શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈ વિદ્યાવિસ્તાર ગ્રંથશ્રેણી ૪

નાટક દેશવિદેશમાં

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ઇ-બુક શ્રેણી : 14

શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈ વિદ્યાવિસ્તાર ગ્રંથશ્રેણી : 5

નાટક દેશવિદેશમાં

સ્વરૂપ, પ્રકાર અને પ્રયોગ

સંપાદક

ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર

શ્રી હસમુખ બારાડી

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના પ્રકાશનો ઓનલાઈન જોવા માટે લિંક
https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ
અમદાવાદ

Natak Deshvideshman : A Treatise on Drama and Theatre Art
Ed. by Dhirubhai Thaker and Hasmukh Baradi
Pub. : Gujarat Vishvakosh Trust
Naranpura, Ahmedabad 380 013

© ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રથમ આવૃત્તિ : 2002

કિંમત : રૂ. 130.00

પ્રકાશક
ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ, રમેશપાર્કની બાજુમાં, બંધુસમાજ સોસાયટી સામે,
વિશ્વકોશ માર્ગ, ઉસ્માનપુરા, અમદાવાદ-380 013. ફોન : 2755 1703
Email : vishvakoshad1@gmail.com * website : www.vishwakosh.org

આવરણચિત્ર : રજની વ્યાસ

મુદ્રક :
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મીરજાપુર, કોર્ટ સામે, અમદાવાદ 380 001

મુખ્ય વિક્રેતા
ગૂર્જર સાહિત્ય ભવન, રતનપોળ નાકા સામે, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ-380 001

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રકાશકનું નિવેદન

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટે ગુજરાતી ભાષામાં વિશ્વકોશ તૈયાર કરવાનો સંકલ્પ કર્યો તેના મૂર્ત પરિણામ રૂપે ગુજરાતી વિશ્વકોશના ભૂમિકા ખંડ સહિત 16 ગ્રંથો આજ સુધીમાં પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યા છે. સાથે સાથે વિશ્વકોશમાં પ્રગટ થયેલ કેટલાક મહત્વના વિષયોની માહિતીને સંવર્ધિત સ્વરૂપે ગ્રંથસ્થ કરીને 'કૅન્સર', 'ગાંધીચરિત', 'ગુજરાત', 'ગુજરાતના સ્વાતંત્ર્યસૈનિકો', 'ભૂકંપ', 'વિરલ વિભૂતિ વિક્રમ સારાભાઈ' અને 'વિશ્વકોશવિમર્શ' જેવાં પ્રકાશનો પણ થઈ શક્યાં છે, જેને જિજ્ઞાસુ વાચકવર્ગ તરફથી સારો પ્રતિભાવ સાંપડ્યો છે.

તેમાં એક મહત્વના ઉમેરા રૂપે 'નાટક દેશવિદેશમાં' એ પુસ્તક હવે પ્રગટ થાય છે. નાટક, નાટ્યપ્રવૃત્તિ, નાટ્યગૃહો, નાટ્યનિર્માણ, અભિનય, લોકનાટ્ય, રંગકસબ અને નાટકનું ભાવન અને વિવેચન : એમ નાટક અને રંગભૂમિને લગતાં તમામ પાસાંને આવરી લેતી ગુજરાત, ભારત અને વિશ્વના અન્ય દેશોને લગતી અદ્યતન માહિતી વિશ્વકોશમાં અત્રતત્ર વિકીર્ણ હતી તેને સંવર્ધિત કરી તાર્કિક ક્રમમાં સંકલિત કરીને ગ્રંથસ્થ રૂપે મૂકી છે જે એ વિષયના અભ્યાસીઓ અને તાલીમાર્થીઓને ઉપયોગી નીવડે તેમ છે.

આ ગ્રંથ શેઠ શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈની જન્મશતાબ્દી નિમિત્તે શરૂ કરેલી નૂતન જ્ઞાનવિજ્ઞાનનો આવિષ્કાર દર્શાવતી વિદ્યાવિસ્તાર ગ્રંથશ્રેણીના ચોથા પુસ્તક તરીકે પ્રકાશિત થાય છે.

આ ગ્રંથમાં વિવિધ નાટ્યઘટકો વિશે લખાણ કરનાર વિદ્વાનોનો તેમજ સંપાદકોનો ટ્રસ્ટ તરફથી આભાર માનું છું.

3 એપ્રિલ 2002 **કુમારપાળ દેસાઈ**

પ્રવેશક

છેલ્લાં પચાસ વર્ષ દરમિયાન ગુજરાતમાં જે સાંસ્કૃતિક ઉત્થાન જોવા મળ્યું તેમાં નાટક અને રંગભૂમિ વિશે નવી પેઢીમાં ખીલેલી સમજ ધ્યાન ખેંચતી રહી છે. અગાઉ જે કેવળ મનોરંજનનું સાધન હતું તે યુવાપ્રવૃત્તિનું, અને તેથી શિક્ષણનું, એક અંગ બની રહ્યું. શિષ્ટ કળાપ્રકાર તરીકે સમર્થ નાટ્યકાર કનૈ-યાલાલ મુનશીએ અને નવી રંગભૂમિના અગ્રયાયી ચન્દ્રવદન મહેતાએ નાટકની પ્રતિષ્ઠા કરી આપી હતી (1930-40) તેને આ પચાસ વર્ષ દરમિયાન વ્યાપક ફલક પર શિષ્ટમાન્ય સંસ્કારપ્રવૃત્તિ તરીકે વેગ મળતાં કૉલેજ અને યુનિવર્સિટી કક્ષાએ અધ્યયન-અધ્યાપનના વિષય તરીકે સ્થાન મળ્યું. એ રીતે ગઈ બે પેઢીના યુવાવર્ગના વ્યક્તિત્વ-વિકાસમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું નોંધપાત્ર પ્રદાન રહ્યું છે.

સમયની માગ અનુસાર આ અર્ધા શતક દરમિયાન નાટ્યશાસ્ત્ર અને તેના કળાપ્રયોગની જાણકારી વ્યવસ્થિત સ્વરૂપમાં ઉપલબ્ધ થાય તે માટે ભારતીય ના-ટ્યશાસ્ત્ર અને પરંપરાની સાથે પાશ્ચાત્ય નાટ્યપરંપરા અને કળાપ્રયોગને આવરી લેતો અભ્યાસક્રમ રચાયો, શીખવાયો અને તેનાં સૈદ્ધાન્તિક તથા પ્રાયોગિક પાસાં પ્રાદેશિક, રાષ્ટ્રીય અને આંતરરાષ્ટ્રીય પરિસંવાદોમાં વિગતે ચર્ચાવા લાગ્યાં. રંગભૂમિ ઉપરાંત રેડિયો અને ટેલિવિઝન પર તેને લગતા અવનવા પ્રયોગો થવા લાગ્યા. ગુજરાતના જુવાન વર્ગ સમક્ષ અભિનય, દિગ્દર્શન, રંગકસબ અને ના-ટ્યનિર્માણનાં ક્ષેત્રો કારકિર્દી માટે જાણે કે ખુલ્લાં થતાં ગયાં. રેડિયો, ટેલિવિઝન તથા આનુષંગિક વ્યવસાયોમાં અનેક તેજસ્વી કળાકારોને નવી તકો સાંપડી. આજે ગુજરાતનો કળાકાર વિશ્વના કળાકાર અને કળાપ્રયોગોના સંપર્કમાં રહીને પ્રગતિ સાધી શકે એવી સુવિધાઓ સુલભ થઈ છે.

આ પરિસ્થિતિમાં નાટ્યશિક્ષણને વેગ મળે તે સ્વાભાવિક છે. રંગભૂમિ ઉપરાંત વીજાણુ માધ્યમોના કળાકારો માટે ઉચ્ચશિક્ષણના ડિગ્રી અભ્યાસક્રમ

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ઉપરાંત નાટ્યલક્ષી માહિતી અને સજ્જતા અપાવે તેવા ટૂંકા ગાળાના તાલીમી કાર્યક્રમો યોજાય છે. તેના ફલસ્વરૂપે સુરુચિ અને કળાદૃષ્ટિ ખીલવે તેવી જાણકારી તાલીમાર્થીઓને મળતી થઈ છે.

એ બંને પ્રકારના શિક્ષણમાં ઉપયોગી થાય તે દૃષ્ટિએ આ પુસ્તક તૈયાર કરવામાં આવ્યું છે. નાટકનું સ્વરૂપ, પ્રકારો, નાટ્યપ્રવૃત્તિ, નાટ્યગૃહો, લોકનાટ્ય વગેરેની વિવિધ દેશો અને પ્રદેશોને લગતી માહિતી ઉપરાંત અભિનય, દિગ્દર્શન, નાટ્યનિર્માણ, રંગકસબ, નાટકનું ભાવન-વિવેચન વગેરે તમામ પાસાંની ચર્ચાને અહીં આવરી લીધી છે.

ગુજરાતી વિશ્વકોશમાંનાં આ વિષયોને લગતાં અધિકરણોને સંકલિત અને સંવર્ધિત કરીને વિષયનો સમગ્ર અને ક્રમબદ્ધ ખ્યાલ મળી શકે તે રીતે સામગ્રી ગોઠવી છે. આશા છે કે અભ્યાસીઓ અને કળાકારો ઉપરાંત નાટ્યરસિક જિજ્ઞાસુઓને તે રુચિકર થશે.

30 માર્ચ 2002

ધીરુભાઈ ઠાકર
હસમુખ બારાડી

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

લેખકો અને પરામર્શકો

(1)	પ્રા. ચન્દ્રવદન ચી. મહેતા (સ્વ.); બી. એ.; પ્રસિદ્ધ કવિ, નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક અને મુલાકાતી પ્રાધ્યાપક, નાટ્યવિભાગ, મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા
(2)	શ્રી ગોવર્ધન પંચાલ (સ્વ.); નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક, નૅશનલ સ્કૂલ ઑવ્ ડ્રામા, નવી દિલ્હી
(3)	શ્રી હસમુખ બારાડી (સ્વ.) , નાટ્યકાર, મીડિયા ટીચર, એમ. એ. (થિયેટર), લ્યુનાચાર્સ્કી સ્ટેટ થિયેટર ઇન્સ્ટિટ્યૂટ, મૉસ્કો; નિવૃત્ત ટી. વી. કાર્યક્રમ નિર્માતા (ઇસરો), નિર્દેશક, થિયેટર મીડિયા સેન્ટર, અમદાવાદ
(4)	ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર (સ્વ.), એમ. એ., પીએચ. ડી.; નિવૃત્ત આચાર્ય, આર્ટ્સ કૉલેજ, મોડાસા; વિવેચક અને સંશોધક
(5)	ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ શાહ, એમ. એ.; પીએચ. ડી.; પ્રાધ્યાપક, નાટ્યવિભાગ; ડીન, ફૅકલ્ટી ઑવ્ પર્ફૉર્મિંગ આર્ટ્સ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા
(6)	પ્રા. યશવંત કેળકર, બી. એસસી. (ઑનર્સ), ડિપ્લોમા ઇન ડ્રામૅટિક્સ; નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક અને અધ્યક્ષ, નૃત્ય-નાટ્ય-સંગીત મહાવિદ્યાલય, વડોદરા
(7)	ડૉ. દિગીશ નાનુભાઈ મહેતા (સ્વ.); એમ. એ., પીએચ. ડી.; નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક, અંગ્રેજી વિભાગ, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
(8)	ડૉ. દિનકર જયશંકરભાઈ ભોજક, એમ. એ., પીએચ. ડી.; નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક, એસ. ટી. ટી. કૉલેજ, વિસનગર
(9)	ડૉ. ચન્દ્રકાન્ત હરિપ્રસાદ મહેતા, એમ. એ., એલએલ. બી., પીએચ. ડી.; નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક, ગુજરાતી વિભાગ, દિલ્હી યુનિવર્સિટી, દિલ્હી

(10)	ડૉ. મહેશ ચોકસી, એમ. એ.; નિવૃત્ત નાયબ ભાષાનિયામક, ગુજરાત રાજ્ય, ગાંધીનગર
(11)	ડૉ. જયંત ગોકળદાસ ગાડીત, એમ. એ., પીએચ. ડી.; નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક અને અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી, વલ્લભવિદ્યાનગર
(12)	ડૉ. ગોપાલ ચુનીલાલ શાસ્ત્રી, એમ. એ., પીએચ. ડી.; સહતંત્રી 'ધબક', વડોદરા
(13)	ડૉ. પ્રવીણ શનિભાઈ દરજી, એમ. એ., પીએચ. ડી.; પ્રાધ્યાપક અને અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, આર્ટ્સ ઍન્ડ સાયન્સ કૉલેજ, લુણાવાડા
(14)	શ્રીમતી મૃણાલિની સારાભાઈ (સ્વ.), સુપ્રસિદ્ધ નૃત્યકાર અને કલાવિદ્, સ્થાપક નિયામક, 'દર્પણ' એકૅડેમી, અમદાવાદ
(15)	ડૉ. અનિલા અમૃતલાલ દલાલ, એમ. એ., પીએચ. ડી.; ડિપ્લોમા ઇન જર્મન, ડિપ્લોમા ઇન લિંગ્વિસ્ટિક્સ; નિવૃત્ત અધ્યાપક, અંગ્રેજી વિભાગ, સરદાર વલ્લભભાઈ આર્ટ્સ કૉલેજ, અમદાવાદ
(16)	પ્રા. નલિન ચન્દ્રકાન્ત રાવળ, એમ. એ., નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક, અંગ્રેજી વિભાગ, બી. ડી. આર્ટ્સ કૉલેજ, અમદાવાદ
(17)	ડૉ. પ્ર. ઉ. શાસ્ત્રી, એમ. એ., પીએચ. ડી.; પ્રાધ્યાપક અને અધ્યક્ષ, સંસ્કૃત વિભાગ, એલ. ડી. આર્ટ્સ કૉલેજ, અમદાવાદ
(18)	પ્રા. પંકજ સોની, એમ. એ.; નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક, અંગ્રેજી વિભાગ, એસ. કે. શાહ ઍન્ડ શ્રીકૃષ્ણ ઓ. એમ. આર્ટ્સ કૉલેજ, મોડાસા
(19)	ડૉ. વસંત પરીખ, એમ. એ., પીએચ. ડી.; પ્રાધ્યાપક અને અધ્યક્ષ, સંસ્કૃત વિભાગ, પ્રતાપરાય આર્ટ્સ ઍન્ડ કૉમર્સ કૉલેજ, અમરેલી
(20)	ડૉ. રાજેન્દ્ર નાણાવટી, એમ. એ., પીએચ. ડી.; નિવૃત્ત નિયામક, પ્રાચ્યવિદ્યામંદિર, વડોદરા

❑

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

અનુક્રમ

1. નાટક : સ્વરૂપ અને પ્રકારો 12

ભૂમિકા; વ્યાખ્યા; પ્રારંભ : ઇજિપ્ત, ગ્રીસ, ભારત; રંગભૂમિ; નાટક, જીવનદર્શન નાટક, સાહિત્યનું અંગ; નાટક સમૂહભોગ્ય કળા; દૃશ્યશ્રાવ્ય કળા; સાહિત્યકૃતિથી ભિન્નતા; પ્રયુક્તિઓ; રેડિયો, ટી.વી.થી ભિન્નતા; ક્રિયા, સંઘર્ષ; રસ વક્રોક્તિ અને શૈલી; પાત્ર; સંવાદ; પાશ્ચાત્ય નાટ્યપ્રકારો; ભારતીય નાટ્યપ્રકારો; લઘુકાય નાટકો; રેડિયો નાટક; લોકનાટ્ય, ટ્રૅજેડી, કૉમેડી; મેલોડ્રામા; પ્રહસન; બર્લેસ્ક; બ્લૅક કૉમેડી; શીઘ્ર નાટક; ઍબ્સર્ડ થિયેટર; મૂક નાટક; મિમિક્રી; શેરીનાટક; પદ્યનાટક, સંસ્કૃત-પ્રાકૃત નાટક; આધુનિક નાટક; એકાંકી; ગુજરાતી એકાંકી.

2. નાટ્યપ્રવૃત્તિ 82

નાટ્યપ્રવૃત્તિ યુરોપમાં : ઇટાલી, જર્મની, ફ્રાંસ, રશિયા; નાટ્યપ્રવૃત્તિ એશિયામાં : ઇન્ડોનેશિયા, ચીન, જાપાન; નાટ્યપ્રવૃત્તિ ભારતમાં : ઇતિહાસ; આસામી રંગભૂમિ; ઉર્દૂ રંગભૂમિ; ઊડિયા રંગભૂમિ; કન્નડ રંગભૂમિ; તમિળ રંગભૂમિ; તેલુગુ રંગભૂમિ; પંજાબી રંગભૂમિ; બંગાળી રંગભૂમિ; મણિપુરી રંગભૂમિ; મરાઠી રંગભૂમિ; મલયાળમ રંગભૂમિ; હિન્દી–રાજસ્થાની રંગભૂમિ; હિમાચલ રંગભૂમિ; ગુજરાતી રંગભૂમિ; પારસી રંગભૂમિ.

3. નાટ્યગૃહો 131

એશિયાનાં બંધ નાટ્યગૃહો : ચીન; જાપાન; નોહ નાટ્યમંડપ, કાબુકિ થિયેટર. ભારતનાં નાટ્યગૃહો : મુક્તાકાશ નાટ્યગૃહો; બંધ નાટ્યગૃહો; સંસ્કૃત નાટ્યગૃહો; કૂત્તમ્પલમ્; પશ્ચિમનાં નાટ્યગૃહો.

4. નાટ્યનિર્માણ 164

થિયેટર; દિગ્દર્શક; નાટ્યનિર્માણ; સંસ્કૃત નાટ્યનિર્માણ

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

5. **અભિનય** **178**

વ્યાખ્યા અને વ્યાપ્તિ; તત્વો અને તાલીમ; અભિનયપંથો : પાશ્ચાત્ય; અભિનય પશ્ચિમમાં : પ્રાચીન ગ્રીસ; પ્રાચીન રોમ; મધ્યયુગ; ઇટાલી; ઇંગ્લૅન્ડ; ફ્રાંસ; જર્મની; રશિયા; અમેરિકા; અભિનય પૂર્વના દેશોમાં : ચીન; તિબેટ મલેશિયા; જાપાન; અભિનય ભારતમાં : પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર; આંગિક અભિનય; વાચિક અભિનય; આહાર્ય અભિનય; સાત્ત્વિક અભિનય; નાટ્યસિદ્ધાંત : વસ્તુ; અભિવ્યક્તિ; નાયક; નાયક-પ્રભેદ; નાયિકા-પ્રભેદ; રસ; ફલ; હેતુ; અવસ્થા; વૃત્તિ; અભિનેય રૂપક; નટ-નટી; અભિનયમાં મહોરું : ભારતમાં મહોરું, મહોરાંની રચના; એકોક્તિ; એકપાત્રી અભિનય; અભિનયકલા ગુજરાતમાં : વ્યવસાયી નાટ્યપ્રવૃત્તિ(1850થી 1920); નવી રંગભૂમિ : પ્રથમ તબક્કો (1922થી 1950); બીજો તબક્કો (1953થી 1978); ત્રીજો તબક્કો (1978 પછી).

6. **લોકનાટ્ય** **226**

પરંપરાપ્રાપ્ત ભારતીય નાટ્યપ્રયોગો : અંકિયાનાટ; કથકલી; કુચિપુડી; કુટ્ટિયાટ્ટમ્; કૃષ્ણાટ્ટમ્; જાત્રા; તમાશા; થેરૂકૂત્તુ; દશાવતારી નાટક; નૌટંકી–સ્વાંગ; ખયાલ; ભવાઈ; માચ કે મંચ; યક્ષગાન; રામલીલા.

7. **રંગકસબ** **263**

દૃશ્ય-આયોજન; દૃશ્યરચના (દૃશ્યબંધ, સન્નિવેશ, setting), પ્રકાશ-આયોજન; પ્રકાશ-આયોજકો; ધ્વનિ-આયોજન; રંગભૂષા; વેશભૂષા-આયોજન; વેશભૂષા, ગુજરાતના રંગકસબીઓ.

8. **U નાટકનું ભાવન અને વિવેચન** **272**

ભાવન : નાટક કોના માટે ? પ્રેક્ષક; કારયિત્રી અને ભાવયિત્રી પ્રતિભા; સહૃદયતા; રસનિષ્પત્તિ; કળાનો આસ્વાદ; બ્રહ્માનંદસહોદર આનંદ; વિરેચન (Katharsis); નાટ્યવિવેચન : તેની ઉપયોગિતા; ત્રણ પ્રકારના પ્રેક્ષકો; વિવેચકવર્ગ; કોમળ હૃદયવાળા ભાવકો; સ્થૂળ સંઘર્ષાત્મક ઘટનાનો શોખીન વર્ગ; નાટક, ચલચિત્ર અને સભામાં પ્રેક્ષક કે શ્રોતાનો પ્રતિભાવ; સિનેમા અને ટીવી કરતાં નાટકની વિશિષ્ટતા; ગુજરાતમાં નાટ્યવિવેચન : નવલરામે બાંધેલો આદર્શ; નાટકનું વિવેચન કરતાં સામયિકો; નાટ્યપ્રતનું વિવેચન; નાટ્યપ્રયોગને લગતાં સામયિકો અને તેમાં થયેલાં વિવેચનો; વિશ્વ નાટ્ય સંસ્થાએ નાટ્યપ્રયોગનાં વિવિધ અંગોની પરીક્ષા માટે નક્કી કરેલું ધોરણ; નાટકના કરુણાંત અંગે ભારતીય દૃષ્ટિકોણની વિશેષતા.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

1. નાટક : સ્વરૂપ અને પ્રકારો

ભૂમિકા

નાટકનું સ્વરૂપ અન્ય સાહિત્યપ્રકારો કરતાં તદ્દન ભિન્ન છે. કવિતા, નવલકથા, નિબંધ કે અન્ય કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકારનું, સર્જન શબ્દરૂપે થાય છે. નાટકનું એમ નથી. શબ્દબદ્ધ થતું હોવા છતાં તે શબ્દની બહાર ઘણે દૂર સુધી જાય છે. તેનું માધ્યમ ક્રિયા હોવાથી તે કેવળ શ્રુતિગમ્ય રચના રહેવાને બદલે ચક્ષુર્ગમ્ય કલા રૂપે વિસ્તરે છે. એની સ્વતંત્ર કળા છે. એનું શાસ્ત્ર પણ અલગ. એ દૃષ્ટિએ નાટકનો સમાવેશ શુદ્ધ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ન પણ થાય. નાટ્યપ્રયોગ એટલે નાટક એવી સામાન્ય સમજ છે. નાટ્યકળા, નૃત્યની માફક, મિશ્ર કળા છે. સાહિત્ય, સંગીત, ચિત્ર આદિ વિવિધ કળાઓનું મિલનસ્થાન રંગભૂમિ છે એટલે સાહિત્ય કે સંગીત જેવી એક કળાથી મળે તેના કરતાં વધુ સમૃદ્ધ આનંદ કદાચ નાટ્ય-કળાથી મળે. કવિ કાલિદાસે કહ્યું છે તેમ, ભિન્ન રુચિનાં આબાલવૃદ્ધ સર્વ સ્ત્રી-પુરુષોના મનનું સમારાધન કરનાર કોઈ એક જ કલાપ્રકાર હોય તો તે નાટક છે. સાહિત્યના કરતાં નાટ્યકલાની બીજી એક વિશેષતા એ કે નિરક્ષર પણ તેનો આનંદ લઈ શકે છે. જાતિ, વર્ણ, દેશ કે ધર્મનો અંતરાય પણ શુદ્ધ નાટ્યરસના આસ્વાદમાં રહેતો નથી. નાટકના પાયામાં લેખ હોય છે એટલે તેના સાહિત્યસ્વરૂપની ચર્ચા થાય; પણ તેનું ખરું સાર્થક્ય રંગમંચ પર સિદ્ધ થાય છે.

વ્યાખ્યા

નાટક એટલે નટ દ્વારા રજૂ થતી કળા. વિવિધ માનવઅવસ્થાઓનું અનુકરણ નટ કરે ત્યારે એમાંથી નાટક સર્જાય છે. ‘નાટક’ શબ્દ નટ્ ધાતુમાંથી

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

વ્યુત્પન્ન થયો છે. ભરતના 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં કહ્યું છે કે ઋગ્વેદમાંથી પાઠ, સામ-વેદમાંથી ગીત, યજુર્વેદમાંથી અભિનય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઈને પાંચમા નાટ્યવેદની રચના કરવામાં આવી. આમ, નાટક કે નાટ્યને શબ્દ, ભાવ, નૃત્ય, સંગીત એ દરેકની સાથે સંબંધ છે તેથી એ એક વિશિષ્ટ કળા બને છે.

પ્રારંભ : ઇજિપ્ત, ગ્રીસ

સૌપ્રથમ નાટક ક્યાં લખાયું, ક્યારે લખાયું, અને તે ક્યાં ભજવાયું, તે વિશે વિવેચકો હજી એકમત નથી. અત્યાર સુધી ગ્રીસમાં નાટકનાં મૂળ નંખાયાં એવી માન્યતા પ્રવર્તતી હતી. પણ જર્મન સંશોધકોને મતે નાટકનાં પારણાં એશિયા માઇનોરના બિબ્લોન શહેરમાં નંખાયાં. ત્યારબાદ ઇજિપ્તમાં, તે પછી સિસિલી અને ગ્રીસમાં. પ્રખ્યાત જર્મન વિવેચક કોપોસ્કી 'સૉર્સિઝ ઑવ્ થિયેટર' નામના પુસ્તકમાં આ માન્યતા માટે પુષ્કળ સાબિતીઓ પૂરી પાડે છે, જેમાં એશિયા માઇનોરમાં એકાંકીને લાયકનું લખાણ ઇજિપ્તના એક પિરામિડમાં ઈ. સ. પૂ. બારસો, પંદરસો વર્ષે 'ટ્રાયમ્ફ ઑવ્ હૉરર્સ' નામનું એક નાટક પિરામિડની અંદરથી ભીંતમાં કોતરેલું. તે માટે પાત્રોની વેશભૂષા તેમજ ભજવણીની તવારીખ વગેરે જે હતું તેનું જૂની ઇજિપ્તની ભાષાના જાણકારો પાસે સંશોધન કરાવી તેનો અંગ્રેજી અનુવાદ ઇંગ્લૅન્ડમાં એક પ્રોફેસર પાસે તૈયાર કરાવી, તે નાટક પાડમોર કૉલેજમાં વીસમી સદીમાં ભજવાયાનો પણ ઉલ્લેખ છે. બીજી બાજુ ગ્રીસમાં ઈ. સ. પૂ. નાટકો લખાયેલાં તેની ભજવણી અને હરીફાઈ વિશે પણ ઉલ્લેખો રજૂ થયા છે.

ભારત

ભારતમાં મહાભારતમાં અને ભાગવતમાં નાટકો ભજવાયાંના ઉલ્લેખો મળે છે. નાટ્યશાસ્ત્રના સંપાદક ભરતાચાર્યે પોતે સંકલિત કરેલા નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રંથમાં નટસૂત્રો લખાયાંના ઉલ્લેખો છે. 1911માં અકસાઈ ચીનમાં કેટલાંક અર્ધલિખિત પાનાં એક જર્મન સંશોધકને હાથ લાગેલાં. એમાં અશ્વઘોષને નામે 'સારિપુત્ર પ્રકરણ' નાટક લખાયાનો ઉલ્લેખ છે. એ પાનાં જર્મનીમાં બર્લિનના ડહાલેમ મ્યુઝિયમમાં સચવાયાં છે, એમ જાણવા મળે છે. દક્ષિણ ભારતમાં ભાસને નામે ચઢેલાં અગિયાર નાટકો મળ્યાં છે. આ સામગ્રી આ સદીની શરૂઆતમાં મળેલી. તે ઈ. સ.ની શરૂઆતમાં અથવા તે ઈ. સ. પૂ.ની બીજી સદીમાં લખાયાનું માનવામાં આવે છે. આવી બધી સામગ્રી ઉપરથી વિદ્વાનો અત્યારે તો પૂર્વ એશિયામાં અને મેસોપોટેમિયામાં જે સંસ્કૃતિ વિકસી તેમાં

નાટક લખવાની શરૂઆત થઈ એમ તારવે છે અને ઈ. સ. પૂ. હજાર દોઢ હજાર વર્ષો પહેલાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ હશે એવા નિર્ણય પર આવે છે.

રંગભૂમિ

નાટકની શરૂઆત તો વાક્‌ના ઉદભવ સાથે જ, બે વ્યક્તિઓનો સંવાદ યોજાતાં, એમાં ક્યાંક નાદ-સંગીત ઉમેરાતાં, વ્યક્તિઓમાં નૃત્ય કરવાની અભિલાષા જાગ્રત થતાં, માનવીના હૃદયમાં વિવિધ ભાવો પ્રકટ થતા, પૃથ્વીને કોઈક ખૂણે નાટક કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ. નિશ્ચિત વાત એટલી ખરી કે ભારતે નાટકનો એક બંધ અને ગ્રીસે બીજો જ બંધ ઘડી આપ્યો અને એ બંધમાં વિવિધ પ્રકારના ઘાટ પણ ઉપસાવી આપ્યા. વળી એ સાથે એ ભજવવા માટે અલાયદાં સ્થાન પણ મુકરર કરી આપ્યાં અને જતે કાળે, પ્રજા એને રંગમંચ, રંગભૂમિ, થિયેટર, પ્લેહાઉસ, રંગચોગાન, રંગપીઠિકા એવાં એવાં નામે ઓળખવા લાગી. એમાં ખુલ્લા ચોગાનથી શરૂ કરીને વિવિધ બાંધણીઓ પણ નક્કી થઈ અને એમ કરતાં નાટકના ઉદભવમાં ધર્મ, દેવ, દેવતા, દેવી, મેળા, ઉત્સવો અને લોકતત્ત્વો કારણભૂત થતાં, પ્રચલિત કથાઓ, દંતકથાઓ આખ્યાયિકાઓ, કલ્પનાઓ અને વાસ્તવસૃષ્ટિમાં ઘડાતી વાતો નાટકના તંત્રમાં દાખલ થતાં, નાટકમાં વિવિધ પ્રકારની ચેતનાશક્તિઓ પાંગરવા માંડી અને એમ આડોશપાડોશની અસરને કારણે પૃથ્વીપટે ભિન્ન ભિન્ન પ્રજાઓમાં એનો વિસ્તાર થવા માંડ્યો. એમાં રાજાઓએ રસ લીધો. પોતાના રાજમહેલમાં નાટ્યકૃતિઓને આશરો આપ્યો. ધર્મકાર્યમાં રત એવા ભાવિકોએ પોતપોતાના દેવને અનુસરી મંદિરોમાં, યા દેવાલયોમાં, યા એની નિકટના ચોતરાઓમાં આ પ્રવૃત્તિના વિકાસમાં સહાય કરી. આમ નાટકના પાયા સૌથી વધારે ગ્રીસ, પછી ઇટાલી, પછી યુરોપભરમાં ખાસ કરીને ફ્રાન્સ, ઇંગ્લડ, જર્મનીમાં તેમજ ભારત અને ચીનમાં, જાપાન, મલેશિયા, બાલીમાં પણ નંખાવા માંડ્યા. આફ્રિકામાં અને ઇજિપ્તમાં મૂળ નંખાયાં હોવા છતાં દક્ષિણ આફ્રિકામાં એ પ્રવૃત્તિ બહુ વિકસી નહિ, પણ ત્યાં નૃત્યસ્વરૂપે વારતહેવારે તો એની હસ્તી જણાતી. જતે કાળે એમાં પણ વૈવિધ્ય આવવા માંડ્યું.

નાટક : જીવનદર્શન

નાટકની પ્રવૃત્તિનો વિકાસ માનવજાતના વિકાસ સાથે સંકળાયેલો છે. માનવની મનોવૃત્તિઓ જેમ વિકાસ પામતી ગઈ, એમાં વિવિધ ભાવોના અનુભવો થવા માંડ્યા, એની સાથે એ ભાવોમાં પણ બેત્રણ ભાવો ભળતાં વિકાસ સાથે મનોભાવો, મનોવૃત્તિઓ, મનોદશાઓ, મનમેળ, મનદ્વેષ, માનવને માનવ ગમે, ન

પણ ગમે – વિના કારણ ગમે, અને કારણ વિના પણ અણગમો થાય – મનની ચિત્રવિચિત્ર લીલાઓ, કેટલીક સમજાય એવી, કેટલીક ન સમજાય એવી, સકળ ઊર્મિતંત્રની રચના ભાવ, ભાવાવેશ, ભાવપલટા, ભાવસંક્રમણ, વિશુદ્ધ થતા ભાવો, અશુદ્ધ અને મલિન થતા ભાવો વગેરેના વિવિધ ઘાટ બંધાતાં માનવસમાજમાં તેમના અભ્યાસ થતા ગયા. મનુષ્યે પોતાના મગજના બંધારણનો અભ્યાસ કર્યો અને એમાંથી મૂળભૂત ભાવોની તારવણી કાઢી. એમાંથી પેદા થતા વિવિધ ગૌણ ભાવોની પણ યાદી કરી. એમાં મૂળ તો ષડરિપુ કામ, ક્રોધ, મોહ, મદ, મત્સર, લોભ – એમાં બીજા એટલા જ મહત્વના ઈર્ષા અને સત્તાલાલસા જેવા ઉમેરાતા જતાં, એ બધા ભાવોનાં પોષક તત્વોની ભાળ કાઢી, બુદ્ધિશાળી વિવેચકોએ, મનુષ્યમાં સ્થિર એવા પ્રેમ, ક્રોધ, દયા, ભય, વીર, હાસ્ય, શાંત એવા મૂળભૂત ભાવો તારવી એના પેટાળમાં પેદા થતા બીજા આનુષંગિક ભાવોની તારવણી કરી, ભારે અવલોકન અને સૂક્ષ્મ અનુભવો ઉપરથી અમુક ભાવોને સ્થાયી સ્વરૂપના ગણ્યા. મોટાભાગના વિવેચકોને લાગ્યું કે નાટક એ માનવજીવનનું દર્શન જ છે. એની જ આ અનુકૃતિ છે. જીવનની વિવિધ અવસ્થાઓનું દર્શન, એની શરૂઆત તે જ નાટક.

નાટક : સાહિત્યનું અંગ

શેક્સપિયરે નાટકની વ્યાખ્યા બાંધી આપતાં ટૂંકમાં સકળ વિશ્વ એ એક રંગભૂમિ જ છે એમ ઘટાવ્યું છે. પ્રતિભાસંપન્ન આર્ષદ્રષ્ટા મુનિવરો જેવી વ્યક્તિઓને આમ સહેજે સત્યદર્શન થઈ જાય છે. સંસ્કૃતમાં આ દૃષ્ટિ અનુસાર નાટકની વ્યાખ્યાઓ થઈ.

એ વિવેચનામાં વિદ્વાનોએ નાટકને સાહિત્યનું એક મહત્વનું અંગ તો ગણ્યું જ, પણ એને કાવ્ય ગણી એના જ વિભાગમાં નાટકને કાવ્યનો રમ્ય વિભાગ કહી એનું ગૌરવ પણ વધારી આપ્યું :

काव्येषु नाटकं रम्यम् એમ કહ્યું.

ભારતીય આલંકારિકોએ આમ કાવ્યતત્વનું અંગ ઉમેર્યું તો પશ્ચિમમાં મહત્વની વ્યાખ્યા એરિસ્ટોટલે જે બાંધી એમાં પણ ક્રિયા સાથે લિરિક એટલે કે કાવ્યમય ઊર્મિતત્વનું પણ ઉમેરણ જોવા મળે છે.

નાટક : સમૂહભોગ્ય કળા

નાટકનો જન્મ સમૂહભોગ્ય કળા તરીકે થયો છે. નાટકને વ્યાપક રીતે સાહિત્યની કળા તરીકે ઓળખવામાં આવે છે, પરંતુ એમાં સ્વરૂપગત એટલું

વૈવિધ્ય છે કે કોઈ એક કળામાં એને સીમિત કરવા જતાં એનાં અન્ય સ્વરૂપોને જતાં કરવાં પડે. જેમ કે શબ્દનો ઉપયોગ જ ન હોય, માત્ર મૂક અભિનય હોય એવું માઇમ પણ નાટક છે. જેમાં કથાતત્વ ખૂબ પાંખું હોય, પાત્રના ચરિત્રને ઉપસાવવા તરફ ઓછું લક્ષ હોય અને જ્યાં શબ્દ કરતાં ગીત-નૃત્ય પ્રધાન હોય એવી નૃત્યનાટિકાઓ પણ નાટક છે. નાટક

શ્યકળા છે એમ કહીએ કે તરત માત્ર શ્રાવ્ય રૂપે વ્યક્ત થતું રેડિયોનાટક સામે આવે છે. નાટક નટ દ્વારા રજૂ થતી કળા છે. નાટકની વ્યાપક અને સમૃદ્ધ પરંપરા રંગભૂમિ પર વાચિક-આંગિક અભિનય દ્વારા દૃશ્ય રૂપે રજૂ થતા સાહિત્ય-નાટકની છે, તેથી ‘નાટક’ શબ્દ જ્યારે આપણે બોલીએ છીએ ત્યારે સાહિત્ય-નાટકનો ખ્યાલ મનમાં વિશેષ રહેતો હોય છે. નાટક સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપોથી ત્રણ રીતે જુદું પડે છે : એક, તે એકથી વધુ કળાઓનો આશ્રય લે છે; બે, તે દૃશ્ય અને શ્રાવ્ય છે; ત્રણ, તે સમૂહભોગ્ય છે.

ભરતે ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’માં કહ્યું છે કે એકેય એવું શાસ્ત્ર નથી, એવું શિલ્પ નથી, એવી વિદ્યા નથી, એવી કળા નથી જે આ નાટકમાં ન દેખાય. નાટ્યાર્થને દૃશ્યરૂપ આપવા માટે નાટકકાર શબ્દ સિવાય સંગીત, રંગભૂમિની સજાવટ, અંગપ્રસાધન અને પ્રકાશઆયોજન એ સૌનો આશ્રય લે છે. નાટ્યાર્થને એના પૂરા સામર્થ્યથી પ્રગટ કરવામાં આ સામગ્રીનો કુનેહપૂર્વક ક્યાં કેટલો ઉપયોગ કરવો એની સૂક્ષ્મ સૂઝ નાટ્યકાર અને વિશેષે દિગ્દર્શક માટે આવશ્યક છે. દરેક સમયે દિગ્દર્શકને આ સામગ્રીની ભિન્નભિન્ન રૂપે મદદ મળતી હોય છે. ઉત્તમ દિગ્દર્શક આ દૃશ્યસામગ્રીને ઔચિત્યપૂર્વક ઉપયોગમાં લઈ નાટકને પ્રભાવક રીતે રજૂ કરી શકે છે. આ દૃશ્યસામગ્રી નાટ્યાર્થને ઉપસાવવામાં ઉપકારક છે એ વાત સાચી, પરંતુ આ સામગ્રીથી જ કંઈ નાટક બની જતું નથી. નાટકની અંદર ઝાઝું વિત્ત ન હોય ત્યારે આ દૃશ્યસામગ્રીથી જ પ્રભાવ ઊભો કરવાનો પ્રયત્ન બેહૂદો નીવડે છે.

દૃશ્ય-શ્રાવ્ય કળા

નાટક શ્ય-શ્રાવ્ય કળા છે, એટલે રંગભૂમિ નાટક સાથે અવિચ્છિન્ન રૂપે સંકળાયેલી છે. મુદ્રણના આગમન પછી નાટકો લિખિત રૂપે ઉપલબ્ધ થાય છે. તેમાંથી એવો ખ્યાલ ક્યારેક ઉદભવ્યો છે કે નાટક ભજવી શકાતું ભલે ન હોય, વાંચીને પણ એને આસ્વાદી શકાય. પશ્ચિમમાં ડૉ. જ્હૉનસને એવો અભિપ્રાય વ્યક્ત કરેલો કે ‘A play read affects the mind like a play acted’. ગુજરાતી નાટ્યવિવેચનમાં પણ એવો ખ્યાલ ઉદભવ્યો છે, પરંતુ વસ્તુતઃ વિશ્વના

નાટ્યવિવેચનમાં એ સ્વીકૃત બનેલો ખ્યાલ નથી. નાટક ભજવવા માટે જ છે અને જ્યાં સુધી રંગભૂમિ પર તે ભજવાય નહિ ત્યાં સુધી એ સફળ નાટક કહેવાતું નથી. નાટ્યવિદો તો ત્યાં સુધી માને છે કે નાટકનો પૂરેપૂરો અર્થ એ ભજવાય ત્યારે જ પ્રગટ થાય છે. નાટકનું લિખિત રૂપ એ તો સાચા નાટકનું માત્ર હાડપિંજર છે. રંગમંચની સજાવટ, નટનાં પ્રતિભા અને અભિનયકૌશલ, દિગ્દર્શકની સૂઝસમજ પેલા લિખિત રૂપમાં લોહીમાંસ પૂરી નાટકના આત્માને ધબકતો કરે છે. ઘણી વખત નાટકને દૃશ્ય રૂપ મળ્યું હોય, પણ લિખિત રૂપ જ ન મળ્યું હોય કે પાછળથી મળ્યું હોય. જોકે નાટક પહેલાં લખાય અને પછી ભજવાય એ સ્થિતિ વધારે વ્યાપક છે અને તેના એ પ્રકારના પ્રયોગો થાય છે. તોપણ એનાથી વિરુદ્ધ પ્રક્રિયા પણ સંભવિત છે એ વાત નાટકનો રંગમંચ સાથે કેટલો અવિચ્છિન્ન સંબંધ છે એ સ્પષ્ટ કરે છે.

નાટકને રંગભૂમિ પર સાચો આકાર મળે છે એટલું પૂરતું નથી. એક જ નાટકને વિવિધ દિગ્દર્શકો દ્વારા વિવિધ આકાર મળે છે. કયા સંવાદ કે પ્રસંગને કેવી રીતે રજૂ કરવો, દરેક સંવાદ કે પરિસ્થિતિની પાછળ પ્રચ્છન્નરૂપે પડેલા અર્થના કયા કાકુ છે એમને પારખવા ને પ્રગટ કરવા એ બાબત દિગ્દર્શકે દિગ્દર્શકે કેટલાક દૃષ્ટિભેદ રહેવાના. તેથી નાટકનું એક લિખિત રૂપ રંગમંચ પર વિવિધ અર્થછાયાઓને પ્રગટ કરનારું બની રહે છે. નાટ્યકાર ઘણી વાર દિગ્દર્શકને પડકારરૂપ બનતો હોય છે.

નાટકના લિખિત રૂપમાં પડેલી એકથી વધુ અર્થછાયાઓ પ્રગટ કરવાની ક્ષમતા લિખિત રૂપના કળાત્મક મૂલ્યને વ્યક્ત કરે છે. ઘણી વખત નાટકના લિખિત રૂપની પાછળ પડેલા ધ્વન્યર્થો જુદા જુદા દિગ્દર્શકો દ્વારા પ્રગટ થયા પછી પણ કેટલાક અર્થો પ્રગટ થયા વગરના રહી જાય એવું બને છે. શેક્સપિયરના ‘હૅમ્લેટ’ નાટકના લિખિત રૂપમાં પડેલી બધી અર્થક્ષમતા એના દૃશ્ય રૂપમાં પૂરેપૂરી પ્રગટ નથી થઈ શકી એમ શેક્સપિયરના અભ્યાસીઓને લાગ્યું છે. એટલે નાટકનું લિખિત રૂપ દૃશ્ય રૂપ કરતાં જરાય ઊતરતું નથી.

નાટક અને સામાજિક કે પ્રેક્ષકની વચ્ચે રહેલી રંગભૂમિ નાટ્યસર્જન પર અનેક રીતે અસર કરે છે. રંગભૂમિ પર દૃશ્ય થતું હોવાને લીધે નાટક અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોથી રચનારીતિની બાબતમાં ઘણું જુદું પડી જાય છે. કથાતત્વને લીધે એની અંદર પણ પ્રસંગો, પરિસ્થિતિ, પાત્ર અન્ય કથામૂલક સાહિત્યપ્રકારોની જેમ આવે છે, પરંતુ નવલકથા-વાર્તામાં પ્રસંગો-પાત્રોનાં ઉઘાડ કે આલેખન જે રીતે શક્ય છે તે રીતે નાટકમાં શક્ય નથી. નવલકથામાં નવલકથાકાર પોતે પ્રસંગ કે પાત્રનો નિવેદક (narrator) બની શકે છે, નાટકકાર

માટે એ શક્ય નથી. ક્યારેક પ્રવક્તાપાત્ર કે ગ્રીક નાટકોમાં 'કોરસ'ની જેમ નાટકકાર નિવેદકનો ઉપયોગ કરતો હોય છે, પરંતુ આ પ્રકારનો ઉપયોગ અમુક અંશે જ સહ્ય બને છે. ગ્રીક નાટકોમાં 'કોરસ' પ્રસંગ-પાત્રના કથન કરતાં જુદા પ્રયોજનથી જ નાટકમાં આવતું. નવલકથાકાર પોતે નિવેદક બની પાત્ર કે પ્રસંગનું કથન કરી ભાવકનાં કલ્પનાચક્ષુ સમક્ષ આખું ચિત્ર ખડું કરતો હોય છે, કારણ કે એની પાસે રંગભૂમિની સવલત નથી. નાટ્યકાર રંગભૂમિની સામગ્રી દ્વારા કામ કરતો હોય છે. ઘણી વખત નવલકથાકાર ઘણા શબ્દોમાં કથામાં સંકળાયેલાં પાત્રો, તેમના વ્યવહાર, પારસ્પરિક સંબંધો અને એ સંબંધોની પાછળ રહેલા તણાવ બરોબર વ્યક્ત નથી કરી શકતો, તે ભાષામાં રહેલાં કાકુ, ભાર, ઉચ્ચારણની દ્રુત-વિલંબિત ગતિ, આરોહ-અવરોહ, અવાજની તીવ્ર-મંદ કોટિ એ સૌની સહાય લઈ નાટ્યકાર ખૂબ સહજ રીતે સંવાદોમાંથી પ્રગટ કરી શકતો હોય છે.

સાહિત્યકૃતિથી ભિન્નતા

રંગમંચની પરિસ્થિતિ નાટકની પ્રસંગસંકલના પર પણ અસર કરે છે. નવલકથામાં એક જ સમયે ભિન્નભિન્ન સ્થળે સમાંતરે બનતી ઘટનાઓ આલેખવાનું શક્ય છે. નાટકમાં એ શક્ય નથી. નાટકમાં રંગમંચ પર એક સમયે એક ઘટના આલેખી શકાય. બીજી ઘટનાના આલેખન વખતે એ ઘટના એ જ સમયે અન્ય સ્થળે બની રહી છે એવું ભાન સામાજિકને કરાવવાનો પ્રયત્ન નાટ્યકાર કરી શકે. પરંતુ એમાં ઠીક ઠીક મુશ્કેલીનો સામનો એને કરવો પડે. ક્યારેક રંગભૂમિ પર સમાંતરે બે ઘટનાઓ તે આલેખી શકે, પરંતુ એનાથી વધુ નહિ. એ જ રીતે વર્તમાનમાંથી અતીતમાં સરવાની અને અતીતને આલેખવાની નવલકથાકારને જે સુગમતા છે તે નાટ્યકારને ઓછી છે. રંગમંચના વિભાગો, પ્રકાશઆયોજન, સંગીત વગેરેના ઉપયોગથી નાટ્યકાર ભૂતકાળની ઘટનાઓને વર્તમાનમાં ચાલતી ઘટનાઓની વચ્ચે કેટલેક અંશે આલેખી શકે છે, પરંતુ એ પ્રકારનું નિરૂપણ દિગ્દર્શક પાસે વધારે સૂઝની તેમજ સામાજિક પાસે પણ વિશેષ સજ્જતાની અપેક્ષા રાખે. નહિતર વર્તમાન અન ભૂતકાળની ઘટના વચ્ચેની પૃથકતા પારખવામાં મૂંઝવણ થવા માંડે અને તેથી નાટકની સમગ્ર અસર ખંડિત બની જાય.

પ્રયુક્તિઓ

રંગમંચ પર રજૂ થતું હોવાને લીધે નાટકને પ્રસંગઆલેખન ને પાત્રઆલેખનમાં કેટલીક નાટ્યધર્મી પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લેવો પડે છે. એક

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

પાત્રના વિચાર રંગભૂમિ પર રહેલા અન્ય પાત્રથી ગુપ્ત રાખવાના હોય, પરંતુ પ્રેક્ષકોને જણાવવા જરૂરી હોય તો आत्मगतम्, બે પાત્રો રંગભૂમિના ત્રીજા પાત્રથી છૂપી કોઈ વાત કરવા માગતા હોય ત્યારે अपवार्य, નાટકના બે અંકો વચ્ચે બનેલી, દૃશ્ય ન થયેલી, પરંતુ પ્રેક્ષકને માટે જાણવી જરૂરી એવી ઘટનાઓના કથન માટે विष्कंभक વગેરે નાટ્યધર્મી પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય સંસ્કૃત નાટકોમાં લેવાય છે.

દરેક સમયે દરેક દેશમાં રંગભૂમિ વિશેનો ખ્યાલ એકસરખો પ્રવર્તતો જોવા નથી મળતો. ગ્રીક નાટકકારો પાસે જે પ્રકારની રંગભૂમિ ઉપલબ્ધ હતી તેનાથી જુદી રંગભૂમિ શેક્સપિયરના સમયની હતી અને સંસ્કૃત નાટકની રંગભૂમિ એ બંને કરતાં જુદી હતી. ગ્રીક નાટકોમાં ક્રિયાની એકતા સાથે સ્થળ-સમયની એકતાનું મહત્વ થયું તે માટે ગ્રીક રંગભૂમિ કારણભૂત હતી. શેક્સપિયરના સમયમાં રંગભૂમિ પર પડદો ન હતો, દૃશ્યસજાવટ ન હતી. તેથી પાત્ર રંગભૂમિના એક ભાગમાંથી બીજા ભાગમાં જાય એટલે સ્થળપરિવર્તન થઈ જતું. સ્થળ અને સમયને તાદૃશ કરતાં વર્ણન પણ શેક્સપિયરનાં નાટકોમાં વિશેષ આવે છે તેનું કારણ પણ તેના સમયની રંગભૂમિની આ લાક્ષણિકતામાં રહેલું છે.

રંગભૂમિ નાટકના કદ પર પણ અસર કરે છે. પ્રેક્ષકની ધારણશક્તિ, એની ફુરસદ વગેરેને નાટકે લક્ષમાં લેવાં પડે છે. સળંગ આઠદસ કલાક ચાલે એવું નાટક સહ્ય બનતું નથી. કારણ કે નાટક એક બેઠકે જ સામાન્ય રીતે જોવાતું હોવાથી બેત્રણ કલાકથી વધારે સમય ચાલે તેટલું લાંબું નથી હોતું.

રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલી વ્યક્તિઓ પણ નાટકની રચના પર વખતોવખત અસર કરતી હોય છે. નાટકની રજૂઆત સાથે સંકળાયેલા નિર્માતા, દિગ્દર્શક ને નટ નાટ્યકારને વધારે અનુકૂળ થાય છે કે નાટ્યકાર એમને વધારે અનુકૂળ થાય છે એ બાબત નાટકના સર્જનને અસર કરે છે.

રંગભૂમિની સ્થગિતતા નાટકને રૂંધે છે. એની વિકસિત સ્થિતિ નાટ્યપ્રયોગો માટે વધુ મોકળાશ આપે. ઉત્તમ નાટ્યકાર પોતાના પ્રયોગોથી નાટ્યદિગ્દર્શકને પડકારરૂપ બને છે. એના નાટ્યપ્રયોગોને રંગભૂમિ પર ઉતારવા એ રંગભૂમિની સ્થિતિને પલટવા પ્રેરે છે.

રેડિયો, ટી.વી.થી ભિન્નતા

નાટકની સ્વરૂપગત ત્રીજી લાક્ષણિકતા એની સમૂહભોગ્યતા છે. આમ તો કળામાત્રને ભાવકની અપેક્ષા છે. એના વગર કળા પાંગરી ન શકે. પરંતુ અન્ય કળાઓમાં અને અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોમાં સર્જન પહેલાં અને ભાવન

પછી એવી સ્થિતિ હોય છે અને ભાવન કરનાર વર્ગ પણ સમૂહમાં નહિ, વૈયક્તિક રીતે કૃતિનું ભાવન કરતો હોય છે અને સંગીત-નૃત્ય જેવી મંચનકળાઓ પરત્વે સ્થિતિ થોડી જુદી હોય છે. નાટક પણ અન્ય સાહિત્યકૃતિઓની જેમ પહેલાં લખાય છે, પરંતુ આપણે આગળ જોયું કે નાટકનું લિખિત રૂપ ને એનું દશ્ય રૂપ એ ઘણાં જુદાં છે. નાટકનું અભિનીત રૂપ એ પણ એક સર્જન છે, લિખિત રૂપ જેવું. પરંતુ એ અભિનીત રૂપનું અસ્તિત્વ એક પણ ભાવક વગર સંભવિત નથી. એટલે નાટકમાં સર્જન અને ભાવન સમાંતરે થતી પ્રવૃત્તિ છે. એમાં અભિનય કરનાર અને અભિનય જોનાર એ બેની વચ્ચે જીવંત સંબંધ સ્થપાય છે. રંગભૂમિનું નાટક એ રીતે રેડિયો-નાટક, ફિલ્મ કે ટી.વી. કરતાં વિશિષ્ટ છે. એમાં પ્રેક્ષકોની પ્રત્યક્ષ હાજરી અભિનયને એક જુદો મિજાજ અર્પે છે. પ્રેક્ષકોનું પ્રોત્સાહન કે એમની ઉદાસીનતા નટના અભિનય પર અને સમગ્ર નાટ્યપ્રયોગ પર અસર પાડે છે. નૃત્ય કે ગીતનાં વન્સમોર એ જૂની વ્યવસાયી ગુજરાતી રંગભૂમિની જાણીતી હકીકત છે. પ્રેક્ષકો ને શ્રોતાઓનો પ્રતિભાવ શો હશે એની કલ્પના કરી નાટ્યકાર અને દિગ્દર્શક કૃતિનું નિર્માણ કરે છે.

નાટ્યભાવન બીજી રીતે પણ વિશિષ્ટ છે. ભિન્ન રુચિવાળો ભાવકવર્ગ એક જ સમયે એક જગ્યાએ એકત્ર થઈ નાટ્યપ્રયોગને માણે છે. બીજી કળાકૃતિઓ કે સાહિત્યકૃતિઓનું ભાવન આ રીતે નથી થતું. નાટકની આ પ્રકારની સમૂહભોગ્યતાને લીધે ગાયન, વાદન, નૃત્ય, હાસ્ય જેવાં તત્વો નાટકમાં પ્રવેશ્યાં છે. કુશળ નાટકકાર નાટકને ઉપકારક થાય એ રીતે આ તત્વોને નાટકમાં ગૂંથી લે છે. શેક્સપિયર એનું ઉત્તમ દૃષ્ટાંત છે.

આજે નાટકની રચનામાં બે વર્ગ પડી જતા અનુભવાય છે. ભિન્ન રુચિવાળા દરેક પ્રેક્ષકના મનનું સમારાધાન કરવું એ ખ્યાલને હવે ઘણા નાટ્યકારોએ ફેંકી દીધો છે. વિશિષ્ટ દૃષ્ટિ ને રુચિ ધરાવતા મર્યાદિત પ્રેક્ષકો સમક્ષ ભજવી શકાય ને એમને સંતોષ આપી શકે એવાં ઘણાં નાટક હવે લખાય છે અને એમને ભજવવા માટે વિશેષ થિયેટરો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં છે.

ક્રિયા, સંઘર્ષ

નાટકમાં મહત્વનું તત્વ તે ક્રિયા કે વસ્તુ છે. નાટકમાં કંઈક બની રહ્યું છે કે બનશે એવી સતત પ્રતીતિ થવી જોઈએ. નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ અને એ ઘટનાઓના પારસ્પરિક સંબંધમાંથી સર્જાતી પરિસ્થિતિ આ ક્રિયાનો અનુભવ કરાવે છે. ઘણી વખત સ્થૂળ રૂપે નાટકમાં કંઈ બનતું ન લાગે. પાત્રોના સંવાદો, વ્યવહાર-વર્તન વગેરે પરથી કંઈક બનશે એવી સંભાવના ઊભી થતી હોય

ત્યાં પણ ક્રિયાનો અનુભવ થાય છે. આજે ઘણાં પ્રયોગશીલ નાટકોમાં ક્રિયાનો અનુભવ નથી થતો. આવાં અક્રિયાત્મક નાટકોમાં અન્ય પ્રયુક્તિઓથી નાટકકાર પ્રેક્ષકના ધ્યાનને ખેંચી રાખતો હોય છે, પરંતુ આ પ્રકારનાં નાટકોને માણનારો વર્ગ સીમિત હોય છે. ક્રિયાની પાછળ કોઈ અર્થ પડેલો હોવો જોઈએ. ઘટનાઓ, પાત્રો એમની વચ્ચેના સંબંધો અને સંવાદો એ સૌને એકસૂત્રે બાંધનાર આ નાટ્ય-અર્થ છે. એ ભાવમય હોય કે તાત્વિક વિચારરૂપ હોય. નાટ્યક્રિયા દ્વારા એ અર્થ પ્રત્યક્ષ થતો હોય છે.

યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં સંઘર્ષ (conflict) નાટકનું પ્રાણભૂત તત્વ મનાયું છે. તણાવનો અનુભવ કરાવવા માટે નાટકમાં સંઘર્ષયુક્ત પરિસ્થિતિનું નિર્માણ ખૂબ ઉપકારક થઈ પડે છે. નાયક અને સમાજ વચ્ચે, પ્રેમ અને ફરજ વચ્ચે, સદ્ અને અસદ્ વચ્ચે, એમ બાહ્ય ને આંતર સંઘર્ષ દ્વારા વિવિધ સંઘર્ષયુક્ત પરિસ્થિતિઓ નાટ્યક્રિયાને તણાવયુક્ત બનાવે છે. વર્તમાનમાં બનતી ઘટના દ્વારા ભવિષ્યમાં સર્જાનારી પરિસ્થિતિ, જે ગોપિત છે તેને વિશેનું કુતૂહલ, કોઈક વિસ્ફોટ થશે, કંઈક સાવ ભિન્ન બનશે એવા ભાનમાંથી તણાવ(tension)ની લાગણી સર્જાય છે. નાટ્યક્રિયામાં થતો આ તણાવનો અનુભવ પ્રેક્ષકના ધ્યાનને સતત આકર્ષિત કરે છે.

નાટ્યક્રિયાને તણાવયુક્ત બનાવવા માટે બીજી ધ્યાનપાત્ર પ્રયુક્તિ (deivce) તે રહસ્ય(suspense)ની છે. રહસ્યનું તત્વ નાટ્યક્રિયામાં વિવિધ રીતે દાખલ થતું હોય છે અને ટૂંકા સમયપટથી માંડી નાટકની સમગ્ર ક્રિયા પર વિસ્તરી શકે એવું તે હોઈ શકે.

ક્રિયાવિકાસ એ નાટકના બંધારણ સાથે સંકળાયેલું બીજું મહત્વનું તત્વ છે. કોઈ કાર્યસિદ્ધિની ઇચ્છાથી પ્રેરાયેલો નાયક કાર્ય કરવા તત્પર બને અને અનેક આંતર-બાહ્ય અંતરાયોને ઓળંગતો પોતાને ઈપ્સિત સિદ્ધિ મેળવે અથવા ન મેળવે. ઈપ્સિત સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્નથી ક્રિયાનો પ્રારંભ અને એ સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવામાં સફળતા-નિષ્ફળતા સાથે ક્રિયાનો અંત એ બે સ્થિતિની વચ્ચે આરોહ-અવરોહગતિએ ક્રિયા ફરતી રહે તેને લીધે સમગ્ર ક્રિયાને રસકીય પરિમાણ પ્રાપ્ત થાય છે. એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીમાં ક્રિયાની સંપૂર્ણતાનો આગ્રહ રાખ્યો તેથી તેણે આદિ, મધ્ય અને અંત એમ ત્રણ ભાગમાં ક્રિયાને વહેંચી નાખી. અત્યારે ઉદઘાટન, વિકાસ પરાકાષ્ઠા અને અંત એમ ક્રિયાની આરોહ-અવરોહાત્મક ગતિને સૂચવતી અવસ્થાઓ કલ્પવામાં આવી છે. ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રે પણ ક્રિયાના વિકાસના સંદર્ભમાં નાયકના કાર્યને આરંભ, યત્ન, પ્રાપ્ત્યાશા (પ્રાપ્તિસંભવ), નિયતાપ્તિ અને ફલાગમ એવી પાંચ અવસ્થામાં વહેંચી

નાખ્યું છે. નાટકની ક્રિયાને બીજ, બિન્દુ, પતાકા, પ્રકરી અને કાર્ય એ પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓમાં વહેંચી એમને નાયકના કાર્યની દરેક અવસ્થા સાથે સાંકળી દરેક કાર્યાવસ્થાને ઉચિત સમાપ્તિ સુધી પહોંચાડતી ક્રમશઃ મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ, વિમર્શ અને નિર્વહણ એવી પાંચ સંધિઓની વ્યવસ્થા બતાવી છે.

નાટકમાં એક જ ક્રિયાનું મહત્વ રહ્યું છે. એક મુખ્ય ક્રિયા અને તેને પોષક બને એ રીતે બીજી ગૌણ ક્રિયા લાવવી હોય તો લાવી શકાય. પરંતુ ત્યાં પણ મુખ્ય-ગૌણનો વિવેક જળવાવો જરૂરી છે. પ્રતિભાસંપન્ન નાટ્યકાર અનેક ક્રિ-યાઓને સાંકળીને પણ ઉત્તમ નાટક જન્માવી શકે. એ શક્યતાનો સાવ ઇનકાર ન થઈ શકે.

રસ

પાશ્ચાત્ય નાટ્યશાસ્ત્રે જેમ સંઘર્ષને મહત્વ આપ્યું છે તેમ સંસ્કૃત ના-ટ્યશાસ્ત્રે રસને નાટકનું પ્રાણભૂત તત્વ માન્યું છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં ક્રિયાનો દોર રસને અવલંબીને ચાલતો હોય છે તેથી તેમાં ઘટનાની માવજત પાશ્ચાત્ય નાટકથી જુદી રીતે થતી હોવાનું અનુભવાય. ક્રિયાવેગ, ઉત્તેજના ને રહસ્યનો પાશ્ચાત્ય નાટકમાં જેટલો મહિમા થાય છે તેટલો સંસ્કૃત નાટકમાં ન થાય. એમાં પરિસ્થિતિની પાછળ રહેલા પાત્રભાવને ઉપસાવવા તરફ નાટકકારનું વિશેષ લક્ષ રહે છે. કાલિદાસના ‘શાકુંતલ’ નાટકના ચોથા અંકમાં શકુંતલાવિદાયનું દૃશ્ય, ભવભૂતિના ‘ઉત્તરરામચરિત’માં રામના સીતાવિરહનું આલેખન કે ‘વિક્રમોર્વશીય’માં પુરુરવાના ઉર્વશીવિરહનું આલેખન જોતાં આ વસ્તુ સમજાય છે. સંસ્કૃત નાટકો યુરોપીય નાટકો કરતાં ભાવપ્રધાન વિશેષ છે એની પાછળ એમણે રસને આપેલું પ્રાધાન્ય જણાય છે.

પ્રજાની રુચિ-અરુચિ, માન્યતાઓ, જીવન તરફ જોવાની દૃષ્ટિ એમ પ્રજાનો આખો સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ પણ નાટકના બંધારણ પર પ્રભાવક અસર પાડે છે. સંસ્કૃત નાટકમાં પ્રેક્ષકની લાગણી દુભાય કે એની રુચિને પ્રતિકૂળ હોય એવાં દૃશ્યો નાટકમાંથી નીકળી જતાં. રાજ્યવિપ્લવ, યુદ્ધ, હત્યા, કામક્રીડા, સ્નાન, ભોજન, નિદ્રા, શાપ ઇત્યાદિ ઘણા પ્રસંગો નાટકમાં દૃશ્ય કરવાનો નિષેધ હતો. નાટકની સમગ્ર ક્રિયાને સમજવા માટે એ સૂચ્યરૂપે જ આવે. એ જ પ્રમાણે જીવન તરફ જોવાની મંગલમય દૃષ્ટિને લીધે સંસ્કૃતમાં નાટક સુખદ અંતવાળું હોવું જોઈએ એવો આગ્રહ સેવાયો. તેથી અંતે ભરતવાક્ય મુકાય છે.

વક્રોક્તિ અને શૈલી

નાટકના બંધારણની સાથે સંકળાયેલાં બીજાં બે તત્વો તે વક્રોક્તિ (dramatic irony) અને શૈલી (style) છે. વક્તામાંથી નાટકની પરિસ્થિતિ તરફ જોવાનો નાટકકારનો અભિગમ પકડાતો હોય છે. નાટકનાં પાત્રો જ્યારે કોઈ ઉક્તિ બોલે ત્યારે એ ઉક્તિ જેને ઉદ્દેશીને બોલાઈ હોય તેના પૂરતી એક અર્થ ધરાવતી હોય, પરંતુ નાટકના દરેક પાત્ર ને સમગ્ર પરિસ્થિતિથી વધુ જ્ઞાત પ્રેક્ષક માટે એ ઉક્તિ બીજા અર્થસંકેતો પ્રગટ કરતી હોય છે. આ પ્રકારની ઉક્તિઓ નાટકકાર હેતુપૂર્વક પ્રયોજતો હોય છે. જેથી પરિસ્થિતિ પાછળ રહેલા હાસ્યનો, વ્યંગનો કે કરુણનો ઉદ્દિષ્ટ ભાવ પ્રભાવક રીતે ઊપસી આવે. શેક્સપિયરના 'મેકબેથ' નાટકમાંની લેડી મેકબેથની 'Come, thick night'થી શરૂ થતી ઉક્તિ નાટ્ય વક્રોક્તિનું સુંદર દૃષ્ટાંત છે. શૈલી નાટકના દરેક ઘટકની અંદર વ્યાપી રહેલું ને નાટકના સમગ્ર અર્થને ઉઘાડવામાં ઉપકારક બનતું તત્વ છે. શૈલી દ્વારા જ પાત્રોની ગતિ, તેમનો અભિનય, સંવાદના કાકુઓ વગેરે નાટ્યસામગ્રી નિયંત્રિત થાય છે. દિગ્દર્શક કે નટ નાટકના સંવાદનું, નાટકની ઘટનાનું પોતાની રીતે અર્થઘટન કરતા હોય ત્યારે એમને યદચ્છયા અર્થઘટન કરતાં શૈલી રોકે છે. નાટકના વિકાસ સાથે યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં ક્લાસિકલ, રોમૅન્ટિક, પ્રતીકાત્મક, અભિવ્યક્તિવાદી (expressionist), વાસ્તવવાદી, એપિક, ઍબ્સર્ડને શૈલીપરક (stylization) એટલી શૈલીઓ અત્યાર સુધી ઊપસી આવી છે.

પાત્ર

ક્રિયા પાત્રને આશ્રયે રહેલી છે, એટલે ક્રિયા પછી પાત્ર નાટકનું બીજું મહત્વનું અંગ છે. નવલકથા કે વાર્તાને મુકાબલે નાટકમાં ક્રિયા વિશેષ મહત્વની છે. એરિસ્ટોટલે 'પોએટિક્સ'માં ટ્રૅજેડીના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં ક્રિયાને જ ટ્રૅજેડીનો પ્રાણ ગણી છે. શેક્સપિયરમાં તો પાત્રની વૈયક્તિકતાનો મહિમા ઘણો વધી ગયો. આખરે માનવીને માનવીમાં રસ છે. એ માનવી જે કાર્ય કરે એમાંથી જે પરિસ્થિતિ આકાર લે એ કુતૂહલનો વિષય જરૂર બને, પરંતુ આખરે એ બધો પ્રપંચ માનવમન કે માનવજીવનના કોઈ અણતાગ ખૂણાને આલોકિત કરી જાય એમાં નાટ્યકલાની ચરમસીમા રહેલી છે.

સંસ્કૃત નાટકો અને પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોમાં વર્ગગત પાત્રો તરફ વિશેષ લક્ષ હતું. છતાં વૈયક્તિક પ્રકારનાં પાત્રો એમાં પણ મળી આવતાં. સંસ્કૃત નાટકે તો વર્ગગત પાત્રોની શ્રેણી બનાવી એમની ચોક્કસ લાક્ષણિકતાઓ તારવી છે. જેમ કે નાટકની મુખ્ય ક્રિયા જેને અવલંબીને થતી હોય તે મુખ્ય પાત્ર

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

નાયક અને એની સાથે પ્રિયતમા રૂપે સંકળાતું સ્ત્રીપાત્ર તે નાયિકા. નાયક ચાર પ્રકારના હોય : ધીરોદાત્ત, ધીરલલિત, ધીરશાંત અને ધીરોદ્ધત. નાયિકાના પ્રકાર : સ્વકીયા એટલે નાયકની પત્ની, અન્યા એટલે અન્ય સ્ત્રી અને ગણિકા કે સાધારણ સ્ત્રી. સ્વભાવભેદે મુગ્ધા, મધ્યા, પ્રગલ્ભા એ પ્રકારની હોઈ શકે. નાયક સાથેના સંબંધને આધારે તે સ્વાધીનપતિકા, વાસકસજ્જા, વિરહોત્કંઠિતા વગેરે પ્રકારની હોય.

યુરોપીય સાહિત્ય વર્ગગત પાત્રો પરથી ખસી વૈયક્તિક પાત્રના સર્જન તરફ વધારે ઢળ્યું. જોકે વૈયક્તિક પાત્ર આખરે તો કોઈ વર્ગગત પાત્રનું વિવર્ત હોય એમ બનવાનું, તોપણ વૈયક્તિક પાત્રોએ પ્રેક્ષકોને વિશેષ આકર્ષ્યાં છે.

નાટકનું પાત્ર પૂરેપૂરું ઊઘડે છે રંગભૂમિ પર. એણે ખરેખર ઊઘડવાનું છે તે તો પોતાના અભિનયથી જ. નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ, નાટકમાં આવતાં પાત્રો પ્રત્યે જે પ્રતિક્રિયા પાત્ર દાખવે તેના પરથી તેનું ચરિત્ર પ્રગટ થતું આવે છે. એક પાત્રના સ્વભાવ, દેખાવ કે ખાસિયતો વિશે અન્ય પાત્ર કંઈ કહે એ રીત નાટકમાં બહુ નબળી પુરવાર થઈ છે. પાત્ર સાવ મૌન રહીને જેટલું વ્યક્ત કરી જાય તે ક્યારેક ઘણું બોલીને પણ વ્યક્ત નથી કરી શકતું. નાટકના પ્રારંભમાં જ પાત્રો વચ્ચેના પારસ્પરિક સંબંધ જેટલા ઝડપથી સ્પષ્ટ થઈ જાય એટલું નાટક સમજવામાં સરળ બને છે.

ભાષાનું પોત પણ પાત્રને ઉપસાવવામાં ઉપકારક બને છે. નૉર્થોપ ફ્રાયે પાત્રનિરૂપણના સંદર્ભમાં ભાષાના ચાર સ્તર બતાવ્યા છે. જ્યારે નાટકના પાત્રને પ્રેક્ષક કરતાં ઊંચી ભૂમિકાએ, કોઈક દૈવી ભૂમિકાએ મૂકવાનું હોય ત્યારે એવું પાત્ર પુરાકલ્પ(myth)ના પ્રદેશમાં પ્રવેશે છે. જ્યારે પાત્રને પ્રેક્ષકથી કંઈક ઊંચી છતાં દૈવી ન હોય એવી ભૂમિકાએ મૂકવાનું હોય ત્યારે એવું પાત્ર રોમાન્સના પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરે છે. જ્યારે પ્રેક્ષકને પાત્ર પોતાના જેવું લાગે ત્યારે એ વાસ્તવિકતાના (realistic) પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરે છે અને જ્યારે એ પ્રેક્ષકને પોતાનાથી ઊતરતું, મજાક કે હાસ્યને યોગ્ય લાગે ત્યારે તે પ્રહસન(farce)ના પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરે છે. પુરાકલ્પ કે રોમાન્સની કોટિના પાત્રને નિરૂપવા ભાષા વાગ્મિતાયુક્ત બને છે. વાસ્તવિકતાની કોટિએ નિરૂપવા ભાષા ગદ્યાળુ ને રોજિંદા વ્યવહાર જેવી બને છે અને હાસ્યમય કોટિના પાત્રને નિરૂપવા ભાષા અતિશયોક્તિવાળી અને કંઈક વાગ્મિતાના સ્પર્શવાળી બને છે.

નાટકમાં મનુષ્યના અજ્ઞાત મનને આલેખવું સુગમ નથી. કારણ કે નાટક કથનની નહિ, પ્રત્યક્ષની કળા છે. સ્વગતોક્તિ દ્વારા પાત્રના મનના વિચારો પ્રગટ કરવાની રીતિ નાટકમાં જાણીતી છે, પરંતુ સ્વગતોક્તિ દ્વારા વ્યક્ત થતા વિચારો

અને અજ્ઞાત મનનાં પ્રાક્વાક્ (pre-speech) વિચારો ને લાગણીઓ એ બેમાં ઘણો ભેદ છે. અજ્ઞાત મનના વ્યાપારો આલેખવા માટે નાટકની રચનારીતિમાં ઠીકઠીક પરિવર્તન આવ્યું છે. પાત્રના મનમાં રમી રહેલાં દૃશ્યો અને વ્યક્તિઓ પ્રકાશઆયોજન, ઝડપી દૃશ્યપરિવર્તન, રંગભૂમિના વિવિધ ભાગોના ઉપયોગ, સંગીત વગેરેની મદદથી અજ્ઞાત મનને પ્રત્યક્ષ કરવાની મથામણ નાટકે કરી છે.

પાત્રોના અભિનય પરથી જ પ્રેક્ષકે નાટકને પામવાનું છે. આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક એ ચાર પ્રકારના અભિનય છે, તેમાં વાચિક અભિનય કે સંવાદ વિશેષ મહત્વનો છે. એટલે નાટક લિખિત રૂપે ઉપલબ્ધ થાય છે સંવાદમાં. નાટકમાં સંવાદ સમગ્ર નાટકને ઉઘાડવા માટેનું મહત્વનું સાધન છે. સંવાદ સમાંતરે પાત્રદ્યોતક ને ક્રિયાનું દ્યોતક હોય છે. સંવાદ રંગભૂમિ પર એક વખત સાંભળીને પ્રેક્ષકે એમાંનો અર્થ ગ્રહણ કરવાનો હોય છે એટલે સંવાદ વિશદ હોવો જોઈએ. અતિ અપરિચિત શબ્દો, વધુ પડતાં લાંબાં ને સંકુલ વાક્યો નાટકમાં પ્રતિકૂળ જણાયાં છે. કાવ્યમય ભાષાથી સંવાદ નાટ્યક્ષમ બની જાય છે એવું પણ નથી.

સંવાદ

નાટકના સંવાદ પાત્રાનુસારી હોય એ પાત્રના ચરિત્રનિર્માણ માટે આવશ્યક છે. જુદે જુદે સમયે જુદા જુદા નાટ્યસાહિત્યમાં ક્યારેક એ માટે કેટલીક પ્રણાલી જોવા મળે છે. શેક્સપિયરના સમયમાં નાયક પદ્યમાં બોલે, પરંતુ ખલનાયક ગદ્યમાં બોલે. સંસ્કૃત નાટકમાં નાયક કે રાજા સંસ્કૃતમાં બોલે, પણ ગૌણ પાત્રો પ્રાકૃતમાં બોલે. આવી રૂઢ પ્રણાલીઓથી કેટલોક સ્થૂળ ચરિત્રભેદ બતાવી શકાય, પરંતુ પાત્રાનુસારી ભાષાનો ખ્યાલ એટલો સપાટી પરનો નથી. ક્યારેક બોલીભેદથી પાત્રભેદ ઊભો કરાતો હોય છે, પરંતુ એ પણ સ્થૂળ ખ્યાલ છે. બોલીનો વધુ પડતો ઉપયોગ પ્રેક્ષકના મનમાં અરુચિ ઉત્પન્ન કરે એવુંય બને. તો પણ બોલીનો ઉપયોગ સ્થાનિક તળપદો રંગ (locale) ઊભો કરવામાં ઉપયોગી બને છે. પાત્રનાં વય, સામાજિક સ્તર, બૌદ્ધિકતા, સ્વભાવ ઇત્યાદિ તત્ત્વોથી વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ ભાષાનું પોત બદલાતું હોય છે. એ ભાષાપોતની જેટલી વિભિન્નતાઓ નાટકકાર ઉપસાવી શકે તેટલું એનું ચરિત્ર વધારે સમૃદ્ધ.

એક જ નાટકમાં સંવાદ ક્યારેક પદ્યમાં હોય, ક્યારેક ગદ્યમાં હોય. સંસ્કૃત નાટકોમાં ગદ્યની વચ્ચે પદ્યાત્મક શ્લોકો સંવાદમાં આવે છે, પરંતુ અંગ્રેજી નાટકોની જેમ સંવાદ જ પદ્યમાં ચાલતો હોય એવું જોવા નથી મળતું. યુરોપીય સાહિત્યમાં આખું નાટક પદ્યમાં હોય એ સ્થિતિ લાંબો વખત ચાલુ રહી. શે-

ક્સપિયરના સમયમાં કેટલાક સંવાદ પદ્યમાં અને કેટલાક સંવાદ ગદ્યમાં જોવા મળે છે. વાસ્તવવાદના પ્રભાવ પછી ઇબસન-શૉનાં નાટકો સંપૂર્ણપણે ગદ્યમાં મળે છે. પરંતુ એની સામે આખું નાટક પદ્યમાં હોય એવાં પદ્યનાટકો રચવાની પરંપરા પણ શરૂ થઈ.

નાટકના લિખિત સંવાદ અને વાચિક અભિનય રૂપે પ્રત્યક્ષ થતા સંવાદ વચ્ચે ઘણો તફાવત છે. એક જ સંવાદ જુદા જુદા આરોહઅવરોહ, શબ્દભાર, સૂરની ગતિ અને કોટિ વગેરે તત્ત્વોથી વિભિન્ન મુદ્રા ધારણ કરે છે. વાંચતી વખતે તૂટક કે સાવ સાદું લાગતું વાક્ય નટ દ્વારા જ્યારે વાચિક અભિનયથી બોલાય છે ત્યારે જુદો જ પ્રભાવ ઉત્પન્ન કરે છે. ઘણી વાર વાંચતી વખતે સારા લગતા સંવાદ રંગમંચ પર સાવ ફિસ્સા પુરવાર થાય છે.

બોલચાલની ભંગિથી જુદી ભંગિમાં નાટકના સંવાદો ક્યારેક રજૂ થતા હોય છે અને અમુક સમયે નાટ્યસાહિત્યમાં એની પરંપરા પણ જોવા મળે છે. નાટ્ય-સૃષ્ટિ વ્યવહારસૃષ્ટિથી ભિન્ન છે એવો ખ્યાલ જન્માવવા માટે, નાટકના અર્થને વધારે પ્રભાવક બનાવવા માટે આ પ્રકારની વાક્શૈલીઓ વિભિન્ન ભાષાઓના નાટ્યસાહિત્યમાં અસ્તિત્વમાં આવતી હોય છે. આ પ્રકારની શૈલીઓ અમુક સમય ઉપયોગી નીવડે, પરંતુ એની રૂઢ પરંપરા સંવાદોને કૃત્રિમ બનાવી દે છે. ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોના સંવાદોની કે કવિ ન્હાનાલાલનાં નાટકોની ડોલનશૈલી આજે આપણને કૃત્રિમ લાગે.

પાશ્ચાત્ય નાટ્યપ્રકારો

વિષય, માધ્યમ ને કદની દૃષ્ટિએ નાટકના વિવિધ પ્રકારો અસ્તિત્વમાં આવ્યા છે. યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં નાટકના પ્રારંભિક બે પ્રકારો ટ્રૅજેડી અને કૉમેડી એરિસ્ટોટલે પોતાના 'પોએટિક્સ'માં બતાવ્યા. વિષયની દૃષ્ટિએ પડેલા આ બે પ્રકારોમાંથી ટ્રૅજેડી, અંદર વ્યક્ત થયેલા માનવજીવનનાં કેટલાંક સનાતન અને ઊંડાં સત્યોને લીધે, સૌથી મહત્વનો પ્રકાર મનાયો છે. ટ્રૅજેડીમાં ગ્રીક, શેક્સપીરિયન અને ઍબ્સર્ડ પ્રકાર જોવા મળે છે. ગ્રીક ટ્રૅજેડીમાં માનવી અને નિયતિ વચ્ચે, શેક્સપીરિયન ટ્રૅજેડીમાં માનવી અને માનવી વચ્ચે અને ઍબ્સર્ડ પ્રકારમાં ઘણુંખરું માનવીનો પોતાની જાત સાથેનો સંઘર્ષ હોય છે.

ટ્રૅજેડીની સમાંતરે ખેડાતો આવેલો બીજો નાટ્યપ્રકાર કૉમેડી છે. વિનોદ, નાયકના લગ્ન કે અન્ય રીતે આવતો સુખદ અંત તથા સામાન્ય કરતાં ઊતરતો – જેને જોઈ પ્રેક્ષક પોતાને ચડિયાતો હોવાની લાગણી અનુભવે એવો હાસ્યનું ભાજન બનતો નાયક એ કૉમેડીની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓ છે. અહીં પાત્રની

કોઈ ભૂલ કે નબળાઈને લીધે કટોકટી ભરેલી પરિસ્થિતિ સર્જાતી હોય છે. પરંતુ એ પરિસ્થિતિ નાયકને સર્વનાશ તરફ કે કોઈ દુઃખદ સ્થિતિ તરફ નહિ લઈ જાય એની પ્રતીતિ પ્રેક્ષકને હોય છે. માનવજીવનને, માનવસ્વભાવની નબળાઈને હળવી ને સમભાવયુક્ત નજરે નિહાળવામાંથી કૉમેડી જન્મે છે. કૉમેડીનાં પાત્રો કોઈક નબળાઈના પ્રતિનિધિરૂપ હોવાને લીધે બહુધા વર્ગગત (type) હોય છે. કૉમેડીમાં હાસ્ય કે હળવાશ હોય છે, પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે એ બે ઘડી આનંદ માટે જ છે. મનુષ્ય અને સમાજમાં પ્રવર્તતાં દંભ, સત્તા-સંપત્તિ કે સ્ત્રીની લાલસાના અતિરેકમાંથી જન્મતી વિકૃતિને કૉમેડી વેધક રીતે પ્રગટ કરે છે. સ્થૂળ ને ગ્રામ્ય હાસ્યથી માંડી સૂક્ષ્મ વિનોદવાળી કૉમેડી પણ હોઈ શકે. 'farce', 'comedy of humours', 'comedy of manners', 'satirical comedy' વગેરે કૉમેડીના વિભિન્ન પ્રકારો યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં જોવા મળે છે.

યુરોપીય નાટ્યસાહિત્ય ટ્રૅજેડી અને કૉમેડી એ બે વિભાગમાં ઘણાં વર્ષ સુધી વહેંચાયેલું રહ્યું, પરંતુ શેક્સપિયરે પોતાનાં 'ટેમ્પેસ્ટ' જેવાં કેટલાંક નાટકોમાં ટ્રૅજિક અને કૉમિક અંશોનું મિશ્રણ કરી ટ્રૅજિ-કૉમેડી લખી. ટ્રૅજિ--કૉમેડીમાં નાટકની ક્રિયા ટ્રૅજેડીની માફક ગંભીર હોય, પરંતુ એનો અંત સુખદ આવતો હોય. નાટકની અંદર ટ્રૅજિક અને કૉમિક અંશોનું મિશ્રણ ઘણા વખત સુધી બહુ પ્રશંસાપાત્ર બન્યું નહિ, પરંતુ વીસમી સદીમાં ટ્રૅજિ-કૉમેડી નાટ્યકારો-નો આદરપાત્ર નાટ્યપ્રકાર બન્યો છે. પિરાન્દેલો, આયૉનેસ્કો, સૅમ્યુઅલ બૅકેટ, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ વગેરે ઘણા નાટ્યકારોએ ટ્રૅજિ-કૉમેડી પ્રકારનાં નાટકો લખ્યાં છે. આ સર્જકોની ટ્રૅજિ-કૉમેડી સાવ જુદા જ હેતુવાળી હોય છે. એમાં કેટલીક ટ્રૅજિ-કૉમેડી સમગ્રતયા ગંભીર રીતે ચાલતી હોય, પણ એની અસર કૉમિક હોય. કેટલીક સમગ્રતયા હળવી રીતે ચાલતી હોય, પણ એમાંથી પ્રગટ થતી અસર ગંભીર હોય. આ ટ્રૅજિકૉમેડીમાં અનુભવાતી હળવાશ એ ઉપરનું પડળ છે. આ અર્થશૂન્ય લાગતા વિશ્વમાં મનુષ્ય પોતાની જે અસહાય કરુણ સ્થિતિને અનુભવે છે તેમાંથી જન્મતી એ વિકૃતિમૂલક હળવાશ હોય છે. એ દ્વારા સર્જક માવનજીવનની દરેક પ્રવૃત્તિની અને માનવઅસ્તિત્વની મજાક ઉડાવતો દેખાય છે. જીવનની આ કરુણ ફિલસૂફી હાસ્યના પડ વચ્ચે વધારે ઉત્કટ ને ઘેરી બનીને સ્પર્શે છે. અલબત્ત, આ પ્રકારની નાટ્યરચનાઓને માણવા માટે ખૂબ કેળવાયેલા ને સૂક્ષ્મ રુચિવાળા ભાવક જરૂરી બને છે, કારણ કે જે શૈલીનો નાટ્યકાર આધાર લે છે એ ખરેખર છદ્મ શૈલી છે. વસ્તુતઃ એ શૈલીની પાછળ રહેલો અનુભવ કરુણ હોય છે. આ પ્રકારનાં નાટકોને કેટલાક વિવેચકોએ 'dark comedy' તરીકે પણ ઓળખાવ્યાં છે.

ભારતીય નાટ્યપ્રકારો

ભારતીય નાટકે ભિન્ન રુચિવાળા પ્રેક્ષકોના મનને આનંદ આપવાનું લક્ષ્ય રાખ્યું તેથી ગંભીર અને હળવા અંશોનું મિશ્રણ એમાં પહેલેથી થતું રહ્યું છે. ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટકનાં અંગો – વસ્તુ, પાત્ર, રસ, સંવાદ વગેરેને લક્ષમાં લઈ નાટ્યપ્રકારો પાડવામાં આવ્યા. એ મુજબ નાટક, પ્રકરણ, સમવ-કાર, ઈહામૃગ, ડિમ, વ્યાયોગ, અંક કે ઉત્સૃષ્ટિકાંક, પ્રહસન, ભાણ અને વીથિ એમ દસ નાટ્યપ્રકારો બતાવાયા. એ સૌમાં વિશેષ ખેડાયેલો ને લોકપ્રિય પ્રકાર 'નાટક' છે. એનો નાયક કોઈ રાજા, દેવ કે રાજર્ષિ હોય. એનો મુખ્ય રસ શૃંગાર કે વીર હોય. વસ્તુ કાર્યની સઘળી અવસ્થાઓ અને સંધિઓના ઇષ્ટ પરિપાકરૂપ નિર્વહણ સંધિને અનુરૂપ હોય. સંવાદો અતિ દીર્ઘ સમાસ વગરના સાદા હોય. ગીત, નૃત્ય અને સંગીતનો એમાં સંપૂર્ણ ઉપયોગ હોય. એમાં પાંચથી વધુ અંક હોય. 'પ્રકરણ'માં વિષય કલ્પિત હોય. નાયક બ્રાહ્મણ, અમાત્ય કે વણિક હોય. અર્થ, કામ કે ધર્મની સિદ્ધિ એનું ધ્યેય હોય. કુલીન સ્ત્રી કે ગણિકા એની નાયિકા હોય. દાસદાસી, શેઠ, વીર, ધુતારા વગેરે એમાં પાત્ર રૂપે આવતાં હોય. પ્રધાન રસ શૃંગાર હોય. 'સમવકાર'માં ત્રણ અંક હોય ને પ્રધાન રસ વીર હોય. 'ઈહા-મૃગ'માં નાયકને કોઈ દુર્લભ યુવતી મેળવવાના કોડ હોય. એનું વસ્તુ કલ્પિત કે ખ્યાત હોય. 'ડિમ'માં પ્રસિદ્ધ ને પૌરાણિક વસ્તુ હોય અને મુખ્ય રસ રૌદ્ર હોય. 'ઉત્સૃષ્ટિકાંક કે અંક' કરુણ રસવાળું એક અંકનું ઐતિહાસિક પ્રસંગ પર અવલંબિત નાટક છે. 'પ્રહસન' હાસ્યરસનું એક અંકવાળું નાટક છે. 'ભાણ' એકોક્તિરૂપ એક અંકવાળું નાટક છે. 'વીથિ' આકાશભાષિતનો ઉપયોગ કરતું શૃંગારરસવાળું એક-અંકી નાટક છે.

નાટકમાં નૃત્ય, સંગીત, ભળેલાં હોય છે. જ્યારે ક્રિયા ને પાત્રને બદલે આ તત્વો પ્રધાન બને ત્યારે નૃત્યનાટિકા કે સંગીતિકા જેવા નાટ્યપ્રકારો અસ્તિત્વમાં આવતા હોય છે. યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં 'બૅલે'નો પ્રકાર આવો સંગીતનૃત્ય-પ્રધાન હોય છે. સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ 18 ઉપરૂપકોની જે ચર્ચા થઈ છે તેમાં મોટાભાગનાં ગોષ્ઠી, હલ્લીસક, નાટ્યરાસક, પ્રસ્થાન, ભાણિકા, રાસક, ઉલ્લાપ્ય, શિલ્પક, શ્રીગદિત એ સૌ નૃત્યસંગીતપ્રધાન 'નાટકો' છે. અભિનવગુ-પ્તે એમને ગેય રૂપકો ને સંવાદપ્રધાન નાટકોને પાઠ્ય રૂપકો એમ જુદી સંજ્ઞાથી ઓળખાવ્યાં છે. આ નાટ્યપ્રકારોમાં કથાતત્વ કે ચરિત્રચિત્રણનો ટેકણલાકડી પૂરતો ઉપયોગ થાય છે. સર્જકનું લક્ષ્ય નૃત્ય-સંગીત દ્વારા કથાને પડછે રહેલા ભાવતત્વને ઉપસાવવા તરફ હોય છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

લઘુકાય નાટકો

ઓગણીસમી સદીમાં યુરોપમાં લાંબાં નાટક જોવા જનારા પ્રેક્ષકોનું નાટ્ય-ગૃહમાં મૂળ નાટકના પ્રારંભ પૂર્વે, નાટકની વચ્ચે અને નાટકને અંતે મનોરંજન કરવાના હેતુથી મૂળ નાટક સાથે સંબંધ ન ધરાવતાં હોય એવાં પ્રહસન કે બીજાં લઘુકાય નાટકો જેમને curtain raiser, interlude અને after piece તરીકે ઓળખવામાં આવતાં તે ભજવાતાં. આ લઘુકાય નાટકોમાંથી 'એકાંકી' પ્રકારના એક વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકારનો ઉદભવ થયો. નાટકની જેમ એકાંકીમાં સંપૂર્ણ ક્રિયા કે પાત્રનું સમગ્ર ચરિત્ર નહિ, પરંતુ એનો એક અંશ પ્રગટ થાય છે. એ અડધો કલાક કે કલાકની સમયમર્યાદામાં પૂરું થઈ જાય.

વિશ્વના મોટાભાગના દેશોમાં જોવા મળે છે કે રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા સર્જકો-દિગ્દર્શકો-કળાકારો સમાંતરે રેડિયો, સિનેમા, ટી.વી. સાથે ઓછેવત્તે અંશે સંકળાયેલા હોય છે. એક માધ્યમ માટે રચાયેલી કૃતિ કેટલાક ફેરફાર સાથે બીજા માધ્યમમાં ઉતારવામાં આવે છે. માધ્યમ બદલવાથી રજૂઆત કેટલેક અંશે બદલાય છે અને તોપણ એ સૌમાં પ્રાણ નાટકનો હોય છે એમ સમૂહમાધ્યમના જ્ઞાતાઓ સ્વીકારે છે.

રેડિયોનાટક

એમાં ખૂબ ખેડાતો એક પ્રકાર તે રેડિયોનાટકનો છે. રેડિયોનાટક દશ્ય નહિ, માત્ર શ્રાવ્ય છે. તેથી એણે શ્રાવ્ય સામગ્રીનો વધુમાં વધુ કસ કાઢવો પડે છે. પાત્રભેદનો અનુભવ કરાવવા માટે અવાજથી જુદા પડતા અભિનેતાઓની પસંદગીથી માંડી અનેક રીતે એ ધ્વનિતત્વને ઉપયોગમાં લે છે. જેમ કે સમુદ્રનું તોફાન, વાવાઝોડું, પગલાનું દૂર જવું ને નજીક આવવું, પવનના સુસવાટા, બારણાનું પછડાવું વગેરે અનેક પ્રકારની ધ્વનિસામગ્રી તે વિવિધ દશ્યોનો અનુભવ કરાવવા માટે ઉપયોગમાં લે છે. એ રીતે દશ્યપરિવર્તન, કરુણ કે ગંભીર, ઉત્તેજનાપૂર્ણ સ્થિતિ વગેરેને આલેખવા માટે સંગીતનો ઉપયોગ પણ એ કરે છે. રેડિયોનાટકને દશ્યતાનો લાભ જતો કરવો પડે છે, પરંતુ એની સામે એને રંગભૂમિની મર્યાદામાંથી મુક્તિ મળે છે. રેડિયોનાટકમાં ઝડપી દશ્યપરિવ-ર્તન થઈ શકે, ગમે તે સ્થળ કે સમયના દશ્યને તે રજૂ કરી શકે. રેડિયોનાટકમાં અંધારી રાતે જંગલમાં શિકાર કરવા નીકળેલાં બે પાત્રોનો અનુભવ વ્યક્ત કરી શકાય. બસમાં, ટ્રેનમાં, વિમાનમાં કે સ્ટીમરમાં નાટકના દશ્યને મૂકી શકાય. આમ સ્થળસમયનું કોઈ બંધન રેડિયો નાટકને અવરોધક બનતું નથી.

રેડિયોની જેમ સિનેમા અને ટેલિવિઝનની ટેક્નિક પણ રંગભૂમિના નાટકથી

જુદી છે. ફિલ્મ અને ટી.વી. રંગમંચની ઘણી મર્યાદાઓને ઓળંગી જાય છે. ઝડપી દૃશ્યપરિવર્તન, ભૂતકાળ અને વર્તમાનકાળની ઘટનાઓની સહોપસ્થિતિ, લાગ શૉટ, મિડશૉટ, ક્લોઝઅપ, ફેઇડ ઇન, ફેઇડ આઉટ જેવી કૅમેરાની પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લઈ અનેક બાબતમાં આ માધ્યમો રંગભૂમિના નાટક કરતાં કોઈ પણ દૃશ્યની વધારે અસરકારક રજૂઆત કરી શકે છે. કઈ બાબત પર પ્રેક્ષકનું ધ્યાન વધારે કેંદ્રિત કરવું, કોઈ પણ નાની પણ મહત્વની વિગત જે પ્રેક્ષકે જાણવી જરૂરી હોય તે પ્રેક્ષકના ધ્યાન બહાર ન રહે એ રીતે કેવી રીતે મૂકવી એ બધું દિગ્દર્શકની સૂઝ ને સાવધાની પર અવલંબે છે. જોકે ફિલ્મ ને ટી.વી.નાં દૃશ્યોનું પહેલેથી રેકૉર્ડિંગ થાય છે, તેથી રંગભૂમિના નાટ્યપ્રયોગમાં પ્રેક્ષક અને નટ વચ્ચે પ્રયોગ દરમિયાન જે જીવંત સંબંધ સ્થપાય છે તે ફિલ્મ કે ટી.વી.માં નથી સ્થપાતો. રંગભૂમિ માટેનાં નાટકો પ્રત્યેનું આકર્ષણ પ્રજાજીવનમાં ચાલુ રહ્યું છે એ રંગભૂમિના નાટકમાં કંઈક આકર્ષક તત્વ પડ્યું છે એનું સૂચક છે.

લોકનાટ્ય

શિષ્ટ નાટકની પરંપરા સાથે લોકનાટ્યની પરંપરા વિશ્વના ઘણા દેશોમાં ને ભારતમાં પાંગરેલી જોવા મળે છે. ભારતમાં ઉત્તર ભારતમાં નૌટંકી ને ભાંડ, બંગાળનાં યાત્રાકીર્તનિયા ને પાલ-ગાન, રાજસ્થાનના રાસ ને ઝૂમર, મહારાષ્ટ્રના તમાશા કે ગુજરાતનાં ભવાઈ અને રામલીલા એ સૌ લોકનાટ્યનાં રૂપો છે. લોકનાટ્યનાં આ રૂપોમાં કેટલોક ભેદ જોવા મળે, પરંતુ તત્વતઃ એમનો પ્રાણ સમાન લાગવાનો. ધાર્મિક-સામાજિક-ઐતિહાસિક પ્રસંગો પર નિર્ભર, વિશેષ પાત્રકેન્દ્રી, સમાજની કુરીતિઓ કે માનવીની નબળાઈ પર કટાક્ષ કરતાં, નૃત્યસંગીતનો આશ્રય લઈ પાઠ્ય અને ગેય સ્વરૂપે રચાયેલાં, સ્થૂળ હાસ્ય ને અશ્લીલ સંવાદો-ચેષ્ટાઓઓથી ભરપૂર લોકનાટ્યનું આ રૂપ પ્રાકૃત જનોની રુચિને અનુકૂળ થવાનું અને એ રીતે એમને મનોરંજન આપવાનું વલણ વિશેષ દાખવે છે. ફિલ્મ, ટી.વી. જેવાં સમૂહમાધ્યમોના વ્યાપક પ્રચાર-પ્રસાર પછી લોકનાટ્યનાં આ રૂપો હવે આમસમાજમાંથી ભૂંસાતાં જાય છે, તોપણ એક સમયે પ્રજાને મનોરંજન આપતું એ એક મહત્વનું સાધન હતું એ હકીકત છે.

ટ્રૅજેડી – કૉમેડી

નાટકના અસલ પ્રકાર પશ્ચિમમાં મૂળ તો બે જ : ટ્રૅજેડી અને કૉમેડી. પછી નવી કૉમેડી અને કૉમેડીમાં સંગીતમય કૉમેડી, વધારે પડતા હાસ્યવાળી કૉમેડી – જતે દિવસે એને ફાર્સના બીબામાં બેસાડી દીવાનખાનાની કૉમેડી, ગી-

તનૃત્યપ્રધાન કૉમેડી, કટાક્ષે વીંધનારી કૉમેડી, એવી એવી ભાતભાતની કૉમેડી નીપજવા માંડી.

ગ્રીક ઘાટ મૂળ ટ્રૅજેડી-કૉમેડીનો રજૂ કરી, બીજી વિવિધ પ્રકારની કૉમેડી ઊપસી. પ્રહસનમાંથી ફાર્સનો પ્રકાર પણ વિકસ્યો. એટલું જ નહિ, પણ ગ્રીસથી ઇટાલીમાં એ પ્રવૃત્તિ 'કૉમે ડ લા આર્ટ'ને નામે અને એ ફારસોનાં ગામેગામનાં નામ પ્રમાણે ઘાટ વિસ્તરતાં ત્યાં ત્રણચાર બીબાછાપ રંગલાઓએ ઇટાલીમાંથી ફ્રાન્સ, હોલૅન્ડ, ડેનમાર્ક સુધી પોતાની હવા ફેલાવી. ઇટાલીનું જોઈ ફ્રાન્સમાં એક 'સોતી' ગ્રીક થિયેટરના પ્લાન પ્રકારનાં નાટકોએ મેદાન સર કર્યાં, તો ટ્રૅજેડી ઘાટને ગ્રીક પ્રમાણે રાખ્યો. પ્રહસનોમાં મોલિયેરે પોતાની છાપની વિનોદવૃત્તિને પોષતી છતાં ઉઘાડે છોગ સમાજની એબ, બદી અને ત્રુટિઓને પ્રગટ કરનારી કૃતિઓ રજૂ કરી. ઇંગ્લૅન્ડમાં સોળમી સદીમાં શેક્સપિયરે પોતાની અનોખી ઢબની પાંચસાત ટ્રૅજેડીઓ તેમજ એવી જગમશહૂર કૉમેડીઓ લખી, ભજવી આજ સુધી રંગમંચને જીવંત રાખ્યો, એટલું જ નહિ, પણ દુનિયાભરની રંગ-ભૂમિનાં ચોગાનો સર કર્યાં. નૉર્વે, સ્વીડનમાં ઇબ્સને સમાજના પ્રશ્નોને કોયડાના રૂપમાં રજૂ કરી, એના ઉકેલ પ્રત્યક્ષ કરી બતાવ્યા, તો રશિયામાં ચેહફ જેવાએ ટૂંકસમયમાં એક જ કૃતિમાં હાસ્ય અને કરુણની સમાંતર રેખા દોરી એક નવો જ વિક્રમ સ્થાપ્યો.

પરંતુ એ બધું બન્યા બાદ વીસમી સદીમાં ફ્રાન્સમાં આયૉનેસ્કો, સાર્ત્ર જેવા લેખકોએ જૂની ઢબ ને જૂની વ્યાખ્યાઓમાં નહિ બંધાતાં, ટ્રૅજિક ફાર્સ અને ફાર્સિકલ ટ્રૅજેડી રચી કરુણ અને હાસ્યની રેખાઓને એક બીબામાં ઢાળી, અવનવાં સર્જનો કર્યાં. યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સમાં મૂળ તો નાટકકારો ઇંગ્લૅન્ડથી ઊપડેલા, અને ત્યાં નાટકકારોએ પોતાની ઢબે નાટકો લખ્યાં, એમાં એમનો મોટામાં મોટો ફાળો તે 'ધ મ્યુઝિકલ'. – આખાં સળંગ નાટકો સંગીત-ગીત-સંવાદમાં જ રજૂ કર્યાં. એમાં ભભકો ભારી. નાટકમાં સંઘગાન મહત્વનું. પરદા-રોશની દિલચસ્પ અને આકર્ષક. એક રીતે જોતાં યુરોપનાં ઇટાલી, ફ્રાન્સ અને રશિયામાં ઑપેરા અને બાલે બંધના પ્રકારો શરૂ થયા, નીવડ્યા. સંગીતનાં તત્વોને ઉત્કટ કોટિએ પહોંચાડીને સારા પ્રમાણમાં લોકપ્રિય થયા.

આ ઉપરાંત ઘણે ઠેકાણે જુદા જુદા દેશમાં લોકનાટકનાં મહોલ્લાનાટક, શેરીનાટક રજૂ થતાં રહ્યાં. એ નવા પ્રકારમાં બનન્તી(happening)નો એક નવો ઘાટ નીકળ્યો. પણ આ બધા પ્રયોગો પ્રયોગો તરીકે જ ગણાતા રહ્યા છે.

ટ્રૅજેડી

બહુધા પરાક્રમી પાત્રોના જીવનના શોકપ્રધાન તથા ભયવાહી પ્રસંગો ગંભીર તથા ઉદાત્ત શૈલીમાં આલેખતું ગ્રીક નાટ્યસ્વરૂપ. ગ્રીક શબ્દ tragos (goat) અને acidein (to sing) પરથી બનેલા tragoidia (goat song) પરથી ટ્રૅજેડી શબ્દ ઊતરી આવ્યો; શાબ્દિક અર્થ થાય અજ-ગીત. ટ્રૅજેડીનો સૌપ્રથમ શબ્દપ્રયોગ ગ્રીકોએ ઈ. સ. પૂ. પાંચમી સદીમાં કર્યો. આ શબ્દ તથા બકરા જેવા પ્રાણીના સહસંબંધ વિશે કેટલાંક અનુમાનો થયાં છે. ફળદ્રુપતા તથા ધાન્યસૃષ્ટિના આરાધ્યદેવ ડાઇનિસસના માનમાં ઊજવાતા ઉત્સવ પ્રસંગે એ દેવને પ્રિય પ્રાણી બકરાનો વધ કરાતો. વળી આ પ્રસંગે કોરસ બકરાના કે અર્ધ-માનવ અર્ધ-અજ(satyr)ના સ્વાંગમાં નૃત્ય રજૂ કરતું. પ્રારંભિક નાટ્યસ્પર્ધામાં વિજયી નાટ્યલેખકને ઇનામ રૂપે બકરું અપાતું અથવા નાટ્યભજવણીમાં બકરાના ચામડાની વેશભૂષા સજવામાં આવતી એવો પણ ઉલ્લેખ છે.

દેખીતી રીતે જ ગ્રીક પ્રજાનો આ લોકોત્સવ ધાર્મિક ક્રિયાકાંડ રૂપે જ ઊજવાતો અને આ ઉજવણીમાં સદીઓ સુધી કોરસ નૃત્ય પ્રધાનતત્વ બની રહ્યું. આ ક્રિયાકાંડમાં બહુધા ધર્મગુરુનો પાઠ અદા કરવા એક પાત્ર ઉમેરાયું હશે; તેના પરિણામે એ પાત્ર અને નૃત્યકારો એટલે કે કોરસ વચ્ચે સંવાદનું તત્વ અને કાળક્રમે કથાતત્વ પણ ઉમેરાયું. એમ મનાય છે કે ઇસ્કિલસે આ સંવાદતત્વની નાટ્યક્ષમતા પારખીને સર્વપ્રથમ બીજા એક કથક પાત્રને દાખલ કર્યું અને આમ ટ્રૅજેડીનું નાટ્યસ્વરૂપ પહેલવહેલું પ્રયોજવાનો યશ ઇસ્કિલસને નામે નોંધાય છે.

આ પ્રકારનાં ટ્રૅજેડી નાટકો ભજવવા માટે સ્થાનિક સરકારી કે વહીવટી તંત્ર તરફથી આયોજન ગોઠવાતું અને સમગ્ર સમુદાય તેમાં ઊમટી પડતો. નાની રકમની પ્રવેશ ફી જેમને પરવડે તેમ ન હોય તેમને રાજ્ય તરફથી રકમ અપાતી. ટ્રૅજેડીમાં દંતકથાઓ, પુરાણકથાઓ તથા ઇતિહાસમાં પ્રતાપી પાત્રોની કથા વણી લેવાતી એટલે ગ્રીક પ્રજાસમુદાયને આ વિષયસામગ્રી સુપરિચિત, સુગમ અને આસ્વાદ્ય લાગતી.

ઈ. પૂ.ની પાંચમી સદીની ટ્રૅજેડીનાં લક્ષણો તારવીને એરિસ્ટોટલે 'પોએટિ-ક્સ'(ઈ. સ. પૂ. ચોથી સદી)માં ચર્ચા કરી છે.

'પોએટિક્સ'માં એરિસ્ટોટલે ટ્રૅજેડીની વ્યાખ્યા આ રીતે આપી છે : ટ્રૅજેડી વિચારપ્રેરક (serious), પરિપૂર્ણ (complete) અને અમુક પ્રમાણમાં ગૌરવશીલ (magnitude) હોય તેવા કાર્યતત્વ(action)નું અનુકરણ છે અને તે દરેક પ્રકા-

રની કલાત્મક આલંકારિકતાવાળી ભાષામાં વૃત્તાંત (narration) રૂપે નહિ પણ કાર્ય (action) રૂપે તથા દયા (pity) અને ભીતિ (fear) જન્માવે તેવા પ્રસંગો વડે આલેખાવું જોઈએ, જેથી ક્ષુબ્ધ લાગણીનું વિશોધન કે વિરેચન (Katharsis) થાય. આ વ્યાખ્યા પ્રમાણે તેમાં છ ઘટકો આવશ્યક છે તે વસ્તુ (plot), પાત્ર, શૈલી (diction), વિચારગાંભીર્ય (thought), દૃશ્યાત્મકતા (spectacle) અને માધુર્ય (melody).

આ સૌમાં એરિસ્ટોટલે વસ્તુ કે કાર્યતત્વને એટલે કે પ્રસંગોના માળખાને ટ્રૅજેડીનું પ્રાણતત્વ લેખ્યું છે; કાર્યતત્વ વગર ટ્રૅજેડીનું પ્રાણતત્વ સંભવે નહિ. એમાંથી જ કાર્યતત્વની એકતા(unity of action)નો આગ્રહ જન્મ્યો છે. ટ્રૅજેડીનું કાર્યતત્વ સામાન્ય રીતે એક દિવસ પૂરતું સીમિત રહેવું જોઈએ એવો ‘પોએટિક્સ’માં આગ્રહ રખાયો છે. પાછળથી ઇટાલિયન રિનેસન્સ દરમિયાન, એરિસ્ટોટલના કાર્યતત્વની એકતા પરથી, સમયલક્ષી એકતા (unity of time) તથા સ્થળલક્ષી એકતા(unity of place)નો ખ્યાલ તારવી સૌપ્રથમ કૅસલવેટ્રોએ 1570માં ત્રિવિધ એકતાનો નાટ્યસિદ્ધાંત પ્રચલિત કર્યો.

ટ્રૅજેડીનો નાયક સદગુણી, ચારિત્ર્યશીલ, વાસ્તવલક્ષી અને સુસંગત વર્તનવાળો હોવો જોઈએ. તેના પ્રારબ્ધનો પલટો ચડતીથી પડતી તરફનો હોવો જોઈએ અને તે માટે નાયકનો કોઈ સ્વભાવદોષ (flaw) કે નિર્ણયચૂક કારણભૂત ઠરે. નાયકમાં સ્વભાવદોષ ન હોય તો તેણે વેઠવી પડતી આપત્તિ અને વેદના સમૂળગી એકપક્ષી બની પ્રેક્ષકને જીવન વિશે હતોત્સાહ કરી નાખે અને માનવીય સ્વત્વ વિશેનાં તેનાં શ્રદ્ધા અને વિશ્વાસ હચમચી ઊઠે. એરિસ્ટોટલે તેમાં દયા ને ભીતિના વિશોધન દ્વારા ચિત્તશુદ્ધિ થાય એવો આગ્રહ રાખ્યો તે આ કારણે.

ગ્રીક ટ્રૅજેડીમાં કૉમેડીનો પૂરેપૂરો અભાવ હતો. પરંતુ ગ્રીક ટ્રૅજેડીકારોએ કંઈક જુદી રીતે કૉમેડી-પ્રયોગ કર્યો છે ખરો. ઍથેન્સની તત્કાલીન નાટ્યસ્પર્ધામાં ચાર નાટકોનો કૃતિબંધ (tetralogy) રજૂ કરવાનો રહેતો. એટલે ગ્રીક ટ્રૅજેડીકાર ત્રણ ટ્રૅજેડી અને એક સૅટર-પ્લે રજૂ કરતા. આ ચોથી કૃતિ એક પ્રકારની હાસ્યજનક વિડંબના (burlesque) રૂપે રજૂ થતી. ટ્રૅજેડીના દયા તથા ભીતિ દ્વારા થતા ચિત્તક્ષોભ પછી પ્રેક્ષકોને આ હાસ્યાસ્વાદ ખૂબ જચતો.

ગ્રીક ટ્રૅજેડીનો સર્વોત્તમ ઉન્મેષ જોવા મળ્યો ગ્રીસની સમર્થ સર્જક ત્રિપુટી ઇસ્કિલસ (ઈ. સ. પૂ. 525–456), સૉફોક્લીઝ (ઈ. સ. પૂ. 496–406) તથા યૂરિપિડીઝ (ઈ. સ. પૂ. 480–406)માં. ઇસ્કિલસે આશરે 90 નાટકો લખ્યાં હતાં. પણ તેમાંથી જે 7 બચવા પામ્યાં છે તે આ – ‘સપ્લાયન્ટ્સ’, ‘પર્શિયન્સ’, ‘સેવન

અગેન્સ્ટ થીબ્ઝ’, ‘પ્રોમીથિયસ બાઉન્ડ’ તથા ઑરિસ્ટ્રિયન નાટ્યત્રયી, જેમાં ‘ઍગમેમનન’નો સમાવેશ થાય છે. ઇસ્કિલસનાં નાટકો માનવચિત્તનાં ઊંડા અન્વેષક લેખાય છે. આ મહાન ટ્રૅજેડીકારે ટ્રૅજેડીનો પ્રધાન સૂર નિશ્ચિત કરી આપવા ઉપરાંત એ નાટ્યરૂપનો એક એવો આદર્શ સ્થાપ્યો જે આજે 25 સદી પછી પણ પ્રભાવક રહ્યો છે. વીસમી સદીમાં પણ તેમની ‘ઑરેસ્ટ્રિયા’ સૌથી મહાન બૌદ્ધિકતાલક્ષી કૃતિ લેખાઈ છે. એની સામગ્રીમાંથી જ ટી. એસ. એલિયેટે ‘ધ ફૅમિલી રીયુનિયન’ (1939) તથા ઝયાં પૉલ સાર્ત્રે ‘ધ ફ્લાઇઝ’(1943)માં સાંપ્રત પ્રસ્તુતતા તારવી છે.

સૉફોક્લીઝની મહાનતા છે અણીશુદ્ધ કલાકાર તરીકેની. તેમનો લેખન-કાળ લગભગ આખી પાંચમી સદી પર્યંત પથરાયેલો રહ્યો. તેમનું છેલ્લું નાટક ‘ઇડિપસ ઍટ કૉલોનસ’ તેમણે 90 વર્ષની વયે લખ્યું હોવાનું ગણાય છે. તેમણે લખેલાં મનાતાં 125 નાટકોમાંથી કેવળ 7 ટ્રૅજેડી બચવા પામી છે. તેમના સમયમાં યોજાતી ટ્રૅજેડી નાટકોની સ્પર્ધામાં તેમને 20 વખત પારિતોષિક મળ્યાં હતાં અને તેમાં તેમણે ક્યારેય બીજા ક્રમથી ઊતરતું પારિતોષિક મેળવ્યું ન હતું.

તેમનું સૌથી મહાન નાટક ‘ઇડિપસ ધ કિંગ’ તેમની સમગ્ર નાટ્યસિદ્ધિના નમૂનારૂપ છે. એમાં ટ્રૅજેડીને લગતા તમામ પાયાના પ્રશ્નો એવી અસામાન્ય નાટ્યકુનેહથી ગૂંથી લેવાયા છે કે જાણે એ કૃતિમાં ટ્રૅજેડીના સ્વરૂપની વ્યાખ્યા આપવાની ન હોય ! એક સદી પછી એરિસ્ટોટલે ‘પોએટિક્સ’માં ટ્રૅજેડીની વ્યાખ્યા બાંધતી વખતે ‘ઇડિપસ’નું જ વિગતે વિશ્લેષણ કર્યું છે. વાસ્તવમાં આ એક સીમાસ્તંભરૂપ ગ્રીક ટ્રૅજેડી છે અને તેનાથી એ નાટ્યસ્વરૂપનો નમૂનો પ્રસ્થાપિત થાય છે.

તેમની અન્ય કૃતિઓ તે ‘ઍન્ટિગૉન’, ‘ઇલેક્ટ્રા’, ‘ઍજેક્સ’, ‘ટ્રૅકિની’, ‘ફિલોક્ટેટિસ’ અને ‘ઇડિપસ ઍટ કોલોનસ’.

યૂરિપિડીઝનો નાટ્યફાલ પણ ઓછો નથી. તેમણે લખેલી મનાતી 80 કે 90 ટ્રૅજેડી પૈકી 18 કૃતિઓ બચી જવા પામી છે તેમાં ‘એલ્કેસ્ટિમ’, ‘મીડિયા’, ‘હિપોલિટસ’, ‘ટ્રોજન વિમેન’, ‘ઑરેસ્ટસ’, ‘બૅક્સ’, ‘ઍન્ડ્રોમેકી’, ‘ઇલેક્ટ્રા’ જેવી રચનાઓ મુખ્ય છે.

ઈ. સ. પૂ. 400 સુધીમાં ગ્રીક ટ્રૅજેડીનું સત્વ ખૂટી ગયું જણાય છે; પરંતુ આશરે સોએક વર્ષના ગાળા દરમિયાન જે ટ્રૅજેડી રચનાઓ લખાઈ તે અવશ્ય અનન્ય રહી છે.

રોમન ટ્રૅજેડી : રોમન ટ્રૅજેડીમાં સેનેકાની કૃતિઓ સિવાય પ્રમાણમાં કોઈ

નોંધપાત્ર રચના જોવા મળતી નથી. સેનેકા(ઈ. સ. પૂ. 4–ઈ. સ. 65)એ 9 ટ્રૅજેડી લખી છે અને તેમણે ગ્રીક ટ્રૅજેડીની સામગ્રી જ અપનાવી છે પરંતુ તેમની કૃતિઓમાં ગ્રીક ટ્રૅજેડી જેવી પાત્ર તથા ઘટના પરત્વેની કર્તાની સંવેદનશીલતાની ઊણપ અનુભવાય છે. તેમની શૈલીમાં લાગણીનો ઉદ્રેક, સનસનાટી, આડંબરી વાક્છટા તથા આલંકારિકતાનો પ્રભાવ હોવાથી તેમની ટ્રૅજેડી મનને ક્ષુબ્ધ કરતો મેલોડ્રામા બને છે. સેનેકાની કૃતિઓનું ઐતિહાસિક મહત્વ હોય તો તે એ કે ઇંગ્લૅન્ડમાં એલિઝાબેથન યુગની ટ્રૅજેડી ક્લાસિકલ ગ્રીક ટ્રૅજેડીથી તદ્દન ઊલટા પ્રકારની આ સેનેકાની ટ્રૅજેડીનો આદર્શ સ્વીકારીને પાંગરી.

સેનેકા પછી ખાસ્સાં લગભગ દોઢેક હજાર વર્ષો સુધી કોઈ પણ દેશમાં કોઈ પ્રકારની ટ્રૅજેડીરચના જોવા મળતી નથી. બિઝૅન્ટાઇન સંસ્કૃતિનાં 1000 વર્ષ દરમિયાન એકેય નાટક લખાયું નહિ એ હકીકત ખરેખર વિસ્મયકારક છે. કદાચ બિઝૅન્ટાઇન ગ્રીકોની નાટ્યરુચિ દેવળનાં ક્રિયાકાંડ તથા ઉપાસનાવિધિ નિમિત્તે સંતોષાતી રહી હશે એટલું અનુમાન થઈ શકે.

રોમન ટ્રૅજેડીમાં એટલે કે સેનેકાની શૈલીમાં ગ્રીક ટ્રૅજેડીનાં ગાંભીર્ય, ગરિમા અને સત્વશીલતા જળવાયાં નહિ કે કોઈ નવો પ્રાણસંચાર તેમાં પ્રગટી શક્યો નહિ એટલે ટ્રૅજેડી સ્વરૂપના સાતત્ય માટે છેક ઇંગ્લિશ ટ્રૅજેડી સુધી રાહ જોવી પડે છે. આમ, ટ્રૅજેડી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ગ્રીક ટ્રૅજેડી તથા એલિઝાબેથન ટ્રૅજેડીના બે યશસ્વી યુગ વચ્ચે અનેક સદીઓનો કાળખંડ પથરાયેલો જણાય છે.

મધ્યયુગીન સાહિત્યમાં ક્લાસિકલ નાટક કે ઍરિસ્ટોટલના સિદ્ધાંતો વિશે લેશ પણ જાણકારી ન હતી. એક રીતે જોવા જઈએ તો એક મહાન સનાતન ટ્રૅજેડી 'પૅશન ઍન્ડ ડેથ ઑવ્ ક્રાઇસ્ટ' તો વાસ્તવ જીવનમાં જ ભજવાઈ ચૂકી હતી. ક્રાઇસ્ટના જીવન પર આધારિત ધર્મબોધક 'મિસ્ટરી પ્લે'માંથી ધર્મનિરપેક્ષ એટલે કે સંસારજીવનના નાટકનો ઉદભવ થયો. એ રીતે એલિઝાબેથન યુગમાં ટ્રૅજેડીનો આવિષ્કાર થયો એની સાથે સેનેકાની શૈલીમાંથી પાંચ અંકના બાહ્યાકારનો તથા આડંબરી શૈલીનો નમૂનો મળી રહ્યો.

એલિઝાબેથન યુગની ઇંગ્લિશ ટ્રૅજેડી : આનું સૌથી પહેલવહેલું અને મહત્વનું દૃષ્ટાંત તે ટૉમસ સૅકવિલ તથા ટૉમસ નૉર્ટને લખેલી નાટ્યરચના 'ગૉરબોડક' (1561). બહુધા તે એલિઝાબેથન યુગની સર્વપ્રથમ ટ્રૅજેડી લેખાય છે. રાજ્યના વ્યવસ્થિત વહીવટ વિશે તે એક પ્રકારનું નીતિબોધક નાટક (morality play) પણ લેખાય છે.

સેનેકાના નમૂના પરથી લગભગ બે પ્રકારની ટ્રૅજેડીનો જન્મ થયો એમ ગણાય છે. એક પ્રકાર તે ક્લાસિકલ સિદ્ધાંતોને ચુસ્ત રીતે અનુસરીને લખાયેલ

એકૅડેમિક નાટક, તેમાં ગ્રીક તથા રોમન શૈલીમાં જોવા મળતા કોરસનો પણ ઘણી વાર ઉપયોગ થતો. બીજો વિશેષ મહત્વનો પ્રકાર તે 'રિવેન્જ ટ્રૅજેડી'. આ પ્રકારનું મહત્વનું ઉદાહરણ તે ટૉમસ કીડે લખેલી 'સ્પૅનિશ ટ્રૅજેડી' (આ. 1586). માર્લોનું 'જ્યૂ ઑવ્ માલ્ટા' (આ. 1592) તેમજ શેક્સપિયરનાં 'ટિટસ ઍન્ડ્રોનિક્સ' (1594) અને 'હૅમ્લેટ' (આ. 1603–04) આ પરંપરા અને શૈલીમાં લખાયાં છે. આ પ્રકારમાં બીજી અનેક કૃતિઓનો ઉલ્લેખ થઈ શકે.

સોળમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી લગભગ 1640 સુધી આંગ્લ નાટ્યકારોએ ક્લાસિકલ પરંપરા તથા નિયમો તરફ ઓછું લક્ષ આપ્યું અને પોતપોતાની વ્યક્તિગત જરૂરત મુજબ ટ્રૅજેડીના નાટ્યક્રમમાં ફેરફાર કરી લીધો. એ ફેરફારનું મુખ્ય લક્ષણ તે પદ્યની સાથે ગદ્યનો પ્રયોગ અને ટ્રૅજિક નાટ્યવસ્તુમાં કૉમિક પાત્રો–પ્રસંગોનો ઉપયોગ. હકીકતમાં આ સમયગાળામાં લખાયેલી સંખ્યાબંધ ટ્રૅજેડીમાં સ્વરૂપ તથા નાટ્યબંધ વિશે ગણનાપાત્ર ફેરફારો જોવા મળે છે. કેટલીક ઉલ્લેખનીય ટ્રૅજેડીનો આ પ્રમાણે સાલવાર ઉલ્લેખ કરી શકાય : માર્લોનું 'મૉરાલિટી'ની પ્રથાનો વિનિયોગ કરીને લખાયેલ 'ડૉo ફૉસ્ટસ' (આ. 1588); 'ડૉમેસ્ટિક' ટ્રૅજેડીનો સૌથી પ્રારંભિક નમૂનો ગણાતી અનામી લેખકની રચના 'આર્ડન ઑવ્ ફેવરશૅમ' (આ. 1592); શેક્સપિયરની કેટલીક મુખ્ય નાટ્યરચનાઓ 'રોમિયો ઍન્ડ જુલિયટ' (આ. 1595), 'ઑથેલો' (1604), 'કિંગ લિયર' (1606), 'મૅકબેથ' (આ. 1606), 'ઍન્ટની ઍન્ડ ક્લિયોપેટ્રા' (આ. 1606–7) તથા 'કૉરિયોલેનસ' (આ. 1608); જ્યૉર્જ પીલરચિત 'ડેવિડ ઍન્ડ બેથસાબ' (1599); ટૉમસ હેવુડની 'અ વૂમન કિલ્ડ વિથ કાઇન્ડનેસ' (1603); બેન જૉન્સનની ક્લાસિકલ આદર્શ પર રચાયેલી ટ્રૅજેડી રચના 'સેનીનસ' (1603) અને 'કૅટિલીન' (1611); વેબસ્ટરની રચનાઓ 'ધ વાઇટ ડેવિલ' (આ. 1608), 'ઍપિયસ ઍન્ડ બર્જિનિયા' (આ. 1609) અને 'ધ ડચેસ ઑવ્ માલ્ફી' (આ. 1613–14); બ્યૂમાટ અને ફ્લેચરરચિત 'ધ મેડ'ઝ ટ્રૅજેડી' અને એ જ લેખકજોડીએ લખેલી સંખ્યાબંધ કૃતિઓ; મૅસિંજરકૃત 'ધ રોમન ઍક્ટર' (1626) તેમજ જૉન ફૉર્ડકૃત 'ધ બ્રોકન હાર્ટ' (1633) તથા 'ઇટ'સ પિટી શી'ઝ અ હોર' (1633).

સ્પૅનિશ ટ્રૅજેડી : લગભગ આ જ અરસામાં સોળમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ટ્રૅજેડીનો સ્પેનમાં પણ પ્રાદુર્ભાવ થયો. એમાં અગ્રણી ટ્રૅજેડી-લેખકો હતા લોમ દ વેગા (1526–1635), મોલિન (1571–1648) તથા કેલ્ડ્રોન (1600–1681).

ફ્રેન્ચ ટ્રૅજેડી : ઇંગ્લૅન્ડ અને સ્પેનમાં ટ્રૅજેડીનું મહત્વ ઓછું થવા લાગ્યું એ જ અરસામાં આ નાટ્યસ્વરૂપ ફ્રાન્સમાં વિકસવા માંડ્યું. તેના સમર્થ પુરસ્કર્તા

હતા કૉર્નિલ અને રેસિન. તેમની ટ્રૅજેડીરચનાઓ પરંપરાગત 'હિરોઇક' શૈલીમાં લખાયેલી છે; એટલે કે આ બંને નામી સર્જકોએ ક્લાસિકલ નાટ્યબંધ પ્રમાણે જ ટ્રૅજેડીનું સ્વરૂપ અપનાવ્યું.

સત્તરમી સદીના ઉત્તરાર્ધનાં થોડાં વર્ષો દરમિયાન ઇંગ્લૅન્ડમાં ટ્રૅજેડી-નો પુનઃસંચાર થાય છે. આ ગાળામાં મુખ્યત્વે 'હિરોઇક' શૈલીમાં લખાયેલી કૃતિઓમાં ડ્રાયડનની 'ઑલ ફૉર લવ' (1678) તથા મિલ્ટનની 'સૅમ્સન ઍગોનિસ્ટ્સ' (1671), ટૉમસ ઑટવેની 'વેનિસ પ્રિઝર્વ્ડ' (1682) તથા ટૉમસ સધર્ન-ની 'ધ ફેટલ મૅરેજ' મુખ્ય છે.

1700 પછી ગણનાપાત્ર ટ્રૅજેડી ભાગ્યે જ લખાઈ છે. ટ્રૅજેડીની નિમ્ન કક્ષા તથા પદ્યનાટકની પડતી – એ બે ઘટના વચ્ચે કોઈ ચોક્કસ સંબંધ હોવાનો સંભવ છે. અઢારમી સદીમાં નાટ્યલેખકો કૌટુંબિક જીવન વિશે કે મધ્યમવર્ગી સંસાર વિશે ટ્રૅજેડી લખવા તરફ વળ્યા અને ગદ્ય તેમજ પદ્યનો પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો, પરંતુ પદ્યનાટકને ભાગ્યે જ સફળતા સાંપડી. ઓગણીસમી સદીના નાટ્યલેખકો માટે પણ આમ જ બન્યું. નાટ્યગત ગદ્ય બહુધા અર્થસાધક બની રહેતું પણ પદ્યનો નાટ્યપ્રયોગ ઇંગ્લૅન્ડના એલિઝાબેથન કે જેકોબિયન બ્લૅન્ક વર્સની મથામણપૂર્વક 'પૅરડી' કે ઇરાદાપૂર્વકના અનુકરણ જેવો બની રહેતો. જેમ્સ શેરિડન નૉલ્સ (1784–1862) જેવા પ્રતિભાસંપન્ન નાટ્યકારમાં તેમજ કીટ્સ, ટેનિસન, બ્રાઉનિંગ અને સ્વિનબર્ન જેવા નામી કવિઓનાં નાટકોમાં આ દોષો તરી આવે છે.

અલબત્ત, અઢારમી તથા ઓગણીસમી સદી દરમિયાન યુરોપભરમાં સંખ્યાબંધ નાટ્યકારો ટ્રૅજેડીની ફૉર્મ્યૂલા વિશે પ્રયોગો કરતા રહ્યા. એમાં ઓછી-વત્તી સિદ્ધિ અને સફળતા મેળવનારા લેખકોમાં નિકૉલેસ રો, લિલો, ઍડિસન, કેટો, જૉન્સન ('ઇરિન', 1794), એડવર્ડ મૂર, લેસિંગ, અલફિયરી, સિલર, ક્લીસ્ત, શેલી ('સેન્સી' લખાયું 1818માં પણ સૌપ્રથમ ભજવાયું 1886માં), વિક્ટર હ્યૂગો તથા બુચનર ઉલ્લેખનીય છે.

ઓગણીસમી સદીના અંતભાગમાં સ્કૅન્ડિનેવિયાના બે નાટ્યકારોએ ટ્રૅ-જેડીના સ્વરૂપ તેમજ વિષયવસ્તુ વિશે તદ્દન વણકલ્પી ક્રાંતિ સર્જી. તેમની કૃતિઓમાં જે ટ્રૅજેડી હતી તે રોગગ્રસ્તતાની, માનસિક ધૂનીપણાની, ગાંડપણ અને ઉન્માદની તેમજ વધતેઓછે અંશે રોગિષ્ઠ મનોવલણ તથા લાગણીતંત્રની. તેમના ટ્રૅજિક દૃષ્ટિકોણમાં નજરે પડતો સમાજ માનસિક રીતે અને આધ્યાત્મિક બાબતમાં ભ્રષ્ટ તથા અવનત થયેલો રોગી પ્રકૃતિનો માનવસમૂહ જણાય છે. તેમની કૃતિઓમાં તેમણે છતી કરેલી આવી બધી હકીકતો ભાગ્યે જ કોઈને

જાય કે સહજસ્વીકાર્ય બની રહે. પરંતુ એટલું તો ચોક્કસ કે તેમની ટ્રૅજિક રચનાઓ આ અગાઉ લખાયેલી તમામ ટ્રૅજેડી કરતાં તદ્દન ભિન્ન સ્વરૂપની હતી તેમજ ક્લાસિકલ અને ઍરિસ્ટોટલના સિદ્ધાંતો સાથે ખાસ્સો ભેદ ધરાવતી હતી. ટ્રૅજિક દૃષ્ટિકોણથી લખાયેલી તેમની મુખ્ય કૃતિઓમાં સ્ટ્રિન્ડબર્ગની ‘ધ ફાધર’ (1887) તથા ‘મિસ જૂલી’ (1889) તેમજ ઇબ્સનની ‘અ ડૉલ્સ હાઉસ’ (1879), ‘બ્રાન્ડ’ (1885), ‘હેડા ગેબ્લર’ (1891) તથા ‘જૉન ગ્રૅબિયલ બર્કમૅન’ (1879) ખૂબ ખ્યાતિ પામી છે.

ત્યાર પછી સંખ્યાબંધ નાટ્યકારોએ ટ્રૅજેડીના વિવિધ પ્રકારો, અથવા કહો કે ટ્રૅજિક સૂર, ભાવાર્થ અને ઉદ્દેશ ધરાવતાં વિવિધ પ્રકારનાં ગંભીર નાટકોની અનેક રીતે અજમાયશ કરી છે. ગણનાપાત્ર નાટ્યકારો અને કૃતિઓમાં સિંજની ‘રાઇડર્સ ટુ ધ સી’ (1904) અને ‘ડીર ડ્રે ઑવ્ ધ સૉરોઝ’ (1910), ગ્રેનવિલ બાર્કરની ‘વૅસ્ટ’ (1907), યુજિન ઓ ’નીલની ‘એમ્પરર જોન્સ’ (1920) અને ‘ઑલ ગૉડ્ઝ ચિલન’ (1924), ઓ કેઝીની ‘જૂનો ઍન્ડ ધ પેકૉક’ (1924), લૉર્કાની ‘બ્લડ બેડિંગ’ (1933), ‘યેરમા’ (1934) અને ‘ધ હાઉસ ઑવ્ બર-નાર્ડા આલ્બા’ (1945), ટી. એસ. એલિયટની ‘મર્ડર ઇન ધ કથીડ્રલ’ (1935), મૅક્સવેલ ઍન્ડરસનની ‘વિન્ટરસેટ’ (1935), ક્લિફૉર્ડ ઓડેટની ‘ગોલ્ડન બૉય’ (1937), ઍનૂઈની ‘ઍન્ટિગોન’ (1944), ટેનેસી વિલિયમની ‘એ સ્ટ્રીટકાર નેમ્ડ ડિઝાયર’ (1947), આર્થર મિલરની ‘ડેથ ઑવ્ અ સેલ્સમન’ (1948) અને ‘એ વ્યૂ ફ્રૉમ ધ બ્રિજ’ (1955), જૉન આર્ડનની ‘સાર્જન્ટ મસગ્રેવ્ઝ ડાન્સ’ (1959) તથા જૉન મૅકગ્રેથની ‘ઇવેન્ટ્સ વ્હાઇલ ગાર્ડિંગ ધ બૉફોર્સ ગન’ (1960) ઉલ્લે-ખનીય છે.

ટ્રૅજેડીને પણ બીજાં કલાસ્વરૂપોની જેમ માનવચિત્તની અભિવ્યક્તિ તથા પ્રતિછબી તરીકે તેમજ સમગ્ર માનવજાતિ વિશેના માનવના પોતાના ખ્યાલો અને કોઈ પણ સમાજમાં તેનાં સ્થાન તથા ભૂમિકા અંગેના દૃષ્ટિબિંદુ તરીકે લેખવામાં આવે તો ટ્રૅજેડીની વિભાવના સોળમી સદી કરતાં ઘણી બદલાઈ ગઈ છે. ટ્રૅજેડી કે ટ્રૅજેડીને મળતી આવતી રચનાઓના વ્યાપ અને સૂર વિસ્તૃત બન્યા છે. ટ્રૅજેડીમાં હવે રાજા કે રાણી કે રાજકુંવર નહિ, પણ કોઈ જનેતા, કોઈ રખડુ ભિખારી, કોઈ ખેડૂત કે કોઈ સેલ્સમૅન જેવા સાધારણ માનવીઓનાં શોક, દુ:ખ તથા સંકટ–વિટંબણા જોવા–વાંચવા મળે છે.

વીસમી સદીની રંગભૂમિ પર જે બે પ્રભાવક પરિબળો સક્રિય બન્યાં છે તે છે ‘થિયેટર ઑવ્ ધી ઍબ્સર્ડ’ તથા ‘થિયેટર ઑવ્ સાઇલન્સ’. પ્રતિભાસંપન્ન આધુનિક ટ્રૅજેડીકારો માનવીની હાલતની ખિન્નતા તથા કમનસીબી આલેખવા-

માં અલ્પોક્તિનો ઉપયોગ કરવા વિશેષ ઉત્સુક રહે છે, તે એટલે સુધી કે ક્યારેક તો એ વિશે એક શબ્દેય કહેવાતો–બોલાતો નથી. એ શૈલીભેદની સ્પષ્ટતા ખાતર દૃષ્ટાંત જોઈએ : એક બાજુ છે ઑથેલોની ભપકાદાર, વાચાળ, અતિસ-ભાન અને ખૂબ હૃદયદ્રાવક વિદાયવાણી; બીજી બાજુ છે પિન્ટરના ‘કૅરટેકર’માં ડૅવિસના પાત્ર માટે ભાંગીતૂટી વાણીમાં સાવ નહિ જેવા શબ્દોમાં પ્રયોજાયેલું સમાપન – આ વિદાયના પ્રસંગમાં છેવટે લાંબા સમય માટે મૌન પથરાઈ જાય છે. આમ વાણીવિલાસથી માંડીને વાણીવિહીનતા કે મૌન સુધી જે પંથ કપાયો છે તેમાં ટ્રૅજેડીનાં સ્વરૂપ અને હાર્દનું પરિવર્તન જોવા મળે છે.

ગ્રીકથી માંડીને આધુનિક ટ્રૅજિક રચનાઓ વિશે સમયાંતરે થતા રહેલા ફેરફારનો આલેખ કંઈક આવો જોવાય છે : ટ્રૅજેડીનો સુવર્ણયુગ તે ગ્રીક ટ્રૅજેડી. ગ્રીસમાં આ સ્વરૂપનો ઉદભવ તો થયો પણ તેનાં સર્વોચ્ચ સીમાચિહન પણ સ્થપાયાં. ત્યારબાદ મધ્યયુગના સાહિત્યમાં એવી માન્યતા અને પ્રથા પ્રચ-લિત રહી કે કોઈ પ્રતાપી કે ઊંચા મોભાની વ્યક્તિ દૈવયોગે અથવા પોતાના કોઈ દોષના કારણે હાનિ કે કષ્ટ પામે તેની વૃત્તાંતકથા તે ટ્રૅજેડી. ચૉસરની ‘મંક’સ ટેલ’ તથા લિડગેટની ‘ફૉલ ઑવ્ પ્રિન્સિઝ’ તેના નમૂનારૂપ દૃષ્ટાંત છે. તે પછી રિનેસન્સ દરમિયાન ટ્રૅજેડી પરત્વે ક્લાસિકલ સિદ્ધાંતો, સેનેકાની વિલક્ષણ લોહીભીની ટ્રૅજિક રચનાઓ તથા મધ્યયુગીન વ્યાખ્યાવિભાવના જેવી બાબતોની અસર ઝિલાઈ હતી. અલબત્ત સોળમી સદીમાં એલિઝાબેથન યુગની અંગ્રેજી ટ્રૅજિક રચનાઓમાં એ સ્વરૂપની નિશ્ચિતતાને બદલે ટ્રૅજેડી તથા કૉમેડીના પ્રકારોનું તેમજ ગદ્ય અને પદ્ય શૈલીની લખાવટનું સતત મિશ્રણ થતું રહ્યું. જોકે શેક્સપિયરની ‘કિંગ લિયર’ તથા ‘હૅમ્લેટ’ જેવી રચનાઓ કાવ્યશ-ક્તિ તથા નાટ્યસામર્થ્ય એમ ઉભય દૃષ્ટિએ અનન્ય ટ્રૅજેડી બની છે.

બીજી બાજુ કૉર્નિલ તથા રેસિન જેવા સર્જકોની રચના રૂપે ફ્રાન્સની રિને-સન્સ ટ્રૅજેડીમાં ટ્રૅજેડીગત સાતત્ય કે એ એકતાના ક્લાસિકલ ‘નિયમો’નું ચુસ્ત પાલન થયું છે.

આધુનિક યુગમાં તો ટ્રૅજેડીલેખકોએ ટ્રૅજેડીનાં પાત્રો, શૈલી તથા વિષય એમ સર્વાંશે બધા પ્રકારે પૂરેપૂરી છૂટ લઈ આમૂલ ફેરફાર કર્યા. ગ્રીક ટ્રૅજેડીમાં સાંપ્રત પરિબળોનું જ પ્રતિબિંબ ઝિલાયું છે અને એમાં દેવ કે વિધાતા રૂપે સર્વ-સત્તાધીશ નિયામક બળ નાયક પાત્રનાં સમગ્ર જીવન તથા કાર્યોનું ચાલકબળ બની રહે છે. છતાં એ રચનાઓમાં પાત્રનું સ્વત્વ કે માનવીય ગૌરવ હણાતું નથી. એ પ્રકારની ઉદાત્ત વિષય-માવજત ઉપરાંત સમગ્ર નાટ્યસૃષ્ટિને સાદ્યંત કવિતાનો સંસ્પર્શ થયેલો હોવાથી ટ્રૅજેડીગત નિષ્ઠુરતા કે કઠોરતા કઠતી નથી;

ઊલટું પ્રેક્ષકચિત્ત હળવાશ કે મોકળાશ અનુભવે છે.

આધુનિક ટ્રૅજિક રચનાઓમાં પણ દેખીતી રીતે જ અનેક પ્રકારનાં પરિબળોનો પ્રતિઘોષ ઝિલાયો છે. ઈશ્વરના અસ્તિત્વને પડકારવાની અને નકારવાની મનોવૃત્તિ, માણસની શક્તિ વિશે અતિ ઊંચો મદાર, ઘેરી હતાશા, ઉત્કટ વેદના અને ઉગ્ર આક્રોશ, યુદ્ધની તારાજી તથા ભયાનક પીડા, વિજ્ઞાનની રાક્ષસી શક્તિ, દારુણ ગરીબી, ભૂખમરો તથા બીમારી, આર્થિક અસમાનતા, મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણનું વલણ તથા ઉગ્ર રાજકીય સભાનતા જેવા વિવિધ વિષયોની કરુણગર્ભ રચનાઓ ટ્રૅજેડીના નામે ઓળખાતી થઈ. આ સઘળી નાટ્યસામગ્રીની કેવળ ગદ્યાત્મક માવજત થતી હોવાથી ભાવકના ચિત્તતંત્રને વિષયગત માનવગૌરવનો હ્રાસ કઠ્યા વગર રહેતો નથી. આ ટ્રૅજિક રચનાઓના અંતે તે મનોવ્યથા પામી અકથ્ય ગૂંગળામણ કે મૂંઝવણ અનુભવે છે.

સારો કે નરસો પણ ગ્રીક ટ્રૅજેડી કરતાં આ આધુનિક રચનાનો અનુભવ તદ્દન ઊલટો છે. સાહિત્ય પ્રત્યે સામાન્ય ભાવકની કદાચ ભાગ્યે જ આવી અપેક્ષા હોય. ગ્રીક ટ્રૅજેડી 2500 વર્ષ પછી પણ વિશ્વસાહિત્યમાં શાશ્વત પ્રભાવ ભોગવી રહી છે. એ શાશ્વતતા તે તેમાંના માનવીય ગૌરવની તથા સૌંદર્યબોધની જીવનને સહ્ય બનાવતા રસાયણની. ટ્રૅજેડી તરીકે ઓળખાવાતી આધુનિક રચનાઓ ઍબ્સર્ડ, ઇમ્પ્રેશનિસ્ટ, સરરિયાલિસ્ટિક, સાઇલન્ટ થિયેટર જેવાં વિવિધનામી લેબલનો સથવારો પામી હોવા છતાં તે કેવળ સીમિત ભાવકવર્ગને અને, તે પણ મર્યાદિત સમય પૂરતી જ, આકર્ષતી રહી છે. ગ્રીક અને આધુનિક ટ્રૅજેડી વચ્ચે આ જ તાત્ત્વિક તફાવત છે. સાંપ્રતતાને યથાતથ ઝીલવી એ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિની યથાર્થતા તો ખરી જ; પણ સાંપ્રતતામાંથી શાશ્વતતાનો આસ્વાદ અને પ્રતિઘોષ પ્રગટે એટલી એ સર્જનાત્મક કૃતિઓની સિદ્ધિ અને મહાનતા. ગ્રીક ટ્રૅજેડીમાં મુખ્યત્વે એની મહાન નાટ્યત્રિપુટીમાં એ અવશ્ય સિદ્ધ થયું છે.

કૉમેડી

મનુષ્યસ્વભાવ કે વર્તન પર ટીકા કે કટાક્ષ કરતો હાસ્યરસિક અને સુખાન્ત નાટ્યપ્રકાર. ચોથી સદીના પ્રાચીન ગ્રીક કાળથી સાંપ્રત અણુયુગ સુધી લેખક, વાચક તથા પ્રેક્ષક માટે નાટ્યપ્રકાર આકર્ષણરૂપ રહ્યો છે. કૉમેડી શબ્દ મૂળ ગ્રીક ધાતુ Komos પરથી ઊતરી આવ્યો છે. એનો અર્થ છે મુક્ત મને કરાતી આનંદની ઉજવણી. આ ઉજવણી ધાન્યસૃષ્ટિના ડાયોનિસસ નામના પ્રાચીન ગ્રીક દેવતાને કેન્દ્રમાં રાખીને ફળદ્રુપતાને લગતા, કર્મકાંડ સાથે સંકળાયેલી હતી. કૉમેડીનો આ ઉદભવ, આનંદ જન્માવવાને લગતાં તેનાં ઉદ્દેશ,

શક્તિ તથા નિમિત્તનું પગેરું શોધવામાં મદદરૂપ બને છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં આવા ફળદ્રુપતાના ઉત્સવ પ્રસંગે જીવંત વ્યક્તિઓનાં નામ દઈને અશ્લીલ ઠેકડી ઉડાડવામાં આવતી. કૉમેડીના સમર્થ આદ્ય સર્જક ઍરિસ્ટોફનીઝના જીવનકાળ દરમિયાન આ પ્રકારની વ્યક્તિગત ઠેકડીરૂપ નિંદા અને અંગત ગાળાગાળી સામે ઊહાપોહ જાગ્યો હતો. ઈસુ પૂર્વે 414માં ઍથેન્સમાં કાયદો કરીને એવી જોગવાઈ કરવામાં આવી હતી કે આ રીતે ટીકા કે ઠેકડી કરતી વખતે જીવંત વ્યક્તિઓને બદલે કલ્પિત પ્રતિનિધિ-પાત્રોનો ઉપયોગ કરવામાં આવે. પછી તેમાં નવા અર્થસંકેતો ઉમેરાતા રહ્યા છે. મધ્યયુગમાં કૉમેડી એટલે સુખાન્ત ધરાવતી વાર્તા એટલો સાદો અર્થ થતો હતો. એ રીતે ચૉસરની વાર્તાઓ કૉમેડી તરીકે ઓળખાય છે. દાન્તેએ કાવ્યરચના માટે La Divina commedia શીર્ષક પ્રયોજ્યું તે આ જ સંદર્ભમાં. ત્યારબાદ સુખાન્ત ધરાવતાં રહસ્યમય નાટકો (mystery plays) માટે પણ આ શબ્દ વપરાતો થયો. અર્વાચીનોના મતે કૉમેડી હાસ્ય, વિનોદ અને આનંદ પ્રગટાવવા માટેની નાટ્યરચના છે.

એરિસ્ટોટલે ‘પોએટિક્સ’માં જણાવ્યું છે કે ટ્રૅજેડીની માફક કૉમેડીનો ઉદભવ પણ સ્વયંભૂ અને સાહજિક રજૂઆત નિમિત્તે થતો રહ્યો છે. પરંતુ ટ્રૅજેડીનો વિકાસક્રમ સ્પષ્ટ રીતે તારવી શકાય છે. જ્યારે કૉમેડીના વિકાસક્રમ પરત્વે ગંભીર લક્ષ અપાયું ન હોવાથી તેનો ક્રમિક ઇતિહાસ સહજસુલભ નથી. આ બંને નાટ્યરૂપોનો ઉદભવ થયેથી લેખકો પોતપોતાના મનોવલણ અનુસાર તે અપનાવતા રહ્યા જણાય છે. લોકોત્તર પુરુષોનાં ચરિત્રો તથા કૃત્યો વીરકાવ્ય(epic)માં આલેખવા ટેવાયેલા ગંભીર પ્રકૃતિના કવિઓ ટ્રૅજેડી તરફ વળ્યા ત્યારે સમાજના નીચલા થરના લોકો વિશે ટીકા રૂપે લખવા ટેવાયેલા ઊતરતી કોટિના લેખકોએ કૉમેડીનો નાટ્યપ્રકાર અપનાવ્યો. એરિસ્ટોટલના મનમાં ટ્રૅજેડી-કૉમેડી વિશે જે તફાવત અભિપ્રેત છે તેના પાયામાં આ તાત્વિક ભેદ રહેલો છે. ‘ટ્રૅજેડીમાં જનસામાન્યથી ચડિયાતી કોટિના માનવોનું અને કૉમેડીમાં ઊતરતી કોટિના માનવોનું નિરૂપણ હોય છે.’

એરિસ્ટોટલે અપનાવેલા આ ધોરણ પ્રમાણે જ કૉમેડીની સદીઓ સુધી વ્યાખ્યા થતી રહી છે. ટ્રૅજેડીમાં ઊંચો મોભો ધરાવતા પ્રતિષ્ઠિત માનવીઓના અને કૉમેડીમાં ઊતરતી કોટિની વ્યક્તિઓના જીવનપ્રસંગો વણાયેલા હોય છે. ટ્રૅજેડીમાં પાત્રો-પ્રસંગો ઐતિહાસિક એટલે કે અમુક અંશે સાચાં અને તથ્ય ધરાવતાં હોય છે. કૉમેડીની લોકજીવનની સામગ્રી કલ્પિત હોય છે. નાટ્યસામગ્રીનો આ તફાવત નાટ્યશૈલીમાં પણ ઊતરી આવે છે.

પ્રાચીનથી માંડીને અર્વાચીનોએ એટલું એકમતે સ્વીકાર્યું છે કે કૉમેડી વ્ય-

ક્તિની એકાંતિક અંગતતાની નહિ પણ તેના સામાજિક અસ્તિત્વની આલોચના કરે છે અને આમ કરવામાં દેખીતી રીતે જ તેનો ઉદ્દેશ સુધારણા માટેનો હોય છે. માનવીનું સામાજિક વ્યક્તિત્વ આલેખનાર પ્રત્યેક કૉમેડીલેખકે માનવીની સ્વભાવગત વિસંગતિને કેન્દ્રમાં રાખી છે. આ સામાજિક વ્યક્તિત્વમાં પશુવૃત્તિ (animal instinct) ડોકાતી હોય છે; એ પશુવૃત્તિપ્રેરિત વર્તણૂક સમાજે સ્થાપેલી અને પ્રબોધેલી આચારમર્યાદા સાથે સુસંગત બનતી નથી હોતી. કૉમેડીના ઉદ-ભવરૂપ પ્રારંભિક ક્રિયાકાંડમાં જ પ્રજનનશક્તિનો મહિમા ગવાયો છે. પ્રાણી-ઓનાં મહોરાં સાથેનાં નૃત્યગાન, લિંગપૂજાની ઉત્સવયાત્રા વગેરે તેનાં લાક્ષ-ણિક દૃષ્ટાંત છે. આ રીતે કૉમેડી માનવીના શારીરિક જુસ્સાની, જીવનના સ્થૂળ આનંદની તથા જિજીવિષાની પ્રતીતિ કરાવે છે. વ્યક્તિનો આ જીવનઉલ્લાસ સમાજની સંસ્કારમર્યાદામાં રહીને વ્યક્ત થાય તો ઇષ્ટ સંવાદિતા સધાય. પણ પશુવૃત્તિ અને સભ્યતાની આચારસંહિતા વચ્ચે સંવાદિતા ન સધાય તો એક પ્રકારની અસંગતિ સર્જાય છે અને આ સંગતિ માનવસ્વભાવની મૂળગામી દ્વિધા લેખાય છે. ટ્રૅજેડી આ માનવદ્વિધાને દૈવનિર્મિત પ્રાણઘાતક વિષમતા તરીકે આલેખે છે, જ્યારે કૉમેડી તેને મૂર્ખાઈભરી વાસ્તવિકતા તરીકે મૂલવે છે. અલબ-ત્ત કૉમેડી આ સંગતિ આલેખવાની સાથોસાથ તેનાં ઉકેલ, ઉપાય અને નિવારણ પણ સૂચવે છે; તેથી કૉમેડી-નિરૂપિત અસંગતિ વેદના કે દુ:ખની અનુભૂતિથી મુક્ત હોય છે. ટ્રૅજેડી ઘણુંખરું આવી અસંગતતાનું નિવારણ થઈ શકે એમ સ્વીકારતી નથી. આ સંદર્ભમાં જ કિર્કગાર્ડે કહ્યું છે કે ‘જીવન હોય ત્યાં વિસંગતિ હોય જ, અને વિસંગતિ હોય ત્યાં હાસ્યજનક (comical) તત્વ હાજર હોય જ...... ટ્રૅજેડીની વિષમતા વેદનાજનક હોય છે. કૉમેડીની વિસંગતિ વેદનારહિત હોય છે.’

કૉમેડીનો જે રીતે ઉત્તરોત્તર વિકાસ થયો છે તે જોતાં કૉમેડી એટલે કેવળ હાસ્યનિષ્પત્તિ ખાતર લખાતી રચના એવી વ્યાખ્યા કૉમેડીની લાક્ષણિ-કતા સમજવા માટે પર્યાપ્ત નહિ લેખાય. કૉમેડી સાથે હાસ્ય અનિવાર્યપણે – અવિભાજ્ય રીતે સંકળાયેલું છે એ ખરું અને એથી જ નાટ્યવિદો કૉમેડી અને હાસ્યની એકસાથે જ ચર્ચા કરે છે. વાસ્તવમાં કૉમેડીમાં જે કેટલોક સ્વરૂપગત તફાવત જોવા મળે છે તેમાં નાટ્યલેખકનો આવો હાસ્યપ્રેરિત અભિગમ પણ કારણભૂત બને છે. કૉમેડીના વિષયવસ્તુ પરત્વે લેખક કેવું વલણ અપનાવે છે અને તેના નિરૂપણમાં કયો ઉદ્દેશ રાખે છે તેના આધારે જ કૉમેડીનો પ્ર-કારભેદ ઉદભવે છે. લેખકનો ઉદ્દેશ હાંસી કે ઉપહાસનો હોય તો કટાક્ષલક્ષી કૉમેડી (comedy of manners) સર્જાય છે. આમાં પણ સામાજિક બંધારણ

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

કે માળખાનો ઉપહાસવિષય હોય તો સામાજિક કૉમેડી (social comedy) અને રૂઢ વિચારસરણીનો વિષય હોય તો વિચારભેદની કૉમેડી (comedy of ideas) એવો તફાવત પણ જોવાય છે. પ્રેમી પાત્રોના માર્ગમાં આવતા અંતરાયો, છૂપી યુક્તિ-પ્રયુક્તિ, કૃત્રિમ અને અણધાર્યા ઘટનાપ્રસંગો તથા આનંદ અને ઉત્તેજનાભર્યું સુખદ મિલન દર્શાવતો અંત આલેખતી કૃતિ રોમૅન્ટિક કૉમેડી તરીકે ઓળખાવાય છે. જ્યારે મૂળભૂત રીતે ગંભીર વિષયનું આલેખન લેખક ટ્રૅજેડીની જેમ ચિત્તક્ષોભ જન્માવવા નહિ પણ પરંતુ કેવળ લાગણી ઉત્તેજવા માટે જ કરવાનું તાકે ત્યારે 'સેન્ટિમેન્ટલ કૉમેડી' તરીકે ઓળખાતી કૉમેડીનો આકાર રચાય છે. ટ્રૅજિ-કૉમેડી પ્રકારની રચનાઓમાં ટ્રૅજિક તથા કૉમિક એ બંને લક્ષોનું મિશ્રણ હોય છે. વીસમી સદીની 'બ્લૅક કૉમેડી' તરીકે ઓળખાતી રચનાઓમાં અસ્તિત્વવાદને લગતી સમસ્યા તથા તેના માટેની ચિંતા નિરૂપાઈ હોય છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ગ્રેટ બ્રિટન તથા અમેરિકામાં લોકપ્રિય નીવડેલી મ્યુઝિકલ કૉમેડીમાં, સ્થૂળ પ્રહસન તથા દશ્ય અસરકારકતાનાં તત્વોનું સરખામણીમાં કૉમેડીનું અસલ સ્વરૂપ સાવ ગૌણ સ્થાને હોય છે. દેખીતી રીતે જ કૉમેડીની આ સ્વરૂપલીલા એકબીજાથી તદ્દન ભિન્ન કે અલાયદી તો નથી જ; એકબીજાની લાક્ષણિકતાઓ આ કે તે પ્રકારની કૉમેડીમાં ડોકાયા વગર રહેતી પણ નથી.

વિશ્વસાહિત્યમાં આ મનભર નાટ્યરૂપ અનેક પ્રકારે ખેડાયું છે. છેક પ્રાચીન ગ્રીસમાં 'ઓલ્ડ કૉમેડી' તથા 'ન્યૂ કૉમેડી' એવા બે પ્રકારની નાટ્યકૃતિઓ ખૂબ જાણીતી છે. ઍરિસ્ટોફનીઝનાં જે અગિયાર બચેલાં નાટકો સુલભ છે તે સૌથી પ્રાચીન નાટ્યરચના 'ધી અકેનિયસ' ઈ. સ. પૂર્વે 425માં ભજવાઈ હોવાનું મનાય છે. ગ્રીસની ઓલ્ડ કૉમેડી વિશે જાણકારી મેળવવા આ અગિયાર નાટકો જ આધારસામગ્રીરૂપ ગણાય છે. ઍરિસ્ટોફનીઝની કૉમેડીમાં બાહ્યાકાર નિશ્ચિત પણ પ્રચલિત વસ્તુગૂંથણી નહિવત્ હોય છે. હારબંધ આવતા પ્રસંગો નિમિત્તે કોઈ અતિગંભીર રાજકારણના મુદ્દાના ગર્ભિતાર્થોની. એમાં અશ્લીલ હાસ્યમય છણાવટ કરાતી હોય છે. એમાં નિંદાખોરી, ઠઠ્ઠા-મશ્કરી, ગાયનો તથા નૃત્યનું મિશ્રણ હોય છે. કૉમેડીનું આ આદ્યરૂપ છે. આ ઓલ્ડ કૉમેડીમાં ઉપહાસ તથા અશ્લીલતાનો ખાસ્સો ઉપયોગ થયેલો છે અને તેને તત્કાલીન લોકસમુદાય મોજથી માણતો હતો. પછી એના લક્ષણરૂપ નિર્બંધતા જ એની અવનતિનું નિમિત્ત બની. નાટ્યભજવણી પ્રસંગે પ્રગટ થતાં સ્વચ્છંદતા અને હિંસાખોરીને ડામવા માટે છેવટે કાયદાએ હસ્તક્ષેપ કરવો પડ્યો હતો.

ન્યૂ કૉમેડી તરીકે ઓળખાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઈ. સ. પૂર્વે 336માં પ્રચલિત

થઈ. ઍરિસ્ટોફનીઝની જેમ આ પ્રવૃત્તિમાં જાહેર ક્ષેત્રની વ્યક્તિઓ તથા ઘટનાઓનું આલેખન ન હતું. બહુધા એમાં કલ્પિત સ્ત્રી-પુરુષોના અંગત જીવનની ઘટનાઓ અને ખાસ કરીને પ્રણયપ્રસંગો આલેખવાનું શરૂ થયું. મિનેન્ડર (ઈ. સ. પૂર્વે આશરે 342–292) ન્યૂ કૉમેડીના મુખ્ય રચયિતા ગણાય છે. તેના અનુકરણમાં લખાયેલી પ્લૉટસ (ઈ. સ. પૂર્વે આશરે 254–184) તથા ટૅરેન્સ (ઈ. સ. પૂર્વે આશરે 195–159)ની કૃતિઓ આ પ્રકારમાં સતત ઉલ્લેખાતી રહે છે. વેદિયો પંડિત, ટીખળી નોકર, ડંફાસિયો સૈનિક, પારકે પૈસે તાગડધિન્ના કરનાર મુફલિસ જેવાં પ્રતિનિધિરૂપ પાત્રો ઓલ્ડ કૉમેડીમાંથી ન્યૂ કૉમેડીમાં યથાવત્ ઊતરી આવે છે. પરંતુ ન્યૂ કૉમેડીની નવીનતા તે તેમાંની વસ્તુગૂંથણીનો સ્પષ્ટ અને નિશ્ચિત આલેખ છે. અગાઉ તેનો સદંતર અભાવ હતો. આ વસ્તુસંધિના કારણે નાટ્યરસને પોષણ મળ્યું. વળી પ્રેમી યુગલોના કોઈક પ્રકારના અવરોધના કારણે વિયોગ અને છેવટે થતું સુખદ મિલન એવું રોચક નાટ્યવસ્તુ તથા જનાંતિકે, ભળતા ચહેરા, ચોરીછૂપીથી ખાનગી વાત સાંભળવી, એકના બદલે બીજાને સમજી લેવાની પાત્રની ગેરસમજ જેવી પ્રયુક્તિઓના કારણે ન્યૂ કૉમેડીને સારી સફળતા મળી. ઘણી ભાષાના સાહિત્યમાં તેનું અનુકરણ થયું. ઇંગ્લૅન્ડ અને યુરોપની કૉમેડીમાં ન્યૂ કૉમેડીના ઘણા બધા સંસ્કારો ઝિલાયા છે. શેક્સપિયરની શરૂઆતની સફળ કૉમેડી ‘ધ કૉમેડી ઑવ્ એરર્સ’(ભજવાયું 1593, પ્રકાશન 1623)માં ટૅરેન્સ તથા પ્લૉટસની કૃતિઓનો આધાર લીધેલો દેખાઈ આવે છે. જોકે શેક્સપિયર ઉત્તરાવસ્થાની કૃતિઓમાં આ પ્રશિષ્ટ નાટ્યાદર્શને વળગી રહેતો નથી. આથી ઊલટું, બેન જૉન્સને ‘એવરી મેન ઇન હિઝ હ્યુમર’ જેવી અત્યંત સફળ કૉમેડીમાં વિનોદી સ્વભાવ-લક્ષણની કૉમેડી(comedy of humours)નો નવો પ્રકાર પ્રચલિત કર્યો; એમાં ઍરિસ્ટોફનીઝે પ્રચલિત કરેલી હાસ્યરસિક પ્રયુક્તિની સીધી પ્રેરણા હોવાનું જણાયું છે. ઇંગ્લૅન્ડની કૉમેડી-પરંપરા શેક્સપિયર કરતાં બહુધા બેન જૉન્સનને અનુસરી છે.

કૉમેદિયા દ લા આર્તે : સોળમી સદીના મધ્યભાગથી અઢારમી સદીના મધ્યભાગ સુધી ઇટલીમાં પ્રચલિત બનેલા કૉમેડીના આ પ્રકારનો સમગ્ર યુરોપમાં ખાસ્સો પ્રભાવ વરતાયો હતો. કૉમેદિયાની ભજવણીમાં કોઈ નિશ્ચિત પાઠનો આધાર લેવાતો ન હતો; અલબત્ત કેટલાક સંવાદો પાત્રો ગોખી રાખતા ખરા. મોટા ભાગે તો પાત્ર-પ્રવેશની ક્રમસૂચિ(scenario)ના આધારે અભિનેતાઓ સ્વયંસ્ફુરણા, સહજસૂઝ તથા હાજરજવાબી આવડત (improvised) મુજબ આ નાટ્યરૂપ ભજવતા; દેખીતી રીતે જ પ્રત્યેક ભજવણીએ એમાં ફેરફાર થયા કરતા. એ રીતે તે નિશ્ચિત નાટ્યલેખ (script) વગર સતત વહેતો કૉમેડીપ્રકાર હતો.

કૉમેદિયાનો શાબ્દિક અર્થ થાય વ્યવસાયીઓની કૉમેડી (comedy of profession) અને ભદ્ર વર્ગના શોખીનોની પંડિતાઈભરી કૉમેડી(commedia crudita)ની પરંપરાથી તે સાવ જુદી પડતી હતી. સામાન્ય રીતે એમાં સ્ત્રી-પુરુષના જાતીય વ્યવહારો, લોભવૃત્તિ, દંભ, અહંકાર, ભેદભાવ જેવા વિષયોની પ્રહસનાત્મક રજૂઆત થતી, ગામેગામ ફરતી આ પ્રકારની નટમંડળીના પ્રત્યેક નટ પોતા પૂરતું એકાદ અત્યંત ચિત્રાત્મક અને તાદશ મહોરું પસંદ કરીને પહેરતો અને નટજીવનની કારકિર્દી દરમિયાન કાયમને માટે એ જ મહોરું પહે-રવાનું રાખતો. મહોરાના કારણે નટને પાત્રને પ્રસ્થાપિત કરવાની જહેમત કરવી પડતી નહિ અને અભિનય તથા સંવાદમાં તે પોતાની કુશળતા દાખવી શકતો.

કૉમેદિયાની નાટ્યપરંપરાનો બહુ વ્યાપક પ્રભાવ પડ્યો હતો. વિશ્વવિખ્યાત નાટ્યકારોમાં જૉન્સન, લોપ દ વેગા, મોલિયેર તથા શેક્સપિયરની સફળતામાં કૉમેદિયાનો મોટો હિસ્સો હોવાનું નોંધાયું છે. આંગ્લ-જર્મન નૃત્યનાટ્યના ટર્લુપિ-નેડ નામના પ્રકાર પર તથા ઇંગ્લૅન્ડના હાર્લિક્વિનેડ અને પેન્ટોમાઇમ પર તેનો દેખીતો પ્રભાવ છે. પંચ જેવાં કેટલાંક ‘પપેટ’માં પણ આ જ તળપદી પરંપરાના સંસ્કારો ઝિલાયા છે. સાહિત્યિક પ્રકારની રંગભૂમિ તરીકે ઓળખાતી રંગભૂ-મિએ એની ખાસ્સી અવગણના કરીને કૉમેદિયાને સ્મૃતિશેષ કરી મૂકી હતી. પરંતુ વીસમી સદીમાં વાસ્તવવાદ પ્રત્યેના અભિગમના કારણે તેનાં કલામૂલ્યોની પુનઃ પ્રતિષ્ઠા થઈ છે.

વીસમી સદીની ટ્રૅજિ-કૉમેડી : ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધનાં અંતિમ ચરણોમાં રંગભૂમિ પરની કૉમેડીના ઉત્તમ અંશો ફાર્સના નાટ્યપ્રકારમાં વ્યક્ત થયા. આ પ્રકાર અને શૈલી પર પ્રભુત્વ હતું ફ્રેન્ચ લેખકોનું. પણ ડબલ્યુ. એસ. ગિલ્બર્ટ તથા એ. ડબલ્યુ. પિનેરોની ફાર્સરચનાઓ તેમજ ગિલ્બર્ટ અને સલિવને ભેગા મળીને લખેલી લઘુ ઑપેરાથી ફાર્સરચનાને ઇંગ્લૅન્ડમાં સારો આવકાર મળ્યો. પરંતુ કૉમેડી પૂરતું ઑસ્કર વાઇલ્ડ અને જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉએ ઘણાં નવાં વિચારગંભીર પરિમાણો સિદ્ધ કરીને કૉમેડીના સામર્થ્યની પ્રતીતિ કરાવી. શૉએ ‘મેજર બાર્બરા’(1905)માં ટ્રૅજિ-કૉમેડી શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો. તે બદલાતા અભિગમના મહત્વના સંકેતરૂપ બની રહ્યો. જર્મન નવલકથાકાર થૉમસ માને પણ જીવનને ટ્રૅજેડી કે કૉમેડીના આગવા પ્રકારભેદથી મૂલવવાને બદલે એક ટ્રૅજિકૉમેડી રૂપે અવલોકવાનું અને આલેખવાનું ઉચિત ગણ્યું હતું. ઓગણીસમી સદીના અંતભાગમાં તો આધુનિક જીવનની કોઈ પણ જાતના સમાધાન વિનાની વિધિવક્રતાને આલેખવા માટે ટ્રૅજિ-કૉમેડી જ એકમાત્ર પર્યાપ્ત નાટ્યરૂપ છે એમ સ્વીકારાઈ ચૂક્યું હતું. ઇબ્સને ‘ધ વાઇલ્ડ ડક’(1948)ને ટ્રૅજિ-કૉમેડી

તરીકે ઓળખાવી તે આ પ્રવાહની ઇતિહાસમૂલક ઘટના છે. ચેહફનાં નાટકોમાં આસ્વાદવા મળતું શબ્દાતીત આનંદ અને મૂંગી વેદનાનું સંમિશ્રણ જીવનને ટ્રૅજિ-કૉમેડી રૂપે મૂલવવાના વલણનું સૂચક છે.

વીસમી સદીનાં વચગાળાનાં વર્ષોમાં 'બ્લૅક કૉમેડી' તરીકે ઓળખાવાયેલી રચનાઓમાં આ અભિગમનું વધુ ઉગ્ર પ્રતિબિંબ ઝિલાયું છે. યૂજીન આયૉનેસ્કોનું 'વિક્ટિમ્સ ઑવ્ ડ્યૂટી' (1953) તથા એડ્વર્ડ એલ્બીનું 'હુ'ઝ અફ્રેડ ઑવ્ વર્જિનિયા વુલ્ફ ?' (1962) આ પ્રવાહ અને પ્રકારની પ્રતિનિધિ રચનાઓ લેખાય છે. બીજા ટ્રૅજિ-કૉમેડીના મહાન સર્જક લેખાય છે ઇટાલીના લૂઈ પિરાન્દેલો. તેમની ટ્રૅજિ-કૉમેડીમાં એવો નિર્દેશ મળતો રહે છે કે ભ્રમણાનો નાશ એટલે સુખની જે કાંઈ શક્યતા હોય તેનો નાશ કરવો. આમ ટ્રૅજી-કૉમેડીમાં જીવન સમસ્તની સમસ્યાનું અવગાહન કરવાનું સામર્થ્ય દાખવી અગંભીર કૉમેડી ગંભીર છટા દાખવે છે.

મેલોડ્રામા

ઑપેરામાંથી ઉદભવેલો નાટ્યપ્રકાર. ગ્રીક ભાષામાં તે 'સાગ ડ્રામા' એટલે કે 'ગીત-નાટ્ય' તરીકે ઓળખાય છે. મેલોડ્રામાનો ઉદભવ ઇટાલીમાં સોળમી સદીનાં અંતિમ વર્ષોમાં ઑપેરાના ઉદભવની સાથોસાથ થયો. ઑપેરાનો વિકાસ પ્રશિષ્ટ ટ્રૅજેડીને પુનર્જીવિત કરવાના પ્રયત્નમાંથી થયો. તેમાં સંગીત કે નાટ્યની જમાવટ હોય તે પ્રમાણે તે કૃતિ ઑપેરા કે મેલોડ્રામા તરીકે ઓળખાતી. અઢારમી સદીમાં હૅન્ડલે પોતાની કેટલીક કૃતિઓને ઑપેરા અને કેટલીકને મેલોડ્રામા તરીકે ઓળખાવેલી. અઢારમી સદીના અંતભાગમાં ફ્રેન્ચ નાટ્યકારોએ મેલોડ્રામાને સ્વતંત્ર પ્રકાર તરીકે વિકસાવવાના પ્રયાસ આરંભ્યા અને તે માટે સંવાદતત્વને વધુ વિકસાવાયું અને દશ્યાત્મકતા, કાર્યઘટના તથા હિંસાખોરીને વિશેષ મહત્વ અપાયું.

સનસનાટી અને અતિશય લાગણીવેડા ખૂબ લોકપ્રિય નીવડતાં રહ્યાં. સદીનાં આરંભિક વર્ષોમાં એક મુખ્ય અસર હતી તે ક્રૅબિલૉનની વિષાદયુક્ત ટ્રૅજેડી રચનાઓ. અલ્પવિકસિત પ્રારંભિક મેલોડ્રામાના વિશેષ ઉલ્લેખનીય ઉદાહરણ તરીકે રૂસોરચિત 'પિગ્મેલિયન' (1775), ગૅબિયટરચિત 'લ ઑટો-દ-ફે' (1790) તેમજ ગિલ્બર્ટ દ પિક્સરકૉર્ટરચિત-'કેલીના' (1800) ગણાવી શકાય.

ફ્રેન્ચના પ્રભાવ ઉપરાંત ગ્યુઈથે તથા શિલરની કૃતિઓનું ગૉથિક તત્વ તેમજ ગૉથિક નવલકથાની વધતી જતી લોકપ્રિયતા અને પ્રચલિતતા વત્તા એમ. જી. 'મૉન્ક' લૂઈસના મેલોડ્રામા 'ધ કેસલ સ્પેક્ટર'(1797)ની ખ્યાતિ અને લો-

કચાહના – આ બધાં પરિબળોને કારણે ઓગણીસમી સદી દરમિયાન અંગ્રેજી રંગમંચ પર સંખ્યાબંધ મેલોડ્રામાનું નિર્માણ થયું અને એ જ ગાળા દરમિયાન સ્કૉટ, રીડ, ડિકન્સ, વિલ્કી કૉલિન્સ અને અન્ય કર્તાઓની અનેક નવલકથા-ઓનું મેલોડ્રામા રૂપે રંગમંચ માટે રૂપાંતર થવા પામ્યું. રંગમંચની અવનતિના આ ગાળામાં કોઈ નોંધપાત્ર મૌલિક કૃતિઓનું નહિવત્ સર્જન થયું. એ સાવ જોગાનુજોગ નથી, નાટ્યમય કાવ્ય તથા ગદ્ય માટેની પરખશક્તિ કે શ્રવણસૂઝ લેખકોએ જાણે ગુમાવી દીધી હતી.

ઓગણીસમી સદીમાં મેલોડ્રામાનો પુષ્કળ ફાલ ઊતર્યો. તેમાં સનસના-ટીભર્યાં મનોરંજક તત્વો વિશેષ છે અને તેમાં મુખ્ય પાત્રો અતિશય સદગુણ ધરાવતાં હોય કે અસામાન્ય દુર્ગુણ ધરાવતાં હોય (એટલે કે પ્રતાપી તથા ઉમદા નાયક કે નાયિકા અને અતિદુષ્ટ અને નિમ્ન કોટિના ખલનાયકો); વળી લોહિયાળ ખાનાખરાબી, કમકમાટી તથા હિંસા ભરેલા ઘેરા વાતાવરણની જમાવટ અને તે માટે ભૂતાવળ/પ્રેતભક્ષી પિશાચ, ચૂડેલ, લોહી ચૂસી પીનાર અમાનુષી તત્વોનું આલેખન અને એવી તો કંઈક તરકીબો એમાં યોજવામાં આવે છે. એમાં વળી દારૂડિયા, જુગારીઓ તથા ખૂની તત્ત્વોની દુષ્ટતાના અતિરેકભર્યા કથાતત્વ નિમિત્તે જુગુપ્સાપ્રેરક વાસ્તવિકતા પણ ઉમેરાય છે.

આ સાહિત્યપ્રકારની હાલ ઉપલબ્ધ કેટલીક જાણીતી કૃતિઓ આ પ્રમાણે છે : ટૉમસ હૉલક્રૉફ્ટરચિત ‘એ ટેલ ઑવ્ મિસ્ટરી’ (1802), ડગ્લાસ જેરો-લ્ડરચિત ‘બ્લૅક આઈડ સુસાન’ (1829), ‘મારિયા માર્ટેન’ અથવા ‘ધ મર્ડર ઇન ધ રેડ બાર્ન’ (1830), ‘સ્વીની ટૉડ’ (1842) (‘મૅરિયા માર્ટનર’ની જેમ આ કૃતિમાંથી પણ અનેક ફેરફાર કરાયેલ રચનાઓને વિષય-વસ્તુ મળી રહ્યું.); બૂસિકૉલ્ટરચિત ‘ધ કૉર્સિકન બ્રધર્સ’ (1852), ‘ટેન નાઇટ્સ ઇન એ બાર રૂમ’ (1858), ‘ધ કૉલિન બૉન’ (1859); મિસ બ્રેડૉનરચિત ‘લેડી ઑડલીઝ સિક્રેટ’ (1863); ટૉમ ટેલર-રચિત ‘ધ ટિકેટ ઑવ્ લીવ મૅન’ (1853), ‘ઈસ્ટ લાઇન’ (1874); વિલિયમ ટેરિસ-રચિત ‘ધ બેલ્સ ઑવ્ હૅઝલમેર’ (1887) વગેરે.

બૌદ્ધિક મેલોડ્રામા તરીકે ઓળખાવાયેલા શૉના ‘ડેવિલ્સ ડિસાઇપલ’ (1897) અને ‘પૅશન પોઇઝન, પેટ્રિફિકેશન’નો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. વિક્ટોરિયન મેલોડ્રામાની કેટલીક તરી આવતી વિસંગતતાઓ અંગે ટૂંકા પ્રહ-સન રૂપે શૉએ આ કૃતિનો ‘ટ્રાઇફલ્સ અને ટૉમ ફૂલરીઝ’માં સમાવેશ કર્યો છે; પણ ‘ઍબ્સર્ડ થિયેટર’ના ગંભીર મર્મજ્ઞોએ આ કૃતિમાં ‘ઍબ્સર્ડ’ના પૂર્વસંકેતો હોવાનું જણાવ્યું છે.

1920ના ગાળામાં સિનેમાએ મેલોડ્રામાને મોટેભાગે રંગભૂમિ પરથી હટાવી મૂક્યું; પરંતુ મેલોડ્રામાનું તત્વ સંખ્યાબંધ કદરદાન પ્રેક્ષકોને આકર્ષતું રહ્યું છે. બે વિશ્વયુદ્ધ વચ્ચેની નોંધપાત્ર રચનાઓ તે પૅટ્રિક હેમિલ્ટનની 'રૉપ' (1929) તથા 'ગૅસ લાઇટ' (1938) તથા એડગર વૉલેસની 'ઑન ધ સ્પૉટ' (1930) અને 'ધ કેસ ઑવ્ ધ ફ્રાઇટન્ડ લેડી' (1931). બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીના મેલોડ્રામાનું વૈવિધ્ય જુદું જ તરી આવે છે અને તેમાં સાર્ત્રના બૌદ્ધિક મેલોડ્રામા તરીકે ઓળખાવાયેલ 'ક્રાઇમ પૅશનલ' (1948) અને જો ઓર્ટોર્તુંરચિત 'લૂટ' (1967) મુખ્ય છે.

પ્રહસન

બહુધા ફાર્સ તરીકે ઓળખાતો પાશ્ચાત્ય હાસ્યનાટકનો પ્રકાર. નાટ્યની પરિભાષામાં મૂળ ફ્રેન્ચ શબ્દ farce એટલે કે 'ઠાંસીને ભરવું' પરથી આ શબ્દ યોજવામાં આવ્યો છે. તેનો ઉદ્દેશ તદ્દન હળવા પ્રકારનું અને સૌથી પ્રાકૃત સ્તરનું હાસ્ય એટલે કે અટ્ટહાસ્ય નિપજાવવાનો છે. તે નિમ્ન પ્રકારની એટલે કે હળવી કૉમેડી લેખાય છે. તેનાં પ્રાથમિક લક્ષણો : અતિશયોક્તિભરી શારીરિક ચેષ્ટાઓ (ક્યારેક તેનું પુનરાવર્તન પણ થતું રહે છે), પાત્રો તથા પ્રસંગોની અતિશયોક્તિ, હાસ્યાસ્પદ અને બેઢંગી પરિસ્થિતિઓ તથા અશક્ય – ક્યારેક સાવ અસંભવિત પ્રસંગો એટલે કે તરંગી પ્રસંગો પણ હોય તેમજ અણધાર્યા પાત્રપ્રવેશ અને રહસ્યસ્ફોટ નિમિત્તે વિસ્મય. પ્રહસનમાં પાત્રો અને સંવાદો લગભગ હમેશાં નાટ્યવસ્તુ તથા પ્રસંગોને વશ વર્તતાં હોય છે. મોટેભાગે તેનું વસ્તુ આંટીઘૂંટી અને ગૂંચવાડાભર્યું હોય છે અને તેમાંના પ્રસંગો ગૂંચવણમાં નાખે એવા વેગપૂર્વક એકબીજાને અનુસરતા હોય છે.

પ્રહસનનું ચોક્કસ ઉદભવસ્થાન નિશ્ચિત નથી. કેટલાક તેને પ્રાગૈતિહાસિક ધીંગામસ્તી કે શોરબકોર રૂપે મૂલવે છે. પ્રશિષ્ટ સાહિત્યમાં ઍરિસ્ટોફનીઝ તથા પ્લૉટસની નાટ્યકૃતિઓમાં પ્રહસનજનક તત્વો જોવા મળે છે. આવું તત્વ ગ્રીસનાં સૅટાયર નાટકો તથા રોમનાં ફૅબ્યુલા પ્રકારનાં નાટકોમાં પણ જોવાય છે.

પ્રહસન તરીકે ઓળખાવી શકાય તેવી સર્વપ્રથમ નાટ્યરચનાઓ તે 'ફ્રાન્સી'; મધ્યયુગના ઉત્તરાર્ધમાં એ કૃતિઓ રચાઈ છે. આ રચનાઓ ધાર્મિક કે ઉપદેશપ્રધાન નાટકોમાં વચ્ચે ગોઠવી દેવાતી અવાંતર રચનાઓ જેવી છે. તેમાં મુખ્યત્વે 500 પંક્તિઓની ઑક્ટોસિલેબિક કડીઓમાં હાસ્યમસાલો ભરવામાં આવતો. રોજબરોજના જીવનની મૂર્ખાઈઓ તથા દુર્ગુણોના મુખ્ય વિષયમાં ખાસ તો ધંધાદારી ધૂર્તતા તથા પરિણીત જીવનની બેવફાઈને હાસ્યનું નિશાન બનાવવામાં આવતી. આ પ્રકારની કૉમેડીનું ચૉસર(ચૌદમી સદીનો ઉત્તરકાળ)

ની ‘મિલર્સ ટેલ’માં સરસ વર્ણન મળે છે.

ફ્રાન્સની રંગભૂમિ પર પાછળથી આ અવાંતર પ્રહસન-રચનાઓએ સ્વતંત્ર નાટ્યપ્રકાર એટલે કે એક-અંકી રચના તરીકેનું કાઠું વિકસાવ્યું. તેમાંની આશરે 150 રચનાઓ બચી છે.

ઇંગ્લૅન્ડના બાઇબલ-પ્રસંગોનાં ધાર્મિક લીલાનાટકોમાં પણ આવી પ્રહસન-લક્ષી અવાંતર રચનાઓ જોવા મળે છે; એમાં રાક્ષસી અને કઢંગાં પાત્રો લગભગ વિદૂષકની ગરજ સારે છે. પ્રેક્ષકોની વચ્ચે જઈ વિદૂષકવેડા કરતાં આ પાત્રો તથા સ્વતંત્ર રીતે વિકસેલાં ‘ઇન્ટરલ્યૂડ’ તેમજ ‘મૉરાલિટી’ નાટકોના ‘વાઇસ’ એટલે કે દુર્ગુણ નામના પાત્ર વચ્ચે કંઈક સીધો સંબંધ પણ જોવાયો છે.

ફ્રાન્સની આ પ્રહસન-રચનાઓની અસર ઇટાલી, જર્મની તથા ઇંગ્લૅન્ડમાં સ્પષ્ટ જણાય છે; આમાં ગણનાપાત્ર આંગ્લ લેખક તે જૉન હેવુડ. તેમણે ફ્રાન્સમાં પ્રચલિત પ્રહસનાત્મક રચનાનું સ્વરૂપ અપનાવી તેનું અનુકરણ કર્યું. દેખીતી રીતે જ ટ્યૂડર કાળના નાટ્યલેખકો પર હેવુડનો પ્રભાવ પડ્યો છે. એ લેખકોએ પોતાનાં નાટકોમાં પ્રહસનલક્ષી તત્વો પ્રયોજવાનો આરંભ કર્યો. આમાં ‘રાલ્ફ રૉઇસ્ટર ડૉઇસ્ટર’ (1553), ‘ગૅમર ગટૅન્સ નીડલ’ (1560), શેક્સપિયરનાં ‘કૉમેડી ઑવ્ એરર્સ’ (આ. 1590), ‘હેનરી ફૉર્થ’ (આ. 1597), ‘હેનરી ફિફ્થ’ (1599), ‘ધ ટેમિંગ ઑવ્ ધ શ્રુ’ (આ. 1594), ‘ટ્વેલ્ફ્થ નાઇટ’ (1600–01) તથા ‘ધ ટેમ્પેસ્ટ’ (આ. 1611) જેવાં નાટકો અને બેન જૉન્સનનાં ‘વૉલ્પૉન’ (1606) તથા ‘ધી ઍલ્કમિસ્ટ’ (1610) – એ બે નાટકો ગણનાપાત્ર છે. અલબત્ત, આમાંથી ‘ધ કૉમેડી ઑવ્ એરર્સ’ તથા ‘ધ ટેમિંગ ઑવ્ ધ શ્રુ’ સિવાય બાકીની કૃતિઓમાં શુદ્ધ પ્રહસન ઠરી શકે તેવાં તત્વો ઓછાં જડે. ત્યારબાદ જૉન્સનની ‘બાર્થલૉમ્યુ ફેર’ (1614) નામની એક અનન્ય પ્રહસનરૂપ કૉમેડી મળે છે.

ત્યારપછી સત્તરમી સદીના મધ્યકાળમાં મૉલિયર આ નાટ્યપ્રકારના સમર્થ સર્જક નીવડ્યા. ઇંગ્લૅન્ડની રેસ્ટોરેશન કૉમેડી તથા અઢારમી સદીની કૉમેડી રચનાઓમાં સંખ્યાબંધ પ્રહસનલક્ષી તત્વો-પ્રસંગો જોવા મળે છે. વળી અઢારમી સદીમાં, મુખ્ય નાટક પૂર્વે ભજવાતી નાટિકા જેવા ‘કર્ટન રેઝર’ના પ્રકાર તરીકે સંખ્યાબંધ ટૂંકાં પ્રહસનો પણ લખાયાં છે.

પૂર્ણવિકસિત અને પરિપક્વ નાટ્યરૂપ તરીકે પ્રહસનનું કાઠું પ્રગટ થયું ઓગણીસમી સદીમાં. ફ્રાન્સના લૅબિશ (Labiche) તથા ફેડૂની રચનાઓમાં તેમજ ઇંગ્લૅન્ડમાં પિનેરોની કૃતિઓમાં આ ઘટનાક્રમ સિદ્ધ થયો જોવાય છે. ડબ્લ્યૂ. એસ. ગિલ્બર્ટ આ પ્રકારને લોકભોગ્ય બનાવવામાં સહાયભૂત બન્યા.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ચેહફનાં ત્રણ એકાંકી પ્રહસનો ‘ધ બેર’ (1888), ‘ધ મૅરેજ પ્રપોઝલ’ (1889) અને ‘ધ વેડિંગ’ તેમજ જ્યૉર્જ કૉર્ટલિનનાં બે આખાં પ્રહસનો આ જ ગાળામાં મળે છે. 1892માં મળે છે ઇંગ્લૅન્ડની જ નહિ, પણ પરદેશની અને ભારતીય રંગભૂમિ પર પણ રૂપાંતર પામી અવારનવાર ભજવાયેલું બ્રાન્ડન ટૉમસનું યાદગાર પ્રહસન ‘ચાર્લીઝ આન્ટ’. કેટલાક ઑસ્કર વાઇલ્ડના ‘ધી ઇમ્પૉર્ટન્સ ઑવ્ બીઇંગ અર્નેસ્ટ’(1895)ને પણ પ્રહસન તરીકે ઓળખાવે છે. વાસ્તવમાં એ કૃતિ પ્રહસન તથા કૉમેડી ઑવ્ મૅનર્સના સમન્વયનો સુંદર નમૂનો છે. ગૉગૉલનું ‘ધી ઇન્સ્પેક્ટર જનરલ’ (1856) પણ એ વર્ગમાં મુકાય છે. પ્રહસન નાટ્યપ્રકારના ખેડાણમાં અન્ય ગણનાપાત્ર લેખકો તે આંદ્રે રૂસિન, ફેરેન્ક મૉલનર તથા જા એન્યૂઇ છે. આમ યુરોપિયન સાહિત્યમાં પ્રહસનાત્મક નાટક સારી રીતે ખેડાયું છે.

સંસ્કૃત ભાષાના નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ પ્રહસનને નાટ્ય કે રૂપકના દસ મુખ્ય પ્રકારોમાં એક મુખ્ય પ્રકાર ગણાવ્યો છે. ‘પ્રહસન’ એ શબ્દ તેમાં હાસ્યરસ મુખ્ય હોય તેમ સૂચવે છે. ભરતમુનિ (ઈ. સ. પૂ. 150), ધનંજય (ઈ. સ. 1000), હેમચંદ્ર (ઈ. સ. 1150), રામચંદ્ર અને ગુણચંદ્ર (ઈ. સ. 1200) અને વિશ્વનાથ (ઈ. સ. 1350) વગેરે નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ પ્રહસનનાં જે લક્ષણો ગણાવ્યાં છે તે મુજબ : (1) જેમાં દંભી તપસ્વી, સાધુ, બ્રાહ્મણ, કાયર મનુષ્યો વગેરે નીચ પાત્રોનો પરિહાસ કરવામાં આવે અને કથાનકનો ચોક્કસ વિકાસ થાય તેને શુદ્ધ પ્રકારનું પ્રહસન કહેવાય; (2) જેમાં વેશ્યા, વિટ, ચેટ, નપુંસક, ધૂર્ત, અનેક પતિવાળી સ્ત્રી વગેરે પાત્રોનો પરિહાસ કરવામાં આવે અને અરુચિયુક્ત પોશાક પહેરવામાં આવે તેને સંકીર્ણ અથવા વિકૃત પ્રકારનું પ્રહસન કહેવાય; (3) જેમાં લૌકિક વાતચીત, દંભવાળું કથાનક, ધૂર્તવિટનો વિવાદ અને વીથ્યંગો રજૂ થયાં હોય એ મિશ્ર પ્રકારનું પ્રહસન કહેવાય; (4) પ્રહસનમાં એક અંક હોય છે, પરંતુ કેટલાકને મતે બે અંકો પણ હોઈ શકે; (5) પ્રહસનમાં ભાણની જેમ મુખ અને નિર્વહણ એ બે જ નાટ્યસંધિઓ હોય છે. (6) તેમાં છ પ્રકારનો હાસ્યરસ મુખ્ય હોવાથી કૈશિકી નામની હાસ્યપ્રધાન નાટ્યવૃત્તિ હોય છે. સમાજમાં રહેલા દંભી કે પાખંડીઓને ખુલ્લા પાડી પ્રેક્ષકોને જાગૃતિ સાથે મનોરંજન આપવાનું પ્રહસનનું પ્રયોજન છે.

સંસ્કૃત રૂપકોમાં ઘણાં પ્રહસનો રચાયેલાં છે, પરંતુ તેમાંનાં મોટાભાગનાં હજી પણ અપ્રકાશિત છે. સંસ્કૃત ભાષાનાં પ્રહસનોમાં સૈરંધ્રિકાપ્રહસન, સાગરકૌમુદી, કલિકેલિ, કંદર્પકેલિ, ધૂર્તચરિત, લટકમેલકપ્રહસન, દામકપ્રહસન, નાટવાટપ્રહસન, હાસ્યાર્ણવ, આનંદકોશ, મત્તવિલાસ, ભગવદજ્જુકમ્, ચંડાનુરંજન,

કુહનાભૈક્ષવ, સાંદ્રકુતૂહલ, પલાંડુમંડન, પાખંડવિડંબન, પયોધિમંથન, વિનોદરંગ, મિથ્યાચાર, કાલેયકૌતૂહલ, વેંકટેશપ્રહસન, સુભગાનંદ, દેવદુર્ગતિ, અદભુતરંગ, શાંડિલ્યપરિવ્રાજક, સોમવલ્લીયોગાનંદ, કુક્ષિંભરિભૈક્ષવ, કુક્ષિંભરિ લોકરંજન, મુંડિતાપ્રહસન, બૃહત્સુભદ્રક, ધૂર્તનર્તન અને હાસ્યરત્નાકર વગેરે પ્રહસનોનો સમાવેશ થાય છે. નવમી સદીમાં શંખધર નામના નાટ્યકારનું લટકમેલક પ્રહસન બે અંકોનું બનેલું અને ખૂબ જ જાણીતું છે. ‘ચતુર્ભાણી’માં પ્રકાશિત કરાયેલાં ચાર પ્રહસનો ઘણાં પ્રાચીન છે એ નોંધવું રહ્યું.

ગુજરાતની તળપદી લોકનાટ્ય-પરંપરા સમી ભવાઈમાં પ્રહસનનાં તત્વો પ્રચુર માત્રામાં વિકસાવાયાં હતાં; ગ્રામીણ સમાજને બોધ સાથે ભરપૂર મનોરંજન પૂરું પાડવા માટે એ તદ્દન જરૂરી પણ હતું. ‘કજોડાનો વેશ’ જેવા કેટલાક સામાજિક દૂષણને લગતા વેશ આનાં લાક્ષણિક ઉદાહરણ છે. ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર પણ પ્રહસનાત્મક નાટકોની પરંપરા જુદી રીતે જળવાઈ રહી જણાય છે. નાટક જોવા આવતા પ્રેક્ષકોમાંથી મોડા પડતા પ્રેક્ષકો મૂળ નાટક ચૂકી ન જાય તેથી અનુકૂળતા કરી આપવા ખાતર, મૂળ નાટકની પહેલાં તેમજ બે અંકો વચ્ચે દૃશ્ય-ગોઠવણીની સાનુકૂળતા કરી આપવા, આગળના પડદા સમક્ષ પ્રહસનાત્મક નાટકો ભજવાતાં. બહુધા ‘કૉમિક’ના નામે ઓળખાતી આ નાટિકાઓ મૂળ નાટ્યવસ્તુ સાથે ખાસ કશો સંબંધ ધરાવતી નહિ એ ખરું, પણ વ્યવસાયી રંગભૂમિએ પોતાની આગવી રીતે પ્રહસનાત્મક નાટિકાની પરંપરા ખાસ્સી વિકસાવી હતી.

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં પાત્ર, સંવાદ તથા પ્રસંગોના અતિરેકભર્યા ચિત્રણ વડે હાસ્ય નિપજાવતાં નાટકો લખવાના છૂટાછવાયા પ્રયાસો થયા છે. નવલરામરચિત ‘ભટનું ભોપાળું’ (1867) સર્વપ્રથમ રૂપાંતરિત પ્રહસન બન્યું છે, જ્યારે દલપતરામનું બહુ જાણીતું ‘મિથ્યાભિમાન’ (1871) ગુજરાતીમાં સૌપ્રથમ મૌલિક પ્રહસનાત્મક રચના બની છે. નાટ્યારંભના પ્રથમ દશકા દરમિયાન જ બબ્બે યાદગાર પ્રહસનો મળવા છતાં પ્રહસનાત્મક નાટ્ય-લેખનની ગુજરાતી નાટ્ય-સાહિત્યમાં પરંપરા બંધાતી નથી અને હાસ્યનાટકો માટે છેક કનૈયાલાલ મુનશી અને ધનસુખલાલ મહેતા સુધી રાહ જોવી પડે છે.

ક. મા. મુનશી-લિખિત ‘વાવાશેઠનું સ્વાતંત્ર્ય’ (1921), ‘બે ખરાબ જણ’ (1924) તથા ‘છીએ તે જ ઠીક’ (1946) સામાજિક પ્રહસનાત્મક નાટકો તરીકે સફળતાપૂર્વક ભજવાયાં છે. ચન્દ્રવદન મહેતાનું ‘મૂગી સ્ત્રી’ અત્યંત સફળ રૂપાંતરિત પ્રહસન બન્યું છે. આ ઉપરાંત તેમની ‘મેનાપોપટ અથવા હાથીઘોડા’ (1951) અને વિશેષ કરીને ‘હોહોલિકા’ (1957) – એ બે મનોરંજનાત્મક

કૃતિઓમાં પ્રહસનાત્મક તત્વો જોવાયાં છે. આ સિવાય ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ભજવાતાં મનોરંજનલક્ષી પ્રહસનાત્મક નાટકો નિમિત્તે ધનસુખલાલ મહેતા, ચુનીલાલ મડિયા, પ્રબોધ જોષી, પ્રાગજી ડોસા, દામુ સાંગાણી, તારક મહેતા, જયંતી પટેલ જેવા લેખકોનાં નાટકો ઉલ્લેખનીય છે.

પારસી નાટ્યકારોએ પ્રહસનનાં તત્વોને ભરપૂર પ્રમાણમાં વિકસાવ્યાં હતાં. પાત્ર, પ્રસંગ તથા સંવાદની અતિશયોક્તિ વડે સતત ખડખડાટ હસાવવા-ની પ્રયુક્તિ અજમાવતા રહી અદી મર્ઝબાન વગેરે જેવા નાટ્યકારોએ કહો કે સમગ્ર પારસી રંગભૂમિએ ભારે લોકચાહના મેળવી હતી.

બર્લેસ્ક

પ્રહસનપ્રચુર વિડંબનારૂપ મનોરંજનલક્ષી રચના. આ સંજ્ઞાનું મૂળ જોવાયું છે ઇટાલિયન શબ્દ burlesco burlaમાં. તેનો અર્થ થાય છે ઠેકડી અથવા મજાક. તે કોઈ સાહિત્યિક કે સંગીતબદ્ધ રચનાની અતિશયોક્તિપૂર્ણ-અનુકરણરૂપ ઉપહાસિકા જેવી રચના હોય છે અને તેનાં શૈલી તથા ભાવ પૅરડી કરતાં વિસ્તૃત અને જોશીલાં હોય છે. મોટાભાગે તે રંગભૂમિના મનોરંજન સાથે સંકળાયેલું રહ્યું છે. એને ‘વિડંબનિકા’ પણ કહી શકાય.

ઍરિસ્ટોફનીઝે પોતાનાં નાટકોમાં પ્રસંગોપાત્ત, બર્લેસ્કનો ઉપયોગ કર્યો છે. ગ્રીક સૅટર નાટકો એક પ્રકારનાં બર્લેસ્ક જ હતાં. એલિઝાબેથન યુગનાં નાટકોમાંની વિદૂષકવેડાથી ભરપૂર અવાંતર પ્રહસનિકાઓ પણ આ સ્વરૂપનો જ એક આવિષ્કાર લેખાય છે.

ઇંગ્લૅન્ડમાં આનો સૌથી પ્રારંભિક નમૂનો ‘અ મિડસમર નાઇટ્સ ડ્રીમ’(આ. 1595)માં બૉટમ અને તેની મંડળી મારફત ભજવાતી પિરેમસ અને થિસ્બીની નાટિકાને માનવામાં આવે છે. એમાં શેક્સપિયરની નેમ તેમની પૂર્વેની અવાંતર પ્રહસનિકાઓની મજાક ઉડાડવાની છે. થોડાં વર્ષ પછી ફ્રાન્સિસ બ્યૂમૉન્ટે પૂરી લંબાઈની સર્વપ્રથમ નાટ્યકૃતિ રૂપે બર્લેસ્કની જે રચના કરી તે ‘ધ નાઇટ ઑવ્ ધ બર્નિંગ પેસલ’ (આ. 1607) છે. 1671માં ડ્યૂક ઑવ્ વેલિંગ્ટન નામે જ્યૉર્જ વિલર્સે ‘ધ રિહર્સલ’ નામની કૃતિ ભજવી તે પૂરી લંબાઈના નાટ્યાત્મક બર્લેસ્ક-નો અનન્ય નમૂનો લેખાય છે. આ રચનામાં તેમણે સમકાલીન અદાકારો તેમજ નાટ્યકારોની સાથોસાથ તેમના સમયની હિરૉઇક ટ્રૅજેડીની પણ હાંસી ઉડાવી છે. ફીલ્ડિંગે પણ ‘ટૉમ થમ્બ’ (1730) તથા ‘હિસ્ટૉરિકલ રજિસ્ટર ફૉર ધ યર’(1736)માં આવો જ હેતુ સિદ્ધ કર્યો છે. આવી અન્ય કેટલીક રચનાઓમાં સૌથી લોકપ્રિય નીવડી તે ગ્રેની ‘ધ બેગર્સ ઑપેરા’ (1728). અમુક અંશે તે

ઇટાલિયન બર્લેસ્ક જેવી કૃતિ છે. તેણે પ્રારંભેલી આ ઢબની રંગતભરી રચનાઓ પાછળથી ઓગણીસમી સદીમાં ખૂબ લોકપ્રિય નીવડી. આ પછીના સમયગાળાની ગણનાપાત્ર નાટ્યાત્મક બર્લેસ્ક રચનાઓ છે ગ્રેની 'વૉટ ડૂ યૂ કૉલ ઇટ' (1715), ગ્રે, પોપ અને જૉન આર્બથનૉટે સંયુક્ત રીતે લખેલી 'થ્રી અવર્સ આફ્ટર મૅરેજ' (1717), ફીલ્ડિંગરચિત 'ધ કૉવેન્ટ ગાર્ડન ટ્રૅજેડી' (1732), જી. એ. સ્ટીવન્સકૃત 'ડિસ્ટ્રેસ આફ્ટર ડિસ્ટ્રેસ' (1732), શેરિડનની રચના 'ધ ક્રિટિક' (1779) અને વિલિયમ રોડ્ઝ-લિખિત 'બૉમ્બાસ્ટિક ફ્યુરિયોસો' (1810).

બર્લેસ્ક માત્ર નાટક પૂરતું મર્યાદિત રહ્યું ન હતું. સત્તરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર સ્કેરૉને 'વર્જિલ ટ્રાવેસ્ટી' (1648) નામક બર્લેસ્ક પદ્યમાં રચ્યું હતું. સૅમ્યુઅલ બટલરે 'હ્યુડિબ્રાસ'(1662)માં વીરકાવ્યની વિડંબના કરતું કાવ્ય રચ્યું અને તેમાં રોમાન્સ, શૌર્યગાથા તથા પ્યુરિટનવાદની બર્લેસ્ક શૈલીથી હાંસી ઉડાવી. 1674માં બ્વૉલોએ 'લ લુટ્રિન' નામે પ્રસિદ્ધ વિડંબનાલક્ષી મહાકાવ્ય રચ્યું અને તેમાં પુષ્કળ વક્રોક્તિ તથા મહાકાવ્યસહજ ગાંભીર્ય અને ઔચિત્ય જાળવી રાખીને ક્લાસિકલ મહાકાવ્યની ઠેકડી ઉડાવી. ડ્રાયડને 'ધ હાઇન્ડ ઍન્ડ ધ પૅન્થર'માં બોધલક્ષી પ્રાણીકથાનું બર્લેસ્ક રચ્યું; ત્યારપછી પોપે 'રેપ ઑવ્ ધ લૉક' તથા 'ધ ડન્સિયાડ' (1728, 1742, 1743) જેવાં વિડંબનાલક્ષી વીરકાવ્યોમાં બર્લેસ્કની બહુવિધ શક્યતાઓ વિશે કસબી પ્રભુત્વ દાખવ્યું. સ્વિફ્ટરચિત 'બૉકસી ઍન્ડ ફિલમૉન' (1709) પણ આ ગાળાનું મનપસંદ બર્લેસ્ક બની રહ્યું.

આમ બર્લેસ્ક નાટ્ય રૂપે તથા કાવ્ય રૂપે એમ બંને પ્રકારે વૈવિધ્યપૂર્ણ રીતે ખેડાયેલો સાહિત્યપ્રકાર છે.

બ્લૅક કૉમેડી

તીખા કટાક્ષોથી સભર, આક્રમક, પ્રસ્થાપિત મૂલ્યોનું ઉન્મૂલન કરવાના ઇરાદે લખાયેલી નાટ્યકૃતિ. તેને 'કૉમેડી ઑવ્ ધી ઍબ્સર્ડ' કે 'ટ્રૅજિક ફાર્સ' જેવા શબ્દપ્રયોગોથી પણ ઓળખવામાં આવે છે. બ્લૅક કૉમેડીમાં બ્લૅક હ્યૂમર ભારોભાર હોય છે. 'બ્લૅક હ્યૂમર' શબ્દનો આધુનિક અર્થમાં સૌપ્રથમ વાર પ્રયોગ ફ્રેંચ પરાવાસ્તવવાદના પ્રણેતા આન્દ્ર બ્રેતોંએ કર્યો. 1940માં તેમણે 'ઍન્થૉલૉજી ઑવ્ બ્લૅક હ્યૂમર' શીર્ષકવાળો કાવ્યસંગ્રહ પ્રગટ કર્યો, જેમાં દ્વિ-અર્થી ઉક્તિઓ, વ્યંગ્યાત્મક શબ્દપ્રયોગ અને તીખા કટાક્ષો દ્વારા સ્થાપિત મૂલ્યો અને સામાજિક ધોરણોની ઠેકડી ઉડાવતાં કાવ્યોનો સમાવેશ થાય છે. નાટ્યકારોએ બ્લૅક હ્યૂમરનો ઉપયોગ કરીને જે નાટ્ય-રચનાઓ કરી તેને બ્લૅક

કૉમેડી તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. કરુણ નાટકને અનુરૂપ હોય તેવા વિષ-યવસ્તુને તેઓ કૉમેડી માટે પસંદ કરે છે અને તેના તીખા, વેધક કટાક્ષયુક્ત સંવાદો દ્વારા માનવીના તર્ક ઉપર સીધું આક્રમણ કરી જગતના સત્યને બહાર લાવવાનો તેઓ પ્રયાસ કરે છે. સૅમ્યુઅલ બૅકેટ નામના ફ્રેંચ નાટ્યકારના પ્રસિદ્ધ નાટક 'વેઇટિંગ ફૉર ગોદો'(1952)માં આધ્યાત્મિક અને ઈશ્વર-સંબંધી બાબતો, જૂનીપુરાણી મજાકો તથા મોજ-મજા માટેના સંગીત-જલસાઓ સાથે ભેળસેળ થતાં રમૂજી દૃશ્યો સર્જાયાં છે અને ગંભીર તથા કરુણ-પ્રધાન કહી શકાય તેવી વાતોને, જાણે આ સૌની ઠેકડી ઉડાવવાનો ઉપક્રમ હોય તેમ, વ્યંગ્યાત્મક, વેધક સંવાદો પ્રયોજીને મજાકમાં ફેરવી નાખવામાં આવી છે. આયૉનેસ્કોએ તેના 'ધ બોલ્ડ સૉપ્રાનો'(1953)માં સામાન્ય સામાજિક વાતચીતોના ચીલાચાલુ શબ્દપ્ર-યોગો દ્વારા જગતના પાગલપણા તરફ આંગળી ચીંધી છે. આ પ્રકારનાં નાટકોમાં બ્લૅક હ્યૂમરનો ભારોભાર ઉપયોગ છે. બ્લૅક કૉમેડી પ્રકારનાં નાટકોમાં લેખકનો મુખ્ય હેતુ શ્રોતાગણને મૂંઝવી નાખીને, ન ધાર્યું હોય તેવું બનતું જોવાથી ઊભા થતા અજંપાના ભાવ દ્વારા પ્રસ્થાપિત ધોરણો અને મૂલ્યોના ઉન્મૂલનનો હોય છે. આવાં નાટકોનો ધ્વનિ વ્યંગોક્તિનો હોય છે. એ વ્યંગોક્તિઓ દ્વારા બૌદ્ધિક પ્રહારોના માધ્યમથી લેખક સત્યને પ્રગટ કરવાનો પ્રયાસ કરે છે.

શીઘ્ર નાટક

સંજ્ઞા મુજબ ત્વરિત અથવા નજીવા વિમર્શ અને રિયાઝ પછી રજૂ થાય તે શીઘ્રનાટક. તત્વતઃ એ નટકેન્દ્રી પ્રસ્તુતિ છે, પણ એમાં નટે લેખક-દિગ્દર્શકની ભૂમિકાઓ પણ નિભાવવી પડે છે. અભિનયની તાલીમ દરમિયાન પાત્ર, પ્રસંગ કે વિચારને નાટ્ય-આલેખ વિના રજૂ કરવાના આવા યત્નોથી નટમાં સર્જનાત્મ-કતા, નિરીક્ષણશક્તિ, પ્રસ્તુતિકસબ અને રૂપઘાટ આપવાની ક્ષમતા કેળવવામાં એનો ઉપયોગ થતો રહ્યો છે; એમાં મુખ્યત્વે અંગ અને અવાજ વધુ પ્રયોજાય, બહુ તો કોઈ હાથસામગ્રી વપરાય. નાટ્યકૃતિમાં ન આલેખાયેલ પ્રસંગો કલ્પ-વાની અને એ દ્વારા 'પાત્રઘડતર' માટે આવી તાલીમ આપવાની રૂસી દિગ્દર્શક સ્તનિસ્લાવ્સ્કી ભલામણ કરતા; એવા 'ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન' (લીલાનાટ્ય) પછી થોડા વધુ નિશ્ચિત રૂપઘાટ મળતાં એને શીઘ્રનાટકની સંજ્ઞા અપાય. 'શેરીનાટકો'ની તાલીમ અને પ્રસ્તુતિઓ દરમિયાન નટો માટે આ પટુતા અનિવાર્ય ગણાય છે. વ્યક્તિત્વવિકાસ, શૈક્ષણિક રંગભૂમિ અને માનસિક સ્વાસ્થ્ય પ્રાપ્ત કરવામાં પ્રયોજાતી વિવિધ ભૂમિકાઓ ભજવવાની (role-playing) કસરતોનો પણ તેમાં સમાવેશ થાય. 'બનન્તી' (happening) એમાંથી ફંટાયેલી પ્રસ્તુતિ છે. નટની

પ્રત્યુત્પન્નમતિ અને કુદરતી અભિનયશક્તિને આધારે આ પ્રકારનો પ્રયોગ થાય છે.

ઍબ્સર્ડ થિયેટર

સમગ્ર દાયકાના તથા 1960ના દાયકાના પ્રારંભિક વર્ષોના યુરોપ-અમેરિકાના કેટલાક આધુનિક નાટ્યકારોની ઓળખ માટે પ્રયોજાયેલો શબ્દપ્રયોગ. તેનો સૌપ્રથમ પ્રયોગ 1961માં માર્ટિન એસલિને કર્યો. અલબત્ત ઍબ્સર્ડવાદીઓનું કોઈ વિધિવત્ જૂથ કે એવી ઝુંબેશ અસ્તિત્વમાં ન હતાં. પરંતુ 1942માં આલ્બેર કામ્યુએ પ્રગટ કરેલા 'ધ મીથ ઑવ્ સીસીફસ' નામના નિબંધમાં માનવજીવનની હેતુવિહીનતા વિશે વ્યક્ત કરેલા વિચારો સાથે એકબીજાથી તદ્દન ભિન્ન પ્રતિભા ધરાવતા સૅમ્યુઅલ બૅકેટ, યૂજિન આયૉનેસ્કો, ઝયાં જીને, આર્થર એડમોવ, હેરોલ્ડ પિન્ટર, ફરનાન્ડો અરાબેલ, હેરોલ્ડ પિન્ટર, ઝયાં તાર્દુ, આલ્ફ્રેડ જેરી, એડ્વર્ડ એલ્બી તથા બોરિસ વિથાન જેવા નાટ્યકારો મુખ્યત્વે સહમત હતા. આથી એ નાટ્યકારો, તેમની કૃતિઓ તથા તેના નાટ્યપ્રયોગો 'થિયેટર ઑવ્ ધી ઍબ્સર્ડ'ના નામે જ ઓળખવા લાગ્યા. જોકે આમાંના બધાયને આવી ઓળખ સ્વીકાર્ય હતી એવું પણ નથી. એ પ્રવાહના અગ્રણી ગણાતા સૅમ્યુઅલ બૅકેટે જ ભારપૂર્વક જણાવ્યું હતું કે 'હું ઍબ્સર્ડવાદી નથી.'

વિવેચન પૂરતું એ શબ્દપ્રયોગમાં માનવઅસ્તિત્વની અસંગતતા તથા સૃષ્ટિ સમસ્તની નિરર્થકતા દર્શાવતી વિચારસરણી તથા નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ઉલ્લેખ અભિપ્રેત છે. આ પ્રવૃત્તિનાં મૂળ તરીકે મધ્યયુગનાં મોરાલિટી પ્રકારનાં રૂપક નાટકો, યૂરિપિડીઝ તથા ઍરિસ્ટોફનીઝનાં નાટકો, સ્પેનનાં ધાર્મિક દૃષ્ટાંત-નાટકો (autos sacramentates), લૂઈ કેરોલ જેવા લેખકોની અર્થહીન કૃતિઓ, સ્ટ્રીનબર્ગનાં સ્વપ્નનાટકો, જેમ્સ જોયસ તથા ફ્રાન્ઝ કાફકાની સ્વપ્ન-નવલકથાઓ, આલ્ફ્રેડ જેરીનું હાસ્યાસ્પદતાથી ભરેલું નાટક 'ઉબુ રોઈ' (1896), ઈશ્વરનું મૃત્યુ પોકારતી નિત્શેની નવલકથા 'ઝરથુસ્ત્ર' (1883), ગિલામ એપોલિનેર, ફ્રૅન્ક વિદકિન્ડ, ચાર્લી ચેપ્લીનનાં ફિલ્મનિર્માણ એમ વિવિધ પ્રવૃત્તિપ્રવાહોનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવે છે. પ્રત્યક્ષ પ્રભાવક પરિબળ તરીકે એન્ટોનીન આર્ટુડનું 'ધ થિયેટર ઍન્ડ ઇટ્સ ડબલ' (1958) તથા દાદાઇઝમ, 1920 તથા 1930ના દાયકાનો પરાવાસ્તવવાદ તથા અસ્તિત્વવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ વગેરે કારણભૂત મનાય છે. આ ઉપરાંત સાંપ્રત પરિસ્થિતિ તરીકે યુદ્ધોત્તર વિશ્વમાં સ્વીકૃત ધર્મો તરફ જાગેલી નિર્ભ્રાન્તિની વ્યથા તેમજ યુદ્ધની ભીષણતાના ઓથાર નીચે સર્જાયેલા સાર્વત્રિક મૂલ્યહ્રાસે આના ઉદભવમાં નિર્ણાયક ભાગ ભજવ્યો છે.

આ નાટ્યરચનાઓમાં માનવજીવનની વિફળતા તથા મૂલ્યોની અસંગતતા આલેખાઈ છે અને એ રીતે વિષય-દૃષ્ટિએ એ નાટકો અન્યથી જુદાં પડે છે. અસંગતતાનો વિષય કેન્દ્રમાં રાખનારું નાટ્યવિધાન પણ અસંગત બની રહે એ દેખીતું છે. એમાં તાર્કિક કે ક્રમિક નાટ્યવસ્તુ, કથાવિકાસ, સુરેખ પાત્રચિત્રણ તથા અર્થવાહી સંવાદ જેવી પરંપરાગત કે પ્રચલિત શૈલી-ખાસિયતોનો જાણે મૂલ્યહ્રાસ કરવામાં આવ્યો છે. અલબત્ત એ નિમિત્તે વિશૃંખલિતતાને વ્યક્ત કરનારું ઍબ્સર્ડવાદીઓનું નવું નાટ્યશાસ્ત્ર પણ રચાઈ આવ્યું છે. અસંબદ્ધ, અર્થરહિત પુનરાવર્તિત સંવાદો, અતાર્કિક અને અગમ્ય વર્તણૂક તેમજ અસંગત ક્રમવિહીન વસ્તુ અને ચક્રાકાર ગતિઓ તથા પ્રતીક-કલ્પનાઓ એ આ નાટ્યરીતિની મુખ્ય ખાસિયતો ગણાય.

માનવજીવનની વ્યર્થતાની આવી જોશીલી આલબેલ પોકારનારા આ નાટ્યકારોને એમાં પ્રચુર હાસ્યપ્રદ સામગ્રી પણ મળી રહી. ના નાટકોનાં પાત્રોની તેમજ તેમનાં વર્તન-વ્યવહાર અને વાર્તાલાપની અર્થરહિતતા તથા હાસ્યાસ્પદતાના કારણે એમાં કૉમેડીનું બાહ્યાવરણ માળખું રચાય છે. એને ઉપસાવવા અને બહેલાવવા માટે આ નાટકોની ભજવણીમાં કૉમેદિયા દ લા આર્તે, વોરવિલ તથા મ્યુઝિક હૉલ જેવા સ્રોતોની પ્રેરણા ઝિલાઈ છે અને માઇમ, ઍક્રોબૅટિક્સ, લોકનાટ્ય, સામૂહિક મનોરંજનના કાર્યક્રમો, સર્કસના વિદૂષક તથા ફિલ્મ વગેરેની બહુવિધ લાક્ષણિકતાઓનો વિનિયોગ કરાયો છે. પણ ના નાટ્યજગતની સર્વાંગી અર્થશૂન્યતામાંથી રચાતી હાસ્યાસ્પદતાની ભીતરમાં કણસે છે અકથ્ય વેદના. વિષયગત અર્થગાંભીર્ય અને કારુણ્યને ગોપાવતી આવી હાસ્યના આવરણવાળી રચનાઓ ‘બ્લૅક કૉમેડી’ના નામે ઓળખાય છે. સૅમ્યુઅલ બૅકેટ ‘વેઇટિંગ ફૉર ગોદો’ નામના નાટકને ‘એ ટ્રૅજિકૉમેડી ઇન ટુ ઍક્ટ્સ’ એવું જ ઉપશીર્ષક આપ્યું છે. વસ્તુતઃ માનવઅસ્તિત્વની તાત્વિક સમસ્યા સમજવા-સમજાવવાના પ્રયાસને વરેલી આ એક વિચારપ્રેરક રંગભૂમિ (serious theatre) પ્રવૃત્તિ હતી.

બૅકેટનું ‘વેઇટિંગ ફૉર ગોદો’ ફ્રેન્ચમાં 1952માં પ્રગટ થયું અને 1953માં પૅરિસમાં ભજવાયું. બૅકેટે તૈયાર કરેલું તેનું અંગ્રેજી રૂપાંતર 1954માં પ્રગટ થયું અને અંગ્રેજીમાં તેની સૌપ્રથમ રજૂઆત થઈ 1955માં કેમ્બ્રિજમાં. આ નાટકના પ્રકાશન અને પ્રયોગથી આ પ્રકારના નાટ્યપ્રવાહનો પ્રારંભ થયો. બૅકેટનું આ બહુચર્ચિત નાટક વિશ્વભરમાં ભજવાયું છે. એ પછી ‘એન્ડ ગેઇમ’ (1958), ‘ક્રેપ્સ લાસ્ટ ટેપ’ (1959) તથા ‘હેપી ડેઝ’ (1961) જેવી રચનાઓ વડે બૅકેટે માનવસમાજના સુમેળની અશક્યતા, સ્વપ્ન અને વાસ્તવજગત વચ્ચેની અનિશ્ચિતતા, સઘળા સ્નેહસંબંધોની નિશ્ચિત કરુણતા વગેરે જેવા વિષયો અંગે એ

થિયેટરની ભાષામાં વાત કરી છે. આ પ્રવાહને વેગ આપનારા બીજા નાટ્યકાર તે ફ્રાન્સના યૂજિન આયૉનેસ્કો. તેમણે ‘ધ બાલ્ડ સોપ્રાનો’ (1950), ‘ધ લેસન’ (1951), ‘ધ ચેર્સ’ (1951), ‘ધ ન્યુ ટેનન્ટ’ (1952), ‘અમેડી’ (1953), ‘રિનો-સીરોઝ’ (1960) વગેરે નાટકોમાં નાસ્તિક દુઃસ્વપ્ન જેવા અસ્તિત્વનું ચિત્રણ, વિદ્રોહની વિફળતા, ઘટનાલોપનો આગ્રહ, શબ્દ અને ચેષ્ટા વચ્ચેનો સંબંધ, વિચ્છેદ વગેરેને નાટ્ય રૂપે તખ્તા ઉપર અવતાર્યાં. રશિયન નાટ્યકાર આર્થ અદામોવે ‘પૅરડી’ (1947), ‘પ્રો તરાને’ (1953), ‘પિંગપૉંગ’ (1955), ‘પાઓલો પાઓલી’ (1957) વગેરે નાટકોમાં જીવનના અર્થની નિષ્ફળ શોધ, ભાષાની નપુંસકતા, ધનલાલસાની પરાકાષ્ઠા વગેરે અવાસ્તવ પાત્ર-કથાપ્રસંગો વડે રજૂ કર્યાં. ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર-નાટ્યકાર ઝયાં જીનેએ ‘ધ મેઇડ્ઝ’ (1954), ‘ધ બાલ્કની’ (1957) તથા ‘ધ બ્લૅક્સ’ (1960) જેવાં નાટકોમાં પાત્ર-કથાગૂંથણી-માં કે જીવનમાં સુસંગતતાનો અભાવ, કલ્પના અને વાસ્તવની ભૂંસાઈ ગયેલી ભેદરેખા, વિચ્છિન્ન ભાષા-બંધારણ અને વ્યક્તિની સનાતન એકલતા જેવા વિષયોને સબળ વાચા આપી છે. અંગ્રેજ કવિ-નાટ્યકાર હેરોલ્ડ પિન્ટરે ‘ધ રૂમ’ (1957), ‘બર્થ ડે પાર્ટી’ (1958), ‘ધ કેરટેકર’ (1960), ‘ધ લવર’ (1963), ‘ધ હોમકમિંગ’ (1965), ‘ઓલ્ડ ટાઇમ્સ’ (1971), ‘નો મે ન્સ લૅન્ડ’ (1975) વગેરે નાટકોમાં સ્વસ્થ માનવસંબંધોની શક્યતા તથા દૃષ્ટિહીનતા વગેરેની રજૂઆત કરી છે. આ ઉપરાંત એડવર્ડ આલ્બી વાલાવ હાવેલ, સ્લાવોમિર મોજેક અને પીટર વેઇસ જેવા નાટ્યકારોએ પોતપોતાની રીતે આ ઍબ્સર્ડ નાટ્યપ્રવાહને વેગ આપ્યો. કેનેથ ટિટાન, મેકહાઇન, પીટર બ્રુક, શેરો, ઝયાં વિલા વગેરે દિ-ગ્દર્શકોએ પણ આ અપ્રચલિત નાટ્યપ્રણાલીને અનુરૂપ વિશેષ પ્રકારની નિર્મા-ણશૈલી પ્રયોજી.

કથા, પાત્ર તથા સંવાદોની આવી અસંગતતા સંસ્કૃત નાટકમાં મહેન્દ્ર વિક્રમના ‘મત્ત વિલાસ’માં તથા ભવાઈ જેવી પ્રાદેશિક લોકનાટ્યપરંપરાઓમાં પણ મળી આવે છે. નાટ્યવિધાનમાં આ રીતે પશ્ચિમના નાટ્યકારોએ પ્રયોજેલી અસંગતતાને જ સારતત્વ માનીને ગુજરાતમાં પણ ઍબ્સર્ડ શૈલીનાં નાટકો લખવા-ભજવવાના પ્રયાસો થયા છે. આમાં લાભશંકર ઠાકર, આદિલ મન્સૂરી, સુભાષ શાહ, મનહર ઠક્કર, ચિનુ મોદી, મધુ કોઠારી, કિરીટ વૈદ્ય, મુકુંદ પરીખ, રમેશ શાહ વગેરેનાં નામ ઉલ્લેખનીય છે. મુખ્યત્વે કૉલેજ તથા યુનિવર્સિટીના મહોત્સવોની નાટ્યભૂખ સંતોષવા આ સદીના સાતમા દાયકામાં આ શૈલીનાં અનેક એકાંકીઓ ભજવવા નિમિત્તે લખાયાં. પરંતુ આ પ્રવૃત્તિનો રંગભૂમિવ્યાપી પ્રભાવ પડી શક્યો નહિ. 1966માં ‘એક ઉંદર અને જદુનાથ’ની તેમજ ડૉ.

મીનુ કાપડિયાએ કરેલી 'ક્રેપ્સ લાસ્ટ ટેપ'ની રજૂઆત કંઈક આશા જન્માવી શકી પણ સર્વાંશે ઍબ્સર્ડ નાટક ગુજરાતી સાહિત્ય અને રંગભૂમિ પૂરતું સ્થાયી પ્રવાહ બની શક્યું નથી. કદાચ એ કારણે કે કોઈ ગુજરાતી સર્જક કે કલાકારને જીવનના ખાલીપણાનો અથવા અસારતા કે અસંગતતાનો ઉત્કટ તથા સર્વગ્રાહી અનુભવ થયો ન હતો.

પરંતુ યુદ્ધ, આર્થિક ભીંસ, મંદી, ગરીબી જેવાં અનેક પરિબળો હેઠળ જીવનની હેતુવિહીનતા તથા મૂલ્યહ્રાસની તીવ્ર અનુભૂતિ સાથે આ ઍબ્સર્ડ નાટ્યપ્રવાહનો જન્મ આપનાર ખુદ યુરોપના દેશોમાં પણ દોઢ જ દશકામાં એટલે કે 1965ની આસપાસ આ પ્રવૃત્તિનાં વળતાં પાણી થયાં હતાં. અલબત્ત આધુનિક નાટકના આંતર તેમજ બાહ્ય કલેવરને નવો ઘાટ આપવામાં તેમજ રંગભૂમિ પર નવા ઉન્મેષ પ્રગટાવવામાં આ નાટ્યકારોનું ગણનાપાત્ર પ્રદાન રહ્યું છે.

આ નાટ્યપ્રવાહ સાથે સંકળાયેલા અગ્રણી નાટ્યકારોએ પણ પાછળથી આ ઍબ્સર્ડનો માર્ગ ચાતરીને પોતપોતાની પ્રતિભાના ઉન્મેષ અન્ય માર્ગે પ્રગટ કરવાના પ્રયાસ કર્યા છે. આયૉનેસ્કોનાં નાટકો રૂપકકથાની જેમ સવિશેષ પ્રતીકાત્મક બને છે. બૅકેટનાં નાટકોમાં અર્થપૂર્ણ લાઘવ પ્રવેશે છે. અદામોવ એપિક થિયેટરનો આદર્શ અનુસરે છે અને હેરોલ્ડ પિન્ટર નાટકમાં અતિરંજક ફારસનું સંમિશ્રણ કરે છે. પણ ઍબ્સર્ડ થિયેટરનો આ પ્રવાહ સાવ લુપ્ત થઈ જતો નથી. કેટલાક નાટ્યકારો આ નામી સર્જકોના અનુભવોના આધારે હજી નવી દિશા શોધવા મથે છે; તો કેટલાક નાટ્યકારોએ એ નાટ્યરીતિ ઘૂંટવાનું ચાલુ પણ રાખ્યું છે.

મૂક નાટક

અવાક્ આંગિક ગતિશીલ મુદ્રાઓથી થતું નાટ્યાત્મક પ્રત્યાયન. સંગીત કે વિશિષ્ટ ધ્વનિઓ એની સાથે પ્રયોજી શકાય; વેશભૂષા, રંગભૂષા, હાથસામગ્રી વગેરેના ઉપયોગ કરી શકાય, સન્નિવેશ પણ ક્યારેક વાપરવામાં આવે, પરંતુ મુખ્યત્વે નટના અંગથી જ એ વ્યક્ત કરાય. મૂળ શબ્દ 'માઇમ'(mime) નો અર્થ 'અનુકરણ' અથવા 'પ્રસ્તુતિ'. ગ્રીસ અને રોમમાં ઠઠ્ઠાચિત્રો રજૂ કરવા બે સ્વરૂપો પ્રચલિત હતાં. મુદ્રા અને ક્રિયાઓ ઉપર આધારિત તે માઇમ; અને બીજું એકોક્તિઓ અને સંવાદો પર આધારિત જે સામાન્ય રીતે, વાંચવા માટે જ વપરાતું. ઈસુની પાંચમી સદી પહેલાં પણ એનું અસ્તિત્વ હોવાનું નોંધાયું છે. આ મૂક નાટકોનાં કથાવસ્તુ અને પરાકાષ્ઠા સરળ રહેતાં; અને પાત્રચિત્રણ પૂરું થતાં તરત જ આંચકા સાથે એનો અંત કરાતો. ઇટાલી અને ફ્રાંસના પાત્રકેન્દ્રી

કૉમેદિયા દ લા આર્તમાં પણ મૂક અભિવ્યક્તિ દ્વારા પાત્રપ્રસંગના આલેખન પર ખૂબ ભાર મુકાયો છે. બૅલે (ballet) તો લયબદ્ધ મૂક ક્રિયાઓ પર જ આધારિત નૃત્યપ્રકાર છે. યુરોપમાં આ બધાંને આધારે મૂક નાટક સ્વતંત્ર પ્રકાર તરીકે વિકસ્યું છે. મોટેભાગે એક કલાકાર એ રજૂ કરે, ક્યારેક અન્યનો ટેકો પણ લે. ગઈ સદીના ફ્રાન્સના મહાન કલાકાર દિબૂરાએ પરદેશોમાં ઠેરઠેર ફરીને મૂક નાટકો દ્વારા લોકોનું મનોરંજન કર્યું હતું. એ પછી એતિને ડીક્રો નામના કલાકારે આ પ્રકારનો ખૂબ વિકાસ કર્યો. આજના આ નાટ્યપ્રકારના જાણીતા કલાકારો-માં ફ્રાન્સના માર્સે માર્સો, રશિયાના કરંદાશ વગેરે ગણાય છે.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં મુદ્રાઓ દ્વારા અર્થની અભિવ્યક્તિની વિગતે સમજણ આપવામાં આવી છે. સંસ્કૃત નાટ્યમંચનશૈલીમાં થતો આંગિક અભિનય અનેક સ્થળે મૂક હોય છે. આ શૈલીના આજે પણ જીવંત નાટ્યપ્રકાર યક્ષગાનમાં નાટકના કોઈ એક અંકને અનેક રાત્રિઓ સુધી રજૂ કરતા નટો પાર્શ્વ ગીત-સંગીતને સથવારે સ્વયં નિઃશબ્દ પ્રસ્તુતિ કરે છે. કથક, ભરતનાટ્યમ્ વગેરે પણ મૂક આંગિક અભિનય પર આધારિત છે. કાબૂકી અને નોહ નાટ્યપ્રકારોમાં પણ અનેક દશ્યાંશો ગતિશીલ મુદ્રાઓથી રજૂ થાય છે. ભારતનાં પરંપરિત (લોક) નાટ્યોમાં મૌખિક ગાનસંવાદ–કથનરીતિને સમાન્તર કેટલાય નાટ્યપ્રકારો(છાવ, અંકિયાનાટ)માં ગતિશીલ આંગિક અભિવ્યક્તિ કેન્દ્રે રહી છે.

ભાષા કે વાણીના ઉપયોગ વિના માનવજીવનની સંકુલતાઓ રજૂ કરવામાં મૂક નાટક ઊણું પડે એવો અભિપ્રાય કેટલાક લોકો ધરાવે છે, પરંતુ માર્સે માર્સો, કરંદાશ કે બંગાળના આજના નિરંજન ગોસ્વામી જેવાઓની અવાક્ કૃતિઓ જીવનની ગલીકૂંચીઓને પ્રગટ કરતી હોવાનો પણ દર્શકોનો અનુભવ છે; એટલે જ સ્વતંત્ર નાટ્યપ્રકાર તરીકે મૂક નાટકે પોતાનું આગવું સ્થાન કોતરી કાઢ્યું છે. એની તાલીમમાં સમગ્ર અંગઉપાંગોની કમનીયતા, નિરીક્ષણ, કલ્પનાશક્તિ અને સર્જનાત્મકતા પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. રંગભૂમિની સર્વાંગી તાલીમમાં મૂક નાટ્યની તાલીમ અનિવાર્ય ગણાય છે.

મિમિક્રી

આંગિક અને વાચિક અભિનય દ્વારા કોઈ વ્યક્તિ અથવા પાત્રનું અનુક-રણ. મૂક અભિનય(માઇમ)માં માત્ર વાચિક જ હોઈ શકે. અભિનયની તાલીમમાં મિમિક્રી કરનારને મહત્વ અપાતું નથી, પરંતુ માત્ર આંગિક-વાચિક અનુકરણ-થી મિમિક્રી કલાકાર તરીકે અનેકોને લોકપ્રિયતા મળેલી છે. આવું અનુકરણ કરવામાં નિરીક્ષણ દ્વારા જે તે પાત્રના હાસ્ય-ઉત્પાદક આંગિક કે વાચિક વ્ય-

વહારોમાંથી પસંદ કરીને એનું ક્રમબદ્ધ અનુસરણ કોઈક પ્રકારની પરાકાષ્ઠાએ પ્રભાવક વાક્ય સાથે પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે, અને એ રીતે આ મિમિક્રીમાં અભિનયની કળાના અંશો જણાય છે. અલબત્ત અભિનયની તાલીમમાં પાત્ર-સર્જન કરવાનું હોય ત્યારે, એક કરતાં અનેક પાત્રોનાં નિરીક્ષણ પછી એમનાં આંગિક-વાચિકના અનુકરણને કલાત્મક રીતે સંયોજન કરવા પર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવે છે.

શેરીનાટક

શેરીનાટક કેટલાંકને મન ફૅશન છે; તો કેટલાંકને મન એક વિકલ્પ છે; ઘણાંને મન કોઈ એક (ખાસ કરીને રાજકીય) વિચારસરણીનો પ્રચાર કરવા માટેની એક રીત છે; શેરીનાટક અને એનો પ્રયોગ કરનારાઓ માટે કંઈક આવી સમજ પ્રવર્તે છે. હકીકતે જગતનું સૌથી પહેલું થિયેટર શેરીનાટકની જેમ નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચેના ઓછામાં ઓછા અંતરે ભજવાયું હશે. નટ અને પ્રેક્ષકનું આ નૈકટ્ય શેરીનાટકનુંય બહુ મહત્વનું અંગ છે.

શેરીને નાકે, ચોકમાં ખુલ્લા મેદાનમાં કે બંધ હૉલમાં, પણ બે, ત્રણ કે ચાર બાજુથી પ્રેક્ષકોથી ઘેરાયેલી નટમંડળી કોઈ દૃશ્ય ભજવતી હોય તો એને નટપ્રે-ક્ષકોનો સીધો સંબંધ બાંધી આપતું થિયેટર કહી શકાય. ભવાઈ જેવાં પરંપરિત/(લોક)નાટ્યો, પરંપરાગત શૈલીના નૃત્ય-સંગીતપ્રકારો, કઠપૂતળી, નટબજાણિયા કે મદારીના ખેલ પણ એ જ રીતે ખેલંદા અને જોનારાઓના સીધા સંબંધનાં ઉદાહરણો છે. આખા શહેરમાં ઠેકઠેકાણે ફરતી અને વચ્ચે વચ્ચે અટકીને દર્શન દેતી રથયાત્રા કે તાજિયા જેવા પ્રસંગોએ થતા અંગકસરત વગેરેના ખેલો પણ આવી જાહેર પ્રદર્શનની લોકભાગીદારીની બળૂકી અભિવ્યક્તિ છે. પરદેશોમાં ખ્રિસ્તી ધર્મસંસ્થાઓ તરફથી મધ્યકાળમાં ભજવાયેલાં ‘મિસ્ટરી પ્લે’, ‘પૅશન પ્લે’ અને ‘મિરેકલ પ્લે’ પણ આવા જ નમૂના છે. ઉત્તરપ્રદેશમાં વારાણસી પાસે રામનગરની રામલીલામાં તો નગરના જુદા જુદા ભાગોમાં એક એક દૃશ્ય ભજ-વવાનું પણ ગોઠવાતું, તેમ કોઈ એક સ્થળે દરરોજ અમુક અમુક દૃશ્યો ભજવી વિજયાદશમીએ રામવિજય ભજવવાનો પણ ઉપક્રમ રહ્યો છે.

આજનાં તોતિંગ દીવાલોમાં બંધ આલીશાન થિયેટર મહાલયો તો ભારતને મળેલી પશ્ચિમી થિયેટરની દેન છે. ભારતનું સંસ્કૃત થિયેટર કે એના પરંપરિત (દક્ષિણ ભારતમાં જોવા મળતા) થિયેટરપ્રકારો કે પરંપરિત (લોક)નાટ્યો અથવા મંદિરના નટમંડપો કદી કોઈ કાળે દીવાલ-પૂર્યા નથી, મંચ-મઢ્યા નથી, પડદા કે સેટમાં ખોખે-પૂર્યા નથી ! નટમંડળીની રમણભૂમિ અને પ્રેક્ષકોની પહેલી હાર

વચ્ચે વધુમાં વધુ ત્રણ-ચાર ફૂટ જેટલું અંતર હોય અને પ્રેક્ષકો નટોને ઘેરીને બેઠાં હોય એ શેરીથિયેટરની પહેલી શરત છે.

ઘણા લોકો માને છે કે બંધ થિયેટરોમાં જે કલાની અભિવ્યક્તિ શક્ય છે એ શેરીનાટકમાં શક્ય નથી, પણ આ કે તે થિયેટર-પ્રકાર કે અભિવ્યક્તિની પરંપરાઓનું પરિણામ અલગ અલગ હોય છે. બંનેના વિશિષ્ટ ઉદ્દેશો છે. પ્રેક્ષકો સાથે જે પ્રકારનું પ્રત્યાયન (communication) કરવું હોય એ રીતે એને અનુકૂળ સ્થળ પસંદ કરવું જોઈએ.

કારણ કે, શેરીનાટકમાં નટને માત્ર 180 અંશથી જ જોવામાં નથી આવતો, પ્રેક્ષકોની વચ્ચે નટ અભિનય કરતો હોવાથી પ્રેક્ષક એને ચારે બાજુથી જુએ છે. આ પરિસ્થિતિ એના કથયિતવ્ય અને એને રજૂ કરવાની રીત ઉપર પ્રભાવ પાડે છે. શેરીનાટક લોકલક્ષી, લોકકેન્દ્રી ઘટના છે. સમકાલીન જીવનના સીધા, રોજિંદા પ્રવાહોને એમાં ઝીલી શકાય, રજૂ કરી શકાય, પ્રેક્ષકોના પ્રતિભાવ પ્રમાણે એમાં ફેરફાર કરી શકાય, વિકસાવી શકાય.

કેટલાકને મતે શેરીનાટક એ માત્ર પ્રચારનું માધ્યમ છે. ઘણા એ રીતે એનો ઉપયોગ પણ કરે છે, પરંતુ ફક્ત લોકજાગૃતિ માટે જ એનો ઉપયોગ થયો હોય એવાં અનેક સુંદર ઉદાહરણો પણ ઉપલબ્ધ છે.

શેરીનાટકનું એક બીજું ભયસ્થાન તે શબ્દો, વાક્પટુતા છે અથવા ફક્ત વાચિક અભિનયમાં એ સરી પડે છે. સઘળી શ્રાવ્ય સામગ્રી ઉચિત સમતુલનથી ગોઠવાયેલી હોય તો અડધેથી આવી ચડેલો પ્રેક્ષક પણ નાટકનો રસાનુભવ કરી શકે. વળી શેરીગલીનું ઓચિંતું એકઠું થઈ ગયેલું ટોળું ઉચ્ચકલાનો અનુભવ ન કરી શકે, કે એ સમજી ન શકે એવું માનવું જોઈએ નહિ. ક્યારેક શેરીનાટકની વાત થોડીક બોલકી કરવી પડે. ક્યારેક અમુક વાતનું પુનરાવર્તન કરવું પડે. પણ એમાં સૂક્ષ્મતાને અવકાશ જ નથી, એમ તો ન જ કહી શકાય. ખરી રીતે પ્રેક્ષકોની વચ્ચે 360 અંશથી જોવાતો નટ અને એની અભિવ્યક્તિ નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે સરળ અને અકૃત્રિમ સંબંધ બાંધે છે. પ્રેક્ષકને નટની વાત જો સ્પર્શતી હશે તો એ જોશે. એમાં બનાવટ હશે તો એ ચાલવા માંડશે. પણ પ્રેક્ષક જો જોશે તો નટને મિત્ર તરીકે જોશે, કદાચ વાત માંડશે, ચર્ચા કરશે; છેવટે એની આંખમાં સંમતિ કે અસંમતિ દેખાડશે. નટ ખુદ એ જોઈ શકશે. નટ અને પ્રેક્ષક આ પરિસ્થિતિમાં એકબીજાથી છટકી નહિ શકે. બંધ નાટ્યગૃહની દીવાલોએ લટકતા પડદાથી વિભક્ત નટ અને પ્રેક્ષકોની સ્થિતિમાં પડદો પડ્યા પછી જેમ બને છે તેમ, પ્રેક્ષક નિર્લેપભાવે ચાલી જઈ નહિ શકે અને નટમંડળી પડદાની પાછળ ઢબૂરાઈ નહિ જાય.

શેરીનાટકનો ઉદભવ 1917માં રૂસી ક્રાંતિ પછી થયો એમ માનવામાં આવે છે. ક્રાંતિના એક વરસ પછી નાટ્યદિગ્દર્શક મેયર હોલ્દે રૂસી કવિ વ્લાદિમિર મયકોવ્સ્કીની ક્રાંતિકારી કવિતાઓને નાટ્યાત્મક રીતે શહેરનાં મુખ્ય મેદાનોમાં હજારો લોકો સમક્ષ પેશ કરી હતી. આમ ફૅક્ટરીના ઝાંપે, મેદાનો, દુકાનો સામે આવાં નાટકો ભજવવાનો સિલસિલો ચાલ્યો. સ્પેનમાં આંતરિક યુદ્ધમાં, જાપાન સાથે વિયેતનામની પિસ્તાળીસ વર્ષ ચાલેલી લાંબી લડાઈમાં, ક્રાંતિ પછી ક્યૂબામાં તેમજ ફ્રાન્સ, લૅટિન અમેરિકા અને આફ્રિકાના રાષ્ટ્રીય મુક્તિજંગોમાં શેરીનાટકો ભજવાયાં છે. અમેરિકામાં પણ મેક્સિકોના ખેતમજૂરોમાં આ નાટ્યશૈલી બહુ પ્રચલિત બની હતી.

ભારતમાં સ્વતંત્રતા-આંદોલને વેગ પકડ્યો તેમ-તેમ શેરીનાટકોએ લોકનાટ્યના પ્રભાવમાંથી પોતાની આગવી પ્રતિભા ઉપસાવવા માંડી. લોકનાટ્યસંઘ (Indian Peoples' Theatre Association–IPTA) અને પ્રગતિશીલ લેખક સંઘ (Progressive Writers' Association–PWA)ની પ્રવૃત્તિથી શેરીનાટક પ્રબળ શસ્ત્ર તરીકે અસરકારક બનતું ગયું.

લગભગ સાતમા દાયકા દરમિયાન ફરી એક વાર ભારતમાં વિવિધ સ્તરે કેટલીક ચળવળોનો દોર શરૂ થયો. તેલંગણના આંદોલનમાં અને કિસાન ચળવળો દરમિયાન શેરીનાટકો ભજવાયાં. શ્રી ગુરુશરણસિંહ અને મુંબઈના આહવાન નાટ્યમંચ અને નવનિર્માણ સાંસ્કૃતિક મંચે મજૂરોના પ્રશ્નોને લઈને ઘણાં શેરીનાટકો ભજવ્યાં. વિદ્યાર્થી-આંદોલનોમાં તો છેક 1950ની આસપાસથી બંગાળના ઉત્પલ દત્ત વગેરેએ વિદ્યાર્થીઓને સંગઠિત કરવા માટે શેરીનાટકો ભજવ્યાં હતાં. દેશભરમાં દલિતચેતના માટે ઘણી સંસ્થાઓએ શેરીનાટકો ભજવ્યાં છે.

1973ની આસપાસ આધુનિક યુગના સામાજિક-રાજકીય શસ્ત્ર તરીકે શેરીનાટકને પ્રચલિત કર્યું હતું – સફદર હાશમી (જન નાટ્યમંચ), ગુરુશરણસિંહ (અમૃતસર સ્કૂલ ઑવ્ ડ્રામા), શમ્સુલ ઇસ્લામ ('નિશાંત' નાટ્યમંચ) તથા કેરળ રાજ્યમાં નોંધપાત્ર પ્રચાર-પ્રસાર કરનાર 'કેરળ શાસ્ત્ર સાહિત્ય પરિષદ' જેવી સંસ્થાઓએ. બંગાળમાં બાદલ સરકારે પણ 'થર્ડ થિયેટર' નામે આંદોલન ચાલુ કર્યું હતું. જેમાં સામાન્ય લોકોની જ વાત લોકો સુધી પહોંચાડવાનો હેતુ હતો.

હાલ અનેક સ્વૈચ્છિક સંસ્થાઓએ શેરીનાટકો કરી મનોરંજક ઢબે વાત લોકો સુધી પહોંચાડવાનો પ્રયત્ન શરૂ કર્યો છે. ગુજરાતમાં 'અવાજ', 'સી.ઈ.ઈ', 'ચેતના', 'ઉન્નતિ', 'દિશા' વગેરે સ્વૈચ્છિક સંસ્થાઓ મોખરે કહી શકાય. 'સંવેદન સાંસ્કૃતિક મંચ', 'લોકનાટ્યમંચ', 'ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર', 'રંગકર્મી'

જેવી નાટ્યસંસ્થાઓ પણ શેરીનાટકો ભજવવા અને તાલીમ આપવામાં ખૂબ જ સક્રિય છે. વડોદરામાં 'પરિવર્તન' સંસ્થાએ આ દિશામાં ખૂબ કામ કર્યું છે.

પદ્યનાટક

યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં પ્રાચીન કાળથી નાટકનો સંબંધ પદ્ય સાથે વિશેષ રહ્યો છે. ગ્રીક નાટકો કે મધ્યયુગમાં યુરોપનાં miracle plays પદ્યમાં રચાતાં. શેક્સપિયરનાં નાટકોમાં પણ નાટકનો મોટો ભાગ પદ્યમાં હોય છે. એટલે નાટકમાં પદ્યનો ખ્યાલ ત્યાં નવો નથી. નાટકમાં સંવાદ પદ્યમાં આવે ત્યારે એ કેટલેક અંશે સામાન્ય વ્યવહારમાં થતા ગદ્ય સંવાદને મુકાબલે અસ્વાભાવિક ને કૃત્રિમ લાગવાનો અને તોપણ એને નાટકનો સંવાદ હોવાથી બોલચાલની ભાષાથી બહુ દૂર પડી જવું પણ પાલવે નહિ. યુરોપીય દેશોમાં દરેક ભાષાના નાટ્યકારે પોતાની ભાષાને અનુરૂપ એવું નાટકનું પદ્ય અમુક છંદોનો આશ્રય લઈ નિપજાવી લીધું છે. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં શેક્સપિયરને એના સમયમાં બ્લૅન્ક વર્સે એવું કામ આપ્યું. પરંતુ ભાષાના બદલાતા રૂપ સાથે કદમ મેળવવા અંગ્રેજી નાટકકારને હંમેશ બ્લૅન્ક વર્સ એ રીતે ઉપયોગી ન પણ નીવડે. વીસમી સદીમાં ટી. એસ. એલિયટ જેવા કવિને નાટકમાં બ્લૅન્ક વર્સથી જુદી પદ્યની રચના કરવાની જરૂર જણાઈ. પરંતુ શેક્સપિયર અને એલિયટની વચ્ચે વાસ્તવવાદના પ્રભાવને લીધે યુરોપીય નાટ્યસાહિત્યમાં ગદ્યનો પ્રવેશ થયો અને એ પ્રભાવ એટલો વિસ્તર્યો કે નાટક પદ્યમાં હોય કે નાટકમાં પદ્ય હોય એ ખ્યાલ જ નાટ્યવિદોને કે નાટકકારને તદ્દન અસ્વાભાવિક ને કૃત્રિમ લાગવા માંડ્યો. એટલે એલિયટને નાટકમાં પદ્યની આવશ્યકતા પર અને આખું નાટક શા માટે પદ્યમાં હોવું જોઈએ એ બાબત પર ભાર મૂકવાની જરૂર ઊભી થઈ.

નાટક ગદ્યમાં હોય ત્યારે કેટલીક ઉત્કટ ક્ષણો એવી આવે કે જેને પ્રભાવક રીતે પ્રગટ કરવા માટે ગદ્ય સક્ષમ ન નીવડે. એવી ક્ષણોને ઝીલવા માટે પદ્યનો લય જ ઉપકારક થઈ પડે. જોકે ઇબ્સન–ચેહફ જેવા ગદ્યનાટકોના સર્જકોએ કેટલીક શૈલીગત પ્રયુક્તિઓથી ગદ્યની આ મર્યાદાને ઓળંગી જવાનો પોતપોતાની રીતે સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે.

નાટકના મોટા ભાગના સંવાદ ગદ્યમાં ચાલે અને ઉત્કટ ક્ષણોને પ્રગટ કરવા માટે પદ્ય પ્રયોજવું એ ખ્યાલને એલિયટે સ્વીકાર્યો નથી. એ માને છે કે થોડુંક નાટક ગદ્યમાં અને થોડુંક પદ્યમાં ચલાવવાથી નાટકનો સમગ્ર લય તૂટી જાય છે. એટલે આખું નાટક એવા પદ્યલયમાં ચલાવવું કે જે જરૂર પડ્યે ગદ્યલયની નજીક પણ જઈ શકે અને જરૂર પડ્યે ગમે તેવી ઉત્કટ ક્ષણોને મૂર્ત કરતો

કાવ્યમય પદ્યલય પણ બની રહે. અંગ્રેજી ભાષામાં free verse એલિયટે એવો નિપજાવ્યો કે જેમાં સંવાદમાં પ્રવેશતી કૃતકતા ઓગળી જતી હોય.

ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટક પહેલેથી ગદ્ય અને પદ્યના મિશ્રણવાળું રચાતું આવ્યું છે. ભાવની ઉત્કટતા વ્યક્ત કરવા પદ્યાત્મક શ્લોકો પાત્રના મોઢામાં મૂકી સંસ્કૃત નાટકકારે ચલાવ્યું છે. સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીના પ્રભાવથી પ્રારંભકાળનાં અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકોમાં સંવાદો ગદ્યમાં અને વચ્ચે પદ્યશ્લોકો મૂકવાનું વલણ દેખાય છે. પદ્યમાં નાટક લખવાનો પહેલો પ્રયાસ ગુજરાતીમાં ન્હાનાલાલનાં ડોલનશૈલીમાં રચાયેલાં નાટકોમાં જોઈ શકાય. અંગ્રેજી બ્લૅન્ક વર્સના અનુકરણમાંથી જન્મેલી ડોલનશૈલીમાં કોઈ છંદ નથી, પણ લય છે એમ ન્હાનાલાલ માનતા અને તેથી હંમેશ એમણે તે શૈલીને પદ્ય માનેલી. ભલે છંદમાં ન હોય, ડોલનશૈલી પર પદ્યની શૈલીની ઘણી અસર છે. બટુભાઈ ઉમરવાડિયા અને મુનશીથી નાટકમાં ગદ્યનો પ્રભાવ પૂરેપૂરો વિસ્તરી જાય છે તેથી પદ્યાત્મક શ્લોકો નાટકમાંથી લુપ્ત થઈ ગયા. પદ્યનાટકની સાચી સભાનતા ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઉમાશંકર જોશીના ‘પ્રાચીના’ અને ‘મહાપ્રસ્થાન’થી આવી એમ કહી શકાય. એમની સમક્ષ ટી. એસ. એલિયટના નાટ્યપ્રયોગો હતા. એમણે ‘પ્રાચીના’માં કેટલાક સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદોને અજમાવ્યા પછી ‘મહાપ્રસ્થાન’નાં કેટલાંક પદ્યરૂપકોમાં વનવેલીની નાટ્યક્ષમતા નાણી જોઈ છે અને ‘મંથરા’ જેવું પદ્યરૂપક તેઓ આપી શક્યા છે.

સંસ્કૃત–પ્રાકૃત નાટક

નાટ્યને સંસ્કૃત ભાષામાં ‘દૃશ્ય પ્રકારનું કાવ્ય’ અને ‘ચાક્ષુષ ક્રતુ’ એવા શબ્દોથી ઓળખવામાં આવ્યું છે. તે ભજવાતું જોઈ શકાય છે માટે તેને દૃશ્ય, તેમાં અભિનય કરવામાં આવતો હોવાથી તેને નાટ્ય અને મૂળ પાત્રનો નટ પર આરોપ થતો હોવાથી તેને રૂપક કહેવામાં આવ્યું છે.

આ નાટ્ય કે રૂપકની ભજવણીનો ઉલ્લેખ રામાયણ અને મહાભારત જેવાં મહાકાવ્યોમાં, પતંજલિના વ્યાકરણમહાભાષ્યમાં અને વાત્સ્યાયનના ‘કામસૂત્ર’માં થયો છે. વળી ઈ. સ. પૂ. પાંચમી સદીમાં પાણિનિએ પોતાની ‘અષ્ટાધ્યાયી’માં શિલાલિન્ અને કૃશાશ્વે લખેલાં નટસૂત્રોનો કરેલો ઉલ્લેખ સંસ્કૃત નાટ્યનો ઉદભવ ઈ. સ. પૂ. એક હજાર વર્ષ પહેલાં થઈ ચૂક્યો હોવાનું સિદ્ધ કરે છે. કાવ્યના સઘળા પ્રકારોમાં રૂપક કે નાટ્ય સર્વશ્રેષ્ઠ ગણાયું છે. આશાવાદી ભારતીય જીવનદૃષ્ટિને કારણે સંસ્કૃત રૂપકો કે નાટ્યો સુખાન્ત હોય છે, દુઃખાન્ત નથી હોતાં. વળી સંસ્કૃત રૂપકોમાં સ્થળ અને કાળની અન્વિતિઓ

(unities) હોતી નથી, ફક્ત કાર્યની અન્વિતિ હોય છે. તેમાં કથાનક રામાયણ, મહાભારત, બૃહત્કથા વગેરેમાં જાણીતું અને અપવાદ રૂપે કવિકલ્પિત પણ હોય છે. વળી કોરસનો અભાવ, શકાર અને નર્મસચિવ વિદૂષક જેવાં પાત્રો, અશિષ્ટ દૃશ્યોનો અને ઘૃણાજનક કે અરુચિજનક દૃશ્યોનો અભાવ સંસ્કૃત નાટ્યની લાક્ષણિકતાઓ છે. રસ અને ભાવની અભિવ્યક્તિની મુખ્યતા અને સંવાદ, વસ્તુવિન્યાસ અને પાત્રાલેખનની ગૌણતા, ઊર્મિકાવ્યનો અતિરેક, પ્રભાવક પ્રકૃતિવર્ણન અને સભ્ય, શિષ્ટ તથા ઉદાત્ત વાતાવરણ સંસ્કૃત રૂપકોની વિશિષ્ટતાઓ છે. વળી સંસ્કૃત રૂપકોમાં અભણ અને સ્ત્રીપાત્રો દ્વારા પ્રાકૃત ભાષાનો પ્રયોગ, મોટું કદ, ખપ પૂરતો ગદ્યનો ઉપયોગ, ગેય શ્લોકોની વિપુલતા, સંગીત અને નૃત્યનો પ્રયોગ, પ્રસ્તાવનાથી થતો આરંભ, નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમોનું કડક પાલન ખાસ જોવા મળે છે.

સંસ્કૃત નાટ્ય કે રૂપકનો પાયો ભરત મુનિએ નાખ્યો છે. એમનો ગ્રંથ નાટ્યશાસ્ત્ર સર્વમાન્ય અને સર્વસંગ્રહ જેવો છે. ભરતનો અભિપ્રાય અભિનવગુપ્તાચાર્યે 'અભિનવભારતી' નામની વિસ્તૃત ટીકા લખીને સમજાવ્યો છે. ભરતે કરેલી રૂપક અને તેના પ્રકારોની ચર્ચાને આધારે અગ્નિપુરાણ, ધનંજયનું દશરૂપક અને તેના પરની અવલોક ટીકા, ભોજનો શૃંગારપ્રકાશ, હેમચંદ્રનું કાવ્યાનુશાસન, વિદ્યાધરની એકાવલી, વિદ્યાનાથનું પ્રતાપરુદ્રીય, વિશ્વનાથનો સાહિત્યદર્પણ, રામચંદ્રનો નાટ્યદર્પણ, શારદાતનયનો ભાવપ્રકાશ, સાગરનંદીનો નાટકલક્ષણરત્નકોશ, સિંહભૂપાલનો રસાર્ણવસુધાકર, રૂપગોસ્વામીની નાટકચંદ્રિકા તથા કૃષ્ણકવિનું મંદારમરંદચંપૂ વગેરે ગ્રંથોની રચના થઈ છે. સંસ્કૃત રૂપક કે નાટ્યના મુખ્ય પ્રકારોમાં : (1) નાટક, (2) પ્રકરણ, (3) ભાણ, (4) પ્રહસન, (5) ડિમ, (6) વ્યાયોગ, (7) વીથિ, (8) સમવકાર, (9) ઉત્સૃષ્ટિકાંક, અને (10) ઈહામૃગ એ દસનો સમાવેશ થાય છે. વસ્તુ, નાયક અને રસને આધારે આ પ્રકારો પડ્યા છે. ઉપરૂપકોમાં નાટિકા એ પ્રકાર નાટ્યશાસ્ત્ર વગેરેમાં પણ ઉલ્લેખાયેલો છે. જ્યારે (1) રાસક, (2) નાટ્યરાસક, (3) ડોમ્બી, (4) ભાણિકા, (5) નર્તનક, (6) પ્રસ્થાનક, (7) પ્રેક્ષણક, (8) હલ્લીસક, (9) ઉલ્લાપ્ય, (10) કાવ્ય, (11) પારિજાતક, (12) સલ્લાપક, (13), શિલ્પક, (14) ગોષ્ઠી, (15) કલ્પવલ્લી, (16) શ્રીગદિત, (17) દુર્મલ્લિકા, (18) મલ્લિકા, (19) વિલાસિકા, (20) ષિદગક, (21) રામાક્રીડ, (22) ભાણ (23) પ્રેરણ, અને (24) પ્રકરણિકા વગેરે સંગીત અને નૃત્યની પ્રચુરતા ધરાવનારાં ઉપરૂપકો છે.

આશરે ત્રણ હજાર વર્ષના ગાળામાં સેંકડો સંસ્કૃત રૂપકો લખાયાં, પરંતુ તેમાંથી મોટા ભાગનાં ઉપલબ્ધ નથી. વીસમી સદીના આરંભમાં ભાસનાં રૂપકો

પ્રકાશિત થયેલાં છે. ભાસનાં રૂપકો આધુનિક નાટકો સાથે ગાઢ સામ્ય ધરાવે છે. એમાં રામકથા વર્ણવતાં પ્રતિમા અને અભિષેક; મહાભારત પર આધારિત પંચ-રાત્ર, કર્ણભાર, ઊરુભંગ, દૂતઘટોત્કચ, દૂતવાક્ય અને મધ્યમવ્યાયોગ; હરિવંશ પર આધારિત બાલચરિત; લોકકથા પર આધારિત દરિદ્રચારુદત્ત અને અવિ-મારક તથા ઉદયનકથા પર આધારિત પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ અને સ્વપ્નવાસવ-દત્ત પ્રસિદ્ધ સંસ્કૃત રૂપકો છે. ભાસ પછી કાલિદાસનાં ત્રણ નાટકો ખૂબ પ્રસિદ્ધ છે. એમાં માલવિકાગ્નિમિત્ર માલવિકા અને રાજા અગ્નિમિત્રના પ્રણયને વર્ણવતું દરબારી નાટક છે. અપ્સરા ઉર્વશી અને રાજા પુરુરવાના પ્રણય વિશેનું વિક્રમો-ર્વશીય ઉત્કૃષ્ટ નાટક છે. જ્યારે ત્રીજું અભિજ્ઞાનશાકુંતલ સંસ્કૃત સાહિત્યનું જ નહિ, પણ જગતભરનાં શ્રેષ્ઠ નાટકોમાં સ્થાન પામેલું છે. એ પછી શૂદ્રકનું પદ્મ-પ્રાભૃતક સૌથી પ્રાચીન ભાણ પ્રકારનું રૂપક છે. જ્યારે તેમનું મૃચ્છકટિક પ્રકરણ પ્રકારનું સામાજિક રૂપક છે. વળી વિશાખદત્તનું મુદ્રારાક્ષસ રાજકીય નાટક છે. ભટ્ટનારાયણનું વેણીસંહાર મહાભારત પર આધારિત ભીમના પરાક્રમને વર્ણવતું વીર રસનું નાટક છે. સમ્રાટ હર્ષદેવની નાટિકાઓ રત્નાવલી અને પ્રિયદર્શિકા ઉદયનકથા વર્ણવે છે. તેમનું નાગાનંદ નામનું નાટક જીમૂતવાહનની દયાવીરતા બતાવે છે. નાટ્યકાર ભવભૂતિ કાલિદાસની જેમ ત્રણ રૂપકોના લેખક છે. તેમનું પ્રથમ નાટક મહાવીરચરિત રામકથા વર્ણવે છે. બીજું માલતીમાધવ પ્રકરણ પ્રકારનું તથા માલતી અને માધવની પ્રણયકથા વર્ણવે છે. તેમનું ઉત્તરરામચરિત રામકથાવિષયક ઉત્તમ નાટક છે અને કાલિદાસના અભિજ્ઞાન- શાકુન્તલની સ્પર્ધા કરી શકે તેવું છે.

સંસ્કૃત રૂપકોનો અપકર્ષકાળ રાજશેખરથી આરંભાય છે. રાજશેખર-નું બાલરામાયણ રામાયણ પર અને બાલભારત મહાભારત પર આધારિત નાટકો છે, પરંતુ બાલભારત અથવા પ્રચંડપાંડવનો નાનકડો અંશ જ ઉપ-લબ્ધ છે. રાજશેખરની વિદ્ધશાલભંજિકા અને કર્પૂરમંજરી એ બંને સામાન્ય કક્ષાની નાટિકાઓ છે, પરંતુ તે આખી પ્રાકૃત ભાષામાં લખાયેલી હોવાથી સટ્ટક પ્રકારમાં સમાવેશ પામે છે. અપકર્ષકાળનાં અન્ય સંસ્કૃત નાટકોમાં રામકથા વર્ણવતું મુરારિ કવિનું અનર્ઘરાઘવ, તે જ કથા પર આધારિત જયદેવનું પ્રસ-ન્નરાઘવ, ઉદયનકથા વર્ણવતું અનંગહર્ષન તાપસવત્સરાજ, મહાભારતની કથા પર આધારિત શક્તિભદ્રનું આશ્ચર્યચૂડામણિ, કુલશેખરનાં તપતીસંવરણ અને સુભદ્રાધનંજય નામનાં રૂપકો વગેરેને ગણાવી શકાય.

વળી સંસ્કૃત નાટકોમાં સૌથી મોટું કદ ધરાવતું અને રામકથા 14 અંકોમાં વર્ણવતું હનુમન્નાટક, 'મહાનાટક' તરીકે ઓળખાય છે. આ નાટક બે જુદા

જુદા નાટ્યકારો – મધુસૂદન મિશ્ર અને દામોદર મિશ્ર દ્વારા એક જ શીર્ષક ધરાવતાં બે જુદાં જુદાં નાટકોની રચના છે. એ પછી હેમચંદ્રના શિષ્ય રામ-ચંદ્રનાં નલવિલાસ, નિર્ભયભીમવ્યાયોગ અને સત્યહરિશ્ચંદ્ર એ ત્રણ મહાભા-રત પર આધારિત છે. જ્યારે તેમનું કૌમુદીમિત્રાનંદ કલ્પિત કથાનક ધરાવતું પ્રકરણ પ્રકારનું રૂપક છે. જયસિંહનું હમ્મીરમદમર્દન તત્કાલીન ઇતિહાસના પ્રસંગને વર્ણવે છે. રવિવર્માનું પ્રદ્યુમ્નાભ્યુદય કૃષ્ણકથા અને વામનભટ્ટબાણનું પાર્વતીપરિણય શિવકથા વર્ણવતાં નાટકો છે. તેવું જ ધીરનાગનું કુન્દમાલા નાટક પણ પ્રસિદ્ધ છે. મહાદેવ કવિનું અદભુતદર્પણ રામકથા વર્ણવે છે. વિજ્જકા નામની કવયિત્રીએ પણ કૌમુદીમહોત્સવ નામનું નાટક લખ્યું છે.

સંસ્કૃત નાટિકાઓમાં બિલ્હણ કવિની કર્ણસુંદરી, મદનપાલ સરસ્વતીની પારિજાતમંજરી અને મથુરાદાસની વૃષભાનુજા અત્યંત જાણીતી છે. નાટિકા સંસ્કૃતને બદલે સળંગ પ્રાકૃત ભાષામાં લખાય ત્યારે તેને સટ્ટક કહે છે, એ ખરેખર પ્રાકૃત ભાષાનાં રૂપકો ગણાય. એવાં સટ્ટકોમાં રાજશેખરનાં સટ્ટકો જેવાં કે નયચંદ્રની રંભામંજરી, માર્કણ્ડેયની વિલાસવઈ, રુદ્રદાસની ચંદ્રલેખા, વિશ્વેશ્વરની શૃંગારમંજરી અને ઘનશ્યામની આણંદસુંદરી મુખ્ય છે.

સંસ્કૃત પ્રકરણ પ્રકારનાં રૂપકોમાં મૃચ્છકટિક, માલતીમાધવ અને કૌમુદી-મિત્રાનંદની જેમ ઉદ્દંડ કવિનું મલ્લિકામારુત, જૈન નાટ્યકાર રામનું પ્રબુદ્ધરૌહિ-ણેય અને યશશ્ચંદ્રનું મુદ્રિત કુમુદચંદ્ર એ કલ્પિત કથાનકવાળાં જાણીતાં પ્રકરણ પ્રકારનાં રૂપકો છે.

પ્રાચીન ભાણોમાં વરરુચિનું ઉભયાભિસારિકા, શૂદ્રકનું પદ્મપ્રાભૃતક, ઈશ્વરદત્તનું ધૂર્તવિટસંવાદ અને શ્યામલિકનું પાદતાડિતક જાણીતાં છે. જ્યારે ભરતના મત મુજબ લખાયેલાં ભાણોમાં વામન ભટ્ટબાણનું શૃંગારભૂષણ, રામ-ભદ્ર દીક્ષિતનું શૃંગારતિલક, વરદાચાર્યનું વસંતતિલક, શંકર કવિનું શારદાતિ-લક, નલ્લાદીક્ષિતનું શૃંગારસર્વસ્વ અને યુવરાજ કવિનું રસસદન સુપ્રસિદ્ધ છે.

પ્રહસન પ્રકારનાં રૂપકોમાં મહેન્દ્રવિક્રમ વર્માનું મત્તવિલાસ, શંખધરનું લટકમેલક, જ્યોતિરીશ્વરનું ધૂર્તસમાગમ, જગદીશ્વરનું હાસ્યાર્ણવ, ગોપીનાથનું કૌતુકસર્વસ્વ, સામરાજ દીક્ષિતનું ધૂર્તનર્તક અગ્રગણ્ય છે.

માધવી નામનું રૂપક વીથિ પ્રકારના રૂપક તરીકે જાણીતું છે.

ઉત્સૃષ્ટિકાંક પ્રકારનાં રૂપકોમાં ભાસ્કર કવિનું ઉન્મત્તરાઘવ અને શર્મિ-ષ્ઠાયયાતિ પ્રસિદ્ધ છે.

ઈહામૃગ પ્રકારનાં રૂપકોમાં વીરવિજય, રુક્મિણીહરણ અને વત્સરાજનું

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

રુક્મિણીપરિણય અગ્રસ્થાને છે.

વળી વત્સરાજ નામના એક નાટ્યકારે રૂપકના 10 પ્રકારોમાંથી પાંચ જુદા જુદા પ્રકારો પર પોતાનો હાથ સફળતાથી અજમાવ્યો છે. તેમણે કર્પૂરચરિત નામનું ભાણ, હાસ્યચૂડામણિ નામનું પ્રહસન, ત્રિપુરદાહ નામનું ડિમ, કિરાતાર્જુનીય નામનું વ્યાયોગ અને સમુદ્રમંથન નામનું સમવકાર એમ પાંચ પ્રકારનાં રૂપકો એકલે હાથે લખ્યાં છે.

સંસ્કૃતમાં છાયાનાટક પણ છે. સુભટ કવિએ રચેલું દૂતાંગદ નામનું છાયાનાટક અતિપ્રસિદ્ધ છે. એવી જ રીતે, રૂપકાત્મક કે પ્રતીકાત્મક રૂપકો પણ સંસ્કૃત ભાષામાં રચાયેલાં છે, જેમાં કૃષ્ણમિશ્રનું પ્રબોધચંદ્રોદય, કવિકર્ણપૂરનું ચૈતન્યચંદ્રોદય, કવિ યશપાલનું મોહરાજ-પરાજય, વેદાંતદેશિકનું સંકલ્પસૂર્યોદય, આનંદરાય મખીનાં વિદ્યાપરિણય અને જીવાનંદન, નલ્લા દીક્ષિતનાં જીવન્મુક્તિકલ્યાણ અને ચિત્તવૃત્તિકલ્યાણ પ્રસિદ્ધ છે. એ રૂપકગ્રંથિ(allegory) માં માનસિક ભાવો પાત્રરૂપે આવે છે. અશ્વઘોષનું શારિપુત્રપ્રકરણ પણ અંશતઃ રૂપકગ્રંથિરૂપ છે.

આધુનિક નાટક

ગ્રીક, સંસ્કૃત, નોહ, કાબુકિ વગેરે તત્કાલીન યુગ અને માનવસંવેદના માટે આધુનિક થિયેટર હતાં. આજે તો ચેહફ કે આયૉનેસ્કોથી પણ આધુનિક નાટકની વાત કરવી પડે એટલો સમયગાળો એ પછી વીતી ગયો છે, પરંતુ એ બધાં પ્રશિષ્ટ નાટકોની પ્રસ્તુતિ પણ ‘આધુનિક’ હોઈ શકે. વાર્તા, નવલકથાના પાત્રપ્રસંગોમાં રજૂ થતું આધુનિક દર્શન એકલો લેખક જ કરે તો ચાલે, પણ મંચન કે ફિલ્મકલામાં અનેક કલાકસબીઓ વિવિધ ભૂમિકા ભજવતાં તબક્કે તબક્કે પ્રશિષ્ટ કૃતિઓમાં લેખકથી પણ આગળ નીકળીને આધુનિક અભિગમ સાથે પ્રસ્તુતિ કરે, કરી શકે. આ સંજોગોમાં અંતે તો નટનું જ માધ્યમ ગણાતી નાટ્યકલામાં જીવંત પ્રેક્ષકો સાથે સાવ આધુનિક ક્ષણની, નટ અને પ્રેક્ષક બંનેના વર્તમાનની વાત કરવી પડે એટલી આધુનિકતા નાટકમાં હોય, હોવી ઘટે. પ્રત્યાયનનાં માધ્યમોના આટલા પ્રસાર સાથે આજે કોઈ પ્રદેશવિશેષનું નાટક વિશ્વભરની રંગભૂમિમાં ઘટેલા કે ઘટી રહેલા અભિગમોથી જેમ અસ્પૃષ્ટ ન હોય તેમ કોઈ પણ નાટકે અને રંગભૂમિએ સ્વરૂપગત વર્તમાનની સાથોસાથ ‘સ્થાનિક’ પણ એટલું જ રહેવું પડે; એના સમકાલીન સ્પંદને સર્વદેશિતા સાધતા રહેવું પડે એ એની પ્રથમ શરત હોય.

પૂર્વ અને પશ્ચિમના દેશો તથા દેશની સર્વ ભાષાઓમાં છેલ્લાં ત્રણ હજારેક

વર્ષનાં નાટકો અને નાટ્યમંચનો પર નજર નાખતાં સૌથી પહેલું ઊડીને આંખે વળગે, કે નટની રમણભૂમિ એટલે કે મંચનનું રંગસ્થળ (પર્વત-ઢોળાવે બેઠેલા પ્રેક્ષકો સામેનું વર્તુળાકાર સ્થળ, નાટ્યમંડપ, ચાચર, બંધ પ્રોસેનિયમ આર્ક, મુક્તાકાશ વગેરે), નાટ્યરૂઢિઓ (કોરસ, ચિત્રયવનિકા, સ્વગતોક્તિ વગેરે), અભિનયશૈલીઓ (વાસ્તવવાદી, એલિયેનેશન, શૈલીપરકતા વગેરે), સંલગ્નકલાઓ અને અન્ય સામૂહિક પ્રત્યાયનનાં માધ્યમો(નૃત્ય, ફિલ્મ, ટી.વી. વગેરે)ના નાટ્યઆલેખ પરના પ્રભાવની સાથોસાથ જીવન જે રીતે પલટાયું હોય એનાં પરિણામો અને કારણોના પરિપાક રૂપે વિચારો, દર્શનો અને સંવેદનાઓ પણ એ આલેખો માટે એટલા જ નિર્ણાયક બને છે. થિયેટરમાં ભાષા અને થિયેટરની ભાષા એ આ રીતે અવિરત આધુનિક હોય. કવિ દલપતરામે ‘મિથ્યાભિમાન’ લખ્યાના પંચોતેરમે વર્ષે જયશંકર ‘સુંદરી’ અને પ્રાણસુખ નાયકને હાથે ભજવાય એ બંને પ્રસંગે એ આધુનિક બને; ‘મૃચ્છકટિકમ્’ લખાયું ત્યારે, હબીબ તન્વીરને હાથે એ ‘મિટ્ટી કી ગાડી’ બન્યું’ રસિકભાઈ પરીખને હાથે ‘શર્વિલક’ નાટક પાત્રને–શર્વિલકને–કેન્દ્રમાં રાખીને એ દૃષ્ટિકોણથી અને બારાડીના હાથે તે શકારના દૃષ્ટિકોણથી ફરી લખાયું ત્યારે પણ એ આધુનિક બન્યું હતું.

ઔદ્યોગિક અને સંચારક્રાંતિ, ફ્રૉઇડ અને નિત્શે, યુદ્ધો અને એકલતા, માર્ક્સ અને ગાંધી વગેરે પછી જીવન અને એની અભિવ્યક્તિ એનાં એ નથી રહ્યાં. નેવું કરોડની વસ્તી એના શ્વાસે શ્વાસે જે મથામણોમાંથી પસાર થઈ રહી છે એ, વિભાવના અને પ્રસ્તુતિ બંને રીતે, અનેક કૃતિઓમાં વ્યક્ત થઈ છે : કોઈ નેતા કે ક્રાંતદર્શનનો અભાવ, બારીબારણાં વિનાના ખંડમાં પુરાયાની અનુભૂતિ, અકર્મણ્યતા, અવિરત શોષણ, જાતઓળખની અનિશ્ચિતતા, સંવેદનહીનતા, ધર્માંધતા, અસહિષ્ણુતા અને બધાં કરતાંય ચઢી જાય એવી સતત લાગણી કે ભાષાનો અને ભાષા જન્માવે એ સર્વ વાતનો લય ચુકાઈ ગયો છે.

એટલે તો ધર્મવીર ભારતીના ‘અંધા યુગ’માં અશ્વત્થામા વીરપુરુષ લાગે છે અને એ સ્વાતંત્ર્ય, નવસર્જન અને અખૂટ શ્રદ્ધાથી પોતાનું શિર ઉન્નત કરે છે ! બાદલ સરકારના ‘એવમ્ ઇન્દ્રજિત્’માં ‘જન્મ, સંભોગ અને મૃત્યુ’ની અવિરત ઘટમાળમાંથી છૂટવા અમલ, વિમલ અને કમલમાં વેરાતો જતો ઇન્દ્રજિત્ નવભૂમિ ન શોધી શકાયાની નિષ્ફળતા જીવી રહ્યો છે; તો ‘જુલૂસ’માં અનિષ્ટ તત્વો સાથેની લડાઈ દિશાશૂન્ય લાગે છે, બધાં જ સરઘસો અરાજકતા સર્જે છે, એનો સાધારણ જન ચાર્લી ચૅપ્લિન પણ બની શકતો નથી; ‘જુલૂસ’નું પ્રતીક અને પરસેવે રેબઝેબ ઉઘાડાં ડિલ પ્રેક્ષકોને સરઘસનો ભાગ ભલે બનાવી દે, પણ તેઓ ‘સારે જહાંસે અચ્છા....’ સમૂહસ્વરે બોલી શકતાં નથી ! કારણ

કે ગળે પડેલી સાંકળને પુષ્પમાળા હોય એમ તેઓ આજ સુધી માનતાં રહ્યાં છે ! મોહન રાકેશના ‘આધે અધૂરે’માં ભાષા અને પાત્રો સંપૂર્ણતાની ઝંખનામાં અટકી પડ્યાં છે, પણ એની કરુણતાનેય પડકાર માની તેઓ જીવ્યે જાય છે. વિજય તેંડુલકરના ‘સખારામ બાઇન્ડર’ના ધૂળધોયા વાતાવરણમાંથી ઊપસેલી લક્ષ્મી પાત્ર તરીકે તિમિર અને મૃત્યુનું એવું પ્રતીક બની રહે છે, કે કઠોર વાસ્તવિકતા અને સ્વપ્નતરંગ એક જ ઉંબરે આવીને ઊભાં રહી જાય. સતીશ એલકુંચવારના ‘ગાર્બો’માં પાત્રોના વિદૂષકવેડા કોઈ પરમહંસ કે દેવદૂતનાં ઉચ્ચારણો જેવાં લાગે છે અને જીવન સમગ્રની હતાશા બંધ દીવાલ સાથે માથાં કૂટવા ફરજ પાડે છે. અચ્યુત વાઝેના ‘સોફા’ નાટકમાં જીવનના મંગલ તત્વ સમા અનામિકા પાત્ર પરના બળાત્કારને એનો ખુદ પ્રેમી જ પ્રાપ્તિનો પર્યાય માને છે; અને પરિણામે સર્વ મંગલતત્વોનું સત્ય હણાઈ જતું સૌ અનુભવે છે. ‘સોફા’ વાસ્તવવાદી શૈલીએ પ્રસ્તુત થાય તોપણ એની કવિતા જબ્બર દશ્યો–કલ્પનો સર્જવાની ત્રેવડ ધરાવે છે.

લાભશંકર ઠાકરના ‘પીળું ગુલાબ’માં અગતિ જ ગતિ રચી આપે છે, અને સ્વજાગ્રત અભિનયના માધ્યમથી નટીને જાતઓળખના જે પ્રશ્નો ઊભા થાય છે તે કોઈ પણ આધુનિક માનવીના મહોરા પાછળના ચહેરાને ખુલ્લો કરી દે છે. મધુ રાય ‘કોઈ પણ એક ફૂલ’માં મિથ-ભીંસી કામિનીને, રહસ્ય અને સનસનાટીના વાતાવરણ વચ્ચે આકરી સફર કરાવીને, ઇતિહાસ કે ભૂગોળ વગરના એના પાત્રત્વને આરે મૂકી અંધારે બેઠેલા પ્રેક્ષકની ભાષા હરી લેવાની તાકાત ધરાવે છે. શ્રીકાંત શાહના ‘તિરાડ’માં સ્ત્રી-પુરુષના સંબંધો અતિ તીક્ષ્ણ કલમે આલેખાયા છે અને આગ્રહો-પૂર્વગ્રહોના જાળામાં ફસાયેલાં પાત્રો પરપીડનવૃત્તિને માનવીય માને છે. બારાડીના ‘જનાર્દન જોસેફ’માં કારકુનોનું યુનિયન નટમંડળીના કોરસને સમાંતર વિકસતા એવા જનસમૂહને પ્રતીકાત્મક કરે છે કે જેનો એક પ્રતિનિધિ, એના તથાકથિત આપઘાત પછી, જાતે પૂતળું બનવા ઈસુની જેમ સ્ટૂલ ખભે લઈને પ્રવેશે છે. ચિનુ મોદીના ‘અશ્વમેધ’માં હણહણતા ઘોડા પ્રત્યે રતિભાવ અનુભવતી રાણી મોહિનીની વેદના નાટ્યોચિત દશ્ય-શ્રાવ્ય કલ્પનોની હારમાળા સર્જે છે. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના ‘મકનજી’માં સુદામાની જેમ મુઠ્ઠી તાંદુલે કૃષ્ણમૈત્રી ઝંખતો સામાન્ય જન સાંપ્રત સમાજજીવનનાં વરવાં રૂપો પર હસતો રહે છે, પણ પ્રેક્ષકથી હસી ન શકાય એ સ્થિતિ સર્જી આપે છે. ભદ્રકાન્ત ઝવેરીના ‘તે છતાં’માં ભાગલપુરના કેદીઓની જ નહિ, પણ દરેક પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિ હરાતી હોવાનું સબળ ચિત્રણ પ્રસ્તુત થયું છે.

મંચનોમાં નટ અને દિગ્દર્શકોને હાથે આ આધુનિક નાટકોએ ગયા બે

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

દાયકામાં પ્રેક્ષકોને થિયેટરના બદલાયેલા કાર્યક્ષેત્ર અને હેતુનો બળૂકો અનુભવ કરાવ્યો છે, કારણ કે એ બધા મણકાઓ આધુનિક સામાજિક સત્યના દોરે પરોવાયેલા છે.

આધુનિક નાટકની વિભાવના કે પ્રસ્તુતિનું વ્યાકરણ ઘડવામાં પૂર્વસૂરિઓ, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ, લૂઇ પિરાન્દેલો, થૉર્નટન, વાઇલ્ડર, સૅમ્યુઅલ બૅકેટ, યૂજિન આયૉ-નેસ્કો, હૅરોલ્ડ પિન્ટર, ટૉમ સ્ટોપાર્ડ વગેરે નાટ્યકારો, એન્તોનિન આર્તુ, જર્ઝી ગ્રતોવસ્કી, પીટર બ્રુક, રિચાર્ડ શેકનર જેવા વિદેશ અને ઇબ્રાહીમ અલકાઝી, હબીબ તન્વીર, બી. વી. કારંથ અને રતન થિયમ્ જેવા ભારતીય નટ-દિગ્દર્શ-કોએ ભોંય ભાંગી આપી છે. વળી નૃત્યકલામાં ચંદ્રકલા વગેરે. સંગીતમાં કારંથ વગેરે. વિદૂષકમાં બંસી કૌલ કંઈ નવું જન્માવે કે પછી ફિલ્મકલામાં સત્યજિત્ રેથી માંડી સંજીવ મહેતા સુધી આગવાં અભિવ્યક્તિ રૂપો ખોતરે તો એનાથી આધુનિક થિયેટર આંદોલિત થયું જ છે. ચાર્લી ચેપ્લિન અને યૂજિન આયૉને-સ્કો વચ્ચે એટલે તો કડી મળે છે કે ટ્રૅજેડી-કૉમેડીના પ્રકારોના ભેદ ન રહ્યો અને પરિણામે ટ્રૅજી-કૉમેડી વિકસી, જે સિવાય આધુનિક દર્શન (અને પ્રદર્શન) અસંભવિત બની રહે.

એકાંકી

એક અંકવાળું નાટક. અંગ્રેજી શબ્દ one-act-play માટે પ્રયોજાયેલો ગુજરાતી પર્યાય. આજે વિવિધ અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓમાં જોવા મળતું એકાંકી સ્વરૂપ સ્પષ્ટતઃ પશ્ચિમને આભારી છે. તેના વિકાસનો ઇતિહાસ સોએક વર્ષથી વધુ જૂનો નથી.

સંસ્કૃત ચૌદ જેટલા એક-અંકી પ્રકારોની ગણતરી કરવામાં આવી છે. એમાં ભાણ, વીથિ, અંક, વ્યાયોગ, પ્રહસન, ઈહામૃગ, રાસક, વિલાસિકા, ઉલ્લાપ્ય, શ્રીગદિત વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. પરંતુ આજનું એકાંકી પશ્ચિમમાં ત્રિઅંકી અથવા દીર્ઘ નાટકોની ભજવણી પૂર્વે વચ્ચે કે અંતે મુકાતાં અને અનુક્રમે પ્રારંભિ-કા (curtain raiser), અંતરાલિકા (inerlude) તથા અનુસારિકા (after-piece) તરીકે ઓળખાતાં લઘુનાટ્યોમાંથી વિકસ્યું છે. ગ્રીસ, મધ્યયુગીન યુરોપ અને ઇંગ્લૅન્ડ-અમેરિકામાં જુદે-જુદે તબક્કે પ્રજાની ધાર્મિક વૃત્તિને પુષ્ટ કરવામાં એક-અંકી કે લઘુ નાટ્યરચનાઓએ ઘણો ફાળો આપ્યો છે. પણ એક સ્વાયત્ત કલા-પ્રકાર તરીકે છેક ઓગણીસમી સદીના અંતમાં અને વીસમી સદીના પ્રારંભમાં તેની રેખાઓ સુસ્પષ્ટ બને છે. તે પછી બે-અઢી દાયકે ગુજરાતી ભાષામાં તેનો પ્રાદુર્ભાવ થયેલો જોવાય છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

તેમાં જુદાં જુદાં દશ્યો હોય પણ મૂળ એક જ કેન્દ્રસ્થ શ્યના અંશો તરીકે હોય એટલે રચનાના કેન્દ્રમાં રહેલા વિચાર કે સંવેદનને કોઈ એક ઘટના કે પ્રસંગને અનુષંગે વળ દેવાતો હોય છે. ક્યારેક ક્યારેક મુખ્ય અંશને પુષ્ટ કરે એવી ઉપકથા પણ એમાં લેખક લાવે. એકાંકીકારે વીસ-પચીસ મિનિટમાં ઓછામાં ઓછી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરીને રચનાનો એક સુકલ્પિત પિંડ ઊભો કરી એક જ રસને સુઘટ્ટ કરતા જઈને ચોટ સાધવાની હોય છે.

લાંબા નાટકની જેમ એકાંકીમાં પણ વસ્તુનો આરંભ (opening), વસ્તુનું ઉદઘાટન (exposition), વિકાસ (development), વિષમ પરિસ્થિતિ (dramatic situation), કટોકટી (crisis), પરાકાષ્ઠા (climax) અને સ્ફોટ-અંત (resolution) એવા ક્રમ અનિવાર્યપણે આવે. એકાંકીના પ્રારંભે વસ્તુના ઉદઘાટનની થોડીક પળો એવી બની આવવી જોઈએ જે વસ્તુના રહસ્યનો અણસાર પણ આપે અને તેને ઘણી બધી રીતે અકબંધ પણ રાખે. વસ્તુનો વિકાસ વેગ પકડે ન પકડે ત્યાં સાવ અણધારી કટોકટી આગળ આવીને તે ઊભું રહે ને પ્રેક્ષકનું કુતૂહલ વધે અને થોડીક જ પળોમાં એકાંકી વિસ્મયભર્યા અકલ્પ્ય અંત ઉપર આવીને વિરમે.

પાત્ર-પરિસ્થિતિની જુગલબંધી એવી હોય કે એ પરસ્પરને રચતાં રહે અને ખોલતાં રહે.

એકાંકીમાં સંવાદ સંકલનાનું જીવાતુભૂત તત્વ છે. એકેએક શબ્દ, વિરામસ્થાનો, વાક્યનો દ્રુત-વિલંબિત લય, અધ્યાહાર રખાયેલા શબ્દો, અધૂરાં કે ત્રૂટક વાક્યો – એ સર્વ અહીં રચનાને આકારવામાં ચોક્કસ ફાળો આપે છે. ટૂંકા, અર્થદ્યોતક, વ્યંજનાસભર, પ્રમાણમાં સરળ ગદ્યમાં લખાયેલા સાંભળતાંવેંત તત્ક્ષણ પામી શકાય એવા સંવાદો એમાં હોવા જોઈએ. એના શબ્દો તત્સમ હોય કે લોકબોલીના પણ એની સંવાદછટા સ્વાભાવિક હોવી ઘટે. રેડિયો-એકાંકીમાં પ્રેક્ષક મંચ સામે બેઠેલો નહિ હોવાથી એમાં સંવાદો વિશેષ પ્રકારની માવજત માગી લે છે. ત્યાં સંવાદ એકાંકીનો કાર્યવેગ જાળવવા ઉપરાંત પ્રેક્ષકની કલ્પકશક્તિને પણ જાગ્રત કરી આપે તે જરૂરી બને છે. દશ્યતાનું તત્વ ભલે ત્યાં નથી પણ શ્રોતા એ ચિત્ર મનમાં રચી રહે તેવી સંવાદ-શબ્દમાં તાકાત હોવી જોઈએ. એકાંકી પણ છેવટે નિખરી આવે છે. રંગમંચ ઉપર રજૂ થયા પછી જ એકાંકી મુખ્યત્વે તખ્તા પર ભજવવા માટે લખાય છે. એટલે અભિનયક્ષમતા એનું વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહે છે. સાહિત્યિક નહિ પણ નાટ્યછટાવાળા સંવાદો, વસ્તુસંવિધાનની દષ્ટિએ પાત્રનાં પ્રવેશ-પ્રસ્થાનની તાર્કિક યોજના, દશ્યરચનાનો કસબ તથા રંગમંચના ખૂણેખૂણાની જાણકારી આવશ્યક બની રહે છે એટલે

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

રંગભૂમિનો પ્રતિપદે-પ્રતિક્ષણે એકાંકીકારે ખ્યાલ રાખવો રહે.

પાશ્ચાત્ય દેશોમાં એકાંકીનો પ્રભાવ અને વિકાસ જોતાં એનું મૂળ ધર્મપ્રસારના પ્રયોગો સાથે સંકળાયેલું જણાય છે. લોકસમૂહને સીધી રીતે સ્પર્શવાની આ સ્વરૂપની ખાસિયત અને શક્તિથી પાદરીવર્ગ સારી રીતે જ્ઞાત હતો. ગ્રીસ જેવા દેશોમાં ખાસ ઉત્સવપ્રસંગોના દિવસોમાં એક-અંકીના કાઠાની લઘુનાટિકાઓ ભજવાતી. એ પછીના મધ્યયુગમાં પણ ધર્મગુરુઓએ બાઇબલના કે ઈસુજીવનના પ્રસંગો વણી લઈને એ જ નિમિત્ત લઈને આ લઘુનાટ્યને વિસ્તાર્યું. બારમી સદીની આસપાસ દેવળમાં રજૂ થતી આવી નાટ્યરચનાઓ ક્રમશઃ ચોગાનમાં ને તે પછી છેક ગામને પાદર આવી પહોંચી. મોરાલિટી પ્લેઝના નામે ઓળખાતી આ રચનાઓમાં રજૂ થતી નીતિબોધની વાતો સામાન્ય માણસ મુગ્ધભાવે નિહાળતો અને અંકે કરતો. પાદર સુધી આવી પહોંચેલી આ લઘુ નાટિકાઓમાંથી જતે દિવસે બાઇબલ કે ઈસુ સિવાયના વિષયો પણ ઉમેરાયા; તેનો એક બીજો છેડો છેક પ્રાકૃત હાસ્યરસ સુધી પહોંચ્યો. ધર્મગુરુઓના વર્ચસમાંથી છૂટેલી રંગભૂમિ આમ પાદરનું આધિપત્ય ધરાવનાર ઇતરજનોના મનોરંજનનું સાધન બની.

એકાંકી ઇન્ટરલ્યૂડ તરીકે પછી જોવા મળે છે. ઓગણીસમી સદીના અંત સુધીમાં મુખ્ય નાટકની પૂર્વે ‘કર્ટન-રેઇઝર’ ભજવવાનું વલણ ઉમેરાય છે. વળી મોડે સુધી બેસી શકનાર પ્રેક્ષકો માટે ‘આફ્ટર-પીસ’ રૂપે પ્રસહનાત્મક મનોરંજન પીરસાતું. જર્મની, સ્પેન, ફ્રાન્સ એમ બધે જ એક-અંકી સ્થાનિક રંગો પ્રમાણે અને પલટાતા સમયની સાથે ભિન્ન ભિન્ન ચહેરા ધારણ કરી જીવતું રહે છે.

પૅરિસની ગ્રાન્ડે ગી નોલ રંગભૂમિ અનેક રીતે એકાંકીઓ પ્રસ્તુત કરતી. અમેરિકામાં ડ્રામૅટિક સ્કેચનું ચલણ વધુ હતું. આગળ જતાં ત્રીસ-ચાળીસ મિનિટમાં પૂરાં થતાં સીધાં લક્ષ્ય તરફ ધસી જતાં કર્ટન-રેઇઝરે પ્રેક્ષકોને વધુ ઘેલું લગાડ્યું. 1903માં ડબલ્યુ. જેકબની વાર્તા ‘મંકીઝ પૉ’ પરથી લૂઈ પાર્કરે સર્જેલી ટૂંકી કૃતિ કર્ટન-રેઇઝર તરીકે રજૂ થઈ ત્યારે પ્રેક્ષકો પર તેમણે એવું કામ કર્યાનું કહેવાય છે કે સૌ મુખ્ય નાટક જોયા વિના, કર્ટન-રેઇઝર પૂરું થતાં જ સંતોષ પામીને ઘેર ચાલ્યા ગયા. આમ અહીં એક સ્વતંત્ર સ્વાયત્ત કલાપ્રકાર તરીકે એકાંકીએ પોતાનું રૂપ સિદ્ધ કર્યું.

વિશ્વયુદ્ધ પછીના ગાળામાં આઇરિશ લેખિકા લેડી ગ્રેગરીના સ્તુત્ય પ્રયાસોને લઈને એક વાત સિદ્ધ થતી આવી કે એકાંકીમાં પણ ગંભીર સંવેદનાને ચરિતાર્થ કરી શકાય છે. ગ્રેગરીનું ‘રાઇઝિંગ ઑવ્ ધ મૂન’, સીંજનું ‘રાઇડર્સ

ટુ ધ સી' અને ડન્સાનીનું 'ગોલ્ડન ડુમ' આ પ્રકારના પ્રભાવક એકાંકી પ્રયોગો હતા. 1926માં બ્રિટિશ ડ્રામા લીગ તરફથી પ્રથમ વાર એકાંકી સ્પર્ધા યોજાય છે. પછી તો વર્ષોવર્ષ યોજાતી આવી સ્પર્ધાઓમાં સંખ્યાબંધ એકાંકીઓ આવવા લાગ્યાં. આવી સ્પર્ધાઓનો સ્કૉટલૅન્ડમાં પણ આરંભ થયો. આ રીતે 20મી સદીના પ્રારંભમાં સ્વતંત્ર સ્વરૂપ તરીકે તેનો વિકાસ થયો. હેરોલ્ડ બ્રિગહાઉસ અને સીડની બૉક્સ જેવા સમર્થ સર્જકોએ પણ એકાંકીના કલાત્મક સ્વરૂપને પ્રકટાવી આપવામાં મહત્વની ભૂમિકા પૂરી પાડી. એફ. સેલેડન સ્મિથ, ફિલિપ જ્હૉન્સન, ગોર્ડન બોટોમ્લે, જો કોરી વગેરેના વિવિધ પ્રયોગોએ પણ ક્રમશઃ એકાંકીના સ્વરૂપને પરિમાર્જિત કર્યું છે.

અમેરિકામાં પણ એકાંકીના વિકાસનો ઇતિહાસ અવૈતનિક રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલો રહ્યો છે. વૈતનિક રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા ઑગસ્ટસ થૉમસે તેમાં વિશેષ ફાળો આપ્યો. એકાંકીને કલાદૃષ્ટિએ શણગારવામાં વિલિયમ ડીન હોવેલ્સે, 'ધ પાર્લર કાર', 'ઇવનિંગ ડ્રેસ', 'ધ સ્મોકિંગ કાર' વગેરે જેવી રચનાઓ વડે સબળ કોશિશ કરી. તેના પ્રભાવ હેઠળ મેથ્યૂઝે પણ 'પિક્ચર્સ ઍન્ડ ધેટ', 'ડિસિઝન ઑવ્ કૉર્ટ', 'ટુ મચ સ્મિથ' જેવાં સુખ્યાત એકાંકી આપ્યાં. હાસ્યપ્રધાન એકાંકીઓ આપવામાં બેન્ગૂઝ અગ્રેસર રહ્યા.

અમેરિકાના એકાંકી ક્ષેત્રે બીજી ઉન્નત અવસ્થા પ્રાપ્ત થઈ તે ડબલિનના એબે થિયેટરના સીંજ, યેટ્સ અને ગ્રેગરીની રચનાઓ લઈને આવેલા કલાકારો દ્વારા. એ નાટકો જોયા પછી ત્યાં 'ડ્રામા લીગ ઑવ્ અમેરિકા' અને બીજી અનેક સંસ્થાઓ અસ્તિત્વમાં આવી. 'ડ્રામા લીગ' તરફથી ત્રૈમાસિક અને પછી માસિક પત્ર પ્રગટ થવા લાગ્યું. આમ એકાંકીઓ લખાતાં રહ્યાં. પરિણામે 'વિસ્કોન્સિન પ્લેઝ' નામે બે એકાંકીસંગ્રહ પ્રગટ થયા. '47 વર્કશોપ થિયેટર'ના પ્રણેતા પ્રો. બેકરના પ્રયત્નો પણ સ્પૃહણીય રહ્યા. એ સંસ્થાના ચાર એકાંકીસંગ્રહોમાં તે સમયના સુપ્રસિદ્ધ સર્જકોની પાણીદાર રચનાઓ સમાવિષ્ટ થઈ હતી.

આ ઉપરાંત વિવિધ વિશ્વવિદ્યાલયો, 'એક્સપેરિમેન્ટલ થિયેટર', 'થિયેટર ગિલ્ડ' ઉપરાંત જ્યૉર્જ મિડલટન, પર્સિવલ વાઇલ્ડ જેવા લેખકોની પ્રવૃત્તિઓ એકાંકીને વેગ આપે છે. 1911માં મિડલટને પ્રગટ કરેલ 'એમ્બર્સ ઍન્ડ અધર વન ઍક્ટ પ્લેઝ' અને વાઇલ્ડનો 'ડોન ઍન્ડ અધર વન ઍક્ટ પ્લેઝ' આ દિશામાં મહત્વના સંગ્રહો પુરવાર થયા છે. ઓસ્કર વાઇલ્ડ, ઓ'નીલ, ડોરીસ હેલમેન, જેનેટ માર્કસ, ડેવિડ પિન્કન્સ જેવા અનેક લેખકોએ પણ એકાંકીના સ્વરૂપને વિકસાવ્યું છે.

ગુજરાતી એકાંકી

સંસ્કૃત કે અંગ્રેજીની જેમ જ, ગુજરાતના પરંપરિત (લોક)નાટ્યભવાઈના કેટલાક વેશો પણ કમનીય કલાસ્વરૂપે એકાંકી જેવા લાગે. મંચન અને પાત્રકેન્દ્રી એ ભવાઈવેશોને અવગણવાને બદલે જેણે એનો ખૂબ જ કૌશલ્યથી ઉપયોગ કર્યો, તે કવિ દલપતરામ ડાહ્યાભાઈના ‘‘મિથ્યાભિમાન’’ (1871)નું કુતુબ-વાઘજીનું ફારસ કેટલાક વિવેચકોને મતે પહેલું એકાંકી છે. (એમ તો 1850ની આસપાસ ‘‘એલ્ફિન્સ્ટન ઇન્સ્ટિટ્યૂટ’’માં ‘‘બાલમિત્ર’’ નામે ભણાવાતા પાઠ્યપુસ્તકમાં ‘‘નાટક એક અંકનું’’ નામે કેટલીક કૃતિઓ હતી અને કવિ નર્મદે એ વાંચી હોવાના ઉલ્લેખ મળે છે. તે છતાં એટલે દૂર, એકાંકીના પ્રારંભને, એ કૃતિઓની શિથિલતાને કારણે, ખેંચી શકાય તેમ નથી.)

ગુજરાતના આદ્ય એકાંકીકારો નાનાભાઈ ‘હયરાની’ (1832–1900), ખુરશેદજી બાલીવાલા (1852–1913), બમનજી કાબરાજી (1860–1925), જહાંગીર પટેલ ‘ગુલફામ’ (1861–1936) વગેરે ગણાય. માનવમનની વિસંગતિઓ અને હાસ્યજનક પરિસ્થિતિઓનું નિરૂપણ કરતાં આટલાં એકાંકીઓ અને લઘુ નાટકો ઉપલબ્ધ છે : બમનજી કાબરાજીનાં ‘સુખલાલજીનાં સંકટો’ (1890) અને ‘ભૂલો પડેલો ભીમભાઈ’ (1891); ‘હયરાની’નાં ‘વહેમાયેલી જર’ (1892) અને ‘એ તો રંગ છે રંગ’ (1909); ખુરશેદજી બાલીવાલાનાં ‘કાવલાની કચુંબર’, ‘ખુદાબક્ષ’, ‘ગુસ્તાદ ઘામટ’ (1893) અને જહાંગીર પટેલ ‘ગુલફામ’નાં ‘મધરાતનો પરોણો’ (1914), ‘ટોપ્સી ટર્વી’ (1915) અને ‘ઘેરનો ગવંડર’ (1918) વગેરે. જોકે એની પહેલાં ‘સદેવંત સાવળિંગા’(1883)થી ઠક્કર ત્રિકમજી માવાણીનું ‘‘મિસ્તર ફૂલણજીનું હાસ્ય’’ (1887) સુધી કેટલીય બહુપ્રવેશી શિથિલ લઘુનાટિકાઓ મળે તો છે જ. એ જ રીતે રમણભાઈ નીલકંઠની ‘ભોમિયાને દીધેલી ભૂલથાપ’ વગેરે (‘હાસ્યમંદિર’ 1915) અને અતિસુખશંકર ત્રિવેદીની ‘તરતનો ગ્રૅજ્યુએટ મુકુંદ બી. જોશી’ વગેરે (‘નિવૃત્તિ વિનોદ’ 1917) અને હંસાબેન મહેતાકૃત ‘કાકા ભત્રીજા’ (1918) લઘુનાટિકાઓ પણ નોંધપાત્ર છે. વળી, કેળવણીપ્રસાર નિમિત્તે આ ગાળા દરમિયાન અનેક વિદ્વાનોએ અને કવિઓએ ‘સંવાદો’ રચ્યા હતા. એકાંકીનાં રૂપઘાટ એમાં પમાતાં નથી, મુખ્યત્વે એ બધા ‘કથનાત્મક નાટક’ વધુમાં વધુ બની રહે છે.

ટૂંકમાં, આ એકાંકીલેખન અને એની ભજવણી ઉત્સાહી નટમંડળીઓની એ ઉત્સવકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ મનોરંજન માટે વિકસી, અને તખ્તાપરકતા એની સૌથી મોટી વિશિષ્ટતા 1920–22 સુધી બની રહી. ઉચ્ચ સાહિત્યિકતા સિદ્ધ કરવાનો એ નાટ્યકારોમાં કે સંવાદકારોમાં ભલે કોઈ ઉદ્દેશ નહોતો, પરંતુ એની ગુણવ-

ત્તામાં કોઈ ઓછપ નહોતી. એનું કારણ કદાચ એ પણ હતું કે, એના લેખકો કાં તો નટો દિગ્દર્શકો હતા અથવા એમને તખ્તાનો સીધો પરિચય હતો.

ગુજરાતી એકાંકીનો ઇતિહાસ સાતેક દાયકાથી વધુ જૂનો નથી. પાશ્ચાત્ય એકાંકીથી આકર્ષાઈને નાટ્યસ્વરૂપને ગુજરાતીમાં અવતારવાની પહેલ કરે છે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, યશવંત પંડ્યા અને પ્રાણજીવન પાઠક. બટુભાઈએ આ સદીના ત્રીજા દાયકાના પ્રારંભે ‘મત્સ્યગંધા અને બીજાં નાટકો’ (1925) તથા ‘માલાદેવી અને બીજાં નાટકો’ (1927) એમ બે સંગ્રહોમાં સુશ્લિષ્ટ અને વિચાર-ગર્ભ એકાંકી આપ્યાં છે. તેમના એકાંકીલેખનમાં ઓસ્કર વાઇલ્ડ અને ઇબ્સન વગેરેનો પ્રભાવ છે. આકર્ષક વિચારકણ, ચબરાક સ્ત્રીપાત્રો અને વિશિષ્ટ ઢબના સંવાદતત્વને લીધે તેમનાં એકાંકી સત્વદૃષ્ટિએ તેમજ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ આગવું સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. પણ આ એકાંકી રચનાઓમાં ત્રણેક દૃશ્યો આવે છે. તેથી તેમનું બંધારણ શિથિલ રહ્યું છે. એમની સરખામણીમાં યશવંત પંડ્યા રંગભૂમિ પરત્વે વધુ સજાગ છે. પણ 1923થી 1933 સુધીની એક દસકાની તેમની આ ક્ષેત્રની પ્રવૃત્તિ અપૂરતી લાગ્યા કરે છે. કશુંક નવું કરી જવાનો તેમનો ઉત્સાહ તેમના ત્રણ એકાંકીસંગ્રહમાં પ્રકટતો જણાય છે. આદ્ય ત્રિપુટીના ત્રીજા એકાંકીકાર પ્રાણજીવન પાઠક નૂતન સાહિત્યિક બળોને સુપેરે ઝીલે છે.

આ દરમિયાન એકાંકીનો અભિનયવૃત્તિનો મહિમા વધે છે. ગજેન્દ્રશંકર પંડ્યા, દુર્ગેશ શુક્લ, શારદાપ્રસાદ વર્મા, રમણ વકીલ વગેરેએ આ ગાળામાં એકાંકીક્ષેત્રે મહત્વનું પ્રદાન કર્યું છે.

એકાંકીના વિકાસની દૃષ્ટિએ મહત્વના બનેલા 1930–1940ના દશકા દરમિયાન આ ગદ્યનિર્ભર નાટ્યરૂપના ખેડાણમાં કવિઓએ આગેવાની લીધી છે. ઇન્દુલાલ ગાંધીએ ‘નારાયણી અને બીજાં નાટકો’(1932)થી માંડીને ‘પથ્થરનાં પારેવાં’ (1947) સુધીના છ જેટલા એકાંકીસંગ્રહો આપ્યા છે. છેલ્લા સંગ્રહમાંનું ‘પગરખાંનો પાળિયો’ નામનું પ્રહસન તેમની નાટ્યશક્તિનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત છે.

ઉમાશંકર જોશીનો એકાંકીનો સંગ્રહ ‘સાપના ભારા’ 1936માં બહાર પડે છે અને એકાંકીની વિકાસયાત્રાનું એ પ્રથમ સીમાચિહન બની રહે છે. આમાં ગ્રામીણ જીવનનું વાસ્તવલક્ષી આલેખન તદ્દન તળપદી સંવાદબાની તથા અલ્પ-તમ સામગ્રી આસ્વાદ્ય વિશેષતાઓ છે. 1951માં પ્રગટ થયેલા તેમના બીજા સંગ્રહ ‘શહીદ’માં શહેરી જીવન એકાંકીનો વિષય બને છે.

કવિ કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણીના ‘વડલો’(1931)ની ટાગોરી છાંટની કવિતા તથા મેટરલિંકની શૈલી જેવી રૂપકગ્રંથિના કારણે એકાંકીલેખન વિશે નવો મરોડ

ઊપસ્યો. ‘સોનપરી અને બાળનાટકો’(1933)માં બાળનાટકો કરતાં સાહિત્યિક રુચિની સુવાચ્ય નાટિકાનો આકાર ઘૂંટાયો છે. ત્રીજો સંગ્રહ ‘પિયો ગોરી’ (1946) અતિઅર્વાચીન રચનાકૌશલ્ય, પ્રયોગનિષ્ઠા, હળવી કટાક્ષલક્ષી તથા વાસ્તવિક વિષાદમય નાટ્યક્ષણ બદલ યાદ રહેશે. ‘વંઠેલાં અને બીજી નાટિકાઓ’ (1934) વડે ઝવેરચંદ મેઘાણીએ તથા ‘રાખનાં રમકડાં’ (1940) વડે ભાસ્કર વોરાએ સમકાલીનોનું ઠીક ધ્યાન ખેંચ્યું હતું.

ચન્દ્રવદન મહેતાએ ‘અખો વરવહુ અને બીજાં નાટકો’ (1933) તથા ‘પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો’(1937)ની કેટલીક લઘુનાટિકાઓની હળવી, કટાક્ષસભર તથા સ્ફૂર્તિલી નવતર નાટ્યમાવજતથી એકાંકી સ્વરૂપનો એક નવો ખૂણો કાઢી આપ્યો અને ‘ધારાસભા’, ‘દેડકાંની પાંચશેરી’ જેવી કેટલીક રચનાઓએ અભિનયશોખીન વર્ગને પ્રેરણા આપી. ‘રંગભંડાર’(1953)ની રચનાઓમાં તેમણે એકાંકીની પેટા નીપજ માની લેવાયેલા રેડિયોરૂપકના શ્રાવ્ય પ્રકારની ક્ષમતા નાણી બતાવી છે.

અવેતન રંગભૂમિના ઉત્કર્ષ ટાણે જયંતિ દલાલનો ‘પ્રવેશ’ પણ નિર્ણાયક મહત્વનો બની રહે છે. ‘જવનિકા’ (1940), ‘પ્રવેશ બીજો’ (1950), ‘ત્રીજો પ્રવેશ’ (1955) અને ‘ચોથો પ્રવેશ’ (1957) એ ચાર સંગ્રહોની એકાંકી રચનાઓમાં દલાલે સભ્ય શહેરી સમાજની પાત્રપ્રસંગસૃષ્ટિનું નિમિત્ત લઈ હાસ્ય, વ્યંગ, કટાક્ષ તથા વક્રોક્તિ દાખવતી ગદ્યછટા પ્રયોજીને એકાંકીનું નવું વાચિક પરિમાણ અને રોચક પ્રયોગશીલતા સિદ્ધ કર્યાં. ‘સોયનું નાકું’, ‘બેસો નિશાળે’, ‘દ્રૌપદીનો સહકાર’ જેવી રચનાઓ એકાંકી તેમજ અભિનયક્ષેત્રના વિકાસ માટે ઉપકારક બની રહી.

એકાંકીના અન્ય લેખકોમાં ર. વ. દેસાઈ, હંસા મહેતા, ધનસુખલાલ મહેતા, ઉમેશ કવિ, પુષ્કર ચંદરવાકર, યશોધર મહેતા, રંભાબહેન ગાંધી, પન્નાલાલ પટેલ, ‘જયભિખ્ખુ’, પ્રાગજી ડોસા, ગુલાબદાસ બ્રોકર, પ્રબોધ જોશી, ફિરોઝ આંટિયા, નંદકુમાર પાઠક, મધુકર રાંદેરિયા, જયંતિ પટેલ વગેરેએ એકાંકીની દૃશ્ય-શ્રાવ્ય અર્થસાધકતાને પોતપોતાની સૂઝ-શૈલી પ્રમાણે આલેખી. મડિયાના ‘રંગદા’ (1951), ‘વિષવિમોચન’ (1955) તથા ‘રક્તતિલક’ (1956) એ ત્રણ એકાંકીસંગ્રહમાં વિષય, શૈલી તથા ભાવનિરૂપણનું આસ્વાદ્ય વૈવિધ્ય જળવાયું છે. શિવકુમારે ‘પાંખ વિનાનાં પારેવાં’ (1952), ‘સોનાની હાંસડી, રૂપાની હાંસડી’ (1959) જેવા એકાંકીસંગ્રહોમાં મુખ્યત્વે રેડિયો તથા રંગભૂમિની જરૂરતને અનુલક્ષીને સાયાસ પ્રયોગશીલ રચનાઓ આપી છે.

શાળા, કૉલેજો, વિશ્વવિદ્યાલયો તથા અન્ય સંસ્કારમંડળોની અભિનયપ્રવૃત્તિને જીવંત રાખવાની કામગીરી પણ એકાંકીએ પાર પાડી છે.

છેલ્લા બે-અઢી દાયકામાં રંગભૂમિ ક્ષેત્રે નવો વળાંક આવતાં અને ઍન્ટી-ડ્રામા કે ઍન્ટ્રી-થિયેટર તરફનો ઝોક વધતાં એકાંકીનું સ્થાન ઍબ્સર્ડ નાટકે લીધું જણાય છે. આવાં ઍબ્સર્ડ નાટકોનું તંત્ર સાવ જુદું છે. શૂન્યતા, હતાશા કે વેદનાનું કોઈ સૂત્ર એમાં હોય છે. સંવાદો પણ અસંબદ્ધ લાગે. ટૂંકમાં વ્યવસ્થાને ખોરવી આવાં ઍબ્સર્ડ નાટક લખાય છે. અલબત્ત એની અવ્યવસ્થાનું એક નિશ્ચિત માળખું તો છે જ. પશ્ચિમના સૅમ્યુઅલ બૅકેટ, આયૉનેસ્કો, તાર્દુ વગેરેના પ્રભાવ હેઠળ લાભશંકર ઠાકર, ચિનુ મોદી, શ્રીકાન્ત શાહ, સુભાષ શાહ, મધુ રાય, મહેશ દવે વગેરેએ ગુજરાતીમાં ઍબ્સર્ડ નાટકનો આકાર ઉપસાવ્યો છે. એવાં કેટલાંક ઍબ્સર્ડ નાટકોના સંગ્રહ પણ પ્રગટ થયા છે. ઍબ્સર્ડની વિચારસરણીનો કંઈક આયાતી – ઉછીનો ઉન્મેષ ગુજરાતી સાહિત્યના ભાવજગતમાં ઝાઝું જીવ્યો નહિ પણ એ નિમિત્તે ગુજરાતી એકાંકીની આઠેક દાયકાની યાત્રામાં નવું રસપ્રદ વહેણ જોવા મળ્યું અને તેને ગંભીર અભિવ્યક્તિનું નવું પરિમાણ મળી શક્યું.

આ બધા લેખકોની કૃતિઓ અને એમની ભજવણીઓને જો તપાસવામાં આવે, તો એ બધામાં જે સમાન તત્વો દેખાય છે, તે છે શૈલીપરકતા (સ્ટાઇલાઇઝેશન), ‘ઐતિહાસિક’, ‘પૌરાણિક’, ‘ગ્રીક’, ‘સંસ્કૃત’ કે ‘ભવાઈ’ શૈલી (સ્ટાઇલ) તરીકે આ શૈલીપરકતા સમજવાની નથી, પરંતુ ભરતમુનિ જેને નાટ્યધર્મી કહે છે, તે મુજબ નાટ્યકાર જે ‘ફ્રેમ’, દૃષ્ટિકોણ અને અભિગમથી નાટ્યક્ષણ પકડે અને પાત્ર, ભાષા અને નિહિત-વાણી(sub-text)થી એને નિરૂપે; અને નટ-દિગ્દર્શક રંગસ્થળ (એટલે કે તખ્તો કે એવા કોઈ પણ મંચનસ્થળની જગ્યાને) મંચનની ભાષાથી પ્રયોજી નાટ્યધર્મી અભિવ્યક્તિ કરે તે શૈલીપરકતા. એ રીતે આયૉનેસ્કો ‘ચેર્સ’ અને જ્યાં જીનેનાં ‘મેઇડ્સ’ કે ‘બાલ્કની’ વગેરે નાટકો શૈલીપરક અભિવ્યક્તિ છે.

નળમાંથી ટપકતા પાણી કે દૂધનાં ઊભરાતાં ફીણને જોઈ રહેતો નાયક પોતાની સ્થિતિ જે બિંદુએથી વર્ણવે છે, એ ‘ઍબ્સર્ડ’ નથી લાગતી (‘બાથટબમાં માછલી’). ધીમે ધીમે ઓગળતા જતા અસ્તિત્વનો ‘મનસુખલાલ મજીઠિયા’ને અનુભવ થાય છે અને માત્ર ડૂચો વળીને ખૂણે પડેલા પોતાના ઝભ્ભામાં નિરાકારતા અનુભવે છે, એ પણ મંચનક્ષમ શૈલીપરક દૃશ્ય છે. ધીમે ધીમે ‘વૃક્ષ’ બની જતા દાદાને એના પુત્ર-પૌત્રો કાપીને ટેબલ બનાવી દે છે, એની પ્રક્રિયાય નવી નાટ્યક્ષણ સર્જે છે. ‘ખીચડી’ના ઓડકાર પછી યમદેવના ભયે સતત ખાધા

કરતો માણસ, અને એથીય ત્રસ્ત થઈને યમદેવને શરણે જતો માણસ શૈલીપર-કતાથી જ લાભશંકરે ચીતર્યો છે.

એવું જ મધુ રાયના ‘અશ્વત્થામા’માં દ્રૌપદીના ગર્ભને દર્ભ શરે વીંધવા અંધારે અથડાતા અશ્વત્થામાનું શૈલીપરક નિરૂપણ છે. ‘ચાહવું’થી ‘ઝેરવું’ સુધીની ગતિ કે ‘આપણું એવું’માં ટેલિફોન બુથ અને માણસની એકરૂપ મંચ-નક્ષણો શૈલીપરકતાથી જ પામી શકાય. ‘ઝુમરી તલૈયા’ અને ‘કાગડા-કાગડી’ સ્થળ અને સમયને નવો અર્થ આપે છે. શ્રીકાંત શાહ એના ‘સાત હજાર સમુદ્રો’ કે ‘એકાંતની અડોઅડ’માં માનવમનનાં ઊંડાણોમાં એ જ સ્ટાઇલાઇઝડ ઢબે ભાવકોને નાટ્યઅનુભૂતિ કરાવે છે. એ જ રીતે અસદ્‌થી ઘેરાયેલું દંપતી ઘંટડી વિના ટેલિફોન સાંભળે અને પછી તો ઘરની કોઈ પણ વસ્તુનો ટેલિફોન માઉથ તરીકે ઉપયોગ કરે – એ ભરડો લઈ બેઠેલી સમકાલીન સામાજિક અનિષ્ટ પરિસ્થિતિનું શૈલીપરક આલેખન હસમુખ બારાડીએ ‘ટેલિફોન’ એકાંકીમાં કર્યું છે. શહેરના ઘોંઘાટમાં ડૂબકીઓ ખાતો ‘હીરો’ નોકરીની અરજીઓ પર ટિકિટો ચોડતાં જીભે લાગેલા ગુંદરથી તાળવે ચીટકી ગયેલી જીભે બૂમ પણ ન પાડી શકે, એ સ્થિતિ એ ‘સંભવિત કાળ’માં જીવવા માંડે, એવા બારાડીના ‘હીરો’ એકાંકીનું મંચન શૈલીપરકતા વિના થઈ શકે ? પ્રલંબ એકાંકી ‘જનાર્દન જો-સેફ’માં એટલી જ શૈલીપરકતા ક્લાર્કોના કોરસ, યજ્ઞાદિના ક્રિયાકાંડ અને પૂતળું બનવા જાતે જ પોતાના માટે સ્ટૂલ લઈને ઈસુ ખ્રિસ્તની જેમ આવતા જોસેફમાં બારાડીએ આલેખી છે.

આ બધાં હજી ગઈ કાલે લખાયેલાં એકાંકીઓ છે. વીસમી સદીના આઠ-મા-નવમા દસકાનો એ ફાલ છે. કેટલાક એકાંકીકારો શૈલીપરકતાની દિશાએ આ લઘુનાટ્ય સિદ્ધ કરી રહ્યા છે. એની અભિનયક્ષમતા કે તખ્તાપરકતા બીજા તબક્કા કરતાં વિશેષ રીતે બહુપરિમાણીય છે, એ આ એકાંકીઓનાં અવારનવાર થયેલાં મંચનો પરથી ભાવકોને લાગ્યું જ છે. આ દિશાનાં વધુ પરિણામોની ભાવકો મીટ માંડીને રાહ જોતા બેઠા છે, કારણ કે લાભશંકર, મધુ, ચીનુ, શ્રીકાંત, બારાડી વગેરે હજી સક્રિય છે.

આખા આ છેલ્લા દાયકા દરમિયાન ઉત્સવો-મેળાવડાઓમાં એકાંકીઓની પરંપરિત રજૂઆતો, નાટ્યતાલીમ માટે એકાંકીઓનું મંચન તેમજ નાના-મોટા પાયે થતા (‘‘ગુજરાત સમાચાર’’, ‘‘આઈ.એન.ટી.’’ વગેરે) મહોત્સવોમાં અનેક એકાંકીઓ ભજવાતાં રહ્યાં છે; અને એ રીતે નટો-દિગ્દર્શકોને પ્રલંબ નાટકો માટે તાલીમ મળી રહી છે. જોકે નજર કરવા બેસીએ તો એકાંકીલેખને જેટલું કંઈ સિદ્ધ કર્યું છે, એ કરતાં ઓછું એના મંચનમાં સિદ્ધ થયું છે. ગુજરાતી ‘‘ઍબ્સ-

ર્ડ'' એકાંકીઓનું જેવું બન્યું હતું, એવું જ ગુજરાતી શૈલીપરક એકાંકીઓનાં મંચનમાં બન્યું છે. મંચન વિના અધૂરપ અનુભવતો લેખક કેમ લખ્યા કરતો હશે, એ સમજવું મુશ્કેલ છે. તે છતાં અમદાવાદની નાટ્યસંસ્થાઓ 'હઠીસિંગ વિઝ્યુઅલ સેન્ટર', 'સપ્તસિંધુ', 'કોરસ', 'ગૅરેજ સ્ટુડિયો થિયેટર' અને વડોદ-રાની 'રંગાવલિ'નાં કેટલાંક એકાંકી-મંચનો ભાવકોની દાઢમાં રહી ગયાં છે. આ બધામાં નિમેષ દેસાઈ અને ભરત દવેના પ્રદાનને ખાસ નોંધવું જોઈએ, તો બીજી બાજુ વડોદરામાં પી. એસ. ચારી વગેરે મંચનસૂઝ વિકસાવી રહ્યા છે.

આઠમા દાયકાની શરૂઆતમાં ગુજરાતમાં તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિ-તિને ઝીલતાં શેરીનાટકોનો તરંગ ઊઠ્યો. ઉત્સાહી યુવક-યુવતીઓ અને સ્ત્રી-મંડળો એમાં સક્રિય બન્યાં. એ દરમિયાન બંગાળના લેખક-દિગ્દર્શક બાદલ સરકારે અમદાવાદમાં ચારેક નાટ્યતાલીમ-કાર્યશાળાઓ યોજી પણ તખ્તા પર કે શેરીઓમાં તે મંચન-અભિવ્યક્તિ પામી શકી નથી. એમાં શરૂ થઈ ટેલિવિઝનની પ્રાયોજિત સિરિયલો, નાટ્ય-કાર્યક્રમો. ઝડપી વ્યાપક પહોંચ, ઝગમગાવતાં વીજાણુ સાધનો અને ત્વરિત આર્થિક લાભથી આકર્ષાયેલા લેખકો-નટો રંગભૂ-મિથી વિમુખ થયા, અને પ્રેક્ષકો ''ગૃહે સ્થિત'' થયા. આ પ્રક્રિયા અલ્પજીવી હશે, એવી આશા રાખીએ.

આ રીતે 1871–1921 (પારસી નટો-લેખકો દ્વારા) તખ્તાપરકતાનો પહેલો તબક્કો; 1922–1930 (બટુભાઈ-પંડ્યા વગેરે દ્વારા) સાહિત્યિક નવએકાંકી-ઓનો રચનાકાળ; 1930–40 (ઉમાશંકર વગેરે) કવિઓ દ્વારા નાટ્યલેખન; 194050ની વચ્ચે (રેડિયો જેવા સમૂહ માધ્યમ અને નાટ્યમંડળીઓ દ્વારા આયોજિત મંચનથી જયંતિ દલાલ વગેરેના) સમાજાભિમુખ એકાંકીલેખન-નો તબક્કો; 1951–66 વચ્ચે (ભડિયા, શિવકુમાર અને પ્રબોધ જોશી વગેરે દ્વારા) તખ્તાપરકતાનો બીજો તબક્કો; 1966થી પાંચ વર્ષનો 'ઍબ્સર્ડ'નો વાયરો અને 1971 પછીનો એકાંકીલેખનનો શૈલીપરકતા(સ્ટાઇલાઇઝેશન)નો તબક્કો ગુજરાતી એકાંકીના 120 વર્ષના લેખન, ભજવણી તવારીખમાં સુસ્પષ્ટ તરી આવે છે.

•

2. નાટ્યપ્રવૃત્તિ

નાટ્યપ્રવૃત્તિ : યુરોપમાં

ઇટાલી : મધ્યયુગમાં ધર્મપ્રચાર અર્થે ઉત્સવો દરમિયાન નૃત્ય સાથે પદ્ય-સંવાદોવાળાં દૃશ્યો રજૂ થતાં; પરંતુ ઇટાલીની વિશિષ્ટ સંસ્કૃતિની છાપ ઊઠે એવું તો તેરમી સદીમાં ‘લાઉડી’ મંચનમાં અનુભવાય છે. તેઓ એમાં ગૉસ્પેલની કથાઓ, ભક્તિગીતો, સંવાદો અને નાટ્યાત્મક સ્વાંગો રજૂ કરતા. એમાંથી ‘સાક્રે રાપ્રેઝેન્ટાઝિઓ’નું સમૂહગાનનું રૂપ પણ પ્રગટ્યું, જે ગિરજાઘરો અને ખુલ્લી ગલીઓમાં પ્રસ્તુત થતું. એ પછી આવે છે જિરાલ્ડી(1504–73)નાં કેટલાંક નાટ્યસર્જનો, જેમાં કરુણાંતિકાઓ વિશેષ છે; પછી સિકોગ્નિનીએ આ કરુણ નાટ્યપરંપરાને આગળ ધપાવી. ઇટાલીના આ પુનરુત્થાનના ગાળાનાં નાટ્યસર્જનોમાં મેલોડ્રામાનું સ્વરૂપ પણ વિકસ્યું. એમાં વાર્તાતત્વ અને અભિનય ઉચ્ચકોટિનાં હોવા છતાં કલ્પનાને પૂરો અવકાશ નહોતો મળતો. પછીના ગાળામાં કૉમેડી નાટકોનો પ્રચાર વધ્યો. એના નોંધપાત્ર રંગકર્મી અને લેખકો તે એરિઓસ્તો (1474–1533) અને મચ્યાવેલી (1469–1527). એ બંનેએ પ્રશિષ્ટ કથાઓને સહજપણે રજૂ કરી અને હૃદય અને બુદ્ધિ બંનેને સંતોષ થાય એવાં સર્જનો કર્યાં. જ્યારે આરેટીનો(1492–1556)નાં સર્જનોમાં પ્રેમ અને લોભમાં મૂર્ખ બનતાં પાત્રો પ્રસ્તુત થયાં છે.

કૉમેદિયા દે લ આર્ત એટલે કે કૉમેડી જેનો વ્યવસાય છે તે ઇટાલીનું એક રીતે સાવ કમનીય અને બીજી રીતે સંઘેડાઉતાર ઘાટઘૂટ સાથેનું નિ-યમબદ્ધ મંચન કલાસ્વરૂપ છે. રોમન મૂક અભિનય અને રેનેસાંસ વખતનાં

ઠઠ્ઠાચિત્રોમાંથી એનો વિકાસ થયાનું મનાય છે. એના કેન્દ્રમાં નટ-નાટ્યકારની ભૂમિકા ભજવતી વ્યક્તિ મુખ્ય રહેતી. નિશ્ચિત પાત્રાલેખનો રજૂ કરવા એટલા જ નિશ્ચિત નટો, અને એમણે પહેરવાનાં મહોરાં વગેરેની મદદથી મુખ્ય નટ લોકો સમક્ષ 'લીલાનાટ્ય' (improvisation) કરે. એના એક રંગકર્મી કાલ્મોની કૃતિઓમાં ફારસ બને એવા પ્રસંગો, લોકબોલી, ઠઠ્ઠામશ્કરી અને એની પ્રસ્તુતિ-માં રોજેરોજની નવીનતા દેખાતાં. અલબત્ત, આ રજૂ કરવા એકબીજાને સારી રીતે સમજીને ટેકો આપે એવા નટ-સહાયકો જોઈએ. આ કંપનીઓને પૅરિસમાં રજૂઆતનો મોકો મળે એ ગમતું અને અનેક કંપનીઓની એવી પ્રસ્તુતિઓ જોઈને ફ્રેંચ કૉમેડી નાટક પર એની ભારે અસર દેખાઈ આવી. કૉમેદિયા દે લ આર્તની નટકેન્દ્રી નાટ્યપરંપરામાં ધીમે-ધીમે જે વિકૃતિ આવી એને નાટ્યકારો દ્વારા સક્રિય માર્ગદર્શન આપવાનો આગ્રહ ગોલ્દોની નામના નાટ્યકારે રાખ્યો. જોકે કાર્લો ગોઝીએ એનો વિરોધ કર્યો; અને નટનું સ્વાતંત્ર્ય જાળવી રાખવા કૃતિની પ્રસ્તુતિમાં થોડા ફેરફારો સૂચવી, કથાના નિશ્ચિત અંત જેવા સુધારાઓ કર્યા. ગોલ્દોની(1707–93)એ અનેક નાટકોથી ઇટાલીની નાટ્યકલાને ઉચ્ચ શિખરે બેસાડી, અને દોઢસો પદ્ય કૉમેડી નાટકો, દસ કરુણ નાટકો અને એંશી જેટલા મેલોડ્રામા લખ્યાં હતાં. જીવનના અંતભાગમાં એ પૅરિસમાં જઈને વસ્યા અને મોલિયેરના અને પિરાંદેલોના આગમનનાં એંધાણ આપ્યાં. ઓગણીસમી સદીના કેટલાક નાનામોટા નાટ્યકારો પછી ઇબ્સનની અસર નીચે ઇટાલીની રંગભૂમિએ મોટો વળાંક લીધો. એ પછીના સહુથી મોટા નાટ્યકાર તે લૂઈજી પિરાંદેલો (1867–1936). સત્ય અને ભ્રાન્તિની વચ્ચેની રેખા ભૂંસી નાખતાં અનેક નાટકો પિરાંદેલોએ લખ્યાં છે, જેમાં 'સિક્સ કૅરેક્ટર્સ ઇન સર્ચ ઑવ્ ઍન ઑથર' વગેરે માટે એમને 1935માં નોબેલ પુરસ્કારથી નવાજવામાં આવ્યા હતા. જગતના દસ મોટા નાટ્યકારોમાં એમનું નામ મૂકવું પડે એવી કલા અને ખ્યાતિના એ અધિકારી બન્યા. આખા યુરોપમાં જ્યારે વાસ્તવવાદની પકડ હતી ત્યારે એને નવું પરિમાણ પિરાંદેલોએ આપ્યું.

પિરાંદેલોએ જગતને મિથ્યા ગણાવ્યું એથી તત્કાલીન આપખુદ મુસોલિ-નીએ એમનાં નાટકોને ફાસીવાદવિરોધી ઠરાવી તેના પર પ્રતિબંધ મૂક્યો હતો. એમ તો લંડનમાં પણ થોડા વખત માટે 'સિક્સ કૅરેક્ટર્સ' નાટકને બ્રિટિશ જનતા માટે 'અયોગ્ય' જાહેર કરવામાં આવ્યું હતું.

પછીના નાટ્યકારોમાં સ્ટીફાની, એન્તોમેલી, કસેલા અને ચિયારેલી ખૂબ નોંધપાત્ર ગણાય. એમાં અગ્રેસર રહ્યા દારિયો ફો; રાજકીય કટાક્ષો કરતાં એમનાં નાટકો 'એક્સિડેન્ટલ ડેથ ઑવ્ ઍન ઍનાર્કિસ્ટ', 'મિસ્ટેરો બુફો' વગેરે

માટે એમને નોબેલ ઇનામ એનાયત થયું છે.

જર્મની : જર્મનીમાં યુરોપના અન્ય દેશોની જેમ દેવળની સત્તા, બાઇબલ-ની કથાઓ, પાદરીઓનું મંડળ, નીતિચર્ચા અને મૂર્ખાઓનો મેળો એ બધાંમાંથી નાટક પાંગર્યું. જર્મન ભાષામાં મૂર્ખને માટે 'નાર' શબ્દ છે. એનું નાટ્યપ્રવૃત્તિ પર ઘણું વર્ચસ્ હતું. એ પરિસ્થિતિમાં 1550માં હાન્સ શાક્ષ્શ પ્રૉટેસ્ટંટ નામના એક માણસે એક મહત્વની વાત ઉચ્ચારી કે આપણા પોતાના સ્થાન વિના નાટક થઈ જ ન શકે, એટલે ન્યૂરેમબર્ગ ગામમાં એક મથીક્સ નામનું પડતર પડેલું મકાન એણે લઈ લીધું, અને ત્યાં સાદામાં સાદી રીતે, સાદા પરદા વડે નાટકો ભજવવાનું શરૂ કર્યું. અંક – એક હોય કે બેપાંચ કે છ હોય, તેની જોડે એને તમા નહોતી. જુનવાણી ઢબે નાટકો રજૂ કરતાં કરતાં એણે નટોને કેળવવા પણ માંડ્યા. 1596 સુધી આ પ્રવૃત્તિ ચાલી. દરમિયાન અંગ્રેજ કૉમેડિયનોની એક ટોળી ફરતી ફરતી ત્યાં આવી. આસપાસના જર્મન ઠાકોરોને આ વાતમાં રસ પડ્યો અને પોતાના વિશાળ કિલ્લામાં આ ટોળીને નિવાસસ્થાન આપી, નાટકો કરવાની પ્રવૃત્તિ આદરી. એમાં જુદી-જુદી મંડળીઓમાં અંગ્રેજ નટો તથા ફ્રેન્ચ નટો આવતા-જતા. વચ્ચે વળી આડોશ-પાડોશના દેશોમાં લડાઈ જાગતી એટલે આ પ્રવૃત્તિઓ મોળી પડતી, તો ફરી વળી હાઇડલબર્ગ જેવા વિદ્યાના ધામમાંથી લૅટિન નાટકો સંશોધાયાં અને એમ ટુકડે ટુકડે નાટકનાં પારણાં બંધાયાં. એના બ્રુન્સવિગ પ્રાંતના ડ્યુક લુડવિકમાં નાટ્યલેખકની શક્તિ હોવાથી, ત્યાં નાટકો અને ખપજોગી નાટકશાળા ઊભી કરવાના પ્રયત્નો થયા.

શરૂઆતમાં મોટેભાગે શેક્સપિયરનાં નાટકોની શરૂઆત થઈ. એમાં 'હૅમલેટ' અને 'રોમિયો ઍન્ડ જુલિયટ' જામ્યાં. 'હૅમ્લેટ'નાં ભૂત પાછળ થોડો ચડભડાટ પણ થયો. એટલામાં એક શોડર નામનો નાટ્યરસિક પેદા થયો, અને વાઇમર ગામમાં ત્યાંના ડ્યૂકે નાટકો ભજવવામાં રસ દાખવ્યો. યેલૅન્ડ નામના નટે 1779માં તખ્તા પર 'રેબારીશ' ભજવ્યું. શિલર નામે જર્મનીના વિખ્યાત કવિએ નાટકો પર પણ હાથ અજમાવ્યો. એણે 1782માં 'ધ રૉબર' નાટક રજૂ કર્યું. એ નાટક પંકાયું. વળી ગટેએ 'સ્ટ્રમ ઍન્ડ ડ્રમ' નામની કૃતિ કાવ્યમાં લખી તે પણ ચાલી. 1788માં એનું બીજું સફળ નાટક 'ઑગમૉન્ટ' બ્લૅન્ક વર્સમાં લખાયું. તે પછી ફરી શિલર ઝળક્યો અને વાઇમર દરબારમાંના ઇફલૅન્ડ નટે એનું નાટક ભજવ્યું. દરમિયાન વૉલ્તેરે નટોની એક ટોળી સાથે બર્લિનમાં ફ્રેન્ચ ઑપેરા ભજવ્યો એની ભભકની જર્મની પર સારી અસર પડી.

સત્તરમી સદીમાં કૅથલિક અને પ્રૉટેસ્ટંટના ઝઘડા વધ્યા. જાહેરમાં આવ્યા. એની નાટક પર માઠી અસર પણ પડી. નટ ગોલ્ડફીલ્ડે એની પત્નીની મદદથી

અને બીજા નાટકકાર વુલ્ફની સહાયથી જર્મનીના નાના ઉમરાવોમાં નાટકને લોકપ્રિય બનાવ્યું. દરમિયાન એ લોકોએ શેક્સપિયરનું 'જુલિયસ સીઝર' જોયું. લેસિંગ નામના નાટકકારે 'સારા સિમ્પસન' લખ્યું. 1753માં હૅમ્બુર્ગમાં પહેલી જર્મન એકૅડેમી સ્થપાઈ. હેન્રી ક્લીસ્ટ નામના નાટકકારે સારાં ફાર્સ લખ્યાં. એક બીજા સારા નાટકકાર રિચાર્ડ ગાબ્રેએ જાતજાતનાં ઘણાં નાટકો લખ્યાં. એમાંનાં થોડાં ભજવાયાં પણ ખરાં, એમાં એક નાટક તો ગુજરાતી ભવાઈ જેવું જ, એ જ ઘાટનું અનેક પ્રવેશોવાળું. એનો અડ્ડો કોલોનમાં રહ્યો.

દરમિયાન રિચાર્ડ વાગનરે નવી તરેહની નાટકનો તથા સંગીતનો મેળ સાધનારી અનુપમ ઑપેરાઓ લખી. તે સંગીતની તેમજ જૂની આખ્યાયિકાઓ-ની દૃષ્ટિએ બહુ લોકપ્રિય થઈ. નાટકને ટોટલ થિયેટરને હવાલે લઈ જનાર એ એક સફળ કલાકાર નીવડ્યો. 1896માં લોટન શ્લેગરે નેરૂથમાં ચકરડી ફરતું સ્ટેજ બનાવ્યું. એ પણ લોકપ્રિય થયું. એની સાથે નાટ્યનિર્માણના કસબમાં ઑટોબ્રાહ્મ અને ઑસ્ટ્રિયાથી રાઇનહાર્ટ, રશિયાના સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીની અસર પણ નાટકો પર પડી અને નવા નાટકકાર હોપમાન અને ઝુડરમાનનાં નાટકો વખણાયાં. અર્ન્સ્ટ ટોલર અને કેસર નામે બે નાટ્યકારોએ કંઈક પ્રગતિ પણ કરી. પણ બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ અને એની વહુ હેલન વાઇગલે બર્લિનર એન્સેમ્બલનું થિયેટર સ્થાપ્યું જે વિશ્વવિખ્યાત થયું.

1933માં નાત્સી અસરને પરિણામે નાટકશાળાએ ઘણું વેઠ્યું, પણ યુદ્ધની અસર બાદ બે જર્મની છૂટાં પડતાં મૅક્સફ્રિક્સ અને ડ્યુરેન માટે સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાં બેસી નાટકો રજૂ કર્યાં. એમાં ડ્યુરેનમાટનું 'ધ વિઝિટ' ઘણું પંકાયું અને પૂર્વ જર્મનીમાં મોટા પ્રમાણમાં ચેહફ, ગૉર્કી વગેરેનાં રશિયન નાટકો ભજવાવાં શરૂ થયાં. મૂળ દેશના પીટર ઝડકે અને પીટર હાન્ડકે એ બે નવોદિત નાટકકારો પ્રગટ્યા.

નાટ્યલેખનમાં જર્મનીનો ફાળો સંગીન નહિ, પણ 1948 બાદ યુદ્ધની થોડીઘણી અસરો મોળી થતાં એ બધી એક જ થતાં જુદી-જુદી પ્રજાઓએ પોતાના દેશમાં સુંદર, નવા જ પ્રકારની અવનવી સગવડવાળી, વિશાળ ભવ્ય-રમ્ય અવનવી નાટકશાળાઓ બાંધી અને જગતભરનાં નાટકો ત્યાં થવા માંડ્યાં. જર્મની યુદ્ધમાં પાયમાલ થતાં, ફરી વસાહત વધતાં આ નવી રંગભૂમિઓ ઇંગ્લૅન્ડ અને ફ્રાન્સ કરતાં પણ વધારે સગવડવાળી, મશીન તથા ઘટિત પ્રકાશથી શણગારાયેલી, ખૂબ જ લાભદાયી અને લોકપ્રિય નીવડી છે. આ દિશામાં પ્રકાશયોજનામાં સ્વિસ કલાકાર આપીઆથી આગળ જઈ જર્મન વૈજ્ઞાનિકોએ ઇલેક્ટ્રૉનિક્સનો ઉપયોગ કરી પ્રકાશપેટી બનાવી ભારે મહત્વની પ્રગતિ કરી.

યુદ્ધ પછીના વખતમાં નાટ્યકાર મેક્સ ફ્રિક્સ (‘નાઉ ધે હૅવ સ્ટાર્ટેડ સિંગિંગ અગેઇન’), પીટર વેઇસ (‘ધી ઇન્વેસ્ટિગેશન’ અને ‘મરાત સાદ’), ગુંટર ગ્રાસ (‘મિસ્ટર મિસ્ટર’), ફ્રાસ બાઇન્ડર (‘બેમેર ફેઇહેઇટ’) વગેરેએ હિટલરશાહી પછીની જર્મન પ્રજામાં યુદ્ધગુનાઓની અપરાધવૃત્તિને છતી કરતાં અને એનાં પરિણામોમાંથી શુદ્ધ થતા માનવમનને વ્યક્ત કરતાં નાટકો લખ્યાં છે. આ એ પ્રજા છે, જેણે યુદ્ધના વિનાશમાં નષ્ટ થયેલા ઉદ્યોગોની સાથે જ રંગભૂમિ પણ તરતનાં વર્ષોમાં બાંધવી શરૂ કરી હતી.

ફ્રાન્સ : નાટ્યક્ષેત્રે યુરોપમાં બીજો મહત્વનો ફાળો ફ્રાન્સનો ગણાય. ત્યાં પણ ધર્મભાવના અને બાઇબલની કથાઓમાંથી નાટક નીતર્યું. સંઘગાનથી શરૂઆત, તે સઘળું છેક બારમી સદી સુધી પ્રવર્તમાન હતું એવું સંશોધન થયું છે. તેરમી સદીમાં તો ઝાં બોદેલનાં નાટકોમાં સંસારદર્પણ જોવામાં આવે છે. અહીં પણ ‘ફેસ્ટિવલ ઑવ્ ફૂલ્સ’માંથી ફાર્સ જન્મ્યું. પંદરમી સદીમાં એટલે 1482માં તો નાટકે દેવળની છાયા છોડી, પોતે સ્વતંત્ર સ્થાન મેળવી લીધું, અને પછી ભારે વિકાસ સાધ્યો. 1470માં ‘પિયરે પૅથેલિન’ જે પહેલું ફાર્સ ભજવાયું, એમાં નક્કર હાસ્યોલ્લાસ અને સંગીત-નાટ્યગૂંથણી જોવા મળે છે. પછી ઇંગ્લૅન્ડ અને ફ્રાન્સે લડવામાં મન પરોવ્યું. એટલે નાટકની પ્રવૃત્તિ ખોરંભે પડી.

પછી જે ઝુંબેશ ચાલી, એમાં ઇટાલિયન નટ-નાટકકારોની ભારે અસર હેઠળ ફ્રાન્સનાં પ્રહસનોનું નિર્માણ થવા લાગ્યું, સેનેકા એમાં ખાસ. અને મોટેભાગે એકની એક વાત સૌ કોઈ દેશમાં જોવા મળે છે. તે ભલે પ્રહસન હોય, પણ એમાં બેપાંચ આંસુ પાડનારા-પડાવનારા પ્રસંગો તો આવે જ. સેનેકા અસલ સ્પેનનો નીરોનો ગુરુ. જૂની સદીમાં જન્મેલો નવીમાં શિષ્ય બાદશાહને હાથે જ મરાયેલો, એવા સેનેકાની અસર છેક વીસમી સદી સુધી ફ્રાન્સમાં હતી. એમાં કોઈએ ભાગ પડાવ્યો હોય તો પિરાન્દેલોએ. ફ્રાન્સના નાટ્યનિર્માણ પર ઇટાલીની ઘણી અસર છે.

પણ ફ્રાન્સમાં નાટ્યનિર્માણનો સુવર્ણકાળ લાવનાર તો કોર્નેઇલ અને રાસેં. એમને ધંધાદારી નટો પણ સુભાગ્યે મળવા લાગ્યા. જોડેલ જેવો નાટકકાર અને નટ, એણે પણ ફ્રાન્સની નાટકશાળા ઘડવામાં ભારે જહેમત કરી. આમ છેક 1570 સુધી નાટકનું ગાડું રગશિયું ચાલ્યું. સત્તરમી સદીમાં પૅરિસમાં એક નવી ઉત્તેજના પ્રગટ થઈ. હેન્રી ચોથાના રાજ્યમાં રાજાએ વાલેરા લોકમ્ટે પાસે હોટેલ બર્ગોઇનમાં નાટકની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરાવી. ત્યારે પ્રખ્યાત નટ બેલેરો તખ્તા પર નામના મેળવતો. 1637માં કોર્નેઇલના હાસ્ય વત્તા કરુણરસથી છલકાતા નવા નાટક ‘સીડે’ 1637માં ખ્યાતિ સંપાદિત કરી. એ અરસામાં ફ્રાન્સમાં એક મહાન

રાજદ્વારી પુરુષ કાર્ડિનલ રિશલ્યૂ પેદા થયો. એણે ફ્રાન્સમાં અકાદમી સ્થાપી, નાટકકારો તથા નટોને ભેગા મેળવી, કંઈક નવા નિયમો પ્રસ્તુત કર્યા. કોર્નેઇલે ત્યારબાદ કેવળ કરુણરસભર્યાં ટ્રૅજિક નાટકો લખવા માંડ્યાં. એને પગલે એના નાના ભાઈ ટૉમસ કોર્નેઇલે પણ ટ્રૅજેડી લખવી શરૂ કરી. વચ્ચે મોટા કોર્નેઇલે બાર વર્ષનો ક્ષેત્રસંન્યાસ લીધો.

પણ 1637થી 'સીડ' નાટકે લોકોનાં મન હર્યાં. તે પછી 1677માં 'ફિદે' નાટક રજૂ થયું. એનો લેખક નિકૉલાસ પાંદો. એ દરમિયાન એક નવા નાટક-કારે તખ્તો પોતાને કબજે લીધો અને તે મોલિયેર. આ નાટકકારે નાટકરચનાની કળામાં ભારે ક્રાન્તિ આણી. એનાં પ્રહસનો ત્યાંના તે સમયના સમાજ પર ભારે અસર કરનારાં, સમાજની ધૂર્ત પ્રણાલીઓને ચાબખા મારનારાં, ધર્મના દંભને ઉઘાડો પાડનારાં, કંઈક લોકરુચિને ઘણાં ગમનારાં તો સાંપ્રદાયિક ધર્મિષ્ઠ પ્રેક્ષ-કોમાં ઊહાપોહ જગાડનારાં હતાં. પણ રાજા લૂઈ ચૌદમાની સહાય અને કૃપા થકી મોલિયેરે કીર્તિ અને રક્ષણ બંને મેળવ્યાં. 'માઇઝર', 'તારતૂફ', 'માંદગીનો ઢોંગ', 'લા બુઝર્વા જેન્ટલમેન' જેવા નવીનતમ વિષયોને અને મોટેભાગે ચાલુ સમાજની રૂઢ થયેલી બદીઓને ઉઘાડાં પાડનારાં પ્રહસનો અને ફારસો રજૂ કરી ભારે પ્રસિદ્ધિ મેળવી. કોર્નેઇલ, રાસેં અને મોલિયેર ત્રણે દ્વારા પ્રહસનનું બીબું ચોક્કસ થયું અને ફારસનું બીબું પણ બંધાયું.

મોલિયેરે વિશ્વભરમાં ઘરઘરના દંભ, ઘરઘરના ઝઘડા, કૌટુંબિક લોભ, કામ, મોહ, મદ, મત્સર જેવા વિષયો ફાર્સમાં અને પ્રહસનોમાં એવી ખૂબીથી વણ્યા કે શેક્સપિયર પછી મોલિયેરની ગણના થવા લાગી. આજે ફ્રાન્સની નાટકશાળા મોલિયેરથી સારા પ્રમાણમાં સમૃદ્ધ છે, પ્રકીર્તિત રહી છે. એના માનમાં ખાસ બંધાયેલી નાટકશાળા પણ છે. રાજા લૂઈ ચૌદમાએ એ બંધાવી આપી (1680). મોલિયેરની નાટકશાળા નામે એ નાટ્યશાળા પંકાઈ પણ ખરી. ત્યાં મોલિયેરની વિધવાએ આરમંડ સાથે પુનર્લગ્ન કરી નવી નાટકમંડળી ઊભી કરી નાટકો ભજવ્યાં. લૂઈ પછી એમાં નેપોલિયને કેટલોક ફેરફાર પણ કર્યો અને એમ નાટકશાળા વિકસી.

પછી પ્રાલત્થા અને બ્રુથે બંનેએ ભેગા મળી સૌથી પહેલાંના માસ્તર પૅ-થેલિનના ફાર્સને નવો ઓપ આપી ફરી રજૂ કર્યું. આ બે નવા નાટકકારોએ ફારસના બંધને નવી રીતે ચગાવ્યો. ત્યારબાદ 1723માં વૉલ્તેરનો જમાનો આવ્યો. અઢારમી સદીમાં એના ડંકા વાગ્યા. એમાં પૈસાદારો અને સામાન્ય પ્રજાએ ભિન્ન-ભિન્ન રુચિ પ્રદર્શિત કરી અને નાટકશાળામાં જરા મંદી આવી. પાછાં ઇટાલિયન મંડળોને નાટક ખેલવા બોલાવ્યાં. એટલામાં મારિવીયો નામના

એક નાટકકારે કીર્તિ તો સંપાદિત કરી, પણ એ એક અટૂલા ધ્રુવતારક જેવો અળગો જ રહ્યો. પછી ફ્રાન્સમાં પૅરિસમાં ક્રાન્તિનો વાયરો વાયો. લા બાસ્તીલ જેવો રાજવીગઢ પડ્યો. સ્વતંત્રતા, સમાનતા અને બિરાદરી જેવાં સૂત્રો ચમકવા લાગ્યાં. ત્યારબાદ બધું થાળે પડતાં તરત તો રોમૅન્ટિક ગણાતા નાટકોનો યુગ આથમી ગયો. 1841માં હ્યુગો આવ્યો. બાલ્ઝાક, ફ્લૉબેર, પિતાપુત્ર ડૂમા જેવાથી નવલકથાનો યુગ બેઠો એટલે તેમના ઉપરથી લખાયેલાં નાટકોની અસર ચાલુ રહી.

આ જમાનામાં ‘સિરનોદ બર્ઝરાક’ એ એક જ નાટકથી એની અનોખી લખાવટ તથા નવીન પ્રકારની રજૂઆતથી રોસ્તાં યુરોપમાં પંકાયો. 1912માં તો ઝાં કોપો, બારો, જોવે, ગિરાક્ષ, ખારતુ જેવા નાટકકારોમાં, કેટલાક નટ અને નાટક રજૂ કરનારા, કેટલાક કેવળ નાટકલેખકો એ બધા વચ્ચે રંગભૂમિ પર ખેંચતાણ ચાલી અને પૅરિસ જેમ નવીનવી ફૅશન રજૂ કરવામાં મોખરે રહ્યું, તેમ આયૉનેસ્કો, બૅકેટ, ઝાં ઝિને તથા સાર્ત્રે ઍબ્સર્ડ નાટક દાખલ કરી નવો ઊહાપોહ મચાવ્યો અને સારી નામના પણ મેળવી.

1959માં સાહિત્યકાર આંદ્રે મારલોનો જમાનો આવ્યો. પ્રધાનપદે રહી તેમણે બે પ્રકારની નવી નવી નાટકશાળાઓ નિર્માણ કરી. આરમંડ ગટીનાં નાટકો રજૂ કરાવ્યાં. કામૂ, જિરાદુ, નવા નાટકકારો તો ઝાં વિલા અને બારો વચ્ચે હરીફાઈ ચાલી અને ફ્રાન્સમાં નવી-નવી શૈલીનાં 39 બેઠકની, આયૉનેસ્કો-ની નાટકશાળાથી માંડીને પેલે શાલિયોમાં હજારો પ્રેક્ષકો બેસી શકે એ પ્રકારના તખ્તા ઊભા કરી, એને માફક આવે એવાં નાટકો લખી રંગભૂમિમાં વૈવિધ્ય આણ્યું.

વળી કેવળ ચવચવના મુરબ્બા જેવાં ફ્લોબર ઝયોર જેવાં મનોરંજનનાં થિયેટર પણ પાંગર્યાં. નાઇટ ક્લબોમાં નાની પણ નક્કર નાટકશાળાઓ ફાલી. ચૅપલિન ગ્રોક, મૉરિસ શેવાલિયે જેવા પ્રેક્ષકોનું રંજન કરનારા બેનમૂન નટોએ પણ પૅરિસની નાટકશાળા સેવીને અનુભવ મેળવ્યો.

પૅરિસમાં સમસ્ત પૃથ્વીપટે નાટકમાં રસ લેનાર ઍંસી-નેવું દેશોનાં રાજ્યોની બનેલી એક ‘ઇન્ટરનેશનલ થિયેટર ઇન્સ્ટિટ્યૂટ’ નામની સંસ્થા ઊભી થઈ. એને ‘આઇટીઆઇ’ કહે છે. એ દર સાલ પૅરિસમાં દુનિયાભરનાં ઉત્તમોત્તમ નાટકો ભજવવાની વ્યવસ્થા કરે છે. નાટકશાળાઓ શી રીતે બાંધવી, તેના કીમિયાગરો તેમજ નટનટીઓની સમસ્યા હલ કરવાની, તેમજ બાલનાટકો કેવાં હોય, ક્યાં ભજવાય એની ચર્ચા કરવાની, એવી જાત-જાતની પરિષદો જુદા-જુદા પ્રાંતોમાં

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

દર સાલ ગોઠવે, નાટકોના ફેસ્ટિવલ નિયોજે, સંશોધનની પત્રિકા પ્રગટ કરે છે. આ રીતે જો ઇંગ્લૅન્ડે અભિનયકલાને સંપૂર્ણ રીતે વિકસાવવાનું શાસ્ત્ર રચી કીર્તિ સંપાદન કરી, તો પૅરિસે પૃથ્વીપટે ઉત્તમોત્તમ શું છે તેની યાદીઓ કરી. પોતાના દેશમાં તેમજ બીજા દેશોમાં સાહસો કરી ભારે પ્રચાર કરી નામના મેળવી. પૅરિસને પગલે ફ્રાન્સમાં નાનાંમોટાં શહેરોમાં પણ આ પ્રવૃત્તિ જોશભેર ચાલી, એમાં નોંસી નામના નાના ગામમાં યુનિવર્સિટીને આંગણે દર સાલ પૃથ્વીપટે નાટકમાં રસ લેતી યુનિવર્સિટીઓનાં વિદ્યાર્થીઓનાં નાટકોની હરીફાઈ પણ યોજી.

વીસમી સદીના અન્ય નાટ્યકારોમાં આલ્ફ્રેડ જેરીએ ‘ઉબુ રોઈ’ લખીને ભારે ધૂમ મચાવી. એણે કહ્યું છે, કે તખ્તો એટલે તો માત્ર અડધી જ રંગભૂમિ, એના બીજા અડધા ભાગમાં પ્રેક્ષાગૃહ આવે. અને એનોય એટલો જ ફાળો હોવો જોઈએ; તેથી આઇરિશ કવિ-નાટ્યકાર યીટ્સની જેમ જ પ્રેક્ષાગૃહમાં સમસંવેદક પ્રેક્ષકોને જ પ્રવેશ આપવાના એ આગ્રહી હતા. આ સિદ્ધાંતનો દોર મોડેથી પોલૅન્ડના દિગ્દર્શક ગ્રતોવ્સ્કીએ પકડ્યો, અને આજે બ્રાઝિલના ઑગસ્ટો બોઆલ પ્રેક્ષકોને નટો જેટલી જ ભાગીદારી આપી રહ્યા છે. ફ્રાન્સના બીજા નાટ્યકારોમાં એપોલીનેર (‘લા મામેલા’), ઝયાં કોકતો (‘પરેડ’, ‘ઇન્ફર્નલ મશીન’), જિરો દુ (‘ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન’, ‘જુલિથ’), કેલોદે (‘ધ હાઉસ’) વગેરે નોંધપાત્ર છે. ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર (‘નેક્રાસોવ’, ‘રિસ્પેક્ટફુલ પ્રૉસ્ટિટ્યૂટ’ વગેરે), ઝયાં એનુઇલ (‘ઍન્ટિગૉન’, ‘લાર્ક’, ‘મીડિયા’), જ્યાં જીને (‘ધ મેઇડ્ઝ’, ‘બાલ્કની’), ઘેલ્દેરોદ (‘ક્રિસ્ટોફર કોલંબસ’, ‘સિન્નોર’, ‘સ્કૂલ ફૉર બફૂન્સ’) વગેરેએ નાટ્યલેખનના નવા-નવા તરીકાઓ અજમાવી વિશ્વને અચંબામાં નાંખી દીધું છે. જીવનની વિસંગતિની અભિવ્યક્તિ કરવામાં પણ ફ્રેન્ચ નાટ્યકારોએ અગ્રેસર રહી આયોનેસ્કો, આદામોવ અને બૅકેટ જેવા નાટ્યકારો તખ્તાને આપ્યા છે. એમનાં નાટકોએ આ વિસંગતિને એવી તો હસી કાઢી કે ટ્રૅજેડી અને કૉમેડીના મિશ્રણવાળી ટ્રૅજિ-કૉમેડીનું નવું રૂપ જ વિકસ્યું. આયોનેસ્કોનું ‘ચેર્સ’, આદામોવનું ‘એમિડી’ કે બૅકેટનાં ‘વેઇટિંગ ફૉર ગોદો’ વગેરે નાટકો આજે પ્રશિષ્ટ ગણી શકાય એટલાં આધુનિક છે.

રશિયા : અસલ રશિયા અને પછી સોવિયટ સંઘ નામે પ્રખ્યાત દેશ અને ફરી પાછો રશિયા તરીકે ઓળખાતો દેશ. ત્યાં નાટકની શરૂઆત ધર્મમાંથી, દેવળમાંથી, પણ એકહથ્થુ સત્તાધીશોને હાથે થયેલી. તે જમાનામાં નાટક કરનારની ટોળીઓ ગામેગામ રખડતી અને દશ્યો ભજવતી. આની નોંધ છેક અગિયારમી સદીથી મળે છે. એમાં જનાવરો, રંગલો, સરકસના ખેલો, ભાટચારણોનાં

ગીતો, કઠપૂતળીના ખેલો, બધાંનો શંભુમેળો ઊપસતો. એ બધું પીટર ધ ગ્રેટના રાજ્ય સુધી ચાલ્યું. 1673માં જૉન ગૉટફીલ્ડ ગ્રેગરીની દેખરેખ હેઠળ નટોને તાલીમ આપવાનું શરૂ થયું. પછી છેક 1732 સુધી દરબારમાં દશ્યો ભજવાતાં રહ્યાં. એમાં ઇટાલિયનો, અંગ્રેજ ટોળી અને જર્મન મંડળી પણ ઝારના દરબા-રમાં નાટકો કરી આવતી. 1812ની સાલના નેપોલિયનના હલ્લાને હઠાવી રશિ-યનોએ ફરી નાટકનું નિર્માણ કર્યું, ત્યારે એ સમયમાં પુશ્કિન, ગૉગૉલ, ચેહફ, તુર્ગનેફ જેવા મહારથી લેખકોએ પોતાનું ધ્યાન આ દિશામાં દોર્યું. એમનાં નવા પ્રકારનાં અને દેશજનના પ્રશ્નોના ઉકેલ દર્શાવનારાં લખાણોથી સર્વપ્રકારના લોકોમાં જાગૃતિ આવી અને 1855–81 માં ઍલેક્ઝાંડર બીજાની જરાક ઉદાર દષ્ટિને કારણે 1853માં ઓસ્ત્રોવ્સ્કીનાં નાટકો તખ્તા પર ચઢવા લાગ્યાં. લિયો તોલ્સ્તોયે નાટકો લખ્યાં. 1896માં શાહી નાટકશાળા બંધ થઈ, એટલે ચેહફનાં નાટકો ચાલવાં શરૂ થયાં. અને સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીનો જમાનો બેઠો. મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરનું નિર્માણ થયું.

નટીમાં ઓલ્ગા કિનપર – ચેહફ, મેરિયા જર્મનોવા વગેરે નટીઓએ નાટકમાં સુંદર કામ કર્યું. એમાં ઓલ્ગા ચેહફને પરણી અને નાટકશાળાની પ્રવૃત્તિ જરા તેજીમાં આવી.

1917માં રશિયામાં ક્રાન્તિ થઈ. હવે સોવિયેટ યુનિયન થયું ત્યાં મૅક્સિમ ગૉર્કી જેવા નાટકકારે નવી દિશા ખોલી આપી. બીજા વિશ્વયુદ્ધને અંતે સોવિયેટ દેશમાં 800 ધંધાદારી મંડળીઓ નાટક કરતી અને પ્રજાને સોવિયેટની નવી ભાષામાં લખાયેલાં 400 નાટકો માણવા મળ્યાં.

આ નવા ઉત્કર્ષકાળમાં શિક્ષણખાતામાં એકવડી દીર્ઘદષ્ટિવાળી વ્યક્તિએ આ ક્ષેત્રનો કબજો લીધો તે એ.વી. લ્યુનાચાર્સ્કી. સરકારની સર્વ પ્રકારની મદદ વડે એણે અવનવી નાટકશાળાઓ બાંધી, એમાં મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરને પ્રોત્સાહન મળ્યું. નૈરોવ જેવા નવા દિગ્દર્શકની દેખરેખ હેઠળ નવું માલી થિયેટર અને નવું કેમરેની થિયેટર નિર્માયું. ઉપરાંત વખ્તાનગોવ કામદારોની નાટકશાળા, રેડ આર્મી નાટકશાળા, મેયરહૉલ્ડનું વર્કશૉપ થિયેટર અને મૉસ્કો તેમજ લેનિન-ગ્રાદમાં નવાં નવાં થિયેટરો કામ કરતાં થઈ ગયાં. એમાં પોપોવ, ગ્રાનોસ્કીનું જ્યૂ થિયેટર, બાળકો માટેની ખાસ અલાયદી નાટકશાળાઓને ગણાવી શકાય. નવા લેખકો ફેઈકો, તેત્યાકોવ, ઇવાન્ગ્રેવ, રોમાશોવ વગેરે કાર્યરત થયા, તો ગુહકાચોવ જેવા નવા દિગ્દર્શકો પણ ઊભા થયા. આમ મૉસ્કો ઉપરાંત, જ્યૉ-ર્જિયા, યુક્રેઇન અને બાકુ સુધીના પ્રદેશોમાં નાટકશાળાઓ સાંપડી. કાત્યાયેવ જેવા હવે કૉમેડીના લેખકે ‘સ્ક્વૅરિંગ ધ સર્કલ’થી ભારે કીર્તિ મેળવી. પછી

બીજું વિશ્વયુદ્ધ અને ત્યારબાદ લ્યુનાચાર્સ્કી, મેયરહૉલ્ડ, સ્તનિસ્લાવ્સ્કી વગેરે નિષ્ણાતોને હાથે આ પ્રસંગ છેક તાડઝીક, કીરગીઝિયા ખીણોમાં ને આર્કટિક પ્રદેશમાં યાકુટિયા સુધી પ્રસર્યો અને ઠેરઠેર સોવિયેટ નાટકો ઉપરાંત શેક્સપિયર, મોલિયેર, ગોલ્દોની બોકારકીસ અને ટાગોર જેવા નાટકકારોની કૃતિઓ ભજવાવી શરૂ થઈ. આ નાટકની પ્રવૃત્તિની ત્યાં બોલબાલા છે. ત્યાંની જુદીજુદી ભાષાઓમાં, જુદાજુદા પ્રકારોનાં નાટકો આજે ભજવાઈ રહ્યાં છે. એમાં મોટાભાગનાં નટનટીઓને સરકાર સારી રીતે પોષતી રહે છે.

ક્રાંતિ પછી સોવિયટ સંઘમાં નવી સાહિત્યકલાવિચારસરણી તરીકે ‘સમાજવાદી વાસ્તવવાદ’નો પ્રચાર શરૂ થયો; એમાં નવા ‘સોવિયેટ માનવ’ની કલ્પના સાકાર કરવાનું કામ સઘળાં કલામાધ્યમો પર મૂકવામાં આવ્યું. પરિણામે અનેક કલાકૃતિઓને અંતે એવાં બોધ કે દર્શન આવવા માંડ્યાં જે રાજકીય પ્રચાર લાગે, પરંતુ એવી પણ કેટલીક કૃતિઓ સર્જાઈ, જેમાં એવો ભાર નહોતો અનુભવાતો. કેટલાક નાટ્યકારો બાંધ્યેભારે આપખુદી તંત્રનો વિરોધ કરતા (દા.ત., યેવગેની શ્વાટ્ર્ઝકૃત ‘ડ્રૅગન’, ‘ધ નેકેડ કિંગ’), તો અન્ય લેખકો એનો ખુલ્લેઆમ વિરોધ પણ કરતા (સોલ્ઝેનિત્સિન - ‘આર્કેપિલાગો’). મૅક્સિમ ગૉર્કીએ ‘વાસા ઝેલેઝલ્નોવા’ વગેરે ત્રણ નાટકો લખ્યાં. સોવિયેટ કાળના મહત્વના નાટ્યકારોમાં પગોદિન (‘ક્રેમલિન ચાઇમ્સ’ વગેરે), લિયોનોવ (‘ગોલ્ડન કૅરેજ’), આર્બુઝોવ (‘ઇવનિંગ લાઇટ’), વિક્ટર રોઝોવ (‘એવર લિવિંગ’), વિશ્નેવ્સ્કી (‘ઑપ્ટિમિસ્ટિક ટ્રૅજેડી’) વગેરે ઉલ્લેખનીય છે. સોવિયેટ સંઘમાં નાટ્યતાલીમને પણ વિશેષ મહત્વ આપવામાં આવ્યું; રાષ્ટ્રીય અને પ્રાદેશિક કક્ષાની નાટ્યતાલીમ સંસ્થાઓ ઉપરાંત, કેટલાંય થિયેટરો પણ તાલીમ આપી રહ્યાં હોય છે.

સોવિયેટ સંઘ વીખરાઈ ગયા પછી રાજ્ય તરફથી થિયેટરને મળતી સહાય ઘટી છે, પરંતુ એથી એ પ્રજાના નાટ્યરસમાં ઓટ આવી નથી.

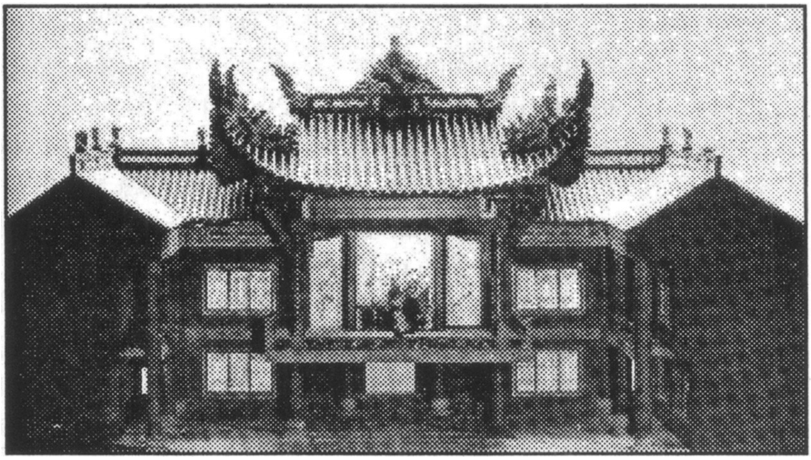
નાટ્યપ્રવૃત્તિ : એશિયામાં

ઇન્ડોનેશિયા : એવા નિર્દેશો મળે છે કે જૂના સમયમાં પણ આ ટાપુઓના દેશમાં લોકોને નાટ્યઅભિવ્યક્તિ વિના ચાલ્યું નહોતું. ત્યાં વિદેશી સત્તાની સ્થાપના સુધી રજવાડી-જમીનદારોના પ્રાસાદોમાં ભારતનાં રામાયણ-મહાભારત જેવાં મહાકાવ્યોના વિષયોની પ્રસ્તુતિ થતી. એમાં છાયાનાટક, કઠપૂતળી અને જીવંત નટો દ્વારા ત્રણ પ્રકારનાં નાટકો થતાં રહેતાં, એ વાયાંગ-ઓરાંગ (મહોરાં પહેરેલા નટો) અથવા વાયાંગ-તોશેંગ નામે ઓળખાતાં. એની પ્રસ્તુતિમાં ચિત્ર-પટોનો ઉપયોગ પણ થતો. પ્રસ્તુતિ આખી રાત ચાલે અને ક્યારેક તો

સળંગ રાતોની રાતો થતી રહે; પ્રેક્ષકો થાકી ન જાય એ માટે રસપ્રદ આડકથાઓ સાભિનય રજૂ કરાતી. અગિયારમી સદીના મધ્યભાગ સુધી વાયાંગ કુલિત નામે ઓળખાતા ભારતીય પુરાણકથાઓ પર આધારિત છાયા-કઠપૂતળીના પ્રયોગો થતા રહ્યા. મોટેભાગે એ ખેલોમાં હાથથી કે લાકડીથી કઠપૂતળીઓ ચલાવાતી. એમાં જાણીતી કથાઓ તે ‘શેરી રામકથા’, ‘મહાભારત’ અને ‘ઇન્ડોનેશિયા’ની બીજી કથાઓ; વાયાંગ ગિલોગમાં વીરોના ગુણ ગવાતા (‘શેરી આંજા’, ‘શિયુંગ બનાર’ વગેરે); વાયાંગ કેરુચિલમાં અન્ય પાત્રોની પ્રસ્તુતિ થતી, જેમાં મુખ્યત્વે અરબસ્તાનની કથાઓ લોકપ્રિય નીવડી હતી. પંદરમી સદીમાં એમાં ચીની કથાઓ ઉમેરાઈ. મહોરાં પહેરેલા નટો સાથે રજૂ થતા વાયાંગ-તોપેંગ પૅન્ટોમાઇમનું થિયેટર હતું. એમાંથી વાયાંગ-ઓરાંગ પ્રસ્તુતિપ્રકાર વિકસ્યો, પરંતુ એણે કથાવસ્તુ અને પાત્રો તો છાયા-કઠપૂતળીમાંથી જ સ્વીકાર્યાં. સત્તરમી-અઢારમી સદી સુધી એમાં માત્ર નટો કામ કરતા, પરંતુ એ પછી નટીઓ પણ એમાં ભળી. સાંપ્રત જાવામાં વાયાંગ-ઓરાંગ નાટ્યપ્રકારમાં અવારનવાર એકલી નટીઓ પણ નાટક કરે છે. ‘સ્રીવેદાર’ નામે જાણીતા વાયાંગ-ઓરાંગ થિયેટરને સરકારી ટેકો મળ્યો હતો. માદોરના વાયાંગ-ઓરાંગમાં હજી જૂનું પ્રસ્તુતિ-સ્વરૂપ જળવાયેલું જણાય છે. તે મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક કથાઓ પ્રસ્તુત કરે છે, પરંતુ એમાં ઇતિહાસની ઘટનાઓને તેઓ સંપૂર્ણપણે વફાદાર રહેતા નથી. આ સદીના મધ્યભાગમાં પશ્ચિમ યુરોપના થિયેટરની અસર નીચે ઇન્ડોનેશિયાના કલાકાર આવ્યા. એમાં નૅશનલ થિયેટર એકૅડેમીનો પણ સમાવેશ થાય છે. જાકાર્તામાં નાટ્યકાર ઇસ્માઇલ એમાં વડા તરીકે કામ કરતા. તેમણે શેક્સપિયર, ઇબ્સન, ચેહફ, સ્ટ્રિનબર્ગ વગેરેનાં નાટકો રજૂ કર્યાં. પ્રજાસત્તાક બન્યા પછી ઇન્ડોનેશિયાના નવા નાટ્યકારોમાં ઉતુઈ તાર્તેગ સોન્તાન (‘કૉફીનાં ફૂલ’ – 1948), સિતોર સિતુમારાંગ (‘હીરાનો પંથ’), અબુ હનીફ (‘એશિયા પર તોફાન’), અલી મહમ્મદ (‘શહેર’), રૂસ્તાંદ (‘લાલ ફૂલ, સફેદ ફૂલ’), સાનુસી પાન (‘નવો માનવી’) વગેરે ઉલ્લેખનીય છે. જોકે નવા નાટ્યકારો પણ ‘અર્જુનવિવાહ’ (લે. રાંગકુતા) જેવા કથાવસ્તુ પર નાટકો લખે છે. જોગજાકાર્તાના માંદિરી થિયેટરની કત્તુવિજય નામના નાટ્યકારે 1964માં સ્થાપના કરી. એણે ‘બિલામાલમ’, ‘તીબા તીબા માલમ’ વગેરે તેર નાટકો લખ્યાં છે, જેમાં એક તરફ ઍબ્સર્ડ થિયેટરની, તો બીજી તરફ સંસ્કૃતની વિદૂષક પાત્ર-પ્રણાલી યાદ આવે છે. જોગજાકાર્તામાં ‘થિયેટર મુસ્લિમ’ના નેજા હેઠળ 1967માં નાટ્યકાર રેન્દ્રાની આગેવાની હેઠળ, ત્રણ અતિવાસ્તવવાદી નાટકો રજૂ થયાં હતાં. અરિફિન નૂર નામના નાટ્યકારનાં પણ અનેક નાટકો આ થિયેટરે રજૂ કર્યાં છે. એના ‘કપાઈ, કપાઈ’ નાટકમાં

કલ્પના અને વાસ્તવિકતાનું અજબ મિશ્રણ થયું છે, પરંતુ મૃત્યુ પછી જ એનાં સ્વપ્નો સાચાં પડવા લાગ્યાં છે. એની પ્રસ્તુતિમાં ઇન્ડોનેશિયાની પરંપરાગત નાટ્યશૈલીનો છૂટથી ઉપયોગ થયો છે. નાટ્યકાર રેન્દ્રાના 'બેંગકેલ' થિયેટર દ્વારા અનેક વિદેશી નાટકોની સાથોસાથ ખુદ રેન્દ્રાનાં કેટલાંય મૌલિક નાટકો રજૂ થયાં છે. 'માસ્ટોડોન કૉન્ડોર'માં ક્રાંતિની નિષ્ફળતા રજૂ થઈ છે. 'સૂકુનાગા' નાટકમાં એક સામાન્ય ખેડૂત સત્તાની સામે લડીને દેશની સમૃદ્ધિના સ્વપ્નને સાકાર કરતો ચીતરાયો છે. એની પ્રસ્તુતિમાં જાવા અને બાલીમાં પ્રચલિત મહોરાં, મુદ્રાઓ, પડદાઓ અને બાલીનાં વાદ્યોનો છૂટથી ઉપયોગ થયો હતો. ઇન્ડોનેશિયામાં પણ માર્ગદર્શક નાટ્યવિવેચનાની ખોટ વર્તાય છે.

ચીન : ચીનમાં ઈસુની પૂર્વે અને પછીનાં આશરે બસો વર્ષ હાન વંશનું રાજ્ય ચાલ્યું તે દરમિયાન ચીનમાં તે સમયની ધર્મની માન્યતાઓ અનુસાર નાટક અને નાટકશાળા ચાલ્યાં. એમાં સંગીત, ગીત, નૃત્યો અને સંવાદ આવ્યાં. એકાદ કથા અનુસાર એ ખેલો ભજવાતા રહ્યા તે સમયમાં ટાંગ બાદશાહના જમાનામાં એક મિંગ ફુઆંગે 'નાટ્યશિક્ષણ' માટે પહેલી નિશાળની અંદર એક સંસ્થા શરૂ કરેલી. એ સંસ્થાને એ પ્રજા 'જામફળના બાગ' તરીકે ઓળખતી.



ચાઇનીઝ થિયેટર

ઉચ્ચ પ્રકારનું નાટક તે 'કુંગુ' કહેવાતું અને એમાં સુધારાવધારા સાથે એ ઘાટ જરા વિકાસ પામતો ગયો, અને એમાંથી જ પ્રખ્યાત 'ચાઇનીઝ ઑપેરા' નામે નાટ્યબંધ લોકપ્રિય થવા માંડ્યો. ગાયક ગાય, એને વચ્ચે આરામ મળે એટલે વાર્તાકાર પોતાનાં પાત્રો વિશે હકીકત કહેતો જાય. શ્રોતાઓને આખી વાર્તાની જાણકારી ક્રમશઃ મળતી જાય. એમ સંખ્યાબંધ દૃશ્યોમાં સંગીતનાટક

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ચાલતું રહે. કથાવાર્તામાં કશીક ઐતિહાસિક વા કાલ્પનિક વાત હોય, અને એમાં છૂટોછવાયો ક્યાંક નીતિમર્યાદાનો ઉલ્લેખ પણ હોય. સારા કામનાં ફળ સારાં, અને જૂઠા પ્રપંચનાં નઠારાં, એ હિસાબે લખાણ વિસ્તરતું રહે, એમાં હાસ્ય અને કરુણરસ વચ્ચે કોઈ ખાસ ભેદ નહિ. ટૂંકમાં બધાં જ નાટકો ભરતાચાર્યના સિદ્ધાંત પ્રમાણે સુખાન્ત જ હોય.

સૈકાઓ સુધી ચીની નટોએ આહાર્ય એટલે કે સીન-સીનેરીને મહત્વ આપ્યું જ નથી. એકાદ ટેબલ કે દંડો એ થકી એ કેદખાનું, ન્યાયાધીશની કચેરી યા જે કોઈ દેખાવ વસ્તુ સ્થાનની જરૂર પડે તે શબ્દો તથા પેલી એક જ ખુરશી કે ટેબલથી કામ ચલાવી લે.

હલેસું હોય તો નાવડી સમજી લેવી. ઘોડાની ચાબુકથી અનેક દશ્યો રજૂ કરે અને એમ પરદા, ફર્નિચર વગેરેથી કામ ચાલે. માઇમનો પણ ઉપયોગ સારા પ્રમાણમાં. બત્તી, છત્રીનો ઉપયોગ વધારે. આની તાલીમ નટને દશ વર્ષનો થતાં અપાવી શરૂ થાય.

મૂળ ગંભીર યા શાસ્ત્રીય નાટકોનાં ચાર પ્રકારનાં પાત્રો : (1) શેંગ – એમાં પુરુષો, (2) ટાન – એમાં સ્ત્રીઓ, (3) હુઆ લિયેન – એમાં મહોરાધારી બલિષ્ઠ પુરુષો, અને (4) ચોઉ – એમાં વિવિધ પ્રકારના વિદૂષકો. એમાં અસંખ્ય પેટાવિભાગો. એમની બોલવાની લઢણો જાતજાતના ચોક્કસ નિયમો અનુસાર જ હોય. પહેલાં તો ભારતની માફક સ્ત્રીઓનો પાઠ પુરુષો જ કરતા. જમાનો આગળ વધતાં તખ્તા પર સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ અને નવી સદીમાં અનેક પ્રકારનાં નાટકો ભજવાવાં શરૂ થયાં.

પછી મેળાઓમાં નાટકો પણ વિકસ્યાં. ત્યાં સંગીત સારા પ્રમાણમાં ફાલ્યું. નટનટીના પોશાકમાં ગરીબ, ચાકર, ઉમરાવ, ધનાઢ્ય વગેરેનો પહેરવેશ એમની જૂની રૂઢિ મુજબનો, એથી તરત ભેદ યા પ્રકાર સમજાય.

મેકઅપના પણ નિયમો ચુસ્ત ; ભાવ પ્રમાણે રંગ. ચિતરામણ બહુ ચીવટાઈથી રજૂ થાય. ભારતના કથકલી પ્રમાણે વૈવિધ્યભર્યો મેકઅપ છે. રંગ પ્રમાણે જ પાત્ર ઓળખાય.

આજે એમાં ઘણો ફેરફાર નોંધાયો છે. એમાં 1937, 1950, 1957, 1967 અને 1972નાં યાદગાર વર્ષોમાં રાજ્યકારભારમાં ફેરફાર થતાં નાટકના તખ્તા પર ભારે ફેરફાર થયો. જુનવાણી પેકિંગ (બેજિંગ) ઑપેરા હતી તેમ જ રહી છે, પણ નવા ઘાટનાં, નવા વિચારનાં ‘ટાઇગર માઉન્ટન’, ‘સીહારબર’, ‘વ્હાઇટહેર ગર્લ’ જેવાં આજના સવાલોની ચર્ચા કરનારાં નાટકો પણ તખ્તા પર આવ્યાં.

1949 પછી તો સરકારે નાટકશાળા તથા નાટકકારો પ્રત્યે ભારે સહાનુભૂતિ દાખવી. પૈસેટકે તથા ગૌરવ આપવામાં ભારે મદદ કરી. આજે ચીનમાં નાટક કરનારી મંડળીઓ સારા પ્રમાણમાં છે અને લોકપ્રિય પણ છે.

જાપાન : જાપાનના સંશોધકો કહે છે તેમ ચીનમાંથી અને કોરિયામાંથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ જાપાનમાં પ્રવેશી અને બૌદ્ધ ધર્મના પ્રચાર સાથે, મોટાભાગનાં જાપાનનાં નાટકોમાં બૌદ્ધ ધર્મની પ્રબળ અસર જોતાં, એવા નિર્ણય પર આવવું સહેલું પણ છે. ખરું જોતાં તો કેટલીય અસરો ભારતમાંથી ચીનમાં, ત્યાંથી કોરિયા, ત્યાંથી જાપાન, ત્યાંથી ઇન્ડોનેશિયા, દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયાના દેશોમાં ફરકી એમ બતાવી શકાય તેમ છે. બૌદ્ધ ધર્મ અને રામાયણ-મહાભારતની કથા બ્રહ્મદેશ થઈ છેક દક્ષિણ એશિયાના મોટાભાગમાં વિસ્તરી. નૃત્યકલા અને સંગીત પણ સાથે ત્યાં પ્રવેશ્યાં, એ વિશે હવે મતભેદ નથી.

ઈ. સ. 713માં જાપાનમાં સંશોધાયેલી જૂનામાં જૂની ‘કોજીકી’ નામની પોથી ત્યાંની નાટ્યપ્રવૃત્તિની નક્કર હકીકત પૂરી પાડે છે. અમાતરાસુ નામની સૂર્યદેવીએ ઇમાટો નામની સ્વર્ગની ગુફામાં પહેલું નૃત્ય કર્યું એ આખ્યાયિકા સૂચક છે.

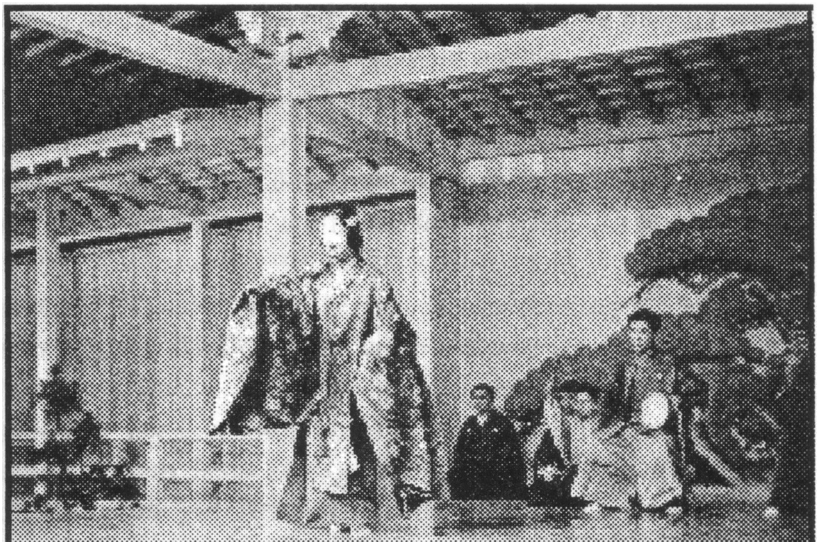
મીમાશી નામની એક વ્યક્તિએ પરદેશથી આવી જાપાનમાં બુગાકુ નૃત્યો શરૂ કરાવ્યાં. એમાં બૌદ્ધ ધર્મ સંબંધી ક્રિયાઓ, અને ‘મહોરાં’ પણ બૌદ્ધ ધર્મ સંબંધી ઉપયોગમાં લેવાતાં. ત્યારના પ્રિન્સ શોતોકુએ યામાતો પરગણાના આ બંધને આવકાર્યો. બૌદ્ધમાર્ગી પ્રિન્સના અવસાન બાદ આ બંધ ટોલ્લે ચઢ્યો. પણ એનાં બસો ઉપરાંતનાં મહોરાંઓનો અભ્યાસ થતાં તે મોટેભાગે ભારતની પ્રજાને મળતાં જણાયાં. પછી પચાસેક વર્ષ બાદ ‘બુગાકુ’ બંધ પ્રયોજવામાં આવ્યો, ‘બુનરાકુ’, ‘બુણાકુ’, ‘ડેનગાકુ’ અને એમાંથી બીજાં વિવિધ પ્રકારનાં નાટકો રચાયાં, ભજવાયાં, લોકપ્રિય થયાં, પણ સરવાળે ચૌદમી સદીમાં એ પછી વિશ્વખ્યાતિ મેળવનાર તો ‘નોહ’, ‘કાબુકિ’ અને ‘કઠપૂતળી’ એ ત્રણ પ્રકારના નાટ્યબંધ મોખરે રહ્યા. અને બેત્રણ ઘાટ પૃથ્વીપટે પ્રચલિત થયા.

અહીં પણ લશ્કરી અફસરોના રાજ્યની અસર તખ્તાની પ્રક્રિયામાં ફેરબદલમાં વર્તાઈ છે. કાનઆમી (1333–84) અને પછી એના પુત્ર ઝિયામી (1363–1443) તથા બીજા નાટકકારોના જુદા-જુદા પ્રકારનાં નાટકોનો ફાળો મહત્વનો ગણાય છે. ઝિયામી જાતે કુશળ નટ, નાટકલેખક અને સિદ્ધાંતવાદી. સકળ નટમંડળીનો એ નેતા. એણે નાટકના વિવિધ પ્રકારના બંધોમાં ભારે અને સજીવ ફેરફાર કરાવ્યા. ઝિયામીનું લખાણ સંસ્કારપ્રેરક, આંખકાનને ગમે એવું

અને રસપ્રદ નીવડતું. કાનઆમી અને ઝિયામીએ નોહનો પિંડ ઘડ્યો અને બીજે પક્ષે ચિકામાત્સુ (1653 –1725) નાટકનું મેદાન મારી ગયો. એણે કાબુકિના ઘાટને નવતર રૂપ આપ્યું. એની સાથે ટોકમોટો ગિડાયુએ સહકાર સાધ્યો, તો એ બંનેએ મળી 'ગિડાયુરી ઝોરૂરી' બંધ રચ્યો, એ ખાસ પપેટ-કઠપૂતળીના ખેલમાં સર્વોત્તમ ઠર્યો અને લાંબો કાળ પંકાયો. કઠપૂતળીના ખેલો અસલમાં સાતમી સદીમાં લાવનાર કોરિયન કલાકારોએ અહીં એ ઘાટને વધારે દિલચસ્પ અને આકર્ષક બનાવ્યો.

ચિકામાત્સુના લખાણમાં એક નવો જ સરળ પણ જોશીલો ઘાટ લોકોના મનને બહેલાવનાર નીવડ્યો અને એ પ્રકારના નાટકલેખનથી એણે સારી કીર્તિ સંપાદન કરી. એક ઘાટ જીડાઈઓનો, જે ઐતિહાસિક પ્રકાર હતો. બીજો સેવામાનો એટલે સામાજિક પ્રશ્નોને ઉપસાવનાર પ્રકાર. બંને પ્રકારોની એની કલમ પંકાતી રહી.

સત્તરમી સદીમાં પ્રખ્યાત ક્વોટો શહેરના એક અપાસરામાં ઓકુની નામની એક કન્યકા આવી. એણે બૌદ્ધ ધર્મની કેટલીક આખ્યાયિકાઓ નૃત્યમાં ઉતારી.



નોહ થિયેટર

એ કાબુકિની શરૂઆત, એ એક મંતવ્ય, બીજો મત તે કાબુકિ એટલે 'વલણ'. જ્યારે ઓકુનીએ ભભકાદાર વસ્ત્રોમાં પોતાની મનઃકામનાને ગમે તે રીતે નૃત્યો યોજ્યાં એટલે કાબુકિ નામ પડ્યું. એમાં બીજી રૂપસુંદરીઓ ભળતાં

સંઘનૃત્યો યોજાતાં. તાલેવાન પ્રેક્ષકવર્ગે એમની સાથે દેહસંબંધ બાંધવા માંડ્યા, અને વિવિધ પ્રકારનાં કૂટણખાનાં ઊભાં થતાં ઊહાપોહ વધતાં 1629માં સરકારે સ્ત્રીઓને રંગમંચ પર ઊતરવાની મના ફરમાવી. આ બંધી ત્રણસો વર્ષ ચાલી. એટલે કુમળા કિશોરો એ કાર્યક્રમમાં મેદાને પડ્યા અને સ્ત્રીઓના પાઠ કરવા શરૂ કર્યા. એનું કામણ અને ચેનચાળા વધતાં અને પુરુષપુરુષ વચ્ચે સજાતીય સંબંધ વધતાં 1652માં કાબુકિમાં છોકરાઓ ભાગ ન લે એવું ફરમાન અમલમાં આવ્યું.

લોકોની માગ તો વધતી જ ચાલી એટલે કાબુકિનું નવું રૂપ ઘડાયું. કિશોરો નહિ, મોટાં એમાં ભાગ લે અને સંવાદોમાં ગમે તે કહેવાની સરકારે છૂટ આપી. આથી સરકારી ડખલથી બે પ્રકારના ઘાટ રચાયા. 1688માં એક જબરજ-સ્ત સાંસ્કૃતિક ભરતી આવી. સમાજ જાગ્રત થઈ ગયો અને વિવિધ પ્રકાર-નાં કાબુકિ નાટકો લખાયાં. એમાં ટોજુરોની વાસ્તવવાદી શૈલીને ખૂબ નામના મળી. યોશીઝાવા ઓનાગાટા શૈલીને અપૂર્વ કીર્તિ પ્રાપ્ત થઈ. ત્રણસો વર્ષ બાદ સીનટીટી ઉપરથી પ્રતિબંધો દૂર થયા અને પછી ચિકામાત્સુએ કાબુકિના ઘાટમાં નવતર પ્રાણ પૂર્યા.

પછી તો નવનવીન બાંધણીમાં 1888માં સિન્સેઈ શિમ્પા અને 1906માં શેંગેકી બાંધણી હસ્તીમાં આવી.

કાબુકિ ઘાટમાં ખ્યાતનામ નાટકકારો અને નટોની યાદી બહુ મોટી છે. એમાં નટોમાં મરીલામા વંશ ઊભો થયો. યોશીઝાવા, સેગાવા, હાનશીરો પણ પ્રખ્યાત નટો થઈ ગયા.

શિમ્પા એ નામનું લોકપ્રિય નાટક છે. શોટારો અને યોયેગો નટનટીએ જૂના ચીલા ખંખેરી જમાનાને અનુસરી નવા પ્રકારની નાટકશાળા ઊભી કરી. એમાં રાજકારણે પણ મહત્વનો ભાગ ફરી ભજવ્યો.

પછી તો જાતજાતની નાટકમંડળીઓ નીકળી. હેતુ, ધ્યેય, શૈલી જુદાં. પશ્ચિમમાંથી ઘણું લીધું. નટો જર્મની જઈ શીખી આવ્યા. યુરોપનાં નાટકો લાવ્યા. સાહિત્યિક નાટકશાળાઓ પણ ચાલુ થઈ. એમાં એક નવું સૂત્ર નીપજ્યું. ‘જેવું નાટક તેવા નટો’. 1960 પછી નાટક સાહિત્યની કૃતિ તરીકે ખૂબ ખ્યાતિવાળું બન્યું.

કાબુકિ થિયેટર

જૂની કાબુકિની પ્રતોમાં ફેરફાર, તદ્દન નવી પદ્ધતિનાં આવતી કાલની આશાવાળાં નાટકોનું લેખન, કેવળ સ્ત્રીઓની નાટકશાળા, અમેરિકન ઢબનાં મ્યુઝિકલ્સ પણ હવે રજૂ થવા માંડ્યાં છે. એમાં ટકારાઝુકા, કિશોરીવૃટી ઑપેરા, મ્યુઝિકલ્સમાં આજે મોખરે ગણાય છે. હવે કેવળ ટોક્યોમાં અગણિત જાતજાતનાં નવતર પ્રકારનાં નાટકો જોવા, વાંચવા અને માણવા મળે છે.

નાટ્યપ્રવૃત્તિ : ભારતમાં

ઇતિહાસ : ભારતમાં રંગભૂમિનો ઇતિહાસ રસિક છે, એટલો દુ:ખદ પણ છે. સંસ્કૃત નાટકો ભજવાતાં ત્યારે ક્યાં ભજવાતાં એ માટે રાજાના મહેલમાં એવી અટકળ કરવામાં આવે છે, તો દક્ષિણ ભારતમાં દેવમંદિરના મંડપમાં ભજવાતાં એવી નક્કર સાબિતીઓ પણ મળે છે. પણ એ બધી પ્રવૃત્તિઓ ચાલી ઈ. સ.ની બીજી સદીથી પાંચમી સદી સુધી. પછી તો આરબ, ગઝની, તૈમૂર, ચંગીઝખાન, ઘોરી, નાદિરશાહ વગેરેના હલ્લાઓ અને દખ્ખણમાં ડચ, પૉર્ટુગીઝ, ફ્રેન્ચ, અંગ્રેજ, યુરોપીય રાજ્યોની ઘૂસણખોરીને લીધે નાટકશાળા અને તેની માવજત, તેની લેખિત પ્રતોને ભારે ધક્કો પહોંચ્યો ને છેક 1800 સુધીમાં તો રીતસરની રંગભૂમિ નષ્ટપ્રાય: થઈ ગઈ. લોકનાટક, નૃત્યના સાપ ગયા અને લિસોટા માત્ર રહ્યા એવી દુર્દશા થઈ.

અઢારમી સદીમાં કંઈક પ્રકાશનાં કિરણો પૂર્વમાં એટલે કે બંગાળમાં ઝળક્યાં. ત્યારબાદ બ્રિટિશ અમલ જરા વધારે સ્થિર અને સ્થાયી થતાં, અંગ્રેજી નાટકમંડળીઓની આવનજાવન અને પશ્ચિમના દક્ષિણ કિનારે પૉર્ટુગીઝ રાજ્યની અસર હેઠળ ત્યાં પણ વર્ણસંકર નાટકશાળાઓ, નાટકમંડળીઓ ઊભી થવા

માંડી દખ્ખણનાં દેવસ્થાનોમાં. ત્યાંનું સંગીત અને નૃત્ય તેમજ પ્રાચીન નાટકની શૈલી સચવાયેલાં રહ્યાં. ગુજરાતમાં વડનગર એટલે કે ઉત્તર ગુજરાતથી મુંબઈ સુધી એમાં સૂરત-મુંબઈના પારસીઓ દ્વારા અંગ્રેજી હકૂમત હેઠળની અસર નીચે અને તળ ગુજરાતી કેટલીક સૌરાષ્ટ્રની તેમજ ઉત્તર ગુજરાતની કેટલીક કોમો દ્વારા આ કળાની કેટલીક જાણકાર કોમોને લઈ 1850ની આસપાસ એક અવિસ્મરણીય નાટકકળાને પુનર્જીવિત કરવાની સંગીન પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ. એના એક દાયકા પહેલાં મહારાષ્ટ્રે પણ સાંગલી કેન્દ્રમાં મરાઠી ભાષામાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ શરૂ કરી.

બંગાળ તો મોખરે હતું. એમાં આ મુંબઈ-ગુજરાતના પારસીઓએ ગુજરાતી, મરાઠી, મુસ્લિમ નટોના સહકારથી ત્રણચાર પોતાની નાટકમંડળીઓ સ્થાપી, નાટક કરવા હિંદભરમાં નાટકશાળાઓ બાંધવા માંડી, ત્યારે તે સમયે બોલાતી એક પ્રકારની હિંદુસ્તાની–ઉર્દૂ, ફારસી અને સંસ્કૃત શબ્દોવાળી ભાષામાં નાટકોની કરાંચીથી માંડી કોલકાતા સુધી, રમઝટ બોલાવી. એ નાટકો લઈ ઠેઠ કમ્પુચિયા સુધી જઈ પારસીઓએ ડંકો વગાડ્યો. આ પ્રવૃત્તિ સાથે કર્ણાટક અને ઓરિસા પ્રાંતોમાં પણ જાગૃતિ આવતાં ત્યાં નાટકો લખાવા તેમજ ભજવાવા માંડ્યાં. દિલ્હીની આજુબાજુ આ દિશામાં હજી સુસ્તી હતી. પંજાબમાં લોકનૃત્ય ભાંગડા નામે ચાલતાં. રાજસ્થાન, ઉત્તરપ્રદેશમાં લોકનાટક નૌટંકી જોરમાં ચાલતાં, ઉત્તર ગુજરાતમાં ભવાઈ લોકપ્રિય બની. તામિલનાડુમાં ભરતનાટ્યને જાળવી રાખનારાઓએ ભરતનાટ્યનો સારો વિકાસ સાધ્યો. મુંબઈ ઇલાકામાં ગુજરાતી-મરાઠી નાટકમંડળીઓએ બહુ સારા પ્રમાણમાં નાટકો લખાવી એને યોગ્ય અને કાબેલ નટો પાસે ભજવાવ્યાં. એમાં દક્ષિણી મંડળીઓએ રંગમંચને સંગીતથી સજ્જ કર્યો, તો પારસી ગુજરાતી ટોળીએ રંગમંચ ઉપર સજાવટ અને ચાંપકળાનાં દૃશ્યોથી લોકરંજન કરી નામના મેળવી. આમ આ 1850 થી 1940 સુધી લગભગ સો વર્ષનો એક સૈકો ભારતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ માટે મશહૂર થયો.

પછી સત્યાગ્રહની લડત અને 1947માં દેશ સ્વતંત્ર થતાં સરકારે નાટકની પ્રવૃત્તિ વિકસાવવા પ્રચારમાધ્યમોનો આશરો લીધો. તે ઠીક ઠીક ચાલ્યો, પણ એની ઝાઝી અસર ન દેખાતાં, છૂટીછવાઈ અંગત મંડળીઓ સ્થપાવા માંડી, ખાનગી તેમજ સરકારી હરીફાઈઓ વધી; નટ, નાટકલેખકોને સારા પુરસ્કાર મળવા લાગ્યા, નાટ્યતાલીમની ઠીક ઠીક સંસ્થાઓ સ્થપાઈ. સારા પ્રમાણમાં નાટ્યશિબિરો યોજવામાં આવી, કેટલીક મરાઠી તેમજ ગુજરાતી નાટકમંડળીઓએ ઇંગ્લૅન્ડ, તેમજ જર્મની જેવા દેશોમાં જઈ પોતપોતાની ભાષામાં નાટકો રજૂ કર્યાં અને એથી નાટ્યપ્રવૃત્તિને અસાધારણ વેગ મળ્યો.

આદાનપ્રદાનથી ઘણું જાણ્યું, શીખ્યા, નવતર આયોજનો થયાં.

નાટ્યપ્રવૃત્તિ સહકારી પ્રવૃત્તિ હોઈ, વળી એ કળા, ચિત્રકળા કે શિલ્પ-કલા જેવી કેવળ અલાયદી ન હોવાને કારણે, એના વિકાસમાં સૌથી મોખરે સંગીતની કલા રહી છે અને સંગીતના સારા અભ્યાસ તથા તાલીમની સાથે નાટકના આહાર્ય રંગમંચને શોભાવવા ચિત્રકળાની પણ જરૂર રહી છે. પર્દા, સેટ્સ, જાતજાતનાં દૃશ્યો જેવાં નાટકનાં દૃશ્યો, એને અનુરૂપ દેખાવો રજૂ કરવા, એક નહિ, તેમ એક પ્રકારના નહિ એવા ચિત્રકારોની વારંવાર જરૂર પડે છે. સાથે રહી કામ કરવું પડે છે. વળી નૃત્યકળા પણ નાટકના ભાવને પોષક રૂપે આવશ્યક છે. સંગીત સાથે નૃત્ય, તેમજ શણગાર સજવાની કળાની પણ એટલી જરૂર રહે છે. શણગારમાં વાળગુંફન, ઘરેણાં, સીવણ વગેરે અનેક નાની કળાઓ પણ જાણવી જરૂરની છે. ખરું પૂછો તો નાટકશાળામાં નટ યા કારીગરનું કામ કરનારે ચોસઠ કળામાં પ્રવીણ થવાની જરૂર રહે છે.

ઉપરાંત, સુથારી-લુહારીકામ, માટીનાં વાસણ રંગવાની, ભીંત શોભાવ-વાની, કસરત કરવાની કલાઓ પણ જાણવી જરૂરી છે. ખૂબી તો એ છે કે શસ્ત્રો વાપરતાં આવડવું જોઈએ છૂરી, કટારી, તલવાર, બંદૂક વગેરે, પણ એનો ઉપયોગ અહિંસક રીતે સામા નટને ઈજા ન પહોંચે છતાં, શસ્ત્ર બરાબર વાપર્યા-ની ખાતરી થાય, એ રીતે થવો જોઈએ. આ કામ વિકટ છે. લાગે છે એટલું સહેલું નથી, એ માટે ભારે તાલીમની જરૂર રહે છે. આમ નાટ્યકળામાં ચિત્રકળા, નૃત્યકળા, સંગીતકલા, ઉપર જણાવેલી વિવિધ કલાઓ ઉપરાંત, નાટક એ સંસારનું દર્પણ હોઈ, સંસારમાં ઉપયોગમાં આવતી બધી કલાઓની જાણકારી હોય તો કામ ઉત્તમ પ્રકારનું નીવડે, કારણ નાટક એ કાવ્યનો અંશ યા વિભાગ હોઈ, અને કાવ્યનો આત્મા મુખ્યત્વે રસ હોઈ, નાટકમાં રજૂ થતા પ્રત્યેક ભાવને યથાર્થ પોષવામાં સમગ્ર રીતે પ્રત્યેક નટની ઉત્તમોત્તમ વિકસેલી શક્તિને લઈ નાટક સાંગોપાંગ રસપ્રદ નીવડે છે. પ્રેક્ષકો એક પ્રકારનો અલૌકિક આહલાદ અનુભવે છે અને એ અનુભવતાં સફળ નાટ્યપ્રયોગને અંતે એ બ્રહ્માનંદસહોદર રસ માણવાનો લહાવો લઈ શકે છે.

આસામી રંગભૂમિ : વૈષ્ણવ સંપ્રદાયની ગાઢ અસરને પરિણામે અહોમ (આસામી) સાહિત્યમાં વૈષ્ણવ કથાઓ નાટકમાં વણાઈ છે. બ્રિટિશ અમલ દરમિયાન એમાં ફેરફાર તથા સુધારા થવા માંડ્યા; એટલે 1857માં બારુઆએ વિધવાઓના પુનર્લગ્નનો વિષય પોતાના નાટકમાં ચર્ચ્યો, અને પોતે જ એક કિશોર વિધવાને પરણી સુધારાનો સચોટ દાખલો બેસાડ્યો. એ નાટકનું નામ 'રામનવમી' હતું.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

પછી ગૌહાત્તીમાં એક રંગમંચ બંધાતાં ગોલઘાટ, તેજપુર, શિવસાગર, નવાગોંગ વગેરે નગરોમાં રંગમંચ બંધાયા. એને કારણે ત્યાં શેક્સપિયરના ઘણા અનુવાદો થયા અને એ નાટકો ભજવાયાં. વાસ્તવવાદનો પ્રજાએ સ્વીકાર કર્યો, અને ઇબ્સન, શૉ અને ગાલ્સવર્ધીનાં નાટકો તખ્તા ઉપર આવવા લાગ્યાં. પરિણામે આસામમાં ચક્રવર્તી સર્વેશ્વરનું ‘અભિમાન’ તથા ‘રોમિયો ઍન્ડ જુલિયટ’ પરથી ‘અમરલીલા’ ચાલીહા પદ્મધરે પોતે લખીને ભજવ્યું. 1924માં તાલુકદાર દેવચંદ્રે 60 દૃશ્યોમાં ‘પ્રતિભા’ નાટક રજૂ કર્યું. તે પછી અતુલચંદ્ર હઝારિકાએ ગાંધીયુગના પ્રભાવ હેઠળ લખેલું ‘આહુતિ’ નાટક ભજવ્યું. પછી રાજકુંવર વેણુધર, રાજકુંવર શૈલાધર, અહિનચંદ્ર ચૌધરીએ નવા નવા પ્રકારનાં નાટકો લખી રજૂ કર્યાં.

સ્વાતંત્ર્ય પછીના ગાળામાં આધુનિક દૃષ્ટિબિંદુના નિર્દેશો પ્રબીન ફૂકનના નાટક ‘મણિરામ દીવાન’ અને ‘પિયાલી ફૂકન’માં મળ્યા. એ પછી અબ્દુલ મલિકના ‘રાજદ્રોહી’ તથા ઉત્તમ બરુઆના ‘જેરેન્ગાર સતી’ અને ‘બોરૈયા ફૂલેશ્વરી’ નાટકોમાં નવા સામાજિક વિચારો વ્યક્ત થયા. એમાં સ્ત્રીપાત્રો પણ અહોમ રાજકર્તાઓ સામે અવાજ ઉઠાવે છે. ગિરીશ ચૌધરીના ‘મીનાબજાર’ અને લક્ષ્યધર ચૌધરીનાં ‘નીમિલા અંક’ નાટકોમાં આર્થિક પ્રશ્નોથી ત્રસ્ત મધ્ય-મવર્ગનું ચિત્રણ છે. શારદા બારદોલોઈના ‘પહિલા તારીખ’નું વસ્તુ તો એનું શીર્ષક જ નિર્દેશી આપે છે. જોકે, આસામના નાટ્યકારોમાં જ્યોતિપ્રસાદ અગ-રવાલ બંડખોર નાટ્યકાર ગણાય છે. એમનું ‘શોણિતકુમારી’ અને ‘કારેંગાર લીગીરી’ સૌથી વધુ નોંધપાત્ર છે. એવા જ બીજા મહત્વના નાટ્યકાર તે અરુણ શર્મા. એમના ‘નિબારન ભટ્ટાચાર્ય’માં આધુનિક નાટકનો સંસ્પર્શ પમાય છે, તો ‘આહાર’ નાટક બાદલ સરકારના ‘પગલા ઘોડા’ની યાદ અપાવે છે. એમનું ત્રીજું મહત્વનું નાટક તે ‘પુરુષ’; એમાં ભારતીય તત્વજ્ઞાનનું દર્શન પ્રસ્તુત છે. અસમિયા ભાષા ઉન્નતિસાધિની સભા અને રાજ્ય સરકારે અહોમ નાટ્યના વિકાસમાં સતત ફાળો આપ્યો છે. અસમી લોકનાટ્ય અંકિયા નાટની પરંપરાથી પ્રેરિત અનેક પ્રયોગો ત્યાં થયા છે. એમાં હેમેન્દ્ર બારઠાકુર, મહેન્દ્ર બારઠાકુર, રત્ન ઓઝા, અરૂપ ચક્રવર્તી વગેરેનો સમાવેશ કરી શકાય છે. અસામમાં અનેક નાટ્યગૃહો અને નાટ્યજૂથો અસ્તિત્વ ધરાવે છે, જેમાં શેતાલી યુવક સમાજ, બાપુજે ભવાન નાટ્ય સમિતિ, રૂપમ્, સમાલય નાટ્ય નટઘર વગેરે મહત્વનાં છે. ભારતીય રંગભૂમિમાં આસામ અનેક રીતે નોંધપાત્ર ફાળો આપી રહ્યું છે.

ઉર્દૂ રંગભૂમિ : એક કાળમાં ભારતમાં અરબી ભાષાની જેમ ઉર્દૂ લોકભાષા તરીકે મોટેભાગે ઉત્તર હિન્દમાં ખીલી હતી અને તે ભાષામાં નાટકો લખાવા

માંડેલાં. એ જમાનામાં નાટકવાળાઓ તો હતા નહિ, પણ ક્યાંક ક્યાંક છૂટાંછવાયાં નાટકો થતાં. પણ એની નોંધ તથા પાઠ મળવાં મુશ્કેલ છે. ઉર્દૂ નાટક યા સંગીતનાટકની શરૂઆત કરવાનો યશ અયોધ્યાના નવાબ વાજિદઅલી શાહને નામે નોંધાયો છે. એ સરકાર જાતે પોતાના દરબારીઓ સાથે સંગીતનાટકમાં ભાગ લેતા. એમાં 'રાધાકનૈયા'ના કિસ્સા હતા. પણ બહુ જાણીતી નાટ્યઘટના તે 'ઇન્દરસભા'. પછી એ ઘાટનાં દશબાર નાટકો ચાલ્યાં અને છેવટે પારસી નાટકમંડળીએ આગા હશ્રની મદદથી છેલ્લો 'ઇન્દરસભા'નો નાટ્યપ્રયોગ રોનક અને ભભકાથી કોલકાતામાં (1853) ભજવ્યો.

પછી ઇમ્તિયાઝઅલી બાજની 'અનારકલી'નું નાટક સારી ખ્યાતિ પામ્યું. આગા હશ્રે શેક્સપિયર ઉર્દૂમાં મોટા પ્રમાણમાં ઉતાર્યો તો કેટલાક લેખકોએ મોલિયેરનો પણ કસ કાઢી જોયો. પછી નવા નવા નાટકલેખકોમાં કિશનચંદર, ઉપેન્દ્રનાથ 'અશ્ક', બેગમ ઝહીદી ગણાય. મુજીબ, ઇલાહી મહમ્મદે લેસિંગના નાટકનો 'બલિદાન' નામે અનુવાદ આપ્યો. ઇબ્સનનું 'ઘોસ્ટ' પણ ઉર્દૂમાં લખાયું. રાજેન્દ્રસિંહ બેદીએ 'ચાણક્ય' લખ્યું. હબીબ તન્વીરે 'આગ્રા બજાર' અને 'મૃચ્છકટિક' પરથી 'મિટ્ટી કી ગાડી' જેવાં નાટકો લખ્યાં અને 1950–60 પછી ભજવ્યાં. કિરણચંદર નાટકલેખક તરીકે ખૂબ પ્રસિદ્ધ થયા અને 'હજામત'ના ફારસથી ભારે નામના મેળવી. મુજાવર લખનવીનું 'મુદ્રારાક્ષસ' પણ વખણાયું. ભારત સ્વતંત્ર થયા પછી ઉર્દૂની ઝમક તથા ઝલક જરા ઓસરવા માંડ્યાં અને એ ભાષામાં નાટક લખવામાં મંદી આવી. એમાં બેગમ કુત્સિયા ઝૈદીના હિન્દુસ્થાની થિયેટર તથા હબીબ તન્વીરનાં નાટકોનો ફાળો સ્મરણીય છે.

ઊડિયા રંગભૂમિ : પંદરમી સદીને અંતે રાવ રામાનંદ પટનાયકે 'જગન્નાથ વલ્લાત' નામે ભરતાચાર્યનાં સૂત્રો પ્રમાણે એક નાટક લખ્યું હતું. એની રજૂઆત પંદરમી સદીમાં થયાનું નોંધાયું છે. પરંતુ ઈ. સ. પૂ.ની બીજી સદીમાં ભુવનેશ્વર પાસેની હાથીગુફામાં પ્રાપ્ત શિલાલેખો અને મૂર્તિકલા પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે ખારવેલ વંશના રાજાઓ ત્યાં નાટકોની પ્રસ્તુતિ નિહાળતા હશે. મુરારિમિશ્રનું સંસ્કૃત નાટક 'અનર્ઘરાઘવ' ઈસુની નવમી સદીમાં ભજવાયાની નોંધ છે. ઊડિયા ભાષા, સંસ્કૃતિ અને મંચનકલા પર બંગાળની સ્વાભાવિક જ અસર વર્તાય છે. પુરાણકથાઓને આધારે 'રામ, કૃષ્ણ અને ભરતની લીલાઓ', તાંત્રિક સંપ્રદાયના અનુયાયીઓ દ્વારા 'દંડ નાટ', સામાજિક સુધારા માટેના 'સ્વાંગો', બંગાળી 'જાત્રા' જેવાં જ રંગસ્થળમાં લગભગ એવી કથાઓ સાથેની 'જાત્રા'ઓ અને મોગલોના પ્રભાવ હેઠળ 'મજલિસો' – એ પાંચ પ્રકારની લોકનાટ્યપરંપરાઓ ઓરિસામાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે. જાત્રા પર આધુનિક અસરો 1803 માં

અંગ્રેજોના આગમન પછી વર્તાવા માંડી અને એમાં અતિરંજકતા પ્રવેશી.

ઊડિયા ભાષાનું પ્રથમ નાટક જગનમોહન લાલાકૃત ‘બાબાજી’ ગણાય છે, એ 1877માં પ્રસિદ્ધ થયું. એમાં એક સાધુની સત્યની શોધની કથા છે. એમનું બીજું નાટક ‘સતી’ 1887માં પ્રસ્તુત થયું હતું. એમના સમકાલીન રામશંકર રેએ ‘હરિશ્ચંદ્ર’ નાટક લખ્યું હતું. 1920થી 1947 સુધીના બીજા તબક્કામાં અશ્વિનીકુમાર ઘોષ, કાલિચરણ પટનાયક, કન્હુચરણ પટનાયક, રામચરણ મિશ્ર, ગોપાલ છોટા રે વગેરેએ નાટકો લખ્યાં. 1915માં કટકમાં પ્રથમ થિયેટર બંધાયાનું નોંધાયું છે. આ દરમિયાન કટક, ગંજામ વગેરે સ્થળોએ અનેક નાટ્યજૂથો વ્યાવસાયિક ધોરણે કામ કરતાં થયાં હતાં; તેઓ મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક પાત્રો અને પ્રસંગોનું નિરૂપણ કરતાં. આ ગાળા દરમિયાન કવિતાની સાથે નાટકનો પણ સાહિત્યની શાખા તરીકે સ્વીકાર થયો. ગોદાવરીસિંહ મિશ્ર, કાલિન્દીચરણ પાણિગ્રહી, હરિશ્ચંદ્ર બાદલ અને વૈકુંઠનાથ પટનાયક વગેરેએ રાષ્ટ્રભાવનાનાં અનેક નાટકો લખ્યાં.

સ્વાતંત્ર્ય પછીના ગાળામાં મૂર્ધન્ય નાટ્યકાર મનોરંજન દાસનાં ‘જૌબન’, ‘ઑગસ્ટ ના’, ‘બક્ષી જગબન્ધુ’, ‘આગામી’, ‘બનહંસી’, ‘અરણ્ય ફાંસલા’, ‘શબ્દલિપિ’ વગેરે આધુનિક ગણાતાં નાટકો છે. નવથિયેટર આંદોલનના મુખ્ય નાટ્યકારોમાં બિજોયા મિશ્ર, (‘સબબહાકામને’), બિશ્વજિત્ દાસ (‘મૃગયા’), બસંતકુમાર મહાપાત્ર (‘મૂઠી માટી કાચા ઘડા’), જગન્નાથપ્રસાદ દાસ (‘સૂર્યાસ્ત પૂરબારુ’, ‘સબ શેષ લોકા’) વગેરે ખૂબ નોંધપાત્ર છે. કાર્તિક રથનાં નાટકો ‘સ્વર્ગદ્વાર’, ‘જીબન જજ્ઞ’, ‘ઈશ્વર જાને જુબાકા’ વગેરેએ ભારે હલચલ મચાવી છે. બંગાળી પ્રજાની જેમ ઊડિયા લોક પણ નાટ્યપ્રેમી છે અને ભારતીય રંગભૂમિના ચણતરમાં સફળ પ્રદાન કરવા ઊડિયા રંગભૂમિ ધમધમી રહી છે.

કન્નડ રંગભૂમિ : આ પ્રદેશના બે વિભાગો છે : એક તરફ ગ્રામલોકનાટકો છે અને બીજે પક્ષે યક્ષગાનની પ્રથા. નવી રંગભૂમિ બંનેમાંથી કંઈ ને કંઈ લઈને નાટક રચવા લાગી. મોટેભાગે ઘણાં સ્થળોમાં થાય છે તેમ, આવા બે વિભાગો હોય ત્યાં બિનધંધાદારી મંડળો પહેલ કરે છે, પછી એકબીજામાં ભળી જાય છે; અને અહીં પણ એમ બન્યું છે. વળી, મહારાષ્ટ્ર અને બંગાળ સિવાય, અનેક પ્રદેશોમાં નાટકની પ્રતો છપાયા વગરની બંધપટારે પડી રહેલી છે. અહીં પણ એમ બન્યું છે. આ પ્રાંતના પ્રખ્યાત હાસ્ય તથા કરુણ નાટકના લેખક આદ્ય રંગાચારીએ ઘણી મહેનત કરીને કેટલીક પ્રતો મેળવી, પણ એથી પૂરો ખ્યાલ આવી શકે એમ નથી.

બલ્લવ નરહરિ શાસ્ત્રી, પુત્તુ સ્વામી અને ટી.વી. કૈલાસમે ધંધાદારી નાટકમંડળીઓ દ્વારા નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસમાં મહત્વનો ફાળો આપ્યો. એના એ તખ્તા ઉપર વરદાચાર, શ્રીરંગ, ગરુડ સદાશિવરાવ, અને પીરસાહેબ જેવા કુશળ અભિનય કરનારા નટોએ તખ્તાને બહલાવ્યો. ગુબ્બી વીરાન્ના જેવા નટોએ અભિનયની દિશામાં ભારે નામના મેળવી. બિનધંધાદારી લેખકોમાં ક્ષીરસાગર તેમજ કુંવરરાજાએ પુષ્કળ એકાંકીઓ આપ્યાં છે. નટ ગુબ્બીનું ‘ગુબ્બી થિયેટર’ (સ્થાપના–1884) અને એવી જ લોકપ્રિય સુરભિ નાટ્યમંડળી આજેય કાર્યરત છે; અલબત્ત, એમનાં નિર્માણો ગુજરાતની જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિની ઢબનાં છે, અને બંગાળી ‘જાત્રા’ની જેમ, એ હિન્દી-તેલુગુ ફિલ્મોથી પ્રભાવિત છે.

વિશેષે ‘શ્રીરંગ’ તરીકે જાણીતા આદ્ય રંગાચારીની ‘મુહૂર્ત’, ‘નિરુત્તર કુમાર’, ‘અગ્નિસાક્ષી’, ‘સંપૂર્ણ રામાયણ’, ‘કેલુ જનમેજય’, ‘સ્વાગતસંભાષણ’ વગેરે પણ ખૂબ જાણીતી કૃતિઓ છે. તે ઉપરાંત બીજાં પચાસેક સંઘરાયેલાં અને છૂટાં છૂટાં નાટકો છે. દશરથ દીક્ષિતનું ‘લંબોદર’ અને બલ્લવ નરહરિ શાસ્ત્રીનું ‘લંકાદહન’ ખાસ લોકપ્રિય નાટકો છે. મહાભારતનાં પાત્રો ઉપર, વિશેષે ભીષ્મ જેવા વિષય પર સારી કૃતિઓ લખાઈ છે. શિવરામ કારંથ (‘નલકનયા પિશાચી’ વગેરે) કન્નડના મહત્વના નાટ્યકાર છે, યક્ષગાનનો ઉપયોગ કરતું એમનું ‘વીર અભિમન્યુ’ નાટક વિશિષ્ટ પ્રયોગ છે.

સાંપ્રત કન્નડ નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસમાં બે નાટ્યકારો અને બે નિર્દેશકો તરફ વિશેષ ધ્યાન આકર્ષાય છે : તે અનુક્રમે ગિરીશ કર્નાડ અને ચંદ્રશેખર કમ્ભાર, તથા બ. વ. કારંથ અને કુ. વિ. સુબન્ન. બ. વ. કારંથે હિન્દીની સાથે અનેક કન્નડ નાટકોનું દિગ્દર્શન કર્યું છે. શૈલીપરક પ્રસ્તુતિ અને થિયેટરમાં સંગીતના ઉપયોગમાં એમનો મહત્વનો ફાળો છે. કર્ણાટકના એવા જ મહત્વના રંગકર્મી સુબન્ને નાનકડા હેગુડુ ગામમાં નાટ્યતાલીમ સંસ્થા ‘નીનાસમ’ શરૂ કરીને છેલ્લા દોઢ દાયકામાં નાટ્યઆંદોલન જગાડી દીધું છે. એ જ રીતે યુવાન દિગ્દર્શક પ્રસન્નાએ પણ અનેક

હિન્દી અને કન્નડ નાટકોનું દિગ્દર્શન કરી દેશની રંગભૂમિના નકશામાં સ્થાન મેળવી લીધું છે. ગિરીશ કર્નાડનાં નાટકો ‘યયાતિ’, ‘તુગલક’, ‘હયવદન’ વગેરે પુરાણકથાઓ અને ઐતિહાસિક પાત્રોનાં આધુનિક અર્થઘટનો એ રીતે પ્રસ્તુત કરે છે કે એ પાત્રોનાં સંઘર્ષો અને મનોમંથનો સમસામયિક લાગે. એ નાટકો કન્નડ કરતાં હિન્દીમાં વધુ રજૂ થયાં અને એને ઈબ્રાહીમ અલકાઝી તથા કારંથ જેવા દિગ્દર્શકો મળ્યા એ ભારતીય રંગભૂમિનું સદભાગ્ય ગણાય. તાજેતરનું તેમનું મહત્વનું નાટક તે ‘નાગમંડલ’. એમાં પણ નાગવેશે પ્રવેશતા

પુરુષની પુરાકથાનો રંગમંચીય ઉપયોગ થયો છે. ગિરીશ કર્નાડે અનેક ફિલ્મ-કથાઓ લખી છે, અને ફિલ્મોમાં અભિનય પણ આપ્યો છે. ચંદ્રશેખર કંભાર કન્નડ ભાષાના બીજા મહત્વના નાટ્યકાર છે. એમનાં નાટકો કર્ણાટક બહાર ઓછાં પ્રસ્તુત થયાં છે. એમનું સૌથી પ્રખ્યાત નાટક તે 'જોકુમારસ્વામી' (1972). એમનાં કુલ 18 નાટકોમાંથી 'ઋષ્યશૃંગ', 'જય સિદાનાયક', 'હરીકેય કુરી', 'હુલિયા નિરાળુ' સૌથી વધુ નોંધપાત્ર છે. એમાં સ્થાનિક લોકજીવનપ્રણાલી, પુરાકથા અને રાજકીય કટાક્ષનું અદભુત મિશ્રણ જોવા મળે છે.

તમિળ રંગભૂમિ : તાંજોરમાં ગોવિંદસ્વામી રાવની લખાવટ અને રજૂઆત, 'દંબાકરીવિલાસમ્' નાટકના લેખક કાશીવિશ્વનાથ મુદલિયાર એ બંનેને ફાળે નાટકની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરવાનો જશ જાય છે. ખરું જોતાં તો 1891માં મદ્રાસ(ચેન્નાઈ)માં સગુણવિલાસ સભાએ બિનધંધાદારી નાટ્યપ્રવૃત્તિ આરંભી તે પહેલાંનાં નાટકોની પ્રતો આજે મળતી નથી; છપાઈ પણ નહોતી. જાત-જાતનાં નાટકો થતાં રહેતાં એમાં સંબંધ મુદલિયારે અનેક અનુવાદો તથા રૂપાંતરો નિયોજી આ પ્રવૃત્તિને વિકસાવી. પણ પછી સિનેમાના ઉત્થાનથી એમાં ભારે મંદી આવી. મોટે ભાગે શેક્સપિયર અને મૉલિયેર તો ખરા જ, પણ ગૉર્કી તેમજ ગેટેના અનુવાદો પણ ત્યાં મળે છે. ઉપરાંત એ પ્રદેશના મહાન નાટકકાર પ્રો. સંબંધ મુદલિયારે ચાળીસ જેટલાં વિવિધ વિષયોને લગતાં નાટકો લખ્યાં છે. એમનાં નવ ફારસોમાં એક ઇટાલીના નાટક પરથી લખાયું છે, તો બીજું જર્મન નાટકનો અનુવાદ છે. એ ઉપરાંત કંડાસ્વામી મુદલિયાર, શંકરદાસ સ્વામી-ગલ, શિવસન્મુખ પિળ્ળૈ મોખરે રહ્યા છે. શંકરદાસ સ્વામીગલ (1867–1922) આધુનિક તમિળ નાટકના પિતા ગણાય છે. એમણે સમરસ સન્માર્ગ નાટકસભા નામે થિયેટર શરૂ કર્યું હતું. એમનાં ચાળીસ જેટલાં નાટકોમાં આટલાં ખૂબ જાણીતાં છે : 'પ્રહલાદન્', 'સિરુથ્થોંડર', 'સત્યવાન સાવિત્રી', 'સીમાંથાની'. આ નાટકોમાં પૌરાણિક ઐતિહાસિક પાત્રોનાં નવાં અર્થઘટનો તેમણે પ્રસ્તુત કર્યાં છે. હિન્દીમાં જેવું પૃથ્વી થિયેટર એવું તમિળમાં 'સેવાસભા' ગણી શકાય. આ વ્યવસાયી મંડળીએ ભરથિયારનું 'કુયિલ' તથા 'પાંચાલીશબ્દમ્' નાટકો રજૂ કર્યાં હતાં. નૅશનલ થિયેટરના મનોહરે 'ચાણક્યશબ્દમ્'થી નામના મેળવી. ટી. કે. એસ. બ્રધર્સ નામના બીજા ધંધાદારી મંડળે પણ મેલોડ્રામાનો મારો ચલાવ્યા કર્યો છે. એ જ રીતે નાટ્યકાર ચોનાં એક ડઝન નાટકો પણ આકરા રાજકીય કટાક્ષને લીધે લોકપ્રિય રહ્યાં છે.

સરખામણીએ તમિળ થિયેટર, ત્યાંની ફિલ્મોની જેમ જ, ધંધાદારી પોતનાં નાટકો વિશેષ કરતું જણાય છે. શંકરદાસના સમકાલીન મુથુસ્વામી કવિરાયર

અને વીરસ્વામી મથ્થિયારે પણ અનેક નાટકો લખ્યાં છે. પૂર્ણમ્ વિશ્વનાથનું ‘દસ વાગ્યા’ એ રહસ્ય-કૉમેડી તરીકે લોકપ્રિય બન્યું, તો એમ. એસ. પેરુમલ-ના ‘અમ્મન થાલી’ નાટકમાં ગ્રામજીવનનું ચિત્રણ આકર્ષક બન્યું હતું. અત્યંત આધુનિક નાટ્યકારોમાં એન્નેસેન થિયેટરે રજૂ કરેલ કરાઈકુડ્ડી નારાયણનનું ‘અચ્ચાની’ નોંધપાત્ર છે. ‘હરે હરે કૃષ્ણ’ અને ‘ફ્લાઇટ 172’ નાટકો પણ લોક-પ્રિય બન્યાં છે. બીજા નાટ્યકારોમાં સુંદરમ્ (‘વિયતનામ વિડુ’ અને ‘રાજાપ્પો’), ટી. જાનકીરામન્ (‘વડી વેરુ વથી યાર’), બિલાહરી (‘ગોપુરમ્’) અને ઇંદિરા પાર્થસારથિ (‘પોરવાઈ ઉદાલગલ’) વગેરે ગણાય. તમિળ થિયેટર અનેક રીતે ગુજરાતી થિયેટરની મથામણની યાદ કરાવે છે.

તેલુગુ રંગભૂમિ : સોળમી સદીના અંતભાગમાં તેલુગુ સંતકવિ નારાયણતીર્થ તાંજોર જિલ્લાના વરાહૂર ગામમાં આવ્યા અને તે કાળે પ્રચિલત ભક્તિસંપ્રદાયને અનુસરતાં નૃત્યનાટકો દ્વારા લોકમાં ઈશ્વરશ્રદ્ધાનો પ્રચાર કરવા પ્રથમ ભાગવ-તમેળા નાટકમ્ ‘કૃષ્ણલીલાતરંગિણી’ રચ્યું. એમના પુત્ર વેંકટરામ શાસ્ત્રીએ ‘પ્ર-હલાદચરિતમ્’, ‘ઉષાપરિણયમ્’, ‘ભામાવિજયમ્’, ‘વસંતકેલિકા’ વગેરે અનેક નાટકો રચીને ભજવ્યાં. ભાગવતમેળા આંધ્રના કુચિપુડી નૃત્યપ્રકારને મળતું આવવા છતાં પદ્યસંવાદો ધરાવતું એનું વિશિષ્ટ સ્વરૂપ છે. પુરાણાં સંસ્કૃત નાટકોની જેમ જ એમાં પૂર્વરંગ, પાત્રપ્રવેશ વગેરેનો ઉપયોગ થાય છે. પચાસ વર્ષ પહેલાં આ નટકેન્દ્રી પરંપરિત લોકનાટ્ય તાંજોર, મેલાતુર વગેરે સ્થળોએ ભજવાતું. એમાં મુખ્યત્વે વી. ગણેશ આયર, બાલૂ ભાગવત, વી. ડી. સ્વામી વગેરે સક્રિય હતા. લક્ષ્મી જયંતિ નાટ્ય નાટકસંગમ મંદિરોની સામેની ગલીઓમાં અને મેલાતુર ભાગવતમેળા નાટ્યવિદ્યા સંગમ મંદિરો સામેનાં પટાંગણોમાં આ નાટકો પ્રસ્તુત કરે છે. પડોશી તમિળ રંગભૂમિના પ્રભાવ હેઠળ વ્યવસાયી રંગભૂમિ દ્વારા કૌટુંબિક અને સામાજિક પ્રશ્નોનાં નાટકો તેલુગુ ભાષામાં અવારનવાર થતાં રહ્યાં છે. એમાં ગોપાલકૃષ્ણ અબ્બુરીનું નાટક ‘ત્રિજાકી યમદર્શનમ્’ નોંધપાત્ર બન્યું હતું. પરંતુ તેલુગુ ભાષાના બે મહાન નાટ્યકારો તો છે : વેદમ્ વેંકટાચાર્ય શાસ્ત્રી અને ગુરઝાદા અપ્પારાવ. શાસ્ત્રીના મહાન નાટક ‘પ્રતાપરુદ્રીયમ્’માં બળૂકા સંવાદો-ઐતિહાસિક વાતાવરણ, રંગદર્શિતા અને સ્થાનિક લોકબોલીનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ થયો છે. વાસ્તવવાદના પિતા ગણાતા ગુરઝાદા અપ્પારાવનું ‘કન્યાશુલ્કમ્’ નાટક તે વિસ્તારમાંની સ્ત્રીઓની સ્થિતિ અને કન્યાવિક્રયના પ્ર-શ્નને સુપેરે પ્રસ્તુત કરે છે. અપ્પારાવ તેલુગુ સાહિત્ય અને રંગભૂમિમાં આવેલા નવોત્થાનના અગ્રણી પ્રતિનિધિ છે. પદ્યનો ઉપયોગ અપ્પારાવ છૂટથી કરે છે; પાત્રચિત્રણ અને ગદ્યસંવાદોમાં એમનું નોંધપાત્ર પ્રદાન છે. અપ્પારાવનું બીજું

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

મહત્વનું નાટક ‘મુથુલ્યસરામુલુ’ પણ ખૂબ લોકપ્રિય બન્યું હતું.

આધુનિક નાટ્યકારોમાં ગણેશ પાત્ર (‘અસૂર સંધ્યા’ વગેરે) હેતુલક્ષી રંગ-ભૂમિના પ્રતિનિધિ ગણાય છે.

પંજાબી રંગભૂમિ : પંજાબી ભાષામાં આધુનિક નાટ્યલેખન છેક 1913થી શરૂ થયું; એનો યશ શ્રીમતી નોરા રિચાર્ડ્ઝને ફાળે જાય; પણ પાકો ઘાટ 1936માં ઘડાયો. એની શરૂઆતમાં એન.સી. નંદાનો ફાળો પણ મહત્વનો છે. લાહોરમાં ત્યારે નાટકશાળા બંધાયેલી નહિ, પરંતુ કૉલેજમાં ‘દુલ્હન’, ‘કરામત’, ‘દીના કી બારાત’ જેવી કૃતિઓ ભજવાતી; એમાંથી બલબીરસિંગનું ‘યુવરાજ’, સંતસિંહ શેખોંનું ‘વારિસ’, કરતારસિંગ ડુગ્ગલનું ‘ઉપરાની મંઝિલ’, ગુરુદત્ત સોંધીનું ‘સુભદ્રા’ ધ્યાન ખેંચે એવી કૃતિઓ નીવડી આવી.

1919માં એક થિયેટર મૅગેઝીન શરૂ થયું એને પરિણામે તખ્તાની કલા વિશે જાગૃતિ આવી. પંજાબી થિયેટરમાં બલવંત ગાર્ગીનાં નાટકો હેન્રિક ઇબ્સ-નના પ્રતીકવાદની અસર હેઠળ મોટેભાગે લખાયેલાં જણાય છે. ‘લોહાકુટ’ નાટકમાં ‘કૂકડો’ અને ‘કુઆરી તીસી’માં લાર્જીની ડુંગરી સુંદર પ્રતીકો તરીકે બહાર આવે છે. ‘કનક દી બલ્લી’ નાટક પણ એવું જ લોકપ્રિય બન્યું હતું. કર-તારસિંગ ડુગ્ગલનું ‘દીવા’ નાટક તેમજ ‘અલ્લાહ મેઘ દે’ પ્રેક્ષકોમાં આકર્ષણ જમાવી શક્યાં હતાં. એ જ રીતે સુરજિતસિંગ શેઠીનું ‘દૂર બહૂત દૂર’ અને ગુરદિયાલસિંગ ફૂલનું નાટક ‘બૅંક’ પણ વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે.

પંજાબની ભૌગોલિક સ્થિતિ અને વિશિષ્ટ ઇતિહાસને લીધે શેરીનાટકો માટેનું આંદોલન ખૂબ જ સફળ રહ્યું. એના પ્રણેતા ગુરુશરણસિંગે ગામડે ગામડે નાટકો કરી લોકજાગૃતિ આણી હતી. પતિયાળામાં નાટ્યતાલીમ યુનિવર્સિટી કક્ષાએ અપાય છે અને નવા નટો અને દિગ્દર્શકો બહાર આવી રહ્યા છે.

બંગાળી રંગભૂમિ : ભારતમાં છૂટીછવાઈ દિશામાં દશમા સૈકા અને અગિયારમા સૈકા સુધી તો સંસ્કૃત નાટકોની જ્યોતિ ઝગમગતી રહી, પણ મહમૂદ ગઝનીની સોમનાથ પર ચઢાઈ બાદ અને ત્યારપછીથી વારંવારનાં ફૌજી આક્રમણોને કારણે ઠેઠ બ્રિટિશકાળ સુધી એ જ્યોતિ ઓલવાતી જ ગઈ. છૂટાંછવાયાં લોકનાટકો થતાં, પણ એકંદરે 1785 બાદ પૂર્વના અને 1850ની આસપાસ પશ્ચિમના સમુદ્રકિનારે નાટકની પ્રવૃત્તિનાં નવનિર્માણ થયાં. બંગાળમાં પ્લાસીના યુદ્ધ પહેલાં પણ અંગ્રેજી નાટકો ભજવાતાં એવી નોંધ મળે છે. 1787માં ભારતની ભાષા શીખવા આવેલા રૂસી નાગરિક હેરાસિમ લેબેદેવે બે અંગ્રેજી નાટકોનો અનુવાદ કર્યો અને કૉલકાતામાં દેશી નટનટીઓનો સહકાર લઈને

1795માં એની પ્રસ્તુતિ કરી. કહે છે કે 1796માં એના બીજા પ્રયોગ વખતે તો પ્રવેશ-ફી એણે એક સોનામહોર રાખી હતી અને આખું થિયેટર ખીચોખીચ ભરાઈ ગયું હતું ! 1795માં પરમેનન્ટ સેટલમેન્ટનો ધારો પસાર થતાં લોકોની અભિરુચિ નાટ્યપ્રવૃત્તિ તરફ વધારે વળી અને લંડનથી મહાન નટ ડેવિડ ગૅરિકે મોકલેલી નટમંડળી દ્વારા શેરિડન અને શેક્સપિયરનાં નાટકો રજૂ થવા માંડ્યાં. લોકોને એ ગમ્યાં પણ ખરાં. પછી ખાનગી મંડળીઓ નીકળી, જેણે ‘વિદ્યાસુંદર’ નાટક રજૂ કર્યું અને મધુસૂદન દત્ત તથા દીનબંધુ મિત્રે મૌલિક બંગાળી નાટકો લખવા માંડ્યાં. એમના ‘નીલદર્પણ’ (1860) નાટકમાં ગળી કામદારોનો વિદ્રોહ પ્રસ્તુત થયો હતો. પણ તરત જ નાટ્યપ્રવૃત્તિને સૌથી વધારે વેગ આપનાર મહાન નટ-દિગ્દર્શક, કવિ ગિરીશચંદ્ર ઘોષે (1844–1912) લાંબા સમય સુધી બંગાળી નાટક અને રંગભૂમિના ઘડવૈયા તરીકે ભાગ ભજવ્યો. દ્વિજેન્દ્રલાલ રૉયે (1863–1913) તત્કાલીન વ્યવસાયી રંગભૂમિ માટે, ઐતિહાસિક પાત્રોને લઈ દેશપ્રેમ અને રાષ્ટ્રભાવનાનાં નાટકો લખ્યાં : ‘પ્રતાપસિંહ’, ‘મેવાડપતન’, ‘ચંદ્રગુપ્ત’, ‘નૂરજહાં’, ‘શાહજહાં’, ‘દુર્ગાદાસ’ વગેરે. ઝવેરચંદ મેઘાણીએ એમના ‘શાહજહાં’ અને ‘રાણા પ્રતાપ’ નાટકોના ગુજરાતી અનુવાદો કર્યા છે. પછી ટાગોર બંધુઓ ખીલ્યા. જ્યોતિરિન્દ્રનાથ ટાગોર અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોરે નવી ભાતનાં નાટકો લખ્યાં, ભજવ્યાં, એમણે નાટ્યલેખનમાં અનેરું વૈવિધ્ય આણ્યું. રવીન્દ્રનાથ તો વળી કવિ અને નાટ્યકાર. એમણે નોબેલ પુરસ્કાર મેળવીને વિશ્વવ્યાપી કીર્તિ સંપાદિત કરી અને પ્રતીકાત્મક, રહસ્યવાદી અને ઊર્મિ-સંવેદનાવાળાં નાટકો લખી ભારે નામના મેળવી. ગિરીશચંદ્ર ઘોષની અસર સારા પ્રમાણમાં પ્રવર્તી રહેલી, પણ યુનિવર્સિટી મંડળમાંથી આવેલા રંગ-ભૂમિના તારણહાર સરીખા પ્રોફેસર શિશિર ભાદુડીએ તખ્તાનાં રૂપરંગ ફેરવી નાખ્યાં. જાતે કુશળ નટ, સાદ-અવાજના કારીગર, અભિનયકલામાં પારંગત, નાનાંમોટાં પાત્રોને પણ ખીલવતા રહે. એમણે ‘સીતા’ નાટક રજૂ કરીને વિક્રમો સર્જ્યા. પછી ‘શાહજહાં’, ‘આલમગીર’, ‘મંત્રશક્તિ’ વગેરે જુદા જુદા નાટક-કારોની કૃતિઓને શિશિર ભાદુરીએ બહલાવી. એમની સાથે બીજા નટ અહીન્દ્ર ચૌધરી પણ જોડાયા. પછી એમની છત્રછાયા નીચે તૈયાર થયેલા શંભુ મિત્રે તથા યુરોપીય તખ્તાનો અનુભવ લઈ સ્વદેશ પાછા ફરેલા તરુણ રૉયે પોતાપોતાનાં મંડળો સ્થાપી પોતાનાં તેમજ પરદેશનાં નાટકો બંગાળમાં ઉતાર્યાં.

‘બહુરૂપી’ સંસ્થા શંભુ મિત્રની, તો ઇન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટરમાં ઉત્પલ દત્ત ‘અંગાર’ નાટક રજૂ કરી ખીલ્યા. તાપસ સેન જેવા પ્રકાશયોજનામાં નિષ્ણાતે પણ રંગભૂમિના ક્ષેત્રમાં ભારે પ્રદાન કર્યું.

અસલથી જ બંગાળમાં સ્ત્રીઓ નટીઓનો પાઠ કરતી એમ શંભુ મિત્રનાં ધર્મપત્ની તથા તરુણ રૉયનાં ધર્મપત્ની પણ તખ્તા ઉપર અવનવા અભિનય કરતાં. તરુણ રૉયનાં તો પુત્ર અને પુત્રી બંને રંગભૂમિ પર નાટક કરતાં રહ્યાં. તૃપ્તિ મિત્રે શંભુ મિત્રથી જુદાં થઈ પોતાનું મંડળ ચલાવ્યું, ત્યારબાદ એમણે તૈયાર કરેલા કિશોર નટોએ કાલિદાસ અને ભવભૂતિની સાથે નવા નાટકકારોની કૃતિઓ પણ તખ્તા પર ઉતારી. રીતુ સેને ચકરડી ફરતું રંગમંચ (revolving stage) બનાવ્યું, પણ બહુ ફળ્યું નહિ.

1943–44ના બંગાળના ભયાનક દુષ્કાળ પછી જે ભારતભરમાં કલા-સંચેતના સંકોરાઈ, એમાં 'ઇપ્ટા' દ્વારા પ્રસ્તુત 'નવાન્ન' નાટકે નવી દિશા ચીંધી. એમાંથી આગળ આવેલા પ્રતિબદ્ધ દિગ્દર્શક ઉત્પલ દત્ત. શંભુ મિત્રે જેમ બંગાળની વ્યવસાયી રંગભૂમિને સમાંતર નવી રંગભૂમિ આરંભી હતી તેમ જ એની ત્રીજી મહત્વની દિશા બાદલ સરકારે ચીંધી. એમણે શરૂમાં 'એવમ્ ઇન્દ્ર-જિત', 'બાકી ઇતિહાસ' અને 'શેષ નેઈ' જેવાં નાટકો લખ્યાં. પરંતુ પછી પ્રોસિ-નિયમ આર્કની બહાર અનેક શેરીનાટકો રજૂ કરીને તેમણે ત્રીજું થિયેટર સર્જી આપ્યું. એમના મત મુજબ બંગાળમાં પહેલું વ્યવસાયી અને બીજું લોકનાટ્ય 'જાત્રા'નું થિયેટર છે. બંગાળની સાંપ્રત રંગભૂમિમાં આ 'મુક્તાંગણ' થિયેટરનું ખૂબ મહત્વ છે. નવાં નાટ્યજૂથોમાં લિટલ થિયેટર ગ્રૂપ, નાંદીકાર, થિયેટર કૉમ્યૂન, થિયેટર વર્કશૉપ વગેરે મહત્વનું કામ કરે છે. આઠમા-નવમા દાયકામાં ઊપસી આવેલા દિગ્દર્શકોમાં રુદ્રપ્રસાદ સેનગુપ્ત, અજિતેશ બંદ્યોપાધ્યાય, કે. આર. ચક્રવર્તી, વિભાસ ચક્રવર્તી, ઉષા ગાંગુલી વગેરે નોંધપાત્ર છે. બંગાળની ડાબેરી સરકારે અવેતન રંગભૂમિ અને 'જાત્રા'ને સબળ ટેકો આપ્યો છે.

મણિપુરી રંગભૂમિ : 1970 પછી દેશના ઈશાન ભાગમાં આવેલા મણિપુર રાજ્યની રંગભૂમિએ માત્ર પ્રાંતીય જ નહિ, પણ ભારતીય રંગભૂમિને ઉદાહરણરૂપ કાઠું કાઢ્યું છે. 'રાસ', 'થાંગ તા', 'મોઈરંગ પર્બ' અને 'વારિ લીબા' મણિપુરની કથનશૈલીની પારંપરિક મંચનકલાઓ છે; પણ બંગાળથી આવતાં રહેલાં પારસી પ્રકારનાં અતિરંજક નાટકોએ ત્યાંની રંગભૂમિને ગામના ચોકથી પ્રોસીનિયમ આર્કમાં પૂરી દીધી. સ્વાતંત્ર્ય પછી રૂપમહલ, મણિપુર ડ્રામૅટિક યુનિયન, આર્યન થિયેટર વગેરે નાટ્યજૂથો કામ કરતાં થયાં. એમાં નાટ્યકાર જ નટ હતો. અથવા નટ જ નાટક લખતો; જેમાં સોરોખાઈ બામ, લલિત ખોમડ્રમ, ધનચંદ્ર અને બીરમંગલ વગેરે ખ્યાતનામ હતા. એ વ્યવસાયી રંગભૂમિને સમાંતર ગયા બે દાયકામાં બે નામો ઝળક્યાં : કનૈયાલાલ અને રતન થિયમ્. રતન થિયમ્ મૂળે નાટ્યકાર છે. એમનું પ્રથમ નાટક 'નવાબ નંદિની'. દિલ્હીમાં એન.એસ.ડી.માં

તાલીમ લીધા પછી તેમણે 1976માં કૉરસ જૂથ નામે નાટ્ય તાલીમ સંસ્થા શરૂ કરી અને 'ચક્રવ્યૂહ', 'ઇમ્ફાલ', 'અંધા યુગ', 'કર્ણભાર', 'ઊરુભંગ' વગેરે નાટકોથી ભારે નામના મેળવી. રતન થિયમે સંસ્કૃત નાટકોને પ્રસ્તુત કરવામાં મણિપુરી લોકરૂઢિ, યુદ્ધકલા-કરામતો અને આધુનિક નાટ્યતાલીમનું સરસ મિશ્રણ કર્યું છે. 'ઇમ્ફાલ ઇમ્ફાલ' ખૂબ જ આકરું રાજકીય ફારસ છે. સંસ્કૃતની સાથે 'અંધા યુગ' અને 'આષાઢ કા એક દિન' પ્રકારનાં વાસ્તવવાદી નાટકો પણ થિયમે તૈયાર કર્યાં છે. કનૈયાલાલ યુદ્ધકલા-કરામતોનો ઉપયોગ નાટ્યસર્જનમાં કરે છે, પરંતુ એ પ્રકાશ કે અન્ય ઉપકરણો નજીવાં જ પ્રયોજે છે. આધુનિક નાટ્યકાર તરીકે મહત્વના ગણાતા એન. શ્રીબરેનનાં 'ખોંગચાર', 'હલ્લક પા' અને 'અની' ખૂબ પ્રખ્યાત નાટકો છે, જેમાં ઉપલા મધ્યમવર્ગનો દંભ ખુલ્લો પાડવામાં આવ્યો છે. એવું જ એક મહત્વનું નામ તે લોકેન્દ્ર આરામ બામ, એમનાં 'ખુમાન ચખા મોઈરંગ ગમ્બા' જેવાં નાટકો દેશના ઈશાન ભાગના આધુનિક થિયેટરને રતન થિયમ્ અને કનૈયાલાલની જેમ જ સમૃદ્ધ કરે છે.

મરાઠી રંગભૂમિ : મરાઠી નાટક લખાયાની શરૂઆત તાંજોરના રાજા શાહજી ભોંસલે(1594–1664)થી થઈ. શિવાજીના સાવકા ભાઈના એ પુત્ર. નાટકો તો લખ્યાં, પણ રંગભૂમિ વિના ભજવાયા વિનાનાં રહ્યાં. એટલે નાટ્યની પ્રથમ આવૃત્તિ શરૂ કરવાનું માન 1843માં સાંગલીના વિષ્ણુદાસ ભાવેને જાય છે. સાંગલીના મહારાજા ચિંતામણરાવ અપ્પાસાહેબ પટવર્ધને એમને પ્રોત્સાહન આપ્યું અને વિષ્ણુદાસે સાંગલીમાં નાટકો રજૂ કર્યાં; ત્યાં એક નાટકશાળા પણ બંધાઈ અને ભાવેએ પુણે, મુંબઈ વગેરે સ્થળોએ આ પ્રવૃત્તિ વિકસાવી. એનાં નાટકોમાં ગીતસંગીત વધારે પ્રમાણમાં રહેતું. પહેલું નાટક 'સીતાસ્વયંવર' સારું વખણાયું. દરમિયાન યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ વધતાં 1868માં વિનાયક કીર્તનેએ 'માધવરાવ પેશવા' નામે ઐતિહાસિક નાટક રચ્યું. તેમાં ગીત-સંગીતનો કશો પણ હિસ્સો નહોતો. આખું નાટક સંવાદમાં, ગદ્યમાં જ લખાયેલું હતું. અહીંથી મરાઠી નાટકમાં બે પ્રકાર પડી ગયા. ગદ્યપ્રધાન અને પદ્યપ્રધાન.

બળવંત પાંડુરંગ અને અણ્ણાસાહેબ કિર્લોસ્કર આજના મરાઠી નાટ્યપ્રવૃત્તિના પ્રણેતા ગણાયા. પહેલાં સૂત્રધાર બધાં ગીતો ગાઈ જતો. પછી કિર્લોસ્કરના 'શાકુન્તલ'માં પાત્રને અનુરૂપ ગીત ગવાતાં, એક નવી અને કુદરતી પ્રથા શરૂ થઈ. 1880થી 1900 એટલે ગોવિંદ બલ્લાળ અને કિર્લોસ્કરનો યુગ. એક બાજુ 'સૌભદ્ર' લોકપ્રિય બન્યું તો બીજી બાજુ 'ઑથેલો' (મરાઠી નામ 'ઝુંઝારરાવ') જોવા લોકો જતા. ગોવિંદ બલ્લાળ દેવલનું 'સંગીત શારદા' સાંસારિક નાટક તરીકે સારી કીર્તિ પામ્યું.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

1900 થી 1950 કિર્લોસ્કરે સંગીતનો હવાલો લીધો. પ્રહસનો લખી લોકોનું મનોરંજન કર્યું. ખાડિલકરે ‘કીચકવધ’ લખી ગુલામીની પ્રથા નાબૂદ કરવા સૂચવતી એક સુંદર કૃતિ રચી. એથી બ્રિટિશ સરકારે એ નાટક ‘રાજ્યદ્રોહનો પ્રચાર’ કરતું હોવાને કારણે એની પર પ્રતિબંધ મૂક્યો. દરમિયાન એક ત્રીજા મહાન નાટકકાર રામ ગણેશ ગડકરી નવસારી છોડી મુંબઈ આવ્યા. એમણે તખ્તાને વિવિધ સામાજિક કૃતિઓથી દીપાવ્યો. એમનું દારૂબંધીવિષયક પ્રખ્યાત નાટક ‘એકચ પ્યાલા’ આદરણીય સ્થાન પામ્યું અને સેંકડો વાર ભજવાયું. ખાડિલકર અને ગડકરી પર શેક્સપિયરની કૃતિઓની તેમજ લખાવટની ભારે અસર રહી. પછી બર્નાર્ડ શૉના જમાનાની અસરને લઈ મામા વરેરકરે રંગભૂમિ ક્ષેત્રે પ્રવેશ કર્યો. થોડા વખત પછી ઇબ્સનની વિચારશ્રેણીની અસર પણ એમની નાટ્યરચનાઓ પર થઈ.

મામા વરેરકરે વિવિધ પ્રશ્નોની છણાવટ એમનાં નાટકોમાં કરી. એમનાં નાટકો લોકપ્રિય પણ ખૂબ થયાં. પછી આચાર્ય અત્રે, વસંત કાનેટકર, વિદ્યાધર ગોખલે, મો.ગ. રાંગણેકર, મધુસૂદન કાલેલકર વગેરેનો જમાનો આવ્યો. એ જમાના બાદ વિજય તેંડુલકર, રાંગણેકર, શિરવાડકર, અત્રે અને કાનેટકર જેવા નવા નવા નાટકકારોએ રંગભૂમિ માટે નાટકો રચ્યાં. પુ. લ. દેશપાંડેએ એકપાત્રી અભિનયમાં ‘બટાટ્યાચી ચાળ’થી વિક્રમ સ્થાપી ભારે પ્રગતિ સાધી.

મરાઠી રંગભૂમિ પર હીરાબાઈ બડોદેકર જેવી ગાયિકાએ પોતાની નાટકમંડળી જમાવી. બાલ ગંધર્વ તથા રઘુવીર સાવકાર જેવા કુશળ નટોએ સ્ત્રી ભૂમિકા રજૂ કરી ઘણી પ્રશંસા મેળવી. નવાં નવાં ‘ઝાંસ’ જેવાં નાટકો રજૂ કરીને રંગભૂમિને વિકસાવી રાજકીય કટાક્ષો કર્યા.

મરાઠી રંગભૂમિ આજે પણ એવી જ ધમધમતી છે. એક બાજુ વ્યાવસાયિક રંગભૂમિના નિયમિત પ્રયોગો, બીજી બાજુ અવેતન રંગભૂમિ અને ત્રીજી બાજુ અનેક પ્રકારની નાટ્ય-તાલીમ અને નાટ્યલેખન કાર્યશિબિરો. અનેક નવા લેખકો, દિગ્દર્શકો, નટો અને ઉત્તમ રંગકર્મીઓએ મરાઠી પ્રેક્ષકોના જબ્બર ઉત્સાહના ઉત્તરમાં ભારે પ્રદાન કરીને નામના મેળવી છે. વિજય તેંડુલકરે 1955થી નાટ્યલેખન શરૂ કર્યું હતું. પરંતુ 1968માં ‘શાંતતા કોર્ટ ચાલુ આહે’ નાટકથી પોતાની મુદ્રા ઉપસાવી. 1972માં એમના ‘સખારામ બાઇન્ડર’ નાટકે ધૂમ મચાવી હતી. તેમણે બે ડઝનથી વધુ નાટકો, અનેક એકાંકીઓ, ફિલ્મની પટકથાઓ (‘નિશાંત’ 1975, ‘મંથન’ 1977 વગેરે) લખ્યાં છે. મરાઠીના બીજા મહાન નાટ્યકાર ગોવિંદ પુરુષોત્તમ દેશપાંડેએ ‘ઉદ્ધ્વસ્ત ધર્મશાળા’, ‘ચાણક્ય વિષ્ણુગુપ્ત’, ‘શિવાજી’ વગેરે નાટકોમાં ભારતીયતાને વિશિષ્ટ રીતે તખ્તે મૂકી

આપી છે. મહેશ એલકુંજ્વારે 1968થી નાટ્યલેખન આરંભ્યું. પણ 1974ના 'વાસનાકાંડ' નાટકથી એ સૌમાં જુદા તરી આવ્યા. તેમનાં 'વાડા ચીરેબંદી' (1983), 'આત્મકથા' (1988) વગેરે નાટકો નોંધપાત્ર છે. તેમણે 'હોળી', 'પાર્ટી' વગેરે ફિલ્મોની પટકથાઓ પણ લખી છે. સતીશ આળેકર મરાઠી રંગભૂમિના એવા જ પ્રયોગશીલ ખ્યાતનામ લેખક છે; તેમનાં 'મહાનિર્વાણ', 'બેગમ બર્વે', 'મહાપુર' અને 'દુસરા સામના' નાટકોએ ભારે ચકચાર જગાવી. જયવંત દળવીનું 'સંધ્યાછાયા' અને 'સૂર્યાસ્ત' નોંધપાત્ર છે. મરાઠી દિગ્દર્શકોમાં મોહન અગાશે, જબ્બાર પટેલ, વિજયા મહેતા, શ્રીરામ લાગૂ, વામન બેન્દ્રે, અજિત ભગત, પ્રતિમા કુલકર્ણી વગેરેએ મરાઠી નાટ્યને તખ્તે ઉતારવામાં ઉત્તમ સૂઝ દાખવી છે.

મલયાળમ રંગભૂમિ : કેરળમાં પણ તામિલનાડુની જેમ નૃત્યકલા મોખરે અને નાટ્યપ્રવૃત્તિ તેની પછી. એમાં કુત્ત, કુટિયાટ્ટમ્ અને થુલ્લવ એ ત્રણ પ્રકારની દર્શનકલા પ્રખ્યાત છે. એમાં કુટિયાટ્ટમ સાથે નાટ્યની કલા અમુક અંશે સંલગ્ન ખરી. કેટલાકને મતે સત્તરમી અને કેટલાકને મતે પંદરમી સદીમાં શરૂ થયેલી કથકલિની કળા કેરળ પ્રજાની ઉત્તમોત્તમ કળા ગણાય છે. આ કળાઓ વિકસતી હતી ત્યારે, મલયાળમના જાણીતા નાટ્યકાર સી. જે. ટૉમસને મતે નાટ્યકલાનાં સૂત્રો પ્રમાણે લખાયેલું પહેલું વ્યવસ્થિત નાટક 'જિનોઆ' ગણવામાં આવે છે. ત્યારબાદ તામિલનાડુના નાટ્યકલાકારો આ પ્રદેશમાં આવી એમનાં નાટકો કરી જતા, તેની અસર કેરળમાં પ્રસરી. નાટકોમાં સંગીતનું તત્વ સારા પ્રમાણમાં રહેતું. કેરળના તખ્તા ઉપર કે. સી. કેશવ પિળ્ળૈનું 'સદારામ' નાટક સારા પ્રમાણમાં લોકપ્રિય થયું. પણ એમ. કૃષ્ણ પિળ્ળૈએ નવા ઘાટ રજૂ કર્યા. એ પશ્ચિમનાં નાટકો મોટા પ્રમાણમાં લઈ આવ્યા, જેમાં મોટેભાગે પ્રહસનો રજૂ થતાં; પ્રહસનના સ્વરૂપનાં નાટકો ભજવાતાં; જે લોકોને ઘણાં ગમતાં.

કેરાલા પીપલ્સ આર્ટ ક્લબ એના સુસજ્જ રંગમંચ પર કાલિદાસનાં અને એવાં બીજાં નાટકો ભજવતી રહી એમાં થૉમીસ ભાસીએ નાટકોમાં સારી નામના મેળવી. એકંદરે જોતાં કેરળ કલાનિલયમ્ સંસ્થા પાસે સર્વ પ્રકારનાં નાટકો રજૂ કરવાની સગવડો હોવાથી એ સંસ્થામાં સારાં નાટકો ભજવાતાં રહ્યાં.

'અગ્નિપિંજરમ્' 1954માં ભજવાયું. કૈનિકરકુમાર પિળ્ળૈનું 'અશ્વમેધમ્' 1962માં રજૂ થયું. થૉમીસ ભાસીના 'કુટુંબવીથમ્' નાટકમાં અને ચેરુકાડના 'મૂલંકુટમ' જેવાં નાટકોમાં કૌટુંબિક માળખામાં અનુભવાતાં હૂંફ અને ભય એકસાથે પ્રસ્તુત થયાં છે. ચંદ્રશેખર નાયરનું 'ડૉક્ટર' અને લાસર માનમૂરેનું 'મનુષ્યમક્કમ વૈઠોમ' નાટકો ખૂબ લોકપ્રિય થયાં હતાં. એમ. કૃષ્ણ પિળ્ળૈ

અને શંકર પિળ્ળૈ તથા નારાયણ પિળ્ળૈનાં નાટકો મલયાળમ ભાષામાં મહત્વનાં ગણાય છે. પરંતુ લેખક અને દિગ્દર્શક તરીકે કા. ના. પણિક્કર દેશવિદેશમાં ખૂબ લોકપ્રિય બન્યા છે. તેમણે ‘મધ્યમવ્યાયોગ’ જેવાં અનેક સંસ્કૃત નાટકો અને પોતાનાં મૌલિક નાટકો (‘કરિમકુટ્ટિ’ અને ‘પશુ ગાયત્રી’ વગેરે) રજૂ કર્યાં છે. પી. કેશવદેવનું ‘હું સામ્યવાદી કેમ બન્યો?’ નાટક વિચાર અને પ્રસ્તુતિ બંને દૃષ્ટિએ સનસનાટી સર્જી ગયું હતું. નવી પેઢીના નાટ્યકારોમાં ઓમચેરી સૌથી વધુ ચર્ચિત છે. એમનાં ‘પ્રલયમ્’ અને ‘ઈથુ નામુડૈ નાબાનુ’ ચર્ચાને ચગડોળે ખૂબ ચઢ્યાં છે. એમનાં નાટકોમાં માનવસંવેદના અને એની રાજકીય જાગૃતિનું મિશ્રણ નવાં પરિમાણો સર્જે છે. કહે છે કે કેરળમાં અત્યારે 700 થી વધુ પૂરા કદનાં મૌલિક નાટકોની મુદ્રિત પ્રતો ઉપલબ્ધ છે.

હિન્દી રંગભૂમિ : ભારતમાં હિન્દી ભાષા સર્વત્ર બોલાય એવી ભારોભાર ઝુંબેશ ચાલ્યા છતાં હજી આખા દેશમાં એ એટલી પ્રચલિત થઈ નથી. ગંગાતટે ઉત્તરપ્રદેશ તથા દિલ્હી, આગ્રા આસપાસ હિન્દી ભાષાનું ચલણ સારા પ્રમાણમાં રહ્યું છે. તેથી એ પ્રદેશમાં હિન્દી નાટકો લખાતાં રહ્યાં. એમાં ભારતેન્દુ હરિશ્ચન્દ્રે (1867થી 1885) ટૂંકા ગાળામાં સંસ્કૃત, બંગાળી અને અંગ્રેજી નાટકોની અસરવાળાં નાટકો લખ્યાં, અનુવાદો પણ આપ્યા અને તેને અનુસરીને દેવકીનંદન પાંડે, શિવનંદન સહાય, બાળકૃષ્ણ ભટ, રાધાકૃષ્ણ દાસ અને એમની પછી રાધેશ્યામ કથાવાચક, આગા હશ્ર કાશ્મીરી, નારાયણપ્રસાદ બેતાબ, હરિકૃષ્ણ જોહર જેવા મોટેભાગે ઉર્દૂની અસર હેઠળ ઉત્તર હિંદમાં ફરતી પારસી નાટકમંડળીઓ માટે લખી, એમને એ નાટકો ભજવવા આપતા. એમાં ખાસ કરીને આગા હશ્ર કાશ્મીરીએ તો અંગ્રેજી જાણ્યા વિના આખો શેક્સપિયર તારવી, નાણી રજૂ કર્યો હતો. ત્યારબાદ જયશંકર પ્રસાદે 1920થી ’30માં ઇતિહાસને અનુસરીને નાટકો લખ્યાં એની ઉપર પણ પારસી નાટકમંડળીની અસર રહી. એમના લખાણમાં આદર્શ અને નીતિ સાંગોપાંગ જોવા મળે છે. એમના જમાના બાદ ઉદયશંકર ભટ, હરિકૃષ્ણ પ્રેમી અને લક્ષ્મીનારાયણ મિશ્રે નાટકો લખવાં શરૂ કર્યાં. છેલ્લે એ સમયના જગદીશચંદ્ર માથુરે ‘કોણાર્ક’ નાટક લખી ભારે ખ્યાતિ મેળવી.

સીતારામ ચતુર્વેદીએ કનૈયાલાલ મુનશીનાં ત્રણચાર ગુજરાતી નાટકો, ‘પુરંદર પરાજય’ વગેરેનો હિન્દીમાં અનુવાદ કર્યો. ઉપેન્દ્રનાથ અશ્કે પણ એ રીતે કેટલાંક નાટકો હિંદીમાં તેમજ ઉર્દૂમાં લખ્યાં, પણ એકંદરે જોવા જતાં, નાટક એ જો ભજવણીની કલા હોય, ભજવવા માટેની કૃતિ હોય તો એ ન્યાયે કોઈ ખાસ હિન્દી નાટકશાળાની હસ્તી ન હોવાને કારણે એ રીતસરનાં ભજવાયાં

નથી. પૃથ્વીરાજ કપૂરે 'આહુતિ', 'પઠાણ' તેમજ 'દીવાર' જેવાં નાટકો મુંબઈમાં ઑપેરા હાઉસમાં ભજવવાનો પ્રબંધ કર્યો, પણ મુંબઈ, કૉલકાતા કે દિલ્હીમાં યોગ્ય રીતે હિન્દી નાટકશાળા જામી નહિ.

1960 પછી રંગભૂમિમાં બે મહત્વની ઘટનાઓએ હિન્દી અને એક રીતે સમગ્ર ભારતીય નાટકને નવી દિશા આપી. કમલાદેવી ચટ્ટોપાધ્યાયની આગેવાની હેઠળ 'ભારતીય નાટ્ય સંઘ'ની સ્થાપના થઈ અને દિલ્હીમાં રાષ્ટ્રીય નાટ્ય તાલીમ સંસ્થા (National School of Drama – N.S.D.) શરૂ થઈ, જેના પ્રથમ નિર્દેશક તરીકે મુંબઈથી ઇબ્રાહીમ અલકાઝી નિમાયા. માત્ર સરકારી ભાષા તરીકે જ નહિ, પરંતુ દેશનાં ચાર રાજ્યોની ભાષા તરીકે પણ હિન્દી નાટક અને રંગભૂમિને દિલ્હીમાં અભૂતપૂર્વ ટેકો મળવા માંડ્યો; પરિણામે નવાં નાટકો જ નહિ, પરંતુ નાટકશાળા વિના લખાયેલાં ભારતેન્દુ, પ્રસાદ વગેરેનાં નાટકો પણ ભજવાવા માંડ્યાં, અનેક ભગિની ભાષાઓના અનુવાદો હિન્દીમાં થયા. પરભાષી દિગ્દર્શકોએ (કારંથ, શ્યામાનંદ જાલન, બંસી કૌલ, રતન થિયમ વગેરેએ) હિન્દી નાટકો કે એના અનુવાદો ભજવ્યાં. હિન્દી નાટકના ઝળકતા સિતારાઓમાં સૌપહેલાં ધર્મવીર ભારતીનું 'અંધા યુગ' નાટક યાદ કરવું પડે. એ પદ્યનાટકની અલકાઝી, સત્યદેવ દૂબે વગેરે મોટા ભાગના દિગ્દર્શકોએ અવારનવાર મંચ-રજૂઆત કરી છે અને મહાભારતનાં પાત્રોને નવા નવા દૃષ્ટિ-કોણથી પ્રસ્તુત કર્યાં છે. મોહન રાકેશનાં ત્રણ નાટકો 'આધે અધૂરે', 'અષાઢ કા એક દિન', 'લહરોં કે રાજહંસ' અને એમનાં એકાંકીઓએ આધુનિક નાટકની વિભાવના સાકાર કરી આપી છે. મધ્યપ્રદેશના છત્તીસગઢી વિસ્તારમાં કામ કરતા હબીબ તન્વીરે અનેક હિન્દી અને ઉર્દૂ નાટકો લખ્યાં અને પ્રસ્તુત કર્યાં છે : 'આગ્રા બજાર', 'ચરણદાસ ચોર', 'જિસ ને લાહોર નહીં દેખા' વગેરે. અન્ય નાટ્યકારોમાં લલિત સેહગલ ('હત્યા એક આકાર કી'), મણિ મધુકર ('નાટક પોલંપોલ કા'), ભીષ્મ સહાની ('ફાનૂસ'), મૃણાલ પાંડે ('જો રામ રચિ રાખા'), બી. એમ. શાહ ('ત્રિશંકુ'), મન્નૂ ભંડારી ('મહાભોજ') મહત્વનાં ગણાય. હિન્દીમાં 'નુક્કડ' પ્રકારનાં નાટક પણ ખૂબ લખાયાં-ભજવાયાં છે. સફદર હાશમીના જનનાટ્ય મંચે કેટલાંક શેરીનાટકો લખીને ભજવ્યાં છે અને એની વિભાવનાને દેશભરમાં ફેલાવી છે.

રાજસ્થાની રંગભૂમિ : 'ગવરી', 'ભવાઈ', 'સ્વાંગ' અને વિશેષ તો 'ખયાલ' જેવાં લોકનાટ્યોની પરંપરા રાજસ્થાનમાં છે. આજની એ રાજ્ય અને રાજસ્થાની ભાષાની સરહદોને તો ચારેક દાયકા જ થયા છે, પણ એની વિશિષ્ટ સંસ્કૃતિ અને લોકઅભિવ્યક્તિનાં એ લોકનાટ્યો બળૂકાં માધ્યમો હતાં, જેમ ચિત્રકલા,

સ્થાપત્ય અને સંગીત એ પ્રદેશનાં એવાં જ એનાં નિરાળાં કલાસ્વરૂપો રહ્યાં છે. ચિત્ર(પટ) બતાવતા લોકગાયકો કે કઠપૂતળી-મદારીના ખેલો પણ આગવા તરી આવે, લોકનાટ્ય 'ખયાલ'ના કલાકાર ઉગમસિંહે તો દેશભરમાં નામ કાઢ્યું છે. અલબત્ત, બહુ પુરાણા થિયેટરની ઝાઝી ભાળ મળતી નથી; અંગ્રેજ શાસન દરમિયાન રાજપૂતાના, અલવર, ઝાલાવાડ વગેરેના રાજવીઓ ગુજરાતની 'જૂની' રંગભૂમિનાં નાટકો બતાવવા કંપનીઓને પોતાને ત્યાં નિમંત્રણ આપતી. વીસમી સદીના પાંચમા–છઠ્ઠા દાયકા સુધી કોઈ પ્રકારના નિયમિત થિયેટરની પરંપરા ત્યાં શરૂ થઈ ન હતી. ધીમે ધીમે નાટ્યતાલીમ, રાજ્યની અકાદમીઓ અને હિન્દી નાટકોની અસર નીચે જયપુર વગેરે સ્થળોએ રાજસ્થાની ભાષામાં નાટકો ભજવાવાં શરૂ થયાં.

એમાં સૌપહેલા તે શ્યામ અગ્રવાલ અને રેણેન્દ્ર ભાર્ગવ. તેમણે 'અંડર સેક્રેટરી' નામનું હિન્દી નાટક 1958માં ભજવ્યું; એમાં સ્ત્રીપાત્ર માટે નટી મળી હતી. પછી ડી. પી. ઠુકરાલ, માયા ઈસરાણી, અરુણ માથુર, ભારતરત્ન ભાર્ગવ વગેરે રાજસ્થાની રંગભૂમિ પર ઝળક્યાં; મોહન મહર્ષિએ દિલ્હી તાલીમ લઈને થોડો વખત જયપુરમાં કામ કર્યું. 'અભિસારિકા', 'કલાસંગમ', 'ભારતીય લોક-કલા મંડળ' (મુખ્યત્વે લોકકલા અને કઠપૂતળી) વગેરે જૂથો રચાયાં. રાજ્ય નાટ્ય અકાદમી, જવાહર કલાકેન્દ્ર વગેરે પણ એમાં મહત્વનો ફાળો આપી રહ્યાં છે. અત્યારે રાજસ્થાની રંગભૂમિ પર સૌથી વધુ નોંધપાત્ર કામ ભાનુ ભારતી, સરતાજ માથુર, રિઝવી ઉસ્માન, અર્જુન દેવ ચારણ, મદનમોહન માથુર, હમી-દુલ્લા વગેરે કરી રહ્યા છે. 'ભૂમિકા', 'જેઠવા ઉજળી', 'એકલવ્ય', 'એક ઔર યુદ્ધ' વગેરે રાજસ્થાની ભાષાનાં નોંધપાત્ર નાટ્યસર્જનો છે. જયપુર, ઉદયપુર, બીકાનેર, અલવર, જોધપુર વગેરે રાજસ્થાનનાં નાટ્યકેન્દ્રો છે. મુખ્યત્વે હિન્દી નાટકોની અસર તેમના પર વર્તાય છે.

હિમાચલ રંગભૂમિ : દેશની રંગભૂમિમાં હિમાચલનું થિયેટર પણ યત્કિંચિત્ ફાળો આપી રહ્યું છે. એનું એક કારણ એ છે કે એના પર્વતાળ વિસ્તારમાં મુખ્યત્વે નૃત્ય-સંગીતનું પ્રભુત્વ હોવા છતાં, મેદાનોમાં 'કરિયાલા' (રાસલીલા), અને સંગીત-સંવાદવાળાં 'બંથરા' અને 'ભગત' જેવાં નાટ્યમંચનસ્વરૂપો પ્રચ-લિત છે. ખુલ્લા આકાશ નીચે, તાપણાં તાપતાં એના જ પ્રકાશમાં એનાં મંચનો થાય છે. 'કરિયાલા' તો સામાજિક કટાક્ષો માટે ખાસ જાણીતાં છે.

આધુનિક નાટક સ્વાભાવિક જ નગરકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ છે. સિમલાના ગેઇટી થિયેટર અને કલિબરી સભાગૃહમાં અવેતન જૂથો વારતહેવારે નાટકો કરે છે. પૃથ્વીરાજ કપૂરના ટેકાથી શરૂ થયેલ હિમાચલ થિયેટર દ્વારા રમેશ ગૌર, મનો-

હરસિંહ અને મનમોહન શર્મા જેવા રંગકર્મીઓ બહાર આવ્યા છે. એવું જ બીજું જૂથ છે ‘હિમ કલાકેન્દ્ર’, જેના દ્વારા સોમ દત્ત કૌશિક, રામદયાલ શર્મા અને ભવાનીદત્ત શાસ્ત્રી વગેરે આજ સુધી કાર્યરત છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિ

ગઈ સદીના મધ્યાહને પરંપરિત ગુજરાતી (લોક) નાટ્યપ્રણાલી ભવાઈને ઉવેખી, ઉછીને અજવાળે, માગી આણેલી પિક્ચર-ફ્રેમ અને પુરાણ-ઇતિહાસનાં પ્રખ્યાત કથાનક, સંગીત, સિંહનાદી અવાજો, ચીતરેલા પડદા, કૉમિક પૅરેલલ અને પ્રોસીનિયમ આર્કથી વિભાજિત નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધના નાટ્યતત્વને જ્ઞાતિની વાડીઓમાં ઊભા કરેલા માંડવે અને ત્યાંથી ચાર દીવાલે નાટ્યમંડળીઓએ રંગકર્મમાં પૂર્યું અને નાટ્યતત્વ એના તખતાના ચોખંડે ચડાવ્યું એ શરૂ શરૂની અઢી-ત્રણ દાયકાની (1850થી 1875–78 સુધીની) મજલનાં સીમાચિહ્નો કંઈક આવાં છે :

મુંબઈ હૉર્નિમૅન સર્કલ પાસે 1750માં અંગ્રેજ સૈનિકોએ બૉમ્બે ગ્રીન વિસ્તારમાં કાચું થિયેટર બાંધેલું, લંડનના તત્કાલીન રંગમંચને નમૂને. એમાં યુરોપિયનો જ પ્રવેશ પામતા. પછી 1820માં માટુંગામાં ‘આર્ટિલરી થિયેટર’ ઊભું થયું; 1842માં ગ્રાંટ રોડ ઉપર જગન્નાથ શંકરશેઠે ‘રૉયલ થિયેટર’ સ્થાપેલું. એમાં 1843માં ‘હિન્દુ નાટ્ય મંડળી’એ મરાઠી નાટક કર્યું હતું. એ જ વરસે પારસી શ્રીમંતોએ ‘પારસી નાટક મંડળી’ દ્વારા ‘રુસ્તમ સોરાબ’ પ્રસ્તુત કર્યું હતું. પછી તો ત્યાં જોતજોતાંમાં ‘ઝૉરોઍસ્ટ્રિઅન’, ‘એલ્ફિન્સ્ટન’ અને ‘આલ્ફ્રેડ’ કંપનીઓ શરૂ થઈ. એમના ખેલોમાં અંગ્રેજી નાટકો અને એમના અનુવાદો રજૂ થતાં. અંતે સાંપ્રત પ્રશ્નો ઉપસાવતું હિન્દુસ્તાની ભાષામાં ફારસ આવતું. એવું ‘ધનજી ગરક’ ફારસ કેટલાકને મતે પ્રથમ ગુજરાતી એકાંકી ગણાયું છે. મુખ્ય નાટકની ભાષા પારસી-ગુજરાતી હોય; પુરુષો સ્ત્રીઓની ભૂમિકા ભજવે; મશાલો, મીણબત્તી અને તેલના દીવાનો પ્રકાશ હોય; નાટ્યપ્રયોગમાં વચ્ચે અસંબદ્ધ ગીતો આવે, સ્ત્રીઓ માટે ‘જનાના શો’ થાય. 1868થી 1878 વચ્ચે એવી નાનીમોટી ત્રીસેક મંડળીઓ અસ્તિત્વમાં હતી. કેખુશરૂ કાબરાજી (‘બેજન મનીજેહ’ નાટક), એદલજી ખોરી, દાદાભાઈ થૂથી, દાદાભાઈ પટેલ એ ગાળાના મહત્વના રંગકર્મીઓ હતા. કાબરાજીએ રણછોડભાઈ ઉદયરામ પાસે ‘હરિશ્ચંદ્ર’ અને કવિ નર્મદ પાસે ‘સીતાહરણ’ નાટકો લખાવીને ભજવ્યાં; કવિ દલપતરામે પણ 1870માં ‘રુસ્તમ સોરાબ’ માટે ગીતો લખેલાં. ક. દ. ડા.એ તો ઍરિસ્ટોફનીઝના ‘પ્લુટસ’ પરથી ‘લક્ષ્મી’ પણ રચેલું; પણ ભવાઈ તત્ત્વોને લઈ 1871માં તેમણે લખેલું ‘મિથ્યાભિમાન’ ગુજરાતીનું પ્રથમ સંપૂર્ણ સફળ મૌલિક

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

નાટક ગણાવું જોઈએ, ભલે નગીનદાસ મારફતિયાનું 'ગુલાબ' 1862માં પહેલું પ્રસિદ્ધ થયું. 1867માં મૉલિયેરના નાટક પરથી નવલરામે 'ભટ્ટનું ભોપાળું' નાટક પણ રચેલું. તે પછી ભજવાયું રણછોડભાઈ ઉદયરામનું 'લલિતાદુઃખદર્શક' નાટક એમના જ માર્ગદર્શન હેઠળ 'મહેતાજી નાટક કંપની' દ્વારા. આ ગાળામાં સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદો પણ ખૂબ થયા હતા.

વિવિધ મંડળીઓની રચનાના આ પ્રથમ સ્તબકમાં રંગભૂમિ મુંબઈમાં મંચનકેન્દ્રી રહી, વિદેશી રંગભૂમિને નમૂને, વ્યાપારી સાહસને ઉત્તેજતી, મુખ્યત્વે હાથ લાગ્યું તે ભજવતી. પછીના બે દાયકામાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી ને બીજી બાજુ વાઘજી અને મૂળજી આશારામ ઓઝા એ બે ભાઈઓએ પોતાનાં ધગશ, હોંશ અને આર્થિક સાહસ સંતોષવા પોતાની માલિકીની થિયેટર મંડળીઓ બનાવી, એમાં પોતાનાં લખેલાં નાટકો ભજવાવડાવ્યાં છેક ઓગણીસમી સદીના અંત સુધી, અને તે રીતે માલિક-લેખકનો સ્તબક રચી આપ્યો. આ 'હેતુપ્રધાન' રંગભૂમિનું કેન્દ્ર ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં (અમદાવાદ, મોરબી) હતું. ડાહ્યાભાઈએ ગુજરાતનું પહેલું પાકું થિયેટર અમદાવાદમાં બાંધ્યું; 'અશ્રુમતી', 'વીણાવેલી', 'ઉદયભાણ' અને (આજે પણ સાંપ્રત લાગે તેવું) 'મ્યુનિસિપલ ઇલેક્શન' રચ્યાં; સમાન્તર હાસ્યકથાને સ્થાને હાસ્યોત્પાદક ખલનાયક ('ધમલો') દાખલ કર્યો; 'ટૅબ્લો'-પ્રથા દાખલ કરી. મોરબીના ઓઝા ભાઈઓએ કોઈ શેઠની વખારમાં મંડળી શરૂ કરી, 'ભર્તૃહરિ', 'મહાસતી અનસૂયા', 'સુકન્યા સાવિત્રી' વગેરે નાટકોથી સૌરાષ્ટ્ર-મુંબઈમાં ડંકો વગાડ્યો. નાટકમાં રાસ-ગરબાને તેમણે સ્થાન આપ્યું. એમના લેખક હતા ફૂલચંદ માસ્તર, પણ માલિકો લેખકોને પગારદાર નોકર બનાવી રહ્યા હતા. આ સ્તબકના બીજા લેખક મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિ-વેદીનું 'કાન્તા' તે 'કુલીન કાન્તા' તરીકે રજૂ કર્યું હતું; 'નૃસિંહાવતાર' એમનું બીજું મહત્વનું નાટક હતું. આ અમુક અપવાદો બાદ કરતાં, તત્કાલીન ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટ્યવિચારનો નમૂનો અંગ્રેજોના અનુકરણે પારસીઓએ વિક-સાવેલ નાટ્ય-નમૂનાનું અનુકરણ હતું : અતિનાટકીય બેતબાજી, ઝાકઝમાળ અનેકરંગી પડદા, અપ્રસ્તુત વેશભૂષા, મેક-અપ નહિ પણ ગેટ-અપને મહત્વ, માલિકોની જોહુકમી વગેરે. અલબત્ત, આ સ્તબક દરમિયાન નવલકથા, કવિતા, વિવેચનમાં ખૂબ કામ થયું; પણ લેખક રંગભૂમિથી વિમુખ થતો ચાલ્યો હતો.

એમ તો 1875થી 1890 વચ્ચે અમૃત કેશવ નાયક નટ તરીકે ભારે કીર્તિ પામ્યા હતા, પરંતુ નટકેન્દ્રી સ્તબક સદીના સંધિકાળે 1898માં થયો બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર 'સુંદરી' મુંબઈ ગુજરાતી નાટકમંડળીમાં જોડાયા ત્યારથી. આ દરમિયાન પ્રાણસુખ 'એડીપોલો' અને મોહન 'લાલા'નાં નામો લોકહૈયે ચડી

બેઠાં હતાં. તાલીમમાં સંવાદો ગોખવા, છેલ્લા પ્રેક્ષકને સંભળાવવું, ગીતો એવાં શીખવાં કે 'વન્સમોર' થાય અને વિશિષ્ટ મુદ્રાઓ તથા 'ઢબછબ'માં ઊભા રહેવું; પણ નટને નામે એ વેપાર ચાલતો એ નક્કી. અમૃત નાયકે શેક્સપિયર-નાં રૂપાંતરો ભજવ્યાં, કોકિલકંઠી ગૌહરજાનને તખ્તે મૂકી, પ્રેક્ષકોની ત્રણ ત્રણ સલામીની 'કર્ટન કૉલ'ની પ્રથા આરંભી.

મહેસાણાના બાપુલાલ નાયક મૂળશંકર મૂલાણીના 'રાજબીજ' નાટકથી ચમક્યા, પણ જયશંકર નાટક કંપનીમાં જોડાતાં 'સૌભાગ્યસુંદરી' રજૂ થયું, જેમાંથી જયશંકર 'સુંદરી' બન્યા. 'નવલશા હીરજી', 'નંદબત્રીસી' વગેરે મૂળશંકર મૂલાણીનાં બીજાં સર્જનો હતાં. બાપુલાલે રમણભાઈનું 'રાઈનો પર્વત' (લેખન 1914) રંગમંચ પર રજૂ કર્યું (1926) અને 'કૉલેજકન્યા' જેવાં સામાજિક નાટકો પણ પેશ કર્યાં. નટોને તાલીમ આપવા અરીસાનો ઉપયોગ દાખલ કરનાર બાપુલાલ 'સુંદરી'ની સહાયે ગુજરાતી રંગભૂમિનો પર્યાય બની રહ્યા. અશરફખાન, પ્રભાશંકર 'રમણી' વગેરે આ ગાળાના અન્ય જાણીતા નટો હતા.

આ મહત્વ એ પછી તો ઓછેવત્તે અંશે છેક સુધી 'જૂની'માં રહ્યું, પણ મુખ્ય નટ અને માલિકના સતત હસ્તક્ષેપ અને 'હુકમી ફેરલેખન'થી કંટાળી ક્યારેક રણછોડભાઈની જેમ કેટલાક લેખકોએ સૂગ કેળવી તો કવિ-મુન્શીઓ ક્યારેક એમની સામે ઝૂકી પડ્યા; એમાં સ્વતંત્ર નાટ્ય-નિર્માણમાં મથી જોયું ત્રણ-ચાર લેખકોએ, 1913થી 1923 સુધી, તે કવિ ચિત્રકાર ફૂલચંદ માસ્તર ('માલતીમાધવ', 'મુદ્રાપ્રતાપ', 'વિશ્વધર્મ', 'શુકદેવજી' વગેરેના સર્જક); મૂળ-શંકર મૂલાણી ('મૂળરાજ સોલંકી', 'અજબકુમારી', 'જુગલ જુગારી', 'ભા-ગ્યોદય', 'એક જ ભૂલ', ગાંધીજીના આદર્શો પર 'ધર્મવીર' વગેરેના સર્જક); બૅરિસ્ટર નૃસિંહ વિભાકર (સ્વાતંત્ર્યના વિષયનું 'સ્નેહસરિતા', હોમરૂલ ચળ-વળનું 'જાદુઈ બંસરી', મજૂર હડતાલનું 'મેઘમાલિની' વગેરેના સર્જક); કવિ જામન ('ભૂલનો ભોગ', 'સોનેરી જાળ' વગેરેના સર્જક). આ લોકપ્રિય લેખકોએ પોતાની મંડળીઓ રચી જોઈ, નાટકો ભજવી જોયાં, પરંતુ માલિકોનાં કાવતરાં સામે ન ટકી શકાતાં જંગ છોડી દીધો હતો; પરંતુ ગુજરાતી થિયેટરકર્મમાં સર્જક-મથામણ નોંધપાત્ર હોવાથી એ ચોથો સ્તબક બને છે.

અલબત્ત, આ મથામણમાં એકસૂત્રતા નથી; એનું આયોજન નહોતું, બધાએ સ્વતંત્રપણે એ કર્યું, એકબીજાને ટેકો પણ ન દીધો; સહુની એ મથામણ નિષ્ફળ ગઈ તે પણ અલગ અલગ કારણે જ; પરંતુ આ ચારેય લેખકોના કથયિતવ્ય અને નાટ્યવસ્તુની વિશિષ્ટતા પહેલાં અને પછીય નોંધપાત્ર રહી એ તેમનો

આગવો મિજાજ દર્શાવે છે. એમાંથી નૃસિંહ વિભાકર તો સમાજપરિવર્તનની વાત કરતાં સાહિત્ય પરિષદનેય સંબોધે છે અને 'રંગભૂમિ' માસિક પણ એ જ ઉદ્દેશથી પ્રસિદ્ધ કરી જુએ છે; પરંતુ આ સ્તબક પછી રંગભૂમિની મંચનકલા અને સાહિત્યે હંમેશને માટે છેડા ફાડી લીધા.

'મિથ્યાભિમાન'ને ઊધઈ ખાઈ રહી હતી, અને 'રાઈનો પર્વત' હજી ચોપડીના પૂઠામાં જ બંધાયેલું હતું.

1870 પછી યુરોપના થિયેટરમાં નિશ્ચિત થતી જતી દિગ્દર્શકની ભૂમિકાના સાડાચાર દાયકા પછી, 1922માં બાપુલાલે મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીમાં એ પદવી સત્તાવાર ધારણ કરી, પછી બીજી કંપનીઓમાં મૂળચંદ મામા, મૂળજી ખુશાલ, માસ્તર કાસમ વગેરેએ પણ એ પદવી પરની કામગીરી અદા કરવા માંડી; અને એ મુજબ નટ-દિગ્દર્શકનો સ્તબક 1923થી 1939 સુધીનો રચી આપ્યો.

આ દિગ્દર્શકો ફાવટ પ્રમાણે શૃંગાર, વીર, હાસ્ય, કરુણ રસની જમાવટ કરતા અને એમાં એમનું દિગ્દર્શન સમાપ્ત થતું; કારણ કે એક રીતે એ નટકેન્દ્રી સ્તબકનું સાતત્ય કરે છે અને બીજી બાજુ મુખ્ય નટ જ એમાં દિગ્દર્શન કરે છે; યુરોપથી આ ભૂમિકા આણી પણ એમાંથી કોઈ સ્તનિસ્લાવ્સ્કી, મેયરહોલ્ડ, રેઇનહાર્ટ, પિસ્કાટર કે ક્રેગ અથવા આપિયાને વાંચવાની પણ દૃષ્ટિ ધરાવતા નહોતા, તો નવું કરવાની તો વાત જ ક્યાં રહી ? હા, સંવાદવાચન વખતે 'મિસ્ટેક બુક' રખાતી, પણ એમાંય નટના 'ગેટ-અપ' અને બંદૂક-ધડાકાના વિલંબની વધુ નોંધો થતી.

બાપુલાલ ઉપરાંત, મૂળચંદ મામા પાત્રવરણીમાં કુશળ ગણાતા. માસ્તર કાસમ દિગ્દર્શક તરીકે માનવભાવોનું સૂક્ષ્મ નિરૂપણ કરાવતા ('વડીલોના વાંકે' નાટકમાં નટી મોતીબાઈ); મૂળજી ખુશાલ સંવાદને મહત્વનો માનતા. લેખકો પાસે નટને ખ્યાલમાં રાખી તેઓ પાત્રચિત્રણ કરાવતા.

તત્કાલીન જાણીતાં નટ-નટીઓ તે આણંદજી 'કબૂતર', સંગીતસમ્રાજ્ઞી મુન્નીબાઈ, માસ્ટર 'શનિ', મિસ મોતીબાઈ, માસ્ટર વસંત વગેરે હતાં; એ બધાંનું કામ, અલબત્ત, તેજસ્વી જણાય છે; પણ તત્કાલીન સાહિત્ય કે લલિતકલામાં જે નવા અભિગમો વિકસ્યા એનાથી એ તદ્દન અસ્પૃષ્ટ રહ્યું છે. એટલે તો 1938માં જ ફીરોઝશાહ મહેતાએ એ દિગ્દર્શકોને 'રિહર્સલ માસ્ટર' ગણાવ્યા હતા. એમના પુસ્તક 'ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વ્યવહારુ શિક્ષણ' ઉપરાંત, નરસિંહરાવ દિવેટિયાએ 'અભિનયકલા' અને નથુરામ શુક્લે 'નાટ્યશાસ્ત્ર'નો અનુવાદ વગેરે

પણ પ્રસિદ્ધ કર્યાં હતાં; અલબત્ત, વિદ્વાનોને વાંચવા માટે.

એ નાટક અને થિયેટરકર્મ માટે કહેવાતું કે લોકરુચિ વિશેની કંપનીના માલિક અને દિગ્દર્શકની અધીનતા એમાં વિશેષ. આ દરમિયાનના લેખકોય કેવા હતા – 'રસકવિ' રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ ('બુદ્ધદેવ', 'સ્નેહમુદ્રા', 'અજાતશત્રુ' વગેરે); વીરરસના નાટ્યકાર ગૌરીશંકર 'વૈરાટી' ('વિરાટનગરી', 'કનકકેસરી', 'દેહનાં દાન' વગેરે); શતપ્રયોગી નાટ્યકાર પરમાનંદ ત્રાપજકર ('અનારકલી', 'રણગર્જના', 'જય ચિતોડ' વગેરે); બંડખોર નાટ્યલેખક પ્રફુલ્લ દેસાઈ ('સંસારનો રંગ', 'લાડકવાયો', 'સર્વોદય' વગેરે); નાટ્યમહર્ષિ પ્રભુલાલ દ્વિવેદી ('માલવપતિ મુંજ', 'વડીલોના વાંકે', 'સંપત્તિ માટે', 'વિદ્યાવારિધિ ભારવિ' વગેરે); મણિલાલ 'પાગલ' ('અમર આશા', 'ભક્ત બોડાણા', 'સૂર્યાકુમારી' વગેરે); ચાંપશી ઉદેશી ('ગરીબનાં આંસુ' વગેરે); જૂની-નવી રંગભૂમિના સેતુરૂપ પ્રાગજી ડોસા ('ઘરનો દીવો', 'મંગલ મંદિર' વગેરે) અને અન્ય અનેક હોવા છતાં નાટ્યલેખનનું માળખું આખી સવા સદી સુધી એકધારું રહ્યું, એ સઘળું મૌલિક લેખન હોવા છતાં ! ક્યાંક ક્યાંક સામાજિક-રાજકીય સ્થિતિ ઝીલવા પ્રયત્ન થયો; પણ મોટેભાગે કંપનીનો શેઠિયો કે પાઠ ગોખાવતો દિગ્દર્શક નાટકનો પ્લૉટ નક્કી કરી આપતો અને કવિ-મુનશી કાવડિયે સીન ઘસડી આપતો અને નાટકને માલિકને પટારે પૂરતો ! આ ગાળામાં તો 'શકુન્તલા' નાટકમાંય 'સમાંતર કૉમિક' કથાનક રહેતું ! એ લખવાના મુનશીઓય પગારે રખાતા ! આ આખો સ્તબક (1939થી 1953 સુધીનો) માલિકો-શરાફોનો આ રીતે બને છે.

આ દરમિયાન રંગભૂમિનું કેન્દ્ર ફરીથી ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્ર બને છે; ફિલ્મના માધ્યમનો પ્રભાવ વધે છે; થિયેટરો ફિલ્મ-પ્રદર્શન માટે ભાડે અને પછી વેચાતાં અપાવા માંડે છે; થિયેટરમાં રોમાંચ અને સનસનાટીનું તત્વ વધુ ઉમેરાય છે, પરંતુ કોઈને એનાથી થતી ધનપ્રાપ્તિથી વધુ રસ આ કલામાં રહ્યો ન હતો.

ધીમે ધીમે ઉદ્દેશ અને લોકપ્રિયતા ગુમાવી રહેલી આ રંગભૂમિ 1953 પછી એટલી તો બેઠી ન જ થઈ શકી કે જેવી હતી તેવી પોતાની ગૌરવગાથાય કહી શકે. 1953ની રંગભૂમિ શતાબ્દી પછી તો આ 'જૂની' ગણાતી ધંધાદારી નાટક કંપનીઓ વધુ પ્રમાણમાં બંધ થવા માંડી હતી, અને ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રનાં જિલ્લામથકો અને તાલુકાનગરોમાં ધકેલાઈ ગઈ હતી. 'પ્રવાસી મંડળીઓ'ના આ સ્તબકની નાટ્યપ્રવૃત્તિ અત્યારે ગામડાંઓમાં વેરવિખેર છે, ફરી કાચે થિયેટરે એ જ જૂનાં નાટકો ભજવીને પેટિયું કમાય છે. 700 વરસે ભવાઈ મંડળીઓની જે સ્થિતિ છે, એ આજે 150 વરસે જૂની ધંધાદારી મંડળીઓની છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

નાટ્યમંચન પ્રકારે 'જૂની' ગણાતી રંગભૂમિના અસ્તિત્વનાં 70 વર્ષ પછી, 1920માં, કૉલેજમાં વાર્ષિક ઉત્સવોમાં આરંભાયેલી અને પછી દોઢેક દાયકામાં સ્થિર થઈને 'નવી' ગણાતી રંગભૂમિની તવારીખમાં પણ આવી જ તડકીછાંયડી આવી છે. ચંદ્રવદન મહેતાની એકોક્તિ 'જૂજા ઉર્ફે યુગની દવાની જાહેરાત'ના નટના ખેલમાં આ નવા થિયેટરકર્મના શ્રીગણેશ થયા. 'જૂની'નો ત્યારે મધ્યાહન તપતો હતો; પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ, રશિયન ક્રાંતિ, અમદાવાદમાં ગાંધી આશ્રમ, મજૂર હડતાલ વગેરેનું વાતાવરણ હતું. સર્જક મથામણ અને મુખ્ય-નટ-દિગ્દર્શક-ના સ્તબકના સંધિકાળે, ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્ય નાટક 'જયાજયંત', રમ-ણલાલ દેસાઈના 'શંકિત હૃદય' તથા એકાંકીસર્જનના અંકુર ફૂટી રહ્યા હતા, ત્યારે રંગભૂમિને લક્ષમાં રાખી નાટકો લખવાનો આરંભ થયો. 'મુંબઈ ગુજરાતી મંડળી'ના 'કૉલેજકન્યા'માંના સ્ત્રીચિત્રણ સામેની જેહાદમાં શિક્ષિતો જોડાયા અને 'નવી' રંગભૂમિ ઊભી કરવાનો બૂંગિયો વાગ્યો. કનૈયાલાલ મુનશીએ નાટકો લખી ભજવાવડાવ્યાં, ચંદ્રવદન મહેતાએ સાહિત્ય-કલાપ્રેમી મિત્રોને સથવારે 'મૂંગી સ્ત્રી', 'અખો' વગેરે ભજવ્યાં; રમણલાલ દેસાઈએ વડોદરા થિયેટર ગ્રૂપ દ્વારા અવેતન પ્રવૃત્તિને ટેકો આપ્યો. મુનશીના 'કાકાની શશી' નાટકમાં સૌપ્રથમ 'ફ્લૅટ સેટિંગ'નો ઉપયોગ થયો; અભિનય વાસ્તવિક બન્યો, કારણ કે નાટકો વાસ્તવવાદી હતાં.

આ અભિનયકેન્દ્રી ઉત્સવકેન્દ્રી સ્તબકમાં ધનસુખલાલ મહેતાએ 'વાંદરાનો પંજો' નાટક અંગ્રેજીમાંથી ગુજરાતીમાં ઉતાર્યું તો આ ગાળા દરમિ-યાન બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, યશવંત પંડ્યા અને પ્રાણજીવન પાઠકે એકાંકીનો ઘાટ ઘડી આપ્યો.

1937માં જાણીતા મરાઠી નાટ્યકાર મામા વરેરકરની પ્રેરણાથી અમદા-વાદમાં 'રંગમંડળ'ની સ્થાપના અને ગુજરાત સાહિત્ય સભા દ્વારા રંગભૂમિ પરિષદનું આયોજન નવી રંગભૂમિનો બીજો સ્તબક – નાટ્યમંડળીઓના આયોજનનો – શરૂ કરી આપે છે. એમાં જયન્તિ દલાલ, ધનંજય ઠાકર, અરુણ ઠાકોર, ગિરીશ ભચેચ એક બાજુ તો બીજી બાજુ બાપુલાલ નાયક, જયશંકર 'સુંદરી', રસિકલાલ પરીખ, રમણલાલ યાજ્ઞિક, અનંતરાય રાવળ વગેરે સક્રિય હતા. (આ પરિષદમાં એલ. કે. જોષીએ કહેવાતા વાસ્તવવાદનો વિરોધ કરી, 'શેરી નાટકો' કરવાનો આગ્રહ કર્યો, એવું એ વાતાવરણ હતું.)

મિત્રોની અવિધિસર મંડળીને સ્થાને વ્યવસ્થિત મંડળીઓની રચના, 'નટઘર' માટેની ચંદ્રવદન મહેતાની ટહેલ, પશ્ચિમનાં નાટકોના કેટલાક સારા અનુવાદોની રજૂઆત, નાટ્યતાલીમની શરૂઆત વગેરે 1939–49 વચ્ચેના સ્ત-

બકની દીવાદાંડીઓ છે. એમાં ઉમાશંકર જોશી, ધીરુભાઈ ઠાકર, વિષ્ણુકુમાર જોષી, વિનોદિની નીલકંઠ, બકુલ જોષીપુરા પણ ભળેલા. ચંદ્રવદન મહેતાનું ‘આગગાડી’, મુનશીનું ‘અવિભક્ત આત્મા’, ‘પુત્રસમોવડી’ વગેરે નોંધપાત્ર પ્રયોગો હતા.

બીજી બાજુ ‘ઇન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિયેશન’(IPTA)ની ગુજરાત શાખામાં જસવંત ઠાકરે ચંદ્રવદન મહેતાનું ‘નર્મદ’ ભજવ્યું; દીના ગાંધી, પ્રતાપ ઓઝા, અનંત વીણ વગેરે અભિનયક્ષેત્રે પ્રસિદ્ધિ પામ્યાં. ગુણવંતરાય આચાર્યના ‘અલ્લાબેલી’ની ભજવણીમાં વનલતા મહેતા અને ચાંપશીભાઈ નાગડા જુદાં તરી આવ્યાં; પછી એનું સંચાલન લાલુ શાહ, પ્રતાપ ઓઝા વગેરેને સોંપી જસવંત ઠાકરે અમદાવાદમાં ‘લોકનાટ્ય સંઘ’ની સ્થાપના કરી. એનું પહેલું નાટક ‘સીતા’ ખૂબ પ્રશંસા પામ્યું, એમાંથી પ્રભાબહેન અને અરવિંદ પાઠક બહાર આવ્યાં. પછી ઇબ્સનના અનુવાદો તરીકે ‘હંસી’, ‘ઢીંગલીઘર’ વગેરે ભજવાયાં. જસવંત ઠાકરે શેક્સપિયર, ગૉર્કી, શરદચંદ્ર, જે. બી. પ્રિસ્ટલી વગેરેનાં નાટકોનો ગુજરાતને પરિચય કરાવ્યો. રસિકલાલ પરીખે અખિલ હિંદ લોકનાટ્ય પરિષદની અમદાવાદની બેઠકમાં ‘ક્રાંતિકારી થિયેટર લોકનાટ્ય અને ભૂમિજાત નાટ્યકલામાંથી પ્રગટે’ એવો ઠરાવ પણ કરાવ્યો.

આ ગાળા દરમિયાન રંગમંડળનું ત્રૈમાસિક ‘નેપથ્ય’, ઇન્ડિયન નૅશનલ થિયેટર(INT)નું ‘એકાંકી’ દ્વૈમાસિક, જસવંત ઠાકરનું ‘નાટક’ પાક્ષિક વગેરે સામયિકો ચાલતાં હતાં. ગુજરાત વિદ્યાસભાના આશ્રયે ‘નાટ્ય વિદ્યામંદિર’ એ દેશની સૌપ્રથમ નાટ્યતાલીમ સંસ્થા શરૂ થઈ.

આ ગાળાની નોંધપાત્ર મંડળીઓમાં અમદાવાદની ‘જવનિકા’. શશિકાન્ત નાણાવટી, હરકાન્ત શાહ, ગોવિંદભાઈ પટેલ, પી. ખરસાણી, એસ. આર. ભટ્ટ, બાબુ રાજા, દામિની મહેતા, નીરુભાઈ દેસાઈ, અરુણા ઈરાની, કલા શાહ વગેરે એના અગ્રણીઓ. ‘મળેલા જીવ’, ‘માટીનું ઘર’, ‘રૂપમતી’, ‘રામની સુમતિ’ એનાં અગત્યનાં નાટકો; ખુલ્લી જગ્યામાં ત્રિપરિમાણીય મેળો, બાળનાટકોની શરૂઆત વગેરે એ સંસ્થાનું મહત્વનું પ્રદાન હતું. વડોદરામાં ‘કલાકેન્દ્ર’, ‘કલા-પથક’, ‘ગુજરાત કલા સમાજ’ વગેરે તરફથી ર. વ. દેસાઈનાં નાટકો ભજવાયાં. સૂરતમાં ‘કલાક્ષેત્ર’, ‘કલાનિકેતન’ દ્વારા અને ભાવનગરમાં સ્વતંત્રપણે કામ ચાલી રહ્યું હતું.

મુંબઈમાં આઈ.એન.ટી.માં મનસુખ જોષી, નારણ મિસ્ત્રી, ચંદ્રવદન ભટ્ટ વગેરેને સથવારે દામુભાઈ ઝવેરીએ 1944માં કામ શરૂ કર્યું. એમાં ડી. જી.

વ્યાસ, વનલતા મહેતા, મધુકર રાંદેરિયા, નિહારિકા દિવેટિયા, અદી મર્ઝબાન વગેરે સક્રિય હતાં.

ભારતીય વિદ્યાભવનના કલાકેન્દ્રે 'અનંતને આરે', 'પૃથિવીવલ્લભ' વગેરે નાટકો અને અનેક નૃત્યનાટિકાઓ રજૂ કરી. ગોવર્ધન પંચાલે કામની શરૂઆત અહીં કરી.

આ ગાળામાં અદી મર્ઝબાને તખ્તા અને રેડિયો પર પારસી કૉમેડી નાટકો 'કાતરિયું ગેપ', 'પીરોજા ભવન', 'શીરીનબાઈ' વગેરે ભજવ્યાં; ચંદ્રવદન ભટ્ટે આકર્ષક સેટ અને ગતિશીલ કૉમ્પોઝિશન રચ્યાં ('છીએ તે જ ઠીક', 'પારકી જણી', 'પાંજરાપોળ'); પ્રતાપ ઓઝાએ ઇપ્ટા અને અન્ય સંસ્થાઓ સંભાળી ('ધૂમ્રસેર', 'અલ્લાબેલી', 'નરબંકા' વગેરે).

નાટ્યલેખનમાં ચંદ્રવદન મહેતાએ 'ધરા ગુર્જરી'(1944)માં નટઘરની કલ્પના સાકાર કરી. રેડિયો નાટકો લખ્યાં, નવાં થિયેટર અને નાટ્યકર્મને પ્રોત્સાહન આપ્યું. 1938–43 વચ્ચે ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકે તત્કાલીન સમાજવ્યવસ્થાને પડકારતાં નાટકો લખ્યાં : 'શોભારામની સરદારી', 'રણસંગ્રામ', 'ભોળાશેઠનું ભૂદાન'; ચુનીલાલ મડિયાએ રાજકીય કટાક્ષનો ચાબખો વીંઝયો 'રામલો રૉબિનહુડ'માં; અલબત્ત, તખ્તે અવતરેલાં અનેક રૂપાંતરો ધનસુખલાલ મહેતાએ આપ્યાં 'સરી જતું સૂરત', 'રંગીલો રાજ્જા', 'મનુની માસી'.

નાટ્ય મંડળીઓના આયોજનના આ સ્તબકમાં વાસ્તવવાદનો ઝોક વધ્યો, મૌલિકની સાથે રૂપાંતરો પણ વધ્યાં, અનેકાંકીઓ કરતાં એકાંકીઓ વધુ લખાયાં; નાટ્ય-સામયિકોથી સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા અને સંશોધનને અવકાશ રહેતો; નાટ્યતાલીમને ગુજરાત વિદ્યાસભા પછી વડોદરા યુનિવર્સિટીમાં પણ સ્થાન મળ્યું હતું. 'રંગમંડળ'નું 'ડ્રૉઇંગરૂમ થિયેટર', રૂપક સંઘનું 'જયાજયંત', ઇપ્ટાનું 'મોચીની વહુ', જસવંત ઠાકરનું 'હૅમ્લેટ' અને 'લતીફ ક્યાં છે ?' વગેરેમાં નવોન્મેષો અનુભવાયા; આ સ્તબકમાં એકલવીર નટે આપ્ત મંડળીથી આગળ વધી નાટ્યમંડળી રચી; મળ્યું ત્યાંથી નાટક લીધું અને મૌલિક ન મળ્યું ત્યારે પારકું મઠારીને પોતીકું કર્યું.

નવથિયેટરકર્મનો ત્રીજો સ્તબક 1949થી 1960 દિગ્દર્શકકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિઓનો છે; નાટ્યકાર (રસિકલાલ પરીખ) સહિતની નટમંડળી('નટમંડળ') માં 'સુંદરી', જશવંત ઠાકર જેવા દિગ્દર્શકો અને દીના પાઠક, કૈલાસ પંડ્યા જેવાં નટ-નટીઓ હતાં અને તેમનું ખુદનું નટઘર (પ્રેમાભાઈ હૉલ) હતું, અને એના દ્વારા રમણભાઈ નીલકંઠ-લિખિત 'રાઈનો પર્વત', 'ઊરુભંગ', રસિકલાલ

પરીખ-લિખિત ‘મેના ગુજરી’, ‘વિજયા’, ‘મિથ્યાભિમાન’ જેવાં નાટકો કર્યાં. ધનંજય ઠાકર, શિવકુમાર જોષી, એસ. આર. ભટ્ટ, ભારતી સારાભાઈ, અનસૂયા સુતરિયા, બાપાલાલ રાવળ વગેરે એમાં ઊપસી આવ્યાં; પછી જસવંત ઠાકરે ‘ભરત નાટ્યપીઠ’ની શરૂઆત કરી; એમાં તેમણે બાબુભાઈ પટેલ, કમલેશ ઠાકર, ચીનુભાઈ ‘મામા’ વગેરેને સથવારે ‘મુદ્રા-રાક્ષસ’, ‘દુ:ખીનો બેલી’ વગેરે તથા વડોદરા નાટ્ય તાલીમ દરમિયાન ‘શકુન્તલા’, ‘ઑથેલો’ અને ‘નટમંડળ’માં ‘પરિત્રાણ’, ‘રાયગઢ જાગે છે ત્યારે’ તેમજ ગુજરાત કૉલેજની નાટ્યતાલીમ દરમિયાન ચુનીલાલ મડિયા-લિખિત ‘રામલો રૉબિનહુડ’, ‘અંતરનો અપરાધી’, ફરી ભરત નાટ્યપીઠમાં રસિકલાલ પરીખ-લિખિત ‘શર્વિલક’, ‘નટસમ્રાટ’ વગેરે શકવર્તી નાટકો કર્યાં. ‘નર્મદ’થી ‘નટસમ્રાટ’ સુધીની મજલ કાપતાં આ નટ-દિગ્દર્શકે નર્મદનો જુસ્સો જાળવી રાખ્યો અને ‘સુંદરી’ના સથવારે આ સ્ત-બકને ‘દિગ્દર્શકકેન્દ્રી’ બનાવવામાં નિર્ણાયક ભૂમિકા ભજવી.

મુંબઈમાં ‘રંગભૂમિ’ સંસ્થાએ પ્રતાપ ઓઝા, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, લીલા જરીવાલા, મધુકર રાંદેરિયાના દિગ્દર્શનમાં અનેક નાટકો કર્યાં. એમાં ‘દુનિયા શું કહેશે’, ‘પૂર્ણિમા’, ‘નરબંકા’, ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’ નોંધપાત્ર છે.

આ સ્તબકની બીજી મહત્વની ઘટનાઓ તે ‘જૂની’ રંગભૂમિનો નાટ્યશ-તાબ્દી મહોત્સવ, ‘ગુજરાતી નાટ્યમંડળ’ની સ્થાપના અને મુંબઈની નાટ્ય-હરી-ફાઈઓની શરૂઆત, આઈ.એન.ટી.ની કૉલેજ નાટ્યસ્પર્ધાઓ તથા રાજકોટમાં નાટ્ય-તાલીમનો આરંભ. આ બધાંને પરિણામે પ્રબોધ જોશી અને શિવકુમાર જોષી જેવા લેખકો, વનલતા મહેતા, માર્કંડ ભટ્ટ જેવાં દિગ્દર્શકો બહાર આવ્યા. અલબત્ત, એમાં નાટ્યશતાબ્દીના ઉત્સાહપ્રેરક વાતાવરણે મોટો ભાગ ભજવ્યો હતો. ભવાઈને ‘ભૂંડી’ કહ્યાની અર્ધી સદી પછી, ભલે પ્રોસીનિયમ આર્ક પાછળને મંચે પણ ભવાઈની જાળવણી અને એનાં તત્વો આમેજ કરતાં નાટકો પણ રજૂ થયાં : ‘મેના ગુજરી’, ‘મિથ્યાભિમાન’ (મુખ્ય નટ પ્રાણસુખ નાયક), ‘હોહોલિકા’ વગેરે; એ પછી તો જયંતી પટેલે એને ‘નેતા અભિનેતા’ અને ‘અસત્યના પ્રયો-ગો’માં ખૂબ પળોટી.

1960થી શરૂ થતો પ્રવાહ એક રીતે હજી પણ નિર્ણાયક છે અને એ રીતે એ ઇતિહાસ કરતાં ‘બનંતી’ (happening) વિશેષ છે; અને એની શરૂઆત કરવી પડે અવેતન, નવી, મુખ્ય પ્રવાહની આ રંગભૂમિના સિતારા જેવા પ્રવીણ જોષીથી. એમણે ‘મોગરાના સાપ’, ‘મંજુ-મંજુ’, ‘માણસ નામે કારાગાર’, ‘સંતુ રંગીલી’ જેવાં રૂપાંતરો, ‘મોતી વેરાણાં ચોકમાં’ અને ‘કુમારની અગાશી’ જેવાં મૌલિક સર્જનો દ્વારા લોકરુચિ સંતોષવા માટે પ્રયાસ કર્યા અને તેમાં અરવિંદ

ઠક્કર, તારક મહેતા જેવા કલાકારોને આકર્ષી શક્યા. પ્રવીણ જોષીની નાટ્યયાત્રામાં સૌથી સબળ સથવારો દીધો સરિતાએ; આજે પણ એ અનેક પાત્રો તખ્તે સર્જી રહ્યાં છે.

‘પત્તાંની જોડ’થી જગદીશ અને ગિરા શાહે વાસ્તવવાદી નાટકો આરંભ્યાં. એમાં ‘હું પ્રધાન બન્યો’ તો સેન્સરની લાલ આંખનો ભોગ પણ બન્યું હતું. એમણે ગિરીશ દેસાઈ અને નામદેવ લહુટે સાથે ‘પ્લીઝ યૉર ઑનર’, ‘રાધિકા’ વગેરે શતપ્રયોગી નાટકો કર્યાં.

વિજય દત્ત અને લાલુ શાહે ‘બહુરૂપી’ સંસ્થા દ્વારા ‘અભિષેક’, ‘કિસ્સા કુર્સી કા’, ‘કેવડાના ડંખ’ વગેરે નાટકોને ચર્ચાને ચગડોળે ચડાવેલાં; ‘નાટ્યસંપદા’ના કાન્તિ મડિયાએ ‘અમે બરફનાં પંખી’, ‘નોખી માટી, નોખાં માનવી’ વગેરે પ્રયોગો કર્યા. ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીએ ‘રંગભૂમિ’ અને ‘ચંદ્રલેખા’ સંસ્થાઓમાં ‘અભિનય- સમ્રાટ’ની ભૂમિકા કરી, પછી ગુજરાતી ફિલ્મ તરફ વળી ગયા.

આ આખી પ્રવૃત્તિને સમાંતરપણે અનુ-આધુનિક રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિની પણ મથામણ ચાલી રહી છે. એમાં અમદાવાદમાં ‘દર્પણ’ નોંધપાત્ર છે. મૃણાલિની અને મલ્લિકા સારાભાઈ, કૈલાસ પંડ્યા અને દામિની મહેતાએ મૌલિક નાટ્યલેખનને ટેકો આપ્યો; નંદકુમાર પાઠક, મધુ રાય, લાભશંકર ઠાકર, શ્રીકાંત શાહ, હસમુખ બારાડી, ચિનુ મોદી વગેરેનાં નાટકો કર્યાં. વડોદરામાં માર્કંડ ભટ્ટ, ઊર્મિલા ભટ્ટ, રમેશ ભટ્ટ વગેરેએ નાટ્યતાલીમની સાથે અનેક પ્રશિષ્ટ નાટકો પેશ કર્યાં; રાજકોટની નાટ્ય અકાદમી દ્વારા ‘શેતલને કાંઠે’, ‘વસુંધરા’ અને ‘ત્રિવેણી’ સંસ્થા દ્વારા ‘પરિત્રાણ’ જેવા પ્રયોગો થયા. વડોદરા નાટ્યવિભાગના થિયેટર-કર્મવિદ્ યશવંત કેળકરે નાટ્યતાલીમની સાથોસાથ અનેક નાટકો કર્યાં, જેમાં ‘સુમનલાલ ટી. દવે’ સૌથી વધુ નોંધપાત્ર રહ્યું હતું. એંશીના દાયકામાં યુવાન નટમંડળી ‘રંગાવલિ’ દ્વારા ઉત્પલ ત્રિવેદી વગેરે સક્રિય રહ્યા હતા. આ ગાળા દરમિયાન સૂરતમાં જ્યોતિ વૈદ્ય, કપિલદેવ શુક્લ વગેરેએ સતત નોંધપાત્ર કામ કર્યું હતું. નડિયાદ અને રાજકોટમાં પણ થોડું કામ થયું. નટ-વ્યવસ્થાપકકેન્દ્રી આ સ્તબક એવો જ સમાંતર પ્રવાહોનો પણ સ્તબક રહ્યો છે. નટ કેન્દ્રે હોય તો એક વાત બને, એ જ વ્યવસ્થાપક હોય તો બીજી વાત બને અને એ વાત અહીં દેખાય છે. આજ પર્યંત લંબાતા આ સ્તબકમાં સર્જકની મથામણ વિશિષ્ટ રહી છે – એ રીતે કે એમાં નાટ્યલેખક મંડળી રચી નિર્માણ તરફ પણ આવ્યો છે. બૉક્સ-ઑફિસ મરી પરવારી છે અને નટ-પ્રેક્ષકનો સંબંધ-વિચ્છેદ થઈ ગયો છે. લેખનમાં શ્રીકાંત શાહ (‘તિરાડ’ વગેરે), મધુ રાય (‘કુમારની અગાશી’), હસમુખ બારાડી (‘જનાર્દન જોસફ’, ‘રાઈ’, ‘આયખું’ વગેરે), લાભશંકર ઠાકર

('મનસુખલાલ મજીઠિયા', 'પીળું ગુલાબ' વગેરે), સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર ('મકનજી' વગેરે), ચિનુ મોદી ('જાલકા' વગેરે) નોંધપાત્ર છે. આ લેખકની રંગભૂમિ છે, 'દિગ્દર્શક'ની રાહ જોતી.

પારસી રંગભૂમિ : મુખ્યત્વે પારસીઓ દ્વારા ચાલતી રંગભૂમિ, નાટ્યપ્રવૃત્તિ. તે દ્વારા પારસીઓ દ્વારા સંચાલિત નાટક મંડળીઓ અને નાટ્યગૃહો ઉપરાંત પારસી દિગ્દર્શકો, અભિનેતા તથા અભિનેત્રીઓ, પારસી નાટ્યકારો તથા નાટકો અને તેનાં સંગીત-વેશભૂષા-રંગસજ્જા જેવાં અનેક અંગોનો સંદર્ભ સૂચવાય છે.

પારસી રંગભૂમિના ઉત્થાન અને વિકાસમાં પારસીઓનું જ મહત્વપૂર્ણ પ્રદાન રહેલું હોવા છતાં અન્ય કોમના કલાકારો પણ આ રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા હતા. આ અન્ય કલાકારો ગુજરાતી, મરાઠી, હિન્દી જેવી વિવિધ ભાષાઓ સાથે સંકળાયેલા, મીર, મુસલમાન હિંદુ અને આંગ્લ એમ વિવિધ જાતિઓના હતા. આ પારસી રંગભૂમિનો ઉદય મુંબઈમાં થયો અને જોતજોતામાં સમગ્ર ભારતવર્ષનાં મહાનગરોમાં તેનો પ્રસાર થયો હતો.

'પારસી રંગભૂમિ'નો એટલે કે પારસીઓ દ્વારા સ્થપાયેલી અનેક નાટક મંડળીઓનો સમગ્ર ઇતિહાસ 1853થી 'પહેલી પારસી નાટક મંડળી' સ્થપાઈ ત્યારથી થાય છે. આ રંગભૂમિ સમગ્ર ભારતવર્ષમાં ભારતીય સંસ્કૃતિ અને ઇતિહાસને સજીવ કરી સમાજ, નાટક અને રંગભૂમિના ઉત્થાન માટે અત્યંત પ્રયત્નશીલ રહી હતી.

પારસી રંગભૂમિમાં પારસી-ગુજરાતી, પારસી-હિન્દી, પારસી-ઉર્દૂ, પારસી-અંગ્રેજી – એમ અનેક ભાષાઓના રંગમંચનો સુભગ સમન્વય થયો હતો. એ રીતે 'પારસી રંગભૂમિ'ને 'ભારતીય રંગભૂમિ' તરીકે પણ ઓળખાવાય.

ભવાઈ જેવું લોકનાટ્ય અને ભવાઈકાર જેવી નૃત્ય-ગીત-સંગીત-અભિનયાદિમાં પ્રવીણ કોમ હોવા છતાં ઓગણીસમી સદીના પાંચમા દાયકા સુધી ગુજરાત પાસે રંગભૂમિ ન હતી. વળી એક વિશેષ ધ્યાનપાત્ર બાબત એ છે કે પારસી રંગભૂમિ પૂર્વે અંગ્રેજ અમલદારોના મનોરંજન માટે ઇંગ્લૅન્ડથી નાટ્યમંડળીઓ આવતી જે શેક્સ્પિયરનાં નાટકો ઉપરાંત ઑપેરા પણ ભજવતી. 1842માં મુંબઈમાં જગન્નાથ શંકરશેઠે થિયેટર બંધાવી નાટકના મંચન માટે વ્યવસ્થિત સવલત ઊભી કરી. આ થિયેટર ગ્રાંટ રોડ પર હોવાને કારણે 'ગ્રાંટરોડ થિયેટર', 'શંકરશેઠની જૂની નાટકશાળા', 'બાદશાહી થિયેટર' જેવાં વિવિધ નામોથી ઓળખાતું. આ થિયેટરમાં અંગ્રેજ નાટક મંડળીઓ તેમનાં નાટકો ભજવતી. 1846 પછી અંગ્રેજોનાં રહેઠાણ બદલાતાં, આ નાટકશાળા તેમને

દૂર પડવા લાગી, આવવા-જવાની મુશ્કેલીઓ ઊભી થઈ. ઉત્તરોત્તર પારસીઓ અને હિન્દુ પ્રેક્ષકોની સંખ્યા વધવા લાગી. અંગ્રેજી નાટકોથી પ્રભાવિત થયેલી પારસી કોમે રંગભૂમિના ક્ષેત્રે પ્રવૃત્ત થવામાં આગેવાની લીધી અને આમ પારસી રંગભૂમિનો પાયો નંખાયો.

1853માં દાદાભાઈ નવરોજી અને અન્ય પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓના સહ-યોગથી કેટલાક પારસી કલાકારોએ ભેગા મળી જે નાટક મંડળીની સ્થાપના કરી તે 'પારસી નાટક મંડળી'ના નામે ઓળખાઈ. આ નાટક મંડળીના માલિક ફરામજી ગુસ્તાદજી દલાલ હતા, જે તત્કાલીન નાટ્યપ્રેમીઓમાં 'ફલુઘુસ'ના નામે ઓળખાતા હતા. વ્યાપારી વૃત્તિના, તીખા સ્વભાવવાળા ફરામજી દલાલ રંગભૂમિ-ક્ષેત્રે આજીવન જોડાયેલા રહ્યા હતા. મુંબઈમાં પારસીઓ દ્વારા સ્થપા-યેલી આ સૌપ્રથમ મંડળી (1853–61)એ 27 નાટકો ભજવ્યાંની નોંધ છે. આ મંડળીએ ગુજરાતી રંગભૂમિનું મંગલાચરણ 'રુસ્તમ જાબુલી અને સોહરાબ' જેવી શાહનામાની લોકપ્રિય તેમજ નાટ્યાત્મક કથા ઉપર આધારિત નાટકથી તા. 29-10-1853ના રોજ કરેલું. નાટકની સાથે સ્થાનિક પ્રશ્નોને સ્પર્શતું 'ધનજી ગરક'નું ફારસ પણ હતું. 'બૉમ્બે ગૅઝેટ', 'ટેલિગ્રાફ અને કુરિયર' નામનાં પત્રોએ આ નાટકને આવકાર્યું હતું.

આ મંડળીના આગેવાનોમાં ફરામજી ગુસ્તાદજી દલાલ સાથે પેસ્તનજી ધનજીભાઈ માસ્તર હતા. અન્ય સભ્યોમાં કાવસજી નસરવાનજી કોહીદારૂ, નાનાભાઈ રુસ્તમજી રાણીના, દાદાભાઈ એલિયટ, મંચેરશા બે, મહેર હોમજી, ભીખાજી ખરસેદજી મૂસ, કાવસજી હોરમસજી બીલીમોરિયા (દાક્તર), રુસ્તમ-જી હોરમસજી હાથીરામ (દાક્તર) જેવી સમાજના ભિન્ન ભિન્ન ક્ષેત્રની શિક્ષિત વ્યક્તિઓ હતી.

આ નાટક મંડળીને માર્ગદર્શન આપવા માટે પ્રો. દાદાભાઈ નવરોજી, ડૉ. ભાઉ દાજી લાડ, ખરશેદજી ન. કામા, અરદેસર ફરામજી મૂસ, જેહાંગીર બર-જોરજી વાચ્છા, નવરોજી ફરદૂનજી અને 'એદલજી પરૂશિયા'ને નામે જાણીતા શિક્ષક અને એક અખબારના તંત્રી એદલજી નસરવાનજી મઝગામવાળા હતા. શરૂઆતથી જ તેમનામાં રંગભૂમિના કામ માટે નિષ્ઠા અને સમૂહકાર્યની ભાવના જણાય છે. શરૂઆતનું નાટક સારું ગયું હતું. નાટક જોવા માટે મોટેભાગે પારસીઓ અને યુરોપિયનો ઉપરાંત અન્ય વર્ગના પ્રેક્ષકો આવતા હતા. આ મંડળીએ લોકરંજન સાથે સખાવતી કાર્યો પણ કર્યાં હતાં. સ્ત્રીનો પાઠ પુરુષો કરતા. આ મંડળીએ સ્ત્રીઓ માટે પણ નાટકો ભજવેલાં. શેક્સપિયરનાં નાટકો આ મંડળીએ ભજવ્યાં હતાં.

1853થી 1869 સુધીના ગાળામાં વીસ જેટલી અવેતન નાટક મંડળીઓ સ્થપાઈ, જેમાંની કેટલીક અલ્પાયુષી નીવડી, અને બાકીની આગળ જતાં ધંધાદારી નાટક મંડળીમાં પરિવર્તિત થઈ ગઈ. પારસી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ તપાસતાં અનેક નાટક મંડળીઓ વિશે અનેક પ્રકારની જાણકારી પ્રાપ્ત થાય છે, પરંતુ રંગભૂમિ અને નાટકનું ઘેલું લગાડવામાં વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી, આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી, એલ્ફિન્સ્ટન નાટક મંડળી, ઝોરાસ્ટ્રિયન નાટક મંડળી, ઑરિજિનલ વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી વગેરેના પ્રશસ્ય પ્રયાસો અને પ્રયોગો ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉદયકાળે ઉપકારક નીવડ્યા.

પારસી રંગભૂમિ એક રીતે પ્રાયોગિક રંગભૂમિ હતી. પારસીઓએ અનેક રોમાંચક પ્રયોગો કર્યા. ઑરિજિનલ વિક્ટોરિયા મંડળીના ઉપક્રમે 1871માં દાદી પટેલે એદલજી ખોરી નામના નાટ્યકારના 'સોનાના મૂલની ખોરશેદ' નામના નાટકનું ઉર્દૂમાં રૂપાંતર કરાવી ભજવ્યું. 'પાક નાઝનીન ઉર્ફે ઝરખરીદ ખુરશેદ'ના શીર્ષકથી થયેલ ઉર્દૂ રૂપાંતરના લેખક હતા બહેરામજી મર્ઝબાન. આમ, ઉર્દૂ નાટ્યસાહિત્યનું પહેલું નાટક તે ગુજરાતી નાટકનું રૂપાંતર હતું !

પારસી રંગભૂમિ દ્વારા જ ઉર્દૂ ગીત-નાટકનો પ્રારંભ થયેલો. વિક્ટોરિયા નાટક મંડળીના પ્રયોગશીલ યુવાન દિગ્દર્શક દાદી પટેલે તે જમાનાના જાણીતા શાયર નસરવાનજી ખાનસાહેબ પાસે 'બેનઝીર બદરે મુનીર' નામનું ઑપેરા લખાવીને તે ભજવેલું.

રંગભૂમિને સ્ત્રી-પાત્રોની દેન પણ પારસી રંગભૂમિએ આપી. અત્યંત ક્રાંતિકારી વિચારો ધરાવનાર દાદી પટેલને પુરુષ કલાકારો દ્વારા ભજવાતાં સ્ત્રીપાત્રોની કૃત્રિમતા કઠી. પરિણામે સ્ત્રી-કલાકારોને રજૂ કરવાનું સાહસ તેમણે કર્યું. દાદી પટેલે 'ઇન્દ્રસભા' ભજવવાનું આયોજન કર્યું, જેમાં તેમણે હૈદરાબાદની બે નાચનારીઓને સ્ટેજ પર ઉતારી અને પોતે 'ગુલફામ'ના પાત્ર રૂપે આવ્યા. હૈદરાબાદથી આવેલ આ નર્તકીઓમાં લતીફાબેગમ નામની નર્તકી નૃત્યમાં અત્યંત કુશળ હતી. દાદી પટેલનો આ પ્રયોગ નિષ્ફળ ગયો, પણ રંગભૂમિ પર સ્ત્રી-કલાકારોના આગમન માટેનાં દ્વાર તેમણે ખોલી આપ્યાં. આ પ્રસંગ બાદ અનેક અભિનેત્રીઓએ પારસી રંગભૂમિ દ્વારા અભિનયનાં અજવાળાં પાથર્યાં.

પારસી રંગભૂમિની અનેક નાટક મંડળીઓ તેના વિકાસગાળા દરમિયાન સમગ્ર દેશમાં પથરાઈ ગઈ અને રંગભૂમિનું આકર્ષણ જગાવવામાં મહત્વપૂર્ણ યોગદાન અર્પણ કરી ગઈ. ભારતનું એવું એક પણ મહાનગર નહિ હોય, જ્યાં પારસી નાટક મંડળીએ પોતાનાં નાટકો ન ભજવ્યાં હોય! માત્ર દેશમાં જ નહિ, પણ વિદેશની ધરતી ઉપર પણ ભારતીય નાટક અને રંગભૂમિનો ડંકો પારસી

નાટક મંડળીઓએ વગાડ્યો ! મ્યાનમાર, શ્રીલંકા, રંગૂન, સિંગાપુર, ઇંગ્લૅન્ડ આદિ અનેક દેશો–નગરોમાં નાટકો ભજવી ત્યાંની પ્રજાને તેણે મંત્રમુગ્ધ કરી હતી. વિક્ટોરિયા નાટક મંડળીના માલિક-દિગ્દર્શક-અભિનેતા-ગાયક ખુરશેદજી બાલીવાલાનાં 'હરિશ્ચંદ્ર' અને 'અલાદીન' નાટકો જોઈ મહારાણી વિક્ટોરિયા અને એડ્વર્ડ સાતમાએ તેમની પ્રશંસા કરી હતી.

પારસી રંગભૂમિના વિકાસમાં તેમના નાટ્યકારોનું પ્રદાન પણ અવિસ્મરણીય છે. અંગ્રેજી નાટકોનાં રૂપાંતર આપવા ઉપરાંત ઈરાનની તવારીખ, ભારતની પૌરાણિક તથા ઐતિહાસિક ભૂમિકા તથા સામાજિક વિષયવસ્તુ પર આધારિત નાટકો પણ તેમણે આપ્યાં. નાટ્યસર્જન દ્વારા પારસી નાટ્યકારોએ સામાજિક સુધારણા અને સ્વતંત્રતાના સંગ્રામમાં પરોક્ષ રૂપે નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો. પારસી નાટ્યકારોને રંગભૂમિ સાથે સીધો સંપર્ક હોવાને કારણે તેમનાં નાટકો અભિનેતાની દૃષ્ટિએ અત્યંત સફળ નીવડ્યાં હતાં.

પારસી રંગભૂમિના નાટ્યકારોએ જ ગુજરાતી એકાંકીઓનું સર્જન કર્યું, એટલું જ નહિ, તે સફળતાપૂર્વક રંગભૂમિ પર ભજવ્યાં. બમનજી કાબરાજીકૃત 'સુખલાજીનાં સંકટો', 'ભૂલો પડેલો ભીમભાઈ'; નાનાભાઈ રાણીનાકૃત 'વહેમાયેલી જર', 'એ તો રંગ છે રંગ'; ખુરશેદજી બાલીવાલારચિત 'કાવલાની કચુંબર', 'ખુદાબખ્શ', 'ગુસ્તાદ ગામટ', 'મતલબબહેરો'; જહાંગીર પટેલ 'ગુલફામ'કૃત 'મધરાતનો પરોણો', 'ટૉપ્સીટર્વી', 'ઘેરનો ગવંડર' આદિ એકાંકીઓની સૃષ્ટિ તપાસીએ તો તેમાં તખ્તાલાયકી તો ખરી જ, પણ સુવાચ્યતાનું તત્વ પણ સુપેરે ઊપસ્યું છે. ગુજરાતીના આદ્ય એકાંકીકારોમાં બમનજી કાબરાજી, ખુરશેદજી બાલીવાલા અને જહાંગીર પટેલ 'ગુલફામ'ને ગણાવી શકાય.

અદી મર્ઝબાનથી પ્રારંભાતી પારસી રંગભૂમિની છબીમાં અર્વાચીનતાનાં લક્ષણો જોવા મળે છે. પારસી રંગભૂમિને અર્વાચીન રૂપે પ્રગટાવવા માટે અદી મર્ઝબાને અનેક પ્રયોગો કર્યા. તેમણે જૂની પારસી રંગભૂમિનાં પાંચથી છ કલાક ચાલતાં નાટકોની પરંપરા તોડી અઢીથી ત્રણ કલાકનાં નાટકો લખી તે સફળતાપૂર્વક ભજવી બતાવ્યાં. પરંપરાગત નાટકોમાં આવતાં ગીત-સંગીતને દૂર કરી નાટકની ગતિમાં આવતા અવરોધો દૂર કર્યા. તેમણે બોલચાલની ઘરગથ્થુ ભાષાનો આગ્રહ રાખી નાટકની ભાષામાંની કૃત્રિમ બેતબાજીયુક્ત ભરમાર દૂર કરી. અદી મર્ઝબાનનાં નાટકોનું મુખ્ય કેન્દ્ર સમકાલીન સમાજ, વિશેષ રૂપે પારસી સમાજ હતો. પરંપરિત નાટકોમાં આવતાં આઠ-દસ દૃશ્યો દૂર કરી એક જ સેટ પર નાટ્યભજવણી સફળતાપૂર્વક થાય તેવી યોજના તેમણે કરી. અર્વાચીન

પારસી રંગભૂમિના શિલ્પી તરીકે અદી મર્ઝબાનનું પ્રદાન અવિસ્મરણીય રહેશે.

અદીથી પ્રારંભાતી અર્વાચીન પારસી રંગભૂમિને શણગારી ફીરોઝ આંટિયા, હોમી તવડિયા, મીનુ નરીમાન, રતન માર્શલ, નરીમાન પટેલ, જહાંગીર રાણીના આદિ નાટ્યકારોએ. આજે અર્વાચીન પારસી રંગભૂમિના પ્રતીક રૂપે માત્ર યઝદી કરંજિયા ગ્રૂપ ઑવ ડ્રામૅટિક્સ સૂરત કાર્ય કરી રહ્યું છે, જેના મુખ્ય સૂત્રધાર યઝદી કરંજિયા સફળ અભિનેતા-દિગ્દર્શક તરીકે ભારતભરમાં ખ્યાતિ પામેલા છે. યઝદી કરંજિયા ગ્રૂપની એક વિશિષ્ટતા એ રહી છે કે છેલ્લા અઢી દાયકાથી નાટક ભજવતી આ સંસ્થામાં એક જ કુટુંબનાં તમામ સભ્યો કલાકાર રૂપે સાથ અને સહકાર આપે છે ! આ નાટ્યસંસ્થાના પ્રારંભથી આજ સુધી ભજવાયેલાં તમામ નાટકોની આવક જે તે સંસ્થાના લાભાર્થે અર્પણ કરી સમાજસેવાનો ધર્મ પણ બજાવાય છે.

•

3. નાટ્યગૃહો

એશિયાનાં બંધ નાટ્યગૃહો

પરંપરાગત બંધ નાટ્યગૃહો એશિયામાં ચીન અને જાપાનમાં છે.

ચીન

ચીનની નાટ્યપરંપરા ઈ. સ. પૂ. એક હજાર વર્ષથીય વધુ પ્રાચીન છે. પણ તે સમયના નાટ્યમંડપોની કોઈ માહિતી મળતી નથી. જે નાટ્યમંડપો જોવામાં આવે છે તે ઘણા પછીના યુગના છે. હજીય થોડાક બંધ નાટ્યમંડપો જોવામાં આવે છે, જે બિજિંગ પાટનગરમાં આવેલા છેલ્લા મિંગવંશના (1368–1644) રાજદરબારોમાં

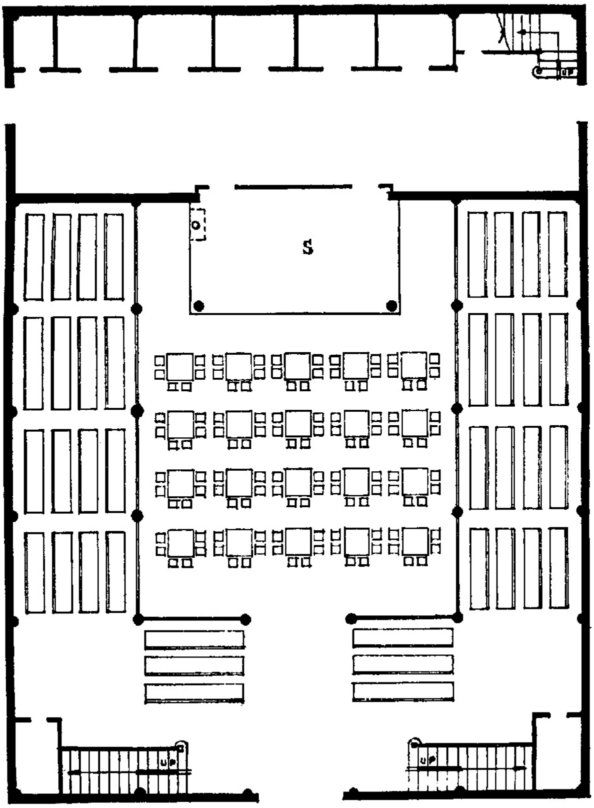
અને મંદિરોમાં છે. 1920 લગભગમાં 22 થિયેટરો હતાં. કેટલાંક મંદિરોમાં હતાં તો કેટલાંક ઉપાહારગૃહમાં હતાં. પરંતુ બીજાં શહેરોમાં અને ગામડાંઓમાં પણ નાટ્યમંડપો હતા. સમાજવાદ આવ્યા પછી વિદેશી સંસ્કૃતિની અસર નીચે આ નાટ્યમંડપોએ આધુનિક વાઘા પહેર્યા છે જે ચીનના પારંપરિક નાટ્યને બંધ-બેસતા નથી. જેમ ભારતમાં અત્યારે સંસ્કૃત નાટકોને પ્રોસીનિયમ થિયેટરોમાં ભજવીએ છીએ અને તે જેટલાં અડવાં લાગે છે તેમ !

પહેલાં નાટકો નાનાં શહેરોમાં કે ગામોમાં ખુલ્લા મંચ પર થતાં હતાં. મંચ વાંસ અને ચટાઈથી બંધાતા. મોટાભાગના પ્રેક્ષકો સ્ટેજની સામે ઊભા ઊભા જ નાટક જોતા. ભદ્રલોક માટે ઊંચા મંચો બાંધવામાં આવતા, જેના પર બેસી તે નાટકો જોતા. બેઠકો ઉપર ઘાસની છત પણ હતી. ચીનના જ બંધ પારંપરિક

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

નાટ્યમંડપોના સ્થાપત્યમા શાસ્ત્રીય એકરૂપતા છે. સ્થાપત્ય તેમજ તેના નાટ્ય પર ભારતીય સંસ્કૃતિની ગાઢી અસર હતી, જે સારીય એશિયાઈ નાટ્યપરંપરા પર પણ છવાઈ ગઈ હતી.

ભારતીય નાટ્યપરંપરા સંગીતરત્નાકરના 'તૌર્યત્રિકમ્' એટલે કે ગીત, નૃત્ય અને વાદ્ય પર રચાયેલી હતી. એશિયાઈ નાટ્યપરંપરાઓ પણ આ તૌર્ય-ત્રિકમ્ પર જ આધારિત છે. એ તેના પ્રાણરૂપ છે.



સો વર્ષ પહેલાં આવા ઘરમાં નાટ્ય રજૂઆતો થતી "S" એટલે સ્ટેજ અને "o" એટલે વાદ્યકારોની બેઠક. સંપન્ન લોકો ટેબલે બેસી ચા પીતાં પીતાં નાટકો જુએ. અન્ય લોકો બાંકડે બેસે કે ઊભા રહે.

નાટ્યમંડપ : નાટ્યમંડપ દ્વિભૂમિ છે. ભૂમિતલ અને તેની ફરતે ગૅલરી દીવાલોમાં બારીઓ હોય છે, જે દિવસે પ્રકાશ આપે છે. લગભગ છસો માણસો બેસે તેટલી વ્યવસ્થા આ બંને તલ પર હોય છે. તેની છત બંને બાજુએ ઢળતી હોય છે.

ભૂતલ પર રંગની સામે ખુરશીઓ અને ટેબલ ગોઠવેલાં હોય છે જેના પર બેસી ચાનાસ્તો લેતાં-લેતાં પ્રેક્ષકો નાટકો જોતા, જેને માટે તેમને વધુ કિંમત ચૂકવવાની રહેતી.

ભૂતલ પર દીવાલો ફરતે સામાન્ય જનતા માટે બાંકડાઓ પર બેસવાની વ્યવસ્થા હતી. અને ખ્રિસ્તી મંદિરો કે આજકાલ શાળાઓની બેંચો પર હોય છે તેવાં પાટિયાં હતાં જેના પર ચાનાસ્તાનાં કપરકાબી વગેરે મૂકવામાં આવતાં. ગૅલરીની બેઠકો સ્ત્રીઓ માટે રાખવામાં આવતી.

રંગમંચ ઊંચા પ્લૅટફૉર્મ પર હોય છે. તેની પર છત હોય છે, જે થિયેટરની છત નીચેની બીજી છત છે. સ્ટેજની છત લાખના રંગે રંગાયેલી છએક મીટર ઊંચા ચાર સ્તંભો પર ટેકવેલી હોય છે.

રંગમંચ ચોરસ હોય છે અને તેની પાછળ નેપથ્યને જોડતી દીવાલ હોય છે, જેમાં બે દ્વાર અભિનેતાનાં પ્રવેશ-નિષ્ક્રમણ માટે રહેતાં. પ્રવેશ હંમેશાં અભિ-નેતાના જમણા હાથના દ્વારમાંથી થતો અને નિષ્ક્રમણ ડાબા હાથના દ્વારમાંથી.

સ્ત્રીઓનાં પાત્રો પુરુષો જ કરતા અને પ્રેક્ષાગૃહની વિશાળતાને કારણે અભિનેતાઓને ઉચ્ચ સ્વરે ગાવાની ફરજ પડતી ‘બેરા’ઓનાં સતત હલનચલન અને ચાનાસ્તાના ઘોંઘાટને કારણે પણ ખરું. નાસ્તા પછી હાથ લૂછવા વરાળથી ગરમ કરેલા ટુવાલો ‘બેરા’ઓ પ્રેક્ષકોના ટેબલ પર ફેંકતા.

રંગમંચ પર અભિનેતાઓને પણ ઉચ્ચ સ્વરે ગાવાને કારણે ગળું ગરમ કરવા ચાની જરૂર પડતી ! ત્યારે સ્ટેજ પરના સ્તંભો પાસે કીટલી લઈ ઊભેલા સેવકો તેમને ગાવાનું કે બોલવાનું ન હોય ત્યારે આપતા, જે તેઓ પોતાની વસ્ત્ર-ભૂષાની પહોળી બાંય વડે મુખ ઢાંકીને પી લેતા !

અભિનય સમયે નૃત્ય અને ગીતમાં તાલ માટે તંતુવાદ્ય, અળનદ્ધ (ઢોલ), બંસરી વગેરેનો ઉપયોગ થાય છે.

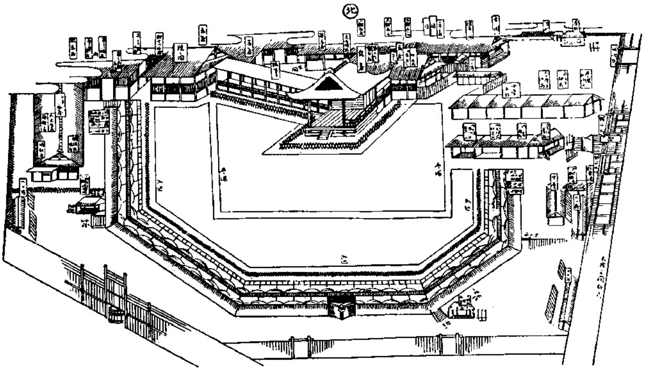
જાપાન

‘નોહ’ નાટ્યમંડપ : જાપાનના પારંપરિક ‘ક્લાસિકલ’, ‘નોહ’ નાટ્યનો ઉદભવ પંદરમી-સોળમી શતાબ્દીમાં થયો. ‘નોહ’ મંદિરોના પ્રાંગણમાં ભજવાતું અને તેથી જનતાને જોવાની તક સાંપડતી.

પછીના સમયમાં જાપાનના શહેનશાહ વતી રાજ કરતા ‘શોગુન’ના મહેલમાં તે ગયું, જ્યાં તે શરૂઆતમાં ખુલ્લા મંચ પર ભજવાતું અને શોગુન તથા બીજા અમીરો, જનરલો વગેરે હૉલમાં તેને માણતા. અહીં જ આ દરબારી વા-

તાવરણમાં કાનામિ નામક એક પૂજારીએ તથા તેના પુત્ર મોટો કિયો ઝિયાસીએ ‘નોહ’નું સ્વરૂપ ઘડ્યું. તેના ખાસ પ્રકારના નાટ્યમંડપની પણ રચના કરી. શોગુનના મહેલમાં અને ત્યારપછી બીજા દરબારીઓનાં ભવનોમાં ‘નોહ’ બંધ નાટ્યગૃહોમાં ભજવાવા લાગ્યું. આ પિતાપુત્રે લગભગ અઢી સો જેટલાં નાટકો આપ્યાં છે જે લાંબાં એકાંકીઓ જેવાં છે.

આખું નોહ થિયેટર લાકડાનું બનેલું હોય છે. ‘નોહ’ થિયેટરના પ્રેક્ષાગૃ-હ(કેન્શો)માં દાખલ થતાં તેની સામેના છેડે રંગમંચ (બુટાઈ) આવેલો હોય છે. રંગમંચની ઊંચાઈ એક મીટર જેટલી હોય છે અને 10 મીટરનો ચતુરસ્ર આકાર હોય છે. ચાર સ્તંભો પર તેની બંને બાજુ ઢળતી છત હોય છે. આ મુખ્યમંચ છે, જેની પાછળ રંગમંચનો પાછળનો ભાગ ‘બૅક-સ્ટેજ’ (‘એટોન્ઝા’) હોય છે, જેના પર ગાયકવૃંદ (‘હાયાશિ-કાટા’) અને ‘પ્રૉમ્પ્ટર્સ’ (‘કોકેન’) બેસે છે. આ ‘હાયાશિ-કાટા’ની પાછળની કાષ્ઠભીંત (‘કાગામિ-ઇટા’) પર એક વિશાળ વિકલાંગ પણ ભવ્ય લાગતું પાઇન(ચીડ)નું વૃક્ષ ચીતરેલું હોય છે, જે કદાચ તેના મુક્તાકાશ સમયની યાદ દેવડાવે છે. અથવા જાપાની પ્રજાના પ્રકૃતિપ્રેમનું પ્રતીક છે એમ કહી શકાય.



જાપાનનું નોહ થિયેટર અને આજુબાજુમાં એના આશ્રયદાતોઓની ઇમારતો

સામેના પ્રેક્ષકોની જમણી બાજુએ રંગમંચ પર વરંડો હોય છે, જે એક મીટર પહોળો હોય છે. આને ગાયકવૃંદનો વરંડો (‘જિઉતાઈ-ઝાં’) કહે છે, જ્યાં બેસી તેઓ અભિનેતાની સાથે, તેના સંવાદોની વચમાં કે તેનો સંવાદ પત્યા પછી નાટ્યપાઠનું પઠન કરે છે.

આ ‘જિઉતાઈ-ઝાં’ની સામે અને સ્ટેજની લગભગ કાટખૂણે સોળ મીટર લાંબો એક પથક (corridor) આવેલો હોય છે, જેની બંને બાજુએ રેલિંગ હોય છે. આ પથક પરથી જ સંગીતકારો અને અભિનેતાઓ પ્રવેશ અને નિર્ગમન

કરે છે. અને રંગમંચના ભાગ તરીકે પણ અભિનેતા તેનો ઉપયોગ કરે છે. આ પથકને 'હાશિગાકારી' કહે છે.

આ પથકને છેડે એક દરવાજો હોય છે, જે નેપથ્યમાં જાય છે અને તેની ઉપર એક સુંદર પંચરંગી પડદો હોય છે, જેને અભિનેતાના પ્રવેશ કે નિષ્ક્રમણ વખતે વાંસની લાકડીઓથી ઊંચકવામાં આવે છે. ઊંચકવામાં આવતો હોવાથી આ પડદાને 'લિફ્ટ કર્ટન' ('આય-માકુ') કહે છે.

આ પડદાની પાછળના ઓરડાને 'અરીસાખંડ' ('કાગામિ-નો-મા') કહે છે. અહીં એક મોટો અરીસો ટાંગેલો હોય છે, જ્યાં અભિનેતા નેપથ્યમાં તૈયાર થઈ આવ્યા પછી તેની સામે ઊભા રહી વેશભૂષામાં કશી ખામી તો નથી રહી ગઈ ને તેની ખાતરી કરી લે છે. એટલું જ નહિ, તેની સામે બેસી તે પોતાના પાત્રનું ધ્યાન ધરે છે. પુરુષો જ સ્ત્રી- પાત્રો પણ ભજવે છે.

નેપથ્ય રંગમંચના પાછળના ભાગમાં આવેલું હોય છે. અને તેમાં ગાયકવૃંદ ('કૉરસ'), અભિનેતા અને વાદ્યવૃંદ માટે નિયત સ્થાન હોય છે.

ચીન તેમ જ જાપાનના 'રંગમંચ'ની ખાસિયત એ છે કે તે પ્રેક્ષાગૃહની વચ્ચે ઊભો હોય છે આથી પ્રેક્ષકોને અભિનેતાનું ત્રિપરિમાણ દર્શન થાય છે. પ્રો-સીનિયમ થિયેટરની ફ્રેમમાંથી દેખાતા કોઈ ચિત્રિત દ્વિપરિમાણ ફલકમાં દેખાય તેનાથી તે વધુ જીવંત લાગે છે. તેના અભિનયને લોકો ત્રણે બાજુથી માણી શકે છે. આધુનિક થિયેટરોમાં 'સ્ટીરિયો ફોન' ધ્વનિ સંભળાય છે તેમ તે પ્રેક્ષકો ઉપર છવાઈ જાય છે. આમ છતાં પણ પ્રેક્ષકો અને અભિનેતાનું અંતર સાવ લુપ્ત થવા દીધું નથી. રંગમંચ અને પ્રેક્ષકોને ફરતો અને મંચને બાજુથી ઘેરી લેતો એક પથ્થર પાથરેલો પટ્ટો 'શિરસુ' બનાવ્યો છે. પહેલાં પથ્થરપટ પહોળો હતો અને શોગુન શાસન દરમિયાન થયેલ પ્રયોગમાં તેના પર એક સોપાન મૂકવામાં આવેલું જેનો ઉપયોગ અભિનેતા કરતા. હવે આ પટ્ટ સાંકડો કર્યો છે, અને પગથિયાં પણ છે, પણ તેનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો નથી.

દરબારી યુગમાં રંગમંચની સામેના ભાગમાં એક 'બૉક્સ' બનાવેલ. તેમાં બેસી જાપાનનાં શહેનશાહ અને બેગમ દ્વાર પર લટકાવેલા વાંસના પડદામાં નોહ જોતાં. શોગુન પણ પોતાના કોટના મહેલમાં આમ જ નોહ નિહાળતા.

સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ રંગમંચ ઉત્તર દિશામાં રહેતો, જ્યાં પેલું સોપાન પણ રાખવામાં આવેલું છે. આનું કારણ એ હતું કે જાપાનમાં ઉચ્ચકોટિના લોકો દક્ષિણાભિમુખ બેસતા અને ચીનમાં પણ એમ જ થતું.

મંચના ચાર ખૂણા પરના ચાર સ્તંભોને વિશિષ્ટ નામ આપવામાં આવ્યાં

છે. પેલા લાંબા મંચ અને 'અરીસાખંડ'ને જોડતા પથક પરથી આવતો પ્રથમ અભિનેતા જે સ્તંભ પાસે આવે છે તેને 'પ્રથમ અભિનેતા સ્તંભ' ('શિટે-બશિરા') કહે છે. અહીંથી એ પોતાનો અભિનય શરૂ કરે છે. તેની સામેના પ્રેક્ષકો તરફના સ્તંભ પર અભિનય સમયે તે પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે કે પોતે મંચ પર કયા ભાગમાં છે. કારણ કે અભિનેતાએ મહોરું પહેરેલું હોવાથી બધી બાજુ નજર ફેરવી શકતો નથી. આ સ્તંભને 'નિશાનલક્ષી સ્તંભ' ('મત્સુ કે બશીરા') કહ્યો છે. 'પ્રથમ અભિનેતા સ્તંભ'ની સમાંતરે સ્ટેજની પૃષ્ઠભૂમિ તરફના સ્તંભને 'બંસીવાદક સ્તંભ' ('ફ્યુએ બશીરા') કહે છે, કારણ કે બંસીવાદક તેની પાસે બેસે છે. તેની સમાન્તર રેખામાં અન્ય વાદ્યવાદકો આસન પર બેસે છે. તેની સામેના પ્રેક્ષકો તરફના સ્તંભને દ્વિતીય અભિનેતા સ્તંભ ('વાર્કિ બશિરા') કહે છે, કારણ કે તે રંગમંચ પર દાખલ થયા પછી પોતાના અભિનય બાદ આ સ્તંભ પાસે આવીને બેસે છે.

પાઇનવૃક્ષના કાષ્ઠમાંથી બનાવેલો રંગમંચ લીસો અને અભિનેતાનો પડછાયો દેખાય તેવો ચમકતો હોય છે. તેની નીચેના ભાગમાં મોટા ઘડા બાંધેલા હોય છે. અભિનેતાના નર્તનનો પદધ્વનિ 'ઝેન' ('ધ્યાન') બૌદ્ધ તત્વજ્ઞાન પર આધારિત નાટકમાં તેના વડે અમૂર્ત (abstract) અને પારલૌકિકને અનુરૂપ સુગંભીર ઘોષ ઉત્પન્ન કરે છે. પાત્રનો નહિવત્ આંગિક અભિનય, વેશભૂષા, મહોરું અને વિશેષે તેનો વાચિક અભિનય-બૌદ્ધ સૂત્રોના ગંભીર પઠન જેવો સ્વર કૂટિયાટ્ટમના સામવેદના સ્વરો જેવા વાચિકનો, અને ભરતમુનિની 'અતિ-ભાષા'નો પડઘો પાડતા દેખાય છે. એશિયાના નાટ્ય-ઇતિહાસમાં ભરતની વર્ણ-વેલી દૈવી 'અતિભાષા' માત્ર કૂટિયાટ્ટમ્ અને નોહ એ બે નાટ્યશૈલીઓમાં જ સંભળાય છે. રંગમંચ અને રંગદ્વારને જોડતા પથકની બંને બાજુએ પાષાણપટ્ટમાં ત્રણ પાઇનવૃક્ષના છોડ રોપ્યા હોય છે, જે જમણી બાજુથી જોતાં પ્રથમ, દ્વિતીય અને તૃતીય પાઇનવૃક્ષ કહેવાય છે. પાત્ર અસ્ફુટ મંદ, સરકતી ગતિમાં પથક પર આગળ વધે છે ત્યારે આ છોડવા તે સ્ટેજથી કેટલો દૂર છે તેનો અંદાજ આપે છે અને સાથે-સાથે પથકને અલંકૃત પણ કરે છે.

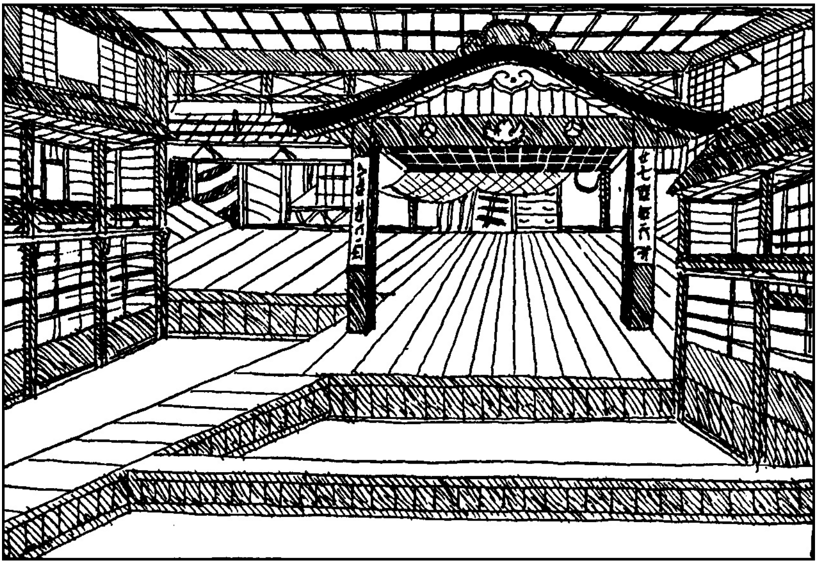
જે વરંડાની બાજુ 'કૉરસ' બેસે છે, તેની દીવાલ પર લીલા નવપલ્લવિત વાંસનું રેખાંકન હોય છે. આ દીવાલમાં એક નાનકડું દ્વાર હોય છે, જેમાંથી 'કૉરસ', વિદૂષક, પ્રૉમ્પટર અને મૃત પાત્રો ત્વરિત નિષ્ક્રમણ કરે છે, અને પ્રવેશ કરે છે, જેથી તેને ત્વરિત દ્વાર (hurry door) કહે છે.

નોહની અતિજીવંત પરંપરાની સુરક્ષા જાપાનનાં શહેરોમાં કેટલાંય નાટ્ય-ગૃહોએ કરેલી છે. કેટલાંક નાટ્યગૃહો અતિજૂનાં છે, તો કેટલાંક નવાં પણ બંધાયાં

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

છે. આ બધું બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી બન્યું છે, જેમાં જાપાનની પ્રજાએ ભયંકર ભોગ આપવો પડેલો. પ્રજાએ અંતર્મુખ બનીને પોતાનો વારસો સંભાળી લીધો.

કાબુકિ થિયેટર : સત્તરમી શતાબ્દીની શરૂઆતમાં શેક્સપિયરના સમયમાં જાપાનના કાબુકિ નાટ્યનો આરંભ થયો. તે શાસ્ત્રીય 'નોહ'થી જુદો પડતો લોકભોગ્ય નાટ્યપ્રકાર છે. તેમાં જૂનાં અને કાબુકિ શૈલીમાં ઢાળેલાં આધુનિક નાટકો પણ લખાય છે અને ભજવાય છે. ટોકિયોનું કાબુકિ ઝા આધુનિકતમ નાટ્યગૃહ બધી જ રીતે કાબુકિમાં સુસંપન્ન છે. અને તેમાં 2,599 પ્રેક્ષકો બેસે તેવી વ્યવસ્થા છે ! આથી કંઈક ભિન્ન જૂની પરંપરાને અનુકૂળ નાગોયા શહેરનું મિસોનો ઝા છે. તેમાં તથા બીજાંઓમાં દરેકનું પોતાનું વિશિષ્ટ કહી શકાય તેવું પરંપરાગત વાતાવરણ વર્તાય છે.



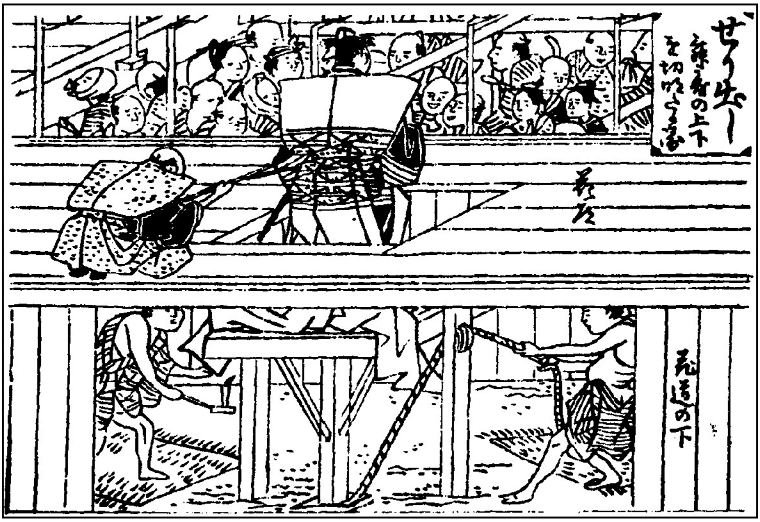
કાબુકિ થિયેટર. કાબુકિ થિયેટરનું પ્રવેશદ્વાર સુશોભિત સ્તંભવાળું છે અને એનું છાપરું મંદિરની છતની જેમ આવૃત છે.

એશિયાની પરંપરાગત નાટ્યપ્રણાલીઓમાં એક માત્ર કાબુકિ જ એવું નાટ્યરૂપ છે, જે દૃશ્યરચનાનો ઉપયોગ કરે છે. આ દૃશ્યરચના પણ ઘણી જટિલ છે. પહાડો, સરોવર, નદી, વન, ત્રિમાળી મકાન જેમાં ત્રણે માળ પર નાટ્યક્રિયા ચાલતી હોય એ રીતે ઘણાં દૃશ્યો બદલાય છે. આ શ્યરચનાથી તે ભિન્ન છે. અન્યથા તે એશિયાઈ અને જાપાની પરંપરાને અનુકૂળ છે.

ચકિત કરી નાંખે એવાં દૃશ્યો બદલવા માટે કાબુકિ નાટ્યગૃહોએ એક

વિશિષ્ટ દૃશ્ય-પરિવર્તન(scene-shifting)ની પ્રયુક્તિ ઉપજાવી કાઢી છે. જ્યારે વિદેશોમાં 'રિવૉલ્વિંગ સ્ટેજ'નું નામ પણ કોઈ જાણતું ન હતું તે વખતે બસોએક વર્ષ પહેલાં એક નાટ્યકારે તેનું સર્જન કર્યું હતું. આ ફરતા વર્તુળાકાર રંગમંચ પર બેથી ત્રણ દૃશ્યો એક સાથે ગોઠવી શકાય છે.

આ ઉપરાંત રંગમંચની નીચેના ભોંયરામાંથી પણ આખા ત્રણમાળી મકાનોના એક પછી એક માળ સપાટી પર ઊપસી આવે છે. તો વળી નાનાંમોટાં પ્લૅટફૉર્મ પર ગોઠવેલાં દૃશ્યો બહાર તરી આવે છે. રંગમંચ પરનાં નાનાંમોટાં ભોંયરાંનાં બારણાંમાંથી સન્નિવેશ, સામગ્રી કે કલાકારો બહાર આવે અને પાછાં અંદર જતાં રહે.



કાબુકિ થિયેટરમાં ચમત્કારી દૃશ્ય રજૂ કરવા રિવૉલ્વિંગ સ્ટેજ કે ભોંયરામાંથી ઊપસી આવતાં દૃશ્યો કે પાત્રો આ રીતે રજૂ થતાં.

કેટલાંક કાબુકિ થિયેટરના રંગમંચ સાડાત્રીસેક મીટર લાંબા અને ઘણા ઊંડા હોય છે. મંચને કાટખૂણે આવેલો લગભગ સાડાતેર મીટર લાંબો એક પથક ('હાનામિસી') પ્રેક્ષાગૃહના દ્વાર સાથે જોડતો હોય છે જે કાબુકિ તેમજ નોહ થિયેટરની એક વિશિષ્ટતા છે. આ પથક મંચના એક ખૂણેથી શરૂ થઈ પ્રે-ક્ષકોને ચીરતો પહોળો પટ્ટ હોય છે, જેના પર ખાસ પ્રકારનાં દૃશ્યો ભજવાય છે. તેમજ પાત્રોની પ્રવેશ-નિષ્ક્રમણની ક્રિયાને વિશિષ્ટતાથી પ્રભાવિત કરી પ્રેક્ષકોને ભાવવિભોર કરી દે છે. આવો બીજો પથક પણ જરૂર પડ્યે બનાવી લે છે, જે મોટા પથક કરતાં સાંકડો હોય છે. આ બંને પથક પરથી પ્રેક્ષકોના માથા ઉપરથી બોલાતા સંવાદોમાં તેમને જકડી રાખે છે. પ્રેક્ષકો પાત્રો સાથે તાદાત્મ્ય સાધે છે.

રંગમંચના આગળના ભાગને ઢાંકતો પડદો બાજુએથી ખેંચીને ખોલાય તે પ્રકારનો (draw-curtain) સુતરાઉ કાપડમાંથી સીવેલો પંચરંગી હોય છે. જેમ મરાઠી રંગમંચ પર પડદો ખોલતા પહેલાં ઘંટનાદ કરે છે તેમ અહીં સ્ટેજ મૅનેજર(રંગવ્યવસ્થાપક)નો સહાયક લાકડાની જાડી પટ્ટીઓ(clappers)થી ખાસ પ્રકારનો ધ્વનિ કરતાં ખોલવામાં આવે છે. આ કાષ્ઠપટ્ટીઓના ધ્વનિનો ઉપયોગ નાટ્યક્રિયા દરમિયાન પણ ખાસ ખાસ સમયે કરવામાં આવે છે.

નોહ થિયેટરનો આજનો રંગમંચ. જમણી બાજુના ભાગે વૃંદ બેસે. પાછળના ભાગે વાસ્તવિક કે ચિત્રિત છોડ-ઝાડ હોય. પ્રેક્ષકો ચોતરફ બેસે.

એશિયાના અન્ય દેશોમાં મ્યાનમાર, થાઇલૅન્ડ, કમ્પુચિયા, લાઑસ, મલેશિયા, ઇન્ડોનેશિયા, ફિલિપીન્સ વગેરે દેશોમાં પારંપરિક નાટ્ય છે, જેમાંથી મોટાભાગનાં રામાયણ, મહાભારત તથા બૌદ્ધ કથાના પ્રસંગો પર આધારિત છે. પણ તે મુખ્યત્વે મુક્તાકાશમાં ભજવાય છે, કે મંદિરોના પ્રાંગણમાં. થાઈ રાજાઓના મહેલમાં નૃત્ય થાય છે, પણ તે માત્ર હૉલમાં ભજવાય છે.

આ ઉપરાંત બીજા વિવિધ પ્રકારની પ્રણાલીઓ(conventions)નો જાપાની નાટ્યપરંપરામાં સમાવેશ થાય છે, જે તેને ભારતીય પરંપરા સાથે સાંકળી લે છે.

ભારતનાં નાટ્યગૃહો

મુક્તાકાશ નાટ્યગૃહો : ભારતમાં પૂર્વભારતકાળમાં ઈ. સ.ની અનેક સદીઓ પહેલાં પણ લોકપ્રચલિત નાટ્યપ્રણાલીઓ અસ્તિત્વમાં હશે. આ નાટ્યપ્રણાલીઓમાંથી

સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીઓનો ઉદભવ થયો હશે, જે પાણિનીય 'નટસૂત્રો' પરથી જાણી શકાય છે. ભરતમુનિએ પોતે પણ 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં કહ્યું છે કે હવે પછીના 'ઉત્તરતંત્ર' વિષે કોહલ કહેશે. આમ ભરતના સમયથી તો બે ભિન્ન ના-ટ્યપ્રણાલીઓ – એક સંસ્કૃત તથા બીજી લોકભોગ્ય – પ્રચારમાં હતી એ સ્પષ્ટ થાય છે. કોહલનો ગ્રંથ અપ્રાપ્ય છે. પણ તેમાં નિર્દેશેલા કેટલાક નાટ્યપ્રકારોનો નાટ્યશાસ્ત્રના ટીકાકાર અભિનવગુપ્ત (દસમી સદી) ઉલ્લેખ કરે છે.

અગિયારમીથી લગભગ ચૌદમી શતાબ્દી સુધીમાં બીજા પણ કેટલાક નવા પ્રાદેશિક નાટ્યપ્રકારોના ઉલ્લેખો ઉત્તર ભારત તેમજ દક્ષિણ ભારતના જુદા જુદા પ્રદેશોના લેખકો પોતાના ગ્રંથોમાં કરે છે : ભોજ (બારમી સદી), વિશ્વનાથ (ચૌદમી સદી), શારદાતનય (તેરમી સદી) જાય સેનાપતિ (તેરમી સદી) વગેરે. અગ્નિપુરાણમાં લગભગ વીસેક આવા 'દેશી' નાટ્યપ્રકારોનો ઉલ્લેખ છે.

સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાથી ભિન્ન એવા આ 'દેશ્ય' નાટ્યપ્રકારોમાંથી કેટલાક રાજદરબારોના નાટ્યમંડપોમાં ભજવાવા શરૂ થતાં તેમને પણ શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ અપાયું હશે. તેમાંથી કેટલાક રાજપ્રાસાદોના નાટ્યમંડપોમાં ભજવાતા હશે એવું કેટલાક સ્પષ્ટ નિર્દેશો પરથી લાગે છે. ભોજ પોતાના સ્થાપત્યગ્રંથ 'સમરાંગણ સૂત્રધાર'માં, શારદાતનય પોતાના 'ભાવપ્રકાશ'માં અને અન્ય લેખકો પણ ના-ટ્યગૃહોના ઉલ્લેખ કરે છે જે બંધ નાટ્યગૃહોના પ્રકાર છે.

પરંતુ રાજદરબારમાં આ નાટ્યપ્રકારોમાંથી કેટલાકને શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ અપાયા છતાં પણ તેમાંના કેટલાક આમજનતાના મનોરંજન માટે મુક્તાકાશમાં પણ ભજવાતા હશે. આ બધી પ્રણાલીઓ બીજી પેઢીની હતી.

લગભગ ચૌદમી સદીમાં અને તે પછી ફરીથી નાટ્યપ્રણાલીઓમાં એક ક્રાંતિ આવી દેખાય છે અને તેનું સંપૂર્ણ દેશીકરણ થઈ લોકકક્ષાના નાટ્યપ્રકારો-માં અવતરણ થાય છે. આ ત્રીજી પેઢીના નાટ્યપ્રકારો હાલ પણ ભારતના જુદા જુદા પ્રદેશોમાં પ્રચલિત છે. ભારતનો એવો એક પણ પ્રદેશ નથી, જ્યાં આવી એકાદ બે કે તેથી વધુ નાટ્યપ્રણાલીઓ અસ્તિત્વમાં ન હોય.

આ ત્રીજી પેઢીના નાટ્યપ્રકારો અંગે એક સ્પષ્ટતા આવશ્યક છે. આ નાટ્યોને લોકનાટ્યની સંજ્ઞા સાધારણ રીતે અપાય છે. પણ આ સંજ્ઞા બરાબર નથી. તેને સ્થાને તેમને 'દેશી' નાટ્યપ્રકારો કહેવા વધુ ઉચિત ગણાય. લોક-સંગીત, લોકનૃત્ય હોઈ શકે, પણ નાટ્યપ્રકારો ભિન્ન ભિન્ન પ્રદેશોમાં તે પ્રદેશની જરૂરિયાત પ્રમાણે તે તે પ્રદેશની સામાજિક, સાંસ્કૃતિક, ઐતિહાસિક, ભૌગોલિક અને આર્થિક પરિસ્થિતિઓમાંથી ઉદભવ્યા હોય છે અને તેમના ભિન્ન ભિન્ન સ્તર હોવા છતાં તે દરેકમાં સારા પ્રમાણમાં શાસ્ત્રીયતા (sophistication) હોય

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

છે. તેનાં સંગીત, તાલ, નૃત્ય કે નૃત્ત અને વેશભૂષા રંગભૂષામાં તે મુક્તપ્રકાર છે કે સુગ્રથિત શાસ્ત્રબદ્ધ પ્રકાર છે તે પ્રકાશિત થાય છે. આમ આ ‘દેશી’ પ્રકારો લોકનૃત્તો કે લોકસંગીતથી સવિશેષ જટિલ છે કારણ કે તેમાં કથાવસ્તુ પ્રસ્ફુરિત કરવાનું હોય છે.

આ ત્રીજી પેઢીની નાટ્યપ્રણાલી ધાર્મિક અનુષ્ઠાનમાંથી ઉદભવી છે અને લોકોને મનોરંજન ઉપરાંત ધર્મ અને નીતિનું શિક્ષણ પૂરું પાડે છે. લોકભાષા, લોકકલ્પિત દેવ-માનવ વેશભૂષા-રંગભૂષા અને લોકસંગીત અને ધરતી જ તેમનો રંગ છે. આમ આ નાટ્યપ્રણાલી લોકોની જ, લોકોમાંથી જ અને લોકો માટે જ જન્મી છે. કેટલીક પ્રણાલીઓએ તો મુક્તાકાશ રંગને પોતાના નામ સાથે જ જોડી દીધો છે જેમકે કર્ણાટકનું ‘બયલાટ’ (બયલ = ખેતર, આટ = નાટ્ય), તામિલનાડુનું ‘થેરુકૂત્ત’ (થેરુ = રસ્તો, કૂત્ત = નાટ્ય), આંધ્રપ્રદેશ-નું ‘વીથિનાટકમ્’ (વીથિ = રસ્તો, ચોક; નાટકમ્ = નાટક) તેમજ આસામનું ‘અંકિયા નાટ’ શરૂઆતમાં ખુલ્લામાં ભજવાતું હોવાનું અનુમાન છે, પણ હવે ‘નામઘર’માં ભજવાય છે. કેરળના કૂટિયાટ્ટમ્ સિવાયનાં બધાં જ નાટ્યરૂપો મુક્તાકાશ રંગનો જ ઉપયોગ કરે છે. ગુજરાતની ‘ભવાઈ’ મંદિરની સામે કોઈ ખુલ્લા ચોકમાં ભજવાય છે. રાજસ્થાનના ‘ખ્યાલ’ અને બીજા નાટ્યપ્રકા-રો મુક્તાકાશ છે. વ્રજની ‘રાસલીલા’, ઉત્તરપ્રદેશમાં રામનગરની ‘રામલીલા’, મહારાષ્ટ્રના ‘તમાશા’, પંજાબના ‘નક્કાલ’ અને કાશ્મીરનું ‘બાંડ જશ્ન’, બંગાળ અને ઓરિસાની ‘જાત્રા’, આ સર્વ પ્રકારો મુક્તાકાશ રંગનો ઉપયોગ કરે છે. મણિપુરની ‘રાસલીલા’ શ્રી ગોવિંદજીના મંદિર પાસેના બંધખંડમાં ભજવાતી છતાં તેનું રૂપ મુક્તાકાશ ‘રંગ’ને અનુરૂપ છે.

પણ એ મુક્તાકાશ પ્રકારના રંગમાં પણ કેટલાક પ્રભેદો જોવા મળે છે, જે ત્રણેક પ્રકારના મુખ્યત્વે કહી શકાય.

પહેલા પ્રકારની રંગસ્થળી કોઈ વાર મંદિરમાં જ કે મંદિરના જ ચોગાનમાં, મંદિરની સામેના રસ્તા પર, કોઈ વાર મંડપ બાંધીને તો કોઈ વાર ઓટલાનો ઉપયોગ કરીને, તો કોઈ વાર મંદિરના ખંડમાં પણ હોય છે.

બીજા પ્રકારના મુક્તાકાશ રંગ બે કે ત્રણ ભૂમિકા(level)માં બનાવે છે. જેમકે રાજસ્થાની ખ્યાલમાં રાજસ્થાનના જુદા જુદા નામધારી ખ્યાલો છે. કુચામની ખ્યાલ, સેખાવટી ખ્યાલ, હાથરસી ખ્યાલ, જયપુરી ખ્યાલ વગેરે. આ ખ્યાલોમાંથી તુર્રાકલગીના ખ્યાલનો ‘રંગ’ ત્રિસ્તરી હોય છે. સ્તંભો પર એક ઊંચો મંચ બનાવે છે અને તેની બંને બાજુએ ઝરૂખા જેવાં પ્રક્ષેપણો (projections) હોય છે. તેને વાંસની સીડીઓ પાત્રને નીચે ઊતરવા-ચઢવા માટે હોય

છે. પાત્રો રંગસ્થળ પર ઊતરી પોતાનો કાર્યવ્યાપાર સંવાદો બોલે છે, ગાય છે, નાચે છે. ઊંચા મંચથી નીચો પણ એક મંચ બનાવે છે, જેના ઉપર સંગીતકારો બેસે છે.

આ ઉપરાંતના બીજા બધા નાટ્યપ્રકારો ઉપર વર્ણવ્યા તેવા એક યા બીજી રીતના મુક્તાકાશ 'રંગ'નો જ ઉપયોગ કરે છે.

ત્રીજા પ્રકારનો 'રંગ' બહુસ્થળી છે. ઉત્તરપ્રદેશમાં વારાણસીમાં ગંગાને બીજે પાર આવેલા રામનગરની રામલીલામાં આ પ્રકારના બહુસ્થળી 'રંગ'નો ઉપયોગ થાય છે. આખું નગર જ રંગસ્થળ બની જાય છે. રામાયણમાં આવતાં ભિન્ન ભિન્ન સ્થળો અયોધ્યા, પંચવટી, કિષ્કિંધા, લંકા વગેરે નગરના જુદા જુદા ભાગોમાં ભજવાય છે અને પ્રેક્ષકો એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે દશ્યો સાથે ફરતા રહે છે. આ ભિન્ન ભિન્ન સ્થળો માટે દશ્યરચના પણ કરવામાં આવે છે. રામનગરના ભૂતપૂર્વ મહારાજાની નજર નીચે જ આખું 'રામચરિતમાનસ' ભજવાતું હતું.

'રામલીલા'નો એક બીજો પ્રકાર પણ છે. આમાં રામાયણનાં ભિન્ન ભિન્ન દશ્યોને 'ટૅબ્લો'ના રૂપમાં એક ટ્રક કે ગાડામાં રાખીને વાહનો શહેર કે ગામના ભિન્ન ભિન્ન રસ્તાઓ પરથી પસાર થાય છે અને આ દશ્યો જોવા ઊભેલા લોકો તેનો લાભ લે છે. આ 'ટૅબ્લો' રૂપી દશ્યોને 'ઝાંકી' કહેવામાં આવે છે.

આસામના 'અંકિયાનાટ'ની રંગસ્થળીને 'ભાવનાઘર' કહે છે. વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનાં વિભિન્ન સત્રો(મઠ)માં ભક્તોના ભજન માટે 'નામઘર' બાંધવામાં આવ્યાં હોય છે જેમાં કેટલાંક પર ઘાસનું આચ્છાદન હોય છે તો કેટલાંક પર હવે ટિનનું છાપરું હોય છે. 'નામઘર' એક વિકૃષ્ટ આકારનો હૉલ છે; તેને એક છેડે બીજો ખંડ હોય છે જેને 'મનિકૂટ' કહે છે અને આ 'મનિકૂટ'માં એક સિંહાસન પર 'ભાગવત' ગ્રંથનું સ્થાપન કરવામાં આવ્યું હોય છે.

'નામઘર' બધી બાજુએથી વાંસની ચટ્ટાઈઓથી બંધ હોય છે. 'ભાવના'-(ભજવાનારા પ્રયોગ)ને દિવસે તેને હટાવી દે છે. નામઘરની મધ્યના ભાગની આજુબાજુ વાંસ ઊભા કરી તેને દોરીથી છૂટો પાડવામાં આવે છે અને આ લાંબો પટ્ટો જ રંગસ્થળી બને છે. પ્રેક્ષકો તેની આજુબાજુ બેસે છે. આ પટ્ટાને એક છેડે – મનિકૂટની સામેના છેડે–પડદો રાખેલો હોય છે, જેની પાછળથી પાત્રો પ્રવેશ કરે છે. સંગીતકારો પણ આજુબાજુ જ બેસે છે. પાત્રો નામઘરથી જરા છેટે આવેલા ચો-ઘરમાં પોતાની વેશભૂષા-રંગભૂષા સજે છે ને નામઘરના દ્વારમાંથી પ્રવેશ-નિષ્ક્રમણ કરે છે.

કેટલીક વાર ભાવના ભજવવા માટે ખાસ પંડાલ ઊભું કરવામાં આવે છે. એક વિકૃષ્ટાકાર વિશાળ પ્લૅટફૉર્મ પર વાંસના થાંભલા ઊભા કરી ઘાસની છતથી તેનું આચ્છાદન કરે છે. આ પ્રકારની રચના(structure)ને 'રભા' કહે છે. ભાવના ભજવવાની બીજી બધી વ્યવસ્થા નામઘર જેવી રહે છે.

બંધ નાટ્યગૃહો : જગતભરની નાટ્યપ્રણાલીઓએ બે પ્રકારના 'રંગ'નો ઉપયોગ કર્યો છે : મુક્તાકાશ અને બંધ. ભિન્ન ભિન્ન દેશોએ પોતાની ભૌગોલિક, આર્થિક અને સાંસ્કૃતિક જરૂરિયાતો પ્રમાણે પોતાને અનુકૂળ રંગસ્થળી અપનાવી છે.

ભારતમાં આ બેય પ્રકારની રંગસ્થળી જોવામાં આવે છે. બૌદ્ધ જાતકોમાં વર્ણવેલા અને જેનો સ્થાપત્યકીય નમૂનો ઉપલબ્ધ છે તે નાગાર્જુની કોંડનો મુક્તાકાશ રંગમંચ. બીજા પ્રકારનાં બંધ નાટ્યગૃહોનું ભરતે નાટ્યશાસ્ત્રમાં સવિસ્તર વર્ણન કરેલું છે.

ભરતે વર્ણવેલાં બંધ નાટ્યગૃહો રાજપ્રાસાદો તેમજ લોકો માટે પણ બંધાતાં હોવાના ઉલ્લેખો છે. આ નાટ્યગૃહો ત્રણ પ્રકારનાં હતાં : વિકૃષ્ટ, ચતુરસ્ર અને ત્ર્યસ્ર. આ ત્રણેયના તેના માળ અનુસાર ત્રણ ભાગ કરેલા છે - જ્યેષ્ઠ, મધ્ય અને કનીયસ્. આમ બધા મળી નવ પ્રકારો થાય છે, જેમાંથી તેમણે વિકૃષ્ટ મધ્યનું સવિસ્તર વર્ણન કરતાં કહ્યું છે કે તે ઉત્તમ પ્રકાર ગણાય, કારણ કે તેમાં દૃશ્ય તેમજ શ્રાવ્ય સારી રીતે માણી શકાય છે.

ભરતે વિકૃષ્ટ મધ્ય નાટ્યમંડપનાં માપ, આકાર, રંગમંડપ, પ્રેક્ષાગૃહ અને તેમાં બેસવાની વ્યવસ્થા, નેપથ્ય, દ્વાર, સ્તંભ ઇત્યાદિ અનેક સ્થાપત્યકીય અને અન્ય વિગતો સૂક્ષ્મતાથી વર્ણવી છે.

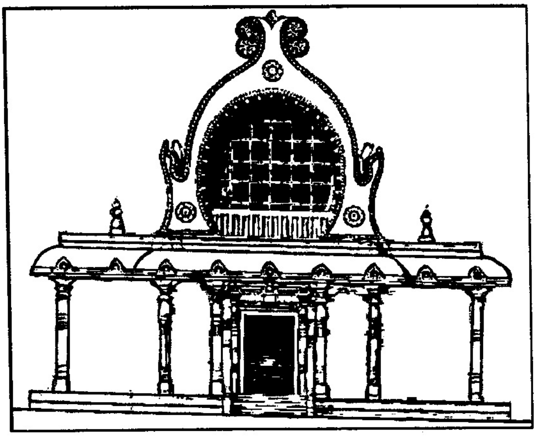
માપ : 64 હાથ × 32 હાથ. તેના બે સમાન ભાગ, 32 હાથ × 32 હાથ કરવા. જેમાંથી પૂર્વાભિમુખ ભાગમાં પ્રેક્ષાગૃહ તથા પશ્ચિમના ભાગમાં 'રંગમંડપ' કરવાં. 16 હાથ × 32 હાથનું રંગ અને 16 × 32 હાથનું નેપથ્ય રંગની પશ્ચિમ દિશામાં કરવું.

રંગ : 16 × 32 હાથના રંગના પણ બે ભાગ કર્યા છે. 8 × 32 હાથનું રંગશીર્ષ તથા એટલા જ માપનું રંગપીઠ. રંગશીર્ષની પાછળ દીવાલ જેમાં બે દ્વાર નેપથ્યમાં પ્રસ્થાન તથા પ્રવેશ માટેનાં.

રંગ પૂર્વાભિમુખ છે, જેના ત્રણ ભાગ પડે છે. 8 × 16 હાથની રંગપીઠ જે મુખ્ય અભિનયસ્થળ છે, તથા તેની બંને બાજુએ એક એક મત્તવારણી દરેક 8 હાથની સમચોરસ.

પ્રેક્ષાગૃહ : બે પ્રકારનાં હોય છે. દ્વિભૂમિ તથા સોપાન કૃતિ. દ્વિભૂમિ

એટલે કે બે સ્તર(level)વાળું પ્રેક્ષાગૃહ રાજપ્રાસાદમાં હોવાનો સંભવ છે. આ નાટ્યગૃહમાં રાજપરિવાર તથા થોડાક અન્ય રાજપુરુષો સિવાય વિશેષ લોકો નહીં આવતા હોય તેથી માત્ર બે સ્તર પૂરતા થાય. પણ બીજા પ્રકારનું નાટ્યગૃહ જે જનતા માટેનું હશે તેમાં સોપાનકૃતિ બેઠકો દર્શાવી છે. સોપાનકૃતિને કારણે વધુ લોકોનો સમાવેશ થઈ શકે.



વિકૃષ્ટ મધ્ય નાટક મંડપ

આકાર : ભરતે નાટ્યમંડપ શૈલગુહાકાર કરવાનો કહ્યો છે. તેનાં કારણો એ હોઈ શકે કે તે સમયના સ્થાપત્યમાં છત અંડાકાર હતી, જે ઈ. સ. પૂ.ની પહેલી–બીજી સદીની બૌદ્ધ ગુફાઓમાં જોવા મળે છે. આ સ્થાપત્યમાં કાષ્ઠનો ઉપયોગ થતો. આને કારણે શ્રાવ્યતા (acoustics) ઘણી સારી બનતી. કારણ કે લાકડું ધ્વનિને શોષે છે. તેથી પડઘો પડતો નથી ને ધ્વનિ સ્પષ્ટ સંભળાય છે. છત જો શૈલગુહાકાર હોય તો તેની ઊંચાઈ ઘણી વધુ થાય. એના રંગ પર પણ છત કરવાનું સૂચન છે.

રંગ પરની છત પણ કાષ્ઠની જ હોઈ શકે. પરંતુ આ સપાટ છતનો અલંકરણો તથા બ્રાહ્મમંડલની રચના દ્વારા ધ્વનિને પ્રતિફલિત કરવાની શક્તિને ક્ષીણ બનાવીને ધ્વનિ સુશ્રાવ્ય બને તેવું સૂચન કર્યું છે. આજના યુગમાં પણ નાટ્યગૃહોની ભીંતો ઉપર લાકડાની પટ્ટીઓ જડી દેવામાં આવે છે તે એટલા ખાતર કે અવાજ પ્રતિધ્વનિત ન થાય.

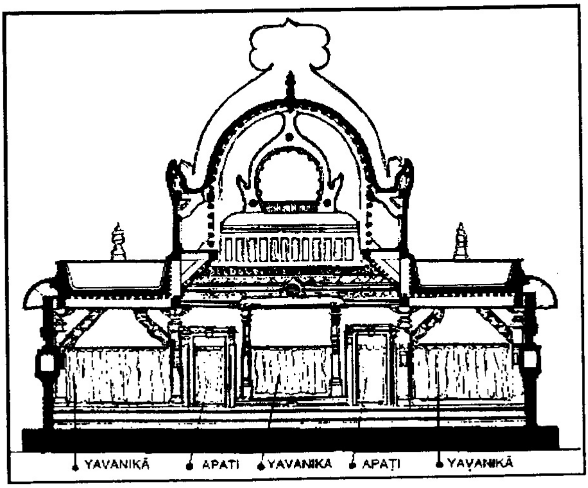
નેપથ્ય : 16 × 32 હાથના નેપથ્યના બે ભાગમાં નટો તથા નટીઓ માટેના જુદા ખંડો કર્યા હશે. અહીં કલાકારો પોતાની વેશભૂષા તથા રંગભૂષા કરતાં અને નાટકમાં આવતાં ઉપકરણો – ઢાલ, તલવાર, ધનુષ-બાણ, મહોરાં વગેરે મૂકતાં.

વિભિન્ન નાટકોમાં વપરાતાં આ ઉપકરણો તેમજ વેશભૂષા, અલંકારો વગેરેને સંઘરી રાખવાની વ્યવસ્થા હશે જ. આ સાચવણી માટે 'નેપથ્ય-પાલિકા'નો ઉલ્લેખ ભાસે પોતાના 'પ્રતિમા' નાટકમાં કર્યો જ છે.

યવનિકા અને પટી/અપટી તથા 'ચિત્ર-યવનિકા' : રંગ પર સ્થાયી તથા એક અસ્થાયી પ્રકારના પડદાનો ઉપયોગ થતો હતો. બંને દ્વાર પર પડદા આવશ્યક હતા, જે નેપથ્યની ભીતર થતાં કાર્ય તથા આવન-જાવન ન દેખાય તે માટે હતા. આમાંથી જ રંગ-નિર્દેશન 'प्रविशति अपटीक्षेपेण'નો જન્મ થયો છે.

બીજો પડદો યવનિકા રંગપીઠ તથા રંગશીર્ષની વચ્ચે હતો. 19 પ્રકારના પૂર્વરંગમાંથી નવ પ્રકારના યવનિકાની પાછળ ભજવાતા. પછી પડદો ખૂલતો અને તે પછીના 10 પૂર્વરંગ ભજવાતા. આ યવનિકા એક જ જણ ખોલતો કે બંધ કરતો અને તેને માટે ભાસે 'यवनिकास्तरणं करोति' એમ રંગનિર્દેશન વાપર્યું છે.

ત્રીજો અસ્થાયી પડદો બે જણ પકડીને રાખતા અને તેની પાછળ પાત્ર પ્રવેશ કરે ને સાથે લાવેલા આસન પર બેસે ને પડદો હટાવી લેવાય. આમાંથી 'प्रविशति आसनस्थः' એવું રંગનિર્દેશન થયું.



યવનિકા પટી/અપટી

જૈન સાહિત્યમાં નાટ્યમંડપ : 'રાયપસેણિયસુત્ત' એક પૌરાણિક (mythical) લાગતા નાટ્યમંડપનો ઉલ્લેખ કરે છે જેમાં અનેક નર્તકો અને નર્તકીઓએ ભગવાન મહાવીરની સન્મુખ વિભિન્ન પ્રકારનાં નૃત્ય કરી બતાવ્યાંનો ઉલ્લેખ છે.

મધ્યકાલીન યુગમાં : ઈ. સ.ની નવમી સદી પછી દક્ષિણ ભારતથી પશ્ચિમ

ભારતમાં નાટ્યમંડપોના કેટલાક ઉલ્લેખો મળે છે. પશ્ચિમ ભારતમાં માળવાના રાજા ભોજ પોતાના ‘શૃંગારપ્રકાશ’માં વિભિન્ન પ્રકારના નાટ્યમંડપોનું વર્ણન કરે છે.

શારદાતનય પોતાના ‘ભાવપ્રકાશન’માં ત્રણ પ્રકારનાં ચતુરસ્ર, ત્ર્યસ્ર અને વર્તુળઆકાર નાટ્યગૃહોનું વર્ણન કરે છે, અને તેમાં ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારના નાટ્યપ્રયોગો વિવિધ શ્રેણીના પ્રેક્ષકો માટે ભજવાતા એમ કહે છે.

ગુજરાતમાં સંસ્કૃત નાટકો મંદિરોમાં ભજવાતાં તેવા ઉલ્લેખો મળે છે અને મંદિરના સ્થાપત્યમાં નટ કે નૃત્યમંદિરનો સમાવેશ પણ આ જ સૂચવે છે.

દક્ષિણ ભારતમાં તામિલનાડુના બીજા ચોળ સામ્રાજ્યના સમયના કેટલાક નટમંડપો અંગેના અભિલેખો (inscriptions) મળે છે, જેમાં નાટ્યમંડપોનો અને તેમાં ભજવાતાં નાટકોનો ઉલ્લેખ મળે છે. મહાકાવ્ય ‘શિલપ્પાદીકારમ્’માં નર્તકીના આરંગેત્રમ્ માટે ખાસ નાટ્યમંડપ ઊભો કરાયાનો તથા નાટ્યપ્રકારોમાં ‘તમિળકૂત્ત’ (નાટ્ય) અને ‘અરિય(આર્ય)કૂત્ત’ તથા ‘શાંતિકૂત્ત’ના ઉલ્લેખ છે.

સમ્રાટ રાજરાજ ચોળના નવમી-દસમી સદીના એક શિલાલેખમાં તંજાવુરમાં સ્થિત બૃહદીશ્વરના મંદિરમાં 400 નર્તિકાઓ અને તેમના સાજિંદાઓ અને પરિવારો માટેની વ્યવસ્થાનો સુદીર્ઘ ઉલ્લેખ છે. નર્તિકાઓ મંદિરની સામે સ્થિત એક ખુલ્લા પ્લૅટફૉર્મ પર નૃત્ય કરતી હોય એમ લાગે છે.

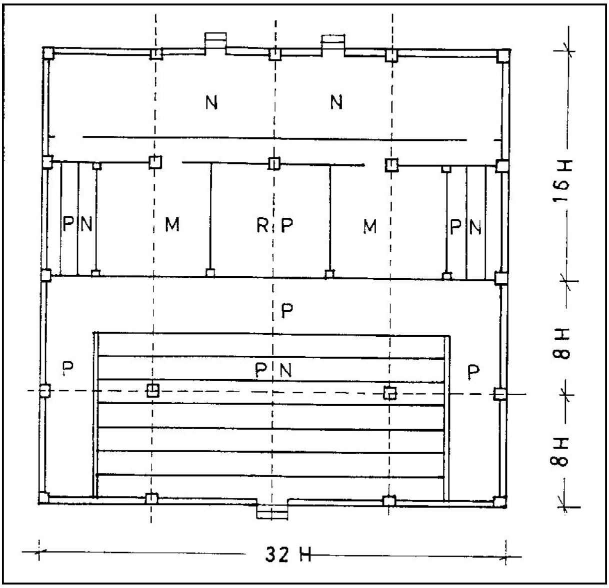
અગિયારમી સદીમાં કર્ણાટકના સમ્રાટ વીરવર્ધને તથા તેમની નર્તકી રાણી શાંતલાદેવીએ બંધાવેલાં હળેબીડ અને બેલૂરનાં મંદિરોની મધ્યમાં એક ચતુઃસ્તંભથી ઘેરાયેલા વર્તુળાકાર ‘નવરંગ’ મંડપો જોવા મળે છે. આ યુગનાં બધાંય મંદિરોમાં આ વર્તુળાકાર નૃત્યમંડપો છે. ભગવાનને રીઝવવા અહીં જ નર્તિકાઓ નૃત્યારાધના કરતી એવા શિલાલેખો મળે છે. વળી આ નૃત્યમંડપની ફરતે મંદિરની દીવાલોને અડીને એકબે સોપાનો કરેલાં છે જ્યાં રાજપુરુષો બેસીને નૃત્ય નિહાળતા હોય એમ પણ સ્પષ્ટ લાગે છે.

આંધ્રપ્રદેશનાં મંદિરોમાં પણ આવા વર્તુળાકાર નૃત્યમંડપો છે.

સંસ્કૃત નાટ્યગૃહો : ભરતકથિત દશવિધ રૂપકો ભજવવા માટેનાં નાટ્યગૃહોની સૌપ્રથમ માહિતી તેમના નાટ્યશાસ્ત્રના બીજા અધ્યાયમાંથી મળે છે. એ માહિતી એટલી સંપૂર્ણ છે કે તેના પરથી એ નાટ્યમંડળોનું પુનઃનિર્માણ કરી શકાય. આ અધ્યાયમાં ત્રણ પ્રકારના નાટ્યમંડપો વર્ણવ્યા છે : વિકૃષ્ટ, ચતુરસ્ર અને ત્ર્યસ્ર. આ દરેક નાટ્યમંડપના પણ કદને આધારે ત્રણ ભાગ પાડેલા છે : જ્યેષ્ઠ, મધ્ય તથા કનીયસ્. આમ નવ પ્રકારના નાટ્યમંડપો બને.

વિકૃષ્ટ જ્યેષ્ઠ, વિકૃષ્ટ મધ્ય તથા વિકૃષ્ટ કનીયસ્ અને બીજા બે પ્રકારોના પણ આ જ રીતે ભાગ પડે.

આ દરેકનાં માપ પણ આપેલાં છે. 108 હાથ, 64 હાથ તથા 32 હાથ. આમ, વિકૃષ્ટ જ્યેષ્ઠનું માપ 108 હાથ × 64 હાથ; વિકૃષ્ટ મધ્યનું માપ 64 હાથ × 32



ચતુરસ્ર નાટ્યમંડપ (ચોરસ થિયેટર) : બત્રીસ હાથ લંબાઈ, બત્રીસ હાથ પહોળાઈ, એના આઠ હાથમાં નેપથ્ય, આઠ હાથમાં પંચ અને રંગપીઠિકા અને બાકીના સોળમાં પ્રેક્ષાગાર હોય

હાથ; વિકૃષ્ટ કનીયસનું માપ 32 હાથ થાય. આ છેલ્લું માપ ભરતે નથી આપ્યું. તેનું કારણ એ હોઈ શકે કે તે વ્યવહારમાં નિરુપયોગી બની જાય છે.

ભરતે આપેલા 108 હાથ, 64 હાથ તથા 32 હાથના માપ પરથી દરેકનાં માપ નીચે પ્રમાણે થાય :

વિકૃષ્ટ જ્યેષ્ઠ - 108 હાથ × 64 હાથ

વિકૃષ્ટ મધ્ય - 64 હાથ × 32 હાથ

વિકૃષ્ટ કનીયસ્ - 32 હાથ

ચતુરસ્ર જ્યેષ્ઠ - 108 હાથ (દરેક બાજુ)

ચતુરસ્ર મધ્ય - 64 હાથ

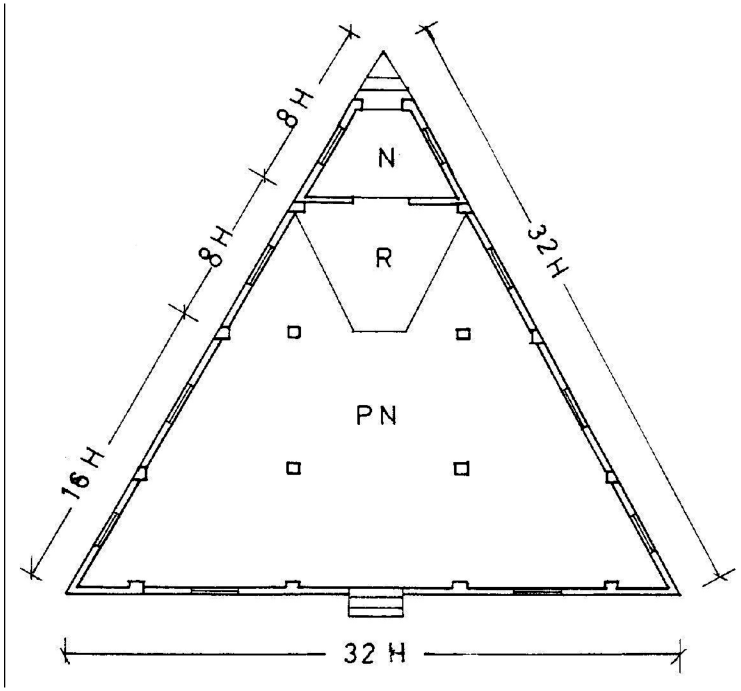
https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ચતુરસ્ર કનીયસ્ - 32 હાથ

ત્ર્યસ્ર જ્યેષ્ઠ - 108 હાથ (ત્રણેય બાજુ)

ત્ર્યસ્ર મધ્ય - 64 હાથ

ત્ર્યસ્ર કનીયસ્ - 32 હાથ



ત્ર્યસ્ર નાટ્યમંડપ (ત્રિકોણીય થિયેટર) – ત્રિકોણીય રંગભૂમિ – જેની ત્રણેય બાજુ

બત્રીસ હાથની હોય, એના એક ખૂણે સોળ હાથમાં નેપથ્ય અને મંચ હોય અને બાકીના સોળ હાથમાં પ્રેક્ષકો બેસે; જ્યારે વિકૃષ્ટ નાટ્યમંડપ લંબચોરસ હોય

આ બધાય પ્રકારોમાં ભરતે વિકૃષ્ટ-મધ્ય-નાટ્યમંડપ જે બહુ નાનો નથી તેમ બહુ મોટો નથી અને તેથી દશ્ય અને શ્રાવ્યની દષ્ટિએ તેને ઉત્તમ પ્રકારનો કહ્યો છે. આ જ કારણથી ભરતે ચતુરસ્ર કનીયસનું જ માપ 32 હાથનું આપ્યું છે અને ત્ર્યસ્રમાં પણ કનીયસનું જ માપ 32 હાથનું આપ્યું છે. ત્રણેય બંધ પ્રકારના નાટ્યમંડપો હતા.

આ દરેક જુદા-જુદા ‘રૂપક’ પ્રકારો ભજવવા માટે હોય તેમ લાગે છે. નાટક જેવા બહુપાત્રી પ્રકાર માટે વિકૃષ્ટ, મધ્ય અને ભાણ કે વીથિ જેવા એક યા

દ્વિપાત્રી પ્રકારો ત્ર્યસ્ર કનીયસમાં, વ્યાયોગડિમ જેવા પ્રકારો ચતુરસ્ર કનીયસમાં ભજવાતા હશે.

ભરતે વિકૃષ્ટ-મધ્ય પ્રકારના નાટ્યમંડપનું સવિસ્તર વર્ણન કર્યું છે. તો ચતુરસ્ર કનીયસનું થોડાક શ્લોકોમાં અને ત્ર્યસ્ર કનીયસનું તેથીય ઓછા શ્લોકોમાં વર્ણન કર્યું છે.

વિકૃષ્ટ મધ્ય નાટ્યમંડપ 64 હાથ લાંબો તથા 32 હાથ પહોળો હતો. આ લંબાઈના બે સરખા ભાગ 32 × 32 હાથના બને છે. એમાં એક ભાગ પ્રેક્ષાગૃહ માટે અને બીજો રંગમંડપ માટે. પ્રેક્ષાગૃહ રાજદરબારના નાટ્યમંડપમાં દ્વિભૂમિ હોય, કારણ કે તેમાં ગણ્યાગાંઠ્યા પ્રેક્ષકો જ હોય. પણ જો આ નાટ્યમંડપ લોકો માટેનો હોય તો તેની બેસવાની વ્યવસ્થા 'સોપાન-કૃતિ' હોય કે જેથી વધુ લોકો વિના તકલીફે જોઈ શકે. પ્રેક્ષાગૃહના પ્રથમ સોપાનની ઊંચાઈ એક હાથની કરી છે.

રંગમંડપના બે સરખા ભાગ 16 હાથ × 32 હાથના કહ્યા છે, જેમાં પ્રેક્ષાગૃહ સામેનો ભાગ 'રંગ' માટે અને તેની પાછળનો ભાગ 'નેપથ્ય' માટે.

રંગના પણ બે સમાન વિભાગ કરવાનું કહ્યું છે. પ્રેક્ષાગૃહની સામેનો ભાગ તે 'રંગપીઠ' 8 હાથ × 16 હાથનો અને તેની પાછળનો ભાગ તે 'રંગશીર્ષ' તેટલા જ માપનો. 'રંગશીર્ષ'ની પાછળ દીવાલ હતી, જેની પાછળ 'નેપથ્ય' આવેલું હતું, જેનું માપ 16 × 32 હાથનું હતું.

'રંગશીર્ષ'ની મધ્યમાં 8 હાથની એક 'વેદિકા' હતી, જેના પર 'કૂતપ' સંગીતવૃંદ બેસતું. સંગીત અને 'નૃત્ત' એ સંસ્કૃત નાટ્યનાં અનિવાર્ય અંગો હતાં.

'રંગપીઠ'ની બંને બાજુએ 'મત્તવારણી'ઓ હતી, જેનું માપ 8 ચોરસ હાથ હતું અને દરેક મત્ત-વારણીના દરેક ખૂણા પર એક એમ ચાર સ્તંભ હતા. આમ, બંને 'મત્તવારણી'નું માપ 8 હાથ × 16 હાથ અને રંગપીઠનું માપ 8 હાથ ×16 હાથનું બનતું. બે 'મત્તવારણી' તથા રંગપીઠનું સંયુક્ત માપ 8 હાથ × 32 હાથ થતું.

'રંગશીર્ષ'ની પાછળની દીવાલમાં અભિનેતાઓનાં પ્રવેશ-નિષ્ક્રમણ માટે 'કૂતપ'ની બંને બાજુએ એક-એક દ્વાર હતું. 'રંગ'ની સામે 'પૂર્વ-દિશા'માં પ્રેક્ષાગૃહનું દ્વાર હતું.

'રંગ'ની સપાટી 'કૂર્મ-પૃષ્ઠ' કે 'મત્સ્ય-પૃષ્ઠ' ન થવી જોઈએ, એટલે કે તે તદ્દન સપાટ હોવી જોઈએ અને આ સપાટી 'આદર્શ' એટલે કે દર્પણ જેવી લીસી હોવાનું કથન છે.

આખો 'રંગમંડપ', 'રંગ' અને 'નેપથ્ય' સાથે ભૂતલથી દોઢ હાથ ઊંચો રહેતો.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

નાટ્યમંડપની દીવાલો ‘ઇષ્ટકા’ - ઈંટની હતી અને તેમાં ‘જલવાતાયન’-જાળીદાર નાની બારીઓ હતી, જેમાંથી ‘મંદ-મંદ’ પવન વહ્યા કરે ને વાચિક સીધું કે સંગીતમય, વિકૃત ન બને અને પ્રેક્ષાગૃહ અને ‘રંગમંડપ’માં ઠંડક રહે.

નાટ્યમંડપ ‘શૈલગુહાકાર’ પર્વતમાંની ગુફાના આકારનો હતો અજંટા, કાર્લી, ભાજા વગેરે બૌદ્ધ ગુફાઓના જેવો. તેની છત તથા તેને ધારણ કરતું માળખું તથા સ્તંભો કાષ્ઠનાં હતાં. સ્તંભો પર ટેકવેલા પાટડા(beams)ની મજબૂત પકડ માટે ‘શાલભંજિકા’ઓ તથા ઘણાં ‘વ્યાલ’ આકારનાં બ્રૅકેટ હતાં. પ્રેક્ષાગૃહ અને સ્ટેજ પરથી ‘શાલભંજિકા’ઓમાં ‘રંગ’ના પ્રકાશન માટે દીપ મૂકવાની વ્યવસ્થા હશે જ, તદ્ઉપરાંત પ્રેક્ષાગૃહની ભિત્તિમાં તથા ‘રંગ’ની પાછળની અને બાજુની ભિત્તિમાં પણ ગોખમાં કે ચાડાઓમાં દીપ મૂકવાની વ્યવસ્થા હશે.

લાકડાની લંબાઈ સાધારણ રીતે 8 હાથની હોય છે. તેથી સ્તંભો આઠ-આઠ હાથને અંતરે મૂકવાનું કહ્યું છે. આ કારણે જ ‘મત્તવારણી’ છત ધારણ કરવા માટેના સ્તંભો હતા.

બે ‘મત્તવારણી’ઓની વચ્ચેનો રંગપીઠ ઉપરનો ભાગ વિશાળ ‘ગવાક્ષ’ આકારનો કરવામાં આવતો બૌદ્ધ ગુફાઓ જેવો, કારણ કે તેનો ગાળો 16 હાથનો હોઈને બે પાટડાઓને જોડીને તેને span કરવામાં આવે તો તેની મજબૂતી ન રહે. એટલે તેને ‘ગવાક્ષ’ આકારનો જ કરવો પડે. આ કરવાથી અશ્વનાળ (horse-shoe) આકારના લાકડાની વળીથી છતને ટેકવી શકાય.

ચતુરસ્ર નાટ્યમંડપ : 32 હાથનો હતો અને તેના બે ભાગ કરતાં એક ભાગમાં પ્રેક્ષાગૃહ 16 હાથ × 32 હાથનું અને બીજામાં રંગમંડપ 16 હાથ ×32 હાથનો બનતો. રંગમંડપના બે સમાન ભાગ કરી એકમાં 8 × 32 હાથનો રંગમંચ બનતો. અને બીજા 8 × 32 હાથના ભાગમાં નેપથ્ય બનતું. રંગપીઠ મુખ્ય રંગમંચ 8 હાથનો સમચોરસ બનતો. તેની બંને બાજુએ મત્તવારણીઓ હતી. પણ મંચ નાનો હોવાથી રંગશીર્ષનો ભરતે ઉલ્લેખ કર્યો નથી. આમાં પણ બે દ્વાર હતાં અને ‘રંગપીઠ’ અને ‘રંગશીર્ષ’ની મધ્યે આવેલી યવનિકાની શક્યતા ન હતી. તેથી ‘ચિત્રયવનિકા’નો ઉપયોગ થતો હશે.

ત્ર્યસ્ર નાટ્યમંડપ : 32 હાથના આ ત્રિકોણાકાર નાટ્યમંડપના પણ બે સમાન ભાગ કરી એકમાં પ્રેક્ષાગૃહ તથા બીજામાં ‘રંગમંડપ’ બનતો. રંગમંડપના પણ બે સમાન ભાગ કરી આગળના ભાગમાં રંગ અને તેની દીવાલની પાછળના ભાગમાં નેપથ્યમાં અભિનેતાઓના પ્રવેશ માટે પણ એક દ્વાર હતું. અને રંગમંચ પર પ્રવેશ માટે પણ એક જ દ્વાર હતું. એક કે બે પાત્રવાળાં ‘રૂપકો’ માટે આથી

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

વિશેષની જરૂર પણ ન હતી. આ નાટ્યમંડપમાં પ્રેક્ષકો કદાચ ભૂમિ પર બેસતા હશે.

સંસ્કૃત નાટકની નિર્માણ–તકનીક : નેપથ્યમાંથી 'રંગ' પર પ્રવેશ તથા નિષ્ક્રમણ માટે જે બે દ્વાર હતાં તેની પર પડદા હતા, જેને માટે ભરતે તેમ જ બધા નાટ્યલેખકોએ 'પટી'/'અપટી' કે પટ શબ્દો વાપર્યા છે. એવું કોઈ નાટક નથી કે જેમાં 'પટાક્ષેપેણ', 'અપટીક્ષેપેણ' જેવો રંગનિર્દેશ (stage-direction) ન હોય. મૂળ તો દ્વારમાંથી નજરે પડતી નેપથ્યક્રિયા અને અવરજવરને ઢાંકવા આ પડદાનો ઉપયોગ થતો. પણ તેનો નાટ્યાત્મક (dramatic) ઉપયોગ પણ ખૂબ જ થયો છે. પાત્રના પ્રવેશ સમયે ભાવાભિવ્યક્તિ આ 'પટી-અપટી' દ્વારા કરાતી અને એના ભાવને અનુકૂળ ધ્રુવાઓ ગવાતી.

બીજો એક પડદો 'રંગપીઠ' અને 'રંગશીર્ષ'ની વચ્ચે પણ હતો, જેને 'યવનિકા' નામ આપ્યું છે. નાટકની શરૂઆત પહેલાં જે 19 પ્રકારના પૂર્વરંગ ભરતે વર્ણવ્યા છે તેમાંના નવ પૂર્વરંગો 'યવનિકા'ની પાછળ થતા, જે કલાકારોથી સંબંધિત છે. દા. ત., સંગીતકારોનું 'વેદિકા' પર આવીને બેસવું, વાદ્યોના સૂર મેળવવા ગાયકોનું વાદ્યો સાથે સ્વરસંમેલન વગેરેનો સમાવેશ થતો.

બાકીના દશ પૂર્વરંગ 'યવનિકા'નું 'આસ્તરણ' થયા પછી થતા, જે દ્વારા કલાકારો પ્રેક્ષકો સાથે તેમ જ રંગદેવતાઓ સાથે તાદાત્મ્ય સાધતા.

આ યવનિકા એક જ વ્યક્તિ ખસેડતી. કડી પર લટકાવેલી 'યવનિકા'ની દોરી કે તારના છેડાઓ બાંધવા માટે 'રંગ'ના થાંભલા પર નાગદંત ખૂંટીઓ હતી. તેવી જ ખૂંટીઓ દ્વારની બારસાખ પર હશે જેના પર 'પટી' બાંધવામાં આવતી. દ્વારમાંથી પ્રવેશતું પાત્ર પ્રેક્ષકો બરાબર જોઈ શકે તે માટે આ ખૂંટીઓ ન દેખાય તેવી રીતે કરવાનું ભરતે કહ્યું છે.

આ ઉપરાંત પણ એક પડદો-જેનો ભરતે તે રંગ-ઉપકરણો(stage-equipment)નો કાયમી ભાગ ન હોવાથી ઉલ્લેખ નથી કર્યો તે 'ચિત્રયવનિકા' પણ રંગ પર વપરાતો હતો. દરેક નાટ્યકારે ભિન્ન-ભિન્ન પ્રકારની નાટ્યાત્મક અસરો ઊભી કરવા તેનો ઉપયોગ કર્યો છે. જેમ કે, પાત્રનો 'આસનસ્થ પ્રવેશ', એકાએક પાત્રનું સ્ટેજ પર છતું થવું વગેરે. બે વ્યક્તિઓ આ 'ચિત્ર-યવનિકા' પકડી રાખે, તેની પાછળ પાત્ર આવીને આસન પર ગોઠવાય ને પછી 'યવનિકા'ને ખસેડી લેવાય. હાલમાં પ્રચલિત ઘણી પ્રાદેશિક નાટ્યપ્રણાલીઓ આ ચિત્રયવનિકાનો ઉપયોગ કરે છે.

સ્તંભોને કારણે રંગમંચના કેટલાક સ્પષ્ટ વિભાગો પડતા, જેવા કે, ચાર-ચાર સ્તંભોથી સમન્વિત બે 'મત્તવારણી', તેમની મધ્યમાં 'રંગપીઠ', આ

ત્રણેયની પાછળ ‘રંગશીર્ષ’ અને તેની પર ‘કૂતપ’ માટેની ‘વેદિકા’ તથા તેની બંને બાજુએ આવેલાં બે દ્વાર. આ વિભાગોને અનુલક્ષીને ભરતે વિભિન્ન કક્ષાના વિભાગોની કલ્પના કરી છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં બે, ત્રણ કે કોઈ વાર ચાર દશ્યો એકસાથે ભજવાતાં હોય છે. આ દરેક જુદી-જુદી કક્ષામાં ભજવાય. દા.ત., ‘મૃચ્છકટિક’માં પ્રથમ અંકમાં શકાર વસંતસેનાની પાછળ પડ્યો છે. રાત્રિના સમયે નિર્જન રસ્તા પર તે દોડતી આવે છે. એટલે તે ‘રંગપીઠ’ પર આવે છે, જે મુખ્ય અભિનયસ્થળ છે. શકાર અને તેના સાથીથી બચવા તે જમણી બાજુની ‘મત્તવારણી’ના સ્તંભ પાછળ સંતાઈ જાય. તેના ઝાંઝરના અવાજથી ફરી શકાર તેની પાછળ પડે. ત્યાં ચારુદત્તની હવેલીનું દ્વાર ખૂલે. આ હવેલીનું આંગણ સામેની ‘મત્તવારણી’માં કલ્પી શકાય. આમ, નિર્જન રસ્તો અને હવેલીનું આંગણ એમ બે ભિન્ન કક્ષાઓ કલ્પી શકાય.

ભરતે વર્ણવેલી ચાર (વધુ પણ હોઈ શકે) પ્રવૃત્તિઓમાં દ્વારોનો ઉપયોગ જુદી-જુદી રીતે કરવાનું કહ્યું છે. દાક્ષિણાત્ય પ્રવૃત્તિમાં અભિનેતાની જમણી બાજુનું દ્વાર પ્રવેશ માટે વપરાતું અને ડાબી બાજુનું નિષ્ક્રમણ માટે. ઓડ્રમાગધી પ્રવૃત્તિમાં તેથી ઊલટું થતું. તેમ જ એક પાત્ર ‘ઘર’માં દાખલ થાય તો તે અંદર ગણાતું અને પછીથી દાખલ થનાર બહાર ગણાતું, વગેરે.

સંસ્કૃત નાટકોની મંચ પર રજૂઆતની કલ્પના જ કરવી પડે, તેમ પ્રેક્ષકોની કલ્પના ઉત્તેજિત પણ કરાતી; કારણ કે તેમાં દશ્યરચના જેવાં સ્થૂળ ઉપકરણો વર્જ્ય છે. પણ દશ્યોને ચિત્રાત્મક ભાષા દ્વારા અભિનેતા સાકાર કરતો. ‘મૃચ્છકટિક’ના વિદૂષકે વસંતસેનાની ભવ્ય અને સમૃદ્ધ હવેલીનું ચિત્ર શબ્દો અને અભિનય દ્વારા જ ઊભું કરેલું છે.

સંસ્કૃત નાટક કલ્પના પર આધારિત હોવાને કારણે ‘સ્વગત’, ‘જનાંતિક’, ‘આકાશભાષિત’, ‘પરિક્રમણ’ દ્વારા પાત્ર પોતાની ઓળખ આપે, વેશભૂષા અને રંગભૂષામાં વિશિષ્ટ રંગો દ્વારા પાત્રોની ઓળખ અપાતી. તેમનાં વિશિષ્ટ ઉપકરણ વગેરે પ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ વિશેષ થતો.

ભરતે બે પ્રકારની પ્રયોગશૈલીઓ વર્ણવી છે : ‘લોકધર્મી’ અને ‘નાટ્યધર્મી’. દરેક સંસ્કૃત નાટકમાં આ બંને શૈલીઓ એકસાથે વધતાઓછા પ્રમાણમાં હોઈ શકે. પણ લોકધર્મીનો અનુવાદ વિશિષ્ટ પ્રકારની (stylised) ‘વાસ્તવલક્ષિતા’ કરી શકાય. કથકલિમાં વાસ્તવવાદી દશ્યો તેની સાક્ષી પૂરે છે.

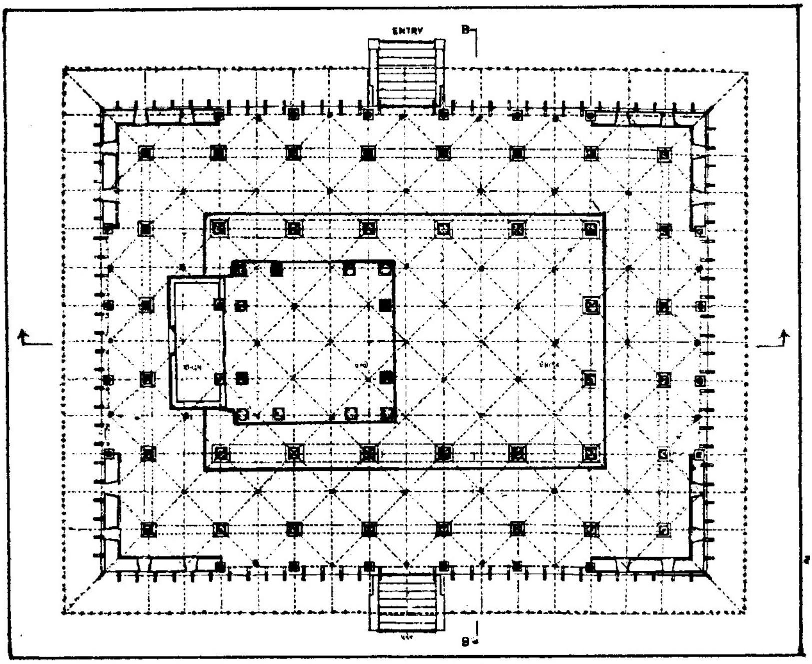
કૂતમ્પલમ્ : સંસ્કૃત નાટ્યની પરંપરા દર્શાવતો કેરળના મંદિરનો અંતર્ગત વિભાગ. ભરતવર્ણિત સંસ્કૃત નાટ્ય એક માત્ર કેરળની સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

કૂટિયાટ્ટમમાં જ જોવા મળે છે. તેના નાટ્યમંડપ ઉપર પણ ભરતવર્ણિત નાટ્યમંડપની છાપ દેખાય છે. આમ છતાં કૂટિયાટ્ટમ્ તથા કૂતમ્પલમ્ પર પ્રાદેશિક અસર પણ એટલી જ સ્પષ્ટ છે.

લગભગ નવમી-દશમી સદી પછી ભારતમાં પ્રાદેશિકતાનો એક જુવાળ ફરી વળ્યો હતો તેની અસર પ્રદેશોનાં ભાષા, સાહિત્ય તથા વિભિન્ન કલાઓ અને સ્થાપત્ય ઉપર પણ પડી હતી.

આ પ્રાદેશિકતાની અસર નીચે કૂટિયાટ્ટમ્ અસ્તિત્વમાં આવ્યું અને તેમાં થયેલા કેટલાક ફેરફારોને લીધે તેના નાટ્યમંડપ ઉપર પણ તેની અસર પડી અને તે સમયની એટલે કે ઈ. સ. નવમી-દસમી સદીના કેરળના વિશિષ્ટ સ્થાપત્યની તથા તેની ભૌગોલિક પરિસ્થિતિની અસર પણ તેના નાટ્યમંડપ કૂતમ્પલમ્ ઉપર દેખાય છે.

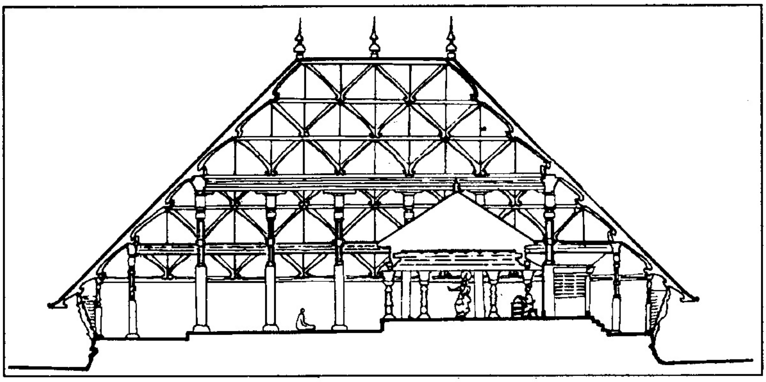


કુતમ્પલમ્ – વડક્કુનાયન કુતમ્પલમ્ (ત્રિચુર) નાટ્યમંડપ

કેરળના મંદિરનો કુતમ્પલમ્ અંતર્ગત વિભાગ છે. ત્યાંનાં મંદિરોની રચના કંઈક આવા પ્રકારની હોય છે : વિશાળ ચોગાન, તેની ફરતે કોટ જેવી દીવાલ, તે દીવાલમાં ચાર દિશામાં ચાર દ્વાર ગોપુરમ્; ચોગાનની મધ્યમાં એક કાષ્ઠપટ્ટીઓની બનેલી જાળીદાર દીવાલ (barrier) ચોરસ આકારની, તેની

અંદર ભિન્ન ભિન્ન કે એક યા બે દેવોનાં મંદિર; દેવનું જે બાજુ મુખ હોય તેની જમણી બાજુએ પણ પેલા ચતુષ્કોણ(ચુંદ્રમ્પલમ)ની બહાર વિકૃષ્ટ આકારનું કૂતમ્પલમ્ હોય છે.

મંદિરના વિશાળ ચોગાનમાંથી જોતાં ઊંચેથી નીચે ઢળતા છાપરાના આચ્છાદનવાળું કૂતમ્પલમ્ ભવન દેખાય છે. છતની ચાર કોણરેખાઓ તેની ઉપરની મધ્યરેખા(ridge)ને બંને છેડે મળે છે. આ મધ્યરેખા પર ત્રણ સુંદર કળશ મૂકેલા હોય છે જે મંદિરનાં શિખરો પર પણ હોય છે.



ત્રિચુરના કૂતમ્પલમના પ્રેક્ષાગૃહના છતનો ક્રૉસ સેક્શન દર્શાવેલ છે.

કૂતમ્પલમનું આચ્છાદન તેના ત્રણ-ચતુર્થાંશ ભાગને ઢાંકી દે છે. આટલું ઢળવાળું આચ્છાદન કરવાનું કારણ કેરળની અતિવૃષ્ટિથી તેને રક્ષણ મળે તે માટે છે. અને આ છત પણ તેની ગુફાઓ (caves) પાસે આવતાં સપાટ જમીનની સમાંતર થઈ જાય તેનું પણ કારણ એ જ છે. આચ્છાદનના ચાર ખૂણે ચાર નાગ ફેણ ચઢાવેલી મુદ્રામાં રહેલા હોય છે.

કૂતમ્પલમ્ પથ્થરના અધિષ્ઠાન પર ઊભેલું છે. તેની ‘દીવાલો’ ઊભી તથા આડી કાષ્ઠપટ્ટીઓથી જાળીદાર લાગે છે, જે અધિષ્ઠાન પર સ્થિત છતના પાટડાને ટેકવતા સ્તંભોની વચમાં જોડાયેલી છે. આવા સ્તંભોની મોટા કૂતમ્પલ-મમાં ત્રણ, તો નાનામાં બે હાર હોય છે.

કૂતમ્પલમ્ અંદરથી એક કાષ્ઠની ગુહાનો ખ્યાલ આપે છે. તેના ક્ષેત્રફળના બે સરખા ભાગ કરી એક ભાગમાં પ્રેક્ષકોને જમીન પર બેસવાની વ્યવસ્થા છે તો બીજા ભાગમાં રંગ તથા તેની પાછળ દીવાલ અને તેની પાછળ નેપથ્ય આવેલું હોય છે. નેપથ્ય અને રંગની દીવાલમાં કંઈક સાંકડાં લાગે તેવાં, બે દ્વાર હોય છે.

ચતુરસ્ર આકારનો આ રંગ પથ્થરના અધિષ્ઠાન પર છે. આ અધિષ્ઠાનની

આકૃતિ કૂતમ્પલમના અધિષ્ઠાનની આકૃતિ પ્રમાણે અને એ બંનેની મંદિરના અધિષ્ઠાન જેવી જ હોય છે.

રંગની ઉપર પણ છત હોય છે જે ચાર સંઘાડા પર ઊતરેલા વિભિન્ન આકારના કુંભોની આકૃતિઓથી અલંકૃત સ્તંભો પર ટેકવી હોય છે. આ સ્તંભો લાલ રંગની લાખથી રંગાયેલા હોય છે અને કાળી રેખાઓથી કુંભોને અલગ પાડવામાં આવ્યા હોય છે.

રંગની છત ઊંધા પાડેલા વિશાળ ચોરસ પાત્રના આકારની હોય છે જેની ધારો પર અંદરના ભાગમાં રામાયણ, મહાભારત કે ભાગવતના વિભિન્ન પ્રસંગોનાં અર્ધશિલ્પો કોતરેલાં હોય છે. છતની મધ્યમાં અલંકૃત પટ્ટીઓથી નવ ખાનાં પાડી મધ્યમાં નાટ્યપ્રણેતા, બ્રહ્મા તથા તેમની ફરતે અષ્ટ દિકપાલો કંડારેલા હોય છે.

રંગની છતને આટલું સૂક્ષ્મ અલંકરણ કરવા પાછળ બે હેતુ હોઈ શકે : તેને પવિત્રતા (ritualistic character) આપવાનો અને છતની સપાટ લીસી ભૂમિને વિભાજિત કરી નટોના સંવાદો અને સંગીતના સ્વરોનું યોગ્ય ધ્વનિપ્રસારણ કરવા(accoustics)માં સહાયરૂપ થવાનો.

જૂનામાં જૂનું કૂતક્પલમ્ લગભગ ચારસો વર્ષનું છે. તે સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાનો એક માત્ર અવશેષ છે.

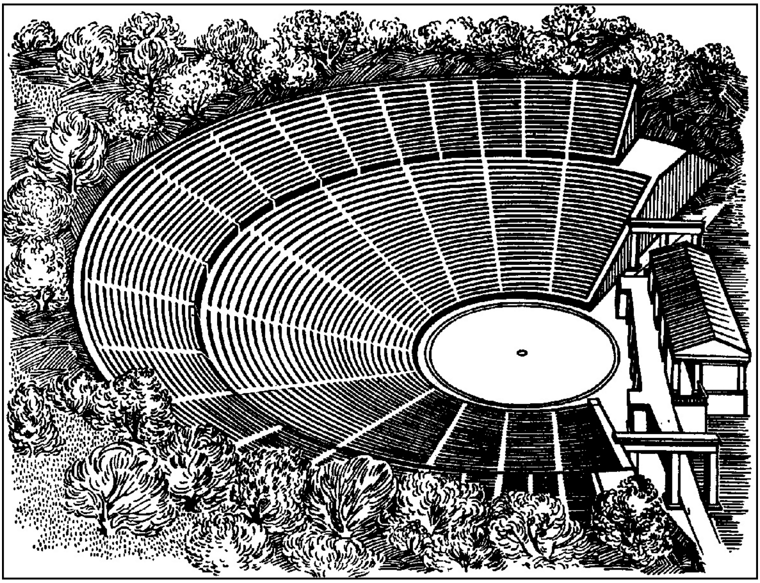
પશ્ચિમનાં નાટ્યગૃહો

પશ્ચિમનું નાટ્યગૃહ નટ-પ્રેક્ષક સંબંધની દૃષ્ટિએ વર્તુળાકાર યાત્રા પૂરી કરી ચૂક્યું જણાય છે. પ્રારંભ એનો થયો પ્રેક્ષકોથી લગભગ ઘેરાયેલા નટચમૂની પ્રસ્તુતિવાળા નાટ્યગૃહથી અને આજે ફરી એ જ પ્રકારનાં નાટ્યગૃહો કે એવા આયોજનવાળા મુક્તાંગણમાં ખુલ્લા આકાશ નીચેના પ્રયોગો અથવા પેક્ષકો વચ્ચે રહે અને નટો ચોતરફ હોય એવા થિયેટર સુધીના પ્રયોગો નાણી જોવાયા છે.

પ્રસ્તુતિ દરમિયાન નટ અને પ્રેક્ષક આમને-સામને હોય તો 180 અંશમાં એનું આંશિક દર્શન થાય અને પ્રેક્ષકોથી ઘેરાયેલા નટે 360 અંશના સમગ્રમાં ‘અભિનય’ કરવાનો હોય તો પ્રસ્તુતિનું વ્યાકરણ બદલાય અને જીવનદર્શન પણ અખિલાઈવાળું બને એ વિચારધારા નાટ્યગૃહો માટે નિર્ણાયક રહી છે; તો નાટ્યલેખન, વિવિધ પ્રકારના કલાકીય વાદો (વાસ્તવ, અસ્તિત્વ, અભિવ્યક્તિ વગેરે), વિવિધ દેશકાળ મુજબની નાટ્યપ્રણાલીઓ, વર્ગસંબંધો પણ નાટ્યગૃહ વિશેના નિર્ણયમાં મહત્વનાં ગણાયાં છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

જેના અવશેષો ઉપલબ્ધ બન્યા છે એ ગ્રીક થિયેટર પર્વત ઢોળાવે દસથી બાર હજાર પ્રેક્ષકોની બેઠકવ્યવસ્થાવાળું અને સામે નીચેના મેદાનમાં અર્ધવર્તુળાકાર મંચનભૂમિ ધરાવતું નાટ્યગૃહ હતું. એના ‘પ્રોસીનિયમ’માં નટો અભિનય કરતા અને સંગીતકારો બેસતા. આવું થિયેટર એપિડોરસ ખાતે મળે છે. નટની મંચનભૂમિની બાજુમાં ‘ગ્રીનરૂમ’ કહીએ તેવા ખંડો રહેતા અને એમાં વેશભૂષા તથા મહોરાં સચવાતાં. નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં શરૂમાં એક નટ, પછી બે અને ત્રણ નટો અને સામે

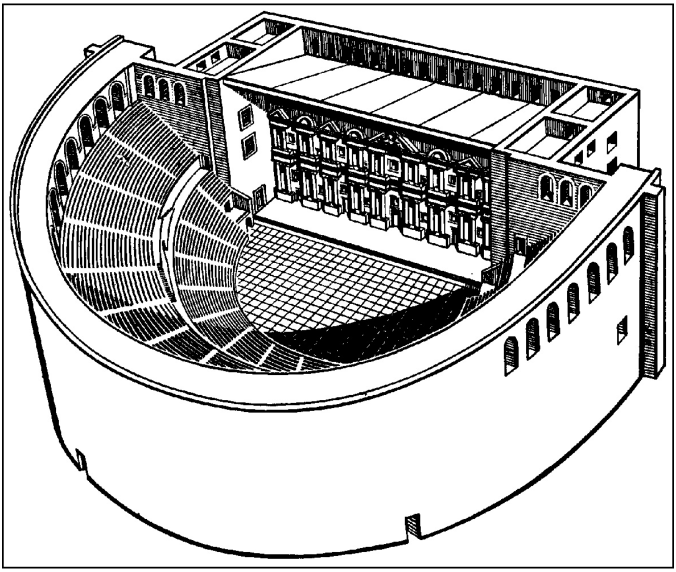


ગ્રીસનું એપિડોરસ થિયેટર

નટવૃંદની પ્રણાલી હતી. રોમન થિયેટર લગભગ ગ્રીકને નમૂને બંધાયું હતું; જેમાં નટને થોડો ઊંચો મંચ મળતો. નટ અને પ્રેક્ષકને ચોતરફથી આવરી લેતી દીવાલ બાંધવામાં આવતી. દૃશ્યપરિવર્તન માટે કોઈ વ્યવસ્થા નહોતી, પરંતુ ચમત્કારો પ્રસ્તુત કરવાની પ્રયુક્તિઓ માટે સ્થાન હતું.

પછીથી ખ્રિસ્તી ધર્મના પ્રચાર અર્થે શહેરમાં જુદે જુદે સ્થળે અને જાહેર મેદાનોમાં ઊંચે બાંધેલા મંચો પર નાટકો થવા લાગ્યાં, જેમાં પ્રેક્ષકોને મોટેભાગે ચારેબાજુથી મંચન જોવાનો મોકો મળતો. આ મંચો ક્યારેક શહેરમાં એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે ખસેડાતા અને પ્રેક્ષકોને નીતિબોધ કરાતો. સોળમી સદીમાં ઇંગ્લૅન્ડમાં પથિકાશ્રમોમાં પ્રેક્ષકોના મનોરંજન માટે કામચલાઉ રંગસ્થળથી શરૂ કરી નટ-નાટ્યકાર શેક્સપિયરે જે રંગસ્થળ લંડનમાં ટેમ્સ નદીને કાંઠે અને સ્ટ્રૅટફર્ડ-

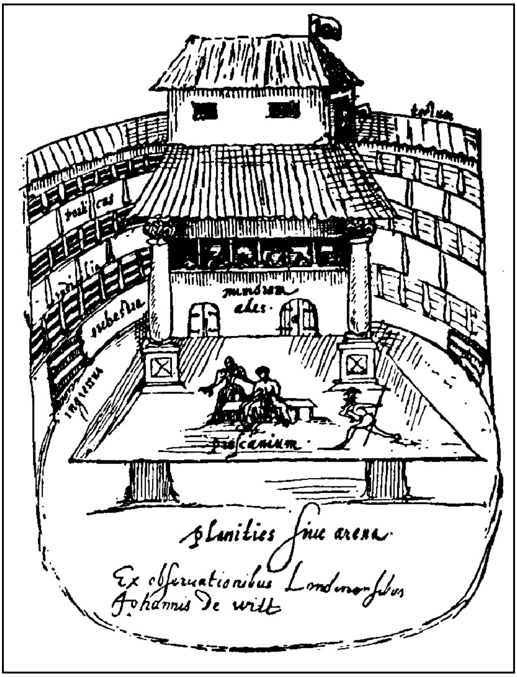
અપૉન-એવન ખાતે નાટ્યગૃહો બાંધ્યાં, તેમાં ગોળાકારે ગૅલરીઓમાં બેઠેલા કે જમીન પર ઊભેલા પ્રેક્ષકોમાં વચ્ચે ધસતા મંચવાળાં (thrust) રંગસ્થળ હતાં. એમાં પણ તખ્તાની નીચેથી પાત્ર દેખા દે એ માટેનાં બારણાં (traps) તેમજ બારીએ ઊભેલાં કે ઉપરને માળેથી પાત્રો અવતરી શકે એવી અનેકમાળી નટભૂમિની પણ વ્યવસ્થા હતી. આ રંગસ્થળમાં સંનિવેશ કે બીજી તખ્તાની સામગ્રીનો ઉપયોગ નહોતો થયો.



રોમન થિયેટર

દૃશ્યનું નામાભિધાન કરવા પાટિયાનો ઉપયોગ થતો કે પછી સંવાદોમાં એનું વર્ણન થતું. શેક્સપિયરનાં અનેક નાટકોમાં આવી મંચન- ભૂમિ અને એના નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધનાં ઉદાહરણો મળે છે. ઇટાલીમાં નટકેન્દ્રની નાટ્યપ્રણાલી ધરાવતાં કૉમેદિયા-દે લ-આર્ટની પ્રસ્તુતિ પાછળ ચીતરેલા પડદાવાળા મંચો પર થતી અને મોટેભાગે એ ભારતીય લોકનાટ્યની નજીકનું સ્વરૂપ હતું. જ્યારે ભદ્રવર્ગીય થિયેટર મોટાં મહાલયોમાં બંધબારણે ઝાકઝમાળ ચીતરેલા પડદા સાથે રજૂ થતું. એમાં પ્રેક્ષકોની બેઠકવ્યવસ્થા ઉપર ખાસ ધ્યાન અપાતું. 1580માં ઇટાલિયન પુનર્જાગૃતિ (રેનેસાં) દરમિયાન આ પ્રકારનું ‘ત્યાત્રો ઑલિમ્પિકો’ બંધાયું હતું. એમાં નયનરમ્ય શિલ્પસ્થાપત્ય, સ્તંભો વગેરે ધ્યાન ખેંચતાં અને ભવ્ય ઇમારતો અને સન્નિવેશોના આભાસ ઉત્પન્ન કરતા પડદાનો ઉપયોગ થતો. રંગભૂમિમાં નિર્ણાયક બનેલા સ્થપતિનું આ પ્રદાન હતું.

1618માં બંધાયેલા થિયેટર ફર્નેસમાં મંચને ઢાંકતા મુખ્ય પડદા માટેની પ્રોસીનિયમ-આર્કથી આજના પાશ્ચાત્ય પ્રકારના થિયેટર હૉલની રચનાનો પ્રારંભ થતો દેખાય છે. એમાં ઊંચા બાંધેલા મંચની સામે અર્ધવર્તુળાકારે પ્રેક્ષકોને બેસવાની જગ્યા હતી, જેથી પ્રેક્ષાગૃહની કોઈ પણ બેઠકમાંથી આખો તખ્તો દેખાય અને સન્નિવેશના પરિપ્રેક્ષ્યનો અનુભવ થાય. મંચની ત્રણેય બાજુ ત્રણ--ચાર માળની

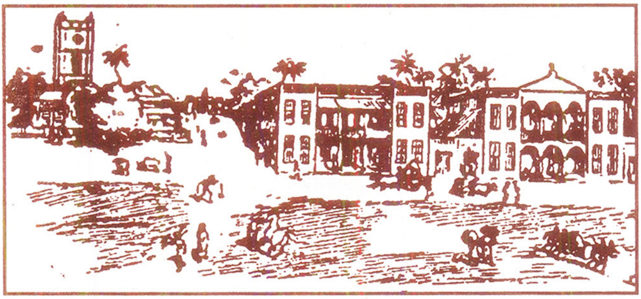


શેક્સપિયરનું થિયેટર

ગૅલરીઓમાં ઉચ્ચ ભદ્રવર્ગ માટે બેઠકની વ્યવસ્થા રખાતી, જે મોટેભાગે ઘોડાની નાળના આકારની યાદ અપાવતી. ઇટાલીના આ સ્થાપત્ય અનુસાર ફ્રાન્સ, ઑસ્ટ્રિયા, બવેરિયા અને ઇંગ્લૅન્ડમાં નાટ્યગૃહો 19મી સદી સુધી બંધાયાં. ભારતમાં પણ આ જ થિયેટરને નમૂને નાટ્યશાળાઓ બંધાઈ હતી.

પ્રથમ મુંબઈમાં, અને પછી અનેક શહેરોમાં, આવાં જે બંધ થિયેટરગૃહો બંધાયાં, એમાં નટો માટેના ઊંચા મંચને ઢાંકવા પડદો રહેતો. એ પડદો લટકાવવા પ્રોસીનિયમની પાછળ વ્યવસ્થા રહેતી. ઉપર મૂકેલાં પ્રકાશનાં સાધનોને ઢાંકવા ઝાલરો બંધાતી. મંચનો ડાબો-જમણો ભાગ ઢાંકવા મોટે ભાગે લાકડાની ફ્રેમ ઉપર ખીલી ઠોકેલા કાળા રંગના કપડાની વિંગનો ઉપયોગ થતો. એ વિંગની

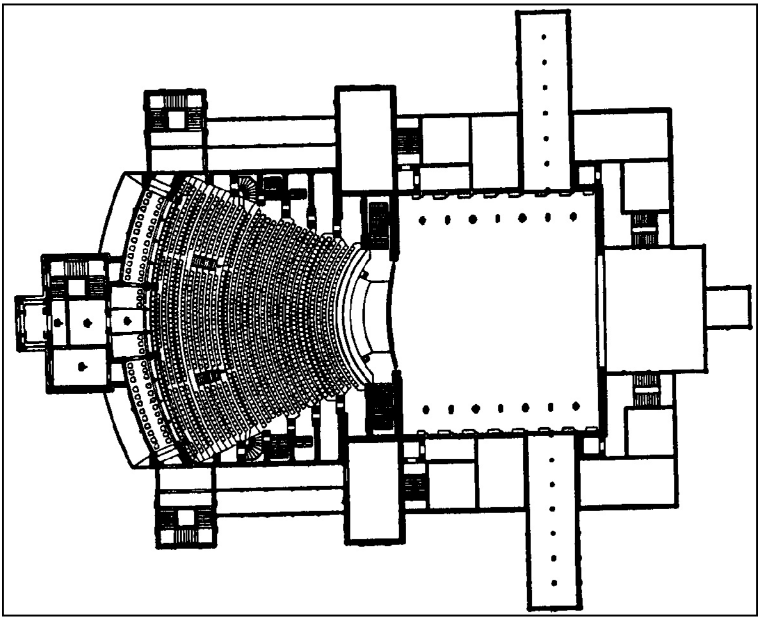
વચ્ચેની જગ્યામાંથી પાત્રોનું આવાગમન થતું. પ્રારંભની 'જૂની ગુજરાતી રંગ-ભૂમિ'માં (અને દેશમાં જેને 'પારસી રંગભૂમિ' તરીકે ઓળખાવાય છે તેમાં) પડદાઓ વપરાતા, જેના ઉપર નાટકનાં ચિત્રિત દૃશ્યોરાજમહેલ, જંગલ કે ઉદ્યાનો, રાજમાર્ગો દૃશ્યમાન થાય. આ બધાંની પાછળ આખા મંચને પાછળથી ઢાંકતો મોટે ભાગે કાળા કે સફેદ રંગનો સાઇક્લોરામા રહેતો. મંચને ડાબે--જમણે કે પાછળ નટોની વેશભૂષા-રંગભૂષા માટેના ખંડો (ગ્રીન રૂમ) હોય, સન્નિવેશને સંઘરવા અને બનાવવાની વ્યવસ્થા હોય. પ્રકાશ અને સંગીતનાં સાધનોના ઉપયોગ માટેની વ્યવસ્થા હોય. બહુ શરૂઆતમાં વાદ્યકારો અને ગાયકો તખ્તા અને પ્રેક્ષકગૃહની વચ્ચેના ખાડામાં કે મંચની ડાબે કે જમણે નિશ્ચિત જગ્યામાં બેસતા.



બૉમ્બે થિયેટર

પ્રેક્ષકગૃહમાં મંચને થોડે દૂર બેઠકવ્યવસ્થા રખાતી, જેમાં પ્રેક્ષકોની ખરીદ-શક્તિ પ્રમાણે જુદા જુદા પ્રકારની બેઠકો ગોઠવાતી. કેટલેક સ્થળે મંચમાં થોડો આગળ પડતો ઢોળાવ રખાતો; પરંતુ હવે ઘણે અંશે પ્રેક્ષકગૃહમાં જ ઢોળાવ રખાય છે, જેથી આગળ બેઠેલા પ્રેક્ષકો પાછળ બેઠેલા પ્રેક્ષકોને જોવામાં અવરોધ ઊભો ન કરે. આ બેઠક- વ્યવસ્થા પણ થોડાક વર્તુળાકારમાં રાખવામાં આવે છે. આ પ્રેક્ષાગૃહ બે માળનાં પણ હોઈ શકે. પ્રારંભનાં પ્રેક્ષાગૃહોમાં ડાબે-જમણે ત્રણ-ચાર માળમાં ખાસ પ્રેક્ષકો માટે નાની ગૅલરીઓ પણ રખાતી. પ્રેક્ષાગૃહની બહાર નાટક પૂર્વે, વચ્ચે કે પછી પ્રેક્ષકો હરી-ફરી શકે, જરૂરી જલપાન લઈ, સ્વસ્થ થઈ શકે એ માટેની સુવિધાઓ હોય; નાટક કે થિયેટર સાથે સંબંધિત તસવીરો, પૂતળાંઓ કે માહિતીપ્રદ સાહિત્ય હોય, કદાચ થોડું સંગીત સાંભળ-વાની વ્યવસ્થા પણ હોઈ શકે. આ જગ્યા 'ફૉયર' કહેવાય છે.

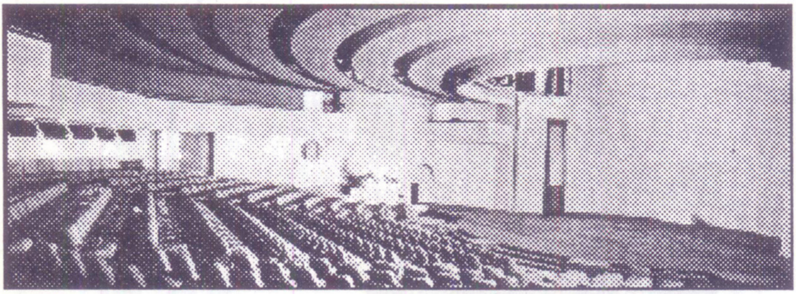
એની બહાર ટિકિટ ખરીદવાની વ્યવસ્થા (બૉક્સ ઑફિસ), વાહનો રાખવાની વ્યવસ્થા, રેપર્ટરીનાં ચાલુ અને ભાવિ નાટકોની જાહેરાતોનાં પાટિયાં, કદાચ થોડાં ચિત્રો કે શિલ્પો, નાટક વિશેનાં આકર્ષક સૂત્રો વગેરે હોઈ શકે.



સાંપ્રત બંધ થિયેટર

યુરોપને નમૂને ભારતમાં બંધાયેલાં મોટા ભાગનાં રંગગૃહોનું આ વર્ણન છે. સંસ્કૃત પ્રણાલીના ચતુરસ્ર, ત્ર્યસ્ર અને વિકૃષ્ટ રંગગૃહો અને કૂતમ્પલમ્ વગેરે પણ બંધ રંગગૃહો જ છે, પરંતુ એનાં વિચાર, માપ કે વ્યવસ્થા પ્રમાણે ભારતનાં કોઈ નાટ્યગૃહો બંધાયાં નથી. (આ રંગગૃહો વિશે અગાઉ આ પ્રકરણમાં ચર્ચા કરી છે.) પરંતુ આપણાં પરંપરિત લોકનાટ્યમાં રંગસ્થળ એટલે કે નટોના અભિનયની જગ્યા જુદા જુદા પ્રકારની અને આકારની રહેતી. મોટેભાગે પ્રેક્ષકો ચારેય કે ઓછામાં ઓછી ત્રણ બાજુથી રંગકર્મ નિહાળતા (આની ચર્ચા પણ અગાઉ આ પ્રકરણમાં કરી છે.) શેરી નાટકોમાં રંગસ્થળ અને પ્રેક્ષકો દ્વારા જોવાની જગ્યા ઉપલબ્ધ જગ્યા પ્રમાણે સગવડ પ્રમાણે આપોઆપ નિશ્ચિત થતી રહેતી હોય છે.

પરંતુ પરંપરિત ભારતીય નાટ્યસ્થળો અને પ્રેક્ષક-વ્યવસ્થાના કે શેરી નાટકના મંચનમાં વિચાર કે અનુભવનો લાભ સાંપ્રત ભારતીય નાટ્યગૃહોના બાંધકામમાં ક્યાંય લેવાયો નથી, એ ખાસ નોંધવું જોઈએ. અત્યારે ભારતમાં જુદા પ્રકારના નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધને પ્રસ્તુત કરતાં થોડાં વિશિષ્ટ નાટ્યગૃહો બંધાયાં છે (પૃથ્વી થિયેટર–મુંબઈ, રંગમંડળ–ભોપાલ વગેરે), જેમાં નટનું રંગસ્થળ પ્રેક્ષકોની વચ્ચે ધસી જતું હોય અને પ્રેક્ષકો ત્રણ કે ચારેય બાજુએથી એ નિહાળતા હોય. જોકે એમાં પણ વિદેશી અખતરાઓનું જ અનુકરણ છે.

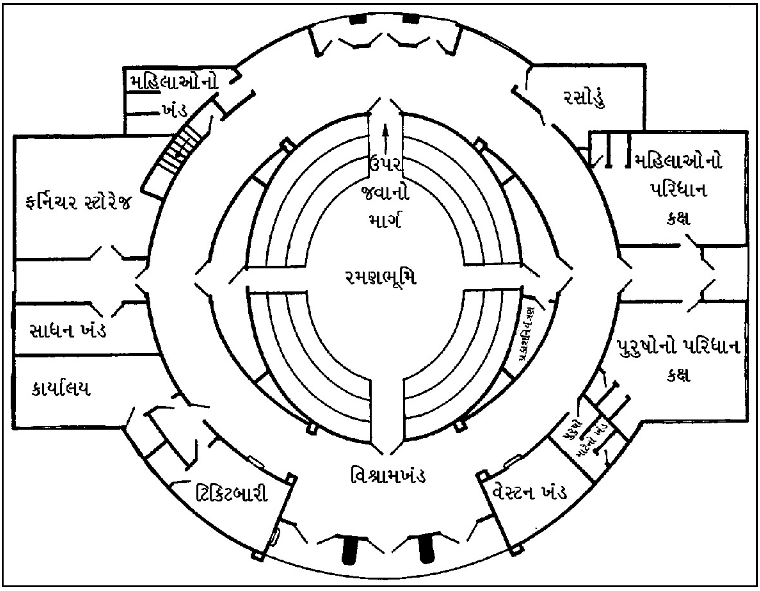


આધુનિક થિયેટરનું અંતરંગ

નટની રમણભૂમિ અને પ્રેક્ષકોને નિહાળવાની જગ્યા એ માત્ર ભૌગોલિક કે ભૌતિક સીમાઓ જ માત્ર નથી, પરંતુ નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચેના સંબંધને અને કલાની પ્રસ્તુતિ અને એના ભાવનની પ્રક્રિયાને સ્પર્શે છે. આના અનેક અખતરાઓ કરતાં કરતાં પશ્ચિમનાં અનેક નાટ્યગૃહોમાં ભૌતિક અને ભૌગોલિક રીતે પણ અભિવ્યક્તિ મળી છે. દા. ત., નટની રમણભૂમિ વચ્ચે હોય અને પ્રેક્ષાગાર એની ચોતરફ હોય. એક એવો મોટો ખંડ હોય જેમાં પ્રેક્ષકોને ઇચ્છા મુજબ બેસાડો અને વચ્ચેની ખાલી જગ્યામાં નાટકના પ્રત્યાયનની જરૂરત મુજબ નટના અભિનયની જગ્યાઓ રાખો. સાથેના રેખાચિત્ર પરથી પણ એ સ્પષ્ટ થશે. બંગાળના નાટ્યલેખક-દિગ્દર્શક બાદલ સરકારે કૉલકાતાના એક પુસ્તકાલયના મોટા ખંડમાં પ્રેક્ષકોને ડાબે, જમણે, વચ્ચે, ચોતરફ કે આડીઅવળી હરોળોમાં બેસાડીને વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રસ્તુતિઓ દ્વારા નવા પ્રકારનો નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધ અને પ્રત્યાયનપ્રક્રિયા સિદ્ધ કરી આપ્યાં છે. યુરોપમાં પિસ્કાટર, મેયરહોલ્ડ, ગતોવ્સ્કી, પીટર બ્રુક વગેરેએ આવા અનેક પ્રયોગો કર્યા છે; કારણ કે ત્યાં સ્થપતિ અને નાણાં રોકનાર પરિબળો કરતાં કલાકારો કલાપ્રવૃત્તિને કેન્દ્રે રહે છે.

નટની રમણભૂમિની આગળનો ઍપ્રનનો ભાગ ધીમે ધીમે ચોરસ થાય, પડદો ઉપરથી પડે કે વચ્ચેથી ખૂલે, સંગીતકારો માટેની જગ્યા મંચ અને પ્રેક્ષાગૃહની વચ્ચે રહે કે ડાબે-જમણે મુકાય, તખ્તો પાછળથી આગળ આવતાં સહેજ ઢળતો રહે કે સપાટ બને, અથવા સામેની બેઠકવ્યવસ્થામાં ઢોળાવ બનાવવામાં આવે, પ્રકાશ-આયોજન માટેની વ્યવસ્થા પ્રેક્ષકોની પાછળ રાખવામાં આવે કે મંચના ડાબે કે જમણે ઉપર રહે, દૃશ્યપરિવર્તન માટે તખ્તાનો વચ્ચેનો ભાગ ઘૂમતો (revolving) થાય કે તખ્તાની નીચેથી ઉપર જતી ભૂમિની સવલત હોય (જેથી એક દૃશ્ય ચાલતું હોય ત્યારે બીજા દૃશ્યનો સન્નિવેશ તૈયાર થઈ શકે અને પ્રકાશપરિવર્તન થતાં નવું દૃશ્ય જોવા મળે), વગેરે નાનાંમોટાં પરિવર્તનો સિવાય પ્રોસીનિયમ આર્ક(દર્શનની કમાન)વાળી રંગભૂમિમાં હજી આજ સુધી

નટ-પ્રેક્ષક સંબંધ યથાવત્ આમને-સામને સ્થિતિનો રહ્યો છે.



સાંપ્રત પ્રાયોગિક થિયેટર, જેમાં અભિનયસ્થળ કેન્દ્રમાં છે અનેપ્રેક્ષકો ચોતરફ બેસે છે. આ રેખાચિત્ર વૉશિંગ્ટન વિશ્વવિદ્યાલયના થિયેટરનું છે.

એને જ સમાંતર છેક વીસમી સદીની શરૂઆતથી દીવાલપૂર્યા, ખોખાબંધ સન્નિવેશવાળા થિયેટરમાંથી બહાર નીકળી જાહેર સ્થળોએ મુક્ત-આકાશી મંચનો ચાલુ રહ્યાં. એમાં ક્યાંક નટોને માટે મુક્ત-આકાશી મંચનસ્થળ (open air theatre) રહે છે, તો ઘણે સ્થળે નટો વચ્ચે અને પ્રેક્ષકો એમને ઘેરીને બેસે છે (શેરી નાટકો). અમેરિકામાં એક એવું થિયેટર પણ બંધાયું છે કે જેમાં નટો ચોતરફ અભિનય કરે, અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે હોય, આ બધા પ્રયોગો મોટેભાગે લોકાભિમુખ રંગભૂમિના સામાજિક સંચેતનાનાં નાટ્યમંચનો માટે થયાં છે. સમૂહ-માધ્યમોના બહોળા પ્રચાર-પ્રસાર સાથે રંગભૂમિનાં કાર્યક્ષેત્ર અને હેતુ બદલાયાં છે એવું ઘણા રંગકર્મીઓ અનુભવે છે, એથી એક જ ભૂમિકાએ નટ-પ્રેક્ષકો હોય અને પ્રસ્તુતિ દરમિયાન પ્રેક્ષકો પણ એ લીલા-નાટ્યમાં ભાગ લે, એવું માનનારા બ્રાઝિલના ઑગાસ્ટો બોઆલ અને તેમના અનુયાયીઓ નવાં નવાં રંગસ્થળોએ નાટ્યપ્રસ્તુતિઓ કરે છે.

•

4. નાટ્યનિર્માણ

થિયેટર : ‘રંગભૂમિ’, એટલે કે મંચન માટેનું સ્થળ, તખ્તો કે રંગમંચ, પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેની જગ્યા–પ્રેક્ષાગાર કે પ્રેક્ષકગૃહ, રંગવેશભૂષા કરવા અને સંગીત, પ્રકાશ માટેનાં સાધનો પ્રયોજવા માટેનું નેપથ્ય, સન્નિવેશ તૈયાર કરવા અને એને સંઘરવા માટેના ખંડો, ટિકિટબારી, વાહનો માટેની જગ્યા, નાટ્યપ્રસ્તુતિની જાહેરાતો વગેરે નાટ્ય-રજૂઆત સાથે સંકળાયેલી અને એ માટે જરૂરી બનેલી સગવડો ધરાવતી ઇમારત. મૂળ ગ્રીક શબ્દ થિયેટ્રોન એટલે તો પર્વત-ઢોળાવે ‘પ્રેક્ષકોને બેસવાની જગ્યા’ જ માત્ર; પણ એમાંથી વિકસેલા ‘થિયેટર’ શબ્દમાં એક છાપરા નીચે સઘળા નાટ્યપ્રસ્તુતિ-પ્રકારોની તૈયારી અને પ્રસ્તુતિ માટેની સર્વ સવલતોનો સમાવેશ થાય છે. જોકે નાટ્યપ્રસ્તુતિના બે હજાર વર્ષોના ઇતિહાસમાં ‘થિયેટર’ શબ્દનો વિવિધ સંદર્ભે ઉપયોગ થતો રહ્યો અને એ આવો અર્થવિકાસ પામ્યો છે : થિયેટર એટલે ઇમારત (‘પૃથ્વી થિયેટર’), નાટ્યજૂથ (‘ઇન્ડિયનનૅશનલ થિયેટર’), કોઈ નટ, લેખક કે દિગ્દર્શક(જેવી ભૂમિકાઓ)નું થિયેટર (દા.ત., ‘ચંદ્રવદન મહેતાનું થિયેટર’ એટલે એમનાં નાટકો, ‘જયશંકર સુંદરી’નું થિયેટર એટલે એમણે ભજવેલાં પાત્રો, ‘જસવંત ઠાકરનું થિયેટર’ એટલે એમનાં દિગ્દર્શિત નાટકો), કોઈ નાટ્યપ્રવાહ કે વિચારધારાનું થિયેટર (એપિક, ઍબ્સર્ડ થિયેટર), સ્થળવિશેષનું સૂચન (‘શેરી થિયેટર’) વગેરે.

પ્રારંભે ગ્રીસમાં અર્ધગોળાકારે આવેલા પર્વતોના ઢોળાવે બેઠેલા બહુસંખ્ય પ્રેક્ષકો સામે વચ્ચેની સપાટ જગ્યામાં નટો અભિનય કરતા, ‘ઑરકેસ્ટ્રા’ની બાજુમાં લાકડાનાં ઝૂંપડાં(skene)માં નટો વેશ બદલે, (skene પરથી દૃશ્ય માટેનો scene શબ્દ બન્યો છે), સ્કેનની બાજુની દીવાલ કે રંગસ્થળ માટે વપરાતા શબ્દ

proskenion પરથી હાલનો proscenium પર્યાય વિકસ્યો, જે તખ્તા અને પ્રેક્ષકો વચ્ચેનો પડદો બાંધવા આજે વપરાય છે. ગ્રીસના એપિડોરસમાં પ્રકૃતિને ખોળે બે કે ત્રણ નટો અને વૃંદ (chorus) દ્વારા પ્રસ્તુત પ્રારબ્ધવાદી પાત્રો પ્રેક્ષકો નિહાળતા; રોમનોએ નટપ્રેક્ષકસંપર્કની એ જ રચના બંધ મહાલયમાં કરીને, એમાં સુશોભિત દશ્યરચના ઉમેરી.

મધ્યકાળમાં ધાર્મિક પ્રચાર માટે શેરીઓમાં બાંધેલા મંચે કે ગાડાં ઉપર સ્વર્ગ અને નરકનાં દશ્યો રજૂ થતાં અને પ્રેક્ષકો ચોતરફથી એને ઘેરીને જોતા. સોળમી સદીમાં રાણી એલિઝાબેથના સમયમાં નાટ્યકાર વિલિયમ શેક્સપિયરના ગ્લોબ થિયેટરમાં ત્રણ બાજુ ત્રણ માળની ગૅલરીઓમાં બેસીને અને વચ્ચેની ખુલ્લી જગ્યામાં ઊભીને પ્રેક્ષકો જોઈ શકે એ માટે એમની વચ્ચે ખુલ્લો મંચ હોય છે. એમાં અભિનય પણ બે માળે શક્ય બનતો. સત્તરમી સદીમાં પ્રેક્ષાગારનો વિસ્તાર થયો. અઢારમી સદીમાં તો પ્રેક્ષકો અને નટો વચ્ચે સુશોભિત દર્શન (proscenium arc) પાછળ રંગબેરંગી સ્થળસૂચક પડદાઓ બંધાયા.

ઓગણીસમી સદીના અંતે પ્રકૃતિવાદ અને વાસ્તવવાદે નટ-પ્રેક્ષકને કહ્યું કે ‘આ પડદો ચોથી દીવાલ છે, ત્યાં આરામથી પણ અંધારે બેઠેલા પ્રેક્ષકોથી સભાન બન્યા વિના, પ્રકાશિત મંચે જીવનના ટુકડા જેવો અભિનય થવો જોઈએ.’ આ માટે જરૂરી બનેલી વાસ્તવિક દશ્યરચના, પ્રકાશ અને પાત્રોની સ્થિતિગતિનું સંયોજન કરવા દિગ્દર્શકની ભૂમિકા વિકસી. આ દરમિયાન નટ જેમ અંતર્મુખ બન્યો, તેમ એનું નટકર્મ ક્યાંક કઠપૂતળી જેવું યંત્રવત્ પણ બન્યું. સંચારમાધ્યમો વિકસતાં નાટ્ય-આલેખ ભૌગોલિક તથા સાંસ્કૃતિક સરહદો ઓળંગવા લાગ્યો.

યુદ્ધોત્તર સમયમાં લોકશાસનની વધતી પ્રક્રિયાના પડઘા રૂપે નટ ફરી પ્રેક્ષકો વચ્ચે ધસી ગયો અને પ્રેક્ષકોએ એને ત્રણ બાજુથી ઘેરી લીધો. એમાં એક રીતે પરંપરિત (લોક)-નાટ્યના નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધનાં સાતત્ય અને પ્રભાવ જણાય છે. આજે તો વચ્ચે બેઠેલા પ્રેક્ષકોની ચોતરફ પણ નટો અભિનય કરે છે કે નાટ્ય-આલેખને અનુરૂપ અભિવ્યક્તિ માટે પ્રેક્ષકો સામે, ડાબે-જમણે, ચોતરફ કે એમની વચ્ચે પણ બેઠકો ગોઠવવામાં આવે છે. નાટ્યપ્રસ્તુતિઓ શેરીની ગલીઓમાં અને પ્રાકૃતિક સ્થાનો(environmental theatre)માં થાય છે; નટો હવે પ્રેક્ષકોને પ્રસ્તુતિની પ્રક્રિયામાંય સામેલ કરે છે.

ઈ. સ. પૂ.થી આજ સુધી યુરોપની જેમ જ ભારત, ચીન જેવા પૂર્વના દેશોમાં નાટ્યનો ઇતિહાસ એના પ્રસ્તુતિસ્થળની પણ તવારીખ છે. એ સ્થળ, એમાં સર્જાતા નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધ, નાટ્યસાહિત્યના પ્રવાહો, ‘અભિનય’ની પ્રક્રિયા, નટ-લેખક-દિગ્દર્શકની ભૂમિકાઓ વગેરે થિયેટરનાં નિર્ણાયક તત્વો પરસ્પર એ

રીતે પ્રભાવક રહ્યાં છે કે એમાંથી કોઈ પણ એકની કથા થિયેટરનો ઇતિહાસ પણ બની શકે. જેવું રંગસ્થળ એવાં નાટકો, નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચે જેટલું અંતર એવું નાટ્ય-પ્રત્યાયન. માનવમનનાં ઊંડાણો ફંફોસતાં વાસ્તવવાદી નાટકો પ્રોસીનિ-યમ આર્કવાળાં બંધ થિયેટરોમાં જ પ્રભાવક બને, તો મુક્તાકાશી શેરી થિયેટર સામાજિક-રાજકીય દૃષ્ટિએ વિચારોત્તેજક હોય.

આમ, વિભાવના તરીકે થિયેટર સમગ્ર નાટ્યપ્રવૃત્તિનું કેન્દ્ર છે. પ્રક્રિયા તરીકે એ સમાજનું જેમ ફરજંદ (product) છે, તેમ સમાજનું નિર્માતા (producer) પણ છે. ક્યારેક માત્ર એ સમાજનું દર્પણ બન્યું છે, તો ઘણી વાર એણે સમાજને દિશા ચીંધી છે, માનવજ્ઞાનની વિસ્તરતી ક્ષિતિજો, વિચારસરણીના વળાંકો, માનવીની સામે ઊભી થયેલી કટોકટીઓ, રાજકીય ઊથલપાથલો, કોઈએ એકલ હાથે કે આખા સમૂહે ઝીલેલા આ બધા પડકારોનો થિયેટરે પ્રતિઘોષ પાડ્યો છે; તો ક્યારેક આર્થિક રસહિતોને લીધે માનવીની ક્ષુલ્લક લાગણીઓ અને માગણીઓ સંતોષવા મનોરંજનને નામે હીન પ્રદર્શનો પણ એણે કર્યાં છે. એના ક્યાંક ટૂંકા, તો ક્યાંક પ્રલંબ ગાળા પછી કોઈ ને કોઈ પ્રયોગશીલ નટ, લેખક, દિગ્દર્શક કે રંગકર્મી એમાંથી ઊપસતો આવ્યો છે અને થિયેટર ફરીથી એની અગ્ર ભૂમિકાએ સમાજમાં સ્થાન પામતું રહ્યું છે.

સંસ્કૃતિએ સંસ્કૃતિએ વિશેષ પ્રકારની નાટ્યપ્રણાલીઓ એણે જન્માવી છે. સમૂહ સંચારમાધ્યમોએ એનું દોહન કર્યું છે. તેથી પૂર્વ અને પશ્ચિમના દેશોના થિયેટરમાંનો નટ-પ્રેક્ષકનો સંબંધ, અભિનયપ્રકારો, મંચનભૂમિ વગેરે નિરનિરા-ળાં રહ્યાં છે. એ જ રીતે સમાજજીવનમાં થતા ફેરફારો નાટ્ય-પ્રત્યાયન ઉપર પ્રભાવક બન્યા છે.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના રચનાકાળથી વીસમી સદી સુધીમાં ભારતીય થિયેટરે પણ વિવિધ રૂપ ધર્યાં છે. મોટેભાગે રાજ્યાશ્રયે રજૂ થતાં સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્ર-ખ્યાત કથાનકો, રસકેન્દ્રી અભિનયશૈલી, અનેક અંકોપ્રવેશકો અને વિષ્કંભકોમાં વિભાજિત થતાં નાટ્યસ્થળો તથા સમયો, અને મોટેભાગે સુખાંત નાટ્ય-પ્રણાલી તત્કાલીન ભારતીય જીવનની અભિવ્યક્તિ હતી. એને સમાંતર અનેક પરંપ-રિત લોકરંગભૂમિઓ હતી, જેની બીજી ત્રીજી પેઢીનાં પરંપરિત લોકથિયેટરો આજે દેશભરમાં વિવિધ ભાષા-પ્રદેશો પરત્વે અસ્તિત્વમાં છે. ‘જાત્રા’, ‘ખ્યાલ’, ‘રામલીલા’, ‘યક્ષગાન’, ‘થેરુકુટ્ટુ’ વગેરે. ‘ભવાઈ’ એ જ પ્રણાલીની ગુજરાતની લોકરંગભૂમિ છે. એને કોઈ ચોક્કસ ઇમારત નથી હોતી, મંદિરના ચાચર(-પ્રાંગણ)માં કે ગામને ચોરે અથવા ખુલ્લી વિશાળ જગ્યામાં એ ભજવાય; એની પ્રવાસી મંડળીઓ નૃત્ય, સંગીત અને વિશિષ્ટ ‘પાત્રોના વેશો’ જે અભિનય-પ્ર-

ણાલીએ ભજવે એ ભવાઈ થિયેટર.

ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગે ઇંગ્લૅન્ડના તત્કાલીન પ્રોસીનિયમ આર્ક થિયેટરમાં થતાં રંગદર્શી (રોમૅન્ટિક) ચમત્કૃતિભર્યાં નાટકોના નમૂને મુંબઈમાં પારસી અને ગુજરાતી થિયેટર વિકસ્યું. 'હૉલ' તરીકે નામકરણ પામેલાં મુંબઈ અને ગુજરાતના મોટાભાગનાં શહેરી થિયેટરો મુખ્યત્વે વાસ્તવવાદી નાટકો રજૂ કરવા માટે પ્રોસીનિયમ આર્ક પાછળ ટીંગાતા પડદાથી વિભાજિત નટ-પ્રેક્ષક--સંબંધ વ્યક્ત કરે છે.

બીજી બાજુ, લોકશિક્ષણ અને વિકાસની પ્રક્રિયા દ્વારા સમાજપરિવર્તન માટે શેરીગલીને નાકે કે જાહેર ચોગાનોમાં સાંપ્રત સામાજિક પ્રશ્નો અંગે સમ-કક્ષ લોકભાગીદારીવાળાં શેરી નાટકો પણ ગુજરાતમાં ઠેરઠેર થાય છે. એમાં પરંપરિત લોકનાટકોની પ્રણાલીઓનું (નટ-પ્રેક્ષક-સંપર્ક પૂરતું) સાતત્ય દેખાય છે. બાંધેલી ઇમારતોમાં પણ તખ્તો કે રંગમંચ વચ્ચે હોય અને પ્રેક્ષકો ચોતરફથી ઘેરીને બેઠા હોય એવાં થિયેટરો પણ આજે વિદેશોમાં અસ્તિત્વમાં આવ્યાં છે, જેને 'થિયેટર ઇન ધ રાઉન્ડ' કહે છે. વયવિશેષ (દા.ત., બાળકો) માટેનું થિયેટર બે રીતે અસ્તિત્વમાં છે : બાળકો દ્વારા બાળકો માટેનું અને મોટેરાંઓ દ્વારા બાળકો માટેનું થિયેટર. એમાં પણ જુદાં જુદાં વયજૂથનાં બાળકો સારુ ખાસ પ્રકારનાં થિયેટરો હોઈ શકે. દા. ત., પાંચથી આઠ વર્ષ, અને નવથી ચૌદ વર્ષનાં બાળકો માટેની વિશેષ રંગભૂમિઓ રશિયામાં છે. વિશ્વવિદ્યાલયો દ્વારા વિશેષ પ્રકારના પ્રયોગો માટે યુનિવર્સિટી થિયેટરની પ્રણાલી ઊભી થઈ છે. એમાં કોઈ નાટક, અભિનયશૈલી કે વિચારને નાણી જોવાનો હોય, નાટ્યસર્જનની પ્રક્રિયા જ મહત્વની હોય; અને એમાં વ્યાપારી દૃષ્ટિબિંદુ ન હોવાને લીધે તાલીમ અને પ્રયોગ-કસોટી અગત્યનાં બની રહે. ગુજરાતમાં વડોદરા યુનિવર્સિટીનું 'નટઘર' એ રીતનું યુનિવર્સિટી થિયેટર ગણાય. રાષ્ટ્રીય નાટ્ય-સંસ્થા (NSD), દિલ્હીના તાલીમાર્થીઓનું 'રેપરટરી થિયેટર' છે; જે એ જ પ્રકારના પ્રયોગો કરે છે.

દિગ્દર્શક

દિશા ચીંધનાર એટલે કે નાટ્યમંચન માટે નાટકના લેખ(script)નું કલા-શાસ્ત્રીય અર્થઘટન કરી, સમગ્ર નાટ્યમંડળી દ્વારા એની પ્રસ્તુતિનો આયોજક; લેખની પસંદગી, પાત્રવરણી, પાત્રસર્જન, રિયાઝ, સન્નિવેશ, રંગવેશભૂષા, પ્રકાશ અને સંગીતના આયોજનની સઘળી પ્રવૃત્તિમાં કેન્દ્રે રહી ભાવક-સંપર્ક અને સંબંધ માટે નિર્ણાયક નાટ્યઅભિવ્યક્તિ અને અનુભાવનનાં સર્વ સૂત્રો સંભાળે તે દિગ્દર્શક. નાટ્યપ્રસ્તુતિના પ્રલંબ ઇતિહાસમાં પ્રારંભે તો લેખક જ

આ સઘળું આયોજન કરતો. એ પછી મુખ્ય નટ એ કામ કરતો થયો; શેક્સપિ-યર-મોલિયેરની જેમ મુખ્ય નટ જ લેખક અને આયોજક તરીકેની ભૂમિકાઓ પણ અદા કરતો. અઢારમી સદીમાં યુરોપીય થિયેટરમાં ’સિતારાઓ’ તરીકે નટો સન્માન પામ્યા અને ઓગણીસમી સદીમાં મુખ્ય નટ-વ્યવસ્થાપકનો ઉદય થયો. નાટકોના સંવાદો અન્ય નટોને ગોખાવવામાં અને પાત્રોના પ્રવેશ-ગમન-ની કાળજીમાં એ નિર્ણાયક બન્યો. મુખ્ય નટ-નટીને અનુકૂળ પડે એવું જ બધું ત્યારે ગોઠવાતું, કારણ કે નાટકો તેમને નામે ચાલતાં. કરુણાંત નાટકોમાં આ નટો વિશેષ મુદ્રાઓથી લોકરંજન કરતા, જોકે હાસ્યરસિક નાટકોમાં સંવાદોના સંયોજનની જરૂર રહેતી, પરંતુ એ કામ રંગ-વ્યવસ્થાપક (stage manager) કે પ્રૉમ્પ્ટર સંભાળી લેતો. પ્રકૃતિવાદી (naturalistic) અને વાસ્તવવાદી (realistic) થિયેટર-અભિવ્યક્તિ આરંભાતાં, રંગીન પડદાઓને સ્થાને વાસ્તવિક રાચરચી-લાનો ઉપયોગ શરૂ થતાં તેમજ પ્રકાશ માટે ગૅસ અને પછી વીજળી ઉપલબ્ધ બનતાં એના સંયોજન વગેરેની જટિલતા વધી ત્યારથી એક કેન્દ્રસ્થ આયોજક-ની ભૂમિકા વિકસી; ’દિગ્દર્શક’ તરીકે પછીથી એ ઓળખાયો.

જગતનો પ્રથમ દિગ્દર્શક જર્મનીનો જ્યૉર્જ ડ્યૂક ઑવ્ સેક્સમેનનજીન ગણાય છે. એણે એ હોદ્દો 1860માં ધારણ કર્યો હતો. એ પછીના મહાન દિ-ગ્દર્શકોમાં રૂસના કન્સ્તાન્તીન સ્તનિસ્લાવ્સ્કી, મેયરહોલ્ડ તથા વખ્તાન્ગોવ; જર્મનીના ઇરવિન પિસ્કાટર અને મૅક્સ રેઇનહાર્ટ; બ્રિટનના ગૉર્ડન ક્રેગ અને સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડના ઍડૉલ્ફ આપિયા, બ્રિટનના ટાયરોન ગુથરી તથા પીટર બ્રુક; પોલૅન્ડના જર્ઝી ગ્રતોવ્સ્કી; અમેરિકાના રિચાર્ડ શેકનર વગેરે આવે. રંગકર્મ-ના ઇતિહાસના પ્રારંભે સૉફોક્લીઝ-ઍરિસ્ટોફનીઝ કે ભાસ-ભવભૂતિનું થિયેટર એટલે કે એ ‘નાટ્યકારોનું થિયેટર’ ગણાતું, આજે પીટર બ્રુક કે બ્રાઝિલના ઑગસ્ટો બોઆલનું એટલે કે ‘દિગ્દર્શકનું થિયેટર’ ગણાય છે. રૂસમાં દિગ્દર્શક સ્તનિસ્લાવ્સ્કીના થિયેટરમાં ‘નટની તૈયારી’ (actor prepares) તથા ‘પાત્રવિ-કાસ’(building of character)ને હજી સ્થાન હતું. લેખકના લેખને નિષ્ઠાપૂર્વક પ્રસ્તુત કરવાનો ઉદ્દેશ એમાં કેન્દ્રે રહેતો, સંશોધન અને રિયાઝને અંતે એમણે જ ‘અભિનયપદ્ધતિ’ વિકસાવી.

મેયરહોલ્ડ કે રેઇનહાર્ટ વગેરે દિગ્દર્શકો નટને કઠપૂતળી તરીકે પ્રયોજતા; નટો સાથે કામ કરી લેખકને ‘સંવાદ લખવા’ તેઓ બોલાવી લેતા. અલબત્ત, એને પરિણામે શારીરિક તથા સ્થલીય (spatial) વિભાવનાઓ સાથે ‘ટોટલ થિયેટર’ની જે વિભાવના વિકસી એમાં નૃત્ય, સંગીત, પ્રકાશ, ધ્વનિ, ગતિસ્થિ-તિ, સન્નિવેશ અને વેશભૂષાનો ઉપયોગ કરી, સમગ્ર રંગકર્મ દ્વારા જે પ્રભાવ

ઉત્પન્ન કરવાનો ઉદ્દેશ હતો એમાં નાટ્ય-લેખનને અનેક તત્ત્વોમાં માત્ર એક તત્વ તરીકે જ સ્થાન હતું; આ વિભાવનાના પ્રચારકો તે ફ્રાન્સના નાટ્યલેખક-દિગ્દર્શક અન્તોનિન આર્તુ અને દિગ્દર્શક ઝયાં લૂઈ બેરો.

આ સદીની શરૂઆતથી ફિલ્મ, રેડિયો અને ટેલિવિઝન જેવાં યંત્રવિદ્યાકેન્દ્રી સમૂહમાધ્યમોનો પ્રચાર વધતાં અને એ સમૂહ કલાપ્રકારો ‘દિગ્દર્શકોનાં જ માધ્યમો’ હોવાથી રંગકલામાં પણ દિગ્દર્શકનું સ્થાન અવિચળ બન્યું. ત્યારથી એ વ્યક્તિ કલા અને શાસ્ત્રની સર્વ જવાબદારી સંભાળતી થઈ, અને પ્રસ્તુતિની આર્થિક બાજુનો ખ્યાલ

(ફિલ્મની જેમ) નિર્માતા (producer) રાખવા લાગ્યો. નટકેન્દ્રી સંસ્કૃત રંગભૂમિમાં આ અર્થમાં ‘દિગ્દર્શક’ નહોતો. એનાં સઘળાં રંગકર્મોનું સૂત્ર-સંચાલન કરનાર સૂત્રધાર ગણાતો, એ ક્યારેક અભિનય પણ કરતો. કવિ એ રંગભૂમિનું કેન્દ્ર હતો; અલબત્ત, દક્ષિણ ભારતમાં સંસ્કૃત રંગકર્મનું જે સ્વરૂપ (કુટિયાટ્ટમમાં) આજ સુધી સચવાયું છે એમાં નટકર્મ જ કેન્દ્રે છે, અને એ ગુરુશિષ્યપરંપરામાં કે કૌટુમ્બિક વારસામાં પેઢી-દર-પેઢી ઊતરે છે. ગુજરાતની પરંપરિત લોકમંચન કલાઓ (ભવાઈ, માણકથા) પણ નટકેન્દ્રી, પાત્રકેન્દ્રી રહી છે; એ ભૂમિકાઓનું શિક્ષણ પણ ગુરુશિષ્ય કે પિતાથી પુત્રની પરંપરામાં અપાય છે. એમાં ’નાયક’ છે, પણ એય અભિનય કરે છે અને એ ‘દિગ્દર્શક’ નથી; એના નટો જ પોતાની ભૂમિકાઓનાં ગાયન, નર્તન તથા વાચિક અને આહાર્ય અભિનય વિશેના બધા નિર્ણયો સ્વાયત્તપણે લે છે.

સમૂહમાધ્યમોના ભારે પ્રચાર-પ્રસાર પછી રંગભૂમિની કલા જે રીતે ‘સ્થાનિક’ અને ‘આંચલિક’ બની રહી છે એમાં નટકર્મ ફરીથી કેન્દ્રસ્થાને આવતું જણાય છે અને માત્ર લેખક-દિગ્દર્શકની ભૂમિકાઓ જ નહિ, પરંતુ નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચેની રેખા પણ એમાં ભૂંસાતી અનુભવાય છે. બ્રાઝિલના રંગકર્મી ઑગસ્ટો બોઆલ સક્રિય અને નિર્ણાયક લોકભાગીદારીના એવા રંગકર્મમાં અગ્રેસર છે. બંગાળના નાટ્યકાર-દિગ્દર્શક બાદલ સરકાર આજે પોતાને ‘નાટ્યસર્જક’ (playmaker) ગણાવે છે; બાદલ સરકાર નાટ્ય શિબિરોમાં નટોને તાલીમ આપતાં મંચન માટેનું જે નાટ્ય તૈયાર કરે છે, એ સ્વીકૃત અર્થમાં નાટ્યલેખન કે દિગ્દર્શન નથી હોતું; એ પ્રક્રિયામાં લેખન, અભિનય, દિગ્દર્શન અને પ્રેક્ષકોના અનુભાવન તથા સામેલગીરી(participation)ની પ્રક્રિયાઓ સમાન્તર ચાલે છે. બીજી બાજુ દિગ્દર્શકની ભૂમિકામાં નાટ્યના પ્રથમ સર્જક નાટ્યલેખકે (પ્રત્યાયન, શબ્દ, રચના, શિલ્પ વગેરેની કક્ષાએ) જે ‘નાટ્યાત્મક વિધાન’ કર્યું હોય એનું (સ્થળ, રૂપ-રચના, વાક્ વગેરે કક્ષાએ) ‘રંગમંચીય વિધાન’ પ્રસ્તુત કરવાની

જવાબદારી ગણવામાં આવી રહી છે. ગુજરાતમાં 'જૂની' રંગભૂમિમાં પ્રારંભે, તત્કાલીન અંગ્રેજી રંગભૂમિના અનુકરણે મુખ્યત્વે દિગ્દર્શકની ભૂમિકા ખાનગી કંપનીનો માલિક, લેખક કે મુખ્ય નટ (એ ક્રમમાં) કરતો; 1900માં બાપુલાલ નાયક 'દિગ્દર્શકનો હોદ્દો' ધારણ કર્યા પછી સંવાદ, સંગીત, વેશભૂષા વગેરેની 'મિસ્ટેક બુક' પૂરતા મર્યાદિત રહ્યાનું અને 'દર્પણમાં અરીસા સામે અભિનય કરી ઉચિત મુદ્રાઓ જાતે પસંદ કરી પોતાને બતાવવા'ની સૂચના તેમણે જય-શંકર 'સુંદરી'ને એ દિવસોમાં આપી હોવાનું પણ નોંધાયું છે. 'દિગ્દર્શક'ની ભૂમિકા વિશેની એ રંગભૂમિની સમજ એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. એકંદરે દિગ્દર્શક એટલે 'રિહર્સલ માસ્તર' એવું તારણ એ તવારીખમાંથી નીકળે છે. નટોને માત્ર આંગિક અને વાચિક અભિનયની સૂચના આપવાને બદલે સમગ્ર રંગકર્મ, એના પ્રત્યાયન અને પ્રેક્ષકો સાથેના આદાન-પ્રદાનની સંપૂર્ણ જવાબદા-રી જે સ્વીકારે, એટલે કે સમગ્ર 'થિયેટરનું દિગ્દર્શન' કરે, એવા ગુજરાતી રંગ-કર્મીઓમાં ચંદ્રવદન મહેતા, જયશંકર 'સુંદરી', જસવંત ઠાકર, ગોવર્ધન પંચાલ વગેરે નામો ગણી શકાય. સાંપ્રત ભારતીય રંગભૂમિમાં શંભુ મિત્ર, ઇબ્રાહીમ અલ્કાઝી, બી. વી. કારંથ, ગિરીશ કર્નાડ, હબીબ તન્વીર, કાવાલમ નારાયણ, પણિક્કર, રતન થિયમ્ વગેરેનું પ્રદાન નોંધપાત્ર ગણાયું છે.

નાટ્યનિર્માણ

રંગભૂમિ નટકેન્દ્રી કલા અને કસબ છે. એ જ રીતે એનો પ્રારંભથી વિકાસ થયો છે. એક સદી પહેલાં જ નાટ્યનિર્માણમાં દિગ્દર્શકની ભૂમિકા ઊપસી આવી અને ત્યારથી જગતભરની રંગભૂમિમાં નાટ્યનિર્માણના બધા તબક્કાઓ-ની જવાબદારી એ સંભાળતો આવ્યો છે. એના મહત્વના તબક્કાઓમાં નાટકની પસંદગી, અર્થઘટન, નટો સાથેનો રિયાઝ (rehearsals), રજૂઆત માટે જરૂરી વેશભૂષા, રંગભૂષા, સન્નિવેશ, સંગીત, ધ્વનિ, અસરો વગેરે માટેના તંત્રસહાય-કો સાથેનું સંયોજન, નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

એમાં સર્વપ્રથમ તે નાટકની પસંદગી. સામાન્ય રીતે નાટકની પસંદગી પ્રેક્ષકને ધ્યાનમાં રાખીને થાય છે. વાંચતાં જ ભજવવાની પ્રેરણા થાય એવાં નાટક પર તેની નજર હોય છે. દિગ્દર્શક અને કળાકારોની રુચિને સંતર્પે તેવું હોય તો જ નાટક ભજવવા-ભજવાવવાનો ઉત્સાહ નટ-દિગ્દર્શકમાં છેવટ સુધી ટકી રહે. નાટકમાં ભજવણીની દૃષ્ટિએ મૂર્ત (concrete) અને અમૂર્ત (abstract) તત્વો કેટલાં ને કયાં કયાં છે તેની તપાસ દિગ્દર્શક સૌપ્રથમ કરી લે છે. મૂર્ત તત્વો એટલે દૃશ્ય, ઘટના, ક્રિયા, સંઘર્ષ આદિ, ગતિ અને આકારનું પ્રાધા-

ન્ય દર્શાવતાં પાત્રપ્રસંગાદિ. અમૂર્ત તત્વ એટલે નાટકમાં થતું વિચાર અને ભાવનું વહન. પસંદગી વખતે દિગ્દર્શક મુખ્યત્વે તો નાટકનાં રસબિન્દુઓની ચકાસણી કરે છે. તેમાં કાવ્યતત્વ કેટલું છે, લેખકે પરાકોટિ (climax) સર્જે તેવી ભાવનિષ્પત્તિ નાટકમાં કરી છે કે કેમ તે એ જોઈ લે છે અને તે દૃષ્ટિએ નાટકમાં આવતા સંઘર્ષો (conflicts) અને તેમાંથી જન્મતી ક્રિયા તપાસે છે. દરેક નાટકમાં સંખ્યાબંધ 'સીક્વન્સ' હોય છે. દિગ્દર્શક દરેક દૃશ્યનો આ 'સીક્વન્સ'ની દૃષ્ટિએ આગળથી તોલ કાઢે છે. નાટકની ચકાસણી વખતે ભાષાની તપાસ અવશ્ય થાય છે. નાટકની ભાષા વાચન દરમિયાન લેખક અને ભાવકની વચ્ચે સેતુ બાંધે છે.

નાટક પસંદ કરી લીધા પછી દિગ્દર્શક નાટકની ભજવણી માટેની પ્રત (stage script) તૈયાર કરે છે. લાંબા સંવાદો, પુનરાવર્તનો અને નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિષયવસ્તુ(theme)ને ઉપકારક ન હોય તેવા બિનજરૂરી અંશો કાપી નાખીને દિગ્દર્શક નાટ્યલેખનનું સંપાદન (editing) કરે છે. નાટકના કેન્દ્રસ્થ ભાવ કે વિચારને ઉઠાવ મળે અને તેનું પ્રાણતત્વ (spirit) મંદ ન પડી જાય તે રીતે દિગ્દર્શકે નાટકની કાટછાંટ કરવી જોઈએ. અનુભવી દિગ્દર્શક લેખકે મૂકેલાં રંગસૂચનો (stage directions) પર બહુ મદાર બાંધતો નથી. નાટ્યલેખમાં ઘણી વાર સંવાદમાંથી રંગસૂચનો મળી રહે એવી રચના હોય છે. પાત્રનાં પ્રવેશવિદાય (exit-entry), દૃશ્યબંધ (setting), જૂથરચના (grouping), હલનચલન (movements), અસર (effects), પાત્રોએ બે કે વધુ એકસાથે કરવાની હોય તે ક્રિયાઓ (synchronisations), અમુક ચોક્કસ ક્ષણે બોલવાનું કે કાર્ય કરવાનું હોય તે (setting cues) અથવા તો તેની ગતિની મર્યાદા સૂચવવાનું (timing) હોય તે : એમ ભજવણી માટેની વિવિધ પ્રકારની સૂચનાઓની નોંધ દિગ્દર્શકની પ્રતમાં હોવી જરૂરી છે. દરેક પાત્રને તેની ભૂમિકાની સમજ આપતી નાટકની પ્રત આપવામાં આવે છે.

દિગ્દર્શકની સહાયમાં રંગતંત્રનિયામક હોય છે. તેની સૂચના મુજબ રંગતંત્રનિયામક પ્રકાશ, સન્નિવેશ, રંગભૂષા, વેશભૂષા, ફર્નિચર વગેરેની દૃશ્યવાર વિગતે નોંધ રાખે છે.

નાટકની સફળતાનો મુખ્ય આધાર પાત્રવરણી (casting) ઉપર હોય છે. દિગ્દર્શક પાત્ર નક્કી કરે છે. દિગ્દર્શક પાત્રની પસંદગી વખતે નટની યોગ્યતાને લક્ષમાં લે છે. વ્યક્તિનો બાહ્ય દેખાવ કેવો છે, તેનામાં સ્ફૂર્તિ, ચાપલ્ય, સમજ અને ભાવાભિવ્યક્તિનું સામર્થ્ય કેવાં છે, તેનો એ વિચાર કરે છે. છેવટનો નિર્ણય લેતા પહેલાં દિગ્દર્શક બે બાબતો ફરી ફરીને ચકાસે છે : નટનું શરીર અને એનો

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

અવાજ. બીજી બધી રીતે નટ કુશળ હોય, પણ બાહ્ય દેખાવમાં મૂળ પાત્રથી વિસંગત હોય તો તેને પસંદ કરવાનો મોહ દિગ્દર્શક રાખતો નથી.

પ્રત્યેક નાટકના કેન્દ્રમાં રહેલું વિષયવસ્તુ તેની અખંડિતતા જાળવી રાખે છે. નાટકના પાયામાં હોય છે તે જ વિષયવસ્તુ તેના નિર્માણના કેન્દ્રમાં પણ હોય છે. દિગ્દર્શક તેને લક્ષમાં રાખીને ભજવણીનો દોર નક્કી કરે છે. લેખકના હેતુને યથાર્થ સમજીને તેને વફાદાર રહીને નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર દિગ્દર્શકે તારવવો જોઈએ. નાટકનું હાર્દ દિગ્દર્શક સતત લક્ષમાં રાખે એટલું જ નહિ, પ્રત્યેક પાત્ર તે સમજે તે જરૂરનું છે. ઉપલબ્ધ સામગ્રીમાંથી અમુક મૂલ્યને પ્રગટ કરવાનો પ્રયત્ન તે એની માવજત (treatment), જે નાટ્યનિર્માણનું એક અતિ મહત્વનું અંગ છે. નાટકનું લખાણ હળવું, ગંભીર, કટાક્ષમય કે વિષાદપ્રેરક હોય તે પ્રમાણે તેની રજૂઆત ગોઠવાય. રજૂઆત થતી જાય તેમ પ્રેક્ષકનો અભિગમ બંધાતો જાય, જે નાટકના અંત સુધી એકસરખો રહે. નાટકનો મિજાજ (spirit), તેની રજૂઆતનો મિજાજ અને પ્રેક્ષકનો મિજાજ ત્રણેની એકવાક્યતા સધાવી જોઈએ.

નાટ્યકલાના અર્થઘટનમાં બીજી મહત્વની બાબત તેની રજૂઆતની શૈલી છે. પ્રેક્ષકના દૃષ્ટિકોણને સ્થિર કરવામાં શૈલી અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. આ શૈલી મુખ્યત્વે બે પ્રકારની છે : વાસ્તવલક્ષી (realistic) અને બિન-વાસ્તવલક્ષી (non-realistic). નાની મોટી વિગતોને આકર્ષક રીતે ગોઠવીને દૃશ્યને વાસ્તવિક પણ કળામય છાપ ઊભી કરે તે વાસ્તવલક્ષી. પ્રહસન(farce)માં સ્થળના પરિમાણને સૂચક રાખીને કાળના પરિમાણમાં વાસ્તવજીવનના પ્રસંગો, પ્રશ્નો કે આદર્શો રજૂ થાય છે. તેની વિગતો અતિચિત્રિત હોય છે.

અસંભવિત લાગે તે રીતે દિગ્દર્શક તેને સહેતુક મૂકે છે. અતિરંજિત કરુણ (melodrama) પ્રકારનું (લાગણીવેડાના અતિરેકવાળું) નાટક હોય તેમાં ઘણી વાર વિગતો ગાળી નાખીને, માત્ર મુખ્ય રેખાઓથી વાસ્તવિકતાનું સૂચન કરવામાં આવે છે.

બિન-વાસ્તવલક્ષી શૈલીની રજૂઆત વાસ્તવથી ઇતર ધોરણે થાય છે. સામાન્ય સંવાદો કરતાં તેમાંના સંવાદો ભિન્ન હોય છે. પદ્યમાં હોય, અપદ્યાગદ્યમાં હોય કે ઉચ્ચ ભાવકક્ષાવાળી લયબદ્ધ ભાષામાં હોય, એમાં વિશિષ્ટ(particular)ને બદલે સર્વસામાન્ય (universal) તેમજ રંગદર્શી (romantic) બંને તત્વો દેખાય છે. કુશળ દિગ્દર્શક નાટ્યનિર્માણમાં નાટકનાં વિષયવસ્તુ, શૈલી અને મિજાજની એ રીતે એકવાક્યતા સિદ્ધ કર્યા વિના રહેતો નથી. દિ-

ગ્દર્શકની સૂચના મુજબ રંગતંત્રનિયામક રંગમંચ પર અભિનયમાં ઉપયોગમાં લેવાનાં સાધનો (જેને તેની પરિભાષામાં 'પ્રૉપ' કહે છે) તથા વેશભૂષા વગેરે તૈયાર કરીને નટનટીઓને રિયાઝ દરમિયાન તેનો ઉપયોગ કરવાનો મહાવરો આપે છે.

સ્ટેજ મૅનેજર અને પ્રૉમ્પટર પણ રિયાઝ દરમિયાન દિગ્દર્શકની સાથે હોય છે અને તેની સૂચના મુજબ, પાત્રોની ગતિસ્થિતિ, જૂથરચના, પ્રવેશવિદાય વગેરે બાબતો બરાબર સમજી લે છે, જેથી દિગ્દર્શકની ગેરહાજરીમાં રિયાઝ કરવામાં એ બંને મદદરૂપ થઈ શકે છે. નાટકની સફળ ભજવણીનો મુખ્ય આધાર દિગ્દર્શક પર હોય છે. તે નાટકના રંગવિતરણના બાહ્ય અને આંતર-સ્વરૂપની પોતાની રીતે સંકલ્પના કરીને ભજવણીમાં તમામ અંગોનું આયોજન કરે છે અને તે મુજબ કળાકારો પાસે રંગભૂમિ ઉપર નાટકનું સર્જન કરાવે છે. રસિક નાટ્યપરીક્ષકને પ્રત્યેક તબક્કે દિગ્દર્શકની કલાસૂઝ પ્રતીત થયા વિના રહેતી નથી.

સંસ્કૃત નાટ્યનિર્માણ

સંસ્કૃત નાટ્યનિર્માણની કોઈ જીવંત પરંપરા આજ સુધી સચવાઈ નથી. એના નાટ્યપ્રયોગો અગિયાર-બારમી સદી સુધી ભજવાતા હોવાનું નોંધાયેલું છે. પરંતુ એ પ્રયોગો કેવી રીતે થતા એનાં કોઈ વર્ણનો, વિવરણો કે વિવેચનો ઉપલબ્ધ નથી. સંસ્કૃત નાટ્યકાર તત્કાલીન નાટ્યરૂઢિઓ મુજબ નાટક લખતો; અને નાટક કેવી રીતે પ્રસ્તુત કરવું એ રૂઢિઓ તથા સિદ્ધાંતોનું વિગતે માર્ગદ-ર્શન ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં છે. વિવિધ નાટ્યમંડળોની રચના અને એના સઘળા ભાગોના ઉપયોગના નિર્દેશો પણ એમાં આપવામાં આવ્યા છે, જેના પરથી પણ નાટ્યપ્રયોગની કલ્પના કરવામાં મદદ મળે છે. સ્વ શ્રી ગોવર્ધન પંચાલે 'ધ થિ-યેટર્સ ઑવ્ ભરત'માં આ નાટ્યપ્રયોગની કલ્પના એ રીતે કરી છે. શૈલગુહાકાર વિકૃષ્ટ મધ્યનાટ્યગૃહમાં સૌથી મહત્વની નટની રમણભૂમિ તે રંગપીઠ; એની પાછળની યવનિકા વેદિકાને ઢાંકતી. આ વેદિકા પર સંગીતકારો બેસીને પૂર્વરંગ-થી નાટ્યઆરંભ કરતા. એ દરમિયાન પ્રેક્ષકો આવીને બિરાજતા. આ પૂર્વરંગ પછી યવનિકા ખસે અને સૂત્રધાર નાંદીના અંતે નેપથ્યના એક બારણેથી પ્રવેશે. 'શાકુન્તલ' નાટકનું ઉદાહરણ લઈએ, તો સૂત્રધાર રંગપીઠે પહોંચીને નેપથ્ય તરફ નજર કરી નટીને બોલાવે. જે બારણેથી સૂત્રધાર પ્રવેશ્યો હોય ત્યાંથી જ નટી પ્રવેશે. એ બંને વચ્ચે વાત થાય, નટી પ્રસંગોચિત કંઈક ગાય, અથવા તો વેદિકા પરથી સ્ત્રી-અવાજમાં કોઈ ગાય અને નટી એને સુસંગત અભિનય

કરે. એ પછી કવિ અને નાટકનો સૂત્રધાર કુશળતાથી નાટકનો પરિચય આપે. નેપથ્યમાંથી પ્રવેશવા રાહ જોતા નાટકના નાયકનો ચાટુ-ઉક્તિથી પરિચય આપતાં સૂત્રધાર બીજે બારણેથી નેપથ્યમાં ગમન કરે. એ પછી આ પાત્ર અને પરિસ્થિતિને અનુરૂપ પ્રવેશિકી ધ્રુવા (એટલે કે પ્રવેશગાન) રજૂ થાય અને બારણા પરની પટી દૂર કરીને નાયક પ્રવેશ કરે. 'શાકુન્તલ' નાટકમાં નેપથ્યના બારણા પરનું પટ દૂર કરીને, હરણને પકડવા દોડતા રથમાં બેઠેલા રાજાનો મૂક-અભિનય કરતો દુષ્યન્ત બનેલો નટ પ્રવેશે. એની આગળ સૂત (સારથિ) રથ દોડાવવાનો અભિનય કરે અને બંને ઉતાવળી નૃત્યપદગતિએ રંગપીઠ ફરી વળે. એક મત્તવારિણીમાં ઘૂમી રંગપીઠ પર પાછાં વળી, અને બીજી મત્તવારિણી તરફ તેઓ બંને ધસી જાય. આમ, દોડતા રથને ચિત્રિત કરી, 'ખાડા ટેકરાવાળી જમીનને લીધે ધીરા પડેલા રથને કારણે હરણ દેખાતું બંધ થયું', એ વિશે દુષ્યન્ત અને સારથિ વચ્ચે સંવાદ થાય. ત્યારબાદ ફરીથી જાણે સપાટ મેદાન સુધી આવી પહોંચ્યા હોય તેમ, એમાં દોડતા રથનો મૂક-અભિનય કરી, આગળ ભાગતા હરણની સાથે થઈ જઈ દુષ્યન્ત રથમાં બેઠાં બેઠાં જ શરસંધાન કરે; ત્યાં નેપથ્યથી ઉચ્ચ સ્વરે બૂમ સંભળાય, કે 'આશ્રમના હરણને મારશો નહિ'. વૈખાનસ અને બીજા તાપસો નેપથ્યને એ જ બારણેથી પ્રવેશી, રાજાની સામેની મત્તવારિણીમાં ઉતાવળે પહોંચી હરણને ન મારવા કાકલૂદી કરે. આ રીતે જંગલ અને એની વૃક્ષવાટિકાઓમાંથી માર્ગ કરતા રથનો રસ્તો અને એના અવરોધો માત્ર 'અભિનય'થી જ દર્શાવાતા. મત્તવારિણીના સ્તંભો પણ એમાં ઉપયોગી બનતા. એને પરિણામે પ્રેક્ષકોને પણ વિવિધ પ્રકારની ગતિ અને સ્થિતિરચના (compositon) જોવા મળતી. દુષ્યન્ત અને સારથિ સમગ્ર રંગસ્થળ ઘૂમી વળે. રંગપીઠ આજુબાજુની બંને મત્તવારિણીઓ અને વેદિકાની બંને બાજુનાં રંગશીર્ષો અને ક્યારેક તો ખુદ વેદિકા પર જ ચઢીને અભિનય કરવાની પ્રણાલી હતી. એ દરમિયાન પાત્રો પ્રસંગ-અનુસારી મુખભાવો દર્શાવતાં, શૈલીપરક હસ્તમુદ્રાઓ અને હલનચલનથી નટો સમગ્ર વાતાવરણ ખડું કરી દેતા. 'મૃચ્છકટિકમ્'માં વસંતસેનાની પાછળ દોડતા શકારના દૃશ્યમાં પણ એ જ રીતે રંગપીઠ, મત્તવારિણીઓનો ઉપયોગ થતો. નટ થોડાં ડગ ભરે, કે ચક્કર મારે એની સાથે પ્રસંગસ્થળ ('કક્ષ્યા' - locale) બદલાઈ જતું. એક મત્તવારિણીમાં વસંતસેનાનો મહાલય હોય, તો બીજીમાં એની બહારનું શેરીદૃશ્ય હોય.

સંસ્કૃત નાટ્યઅભિનયની પદ્ધતિમાં 'અર્થને પ્રેક્ષકો સુધી લઈ જવો' એ 'અભિનય'નો પર્યાય કેન્દ્રે છે અને નટની અભિવ્યક્તિથી પ્રેક્ષકોને રસાનુભવ કરાવવો એ એનો પાયાનો ઉદ્દેશ છે. આ રીતે અભિનય 'અભિવ્યક્તિ' અને

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

'પ્રત્યાયન' બંનેનો સન્મવય સાધે છે.

સંસ્કૃત નાટક નટકેન્દ્રી થિયેટર હતું. એના નટને શિસ્તબદ્ધ અભિનયની વ્યાવસાયિક તાલીમ આપવામાં આવતી, એમાં આંગિક (શરીર), વાચિક (વાણી), સાત્વિક (માનસિક) અને આહાર્ય (વેશભૂષા, રંગભૂષા, હાથસામગ્રી) એ ચારેય પ્રકારના અભિનયનો સમાવેશ થતો. નટને નૃત્ય, સંગીત અને તાલ પર પ્રભુત્વ મેળવવું પડતું.

એમાંથી પહેલા પ્રકાર આંગિકના ત્રણ ભેદ પાડવામાં આવ્યા છે : (i) મુખજ, (ii) શારીરિક અને (iii) ચેષ્ટાકૃત. અંગઅભિનયમાં વિવિધ પ્રકારના હસ્તાભિનયનો સમાવેશ થયો છે. એની દરેક મુદ્રા અને ગતિનો વિશિષ્ટ અર્થ નિર્દેશવામાં આવ્યો છે અને તાલીમથી એના પર પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત થઈ શકે, તેના ઉપર ભાર મુકાયો છે. સાત્વિક એટલે મન વડે પાત્ર સાથે તદ્રૂપ બની એના જીવંત નિરૂપણનો આગ્રહ સેવવામાં આવ્યો છે. નટે અનુભવવાના બધા ભાવો માટે વિભાવો, અનુભાવો વગેરે અને એ માટેની અંગ-ઉપાંગોની સ્થિતિગતિની વિગતો પણ નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિર્દેશવામાં આવી છે.

વાચિક અભિનયના ભરતમુનિએ ચાર પ્રકારો પાડેલા છે : દેવો અને દૈવી અંશ ધરાવતા જીવોની 'અતિભાષા', રાજાઓની 'આર્યભાષા', સામાન્ય જનની 'જાતિભાષા' અને પશુપક્ષીઓ વગેરે બનતાં પાત્રોની 'યોન્યંતરી ભાષા'. કેરળના કૂટિયાટ્ટમમાં આ અતિભાષાનું સ્વરૂપ સચવાયેલું જણાય છે. લગભગ એકાદ હજાર વર્ષથી કૂટિયાટ્ટમ્ ભજવતા ચાક્યારો દેવોના ધીરગંભીર પ્રતિઘોષ પાડતા દૂરસુદૂરથી સંભળાતા અવાજનો ઊર્ધ્વગામી અનુભવ કરાવે છે. જાપાનના 'નોહ' નાટ્યપ્રકારમાં પણ લયબદ્ધ ગાન જેવી ભાષા, મહોરાં અને અમૂર્ત અભિનયની શૈલીમાં ઊભા થતા અવરલોક જેવા વાતાવરણમાં અતિભાષાનો પરિચય થાય છે.

વિશિષ્ટ પ્રકારની નાટ્યોક્તિઓમાં 'આકાશવચન' (એટલે કે આકાશભાષિત, અદૃશ્યપાત્ર સાથેનો સંવાદ), 'આત્મગત' (સ્વગત એટલે કે પાત્ર મનમાં વિચારે એ બીજાં પાત્રો નહિ, પરંતુ પ્રેક્ષક સાંભળે તે), 'અપવારિતક' (જે પાત્રને ઉદ્દેશીને કહેવાયું હોય તે સાંભળે, પરંતુ અન્ય પાત્રો ન સાંભળે તે) અને 'જનાન્તિક' (કોઈ એક સિવાય અન્ય બધાં પાત્રો સાંભળે તે). બીજા બધા પ્રકારની નાટ્યઉક્તિઓ સર્વ પાત્રોને માટે નટ કરે તે 'પ્રકાશ્ય'.

પાત્રોની વેશભૂષા, રંગભૂષા અને હાથસામગ્રી વગેરેનો આહાર્ય અભિનયમાં ભરતમુનિ સમાવેશ કરે છે. દરેક રસ માટે એક-એક રંગનું તેમણે સૂચન કર્યું છે. દા.ત., શૃંગાર માટે ઘેરો લીલો, હાસ્ય માટે શ્વેત, કરુણ માટે રાખોડી વગેરે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

રસ ઉપરાંત ભાવ-વિભાવો મુજબ પણ રંગમાં તફાવત કરવાનું નાટ્યશાસ્ત્રમાં જણાવવામાં આવ્યું છે. આહાર્યના બીજા સિદ્ધાંતમાં 'લોકધર્મી' (વાસ્તવિક) અને 'નાટ્યધર્મી' (શૈલીપરક) એવા ભાગ પાડીને નાટ્યનિર્માણની નિશ્ચિત થયેલી શૈલી મુજબ, આંગિક અને વાચિકની જેમ જ આહાર્યનું પણ આયોજન કરવાનું સૂચન કર્યું છે. 'નાટ્યધર્મી' એટલે 'શૈલીપરક', પરંતુ લોકધર્મીનો ઉચિત પર્યાય તો 'શૈલીપરક વાસ્તવવાદ' ગણવો જોઈએ. એ જ રીતે આવન્તી, દાક્ષિણાત્યા, પાંચાલીમધ્યા અને ઔડ્રમાગધી એવા 'પ્રવૃત્તિ'ના ચાર ભાગને આહાર્ય નિશ્ચિત કરવામાં ત્રીજા સિદ્ધાંત તરીકે નાટ્યશાસ્ત્ર જણાવે છે. આ ચાર પ્રદેશવિશેષ નિર્દેશી સિદ્ધાંત તરીકે સ્થાનિક રુચિ, રિવાજ, વેશ-પરિધાન, કેશગુંફન, વાણી વગેરે નક્કી કરવા ઉપર એ ભાર મૂકે છે.

નાટ્યપ્રયોગો સવારે અથવા દિવસ દરમિયાન પ્રસ્તુત થતા; પરંતુ રાત્રે રજૂ થાય ત્યારે મશાલોથી રંગસ્થળ પ્રકાશિત થતું. મત્તવારિણીના સ્તંભોથી છાપરાને ટેકો આપતી શાલ-ભંજિકાઓમાં મશાલો રાખવામાં આવતી. એ ઊંચે હોવાથી નટોનો પડછાયો ટાળી શકાતો. સંસ્કૃત નાટ્યપ્રયોગમાં સ્વાભાવિક રીતે જ સન્નિવેશને સ્થાન નહોતું. જુદાં-જુદાં માપની બેઠકો, છત્ર, પાણીનાં વાસણો, મહોરાં વગેરેનો ઉપયોગ થતો, ભરતમુનિએ પથારીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. વેદિકા પર વીણા, વાંસળી અને મૃદંગવાદકો અને ગાયકો મળીને આઠ સંગીતકારો બેસતા. નાટકનાં મહત્વનાં દશ્યો રંગપીઠ અને વેદિકાની વચ્ચે પ્રસ્તુત થતાં. પાત્રોના પ્રવેશ વખતે પણ યવનિકાનો ઉપયોગ થતો. જેથી 'બેઠેલાં' કે 'અમુક મુદ્રામાં પ્રવેશતાં' પાત્રોને યવનિકાથી ઢાંકી શકાય અને પછી એને ખસેડીને આ રીતે પ્રવેશેલાં પાત્રોનો રોમાંચ પ્રેક્ષકોને થાય. વેશભૂષા માટે 'નેપથ્યપાલિકા' (એટલે કે wardrobe-mistress) રહેતી. રાજપ્રાસાદોની નટમંડળીઓમાં વ્યાવસાયિક નટ-નટીઓ તેમજ નેપથ્યપાલિકા જેવાં સહાયકો નિયમિત જોડાયેલાં રહેતાં. ભરતે અંતઃપુર સાથે જોડાયેલી નટીઓની મંડળીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એ જ રીતે સંગીતશાળા પણ આ થિયેટરનું અગત્યનું અંગ હતી. અનેક પ્રકારના નાટ્યપ્રયોગો કરતી પ્રવાસી મંડળીઓ વચ્ચે સ્પર્ધામહોત્સવો યોજાતા, અને પ્રાશ્નિકો (નિર્ણાયકો) સર્વોત્તમ મંડળીને 'પતાકા' અર્પણ કરતા.

પટ, યવનિકા અને ચિત્રયવનિકા જેવા પડદાઓનો પણ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રયોગમાં વિશિષ્ટ ઉપયોગ થતો. કાલિદાસે તો પટી-અપટી અને તિરસ્કરિણીનો પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે. ઉપલબ્ધ નાટકોમાં વપરાયેલા પર્યાયોના અભ્યાસ પછી શ્રી પંચાલે એવું તારણ કાઢ્યું છે કે 'યુરોપીય પ્રોસીનિયમ થિયેટર'ના પ્રભાવ હેઠળ પાશ્ચાત્ય અને ભારતીય વિદ્વાનોએ અતિઉત્સાહમાં ગેરસમજનો પ્રસાર કર્યો

છે. નેપથ્યને બારણેથી પ્રવેશતું પાત્ર ખુદ પડદો હટાવે કે રાજા કે રાણી પ્રવેશે ત્યારે સેવિકા પડદો હટાવે એ પટનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ છે. યવનિકાનો ભાસે મૃત દુર્યોધનને ઢાંકવા નાટ્યાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. આ યવનિકા, અભિનવગુપ્તના મત મુજબ, કેન્દ્રની રંગપીઠના શિરોભાગમાં રહેતી, જ્યારે ચિત્રયવનિકાનો ઉપયોગ વિશિષ્ટ મુદ્રામાં ઓચિંતાં પ્રવેશતાં પાત્રો માટે કે એમને અંતર્ધાન કરવા માટે થતો.

સંસ્કૃત નાટ્યનો સૂત્રધાર આ નટોની મંડળીનો નેતા, મુખી કે અગ્રવર્તી નટ હતો, જે નાટ્યકલામાં તથા તેના શાસ્ત્રમાં નિપુણતા ધરાવતો હોય. આધુનિક દિગ્દર્શક કરતાં તેની ભૂમિકા આ રીતે જુદી પડતી.

સંસ્કૃત નાટ્યનિર્માણની આખી ક્રમબદ્ધ પ્રણાલી ઉપસાવવામાં આ રીતે ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકો, ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને પાણિનિ ઉલ્લેખે છે તે શિલાલીન અને કૃશાશ્વનાં નટસૂત્રો વગેરે ઉપયોગી બને છે. ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રની પહેલાંના પ્રયોગોનો ખ્યાલ ભાસનાં નાટકો પરથી મળે અને નાટ્યશાસ્ત્ર પછીની પદ્ધતિ વિશે દક્ષિણ ભારતના કૂટિયાટ્ટમમાં સચવાયેલી પ્રણાલી સહાય કરે. સંસ્કૃત નાટ્યલેખક એની ભજવણી-પદ્ધતિને અને પ્રણાલીઓને નાટક લખતી વેળા ખ્યાલમાં રાખતો એ ઉપલબ્ધ નાટકો ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાય છે.

છેલ્લા આખા સૈકા દરમિયાન આ પ્રશિષ્ટ નાટ્યનિર્માણપદ્ધતિનો અભ્યાસ અને એને પુનર્જીવિત કરવાના પ્રયત્નો અવિરત ચાલુ રહ્યા છે, જેમાં કે. એન. પણિક્કર, રતન થિયમ્, વી. રાઘવન્, વિજયા મહેતા, ગોવર્ધન પંચાલ, મૃણાલિની સારાભાઈ, રુક્મિણીદેવી ઍરુંડેલ, ઇબ્રાહીમ અલકાઝી, બંસી કૌલ, બી. વી. કારંથ વગેરે મોખરે છે. વિદેશોમાં પણ એની મથામણ ચાલુ છે.

●

5. અભિનય

વ્યાખ્યા અને વ્યાપ્તિ : ભાવક સમક્ષ નટ સાક્ષાત્ પાત્રરૂપ ધારણ કરે તે અભિનય. નાટ્યકારે રચેલા પાત્રને નટ પોતાની વાણી, અંગોનાં હલનચલન, મન અને ભાવજગત વડે મૂર્તિમંત કરી નાટકના અર્થને પ્રેક્ષકોમાં સંક્રાંત કરે છે. આ સમગ્ર વ્યાપાર તે અભિનય. નટની કળા અન્ય કળાઓ કરતાં વિશિષ્ટ કળા છે, કેમ કે તેમાં સર્જક અને સર્જનનું માધ્યમ નોખું નહિ પણ એક જ છે. નટ પોતે જ સર્જક છે અને તેનું પોતાનું શરીર તેના સર્જનનું માધ્યમ છે. વાદ્ય અને વાદક સ્વયં નટ જ છે. નટ પોતાની વાણી, અંગો અને ભાવજગતને ઉપાદાન બનાવી પાત્રનું સર્જન કરે છે. પોતાની સમૃદ્ધ કલ્પનાશક્તિ વડે અમૂર્ત પાત્રને નખ-શિખ મૂર્તિમંત કરે છે. તેથી નટની કળા માત્ર અનુકરણાત્મક નહિ, સર્જનાત્મક પણ છે. નાટ્યકારે રચેલા પાત્રનું નટ અર્થઘટન કરી પોતાની કળા રજૂ કરતો હોવાથી એને અર્થઘટનાત્મક કળા પણ કહે છે. નટના પાત્રસર્જન ઉપર તેના પોતાના વ્યક્તિત્વનો, પોતાના સમયમાં વિકસિત રંગમંચકળાનો, નાટકના લેખનની તેમજ નિર્માણની શૈલીનો તથા દિગ્દર્શકના અર્થઘટનનો પ્રબળ પ્રભાવ રહે છે.

તત્વો અને તાલીમ : નટ દ્વારા થતા પાત્રસર્જનના મુખ્ય તબક્કામાં નાટ્યપ્રતનો ઊંડો અભ્યાસ કરી પાત્રનું આંતરબાહ્ય વ્યક્તિત્વ તેમજ તેને ઘડનારાં પરિબળો સમજવાં, કલ્પનાચક્ષુ દ્વારા એ પાત્રને પોતાના માનસપટ ઉપર તાદૃશ કરવું, મનમાં ઊભા થયેલા પાત્રના એ ચિત્રને પોતાનાં મન, વાણી અને શરીર દ્વારા સાકાર કરવું, તેને દૃશ્ય-શ્રાવ્ય એવું યોગ્ય પરિમાણ આપી પ્રેક્ષકોમાં સંક્રમિત કરવું અને એક વાર રજૂ કરેલા પાત્રને પ્રત્યેક પ્રયોગ વખતે એટલી જ અસરકારકતાથી ઉપસાવવું વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. પાત્રસર્જન

માટે પ્રતિભા અને તાલીમ બંને આવશ્યક છે. પાત્રસર્જન માટે નટે તાલીમ દ્વારા પોતાનાં આંતરબાહ્ય સાધનો વિકસાવવાં પડે છે. નટનાં બાહ્ય સાધનોમાં સુ-શ્રાવ્ય, રણકારયુક્ત ભાવવાહી અવાજ તથા તનાવરહિત સહજ અંગસંચલનો અને સ્થિતિગતિનો સમાવેશ થાય છે, જ્યારે આંતરિક સાધનોમાં કલ્પનાશક્તિ, સર્જનાત્મક ઊર્મિલતા, તાલ અને લયની સૂઝ, એકાગ્રતા તેમજ સંવેદનશીલતા અને અંતઃસ્ફુરણાત્મક બુદ્ધિમત્તાનો સમાવેશ થાય છે. આ આંતરબાહ્ય સાધનો વિકસાવવા ઉપરાંત નટે નાટક વાંચી, તેનું સંરચના-સ્વરૂપ સમજી તેનો અર્થ પૂર્ણપણે ગ્રહણ કરવાની શક્તિ કેળવવાની હોય છે. પૂર્વાભ્યાસ અને પ્રયોગ સમયે અન્ય નટનટીઓ, દિગ્દર્શક તથા રંગતંત્રના કસબીઓ સાથે ઘરોબો કેળવવાની આવડત પણ મેળવવી પડે છે. તેમજ નાટ્યપ્રયોગ દરમિયાન પ્રેક્ષકો સાથે સંબંધ પ્રસ્થાપિત કરી શકવાની તથા પોતાનાં જોમજુસ્સો અને કાર્યશક્તિ તેમજ નાટકનાં લય અને ગતિ જાળવી રાખવાની ક્ષમતા પ્રાપ્ત કરવાની હોય છે. આ ઉપરાંત પ્રત્યેક પ્રયોગ વખતે અસરકારકતા જાળવી રાખવાની કલાસૂઝ પણ વિકસાવવી પડે છે.

અભિનયપંથો (પાશ્ચાત્ય) : નટ વાણી અને શરીર દ્વારા તેમજ રંગભૂષા અને વેશભૂષા દ્વારા પાત્રની આકૃતિ ઉપસાવતો હોય છે. પણ તેમાં જીવંતતા આણવા માટે નટે પોતાના ભાવજગતને કામે લગાડવું પડે છે. પાત્રગત મનોભાવો નટે પોતે અનુભવવા જોઈએ કે નહિ, નટે પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધવું જોઈએ કે નહિ તે વિવાદનો વિષય રહ્યો છે. એવા અભિનયપંથો છે, જે કેવળ નટનાં અવાજ, હલનચલન, ચેષ્ટા ઇત્યાદિને એટલે કે અભિનયના બાહ્ય કસબને પ્રાધાન્ય આપે છે, જ્યારે અન્ય કેટલાક પંથો પાત્રના વિચારો, અનુભવો, લાગણીઓ, માનસિક આવેગો સાથે તાદાત્મ્ય સાધતા આંતરિક કસબને મહ-ત્વનું સ્થાન આપે છે. ફ્રેન્ચ નાટ્યવિદ અને ફિલસૂફ દેનિસ દીદેરો(ઈ. સ. 1713–84)ના કહેવા મુજબ અભિનયકાર્યનો વિરોધાભાસ એ જ છે કે નટે પ્રેક્ષ-કોને પોતાના અભિનય વડે ભાવવિભોર કરવા છતાં પોતે તો એ લાગણીઓથી અલિપ્ત જ રહેવાનું છે. એક વખત અભિનયનું બાહ્યસ્વરૂપ નક્કી થઈ ગયા પછી લાગણીઓ પર કાબૂ મેળવીને, નટે લાગણીઓથી અળગા રહીને અભિન-યના એ જ બાહ્ય સ્વરૂપને પ્રત્યેક ખેલમાં રજૂ કરવાનું રહે છે. ‘કૉમેડી ફ્રાન્સ’ના કલાકાર અને ‘ધી આર્ટ ઑવ્ ધી ઍક્ટર’ના લેખક કોકેલિન(ઈ. સ. 1841–1909)ના મંતવ્ય પ્રમાણે અભિનય કરતી વખતે નટે પાત્રગત ભાવનો અનુભવ જાતે પોતાના આંતરમનમાં કરવો જોઈએ નહિ. દીદેરો અને કોકેલિન દ્વારા પ્રતિપાદિત આ પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ મૉલિયર, રાસેં અને કૉર્નિલનાં

નાટકોની રજૂઆત કરવામાં સફળ પુરવાર થયો છે. પ્રસિદ્ધ રૂસી નટ, દિગ્દર્શક અને નાટ્યવિદ સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી(ઈ. સ. 1863–1938)એ 'સર્જનાત્મક અભિનય-પદ્ધતિ' વિકસાવી. તેમના મતે અભિનય કરતી વખતે નટને અંતઃસ્ફુરણા 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 ઉપર હોય કે તેનું જાગ્રત મન સર્જનની બધી જવાબદારી અજાગ્રત કે અર્ધજાગ્રત મન ઉપર મૂકી દે ત્યારે મનનાં 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 વીસરી 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 સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીનો અભિપ્રાય છે. આ પદ્ધતિ તેમણે 1905માં વિકસાવી. પરંતુ 1907માં જ એમના શિષ્યો મેયરહોલ્ડ અને વખ્તાન્ગોવે ગુરુથી અલગ પડીને શૈલીપરક, નાટ્યધર્મી નવી અભિનયપદ્ધતિ સૂચવી. એમાં પ્રકૃતિ-વાદ કે વાસ્તવવાદથી જુદો ચોકો માંડવાનો હતો. મેયરહોલ્ડની પદ્ધતિ 'બાયો-મિકૅનિક્સ' તરીકે જાણીતી છે. ઉત્તેજિત અવસ્થાની મુદ્રાઓ પ્રેક્ષકને માટે સુગમ અને નિરપવાદ અને અર્થવાહી બને તેથી નટે પોતાના શરીરના જ એકમાત્ર માધ્યમ દ્વારા એ અવસ્થાઓને એ રીતે પ્રયોજવી જોઈએ કે જેથી નટકર્મનો હેતુ, સિદ્ધિ અને પ્રતિક્રિયાની અવિરત ઘટમાળ ચાલુ રહે. નાટ્યકાર અને દિ-ગ્દર્શક બૌદ્ધિક કર્મની સ્પષ્ટતા દ્વારા હેતુ સ્થાપે, અંગઉપાંગોની મુદ્રાઓ અને ધ્વનિઆકારો તથા ગતિ અને લયબદ્ધતા દ્વારા નટ જે સ્વયંભૂ અભિવ્યક્તિ કરે તે સિદ્ધિ; અને પ્રતિક્રિયા એટલે શારીરિક અને માનસિક દૃષ્ટિએ એવી સ્થિતિ હોય જે પેલી સિદ્ધિની ચરમસીમા હોય અને લેખક-દિગ્દર્શકના પૂર્વોક્ત હેતુની ઉદગમપળ હોય. વખ્તાન્ગોવે પણ ભજવણીની કલાને મહત્વ આપ્યું. કલ્પનોત્થ સર્જકતાથી થતા નવા વાસ્તવવાદનો એણે આગ્રહ રાખ્યો. જીવનના ઉપલકિયા, ઉતાવળા અનુકરણને તજી થિયેટરના આગવા યથાર્થને થિયેટરના માધ્યમથી જ પામવાની એણે ભલામણ કરી. મનોવૈજ્ઞાનિક સંશોધન માટે થિયેટર પ્રયોગશાળા બની જાય એનો આ બંને ધુરંધરોએ વિરોધ કર્યો. એ બંનેના શિષ્યોતૈરીવ અને ઓખ્લોપ્કોવે પ્રોસીનિયમ આર્ક-'દર્શન'નો ત્યાગ કરી પ્રેક્ષકોની વચ્ચે નટની રમણભૂમિ સર્જી નટપ્રેક્ષક વચ્ચે નવો સંબંધ બાંધી આપ્યો. આ બધા પ્રયોગો અને પૌરસ્ત્ય નાટ્યકર્મના અભ્યાસ પછી તેમજ જર્મન નાટ્યવિભૂતિઓ રેઇ-

નહાર્ટ તથા પિસકાટરને પગલે પગલે જર્મન કવિ, નાટ્યકાર અને દિગ્દર્શક બર્તોલ્ત બ્રેખ્તે (ઈ. સ. 1898–1956) દ્વન્દ્વાત્મક મુદ્રાઓની સ્પષ્ટતા કરવાનો અને ભ્રાંતિહીન થિયેટરનો આગ્રહ સેવ્યો. તેમની માન્યતા અનુસાર નટનું કર્તવ્ય બનતા બનાવોના વૃત્તાંત-નિવેદક બનવાનું છે. કોઈ પણ સંજોગોમાં નટે પ્રેક્ષકોને નાટકમાં બનતા બનાવો સાથે તાદાત્મ્ય સાધવા દેવું જોઈએ નહિ. નટ પ્રેક્ષકોને વિચાર કરતા અને નિર્ણય બાંધતા કરી શકે ત્યાં એનું કામ પૂરું થયું એમ કહી શકાય. પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવાની જગ્યાએ નટે તેનાથી પોતાની જાતને અળગી–વિરક્ત રાખવી જોઈએ એવું બ્રેખ્ત માને છે. 'થિયેટર ઑવ્ ક્રૂઅલ્ટી'ના પુરસ્કર્તા અન્તૉઇન આર્તો(ઈ. સ. 1858–1943)એ ભાષા-શબ્દનો ઓછામાં ઓછો ઉપયોગ કરવાનો આગ્રહ રાખી અભિવ્યક્તિના સચોટ સાધન તરીકે નટની આંગિક મુદ્રાઓ અને સંકેતો ઉપર વિશેષ ભાર મૂક્યો. પોલૅન્ડના નાટ્યવિદ જેર્ઝી ગ્રસ્તોવ્સ્કી(ઈ. સ. 1933)એ નટને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપ્યો.

તેમણે પોતાની 'થિયેટર લૅબ' દ્વારા અભિનયકળામાં સંશોધન કરવાનો પુરુષાર્થ કર્યો. નટના ચિત્તની–શરીરની–મર્યાદાઓ દૂર કરી, ઊર્મિ અને ક્રિયાની એકરૂપતા સધાય; નટ ભાવોદ્રેકનું ચરમબિંદુ સિદ્ધ કરે તે પ્રક્રિયામાં તેનો અહં કે અંગત રસ આડે ન આવે અને એવી આંતરસમાધિમાંથી નટનું અંતરતમ સત્ પ્રવૃત્તિ કરે એ રીતે નટને કેળવણી અપાય તેનો તેમણે આગ્રહ રાખ્યો. ગ્રસ્તોવ્સ્કીને એમાં રૂસી દિગ્દર્શક અખ્લોપ્કોવના પ્રયોગોમાંથી માર્ગદર્શન મળ્યું હતું. ભજવણી દરમિયાન નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે એક પ્રકારના તનાવના અને એનો સથવારો લેવાના એ આગ્રહી છે. પ્રેક્ષકસમૂહ નહિ, પરંતુ એની એકેએક વ્યક્તિના અંતરતમને વિક્ષુબ્ધ કરવાની એમની મથામણ રહી છે. એ પછી મહત્વના અભિનય-પથદર્શકોમાં પીટર બ્રુક અને રિચાર્ડ શેકનર આજના મહાન પ્રયોગવીરો છે. નટ-પ્રેક્ષક આમનેસામને નહિ, પરંતુ પરસ્પરનાં કારણ અને પરિણામ હોય, પરસ્પરને પૂરક અને ઉપકારક હોય એ સ્થિતિએ નવા નટ-પ્રેક્ષકસંબંધને કેન્દ્રમાં રાખી બંનેની સહસર્જનની ભૂમિકાઓ તેમણે કંડારી આપી. આમ નટની બાહ્ય તાલીમથી માંડી નટની આંતરિક તાલીમ સુધીની વિકાસરેખા વિવિધ અભિનયપંથોએ આંકી આપી છે.

બ્રાઝિલના યુવાન નાટ્યકાર અને દિગ્દર્શક ઑગસ્ટો બોઆલ નવી નવી જગ્યાએ, મુક્તાંગણની પદ્ધતિએ, થિયેટર કરે છે અને એમણે અભિનયતાલીમની નવી પદ્ધતિ વિકસાવી છે. લગભગ સાઇકોથેરાપી ગણી શકાય એવી પદ્ધતિમાં નટ અંતર્મુખ બનીને પોતાની જાતને પામીને અભિનય શીખે છે. એમના થિયેટરનાં નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચે કોઈ ભેદ હોતો નથી. નટમંડળી કોઈ પ્રસંગો

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

રજૂ કરે, પછી પ્રેક્ષકોને એ પ્રસંગો આગળ ભજવવા નિમંત્રણ આપવામાં આવે છે, અને એ રીતે પ્રેક્ષકો નાટ્યપ્રસંગની પ્રસ્તુતિ અને અર્થઘટનમાં નિર્ણાયક બને છે. સાંપ્રત સામાજિક પ્રશ્નો વિશેનો લોકઅભિગમ અને અભિપ્રાય બદલવાનો એમનો ઉદ્દેશ છે. આજે બોઆલના કેટલાય અનુયાયીઓ જગતભરમાં કામ કરી રહ્યા છે. બોઆલે બંગાળમાં પણ કાર્યશિબિર યોજી છે.

અભિનય, પશ્ચિમમાં

પ્રાચીન ગ્રીસ : પ્રાચીન ગ્રીસમાં, મદ્ય અને ફળદ્રૂપતાના દેવતા ડાયોનીસસની સ્તુતિમાં થતા ધાર્મિક મહોત્સવમાં નૃત્યસંગીતસ્વરૂપ ‘ડાયથીરેમ્બ’નો વિનિયોગ થતો, જેમાં પચાસ માણસનું કૉરસ રહેતું, જેઓ વનદેવતાઓનો પોશાક પહેરતાં. બકરાનું ચામડું, ઘોડાનાં પૂંછડાં, પશુઓના કાન વગેરે વેશભૂષા ધારણ કરતાં. આ કૉરસ અને તેના આગેવાન દ્વારા થતા પારંપરિક વાર્તાલાપોમાં થેસ્પિસે સૌપ્રથમ વાર નટને–હર્મિસને મહોરું પહેરાવ્યું અને ચોક્કસ પાત્રની કલ્પના પ્રેક્ષકમાં ઊભી કરી અને એ રીતે અભિનયકળાનો પાયો નાંખ્યો.

થેસ્પિસે કૉરસ અને તેના આગેવાન સિવાયના પ્રથમ નટને રંગમંચ ઉપર રમતો મૂક્યો તો ઇસ્કિલસે બીજા નટને અને સૉફોક્લીઝે ત્રીજા નટને. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં એક જ સમયે ત્રણથી વધારે પાત્રો સંભાષણ કરતાં નહિ અને આ ત્રણ નટો ચીતરેલાં મહોરાંની મદદથી એક જ નાટકમાં એકથી વધારે ભૂમિકાઓ ભજવતાં. આ ત્રણ નટો પરંપરા પ્રમાણે પ્રોટોગોનિસ્ટ (પ્રથમ નટ યા પાત્ર), ડ્યુ-ટ્રોગોનિસ્ટ (બીજો નટ) અને ટ્રાયટોગોનિસ્ટ (ત્રીજો નટ) કહેવાતા. પ્રોટોગોનિ-સ્ટની પસંદગી રાજ્ય દ્વારા થતી અને નાટકમાંની ઇડિપસ કે ઇલેક્ટ્રાની મુખ્ય ભૂમિકા તેને સોંપાતી. વિશાળ કદનાં, રીતિબદ્ધ મહોરાં નટો ધારણ કરતા. તેના ઉપર વિવિધ મુખભાવો અતિશયોક્તિપૂર્ણ ચીતરવામાં આવતા. લોહીનીંગળતી આંખોવાળા આંધળા ઇડિપસની છબી મહોરાની મદદથી નટ અસરકારક રીતે ઉપસાવતો. આ મહોરામાં ધ્વનિવર્ધક યંત્ર પણ રહેતું, જેનાથી નટના સંવાદો વિશાળ સમુદાયમાં એકઠા થયેલા પ્રેક્ષકો સાંભળી શકતા. મહોરાંની મદદથી સ્ત્રીભૂમિકાઓ પણ નટો જ ભજવતા. મહોરાં ઉપરાંત નટો, ઊંચી એડીના જાડા બૂટ પણ પહેરતા, જે ‘કોથરન્સ’ કહેવાતા. મહોરાં અને ઊંચી એડીને કારણે ઇડિપસ અને એગેમેમ્નોન જેવાં પાત્રોને પુરાણકથા અને દંતકથાના નાયકને અનુરૂપ ભવ્યતા પ્રાપ્ત થતી.

ગ્રીક નાટકો ગામની બહાર ટેકરીઓની તળેટીમાં ભજવાતાં અને એકસાથે હજારોની સંખ્યામાં પ્રેક્ષકો બેસતા. ખુલ્લા રંગમંચને કારણે સંવાદોની સુશ્રાવ્યતા

ઉપર વિશેષ ભાર મુકાતો. ગ્રીક નટ માટે સ્પષ્ટ, બુલંદ, રણકતો અવાજ આવશ્યક હતો. તેને સંગીતની તાલીમ પણ આપવામાં આવતી. ભારે વેશભૂષા અને મહોરાને લીધે હલનચલનને ઓછો અવકાશ રહેતો. તેથી નટો, મોટેભાગે પૂર્ણ અંગભંગિમાઓ તથા હસ્ત-સંચલનોનો વિશેષ ઉપયોગ કરતા. ભાવનિરૂપણમાં સત્યનો આભાસ ઊભો કરવા અંગે ખાસ કાળજી લેવામાં આવતી. ઇલેક્ટ્રાની ભૂમિકા ભજવતા નટ પોલસે ભાવની અસરકારક રજૂઆત માટે પોતાના મૃત પુત્રની રાખનો ઉપયોગ કર્યો હોવાનો કિસ્સો પ્રખ્યાત છે.

ગ્રીક અભિનયકળાના ઇતિહાસને ત્રણ તબક્કામાં વહેંચવામાં આવે છે. ઈ. સ. પૂ. ના પાંચમા સૈકાનો પહેલો તબક્કો ઇસ્કિલસ, સૉફોક્લીઝ અને તેમના નટો સાથે સંકળાયેલો છે. ઇસ્કિલસે જે બીજો નટ રમતો મૂક્યો તેનું નામ ક્લીએન્ડર. ટીલેપોલેમસ અને ક્લીડેમીડેસ નામના બે નટો સૉફોક્લીઝને બહુ ગમતા. આ તબક્કાનો અભિનય ભવ્ય, ગરિમાયુક્ત, સંયમિત તથા રીતિબદ્ધ હતો. ઈ. સ. પૂ. ચોથા સૈકાના બીજા તબક્કામાં અભિનય વધુ નૈસર્ગિક અને માનવીય ભાવોથી સભર બન્યો. આ તબક્કાના પ્રખ્યાત નટો તે પોલસ, એરિસ્ટોડેમસ, નીઓપ્ટોલેમસ તથા થીઓડોરસ. ત્રીજો તબક્કો તે યૂરિપિડીઝનો સમયગાળો જેમાં વધારે ને વધારે માનુષી તત્વો ઉમેરાતાં ગયાં.

ગ્રીક કૉમિક નટો વિશે ઓછી માહિતી મળે છે. કૉમિક નટો પણ અતિશયોક્તિપૂર્ણ ભાવનિરૂપણવાળાં મહોરાં પહેરતા અને શરીર ઉપર મોટું લિંગ ધારણ કરતા, તેમજ પ્રાણીસદૃશ અંગક્રિયાઓ કરતા. ગ્રીક કૉમિક નટ પારમેનને કરેલું ભૂંડનું અનુકરણ જાણીતું છે. ઍરિસ્ટોફનીઝની 'ઓલ્ડ કૉમેડી'માંનો અભિનય જીવંત અને મુક્ત હતો, પણ મેનેન્ડરની 'ન્યૂ કૉમેડી'માં રોજબરોજની સમસ્યાઓ આવતી હોવાથી અભિનય વધુ ને વધુ સ્વાભાવિક બનતો ગયો.

પ્રાચીન રોમ : પ્રાચીન રોમમાં ધાર્મિક તત્વવિહોણાં અને કેવળ મનોરંજનલક્ષી નાટકો ભજવાતાં. તે એ સ્વરૂપનાં ગ્રીક નાટકોનું અનુકરણ હતું. નટો મોટેભાગે ગુલામ વર્ગના હતા; નબળો અભિનય કરનાર નટને ચાબખા મારવામાં આવતા; એટલે આવા સંજોગોમાં નટ માટે કોઈ સામાજિક મોભો હતો નહિ, છતાં પણ રોમન પ્રજાએ અભિનયકળામાં સવિશેષ વિકાસ સાધ્યો, કેમ કે તેમની પાસે નકલ કરવા(mimicry)ની ખાસ આવડત હતી. અને ભાષાની વપરાશમાં તેમજ સ્વયંસ્ફુરિત અભિનયમાં તેઓ પાવરધા હતા. ઈ. સ. પૂ. પ્રથમ સૈકા પછી મહોરાંનો ઉપયોગ થયેલો જણાતો નથી. રોમન નટો જે પાત્ર પૂરતી પોતાની નિપુણતા હોય એ પાત્ર મહોરા વિના રજૂ કરતા. ગ્રીક ટ્રૅજેડીમાં ત્રણ નટો મહોરાં બદલીને એક કરતાં વધુ પાત્રો ભજવતા. તેને બદલે રોમનોએ

સ્ત્રીપાત્રો, વૃદ્ધપાત્રો અને યુવાનપાત્રોની પ્રથા શરૂ કરી. મહોરાં ન હોય એટલે અભિનયશક્તિની આવશ્યકતા રહેતી. પરિસ્થિતિ અનુસાર ભાવપરિવર્તન મુખ ઉપર લાવવું પડતું. આને લીધે અભિનયકૌશલ્ય વધવા માંડ્યું.

ટ્રૅજેડીનો મોટો નટ હતો ક્લૉડિયસ એસોપસ (ઈ. સ. પૂ. પ્રથમ સૈકો). એની હોરસે ભરપૂર પ્રશંસા કરી છે. સિસેરોનો આ પરમ મિત્ર મુખાભિવ્યક્તિ-માં તથા અંગભંગિમાઓમાં પાવરધો હતો. કૉમેડીનો મોટો નટ હતો રોસિયસ ગેલસ ક્લીંટસ (ઈ. સ. પૂ. 120થી ઈ. સ. પૂ. 62), જે સિસેરોનો પરમ મિત્ર હતો. તે પોતાની ભૂમિકાનો કાળજીપૂર્વક અભ્યાસ કરતો. નાટકના પ્રયોગ પૂર્વે પ્રત્યેક ભાવભંગિમાનું રિહર્સલ કરતો. શેક્સપિયરના 'હૅમ્લેટ' નાટકમાં તેનો ઉલ્લેખ થયેલો છે. તેણે મહોરાંની પ્રથા દાખલ કરી એમ કહેવાય છે. ગ્રીક નાટકોના અનુકરણ રૂપે લાંબો ઝભ્ભો, બૂટ તથા મહોરાનો વિનિયોગ થવા લાગ્યો. પણ રોમન મહોરાં વધુ સ્વાભાવિક હતાં. મહોરાંની સાથે તેને અનુરૂપ એવો સ્વાભાવિક અને વાસ્તવિક વાચિક તેમજ આંગિક અભિનય થતો.

ઈ. સ.ના પ્રથમ સૈકામાં 'માઇમ' (mime) નામનો અભિનયપ્રકાર વિશેષ લોકપ્રિય બન્યો. તે એક પ્રકારનું વાસ્તવિક, ચરિત્રપ્રધાન નાટ્યસ્વરૂપ હતું, જેમાં રોજબરોજની સામાન્ય ઘટનાઓ વાણીનો આશ્રય લીધા વિના વણી લેવામાં આવતી અને રોજબરોજની વેશભૂષા તેમજ મહોરાની જગ્યાએ વિગ તથા રંગ-ભૂષાનો ઉપયોગ થતો. આ પ્રકારનાં નાટકોમાં સૌપ્રથમ નટીઓએ ભાગ લેવા માંડ્યો. માઇમકળાનો પ્રખ્યાત નટ હતો–સી. નોરબેનસ સોરેક્સ.

રોમમાં પૂર્ણપણે વિકસિત નાટ્યસ્વરૂપ તે મૂક નાટક (pantomime). તેમાં અભિનય તથા નૃત્યનો સુમેળ હતો. પ્રખ્યાત નાટકોમાંનાં દૃશ્યોનું એક બાજુ વર્ણન થતું અને બીજી બાજુ કલાકારો જુદી જુદી અંગભંગિઓ તથા મુદ્રાઓ દ્વારા તેનો મૂક અભિનય કરતા. તે વખતના આ નાટ્યપ્રયોગનાં પ્રખ્યાત નટો હતાં બેથિલસ અને પિલેડ્ઝ.

મધ્યયુગ : રોમન સામ્રાજ્યના અસ્ત પછી, યુરોપમાં ખ્રિસ્તી ધર્મે પગદંડો જમાવ્યો. ખ્રિસ્તી ધર્મનાં મૂળ તત્વો પ્રમાણે નાટ્યકળા એ ધર્મબાહ્ય કળા મનાતી, જેથી આ સમયમાં નાટ્યકળાને મળતો રાજ્યાશ્રય અને ધર્માશ્રય બંધ થયો અને લગભગ હજાર વર્ષ સુધી રંગમંચ મૃતપ્રાયઃ બની રહ્યો. મદારીના ખેલ બતાવવામાં, કઠપૂતળીઓ નચાવવામાં, ગાયનવાદન કરવામાં, જાદુના પ્રયોગ કરવામાં અને નકલ(mimicry)ના કાર્યક્રમનું આયોજન કરવામાં તેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. પરંતુ ધર્મબાહ્ય ગણાતી આ કળાએ દેવળોમાં થતા ધાર્મિક સંસ્કા-રોમાંથી 'મધ્યકાલીન નાટ્યકળા'ના રૂપે નવો જન્મ લીધો. અલૌકિક ધાર્મિક

(mystery) અને નીતિપ્રધાન (morality) ચમત્કૃતિયુક્ત (miracle) નાટકો પ્રચારમાં આવ્યાં. ઈશુ ખ્રિસ્તના જીવન પર લખાતાં ધાર્મિક નાટકો 'મિસ્ટરી પ્લેઝ' તરીકે ઓળખાતાં, જે ઈસ્ટર જેવા ધાર્મિક પ્રસંગોએ પાદરીઓ દ્વારા દેવળમાં અને તેરમી–ચૌદમી સદીમાં દેવળોની બહાર બે માળવાળી ગાડી-(wagon)માં ભજવાવા લાગ્યાં. 'મિસ્ટરી પ્લેઝ'ની સાથે સાથે ચમત્કૃતિવાળાં અદભુત 'મિરૅકલ પ્લેઝ' પણ ભજવાવા લાગ્યાં અને તેની ભજવણી વધારે આકર્ષક બનાવવાના પ્રયત્નો થયા. સાથે સાથે ધાર્મિક જ્ઞાન અને બોધ આપવાના હેતુથી લખાયેલાં અને 'એક્સપીરિયન્સ', 'ફેમ', 'ચૅરિટી' જેવાં ગુણવાચક પાત્રોથી સભર રૂપકો ('મોરાલિટી પ્લેઝ') પણ રજૂ થવા લાગ્યાં. ધંધાદારી નાટકોનાં મૂળ આ નીતિપ્રધાન નાટકોમાં છે.

પંદરમી સદીમાં યુરોપના સામાજિક જીવનમાં ભારે પરિવર્તન થયું અને તેની અસર નાટ્યપ્રકારો ઉપર પડી. આ પુનરુત્થાનનો યુગ હતો. મોટાં મોટાં શહેરોમાં નાટ્યગૃહો બંધાવાં શરૂ થયાં હતાં અને સોળમી સદી સુધીમાં મિરૅકલ પ્લેઝ વગેરેની લોકપ્રિયતા ઓસરવા માંડી હતી. તે વખતે ઇટાલી નૂતન પરિબ-ળોનું કેન્દ્રસ્થાન બની ગયું.

ઇટાલી : ઇટાલીમાં સોળમા સૈકામાં સ્વયંસ્ફુરિત અભિનયના પ્રાધાન્યવાળા કૉમેદિયા દ લ આર્ત નાટ્યસ્વરૂપે ભારે લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી. કૉમેદિયાનું કેન્દ્ર નાટ્યલેખક નહિ, પણ નટ હતું. તેમને કોઈ પણ વિગતોની રૂપરેખા આપી દેવામાં આવતી અને હોશિયાર અભિનેતાઓ શીઘ્રકવિની જેમ અભિનય કરતાં કરતાં પોતાનો પાઠ બનાવી લેતા અને રંગમંચ પર આવીને બોલતા. કૉમેદિયા દ લ આર્તના પ્રયોગોની સફળતા નટોના કૌશલ્ય ઉપર અવલંબિત હતી અને તેથી ગ્રીક અને રોમન જમાનાની વાચિક અભિનયની શક્તિ ગૌણ બની ગઈ અને તેને સ્થાને શારીરિક ક્રિયાઓ, ચેષ્ટાઓ, આંગિક નખરાંઓ મહત્વ પામતાં ગયાં. આંગિક ચેષ્ટાઓ, શારીરિક અદા, ગતિક્રિયાઓ, રંગતંત્ર (stage business) અને કંઈક અંશે વાચિક અભિનયની ક્રિયાઓ એ કૉમેદિયા દ લ આર્તનાં પાંચ મુખ્ય અભિનયતત્વો હતાં.

કૉમેદિયા દ લ આર્તનાં પાત્રો નિશ્ચિત રૂપરેખાવાળાં અને બીબાઢાળ હતાં. દરેક નટ એક જ પ્રકારના પાત્ર સાથે ઓતપ્રોત થઈ જતો અને સમગ્ર જીવન તે પાત્રને પરિપૂર્ણ કરવામાં ખર્ચી નાખતો. ઉમદા કલાકાર સ્વયં પોતાનું નામ પાત્રને આપતો, જેમ કે ઇસાબેલા એન્દ્રઇની નામની નટી(ઈ. સ. 1562–1604) એ સ્વયં પોતાનું નામ પાત્રને આપેલું. સામાન્યપણે, દરેક નાટકમાં એક પ્રણય-યુગલ રહેતું, જે ઇન્નામોરાટો અને ઇન્નામોરાટા કહેવાતાં.

આ ઉપરાંત કૉમેદિયામાં બીબાઢાળ રમૂજી પાત્રો પણ હતાં. આમાંનું એક પાત્ર હતું ‘કેપિતાનો’, જે રમૂજી, ડંફાસિયો, તીસમારખાં એવો લશ્કરી અફસર હતો. આ ભૂમિકા સાથે સંકળાયેલો પ્રસિદ્ધ નટ તે ફ્રાન્સેસ્કો એન્દ્રઇની (1550–1624).

ઓગણીસમી સદીમાં ઇટાલીના રંગભૂમિક્ષેત્રે અભિનયકળામાં નવા પ્રવાહો દેખાય છે. અભિનયકળા વિશે પુસ્તકો લખાય છે તેમજ ત્રણ મહાન કલાકારો તખ્તા ઉપર આવે છે ઍડેલેઇડ રીસ્તોરી (1822–1906). ટોમાસો સાલ્વિની (1829–1915), તથા અર્નેસ્ટો રોસી (1829–1896) મહાન નટી રીસ્તોરીએ ટ્રૅજેડીમાંની પોતાની સ્વાભાવિક અને વાસ્તવદર્શી ભૂમિકા વડે આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી તો મૂળે ગોલ્દોનીનાં નાટકોમાં હર્લેક્વિનની ભૂમિકા ભજવનાર સાલ્વિનીએ શેક્સપિયરનાં કરુણાન્ત નાટકોના નાયકોની ઉત્તમ ભૂમિકાઓ ભજવીને સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીને મંત્રમુગ્ધ કર્યા. રોસીએ પણ શેક્સપિયરનાં નાટકોમાંની કરુણ ભૂમિકાઓ ભજવી ખ્યાતિ મેળવી.

ઇંગ્લૅન્ડ : ઇંગ્લૅન્ડમાં એલિઝાબેથ યુગ (ઈ. સ. 1580થી 1620) દરમિયાન, મોટી મોટી ધર્મશાળાઓમાં અને અતિથિગૃહોમાં આવતા યાત્રીઓ માટે અને બીજા નાગરિકો માટે મનોરંજનાર્થે, ધર્મશાળાના ચોકના એક ખૂણામાં નાનાં નાનાં નાટકો ભજવાતાં. આ નાટકોની પાર્શ્વભૂમિ તરીકે તે ખૂણાની આસપાસનો બાકી રહેતો ભાગ વપરાતો. આ નાટકોમાંથી નવા પ્રકારનાં નાટકોનો તેમજ નવા પ્રકારનાં નાટ્યગૃહોનો વિકાસ થયો. આ સમયના પ્રખ્યાત નાટ્યકારો તે ક્રિસ્ટોફર માર્લો, વિલિયમ શેક્સપિયર અને બેન જૉન્સન. આ સમયની બે અગ્રગણ્ય નાટ્યકંપનીઓ તે લૉર્ડ ચેમ્બરલિનની કંપની અને લૉર્ડ ઍડમિરલની કંપની. આ જમાનાનો પ્રખ્યાત ટ્રૅજિક નટ હતો રિચાર્ડ બર્બેજ (1567–1619) જેણે શેક્સપિયરનાં અમર કરુણ પાત્રો – હૅમ્લેટ, ઑથેલો, લિયર અને રિચાર્ડ ત્રીજા ની ભૂમિકાઓ ભજવી હતી; એમાં રિચાર્ડ ત્રીજાની ભૂમિકા સૌથી ઉત્તમ રહી. એમ મનાય છે કે શેક્સપિયરે ‘કિંગ જૉન’માં બાસ્ટર્ડની ભૂમિકા તેને ધ્યાનમાં રાખીને લખી હતી. એડવર્ડ એલિને (1565–1626) ક્રિસ્ટોફર માર્લોનાં નાટકો ‘ટૅમ્બરલેઇન’, ‘ડૉ. ફૉસ્ટસ’ તથા ‘જ્યૂ ઑવ્ માલ્ટા’માં નાયકની ભૂમિકા ભજવી હતી.

આ સમયના ઉત્તમ હાસ્યનટો તે રિચાર્ડ ટાર્લેટન (અ. 1588) અને વિલિયમ કૅમ્પ (અ. 1603). કૅમ્પની અભિનયકળા ‘કૉમેદિયા દ લ આર્તે’ના હાસ્યનટો ‘લાઝી’ને મળતી આવતી હતી. શેક્સપિયરે પોતાનાં નાટકોમાં કૉસ્ટર્ડ, બૉટમ, ડૉગબેરી જેવાં વિદૂષક પાત્રો રચતી વેળા કૅમ્પને ખ્યાલમાં રાખ્યો હતો તેમ

કહેવાય છે.

આ ગાળાના પ્રખ્યાત નાટ્યકારો શેક્સપિયર અને બેન જૉન્સન અગ્રગણ્ય નટ પણ હતા.

એલિઝાબેથ યુગની અભિનયશૈલી અતિ રીતિબદ્ધ અને વાગ્મિતાયુક્ત હતી. નટો મહોરાં પહેરતા નહોતા, છતાં પણ આજના જેવી વાસ્તવિકતા તે સમયના રંગમંચ પર નહોતી. ઐતિહાસિક પ્રમાણભૂતતા ભૂલી જઈને નટો તે સમયમાં પ્રચલિત વિગ તેમજ પોશાકમાં રજૂ થતા. જુલિયસ સીઝરનો પાઠ ભજવતો નટ લાંબા ઢીલા ઝભ્ભા પહેરવાની જગ્યાએ પોતાના જમાનામાં પ્ર-ચલિત નાનો બંડી જેવો તંગ કોટ તેમજ પગમાં મોજાં પહેરતો. નાટકો પદ્યમાં લખાતાં એટલે વાચિક અભિનયમાં સામાન્ય વાતચીતની લઢણની જગ્યાએ ભાવનાશીલ સાદે છટાપૂર્વક જડબાતોડ ભાષામાં ભારપૂર્વક આવેશયુક્ત લઢણથી સંવાદો બોલાતા. કિશોર યુવકો સ્ત્રી-ભૂમિકાઓ ભજવતા. પ્રણયદ-શ્યો વાસ્તવિક રીતે નહિ, પણ રૂઢિગત ભજવાતાં, જેમાં સ્ત્રીપુરુષના શારીરિક સામીપ્યની જગ્યાએ કેવળ આડંબરયુક્ત વાચિક અભિનય અને વાગ્મિતા-યુક્ત સંભાષણ દ્વારા તેનો અભિનય થતો. ખુલ્લો મંચ, ઓછી મંચવસ્તુઓને લીધે વિશાળ અભિનયક્ષેત્ર પ્રાપ્ત થવાને કારણે નટોએ સમગ્ર નાટક દરમિયાન ઊભાં ઊભાં અને આમતેમ ઘૂમતાં ઘૂમતાં પાઠ ભજવવો પડતો. ઓપન-ઍર થિયેટરમાં બપોરના સમયે સૂર્યના પ્રકાશમાં જ્યારે નાટકો ભજવાતાં ત્યારે સ્થળ અને કાળનો સંકેત માત્ર વાચિક અભિનય દ્વારા જ કરી શકાતો. પાત્રાનુરૂપ અભિનયની જગ્યાએ પાત્રને નટના વ્યક્તિત્વમાં ઢાળવાનો વિશેષ પ્રયત્ન થતો. એલિન મોટેથી નિરંકુશપણે બોલવા ટેવાયેલો હતો અને કોઈ પણ પાત્ર હોય તેની રજૂઆત શબ્દાડંબરી ભાષા અને ભપકાથી રજૂ કરતો; જ્યારે બર્બેજ પાત્રની સ્વભાવગત વિશેષતાઓને વફાદાર રહેતો.

સત્તરમી સદીના અંતભાગમાં ઇંગ્લૅન્ડમાં દૃશ્યબંધકળામાં આમૂલ પરિ-વર્તન આવ્યું, જેની અસર અભિનયશૈલી ઉપર પડી. બંધ નાટ્યગૃહો બંધાવા લાગ્યાં. કૃત્રિમ પ્રકાશનું આગમન થયું. ચીતરેલા પડદા આવ્યા અને નટીઓ સ્ત્રીભૂમિકા ભજવવા લાગી. છતાં પણ પુનઃસ્થાપના (restoration) યુગમાં વક્તૃત્વકળાની છટા બતાવતા નટોનું જ પ્રાધાન્ય રહ્યું. થોડોક મૂક અભિનય અને થોડીક પાત્રાભિવ્યક્તિ તેઓ કરી શકતા. ભારોભાર નાટકીપણું પ્રગટ થતું અને સ્વગતોક્તિઓ વગેરે બોલવાની રીત તથા છટા ગોઠવેલાં. આ સમયના પ્ર-સિદ્ધ નટો તે ટૉમસ બેટરટન (1635–1710) અને નેલ ગ્યુઇન (1650–1687).

અઢારમી સદીમાં અભિનયકળાની વિભાવનામાં પરિવર્તન આવ્યું. પ્રેક્ષકો-ની હાજરી સંપૂર્ણપણે ભૂલી જઈ પોતાના પાત્રમાં તલ્લીન થવાની પ્રક્રિયા હાર્ટ ચાર્લ્સની જેમ બીજા નટોએ સાધ્ય કરવા માંડી હતી. ડેવિડ ગેરિકે (1717–79) અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર સ્વાભાવિકતાનું સંપૂર્ણ હવામાન જાણે કે સ્થાપ્યું. એમ કહેવાય છે કે 'રિચાર્ડ ત્રીજો' ભજવ્યા પછી પ્રેક્ષકોને તો તેમને માટે કોઈ એક અદભુત અને ઉત્કૃષ્ટ નટ જન્મ્યો હોય તેવી લાગણી થઈ હતી. હૅમ્લેટ-ની રજૂઆત કરતી વેળા તેમણે જુદી જુદી માનસિક અવસ્થાઓમાં શબ્દોનો સહારો લીધા વિના ચેષ્ટા દ્વારા દૃશ્યને વધારે ને વધારે ચિત્રાત્મક બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. એમ કહેવાય છે કે એક પાગલ માણસનો અભ્યાસ કર્યા પછી જ લિયરના પાત્રની ક્રિયાઓ તેમણે ગોઠવેલી. ગેરિકના આગમનથી સ્વા-ભાવિક, સહજ અને કુદરતી અભિનયનાં મંડાણ થયાં, જેની પરંપરા સારાહ સિડન્સ (1755–1831), જૉન ફિલિપ કેમ્બલ (1757–1823), કેથરિન ક્લાઇવ (1711–1785) વગેરેએ જાળવી રાખી.

ઓગણીસમી અને વીસમી સદીમાં એડમંડ કીન (1787–1833), વિલિય-મ્સ ચાર્લ્સ મેકરેડી (1793–1873), ફેની કેમ્બલ (1809–1893), મૅરી વિલ્ટન બેન્ક્રૉફ્ટ (1840–1921), સ્કાયર બેન્ક્રૉફ્ટ (1841–1926), હેન્રી અરવિંગ (1838–1905), ઍલન ટેરી (1848–1928), મેગ કૅન્ડલ (1849–1935), વિલિયમ ફે (1872–1947), હાર્લી ગ્રેનવિલબાર્કર (1877–1946), જૉન ગિલગુડ (1904–2000), માઇકલ રેન્ડગ્રેવ (1908) વગેરે નટોએ વાસ્તવવાદ અને પ્રકૃતિવાદની અસર હેઠળ નૈસર્ગિક, પાત્રોચિત, સ્વાભાવિક અને સર્જના-ત્મક અભિનયશૈલી વિકસાવી.

ફ્રાન્સ : પંદરમી સદીમાં (1443માં) પૅરિસમાં ખુલ્લા ચોગાનમાં વેશો ભજવાતા. એમાં ઇટાલિયન નટો ઉપરાંત પૅરિસની અદાલતોના ક્લાર્ક બાબુઓની મંડળીઓ શનિ-રવિ ખેલ ભજવતી. નટીનો પાઠ નટ જ કરતા. એમાં બસોશ ટોળી ઉત્તમ ગણાતી. બીજી ટોળી 'સોતી'ને નામે હતી. તે શહેરમાં શેરીએ શેરીએ ફરીને નાટકો કરતી. તે ફાર્સની મુખ્ય પ્રણેતા હતી. 'સોત' એટલે મૂરખ. આ મૂરખટોળી, સોતી, જાતજાતના, ત્યાં ને ત્યાં જોડી કાઢેલા, ધર્મગુરુની, રાજાની, અદાલતના વકીલોની, ઠેકડી ઉરાડનારા વેશો ભજવતી.

1548માં ધાર્મિક તત્વોવાળાં નાટકોની ભજવણી ઉપર પ્રતિબંધ મુકાયા પછી પૅરિસની એક હોટેલમાં રંગમંચ બાંધી નાટક રજૂ કરનારાઓનું મંડળ રચી ત્યાં નાટકો ભજવનારી મંડળીઓને પોતાનાં નાટકો ભજવવાની સગવડ કરી આપી. આમ હોટેલ બરગોંમાંનો રંગમંચ તે ફ્રાન્સની પહેલી જાહેર નાટકશાળા.

અહીં પ્રકાશઆયોજનના, વેશભૂષાના, અભિનયશૈલીના વિવિધ પ્રકારના અખતરાઓ થયા. ધંધાદારી નાટકકારનો વર્ગ પણ આ પરિસ્થિતિમાંથી પેદા થયો. ઍલેક્ઝાન્ડર હાર્ડી (1575–1631) એ પહેલો વ્યાવસાયિક ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર, જેણે 600થી 700 નાટકો લખ્યાં હોવાનું મનાય છે. હોટેલ બરગોં ખાતે વેલેરન–લે કોમ્ત નામની મંડળીના ત્રણ ખ્યાતનામ નટો ગ્રોસ–ગ્યુલેયુમ, ગોયલટિયર ગાર્ગુલી તથા ટર્લ્યુપિન તેણે લખેલી ટ્રૅજિ-કૉમેડી ભજવતા.

1625માં 'પ્લેયર્સ ઑવ્ ધ પ્રિન્સ ઑવ્ ઑરેન્જ' નાટકમંડળી હોટેલ બરગોં ખાતે આવી. ફ્રાન્સનો પહેલો ટ્રૅજિક-નટ મોન્ડોરી (1594–1651) અહીં વીરરસના પાત્રો ભજવતો. કૉર્નિલ નાટકો રજૂ કરતો. તેનો અવાજ પહાડી અને કાયા પડછંદ હતી.

સત્તરમી સદીનો મહાન નટ તે ઝયાં બાપતિસ્તાં પોકવેલિન ઉર્ફે મૉલિયર (1622–1673). લૂઈ ચૌદમાનો સમકાલીન. તેણે કૉમેડી નાટકો અને ફાર્સ લખ્યાં તેમજ ભજવ્યાં અને જગતના શ્રેષ્ઠ કૉમેડી કલાકારોમાં નામ રોશન કર્યું. 'તાર્તૂફ', 'મિશન થ્રોપા', 'માઇઝર' તેનાં અમર નાટકો અને તે નાટકોમાંની તેની ભૂમિકા પણ એટલી જ યાદગાર. અજોડ નટ, અને અભિનયકળાનો પાકો જાણકાર. તેણે કૉમેડીના ક્ષેત્રે નવા ચીલા પાડ્યા.

મોલિયેરનો શિષ્ય તે મિશેલ બેરોન (1653–1729), ઉત્તમ ટ્રૅજિક અભિનેતા. તે રાસેંનાં નાટકો ભજવતો. 1680માં સ્થપાયેલી 'કૉમેદી ફ્રાન્સે' કંપનીનો તે અગ્રગણ્ય નટ હતો. કૉમેદી ફ્રાન્સેના નટોએ અભિનયની નવી શૈલી વિકસાવી. પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનયપંથ(representation school)ના પ્રણેતા એવા દેનિસ દીદેરો(1713–1784)એ નટે પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય ન સાધવું જોઈએ એવો સિદ્ધાંત પ્રચારમાં આણ્યો.

અઢારમા સૈકાની સુપ્રસિદ્ધ અભિનેત્રી તે હિપ્પોલાઇટ ક્લેરિયન (1723–1803) કરુણ પાત્રો ભજવતી. તેણે વેશભૂષામાં ઐતિહાસિક પ્રમાણભૂતતા આણવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો. તેણે આડંબરી અને વાગ્મિતાભરી અભિનયશૈલીની જગ્યાએ સ્વાભાવિક અને મુક્ત અભિનયની હિમાયત કરી. અન્ય અભિનેત્રી તે મેરી–ફ્રાન્કોસ ડ્યુમ્સનિલ (1713–1803). વૉલ્તેરનાં નાટકોની નાયિકા. તેનો અભિનય અંતઃકરણજન્ય આવેશયુક્ત હતો.

અઢારમા/ઓગણીસમા સૈકાનો પ્રસિદ્ધ નટ તે ફ્રાન્કોસ જોસેફ તાલ્મા (1763–1826). તેણે પરંપરાગત અભિનયશૈલીનો વિરોધ કરી વાસ્તવદર્શી અભિનયશૈલી અપનાવી. વૉલ્તેરનાં નાટકોમાં તેમજ શેક્સપિયરનાં નાટકોના

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ફ્રેન્ચ અનુવાદોમાં ભૂમિકા ભજવી અભિનયમાં સંવેદનશક્તિ અને બુદ્ધિમત્તાના સુમેળની હિમાયત કરી.

ઓગણીસમા સૈકામાં જ જોસેફ ઇસિડોર સૅમ્સન (1793–1871) નામના હાસ્યનટે ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી. કૉન્સ્ટંટ કોકેલિન (1841–1909) આ સમયનો મહાન નટ અભિનયકળાવિષયક પોતાનાં લખાણોથી જાણીતો થયેલો. પાત્રનો પૂરેપૂરો અભ્યાસ કરી તેની છબી ઉપસાવવા મથતો નટ અને એ છબીને પોતાનાં વાણી અને વર્તનથી રૂપબદ્ધ કરી જીવંત કરવા મથતો નટ – એ નટના દ્વિપરિમાણયુક્ત વ્યક્તિત્વનાં બે પાસાં હોવાનું તેણે જણાવ્યું. અભિનયકળા એટલે તાદાત્મ્ય નહિ, પણ પ્રતિનિધાન (representation) એવી વ્યાખ્યા તેણે બાંધી.

આ જ સૈકાની મહાન નટી તે સારાહ બર્નહાર્દ (1844–1923). શિષ્ટ અભિનયમાં અજોડ. ‘ખળખળ વહેતા ઝરણા જેવો’ અવાજ. ‘કિંગ લિયર’માં કૉર્ડેલિયાની ભૂમિકા કરેલી; હૅમ્લેટમાં પણ નાયિકાની ભૂમિકા ભજવી. અન્ય પ્રસિદ્ધ નટ તે લ્યુસિન ગરમેઇન ગ્યુટરી (1860–1925). તેનો અત્યંત સંયમિત અભિનય. આંગિક અભિનય જેટલો જરૂરી હોય તેટલો જ કરે. મુદ્રાઓ અતિ અલ્પ.

વીસમી સદીના પ્રસિદ્ધ દિગ્દર્શક ઍન્તોની આર્તો(1858–1943)એ અભિવ્યક્તિના સચોટ માધ્યમ તરીકે મુદ્રાઓ અને સંકેતો ઉપર વિશેષ ભાર મૂક્યો.

વીસમી સદીની અન્ય તેજસ્વી પ્રતિભા તે ઝયાં–લૂઇ બેરોલ્ટ (1910) મૂકનાટ્ય(mime)ના અગ્રગણ્ય નટ. મૂકનાટ્યના પૅન્ટોમાઇમ જેવા વિવિધ પ્રકારના ઘણા અખતરા તેમણે કર્યા હતા.

જર્મની : આધુનિક જર્મન રંગમંચનો પ્રારંભ અઢારમી સદીમાં કૅરોલિના ન્યુબર(1697–1760)ની કારકિર્દીથી થયો. પરંપરાથી ચાલતી આવતી વિદૂષકવેડાથી ભરપૂર અતિનાટકીય અભિનયશૈલીનો ત્યાગ કરી તેણે નૈસર્ગિક અભિનયપદ્ધતિ અપનાવી.

ફ્રેડરિક લુડવિગ શ્રૉડર (1744–1816) નામના જર્મન નટે, નટસમુદાયની શિસ્ત ઉપર ભાર મૂક્યો. મેલોડ્રામાની શૈલીમાં યુરોપમાં નાટ્યક્ષેત્રે અભિનય કરનારામાં જર્મન નટ કોનાર્ડ ઇકર્હાફ (1720–1778) ‘જર્મન ગેરિક’ ગણાતો હતો.

જર્મન ઉમરાવ અને નાટ્યનિર્માતા ‘ડ્યૂક ઑવ્ મેનિનજેને’ (1826–1914) દિગ્દર્શકના વર્ચસ્ને પ્રસ્થાપિત કરી આપ્યું. રંગમંચના ઇતિહાસમાં પહેલી જ વાર નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ માધ્યમોમાં એકસૂત્રતા આણવાનો પ્રયત્ન થયો.

તેણે જણાવ્યું કે દિગ્દર્શક જ સર્વસ્વ છે અને નાટ્યના નિર્માણ અંગે જવાબદાર છે. નાટકનું અર્થઘટન કરી તે મુજબ અભિનય, દૃશ્યબંધ, વેશભૂષા ઇત્યાદિનું આયોજન કરવાનું કામ દિગ્દર્શકનું છે અને તેના આ આયોજન મુજબ જ નટોએ અભિનય કરવો જોઈએ.

ઑટ્ટો બ્રાહ્મે (1856–1912) જર્મનમાં નૈસર્ગિકવાદનો પ્રચાર કર્યો. નૈસર્ગિક અભિનયશૈલીનો તે પુરસ્કર્તા બન્યો. આધુનિક રંગમંચનો મહાન નટ-દિગ્દર્શક તે મૅક્સ રેઇનહાર્ટ (1873–1943). ગૉર્કીના 'ધ લોઅર ડેપ્થ્સ' અને શેક્સપિયરના 'એ મિડસમર નાઇટ્સ ડ્રીમ' નાટકો દ્વારા તેણે આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી. રેઇનહાર્ટના રંગમંચને 'નટનો રંગમંચ' કહેવામાં આવે છે, કારણ કે તેણે નટને રંગતંત્રના કરતાં હમેશાં ઉચ્ચ સ્થાન આપ્યું છે.

વીસમી સદીનો મહાન નટ, દિગ્દર્શક અને લેખક તે બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત (ઈ. સ.

1898–1956). તેણે તાદાત્મ્ય-નિવારણની નવી અભિનયશૈલી વિકસાવી. તેના મતે નટે પોતે જે પાત્ર ભજવતો હોય તેની સાથે તાદાત્મ્ય ન અનુભવવું જોઈએ; તે જાણે પાત્રનો વૃત્તાંતનિવેદક હોય તે રીતે તેણે પાત્રની રજૂઆત કરવી જોઈએ.

રશિયા : અઢારમા સૈકામાં જ્યારે રશિયન રંગભૂમિ બાલ્યાવસ્થામાં હતી ત્યારે મહાન ટ્રૅજિક નટ ઇવાન ડિમટ્રેવ્સ્કી(1734–1821)એ નટે પોતાની સર્જનાત્મકતાની સાથે પોતાના રાષ્ટ્રનાં જીવન અને કલા વચ્ચેના સંબંધને પણ પિછાણવો જોઈએ એવો આગ્રહ રાખ્યો. તે ફ્રેન્ચ તેમજ અંગ્રેજી રંગભૂમિનો અભ્યાસ કરવા પરદેશ ગયો અને ડેવિડ ગેરિકને મળ્યો. રશિયાની પહેલી નાટ્યતાલીમશાળાનો તે નિયામક બન્યો.

1850ની આસપાસ રશિયન રંગભૂમિ વાસ્તવવાદમાં ખીલી ઊઠી હતી, અને ગ્રીબેયેદેવ, નિકોલાઇ ગૉગૉલ, તુર્ગનેવ વગેરે લેખકો અને નટોએ મહાન રશિયન અભિનેતા મિશેલ શેસેપ્સ્કીન(1788–1863)નું અભિનયક્ષેત્ર રચી આપ્યું હતું. તેણે બે સત્યો તારવ્યાં : એક તો એ કે નટનું કામ અસલ પાત્રોના પ્રતિનિધિ બનવાનું છે અને બીજું એ કે નાટકમાં કોઈ પણ પાઠ કે પાત્ર નાનું નથી. પોતાનું પાત્ર કેવું છે તે નાટકમાંથી જ તારવવું જોઈએ અને લેખકની કલ્પનાનું માણસ બની રહેવું જોઈએ. તેણે નટોને પ્રેક્ષકો સાથેનો સીધો સંબંધ ન રાખવા સલાહ આપી અને રંગમંચ પર પ્રત્યેક પળે ચેષ્ટા, અવાજ, લાગણી અને આંગિક ક્રિયાથી જીવંત નટ બની રહેવાની તાકીદ કરી. યાવેલ મોકાલોવે (1800–1848) શેક્સપિયરનાં ટ્રૅજિક પાત્રો, ખાસ કરીને હૅમ્લેટને, રશિયન રો-

મૅન્ટિકવાદના પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ કર્યાં. તેણે આધ્યાત્મિક ગંભીરતા અને પ્રજ્વલિત કલ્પનાશક્તિને નટની પ્રતિભાનાં આવશ્યક લક્ષણ ગણાવ્યાં.

ઓગણીસમી સદીનો સૌથી મહાન નટ તે ઍલેક્ઝાન્ડર પી. લેન્સ્કી (1847–1908). મહાન રશિયન નટ, દિગ્દર્શક અને નાટ્યાચાર્ય સ્તનિસ્લાવ્સ્કી (1863–1938) તેમજ વ્લાદિમિર દાન્શેન્કો(1858–1943)એ મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરની સ્થાપના કરી અને આંત્વા, બ્રાહ્મ અને ગ્રેઇનની હરોળમાં બેસી તત્કાલીન અભિનયમાં જોવા મળતાં નાટકીયતા તથા વાગ્મિતાનાં તત્વોનો વિરોધ કરી સર્જનાત્મક અભિનયપરંપરા પ્રસ્થાપિત કરી.

યૂજિન વખ્તાન્ગોવ (1883–1922) અને મેયરહોલ્ડે (1873–1940) પ્રકૃતિવાદનો વિરોધ કર્યો. અને રીતિબદ્ધ પ્રતીકો તથા કાવ્યમય અંગભંગિમાઓ દ્વારા પ્રેક્ષકોમાં નવા અધ્યાસો જન્માવવા માટે જાપાનનો કાબુકિ રંગમંચ, મધ્યયુગીન રંગમંચ તથા કૉમેદિયા દ લ આર્તની રંગભૂમિ : આ બધી બિન-પ્રતિનિધાનમૂલક રંગમંચ-પ્રણાલિકાઓનો વિનિયોગ કર્યો છે. નિકોલાઈ ઓખ્લોપ્કોવ તથા ઍલેક્ઝાંડર તૈરીવે આ પરંપરાને આગળ ધપાવી.

અમેરિકા : ઓગણીસમી સદીના મહાન અમેરિકન કલાકારો તે એડ્વિન ફૉરેસ્ટ (1806–1872), શેરોલેટ કશમૅન (1816–1876), જોસેફ જેફરસન (1829–1905) તથા એડ્વિન બૂથ (1833–1893). એડ્વિન ફૉરેસ્ટે 1826માં ઑથેલોની ભૂમિકા ભજવી. તે ઉપરાંત મૅકબેથ અને લિયરની ભૂમિકાઓ પણ ભજવી. શેરોલેટ કશમેને લેડી મૅકબેથની ભૂમિકા ભજવીને ખ્યાતિ મેળવી. જોસેફ જેફરસને રિપ વાન વિન્કલની ભૂમિકા દ્વારા હાસ્યકળામાં શાલીનતા, નજાકતતા અને ગાંભીર્યનાં તત્વો આણ્યાં. એડ્વિન બૂથે ઇયાગોને અમર કર્યો.

હેમ્લેટની ભૂમિકા ભજવનાર જૉન બેરિમોર (1882–1942), મીડિયાની ભૂમિકા ભજવનાર જ્યૂડિથ ઍન્ડરસન (1898–1992), 'ધ ગ્લાસ મૅનેજરી'માં પાઠ કરનાર લૉરેટ ટેઇલર (1887–1946), 'ડેથ ઑવ્ અ સેલ્સમૅન'માં અભિનય કરનાર લી જે. કાબ આ સદીના ઉત્તમ કલાકારો છે. આ ઉપરાંત અન્ય ખ્યાતનામ નટો તે પૉલ મુનિ (1896–1967), વૉલ્ટર હસ્ટન (1884–1950), સ્ટેલા ઍડલર (1902–1992), જોઝ ફેરર (1912) વગેરેને ગણી શકાય.

1931માં હેરલ્ડ કલરમૅન, લી સ્ટ્રાસબર્ગ અને કેરિલ ક્રૉફર્ડે સ્તનિસ્લાવ્સ્કીના સર્જનાત્મક અભિનય પર આધારિત 'ગ્રૂપ થિયેટર'ની સ્થાપના કરી અને નવા નટોનો ફાલ ઊતર્યો. વૉલ્ટર હેમ્પડન, કૅથરિન કૉરનેલ અને મૉરિસ ઇવાન્સ મશહૂર બન્યાં.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

આમ પશ્ચિમના દેશોમાં, અભિનયની વિશિષ્ટ શૈલીઓ નાટકીયતાથી માંડી અતિવાસ્તવિકતા સુધી વિસ્તરતી જતી જોવા મળે છે.

અભિનય, પૂર્વના દેશોમાં

પૂર્વના દેશોનાં મોટાભાગનાં મંચીય પ્રસ્તુતિનાં સ્વરૂપો સંગીત, નૃત્ય અને વાદ્ય પર આધારિત છે. એના કેન્દ્રમાં રસાનુભવ છે. થિયેટરની ભાષા પ્રયોજતાં આ નાટ્યરૂપોમાં પ્રયોજાયેલ સંવાદો કાવ્યાત્મક હોય છે. તત્કાલીન જીવન એવી વિશિષ્ટ રીતે એમાં વ્યક્ત થતું આવે છે કે એની અભિનયપ્રસ્તુતિ નાટ્યધર્મી (stylized) બને છે.

ચીન : ચીનની સમગ્ર નાટ્યકલા, ભારતીય તાંડવ અને લાસ્યને મળતાં આવતાં 'વેન' અને 'વુ' બે સ્વરૂપોમાં વિભાજિત છે. સંવાદ, ગીત, નૃત્ય, અંગકસરતો વગેરે દ્વારા નટો નાટ્યતાલીમ પામે છે. તેમાં બોલચાલની અને સાહિત્યિક ચીની ભાષાનું મિશ્રણ હોય છે. સંવાદો કથાવસ્તુને આગળ ધપાવે અને ગાયકને આરામ આપે. નટ પણ સંવાદ બોલતાં કવિતામાં સરી પડે અને એના સંકેતે ગાયક અને વાદ્યવૃંદ પ્રવૃત્ત થાય. ચીની અભિનયમાં દૃશ્યરચના કે પરદાઓને કોઈ સ્થાન નહોતું. નટ ફક્ત ગોળાકારે ફરીને પ્રેક્ષકોને સ્થળપરિવર્તનનો સંકેત આપે. એમાં અલ્પ ઉપકરણો દ્વારા વિવિધ સ્થળકાળ સૂચવાય છે. ટેબલ ક્યારેક કિલ્લાનો કાંગરો, ન્યાયાસન, પુલ, પલંગ કે ક્યારેક દીવાલ બની રહે. કમાનમાંથી પસાર થાય એટલે નટ બીજા શહેરમાં પ્રવેશ્યો ગણાય. ઝંડાધારી ચાર નટોનું જૂથ એટલે લશ્કર. વિગતપૂર્ણ મૂક અભિનય પણ તેનું એક ઘટક હોય છે. તખ્તાની ખાલી રમણભૂમિ ઉપર ઊભેલો એકલો નટ અંગ-ઉપાંગોના અભિનયથી ગતિશીલ ચિત્રો ઊભાં કરીને પ્રેક્ષકોને નાટ્યરસનો અનુભવ કરાવે છે. બાર વર્ષની ઉંમરે મોડામાં મોડી તેની તાલીમ શરૂ થાય અને સાત વર્ષને અંતે કલાની દીક્ષા લઈને પ્રેક્ષકોની સમક્ષ તે રજૂ થાય. પાત્રોના વર્ગીકરણ મુજબ મુખ્ય પુરુષપાત્રો 'શગ' તરીકે અને મુખ્ય સ્ત્રીપાત્રો 'તાન' તરીકે, મહોરાં જેવાં રંગેલાં મોંવાળાં પુરુષપાત્રો 'ચીંગ' અથવા 'હઆલિયેન' તરીકે અને હાસ્યરસિક પાત્રો 'ચાઉ' તરીકે ઓળખાતાં. પછી આમાં અનેક પેટાવિભાગો પણ હોય. દરેકની તાલીમ જુદી અને દરેક પાત્રના વિકાસમાં નટનું પ્રદાન વિશિષ્ટ. મોટાભાગનું પાત્રસર્જન અને પ્રસ્તુતિ ભારતીય પરંપરાગત નાટ્યસ્વરૂપોને મળતાં આવે છે. પુરુષો જ સ્ત્રીપાત્રો ભજવતા, અને મુખ્ય પાત્રો મહોરાં પહેર્યાં હોય એટલી ભારે રંગભૂષા મોં પર આજે પણ કરે છે. નિશ્ચિત

પાત્રના પ્રકાર પ્રમાણે વેશભૂષા અને અન્ય ઘટકો નક્કી થાય. અભિનયશૈલી વાસ્તવિક કરતાં સાંકેતિક વિશેષ રહે. રંગનું તેમાં ઘણું મહત્વ રહેતું. પાત્રનાં વય, સામાજિક સ્તર, સ્વભાવ ઇત્યાદિનું સૂચન વિશેષતઃ રંગ દ્વારા થતું. પીળા રંગ દ્વારા શહેનશાહ, લાલ દ્વારા ઉચ્ચ અધિકારીઓ, લીલા દ્વારા નાગરિકો, કથ્થઈ દ્વારા પ્રૌઢો અને કાળા રંગ દ્વારા ગ્રામીણ લોકો નિર્દેશાય છે. પ્રેક્ષકો સાથેની વાત કે મનના વિચારો દર્શાવવા ચીની નટ જમણા હાથને સીધો રાખી એમાંથી લટકતી બાંયથી વિવિધ ભાવ પ્રદર્શિત કરે. મંચ પરનાં સાથી પાત્રો વચ્ચે જુદાઈ દર્શાવવા ઘણી વાર આ બાંય પરદાની ગરજ સારે. રુદન વખતે ડાબી બાંયનો ખૂણો આંખે લઈ જાય. ઉંમર અને પાત્રગુણ દર્શાવવા અનેક પ્રકારની દાઢીઓનો ઉપયોગ થાય. આખા મોંને ભરી દેતી દાઢી વીરતા અને સમૃદ્ધિ દર્શાવે. મૂછો દ્વારા ચતુરાઈ અને કપટ દર્શાવાય. મુખ્ય હાસ્યરસિક પાત્રાલેખનમાં નાક ઉપર સફેદ ટપકાં કે કૂંડાળાં કરવામાં આવતાં. વાજિંત્રોના વધતાઓછા લય સાથે તાલમાં નટોની આવન-જાવન થતી રહે. દરેક ગતિ કે સ્થિતિની રચના ચુસ્ત નાટ્યપ્રણાલી પ્રમાણે જ થાય. ઈ. સ. પૂ.નાં 300 વર્ષ પહેલાંથી કર્મકાંડો અને નૃત્ત અભિનય-સ્વરૂપોમાંથી આ નાટ્યકલા ઊતરી આવી હોવાનું મનાય છે. પ્રવાસી નટમંડળીઓ વાંસ, લાકડાં અને ઘાસ વડે જમીનથી ઊંચે છાપરાવાળો મંચ ઊભો કરે અને એટલે જ ઊંચે મંચની સામે ત્રણ બાજુએ પ્રેક્ષકો માટે છાપરાવાળી બાલ્કની બાંધે. એમાં સમૃદ્ધ પ્રેક્ષકો બેસે અને સામાન્ય જનો ચટાઈ ઉપર બેસીને કે ઊભા રહીને નાટક માણે. ઉપરાંત ‘ચા ઘરો’માં પણ નાટકો ભજવાતાં, જેમાં પ્રેક્ષકો મંચની ત્રણેય બાજુએ બેસે. આધુનિક ચીની થિયેટર અલબત્ત અનેક જગ્યાએ અદ્યતન પ્રોસીનિયમ આર્કને અનુસરીને બંધાયાં છે.

તિબેટ : તિબેટના થિયેટરની શરૂઆત પશુદેવો અને દાનવોથી થયેલી મનાય છે. એમાં કર્મકાંડો અને મૂક અભિનય દર્શાવતાં નૃત્યસ્વરૂપોમાં મહોરાંધારી નટો નાચતા. બૌદ્ધ ધર્મના પ્રચાર પછી એક લામાએ બૌદ્ધ ધર્મને લગતાં નાટકો લખ્યાં અને ભજવાવડાવ્યાં. મહોરાંધારી નટો કાવ્યમય સંવાદો બોલે અને વચ્ચે વચ્ચે પાત્રપ્રસંગ અનુસાર મૂક અભિનય કરે. વર્ણન મોટેભાગે ગદ્યમાં થાય. ઢોલ, ત્રાંસાં અને ભૂંગળ–શહેનાઈને મળતાં આવતાં વાદ્યો એનાં વૃંદો વગાડતાં અને મંદ ઘેરા મધુર અવાજે નટો ગાન ગાતા.

મલેશિયા : મલેશિયાનાં નાટ્યરૂપો પણ નૃત્યમાંથી ઉદભવ્યાં છે. ‘મયોન્ગ’ તરીકે ઓળખાતું આ નાટ્ય રાજવીઓ કે જમીનદારોનાં મહાલયોમાં અને જાહેર જનતા માટે ગામ કે નગરમાં વ્યાવસાયિક મંડળીઓ દ્વારા રજૂ થતું. ત્રણ બાજુથી બંધ તાલવૃક્ષોના છાંયે તખ્તો ઊભો કરીને ખુલ્લા આકાશ નીચે

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

પ્રેક્ષકો નાટક નિહાળતા. કોઈ પણ પ્રકારના પરદા કે તખ્તાની સજાવટ વિના નટો મહોરાં અને પોશાકો દ્વારા 'મયોન્ગ' રજૂ કરતા. મંડળીમાં નટો ઉપરાંત થોડા સહાયકો અને ઢોલ, વાંસળી અને કાષ્ઠનાં અન્ય વાજિંત્રો, ગોંગ ઇત્યાદિ વાજિંત્રોના વાદકો હોય. દરેક મંડળીમાં જાદુગર–ધર્મગુરુ જેવો 'પવાંગ'–એટલે કે દેવો અને માનવીઓ વચ્ચેનો દરમિયાનગીર હોય, જે નાટ્યારંભે નાંદી જેવી શિવસ્તુતિ કરે અને (સંસ્કૃત પ્રણાલી જેવો) ગીતનર્તનનો પૂર્વરંગ રજૂ થાય. મલય પ્રણયકથાઓનાં બાર કથાનકોમાંથી કોઈ પણ મિશ્રિત કથાને આધારે 'મયોન્ગ'નું વસ્તુ ગૂંથાય. 'મયોન્ગ'નો વિદૂષક 'પેરાન' વચ્ચે વચ્ચે હાસ્યની છોળો ઉડાડે. મોંએ મહોરું, કમર સુધી ખુલ્લે બદન અને હાથમાં લાકડાની તલવારે ખેલ કરે. મુખ્ય અભિનેત્રી 'પુત્રી' તરીકે ઓળખાય.

મલય દ્વીપકલ્પનું બીજું નાટ્યરૂપ એ 'વાયોન્ગ કુલિત' જાવાના છાયાનાટ્યમાંથી ઉદભવેલું. આ કઠપૂતળીઓનું નાટ્યરૂપ છે. હરણના ચામડાના વિશિષ્ટ આકારોને રંગબેરંગી સુશોભનથી લાકડીએ ચોડી સફેદ પરદાની પાછળથી પ્રકાશ ફેંકી ભારતીય પુરાણો, રામાયણ અને મહાભારતની કથાઓનાં રૂપાંતરો, 'મયોન્ગ' નાટ્યરૂપની જેમ જ, આ 'વાયોન્ગકુલિત' છાયાનાટ્યોમાં રજૂ થાય. પરદાની પાછળ કથાકાર – સૂત્રધાર હોય અને ઇન્ડોનેશિયાની લોકકથાઓને આધારે આ પ્રેક્ષકોને ગદ્ય, પદ્ય અને તાલસૂરને સથવારે છાયાનૃત્યનાં દૃશ્યો સમજાવે, સંવાદોની કડી જોડી આપે. મુસ્લિમ પ્રદેશમાં રામાયણનું કથાવસ્તુ સ્વીકાર્યું છે, એટલું જ નહિ પણ એમાં કુરાનના ચાર પયગંબરો પ્રણાલીગત દેવદૂતોની જગ્યાએ પ્રવેશે એવી પ્રથા પ્રચલિત છે. હાસ્યરસની અભિવ્યક્તિ 'સેમર' અને 'તુરાસ' કે 'ચેમુરાસ' નામના બે ડાગલાઓ દ્વારા થાય છે. આ ડાગલાઓ દેવો અને દાનવોના વ્યવહાર અંગે ઉટપટાંગ ટીકાટિપ્પણીઓ કર્યા કરતા હોય છે.

એમાંથી ઉદભવી આધુનિક હાસ્યસંગીતિકા 'બાંગ સાવંગ'. એમાં અદ્યતન પાત્રો અને કથાઓની હાસ્યજનક અનુકૃતિ (mimicry) પેશ થાય છે.

જાપાન : જાપાનનું મધ્યકાલીન નાટ્યરૂપ નોહ છે, જે કાનામી નામક કલાકાર દ્વારા શરૂ થયાનું મનાય છે. કાનામી અને તેના પુત્ર મોટોકિઓ ઝિયામીના સમયથી તે નાટ્યપ્રકાર સર્વોચ્ચ કક્ષાએ પહોંચીને સ્થિર થયો. મંદિરોનાં કર્મકાંડી નૃત્યો અને લોકનૃત્યોને આધારે 'નોહ'નું રૂપ ઘડાયું હતું. બૌદ્ધ ગ્રંથો, ચીની-જાપાની લોકકથાઓ તથા પુરાણકથાઓને આધારે એનું કથાવસ્તુ બંધાતું. કાનામીના સમયમાં જ તેને રાજ્યાશ્રય મળ્યો હતો. એ રીતે નોહ ઉચ્ચ રાજમનોરંજનનું સાધન બન્યું હતું. ઈ. સ. 1868માં રાજાશાહીની

નાબૂદી પછી નોહ નાટ્ય સમાજના ઉપલા વર્ગ માટે મનોરંજન આપતું થયું. તેની અભિનયશૈલી નૃત્યગીતવાદ્ય અને વાચિક પર આધારિત હતી. સંવાદ ધીર-ગંભીર રીતે બોલાતા, ધીમે ધીમે શરૂ થઈને સંવાદ વેગ પકડતા. પાત્રોમાં દેવો, દેવાંગનાઓ, દાનવો, પ્રેતાત્માઓ અને વિરહ-વ્યથા કે દુઃખના ભારથી સૂધબૂધ ગુમાવી બેઠેલાં પાત્રો હતાં. મુખ્ય પાત્રો 'શિતે' અને તેનાથી ગૌણ પાત્રો 'વાકિ' કહેવાતાં. એ બંનેને પોતાના સહાયકો હતા, જે 'શિતે ત્ઝુરે' અને 'વાકિ ત્ઝુરે' કહેવાતા. પાત્રો કંઈક પારલૌકિક લાગે તેવા અતિગંભીર સ્વરે ગદ્ય અને પદ્ય સંવાદો બોલતા. સ્ત્રીપાત્રો પણ પુરુષો જ કરતા. મુખ્ય પાત્ર મહોરું પહેરતું. આઠથી દસ ગાયકોનું વૃંદ (chorus) મંચની ડાબી બાજુએ બેસતું; અને કોઈ વાર કથાનકને આગળ ધપાવતું કે 'શિતે'ના સંવાદનું પુનરાવર્તન કરતું, તો કોઈ વાર તેને બોલવાના સંવાદ પોતે જ 'શિતે' હોય એમ બોલતું.

'શિતે'–સ્ત્રી કે પુરુષપાત્ર પોતાના એક રૂપમાંથી બીજા રૂપમાં પરિવર્તન દર્શાવવા માટે મંચ પર જ વેશભૂષા બદલતું; અને આ કાર્ય તે મંચના પાછળના ભાગમાં બેઠેલા તેના સહાયક 'કોકેન'ની મદદથી કરતું.

મંચ અને નેપથ્યને જોડતો 'હાનામિચિ' પથક જે 'નોહ' મંચની વિશિષ્ટતા છે, તે પરથી મંદગતિએ વહેતા પાણીના રેલાની જેમ વહે અને 'શિતે' મંચ તરફ આગળ વધે.

'કાબુકિ'નો મંચ પણ ઘણો પહોળો અને બહુ ઊંડો કે ઊંચો હોય; વિગતે મંચસામગ્રી ગોઠવાય; પાત્રો રંગબેરંગી મોંઘા પોશાકો ધારણ કરે અને પ્રશિષ્ટ નાટકો પેશ કરે. વિશિષ્ટ પ્રકારના તંતુવાદ્ય 'સામીસેન'ના વાદકો ગાયકવૃંદની સાથે, ભિન્ન ભિન્ન નાટકોની જરૂરિયાત પ્રમાણે, તખ્તા પર જુદે જુદે સ્થાને બેસે. સંગીતનૃત્યશૈલીપરક અભિનય અને ચોક્કસ ગુણાનુસારી પાત્રાલેખન એ મોટાભાગનાં પૌરસ્ત્ય નાટ્યરૂપોની જેમ જ પ્રાધાન્ય ભોગવતાં. જાપાની નાટ્યોનાં મહોરાં પણ ગુણાનુસારી પાત્રાલેખન વિશિષ્ટ રીતે દર્શાવતાં. 'કાબુકિ' રંગભૂમિ ઉપર જાપાનમાં અઢારમી સદીમાં ફરતો રંગમંચ સ્થપાયો હતો. ભવ્ય દૃશ્યને બદલવા અનેક પ્રકારનાં યાંત્રિક સાધનોનો પણ એમાં ઉપયોગ થતો. પૌરસ્ત્ય રંગભૂમિ પ્રસ્તુતિપરક શૈલીબદ્ધ રંગભૂમિનું વિશિષ્ટ રૂપ હોવા છતાં, કાબુકિ નાટ્ય આ રીતે જુદી ભાત પાડે છે.

કઠપૂતળીઓનાં કથાનકોના સ્રોતો પણ એ જ હતા. પરંતુ એમાં 'હનાશીકા' એટલે કે કથાકાર મુખ્ય પાઠ ભજવે. ક્યારેક સમૂહગાન પણ પેશ થાય. થોડી ઊંચાઈએ ગોઠવાયેલા નાના પહોળા તખ્તા પર આ ઢીંગલીનાટ્ય રજૂ થતું. કઠ-પૂતળી અને એના ચાલકો જુદી જુદી ઊંચાઈએથી એ પેશ કરતા. માણસ કરતાં

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

બેતૃતીયાંશ કદ-પ્રમાણની કઠપૂતળીઓ એમાં હોય. અને એનાં તમામ અંગઉ-પાંગો ચપળ ગતિવાળાં હોય. પાંચ ગાયકોનું વૃંદ જાપાની તંતુવાદ્ય ‘સામીસેન’ને સથવારે ગાય અને તખ્તા પર નાટક આગળ ચાલે.

કાબુકિ નાટ્ય : વાસ્તવિક નિરૂપણ અને શૈલીગત નિરૂપણના સમૃદ્ધ મિશ્રણથી રંજિત સંગીત, નૃત્ય, મૂક અભિનય અને ઝળકાટભર્યા મંચ-સન્નિવેશ અને પરિવેશના અંશોથી સભર લોકભાગ્ય મનોરંજનનો જાપાની નાટ્યપ્રકાર. અત્યારની જાપાની ભાષામાં આ શબ્દ ત્રણ વર્ણ(alphabets)માં આલેખાય છે, જેમાં ‘કા’ એ ગીત, ‘બુ’ એ નૃત્ય અને ‘કી’ એ ચાતુરી કે ચાતુર્ય (skill) સૂચવે છે.

મુખ્યત્વે ઊર્મિગીતની ઢબનાં આ નાટકોનો ઝોક સાહિત્યિક કરતાં વધુ તો તેમાં ભાગ લેતાં નટ-નટીઓના દશ્યાત્મક અને સ્વરાત્મક અભિનય માટેના વિશાળ કલાકસબને વાહન પૂરું પાડવા તરફ હોય છે. કાબુકિ નટો આ પરંપરાને પેઢીઓથી સાચવી વિકસાવતા રહ્યા છે. નટ અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે થતું આદાનપ્રદાન, એ રીતનું સંધાન એ આ પરંપરાનું મુખ્ય લક્ષણ રહ્યું છે.

આ સ્વરૂપનો ઇતિહાસ ઈ. સ. સોળમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી શરૂ થાય છે. તે સમયની બૌદ્ધ ધર્મની પ્રાર્થના-પદ્ધતિથી માંડીને લાકડાંની બીબાંની નકશી પરથી છાપવા માટે બનાવેલાં રોજિંદાં દશ્યો અને સામાન્યજનના ચળકાટભર્યા પહેર-વેશોને ઝીલતી કલાની છટાઓ – એમ જે કાંઈ સર્વસામાન્ય અને ચમત્કૃતિભર્યું હોય, તે સર્વનો સતત નમનીય (Clastic) રહેલી આ નાટ્યપરંપરામાં સમાવેશ થતો આવ્યો છે.

જાપાનની નાટ્યપરંપરાઓ અતિપ્રાચીન છે. એમાં શાહી દરબારની નૃત્ય-વિધિ જે બુગાકુ તરીકે ઓળખાય છે, તેનો અને ‘નો’ નાટ્યનો સમાવેશ થાય છે. કાબુકિ એ વિવિધ અંશો સંગ્રહતી આવતી ખુલ્લી પરંપરા છે. તેમાં અગાઉના નાટ્યપ્રકારોમાં જે ભદ્ર-સમાજલક્ષિતાને કારણે આવતી સંકુચિતતા હતી, તેમાંથી છૂટીને નાટ્ય હવે સામાન્ય નગરજન અને ખેડૂતવર્ગને માટે રજૂ થતું લાગે છે. એ અનુસાર કાબુકિની રીતિ પણ કંઈક વધુ રુક્ષ અને મુક્ત, ભભકભરી રહી છે. એની નેમ આંખકાનના વિશ્વને સાંધવાની છે, નહિ કે બુદ્ધિગમ્ય અનુભવોને.

કાબુકિનું વિષયવસ્તુ ઐતિહાસિક નાટ્ય (jidaimono) અને ઘરગથ્થુ નાટ્ય (scwamono) એવા વિભાગોમાં વહેંચાયેલું રહે છે. કાબુકિ નાટ્યનો એક કાર્યક્રમ હોય તો તેમાં વિષયવસ્તુ આ ક્રમે રજૂ થાય છે અને એ વિભાગોને જુદા પાડતા એક-બે નૃત્યનાટકના પ્રયોગો રજૂ થાય છે. એમાં ભૂતપ્રેત, ગણિકાઓ જેવી ચિત્રવિચિત્ર પાત્રસૃષ્ટિ વિહરતી કરાય છે. અંતે સંવેગશીલ નૃત્યવિશેષ આવે છે, જેમાં મોટો નરસમૂહ જોડાઈ રહે છે.

કાબુકિ નાટ્યમાં ઉપદેશાત્મક તત્વ સવિશેષ રહેલું હોય છે, જેમાં વિશ્વની ક્ષણભંગુરતા જેવા બૌદ્ધ પરંપરાના ધાર્મિક અંશો તેમજ ફરજનું મહત્વ આગળ કરતા કન્ફૂશિયસ મતના નૈતિક અંશો દોહરાવવામાં આવે છે. સંરચનાની દૃષ્ટિએ અહીં એક કે બે વસ્તુઘટકો(themes)ને સંકુલ ઘટનાપરંપરામાં પ્રયોજી લેવામાં આવે છે અને પાશ્ચાત્ય નાટ્યની સુશ્લિષ્ટતાને બદલે ખૂલતી વહેતી રહેતી પ્રસંગલક્ષી રીતિ અપનાવાય છે. આ મોકળાશ છતાં કાબુકિ નાટ્ય એ શૈલીગત શુદ્ધતા પર ભાર મૂકતું સ્વરૂપલક્ષી (formal) નાટ્ય છે. કાબુકિ નૃત્ય એ કદાચ તેનું સૌથી વધુ જાણીતું બનેલું અંગ છે. અત્યારે કાબુકિ ટોકિયોમાં કાબુકિ થિયેટર અને નૅશનલ થિયેટરમાં તેમજ અન્ય સ્થળોએ ભજવાય છે. તેનો સમય ચારથી પાંચ કલાકનો રહે છે. રજૂઆતમાં પ્રણાલીગત અંશોના સાતત્યની ખેવના મુખ્યત્વે કાર્ય કરે છે.

અભિનય, ભારતમાં

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર : નટ અથવા નટી, પાત્રને અનુરૂપ રંગભૂષા અને વેશભૂષા ધારણ કરી, પોતાનાં મન (સત્વ), વચન (વાક્) અને કર્મ (આંગિક ચેષ્ટા) દ્વારા અભિનેય નાટ્યાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડી, તેમાં તેમને ઓતપ્રોત કરે છે. તેના આધારે પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં અભિનયના ચાર પ્રકાર માનવામાં આવ્યા છે : (1) આંગિક, (2) વાચિક, (3) આહાર્ય અને (4) સાત્વિક.

આંગિક અભિનય : શરીરનાં વિવિધ અંગઉપાંગની વિવિધ કલાત્મક ભંગિમાઓ, ક્રિયાઓ અને સંચલન દ્વારા અભિનેય નાટ્યાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તેને આંગિક અભિનય કહે છે. તેના ત્રણ પ્રભેદો છે : (1) મુખજ, (2) શારીર અને (3) ચેષ્ટાકૃત.

મુખજ પ્રકારના આંગિક અભિનયમાં મુખ્ય અંગ શિર તેમજ અન્ય ઉપાંગો નેત્ર, નાસા (નસકોરાં), કપોલ (ગાલ), અધરોષ્ઠ, દન્ત, ચિબુક (હડપચી), મુખ તથા ગ્રીવાનાં વિવિધ પ્રકારનાં સંચલનો અને તે દ્વારા પ્રગટ થતા વિવિધ અર્થો–ભાવોનો સમાવેશ થાય છે. નેત્રમાં નેત્રનાં વિવિધ ઉપાંગોતારા (કીકી), પુટ (પોપચાં), ભ્રૂકુટિ(ભ્રમર)-નાં વિવિધ સંચલનોની સાથે સાથે વિવિધ પ્રકારના દૃષ્ટિભેદો તેમજ દર્શનભેદો અર્થાત્ અવલોકનભેદોને આવરી લેવામાં આવે છે. આ ઉપરાંત મુખરાગનો–ચહેરાના વર્ણનો–પણ તેમાં સમાવેશ થાય છે.

શારીર પ્રકારના આંગિક અભિનયમાં રૂઢ અને સાંકેતિક એવી અસંયુત, સંયુત અને નૃત્ત એમ ત્રણ પ્રકારની હસ્તમુદ્રાઓ અને તેના દ્વારા પ્રતીકાત્મક રીતે

વ્યક્ત થતા વિવિધ અર્થોભાવો તેમજ શરીરનાં અન્ય અંગો–ઉર: (વક્ષ:સ્થળ, છાતી), પાર્શ્વ (પડખાં), ઉદર (પેટ), કટિ, ઊરુ (સાથળ), જંઘા (પગનો નળો), પાદ (પગ) અને તેનાં ઉપાંગો, જાનુ (ઘૂંટણ), ગુલ્ફ (ઘૂંટી), પાર્ષ્ણિ (પાની) તથા ચરણતલનાં વિવિધ સંચલનો તથા તે દ્વારા પ્રગટ થતા વિવિધ અર્થો–ભાવોનો સમાવેશ થાય છે.

ચેષ્ટાકૃત પ્રકારના આંગિક અભિનયમાં શરીરનાં વિવિધ અંગઉપાંગોની સમન્વિત ચેષ્ટાઓને, સમગ્ર શરીરનાં સંચલનોને આવરી લેવામાં આવે છે. તેના બે પ્રભેદો છે : (1) ગતિપ્રચાર અને (2) નૃત્ત. ગતિપ્રચારમાં પાત્રની ગતિ, સ્થાન, આસન, શયન વગેરેનો સમાવેશ થાય છે, જે નાટ્યની દૃષ્ટિએ અતિ ઉપયોગી છે, જ્યારે નૃત્તમાં 108 પ્રકારનાં કરણ, વિવિધ અંગહાર, રેચક, પિંડીબંધ, ભેદ્યક તથા આકાશિકી અને ભૌમિકી ચારીઓ, મંડલ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે, જે નૃત્ત અને નાટ્યની દૃષ્ટિએ અતિ ઉપયોગી છે.

નાટ્યવિદ્યા સંબંધી હાલ ઉપલબ્ધ ગ્રંથોમાં સૌથી પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથ ભરતમુનિરચિત 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં નાટ્ય અને નૃત્ત બંને કળાઓમાં પ્રયોજાતા આંગિક અભિનયનું વિશદ નિરૂપણ છે. તેમાં માથાથી પગ સુધીનાં બુદ્ધિપૂર્વક હલાવીચલાવી શકાય એવાં અંગો અને અવયવો લઈ તે દરેકની હલનક્રિયા ઉપરથી તેનું નામ પાડી તેનાથી કયા અર્થો અને ભાવો સૂચવી શકાય છે તેનું સૂક્ષ્મ નિરૂપણ કર્યું છે, જેનું અનુસરણ પછીથી લખાયેલા નૃત્ય-નાટ્ય સંબંધી ગ્રંથોમાં જોવા મળે છે. ભરતનાટ્યમ્ જેવાં શિષ્ટ શૈલીનાં નૃત્યસ્વરૂપોમાં તથા કૂટિયાટ્ટમ જેવા પારંપરિક શૈલીનાં નાટ્યસ્વરૂપોમાં તેનું સાતત્ય જળવાયું છે.

વાચિક અભિનય : વિવિધ પાઠ્યગુણોથી યુક્ત એવા પઠન-પાઠ-વાચા દ્વારા અભિનેય નાટ્યાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તેને વાચિક અભિનય કહે છે. ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં 6 પ્રકારના પાઠ્યગુણો વર્ણવવામાં આવ્યા છે : (1) ષડ્જ, રિષભ વગેરે સાત સ્વરો જે મુખ્યત્વે ગાનના વિષયો છે, પણ પાઠ કરતી વખતે તે તે સ્વર કેટલો ઊંચોનીચો રહે તેના સ્પષ્ટીકરણ માટે તેની ચર્ચા થઈ છે; (2) ઉરસ્ (છાતી), કંઠ અને શિરસ્ એ ત્રણ પ્રકારનાં સ્થાનો (vocal registers); (3) ઉદાત્ત, અનુદાત્ત, સ્વરિત અને કંપિત એ ચાર પ્રકારના અર્થાત્ સ્વરભાર (accent); (4) સાકાંક્ષ અને નિરાકાંક્ષ એ બે પ્રકારના કાકુ એટલે કે ધ્વનિનો વિકાર, ભાવસૂચક અવાજનો ફેરફાર (intonation); (5) ઉચ્ચ, દીપ્ત, મન્દ્ર, નીચ, દ્રુત અને વિલમ્બિત એ છ પ્રકારની સ્વરકક્ષા (modulation); (6) વિચ્છેદ, અર્પણ, વિસર્ગ, અનુબંધ, દીપન અને પ્રશમન એ છ પ્રકારનાં પાઠ્યાંગો.

આ છ પ્રકારના પાઠ્યગુણો ઉપરાંત પઠન સાથે સંકળાયેલ દ્રુત, મધ્ય અને વિલમ્બિત લય (tempo) તથા કાર્યને લઈ અર્થની સમાપ્તિ થતાં અટકવું તે વિરામ(pause)નું પણ વર્ણન મળે છે. ઉપર કહેલા પાઠ્યગુણોને સાચવીને કરેલું ઉચ્ચારણ પાઠને વિશદ અને પ્રભાવશાળી બનાવે છે.

આહાર્ય અભિનય : આહાર્ય એટલે કૃત્રિમ. નટ દ્વારા ધારણ કરવામાં આવતાં અંગરચના (make-up), રંગભૂષા, વેશભૂષા તેમજ દશ્યબંધક, મંચવસ્તુનિર્માણ વગેરે નેપથ્યવિધિઓને આહાર્ય અભિનય કહે છે. તેના ચાર પ્રભેદો છે : (1) પુસ્ત એટલે કે શૈલ, યાન, વિમાન, રથ, હાથી, ધ્વજા, દંડ, અસ્ત્ર-શસ્ત્ર, પ્રાસાદ, મંદિર, મૂર્તિ, મુકુટ, પ્રતિશીર્ષ (મહોરું) વગેરે પદાર્થોની પ્રતિકૃતિ (model) તૈયાર કરવાની નેપથ્યવિધિ; (2) અલંકાર એટલે કે વિભિન્ન પાત્રો દ્વારા ધારણ કરવામાં આવતાં આભૂષણો અને વેશભૂષા સંબંધી નેપથ્ય-વિધિ; (3) અંગરચના એટલે કે વિભિન્ન પાત્રો દ્વારા ધારણ કરવામાં આવતી રંગભૂષા સંબંધી નેપથ્યવિધિ (અહીં રંગભૂષા માત્ર ચહેરાને નહિ, પણ સમગ્ર શરીરને આવરી લે છે); (4) સજીવ અર્થાત્ રંગમંચ ઉપર પશુ-પંખી ઇત્યાદિ-ના પ્રવેશ સંબંધી નેપથ્યવિધિ. 'અભિજ્ઞાનશાકુંતલ' નાટકમાં આવતાં બાળમૃગ તથા બાળસિંહ જેવાં પાત્રોના પ્રવેશ માટે તદનુરૂપ પ્રતિશીર્ષ ધારણ કરવાની નેપથ્યવિધિ.

પ્રાચીન સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર રંગતંત્ર(stage-craft)ના મર્યાદિત વિકાસને કારણે આજના જેવું વિગતસમૃદ્ધ દશ્યબંધ-આયોજન કરવાની આવશ્યકતા નહોતી. કારણ કે કાર્યસ્થળના નિર્દેશ તથા વાતાવરણ ઊભું કરવાનું કાર્ય નટ પોતાના આંગિક અને વાચિક અભિનય દ્વારા પાર પાડતો. 'કક્ષ્યાવિધિ' અર્થાત્ અભિનયનું સ્થાનવિશેષ (locale) દર્શાવવું તે. તેનું સૂચન પરિક્રમણ અને સ્થ-ળાંતર તથા દશ્યપરિવર્તન જેવી નાટ્યયુક્તિઓ (dramatic devices) દ્વારા થાય છે.

સાત્ત્વિક અભિનય : સત્વ એટલે મન. એકાગ્ર મન દ્વારા પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધી સ્તંભ (જડતા), સ્વેદ (પરસેવો), સ્વરભંગ (રાગ બેસી જવો), રોમાંચ (રૂંવાડાં ઊભાં થવાં), વેપથુ (કંપ, થરથરાટ), વૈવર્ણ્ય (ફીકાશ), અશ્રુ અને પ્રલય (મૂર્છા) વગેરે અનિચ્છાજન્ય (involuntary) શારીરિક વિક્રિ-યાઓ દ્વારા અભિનેય નાટ્યાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો તે સાત્ત્વિક અભિનય. અન્ય આંગિક, વાચિક ભાવસૂચક ચેષ્ટાઓ નટ ભાવક્ષોભ અનુભવ્યા વિના પણ પ્રગટ કરી શકે છે, જ્યારે સાત્ત્વિક પ્રકારની ભાવસૂચક ચેષ્ટાઓ પ્રગટ કરવા માટે મનની સમાધિ તથા પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય અનિવાર્ય હોવાથી

'સાત્વિક અભિનય'ને ચોથા પ્રકારના અભિનય તરીકે પૃથક્પણે સ્વીકારવામાં આવ્યો છે. ભરતમુનિએ સત્વની અધિકતાવાળા આંગિક-વાચિક અભિનયને જ્યેષ્ઠ પ્રકારનો તથા સત્વરહિત આંગિક-વાચિક અભિનયને કનિષ્ઠ પ્રકારનો અભિનય માન્યો છે.

ભાવ અને રસાશ્રિત એવા આ ચારે પ્રકારના અભિનયનો સમન્વય કેવી રીતે સાધવો તેનું સ્પષ્ટીકરણ કરતાં ભરતમુનિ કહે છે કે સૌપ્રથમ પાત્રના વયને અનુરૂપ વેશ કરવો, પછી વેશને અનુરૂપ ગતિપ્રચાર, ગતિપ્રચારને અનુગત પાઠ્ય અને પાઠ્યને અનુરૂપ (આંગિક) અભિનય કરવો જોઈએ. વળી ભરત-મુનિએ અભિનય કરતી વેળા નટે સ્વ-ભાવનો ત્યાગ કરી, પર-ભાવ અર્થાત્ પાત્રનો સ્વભાવ ધારણ કરવો જોઈએ એમ પણ કહ્યું છે. નટની બાહ્ય આકૃતિ અને આંતરિક પ્રકૃતિને ધ્યાનમાં રાખી પાત્રવરણી થવી જોઈએ એવું વિધાન પણ મળે છે.

બધા અભિનયોને લાગુ પડે એવાં બે તત્વો તે : (1) પ્રવૃત્તિ અને (2) ધર્મિતા. પ્રવૃત્તિ એટલે કાર્ય-વ્યાપાર તથા રંગભૂષા અને વેશભૂષામાં પ્રાદેશિક છાંટ આણવી તે. સહજ અને સ્વાભાવિક અભિનય તે લોકધર્મી અભિનય અને રીતિબદ્ધ, સાંકેતિક, પ્રતીકાત્મક એવો માત્ર નાટ્યમાં પ્રવર્તતો અભિનય તે નાટ્યધર્મી (theatrical) અભિનય. દિવ્ય પાત્રોને મનુષ્ય પાત્રોથી અલગ તારવવા માટે નાટ્યધર્મીનો વિશેષ આધાર લેવામાં આવતો. મનુષ્ય પાત્રોની આંગિક, વાચિક, સાત્વિક ચેષ્ટા તથા રંગભૂષા, વેશભૂષા પાત્રનાં દેશ, કાળ, વય, પ્રકૃતિ પ્રમાણે અનુકરણાત્મક (imitative) પ્રકારની રહેતી; જ્યારે દિવ્ય પાત્રોની આંગિક, વાચિક, સાત્વિક ચેષ્ટા તથા રંગભૂષા, વેશભૂષા રૂઢ, રીતિબદ્ધ અને પ્રતીકાત્મક (symbolic) રહેતી.

ઉપરના ચાર પ્રકારના અભિનયો ઉપરાંત ચિત્રાભિનય અને સામાન્યા-ભિનય એવા બે અન્ય પ્રકારો પણ મળે છે. ચિત્રાભિનય એ વિશિષ્ટ પ્રકાર-નો આંગિક અભિનય છે, જે મૂકનાટ્ય(mime)ને વિશેષપણે મળતો આવે છે. સામાન્ય અભિનય એ આંગિક, વાચિક અને સાત્વિક અભિનયનું સમન્વિત સ્વરૂપ જ છે એટલે આ બંને પ્રકારના અભિનયોને પૃથક્ અભિનયપ્રકારો માનવામાં આવ્યા નથી.

નાટ્યસિદ્ધાંત : સંસ્કૃત નાટ્યનાં મૂળ તત્વો વિશે વિચાર. સંસ્કૃત સાહિત્યાચાર્યોએ કાવ્યના બે પ્રકાર પાડ્યા છે : શ્રાવ્ય અને દૃશ્ય. તેમાં દૃશ્ય કાવ્ય એટલે નાટ્ય અથવા રૂપક. દૃશ્ય કાવ્ય એવા રૂપક કે નાટ્યમાં રંગમંચની કેટલીક મર્યાદાઓ અને પ્રેક્ષકોની અનેકવિધ રુચિઓનું સમાયોજન આવશ્યક

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

છે, તેમાં સાહિત્યિક તત્વ ઉપરાંત અભિનયકલા પણ સમાવિષ્ટ છે તેથી તેનું એક અલગ શાસ્ત્ર કે તેનો અલગ સિદ્ધાંત છે. તે જ છે નાટ્યસિદ્ધાંત.

આ નાટ્યસિદ્ધાંતનું નિરૂપણ ભરતરચિત નાટ્યશાસ્ત્ર, દશરૂપક, નાટ્યદર્પણ અને સાહિત્યદર્પણ જેવા શાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં થયું છે. તદનુસાર તેના ત્રણ મુખ્ય ઘટક છે વસ્તુ, નેતા (નાયક) અને રસ.

વસ્તુ અથવા તો કથાવસ્તુ કે ઇતિવૃત્તના સ્રોતની દૃષ્ટિએ ત્રણ પ્રકાર છે. પ્રખ્યાત એટલે કે ઇતિહાસ કે પુરાણ વગેરેમાં જાણીતું, ઉત્પાદ્ય એટલે કે કવિકલ્પિત અને મિશ્ર અર્થાત્ ઉપરના બંને પ્રકારના મિશ્રણથી યુક્ત.

એક અન્ય દૃષ્ટિએ પણ વસ્તુ બે પ્રકારનું બને છે. મુખ્ય અર્થાત્ નાટ્યના નાયકને લગતું કથાનક અને પ્રાસંગિક (ગૌણ). મુખ્ય કથાને પોષક એવા કથાનકને પ્રાસંગિક કહે છે.

રંગમંચ પરની અભિવ્યક્તિની દૃષ્ટિએ પણ વસ્તુના બે ભેદ કરવામાં આવે છે : દૃશ્ય અથવા અભિનેય અને સૂચ્ય. (નાટ્યદર્પણ તેમાં બીજા બે ઉમેરે છે : અભ્યૂહ્ય અથવા કલ્પનીય અને ઉપેક્ષ્ય). પરંતુ તેમનો સમાવેશ સૂચ્યમાં થઈ શકે છે. તેમાં જે મંચ પર પ્રત્યક્ષ રજૂ થાય છે તે વસ્તુ તે દૃશ્ય છે. પરંતુ જેનો પાત્રો દ્વારા કેવળ ઉલ્લેખ થાય છે તે સૂચ્ય છે. જેનાથી નીરસતા થાય અથવા તો સુરુચિની દૃષ્ટિએ જેની પ્રત્યક્ષ રજૂઆત અનુચિત હોય પણ છતાંયે જેનો સંદર્ભ જરૂરી હોય એવી ઘટનાનું સૂચન, સૂચ્ય દ્વારા થાય છે. શાસ્ત્રીય ભાષામાં તેને અર્થોપક્ષેપક કહે છે. આ અર્થોપક્ષેપકના પણ પાંચ પ્રકાર છે : વિષ્કમ્ભક, પ્રવેશક, અંકાસ્ય, ચૂલિકા અને અંકાવતાર.

પૂર્વે થઈ ગયેલી કોઈ ઘટના જ્યારે ઉપર દર્શાવેલ કારણે મંચ પર પ્રસ્તુત ન કરાઈ હોય ત્યારે તેનું અનુસંધાન જાળવી કથાપ્રવાહના સાતત્ય માટે વિષ્કમ્ભક કે પ્રવેશકનું આયોજન કરવામાં આવે છે. આમાં કેટલીક વાર ભવિષ્યમાં થનાર ઘટનાનું પણ સૂચન હોય છે. આ ઉદ્દેશના સંદર્ભે વિષ્કમ્ભક અને પ્રવેશકનું પ્રયોજન સરખું છે. તોપણ બંનેમાં થોડો ભેદ છે. વિષ્કમ્ભક હંમેશાં અંકના આરંભે આવે છે. તેમાં બધાં જ પાત્રો જો સંસ્કૃત ભાષાનો જ પ્રયોગ કરે તો તે શુદ્ધ વિષ્કમ્ભક છે અને જો કેટલાંક સંસ્કૃતનો અને બીજાં પ્રાકૃત ભાષાનો પ્રયોગ કરે તો તે સંકીર્ણ કે મિશ્ર વિષ્કમ્ભક કહેવાય છે. જ્યારે પ્રવેશક હંમેશ બે અંકોની વચ્ચે જ આવે છે. તેનો પ્રયોગ પહેલા અંકમાં થતો નથી અને તેમાં બધાં જ પાત્રો પ્રાકૃત ભાષામાં બોલે છે કારણ કે ઘણું કરીને આ પાત્રો સમાજની નીચલી કક્ષાનાં એટલે કે દાસ, દાસી જેવાં હોય છે. કોઈ અંકના અંતમાં કોઈ પાત્ર કોઈ બાબતનો ઉલ્લેખ કરે અને તે જ પ્રમાણે પછીના અંકનો આરંભ થાય ત્યારે

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

પૂર્વના અંકમાં અધૂરી રહેલી બાબતનું અનુસંધાન બીજા અંકના આરંભ સાથે જોડાઈ જાય છે. તે અંકાસ્ય કે અંકમુખ છે. નેપથ્યમાં રહેલા કોઈ પાત્ર દ્વારા કરાતું સૂચન એ ચૂલિકા છે અને પૂર્વના અંકનાં પાત્રો અને પ્રસંગથી બીજો અંક શરૂ થાય અને કથાવસ્તુનો દોર ચાલુ રહે ત્યારે તે અંકાવતાર અર્થોપક્ષેપક છે.

કથાવસ્તુમાં પાત્રો દ્વારા થતી અભિવ્યક્તિ પણ પાંચ પ્રકારની છે : પ્રકાશ– તેમાં સર્વ પાત્રો સાંભળે તેવી ઉક્તિ હોય છે. સ્વગત– કોઈ પાત્ર પોતે જ પોતાના મનમાં વિચાર કરે જે અન્ય પાત્રો ન સાંભળે તેવું કથન (જોકે પ્રેક્ષકો તો તે સાંભળે જ છે). અપવારિત–અહીં એક પાત્ર પીઠ ફેરવી બીજા કોઈ પાત્ર સાથે ખાનગીમાં વાત કરે છે. જનાન્તિક-બધાં પાત્રોની હાજરીમાં કોઈ પાત્રો, અનામિકાને અંગૂઠાથી દબાવી શેષ ત્રણ આંગળીઓથી ત્રિપતાકા રચી ઓષ્ઠ પર રાખી ગોપનીય વાત કરે છે, અને જ્યારે મંચ પરનું કોઈ પાત્ર, ત્યાં ઉપસ્થિત ન હોય તેવા કોઈ પાત્ર સાથે ઊંચે–આકાશ તરફ મોં રાખી વાત કરે ત્યારે તે આકાશભાષિત કહેવાય છે.

નાયક : નાટકમાં ઉદ્દિષ્ટ પ્રધાન ફળની પ્રાપ્તિ કરનાર પાત્ર તે નાયક છે. સંસ્કૃત સાહિત્યાચાર્યોએ નાયકમાં ઉચ્ચ ગુણો હોવા આવશ્યક માન્યા છે. (જોકે પશ્ચિમી વિચારધારામાં નાયકોમાં કેટલીક નબળાઈ હોય તો તે ક્ષમ્ય ગણી છે.) એટલે નાયક હમેશાં 'ધીર' હોવો જોઈએ અને એ રીતે નાયકના પ્રમુખ ધીરોદ્ધત, ધીરોદાત્ત વગેરે મુખ્ય ભેદ પાડ્યા છે. નાયકને સહાયક એવાં ગૌણ પાત્રો પણ હોય છે. તેમાં પોતાની આકૃતિ, ઉક્તિ, ચેષ્ટા અને વેશથી, હાસ્ય નિપજાવતો વિદૂષક નોંધપાત્ર છે.

નાયકપ્રભેદો : રૂપકનું ફળ લઈ જનારા અર્થાત્ નાયક તરીકે ઓળખાતા મુખ્ય પાત્રના પ્રકારો નીચે પ્રમાણે છે :

(1) સ્વભાવભેદથી નાયકના ચાર પ્રકાર છે :

ધીરોદ્ધત : શૂરવીર, ગર્વિષ્ઠ, કૂટનીતિકુશળ અને આત્મશ્લાઘી.

ધીરોદાત્ત : ગંભીર, ન્યાયી, ક્ષમાશીલ અને સ્થિરપ્રકૃતિયુક્ત.

ધીરલલિત : વિલાસપ્રિય, નિશ્ચિંત અને મૃદુ સ્વભાવનો.

ધીરશાન્ત : વિનમ્ર, નિરહંકારી અને વિનયશીલ.

(2) નાયિકા પ્રત્યે તેના વર્તન અનુસાર પુનઃ ચાર પ્રકાર છે :

અનુકૂલ : એક જ નાયિકામાં અનુરક્ત.

દક્ષિણ : એકથી વધારે પત્ની કે પ્રેયસી પ્રત્યે અનુરાગ હોવા છતાં સર્વ

પ્રત્યે સમાન વ્યવહાર રાખી શાલીનતા દર્શાવનાર.

શઠ : નવીન પ્રેમની વાત પ્રથમ પત્નીથી છુપાવનાર.

ધૃષ્ટ : નિર્લજ્જ. પત્ની પાસે પોતાના અન્ય પ્રેમની વાત છુપાવતો નથી, પણ તેની જાહેરાત થાય તો પોરસાય છે. આવા નાયક ઘણું કરીને ભાણ, પ્રહસન જેવાં એકાંકી રૂપકોમાં મળી આવે છે.

ઉપરના (1) અને (2) મળી નાયકના કુલ 16 પ્રકારો થાય છે.

(3) ગુણ અને વૃત્તિની દૃષ્ટિએ નાયકના ત્રણ પ્રકાર પડે છે : ઉત્તમ, મધ્યમ અને અધમ.

(4) જન્મની દૃષ્ટિએ પણ તેના ત્રણ પ્રકાર છે : દિવ્ય (દેવતા), અદિવ્ય (મનુષ્ય) અને દિવ્યાદિવ્ય (મનુષ્યના રૂપમાં દેવતા).

(1) થી (4) મળી નાયકના કુલ 144 પ્રકાર થાય છે. રૂપકના જુદા જુદા પ્રકારોમાં પણ જુદા જુદા પ્રકારના નાયકો હોવાનો ‘નાટ્યદર્પણ’ જેવા ગ્રંથોમાં નિર્દેશ છે. તે પ્રમાણે ‘નાટક’નો નાયક પ્રસિદ્ધ કુળમાં જન્મેલો, ઉત્તમ ગુણોથી યુક્ત અને ધીરોદાત્ત એવો રાજા હોય છે. ક્યારેક તે ધીરશાન્ત પણ હોય છે.

‘પ્રકરણ’નો નાયક પ્રાયઃ વણિક કે વિપ્ર હોય છે. તે ઘણું કરીને ધીરશાન્ત હોય છે, પણ તે ધીરોદાત્ત પણ હોઈ શકે છે. ‘વ્યાયોગ’નો નાયક કોઈ અદિવ્ય રાજા હોય છે. ‘સમવકાર’ના નાયકો ઉદાત્ત ગુણોવાળા દેવ અને દાનવ હોય છે. જોકે ‘સાહિત્યદર્પણ’માં ધીરોદાત્ત દેવ અને મનુષ્યને પણ અહીં નાયક તરીકે સ્વીકારવામાં આવ્યા છે. ‘ભાણ’ અને ‘પ્રહસન’માં અધમ કોટિના નાયકો જોવા મળે છે. ‘ડિમ’ માં ધીરોદ્ધત નાયક હોય છે. ‘ઉત્સૃષ્ટિકાઙ્ક’માં મનુષ્ય જ નાયક હોય છે. ‘ઈહામૃગ’નો નાયક દિવ્ય હોય છે, જ્યારે ‘વીથિ’ માં સર્વપ્રકારના નાયકો હોઈ શકે છે.

આમ છતાં પણ નાટક, પ્રકરણ વગેરે પ્રશિષ્ટ રૂપકપ્રકારોમાં ઉત્તમ કોટિના નાયક જ હોય છે. તેનામાં નીચેના આઠ સાત્વિક ગુણો અપેક્ષિત છે :

તેજ, વિલાસ, માધુર્ય, શોભા, સ્થૈર્ય, ગાંભીર્ય, ઔદાર્ય અને લાલિત્ય.

‘નંજરાજ યશોભૂષણ’ના કર્તા અભિનવ કાલિદાસના મત અનુસાર નાટકમાં જે પ્રધાન રસ હોય તેને અનુરૂપ નાયક હોવો જોઈએ. જેમ કે શૃંગારરસપ્રધાન નાટકનો નાયક અનુરાગપૂર્ણ, વિલાસપ્રિય, કલામર્મજ્ઞ અને કામશાસ્ત્રમાં નિપુણ હોય. જ્યારે વીરરસપ્રધાન નાટકનો નાયક વીર, તેજસ્વી, સ્વાભિમાની અને યુદ્ધમાં ઉત્સાહપૂર્ણ હોય, વગેરે.

નાયકના ગુણો અનુસાર સાત્વિક, રાજસ અને તામસ એવા ત્રણ પ્રકારો પણ કેટલાકે માન્યા છે. વળી ‘કામશાસ્ત્ર’ અનુસાર (1) દત્ત, (2) ભદ્ર, (3) પાંચાલ અને (4) કૂચિમાર એવા નાયકના ચાર પ્રકારો પણ ગણાયા છે. નાયકની સામે પડેલો પ્રતિનાયક કે ખલનાયક, નાયકથી સહેજ નાનો અને ઓછા ગુણોવાળો અનુનાયક, નાયકના કેટલાક ગુણ વગરનો ઉપનાયક અને નાયકના ગુણો વગરનો આભાસનાયક એવા પ્રકારો ‘મંદારમકરંદચંપૂ’માં આપ્યા છે.

નાયિકા : નાયકની જેમ નાટકમાં નાયિકા પણ પ્રધાન ફળ મેળવનાર પાત્ર છે. વિશેષતઃ શૃંગારરસપ્રધાન નાટકમાં તેની ભૂમિકા મહત્વની બની રહે છે. નાયિકાના પણ અનેક દૃષ્ટિએ ભેદ પાડવામાં આવ્યા છે.

નાયિકાપ્રભેદો : સંસ્કૃત રૂપકની નાયિકાના પ્રકારો. સંસ્કૃત ‘નાટક’ વગેરે રૂપકોમાં નાયકની સાથે નાયિકા પણ મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. વિશેષતઃ શૃંગારરસપ્રધાન રૂપકમાં તો તે લગભગ કેન્દ્રસ્થાને રહે છે. સાહિત્યાચાર્યોએ વિવિધ દૃષ્ટિએ તેના અનેક પ્રકારો પાડ્યા છે.

(1) આચાર્ય ભરતે કુલીનતાની દૃષ્ટિએ ચાર ભેદ પાડ્યા : દિવ્યા, રાજરાણી, કુલસ્ત્રી અને ગણિકા. ‘નાટ્યદર્પણ’માં રાજરાણીને ક્ષત્રિયા કહી છે. આમાંની પ્રથમ ત્રણ ઉચ્ચ સદગુણોને કારણે નાટકોમાં ઉચ્ચ સ્થાન પામે જ છે. ગણિકા જો કેવળ પણ્યાંગના જ હોય તો તે કંઈક ઊતરતી કક્ષાની નાયિકા બની રહે છે. તેનો પ્રયોગ કેવળ પ્રહસન વગેરે એકાંકીઓમાં થયો છે, પરંતુ, ગણિકા હોવા છતાં જો કુલીન સ્ત્રીના ગુણો ધરાવતી અને કલાઓમાં કુશળ તથા સાચા પ્રેમને સમર્પિત હોય તો તે પ્રકરણની નાયિકા તરીકે શોભી ઊઠે છે. (જેમ કે ‘મૃચ્છકટિક’ની વસંતસેના.)

(2) અવસ્થા કે કામભાવનાની દૃષ્ટિએ આ નાયિકાઓના પુનઃ ત્રણ વિભાગ પડે છે. મુગ્ધા, મધ્યા અને પ્રગલ્ભા. મુગ્ધા યૌવનના ઉઘાડની અવસ્થાવાળી હોઈ લજ્જાશીલ અને કામકેલિમાં સંકોચશીલ નાયિકા છે. મધ્યા યૌવનમાં મધ્યમ અવસ્થાએ પહોંચી હોઈ રતિપરાઙ્મુખ નથી હોતી. તે માનિની પણ હોય છે. જ્યારે પ્રગલ્ભા નાયિકામાં યૌવન, ક્રોધ, કામ વગેરે ભાવો ઉદ્દીપ્ત કક્ષાના હોય છે. મધ્યા અને પ્રગલ્ભા એ બંનેના ત્રણ ત્રણ પેટાપ્રકારો છે : ધીરા, અધીરા અને ધીરાધીરા. પ્રિયતમ કે પતિએ કરેલા કામાપરાધની પ્રતિક્રિયાની માત્રાની અપેક્ષાએ આ ત્રિવિધ ભેદ પડ્યા છે.

(3) નાયક સાથેના સંબંધને આધારે પણ નાયિકાના ત્રણ ભેદ પડે છે : સ્વીયા (નાયકની પત્ની), અન્યા (અવિવાહિત કન્યા અથવા પરકીયા એટલે કે

પરસ્ત્રી. પરસ્ત્રી સાથેનો પ્રેમ નીતિવિરુદ્ધ હોઈ નાટકમાં તેવી સ્ત્રીને સ્થાન નથી), અને સામાન્યા (સાધારણ સ્ત્રી પ્રાયઃ ગણિકા).

(4) ઉપરની સર્વ પ્રકારની નાયિકા, ગુણ અને સ્વભાવભેદે ત્રણ પ્રકારની હોઈ શકે છે : ઉત્તમા, મધ્યમા અને અધમા. વળી નાયિકાના કામશાસ્ત્ર મુજબ (1) પદ્મિની, (2) ચિત્રિણી, (3) હસ્તિની, (4) શંખિની એવા ચાર પ્રકારો પણ ગણાયા છે. ઉપરાંત સત્વ એટલે પ્રકૃતિ અથવા સ્વભાવ મુજબ પણ નાયિકાના પ્રકારો કામશાસ્ત્રના કેટલાક લેખકોએ ગણાવ્યા છે.

(5) આ ઉપરાંત અવસ્થાભેદે નાયિકાના નીચેના આઠ પ્રકાર જાણીતા છે. પ્રોષિતપ્રિયા (અથવા પ્રોષિતભર્તૃકા) જેનો પતિ વિદેશ ગયો છે તેવી વિરહિણી.

વિપ્રલબ્ધા - સમયપાલન કે વચનપાલન ન કરનાર પતિ કે પ્રિયતમના એવા વ્યવહારથી છેતરાઈ હોવાનો ભાવ અનુભવતી નાયિકા.

ખંડિતા : પ્રિયના અન્ય સ્ત્રી સાથેના અનુરાગથી વ્યથિત અને રોષમગ્ના.

કલહાન્તરિતા : નાયકના પ્રેમાપરાધને લીધે ઈર્ષ્યા અને ક્રોધથી તેની સાથે કલહ કરી તેને તરછોડી દેનારી અને પછી પશ્ચાત્તાપ કરનારી.

વિરહોત્કંઠિતા : નાયકના આગમનમાં વિલંબ થતાં ઉત્સુકતાથી તેની પ્રતીક્ષા કરનારી.

વાસકસજ્જા : પ્રિયતમનું આગમન થવાનું છે એવી આશાથી હર્ષોલ્લાસ પામી સાજશણગાર કરેલી નાયિકા.

સ્વાધીનભર્તૃકા : પતિ પોતાના વશમાં છે તેવી પ્રતીતિ સાથે સદા તેની પાસે જ રહેતી નાયિકા.

અભિસારિકા : મધુર મિલન કાજે સ્વયં પ્રિયતમને મળવા જતી નાયિકા.

આમ, નાયિકાના અનેક પ્રભેદો છે, જેની સંખ્યા 2,016 જેટલી થાય છે.

રસ : આચાર્યોએ રસને કાવ્યનો આત્મા કહ્યો છે. પરંતુ અભિનવગુપ્તના મત અનુસાર રસનો સંપૂર્ણ આનંદ તો ચિત્રપટની જેમ કેવળ નાટકમાં જ મળે છે. કારણ કે અહીં દૃશ્ય અને શ્રાવ્યનું સુભગ સંયોજન હોય છે. નાટકમાં દર્શાવાતો સર્વ ક્રિયાકલાપ અંતે તો રસનિષ્પત્તિ દ્વારા ભાવકને પરમ આનંદ આપવા માટે જ હોય છે. વ્યક્તિમાત્રમાં કેટલીક વાસના અથવા કેટલાક સંસ્કારો જન્મજાત અવસ્થિત હોય છે. તેને સ્થાયી ભાવ કહે છે. રતિ, હાસ વગેરે નવ સ્થાયી ભાવો છે. નાટકમાં રંગસજ્જા વગેરે દ્વારા શક્ય બનતા વિભાવ, અનુભાવ અને સંચારી ભાવોના સંયોગથી સ્થાયી ભાવ રસ રૂપે નિષ્પન્ન થાય છે. રસની સંખ્યા

પણ શૃંગાર, હાસ્ય, વીર, કરુણ, રૌદ્ર, ભયાનક, અદભુત, બીભત્સ અને શાંત એમ નવ છે. સંસ્કૃત નાટકમાં શૃંગાર કે વીર મુખ્ય રસ હોય છે. ક્યારેક કરુણ પણ હોય છે. શેષ રસોનું નિર્વહણ ગૌણ રૂપે અને તે પણ મુખ્ય રસની પુષ્ટિ માટે કરવામાં આવે છે.

નાટ્યસિદ્ધાંતમાં આ ત્રણ ઉપરાંત નીચેનાં તત્વો પણ સ્વીકારાયાં છે.

ફલ : ધર્મ, અર્થ અને કામ આ ત્રણમાંથી કોઈ એક પુરુષાર્થની સિદ્ધિ દ્વારા ઈપ્સિત ફલ નાયકને પ્રાપ્ત થાય એ પ્રકારે કથાગુંફન જરૂરી છે.

એ માટે નાયકની પાંચ અવસ્થાઓ વર્ણિત કરવામાં આવે છે : આરંભ, યત્ન, પ્રાપ્ત્યાશા, નિયતાપ્તિ અને ફલાગમ.

નાટકમાં ફલપ્રાપ્તિના પાંચ હેતુઓ છે : બીજ, બિંદુ, પતાકા, પ્રકરી અને કાર્ય. આ પાંચને અર્થપ્રકૃતિ કહે છે. નાટ્યદર્પણમાં તેને 'ઉપાય' એવી સંજ્ઞા આપી છે.

મુખ્ય પ્રયોજનને કેન્દ્રમાં રાખી ભિન્ન ભિન્ન કથાંશોની સમુચિત ગૂંથણી નાટકમાં અત્યંત મહત્વની છે. આ ગૂંથણી કે સંધાનને સંધિ કહે છે. 'દશરૂપક'ના કર્તા ધનંજયના મત પ્રમાણે આરંભ વગેરે પાંચ અવસ્થાઓનો બીજ વગેરે પાંચ અર્થપ્રકૃતિ સાથેનો યથાક્રમ સન્નિવેશ તે સંધિ છે. સંધિ પાંચ પ્રકારની છે : મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ, વિમર્શ અને નિર્વહણ. આ પ્રત્યેકનાં પણ અનુક્રમે 12, 13, 13, 13 અને 14 એમ અંગો છે. તેમને સંધ્યંગ કહે છે.

વૃત્તિ : નાટકના કાર્યવેગ માટે ભરતે વૃત્તિનું મહત્વ દર્શાવ્યું છે અને વૃત્તિને નાટકની માતા કહી છે. વૃત્તિ એ પુરુષાર્થસાધક વ્યાપાર છે અથવા તો કાયા, વચન અને મનની વિવિધરંગી ચેષ્ટા તે જ વૃત્તિ છે. વૃત્તિ ચાર પકારની છે : ભારતી, સાત્વતી, કૈશિકી અને આરભટી. તેમનો સંબંધ અનુક્રમે, વચન, મનોભાવ, સુકુમાર ચેષ્ટા અને ઉદભટ ચેષ્ટા સાથે છે. તેમનાં પણ અંગો છે.

અભિનેય રૂપક અભિનેય કાવ્ય પણ છે. અભિનય એ ભાવ અને અર્થસંક્રમણનું સશક્ત માધ્યમ છે. તેના ચાર પ્રકાર છે : વાચિક (વાણીનો), આંગિક (શરીરનાં અંગોનો), સાત્વિક (મનોભાવનો) અને આહાર્ય (વેશભૂષા વગેરે બાહ્ય પરિવેશનો) અભિનય. ચેષ્ટા, મુદ્રા, અંગ-વિક્ષેપ વગેરેના સંદર્ભે આ ચતુર્વિધ અભિનયમાં પણ વિવિધ અંગોની નાટ્યશાસ્ત્રમાં વ્યાપક ચર્ચા થઈ છે.

આ ઉપરાંત પ્રસ્તાવના, પ્રરોચના, વીથ્યંગ, નાંદી, પતાકાસ્થાન વગેરે પણ નાટ્યકલાના અંશો છે. તે બધું મળી નાટ્યસિદ્ધાંત સંપૂર્ણ બને છે.

નટ-નટી : નાટકના પાત્રનો અભિનય કરનાર, અભિનેતા અને અભિનેત્રી.

નાટકના પાત્રના ભાવને પ્રેક્ષકો તરફ (अभि) લઈ જનાર (√नी –). શંકુક દર્શાવે છે તેમ નટ નાટકના પાઠનું માત્ર પઠન નથી કરતો (એ માત્ર મિમિક્રી થાય), પણ પાઠનો અભિનય કરે છે.

અભિનવગુપ્ત નટના કાર્યને આમ વર્ણવે છે : નટ તાલીમને કારણે, તેમજ પોતાના વિભાવોને યાદ કરીને ચિત્તવૃત્તિના સાધારણીકરણ દ્વારા પાત્રના ભાવ સાથે હૃદયસંવાદ સાધી પાત્રના અનુભવોને પ્રદર્શિત કરતો નાટકના પાઠના શબ્દોને યોગ્ય વળાંકો-ઉચ્ચારણો સાથે બોલતો ચેષ્ટાઓ કરે છે. અર્થાત્ નાટકમાં પાત્રના રૂપને ધારણ કરી, તેના ભાવ સાથે તાદાત્મ્ય સાધી, તેનાં (નાટ્યકારે આલેખેલાં) કાર્યો-શબ્દોને પોતાનાં તાલીમ અને લોકાનુભવના બળ વડે પ્રગટ કરે છે. એ અર્થમાં નાટ્યપ્રયોગ વખતે નટ ‘સ્વ-ભાવ’ છોડી ‘પર-ભાવ’માં પોતાનો સમાવેશ કરે છે. ભરતના મતે નટ બહુભાષાવિદ્, સર્વ પ્રકારના અભિનયોને જાણનારો તથા પ્રયોજી શકનારો, મુખ-સજ્જા (મેકઅપ) તથા ગાયનવાદન સમેત વિવિધ કલાઓમાં કુશળ, બુદ્ધિ, સ્મૃતિ, ગુણ પારખનારી દૃષ્ટિ, ભાવાવેશરહિતતા, સ્પર્ધાત્મકતા, ખંત, શારીરિક સૌષ્ઠવ, તીવ્ર ગ્રહણશક્તિ અને સૂત્રધાર પ્રત્યે અડગ વફાદારી તેમજ ચુસ્ત આજ્ઞાપાલકતા વગેરે ગુણોથી યુક્ત હોવો જોઈએ. આવા ગુણોવાળો મહાનટ તે સૂત્રધાર અર્થાત્ નાટકનો દિગ્દર્શક હોય. મુખ્ય પાત્રનો અભિનય કરનાર નાયક કહેવાય, તે સિવાય પણ સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પ્રતિનાયક, વિદૂષક, રાજા, અમાત્ય, સેનાપતિ, બ્રાહ્મણો, વ્યાપારીઓ, સાધુઓ, ગુપ્તચરો, સેવકો, કંચુકીઓ, વિટો, ન્યાયાધીશો, અલૌકિક પાત્રો (દેવો-ગાંધર્વો, વિદ્યાધરો વગેરે) એમ અનેક પ્રકારનાં પાત્રો હતાં

નટ શબ્દના ઘણા પર્યાયો છે : ભરત, નર્તક, લાસક, શૈલૂષ, કુશીલવ, કૃશાશ્વિન્, શૈલાલિન્ વગેરે. √नट – ધાતુ √नृत નું પ્રાકૃત રૂપ ગણાય છે, તેથી નટ તે જ નર્તક. ભરતનાટ્યમ્ નૃત્યનો એક પ્રશિષ્ટ પ્રકાર છે. એથી પ્રાચીન પરંપરામાં નાટકના પોતમાં નૃત્ય પણ અભિન્નપણે વણાયેલું હશે એમ સમજાય છે. નૃત્યનો એક કોમળ પ્રકાર લાસ્ય તેથી નટ = નર્તક = લાસક. નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રવર્તક છે ભરતમુનિ, તેથી નટો પણ ભરતો કહેવાયા. જોકે શારદાતનય ‌ભૃ (ધારણ કરવું) પરથી પાત્રોનાં દેખાવ, વય, ચેષ્ટાઓ, કાર્યો વગેરેને વેશભૂષા, રંગભૂષા, વાણી, ક્રિયાઓ, વ્યક્તિગત સામગ્રી અને ઘણી વાર વ્યક્તિગત લાક્ષણિકતાઓ સમેત ધારણ કરતો હોવાથી નટને ‘ભરત’ કહ્યો એમ સમજાવે છે. કૃશાશ્વ તથા શિલાલિનનાં નટસૂત્રોનો ઉલ્લેખ પાણિનિ(ઈ. સ. પૂ. પાંચમી સદી)નાં વ્યાકરણસૂત્રોમાં છે, તેમના પરથી નટો શૈલાલિન્ – કૃશાશ્વિન્ કહેવાયા, પણ ઈ. સ.ના આરંભ પછી આ નામો જણાતાં નથી. ‘કુશીલવ’ નામનું એક

અર્થઘટન ‘કુ (= ખરાબ) શીલ (= ચારિત્ર્ય)વાળાં’ એવું કરાય છે તેમાં નટોની આર્થિક-સામાજિક દશા કારણભૂત જણાય છે. કેમકે, રાજાઓ અને ધનિકોનું મનોરંજન કરતા અને તેથી અવારનવાર તેમનો આશ્રય પામતા છતાં નટોની આર્થિક અવસ્થા દરિદ્ર જ હતી, તેથી નટમંડળીઓ ગામેગામ ફરતી રહેતી અને નાટ્યપ્રયોગો કરીને લોકાશ્રયે નભતી, એ કારણે તેમજ વિવિધ પાત્રોની ભજવણીને લીધે ઘડાયેલી માનસિકતાને કારણે તેમનામાં નૈતિક શિથિલતા હોવી કંઈક સાહજિક હતી. રામના પુત્રો કુશ અને લવના લોકોમાં વીણાવાદન સાથે ગાઈને આખ્યાનોનો પ્રચાર કરવાના વ્યવસાય સાથે આનો સંબંધ જોડાય છે એવો કીથનો મત વધારે યોગ્ય લાગે છે.

નટી તે નાટકમાં સ્ત્રી-પાત્રનો અભિનય કરનાર સ્ત્રી, નટની પત્ની. નાટકમાં સૂત્રધારની પત્નીને પણ નટી કહે છે. સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર પૂર્વરંગના વિધાનમાં, આમુખ–પ્રસ્તાવનામાં, નાટકની ભૂમિકા બાંધવામાં અને આરંભમાં નાટ્યવસ્તુનો સંકેત કરવામાં સૂત્રધારની સહાયક; નટની ક્રિયાઓમાં એની સહાયક. પ્રાચીન ગ્રીસમાં સ્ત્રીઓને નાટકમાં ભાગ લેવા અંગે પ્રતિબંધ હતો. જ્યારે પ્રાચીન ભારતમાં તો નટી વિનાનું નાટક જ કલ્પી ન શકાય. નાટ્યશાસ્ત્રમાં (અધ્યાય 1) બ્રહ્મા પોતે ભરતાચાર્યને નાટકમાં કૈશિકી વૃત્તિ પ્રયોજવા કહી તે માટે આવશ્યક અપ્સરાઓને સર્જે છે. સમગ્ર નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટકમાં સ્ત્રીનું સ્થાન અને તેની ભાગીદારી સ્પષ્ટ દેખાય છે જે સ્ત્રીની બાબતમાં ભારતીય સમાજનું ઉદાર વલણ દર્શાવે છે. સાધારણ રીતે નાટકમાં સ્ત્રીનું પાત્ર સ્ત્રીઓ જ ભજવતી, પરંતુ સ્ત્રી-પુરુષો પ્રસંગાનુસાર એકબીજાનો વેશ ધારણ કરતાં, એ અંગેના નિયમો નાટ્યશાસ્ત્રમાં આપ્યા છે. (મહાભાષ્યમાં સ્ત્રીવેશધારી પુરુષ માટે ‘ભ્રૂકંસ’ શબ્દ પ્રયોજેલો છે.) ‘કુટ્ટનીમત’માં રત્નાવલી નાટિકાની ભજવણીમાં પુરુષોનાં પાત્રો પણ સ્ત્રીઓએ જ ભજવેલાં એવા નિર્દેશ છે; ‘માલતીમાધવમ્’માં સૂત્રધાર અને તેનો સહાયક બૌદ્ધ સાધ્વીઓના વેશ ધારણ કરે છે એમ સ્પષ્ટ નિર્દેશ છે. શારદાતનય બે પ્રકારનાં નટવૃન્દોનો ઉલ્લેખ કરે છેઃ એક ઉભયજાતિક તે ‘બાહ્ય’ અને બીજું કેવળ સ્ત્રીઓનું બનેલું તે ‘આંતર’.

અભિનયમાં મહોરું

માનવી શિકારી અવસ્થામાં હતો ત્યારથી તે મહોરાનો ઉપયોગ કરતો આવ્યો છે. જે પ્રાણીઓનો તે પોતાનું પેટ ભરવા શિકાર કરતો તેનાં ચર્મ અને મુખનો તે મહોરા તરીકે ઉપયોગ કરતો. આવું પ્રાણીસ્વરૂપ ધારણ કરી તે શિકાર કરવા ધારેલાં પ્રાણીઓની નજીક જઈ શકતો, જેથી શિકાર સરળતાથી

થઈ શકે.

પછી એ સમૂહમાં રહેતો અને સમૂહક્રિયામાં ભાગ લેતો થાય છે. તે દરમિયાન એવી માન્યતા ઊભી થાય છે કે જો શિકારે જતા પહેલાં શિકારની આખી પ્રક્રિયા ભજવવામાં આવે તો કોઈ જાદુઈ શક્તિ (sympathetic magic) દ્વારા શિકાર કરવાનું સરળ થાય. પછી શિકારનો તખ્તો ગોઠવાય છે. એકાદ જણ, જે પ્રાણીનો શિકાર કરવાનો હોય તેનું મહોરું અને ચર્મ ઓઢી તે પ્રાણીની ખાસિયતો પ્રમાણે નૃત્ત દ્વારા વર્તે છે. અને બીજાઓ તેના શિકાર માટે નૃત્તાત્મક ક્રિયાઓ કરે છે. છેવટે શિકાર ઘાયલ થતાં ભોંય પર ઢળી પડે છે.

દુનિયાની બધી જ આદિવાસી પ્રજાઓ મહોરાં પહેરી નૃત્ય કરતી હતી. સંસ્કૃતિ વિકસતી ગઈ અને માનવ ખેતી કરતો થયો. વર્ષા, સૂર્ય, વાયુ, અગ્નિ વગેરે પ્રાકૃતિક તત્વોની અને પછી પૂર્વજોની પણ પૂજા કરવા લાગ્યો. એ પ્રાકૃતિક તત્વોને, દેવોને, પિતૃઓને કે પ્રાણીઓને આહવાન કરવા વિશિષ્ટ પૂજાવિધિ(ritual)નો ઉદભવ થયો, જેની સાથે એ વિધિ કરાવનાર ઋત્વિજ (priestly) વર્ગ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. આ ઋત્વિજો અસામાન્ય વીરપૂર્વજ તરીકે સ્વીકારાય તે માટે તેમને મહોરાં પહેરાવવાં આવશ્યક બન્યાં. તેમાંથી દેવ કે દેવી તત્વનો આભાસ ઊભો થતો, પછી મહોરાં વધુ સુંદર ને કલાત્મક પ્રતીક રૂપે બનતાં ગયાં.

ઇજિપ્ત કે ગ્રીસના ઋત્વિજો (priests) કે કલાકારો મહોરાં પહેરીને પોતાનું દૈવત્વ પ્રસ્થાપિત કરતા.

જાપાનમાં સોળમી સદીથી પ્રચલિત ‘નોહ’ નાટકોમાં આવતાં પ્રેતાત્માઓ અને પ્રાણીઓ મહોરાં પહેરી પ્રવેશ કરતાં. જાપાનનાં ‘નોહ’ નાટકનાં મહોરાં તેની સુંદર કૌશલ્યપૂર્ણ બનાવટને કારણે જગતભરમાં અપ્રતિમ મનાય છે. ત્યાં સદીઓપુરાણાં મહોરાંને ભિન્ન ભિન્ન નટકુળો ખૂબ જતનથી સાચવી રાખે છે.

એક જ પ્રકારની બીબાઢાળ ભાવચેષ્ટા(fixed expression)વાળાં (static) તેમ હલનચલન કરતા ભાગવાળાં મહોરાં પણ હોય છે. નર્તક નૃત્ય કરતાં કરતાં દોરીસંચાલન દ્વારા આ ભાગોને ગતિમાન કરે છે. આવું એક ગતિશીલ ભાગોવાળું મહોરું પહેરી નર્તક આખી કથાવાર્તા ભજવી બતાવે છે. અને આમ મહોરું જ એક નાટક બની જાય છે. ઉત્તર પ્રશાંત મહાસાગર પાસે રહેનારા ઇન્ડિયનો આવાં મહોરાં પહેરીને નાટક ભજવે છે. શરૂઆતમાં મહોરું ગોળાકાર દેખાય. જાણે કોઈ દેવ કે પછી પૃથ્વીના સર્જન પહેલાંની શૂન્યતા દર્શાવે. એ ગોળાકાર મહોરું પછી સૂત્રસંચાર દ્વારા ખૂલે. તેમાંથી એક પક્ષીનું માથું તથા

ચાંચ દેખા દે. છેવટે મહોરાની ઉપરનીચેના ભાગને ખુલ્લા કરતાં નર્તકનું મોં દેખાય છે. એ રીતે નર્તન કરતાં કરતાં નર્તક કથા ભજવી બતાવે છે.

યુરોપના દેશોમાં મહોરાંનો ઉપયોગ ગ્રીક નાટકોના સમયથી ચાલ્યો આવે છે. મધ્યકાલીન યુરોપમાં ખ્રિસ્તી ધર્મના પ્રચારાર્થે દેવળોમાં ભજવાતાં તેમ શહેરના ચોકમાં ભજવાતાં નાટકોમાં પણ મહોરાં ઉપયોગમાં લેવાતાં.

ઑસ્ટ્રેલિયાના આદિવાસીઓ કિશોરાવસ્થામાંથી યુવાવસ્થામાં પ્રવેશે છે તેની વિધિ(ritual)માંથી નાટક જન્મે છે. આ વિધિ કેટલીક વાર પંદરથી વીસ વર્ષ ચાલે છે. અને તે કિશોરને તે દ્વારા તેમના સમાજમાં જીવન જીવવાનું શિક્ષણ આપવામાં આવે છે. પહેલાં ભયની લાગણી, પછી વડીલો પ્રત્યે માનનો ભાવ, પૂર્વજોની ઓળખ, એ બધી નાટ્યાત્મક વિધિ તથા પ્રક્રિયામાં મહોરું અગત્યનો ભાગ ભજવે છે.

તિબેટનાં બૌદ્ધ નાટ્યોની ભજવણીમાં પણ દેવોનાં, દાનવોનાં કે પ્રાણીઓ-નાં મહોરાં દ્વારા વિભિન્ન ભાવો ઉત્પન્ન કરવામાં આવે છે.

ભારતમાં મહોરું : ભારતમાં મહોરાનો ઉપયોગ પ્રાગૈતિહાસિક યુગથી જોવામાં આવે છે. દેશના વિભિન્ન ભાગોના પહાડોમાં આવેલી કેટલીક ગુફાઓમાં પ્રાચીન માનવે વસવાટ વખતે ચિત્રો દોર્યાં છે. છેલ્લે મધ્ય પ્રદેશના ભીમબેટકા નામક પહાડી પ્રદેશમાં ઉજ્જૈનના ડૉ. વી. એસ. વાકણકરે લગભગ સાત સો જેટલી ગુફાઓ શોધી કાઢી છે, જેની ભીંતો પર પ્રાગૈતિહાસિક માનવે ચિત્રો દોરેલાં મળી આવ્યાં છે. આ ચિત્રોનો સમય ડૉ. વાકણકર 25થી 30 હજાર વર્ષનો જણાવે છે.

પ્રાગૈતિહાસિક માનવી અગ્નિની આસપાસ નૃત્ત કરતા કેટલાંક ચિત્રોમાં દેખાય છે, જેમાં દસ, બાર, વીસ કે ત્રીસના જૂથમાં નૃત્તકારો દેખાય છે. અને આ નર્તકોમાં દરેક જણે ઘણાં સફાઈદાર કહી શકાય તેવાં મહોરાં પહેરેલાં છે અને શરીર પર પણ આવરણ કરેલું છે. એક હાથમાં લાકડી સાથે એક પુરુષ ને એક સ્ત્રી એમ સમૂહનૃત્ય કરતાં દેખાય છે. આમ જોઈએ છીએ કે નૃત્ત અને મહોરાંને પ્રાગૈતિહાસિક યુગથી સંબંધ છે.

ભારતમાં મહોરાંનો ઉપયોગ પ્રાચીન આદિવાસી પ્રજાઓમાં તો હશે જ. તેનું પ્રમાણ આપણને મોહેં-જો-દડોનાં શિલ્પમાં જોવા મળે છે. મોહેં-જો-દડોમાંથી મળી આવેલી તકતીઓ(tablets)માં મહિષરૂપનું મહોરું પહેરેલા દેવનું શિલ્પ છે. કેટલીક સદીઓ પછી ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં 'પ્રતિશિર'(મહોરું)નો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. આહાર્ય અભિનયમાં દશ રૂપકપ્રકારોની અંદર આવતાં વિભિન્ન

પાત્રોનાં વેશભૂષા, રંગભૂષા, આભરણ, કેશસજ્જા તથા ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારના મુકુટોનાં વર્ણન સાથે 'પ્રતિશિર'નું પણ વર્ણન કરેલું છે. આ પ્રતિશિર કેમ બનાવવું, કેવડું બનાવવું, તે બનાવવા કઈ વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરવો એવું ટૂંકમાં વર્ણન કરેલું છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં માનવોનાં, રાજવીઓનાં, દેવોનાં, અસુરોનાં, પ્રાણીઓનાં અને ગદાચક્ર જેવા નિર્જીવ પદાર્થોનાં મહોરાં પહેરી નટ પ્રવેશ કરે છે. આવા પ્રસંગો માટે જ ભરતે 'પ્રતિશિર'ના ઉપયોગનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

ભરતમુનિકથિત આહાર્યમાં રંગભૂષા માટે 'અંગરચના' શબ્દ વાપર્યો છે. કેરળની સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા કૂટિયાટ્ટમની અંગરચના મહોરાંને ઘણે અંશે મળતી આવે છે. ખરું જોતાં આ અંગરચના મહોરાંની ગરજ સારે છે. તે ઉપર વર્ણવેલાં ગતિશીલ (mobile) મહોરાં જેવી છે. તેની વિશેષતા એ કે પાત્ર મહોરાં જેવી અંગરચના કરવા છતાંય વાચિક અભિનય છૂટથી કરી શકે છે.

મહોરાં જેવી અંગરચના કેરળની મુટિએટ્ટ, પટયનિ, તૈય્યમ વગેરે ધાર્મિક નાટ્યપ્રણાલીઓમાં પણ જોવામાં આવે છે, જેમાં દરેકની પોતાની વિશિષ્ટતા હોય છે.

ભારતના વિવિધ પ્રદેશોની આદિવાસી પ્રજાઓમાં પોતાનાં વિશિષ્ટ મહોરાં તથા તેને અનુકૂળ નૃત્ત થતાં જોવા મળે છે, જેની સંખ્યા અગણિત છે.

જાપાનના કાબુકિ અને ચીનના પીકિંગ ઑપેરામાં મોંનો મહોરા જેવો ઉપયોગ થાય છે. અમુક પાત્રો મોંની રંગભૂષા એવી સર્જે છે, કે મોં મહોરા જેવું બની જાય છે. પાત્રો પોતપોતાના સ્વભાવાનુસાર મોંને વિભિન્ન રંગોથી ભૂષિત કરે છે.

ઇટાલીની લોકપ્રિય નાટ્યપ્રણાલી કૉમેદિયા દ લ આર્તમાં પાત્રો અર્ધાં મહોરાં પહેરે છે. તેમાં મુખ ખુલ્લું રહે છે, જેથી સંવાદ બોલવામાં સરળતા રહે.

વિખ્યાત નાટ્યકાર બર્તોલ્ત બ્રેખ્તે પોતાનાં નાટકોમાં અર્ધમહોરાંઓનો ઉપયોગ પાત્રોના વિશિષ્ટ ગુણો દર્શાવવા કે તેમના વ્યક્તિત્વને ઉઠાવ આપવાના સાધન રૂપે કરેલો છે.

આજના ઔદ્યોગિક યુગમાં નવા યુગને અનુરૂપ વિભિન્ન પ્રકારનાં મહોરાંઓનું સર્જન થયું છે.

મહોરાંઓની રચનામાં ઘાસ, કપડું, રેસા, પાન, લાકડું, ધાતુઓ વગેરે અનેક વસ્તુઓનો ઉપયોગ થાય છે, જેનો જુદે જુદે સમયે વિભિન્ન રીતે વિભિન્ન પ્રજાઓએ પોતપોતાની જરૂરિયાત પ્રમાણે ઉપયોગ કરેલો છે. મહોરાં દ્વારા માણસ પ્રાણી, પ્રેત, રાક્ષસ કે દેવ બની શકે છે. આમ મહોરાં દ્વારા માણસ

પોતાના સીમિત રૂપનું અસીમ સ્વરૂપમાં પરિવર્તન કરીને સૃષ્ટિની અનેકવિધ ક્રિયાઓમાં ભાગ લે છે.

એકોક્તિ (monologue)

સાહિત્યમાં – ખાસ કરીને નાટકમાં પ્રયોજાતી એક પાત્ર કે વ્યક્તિની ઉક્તિરૂપ પ્રયુક્તિ. તેની દ્વારા ચિંતન અને ઊર્મિનો આવિષ્કાર થતો. ક્યારેક તેમાં દીર્ઘ સંભાષણ પણ હોય. પ્રેક્ષક માટે જે માહિતી અન્ય રીતે શક્ય ન હોય તે એકોક્તિ, સ્વગતોક્તિ અને સંવાદ એ ત્રણ વાચિક અભિનયના ઉત્તમાંશો ગ્રીક નાટ્યસાહિત્યમાં સબળ રીતે વિકસે તે પહેલાં તેમનો અનુબંધ ડિથિરેમ્બ એટલે સમૂહગાન સાથે હતો. ‘ડિથિરેમ્બ’ ગાનારું વૃંદ ‘કૉરસ’ કહેવાતું.

કૉરસને સંબોધીને પાત્રો બોલે તે પ્રેક્ષકો ગ્રહણ કરે. તેની દ્વારા મંચ પર ન દર્શાવેલી વિચિત્ર ઘટનાઓ સૂચવાય. પાત્રના પ્રતિભાવો અને અપેક્ષાઓ પણ રજૂ થાય. ઉપરાંત ઈશ્વરને પ્રાર્થના કે જીવનચિંતન પણ રજૂઆત પામે. ડાયોનિસસને સંબોધાયેલા આરાધનાગીતમાં એક ગાયક કડી ઉપડાવતો અને અન્ય ગાયકો તે ઝીલતા. ગીતમાં સવાલજવાબની રીત રૂઢ થતાં તેમાંથી પાત્રના મનોગતને વ્યક્ત કરતી ઉક્તિ જન્મી. કૉરસમાંથી એક પાત્રની ઉક્તિને અલગ પાડીને, ગીતમાં, કૉરસમાં સંવાદનું તત્વ દાખલ કરવાનું અને જુદા તથા લાક્ષ-ણિક અવાજો ઉપરાંત એમાંથી નટને પ્રવેશ કરવાનું શ્રેય થેસ્પિસે લીધું. થેસ્પિસે આમ પહેલો અવાજ – પ્રથમ નટ દાખલ કર્યો. સ્વાભાવિક રીતે જ નાટ્યક્ષેત્રે થેસ્પિસ દ્વારા થયેલ આ નવપ્રસ્થાનનું પ્રકર્ષક અંગ પાત્રની સ્વગતોક્તિ ગણાઈ. ઇસ્કિલસે બીજો અવાજ-બીજો નટ દાખલ કર્યો. ઇસ્કિલસે જીવનના ઉત્તરાર્ધમાં લખેલાં નાટકોમાં તો પોતાના પ્રતિસ્પર્ધી નાટ્યકાર સૉફોક્લીઝે પ્રચલિત કરેલા ત્રીજા અવાજ-ત્રીજી નટની કામગીરી પણ પોતાની સંકલનામાં વણી લીધેલી.

વિખ્યાત એકોક્તિઓ જેટલી તેમના નાટ્યાત્મક ગુણને કારણે તેટલી જ તેમાંના કાવ્યાત્મક ગુણને કારણે અનન્ય લેખાય છે. એકોક્તિઓનું નાદસૌંદર્ય સંમોહક ગણાયું છે. એકોક્તિ-સ્વગતોક્તિ આ બંને વચ્ચેની ભેદરેખા નાજુક છે. કેમ કે બંને સ્વગત સંભાષણ છે. પણ સ્વગતોક્તિમાં પાત્ર પ્રતિભાવો, ઉદબોધનો અને વાગ્મિતામૂલક અર્થસંકેતોને રજૂ કરે છે. એકોક્તિમાં નાટ્યાંશ અને કાવ્યાંશનું સંતુલન રચાતું હોય છે. નાટ્યગુણ અને કાવ્યગુણની એકવા-ક્યતા સધાય તો જ પાત્રના હૃદગત ભાવોનું સૂક્ષ્મ અનુરણન તેની નાટ્યા-ત્મક-કાવ્યાત્મકતા સમેત સંભળાય. એકોક્તિ એક જ પાત્ર દ્વારા નાટકમાં થતું સંભાષણ છે. જ્યારે સ્વગતોક્તિમાં પાત્ર જાત સાથે વાત કરતું હોય છે. એકો-

ક્તિનું એક સ્વરૂપ તે સ્વગતોક્તિ. એકોક્તિ અન્ય પાત્ર દ્વારા છુપાઈને કે પ્રત્યક્ષ રીતે સાંભળવામાં આવે છે, અપવાર્ય કે જનાન્તિક(aside)માં પાત્રનું સંભાષણ અન્ય પાત્રો ન સાંભળે તેવી અપેક્ષા છે. ગુપ્ત વાત અન્યને કહેવાની એક રીત છે. એક હાથ ત્રિપાતક કરી અન્ય પાત્રોની આડે રખાય છે.

'ઇલિયડ'માં આવતી ઍકિલીઝની એકોક્તિ ઇતિહાસદૃષ્ટિએ સર્વપ્રથમ છે. કીડની નાટ્યકૃતિ 'સ્પૅનિશ ટ્રૅજેડી' અને માર્લોની નાટ્યકૃતિઓ 'ધ જ્યૂ ઑવ્ માલ્ટા', 'ડૉ. ફૉસ્ટસ' અને 'ટૅમ્બૂરલેઇન'માં વાગ્મિતાસભર એકોક્તિઓ નાટ્યના ક્રિયાવેગને તાદૃશ કરવામાં અત્યંત સફળ રહી છે. શેક્સપિયરનાં નાટકોનું ખાસ કરીને તેમની ટ્રૅજેડીઓનું એક મહત્વનું અંગ જ એકોક્તિઓ–સ્વગતોક્તિઓ છે. હૅમલેટની એકોક્તિઓ વિશ્વવિખ્યાત છે. વિવિધ પરિસ્થિતિના સંદર્ભે, વિકસતા હૅમલેટના અસંખ્ય મનોભાવો એની એકોક્તિઓમાં વિવિધ રીતે ઝિલાયેલા છે. ફ્રાંસના નાટ્યકારો રેસિન અને વિક્ટર હ્યૂગોએ પોતાની કૃતિઓમાં એકોક્તિઓનો કાવ્યાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે. હ્યૂગોની કૃતિ 'હરનાની'ના એક મુખ્ય પાત્ર ચાર્લ્સ પાંચમાની સુદીર્ઘ એકોક્તિ 160 પંક્તિઓ સુધી પથરાયેલી છે.

રૉબર્ટ બ્રાઉનિંગે કવિતામાં નાટ્યાત્મક એકોક્તિઓ સાદ્યંત કલાત્મક રીતે પ્રયોજી છે. 'ધ બિશપ ઑર્ડર્સ હિઝ ટૂમ ઇન અને સેન્ટ પ્રૉક્સિડ્સ ચર્ચ' અંગ્રેજી સાહિત્યની એક વિલક્ષણ એકોક્તિ છે. મરણાસન્ન ધર્મગુરુના સમગ્ર જીવનનાં અનેકવિધ પાસાં અહીં તેના મનઃપ્રદેશના અંતરાલમાં ઝબકી જાય છે. બ્રાઉનિંગની ચિંતનાત્મક નાટ્યાત્મક એકોક્તિઓ એક મોટું પ્રદાન લેખાય છે. ટેનિસનની કૃતિ 'યૂલિસિસી' ચિંતનાત્મક એકોક્તિઓનું એક અન્ય વિખ્યાત ઉદાહરણ છે. આધુનિક કવિતા અને નવલકથાને સૂક્ષ્મ માનસશાસ્ત્રીય વિશ્લેષણના સ્તરે લઈ જનારા સર્જકો આંતરએકોક્તિ (interior monologue) દ્વારા પાત્રના મનોગતને વિવિધ રીતે તાદૃશ કરે છે. 'ધ લવ સાગ ઑવ્ જે. આલ્ફ્રેડ પ્રુફ્રોક'માં એલિયટે આંતરએકોક્તિનો કલાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે. આંતરચેતનાપ્રવાહ (stream of consciousness)ને નિરૂપતી નવલકથા પાત્રનાં માનસ-સંચલનોના અસંખ્ય આરોહ-અવરોહને આંતરએકોક્તિના માધ્યમ દ્વારા સવિશેષ પ્રયોજે છે. ડૉરોથી રિચાર્ડસન, વર્જિનિયા વુલ્ફ, વિલિયમ ફૉકનર, જેમ્સ જૉય્સ આદિ નવલકથાકારોએ પોતાની કૃતિઓનું હાર્દ પાત્રની આંતરએકોક્તિઓ દ્વારા સવિશેષ છતું કર્યું છે. જેમ્સ જૉય્સની વિખ્યાત કૃતિ 'યૂલિસિસી'માં આવતા એક પાત્ર મોલિબ્લૂમની આંતરએકોકિત 42 પૃષ્ઠો પર પથરાયેલી છે.

ફ્રાન્સના નાટ્યકારો પૈકી કોરનીલે આ સ્વરૂપની ઊર્મિમયતાનો તથા

રેસિને નાટ્યછટાનો કલામય ઉપયોગ કર્યો છે. રેસ્ટોરેશન સમયની કૃતિઓમાં આ સ્વરૂપનો અતિરેક થવાથી તે પ્રત્યે વ્યાપક અણગમો જન્મ્યો હતો.

વીસમી સદીમાં નાટ્યકારોએ એકોક્તિને વિવિધ રીતે પ્રયોજીને નાટ્યછટા પ્રગટાવવાની સબળ કોશિશ કરી છે. રશિયન નાટ્યકાર નિકોલાય યેવ્રીનોવે ‘ધ થિયેટર ઑવ્ ધ સોલ’ (1915) નામના એકાંકીમાં એક જ વ્યક્તિનાં જુદાં જુદાં પાસાં દર્શાવવા એકોક્તિનો ઉપયોગ કર્યો છે, જેમ કે વ્યક્તિનું તર્કપરાયણ પાસું અને ઊર્મિશીલ પાસું. અરદીજી રાઈકીન, પોપોવ, કરન્દાસ વગેરેએ પણ રશિયામાં એકોક્તિની અભિવ્યક્તિનાં સ્વરૂપો વિકસાવ્યાં છે. યૂજિન ઓ’નીલે ‘ધ ગ્રેટ ગૉડ બ્રાઉન’ નામના નાટકમાં જગત સમક્ષ પોતાની વાત રજૂ કરતા હોય ત્યારે પાત્રોને મહોરાં સાથે અને પોતે જે અનુભવે છે અને વિચારે છે તેની વાત કરતા હોય ત્યારે તે પાત્રોને મહોરાં વગર રજૂ કરવાનો પ્રયોગ કર્યો છે. ‘સ્ટ્રેન્જ ઇન્ટરલ્યૂડ’ નામની તેમની અન્ય નાટ્યકૃતિમાં બે પ્રકારના સંવાદ હોય છે. એક પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેનો સંવાદ જેમાં સત્ય છુપાવવામાં આવે છે. બીજો પાત્રનું પ્રેક્ષક પ્રત્યેનું કથન જેમાં સત્ય પ્રગટ કરવામાં આવે છે. સૅમ્યુઅલ બૅકેટના ‘ક્રેપ્સ લાસ્ટ ટેપ’(1958)માં આંતરિક એકોક્તિ રજૂ કરવા માટે ટેપનો ઉપયોગ કરાયો છે; વૃદ્ધ પાત્ર યુવાનીના દિવસોમાં રેકૉર્ડ કરાયેલી ટેપ વગાડીને સાંભળતું હોય એવી નિરૂપણરીતિ અપનાવાઈ છે.

એકોક્તિપ્રકારની નાટ્યરીતિ સંસ્કૃતમાં ‘ભાણ’ સ્વરૂપે પ્રચલિત છે. ભાસના ‘દૂતવાક્ય’માંનો એકોક્તિપ્રયોગ આનું સુંદર ઉદાહરણ છે. અર્વાચીન રંગભૂમિ પર તથા નાટ્યસાહિત્યમાં એકોક્તિની નાટ્યમયતાનો સમુચિત ઉપયોગ કરાયો છે. મરાઠી પૂરતું પુ. લ. દેશપાંડે જેવા અગ્રણીનું આ ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર પ્રદાન રહ્યું છે. ગુજરાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિના ક્ષેત્રે ચન્દ્રવદન મહેતાની ‘લાલિયા પરાપર’ તથા ‘લૂઈ બ્રેઇલ’ની એકોક્તિઓ અને ‘જયંતી પટેલની ‘અસત્યના પ્રયોગો’ની એકોક્તિઓ લોકપ્રિય નીવડી હતી. શ્રાવ્ય અસર ઉપર નિર્ભર રેડિયોનું માધ્યમ આ નાટ્યરીતિ માટે વિકાસપોષક તક પૂરી પાડે છે.

એકપાત્રી અભિનય

એક જ નટ દ્વારા એક કે અધિક પાત્રનું સર્જન દર્શાવતો અભિનય. એક-પાત્રી અભિનયકલા સૌથી પુરાતન અને કદાચ જગતના સર્વપ્રથમ થિયેટરનું રૂપ હશે. કોઈ એક વ્યક્તિએ ઓછામાં ઓછી અન્ય એક વ્યક્તિ સામે કોઈની પણ ચેષ્ટા કે ધ્વનિનું અનુકરણ કરી બતાવ્યું હશે, એ કદાચ નટ અને પ્રેક્ષકને

પાયામાં ગણતું થિયેટરનું સૌથી પહેલું પગરણ હશે. મદારી, નટ બજાણિયો, જાદુગર, ડાગલો, ગાયક, નર્તક કથાકાર, વાજિંત્રવાદક વગેરેને એક રીતે તો એકપાત્રી સમૂહગત કલાના અદાકારો ગણી શકાય. એકતારાનો ભજનિક અને વીંટીને થડકારે માણ પર તાલ દેતો વિશિષ્ટ ગુજરાતી લોકવાદક માણભટ્ટ પણ ફક્ત શબ્દ અને સ્વરના કલાકારો નથી, પરંતુ કથા, પાત્ર અને વાતાવરણના સર્જક અદાકારો છે. એમને શિરે જેમ અનેક પાત્રો સર્જવાની જવાબદારી હોય છે એમ એમના ભાવકો એકાદ ધ્વનિ કે ચેષ્ટાથી અનેક પાત્રો કલ્પી લે એવી ભાવકની સક્રિય ભાગીદારીનો એમને લાભ પણ મળે છે. લાઘવ, સ્પષ્ટતા, નક્કરતા, પ્રત્યાયનક્ષમતા (communicability) વગેરે એકપાત્રી કલાનાં મહત્વનાં લક્ષણો છે. મોટેભાગે સ્વરચિત, સ્વઆયોજિત રજૂઆત એક-પાત્રી અભિનયકારની વિશિષ્ટતા બની રહે છે. વ્યંગ, અતિરંજક અનુકૃતિ દ્વારા હાસ્યનિષ્પાદન, ફારસ, ગ્રોટેસ્ક વગેરે કલાપ્રકારોમાં એકપાત્રી કલા અભિનીત થતી હોય છે. દેશે દેશે, જમાને જમાને અનેક લોકકલાપ્રકારોમાં આ એકપા-ત્રી કલાકારો પ્રેક્ષકોનાં મનોરંજન અને જીવનદર્શનનું ઉત્તરદાયિત્વ સંભાળતા રહ્યા છે. રશિયામાં સ્કોમોરાહ, ફ્રાન્સમાં ઝોન્ગ્લ્યોર, જર્મનીમાં શ્પીલમાન અને મધ્ય એશિયામાં દરવોઝ અને મશારબાઝ વગેરે તરીકે સદીઓથી ગીતસંગીત, અંગકસરતના ખેલો, જાદુ અને અભિનયથી આ લોકકલાપ્રકારો જાણીતા હતા. સંસ્કૃત થિયેટરની નાટ્યપ્રણાલીમાં ‘ભાણ’ નાટ્યપ્રકાર મોટેભાગે એકપાત્રી જ નિરૂપાય છે. એનો વિટ કે વિદૂષક અનેક પાત્રોને, સ્થળોને, મિજાજને વિગતે ભાવક સમક્ષ પેશ કરવા શક્તિમાન બને છે. ભાસનું ‘દૂતવાક્ય’ નાટક એક-પાત્રી નિરૂપણનું જ્વલંત ઉદાહરણ છે. લોકપરંપરાના અનેક નાટ્યપ્રકારોમાં આંધ્રપ્રદેશનું બુરકથા વગેરે ગણાય. અઢારમી સદીની શરૂઆતમાં ઇંગ્લૅન્ડમાં ‘મ્યૂઝિક હૉલ’ની પ્રણાલીમાં આ કલાપ્રકારને ખૂબ લોકપ્રિયતા સાંપડેલી. ફ્રા-ન્સમાં આવા એકપાત્રી કલાકારો સામાજિક પ્રશ્નોને રજૂ કરતા. જર્મની, ડેન્માર્ક અને બેલ્જિયમમાં અતિરંજકતાનું તત્વ વિશેષ હતું. ચાર્લી ચૅપ્લિન આ પ્રકારનો બેતાજ બાદશાહ રહ્યો હતો. રશિયામાં ક્રાંતિ પછી અનેક એકપાત્રી અદાકારો ઝળક્યા. એમાં વિશેષે અરકાજી રાઇકીન, ઓલેગ પીપોવ, કરન્દાસ વગેરે નોંધપાત્ર છે. આધુનિક ગુજરાતી થિયેટરની શરૂઆત પણ 1922માં ચંદ્રવદન મહેતા દ્વારા ‘લાલિયા પરાપર’ નામે એકપાત્રી એકોક્તિથી થયાનું સ્વીકારાયું છે. ક્યારેક લાંબા નાટકમાંથી પસંદ થયેલ સ્વગતોક્તિઓ પૂરતો જ મર્યા-દિત અર્થ એકપાત્રી અભિનયને ગુજરાતમાં અપાય છે, પરંતુ એક જ પાત્ર દ્વારા (કે અન્ય એકાદ-બેના પરોક્ષ કે નજીવા ટેકાથી) લાંબાં નાટકો કે કથા-

પાત્રચિત્રણની સળંગ રજૂઆત માટે અરકાજી રાઇકીન, પુ. લ. દેશપાંડે અને જયંતી પટેલ જેવા અદાકારો આકર્ષણ કરે છે. ચંદ્રવદન મહેતાએ 'લૂઈ બ્રેઇલ' (1970) અને જયંતી પટલે 'મારા અસત્યના પ્રયોગો' (1972) નામે સ્વતંત્ર, સળંગ કૃતિઓ એકપાત્રી અભિનય માટે લખી–ભજવી છે. રેડિયોના પ્રસારણ--માધ્યમ માટે એકપાત્રી સર્જનનો આ નાટ્યપ્રકાર ખૂબ ખેડાયેલો છે. એકપાત્રી અભિનયકાર ક્યારેક સન્નિવેશ, સંગીત, રંગભૂષા, વેશભૂષા કે હાથસામગ્રીનો છૂટથી ઉપયોગ કરે છે. પરંતુ મોટેભાગે એક જ નટ દ્વારા એક કે એકાધિક પાત્રનું સર્જન કરવામાં આંગિક અને વાચિક અભિનય જ મહત્વનાં સાધનો બને છે. સ્થળ-સમયને પાર કરીને ભાવકો સાથે સીધો, અંગત સંવાદ સાધવામાં નટને માટે આંગિક, વાચિક પ્રત્યાયન જ સહાયરૂપ બને, તત્કાળ અવનવું કરી જોવાની તક મળે એવો કમનીય નાટ્યલેખ આપવાની જવાબદારી એના લેખક પર છે. 1987માં ગુજરાતમાં માર્કંડ ભટ્ટ અને વસુબહેન ભટ્ટે એકપાત્રીય અભિનયના નોંધપાત્ર પ્રયોગો આપ્યા હતા.

અભિનયકલા, ગુજરાતમાં

આંગિક, વાચિક અને રંગભૂષા (અંગરચના) (make-up) તેમજ વેશભૂ-ષા(costumes)ની તાલીમ જૂની રંગભૂમિની પારસી, ગુજરાતી અને ઉર્દૂ નાટ-કમંડળીઓમાં નાટકની જરૂરિયાત ધ્યાનમાં રાખીને નટોને આપવામાં આવતી હતી. એ સમયે નાટકમંડળીઓમાં દાખલ થનાર નટોમાં અક્ષરજ્ઞાનનું પ્રમાણ ઓછું હોવાથી તેમને સૌપ્રથમ ભાષાજ્ઞાન તેમજ ઉચ્ચારોની તાલીમ આપવામાં આવતી હતી. વાચિકના ભાગ તરીકે સંગીતની તાલીમ બધા નટોને આપવામાં આવતી હતી. નાટકમંડળીમાં દાખલ થયેલા નવા કિશોર કલાકારોને વહેલી પરોઢથી સ્વરો ભણાવવામાં આવતા હતા. સ્વરની તાલીમ બાદ ઉત્તર હિંદુ-સ્તાની સંગીતના થાટ અને રાગોની સમજ આપવામાં આવતી હતી. નાટકમાં આવતાં ગીતોને રાગબદ્ધ અને તાલબદ્ધ કેવી રીતે ગાવાં તેની તાલીમ પર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવતો. નટોના સંગીતશિક્ષણ માટે જૂની નાટકમંડળીઓમાં 'સંગીત-માસ્તર'ની નિમણૂકો કરવામાં આવતી હતી. નાટકનાં ગીતોને સ્વરબદ્ધ કરવામાં આવતાં ત્યારે નાટ્યલેખક-કવિને હાજર રાખવામાં આવતા અને સ્વર-સંયોજન માટે આવશ્યક ગણાય તો ગીતના શબ્દોમાં ફેરફાર કરવામાં આવતો. જૂની રંગભૂમિમાં સંગીતની તાલીમ અને વાચિક એ અભિનયનું આવશ્યક અંગ ગણાતું. સંગીતની તાલીમની સાથે સાથે સંવાદો કેવી રીતે બોલવા તેની સમજ પણ દિગ્દર્શક દ્વારા નટોને આપવામાં આવતી હતી.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

આંગિક અભિનયમાં શરીરનાં અંગ-ઉપાંગોનાં હલનચલનની તાલીમ આપવામાં આવતી હતી. સ્ત્રીપાઠ કરનાર પુરુષોને પોતાનું દેહસૌષ્ઠવ જાળવવા માટે નિયમિત કસરત કરવી પડતી અને શરીરનું વજન ટકાવી રાખવું પડતું હતું. આ માટે આહારવિહારમાં સંયમ કેળવવા માટે તેમને સમજ આપવામાં આવતી હતી. હાથ, પગ, માથું, કટિ, આંખના ડોળા ઇત્યાદિનું હલનચલન કરીને નાટકનાં પાત્રોનો અભિનય સ્થિર કરવામાં આવતો. એક વખત અભિનય સ્થિર થઈ જાય પછી તેમાં ફેરફારને બહુ અવકાશ રહેતો ન હતો. એક પણ શબ્દ બોલ્યા વિના નાટકના વિવિધ ભાવોની અભિવ્યક્તિ આંગિક અભિનય દ્વારા કેવી રીતે કરવી તેની તાલીમ નટોને આપવામાં આવતી હતી.

સાત્ત્વિક અભિનયની રજૂઆત માટે પણ દિગ્દર્શકો તેમની સમજ પ્રમાણે નાટકમાં આવતા પ્રસંગોના ભાવને અનુરૂપ નટોને સૂક્ષ્મ અભિનય કરવા માટેની સમજ આપતા હતા. અભિનયની આ પ્રકારની તાલીમથી નાટકની રજૂઆતમાં એક પ્રકારની સંવાદિતા આવતી. જયશંકરભાઈ 'સુંદરી'ના શબ્દોમાં કહીએ તો 'જીવ' આવતો.

વ્યવસાયી નાટ્યપ્રવૃત્તિ : 19મી સદીના મધ્યાહને, પરંપરિત પ્રાદેશિક (લોક) નાટ્ય ભવાઈને ઉવેખી, ઉછીને અજવાળે, માંગી આણેલી પિક્ચરફ્રેમ અને ઇતિહાસપુરાણનાં પ્રખ્યાત કથાનક, સંગીત, સિંહનાદી અવાજો અને પ્રો-સીનિયમ આર્ક–'દર્શન'થી વિભાજિત નટપ્રેક્ષકસંબંધના નાટ્ય-તત્વને, જ્યારે મંદિરથી જ્ઞાતિની વાડીઓમાં ઊભા કરેલા માંડવે, અને ત્યાંથી તખ્તાની ચાર દીવાલે ગુજરાતે થિયેટરને પૂર્યું, એ શરૂશરૂની અઢીત્રણ દાયકાની મજલમાં નાટકના હુન્નરને 'કમાણીના સાધન' તરીકે નાણી જોવા વિવિધ નાટ્યમંડળી-ઓએ પ્રયત્ન કરી જોયો. એ દરમિયાન 1851માં કવિ દલપતરામે અંગ્રેજી ગ્રંથના આધારે 'લક્ષ્મીનાટક', નગીનદાસ મારફતિયાએ 'ગુલાબ' અને ''ફક્ત ધનપ્રાપ્તિ માટે'' કવિ નર્મદે 'કૃષ્ણાકુમારી' વગેરે નાટકો લખ્યાં. રણછોડભાઈ ઉદયરામે મહેતાજીઓની મંડળીને સહકારી માળખામાં માર્ગદર્શન આપ્યું. પછીના બેએક દાયકામાં મંડળીનો માલિક એ જ લેખક અને એ જ નિર્ણા-યક એ પરિસ્થિતિમાં બેત્રણ મહત્વનાં નામો ઝળક્યાં – ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી તથા વાઘજી અને મૂળજી એ બે ઓઝા ભાઈઓએ આર્થિક સાહસો ખેડી સ્વ-રચિત નાટકો ભજવાવડાવ્યાં અને ગુજરાતી રંગભૂમિને ગઈ સદીના અંત સુધીમાં સન્માન બક્ષ્યું. આ તબક્કામાં અમૃત કેશવ નાયકે અભિનયકલાની ઉચ્ચ સિદ્ધિઓ હાંસલ કરી. પછીના નટકેન્દ્રી સ્તબકમાં બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર 'સુંદરી'એ મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીમાં અભિનયનાં અજવાળાં

પાથર્યાં. મૂળશંકર મૂલાણી વગેરેએ અભિનેતા અને દિગ્દર્શકોને પડકારરૂપ નાટ્યલેખન કર્યું. એ પછીના એકાદ દાયકામાં ફૂલચંદ માસ્તર, નૃસિંહ વિભાકર અને મૂળશંકર મૂલાણી નાટ્ય મંડળીઓના સંચાલન તરફ વળ્યા. 1922માં મુંબઈ ગુજરાતી નાટક કંપનીમાં દિગ્દર્શકના સત્તાવાર પદ સાથે બાપુલાલે જે ભૂમિકા સ્વીકારી હતી એને અનુસરીને બીજી કંપનીઓમાં પણ મૂળચંદ મામા, મૂળજી ખુશાલ, માસ્તર કાસમ વગેરેએ ગુજરાતી રંગભૂમિમાં દિગ્દર્શન આપવું શરૂ કર્યું, જોકે આ દરમિયાન પણ કોઈ એવો દિગ્દર્શક દેખાતો નથી, જેણે નાટ્ય અને થિયેટરકર્મ કે નટપ્રેક્ષકસંબંધ વિશે અથવા તત્કાલીન ઘટનાપ્રચુર અને બોધક નાટ્યવસ્તુ વિશે કે ગુણકેન્દ્રી બીબાઢાળ (typified) પાત્રાલેખન, ઝમકદાર સંવાદો, 'કૉમિક પૅરેલલ', અને સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શી લેખનમાં ઘૂસી ગયેલ ટ્રિકસીન, સુશોભિત પડદાઓ અને ‘‘મધુરેણ સમાપયેત્''થી અલગ રીતે વિચાર્યું હોય. આ દરમિયાન રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, ત્રાપજકર, વૈરાટી, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, મણિલાલ પાગલ, પ્રાગજી ડોસા જેવા અનેકોએ શેઠિયાઓના મિજાજ અને ડિરેક્ટરોની 'લોકરુચિસમજ'ને અનુરૂપ નાટકો લખી આપ્યાં. ક્યાંક ક્યાંક સામાજિક, રાજકીય સ્થિતિ ઝીલવાનો પણ તેમણે પ્રયત્ન કર્યો. પણ એકલા જામન સિવાય થિયેટરને નાણાં ધીરનારની નાદિરશાહી સામે કોઈએ અવાજ ન ઉઠાવ્યો. એ પછીના સ્તબકમાં ધીમે ધીમે નાટક મંડળીઓ, નટો અને દિગ્દર્શકો, બદલાતી લોકરુચિને પહોંચી વળી ન શકતાં ફિલ્મની લોકપ્રિયતાને ઝાટકે નબળાં થતાં ચાલ્યાં; અને માત્ર પ્રવાસી નાટ્ય મંડળીઓ તરીકે કહેવાતી 'જૂની રંગભૂમિ'ની વિશિષ્ટ અભિનયકળા આજે ગુજરાતનાં ગામડાંઓમાં ખૂણેખાંચરે છેલ્લા શ્વાસ લઈ રહી છે. આ સમય દરમિયાન અનેક નોંધપાત્ર નાટ્ય મંડળીઓ હતી મોરબી આર્યસુબોધ, વાંકાનેર આર્યહિતવર્ધક, મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી, દેશી નાટક સમાજ, નવીન દેશી નાટક કંપની, પાલિતાણા ભક્તિ-પ્રદર્શક નાટકકંપની, આર્યનીતિદર્શક નાટક સમાજ, લક્ષ્મીકાંત નાટક સમાજ, ભારત નૌતમ નાટક કંપની, સત્યસુબોધ નાટક કંપની, સૌરાષ્ટ્ર નાટ્યકલા મંદિર, ઉત્તમ નાટક સમાજ, રૉયલ નાટક મંડળી, વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી, આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી, પારસી નાટક મંડળી, ખટાઉ પારસી નાટક મંડળી, બાલિવાલા ડ્રામૅટિક્સ કંપની વગેરે. આખા ગાળાનાં નોંધપાત્ર અભિનયકારો– માંસોરાબજી ઓગરા, મુન્નીબાઈ, મહેરભાઈ, મોતીબાઈ, મોહન લાલા, શનિ-માસ્તર, ચૂનીલાલ દુર્ગાદાસ, માધવલાલ દાદુજી, પ્રાણસુખ નાયક, જટાશંકર ઓઝા, મોહન મારવાડી, પ્રાણસુખ એડીપોલો, પ્રહલાદ, રાણી પ્રેમલતા, છગન રોમિયો, સૂરજ નાયક, અમૃત જાની વગેરે અનેકોએ તત્કાલીન થિયેટરપ્રણાલી

અને નાટ્યયુક્તિઓને અનુરૂપ લોકોનું મનોરંજન કર્યું. પૂર્વોક્ત અભિનયની તાલીમમાં વાચિક ઉપર વધુ ભાર મુકાતો, અને શારીરિક અભિનયમાં કોઈ વિશેષ પદ્ધતિનું અનુસરણ કે કોઈ નવી પદ્ધતિની ખોજ દેખાઈ નથી. લગભગ દરેક નટ પોતપોતાની આગવી શૈલી ઊભી કરતો. પરંતુ એ શૈલીને કોઈ વિચાર, વિભાવના કે પદ્ધતિનો ટેકો નહોતો; તેમ એને કોઈ એકસૂત્રે કે ક્રમમાં વિકસાવી, સમજાવી શકાય તેમ નહોતું. દોઢેક સદીની ગુજરાતની આ અભિનયકળા વિશે વિશિષ્ટ નિરીક્ષણો કરી શકાય, પરંતુ કોઈ અભિનયપંથનું નામાભિધાન કરી ન શકાય. કારણ કે એમાં પદ્ધતિ કરતાં શૈલી અને પુનરાવર્તિત યુક્તિઓને વિશેષ પ્રાધાન્ય હોય એમ જણાય છે. એક મોટા ઉદ્યોગ તરીકે, મનોરંજનના માધ્યમ તરીકે, ક્યારેક લોકશિક્ષણના બહાના હેઠળ, પરંતુ મોટેભાગે લોકરુચિ વિશેની તત્કાલીન અણઘડ સમજને અધીન દોઢસોએક વર્ષની અભિનયકળા મોટેભાગે હિન્દી, અને ભાગ્યે જ ગુજરાતી ભાષાની એ સમયની એવી જ ખોખલી ફિ-લ્મ-અભિનયકળાની સાવરણીએ સાફ થઈ ગઈ એ બતાવે છે કે થિયેટરની અભિનયકળા કોઈ વિચાર, વિભાવના કે પરંપરાના માળખા વિના ટકે નહિ. વ્યક્તિગત અભિવ્યક્તિ અલ્પજીવી કીર્તિ બક્ષે, પદ્ધતિ કે પરંપરા ન સર્જે.

નવી રંગભૂમિ : જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિની કૃત્રિમ અભિનયશૈલી તથા પુરુષો દ્વારા સ્ત્રી-પાત્રો ભજવવાની પ્રથા સામે સન 1922માં ચંદ્રવદન મહેતાએ જેહાદ જગાવી, અવેતન નાટ્યપ્રવૃત્તિ આદરી, અને નવી રંગભૂમિનો ઉદય થયો. 1922થી 1950ના પ્રારંભિક તબક્કામાં ચંદ્રવદન મહેતા, કનૈયાલાલ મુનશી તથા રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈએ ભજવવા માટેનાં નાટકો લખ્યાં. એ ભજવાયાં તેનાથી રંગભૂમિની મહદ્ અંશે કાયાપલટ થઈ. આ કાર્ય 1930ની આસપાસ સમગ્ર ગુજરાતમાં શરૂ થયું. અમદાવાદ, વડોદરા, સૂરત અને મુંબઈમાં મુનશીનાં ‘કાકાની શશી’, ‘સ્નેહસંભ્રમ’, ‘બે ખરાબ જણ’, ‘ધ્રુવસ્વામિનીદેવી’ જેવાં નાટકો તથા ચંદ્રવદન મહેતાનાં ‘પ્રેમનું મોતી’, ‘ધારાસભા’, ‘સંધ્યાકાળ’, ‘આગગાડી’, ‘નાગા બાવા’ સમાં નાટકો તથા ર. વ. દેસાઈનાં ‘શંકિત હૃદય’, ‘પુષ્પોની સૃષ્ટિમાં’ કે ‘સંયુક્તા’, ‘અંજની’ જેવાં નાટકો નવલોહિયાઓ ભજવવા લાગ્યા. સી. સી.નાં સાથીઓ તરીકે શરૂઆતમાં સોલી બાટલીવાલા, યૂસુફ મહે-રઅલી, કાર્લ ખંડાલાવાલા, ઉપેન્દ્ર દેસાઈ, સરલા દેસાઈ (બૅનરજી), કમલાકાન્ત લોહાણા, ચન્દ્રા વીણ, અનંત વીણ વગેરે હતાં. ત્યારબાદ ધનસુખલાલ મહેતા, જ્યોતીન્દ્ર દવે, બાદરાયણ અને પાછળથી મધુકર રાંદેરિયા, ડૉ. આર. કે. શાહ, ભગવાનદાસ ભૂખણવાળા, કાન્તિ સંઘવી અને ચંદ્રવદન ભટ્ટ જોડાયા.

સૌરાષ્ટ્રમાં રાજકોટ, જામનગર, ભાવનગરમાં રમણલાલનું ‘શંકિત હૃદય’

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

વારંવાર ભજવાતું. 1931–32ના ગાળામાં ડૉ. રમણલાલ યાજ્ઞિકે નર્મદશતાબ્દી પ્રસંગે રાજકોટ ખાતે મુનશીનાં ‘ધ્રુવસ્વામિનીદેવી’ તથા ‘કાકાની શશી’ના સફળ પ્રયોગો ભાવનગર અને રાજકોટમાં કરેલા. તેમાં કિરીટસિંહ ગોહિલ, રાજપરા, સી. ડી. નાયક તથા હોરમઝદિયાર દલાલે નટ તરીકે ધ્યાન ખેંચેલું.

અમદાવાદમાં 1937ની સાલમાં ‘રંગમંડળ’ની સ્થાપનાથી સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ એકસૂત્રે બંધાઈ, ડ્રૉઇંગરૂમ થિયેટરની યોજના શરૂ થઈ. તેમાં મુખ્યત્વે ધનંજય ઠાકર, નીરુ દેસાઈ, જયંતિ દલાલ, ચીનુભાઈ પટવા વગેરે કર્ણધાર બન્યા. મુનશીનાં ‘લોપામુદ્રા’, ‘પુત્રસમોવડી’, ચંદ્રવદન મહેતાનું ‘આગગાડી’ વગેરે નાટકો રજૂ થયાં. 1945માં ‘ગીતગોવિંદ’ નૃત્યનાટિકા રજૂ થઈ. 1943માં જૂનાગઢમાં સાહિત્ય પરિષદ ભરાઈ ત્યારે અદી મર્ઝબાને ‘સેન્સ’ નામની સ્ક્રિપ્ટ માઇક પરથી રજૂ કરી નવતર પ્રયોગ કર્યો. ઇન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિયેશન(IPTA)ની પ્રવૃત્તિ અમદાવાદમાં પણ વિકસવા લાગી. 1946માં ‘હંસી’, ‘ઢીંગલીઘર’, ‘ઇન્સ્પેક્ટર કૉલ્સ’ વગેરે નાટકો રજૂ થયાં. જસવંત ઠાકર અને દીના ગાંધી તેમાં મોખરે રહ્યાં. રંગમંડળ, ઇપ્ટા, રૂપક સંઘ અને જવનિકાનો જન્મ થયો. એ ગાળામાં ધીરુભાઈ ઠાકર-દિગ્દર્શિત ‘જયા-જયંત’(કવિ ન્હાનાલાલ)નો રૂપક સંઘ તરફથી સફળ પ્રયોગ થયો, જેમાં ધીરુભાઈ ઉપરાંત શિવકુમાર જોષી, વિનોદિની નીલકંઠ, પિનાકિન ઠાકોર, કલ્લોલિની દિવેટિયા (હઝરત), બકુલ જોષીપુરા વગેરેએ વિવિધ ભૂમિકાઓ ભજવેલી. રંગમંડળમાં ટાગોરના ‘અચલાયતન’ના 55 જેટલા પ્રયોગો થયા. ધ. કૃ. મહેતા અને ગુલાબદાસ બ્રોકરનું ‘ધૂમ્રસેર’ ભજવાયું. હરકાંત શાહ અને કલા શાહ તખતા પર આવ્યાં. ઇપ્ટામાં જસવંત ઠાકર સાથે દીનાબહેન, કૈલાસ પંડ્યા, નટુ-ચીનુની જોડી કાર્યરત રહે છે. એ વખતે જસવંત ઠાકરે લોર્કાના ‘Cobbler's Wife’ પરથી ‘મોચીની વહુ’ રજૂ કર્યું, જેણે ઊહાપોહ મચાવ્યો. ત્યારબાદ તેમણે ગૉર્કીનું ‘ઊંડા અંધારેથી’ ભજવ્યું. 1945–1948ના ગાળામાં રૂપક સંઘે ‘શંબરકન્યા’, ‘ડૉ. મધુરિકા’, ‘પરમેશ્વરને પૂરનારો’ વગેરે પ્રયોગો કર્યા.

1949માં નરોત્તમ શાહ અને મોહન ઠક્કરે મૉલિયેરનું ‘મખ્ખીચૂસ’ રજૂ કર્યું. રંગમંડળમાં ત્યારે જે નવલોહિયાં હતાં તેમાં અરુણ ઠાકોર, ભાનુ ત્રિવેદી, પ્રબોધ જોષી, શિવકુમાર જોષી, પિનાકિન ઠાકોર, ઉષા મલજી, અનસૂયા ચોકસી, જયંતી પટેલ અને નરોત્તમ શાહનાં નામો ગણાવી શકાય. આ જ અરસામાં જસવંત ઠાકરે શેક્સપિયરના ‘હૅમ્લેટ’નો પ્રયોગ નવતર રૂપે કર્યો.

રંગમંડળે શરદ્ચંદ્રના ‘વિરાજવહુ’ને તખ્તા ઉપર ઉતાર્યું. 1947ની 15 ઑગસ્ટે ઇપ્ટા અને રૂપક સંઘના સંયુક્ત ઉપક્રમે નાટ્યોત્સવ દ્વિજેન્દ્ર રૉયનું

'શાહજહાં' ભજવીને ઊજવાય છે. તેમાં વાડીલાલ શાહ, પ્રદ્યુમ્ન ભટ્ટ, ભાર્ગવી ઠાકર, ધનંજય ઠાકર, જસવંત ઠાકર, સુમતિ થાણાવાલા, વિષ્ણુકુમાર જોષી વગેરેએ ભાગ લીધેલો. રૂપક સંઘે ગાંધીજીના નિર્વાણ પછી શ્રદ્ધાંજલિરૂપ 'પર-મેશ્વરને પૂરનારો' નાટક ભજવેલું. તેમાં નાનુભાઈ પાઠકે ગાંધીજીના પાત્રને આબેહૂબ ઉપસાવ્યું હતું.

1950માં રંગમંડળ શરદબાબુનું 'બિંદુનો કીકો' રજૂ કરે છે, જે મુંબઈ રાજ્ય નાટ્યસ્પર્ધામાં પારિતોષિકવિજેતા બને છે. તેમાં ઉષા મલજી બિંદુ તરીકે ઝળકી ઊઠે છે.

આ અરસામાં બીજી એક અગ્રગણ્ય નાટ્યસંસ્થા 'નટમંડળ'નો ઉદય થાય છે. ગુજરાત વિદ્યાસભા આ સંસ્થા દ્વારા વ્યવસ્થિત નાટ્યતાલીમ આપે છે. રસિ-કલાલ પરીખરચિત 'મેનાં ગુર્જરી' લોકનાટ્યની રજૂઆત આ સંસ્થાના ઉપક્રમે જયશંકર સુંદરી કરે છે, જેમાં દીનાબહેન તથા પ્રાણસુખ નાયક અભિનયનાં ઉચ્ચ શિખરો સર કરે છે. દામિની મહેતા અને કૈલાસ પંડ્યા પણ ઝળકે છે. એ જમાનામાં તેના 100થી વધુ પ્રયોગો ભજવાય છે. ત્યારબાદ 'જુગલ જુગારી', 'મિથ્યાભિમાન', 'લોકશત્રુ' જેવાં નાટકો નટમંડળ તરફથી રજૂ થયાં હતાં.

વડોદરામાં રમણલાલ દેસાઈની છત્રછાયા નીચે 1930થી 1941માં નાગર ઍમેચ્યોર્સ તેમનું 'સંયુક્તા' તથા વડોદરા કલાસમાજ 'શંકિત હૃદય' અને ગુજરાત ક્લબ 'અંજની' ભજવે છે. રમણલાલ, હંસાબહેન, ચન્દ્રવદન મહેતા, સુધાબહેન દેસાઈ અને જસવંત ઠાકર ત્યાં કલાપ્રવૃત્તિને વેગ આપે છે.

સૂરત ખાતે ચંદ્રવદન મહેતા 'કલાસમાજ'ની સ્થાપના કરી 1927માં 'અખો' રજૂ કરે છે. 1947 પછી સૂરતમાં પ્રસિદ્ધ અવેતન સંસ્થાઓ સ્થપાઈ – કલાક્ષેત્ર, રાષ્ટ્રીય કલાકેન્દ્ર, કલાનિકેતન. વજુભાઈ ટાંક, કંચનલાલ મામાવાળા વગેરે નાટ્યજ્યોત જલતી રાખે છે.

1942માં મુંબઈ ખાતે બે સબળ કાર્યશીલ સંસ્થાઓ સ્થપાય છે–અગાઉ ઉલ્લેખેલ ઇપ્ટા અને આઇ.એન.ટી. ઇપ્ટા જસવંત ઠાકરના દિગ્દર્શન હેઠળ ગુ-ણવંતરાય આચાર્યનું બળૂકું નાટક 'અલ્લાબેલી' મુંબઈ અને અમદાવાદમાં રજૂ કરે છે, અને પ્રતાપ ઓઝા, ચાંપશી નાગડા, નરેન્દ્ર ત્રિવેદી, વનલતા મહેતા, લીલા જરીવાળા વગેરે કલાકારો તખ્તા ઉપર આવે છે. ત્યારબાદ જે. બી. પ્રિ-સ્ટલીના 'ઇન્સ્પેક્ટર કૉલ્સ' નાટકનું રૂપાન્તર 'કલ્યાણી' રજૂ થાય છે.

નવી ગુજરાતી રંગભૂમિનો બીજો તબક્કો 1953થી આરંભાય છે. 1953થી 1978નો ગાળો એટલે નવી રંગભૂમિનો મધ્યાહન. આ ગાળામાં મુંબઈમાં

રંગભૂમિ, આઇ.એન.ટી., નાટ્યસંપદા, બહુરૂપી, ભારતીય વિદ્યા ભવન કલાકેન્દ્ર, નીલા થિયેટર્સ જેવી સંસ્થાઓ સક્રિય હોય છે. રંગભૂમિને રમેશ જમીનદાર, ચંદ્રવદન ભટ્ટ, અદી મર્ઝબાન, ફીરોઝ આંટિયા, પ્રવીણ જોષી, અરવિંદ જોષી, ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી, અરવિંદ ત્રિવેદી, વિજય દત્ત, કાંતિ મડિયા, ચંદ્રકાંત ઠક્કર, અરવિંદ ઠક્કર, શૈલેશ દવે, જગદીશ શાહ, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ જેવા કુશળ દિગ્દર્શકો પ્રાપ્ત થાય છે અને નટનટીઓની તો લાંબી વણજાર. અગ્રગણ્ય નટો તે જયંતી પટેલ, મધુકર રાંદેરિયા, પ્રતાપ સાંગાણી, જયંત વ્યાસ, સુહાસ અલમૌલા, અમર જરીવાલા, કૃષ્ણ શાહ, આશુતોષ શાસ્ત્રી, હેમંત દેસાઈ, ભરત દવે, મહેશ દેસાઈ, સુમંત વ્યાસ, વ્રજલાલ પારેખ, દીપક ઘીવાલા, અરવિંદ રાઠોડ, રણજિત આથા, ડી. એસ. મહેતા, શરદ સ્માર્ત, કિશોર ભટ્ટ, હંસુ મહેતા, અજિત દેસાઈ, નરોત્તમ શાહ, કમલેશ દરુ, ગિરીશ દેસાઈ, હની છાયા, શ્યામ અસરાણી, અશોક ઠક્કર, જયંત શાહ, અમૃત પટેલ, તારક મહેતા, મૂળરાજ રાજડા, મુકુંદ જાની, દીનુ ત્રિવેદી, દેવેન્દ્ર પંડિત, શંભુ દામનીવાલા, નારણ રાજગોર, બાબુ રાજે, શંકરપ્રસાદ દેસાઈ, સુરેન્દ્ર શાહ, કૃષ્ણકાંત, કૃષ્ણ વસાવડા, હર્ષદ ત્રિવેદી, અજિત શાહ, મહેન્દ્ર ત્રિવેદી વગેરે.

1978 પછીના ત્રીજા તબક્કામાં મુંબઈમાં નવલોહિયા નટ-દિગ્દર્શકોનો નવો ફાલ આવે છે. સુરેશ રાજડા, શફી ઇનામદાર, લક્ષ્મીકાંત કર્પે, લતેશ શાહ, ફીરોઝ ભગત ને મહેન્દ્ર જોષી જેવા દિગ્દર્શકો અને અભિનેતાઓ પરેશ રાવળ, અજિત વાચ્છાની, મૂકેશ રાવળ, સિદ્ધાર્થ રાંદેરિયા, સમીર ખખ્ખર, મહાવીર શાહ, ઉત્કર્ષ મજમુદાર, હોમી વાડિયા, રસિક દવે, સનત વ્યાસ, સોહિલ વીરાણી, ટીકુ તલસાણિયા, આશિષ ઓઝા, તીરથ વિદ્યાર્થી, અરવિંદ વેકરિયા, જતીન કાણકિયા, દર્શન જરીવાલા, અમર દેસાઈ, પ્રતાપ સચદેવ વગેરે અને અભિનેત્રીઓ–સુજાતા મહેતા, સ્વરૂપ સંપટ, નિકિતા શાહ, કૃત્તિકા દેસાઈ, મીનળ પરમાર, ડેઇઝી ઈરાની, કેતકી દવે, નયન ભટ્ટ, દીપ્તિ તલસાણિયા, મેઘના રૉય, અપરા મહેતા વગેરે.

સન 1953 પછીના ગાળામાં પારસી કલાકારો પણ એટલા જ પ્રવૃત્ત રહે છે. મુંબઈ ખાતે અદી મર્ઝબાન, ફીરોઝ આંટિયા, હોમી વાડિયા જેવા દિગ્દર્શકો ઉપરાંત બરજોર પટેલ, રૂબી પટેલ, દિન્યાર કોન્ટ્રાક્ટર, દાદી સરકારી, નૌશીર રત્નાગર, હોમી નવડિયા, પીલુ વાડિયા, દીનુ નિકલસન જેવાં નટનટીઓ ગુજરાતી રંગભૂમિને અજવાળે છે. મુંબઈ બહાર કરંજિયા પરિવારવીરા ને યઝદી, રોહિન ને મહેરનોશ, બ્રિનાઇફર અને મહરુખ તેમજ રતન માર્શલ વગેરે સૂરત ખાતે અભિનયનો આતશ જલતો રાખે છે.

1953 પછીના નવી રંગભૂમિના મધ્યાહનકાળમાં મુંબઈ બહાર સૂરત, વડોદરા, અમદાવાદ, નડિયાદ, રાજકોટ ખાતે રંગભૂમિ ગાજતી રહે છે. અમદાવાદમાં દર્પણ, કૉરસ, રંગબહાર, અર્પણ, યંગ થિયેટર્સ, સપ્તસિંધુ જેવી સંસ્થાઓ અસ્તિત્વમાં આવે છે. અરવિંદ વૈદ્ય, દિનેશ શુક્લ, કૈલાસ પંડ્યા, નિમેષ દેસાઈ, ભરત દવે, રાજુ પટેલ, સુભાષ શાહ જેવા દિગ્દર્શકો તેમજ પી. ખરસાણી, જયંતીભાઈ પટેલ, બાલકૃષ્ણ પટેલ, જયેન્દ્ર મહેતા, હસમુખ ભાવસાર, બચુભાઈ નાદાર, ચેતન રાવલ, રાજુ બારોટ, રાઘવેન્દ્ર દીક્ષિત, દેવેન્દ્ર શાહ, કમલ ત્રિવેદી, હિમાંશુ યાજ્ઞિક, હર્ષદ શુક્લ જેવા નટ તેમજ દામિની મહેતા, પ્રતિભા રાવળ, જયશ્રી પરીખ, ઇન્દિરા મેધા, વિજયા દેસાઈ, અદિતિ ઠાકર, કીર્તિદા ઠાકોર, ડાયેના ઠાકોર, ગોપી દેસાઈ વગેરે નટીઓ પ્રકાશમાં આવી. શ્રી જનક દવેએ ભવાઈના અવનવા પ્રયોગો કર્યા.

વડોદરા ખાતે 'ત્રિવેણી' ઉપરાંત ઇન્ટિમેટ, રંગાવલિ, આકાર જેવી અવેતન નાટ્યસંસ્થાઓ તેમજ મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય સંચાલિત નાટ્યવિભાગે પોતાનાં નાટકો દ્વારા નવી રંગભૂમિ ઉપર વિશિષ્ટ કેડીઓ કંડારી. માર્કંડ ભટ્ટ, હરીશ પટેલ, રમેશ ભટ્ટ, યશવંત કેળકર જેવા દિગ્દર્શકો તથા ઊર્મિલા ભટ્ટ, વૃન્દા ત્રિવેદી, લીલા શાહ, ઉમા દેસાઈ, દીપા દીવાન, ચેતના મહેતા જેવી અભિનેત્રીઓ તથા જગદીશ રાહી, ત્ર્યંબક જોષી, દત્તુ પટેલ, નટુ પટેલ, સુમન્ત શાહ, ચાંદ પટેલ, હરિવદન પરીખ, ગુલામનબી શેખ, પ્રેમશંકર ભટ્ટ, પુરુષોત્તમ દાસ, અશરફ મેમણ, રાજુ જોષી, ભૂપેશ શાહ, જયેન્દ્ર મિશ્રા, કિરણ દલાલ, કૃપાદેવ યાજ્ઞિક, ડૉ. મહેશ ચંપકલાલ તથા રાજુલ મહેતા જેવા નટોએ નવી રંગભૂમિનો વિકાસ સાધ્યો. જગદીશ ભટ્ટ, અંબાલાલ પટેલ, શૈલેશ ત્રિવેદીએ ભવાઈના અવનવા પ્રયોગો કર્યા. અવંતિલાલ ચાવલાએ મૂકનાટ્ય(mime)ની કળાને લોકપ્રિય બનાવી.

સૂરતમાં રાષ્ટ્રીય કલા કેન્દ્રે પોતાની પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી. કપિલ શુક્લ, અનંગ દેસાઈ, સોનાલી વૈદ્ય વગેરે ત્યાં મુખ્ય હતાં.

સ્વરાજ્ય આવ્યા પછીના ત્રણચાર દાયકા દરમિયાન અનેક નટનટીઓએ ગુજરાતની નવી રંગભૂમિને આ રીતે આકાર આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

•

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

6. લોકનાટ્ય

પરંપરાપ્રાપ્ત ભારતીય નાટ્યપ્રયોગો : ભૂમિજાત પરંપરા મુજબની નાટ્ય-પ્રણાલીઓ. દેશની મંચનકલાઓનૃત્ય, સંગીત, નાટ્ય, કઠપૂતળી વગેરેનું જે વૈવિધ્ય છે તે સંસ્કૃતિ, પ્રદેશ, ભાષા-બોલી, સંપ્રદાય, જાતિ વગેરેની પરંપરાઓનું પરિણામ હોય છે. એનાં રૂપો, પ્રકારો, પ્રસ્તુતિ–રીતિઓ અને પ્રણાલીઓ પણ નિરનિરાળાં હોય છે. ખાસ કરીને મંચનકલાઓના પાશ્ચાત્ય દેશોના જાણીતા પ્રકારો – નાટક, ઑપેરા, બૅલે વગેરેની જેમ આ પરંપરાપ્રાપ્ત નાટ્યપ્રયોગોને કોઈ એક ચોક્કસ વ્યાખ્યામાં બાંધીને ઓળખવાનું શક્ય નથી. (દા.ત., ભારતીય પરંપરામાં નૃત્ય અને નૃત્તનો જે ભેદ છે એ જ એટલો વિશિષ્ટ છે કે એને વિ-સ્તારથી સમજવો અને સમજાવવો પડે.) એનું એક કારણ એ પણ હોઈ શકે કે ભારતની પ્રશિષ્ટ કલાઓમાં પણ બહુ-રંગી બહુ-આયામી વિવિધતા છે અને એમાંથી ઉદભવતાં, મિશ્રિત થતા કર્મકાંડોમાંથી ઊપસતાં, વળી એમાંથી મિશ્રિત થતાં અનેક પરંપરાપ્રાપ્ત મંચનરૂપો ઉપલબ્ધ છે. એમાંનાં કેટલાંય વીસરાતાં-વિલાતાં જાય છે, કેટલાંકમાં નવાં (ઘણી વાર વિકૃત) તત્વો ઉમેરાયાં છે; પણ કેટલાંક હજીય ઠીક ઠીક સચવાયેલાં-સંઘરાયેલાં છે. એ પ્રક્રિયા પણ જે તે નાટ્ય-પ્રકાર, ભાષા અને પ્રદેશ, અન્ય માધ્યમોના સારા-નરસા પ્રભાવો, જે તે ‘લોક’ની સાંપ્રત અભિવ્યક્તિની જરૂરતો વગેરે પર નિર્ભર રહી છે.

ભારતીય ઉપખંડના વિવિધ પ્રદેશોની આ મંચનકલાઓની પરંપરા એની લોકસંસ્કૃતિના જુદે જુદે વિકાસ-તબક્કે, કલાપ્રકાર, શૈલી, સ્વરૂપ કે સામાજિક--રાજકીય વાતાવરણની દષ્ટિએ અભિવ્યક્તિનું ખૂબ સબળ માધ્યમ રહ્યું છે. એક પક્ષે આ સાંસ્કૃતિક ભાત ઊભી કરે છે અને બીજે પક્ષે ‘લોક’માનસના

મજબૂત પાયે અભિવ્યક્તિની કેટલીક રીતે અમૂર્તતા પણ સિદ્ધ કરે છે, જે એની ખરી વિશેષતા છે. આ પરંપરા-સાતત્ય, દર્શન કે લોકડહાપણનાં સ્થિર જળની સાથોસાથ એની પ્રવાહિતા અને સ્થિતિસ્થાપકતા સમજવી જરૂરી લાગશે, પણ વિગતે તપાસતાં આ પરંપરાપ્રાપ્ત લોકમંચનરૂપોની સર્વદેશકાલીનતાની ગુરુકિલ્લી જરૂર હાથ લાગી શકે.

અલબત્ત, આ સ્વરૂપો અને અન્ય કંઠોપકંઠ (oral) સાહિત્યને 'લોક' જોડવામાં આવતાં, 'folk' એટલે કે 'દેશી' કહેતાં, native કે vernacular જેવો સંસ્થાનવાદી અનુદાર અર્થ જોડાય છે, અને તેથી કેટલાક અભ્યાસીઓએ એને પરંપરાપ્રાપ્ત કલારૂપો કહેવા ઉચિત આગ્રહ સેવ્યો છે; કારણ કે નૃવંશશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો આદિવાસી, ગ્રામ અને નગર – એમ ત્રણ વિકાસતબક્કે એની તપાસ થવી જોઈએ. એ ત્રણેયના સામાજિક તાણાવાણા અને અભિવ્યક્તિની બદલાતી રહેતી આવશ્યકતાઓ પણ નિરાળી જ રહી છે. ભારતની આદિવાસીઓની વસ્તી 4 કરોડની હોવાનું મનાય છે, જેમાં અનેક જાતિઓ અને જૂથો આવે; ડુંગરાળ વિસ્તારો, જંગલો, મેદાનો અને રણપ્રદેશોમાં તેઓ વસતા હોય; સામાજિક વિકાસને અલગ અલગ તબક્કે તેઓ અનેક પ્રકારના વ્યવસાય કરતા હોય; તેથી સ્વાભાવિક જ એમનાં કલામંચનરૂપોમાં ભારે તફાવત હોય; તેમ અનેક સ્થળે તેમનામાં તાત્ત્વિક સામ્ય પણ જોવા મળે. દા.ત., અનેક આદિવાસી મંચનકલાઓમાં મૂક કે મૌખિક અભિનયની પદ્ધતિ અને રીતમાં ખાસ ભેદ નથી હોતો. શબ્દ કે મુદ્રા જેનાથી વ્યક્ત થઈ શકે એનો ઉપયોગ કરવાની મૂળ માનવવૃત્તિને જ તેઓ અનુસરતા રહ્યા છે; અને પોતપોતાની જરૂર પૂરતી દરેક રીત અને પદ્ધતિ તેમણે વિકસાવી છે. જીવનના સીધા અનુભવમાંથી મળ્યું તે પ્રયોજવું અને ટકી શકે તે અચૂક ટકાવવું; દા.ત., શિકાર અને ભય સામે રક્ષણ જેવા વિષયો તથા શારીરિક સંપર્ક, હૂંફ અને સામુદાયિક ભાવનાની અભિવ્યક્તિ એમનાં નૃત્યો, ગીતો અને નાટ્યરૂપોમાં કેન્દ્રસ્થાને છે. એની સામેના પડકારો ઝીલતાં જેટલું બદલાવું પડે એ પણ એમાં આમેજ થયા કરે, અને એ કલારૂપો લવચીક (flexible) હોય એટલે ફરી પાછાં એમનાં પાણી સમથળ થઈ જાય.

ગ્રામસંસ્કૃતિમાં ભૂમિની ફળદ્રૂપતા, ખાદ્ય અનાજના ઉત્પાદન અને સંગ્રહ જેવી નૈમિત્તિક ક્રિયાઓમાંથી ઉદભવેલાં મંચનરૂપો પ્રાપ્ત થાય છે. એ સંસ્કૃતિ 'લોક'સમાજમાં બહુમતી ધરાવે છે. ખેત-ઉત્પાદનની મોસમો, પ્રકૃતિચક્ર, આનુષંગિક વ્યવસાયો, નિયતિ, ભક્તિ અને દેવદેવીઓનાં પૂજા-અર્ચનો વગેરે વિષયો એમના જીવનચક્ર મુજબ, અનેક અભિવ્યક્તિ-પ્રકારો અપેક્ષે

અને એ એમ વિકસ્યા કરે. ભક્તિસંપ્રદાય પછી એમાં ઉમેરાયાં રામ અને કૃષ્ણ જેવાં પૌરાણિક પાત્રો, અને એમની અનેક લીલાઓ જીવનના વિવિધ તબક્કાઓને કલારૂપ આપતી ગઈ. સમાજજીવનની જરૂર મુજબ એ ક્યારેક મંદિરના પ્રાંગણમાં તો ક્યારેક ગામને ચોરે અને શેરી–ગલીઓમાં પ્રસ્તુત થતી રહી. એકનું એક કલારૂપ જુદા નામે, અનેક જાતિ-પ્રદેશ-સંસ્કૃતિવિશેષ મુજબ આગવો ઘાટ (કે ક્યારેક તો માત્ર પ્રસ્તુતિરીતિ) પામતાં ગયાં; દા.ત., રાજસ્થાનની અને ગુજરાતની ભવાઈ જેમ નિરાળી છે, તેમ ગુજરાતમાં જ બ્રાહ્મણ અને નાગરોની ભવાઈમાં પણ તફાવત પડે છે. સમાજ અને રાજકીય વાતાવરણનું ક્યાંક પ્રતિબિમ્બ પડ્યું, તો યથાતથ સ્થિતિને એ મંચનરૂપો ટેકો પણ આપતાં રહ્યાં. પરંતુ સમાજપરિવર્તનની આ પ્રક્રિયામાં નગરસંસ્કૃતિ વિકસી ત્યારે બાહ્ય પ્રભાવો વધુ નિર્ણાયક બન્યા. એના ચહેરાહીન ‘લોક’ની મૂંઝવણ પણ એથી વધી. સાચવવા કરતાં ટકી રહેવું એ એની મોટી ચિંતા રહી છે, તેમજ પોતાની પ્રશિષ્ટ કલા-પ્રણાલીમાં બાહ્ય સંસ્કૃતિના પ્રભાવ નીચે વધુ વૈવિધ્ય પણ આવ્યું છે.

આદિવાસી, ગ્રામ અને નગરનાં કલારૂપોમાં પ્રશિષ્ટ કે બાહ્ય પ્રભાવથી અથવા એમની વચ્ચેના સીધા આદાન-પ્રદાનથી ગતિશીલતા અને સ્થિતિસ્થાપકતા આવે એ ક્યારેક જે તે લોકસંસ્કૃતિની આંતરિક વિકાસ-પ્રક્રિયા સાથે સુસંગત ન પણ હોય.

ઐતિહાસિક વિકાસની દૃષ્ટિએ તપાસીએ તો ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’ જેવી પ્રશિષ્ટ પ્રણાલી બીજીથી દસમી સદી વચ્ચે ખૂબ પ્રચલિત હતી; પરંતુ એ મહદ્ અંશે વર્ગવિશેષો દ્વારા થતી વર્ગવિશેષ પૂરતી મર્યાદિત બની ત્યારે આમ પ્રજાએ પોતાનાં દેશી કલારૂપો નૈમિત્તિક ક્રિયાવિધિમાંથી કોતરી કાઢ્યાં. નૃત્ત, નૃત્ય અને નાટ્ય ઉપરાંત ચિત્ર, સ્થાપત્ય, સંગીત વગેરે પણ એ પ્રક્રિયાથી વંચિત રહ્યાં નહોતાં. એમાંનુંય કેટલુંક પ્રશિષ્ટ શાસ્ત્રકારોએ પોતાનામાં સમાવી લઈ સાચવી લીધું; જોકે એથી નવી પેઢીની મંચનકલાઓ વિકસી એવું કેટલાક નાટ્યવિદો માને છે. આ ચૌદમી-પંદરમી સદી સુધીની પ્રક્રિયામાં ભક્તિસંપ્રદાયે અને ગુજરાતી, મરાઠી, બંગાળી જેવી પ્રાદેશિક ભાષાઓના વિકાસે પણ ફાળો આપ્યો છે.

નવી પેઢીનાં કલારૂપોમાં ગીતસંગીત સાથે કથા કરનારની એકલ પ્રસ્તુતિ, એમાં ઉમેરાતો અભિનય, ધીમે ધીમે પાત્રો અને એના પ્રસંગોનાં રૂપ-ઘાટ વગેરે તબક્કાઓ આવ્યા. કથાપ્રસ્તુતિમાં ચિત્રો આવે તો એ રાજસ્થાનમાં ‘પાબુજી કી પડ’ બને તો ક્યારેક માત્ર ‘રામ હરિકથા’નું પઠન-ગાયન બની રહે; જ્યારે પાત્રપ્રસંગો ઉમેરાય ત્યારે તે રામકૃષ્ણ-લીલા બને; નૃત્ય-નૃત્ત-ગાયન-વાદનનાં તત્ત્વો ભવાઈ, તમાશા, થેરુકૂત્તુ, નૌટંકી, ખયાલ વગેરેમાં જોવા મળે. એમાંથી

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

કોઈ સ્થળ-વિશેષમાં પ્રસ્તુતિ પામે; દા. ત., કુટ્ટિયાટ્ટમ્. તો ક્યારેક આ મંચનરૂ-પો શેરી-ગલીઓમાં લોકો વચ્ચે રજૂ થાય. આ સઘળાં નાટ્યધર્મી પરંપરાપ્રાપ્ત (લોક)મંચનરૂપોમાં ભારે શૈલીપરક (stylized) અને અમૂર્ત (abstract) તત્ત્વો છે. એમને આધારે સાંપ્રત મંચનકલાનો વિકાસ થયો છે. દા. ત., જર્મનીના બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તનું પ્રદેશભાષાનિર્ભર (dialectical) થિયેટર. ભારતમાં અનેક એવા પ્રયોગો થઈ રહ્યા છે, જેણે આ મંચનરૂપોમાંથી પ્રેરણા લીધી છે. અતિઉત્સાહ કે સંશોધન-સમજણની ઊણપને લીધે ક્યાંક ક્યાંક મર્યાદાઓ વરતાય છે. એવો જ જે તે કલાસ્વરૂપની સાચવણીનો મુદ્દો છે. જે ટકે તે સનાતન એ સાચું હોય તોપણ જે ટક્યું છે એ સનાતન છે એ માન્યતા દરેકને સ્વીકાર્ય ન પણ લાગે.

વળી પુરાણો કે રામકૃષ્ણની કથાઓને નાટ્ય માટેના વિષયો તરીકે સ્વી-કારીને, એ કથાઓનું અર્થઘટન કરી, સ્થાનિક પરિસ્થિતિને સુસંગત મંચનરૂપો અને યુક્તિઓ પ્રયોજતા અનેક પરંપરાપ્રાપ્ત નાટ્યપ્રકારો છે. દેશના વિવિધ ભાગોમાં વિકસેલી

નરકાસુર : કેરળનું કૃષ્ણાટ્ટમ્

સાહિત્યિક અને મંચનવિદ્યાઓને તેઓ અનુસરતા હોય તેમ લાગે છે. ભવાઈ, તમાશા, થેરુકૂત્તુ, નૌટંકી, માટ, ખયાલ, કાશ્મીરનું બાંડજશ્ન અને હિમાચલ પ્રદેશનું કરિયાલા વગેરે આ પ્રકારોમાં આવે. આજનાં શેરીનાટકો જેવા આ પ્રકારે પ્રશિષ્ટ પ્રણાલીઓમાંથીય લેવાય તેટલું લીધું છે, તો ક્યારેક એનાં રૂપ-ઘાટ ‘નાટક’ સ્વરૂપની નજીક હોય એવુંય સિદ્ધ કર્યું છે. એમાં આસામનું અંકિયાનાટ, આંધ્રનું ભાયકલાયમ્ અને તમિળનાડુનું ભાગવત-મેલા તથા દશા-

વતાર, બંગાળનું જાત્રા, પંજાબનું નક્કાલ વગેરેને ગણી શકાય. જોકે કેરળનાં કુટ્ટિયાટ્ટમ્ અને કૃષ્ણાટ્ટમ્ એ દૃષ્ટિએ નિરાળાં ગણાય. શબ્દ કરતાં નૃત્ય તથા ગતિ પર આધારિત નૃત્યનાટિકાનું સ્વરૂપ પણ એમાં ઉમેરી શકાય. છાવ નૃત્ય અને એનાં સેરાઈકેલા, પુરુલિયા અને મયૂરભંજ નાટ્યપ્રકારો, તો ભાગવત-મેલા અને કુચિપુડી નાટ્યપ્રકારો તરીકે યક્ષગાનથી એ રીતે જુદા પડે છે કે શબ્દ સાથે સંગીત અને નૃત્યનું સંયોજન એમાં વિશિષ્ટ રીતે થયું છે.

સિયપોશ : બંગાળનું જાત્રા

બીજીથી ચૌદમી સદી વચ્ચે, પ્રશિષ્ટ નાટ્યપ્રણાલીને સમાંતર જ લગભગ, ગ્રામસંસ્કૃતિની કેટલીક ‘પછાત’ ગણાતી કોમોના અવેતન કલાકારોએ રામલીલા, રાસલીલા અને અંકિયાનાટ સિવાયનાં નાટ્યરૂપોને જાળવ્યાં છે, એ ખાસ નોંધવું

મથુરાની રાસલીલા

જોઈએ. દા.ત., ભવાઈ માટે તરગાળાઓની જેમ વ્યાવસાયિક મંડળીઓ છે, તેમ શૌખિયા અવેતન જૂથોમાં નાગર વગેરે કોમોની ભવાઈ પણ ગણવી પડે. પુરુલિયાના કલાકારોમાં દલિતો અને વૈશ્યો બંને છે, મયૂરભંજના કલાકારોમાં

ક્ષત્રિયો છે અને સેરાઈકેલામાં તો રાજકુમારો પણ ભાગ લેતા હતા. ભાયકલા-યમ્, યક્ષગાન અને કુટ્ટિયાટ્ટમમાં મોટેભાગે બ્રાહ્મણો તથા એની પેટાજ્ઞાતિઓના કલાકારો જ સંકળાયેલા જોવા મળે છે. રામનગરની રામલીલા અને મથુરા તથા વૃંદાવનની રાસલીલા બ્રાહ્મણો જ કરતા આવ્યા છે; મણિપુરની જાત્રા તથા રાસના કલાકારોમાં ક્ષત્રિયોની બહુમતી છે.

નારીવેશ : રાજસ્થાનનું ખયાલ

અંકિયાનાટ : મધ્યકાલીન અસમિયા નાટ્યપ્રકાર. તેને પ્રચલિત કરનાર શંકરદેવ. અન્ય કેટલીક ભારતીય ભાષાઓમાં પણ શંકરદેવે નાટ્યસ્વરૂપ ખેડ્યું હતું. એમણે આસામની બહાર રામલીલા, યાત્રા વગેરે લોકનાટકો જોયાં, તે પરથી ધર્મપ્રચારને માટે લોકનાટ્ય અમોલું માધ્યમ લાગેલું. એ સમયે આસામમાં 'ઓજાપાલી' નામના લોકનાટ્યનું પ્રચલન હતું. શંકરદેવે ઓજાપાલીને સંસ્કૃત નાટકને અનુરૂપ ઘાટ આપીને 'અંકિયાનાટ' લખ્યાં. 'અંકિયાનાટ'ની વિશેષ-તાઓ : (1) એમાં સંસ્કૃત નાટકોની જેમ સૂત્રધાર આવે છે, જે નાટકનું સંચાલન કરે છે. (2) સંસ્કૃત નાટકોની જેમ એમાં પણ વચ્ચે વચ્ચે પયાર છંદોમાં લખેલાં પદો આવે છે. (3) નાટકો કૃષ્ણલીલાવિષયક હોવાથી એમાં અસમિયા અને વ્રજભાષાના મિશ્રણવાળી વિશિષ્ટ ભાષા હોય છે, જેને 'વ્રજબૂલિ' એવું નામ આપવામાં આવ્યું હોય છે. (4) એનું ગદ્ય લયવાળું હોય છે. એમાં સૂત્રધાર ગાયક, નર્તક, અભિનીત પ્રસંગોમાં પ્રવક્તા અને અભિનયનું સંચાલન કરનાર હોય છે. તે એક રીતે દર્શકો તથા પાત્રો વચ્ચે મધ્યસ્થી કરતો હોય છે. એમાંનાં ગીત ત્રણ પ્રકારનાં હોય છે : (1) ભક્તિપ્રધાન ગંભીર મહિમાગીત, (2) કથાને અનુરૂપ રાગ-તાલયુક્ત ગીત, (3) વર્ણનાત્મક પયાર છંદનાં ગીતો. શંકરદેવે 'પત્નીપ્રસાદ', 'કાલિયદમન', 'કેલિગોપાલ', 'રુક્મિણીહરણ' તથા 'પારિજાત

હરણનાટ' રચ્યાં છે.

કથકલી : કેરળની નાટ્યકળા. તેનો શબ્દાર્થ નાટ્યવાર્તા થાય છે. પ્રાચીન કાળથી કેરળ નૃત્યો તથા નાટકોની ભૂમિ રહેલ છે. માતા ભગવતીની આરાધના સર્વત્ર થતી તેને અનુષંગે તૈય્યમ, તિરા, તય્યાટુ અથવા મુટ્ટિએટ્ટ નૃત્ય તથા નાટ્યના પ્રકારો પ્રચલિત હતા. નવમી તથા દસમી સદીમાં કુટ્ટિયાટ્ટમ્ નામક સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરામાંથી ઊતરી આવેલો પ્રાદેશિક ઢાળમાં નાટ્યપ્રકાર પ્રચારમાં આવ્યો. કુટ્ટિયાટ્ટમ્ માટે ખાસ પ્રકારનાં નાટ્યગૃહો બાંધવામાં આવતાં; તેને કુત્તમ્પલમ કહે છે.

કાલિકટના સામુતિરી (zamorin) રાજાઓ કેરળના ઉત્તરપ્રદેશમાં રાજ્ય કરતા હતા તે સમયે માનવેદન નામના રાજાએ જયદેવના 'ગીતગોવિંદ'ને અનુસરીને 'કૃષ્ણાટ્ટમ નાટ્ય'ની રચના કરી હતી. આ નાટક સંસ્કૃતમાં લખાયું હતું. સોળમી સદી સુધીમાં મલયાળમ ભાષાએ સંસ્કૃતનું સ્થાન લીધેલું. તે ખરું જોતાં સંસ્કૃત અને જૂની મલયાળમ ભાષાના મિશ્રણરૂપ હતી. તે ભાષાને મણિપ્રવાલમ્ નામ અપાયું છે. કોટ્ટારકરના રાજાએ મણિપ્રવાલમાં રામાયણ લખ્યું જે એમના નાયર સૈનિક ભજવતા. નાયર યુદ્ધકૌશલ્યની કળામાં તાલીમ પામેલી લડાયક પ્રજા હતી. તત્કાલની પ્રચલિત વેશભૂષા પરથી નાટકો માટેની વેશભૂષા સર્જાઈ. સંગીત પણ તેમાં વણી લેવામાં આવ્યું હતું, જેને સોપાન સંગીત કહેવામાં આવતું.

1630–1640ના ગાળામાં વેટ્ટતુ નામક રાજાએ પોતાના લશ્કરી વડા શંકરન નાયરની મદદથી આ કળાને સંસ્કારી; તેનાથી અભિનેતાઓમાં અભિનયની ક્ષમતા વધી. તેમાં કથાનું નિરૂપણ પાર્શ્વસંગીત દ્વારા થતું. તેની દ્વારા અભિનયકળા પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી. પહેલાં જે મહોરાંનો ઉપયોગ થતો તેને બંધ કરવામાં આવ્યો અને તેની જગ્યાએ અભિનેતાના મુખ પર જ પાત્રની લાક્ષણિકતા પ્રમાણે રંગભૂષા કરવામાં આવતી. એમાં બે વસ્તુ ઉમેરાઈ : તોટ્યમ અને પુરપ્પાટ્ટિ. તોટ્યમ્ વંદનાનૃત્ય છે. પુરપ્પાટ મુખ્ય પાત્રનો પરિચય છે. એમાં તીરનોક્ક યવનિક એટલે કે પાછળ દૃષ્ટિપાત કરવો તે ક્રિયા પણ એક નવતર પ્રયોગ રૂપે ઉમેરાઈ. મદ્દલમ્ અને ચંડા વાદ્યો સાથે તેનો પ્રયોગ થતો.

ઉત્તર કેરળનો કોટ્ટાયમનો રાજા કોટ્ટયમ વિદ્વાન તથા કળાઓનો ચાહક હતો. તેણે મહાભારતમાંથી કેટલાક પ્રસંગો નાટ્યકથાઓમાં વણીને નાટ્યકથાઓ લખી છે.

સંગીત તથા નૃત્યાત્મક અભિનય પર તેણે વિશેષ ભાર મૂક્યો, જેમાં શૃંગારરસનું પ્રાધાન્ય રહ્યું. સદભાગ્યે કોટ્ટાયમના રાજાને ત્યાં ચત્તુ પનિક્કર

નામક ઉચ્ચ કોટિનો કલાકાર હતો. એ બંનેએ કલાના ક્ષેત્રમાં ઉચ્ચ કોટિનું પ્રદાન કર્યું. રાજાએ પૂરપાટ્ટ પછી જયદેવના 'ગીતગોવિંદ'માંથી એક ગીત ઉમેર્યું અને તેના દ્વારા સંગીતકારોને ગાવાનો તથા વાદ્યકારોને પોતાની કલા પ્રદર્શિત કરવાનો અને સર્વ રસોના રાજા શૃંગારને પ્રભાવક રીતે દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આને મેલપાટ્ટ કહેવામાં આવતું. આ સમયથી કથકલી શબ્દ પ્રચલિત થયો. 1758થી 1798ના અરસામાં સ્વાતિ તિરુનાલ રાજાના સમયમાં આ કલાનો વધુ વિકાસ થયો. તેણે કેટલાંક નાટકો લખ્યાં હતાં અને તે તિરુઅનંતપુરમના પદ્મ-નાભ સ્વામીના મંદિરમાં ભજવાતાં. અહીં પણ કપલિંગમ નારાયણ નંપ્પુથિરી નામક બ્રાહ્મણ વિદ્વાનને કથકલીનો ભારે શોખ હતો. તેણે તે નૃત્યને ઉચ્ચ કલાનું સ્થાન અપાવ્યું. તેને માટે રંગભૂષા અને વેશભૂષાના રંગો ખૂબ જ કાળજીપૂર્વક પસંદ કરાતા અને અભિનયની પ્રત્યેક ક્રિયાને એક સ્પષ્ટ રૂપ અપાતું. મહા-રાજાએ 'બાલરામભારતમ્' નામક ગ્રંથ રચ્યો અને નાટકો રજૂ કરી શકાય તે માટે મહેલ માટે એક સ્વતંત્ર નાટક મંડળીની સ્થાપના કરી. ત્યારથી કથકલીએ પોતાનું આગવું સ્થાન મેળવ્યું છે.

અભિનય એ કથકલીનો આત્મા છે. આહાર્ય અભિનય કથકલીનું હાર્દ છે જેના દ્વારા પૌરાણિક પાત્રોનું વાતાવરણ ઊભું થઈ શકે છે.

કલાકારોની રંગભૂષા પાત્રાનુરૂપ હોય છે, જે સાત્વિક, રાજસિક અને તામસિક ગુણો પર આધારિત હોય છે. ઉત્તમ કોટિના સાત્વિક ગુણ ધરાવતા નાયકો જેવા કે યુધિષ્ઠિર, અર્જુન, નળ વગેરે માટે પચ્છ - નીલહરિત; રાવણ, દુ-ર્યોધન વગેરે તામસિક ગુણોવાળાં અભિમાની, ઉદ્ધત પાત્રો માટે 'કત્તિ' રંગભૂષા; બકાસુર જેવા અસુરો માટે 'થત્તિ' રંગભૂષા હતી. વાલી અને સુગ્રીવ જેવાં વન્યપાત્રોની વેશભૂષામાં થોડો ભેદ કરવામાં આવે છે. કિરાત જેવાં પાત્રો માટે મેઘવર્ણીય 'થત્તિ' રંગભૂષા; ઋષિઓ, સ્ત્રીઓ, બ્રાહ્મણો, સંદેશવાહકો વગેરે માટે 'મિનુક્ક' (ગૌર) રંગભૂષા હોય છે. એકમાત્ર હનુમાનની વેષભૂષા અન્ય પાત્રોથી જુદી પડે છે. તેની રંગભૂષા સફેદ 'થત્તિ' પ્રકારની હોય છે જેનો ઉપરનો ભાગ કાળો ચીતરવામાં આવે છે. તેની દાઢી સફેદ તથા નાક લીલા રંગનું ચીતરવામાં આવે છે.

પાત્રોના સ્વભાવ પ્રમાણે વેશભૂષાના રંગ જુદા જુદા હોય છે. જટાયુ અને હંસ જેવાં પાત્રો ચાંચવાળું મહોરું પહેરે છે, જેનું તે જરૂરિયાત પ્રમાણે હલન-ચલન કરે છે.

કલાકારોના નીચેના ભાગનાં ઘેરદાર વસ્ત્રો, ભારે વજનવાળા મુકુટો, ઝળ-હળતાં આભૂષણો અને એમનાં મહોરાં જેવી રંગભૂષા ઉપરાંત મુખ પર કાનની

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

એક તરફથી બીજી તરફ સુધી સફેદ રેખાંકન કરવામાં આવે છે, જેને 'ચુટ્ટિ' કહેવામાં આવે છે. કલાકારોની આંખોમાં ચુંડપુવ નામના ફૂલનો રસ નાખીને તેમને રક્તવર્ણી કરે છે, જેથી મુખની રંગભૂષામાં સંતુલન દેખાય. પાત્રો જ્યારે રંગભૂમિ પર પ્રવેશ કરે ત્યારે રંગભૂષા, વેશભૂષા અને આભૂષણોને કારણે પ્રભાવ ઉત્પન્ન કરે છે. પ્રેક્ષકો કથકલીના આ પ્રભાવ નીચે આખી રાત બેસીને રસાનુભવ કરે છે.

આંગિક અભિનયમાં હસ્તમુદ્રાઓ દ્વારા આ અભિનય પ્રસ્તુત થાય છે : 'હસ્તલક્ષણદીપિકા' નામક પુસ્તકમાં આ મુદ્રાઓનું વર્ણન છે. હસ્તમુદ્રાઓ, મુખાભિનય, અંગભંગિ, પાર્શ્વમાંથી ગવાતું સંગીત અને વાદ્યોના નિનાદમાંથી એક અજબ સૃષ્ટિ સર્જાય છે. 'કલ્યાણસૌગંદિકમ્'માં વર્ણવેલો ભીમ અને હનુમાનના મિલનનો પ્રસંગ અથવા રૌદ્રરૂપ ધારણ કરેલા ભીમ દ્વારા દુઃશાસનનો વધ જેવા પ્રસંગો રજૂ કરતાં કલાકાર ઓતપ્રોત થઈ જાય છે અને પ્રેક્ષકોને રસાનુભૂતિ કરાવે છે.

કથકલીનો પ્રયોગ ચંડા અને મદ્દલમ્ વાદ્યોના વાદનથી શરૂ થાય છે. સૂર્યાસ્તટાણે લોકો આ વાદ્યોના ગડગડાટ સાંભળીને પ્રયોગ થતો હોય તે તરફ જાય છે. પ્રકાશ માટે માત્ર એક મોટી કાંસાની દીવીમાં દીપ પ્રકટાવે છે. તીરશીલા એ રંગીન પડદો છે, જેને બે જણ બે બાજુથી પકડી રાખે છે. તેની પાછળથી પાત્રનો પ્રવેશ થાય છે.

કથકલીની તાલીમ દસ વર્ષની ઉંમરે શરૂ થાય છે. પછી આઠ વર્ષ સુધી ચાલે છે. શરીરના એકેએક અંગ માટે જુદી જુદી જાતની તાલીમ અપાય છે. તાલીમાર્થીઓને પ્રાચીન મહાકાવ્યોનો સઘન અભ્યાસ કરવો પડે છે તથા સંગીતની પૂરી જાણકારી મેળવવી પડે છે. આ તાલીમની એક અનોખી શિસ્ત હોય છે, જેમાં મુખના જુદા જુદા સ્નાયુઓ તથા હાથના હલનચલન અને પગોથી અટપટા તાલો મેળવવાની કુશળતા મુખ્ય છે. નૃત્ત પર આધારિત 'કલાસમ્' દ્વારા દરેક પ્રસંગની પૂર્તિ થાય છે. સ્ત્રી-પાત્રોના નર્તનમાં લાવણ્ય હોય છે. તેમના નર્તન વખતે ઇડક્કા નામનું ડમરુ આકારનું વાદ્ય વગાડવામાં આવે છે.

કથકલીના કલાકારો તેમના અદભુત કલાકૌશલ્ય દ્વારા રંગભૂમિ પર એક અનોખી દુનિયા ઊભી કરે છે.

કુચિપુડી : ભારતની શાસ્ત્રીય પરંપરાની એક પ્રકારની નૃત્યનાટિકા. તેનાં બે સ્વરૂપો : બાહ્યમેળ અને નટુઅમેળ. બ્રાહ્મણો ભજવતા તે નૃત્યનાટિકા 'નાટ્યમેળ' કહેવાતી અને દેવદાસીઓની મંડળીઓ જે ભજવતી તે 'નટુઅમેળ'

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

કહેવાતી, જે નૃત્યપ્રધાન હતી. તેનો ઉદભવ આંધ્રપ્રદેશમાં થયો હતો. દેવદાસી પરંપરામાં દાખલ થયેલ વિકૃતિઓ દૂર કરવા માટે નૃત્ય અને સંગીતના વિ-શારદોએ કરેલા પ્રયાસોમાંથી આ શૈલીનો ઉદભવ થયો હશે એમ મનાય છે. કુચિપુડી નૃત્યશૈલીનું નામ કુચિપુડી નામક ગામ પરથી પડેલું છે જે મસુલી-પટમથી આશરે 23 કિમી. અંતરે આવેલું છે. કાકતીય રાજાઓના શાસનકાળ દરમિયાન, ખાસ કરીને ગણપતિદેવના અરસામાં, કલાઓને ઘણું ઉત્તેજન મળ્યું હતું અને તેમના સમયમાં બંધાયેલા રામપ્પા અને હનુમકોંડ જેવાં મંદિરોનાં શિલ્પોમાં આ નૃત્યકલા કંડારાયેલી જોવા મળે છે.

આ નૃત્યશૈલીનો પ્રારંભ ક્યારે થયો તે કહેવું મુશ્કેલ છે. છતાં તેનો પહે-લવહેલો ઉલ્લેખ સોળમી સદીના વિજયનગર સામ્રાજ્યના રાજા વીર નરસિંહ-રાયના શાસન દરમિયાન સ્થાનિક દફતરમાં જોવા મળે છે. તેમના શાસનકાળ દરમિયાન કુચિપુડીની એક નૃત્યનાટક મંડળી વિજયનગર આવેલી. રાજાને તેની નૃત્યનાટિકા જોવાની ઇચ્છા થતાં રાજમહેલમાં તેનો એક પ્રયોગ રજૂ કરવામાં આવેલો, જેમાં તત્કાલીન સંસ્થાન અધિકારીના અંધેર શાસન તથા ગેરવહીવટ પર પ્રકાશ પાડવામાં આવેલો. રાજા આ નૃત્યનાટિકા જોઈને ખૂબ પ્રભાવિત થયા અને તરત જ તેમણે ગેરવહીવટ દૂર કરવાના ઉપાયો યોજ્યા હતા. આવી નૃ-ત્યનાટક મંડળીઓ તે જમાનામાં પૌરાણિક કથાઓ પર આધારિત ધાર્મિક અને ભક્તિરસથી ઓતપ્રોત પ્રયોગો રજૂ કરતી હતી. શાસ્ત્રીય નૃત્યકલાના વિકાસ અને પ્રસારમાં તેમની નિષ્ઠા અને તેમના ઉત્સાહે મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો. વિજયનગર સામ્રાજ્યની પડતી પછી તંજાવુરના નાયક શાસકોના સમયમાં અચ્યુતપ્પા નાયકે (1561–1614) આ કલાકારોને આશ્રય આપ્યો હતો. કેટલાક કુચિપુડી કલાકારો તે પછી મેલાત્તુરમાં વસ્યા હતા અને તેલુગુ ભાષામાં યક્ષગાન રજૂ કરતા હતા જેને ભાગવતમેળા તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. આ અરસામાં કુચિપુડી એક મહત્વના સાંસ્કૃતિક કેન્દ્ર અને કલાના ધામ તરીકે વિકસ્યું હતું અને ત્યાં ક્ષેત્રજ્ઞ, તીર્થનારાયણ યતિ અને સિદ્ધેંદ્ર યોગી જેવા ઉચ્ચ કોટિના નૃત્ય અને સંગીતના વિશારદો પેદા થયા હતા. તેમણે રચેલી ‘તરંગ’ કૃતિઓ સૂક્ષ્મ લય અને તાલ માટે ખૂબ અનુકૂળ હતી અને ભાગવતમેળાના કલાકારોએ તેના પર પ્રભુત્વ મેળવ્યું હતું. આ તરંગનૃત્ય આજે પણ કુચિપુડી નૃત્યની આગવી લાક્ષણિકતા ગણાય છે. આ જ અરસામાં કુચિપુડીના સિદ્ધેંદ્ર યોગીએ યોજેલી ‘પારિજાતહરણ’ નામે નૃત્યશૈલીની તે એક ઉત્તમ રચના ગણાય છે. સિદ્ધેંદ્ર યોગીએ કુચિપુડીનાં કલાકાર-કુટુંબો પાસે પ્રતિજ્ઞા લેવડાવેલી કે તે તેમના જી-વનકાળ દરમિયાન ઓછામાં ઓછું એક વાર સત્યભામાનું પાત્ર ભજવશે. તે

મુજબ ત્યાંનાં કુટુંબોએ આ પ્રતિજ્ઞાનું પાલન કર્યું અને તેથી આ કલાસ્વરૂપની પરંપરા આજદિન સુધી ચાલુ રહી છે.

કુચિપુડી : (1) ભામાકલાપમ્, (2) ગોલ્લાકલાપમ્, (3) પ્રહલાદચરિત્રમ્, (4) ઉષાપરિણયમ્, (5) શશિરેખાપરિણયમ્, (6) મોહિની રુક્માંગદા, (7) હરિશ્ચંદ્ર, (8) ગયોપાખ્યાનમ્, (9) રામનાટકમ્, (10) રુક્મિણીકલ્યાણમ્.

મેલાત્તુર : (1) પ્રહલાદચરિત્રમ્, (2) ઉષાપરિણયમ્, (3) રુક્માંગદા, (4) હરિશ્ચંદ્ર, (5) માર્કેડેય, (6) સીતાકલ્યાણમ્, (7) રુક્મિણીકલ્યાણમ્, (8) ધ્રુવચરિત્રમ્, (9) કંસવધ, (10) ભસ્માસુરવધ, (11) શિવરાત્રિવૈભવમ્, (12) ગોલ્લા ભામા.

આ બધી નૃત્યનાટિકાઓ તેલુગુ ભાષામાં જ ભજવાય છે. આજે પણ મેલાત્તુરમાં પ્રતિવર્ષ વૈશાખ માસમાં આ રચનાઓ ભજવાય છે.

કુચિપુડીના ભ્રમણ કરતા બ્રાહ્મણ કલાકારો મંદિરો તથા સંસ્થાઓની દેવદાસીઓ અને રાજદાસીઓના સંપર્કમાં આવ્યા અને બંનેએ એકબીજા-ની કલાઓનો વિનિમય કર્યો. કુચિપુડી કલાકારોએ દેવદાસીઓની જે કલા અપનાવી તેને તે પોતાની આગવી શૈલીમાં ઢાળીને રજૂ કરતા.

કુચિપુડીના કલાકારોને સંસ્કૃત તથા તેલુગુ ભાષાની તાલીમ આપવામાં આવતી હતી. તેમને ભરતના ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’, નંદિકેશ્વરના ‘અભિનયદર્પણ’ તથા ભાનુદત્ત મિશ્રના ‘રસમંજરી’ જેવા શાસ્ત્રીય ગ્રંથોનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું. તેમને નૃત્ત, નૃત્ય અને અભિનયની ઊંડી તાલીમ આપવામાં આવતી. તેમને સંગીતશાસ્ત્રનો પણ અભ્યાસ કરાવવામાં આવતો હતો.

નૃત્યનાટિકામાં નિષ્ણાત કુચિપુડી કલાકારોની શૈલી ઘણે અંશે મેલાત્તુરની ભાગવત-મેલાની શૈલી સાથે સામ્ય ધરાવે છે. કુચિપુડી કલામંડળીઓ ભ્રમણ કરતી હોય છે અને તેમના પ્રયોગો ગામના મંદિર સામે કામચલાઉ મંડપોમાં ભજવાય છે. પ્રેક્ષકો ખુલ્લામાં બેસીને આખી રાત પ્રયોગો નિહાળે છે. કલાકાર પોતે જ પોતાની ઓળખ આપે છે. કલાકારની પાછળ સંગીતવૃંદ ઊભાં ઊભાં જ વાદ્યો વગાડે છે. સંગીતવૃંદમાં મૃદંગ અને વાંસળીનો ઉપયોગ થાય છે. મંડળીનો નાયક હાથમાં મંજીરા સાથે પ્રયોગનું સંચાલન કરે છે.

કુચિપુડીની પ્રખ્યાત નૃત્યનાટિકા ભામાકલાપમ્ છે. તે શૃંગારકાવ્ય છે. તેમાં નાટ્ય, સંગીત તથા તાલનો સુંદર સમન્વય થયેલો હોય છે.

કુચિપુડી શૈલીની એક બીજી ખાસિયત ‘પગતિવેશમ્’ છે, જે દિવસ દર-મિયાન ભજવાય છે, તેમાં વિવિધ પ્રકારના ચિત્રવિચિત્ર પોશાકોનો ઉપયોગ

થતો હોય છે અને તેની દ્વારા સામાજિક જીવનનાં વિવિધ પાસાંનું વ્યંગપૂર્ણ નિરૂપણ કરવામાં આવે છે.

લગભગ સોળમી સદીમાં ઉદભવેલ મનાતી રાસલીલામાં વ્રજબોલી પ્રયોજાય છે અને મંદિરનાં પ્રાંગણોમાં ખુલ્લી જગ્યાઓમાં મુખ્યત્વે બ્રાહ્મણો દ્વારા એ ખેલાય છે. ભાગવત-વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનું આ મંચનરૂપ ગ્રામપ્રેક્ષકોમાં આજેય ખૂબ લોકપ્રિય છે.

ઓગણીસમી સદીમાં અંગ્રેજ સંસ્થાનવાદીઓના પ્રભાવ દરમિયાન દેશમા નગરસંસ્કૃતિ વિકસી, એમાં શિક્ષિત ભારતીયો મૂળસોતા ઊખડવા માંડ્યા. એમનાં મનોરંજન અને અભિવ્યક્તિનાં રૂપોમાં વિદેશી રંગભૂમિ અને સમૂહમાધ્યમોએ સ્થાન લેવા માંડ્યું. વીસમી સદીનાં મંચનરૂપો અને સાહિત્ય તો આંતરરાષ્ટ્રીય બની ગયાં છે. એક બાજુથી યુરોપે નાટકો, અભિનયપદ્ધતિ અને થિયેટર બિલ્ડિંગો દ્વારા નવો નટ-પ્રેક્ષક-સંબંધ બાંધી આપ્યો, તો બીજી બાજુથી પૌરસ્ત્ય મંચનરૂપો(દા.ત., જાપાનનાં નોહ-કાબુકિ વગેરે)નોય આપણને પરિચય થયો છે. સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ પછી જાણે એક આખું વર્તુળ પૂરું કરવા ફરી મૂળિયાં શોધવાનો પ્રયત્ન શરૂ થયો છે, તો સાથોસાથ બહુમતી પ્રજાને સમૂહમાધ્યમોનો ઝગઝગાટ પણ દેખાય છે. એ માધ્યમો દ્વિપરિમાણી અને એકમાર્ગી છે; તેથી પરંપરાપ્રાપ્ત નાટ્યપ્રકારો કે મુખ્ય ધારાની રંગભૂમિનાં દ્વિમાર્ગી ત્રિપરિમાણી લોકભાગીદારીનાં સ્વરૂપોનું ધ્યેય અને કાર્ય સુસંગત રીતે પ્રયોજાય તો એ બંને એમની આંતરિક ત્રેવડથી ટકશે એ નિઃશંક છે.

કુટ્ટિયાટ્ટમ્ : કેરળનાં કુતમ્પલમ્ મંદિરોમાં સંસ્કૃત નાટ્યમંચનના હાલ પ્રવર્તમાન આ એકમાત્ર નાટ્યપ્રકારની પ્રસ્તુતિ થાય છે. ચાક્યાર જ્ઞાતિના લોકો એમાં અભિનય કરે છે અને નામ્બિયાર કોમના નાંગિયારો એમાં સ્ત્રી-ભૂમિકા ભજવે છે.

ઘડા પર પશુઓની ચામડી લગાડીને બનાવેલાં મિજાવુસ તથા એડાક્કા નામે ઓળખાતાં ઢોલ અને શહનાઈ જેવાં કુરુકુંઝલ અને ઉજિથલમ્ (મંજીરા) વગેરે આ મંદિર-મંચનકલાનાં વાદ્યો છે. આ પરંપરાગત નાટ્યપ્રકારમાં ભાસ, કુલશેખરવર્મન્, શ્રીહર્ષ, મહેન્દ્રવિક્રમ પલ્લવન્, બોધાયન અને મલયાળી નાટ્યકાર શાંતિભદ્રન્નાં નાટકો રજૂ થાય છે. આજના કુટ્ટિયાટ્ટમમાં જે પ્રસ્તુતિરીતિ છે તે રાજા કુલશેખરવર્મન્ અને એના મિત્ર થોલાને એક હજાર વર્ષ પહેલાં નિશ્ચિત કરી હતી. રંગભૂષા, વેશભૂષા વગેરેને અનુલક્ષતો આહાર્ય અભિનય અત્યંત શૈલીપરક (stylised) હોય છે. કથકલીની જેમ આ નાટ્યપ્રકારમાં ગુણદર્શક બીબાઢાળ રંગ કે વેશભૂષા કરવામાં આવતાં નથી, પરંતુ એનું સમગ્ર

આહાર્ય પ્રતીકાત્મક હોય છે. દાખલા તરીકે, વાલી અને સુગ્રીવનાં પાત્રોમાં વાલી ઉત્તમ નાયક અને રાણી તારા પ્રત્યે અનુરાગ ધરાવતો હોવાથી એની વેશભૂષા સુગ્રીવથી વધુ રંગદર્શી (romantic) હોય છે. વાચિક અભિનય યજુર્વેદના શ્લોકોના અતિભાષા પ્રકારના પઠન પર આધારિત છે. 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં સૂચવેલ હસ્તમુદ્રા અને લક્ષણોને આધારે એમાં આંગિક અભિનય કરવામાં આવે છે; એની સાથે કેરળમાં પ્રચલિત કેટલીક તાંત્રિક મુદ્રાઓ પણ પ્રયોજાય છે. અંગ-ઉપાંગોની ગતિ, અને ચારિ વગેરે સંપૂર્ણપણે 'નાટ્યશાસ્ત્ર' પ્રમાણે ન હોવાનું પણ કેટલાક માને છે.

કુટ્ટિયાટ્ટમમાં સંપૂર્ણ નાટકો પ્રસ્તુત થતાં નથી. દરેક નાટકના જુદા જુદા ભાગોને (અધ્યાય કે પ્રકરણની જેમ) વિશેષ નામ આપી એના અંકોને રાતોની રાતો સુધી મંચિત કરવામાં આવે છે.

'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'માંના આ રીતે બ્રહ્મચર્ય અંકમ્, સ્વપ્ન અંકમ્ વગેરેને અલગ કૃતિ તરીકે એના ગદ્ય કે પદ્યસંવાદને વિસ્તૃત રીતે સર્વ પ્રકારના અભિનયથી ભજવવામાં આવે છે. એથી એવું બને કે કોઈ એકાદ શ્લોક જ આખી રાત ભજવાય ! 'પ્રતિજ્ઞાનાટક'નો મંથરા અંકમ્ 41 રાત સુધી પણ ભજવાઈ શકે. એમાં વિદૂષક જગતભરનું તત્વજ્ઞાન રજૂ કરે અને આખી દુનિયાનું ડહાપણ પણ ડહોળે. કોઈ પણ નાટકનો એક જ અંક રજૂ થતો હોવાથી મંચનના આરંભે 'નિર્વહણ'માં કોઈ પણ એક પાત્ર એની પૂર્વકથા પ્રેક્ષકોને કહે એમાં પણ કેટલાય દિવસો લાગી શકે. સામાન્ય રીતે વિદૂષક નિર્વહણ રજૂ કરે અને બીજાં પાત્રો આંગિક અભિનયથી સંગત કરે. આ રીતે દરેક શ્લોકનો આંતરિક અને બહુ-આયામી અર્થ પ્રકટ થાય. નટો મુક્તપણે પોતાને જે તે સમયે જે સૂઝે તે પ્રસંગો, આડકથાઓ અને અર્થઘટનો ઉમેરતા જાય. ઉદાહરણ તરીકે, 'અભિષેક' નાટકના 'તોરણયુદ્ધ અંકમ્'માં એક વાંદરો કેવી રીતે આખી લંકાને બાળી શકે એવી શંકા થતાં રાવણ એ શ્લોકને ત્રણ-ચાર કલાક સુધી એ રીતે પ્રસ્તુત કરે કે જેમાં પોતે નંદિકેશ્વરનું અપમાન કર્યું, એ પછી એણે કેવી રીતે પોતાને શાપ દીધો, દેવદાનવો સાથે લડાઈ કરીને પોતે કેવી રીતે લંકા પાછો આવ્યો, લંકા કેવી હતી અને પુષ્પક વિમાનમાંથી કૈલાસપર્વત કેવો લાગતો હતો વગેરે વાતો પણ આવી જાય. આ બધું ખૂબ જ વિશદ આંગિક અભિનયથી રજૂ થાય અને પ્રેક્ષકોના સમકાલીન જીવન-અનુભવને અનુરૂપ સંદર્ભો પણ એમાં વણતો જાય. સામાન્ય પ્રેક્ષકને આ અભિનય-પદ્ધતિ અતિવિલંબિત અને કંટાળાજનક લાગી શકે; આ સંજોગોમાં વિદૂષક પ્રવેશીને હાસ્યરસિક પ્રસંગો અને ક્યારેક સૂચક રંગદર્શી વાતો પણ પ્રેક્ષકોને કરે ! દાખલા તરીકે, ધર્મશાસ્ત્રમાં પ્રબોધેલ ધર્મ,

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

અર્થ, કામ અને મોક્ષ એ ચાર જીવન-પુરુષાર્થની વ્યવસ્થા સામે વિદૂષક આવા ચાર જીવન-પુરુષાર્થોની વાત કરે : 'રાજસેવા' (ખુશામત દ્વારા પ્રાપ્ત કરેલી કોઈ રાજકારણીની પ્રીતિ), 'આસનમ્' (ભોજન-તૃષ્ણા), 'વિનોદમ્' (ગણિકા સાથેની મોજમજા) અને 'વંચનમ્'(ગણિકા દ્વારા જ એની છેતરપિંડી). આ દરમિયાન ભદ્રવર્ગીય દંભ અને પ્રવંચનાના અનેક પ્રસંગો પણ એ તાણીતૂસીને રજૂ કરે. આ કુટ્ટિયાટ્ટમ્ સંસ્કૃત નાટકની એકમાત્ર સચવાયેલી જીવંત મંચનપ્રણાલી છે. 'કુટ્ટિયાટ્ટમ્' પરથી મૂળ સંસ્કૃત નાટકોના મંચનની કલ્પના કરી શકાય તેમ છે. એનું વિગતે સંશોધન સ્વ. ગોવર્ધન પંચાલે તેમના 'કુટ્ટિયાટ્ટમ્' ગ્રંથમાં કરેલું છે.

કૃષ્ણાટ્ટમ્ : સંસ્કૃત નાટકો પરથી ઊતરી આવેલી નાટ્યશૈલીનો કુટ્ટિયાટ્ટમ્ નૃત્યનાટ્યપ્રકાર. કેરળ પ્રાચીન અને મધ્યયુગીન પ્રયોગપ્રધાન કલાઓ(performing arts)નો ભંડાર છે. ત્યાં આદિવાસીઓના માનસમાં વસતાં ભૂતપ્રેત એમના જીવન પર પણ છવાઈ ગયાં છે. તૈય્યમ આવી એક વિધાનાત્મક (ritualistic) કલા છે, જેના અનેક પ્રકારો છે. ભદ્રકાળી અને દારિકાવધમ્ નાટ્યપ્રકાર પણ ગ્રામનિવાસીઓમાં પ્રચલિત છે. તૈય્યમ, દારિકાવધમ્ વગેરે નૃત્ત-નાટ્યપ્રકારોની વેશભૂષા અને રંગભૂષા કોઈને પણ પ્રભાવિત કરે તેવી છે અને એ બધાંની અસર શાસ્ત્રીય નાટ્યપ્રકારો અને નૃત્યનાટિકાઓ પર પણ પડી છે. કુટિયાટ્ટમ્ નાટ્યશૈલી પર દારિકાવધમ્ જેવા નાટ્યપ્રકારોની વેશભૂષા-રંગભૂષાનો સ્પષ્ટ પ્રભાવ છે.

કુટિયાટ્ટમ્ વળી બીજા નાટ્યપ્રકારોની જનેતા છે. તેમાંથી રામનાટ્ટમનો જન્મ થયો અને તેના પરથી કૃષ્ણાટ્ટમ્ આવ્યું અને આ ત્રણેય નાટ્ય અને નૃત્યનાટિકાઓના પ્રભાવથી કથકલીનો જન્મ થયો.

કાલિકટના રાજાનો ભત્રીજો માનવેદન કવિ અને કૃષ્ણભક્ત હતો. જયદેવના 'ગીતગોવિંદ'ની ગાઢી અસર નીચે માનવેદને 'કૃષ્ણગીતિ'ની રચના કરી.

કહેવાય છે કે માનવેદન ગુરુવાયૂરના કૃષ્ણમંદિરના ચોગાનમાં એક અદભુત બાળક જેના શિર પર મોરપિચ્છ શોભતું હતું તેને જોઈ ભાવવિભોર થઈ તેને પકડવા ગયા. પણ બાળક તો અદૃશ્ય થઈ ગયું, પણ મોરપિચ્છ રહી ગયું. માનવેદને તેને સાચવી રાખ્યું.

'કૃષ્ણગીતિ'ની રચના પછી તેને ભજવવાની તૈયારી કરી અને કૃષ્ણના મુકુટમાં પેલું મોરપિચ્છ જડી લીધું. મંડળી તૈયાર થતાં તેણે 'કૃષ્ણગીતિ'ને કૃષ્ણાટ્ટમ્ એટલે કે કૃષ્ણનું આટ્ટમ્ (નાટ્ય) નામે નર્તિત કર્યું. પ્રથમ તો ગુરુવાયૂરના પૂર્વાભિમુખ ગોપુરમની અને શ્રી કોઈલ(મંદિર)ના દ્વારની વચ્ચેની ખુલ્લી જગામાં

ભગવાનની સંમુખ ભજવવા માંડ્યું, પણ ભક્તોને ભગવાનના દર્શનમાં કંઈક અવરોધ જેવું લાગતાં હવે તે ભગવાનની ડાબી બાજુ ચોગાનમાં ભજવાય છે.

કૃષ્ણાટ્ટમ્ આઠ ભાગોમાં વિભાજિત હોય છે. તેમાં શ્રીકૃષ્ણના અવતારથી માંડી તેમના સ્વર્ગારોહાણ સુધીના પ્રસંગો ભજવાય છે. શ્રીકૃષ્ણજન્મથી આરંભ થાય છે. બીજે દિવસે ‘કાલિયમર્દનમ્’, ‘રાસક્રીડા’, ‘કંસવધમ્’, ‘સ્વયંવરમ્’, ‘બાણયુદ્ધમ્’, ‘દ્વિવદાવધમ્’ અને છેલ્લે ‘સ્વર્ગારોહણમ્’ મંદિરના ચોગાનમાં ભજવાય છે, પણ ‘સ્વર્ગારોહાણ’થી નાટિકાની સમાપ્તિ શુભ નથી મનાતી અને તેથી નવમા દિવસે ‘અવતારમ્’ મંદિરથી થોડે દૂર આવેલા માનવેદનના મહેલમાં તેમની સમાધિ સામે ભજવાય છે.

આખું કૃષ્ણગીતિ સંસ્કૃતમાં જ લખાયું છે ને એ જ રીતે ભજવાય છે. કલાકારોની પાછળ સંગીતકારો પ્રસંગોનાં ગીતો ગાતા જાય છે. અભિનેતાઓ તે ગીતોના ભાવ હસ્તમુદ્રાઓ, મુખાભિનય, આંગિક અને પદચલન દ્વારા પ્રકાશિત કરે છે. સંગીતકારોમાં ચેંડા, મદ્દલમ્ ચેંગલ અને તાલમ હોય છે. તે ગાય પણ છે.

તિરશિલા – બે જણ રંગીન કપડાના બે છેડા પકડી રાખે છે; તેની પાછળથી મુખ્ય પાત્રો પ્રવેશ કરે છે ને તેમનું પ્રવેશગીત ગવાય છે. ધીર ગતિએ પ્રસંગનું ઉદઘાટન કરતું ગીત ગવાય ને ધીરે ધીરે કથા આગળ વધે. આમાં હસ્ત-મુદ્રાઓનો કથકલી જેટલા વિસ્તૃત પ્રમાણમાં ઉપયોગ નથી કરતા. ભાવને પ્ર-સ્ફુટિત કરવા મુદ્રાઓ, આંગિક મુખાભિનય નૃત્ય, નૃત્ત આમ સર્વાંગનો ઉપયોગ થાય છે. આખું નૃત્તનાટ્ય તૌર્ય-ત્રિકમગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય પર રચાયેલું છે ને પ્રેક્ષકોને ભાવવિભોર કરે છે.

સ્ત્રીપાત્રો પણ પુરુષો જ ભજવે છે. મુખ્ય સ્ત્રીપાત્રોની ગૌર રંગભૂષામાં એક શ્વેતરંગી રેખા મુખના આકારને એક કાનથી બીજા કાન સુધી આવરી લે છે. કથકલીમાં પણ સ્ત્રીનાં પાત્રો પુરુષો જ ભજવે છે. પણ તે સ્ત્રી પાત્રોના મુખ પર આવી રેખા નથી કરવામાં આવતી.

બીજી બધી રીતે રંગભૂષા તેમજ વેશભૂષા કથકલીને મળતી આવે છે. આભૂષણો હલકા કાષ્ઠમાંથી બનાવેલાં હોય છે; તેના પર સોનેરી વરખ લગાવી મશાલના પ્રકાશમાં ઝગમગાટ ઉત્પન્ન કરી કંઈક પારલૌકિક દૃશ્ય ઊભું કરે છે.

કૃષ્ણાટ્ટમમાં કલાકારના મુખ પર ભવ્યતાનો ભાસ કરાવવા કથકલીની રંગભૂષામાં વપરાતી ચુટ્ટી(ચોખાના લોટની લૂગદી)માં ચૂનાનું પાણી મેળવી રંગભૂષાકાર ઘણી જહેમતથી પાતળી રેખાઓ રચે છે. રંગોના પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ થાય છે. રાજસિક, તામસિક અને સાત્વિક ગુણોને અનુરૂપ વેશભૂષા

ને રંગભૂષા રચાય છે, જેમાં 'પચ્ચ' - ઘેરો લીલો, શ્યામ વર્ણ સાત્વિક પાત્રો માટે હોય છે. આ ઉપરાંત 'કત્તિ', 'કરી', 'તાટી' અને મિનુક્ક (ગૌર) રંગભૂષા પાત્રોને ઓળખવામાં સહાયરૂપ બને છે.

કૃષ્ણાટ્ટમ્ એ એક જ એવો નૃત્ત-નાટ્યપ્રકાર છે, જેમાં પુરાસુર જેવા રાક્ષસો અને બ્રહ્મા જેવા દેવો મહોરાં પહેરે છે. પુરાસુરનું મહોરું ચતુર્મુખ હોય છે, જ્યારે બ્રહ્માનું ત્રિમુખ હોય છે. સત્તરમી સદીમાં આ કલાનો ઉદભવ થયો ત્યારથી તે પ્રખ્યાત ગુરુવાયૂરના મંદિરમાં જ ભજવાતું હતું. હવે કલાકારોને બહાર પણ લઈ જાય છે. કૃષ્ણાટ્ટમની એક જ મંડળી છે અને તેને પહેલાં કાલિકટના ઝામોરિન રાજાઓ નિભાવતા હતા અને હવે દેવસ્વોમ બૉર્ડ દ્વારા નિભાવવામાં આવે છે. બાળકૃષ્ણના પાત્ર માટે દર વર્ષે નવેસરથી વરણી થાય છે. ભાવિક લોકો પોતાની માનતા ફળે તે અર્થે પણ કૃષ્ણાટ્ટમ્ના અમુક અમુક અંકો ભજવાવે છે.

જાત્રા : બંગાળી લોકનાટ્યનો એક પ્રકાર. તે મધ્યકાળથી શરૂ થઈ આજ સુધી જુદે જુદે સ્વરૂપે પ્રવર્તમાન રહ્યો છે. ભૂતકાળમાં કોઈ ઉત્સવ પ્રસંગે ભક્તો નાચતાંગાતાં, સરઘસાકારે એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે જતા. સમય જતાં તેમાં પુરાણોમાંથી કે કોઈ દંતકથામાંથી વાર્તાને જોડવામાં આવી, અને તેમાંથી ઉદ-ભવ્યું જાત્રા-નાટક. આ જાત્રા તે લોક-રંગભૂમિ. તે ગામડાંમાં લોકોને મનોરંજન તેમજ ઉપદેશ પૂરાં પાડતી. અભિનય, પોશાક, રૂપસજ્જા (મેકઅપ), ટૅકનિક વગેરે બાબતમાં જાત્રાનો સ્તર નિમ્ન હતો. વળી રંગમંચ તો હતો જ નહિ. પણ પ્રેક્ષકો અને અભિનય વચ્ચેનું અનુસંધાન સંપૂર્ણ હોવાથી શ્રોતા-પ્રેક્ષકને ખૂબ આનંદ મળતો. મધ્યકાળમાં ઘણી વાર જાત્રાને નટ-ગીત કે ગીત-નટ પણ કહેવામાં આવતું, જેમાં જુદાં જુદાં પાત્રો પ્રેક્ષકો સમક્ષ આવી તેમની ભૂમિકાનો ભાગ ગાતાં. લોકનાટક, લોકગીત, લોકનૃત્ય જેવાં તત્વો જાત્રામાં ભળ્યાં. 'મંગ-ળચંડી' અને 'મનસા'નાં ગીતો આ રીતે ગવાતાં. 'ગંભીર', 'ગજેગણ', 'ઝુમુર', 'પાંચાલી' અને 'ધમાલી'માં જાત્રાનાં લક્ષણો હતાં, જે પાછળથી પૂર્ણવિકસિત જાત્રા-નાટકમાં પરિણમ્યાં.

ચૈતન્યના સમય પહેલાં ભજવાતી જાત્રાએ ચંડી જાત્રાઓ અથવા રામ-જાત્રાઓ હતી. પણ ચૈતન્ય પછી, રાધા-કૃષ્ણના દૈવી પ્રેમને નિરૂપતી અથવા ચૈતન્યના સંન્યાસને પ્રગટ કરતી જાત્રાઓ અસ્તિત્વમાં આવી. કૃષ્ણ-જાત્રા 'કા-લિયદમન' નામથી વધુ પ્રચલિત બની. લાંબી પરંપરા પણ રહી. જેમાં ગોવિંદ અધિકારી આ 'કાલિયદમન'ના બહુ મોટા પ્રણેતા થયા; તે પોતે વૃંદા દૂત્તીની ભૂમિકા ભજવી શ્રોતાઓને રમૂજભર્યાં કથનોથી રંજન પૂરું પાડતા. 'કાલિયદ-

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

મન' જાત્રા-પ્રકાર ચીલાચાલુ બનતા. 'સખાર જાત્રા' નાટક જન્મ્યું, જેમાં હાસ્યગીતો વધારે હતાં. ધાર્મિક મનોવૃત્તિવાળા બંગાળીઓને આ બહુ રુચ્યું નહિ; પરિણામે ધાર્મિક-જાત્રા જેવું 'ગીતાભિનય' જાત્રા વિકસ્યું જે રંગમંચ પરના નાટક અને જાત્રાનો સમન્વય કરીને ખુલ્લી જગ્યામાં તેમજ રંગમંચ પર ભજવવામાં આવતું. મોતીલાલ રાય (1843–1911) 'ગીતાભિનય' જાત્રાના પ્રખ્યાત ઉદગાતા થયા. પછી તો જાત્રા રંગમંચીય પદ્ધતિઓને પણ પ્રયોજવાનું શરૂ કરે છે. ધાર્મિક-પૌરાણિક કથાઓ ઉપરાંત ઐતિહાસિક વિષયો પણ જાત્રામાં લેવામાં આવે છે, દા.ત., 'પદ્મિની'. લોકજાગૃતિ માટેનું પ્રભાવશાળી માધ્યમ હોવાથી, મુકુંદદાસે (1888–1934) જાત્રા-નાટકને 'સ્વદેશી જાત્રા પાર્ટી' નામ આપીને ગામડાંમાં રાષ્ટ્રભાવના જગાડી. જોકે આધુનિક જાત્રા પરંપરાગત જાત્રાથી તદ્દન ભિન્ન થઈ ગઈ છે; તે હવે શિક્ષણ, નીતિ વગેરેના પ્રચારનું લોકમાધ્યમ રહ્યું નથી. આજે 'બંગાળી જાત્રા' એ રંગભૂમિનો જ નવો અવતાર છે. ઉત્પલ દત્ત અને રામેન લાહિરી જેવા રંગભૂમિના મોટા અભિનેતાઓ અને લેખકોએ જાત્રા નાટકો લખ્યાં છે અને તેમાં ભૂમિકા ભજવી છે. કહે છે કે એમાં લોકપ્રિય એવા કલાકારો હોય ત્યારે લાખોની સંખ્યામાં પ્રેક્ષકો એ નિહાળવા ઊમટી પડે છે. એમાં હિન્દી ફિલ્મમસાલાએ હવે પ્રવેશ કર્યો છે. કલાકારોને ચુકવણી પણ મોટી રકમની થઈ શકે એ હદે તેનું વ્યાપારીકરણ થયું છે. જાણીતા નાટ્યકાર બાદલ સરકારે એને બંગાળની 'બીજી શહેરી રંગભૂમિ' ગણાવી છે. એનું મંચન-સ્થળ ખૂબ રસપ્રદ છે, જેમાં બે મંચો અને એને જોડતો માર્ગ' મંચનની અધા' બને છે.

તમાશા : મહારાષ્ટ્રનું પારંપરિક લોકનાટ્ય. તમાશા શબ્દ મરાઠીમાં ઉર્દૂ ભાષામાંથી આવ્યો છે. સંત એકનાથે તેમના એક ભારૂડ(અભિનયગીત)માં 'બડે બડે તમાશા દેખે' એ પંક્તિમાં તમાશા શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો છે. તમાશાનો શાબ્દિક અર્થ દેખાવ કરવો થાય છે. આ નિમ્નકોટિનો સુરુચિવિહીન કલાપ્રકાર છે એવી એક ભ્રામક માન્યતા પ્રચલિત હતી. પણ આજે તમાશાને પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થઈ છે. મહારાષ્ટ્રમાં ગ્રામજનોના સમુદાયમાં અત્યંત લોકપ્રિય છે. તમાશાના શ્રેષ્ઠ કવિ પઠ્ઠે બાપુરાવે એમની એક રચનામાં લખ્યું છે : ''વહેલા આવો સિદ્ધ ગણેશા, ભીતર કીર્તન, ઉપર તમાશા.'' (લવકર યાવે સિદ્ધ ગણેશા, આતૂન કીર્તન, વરુન તમાશા) જેમાં 'તમાશા'ના મૂળ સ્વરૂપનું યથાર્થ વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે. ભક્તિ અને શૃંગારના સંયોગથી તમાશાનો ઉદભવ થયો છે એમ મનાય છે.

આ મરાઠી લોકકલાનું મૂળ પહેલી સદીમાં સાતવાહન રાજા હાલે રચેલી 'ગાથા સપ્તશતી'નાં અભિનયગીતોમાં મળે છે. અનેક સદીઓથી ગોંધળ,

ભારૂડ, લળિત, દશાવતારી જેવા લોકનાટ્યના પ્રકારોની જેમ ભેદિક નામથી ઓળખાતાં આધ્યાત્મિક ગીતો ગાનાર કળાકારોની મંડળીઓ ગ્રામીણ જનતાને મનોરંજન પૂરું પાડતી. સોળમી સદીમાં એ લોકો પોવાડાના રૂપમાં વીરકથાઓ રચી ભજવવા લાગ્યા. ભક્તિપ્રધાન ગૌળણ ગીતો તથા પોવાડા ગાઈ અને નૃત્ય કરી તે આજીવિકા મેળવતા. ડવરી, ડોંબારી, કોલ્હાટી, મહાર, માંગ જેવી પછાત જાતિના કલાકારો તેમની રજૂઆત આકર્ષક બનાવવા શૃંગારપ્રધાન લાવણીગી-તો રચીને રજૂ કરતા. એ લાવણીમાંથી તમાશાનો વિકાસ થયો. તમાશાનું રૂપ પેશવાઈ યુગના શાયરોની લાવણીઓમાં સ્પષ્ટ રૂપે દૃષ્ટિએ પડે છે. શૃંગાર અને ભક્તિમિશ્રિત ગૌળણ ગીતો અને કેવળ શૃંગારિક લાવણી નૃત્ય દ્વારા સાભિનય રજૂ કરવાં એ જ તમાશાના અસલી રૂપમાં જોવા મળતું. ભવાઈના વેશ જેવું વગનાટ્ય તમાશામાં ઓગણીસમી શતાબ્દીમાં આવ્યું. વગમાં પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક કથાપ્રસંગો નૃત્યગીત અને તત્કાળ સ્ફુરે એવા અભિનય દ્વારા રજૂ થતા. મરાઠી રંગભૂમિ પર અંગ્રેજી 'ફાર્સ'નો પ્રભાવ પડ્યો. ત્યારપછી તેના અનુકરણ રૂપે સમકાલીન સામાજિક સમસ્યાઓ, સામાજિક ઘટનાઓ દ્વારા પ્રસ્તુત કરવાની પરંપરા ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં શરૂ થઈ.

સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામના કાળમાં યુદ્ધપ્રચારના માધ્યમ રૂપે પણ તમાશાનો ઉપયોગ થતો.

પેશવાઈ અમલમાં રામ જોશી, હોનાજીબાળા, અનંત ફંદી, પ્રભાકર જેવા શાયરોનું તમાશામાં પ્રદાન ઉલ્લેખનીય છે. ત્યાર પછી અગનભાઉ, પટ્ઠે બાપુરાવ જેવા ઓગણીસમી તથા વીસમી સદીના કવિ કલાકારોએ તમાશાના નવઘડતરમાં મહત્વની કામગીરી બજાવી. સ્વતંત્રતાસંગ્રામો અને ત્યારપછી પણ લોકજાગૃતિ માટે અણ્ણાભાઉ સાઠે, અમર શેખ, માડગુળકર, પુ. લ. દેશપાંડે, શાહીર સાબળે, વસંત સબનીસ વગેરેએ પણ શાહીરી અને તમાશાના પુનર્ગ-ઠનમાં મહત્વનો ફાળો આપ્યો છે. દશાવતારી તથા તમાશા જેવી પારંપરિક નાટ્યપ્રણાલીનાં પ્રભાવક તત્વોનો પૂર્ણાંશે ઉપયોગ કરી એને આધુનિક પૂર્ણ નાટ્યરૂપ આપવામાં જેમણે મહત્વની કામગીરી બજાવી છે તેઓ છે વ્યંકટેશ માડગુળકર, વસંત સબનીસ, વિજય તેંડુલકર, આળેકર, શંકર પાટીલ તથા વસંત બાપટ. તમાશાને આધુનિક યુગને તથા વિશેષે કરીને ઉચ્ચ અને મધ્યમ સ્તરના તથા બુદ્ધિજીવી લોકોને સુગ્રાહ્ય એવું સ્વરૂપ આપવામાં વિજયા મહેતા, અરવિંદ દેશપાંડે, જબ્બાર પટેલ જેવા ખ્યાતનામ દિગ્દર્શકોનું પ્રદાન પણ અતિ મહત્વનું છે.

પેશવાઈના ઉત્તરકાળમાં અને અંગ્રેજ શાસનમાં 1880થી 1930 સુધી

તમાશાનું પ્રચલન સારા પ્રમાણમાં હતું. પણ સ્વાતંત્ર્યોત્તર કાળમાં એક તબક્કે તમાશા પર અશ્લીલતાનું આળ મૂકી એના પર પ્રતિબંધ મૂકવામાં આવ્યો. પણ સાથે તમાશાની ક્ષમતાને ધ્યાનમાં લઈ ‘તમાશા સુધાર સમિતિ’ની સ્થાપના થઈ એમાં પરિવર્તનને પણ સુગમ બનાવવામાં આવ્યું.

તમાશાની રજૂઆત નીચેના ક્રમ પ્રમાણે થાય છે : (1) ગણ-ગણેશ પ્રાર્થના, (2) ગૌળણ-કૃષ્ણલીલાનાં શૃંગાર રસપ્રધાન ગીતો, (3) બતાવણીપૂર્વરંગ અને ઉત્તરાર્ધમાં (4) વગ. ગૌળણ, બતાવણી અને વગની રજૂઆતમાં નૃત્યગીતો સાથે સ્વયંસ્ફૂર્ત અભિનય પણ હોય છે.

ગ્રામીણ યાત્રાઓમાં તમાશાની ભજવણી રંગમંચની ચારે બાજુ પ્રેક્ષકો હોય એવી રીતે થાય છે. ક્યારેક પાછળ પડદો અને ત્રણ બાજુ પડદો એવી રીતે પણ તમાશા ભજવાય છે. આજકાલ શહેરોનાં બંધ નાટ્યગૃહોમાં, સામેની બાજુ જ પ્રેક્ષકો હોય એ રીતે પણ તમાશા ભજવાતા હોય છે.

દશાવતારીની જેમ જ તમાશાની ભજવણીમાં કોઈ પણ પ્રકારના દશ્ય-બંધ અથવા મંચવસ્તુઓ ઉપયોગમાં લેવાતાં નથી. બધાંનો આભાસ સ્વયંસ્ફૂર્ત અભિનય દ્વારા જ કરાવવામાં આવે છે. તમાશાના નૃત્ય પર કથક નૃત્યશૈલી-નો પ્રભાવ દષ્ટિએ પડે છે. સોંગાડ્યા(વિદૂષક)ની હાસ્યાત્મક ઉક્તિઓ તથા અભિનય દ્વારા પ્રેક્ષકોની જોડે સતત સંપર્ક જળવાય છે. કંઠ્યસંગીતની સાથે સાથે ડફ (ડફલી), ઝાંઝ (મંજીરા), ઢોલકી, તુણતુણે (એક પ્રકારનું તંતુવાદ્ય) અને હાર્મોનિયમ દ્વારા પાર્શ્ર્વસંગીત સાંકળવામાં આવે છે. વાદ્યકારો વિશેષે કરીને મંચના ડાબા અથવા જમણા ખૂણામાં બેસે છે. પુરુષોની વેશભૂષા શાહીરી પદ્ધ-તિની (ધોતિયું/સુરવાલ, ઝભ્ભો અને ફેંટો) હોય છે. સ્ત્રીઓ ગજની સાડી પહેરે છે. પૂર્વે પાત્રાનુરૂપ વેશભૂષા નહોતી, પણ હવે શહેરની રંગભૂમિના અનુકરણથી સ્ત્રીઓ અને પુરુષો રંગબેરંગી અને ઝમકદાર વસ્ત્રો પહેરે છે.

1920 સુધી તમાશામાં પુરુષો જ સ્ત્રીપાત્રો ભજવતા, પણ ત્યારપછી સ્ત્રી-પાત્રોનો અભિનય સ્ત્રીઓ જ કરે છે.

ગળ, ગૌળણ, બતાવણી, વગ જેવાં પ્રમુખ અંગો ઉપરાંત તમાશાનાં અન્ય અંગો પણ છે, જે ક્યારેક તમાશામાં પ્રયુક્ત થાય છે. એ અંગો નીચે પ્રમાણે છે :

(1) દૌલત જ્યાદા, (2) ભેદિક કવનો, (3) મુજરા, (4) રંગબાજી, આશકમાશૂકની ઉન્મત્ત શૃંગારચેષ્ટાઓ, (5) છક્કડ-પદ્યમય શૃંગારિક સંવાદ, (6) ફાર્સ, (7) સંગીતબારી–સંગીતમહેફિલ.

થેરુકૂત્તુ : તમિળનાડુનું પરંપરાગત લોકનાટ્ય. રાજ્યના ધર્મપુરી, ઉત્તર અને દક્ષિણ આર્કોટ અને ચિંગલપુટ જિલ્લાઓમાં એ 'ટોંડાઇમંડલમ્' તરીકે પણ જાણીતું છે. ગુજરાતના ભવાઈ લોકનાટ્યની જેમ એમાં સામાજિક, ટીકા-ટિપ્પણી દેખાય છે અને વીથિનાટકમ્ વગેરે નાટ્યોની જેમ એ શેરીને નાકે ભજવાય છે, તો કાશ્મીરના બાંડજશ્ન અને ઉત્તરપ્રદેશના નૌટંકીની જેમ રામ--કૃષ્ણની પુરાણકથાઓ થેરુકૂત્તુમાં સાંપ્રત સંદર્ભો સાથે રજૂ થાય છે. દેશનાં અન્ય લોકનાટ્યોની જેમ થેરુકૂત્તુ સંપૂર્ણ લોકનાટ્ય તરીકે ખૂબ નોંધપાત્ર છે. દ્રૌપદી અમ્માના મંદિરે વાર્ષિકોત્સવ નિમિત્તે ગ્રામજનો એકત્ર થાય અને એને વીસમે દિવસે અગ્નિ ઉપર ચાલવાનો કાર્યક્રમ સંપન્ન થાય ત્યાં સુધી રોજ આ થેરુકૂત્તુ લોકરંજન કરે છે. શક્તિ-સંપ્રદાયમાં એનો ઉદભવ થયાનું મનાય છે; પરંતુ મહાભારતનાં પાત્રોમાંથી એક દ્રૌપદીનું જ શક્તિમાં રૂપાંતર કરીને એની ભક્તિ રૂપે થેરુકૂત્તુ ભજવાય છે. દ્રૌપદી અમ્મા મંદિર, ગામનો તળાવકાંઠો, શેરીઓ અને નાટ્યપ્રસ્તુતિ માટે ખાસ સાફ કરેલાં ડાંગરનાં ખેતરોમાં ફરીને ગ્રામીણ કલાકારો થેરુકૂત્તુ રજૂ કરે છે. કથકલી, યક્ષગાન, તૈય્યમ્, ભૂતમ્ વગેરે નાટ્યોના 'આહાર્ય'માં અને એમની કેટલીક નાટ્યપ્રણાલીઓ, કર્મકાંડી પ્રારંભ વગેરે તત્વોમાં થેરુકૂત્તુ ઘણી રીતે સમાન છે. ઊંચા મોટા રંગીન મુગટો, મોં પર રંગભૂષા અને ડાંગરની ડાંડીઓ બાંધી બનાવેલા ઊંચા ઊડતા ચણિયા, ખભે મોટી ઊંચી એવી જ સુશોભિત પટ્ટીઓને લીધે તેનાં પાત્રો દૂરથી પણ જોઈ શકાય છે. વીર અને રાક્ષસી પાત્રોના બુલંદ જોમ-જુસ્સા અને ક્રોધ રજૂ કરવા આ આહાર્ય ઉપયોગી બને છે. 'ટોંડાઇમંડલમ્'માં વ્યક્ત થતા શક્તિ-સંપ્રદાયનું દ્રૌપદી અમ્માની ભક્તિમાં ક્યારે રૂપાંતર થયું એના સંદર્ભો મળતા નથી, પરંતુ શક્તિ-સંપ્રદાયની કર્મકાંડી પ્રણાલીઓ અને તૈય્યમ્ અને ભૂતમ્ જેવાં નાટ્યોનાં તત્વો થેરુકૂત્તુએ જાળવી રાખ્યાં છે. દ્રૌપદી અમ્મા મંદિર સામે 20 દિવસ ચાલતી પૂજામાં દસમે દિવસે દ્રૌપદી-વિવાહ થાય, એ પછી થેરુકૂત્તુના કલાકારો પ્રથમ રજૂઆત કરે અને અઢારમે દિવસે દુર્યોધન-વધ સાથે એ પૂરું થાય. દ્રૌપદી-વિવાહ પછી લાક્ષાગૃહ-દહન, બકાસુર-વધ અને અંતે દુર્યોધન-વધ વગેરે પ્રસંગો આવે. નાટ્યપ્રસ્તુતિના સ્થળે આવતા પહેલાં કળાકારો દ્રૌપદી અમ્માના મંદિરે પ્રાર્થના અને પૂજા કરે, રંગભૂષા શરૂ કરતાં પહેલાં કોથુવિલાકુ (એટલે કે દીપ) સમક્ષ ફરીથી દ્રૌપદી અમ્માની પ્રાર્થના કરે. પૂર્વરંગ તરીકે દરરોજ રંગપૂજા પણ કરવી આવશ્યક છે.

હિરણ્યકશિપુ : તમિળનાડુનું થેરુકૂત્તુ

મૃદંગના તાલથી આખા ગામને ખબર પડે કે 'કૂત્તુ' શરૂ થવાનું છે. ગણેશ અને બીજા દેવોનું આવાહન કરીને નાટ્યપ્રસ્તુતિ શરૂ થાય; પછી 'થિરાઈ વરુડાલ' નામે ઓળખાતી યવનિકા લઈને બે નટો પ્રવેશે, જેની પાછળથી કટ્ટીયા-કરણ (સૂત્રધાર અને વિદૂષકનું મિશ્ર પાત્ર) ગાતો ગાતો પ્રવેશે અને તે દિવસના નાટકની જાહેરાત કરે. (કટ્ટીયમ્ એટલે જાહેરાત). કટ્ટીયાકરણ આખી પ્રસ્તુતિ દરમિયાન હાજર હોય, અને એ નાટક, પ્રસંગો કે પાત્રો અંગે ટીકા-ટિપ્પણી કરે, જરૂર પડે ત્યાં સમજાવે અને સ્થળ-સમયને પાર કરીને પ્રેક્ષકો સાથે સંવાદ માંડે. ઓગણીસમી સદીના અંતે પ્રોસીનિયમ થિયેટરમાં આ કટ્ટીયાકરણ પાત્રને તમિળ નાટકોમાંથી સીધું ઉપાડી લેવામાં આવ્યું હતું. રંગસ્થળની પાછળ ગાયકો અને સંગીતકારો બાંકડા ઉપર બેસે. નાટકનો આલેખ નાટ્યમંડળીના દિગ્દર્શક (એટલે મોટેભાગે તો કુટુંબના વડા) પાસે હોય. આમ તો પેઢીદરપેઢી પ્રસ્તુતિમાં સંકળાયા હોવાથી નાટ્યપાઠ બધાંને લગભગ યાદ જ હોય. જોકે નટો સંવાદોમાં ખૂબ છૂટ લે. નટો જે ગાય એનું ગાયકવૃંદ પુનરાવર્તન કરે; નટો સાથે ગાયકવૃંદ પણ સંવાદોની આપ-લે કરે. થેરુકૂત્તુની અભિનયપદ્ધતિ એની રંગભૂષા તથા તારસ્વરે થતા ગાયનની જેમ જ અતિશયોક્તિભરી હોય છે. નટો પગ પછાડતા અને હાથ ઉછાળતા રંગસ્થળમાં ચાલે, ત્યારે ચણિયાની જેમ કમરે બાંધેલી ડાંગરની દાંડીઓથી તેલના દીવા ફરફરે અને ચાંદની રાતે ખુલ્લા મેદાનમાં એના સંગીતથી જાદુઈ વાતાવરણ ખડું થાય. એ રીતે લગભગ આખું મહાભારત ભજવાય; જેમાં દ્રૌપદી અમ્માની ભક્તિ કેન્દ્રમાં રહે. વીસમી સદીના મધ્યભાગ સુધી થેરુકૂત્તુ અંગે કંઈ જ સાહિત્ય ઉપલબ્ધ નહોતું. એ પછી કૃષ્ણ આયર અને નાટ્યકાર મુથુસ્વામીએ એની જાળવણી અને વિકાસ પ્રતિ લોકોનું ધ્યાન દોર્યું.

જાણીતાં નૃત્યાંગના પદ્મા સુબ્રમણ્યમે પણ થેરુકૂત્તુનો વિગતે અભ્યાસ કર્યો. રિચાર્ડ અર્માન્ડો ફ્રાસ્કા નામના વિદ્વાને એ પછી 'મહાભારતનું થિયેટર' નામે એનો સંપૂર્ણ અભ્યાસ કરી ખૂબ નોંધપાત્ર દસ્તાવેજ તૈયાર કર્યો છે.

દશાવતારી નાટક : મહારાષ્ટ્રના પારંપરિક નાટ્યસાહિત્યનો પ્રકાર. તેને દશાવતારી ખેળે કહે છે. આ પ્રકારનાં નાટકો દક્ષિણ કોંકણ અને ગોવામાં લોકપ્રિય છે. નવો પાક ઊતર્યા પછી હોળી સુધી વિવિધ ગામોમાં યોજાતી મંદિરોની યાત્રામાં દશાવતારી નાટકો દક્ષિણ કોંકણ અને ગોવામાં ભજવાતાં. આ પ્રકારનાં નાટકોમાં વિષ્ણુના દશ અવતારોની રજૂઆત થાય છે અને એ કારણે એનું 'દશાવતારી' નામ પડ્યું છે. આ નાટ્યપરંપરા સાતમી સદીથી ચાલતી આવી છે એવી એક માન્યતા છે. સત્તરમી સદીમાં સંત રામદાસ એમના 'દાસબોધ'માં દશાવતારી રમતોનો નિર્દેશ કરે છે, પરંતુ એ વખતે પ્રચલિત સ્વરૂપ વિશે કશી માહિતી મળતી નથી. એક દૃષ્ટિએ આ નાટ્યપ્રકારનું મૂળ કર્ણાટકમાં છે. કર્ણાટકમાં યક્ષગાનની શૈલીમાં દશાવતારની કથાની રજૂઆત થતી અને હજીય થાય છે. મહારાષ્ટ્રમાં આ નાટ્યપરંપરા અઢારમી સદીથી થઈ. દશ અવતારોમાં મત્સ્યાવતારથી કૃષ્ણાવતાર સુધીના અવતારોની રજૂઆત હોય છે. પણ કૂર્મ, વરાહ અને પરશુરામના અવતારોનો નિર્દેશ માત્ર ગીતો દ્વારા કરવામાં આવે છે. બુદ્ધ અને કલ્કિ અવતારો દર્શાવવામાં આવતા નથી. મત્સ્યાવતારમાં સંકાસુરવધની વાત આવે છે. પણ સંકાસુરનું પાત્ર ભયાનક દર્શાવવાને બદલે વિદૂષક જેવું રમૂજ ઉપજાવે એવું દર્શાવવામાં આવે છે. રામ અને કૃષ્ણના અવતારોની અનેક ઘટનાઓ નિરૂપિત થાય છે. કૃષ્ણાવતારની રજૂઆતમાં રાધાનું પાત્ર મહત્વનું હોય છે. નાટકની શરૂઆત મધરાતે થાય છે અને સવાર સુધી એ ચાલ્યા કરે છે.

દશાવતારમાં પૂજારી, દાસી, ગણપતિ અને સંકાસુરનાં પાત્રો

ઘણાં કોંકણી કુટુંબોમાં દશાવતારીનો પાઠ ભજવવાની પરંપરા ચાલતી આવી છે. અભિનેતાઓ તથા પ્રેક્ષકો બંને નાટક ભજવાતું હોય છે ત્યારે પોતપોતાની રીતે ભગવાનની આરાધના કરતા હોય છે. આ નાટકની પ્રારંભિક વિધિ મંદિરના પૂજારીના ઘરમાં થાય છે. ત્યાં ધાર્મિક વિધિ કરી, રંગભૂષા અને વેશભૂષા કરી, સરઘસ કાઢી મૃદંગ –મંજીરા વગાડતા, નાચતાગાતા, મંદિરના સભામંડપમાં તૈયાર કરેલા મંચ પર આવે છે. પ્રેક્ષકો ભેગા થાય ત્યાં સુધી મૃદંગની જુગલબંધી ચાલે છે. તે સમયે મંજીરાવાદકો અર્ધચન્દ્રાકારમાં રંગમંચ પર ઊભા રહે છે, સૂત્રધાર બરાબર મધ્યમાં ઊભો રહે છે. મૃદંગની જુગલબંધી પછી ગણપતિ અને સરસ્વતીની સ્તુતિ કરવામાં આવે છે. તે પછી વિવિધ અવતારોની કથાની રજૂઆત થાય છે. બધી જ અવતારકથાઓમાં વિદૂષકનું પાત્ર અત્યંત મહત્વનું હોય છે. એ પ્રેક્ષકો જોડે સતત સંપર્ક રાખતો હોય છે અને પ્રસંગો પર ભાષ્ય કર્યા કરતો હોય છે. નાટકની ભજવણીમાં કેટલાક પ્રદેશાનુરૂપ ફેરફાર કરવામાં આવતા હોય છે. સામાન્ય રીતે નાટકની રજૂઆતના પૂર્વરંગમાં દશાવતારના પ્રસંગો રજૂ કરી ઉત્તરરંગમાં એકાદ પૌરાણિક કથાનકની રજૂઆત કરાય છે. ગણપતિ, સંકાસુર, અન્ય દેવો અને રાક્ષસો જેવાં પાત્રો મહોરાં પહેરે છે. કથાઓની રજૂઆતમાં શરૂઆતમાં સૂત્રધાર ગીતોના માધ્યમથી કથાનિરૂપણ કરે છે અને કથાનાં વિવિધ પાત્રો તત્કાળ એમને જે સ્ફુરે તે રીતે-ઉત્સ્ફૂર્ત શૈલીમાં રજૂ કરે છે. એમાં સંવાદોની જોડે ભાવાનુકૂળ નૃત્ય પણ થતું હોય છે. આ પ્રકારની રજૂઆતને કારણે પૌરાણિક કથાનકમાં સમકાલીન તત્વ ઉમેરીને વ્યંગ્ય તથા ભાષ્ય દ્વારા પ્રેક્ષકોના ચિત્તને આકર્ષવાની તક નટોને સાંપડે છે.

દશાવતારીના મૂળ પ્રયોગમાં સફેદ વસ્ત્રનો પાર્શ્વપટ લટકાવ્યો હોય, એવો સાદો રંગમંચ હોય છે. યક્ષગાનની જેમ જ એમાં ખાસ પ્રકારની સજાવટ અને વેશભૂષાનો ઉપયોગ થાય છે. પાત્રોની ગતિવિધિ લોકનાટ્યોની જેમ વેગીલી હોય છે અને નટોએ જ વાતાવરણ, કાર્યવ્યાપાર વગેરેનું સૂચન કરવાનું હોય છે. સાંપ્રત કાળમાં રંગમંચનું આધુનિકીકરણ થતું જાય છે અને સફેદને બદલે રંગબેરંગી પડદા તથા સજાવટની નવી તરકીબોનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો છે. વિજય તેંડુલકરલિખિત અને જબ્બાર પટેલ દિગ્દર્શિત ‘ઘાસીરામ કોતવાલ’ દશાવતારી શૈલીમાં લખાયેલું અને ભજવાયેલું આધુનિક નાટક છે.

હરિયાણાના સ્વાંગનું એક દૃશ્ય

નૌટંકી-સ્વાંગ : લોકનાટ્યની પરંપરામાં રામ અને કૃષ્ણના ધોરી માર્ગથી ચીલો ચાતરીને જે નવા પરંપરાગત નાટ્યપ્રકારો વિકસ્યા એમાં ઉત્તરપ્રદેશમાં 'નૌટંકી', રાજસ્થાન અને ઉત્તરપ્રદેશમાં 'ખયાલ', મધ્યપ્રદેશમાં 'માચ' અથવા 'મંચ' અને હરિયાણા, ઉત્તરપ્રદેશ અને પંજાબમાં 'સ્વાંગ'ના નાટ્યપ્રકારો ગણવા જોઈએ. દરેક પ્રદેશવિશેષ મુજબ ભાષા અને વિષયનું વૈવિધ્ય હોવા છતાં એમની નાટ્યપ્રણાલી અને માળખામાં સામ્ય જણાય છે. રાસલીલા કે રામલીલા-ની જેમ એ મંદિરોના પ્રાંગણમાં રજૂ થવાને બદલે શેરીઓ અને મેદાનોમાં રજૂ થાય છે. જોકે રાસલીલા–રામલીલાની જેમ આ નાટ્યપ્રકારોમાં પણ કર્મકાંડી પ્રારંભ તો હોય છે જ. ઐતિહાસિક રીતે, ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતથી વહેલો આ નાટ્યપ્રકારોનો આરંભ થયો જણાતો નથી.

સ્વાંગ એટલે વેશ. ઉત્તર ભારતમાં લગ્ન જેવા પ્રસંગોએ સ્ત્રીઓ અનેક વેશો ધરીને જે રજૂઆતો કરતી એમાંથી સ્વાંગ વિકસ્યાનું મનાય છે. હોળીના ઉત્સવના ભાગ રૂપે પંજાબમાં 'સ્વાંગ' અને 'ઝાંખી' હજી પણ રજૂ થાય છે. હરિયાણામાં બે જૂથો વચ્ચે લાંબી પ્રશ્નોત્તરીની પણ પ્રથા છે. રાજસ્થાનમાં ઢોલામારુની કથા આ રીતે રજૂ થતી આવી છે. ગામના ખુલ્લા મેદાનમાં એ રજૂ થાય ત્યારે ઢોલ-નગારાથી કાર્યક્રમની જાહેરાત થાય છે. જાણીતાં કથાકાવ્યો કે ઐતિહાસિક વિષયોને એમાં નાટ્યાત્મક રૂપ અપાય છે. સંવાદોમાં સામાજિક કટાક્ષો તીવ્રતાથી રજૂ કરવામાં આવે છે. એક નટ અનેક પાઠ પ્રસ્તુત કરે છે. અઢારમી સદી સુધી એમાં સંગીત અને કવિતાનું પ્રાધાન્ય હતું. એમાંથી ઉત્તરપ્રદેશમાં 'નૌટંકી' અને રાજસ્થાનમાં 'ખયાલ' નામે નાટ્યપ્રકારો વિકસ્યા. આજે ખયાલના અનેક પ્રકારો ગણાવાય છે : મેવાડી, જયપુરી, શેખાવતી, હાથરસી, ખયાલ વગેરે. ગાંધર્વ ખયાલ વિશેષ જાતિ રજૂ કરે છે, જ્યારે 'કથા-

વાચક ખયાલ' કે 'અભિનય ખયાલ' પ્રસ્તુતિપ્રકાર સૂચવે છે. તે દરેકનાં ભાષા, વિષય અને સંગીતપ્રણાલીઓ તેમજ તેના મંચનાં આકાર અને કદમાંય વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. આશરે 1 મીટર ઊંચે મંચ બાંધવામાં આવે, ચાર ખૂણે કેળનાં થડ પાંદડાંથી સજાવવામાં આવે અને દસ-બાર ફૂટ ઊંચે છાપરા જેવું હોય. પ્રેક્ષકો ત્રણ બાજુ બેસે. સંસ્કૃત થિયેટરની જેમ એની જુદી જુદી બાલ્કનીઓનો નાટ્યાત્મક ઉપયોગ થાય. ઉપરના મંચે ચઢવા નટો સીડીનો ઉપયોગ કરે. ક્યારેક તો આવી બે બાલ્કનીઓ હોય જે રાણી એલિઝબેથના સમયની શેક્સપિયરની રંગભૂમિની યાદ અપાવે. મશાલોથી તખ્તા પર અજવાળું મળે. 'ઉસ્તાદ' નામે ઓળખાતો દિગ્દર્શક સામે ખુરશી ઢાળીને બેસે. આ મંચ-વ્યવસ્થામાં નાનો અને મોટો મંચ અને ઉપરની બાલ્કની એમ ત્રણ રમણભૂમિ હોય છે. પ્રસ્તુતિના એક મહિના પહેલાં એક સ્તંભ એ સ્થળે ખોડવામાં આવે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં ઉલ્લેખાયેલ આ જર્જરા છે. આ રીતે પ્રસ્તુતિના સ્થળનું આરક્ષણ પણ થતું. નગારાં, ઢોલક અને મંજીરા સાથે ખયાલનો આરંભ સૂચવાય. બંગાળના 'જાત્રા' પ્રકારની જેમ પ્રારંભે નૃત્ય કરવામાં આવે. કેટલાંક નાટ્યમંડળો ગણેશ કે સરસ્વતીની વંદના કરે. કથાવસ્તુ અતિ નાટકીય રીતે રજૂ થાય. એમાં વિદૂષક જેવું પાત્ર પણ હોય. એ મુખ્ય પાત્રો વિશે ટીકા-ટિપ્પણી કરે અને એમ લોકોનું મનોરંજન થાય. પદ્ય અને ગદ્ય બંનેમાં સંવાદો ચાલે, પરંતુ ગીત-સંગીત અને નૃત્યને ખૂબ પ્રાધાન્ય મળે. પુરુષો સ્ત્રીપાત્રો રજૂ કરે. રૂપમણિ, મંગલ, હરિશ્ચંદ્ર, નળદમયંતી જેવી પુરાણકથાઓ; પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ, અમરસિંહ રાઠોડ જેવી ઇતિહાસકથાઓ; પઠાણ-શાહજાદી અને લૈલા-મજનૂં જેવી પ્રેમકથાઓ રાજસ્થાની ખયાલના મુખ્ય વિષયો ગણાયા છે. નરસિંહ ભગતની જીવનકથા પણ ક્યારેક એમાં રજૂ થાય છે. વેશભૂષા અને રંગભૂષા પાત્ર-પ્રસંગને અનરૂપ વાસ્તવવાદી હોય. છેલ્લાં દોઢસો વર્ષોમાં અનેક ખયાલ નાટકો ઉપલબ્ધ બન્યાં છે.

ભવાઈ

ભારતમાં બે વિશિષ્ટ પ્રકારની નાટ્યશૈલીઓ ભરતમુનિના યુગથી ચાલી આવી છે. એક તો એમણે જ જેની વ્યાખ્યા કરી છે તે સંસ્કૃત નાટ્યની અને બીજી જેને 'ઉત્તરતંત્ર' કહી છે અને જેની વ્યાખ્યા કોહલ (એમનો શિષ્ય) કરશે એવું એમણે પોતાના નાટ્યશાસ્ત્રમાં નોંધ્યું છે તે.

કોહલનો આ 'ઉત્તરતંત્ર' પરનો ગ્રંથ ઉપલબ્ધ નથી. પણ ભરતમુનિ-

ના નાટ્યશાસ્ત્રના ટીકાકાર દસમી સદીમાં થઈ ગયેલા અભિનવગુપ્તે તેમાંથી કેટલાક નાટ્યપ્રકારોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે અને એમણે એ પ્રકારોને 'નૃત્યભેદાઃ' કહી વર્ણવ્યા છે.

બારમી સદીમાં ભોજે પોતાના 'શૃંગારપ્રકાશ'માં અભિનવગુપ્તે વર્ણવેલા પ્રકારો ઉપરાંત બીજા નવા પ્રકારોની વિશદ વ્યાખ્યા કરી છે, જેની સંખ્યા 14 જેટલી છે. તેરમી સદીમાં 'ભાવપ્રકાશ'ના કર્તા શારદાતનયે કહ્યું છે કે તેમણે કોઈ એક નાટ્યગૃહમાં 30 પ્રકારના નાટ્યપ્રયોગો જોયા. તે 30માંથી 10 તો ભરતે વર્ણવેલા રૂપક પ્રકારો. બાકીના 20ને તેમણે 'નૃત્યભેદાઃ' કહી એ બધાની વ્યાખ્યા કરી છે. અગ્નિપુરાણમાં 19 જેટલા નાટ્યપ્રકારોનો ઉલ્લેખ મળે છે. હેમચંદ્રાચાર્યે આ પ્રકારોને 'ગેય કાવ્ય'ની સંજ્ઞા આપી છે. જ્યારે રામચંદ્ર-ગુણચંદ્રે આ પ્રકારોને 'અન્યાનિ રૂપકાણિ' કહીને વર્ણવ્યા છે. ચૌદમી સદીમાં વિશ્વનાથ આ નાટ્યપ્રકારોને 'ઉપરૂપક' એવી સંજ્ઞા પ્રથમ વાર આપે છે અને તે નામથી આ બધા પ્રકારો પછીથી ઓળખાવા લાગ્યા છે.

આ ઉપરૂપકો દેખીતી રીતે જ ભરતના રૂપકપ્રકારોથી ભિન્ન હતા. તેનો પહેલો તબક્કો તે કોહલે વર્ણવેલા પ્રકારોનો. ત્યારપછી અગિયારમી–બારમી સદી અને ચૌદમી સદીની વચ્ચે નવા નાટ્યપ્રકારો જે થયા તે બધા બીજા તબક્કાના. ભાવપ્રકાશનકારે વર્ણવેલા 20 પ્રકારોનાં નામ આ પ્રમાણે છે : (1) તોટક, (2) નાટિકા, (3) ગોષ્ઠી, (4) સલ્લાપ (5) શિલ્પક, (6) ડોમ્બી, (7) શ્રીગદિત, (8) ભાણ, (9) ભાણી, (10) પ્રસ્થાન, (11) કાવ્ય, (12) પ્રેક્ષણ, (13) નાટ્યરાસક, (14) રાસક, (15) ઉલ્લોપ્યક, (16) હલ્લીસ, (17) દુર્મલ્લિકા, (18) કલ્પવલ્લી, (19) મલ્લિકા, (20) પારિજાતક. આ બધાય નાટ્યપ્રકારો નૃત્યપ્રધાન અને કાવ્યપ્રધાન અને ગીતપ્રધાન હતા એટલું તો સ્પષ્ટ છે. આ બધાય પ્રકારોને દસમી સદી પછીના શાસ્ત્રકારોએ 'દેશી' નાટ્યપ્રકારો તરીકે વર્ણવી સંસ્કૃત નાટ્યપ્રકારોથી જુદા પાડ્યા છે અને સંસ્કૃત નાટ્યપ્રકારોને 'માર્ગી' કહીને તે બંને વચ્ચેની ભિન્નતા સ્પષ્ટ કરી છે.

અગિયારમી (?) સદીમાં આંધ્રપ્રદેશના સોમેશ્વર નામક રાજવી પોતાના 'બસવપુરાણ'માં 'પ્રેરણી' નામક નવા પ્રકારનો ઉલ્લેખ કરે છે અને આંધ્રના જ કાકતીય વંશના સમ્રાટ પ્રતાપરુદ્રના ગજસેનાધિપતિ જાય સેનાપતિએ એક 'ચારણનૃત્ય'નો ઉલ્લેખ કર્યો છે અને વધુમાં ટીકામાં જણાવ્યું છે કે તે 'સુરાષ્ટ્ર'ના નૃત્યગુરુઓને અનુસરે છે અને તેમાં ચારણ સ્ત્રીઓ પોતાના માથા પર કપડું ઘૂંઘટ જેમ નાખે છે. હજીય ચારણ સ્ત્રીઓ આમ માથા પર કપડું નાખે જ છે; પણ નૃત્ય કરતી હોય એવું જાણમાં નથી. પણ તે જમાનામાં સૌરાષ્ટ્રથી કોઈ

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

કારણે હિજરત કરી ગયેલી ચારણોની સ્ત્રીઓ નૃત્ય કરતી હશે. જાય સેનાપતિ અને સોમેશ્વર બંનેએ આવો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

ગુજરાતની નજીકમાં ચિતોડના મહારાણા કુંભકર્ણે પોતાના 'નૃત્તસંગ્રહ'માં પણ 'ચારણનૃત્ય'નો અને તેમના માથે કપડું નાંખવાની વિશિષ્ટતાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. આમ, આમાંથી કેટલાક 'દેશી' નાટ્યપ્રકારો–ઉપરૂપકો ગુજરાત અને તેની આસપાસના માળવા અને પશ્ચિમ રાજસ્થાનના પ્રદેશોમાં પણ પ્રચલિત હશે. તેમનાં નામ આ પ્રમાણે છે : હલ્લીસક (જે છેક કૃષ્ણના સમયથી ઊતરી આવેલું છે), પ્રેક્ષણક, ચારણનૃત્ય, પેરણી, રાસક, નાટ્યરાસક અને દંડરાસક, લતારાસક તથા તાલરાસક. છેલ્લાં ત્રણનો ઉલ્લેખ ગુજરાતના જૈન કવિઓએ કર્યો છે.

આ બધાં ઉપરૂપકો જે નૃત્ય અને સંગીતપ્રધાન હતાં અને જેમને 'દેશી' નાટ્યપ્રકારો તરીકે વર્ણવવામાં આવ્યાં છે, તે સમય જતાં રાજદરબારો સુધી પહોંચી ગયાં અને શાસ્ત્રકારોએ તેમને પણ શાસ્ત્રનિબદ્ધ કરી 'દેશી' નાટ્યપ્રકાર સંજ્ઞા આપી; એટલું જ નહિ, પણ તે બધાં નાટ્યગૃહોમાં ભજવાવાં લાગ્યાં એવા ઉલ્લેખો છે. જોકે પ્રેક્ષણક જેવા કેટલાક પ્રકારો મુક્તાકાશમાં પણ ભજવાતા હશે. મોટાભાગના આ 'દેશી' પ્રકારો રાજદરબારોમાં જતાં અને શાસ્ત્રનિબદ્ધ થતા, સામાન્ય જનતાને મનોરંજનની ખોટ પડી. ચૌદમી સદી પછી એ ખોટ પૂરી કરવા ભારતના અનેક પ્રદેશોમાં એક નવા અને ત્રીજા તબક્કાના નાટ્યપ્રકારોનો યુગ શરૂ થયો. હાલ ભારતના જુદા જુદા પ્રદેશોમાં પ્રચલિત આ નાટ્યપ્રકારો પેલા બીજા તબક્કાના નાટ્યપ્રકારો પરથી પ્રેરણા પામીને નવસંસ્કરણ પામ્યા હશે એવું સહેજે કલ્પી શકાય.

આ ત્રીજા તબક્કાના નાટ્યપ્રકારો લોકોની વધુ નજીક હતા, કારણ કે તેમાં દેશી ઢાળો, દેશી નૃત્ત, લોકવાણી, લોકપહેરવેશ, લોકોનાં દેવદેવીઓ, તેમનાં જ પુરાકલ્પનો(myths) ને લોકસંગીત અને લોકછંદો હતાં અને તેથીય વિશેષ તો મુક્તાકાશમાં ધરતી પર, ગ્રામજનોની મધ્યમાં તે ભજવાતાં હતાં. આમ એ નાટ્યરૂપો લોકોની વધુ નજીક આવ્યાં ને એમના જીવનના એક અગત્યના ભાગરૂપ બની ગયાં.

આ છેલ્લા અને ત્રીજા તબક્કાના પારંપરિક નાટ્યપ્રકારોમાંનું એક તે ભવાઈ છે. સિદ્ધપુરના ઔદીચ્ય બ્રાહ્મણ કુળમાં જન્મેલા અસાઇત ઠાકર નામક કવિ-કથાકારે ભવાઈ પરંપરા સ્થાપી. ચૌદમી સદીમાં ગુજરાત અને આજુબાજુના પ્રદેશોમાં કેટલાક નૃત્તપ્રધાન નાટ્યપ્રકારો પ્રચલિત હતા અને તેમનું વાચિક

ગેયકાવ્યમય હતું. અસાઇતે આ બધા પ્રકારોમાંથી પ્રેરણા પામી એક નવા નાટ્યપ્રકાર ભવાઈનું સર્જન કર્યું હશે; પણ તે બીજા તબક્કાના નાટ્યપ્રકારોથી જુદું એ રીતે પડે છે કે તેનું વાચિક ગેય પદ્યમાં તેમ ગદ્યમાં પણ છે. ભારતના બીજા પ્રદેશોના નાટ્યપ્રકારોમાં પણ પદ્ય સાથે ગદ્યસંવાદો એકરૂપ થઈ જાય છે અને આ રીતે તે બીજા તબક્કાના નાટ્યપ્રકારોથી જુદા પડતા લાગે છે; એટલું જ નહિ, પણ બધાય મુક્તાકાશમાં જ ભજવાય છે અને કેટલાકે તો પોતાના નામ સાથે જ 'મુક્તાકાશ' નામ જડી દીધું છે; જેમ કે 'બયલાટ' (બયલ = શેરી કે ખુલ્લી જગ્યા; આટ = નાટ્ય), 'થેરુકૂત્ત' (થેરુ = શેરી કે ખુલ્લી ધરતી; કૂત્ત = નાટ્ય), 'વીથિનાટ્ય' (વીથિ = રસ્તો. તેના ઉપર ભજવાતું નાટ્ય). ભવાઈનો ચાચર ચૉક (સં. ચતુષ્ક 3 ચચ્ચર 3 ચાચર) પણ જાણીતો છે.

અસાઇત ઠાકરને નવા નાટ્યસર્જન માટે અનુકૂળ વાતાવરણ મળી રહે છે સિદ્ધપુરની નજીકમાં. એ આનર્ત પ્રદેશમાં વડનગર ગામ પખવાજી ઠેકાથી અને રવાજ(લોકસારંગી)ના સંગીતથી ધમધમી રહ્યું હતું. વળી તેમણે અણહિલવાડ પાટણનાં મંદિરોમાં એક કાળે ભજવાતાં સંસ્કૃત નાટકો વિશે પણ જાણ્યું જ હશે અને પોતેય કવિ અને કુશળ કથાકાર. આ બધા સુમેળમાંથી સર્જાયું ભવાઈ નાટ્ય.

અસાઇત ઠાકરે 360 ભવાઈ વેશ લખ્યાની લોકવાયકા છે. તેમાં જૂનામાં જૂનો વેશ 'રામદેવ' કે 'રામદેશ'નો વેશ હોય એમ લાગે છે – તેના કથનાત્મક (narrative) સ્વરૂપથી અને વસ્તુગૂંથણીને કારણે. વળી આ વેશ પર હેમચંદ્રાચાર્યના 'ત્રિષષ્ટિશલાકાપુરુષ'ની છાપ પણ વર્તાય છે. 'રામદેવ'નો વેશ એમણે જ લખ્યો હશે તે નીચેના ઉદાહરણ પરથી જણાય છે :

'પખાજી ઊભા પ્રેમસુ રવાજી મન મોડ,
તાલગર ટોળે મળ્યો ભૂંગળિયા બે જોડ,
ભૂંગળિયા બે જોડ, આગળ રંગલો ઊભો રહ્યો,
ઈણી રીતે અસાઇત ઓચરે રામદેવ રમતો થયો.'

અસાઇતે આવા માહિતીસભર કથનાત્મક (narrative) વેશો ઉપરાંત સામાજિક કુરિવાજો ઉપર પણ પ્રહાર કરતા વેશો આપ્યા છે. 'કજોડા'નો વેશ નાનકડા વર અને યુવાન પત્નીના જીવનનો ચિતાર આપે છે અને તેમાં 'રંગાજી' – રંગલો એ બેની વચ્ચેના સંવાદોને જોડતો, હસાવતો, કટાક્ષ કરતો દેખાય છે.

ઝંડા ઝૂલણ, ગુજરાતનું ભવાઈ

મોટાભાગના વેશોમાં બેથી ત્રણ પાત્રો એકસાથે ‘ચાચર’માં હોય છે નાયક, નાયિકા અને મશ્કરો. આ મશ્કરો જુદા જુદા વેશોમાં જુદા જુદા નામે ઓળખાય છે. ‘કાન-ગોપી’ના વેશમાં સુખાજી ને ‘ઝંડા ઝૂલણ’માં તે અડવા રૂપે દેખા દે છે, અને ‘જસમા ઓડણ’ જેવા નવા વેશોમાં ફરી પાછો ‘રંગલો’ દેખા દે છે.

ભવાઈના વેશોને નાટ્યસંકલનની દૃષ્ટિએ કેટલાક તબક્કાઓમાં વિભાજિત કરી શકાય : ‘રામદેવ’ જેવા કથનાત્મક (narrative) પ્રકારવાળો તબક્કો; જેમાં નાટ્યતત્વ (dramatic element) સ્પષ્ટ દેખાય છે તે ‘ઝંડા ઝૂલણ’વાળો તબક્કો અને પાછળથી જૂની રંગભૂમિની જેના પર સ્પષ્ટ છાપ છે, તે ‘જસમા ઓડણ’ના વેશવાળો તબક્કો.

ભવાઈ વેશોમાં અસાઇતના યુગમાં મુસ્લિમ રાજ્યશાસનની ઝાઝી અસર દેખાતી નથી; પણ પાછળથી લખાયેલા વેશોમાં મુસ્લિમ શાસનની અસર સ્પષ્ટ દેખાય છે. ‘ઝંડા ઝૂલણ’માં ઊંઝાનો મુસ્લિમ સૂબો યુવાન આવે છે. તરાવાટવાળી તેજી વાણિયણ, જેનાં લગ્ન એક વૃદ્ધ સાથે થયાં છે તે તેના પ્રેમમાં પડે છે. તે ઉપરાંત ‘મિયાં બીબી’, ‘મણિયાર’, ‘જૂઠણ’ અને ‘છેલબટાઉ’ જેવા વેશોમાં પણ મુસ્લિમ અસર છે. નાનાં હિંદુ રજવાડાંના ઠાકોરો વિશેના વેશોમાં ‘રાજા દેઘણ’, ‘વીકો સિસોદિયો’, ‘રામદેવ’, ‘મણિબા સતી’ વગેરે છે. ધાર્મિક વેશોમાં ‘કાન-ગોપી’, ‘કાળકા’, ‘પતાઈ રાવળ’, ‘ગણપતિ’ જેવા વેશોનો નિર્દેશ કરવો જોઈએ. વિવિધ કોમોની ખાસ ખાસિયતો, ધંધો, બોલી, રીતરિવાજો વગેરેને લગતા વેશો

પણ છે : કંસારો, સરાણિયો, અડવો, વાળંદ વગેરે અને સામાજિક દૂષણો ઉઘાડા પાડતા વેશો 'કજોડાનો વેશ', 'બાવાનો વેશ' વગેરે છે. મોટા રાજવીને લગતા વેશોમાં 'સધરા જેસંગ' અને 'જસમા ઓડણ'ના વેશ જાણીતા છે.

આ ઉપરાંત કેટલાક પરચૂરણ વેશો છે; જેવા કે 'વાદી'નો વેશ, 'મઢી'નો વેશ, 'કેરવો ભોઈ'નો વેશ, 'પુરબિયા'નો વેશ વગેરે.

આવા વિભિન્ન પ્રકારના, વિભિન્ન સ્તરના, ભિન્ન ભિન્ન કોમોને આવરી લેતા વેશો દ્વારા લોકોને જ્ઞાન, શિક્ષણ અને મનોરંજન પૂરું પડાતું. જે યુગમાં સિનેમા, ટી.વી., રેડિયો જેવાં સમૂહપ્રત્યાયન(mass-communication)નાં સાધનો ન હતાં તે યુગમાં આ ભવૈયાઓનો સામાજિક દરજ્જો ઊંચો હતો. તેઓ જ્યારે ગામમાં પ્રવેશતા ત્યારે ગામલોકો ઢોલ-નગારા સાથે તેમનું સામૈયું કરતા. ગામની બધીય કોમો તેમાં સંકળાયેલી રહેતી. કુંભાર પાણીનું માટલું આપી જતો, વાળંદ 'વતું' કરી જતો અને વેશ-ભજવણી વખતે હાથમાં તેલની કૂપી લઈ મશાલ સાથે ચાચરમાં હાજર થતો. માળી ફૂલ લાવતો. સ્ત્રીઓ પાણી ભરી લાવતી, તો કોઈ વેશમાં કોઈ ગામલોક ખૂટતું ઉપકરણ પણ પૂરું પાડતા અને કણબી સમાજના આશ્રિત હોવાથી તેમને કણબીઓ ભોજન કરાવતા.

આમ ભવાઈ લોકજીવનના તાણાવાણા સાથે વણાઈ ગઈ હતી અને પોતાની અનોખી છાપ પાડતી, મુક્તપણે વિહરતી હતી.

શાસ્ત્રકારોએ સંસ્કૃત નાટકને રસપ્રધાન કહ્યું છે, જ્યારે ભવાઈ જેવા પ્રકારોને ભાવપ્રધાન કહીને વર્ણવ્યા છે. આમ આ બે ભિન્ન પ્રકારનાં નાટ્યોમાં સંસ્કૃત નાટકમાં વાક્યાર્થાભિનયનું પ્રાધાન્ય છે. જ્યારે ભવાઈ જેવા પ્રકારો 'પદાર્થાભિનય'પ્રધાન છે. વાક્યાર્થાભિનયમાં ગદ્યપદ્યના દરેક શબ્દનો સૂક્ષ્મ અભિનય–આંગિક, વાચિક, સાત્વિક અને આહાર્ય દ્વારા પ્રકાશિત કરવામાં આવે છે. ભાવપ્રધાન નાટ્યપ્રકારો આખાય પદનો ભાવાર્થ જ વ્યક્ત કરે છે. પહેલો પ્રકાર શાસ્ત્રનિબદ્ધ–શાસ્ત્રીય છે, સૂક્ષ્મ છે, શૈલીવિશિષ્ટ (stylised) છે અને તે એને અનુરૂપ નાટ્યમંડપમાં જ ભજવાય છે. બીજો પ્રકાર મુક્ત છે. સ્થૂળ સ્તરનો અને લોકભોગ્ય હોઈ જનવાણી, લોકવિચાર અને તેમની લાગણીની વાચા જેવો તે હોય છે અને તેથી તે લોકોની વચ્ચે જ ધરતી પર રમાતો – રજૂ થતો રહે છે. બંનેનાં સંગીત-વાદ્ય, સાહિત્ય, ચારેય અભિનય, નૃત્ત, નાટ્યવસ્તુની ગૂંથણી, રંગમંચ – એ બધાંય પાસાંમાં ભિન્નતા જોવા મળે છે. સંસ્કૃત નાટ્ય બાંધેલા માર્ગ પર જ વિચરણ કરે છે; તેથી તેને 'માર્ગી' સંજ્ઞા અપાઈ છે. જ્યારે બીજા પ્રકારો જુદા જુદા પ્રદેશોમાં રજૂ થતા હોવાથી અને લોકરંગમાં તરબોળ હોવાથી તેમને 'દેશી' સંજ્ઞા અપાઈ છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

આમ છતાં ઉપર્યુક્ત બંને પ્રકારોમાં પ્રયોગની દૃષ્ટિએ કેટલુંક સામ્ય પણ છે; જેમ કે, આકાશભાષિત–આકાશ તરફ જોઈ અગોચર પાત્રની વાત સાંભળી જવાબ આપવો; દૂરના, મધ્યમ કે નિકટના અંતર માટેનાં પરિભ્રમણો, સ્વગતોક્તિ વગેરે જેવી નાટ્યપ્રયુક્તિઓ(dramatic devices)માં.

એટલું તો સ્પષ્ટ છે કે આ બંને નાટ્યપ્રણાલીઓ અનેક રીતે ભિન્ન હોવા છતાંય પરસ્પર આદાનપ્રદાનના સંબંધે જોડાયેલી હતી. ભરતે જ કહ્યું છે કે નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે નથી તે ‘લોક’માંથી લેવું. આનું એક ઉદાહરણ આ આપી શકાય : આજના પારંપરિક નાટ્યપ્રકારોમાં અને ભવાઈમાં બે જણ બે છેડા પકડીને જે પડદો રંગસ્થળી પર લાવે છે તેનો ઉપયોગ ભાસ પછીના નાટ્યપ્રકારોમાં સ્પષ્ટ જોવા મળે છે. ભવભૂતિએ આ પડદાને ‘ચિત્રયવનિકા’ કહ્યો છે અને તેનો અનેકવિધ ઉપયોગ સંસ્કૃત નાટ્યકારોએ કર્યો છે, જે તેમના રંગનિર્દેશનથી જાણી શકાય છે ; જેમ કે ‘प्रविशति आसनस्थः’. બે જણ આ ચિત્રયવનિકા દરવાજા પાસે લઈ ઊભા રહે. પાત્ર તેની પાછળ પ્રવેશ કરે અને રંગપીઠ પર આવીને પાત્ર પોતાની નાટ્યસ્થિતિ પ્રમાણે ગોઠવાય અને પડદો ખસેડી લેવાય. આમ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રકાર અને અત્યારે પ્રચલિત વિભિન્ન પ્રદેશોમાં રજૂ થતા તળપદા નાટ્યપ્રકારો ભિન્ન હોવા છતાં ભારતીય સંસ્કારોથી તે તરબોળ છે. પ્રાદેશિક નાટ્યો પ્રાદેશિક સ્વત્વને જાળવી રાખનારા સાંસ્કૃતિક આવિષ્કારરૂપ છે.

માચ-મંચ : મધ્યપ્રદેશનું માચ કે મંચ રાજસ્થાની ખયાલને બહુ મળતું આવે છે. ગુરુ ગોપાલજી, બાલમુકુંદ, કાલુરામ ઉસ્તાદ વગેરે નાટ્યકારોએ પુરાણ અને ઇતિહાસની અનેક કથાઓ લઈ એમાં સામાજિક કટાક્ષો કર્યા છે. જોકે રાજા હરિશ્ચંદ્ર સૌથી વધુ લોકપ્રિય છે. ‘મંચ’નો તખ્તો પણ ખયાલના મંચને મળતો આવે છે અને એમાં પણ બે સ્તર હોય છે. મંચ માટે ખંભથાપણ કરવામાં આવે છે. ગાયકો ‘ટેક-કી પાટ’ પર બેસે. બીજાં લોકનાટ્યોની જેમ મંચમાં પણ પૂર્વરંગને સ્થાન છે. એ પછી ભિસ્તી પ્રવેશે, એની સાથે ખરાસ હોય, નાટકનાં પાત્રોનો પરિચય એ પછી આવે. માત્ર ગતિ અને સંવાદમાં ખાસ પ્રકારની શૈલી દેખાય. નાટ્યપ્રસંગને અનરૂપ ગીતસંગીત હોય : છોટી રંગત, બડી રંગત, લંગડી રંગત, ઝૂલા વગેરે. ઢોલક આ નાટ્યપ્રકારનું મુખ્ય વાદ્ય છે.

ખયાલની જેમ અહીં (નૌટંકીમાં) ઊંચાનીચા સ્તરે અભિનય પથરાયો નથી. પરંતુ શેહીગલ કે ગામની ખુલ્લી જગ્યાઓમાં એની રજૂઆત થતી હોય ત્યારે મકાનોનાં છાપરાં કે ઓટલાનો એમાં ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. સંગીતકારોના પ્રવેશથી નૌટંકીનો આરંભ થાય છે. એમાં તારવાદ્યો અને નગારાંની સંગતે ગીતો શરૂ થાય. કૃષ્ણ, સરસ્વતી, શિવપૂજાથી દેવસ્થાપન થાય. અનેક સ્થળે આ

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

પ્રાર્થનાઓ રાસલીલાને મળતી આવે છે. પછી સૂત્રધાર જેવો ‘રંગ’ પ્રવેશે અને નાટ્ય અને પાત્રોનો પરિચય આપે. પછી ભવાઈને મળતા આવતા ચાર પંક્તિના ચબોલા ગવાય. દરમિયાન નગારાવાદન ચાલુ હોય. એ પછી પાત્ર-પ્રવેશ થાય અને તેઓ પદ્યસંવાદો પ્રસ્તુત કરે. બધા પ્રેક્ષકોને સંવાદ સંભળાય એ માટે તખ્તાને ચારે ખૂણે જઈને દરેક સંવાદનું પુનરાવર્તન કરવામાં આવે. નૃત્ય સાથે એ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે. અવધી, રાજસ્થાની, વ્રજભાષા અને ઘણી વાર ઉર્દૂમાં આ પદ્યો રજૂ થતાં રહ્યાં છે. પદ્યને કારણે તેઓ શૈલીપરકતામાં સરી પડે છે. એ જ તો એની તાકાત છે. નૌટંકીમાં વિદૂષક જેવું પાત્ર ‘મુનશીજી’ ભજવે છે. એની કથાઓમાં શ્રવણકુમાર, નળ-દમયંતી, રામ-વનવાસ વગેરે પુરાણકથાઓ અને સુલતાન ડાકુ, રેશમી રૂમાલ, સ્ત્રીચારિત્ર્ય વગેરે સંબંધી સામાજિક કથાઓ આવરી લેવામાં આવે છે. ‘અખાડા’ પરંપરામાં નૌટંકીના નટોને નૃત્ય-સંગીત-સંવાદની તાલીમ આપવામાં આવે છે.

આ લોકનાટ્યપ્રકારમાંથી હબીબ તન્વીરે છત્તીસગઢી બોલીમાં એ જ વિસ્તારમાંથી નટો લઈને અનેક પ્રયોગો કર્યા છે અને જૂની-નવી દેશી-વિદેશી કૃતિઓને એમાં ઢાળી છે.

યક્ષગાન : પરંપરિત લોકનાટ્ય પ્રકારોમાં કુટ્ટિયાટ્ટમની જેમ સંસ્કૃત નાટકો અને ઘણે અંશે નાટ્યશાસ્ત્રની નાટ્યપ્રણાલીને અનુસરતું કર્ણાટકના ઉત્તર અને દક્ષિણ કાનડા જિલ્લાઓમાં પ્રચલિત નૃત્યનાટિકાનું તે લોકપ્રિય સ્વરૂપ છે. તેમાં પૌરાણિક કથાઓનાં પાત્રો હોવા છતાં સાંપ્રત સામાજિક વિષયો પર સુસંગતતા જાળવીને આકરો કટાક્ષ કરવામાં આવે છે. કેટલાક એને સોળમી તો કેટલાક એને અઢારમી સદીથી શરૂ થયાનું માને છે. સંસ્કૃત અને કન્નડ સાહિત્ય તથા કર્મકાંડી નૃત્યસંગીત-પ્રકારોમાં એનું પગેરું મળે છે. ‘પૂર્વરંગ’, ‘વિદૂષક’ અને ‘સ્થળ-સમય’ની એકતાનો અસ્વીકાર વગેરે નાટ્યપ્રણાલીઓ સંસ્કૃત રંગભૂમિનો પ્રભાવ દર્શાવે છે. પદ્ય, સંગીત, નૃત્ય તેમજ રંગ અને વેશભૂષામાં એ કુટ્ટિયાટ્ટમને અનુસરે છે; પરંતુ હસ્ત કે નેત્ર અભિનયમાં એ સંસ્કૃત પ્રણાલીથી અલગ પડે છે. આંધ્રપ્રદેશ અને તમિળનાડુ જેવાં પડોશી રાજ્યોમાં સાહિત્ય સાથે પણ એને નાતો છે. કંઠોપકંઠ કથા-ગાયનની પરંપરાને નાટ્યરૂપ આપવાની જરૂરતમાંથી યક્ષગાનનો ઉદભવ થયાનું મનાય છે. અઢારમી સદી સુધીમાં તો એના પ્રસ્તુતિ-આલેખો પણ ઉપલબ્ધ થવા માંડ્યા હતા. દક્ષિણ કાનડામાં સોળમી-સત્તરમી સદીમાં રાજકીય-સામાજિક અસ્થિરતા હતી ત્યારે જાણે એને પ્રત્યુત્તર આપવા રૂપે આ નાટ્યપ્રકાર વિકસ્યા લાગે છે. એ સમયે શિલ્પ, સ્થાપત્ય અને ચિત્રકલાની આમપ્રજા સાથેની ગાંઠ મહદંશે છૂટી ગઈ હતી. ત્યારે

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

વૈષ્ણવ અને ભક્તિસંપ્રદાયના મધ્વાચાર્યના દ્વૈતદર્શનના પ્રચાર-અનુસરણમાં આ પરંપરિત નાટ્યે મહત્વની ભૂમિકા ભજવી હતી. આદિવાસી, ગ્રામ, નગર, રાજસત્તા કે મંદિરોમાં એ સમયે પ્રચલિત કર્મકાંડી સંગીત-નૃત્ય-પ્રકારોમાંથી એનો સીધો કોઈ વિકાસ થયાનું જણાતું નથી; તોપણ એ બધાંમાંથી જે કંઈ ઉપયોગી લાગ્યું તે યક્ષગાનમાં લેવામાં આવ્યું. સત્તરમી સદીમાં લખાયેલ ‘સભા-લક્ષણ-માટ્ટુ-પ્રસંગ’માં યક્ષગાનનો પ્રથમ ઉલ્લેખ મળે છે. આમ તો વીસમી સદી સુધી એનું લેખન થતું રહ્યું છે. ભાગવતાર તરીકે જાણીતી બ્રાહ્મણ કોમે એની સાચવણીમાં મોટું પ્રદાન કર્યું છે.

મહાભારતનું એક દૃશ્ય : કર્ણાટકનું યક્ષગાન

કેરળના કુટ્ટિયાટ્ટમ્ કરતાં જુદી રીતે મુક્તાકાશ હેઠળ એની પ્રસ્તુતિ મંચ પર થાય છે. જોકે અનેક સ્થળે ‘નાટક-નર્તકશાળાઓ’નો ઉલ્લેખ મળ્યો છે. 5થી 6.5 મીટરના ચોરસ મંચની ચારેબાજુ ખોડેલા થાંભલે કેળનાં પાનથી સુશોભન થાય, મંચની વચ્ચે તેલના બે દીવડા હોય, મંચને સામે છેડે કેન્દ્રમાં નાટ્યપ્ર-સ્તુતિનો આયોજક અને સૂત્રધાર ભાગવતાર વાદ્ય-વાદકો સાથે બેસે. મંચની પાછળ નટો માટે બંધ નેપથ્યગૃહ હોય; પાકની લણણી થઈ જાય પછી ગણેશની પૂજા બાદ કાનડાના લીલાછમ વિસ્તારો યક્ષગાનનાં ઢોલ-ત્રાંસાંથી ગાજી ઊઠે. ‘સભાલક્ષણ’ તરીકે ઓળખાતા પૂર્વરંગના ત્રણ ભાગ છે. પહેલાં નેપથ્યગૃહે ગણેશ કે મુખાંબિકાનાં પૂજા-અર્ચન, પછી ભાગવતાર મંચ પર શ્લોક ગાય, નાયક હનુમાન અને ભાગવતાર વચ્ચે સંવાદ થાય તથા અંતે બાલગોપી અને કૃષ્ણ-બલરામ નામે જાણીતા બે નર્તકો સાથે ભાગવતાર શ્લોકપઠન કરે. પછી સત્યભામા અને રુક્મિણી બનીને બે સ્ત્રીઓ લાસ્ય નૃત્ય આરંભે. એ જ રીતે

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

પાત્ર-પ્રવેશ માટે બે પાત્રોએ પકડેલ યવનિકાનો જ યક્ષગાનમાં ઉપયોગ થાય છે. કુટ્ટિયાટ્ટમ્‌ની જેમ જ અહીં પણ 'નિર્વહણ' પ્રયોજાય છે. પાંચ પાંડવોના કોઈ પ્રસંગમાં દરેક પાંડવ ભાગવતારના શ્લોકગાન સાથે એક પછી એક પ્રવેશે અને પછી તેઓ પાંચેય એકસાથે પ્રવેશી શકે. ભાગવતારના ગાન સાથે અને પાત્રો અને ભાગવતાર વચ્ચેના સંવાદોની આપલે દરમિયાન નટો આંગિક અભિનય કરે. હાથનો બહુ ઉપયોગ ન થતો હોવા છતાં, સેન્ડે અને મદ્દાલે વાદ્યોના તાલે એક પ્રકારની વિશિષ્ટ રજૂઆતરીતિનો અનુભવ જરૂર થાય છે. પાત્રપ્રવેશમાં નાટ્યશાસ્ત્રમાં સૂચવેલ ચારિ અને ગતિ સ્મરણે ચડે. એમાં ગોળાકાર, અર્ધગોળાકાર અને ચતુષ્કોણ સર્જાય એ રીતે પાત્રોની સ્થિતિ-ગતિ-રચના (composition) બહુધા પ્રયોજાય છે.

યક્ષગાનનાં 60 જેટલાં નાટકો રામાયણ, મહાભારત અને ભાગવત પુરાણ પર આધારિત છે. ડૉ. શિવરામ કારંથે અઢારમી અને ઓગણીસમી સદીનાં બીજાં કેટલાંક નાટકો પણ શોધી કાઢ્યાં છે. યક્ષગાનનાં રંગ અને વેશભૂષા તથા મુગટથી નટો તદ્દન નવા જ અવતારે અવતરતા જણાય છે. કૃષ્ણ, અર્જુન કે રામ જેવાં ધીરોદાત્ત પાત્રો, ઇન્દ્ર જેવા દેવ, ગાંધર્વો, ભીમ જેવો રુદ્ર પુરુષ, રાવણ કે કુંભકર્ણ જેવા રાક્ષસો વગેરે માટે ગુણદર્શક રંગ-વેશભૂષા થાય છે. દક્ષિણ ભારતના પ્રશિષ્ટ અને પરંપરિત બંને નૃત્યપ્રકારોમાં પાત્રોના માથા પરના મુગટોનું હંમેશાં વિશેષ મહત્વ રહ્યું છે. તેરમી સદીથી સ્થાપત્યકલામાં આવા મુગટોનો છૂટથી ઉપયોગ થતો હતો. એ જ રીતે મોં પરના ગુણદર્શક રંગો દ્વારા નટને સમુચિત પાત્રનું રૂપ મળે છે. એ પદ્ધતિ જાપાનના કાબુકિ, ચીની ઑપેરા અને ભારતીય કુટ્ટિયાટ્ટમ્ અને કથકલીની રંગભૂષા – પ્રણાલીને મળતી આવે છે. મુગટો ઉપરાંત અનેક પ્રકારનાં ઘરેણાં, બાજુબંધો વગેરે પણ પાત્રોને પહેરાવવામાં આવે છે. આજે યક્ષગાનનું જે નાટ્યરૂપ છે તે 'યક્ષગાન બાયલાટા' તરીકે પણ જાણીતું છે.

રામલીલા : રામકથા પર આધારિત ગીત-સંગીત-નૃત્ય-સંવાદો કે એનાં કેટલાંક અથવા બધાં જ તત્વોના મિશ્રણથી થતું નાટ્યાત્મક મંચન. ભારત અને મધ્ય એશિયા તથા અગ્નિ એશિયાના દેશોમાં ઈ. સ. પૂ. 1000થી 800 વર્ષથી, અને નિશ્ચિતપણે વાલ્મીકિ-રામાયણના સમય પહેલાંથી, કથાકારો રામકથાને પોતાનાં વિશિષ્ટ વર્ણનાત્મક કે નાટ્યાત્મક માધ્યમોમાં ઉમેરણ કે કાટછાંટ સાથે સદીઓથી રજૂ કરતા રહ્યા છે. ઇન્ડોનેશિયા, કમ્બોડિયા, થાઇલૅન્ડ અને મ્યાનમાર(બર્મા)નાં મંદિરોમાં રામપૂજા અને રામભક્તિ કરવા માટે એની લીલાઓ ભજવાય છે. એ દ્વારા લોકરંજન પણ થતું રહે છે. દરેક પોતાને

રામ માને; સીતા જેવી પત્ની, લક્ષ્મણ જેવો ભાઈ કે હનુમાન જેવો સેવક ઇચ્છે. એથી એ આદર્શો અને દૃષ્ટાંતો રજૂ કરતી આ કથા આમ પ્રજાને મનભાવતી લાગતી રહી છે અને એનામાં શ્રદ્ધા જન્માવતી રહી છે. એમાં સૌથી લોકપ્રિય પ્રકાર તો રામકથાનો. તેમાં રામની કથાનું યથાતથ વર્ણન થાય અને અવાર-નવાર ગીત-સંગીત પણ પ્રયોજાય. તુલસીકૃત રામાયણ આ પ્રકારની પ્રસ્તુતિ માટેનો ઉત્તમ મસાલો ગણાયો છે. કથાકાર ગીત-સંગીત સાથે ક્યારેક એકપાત્રી અભિનય-પ્રસ્તુતિની નજીક પણ પહોંચી જાય છે; અવાજના અનેક પ્રકારના આરોહ-અવરોહો કરતાં, બેસીને કે ઉત્તેજનામાં ઊભા થઈ જઈને થોડા આંગિક અભિનય સાથે આ કથા પ્રસ્તુત થાય છે. ક્યારેક તેમાં બીજા નટો ઉમેરાય છે. મહત્વના પ્રસંગો કે દૃશ્યોના ખંડોમાં જરૂર પડે તેમ અનેક પાત્રોનો દૃષ્ટાંત તરીકે તેઓ અભિનય કરે છે. મુખ્ય કથાકાર પાસે, જે તે પરંપરાગત પ્રસ્તુતિનું વાદ્ય રહે છે. ઓરિસામાં આવી પ્રસ્તુતિને ‘દાસકાઠી’ કે ‘રામતાલી’ કહેવાય છે. આંધ્રપ્રદેશની ‘બુરકથા’માં એનાં તત્વો છે. તેલુગુ ભાષામાં બારમી સદીથી ‘દ્વિપદ રામાયણ’ રજૂ થતું રહ્યું છે. એમાં વાલ્મીકિ-રામાયણ કરતાં અનેક જુદા પ્રસંગો રજૂ થાય છે. દાખલા તરીકે, રામ-વનવાસ પછી લક્ષ્મણ બે વરદાનો માંગે છે એની પત્ની ઊર્મિલાને 14 વર્ષ સુધી નિદ્રા આવે, અને પોતાને 14 વર્ષ નિદ્રા જ ન આવે વગેરે. અગ્નિ એશિયાનાં રામાયણનાં રૂપાંતરોમાં રાવણ-પુત્ર ઇંદ્રજિત કેન્દ્રસ્થાને બિરાજે છે. કન્નડ ભાષામાં ‘પમ્પા રામાયણ’ પણ આ રીતે રજૂ થતું રહ્યું છે. મલયાળમ ભાષા-વિસ્તારમાં ‘અધ્યાત્મરામાયણ’ પ્રચલિત છે. બંગાળના કથાકારોનું રામાયણ થાઇલૅન્ડ અને મ્યાનમારની રામકથા સાથે ખૂબ મળતું આવે છે. મલેશિયા, કમ્બોડિયા અને થાઇલૅન્ડમાં ‘વાયંગ બૉલેક’ નામે ઓળખાતી કઠપૂતળી-પ્રસ્તુતિમાં રામકથા આજે પણ રજૂ થાય છે. ઇન્ડોનેશિ-યામાં ‘વાયંગ કુલિત’ કઠપૂતળીઓ જાણીતી છે.

પણ ‘રામલીલા’ સૌથી વધુ પ્રચલિત અને લોકપ્રિય તો ઉત્તરપ્રદેશમાં છે. એમાં ખૂબ નોંધપાત્ર તો વારાણસી પાસેની રામનગરની રામલીલા. દશેરાને દિવસે રાવણનું પૂતળા-દહન થાય એના એક મહિના પહેલાંથી રામકથાના શ્રે-ણીબદ્ધ પ્રસંગોની દરરોજ હારમાળા રજૂ થતી રહે છે, જેને નિહાળવા એકાદ લાખ ‘નેમીઓ’ (રામકથા જોવાનો ‘નિયમ’ લીધો હોય તેઓ) દરરોજ ભેગા થાય છે. રોજ સાંજે ત્રણ-ચાર કલાક એ જુએ છે. તેઓ સાથે નાસ્તો-પાણી અને બેસવાની નાની પાટલીઓ પણ લાવતા હોય છે. મેળા જેવું વાતાવરણ આખા નગરમાં ખડું થઈ જાય છે. નગરમાં ત્રણ પ્રકારનાં સ્થળોએ તુલસીકૃત રામાયણ-ના પ્રસંગો રજૂ થાય છે : બાંધેલી તૈયાર જગ્યાઓ (દશરથનો દરબાર, લંકાની

અશોકવાટિકા), બાંધેલી જગ્યાઓમાં ઉમેરાતો સંનિવેશ (નદીકાંઠે 'કુટિર' વગેરે) અને ખાસ નવો તૈયાર કરેલો સંનિવેશ (રાવણનો દરબાર વગેરે). રામ-નગરનું નાનું તળાવ પમ્પા સરોવર બને છે અને નગરનું ઉદ્યાન

રામનગરની રામલીલા

રામ-સીતાની પ્રથમ મુલાકાતનું સ્થળ બને છે. દરરોજ બે કે ત્રણ પ્રસંગો જુદે જુદે સ્થળે રજૂ થાય છે અને બધા નેમીઓ પાત્રો સાથે સરઘસાકારે નીકળે છે. એવુંય બને કે કેટલાક 'નેમીઓ' રામ-સીતાના લગ્નપ્રસંગે સીતાના માંડવિયા બને, તો બીજા કેટલાક રામના જાનૈયા બનવાનું પસંદ કરે ! બીજે વર્ષે તેઓ આ ભૂમિકા બદલી શકે છે. દસ-બાર વર્ષનાં છોકરાંઓને રામ-સીતા-લક્ષ્મણ જેવાં પાત્રોના અભિનયની તાલીમ આપવી શરૂ થાય છે. દર બેત્રણ વર્ષે આ નટો બદલાય છે, પરંતુ રાવણનો અભિનય એક જ નટ વર્ષો સુધી કરતો રહે છે. ઇંદ્રજિત જેવાં પાત્રોનાં વિશાળકાય પૂતળાં બનાવવામાં આવે છે. પ્રસ્તુતિ સમયે એનો સૂત્રધાર ચોતરફ બેઠેલા હજારો નેમીઓને મોટેથી 'સાવધાન' કરે છે, દસ-બાર 'રામાયણીઓ' તુલસીકૃત રામાયણમાંથી દોહરા ગાય છે. એની આગળપાછળ નેમીઓ રામ-સીતાની જય બોલાવે છે, પછી સૂત્રધાર એ પ્રસંગ-ના સંવાદો મોટેથી બોલે છે અને પાત્રો (રામ-સીતા બનેલા કિશોરો, રાવણ-પુત્ર ઇંદ્રજિતના પૂતળા પાછળ ઊભેલો નટ અને હનુમાનનું મહોરું પહેરેલો નટ વગેરે) પ્રસંગોચિત સંવાદો બોલે છે. ફરી રામ-સીતાનો જયકારો થાય છે અને પછીના સ્થળે જતાં પાત્રોને નેમીઓ અનુસરે છે. આ રામનગરના રામાયણનાં સ્થળો પરથી જે તે વિસ્તારો ઓળખાય છે : અયોધ્યા, લંકા, પમ્પા સરોવર વગેરે. એ સરનામે કાગળો પણ લખી શકાય છે ! રામનગરના મહારાજા આ પ્રસ્તુતિનો ખર્ચ દર વર્ષે કરે છે. રાજકુટુંબમાંથી કોઈક સભ્ય દરરોજ હાથી પર બેસીને એકાદ પ્રસંગે તો અચૂક હાજર રહે છે.

પરંપરાગત રામકથાપ્રસ્તુતિનું આ સૌથી વિશિષ્ટ ઉદાહરણ છે. એનાં

નાટ્યતત્ત્વોમાં કોઈ આભાસ, ચમત્કાર કે રહસ્યને સ્થાન નથી. બધાં બધું જાણે છે, અનેક વાર નિહાળ્યું છે, એ સાંજે પણ રામાયણના દુહામાં જે વાત છે એ જ એકાદ-બે સંવાદમાં સૂત્રધાર બોલે છે અને એનું પુનરાવર્તન પાત્રો કરે છે. આ એક પ્રકારનો કર્મકાંડ (ritual) છે. આખા ઉત્તરપ્રદેશમાં અન્ય નગરોમાં પણ આઠ-દસ દિવસની રામલીલાની પ્રસ્તુતિઓ થાય છે અને તે જોવા અનેક લોકો ભેગા ભળે છે – રામનગરની જેમ અનેક સ્થળોએ રજૂ થતી કર્મકાંડ જેવી પ્રસ્તુતિથી માંડી જૂની રંગભૂમિના નાટક જેવી પ્રસ્તુતિ સુધીના વિવિધ પ્રકારો એમાં જોવા મળે છે. કેટલાક પ્રેક્ષકો (દાખલા તરીકે વારાણસીમાં) પંદરેક સ્થળે રામલીલા રજૂ થતી હોય તો પોતાને રસ પડે એવા પ્રસંગો જોવા માટે અમુક વિસ્તારો કે મંડળીઓ પસંદ કરીને ‘રામલીલા’ જોઈ શકે. હવે તો આ રામલીલા ઉત્તરપ્રદેશની બહાર પણ અનેક સ્થળોએ રજૂ થાય છે. કૃષ્ણલીલા પણ લગભગ એને જ અનુસરે છે.

●

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

7. રંગકસબ

દૃશ્યઆયોજન

દૃશ્યઆયોજનની કલાનો આરંભ જાગતિક રંગભમિ પર ખ્રિસ્તી રંગભૂમિના જમાનામાં એટલે અંધારયુગ(dark age) પછી થયો અને ગણના-પાત્ર વિકાસ નવજાગૃતિયુગ(renaissance)માં થયો. ઇટાલીમાં સોળમી સદીમાં ‘સર્લિઓ’ નામનો દૃશ્યઆયોજક ખૂબ જ ખ્યાતિ પામેલો. ખ્રિસ્તી ધાર્મિક નાટકો મિસ્ટરી (mystery plays), મિરેકલ્સ (miracles), મોરેલિટિઝ (moralities) માટે આકર્ષક, રંગબેરંગી ચમત્કારયુક્ત દૃશ્યબંધો આયોજી નાટકની રજૂઆત-માં એણે ક્રાંતિ આણી. ગ્રીક ટ્રૅજેડી માટે મહેલ, કૉમેડી માટે રસ્તો, અને સૅટિર નાટકો માટે જંગલનાં તેમજ બગીચાનાં પડદાદૃશ્યોનો ઉપયોગ સર્લિઓએ પ્રથમ કર્યો. સર્લિઓ પાસેથી આ રંગકસબ શીખવા ઇનિંગો જોન્સ ઇંગ્લૅન્ડથી ઇટાલી ગયો અને ઇન્ગ્લૅન્ડના ‘કૉર્ટ માસ્ક’ (CourtMasque) નામનાં ધાર્મિક નાટકોમાં જોન્સે એનો કુશળતાથી ઉપયોગ કર્યો. નાટ્યનિર્માણજગતમાં તંત્રજ્ઞ દિગ્દર્શક તરીકે એ બંનેનું પ્રદાન મોટું છે. નવજાગૃતિયુગનાં ધાર્મિક ગ્રીક-રોમન નાટકો અને ત્યારપછીનાં રોમાંચક અતિનાટકોના જમાનામાં તંત્રજ્ઞ-દિગ્દર્શકોની જ બોલબાલા હતી. આવા તંત્રજ્ઞો જ રંગતંત્રનું આયોજન કરતા અને તેમને યોગ્ય લાગે તે પ્રમાણે નાટકમાં ફેરફારો સૂચવી પુનર્લેખન કરાવતા. ઓગણીસમી સદીના અંતમાં ‘વાસ્તવવાદે’ રંગતંત્રમાં આમૂલાગ્ર ક્રાંતિ કરી. અભિનય માટેની પાર્શ્વભૂમિ ઊભી કરવાને બદલે અભિનય માટે પર્યાવરણ ઊભું કરવાના પ્રયત્નો થયા. અને ઍડૉલ્ફ આપ્પિયાએ દૃશ્યબંધમાં ચીતરેલા (painted) ‘દ્વિમિતિયુક્ત’

(two dimensional) પડદા અને ફ્લૅક્સની જગ્યાએ ‘‘ત્રિમિતિયુક્ત’’ (three dimensional) દશ્યોનો ઉપયોગ કર્યો અને અભિનયમાં અભિનય ક્ષેત્ર(acting area)ને બદલે ‘‘અભિનય અવકાશ’’(acting space)નો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. દિગ્દર્શકોની રંગતંત્રના ઉપયોગ વિશેની અપેક્ષાઓ નિશ્ચિત થઈ અને એમની કલ્પના અને તેમણે કરેલા અર્થઘટન અનુસાર દશ્ય-પ્રકાશનું આયોજન થવા લાગ્યું. કેટલાક દિગ્દર્શકો પોતે એમનાં નાટકોનું દશ્ય આયોજન કરતા. દાખલા તરીકે ‘‘પ્રતીકવાદી’’ દશ્યબંધના ઉદગાતા ‘ગૉર્ડન ક્રેગ’ (Gordon Craig), નિસર્ગવાદી દિગ્દર્શકો મેનિંજાઇનનો ડ્યૂક, આન્દ્રે આન્ત્વાં અને વાસ્તવ દિગ્દર્શક સ્તનિસ્લાવસ્કીના નામોનો નિર્દેશ કરી શકાય. આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિ પર વીસમી સદીમાં સુત સેન, તાપસ સેન, ઇબ્રાહીમ અલકાઝી, ગોવ-ર્ધન પંચાલ, પુ. શ્રી. કાળે, વિજયા મહેતા, દામૂકેંકરે, આનંદ પૈ, યશવંત કેળકર, ગૌતમ જોશી, મનસુખ જોશી, માર્કંડ ભટ્ટ જેવા દિગ્દર્શકોએ અને તંત્રજ્ઞોએ દશ્ય આયોજનની કલાનો વિકાસ કરાવવામાં અગત્યનો ફાળો આપ્યો છે.

દશ્યરચના (દશ્યબંધ, સન્નિવેશ : setting)

નાટકમાં જે બને છે તે ઘટનાનું સ્થળસૂચન, એટલે દશ્યરચના. એને દશ્ય-બંધ અથવા સન્નિવેશ પણ કહેવાય છે. સૌપહેલાં પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન રંગમંચ તરફ આકર્ષવાનું કામ આ દશ્યબંધ કરે છે, જેથી હવે અહીં બનશે તે વિશેની ઉત્કંઠા પ્રેક્ષકોના મનમાં ઊભી થાય. નટોના અભિનયને અર્થપૂર્ણ અને પ્રભાવી બના-વવાનું કાર્ય દશ્યબંધ કરે છે. તેથી દશ્યબંધ એટલે અભિનય માટેનું પર્યાવરણ (environment) એમ પણ કહી શકાય. પાશ્ચાત્ય જગતમાં ગ્રીક તેમજ રોમન રંગભૂમિ પર સ્થળ સૂચવવાનું કામ રંગમંચની સ્કીન ઇમારત (Skene Building) દ્વારા જ થતું હતું. તેથી દશ્યની પાર્શ્વભૂમિ(background)માં અભિનય કરવાની પરંપરા પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ પર ચાલતી આવી છે. વાસ્તવવાદના આગમનથી એટલે ઓગણીસમી સદીના અંતમાં, દશ્યબંધ દ્વારા અભિનય માટેનું પર્યાવરણ ઊભું કરવાના પ્રયત્નો થયા અને અભિનયમાં દશ્યબંધનો પર્યાવરણ તરીકે ઉપયોગ કરવાની જવાબદારી નટો પર આવી.

પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃત શાસ્ત્રીય રંગભૂમિ (Sanskrit Classical Theatre) પર અભિનય માટેનું પર્યાવરણ ઊભું કરવાનું કામ નટના આંગિક, અને વાચિક અભિનય દ્વારા જ થતું હતું. તેથી ભરતપ્રણીત નાટ્યધર્મી રીતિમાં દશ્યબંધ અને તેના ઉપયોગ વિશે ભરતમુનિએ કાંઈ કહ્યું નથી. પારંપરિક (traditional) ભારતીય નાટ્યરૂપોમાં પણ નાટકનું પર્યાવરણ ઊભું કરવાની

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

જવાબદારી નટો જ ઉપાડતા આવ્યા છે. ભારતમાં અંગ્રેજોનું શાસન સ્થિર થયા પછી યુરોપીય રંગભૂમિના અનુકરણથી આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિની શરૂઆત થઈ ત્યારે નાટકની ભજવણીમાં દૃશ્યબંધનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. આજ સુધી મોટેભાગે ભારતીય/ગુજરાતી રંગભૂમિ પર દૃશ્યબંધનો ઉપયોગ અભિનય માટેની પાર્શ્વભૂમિ તરીકે જ થતો આવ્યો છે. વાસ્તવવાદી દૃશ્યરચ-નાનો પણ પર્યાવરણ તરીકે નહિ, પણ પાર્શ્વભૂમિ તરીકે જ ઉપયોગ થયેલો જોવા મળે છે. મુંબઈ, વડોદરા, અમદાવાદ અને સૂરતના પ્રયોગનિષ્ઠ કલાકારો મર્યાદિત પ્રમાણમાં દૃશ્યબંધનો ઉપયોગ પર્યાવરણ તરીકે કરી શક્યા છે.

પ્રકાશ-આયોજન

નાટ્યનિર્માણમાં અભિનય માટે પૂરક પર્યાવરણ ઊભું કરવાના દૃશ્યબંધના કાર્યને પ્રકાશ–આયોજનથી પૂર્ણત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં નાટકની રજૂઆત ખુલ્લા રંગમંચ પર અને દિવસના અજવાળામાં થતી હતી, ત્યારે પ્રકાશ–આયોજનની આવશ્યકતા વિશે રંગકસબીઓ સભાન ન હતા. પણ નાટ્યપ્રયોગો જ્યારે બંધ નાટ્યગૃહોમાં થવા લાગ્યા, ત્યારે રંગમંચ પર થતું નાટક પ્રેક્ષકોને સારી રીતે જોવા મળે એ માટે પ્રકાશસાધનોના ઉપયોગ વિશે રંગકસબીઓ સભાન થયા, અને દર્શનીયતા માટે પ્રકાશ આયોજ-ન(lighting for visibility)ની શરૂઆત થઈ. પછી રંગમંચ પરનું દૃશ્ય વધુ આકર્ષક એવમ્ સુન્દર લાગે એ હેતુથી રંગીન પ્રકાશનો ઉપયોગ પણ થવા લાગ્યો. પ્રકાશસાધનોથી મળતા પ્રકાશની તીવ્રતા(intensity) ઓછીવધતી કરવાથી રજૂઆતની આકર્ષકતા વધે છે અને મનોવૈજ્ઞાનિક અસર માટે પણ તેનો ઉપયોગ થાય છે એની જાણ થઈ. પણ પ્રકાશ-આયોજનને એક પરિપૂર્ણ કલા તરીકે પ્રતિષ્ઠા વીજળીની શોધ પછી, એટલે વીસમી સદીમાં મળી, અને મંદક (dimmers) રંગમાધ્યમો (colour filters) તેમજ પ્રકાશના હલનચલનના ઉપયોગથી પ્રકાશ-આયોજનની કલાનો વિકાસ થતો ગયો. હવે તો ખાસ અસર માટે ક્યારેક લેઝર કિરણોનો પણ ઉપયોગ પ્રકાશ-આયોજનમાં કરવામાં આવે છે. આધુનિક નાટ્યનિર્માણ-તંત્રમાં પ્રકાશ-આયોજનનું કાર્ય આ પ્રમાણે છે : (1) દર્શનીયતા રંગમંચ પર જે બને છે તે પ્રેક્ષકોને જોવા મળે માટે. (2) પ્રેક્ષકોનું ચિત્ત આકર્ષવા માટે. (3) રંગમંચ પર વાસ્તવિકતાની અસર ઊભી કરવા. (4) છાયા-પ્રકાશના યોગ્ય મિશ્રણથી દૃશ્યમાં યથાર્થતા લાવવા માટે (lighting for plastic effect. (5) પ્રકાશ-આયોજનની મનોવૈજ્ઞાનિક અસર ઊભી કરવા (lighting for psycholgical effect). (6) પ્રકાશ-આયોજનથી દૃશ્યને પૂર્ણરૂપ

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

આપવા અથવા માત્ર પ્રકાશ-આયોજનથી સંપૂર્ણ દૃશ્ય ભાસ ઊભો કરવા પ્રકાશ--આયોજન.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં કે નાટ્યવિશેના કોઈ પ્રાચીન ગ્રંથોમાં પ્રકાશ-આયોજન વિશે કાંઈ પણ લખ્યું નથી. પારંપરિક રંગભૂમિ પર નાટકો જ્યાં રજૂ થતાં તે પ્રાંગણ, મંદિર કે સભાગૃહમાં મશાલ કે દીવીનો ઉપયોગ થતો, પણ નાટ્યપ્રયોગને જ પ્રકાશિત કરવાનો ઉદ્દેશ તેની પાછળ ન હતો. આધુનિક રંગમંચ પર ભારતમાં દર્શનીયતા આકર્ષકતા અને ચમત્કાર બતાવવા પ્રકાશ-આયોજનનો ઉપયોગ થતો આવ્યો છે. પણ ઉપર બતાવેલા હેતુથી પ્રકાશ-આયોજનનો ઉપયોગ જવલ્લે જ જોવા મળે છે.

પ્રકાશ-આયોજકો

નાટ્યનિર્માણમાં પ્રકાશ-આયોજકનું કાર્ય દૃશ્ય-આયોજકના કાર્યને પૂરક હોય છે, કારણ અભિનય માટે રંગમંચ પર યોગ્ય પર્યાવરણ (environment) ઊભું કરવાનું કામ બંને રંગકસબીઓ સાથે મળીને કરતા હોય છે. એટલે દૃશ્ય-આયોજકો જ ઘણી વાર નાટક માટે પ્રકાશ-આયોજન પણ કરે છે. નાટક પ્રેક્ષકોને બરાબર દેખાય એ માટે નાટ્યનિર્માણમાં પ્રકાશ-આયોજન સદીઓથી ચાલતું આવ્યું છે (દર્શનીયતા visibility). ઍડૉલ્ફ આપ્પિયા નામના પ્રકાશ--આયોજકે પ્રકાશનાં રંગ અને દિશાનો ઉપયોગ કરી દૃશ્ય અને પાત્રનું યથાર્થ છાયાપ્રકાશ સાથે પ્રેક્ષકોને દર્શન થાય એવા પ્રયત્નો કર્યા અને તેથી પ્રકાશને એક ખાસ પરિમાણ (dimension) મળ્યું. દૃશ્યબંધમાં વપરાતા ચીતરેલા દ્વિપરિમાણી પડદાઓ પર દેખાતો છાયાપ્રકાશ અને રંગમંચ પર વપરાતાં પ્રકાશસાધનોથી મળતા છાયાપ્રકાશમાંની વિસંગતિ ઍડૉલ્ફ આપ્પિયાએ કાઢી નાખી. ત્રિપરિમાણી પાત્રો માટે પર્યાવરણ પણ ત્રિપરિમાણી હોવું જોઈએ એનો આગ્રહ આપ્પિયાએ રાખ્યો અને ત્રિમિતિયુક્ત પ્રકાશ-આયોજનનો ઉપયોગ કર્યો. મનોવૈજ્ઞાનિક અસર માટે દૃશ્યાભાસ માટે, એટલે સંપૂર્ણ દૃશ્યનિર્માણ માટે પ્રકાશનો ઉપયોગ કરવાની પહેલ આપ્પિયાએ કરી. ભારતીય રંગમંચ પર પ્રકાશ-આયોજક તરીકે બંગાળી તંત્રજ્ઞ સુત સેન અને તાપસ સેનનું પ્રદાન ગણનાપાત્ર છે. ખાસ કરીને દૃશ્ય-ચમત્કાર માટે અને વાસ્તવ-દૃશ્યાભાસ માટે તાપસ સેને કરેલા પ્રયોગો ગણનાપાત્ર છે. આધુનિક ગુજરાતી રંગભૂમિ પર પ્રકાશ-આયોજન માટે આઈ.એન.ટી.(મુંબઈ)ના મનસુખ જોશી, ગૌતમ જોશી, વડોદરાના યશવંત કેળકર, હેમંત શર્મા અને રાજુ બારોટનું પ્રદાન ગણનાપાત્ર રહ્યું છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ધ્વનિ-આયોજન

નાટ્યનિર્માણમાં ધ્વનિ-આયોજનથી ધ્વનિ અસરોનો ઉપયોગ બે ત્રણ રીતે થતો આવ્યો છે. (1) વાસ્તવિક અસર/આભાસ ઊભો કરવો. દા.ત., વરસાદનો ધ્વનિ, સાગરનાં મોજાં, દોડતી આગગાડીનો અવાજ ઇત્યાદિ. (2) મનોવૈજ્ઞાનિક અસર પ્રભાવી બનાવવા. (3) પ્રેક્ષકોને આકર્ષી આકર્ષણ ટકાવી રાખવા, વધારવા. (4) દૃશ્ય/પ્રસંગમાંનો વિરોધાભાસ સ્પષ્ટ કરવા. (5) અર્થઘટન દ્વારા દેખાયેલા ઊંડા અર્થો સ્પષ્ટ કરવા.

મેઘગર્જના, વીજળીના કડાકા, પવનના સુસવાટા જેવી ધ્વનિ-અસરો જોઈએ ત્યારે ઊભી કરી શકાય એ હેતુથી પાશ્ચાત્ય દેશોનાં નાટ્યગૃહોમાં નેપથ્ય(back stage area)માં આવી અસરો નાટ્યપ્રયોગમાં જરૂર પડે ત્યારે ઊભી કરી શકાય એ માટે ખાસ બનાવેલાં યન્ત્રો/સાધનો તૈયાર જ રાખવામાં આવે છે. નૈસર્ગિક ધ્વનિઓનું રેકૉર્ડિંગ કરી તેમનો ઉપયોગ નાટકના પ્રયોગમાં કરવાના મોટાભાગના પ્રયત્નો નિષ્ફળ નીવડ્યા છે. કારણ, નૈસર્ગિક ધ્વનિનું રેકૉર્ડિંગ મૂળ ધ્વનિની અસર ઊભી કરી શકતું નથી. દા.ત., પ્રચંડ સ્ફોટનું રેકૉર્ડિંગ કરી તે ટેપરેકૉર્ડર પર વગાડવાથી અપેક્ષિત અસર ઊભી થતી નથી. તે માટે સામાન્ય રબરનો ફુગ્ગો ફોડી તેનું રેકૉર્ડિંગ ધીમી ગતિમાં આપણે વગાડીશું તો અપેક્ષિત અસર ઊભી કરી શકાય. આવી ધ્વનિ-અસરોના આયોજન માટે અદ્યતન ઇલેક્ટ્રૉનિક સાધનો અને કલ્પનાશીલ સર્જક કલાકાર(imaginative creative artist)ની જરૂર હોય છે. નાટકને રસાનુરૂપ પાર્શ્વસંગીત આપી નાટકની મનોવૈજ્ઞાનિક અસર, પૂરક તેમજ પ્રભાવી બનાવી શકાય છે. ભારતીય શાસ્ત્રીય અને પારંપરિક રંગભૂમિ પર વાદ્યસંગીત તેમજ ગાયનનો ઉપયોગ રસપરિપોષ માટે થતો હતો. ગાયનના ઉપયોગની બાબતમાં પાત્રો ક્યારેક પ્રત્યક્ષ ગાતાં અને ક્યારેક સૂત્રધાર કે અન્ય ગાયકો પૂરક ગાયન કરતા. પણ ગાયકો અને વાદકો રંગમંચ પર કાં તો રંગશીર્ષમાં અથવા મત્તવારિણીમાં બેસી સંગીત પ્રસ્તુત કરતા. આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિ પર પાર્શ્વધ્વનિ કે પાર્શ્વસંગીતનો ઉપયોગ ભાગ્યે જ સર્જનશીલ રીતે થયેલો જોવા મળે છે. ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત સ્વરમાધુર્ય પર આધારિત હોય છે અને એની અભિવ્યક્તિ ઉત્સ્ફૂર્ત હોય છે. પાશ્ચાત્ય સંગીત સ્વરમેળના આધારે સર્જાય છે, સંગીતકારો સંગીત લખે છે અને ગાયક-વાદકો લખેલું સંગીત પ્રસ્તુત કરે છે. તેથી પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ પર નાટકો માટે પાર્શ્વસંગીત લખાય છે અને તેનો અસરકારક ઉપયોગ થાય છે. ભારતીય રંગભૂમિ પર કેટલાક સર્જક સંગીતકારો સ્વરમાધુર્ય (melody) અને સ્વરમેળ(symphony)નો એકસાથે ઉપયોગ કરી અસરકારક પાર્શ્વસંગીત હવે

આપતા થયા છે. દા.ત., બી. વી. કારન્થ, ભાસ્કર ચંદાવરકર, ભૂપેન હઝારિકા, સત્યજિત્ રે, આશિત દેસાઈ.

રંગભૂષા

નટનું પાત્રમાં બાહ્ય રૂપાંતર કરવા માટે વેશભૂષાની જેમ રંગભૂષાની જરૂર હોય છે. ભરતે નાટ્યશાસ્ત્રમાં વેશભૂષાની જેમ રંગભૂષા માટે જે લખ્યું છે તે તેની નાટ્યધર્મી રીતિને અનુસરીને લખ્યું છે. લોકધર્મી રીતિ વિશેનો કોહલનો ગ્રંથ ઉપલબ્ધ નહિ હોવાથી એ રીતિમાં રંગભૂષા કેવી રીતે થતી હશે એ વિશે આપણે અંદાજ જ કરવો રહ્યો. શાસ્ત્રીય/અભિજાત સંસ્કૃત રંગભૂમિ પર રંગભૂષા કઈ રીતે કરવામાં આવતી એ વિશે ‘કુટ્ટિયાટ્ટમ્’ તેમજ ‘કથકલી’ના પારંપરિક પ્રસ્તુતિપ્રકારોથી કલ્પના કરી શકાય. અન્ય પારંપરિક પ્રસ્તુતિપ્રકારોમાં વપરાતી રંગભૂષાથી લોકધર્મી રીતિમાં અપેક્ષિત રંગભૂષા વિશે અંદાજ બાંધી શકાય તેમ છે. નટને પાત્રનું રૂપ આપવા માટે આમ તો રંગભૂષાની જરૂર હોય જ છે. પણ નટ તેના મૂળ રૂપમાં જ પાત્રનો આભાસ ઊભો કરી શકે તેમ હોય તો પણ બધા પ્રેક્ષકોને યોગ્ય રીતે પાત્ર દેખાય માટે રંગભૂષાની નાટ્યનિર્માણમાં જરૂર હોય જ છે. રંગમંચ પર કૃત્રિમ પ્રકાશનો ઉપયોગ અનિવાર્ય છે. સફેદ સૂર્યપ્રકાશની સરખામણીમાં કૃત્રિમ પ્રકાશમાં લાલાશ સહેજ વધારે હોય છે. તેથી કૃત્રિમ પ્રકાશમાં પાત્રો/નટોનું રૂપ સ્વાભાવિક લાગે એટલા પૂરતી રંગભૂષાની જરૂર હોય જ છે. પારંપરિક ભવાઈમાં તેમજ જૂની રંગભૂમિ પર રંગભૂષા માટે જલરંગોનો (પાણીમાં ભેળવેલાં વિવિધ રંગચૂર્ણો અને પ્રાકૃતિક રંગોનો, (ઉપયોગ કરવામાં આવતો. હવે આધુનિક રંગભૂમિ પર રંગભૂષાના ચાર વિવિધ પ્રકારો પ્રચલિત છે : (1) રેષારૂપ રંગભૂષા–પેન્સિલ અથવા બ્રશથી/પીંછીથી આ રંગભૂષા થાય છે. દા.ત., આંખ, ભમર, હોઠ, ચીતરેલી દાઢીમૂછ, સરકસના વિદૂષકની રંગભૂષા વગેરે. આ પ્રકારમાં કોઈ પણ રંગછટા કે છાયા-પ્રકાશના મિશ્રણની અસર (chiera scuro effect) શક્ય નથી. (2) જલ રંગભૂષા – ઉપર એ વિશે લખ્યું છે. રેષારૂપ રંગભૂષાની જેમ જ આ રંગભૂષાથી રંગછટા કે છાયા-પ્રકાશના મિશ્રણની અસર શક્ય નથી. (3) આભાસી રંગભૂષા અથવા તૈલી રંગભૂષા – આમાં વૅસેલીન, તેલ, મીણના મિશ્રણમાં રંગચૂર્ણો ભેળવી બનેલા પાયાભૂત રંગો અને રંગછટાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. આ રંગભૂમિ દ્વારા છાયાપ્રકાશનું મિશ્રણ તેમજ દૃષ્ટિભ્રમના તત્વનો ઉપયોગ કરી શકાય છે. (4) ત્રિપરિમિત રંગભૂષા – રબર, કૉર્ક, ક્રૅપ હેર (વાળ), લાકડાનો ભૂકો જેવા પદાર્થો ચોંટાડી ચહેરાની રચનામાં ફેરફાર કરવા. આ રંગભૂષાથી ચહેરાના

મુક્ત અભિનય પર બંધનો આવે છે. તેથી નાટકમાં એનો અલ્પતમ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

વેશભૂષા-આયોજન

નાટકમાં આવતાં વિવિધ પાત્રોના પહેરવેશ વિશેની યોજના તૈયાર કરવી એટલે વેશભૂષા-આયોજન. ભરતે નાટ્યશાસ્ત્રમાં દૃશ્ય-પ્રકાશના ઉપયોગ વિશે કાંઈ લખ્યું નથી. કારણ, પર્યાવરણનું સૂચન કરવું એ નટના કાર્યનું એક અંગ હતું. અભિનય એટલે કે કવિએ/લેખકે લખેલું નાટક પ્રેક્ષકો સુધી લઈ જવું. ભરતમુનિએ માત્ર નટોના જ કાર્યને અભિનય કહ્યું છે એમ નથી. સમસ્ત નાટ્યકલાકારોના સહકાર્યથી નાટક પ્રેક્ષકો સુધી લઈ જવાનું કાર્ય સિદ્ધ થાય છે એ બધા જ કલાકારો અભિનય કરે છે એમ ભરત માને છે. એ અભિનયનાં ચાર અંગો છે : આંગિક, વાચિક, સાત્ત્વિક, અને આહાર્ય અભિનય. કારણ, નટનું પાત્રમાં બાહ્ય રૂપાંતર (external adaptation) વેશ-રંગભૂષા દ્વારા થાય છે. પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ પર પણ વેશભૂષાને નટનું પાત્રમાં બાહ્ય રૂપાંતર કરવાનું એક સાધન જ માનવામાં આવે છે. રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં એક જ હેતુ ધ્યાનમાં રાખી વેશભૂષા-આયોજન થયેલું જોવા મળે છે. એ છે નટને પાત્રનું રૂપ આપવું. રંગભૂષા એને પૂરક બને છે. આમ તો અલંકાર અને આભૂષણોની ગણના પાત્રોની વેશભૂષામાં જ કરવામાં આવે છે. કેટલાંક રંગકર્મીઓ એમ માને છે કે પાત્રોની કેશરચના અને રંગભૂષાની ગણના વેશભૂષામાં જ કરવી જોઈએ.

આધુનિક નાટ્યનિર્માણતંત્રમાં વેશભૂષા દ્વારા જે કાર્ય સાધવામાં આવે છે, તે છે – (1) દર્શનીયતા (visibility) – એટલે દૃશ્ય-પ્રકાશની રંગયોજનામાં પાત્રનું દર્શન સહજતાથી થાય અને રંગમંચ પરની ઘટના તરફ પ્રેક્ષકોનું ચિત્ત આકર્ષિત થાય. (2) યથાર્થતા (plastic effect) – પાત્રની ઊંચાઈ, જાડાઈ અને અન્ય બાબતોમાં નટને પાત્રનું રૂપ મળે. (3) વાસ્તવલક્ષી અસર (realistic effect) – પાત્રના અપેક્ષિત રૂપમાં નટનું રૂપાંતર થાય. (4) મનોવૈજ્ઞાનિક અસર (psychological effect) – અપ્રત્યક્ષ રીતે પાત્રના સ્વભાવધર્મ વિશેનું સૂચન વેશભૂષા દ્વારા થાય અને તેથી અભિનય અર્થપૂર્ણ, સૂચક અને પ્રભાવી બને. (5) નાટકના કથાવસ્તુમાં પાત્રોનાં સ્થાન અને અરસપરસ સંબંધોનું સૂચન થાય. (6) નિર્માણશૈલીને અનુરૂપ હલનચલન તેમજ કાર્યવ્યાપાર/હાવભાવ કરવાની દૃષ્ટિએ આવશ્યક પર્યાપ્ત આત્મવિશ્વાસ નટોમાં નિર્માણ થાય.

વેશભૂષાનાં કાર્યો વિશેના મુદ્દાઓને અનુલક્ષીને આધુનિક ભારતીય

રંગમંચ પર વેશભૂષા આયોજન થાય છે ખરું. પણ ભપકો અને આકર્ષકતા પર જરૂર કરતાં વધુ ધ્યાન આપવામાં આવે છે.

વેશભૂષા

નાટ્યનિર્માણની પ્રક્રિયામાં નટનું પાત્રમાં બાહ્ય રૂપાંતર કરવા માટે પાત્રની વેશભૂષાનું કાર્ય અગત્યનું હોય છે. ભરતમુનિએ તેની ગણના આહાર્ય અભિ-નયમાં કરી હતી અને તે માટે ખાસ નિયમો હતા તે અનુસાર વેશભૂષા તૈયાર કરવાનું કામ કરવા એક ખાસ વ્યક્તિની યોજના સૂત્રધાર શાસ્ત્રીય સંસ્કૃત રંગભૂમિના જમાનામા કરતો હતો, જે યોગ્ય રંગ અને ભાતનાં કપડાં સીવવાનું તેમજ મુખવટા બનાવવાનું અને પાત્રોનાં ઘરેણાં બનાવવાનું કામ કરતો અને પાત્રોની કેશભૂષાનું પણ ધ્યાન રાખતો હતો. પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ પર નાટકના નિર્માતા અથવા નટ કે દિગ્દર્શકના માર્ગદર્શન હેઠળ એકાદ દરજી આ કામ કરતો હશે. પાત્રને આકર્ષક રૂપ આપવાની જ એની જવાબદારી રહેતી હશે. ખ્રિસ્તી ધર્મનાં ધાર્મિક નાટકોના જમાનામાં નાટકનો તંત્રજ્ઞ દિગ્દર્શક આ કામ સંભાળતો હશે.

પાત્રોની વેશભૂષામાં વાસ્તવિકતા લાવવાનો વિચાર ઇંગ્લૅન્ડમાં પ્રથમવાર ઓગણીસમી સદીમાં હેન્રી ઇર્વિંગ અને રિચર્ડ બર્બેજે કર્યો અને ઐતિહાસિક વાસ્તવ લાવવાની શરૂઆત મૅનિંજાઇનના ડ્યૂકે જર્મનીમાં કરી. આમ તો ના-ટ્યનિર્માણમાં વેશભૂષા-આયોજકનું એક અગત્યનું સ્થાન વીસમી સદીમાં જ વિકસ્યું એમ કહી શકાય. આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિ પર વેશભૂષાને કલા-ત્મક દરજ્જો આપવાનું કામ શ્રીમતી રોશન અલકાઝીએ કર્યું. ગોવર્ધન પંચાલ અને કોકિલા મવાની પણ સારાં વેશભૂષા-આયોજકો હતાં. મુંબઈમાં ચિત્રકાર દ. ગ. ગોડસે એક કુશળ વેશભૂષા-આયોજક હતા.

ગુજરાતનાં રંગકસબીઓ

દૃશ્યબંધ, પ્રકાશ, વેશભૂષા, રંગભૂષા, પાર્શ્વસંગીત અથવા ધ્વનિઅસર જેવાં રંગતંત્રનાં વિવિધ અંગોમાં કલાત્મક સર્જન અથવા આયોજન કરનાર રંગકર્મીને રંગકસબી તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. રંગતંત્રની સામગ્રીનો વ્ય-વસાય કરનાર વ્યવસાયીને રંગકસબી નહિ કહી શકાય. એટલે નાટક માટે દૃશ્યવસ્તુઓ (setmaterial and property), પ્રકાશસાધનો, કપડાં ભાડેથી આપનારા વ્યવસાયીઓને રંગકસબી નહિ ગણવા જોઈએ. ગુજરાતમાં જ્યાં જ્યાં રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિ ચાલે છે ત્યાં ત્યાં રંગભૂમિને પૂરક કાર્ય કરનારા રંગ-કર્મીઓ સાથ આપતા જ આવ્યા છે. આવા રંગકર્મીઓમાં રંગપરિવ્રાજક ગો-

વર્ધન પંચાલનું પ્રદાન ગણનાપાત્ર છે. દૃશ્યબંધ- આયોજન, વેશભૂષા, થિયેટર આર્કિટેક્ચરના એ એક શ્રેષ્ઠ અધ્યાપક હતા અને રંગભૂમિને અનેક નિષ્ણાતો એમણે આપ્યા છે. રાષ્ટ્રીય નાટ્યવિદ્યાલયમાં એ એક કુશળ નાટ્યશિક્ષક હતા. અન્ય ગુજરાતી કલાકારોનું રંગતંત્રમાં પ્રદાન આ પ્રમાણે રહ્યું છે : કોકિલા મવાની – વેશભૂષા આયોજન; યશવન્ત કેળકર – દૃશ્યબંધ, પ્રકાશ અને વેશભૂષા-આયોજન; મનસુખ જોશી – દૃશ્ય, પ્રકાશ, વેશભૂષા અને પારંપારિક કલા; ગૌતમ જોશી – દૃશ્ય, પ્રકાશ, વેશભૂષા, લોકકલા; છેલ પરેશ – વેશભૂષા; નારણ મિસ્ત્રી – દૃશ્ય આયોજન.

●

8. U નાટકનું ભાવન અને વિવેચન

ભાવન

કળાના ક્ષેત્રમાં કેટલીક પ્રવૃત્તિઓ – સર્જકને પોતાને માટે आत्मनस्तु कामाय — મુખ્યત્વે પ્રવર્તે છે, જ્યારે અમુક એવી હોય છે જે કેવળ પરસ્મૈપદી હોય છે. કવિતા કે ચિત્રનો દાખલો લો. કવિ કોને માટે લખે છે ? નિજાનંદ માટે. પછી બીજાં તેનો આનંદ માણે એ જુદી વાત છે. એવું ચિત્રકારને માટે ગણાય. એ સ્વ-યંસ્ફુરણાથી ઘણુંખરું મનમાં આવેલા વિષયને રંગ-રેખામાં પ્રગટ કરીને આનંદ મેળવે છે. ચિત્ર તૈયાર થયા પછી કવિતાની જેમ જાહેરમાં મુકાતાં બીજા કળા-રસિકો તેનો આસ્વાદ લે તે અલગ વાત થઈ. કોઈના કહેવાથી કે નક્કી કરેલા કાર્યક્રમને પરિણામે કવિતા કે ચિત્રનું શુદ્ધ કલાકૃતિ રૂપે સર્જન થયું જાણ્યું નથી.

નાટકનો તેને મુકાબલે વિચાર કરીએ ને પ્રશ્ન પૂછીએ : નાટક કોને માટે ? લેખક માટે ? દિગ્દર્શક માટે ? નટ માટે ? કોને માટે ? લેખકે લખ્યું એ વાત સાચી; દિગ્દર્શકે તૈયાર કરાવ્યું એ વાત પણ સાચી; નટે ભજવ્યું એ પણ સાચું. પણ જો પ્રેક્ષક ન હોય તો ? પ્રેક્ષક ન હોય તો બધાની મહેનત નકામી જાય. પ્રેક્ષકને લક્ષમાં રાખીને જ નાટક લખાય છે, ભજવાય છે અને તેનું નિર્માણ થાય છે. નાટક એ મંચનની કળા (performing art) છે; નિયત કાર્યક્રમ મુજબ તેનો પ્રયોગ તૈયાર થાય છે અને નક્કી કરેલે દિવસે અને સમયે પ્રેક્ષાગૃહમાં પ્રેક્ષકો સમક્ષ તેની રજૂઆત થાય છે. કવિતાના સર્જન માટે આવો કોઈ સ્થળ-સમય કે ભાવકથી બંધાયેલો કાર્યક્રમ નિયત થયેલો હોતો નથી.

પ્રેક્ષક નાટ્યપ્રયોગમાં બહુ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. એ ચેતનાનો ઝબકાર

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ઝીલતો સામેનો છેડો (receiving end) છે. નટે સંક્રમિત કરેલો રસ પ્રેક્ષક ઝીલે છે. હેમચન્દ્રાચાર્યના શિષ્ય રામચંદ્ર — ગુણચંદ્રે રચેલા 'નાટ્યદર્પણ'માં નાટકની સુંદર વ્યાખ્યા આપેલી છે : પ્રેક્ષકોના હૃદયને નચાવે તે નાટક. એ બતાવે છે કે પ્રેક્ષકને લક્ષમાં રાખીને જ નાટક લખાય છે. કાલિદાસ વિદ્વત્સભાની સમક્ષ નાટક રજૂ થવાનું છે એ ભાન સાથે લખે છે. પ્રસ્તાવનામાં आपरितोषाद् विदुषाम् — વિદ્વાનોના સંતોષનો હેતુ પણ જણાવે છે. ભાવકના હૃદયને નચાવે એવા બે મુખ્ય રસ : શૃંગાર અને વીર. શૃંગારને તો રસરાજ કહ્યો છે. કાલિદાસે એ બે રસો મુખ્યત્વે તેનાં નાટકોમાં બહેલાવ્યા છે. પણ ભવભૂતિએ 'ઉત્તરરામચરિત' રચ્યું તેમાં કરુણરસ પ્રધાન છે. एको रसः करुण एव એમ આરંભમાં જ રજૂઆત કરી. પણ તે ઊંડે ઊંડે જાણતો હતો કે લોકોને કરુણ રસ ગમશે નહિ એટલે કહે છે કે

उत्पत्स्यते मम कोऽपि समानधर्मा

कालोऽह्यमं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ।

વિશાળ પૃથ્વી પડી છે, અનન્ત કાળ છે. આજે આ પ્રેક્ષકોને ભલે મારું નાટક ન ગમે, પણ ક્યારેક, કોઈ સ્થળે મારો સમાનધર્મા ઉત્પન્ન થશે, આ કરુણ રસનો આસ્વાદ લેનાર સહૃદય ભાવક આવવાનો છે, એ શ્રદ્ધા સાથે આ નાટક રજૂ કરું છું. કેટલીક કૃતિઓ એવી હોય છે, જે એક જમાનામાં બહુ ચાલે કે પછી ભુલાઈ જાય. કેટલીક એવી પણ હોય છે, જે શરૂઆતમાં ઊપડે નહિ, પણ પછી તેને વિશે રુચિ કેળવાય. ભવભૂતિએ બહુ ધીરજપૂર્વક આ વાક્ય કહ્યું છે. તેણે 'સમાનધર્મા' શબ્દ પર ભાર મૂક્યો છે. સમાનધર્મા એટલે કળાકારના હૃદય સાથે પોતાના હૃદયને તાલ લેતું કરી શકે તેવો સમસંવેદનશીલ પ્રેક્ષક. આ સૃષ્ટિના કર્તાને માટે એમ કહેવાયું છે કે स एकाकी न रमते, તે એકલો રમતો નથી, ઘણાં બધાંને સાથે લઈને રમે છે. નાટકનો લેખક, દિગ્દર્શક કે નટ એકલો આનંદ લેતો નથી, પણ એ દરેક કલાકાર પ્રેક્ષકમાં આનંદનો સંવિભાગ કરીને ધન્યતા અનુભવે છે. બીજી બધી વસ્તુઓ વહેંચાય તો ઓછી થાય, પણ વિદ્યા અને આનંદ વહેંચાય એટલે વધે. જેમ વધારે માણસો એનો ઉપભોગ કરે તેમ આનંદમાં વૃદ્ધિ થતી જાય છે. લેખક, દિગ્દર્શક અને નટનો આનંદ પ્રેક્ષકના વિશાળ સમુદાયમાં — ભિન્ન ભિન્ન સ્તરના લોકોમાં — વિસ્તરતાં વિસ્તરતાં સાગરનાં મોજાંની જેમ ઊછળે છે.

રાજશેખરે પ્રતિભાના બે પ્રકાર ગણાવ્યા છે : (1) કારયિત્રી અને (2) ભાવયિત્રી. કારયિત્રી એટલે સર્જક પ્રતિભા, સર્જન કરે તેવી શક્તિ (creative

genius). ભાવયિત્રી એટલે ભાવન કરવાની શક્તિ. ભાવન કરવું એટલે આસ્વાદ લેવો, આનંદ લેવો, રસ માણવો. આનંદ માણવા માટે પણ શક્તિ જોઈએ, અધિકાર જોઈએ, યોગ્યતા જોઈએ. કળાનો આસ્વાદ લેવા માટે ભાવકનું રુચિ-તંત્ર કેળવાયેલું હોવું જોઈએ. ભારતીય તત્વજ્ઞાનની એક વિશેષતા એ છે કે તેમાં સાધકના અધિકાર અનુસાર સાધનાનો ક્રમ દર્શાવ્યો છે. અમુક યોગ્યતાવાળા માટે કર્મમાર્ગ, અમુકને માટે ભક્તિમાર્ગ અને અમુક થોડાકને માટે જ્ઞાનમાર્ગ નિયત કરેલો છે. સાહિત્ય, કળા અને નાટકમાં પણ એ પ્રમાણે, ભાવકોના સ્તર હોય છે. પ્રહસનો માટેનો પ્રેક્ષકોનો એક વર્ગ, ધાર્મિક રુચિવાળા પ્રેક્ષકોનો બીજો વર્ગ, કરુણ નાટકોનો રસિક એક નાનકડો વર્ગ એમ જુદા જુદા વર્ગ હોઈ શકે. પરંતુ એ દરેક વર્ગના પ્રેક્ષકમાં સહૃદયતા અપેક્ષિત છે. નાટકનો રસ માણવાની સર્વસાધારણ યોગ્યતા એટલે સહૃદયતા, સમસંવેદનશીલતા. એને માટે ભણેલા હોવાની જરૂર નથી હોતી. પણ નાટકને સમજવાની સામાન્ય શક્તિ જોઈએ. 'સૌભાગ્યસુન્દરી'નો ખેલ ચાલતો હોય તો સુંદરીનું પાત્ર જોતાં આ જયશંકર નહિ પણ સુંદરી જ છે એવી પ્રતીતિ સાથે નાટકના પ્રવાહમાં તણાવાની સહૃદયતા હોવી જોઈએ. રસ્કિને સાચું જ કહ્યું છે તેમ કળાના ઉત્કર્ષ અર્થે જીવન ન્યોછાવર થાય; પણ કળાને ઝીલવા માટે હૃદય ધરી દેવાનાં હોય છે. કલાને ખાતર જિંદગીનું બલિદાન દેનારા શહીદોની જેમ કલા પ્રત્યે અભિમુખ થઈને તેને ચરણે હૃદય પાથરનાર સહૃદયો પણ જમાને જમાને પાકે છે. કલા જીવે છે આ શહીદો અને સહૃદયોની ન્યોછાવરી ઉપર.

એ સહૃદયતા કેળવાય છે શી રીતે ? કલાપીએ કહ્યું છે તેમ,

"સૌન્દર્યો પામતા પહેલાં સૌન્દર્ય બનવું પડે."

કલાનો આસ્વાદ લેવા માટે તેના તરફ અભિમુખ થવું એટલે કે વળવું પડે , એટલું જ નહિ, તેની સાથે તદ્રૂપ થવું પડે, એક પ્રકારની તન્મયતા સાધવી પડેઃ કવિ કે નટ દ્વારા પ્રગટ થતા સૌન્દર્યને પામવા માટે આપણામાં રહેલા સૌન્દર્ય-તત્વને જાગ્રત કરવું પડે. એ અંદર પડેલું તો છે જ. સહૃદય સહાનુકંપા દ્વારા એને જાગ્રત કરે છે. કહ્યું છે ને કે Shakespeare appeals to Shakespeare in us. કવિ આપણામાં રહેલા કવિને પ્રભાવિત કરે છે. કવિ અને ભાવક બંનેમાં માનવતત્વ રહેલું હોય છે. સહૃદયતા કલામાં રહેલા માનવતત્વનો વ્યાપક (universal) ભૂમિકા પર અનુભવ કરાવીને આનંદ આપે છે. નાટકમાં નટ દ્વારા અભિનીત થતી લાગણી કે વિચાર આપણામાં રહેલાં એ લાગણી કે વિચારને ઉત્તેજિત કરીને રસાનુભવ કરાવે છે.

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

લોકોને નાટકમાં આનંદ કેમ પડે છે એમ પૂછીએ તો સામાન્ય સમજવાળા સાહિત્યના વિદ્યાર્થી એમ કહેશે કે નાટકમાં રસ નિષ્પન્ન થાય છે માટે. આ રસ શું છે ? ભરતાચાર્યે કહ્યું છે કે વિભાવ, અનુભાવ અને સંચારી ભાવથી પુષ્ટ થયેલો સ્થાયી ભાવ તે રસ. વિવિધ મીમાંસકોએ ભરતના આ સૂત્ર પર ચર્ચા કરીને પોતપોતાનાં દૃષ્ટિબિંદુ ઉપસાવ્યાં છે. સ્થાયી ભાવ એટલે ? મનુષ્યના હૃદયમાં પડેલી મૂળભૂત વૃત્તિરૂપ ભાવ. આપણામાં હસવાની, દુ:ખ પામવાની, પ્રેમ કરવાની, ક્રોધ કરવાની, આશ્ચર્ય પામવાની, શૌર્ય દાખવવાની, ભય પામવાની, જુગુપ્સા અનુભવવાની અને શાન્ત થવાની મૂળભૂત વૃત્તિ – લાગણી રહેલી છે. તે બધા સ્થાયી ભાવ છે. તે સ્થાયી ભાવોનું નાટકમાં સઘન સ્વરૂપે પ્રવર્તન થતાં અનુક્રમે હાસ્ય, કરુણ, શૃંગાર, રૌદ્ર, અદભુત, વીર, ભયાનક, બીભત્સ અને શાન્ત એમ નવ રસ નિષ્પન્ન થાય છે. વિભાવ સ્થાયી ભાવની ઉત્પત્તિ અને ઉત્તેજનાના કારણ રૂપે આવે છે. પ્રેમના સ્થાયી ભાવના આલંબન રૂપે દુષ્યન્ત કે શકુન્તલા હોય તો તે આલંબન વિભાવ કહેવાય. ઉભયના પ્રણયને ઉત્તેજનાર ચાંદની કે વસંતઋતુનું દર્શન તે ઉદ્દીપન વિભાવ કહેવાય. સ્થાયી ભાવની ઉત્પત્તિને પરિણામે થતી ક્રિયાને અનુભાવ કહે છે. ‘વેણીસંહાર’ નાટકમાં કર્ણ પ્રત્યે ક્રોધ કરતા અશ્વત્થામાની આંખો લાલ થાય તે એનો અનુભાવ છે. સંચારી ભાવો એટલે મુખ્ય ભાવને અનુષંગે ઉદભવ પામીને ચાલ્યા જતા ભાવો જેમ કે, પ્રેમીજનને મળવાની થતી ઉત્સુકતા, રોમાંચ, કૌતુક, ચિન્તા વગેરે. વિભાવ, અનુભાવ અને સંચારી ભાવથી પુષ્ટ થઈને સ્થાયી ભાવ નટના અભિનયમાં રસરૂપે પ્રગટે છે. અહીં કોઈ એમ કહે કે એ તો નટનો રસ થયો; તેથી પ્રેક્ષકને શી રીતે રસ પડે છે ? એનો સાદો જવાબ એ છે કે પ્રેક્ષકને નટની લાગણીનો ચેપ લાગે છે. સહૃદય ભાવક ‘શાકુન્તલ’ના ચોથા અંકનું કન્યાવિદાયનું દૃશ્ય જોઈને ભાવવિભોર થઈ જાય છે. કણ્વની મન:સ્થિતિ જોઈને અનેક સ્ત્રીપુરુષોની આંખમાં આંસુ આવે છે અને છતાં એ આંસુની પાછળ રહેલું દુ:ખ ક્લેશ નહિ પણ આનંદનો અનુભવ કરાવે છે. વ્યવહારમાં બનતા શોકજનક પ્રસંગ અને નાટકમાં જોવા મળતા એવા પ્રસંગ વચ્ચે આ મોટો ફેર છે. વ્યવહારમાં થતો દુ:ખદાયક અનુભવ તમને અંગત રીતે સ્પર્શીને ક્લેશ કરે છે. નાટકમાં જોવા મળતું દૃશ્ય દુ:ખનું સંવેદન તો જગાડે છે, પણ સંસ્કારી જનને તે પુન: પુન: આસ્વાદીને માણવાનું મન થાય તેવું આહલાદક હોય છે, કેમકે એમાં વ્યવહારનું વ્યવધાન (વિઘ્ન) નડતું નથી, સ્વત્વનું વળગણ નથી હોતું; એ સર્વજનીન (universal) રૂપ ધારણ કરે છે. માનસશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ pleasure for me, pain for others એ પ્રકારની માણસની સ્વાર્થી વૃત્તિ કામ કરે છે :

એમ અનેક ખુલાસા આપવાના પ્રયત્નો થયા છે. શ્રી શંકુક નામના મીમાંસકે કહ્યું છે કે નટનો ભાવ પ્રેક્ષકને થાય છે તે ચિત્રતુરગન્યાય જેવો વ્યાપાર છે. ચિત્રમાં રહેલા ઘોડાને જોઈને કોઈ પૂછે કે આ સાચો ઘોડો છે ? તો તમે 'ના' કહેશો. પણ પછી પૂછે કે તો ખોટો છે ? તો તમે 'હા' નહિ કહી શકો. ચિત્રકારે ચિત્રની અંદર ઘોડાને વાસ્તવિક ઘોડાની નજીક લાવીને મૂક્યો. નટની કળા રંગભૂમિ પરની સૃષ્ટિને પોતાની કલ્પનાને બળે સત્યતાનો એવો અધ્યાસ આપે છે કે તે નાટકનું સત્ય નટને ભાવ સાથે સાંધી દે છે. આ તદ્રૂપતામાં વ્યવહારની જડતા, કૃત્રિમતા અને ક્લેશ કરતાં તત્વો ઓગળી જઈને નાટકનું સત્ય કેવળ આનંદના અનુભવ રૂપે પ્રવર્તે છે.

બીજી એક વાત. આપણે નાટક જોવા જઈએ છીએ ત્યારે આપણાપણું ભૂલી જઈએ છીએ. હું અમુક વ્યક્તિ છું ને અમુક સ્થળ-કાળમાં વસું છું એ વાતનું નાટક જોતાં વિસ્મરણ થાય છે. સ્થળ, કાળ અને સ્વત્વનું વિગલન થાય તે પછી એક જ અભિજ્ઞાન રહે : માણસ તરીકેનું, સમષ્ટિના પ્રતિનિધિરૂપ સર્વસાધારણ એવા ચેતનાના સ્વરૂપ તરીકેનું. નાટક જોવા જાઓ અને સતત વિચાર કર્યા કરો કે હું અમુક વ્યક્તિ છું, આ નટ જે કરે છે તે બધું ખોટું છે, એ ગમે તેટલા હાવભાવ કરે, પણ હું તેનાથી ચલિત થવાનો નથી, હસવાનો નથી, તાળીઓ પાડવાનો નથી. આવું જડ વલણ લઈને નાટક જોવા જવું એના જેવી બીજી મૂર્ખતા કઈ ? કળાનો આસ્વાદ લેવા માટે અશ્રદ્ધા કે અસંમતિને ઘડીભર સ્વેચ્છાએ અળગી કરવી (willing suspension of disbelief) ઘટે. માણસની અંદર રહેલા માણસ પર નાટકની અસર થયા વિના રહેતી નથી.

નાટકમાં રહેલા કટાક્ષ કે પ્રહારને પોતાના પર ઓઢી લેવા જેવી અસહિ-ષ્ણુતા સંસ્કારી વર્ગમાં પણ જોવા મળે છે ત્યારે થાય છે કે સજ્જનોમાં સહૃદયતા સ્વાભાવિક હોવા છતાં તેના પ્રવર્તનમાં ઘણી વાર અહંતા અને સ્વાર્થ વિઘ્નરૂપ નીવડતાં હશે ?

માટે જ, પ્રેક્ષકે પોતાનાં સર્વ પ્રાકૃત વળગણો ઘેર મૂકીને થિયેટરમાં જવું જોઈએ. મોટે ભાગે તેને એવો કોઈ સભાન પ્રયત્ન કરવાપણું હોતું નથી. જો તે સમધારણ (normal) પ્રકૃતિનો માણસ હોય તો ઉચ્ચ કોટીના નાટકની અસર નીચે તેની પ્રાકૃતતા આપોઆપ સરી જાય છે અને તેનું રુચિતંત્ર સંસ્કારાતું જાય છે; 'ઉત્તરરામચરિત'નું દૃષ્ટાંત લઈએ. સીતાનો ત્યાગ કર્યા પછી શમ્બૂકનો વધ કરવાને પ્રસંગે રામ પંચવટીની મુલાકાત લે છે. એ વખતે તેમને ત્યાં સીતાના સંગમાં ગાળેલા દિવસો યાદ આવે છે. એ કહે છે,

किमपि किमपि मन्दं मन्दमासक्तियोगा –

दविरलितकपोलं जल्पतोरक्रमेण ।

अशिथिलपरिरम्भव्यापृतैकेकदोष्णो –

रविदितगतयामा रात्रिरेव व्यरंसीत् ।।

પંચવટીના પથ્થર પર પોતે અને સીતા બેઠાં હતાં તે વખતે કરેલી પ્રેમક્રીડાનું રામન સ્મરણ થાય છે. કૈંક મંદ મંદ આસક્તિથી પરસ્પર ગાલ અડાડીને, પ્રેમવચનો બોલતાં બોલતાં દૃઢ આશ્લેષ દઈને બેઠાં હતાં ને રાત્રિ ક્યારે પસાર થઈ ગઈ તેની ખબર પડી નહિ અથવા રાત્રિ જ ચાલી ગયેલી, અમે બેઠાં રહેલાં, એમ કહે છે. આ શ્લોક શૃંગારરસનો છે, પણ તેમાંથી દ્રવે છે કરુણ. ન્હાનાલાલ કવિએ 'ઇન્દુકુમાર' નાટકમાં કહ્યું છે તેમ, સુખના સ્મરણમાં ઊંડું દુઃખ રહેલું છે. રામને, સીતાની સાથે ગાળેલો આનંદનો પ્રસંગ સ્મૃતિમાં સજીવ થતાં, વેદના જગાડે છે. નટ દ્વારા તે અભિનીત થતાં પ્રેક્ષક પર પણ તેની એવી જ અસર થાય છે. પછી તે રામનું દુઃખ રહેતું નથી. મનુષ્યજાતિનું સર્વસાધારણ દુઃખ બની જાય છે. તેને અભિનવગુપ્તે સાધારણીકરણની પ્રક્રિયા કહી છે. નામ, રૂપ, સ્થળ ને કાળનાં વિશિષ્ટ તત્વો વિગલિત થતાં સર્વજનીન (universal) તત્વ મનુષ્યસામાન્યના દુઃખરૂપ તત્વ મનુષ્યસમાજના પ્રતિનિધિરૂપ પ્રેક્ષકને રસાનંદનો અનુભવ કરાવે છે. તેમાં ક્લેશ રહેતો નથી, શુદ્ધ આનંદરૂપે જ તે પ્રવર્તે છે. માનવજાતિની ચેતના સાથે વ્યક્તિની ચેતના આ રસાનુભવથી હિલોળા લેતી લાગે. માટે જ તે રસસમાધિના આનંદને બ્રહ્માનંદસહોદર કહ્યો હશે ને ?

એરિસ્ટોટલે ટ્રૅજેડીની ચર્ચા કરતી વખતે પ્રેક્ષકના ચિત્ત પર થતી તેની અસર વિરેચન કે વિશોધન(katharsis)ની પ્રક્રિયા દ્વારા સમજાવી છે. વૈદ્યે આપેલું વિરેચનચૂર્ણ લેવાથી મળશુદ્ધિ થઈને નિરામય સ્થિતિ પ્રાપ્ત થાય છે તેમ ટ્રૅજેડી જોવાથી પ્રેક્ષકના ચિત્તની અંદર રહેલી વિકૃતિઓ નીકળી જઈને વૃત્તિઓનું વિશોધન થાય છે. કલાનો આસ્વાદ એ રીતે વિશુદ્ધીકરણનો વ્યાપાર છે. એ પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવા માટે માણસ સમધારણ (normal) પ્રકૃતિનો હોય એટલે બસ. નાટકની આ અસરને લક્ષમાં રાખીને જ કદાચ ગ્રીક સમાજે નાટક જોવાનું દરેક વ્યક્તિને માટે ફરજિયાત કર્યું હશે. આધુનિક મનોવિજ્ઞાનમાં ચિકિત્સાના એક પ્રકાર (drama therapy) તરીકે નાટકનો સ્વીકાર થયેલો છે. અભિનવગુપ્તનો સાધારણીકરણનો અને એરિસ્ટોટલનો આ વિશોધનનો સિદ્ધાન્ત એકબીજાની ઘણા નિકટ છે.

નાટ્યવિવેચન

નાટ્યરસની ચર્વણા માટે કોઈ નાટકના વિવેચક કે શિક્ષકની જરૂર પડતી નથી. કવિતા સમજવા માટે એવી કોઈ સહાયની જરૂર પડે, પણ નાટક તો તત્કાળ સમજાઈ જાય ને રસાનુભવ કરાવે એવી કળા છે. સમજાવનારની જરૂર પડે એ નાટક નિષ્ફળ. અરે, નાટક માણવા માટે અક્ષરજ્ઞાનની પણ જરૂર નથી. તેમ છતાં નાટક જોનારાંઓમાં એક નાનકડો વર્ગ કલાવિદો, વિવેચકો કે વિચારકોનો હોય છે. રજૂઆત કરનારાનું લક્ષ્ય સામાન્ય રીતે આ અધિકારી પ્રેક્ષકવર્ગની માન્યતા કે સંમતિ (recognition) મેળવવા તરફ હોય છે. જો એમ ન હોય તો હોવું જોઈએ. આ નાનકડો વર્ગ નાટ્યકલાને ધોરણે પ્રયોગની પરીક્ષા કરીને તેના ગુણદોષની ચર્ચા કરે છે. તેમણે કરેલું નાટ્યવિવેચન કળાકારોને પ્રોત્સાહન આપે છે અને થિયેટરપ્રવૃત્તિને વેગ આપવામાં સહાયભૂત થાય છે. પ્રેક્ષકોની રુચિ ઘડવામાં પણ નાટકોના પ્રયોગની સામયિકોમાં થતી સમીક્ષા મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. ઇંગ્લૅન્ડ, ફ્રાન્સ, ઇટાલી અને અમેરિકા વગેરે પાશ્ચાત્ય દેશોમાં તટસ્થ નિષ્ણાતો દ્વારા સામિયકોમાં નિયમિત નાટ્યવિવેચન થાય છે. એમાં પ્રગટ થયેલા અભિપ્રાય પર શ્રદ્ધા રાખીને મોટા ભાગના લોકો નાટક જોવા જાય છે. તેમાં તેમને પસ્તાવું પડતું નથી.

વિક્ટર હ્યૂગોએ ત્રણ પ્રકારના પ્રેક્ષકો ગણાવ્યા છે : (1) વિવેચક કે નાટ્યવિદોનો વર્ગ; (2) નાટકમાં રજૂ થતી લાગણીઓની સાથે ખેંચાતો વર્ગ. સ્ત્રીઓ અને કોમળ હૃદયવાળા ભાવકોનો એમાં સમાવેશ થાય : (3) નાટકમાં સ્થૂળ સંઘર્ષાત્મક ક્રિયા કે ઘટના બનતી હોય તે જોવાને ઉત્સુક વર્ગ. આ ત્રીજો વર્ગ મોટો હોય છે. નાટકમાં કેવી મારફાડ કે લડાઈ જામે છે તે અથવા તો પ્રેમપરાક્રમો કેવાં થાય છે તે જોવા માટે મોટા ભાગના લોકો આવે છે. બધા દેશોમાં સામાન્ય રીતે પ્રેક્ષકોના મોટા વર્ગને યુદ્ધ અને પ્રેમના સંઘર્ષની કથા પ્રિય લાગે છે. દેશે દેશે તેની રજૂઆત જુદી હોય તેમ જે તે દેશની સાંસ્કારિક પરંપરા અનુસાર પ્રેક્ષકની અપેક્ષા પણ જુદી જોવા મળે. સાંસ્કૃતિક પરંપરાએ બાંધી આપેલાં ધોરણો પ્રજાની રુચિના પાયામાં પડેલાં હોય છે.

નાટક, ચલચિત્ર અને સભામાં પ્રેક્ષક કે શ્રોતાનો પ્રતિભાવ વિવિધ રીતે પ્રવર્તે છે. ત્રણેમાં ઘણુંખરું વ્યક્તિગત ચેતના લુપ્ત થઈને ટોળાની સામૂહિક ચેતના કામ કરતી દેખાય છે. સભાના શ્રોતાવર્ગનો પ્રતિભાવ ઘણી વાર વક્તા અને શ્રોતા વચ્ચેના સંવાદ કે વાદ-પ્રતિવાદરૂપ પ્રવર્તે છે. તેમાં કલાની સુઘડ રજૂઆત

અને કલાકારની ચેતનાના સ્પર્શથી થતો આનંદ ભાગ્યે જ મળે. ચલચિત્ર અને નાટકમાં એવો આનંદ મળે છે, પણ બંનેનું પ્રવર્તન વિભિન્ન હોય છે. ચલચિત્રનો પ્રેક્ષકસમુદાય ચિત્ર સ્વપ્નમાં જોતો હોય એવી સ્થિતિમાં હોય છે. તેની તાળીઓ કે તેના હાકોટા-છાકોટાની કશી અસર ચલચિત્રમાંનાં નટ-નટી ઉપર થતી નથી, કેમ કે ચલચિત્રનું યાંત્રિક પ્રક્ષેપણ થતું હોય છે. ચલચિત્રમાં અદાકારોનો પ્રેક્ષકો સાથે જીવંત સંબંધ બંધાતો નથી. નાટક રંગભૂમિ પર જીવંત (live) સ્વરૂપે પ્રગટ થતું હોવાથી અદાકાર અને પ્રેક્ષકના અનુકૂળ કે પ્રતિકૂળ પ્રતિભાવની અસર નટ પર પડ્યા વિના રહેતી નથી. જૂના વખતમાં ધંધાદારી રંગભૂમિ પર ગવાતાં ગીતો તથા ‘ટૅબ્લો’ જેવાં દૃશ્યોને ‘વન્સ મૉર’ મળતો, જે આજે ભલે કળાહીન અને કૃત્રિમ લાગે, પણ અદાકાર અને પ્રેક્ષકને સાંધતા જીવતા તારની એ સાહેદી પૂરે છે. આજે ‘પ્રોસીનિયમ આર્ક’ વગરના તખ્તા પર નાટક ભજવાતાં પ્રેક્ષક સાથેનો અદાકારનો સંબંધ વધુ ઘનિષ્ઠ, અનૌપચારિક અને અર્થપૂર્ણ બન્યો છે. સિનેમા અને ટેલિવિઝનની સ્પર્ધામાં આજે રંગભૂમિ ટકી રહી છે તેનું મુખ્ય કારણ નાટકની જીવંત રજૂઆત અને પ્રેક્ષક સાથે બંધાતો કલાકારનો જીવંત સંબંધ છે.

ગુજરાતમાં નાટ્યવિવેચન : નાટ્યપ્રત તથા પ્રસ્તુતિની પ્રક્રિયા નાટ્યસર્જનના ક્રમિક અને પૂરેપૂરા નિર્ણાયક તબક્કા હોવા છતાં મંચનમાં જ નાટ્યકલા અને કસબ પૂર્ણતા પામતાં હોવાથી નાટ્યવિવેચન માટે ‘રંગભૂમિમાં ભાષા’ તેમજ ‘રંગભૂમિની ભાષા’ જાણવાનો એના વિશ્લેષક માટે આદર્શ હોય એ સ્વાભાવિક છે. વિશ્વભરની રંગભૂમિમાં જ્યારે નાટક અને એની પ્રસ્તુતિના વિવેચને એ સજ્જતાથી કામ કર્યું છે ત્યારે સમગ્ર રંગભૂમિને એટલે કે રંગકર્મી અને પ્રેક્ષકોને ઉચિત માર્ગદર્શન મળ્યું છે. એ રીતે વિવેચન કરતી વખતે પ્રત અને પ્રસ્તુતિ વિશે વિચારવું પડે છે. જોકે જીવ અને શ્વાસના જેવી નાટક અને રંગભૂમિને સગાઈ છે. પંદર દાયકા પહેલાં ગુજરાતી રંગભૂમિનો જન્મ થયો ત્યારે એ નાટક વગરની રંગભૂમિ હતી. રણછોડભાઈ, દલપતરામ અને નર્મદે નાટકોની પ્રસ્તાવનામાં પોતાની નાટક વિશેની સમજ મૂકેલી છે; પરંતુ તેમના જમાનામાં ચાલતી નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અવલોકન કરીને તારણ તેઓએ કાઢ્યું નથી. સાહિત્યપદાર્થ તરીકે ઘણો વહેલો, છેક 1882માં, મણિલાલ નભુભાઈના ‘કાન્તા’ નાટકના વિવેચનમાં નવલરામે એક આદર્શ પણ બાંધી આપ્યો હતો કે ‘‘સાહિત્યિક તત્વની સાથોસાથ તખ્તાલાયકી પણ તપાસવી જોઈએ, જેથી ‘નાટકશાળા’ સુદૃઢ થાય; એ માટે ‘શાણા અને સમજુ’ માણસોએ, નાટ્યપ્રયોગને

બીજે જ દિવસે એ વિશેના અભિપ્રાયો પ્રગટ કરવા જોઈએ.'' નવલરામનું આ સૂચન પછીથી અમલમાં રહ્યું હોત તો લેખન, ભજવણી અને લોકરુચિ ત્રણેયનું ધોરણ ઊંચું રહ્યું હોત. પણ ચાલ્યું એથી ઊલટું. મુદ્રિત નાટકો તથા ભજવાતાં નાટકોનું, પોતપોતાનાં કારણોસર મૂલ્યાંકન જુદી જુદી રીતે થયા કર્યું. સાહિત્ય અને તખ્તાના સંબંધ-વિચ્છેદનું એ કારણ અને પરિણામ બંને છે. કોઈએ 'કેન્દ્રસ્થ ભાવના અને સંકલના' (દા. ત., 'જયાજયંત–નરસિંહરાવ'), 'પાઠશુદ્ધિ અને અર્થશુદ્ધિ' (''માલવિકા'' – બ. ક. ઠાકોર) 'સ્વરાજની કવિ કાન્તની સમજ અને કોમી એખલાસની ભાવના' (''ગોવિન્દસિંહ'' – રા. વિ. પાઠક અને ર. છો. પરીખ) તારવી આપ્યાં; પરંતુ તેઓએ રંગભૂમિક્ષમતા તરફ ઓછું ધ્યાન આપ્યું હતું. ગોવર્ધનરામ, આનંદશંકર, 'કાન્ત', મણિલાલ વગેરે વિદ્વાનો રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિમાં રસ લેતા હતા, પણ પછી બંને વચ્ચેનો સંવાદ બંધ થઈ ગયો.

બીજી બાજુ 1853થી નાટક વિશે લખતાં અને પ્રસ્તુતિવિવેચન કરતાં દૈનિકો, સાપ્તાહિકો, સામયિકો મળ્યાં છે. એમાં નાટકની જાહેરખબરો, નાટ્ય અંગેના લેખો, અવલોકનો, નટોનાં ચરિત્રો, સમકાલીન પ્રવાહો, પ્રશ્નો, પરદેશ અને આંતરરાજ્ય રંગભૂમિ વિશેની નોંધો અવારનવાર છપાઈ છે. થિયેટર અંગે પારસીઓ અને સ્થાનિક નાગરિકોની જાગૃતિને કારણે 'ધ બૉમ્બે ટાઇમ્સ' (1853), 'બૉમ્બ ગૅઝેટ', 'ટેલિગ્રાફ ઍન્ડ કુરિયર', 'રાસ્તગોફતાર' અને 'મુંબઈ સમાચાર'માં ગણનાપાત્ર કામ થયું છે. પ્રારંભમાં આ દિશામાં કેખુશરૂ કાબરાજી (1842–1904), ખુરદેશજી મહેરવાનજી બાલીવાલા (1853–1913), મુનશી મહેદી હસન ઉર્ફે અહસન લખનવી, મુનશી આગા હશ્ર કાશ્મીરી, નારાયણપ્રસાદ બેતાબ, અમૃત કેશવ નાયક, ઠાકુર નારણજી વિસનજી જેવા લેખકો ઉર્દૂ, હિંદી તેમજ ગુજરાતી સામયિકોમાં રંગભૂમિ વિશે લખી ગયા છે. એ પછી 'ગુલશન' (1902), 'ધ સર્ચ લાઇટ ઍન્ડ ધ રંગ ગૅઝેટ', મુંબઈ (1923), 'શારદા' (1925), 'મોજમજા' (1927), 'પ્રજાબંધુ' (1929) વગેરે પત્રો રંગભૂમિના સંદર્ભમાં અગત્યનાં છે. પી. કે. નાયર નામના અભ્યાસી કટારલેખકે અંગ્રેજી ભાષામાં 'સાંજ વર્તમાન'(1917)માં 'ધી ઇન્ડિયન સ્ટેજ ઍન્ડ પ્લેયર્સ ઑફ ધ ડે' શીર્ષક નીચે જયશંકર સુંદરી, બાપુલાલ નાયક, મોહન મારવાડી જેવા અનેક નટોનાં ચરિત્રો લખ્યાં છે. હાજી મહંમદ અલારખિયા શિવજીએ 'વીસમી સદી'(1917)માં અને નાટ્યકાર નૃસિંહ વિભાકરે 'રંગભૂમિ' નામના સામયિકમાં (1922) રંગભૂમિક્ષેત્રે જે કામ કર્યું છે એ આજે પણ બેનમૂન છે.

તસવીરકાર તારાપોરવાળાની જયશંકર, બાપુલાલ અને મોહન મારવાડીની દુર્લભ તસવીરો તેમજ રવિશંકર રાવળ અને પુરુષોત્તમને શોધી કાઢવાનું માન હાજી મહંમદ અલારખિયાને છે. પત્રકારક્ષેત્રે આ બે વ્યક્તિઓ રંગભૂમિ ઉપર ફકીરી લઈને અવતરેલી હતી. 'નવચેતન'નો પણ ઉલ્લેખ કરવો પડે. 'યુગચિત્ર' અને 'ચિત્રપટ'ના તંત્રી તરીકે જમનાદાસ નેતુજીએ કેટલુંક સાચવ્યું છે. એ દિશામાં રતિલાલ શાહ, રતિલાલ ત્રિવેદી, રસિકલાલ શાહ પણ કલમબાજો હતા.

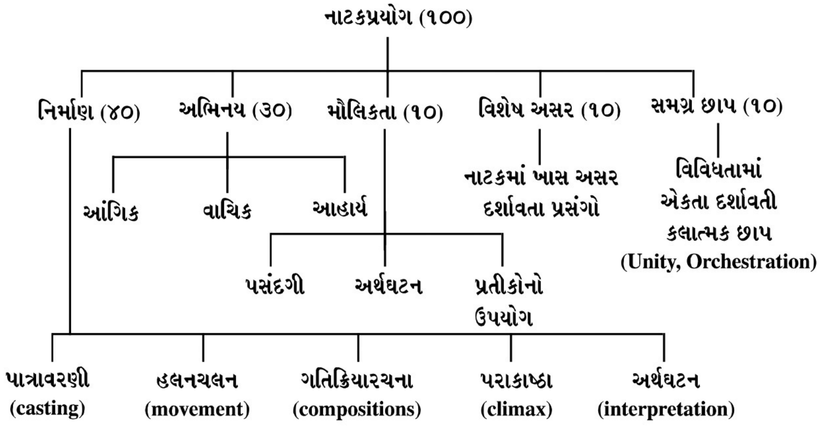
વીસમી સદીના ત્રીજા-ચોથા દાયકા દરમિયાન ક. મા. મુનશી અને ચંદ્રવદન મહેતાના આગમન સાથે ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટકને નવો વળાંક મળે છે, તો એની સાથોસાથ નાટ્યપ્રતોનું સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ જ મૂલ્યાંકન કરવાનું વલણ પણ વધતું દેખાવા લાગે છે. સમર્થ ગુજરાતી વિવેચકો અનંતરાય રાવળ, વિજયરાય વૈદ્ય, વિશ્વનાથ ભટ્ટ વગેરેએ નાટ્યપ્રતોનાં વિવેચનો કર્યાં છે, પરંતુ એમાંથી નાટ્યલેખનના પ્રશ્નો ઊપસતા નથી. પ્રો. અનંતરાય રાવળે નાટ્યસાહિત્યની રૂપરેખા આપી, અને ઉમાશંકર જોશીએ એકાંકી સ્વરૂપ વિશે ચર્ચા કરી. જયંતિ દલાલની વિવેચનામાં પ્રત અને પ્રસ્તુતિનું વિવેચન અનેક સ્થળે નોંધપાત્ર બન્યું છે.

ગુજરાતમાં નાટકનાં અલ્પજીવી સામયિકોમાં એલિસબ્રિજ આરોગ્ય સમિતિને 'નેપથ્ય' (1947), જસવંત ઠાકરનું 'નાટક' (1949), રંગભૂમિ સંસ્થાનું 'નાટ્યરંગ' (1949), 'ગુજરાતી નાટ્ય' અને ચાંપશી ઉદેશીનું 'નવચેતન' વગેરે પ્રસ્તુતિના વિવેચનમાં નોંધપાત્ર ગણાયાં છે. સાંપ્રત ગુજરાતી નાટ્યસામયિકોમાં 'નાંદિકાર' અને 'નાટક-બુડ્રેટી' ત્રૈમાસિકો તરીકે થોડાં વર્ષોથી ચાલે છે. ગુજરાતી રંગભૂમિની શતાબ્દી(1952)ના ઉત્સવ પછી અને એ નિમિત્તે થયેલા વિશ્લેષણ અને વિચારાયેલાં ભાવિ પગલાંના ભાગ રૂપે મુંબઈમાં 'ગુજરાતી નાટ્યમંડળ'ની સ્થાપના થઈ હતી. આ મંડળનું માસિક મુખપત્ર તે 'ગુજરાતી નાટ્ય'. આ મંડળ કનૈયાલાલ મુનશીના મુરબ્બીપદે અને પ્રાણલાલ દેવકરણ નાનજીના પ્રમુખપદે સ્થપાયું હતું. એના પ્રથમ મંત્રી મધુકર રાંદેરિયા 'ગુજરાતી નાટ્ય'ના પ્રથમ તંત્રી હતા. પ્રાગજી ડોસાએ 1955થી 1959 સુધી એનું સુકાન સંભાળ્યું. મૌલિક નાટ્યલેખનને પ્રોત્સાહન, પુસ્તકાલયસંચાલન, વ્યાખ્યાનો, નાટ્યસંમેલન અને ઇતિહાસ દસ્તાવેજીકરણ એ મંડળના ઉદ્દેશો હતા. તેથી એ બધું 'ગુજરાતી નાટ્ય' માસિકમાં પ્રતિબિંબિત થતું જ. નાટ્યપ્રવૃત્તિ સમાચાર,

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

સમાલોચના, સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને નાટ્ય વિશેના સંશોધનાત્મક લેખો, નાટ્યચર્ચા તથા વિવાદો વગેરે એનું સબળ પાસું હતું. ગુજરાતી નાટ્યસામયિકો (નાટક, એકાંકી, નેપથ્યે, રંગભૂમિ વગેરે) ટુકડે ટુકડે આવ્યાં છે. છતાં રંગભૂમિના સંપૂર્ણ સામયિક તરીકે 'ગુજરાતી નાટ્યે' એક આગવી મુદ્રા ઊભી કરી હતી એનું કારણ એને મંડળનું પીઠબળ હતું એ પણ નોંધવું જોઈએ. અખબારોમાં મુંબઈના 'જન્મભૂમિ-પ્રવાસી'માં ઉત્પલ ભાયાણી તથા 'સમકાલીન'માં હની છાયા વગેરે નાટ્યપ્રસ્તુતિની વિવેચના કરે છે. વડોદરાના 'લોકસત્તા'માં નટુભાઈ પટેલે વર્ષો સુધી નાટ્યવિવેચના કરી હતી તો અમદાવાદના 'જનસત્તા'માં ભરત દવે, જનક દવે અને મનીષી જાની વગેરેએ થોડો થોડો વખત રંગભૂમિના પ્રવાહો ઝીલ્યા હતા. સૂરતના 'ગુજરાતમિત્ર'માં ચંદ્રકાંત પુરોહિત અને સરોજ પાઠકે વર્ષો સુધી નાટકનું વિવેચન કર્યું. ગુજરાતના દિગ્ગજ અખબાર 'ટાઇમ્સ ઑવ્ ઇન્ડિયા'માં કેટલાંય વર્ષો સુધી બકુલ ત્રિપાઠીએ નાટ્યવિવેચન કર્યું, એ પછી એસ. ડી. દેસાઈ ભજવાતાં નાટકો વિશે લખે છે. ''ઇન્ડિયન એક્સપ્રેસ'માં પ્રો. વી. જે. ત્રિવેદી અને હસમુખ બારાડીએ પણ કેટલોક વખત અવારનવાર નાટ્યવિવેચનો કર્યાં હતાં. સંજય ભાવે એમાં ભજવાતાં નાટકો મૂલવે છે. નાટ્યવિવેચનની આ પ્રક્રિયાને સમાંતર સાહિત્યની શાખા તરીકે નાટકોનાં વિવેચનોમાં ધીરુભાઈ ઠાકર, બાબુભાઈ ભૂખણવાલા, જશંવત શેખડીવાળા, વિનોદ અધ્વર્યુ, અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ, દિગીશ મહેતા, સુમન શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા, વિજય શાસ્ત્રી, મફત ઓઝા, રમણ સોની, ભરત મહેતા, કૃષ્ણકાંત કડકિયા વગેરેનો ઉલ્લેખ કરી શકાય છે. જેનાથી નાટ્યપ્રવૃત્તિને વેગ મળે કે ભાવકની રુચિ સંસ્કારાય તેવું ઝીણવટભર્યું અને જવાબદારીભર્યું નાટ્યવિવેચન ઘણું ઓછું થયું છે. રંગભૂમિનો વિકાસ મંદ રહ્યો છે તેનું એક કારણ કદાચ એ પણ છે.

1948માં દુનિયાભરની થિયેટરપ્રવૃત્તિનું સંગઠન વિશ્વ નાટ્ય સંસ્થારૂપે પૅરિસમાં સ્થપાયું : International Theatre Institute (I T I). 72 દેશો તેના સભ્યો છે. ભારત પણ તેનું સભ્ય છે. આ સંસ્થાએ નાટ્યપરીક્ષા માટે એક આંતરરાષ્ટ્રીય ધોરણ ઊભું કર્યું છે. આજે બધા દેશોમાં નાટ્યસ્પર્ધાઓમાં સામાન્ય રીતે આ આંતરરાષ્ટ્રીય ધોરણનો અમલ કરવામાં આવે છે. પરીક્ષા કરતી વખતે નાટ્યપ્રયોગનાં વિવિધ અંગો વચ્ચે કુલ સો ગુણની વહેંચણી નીચે મુજબ કરવામાં આવે છે :



આ કોઠામાં દર્શાવેલાં ઘણાંખરાં અંગો વિશે આપણે વિચાર કરી ગયાં છીએ. છતાં કેટલીક બાબતોની સ્પષ્ટતા કરીએ. મૌલિકતા એટલે શું ? કોઈએ હિંમત ન કરી હોય એવું નાટક પસંદ કર્યું હોય, કોઈ કિસ્સામાંથી નાટક ઉપજાવી કાઢ્યું (improvised) હોય, નવલકથામાંથી નાટકનું રૂપાન્તર કર્યું હોય, ચીલાચાલુ ન હોય. કોઈ વાર પ્રતીકનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ કર્યો હોય.

વિશેષ અસર (special effects) એટલે કરામતી દશ્યો (trick scenes) કે યાંત્રિક ગોઠવણ (business) નહિ, પણ નાટકના હાર્દની સાથે સંકળાયેલી પ્રકાશ, ધ્વનિ, દશ્ય કે કોઈ યાન્ત્રિક ગોઠવણ, જેનાથી નાટકને ઉઠાવ મળે, તેનો રસ કે ભાવના ઉદ્દીપ્ત થાય. ટૂંકમાં, નાટકના મર્મને ખુલ્લો કરવા માટે આ અસરનો ઉપયોગ થાય છે. કોઈના મુદ્રિત કરેલા અવાજનો કે સંગીતનો પણ આ ખાસ અસર તરીકે ઉપયોગ થઈ શકે. સમગ્ર છાપ નક્કી કરતી વખતે નાટકમાં સુગ્રથિતતા કેવી છે અને પાત્રના અભિનય તેમજ નિર્માણની બાંધણીમાં લયની ભાત કેવી રીતે ઊપસે છે તે જોવાનું હોય છે.

નાટકની પરીક્ષા કરતી વખતે નિર્ણાયકો નાટકની પસંદગી ઉપરથી તે કેવા પ્રકારના પ્રેક્ષકો માટે તૈયાર કર્યું છે તેનું અનુમાન કરી લે છે. ઉત્સવોમાં ઘણે ભાગે હળવાં કે અર્ધગંભીર સામાજિક સુખાન્ત નાટકો પર પસંદગી ઊતરતી હોય છે. પશ્ચિમના પ્રેક્ષકોના જેટલું રુચિવૈવિધ્ય ભારતીય પ્રેક્ષકોમાં કદાચ જોવા નહિ મળે. કેળવાયેલા વર્ગમાં પણ પાશ્ચાત્ય નાટકોના પરિચય કે અભ્યાસને પરિણામે કરુણાન્ત નાટકો માટે રુચિ જાગેલી છે. એક રીતે વિચારીએ તો ભારતીય સંસ્કૃતિની પરંપરામાં ટ્રેજેડીને અવકાશ નથી. નહિ કે સંસ્કૃત નાટ્યકારો જીવનનાં કરુણ તત્વોથી વિમુખ હતા. સંસ્કૃત નાટકોમાં કરુણરસની નિષ્પત્તિ

થયેલી હોય છે. પણ નાટકનું સમાપન શુભ કે મંગલસૂચક ભરતવાક્યથી થાય છે. ‘શાકુન્તલ’ અને ‘ઉત્તરરામચરિત’માં આમ થયેલું છે. તેનું શું કારણ ? ભારતીય સંસ્કૃતિની પરંપરામાં શુભ કે મંગલ તત્વ પરની શ્રદ્ધા અનુસ્યૂત છે. ગ્રીક ટ્રેજેડી પાછળની જીવનદૃષ્ટિ કરતાં આ તદ્દન ભિન્ન દૃષ્ટિ છે. ગ્રીક લોકોની નિયતિ વિશેની સમજ પાછળ આ જગતમાં પરમાત્માનું શાસન ન્યાયી છે એવો ખ્યાલ જોવા મળતો નથી. કદાચ એ ખ્યાલ એ વખતે ઊગ્યો જ નહિ હોય. સત્યનો જય અને પાપનો ક્ષય એ નિયમ નિરપવાદ પ્રવર્તતો નથી, પણ પ્રવર્તવો જોઈએ એવી અભિલાષામાંથી કવિન્યાય(poetic justice)ની વિભાવના થયેલી છે. ભારતીય દૃષ્ટિ કર્મ અને પુનર્જન્મના સિદ્ધાન્તથી સમર્થિત હોવાથી તેમાં આદર્શ અને વાસ્તવિકતાનો સુભગ મેળ જોવા મળે છે. આચાર્ય આનંદશંકર ધ્રુવે આ વિચાર-ભૂમિકા ઉપર સંસ્કૃત નાટકોમાં મંગલ અંત દર્શાવતા ભરતવાક્ય પાછળની ભારતીય દૃષ્ટિની વિશેષતા સમજાવી છે.

❑ ❑ ❑

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

નાટક
દેશવિદેશમાં

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ પ્રકાશન