપી પાત્રનો યોગ્ય તાલ અને લય સાધતાં. ઉદાહરણ તરીકે, મહેશ એલકુંચવારનાં પ્રસિદ્ધ મરાઠી નાટક 'વાડા ચિરેબંધી' ને હિન્દીમાં 'વિરાસત' નાં નામે કરતી વખતે સત્યદેવ દૂબે નટને લય અને તાલ પર કામ કરતી વેળા અવાજમાં ઉતાર ચઢાવ લાવી એક જ સૂર ન રાખતાં મોનોટોની થી બચવા પર ભાર મૂકતાં. આ પ્રક્રિયા શરૂ શરૂ માં નટને ટેક્નીકલ લાગતી હોય છે પરંતુ વારંવાર અભ્યાસ કરવાથી તે સહજ બનતી હોય છે અને નટ પોતાનાં પાત્રની સાથે સાથે અન્ય પાત્રનાં સૂરને પણ સમજી શકે છે. આમ સાચા સૂરને જાણીને નાટકનો યોગ્ય તાલ અને લય મેળવવામાં આવે છે.

9.5.4.1 તાલ :

સંગીતમાં જેમ માત્રાની સંખ્યાને આધારે તાલ ના વિવિધ પ્રકારો રચાયાં છે તેમ નાટકમાં પણ તાલ જોવા મળે છે. સંગીતમાં જેમ ચાર માત્રા એટલે કહેરવા, છ માત્રા એટલે દાદરા, આઠ માત્રા એટલે ચૌતાલ, સોળ માત્રા એટલે ત્રિતાલ અને આ દરેક તાલમાં માત્રાઓનું વિભાજન એવી રીતે કરવામાં આવે છે કે જેથી દરેક તાલનું પોતાનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ બંધાય તેવી જ રીતે નાટકમાં પણ દરેક પાત્રનાં વિશેષ સ્વભાવલક્ષણ હોય છે. આ વિશેષ લક્ષણ ને કારણે જ એક પાત્ર બીજા પાત્ર સાથે સંઘર્ષમાં ઉતરે અથવા તો તેને સહકાર આપે અને તે રીતે સમગ્ર દ્રશ્યને પરાકાષ્ઠા સુધી પહોંચાડે ત્યારે જે તાલ નીપજે એ નાટકનો તાલ ગણાય. નાટકનાં દરેક પાત્રનાં અને દરેક દ્રશ્યનાં જૂદા – જૂદા તાલ હોય છે. અને આ બધા દ્રશ્યો ભેગાં મળી એક સમ પર પહોંચે ત્યારે એક આખા અંકનો તાલ મળે.

9.5.4.2 લય :

જેમ સંગીતની રજૂઆતમાં વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત એમ જૂદા – જૂદા લયથી પ્રસ્તુતિ કરવામાં આવે ત્યારે સંગીતની પ્રસ્તુતિ વધુ રસમય બની રહે તેજ રીતે નાટકમાં પણ દરેક પાત્રનો કાર્યવ્યાપાર પ્રસંગોપાત જુદો – જુદો હોવો જોઈએ તો જ નાટક રસમય બની રહે અને જો તેમ ન થાય તો એક સમાન લયથી નાટકની પ્રસ્તુતિ એકધારી અને નિરસ બની જાય. નાટકમાં દરેક પાત્રનો પોતાનો જૂદો લય હોય છે જેના થકી પાત્રની વિવિધ કાર્યવ્યાપારની પ્રક્રિયામાં તેના સ્વભાવગત લયની છાંટ જોવા મળતી હોય છે અને નટે જે તે પાત્રને યોગ્ય ન્યાય આપવા માટે આ સ્વભાવગત લયને સમજવો બહુ જ જરૂરી છે. ઉદાહરણ સાથે આ વાતને સમજીએ. ઉદાહરણ તરીકે, ગિરીશ કર્નાડનાં બહુચર્ચિત નાટક 'હયવદન'માં બે મુખ્ય પાત્ર દેવદત્ત અને કપિલ છે. દેવદત્ત અને કપિલ બન્ને પાત્રનાં લય ભિન્ન – ભિન્ન છે. હવે દેવદત્ત અને કપિલનાં પાત્ર કરનાર અભિનેતા અથવા તો નટે આ બન્ને પાત્રનાં લય જાણવા એટલે જરૂરી છે કારણકે આગળ જતાં નાટ્યની કથાવસ્તુ એ પ્રમાણે આકાર પામે છે કે દેવદત્ત કપિલમાં

અને કપિલ દેવદત્તમાં પરિણમે છે. નાટકની કથાવસ્તુમાં એક દ્રશ્યમાં પદ્મિની દેવદત્ત અને કપિલનાં માથા ધડ સાથે ઉંધા જોડી દેતાં હવે દેવદત્ત કપિલ બની જાય છે અને કપિલ દેવદત્તમાં પરિણામ પામે છે. જાણીતાં દિગ્દર્શક અને નાટ્યકાર બી.વી. કારન્તે જયારે આ નાટક ભજવ્યું ત્યારે તેમણે આ દ્રશ્યમાં રંગપટ્ટીનો ઉપયોગ કરી રંગપટ્ટીની આડશે દેવદત્ત અને કપિલ બનતાં બન્ને નટની વેશભૂષાની અદલા-બદલી કરવાનો નિર્ણય કરી બન્ને પાત્રની અદલાબદલી અદ્દલ રીતે કરી બતાવી. હવે અદલા-બદલી પ્રમાણે દેવદત્ત બનતાં નટે કપિલ અને કપિલ બનતાં નટે દેવદત્તનાં પાત્રનો અભિનય કરવાનો હતો. આમ, આ નાટકમાં જો પાત્રને યોગ્ય ન્યાય આપવો હોય તો દેવદત્ત અને કપિલ બન્નેનાં પાત્રનાં લય જાણવાં નટ માટે જરૂરી બની જાય. તે જ રીતે દરેક નાટકમાં દરેક પાત્રનાં જૂદાં જૂદાં લય પર નટ દ્વારા આ તબક્કામાં કામ કરવાનું હોય છે. દરેક પાત્રનો લય આખા દ્રશ્યનો લય નક્કી કરે છે અને દરેક દ્રશ્ય ભેગા મળી આખા નાટકનો લય તૈયાર થાય છે.

9.5.5 તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ અથવા Technical Rehearsal :

નાટકનાં તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસમાં નાટકનાં તમામ કલાકાર અને કસબીઓ હાજર રહેતા હોય છે તથા તેમની હાજરીમાં નાટકનો સંપૂર્ણ દ્રશ્યબંધ સાથે તથા બધા જ દ્રશ્યાંતરો સાથેનો સળંગ અભ્યાસ કરવામાં આવે છે. આ ઉપરાંત નાટકનાં પૂર્વાભ્યાસમાં પ્રકાશ, વેશભૂષા, સંગીત, રંગભૂષા અને જરૂરી બધી જ મંચવસ્તુઓનો ઉપયોગ કરી આખો પૂર્વાભ્યાસ પૂર્ણ કરાય છે. નાટકને દર્શકો સમક્ષ રજૂ કરવા યોગ્ય અને વધુ માણવાલાયક બનાવવા માટે પૂર્વાભ્યાસનો આ તબક્કો જરૂરી છે. ઉદાહરણ તરીકે, સૌમ્ય જોશી નું લખેલું 'આજ જાને કી જીદ ન કરો' જેવું નાટક કે જેમાં આખાં નાટકનો દ્રશ્યબંધ 'રેલ્વેનો એક ડબ્બો' છે અને નાટકનાં બધાં જ દ્રશ્યો માત્ર બે પાત્રો દ્વારા રેલ્વેનાં એ ડબ્બામાં જ ભજવાય છે. આવાં નાટકમાં જો યોગ્ય તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ ન કરેલ હોય તો નાટક ની પ્રસ્તુતિ સમયે તે ચોટદાર બની શકે નહિ અને દર્શકો સમક્ષ રજૂ કરતી વેળાએ નાટક સાવ ફિક્કુ લાગે.

9.5.6 અંતિમ પૂર્વાભ્યાસ અથવા Grand Rehearsal :

નાટકનાં પૂર્વાભ્યાસનો અને નાટકનાં પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થતાં 'પ્રયોગ' પહેલાનો આ અંતિમ તબક્કો છે. અહીં પ્રેક્ષાગૃહમાં નાટકનો સંપૂર્ણ તાંત્રિક પ્રક્રિયા સાથેનો અટક્યા વિનાનો સળંગ અભ્યાસ કરવામાં આવે છે. આ એક રીતે જોવા જઈએ તો આ તબક્કામાં થતો અભ્યાસ એ નાટકનો પ્રયોગ જ છે કિન્તુ અહીં માત્ર પ્રેક્ષકોની હાજરી હોતી નથી. આમ, આ તબક્કામાં પહોંચતા જ નાટક 'પ્રત' થી નીકળી 'પ્રયોગ' સુધી પહોંચે છે.

9.6 નાટકની રચના પ્રક્રિયા તથા દિગ્દર્શકની નોંધપોથી (નાટ્યનિર્માણ પ્રત) :

નાટ્યનિર્માણની પ્રતથી પ્રયોગ સુધીની તબક્કાવાર પ્રક્રિયા જાણ્યા પછી નાટકની રચના પ્રક્રિયા અથવા તો કહીએ કે નાટકના નિર્માણ કરતી વખતે જરૂરી એવી રંગતંત્રની પ્રક્રિયા વિશે થોડું જાણી લેવું જરૂરી છે. રંગતંત્રની પ્રક્રિયા નાટ્યનિર્માણ માટે ઘણી જરૂરી છે. તથા ઉપર જણાવેલા દરેક તબક્કામાં રંગતંત્ર અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. રંગતંત્રની પ્રક્રિયા એ નાટકના રંગાવતરણની પ્રક્રિયા છે, તેના મહત્વનાં પાસાઓને સમજીએ.

1. દ્રશ્યબંધ
2. પ્રકાશ આયોજન
3. વેશભૂષા
4. રંગભૂષા
5. મંચવસ્તુઓ
6. પાર્શ્વ સંગીત તથા ધ્વનિ અસરો

9.6.1 દ્રશ્યબંધ :

નાટકનો પૂર્ણ અભ્યાસ કર્યા બાદ દ્રશ્યબંધ આયોજક દ્રશ્યબંધનું નિર્માણ કરે છે પરંતુ તે પૂર્વે તે દિગ્દર્શકની સાથે ચર્ચા કરે છે તથા નાટકની રજૂઆતની શૈલી તથા દિગ્દર્શકની સૂચના અથવા સુધારાવધારા અનુસાર નાટકનું અંતિમ દ્રશ્યબંધ તૈયાર થાય છે. જેમાં નાટકની જરૂરિયાત મુજબનું રાયરચીલું, પાત્રોના પ્રવેશ-પ્રસ્થાન માટેના જરૂરી દ્વાર ઉપરાંત નાટકનું યોગ્ય અર્થઘટન થઈ રહે તે મુજબનું દ્રશ્યબંધ તૈયાર કરવામાં આવે છે. આ દ્રશ્યબંધના જરૂરી આલેખ, ચિત્ર તથા અન્ય ચાર્ટ દ્રશ્યબંધ આયોજક દિગ્દર્શક ને પૂરા પાડે છે જેને દિગ્દર્શક પોતાની નોંધપોથીમાં નોંધી લે છે.

9.6.2 પ્રકાશ આયોજનઃ

નાટકના નિર્માણમાં જેટલું અગત્યનું સ્થાન દ્રશ્યબંધનું છે તેટલું જ અગત્યનું સ્થાન પ્રકાશ યોજનાને આપવામાં આવેલું છે. નાટકમાં પ્રકાશનું યોગ્ય આયોજન પ્રકાશ આયોજક દ્વારા થાય છે. નાટકની જરૂરિયાત મુજબ પ્રકાશ આયોજક પ્રકાશ યોજના કરે છે પરંતુ તે પહેલા તે દિગ્દર્શક અને દ્રશ્યબંધ આયોજક સાથે જરૂરી ચર્ચા વિચારણા કરી લે છે. પ્રકાશ આયોજન કરતી વખતે પ્રકાશ અને દ્રશ્યબંધ વચ્ચે રંગ આયોજનની દ્રષ્ટિએ પણ સંવાદિતા સધાય તે જરૂરી છે. અભિનયક્ષેત્રના વિભાગો નક્કી થઈ જાય તે પછી એ ભાગોને પ્રકાશિત કરવા તથા નાટકની જરૂરિયાત પ્રમાણે જુદા જુદા ખૂણેથી યોગ્ય પ્રમાણમાં પ્રકાશ આપવામાં આવતો હોય છે, પ્રકાશ યોજનામાં વાપરવાના મંદકો (ડિમર) નું યોગ્ય વિભાજન પણ જરૂરી બને છે.

9.6.3 વેશભૂષાઃ

નાટકની પ્રતનો યોગ્ય તથા ધ્યાનપૂર્વક અભ્યાસ કર્યા પછી વેશભૂષા આયોજક નાટકમાં આવતા પાત્રોના વર્ણનો ને ચકાસી સીધી અથવા આડકતરી રીતે આપેલા વર્ણનો ને આધારે પાત્રની તથા નાટકની જરૂરિયાત મુજબના વેશપરિધાનનું નિર્માણ કરે છે. દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કર્યા પછી વેશભૂષા આયોજક નાટક માટે યોગ્ય રંગ અને રેષાનો ઉપયોગ કરી નાટકમાં વેશભૂષા થકી ધારી અસર મેળવતો હોય છે. આયોજક જરૂરી એવી દરેક માહિતી દિગ્દર્શકને ચાર્ટ તથા કોઠા રૂપે આપે છે જેની દિગ્દર્શક પોતાની નોંધપોથીમાં નોંધ રાખે છે.

9.6.4 રંગભૂષાઃ

રંગભૂષા એ નાટક ના નિર્માણ માટેનું રંગતંત્રનું અગત્યનું પાસું છે. દિગ્દર્શક આ પાસાનો કાળજીપૂર્વક અભ્યાસ કરે છે તથા કંઈક ખાસિયત ધરાવતી રંગભૂષા હોય તો દિગ્દર્શક તેના રેખાંકનો અથવા તો ચિત્રો પણ તૈયાર કરે છે અથવા તો કરાવડાવે

છે. રંગભૂષાનું યોગ્ય આયોજન કરતી વેળા દિગ્દર્શક અથવા તો આયોજકે ઘણી કાળજી રાખવાની હોય છે. રંગભૂષામાં વિગ, મૂછો અથવા દાઢીનો પ્રયોગ પણ બહુ વિચારપૂર્વક કરવાનો હોય છે. રંગભૂષાનો ઉપયોગ પદ્ધત્તિસરનો હોવો જોઈએ જે દરેક પાત્રની ખાસિયતને ઉપસાવવામાં મદદરૂપ નીવડે તથા સ્વાભાવાક લાગે.

9.6.5 મંચવસ્તુઓઃ

મંચવસ્તુઓ ક્યારેક વાસ્તવિક તો ક્યારેક રંગતંત્રના કસબીઓ દ્વારા વાસ્તવિકતાનો આધાર લઈ કલ્પનાશીલતાની મદદથી બનાવવામાં આવે છે જે વાસ્તવિક લાગે અથવા તો વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉત્પન્ન કરે. વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉત્પન્ન કેવી રીતે કરી શકાય તે માટે કસબી તથા દિગ્દર્શક વચ્ચે યોગ્ય ચર્ચા થવી જરૂરી છે તથા તે આભાસમાં વાસ્તવિકતાની માત્રા સંપૂર્ણપણે કસબી અને દિગ્દર્શકની કલ્પનાશક્તિ અને નિરિક્ષણ શક્તિ તથા અનુભવ પર નિર્ભર કરે છે. મંચવસ્તુઓનો ઉપયોગ મુખ્યત્વે પાત્ર દ્વારા, ક્યારેક દ્રશ્યબંધના ભાગરૂપે તથા ક્યારેક દ્રશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમથી કરવામાં આવતો હોય છે.

9.6.6 પાર્શ્વ સંગીત તથા ધ્વનિ અસરોઃ

નાટકમાં પ્રગટ થતા ભાવને પ્રબળ બનાવવા તથા એક દ્રશ્યમાંથી બીજ દ્રશ્યમાં થતા સંક્રમણ સમયે પાર્શ્વ સંગીતનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. વાતાવરણ જમાવવા માટે પણ પાર્શ્વ સંગીતનો ઉપયોગ લેવામાં આવે છે. પાર્શ્વ સંગીતની જેમ જ જૂદી જૂદી અસરો ઉભી કરવા માટે ધ્વનિ અસરોનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પક્ષીઓનો કલરવ, તમરાના અવાજો, કોલાહલ, સુસવાટા મારતા પવનો કે વરસાદ જેવા ધ્વનિ અસરો થી યોગ્ય અસર ઉભી કરવામાં આવતી હોય છે. કસબી તથા દિગ્દર્શકિ ધ્વનિ તથા સંગીતની અસરનો કોઠો તૈયાર કરી જે તે સમયે તેનો ઉપયોગ કરવાનો હોય તેના સંકેત કરી તેની નોંધ કરી લેવી જોઈએ.

દિગ્દર્શકની નોંધપોથી

જેમ કોઈ ઈમારત તૈયાર કરવી હોય તો ઈજનેર તેના નકશા, રેખાંકનો તથા તેની પ્રતિકૃતિ તૈયાર કરતો હોય છે અને તેને અનુરૂપ ઈમારત તૈયાર થાય છે તેમ દિગ્દર્શક પણ પોતાની રંગતંત્રની યોજનાઓની નોંધપોથી તૈયાર કરે છે અને જરૂરી એવી બધી સૂચનાઓ તથા સુધારા-વધારાનો તેમા સમાવેશ આવે છે. નાટ્યનિર્માણની આ પ્રતમાં આયોજનબદ્ધ રીતે થતી કાર્યપદ્ધત્તિની વ્યવસ્થિત નોંધ હોય છે. આ નોંધપોથી ની મદદથી દિગ્દર્શક વર્ષો પછી પણ એ જ નાટકનું પુનઃ પ્રદર્શન કરવાનું હોય તો સરળતાથી કરી શકે છે. સામાન્ય રીતે દિગ્દર્શક પોતાની નોંધપોથીમાં નીચે મુજબની નોંધ રાખે છે.

1. નાટકની પસંદગીના કારણો
2. નાટ્યનિર્માણ અંગેની સમસ્યાઓ
3. અર્થઘટન તથા વસ્તુગુંથણી
4. રંગતંત્ર વિશેની રેખાંકનો સાથેની નોંધ

6. રંગમંચ વ્યવસ્થાપકે કરેલી નોંધ
6. પૂર્વાભ્યાસની સમયસારણી (ટાઈમ ટેબલ તથા કાર્યની નોંધ)
7. સંકેતસૂચી

9.7 સારાંશ :

નાટ્યનું નિર્માણ કરવા માટેના જરૂરી એવાં પ્રતની પસંદગીથી માંડી પૂર્વાભ્યાસનાં વિવિધ તબક્કાઓનો વિગતે અભ્યાસ કરતાં ઉપયોગી માહિતી મળી રહે છે. પૂર્વાભ્યાસનાં દરેક તબક્કામાં નાટ્યની પ્રતથી શરૂ કરી અભિનય તથા અન્ય કસબ ઉપર ઝીણવટભર્યું કાર્ય થાય છે. નાટ્યનાં અર્થઘટનથી માંડી વિવિધ કાર્યવ્યાપારનો બારીકાઈથી અભ્યાસ કરવામાં આવે છે. ગતિ, લય, તાલ, પ્રવેશ, પ્રસ્થાન, વિવિધ સંચાલનોથી માંડી તાંત્રિક કાર્યવ્યાપાર ઉપર પણ ઝીણવટથી કાર્ય કરવામાં આવે છે. તબક્કાવાર થતું આ કાર્ય નટનાં અભિનયને ભાવનાસભર બનાવે છે અને નટ તથા દરેક કલાકસબી સાથે મળી અભિનય અને તાંત્રિક કાર્યવ્યાપારને અંતે નાટકને પ્રતથી પ્રયોગ સુધી પહોંચાડે છે.

9.8 શબ્દાવલી :

વાચિક અભિનય – વાણી દ્વારા થતો અભિનય
આંગિક અભિનય – અંગ, ઉપાંગ અને પ્રત્યાંગ દ્વારા થતો શરીર, મુખજ અને ચેષ્ટાકૃત અભિનય
પાત્રવરણી – નાટકમાં ચરિત્રનાં લક્ષણ મુજબ થતી નટની પસંદગી
પ્રોમ્ટસ્ક્રીપ્ટ – નાટકમાં પ્રોમ્પ્ટર દ્વારા નટ ને પ્રોમ્પ્ટ આપવાં વાપરવામાં આવતી નાટકની પ્રત
ભૂમિ નકશો – નાટકનાં દ્રશ્યબંધ નો ઉપરથી દેખાતો તાંત્રિક નકશો (BIRD VIEW/GROUND PLAN)

9.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

- બહુવિકલ્પીય પ્રશ્નોઃ

1. વાંચનનો તબક્કો એ .... પ્રકારનાં અભિનય માટે મહત્વનો તબક્કો છે.

   (a) વાચિક (b) આંગિક (c) આહાર્ય (d) સાત્વિક

2. સંગીતમાં ચાર માત્રાનો તાલ એટલે તાલ.........

   (a) દાદરા (b) ત્રિતાલ (c) કહેરવા (d) ચૌતાલ

3. નાટકનાં વાંચન પછી આંગિક અભિનય થકી નાટકનું માળખું .... તબક્કામાં ઉભું થાય છે.

   (a) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ (b) ઓપ આપવાના
   (c) અંતિમ પૂર્વાભ્યાસ (d) રૂપરેખાંકન

4. .... તબક્કો એ રૂપરેખાંકન પછીનો તબક્કો છે.

   (a) ઓપ આપવાનો (b) વાંચનનો
   (c) તાલ અને લયનો (d) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસનો

5. લય અને તાલનો તબક્કો એ .... નાં તબક્કા પહેલાનો તબક્કો છે.

(a) વાંચન (b) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસ

(c) અંતિમ પૂર્વાભ્યાસ (d) રૂપરેખાંકન

6. વાંચન પછીનાં .... તબક્કામાં નટને ભૂમિનકશાથી માહિતગાર કરી દેવામાં આવે છે.

(a) ઓપ આપવાનાં (b) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસનાં

(c) તાલ અને લયનાં (d) રૂપરેખાંકનનાં

7. .... તબક્કો એ પૂર્વાભ્યાસનો પ્રથમ તબક્કો છે.

(a) રૂપરેખાંકનનો (b) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસનાં

(c) વાંચનનો (d) તાલ અને લયનો

8. ચૌતાલ એ .... માત્રાનો તાલ છે.

(a) આઠ (b) સોળ (c) ચાર (d) છ

9. સંગીતમાં સોળ માત્રાનો તાલ એટલે ....

(a) કહેરવા (b) ચૌતાલ (c) ત્રિતાલ (d) દાદરા

10. નાટકનાં તાલ અને લય ઉપર .... તબક્કામાં વિશેષ કામ કરવામાં આવે છે.

(a) તાલ અને લયનાં (b) વાંચનનાં

(c) તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસનાં (d) રૂપરેખાંકનનાં

● **સ્વાધ્યાયઃ**

1. નાટકનાં પૂર્વાભ્યાસમાં વાંચનનાં તબક્કાનું શું મહત્ત્વ છે તે સમજાવો.

2. પૂર્વાભ્યાસનાં રૂપરેખાંકનનાં તબક્કા વિશે તથા તાંત્રિક પૂર્વાભ્યાસનાં તબક્કા વિશે વિસ્તારથી ચર્ચા કરો.

3. નાટકનાં 'તાલ અને લય' વિશેનાં તબક્કા વિશે તથા પૂર્વાભ્યાસનાં અંતિમ તબક્કા વિશે વિગતે સમજાવો.

4. 'ઓપ આપવાનો તબક્કો' નાટ્યનાં નિર્માણમાં કેવી રીતે મહત્વનો છે તે વિસ્તારપૂર્વક સમજાવો.

5. નાટ્યનિર્માણનાં પૂર્વાભ્યાસમાં વાચિક, આંગિક અને આહાર્ય અભિનય નો સમાવેશ તબક્કાવાર કેવી રીતે થાય છે તે વિસ્તારપૂર્વક સમજાવો.

6. નાટકની પ્રત પસંદગી વિશે વિસ્તારપૂર્વક સમજાવો.

9.10 સંદર્ભ :

1. નાટ્યનિર્માણ - પ્રો. માર્કંડ ભટ્ટ - યનિવર્સિટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય - બીજી આવૃત્તિ (સંશોધિત) 2000-ISBN-
2. नाट्यप्रस्तुतिः एक परिचय - रमेश राजहंस - प्रकाशन वर्ष 1970 - ISBN 10 - 817119348X - 13-978-8171193486

**** **** ****

એકમ 10

નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો - "સેટ - દૃશ્યબંધ"

-: રૂપરેખા :-

10.1 ઉદ્દેશ

10.2 પ્રસ્તાવના

10.3 સેટ - દૃશ્યબંધ - ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર નાટયાભિનયના વિવિધ અંગો.

10.4 સેટ - દૃશ્યબંધ - દૃશ્યબંધ - પ્રથમિક માહિતી અને તૈયારી

10.5 સેટ - દૃશ્યબંધ - 'નાટ્ય નિર્માણ અને દૃશ્યબંધ.'

10.6 સેટ - દૃશ્યબંધ - 'દૃશ્ય રચનાના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો'

10.6.1 દૃશ્યબંધનું કાર્ય

10.6.2 દૃશ્યબંધના આ કાર્યને યોગ્ય રીતે પ્રસ્તુત કરવા જરૂરી એવા દૃશ્ય-રચનાના સિદ્ધાંતો

10.7 સેટ - દૃશ્યબંધ - 'દૃશ્ય આયોજન માટેના અગત્યના મૂળભૂત તત્વો'

10.8 સારાંશ

10.9 "તમારી પ્રગતિ ચકાસો" ના જવાબ; સ્વાધ્યાય.

10.10 સંદર્ભ ગ્રંથ

10.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થીઓને નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકોમાંથી "સેટ - દૃશ્યબંધ"ની ઉપયોગીતા અને અગત્યતાની સરળતાપૂર્વક સાદી ભાષામાં સમજ આપવી.

10.2 પ્રસ્તાવના :

સેટ – દૃશ્યબંધ એ નાટ્યનિર્માણમાં આહાર્ય અભિનયનું સબળ અંગ છે. નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં દૃશ્યબંધ નાટકમાં ઘટનાના સ્થળ અને વાતાવરણને પ્રેક્ષક સમક્ષ તાદૃશ કરે છે.

10.3 સેટ – દૃશ્યબંધ – 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર નાટયાભિનયના વિવિધ અંગો.':

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં અભિનયને ચાર પ્રકારમાં વર્ણવ્યો છે. આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક. આપણે તે વિષે ચર્ચા કરીએ તે પહેલા સંસ્કૃત અને આપણી ભારતીય રંગમંચીય કળાઓમાં "અભિનય"ની વ્યાખ્યા અને પાશ્ચાત્ય રંગમંચીય કળાઓમાં "અભિનય"ની વિભાવનામાં જે થોડું અંતર છે તેને સમજી લઈએ તે જરૂરી છે.

"અભિનય"ની સંસ્કૃત વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ "ની - નયતિ" ધાતુ પરથી થઇ છે. જેનો અર્થ છે "લઇ જવું" સંસ્કૃતમાં આજ્ઞાર્થે વપરાતા ક્રિયાપદના રૂપોમાં "નય" એ મધ્યમ પુરુષ એક વચનમાં વપરાતું ક્રિયાપદ છે, અર્થાત "લઇ જા". અને આગળ લાગતો "અભિ" ઉપસર્ગ છે તેનો અર્થ છે "સામે, ની સન્મુખ, ની તરફ". આમ "અભિનય" શબ્દથી 'ની તરફ' કે 'ની સન્મુખ' લઇ જવું તેવો થાય. શું લઇ જવું? અને કોની તરફ કે સન્મુખ લઇ

જવું? આપણે નાટકની પરિભાષામાં ''અભિનય''ની વ્યાખ્યા આ રીતે કરી શકીએઃ

''અભિનય એટલે લેખકને અભિપ્રેત એવા નાટ્ય-કથાનક (વિચાર)ને, દિગ્દર્શકની સૂચના અનુસાર નટ દ્વારા પ્રેક્ષકોની સન્મુખ લઈ જવાની સમગ્ર ક્રિયા.''

પાશ્ચાત્ય વિભાવનામાં અભિનય માટે વપરાતો શબ્દ છે "To Act" જેનો શબ્દકોશીય અર્થ થાય છેઃ ''કોઈ ની જેમ વર્તન કરવું, કામ – કર્મ કરવું, નકલ કરવી, ક્રિયા કરવી, અધિનિયમ, નાટકનો અંક, (નાટક) ભજવવું, ઢોંગ કરવો, અમલમાં મૂકવું વગેરે''. એટલે કે સરળ ભાષામાં ''કોઈ ની જેમ વર્તન કરવું'' એ અર્થ થાય. એરિસ્ટૉટલ પણ કળાની વ્યાખ્યા ''અનુકરણ'' એમ આપે છે. આમ આપણો ''અભિનય'' શબ્દ લેખકના મનોવિશ્વને, ભાવક એટલે પ્રેક્ષક સુધી સાંગોપાંગ પહોંચાડવાની આખી પ્રક્રિયાને સાંકળીને રંગમંચ પર થતી પ્રસ્તુતિની વાત કરે છે જયારે "ACTING" માત્ર અનુકરણની અને નટની નકલ કરવાની આવડતને લક્ષમાં રાખે છે.

આટલી વાત કર્યા પછી આપણે ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે અભિનયના ચાર અંગો વિષે ટૂંકમાં સમજી લઈએ. કોઈ એક લેખક/કવિને અભિપ્રેત પોતાના કથાનક કે નાટ્ય-વિચારને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચતો કરવા માટે કઈ સામગ્રી જરૂરી છે? નટ અને નાટ્યકર્મીઓ પાસે અભિવ્યક્તિ માટે કયાં સાધનો ઉપલબ્ધ છે?

1. નટનું શરીર - આંગિક અભિનય.

   આંગિક અભિનયઃ

   નટ પોતાના શરીરના અંગ-ઉપાંગો દ્વારા પાત્ર / ચરિત્રના ભાવોને તથા નાટ્યવિચારને વ્યક્ત કરે તે આંગિક અભિનય.

2. નટની વાણી - વાચિક અભિનય.

   વાચિક અભિનયઃ

   નટ પોતાની વાણી, ઉચ્ચારો અને વિવિધ પ્રકારના અવાજો દ્વારા પાત્ર / ચરિત્રના ભાવોને તથા નાટ્યવિચારને વ્યક્ત કરે તે વાચિક અભિનય.

3. નટની આસપાસનું વાતાવરણ, સમય અને સ્થાન – આહાર્ય અભિનય.

   આહાર્ય અભિનયઃ

   નટ જે વસ્ત્ર પરિધાન કરે, જે રંગભૂષા કરે, જે મંચ-વસ્તુઓ નો ઉપયોગ કરે, જે સ્થળે, સમયે અને વાતાવરણમાં પોતાના પાત્રને રંગમંચ ઉપર અભિવ્યક્ત કરે તે સર્વ - આહાર્ય અભિનય.

4. નટ દ્વારા થયેલી પ્રસ્તુતિના પરિણામ રૂપ પ્રેક્ષક દ્વારા અનુભવાતા સત્વરૂપ ભાવ તે સાત્વિક અભિનય.

   સાત્વિક અભિનયઃ

   આંગિક, વાચિક અને આહાર્ય અભિનય દ્વારા જે અભિવ્યક્ત થાય તે પ્રેક્ષકો / ભાવકોમાં સંવેદના ઉત્પન્ન કરે અને તેઓને રસાનુભૂતિ કરાવે તે સાત્વિક અભિનય.

   આમ આપણે જોઈ શકીશું કે સેટ (દૃશ્યબંધ), લાઈટ (પ્રકાશ), મેકઅપ (રંગભૂષા), કોશ્ચ્યુમ (વેષભૂષા), પ્રોપર્ટી (મંચ સામગ્રી) અને મ્યુઝીક (ધ્વનિ અસરો અને

સંગીત), આ તમામ આહાર્ય અભિનયનો ભાગ છે. આહાર્ય એ ગૌણ અને સહાયક અભિનય છે. આંગિક અને વાચિક એ અભિનયના મુખ્ય અંગો છે. આપણે સામાન્ય ભાષામાં એમ પણ કહી શકીએ કે :

''આંગિક અને વાચિક દ્વારા પ્રસ્તુત નાટકના અર્થને બાહ્ય અવલંબનો (સાધનો) દ્વારા પ્રેક્ષકને રસાનુભૂતિમાં (નાટકના રસને માણવામાં) મદદરૂપ થાય તે આહાર્ય અભિનય.''

આમ આપણે ''આહાર્ય અભિનય''નું સમગ્ર ''નાટય-પ્રસ્તુતિમાં'' શું સ્થાન છે તે જાણ્યું. જ્યાં સુધી નાટકમાં રજૂ થઇ રહેલી ઘટના કયા સ્થળે, કયા સમયે અને કેવા વાતાવરણમાં ઘટિત થઇ રહેલી છે તે વિષે પ્રેક્ષક અજાણ હોય ત્યાં સુધી નાટ્ય પ્રયોગની ધારી અસર પ્રેક્ષક પર પડતી નથી. આ વાતને સમજવા માટે કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ જેથી આહાર્યની મહત્તા અને જરૂરીયાત આપણને સમજાયઃ

1) બે પ્રેમી કોઈ એક સ્થળે મળે છે અને પોતાની ભાવનાઓ એક બીજાને જણાવી રહ્યા છે તેવું દશ્ય દર્શાવવાનું છે. હવે જો :

- તેઓ કોઈ બાગના એકાંત ખૂણામાં બેઠા હોય, આજુબાજુ સુવાસિત પુષ્પોથી લચી પડેલા વૃક્ષો, વેલ, છોડ હોય. ક્યાંકથી કોઈ પક્ષીનો મધુર ગુંજારવ થતો હોય કે પછી કોઈ સુરીલું પ્રણય ગીત દૂરથી સંભળાતું હોય, બંને પ્રેમી પોતે પણ સુંદરરીતે તૈયાર થઈને અને પરફ્યુમ છાંટીને આવ્યા હોય તો બંને વચ્ચેના પ્રેમાલાપની અસર કેવી હોય?
- આ જ પ્રેમીઓ જો કોઈ જાહેર રસ્તા ઉપર કે બસ સ્ટેન્ડ કે રેલ્વે પ્લેટફોર્મના બાંકડા પર કે પ્રાણીબાગમાં કે કોઈ રેસ્ટોરાંમાં બેઠા હોય, આજુબાજુમાં ઘોંઘાટ હોય, બીજા માણસોની અવરજવર હોય, અને બુટપોલીશવાળો કે પછી ભિખારી, કોઈ ફેરિયો, વેઈટર એમને થોડી થોડીવારે ખલેલ પહોંચાડતો હોય, આજુબાજુના વાતાવરણમાંથી અનિચ્છનીય એવી વાસ આવતી હોય તો બંને વચ્ચેના પ્રેમાલાપની અસર કેવી હોય?
- અને આજ યુગલ જો કોઈ અવાવરું સ્થળે બેઠું હોય, આ સ્થળે કોઈ અસામાજિક પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય જેની આ બંનેને જાણ ના હોય અને આ અસામાજિક પ્રવૃત્તિ કરનારા તેઓની આજુબાજુ આંટા મારતા હોય તો બંનેની પ્રેમાભિવ્યક્તિની દશા કેવી હોય?

2) કોઈ એક નેતા ભાષણ આપી રહ્યા હોય :

- પ્રેક્ષકોમાં શહેરના લોકો હોય, કે પછી ગામડાનાં કે આદિવાસી હોય, કે પછી તેમના પક્ષના હોય, કે પછી વિરોધ પક્ષના હોય, કે પછી માત્ર સ્રીઓ જ હોય, કે બાળકો હોય, કિન્નરો હોય, અપંગો હોય - આમ વિવિધ પ્રકારના શ્રોતાઓ પ્રમાણે નેતાનો અભિનય કરતા નટનો અભિનય જુદો જુદો રહેવાનો. ભલે તેમનું ભાષણ આ દરેક શ્રોતાઓ માટે એક જ હોય છતાં તેની અભિવ્યક્તિ અને અસર પણ જુદી રહેવાની.
- નાટ્યવિદો આ વાતને વધુ સરળતાથી સમજાવવા માટે જે એક ઉત્તમ ઉદાહરણ આપે છે તે દુષ્યંત અને શકુંતલાના પ્રથમ મિલનનું. તેઓના કહેવા પ્રમાણે : દુષ્યંત જયારે કણ્વ ઋષિના આશ્રમમાં આવે છે અને શકુંતલાને બાગમાં પૂજા માટે પુષ્પ વીણતી જુએ છે ત્યારે જો સવારનો સમય ના હોત, વસંત ઋતુ ના હોત, વૃક્ષો અને

વેલાઓ સુવાસિત પુષ્પોથી લચી પડેલા ના હોત, હરણના બચ્ચા શકુંતલા સાથે નિર્ભય થઈને રમતા ના હોત, શકુંતલા સદ્યસ્નાતા થઈને ઉદ્યાનમાં પ્રવેશી ના હોત, મોર નો ટહુકાર કે કોયલનું કૂજન ના હોત, વાતાવરણમાં અહ્લાદક શીતળતા ના હોત તો કદાચ તેના મનમાં શકુંતલા પ્રત્યે જે પ્રણયના અંકુરો ફૂટ્યા અને તે શકુંતલા પ્રત્યે જે ઉત્કટતાથી આકર્ષાયો તે ના બન્યું હોત. આમ આ દ્રષ્ટાંત દ્વારા આપણે એ સમજવાનું છે કે મનુષ્યના મનોભાવો પર અને અને તેની અભિવ્યક્તિ પર વાતાવરણની, પહેરવેશની, વ્યક્તિ દ્વારા વપરાતી સામગ્રીની — આહાર્યની - ખૂબ ઘેરી અસર પડતી હોય છે. આવા નાટકના પ્રસંગને ઉપયુક્ત દશ્યની રચના કરવી તે જ ‘દશ્યબંધ — સેટ’.

10.4 સેટ — દશ્યબંધ - પ્રાથમિક માહિતી અને તૈયારી :

આપણે જયારે કોઈ વાર્તા કે નવલકથા વાંચીએ કે સાંભળીએ છીએ ત્યારે આપણા મનમાં વાર્તાના જે તે પાત્ર અને તેની આસપાસના વાતાવરણ / સ્થળ / સમયનું કાલ્પનિક દશ્ય ઉભું થાય છે. આપણી કલ્પનામાં પાત્રનો વેશ / પહેરવેશ, સ્થળ અને સમય વગેરે લેખકે જે કલ્પના કરી હોય તેવા તો ના જ હોય પરંતુ તેની જેવા જરૂર હોય. નાટકમાં લેખકની કલ્પનામાં દિગ્દર્શકની પણ કલ્પના ઉમેરાય છે અને તે પ્રમાણે તે તેના નટ / કલાકારને પાત્ર વિશેની સમજ આપે છે. નાટ્ય કલાકાર એમાં પોતાની સુઝબુઝ ઉમેરે છે અને રંગમંચ ઉપર પ્રેક્ષકો સમક્ષ કાલ્પનિક પાત્ર અને દશ્યને રજૂ કરે છે. આમ પ્રેક્ષકને પોતે પાત્ર અને દશ્ય અંગે કલ્પના કરવાની રહેતી નથી. વળી આને કારણે બધા પ્રેક્ષકોને એક જ પાત્ર અને દશ્ય દેખાય છે જેમ વાસ્તવિક જીવનમાં દેખાય છે.

નાટકની પ્રસ્તુતિ એ દશ્ય-શ્રાવ્ય કલા છે. પ્રેક્ષકો સમક્ષ જયારે નાટક ભજવાય ત્યારે જે ઘટના રજૂ થઇ રહી છે તે ક્યાં ઘટિત થઇ રહી છે તે સ્થળની ઓળખ પ્રેક્ષકને થવી જરૂરી છે. અને તે વાસ્તવિક પણ લાગવી જોઈએ. નાટકનું પાત્ર જે રીતે વર્તે છે તે તેની આસપાસના વાતાવરણને અનુરૂપ અને બંધબેસતું હોય તે આવશ્યક છે. નાટકની જરૂર મુજબ સ્થળ અને વાતાવરણ અનેક હોઈ શકે. ઘરનું દશ્ય હોય કે પછી ઓફિસનું કે પછી કોઈ સભાખંડ હોય કે રાજાનો મહેલ, જેલ કે પછી કોર્ટ. આમ કોઈપણ ચાર દીવાલોમાં સમાયેલું બંધ સ્થળ હોય અથવા પછી નદી કિનારો, સમુદ્ર કિનારો, બાગ-બગીચો, રસ્તો, કે પછી બસ, રેલ્વે સ્ટેશન કે એરપોર્ટનો બાહ્ય ભાગ, કોઈ મેદાન, કે પછી કોઈ ગામ કે શહેરનું બજાર - એમ ચાર દીવાલોથી મુક્ત એવું સ્થળ પણ હોઈ શકે. લેખકે જે સ્થળની કલ્પના કરી હોય અને દિગ્દર્શકને જે યોગ્ય લાગ્યું હોય તેવું સ્થળ રંગમંચ પર ઉભું કરવાનું હોય. આવા દ્રશ્યોને રંગમંચ પર પ્રેક્ષકો સમક્ષ સત્યતાપૂર્ણ લાગે તે રીતે તાદ્દશ કરવા તે જ દશ્યબંધની કળા.

આમાં દશ્યબંધ રચનાકારે દિગ્દર્શક સાથે મળીને દિગ્દર્શકની દશ્ય પરિકલ્પનાને બરાબર સમજી લીધા પછી તેને રંગમંચ પર સાકાર કરવી રહી. આ વિધિમાં પહેલા તો દશ્યનું ચિત્ર બનાવવાનું હોય. નાટક જ્યાં ભજવાવાનું હોય તે રંગમંચના ભૌમિતિક માપનો આધાર લઈને આ કાર્ય કરવાનું હોય છે. સાથે સાથે અભિનેતાઓને રંગમંચ પર અભિનય માટેની જરૂરી એવી હલન-ચલનની જગ્યા, તે માટે જરૂરી મંચસજ્જાની સામગ્રી પણ વિચારવાની હોય છે.

નાટકમાં કોઈ એક જ દશ્ય રચના હોઈ શકે અથવા એક નાટકમાં જરૂરીયાત પ્રમાણે એક કરતા વધારે દ્રશ્યો પણ હોય — જેવી નાટકના પ્રસંગોની ગુંથણી. આવા વખતે દ્રશ્યો બદલાય અને તે બંનેની દશ્ય રચના જુદી હોય તો દશ્ય સામગ્રીને બદલવા માટે સમય જોઈએ. આ દશ્ય બદલવાનો સમય જો વધુ હોય તો પ્રેક્ષકનો રસભંગ થાય તેથી આ કાર્ય ઝડપથી અને કોઈ જાતના

અવાજ વગર શાંતિથી તેમજ અંધકારમાં કરવું પડે. આ માટે રંગમંચની રચના સરળતાથી, શાંતિથી અને અંધકારમાં કરી શકાય તે પ્રકારની બનાવવી પડે. આમ બિનજરૂરી મંચવસ્તુઓ દશ્ય-રચનામાંથી દૂર કરીને માત્ર જરૂરી વસ્તુઓ જ રાખવી જોઈએ.

10.5 સેટ – દશ્યબંધ – 'નાટ્ય નિર્માણ અને દશ્યબંધઃ

આપણે ત્યાં સંસ્કૃત રંગમંચના સમયમાં દ્રશ્યરચના સંબંધિત માહિતી આંગિક અભિનયના ભાગ રૂપે વિવિધ મુદ્રાઓ દ્વારા પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થતી હતી. સંસ્કૃત નાટકોમાં વિવિધ પાત્રો તેઓના મુખ પરના મહોરાં અને તેઓના વૈવિધ્યપૂર્ણ પરિવેશ દ્વારા રજૂ થતા હતા. આજે પણ આપણે ભરતનાટ્યમ, કત્થક કે કથકલી જેવા શાસ્ત્રીય નૃત્યોમાં આ કલાપ્રકારને જોઈ શકીએ છીએ. પરંતુ અંગ્રેજોએ જે રંગભૂમિને ઈંગ્લેન્ડથી ભારતમાં આયાત કરી અને જેની અસર આપણી ભારતીય રંગમંચીય કલાઓ ઉપર પડી તેને કારણે દશ્યબંધ એ આંગિક અભિનયનું અંતરંગ પાસુ ના રહેતા નાટ્ય પ્રસ્તુતિનું રંગમંચીય પાસું બન્યું. નાટકમાં ઘટનાનું સ્થાન દર્શાવવા માટે ચીતરેલા પડદાઓનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. તે સમયે નાટકમાં ભજવાતો પ્રસંગ અને પાછળના પડદા ઉપર ચિતરાયેલા દ્રશ્યો વચ્ચે કોઈ સાતત્ય નહોતું. પડદો ફક્ત રંગભૂમિના ખુલ્લા પૃષ્ઠભાગને ભરવાનું કાર્ય કરતો હતો અને એક સામાન્ય વાતાવરણ ઉભુ કરતો હતો. જંગલનું દશ્ય હોય કે રાજમહેલનું, રસ્તાનું હોય કે ઉદ્યાનનું કે પછી દરિયા કિનારાનું કે પર્વતનું. રંગમંચના પાછલા ભાગે ચીતરેલો પડદો પાડવામાં આવે અને પ્રેક્ષક સ્થળ વિષે સમજી લે. પડદાની આગળ કલાકાર – નટ અભિનય કરે. વળી અંગ્રેજી નાટકોમાં વપરાતા અંગ્રેજી પૃષ્ઠભૂમિને દર્શાવતા પડદાઓ ભારતીય નાટકોમાં પણ વપરાવા લાગ્યા. આમાં ભારતીય નાટકના પ્રસંગો ઈંગ્લેન્ડના દશ્ય પડદાઓ ઉપર ભજવાતા. નાટક સામાજિક હોય, ઐતિહાસિક હોય કે પછી ધાર્મિક કે પૌરાણિક બધામાં એક જ પ્રકારના ચિતેરેલા પડદા વપરાતા. પરંતુ પ્રેક્ષકોને તે ગમતું અથવા તેઓના મનોરંજનમાં કોઈ ફેર નહોતો પડતો. આજના પ્રેક્ષકોની દ્રષ્ટિએ આ અજુગતું બની રહે. પડદો હકીકતમાં નાટકને જરૂરી એવું યોગ્ય વાતાવરણ ઉભું કરે છે કે નહિ તે ધ્યાનમાં રાખવાને બદલે પ્રેક્ષકોને આંજી નાખે અને તેઓને મજા પડી જાય તે રીતે ભપકાદાર પડદો બનાવવામાં આવતા. નાટકની વાર્તા કે પાત્રાલેખન કે પ્રસંગોમાં જરૂરી એવી ઘણી બાબતો પડદા પર દર્શાવી શકાતી નહિ. નાટકના દશ્યનો સમય અને પડદા પર ચિતરેલા દશ્યનો સમય મેળ જ ના ખાતા હોય તેવા રહેતા. પડદા પર દિવસ હોય તો દશ્યમાં સાંજ કે રાત હોય, ભારતીય ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક નાટકોમાં પડદાઓ ક્યારેક ઈંગ્લેન્ડ કે અન્ય સ્થળોના દ્રશ્યો બતાવતા. રસ્તાના દશ્યમાં તો ગમ્મત થતી. ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક નાટકોમાં આવતા રસ્તાના દ્રશ્યોમાં સ્ટ્રીટ લાઈટ પણ પડદા ઉપર દેખાતી. આમ જૂની રંગભૂમિ નો એક તબક્કો આવા પડદા દશ્યબંધમાં પૂરો થયો.

ત્યાર પછી વાસ્તવિક દ્રશ્યો બતાવવા માટે રંગમંચ ઉપર પડદાને સ્થાને મંચવસ્તુઓનો ઉપયોગ શરૂ થયો. ઘર, ઓફીસ, રાજમહેલ, કિલ્લો, નદી, સરોવર, બાગ બગીચા, ઝુંપડી, જંગલ, ખેતર, આવા અનેક દશ્યોબંધો રંગમંચ પર દશ્યને વાસ્તવિક રૂપ આપવા માટે રજૂ થવા લાગ્યા. વીજળીના આવિષ્કાર અને તેના રંગમંચીય કલાઓમાં ઉપયોગને કારણે રંગમંચની પાછળ મૂકાતા ચીતરેલા પડદાનું સ્થાન જરૂરીયાત પ્રમાણે કુદરતી દ્રશ્યો માટે મોટા સફેદ પડદાએ લીધું જે ગગનિકા (Cyclorama) તરીકે ઓળખાયું કારણ કે તેની ઉપર આકાશ, સૂર્ય, ચંદ્ર, તારાઓ, સમુદ્ર વગેરેને આભાસી પ્રકાશ રચના દ્વારા વાસ્તવિક દેખાય તે રીતે પ્રકાશ યોજના દ્વારા બતાવી શકાતું હતું. આ ગગનિકા ઉપર, વાદળ, વીજળી, સવાર-સાંજ કે સમુદ્રની લહેરો પણ દર્શાવી શકાતા હતા.

મોટા ભાગના નાટકોમાં સ્થળ તરીકે ઘરના દીવાનખંડના (Drawing Room) દ્રશ્યો આવવા લાગ્યા. ત્રણ દીવાલો તથા બારી-બારણાંના ખોખા જેવા દ્રશ્યો માટે ''બોક્ષ સેટ'' શબ્દ વપરાશમાં આવ્યો. આવા પ્રકારની દૃશ્ય-રચના આજનાં નાટકોમાં પણ જોવા મળે છે.

દૃશ્યબંધના સામાન્ય નિયમોની રૂપરેખા :

- દૃશ્યબંધ બધા પ્રેક્ષકોને સારીરીતે દેખાવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધ સાદો અને સરળ હોવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધમાં વપરાયેલી વસ્તુઓનો નાટ્યકર્મમાં ઉપયોગ થવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધ વપરાશમાં વ્યવહારુ હોવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધ નાટ્યનિર્માણની શૈલી અને નાટકના કથાવસ્તુને અનુરૂપ હોવો જોઈએ.

10.6 સેટ – દૃશ્યબંધ – 'દૃશ્ય રચનાના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો' :

આમ આપણે જોયું કે આધુનિક ભારતીય રંગમંચ પર દૃશ્યબંધ અને તેના નાટ્ય કર્મ કે નાટ્ય વિચાર સાથેના મહત્ત્વપૂર્ણ એવા તર્કબદ્ધ મહત્વ વિષે શરૂઆતમાં કોઈ સ્થાન ન હતું. પરંતુ જેમ જેમ રંગભૂમિ પ્રગતિ કરતી ગઈ તેમ તેમ આ અંગેની તાર્કિક અને વૈજ્ઞાનિક વિભાવનાએ પણ પ્રગતિ કરી.
આ મહત્વના મુદ્દા અંગે કેટલાક વિદ્વાનોના મંતવ્યો જાણીએ :

1) ગોર્ડન ક્રેગ : દૃશ્યબંધમાં પ્રસ્તુત દરેક મંચવસ્તુ દ્વારા નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર પ્રેક્ષક સુધી પહોંચતો હોવો જોઈએ.

2) એડોલ્ફ આપિઆ : દૃશ્યબંધ, પ્રકાશ અને બીજા માધ્યમોની સહાયથી નાટકની રંગમંચ પ્રસ્તુતિની ચેતનાને પ્રભાવી બનાવતો હોવો જોઈએ.

3) લી સીમોન્સન : દૃશ્યબંધ, એ રંગમંચ પરના વિવિધ આકાર અને અવકાશ દ્વારા થતા સર્જનને કે જે અભિનયનું અભિન્ન અંગ છે તેને તેના અર્થ સહીત પ્રગટ કરતો હોવો જોઈએ.

4) રોબર્ટ એડમોન્ડ જહોન્સ :દૃશ્યબંધનું મુખ્ય કાર્ય રંગમંચ પર અભિનય માટેનું યોગ્ય વાતાવરણ ઉભું કરવાનું છે.

આમ વિવિધ નાટ્ય વિદ્વાનોના મંતવ્યોને જાણ્યા પછી આપણે હવે દૃશ્યબંધના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોને સમજવા માટે દૃશ્યબંધના કાર્યને પહેલા સમજી લઈએ :

10.6.1 દૃશ્યબંધનું કાર્યઃ

➢ પડદો જયારે ખુલે છે ત્યારે પ્રેક્ષક સૌપ્રથમ રંગમંચ ઉપર દૃશ્યબંધને જુએ છે અને નાટકના સ્થળ અને સમયને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આથી દૃશ્યબંધ પ્રેક્ષકને આકર્ષિત અને રસ લેતા કરે તેવો હોવો જોઈએ.

➢ દૃશ્યબંધ દ્વારા નાટકને યોગ્ય વાતાવરણ અને રંગમંચ ઉપર અભિનયને યોગ્ય એવી જગ્યા ઉભી થવી જોઈએ.

➢ દશ્યબંધ દ્વારા નાટકમાં અભિપ્રેત એવી સામાજિક, ઐતિહાસિક કે ભૌગોલિક દશ્ય-રચના રજૂ થવી જોઈએ.

➢ દશ્યબંધ દ્વારા તેમાં અભિનય કરતા કલાકાર જે પાત્ર ભજવતા હોય તેઓની સામાજિક, આર્થિક, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક કે ભૌગોલિક પરિસ્થિતિ ઉજાગર થવી જોઈએ.

➢ દશ્યબંધ પ્રેક્ષકો ઉપર હાવી ના થવો જોઈએ. એટલેકે અભિનેતાઓના અભિનયને ઢાંકી દે એટલો પ્રભાવી ના હોવો જોઈએ પરંતુ તેઓને અભિનયમાં પૂરક બને તેવો હોવો જોઈએ. દશ્યબંધને કારણે નટનો અભિનય અને પ્રસ્તુત થઇ રહેલી ઘટના / પ્રસંગ પ્રભાવી બનવો જોઈએ.

➢ દશ્યબંધ સમતોલ હોવો જોઈએ. પ્રેક્ષકને રંગમંચ ઉપર ત્રિપરિમાણીય દશ્ય દેખાય છે. અને સમતોલપણું એ માનવ સ્વભાવ છે. તેથી દશ્યબંધ પણ સમતોલ હોવો જરૂરી છે.

10.6.2 દશ્યબંધના આ કાર્યને યોગ્ય રીતે પ્રસ્તુત કરવા જરૂરી એવા દશ્ય-રચનાના સિદ્ધાંતો :

દશ્યબંધના કાર્યને સમજી લીધા પછી હવે આપણે દશ્ય-રચનાના સિદ્ધાંતોને સમજીએ:

➢ નાટકના દશ્યબંધમાં ઉપસી આવતી રેખાઓ, રંગ-આયોજન, રજૂઆત અને મંચ વસ્તુઓ પણ નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચાર સાથે તાલમેલ ધરાવતા હોવા જોઈએ.

❍ રેખા : નાટકના દશ્યમાં અનેક રેખાઓ હોય છે. દરવાજા, બારી, દીવાલોના ખુણાઓ, ટેબલ, ખુરસી, સોફા, કબાટ, લટકાવેલા ચિત્રો, ફોટોફ્રેમ, ઝાડ, ઝુંપડી, પહાડ, નદી આ બધા દ્રશ્યો રેખાઓ દ્વારા બને છે. રેખા સીધી, ત્રુટક, વળાંકવાળી, કે પછી ખાંચા વાળી હોઈ શકે. સીધી કે અન્ય રેખાઓ આડી, ઉભી કે ત્રાંસી પણ હોઈ શકે. આ બધી રેખાઓ પ્રેક્ષકના મન ઉપર ભાવનાત્મક અસર કરતી હોય છે અને તે પાત્રના મનોભાવને પરોક્ષ રીતે રજૂ કરે છે. આમ તે લેખક અને દિગ્દર્શકને નાટકના રસને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવામાં અત્યંત મદદરૂપ થાય છે.

❍ રંગ : દશ્યના દરેક રંગ એક આગવી લાગણી, ભાવના અને પાત્રની મનોસ્થિતિને દર્શાવતા હોય છે. રંગ - પાત્ર ઉપરાંત પ્રસંગના ભાવને, સમગ્ર નાટકના ભાવને તથા તેની ઉત્કટતાને દર્શાવે છે. આમ બધા મનોગત ભાવો અને નાટકના કેન્દ્રવર્તી ભાવને દશ્યબંધના અને તેની ઉપર પડતા પ્રકાશના રંગોના સંયોજન દ્વારા રજુ કરી શકાય છે.

❍ રજૂઆત / પ્રદર્શન : નાટકના દશ્યબંધની રજૂઆત આકર્ષક હોવી જોઈએ. જો દશ્યબંધ આકર્ષક ના હોય તો પ્રેક્ષક તેને જોવાનું ટાળશે જેથી આ દશ્યબંધની પૃષ્ઠભૂમિ ઉપર ભજવાતા નાટકના દશ્યમાં તેનું મન પૂર્ણ રીતે જોડાઈ નહિ શકે અને તો તેની રસાનુભૂતિમાં વિક્ષેપ આવશે. માટે ગમે તેવા જુગુપ્સાપ્રેરક કે જુગુપ્સાપ્રેરક દશ્યમાં પણ જરૂરી એવી કુરુપતા અને દરિદ્રતાને આકર્ષકરીતે રજૂ કરવી એ પ્રેક્ષણીય દશ્ય-રચના માટે જરૂરી છે.

❍ મંચ વસ્તુઓ : નાટકના દશ્યબંધમાં વપરાતી મંચસજ્જાની વસ્તુઓ પણ તેટલી જ અગત્યની છે. બેઠક વ્યવસ્થા, બારી-બારણાં પરના પડદા, ટેબલ અને તે પરનું ટેબલ-ક્લોથ, ખુરશીઓ, દાદર, કબાટ, પલંગ, દીવાલ પરની વસ્તુઓ જેવી કે ઘડિયાળ, ચિત્રો, કેલેન્ડર, ફોટા, બારીની જાળી, વગેરે વગેરે. નટ નાટકની અને તેની જરૂરીયાત પ્રમાણે આ બધી વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરે છે. તેથી તે તેના અભિનયને વાસ્તવિક રીતે રજુ કરી શકે તેવી હોવી જોઈએ. દરવાજા કે બારીના બારણાં ખોલતી કે બંધ કરતી વખતે આખા દ્રશ્યબંધને હલાવી નાંખે તેવા કે પછી કાળજી રાખીને ખોલવા પડે તેવા ના હોવા જોઈએ. દાદરના પગથીયા

નટને ઉતર-ચઢ કરતી વખતે સ્વાભાવિક લાગે તે રીતના માપસરના હોવા જોઈએ. દરેક મંચવસ્તુ સાથેનો નટનો કાર્ય-વ્યાપાર સહજ, સ્વાભાવિક તથા નાટકમાં રજુ થતી પરિસ્થિતિને અનુરૂપ હોવો જોઈએ.

આ ઉપરથી આપણને સમજાશે કે નાટકનું કથા-વસ્તુ, નાટકનો મૂળ ભાવ, નાટકના પાત્રોની મનોદશા, તેમના આંતર-સંબંધો, વ્યથા, માનસિક સ્થિતિ વગેરે ઘણું દશ્યબંધ દ્વારા રજૂ કરી શકાય છે.

10.7 દશ્યબંધ આયોજન માટેના અગત્યના મૂળભૂત તત્વો :

1) એકતા

2) વિવિધતા

3) સંતુલન અને

4) એકસૂત્રતા

1) એકતા (UNITY)

દશ્યબંધના બધા જ અંગો (મંચવસ્તુઓ) દ્વારા નાટકના કથાવસ્તુ અને / અથવા જે પાત્ર દ્વારા દશ્યબંધનો મહત્તમ ઉપયોગ થવાનો હોય તેના ભાવને રજૂ થવો જોઈએ. જેમ કે ઘરનું દશ્ય હોય તો તેમાં રહેનાર વ્યક્તિઓની આર્થિક, સામાજિક, ધાર્મિક, તેઓને ગમતી અને તેઓના મનોભાવને દર્શાવતી દશ્ય-રચના હોવી જોઈએ. હવે આ જ ઘર કોઈ શ્રીમંતનું હોય કે મધ્યમ વર્ગીય વ્યક્તિનું હોય કે ગરીબનું ગરીબનું હોય અથવા ઝુંપડી હોય તો તેમાં તે પ્રમાણેની મંચ વસ્તુઓ અને તેની સજાવટમાં અંતર હોય. વળી એ વ્યક્તિ સજ્જન હોય, કે પછી દુર્જન કે અસામાજિક વ્યક્તિ હોય, કોઈ નેતા હોય કે પછી કોઈ કલાકાર હોય તો તેની સજાવટમાં ફેરફાર થાય. તે વ્યક્તિના વ્યવસાય પ્રમાણે પણ ઘરવખરી અને સજાવટમાં ફેર હોય. ઘરમાં કેટલી વ્યક્તિઓ રહે છે, તેમાં બાળકો છે કે નથી, યુવાઓ છે કે વૃદ્ધો છે તે પણ દશ્યબંધની સજાવટમાં જરૂરીયાત પ્રમાણે રજૂ થવું જરૂરી બને. આમ દશ્ય-રચના દરમ્યાન દશ્યબંધની બધી જ સામગ્રીમાંથી પ્રેક્ષક સમક્ષ નાટકના કથાવસ્તુ અને મુખ્ય ઉદ્દેશ્યની એકતા દેખાવી જોઈએ.

આ ઉપરાંત દશ્યબંધની રેખાઓમાં અને રંગ-વ્યવસ્થામાં પણ એકતા / એકરૂપતા હોવી જરૂરી છે. દશ્યબંધમાં સીધી-ઉભી, સીધી-આડી, સીધી-ત્રાંસી, વળાંકવાળી, ત્રુટક, કે આ બધાના મિશ્રણ જેવી રેખાઓ હોય તો તેમાં પણ એકરૂપતા હોવી જોઈએ. આ બધાનું સંયોજન એકસૂત્રતા દર્શાવતું હોય તે જરૂરી છે. રંગ-સંયોજનમાં પણ આ જ નિયમ પ્રમાણે નાટક કે મુખ્ય પાત્રના ભાવ-વિશ્વને અનુરૂપ આયોજન નાટકના પ્રેક્ષક પર મનોવૈજ્ઞાનિક એવી સાનુકૂળ અસર ઉત્પન્ન કરતી હોય છે જે પ્રેક્ષકની રસાનુભૂતિને વધુ તીવ્ર કરે છે.

2) વિવિધતા (VARIETY)

દશ્યબંધમાં જરૂરત કરતા વધુ પ્રમાણની "એકતા" પણ કંટાળો / વૈવિધ્યહીનતા / એકધારીતા / નીરસતા ઉત્પન્ન કરી શકે. પ્રેક્ષકની રસાનુભૂતિમાં આ નીરસતા વિક્ષેપરૂપ બનતી લાગે તો તેને દૂર કરવી જરૂરી બને. આ માટે દશ્યબંધમાં વિવિધતા હોવી જરૂરી છે. દશ્યબંઘ અને રંગમંચસજ્જાની વસ્તુઓમાં - જેવી કે રાચ-રચીલું, બારી-બારણાં, પડદાઓમાં - નાટ્યકથાવસ્તુ અને નાટકના ભાવ / રસને ધ્યાનમાં રાખીને વૈવિધ્ય હોવું આવશ્યક છે.

3) સંતુલન (BALANCE)

દૃશ્યબંધ સમતોલ / સંતુલિત હોવો જોઈએ. પડદો ખુલે અને પ્રેક્ષકની નજર સૌપ્રથમ રંગમંચ પર પ્રસ્તુત દૃશ્યબંધ પર પડે છે અને તે તેને આત્મસાત કરવા પ્રયત્ન કરે છે જે દરમ્યાન તેની નજર સમગ્ર દૃશ્યબંધ પર ચોતરફ સંપૂર્ણરીતે ફરી વળવી જોઈએ. દૃશ્યબંધ સમતોલ હોય તો આ ક્રિયા સરળ બને છે પરંતુ જો સમતોલ ના હોય તો પ્રેક્ષકની નજર કોઈ એક સ્થાને કે વસ્તુ ઉપર ચોંટી રહે છે અને તે સમગ્ર દૃશ્યબંધને સરળતાથી નિહાળી શકતો નથી.

પ્રેક્ષકની સમક્ષ દૃશ્યમાન રંગમંચની બંને બાજુઓ લગભગ સંતુલિત હોવી અપેક્ષિત છે. ડાબી કે જમણી કોઈ એક બાજુ પર વધુ પડતું રાચ-રચીલું હોવું / પાત્રોનું હલન-ચલન વધુ ઉંચાઈ પર હોવું અને બીજી તરફ લગભગ ખાલીપો લાગે તેવો દૃશ્યબંધ હોવો, એક તરફ મંચ-વસ્તુઓનો જમાવડો અને બીજી તરફ કશું જ નહિ કે અલ્પ મંચ-વસ્તુઓ, એક તરફ આંખોને આંજી દેતા રંગો અને બીજી તરફ ઝાંખા રંગો આ બધી અસંતુલિત દૃશ્યબંધની નિશાનીઓ છે. દા.ત. દૃશ્યબંધની એક તરફ જ બધું રાચરચીલું - સોફા, કબાટ, ટેબલ, ટીપોય વગેરે અને દરવાજાઓ અને બીજી તરફ ફક્ત બારીઓ, એક તરફ પ્લેટફોર્મ અને દાદર વગેરે અને બીજી તરફ ખુલ્લો વરંડો કે રસ્તો કે બગીચાની લોન, કોર્ટના દૃશ્યમાં એક તરફ ન્યાયાધીશની અતિ ઊંચી આસન-વ્યવસ્થા અને બીજી તરફ કોર્ટમાં આવેલા માણસોને બેસવાની સાદી વ્યવસ્થા — આમ હોય તો દૃશ્યબંધ અસમતોલ કહેવાય.

જેમ માનવ-જીવનની સામાન્ય પરિભાષા સમતોલ જીવન પ્રવાહને અનુમોદન આપે છે તેવી રીતે નાટકમાં પણ આ સંતુલન દૃશ્યબંધ દ્વારા પ્રસ્તુત થવું આવશ્યક ગણાય છે. આ સંતુલન ના જળવાય તો આવા દૃશ્યબંધ પર રજૂ થતી ઘટનામાં પ્રેક્ષકની રસાનુભૂતિ જળવાતી નથી. પ્રેક્ષકને સમજાય નહિ પણ તેને કંઈક ખૂટતું, અધૂરું કે રસાનુભૂતિમાં વિક્ષેપ કરતું લાગે છે.

4) એકસૂત્રતા (HARMONY)

દૃશ્યબંધમાં પ્રયોજાયેલી દરેક વસ્તુઓમાં એકસૂત્રતા હોવી જરૂરી છે. દરેક મંચ-વસ્તુ જાણે એકબીજા સાથે જોડાયેલી / સંકળાયેલી લાગવી જોઈએ. આ બધામાં ક્યાંય સાંધા કે થીંગડા લાગવા ના જોઈએ પરંતુ તે બધા એકબીજામાં ઓતપ્રોત હોય તેમ જણાવું જોઈએ. રંગ આયોજનમાં પણ આ એકસૂત્રતા હોવી અત્યંત જરૂરી છે. દા.ત. મોટો સોફા અને નાના સોફા એકજ સેટના હોવા જરૂરી છે. બધા પર એક સરખું કવર અને ડીઝાઈન હોવા જોઈએ, ઓરડામાં મુકેલી ખુરશીઓની ડીઝાઈન કે લટકાવેલા પડદા અલગ અલગ ડીઝાઈનની હોય તો એકસુત્રતા ના લાગે. આ બધું રહેનાર પાત્રો અને નાટકના મુખ્ય કથાવસ્તુના ભાવ સાથે મેળ ખાતું હોવું જરૂરી છે.

10.8 સારાંશ :

10.3 સેટ — દૃશ્યબંધ — ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર નાટયાભિનયના વિવિધ અંગો.

સંસ્કૃત (ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર) તેમજ આપણી ભારતીય રંગમંચીય કળાઓમાં "અભિનય"ની વ્યાખ્યા (આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક) અને પાશ્ચાત્ય રંગમંચીય કળાઓમાં "અભિનય"ની વિભાવનામાં જે થોડું અંતર છે તેની સમજ.

10.4 સેટ — દૃશ્યબંધ — દૃશ્યબંધ - પ્રાથમિક માહિતી અને તૈયારી

દ્રશ્યોને રંગમંચ પર પ્રેક્ષકો સમક્ષ સત્યતાપૂર્ણ લાગે તે રીતે તાદશ કરવા તે જ દૃશ્યબંધની કળા. આવા દ્રશ્યોને સમજીને દૃશ્યબંધની રચના માટેની જરૂરી એવી પ્રાથમિક માહિતી અને તૈયારી

10.5 સેટ – દૃશ્યબંધ – 'નાટ્ય નિર્માણ અને દૃશ્યબંધ.'

- દૃશ્યબંધ બધા પ્રેક્ષકોને સારી રીતે દેખાવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધ સાદો અને સરળ હોવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધમાં વપરાયેલી વસ્તુઓનો નાટ્યકર્મમાં ઉપયોગ થવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધ વપરાશમાં વ્યવહારુ હોવો જોઈએ.
- દૃશ્યબંધ નાટ્યનિર્માણની શૈલી અને નાટકના કથાવસ્તુને અનુરૂપ હોવો જોઈએ.

10.6 સેટ – દૃશ્યબંધ – 'દૃશ્ય રચનાના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો'

નાટકના દૃશ્યબંધમાં ઉપસી આવતી રેખાઓ, રંગ-આયોજન, રજૂઆત અને મંચવસ્તુઓ પણ નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચાર સાથે તાલમેલ ધરાવતા હોવા જોઈએ.

10.7 સેટ - દૃશ્યબંધ – 'દૃશ્ય આયોજન માટેના અગત્યના મૂળભૂત તત્વો'

1) એકતા
2) વિવિધતા
3) સંતુલન અને
4) એકસૂત્રતા

10.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો : સ્વાધ્યાય

પ્રશ્ન 1 : વિગતવાર મુદ્દાસર સમજાવોઃ

1) સંસ્કૃત રંગમંચ (ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર) તથા ભારતીય રંગમંચીય અને પાશ્ચાત્ય રંગમંચીય કળાઓમાં ''અભિનય''ની વિભાવનામાં જે થોડું અંતર છે તેની સમજ આપો.

ઉત્તરઃ પાશ્ચાત્ય વિભાવનામાં અભિનય માટે વપરાતો શબ્દ છે "To Act" જેનો શબ્દકોશીય અર્થ થાય છેઃ ''કોઈ ની જેમ વર્તન કરવું, કામ – કર્મ કરવું, નકલ કરવી, ક્રિયા કરવી, અધિનિયમ, નાટકનો અંક, (નાટક) ભજવવું, ઢોંગ કરવો, અમલમાં મૂકવું વગેરે''. એટલે કે સરળ ભાષામાં ''કોઈ ની જેમ વર્તન કરવું'' એ અર્થ થાય. એરિસ્ટૉટલ પણ કળાની વ્યાખ્યા ''અનુકરણ'' એમ આપે છે. આમ આપણો ''અભિનય'' શબ્દ લેખકના મનોવિશ્વને, ભાવક એટલે પ્રેક્ષક સુધી સાંગોપાંગ પહોંચાડવાની આખી પ્રક્રિયાને સાંકળીને રંગમંચ પર થતી પ્રસ્તુતિની વાત કરે છે જયારે "ACTING" માત્ર અનુકરણની અને નટની નકલ કરવાની આવડતને લક્ષમાં રાખે છે.

2) દૃશ્યબંધને ધ્યાનમાં રાખીને સંસ્કૃત અને આધુનિક રંગમંચ વચ્ચેનો તફાવત વિગતવારજણાવો.

ઉત્તરઃ આપણે ત્યાં સંસ્કૃત રંગમંચના સમયમાં દ્રશ્યરચના સંબંધિત માહિતી આંગિક અભિનયના ભાગ રૂપે વિવિધ મુદ્રાઓ દ્વારા પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજુ થતી હતી. આજે પણ આપણે ભરતનાટ્યમ કે કત્થક જેવા શાસ્ત્રીય નૃત્યોમાં આ કલાપ્રકારને જોઈ શકીએ છીએ. પરંતુ અંગ્રેજોએ જે રંગભૂમિને ઈંગ્લેન્ડથી ભારતમાં આયાત કરી અને જેની

અસર આપણી ભારતીય રંગમંચીય કલાઓ ઉપર પડી તેમાં દશ્યબંધ એ આંગિક અભિનયનું અંતરંગ પાસુ ના રહેતા નાટ્ય પ્રસ્તુતિનું રંગમંચીય પાસું બન્યું. નાટકમાં ઘટનાનું સ્થાન દર્શાવવા માટે ચીતરેલા પડદાઓનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. તે સમયે નાટકમાં ભજવાતો પ્રસંગ અને પાછળના પડદા ઉપર ચિતરાયેલા દ્રશ્યો વચ્ચે કોઈ સાતત્ય નહોતું. પડદો ફક્ત રંગભૂમિના ખુલ્લા પૃષ્ઠ્ભાગને ભરવાનું કાર્ય કરતો હતો અને એક સામાન્ય વાતાવરણ ઉભુ કરતો હતો. જંગલનું દશ્ય હોય કે રાજમહેલનું, રસ્તાનું હોય કે ઉદ્યાનનું કે પછી દરિયા કિનારાનું કે પર્વતનું. રંગમંચના પાછલા ભાગે ચીતરેલો પડદો પાડવામાં આવે અને પ્રેક્ષક સ્થળ વિષે સમજી લે. પડદાની આગળ કલાકાર — નટ અભિનય કરે. વળી અંગ્રેજી નાટકોમાં વાપરતા અંગ્રેજી પૃષ્ઠભૂમિને દર્શાવતા પડદાઓ ભારતીય નાટકોમાં પણ વપરાવા લાગ્યા. આમાં ભારતીય નાટકના પ્રસંગો ઈંગ્લેન્ડના દશ્ય પડદાઓ ઉપર ભજવાતા. નાટક સામાજિક હોય, ઐતિહાસિક હોય કે પછી ધાર્મિક કે પૌરાણિક બધામાં એક જ પ્રકારના ચિતેરેલા પડદા વપરાતા. પરંતુ પ્રેક્ષકોને તે ગમતું અથવા તેઓના મનોરંજનમાં કોઈ ફેર નહોતો પડતો. આજના પ્રેક્ષકોની દ્રષ્ટીએ આ અજુગતું બની રહે. પડદો હકીકતમાં નાટકને જરૂરી એવું યોગ્ય વાતાવરણ ઉભું કરે છે કે નહિ તે ધ્યાનમાં રાખવાને બદલે પ્રેક્ષકોને આંજી નાખે અને તેઓને મજા પડી જાય તે રીતે ભપકાદાર પડદો બનાવવામાં આવતા. નાટકની વાર્તા કે પાત્રાલેખન કે પ્રસંગોમાં જરૂરી એવી ઘણી બાબતો પડદા પર દર્શાવી શકાતી નહિ. નાટકના દશ્યનો સમય અને પડદા પર ચિતરેલા દશ્યનો સમય મેળ જ ના ખાતા હોય તેવા રહેતા. પડદા પર દિવસ હોય તો દશ્યમાં સાંજ કે રાત હોય, ભારતીય ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક નાટકોમાં પડદાઓ ક્યારેક ઈંગ્લેન્ડ કે અન્ય સ્થળોના દ્રશ્યો બતાવતા. રસ્તાના દશ્યમાં તો ગમ્મત થતી. ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક નાટકોમાં આવતા રસ્તાના દ્રશ્યોમાં સ્ટ્રીટ લાઈટ પણ પડદા ઉપર દેખાતી. આમ જૂની રંગભૂમિ નો એક તબક્કો આવા પડદા દશ્યબંધમાં પૂરો

3) એક સારા દશ્યબંધ પાસેથી કઈ અપેક્ષાઓ રાખવામાં આવે છે? અથવા

દશ્યબંધનું કાર્ય સમજાવોઃ

ઉત્તરઃ પડદો જયારે ખુલે છે ત્યારે પ્રેક્ષક સૌપ્રથમ રંગમંચ ઉપર દશ્યબંધને જુએ છે અને નાટકના સ્થળ અને સમયને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

- આથી દશ્યબંધ પ્રેક્ષકને આકર્ષિત અને રસ લેતા કરે તેવો હોવો જોઈએ.
- દશ્યબંધ દ્વારા નાટકને યોગ્ય વાતાવરણ અને રંગમંચ ઉપર અભિનયને યોગ્ય એવી જગ્યા ઉભી થવી જોઈએ.
- દશ્યબંધ દ્વારા નાટકમાં અભિપ્રેત એવી સામાજિક, ઐતિહાસિક કે ભૌગોલિક દશ્ય-રચના રજૂ થવી જોઈએ.
- દશ્યબંધ દ્વારા તેમાં અભિનય કરતા કલાકાર જે પાત્ર ભજવતા હોય તેઓની સામાજિક, આર્થિક, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક કે ભૌગોલિક પરિસ્થિતિ ઉજાગર થવી જોઈએ.
- દશ્યબંધ પ્રેક્ષકો ઉપર હાવી ના થવો જોઈએ. એટલેકે અભિનેતાઓના અભિનયને ઢાંકી દે તેટલો પ્રભાવી ના હોવો જોઈએ પરંતુ તેઓને અભિનયમાં પૂરક બને તેવો હોવો જોઈએ. દશ્યબંધને કારણે નટનો અભિનય અને પ્રસ્તુત થઇ રહેલી ઘટના /

પ્રસંગ પ્રભાવી બનવો જોઈએ.

- દશ્યબંધ સમતોલ હોવો જોઈએ. પ્રેક્ષકને રંગમંચ ઉપર ત્રિપરિમાણીય દશ્ય દેખાય છે. અને સમતોલપણું એ માનવ સ્વભાવ છે. તેથી દશ્યબંધ પણ સમતોલ હોવો જરૂરી છે.

4) દશ્યબંધ અંગે વિશ્વના વિદ્વાનો - ગોર્ડન ક્રેગ, એડોલ્ફ આપિઆ, લી સીમોન્સન અને રોબર્ટ એડમોન્ડ જહોન્સના મંતવ્યો જણાવો.

ઉત્તરઃ દશ્યબંધ અંગે વિશ્વના વિદ્વાનો મંતવ્યો નીચે પ્રમાણે છે.

- ગોર્ડન ક્રેગ : દશ્યબંધમાં પ્રસ્તુત દરેક મંચવસ્તુ દ્વારા નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર પ્રેક્ષક સુધી પહોંચતો હોવો જોઈએ.
- એડોલ્ફ આપિઆ : દશ્યબંધ, પ્રકાશ અને બીજા માધ્યમોની સહાયથી નાટકની રંગમંચ પ્રસ્તુતિની ચેતનાને પ્રભાવી બનાવતો હોવો જોઈએ.
- લી સીમોન્સન : દશ્યબંધ, એ રંગમંચ પરના વિવિધ આકાર અને અવકાશ દ્વારા થતા સર્જનને કે જે અભિનયનું અભિન્ન અંગ છે તેને તેના અર્થ સહીત પ્રગટ કરતો હોવો જોઈએ
- રોબર્ટ એડમોન્ડ જહોન્સ : દશ્યબંધનું મુખ્ય કાર્ય રંગમંચ પર અભિનય માટેનું યોગ્ય વાતાવરણ ઉભું કરવાનું છે.

5) નાટકના દશ્યબંધમાં રેખાઓ, રંગ-આયોજન, રજૂઆત અને મંચ વસ્તુઓના મહત્વ વિષે લખો.

ઉત્તરઃ દશ્ય-રચનાના સિદ્ધાંતો નીચે જણાવ્યા પ્રમાણે છે.

નાટકના દશ્યબંધમાં ઉપસી આવતી રેખાઓ, રંગ-આયોજન, રજૂઆત અને મંચ વસ્તુઓ પણ નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચાર સાથે તાલમેલ ધરાવતા હોવા જોઈએ.

- રેખા : નાટકના દશ્યમાં અનેક રેખાઓ હોય છે. દરવાજા, બારી, દીવાલોના ખુણાઓ, ટેબલ, ખુરસી, સોફા, કબાટ, લટકાવેલા ચિત્રો, ફોટોફ્રેમ, ઝાડ, ઝુંપડી, પહાડ, નદી આ બધા દ્રશ્યો રેખાઓ દ્વારા બને છે. રેખા સીધી, ત્રુટક, વળાંકવાળી, કે પછી ખાંચા વાળી હોઈ શકે. સીધી કે અન્ય રેખાઓ આડી, ઉભી કે ત્રાંસી પણ હોઈ શકે. આ બધી રેખાઓ પ્રેક્ષકના મન ઉપર ભાવનાત્મક અસર કરતી હોય છે અને તે પાત્રના મનોભાવને પરોક્ષ રીતે રજૂ કરે છે. આમ તે લેખક અને દિગ્દર્શકને નાટકના રસને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવામાં અત્યંત મદદરૂપ થાય છે.
- રંગ : દશ્યના દરેક રંગ એક આગવી લાગણી, ભાવના અને પાત્રની મનોસ્થિતિને દર્શાવતા હોય છે. રંગ - પાત્ર ઉપરાંત પ્રસંગના ભાવને, સમગ્ર નાટકના ભાવને તથા તેની ઉત્કટતાને દર્શાવે છે. આમ બધા મનોગત ભાવો અને નાટકના કેન્દ્રવર્તી ભાવને દશ્યબંધના અને તેની ઉપર પડતા પ્રકાશના રંગોના સંયોજન દ્વારા રજુ કરી શકાય છે.
- રજૂઆત / પ્રદર્શન : નાટકના દશ્યબંધની રજૂઆત આકર્ષક હોવી જોઈએ. જો દશ્યબંધ આકર્ષક ના હોય તો પ્રેક્ષક તેને જોવાનું ટાળશે જેથી આ દશ્યબંધની પૃષ્ઠભૂમિ ઉપર

ભજવાતા નાટકના દશ્યમાં તેનું મન પૂર્ણ રીતે જોડાઈ નહિ શકે અને તો તેની રસાનુભૂતિમાં વિક્ષેપ આવશે. માટે ગમે તેવા જુગુપ્સાપ્રેરક કે જુગુપ્સાપ્રેરક દશ્યમાં પણ જરૂરી એવી કુરુપતા અને દરિદ્રતાને આકર્ષકરીતે રજૂ કરવી એ પ્રેક્ષણીય દશ્ય-રચના માટે જરૂરી છે.

- મંચ વસ્તુઓ : નાટકના દશ્યબંધમાં વપરાતી મંચસજ્જાની વસ્તુઓ પણ તેટલી જ અગત્યની છે. બેઠક વ્યવસ્થા, બારી-બારણાં પરના પડદા, ટેબલ અને તે પરનું ટેબલ-ક્લોથ, ખુરશીઓ, દાદર, કબાટ, પલંગ, દીવાલ પરની વસ્તુઓ જેવી કે ઘડિયાળ, ચિત્રો, કેલેન્ડર, ફોટા, બારીની જાળી, વગેરે વગેરે. નટ નાટકની અને તેની જરૂરીયાત પ્રમાણે આ બધી વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરે છે. તેથી તે તેના અભિનયને વાસ્તવિક રીતે રજુ કરી શકે તેવી હોવી જોઈએ. દરવાજા કે બારીના બારણાં ખોલતી કે બંધ કરતી વખતે આખા દ્રશ્યબંધને હલાવી નાંખે તેવા કે પછી કાળજી રાખીને ખોલવા પડે તેવા ના હોવા જોઈએ. દાદરના પગથીયા નટને ઉતર-ચઢ કરતી વખતે સ્વાભાવિક લાગે તે રીતના માપસરના હોવા જોઈએ. દરેક મંચવસ્તુ સાથેનો નટનો કાર્ય-વ્યાપાર સહજ, સ્વાભાવિક તથા નાટકમાં રજુ થતી પરિસ્થિતિને અનુરૂપ હોવો જોઈએ.

6) દશ્યબંધ આયોજનના મૂળભૂત તત્વો વિષે સવિસ્તાર લખો.

ઉત્તર: દશ્યબંધ આયોજનના મૂળભૂત તત્વો નીચે જણાવ્યા પ્રમાણે છે.

ક) એકતા ખ) વિવિધતા ગ) સંતુલન અને ઘ) એકસૂત્રતા

ક) એકતા (UNITY)

દશ્યબંધના બધા જ અંગો (મંચવસ્તુઓ) દ્વારા નાટકના કથાવસ્તુ અને / અથવા જે પાત્ર દ્વારા દશ્યબંધનો મહત્તમ ઉપયોગ થવાનો હોય તેના ભાવને રજૂ થવો જોઈએ. જેમ કે ઘરનું દશ્ય હોય તો તેમાં રહેનાર વ્યક્તિઓની આર્થિક, સામાજિક, ધાર્મિક, તેઓને ગમતી અને તેઓના મનોભાવને દર્શાવતી દશ્ય-રચના હોવી જોઈએ. હવે આ જ ઘર કોઈ શ્રીમંતનું હોય કે માધ્યમ વર્ગીય વ્યક્તિનું હોય કે ગરીબનું ગરીબનું હોય અથવા ઝુંપડી હોય તો તેમાં તે પ્રમાણેની મંચ વસ્તુઓ અને તેની સજાવટમાં અંતર હોય. વળી એ વ્યક્તિ સજ્જન હોય, કે પછી દુર્જન કે અસામાજિક વ્યક્તિ હોય, કોઈ નેતા હોય કે પછી કોઈ કલાકાર હોય તો તેની સજાવટમાં ફેરફાર થાય. તે વ્યક્તિના વ્યવસાય પ્રમાણે પણ ઘરવખરી અને સજાવટમાં ફેર હોય. ઘરમાં કેટલી વ્યક્તિઓ રહે છે, તેમાં બાળકો છે કે નથી, યુવાઓ છે કે વૃદ્ધો છે તે પણ દશ્યબંધની સજાવટમાં જરૂરીયાત પ્રમાણે રજૂ થવું જરૂરી બને. આમ દશ્ય-રચના દરમ્યાન દશ્યબંધની બધી જ સામગ્રીમાંથી પ્રેક્ષક સમક્ષ નાટકના કથાવસ્તુ અને મુખ્ય ઉદ્દેશ્યની એકતા દેખાવી જોઈએ.

આ ઉપરાંત દશ્યબંઘની રેખાઓમાં અને રંગ-વ્યવસ્થામાં પણ એકતા / એકરૂપતા હોવી જરૂરી છે. દશ્યબંધમાં સીધી-ઉભી, સીધી-આડી, સીધી-ત્રાંસી, વળાંકવાળી, ત્રુટક, કે આ બધાન મિશ્રણ જેવી રેખાઓ હોય તો તેમાં પણ એકરૂપતા હોવી જોઈએ. આ બધાનું સંયોજન એકસૂત્રતા દર્શાવતું હોય તે જરૂરી છે. રંગ-સંયોજનમાં પણ આ જ નિયમ પ્રમાણે નાટક કે મુખ્ય પાત્રના ભાવ-વિશ્વને અનુરૂપ આયોજન નાટકના પ્રેક્ષક પર મનોવૈજ્ઞાનિક એવી સાનુકુળ અસર ઉત્પન્ન કરતી હોય છે જે પ્રેક્ષકની

રસાનુભૂતિને વધુ તીવ્ર કરે છે.

ખ) વિવિધતા (VARIETY)

દશ્યબંધમાં જરૂરત કરતા વધુ પ્રમાણની "એકતા" પણ કંટાળો / વૈવિધ્યહીનતા / એકધારીતા / નીરસતા ઉત્પન્ન કરી શકે. પ્રેક્ષકની રસાનુભૂતિમાં આ નીરસતા વિક્ષેપરૂપ બનતી લાગે તો તેને દૂર કરવી જરૂરી બને. આ માટે દશ્યબંધમાં વિવિધતા હોવી જરૂરી છે. દશ્યબંધ અને રંગમંચસજ્જાની વસ્તુઓમાં - જેવી કે રાચ-રચીલું, બારી-બારણાં, પડદાઓમાં - નાટ્યકથાવસ્તુ અને નાટકના ભાવ / રસને ધ્યાનમાં રાખીને વૈવિધ્ય હોવું આવશ્યક છે.

ગ) સંતુલન (BALANCE)

દશ્યબંધ સમતોલ / સંતુલિત હોવો જોઈએ. પડદો ખુલે અને પ્રેક્ષકની નજર સૌપ્રથમ રંગમંચ પર પ્રસ્તુત દશ્યબંધ પર પડે છે અને તે તેને આત્મસાત કરવા પ્રયત્ન કરે છે જે દરમ્યાન તેની નજર સમગ્ર દશ્યબંધ પર ચોતરફ સંપૂર્ણરીતે ફરી વળવી જોઈએ. દશ્યબંધ સમતોલ હોય તો આ ક્રિયા સરળ બને છે પરંતુ જો સમતોલ ના હોય તો પ્રેક્ષકની નજર કોઈ એક સ્થાને કે વસ્તુ ઉપર ચોંટી રહે છે અને તે સમગ્ર દશ્યબંધને સરળતાથી નિહાળી શકતો નથી.

પ્રેક્ષકની સમક્ષ દશ્યમાન રંગમંચની બંને બાજુઓ લગભગ સંતુલિત હોવી અપેક્ષિત છે. ડાબી કે જમણી કોઈ એક બાજુ પર વધુ પડતું રાચ-રચીલું હોવું / પાત્રોનું હલન-ચલન વધુ ઉંચાઈ પર હોવું અને બીજી તરફ લગભગ ખાલીપો લાગે તેવો દશ્યબંધ હોવો, એક તરફ મંચ-વસ્તુઓનો જમાવડો અને બીજી તરફ કશું જ નહિ કે અલ્પ મંચ-વસ્તુઓ, એક તરફ આંખોને આંજી દેતા રંગો અને બીજી તરફ ઝાંખા રંગો આ બધી અસંતુલિત દશ્યબંધની નિશાનીઓ છે. દા.ત. દશ્યબંધની એક તરફ જ બધું રાચરચીલું - સોફા, કબાટ, ટેબલ, ટીપોય વગેરે અને દરવાજાઓ અને બીજી તરફ ફક્ત બારીઓ, એક તરફ પ્લેટફોર્મ અને દાદર વગેરે અને બીજી તરફ ખુલ્લો વરંડો કે રસ્તો કે બગીચાની લોન, કોર્ટના દશ્યમાં એક તરફ ન્યાયાધીશની અતિ ઊંચી આસન-વ્યવસ્થા અને બીજી તરફ કોર્ટમાં આવેલા માણસોને બેસવાની સાદી વ્યવસ્થા — આમ હોય તો દશ્યબંધ અસમતોલ કહેવાય.

જેમ માનવ-જીવનની સામાન્ય પરિભાષા સમતોલ જીવન પ્રવાહને અનુમોદન આપે છે તેવી રીતે નાટકમાં પણ આ સંતુલન દશ્યબંધ દ્વારા પ્રસ્તુત થવું આવશ્યક ગણાય છે. આ સંતુલન ના જળવાય તો આવા દશ્યબંધ પર રજૂ થતી ઘટનામાં પ્રેક્ષકની રસાનુભૂતિ જળવાતી નથી. પ્રેક્ષકને સમજાય નહિ પણ તેને કંઇક ખૂટતું, અધૂરું કે રસાનુભૂતિમાં વિક્ષેપ કરતું લાગે છે.

ઘ) એકસૂત્રતા (HARMONY)

દશ્યબંધમાં પ્રયોજાયેલી દરેક વસ્તુઓમાં એકસૂત્રતા હોવી જરૂરી છે. દરેક મંચ-વસ્તુ જાણે એકબીજા સાથે જોડાયેલી / સંકળાયેલી લાગવી જોઈએ. આ બધામાં ક્યાંય સાંધા કે થીંગડા લાગવા ના જોઈએ પરંતુ તે બધા એકબીજામાં ઓતપ્રોત હોય તેમ જણાવું જોઈએ. રંગ આયોજનમાં પણ આ એકસૂત્રતા હોવી અત્યંત જરૂરી છે. દા.ત. મોટો સોફા અને નાના સોફા એકજ સેટના હોવા જરૂરી છે. બધા પર એક સરખું કવર અને ડીઝાઇન હોવા જોઈએ, ઓરડામાં મુકેલી ખુરશીઓની ડીઝાઇન કે લટકાવેલા

પડદા અલગ અલગ ડીઝાઈનની હોય તો એકસુત્રતા ના લાગે. આ બધું રહેનાર પાત્રો અને નાટકના મુખ્ય કથાવસ્તુના ભાવ સાથે મેળ ખાતું હોવું જરૂરી છે.

પ્રશ્ન 2 : ટૂંકમાં જવાબ આપોઃ

1) નટ અને નાટ્યકર્મીઓ પાસે અભિવ્યક્તિ માટે કયા સાધનો ઉપલબ્ધ છે?

ઉત્તરઃ નટ પોતાના શરીરના અંગ-ઉપાંગો અને વાણી દ્વારા પાત્ર / ચરિત્રના ભાવોને તથા નાટ્યવિચારને વ્યક્ત કરે છે. અન્ય નાટ્યકર્મીઓ દશ્યબંધ, પ્રકાશ, સંગીત, મંચવસ્તુઓ, વેશભૂષા અને રંગભુભૂષા દ્વારા નાટ્ય અભિવ્યક્તિ કરે છે.

2) આહાર્ય અભિનયની વ્યાખ્યા આપો.

ઉત્તરઃ ‘‘આંગિક અને વાચિક દ્વારા પ્રસ્તુત નાટકના અર્થને બાહ્ય અવલંબનો (સાધનો) દ્વારા પ્રેક્ષકને રસાનુભૂતિમાં (નાટકના રસને માણવામાં) મદદરૂપ થાય તે આહાર્ય અભિનય.’’

3) નવલકથા અને નાટક વચ્ચેનો તફાવત તેના ભાવકને અનુલક્ષીને જણાવો.

ઉત્તરઃ આપણે જયારે કોઈ વાર્તા કે નવલકથા વાંચીએ કે સાંભળીએ છીએ ત્યારે આપણા મનમાં વાર્તાના જે તે પાત્ર અને તેની આસપાસના વાતાવરણ / સ્થળ / સમયનું કાલ્પનિક દશ્ય ઉભું થાય છે. નાટકમાં લેખકની કલ્પનામાં દિગ્દર્શકની પણ કલ્પના ઉમેરાય છે અને તે પ્રમાણે તે તેના નટ / કલાકારને પાત્ર વિશેની સમજ આપે છે. નાટ્ય કલાકાર એમાં પોતાની સુઝબુઝ ઉમેરે છે અને રંગમંચ ઉપર પ્રેક્ષકો સમક્ષ કાલ્પનિક પાત્ર અને દશ્યને રજૂ કરે છે. આમ પ્રેક્ષકને પોતે પાત્ર અને દશ્ય અંગે કલ્પના કરવાની રહેતી નથી અને તેની સમક્ષ કાલ્પનિક દશ્ય વાસ્તવિક હોય તેમ રજૂ થાય છે. નવલકથામાં દરેક ભાવકની કલ્પના અલગ અલગ હોય છે જયારે નાટકમાં બધા પ્રેક્ષકોને એક સરખા પાત્ર અને દશ્ય દેખાય છે..

4) દશ્યબંધ રચનાકારનું કાર્ય જણાવો.

ઉત્તરઃ દશ્યબંધ રચનાકારે દિગ્દર્શક સાથે મળીને દિગ્દર્શકની દશ્ય પરિકલ્પનાને બરાબર સમજી લીધા પછી તેને રંગમંચ પર સાકાર કરવાની હોય છે. આ વિધિમાં પહેલા તો નાટકના પ્રસંગો અનુસાર આવતા દ્રશ્યોના ચિત્ર બનાવવાના હોય છે. દિગ્દર્શકની મંજુરી પછી નાટક જ્યાં ભાજવાવાનું હોય તે રંગમંચના ભૌમિતિક માપનો આધાર લઈને દશ્યબંધ કરવાનો હોય છે. સાથે સાથે અભિનેતાઓને રંગમંચ પર અભિનય માટેની જરૂરી એવી હલન-ચલનની જગ્યા, તે માટે જરૂરી મંચસજ્જાની સામગ્રી પણ ગોઠવવાની હોય છે.

5) સંસ્કૃત અને આધુનિક દશ્યબંધ વચ્ચેનો તફાવત જણાવો.

ઉત્તરઃ સંસ્કૃત રંગમંચના દશ્યબંધમાં દ્રશ્યરચના સંબંધિત માહિતી આંગિક અભિનયના ભાગ રૂપે વિવિધ મુદ્રાઓ દ્વારા પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થતી હતી. અંગ્રેજો દ્વારા આયાત થયેલી રંગભૂમિપરના દશ્યબંધમાં નાટકમાં ઘટનાનું સ્થાન દર્શાવવા માટે ચીતરેલા પડદાઓનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. પડદાની આગળ કલાકાર – નટ અભિનય કરે. આમ અંગ્રેજી પૃષ્ઠભૂમિને દર્શાવતા પડદાઓ ભારતીય નાટકોમાં પણ વપરાવા લાગ્યા. અને ત્યારબાદ અંગ્રેજી નાટકોની અસરના ભાગરૂપે વિવિધ મંચ સામગ્રી, વેશભૂષા અને રંગભૂષા પણ ભારતીય નાટકોનો હિસ્સો બન્યા. સંસ્કૃત નાટકોમાં વિવિધ પાત્રો

તેઓના મુખ પરના મહોરાં અને તેઓના વૈવિધ્યપૂર્ણ પરિવેશ દ્વારા રજૂ થતા હતા. આજે પણ કથકલી નૃત્યમાં આપણે આ જોઈ શકીએ છીએ.

6) ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે દશ્યબંધ કયા પ્રકારનો અભિનય ગણાય, સમજાવો.

ઉત્તરઃ "આંગિક અને વાચિક દ્વારા પ્રસ્તુત નાટકના અર્થને બાહ્ય અવલંબનો (સાધનો) દ્વારા પ્રેક્ષકને રસાનુભૂતિમાં (નાટકના રસને માણવામાં) મદદરૂપ થાય તે આહાર્ય અભિનય." આમ સેટ (દશ્યબંધ), આહાર્ય અભિનયનો ભાગ છે. આહાર્ય એ ગૌણ અને સહાયક અભિનય છે. આંગિક અને વાચિક એ અભિનયના મુખ્ય અંગો છે.

7) દશ્યબંધના સામાન્ય નિયમોની રૂપરેખા આપોઃ

ઉત્તરઃ

- દશ્યબંધ બધા પ્રેક્ષકોને સારીરીતે દેખાવો જોઈએ.
- દશ્યબંધ સાદો અને સરળ હોવો જોઈએ.
- દશ્યબંધમાં વપરાયેલી વસ્તુઓનો નાટ્યકર્મમાં ઉપયોગ થવો જોઈએ.
- દશ્યબંધ વપરાશમાં વ્યવહારુ હોવો જોઈએ.
- દશ્યબંધ નાટ્યનિર્માણની શૈલી અને નાટકના કથાવસ્તુને અનુરૂપ હોવો જોઈએ

પ્રશ્ન 3: ખાલી જગ્યા પૂરોઃ

ઉત્તરઃ

1) .... અને .... આ ચાર દશ્યબંધ આયોજનના મૂળભૂત તત્વો છે.

2) જેમ માનવ-જીવનની સામાન્ય પરિભાષા સમતોલ જીવન પ્રવાહને અનુમોદન આપે છે તેવી રીતે નાટકમાં પણ દશ્યબંધ દ્વારા .... હોવું આવશ્યક ગણાય છે.

3) દશ્યબંધમાં પ્રયોજાયેલી દરેક વસ્તુઓમાં .... હોવી જરૂરી છે જેથી દરેક મંચ-વસ્તુ જાણે એકબીજા સાથે જોડાયેલી / સંકળાયેલી લાગે.

4) સંસ્કૃત (ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર) અનુસાર "અભિનય"ના .... અને .... આ ચાર પ્રકાર છે.

5) સેટ (દશ્યબંધ), ... અભિનયનો ભાગ છે.

6) નટ પોતાના .... અને .... દ્વારા પાત્ર / ચરિત્રના ભાવોને તથા નાટ્યવિચારને વ્યક્ત કરે છે.

7) "આંગિક અને વાચિક દ્વારા પ્રસ્તુત નાટકના અર્થને બાહ્ય .... દ્વારા પ્રેક્ષકને રસાનુભૂતિમાં મદદરૂપ થાય તે .... અભિનય."

જવાબ : 1. એકતા, વિવિધતા, સંતુલન, એકસૂત્રતા, 2. સંતુલન, 3. એકસૂત્રતા, 4. આંગિક, વાચિક, આહાર્ય, સાત્વિક, 5. આહાર્ય, 6. શરીર, વાણી, 7. અવલંબનો, આહાર્ય

પ્રશ્ન 4: આપને એક નાટકના દ્રશ્યબંધની રચનાનું કાર્ય સોંપાય છે તો આપ તેને કેવીરીતે પાર પડશો તે અંગેની તબક્કાવાર ટૂંકી નોંધ લખો.

ઉત્તરઃ

1. નાટકના દિગ્દર્શક પાસેથી નાટકની પ્રત લઈને તેને સમજપૂર્વક વાંચીશ.
2. દિગ્દર્શક સાથે નાટકના કથાવસ્તુ અને દિગ્દર્શકના મંતવ્ય તેમજ દશ્યબંધ વિષેની તેઓની અપેક્ષા ને જાણીશ.
3. નાટકમાં આવતા દ્રશ્યોને દિગ્દર્શક કઈરીતે પ્રસ્તુત કરવા માંગે છે તે જાણીશ.
4. નાટકના મધ્યવર્તી વિચારને સમજીશ.
6. મુખ્ય પાત્રોનાં પાત્રાલેખનને સમજીને તેના દશ્યબંધમાં ઉપયોગ વિષે દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કરીશ.
7. અનુકુળ હશે તો તે વખતે અથવા ત્યાર પછી દશ્યબંધની રચનાના સ્કેચ બનાવીને દિગ્દર્શકને બતાવીને તેને અંતિમ સ્વરૂપ આપીશ અને દિગ્દર્શકની તે પર મંજુરી લઈશ.
8. મંજુર થયેલ દશ્યબંધના અંદાજીત ખર્ચ અંગે દિગ્દર્શકને માહિતી આપીશ.
9. નાટક જ્યાં ભજવવાનું હોય તે રંગમંચના માપ લઈશ.
10. અંતિમ મંજુર થયેલા દશ્યબંધ પ્રમાણે દશ્યબંધ રંગકર્મીઓને સમજાવીને દશ્યબંધની રચના ચાલુ કરીશ.

10.10 સંદર્ભગ્રંથઃ

1. ''રંગ તંત્ર'' લેખક શ્રી યશવંત કેલકર

પ્રકાશક : યુનિવર્સીટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ 380006.

2. ''નાટ્ય નિર્માણ'' લેખક શ્રી માર્કંડ ભટ્ટ

પ્રકાશક : યુનિવર્સીટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ 380006.

**** **** ****

એકમ 11

નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો :- વેશભૂષા (Costume)

રૂપરેખા :

11.1 ઉદ્દેશ

11.2 પ્રસ્તાવના

11.3 નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો

11.4 નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય

11.5 વેશભૂષા

11.5.1 પાત્રની ઐતિહાસિક વાસ્તવિકતા

11.5.2 પાત્રનો સાંસ્કૃતિક તેમજ સામાજિક દરજ્જો

11.5.3 ભૌગોલિક તેમજ નૈસર્ગિક પરિસ્થિતિ

11.5.4 હવામાન ઋતુ અને દિવસ દરમ્યાનનો સમય

11.5.4.1 વસ્ત્રોની ડિઝાઈન

11.5.4.2 વેશભૂષા બદલવાનો સમય

11.5.4.3 પૌરાણિક/ઐતિહાસિક પાત્ર માટેની વેશભૂષા

11.6 સારાંશ

11.7 શબ્દાવલી

11.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

11.9 સંદર્ભ સૂચિ

11.1 ઉદ્દેશ :

નાટ્યનિર્માણ શબ્દ સૂચવે છે - ‘‘નાટકનું નિર્માણ’’ મંચ ઉપર પ્રસ્તુત થતાં નાટકના નિર્માણમાં અનેક વિધ ઘટકોની જરૂર પડે છે. તે ઘટકોમાંના મુખ્ય ઘટક-અભિનયના કુલ ચાર પ્રકાર છે. પંચમવેદ ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર તે. (1) આંગિક (2) વાચિક (3) આહાર્ય (4) સાત્વિક છે.

અહીં આપણે ‘‘આહાર્ય અભિનય’’ના બે પેટા ઘટકો (અ) વેશભૂષા (costume) અને (બ) રંગભૂષા (Makeup) વિશે જાણકારી મેળવીશું.

11.2 પ્રસ્તાવના :

મિત્રો આપણે જાણીએ છીએ કે ‘‘નાટક’’ એ સમાજનું પ્રતિબિંબ છે. આદિમાનવના સમયમાં જ્યારે માનવ પાકશાસ્ત્ર નહતો જાણતો તે સમયે તે પશુઓનો શિકાર કરી અને તેને આરોગતો અને પોતે જીવીત રહેતો તે સર્વવિદિત વાત છે. પરંતુ જ્યારે તે પોતાના માનવ સમૂહને એ પશુશિકારની વાત અભિપ્રેત કરવા માંગતો ત્યારે તે પોતે મારેલા પશુનું અનુકરણ કરતો અને તેનો તે અભિનય કરતો.

આ ઘટના તે જ નાટકનો જન્મ. અહીં જે પશુનો તેણે શિકાર કરેલો તે જ પશુની ચામડી-ચર્મ પોતે પોતાના શરીર પર ધારણ કરતો અને તે પશુની ગતિવિધિ અને અવાજનું અનુકરણ કરી અને પોતાના અન્ય મનુષ્ય સમૂહ સમક્ષ તે પ્રસ્તુતિ કરતો.

અહીં આંગિક, વાચિક, આહાર્ય તથા સાત્વિક અભિનય પ્રસ્તુત થતાં. અહીં પ્રસ્તુત ''આહાર્ય અભિનય'' વિશે આપણે આ એકમમાં જાણકારી મેળવીશું. ભરતમુનિ પોતાના ''નાટ્યશાસ્ત્ર'' ગ્રંથમાં ''આહાર્ય અભિનય'' વિશે શું કહે છે તે પણ જાણીશું અને ''આહાર્ય અભિનય''ને આધુનિક સંદર્ભમાં પણ જાણીશું.

11.3 નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો :

મિત્રો, નાટ્યનિર્માણના અનેક ઘટકો છે. અહીં મુખ્ય ઘટક અને સહાયક ઘટકો વિશે આપણે જાણીએ અને સમજીએ.

❖ **મુખ્ય ઘટકો :**

(1) અભિનય, (2) દિગ્દર્શન, (3) નાટ્ય લેખન

અન્ય (સહાયક) ઘટકો :

(1) પ્રકાશ વ્યવસ્થા, (2) વેશભૂષા, (3) રંગભૂષા, (4) સંન્નિવેષ, (5) ધ્વનિ અસરો તથા સંગીત (6) મંચ વસ્તુઓ

મુખ્ય ઘટકો અને સહાયક ઘટકો જ્યારે સામાન્યજન યોજે અને પ્રસ્તુત થાય ત્યારે એક સફળ 'નાટ્ય સર્જન' થાય છે.

11.4 નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય :

(1) અભિનય : ભરતમુનિએ ''નાટ્યશાસ્ત્ર''માં જણાવ્યું છે તે મુજબ ''અભિનય''નો અર્થ છે ની તરફ દોરી જવું. અહીં આપણે સમજીએ કે અભિનય કાર્ય કરતાં અભિનેતાનું કર્મ 'નાટક'ના અર્થને પ્રેક્ષક તરફ લઈ જવો (દોરી જવો).

આપણે જાણીએ છીએ તે મુજબ અભિનયના ચાર પ્રકાર છે. (1) આંગિક, (2) વાચિક, (3) આહાર્ય અને (4) સાત્વિક આ ચાર અભિનયને યોગ્ય રીતે સંયોજીને અભિનેતા, લેખક દ્વારા લખવામાં આવેલ નાટકને એટલેકે નાટકના અર્થને સંદેશને પ્રેક્ષક સુધી લઈ જાય છે. જેટલો સબળ તેનો અભિનય હશે તેટલો જ તેના દ્વારા પ્રસ્તુત નાટકને સફળ બનાવશે. આ પ્રક્રિયા હજારો વર્ષથી ચાલી આવે છે. આજે પણ પ્રસ્તુત થતાં આધુનિક નાટકમાં, પણ મૂળભૂત રીતે આ પ્રક્રિયાજ પ્રયોજવામાં આવે છે.

અહીં એ જાણવું આવશ્યક છે કે અભિનેતા દ્વારા રજૂ થતાં 'અભિનય'ને નાટ્યનિર્માણના અન્ય કથા ઘટકો મદદરૂપ થાય છે અને પ્રસ્તુતિને સફળ બનાવે છે.

❖ **દિગ્દર્શન :**

પ્રત્યેક અભિનેતાને યોગ્ય અભિનય કરવા માટે તથા સમગ્ર નાટકની એક સૂત્રતા જાળવવા માટે જે મુખ્ય બળ સંચારની જરૂર પડે છે તે ''દિગ્દર્શન''

❖ **નાટ્યલેખન :**

નાટ્ય પ્રયોગનો મુખ્ય આધાર 'નાટ્ય લેખન' છે. નાટ્ય લેખક દ્વારા લખાયેલ નાટક જ પ્રસ્તુત થાય છે. લખાયેલ નાટકના શબ્દોની પ્રસ્તુતિ વડે અભિનેતા તે નાટકના અર્થને-મૂળ ઉદ્દેશને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડે છે. માટે સૌથી પ્રથમ ઘટક છે નાટ્ય લેખન.

❖ **અન્ય સહાયક ઘટકો :**

⇨ **વેશભૂષા :** 'નાટ્યશાસ્ત્ર' અનુસાર વેશભૂષા (Costume) એ અભિનયનું એક ઘટક છે. તે છે 'આહાર્ય' અભિનયનું એક ઘટક. જે તે પાત્ર ભજવતા અભિનેતાને તે પાત્ર અનુરૂપ વેશભૂષાની જરૂરત પડે છે. અભિનેતા પોતે પાત્ર મુજબની વેશભૂષા ધારણ કરે ત્યારે તે પાત્રમાં પ્રવેશે એમ ''આહાર્ય અભિનય''ને પોતાના અભિનયનો તે ભાગ બનાવે છે. વેશભૂષા (Costume)પાત્રાનુસાર હોય તે અત્યંત જરૂરી છે. ક્યારેય 'દુર્યોધન'ના પાત્રની કલ્પના આપણે આધુનિક જીન્સ અને ટીશર્ટમાં કરી શકીએ ? માટે આવા ઐતિહાસિક પાત્રો ભજવતાં અભિનેતાને તે કાળ મુજબની ''વેશભૂષા'' જરૂરી છે.

⇨ **રંગભૂષા :** 'રંગભૂષાને' આપણે આજના સંદર્ભમાં (Makeup) 'મેકઅપ' કહીએ છીએ. 'નાટ્યશાસ્ત્ર' અનુસાર 'રંગભૂષા' પણ 'આહાર્ય અભિનય'નું અભિન્ન ઘટક છે. 'રંગભૂષાના પ્રકાર' તેમાં વપરાતાં રંગો આ રંગોના મિશ્રણ અને તેને બનાવવાની પ્રક્રિયા તથા ક્યા પાત્રને ક્યો રંગ આપવો, કેવો 'મેકઅપ' કરવો તે અંગે 'નાટ્યશાસ્ત્રમાં' વિસ્તારપૂર્વક માહિતી આપવામાં આવેલ છે. આપણે જોઈશું કે લગભગ તે જ માહિતી અને મૂળભૂત સિદ્ધાંતોને અનુરૂપ આજે પણ આધુનિક સમયમાં અભિનેતાઓને / અભિનેત્રિઓને 'મેકઅપ' થતો હોય છે. હા, તેમાં આધુનિક ટેક્નોલૉજીનો ઉપયોગ થાય છે. પણ મૂળભૂત સિદ્ધાંતો સમાન રહે છે. યોગ્ય રંગભૂષા (મેકઅપ) અભિનેતા / અભિનેત્રીને પોતાના પાત્રમાં ઊંડે ઉતરવામાં મદદ કરે છે. શ્રીકૃષ્ણનું પાત્ર ભજવતા અભિનેતાને દાઢી, મૂછ અને શુભ્ર બદન સાથેની કલ્પના પ્રેક્ષકો અને અભિનેતાને અમાન્ય રહેશે, કાલે, આજે પણ અને આવતીકાલે પણ... જ્યારે ઋષિના પાત્ર સાથે દાઢી, મૂછ અને જટા સુયોગ્ય રીતે પ્રસ્તુત છે, અભિનેતા પોતાના સહજ આંગિક અભિનયમાં આ 'આહાર્ય અભિનય'નો યોગ્યરીતે ઉપયોગ કરી અને પોતાના અભિનયને વધુ સુંદર અને સુદૃઢ બનાવી શકે છે. ઉપરોક્ત બે ઘટકો વિશે આપણે આ એકમમાં વિસ્તૃત જાણકારી મેળવીશું પરંતુ અન્ય ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય આ તબક્કે મેળવી લઈએ.

⇨ **દશ્ય બંધ (સન્નિવેષ) સેટ્સ (set) :** મિત્રો સાંપ્રત સમયમાં બંધ પ્રેક્ષક ગૃહમાં જ્યારે નાટકની ભજવણી થાય છે ત્યારે મુખ્ય પડદો ઉઘડતાની સાથેજ પ્રેક્ષકોની નજર સમક્ષ જે દશ્ય રજૂ થાય છે તે છે નાટકનો સેટ (દશ્યબંધ અથવા સંનિવેશ) પ્રેક્ષકને તરત જ સમજાઈ જાય છે કે તે જે નાટક જોવાનો છે તે નાટકની પૃષ્ઠભૂમિ શું છે ? તે કોઈ શહેરમાં વસતા માણસના ઘરમાં બનતા બનાવો જોવાનો છે કે કોઈ ગ્રામ્ય સમાજની પૃષ્ઠભૂમિમાં ભજવાતાં દશ્યો જોવાનો છે.

નાટકની સ્ક્રિપ્ટમાં લખાયેલ દશ્યની પૃષ્ઠ ભૂમિના આધારે તે નાટકના સેટ ડિઝાઈનર અથવા સિનિક ડિઝાઈનર અને દિગ્દર્શકની સમજ અને સૂઝબૂઝના આધારે નાટક ઉપયોગી અને નાટકની અનુરૂપ સેટની ડિઝાઈન અનુસાર દશ્યબંધનું નિર્માણ કરવામાં આવે છે. સેટ ડિઝાઈન (દશ્યબંધ)ના સિદ્ધાંતો તથા વિવિધ પાસા અને અગત્યતા અંગે અન્ય એકમમાં આપણે વિસ્તાર પૂર્વક માહિતી મેળવીશું.

⇨ **પ્રકાશ આયોજન (લાઈટ્સ) :** મિત્રો તમે જાણોછો તેમ મનુષ્યની આંખને જોવા માટે પ્રકાશની જરૂર પડે છે. વિજ્ઞાનના નિયમ મુજબ જે વસ્તુ ઉપર પ્રકાશ પડે તે પરાવર્તિત થાય અને મનુષ્યને તે વસ્તુ તેના રંગ અને આકાર સહિત આંખોમાં દેખાય.

નાટ્ય નિર્માણના કાર્યમાં પ્રકાશ આયોજનનું મહત્ત્વ શું તે સામાન્ય રીતે આપણને સમજાય છે કે નાટક જોવા આવેલ પ્રેક્ષકને મંચ ઉપરની તમામ વસ્તુઓ અને વ્યક્તિઓ સ્પષ્ટ રીતે દેખાય તે મુખ્ય ઉદ્દેશ્ય છે. નાટકમાં પ્રયોજવામાં આવતાં જુદા જુદા દશ્યો નો ઘટનાક્રમ દિવસના ક્યા સમયકાળનો છે તે જાણવું, ''લાઈટ ડિઝાઈનર'' માટે જરૂરી છે. ખાસ દશ્યને વધારે અસરદાર બનાવવા માટે લાઈટ ડિઝાઈનર વિશેષ પ્રકારનું પ્રકાશ આયોજન કરે છે. ખાસ 'ઈફેક્ટ' આપવા માટે ખાસ પ્રકારના ''પ્રકાશના સાધનો''નો ઉપયોગ પણ કરવામાં આવે છે.

પ્રકાશ આયોજનના તમામ પાસાઓનો વિસ્તારપૂર્વકનો પરિચય આપણે અન્ય એકમમાં મેળવીશું.

⇨ **મંચ વસ્તુઓ (સ્ટેજ પ્રોપર્ટી અને હેંડ પ્રોપર્ટીઝ) વસ્તુ વિન્યાસ :** નાટ્ય નિર્માણમાં વસ્તુ વિન્યાસનું પણ એક આગવું સ્થાન છે.

મંચ ઉપર રજૂ થયેલ દશ્યબંધ (સેટ્સ) ઉપર (સેટ્સમાં) મુકવામાં આવતી નાટ્ય ઉપયોગી વસ્તુઓને ''સ્ટેજ પ્રોપર્ટી'' કહે છે. અને અભિનેતા / અભિનેત્રી જે પોતાની સાથે મંચ ઉપર લઈને આવે છે, અને જે તે વસ્તુઓ સાથે ક્રિયા કલાપ કરે છે, તેને ''હેંડ પ્રોપ્સ'' કહે છે. જેમકે ચશ્મા, પેન, પુસ્તક, બેગ... ઈત્યાદિ.

સ્ટેજ પ્રોપ્સ અને હેંડ પ્રોપ્સ અભિનેતા/ અભિનેત્રી માટે ખૂબ જ જરૂરી છે. દા.ત. ઐતિહાસિક નાટકનો નાયક જ્યારે એમ સંવાદ બોલે કે ''હું હમણાં જ તને મારી તલવાર વડે મારી નાંખીશ'', અને બરાબર એજ સમયે તે પાત્ર ભજવતો અભિનેતા પોતાની હેંડ પ્રોપ્સ ''તલવાર'' પોતાની સાથે લાવવાનું ભૂલી ગયો હોય તો ?... રૌદ્ર રસના સંવાદમાં હાસ્યરસ ઉત્પન્ન થાય અને નાટકના આ દશ્યનું ખરેખર મરણ થાય.

હેન્ડ અને સ્ટેજ પ્રોપ્સ મોટેભાગે સેટ ડિઝાઈનર દ્વારા ડિઝાઈન કરવામાં આવે છે. પરંતુ તેની જાળવણી કરવા અને યોગ્ય સમયે યોગ્ય રીતે 'સેટ' ઉપર ગોઠવવા તથા અભિનેતાને તે સુચારું રૂપમાં સમયસર આપવા માટે એક અનુભવી ''પ્રોપર્ટી ઈન્ચાર્જ''ની નિમણૂક કરવામાં આવે છે.

સ્ટેજ 'પ્રોપ્સ' અને ''હેંડ પ્રોપ્સ'' અંગે વિસ્તૃત જાણકારી આપણે અન્ય એકમમાં મેળવીશું.

⇨ **સંગીત :** 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'મુજબ સંગીત અને નૃત્ય એ નાટકનો 'અભિન્ન' (ઈન્ટિગ્રલ) ભાગ છે. પરંતુ ''નાટ્યશાસ્ત્ર''માં વર્ણવ્યા મુજબ સંગીત અને નૃત્ય પણ અભિનયની જેમજ 'લાઈવ' એટલેકે જીવંત જ રજૂ થવું જોઈએ. આપણે ત્યાં સામાન્યરીતે બંધ પ્રેક્ષકગૃહમાં, 'પ્રોસેનિયમ' થિયેટરમાં, રજૂ થતાં ''બોક્સ સેટ'' સાથેના નાટકોમાં સંગીત અને ''સાઉન્ડ ઈફેક્ટ'' માત્ર રેકોર્ડેડ રજૂ કરવામાં આવે છે. જે વર્ષો જૂની પશ્ચિમના નાટકોની સીધી અસર છે.

''નાટ્ય સંગીત અને નાટક માટેનું સંગીત તે એક ખૂબ ઊંડાણનો અને ખૂબ વિચાર માંગી લે તેવો વિષય છે'', પરંતુ પરિચય આપવા પૂરતું એમ કહેવાય કે, ''દશ્યની અસરને વધુ પ્રગાઢ બનાવવા માટે, સંગીત તથા સાઉન્ડ ઈફેક્ટનો નાટ્ય નિર્માણમાં ઉપયોગ થાય છે, જે ખૂબ જરૂરી છે.''

આ વિષે આપણે વિસ્તૃત જાણકારી અન્ય એકમમાં મેળવીશું.

11.5 વેશભૂષા :

મિત્રો, નાટ્ય નિર્માણના અનેક ઘટકોનો પ્રાથમિક પરિચય મેળવ્યા પછી આપણે અહીં નાટ્યનિર્માણના એક અગત્યના ઘટક ''વેશભૂષા'' વિષે વિસ્તૃત જાણકારી મેળવીશું આપણે ''વેશભૂષા'' એટલે કે Costume અંગે પ્રાથમિક પરિચય મેળવ્યો. તેમાં જણાવ્યા મુજબ 'વેશભૂષા' એ આહાર્ય અભિનયનું એક અભિન્ન અંગ છે. સામાન્યરીતે અવેતનિક અને વ્યાવસાયિક રંગભૂમિનાં નાટ્યનિર્માણના કામમાં અનેક ખાસ પ્રકારની વિશેષતા ધરાવતા અવેતનિક અથવા વ્યાવસાયિક લોકો જોડાયા હોય છે. જેમકે પ્રકાશ વ્યવસ્થા માટે ''લાઈટ ડિઝાઈનર'' અને ''લાઈટ ઓપરેટર'' સેટ અથવા સંનિવેશ માટે ''સેટ ડિઝાઈનર'' અને સંનિવેશ સહાયક મેકઅપ એટલે કે રંગભૂષા માટે ''મેકઅપમેન'' તેજ પ્રમાણે વેશભૂષા (Costume)માટે Costume Designer અને ડિઝાઈન મુજબ Costume તૈયાર કરવા માટે સહાયક ''દરજી અથવા Tailor અને તૈયાર થયેલા નાટકમાં વપરાતાં વસ્ત્રોના રખરખાવટ માટે અને જાળવણી માટે ''વોર્ડરોબ ઈન્ચાર્જ'' પણ નીમવામાં આવે છે.

વેશભૂષા અથવા વસ્ત્ર વિન્યાસ માટે ખાસ ત્રણ વ્યાવસાયિક વ્યક્તિઓની નિમણૂક થાય તે દર્શાવે છે કે નાટ્યનિર્માણમાં ''વેશભૂષા''નું મહત્ત્વ શું છે અને કેટલું છે, ખાસ કરીને જ્યારે, ઐતિહાસિક નાટકની નિર્માણ વ્યવસ્થાની વાત હોય ત્યારે.

''વેશભૂષા'' વિભાગ પ્રત્યેક નાટ્ય વિદ્યાલયનો એક અગત્યનો હિસ્સો હોય છે. તેને ''વોર્ડ રોબ'' વિભાગ પણ કહેવાય છે. વ્યાવસાયિક રંગભૂમિના ગ્રુપમાં પણ Costume વિભાગને ખાસ મહત્ત્વ અપાય છે.

ઉપર જણાવ્યા મુજબ આ વિભાગમાં કુલ 3 મુખ્ય વ્યક્તિોની નિમણૂક કરવામાં આવે છે. પરંતુ તેઓ 'સિનિક ડિઝાઈનર' (Scenic designer)ના સહાયક તરીકે કામ કરે છે. 'સિનિક ડિઝાઈનર' સમગ્ર નાટકની દશ્યતા ઉપર ધ્યાન આપે છે અને પ્રકાશ વ્યવસ્થા, વેશભૂષા તથા વસ્તુ વિન્યાસ અને રંગભૂષા જેવા તમામ વિભાગો સાથે સંયોજન સાધી અને સમગ્ર નાટકની ડિઝાઈન પ્રયોજે છે.

Costume Designer (વેશભૂષા ડિઝાઈનર)ના કામનો પ્રારંભ નાટકની હસ્તપ્રત (સ્ક્રિપ્ટ) મેળવી અને વાંચી, સમજી અને 'સિનિક ડિઝાઈનર' તથા દિગ્દર્શક સાથે, વિસ્તૃત ચર્ચા કરી અને નાટકના મુખ્ય પાત્રોની કામચલાઉ (Rough) વેશભૂષા ડિઝાઈન તૈયાર કરે છે. તે ડિઝાઈન કરવાની પ્રક્રિયા દરમ્યાન મુખ્યત્વે નિમ્નલિખિત ચાર મુદ્દાને ધ્યાનમાં રાખે છે.

(1) પાત્રની ઐતિહાસિક વાસ્તવિક્તા

(2) પાત્રનો સાંસ્કૃતિક તેમજ સામાજિક દરજ્જો.

(3) ભૌગોલિક તેમજ નૈસર્ગિક પરિસ્થિતિ

(4) હવામાન - ઋતુ અને દિવસ દરમ્યાનનો સમય (નાટકની સ્ક્રિપ્ટમાં સૂચવેલો)

11.5.1 પાત્રની ઐતિહાસિક વાસ્તવિકતા :

પાત્રની વેશભૂષા નક્કી કરતી વખતે એટલે કે Costume Design કરતી વખતે જે તે પાત્રની ઐતિહાસિક વાસ્તવિકતાનો ખ્યાલ રાખવો જરૂરી છે. જે ઐતિહાસિક સમય ગાળાની પૃષ્ઠભૂમિ ઉપર નાટક લખાયું હોય તે ઐતિહાસિક ગાળાનો આભાસ ઉભો કરવામાં દશ્યબંધ (સેટ્સ) જેટલીજ જવાબદારી વેષભૂષાની છે, કદાચ વિશેષ જવાબદારી જે તે પાત્રની ઐતિહાસિક વાસ્તવિક્તા ઊભી કરવા માટે, તેના ઐતિહાસિક ગાળાના સાહિત્યનો, ચિત્રો તથા શિલ્પોનો અભ્યાસ કરી તેના આધારે વેશભૂષા-આયોજન (Costume Design) કરવું જોઈએ.

અહીં હું તમને સ્વનુભવના બે ઉદાહરણ આપીશ. (1) સ્વ. પ્રો. ગોર્વધન પંચાલે રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલય, દિલ્હીમાં વર્ષો સુધી Scinic Design ના પ્રાધ્યાપક તરીકે સેવાઓ આપી. રા.ના.વિ.માંથી નિવૃત્ત થયા પછી તેઓ અમદાવાદ સ્થિત થયા. અને 'દાદા'ના હુલામણા નામે નાટ્ય જગતમાં પ્રસિદ્ધ થયા. તેમણે અમદાવાદમાં 'સંસ્કૃત નાટક'નો એક 'મહાયજ્ઞ' શરુ કર્યો, 'મહાયજ્ઞ' એટલા માટે કે જ્યાં પ્રેક્ષકો માત્ર ગલગલીયા કરતી ગુજરાતી રંગભૂમિ જોવા ટેવાયેલા છે અને માત્ર મનોરંજન માટેજ નાટક જોવા થિયેટરમાં જાય છે (હજુ આજે પણ). તેવા સંજોગોમાં અમદાવાદ-ગુજરાતમાં સંસ્કૃત નાટક ! અને તે પણ... ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબનું નાટ્ય શાસ્ત્રીય શૈલીમા'' ! તેમના આ મહાયજ્ઞમાં હું અને મારા જેવા થોડા બીજા કલાકારો જોડાયા. ખેર ! આ પૃષ્ઠભૂમિમાં અમદાવાદમાં ત્રણ સંસ્કૃત નાટકોનું નિર્માણ કર્યું, અને સમગ્ર ભારતના રંગમંચકર્મી તથા નાટ્યવિદોને બતાવ્યું, કે સાચા અર્થમાં ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર મુજબનું સંસ્કૃત રંગમંચ કેવું હોય !

હવે મૂળ મુદ્દો, પાત્રની ઐતિહાસિક્તા જ્યારે પણ 'દાદા' જે તે સંસ્કૃત નાટક ભજવવાનું નક્કી કરે કે તરતજ તેની ઐતિહાસિક પૃષ્ઠભૂમિ તપાસી લેતા અને જે તે સમય ગાળાના પહેરવેશ, અલંકાર અને તેની બનાવટનું મટીરિયલ, રંગ આયોજન વગેરે બાબત ઝીણવટપૂર્વક નોંધતા, અને તેને વિશે ઊંડાણપૂર્વક અભ્યાસ કરતાં પોતાની ડિઝાઈનર ટીમને લઈને જે તે સમયના શિલ્પોનો અભ્યાસ કરતાં, સ્કેચ બનાવતા અને ફોટોગ્રાફ લેતાં. આ તમામ સંશોધન કાર્યો પાછળ સમય, શક્તિ અને ધન લગાવતાં.

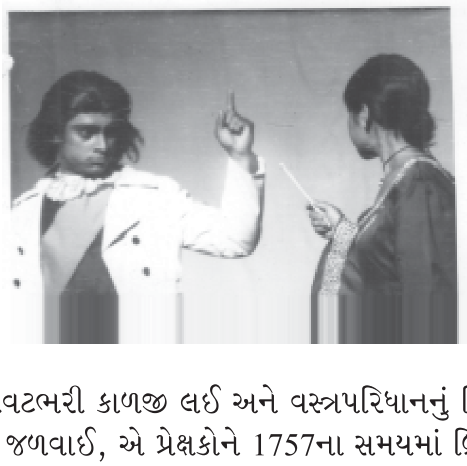
(સ્વ. ગોવર્ધન પંચાલ અને તેમની ટીમના સંશોધન કાર્ય અંગેનો ફોટોગ્રાફ) પરિણામ સ્વરૂપ તેમને ''ઓથેન્ટિક'' માહિતી ગમતી અને તે માહિતીના આધારે તેઓ Costume Designer પાસે વસ્ત્ર વિન્યાસ કરાવતાં અને ''અલંકાર આભૂષણ'' પણ ડિઝાઈન કરી અને તૈયાર કરાવતાં.

અહીં પ્રસ્તુત મહાકવિ ભાસ વિરચિત સંસ્કૃત નાટક 'દૂતવાક્યમ્'નો ફોટો જુઓ.

તેમાં પ્રસ્તુત પાત્ર દુર્યોધન અને શ્રીકૃષ્ણના પાત્રોના વસ્ત્રો અને પાઘડી જુઓ. બેમાંથી એકપણ પાત્રે ''મુગટ'' નથી પહેર્યો. મુગટને બદલે વિશિષ્ટ પ્રકારની ''પાઘડી'' ! આશ્ચર્ય થાય. પરંતુ 'દાદા' એ સંશોધન કરી અને માહિતી મેળવી હતી કે મહાભારત કાળમાં 'મુગટ' હતાં જ નહીં પરંતુ તે સમયે સમાજમાં પ્રચલિત વર્ણવ્યવસ્થા અનુસાર, જુદા જુદા આકાર, રંગ અને કપડાંની પાઘડીનો ઉપયોગ થતો હતો. ! મુગટ કે ધાતુનું શિરછત્ર એ ગ્રીક અને રોમન અસરથી આપણા દેશમાં આવ્યું છે, તેવું તેમનું મંતવ્ય હતું અને તેના પુરાવાઓ પણ તેની પાસે હતાં.

મિત્રો, જો તમારે ખરેખર ઐતિહાસિક નાટકનું નિર્માણ જે તે સમયની 'ઓથેંટિસિટી' જાળવીને કરવું હોય તો તમારા Costume Designer દ્વારા આ પ્રકારે સંશોધન થવું અનિવાર્ય છે. નહીં તો વર્ષોથી આપણે જોતા આવ્યા છીએ તેમ નાટક, ટી.વી. અને ફિલ્મોમાં એજ જુની રીત મુજબના, ધાતુના મુગટ અને ખૂબ ભભકાવાળા, ચમકતા વસ્ત્ર પરિધાન હજુ આવતા અનેક વર્ષો સુધી પ્રસ્તુત કરતાં રહીશું અને નિહાળતા રહીશું.

1998 માં લેખકશ્રી 'રવિન્દ્ર પારેખ' દ્વારા લખાયેલ નાટક '1757'નું નાટ્ય નિર્માણ ગુજરાત કૉલેજ, અમદાવાદના નાટ્ય વિભાગના વિદ્યાર્થીઓને લઈને કરવાનું નક્કી થયું. નાટકનું શીર્ષક જ '1757' એટલે કે દિગ્દર્શક અને ડિઝાઈનર માટે 1757નો સમય તે નાટકની પૃષ્ઠભૂમિ આપોઆપજ બની ગયો. મુખ્યપાત્ર 'રોબર્ટ ક્લાઈવ' જેણે ભારતમાં બ્રિટિશરાજનો પાયો નાંખ્યો. મોટા ભાગના મુખ્યપાત્રો '1757'ના સમયના બ્રિટિશ પાત્રો છે તે વાતનું સતત ધ્યાન રાખવામાં આવ્યું. નાટકના Costume Designer ને નાટકના દિગ્દર્શકે સૂચના આપી કે 1757ની સાલની આજુબાજુના સમયમાં બ્રિટનમાં કેવા પ્રકારની વેશભૂષા હતી તેનું સંશોધન કરો, અને તે મુજબનું વસ્ત્ર વિન્યાસ કરો. ડિઝાઈનરે ખૂબ મહેનતકરી, અનેક પુસ્તકાલયમાં જઈ અને બ્રિટિશ કાળનાં પુસ્તકો શોધ્યા - 1757ના સમયગાળાના ચિત્રો મેળવ્યા અને તેમાં અંકિત તે સમયનાં બ્રિટિશ સમાજના વસ્ત્ર પરિધાન તથા 'વસ્તુ વિન્યાસ'નો પૂર્ણ અભ્યાસ કર્યો અને ત્યારબાદ તેમણે તે મુજબના વસ્ત્રો Design કર્યા. અહીં વસ્ત્રોના રંગો તેમજ 'ટેક્શ્ચર' (રંગ રેષા) નો પણ સંપૂર્ણ ખ્યાલ રાખવામાં આવ્યો જે દર્શાવેલ ફોટોગ્રાફમાં જોઈ શકો છો.



આ પ્રકારની ચીવટભરી કાળજી લઈ અને વસ્ત્રપરિધાનનું નિર્માણ કરવાથી નાટકની પ્રમાણિકતા જળવાઈ, એ પ્રેક્ષકોને 1757ના સમયમાં બ્રિટિશ સમાજમાં ક્યા પ્રકારના વસ્ત્રો પરિધાન કરવામાં આવતાં તેનો ખ્યાલ પણ આવ્યો.

11.5.2 પાત્રનો સાંસ્કૃતિક તેમજ સામાજિક દરજ્જો :

સમાજના જે સ્તરમાંથી પાત્રાલેખન થયું હોય, તે સ્તર મુજબ પાત્રની 'વેશભૂષા આયોજન' કરવી જોઈએ. ખોટા અથવા ખરાબ ધંધામાંથી ધનાઢ્ય બનેલા વ્યક્તિનો

પહેરવેશ, પેઢીજાત ધનાઢ્યનો પહેરવેશ તથા સ્વપ્રયત્નથી ધનાઢ્ય બનેલ સામાન્ય વ્યક્તિનો પહેરવેશ અલગ-અલગ હશે. સામાન્ય માસિક આવક ધરાવતા કારકુનનો પહેરવેશ તેટલોજ પગાર ધરાવતા મજૂરના પહેરવેશ કરતાં જુદો તરી આવશે.

તદ્ઉપરાંત દરેક પ્રદેશની સાંસ્કૃતિક પરંપરાની સંપૂર્ણ અસર પહેરવેશ ઉપર જોવા મળે છે. દા.ત. ભારતમાં ધોતિયું લગભગ બધાજ પ્રાંતમાં પહેરવાનો રિવાજ છે, પરંતુ તે ધોતિયું દરેક પ્રાંતમાં અલગ અલગ રીતે પહેરવામાં આવે છે. દક્ષિણ ભારતમાં ધોતિયાને સીધું લુંગીની જેમ પહેરવામાં આવે છે અને ઘણીવાર તે પહેરેલ વ્યક્તિ તેને અડધા પગ સુધી ઉપર ઉઠાવી લે છે. જ્યારે ઉત્તર ભારતમાં 'ધોતી' પહેરતાં અને સરદાર વલ્લભભાઈ પણ ધોતી પહેરતાં પરંતુ બન્ને મહાનુભાવની ધોતીયું પહેરવાની પદ્ધતિ અલગ-અલગ હતી. જેના કારણો અનેક હોઈ શકે.

સાંપ્રત સમયના આધુનિક નાટકમાં સાંપ્રત સમયની વેશભૂષા પ્રયોજવી યોગ્ય છે. જેમકે 2019 માં સુરતના રંગકર્મી શ્રી પંકજ પાઠકજી દ્વારા દિગ્દર્શિત નાટક 'ડાર્ક સિક્રેટ'માં રજૂ થતું સ્ત્રી પાત્ર સંપૂર્ણ પાશ્ચાત્ય શૈલીનું મોર્ડન વસ્ત્ર પરિધાન કરે છે. કારણ કે તે નાટકની પાર્શ્વભૂમિ કહે છે કે તે સ્ત્રી પાત્ર અતિ ધનાઢ્ય-આધુનિક જીવન શૈલી જીવતી વ્યક્તિ છે. તો તેને અનુરૂપ વસ્ત્ર પરિધાન પ્રયોજવામાં આવ્યું હતું જે યોગ્ય હતું.

11.5.3 ભૌગોલિક તેમજ નૈસર્ગિક પરિસ્થિતિ :

જે પ્રદેશનું પાત્રાલેખન કરવામાં આવ્યું હોય, તે પ્રદેશની ભૌગોલિક તેમજ નૈસર્ગિક પરિસ્થિતિ મુજબ, જે તે પાત્રના વસ્ત્ર પરિધાનમાં ફેરફાર થશે. અગાઉ જણાવ્યા મુજબ, દક્ષિણ ભારતની ધોતી પહેરવાની પધ્ધતિ ઉત્તર ભારતની ધોતી પહેરવાની પદ્ધતિ કરતાં જુદી તરી આવશે. પુષ્કળ ભેજવાળું ગરમ વાતાવરણ, તથા ખેતીનો વ્યવસાય, દક્ષિણ ભારતના લોકોને લુંગીની જેમધોતી પહેરવા મજબુર કરે છે, જે લુંગી તેઓ કોઈપણ સમયે ઢીંચણ અથવા તેથી ઉપર સુધી ચઢાવી શકે (ફોલ્ડ કરી શકે) તેવી રીતે તેઓ ધોતી પહેરે છે. જે પ્રદેશમાં કુદરતી આફતો સાથે હંમેશ ઝઝુમવું પડે છે, એવા પ્રદેશના પાત્રનો પહેરવેશ, જ્યાં જીવન આસાનીથી જીવી શકાય છે તેવા પ્રદેશના પાત્રો કરતાં કંઈક જુદાં જ હોય છે.

11.5.4 હવામાન ઋતુ અને દિવસ દરમિયાનનો સમય

ઋતુ પ્રમાણે વસ્ત્રોના પરિધાનમાં થતો ફેરફાર ખુબ સ્વાભાવિક અને સર્વવિદિત છે. ઉત્તરભારતમાં હિમાલયની નજીક વસતા લોકો, લગભગ વર્ષના કોઈપણ ભાગમાં ગરમ કપડાં પહેરે છે, જ્યારે તાપમાન બહુ નીચે જાય ત્યારે ચર્મવસ્ત્રોનો પણ ઉપયોગ કરે છે. ગુજરાતમાં અને ખાસ કરીને દક્ષીણ ભારતમાં એટલી ઠંડી પડતી નથી માટે આપણે ચર્મ વસ્ત્રોનો ઉપયોગ કરતાં નથી, અને દક્ષિણ ભારતમાં સામાન્ય રીતે ઠંડી ઓછી પડવાને કારણે ત્યાંના લોકો, ભાગ્યેજ ગરમ વસ્ત્રોનો ઉપયોગ કરે છે. આ મૂળભૂત ચાર સિદ્ધાંતનો ખ્યાલ રાખીને Costume Designer એ નાટકના વસ્ત્ર વિન્યાસનું આયોજન કરવું જોઈએ.

વસ્ત્રવિન્યાસ કરતી વખતે અન્ય અગત્યની કેટલીક બાબતોનો ખ્યાલ રાખવો અનિવાર્ય છે. જેમકે વસ્ત્રના રંગ જે તે પાત્રના સ્વભાવ અને કામને અનુરૂપ વસ્ત્રોના રંગ હોવા જોઈએ. વેશભૂષાની રંગયોજના નિશ્ચિત કરતી વખતે, એકજ દશ્યમાં બે પાત્રો માટે, કોઈ ખાસ કારણ વિના, એકજ રંગનો કે ભાતનો ઉપયોગ શક્ય રીતે કરવો નહીં, કારણકે તેથી રંગમંચથી દૂર બેઠેલા પ્રેક્ષકો પાત્રને સહેલાઇથી ઓળખી

શકતા નથી. તદ્ઉપરાંત દરેક પાત્રના પાત્રાલેખનમાં જે ''મિજાજ'' અથવા સ્વભાવ પ્રદર્શિત થાય છે. તેનો ખ્યાલ પણ રાખવો જરૂરી છે. જેમકે મહાકવિ ભાસના 'દૂતવાક્યમ્' નાટકમાં પ્રસ્તુત બે મુખ્યપાત્ર 'સુયોધન'(દુર્યોધન) અને શ્રીકૃષ્ણ (વાસુદેવ)નું આલેખન છે. તો દુર્યોધનના પાત્રને પીળા કે લીલા વસ્ત્રો સાથે તમે રજૂ ન કરી શકો. તેને માટે લોહી સમાન લાલરંગ અને કાળારંગનો ઉપયોગ યોગ્ય રહેશે. તેજ પ્રમાણે શ્રીકૃષ્ણ(વાસુદેવ)ના પાત્ર માટે શુભ્ર, આછા પીળા રંગના વસ્ત્રો જ પ્રયોજવા જોઈએ.

આધુનિક નાટકમાં કોઈ વકીલનું પાત્ર હોય તો તેને માટે લાલ, લીલા કે પીળા રંગના વસ્ત્રો ન હોય. તે પાત્ર માત્ર શ્વેત અને કાળા રંગમાં જ શોભે. યુવાન ધનાઢ્ય પાત્ર ભભકાવાળા લાલ, લીલા, પીળા રંગમાં શોભે. આધેડ અથવા વધુ ઉંમરના પાત્રો માટે ભભકાદાર અને કલરવાળા વસ્ત્રો ન હોય, સામાન્ય આછા કલરના વસ્ત્રો જ તે પાત્રને શોભે. ભરતમુનિએ નાટ્યશાસ્ત્રમાં વસ્ત્રોના રંગો વિશે ખૂબ છણાવટપૂર્વક લખ્યું છે જે ભવિષ્યમાં આપણે ઊંડાણપૂર્વક સમજીશું.

વેશભૂષા દ્વારા કલાકાર -અભિનેતાને ત્રણ રીતે સહાયતા અને સરળતા કરી શકાય-થવી જોઈએ.

11.5.4.1 વસ્ત્રોની ડિઝાઈન :

જો અભિનેતા/ અભિનેત્રી શરીરે દુબળા પતલા હોય અને તેમણે એક સ્થૂળ પાત્રનો અભિનય કરવાનો હોય તો તેના વસ્ત્રોની ડિઝાઈન કરતી વખતે ડિઝાઈનરે એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી અને 'પેડિંગ'વાળા ખાસ વસ્ત્રો ડિઝાઈન કરવા જોઈએ એજ રીતે ઠીંગણા એટલેકે ઓછી ઊંચાઈવાળા કલાકારને જ્યારે વધારે ઊંચાઈવાળું પાત્ર ભજવવાનું હોય ત્યારે તેને ઊભી રેખાઓવાળા વસ્ત્રો આપવા જોઈએ તથા તેને ઊંચી એડીના પગરખાં આપવા જોઈએ જેથી તેની ઊંચાઈમાં એપરંટ (દેખીતો) વધારો નોંધી શકાય.

11.5.4.2 વેશભૂષા બદલવાનો સમય :

અહીં મહાન જાદુગર કે.લાલ યાદ આવે છે. જો તમે ક્યારેય જાદુગર કે.લાલનો 'ખેલ' જોયો હોય તો તમે નોંધ્યું હશે કે તેઓ પોતાની તમામ નવી ''આઈટમ'' રજૂ કરતાં પહેલા થોડીક સેકંડો માટે વિંગમાં જતાં અને તરત જ મંચ ઉપર પાછા પ્રસ્તુત થતાં. આમ થોડીકજ સેકંડમાં તેઓ પોતાના વસ્ત્રો બદલતાં. તમે સમજી શકો છો. જો આજ પરિસ્થિતમાં કોઈ નટ/ નટીએ વસ્ત્રો ત્વરિત બદલવાનાં હોય તો તેને (તેને મળતાં સમયને) ધ્યાનમાં રાખીને વસ્ત્રોની ડિઝાઈન-(બનાવટ) પણ તે મુજબ ધ્યાનપૂર્વક કરવી જોઈએ, જેથી તેમને સુવિધા રહે અને નાટકના પાત્રનો વસ્ત્ર બદલવાનો હેતુ પણ જળવાઈ રહે.

11.5.4.3 પૌરાણિક/ઐતિહાસિક પાત્ર માટેની વેશભૂષા :

જ્યારે પણ ઐતિહાસિક/ પૌરાણિક નાટક માટે વસ્ત્ર વિન્યાસ કરવાનો મોકો મળે ત્યારે એક વાત જરૂર યાદ રાખવી. ''જે તે સમયે સીવેલાં વસ્ત્રોનું ચલણ હતું ?'' જો નાટકની પૃષ્ઠભૂમિનો સમયગાળો અતિ પૌરાણિક એટલેકે રામાયણ અથવા મહાભારતના સમયનો હોય તો તે સમયે ''સીવેલાં'' વસ્ત્રો પરિધાન થતાં નહતાં. માટે ડિઝાઈન કરતી વખતે અને વસ્ત્ર નિર્માણ કરતી વખતે ધ્યાન પૂર્વક એવી ડિઝાઈન કરવી કે જેથી

તે વસ્ત્રો સીવેલાં હોવા છતાં સીવેલાં દેખાય નહીં. અને અભિનેતા/અભિનેત્રીને પહેરવામાં અને પહેર્યા પછી મંચ ઉપર ક્રિયા કલાપ કરવામાં સહજતાં અનુભવાય.

11.6 સારાંશ :

અહીં આપણે રંગમંચ પ્રસ્તુતિના ઘટક વેશભૂષાની વાત કરી છે. કોઈપણ નાટકનો મૂળ આશય લેખક દ્વારા લખાયેલ નાટકનો મૂળ સંદેશ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવાનો છે. અહીં મુખ્ય માધ્યમ છે નટ/અભિનેતા/અભિનેત્રી. આ નટની કલા દ્વારા રજૂ થતા નાટકને પ્રેક્ષકોના મન સુધી પહોંચાડી ધારી અસર ઉપજાવવા માટે નટને સહાયક સામગ્રીની જરૂર પડે છે, જે છે વસ્ત્રો.

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં વેશભૂષા વિષે પ્રાથમિક માહિતી મેળવી, વધુ માહિતી ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમમાં મેળવીશું.

11.7 શબ્દાવલી :

દ્રશ્યબંધ-Set

વેશભૂષા-Costume

મંચવસ્તુ-Stage Property

પ્રકાશ આયોજન-Light Design

સર્વ વિદિત સત્ય-Commonaly Known

અન્ય શબ્દોની સમજૂતી પ્રકરણની ચર્ચામાં અંગ્રેજી અને ગુજરાતી સમાન શબ્દોમાં આપેલ છે.

11.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

પ્રશ્ન : ટૂંક નોંધ :

(1) ઐતિહાસિક અને આધુનિક નાટકના સંદર્ભમાં 'વેશભૂષા'નું મહત્ત્વ

પ્રશ્ન : ખાલી જગ્યા પૂરો :

(1) ભરતમુનિ અનુસાર વેશભૂષા એ________અભિનયનું એક અગત્યનું ઘટક છે.
(આંગિક અભિનય, વાચિક અભિનય આહાર્ય અભિનય)

(2) વેશબૂષા વિભાગ માટે ખાસ________વ્યાવસાયિક વ્યક્તિઓની નિમણૂક થાય છે.
(અનુભવી, બિન અનુભવી, જાણકાર)

(3) દુર્યોધનના પાત્ર માટે________અને________રંગના વસ્ત્રો યોગ્ય કહેવાય.
(પીળા, લીલા, લાલ, કાળા, સફેદ)

જવાબ :

(૧) આહાર્ય અભિનય (૨) જાણકાર (૩) લાલ અને કાળા

11.9 સંદર્ભ ગ્રંથ :

(1) રંગતંત્ર પ્રો. યશવંત કેળકર

(2) 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર : નાટ્ય પ્રયોગ : લેખક : ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ'

**** **** ****

એકમ 12

નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો - રંગભૂષા (Makeup)

રૂપરેખા :

12.1 ઉદ્દેશ

12.2 પ્રસ્તાવના

12.3 રંગભૂષાની આવશ્યકતા

12.4 રંગભૂષાના પ્રકારો

12.5 રંગભૂષા કરવાની સામાન્ય પદ્ધતિ

12.6 રંગભૂષા દૂર કરવાની પદ્ધતિ

12.7 સારાંશ

12.8 શબ્દાવલી

12.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

12.10 સંદર્ભ સૂચિ

12.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આપ જાણો જ છો કે, નાટ્યનિર્માણ શબ્દ સૂચવે છે, ''નાટકનું નિર્માણ'' મંચ ઉપર પ્રસ્તુત થતાં નાટકના નિર્માણમાં વિવિધ ઘટકોની જરૂર પડે છે અભિનયના ચાર પ્રકાર : (i) આંગિક, (ii) વાચિક, (iii) આહાર્ય અને (iv) સાત્વિક અહીં આપણે 'આહાર્ય અભિનય' અંતર્ગત રંગભૂષા (Makeup) વિષે જાણકારી મેળવીશું.

12.2 પ્રસ્તાવના :

નાટ્ય પ્રસ્તુતિ માટે 'રંગભૂષા' (Makeup) નો પરિચય :

ઉત્તમ નાટકીય રંગભૂષાનું મુખ્ય લક્ષણ અને કાર્ય જીવંત પ્રસ્તુતી દરમ્યાન નટચમુ દ્વારા પ્રયોજાતિ શારિરીક ચેષ્ટાઓ અને મંચ પ્રકાશના સાધનો દ્વારા સતત મળતા પ્રકાશ પુંજ દ્વારા અનુભવાતી ગરમી અને તેથી થતા પરસેવા સામે ટકી રહી અને પ્રત્યેક પાત્ર ભજવતા અભિનેતા/ અભિનેત્રીના વાસ્તવિક અને જીવંત દેખાવમાં સહાયરૂપ થવું તે છે.

માત્ર વાસ્તવિક અને જીવંત દેખાવું એટલુંજ નહીં પરંતુ પ્રત્યેક નટ/નટીની ત્વચાને કોઈપણ પ્રકારની આડઅસર થયા વગર સુરક્ષિત રાખવી તે પણ રંગભૂષાકાર દ્વારા પ્રયોજાતા ''મટીરીયલ''નું દાયિત્વ બને છે.

12.3 રંગભૂષાની આવશ્યક્તા :

રંગભૂષા પર દશ્યબંધ (સેટ્સ) અને વેષભૂષાની રંગયોજનાની અસર અમુક પ્રમાણમાં થાય છે. પરંતુ વેશભૂષા અને રંગભૂષા એકબીજાને સમીપ હોવાથી વેશભૂષાની રંગયોજનાની અસર ગણનાપાત્ર થાય છે.

નાટકની રંગભૂષા (Makeup)નાટકની રજૂઆતની શૈલી અનુસાર હોવી આવશ્યક છે.

નાટ્યનિર્માણના અગત્યના પાસાઓમાં રંગભૂષાનો સમાવેશ થાય છે. કારણકે નાટકની રજૂઆત નટ (અભિનેતા/ અભિનેત્રી) દ્વારા રજૂ કરાતાં અભિનય દ્વારા થાય છે. તખ્તા (સ્ટેજ), ટી.વી અને ફિલ્મના માધ્યમમાં નટના શરીરનું સૌથી અગત્યનું અંગ છે તેનો ચહેરો. કારણ કે મુખ્ય અભિનય ચહેરાના હાવભાવ વડે રજૂ થાય છે. કોઈપણ પાત્ર ભજવવા માટે જ નટની પસંદગી યોગ્ય રીતે થઈ હોય અને જે તે નટનો ચહેરો તે જે પાત્ર ભજવે છે તેને યોગ્ય હોય તો આવા સંજોગોમાં રંગભૂષા જરૂરી નથી એમ ન કહી શકાય. રંગમંચ ઉપર નટ પોતાના મૂળ સ્વરૂપમાં આવતો હોય કે બદલાયેલ સ્વરૂપમાં પરંતુ રંગભૂષાની જરૂર તો રહે છે જ. કારણકે રંગમંચ ઉપર પ્રસ્તુત થતાં નટને અનેક પ્રેક્ષકો રંગમંચથી ઓછામાં ઓછા 20 ફૂટ દૂર રહીને નિહાળતા હોય છે. નટની રંગભૂષા કરવામાં આવી ન હોય તો પ્રેક્ષકો તે નટનો ચહેરો અને ચહેરા પરના હાવભાવ (acting) બરાબર રીતે જોઈ શકતાં નથી. માટે ઓછામાં ઓછા નટના મૂછ, હોઠ, ભ્રમર, ગાલ ઉપર રંગરેષાયુક્ત કરવા જરૂરી બને છે. દા.ત. વૃદ્ધનું પાત્ર ભજવવા માટે વૃદ્ધ નટની પસંદગી કરવામાં આવી હોય તે યોગ્ય છે. તે અનુરૂપ પણ હોય અને શારીરિક રીતે યોગ્ય પણ હોય. જે તે નટના ચહેરા ઉપર કુદરતી કેટલીક કરચલીઓ હોય, તેના દાઢી અને માથાના વાળનો રંગ પણ સફેદ હોય તેમ છતાંય તેના ચહેરા પર પડતી કરચલીઓ, દાઢી અને માથાના વાળનો સફેદ રંગ આ તમામ વસ્તુઓને highlight કરવા ખાસ ઉભાર આપવા, નિખાર લાવવા માટે રંગભૂષા આવશ્યક બને છે.

રંગભૂષાની જરૂરિયાત પાછળ બીજું કારણ પણ છે. પ્રેક્ષકગૃહમાંના પ્રેક્ષકો નટના હાવભાવ (facial expression) સારી રીતે જોઈ શકે અને અભિનય સારી રીતે માણી શકે તે માટે, રંગમંચ ઉપર પ્રકાશ આપવા જે પ્રકાશનાં સાધનો ગોઠવવાંમાં આવે છે તેમાંના મોટાભાગનાં પ્રકાશ સાધનોનો ઉપયોગ મંચમુખ-પ્રકાશ આપવા માટે થાય છે. મોટા ભાગનો પ્રકાશ એક જ દિશામાંથી એટલે કે નટની સામેની દિશામાંથી આવતો હોવાને કારણે નટના ચહેરા પરના છાયા-પ્રકાશની તીવ્રતા ઘટી જાય છે અને તે કારણે રંગભૂષાની જરૂર પડે છે. એટલે કે નટના ચહેરા પરના હાવભાવ સ્પષ્ટ પણે જોઈ શકાતાં નથી. આ દોષને નિવારવા માટે રંગભૂષાની જરૂર રહે છે.

રંગમંચ પર પાત્રને વાસ્તવરૂપમાં રજૂ કરવા માટે રંગભૂષાની જરૂર રહે છે. એટલે રંગભૂષાકારે (makeup man)પાત્ર વિશે કેટલીક વિગતો જાણવી જોઈએ. જેમકે :

(1) પાત્રનો વંશ : (Racial character) પાત્ર વિશ્વના ક્યા પ્રદેશનું છે તે જેમકે યુરોપિયન છે કે, આફ્રિકન કે પછી એશિયન વગેરે.

(2) નાટકના જે તે દૃશ્ય જેમાં અભિનેતા અભિનય કરવાનો છે / અભિનેત્રી અભિનય કરવાની છે તે દૃશ્યની ભૌગોલિક માહિતી (દેશ, પ્રદેશ, ભૌગોલિક પરિસ્થિતિ, હવામાન વગેરે)

(3) જે તે અભિનેતા / અભિનેત્રીના ચહેરાનો આકાર જે તે પાત્રના ચહેરાને અનુરૂપ છે કે નહીં. તે એટલે કે ખાસ કરીને પૌરાણિક પાત્ર, જેવા કે રામ, કૃષ્ણ, દુર્યોધન, અર્જુન અને નજીકના ઐતિહાસિક પાત્રો જેવા કે ગાંધીજી, કસ્તુરબા, વિનોબાભાવે, સરદાર વલ્લભભાઈ અને પંડિત જવાહરલાલ, વિવેકાનંદ, રામકૃષ્ણ પરમહંસ વગેરે... ઉપરોક્ત તમામ ચહેરા ખૂબ જ જાણીતા ચહેરા છે. પ્રેક્ષકના મનમાં તેમના ચહેરાની એક ચોક્કસ છબી છે. ચહેરાના આકાર, રંગ અને 'સાઈઝ'ની તથા આંખોના રંગ અને સાઈઝ તથા હાવભાવની, ચહેરા પરની દાઢી તથા ચહેરાના આકારની આ તમામ વિગતો સહિતનો ચહેરો પ્રેક્ષકો માટે ખૂબજ જાણીતો ચહેરો હોય છે.

(4) ત્વચા, વાળ અને આંખોનો રંગ મહદ્ અંશે વંશીય હોય છે.

(5) માથાનો આકાર તથા વાળની પરિસ્થિતિ : વાળ છે ? લાંબા છે ? ટૂંકા છે ? કે પછી ટાલ છે ?

(6) પાત્રના ચારિત્ર્ય અંગેની માહિતી તથા સ્વભાવ અંગેની માહિતી, બૌદ્ધિક વિકાસની માહિતી.

(7) પુરુષ પાત્રના ચહેરા ઉપર દાઢી, મૂછ છે કે નથી, તેની માહિતી. દાઢી, મૂછના પ્રકાર અને રંગની માહિતી.

આ બધી વિગતો ધ્યાનમાં લઈને જે તે પાત્રના પાત્રાલેખન પ્રમાણેના સ્કેચ બનાવી અને સીનીક ડીઝાઈનર તથા દિગ્દર્શકને રંગભૂષાકાર અગાઉથી બતાવી એ સંમતી મેળવે તે જરૂરી છે, જેથી કરી અને નાટકની પ્રસ્તુતી સમયે, તમામ જરૂરી સામગ્રી સાથે તે પોતે તૈયાર રહી શકે. નાટકની પ્રસ્તુતિના થોડા દિવસો પહેલાં, 'એક ટ્રાયલ મેકઅપ સેશન' રાખવામાં આવે, તે નાટકની "વિઝ્યુઅલ ઈમ્પેક્ટ"ના હિતમાં એક સ્તુત્ય પગલું રહેશે. જેથી કરીને નાટકના નટચમુને તથા દિગ્દર્શકને અને "સીનીક ડીઝાઈનર"ને મંચ ઉપર પાત્ર કેવું દેખાશે, તેનો અગાઉથી ખ્યાલ આવી જાય, અને સુધારા વધારાને અવકાશ રહે.

12.4 રંગભૂષાના પ્રકારો :

(1) રેષારૂપ રંગભૂષા :

રંગભૂષામાં રેષાનું મહત્ત્વ છે. મૂછ, ભ્રમર, આંખ માટે જે રંગભૂષા કરવામાં આવે છે તે રેષારૂપ હોય છે. રેષારૂપ રંગભૂષાથી ચહેરાની આકર્ષકતા વધી જાય છે. એટલે આવી રંગભૂષાને 'શોભા દાયક' રંગભૂષા પણ કહેવામાં આવે છે. વાસ્તવિક (realistic) રંગભૂષામાં 'રેષારૂપ' રંગભૂષાનું મહત્ત્વ વધારે હોય છે. રેષારૂપ રંગભૂષા વડે કાન, નાક, હોઠ આંખ જેવા ચહેરાના અનેક વિધ અગત્યના અવયવોના આકાર, પાત્ર અનુસાર બદલી શકાય છે.

આંખ નીચે પેન્સિલ (આઈ લાઈનર) વડે અથવા પીંછી વડે રેષા (લાઈન) ખેંચવાથી આંખો ભાવવાહી બને છે. પેન્સિલ તેમજ પીંછી વડે ભ્રમર ઉપર અલગ-અલગ પ્રકારની લાઈન કરવાથી ભ્રમર તેમ જ મુખનો આકાર બદલી શકાય છે.

કથ્થાઈ અથવા કાળા રંગની લાઈનીંગ (રેષા) વડે કરચલીઓનો આભાસ ઊભો થઈ શકે છે. સરકસના જોકરની રંગભૂષા તથા માઈમનાં (મૂક અભિનયમાં) વપરાતી રંગભૂષા તે આ પ્રકારની રંગભૂષા છે. કારણકે તેમાં એક જ રંગની વિવિધ છટા (shade) નો ઉપયોગ થતો નથી. પીંછી કે પેન્સિલ વડે ચહેરાના અમુક ભાગમાં સમાન 'શેડ'માં રંગ આપવામાં આવે તો તે 'રેષારૂપ' રંગભૂષા ગણાય. રેષારૂપ રંગભૂષા છટા (shade) ન હોવાને કારણે છાયા-પ્રકાશની અસર સમાન રહે છે.

(2) આભાસી રંગભૂષા :

દરેક વ્યક્તિના ચહેરા ઉપર, ચહેરાની રચના પર આધારિત એવું છાયા-પ્રકાશનું ખાસ મિશ્રણ (chairo scuro) રહે છે. જેને કારણે વ્યક્તિની પ્રકૃતિનું અનુમાન થઈ શકે છે. પાત્રની પ્રકૃતિ અને પાત્ર ભજવતી વ્યક્તિનું વ્યક્તિત્વ એક જ પ્રકારનું હોય તે ઘણેભાગે શક્ય હોતું નથી. માટે રંગભૂષા દ્વારા નટના ચહેરા પરના, પાત્ર અનુસાર વિવિધ રંગછટાઓ વડે યોગ્ય છાયા-પ્રકાશની અસર લાવીને પાત્રની પ્રતિકૃતિનો આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકાય છે. આ પ્રકારની રંગભૂષાને 'આભાસી' રંગભૂષા કહેવાય છે. આભાસી રંગભૂષા કરવા માટે પાણીયુક્ત (water) રંગોનો અથવા રંગપદાર્થોનો ઉપયોગ થતો નથી કારણકે વૉટર કલરમાં વિવિધ ''કલરશેડ'' (રંગ છટાઓ) લાવવી શક્ય નથી. માટે આ પ્રકારની રંગભૂષા તૈલીરંગો (oil based colour) દ્વારા કરવામાં આવે છે. તેનો એક બીજો ફાયદો એ છે કે ભારે કૃત્રિમ પ્રકાશમાં અભિનેતા/ અભિનેત્રીને મંચ ઉપર જે ગરમી અને પરસેવાનો સામનો કરવો પડે છે તેમાં તેનો 'મેકઅપ' પીગળીને વહી જતો નથી, કારણ કે તૈલરંગમાં 'ગ્રીઝ'નું માધ્યમ વધુ હોવાને કારણે તે આધાર લેપ (Base) લગાડેલો હોવાને કારણે સુકાતો પણ નથી અને પીગળતો પણ નથી આથી આભાસી રંગભૂષા માટે તૈલરંગનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ. તૈલરંગમાં વિવિધ રંગો અને રંગોના શેડ્સપણ મળે છે.

(3) ત્રિપરિમિત રંગભૂષા :

આભાસી રંગભૂષા દ્વારા પાત્ર અનુસાર ચહેરાના આકારમાં યોગ્ય ફેરફાર અમુક મર્યાદિત પ્રમાણમાં જ થઈ શકે છે. નટના તદ્દન બેસી ગયેલા ગાલ અમુક પ્રમાણમાં આભાસી રંગભૂષા દ્વારા ઉપસાવી શકાય છે. ભરાવદાર ગાલ બતાવવા માટે આભાસી રંગભૂષાનો ઉપયોગ થઈ શકતો નથી. તેને માટે ત્રિપરિમિત રંગભૂષાનો ઉપયોગ કરવો પડે છે. ત્રિપરિમિત રંગભૂષામાં ચહેરાના અવયવોનો આકાર બદલવા કેટલાંક વિશેષ પદાર્થો (material) નો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

દા.ત. ચિબા નાકની જગ્યાએ એક સામાન્ય દેખાવના સરળ નાકની જરૂર પાત્ર મુજબ હોય ત્યારે નકલી નાક બેસાડવામાં આવે છે. નકલી દાઢી, મૂછ કે નકલીવાળ (વીગ)નો ઉપયોગ કરવો એ ત્રિપરિમિત રંગભૂષા છે. બેસી ગયેલા ગાલ ઉપર સ્પિરીટ ગમ વડે રૂ ચોંટાડી તેના ઉપર ''નોઝપુટી''નામનું મટીરીયલ લગાડીને તે સૂકાઈ ગયા પછી તેની ઉપર આધારલેપ (Base) લગાડવાથી ગાલ ઉપસી આવેલો દેખાય છે. આ ઉદાહરણ ત્રિપરિમિત રંગભૂષાનું એક ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. વૃદ્ધ પાત્ર માટે ચહેરાપરની કરચલીઓ વધારે યથાર્થ બતાવવા માટે ત્રિપરિમિત રંગભૂષાનો ઉપયોગ થાય છે.

જ્યારે ''લેટેક્સ'' પદાર્થ રંગભૂષામાં વપરાતો ન હતો ત્યારે મરઘીના ઈંડામાંનું સફેદ ચીકણું પ્રવાહી ચહેરા પર લગાડી તે સૂકાઈ ગયા પછી, ચહેરો વાંકો ચૂકો કરવાથી ચહેરા પર નૈસર્ગિક રૂપમાં કરચલીઓ પડે તેના ઉપર આધારલેપ (Base) લગાડ્યા પછી કરચલીઓ તદ્દન વાસ્તવિક લાગે છે. હવે આધુનિક સમયમાં ઈંડાના પ્રવાહીને બદલે રબરના વૃક્ષમાંથી નીકળતા દ્રાવણ કે જેમાંથી રબર બનાવવામાં આવે છે તે પ્રવાહી(દ્રાવણ) જેને 'લેટેક્સ'નામથી ઓળખવામાં આવે છે તેનો ઉપયોગ થાય છે.

આ 'લેટેક્સ' લગાવવાની પ્રક્રિયા લાંબો સમય માંગી લે અને આર્થિક રીતે ખર્ચાળ પ્રક્રિયા છે. તદ્ઉપરાંત નટને અમુક સંજોગોમાં હાવભાવ પ્રદર્શિત કરવામાં અડચણ પડે છે, મુક્ત હાવભાવ થઈ શકતાં નથી. માટે ત્રિપરિમિત રંગભૂષાનો અનિવાર્ય સંજોગોમાં જ અને શક્ય તેટલો મર્યાદિત ઉપયોગ કરવો જોઈએ.

12.5 રંગભૂષા કરવાની સામાન્ય પદ્ધતિ :

રંગભૂષા કરવાના ઓછામાં ઓછા બે કલાક પહેલાં નટે દાઢી કરવી જોઈએ. દાઢી કરીને તરત જ રંગભૂષા કરવાથી રંગભૂષાના રંગોમાં રહેલા ઝિંક ઓક્સાઈડ જેવા રાસાયણિક પદાર્થની ત્વચા ઉપર ખરાબ અસર થાય છે. દરરોજ નાટકમાં અભિનય કરતાં વ્યાવસાયિક કલાકારોએ આ બાબતનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. રંગભૂષા શરૂ કરતાં પહેલા નટે ચહેરાને સાબુ અને સાદા હુફાળા પાણી વડે ચહેરો સાફ કરી નાંખવો જોઈએ. ત્યાર બાદ રેશાવાળા ટુવાલ વડે ચહેરા પરનું પાણી સાફ કરી નાખવું જોઈએ. પાણી લુછતી વખતે ટુવાલ ચહેરા ઉપર ઘસવો નહીં.

ચહેરો સંપૂર્ણ સુકાઈ ગયા પછી ચહેરા ઉપર નહીંવત્ કોલ્ડ ક્રિમ અથવા વેસેલિન સપ્રમાણ લગાડવું જોઈએ. આમ કરવાથી ચહેરા પર આધારલેપ (Base) સારી રીતે લાગી શકે છે અને પ્રસરી શકે છે.

ત્યારબાદ આધારલેપ (Base) જમણાં હાથના અંગુઠા વડે લઈ અને સમગ્ર ચહેરા ઉપર તેના ટપકાં કરવા જોઈએ અને ત્યાર પછી તેને હળવા દબાણ સાથે અંગુઠાથી સમગ્ર ચહેરા ઉપર પ્રસારવો જોઈએ. પાત્ર અનુસાર અલગ અલગ શેડ વાળો આધારલેપ બજારમાં મળે છે. જો એકજ પ્રકારનો આધારલેપ મળે તો તેમાં લાલ, પીળા, વાદળી, કથ્થઈ વગેરે રંગોનું યોગ્ય પ્રમાણમાં મિશ્રણ કરી અને જરૂરત મુજબનો યોગ્ય 'શેડ'વાળો કલરબેઝ તૈયાર થઈ શકે છે. આધારલેપ વધારે પ્રમાણમાં લગાવવાથી નટના ચહેરા પર જાડું થર બને છે અને અનાવશ્યક કરચલીઓ પડે છે. ઘણીવાર વધારે base લગાવવાને કારણે ચહેરો Mask જેવો પ્રતિત થાય છે. એટલેજ નટના ચહેરાનો મુળરંગ ન રહે એટલી હદ સુધી જ આધારલેપ લગાવવો જોઈએ. શેડીંગ થઈ શકે તે માટે આધારલેપની જગ્યાએ કોલ્ડક્રિમ અથવા વેસેલિનનો ઉપયોગ થઈ શકે. સરળ, સામાન્ય રંગભૂષામાં શેડીંગની આવશ્યકતા રહેતી નથી માટે તૈલી પદાર્થ પણ લગાવવાની જરૂરત રહેતી નથી. ફક્ત પાવડર અને પેન્સિલ વર્ક કે પીંછી વડે થોડુ ઘણું કામકરી અને રંગભૂષાનું કામ પૂર્ણ થઈ શકે છે.

આધારલેપ લગાવ્યા પછી પાણીનો છંટકાવ ચહેરા પર કરવો જોઈએ જેથી આધારલેપ સખત બને અને તાજગીનો પણ અનુભવ થાય. ત્યારબાદ હલકા હાથે મુલાયમ સ્વચ્છ કપડાં વડે તે પાણી લૂછી નાંખવું જોઈએ ખૂબ વજન આપીને આધારલેપને ડીસ્ટર્બ કરવો ન જોઈએ. પાણી સુકાયા બાદ જરૂરી શેડીંગ ચહેરા ઉપર કરવું જોઈએ. પ્રથમ આછા રંગનું અને ત્યારબાદ ઘેરા રંગનું શેડીંગ કરવું જોઈએ.

શેડીંગ કર્યા બાદ હલકું પાવડરીંગ કરવું જોઈએ અને અંતે પેન્સિલ કે પીંછીથી "રેષારૂપ" રંગભૂષા કરવી જોઈએ. જેથી પેન્સિલ અથવા પીંછીથી કરેલ કામ ઝાંખુ ન પડે.

હવે અંતિમ કામ. તે વિગ બેસાડવી અથવા ચહેરા પર દાઢી-મૂછ લગાડવાનું કામ. નકલી દાઢી-મૂછ લોકરના બનાવેલા ખાસ "ક્રેપહેર" વડે કરવું. 'ક્રેપહેર' અલગ અલગ રંગો અને શેડમાં ઉપલબ્ધ છે. રંગભૂષાની પ્રક્રિયાની શરૂઆત કરતાં પહેલાં, બે થી ચાર કલાક પહેલાં ક્રેપહેરની લળીઓને છુટી કરી, પાણીમાં પલાળી, સીધી કરી અને સુકવી દેવી જોઈએ. આ ક્રેપ હેર દાઢી અથવા મૂછ ઉપર લગાવતાં પહેલાં ચહેરાના જે તે ભાગ ઉપર સ્પિરિટગમ લગાવી અને થોડો સમય સુકાવવા દીધા પછી તેની ઉપર સુવ્યવસ્થિત રીતે જરૂરત મુજબ ક્રેપહેર

લગાવી અને આકાર આપવો જોઈએ. વધારાના ક્રેપહેર નાની કાતર વડે કાપી નાંખવા. ત્યારબાદ સહેજ ભારે દબાણ આપવા સુકા, સાફ કપડાંનો ઉપયોગ કરી અને ક્રેપ હેરને બરાબર બેસાડી દેવા જોઈએ.

માથા ઉપર ઓછા વાળ અથવા ટાલ હોય ત્યાં સ્પિરીટગમના સામાન્ય થોડાં ટીપાં મુકી અને વિગ બેસાડવી જોઈએ જેથી મંચ ઉપર અભિનય કરતી વખતે તે ખસે નહીં અથવા પડે નહીં.

12.6 રંગભૂષા દૂર કરવાની પદ્ધતિ :

સૌથી પહેલાં ત્રિપરિમિત રંગભૂષા ઉતારવી જોઈએ ત્યાર પછી ચહેરા ઉપર કોપરેલ અથવા કોલ્ડ ક્રીમ લગાડી અને મુલાયમ ટુવાલ વડે અથવા ટીશ્યુ પેપર વડે ચહેરો સાફ કરી નાંખવો જોઈએ. ત્યારબાદ હળવા હાથે ''ક્લિનસીન'' લગાડી અને સમગ્ર ચહેરા ઉપરથી મેકઅપના ઘટકોને દૂર કરવા જોઈએ અને ત્યારબાદ રૂ અથવા મુલાયમ કાપડ વડે ચહેરો સાફ કરી અને કોલ્ડક્રિમ લગાવવું જોઈએ.

યાદ રહે રંગભૂષા માત્ર ચહેરા ઉપર કરવી યોગ્ય નથી. નટના શરીરનો જે ભાગ મંચ ઉપર પ્રદર્શિત થતો હોય તે ભાગને પણ ચહેરા જેવો શેડ આપવો આવશ્યક છે - જેમકે હાથ અથવા કેટલાંક સંજોગોમાં પગ તે ખુલ્લા ભાગ ઉપર સામાન્ય આધાર લેપ ચહેરાના રંગને અનુરૂપ લગાવી અને રંગ કરવો આવશ્યક છે. નહીં તો પાત્રનો ચહેરો અને અન્ય અંગો અલગ અલગ રંગના દેખાશે.

અહીં યાદ રહે ''મેકઅપ''ની સમગ્ર પ્રક્રિયા અહીં જરૂરી નથી માત્ર આધારલેપનો જે શેડ ચહેરા પર છે તે જ શેડ શરીરના અન્ય ભાગ પર લગાવવો. ઉપરોક્ત માહિતી માત્ર પ્રાથમિક માહિતી છે.

આધુનિક સમયમાં 'રંગભૂષા'માં વપરાતાં દ્રવ્યો અને તત્ત્વોમાં ઘણો સુધારો અને વધારો થયો છે. જેમકે ''પ્રોસ્થેટીક'' મેકઅપ. આધુનિક સમયની જરૂરિયાત છે. રંગમંચ સિવાયના માધ્યમો જેવા કે ટી.વી. અને ફિલ્મ માટે ''સ્પેશ્યલ ઈફેક્ટ મેકઅપ આર્ટિસ્ટ''ની એક વિશેષ ભૂમિકા પણ ઊભી થઈ છે.

પરંતુ રંગભૂષાના મૂળભૂત તત્ત્વોમાં કોઈ ફેરફાર નથી.

12.7 સારાંશ :

અહીં આપણે રંગમંચ પ્રસ્તુતિના ઘટક રંગભૂષા (Makeup) ની વાત કરી છે.

કોઈપણ નાટકની પ્રસ્તુતિનો મુળ આશય લેખક દ્વારા લખાયેલ નાટકનો મૂળ સંદેશ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવાનો છે. અહીં મુખ્ય માધ્યમ છે નટ/ અભિનેતા / અભિનેત્રી. આ નટની કલા દ્વારા રજૂ થતા નાટકને પ્રેક્ષકોના મન સુધી પહોંચાડી ધારી અસર ઉપજાવવા માટે નટને સહાયક સામગ્રીની જરૂર પડે છે, જે છે રંગભૂષા.

નાટકના મૂળ ઉદ્દેશને પાર પાડવા નટની સહાય કરવા ભરતમુનિએ પ્રયોજેલા ''આહાર્ય અભિનય''નો સાથ સહકાર મેળવવો. નાટ્ય કળાના પેટા વિભાગ રંગભૂષા અંગે

અહીં આપણે પ્રાથમિક માહિતી મેળવી. આ વિભાગમાં હજૂ ઊંડાણથી માહિતી મેળવી શકાય અને તેમાં પણ ''વિશેષ યોગ્યતા'' પ્રાપ્ત કરી અને એક ખાસ પ્રકારની 'લાઈન'માં પોતાની કારકિર્દી ઘડી શકાય.

12.8 શબ્દાવલી :

તૈલરંગ Grese Colour

ત્રિપરિમિત રંગભૂષા - Three dimention makeup

આભાસ - illusion

શિરછત્ર - headgear

પૃષ્ઠભૂમિ - background

ધનાઢ્ય - wealthy

નટટમુ - Group of actors

છાયા પ્રકાશ - Shadow Light અન્ય શબ્દોની સમજૂતી જે તે પ્રકરણની ચર્ચામાં અંગ્રેજી અને ગુજરાતી સમાન શબ્દોમાં આપેલ છે.

12.9 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

1. ટૂંક નોંધ :

(a) 'રંગભૂષા'ના પ્રકારો અને મંચ પ્રસ્તુતિમાં તેનું મહત્ત્વ.

2. ખાલી જગ્યા પૂરો :

(1) ભરતમુની અનુસાર રંગભૂષા એ__________અભિનયનું એક અગત્યનું ઘટક છે.

(આંગિક, આહાર્ય, સાત્વિક)

(2) __________,__________અને__________એ રંગભૂષાના મુખ્ય પ્રકાર છે.

(રેપારૂપ, આભાષી, ત્રિપરિમિત, આધારલેપ, વીગ, લેટેક્સ)

(3) રબરના વૃક્ષમાંથી નીકળતાં દ્રાવણનો રંગભૂષામાં__________નામથી ઉપયોગ થાય છે.

(લેટેક્સ, રબર, કલર)

(4) આધારલેપ લગાવ્યા પછી ચહેરા પર __________છાંટવું જોઈએ.

(પાણી, કોલ્ડક્રિમ, પાવડર)

જવાબ:2 1) આહાર્ય, 2) રેષારુપ, આભાષી, ત્રિપરિમિત, 3) લેટેક્સ, 4) પાણી

3. જોડકાં જોડો :

(1)	આહાર્ય અભિનય	(1)	લેટેક્સ
(2)	ત્રિપરિમાણીય	(2)	રેષારૂપ રંગભૂષા
(3)	રબરનું ઝાડ	(3)	વેશભૂષા અને રંગભૂષા
(4)	પેન્સિલ અથવા પીંછી	(4)	રંગભૂષા

જવાબ:3 1) 1-3 2) 2-4 3) 3-1 4) 4-2

4. વાક્ય સાચું છે કે ખોટું તે જણાવો. :

(1) રંગભૂષા પર દશ્યબંધ અને વેશભૂષાની રંગયોજનાની અસર અમુક પ્રમાણમાં થાય છે.

(2) નાટકની રંગભૂષા (Make up) નાટકની રજૂઆતની શૈલી અનુસાર હોવી આવશ્યક નથી.

(3) તખ્તા (stage), ટી.વી. અને ફિલ્મના માધ્યમમાં નટના શરીરનું સૌથી અગત્યનું અંગ છે તેનો ચહેરો.

(4) નટનો ચહેરો તે જે પાત્ર ભજવે છે તેને યોગ્ય હોય અથવા રંગમંચ પર નટ પોતાના મૂળ સ્વરૂપમાં આવતો હોય આવા સંજોગોમાં નટને રંગભૂષા કરવી જરૂરી નથી.

(5) રંગમંચ પર પ્રસ્તુત થતા નટને પ્રેક્ષકો ઓછામાં ઓછા 35 ફૂટ દૂર રહીને નિહાળતા હોય છે.

(6) રંગમંચ પર મોટાભાગનો પ્રકાશ એક જ દિશામાંથી એટલે કે નટની સામેની દિશામાંથી આવતો હોવાને કારણે નટના ચહેરા પરના છાયા પ્રકાશની તીવ્રતા ઘટી જાય છે અને તે કારણે રંગભૂષાની જરૂર પડે છે.

(7) ત્વચા, વાળ અને આંખોનો રંગ મહદ્ અંશે વંશીય હોય છે.

(8) રંગભૂષા માટે નટના ચહેરાનો સ્કેચ બનાવવો જરૂરી નથી.

(9) રેષારૂપ રંગભૂષાને ‘શોભાદાયક’ રંગભૂષા પણ કહે છે.

(10) આભાષી રંગભૂષાનો એક ફાયદો એ પણ છે કે ભારે કૃત્રિમ પ્રકાશમાં અભિનેતા/ અભિનેત્રીને મંચ ઉપર જે ગરમી અને પરસેવાનો સામનો કરવો પડે છે તેમાં તેનો ‘મેક અપ’ પીગળીને વહી જતો નથી.

(11) રંગભૂષામાં ચહેરા પર ‘લેટેક્સ’ લગાવવાની પ્રક્રિયા ઝડપી અને આર્થિક રીતે સસ્તી છે.

જવાબ:4 1) સાચું, 2) ખોટું, 3) સાચું, 4) ખોટું, 5) ખોટું, 6) સાચું, 7) સાચું, 8) ખોટું, 9) સાચું, 10) સાચું, 11) ખોટું

12.10 સંદર્ભ ગ્રંથ :

(1) રંગતંત્ર : પ્રો. યશવંત કેળકર

**** **** ****

એકમ 13

નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો :- મંચસામગ્રી (Properties)

-: રૂપરેખા :-

13.1 ઉદ્દેશ

13.2 પ્રસ્તાવના

13.3 મંચવસ્તુ (Stage properties)

13.4 વસ્તુ વિન્યાસ વ્યવસ્થાપક (Props incharge)

13.5 મંચવસ્તુ સહિતનો સેટનો ભૂમિ નકશો (Ground plan)

13.6 સારાંશ

13.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

13.8 શબ્દાવલી

13.9 સંદર્ભ ગ્રંથ

13.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો પૈકી મંચસામગ્રી (Properties) વિષે જાણીશું. તમારામાના મોટાભાગનાએ નાટક જોતી વખતે કે પ્રસ્તુત કરતી વખતે (Properties) વિષે ધ્યાન આપ્યું હશે. મંચ વસ્તુઓના કેટલા પ્રકાર છે, તેમ જ તેનો ઉપયોગ કેવી રીતે થાય તે વિષે આપ માહિતી મેળવશો.

13.2 પ્રસ્તાવના :

મિત્રો, નાટક એ સામાજિક જીવનનો આયનો છે. જે માનવીના જીવનમાં છે તે જ નાટકમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. માનવીના જીવનમાં કોઈપણ ''વસ્તુ''ના હોય તેવું વિચારી શકાય ખરું ? માનવ જ્યાં પણ હોય ત્યાં કોઈ પણ ''વસ્તુ''ન હોય ? અશક્ય છે, માટે જ, કોઈ પણ નાટકનો સેટ ''વસ્તુ'' (Stage props) વગર ન હોઈ શકે, કોઈ પણ શૈલીનું નાટક હોય સ્ટેજ ઉપર "Stage props" અને અભિનેતા / અભિનેત્રી પાસે ''હસ્ત વસ્તુ'' (Hanal props) હોવી જરૂરી છે.

નાટ્યનિર્માણની શૈલી અનુસાર મંચ વસ્તુના આકાર તથા રંગયોજના પ્રયોજવામાં આવે છે. આધુનિક નાટ્ય જગતમાં વાસ્તવવાદી શૈલી સવિશેષ પ્રયોજાતી હોવાથી તેની ચર્ચા આ પ્રકરણમાં કરીશું, પરંતુ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ ભરતમુનિએ 'પુસ્તરચના' અંતર્ગત 23મા અધ્યાયમાં 'મંચવસ્તુ' ઉપર વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચા કરી છે.

13.3 મંચવસ્તુ (Stage properties) :

નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબ 'પુસ્તરચના-પ્રતિકૃતિ નિર્માણવિધિ Modelled Object - અંતર્ગત મંચવસ્તુઓ બે પ્રકારની હોય છે. (1) દૃશ્ય વસ્તુઓ (Scene props) અને (2) હસ્ત વસ્તુઓ (hand Props). આધુનિક રંગમંચમાં પણ વસ્તુ વિન્યાસ આજ બે પ્રકારે પ્રયોજવામાં આવે છે.

(1) દૃશ્ય વસ્તુઓ (Scene props) :

જે 'વસ્તુઓ'નો ઉપયોગ 'સેટ' (દૃશ્ય બંધ)ના એક ભાગ તરીકે થાય છે તે 'દૃશ્ય વસ્તુઓ' તરીકે પ્રસ્થાપિત

થાય છે. ઉદાહરણ રૂપે - સેટ ઉપરનું ફર્નિચર, બારી બારણાંના પડદા, કારપેટ, ચાદર, લેન્ડલાઈન ટેલીફોન, ફલાવર પોટ, કેલેન્ડર, ભીંત ચિત્રો, ટી.વી. વગેરે.

(2) હસ્તવસ્તુઓ (Hand Props) :

જે વસ્તુઓનો ઉપયોગ અભિનેતા/અભિનેત્રી પોતાના અભિનયમાં કરે છે તે વસ્તુઓ 'હસ્તવસ્તુ' કહેવાય. ઉદાહરણ સ્વરૂપે સુટકેસ, પેન, પાઈપ, લાઈટર, દિવાસળીની પેટી, માસિકો, છાપાં, પુસ્તક, મોબાઈલ ફોન, વોકિંગ સ્ટીક, આઈપેડ, લેપ ટોપ, ચશ્મા, ગોગલ્સ વગેરે...

ઘણાં અભિનેતા/અભિનેત્રીઓ 'હસ્તવસ્તુ'નો ઉપયોગ શ્રેષ્ઠ રીતે કરતાં હોય છે, જાણે કે જે તે 'હસ્ત વસ્તુ' તેમના અસ્તિત્વનો એક ભાગ હોય તેમ તેનો ઉપયોગ કરે છે.

- **ઉદાહરણ સ્વરૂપે :** સ્વ. પ્રવીણભાઈ જોષી દિગ્દર્શિત અને અભિનિત અદભૂત નાટક 'સંતુ રંગીલી'માં મુખ્ય પુરુષ પાત્ર પ્રોફેસર હિમાદ્રિના પાત્રમાં મે જોયા હતાં... પ્રવીણભાઈએ પોતાના કોટના ખિસ્સામાં પરચુરણ (Coins) રાખ્યું હતું અને તેને તે નાટકના કેટલાંક દશ્ય દરમ્યાન એવી રીતે ખખડાવતાં કે તેમના અભિનયમાં એક અનોખું પરિમાણ જોડાઈ જતું અને પ્રેક્ષકોને તેનો આનંદ આવતો.

મોટાભાગના પોતાની ભાષાના નાટય દિગ્દર્શકોને મેં જોયા છે જે પોતાના હાથમાં સતત ચિલમ (પાઈપ) રાખતા અને શોખથી તે પાઈપ પીતાં. તેમાનાં એક હતાં સ્વ. હબીબ તન્વીર જે એક વિશ્વ વિખ્યાત નાટય દિગ્દર્શક તરીકે પ્રસ્થાપિત થયા હતાં અને બીજા હતાં પ્રસિદ્ધ ગુજરાતી નાટય દિગ્દર્શક સ્વ. શ્રી કાંતિ મડિયા અને બન્ને દિગ્દર્શકો વિશે, એમના દિગ્દર્શનના કૌશલ્યની વાત અહીં અપ્રસ્તુત છે. પરંતુ એક (Common) સર્વગત વાત છે તેમના હાથમાં સતત રહેતી 'પાઈપ'. તેઓ એ પાઈપનો ઉપયોગ પોતાના વિસ્તૃત (Extended) હાથ તરીકે કરતાં. કોઈપણ સૂચના કોઈ અભિનેતા/અભિનેત્રીને આપતી વખતે તેઓ હાથની આંગળીઓનું વિસ્તૃતિ કરણ "પાઈપ" દ્વારા કરી અને નિર્દેશિત કરતાં.

બરાબર આજ રીતે એક બંગાળી નાટકના એક અભિનેતાને જાજરમાન વ્યક્તિત્વના

પાત્રમાં મેં જોયા હતાં તેઓ પાના હાથમા રાખેલ છડી (Walking Stick) નો ઉપયોગ પોતાના વિસ્તૃત હાથ તરીકે કરતાં અને અનેક દૃશ્યમાં એ છડી દ્વારા હસ્ત અભિનય કરતાં તથા અદ્‌ભૂત અભિનય દ્વારા પ્રેક્ષકોની પ્રસંશા મેળવતાં. આમ પોતાને આપવામાં આવેલી 'હસ્તવસ્તુ'ને પોતાના અસ્તિત્વનો ભાગ બનાવી અભિનયમાં અભિવૃદ્ધ કરનાર ઘણાં ઉત્કૃષ્ટ અભિનેતાઓના ઉદાહરણ આપી શકાય અને આની અનુકૃતિ વડે પોતાના અભિનયમાં વધુ પરિમાણનો ઉમેરો કરી શકાય.

સ્ટેજ પ્રોપ્સ (Stage Props) નો ઉપયોગ પણ અભિનેતાઓ દ્વારા અદભૂત રીતે થઈ શકે દા.ત. ટેબલ લેમ્પ, ટેલીફોન, અરીસો, ખુરશી, રોકિંગ ચેર, હીંચકો વગેરે.

કેટલીકવાર નાટકમાં ખાસ દૃશ્યઅસરો (Visual effects) ઊભી કરવા માટે વિવિધ યોજનાઓ પ્રયોજવામાં આવે છે. દા.ત. હિમવર્ષા, વરસાદની દૃશ્ય અસર, અગ્નિની જવાળાઓની અસર, ઘામાંથી વહી જતા લોહીની અસર વગેરે...

આ તમામ અસરો (effects) નો ઉપયોગ નાટકના પ્રયોગ દરમ્યાન જીવંત (live) કરવાનો હોય છે. તો તેને અસરકારક રીતે કેવી રીતે રજૂ કરી શકાય. અહીં આપણે થોડાં ઉદાહરણ જોઈએ અને તેમાં વપરાતી વસ્તુઓ વિષે જાણીએ.

- **હિમ વર્ષાની અસર :**

જાડા સફેદ કાગળના નાનાં નાનાં ટુકડા, સાબુની સફેદ ભૂકી અથવા તો લાકડાના વેરને સફેદ રંગે રંગીને અથવા થર્મોકોલને તોડીને ઝીણા, ઝીણાં બારીક ભૂકાને મંચ ઉપરના ભાગમાંથી વરસાવવાથી હિમવર્ષાની અસર ઊભી કરી શકાય.

- **અગ્નિની જવાળાઓની અસર :**

રંગમંચ ઉપર અગ્નિની જવાળાઓ ભભૂકતી બતાવવા માટે એક ખાસ ઉપકરણ વપરાય છે. આ ઉપકરણની ઉપરની બાજુએ લાલ, પીળા અને કેસરી રંગના 'જિલેટિન' પેપરની પટ્ટીઓ ચોંટાડવામાં આવે છે અને નીચેના ભાગમાં વીજળીનો પંખો ચાલુ કરવામાં આવે છે.

પંખો ફેરવવાથી જિલેટિન - કાગળની પટ્ટીઓ ફરફરે છે અને પંખા ઉપર મૂકવામાં આવેલ પ્રકાશના ઉપકરણ દ્વારા ફેલાતાં પ્રકાશથી પ્રેક્ષકોને અગ્નિની જવાળાઓ જેવું દેખાય છે.

- **શરીર ઉપર પડેલા ઘામાંથી નીકળતા લોહીની દૃશ્ય અસર :**

ઘામાંથી વહી જતાં લોહીની દૃશ્ય અસર ઉભી કરવા કોઈ પણ લાલ રંગના દ્રાવણનો ઉપયોગ કરી શકાય. કપડાં પર દ્રાવણના ડાઘા ન પડે તેવા પ્રકારના દ્રાવણનો ઉપયોગ ખૂબ ચપળતા પૂર્વક કરવો જોઈએ.

લાલ પ્રકાશના પુંજમાં લોહી નીકળવાનું દૃશ્ય પ્રયોજવાથી લોહી વહેવાની અસર ખૂબ સારી રીતે ઉભી થઈ શકે છે. આ અને આવી તમામ દૃશ્ય અસરો (Visual effects) નાટકના મંચન દરમ્યાન મંચ ઉપર રજૂ કરવા માટે જે તે વસ્તુઓ (Props) નો ઉપયોગ થાય છે તેનું સંચાલન અને પૂર્તિ માટે મંચવસ્તુ (સામગ્રી) વ્યવસ્થાપક (Props incharge) જવાબદાર હોય છે, તે તેનું કામ બરાબર સમય મુજબ (ક્યુ મુજબ) કરે તે જરૂરી છે, એને જોઈતી સામગ્રી યોગ્ય સ્વરૂપે સમયસર મળે તે જરૂરી છે. દરેક Visual effect ની મંચ સામગ્રીને તે નાટ્ય પ્રયોગ પૂર્વે સમયસર જોઈ લે, તપાસી લે, ચકાસી લે અને સુચારુ રૂપે તે સામગ્રીનું ક્રિયાન્વયન ચોક્કસ પણે થશે જ તે સુનિશ્ચત કરી લે તે અત્યંત જરૂરી છે. આ

કામમાં કોઈપણ પ્રકારની ક્ષતી એ નાટકના પ્રયોગને ક્ષતિગ્રસ્ત કરી શકે છે અને અંતે નાટ્યપ્રયોગ હાંસીને પાત્ર બને છે. દા.ત. કોઈ એક નાટકની ચરમસીમા (Climax) માં મંચ ઉપર અગ્નિ બતાવવાનો છે, બરાબર તેજ સમયે જિલેટિનની પટ્ટીઓ નીચે મૂકવામાં આવેલ ટેબલ ફેન - (પંખો), જેનું કામ જિલેટિનની પટ્ટીઓને હલાવવાનું છે, તેના વાયરનું જોડાણ તેના પ્લગમાંથી છૂટી જાય અને પંખો બંધ થઈ જાય તો જિલેટીનની પટ્ટીઓ હવામાં ઉડશે નહીં અને અગ્નિનો આભાસ ઉત્પન્ન થશે નહીં માટે મંચ સામગ્રી વ્યવસ્થાપકે નાટકના પ્રયોગ પૂર્વે આ સામગ્રીમાં ટેક્નોલોજીનો સહારો લેવાનો હોવાથી તે સામગ્રી બરાબર ચલાવી અને ''ટેસ્ટ'' કરી લેવી અનિવાર્ય બને છે.'

નાટકના તમામ વિભાગો અને તેમના વ્યવસ્થાપકો પોતાની જવાબદારીનું ચુસ્ત પણે વહન કરે તથા અન્ય વિભાગો સાથે સમન્વય સાધિને કામ કરે તો જ નાટક ભજવણીનું યોગ્ય પરિણામ મળી શકે, પ્રેક્ષકોને નાટક જોવાનો આનંદ અને સંતોષ તથા નટચમુને ભજવવાનો આનંદ અને સંતોષ મળે.

આધુનિક નાટકોમાં મંચ સામગ્રીનું મહત્ત્વ, ઉપયોગ, રખરાખવ વગેરે અંગે આપણે જાણ્યું, પરંતુ મંચવસ્તુઓ (સામગ્રી) અંગે હજારો વર્ષ પૂર્વે લખાયેલ નાટ્ય વિદ્યાના મહાગ્રંથ 'ભરત નાટ્ય શાસ્ત્ર'માં શું જણાવવામાં આવેલ છે તે જાણીએ અને સમજીએ.

દેખીતી રીતે જ તે સમયે લખતાં નાટકો આજના યુગના આધુનિક નાટકો ન હતાં, વાસ્તવવાદી શૈલીમાં લખતા અને ભજવાતાં ન હતાં, માટે તે સમયમાં પ્રવર્તમાન સમાજને પ્રદર્શીત કરતા હતાં અને તેમાં પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં બોક્સ સેટ ઉપર ભજવાતાં નાટકોની અવધારણા ન હતી. મહદઅંશે શાસ્ત્રિય પધ્ધતિના નાટકો 'નાટ્યધર્મી' શૈલિમાં અને થોડી ઘણી ''લોકધર્મી'' શૈલિનો ઉપયોગ કરીને ભજવાતાં હશે તેમ અનુમાન લગાવી શકાય. પરંતુ નાટ્ય લેખકની કલ્પનાશક્તિ તે સમયે પણ ખૂબ પ્રબળ હતી. તેઓ મંચ ઉપર પાત્રોના પ્રવેશ 'રથ'માં બેસી ને થાય છે, તેમ લખતાં. દા.ત. ખૂબ પ્રચલિત સંસ્કૃત નાટક 'મૃચ્છકટિકમ'માં એક દશ્યમાં એક સાથે બે રથનો પ્રવેશ લેખકે લખ્યો છે અને મુખ્ય સ્ત્રી પાત્ર એક ને બદલે બીજા રથમાં બેસે છે.

જેને પરિણામે તેને ખૂબ મુશ્કેલ પરિસ્થિતિનો સામનો કરવો પડે છે, હવે આ નાટકનું મંચન અનેક વર્ષ પૂર્વે પણ થતું અને આજે પણ થાય છે. મંચન સમયે મંચ ઉપર રજૂ થતાં બે રથનું નિર્માણ કેવી રીતે કરવું ? તો તે અંગે ''નાટ્ય શાસ્ત્ર''માં 23મા અધ્યાયમાં ''પુસ્તરચના'' વિષય અંતર્ગત ભરતમુનિએ ''સ્ટેજ સામગ્રી''ના નિર્માણ પ્રયોજન અર્થે કેટલીક અગત્યની માહિતી આપી છે.

- **નાટ્ય ઉપકરણ : (નાટ્ય શાસ્ત્ર અધ્યાય 23, શ્લોક 184 થી 198)**

નાટ્ય પ્રયોગ દરમ્યાન પાત્રોને અપેક્ષિત ઉપકરણ સાથે પ્રયોજવા જોઈએ. આ ઉપકરણોનાં વિવિધ સ્વરૂપો નાટ્ય મંચનની આવશ્યકતા પ્રમાણે નિર્માણ કરવા જોઈએ. જડ ચેતનમય જગતનાં શિલ્પો અથવા વસ્તુઓના સાદશ્યવાળી વસ્તુઓ જ્યારે રંગમંચ પર પ્રયોજાય છે ત્યારે તેને 'નાટ્ય ઉપકરણ' કહે છે. બાહ્ય જગતની વસ્તુઓના પ્રમાણ તથા લક્ષણો જાળવીને, તજજ્ઞો પાસેથી તે વિષે જરૂરી જ્ઞાન મેળવીને ''નાટ્ય ઉપકરણો''નું નિર્માણ થવું જોઈએ. નટને અભિનય કરવામાં મદદરૂપ બને તે માટે લૌકિક પદાર્થોને પ્રકૃત રૂપે નહીં પરંતુ તેની અનુકૃતિ (copy) રંગમંચ ઉપર રજૂ કરવી જોઈએ.

આમ ભરતમુનિ જણાવે છે કે આ વિશ્વમાં વિવિધ સ્વરૂપે એક જ લક્ષણવાળા અનેક પદાર્થો છે. નાટ્ય પ્રયોગમાં જે તે પદાર્થની અનુકૃતિ અથવા પ્રતિકૃતિરૂપ જે પદાર્થ વપરાય

છે એ તે 'નાટ્ય ઉપકરણ' તરીકે ઓળખાય છે. મોટા મહેલ, ઘર, વાહન, વિવિધ પ્રકારના હથિયારો જે પ્રમાણે લોક - વ્યવહારમાં - વાસ્તવિક જીવનમાં બનાવાય છે અને વપરાય છે તેવા નાટક માટે બનાવી શકતાં નથી અને વાપરી શકતાં નથી, માટે તેની પ્રતિકૃતિ નાટકમાં પ્રયોજવી જોઈએ. આ ઉપકરણો લોકધર્મી અને નાટ્યધર્મી બન્ને પ્રકારના હોઈ શકે. પોતાના સ્વાભાવિક સ્વરૂપવાળા તે લોકધર્મી અને ભાવનાપૂર્ણ સ્વરૂપવાળા તે નાટ્યધર્મી.

રંગમંચ ઉપર ઉપયોગમાં લેવામાં આવતાં ઉપકરણો પત્થર, લોખંડ અથવા અન્ય ભારે ધાતુમાંથી બનેલા ન હોવાં જોઈએ કારણ કે તે ભારે વજનદાર હોવાથી તેને ઉપયોગમાં લેનાર નટ થાકી જાય છે અને તેના અભિનય ઉપર ખરાબ અસર પડે છે. નાટ્ય ઉપકરણો લાકડાની, ચામડાની, કપડાંની કે વાંસની છાલથી બનાવવા કે જે વજનમાં હલકા હોય. બખ્તર, ઢાલ, ધ્વજ પર્વત, મોટા મહેલ, દેવોની મૂર્તિઓ, હાથી, ઘોડા, રથ તથા અન્ય વાહનો સારુપ્યગુણના આધારે પુસ્તવિધિ દ્વારા નિર્મિત પ્રતિકૃતિ રૂપે, પુસ્ત સ્વરૂપે નાટકમાં પ્રયોજવા તે માટે પ્રથમ વાંસની છાલ વડે તે ઉપકરણનો નમૂનો તૈયાર કરી, તેના ઉપર સુંદર રંગીન કપડું લગાવી ઉપકરણ (Stage અથવા hand props) ની આબેહુબ પ્રતિકૃતિ બનાવવી જોઈએ. કેટલાંક સંજોગોમાં ઝાડના પાંદડાં અથવા ઝીણી સાદડીનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ. પગ, હાથ, માથુ, ચામડી વગેરેની પ્રતિકૃતિ પણ ખડ, ઝીણી સાદડી કે પછી શણના કપડાંથી બનાવવી જોઈએ. કેટલીક ચીજવસ્તુઓની પ્રતિકૃતિ માટી વડે તો કેટલીક ''વસ્તુ''ઓની શણના લુગડાં, મીણ તથા લાખ વડે તેમ જ તાંબાના પતરાં કે અબરખના પતરાં વડે બનાવી શકાય.

નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રથમ અધ્યાયમાં નાટ્યઉત્પત્તિના સંદર્ભમાં છત્ર, મુકુટ, ઈન્દ્ર ધ્વજ, ભૃંગાર ધ્વનિ, વ્યંજન વગેરે વિવિધ પ્રકારના સંકેત તથા નાટ્યોપયોગી ઉપકરણોની યાદી આપવામાં આવી છે જે પુસ્તવિધિ દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવતાં હશે. આ ઉપરાંત સંસ્કૃત નાટકોમાં આવતી શૈલ, યાન, વિમાન, વાહન, હાથી વગેરે મંચવસ્તુઓ પુસ્તવિધિ દ્વારા બનાવવામાં આવતી હશે.

આંગિક અભિનયના ભાગરૂપે જ્યારે ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે ત્યારે તે વાસ્તવિક રૂપે ઉપયોગમાં આવે છે, માટે મંચવસ્તુઓ અને હસ્ત વસ્તુઓના નિર્માણમાં તફાવત રાખવો અનિવાર્ય બને છે. ઉદાહરણ સ્વરૂપે નાટકના દશ્યમાં કોઈ તબીબ-ડોક્ટરના કન્સલ્ટિંગ રૂમનો ઉલ્લેખ છે અને દશ્યબંધની રચના તે પ્રકારના રૂમની છે, ત્યારે ડોક્ટરના કન્સલ્ટિંગ રૂમમાં માનવિય સ્વાસ્થ્યને લગતાં પોસ્ટર્સ, પ્રેરક સૂત્રો, માનવિય અવયવોના નાના મોટા મોડલ્સ, એક સ્વચ્છ ટેબલ, ટેબલ લેમ્પ, એક્સરે જોવા માટેનું એક્સરે સ્ટેન્ડ અને હાથ ધોવા માટે વોશ બેઝીન - આ તમામ વસ્તુઓ વાસ્તવમાં યથા યોગ્ય જગ્યાએ ગોઠવાવવી જોઈએ. પરંતુ સ્વાસ્થ્ય અંગેના તબીબી પુસ્તકો, જે દશ્યબંધમાં મુકવામાં આવે તે માત્ર પુસ્તકો અને ફાઈલોના પ્રતિકાત્મક મોડલ મુકવા જોઈએ. આ પ્રતિકાત્મક પુસ્તકો, પૂંઠામાંથી પુસ્તકના મુખપૃષ્ઠ આકારની

વિવિધ પટ્ટીઓ કાપીને તેને રંગોથી રંગીને Book-rack નાં જુદા જુદા ખાનાઓમાં ગોઠવી શકાય. તે જ પ્રમાણે ડોક્ટરના ટેબલ પર મુકવામાં આવતો ફોન- એ માત્ર એક પ્રતિકૃતિ મુકી શકાય જે પૂર્ણ રૂપે ચાલુ હાલતમાં ન હોય માત્ર આકાર, આકૃતિ ટેલિફોનની હોય જેથી જ્યારે નેપથ્યમાંથી ટેલીફોનની ઘંટડીની સાઉન્ડ ઈફેક્ટ આપવામાં આવે ત્યારે તે ફોનનું રીસીવર ઉપાડીને વાત કરી શકાય અને સાચા ફોનનો આભાસ ઊભો કરી શકાય.

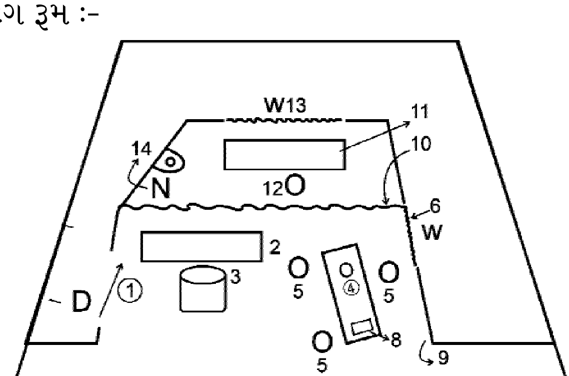
બીજું ઉદાહરણ દશ્યબંધમાં દર્શાવવામાં આવેલ અને નાટ્ય પ્રસ્તુતિ વખતે ઉપયોગમાં આવતો ફૂલોનો ગુલદસ્તો અને 'ફ્લાવર-પોટ'. અહીં "ફ્લાવર-પોટ" અસલી હોઈ શકે પરંતુ ફૂલોનો દસ્તો નકલી હોવો જોઈએ જેથી કરીને પ્રત્યેક પ્રસ્તુતી વખતે તેનો ખર્ચો ટાળી શકાય અને સાચાં-તાજાં ફૂલોને મંચ પર તુટતા-ખરતાં અટકાવી શકાય જેને તે પછીના દશ્ય માટે મંચ ઉપરથી દૂર કરવાનું કામ નિવારી શકાય. પરતું હસ્ત-વસ્તુઓ જેવી કે રિવોલ્વર, હેન્ડ બેગ, ડોક્ટરનું સ્ટેથોસ્કોપ, પેન, ઘડિયાળ, સેલફોન, બ્રિફકેસ, લેપટોપ, આઈપેડ, ચા ના કપ રકાબી, ટ્રે, ક્યારેક દશ્યમાં ઉપયોગમાં લેવામાં આવતી "વ્હિલ ચેર".. આ પ્રકારની તમામ હસ્ત સામગ્રી જેનો ઉપયોગ અભિનેતા/ અભિનેત્રી દ્વારા કરવામાં આવે છે, તે તમામ વસ્તુઓ સાચા અર્થમાં "અસલી" સુચારું હોવી જોઈએ. હા-તીક્ષ્ણ હથિયાર અથવા બંદૂક, સાચી-સુચારું રૂપે 'ચાલુ' હાલતમાં ન હોવી જોઈએ, કારણ કે આકસ્મીક રીતે તેના વડે માનવિય ક્ષતી થવાનો ભય રહે છે. ઐતિહાસિક નાટકમાં ઉપયોગમાં લેવામાં આવતા તલવાર, ભાલા, ફરસી, ગદા અને અન્ય હથિયારો પણ "નકલી" હોવાં જોઈએ જેથી અકસ્માતે કોઈને પણ વાગી જવાનો ભય ન રહે.

13.4. વસ્તુ વિન્યાસ વ્યવસ્થાપક (Props incharge) :

આધુનિક સમયમાં નાટ્ય નિર્માણ મંડળીમાં એક સ્થાન "Props incharge"નું પણ હોય છે. આ એક કુશળ વ્યવસાયિક વ્યક્તિ હોય છે, જે નાટકની એક પ્રત પોતાના કામ માટે રાખે છે અને પ્રત્યેક દશ્યની જરૂર મુજબનું લીસ્ટ(યાદી) તૈયાર કરે છે. પ્રોપર્ટી ઈન્ચાર્જનું કામ બન્ને પ્રકારના (1) સ્ટેજ પ્રોપ્સ, (2) હેન્ડ પ્રોપ્સ ને ડીઝાઈન મુજબ, જરૂરિયાત પ્રમાણે તૈયાર કરવું અને દશ્યબંધનો ભૂમિ નકશો (Ground plan) તૈયાર થાય ત્યારે તેમાં જે તે વસ્તુઓ (Stage props) ક્યાં ગોઠવવામાં આવે છે, તે જોઈ, જાણી લેવું, તે નકશાની એક નકલ મેળવી લેવી, તથા તે મુજબ પ્રત્યેક 'શો' (ભજવણી) વખતે યથા યોગ્ય સ્થાને વસ્તુઓ ગોઠવી અને તૈયાર રાખવી તથા હસ્ત વસ્તુઓ, જે તે અભિનેતા/ અભિનેત્રીને સમયસર 'ક્યુ' મુજબ હાથમાં સોંપવી તે છે. તદ્ઉપરાંત 'શો' પત્યા પછી તમામ હેન્ડ પ્રોપ્સ અને સ્ટેજ પ્રોપ્સ પરત મેળવી લેવી અને તેને યોગ્ય રીતે જાળવણી કરીને મુકવી તે પણ જરૂરી છે.

13.5. મંચવસ્તુ સહિતનો સેટનો ભૂમિ નકશો (Ground plan) :

ડોક્ટરનો કન્સલ્ટિંગ રૂમ :-



(1)	મુખ્ય દરવાજો	(2)	સોફા
(3)	ખુરશી	(4)	મુખ્ય ટેબલ
(5)	ખુરશીઓ	(6)	W. બારી (પડદા સાથે)
(7)	ટેબલ લેમ્પ	(8)	ટેલિફોન
(9)	એક્સ રે જોવાનું મશીન	(10)	મુખ્ય પડદો
(11)	દરદીને જોવા માટેનું ટેબલ	(12)	નાની ખુરશી
(13)	W. મોટી બારી (પડદા સાથે)	(14)	વોશ બેઝીન

નાટકની જરૂરિયાત પ્રમાણે કેટલીકવાર 'વાસ્તવ' વસ્તુઓ (real props) નો નાટ્ય મંચન દરમ્યાન ઉપયોગ કરવો અભિનેતા/ અભિનેત્રી માટે અશક્ય હોય છે. ઉદાહરણ રુપે ઐતિહાસિક નાટકમાં ગદાનો ઉપયોગ જો 'અસલી' ગદાનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો એ ઉપયોગ કરનાર અભિનેતા માત્ર તે ગદાને ઉચકી અને થોડું ચાલે તોપણ તેની શક્તિ ખર્ચાઈ જશે અને દશ્ય બરાબર ભજવી નહીં શકે, માટે અહીં સાચી ગદાની જગ્યાએ 'કાગળ કે પુંઠા'ના માવામાંથી બનાવેલી ગદા ઉપયોગમાં લેવી જોઈએ. નકલી ગદાનો ઉપયોગ નટે એવી રીતે કરવો જોઈએ કે જેથી તે 'અસલી' લાગે. સાચો નટ તો તે જ કે જે નકલી વસ્તુને પણ જીવંત કરી બતાવે.

13.6. સારાંશ :

વાસ્તવવાદી અને ઐતિહાસિક નાટ્ય નિર્માણમાં જરૂરી એવું ઘટક છે 'વસ્તુ વિન્યાસ' (Props). વાસ્તવવાદી નાટકની ભજવણીમાં પ્રતીકાત્મક વસ્તુવિન્યાસ યોગ્ય ન કહેવાય માટે અસલ (real) વસ્તુઓનું નાટ્ય ભજવણી માટે જરૂરી ફેરફાર સાથેનું સ્વરૂપ ડીઝાઈન કરવું, નિર્માણ કરવું અને યોગ્ય રીતે દશ્યબંધ (સેટ)માં ગોઠવવું તે એક ખાસ પ્રકારની ચોકસાઈ માંગી લે તેવું કામ છે. જે કામમાં ભૂલ થવાથી અભિનેતા / અભિનેત્રી ભજવણી વખતે ગૂંચવણમાં મુકાઈ શકે છે, અને નાટકની ભજવણીમાં ક્ષતિ પહોંચી શકે છે.

Props Incharge દ્વારા દરેક વસ્તુ, સ્ટેજ અને હસ્ત વસ્તુઓ, સુચારું રૂપે કામ કરતી હોય અને યોગ્ય 'કંડીશન'માં હોય તે જોવી અને તેની જાળવણી કરવી આવશ્યક છે. ભજવણી વખતે સમયસર હસ્ત વસ્તુઓ અભિનેતા / અભિનેત્રીને મળી રહે, અને 'સ્ટેજ પ્રોપ્સ' બરાબર ગોઠવાઈ જાય તે જોવાનું કામ પ્રોપ્સ ઈન્ચાર્જનું છે.

આ પ્રોપ્સ ઈન્ચાર્જ સીનીક ડીઝાઈનરને અધીન હોય છે.

ઐતિહાસિક નાટકમાં વપરાતાં હથિયારો અને આધુનિક નાટકમાં પણ વપરાતાં બંદૂક અને છરી જેવા તીક્ષ્ણ હથિયારો ''સાચા'' નહીં પણ ''સાચા''ની અનુકૃતિ અથવા પ્રતિકૃતિ હોવાં જોઈએ. ભજવણી દરમ્યાન અભિનેતા આસાનીથી ઉપયોગ કરી શકે અને પોતાના અભિનય વડે ધારી અસર ઉત્પન્ન કરી શકે તે જોવાનું કામ props incharge નું છે.

'ટેકનિકલ રીહર્સલ' અને આખરી રીહર્સલ દરમ્યાન સ્ટેજ વસ્તુઓ તેની યોગ્ય જગ્યાએ ગોઠવવી જોઈએ અને હસ્ત વસ્તુઓનો ઉપયોગ જે તે અભિનેતા દ્વારા થવો જોઈએ જેથી તે અભિનેતા તે હસ્ત વસ્તુઓના ઉપયોગથી ટેવાઈ જાય તે જરૂરી બને છે, અન્યથા છેલ્લે સમયે સ્ટેજ ઉપર ભજવણી દરમ્યાન અભિનેતા / અભિનેત્રી સ્ટેજ વસ્તુ અથવા હસ્ત વસ્તુના સંચાલનમાં મુશ્કેલી અનુભવી શકે છે.

13.7 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

1. ટૂંક નોંધ :

(અ) વસ્તુ વિન્યાસનું ઐતિહાસિક અને વાસ્તવવાદી નાટ્ય શૈલીમાં મહત્ત્વ.

(બ) બે પ્રકારના વસ્તુ વિન્યાસની ગોઠવણી, રખરખાવ અને ઉપયોગ.

(ક) વસ્તુ વિન્યાસ વ્યવસ્થાપક

2. જોડકાં જોડો :

(1)	ગદા	(1)	હસ્તવસ્તુ
(2)	સેલફોન	(2)	ઐતિહાસિક હસ્તવસ્તુ
(3)	ફલાવર પોટ	(3)	તિક્ષ્ણ હસ્તવસ્તુ
(4)	ચપ્પુ	(4)	સ્ટેજ વસ્તુ

જવાબ :

(1)	ગદા	(2)	ઐતિહાસિક હસ્તવસ્તુ
(2)	સેલફોન	(1)	હસ્તવસ્તુ
(3)	ફલાવર પોટ	(2)	સ્ટેજ વસ્તુ
(4)	ચપ્પુ	(3)	તીક્ષ્ણ હસ્ત વસ્તુ

3. ખાલી જગ્યા પૂરો :

(1) નાટ્ય શાસ્ત્રના __________ માં અધ્યાયમાં __________ અંતર્ગત વસ્તુ વિન્યાસ અંગે માહિતી મળે છે.

(22, 23, 24, પુસ્ત રચના, મંચ વસ્તુ, વસ્તુ વિન્યાસ)

(2) મંચ વસ્તુઓને __________ ના ભાગ રૂપે ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે.

(સેટ, વેશભૂષા, રંગભૂષા)

(3) વાસ્તવવાદી નાટકમાં __________ વાસ્તવિક હોઈ શકે પરંતુ ફૂલો તો નકલી (પ્રતિકૃતિ) હોવા જોઈએ.

(ફૂલદાની, ફૂલની ડાળી, ફૂલના પાન)

(4) વસ્તુ વ્યવસ્થાપક __________ માટે પોતાનું ચેક લીસ્ટ તૈયાર કરે છે.

(નાટ્ય પ્રયોગ, દિગ્દર્શક, કલાકાર)

(5) અભિનેતા / અભિનેત્રી માટે ક્યારેક __________ નો ઉપયોગ કરવો ઘાતક બની શકે છે.

(સાચાં હથિયાર, નકલી હથિયાર)

(6) આધુનિક રંગમંચ ઉપર વસ્તુ વિન્યાસ __________ પ્રકારે પ્રયોજવામાં આવે છે, 1) __________ વસ્તુઓ અને 2) __________ વસ્તુઓ.

(2, 3, 1, રંગભૂષા, સ્ટેજ, હસ્ત, સાઊન્ડ)

(7) આધુનિક નાટકના મંચનમાં ફર્નિચર અને બારી બારણાના પડદા એ ___________ ના એક ભાગ રૂપે થાય છે.

(સેટ, મંચવસ્તુ, વેશભૂષા)

(8) ___________ અને ___________ હસ્ત વસ્તુઓના ભાગ રૂપે ગણવામાં આવે છે. (વોકિંગ સ્ટીક, સેલફોન, ફોટો ફ્રેમ, વોલપીસ)

(9) સ્વ. કાંતિ મડિયા ___________ નો ઉપયોગ વિસ્તૃત હાથ તરીકે કરતાં.

(પાઈપ, ચુંગી, રૂમાલ, હેન્ડ ગ્લોવ્સ)

(10) ___________, ___________ અને ___________ જીલેટીનનો ઉપયોગ રંગમંચ પર અગ્નિ બતાવવા માટે થાય છે.

(લાલ, લીલા, પીળા, કેસરી, ગુલાબી)

જવાબ :

1) 23, પુસ્ત રચના, 2) સેટ, 3) ફૂલદાની, 4) નાટ્ય પ્રયોગ, 5) સાચા હથિયાર, 6) 2, સ્ટેજ, હસ્ત, 7) સેટ, 8) વોકિંગ સ્ટીક, સેલફોન, 9) પાઈપ, ચુંગી, 10) લાલ, પીળા, કેસરી

13.8 શબ્દાવલી :

મંચવસ્તુઓ - Stage Properties

વસ્તુ વિન્યાસ વ્યવસ્થાપક - Property incharge

દૃશ્ય વસ્તુઓ - Scene Properties

હસ્ત વસ્તુઓ - Hand Properties

Props - Properties નું ટૂંકું નામ

ભૂમિ નકશો - Ground Plan

13.9 સંદર્ભ ગ્રંથ :

(1) રંગતંત્ર પ્રો. યશવંત કેળકર

(2) ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર : નાટ્ય પ્રયોગ : લેખક : ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ

(3) ફોટો ગ્રાફ્ટ - Courtesy - સાર્થક વસાવડા

**** **** ****

એકમ 14

નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો :- ધ્વનિ અસરો(Sound Effect) તથા સંગીતનું પ્રદાન

રૂપરેખા :

14.1 ઉદ્દેશ

14.2 પ્રસ્તાવના

14.3 પૌરાણિક (પ્રાગૈતિહાસિક) નાટ્ય સ્વરૂપોમાં અને ઐતિહાસિક નાટકોમાં સંગીત

14.4. નાટ્યકલામાં સંગીતનું મહત્ત્વ

14.5. નાટ્ય સંગીતનો ઈતિહાસ

14.6. સંગીતનો નાટકના રસ પ્રમાણે ઉપયોગ

14.7 ધ્વનિ અસરો (Sound Effects)

14.8 સાઉન્ડ ટ્રેક

14.9 શાસ્ત્રીય (Classical) નાટકોમાં સંગીત અને ધ્વનિ અસરો

14.10 સારાંશ

14.11 શબ્દાવલી

14.12 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

14.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થી મિત્રો, આ પ્રકરણમાં તમે ધ્વનિ અસરો (Sound Effect) તથા સંગીતનું નાટકમાં પ્રદાન તેમજ તેની અસર વિષે જાણશો. તમે નાટક જોતી વખતે તેના અમુક દશ્યોમાં Background માં આવતા સંગીત વિષે જાણ્યું હશે. તો ચાલો મિત્રો આ વિષે વિગતવાર માહિતી મેળવીએ.

14.2 પ્રસ્તાવના :

નાટ્ય નિર્માણમાં સંગીત અને ધ્વનિ અસરો :

વિશ્વના પ્રથમ નાટ્યવિદ્ તરીકે જેમની ગણના થાય છે, તે એરિસ્ટોટલે (384 થી 322 B.C.)કહ્યું છે કે, કુલ છ તત્ત્વો, નાટકના નિર્માણમાં અગત્યના છે. તે છે (Plot) કથાનક, (Character) પાત્ર, (Thought) વિચાર, (Diction) ઉચ્ચારણ, (Music) સંગીત અને (Spectacle) પ્રભાવશાળી દશ્ય

બીજી તરફ, ભારતમાં 200 BCE અને 200 CE ની વચ્ચે ''ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર''નો ઉદય થયો. 'નાટ્યશાસ્ત્ર'ના 28 થી 33 માં અધ્યાય સુધી ભરતમુની એ નાટકમાં સંગીત, સંગીત વાદ્યો તેની રચના અને નાટકમાં યોગ્ય ઉપયોગ અંગે સંપૂર્ણ માહિતી આપી છે.

ભરતમુનિ અનુસાર નાટક એ ત્રણ કલાનો સુભગ સમન્વય છે.

(1) અભિનય કલા

(2) નૃત્ય કલા

(3) સંગીત કલા

આ ત્રણેય કલાના સંયોજન વડે સંપૂર્ણ નાટક (Total Theatre)નું નિર્માણ થાય છે. જે પ્રેક્ષકો માટે સુરુચિપૂર્ણ બને છે અને 'રસનિષ્પત્તિ' દ્વારા નાટકનું મંચન સફળ થાય છે. એરિસ્ટોટલ અને ભરતમુનિ, બન્નેના મત મુજબ ''સંગીત'' એ નાટકનું અભિન્ન અંગ છે.

આપણે જાણીએ છીએ તેમ ''નાટ્યોત્પત્તિ'' હજારો વર્ષના માનવિય ઈતિહાસ સાથે જોડાયેલી છે. આદિમાનવ જ્યારે પોતે કરેલ પશુવધનું મંચન કરતો ત્યારે તે નૃત્ય કરતો, તે તો સર્વવિદિત વાત છે. પરંતુ, તે નૃત્ય સાથે, અસ્પષ્ટ અવાજો અને ચિચિયારીયો પાડતો, તે નાટ્ય સંગીતની શરુઆત છે, તેમ આપણે કહી શકીએ. તે સમયે લય, લય વાદ્ય કે અન્ય સંગીત વાદ્યો ઉપલબ્ધ નહોતાં તેપણ સર્વે વિદિત છે. પરંતુ નૈસર્ગિક વાદ્યો જેવાકે વૃક્ષની બે ડાળીઓ એકબીજા સાથે અફાળવા અથવા બે પથ્થરના ટુકડા એકબીજા સાથે અફાળવા તે તાલ વાદ્યનું આદિરૂપ હોઈ શકે. આદિમાનવ પોતાના મુખ દ્વારા જે અવાજો - કિકિયારીઓ કરતાં, તેની સાથે, આ આદિ તાલવાદ્યનું સંયોજન થયું હશે અને નાટ્ય સાથે 'આદિમ સંગીત'નો ઉદય થયો હશે તેમ માની શકાય.

ત્યાર પછી જેમ જેમ અભિનય કળાનો વિકાસ થયો તેમ તેમ તેની સાથે સાથે સંગીતનો પણ વિકાસ થયો એમ કહી શકાય.

14.3 પૌરાણિક (પ્રાગૈતિહાસિક) નાટ્ય સ્વરૂપોમાં અને ઐતિહાસિક નાટકોમાં સંગીત :

'ગ્રિક થિયેટર' સમયના નાટકોની કેટલીક હસ્તપ્રતો હજુ પણ ઉપલબ્ધ છે, પરંતુ તેમાં ઉપયોગમાં લેવાતાં સંગીત વિશે માહિતી મળતી નથી. વિદ્વાનો એવું માને છે કે નાટ્ય લેખકો પોતાના નાટકો માટે પોતેજ સંગીત લખતાં અને નાટકના મંચન વખતે, જાતેજ તે સંગીત પ્રયોજતાં, ભજવાતા નાટકમાં કેટલોક ભાગ અભિનેતા સંવાદ સ્વરૂપે બોલતાં અને 'કોરસ', લખાયેલ નાટકનો અમુક હિસ્સો Chanting કરતું, અને અન્ય હિસ્સો 'કોરસ' દ્વારા ગવાતો. આપણે એ પણ જાણીએ છીએ કે વાંસળી, તંતુવાદ્ય અને ઢોલ, નગારાં જેવા વાદ્યો પણ કોરસને સાથ આપતાં.

હવે અહીંથી આપણે વાતને આગળ લઈ જઈએ તો એમ કહી શકાય કે સંગીત એ મંચ ઉપર રજૂ થતી કૃતિનું અભિન્ન અંગ હતું. ઐતિહાસિક દ્દષ્ટિએ જાણીતા લગભગ દરેક નાટ્ય પ્રકારોમાં સંગીતનો સમાવેશ થતો. ઐતિહાસિક રોમન થિયેટર, કોમેડિયા ડેલાર્તે કે એલિઝાબેથન નાટય પરંપરા હોય, કે આધુનિક સમયના નાટ્યાચાર્ય બર્તોલ્ટ બ્રેખ્તનાં નાટકોની ભજવણી હોય - સંગીતનો ઉપયોગ નાટ્ય ભજવણીમાં ભરપૂર થતો હતો અને આજે પણ થાય છે.

બીજી તરફ ભારતીય પરંપરામાં ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્ર અનુરૂપ હજારો વર્ષોથી મંચન થઈ રહેલાં સંસ્કૃત નાટકોમાં ''લાઈવ સંગીત'' એક અભિન્ન તત્વની જેમ નાટ્ય પ્રસ્તુતિ સાથે જોડાયેલ રહેતું હતું. તંતુ વાદ્ય, ચર્મ વાદ્ય અને હવા (ફૂંક વડે) વગાડતા વાંસળી જેવા વાદ્યોનો પ્રયોગ કેમ કરવો તે અંગે નાટ્યશાસ્ત્ર ખૂબ ઊંડાણ પૂર્વક જાણકારી આપે છે. અને તે પણ લગભગ 2500 વર્ષ પહેલા ગ્રંથસ્થ થયેલું !! હજારો વર્ષોની આપણી નાટ્ય પરંપરામાં એક લાંબો સમય ''ડાર્ક પિરિયડ'' આવી ગયો પરંતુ ગ્રંથસ્થ પરંપરા જળવાઈ રહી.

ભારતમાં અંગ્રેજોના આગમન પછી તરતજ તેઓ પોતાની નાટ્ય પરંપરા સાથે લઈ આવ્યા, તેમાં પણ સંગીતનો ભરપૂર ઉપયોગ થતો. અંગ્રેજ નાટ્ય પરંપરાથી પ્રેરાઈને, આપણા પારસી સમાજે પોતાની નાટ્ય પરંપરા શરૂ કરી, 'લાઈવ' સંગીતથી ભરપૂર નાટ્ય મંચન તે ''પારસી થિયેટર''ની આગવી ઓળખ હતી. મ્યુઝિક ડિરેક્ટરને તે સમયે ''માસ્ટર''નું હુલામણુ નામ પણ આપવામાં આવ્યું હતું. હજુ આજે પણ ''અશરફખાન'' અને અન્ય ''મ્યુઝિક માસ્ટર''

દ્વારા રચાયેલ સંગીત રચના કેટલાંક જૂના રંગકર્મીઓ શોખથી ગાય છે અને મંચ ઉપર રજૂ પણ કરે છે પારસી નાટ્ય લેખક મૂળભૂત રીતે કવિ હોય તે જરૂરી હતું કારણ કે નાટકમાં ગીતો તે પ્રસ્તુતિનું અભિન્ન અંગ હતું. તે સમયના કવિ-લેખકમાં રસકવિ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટનું નામ અગ્રિમ સ્થાને હતું. નાટકના ગીતો એટલાં સુરીલા અને સરળ બનાવાતાં કે તે પ્રેક્ષકોના મોઢે ચઢી જતાં અને નાટ્ય ગૃહની બહાર નીકળ્યા પછી પણ પ્રેક્ષકો ગાતા રહેતાં.

14.4. નાટ્યકલામાં સંગીતનું મહત્ત્વ :

સંગીત માનવીના કાન દ્વારા મગજ અને મગજ દ્વારા સમગ્ર શરીરમાં ફેલાઈ જતી એક અદ્‌ભૂત અનુભૂતિ છે.

સંગીત માનવીના આત્માને ઉર્ધ્વગતિ આપી, અને આનંદ, સુખનો અનુભવ કરાવી શકે છે, અને સંગીત દુઃખ અને ગ્લાનીનો અનુભવ પણ કરાવી શકે છે.

વિવિધ વાદ્યો અને માનવીય કંઠે ગવાયેલ સંગીત એક ઉત્તમ શ્રવણ શક્તિને જન્મ આપી શકે છે.

સંગીત પ્રધાન નાટ્ય કૃતિ જેમકે ‘ઓપેરા’, બેલે અને ‘નૃત્યનાટિકા’, ‘સંગીતિકા’માં સંગીતનો, એક મુખ્ય ‘‘રોલ’’ છે. નટ દ્વારા નાટ્ય કૃતિમાં રજૂ થતાં હૃદય સ્પર્શી સંવેદનયુક્ત સંવાદો, આંગિક અભિનય, એના વિચારો અને પાત્રની આંતરિક ગડમથલ તથા સંવેદનોને નાટ્ય અનુરૂપ, પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવામાં મદદ કરવી, તે નાટકમાં સંગીતનો મુખ્ય ઉદ્દેશ છે. તખ્તા ઉપર રજૂ થતાં નાટકના ‘‘માહોલ’’ને વધુ સચોટ બનાવી પ્રેક્ષકોના હૃદય સુધી તે સંવેદનો પહોંચાડવામાં મદદ કરવી તે સંગીતનું નાટ્ય પ્રસ્તુતીમાં મુખ્ય કામ છે.

ક્યારેક પ્રેક્ષકોને આંચકો આપવા અથવા પ્રેક્ષકોના માનસ પટલ પર ભયની લાગણીને પ્રબળ બનાવવા માટે પણ સંગીતનો ઉપયોગ થાય છે.

આમ નાટકના મૂળ હેતુ - ‘‘વિચાર’’ને તે પ્રેક્ષકોના માનસ સુધી પહોંચાડવામાં નટની મદદ કરે છે.

આગળ ઉપર આપણે ‘‘નાટકમાં સંગીત’’ અને ‘‘નાટ્ય સંગીત’’ તથા ‘‘સંગીત પ્રધાન’’ નાટક વિશે ચર્ચા કરીશું.

14.5. નાટ્ય સંગીતનો ઈતિહાસ :

પ્રથમ તો લોકનૃત્યોમાં નૃત્ય અને સંગીતનો સમન્વય થયો. પછી તેમાં કાવ્ય તત્ત્વ ઉમેરાયું. કાવ્ય તત્વની સાથે સાથે વાર્તા તત્ત્વ પણ આવ્યું, અને તે બન્યુ સંગીત અને નૃત્ય પ્રધાન લોકનાટ્ય. લોકનાટ્યની ઉત્પત્તિ લગભગ એકસાથેજ વિશ્વના જુદા જુદા દેશ-પ્રદેશમાં થઈ, ધીરે ધીરે તે લોકનાટ્યો, ‘‘પારંપરિક’’ (traditional) બનતા ગયાં. પેઢી દર પેઢી આ ‘‘પારંપરિક’’, સંગીતમય, આદિનાટ્ય ભજવાતું ગયું. પારંપરિક લોકનાટ્યોમાં સંગીત, ગીત અને ત્યારબાદ સંવાદનું તત્વ આવ્યું. પરંતુ મુખ્યત્વે તે ગીત-સંગીત પ્રધાન બની રહ્યું. નટને સંવાદ બોલતાં ન આવડે પરંતુ ગીત-સંગીત અવશ્ય આવડવાં જોઈએ. કાળ ક્રમે આ ‘પારંપરિક લોકનાટ્ય’ શૈલીમાં સંગીતના વાદ્યોનો ઉમેરો થતો ગયો. દરેક પ્રાંત, પ્રદેશે પોતાનું સંગીત ‘પ્રાંતિય સંગીત’ અપનાવ્યું, સાથે સાથે ‘પ્રાંતિય વાદ્યો’ પણ લોકનાટ્યમાં જોડાયાં, જેમકે ગુજરાતમાં ભૂંગળ, મહારાષ્ટ્રમાં તુરઈ, ઉત્તર ભારતમાં ઝાંઝ, કરતાલ, મંજીરા, નક્કાડા વગેરે તેના ઉદાહરણો છે, જે આજના આધુનિક યુગમાં લોકનાટ્યની પ્રસ્તુતિમાં પણ ઉપયોગમાં લેવાય છે.

જેમ જેમ સંવાદોનું પ્રમાણ પારંપરિક લોકનાટ્ય, (ગુજરાતમાં ‘‘ભવાઈ’’)માં વધતું

ગયું તેમ તેમ ગીત સંગીતનું પ્રમાણ ઘટતું ગયું અને ખુલ્લા આકાશ નીચે ત્રણ તરફ પ્રેક્ષક વર્ગ ધરાવતું 'લોકનાટ્ય' ભુસાતું ગયું. વિદેશી પ્રજાની સાથે સાથે ભારતમાં 'પ્રોસિનિયમ' થિયેટર પ્રવેશ કરી ગયું. ''પારસી થિયેટર''નો ઉદય થયો, પરંતુ તે પ્રેક્ષકોની રૂચિ મુજબનું સંગીત પ્રધાન નાટક બની ગયું. ત્યાર બાદ પ્રોસિનિયમની પ્રતિકૃતિ ફિલ્મ બની અને ફિલ્મો પણ સંગીત પ્રધાન બની.

કહેવાય છે કે શરૂઆતની 'બ્લેક એન્ડ વ્હાઈટ' મૂંગી ફિલ્મોમાં 'લાઈવ સંગીત' પીરસવામાં આવતું. એટલેકે જે તે ફિલ્મના 'પ્રોજેક્શન' સમયે ફિલ્મ થિયેટરમાં સંગીત મંડળી અને ગાયક ગાયિકા હાજર રહેતાં અને પડદાં પર રજૂ થતાં મુક ગીતો તેઓ ગાતાં, સંગીત આપતાં અને પડદાં પર રજૂ થતાં નટ/ નટીના હોઠ હલન ચલન સાથે તેનો ''સુમેળ'' (Synchronise) કરતાં. આગળ ઉપર તો આધુનિક ટેક્નોલોજીએ ખૂબ પ્રગતિ કરી અને તેના પરિણામો આજે આપણે જોઈએ છીએ ખરા. આપણો મુખ્ય વિષય ''નાટકમાં સંગીત'', આગળ જોઈ ગયા તે મુજબ નાટકમાં સંગીતનું મહત્ત્વ અનેરૂ છે. કેટલું મહત્ત્વનું ? અહિં આપણા દરેક જીવનને સામાન્ય ગુજરાતી સમાજના જીવનને, સંગીત સાથે અને ગીતો સાથે, કેટલું જોડાણ છે તે સમજાવું.

આપણે સવારે ઊંઘમાંથી ઊઠીએ ત્યારે પક્ષીઓનો કલરવ, કૂકડાની કૂકડવાણીની સંગીત મય રજૂઆતથી દિવસની શરૂઆત થાય, ધીમા સુમધુર અવાજે પ્રભાતિયાં ગાય. (ખૂબ પ્રસિદ્ધ પ્રભાતિયું. હે... જાગને... જાદવા... કૃષ્ણ ગોવાળીયા.) પાણી ભરીને પરત ફરેલ ઘરની સ્ત્રી દળણાં દળવા બેસે અને લોકગીત અથવા ભજન ગાય. બાળકો ઊઠે ત્યારે તેમને નિત્ય કર્મમાં સ્નાન કરાવતી વખતે ગીત-સુમધુર ગીત-ભઈલો મારો ડાહ્યો. ને પાટલે બેસી નાહ્યો... એમ ધીરે ધીરે દિવસ આગળ વધે... ખેતરે જતાં ખેડૂતોના વાવણી અથવા લણણીના લોકગીતો, પશુધનને ગોચરમાં લઈ જતાં માલધારીના લોકગીતો... આમ સાંજ પડતાં મંદિરમાં સંગીતમય આરતી, લોકનૃત્યો તથા લોકનાટ્યોની સંગીતમય રજૂઆત અને દિવસને અંતે માતા દ્વારા બાળકને ઘોડીયામાં સુવાડવા માટે ગવાતું હાલરડું સાથે સાથે દૂરથી આવતો ભજનિકનાં સુરીલા ભજનોનો ધ્વનિ અને દિવસનો અંત.

આમ માનવિના જીવનમાં ગીત સંગીત સતત સાથે જ ચાલે છે પળે, પળે ક્ષણે, ક્ષણે... એવું આ સંગીત તત્વ આપણી નાટ્ય પરંપરાનું અભિન્ન અંગ હોય તે સ્વાભાવિક છે. પરંતુ આધુનિક સમયમાં આ પ્રણાલિમાં ટેક્નોલોજીના અતિ દબાણને કારણે 'લાઈવ' ગીત, સંગીતનું સ્થાન 'રેકોર્ડેડ' સંગીત અને ધ્વનિ અસરોએ લીધું છે એને કારણે નાટકની 'લાઈવ' પ્રસ્તુતીમાં અન્ય નિર્જીવ તત્ત્વો જેવા કે વેશભૂષા, મંચ સજ્જા, મંચ-વસ્તુ, પ્રકાશ વ્યવસ્થાની જેમ સંગીત પણ 'જીવંત' નહીં અને ''રેકોર્ડેડ'' વાગે છે.

'રેકોર્ડેડ સંગીતનો પણ ઉદ્દેશ્યતો પૂર્વવત રહે છે. નાટકના મૂળ સંદેશને-ભાવ ને વધુ પ્રબળ બનાવી અને પ્રેક્ષકોના હૃદયમાં ''રસનિષ્પત્તિ''' કરાવવી. હાસ્ય રસ, વિર રસ, કરુણરસ. જે કોઈ રસનું નાટક હોય તે રસને રજૂ કરવામાં સંગીત પોતાનો અનન્ય ફાળો આપે છે.

14.6. સંગીતનો નાટકના રસ પ્રમાણે ઉપયોગ :

પ્રાચીન શિષ્ટ સંસ્કૃત નાટકમાં સંગીત તથા નૃત્યનું ચોક્કસ સ્થાન હતું. ભરતમુનિએ નાટ્ય પ્રયોગની પરિભાષા આપતાં તેને ગીત, વાદ્ય તથા અંગ અર્થાત્ ક્રિયા અને અભિનયનો ''સંયોગ'' કહ્યો છે. સંગીત અને નૃત્ય વિનાના નાટ્ય પ્રયોગ હીનકળા માની 'બાહ્ય' સંજ્ઞા આપી છે અને સંગીત તથા નૃત્યથી પરિપૂર્ણ નાટ્ય પ્રયોગને વધારે સાર્થક કલા માની ''આભ્યન્તર'' સંજ્ઞા આપી છે. 'સંગીત વિના નાટ્યનું પ્રદર્શન શુષ્ક બની જાય છે. એવી કોઈપણ નાટ્ય પરિસ્થિતિ નથી જેનો ઉત્કર્ષ સંગીત દ્વારા સાધી ન શકાય ' તેમ ભરતમુનિ પોતાના નાટ્ય

શાસ્ત્રમાં કહે છે.

સંગીત એ નાટ્યપ્રયોગનું એક અવિભાજ્ય અંગ હોવાથી જ ભરતમુનિએ નાટ્યશાસ્ત્રના 28મા અધ્યાયથી માંડી ૩૩મા અધ્યાય સુધી એટલેકે કુલ છ અધ્યાયો ગાન અને વાદ્ય માટે ફાળવ્યા છે.

સંગીતના બે મુખ્ય તત્વો લય અને સ્વર આપણે જાણીએ છે તે મુજબ સ્વર સાત છે. સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, ની ભારતીય સંગીતમાં કોઈ પણ રચના આ સાત સ્વરમાં નિબદ્ધ હોય છે. લય ને આપણે તાલ કહીએ છીએ. પરિસ્થિતિ અનુસાર કોઈપણ ગાન ત્રણ પ્રકારની લયમાંથી એક અથવા એક કરતાં વધારે લયમાં નિબદ્ધ હોઈ શકે.

લય ત્રણ પ્રકારની હોય છે.

1. વિલંબિત લય (Slow)
2. મધ્ય લય (Medium)
3. દ્રુત લય (Fast)

નાટકમાં લખાયેલું કોઈપણ ગીત અથવા શ્લોક, તે નાટકની પરિસ્થિતિ અનુસાર, ગીતના શબ્દો અનુસાર-શબ્દોની વધારે સારી રજૂઆત અને પ્રેક્ષકો ઉપર વધારે સારી અસર ઉપજાવવા માટે ઉપરોક્ત ત્રણમાંથી કોઈપણ એક લયમાં નિબ્બદ્ધ કરવામાં આવે છે. ઉદાહરણ સ્વરૂપે વિરરસથી ભરપૂર દશ્યમાં વિલંબિત લયવાળું સંગીત ન પ્રયોજવું જોઈએ. તેજ રીતે કરૂણ રસ વાળા દશ્યમાં દ્રુત લય અયોગ્ય ગણાય. એનો અર્થ એમ છે કે જે તે રસ અને ભાવને ધ્યાનમાં રાખીને સંગીતમાં લયનો ઉપયોગ થવો જોઈએ.

તેજ પ્રમાણે સંગીત વાદ્યોનો પણ ઉપયોગ નાટકમાં પ્રસ્તુત રસને ધ્યાનમાં રાખીને કરવો જોઈએ. દા.ત. જ્યારે કરૂણ અથવા શ્રૃંગાર રસનુ દ્રશ્ય રજૂ થતું હોય ત્યારે મંજીરા, ઢોલ, નગારાં, આધુનિક સમયના ડ્રમ, સિંબલ્સ વગેરે વાદ્યોનો ઉપયોગ ન કરવો જોઈએ. કરૂણ અને શ્રૃંગાર રસ સાથે તંતુ વાદ્ય એટલે કે string instruments જેવા કે વીણા, સિતાર અને આધુનિક પશ્ચિમી વાદ્ય વાયોલિન, શેલો કે ગીટાર જેવા વાદ્યનો વિલંબીત અથવા મધ્ય લયમાં ઉપયોગ યોગ્ય ગણાય. આ એક તાર્કિક રીતે યોગ્ય નિર્ણય કહેવાય. ભરતમુનિના મત મુજબ પણ તે યોગ્ય છે અને આધુનિક સમયના 'બોક્સ સેટ'વાળા બિબાં ઢાળ નાટકો માટે પણ આ નિર્ણય યોગ્ય રહેશે. કારણકે સાંપ્રત સમય અથવા ઐતિહાસિક સમયમાં માનવિય સંવેદનો અને ભાવનાઓતો એક સરખી જ છે. એટલે એની મંચ પર રજૂઆતમાં ટૅક્નોલૉજીના તત્ત્વને બાદ કરતાં નાટકનાં મંચન દ્વારા આપણો ઉદ્દેશ્ય માનવિય સંવેદનાઓને જાગૃત કરી અને નાટકનું મુળ કથાનક તથા સંદેશ પ્રેક્ષકના મન સુધી પહોંચે, એના હ્રદયને સ્પર્શ કરે, અને તે દ્વારા નાટકનું 'રસનિષ્પત્તિ'નું મૂળ કાર્ય પૂર્ણ થાય, તે જ છે.

નાટક સંગીત પ્રધાન હોય તો તેના ગીતોમાં આ નિયમ પ્રયોજવો જોઈએ અને જો નાટક સંવાદ પ્રધાન હોય તો તેના "પાર્શ્વ સંગીત" - Background Musicમાં પણ આ નિયમ જ પ્રયોજવો જોઈએ અને તોજ તે નાટકની સફળતામાં સંગીતનો યોગ્ય સાથ મળ્યો તેમ કહેવાશે.

14.7 ધ્વનિ અસરો (Sound effects)

નાટકની પરિસ્થિતિ અનુસાર જરૂરી ધ્વનિ અસરો પ્રયોજવામાં આવે છે. ખાસ કરીને નાટક વાસ્તવવાદી એટલેકે realistic હોય ત્યારે ધ્વનિ અસરો ઘણીવાર અત્યંત આવશ્યક બને જેમકે મંચ ઉપર જ્યારે બંદુક ફોડવામાં આવે ત્યારે થતો ધડાકો. અત્યંત આવશ્યક ધ્વનિ અસરની

આ સંજોગોમાં જરૂરત પડે છે.

હવે આપણે સૌ એટલેકે નાટક ભજવનારો નટચમુ અને પ્રેક્ષાગૃહમાં હાજર પ્રેક્ષક સમૂહ જાણે છે કે આ મંચ ઉપર 'નાટક'ની ભજવણી થઈ રહી છે. તે "યથાર્થવાદી" છે પણ યથાર્થ નથી, (Not Real) પરંતુ યથાર્થવાદી હોવાને કારણે દરેક action યથાર્થની નજીક હોવી જોઈએ માટે બંદુકનો ઉપયોગ થાય તે સમયે બંદુક ફૂટવાનો અવાજ થવો જોઈએ, માટે અહીં "ધ્વનિ અસર" એટલેકે Sound effect ની જરૂર પડે છે, જે અગાઉથી રેકોર્ડ (મુદ્રિત) થયેલ હોય છે, અને પાર્શ્વ સંગીતની સાથેજ, તેને પણ સમયસર મંચ પાર્શ્વમાંથી વગાડવામાં આવે છે.

આપણાં દિગ્ગજ નાટ્ય દિગ્દર્શક અને અભિનેતા સ્વ. પ્રવીણ જોશીને "ખેલંદો"નાટકમાં આ પ્રમાણે બંદૂકમાંથી ગોળી છોડતાં અને "સ્ટેજ પ્રોપ્સ" ઉપર વાગી અને ફૂટી જતાં, મોટા ધડાકા સાથે પડી જતાં જુઓ ત્યારે તમને 'ધ્વનિ અસરો'ની સાચી અસર સમજાય.

રશિયન નાટ્યવિદ્ અને દિગ્દર્શક સ્તાનિસ્લવાસ્કિના સમયમાં "વાસ્તવવાદી"નાટ્ય શૈલીનો ઉદય થયો. તે સમયની એક વાત અહીં, "ધ્વનિ અસર"ના સંદર્ભમાં હું યાદ કરાવીશ.

નાટ્ય લેખક એન્તોન ચેખોવનું એક વાસ્તવવાદી નાટક સ્તાનિસ્લાવાસ્કિ દિગ્દર્શિત કરી રહ્યા હતાં, નાટક "વાસ્તવવાદી" હતું. ચેખોવે તે નાટકમાં એક સવારનું દશ્ય પ્રયોજ્યું હતું અને તેમાં રંગનિર્દેશમાં "પક્ષીઓનો કલરવ"એમ લખ્યું હતું. ચેખોવ જ્યારે આ નાટકના રિહર્સલ જોવા ગયા ત્યારે તેમના આશ્ચર્ય વચ્ચે "પક્ષીઓનો કલરવ" સંભળાવવા માટે મંચપાર્શ્વ (Back Stage) માં પાંજરે પુરાયેલાં કેટલાંક પક્ષીઓ તેમણે જોયાં અને તેને યોગ્ય સમયે "કલરવ" કરાવવા માટે એક ખાસ ટ્રેનર પણ નિમવામાં આવ્યો હતો. ! વાસ્તવવાદની આવી રજૂઆત જોઈને ચેખોવ પોતે અદ્ભૂત રસમાં ડૂબી ગયા હતાં. !

કહેવાનું તાતપર્ય એટલું કે, વાસ્તવવાદી નાટકોમાં "ધ્વનિ અસરો"નું એક ખાસ મહત્ત્વ હોય છે. મંચ ઉપર રજૂ થતાં Action ની સાથે 'ધ્વનિ અસર'નું સુપેરે સંયોજન નાટકની ભજવણી વધુ અસર કારક બનાવે છે.

જ્યારે "રેકોર્ડેડ" સંગીતનો જમાનો ન હતો ત્યારે જુદી જુદી "ધ્વનિ અસરો" પ્રયોજવા માટે અનેક પ્રકારના ધ્વનિ સાધનોનો ઉપયોગ થતો હતો જેમકે આકાશમાં વીજળીનો ચમકારો - રજૂ કરવા એક પાતળું લોખંડનું અથવા અન્ય ધાતુનું પતરુ લટકાવી અને એને 'પ્રકાશ અસર' (Light Effect) ની સાથે હલાવવામાં આવતું. આને કારણે આકાશમાં વીજળી સાથે થતાં અવાજોની Effect મળતી. એટલે આવા અનેક અવાજો મંચપાર્શ્વમાંથી પ્રયોજવા માટે અનેક વિધ સાધનોનો ઉપયોગ થતો. પરંતુ આજે આ તમામ ધ્વનિ અસરો વ્યવસાયિક રીતે 'ધ્વનિ મુદ્રિત' થયેલી તૈયાર મળે છે, જેનો ઉપયોગ વાસ્તવવાદિ શૈલીના નાટકોની ભજવણીમાં ખૂબ પ્રમાણમાં થાય છે.

14.8 સાઉન્ડ ટ્રેક :

પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં રજૂ થતાં કોઈપણ વાસ્તવવાદી નાટક માટે એક Sound Operator જરૂરી હોય છે. પરંતુ તે જે Sound Trackનું સંચાલન કરે છે તે તૈયાર કરવા માટે તેનું સંકલન કરવું પડે છે, અને તેને માટે એક ખાસ પ્રકારની કુશળતાની જરૂર પડે છે. પ્રત્યેક દશ્યના 'મૂડ' અનુરૂપ સંગીત તૈયાર કરવું અથવા તૈયાર સંગીત શોધવું તેને અને નાટકના દશ્યક્રમ અનુસાર "સાઉન્ડ ટ્રેક" ઉપર મુદ્રિત કરવું તે સંગીત સંકલન કરનાર કુશળ અને અનુભવી વ્યાવસાયિકનું કામ છે.

સંગીત સંકલન કરનાર વ્યક્તિ પ્રથમ તો નાટકની પ્રત બરાબર વાંચી અને સમજે છે. ત્યારબાદ તે દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા કરે છે અને ત્યાર પછી તે રિહર્સલ જૂએ છે. દશ્યના ભાવને

અને રસને બરાબર સમજે છે.

સાઉન્ડ સ્ટુડિયોમાં જઈ અને તે યોગ્ય સંગીત નવેસરથી મુદ્રીત કરાવે છે અથવા તૈયાર સંગીતમાંથી યોગ્ય ટુકડો મળવે છે. ત્યાર પછી તે નાટકના ક્રમમાં આવતા દશ્યો પ્રમાણે એક ટેપ ઉપર અથવા ડિઝિટલ ટ્રેક ઉપર તેનું મુદ્રણ કરે છે. અહીં તે જે તે દશ્યમાં જરૂરી ધ્વનિ અસરો પણ યોગ્ય ક્રમમાં ગોઠવી અને મુદ્રિત કરે છે. નાટકની ઓપનિંગ એનાઉન્સમેન્ટથી શરૂ કરી અને ક્રમબદ્ધ રીતે તે છેક અંત સુધીનો એક સાઉન્ડ ટ્રેક તૈયાર કરે છે. નાટકના રિહર્સલ દરમ્યાન તે સાઉન્ડ ટ્રેકનું રિહર્સલ પણ કરવામાં આવે છે.

ધ્વનિ સંકલન કરનારનો સહાયક અથવા વ્યવસાયિક સંચાલક (Operator) રિહર્સલ દરમ્યાન દરેક ''ક્યું'' બરાબર જાણી અને સમજી લે છે. અને બરાબર યોગ્ય સમયે, યોગ્ય ''ક્યુ'' ઉપર, યોગ્ય તિવ્રતા સાથે તે ''સાઉન્ટ ટ્રેક'' વગાડે છે, અને નાટકને સફળ બનાવવામાં તે પોતાનું યોગદાન આપે છે.

આમ ''સાઉન્ડ ટ્રેક''એ નાટકનું અતિ મહત્ત્વનું એક ઘટક બને છે, જેમાં નાટ્ય સંગીતની સાથે સાથે ''ધ્વનિ અસરો'' યોગ્ય ક્રમમાં ગોઠવી અને યોગ્ય તીવ્રતા સાથે રજૂ કરવી તે સંગીત સંકલનકાર અને સંગીત સંચાલકનું વ્યાવસાયિક ઉત્તરદાયિત્વ બને છે.

14.9 શાસ્ત્રીય (Classical) નાટકોમાં સંગીત અને ધ્વનિ અસરો :

અગાઉ આપણે જાણ્યું તેમ પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં ભજવાતાં 'વાસ્તવવાદી' નાટકોમાં અગાઉથી મુદ્રિત થયેલ 'સાઉન્ડ ટ્રેક' વગાડવામાં આવે છે, પરંતુ જ્યારે નાટ્યશાસ્ત્રીય પદ્ધતિથી સંસ્કૃત નાટકની ભજવણી થાય છે ત્યારે અગાઉ જણાવ્યું તે મુજબ ''સંગીત'' તે વાચિક અભિનયનું અવિભાજ્ય અંગ બને છે.

નાટ્યશાસ્ત્રમાં ભરતમુનિએ બીજા અધ્યાયમાં રંગમંડપની રચના વિશે સંપૂર્ણ માહિતી આપી છે. જેમાં તેઓ જણાવે છે કે 'રંગશીર્ષ'ની ઉપરના ભાગે 'કુતપ'ની રચના કરવી આ 'કુતપ'તે મંચભૂમિ કરતાં થોડો ઊંચો, એક 8 હાથ × 8 હાથનો ''લેવલ'' કરેલો, ચોરસ મંચ, જે ખાસ ''લાઈવ સંગીત''ના વાદ્યો, વાદ્યકાર તથા ગાયક ને બેસવા તથા નાટ્ય મંચન દરમ્યાન નાટકની ભજવણીની સાથે સાથે ''લાઈવ સંગીત'' પીરસવા માટેની એક ખાસ જગ્યા. આ 'કુતપ'નું મંચ ઉપર વિશેષ સ્થાન સૂચવે છે, કે નાટકમાં સંગીતનું મહત્ત્વ શું છે.

નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર સંગીતકારો નાટકની ભજવણી શરુ થાય તે પહેલાં 'પૂર્વરંગ' વિધિ ના સમયે 'કુતપ' ઉપર પોતાનું સ્થાન ગ્રહણ કરી લે છે. પ્રત્યેક વાદ્યવાદક જે તે વાદ્ય દા.ત. ઘન વાદ્ય કે તંતુ વાદ્યના વાદકોનાં બેસવાના સ્થાન વિષે પણ નાટ્યશાસ્ત્રમાં સૂચનો છે. આ સંગીતકારો નાટકની પૂર્વરંગ વિધિ-દરમ્યાન પોતાના વાદ્યોનું ''ટ્યૂનિંગ'' કરે છે અને 'બેલેન્સિંગ' પણ કરે છે, અને પોતે નાટકની ભજવણી માટે સજ્જ થઈ જાય છે, આ તમામ ક્રિયાઓ તેઓ પ્રેક્ષકોની હાજરીમાં જ કરે છે. તેથી સમજી શકાય છે કે ભરતના મતે નાટકમાં 'સંગીત'નું મહત્ત્વ કેટલું છે ?

અહીં આપણે નોંધવું જોઈએ કે આધુનિક નાટકમાં 'સંગીત(રેકોર્ડેડ)' સંચાલક મંચ ઉપર હાજર નથી હોતાં એટલે એ નેપથ્યમાં હોય છે અને તે નાટ્ય મંચન દરમ્યાન. ''બેકસ્ટેજ'' પ્રવૃત્તિનો એક હિસ્સો બને છે. પરંતુ શાસ્ત્રીય નાટકના મંચનમાં સંગીત, નાટ્ય ભજવણીનું મંચ ઉપરનું એક મહત્ત્વનું અભિન્ન ઘટક બને છે.

અહીં સંગીતકારો તથા ગાયકો મંચન થતાં નાટક દરમ્યાન સતત મંચ ઉપર હાજર હોવાથી, તે નાટકમાં સતત ધ્યાન આપે છે, અને તેને કારણે તેમનાથી કોઈપણ 'ક્યુ' ભૂલાતી

નથી. મંચ ઉપરથી પ્રસ્તુત થતા નાટકના અભિનેતા / અભિનેત્રીના સ્વરને સાંભળી, સમજીને તે મુજબના સ્વર પ્રયોજે છે. સંગીતકારો તે પણ સમજે છે કે તેમના સંગીતનું ''લેવલ'' પ્રસ્તુતપાત્ર ભજવતાં અભિનેતા / અભિનેત્રીના અવાજના લેવલ કરતાં ઉંચુ ન હોવું જોઈએ અથવા અત્યંત નીચુ પણ ન હોવું જોઈએ નહીંતો તે અભિનેતા / અભિનેત્રીને 'ડિસ્ટર્બ' કરે છે અને અતે તે પ્રેક્ષકો માટે રસભંગ પણ કરે છે.

તદ્ઉપરાંત નાટકમાં રજૂ થતાં નૃત્ય માટે પણ તે જ સંગીતજ્ઞો સંગીત આપે છે, જેથી તે નૃત્ય 'લાઈવ સંગીત'ને કારણે પ્રેક્ષકો માટે વધુ સુરુચિપૂર્ણ બને છે. નૃત્યસંગીત વગાડતી વખતે વાદ્યકારો તથા ગાયકોના સુર અને લયમાં કોઈ ભૂલ, ખામી કે કમીને અવકાશ રહેતો નથી.

પ્રેક્ષાગૃહની ''પ્રતિધ્વનિ'' ને ધ્યાનમાં રાખીને એક ''બેલેન્સ'' સંગીત પ્રસ્તુત કરે છે.

સંગીત વાદકો નાટ્ય પ્રસ્તુતી દરમ્યાન જરૂરી ''ધ્વનિ અસરો'' (Sound Effect) ને પણ ધ્યાનમાં રાખે છે અને નાટ્ય અનુરૂપ ધ્વનિ અસરો પણ 'કુતપ' ઉપરથી રજૂ કરે છે. ઉદાહરણ સ્વરૂપે સ્વ. પંચાલદાદા દિગ્દર્શિત સંસ્કૃત નાટક 'દૂતવાક્યમ્'માં નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબના 'કૂતપ' ઉપર બેઠેલાં વાદ્યકારો દ્વારા નાટકની ભજવણી સમયે રજૂ થતા એક દશ્યમાં દુર્યોધન (સુયોધન) દ્વારા મંત્રશાલામાં આમંત્રિત પ્રત્યેક પાત્ર, જેમકે ભીષ્મ, કર્ણ, વર્ષદેવ તથા અનેક બીજા રાજવીઓના અદશ્ય પ્રવેશ વખતે (આ તમામ પાત્રો મંચ ઉપર સદેહે હાજર થતાં નથી) સંગીત નિર્દેશક દ્વારા પ્રયોજવામાં આવેલ ધ્વનિ અસર એટલી અદ્ભૂત હતી કે તે 'સુયોધન'નું પાત્ર ભજવતાં અભિનેતાના આંગિક અભિનયને સુમેળ ખાય તેમ પ્રયોજવામાં આવી હતી. તદ્ઉપરાંત તે જે તે પાત્રની ચાલવાની ઢબને કાલ્પનિક રીતે રજૂ કરતી હતી. પ્રેક્ષકોમાં આ દશ્યને અદ્ભૂત પ્રતિસાદ સાંપડ્યો હતો. અહીં અભિનેતા દ્વારા થતાં અભિનયને વધારે સમૃદ્ધ અને સુદઢ બનાવી અને 'રસનિષ્પત્તિ'માં પોતાનું મહત્ત્વનું યોગદાન સંગીતદૂતો દ્વારા આપવામાં આવ્યું હતું.

14.10 સારાંશ :

મિત્રો, આપણે જાણ્યું કે આધુનિક 'પ્રોસિનિયમ'માં ભજવાતા વાસ્તવવાદી, કુદરતવાદી કે અન્ય કોઈપણ પ્રકારના નાટકોમાં સંગીત અને ધ્વનિ અસરોનું મહત્ત્વ શું છે ? અને તેને કેવી રીતે આધુનિક યંત્ર સામગ્રી વડે પ્રયોજવામાં આવે છે. સંગીત અને ધ્વનિ અસરો યોગ્ય રીતે યોગ્ય સમયે પ્રયોજવામાં આવે તો તે ભજવાતા દશ્યની ધારી અસર ઉપજાવવામાં સહાયક બને છે.

આધુનિક નાટકમાં મંચ પાર્શ્વમાંથી પ્રયોજવામાં આવતું ''રેકોર્ડેડ સંગીત અને ધ્વનિ અસરો''ને ખાસ 'ક્યુ'ની જરૂર પડે છે. અને ખાસ સંચલનની પણ જરૂર પડે છે, તે 'લાઈવ' નથી 'રેકોર્ડેડ' હોવાથી તે દરેક 'શો'માં એકધારી રીતે રજૂ થાય છે. તે અભિનેતા / અભિનેત્રીને અનુકુળ નથી થતું, પરંતુ અભિનેતા / અભિનેત્રી તેને અનુકૂળ થાય છે, અને પોતાનો આંગિક તેમજ વાચિક અભિનય તેને અનુરૂપ બનાવે છે. ક્યારેક આ રેકોર્ડેડ 'સાઉન્ડ ટ્રેક' અભિનેતાને ''ડિસ્ટર્બ'' પણ કરે છે, જો તેનું લેવલ બરાબર ન જળવાય તો તે પ્રેક્ષકોને પણ ''ડિસ્ટર્બ'' કરે છે અને ભજવાતા દશ્યની ધારી અસર ઉપજતી નથી. પરંતુ જો ''રેકોર્ડેડ ટ્રેક'' સમયસર, સુયોગ્ય 'લેવલ' સાથે રજૂ થાય તો તે નાટકની ભજવણીમાં સહાયક પુરવાર થાય છે.

બીજી તરફ નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબ જરૂરી ઘટક 'લાઈવ સંગીત'નું યોગ્ય આયોજન ''વાચિક અભિનય''નું અભિન્ન અંગ બને છે. અભિનેતા/ અભિનેત્રીની ગાયક તરીકેની પ્રતિભાને પણ નીખારે છે અને દશ્ય અનુસાર યોગ્ય સંગીતવાદન નાટકની રસનિષ્પત્તિમાં પોતાનો અનન્ય ફાળો આપી અને પોતાની અનિવાર્યતા તથા યોગ્યતા પુરવાર કરે છે.

નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબ અભિનય, સંગીત અને નૃત્યના યોગ્ય સમન્વય વડે "ટોટલ થિયેટર"નું નિર્માણ સફળતાપૂર્વક શક્ય છે.

14.12 તમારી પ્રગતિ ચકાસો :

1. ટૂંક નોંધ :

(અ) વાસ્તવવાદી નાટ્ય પ્રયોગમાં સંગીત અને ધ્વનિ અસરોનું મહત્ત્વ.

(બ) શાસ્ત્રીય નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં સંગીતનું મહત્ત્વ

(ક) નાટકની સફળતામાં 'સંગીત અને ધ્વનિ અસરો'નો ફાળો

2. જોડકાં જોડો :

(1)	શાસ્ત્રીય નાટક	(1)	રેકોર્ડેડ સંગીત
(2)	આધુનિક નાટક	(2)	લાઈવ સંગીત
(3)	વાચિક અભિનય અને નૃત્ય	(3)	કુતપ
(4)	બંદુક ફુટવાનો અવાજ	(4)	શાસ્ત્રીય નાટ્ય પ્રયોગ
(5)	વાદ્ય વાદકો	(5)	ધ્વનિ અસરો

જવાબ :

1) 1-2 2) 2-1 3) 3-4 4) 4-5 5) 5-3

❖ **ખાલી જગ્યા પૂરો :**

(1) નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબ રંગમંડપમાં__________સંગીતજ્ઞોને બેસવા માટેની ખાસ જગ્યા છે. (રંગશીર્ષ, રંગપીઠ, કુતપ)

(2) આધુનિક નાટક પ્રસ્તુતીમાં__________સંગીતનો ઉપયોગ થાય છે.
(પૂર્વમુદ્રિત, લાઈવ, આધુનિક સંગીત)

(3) __________એ આધુનિક નાટ્ય પ્રયોગમાં મંચ પાર્શ્વ (બેક સ્ટેજ) પ્રવૃત્તિ છે.
(મેકઅપ, ઉદ્‌ઘોષણા, વસ્તુ વિન્યાસી)

(4) આધુનિક નાટ્ય પ્રયોગ માટે__________અગાઉથી મુદ્રિત કરી અને તૈયાર કરવામાં આવે છે. (ઉદ્‌ઘોષણા, સંવાદો, સંગીત)

(5) પ્રેક્ષકોમાં નાટકની__________કરવા માટે સંગીત અગત્યનું ઘટક છે.
(કલ્પના, રસનિષ્પત્તિ, પૂર્વ ભૂમિકા)

જવાબ :

1) કુતપ 2) પૂર્વમુદ્રિત 3) મેકઅપ 4) સંગીત
5) રસનિષ્પત્તિ

**** **** ****

એકમ 15

નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકો :- 'મંચપ્રકાશ - સ્ટેજ લાઈટ્સ'

-: રૂપરેખા :-

15.1 ઉદ્દેશ

15.2 પ્રસ્તાવના

15.3 પ્રકાશ અંગેની શાસ્ત્રીય માહિતી

15.4. નાટ્ય નિર્માણમાં મંચપ્રકાશ આયોજનની જરૂરિયાત અને નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં મંચપ્રકાશનો ઈતિહાસ

15.5. પ્રકાશ અને તેના રંગદ્રવ્યોની પ્રાથમિક માહિતી

15.6. નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં પ્રકાશ અને તેના રંગદ્રવ્યોના ઉપયોગની પ્રાથમિક માહિતી

15.7 સારાંશ

15.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

15.9 સંદર્ભ ગ્રંથ

15.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થીઓને નાટ્યનિર્માણના વિવિધ ઘટકોમાંથી ''મંચપ્રકાશ સ્ટેજલાઈટ્સ''ની ઉપયોગિતા અને અગત્યતાની સરળતાપૂર્વક સાદી ભાષામાં સમજ આપવી.

15.2 પ્રસ્તાવના :

નાટ્યનિર્માણમાં પ્રકાશ આહાર્ય અભિનયનું અંગ છે. નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં મંચપ્રકાશ નાટકની ઘટનાના સમય અને વાતાવરણને પ્રેક્ષક સમક્ષ તાદૃશ કરીને નાટકને માણવામાં સહાયક બને છે.

15.3 પ્રકાશ અંગેની શાસ્ત્રીય માહિતી :

આપણે જોયું કે નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં પ્રકાશ આયોજન (લાઈટ) આહાર્ય અભિનયનો ભાગ છે. આહાર્ય એ ગૌણ અને સહાયક અભિનય છે. નાટ્ય-નિર્માણમાં તેનું મહત્ત્વ અને કાર્યને સમજતા પહેલા આપણે નીચે જણાવેલી શાસ્ત્રીય બાબતો પર વિચાર કરી લેવો જરૂરી છે.

(અ) પ્રકાશનાં ગુણધર્મો

(બ) પ્રકાશનું કાર્ય

(અ) પ્રકાશનાં ગુણધર્મો :

પ્રકાશ એ આજે પણ વૈજ્ઞાનિકો માટે એક રહસ્ય છે. પ્રકાશ શું છે, શેનો બનેલો છે, તે કેવી રીતે વર્તે છે આ અંગે સદીઓથી વૈજ્ઞાનિક સંશોધનો થવા છતાં તે અંગેની સંપૂર્ણ જાણકારી આપણી પાસે નથી. પ્રકાશના કિરણો નાના અતિસૂક્ષ્મ કણોના બનેલા છે કે પછી તે પ્રકાશના તરંગો છે કે આ બંનેનું સંયોજન છે કે પછી પ્રકાશ વિદ્યુત-ચુંબકીય ત્રિપરિમાણીય તરંગો છે જે પરિસ્થિતિ પ્રમાણે પોતાનું વર્તન બદલે છે તે અંગે આજે પણ દ્વિધા છે. પરંતુ આપણે આ

વિષયમાં ઊંડા ઉતરવાને બદલે પ્રકાશના સર્વમાન્ય એવા ગુણધર્મો વિષે માહિતી મેળવીશું જેનો ઉપયોગ નાટ્યનિર્માણમાં થઈ શકે.

⇨ પ્રથમ તો એ સમજી લઈએ કે પ્રકાશ એક એવું કુદરતી તત્ત્વ છે જે પોતે અદ્રશ્ય રહેવા છતાં તે જે વસ્તુ પર પડે છે તે વસ્તુને દ્રશ્યમાન બનાવે છે. આપણી આસપાસ પ્રકાશ હોવા છતાં તે આપણને દેખાતો નથી. આપણે પ્રકાશના સ્ત્રોતને જોઈ શકીએ છીએ જેમકે પ્રકાશના ગોળાનો ફિલામેન્ટ, દીવાની જ્યોત, સૂર્ય વગેરે. અત્યારે પણ તમે આ પુસ્તક વાંચી રહ્યા છો ત્યારે તમારી અને પુસ્તકના પૃષ્ઠ વચ્ચે પ્રકાશ છે પરંતુ તમને તે પ્રકાશ ના દેખાતા પૃષ્ઠ અને તે પરના શબ્દો દેખાય છે. જો પ્રકાશ દેખાતો હોત તો પૃષ્ઠના દેખાત કારણ કે તમારી અને પૃષ્ઠની વચ્ચે તે દીવાલની જેમ અવરોધ બનત. પણ પ્રકાશ અદ્રશ્ય કે પછી પારદર્શક છે. માટે જ અંધારી રાત્રે આપણને ચંદ્ર કે જેની ઉપર સૂર્યનો પ્રકાશ પડે છે તે દેખાય છે પરંતુ તેની આસપાસ પ્રકાશની હાજરી હોવા છતાં પ્રકાશ દેખાતો નથી. અંધારા ઓરડામાં કોઈ છિદ્રમાંથી આવતો પ્રકાશ નથી દેખાતો પણ જો ધુમાડો થાય તો ધુમાડાના જે કણો ઉપર પ્રકાશ પડે તે ધુમ્રકણો પ્રકાશની હાજરી સૂચવે છે. આ આપણે શાળાકીય શિક્ષણ દરમ્યાન પ્રકાશ સીધી લીટીમાં ગતિ કરે છે તેના પ્રયોગમાં જાણ્યું છે.

⇨ પ્રકાશ એક સીધી લીટીમાં આગળ વધે છે. આજના વિજ્ઞાને આ સિદ્ધાંતનો વધુ ઊંડાણપૂર્વક અભ્યાસ કર્યો છે અને સિદ્ધ કર્યું છે કે અમુક સંજોગોમાં પ્રકાશ તેનો માર્ગ બદલે પણ છે. આપણે નાટ્યનિર્માણને ધ્યાનમાં રાખીએ તો આપણે માટે પ્રકાશ સીધી લીટીમાં ગતિ કરે છે તેને જ યાદ રાખીએ. આ ગતિ વિશ્વની સૌથી વધુ ગતિ છે - અધધધ એક સેકંડમાં 3 લાખ કિલોમિટર. પ્રકાશને આગળ વધવા માટે કોઈ માધ્યમની જરૂર નથી પડતી તે શૂન્યાવકાશમાં પણ ગતિ કરે છે.

⇨ પ્રકાશ ત્રણ મૂળભૂત રંગોનો બનેલો છે અને આ ત્રણ રંગોના વિવિધ પ્રમાણના સંયોજનથી બીજા રંગો બને છે. આ અંગે આપણે આગળ વાત કરીશું.

⇨ પ્રકાશ જે સપાટી પર પડે છે તે સપાટી પરથી તે પરાવર્તિત થાય છે. આ સપાટી પર પ્રકાશ શોષાય પણ છે. આ અપારદર્શક સપાટી સમથળ હોય તો આ પરાવર્તન નિયમિત હોય છે અને જો સમથળ ના હોય તો તે પરાવર્તન અનિયમિત હોય છે. પ્રકાશના પરાવર્તન અને વક્રીભવનના નિયમો આપ સૌ અત્યાર સુધીના શાળાકીય અભ્યાસ દરમ્યાન શીખી ચૂક્યા હશો. આ પરાવર્તિત પ્રકાશ આપણી આંખમાં પ્રવેશે છે અને જ્યાંથી પરાવર્તિત થયો હોય તે વસ્તુ આપણને દેખાય છે.

⇨ પ્રકાશ જ્યારે પારદર્શક વસ્તુમાંથી પસાર થાય જેવી કે કાચ, પાણી, પારદર્શક પ્રવાહી વગેરે ત્યારે તે વક્રીભૂત થાય છે. એટલે કે તે દિશા બદલે છે.

⇨ પ્રકાશના બીજા પણ ગુણધર્મો છે જેવાકે પ્રકાશનું ડિસ્પર્ઝન, ડિફ્રેક્ષન, સંપૂર્ણ આંતરિક પરાવર્તન, ધ્રુવીકરણ વગેરે. પરંતુ આપણે નાટકમાં ધારી અસરો ઉપજાવવા માટે પ્રકાશ અંગેની જે માહિતીની જરૂર હોય તેની જ ચર્ચા કરીશું.

(બ) પ્રકાશનું કાર્ય

પ્રકાશનું મૂળભૂત કાર્ય આપણી ચોપાસ ફેલાયેલા જગતને દ્રશ્યમાન કરવાનું છે. આપણી આસપાસની સૃષ્ટિને આપણે પ્રકાશ દ્વારા જ જોઈ શકીએ છીએ. કહેવાય છે કે પ્રકાશ સાત રંગોનો બનેલો છે (મૂળભૂત ત્રણ રંગો છે) અને આ રંગોની સમગ્ર અસર આપણને સફેદ રંગની

અનુભૂતિ કરાવે છે. આપણે આપણી આજુબાજુના દ્રશ્યો આપણને વિવિધ રંગોમાં દેખાય છે જેને કારણે આપણને દ્રશ્ય અંગેની માહિતી અને આનંદ પ્રાપ્ત થાય છે. પ્રકાશ વગરની અંધકારમય સૃષ્ટિની આપણે કલ્પના પણ નથી કરી શકતા. પ્રકાશ વગર આપણે અંધ બની જઈએ છીએ, આપણને કંઈ દેખાતું નથી.

પ્રકાશ વિષે આટલી માહિતી પછી આપણે નાટ્યનિર્માણમાં ઉપયોગી એવા પ્રકાશ આયોજનના સિદ્ધાંતો વિષે માહિતગાર થઈએ એ પહેલા એક નજર નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં પ્રકાશના ઈતિહાસ પર નાખી જોઈએ.

15.4 નાટ્ય નિર્માણમાં પ્રકાશ આયોજનની જરૂરિયાત અને નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં પ્રકાશનો ઈતિહાસ :

નાટ્યનિર્માણમાં એક કલા તરીકે પ્રકાશ આયોજનને સ્થાન મળ્યાને માંડ 125 વર્ષ થયા હશે. શરૂઆતના ભારતીય કે પાશ્ચાત્ય નાટકોમાં પ્રકાશનું મહત્ત્વ રંગમંચ પરના દ્રશ્યને પ્રેક્ષકો સારી રીતે જોઈ શકે તેટલું જ હતું. ભારતીય રંગમંચ વિષે ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ત્રણ પ્રકારના રંગભવનોની માહિતી આપી છે જે ચારે બાજુ તથા ઉપરથી બંધ હતા. તેથી દિવસ કે રાત્રિ દરમ્યાન પણ તેમાં પ્રકાશની આવશ્યકતા રહેતી હશે અને તે મશાલ કે અન્ય પ્રકાશ ફેલાવનાર દીવાઓ જેવા ઉપકરણો દ્વારા પૂરી કરવામાં આવતી હશે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પ્રકાશમાં આયોજન વિષેની કોઈ માહિતી ઉપલબ્ધ નથી. ગ્રીક કે રોમન નાટકો તો ખુલ્લા રંગમંચ પર દિવસ દરમ્યાન કુદરતી પ્રકાશમાં ભજવાતા હતા અને દિવસના પ્રકાશમાં તે જોઈ શકાતા હતા. પરંતુ નવનિર્માણ યુગ દરમિયાન અને ત્યાર બાદ બંધ પ્રકારના નાટ્યગૃહોમાં નાટકો ભજવાવા લાગ્યા. પ્રથમ સદીમાં થઈ ગયેલો વેલેરીયસ મેક્સીનસ લખે છે તે પ્રમાણે "મધ્યાહ્ન સમયે, ખુલ્લા નાટ્યગૃહમાં ભજવાતા નાટકોને નિહાળતા પ્રેક્ષકોને સૂર્યના તાપથી બચાવવા માટે રંગીન છતનો ઉપયોગ થતો હશે અને તે કારણે રંગમંચ પર છતના જે તે રંગનો પ્રકાશ છવાયેલો રહેતો હશે. આમ રંગમંચ પર ફેલાતા રંગીન પ્રકાશથી પ્રેક્ષકોને આનંદ આવતો હશે". આવી કેટલાક વિદ્વાનોની કલ્પના છે.

ધાર્મિક નાટકો દેવળમાં ભજવાતા અને તેમાં મીણબત્તીઓ દ્વારા અને દેવળની બારીઓના રંગીન કાચમાંથી આવતો રંગીન પ્રકાશ નાટકના દ્રશ્યને વધુ નયનરમ્ય બનાવતો. આમ છતાં નાટકના વિષયવસ્તુ સાથે આ પ્રકાશને કોઈ લેવાદેવા નહોતી.

16મી સદીમાં પ્રકાશના સાધનોની જરૂરીયાત અને ગોઠવણી અંગે વ્યવસ્થિત ચર્ચાઓ થવા લાગી. "સર્લીઓ"નામના રંગકર્મીએ પ્રકાશ આયોજન માટે ધારી અસરો ઊભી કરવા માટે રંગમંચના અગ્રભાગે મશાલો અને દીવાઓની આગળ રંગીન પ્રવાહી ભરેલા પારદર્શક પાત્રો મુકવાનું નક્કી કર્યું. આ પ્રકાશ યોજનાની અસરના ભાગરૂપે નાટકો દિવસને બદલે રાત્રે વધુ સુંદર લાગતા હતા અને તેથી નાટકો રાત્રે ભજવાતા થયા. મશાલ કે દીવાનું સ્થાન મીણબત્તીઓએ લીધું.

17મી સદીમાં "ઈનીગો જોહ્નસ" નામના રંગકર્મીએ પ્રોસિનિયમ આર્કનો ઉપયોગ કરી રંગમંચ અને પ્રેક્ષાગૃહ એવા બે ભાગ પાડ્યા અને પાશ્ચાત્ય નાટકોમાં "પિક્ચર ફ્રેમ" રંગમંચની શરૂઆત થઈ. સાથે સાથે રંગમંચને વધુ પ્રકાશિત કરવા માટે દીવાની પાછળ પરાવર્તકો મુકાવા લાગ્યા.

18મી સદીમાં ખુલ્લા દીવાઓને સ્થાને ચિમનીવાળા દીવા વપરાવા લાગ્યા અને 19મી સદીમાં તો તેલથી કે મીણબત્તીથી ચાલતા દીવાઓનું સ્થાન એસિટીલીન ગેસથી ચાલતા દીવાઓએ લઈ લીધું. આને લીધે ગેસની વધઘટ દ્વારા રંગમંચ પર પ્રકાશની તીવ્રતાને પણ વધતી કે ઓછી કરી શકતી હતી.પેટ્રોમેક્ષના આગમન પછી અને 19મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં વીજળીના આવિષ્કાર પછી પ્રકાશ આયોજનમાં ક્રાંતિકારી ફેરફારો થયા અને 1871માં આર્કલેમ્પનો ઉપયોગ શરૂ

થયો. ત્યાર પછી ફિલામેન્ટવાળા વિદ્યુત બલ્બ આવ્યા જેની સાથે વિદ્યુત અવરોધકને સાંકળી લઈને પ્રકાશનું નિયમન સરળ બન્યું.

રંગમંચ પર વપરાતા પૂર દીપ (Flood light), પુંજ દીપ (Spot Light), પાદ દીપ (Foot Light), મંચ સમ્મુખ પ્રકાશ (F.O.H. Front of the House), અભિનયક્ષેત્ર દીપ (Acting Area Light), કેન્દ્રિત દીપ (Focus Light), નિયમિતપણે સમયાંતરે ઝબકારો કરતા દીપ (Strob Light) વગેરે પ્રકાશના સાધનોની શોધોને કારણે રંગમંચ પરની અભિવ્યક્તિએ નવા શિખરો સર કર્યા.

1895 થી 1915 દરમ્યાન એડોલ્ફ આપીયા અને ગોર્ડન ક્રેગે દ્રશ્યબંધ અને પ્રકાશ આયોજનમાં વિવિધ પ્રયોગો કર્યા જેને કારણે રંગમંચ પર પ્રકાશ આયોજનમાં એક મોટી ક્રાંતિ આવી અને પ્રકાશ આયોજનને સર્જનાત્મક કલાનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું. માત્ર રંગમંચ પર ભજવાતા દ્રશ્યને પ્રેક્ષક સારી રીતે જોઈ અને માણી શકે ત્યાંથી શરૂ થયેલી આ ''પ્રકાશ યાત્રા'' એ રંગમંચ પરના કાર્ય વ્યાપારને વધુ પ્રભાવશાળી કરવાની સાથે સાથે દ્વિપરિમિત દ્રશ્યને ત્રિપરિમિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ કરીને દ્રશ્યમાં જીવંતતા લાવવાની શક્યતાને સાકાર કરી આપી. એડોલ્ફ આપીયા અને ગોર્ડન ક્રેગે પાત્રની મનોસૃષ્ટિને પ્રકાશ યોજના દ્વારા રંગમંચ પર તાદ્રશ્ય કરવાની શક્યતાનો પાયો નાખ્યો. આજે આધુનિક નાટકની પ્રસ્તુતિના તંત્રમાં પ્રકાશ આયોજન એક મહત્ત્વપૂર્ણ આયામ બની રહ્યું છે.

15.5 પ્રકાશ અને તેના રંગદ્રવ્યોની પ્રાથમિક માહિતી :

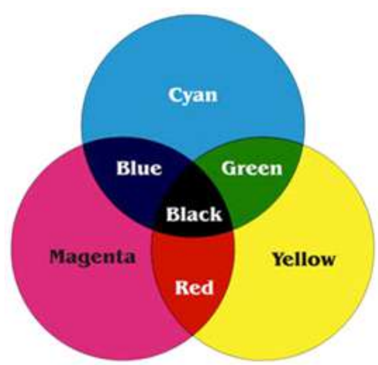
⇨ રંગો અને તેની મેળવણીના બે નમૂના છે.

(1) રંગદ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત

(2) પ્રકાશના રંગોનો સિદ્ધાંત

(1) રંગદ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત :

રંગદ્રવ્યોના મૂળ ત્રણ રંગ છે. લાલ, પીળો અને વાદળી. આપણે શાળામાં ભણી ગયા છીએ કે લાલ, પીળો ને વાદળી એ મૂળ રંગ કહેવાય. બાકીના બીજા બધા મેળવણીથી થાય. આમ રંગદ્રવ્યથી બનતા રંગો માટે આ સિદ્ધાંત છે. અહીં ખરેખર લાલ એ મેજન્ટા રંગ છે. રંગ દ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત એ બાદબાકીના સિદ્ધાંત તરીકે ઓળખાય છે.



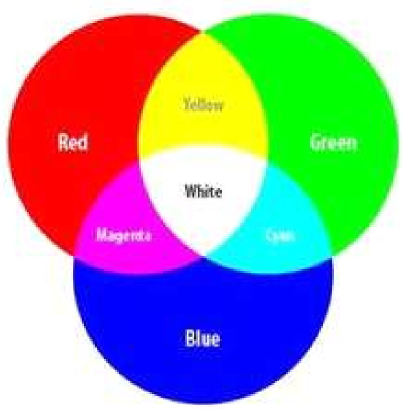
આ સિદ્ધાંતને બાદબાકીનો સિદ્ધાંત કેમ કહે છે તે સમજી લઈએ. કોઈપણ વસ્તુનો રંગ આપણને કેમ દેખાય છે ? જેમ કે ગુલાબ લાલ દેખાય છે અને કેરીનો રસ પીળો દેખાય છે. સફેદ રંગનો પ્રકાશ જ્યારે કોઈ પદાર્થ પર પડે છે ત્યારે તેના બધા રંગો પદાર્થ કે વસ્તુ પર પડે છે. હવે આ પદાર્થ જે રંગના તરંગોને શોષી લે તે રંગ આપણને ના દેખાય અને જે રંગના તરંગો

પદાર્થની સપાટી પરથી પરાવર્તિત થાય તે રંગ આપણને દેખાય. એટલે કે ગુલાબ લાલ સિવાયના બીજા રંગોને શોષીને સફેદમાંથી તેની બાદબાકી કરે છે એટલે પરાવર્તિત થતો લાલ રંગ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આ જ પ્રમાણે કેરીનો રસ પીળા સિવાયના બીજા રંગોને શોષી લે છે તેથી આપણને રસ પીળો દેખાય છે.

આ વાતને આપણે બીજી રીતે સમજીએ. આપણે કોઈ એક ઘરની બહાર ઊભા છીએ. આ ઘરમાં સાત મહેમાન આવે છે. આ સાત મહેમાનો એટલે સૂર્યનો સાત રંગોનો સફેદ પ્રકાશ. આ મહેમાનોએ સાત અલગ અલગ રંગોના કપડા પહેર્યા છે. હવે જ્યાં સુધી ઘરમાલિક દરવાજો ના ખોલે ત્યાં સુધી આ બધા સાત રંગ આપણને બહારથી દેખાશે. એટલે કે આપણને બધા રંગોનું મિશ્રણ સફેદ દેખાશે. હવે ઘરમાલિક દરવાજો ખોલીને લાલ સિવાયના બધાને ઘરમાં પ્રવેશ આપે છે. એટલે સાતમાંથી લાલ સિવાય બાકીનાની બાદબાકી થાય છે અને બહાર રહેલા લાલ રંગને આપણે બહારથી જોઈ શકીએ છીએ. આ થયું લાલ રંગનું પરાવર્તન. આમ પદાર્થ જે રંગોને શોષીને બાદબાકી કરે છે તે દેખાતા નથી અને પરાવર્તિત રંગ દેખાય છે. જો પદાર્થ બધા રંગોને શોષી લે તો બહાર કોઈ પ્રકાશ રહેતો નથી અને પ્રકાશનો અભાવ એટલે રંગોનો અભાવ એટલે કે કાળો રંગ દેખાય છે. આમ કાળો રંગ એ બધા રંગોનું શોષણ સૂચવે છે.

(2) પ્રકાશના રંગોનો સિદ્ધાંત

સૂર્યનો પ્રકાશ સફેદ છે અને તેમાં બધા એટલે કે સાત રંગો સમાયેલા છે તે આપણે શાળાકીય શિક્ષણમાં ભણી ગયા છીએ. સૂર્યના પ્રકાશને ત્રિપાર્શ્વ કાચમાંથી પસાર કરીએ તો તે સાત રંગોમાં વિભાજીત થાય છે. તેનું કારણ છે દરેક રંગની તરંગ લંબાઈ જુદું જુદું વક્રીભવન પામે છે અને બધા રંગો અલગ અલગ દેખાય છે. પ્રકાશના રંગોના સિદ્ધાંતને સંયોજનનો સિદ્ધાંત કહે છે.



પ્રકાશના રંગોમાં પ્રાથમિક રંગ લાલ, લીલો અને ભૂરો છે. આ રંગોના પ્રકાશના કિરણોને જ્યારે સફેદ પડદા પર પ્રકાશના ઉપકારના દ્વારા રેલાવવામાં આવે ત્યારે લાલ અને લીલો પ્રકાશ બંને મળીને પીળો રંગ ઉપસાવે છે. તે જ રીતે પીળા અને ભૂરા પ્રકાશના સંયોજનથી વાદળી રંગ અને લાલ અને ભૂરા પ્રકાશના સંયોજનથી મેજેન્ટા રંગ દેખાય છે.

સૂર્યનો પ્રકાશ સફેદ છે અને તેમાં બધા એટલે કે સાત રંગો સમાયેલા છે તે આપણે શાળાકીય શિક્ષણમાં ભણી ગયા છીએ. સૂર્યના પ્રકાશને ત્રિપાર્શ્વ કાચમાંથી પસાર કરીએ તો તે સાત રંગોમાં વિભાજીત થાય છે. તેનું કારણ છે દરેક રંગની તરંગ લંબાઈ જુદું જુદું વક્રીભવન પામે છે અને બધા રંગો અલગ અલગ દેખાય છે. પ્રકાશના રંગોના સિદ્ધાંતને સંયોજનનો સિદ્ધાંત કહે છે.

15.6 નાટ્ય પ્રસ્તુતિમાં પ્રકાશ અને તેના રંગોના ઉપયોગની પ્રાથમિક માહિતી :

ઉપર આપણે રંગદ્રવ્યો અને પ્રકાશના રંગોના સિદ્ધાંતોની વાત કરી. એ વાતને નાટકના સંદર્ભે સમજવાનો હવે પ્રયત્ન કરીએ. નાટકમાં જે દ્રશ્યબંધ હોય છે તે રંગદ્રવ્યોનો બનેલો હોય છે અને તેની ઉપર પડતો પ્રકાશ, પ્રકાશના રંગોનો બનેલો હોય છે. આમ આ બંને સિદ્ધાંતોનો નાટકના પ્રકાશ યોજનામાં સમન્વય થાય છે. આ વિષે આપણે પ્રાયોગિક વર્ગમાં વધુ વિગતે ચર્ચા કરીશું. તમે પોતે પણ ઘેર બેઠા આ પ્રયોગો કરી શકો.

(1) રંગદ્રવ્યો માટે ત્રણ મૂળભૂત રંગદ્રવ્યો મેજેન્ટા, પીળો અને વાદળી રંગના જાડા કાગળ લો. સાથે એક સફેદ રંગનો પણ કાગળ લો. આ બધાને કોઈ જાડા પાટિયા પર ચોંટાડી ને રંગીન પાટિયા તૈયાર કરો.

(2) હવે ત્રણ મોટી બેટરી (Tourch) લઈને તેની ઉપર લાલ, પીળો અને વાદળી રંગને પારદર્શક પ્લાસ્ટિક પેપર કે જીલેટીન મુકીને તેના કાચને ઢાંકી દો.

(3) હવે પ્રથમ સફેદ કાગળવાળા પાટિયાને દીવાલને ટેકે ગોઠવો. તેની બાજુમાં મેજેન્ટા, પીળો અને વાદળી રંગના પાટિયાને પણ મુકો.

(4) હવે તમારો પ્રયોગ શરૂ કરો :

❖ **પ્રયોગ : 1**

⇨ સફેદ કાગળ પર વારાફરતી લાલ, પીળો અને વાદળી રંગનો બેટરીનો પ્રકાશ ફેંકો. જે રંગ દેખાય છે તેની નોંધ કરો.

⇨ હવે આ જ સફેદ કાગળ પર લાલ અને પીળો, પછી પીળો અને વાદળી અને પછી વાદળી અને લાલ રંગનો બેટરીનો પ્રકાશ ફેંકો અને જે રંગ દેખાય છે તેની નોંધ કરો.

⇨ હવે આ જ સફેદ કાગળ પર લાલ, પીળો અને વાદળી રંગનો બેટરીનો પ્રકાશ એક સાથે ફેંકો અને જે રંગ દેખાય છે તેની નોંધ કરો.

❖ **પ્રયોગ : 2**

ઉપરનો પ્રયોગ ક્રમ પ્રમાણે વારાફરતી મેજેન્ટા, પીળો અને વાદળી રંગના પાટિયા પર ફેંકો અને તે દરેક વખતે જે રંગ દેખાય તેની વ્યવસ્થિત નોંધ કરો. નાટકમાં દ્રશ્ય રચના અને પ્રકાશ આયોજનમાં આ અનુભવ ખૂબ કામમાં આવશે.

આપણે જે પ્રકારના વસ્ત્રો પહેરીએ છીએ, ચીજવસ્તુઓ ખરીદીએ છીએ, જે પ્રકારના ઘરમાં રહીએ છીએ, તે બધામાં આપણી અંગત પસંદગી પ્રતિબિંબિત થાય છે. રંગો આપણી લાગણીઓ અને ભાવનાઓ વ્યક્ત કરે છે. અમુક રંગો પસંદ કરવા પાછળની વ્યક્તિની પ્રકૃતિ, મનઃસ્થિતિ અને રંગોની માનવમન પર થતી અસર એ ઊંડા અભ્યાસનો વિષય છે. નાટકના પાત્રો પણ આપણા સામાન્ય જીવનનું પ્રતિબિંબ જ તો છે. તેથી પાત્રની રૂચી અને મનોસ્થિતિને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવા માટે દ્રશ્યોમાં વિવિધ રંગોનો ઉપયોગ થાય છે.

❖ **દ્રશ્યબંધની દીવાલોના રંગો :**

દીવાલો ઘરનું વાતાવરણ સર્જવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. તેથી દીવાલોના રંગો આકર્ષક અને ઉષ્માભર્યા હોવા જોઈએ, પરંતુ નાટકમાં ફક્ત દીવાલો પર મનપસંદ રંગ કરાવવાથી હેતુ પાર નથી પડતો. નાટકના મુખ્ય રસ અને ઘરમાં રહેતા પાત્રની પ્રકૃતિને અનુરૂપ દીવાલોનો રંગ પસંદ કરવો જોઈએ. ફર્નિચર, એસેસરિઝ કે સોફ્ટ-ફર્નિશિન્સના રંગો પસંદ કરવામાં પણ

આખા રૂમના દેખાવની સાતત્યતાને ધ્યાનમાં રાખવાની હોય છે.

❖ **રંગોની પરિભાષા :**

માણસે મોટા ભાગના રંગો પ્રકૃતિમાંથી લીધાં છે. આપણી આસપાસ પ્રકૃતિના રંગો પણ છે જેમાંથી આપણે પ્રેરણા મેળવી શકીએ છીએ. આપણે શીતળ અને ઉષ્માભર્યા રંગો વચ્ચેનો ભેદ, તટસ્થ અને પ્રભાવશાળી રંગો અને અનેક રંગોના સંયોજનને સમજવા જરૂરી છે.

શીતળ-ઉષ્માભર્યા રંગો આપણા મનમાં ખાસ પ્રકારના ભાવનાત્મક કંપનો જગાવે છે. રાતો, પીળો, કેસરીના વિવિધ શેડ્સ અને કેટલાક બદામી રંગના શેડ્સને ઉષ્માભર્યો કહી શકાય. વાદળી, લીલો અને જાંબુડિયા રંગના શેડ્સ શીતળ રંગો કહી શકાય.

❖ **તટસ્થ (ન્યૂટ્રલ) અને પ્રભાવશાળી (સ્ટ્રોંગ) રંગો :**

સફેદ, રાખોડીના શેડ્સ એ ન્યુટ્રલ શેડ્સ છે. કેટલાંક બદામી શેડ્સ પણ તટસ્થ ગણાય છે, કારણ કે તે બીજા રંગોની સાથે મળીને સુંદર વાતાવરણ સર્જે છે. અદ્યતન શૈલીમાં આંખે ઊડીને વળગે તેવા બોલ્ડ-કલર્સનો તદ્દન બિનપરંપરાગત રીતે સમન્વય કરવામાં આવે છે. ઉદાહરણ તરીકે, જાંબલીની સાથે લાઈમ-ગ્રીન, ટર્કોઈઝ સાથે રાતો, ગુલાબીની સાથે કેસરી રંગોનું સંયોજન આપણા મનમાં જલદી કંટાળો લાવી શકે છે.

❖ **રંગોનો પ્રભાવ :**

રંગો પર પડતો પ્રકાશ નાટ્યાત્મક રીતે તે સ્થાનના વાતાવરણને બદલી નાખે છે. ઠંડા પ્રદેશોમાં રહેતા લોકો પોતાના ઘરમાં રસ્ટ કે રેડ જેવા હૂંફાળા રંગ વાપરતા હોય છે. જો કે, આ પ્રકારના રંગ રૂમને નાના દર્શાવે છે.

એક નિષ્ણાતના અભિપ્રાય પ્રમાણે રંગની પસંદગી કરવા અંગે કેટલાંક ઉપયોગી સૂચનો નીચે મુજબ છે.

ઘરની દીવાલો પરનો સફેદ, આછો પીળો, આછો લીલો કે વાદળી રંગના પ્રભાવથી રૂમ શીતળ અને હવાદાર લાગશે.

દીવાલો પર આછા રંગો હશે અને ફર્નિચર વગેરેના રંગો ઘેરા હશે તો પાત્રોનાં વસ્ત્ર પરિધાનના રંગો પણ દીપી ઉઠશે. પીળા, વાદળી, સફેદ કે લીલા રંગના કુશન્સથી રૂમ ખુલ્લો અને આરામદાયક લાગશે.

⇨ **લાલ :**

આ રંગ સૌથી વધુ નાટ્યાત્મક, ભાવનાત્મક અને અસરદાર છે. તે સત્તા અને બહાદુરીનો સૂચક છે. તેના અનુપમ પ્રભાવને કારણે તે ઘરમાં ઉત્તેજના, ઉત્સાહ, ઉષ્મા અને ભવ્યતા લાવે છે.

⇨ **કેસરી :**

કેસરી રંગ ભાવનાત્મક ઊંચાઈ અને આધ્યાત્મિકતાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. તે પ્રસન્નતા, સામાજિક મિલનસાર ભાવ દર્શાવે છે.

⇨ **પીળો :**

માનસિક સતર્કતા અને સ્પષ્ટતા કેળવવામાં મદદ કરે છે. નાટકમાં રૂમમાં આવતો સીધો સૂર્યપ્રકાશ આવતો હોય, પીળો કે પીચ રંગ દિવસના સમય અને દિશાને પણ દર્શાવે છે.

⇨ **લીલો :**

લીલો રંગ ઘરમાં સંપ અને આંતરિક શાંતિ લાવીને ઘરમાં ખાસ પ્રકારની ઊર્જાને જાળવે છે. પરંતુ નાટકમાં આ રંગ કાવાદાવા, ઝેરી પ્રકૃતિ, શંકા, અશુભનું સૂચન પણ કરે છે.

⇨ **વાદળી :**

આ રંગ મનમાં જગ્યાની વિશાળતા અને વિસ્તરણનો ભાર જગાવે છે જે શરીર અને મનને રિલેક્સ કરે છે. આ રંગને આસમાની રંગ પણ કહે છે અને તેથી જ તે વિશાળતાનો પણ સૂચક છે.

⇨ **જાંબલી :**

આ રંગ નિરાળો છે. તે શ્રદ્ધા, પ્રેરણા અને નિષ્ઠાને પ્રોત્સાહન આપે છે. તે સુરક્ષિતતા, આધ્યાત્મ અને આરામનો પણ અનુભવ કરાવે છે.

⇨ **સફેદ :**

સફેદ એ સાદો છતાં ભવ્ય રંગ છે. કોઈપણ ઋતુમાં તે ઉપયોગી છે. તે શુદ્ધતા અને ઊર્ધ્વતા દર્શાવે છે. પરંતુ તેનો નાટકમાં ઉપયોગ જરૂરિયાત પ્રમાણે કે પછી જ્યાં દ્રશ્યને વધુ સારી રીતે દર્શાવવાનું હોય ત્યારે થાય છે.

15.7 સારાંશ :

મંચપ્રકાશ (Light) અંગેની સૈદ્ધાંતિક માહિતીનું નાટ્ય નિર્માણમાં ખૂબ મહત્ત્વ છે. મંચ પ્રકાશ એ આહાર્ય અભિનયનો એક ભાગ છે. પ્રકાશ વગર તો રાત્રે થતા નાટ્ય પ્રયોગમાં કશુ દેખાય જ નહિ તો પછી નાટકને જરૂરી પ્રકાશ આયોજન તો શક્ય જ ના બને. આ માટે પ્રકાશના કાર્ય અને ગુણધર્મો જાણવા જરૂરી છે જે આપણને દૃશ્ય રચનામાં મદદરૂપ થાય. પ્રકાશનું મૂળભૂત કાર્ય દ્રશ્યને દ્રશ્યમાન કરવાનું છે. પ્રકાશ એક એવું કુદરતી તત્ત્વ છે જે પોતે અદ્રશ્ય રહેવા છતાં તે જે વસ્તુ પર પડે છે તેને તે વસ્તુને દ્રશ્યમાન બનાવે છે. પ્રકાશ એક સીધી રેખામાં ગતિ કરે છે. પ્રકાશ મૂળભૂત ત્રણ રંગોનો બનેલો છે અને એક બીજા રંગના સંયોજનથી બીજા રંગ બને છે. પ્રકાશના પરાવર્તન અને વક્રીભવનનાં ગુણો આપણને દ્રશ્યરચનામાં ઉપયોગી થાય છે.

સંસ્કૃત નાટકો બહુધા દિવસ દરમ્યાન કે સંધ્યા-રાત્રિના સમયે મશાલના પ્રકાશમાં ભજવાતા હતા. ગ્રીક અને રોમના નાટકો દિવસ દરમ્યાન ભજવાતા હતા. વીજળીની શોધ થયા પછી તે દ્વારા પ્રકાશના સાધનોનો વિકાસ થતા તેનો ઉપયોગ રંગ પ્રસ્તુતિઓમાં પણ થવા લાગ્યો. આમ નાટકોમાં પ્રકાશ આયોજનનું મહત્ત્વ ક્રમિક રીતે વધતું ગયું અને દ્રશ્ય રચનામાં ચમત્કારો કરવા લાગ્યું.

રંગમંચ પર વપરાતા પૂર દીપ (Flood Light), પૂંજ દીપ (Spot Light), પાદ દીપ (Foot Light), મંચ સમ્મુખ પ્રકાશ (F.O.H. Front of the House), અભિનયક્ષેત્ર દીપ (Acting Area Light), કેન્દ્રિત દીપ (Focus Light), નિયમિતપણે સમયાંતરે ઝબકારો કરતા દીપ (Strob Light) વગેરે પ્રકાશના સાધનોની શોધોને કારણે રંગમંચ પરની અભિવ્યક્તિએ નવા શિખરો સર કર્યા. 1895 થી 1915 દરમ્યાન એડોલ્ફ આપીયા અને ગોર્ડન ક્રેગે દ્રશ્યબંધ અને પ્રકાશ આયોજનમાં વિવિધ પ્રયોગો કર્યા.

પ્રકાશ યોજના માટે રંગ સિદ્ધાંતો 1. રંગદ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત અને 2. પ્રકાશના રંગોનો સિદ્ધાંત સમજવા જરૂરી છે કારણ કે દ્રશ્ય રચનામાં આ બંને સિદ્ધાંતોનો અભ્યાસ જરૂરી બને છે.

ઉપરાંત રંગોની મનોવૈજ્ઞાનિક અસરો પણ પ્રેક્ષકો ઉપર પડે છે. શીતળ-ઉષ્માભર્યા રંગો આપણા મનમાં ખાસ પ્રકારના ભાવનાત્મક કંપનો જગાવે છે. રંગો પર પડતો પ્રકાશ નાટ્યાત્મક રીતે તે સ્થાનના વાતાવરણને બદલી નાખે છે.

15.8 તમારી પ્રગતિ ચકાસોના જવાબ, સ્વાધ્યાય :

પ્રશ્ન-1 : વિગતવાર મુદ્દાસર સમજાવો :

(1) પ્રકાશનું કાર્ય અને તેના ગુણધર્મ સમજાવો :

પ્રકાશ પોતે અદ્રશ્ય રહીને તે જે પદાર્થ ઉપર પડે છે તે પદાર્થને દ્રશ્યમાન કરે છે. પ્રકાશનું મૂળ કાર્ય આપણી આસપાસના વિશ્વને દ્રશ્યમાન કરવાનું છે. પ્રકાશ મૂળભૂત ત્રણ રંગોનો બનેલો છે અને આ મૂળભૂત રંગોની મેળવણીથી અન્ય ગૌણ રંગો બને છે. પ્રકાશ અતિસૂક્ષ્મ કણોનો બનેલો છે અને તે વિદ્યુત-ચુંબકીય ત્રિપરિમાણીય તરંગો છે જે પરિસ્થિતિ પ્રમાણે પોતાનું વર્તન બદલે છે. પ્રકાશ એક સેકંડમાં 3 લાખ કિલોમીટરના મહત્તમ વેગથી ગતિ કરે છે. પ્રકાશને આગળ વધવા માટે કોઈ માધ્યમની જરૂર નથી પડતી તે શૂન્યાવકાશમાં પણ ગતિ કરે છે. પરાવર્તન, વક્રીભવન, ડિસ્પર્ઝન, ડિફ્રેક્ષન, સંપૂર્ણ આંતરિક પરાવર્તન, ધ્રુવીકરણ વગેરે પ્રકાશના ગુણધર્મો છે. જેમાંથી પરાવર્તન અને વક્રીભવન આ બે ગુણધર્મોનો રંગમંચીય પ્રકાશ યોજનામાં વિશેષ ઉપયોગ થાય છે.

(2) નાટ્ય નિર્માણમાં મંચપ્રકાશ આયોજનની જરૂરિયાત વિષે સમજાવો :

નાટકમાં કે કોઈપણ રંગમંચીય પ્રસ્તુતિમાં પ્રકાશ આયોજન ખૂબ જ જરૂરી છે. પ્રકાશ માત્ર રંગમંચને અજવાળતો નથી પરંતુ પ્રસ્તુત વાતાવરણને પણ પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડે છે. સવાર, બપોર, સંધ્યા કે રાત્રિ, દિશાસૂચન વગેરેનો પ્રકાશ દ્વારા નિર્દેશ થઈ શકે છે. પાત્ર, પ્રસંગની ગંભીરતા અને ભજવી રહેલા પ્રસંગના મિજાજ / મનોભાવને પણ પ્રકાશ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડે છે. પ્રાચીન સમયમાં પ્રકાશની જરૂરિયાત રંગમંચને પ્રકાશિત કરવા પુરતી મર્યાદિત હતી પરંતુ જેમ જેમ વિજ્ઞાન પ્રગતિ કરતું ગયું અને વિદ્યુત સાધનોમાં વિકાસ થતો ગયો તેમ તેમ પ્રકાશ આયોજન એ રંગભૂમિનું આવશ્યક અંગ બનતું ગયું.

રંગમંચ પર વપરાતા પૂર દીપ (Flood Light), પુંજ દીપ (Spot Light), પાદ દીપ (Foot Light), મંચ સમ્મુખ પ્રકાશ (F.O.H. Front of the House), અભિનયક્ષેત્ર દીપ (Acting Area Light), કેન્દ્રિત દીપ (Focus Light), નિયમિતપણે સમયાંતરે ઝબકારો કરતા દીપ (Strob Light) વગેરે પ્રકાશના સાધનોની શોધોને કારણે રંગમંચ પરની અભિવ્યક્તિએ નવા શિખરો સર કર્યા.

(3) એડોલ્ફ આપીયા અને ગોર્ડન ક્રેગનાં દ્રશ્ય બંધ અને મંચપ્રકાશ આયોજનના પ્રયોગ વિષે લખો :

1895 થી 1915 દરમ્યાન એડોલ્ફ આપીયા અને ગોર્ડન ક્રેગે દ્રશ્યબંધ અને પ્રકાશ આયોજનમાં વિવિધ પ્રયોગો કર્યા જેને કારણે રંગમંચ પર પ્રકાશ આયોજનમાં એક મોટી ક્રાંતી આવી અને પ્રકાશ આયોજનને સર્જનાત્મક કલાનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું. માત્ર રંગમંચ પર ભજવાતા દ્રશ્યને પ્રેક્ષક સારી રીતે જોઈ અને માણી શકે ત્યાંથી શરૂ થયેલી આ ''પ્રકાશ યાત્રા'' એ રંગમંચ પરના કાર્ય વ્યાપારને વધુ પ્રભાવશાળી કરવાની સાથે સાથે દ્વિપરિમિત દ્રશ્યને ત્રિપરિમિત પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ કરીને દ્રશ્યમાં જીવંતતા

લાવવાની શક્યતાને સાકાર કરી આપી. એડોલ્ફ આપીયા અને ગોર્ડન ક્રેગે પાત્રની મનોસૃષ્ટિને પ્રકાશ યોજના દ્વારા રંગમંચ પર તાદ્રશ્ય કરવાની શક્યતાનો પાયો નાખ્યો. આજે આધુનિક નાટકની પ્રસ્તુતિના તંત્રમાં પ્રકાશ આયોજન એક મહત્ત્વપૂર્ણ આયામ બની રહ્યું છે.

પ્રશ્ન-2 : ટૂંકનોંધ લખો :

(1) રંગદ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત

(2) પ્રકાશના રંગોનો સિદ્ધાંત

(1) રંગદ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત :

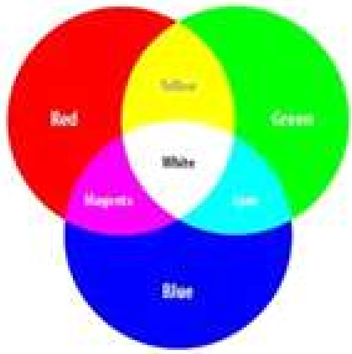
રંગદ્રવ્યોના મૂળ ત્રણ રંગ છે. લાલ, પીળો ને વાદળી. આપણે શાળામાં ભણી ગયા છીએ કે લાલ, પીળો ને વાદળી એ મૂળ રંગ કહેવાય, બાકીના બીજા બધા મેળવણીથી થાય. આમ રંગદ્રવ્યથી બનતા રંગો માટે આ સિદ્ધાંત છે. અહીં ખરેખર લાલ એ મેજેન્ટા રંગ છે. રંગ દ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત એ બાદબાકીના સિદ્ધાંત તરીકે ઓળખાય છે.

આ સિદ્ધાંતને બાદબાકીનો સિદ્ધાંત કેમ કહે છે તે સમજી લઈએ. કોઈપણ વસ્તુનો રંગ આપણને કેમ દેખાય છે ? જેમ કે ગુલાબ લાલ દેખાય છે અને કેરીનો રસ પીળો દેખાય છે. સફેદ રંગનો પ્રકાશ જ્યારે કોઈ પદાર્થ પર પડે છે ત્યારે તેના બધા રંગો પદાર્થ કે વસ્તુ પર પડે છે. હવે આ પદાર્થ જે રંગના તરંગોને શોષી લે તે રંગ આપણને ના દેખાય અને જે રંગના તરંગો પદાર્થની સપાટી પરથી પરાવર્તિત થાય તે રંગ આપણને દેખાય. એટલે કે ગુલાબ લાલ સિવાયના બીજા રંગોને શોષીને સફેદમાંથી તેની બાદબાકી કરે છે એટલે પરાવર્તિત થતો લાલ રંગ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આ જ પ્રમાણે કેરીનો રસ પીળા સિવાયના બીજા રંગોને શોષી લે છે તેથી આપણને રસ પીળો દેખાય છે.

આ વાતને આપણે બીજી રીતે સમજીએ. આપણે કોઈ એક ઘરની બહાર ઊભા છીએ. આ ઘરમાં સાત મહેમાન આવે છે. આ સાત મહેમાનો એટલે સૂર્યનો સાત રંગોનો સફેદ પ્રકાશ. આ મહેમાનોએ સાત અલગ અલગ રંગોના કપડા પહેર્યા છે. હવે જ્યાં સુધી ઘરમાલિક દરવાજો ના ખોલે ત્યાં સુધી આ બધા સાત રંગ આપણને બહારથી દેખાશે. એટલે કે આપણને બધા રંગોનું મિશ્રણ સફેદ દેખાશે. હવે ઘરમાલિક દરવાજો ખોલીને લાલ સિવાયના બધાને ઘરમાં પ્રવેશ આપે છે. એટલે સાતમાંથી લાલ સિવાય બાકીનાની બાદબાકી થાય છે અને બહાર રહેલા લાલ રંગને આપણે બહારથી જોઈ શકીએ છીએ. આ થયુ લાલ રંગનું પરાવર્તન. આમ પદાર્થ જે રંગોને શોષીને બાદબાકી કરે છે. તે દેખાતા નથી અને પરાવર્તિત રંગ દેખાય છે. જો પદાર્થ બધા રંગોને શોષી લે તો બહાર કોઈ પ્રકાશ રહેતો નથી અને પ્રકાશનો અભાવ એટલે રંગોનો અભાવ એટલે કે કાળો રંગ દેખાય છે. આમ કાળો રંગ એ બધા રંગોનું શોષણ સૂચવે છે.

(2) પ્રકાશના રંગોનો સિદ્ધાંત :

સૂર્યનો પ્રકાશ સફેદ છે અને તેમાં બધા એટલે કે સાત રંગો સમાયેલા છે તે આપણે શાળીકાય શિક્ષણમાં ભણી ગયા છીએ. સૂર્યના પ્રકાશને ત્રિપાર્શ્વ કાચમાંથી પસાર કરીએ તો તે સાત રંગોમાં વિભાજીત થાય છે. તેનું કારણ છે દરેક રંગની તરંગ લંબાઈ જુદું જુદું વક્રીભવન પામે છે અને બધા રંગો અલગ અલગ દેખાય છે. પ્રકાશના રંગોના સિદ્ધાંતને સંયોજનના સિદ્ધાંત કહે છે.



પ્રકાશના રંગોમાં પ્રાથમિક રંગ લાલ, લીલો અને ભૂરો છે. આ રંગોના પ્રકાશના કિરણોને જ્યારે સફેદ પડદા પર પ્રકાશના ઉપકારના દ્વારા રેલાવવામાં આવે ત્યારે લાલ અને લીલો પ્રકાશ બંને મળીને પીળો રંગ ઉપસાવે છે. તે જ રીતે પીળા અને ભૂરા પ્રકાશના સંયોજનથી વાદળી રંગ અને લાલ અને ભૂરા પ્રકાશના સંયોજનથી મેજેન્ટા રંગ દેખાય છે.

સૂર્યનો પ્રકાશ સફેદ છે અને તેમાં બધા એટલે કે સાત રંગો સમાયેલા છે તે આપણે શાળાકીય શિક્ષણમાં ભણી ગયા છીએ. સૂર્યના પ્રકાશને ત્રિપાર્શ્વ કાચમાંથી પસાર કરીએ તો તે સાત રંગોમાં વિભાજીત થાય છે. તેનું કારણ છે દરેક રંગની તરંગ લંબાઈ જુદું જુદું વક્રીભવન પામે છે અને બધા રંગો અલગ અલગ દેખાય છે. પ્રકાશના રંગોના સિદ્ધાંતને સંયોજનનો સિદ્ધાંત કહે છે.

પ્રશ્ન-3 : તટસ્થ (ન્યુટ્રલ) અને પ્રભાવશાળી (સ્ટ્રોંગ) રંગો વિષે માહિતી આપો :

સફેદ, રાખોડીના શેડ્સ એ ન્યુટ્રલ શેડ્સ છે. કેટલાંક બદામી શેડ્સ પણ તટસ્થ ગણાય છે. કારણ કે તે બીજા રંગોની સાથે મળીને સુંદર વાતાવરણ સર્જે છે.અદ્યતન શૈલીમાં આંખે ઊડીને વળગે તેવા બોલ્ડ-કલર્સનો તદ્દન બિનપરંપરાગત રીતે સમન્વય કરવામાં આવે છે. ઉદાહરણ તરીકે, જાંબલીની સાથે લાઈમ-ગ્રીન, ટર્કોઈઝ સાથે રાતો, ગુલાબીની સાથે કેસરી રંગોનું સંયોજન આપણા મનમાં જલદી કંટાળો લાવી શકે છે.

પ્રશ્ન-4 : નાટકમાં રંગોની ભાવનાત્મક અસર વિશે સમજાવો :

⇨ **લાલ :**

આ રંગ સૌથી વધુ નાટ્યાત્મક, ભાવનાત્મક અને અસરદાર છે. તે સત્તા અને બહાદુરીનો સૂચક છે. તેના અનુપમ પ્રભાવને કારણે તે ઘરમાં ઉત્તેજના, ઉત્સાહ, ઉષ્મા અને ભવ્યતા લાવે છે.

⇨ **કેસરી :**

કેસરી રંગ ભાવનાત્મક ઊંચાઈ અને આધ્યાત્મિકતાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. તે પ્રસન્નતા, સામાજિક મિલનસાર ભાવ દર્શાવે છે.

⇨ **પીળો :**

માનસિક સતર્કતા અને સ્પષ્ટતા કેળવવામાં મદદ કરે છે. નાટકમાં રૂમમાં આવતો સીધો સૂર્યપ્રકાશ આવતો હોય પીળો કે પીચ રંગ દિવસના સમય અને દિશાને પણ દર્શાવે છે.

⇨ **લીલો :**

લીલો રંગ ઘરમાં સંપ અને આંતરિક શાંતિ લાવીને ઘરમાં ખાસ પ્રકારની ઊર્જાને જાળવે છે. પરંતુ નાટકમાં આ રંગ કાવાદાવા, ઝેરી પ્રકૃતિ, શંકા, અશુભનું સૂચન પણ કરે છે.

⇨ **વાદળી :**

આ રંગ મનમાં જગ્યાની વિશાળતા અને વિસ્તરણનો ભાર જગાવે છે જે શરીર અને મનને રિલેક્સ કરે છે. આ રંગને આસમાની રંગ પણ કહે છે અને તેથી જ તે વિશાળતાનો પણ સૂચક છે.

⇨ **જાંબલી :**

આ રંગ નિરાળો છે. તે શ્રદ્ધા, પ્રેરણા અને નિષ્ઠાને પ્રોત્સાહન આપે છે. તે સુરક્ષિતતા, આધ્યાત્મ અને આરામનો પણ અનુભવ કરાવે છે.

⇨ **સફેદ :**

સફેદ એ સાદો છતાં ભવ્ય રંગ છે. કોઈપણ ઋતુમાં તે ઉપયોગી છે. તે શુદ્ધતા અને ઊર્ધ્વતા દર્શાવે છે. પરંતુ તેનો નાટકમાં ઉપયોગ જરૂરિયાત પ્રમાણે કે પછી જ્યાં દ્રશ્યને વધુ સારી રીતે દર્શાવવાનું હોય ત્યારે થાય છે.

15.9 સંદર્ભ ગ્રંથ :

(1) "રંગતંત્ર" લેખક શ્રી યશવંત કેલકર :

પ્રકાશ : યુનિવર્સિટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ ૩૮૧૧૧૬.

(2) "નાટ્ય નિર્માણ" લેખક શ્રી માર્કંડ ભટ્ટ :

પ્રકાશ : યુનિવર્સિટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ ૩૮૧૧૧૬.

(3) રંગદ્રવ્યોનો સિદ્ધાંત અને પ્રકાશના રંગોનો સિદ્ધાંત :

Source : Harvard - Smithsonian Center for Astrophysics This media asset was adapted from Shedding Light on Science

**** **** ****

એકમ 16 રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોઃ સ્ક્રીન અને ડિજિટલ પ્લેટફોર્મની નિર્માણ-પ્રક્રિયા વિશે પ્રાથમિક માહિતી

-: રૂપરેખા :-

16.1 ઉદ્દેશ

16.2 પ્રસ્તાવના

16.3 મુખ્ય વિષય

16.3.1 ટેલિવિઝન સીરિયલમાં નિર્માણ-પ્રક્રિયા

16.3.2 ફિલ્મ અને વેબ-સીરિઝ (ડિજિટલ) નિર્માણ-પ્રક્રિયા

16.4 સારાંશ

16.5 તમારી પ્રગતિ ચકાસો

16.6 સંદર્ભગ્રંથ

16.1 ઉદ્દેશ :

વિદ્યાર્થીમિત્રો માટે રંગમંચ સિવાયના અન્ય માધ્યમોમાં થતી નિર્માણ-પ્રક્રિયા વિશે જાણવું એટલે જરૂરી છે કે, અત્યારના સમયમાં મનોરંજનના માધ્યમો અનેકગણા વિસ્તરી ચૂક્યા છે. નેવુંના દશકની માફક હવે પ્રેક્ષકો અને શ્રોતાઓ પાસે રેડિયો અને રંગમંચ સિવાયના અન્ય વિકલ્પો ખુલ્લા મૂકી દેવામાં આવ્યા છે, જેમાં કારકિર્દીની વિશાળ તકો સમાવિષ્ટ છે. દાખલા તરીકે, ઑટીટી (ઑવર ધ ટોપ) પ્લેટફૉર્મ્સ.

ફિલ્મ, ટેલિવિઝન સીરિયલ અને વેબ-સીરિઝ જેવા માધ્યમોની નિર્માણ-પ્રક્રિયા જુદી જુદી હોય છે. તેમાં કામ કરવા માટે જુદી જુદી આવડતોની જરૂરિયાત હોય છે, જેના વિશે આપણે વિસ્તૃત સમજ કેળવવા જઈ રહ્યા છીએ.

16.2 પ્રસ્તાવના :

કોઈપણ માધ્યમની નિર્માણ-પ્રક્રિયામાં વિચારબીજથી શરૂ થનારી સફર પડદા (સ્ક્રીન) સુધી પહોંચે, ત્યાં સુધીમાં ઘણા પડાવોમાંથી પસાર થતી હોય છે. સમયની સાથે નિર્માણ-પ્રક્રિયામાં ઘણા ફેરફારો નોંધાયા છે. પહેલાના જમાનાની સરખામણીમાં હવે અત્યાધુનિક સંસાધનો અને તકનિકોના કારણે નિર્માણ-પ્રક્રિયામાં ધરખમ પરિવર્તન જોવા મળી રહ્યું છે.

ભારત અને વિદેશોમાં મોટા મોટા નિર્માણગૃહો ખૂલ્યા છે, જેઓ અલગ અલગ માધ્યમોમાં કામ કરે છે. ઉદાહરણ તરીકે, બાલાજી ટેલિફિલ્મ્સ. દેશની ટોચની નિર્માતા ગણાતી એકતા કપૂરનું આ પ્રોડક્શન હાઉસ હવે ટેલિવિઝન સીરિયલ ઉપરાંત ફિલ્મો અને વેબસીરિઝના નિર્માણમાં પણ ઝંપલાવી ચૂક્યું છે. શાહરૂખ ખાનનું રેડચિલીઝ પ્રોડક્શન હાઉસ ફિલ્મો પ્રોડ્યુસ કરવા ઉપરાંત એડિટિંગ વિભાગ સાથે પણ સંકળાયેલું છે. સલમાન ખાન ફિલ્મ્સ હોય કે પછી રશ્મિ શર્મા ટેલિફિલ્મ્સ, દરેક મોટા મોટા નિર્માતાઓ હવે ફક્ત એકલદોકલ માધ્યમને ભરોસે બેસી રહેવામાં નથી માનતાં. આથી જ નિર્માણ-પ્રક્રિયા અંગે ભણતર પ્રાપ્ત કરતા વિદ્યાર્થીમિત્રો પણ આ તમામ માધ્યમોની મૂળભૂત માહિતી અને જરૂરિયાતોથી વાકેફ થાય એ જરૂરી છે.

કોઈપણ નિર્માણ-પ્રક્રિયાના મુખ્યત્વે ત્રણ ફેઝ હોય છેઃ (1) પ્રિ-પ્રોડક્શન ફેઝ, (2) શૂટિંગ ફેઝ અને (3) પોસ્ટ-પ્રોડક્શન ફેઝ. જેમાં સ્ક્રિપ્ટ-રાઇટિંગ, નરેશન, સ્ક્રીનપ્લે, સ્ટોરીબૉર્ડ, ડાયલોગ્સ, સિનેમેટોગ્રાફી, ડિરેક્શન, મ્યુઝિક, બેકગ્રાઉન્ડ સ્કૉર, ડિસ્ટ્રિબ્યુશન વગેરે પેટાપ્રકારો સામેલ છે.

સમગ્ર વિશ્વમાં હૉલિવૂડ બાદ બીજા ક્રમે ભારતની બોલિવૂડ ઇન્ડસ્ટ્રીનું સ્થાન છે. દર વર્ષે હિન્દી, ગુજરાતી, તમિલ, તેલુગુ, ભોજપુરી, કન્નડ, મલયાલમ, મરાઠી, પંજાબી વગેરે ભાષાની હજારો ફિલ્મો થિયેટરમાં રીલિઝ થાય છે અને કરોડો-અબજો રૂપિયા કમાવી આપે છે. સદ્‌ભાગ્યે, પહેલાની માફક હવે સિનેમાને ખરાબ દ્રષ્ટિકોણથી સાથે નથી જોવામાં આવતું. પરિવારોની માનસિકતા ધીરે ધીરે ખૂલવા લાગી છે. પરિણામસ્વરૂપ, આ ક્ષેત્રે કારકિર્દી ઘડવા માટે અવનવા વિકલ્પોમાં ભરાવો પણ એટલો જ થઈ રહ્યો છે.

16.3 મુખ્ય વિષયઃ

ભારતમાં હાલ મુખ્યત્વે ત્રણ નિર્માણ-પ્રવાહો ચાલી રહ્યા છે. આ ત્રણ પ્રવાહો ત્રણ જુદા જુદા પ્રકારના ભારતીય પ્રેક્ષકોનું સૂચન કરે છે. ટેલિવિઝન, ફિલ્મ અને વેબ-સીરિઝ જેવા ત્રણ માધ્યમોનો પ્રેક્ષક પણ જુદો છે, એ મુદ્દો અહીં અગત્યનો છે. એક વર્ગ છે, ભારતીય ગૃહિણીઓનો! જે સાંજે જમી-પરવારીને, ઘરનું કામકાજ પતાવીને ટીવી સીરિયલ જોવાનું પસંદ કરે છે. બીજો વર્ગ છે, નોકરિયાત માણસોનો! જેઓ સપ્તાહના અંતે અથવા રજાના દિવસોમાં સિનેમાઘરમાં જઈને ફિલ્મો થકી મનોરંજન મેળવવાની પ્રકૃતિ ધરાવે છે. અને ત્રીજો વર્ગ છે, દેશનું યુવાધન... જેમના માટે ટ્રેન્ડિંગ વેબસીરિઝ અને વેબ-ફિલ્મો જોવી એ પ્રાથમિકતા છે. તો આ ત્રણેય માધ્યમોની નિર્માણ-પ્રક્રિયા વિશે અછડતો ચિતાર મેળવવાની કોશિશ કરીએ.

16.3.1 ટેલિવિઝન સીરિયલમાં નિર્માણ-પ્રક્રિયાઃ

નેવુંના દશકથી ભારતમાં ટેલિવિઝનનો દૌર શરૂ થયો છે, એવું કહી શકાય. શરૂઆતમાં ફક્ત દૂરદર્શન સાથે શરૂ થયેલો ચેનલોનો કાફલો આજે સ્ટાર, સોની, કલર્સ, ઝીની વિવિધ ચેનલો સુધી વિસ્તર્યો છે. અલગ અલગ ચેનલ પર જુદા જુદા જોકી અને અલગ અલગ વયવર્ગના પ્રેક્ષકો માટેના શૉ ટેલિકાસ્ટ થઈ રહ્યા છે. નૃત્ય-સંગીત રિયાલિટી શૉ, ક્વિઝ શૉ, ધારાવાહિકોથી ભરપૂર રહેતી ટીવી ચેનલો આજે પણ ભારતના ગામડાંઓ અને અંતરિયાળ વિસ્તારોનો આત્મા છે, એમ કહીએ તો અતિશયોક્તિ નહીં ગણાય.

ટેલિવિઝન ચેનલ સાથે સંકળાઈને કારકિર્દી ઘડવા માટે આ માધ્યમ અંગેની કેટલીક પાયાની વિગતો વિદ્યાર્થી પાસે હોવી જરૂરી છે. કોઈ પણ ટીવી ચેનલ બે પ્રકારે શૉનું નિર્માણ કરતી હોય છે. પ્રથમ પ્રકારમાં ટેલિવિઝન ઇન્ડસ્ટ્રીનું કોઈ તોતિંગ પ્રોડક્શન હાઉસ સ્વખર્ચે કોઈ કૉન્સેપ્ટ પર કામ કરે. બીજા પ્રકારમાં ટીવી ચેનલ સામે ચાલીને પ્રોડક્શન હાઉસનો સંપર્ક કરીને પોતાની જરૂરિયાત પ્રમાણે એમને શૉ બનાવવા માટેની ઑફર આપતી હોય છે.

પહેલા પ્રકારને ઉદાહરણ સાથે સમજીએ. ધારી લો કે, ટેલિવિઝન ઇન્ડસ્ટ્રીની બહુ જ જાણીતી નિર્માતા રશ્મિ શર્મા (જેઓ ભૂતકાળમાં સસુરાલ સિમર કા, નઝર, સિતારા વગેરે જેવી સફળ ધારાવાહિકોનું નિર્માણ કરી ચૂક્યા છે તેઓ) પોતે કોઈ વિચારબીજ સાથે ટેલિવિઝન ચેનલનો સંપર્ક કરે. ટીવી ચેનલ એમનો વિચાર સાંભળીને જે-તે શૉ અથવા સીરિયલને પોતાના પ્લેટફૉર્મ પર ટેલિકાસ્ટ કરવા છે કે નહીં તેનો નિર્ણય લે

અને એમાંથી જે આર્થિક ઉપાર્જન થાય, એને એકબીજાની સંમતિથી ટીમમાં વહેંચી દે. બીજા પ્રકારમાં ટીવી ચેનલ સામે ચાલીને પ્રોડ્યુસરનો સંપર્ક કરે છે. ચેનલની જરૂરિયાત મુજબ ત્યારબાદ જે-તે પ્રોડક્શન હાઉસ એ પ્રોજેક્ટમાં જોડાઈ શકે છે.

શૉના નિર્માણમાં વાર્તા મહત્વનો ભાગ ભજવતી હોય છે. ધારાવાહિક ભારતના પરિવારોનો પ્રાણ છે. એક કિસ્સો યાદ અપાવું. સ્ટાર નેટવર્ક પર આવતી સીરિયલો 'ક્યોંકિ સાંસ ભી કભી બહુ થી', 'કહાની ઘર ઘર કી' અને 'કસૌટી ઝિંદગી કી' જોઈને ઘણા ભારતીય માતા-પિતાઓએ પોતાના સંતાનોનું નામ અમર, તુલસી, પાર્વતી, અંબા, પ્રેરણા, અનુરાગ રાખવાનું શરૂ કરી દીધું છે. ભારતીય પરિવારોનો આ પાત્રો સાથેનો નાતો એટલો તે ગાઢ થઈ ગયો હતો જાણે તેઓ પરિવારના સભ્ય જ ન હોય!

કહેવાનો અર્થ એ છે કે, ભારતમાં સીરિયલો આજની તારીખે પણ પારિવારિક સંસ્કાર સાથે જોડાયેલી બાબત છે. આથી એક ચોક્કસ સીમાની અંદર રહીને જ સીરિયલોના વિષયવસ્તુની પસંદગી કરવામાં આવે, એ હકીકત છે. મોટેભાગે સામાજિક સમસ્યાના મુદ્દાને જ કેન્દ્રમાં રાખીને વાર્તા ઘડાય છે. કથાનો ગર્ભ બંધાઈ ગયા બાદ સીરિયલનો આખો કૉન્સેપ્ટ ચેનલ હેડ પાસે પહોંચે છે અને ત્યાં જરૂરી ફેરફારો થયા બાદ કાસ્ટિંગથી શરૂ કરીને પ્રોડક્શન વેલ્યૂ સહિતના અન્ય પરિબળો પર કામ ચાલુ થાય છે.

શૉના કૉન્સેપ્ટ પરથી તેને પ્રાઈમ-ટાઈમ પર ટેલિકાસ્ટ કરવો કે નહીં, તેનો નિર્ણય લેવાય છે. દાખલા તરીકે, કોઈ નવાસવા કલાકાર કે વિષયવસ્તુ સાથે સીરિયલ લૉન્ચ થઈ રહી હોય, તો મેકર્સ મોટેભાગે જોખમ ઉઠાવતાં નથી. આથી સાંજે 6 વાગ્યે અથવા રાતે 11 વાગ્યા પછીનો સ્લોટ જે-તે શૉને ફાળવી દેવામાં આવે છે. બીજી બાજુ, 'કૌન બનેગા કરોડપતિ', 'બિગ-બોસ' કે 'નાગિન' જેવી સીરિયલો માટે સાંજે 8 કે 9 વાગ્યાનો પ્રાઈમ-ટાઈમ સ્લોટ જ ફાળવવામાં આવશે, તે નિશ્ચિત જ હોય છે. ચેનલ તરફથી સામાન્યતઃ ત્રણ મહિના સુધી જે-તે શૉ ચલાવવાની મંજૂરી મળતી હોય છે, પરંતુ ટી.આર.પી. (ટેલિવિઝન રેટિંગ પૉઈન્ટ)ને આધારે બાદમાં શૉ લંબાવવો કે કેમ, તે અંગે નિર્ણય લેવાતો હોય છે.

16.3.2 ફિલ્મ અને વેબ-સીરિઝ (ડિજિટલ) નિર્માણ-પ્રક્રિયાઃ

ભારત દેશમાં બૉલિવૂડનું મહત્વ હંમેશાથી અકબંધ રહ્યું છે. પહેલીવહેલી સાયલન્ટ ફિલ્મ 'રાજા હરિશ્ચંદ્ર'થી શરૂ કરીને બોલકી ફિલ્મ 'આલમારા' અને ત્યારબાદથી 'બાહુબલિ' સુધીની ભારતીય સિનેમાની સફર ઘણી જ રોમાંચક અને મજેદાર રહી છે. ભારતે દિગ્ગજ દિગ્દર્શકો, નિર્માતાઓ, કલાકારો, કૉસ્ચ્યુમ ડિઝાઈનર, સેટ ડિઝાઈનર, એડિટર, સંગીતકારો વગેરે સિનેમાજગતને આપ્યા છે. એ પછી ગુરૂ દત્ત હોય કે શ્યામ બેનેગલ, ભાનુ અથૈયા હોય કે મનિષ મલ્હોત્રા, યશ ચોપરા હોય કે પછી એસ.એસ.રાજામૌલી!

ગુજરાતી ફિલ્મો હાલ પોતાનો સ્વર્ણયુગ જોઇ રહી છે. નેશનલ અવૉર્ડ પ્રાપ્ત કરી શકે એવી ફિલ્મો બનાવવા માટે આપણા ગુજરાતી ફિલ્મ-મેકર્સ હવે સક્ષમ બન્યા છે. દેશ રે જોયા દાદા પરદેશ રે જોયા, ભવની ભવાઈ સહિતની પુષ્કળ ફિલ્મોએ આપણે ત્યાં ભૂતકાળમાં તરખાટ મચાવ્યો છે. હિન્દી ફિલ્મ અને ટીવી ઇન્ડસ્ટ્રીમાં પણ આજે ગુજરાતીઓનો દબદબો છે. પરંતુ આટલો જ પ્રભાવ આજથી 100 વર્ષ પહેલાંની

ગુજરાતી ફિલ્મ ઇન્ડસ્ટ્રીનો બોલિવૂડ પર રહ્યો છે, એવું કહીએ તો ઘડીભર માન્યામાં ન પણ આવે!

1985 પછીનાં વર્ષોમાં ભારતીય ઘરોમાં પ્રવેશેલા ટેલિવિઝન બોક્સ થકી પ્રાદેશિક ફિલ્મોને બહુ મોટો ફટકો પડેલો. એક તો નવી ટેકનોલોજી અને એ પણ પાછી ઘેર-ઘેર! લોકોને સિનેમાનો પડદો જાણે ભૂલાવા માંડ્યો હતો. સ્વાભાવિક રીતે જ, ગુજરાતી પ્રેક્ષકે પણ માત્ર ટીવીને મહત્વ આપવાનું શરૂ કરી દીધું. ઉપરાંત, ત્યારની ફિલ્મોનાં કન્ટેન્ટમાં પણ ખાસ કશો દમ ન હોવાને લીધે ધીરે-ધીરે આપણી ફિલ્મોનો પ્રેક્ષકગણ ઘટવા લાગ્યો. સમય જતાં બોલિવુડ ઉપરાંત અનેક રાજ્યોનાં પ્રાદેશિક સિનેમા અપગ્રેડ થયા. કમનસીબે, ગુજરાતી ફિલ્મમેકર દિવસે ને દિવસે નબળી ફિલ્મો સાથે પેશ થવા લાગ્યો. આ દરમિયાન કેતન મહેતાની 'ભવની ભવાઈ' તેમજ નિમેષ દેસાઈની 'નસીબની બલિહારી' જેવી જોવાલાયક ફિલ્મો પણ આવીને ચાલી ગઈ. વચ્ચે એક ફિલ્મ એવી પણ આવી, જેણે ફિલ્મ-મેકર્સમાં આશાનું કિરણ ફૂંક્યુ, જે હતી ગોવિંદ પટેલની 'દેશ રે જોયા દાદા પરદેશ જોયા'!

ગુજરાતમાં કાઠિયાવાડને આપણે મોજીલા લોકોના પ્રદેશ તરીકે ઓળખીએ છીએ. બપોર પડે ને ત્રણ કલાક ઊંઘ ખેંચી કાઢનારી પ્રજા પોતાના બિન્દાસ્તપણા માટે જાણીતી છે. એ સિવાય ભારતમાં જ્યારે ફિલ્મ ઇન્ડસ્ટ્રીનો નવોસવો સૂર્યોદય થયો હતો, એ સમયમાં સૌરાષ્ટ્ર પ્રદેશે સિનેમારસિકોને ઘણી રસપ્રદ ફિલ્મો આપી છે, એ ભૂલવું ન જોઈએ.

ભાવનગર સ્ટેટના દીવાન સર પ્રભાશંકર પટ્ટણીની મદદ લઈને એમના પિતરાઈ ભાઈ વજેશંકર કાનજી પટ્ટણીએ વર્ષ 1921માં 'સૌરાષ્ટ્ર ફિલ્મ કંપની' સ્થાપી, જેને 1923ની સાલમાં પબ્લિક લિમિટેડ કંપનીમાં ફેરવી નાંખવામાં આવી.

જે સમયમાં ફિલ્મ-નિર્માણને 'નાચવાવાળી નર્તકી' કે પછી 'નવરા' લોકોનો ધંધો માનવામાં આવતું હતું, એ જમાનામાં 'સૌરાષ્ટ્ર ફિલ્મ કંપની'ને લોકો આદરભાવથી જોતા હતાં. બંગલાના કમ્પાઉન્ડમાં એક સુંદર બગીચો, નાનો ફુવારો, વીજળીની સુવિધા હતી. તદુપરાંત, ગોંડલના મહારાજા ભગવતસિંહજી તરફથી પણ ફિલ્મ-સ્ટુડિયોને નિરંતર સહાય મળતી રહેતી હતી. પ્રોડક્શનની સર્વપ્રથમ ફિલ્મ હતી : સમુદ્રમંથન! ત્યારબાદ તો અહંકાર, સુધરેલ શૈતાન, ઇશ્કનો ઉમેદવાર, શરીફ બદમાશ, અનાથ અબલા, કલાબાજ આશક, સનમની શોધમાં અને ચિત્રકાર પ્રેમી જેવી ફિલ્મો પણ નિર્માણ પામી. ફક્ત સેટ જ નહીં, પરંતુ જીવતાં પશુ-પ્રાણીઓને પણ બંગલાના કમ્પાઉન્ડમાં રાખવામાં આવતાં હતાં, જેથી જરૂર પડ્યે શૂટિંગમાં એમનો ઉપયોગ કરી શકાય. હરણ, સસલાં, ગાય, બકરી, ઘોડા, ગાય, બતક, કૂકડા તેમજ વિવિધ પંખીઓને શૂટિંગ માટે ખાસ તાલીમ આપવામાં આવતી હતી.

સૌરાષ્ટ્ર ફિલ્મ કંપનીની ખાસિયત હતી, તેની ટેક્નિક્સ અને ટ્રિક્સ! એ જમાનામાં સ્લો-ફાસ્ટ મોશન તથા ટ્રિક સીન સાથે બાથ ભીડવાની ભીડ બહુ ઓછા દિગ્દર્શકો અને એડિટર્સ પાસે હતી. પરંતુ સ્ટુડિયોના મુખ્ય કેમેરામેન ચંપકલાલ પટ્ટણી એ મામલે કુશળ પૂરવાર થયા હતાં.

સૌરાષ્ટ્ર ફિલ્મ કંપની નિર્મિત ડૉક્યુમેન્ટરી ફિલ્મોની યાદીમાં સૌરાષ્ટ્રમાં વાઇસરૉયની મુલાકાત, ભારતમાં પ્રિન્સ ઑફ વેલ્સની વિઝિટ, ગાંધીજીનું સૌરાષ્ટ્રમાં આગમન,

ભાવનગરના મહારાજા સાહેબનો ઉત્સવ, સર પ્રભાશંકર પટ્ટણીની મુલાકાતો અને ગોંડલ નેશનલ ઉત્સવો તેમજ મેળાની ફિલ્મોનો સમાવેશ થાય છે.

પ્રેક્ષકો ફિલ્મને મનોરંજનનું માધ્યમ ગણે છે. એમને ઉઠાંતરી થયેલી કૃતિઓ જોવાને બદલે મૌલિક કૃતિ નિહાળવામાં વધુ રસ છે, એ વાત આપણા ફિલ્મ-મેકર્સ ભૂલી ગયા હતાં. અબ્બાસ-મસ્તાન જેવા ફિલ્મ-મેકર્સ બોલિવૂડ ફિલ્મોમાં પડ્યા પછી ગુજરાતી ફિલ્મો તરફ ક્યારેય પાછા ન વળ્યા. સ્વાભાવિક છે, અહીંની સરખામણીમાં એમને મુંબઈમાં ઘણા સારા કામો, બજેટ અને સ્કેલ મળ્યા હોવાથી જ આ પરિસ્થિતિ નિર્માણ પામી.

વીસમી સદીમાં જ્યારે ફિલ્મો બનવાની શરૂ થઈ ત્યારે તેની રીલનો બેઝ અતિ જ્વલનશીલ અને અસ્થિર સેલ્યુલોઝ નાઇટ્રેટનો રાખવામાં આવતો, જેની સાચવણી-પ્રિઝર્વેશન માટે કેટલીક ખાસ કેમિકલ પ્રોસેસ કરવી જરૂરી બની જતી. પરંતુ પૂરતાં જ્ઞાન અને સમજનાં અભાવે એ સમયનાં ફિલ્મમેકર્સ આમાંનુ કશું જ ન કરી શક્યા અને પરિણામસ્વરૂપ, વર્ષો વીતવાની સાથે જૂની ફિલ્મોનું આયુષ્ય પણ ખતમ થવા માંડ્યુ. તમામ નેગેટિવ અને ઓરિજીનલ પ્રિન્ટ પાવડરમાં રૂપાંતરિત થઈ ગઈ. મોટા ભાગની જૂની રીલિઝ થઈ ગયેલી ફિલ્મોને સ્ટુડિયોમાંથી જગ્યા ખાલી કરવા માટે ફેંકી દેવાઈ. આવી ફિલ્મો ભવિષ્યમાં ઘણી કામ આવી શકે છે એવો વિચાર સુધ્ધાં કર્યા વગર તેમને સ્ટોર-રૂમમાં ઢગલો કરી દેવાઈ! ફક્ત સેલ્યુલોઝ નાઇટ્રેટ નિર્મિત ફિલ્મો જ નહી પરંતુ બાદમાં આવેલી કલર ફિલ્મોની રીલનો પણ આ જ હાલ થયો. અત્યારે અમુક ફિલ્મ-પ્રોડક્શન કંપનીઓ પાસે કેટલીક પ્રખ્યાત ફિલ્મોની રીલ પડેલી છે પણ તે ડુપ્લીકેટ છે! ફિલ્મોની ઓરિજીનલ પ્રિન્ટ તો ક્યારનીય કચરો થઈ ગઈ!

કોરોના પેન્ડેમિકને કારણે લેખનજગત અને સિનેમાજગત એકબીજાની વધુ નજીક આવી ગયા છે. 'બુક ટુ સ્ક્રીન' કૉન્સેપ્ટ અને નવલકથા-વાર્તાને મોટા પડદે એડૉપ્ટ કરવાની વાતને વેગ મળી રહ્યો છે. લૉકડાઉન બાદના સમયમાં ભારતીય ફિલ્મ ઇન્ડસ્ટ્રી આર્થિક રીતે નબળી પડી હોવાને કારણે મોટાભાગના ડિરેક્ટર-પ્રોડ્યુસર નવી સ્ક્રિપ્ટ અથવા નવી વાર્તા લઈને જોખમ નથી ઉઠાવવા માંગતા. આથી રાષ્ટ્રીય સ્તરે સૌથી વધુ વેચાયેલી, વખણાયેલી અને વંચાયેલી બુક્સના કૉપીરાઇટ્સ ખરીદવામાં આવી રહ્યા છે!

ટેલિવિઝનના રેટિંગ્સ સતત વધી રહ્યા છે. ટીઆરપીમાં છેલ્લા કેટલાક વર્ષોમાં ક્યારેય ન જોવા મળ્યો હોય એટલો ઉછાળો નોંધાયો છે. ઑનલાઇન સ્ટ્રીમિંગ પ્લેટફૉર્મ્સની વ્યુઅરશીપ અને સબસ્ક્રાઇબર્સ પણ કૂદકે ને ભૂસકે વધી રહ્યા છે. દર મહિને નવા નવા ઑટીટી પ્લેટફૉર્મ રીલિઝ થઈ રહ્યા છે.

આગામી સમયમાં ફક્ત બિગ-બજેટ ધરાવતી ફિલ્મો જ થિયેટર્સમાં રીલિઝ થશે એવી વાતચીત પણ ચાલી રહી છે. બાહુબલિ પ્રકારની ફિલ્મો કે જેને નિહાળવાની મજા ફક્ત મોટા સ્ક્રીન્સ પર જ આવી શકે એમ છે, એવી કરોડોનું બજેટ ધરાવતી ફિલ્મો જ કદાચ આગામી સમયમાં મોટા પડદે જોવા મળે તો નવાઈ નહીં! બીજી બાજુ, ફિલ્મમેકર્સ પણ હવેનો સમય આર્થિક રીતે કેડ તોડાવી નાંખનારો છે. સારું કથાનક-વિષયવસ્તુ ધરાવતી ઓછા બજેટની ફિલ્મોનો જમાનો આવવાની તૈયારીમાં છે. આ માટે તમામ પ્રોડક્શન હાઉસ પણ સજ્જ થઈને બેઠા છે. કોઈપણ ફિલ્મને નાના પાયે બનાવીને ધરખમ સફળતા પ્રાપ્ત કરાવવી હોય તો એનું સૌથી સરળ અને દેખીતું

માધ્યમ છે, નવલકથા!

થોડા વર્ષો પહેલાંના સિનેમાની વાત કરીએ તો, શરતચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની 'દેવદાસ' અનેકો વખત સ્ક્રીન્સ પર અડૉપ્ટ કરવામાં આવી છે. એવી જ રીતે, સત્યજિત રે જેવા ખેરખાં ફિલ્મમેકર દ્વારા મુનશી પ્રેમચંદની 'શતરંજ કે ખિલાડી' પણ ફિલ્માંકિત થઈ છે. રસ્કિન બૉન્ડ દ્વારા લખાયેલી 'ફ્લાઇટ ઑફ પીજિયન્સ' નામની નવલકથા પરથી પ્રેરણા લઈને શ્યામ બેનેગલ દ્વારા 'જૂનુન' ફિલ્મ બનાવવામાં આવી હતી. ભીરુમ સહાની લિખિત 'તમસ' પરથી ગોવિંદ નિહલાની ફિલ્મ બનાવી ચૂક્યા છે. સંજય લીલા ભણશાલીની 'દેવદાસ' અને ચંદ્રપ્રકાશ દ્વિવેદીની 'પિંજર' પણ પુસ્તકો પરથી બનેલી ફિલ્મો છે. વિશાલ ભારદ્વાજ પણ રસ્કિન બૉન્ડની સુપરહિટ નવલકથા 'ધ બ્લ્યુ અમ્બ્રેલા' પરથી એક ફ્લૉપ ફિલ્મ એ જ નામે આપી ચૂક્યા છે. ગુજરાતી સિનેમામાં પણ હવે નવલકથા પરથી ફિલ્મો બનાવવાનો યુગ શરૂ થઈ ચૂક્યો છે. ધ્રુવ ભટ્ટની નવલકથા 'તત્વમસિ' પરથી રાહુલ ભોલે જેવા સિદ્ધહસ્ત ડિરેક્ટર ઑલરેડી નેશનલ અવૉર્ડ વિનીંગ 'રેવા' આપી ચૂક્યા છે. આગામી સમયમાં પણ ધ્રુવ ભટ્ટની ઘણી નવલકથાના કૉપીરાઇટ્સ ફિલ્મમેકર્સ દ્વારા ખરીદાઈ ચૂક્યા છે.

ટેલિવિઝનની વાત કરીએ તો, છેલ્લા 11-12 વર્ષથી લાગલગાટ ટીઆરપી રેટિંગમાં ટોચ પર રહેલી 'તારક મહેતા કા ઉલ્ટા ચશ્મા' સીરિયલ આપણા ગુજરાતી હાસ્યલેખક દિવંગત તારક મહેતાએ લખેલા પુસ્તકોનું સંકલન છે. જેન ઑસ્ટિનના પુસ્તક 'સેન્સ એન્ડ સેન્સિબિલિટી' પરથી એકતા કપૂર હાલ ઝી ટીવી ચેનલનો સુપરહિટ શૉ 'કુમકુમ ભાગ્ય' બનાવી ચૂકી છે, જે હજુ પણ ચાલી રહ્યો છે. મંજુ કપૂરની નવલકથા 'કસ્ટડી' પરથી સ્ટાર પ્લસની વખણાયેલી સીરિયલ 'યે હૈ મહોબ્બતેં' બની ચૂકી છે.

અગત્યની વાત એ છે કે, હવેના સમયમાં પુસ્તકો પરથી ફિલ્મ, સીરિયલ, સીરિઝ અને ડૉક્યુમેન્ટ્રી બનવાનો યુગ ફરી શરૂ થવાની તૈયારીમાં છે. પરંતુ એમાં પણ કેટલાક બંધનો છે. વધારે પડતી ક્રુ, અલગ-અલગ લૉકેશન્સ, મોટું બજેટ અને વધારે પડતાં એનિમેશન-વીએફએક્સનું કામ ધરાવતાં સિનેમેટિક કૉન્ટેન્ટને હાથ નહીં લગાડાય. એનો અર્થ એમ કે, અમીશ ત્રિપાઠી, અશ્વિન સાંઘી, વિનીત બાજપેઇ જેવા માયથોલૉજિકલ ફિક્શન રાઇટર્સની કૃતિ (નવલકથા) હમણાં થોડા સમય સુધી સ્ક્રીન્સ સુધી લઈ જવી અઘરી છે. કારણકે એના માટે પુષ્કળ ખર્ચ અને કોરોના ગાઇડલાઇનનો ભંગ કરવાની નોબત આવે એમ છે. એને બદલે એક જ પૃષ્ઠભૂમિ ધરાવતી વાર્તા વધુ પ્રમાણમાં સ્ક્રીન્સ પર જોવા મળશે.

'ઑક્ટોબર' અને 'ગુલાબો સિતાબો' જેવી ફિલ્મોની લેખિકા જુહી ચતુર્વેદીએ ભવિષ્યના મનોરંજન માધ્યમો અને એના ફાયદા-ગેરફાયદા અંગે એક રોચક લેખ લખ્યો હતો. ઑટીટી (ઑવર ધ ટોપ) પ્લેટફોર્મને લીધે દાયકાઓ જૂની કથિત 'સ્ટાર સિસ્ટમ' પર વજાઘાત થયો છે. બેશક, આજે પણ કેટલીક વેબસીરિઝ અને ફિલ્મો સ્ટારના નામે ઑટીટી પ્લેટફોર્મ પર વેચાય છે, પરંતુ ફર્ક એટલો છે કે તેની કમાણી અને સફળતાનો આધાર કલાકારના પર્ફોમન્સ તથા મેકિંગ પર નિર્ભર છે, સ્ટારડમ પર નહીં!

નેટફ્લિક્સ, એમેઝોન પ્રાઇમ વીડિયો, ડિઝની પ્લસ હોટસ્ટાર, વૂટ સિલેક્ટ, સોની લિવ, ઝી ફાઇવ, ઇરોઝ નાઉ, એમ.એક્સ.પ્લેયર, ડિસ્કવરી પ્લસ અને ઑલ્ટ

બાલાજી સહિતના પુષ્કળ પ્લેટફોર્મ આજે ભારતમાં પોતાનો અલાયદો વર્ગ ઉભો કરવાની રેસમાં ઉતરી ચૂક્યા છે.

જે ઑટીટી ફિલ્મોએ લૉકડાઉન પહેલાં ફિલ્મ પ્રોડ્યુસર્સ પાસે ઑરિજિનલ ફિલ્મોની ભીખ માંગવા જવું પડતું હતું, એમની પાસે હવે સામે ચાલીને ફિલ્મો આવી રહી છે. કોરોનાએ તમામ સમીકરણો બદલી નાંખ્યા છે. ઑટીટી પ્લેટફોર્મ ફેબ્રુઆરી મહિના સુધી મોટેભાગે વેબસીરિઝ રીલિઝ માટે જ જાણીતાં હતાં, પરંતુ હવે બોલિવૂડના સુપરસ્ટાર્સ અને એમની ફિલ્મો પણ ડિજિટલ પ્લેટફોર્મ પર રીલિઝ થઈ રહી છે., એક્સક્લુઝિવલી! ઑટીટી આમ ભલે થિયેટર સમકક્ષ રીલિઝ મીડિયમ લાગતું હોય, પરંતુ તેના કમાણીના ધારાધોરણો બૉક્સ-ઑફિસ કરતા સાવ જુદા છે. અહીં કઈ ફિલ્મ કેટલું કમાઈ, તેનો સ્પષ્ટ અંદેશો મળતો નથી. ઘણી વખત તો ઑટીટી પ્લેટફોર્મ એ પણ જાહેર નથી કરતા કે ફિલ્મને કેટલા વ્યુઅર્સ મળ્યા છે! જેના કારણે તેની સફળતા-નિષ્ફળતાનો અંદાજ લગાવવો પણ મુશ્કેલ છે. એવામાં 'સ્ટારડમ' નામનો શબ્દ હવે ભૂંસાવા લાગ્યો છે. ભારતના જાણીતાં એડ-મેકર અને દિગ્દર્શક વિનિલ મૈથ્યુનું માનવું છે કે, 'ઑટીટી હવે એક્ટર કે એક્ટ્રેસની બ્રાન્ડ વેલ્યુને બેઅસર કરવાનું કામ કરી રહ્યું છે. કોઈ પણ કલાકાર માટે થિયેટરમાં રીલિઝ થયેલી ફિલ્મને મળેલો પ્રેક્ષકોનો પ્રતિસાદ સ્ટારડમ અપાવવાનું કામ કરે છે, પરંતુ ઑટીટીમાં કોઈ ધારાધોરણો જ ન હોવાથી ધીરે ધીરે આખી ઇન્ડસ્ટ્રી પર્ફોમન્સ-ઓરિયેન્ટેડ થતી જાય છે, જે સારી બાબત છે.'

ફિલ્મ ડિસ્ટ્રિબ્યુટર વરૂણ ગુપ્તાનું કહેવું છે કે, 'થિયેટર સુધી પ્રેક્ષકોને ખેંચી લાવવા માટે સ્ટારડમ કારગત નીવડતું હોય છે, પરંતુ પોસ્ટ-કૉવિડ યુગમાં હવે સ્ટારનો પ્રભાવ અને પ્રભુત્વ બંને ખતમ થઈ ચૂક્યા છે.'

એક સત્ય તો એ પણ છે કે, હજુ પણ સ્ટારનું નામ પ્રેક્ષકોને ઑટીટી સુધી ખેંચી લાવવાનું કામ કરે છે, પરંતુ જે-તે ફિલ્મ અથવા વેબસીરિઝને દર્શકો કેટલો પ્રેમ આપશે એનો આધાર હવે ફક્ત સ્ટાર પર નથી રહ્યો. ઑવરઓલ મેકિંગ અને ગુણવત્તા પણ પ્રેક્ષકો માટે મહત્વના થઈ ગયા છે. રેસ-3 કે પછી સત્યમેવ જયતે જેવી ઢંગધડા વગરની મસાલા ફિલ્મોનો કોઈ અહીં ભાવ પણ નથી પૂછતું, જ્યારે 'બંદિશ બેન્ડિટ્સ' જેવી વેબસીરિઝના કલાકારો પોતાના પર્ફોમન્સના જોરે રાતોરાત સ્ટાર બની શકે છે. આ કમાલ છે ઑટીટીનો!

બોલિવૂડ અભિનેત્રી નિમ્રત કૌર અને એડ-મેકર પ્રહલાદ કક્કડ દ્રઢપણે માને છે કે, ઑટીટી વાસ્તવમાં સ્ટાર-વેલ્યુને શુન્ય કરી નાંખવાનું કામ કરશે. ભવિષ્યમાં ફક્ત એવેન્જર્સ અથવા બાહુબલિ પ્રકારની ફિલ્મો જ થિયેટરમાં રીલિઝ થાય તો નવાઈ નહીં. અગર પ્રેક્ષક સ્ક્રીન પર વર્ણવવામાં આવતી વાર્તા અને તેના પાત્રો સાથે જોડાણ સાધી શકશે તો અને તો જ તેને બિન્જ-વૉચ કરશે, એ હકીકત છે. બાકી તો ઑટીટી પર હવે થિયેટરની તુલનામાં બહુ મોટો એન્ટરટેઇનમેન્ટ સ્ટોક છે, અને એ પણ વિશાળ રેન્જ ધરાવતો! લોકોએ શું જોવું અને શું ન જોવું એ આત્મસૂઝ અને ગુણવત્તાને આધારે નક્કી થઈ રહ્યું છે, એવામાં બોલિવૂડ પાસે પણ પોતાનું કૉન્ટેન્ટ સુધાર્યા સિવાય વિકલ્પ નથી.

વત્તા, ઑટીટીનું પ્રખ્યાત થવાનું બીજુ કારણ એ પણ છે કે ત્યાં હવે ટેલિવિઝન ચેનલ પણ સામેલ છે. દાખલા તરીકે, હોટસ્ટાર પર તમે સ્ટાર પ્લસ, સ્ટાર ભારત, એબીપી

ન્યુઝ, આજતક સહિતની ઘણી બધી ચેનલ્સ લાઇવ જોઈ શકો છો. વૂટ પર કલર્સ ચેનલ, એમ.ટી.વી. ચેનલ વગેરે લાઇવ આવી ગઈ છે. સોની લિવ પ્લેટફોર્મ પર હવે સોની ટીવી, સબ ટીવી જેવી ચેનલ્સ આવી ચૂકી છે. આથી સેટ-અપ બૉક્સની જરૂરિયાત પણ પૂરી થઈ ગઈ છે. એક કાંકરે કાજે બે પક્ષી જેવા ઘાટ છે અહીંયા! ઑટીટીની સાથોસાથ કેબલ-ટીવી પણ મફતમાં મળતું હોય તો બીજું શું જોઈએ?

ટોચના ઑટીટી પ્લેટફોર્મ અને એમના ભારતીય સબસ્ક્રાઈબર્સ

(1) ડિઝની પ્લસ હોટસ્ટારઃ 40 કરોડથી વધુ.

(2) એમેઝોન પ્રાઇમ વીડિયોઃ 44 લાખથી વધુ.

(3) સોની લિવઃ કુલ 7-8 કરોડથી વધુ (પેઇડ સબસ્ક્રાબર્સઃ અંદાજે બે કરોડ)

(4) નેટફ્લિક્સઃ 20 લાખથી વધુ.

(5) વૂટઃ 10 કરોડથી વધુ.

16.4 સારાંશ :

સ્ટાર નેટવર્ક અને એમેઝોન જેવા પ્લેટફોર્મ તો હવે ડિજિટલ કૉન્ટેન્ટનું નિર્માણ કરવા માંગતા નવા લોકોને અવનવી તક પૂરી પાડી રહ્યા છે. સિનેમા, ધારાવાહિક અથવા ડિજિટલ ક્ષેત્રે કારકિર્દી ઘડવા માંગતા યુવાનો માટે તેઓ પોતાની વેબસાઇટ પર છાશવારે જાહેરાત મૂકતાં રહે છે. સ્ટાર નેટવર્કની સત્તાવાર વેબસાઇટ પર તેઓએ ‘પિચ યૉર આઇડિયા’ નામનો આખો એક વિભાગ ખુલ્લો મૂક્યો છે, જેમાં નવા કૉન્ટેન્ટ મેકર્સ પોતાની વાર્તા અથવા વિચારનું બીજ અપલૉડ કરીને મોટા મોટા ફિલ્મ-મેકર્સ અને ચેનલ-હેડ સુધી પોતાની વાત પહોંચાડી શકે છે.

16.5 તમારી પ્રગતિ ચકાસોઃ

પ્રશ્ન 1 ‘ઑટીટી’ પ્લેટફૉર્મનું આખું નામ શું છે?

(અ) ઑવર ધ ટોપ (બ) ઑવર ટુ ટોપ

(ક) ઑવર ટિક-ટોક (ડ) ઑવર ટાઈમ ટોક

પ્રશ્ન 2 ભારતની પહેલીવહેલી મૂંગી ફિલ્મનું નામ શું હતું?

(અ) રાજા હરિશ્ચંદ્ર (બ) દેશ રે જોયા દાદા પરદેશ રે જોયા

(ક) ભવની ભવાઈ (ડ) આલમઆરા

પ્રશ્ન 3 સીરિયલની નિર્માણ-પ્રક્રિયામાં મોટેભાગે સામાજિક સમસ્યાના મુદ્દાને જ કેન્દ્રમાં રાખવામાં આવે છે. આ વિધાન સાચું છે કે ખોટું?

પ્રશ્ન 4 ભારતમાં સૌથી પહેલાં કઈ ટેલિવિઝન ચેનલ જોવાતી હતી?

(અ) સ્ટાર પ્લસ (બ) દૂરદર્શન (ક) ઝી ટીવી (ડ) સોની ટીવી

પ્રશ્ન 5 ‘નેટફ્લિક્સ’ નામના ઑટીટી પ્લેટફૉર્મના સબસ્ક્રાઈબર્સ કેટલા છે?

(અ) 40 કરોડથી વધુ. (બ) 44 લાખથી વધુ.

(ક) 10 કરોડથી વધુ. (ડ) 20 લાખથી વધુ.

પ્રશ્ન 6 ઑટીટી પ્લેટફૉર્મ 'સ્ટારડમ'ને પ્રોત્સાહન આપવાનું કામ કરશે. આ વિધાન સાચું છે કે ખોટું?

પ્રશ્ન 7 ચેતન ધાનાણી અભિનિત અને રાહુલ ભોળે દિગ્દર્શિત નેશનલ અવૉર્ડ વિજેતા ફિલ્મ 'રેવા' કયા પુસ્તક પરથી બનાવવામાં આવી છે?

(અ) સમુદ્રાંતિકે (બ) ન ઇતિ (ક) તત્વમસિ (ડ) અસૂર્યલોક

પ્રશ્ન 8 નીચેના વિકલ્પોમાંથી રિયાલિટી શૉ કયો છે?

(અ) બિગ બોસ (બ) કૌન બનેગા કરોડપતિ

(ક) ઇન્ડિયન આઇડલ (ડ) ઉપરોક્ત તમામ

પ્રશ્ન 9 વીસમી સદીમાં જ્યારે ફિલ્મો બનવાની શરૂ થઈ ત્યારે તેની રીલનો બેઝ કેવો રાખવામાં આવતો હતો?

(અ) સેલ્યુલોઝ નાઇટ્રેટ (બ) સેલ્યુલોઝ ફોસ્ફેટ

(ક) સેલ્યુલોઝ કાર્બોહાઇડ્રેટ (ડ) ઉપરોક્ત તમામ

પ્રશ્ન 10 નીચેના વિકલ્પોમાંથી કયો વિકલ્પ 'ઑટીટી પ્લેટફૉર્મ' નથી?

(અ) ઝી ફાઇવ (બ) સોની લિવ (ક) હોટસ્ટાર (ડ) કલર્સ

16.6 સંદર્ભગ્રંથઃ

Websites:

https://www.filmcompanion.in/streaming/how-to-make-the-perfect-pitch-to-a-streaming-platform/

https://www.hindustantimes.com/more-lifestyle/got-a-pitch-or-story-to-tell-ott-channels-are-all-ears/story-cvunO7OOK1poXxihu31kkN.html

https://brandequity.economictimes.indiatimes.com/news/media/how-ott-markª-will-be-a-game-changer-for-the-film-industry/75658326

https://www.91mobiles.com/hub/ott-platform-full-form-best-services-india/

https://inplayer.com/7-essential-components-of-your-ott-platform-content-strategy/

Books:

'ઇન્ડિયન ફિલ્મ' – એરિક બર્નો

'કિંગ્ડમ ઑફ ધ સૉપ ક્વીન' – કોવિદ ગુપ્તા

**** **** ****

એકમ 17

હિન્દી રંગભૂમિઃ નટ અને દિગ્દર્શક

-: રૂપરેખા :-

17.1 ઉદ્દેશ

17.2 પ્રસ્તાવના

17.3 નટ

17.3.1 ઉત્તરા બાઉકર

17.3.2 સુરેખા સિકરી

17.3.3 નસીરુદ્દીન શાહ

17.4 દિગ્દર્શક

17.4.1 હબીબ તન્વીર

17.4.2 ઈબ્રાહીમ અલકાઝી

17.4.3 સત્યદેવ દૂબે

17.5 સારાંશ

17.6 સંદર્ભ સૂચિ

17.7 શબ્દસમજૂતી

17.8 પ્રશ્નાવલી

17.1 ઉદ્દેશ :

આ એકમનો ઉદ્દેશ તમને આધુનિક હિન્દી રંગભૂમિના નટ અને નાટ્ય દિગ્દર્શકોથી માહિતગાર કરવાનો છે. ઉપરાંત આ નટોએ વિવિધ શૈલીનાં નાટકોમાં રજૂ કરેલો તેમનો ખૂબીપૂર્વકનો અભિનય તથા આ અભિનેતાઓએ પાત્રને પોતાની પદ્ધતિથી વિકસાવવાની કલા અને તેની પ્રક્રિયાથી તમને અવગત કરાવવાનો છે. સાથે - સાથે આ અભિનેતાઓની જેમ આધુનિક નાટ્ય દિગ્દર્શકોએ કરેલા અવનવા નાટ્યસ્વરૂપોમાં નાટ્યપ્રયોગો અને તેમાં તેમણે યોજેલી યુક્તિ-પ્રયુક્તિનો વિનિયોગ કેટલો કારગર નિવડ્યો છે તે બતાવવાનો છે. આ એકમનો ઉદ્દેશ નાટ્ય દિગ્દર્શકોની વિશેષતાઓ ઉપરાંત, આ રંગકર્મીઓએ હિન્દી રંગભૂમિ પર આપેલા યોગદાન પર પ્રકાશ પાડવાનો છે.

17.2 પ્રસ્તાવના :

રંગમંચની પદ્ધતિસરની તાલિમ મેળવી હોય તેવા આધુનિક હિન્દી નટમાં ઉત્તરા બાઉકર, સુરેખા સિકરી અને નસીરુદ્દીન શાહ મોખરે આવે.

નાટ્યતાલિમ દરમ્યાન આ નટો સંસ્કૃત થિયેટર, ગ્રીક થિયેટર, સ્ટાનિસ્લાવસ્કિ, બ્રેખ્ત વગેરેની અભિનય પદ્ધતિથી વાકેફ થયા. અભ્યાસ દરમ્યાન તેમણે અલગ - અલગ શૈલીના નાટકોમાં પણ કામ કર્યું. વૈવિધ્ય સભર પાત્રો ભજવતાં ભજવતા તેમનામાં એ સમજશક્તિ

કેળવાઈ કે નટે પાત્રની તૈયારી કરતી વખતે શું કરવાનું હોય છે. ધીમે ધીમે આ નટોએ પાત્રને પોતાની પદ્ધતિથી વિકસાવવાની કલા અને તેની પ્રક્રિયા શીખી લીધી.

ઉત્તરા બાઉકર વિવિધ પ્રકારના નાટકોની ભૂમિકા ભજવવામાં નટની કુશળતા અને કારીગરીને મહત્ત્વ આપે છે. તેમના મત મુજબ અભિનયની તાલિમ દરમ્યાન નટે તેનું વ્યાકરણ શિખવું જોઈએ. સુરેખા સિકરીનું વર્ણન સ્ટાનિસ્લાવસ્કિયન નટ તરીકેનું હતુ, અભિનય પ્રત્યે તેમનો અભિગમ REALISTIC હતો. આનુ અનુમોદન કરતા તે કહેતા કે બધા પ્રોડક્શનના પાયામાં વાસ્તવવાદ જ હોય છે. નટના હૃદયમાં આવતા આવેગો તે વાસ્તવિક છે. તો નસીરુદ્દીન શાહ પોતાના અભિનય પ્રક્રિયા પર પ્રકાશ પાડતા જણાવે છે કે તમે ક્યારેય પાત્ર બનતા નથી, તમે નહિ બની શકો. તમારે બનવું પણ ન જોઈએ. પાત્રએ જે ભોગવ્યું છે તે તમે ક્યારેય ભોગવી શકવાના નથી. તમારે તો નાટ્યકારે આપેલી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરી પાત્રના જેમ બને તેમ નજીક જવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. નટનું કાર્ય એક સંદેશવાહકનું છે. સ્ક્રિપ્ટના મૂળ લખાણને પ્રામાણિક રીતે પહોંચાડવાનું છે.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર સમયમાં પાશ્ચાત્ય નાટકની અસર વાળા વાસ્તવવાદિ નાટકોનું ચલણ વધુ હતુ તેવા સમયે હબીબ તન્વીરે લોકભોગ્ય શૈલીનાં નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું. આ સમયે ભારતીય રંગમંચની શોધનો હતો. દેશના કેટલાક પ્રતિભાસંપન્ન નાટ્યકારો અને નિર્દેશકોએ ભારતીય પારંપારિક નાટ્ય સ્વરૂપના તત્વોનો ઉપયોગ કરી રંગમંચની અસરવાળાં નાટકો લખ્યાં અને રજૂ કર્યા. હબીબ તન્વીરે લોકભોગ્ય શૈલીનો ઉપયોગ કરી વાસ્તવવાદી નાટકોમાં આવતી મંચ સજ્જાથી વિરુદ્ધ પ્રકારની ખુલ્લા રંગમંચ પર ફક્ત સૂચક મંચ વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરી ગીત, સંગીત, નૃત્ય, નાટ્યના તાલે નાટકો ભજવ્યાં.

ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝીએ જ્યારે રંગમંચ પર પદાર્પણ કર્યુ ત્યારે અને તે પૂર્વે પણ નાટક અને નાટ્યકલાકારોને સમાજમાં બહુમા નથી જોવામાં આવતા ન હોતા નાટક એ તો ફક્ત મોજમસ્તી મનોરંજન માટેનું સાધન હતું. સમાજની આ માનસિકતાને સામે રાખી તેમણે નાટકને એક સન્માનનીય સ્થાન આપ્યું. આ ઉપરાંત રંગમંચની પદ્ધતિસરની તાલીમ લેવાય, શિક્ષણ લેવાય તેના વિવિધ તકનિકી પાસાઓ, અભિનય, દિગ્દર્શનને અભ્યાસક્રમ અંતર્ગત આવરી ગહનપૂર્વક ભણી શકાય એવી શ્રદ્ધા, એવો વિકાસ તેમણે યુવા રંગકર્મીઓને આપ્યો. આ રીતે તેમણે નાટ્યશિક્ષણને લોકપ્રિય બનાવી સન્માનીત કર્યું.

આધુનિક નટ, નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક.... એવી બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવતા સત્યદેવ દુબેએ અંગ્રેજી, હિન્દી, બંગાળી, કન્નડ, મરાઠી નાટકોનાં અનુવાદ, રૂપાંતર કરી અવનવા નાટક ભજવ્યા. એક નાટ્યશિક્ષક તરીકે પણ તેમણે ઘણી નાટ્યશિબિરો યોજી ઘણાં રંગકર્મીઓને માર્ગદર્શન પૂરુ પાડયું, પ્રોત્સાહિત કર્યા. આમ, આ ત્રણે રંગકર્મીઓ પોતાની કલા થકી નાટ્યકલાને ઉન્નત કરી તેને સમાજમાં એક આદરભર્યું સ્થાન અપાવવામાં સફળ રહ્યા છે.

17.3 નટ :

17.3.1 ઉત્તરા બાઉકર (1944) :

તેઓ હંમેશાં કહેતા આવ્યા છે કે અભિનય તેમના જીવનમાં પ્રયત્ન વગર અવતર્યો. તેમને અથવા તેમના કુટુંબીજનોને એવો ક્યારેય વિશ્વાસ નહોતો કે તેઓ અભિનયક્ષેત્રે કારકિર્દી બનાવશે. તેઓ નાની ઉમરથી જ શાસ્ત્રીય સંગીત શીખ્યા તેમજ કારકિર્દી બનાવવાનું તેમનું સ્વપ્ન હતું. આ સમય દરમ્યાન તેમણે રાબેતા મુજબનો સ્કૂલ, કોલેજનો અભ્યાસ કર્યો.

કોલેજના બીજા વર્ષમાં તેમનો અચાનક થિયેટર સાથે પનારો પડયો. એક ઈન્ટરનેશનલ સંસ્કૃત કોનફરન્સનું આયોજન દિલ્હીમાં થયું હતું. NATIONAL SCHOOL OF DRAMA, DELHI ના તે સમયના ડિરેક્ટર એ નિમિતે એક નાટક દિગ્દર્શિત કરવાના હતા. સંસ્કૃત જાણનારા નટની માંગ હતી. એ સમયમાં (દેવવાણી) નામનું ગ્રુપ રેડિયો માટે MUSICAL PLAYS કરતું હતું. નાનપણથી જ સંગીત સાથે તેમનો નાતો અને કોલેજમાં સંસ્કૃત તેમના અભ્યાસનો એક વિષય હોઈ તેઓ એ ગ્રુપના સભ્ય હતા. સંગીત નાટક અકાદમીએ દેવવાણી સાથે અભિનેતાઓ બાબત સંપર્ક સાધ્યો જેના પરિણામ રૂપે તેઓ અલ કાજીના નાટક 'અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ'નો એક ભાગ બન્યા, થિયેટર સાથે આ તેમનું પહેલું એક્સપોઝર હતું. તેમણે આ નાટકમાં શકુન્તલાની સખી પ્રિયંવદાનું પાત્ર ભજવ્યું. તેમને જે કહેવામાં આવ્યું તે તેમણે કર્યું, મજા આવી, જોકે તેમના મતે થિયેટર વિશે તેમને કઈ જ્ઞાન મળ્યું નહીં. નાટક પછી કે અલ કાઝી સાહેબે તેમને NSD માં અભ્યાસ કરવા બાબત વિચારવા કહ્યું. ઝાઝો કંઈ વિચાર કર્યા વગર તેઓ જોડાવા સહમત થયા. B.A. પૂર્ણ થયા પછી તેઓ Actingકોર્સમાં જોડાયા. સ્કૂલનું વાતાવરણ, વિદ્યાર્થીઓ, અભ્યાસક્રમ જોઈ તેમને લાગ્યું કે તેઓ કોઈ બીજા વિશ્વમાં પહોંચી ગયા છે. અહીં થિયેટરની ગંભીરતા તેમને સમજાઈ.

સ્કૂલના અભ્યાસ દરમ્યાન પાસ આઉટ ગ્રેજયુએટસ ઓમ અને સુધા શિવપૂરી, મોહન અને અંજલી મહર્ષી, રામગોપાલ બજાજ વગેરે સ્કૂલનાં નાટકોમાં સક્રિય હતાં. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે કલારૂપમાં ભણાવવામાં આવતી વસ્તુઓ જેવી કે STAGE DESIGN, LIGHT DESIGN વગેરેનું PRACTICAL APPLICATION થતાં જોયું ત્યારે તેમને સમજાયું કે એક નટ માટે થિયેટરના વિવિધ પાસાઓની જાણકારી કેટલી આવશ્યક છે.

રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયમાં ભણતી વખતે શાંતા ગાંધીના દિગ્દર્શનમાં શાસ્ત્રીય સંસ્કૃત નાટક મધ્યમવ્યાયોગ ભજવાયું. જેનો SET સંસ્કૃત રંગમંચ અનુસાર હતો. આ પછી કે અલ કાઝી સાહેબનું નાટક 'કંજૂસ' થયું, જેમાં ઓમ અને સુધા શિવપૂરી મુખ્ય કિરદારમાં હતા. અહીં તેમને કોમેડીના વિવિધ પાસાઓની જાણકારી મળી તથા નાટકમાં ટાઈમીંગ, સંવાદ બોલવાની રીધમ (લય) વગેરે શીખવા મળ્યું. આ પછી નાટક 'તુઘલક' અને 'આધે-અધૂરે' ભજવાયું. આમ બધા વિદ્યાર્થીઓ વિવિધ પ્રકારના અને વિવિધ શૈલીના નાટકોની પ્રક્રિયાથી અવગત થયા. તેમણે થિયરી અને પ્રેક્ટીસ વચ્ચેનું અંતર ઓછુ કરવાની શીખ મળી. જોકે તેમને (ઉત્તરા બાઉકરને) એકિંટગનો અનુભવ નહોતો, ન તો જીવનનો અનુભવ, જેને લઈ તેમના ભાગે આવેલા પાત્રોને ન્યાય આપી શકે. તેમને એવું ઘણીવાર લાગતું કે મ્યુઝિક ક્ષેત્રે આગળ વધવું જોઈતું હતુ. તેમાં કારકિર્દી બનાવવી જોઈતી હતી. સાચું કહેવામાં આવે તો સ્કૂલના ત્રીજા વર્ષ સુધી તેમને એવી લાગણી થતી કે થિયેટરમાં તેમના આવવાનો નિર્ણય ખોટો હતો.

NSD રેપર્ટરી કંપનીમાં જોડાયા પછી જ્યારે તેમણે નાટક 'THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE' માં GRUSHA ની ભૂમિકા ભજવી ત્યારે તેમનો આત્મવિશ્વાસ વધ્યો અને તેમને લાગ્યું કે કદાચ તેઓ આમાં સફળ થશે.

આરંભમાં તેઓ સ્ટાનિસ્લાવસ્કિ પદ્ધતિ ભણ્યા, અનુસર્યા નહીં તેમને જે કહેવામાં આવતું તેનો અભ્યાસ બધા વિદ્યાર્થીઓ કરતા. તેમને લાગતું કે તેમનો અભિનય તદ્દન યાંત્રિક છે. આ પછી અલ કાઝી દ્વારા તેમને સંસ્કૃત થિયેટર, ગ્રીક ટ્રેજેડી, રીયાલીઝમ વગેરેથી અવગત કરાવ્યા, FRITZ BENNEWITZ એ એમને બ્રેખ્તનો પરિચય કરાવ્યો. બ્રેખ્તની થિયરી સ્ટાનિસ્લાવસ્કિથી જુદી છે. આ થિયરી પ્રમાણે તેમણે પાત્ર અને પરિસ્થિતીથી અળગા રહી

નાટકનો વિકાસ સાધવાનો હોય છે. એક નટ તરીકે તેમણે પાત્રને નિરપેક્ષપણે (objectively) અવલોકન કરી ઘડવાનું (ENACTING) હોય છે.

એક પાત્રનો લય (RHYTHM) યોગ્ય રીતે પકડવા પાત્રના સાર સુધી પહોંચવાની તેમની પ્રક્રિયા હજી પણ ચાલે છે. રેપર્ટરીમાં જોડાયા પછી તેમણે શીખેલુ અમલમાં મૂકવાની શરૂઆત કરી. જોકે આ પ્રક્રિયા સ્કૂલથીજ શરૂ થઈ ગઈ હતી પણ ક્રમશઃ તેમાં શુદ્ધતા આવતી ગઈ, રેપર્ટરીનાં ઘણાં અલગ-અલગ નાટકોમાં કામ કર્યું. એમને ‘OTHELLO’ કર્યું, જેમાં તેમણે DESDEMONAની ભૂમિકા ભજવી, પછી ભવાઈ આધારીત ‘જસમા-ઓડણ’ કર્યું, જેમાં તેમણે જસમાનું પાત્ર ભજવ્યું પછી નાટક ‘આધે-અધુરે’ જેમાં બિન્ની BINNI નું પાત્ર ભજવ્યું. આ બધા વૈવિઘ્યસભર પાત્રો ભજવતાં ભજવતાં તેમનામાં એ સમજશક્તિ આવી કે નટે પાત્રની તૈયારી કરતી વખતે શું કરવાનું હોય છે. ધીમે ધીમે પાત્રને વિકસાવવાની કલા, પ્રક્રિયા તેમણે શીખી લીધી. ઉદાહરણરૂપે શરૂઆતમાં જ્યારે તેમને નાટકની પ્રત મળે ત્યારે પાત્રનું મનમાં ઉપસાવેલું કાલ્પનિક ચિત્ર ઉભું કરી તેઓ વાંચી જતા હતા. પછી તેમને સમજાયું કે જો તેઓ પ્રતની ખુલ્લા મને ધીમે ધીમે ઉકેલશે તો પ્રતમાંનું લખાણ તથા દિગ્દર્શક સાથે તે બાબતની ચર્ચા વિચારણાના ફલશ્રૂતિ રૂપે તેમને પાત્રની અંત ર્દષ્ટિ સમજાશે. આજે પણ તેઓ નાટકની પ્રતને વાંચે છે, દિવસો દરમ્યાન ફરી-ફરી વાંચે છે. તેની સાથે સંકળાયેલા રંગકર્મીઓ, નાટ્ય દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચા વિચારણા કરી પાત્રના સાચા અર્થઘટન પર આવે છે. હવે તે નાટકના સંવાદને પહેલા દિવસથી શીખવાની કોશીશ ન કરતા જે પાત્ર ભજવવાનું હોય તેની ઊંડી તપાસ કરી તે પાત્રના સાર સુધી જાય છે. તેમના મત મુજબ જો તમે પાત્રનું આંતરિક હાર્દ (CORE) શોધ્યું હશે તોજ તમને પાત્રનો સાચો સૂર (TONE) સાંપડશે અને સ્વાભાવિક રીતે પાત્રનું બાહ્ય ચિત્રાંકન (PORTRAYAL) ઉભુ થશે.

એક નટ રિહર્સલ અને પ્રયોગની પ્રક્રિયા દરમ્યાન જ ભૂમિકા જીવે છે. તેમણે પણ એવું ક્યારેય નથી લાગ્યું કે કોઈ પાત્ર તેમના મન મસ્તિષ્ક પર હાવી થઈ વ્યક્તિગત જીવનમાં વિક્ષેપ (DISTURB) પાડ્યો હોય. જો કે પ્રક્રિયા દરમ્યાન કે કોઈક રીતે તમારા મનમાં હંમેશાં રહે છે. તેમણે એક નાટક જોયુ હતુ જેમાં ચાહક સાથેના એક હાવભાવથી તે આકર્ષાયા. તદ્દન સભાનપણે આ હાવભાવનું અનુકરણ તેમણે એક દિવસ ઘરે કર્યું. આ સમયમાં તેઓ રણજિત કપૂરનું ‘બેગમ કા તકિયા’ નું રિહર્સલ કરતા હતા. પેલા ચાહકના હવાભાવને તેઓ આપમેળે અભિનય દરમ્યાન કરતા થયા. પાત્ર માટે આ હાવભાવ તેઓ આપમેળે અભિનય દરમ્યાન કરતા થયા. પાત્ર માટે આ હાવભાવ એટલો બંધ બેસતો હતો કે તેમની બહુ પ્રશંસા થઈ. આમ અભિનયની કળા એટલે અન્ય વ્યક્તિત્વના શરીરને અપનાવવી તેના વિચાર, લાગણીઓને હસ્તગત કરવાની કળા છે.

એક નટ તરીકે તેઓ જે પાત્રને બેથી ત્રણ કલાક ભજવે છે તેના વ્યક્તિત્વમાં તેઓ પોતાની જાતને જુએ છે. આ કારણે તેઓ પાત્ર સાથે અંતર પ્રસ્થાપિત કરી તેમના વ્યક્તિત્વ પર પાછા ફરી શકે છે. ભૂમિકા CONVINCING લાગે તે માટે તેમને કાયમી રૂપે પાત્ર બનીને ફરવાની જરૂર નથી. પ્રેક્ષકો વાકેફ છે કે ઉત્તર લાઉકર અભિનય કરે છે.

નાટ્ય પ્રવાસ દરમ્યાન તેઓ દરરોજ અલગ પાત્ર ભજવતા. એક વાર તેમણે ચાર નાટકો લઈ પ્રવાસ કર્યો - તુઘલખ, જસમા ઓડઢણ, ધ થ્રી પેની ઓપેરા અને મુખ્યમંત્રી. આ ચારેય જુદા જ પ્રકારનાં નાટકોમાં તેઓ ચાર અલગ પ્રકારની ભૂમિકા ભજવતાં. જે તેઓ એવા પ્રકારના અભિનેત્રી હોત કે જે એક પાત્રને સંપૂર્ણ પણે જીવનમાં ઉતારી તેને જીવત તો તેઓ

આ ચાર નાટકોમાંનાં ચાર પાત્રોને ચાર દિવસમાં કેવી રીતે ચિત્રિત કરી શક્ત અહીંયા એક નટની કુશળતા અને કારીગરી મહત્વની છે. જ્યાં સુધી તમે કુશળતા અને કારીગરીની ધાર નહીં કાઢી હોય ત્યાં સુધી દરરોજ નવું પાત્ર ભજવવું અશક્ય છે.

તેમને જ્યારે લોકો પૂછે કે કે ACTOR બનવા તાલીમ (TRANING) ની જરૂર છે ? તેઓ કહે છે મુદ્દો ACTING નો નથી પણ તેના વ્યાકરણ (GRAMMER)નો છે. તમારે તમારી અંદરની તાકાત અને નબળાઈઓ ઓળખવાની છે. તમારી તાકાતને સુધારવાની છે. તમારી નબળાઈઓને દૂર કરવાની છે. આ બધુ PRACTICE દ્વારા પ્રાપ્ત કરી શકાય છે. અભિનય માટે ઘણો અભ્યાસ વિચાર અને અવલોકનની જરૂર છે.

તેમણે ઘણાં નાટકોનાં પ્રયોગો કર્યા છે. એમાંનું એક નાટક તે 'બીવીયો કા મદરસા' આ કોમેડી નાટકમાં તેઓ સુરેખા સિકરી સાથે હતા. નાટ્યપ્રયોગ દરમ્યાન તેમને હાસ્ય મળતું ત્યારે તેમને TIMMING નો મતલબ સમજાતો. ઘણા પ્રયોગમાં તેમને MIXED RESPONSE મળતો અને એક પ્રયોગમાં તો પ્રેક્ષકો મૌન ધરીને બેઠા ત્યારે તેઓ બહુ DISCONCENTRETED થયા હતા. તેમનું માનવું છે કે તમે સારુ કર્યું છે કે નથી કર્યું તે જાણવા પ્રેક્ષકોનો પ્રતિસાદ ખૂબ મહત્વનો ઠરે છે.

તો તેમણે ભજવેલુ એક નાટક જસમા ઓડઢણનો ઉલ્લેખ અવશ્ય કરવો પડે. આ નાટકી માં પ્રેક્ષકોનો પ્રતિસાદ ભારતમાં અને ભારત બહાર (GERMANY) એક સરીખો હતો. આ નાટક ખૂબ પ્રખ્યાત અને ખૂબ જ સુંદર છે. આટલા બધા નાટકના પ્રયોગ કર્યો હોવા છતાં આજે પણ તેમને મંચ પર પગ મૂકતાંની સાથે ધ્રુજારી છૂટે છે, ગભરાટ થાય છે. પણ મંચ પર પગ મૂકવાની સાથે જ તેઓ પ્રેક્ષકો સાથે જોડાઈ જાય છે, સંચારીત થાય છે.

17.3.2 સુરેખા સિકરી (1945-2021)

રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયમાં જોડાયા પહેલાં તેઓ કોલેજમાં અભ્યાસ કરતા હતા. વાસ્તવમાં તેમની પાસે અભિનયની પ્રતિભા ન હોતી અને તેમાં રસ પણ ન હોતો. તેઓને તો પત્રકાર થવું હતું. તેઓ જ્યારે કોલેજના છેલ્લા વર્ષમાં અભ્યાસ કરતા હતા ત્યારે અલ કાઝી સાહેબ નાટક 'કિંગ લિયર' લઈને તેમની કોલેજે આવ્યા હતા. તેમણે આ પ્રકારનું નાટક ક્યારેય જોયુ ન હતું. પહેલી વાર તેમને લાગ્યુ કે તેઓ થિયેટરથી સહેજ આકર્ષિત થયા છે. પછી તેમણે N.S.D. નું એડમિશન ફોર્મ એક તક મળી. કે સહજ વાસ્તવમાં તેમના બહેનને N.S.D. માં રસ હતો. પણ તેણે પોતાનું મન બદલ્યુ અને તેમના મમ્મીએ તે ફોર્મ તેમને ભરવા જણાવ્યું. તેમણે ફોર્મ ભર્યું; ઈન્ટરવ્યુ અને ઓડિશન માટે તેમને બોલાવવામાં આવ્યા ને ખૂબ આશ્ચર્ય વચ્ચે તે પસંદગી પામ્યા. આ રીતે તેઓ NSD ના ત્રણ વર્ષના એક્ટિંગ કોર્સમાં જોડાયા. આ પહેલાં તેમણે કોલેજના નાટકોમાં ભાગ લીધો હતો. બસ એટલો જ તેમનો નાટ્યાનુભવ. સ્કૂલમાં તેમને થિયરી સાથે પ્રેક્ટિકલ કામની તાલિમ પણ મળતી. તેમને અવારનવાર પ્રદર્શનો જોવા પણ લઈ જતા. મ્યુઝિક પ્રશંસાના કલાસ પણ ખરા. એકંદરે NSD એ તેમના થિયેટરના વિકાસમાં તથા તેના સૌંદર્યશાસ્ત્રને સમજવામાં ખૂબ મદદ કરી.

આમ NSD ના અનુભવે તેમની હદો વિસ્તારી તથા દિલ્હીમાં ભજવાતાં સારાં નાટકો જોવાની તક આપી.

સ્કૂલ સમયમાં તેમણે ચે ખો વાનું 'THE THREE SISTERS'બ્રે ખ્તનું 'CAUCASSIAN CHALK CIRCLE', 'THE THREE PENNY OPERA' વગેરે તથા શાંતા ગાંધી સાથે સંસ્કૃત નાટક 'મધ્યમવ્યાયોગ' ભજવ્યું. આ રીતે બધાં વિદ્યાર્થીઓએ જુદી-જુદી અભિનય શૈલીનાં નાટકોનો અનુભવ લીધો. છતાંય તેમનામાં એક નટ તરીકેનો આત્મવિશ્વાસ ન હતે, તેમને સતત લાગતુ કે કંઈક અભાવ છે. NSD કોર્સ પૂર્ણ કર્યા પછી તેમણે FREE LANCER તરીકે એક બે વર્ષ દિલ્હીના ગ્રૂપ્સ સાથે કામ કર્યું પણ એક નટ તરીકેનો વિશ્વાસ તેમને 1971માં રાજેન્દ્ર ગુપ્તા સાથે કરેલા નાટક 'DEVYANI KA KYA KEHNA HAI' થી અનુભવ્યો. તેઓ પાત્ર વિશે જાણકારી સ્ક્રિપ્ટમાંથી તથા નાટ્યકાર પાત્ર વિશે શું કહે છે, તેના દ્વારા મેળવતા હતા. તેઓ માનતા કે જો થિયેટર હોય તો તે માટે રિહર્સલસ્ છે અને જો થિયેટર નથી, ને તમારે ઝડપથી શોટ અડધો કલાકમાં આપવાનો છે તો તે વખતે તમારે તમારા RESOURCES પર આધાર રાખવો પડે છે. અહીં તમારા મગજમાં જુદા-જુદા વિચારો ઉદ્ભવવા જોઈએ કે આ પાત્ર આ પ્રકારે જ કેમ બોલે છે ? તેનો બીજા પાત્રો સાથે શો સંબંધ છે ? બીજા પાત્રો આ પાત્ર વિશે શું અભિપ્રાય ધરાવે છે ? તો સીનનો મુખ્ય મુદ્દો ક્યાંથી શરૂ થાય છે અને પાત્ર આ મુખ્ય મુદ્દા સાથે કેવી રીતે સંબંધિત છે વગેરે વગેરે.

એક વાર ઉપરોક્ત બધી વસ્તુઓ સમજાઈ જાય પછી પાત્રનું દૃશ્ય સ્વરૂપ તેમના મનમાં તેમના બોડી લેંગવેજ, સ્પીચ પેટર્ન વગેરેમાં ગોઠવાતુ જતુ. તેઓ અહીં SHOOTING PROCESS વિશે વાત કરે છે. જો તેમના THEATRE PROCESS વિશે વાત કરીએ તો તે માનતા કે થિયેટરમાં તો પાત્ર ઘડતરના PROCESS માટે વધારે સમયનો અવકાશ હોય છે. અહીંયા SPEECH અને BODY LANGUAGE નહીં પણ પાત્રના આંતરિક મનોવૈજ્ઞાનિક કાર્ય મહત્વના ઠરે છે. પાત્રની બધી વિગતો પર અર્થપૂર્ણ કામ કર્યા પછી જ પાત્રના સંવાદ તેઓ શીખતા. આ રીતે તેમને સમજાતુ કે પાત્ર આ કેમ બોલે છે અને તેમને તેને કેવી રીતે બોલવું જોઈએ. એક પાત્ર તરીકે પ્રસંગ અનુસાર તેમને ક્યા VARIATIONS થી બોલવું જોઈએ.

તેઓ જ્યારે NSDમાં ભણતા હતા ત્યારે નાટ્ય દિગ્દર્શક FRITZ BENNEWITZ પાસેથી ઘણું શીખ્યા. FRITZ કહેતા - 'સીન તરફ જુઓ અને તેમાં તમારા ભાગ વિશે ખાસ પરિસ્થિતિ અને તે પરિસ્થિતિમાં તમારી ભાપા પર દષ્ટિ કરો, તે લીબું જેવી છે તેમ તેને સમજી નિચોડો નિચોડો છેલ્લા બૂંદ સુધી નિચોડો. આ તમારામાંથી મહત્તમ લેવું અને દૃશ્યને આપવાની વાત છે. એક માનવી તરીકે આપણે વસ્તુઓને પકડી રાખીએ છીએ. કોઈ કારણોસર આપણે આપણી સંપૂર્ણ ક્ષમતા સાથે કોઈ કામ કરતા નથી. આપણું મન બીજે ક્યાંક હોય છે. તેઓ એ શીખ્યા કે તમારે દૃશ્યનો નિચોડ કાઢી ભજવવાનું છે, થોભવાનું નથી. એક વાર લીંબુ નિચોડીને ફેકવાનું નથી. નિચોડવાનું ચાલુ રાખો, લીંબુમાં થોડોક વધુ રસ હશે જ'.

તેમનું વર્ણન STANISLAVISKIAN નટ તરીકેનું હતુ. અભિનય પ્રત્યે તેમનો અભિગમ REALISTIC હતો. જોકે આ બધુ પ્રોડક્શન પર આધાર રાખે છે. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના વાસ્તવવાદી નાટકો ઉપરાંત તેમણે FOLK TRADITION ના

નાટકો જેમાં શાંતા ગાંધીનું 'જશમાં ઓડઢણ', બ્રેખ્તની એલિયેનેશન થિયરી આધારીત નાટક 'THE CAUCASIAN CHALK CIRUE', 'PUNTILA' વગેરે ભજવ્યાં. તેમના માટે આ વિકલ્પો બૈદ્ધિક અને શારીરિક રીતે ઉત્તેજક (EXCITING) હતા. નટ માટે આ પ્રકારનાં નાટકો ઓફર કરે છે ચોક્કસ પ્રકારનો MENTAL ATTITUDE આ પ્રકારના નાટકોમાં નટ પાત્રને પ્રેક્ષકો સમક્ષ પ્રસ્તુત કરે છે. 'PRESENTING', પોતે પાત્ર નથી 'BEING', તેઓ કહેતા કે બધા PRODUCTION ના પાયામાં મુખ્યત્વે વાસ્તવવાદ જ હોય છે. નટના હૃદયમાં આવતા આવેગો એ વાસ્તવિક છે.

બીજુ કે પાત્રના ચોકઠામાં રહી તેમને તેની જીણી (DETAILING) વિગત પર કામ કરવાનું ગમતું. ઉદાહરણ રૂપે નાટક 'મહાભોજ'ના પાન, SEQUENCE માં તેઓ કલાકો સુધી REHERSE કરતા. પાનદાન કેવી રીતે ખોલવું, પાન પર કાથો કેવી રીતે લગાવવો, ક્યાં સંવાદ પર પાનને તમે મોઢામાં મૂકો, પાનની લાળ થૂકવી વગેરે.

આમ આપણે જ્યારે મોર્ડન એક્ટરના તાલીમ (TRAINING) વિશે વાત કરીએ છીએ ત્યારે સુરેખા મુજબ બધા પાસાઓ PHYSICAL, MENTAL, EMOTIONAL કવર થવા જોઈએ તો સૌથી મહત્ત્વનું એક્ટર્સ આર્ટ પર શ્રદ્ધા વિકસવી ખૂબ જરૂરી છે.

17.3.3 નસીરુદ્દિન શાહ (1950)

ઉંમરના સાત આઠ વર્ષ સુધી તેઓ બહુ ખુશ રહેનાર બાળક હતા. તેઓકલાસમાં પહેલો નંબર લાવતા. પછીના વર્ષોમાં તેમના શૈક્ષણિક સ્તરમાં ઘટાડો થયો અને નાટક તરફ રસ વધતો ગયો. તેઓ ST. JOSEPH સ્કૂલ નૈનિતાલમાં ભણતા, ત્યાં તેમનો થિયેટર જોડે નાતો નાની ઉંમરે બંધાયો તેમના સ્કૂલમાં બહુ સારાં નાટકો ભજવાતાં તથા ૬(6) વર્ષના ઉંમરથી તે GEOFFREY KENDAL ના TROUPE દ્વારા ભજવાતા શેક્સપિયરિયન (SHAKESPEAREANA) સ્કૂલમાં જોતા અને એમના જેવા જ બનાવાનું સ્વપ્ન જોતા. તેઓ ભણવામાં નબળા હતા તેથી સ્કૂલનાં નાટકોમાં કે તેના ગાયકગણમાં (CHORUS) તેમને ક્યારેય તક સાંપડી નહીં.

ત્યારે જ્યારે તેઓ નવમાં ધોરણમાં હતા. તેમના જીવનમાં એક મહત્ત્વની ઘટના બની તે નાપાસ થયા તેથી તેમના પિતાએ તેમના પર નજર રાખી શકાય તે હેતુથી તેમને ST. JOSEPH માંથી કાઢી ST. AUSLEN'S સ્કૂલ AJMER માં દાખલ કર્યા. અહીં તેમને મિત્રો મળ્યા, તેમની સાથે મળીને તેમણે 'THE MERCHANT OF VENICE' નાઅમૂક દશ્યો ભજવ્યા. જોકે આ દશ્યો MR. KENDAL ની નકલ હતી. આ ઘટના તેમનું જીવન બદલી નાખનારી હતી, તેમના જીવનનો TURNING POINT હતો. આ પછી તેમણે સ્કૂલમાં એક પછી એક ઘણાં નાટકો ભજવ્યાં. તે બહુ અભ્યાસ નહોતા કરતા છતાં પણ તેમની ગ્રેડ વધારે સારી આવવા માંડી. સ્કૂલની ક્રિકેટ ટીમમાં તેમને મોતક મળી. તેઓ લોકપ્રિય થયા, તેમનું સમગ્ર જીવન બદલાઈ ગયું. આ માટે તેઓ થિયેટરનો આભાર માને એટલું પૂરતું નથી. પાદરી (FATHER) CEDRIC FERNANDEZ એ તેમના પહેલાં માર્ગદર્શક

MENTOR હતા. તેઓ એમને પ્રોત્સાહિત કરતા. તેમના પિતા સાથે તેમને સુમેળ ન હતો. તેમને તેઓ નક્કામો માનતા. તેમના ભાઈઓ એમના જીવનમાં વ્યસ્ત હતા. જોકે તેઓ તેમના સાચા મિત્ર અને ટેકેદાર હતા. તેમના પપ્પાનું એક જ સપનું હતુ કે 'તમે શિક્ષિત થાવ. હું તમારી પાછળ જે ખર્ચ કરુ છુ તેનો સર્વોત્તમ ઉપયોગ કરો'. તેમના થિયેટરમાં કોઈ રસ ન હતો તેમણે નસીરનું એક પણ કામ જોયું નહીં. નસીરને સૌથી મોટો રંજ એ વાતનો છે કે તેઓ તેમની સફળતા જોવા સારું જીવી ન શક્યા.

તેમની આગળની સ્કૂલ ST. JOSEPH માં તેમણે ભાગ્યે જ હિન્દી ફિલ્મો જોઈ હતી. પણ જયારે તેઓ AJMER માં બિન-નિવાસી વિદ્યાર્થી DAY-SCHOLAR તરીકે આવ્યા ત્યારે તેઓ કલાસમાંથી નાસી જતા BUNK મારતા અને સવારના MORNIG MATINEE માં PICTURE જોઈ આવતા. તેમને એક એક્ટર બનવાની તીવ્ર ઈચ્છા હતી. તેમનુ જીવન ફક્ત હિન્દી ફિલ્મોમાં કામ કરીને ગુજારી શકાય એવુ તેમને લાગતુ. તેઓ NATIONAL SCHOOL OF DRAMA થી અજાણ હતા. જો જાણતા હોત તો પણ તેમાં જોડાવવાની તેમનામાં હિમ્મત ન્હોતી. તેમને તો MOVIE STAR બનવુ હતું. એક દિવસ ઘેર કોઈને કહ્યા વગર બિસ્તર પોટલા બાંધી મુંબઈની વાટ પકડી, તે સમયે તેમની ઉંમર ફક્ત 16 વર્ષની હતી.

આ માટે તેમણે ઘડિયાળ વેચ્યું, સાયકલ વેચી, સ્કૂલ FEES ભરી નહીં ને બધા પૈસા ભેગા કરી મુંબઈ આવ્યા. મુંબઈમાં તેઓ ત્રણ મહિના સુધી ભટક્યા મિત્રોની દયા પર થોડા દિવસો કાઢ્યા. આ દરમ્યાન તેમણે બે PICTURE માં EXTRA તરીકે કામ કર્યું. હેમા માલિની ની પહેલી ફિલ્મમાં અને હિન્દી ફિલ્મમાં નવા આવેલા LORD BERTRAND RUSSESLની 'અમન' મુંબઈના આ ત્રણ મહિના દરમ્યાન તેમણે એક WAITER, STEWARD, TAJ માં bellboy તરીકે નોકરી કરી. મુંબઈથી પાછા જયારે ઘેર પરત ફર્યા ત્યારે તેમની દાઢી વધેલી હતી અને તેમના શરીરનું વજન અડધુ થઈ ગયુ હતુ.

આ પછી તેઓ Aligarh MUSLIM UNIVERSITY માં B.A. ENGLISH LITERATURE કરવા ગયા. ત્યાંના બે PROFESSOR MUNIBUR RAHMAN, ISLAMIC STUDIES DEPARTMENT ના અધ્યક્ષ અને ડૉ. ZAHIDA ZAIDI, ENGLISH DEPARTMENT નાએ તેમને ખૂબ પ્રોત્સાહિત કર્યા. આ કોલેજમાં તેમણે નાટક 'THE CHAIRS', THE PROPOSAL, તો PLATO ના સંવાદો પરથી બનેલું નાટક APOLOGY AND CRITO માં સોક્રેટિસનો રોલ ભજવ્યો.

આ પછી પ્રખ્યાત નટ સુરેખા સિકરી (તેમના પહેલા પત્નીની બહેન) તેમણે WEBERનું પ્રોડકશન 'THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE' જોવા લઈ ગયા. પછી તેમણે અલ કાઝી સાહેબનાં નાટકો 'OTHELLO', 'THE THREE PENNY OPERA' જોયા. આ ત્રણેય નાટક થી તેઓ ખૂબજ પ્રભાવિત થયા તથા નાટક 'THE THREE PENNY OPERA' ના પ્રયોગ પછી તેઓ અલ કાઝી સાહેબને બીતા-બીતા મળવા ગયા અને કહ્યુંકે તેમણે NSD માં અભ્યાસ કરવો છે. આ પછી NSD ના APTITUDE TEST માં ઉત્તીર્ણ થઈ પ્રવેશ મેળવ્યો.

તેમના અભ્યાસના પહેલા વર્ષમાં અલ કાઝી સાહેબે નાટક ‘THE CAUCASIAN CHALK CLRCLE’ પૂનર્જાવિત કર્યું. આ નાટકમાં તેમણે ન્યાયાધિશનો પાઠ ભજવ્યો. ત્રણ વર્ષના આ અભ્યાસ દરમ્યાન તેમણે ચૌદ નાટકોમાં કામ કર્યું, છતાય જ્યારે તેમણે NSD છોડયું ત્યારે એક નટ તરીકેના કાર્ય વિશેની તેમની સમજ બહુ કેળવાઈ ન હતી.

રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલય છોડ્યા પછી તેમણે અને બેન્ઝામીન ગીલાનીએ ‘MOTLEY’ નામનાં નાટ્યવૃંદની સ્થાપના કરી. તેમાં વિવિધ પ્રકારનાં નાટકો ભજવ્યાં. ISMAT CHUGHTAI ના લખાણ પરથી ‘ઈસ્મત આપાકે નામ’ ભજવ્યું સેમ્યુલ બેકેટનું ‘WAITING FOR GODOT’ કર્યું વગેરે.

આટલા બધાં વર્ષોનાં થિયેટર અને ફિલ્મનાં અભ્યાસ પરથી તેઓ તારણ કાઢે છે કે (“- YOU MUST NOT TRY TO CREATE A CHARACTER LOOKING AT IT FROM OUTSIDE, YOU SHOULD TRY TO FIND THAT CHARACTER WITHIN YOURSEL”). (1) મુંબઈના તેમના ત્રણ મહિનાના અનુભવને ઉદાહરણરૂપે સામે રાખી તે સમજાવે છે કે જો તેઓ ત્રણ મહિના પછી ઘેર ના ગયા હોત, મુંબઈમાં રોકાયા હોત તો તેમને ખબર નથી કે તે શું બનત તેઓ કદાચ એક DRUG LORD હોત, એક ચોર હોત BUS CONDUCTOR, PICKING POCKETS વગેરે. આ પરિસ્થિતિમાં તેઓ એવુ કોઈ પણ પાત્ર ન ભજવત જે વાસ્તવિક રીતે તે છે, આ કારણોસર તમારે માની લેવું કે તમારામાંજ તેની (પાત્રની) શક્યતા રહેલી છે, જેને તમારે અનલોક કરવાની જરૂર છે.

પહેલાં તેઓ અગાઉથી જ પાત્રના દેખાવ વિશે વિચારતા હતા પણ હવે તેવું નથી કરતા. તે માને છે કે આ વિચાર છેલ્લામાં છેલ્લો થવો જોઈએ. આપણે પાત્રને જ નક્કી કરવા દેવુ જોઈએ કે તેને દાઢી છે કે નથી વગેરે વગેરે.

તેમના મત મુજબ તમે ક્યારેય પાત્ર બનતા નથી, તમે નહીં બની શકો, તમારે બનવું પણ ન જોઈએ. પાત્રએ જે ભોગવ્યું છે તે તમે ક્યારેય ભોગવી શક્વાના નથી. કલ્પના કરો કે એક ગરીબ નટને OTHELLO, HAMLET, MACBETH વગેરે પાત્રોએ જે ભોગવ્યું છે તે ભોગવવાનું આવે તો તેના મનના સાબૂતપણા વિશે થોડા દિવસમાં પડકાર ઉભો થાય. તમારે તો ફક્ત લેખકે આપેલી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરી પાત્રના જેમ બને તેમ નજીક જવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. નટનું કાર્ય એક સંદેશાવાહકનું છે. નટનું કાર્ય તેના અભિનયનો SHOW OFF કરવાનું નથી પણ સ્ક્રિપ્ટના મૂળ લખાણને પ્રામાણિક રીતે પહોંચાડવાનું છે.

બીજુ કે તેઓ એવુ નથી માનતા કે FILM ACTING અને THEATRE ACTINGમાં બહુ મોટો તફાવત હોય છે. તમારે ફક્ત તમારા PERFORMANNCE ને ADJUST કરવાનું હોય છે. આ એવી વાત છે જેમાં એક નટ વીસના પ્રેક્ષકો સામે અને બે હજારનો પ્રેક્ષકો સમક્ષ પોતાનો અભિનય બંધ બેસતો કરે. તમે તમારા અભિનયમાં સમૂળગો ફેરફાર નથી કરતા. આ વાત MOVIES માટે પણ લાગુ પડે છે. જો તમારો TIGHT CLOSEUP લાગ્યો હોય

અથવા તમારો CAMERA પચાસ FEET દૂર હોય તો તમારે અભિનય તેના મુજબ બંધબેસતો કરવાનો હોય છે. તમારે તમારા CAMERAને મિત્ર બનાવવાનો છે.

આગળ, આ બાબતે તેઓ પોતાના વિચાર સ્પષ્ટ કરતા જણાવે છે કે ACTOR TRAININGની આજની સામાન્ય રીત METHODOLOGY ઉપયોગમાં લેવી અયોગ્ય છે. વાસ્તવવાદ એ તેનો જવાબ નથી. તો આગળ ખેદ વ્યક્ત કરતા તેઓ જણાવે છે કે આપણે એવી કોઈ સ્વદેશી નટ તાલીમ પદ્ધતિ ઘડી નથી શક્યા. કારણ આપણે પશ્ચિમ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ છીએ. એ વાત ભૂલીને BROOKE અને GROTOWSKI જેવા મહાનુભાવોએ આપણે ત્યાંથી પ્રેરણા લીધી છે.

આપણી લોકપરંપરાઓ મૃતપ્રાય થાય તે પહેલાં હબીબ તન્વીરે છત્તીસગઢી એક્ટર્સ સાથે જે પ્રકારનું કામ કર્યું તેવુ આપણે કઈક શોધી તારવવું પડશે. તેઓ એ બાબતે કટિબદ્ધ છે કે તેમનો સમય પૂરો થાય તે પહેલા તેઓ યુક્તિ લગાવી કોઈક પ્રકારની તાલિમ પદ્ધતિ નોંટકી, તમાશા, ભવાઈ.....સ્વરૂપોનો અભ્યાસ કરી શોધશે.

17.4 દિગ્દર્શક :

આપણે આધુનિક હિન્દી રંગમંચના જાણીતા નટ ઉત્તરા બાઉકર સુરેખા સિકરી અને નસીરુદ્દીન શાહ વિશે માહિતી મેળવી છે. હવે આપણે આધુનિક હિન્દી રંગમંચના પ્રખ્યાત નિર્દેશકો હબીબ તન્વીર, ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી, સત્યદેવ દુબેના રંગમંચીય યોગદાન વિશે વાત કરીશું.

17.4.1 હબીબ તન્વીર (1923-2009) :

બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવતા હબીબ તન્વીર એક નાટ્યકાર, અભિનેતા (ફિલ્મોમાં પણ તેમણે વિવિધ ભૂમિકાઓ ભજવી છે) દિગ્દર્શક તરીકે નાટ્યક્ષેત્રે સફળ અને લોકપ્રિય થયા. લોકનાટ્ય જેવા સશક્ત અને લોકભોગ્ય સ્વરૂપને નવદૃષ્ટિથી રંગમંચ પર લાવનાર તેઓ એક સાહસિક રંગકર્મી હતા.

હબીબ તન્વીરનો જન્મ ભોપાલના રાયપુરમાં 1923માં થયો. શાળાકીય શિક્ષણ પણ ત્યાં જ થયું. અલીગઢ મુસ્લિમ યુનિવર્સિટીમાંથી બી.એની. ડીગ્રી 1945માં મેળવી. બાળપણથી જ ગામમાં થતી નાટ્ય પ્રસ્તુતિયો, તેમાં આવતા લોકગીત, લોકસંગીત તરફની તેમની રુચી હતી. આ પછી તેઓ આકાશવાણી મુંબઈ કેન્દ્રના નિર્માતા બન્યા. દેશની આઝાદીના ચળવળ સમય દરમ્યાન તેઓ પ્રોગ્રેસિવરાઈટર્સ એસોસિયેશન (PRA) અને મુંબઈમાં ઈન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિયેશન - IPTA સાથે કાર્યરત હતા. આ સંસ્થા સાથે ઘણા કલા-કસબીઓ જોડાયેલા હતા જેવા કે પૃથ્વીરાજ કપૂર, ખ્વાજા અહમદ અબ્બાસ, બલરાજ સહાની, ભીષ્મ સહાની, ઉત્પલ્લ કે દત્તા, સાહીર લુધ્યાનવી વગેરે. તો ગુજરાતમાંથી જશવંત ઠાકર, દીના પાઠક હતા.

હબીબ તન્વીરે એક સ્વતંત્ર લેખક તરીકે કેટલાંક બાળનાટકો અને નાટકો લખ્યાં, જેમાં સૌ પ્રથમ નાટક તે મુનશી પ્રેમચંદની વાર્તા પર આધારિત નાટક 'શતરંજ કે મોહરે' 1951માં, 1954માં તેમણે 18મી સદીમાં થયેલા શાયર નઝર અકબરાબાદીની નઝમ પર આધારિત નાટક લખ્યું અને નિર્દેશિત કર્યું. તે 'આગ્રા બાઝાર' આ નાટક તેમણે કુદસિયા ઝૈદીના 'હિન્દુસ્તાની થિયેટર' માટે ભજવ્યું, ખુલ્લા રંગમંચ પર

ભજવતા આ નાટકમાં, લોકગીત, સંગીત, નાટ્યનાં બધા જ તત્વો હતાં. આ નાટકની લોકપ્રિયતા જ તેમને સ્થાનિક, સ્વદેશી રંગમંચ તરફ ખેંચી ગઈ.

1959માં રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયનો પ્રારંભ થયો ત્યાં મોટા ભાગનું થિયેટર પ્રોસિનિયમ મંચ પર થતું. અહીંયા ભજવાતાં નાટકોની THEATRE TECHNIQUE, સ્ટેજ ટ્રેકનિક, લાઈટીંગ, સન્નિવેશ, વેશભૂષામાં તેમને કૃત્રિમતા દેખાતી, ''નાટકની કથાવસ્તુને કે તેની ભજવણીને સ્થાનિક પ્રેક્ષકોના પ્રશ્નો કે ભારતીય સંસ્કૃતિક પરંપરા સાથે કોઈ સંબંધ જ ન હતો. કદાચ આ નાટક આગ્રા બજાકેરથી જ હબીબ સાહેબને લોક - કલાકારો તેમજ વણકેળવાયેલા કલાકારો સાથે વધુ કામ કરવાનો રસ પેદા થયો જે આગળ જતાં છત્તીસગઢ શૈલીનાં કલાકારો સાથે કાયમી ધોરણે કામ કરવાના નિર્ણયમાં પરિણમ્યો''(2)

1955માં તેમણે ROYAL ACADAMY OF DRAMATIC (ARTS (RADA)) માં અભિનયનો અને 1956માં BRISTOLD OLDVIC THEATRE SCHOOL માં દિગ્દર્શનનો અભ્યાસ કર્યો. અભ્યાસ પૂર્ણ કરી બે વર્ષ યુરોપનો નાટ્યપ્રવાસ કર્યો. બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તનાં નાટકથી પ્રભાવિત થયા કારણ બ્રેખ્ત બર્ટોલ્ટના ટોટલ થિયેટરનાં નાટકો અને પોતે ભજવતાં નાટકોમાં તેમને એક પ્રકારનું સામ્ય જણાયું. ૧૯૫૮માં ભારત આવ્યા બાદ હબીબ તન્વીરના મનમાં ભારતીય રંગમંચનો વિચાર પ્રસ્થાપિત થયો. આ માટે તેમણે છત્તીસગઢના લોકનાટ્ય કલાકારો જોડે કામ કરવાનું તથા ત્યાંની સ્થાનિક લોકનાટ્ય શૈલી - સ્વરૂપને સમજવાનું નક્કી કર્યું. 1958માં જ તેમણે સંસ્કૃત નાટક 'મૃચ્છકટીક' (હિન્દીમાં મિટ્ટી કી ગાડી) ગ્રામિણ તથા શહેરી કલાકારોને લઈ હિન્દીમાં ભજવવાનું નક્કી કર્યું. અહીંયા તેમને એક વસ્તુનો ખ્યાલ આવ્યો કે શહેરી નાટ્ય કલાકારો માટે હિન્દી વાચિક સરળ, સ્વભાવિક હતું પણ ગ્રામિણ કલાકારો માટે તે ભાષા સરળ ન હતી. તેમને આ પ્રકારની શુદ્ધ હિન્દી - ઉર્દુ ભાષા બોલવામાં તકલીફ પડતી હતી. આના ઉપાય રૂપે તેમણે આ નાટક છત્તીસગઢી લોકબોલીમાં ભજવવાનો નિર્ણય લીધો. તેમનો હેતુ સફળ થતાં આગામી બધાં જ નાટકો છત્તીસગઢી લોકબોલીમાં ભજવવાનો તેમણે નિર્ણય કર્યો.

ગુજરાતનું લોકનાટ્ય 'ભવાઈ' છે, તેમ છત્તીસગઢનું લોકનાટ્ય 'નાચા' છે. આ લોકનાટ્યનો વિનિયોગ હબીબ તન્વીરનાં નાટકોમાં જોઈ શકાય છે. ભવાઈ શૈલીમાં જેમ પરંપરાગત વેશ ભજવાય છે તેમ પરંપરાગત રીતે ભજવાતાં નાચાનાં ત્રણ પ્રહસનોને એક બીજા સાથે સાંકળી તેમણે નાટક તૈયાર કર્યું તે 'ગાંવ નામ સસૂરાલ મોર નામ દામાદ' ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન સ્વરૂપે તૈયાર થયેલા આ નાટકમાં એક વૃદ્ધ માણસ જુવાન છોકરીના પ્રેમમાં પડે છે. નાટ્યાંતે છોકરી એક જુવાનિયા જોડે નાસી જાય છે.

હબીબ તન્વીરે વિકસાવેલી પોતાની નાટ્ય ભજવણીની શૈલીનું ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ તે 1975માં રજૂ થયેલું નાટક 'ચરણદાસ ચોર'. આ નાટકમાં ચરણદાસ ચોર અને એક મૂર્ખ પોલીસમેન વચ્ચેની વાત છે. ચરણદાસ ચોરી કરી દર વખતે પોલીસને ચાલાકીથી ઝાંસો આપી છટકી જાય છે. આગળ નાટકમાં ચરણદાસ એક ગુરુના આશ્રમમાં આવે છે અને પોતાને શિષ્ય બનાવવાનો આગ્રહ કરે છે. ગુરુ એને ચાર

પ્રતિજ્ઞા લેવડાવે છે. આ પ્રતિજ્ઞાનું પાલન ચરણદાસ દૃઢ પણે કરે છે. આ નાટકમાં ચોરની ભૂમિકા હબીબ તન્વીરની મંડળીના પીઢ અભિનેતા લાલુરામ ભજવતો. તત્કાલીન સરકારે તેમને થિયેટર પ્રવૃત્તિ માટે સરકારી જમીન તથા આર્થિક અનુદાન આપ્યું. પોતાની નાટ્યસંસ્થા 'નયા થિયેટર' (1959)ના નેજા હેઠળ છત્તીસગઢના તેમના નાટ્ય જૂથ સાથે તેમણે ઘણાં નાટકો લખ્યાં, નિર્દેશિત કર્યા. તેમણે માત્ર લોકભોગ્ય નાટકો કે સંસ્કૃત નાટ્યકારોનાં નાટકો જ નથી ભજવ્યાં પણ વિદેશી નાટકોનાં રૂપાંતરો પણ લોકશૈલીમાં રજૂ કર્યા છે. જેમ કે "શેક્સપિયરના નાટક A MIDSUMMER NIGHT'S DREAMનું છત્તીસગઢી રૂપાંતર 'કામદેવ કા અપના, બસંત રિતુ કા સપનાં", બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત નાટકનું 'THE GOOD WOMAN OF SZECHWAN'નું રૂપાંતર 'શાજાપુર કી શાંતિબાઈ', મોલિયરના કોમેડી વ્યંગ્ય નાટક 'WOULD BE A GENTLEMAN'નું રૂપાંતર 'લાલ શોહરતરાય' અસગર વજાહતનું 'જીસે લાહોર નહીં દેખ્યાં' વગેરે અત્યંત સફળ રજૂઆતો છે."(3)

તેમને અન્ય નિર્દેશિત કરેલાં નાટકોમાં 'બહાદુર કલારીન' (1978) 'હિરિમા કી અમર કહાની', 'મુદ્રારાક્ષસ', 'પોંગા પંડિત' (1960) વગેરે છે. નાટક પોંગા પંડિતમાં ધર્મ અને ધાર્મિક ગણાતી વ્યક્તિઓ જેવા કે સાધુ-પુજારી પર રમૂજી ઢબે કટાક્ષ છે. તો નાટક 'ઝહરીલી હવા' 2002માં થયેલા ગોધરા કાંડ પર આધારીત છે. 2006માં તેમણે 'રાજરકત' ભજવ્યું.

હબીબ તન્વીરનાં નાટકોની વિશેષતા જોઈએ તો તેઓ બે દૃશ્યો વચ્ચે કોરસ દ્વારા ગવાતુ કથાકથન (NARRATION) મૂકતા. સંગીત તેમનાં નાટકોનો પ્રાણ હતો. તેમનાં નાટકોમાં સ્વદેશી લોકધૂનો, લોકગીતનો ઉપયોગ થતો. તેમના નાટકના ઘણા લોકગીત ભારતભરમાં પ્રખ્યાત થઈ લોકજીભે ચઢયા છે. 'ચરનદાસ ચોર'માં આવતું લોકગીત 'સસુરાલ ગેંદાફૂલ' ખૂબ ખ્યાતિ પામ્યું. તેમના કલાકારોને તેઓ લિખિત સ્ક્રિપ્ટ સાથે બંધાયેલા ન હતા રાખતા. "તેઓનો સ્ફૂર્તિલો અભિનય, નાચવા-કૂદવાની પૂર્ણ સ્વતંત્રતા, બેનમૂન ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન અનૌપચારિકતા, આંગિક ચપળતા, સ્થિતિ સ્થાપકતા, ગાયન દરમ્યાન કંઠની બુલંદ અને લહેજો, લોકવાદ્યોની રમઝટ વગેરે ઘટકો, દિલ્હી-મુંબઈ જેવાં મહાનગરોનાં દર્શકોને પણ મંત્રમુગ્ધ કરી દેવા સમર્થ બન્યા."(4) આ રીતે તેમનાં નાટકો કોઈ પણ ખુલ્લા સ્થળે પ્રોસિનિયમ સ્ટેજ પર, લગ્ન હોલ, શાળા હોલમાં સ્ટેજ બાંધી ભજવી શકાતાં.

હબીબ તન્વીરને 1969માં સંગીત નાટક અકાદમી પુરસ્કાર, 1983માં પદ્મશ્રી, 2002માં પદ્મભૂષણ સન્માન આપવામાં આવ્યું હતું.

17.4.2 ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી (1925-2020) :

ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી એક સુવિખ્યાત નાટ્ય દિગ્દર્શક અને નાટ્યશિક્ષક હતા. તેઓ નેશનલ સ્કૂલ ઓફ ડ્રામા (N.S.D) દિલ્હીના ડિરેક્ટર પદે દીર્ઘકાળ (1962-77) રહ્યા. અહીં તેમની પ્રતિભા સંપૂર્ણ પણે ખીલી ઊઠી.

અલ કાઝીનો જન્મ 1925માં પૂણેમાં થયો. તેમનું આરંભિક શિક્ષણ પૂણેની સેન્ટ વિન્સેન્ટ હાઈસ્કૂલમાં થયું અને કોલેજનો અભ્યાસ મુંબઈની સેન્ટઝેવિયર્સમાં થયો. કોલેજના અભ્યાસ દરમ્યાન તેમની મુલાકાત સુલતાન 'બોબી' પદ્મશી સાથે થઈ

હતી. આ સુલતાન ઈંગ્લિશ થિયેટર ગ્રુપ ચલાવતા, અલ કાઝી આમાં જોડાયા હતા. બોબી પદ્મશીનું યુવાન વયે અવસાન થતા આ થિયેટર ગ્રુપ ચલાવવાની જવાબદારી ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી પર આવી પડી. આ સમયમાં બોબીની બહેન રોશન સાથે તેમને પ્રેમ થયો. બંને પરણી ગયા. આ રોશન એટલે મુંબઈમાં ઈંગ્લિશ થિયેટર ચલાવતા એલેક પદ્મશીના બહેન. રોશન તે વખતે બોબીના બધાં નાટકોમાં વેશભૂષા તૈયાર કરતા, લગ્ન બાદ અલ કાઝી દિગ્દર્શીત નાટકોનાં વેશભૂષાની જવાબદારી પત્ની રોશને ઉપાડી લીધી.

1947માં અલ કાઝી અભ્યાસાર્થે લંડન ગયા અને રોયલ એકેડેમી ઑફ ડ્રામેટિક આર્ટ (RADA) માં એડમિશન લીધુ તથા 'બ્રિટિશ ડ્રામા લીગ'માં જોડાઈ થિયેટરની તાલીમ લીધી. અહીં તેમણે ગ્રીક યુરોપિયન થિયેટર વિશે અભ્યાસ કર્યો. લંડનમાં તેઓ રંગમંચ પર સક્રિય હતા તેના પરિણામ રૂપે 1950માં અલ કાઝીને BBC BROADCASTING AWARD એનાયત થયો.

1954માં તેઓ ભારત પાછા આવ્યા ને મુંબઈને પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર બનાવ્યું. અહીંયા તેઓ BOMBAY PROGRESSIVE ARTIST'S GROUP સાથે જોડાયા. આ ગ્રુપમાં એમ.એફ. હુસેન, એસ.એચ. રઝા, અકબર પદ્મશી વગેરે કાર્યરત હતા. આગળ તેમણે પોતાના રસ રુચિનાં નાટકો કરવા માટે નેપિયનસી રોડ પર આવેલા પોતાના ઘરની અગાશી પર એક ઓપન એર થિયેટર બનાવ્યું. અહીં તેઓ અંગ્રેજી ભાષામાંજ નાટકો ભજવતાં. "1954માં અલ કાઝીએ ભજવેલ સોફોકિલસનું OEDIPUS REX, 1955માં ટી.એસ. એઈલિયટનું 'MURDER IN THE CATHEDRAL', 1957માં ઝાં અનુઈનું 'ANTIGONE' અને 1960માં યુરિપિડિઝનું 'MEDEA' વગેરે નાટકો ભજવ્યા અલ કાઝીના નટોનો સશક્ત અભિનય, ભજવણીની ચુસ્તી, તમામ ટેક્નિકલ પાસાઓનું કુશળ સંયોજન અને ખાસ કરીને નાટકનું એક ઉચ્ચ કળા તરીકે સૌંદર્ય જાળવવાની કાળજી અને સમજણને કારણે આ તમામ નાટકો પ્રેક્ષકો માટે યાદગાર બની ગયા".(5)

આજ સમયમાં તેમણે THEATRE UNIT BULLETIN (સમાચાર પત્રિકા) પણ શરૂ કરી હતી, જેમાં દેશવિદેશની રંગભૂમિના નાટ્ય પ્રયોગો વિશે માહિતી આપવામાં આવતી.

1960ની આસપાસ કેન્દ્ર તરફથી તેમને 'રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલય'નું ડાયરેક્ટર પદ સંભાળી લેવાનું આમંત્રણ મળ્યું. પ્રારંભમાં આ અવસરનો તેમણે અસ્વીકાર કર્યો પણ પછીથી 1962માં તેમણે આ ડાયરેક્ટર પદ સ્વીકાર્યુ ને છેક 1977 સુધી એટલે 15 વર્ષ તેમણે શોભાવ્યું.

અલ કાઝીએ દિલ્હીમાં ધર્મવીર ભારતી લિખિત 'અંધા યુગ' નાટકનો સફળ પ્રયોગ 1963માં કર્યો. કોઈ નાટ્યગૃહમાં નહીં પણ ફિરોઝ શાહ કોટલાના પાર્શ્વભૂમિ પર આ નાટકની ભજવણી થઈ હતી. નાટકમાં ઓમ શિવપુરીએ અભિનય કર્યો હતો, તો નાટકનું સંગીત જાણીતા સંગીતકાર વનરાજ ભાટિયાએ તૈયાર કર્યુ હતુ. નાટક 'અંધા-યુગ' વેદ વ્યાસ દ્વારા રચિત મહાકાવ્ય મહાભારત પર આધારીત છે. નાટકનો આરંભ કુરુક્ષેત્ર મેદાનના અઢારમાં દિવસનો છે. યુદ્ધમાં કૌરવ અને પાંડવ બંને પક્ષે

જાન હાની થઈ છે. હસ્તીનાપુર રાજ્ય પણ બળીને ખંડેર થયુ છે. યુદ્ધમાં બચી ગયેલા, પોતાના આપ્તજનોના શોક કરે છે, એકબીજા પર દોષારોપણ કરે છે. નાટકમાં આગળ ગુરુ દ્રોણાચાર્યનો પુત્ર અશ્વત્થામાં વિશ્વનો સમૂળ નાશ કરવાના ઈરાદે બ્રહ્માસ્ત્રનો ઉપયોગ કરે છે. નીતિ અને માનવતા આ યુદ્ધમાં નેવે મૂકાય છે. કૃષ્ણ નાટકનું કેન્દ્રવર્તી પાત્ર છે. નાટકની સમાપ્તી અલ કાઝી ક્રિષ્ણના મૃત્યુથી થાય છે.

1973માં અંધા યુગ નાટકનો પ્રયોગ અલ કાઝીએ દિલ્લીના પુરાના કિલ્લામાં પણ કર્યો. આ પ્રયોગમાં રાજ બબ્બર અને રોહિણી હટંગડી મુખ્ય ભૂમિકાઓમાં હતા. આજ પરિસરમાં તેમણે ‘તુઘલક’ અને ‘સુલતાન રઝિયાં’ ભજવ્યું.

1966માં અલ કાઝીએ પ્રેમચંદનું ‘ગોદાન’ ગામડાનું વાતાવરણ નિર્મિત કરી ભજવ્યું. મોહન રાકેશના નાટક ‘આષાઢ કા એક દિન’માં તેમણે ગ્રામીણ વાતાવરણ નિર્માણ કર્યું. રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયમાં રહી એમણે ભજવેલા બીજા નાટકોમાં લક્ષ્મીનારાયણ લાલનું ‘સૂર્યમુખ’, ગ્રીકનાટક ‘ટ્રોજન વિમેન’, શેક્સપિયરનું ‘કિંગ લિયર’, ‘ઓથેલો’, જ્યોર્જ બુખનરનું ‘DANTON’S DEATH’

તો NSDની રેપર્ટરી સાથે તેમણે જહોન ઓસ્બોર્નનું ‘LOOK BACK IN ANGER’ મોલિયેરનું ‘SCHOOL FOR WIVES’, એડવર્ડ બોન્ડ લિખિત ‘NARROW ROAD TO THE DEEP’, ઝયાં પોલ કે સોત્રનું ‘MEN WITHOUT SHADOWS’ ભજવ્યા.

તેમના શિષ્યોમાં બી.વી. કારન્થ, નસીરુદ્દીન શાહ, રતન થિયમ, ભાનુ ભારતી, બંસી કૌલ, એમ.કે.રૈના, નીલમ માનસિંધ વગેરે. તેમની પુત્રી અમાલ અલાના અને પુત્ર ફૈઝલ અલ કાઝી નાટ્ય ક્ષેત્રે જાણીતા નામ છે.

અલ કાઝીએ 50 જેટલા નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું છે. આ નાટકો તેમણે નાટકની જરૂરિયાત પ્રમાણે પ્રોસિનિયમ સ્ટેજ ઓપન-એર સ્ટેજ પર અને કુદરતી વાતાવરણમાં ભજવ્યાં છે. ઓપન-એર સ્ટેજ માટેની તેમની નાટ્ય ડિઝાઈન કુદરતી દૃશ્ય ખડુ કરવા નાટ્ય બાબત વખણાતી, તેમનાં નાટકોમાં વાસ્તવિક અભિનય તથા સંગીત, પ્રકાશ, સન્નિવેશમાં કલ્પનાશીલતા જણાતી.

અલ કાઝીના મતે નાટકમાં કાર્ય માત્ર બાહ્યરૂપે સ્થૂળરૂપે ન રહેવું જોઈએ પણ ચરિત્રના આંતરિક મનોમંથનને સબળ રીતે અભિવ્યક્ત કરવાની કોશીશ હોવી જોઈએ. તો “દરેક નટના જીવનમાં શિસ્ત હોવી જોઈએ તેના ઉઠવા બેસવામાં હાલવા ચાલવામાં ચપળતા, સફાઈ, સંયમ, લય જાળવવા જોઈએ. ટૂંકમાં નટના સમગ્ર વ્યક્તિત્વમાંથી સૌંદર્ય અને સંસ્કારિતા નીતરતાં હોવા જોઈએ.”(6)

અલ કાઝીએ જ્યારે રંગમંચ પર પદાર્પણ કર્યું ત્યારે નાટક અને નાટ્ય કલાકારોને સમાજમાં બહુ માનથી જોવામાં ન હોતા આવ તા નાટક એ ફક્ત મોજમઝા મનોરંજન માટેનું સાધન હતુ. સમાજની આ માનસિકતા સામે રાખી નાટકને તેમણે સન્માનનીય સ્થાન આપ્યું. એટલું જ નહિ પણ રંગમંચની પદ્ધતિસરની તાલિમ લેવાય તેના વિવિધ પાસાઓ જેવા કે પ્રકાશ, સંગીત, વેશભૂષા, રંગભૂષા, અભિનય અને દિગ્દર્શન વગેરેનો વિસ્તૃત અભ્યાસ થઈ શકે એવી શ્રદ્ધા, વિશ્વાસ તેમણે યુવા રંગકર્મીઓને અપાવ્યો. આ રીતે તેમણે થિયેટરને ભારતમાં વધુ લોકપ્રિય અને

સન્માનીત બનાવ્યું. “અલ કાઝીને કોઈએ પૂછેલું કે એક દિગ્દર્શક તરીકે તમારી સૌથી મોટી ને મહત્ત્વની કુશળતા કઈ ત્યારે અલ કાઝીએ તરત તેનો જવાબ આપતા કહેલું MY INTELLECTUAL HUMILITY” (7) એટલે કે મારી બુદ્ધિજીવી વિનમ્રતા.

તેઓ 4 ઓગષ્ટ 2020ના દિવસે મૃત્યુ પામ્યા તે પહેલાં તેમને 1966માં પદ્મશ્રી, 1991માં પદ્મભૂષણ, 2010માં પદ્મવિભૂષણ સન્માન મળ્યા. અલ કાઝી સાહેબને રવીન્દ્ર ભારતી યુનિવર્સિટી, કોલકાતા તરફથી ડી.લિટ.ની પદવી પણ એનાયત કરવામાં આવી છે. થિયેટરના આવા ક્રંતિવીરને સલામ.

17.4.3 સત્યદેવ દુબે (1936-2011)

ભારતીય રંગમંચ સૃષ્ટિમાં આદરણીય સ્થાન પામેલા સત્યદેવ દુબે એક નટ, નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક તથા નાટ્યશિક્ષક હતા, જેમણે પચાસ વર્ષની તેમની રંગયાત્રામાં પચાસ જેટલાં નાટકો ભજવ્યાં. નાટ્યક્ષેત્રે તેમનું પદાર્પણ ખૂબ રસપ્રદ છે. મૂળમાં તેઓ મધ્યપ્રદેશના બિલાસપુરના વતની. સત્યદેવ દુબે મધ્યપ્રદેશથી મુંબઈ એક ક્રિકેટર બનવા આવેલા પણ ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝીનો સાથ સાંપડતા તેઓ રંગમંચ તરફ વળ્યા અને પોતાનું સંપૂર્ણ જીવન રંગદેવતાને અર્પી દીધુ. તેમનો પોતાનો કોઈ પરિવાર ન હોતો. રંગમંચના કલા-કસબીઓજ તેમના કુટુંબીજન હતા.

પ્રારંભિક વર્ષોમાં મુંબઈમાં રહી ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝીના માર્ગદર્શન હેઠળ તેઓ તૈયાર થયા હતા. 1962માં જ્યારે ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી મુંબઈ છોડીને દિલ્હી નેશનલ સ્કૂલ ઓફ ડ્રામામાં ડાયરેક્ટર તરીકે જોડાયા ત્યારે અલ કાઝીએ સ્થાપેલી ‘થિયેટર યુનિટ’ ચલાવવાની જવાબદારી સત્યદેવ દુબેના શિરે આવી. જે તેમણે બખૂબી નિભાવી.

સત્યદેવ દુબેના બે નાટ્યગુરુ હતા. પ્રથમ P.D. SHENOY જેમણે થિયેટરનું મૂળભૂત જ્ઞાન આપ્યું, તો બીજા નાટ્યગુરુ તે પાર્શ્વનાથ આલતેકર જેમણે તેમની નાટ્યભાષાની ખામીઓ સુધારી એક નટ તરીકે તેમને સજ્જ કર્યા. ધર્મવીર ભારતી લેખીત રેડિયો નાટક ‘અંધાયુગ’ માં નાટ્યમંચની સંભાવના સત્યદેવ દુબેએ જ કલ્પી હતી. આરંભના દિવસોમાં પોતે આ નાટક ન ભજવતા ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી આ નાટક પ્રસ્તુત કરી ન્યાય આપે એવો તેમણે આગ્રહ કર્યો. ફિરોઝ શાહ કોટલાના ખંડેરોની પાર્શ્વભૂમિમાં ભજવેલા આ નાટકે ઈતિહાસ રચ્યો. આગળ જતા આ જ નાટક ‘અંધાયુગ’નો પ્રયોગ તેમણે પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં ખૂબ મોટો સેટ લગાવી કર્યો હતો.

સત્યદેવ દૂબે 60ના દશકમાં રંગમંચ પર આવ્યા ત્યારે આધુનિક શહેરી રંગમંચ આરંભિક અવસ્થામાં હતું. સત્યદેવ દૂબે પણ મુખ્યપ્રવાહના આદર્શવાદી નાટકોથી વેગળા પ્રકારના વ્યવહારિક નાટકો ભજવીને સામાજિક સત્ય ઉજાગર કરવાની કોશિશ કરી. તેમણે ગિરીશ કર્નાડનું ‘યયાતિ’ 1967 અને ‘હયવદન’ 1972, બાદલ સરકારનું ‘એવમ્ ઈન્દ્રજિત’ 1970 અને ‘પગલા ઘોડા’ 1971માં ભજવ્યું. ચંદ્રશેખર કમ્ભારનું નાટક ‘જો કુમાર સ્વામી’ અને ‘ઔર તોતા બોલાં’ નિર્દેશિત કર્યું. આ ઉપરાંત તેમણે મોહન રાકેશનું ‘આધે-અધૂરે’ 1969, આષાઢ કા એક દિન 1964, વિજય તેન્ડુલકરનું ‘સખારામ બાઈન્ડર’ 1973, ‘ખામોશ અદાલત જારી હે, ‘ગિધાડે’ વગેરે ભજવ્યા. આદ્ય રંગાચાર્યનું ‘સુનો જન્મેજય’ તો કે જ્યાં પોલ સૉત્રનું નાટક

NO EXIT નો અનુવાદ અને દિગ્દર્શન 'બંધ દરવાજે' (1965) નામે રજૂ કર્યો. લુઈ પિરાન્દેલોનું નાટક 'RIGHT YOU ARE IF YOU THINK YOU ARE' 1960માં 'સચ્ચાઈ ક્યાં હૈ' તરીકે પ્રસ્તુત કર્યું અને 2007માં જ્યાં અનુઈનું નાટક 'એન્ટિંગની'નું નિર્દેશન કર્યું.

સત્યદેવ દૂબેએ અંગ્રેજી નાટકો પણ દિગ્દર્શિત કર્યા છે 'DONJUAN IN HELL' 1983, 'EDUCATING RITA' 1994, 'IT CAN ONLY HAPPEN IN LONDON' 2000માં ભજવ્યાં. સિતાંશું યશશ્ચંદ્રનું નાટક 'આ માણસ મદ્રાસી લાગે છે' પણ દિગ્દર્શિત કર્યું હતું. તેમનાં નાટકો મોટાં ભાગે વાસ્તવવાદી રહેતાં પણ નાટકની માંગ મુજબ બિનવાસ્તવવાદી ઢબે પણ તેઓ નાટક પ્રસ્તુત કરતા.

તેઓ એક કલ્પનાશીલ, પ્રયોગશીલ દિગ્દર્શક હતા. જેના ઉદાહરણ રૂપે તેમને જ્ઞાનપીઠ વિજેતા મરાઠી કવિ કુસુમાગ્રજ (વિ.વિ. શીરવાડકર) ની કવિતાઓ 'આયુશ્યાત પાહિલ્યાંન્દા' એટલે FOR THE FIRST TIME IN LIFE નું DRAMATIC PRESENTATION કર્યું. આ પ્રયોગ જોઈ પોતાની કવિતાનું METRE BREAK થાય છે એવી કુસુમાગ્રજે દલીલ કરી તો દૂબે આગ્રહ પૂર્વક કહ્યું કે કવિતાના અર્થની સમુદ્ધિ બતાવવા આમ કરવું આવશ્યક હતું. આ ઉપરાંત તેમણે બે આત્મકથાત્મક નાટકો પણ રજૂ કર્યા છે. પહેલું "દૂબે વિશે દૂબે (DUBEY ON DUBEY) નામની એક પાત્રીય પ્રસ્તુતીમાં સ્વયં દૂબે પોતાના વિશેના પ્રશ્નો અને સાથે તેના જવાબો રજૂ કરે છે. આ નાટિકામાં દૂબેએ પોતાની આસપાસના લોકો વિશે પ્રવર્તમાન સામાજિક - રાજકીય ઘટનાઓ વિશે, બદલાતા સમાજમાં અન્ય માધ્યમો વચ્ચે રંગમંચની ભૂમિકા વિશે તેમજ એક વ્યક્તિ અને સર્જક તરીકે પોતાના પર થયેલ ટીકા - ટિપણી વિશે બહુ રસપ્રદ પ્રતિ ભાવો આવ્યા છે."(8)

તેમનું બીજુ આત્મકથનાત્મક નાટક તે 'ખુદા કે લિયે મત દેખનાં' આ નાટકમાં ત્રણ નટ છે આકાશ ખુરાના, જગદીશ રાજપુરોહિત અને શેખ સામી ઉસમાન આમાં આકાશ ખુરાના દૂબેનું અસલી વ્યક્તિત્વ રજૂ કરે છે જ્યારે બાકીના બે પાત્રો તેમના વૈકલ્પિક અહં કેન્દ્રો ALTER EGO છે.

આ રીતે એક સર્જનશીલ દિગ્દર્શક તરીકે તેઓ પોતાના નાટકોમાં અવનવી યુક્તિ - પ્રયુક્તિઓ રચી નાટકને રજૂ કરતા. "સત્યેદેવ દૂબે અભિનેતા, દિગ્દર્શક અને લેખક હોવા છતાં મુખ્યત્વે તે જીવનભર શબ્દના જ ઉપાસક રહ્યા. આ બાબતે તેમણે સ્પષ્ટ કહેલું કે મારી રંગભૂમિનું જગત મોટા ભાગે શબ્દોથી બનેલુ જગત છે."(9) સત્યદેવ દૂબે થિયેટરને દિલથી ચાહતા તેઓ કહેતા કે થિયેટર માણસની નૈસર્ગિક જરૂરિયાત છે. કોઈ પણ નાટક ભજવતા પહેલાં તેના પૂરતા પ્રમાણમાં રિહર્સલ થવા જોઈએ જેથી ભજવનારા અને જોનારાને આનંદ આવે. તેઓ માનતા કે નાટકની સફળતા તેના પ્રયોગની છાપ પ્રેક્ષકોના મનમાં લાંબા સમય સુધી ટકી રહેવી જોઈએ.

સત્યદેવ દૂબેના વિચારોને પ્રસ્થાપિત કરતા મરાઠી લેખિકા અને વિવેચક શાંતા ગોખલે લખે છે "We Know that he does Many things to his plays to compel them to say what he wants to Say. He changes the Sequence of scenes, makes additions, edits out antire character or Changes the Sequence of Scenes, Makes additions, edits Out entire character or

changes the role in the play."(10)

તેમણે નાટકમાં અભિનય, દિગ્દર્શન ઉપરાંત નાટ્યકાર તરીકે નાટકો પણ લખ્યાં છે. જેમાં પહેલુ 'બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, મહેશ' તો બીજુ નાટક 'સંભોગ સે સંન્યાસ તક' જેનું નિર્દેશન તેમણે બ્રેખ્તિયન શૈલીમાં કર્યું.

સત્યદેવ દૂબેની પચાસ વર્ષની રંગમંચ યાત્રાને પુસ્તક રૂપે શાંતા ગોખલે SATYADEV DUBEY : A FIFTY YEAR JOURNEY THROUGH THEATRE' દ્વારા ઊંડાણથી છણાવટ કરે છે. આ પુસ્તકમાં મુંબઈની પ્રયોગશીલ આધુનિક રંગભૂમિમાં સત્યદેવ દૂબેનો ફાળો દર્શાવવામાં આવ્યો છે. "દૂબે માને છે કે અભિનય ક્યારેય ભણાવી શકાય નહીં પણ વ્યક્તિના પોતાના પ્રયાસોથી તે શીખી જરૂર શકાય. અભિનય શીખવો એ ન સમજાવી શકાય તેવી એક બહુ ભેદી પ્રક્રિયા છે."(11) તેઓ એવુ પણ દઢ પણે માને છે કે થિયેટરથી સામાજિક બદલાવ શક્ય નથી. "He has asserted (ભારપૂર્વક જણાવવું) repeatedly in interviews that he does not believe theatre can be an instrument of social change. He is impatient with the pious position people take ,that to do theatre is to'serve' the art. In his opinion theatre practitioners serve only themselves when they direct or act in plays" (12)

આ ઉપરાંત સત્યદેવ દૂબેએ ઘણી નાટ્ય શિબિરો કરી છે. તેમના હાથ નીચે ઘણાં વિદ્યાર્થીઓ તૈયાર થયા છે. તેઓ વિદ્યાર્થીઓને કહેતા કે મેં આપેલા સૂચનોને પોતાનાં કૌશલ્ય પ્રમાણે ઢાળી તેને વિકસાવવાનો પ્રયત્ન કરો. તેમનાં શિષ્યોમાં અમરીશ પુરી, અમોલ પાલેકર, ચેતન દાતાર વગેરે ગણાવી શકાય.

થિયેટરમાં આપેલા યોગદાન બદલ તેમણે 1971માં સંગીત નાટક અકાદમી પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થયો. 2011માં ભારત સરકારે તેમને પદ્મભૂષણ આપી સન્માનિત કર્યા છે.

17.5 સારાંશ :

આમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે પ્રસિદ્ધ નટ ઉત્તરા બાઉકર પોતાના પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયાનો સાર આપતા જણાવે છે કે અભિનયની કળા એ બનવાની કળા છે, કોઈક બીજુ બનવાની કળા છે. અન્ય વ્યક્તિત્વના શરીરને અપનાવી તેના વિચાર, લાગણીઓને હસ્તગત કરવાની કળા છે.

સુરેખા સિકરી પોતાના પાત્રને ચિત્રિત કરવા PHYSICAL, MENTAL, EMOTIONAL લેંગવેજની શીખ મહત્ત્વની ગણે છે. આ ઉપરાંત તમે જે પણ પાત્ર ભજવો છો તેના પર તમને શ્રદ્ધા વિકસવી ખૂબ જરૂરી ગણે છે.

તો નસીરુદ્દીન શાહ એક્ટર તાલિમ માટેની સર્વસામાન્ય પણે ઉપયોગમાં લેવાતી પ્રચલિત પદ્ધતિ અયોગ્ય ગણે છે. તેમણે સ્વદેશી નટ તાલિમ પદ્ધતિ ઘડી કાઢવાની ઈચ્છા દર્શાવી છે.

આ બાજુ હબીબ તન્વીર તેમના સમયમાં ચાલતા વાસ્તવવાદી નાટકોથી વેગળા જઈ લોકભોગ્ય શૈલીનાં નાટકો નિર્દેશિત કર્યા. લોકનાટ્યનો સર્જનાત્મક ઉપયોગ તો ગુજરાતી, મરાઠી નાટકોમાં થતો આવ્યો છે પણ છત્તીસગઢી લોકનાટ્ય 'નાચા' નો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરનાર તે પહેલા છે. તેમની વિશેષતામાં તેમણે વિદેશી નાટકોના રૂપાંતરો પણ લોકભોગ્ય

શૈલીમાં કર્યા. ગામમાં ગવાતા લોકગીતોનો સદ્ઉપયોગ તેમનાં નાટકોમાં જોવાં મળે છે. નાટક 'ચરણદાસ ચોર'નું પ્રચલિત લોકગીત 'સસુરાલ ગેંદા ફૂલ...' હિન્દી ફિલ્મમાં પણ ફરમાવામાં આવ્યુ છે. સમાજને સ્પર્શતા સામાજિક વિષયો તેમનાં નાટકોનાં પાયામાં રહેતાં.

હબીબ તન્વીરથી જુદા જ પ્રકારનું વ્યક્તિત્વ ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝી ધરાવતા. નાટ્યશિક્ષણ ક્ષેત્રે તેમનું બહુ મોટુ યોગદાન છે. રંગમંચની પદ્ધતિસરની તાલીમ તેના વિવિધ તકનિકનું શાસ્ત્રોક્ત ભણતર અને આ અભ્યાસક્રમ સાથે ભણીને તૈયાર થયેલા વિદ્યાર્થીઓ રંગભૂમિને એક જુદા જ સ્તર પર લઈ જવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. બીજુ કે અલ કાઝી તે વખતની સમકાલીન પદ્ધતિ બદલે નવાં પ્રકારનાં પ્રયોગાત્મક નાટકો ભજવી સમાજ સામે મુક્યા અને રંગભૂમિ પર આવાં પણ નાટકો, નાટ્યપ્રયોગો થઈ શકે એવા પ્રકારના દૃષ્ટાંત સમાજ સામે મૂકી આપ્યા.

સત્યદેવ દૂબે 60 અને 70ના દાયકામાં રંગમંચ પર પદાર્પણ કર્યું. આ સમયે આધુનિક શહેરી થિયેટર પોતાને સ્થાપવાની પ્રક્રિયામાં હતો. આ પ્રક્રિયાના ભાગરૂપે તેઓ અંગ્રેજી, બંગાળી, કન્નડ, ગુજરાતી અને મરાઠી નાટકોનો વિનિમય (અદલાબદલી) માં સહભાગી થયાં. તેઓ મુખ્યપ્રવાહનાં આદર્શવાદી નાટકોથી જુદાં પ્રકારનાં વ્યવહારિક ધોરણનાં નાટકો ભજવી સામાજિક સત્યને બહાર લાવવામાં સફળ રહ્યા. બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવતા આ રંગકર્મીએ નાટ્યશિક્ષક તરીકે ઘણી નાટ્ય શિબિરો કરી વિદ્યાર્થીઓને અભિનય, દિગ્દર્શન નાટ્યભજવણીના વિવિધ પાસાઓ પર માર્ગદર્શન પૂરું પાડી સમૃદ્ધ કર્યા છે.

આ રીતે આ બધા નટ, નાટ્ય દિગ્દર્શકોએ હિન્દી રંગભૂમિને આગળ વધારવામાં સિંહફાળો આપ્યો છે. સાથે-સાથે આ બધા રંગકર્મીઓએ ફક્ત હિન્દી રંગમંચ જ નહિ પણ સમગ્ર ભારતીય રંગભૂમિને પોતાના યોગદાન થકી નવદૃષ્ટિ આપી અનુગામી નટ, દિગ્દર્શકો માટે પ્રેરણા સ્રોત બન્યા છે.

17.6 સંદર્ભ સૂચી :

1. 'THE ACT OF BECOMING - ACTORS TALK' EDITOR - AMAL ALLANA P.234 NSD, NIYOG BOOKS, NEW DELHI - 110020.
2. 'આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિના સર્જકો', લે. ભરત દવે, પૃ. 233 ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર.
3. એજન પૃ. 139
4. એજન પૃ. 137
5. એજન પૃ. 150
6. એજન પૃ. 154
7. એજન પૃ. 157
8. એજન પૃ. 241, 242
9. એજન પૃ. 244
10. 'સત્યદેવ દુબે : એ ફીફટી યર જર્ની થ્રૂ થિયેટર', લે. શાંતા ગોખલે, પૃ. 31 NIYOGI BOOKS, NEW DELHI - 110020.

11. ‘આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિના સર્જકો’, લે. ભરત દવે, પૃ. 246 ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર.

12. ‘સત્યદેવ દુબે : એ ફીફ્ટી યર જર્ની થ્રૂ થિયેટર’, લે. શાંતા ગાંધી, પૃ. 36 NIYOGI BOOKS, NEW DELHI - 110020.

નોંધ : નટ- ઉત્તરા બાઉકર, સુરેખા સિકરી અને નસીરુદ્દીન શાહની અભિનય શૈલી અને અભિનય ઘડતર વિશેનું સાહિત્ય પુસ્તક ‘THE ACT OF BECOMING - ACTORS TALK’ EDITOR - AMAL ALLANA NSD, NIYOGI BOOKS, NEW DELHI - 110020 માંથી પ્રાપ્ત કર્યું છે.

17.7 શબ્દસમજૂતી :

1. MUSICAL PLAYS - સંગીત નાટક
2. બર્ટોલ બ્રેખ્ત - EPIC THEATRE શૈલી વિકસિત કરનાર, Theovy of Alienation
3. ભવાઈ - ગુજરાતનું લોકનાટ્ય
4. શેક્સપિયરાના - શેક્સપિયર લેખિત નાટકો
5. જર્ઝી ‘ગ્રોટોવ્સકી’ - વિશ્વને POOR THEATRE નો વિચાર આપનાર
6. નૌટંકી - ઉત્તર પ્રદેશનું લોકનાટ્ય
7. તમાશા - મહારાષ્ટ્રનું લોકનાટ્ય
8. Stylization - વિશિષ્ટ પ્રકારની અભિનય શૈલી
9. સ્ટાનિસ્લાવસ્કિ - વાસ્તવિક અભિનય પદ્ધતિના પ્રણેતા
10. કર્ટન કોલ - નાટકના અંતે રંગમંચ પર આવી કલાકારો પ્રેક્ષકોનું અભિવાદન ઝીલે તેને કર્ટન કોલ કહેવાય.
11. તન્વીર - એક ફારસી શબ્દ જેનો અર્થ થાય છે દૈવી પ્રકાશ DIVINE LIGHT
12. પ્રોસિનિયમ મંચ - લંબચોરસ રંગમંચ

    PICTURE FRAME STAGE - આમાં સ્ટેજ અને પ્રેક્ષકો વચ્ચેના પહેલા હરોળનું અંતર 8 ફુટ હોય છે.
13. ટોટલ થિયેટર - જે નાટકમાં ગીત, સંગીત, નૃત્ય અને નાટ્યનો સમન્વય હોય.
14. DRAMATIC PRESENTATION - નાટ્યાત્મક રજૂઆત.

17.8 પ્રશ્નાવલી

1. હબીબ તન્વીરની રંગયાત્રા વિશે લખો.
2. હબીબ તન્વીરના નાટ્ય નિર્માણની વિશેષતાઓ પર પ્રકાશ પાડો.
3. હબીબ તન્વીરના રૂપાંતરીત નાટકો લખી જણાવો.
4. શું તમે માનો છો કે ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝીએ રંગમંચની દુનિયામાં ક્રાંતિ કરી છે ? વિધાન પૂર્તિ કરો.

5. ઈબ્રાહીમ કે અલકાઝીની નાટ્યયાત્રા વિશે વાત કરો.
6. અભિનય વિશે અલ કાઝીનો અભિપ્રાય જણાવો.
7. સત્યદેવ દૂબેનો રંગમંચ તરફનો દૃષ્ટિકોણ સ્પષ્ટ કરો.
8. સત્યદેવ દૂબેના ફિલ્મી સફર પર પ્રકાશ પાડો.
9. અભિનય વિશે સત્યદેવ દૂબેના વિચાર જણાવો.
10. ઉત્તરા બાઉકરની પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયા સમજાવો.
11. ઉત્તરા બાઉકરનો અનુભવ આલેખી TIMMING નું મહત્ત્વ સમજાવો.
12. પાત્ર બનવાની સુરેખા સિકરીની પદ્ધતિ પર પ્રકાશ પાડો.
13. શું તમે માનો છો કે પાત્ર ઘડતરની પ્રક્રિયામાં નસીરુદ્દીન શાહના થિયેટર અને ફિલ્મના અનુભવો તમને કામે લાગ્યાં - વિધાન પૂર્તિ કરો.

- **હા કે નામાં જવાબ આપો.**

1. 1931માં બનેલી પહેલી ભારતીય બોલતી ફિલ્મ તે 'આલમ આરા' હા
2. રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયનો આરંભ 1959માં થયો હા
3. લોકનાટ્ય 'નૌંટકી'નો ઉપયોગ હબીબ તન્વીરનાં નાટકોમાં જોવાય છે ના (નાચા)
4. નઝર અકબરાબાદીની નઝમો પર આધારિત છે નાટક 'આગ્રા બાઝાર' હા
5. અલ કાઝી એ THEATRE UNIT BULLETIN (સમાચાર પત્રિકા) શરૂ કરી હતી હા.
6. 1960 માં અલ કાઝી 'રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલય'નું ડાયેરકદર પદ સંભાળ્યું ના (1962)
7. સત્યદેવ દૂબે માત્ર એક જ ગુજરાતી નાટકનું દિગ્દર્શન કર્યુ છે હા
8. સત્યદેવ દૂબે ઘણી હિન્દી ફિલ્મોની પટકથાઓ (સ્ક્રીનપ્લે) લખી છે હા
9. સત્યદેવ દૂબેના મત મુજબ થિયેટરથી સમાજિક બદલાવ લાવી શકાય ના
10. બ્રેખ્તનો નટ પાત્રને નિરપેક્ષપણે (objectively) અવલોકન કરી ઘડે છે હા
11. 'જસમા ઓડઢણ' એક પારંપારિક ભવાઈ વેશ છે હા
12. અભિનય પ્રત્યે દરેક નટનો અભિગમ REALISTIC હોય છે હા

**** **** ****

BAOU
Education for All

યુનિવર્સિટી ગીત

સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ
સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ
સ્વાધ્યાયઃ પરમં તપઃ

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

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

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

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

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

978- 93- 5598- 408- 1