નાટ્યસર્જન

ભરત દવે

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ઇ-બુક શ્રેણી : 33

પ્રિ. આર. એલ. સંઘવી અને શ્રીમતી મંજુલા આર. સંઘવી જ્ઞાનપ્રસાર ગ્રંથશ્રેણી : 2

નાટ્યસર્જન

ભરત દવે

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ
અમદાવાદ

દવે, ભરત

નાટ્યસર્જન / ભરત દવે
ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ પ્રકાશન 2017. 8 + 260 પૃ., સે.મી. 21 x 14.
(પ્રિ. આર. એલ. સંઘવી અને શ્રીમતી મંજુલા આર. સંઘવી જ્ઞાનપ્રસાર ગ્રંથશ્રેણી : 2)

ISBN : 978-93-83975-67-9

DDC : 792

Natyasarjan

by **Bharat Dave**

Published by Gujarat Vishvakosh Trust, Ahmedabad - 380 013

© ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

આવરણ ચિત્ર : ગ્રીક નાટ્યકાર ઈસ્કિલસલિખિત ટ્રૅજેડી 'Oresteia'નું કૉરસ

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

કિંમત ' : 280 ❑ પ્રથમ આવૃત્તિ : મે, 2017 ❑ પૃષ્ઠસંખ્યા : 08 + 260

❑

મુદ્રક

અજય ઑફસેટ, 15/સી, બંસીધર ઍસ્ટેટ, બારડોલપુરા, અમદાવાદ-380 004

❑

મુખ્ય વિક્રેતા

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

❑

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રકાશકીય

ઊંડા અભ્યાસી અને વિશાળ અનુભવ ધરાવનારા નાટ્યદિગ્દર્શક શ્રી ભરત દવેનું 'નાટ્યસર્જન' પુસ્તક પ્રકાશિત કરતાં ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ સવિશેષ આનંદ અનુભવે છે. આ અગાઉ ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટે નાટક અને રંગભૂમિ વિશે મહત્વના ગ્રંથો પ્રકાશિત કર્યા છે. એમાં શ્રી ભરત દવેનો નાટ્યસર્જનકલા વિશેનો આ અભ્યાસપૂર્ણ ગ્રંથ એક મહત્વનો ઉમેરો છે.

આ સંસ્થા દ્વારા ધીરુભાઈ ઠાકર દ્વારા 'નાટક દેશ-વિદેશમાં', 'નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે' અને 'અભિનેય નાટકો' ભાગ-1 (સંપાદન) પ્રગટ થયાં છે. 'જાંબુડિયા રંગનું ફૂલ અને બીજાં' એ મહેન્દ્ર અમીનનો નાટ્યસંગ્રહ પ્રકાશિત કર્યો છે, તો 'ગુજરાતની રંગભૂમિ : રિદ્ધિ અને રોનક' નામનો ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ આલેખતો મહેશ ચોકસી અને ધીરેન્દ્ર સોમાણી દ્વારા તૈયાર થયેલો ગ્રંથ આ ક્ષેત્રે સીમાચિહ્નરૂપ બની રહ્યું છે.

એક વર્ષ અગાઉ ભરત દવે પાસેથી 'વાસ્તવવાદી નાટકો (વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં)' નામનો અભ્યાસપૂર્ણ ગ્રંથ મળ્યો હતો અને એ શૃંખલામાં આજે આ ગ્રંથ પ્રગટ થઈ રહ્યો છે. આ ગ્રંથની સાથોસાથ ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ગુજરાતી ભાષામાં 'નાટ્યકોશ' પણ તૈયાર કરી રહ્યું છે. સંસ્થા વતી ભરતભાઈનો આભાર માનું છું. ગુજરાતના પ્રસિદ્ધ કેળવણીકાર અને સમાજકલ્યાણની પ્રવૃત્તિઓમાં સક્રિય કાર્ય કરનાર એચ. એલ. કૉમર્સ કૉલેજના પૂર્વ આચાર્ય શ્રી આર. એલ. સંઘવીએ સંસ્થાને સહયોગ આપ્યો અને એને પરિણામે એ શ્રેણીમાં શિક્ષણ અને કલાવિષયક પુસ્તકો પ્રકાશિત કરી રહ્યા છીએ. ગયા વર્ષે શ્રી જસુભાઈ કવિનું 'જીવનશિક્ષણ' પુસ્તક પ્રગટ થયું હતું અને એ શ્રેણીમાં 'નાટ્યસર્જન' પુસ્તક આજે પ્રગટ થઈ રહ્યું છે.

આશા રાખીએ છીએ કે ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના આ પ્રકાશનને એનાં અન્ય પુસ્તકોની માફક આવકાર મળશે.

18 મે, 2017 **કુમારપાળ દેસાઈ**

અમદાવાદ

પ્રસ્તાવના

નાટ્યશિક્ષણ લેવાથી કે નાટક અંગેનાં પુસ્તકો વાંચવાથી સારા નટ કે દિગ્દર્શક બની શકાય ? લાંબા સમયથી ચર્ચાતો આ એક પેચીદો સવાલ છે. આપણી આસપાસ અનેક સફળ કલાકારોનાં ઉદાહરણો છે જેમણે વિધિસરની કોઈ જ તાલીમ નથી લીધી અને છતાંય તેઓ આપબળે તેમની ઉત્કૃષ્ટતા સિદ્ધ કરી શક્યા છે. તેની સામે ડ્રામા સ્કૂલમાંથી તાલીમ લઈને આવેલા કલાકારો પણ છે જેમણે પોતાના વિશિષ્ટ હુન્નર વડે અભિનય ક્ષેત્રે એક અલગ પ્રતિષ્ઠા ઊભી કરી છે. આવા નટો કે કલાકારો તેમના ભાવકો પર એક ચિરસ્થાયી છાપ છોડી જાય છે.

હકીકતમાં તો અભિનય, સંગીત, કાવ્ય, સાહિત્ય વગેરે કલાકૌશલ્યો ઈશ્વરનાં વરદાન જેવાં છે. તેને કેળવી જરૂર શકાય પણ કોઈમાં બહારથી રોપી ન શકાય. શિક્ષણ કે વાચન આપણી દૃષ્ટિ વિકસાવવામાં મદદ કરે, આપણને ભરપૂર પ્રેરણા પૂરી પાડે, આપણા વિચાર અને ભાવજગતને સમૃદ્ધ કરે પરંતુ આ બધું પણ ત્યારે જ સાર્થક નીવડે જ્યારે પેલું બીજ આપણામાં પડ્યું હોય.

બીજો એક સવાલ પણ મારા જેવાઓને મૂંઝવે છે કે 'શું આપણા કલાકારો નાટક અંગેનાં પુસ્તકો વાંચવામાં રુચિ ધરાવે છે ખરા ?' જોકે વાસ્તવમાં સવાલ તો એ પુછાવો જોઈએ કે જ્યાં જ્યાં નાટ્યતાલીમના વર્ગો ચાલે છે ત્યાં નાટક અંગેની ઉપયોગી વાચનસામગ્રી કેટલી છે ? 'કોઈ વાંચતા નથી'ની ફરિયાદ ત્યારે જ વાજબી ગણાય જ્યારે સૌપહેલાં વાંચવા જેવાં પુસ્તકો આપણી પાસે હાથવગાં હોય !

આજે લાગે છે કે પરિસ્થિતિ બદલાઈ રહી છે. વધુ ને વધુ યુવાપેઢી સીધી જ રંગમંચ પર જવાને બદલે પહેલાં વિધિસરની તાલીમ લેવા ઉત્સુક દેખાય છે. આવે વખતે નાટક પરનાં પુસ્તકોનો ખપ પડશે જ અને ત્યારે તાલીમ આપતી સંસ્થાઓની જવાબદારી બનશે કે તેઓ ખાસ રસ લઈને એવાં પુસ્તકો વસાવે.

આવી પરિસ્થિતિમાં જ્યારે વિશ્વકોશ તરફથી આ પુસ્તક પ્રગટ થવા જઈ રહ્યું છે ત્યારે શ્રી કુમારપાળ દેસાઈનો હું અંતઃકરણપૂર્વક આભાર માનું છું અને સાથોસાથ પ્રકાશન પાછળ ઉઠાવેલ શ્રમ અને કાળજી બદલ પ્રીતિ શાહ પ્રત્યે પણ હું આનંદ અને આભારની લાગણી પ્રગટ કરું છું.

20 મે, 2017 **ભરત દવે**

અમદાવાદ

અનુક્રમ

1. નાટક – એક અનોખી કળા 11

1.1 કલાનું સ્વરૂપ અને સત્વ 12

1.2 નાટકમાં રૂપકની ભૂમિકા 22

1.3 નાટક એટલે શું ? 29

1.4 નાટકનું માળખું(Structure of Drama) 40

1.5 નાટકમાંથી અર્થનિષ્પત્તિ 53

2. નાટક અને રંગમંચ 64

2.1 રંગમંચનો પરિચય (Introduction of Stage) 65

2.2 રંગમંચની ભૂગોળ 74

3. નાટકની વિશેષતાઓ 83

3.1 નાટકનો ગુણધર્મ (The Nature of Drama) 84

3.2 નાટકમાં પરિસ્થિતિઓ (Situations in Drama) 86

3.3 નાટકનું માળખું અને સંબંધો (Structure and Relations) : 89

3.4 કારકબળ(Motivation) : 92

3.5 નાટકની ગતિશીલતા(The Dynamics of Drama) : 94

3.6 નાટકની પરાકાષ્ઠા અને સમાધાન (Climax and Resolution) : 96

4. નાટક સામેના જટિલ પ્રશ્નો 104

4.1 પ્લૉટ અથવા કથાવસ્તુ (Story and Plot) : 105

4.2 પાત્રાલેખન (Characterisation) : 109

(1) પાત્રાલેખનના પ્રકારો (Types of Characterization) 111

(1A) સીધું અને સ્પષ્ટ(direct and explicit) પાત્રાલેખન 111

(2) પાત્ર અને પરિસ્થિતિઓ (Character and Situations) : 113

(3) પાત્ર અને અભિનીત કાર્ય (Character and Action) : 115

(4) પાત્રાલેખનમાં સાપેક્ષતા (Relativity in Characteriation) 117

(5) પાત્ર અને વાતાવરણ(Character and Environment) 119

4.4 નાટકનો ક્રમશઃ ઉઘાડ(Exposition of the Play) : 126

4.5 નાટકથી સર્જાતી અપેક્ષા(Expectation) : 128

4.6 કારણો અને તેની અસરો(Cause and Effects) :	130
4.7 નાટકમાં સંઘર્ષ (Conflict) :	132
5. નાટકના પ્રકારો	137
5 નાટકના પ્રકારો (Dramatic Genres)	138
5.1 કરુણાન્ત નાટક (Tragedy) :	140
5.2 પ્રહસન (Comedy) :	142
5.3 વ્યંગ પ્રહસન (Satirical Comedy) :	143
5.4 રીતભાતનાં પ્રહસનો (Comedy of manners) :	144
5.5 કાળું કે ઘેરું પ્રહસન (Black or Dark Comedy) :	144
5.6 ફારસ Farce :	145
5.7 કરુણ-હાસ્યમિશ્રિત નાટક (Tragicomedy) :	146
5.8 અતિરંજિત નાટક (Meledrama) :	147
5.9 ઐતિહાસિક નાટક (Historical play) :	149
6. નાટકની શૈલીઓ	150
6. નાટકની નિર્માણશૈલીઓ (Production Styles)	151
6.1 વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિક શૈલીઓ (Realistic and nonrealistic style) :	151
6.3 પ્રસ્તુતિગત અને પ્રતિ-પ્રસ્તુતિગત શૈલી (Presentational and Representational) :	157
6.5 પ્રશિષ્ટ શૈલી (Classical style) :	161
6.6 લોકનાટ્યશૈલી (Folk Style) :	164
6.7 પ્રતીકવાદી શૈલી (Symbolic style) :	165
6.8 નાટકીય શૈલી (Theatreical style) :c	167
6.9 અભિવ્યક્તિવાદી શૈલી (Expressionistic) :	170
6.10 નિદર્શનાત્મક 'એપિક' શૈલી (Demonstrational - Epic Theatre Style) :	173
6.11 આધુનિક ભારતીય નાટ્યશૈલી (Modern Indian Production Sytle) :	176
7. અભિનય કલા	179

7. અભિનય કલા (An Art of Acting)	180
7.1 પ્રસ્તુતિરૂપ અને પ્રતિનિધિરૂપ અભિનય (Presentational and representational acting) :	183
7.2 સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનો અભિનય-સિદ્ધાંત	185
7.3 બ્રેખ્તની 'એપિક' અભિનયની થિયરી (Epic Theory)	194
8. દિગ્દર્શન કલા	197
8. દિગ્દર્શન કલા(An Art of Direction)	198
8.1 દિગ્દર્શકની ઐતિહાસિક ભૂમિકા	199
8.2 દિગ્દર્શનની તબક્કાવાર પ્રક્રિયા	201
6.1 પાત્રની મનોદશા સંદર્ભે તેની ક્રિયાઓ :	226
6.2 બ્લૉકિંગ અને તણાવ :	227
6.3 બ્લૉકિંગની કાર્યપદ્ધતિ :	228
6.4 બ્લૉકિંગમાં નટોની કુશળતા :	231
6.5 બ્લૉકિંગનો નાટકમાં ફાળો :	232
9. નાટકમાં ડિઝાઇન	252
9.1 સંનિવેશ (Set Design)	253
(1) સેટ અને લાઇટોના બે કીમિયાગરો :	254
(3) સિનિક ડિઝાઇનરની જવાબદારીઓ	258
9.2 પ્રકાશઆયોજન (Light Design)	260
9.3 વેશભૂષા ડિઝાઇન (Costume Design)	265
9.4 રંગભૂષા (Makeup)	271
સારસંક્ષેપ	275
10. સારસંક્ષેપ	276

તસવીરોની વિગત

પ્રકરણ		પાના
1.	ગ્રીક નાટ્યકાર યુરિપિડીઝલિખિત 'Medea'	11
2.	કરુણ અને હાસ્યરસના મહોરાં સાથેનો નટ	64
3.	ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર સેમ્યુઅલ બેકેટલિખિત નાટક 'Waiting for Godot'	83
4.	જર્મન નાટ્યકાર બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તલિખિત 'The Mother Courage' and Her Children'	104
5.	કેરળના કુથમબલમ્ મંદિરોમાં ભજવાતું 'કુડિયાટ્ટમ્'	137
6.	સંસ્કૃત નાટ્યકાર શુદ્રકલિખિત 'મૃચ્છકટિકમ્'	150
7.	શેક્સપિયરલિખિત 'Hamlet'માં મહાન બ્રિટિશ નટ જ્હૉન ગિલગુડ	179
8.	દિગ્દર્શક ઈ. અલ્કાઝી : દિલ્હી પુરાના કિલ્લા પર નાટક 'તુઘલક'ના રિહર્સલ દરમિયાન	178
9.	જાપાનની પારંપરિક નર્તકી	252
10.	બંસી કૌલ દિગ્દર્શિત નાટક 'તુક્કે પે તુક્કા'	275

"Love art in yourself, and not yourself in art."

Konstantin Stanislavski, in *'My Life In Art'*

1
નાટક – એક અનોખી કળા

“I regard the theatre as the greatest of all art forms, the most immediate way in which a human being can share with another the sense of what it is to be a human being.”

- Thornton Wilder

1.1 કલાનું સ્વરૂપ અને સત્વ

આ જગતમાં આપણી ચોતરફ જાત જાતની સજીવ-નિર્જીવ ચીજવસ્તુઓ નજરે ચડે છે. માણસ, પશુપક્ષી, વૃક્ષો, પહાડો, જંગલો, નદીઓ વગેરે. આ પ્રત્યેક વસ્તુનો પોતાનો એક નિશ્ચિત આકાર કે સ્વરૂપ છે. વસ્તુને જોતાંવેંત પ્રથમ પરિચય તેનાં આ સ્થૂળ સ્વરૂપ(form or an external structure)થી થાય છે. તેના અંતર્ગત ગુણધર્મો કે તેનાં સત્વ(essence or an internal content)નો સાક્ષાત્કાર તો પછીથી થવા પામે છે. જેમ કે વૃક્ષનું સ્વરૂપ તેનો આકાર, રંગ, થડ, ડાળીઓ, પાંદડાંઓ, ફળફૂલ અને તેની વિકસિત ઘટા છે. પરંતુ આ તેનું સ્વરૂપ થયું. બાદમાં જાણવા મળે છે કે આ જ વૃક્ષ ફળફૂલ પણ આપે છે, છાંયો આપે છે, પર્યાવરણ સાચવે છે, પંખીઓનું રહેઠાણ બને છે, જમીનનું ધોવાણ અટકાવે છે વગેરે. પરંતુ આ તો માનવજાત માટે વૃક્ષોના ફાયદાઓ થયા. બાકી વૃક્ષનું પોતાનું આગવું આંતરિક અસ્તિત્વ પણ છે. અને એ છે વૃક્ષમાં રહેલું જીવનતત્વ - વૃક્ષનું ચૈતન્ય, તેનું નિરંતર પ્રફુલ્લીકરણ, તેની ચોતરફ સહજપણે મ્હોરવાની, પાંગરવાની, વિકસવાની, સમસ્ત પ્રકૃતિ સાથે એકાકાર થવાની, નીચે ધરતી અને ઉપર ગગન વચ્ચે રહી બંને સાથેનો અનુબંધ જાળવી રાખવાની, અડખેપડખે ઊગેલાં બીજાં વૃક્ષો કે વનસ્પતિ સાથે સમાધાનકારી સહઅસ્તિત્વ નિભાવવાની કુદરતી વૃત્તિ વૃક્ષોમાં જોવા મળે છે. આ સઘળું કદાચ વૃક્ષનાં સત્વનો ભાગ છે. જેવું સત્વ એવું સ્વરૂપ, જેવો પ્રાણ એવો દેહ, જેવું બીજ એવું વૃક્ષ. અને એટલે જ વૃક્ષ નીચે બેસવાથી માણસમાં સાત્ત્વિક ભાવ જાગે છે. વૃક્ષના સાંનિધ્યમાં પશુપંખી પણ શાતા અનુભવે છે. સદીઓ પૂર્વે વૃક્ષ હેઠળ જ તથાગત બુદ્ધને બોધિજ્ઞાન પ્રાપ્ત થયેલું. વૃક્ષના સ્વરૂપમાંથી જ વૃક્ષનું સત્વ નીતરે છે, સ્વરૂપ અને સત્વ એક અને અભિન્ન અનુભવાય છે.

સ્વરૂપોનો પરિચય આપણી આંખ-કાન-નાક-સ્પર્શ જેવી સંવેદન ઇન્દ્રિયો મારફતે થાય છે. આ તબક્કે હજુ મન, મગજ, બુદ્ધિ કે વિચારની ભૂમિકા હોતી નથી. અલબત્ત, વસ્તુનાં સ્થૂળ, ભૌતિક બાહ્ય સ્વરૂપને સંવેદવા માત્રથી મનમાં તેની એક આછીપાતળી છબી(ઇમેજ) ચોક્કસ આકાર લે છે. પણ તે માત્ર એક ઉપરછલ્લી કુદરતી પ્રતિક્રિયા છે. નિરખેલાં સ્વરૂપ વિશે મનમાં એક ધૂંધળો મત, એક અસ્પષ્ટ લાગણી, એક આછોપાતળો પ્રતિભાવ જન્મે છે. સ્વરૂપને ઉપરછલ્લું જોયાંનો તબક્કો પૂરો થયા બાદ તેમજ વસ્તુના નિકટના પરિચયમાં આવ્યા બાદ, તેના વિશે એક નિશ્ચિત મત બંધાવાની પ્રક્રિયાનો આરંભ થાય છે. કોઈ પણ તબક્કે જોયેલાં સ્વરૂપ વિશેનો મત કેટલો સાચો કે ખોટો ? કેટલો

ઊંડો કે ઉપરછલ્લો ? વગેરે બાબતો જોનાર વ્યક્તિના વારસાગત કે પારિવારિક સંસ્કાર, તેની કુદરતી સંવેદનક્ષમતા, આસપાસનું વાતાવરણ, આદતો, પૂર્વગ્રહો, કેળવણી, સંજોગો, પૂર્વજ્ઞાન, માર્ગદર્શન વગેરે અનેક પરિબળો પર આધાર રાખે છે.

કોઈ પણ વસ્તુનું નજરે ચડતું સ્વરૂપ તેના ભૌતિક અસ્તિત્વની સાબિતી છે. પરંતુ આ જગતમાં બીજું જે કંઈ અસ્વરૂપ છે, નિરાકાર છે, અમૂર્ત છે તે બહારથી નક્કરપણે દેખાતું નથી તેનો અર્થ એ નથી કે તેનું અસ્તિત્વ નથી. જેમ કે જીવના ગર્ભાધાનની પ્રક્રિયા, વનસ્પતિમાં ફલિનીકરણની પ્રક્રિયા, પ્રાણવાયુ લઈ અંગારવાયુ છોડવાની શ્વસનપ્રક્રિયા, પ્રકાશસંશ્લેષણથી ખોરાક બનાવવાની પ્રક્રિયા, પક્ષીઓનું દિશાજ્ઞાન, માળો બનાવવાનો જન્મજાત કસબ વગેરે બાહ્ય સ્વરૂપની ભીતર ચાલી રહેલી પક્ષીજગતની અજાયબીઓ છે. આમાંનું ઘણું આપણને બહારથી નક્કરપણે જોવા મળતું નથી અને છતાંય એ બધાંનું અસ્તિત્વ છે. એવી જ રીતે પ્રેમ, દુ:ખ, શાંતિ, સમસંવેદના, મંથન, વિચારપ્રક્રિયા, સ્વપ્નો, આંતરિક અનુભવ કે અનુભૂતિના વિષયો છે. એમાંનું કેટલુંક બહાર પ્રગટ થતું હોવા છતાં મોટા ભાગનું આંતરિક હોવાથી દૃષ્ટિગોચર થતું નથી. તો વળી કેટલુંક ભાવવાચક હોવાથી માત્ર વર્તણૂકમાં જ તેની ઝાંખી જોવા મળે છે. આ નિરાકાર કે અમૂર્ત ભાવોનું અસ્તિત્વ સમસ્ત સૃષ્ટિમાં રહેલું છે.

આ સંદર્ભમાં સમજીએ તો જીવનનાં અવનવાં બાહ્ય સ્વરૂપો અને જીવનનું આંતરિક સત્વ વિવિધ કલામાધ્યમોથી વ્યક્ત થાય છે. કોઈ પણ વસ્તુ, ઘટના કે કલાનું સ્વરૂપ તેનાં સારભૂત તત્વથી સાવ અલગ, સ્વતંત્ર, વિરોધી કે અસંગત ન હોઈ શકે. કારણ કે સત્વનું પ્રાગટ્ય સ્વરૂપને જ આભારી છે અને પ્રત્યેક સ્વરૂપ પોતાનાં આગવાં સત્વને પોતાનાંમાં સંકોરીને રહેલું છે. સત્વપણું અમુક પ્રકારના સ્વરૂપને જ કારણે છે. અને સ્વરૂપ દ્વારા જ આંતરિક સત્વનું પ્રભાવકારી ઢબે વહન થાય છે. બેમાંથી એકેયનું મૂલ્ય વધતુંઓછું નથી. આ જ અર્થમાં વિચારીએ તો નાટક હોય કે સાહિત્ય, ચિત્રકલા હોય કે શિલ્પકલા, નૃત્ય હોય કે સંગીત, બધાંનાં પોતપોતાનાં આગવાં સ્વરૂપો છે. અને એ સ્વરૂપોની અભિવ્યક્તિથી જે તે કલાનું સારભૂત સત્વ પ્રગટ થાય છે.

ઉદાહરણ રૂપે સંગીતમાં સૂર અને તાલની વિશિષ્ટ સંવાદિતા શ્રોતાઓના મનમાં એક નિશ્ચિત ભાવ જન્માવે છે. સૂરીલાં રાગરાગિણી અને સુસંગત લયથી પેદા થતો ધ્વનિઅનુભવ શ્રોતાઓમાં અવનવી લાગણીઓ પ્રેરે છે જે તેમનાં મન-હૃદયને સ્પર્શી જાય છે. નાટકથી વિપરીત, સંગીતમાં શબ્દ કરતાં વિશેષ સૂરનું ભાવાત્મક પ્રત્યાયન છે. ગાયક અથવા વાદકની પ્રતિભા, વાજિંત્રનો વિશિષ્ટ આકાર અને ધ્વનિ, કલાપ્રસ્તુતિ વખતની કલાકારની છટા, શૈલી, મુદ્રા

વગેરે સંગીતકલાનાં બાહ્ય સ્વરૂપો છે. અને તેનાં થકી જ ગાયનવાદનની કલાનો અદભુત આસ્વાદ(સત્વ) શ્રોતાઓ તેમનાં ચિત્ત-હૃદયમાં ઝીલે છે. આ શાંત, સમ્યક્ આહ્લાદક કે પ્રસન્નકારી મનોભાવોનું કોઈ નક્કર સ્વરૂપ નથી. આ ભાવનિષ્પત્તિ એ સંગીતનું અમૂર્ત નિરાકાર ભાવવાચક સત્વ(essence in abstract sence) છે.

પરંતુ કુદરતી સ્વરૂપોમાં જે એકરૂપતા, સંવાદિતા, સાતત્ય કે સુસંગતતા જોવા મળે છે તે ઘણી વાર કલાની પ્રત્યેક શૈલી-સ્વરૂપોમાં જોવાં મળતાં નથી. કારણ કે કુદરતનાં સ્વરૂપો સર્જનાર અદભુત કુદરત, સૃષ્ટિનાં ભૌતિક પરિબળો, ઈશ્વર કે કોઈક દિવ્યશક્તિ છે. જ્યારે જીવનની પ્રતિકૃતિ ગણાતી કલાને સર્જનારો માણસ છે જેની પાસે પોતીકી સ્વતંત્ર બુદ્ધિ અને સંવેદના છે, અને સાથે સાથ અજ્ઞાનતા, પૂર્વગ્રહો, આશા-નિરાશા, જયપરાજય, અહંકાર અને જડતા જેવી માનવસહજ મર્યાદાઓ પણ છે. આમ માણસ અપૂર્ણ હોવાથી એ જ્યારે જીવનની પ્રતિકૃતિ સર્જવા જાય છે ત્યારે તેમાં ક્યારેક "'જિનિયસ'ના ચમકારા જોવા મળે તેમ ક્યારેક દોષો કે અધૂરપો પણ જોવા મળે છે. કારણ કે કુદરતથી વિપરીત, માણસના પ્રયાસોમાં સભાનતા, ગણતરી, મિથ્યા ગર્વ, અધૂરી સમજણ વગેરે ભળેલાં હોવાથી દરેક કિસ્સામાં તેનું સર્જન સહજ સ્વાભાવિક, સુગ્રથિત કે સુસંગત જણાતું નથી. દિવ્ય કક્ષાનું સર્જન તો જવલ્લે જ જોવા-અનુભવવા મળે છે.

અનેક સદીઓ સુધી માણસ જીવનના હર એક ક્ષેત્રે પરંપરાનો ગુલામ રહેલો. નવી શૈલી, નવાં સ્વરૂપો, નવી રચના, નવી અભિવ્યક્તિ, નવાં અર્થઘટનો વગેરે બાબતે તે બહુધા ઉદાસીન હતો. યુરોપમાં 14મી સદી પછી આરંભાયેલ નવજાગૃતિ (Renaissance) અને જ્ઞાનપ્રકાશયુગ (Age of Enlightenment) જેવી બૌદ્ધિક અને સાંસ્કૃતિક ચળવળોએ માણસને પરાપૂર્વથી ચાલ્યા આવતા તમામ બોજ-બંધનો છોડી તમામ ક્ષેત્રે મુક્ત મને વિચાર કરતો કર્યો અને તેમાંથી દુનિયાભરમાં અવનવી શોધો, સ્વરૂપો અને અભિવ્યક્તિશૈલીઓનો વિકાસ શક્ય બન્યો. પરંતુ 1880 પછી કલાક્ષેત્રે અવનવાં શૈલી-સ્વરૂપો ખોળી કાઢવાની તીવ્ર હુંસાતુંસીમાં ઘણીવાર સત્વ અને સ્વરૂપનો વિચ્છેદ થતો પણ જોવા મળ્યો. પરિણામે કંઈક નવું મૌલિક શોધી કાઢવાના મિથ્યાડંબરમાં સાહિત્ય, કવિતા, ચિત્રકલા અને નાટ્યકલા ક્ષેત્રે જાત જાતના અર્ધદગ્ધ પ્રયોગો પણ જોવા મળ્યા. કૃતિમાં ઘણી વાર માત્ર શૈલી-સ્વરૂપનો જ ઠઠારો જોવા મળે અને ગમે તેટલી મથામણ કરવા છતાંય સત્વ જેવું કશું જ હાથ ન લાગે એવું પણ બન્યું.

જેમ કે 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પશ્ચિમના દેશોમાં શેક્સપિયરનાં નાટકો એવી એવી ચિત્રવિચિત્ર શૈલી-સ્વરૂપમાં ભજવાયાં જેની ખુદ શેક્સપિયરે પણ કલ્પના નહીં કરી હોય. દા. ત., ‘હેમ્લેટ’ જેવું નાટક 20મી સદીના આધુનિક પોશાક અને વાતાવરણમાં રજૂ કરવામાં આવ્યું. ‘મેકબૅથ’ની પ્રસ્તુતિઓ ચિત્રવિચિત્ર શૈલીઓમાં કરવામાં આવી. આપણે ત્યાં પણ છેલ્લાં 50 વર્ષમાં હિન્દી કાવ્યનાટક ‘અંધાયુગ’ની રજૂઆત જાપાનીઝ ક્લાસિકલ નાટ્યશૈલી ‘નોહ’ અને ‘કાબૂકી’માં કરવામાં આવી, બ્રેખ્તનું ‘થ્રી પેની ઑપેરા’ ‘તમાશા’ શૈલીમાં ભજવાયું, ‘મેકબૅથ’ની રજૂઆત દક્ષિણના લોકનાટ્ય ‘યક્ષગાન’માં થઈ, ઈબ્સનના ‘When the Dead Awaken’ની ભજવણી ‘મણિપુરી’ શૈલીમાં થઈ, શેરિડનનું ‘વૉલપોની’ ભવાઈશૈલીમાં રજૂઆત પામ્યું, મોહન રાકેશનું આધુનિક ભારતીય મધ્યમ કુટુંબની વિચ્છિન્ન મનોદશાનું હિન્દી નાટક ‘આધેઅધૂરે’ જાપાનની નોહશૈલીમાં રજૂ થયું. વાર્તા કે કાવ્યદેહમાં જ રહેલ વિચારવસ્તુને નાટ્ય રૂપે રજૂ કરવાના પણ કેટલા બધા દાખલા છે. કોઈ વિખ્યાત નાટકોના એકાદ્‌બે પાત્રોને પસંદ કરી તેના પર સાવ જુદાં જ અર્થઘટન સાથે સ્વતંત્ર મૌલિક નાટકો લખાયાંના દાખલા પણ ઘણા છે.

કહેવાનું તાત્પર્ય એ નથી કે આવા પ્રયોગો નકામા કે અસ્વીકાર્ય છે પણ પૂરી સમજ, તૈયારી કે સજ્જતા વગર કરાયેલાં સાહસો કે પછી નવતર સ્વરૂપના મોહમાં પડીને કંઈક સાવ જુદું જ કરવાના પ્રયાસો સરિયામ નિષ્ફળ નીવડ્યાના દાખલા પણ ઘણા છે. અને આની પાછળનું મુખ્ય કારણ કૃતિનું સ્વરૂપ અને તેનાં સત્વ વચ્ચેનો વિચ્છેદ છે જેનાં ‘કુદરતી રસાયણ’ને સમજવામાં ઘણી વાર મોટા મોટા કલાકારો પણ થાપ ખાઈ જાય છે. બીજી કલાઓની તુલનામાં નાટ્યકલા જુદી એ રીતે પડે છે કે અહીં ચિત્ર કે સંગીતની જેમ માત્ર આંતરિક અમૂર્ત ભાવોને જન્માવવાના નથી પણ જીવનસંબંધી એક નિશ્ચિત વિચાર, એક ‘સંદેશ’ સંપ્રેષિત કરવાનો છે. તેનું સ્વરૂપ, ભાષા, અભિનય, પ્રસંગો બધું નક્કર અને બુદ્ધિગમ્ય હોવું જરૂરી છે. બીજું તેની કથાવસ્તુ (પ્લૉટ) અને વિચારવસ્તુ(થીમ) અને તેનાં પ્રસ્તુતિશૈલી કે સ્વરૂપ(style and form) સાથે સુસંગતતા અનિવાર્ય છે.

કવિતા, સાહિત્ય કે ચિત્રની માફક નાટ્યકલા તે એકલપેટા થઈને વ્યક્તિગત સ્તરે માણવાની કલા નથી પણ સમૂહમાં બેસીને જોવા-માણવા-સમજવા-અનુભવવાની કલા છે. એટલે આ કલાની સફળતા સામે બહુ મોટા પડકારો રહેલા છે જેનો સામનો તેણે રજૂઆતની ક્ષણોએ જ કરવાનો છે. નાટકની પ્રસ્તુતિનાં શૈલીસ્વરૂપથી પ્રેક્ષકો જો ઝડપથી વિમુખ કે ઉદાસીન થઈ જાય તો નાટકનાં સત્વ સુધી પહોંચવાની ક્ષણો આવતી જ નથી. નાટકની

રજૂઆતમાં જો સત્વ અને સ્વરૂપ વચ્ચે એકરૂપતા ન જળવાય, સત્વને પ્રાણવાન બનાવીને તેને પ્રગટ કરવાનું સામર્થ્ય જો સ્વરૂપ ધરાવતું ન હોય તો એવું સ્વરૂપ માત્ર એક પરાયું, અળગું, નિષ્પ્રાણ ખોખું જ બની રહે છે.

કલાત્મક અભિવ્યક્તિની સ્વતંત્રતા જો કૃતિની બેહૂદી કે વિકૃત રજૂઆતમાં પરિવર્તિત થઈ જાય તો એ કલાત્મક પરવાના(creative license)નો દુરુપયોગ થયેલો ગણાય. કલાક્ષેત્રે ભલે કોઈ નિયમો કે થિયરીનું પાલન કરવું અનિવાર્ય ગણાતું ન હોય પણ મોટા ભાગે તો પ્રેક્ષકો જ તેની સફળતા-નિષ્ફળતાનો જવાબ આપી દેતા હોય છે. માત્ર પ્રેક્ષકોના સ્વીકાર-અસ્વીકારને ભલે આપણે કોઈ કૃતિની સફળતાનો માપદંડ ન ગણીએ પણ જ્યારે તેમાં વિદ્વાન અને આધિકારિક ગણાતા નિષ્ણાતોનો અભિપ્રાય પણ ભળે ત્યારે કમસે કમ કલાકારોએ તેમના પ્રયોગસંબંધી આત્મનિરીક્ષણ કે વિશ્લેષણ કરવું જ પડે. ગમે તેવી ગાંડીઘેલી પ્રયોગશીલ રજૂઆતોને આવકારવી અથવા ગમે તેવી ઉચ્ચ કક્ષાની રજૂઆતોને માત્ર તે પ્રયોગશીલ હોવાને કારણે વખોડી કાઢવી એ નાટ્યકલા પ્રત્યેનો સમજુ, વાજબી કે સમતોલ દૃષ્ટિકોણ નથી. ખુલ્લાં મન સાથે જોવાયેલી કૃતિએ ભાવકો પર પાડેલી અસરો પરથી જ તેનું સાચું મૂલ્યાંકન થઈ શકે.

વ્યવહારમાં જોઈએ તો જગતભરમાં અનેક નાટ્યકારોએ ભૂતકાળમાં કદીય ન લખાયાં કે ભજવાયાં હોય એવાં નાટકો સફળતાપૂર્વક રંગમંચ પર ભજવ્યાં છે. તેઓએ પરંપરા તોડી છે, પ્રેક્ષકોના પારંપારિક ગમાઅણગમામાં પરિવર્તન આણ્યું છે, નાટકનું માળખું, ભાષા, પાત્રાલેખનો, સંવાદશૈલી, અભિનય, રંગમંચનો કલાકસબ, રજૂઆતનાં શૈલી-સ્વરૂપની સંભાવનાઓ વગેરેમાં મોટાં મોટાં ક્રાંતિકારી પરિવર્તનો લાવ્યાં છે અને પ્રેક્ષકોએ તેમને ખુલ્લાં મનથી આવકાર્યાં પણ છે. યુરોપમાં એમિલ ઝોલા ફેંકાઈ ગયો પણ ઈબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગને લોકોએ આવકાર્યા. 'સ્થિર'(Static) નાટકના હિમાયતી મેટરલીંકને કોઈ ન સમજી શક્યા પણ ચેખૉવ જેવા એકશનરહિત (લગભગ 'સ્થિર' જણાતાં) નાટકો લખનારા સર્જકની કૃતિઓ આવકાર્ય ગણાઈ. ઍબ્સર્ડના ઘોડાપૂરમાં ઘણા નામીઅનામી નાટ્યસર્જકો તણાઈ ગયા પણ બેકેટ, હેરૉલ્ડ પિન્ટર, આયોનેસ્કો વગેરેને પ્રેક્ષકોએ ભરપૂર પ્રેમ કર્યો. અહીં એ વાત પણ ખાસ નોંધવી જોઈએ કે ઝોલા કે મેટરલીંક જેવા નાટ્યસર્જકોને પોતાને ભલે સફળતા ન મળી પણ તેમના ક્રાંતિકારી વિચારોને તેમના પછીના કેટલાક કસબી અને કલ્પનાશીલ નાટ્યકારોએ બરાબર ઝીલ્યા અને તેને સાકાર કરી બતાવ્યા, મતલબ કે તેમનું ચિંતન બેકાર ન ગયું. તેમનો પાયો સાચો અને નક્કર હતો, ઊણપ ઇમારત ચણવામાં રહી ગયેલી.

કોઈ પણ નાટકની રજૂઆત કોઈ પણ સ્વરૂપશૈલીમાં થઈ શકે એ સંદર્ભે રંગભૂમિમાં પ્રવર્તેલી અરાજકતા પાછળનું મુખ્ય કારણ એ પણ દર્શાવાય છે કે નાટક એક એવી વિશિષ્ટ કલા છે જેનો અનુભવ દરેક પ્રેક્ષક જુદી જુદી રીતે કરે છે. કોઈ નાટકને એક પ્રેક્ષકજૂથ પસંદ કરે અને બીજું જૂથ પસંદ ન પણ કરે. નાટકનાં સત્વ કે સ્વરૂપને સમજ્યા વગર તેની ભજવણીમાં મનધારી શૈલી અજમાવવા જતાં ઉચ્ચ કક્ષાનું નાટક પણ સરિયામ નિષ્ફળ જઈ શકે છે. ચેખૉવનાં શરૂઆતનાં ત્રણ નાટકો 'Wood Demon', 'Ivanov' અને 'Seagull' ઉપરાઉપરી નિષ્ફળ ગયેલાં. ચેખૉવને ખુદને પણ એવું લાગેલું કે તેનામાં નાટ્યકાર બનવાની બિલકુલ કાબેલિયત નથી. છેવટે જ્યારે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને તેના શિક્ષકસાથી દાન્ચેન્કોએ આ નાટકોને હાથ પર લીધાં અને ત્યારની પરંપરાથી વિપરીત, તેને અસલ નિસર્ગવાદી શૈલીમાં પ્રસ્તુત કર્યાં ત્યારે નાટકોનું ખરું સત્વ પ્રેક્ષકો સમક્ષ પ્રગટ થયું અને ચેખૉવ એક મહાન નાટ્યકાર રૂપે સ્વીકૃતિ પામ્યો. એવી જ રીતે હેનરી બૅકનું 'The Vultures' અને 'હૉપ્ટમેન'નું 'The Weavers' બંને જ્યારે આન્દ્રે એન્તોઇનના હાથે યોગ્ય અને અનુરૂપ શૈલીસ્વરૂપમાં રજૂઆત પામ્યાં ત્યારે એ બંને નાટકોએ યુરોપીય રંગભૂમિ પર ઇતિહાસ સર્જી દીધો.

કોઈ પણ કાળમાં લખાયેલ નાટકનો સર્જક મોટા ભાગે ભજવણીકાર નથી હોતો. એટલે નાટકની ભજવણીનાં શૈલીસ્વરૂપ અંતે ભજવણીકાર(દિગ્દર્શક) દ્વારા જ નિર્ધારિત થતાં હોય છે. આમ છતાં પ્રત્યેક નાટકની ભજવણીનું અસલ સ્વરૂપ તેનાં લખાણની અંતર્ગત અમૂર્તપણે વણાયેલું જ હોય છે જેને ખોળી કાઢવાનું કામ દિગ્દર્શકનું છે. નાટકનું લખાણ વાંચી શકાય છે, પાત્રો, કથા, વિષયવસ્તુ વગેરે જાણી શકાય છે, પરંતુ ભજવણીનાં શૈલીસ્વરૂપનો ચોક્કસ અંદાજ દિગ્દર્શકની અંતઃસ્ફુરણા અને કલ્પનાશીલતા પર અવલંબે છે. આ અંદાજ કે ગણતરીમાં દિગ્દર્શક ખોટો પડે તો લખાણ જોડે સ્વરૂપ અસંગત લાગવાથી નાટકની ધારી અસર ઉપજાવી શકાતી નથી. એટલે સ્વરૂપ ગમે તેટલું નાવીન્યપૂર્ણ ને આકર્ષક હોવા છતાં નાટકનાં લખાણ અને મુખ્ય વિચાર જોડે તેનો મેળ નહીં બેસવાથી નાટકની એક અસમંજભરી અસર પેદા થાય છે જેને પ્રેક્ષકો બિરદાવી શકતા નથી.

નાટકનું કયું સ્વરૂપ ક્યારે કેટલું સફળ થઈ શકે તેની કોઈ નિશ્ચિત ફૉર્મ્યુલા નથી.સાર્ત્રનું વિખ્યાત નાટક 'No Exit' જ્યારે 1948માં અમેરિકામાં ભજવાયું ત્યારે તેને ત્યાં બહુ પ્રોત્સાહક આવકાર મળ્યો નહોતો. આ સમાચાર જાણીને શરૂમાં તો સાર્ત્ર ગુસ્સામાં આવી જઈને અકળાઈ ઊઠેલા પરંતુ પછીથી રમૂજમાં

ટકોર કરેલી, 'Sorry I forgot, Americans will never understand existentialism.' બેકેટનું ઍબ્સર્ડશ્રેણીનું નાટક 'Waiting For Godot' સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગને બેહૂદું અને અર્થહીન લાગેલું પણ એક જેલમાં તેની ભજવણીએ ત્યાંના કેદીઓને ભીતરથી હચમચાવી નાખેલા. અનંતકાળ સુધી (મુક્તિની) વાટ જોયા કરવી એટલે શું ? સમય થંભી જવો એટલે શું ? તેની તીવ્ર સંવેદના આ કમભાગી કેદીઓ જ ઝીલી શકેલા. 1980માં દિલ્હી, એનએસડીનું નાટક 'મુખ્યમંત્રી' દિલ્હી-કૉલકાતાના પ્રેક્ષકોએ ખૂબ આવકારેલું પણ અમદાવાદના પ્રેક્ષકોને તેમાં ઝાઝો રસ પડ્યો નહોતો. કારણમાં શક્ય છે કે દિલ્હીબંગાળનો પ્રેક્ષક જેટલો 'politically aware' છે એટલો ગુજરાતનો પ્રેક્ષક કદાચ નથી. એટલે નાટકમાં વૈશ્વિક ફલક પર તેની સુસંગતતા હોવા અંગેના ગમે તેટલા દાવ કરવામાં આવે તો પણ દરેક ગામ, શહેર, દેશ, સમય અને પ્રેક્ષકોનાં પોતપોતાનાં સામાજિકશૈક્ષણિક સ્તરે તેમણે જોયેલાં નાટકની સફળતા-નિષ્ફળતા પર અસર પાડે જ છે.

દરેક સર્જનાત્મક દિગ્દર્શકને કશુંક નવું, એકદમ મૌલિક, અગાઉ ક્યારેય ન પ્રયોજાયું હોય તેવું ક્રાંતિકારી સ્વરૂપ ખોળવું છે અને આ સ્વરૂપ કે શૈલીની ઘેલછામાં ઘણી વાર નાટકના અર્થને(સત્વને) પ્રગટ કરવાની વાત સાવ ચુકાઈ જાય છે. કોઈ એકદમ નવો વિચાર, નવી તરકીબ, નવી પ્રયોગશીલતા દિગ્દર્શકનાં માથા પર એટલી હદે હાવી થઈ જાય છે કે જેને પરિણામે એક સુંદર અર્થપૂર્ણ નાટકની રજૂઆત માથામેળ વગરનાં બેહૂદાં અને કૃત્રિમ શૈલીસ્વરૂપમાં થાય છે અને છેવટે આખોય પ્રયોગ સરિયામ નિષ્ફળતાને વરે છે. મહામહેનતે હાંસલ કરેલું સર્જનાત્મક સ્વાતંત્ર્ય ક્યારેક 'કલા ખાતર કલા' પ્રયોજવાની ઘેલછામાં પથભ્રષ્ટ થઈ ગયેલું જોવા મળે છે. બીજા શબ્દોમાં 'We have even reached to the point of staging experimental productions just for the sake of being experimental !'

કોઈ પૂછી શકે કે નાટકનું યોગ્ય શૈલીસ્વરૂપમાં અર્થઘટન કરવાની શું કોઈ નિરપેક્ષપણે સાચી, વાજબી અને સ્વીકાર્ય એવી પદ્ધતિ છે ખરી ? મોટા ભાગના નિષ્ણાત દિગ્દર્શકોનું માનવું છે કે નાટ્યકલામાં એવી કોઈ જ સર્વમાન્ય પ્રસ્તુતિશૈલી નથી. જે કોઈ પ્રયોગશીલ અર્થપૂર્ણ નાટકને પ્રેક્ષકો અને વિવેચકો તરફથી ભરપૂર દાદ અને પ્રશંસા મળે તે નાટકને સફળ નાટક કહી શકાય. આ સિવાય તેનો બીજો કોઈ માપદંડ ન હોઈ શકે ! કોઈકે સાચું જ કહ્યું છે કે 'Box-office never lies.' પરંતુ નાટ્યજગતમાં ઘણી વાર એવું પણ બને છે કે કલાકારોના પક્ષે પૂરી મહેનત, નિષ્ઠા, પ્રામાણિકતા અને સર્જનાત્મકતા હોવા

છતાં ભારે ઉત્સાહથી તૈયાર થયેલું નાટક ક્યારેક ન સમજાય એવાં કારણોસર પ્રેક્ષકોમાં નિષ્ફળ જાય છે. કલાકારોની સમર્પિત લાગણી પ્રત્યે સદ્‌ભાવના ધરાવતા સમજુશિક્ષિત પ્રેક્ષકો પણ ઘણી વાર એવા પ્રયોગોને બિરદાવી શકવામાં નિષ્ફળ જાય છે. આનાં કારણો કયાં હોઈ શકે ?

આપણે સૌ જાણીએ છીએ કે કવિતા કે સંગીતની માફક નાટક માત્ર વ્યક્તિગત દિલ બહેલાવવાનું માધ્યમ નથી. પ્રેક્ષક વગર નાટક હોઈ જ શકે નહીં. જો કોઈ કલાકાર એમ કહે કે તે ફક્ત નિજાનંદ કે આત્મસંતોષ ખાતર જ નાટક કરે છે તો કાં તો તે ખોટું બોલે છે અને કાં તો તેનામાં નાટકનાં માધ્યમની કોઈ સમજ નથી. તમે પ્રચાર કરીને, પ્રેક્ષકોને જાણ કરીને જ્યારે રંગમંચ પર નાટક ભજવો છો ત્યારે એનો અર્થ જ એ કે તમને પ્રેક્ષકોની હાજરીની તેમજ તેમની દાદની ચોક્કસ દરકાર છે. નહીંતર તમારે જાહેર નાટ્યગૃહમાં પ્રેક્ષકોને એકત્ર કરીને નાટક ભજવવાની કોઈ જરૂર જ નથી. તમારા ઘરમાં એકલા એકલા ભજવીને નિજાનંદ લૂંટો ! પ્રેક્ષક તમારી સર્જનાત્મક મહેનત પર મહોર મારી આપે છે અથવા તમને પાક્કી પ્રતીતિ કરાવે છે કે તમે તમારા સર્જનાત્મક પ્રયાસોમાં સફળ છો કે નિષ્ફળ ? ટૂંકમાં નાટક આત્મસંતોષ માટે ભજવાતું નથી પણ કોઈ ખાસ વિચાર કે લાગણીનું પ્રત્યાયન (communication) કરવા માટે ભજવાય છે. લેખકે નાટકમાં મૂકેલ કેન્દ્રવર્તી વિચારને પ્રેક્ષકો સુધી અસરકારકપણે પહોંચાડવો એ જ હેતુ કોઈ નાટકની ભજવણી પાછળનો હોઈ શકે.

કોઈ એવી દલીલ કરી શકે કે શું પ્રેક્ષકોનું મનોરંજન કરવું એ નાટકનો હેતુ ન હોઈ શકે ? જ્યાં સુધી 'નાટ્યકલા'ની વાત કરીએ ત્યાં સુધી મનોરંજન એ પેલા પ્રત્યાયન કરવાની પ્રક્રિયામાંથી નીપજતી આડપેદાશ(by product) છે. નાટકના મુખ્ય વિચારના પ્રત્યાયનની સમગ્ર શૈલી, સ્વરૂપ, કથા, અભિનય, વિવિધ રંગઘટકો અને રજૂઆત એ પ્રકારના હોય કે જેનાથી પ્રેક્ષક અત્યંત રસ અને આતુરતાપૂર્વક તેની બેઠક પર સળંગ જકડાઈ રહીને પેલા વિચારને ગ્રહણ કરે. નાટકના વિચારનું પ્રત્યાયન અને નાટકમાંથી મળતું મનોરંજન એ બંને એકબીજાથી અલગ બાબતો નથી. લેખક નિબંધ લખવાને બદલે નાટક શા માટે લખે છે ? કોઈ વિચારને નાટકના માધ્યમથી મૂકવા પાછળનો નાટ્યકારનો આશય જ એ છે કે પ્રેક્ષકો રસપૂર્વક બેસીને 'આનંદ'ની સાથે સાથે નાટકનો હેતુ (અથવા સામાન્ય ભાષામાં 'સંદેશ') પણ ઝીલશે. પ્રેક્ષકનું રંગમંચ પરની કાલ્પનિક સૃષ્ટિ સાથે રસપૂર્વક જોડાઈ રહેવું એ કોઈ પણ નાટકની પૂર્વશરત છે. પરંતુ પ્રેક્ષકોની એકાગ્રતા મેળવવા પાછળ લેખક-દિગ્દર્શકનો સ્વાર્થ તો

પોતાનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર પ્રેક્ષકો સુધી અસરકારકપણે પહોંચાડવાનો છે. પ્રેક્ષકને રસ પડવો, મજા પડવી, આનંદ આવવો વગેરે બાબતો વ્યક્તિગત(subjective) હોવા છતાં જો નાટકની રજૂઆત યોગ્ય અને સબળ હોય તો ઘણી વાર તે આખાય પ્રેક્ષકસમૂહને પ્રભાવિત કરી જાય છે. સાચો દિગ્દર્શક એ જ છે જે માનવીય લાગણીઓના આંતરબાહ્ય પ્રવાહોને સમજવામાં નિષ્ણાત હોય. સામાન્ય ભાષામાં આપણે તેને 'પ્રેક્ષકોની નાડ પારખવી' કહી શકીએ. દરેક વ્યક્તિનું લાગણીતંત્ર જુદું જુદું હોવા છતાં નાટકની અમુક પ્રકારની રજૂઆતો નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા તમામ પ્રેક્ષકોને સમાન ઉત્કટતાથી સ્પર્શે છે.

ઇલિયા કઝાન નામનો પ્રસિદ્ધ દિગ્દર્શક કહે છે કે 'the best director is the one who remains in the background and shuns both theatrical dogma and stylized direction.' સાચો દિગ્દર્શક નાટકને પ્રાધાન્ય આપે અને પોતાની ગાંડીઘેલી પ્રયોગશીલતા કે શૈલીસ્વરૂપને કંઈક નવું કરી બતાવવાના અતિઉત્સાહમાં જડતાથી નાટક પર ઠોકી બેસાડવાના પ્રયાસો કદીય ન કરે. બર્લિન થિયેટરના પ્રો. શ્મીટ કહે છે કે 'The function of a director is to bring life, with the help of his actors, to the lines written by the author.' કોઈ પણ દિગ્દર્શકની પહેલી વફાદારી નાટક સાથે, લેખકના શબ્દો સાથે, તેમાંથી નીપજતા કેન્દ્રવર્તી વિચાર સાથે છે જે તેણે પોતાના કલાકારોની સહાયથી પ્રેક્ષકોમાં સંપ્રેષિત કરવાનો છે. મહાન જર્મન દિગ્દર્શક મેક્સ રેનહાર્ટે શેક્સપિયરનું 'Mid Summer Night's Dream' ભજવતી વખતે એક નિવેદન આપેલું જે કોઈ પણ પ્રયોગશીલ દિગ્દર્શક માટે માર્ગદર્શક બની શકે છે. તેણે કહેલું, 'I have set the condition that this work should represent Shakespeare and nothing but Shakespeare.' મહાન બ્રિટિશ નટદિગ્દર્શક લૉરેન્સ ઑલિવરે 'હેમ્લેટ' ફિલ્મ બનાવતી વખતે કહેલું, 'My whole aim and purpose has been to make a film of 'Hamlet' as Shakespeare himself, were he living now, might make it.' નાટકમાં લેખક અને તેને અભિપ્રેત કેન્દ્રવર્તી વિચારનું મહિમાગાન ગાતા દિગ્દર્શક ટાઇરન ગથરીનું આ વિધાન પણ મૂળ સર્જક અને તેની કૃતિને કેટલું પ્રાધાન્ય આપતું જણાય છે !' 'It is the author alone who is master in the theatre, he is the sole creator and his direction only is completely justified.' આ તમામ વિધાનો એ જ સિદ્ધ કરે છે કે નાટ્યકલાનું ઉદ્દેશ્ય નાટ્યકારને અભિપ્રેત વિચારનું પ્રેક્ષકોમાં અસરકારકપણે પ્રત્યાયન કરવાનું છે.

પરંતુ આ મામલે કેટલાક કલાકારો અસંમત છે. તેઓની દલીલ છે કે

ઘણી વાર નાટક વાંચવાથી નાટ્યકારનો ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ થતો નથી. એવા સંજોગોમાં દિગ્દર્શકે જાતે જ તેનું અર્થઘટન કરવું પડે છે. (જરૂરી નથી કે એક જ નાટકનાં વિવિધ દિગ્દર્શકો દ્વારા કરાતાં વિવિધ અર્થઘટનો ખોટાં જ હોય. કેટલાંક નાટકો જ એવાં બહુપરિમાણી(multi-dimensional) હોય છે જેમાં વિવિધ અર્થઘટનોની શક્યતા તેનાં માળખાંમાં જ પડેલી હોય છે.) ક્લાસિકલ ગ્રીક નાટ્યકારોના તે વખતના ઉદ્દેશને આજે પકડવો એટલો આસાન નથી જણાતો. કારણ કે કોઈ નાટકની ગમે તેટલી universal appeal હોય, પ્રત્યેક નાટ્યસર્જક તેની કૃતિમાં તેના ચોક્કસ કાળને પ્રતિબિંબિત કરે છે. કાળસંદર્ભરહિત કોઈ નાટ્યકૃતિ હોતી નથી. એટલે સદીઓ પૂર્વેના સામાજિક સંદર્ભને વર્તમાનમાં લાગુ પાડવા માટે દિગ્દર્શકમાં બહુ બધી સજ્ઞતા અપેક્ષિત છે. આ ઉપરાંત કેટલાક ટીકાકારો તો નાટકના અર્થ કે કેન્દ્રવર્તી વિચારની વાત કરીએ ત્યાં જ રોષથી છંછેડાઈ જાય છે. તેઓનું કહેવું છે કે કોઈ પણ કલામાં વિચાર કે સંદેશ(મૅસેજ) હોવાની વાત કરવી એ મૂળથી જ વાહિયાત અપેક્ષા છે અથવા કલાનાં મૂળભૂત સ્વરૂપને બિલકુલ ન સમજવા બરાબર છે. કારણ કે કોઈ પણ કલાનો હેતુ કોઈ પ્રકારનો સંદેશ આપવાનો છે જ નહીં. સંદેશ આપવા માટે પ્રત્યાયનના બીજાં અનેક સ્વરૂપો અને પ્રકારો ઉપલબ્ધ છે. કલાની એ ભૂમિકા જ નથી; કલાનું એ કામ, કલાનો એ ઉદ્દેશ જ નથી.

પરંતુ આ મતની સામે એવી દલીલ પણ થઈ શકે કે નાટકમાંથી નીપજતા વિચાર કે સંદેશને અન્ય પ્રચાર, શિક્ષણ કે બોધ દ્વારા અપાતા સંદેશ જોડે અક્ષરસઃ સરખાવવાની કોઈ જરૂર નથી. કલામાંથી નીપજતો મુખ્ય વિચાર કે સંદેશ (અથવા તેને માટે બીજો કોઈ વધારે યોગ્ય શબ્દ પણ પ્રયોજી શકાય) 'ફિલૉસૉફિકલ' પણ હોઈ શકે, તેમાં પરોક્ષ કે ગર્ભિતપણે રાજકીય કે નૈતિક વિચારના તાણાવાણા પણ જોડાયેલા હોઈ શકે. કોઈ પણ કલા કે નાટ્યકૃતિ તેની રજૂઆતથી તેના ભાવકોમાં કોઈ વિશિષ્ટ ભાવ પણ જન્માવે, એક નિશ્ચિત 'મૂડ' પેદા કરે, સંકુલ કે જટિલ લાગણીઓ જન્માવે, પ્રેક્ષકને કોઈ ગજબના ભાવનાત્મક અનુભવમાંથી પણ પસાર કરાવે. અહીં 'સંદેશ'નો ઘસાઈપિટાઈ ગયેલો શબ્દાર્થ પકડવાની જરૂર નથી. શબ્દ અને સ્વરૂપ પોતાની સાથે શબ્દાર્થ ઉપરાંત ધ્વનિ, પ્રકાશ, સંગીત, અભિનય, સંવાદ, વિચાર, લાગણીઓ, સંઘર્ષ વગેરે ઘણું બધું સંપ્રેષિત કરે છે અને પ્રેક્ષક પણ આ બધાંની એક સંયુક્ત અસર ઝીલે છે. એમાંથી જ કોઈ એક નિશ્ચિત વિચાર કે સંદેશ આકાર લે છે જેની વ્યાખ્યા કરવી ઘણી વાર મુશ્કેલ બને છે.

પરંતુ તો પછી એ પ્રશ્ન ઉદભવે કે લેખકને અભિપ્રેત વિચાર એટલે શું ?

નાટકનાં માધ્યમથી કઈ પ્રકારનો સંદેશ સંપ્રેષિત થઈ શકે ? કયો વિચાર કે અનુભવ વણાઈ શકે? નાટકનો અર્થ કોણ અને કેવી રીતે પ્રગટ કરી શકે ?

1.2 નાટકમાં રૂપકની ભૂમિકા

આ માટે દરેક નાટ્યકાર તેના વિચારની અભિવ્યક્તિ માટે કોઈ ને કોઈ રૂપક(metaphor)નો આશરો લે છે. નાટકના સ્વરૂપમાં રૂપક શો ભાગ ભજવે છે અને તેમાંથી અર્થનિષ્પત્તિ કેવી રીતે થાય છે તે સમજવા માટે આપણે એક સ્વપ્નનું ઉદાહરણ લઈએ.

એક માણસ યાત્રા કરતો કરતો માર્ગમાં ઊભેલી એક લાકડાની વાડ સામે આવીને અટકી જાય છે. વાડ તેના માર્ગને અવરોધીને ઊભી છે. પણ વાડ એટલી ઊંચી કે દુઃસાધ્ય નથી. માણસ તરત તેને ટપીને આગળ વધે છે. થોડા સમય બાદ ફરી એક બીજો અવરોધ આવીને ઊભો રહી જાય છે. પથ્થર અને ખડકોની ઊંચીનીચી દીવાલ છે. તેને ઓળંગી જવામાં માણસને થોડુંક કષ્ટ જરૂર પડે છે પણ આખરે તેને પણ પાર કરી આગળ વધી જાય છે. ફરી આગળ જતાં એક ભયંકર કાંટાળા તારનાં ગૂંચળાં માર્ગ રોકીને પડેલાં છે. તેને પાર કરવા બહુ મુશ્કેલ જણાય છે પણ માણસ હારતો નથી, ગભરાતો નથી, પ્રયત્નો કરે છે, ઝાડની એક ડાળખીની મદદથી તારનાં ગૂંચળાં દૂર કરતો જાય છે, સાચવી સાચવીને જમીન પર પગ મૂકતો જાય છે. હાથેપગે ઉઝરડા પડે છે, લોહી નીકળે છે પણ અંતે એ કાંટાળા તારને પણ ઓળંગી નીકળી જવામાં સફળ નીવડે છે. તેને લાગે છે કે હવે માર્ગ સાફ છે, મંજિલ નિકટ છે.

ત્યાં જ એકાએક ઝાડની ઘટાઓ પાછળ ઢંકાયેલો એક મોટો પહાડ તેની નજર સામે દેખા દે છે. માણસ પાસે બીજો કોઈ વિકલ્પ નથી. તે પહાડ ચડવાનું શરૂ કરે છે. ઉપર ને ઉપર ચડતો જાય છે. થોડુંક ઉપર ચડ્યા પછી સીધી લીટીમાં ઊભેલો એક બહુ ઊંચો મહાકાય ખડક આવે છે. પહાડનું શિખર તેની નજીક દેખાય છે. માણસ એક પર્વતારોહકની હિંમત અને કુશળતાથી સાચવી સાચવીને ખડક પર આરોહણ શરૂ કરે છે. ખડકની બખોલમાં હાથના આંગળા ભેરવતો ભેરવતો ખડકની ડરામણી ઊંચાઈને સર કરતો જાય છે, ઊંચે ને ઊંચે....તેની આંખ નીચે દેખાતી ધરતી નાની ને નાની થતી જાય છે. મનમાં થાય છે કે બસ, હવે આ ખડક પાર કરી લે એટલે પહાડનું શિખર હાથવેંતમાં જ છે. માણસમાં ઉત્સાહ વધે છે, નવું જોમ અને ચેતના પ્રગટે છે. તે બમણી તાકાત લગાવી, પૂરા આત્મવિશ્વાસથી એ દુર્ગમ ખડક ચડવા લાગે છે, બસ, હવે પહાડની ટોચ ફક્ત ત્રણ હાથ જ દૂર છે. બરાબર જોઈચકાસીને તે ખડકની

તિરાડોમાં આંગળા ભેરવે છે અને શરીરને ઉપરની તરફ ઊંચકે છે. તેવામાં ખબર પડે છે કે જ્યાં આંગળા ભેરવેલાં છે એ તિરાડ પોચી માટીની બનેલી છે. ધીરે ધીરે તિરાડમાંથી માટી ખરવા લાગે છે, માટી પરથી આંગળાની પકડ ઢીલી પડવા માંગે છે. ફરી ફરીને માણસ પોતાના આંગળાની તિરાડની પકડને મજબૂત કરવા મથે છે પણ પોચી માટી સાથ નથી આપતી, હાથની પકડ છૂટી રહી છે, માણસને પરસેવો વળી જાય છે, હૃદયના ધબકારા વધી જાય છે, મોતને ઘડીભરનું છેટું છે અને અંતે તેના હાથ ભેખડ સાથેની પકડ ગુમાવે છે...

આ જ ક્ષણે વ્યક્તિની ઊંઘ ઊડી જાય છે. અચાનક તેને ભાન થાય છે કે આ તો ખાલી એક દુઃસ્વપ્ન હતું. વાસ્તવમાં તે જીવિત છે અને સંપૂર્ણપણે સલામત છે. છતાંય સ્વપ્નના ખૌફનાક અનુભવથી તેના હૃદયના ધબકારા ખરેખર વધી ગયા છે, શરીરે પરસેવો વળી ગયો છે. અને ક્યારેય નહીં અનુભવેલા ડરામણા અનુભવ અને આતંકની લાગણીઓથી તે સમગ્રતયા ખળભળી ગયેલ છે. તેનાં મનમાં જાત જાતના વિચારો ઊઠે છે. આવું સ્વપ્ન તેને શા માટે આવ્યું ? હવે વિચારો, આ વ્યક્તિ તેનાં સ્વપ્નનું અર્થઘટન કઈ રીતે કરશે ? સ્વપ્ન તો ગમેતેવા બેહૂદાં, ગાંડાઘેલાં અર્થહીન આવી શકે એમ માનીને મનમાંથી ખંખેરી નાખશે ? કે પછી પોતાના અગાઉના આવા કોઈ ડરામણા અનુભવો કે ભયજનક પર્વતારોહણને આ સ્વપ્ન સાથે સાંકળવાના પ્રયત્નો કરશે ? સ્વપ્ન અને વાસ્તવિક બનાવોને પરસ્પર સીધો કે ગર્ભિત સંબંધ હોવા છતાં તે કોણ દાવાપૂર્વક કહી શકે ? બનવાજોગ છે કે આવું સ્પપ્ન જોનાર વ્યક્તિ તેનાં વાસ્તવિક જીવનમાં ક્યારેક પહાડ પર ચડી જ ન હોય ! તે ક્યારેય મોતના પંજામાંથી છૂટ્યાના અનુભવમાંથી પણ પસાર થઈ ન હોય !

ફ્રોઇડિયન સાઇકૉ-એનાલિસીસ કે ડ્રીમ-એનાલિસીસ કરનારા નિષ્ણાતો આવાં સ્વપ્નનાં કારણો અને તારણો ચકાસીને કદાચ કહેશે કે પર્વતના આરોહણમાં, ઉપર ચડવાની ઉત્તેજનામાં, આગળ મળનારી નિષ્ફળતા કે નિરાશામાં વ્યક્તિને કામવાસના(સેક્સ) સંતોષવામાં હાથ લાગતી નિષ્ફળતા પ્રતિબિંબિત થાય છે. અર્થાત્ પર્વતારોહણ એ સેક્સની ક્રિયાનું એક પ્રતીક માત્ર છે ! પણ સ્વપ્ન જોનાર વ્યક્તિ કહેશે કે સેક્સને લઈને મને ક્યારેય આવો ભય, નિષ્ફળતા કે નિરાશા થયાં જ નથી તો ? સ્વપ્નનું વિશ્લેષણ કરનારો બીજો કોઈ ફ્રોઇડિયન નિષ્ણાત કહેશે કે ઉપર ચડવું અને નીચે સરકવું તે દરેક વ્યક્તિનો બાળપણમાં તેના માબાપ સાથે વહાલ કરવાનો સામાન્ય અનુભવ છે. જેમાં બાળક માબાપની ગોદમાં ચડી જાય અને બીજે ક્યાંક રસ પડતાં તરત માબાપની ગોદમાંથી નીચે ઊતરી જાય. ક્યારેક માબાપ તેને તેડે

નહીં, ઊંચકે નહીં તો બાળક ચિડાય, રડારોળ કરે, ઉપેક્ષાનો ભાવ અનુભવે. અથવા વળી બીજું કોઈ કહેશે કે માણસની સામાજિક-આર્થિક પ્રવૃત્તિમાં ઉપર ચડવું, વિકાસ સાધવો અને નીચે ઊતરી પડવું યા પાછા પડવું, જીતવું કે હારવું એ અનુભવો રોજના છે અને વ્યક્તિમાં ચોક્કસપણે એક તાણ કે અજંપો સર્જે છે. આ સ્વપ્નનો હજુ પણ એક અર્થ નીકળી શકે. આખુંય સ્વપ્ન એક મહત્વાકાંક્ષી વ્યક્તિની લક્ષ્યપ્રાપ્તિ માટેની પુરુષાર્થભરી યાત્રાનાં સ્વરૂપે હોય. સ્વપ્નમાં દેખાયેલાં જાતજાતનાં વિઘ્નો, મુશ્કેલીઓ, હતાશાઓ અને છેવટમાં વ્યક્તિને હાથ લાગતી નિષ્ફળતા અને નિરાશા વ્યક્તિનાં વર્તમાન જીવન અને તેના સંઘર્ષોને જ તીવ્રપણે વ્યક્ત કરતા હોય.

એક જ સ્વપ્નનાં વિશ્લેષણોમાંથી જુદા જુદા અર્થો તારવવાની પ્રક્રિયામાં બે વાતો સર્વસામાન્ય જોવા મળે છે. એક તો આખાંય સ્વપ્નને (એટલે કે માર્ગમાં આવતાં વિઘ્નો, ખડક ચડવાનો અનુભવ અને અંતમાં પકડ ઢીલી પડવાથી ખાઈમાં નીચે જઈ પડવાના ખૌફનાક અનુભવને) આપણે અક્ષરસઃ નહીં, પણ જુદા જુદા અર્થો તારવવા માટેના ફક્ત એક રૂપક(metaphor), એક વિચાર, એક દૃષ્ટાંત કે પ્રતીક તરીકે જ લઈએ છીએ. (એટલે કે જાતીયસંતોષ માટેની મથામણ એક સંઘર્ષ છે, માબાપ સાથેની શારીરિક નિકટતા બાળક માટે મોટી સફળતા અને સંતોષ છે, માણસની વ્યાવસાયિક કારકિર્દી તે એક અર્થમાં 'પર્વતારોહણ' છે, મહત્વાકાંક્ષી વ્યક્તિનાં બધાં સાહસો જુદાં જુદાં વિઘ્નો કે કષ્ટો સાથેની આગેકૂચ જ છે. (આ દરેક ઉદાહરણમાં પહાડનું કપરું ચઢાણ એ વાસ્તવિકતા નહીં પણ ફક્ત એક રૂપક છે.) અને બીજું, આ તમામ અર્થઘટનોમાં વ્યક્તિને અનુભવાતો ભયંકર ડર, નિષ્ફળતા અને હતાશાની તીવ્ર અનુભૂતિ એક સર્વસામાન્ય બાબત છે. અલબત્ત, શોધી કાઢવાનું એ રહે છે કે માણસને મુખ્યત્વે કઈ બાબતનો ખૌફ પેસી જાય છે ? અથવા કઈ ઇચ્છા-મહેચ્છા ન સંતોષાવાથી તેને ભયંકર નિષ્ફળતા અને નિરાશા હાથ લાગે છે ?

અહીંયાં એક બહુ રસપ્રદ વાત બને છે. કોઈ વિચારને રૂપકાત્મક શૈલીમાં વ્યક્ત કરવો તે અસરકારક પ્રત્યાયન કરવા માટેની એક વિશિષ્ટ પદ્ધતિ છે. જેમ કે ફ્રૉઇડિયન નિષ્ણાતોના અર્થઘટન પ્રમાણે સ્વપ્ન અથવા સ્વપ્નનું રૂપક સામાજિક રીતે અસ્વીકૃત, અસન્માનનીય કે અનૈતિક ગણાતી કેટલીક માનવીય ઇચ્છા-આકાંક્ષાઓને ગુપ્ત કે ઢાંકેલી રાખવા છતાંય તેની પરોક્ષ ગર્ભિત અભિવ્યક્તિને બહાર લાવી વધુ ચોટદાર બનાવે છે. કોઈ ક્રિયા, વસ્તુ કે ઘટનાનો રૂપકની રીતે વિચાર કરવા જતાં માનવીય સમજણ અને લાગણીઓનાં અનેકવિધ પરિમાણો આપણી નજર સામે પ્રગટ થાય છે. માણસ ખૂલીને વિચાર

કરતો થાય છે. આને કારણે આપણે આપણાં બારીક વિગતસભર ભાવનાત્મક જોડાણો(emotional associations)ને એવા એવા વિષયો તરફ દોરી જવામાં સફળ નીવડીએ છીએ જે રૂપકની અનુપસ્થિતિમાં સંભવ જ ન બન્યાં હોત. રૂપકની તીવ્રતા આપણું ધ્યાન એવા વિષયો તરફ આકર્ષવામાં તેમજ વિચાર કરતા કરવામાં કારણભૂત બને છે.

દા. ત., શેક્સપિયરના 'મેકબૅથ' નાટકમાં મેકબૅથ બોલે છે, 'My mind is full of scorpions.' (મારું મન જાણે વીંછીઓથી ભરાઈ ગયું છે.) કેવી ભયંકર હદે વિચલિત કરી દેનારો આ ચિત્રાત્મક(graphical or metaphorical) સંવાદ છે! મેકબૅથનાં મગજમાં ચાલતું વેધક ઘમસાણ અહીંયાં વીંછીઓનાં રૂપકથી વ્યક્ત થયું છે. મેકબૅથનો આ સંવાદ જ્યાર મંચ પરથી નટ બોલે ત્યારે પ્રેક્ષકોને કેવો ઉદ્વેલિત કરી દેનારો માનસિક અનુભવ કરાવી શકે છે ! પરંતુ આ સાથે એ પણ યાદ રાખવું ઘટે કે જ્યારે કોઈ એક રૂપક કે પ્રતીક વારંવાર વપરાય અથવા રોજિંદા જીવનનો ભાગ બની જાય ત્યારે એ તેની મૂળ અસર ગુમાવી બેસે છે. જેમ કે "હું કામમાં 'ગળાડૂબ' છું." અથવા "મારો દોસ્ત ગુસ્સાથી 'રાતોપીળો' થઈ ગયો", અથવા "મારી બહેન આંખોમાંથી 'શ્રાવણભાદરવો' વહેવા લાગ્યા", અથવા કોઈ નિરાશ વ્યક્તિ બોલે કે "મને તો હવે ચોતરફ 'અંધકાર' જ નજરે ચઢે છે" વગેરે ઘણાં ઉદાહરણો આપી શકાય. આવી પ્રતીકાત્મક ભાષા કે શબ્દપ્રયોગો આપણાં રોજબરોજનાં જીવનમાં એટલાં બધાં રૂઢ થઈ ગયાં છે કે જેની હવે કોઈ વિશિષ્ટ અસર ઉપજાવી શકાતી નથી. એટલે અસલમાં પરિસ્થિતિની અસરકારકતાને ચોટદાર બનાવવા યોગ્ય રૂપકની પસંદગી કરવી પડે. કેટલાંક રૂપકોની અસર ક્યારેક ઝાંખી પડતી પણ લાગે, વાસ્તવિક રીતે જોતાં કેટલાંક રૂપકો ખોટાં કે અતાર્કિક પણ હોય, પણ તેનાથી જીવનના કેટલાંક અજ્ઞાત પાસાંઓની આપણને ઊંડાણભરી પ્રતીતિ થાય છે એ સ્વીકારવું પડે. સીધેસીધી વાત તેની અસરની ધારને બૂઠી બનાવી દે છે જ્યારે રૂપકાત્મક સ્વરૂપે થયેલી અભિવ્યક્તિ સંપ્રેષિત વિચારને અનેકગણો આકર્ષક, સ્પષ્ટ અને સચોટ બનાવવાની ક્ષમતા ધરાવે છે.

ખડક પરથી હાથ છૂટી જવાને કારણે નીચે પડવાના ડરામણાં દુઃસ્વપ્નની વાત પર ફરી પાછા ફરીએ. તેમાં આપણે એવું વિશિષ્ટ સ્વપ્ન આવવા પાછળનાં વાસ્તવિક કારણો કે તેનાં મૂળ શોધવાના પ્રયત્નો કરીએ છીએ. પરંતુ કેટલાક નિષ્ણાતો કહે છે કે વ્યક્તિનું વાસ્તવિક જીવન અને સ્વપ્નમાં જોયેલાં કાલ્પનિક કે અવાસ્તવિક દૃશ્યો આ બંને વચ્ચે થયેલી વિચિત્ર સેળભેળ પાછળનાં મૂળભૂત સ્રોતને ખોળવો કદાચ એટલો જરૂરી નથી, જો એ રૂપકાત્મક અભિવ્યક્તિથી

સ્વયં વ્યક્તિ પર કે સામેનાઓ પર તેની ધારી અસર ઉપજાવી શકાતી હોય. અર્થાત્ માર્ગમાં અંતરાયરૂપ દેખાયેલી વાડ કે દીવાલ વ્યક્તિએ તેનાં વાસ્તવિક જીવનમાં ક્યાંય જોયેલી છે કે નહીં તે શોધવું બિલકુલ જરૂરી નથી. જરૂરી છે માત્ર એ રૂપકને કારણે વ્યક્તિમાં પેદા થયેલ પારાવાર ભય અને નિરાશા, અથવા જીવનમાં આવતાં અનેક વિઘ્નો, જોખમો અને ભયનો તીવ્ર અનુભવ. અને આને માટે માર્ગમાં આવતા અંતરાયો, દુર્ગમ પહાડને ઓળંગી જવાનો પડકાર, સફળતા હાથવેંતમાં હોય ત્યારે જ ઊંચા ખડક પરથી હાથ છૂટી જવો વગેરે પ્રતીકાત્મક દૃશ્યો વ્યાક્તિમાં રહેલા ભય અને હતાશાને કારણે અસાધારણ તીવ્રતાથી રજૂ કરે છે. ફ્રૉઇડના વિશ્લેષણ પ્રમાણે આપણે સ્વપ્નને વાસ્તવિક ઘટનાઓ સાથે જોડીએ કે ન જોડીએ, એક વાત તો સ્પષ્ટ થાય છે કે માણસનાં સ્વપ્નો એક પ્રકારે માણસની અંતરતમ ઇચ્છાઓ, એષણાઓ કે અસમંજસ લાગણીઓનાં પ્રતીકો છે જેની સાથે નાટ્યકલાનો રૂપકાત્મક(metaphorical) સિદ્ધાંત જોડાયેલો છે.

પરંતુ કોઈ એવો પ્રશ્ન પણ પૂછી શકે કે સ્વપ્નમાં બનતી ઘટનાને જો વાસ્તવિક જીવનમાં બનતી ઘટના સાથે કોઈ સંબંધ ન હોય તો સ્વપ્નો આપણને આટલા બધા વિચલિત શા માટે કરે છે ? માની લઈએ કે માર્ગના અંતરાયોને પાર કરવા અથવા પર્વતની ટોચ પર પહોંચવા સંઘર્ષ કરવો તે ફક્ત વ્યક્તિની સંઘર્ષરત કારકિર્દીનાં પ્રતીકરૂપ છે. વ્યક્તિ કંપનીના ડાયરેક્ટરપદે પહોંચવાની મહાત્વાકાંક્ષા સેવતી હોય પણ સામે કંપનીમાં તેના હરીફો પણ ઘણા હોય જેઓ તેની વિરુદ્ધ રમત રમતા રહેતા હોય. પરંતુ કોઈ સ્વપ્નને માણસના વિશાળ જીવનના કોઈ એક જ પાસા જોડે સરખાવવું શું યોગ્ય કહેવાય ખરું ? જીવનમાં તો નોકરી, કારકિર્દી, કે પ્રમોશન સિવાય પણ અવારનવાર બીજી અનેક સમસ્યાઓનો સામનો કરવો પડતો હોય છે. જેમ કે ઘરમાં પત્ની જોડે વાતે વાતે ખટરાગ થયા કરે છે. બેચાર મોટાં આર્થિક રોકાણોમાંથી ધાર્યો ફાયદો થયો નથી. કોઈ એક સોદામાં વ્યક્તિની મોટી રકમ ફસાઈ ગઈ છે. નોકરી એવી છે જ્યાં ગમે ત્યારે અકસ્માત થવાનો ભય રહેલો છે. વર્ષોથી કૉર્ટમાં ચાલી રહેલો એક જૂનો ખટલો વ્યક્તિને પજવી રહ્યો છે. આમ અંતરાયો, જોખમો, ભય અને નિરાશાનાં કારણો તો આવાં અનેક હોઈ શકે.

આમ જુઓ તો સ્વપ્નમાં જોવા મળતી બાબતો વાસ્તવિક જીવન કરતાં સાવ જુદી હોય છે. પરંતુ ભાવનાત્મક સંદર્ભે જુઓ તો સ્વપ્નથી પેદા થતી મનોવૈજ્ઞાનિક અસર વાસ્તવિક જીવનમાં અનુભવાતા ભય, હતાશા કે અજંપા જેવી જ અનુભવાય છે. વાસ્તવિક જીવનની સમસ્યાઓની મોઢામોઢ થતી વખતે

વ્યક્તિ જે ભાવ અનુભવે તેના કરતાં તેનાં અવચેતનમાંથી નીપજતા ભય અને હતાશાના ભાવો વધારે ઘટ્ટ, ચિત્રાત્મક અને અસરકારક હોય છે. કારણ કે આ ભાવો તેની સભાન ઇચ્છા વગર જન્મેલા છે, પરંતુ આવા ભાવો અનુભવવાથી વ્યક્તિને લાભ શું થવાનો એવો પ્રશ્ન કોઈ જરૂર પૂછી શકે. પણ અહીંયાં લાભ-ગેરલાભની ભાષામાં નહીં જોતાં એ સમજવું જોઈએ કે વાસ્તવિક જીવનમાં અમુક ભાવ અનુભવતી વખતે તેની સમજશક્તિની આડે વ્યક્તિના પૂર્વગ્રહો, મિથ્યા ગૌરવ, અહંકાર, વૈચારિક જડતા વગેરે જે રીતે અંતરાય બનીને ઊભા રહી જાય છે તે સ્વપ્નમાં અલોપ થઈ જવાથી વ્યક્તિ પોતાની જાતને સાવ પારદર્શક – જેવી છે તેવી, પૂરેપૂરી સચ્ચાઈથી નિહાળી શકે છે.

સ્વપ્ન જોનારો જ્યાં સુધી સ્વપ્નમાં જોયેલી પરિસ્થિતિ સાથે સરખાવવાના પ્રયત્નો કરે છે ત્યાં સુધી તેને સંતોષ થતો નથી અને એમાં તેને નિષ્ફળતા જ સાંપડે છે, પરંતુ જેવો તે એ જ સ્વપ્નની પરિસ્થિતિઓને માત્ર રૂપક કે પ્રતીક રૂપે જોતો થાય કે તરત તેને સ્વપ્નમાં બેહૂદી, અતાર્કિક, રહસ્યમય અને અવાસ્તવિક લાગતી પરિસ્થિતિઓ પાછળનો ગૂઢાર્થ સમજાવા લાગે છે. સ્વપ્નને અક્ષરસઃ સમજવાની કોશિશ કરવાને બદલે જ્યારે તે સ્વપ્ન પાછળના અમૂર્ત ભાવને પકડે છે ત્યારે તેની આંખો ખૂલી જાય છે અને પોતાની મનઃસ્થિતિનું તેને સાચું ભાન થાય છે. નાટકમાં પણ એવું જ થાય છે. કેટલાંક નાટકો આપણને રહસ્યમય, બેહૂદાં, વિચિત્ર કે ન સમજાય એવાં લાગે છે. કેટલાંક નાટકોના અર્થ આપણને ઊંડા, ભેદી, હાથમાંથી જાણે સરી જતા હોય એવું લાગે છે. પરંતુ આવાં નાટકનો અર્થ ખોળવો એ પેલાં સ્વપ્નનો અર્થ ખોળવા બરાબર છે. કારણ કે સ્વપ્નમાં દેખાતાં પાત્રો કે પરિસ્થિતિઓ સ્વપ્ન જોનારનાં મનમાં એક નિશ્ચિત ભાત(pattern) ઉપસાવે છે. અને આ ભાતથી પેદા થતી એકંદર અસર એ સ્વપ્નનો અર્થ ધારણ કરે છે. આવી જ રીતે નાટકની પણ પોતાની એકંદર ભાત(overall pattern) હોય છે જે નાટકનો અર્થ પ્રગટ કરવામાં કારણભૂત બને છે. સ્વપ્નમાં જોવા મળતી એકંદર ભાત એ જીવનના જટિલ અનુભવો સામેની વ્યક્તિના પ્રતિભાવોનું આંતરસત્વ છે. આ ભાત પણ એનાં પોતાનામાં એક વિચાર જ છે. નાટકના સંદર્ભે આ ભાત એ જીવનના જટિલ અનુભવો જોઈ ચૂકેલા નાટ્યકારનો એક વૈચારિક કલાત્મક પ્રતિભાવ છે. સ્વપ્નના અર્થની માફક નાટકનો અર્થ પણ એક રૂપકાત્મક છાપ કે છબી(image) ઉપસાવે છે. નાટકો ભલે ગમે તેટલાં ફિલૉસૉફિકલ, તાર્કિક કે વાસ્તવિક લાગે, તેમની વાસ્તવિકતા, તાર્કિકતા કે ફિલૉસૉફી નાટકના બહોળા અર્થનો જ એક હિસ્સો છે. અને આ અર્થ જ નાટકની સમગ્ર ભાત અને ઘટકોને એકબીજા સાથે જોડી

પ્રેક્ષકોનાં મનમાં એક સરેરાશ છબી ઉપસાવે છે જેને સર્વાધિક પ્રભુત્વ ધરાવતી પ્રમુખ છબી(commanding image) કહે છે.

નાટ્યકાર તેનાં નાટક દ્વારા જે મુખ્ય વિચાર(કે 'સંદેશ') વ્યક્ત કરવા માંગે છે તેનું એકદંર સત્વ તે આ ઊપસતી 'પ્રમુખ છબી' છે. સ્વપ્નના અર્થની જેમ આ સત્વ એક ઊંડી પ્રતીતિ છે, એક વૈચારિક સંકલ્પના છે, નાટકના આખેઆખા સ્વરૂપમાંથી નીપજેલો સઘન અનુભવ કે પ્રભાવ - એ જ નાટકનો ખરો અર્થ છે. નાટકમાંથી કઈ રીતે અર્થ નીપજે છે તે સમજી લીધા બાદ હવે નાટકની નવી વ્યાખ્યા કરવી સરળ બને છે. આ એવી વ્યાખ્યા છે જેમાં પ્રાચીન ક્લાસિકલ નાટકોથી માંડીને ઍબ્સર્ડ જેવા પ્રયોગશીલ નાટકોનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. 'A play is an image of human life created in the minds of an audience by the enactment of a pattern of events.' (નાટક એ માનવજીવનની એક ચિત્રાત્મક છાપ કે છબી છે જે વિવિધ ઘટનાઓથી આકાર લેતી અવનવી ભાતોની રજૂઆત દ્વારા પ્રેક્ષેકોનાં મનમાં સર્જાય છે.

સ્વપ્ન જોનારનાં મનમાં તેનાં વ્યક્તિગત તાણ અને અજંપાની જે વિવિધ ભાતો સર્જાય છે, જે એકંદર છાપ કે છબી ઊપસે છે, તેમાંથી જ એ સ્વપ્નનો અર્થ મળી આવે છે. નાટકમાંથી ઊપસતી છબી, છાપ કે ભાત પ્રેક્ષકોને ગમે તેટલી બેહૂદી, અતાર્કિક અને અવાસ્તવિક લાગે, પણ જેમ સ્વપ્ન જોનારને એ પોતાની જાત વિશેનું ખરું ભાન કરાવે છે તેમ નાટકને જોનારા પ્રેક્ષકો પર પણ નાટકની એક ચોક્કસ પ્રકારની છાપ, છબી કે ભાત સર્જવામાં જે કોઈ ભૌતિક ઘટનાઓ, તથ્યો કે પરિસ્થિતિઓ કારણભૂત બની હોય એ કારણોમાં જ નાટકનો અર્થ સમાયેલો છે. આ ભાત કે સ્વરૂપ ખુદ નાટકનો અર્થ, નાટ્યાત્મક કાર્ય(dramatic action)નો ક્રમ, નાટકમાંથી ઊઠતો એકંદર ભાવ(મૂડ) વગેરેનો સમન્વયકારી પ્રભાવ નિર્ધારિત કરે છે.

અર્થ સંદર્ભે નાટક અને સ્વપ્ન વચ્ચે સમાનતાઓ હોવા છતાં કેટલીક અગત્યની બાબતોમાં નાટક સ્વપ્નથી જુદું પણ પડે છે. જેમ કે સ્વપ્નમાં ઉપસતી છાપ અભાનપણે સ્વયંસ્ફુરિત છે. જ્યારે નાટકમાં ઉપસાવતી છાપ નાટ્યસર્જકની અંતઃસ્ફુરણાની સાથે સાથે તેના કેટલાક સભાન વિચારોનું પણ પરિણામ છે. સ્વપ્નમાં જોયેલાં દૃશ્યો કે ઘટનાઓનો વાસ્તવિક કે બુદ્ધિગમ્ય અર્થ ભાગ્યે જ નીકળી શકે. જ્યારે નાટકનો અર્થ નાટકના પાઠ(ટેકસ્ટ)માં જ સમાયેલો છે જેનો ઊંડો અભ્યાસ જરૂરી બની જાય છે. વધુમાં, સ્વપ્ન જોનારો જ પોતાનાં સ્વપ્નનો સર્જક છે એટલે તેનો અર્થ પણ તે પોતાની જાતને જ કેન્દ્રમાં રાખીને તારવવા મથે છે. આની સામે નાટ્યકાર નાટકના અર્થનું પ્રત્યાયન સામે બેઠેલા

પ્રેક્ષકો સાથે કરે છે. સ્વપ્ન અંગે માત્ર સ્વપ્ન જોનારો જ તેની તેના પર પડનારી અસરોનો અર્થ તારવી શકે. જ્યારે નાટ્યકલાનું (અન્ય કલાઓની માફક) એક સામાજિક પરિમાણ છે. નાટકથી પડતી અસરોની વિવિધ સ્તરે ચર્ચા પણ થઈ શકે, અભ્યાસ પણ થઈ શકે છે. અને છેલ્લે કોઈ નાટકને તમે 'માસ્ટરપીસ' - કલાના ઉત્કૃષ્ટ નમૂનારૂપ ગણાવી શકો, જ્યારે સ્વપ્નને ક્યારેય 'માસ્ટરપીસ' ન ગણાવી શકાય !

આ બધાનો સાર એટલો જ કે નાટકની 'પ્રમુખ છબી'(Commanding Image) જ નાટકનો મૂળભૂત અર્થ છે. જે બીજી કોઈ પણ કલાના અર્થની માફક તેનાં આખાંય સ્વરૂપ મારફતે વ્યક્ત થાય છે. આમ નાટકનાં અર્થઘટનનો મુખ્ય ઉદ્દેશ નાટકની પ્રમુખ છબી ઓળખી કાઢવાનો છે. અને નાટ્યકારે તેનાં મનમાં નાટક અંગે જે છબી કે સ્વરૂપ કલ્પ્યાં છે તેને શક્ય એટલી વફાદારીથી નાટ્યદિગ્દર્શકે બહાર લાવવાનાં છે. આમ નાટકનાં અર્થઘટનનો મૂળ મુદ્દો નાટ્યકારની જેમ જ નાટ્યકર્મનું એકંદર સ્વરૂપ, ભાત કે છબીને ખોળી કાઢવાનો કે ઉપસાવવા અંગેનો છે, જેની ભીતરમાં નાટકનો ખરો અર્થ સમાયેલો છે.

1.3 નાટક એટલે શું ?

નાટક એટલે રંગમંચ ઉપર વાસ્તવિક કે કાલ્પનિક ઘટનાઓ તેમજ વિવિધ પાત્રોના અભિનય દ્વારા, કોઈ વિષયની આસપાસ પ્રતીકાત્મક, રૂપકાત્મક કે નાટ્યાત્મક સ્વરૂપે ભજવણી કરે, વ્યક્તિઓ કે જૂથોને માનવજીવનની સંકુલતાઓને સમજવા, ઊંડા ઊતરીને તેના પર વિચાર કરવા, તેને અનુરૂપ જીવનને યોગ્ય ઘાટ આપવા તેમજ પોતાના વિચારો અને લાગણીઓને અસરકારક રીતે વ્યક્ત કરવા કાર્યક્ષમ બનાવે અને અંતમાં ભજવનારાઓ તેમજ તેને જોનારાઓ - બંનેને ભરપૂર આનંદ અને સંતોષ પ્રદાન કરે. ઍરિસ્ટોટલે નાટકની વ્યાખ્યા કરતાં કહેલું કે drama as a mimetic art, which takes its subject from life. તેના ગ્રંથ 'Poetics'માં ઍરિસ્ટોટલ નાટક અને ઇતિહાસ વચ્ચેનો ફરક સમજાવતા કહે છે કે ઇતિહાસ વાસ્તવમાં બનેલા બનાવોની નોંધ કરે છે અને વર્ણવે છે કે એ બનાવો કયાં અને કેવી રીતે બન્યા. જ્યારે નાટક એ જ બનાવોની વૈકલ્પિક સંભાવનાઓ દર્શાવે છે કે એ બનાવો બીજી કઈ કઈ રીતે બની શક્યા હોત.

નાટક એ માનવલાગણીઓ અને વિચારોને ઊંડાણથી ખંખોળવાનું, સમજવાનું તેમજ તેને વ્યક્ત કરવાનું એક અનોખું સાધન છે. નાટક એ દરેક સમાજ કે સંસ્કૃતિમાં પ્રચલિત એવાં વાણી-વિચાર-વર્તનનું એક કલાત્મક સ્વરૂપ

છે અથવા કહો કે માનવજાતની મૂળભૂત પ્રવૃત્તિ છે. નાટક એ સમાજનું પ્રતિબિંબ છે, નટ-પ્રેક્ષક બંને માટે પથદર્શક છે તેમજ વ્યક્તિત્વવિકાસ માટે સૌથી મોટું પ્રેરણાસ્રોત છે. શ્રેષ્ઠ નાટક સમાજને ઉચ્ચ કક્ષાએથી વિચાર, ચિંતન, લાગણીઓ, આનંદ, હળવાશ અને પ્રસન્નતાનો દિવ્ય અનુભવ કરાવે છે. માણસના સર્વાંગી વિકાસમાં અસાધારણ યોગદાન આપે છે.

નાટક વ્યક્તિવિકાસમાં જુદી જુદી રીતે ફાળો આપે છે : વ્યક્તિની કલ્પનાશીલતાને વિકસાવે છે, પોતાની કલાત્મક અભિવ્યક્તિને બળ આપે છે, વ્યક્તિ કે સમાજની નિર્ણયશક્તિ તેમજ વિવિધ સમસ્યાઓના ઉકેલ શોધવાની કાર્યક્ષમતામાં વધારો કરે છે, વ્યક્તિની જાત વિશેની તેમજ બાહ્ય જગત વિશેની સમજણમાં વધારો કરે છે, તેનો આત્મવિશ્વાસ વધારે છે તેમજ બીજાઓને વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિકોણ સાથે પ્રેમ અને આદરથી ગણતરીમાં લેવા તૈયાર કરે છે.

નાટકની વ્યાખ્યા કરતા પશ્ચિમનો નાટ્યવિદ્ માર્ટિન એસલિન લખે છે કે ‘નાટક એ જીવનનું અનુકરણ દર્શાવતી એક રંગમંચીય પ્રસ્તુતિ છે જે પોતાનામાં વાસ્તવિક અને કાલ્પનિક કલા અને જીવનની સચ્ચાઈને રસપ્રદ રીતે સંયોજી, સ્થળ-કાળની મર્યાદામાં રહીને પાત્રો અને ઘટનાઓની રજૂઆત કરે છે. એમ જ સમજો કે કવિતાની કથનાત્મક લાક્ષણિકતાઓ અહીંયાં દૃશ્યકળાઓ સાથે સંયોજાઈને પ્રેક્ષકો સમક્ષ પ્રગટ થાય છે. નાટકમાં કહેવા જેવી તમામ બાબતો અહીંયાં દૃશ્ય રૂપે રજૂઆત પામે છે.’

નાટક એ સંવાદોની મદદથી સર્જવામાં આવતી એક સાહિત્યિક સંરચના છે જેમાં જીવનના સંઘર્ષો છે, કાર્યતત્વ છે, અવરોધો અને આપત્તિઓ છે, કોઈ નિશ્ચિત લક્ષ તરફ દોરી જતી કથા કે વિવિધ પરિસ્થિતિઓનું આલેખન છે. ખાસ તો આ સંરચનાનો હેતુ પ્રેક્ષકો સમક્ષ રંગમંચ પર તેની રજૂઆત કરવાનો છે. રંગમંચ પર નાટકનાં પાત્રોનાં સંવાદો અને કાર્યો દ્વારા નાટક આગળ ધપે છે. નાટકને ત્રણ અંકો અને વિવિધ દૃશ્યોમાં ગોઠવવાની રૂઢ થઈ ગયેલી પદ્ધતિ વાસ્તવમાં ગ્રીક પરંપરામાંથી ઊતરી આવી છે. આટલાં વર્ષોમાં નાટ્યરચના તેમજ ભજવણીની શૈલી પદ્ધતિઓ તેમજ નિયમપરંપરાઓમાં વિશ્વભરમાં ઘણા ફેરફારો આવતા રહ્યા છે. પરિવર્તનનું આ લક્ષણ ગ્રીક રંગભૂમિ પર તેમજ તે પછીથી વિકસેલી દુનિયાભરની વિવિધ રંગભૂમિઓ પર નિયમિત રૂપે જોવા મળ્યું છે. પ્રત્યેક નાટક તેનાં પાત્રોનાં સંવાદો અને કાર્યો દ્વારા પ્રેક્ષકો સમક્ષ સીધેસીધું પ્રત્યક્ષ રજૂઆત પામે છે. તેમાં વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ સર્જાય છે, પાત્રો તેમજ પરિસ્થિતિઓમાં નાટ્યાત્મક સંઘર્ષ, આકસ્મિક વળાંકો, નાનામોટા આઘાતો અને અંતમાં નિષ્કર્ષ કે સમાધાન જોવા મળે છે, નાટકના

પારંપરિક ઢાંચાને સમજવા માટે આ તબક્કાઓ ખૂબ જ ઉપયોગી છે.

સાહિત્યમાં નાટક એક લેખનનો પ્રકાર અથવા શૈલી છે. લખેલા નાટકનો હેતુ રંગમંચ પર તેની ભજવણી કરવાનો છે. નાટ્યલેખન રંગમંચ, રેડિયો, ટેલિવિઝન વગેરે જેવાં જુદાં જુદાં માધ્યમો માટે કરી શકાય છે, અલબત્ત, પ્રત્યેક માધ્યમની વિશેષતાઓને ધ્યાનમાં રાખીને તેની લેખનશૈલી કે ટેકનિકમાં માધ્યમને અનુરૂપ ફેરફાર કરવા જરૂરી બની જાય છે. કોઈ પણ માધ્યમ પર ભજવવાના હેતુથી લખાયેલાં નાટકની પ્રતને અંગ્રેજીમાં script(સ્ક્રિપ્ટ-કાચો મુસદ્દો) કહેવાય છે. 'સ્ક્રિપ્ટ' એ પોતાનામાં કોઈ સાહિત્ય નથી. સ્ક્રીપ્ટ એ માત્ર રંગમંચ પર નક્કરપણે આકાર લેનાર નાટકનો કાચો મુસદ્દો છે અથવા એક શાબ્દિક માળખું છે જેના આધાર પર દૃશ્યનાટકની આખીય ઇમારત ખડી કરવામાં આવે છે. આમ સ્ક્રિપ્ટ એ નાટકનું લિખિત સ્વરૂપ છે અને એ સ્ક્રિપ્ટની ભજવણી તે રંગભૂમિ છે. અંગ્રેજીમાં આ શબ્દોના અર્થો થોડા થોડા જુદા પડે છે. જેમ કે 'Theatre' એટલે નાટ્યગૃહ નહીં પણ નાટ્યપ્રવૃત્તિ, એવી રીતે 'Drama' એટલે નાટ્યપ્રકાર અથવા નાટ્યસ્વરૂપ અને 'Play' એટલે એ સ્વરૂપમાં લખાયેલું કોઈ એક લિખિત નાટક. એવી જ રીતે 'Dramatic' એટલે નાટ્યાત્મક, અર્થાત્ જેની અભિવ્યક્તિમાં તીવ્રતા છે, જેમાં સંઘર્ષ કે ઉત્તેજના છે, જેમાં પ્રેક્ષકોને સતત જકડી રાખવાની તાકાત છે એવી લેખનશૈલી, પાત્રાલેખનશૈલી કે અભિનયશૈલી. લિખિત નાટકનો ઉપયોગ બહુધા નટો દ્વારા થાય છે, નહીં કે પ્રેક્ષકો દ્વારા. અલબત્ત, માત્ર શોખને ખાતર કોઈ વ્યક્તિ પ્રકાશિત થયેલ નાટકનાં પુસ્તકને અવશ્ય વાંચી શકે છે. પરંતુ નાટકના સર્જન પાછળનો મૂળ હેતુ તેની ભજવણીનો છે. જે નાટક ક્યારેય ભજવાયું ન હોય અથવા ભજવી શકાય એવું ન લાગતું હોય તેનું લેખન પણ અંતે તો તેના લેખક દ્વારા ભજવવાના હેતુથી જ થયું હોય છે. સોફોકલીઝ કે શેક્સપિયર જેવા કેટલાક મહાન નાટ્યકારોનાં નાટકો સિવાય સામાન્યતઃ નાટક એ વાર્તા, કવિતા, નવલકથા કે નિબંધોની માફક વાંચવા માટેનું સાહિત્યસ્વરૂપ નથી. તેનું સર્જન જ મૂળમાં ભજવણી કરવાના હેતુથી થયેલું છે.

નાટક દૃશ્યમાધ્યમ(visual medium) હોવાથી તેમાં જોવું, નીરખવું, નિહાળવું (seeing) બહુ જરૂરી અંગ છે. અને એટલા માટે જ અન્ય સાહિત્યપ્રકારો - ગદ્ય કે પદ્યથી - નાટક જુદું પડે છે. નાટક ભજવવાના હેતુથી લખાતું હોવાથી તેની લેખનશૈલી અન્ય સાહિત્યપ્રકારોથી જુદી પડે છે. ઉદાહરણ તરીકે ગદ્યસાહિત્ય વાક્યો અને ફકરાઓનાં સ્વરૂપે લખાય છે, કવિતા પંક્તિઓ, કડીઓ કે પદોમાં લખાય છે જ્યારે નાટક સંવાદસ્વરૂપે લખાય છે, સાથે તેમાં લેખકે આપેલા

રંગનિર્દેશો(stage-instructions)નો પણ સમાવેશ થાય છે. નાટક વાંચતી વખતે નટ-દિગ્દર્શકને પાત્રાલેખનને વિકસાવવાની સામગ્રી મળે છે, સંવાદ કઈ રીતે બોલવો તેની સામગ્રી અને માર્ગદર્શન બંને મળે છે અને ભજવણી દરમિયાન નટે તખ્તા પર કઈ કઈ ક્રિયાઓ કરવી તે અંગે પણ દિશાસૂચન મળે છે.

(1) કથનાત્મક એટલે શું ? (What is 'Narrative' ?)

નાટક એક એવો લેખનપ્રકાર છે જેમાં પાત્રો અને સંવાદોની મદદથી વાર્તા કહેવામાં આવે છે અને પછીથી એ વાર્તા રંગમંચ પર ભજવવામાં આવે છે. રંગમંચ, ફિલ્મ, રેડિયો, ટેલિવિઝન વગેરે માધ્યમોની કથા, વાર્તા કે પ્લૉટનાં સર્વસામાન્ય લક્ષણો સૂચવવા માટે અંગ્રેજીમાં એક બીજો શબ્દ પ્રચલિત છે 'Narrative'. આ શબ્દ 'Narration' કે 'Narrator'નું જ એક રૂપ છે. 'નરેશન' એટલે કશુંક કહેવું, વર્ણવવું, બયાન કરવું. 'નરેટર' એટલે 'કહેનાર' અથવા નાટકની ભાષામાં પ્રવકતા, સૂત્રધાર કે કથાકાર. અને 'નરેટિવ' એટલે વાર્તા, કથા, અહેવાલ, વર્ણન, પ્લૉટ કે કથાસારનો 'કથનાત્મક ઢાંચો.'

વાસ્તવમાં 'Narrative' એ વિભિન્ન માધ્યમો - નાટક, ફિલ્મ કે ટેલિવિઝનની કથા-કથનશૈલી સૂચવતો એક સામાન્ય શબ્દ (common term) છે. તેમાં એક પછી એક બનતા બનાવોની શ્રેણી જાણી શકાય છે. કોઈ પણ માધ્યમને અનુરૂપ રસપ્રદ અને અસરકારક શૈલીમાં તેની કથા કે પ્લૉટને વિકસાવી શકાય એ પ્રકારનાં કથનાત્મક માળખાં(structure)ને એ નાટક કે ફિલ્મનું 'નરેટિવ' કહી શકાય. વાર્તા કે પ્લૉટમાં આમ બહુ ફેર નથી. પણ વાર્તામાં પાત્રો અને બનાવો વર્ણન દ્વારા સળંગ રજૂ થાય અને નવલકથામાં લંબાણ હોવાને કારણે એ જ વિગતો પ્રકરણવાર રજૂ થાય. જ્યારે નાટકમાં વાર્તા કહેવાની કથનાત્મક શૈલી વાર્તાની જેમ પરોક્ષ નહીં પણ પ્રત્યક્ષ હોવાથી પ્રકરણવાર નહીં પણ અંકવાર, પ્રવેશવાર કે દશ્યવાર હોય છે. નાટકના પ્લૉટમાં પણ વાર્તાની જેમ વર્ણન નહીં પણ સંવાદો અને પાત્રો દ્વારા થતાં કાર્યનું સૂચન હોય છે. નાટકની વાર્તા કે કથાવસ્તુ માટે 'Plot' શબ્દ વપરાય છે કારણ કે નાટક ભજવણીનું માધ્યમ હોવાથી તેમાં શ્રેણીબદ્ધ ઘટનાઓની નાટ્યાત્મક ગોઠવણી મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. આ ગોઠવણી જેટલી રસપ્રદ અને ચુસ્ત એટલું જ નાટકનું 'નરેટિવ' અથવા પ્લૉટ આકર્ષક કહી શકાય.

સાહિત્યની સૈદ્ધાંતિક દષ્ટિએ 'નરેટિવ' અર્થાત્ 'કથનાત્મક'ની નિશ્ચિત વ્યાખ્યા કલ્પના-આધારિત સાહિત્યિક લખાણ પૂરતી કરવામાં આવી છે. આ કથનાત્મક સાહિત્ય-સ્વરૂપમાં લેખક અથવા તેણે નિરૂપેલો સૂત્રધાર તેના

વાચકોને સીધા જ સંબંધે છે. 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધ સુધી મોટા ભાગની સાહિત્યિક સમીક્ષાઓ માત્ર કવિતાને કેન્દ્રમાં રાખીને જ કરવામાં આવતી હતી જેમાં ખાસ કરીને મહાકાવ્યો જેવાં કે હૉમરનું 'ઇલિયડ', મિલ્ટનનું 'પૅરેડાઇઝ લોસ્ટ' કે શેક્સપિયરનાં કેટલાંક કાવ્યનાટકો વિવેચકોનાં ધ્યાન પર હતાં. મોટા ભાગનાં કાવ્યોમાં કવિ કે લેખકથી અલાયદો એવો કોઈ સૂત્રધાર(નરેટર) નહોતો.

પરંતુ સાહિત્યનાં નવલકથા-સ્વરૂપમાં સૂત્રધાર ઉપરાંત કથામાં આવતાં બીજાં અનેક પાત્રોના અવાજોનો પણ સમાવેશ થવા લાગ્યો. એમાં ક્યાંક ક્યાંક એવી શક્યતાઓ પણ જોવા મળી જ્યાં સૂત્રધારના દૃષ્ટિકોણથી કૃતિના સર્જકનો મત જુદો પડતો હોય. 18મી સદીથી નવલકથાનાં સ્વરૂપનો જોરદાર ઉદય અને ચોમેર પ્રચાર-પ્રસાર થતાંની સાથે જ લેખકને મુકાબલે સૂત્રધારની વિભાવનાએ સાહિત્યિક સિદ્ધાંતમાં સૂત્રધારની અગત્ય વિશે કેટલાક સવાલો ઉઠાવ્યા. ખાસ કરીને એવું પ્રસ્તાવિત કરવામાં આવ્યું કે સાહિત્યકૃતિમાં સૂત્રધાર દ્વારા કોઈ મુદ્દાઓ પ્રત્યે વાચકોનું ધ્યાન આકર્ષવું અથવા સમગ્ર કૃતિનાં ઢાંચા કે બંધારણ(format and structure)ને દેખીતી રીતે આકર્ષક બનાવવું એ બધાં કરતાં કૃતિની વિષયવસ્તુના વિવિધ દૃષ્ટિબિંદુઓ તેમજ અનેકવિધ અર્થઘટનની સંભાવનાઓને બહાર લાવવાનું કામ વધારે અગત્યનું ગણવું જોઈએ.

કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકારની કથનાત્મક શૈલીને કંડારવી તે એક અત્યંત સૌંદર્યલક્ષી કલા(aesthetic art) છે. અસરકારક વાર્તાસર્જનના વિચારપૂર્વકના બંધારણમાં અનેક સૌંદર્યલક્ષી કલાત્મક ઘટકોનો ફાળો હોય છે. આ ઘટકોમાં કથનાત્મક માળખાં(narrative structure)નો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. તેમાં પ્રતીતિજન્ય આરંભ, મધ્ય અને સમાપન અથવા કથાનો યોગ્ય ઉઘાડ, વિકાસ, પરાકાષ્ઠા અને અંતમાં સમાધાન, ઘટનાઓની ક્રમશઃ સુગ્રથિત ગોઠવણી, વર્તમાનમાં વિષયની પ્રાસંગિકતા તથા કથામાં આવતાં અગત્યનાં પાત્રાલેખનો પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય છે.

પુરાતન ગ્રીક નાટ્યપરંપરા મુજબ કૉમેડી અને ટ્રેજેડીનાં હસતાં-રડતાં મહોરાં પાશ્ચાત્ય નાટ્યકલાનું એક આગવું પ્રતીક ગણાય છે જેમાં નાટક મુખ્યત્વે બે ભાગમાં વિભાજિત હતું - કરુણાન્ત અને પ્રહસન. ભારતીય નાટક નવ પ્રકારના રસના પ્રાધાન્યનો ઉલ્લેખ કરે છે. પરંતુ તેમાં હાસ્ય કે કરુણ રસનાં નાટકો જેવું ચુસ્ત વિભાજન નથી. પૂર્વપશ્ચિમ વચ્ચેની એક સમાનતા પણ છે : બંનેની પ્રાચીન નાટ્યકલામાં કાવ્યનું એક વિશેષ મહત્વ હતું. નાટકમાં ગદ્ય તેમજ પદ્ય સ્વતંત્ર તેમજ મિશ્ર સ્વરૂપે છૂટથી પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો. પશ્ચિમમાં ઍરિસ્ટોટલનું 'Poetics' અને ભારતમાં આચાર્ય ભરતે રચેલું 'નાટ્યશાસ્ત્ર' -

આ બંને ગ્રંથો નાટ્યકલા સંબંધી સિદ્ધાંતો તારવી આપવામાં તેમજ નાટક અંગે સર્વાંગી માર્ગદર્શન આપવામાં પ્રમાણભૂત ગ્રંથો તરીકે આજે પણ પ્રતિષ્ઠિત છે.

(2) નાટક અને નાટ્યાત્મક(Drama and Dramatic) :

નાટક - 'ડ્રામા' એ ગ્રીક શબ્દ પરથી ઊતરી આવ્યો છે. ગ્રીક ભાષામાં 'Drama' એટલે ક્રિયા અથવા કાર્ય - Action. આ શબ્દ તેના ક્રિયાપદ 'drao' ('to do' or 'to act') એટલે કે 'કશુંક કરવું' પરથી લેવામાં આવ્યો છે. ડ્રામા અથવા નાટક એટલે પ્રેક્ષકોની સમક્ષ રંગમંચ ઉપર નટો દ્વારા નાટકની ભજવણી. રંગમંચ અને પ્રેક્ષાગૃહ - બંનેમાં માનવસમૂહનો સાથ-સહયોગ રહેલો છે. નાટક અનેક કલાકારોના સહયોગથી ભજવાય છે અને સામે પ્રેક્ષકો પણ મોટી સંખ્યામાં બેસીને નાટ્યપ્રયોગને નિહાળે છે. સાહિત્યના અન્ય પ્રકારોથી અલગ એવા નાટ્યપાઠ(dramatic text) રૂપે રચાયેલું નાટકનું માળખું(dramatic structure) સંયુક્ત નાટ્યનિર્માણ અને પ્રેક્ષકોના સંયુક્ત આવકારથી પ્રભાવિત થાય છે.

19મી સદીથી લખાતાં કે ભજવાતાં નાટકો માટે 'ડ્રામા' શબ્દ એક ખાસ વિશેષ અર્થ સાથે પ્રયોજવામાં આવે છે. કારણ કે આ નાટકોનું અગાઉ જણાવ્યું તેમ કૉમેડી અને ટ્રેજડીના બે ચુસ્ત ખાનાંમાં વિભાજન થઈ શકે તેમ નથી. જેમ કે ચેખૉવનું 'Ivanov', હૉપ્ટમેનનું 'The Weavers', બ્રેખ્તનું 'The Threepenny Opera' કે પછીનાં બર્નાર્ડ શૉના 'Arms and the Man' કે 'The Apple Cart' જેવાં નાટકો માત્ર કૉમેડી કે ટ્રેજડીના ચોકઠામાં મૂકી શકાય એવાં નથી. વળી વીસમી સદીમાં સમાજમાં ખૂબ જ લોકપ્રિય બનેલાં અન્ય માધ્યમો ટીવી, ફિલ્મ, રેડિયો વગેરેથી નાટકને જુદું પાડવા તેમજ ઑપેરા, મ્યુઝિકલ્સ કે બેલેથી પણ નાટકને જુદું પાડવા 'ડ્રામા' શબ્દનો સ્વતંત્ર શબ્દપ્રયોગ આજે પ્રચલિત બન્યો છે. નાટ્યકલાનો ઉપયોગ ટીવી, રેડિયો, કે ફિલ્મ જેવાં માધ્યમો માટે પણ કરવામાં આવે છે, પરંતુ ત્યાં આગળ વિવિધ માધ્યમોની વિશેષતા સૂચવતી ટૅક્નિક્સ બદલાઈ જવાથી નાટકની રજૂઆતનું દૃશ્યસ્વરૂપ પણ ધરમૂળથી બદલાઈ જાય છે. એટલે ડ્રામા મુખ્યત્વે રંગમંચ પર પ્રેક્ષકોની હાજરીમાં જીવંતપણે રજૂ થતી ભજવણીના સંદર્ભે જ પ્રયોજાય છે. અલબત્ત, ટીવી કે ફિલ્મોમાં થતી રજૂઆતોની તીવ્રતા દર્શાવવા માટે પણ 'ડ્રામા' કે 'ડ્રામેટિક' શબ્દનો છૂટથી ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

જ્યારે આપણે નાટક કે ફિલ્મ જોતી વખતે પાત્રનાં વર્તનને અથવા પરિસ્થિતિને નાટ્યાત્મક કે ડ્રામેટિક કહીને આવકારીએ છીએ ત્યારે સામાન્યતઃ

તેનો અર્થ એ થાય છે કે એમાં પ્રેક્ષક તરીકે તીવ્રતા કે ઉત્તેજના અનુભવાય છે અથવા જોતી વખતે તે અત્યંત પ્રભાવશાળી કે સ્તબ્ધ કરી દેનારું લાગે છે. રંગમંચ પર નાટક જોતી વખતે નાટકમાં આવતી તણાવગ્રસ્ત પરિસ્થિતિને કારણે પ્રેક્ષકોનાં મન ઉત્તેજિત થઈ જાય છે, કશુંક મનોવાંચ્છિત બનવાની અપેક્ષાઓ જન્મે છે, પ્રેક્ષકો ચિંતાથી અવઢવમાં મુકાઈ જાય છે કે નાટકમાં હવે શું બનશે ? આ પાત્રોનું શું થશે ? શું એમાંથી કોઈ કોઈને મારી નાખશે ? કોઈ કોઈને બચાવવા પોતાનું સમર્પણ કરશે ? ક્યાંકથી અચાનક મદદ આવી પહોંચશે? કશુંક અણધાર્યું બનવા પામશે ? અંતમાં બે પાત્રો પ્રેમની કબૂલાત કરશે કે છૂટાં પડી જશે? નાટક વાંચતી વખતે પણ આપણાં મનમાં આ જ પ્રકારના પ્રશ્નો કે લાગણીઓ જન્મે છે, જેમ કે શું રાજા ઇડિપસને ખબર પડી જશે કે તેના રાજ્ય પર ઊતરી પડેલી આફત માટે તે ખુદ જવાબદાર છે અથવા શું હેમલેટ તેના પિતાની હત્યાનો બદલો લઈ શકશે ? આ પ્રકારના પ્રતિભાવો જન્મવાથી જ નાટકની ભજવણી રસપ્રદ બને છે.

નાટકનું સાહિત્ય, નાટકનો ઇતિહાસ, નાટકનાં વિવિધ પાસાંઓની સૈદ્ધાંતિક સમજણ, નાટકની ભજવણીના વિવિધ અંગોની માહિતી અને તાલીમ, નાટ્યનિર્માણના બીજા ટૅક્નિકલ પાસાંઓ વગેરેનો ઊંડો અભ્યાસ આપણને શિખવાડે છે કે નાટક વાંચવાથી કે ભજવવાથી પેદા થતી ઉત્તેજના અને આનંદ પાછળ કયા કારણો રહેલાં હોય છે. પરિણામે કોઈ નાટક શું કામ નિષ્ફળ જાય છે, શાથી કોઈ નાટક બિલકુલ અસર પાડી શકતું નથી, શાથી કોઈ નાટકની ચુસ્ત ભજવણી છતાં નાટક સમજી શકાતું નથી વગેરે મુદ્દાઓ નાટ્યકલાનો વિગતવાર અભ્યાસ કરવાથી સ્પષ્ટ થાય છે.

(3) નાટક એક આગવી કળા(Drama, an Unique Art) :

એ નિર્વિવાદ હકીકત છે કે અન્ય કલાઓની માફક નાટ્યનિર્માણ પણ એક આગવી કલા છે. નાટકની ભજવણીમાં અભિનય, સેટ્સ, પ્રકાશ, સંગીત વગેરે રંગમંચીય ઘટકોનો યોગ્ય સમન્વય નાટકના કેન્દ્રવર્તી ભાવ અને આત્માને વ્યક્ત કરે છે. પ્રત્યેક ઘટક સ્વતંત્ર રીતે નહીં પણ એકમેકને પૂરક બને તે રીતે સહયોગમાં રહીને કાર્ય કરે છે. દરેક ઘટકનું સ્વરૂપ અને અભિવ્યક્તિની છટા એકબીજાથી જુદાં હોવા છતાં નાટકની ભજવણી વખતે તેની ફક્ત એક, સળંગ, સુગ્રથિત ભાત(ડિઝાઇન) ઊપસી આવે છે. આમ રંગભૂમિ એક સંયોજિત કલા(composite art) છે. આધુનિક નાટકનો દિગ્દર્શક નાટ્યનિર્માણ સાથે સંકળાયેલા તમામ ઘટકોનો મુખ્ય ડિઝાઇનર છે. દરેક ઘટક કઈ દિશામાં, કઈ

રીતે, કયા લક્ષ્યને નજર સમક્ષ રાખીને કાર્ય કરશે તે નાટકનો દિગ્દર્શક નક્કી કરે છે. દિગ્દર્શકનું કાર્ય આ તમામ ઘટકોને નાટકના મુખ્ય ભાવ અને ભજવણી માટે નિર્ધારિત કરેલી શૈલી સાથે એકરૂપ બને એ રીતે સંયોજિત કરવાનું છે.

નાટ્યકલા કોઈ થિયરીને આધીન રહીને કામ કરી શકે નહીં કારણ કે તે એક જીવંત કલા છે. તેમાં જીવતાજાગતા નટો સાથે તેમજ આપણી આસપાસ જીવાતાં જીવન સાથે કામ પાર પાડવાનું છે. નાટકને સૌંદર્યશાસ્ત્ર(Aesthatics) જોડે પણ સંબંધ છે. પરંતુ ચિત્ર, સંગીત, સાહિત્ય કે નૃત્યની માફક નાટકમાં કશું અમૂર્ત-અવ્યક્ત (abstract) ન ચાલે. નાટકની કથા, પાત્રો અને વિચારમાં એક પ્રકારની નક્કરતા, સંગીનતા(concrete) રહેલી છે જે પ્રેક્ષકોના પ્રતિભાવ મારફતે તરત જાણવા મળે છે. અલબત્ત, મર્યાદિત પ્રેક્ષકસમૂહો સામે ભજવાતાં (મેટરલીંક, કાફકા કે બૅકેટ જેવાઓના) પ્રયોગશીલ નાટકોમાં ઉપર સૂચવેલ અમૂર્ત-અવ્યક્ત વિચારો સંકળાયેલા હોઈ શકે. બાકી એ સિવાય કોઈ પણ કલામાં જ્યારે શબ્દો આવે, જીવતાજાગતા માણસો આવે, સંબંધોની વાત આવે ત્યારે એ કલા અમૂર્ત રહી જ શકે નહીં.

બીજું રંગમંચકલા સાપેક્ષ છે, નિરપેક્ષ નહીં (relative and not absolute).નાટકનો હેતુ સામેનાઓ પર અસર પાડવાનો છે. અને આ અસર પાડવાની રીતો ભલે જુદી જુદી હોય પણ તેનો આધાર તેને ઝીલનારાઓની સામાજિક સ્થિતિ, મનોવલણો, સંજોગો, પૂર્વગ્રહો વગેરે પર રહેલો છે. જેમ કે યુદ્ધો, હુલ્લડો, વર્ગસંઘર્ષ, ગરીબી, સામાજિક ઊથલપાથલ, દુષ્કાળ વગેરેથી પિસાતા-રિબાતા લોકો ક્યારેય અપેક્ષિત સંવેદનશીલતાથી કોઈ એક નાટકની અસરોને ઝીલી શકે નહીં. નાટકના વિવિધ ઘટકોમાં તેમજ શૈલીમાં ગમે તેટલી એકતા હોય, ગમે તેટલી નવીનતા અને તાજગી હોય તો પણ દરેક પ્રેક્ષકસમૂહ સામે નાટક સફળ થશે જ તેમ ખાતરીપૂર્વક કહી શકાતું નથી.

સચ્ચાઈ એક જ છે કે રંગમંચકલા એકદમ વાસ્તવિક અને વ્યવહારુ કલા છે. તેના તમામ ઘટકો સાથે ડિઝાઇનનું તત્વ અનિવાર્યપણે વણાયેલું છે. પણ યાદ એ રાખવાનું છે કે આ ડિઝાઇનનું મુખ્ય કામ નાટકને સુંદરતા આપવાનું નથી પણ તેના ભાવ અને વિચારને વ્યક્ત કરવાનું છે (not to beautify, but to express.) એવી જ રીતે ડિઝાઇનનું કામ નાટકના વિવિધ ઘટકો વચ્ચે ફક્ત એકતા સ્થાપવાનું કે નાટકની એકંદર ભાતને ઉપસાવવાનું નથી પણ પ્રેક્ષકોને પ્રેરિત, ઉત્તેજિત કે વિચલિત કરવાનું છે. કોઈ પણ નાટક તૈયાર કરવામાં એટલી બધી માનવીય અને યાંત્રિક અડચણો આવે છે કે ઘણી વાર નાટકનાં અંતિમ પરિણામ પાછળ નટો, દિગ્દર્શક અને ડિઝાઇનરોએ ખાસ હેતુ અને વિચારપૂર્વક

આપેલું યોગદાન નહીં પણ કેવળ કોઈ ચમત્કાર જ ભાગ ભજવી જાય છે! લી સિમૉન્સન નામના વિખ્યાત અમેરિકન સિનિક ડિઝાઇનરે કહેલું, "Drawings for the theatre are in fact 'desires'. They should all be signed with a question mark..." નાટકની ભજવણી ધ્યાનમાં રાખીને ડિઝાઇનરોએ દોરેલાં (સેટ્સ, પોશાકો કે મેકઅપને લગતાં) તમામ ચિત્રો વાસ્તવમાં જોવા જઈએ તો પાત્રોની આંતરિક ઇચ્છાઓ, આશા-એષણાઓને જ વ્યક્ત કરે છે. એ દરેકની સામે પ્રશ્નાર્થચિહ્ન છે : અર્થાત્ આ ઇચ્છાઓ-એષણાઓને પ્રેક્ષકો સમક્ષ વ્યક્ત કઈ રીતે કરવી ? પ્રેક્ષકો પર તેનો પ્રભાવ કઈ રીતે પાડવો ? આ વાત નાટ્યનિર્માણના તમામ ઘટકોને સમાનપણે લાગુ પડે છે.

(4) નાટક માત્ર 'થિયરી' નથી :

નાટક સાથે સંકળાયેલા નટ, દિગ્દર્શક કે ડિઝાઇનર - દરેકની એક માત્ર મથામણ અસરકારક અભિવ્યક્તિને લઈને છે. જ્યાં સુધી નાટકના વિવિધ ઘટકો વચ્ચે એકતા, સમતુલા, સંવાદિતા લાવનારી એકંદર ડિઝાઇન દ્વારા આ અભિવ્યક્તિને અસરકારક બનાવી શકાય ત્યાં સુધી ડિઝાઇનનું મૂલ્ય ઊંચું જ રહેવા પામે. પરંતુ નાટકની ડિઝાઇન માત્ર એક સાધન છે, સાધ્ય નથી. નાટકને અસરકારક બનાવવાની તે એક માત્ર પદ્ધતિ નથી. માત્ર ભજવણીના જુદાં જુદાં પાસાંઓમાંનું એ પણ એક પાસું છે. વાસ્તવમાં તો પદ્ધતિ કે થિયરીની ચર્ચાફિકર કર્યા વગર વ્યક્તિએ નાટ્યનિર્માણના અસલ કાર્યમાં ઝંપલાવવું જોઈએ. જો તે નાટ્યનિર્માણ અંગેની થિયરી, સૌંદર્યશાસ્ત્રના નિયમો અને ડિઝાઇન અંગેનાં પૂર્વનિર્ધારિત ચિત્રો, આલેખો, પ્લાન વગેરેને જડતાપૂર્વક વળગી રહીને નાટક ઊભું કરશે તો તે એક યાંત્રિક નિષ્પ્રાણ, ખોખું જ બની રહેશે. તેમાં નાટ્યનિર્માણની તમામ થિયરીનું અક્ષરસઃ પાલન જરૂર હશે પણ નાટકમાં ચેતના નહીં હોય, જીવનનો ધબકાર નહીં હોય, પ્રેક્ષકોને વિચલિત કે ઉત્તેજિત કરી દેનારી અસર નહીં હોય. એવાં નાટકો ડિઝાઇનર ગૉર્ડન ક્રેગે કઠપૂતળીઓને લઈને કલ્પેલાં નાટક જેવા સૈદ્ધાંતિક રીતે સંપૂર્ણ હશે પણ તેમાં નાટકની અનોખી કલા સિદ્ધ કરનાર જીવન નામનું તત્વ નહીં હોય.

આ બધાં કરતાં ભલે એક વાર દિગ્દર્શક તેના નટોને રંગમંચ પર રમતા કરી દે. નટોની સ્વયંસ્ફુરિત પ્રેરણાના બળે ભલે નાટ્યપાઠને જીવંત બનવા દે. દરેક પાત્રનું આગવું વ્યક્તિત્વ, પાત્રો વચ્ચેના સંબંધો, પારસ્પરિક ભાવપ્રતિભાવ, પાત્રોનું હલનચલન, વિવિધ ક્રિયાઓ, નટની પોતાની અને પાત્રની મનોદશા વચ્ચે એકરૂપતા સાધવા દરમિયાન નટની દ્વિધા કે સંઘર્ષ, નાટકના કેન્દ્રીય વિચારને

વર્તમાન સંદર્ભે લાગુ પાડવાના લેખક-દિગ્દર્શક-નટોના સહિયારા પ્રયાસો – વગેરે બાબતો નાટ્યનિર્માણની સાચી જમીની પ્રક્રિયા કે વાસ્તવિકતા છે. આ પ્રક્રિયા દરમિયાન જ નટ-દિગ્દર્શક પડે છે, ઊઠે છે, અટકે છે, વિચારે છે, ફેરબદલ કરે છે, સમાધાન કરે છે, જોખમો ઉઠાવે છે, અખતરા કરે છે, ઉત્તેજના અનુભવે છે અને ક્યારેક નાસીપાસ થાય છે. નાટકમાં જોવા મળતી અદભુત ક્ષણો કે ચમત્કૃતિઓ મોટા ભાગે પૂર્વઆયોજન કે કોઈ થિયરીને અનુસરવાનાં પરિણામસ્વરૂપ નથી હોતી. એ ક્ષણો સ્વયંસ્ફુરિત હોય છે જે લગાતાર પ્રયત્નો અને ભૂલો કરતાં કરતાં અચાનક આપમેળે નીકળી આવે છે. અહીં વાસ્તવમાં કોઈ જાદુ કે ચમત્કાર નથી પણ નાટકની પૂરેપૂરી સમજ હોય અને નટો તથા અન્ય સહયોગીઓ પ્રત્યે ભારોભાર આદર હોય તો આ સહિયારા પ્રયત્નોમાંથી કશુંક અસાધારણ અચૂક મળી આવે છે.

કહે છે કે શ્રેષ્ઠ ગણાતી રંગભૂમિના પગ હંમેશાં(એક અલગ વિશિષ્ટ અર્થમાં) માટીના બનેલા હોય છે. તેમાં ગજબની નરમાશ, સ્થિતિસ્થાપકતા અથવા હરઘડીએ પરિવર્તન પામવાની તૈયારી રહેલી હોય છે. રંગમંચ પર કાર્યરત માનવસામગ્રી અને પ્રેક્ષકસમૂહને લક્ષ્યમાં રાખીને ત્યાં હર પળ ફેરબદલ કે સમાધાનો કરવાં પડે છે. અને આ સતતની મથામણમાંથી જ કશુંક ઉન્મત્ત, ધરાતલીય અને પ્રાણવાન મળી આવે છે. તમે ગમે તેટલાં પુસ્તકો વાંચો, થિયરીઝ ભણો, સૌંદર્યશાસ્ત્રના નિયમો જાણો પણ જ્યાં સુધી તમે નાટ્યપાઠ હાથમાં ઝાલીને નટોને તેમના સંવાદો સાથે રંગમંચ પર ફરતા ન કરો ત્યાં સુધી તમને તેમજ કલાકારોને રંગમંચની વિશિષ્ટ માંગનો કે તેના અજબગજબના જાદુનો ખરો સંસ્પર્શ થતો નથી. રંગભૂમિ એ માત્ર કોઈ અમૂર્ત ખ્યાલ કે સંકલ્પના નથી. રંગભૂમિ એ નક્કર 'કાર્ય' છે. તેમાં સતત કશુંક સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ સ્તરે બન્યા કરે છે. કલાકારોએ એવું કશુંક કરી બતાવવાનું છે જેને જોઈને લોકો પર્યાપ્ત માત્રામાં માણી શકે, સમજી શકે, અનુભવી શકે, આખાય નાટકની એવી ડિઝાઇન તૈયાર થાય જેનાથી પાત્રોની લાગણીઓ, ભાવો અર્થ વગેરે નક્કરપણે મંચ પર મૂર્તિમંત થાય, નાટકની ભીતર રહેલા ભાવ કે વિચારની પ્રેક્ષકોને દઢ પ્રતીતિ થાય, નાટકનો મુખ્ય વિચાર કે અસર પ્રેક્ષકોની આરપાર ઊતરે.

(5) નાટકનું પૃથક્કરણ (Analysis of the play) :

નાટકનું વિશ્લેષણ કરતી વખતે ત્રણ પ્રશ્નો ચકાસવા જરૂરી છે : શું, શા માટે, કેવી રીતે ? ('what', 'why' and 'how' ?) સૌપહેલાં નાટક જેના બળે ઊભું છે એ (તેની) કરોડરજ્જુ(spine) ખોળી કાઢવી પડે. નાટકની મજબૂતી

પાછળ રહેલો તેનો એક સળંગ ભાવ કે વિચાર કયો છે ? અને આ ભાવ કે વિચાર અમૂર્ત કે કાલ્પનિક નથી પણ નક્કરપણે નાટકની કથામાં, સંવાદોમાં, પાત્રાલેખનોમાં, આંતરસંબંધોમાં, પાત્રોની આશા કે એષણાઓમાં, તેમના સંઘર્ષો ને મથામણોમાં સદેહે અવતાર લઈ શકે એ હદે વણાયેલો છે. નાટકને સમજવાની બીજી એક પદ્ધતિ નાટકને 'Verb'(ક્રિયાપદ) સમજીને ચાલવાની છે. નાટ્યકલા ફક્ત એક સ્થિર ભાવ નથી પણ પ્રવૃત્તિ છે, નક્કરપણે કશુંક કરવાની ઊર્જા છે. આપણે એ શોધી કાઢવાનું છે કે નાટકમાં 'શું' બને છે ? What is happing ? નાટકની અસર શામાંથી પેદા થાય છે ? નાટ્યપાઠ(ટેક્સ્ટ)માં આપણે એ ચકાસીએ કે પાત્રો સાથે શું બને છે અથવા શું બની ચૂક્યું છે. એક વાર આ ક્રિયા જાણવા મળે ત્યાર પછી તેની સાથે જ વણાયેલા બહોળા અર્થને સમજવો પડે જે નાટકની લિખિત કથાને તેમજ તેના હેતુમાંથી નીપજતાં વિવિધ પરિમાણોને સ્પષ્ટ કરી આપે. આમ નાટકનાં વિશ્લેષણ દરમિયાન પહેલું પગલું એ શોધી કાઢવાનું છે કે નાટકમાં શું બને છે અને તેમાંથી શું સ્પષ્ટ થાય છે.

બીજું પગલું નાટકમાં જે કંઈ બને છે તે શા માટે(why?) બને છે. આનો ઉત્તર આપણને સીધો પાત્રાલેખનો તરફ લઈ જાય છે. કારણ કે દરેક પાત્ર તરફથી કશુંક કરવા - ન કરવા પાછળ તેમનાં વ્યક્તિગત કારણો(motivation) રહેલાં છે. દરેક પાત્રનો અભ્યાસ તેની વિવિધ ઇચ્છાઓ અને ઇરાદાઓના જટિલ સંયોજનોથી બનેલી એક સતત ગતિશીલ વ્યક્તિ(dynamic person) તરીકે થવો જોઈએ. બીજું, એ હકીકત સ્વીકારવી ઘટે કે દરેક પાત્રનાં વિશિષ્ટ વાણીવર્તન તેની આસપાસના સામાજિક સંજોગો અને પરિસ્થિતિથી પ્રભાવિત હોય છે. અથવા કહો કે ઉપરોક્ત સવાલ 'શા માટે'(why)નો જવાબ પાત્રના એ સામાજિક સંદર્ભમાં રહેલો હોય છે. વ્યક્તિની ઇચ્છાઓ, એષણાઓ, કશુંક કરવા કે ચાહવા પાછળનાં તેનાં કારણો વગેરેને વ્યક્તિના સામાજિક સંદર્ભને અળગો કરીને ક્યારેય ચકાસી શકાય નહીં.

વ્યક્તિનું મુખ્ય કારકબળ(motivation) જ્યારે પાત્રને ખાસ કશુંક કરવા કે ચાહવાને એક ચોક્કસ રંગ કે ઓળખ આપે છે, કેટલાક આગ્રહો કે પૂર્વશરતોથી ગ્રસિત કરે છે, તેનાં વાણીવર્તનને પ્રભાવિત કરે છે ત્યારે બીજા ક્રમે પૂછવામાં આવેલો સવાલ 'શા માટે' (why ?), એ હવે પછીના ત્રીજા સવાલ માટેની અનુકૂળ પ્રસ્તાવના બની રહે છે અને એ સવાલ છે 'કેવી રીતે' (how ?). 'કેવી રીતે'નો ઉત્તર રંગમંચ પર થતી પાત્રોની ક્રિયાઓ અને કાર્યોમાંથી મળી શકે છે. પરંતુ આ સવાલ એનાથી થોડોક વધારે ઊંડો છે. તેમાં માત્ર પાત્રનાં હલનચલન કે ક્રિયાઓ પૂરતી જ વાત નથી. પરંતુ આ ક્રિયાઓ કઈ રીતે

ઘટે છે, તેમાં કેટલી તીવ્રતા રહેલી છે, ક્રિયાઓનાં સ્વરૂપ કે પ્રભાવ કેવાં છે? તેમાં કેટલી વાસ્તવિકતા કે અવાસ્તવિકતા રહેલી છે ? તેમાં કેટલું નિસર્ગવાદી છે, પ્રતીકવાદી છે કે કાલ્પનિક છે ? આ ઉપરાંત 'કેવી રીતે' (how ?)નો પ્રશ્ન સંતોષકારક રીતે હલ કરીએ તે પહેલાં પ્રત્યેક નટ કે પાત્રની વ્યક્તિગત અભિનયશૈલી તેમજ આખાય નાટકની એકદંર પ્રસ્તુતિશૈલી નિર્ધારિત કરવી પણ એટલી જ આવશ્યક બની જાય છે જે નાટકના એકંદર અર્થ કે ભાવને પ્રબળ અભિવ્યક્તિ આપે છે. આની સાથે સાથે સંગીત અને નૃત્ય જેવી અન્ય કલાઓ પણ એકંદર શૈલી જોડે બંધ બેસે તેવી રીતે પ્રયોજાઈને સમગ્ર નાટ્યનિર્માણનો અવિભાજ્ય હિસ્સો બની જાય છે. ત્યારબાદ નાટકની શૈલીને અનુરૂપ સેટ્સ, પોશાકો, મેકઅપ, પ્રકાશઆયોજન વગેરે પ્રેક્ષકો દ્વારા જોઈ શકાય એવાં રંગમંચીય ઘટકો નિર્ધારિત કરી શકાય. આ ઘટકો 'શું' અને 'શા માટે' (what and why) જેવા પ્રશ્નોનો ઉકેલ આપે છે તેમજ નાટકની કથામાંથી નીપજતો સામાજિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, તાત્ત્વિક કે આધ્યાત્મિક જેવો કોઈ વિશાળ અર્થ ધારણ કરે છે.

1.4 નાટકનું માળખું(Structure of Drama)

નાટ્યલેખનનાં માળખાં કે બંધારણ વિશેના કોઈ ચુસ્ત કડક નિયમો નથી. દરેક લેખક તેની કલ્પના અને સામર્થ્ય પ્રમાણે પ્રેક્ષકોને આનંદ અને સંતોષ આપી શકે એવું નાટક લખવાને સ્વતંત્ર છે. પરંતુ નાટ્યકલાના લાંબા ઇતિહાસમાં નાટકની વ્યાખ્યા, નાટકનું બંધારણ, નાટકની ટૅક્નિક વગેરે અંગે સિદ્ધહસ્ત કલાકારો, સમીક્ષકો અને નિષ્ણાતો દ્વારા નાટ્યકલાને ઉચ્ચતર બનાવવાના હેતુસર જુદા જુદા સિદ્ધાંતો રચવાના પ્રયત્નો અચૂક થયા છે. એક કુશળ સર્જક તેની કલ્પનાશીલતાથી કે આત્મસ્ફુરણાથી પોતાની કૃતિનું આગવું મૌલિક સર્જન કરે છે. સર્જનપ્રક્રિયાના સુદીર્ઘ અનુભવ બાદ અથવા કોઈ એક કલાકસબ ઉપર સંપૂર્ણ પ્રભુત્વ મેળવી લીધા બાદ એક સર્જક કોઈ પણ પ્રકારનું માળખું કે બંધારણ સર્જવા મુક્ત બની જાય છે : પણ તે પહેલાં નાટકના હર કોઈ વિદ્યાર્થી કલાકારે તેના પ્રાથમિક નિયમો પાછળનો સામાન્ય તર્ક સમજવો આવશ્યક છે. મહાન સર્જકો જેવી સ્વતંત્રતા ભોગવતા પહેલાં જો પાયાના નિયમો જાણી શકાય તો આગળ ઉપર અવનવા નક્કર નાટ્યપ્રયોગો રચી શકવાની યોગ્યતા હાંસલ થઈ શકે છે.

ઐતિહાસિક રીતે જોતાં નાટ્યકલાનો વિકાસ પ્રાચીન ગ્રીસમાં થયો. ઍરિસ્ટોટલ પહેલો વિચારક, દાર્શનિક અને કલાવિદ હતો જેણે તેના કલાસાહિત્યવિષયક ગ્રંથ 'Poetics'માં સૌપહેલી વાર નાટકના બંધારણ અને

વિકાસ અંગે સૈદ્ધાંતિક ભાષામાં સમજણ આપી. તેણે જણાવ્યું છે કે નાટક એક એવી સમગ્ર કૃતિ છે જેનો આરંભ છે, મધ્ય છે અને અંત છે. (beginning, middle and end.) આદર્શ નાટ્યલેખનમાં ઍરિસ્ટોટલે સમય-સ્થળ અને કાર્યની એકતા)unity of time, place and action)-નો નિયમ સૂચવેલો. સમયની એકતા એટલે નાટકમાં બનતી તમામ ઘટનાઓનો સમયગાળો એક દિવસથી વધારે ન હોવો જોઈએ. નવલકથાની જેમ નાટકની કથામાં વર્ષોનો ગાળો ન વીતે. સ્થળની એકતા એટલે નાટકની બધી ઘટનાઓ એક જ સ્થળે આકાર લેવી જોઈએ. કાર્યની એકતા એટલે નાટકની મુખ્ય ઘટનાઓ એક જ વાર્તારેખા-(storyline)માં સુગ્રથિત રીતે આગળ વધવી જોઈએ. અર્થાત્ મૂળ વાર્તામાં બહુ બધી પેટાકથાઓ, પાત્રો કે આડવાર્તાઓ ઉમેરીને નાટકને જટિલ નહીં બનાવવું જોઈએ.

ત્યાર બાદ રોમન કવિ હૉરેસે પાંચ અંકના નાટકની હિમાયત કરી. આ બાબતે એવો પણ નિયમ પ્રચલિત બન્યો કે નાટકમાં પાંચ અંકથી ઓછા કે પાંચ અંકથી વધારે અંકો હોવા જોઈએ નહીં. 1863માં રેનેસાં દરમિયાન નાટકો આઠ અંકોના પણ લખાતાં હતાં. 19મી સદીના જર્મન સમીક્ષક ગુસ્તાવ ફ્રેટેગે નાટકનાં બંધારણ કે માળખામાં આવતા નાટકના વિવિધ ભાગોનું આ રીતે વર્ગીકરણ કરી બતાવ્યું જે ખાસ કરીને ક્લાસિકલ નાટકો તેમજ શેક્સપિરિયન નાટકોને સમજવામાં મદદરૂપ હતું. (1) શરૂમાં સૌપહેલાં નાટકની માંડણી કરી આપતું પ્રાસ્તાવિક (introduction or exposition), (2) નાટકના પ્લૉટમાં દાખલ થતી સૌપહેલી ઉત્તેજક ક્ષણો (inciting moment), (3) ઉપરની તરફ ઊઠતું નાટ્યાત્મક કાર્ય (rising dramatic action), (4) છેવટની પરાકાષ્ઠા (climax), (5) ટોચના બિંદુએ પહોંચ્યા બાદ નીચેની તરફ વિરમતું કાર્ય (falling action), (6) સમાપન, સમાધાન, નિષ્કર્ષ (denouement).

(1) પ્રાસ્તાવિક (introduction or exposition) : નાટકની શરૂઆતમાં પ્રેક્ષકો સમક્ષ વાર્તાની અથવા વિષયની માંડણી થાય છે. નાટકના અગત્યનાં પાત્રોનો પરિચય થાય છે. નાટકનું વાતાવરણ, સંજોગો, પરિસ્થિતિ વગેરેથી પ્રેક્ષકો ક્રમશઃ પરિચિત બને છે. કેટલાંક નાટકોમાં શરૂ થયા પહેલાંની ઘટનાઓ અંગે પણ પાત્રો દ્વારા માહિતી મળે છે. આ સમગ્ર પરિચય પાત્રો વચ્ચેના સંવાદો, વાતચીત, કોઈ એકાદી ઘટના કે કેટલાક બિનવાસ્તવવાદી શૈલીનાં નાટકોમાં આવે છે તે રીતે સૂત્રધાર, કથાગાયન કે ગીત દ્વારા પણ નાટકનો પ્રારંભિક પરિચય પ્રેક્ષકોને મળે છે.

(2) ઉત્તેજક ક્ષણો (inciting moment) : નાટકમાં પરિચય કે પ્રાસ્તાવિક

પૂરું થયા બાદ ધીરે ધીરે ઘટનાઓ ઊઘડવા લાગે છે અને પ્લૉટના પ્રથમ વળાંકબિંદુ પર આવતાં સુધીમાં ઉત્કટતાની ક્ષણો અનુભવવા મળે છે. પ્રથમ અંકનો અંત ઉત્તેજના અને 'હવે આગળ શું'ના રહસ્ય સાથે આવે છે.

(3) નાટ્યાત્મક કાર્યનું આગળ ધપવું (rising dramatic action) : એ પછી મૂળ નાટ્યાત્મક કાર્ય(dramatic action), એટલે કે કથાના કેન્દ્રવર્તી સંઘર્ષ તરફ નાટક દોરાય છે. આને આપણે વળાંકબિંદુ(turning point) પણ કહી શકીએ. અહીંથી જ પ્રેક્ષકોને નાટકમાં ખરો રસ પડવાની શરૂઆત થાય છે. હવે પછીનાં એકેએક દૃશ્યો નાટકની આખરી પરાકાષ્ઠા તરફ ધીમે ધીમે ગતિ કરવા લાગે છે. ઉપરની તરફ ચડતું કાર્ય એટલે ઘટનાઓનું તીવ્રતા સાથે વિકસવું કે આગળ ધપવું. હવે બનતી ઘટનાઓ નાટકની સમગ્ર વાર્તાના એકદમ મહત્વના ભાગો છે. આખીય વાર્તામાં રસ પડવા પાછળ આ ઘટનાઓની રસપ્રદ રજૂઆત પ્રેક્ષકો પર સૌથી વધારે પ્રભાવ પાડે છે. નાટકના અંતે આવતી પરાકાષ્ઠા પણ પ્રેક્ષકોને ત્યારે જ સ્પર્શી શકે છે જ્યારે આ દૃશ્યોની માવજત એટલી કુશળતાથી કરવામાં આવી હોય.

(4) પરાકાષ્ઠા (Climax) : પરાકાષ્ઠા એ પ્રેક્ષકોને સૌથી વધારે સ્પર્શી જતી નાટ્યાત્મક પળો(most thrilling dramatic moments) છે. અહીંથી નાટકના નાયકનું પ્રારબ્ધ ધરમૂળથી બદલાઈ જાય છે. નાટક જો પ્રહસન હશે તો આ બિંદુ સુધી નાયક સાથે બધું ખરાબ જ બનતું આવેલું પણ હવે પછીના નાટકની વાર્તા નાયકની તરફેણમાં આગળ વધશે. નાયકની કેટલીક આંતરિક શક્તિઓ પણ તેના ખપમાં આવતી જોવા મળશે. અને જો નાટક કરુણાંત હશે તો નાટકની બધી બાબતો તેની વિરુદ્ધમાં

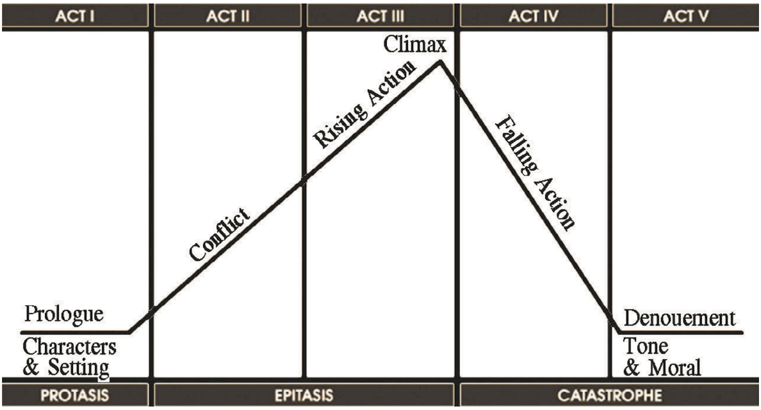
ગતિ કરતી જોવા મળશે. હવે પછી નાયક તેની જિંદગીમાં હતાશા, નિષ્ફળતા કે મૃત્યુ તરફ જવા લાગશે. ટ્રૅજેડીના નાયકની આંતરિક નબળાઈઓ પણ આ ક્ષણોએ બહાર આવશે.

(5) નીચે વિરમતું કાર્ય (Falling action) : જે કંઈ ઉપરની તરફ ચડતું ચડતું શિખરે પહોંચે છે તેણે અનિવાર્યપણે નીચે પણ આવવું જ પડે છે. આ અર્થમાં નીચેની તરફ વિરમતું કાર્ય એટલે નાટકના નાયક(protagonist) અને પ્રતિનાયક(antagonist) અથવા નાયક અને તેના વિરોધી પરિબળો વચ્ચેના સમસ્ત નાટક દરમિયાન ચાલેલા સંઘર્ષ પાછળનાં કારણો કે રહસ્યોને ખુલ્લાં પાડે છે. વાર્તાના અંકોડા છૂટા પડે છે, અજાણી રોમાંચક નાટ્યાત્મક વિગતો બહાર આવે છે. નાટકનો નાયક તેના વિરોધી તત્ત્વો સામે વિજય મેળવે છે

અથવા ઘોર પરાજયને પામે છે. નીચે વિરમતું કાર્ય નાટકનાં આખરી રહસ્યને ખોલી નાખે છે જેમાં સંઘર્ષના અંતિમ પરિણામ બાબતે પ્રેક્ષકોનાં ચિત્તમાં સતત દ્વિધા, ભય કે ઉચાટ રહેલાં હોય છે.

(6) સમાપન (denouement) : સમાપન, સમાધાન, ઉકેલ કે નિષ્કર્ષ(denouement) નીચે વિરમતાં કાર્યના અંતમાં બનતી ઘટના અથવા નાટકની પૂર્ણાહુતિ સૂચવે છે. સંઘર્ષનું સમાધાન થાય છે, ઉકેલ મળી આવે છે, નાટકનાં પાત્રો હળવાશ અનુભવે છે, તેમની લાંબી વ્યગ્રતા કે વ્યાકુળતાનું આખરે શમન થાય છે. સામે પ્રેક્ષકોની લાગણીઓનું પણ વિરેચન(catharsis) થાય છે. નાટકના પ્લૉટની બધી જ જટિલતાઓ ખૂલ્લી પડીને સ્પષ્ટ થઈ જાય છે અને પ્રેક્ષકોના રહસ્યનો અંત આવે છે. નાટક જો કૉમેડી - પ્રહસન હોય તો નાયક નાટકની શરૂઆતમાં હતો તેના કરતાં ઘણી વધારે સારી સ્થિતિએ પહોંચી જાય છે અને જો ટ્રેજડી - કરુણાન્ત હોય તો કોઈક મોટાં સંકટ (catastrophe) સાથે નાટક પૂરું થાય છે. એટલે કે નાટકની શરૂઆતમાં નાયક જે સ્થાને હતો ત્યાંથી અનેકગણી વધારે ખરાબ અને કરુણ સ્થિતિએ જઈ પડે છે. (જેમ કે ગ્રીક નાટક 'King Oedipus'માં રાજા ઇડિપસ પોતે આચરેલ 'જઘન્ય પાપ' – પોતાની મા સાથેનો જાતીય સંબંધ – નું પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા જાતે પોતાની આંખો ફોડી નાખીને અંતમાં રાજપાટ છોડી જાય છે) શેક્સપિયરની કૉમેડી 'As You Like It'માં બે મુખ્ય પ્રેમી પાત્રો લગ્ન કરી લે છે, દુષ્ટ કાર્ય કરનાર પાત્રો પસ્તાવો કરે છે અને શાસક પોતાનું રાજ્ય પાછું મેળવે છે. જ્યારે તેની બધી ટ્રેજેડીઝમાં નાટકના અંતે એક કે વધારે પાત્રો મૃત્યુ પામે છે.

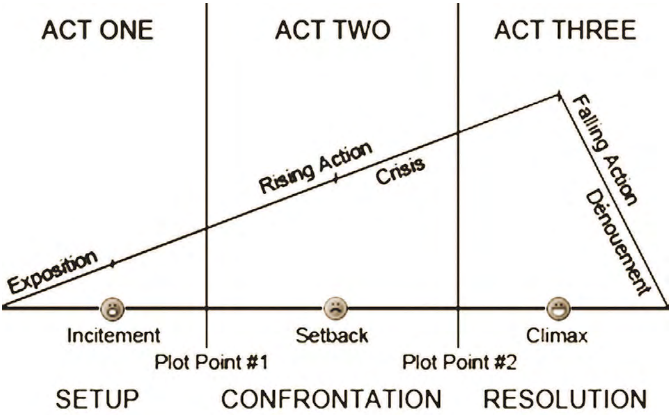
જર્મન સમીક્ષક ગુસ્તાવ ફ્રેટેગ નાટકના માળખાં કે ઢાંચા(structure)ને પિરામિડના આકાર સાથે સરખાવે છે. તેના કહેવા પ્રમાણે નાટકની આખરી પરાકાષ્ઠા પિરામિડનો ટોચનો ભાગ છે. પિરામિડ આકારનું આ માળખું દર્શાવે છે કે કેવી રીતે નાટકમાં વિકસતી જુદી જુદી ગૂંચવણભરી પરિસ્થિતિઓ અને લાગણીશીલ તનાવો પિરામિડની ઉપરની બાજુએ ક્રમશઃ ચડતા જાય છે. એક વાર પિરામિડની ટોચે, પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી ગયા બાદ કેવી રીતે નાટકનું કાર્ય(action) નીચે ઊતરવાની શરૂઆત કરે છે. ટોચે પહોંચી ગયેલો તણાવ હવે હળવો થવા લાગે છે, પરિસ્થિતિની ઉત્કટતા હવે ઘટવા લાગે છે અને છેવટે નાટક કોઈક પ્રકારના અંત, પૂર્ણતા, સમાપન, ઉકેલ કે સમાધાન-(denouement)માં પરિણમતું જણાય છે.



પાંચ અંકમાં વિભાજિત "Freytag's pyramid"

ઘડિયાળની ચાવી જે રીતે મહત્તમ બિંદુ સુધી ચડાવ્યા બાદ સમયની સાથે ધીમે ધીમે ઊતરવા લાગે તે જ રીતે નાટકમાં અડધા ભાગ સુધી વણસેલી, ગૂંચવાયેલી તંગ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓના અંકોડા બાકીના અડધા ભાગ દરમિયાન ધીમે ધીમે ખૂલવા લાગે, પરિસ્થિતિ ઉકેલાવા લાગે, શરૂથી ઘેરાયેલાં તમામ રહસ્યો કે કારણો ઉદ્‌ઘાટિત થવા લાગે અને છેવટે નાટકનું સમાપન એવી રીતે થાય જેનાથી પ્રેક્ષકોને અસાધારણ હળવાશ, સંતોષ, આનંદ કે નિરાંતનો અનુભવ થાય.

સૌપહેલી વાર હેનરિક ઇબ્સને 1880માં પાંચ અંકનો નિયમ તોડ્યો અને ત્રણથી ચાર અંકનાં નાટકો લખવાની શરૂઆત કરી. નીચે દર્શાવેલ આલેખમાં, ત્રણ અંક દરમિયાન નાટ્યવસ્તુનો વિકાસ ક્રમે ક્રમે આ રીતે આગળ વધે છે :



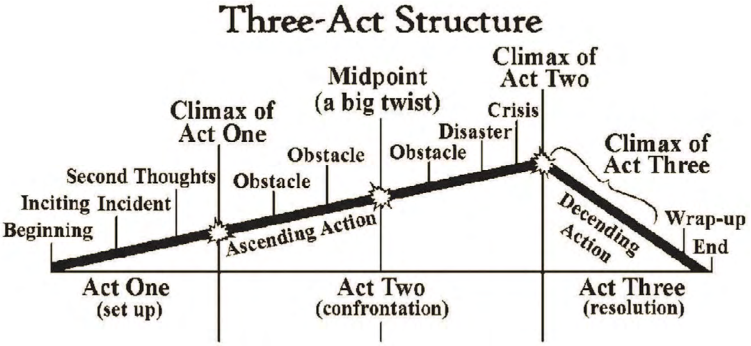
ત્રિઅંકી નાટકનું માળખું

પ્રથમ અંક - મોટા ભાગે પાત્રો અને વાર્તામાં આવતી પરિસ્થિતિઓનો પરિચયાત્મક આરંભ(introduction or exposition) હોય તેનાથી મુખ્ય પાત્રો, તેમના સંબંધો અને તેઓ જે સમાજ કે પરિસ્થિતિ વચ્ચે જે હાલતમાં રહે છે તેની પ્રેક્ષકોને જાણ કરે છે. ત્યારબાદ મુખ્ય પાત્ર કે પાત્રોની આસપાસ કેટલીક ગતિશીલ ઘટનાઓ(dynamic incidents) બનવા તરફની ભૂમિકા રચાય છે. આ ઘટનાઓ સાથેની ટકરામણ અને તેની સાથે બાથ ભીડવા મથતાં પાત્રો એનાથી ય ઉત્કટ ઘટના સર્જવા તરફ ગતિ કરે છે જેનાથી નાટકમાં પ્રથમ વળાંકબિંદુ(turning point) જોવા મળે છે. આ બિંદુ (1) પ્રથમ અંકના અંતને સૂચિત કરે છે, (2) પ્રેક્ષકોને ખાતરી થાય છે કે હવે પછી નાટકમાં મુખ્ય પાત્રની જિંદગી પહેલાં જેવી નહીં રહે, (3) અને એક એવો નાટ્યાત્મક પ્રશ્ન ઉદભવે છે જેનો ખરો જવાબ નાટકના અંતમાં જ મળવો શક્ય બને છે. અને આ જવાબનો સંપૂર્ણ આધાર મુખ્ય પાત્ર શું કરશે, કયો નિર્ણય લેશે તેના પર અવલંબે છે. દા.ત., ચોરાઈ ગયેલો કીમતી હીરો પાછો મળશે ? પ્રેમી તેની પ્રેમિકાને અંતમાં પાછી મેળવી શકશે ? ખૂની અંતમાં પકડાશે ખરો ? વગેરે.

નાટકનો બીજો અંક - ઉપરની તરફ ગતિ કરતાં કાર્ય(rising action) તરીકે ઓળખાય છે. નાટકનો નાયક પહેલા વળાંકે ઉદભવેલી આપત્તિજનક પરિસ્થિતિનો સામનો કરવા અને તેમ કરવા જતાં વધારે વિકટ પરિસ્થિતિનો ભોગ બનતો જોવા મળે છે. ઊભા થયેલા સંજોગોનો સામનો કરવામાં નિષ્ફળ જવા પાછળનાં કારણોમાં નાયક પાસે તેનો ઉકેલ લાવવાની આવડત નથી અથવા તો સંજોગો તેની તરફેણમાં નથી. એમાંથી બહાર આવતા તેને માત્ર કાર્યદક્ષ બનવાની જ જરૂર નથી પણ એ બાબતે જાગૃતિની જરૂર છે કે પોતે અસલમાં કોણ છે અને શું કરી શકવાને કાબેલ છે. આને

જ પાત્રાલેખનનો વિકાસ (character development) કહે છે. આ ધ્યેય સાવ એકલા હાંસલ કરી શકાતું નથી. તેમાં બીજા પાત્રોની સલાહ અને સહાય કારગર સિદ્ધ થાય છે.

ત્રીજો અંક - વાર્તા અને સહવાર્તાઓથી વણસેલી સમસ્યા(crisis)ના સમાધાન કે ઉકેલ(resolution) તરફ વળે છે. પરાકાષ્ઠા(climax) એક એવું દૃશ્ય છે જેમાં વાર્તાનું મુખ્ય કાર્ય તેની ચરમ ઉત્કટતાની ક્ષણોએ પહોંચે છે અને અંતે એ વિકરાળ બની ગયેલી સમસ્યા ઉકેલાવા તરફ જાય છે. મુખ્ય પાત્ર કે પાત્રોની ભ્રાંતિઓ દૂર હટે છે. તેમને આત્મપ્રતીતિ થાય છે, અંતમાં શાંતિ અને સમાધાન પ્રાપ્ત થાય છે.



ત્રણેય અંકોનો વિગતવાર વિકાસ દર્શાવવા આ રીતે વિસ્તૃત આલેખ પણ તૈયાર થઈ શકે.

નાટકમાં 'tension' શું વસ્તુ છે ? 'ટેન્શન' એટલે વાર્તામાં એવા ખાસ પ્રકારના વિરોધી કે તકલીફદેહ સંજોગો વિકસવાને કારણે મુખ્ય પાત્રનાં મન પર વધતો જતો દૂબાવ, તણાવ, ઉત્તેજના, ચિંતા, ભય, વ્યાકુળતા. ઘણી વાર નાટકના મુખ્ય પાત્ર પાસે જે નથી તે મેળવવાની અદમ્ય ઇચ્છાઓને કારણે આ માનસિક દબાણ(tension)ના સંજોગો સર્જાય છે. નાટકની વાર્તામાં ઉદભવતી અવનવી પરિસ્થિતિઓને કારણે પણ ચોતરફ ભય, અસલામતી કે વ્યગ્રતાનું વાતાવરણ સર્જાય છે જે દબાણનો અનુભવ કરાવે છે. ત્રિઅંકી નાટકના પ્રથમ અંકમાં દબાણ નિમ્નતમ અથવા શૂન્ય હોય છે. પહેલા અંકનો હેતુ ફક્ત પાત્રોની ઓળખ, સંબંધો અને આસપાસની ભૂમિકા જ ઊભી કરવાનો હોવાથી એ પછીના બીજા અંકમાં આલેખાતો સંઘર્ષ કે મોટી ટકરામણ માનસિક દબાણની માત્રાને બેહદ વધારી દે છે. અને ત્રીજા અંકમાં છેવટની પરાકાષ્ઠા(grand climax) આવે છે જ્યારે આ દબાણ કે તણાવ તેના મહત્તમ બિંદુએ પહોંચી નાટકના આખરી સમાધાન કે સમાપનમાં પરિણમે છે.

નાટકનાં વિવિધ માળખાં (Various Dramatic Structures)

(1) નિસર્ગવાદી માળખું (Naturalistic Structure)

નાટકનું નિસર્ગવાદી(naturalistic) માળખું મુખ્યત્વે રશિયન નાટ્યગુરુ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી સાથે જોડાયેલું છે. આ માળખા વડે રંગમંચ પર જે કંઈ રજૂ કરવામાં આવે તે પ્રત્યક્ષ જોવાતાં વાસ્તવિક જીવનની ભ્રમણારૂપ હોય છે. તેમાં સમય અને સ્થળની (સમજી કે ઓળખી શકાય એવા સમયગાળા અને પરિસ્થિતિની) એકતા હોય છે. પાત્રોનાં વ્યક્તિત્વો અને અવનવી પરિસ્થિતિઓમાંથી નાટકને 'નાટક' બનાવતું મુખ્ય કાર્ય(main dramatic action) નીપજે છે.

(2) પ્રશિષ્ટ માળખું (Classical Structure)

નાટકનું પ્રશિષ્ટ(classical) માળખું મુખ્યત્વે ગ્રીક નાટ્યકારોને તથા શેક્સપિયરને લાગુ પડે છે. નાટકની શરૂઆત નાટકના મુખ્ય નાયકનો પરિચય કરાવે છે અને આગળ આવનારી વિષમકારી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિનો અણસાર આપે છે. એ પછીના અંકમાં પ્લૉટ(નાટકની વાર્તા) અને પાત્રનો વિકાસ આગળ ધપે છે. છેવટના અંકમાં સમસ્યાનું સમાધાન મળે છે. નાટકનો અંત ખરાબ કે દુઃખદ પરિણામથી આવે તો તે ટ્રૅજેડી તરીકે ઓળખાય છે. અને જો સુખદ પરિણામ આવે તો કૉમેડી ગણાય છે. આર્થર મિલરનું નાટક 'Death of a Salesman' આ પ્રશિષ્ટ માળખાને જ અનુસરે છે.

(3) અતિવાસ્તવવાદી માળખું (Surreal Structure)

નાટકનું અતિવાસ્તવવાદી(surreal) માળખું એન્તૉન આર્તુ, સ્ટીફન બર્કોફ અને ઍબ્સર્ડશૈલીના નાટ્યકારો બૅકેટ, એડેમૉવ, આલ્બી વગેરેને લાગુ પડે છે. નાટકમાં સમજી કે ઓળખી શકાય એવું સ્થળ કે એવો સમયગાળો નથી હોતો. નાટકનો હેતુ પ્રેક્ષકોને અવચેતનના કોઈક અજાણ અજ્ઞાત પ્રદેશની કે સ્વપ્નલોકની સફરે લઈ જવાનો જણાય છે.

(4) પ્રકરણવાર માળખું (Episodic Structure)

પ્રકરણવાર(episodic) માળખું બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત જેવા એપિક થિયેટરના રચયિતાઓને લાગુ પડે છે. નાટકનાં પાત્રો, સ્થળો અને વિષયવસ્તુ(theme) દ્વારા પ્રમાણમાં ટૂંકા કે નાનાં કહી શકાય એવાં અનેક દશ્યો એકબીજાં સાથે જોડાય છે. નાટકનો પરંપરાગત કોઈ નિશ્ચિત આરંભ, મધ્ય અને અંત નહીં હોવાને કારણે આ દશ્યો એકબીજા સાથે હળીભળી જાય છે તેમજ તેનો ક્રમ પણ જુદી રીતે ગોઠવાઈ શકે છે. બ્રેખ્તનું 'The Three Penny Opera', અન્સર્ટ ટૉલરનું 'Hickman', જ્યૉર્જ બુખનરનું 'Voyzack' વગેરે તેનાં ઉદાહરણો છે.

લેખક-દિગ્દર્શક માટે Do's and Don't :

* નાટકની સ્ક્રિપ્ટ રૂપે અથવા સાર રૂપે દરેક દશ્યમાં શું બને છે તેની નોંધ કરો. આમ કરવાથી નાટક કેવો ઘાટ પામશે, કઈ રીતે વિકાસ સાધશે તેની તમને જાણ થશે.

* બહુ ટૂંકાં દશ્યો ન રાખો. તેમ કરવાથી નાટકની એકસૂત્રતા જોખમાશે અને તમામ દશ્યો વેરવિખેર લાગશે.

* બે પાત્રો વચ્ચે બહુ લાંબો સમય સંવાદો ચાલવા જોઈએ નહીં, સિવાય કે લેખક ખૂબ જ બાહોશ હોય, સંવાદ બોલનારા નટો પણ એટલા જ કુશળ અને અનુભવી હોય. લાંબા લાંબા સંવાદો રસપ્રદ બને તે રીતે લખવા અને તે પ્રમાણેનો અભિનય કરવો અત્યંત મુશ્કેલ અને પડકારજનક કામ છે.

* નાટકમાં નવી નવી કલ્પનાશીલ અને વ્યૂહાત્મક પરિસ્થિતિઓ ખોળતા રહો. યાદ રાખો, તમે દર્શકોને સળંગ જકડી રાખે એવું ઉત્તેજનાપૂર્ણ નાટક સર્જવા ઇચ્છો છો.

* દરેક દશ્ય બીજા દશ્યથી જુદું - તેના વિરોધ(contrast)માં વિકસવું જોઈએ. વારાફરતી એકધારાં એકસરખાં દશ્યો પ્રેક્ષકોમાં કંટાળો ઉપજાવે છે અને તેની ધારી અસર ગુમાવે છે.

* નાટકમાં એક પછી એક બનતી ઘટનાઓની આખીય શ્રેણી(chain of event sequence)ને કાળજીપૂર્વક ચકાસો કે નાટકની છેવટમાં તેની ધારી અસર ખરેખર થશે ખરી ?

* જે દશ્ય ધારી અસર જન્માવી શકતું ન હોય, રિહર્સલ દરમિયાન અવારનવાર તેની અસરકારકતા અંગે શંકા કે સવાલો ઊઠતા હોય તો એવા દશ્યને નાટકમાંથી દૂર કરતાં જરાય અચકાઓ નહીં.

* એક વાત હંમેશા યાદ રાખો કે નાટકની સ્ક્રિપ્ટમાં જરૂરી કાપકૂપ, સુધારાવધારા કે ચુસ્ત સંકલન(editing) નાટકની સફળતાની એક માત્ર ચાવી છે.

નાટકના માળખાને સમજવું કેટલું જરૂરી ?

નાટકનું માળખું(structure of drama) એટલે નાટકની અસરને ધારદાર બનાવવા માટે લેખક-દિગ્દર્શકે નાટકમાં એક પછી એક આવતાં દશ્યની એક ખાસ ક્રમમાં કરેલી ગોઠવણ. સૌ કોઈ સરળતાથી સમજી શકે એ માટે આપણે જાણીતી હૉલિવૂડ ફિલ્મ ‘ટાઇટેનિક’નો દાખલો લઈએ. ફિલ્મ ‘ટાઇટેનિક’ની શરૂઆત એક ઘરડી સ્ત્રી રોઝની આપવીતીથી શરૂ થાય છે જે વર્ષો પહેલાં બનેલી ટાઇટેનિક હોનારતમાં આબાદ રીતે બચી જવા પામેલી. ફિલ્મની શરૂઆતમાં જ આપણને ખબર પડી જાય છે કે 1920માં ઐતિહાસિક સ્ટીમર ટાઈટેનિક ડૂબી જવાથી હજારો પ્રવાસોઓ મરણ પામ્યા પણ નસીબજોગે રોઝ બચી ગઈ. અને હવે આખીય ઘટના કેવી રીતે બની, સ્ટીમર કઈ રીતે, કયા કારણોસર ડૂબી તે અંગેની સમગ્ર કથા રોઝ પોતાનાં મોંએથી બયાન કરે છે. અને એની સાથે જ ફ્લેશબૅકમાં ફિલ્મ શરૂ થાય છે. ફિલ્મમાં યુવાન વયની રોઝ સ્ટીમરમાં ચડે છે ત્યારે આપણને ખબર જ છે કે આ સ્ટીમર ડૂબવાની જ છે,

પરંતુ યુવાન વયની રોઝ એ નથી જાણતી. ધારો કે રોઝના મોંએથી કહેવાયેલું કથાકથન(narrative) અથવા ફિલ્મની આખીય વાર્તા ફ્લેશબૅક સ્વરૂપે ન હોત, અને આપણને શરૂથી જ ખબર ન હોત કે તે હોનારતમાં રોઝ જીવશે કે મરશે, તો સમગ્ર કથાને જોવાનો પ્રેક્ષક તરીકેનો આપણો નાટ્યાત્મક અનુભવ સાવ જ જુદો હોત. રોઝના ભવિષ્ય અંગે ચોતરફ ઉત્તેજના, ભય અને રહસ્ય ઘેરાયેલાં હોવા છતાં એ પાત્ર સાથે આપણે એટલા જોડાઈ ન શકત, એટલી સમસંવેદના અનુભવી ન શકત - જો એ આખીય કથા આપણે એના દૃષ્ટિકોણથી સાંભળતા ન હોત. એવી જ રીતે રિચાર્ડ એટેનબરોની મહાન ફિલ્મ 'ગાંધી'ની શરૂઆત પણ ફિલ્મના છેલ્લા દૃશ્ય - ગાંધીહત્યાથી શરૂ થાય છે અને હત્યા બાદ ગાંધીની કથા તેમના જીવનના આરંભથી જોવા મળે છે. મોઝાર્ટના જીવન પરથી બનેલ નાટક અને ફિલ્મ 'Amadeus'ની શરૂઆત પણ ફ્લેશબૅક ટૅક્નિક વડે, કથાના છેલ્લા પ્રકરણ – મોઝાર્ટના હરીફ – ઘરડા પાત્ર સેલિરીના બયાનથી આરંભાય છે. આ પ્રકારનું નાટ્યાત્મક માળખું પ્રેક્ષકો પર અસાધારણ રીતે ભાવાત્મક અસર પેદા કરે છે.

રેખાકીય નાટક (Linear drama)

દરેક દૃશ્ય એક પછી એક, ઘટનાઓ બન્યાના સમયાનુસાર કે ક્રમાનુસાર-(chronological) આગળ વધતું જણાય તો કહી શકાય કે નાટકનું માળખું સીધેસીધું રેખાકીય(linear) છે. સામાન્યતઃ પરંપરાગત રીતે કુદરતી કે નિસર્ગવાદી નાટકોનું માળખું સીધું અને રેખાકીય હોય છે. સાધારણ પ્રેક્ષકોને કથા સમજવામાં આ માળખું વધારે સરળ અને વાસ્તવિક લાગે છે. મોટા ભાગનાં નાટકો અને ફિલ્મો આ જ માળખામાં બને છે.

બિનરેખાકીય નાટક (Non-linear drama)

બિનરેખાકીય(non-linear drama) માળખામાં દૃશ્યો સીધી રેખામાં - ઘટનાઓ બન્યાના સમયાનુસાર કે તેના ક્રમાનુસાર આગળ વધતાં નથી. આ માળખાનાં દૃશ્યો સ્થળ અને સમયના ક્રમને આગળ-પાછળ કરતાં ચાલે છે. પછીથી બનેલી ઘટનાઓ પહેલાં અને પહેલાં બનેલી ઘટનાઓ પછીથી દર્શાવાય છે. સરળ શબ્દોમાં કહીએ તો રેખાકીય માળખાનાં દૃશ્યો સીધાં ક્રમાનુસાર ગતિ કરે છે જ્યારે બિનરેખાકીય માળખાનાં દૃશ્યો સ્થળ અને સમય સંદર્ભે આગળ-પાછળ કે આડીઅવળી ગતિ કરે છે. ઉદાહરણ તરીકે આવાં નાટકોમાં ઘણી વાર અંત પહેલાં દર્શાવી દેવામાં આવે છે અને આરંભ પછીથી ચાલુ થાય છે. અથવા પહેલાં પાત્ર મૃત્યુ પામે છે અને પછીના દૃશ્યમાં ફ્લેશબૅકની ટૅક્નિકથી

જીવિત હાલતમાં પ્રસ્તુત થાય છે. વર્તમાનમાં સંવાદ બોલતા બોલતા ફ્લેશબૅક યા ફ્લેશ-ફૉરવર્ડ રૂપે વાર્તામાં ભૂતકાળનાં કે ભવિષ્યનાં દૃશ્યો ભજવાય છે અને ફરી ફરીને નાટક પાછું વર્તમાનમાં આવે છે.

નીચેના સંજોગોમાં બિનરેખાકીય માળખું ગણતરીમાં લઈ શકાય :

* જ્યારે નાટકમાં એક કરતાં વધારે 'narrative-storyline' - વાર્તાગુચ્છો હોય.

* તૈયાર થનાર નાટકનો હેતુ શૈક્ષણિક હોય, એ ઉપરાંત -

* બ્રેખ્તના મહાકાવ્ય-એપિક શૈલીનાં નાટકોમાં, લોકનાટ્યોમાં, બિનવાસ્તવિક કે બિનનિસર્ગવાદી નાટકોમાં,

* જ્યારે નાટ્યાત્મક વક્રતા(dramatic irony) સર્જવી જરૂરી હોય, ખાસ કરીને એવાં નાટકોમાં જેના અંતમાં આવનારાં પરિણામોની જાણ પ્રેક્ષકોને તો હોય પણ સ્વયં નાટકનાં પાત્રોને જ ન હોય.

* જે નાટકના કેન્દ્રવર્તી સંદેશ બાબતે પ્રેક્ષકોને સતત વિચાર કે અવઢવમાં જ રહેવા દેવાની યોજના હોય,

* જ્યારે જાત જાતની અન્ય શૈલીઓ સાથે પ્રયોગો કરવાની ઇચ્છા હોય ત્યારે ત્યારે બિનરેખાકીય માળખું અમલમાં મૂકી શકાય.

બિનરેખાકીય વાર્તાકથન (non-linear narrative) :

બિનરેખાકીય વાર્તાકથન(non-linear narrative)માં મૂળ વાર્તાની વિગતોમાં કોઈ જ ફેર નથી પડતો. માત્રા વાર્તા કહેવાનો ક્રમ કે ઢાંચો બદલાઈ જવાથી, દૃશ્યોની એક પછી એક ગોઠવણીમાં આગળપાછળ ફેરફાર કરી દેવાથી એની એ કથાની પ્રેક્ષકો પર પાડનારી અસરો ધરમૂળથી બદલાઈ જાય છે. સમયાનુક્રમ(chronological)થી વિપરીત, દૃશ્યોની આગળપાછળ કરાયેલી ગોઠવણી પ્રેક્ષકો માટે એક ઉખાણું(jigsaw puzzle) બની રહે છે અને પરિણામે નાટક જોવામાં તેમની ઉત્કંઠા અને રસ બેવડાઈ જાય છે. આ શૈલીમાં એકથી વધારે પાત્રો અને સ્થળો લાવી શકાય છે, ઉપરાંત એક જ નટ પાસે એકથી વધારે પાત્રો પણ કરાવી શકાય છે. દૃશ્યો આગળપાછળ રજૂ થતાં હોવાથી પ્રેક્ષકોને વાર્તા જોવામાં વધારે એકાગ્રતા જાળવવી પડે છે અને 'હવે પછી શું'ની ઉત્સુકતા નાટકના અંત સુધી સળંગ જળવાઈ રહે છે. એક સીધી રેખામાં ક્રમાનુસાર આગળ વધતી વાર્તાનો ઢાંચો પરંપરાગત છે, પ્રેક્ષકો અસંખ્ય વાર તેના સાક્ષી બન્યા છે, જેમાં હવે કોઈ વિશેષ ઉત્તેજના રહી નથી. સમયાનુક્રમને

તોડી નાખવાથી નાટકનો સમગ્ર ઢાંચો ગતિશીલતા(dynamism) ધારણ કરે છે. વાર્તાસામગ્રી એક જ હોવા છતાં દૃશ્યોને ફ્લેશબૅક કે ફ્લેશ-ફૉરવર્ડ ટૅક્નિકથી દર્શાવવાને કારણે પ્રેક્ષકોના પક્ષે રહસ્ય અને ઉત્તેજના નામના બે વધારાના ઘટકો ઉમેરાઈ જાય છે. બિનરેખાકીય માળખાને કારણે પ્રકરણ વાર (episod-ical) નાટકો વધારે સર્જાયાં છે અને તેમાંથી નીપજતા સંદેશની અસર પણ પ્રેક્ષકો પર વધારે પડી છે. કેટલાંક નાટકોમાં પ્રતીકવાદનો ઉપયોગ તેમજ પ્રેક્ષકો સાથે સીધી વાત કરવાથી પણ નાટકનો પારંપારિક ઢાંચો તૂટ્યો છે ને પરિણામે પ્રેક્ષકોને કશુંક નવું તાજગીસભર જોયાનો અનુભવ થયો છે.

માન્યું કે મનોરંજન-ઉદ્યોગમાં મોટા ભાગના વાર્તાકારો, નાટ્યકારો કે ફિલ્મકારો પ્રેક્ષકોને અનુકૂળતા રહે તે માટે લગભગ રેખાકીય(linear) માળખું જ પસંદ કરે છે. પણ હવે પ્રેક્ષક ઘણીબધી રીતે ઘડાઈ ગયો છે. પરાપૂર્વથી ચાલી આવતા રેખાકીય માળખાના લેવાલ હવે આજકાલ ઘટતા જાય છે. કારણ કે સૌ જાણી ગયા છે કે બિનરેખાકીય(non-linear) માળખાના કેવા કેવા નાટ્યાત્મક તેમજ કલાત્મક પ્રયોગો સંભવ બની શકે છે? બિનરેખાકીયની તુલનામાં રેખાકીય માળખામાં પ્રેક્ષકોને ભાગે ઝાઝો ઉચાટ, ભય, આશંકા કે તાલાવેલી નથી રહેતાં. તે જાણે જ છે કે કથા તેની જ અપેક્ષિત લય અને મુકામ પ્રમાણે જ આગળ વધવાની છે અને તેના લક્ષ્યસ્થાને પહોંચવાની છે. જ્યારે બિનરેખાકીય માળખામાં આગળ-પાછળના સમયની આવન-જાવન(time-trav-el in back and forth) પ્રેક્ષકોને જબરદસ્ત રોમાંચ (thrill) આપે છે અને કથાપ્રવાહ સાથે સતત જકડી રાખે છે.

નાટ્યાત્મક તણાવ કે ઉત્તેજના (tension)

નાટકમાં પાત્ર સાથે જે કોઈ ઘટના બને છે તેમાં અંતે શું થશે, ફેંસલો કોની તરફેણમાં આવશે ? કોણ સફળ થશે ? કોને તેનું ધાર્યું લક્ષ્ય હાંસલ થશે વગેરે બાબતે પ્રેક્ષકોના મનમાં જાત જાતની અપેક્ષાઓ, માનસિક તણાવો અને ઉશ્કેરાટ સર્જાતાં જાય છે. બિનરેખાકીય માળખામાં આ માનસિક ઉત્પાત કે દબાણ ઘણું વધી જાય છે. કારણ કે ઘણી વાર પ્રેક્ષકો જાણતા હોય છે કે આ પાત્રો સાથે શું શું થવાનું છે અને પાત્રો તેનાથી સાવ જ અજાણ હોય છે ! સારી રસપ્રદ વાર્તાનું લક્ષણ એ છે કે તેમાં પ્રેક્ષકોનો વધતો જતો માનસિક તણાવ કે દ્બાવ પ્રેક્ષકોમાં 'હવે પછી શું બનશે' અંગેની જબરદસ્ત ઉત્સુકતા પેદા કરે છે. દિગ્દર્શકમાં એ આવડત હોવી જોઈએ કે નાટકમાં ચોક્કસપણે ક્યાં, કઈ જગ્યાએ, કેવી રીતે માનસિક દબાવ ઊભો કરવો ? નાટકને ધીમે ધીમે સ્થિર

ગતિએ પરાકાષ્ઠા તરફ અથવા નાટકની સૌથી વધારે રસપ્રદ અને ઉત્તેજક ક્ષણો તરફ લઈ જવાથી પ્રેક્ષકોમાં જરૂરી દૂબાવ ઊભો કરી શકાય છે. માનસિક તણાવ ભજવણીની ગતિ અને ગતિના દર (pace and speed) સાથે નિકટતાથી સંકળાયેલો છે. ઉદાહરણ તરીકે નટોનો ઢીલોઢાલો અભિનય, જરૂર કરતાં ધીમી ગતિએ બોલાતા સંવાદો, સંવાદો કે હલનચલનમાં જરૂરી જુસ્સાનો અભાવ, દશ્ય કે પોશાક પરિવર્તનમાં થતો અસાધારણ વિલંબ તેમજ ક્રિયાપ્રતિક્રિયા વચ્ચેના બિનજરૂરી વિરામો નાટકની અસરને પાડી દે છે અને પ્રેક્ષકોમાં તણાવ સર્જાતો જ નથી અને જો સર્જાયો હોય તો હળવો થઈ જાય છે.

ભજવણીની ગતિ અને લય(tempo and pace)ની ગોઠવણ

નાટકની સફળતાનો આધાર તેની ભજવણીની ગતિ, ચુસ્તી અને લય ઉપર રહેલો છે. ઘણી વાર ભજવણીમાં લયનું વૈવિધ્ય પ્રેક્ષકોના નાટ્યાત્મક અનુભવને ઉત્તેજક(exciting) બનાવે છે. નાટકની ગતિ અને લય જો આખાંય નાટક દરમિયાન એકધારાં કંટાળાજનક રહેવા પામે તો પ્રેક્ષકો નાટક પ્રત્યે ઉદાસીન કે શુષ્ક થઈ શકે છે અને અપેક્ષિત ઉત્તેજના ઊભી નહીં થઈ શકવાથી નાટક નિષ્ફળતાને પામે છે. જેમ જેમ નાટક અંત તરફ - પરાકાષ્ઠા(climax) તરફ ગતિમાન થાય તેમ તેમ નાટકની ગતિ, લય, જુસ્સો વગેરેમાં વધારો થવો જોઈએ. એવી જ રીતે, જરૂર પ્રમાણે અમુક દશ્યોની માવજતમાં વધારે સમય આપવો પડે છે. અર્થાત્ દશ્યની માંગ પ્રમાણે લયની વધઘટ કરવી પડે છે.

પ્રેક્ષકોનાં મનમાં આઘાત અને આશ્ચર્યનો ઉગ્રતાપૂર્ણ ભાવ શમવા દેવાનો પણ વખત આપવો પડે છે. ભજવણીને હૃદયસ્પર્શી બનાવવા ક્યાંક લય ધીમી કરી દેવી પડે છે. ક્યાંક સંવાદો કે ક્રિયાઓ વચ્ચે અર્થ કે ભાવસૂચક વિરામો આપવા પડે છે. અને ત્યારબાદ મોકો મળતાં ગતિ કે લયને વધારી શકાય છે. ભજવણીની ગતિનો દર અથવા લય નાટકનાં માળખાં પર પણ આધાર રાખે છે. જેમ કે દશ્યો ઘણાં બધાં હોય અને એકબીજા સાથે ચુસ્તીથી જોડાયેલાં હોય તો નાટકની ગતિ કે લય વધતાં જણાય છે. નાટકની સ્ફૂર્તિ અને જુસ્સાદાયક ભજવણી પ્રેક્ષકોમાં પણ જુસ્સો અને ઉત્તેજના ભરી દે છે. જો કથાની પરાકાષ્ઠા તરફ લાંબા લાંબા દશ્યોની હારમાળા ધીમે ધીમે આગળ ધપતી હોય તો પ્રેક્ષકોનો અનુભવ સાવ જુદો હશે. આમ નાટકનું માળખું અને દશ્યોની વિગતવાર ગોઠવણી કરતી વખતે ભજવણીની ગતિ અને લયને ધ્યાનમાં રાખવાં જરૂરી બને છે.

નાટકનું માળખું નિર્ધારિત કરવાના પ્રયોગો :

નાટકના માળખાની અસરકારકતા ચકાસવા માટે જુદા જુદા પ્રયોગઅખતરા કરી શકાય છે. જેમ કે સૌપહેલાં શરૂથી અંત સુધીના નાટકનાં દરેક દૃશ્યોની વિગતો અત્યંત ટૂંકાણમાં જુદા જુદા કાડર્ઝ ઉપર લખી નાખો. ત્યારબાદ મોટા ટેબલ પર તમારી નજર સામે આ તમામ કાર્ડ્ઝ એકી સાથે જોઈ શકાય તે રીતે ફેલાવી દો. એ પછી કાડર્ઝમાં લખેલાં દૃશ્યોને ફરી ફરીને જુદા જુદા ક્રમમાં ગોઠવવાના પ્રયત્નો કરો. સાથે સાથે એ પણ ચકાસતા જાઓ કે કયો ક્રમ વધારે નાટ્યાત્મક, ઉત્તેજક કે ગતિશીલ લાગે છે ? તમારા આ પ્રયત્નોને વ્યવહારમાં નક્કરપણે અમલ કરીને ચકાસી જુઓ કે કયા માળખાથી નાટકની અસરને વધારી શકાય છે. જુદા જુદા માળખાંથી બદલાતી અસરને ચકાસવા તમારા અન્ય જાણકાર સાથીઓના અભિપ્રાય પણ માંગી શકો છો.

1.5 નાટકમાંથી અર્થનિષ્પત્તિ

કોઈ પણ કલામાંથી ઊપસતી તેની ‘પ્રમુખ છબી’(Commanding Image), એક નિશ્ચિત વિચાર કે નાટકનો અર્થ અને સામે માધ્યમની પોતાની કેટલીક વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓ(Nature of Medium) કે તેનું ખાસ પ્રકારનું સ્વરૂપ બંને માત્ર સૈદ્ધાંતિક રીતે જ જુદાં પડે છે, બાકી વાસ્તવમાં બંને એક જ સિક્કાની બે બાજુઓ છે અથવા એક જ વિચારના ભાગરૂપ છે. જેમ કે કોઈ એક શિલ્પ કંડારતાં પહેલાં શિલ્પીનાં મનમાં આખેઆખાં શિલ્પની કલ્પના તૈયાર હોય છે. તે સહેજેય અસ્પષ્ટ કે સંદિગ્ધ નથી હોતો. એવું ક્યારેય ન બને કે શિલ્પકારને પાછળથી વિચાર આવે કે આ શિલ્પને હવે તે આરસમાં કંડારે, ધાતુમાં કંડારે કે લાકડામાં કંડારે ? શિલ્પીના વિચારનું માધ્યમ જ પથ્થર, ધાતુ કે લાકડું છે. એટલે તેની પ્રારંભિક કલ્પના પણ એમાંની કોઈ એક સામગ્રીને કેન્દ્રમાં રાખીને જ મનોમન રચાઈ જાય છે. એક નાટ્યકાર પણ આવી જ રીતે પોતાનાં વિશિષ્ટ માધ્યમ દ્વારા જ નાટકની કલ્પના કરે છે. અને તેની છબી કે આકૃતિ(image) પણ (નાટકનાં) માધ્યમની માળખાગત સંભવિતતાઓની મર્યાદામાં રહીને જ રચાય છે. નાટકનું સ્વરૂપ પણ નાટ્યકાર દ્વારા ઘડાયેલ એક વિચાર જ છે જે જુદી જુદી બાબતો પર નિર્ભર કરે છે : જેમકે પ્રસ્તુત નાટક ક્યાં, કયા થિયેટરમાં, કેવાં વાતાવરણમાં ભજવાશે ? નાટક કઈ પ્રકારના પ્રેક્ષકવર્ગ સમક્ષ ભજવાશે ? નાટક કઈ શૈલી(style)માં ભજવાશે ? નાટકમાં મુખ્યત્વે કયા નટો પાત્રો ભજવશે ?

શેક્સપિયરના જમાનામાં રિચાર્ડ બર્બેજ કે એડમંડ કીન જેવા મહાન નટોને

નજર સમક્ષ રાખીને નાટકો લખાતાં હતાં. (આપણી જૂની દેશી રંગભૂમિના નાટ્યકારો પણ જુદી જુદી નાટકકંપનીના લોકપ્રિય નટોની વિશેષતાઓને ધ્યામાં રાખીને નાટકો લખતા.) નાટકોનું બંધ કે ખુલ્લું, નાનું કે વિશાળ નાટ્યગૃહ(થિયેટર) પણ નાટક લખતી વખતે ધ્યાનમાં લેવામાં આવતું. નાટક જોનાર પ્રેક્ષકો શહેરી છે કે ગ્રામીણ, ભણેલા છે કે નિરક્ષર, કેળવાયેલા છે કે વણકેળવાયેલા, ઉચ્ચ સુખી વર્ગના છે કે સાધારણ વર્ગના વગેરે બાબતો પણ નાટકો લખતી વખતે યાદ રાખવામાં આવતી.

આર્થર મિલરના નાટક 'Death of a Salesman'માં મુખ્ય પાત્રના ઝડપથી બદલાતા જતા વિચારની સાથે સાથે તેનાં કાર્યનો સમય અને સ્થળ પણ બદલાતાં જાય છે. અને બધાં પરિવર્તનો મોટા ભાગે મુખ્ય પાત્ર વિલી લૉમનનાં મનની ભીતર થાય છે. નાટકે શા માટે અમુક ખાસ પ્રકારની લયબદ્ધ ભાત(rhythemic pattern) પસંદ કરી છે તે નક્કી કરવા માટે એ જાણવું જરૂરી છે કે આર્થર મિલરનાં મનમાં તે સમયે નાટકની પ્રસ્તુતિનો ખ્યાલ ફિલ્મની ગતિ જેવો હતો. ફિલ્મમાં જે રીતે એક પછી એક દશ્યો ઝડપથી બદલાતાં જાય છે તેવી રીતે મિલર આધુનિક લાઇટિંગની મદદથી નાટકનાં દશ્યોને બદલવા ઇચ્છતો હતો. આવાં નાટકોમાં લાઇટિંગ ડિઝાઇનરની પસંદગી નાટકના મુખ્ય પાત્ર વિલી લૉમન માટેના નટની પસંદગી જેટલી જ નિર્ણાયક બની જાય છે. લાઇટિંગ ડિઝાઇનર નાટકના ભાવ અને લયને સમજવા જેટલો સંવેદનશીલ હોવો જોઈએ.

આ ઉપરાંત નાટકો થિયેટર કે નાટ્યસ્થળને ધ્યાનમાં રાખીને પણ લખાય છે કે ભજવાય છે. જેમ કે સદીઓ પૂર્વે ગ્રીક નાટકો 60,000 પ્રેક્ષકો બેસીને જોઈ શકે એવી વિશાળ મર્યાદા ધરાવતાં એમ્ફી થિયેટરમાં ભજવાતાં. નાટકની કથા, રચના, સંવાદો, પાત્રાલેખનો વગેરે બાબતો ભજવણીનાં આ ખાસ સ્થળને ધ્યાનમાં રાખીને તૈયાર કરવામાં આવતી. નાટકોમાં બધું સામાન્ય સ્તરનાં માનવજીવન કરતાં અતિવિશાળ(larger than life) હતું. કારણ કે ભજવણીનું સ્થળ અતિવિશાળ હતું. આધુનિક વાસ્તવિક નાટકોના કલાકારોના સૂક્ષ્મ અભિનય કે વિગતસભર દશ્યરચના દ્વારા રજૂ થતી ઝીણી ઝીણી બારીક વિગતો ગ્રીક નાટકોની ભજવણીમાં શક્ય જ નહોતી, જરૂરી પણ નહોતી. એવી જ રીતે પારંપરિક લોકનાટ્ય(traditional folk play) જેવું સ્વરૂપ ધરાવતાં નાટકોમાં નટ-પ્રેક્ષકો વચ્ચેનો નિકટનો સંવાદ-સંબંધ બહુ જરૂરી હોય છે. અને એટલે જરૂરી છે કે તેમાં રંગમંચ અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે ઝાઝું અંતર ન હોય. એ માટે નાટ્યગૃહની રચના જ એવી હોવી જોઈએ જેમાં નટપ્રેક્ષકનો સંબંધ

સીધો, પ્રત્યક્ષ અને અનૌપચારિક જળવાઈ રહે. તમામ લોકનાટ્યો અથવા લોકનાટ્ય આધારિત આધુનિક નાટકો આવાં નાટ્યગૃહોની જરૂરિયાત ધરાવે છે. શેરીનાટકોનું સ્વરૂપ પણ ખુલ્લું અને અનૌપચારિક હોવાથી તેની ભજવણી પણ આવાં જ સ્થળોએ વધુ અસરકારક બને છે. લેખકોનાં મનમાં પહેલાંથી જ એ વાત નિશ્ચિત હોય છે કે નટપ્રેક્ષક એકબીજાથી નિકટ, આમનેસામને હોવાથી નાટકનો અર્થ કે અસર વધારે સફળતાથી નીપજાવી શકાય.

19મી સદીમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ અને યીટ્સ જેવા નાટ્યકારોએ નાનકડાં ચુસ્ત ઑડિટૉરિયમમાં જ ભજવી શકાય એવાં, બહુ જ મર્યાદિત સંખ્યામાં પ્રેક્ષકો બેસીને જોઈ શકે એ પ્રકારનાં નાટકો લખેલાં જેને તેઓ ‘Chamber Plays’ કહેતા. આવાં નાટકોમાં બહુ દેખીતી સ્થૂળ નાટ્યક્રિયાઓને બદલે પાત્રોનો તીવ્રતાપૂર્ણ આંતરિક અભિનય, તેમની ગૂંગણામણ, આંતરિક વ્યથા, અત્યંત ધીમેથી બોલાતા સંવાદો, આંખોના પલકારા, ચહેરાના સૂક્ષ્મ હાવભાવ વગેરેને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવા ખૂબ જરૂરી હતા. થિયેટર એટલું નાનું અને ચુસ્ત કે પ્રેક્ષકો નટોના શ્વાસોચ્છ્શ્વાસને પણ બરાબર સાંભળી શકે અને નટની ચકળવકળ ફરતી આંખની કીકીઓને પણ સ્પષ્ટપણે જોઈ શકે. આવું નાટ્યસ્થળ અને આવાં નાટકો હોય તો નાટક જોતા પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન બીજે ક્યાંય ચલિત થાય જ નહીં અને સળંગ નાટકના પ્રવાહ સાથે જ તેઓ એકતાન થઈને જડાઈ રહે. આપણે ત્યાં કવિનાટ્યકાર રવીન્દ્રનાથ ટાગોરે પણ પોતાનાં નાટકોને સામાન્ય જનસમૂહ માટે યોગ્ય નહોતાં ગણાવ્યાં. એના માટે તેમણે સ્ટ્રીન્ડબર્ગ અને યીટ્સની માફક નાના મર્યાદિત નાટ્યગૃહની અને સામે કેળવાયેલા મર્યાદિત પ્રેક્ષકવર્ગની કલ્પના કરેલી.

યુરોપના મહાનગરોમાં કેટલાંક સંગીતનાટકો કે ઑપેરા ત્રણચાર માળની બાલ્કની સાથેના વિશાળ જાજરમાન થિયેટરમાં ભજવાતાં જ્યાં સ્ટેજની ફરતાં અર્ધવર્તુળાકારે પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેની ગૅલેરીઓ બનાવવામાં આવેલી. દરેક બેઠક પરથી આખેઆખું સ્ટેજ નજરે ચડતું. નાટકનું એક પણ એકશન જોવાનું પ્રેક્ષક ચૂકી ન જાય તે માટે મૂળ સ્ટેજની આગળ વધારાનું સ્ટેજ(એપ્રન) લંબાવવામાં આવતું જેને કારણે ત્રણેય દિશાએથી નાટક સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાતું. શેક્સપિયર સમયનું ગ્લૉબ થિયેટર લગભગ આ જ પ્રકારનું હતું. પણ ત્યાર બાદ તો આવાં અનેક આધુનિક ઝાકઝમાળ ધરાવતાં થિયેટરો યુરોપભરમાં બાંધવામાં આવેલાં જેની ખાસ રચનાને ધ્યાનમાં રાખીને ગેટે, શિલર, શેરિડન, કોંગ્રીવ વગેરેએ ખાસ શૈલીનાં નાટકો લખેલાં.

*

કોઈ ઉમદા નાટક પ્રેક્ષક પર એક દીર્ઘ છાપ છોડી જાય છે. વર્ણન કરવા બેસીએ તો નાટકમાં તો ઘણું બધું હોય છે જે પ્રેક્ષકોને વિગતે યાદ નથી રહેતું. યાદ રહે છે માત્ર નાટક વિશેની એકદંર છબી કે પ્રભાવ જેને નાટકની 'commanding image' કહી શકાય. દિગ્દર્શકનું કામ છે નાટકમાં રહેલી આ પ્રભાવકારી 'પ્રમુખ છબી'ને શોધી કાઢવી. નાટકનો અર્થ અથવા તેની 'પ્રમુખ છબી' અથવા તેનો એકદંર પ્રભાવ સમજવા માટે દિગ્દર્શકે નાટકનો માત્ર પાઠ વાંચી જવો, કથા સમજી લેવી, પાત્રોને જાણી લેવાં પર્યાપ્ત નથી. આનો અર્થ એ પણ નથી કે નાટકનો પાઠ અગત્યનો નથી. ખરેખર તો નાટકના અર્થને શોધવાની આખીય કસરત નાટકનો પાઠ વાંચવાથી જ આરંભાય છે. નાટકનો જો પૂરતા પ્રમાણમાં અભ્યાસ કરવામાં ન આવે તો દિગ્દર્શકની ગમે તેવી સર્જનાત્મક કલ્પનાઓ પણ નાટકને સફળ બનાવી શકતી નથી. અતિમહત્વાકાંક્ષી કે અતિઉત્સાહી યુવાદિગ્દર્શકોમાં આવા અનેક દાખલા જોવા મળે છે. તેઓ કીર્તિ-પ્રસિદ્ધિના મોહમાં તણાઈ જઈને ઘણીવાર મોટા મોટા, અઘરા, પડકારજનક નાટકો હાથમાં લઈ લે છે જેને ઊંડાણથી વાંચવા-સમજવાની તેમની સમજશક્તિ કે ઇચ્છાશક્તિ જ હોતાં નથી. માત્ર પોતે શીખેલા નાનામોટા કસબની મદદથી તેઓ આવાં નાટકો ભજવી નાખે છે પણ અંતમાં નાટકનો અર્થ નથી ખુદ કલાકારો સમજતા કે નથી પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડી શકતા.

નાટકની 'પ્રમુખ છબી' નાટકમાં બનતી નક્કર ઘટનાઓ સામેના દિગ્દર્શક અને કલાકારોના ભાવનાત્મક પ્રતિભાવોથી સર્જાય છે. ઘટનાઓ કઈ કઈ પ્રકારની લાગણીઓ, વિચારો કે ભાવોની નિષ્પત્તિ કરે છે તે બહુ અગત્યનું છે. દિગ્દર્શકે જો નાટકનો જરૂરી ઊંડો અભ્યાસ કર્યો ન હોય, નાટક પૂરેપૂરું સમજ્યું ન હોય તો માત્ર નાટ્યપાઠ વાંચી જવાથી દિગ્દર્શકના મનહૃદયમાં પેલા ભાવનાત્મક પ્રતિભાવો જાગી શકતા નથી. અને દિગ્દર્શક જાતે જ જો એ તીવ્ર અનુભૂતિમાંથી પસાર ન થાય તો પ્રેક્ષકોને તે કયા અર્થ કે ભાવથી ભીંજવી શકવાનો છે ? નાટકનાં પાત્રો, બનાવો કે પરિસ્થિતિઓ દ્વારા લેખક પોતે પોતાના પ્રેક્ષકોને જે કોઈ કેન્દ્રવર્તી વિચાર કે અસર પહોંચાડવા માંગતો હોય એ જ વિચારને દિગ્દર્શકે પકડવો પડે. દરેકને માટે લેખકની પ્રત્યક્ષ મુલાકાત, ચર્ચા કે તેના વિચારો જાણવા શક્ય ન હોય. એટલે અંતે તો નાટ્યપાઠમાંથી જ આપણે લેખકે સંપ્રેષિત કરવા ધારેલો કોઈ કેન્દ્રવર્તી વિચાર શોધવો પડે. આ વિચારને પકડી શકવામાં જો દિગ્દર્શક નિષ્ફળ જાય અથવા તે પ્રતિ ઉદાસીનતા સેવે, અવગણના કરે તો નાટકની ભજવણીમાંથી પેલી ધારદાર 'પ્રમુખ છબી' ઉપસાવી શકાતી નથી. આ અર્થમાં નાટ્યકારનાં માધ્યમમાં પ્રેક્ષકોનો સમાવેશ

આપોઆપ થઈ જાય છે. પ્રેક્ષકોને મનની પછવાડે રાખ્યા વગર ન તો નાટક લખી શકાય છે, ન તો ભજવી શકાય છે. કારણ કે અંતમાં નાટક કશાકનું પ્રત્યાયન કરવાની કળા છે - પછી એ વિચાર હોય કે કોઈ સઘન અનુભૂતિ.

આમ નાટકનું અર્થઘટન કરનારને સૌ પહેલાં એ સમજાવું જોઈએ કે નાટક શું છે, શાના વિશે છે અને શું વ્યક્ત કરવા માંગે છે અને અંતમાં પોતે જે કંઈ સમજે તેનો સંબંધ નાટ્યકારનાં જગત (એટલે કે લેખકનો સમાજ, સંસ્કૃતિ, રાજકારણ, અર્થતંત્ર, ધર્મ, સમકાલીન બનાવો વગેરે) સાથે કેટલો છે તે પણ ચકાસવું જોઈએ. દા.ત., સોફોક્લીઝનું નાટક કે ઇબ્સનનું નાટક તેમના કાળના વિશિષ્ટ સમયસંજોગોનો પૂરતો અભ્યાસ કર્યા વગર સીધેસીધાં ન સમજી શકાય. આ નાટકોને આજે વર્તમાન સંદર્ભમાં પણ ભજવતાં પહેલાં તે અવશ્ય જાણવું પડે કે મૂળમાં તે કયા ઐતિહાસિક સંદર્ભે લખાયેલાં કે ભજવાયેલાં અને આ જો સમજીએ તો જ તેનું પ્રતીતિજનક રૂપાંતર કે ભજવણી સફળ નીવડી શકે.

આપણે ત્યાં ધર્મવીર ભારતીનું સંવાદકાવ્ય-નાટક 'અંધાયુગ' ભારતના કરુણ ભાગલા વખતે 1954માં લખાયેલું. નાટકમાં મહાભારતના રૂપક દ્વારા લેખકે ભારતની બે પ્રમુખ કોમ વચ્ચે ભડકેલા વૈમનસ્ય અને હિંસાનો જ દર્દનાક ચિતાર આપેલો છે. હવે આ નાટક આજે ભજવીએ તો તેનો આઝાદીકાળનો ઐતિહાસિક સંદર્ભ પહેલાં સમજવો પડે. અને એ સમજ્યા પછી આજે પણ કોમકોમ વચ્ચે, કે પછી દેશના જ જુદા જુદા પ્રજાકીય-સમૂહો વચ્ચે આવો કોઈ વૈરભાવ કે દુશ્મની રહ્યાં છે કે નહીં તે જાણ્યા બાદ નાટકની ભજવણીમાં આજની વ્યથા પરોક્ષપણે વણાઈ જાય તે રીતે આ નાટકની રજૂઆત થઈ શકે. નાટકનો પાઠ એનો એ જ રહે પણ નાટકની અભિવ્યક્તિમાં વર્તમાન સંદર્ભ વણાઈ જાય. જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉનું એક ખૂબ જાણીતું નાટક છે 'Saint Joan'. આ નાટક 1412-1431 દરમિયાન થઈ ગયેલી જૉન ઑફ આર્કની દર્દનાક ઘટના પરથી 1920માં લખાયેલું. જૉન નામની ફ્રેન્ચ તરુણીને રૉમન કૅથલિક ચર્ચની Inquisition નામે ઇતિહાસમાં કુખ્યાત બનેલી ચર્ચની સત્તાએ ધર્મનિંદાના આરોપસર જીવતી બાળી મૂકેલી. શૉએ આ કથાને કેન્દ્રમાં રાખીને આ નાટક લખ્યું. નાટક લખાયાંના વર્ષે જ રૉમન કૅથલિક ચર્ચે એ કમભાગી છોકરી જૉનને બાળી મૂકવા બદલ ઊંડો ખેદ પ્રગટ કરેલો અને અંતમાં ખ્રિસ્તીધર્મપરંપરા મુજબ તેને સંત(Saint) જાહેર કરેલી. 15મી સદીમાં જીવતી બાળી મુકાયેલી છોકરીને આજે સંત જાહેર કરવાની ચર્ચની આ ચેષ્ટાએ શૉને તેના પર નાટક લખવા પ્રેરિત કરેલા. નાટકની શરૂઆતમાં એક દૃશ્ય આવે છે જેમાં 1920ના સમયનો એક સદ્‌ગૃહસ્થ જૉનનો પરિચય આપે છે અને આજે તેને સંત જાહેર

કરવાની ચર્ચની આ ચેષ્ટાને આશાઓથી વિપરીત, સાવ અર્થહીન, એક ક્રૂર ઠઠ્ઠા-મશ્કરીરૂપ ગણાવે છે. જૉનને સંત બનાવવાની વાત તેને બાળી મૂકવા કરતાં પણ વધારે ઘાતકી અને દંભી લાગે છે. જૉન કદાચ પુરાણી માન્યતા અનુસાર જીવતી થઈને પાછી ફરે તો ? આ વિચાર માત્રથી પેલો સદ્ગૃહસ્થ ધ્રૂજી ઊઠે છે. શૉ કહેવા માંગે છે કે માનવજાત માટે આવા સંતો જીવતા કરતાં મરેલા જ વધારે ઇચ્છનીય અને પૂજનીય ગણાતા આવ્યા છે. 'Saint Joan'ની કથા 15મી સદીની છે પણ તેનો અર્થ 20મી સદીની માનવજાતને લક્ષ્યમાં રાખીને પ્રગટ કરવામાં આવ્યો છે.

ઘણી વાર નાટકમાં દર્શાવાયેલાં તથ્યો કે ઘટનાઓ નાટકના અર્થઘટનમાં એટલા અગત્યના પુરવાર નથી થતાં. આર્થર મિલરનું નાટક 'Death of a Salesman' તેના એક ઉદાહરણરૂપ છે. નાટકનો લેખક આર્થર મિલર ડાબેરી વિચારસરણી ધરાવતો હતો. એટલે ઘણા જાણકારોએ નાટકમાંથી અવો અર્થ તારવ્યો કે આ નાટક મૂડીવાદી સમાજમાં પિસાઈ રહેલા એક માણસની કરુણાન્તિકા છે. અર્થાત્ નાટકમાં મૂડીવાદી આર્થિક પદ્ધતિની ભારોભાર ભર્ત્સના કરવામાં આવી છે. પરંતુ નાટકનો જો બારીકાઈથી અભ્યાસ કરીએ તો માલૂમ પડે છે કે નાટકનાં કેન્દ્રમાં કોઈ એક ખાસ આર્થિક પદ્ધતિની નિંદા કરવામાં નથી આવી. નાટકનાં મુખ્ય પાત્ર વિલી લૉમનનું તેની આસપાસના જગત વિશેનું જે કંઈ વ્યક્તિગત દર્શન કે મૂલ્યાંકન છે તેની જોડે આ જ નાટકનાં બીજાં પાત્રો સંમત થતાં નથી. એમાંના કેટલાંક તો આ જ પદ્ધતિ કે વાતાવરણમાં રહીને સફળતાને પણ પામ્યાં છે. વાસ્તવમાં આ નાટક પોતાની મૂળ દિશા કે લક્ષ્યને ભૂલી ગયેલા એક માણસનું કરુણ પીડાજનક આલેખન છે. આ નાટકની અસર જેટલી અમેરિકામાં પડેલી એટલી ઇંગ્લૅન્ડમાં નહોતી પડી. કારણ કે વિલી લૉમન જેવી ઇચ્છા-આકાંક્ષા-આદર્શ ધરાવનાર લોકોની સંખ્યા ઇંગ્લૅન્ડમાં અમેરિકા જેટલી નહોતી. આમ ટૂંકમાં નાટક કોઈ ખાસ આર્થિક પદ્ધતિને વખોડવાના વિચારને કેન્દ્રમાં રાખીને નહોતું લખાયું. પરંતુ એક એવા માણસની કરુણ ગાથા આલેખાયેલી જેનું જીવન સફળતા માટે ચાવીરૂપ ગણાતી બેહૂદી અને અવાસ્તવિક અમેરિકન સાંસ્કૃતિક દંતકથાઓની આસપાસ રચાયેલું.

આમ નાટકનો અર્થ પકડવા નાટકનો પાઠ વાંચવો, વારંવાર વાંચીને તેને સમજવો બિલકુલ જરૂરી છે પણ માત્ર પાઠ જ વાંચતા રહેવાથી ઘણી વાર નાટકનો અર્થ નથી મળી આવતો. તે સિવાય પણ નાટકની કથા કે વિષયવસ્તુ સાથે સંકળાયેલા બીજા અનેક નાનાંમોટાં પાસાંઓ વિશે વાંચવુંજાણવું પણ એટલું જ જરૂરી બની જાય છે. દા.ત., દર્શકના 'અંતિમ અધ્યાય' નામના

નાટ્યસંગ્રહમાંનાં નાઝી જર્મની પરનાં નાટકો('સોદો', 'અંતિમ અધ્યાય' અને 'હેલન') ભજવતાં પહેલાં લેખકે જે જે પુસ્તકોનો આધાર લીધેલો તે દિગ્દર્શકે અને શક્ય હોય તો મુખ્ય કલાકારોએ પણ વાંચી જવા જરૂરી ગણાય. તેમાં મુખ્ય છે હિટલરના અંતિમ દિવસો પર લખાયેલું હ્યુ ટ્રેવર રોપરનું 'Last Days of Hitler', આલ્બર્ટ સ્પિયરની આત્મકથા 'Inside the Third Reich', વિલિયમ શિરરનું 'Rise and Fall of Third Reich', હિટલરની સંઘર્ષકથા 'Main Kamph', નાટક 'હેલન'નો વિચાર લેખકને જેમાંથી મળેલો તે સાયમન વિસેન્થાલનું 'Murderers Amongst Us' વગેરે.

એ ઉપરાંત પણ લેખકે આ નાટકોના સંવાદોમાં વચ્ચે વચ્ચે કેટલાય ઐતિહાસિક સંદર્ભો મૂકેલા છે જેનાથી નાટકનો અર્થ તેની લિખિત કથાની મર્યાદાને અસાધારણ વ્યાપમાં વળોટી જાય છે. આ સંદર્ભો સમજીને બોલવાથી તેનાં બીજાં ઘણાં માનવીય પરિમાણો ઊઘડે છે. દિગ્દર્શક કે કલાકાર આ સંદર્ભો પાછળની વિગતોને ઊંડાણથી ન જાણતો હોય તો તેની અભિવ્યક્તિમાં તે ઊંડાણ આવી જ શકે નહીં. જેમ કે સંવાદમાં કહેવાતી બાઇબલની વિગતો, રોમન સમ્રાટ ટીટસે યહૂદીઓ પર કરેલા અત્યાચાર, યહૂદીઓ માટે ગમે તે ભોગે મોઝીઝનું બીજ સાચવવા પર મુકાયેલો ભાર, સોડોમ શહેરમાં દસ સજ્જનો પણ મળી આવે તો શહેરનો વિનાશ નહીં કરવાનું પ્રભુએ આપેલું વચન, જિસસને વધસ્તંભ પર ચડાવવા માટે યહૂદીઓને જ કસૂરવાર ઠેરવી તેમને તિરસ્કૃત કરવા, વગેરે સંદર્ભો વિશે વિગતે વાંચીએ તો જ એ સંવાદોમાંથી અર્થ પ્રગટ થાય.

દુનિયાના ઉત્તમ નટો અને દિગ્દર્શકો નાટકનો પાઠ મહિનાઓ સુધી વાંચે છે, તેનાં બારીકમાં બારીક પાસાંઓનો અભ્યાસ કરે છે, વિશ્લેષણ કરતા જાય છે, પાઠમાં અગત્યના લાગે તેવા સંવાદો કે કાર્ય પર પેનથી નિશાની કરતા જાય છે, વળી જરૂરી જણાય તો નાટકની કથાવસ્તુની આગળપાછળનાં સાહિત્યનો પણ અભ્યાસ કરે છે. આ પાત્રો, પ્રસંગો, સંવાદો વગેરે તેમનાં મનમાં ઘૂંટાયા કરે છે અને અંતમાં એ નાટકમાંથી ઊઠતા અર્થની આછી પ્રતીતિ કરી શકે છે. નાટકની ખરી પ્રતીતિ તો નટો ઊભા થઈને નાટકના રિહર્સલની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થાય ત્યારે જ થવા પામે છે. સરવાળે નાટકનો અર્થ કઈ રીતે પ્રગટ થાય? (How does a play mean ?) તેનો જવાબ કંઈક આ રીતે આપી શકાય : નાટકનો મૂળભૂત અર્થ એક એવી 'વસ્તુ' છે જે નાટકનાં દશ્યો, કાર્યો, ઘટનાઓ, લાગણીઓ વગેરેની મદદથી ઊપસેલી એકંદર ભાતીગળ આકૃતિઓ(patterns of human action and emotions)ને 'કલા'માં પરિવર્તિત કરે છે, નહીં

કે ઇતિહાસ, તત્વજ્ઞાન કે માનસશાસ્ત્રમાં. આમ નાટક એ માનવઅનુભવોની પ્રસ્તુતિ મારફતે કરવામાં આવતું એક રૂપકાત્મક પ્રત્યાયન(metaphorical communication) છે - માનવીય લાગણીઓની રજૂઆતથી વ્યક્ત થતો એક 'idea', એક 'વિચાર', એક સર્વાંગી અનુભવ, અથવા એમ કહીએ કે, નાટકનું અર્થપૂર્ણ સ્વરૂપ (form).

પરંતુ આ સ્વરૂપને તેનો આકાર તો જીવનની નક્કર વાસ્તવિકતાઓમાંથી લેખકે મેળવેલી સામગ્રીઓએ જ આપેલો છે : જેમ કે નાટ્યકારનો અભિનય અંગેનો ખ્યાલ, તેના પરિચયમાં આવેલા નટો, થિયેટર સાથે કામ કર્યાનો લેખકનો અનુભવ, પ્રેક્ષકો વિશેની તેની ધારણા કે સમજ - અર્થાત્ પ્રેક્ષકોનાં વલણો, પસંદગીઓ, વિચારો, રીતભાત, ટેવો વગેરે ઉપરાંત તેમાં ઇતિહાસ, તત્વજ્ઞાન, ધર્મ, સમાજશાસ્ત્ર કે મનોવિજ્ઞાનનો અભ્યાસ પણ આવી જાય. આ તમામ પરિબળો નાટકનાં સ્વરૂપને સીધાં પ્રભાવિત કરે છે જેમાં નાટ્યકારે પોતાનાં નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર કલ્પ્યો છે. આ બધાં પરિબળો નાટ્યકારનાં માધ્યમનો જ એક હિસ્સો છે. અને એટલે જ લેખકે વ્યક્ત કરવા ધારેલા વિચારનો ઊંડો અભ્યાસ બહુ આવશ્યક છે. દિગ્દર્શક દ્વારા નાટકની ભજવણીનો ઉદ્દેશ પણ આ જ વિચારનું પ્રત્યાયન કરવા માટેનો હોય છે.

*

નાટકના અર્થને પ્રગટ કરવા નાટ્યકારના સમય અને સમાજને ઓળખવો, તેના કાળના પ્રેક્ષકોની પસંદગી કે વલણોને જાણવા, તે સમયનાં થિયેટરોની ખાસ બાંધણીને યાદ રાખવી, નાટ્યકારે કલ્પેલા મુખ્ય વિચારને કેન્દ્રમાં રાખવો વગેરે આગ્રહો કેટલા અગત્યના ગણી શકાય ? આ બધું જો સાચું અને જરૂરી મનાતું હોય તો ગ્રીક નાટક ભજવતી વખતે સોફોકલીઝ કે ઈસ્કિલસના મનમાં શું હતું, તેમને અભિપ્રેત સંદેશ કયો હતો વગેરે કેવી રીતે જાણી શકાય ? નાટકો લખતી વખતે શેક્સપિયરનાં મનમાં તેનો સમાજ, તેના પ્રેક્ષકો, તેનું થિયેટર, ત્યારની ભજવણીની પરંપરા વગેરે શું હતાં અને કેવાં હતાં તે અક્ષરસઃ કેવી રીતે જાણી શકાય ? અને આ બધું ન જાણતા હોઈએ તો શું તેમનાં નાટકો અસરકારકપણે ભજવી ન શકાય ? નાટકનો પારકી ભાષામાંથી પોતાની ભાષામાં અનુવાદ કરતી વખતે કે પછી પરભાષી નાટકની ભજવણી કરતી વખતે આપણે મુખ્યત્વે કઈ બાબતો યાદ રાખવી જોઈએ ? નાટ્યકારના સમયમાં જે રસરુચિ ધરાવતા પ્રેક્ષકો હતા એવા પ્રેક્ષકો વર્તમાનમાં નાટક ભજવતી વખતે ક્યાંથી લાવવા ? તે કાળે પ્રવર્તમાન સામાજિક-રાજકીય વાતાવરણ આજે કઈ રીતે સર્જી શકાય અને એ જરૂરી પણ ગણાય ખરું ?

50-100 કે 2000 વર્ષ પહેલાંનાં નાટકો આજે ભજવતી વખતે આવા ઘણા પ્રશ્નો દિગ્દર્શક સામે ઊભા થાય છે. આનો જવાબ એટલો જ છે કે આ નાટકો ભૂતકાળમાં જે ચોક્કસ પ્રકારની શૈલીસ્વરૂપે ભજવાતાં હતાં તે જ સ્વરૂપે તેને પુનઃ રજૂ કરીને એ વીતી ગયેલા કાળને આજના પ્રેક્ષકો સમક્ષ પુનર્જીવિત કરવાની સ્વાભાવિકપણે જ કોઈ જરૂર નથી. અલબત્ત ડ્રામાસ્કૂલના વિદ્યાર્થી કલાકારોને જુદી જુદી મંચનશૈલી શીખવવાના હેતુથી આવા પ્રયોગો ચોક્કસ કરી શકાય. પણ સામાન્ય પ્રેક્ષકો સામે આવાં પ્રાચીન સમયના વિસરાઈ ગયેલાં શૈલીસ્વરૂપ આજના સમયમાં અપેક્ષિત પ્રભાવ પાડી શકે ખરાં? માની લઈએ કે પ્રાચીન નાટ્યકારની એક નાટ્યકૃતિ ચિરંજીવ બની ગઈ છે પણ તેનો સર્જનકાળ આજે ભૂતકાળની સદીઓમાં ક્યાંય ગર્ત થઈ ગયો છે. એટલે કે આ ચિરંજીવ કૃતિને જો આપણે આજના પ્રેક્ષકો સામે એટલી જ અસરકારકતાથી પહોંચાડવા માંગતા હોઈએ તો તેને વર્તમાન સંદર્ભો અને આધુનિક સંવેદનશીલતા સાથે જ ભજવવી જોઈએ, નહીં કે એક 'મ્યુઝિયમ પીસ'ની માફક, જે તે કાળનાં નિશ્ચિત શૈલીસ્વરૂપમાં, જેની સાથે આજના પ્રેક્ષકોનો કોઈ જ સામાજિક કે સાંસ્કૃતિક અનુબંધ ન હોય.

સોફોકલીઝ કે શેક્સપિયરનાં નાટકો તેમના કાળના પ્રેક્ષકો જે માનસિકતા અને સંવેદનશીલતા સાથે જોતા હતા તે જ રીતે તેને આજનો પ્રેક્ષક ન જ જોઈ શકે. પ્રાચીનકાળના પ્રેક્ષકો તે કાળના રંગમંચ, સીનસિનૅરી, સંગીત, અભિનયશૈલી, સંવાદ બોલવાની છટા વગેરેથી સુપરિચિત હતા, ટેવાઈ ગયેલા હતા, એટલે એ નાટકો જોતી વખતે તેમનું ધ્યાન ફક્ત નટો પર જ કેન્દ્રિત થતું હતું. જો આજના રંગમંચ પર 400-500 વર્ષ પહેલાંના સેટ્સ, પોશાકો રાચરચીલું વગેરે દર્શાવવામાં આવે તો આપણા પ્રેક્ષકોએ આવું ક્યારેય જોયું નહીં હોવાથી તેમનું સમગ્ર ધ્યાન નાટકને બદલે આવી જ બાબતો પ્રત્યે સતત દોરાયા કરે અને તેમાં નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર ક્યાંય ખોવાઈ જાય !

કહેવાનું તાત્પર્ય એ નથી કે ગ્રીક કે શેક્સપિરિયન નાટકોને આજે ભજવતી વખતે તેનાં પ્રાચીન શૈલીસ્વરૂપને સદંતર ભૂલી જઈને વર્તમાન આધુનિક પોશાક અને સેટ્સ સાથે ભજવવાં. મુદ્દો ફક્ત એટલો જ છે કે અસલમાં જે રીતે આ નાટકો જે રૂપરંગ અને શૈલીથી, જે પ્રકારના પોશાકો સાથે, જે પ્રકારના પ્રેક્ષકો સામે, જે સામાજિકરાજકીય વાતાવરણ વચ્ચે ભજવાતાં હતાં તે બધાંને એટલી જ બારીકાઈ અને આધિકારિક રૂપે આજે ભજવવાની જરૂર નથી. દુનિયા આખીના ઉત્તમમાં ઉત્તમ દિગ્દર્શકોએ પણ આવાં નાટકો ભજવતી વખતે અસલ નાટ્યપ્રસ્તુતિમાં કેટલાક જરૂરી ફેરફારો તો ચોક્કસ કર્યા છે, જેમ કે :

નાટકના મૂળ પાઠ(ટેકસ્ટ)માં કાપકૂપ, સંકલન કે સુધારાવધારા જરૂરી બન્યા છે. એ સમયે આ નાટકો ખુલ્લાં કે બંધ નાટ્યગૃહોમાં તેમજ સૂર્યપ્રકાશ, મીણબત્તી કે ગૅસલાઇટ્સના અજવાળામાં ભજવાતાં હતાં. જ્યારે આજના દિગ્દર્શકો તમામ આધુનિક લાઇટ્સની સાધનસામગ્રી જોડે આ નાટકો ભજવે છે. તે સમયે રંગમંચ અને પ્રેક્ષાગૃહ બંનેને પ્રકાશિત રાખવામાં આવતાં, જ્યારે આજે ફક્ત મંચને જ પ્રકાશિત કરવામાં આવે છે. ગ્રીક નાટકોમાં સાઠ હજાર પ્રેક્ષકો નાટક જોતા અને શેક્સપિયરનાં ગ્લોબ થિયેટરમાં એકદમ સસ્તી શ્રેણીના પ્રેક્ષકો સ્ટેજ ફરતા ઊભા રહીને નાટકો જોતા. આજે આ નાટકો ભજવતી વખતે દિગ્દર્શકે એવી ગોઠવણ કરવાની જરૂર ન જ હોય ! એવી જ રીતે એ જમાનામાં કલાકારો માઈક વગર સંવાદો બોલતા, તેમના અભિનય અને ઉચ્ચારોની લઢણ તેમના સમયની પરંપરા મુજબની હતી જ્યારે આજે દિગ્દર્શકે વર્તમાન પ્રેક્ષકોને સ્પર્શે અને સમજાય તેવી આધુનિક શૈલી પસંદ કરવી પડે અને તે ઉપરાંત આજે ઉપલબ્ધ તમામ ટૅક્નિકલ સાધનસામગ્રીનો ઉપયોગ કરવો પણ જરૂરી બની જાય. આમ દરેક પુરાણાં નાટકની ભજવણી તેના કાળ કરતાં ઘણી બધી રીતે નોખી પડે કારણ કે એ ન ભૂલવું જોઈએ કે તેને જોનાર, સાંભળનાર, સંવેદનાર અને અર્થઘટન કરનાર પ્રેક્ષકો આધુનિક કાળના છે. નાટકની ભીતરનો અર્થ જો વર્તમાનમાં પ્રગટ કરવો હોય અને પ્રેક્ષકોને જો તેનાથી પ્રભાવિત પણ કરવા હોય તો ભજવણીના ઘટકો વર્તમાન સંવેદનશીલતા સાથે સુસંગત હોવા અનિવાર્ય છે.

અને છતાંય સૂક્ષ્મ રીતે જોવા જઈએ તો જે કાળે સર્જકે તેનાં નાટકનું 'સ્વરૂપ'(form) કલ્પ્યું ત્યારે જોડાજોડ તેનો ઉદ્દેશ, તેનો સમયગાળો, પ્રેક્ષકોની પસંદગી, નાટ્યગૃહ, સામાજિક સંદર્ભ વગેરે ઘટકો આપોઆપ પરોક્ષપણે વણાઈ ગયેલાં. એ વખતે સર્જાયેલાં નાટ્યસ્વરૂપમાં જ નાટકની પ્રમુખ છબી(commanding image) અંકિત થઈ ગયેલી. પ્રાચીન નાટકો આજે ભજવો ત્યારે કદાચ તે સમય પ્રમાણેના સેટ્સ બનાવો, પોશાકો બનાવો, સંગીત તૈયાર કરો, નાટકમાં વપરાતી ચીજવસ્તુઓની સમયને અનુરૂપ ડિઝાઇન કરો, નટોની બોલવાની કે અભિનયની લઢણ પણ એવી ને એવી તૈયાર કરો, પણ આધુનિક પ્રેક્ષકોમાં પ્રાચીન કાળના પ્રેક્ષકોની માનસિકતા કેવી રીતે આરોપિત કરી શકશો ?

આનો અર્થ એટલો જ થાય કે કોઈ પણ નાટકનું અર્થઘટન કરતી વખતે નાટકની 'પ્રમુખ છબી' પ્રેક્ષકો સમક્ષ ઊપસવી જોઈએ. જે માધ્યમમાં નાટકનો મુખ્ય વિચાર સંપ્રેષિત થયેલો છે તે માધ્યમ અંગેની વર્તમાન પ્રેક્ષકોની સમજણ અને અપેક્ષાને બરાબર જાણ્યા પછી જ દિગ્દર્શક અર્થઘટનના આ કાર્યને હાથમાં લઈ શકે. આમ નાટકનો સાચો અર્થઘટનકર્તા(દિગ્દર્શક, નટ કે ડિઝાઇનર) એને

જ કહેવાય જે લેખકે ધારેલા કે ઇચ્છેલા પ્રેક્ષકવર્ગની એકંદર અપેક્ષાઓને પકડી શકે અને તે આજના પ્રેક્ષકવર્ગની માનસિકતામાં રૂપાંતરિત કરી શકે. દિગ્દર્શક પાસે પોતાના પ્રેક્ષકવર્ગની અપેક્ષાઓ કે સંવેદનશીલતાનો પણ એક પાકો અંદાજ હોય છે. આમ સરવાળે ખરો અર્થઘટનકર્તા પુરાણી અપેક્ષાઓને સંતોષવા પ્રયોજાયેલા સ્વરૂપને આજના પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા સંતોષાય એવાં નવતર શૈલીસ્વરૂપમાં અભિવ્યક્તિ આપવાનો પડકાર ઝીલે છે. ભૂતકાળની અને ભૂતકાળ માટે કહેવાયેલી વાતને આવો દિગ્દર્શક પોતાની સર્જનશીલતા કામે લગાડી વર્તમાન જોડે સુસંગત અને સમસામયિક બનાવે છે.

આખરે પ્રત્યેક નાટક એવી રીતે જુઓ તો અનુવાદ, રૂપાંતર કે તેના વિષયની અભિવ્યક્તિનું સમયાંતર કે સ્થાનાંતર જ છે. અનુવાદ કે રૂપાંતર માત્ર વિદેશી નાટકો કે ક્લાસિકલ નાટકો પૂરતો જ સવાલ નથી. કેટલાંય આધુનિક નાટકોની ભજવણીઓ - જેમાં ઘણી વાર ભાષાનો અંતરાય પણ નડતો ન હોય - પ્રેક્ષકવર્ગ બદલાતાં તેનો પ્રભાવ બદલાતો જાય છે. જેમ કે દિલ્હીમાં સફળ ગણાયેલું નાટક ગાઝિયાબાદમાં સફળ ન પણ જાય. મુંબઈના પૃથ્વી થિયેટરમાં સફળ નીવડેલું નાટક માત્ર ગુર્જુભાઈના નાટકો જોવા ટેવાયેલા અમદાવાદના ગુજરાતી પ્રેક્ષકોને કદાચ કંટાળો પણ ઉપજાવે. સાર્ત્રના કેટલાંક વિખ્યાત નાટકો ફ્રાન્સ અને જર્મનીમાં જેટલાં સફળ થયાં એટલાં અમેરિકામાં સફળ નહોતાં થયાં. પણ છતાં સામાન્યતઃ સારું અને સફળ નાટક એને જ કહી શકાય જેમાં લેખકે કલ્પેલી 'પ્રમુખ છબી'ને સચોટ અભિવ્યક્તિ મળી હોય. અને આ છબી નાટ્યકારે ધારેલા નટો, પ્રેક્ષકો, થિયેટર, સમયગાળો, સર્જકની વૈશ્વિક દૃષ્ટિ વગેરેને સંયોજિત -રૂપે પોતાનામાં આવરી લે છે.

2
નાટક અને રંગમંચ

"The theater, bringing impersonal masks to life : either as a conflict of passions subtler than those we already know, or as a complete new character."

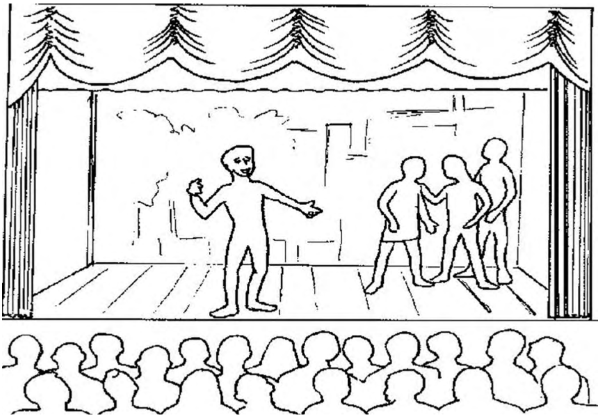
-Alfred Jarry

2.1 રંગમંચનો પરિચય (Introduction of Stage)

આદિકાળમાં નાટકો ખુલ્લાં આકાશ હેઠળ ભજવાતાં. તે કાળે ન તો ઊંચાઈ ધરાવતું સ્ટેજ હતું, ન તો ચોતરફથી બાંધેલું નાટ્યગૃહ હતું. આપણે ત્યાં ભવાઈ જેવાં લોકનાટ્યો મંદિરના ચોકમાં કે ગામના ચોરે ભજવાતાં જ્યાં મોટી સંખ્યામાં ગામલોકો ભેગા મળી, ચોતરફ બેસીને નાટક નિહાળી શકે. ગ્રીક રંગમંચ ત્રણ ટેકરીઓ વચ્ચે કોતરી કાઢેલો જેમાં ટેકરીઓના ઢોળાવ ઉપર અર્ધવર્તુળાકારે પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેની બેઠકો હતી અને નાટકની ભજવણી નીચે તળેટીમાં થતી. ઢોળાવ પર બેઠેલા પ્રેક્ષકોને નીચેની બાજુએ ભજવાતું નાટક વગર કોઈ અવરોધે સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાતું. ચોતરફ ટેકરીઓ હોવાથી નટોનો અવાજ પણ ઝાઝો ફેલાઈ ન જતો અને તેમના સંવાદો કે ગીતો સરસ રીતે સાંભળી માણી શકાતાં.

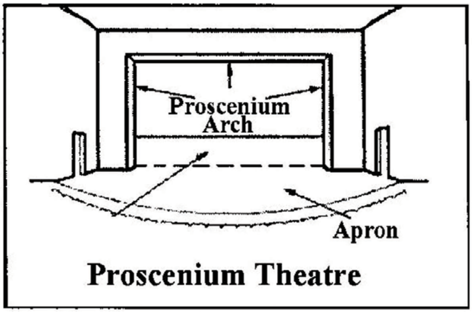
ધીમે ધીમે સમાજ આગળ વધ્યો. નવાં નવાં પ્રકાશ અને ધ્વનિનાં ઉપકરણો શોધાયાં. દિવસ કે વર્ષના કોઈ પણ સમયે નાટક ભજવવું શક્ય બન્યું. ઠંડી, ગરમી કે વરસાદથી બચી શકાય એવાં ચોતરફથી બાંધેલાં નાટ્યગૃહો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. તમામ પ્રેક્ષકસમૂહ સ્પષ્ટપણે ભજવણી જોઈ શકે તે માટે અભિનય-વિસ્તાર - રંગમંચને ખાસ જગ્યા અને ઊંચાઈ આપવામાં આવી. હવે અગાઉની જેમ નટો અને પ્રેક્ષકો એક જ સ્તરે, એક જ લેવલે નહોતા. રંગમંચ અને પ્રેક્ષાગૃહને જુદા પાડવામાં આવ્યાં. રંગભૂમિના ક્રમિક વિકાસ પાછળનાં કારણોમાં જઈએ તો નાટકોની ભજવણીને નટો તેમજ પ્રેક્ષકોના દૃષ્ટિબિંદુથી વધુમાં વધુ પરસ્પર અનુકૂળ, કાર્યક્ષમ અને માણવાલાયક બનાવવાના હેતુઓ જ હતા. હવે આપણે રંગમંચના પ્રત્યેક ભાગને ઓળખવાના પ્રયાસ કરીએ.

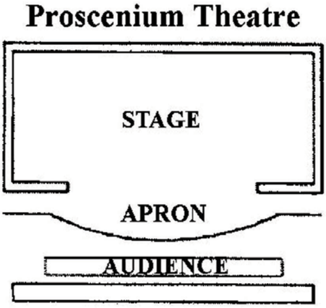
Stage :



રંગમંચ(Stage) જમીનથી 3-4 ફૂટ ઊંચાઈ પર આવેલો મંચવિસ્તાર જેના પર નાટકની ભજવણી થાય છે. પ્રેક્ષકો તેનાથી નીચેના સ્તરે બેસીને નાટક જોતા હોવાથી મંચ પરની ભજવણી તેઓ વિના અવરોધે સ્પષ્ટ જોઈ શકે છે. મંચની ઊંચાઈ શરૂની બેત્રણ હરોળની ખુરશીઓ પરથી નાટક જોતા પ્રેક્ષકોને ધ્યાનમાં રાખીને નક્કી કરવી જોઈએ, નહીંતર જો મંચની ઊંચાઈ વધારે પડતી હોય તો આગળના પ્રેક્ષકોએ સતત ઊંચું જોવું પડે. નાટ્યગૃહમાં પાછળ, ઉપરની બાજુએ જતો ઢાળ હોવાથી પ્રથમ હરોળની પાછળના પ્રેક્ષકોને કોઈ તકલીફ પડતી નથી.

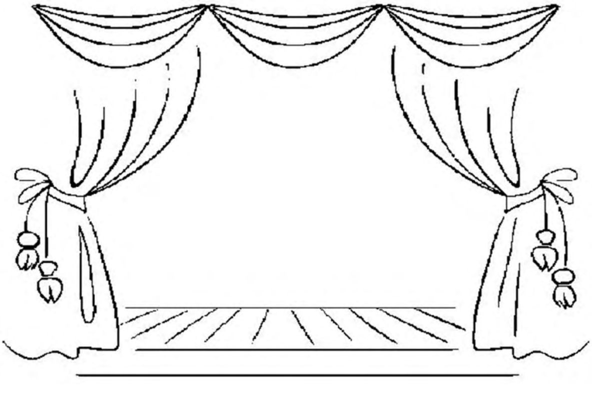
Proscenium Stage :





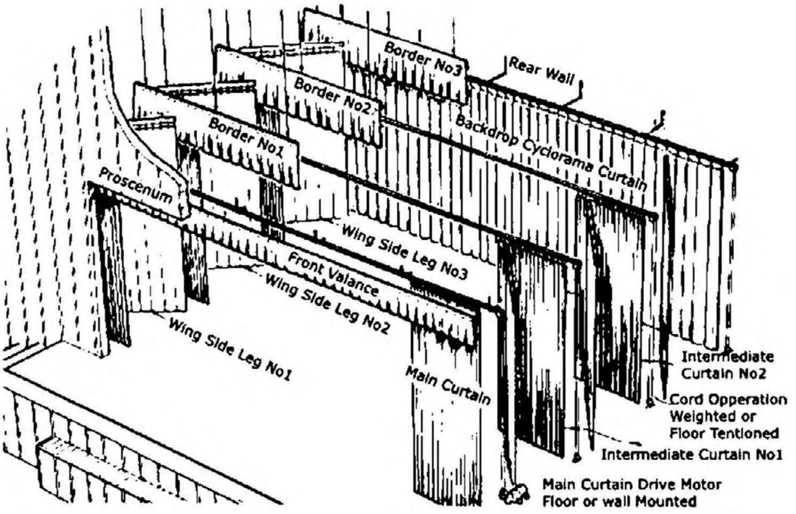
નાટ્યગૃહના અગત્યના ભાગરૂપ, ચારેય દિશાએથી ઢંકાયેલો - બૉક્સ કે ખોખાંના આકારનો રંગમંચ(proscenium stage) જેની પ્રેક્ષાગૃહ તરફની એક દિશાને મુખ્ય પડદાની મદદથી ખોલબંધ કરી શકાય કે જેથી તેની સામે બેઠેલા પ્રેક્ષકો બે ખુલ્લા પડદા અને ઉપર ઝાલરથી ઢંકાયેલી એ પિકચર-ફ્રેઈમમાંથી નાટક ભજવાતું જોઈ શકે. આ પ્રકારનો રંગમંચ ‘પ્રોસિનિયમ સ્ટેજ’ નામથી ઓળખાય છે.

Grand Drape :



રંગમંચની આગળની પિકચરફ્રેઈમ બે બાજુએથી ખુલ્લા પડદા અને ઉપરની મોટી ઝાલર(grand drape) વડે ત્રણ બાજુએથી ઢંકાયેલી હોય છે. પિકચર-ફ્રેમ વડે રંગમંચ અને પ્રેક્ષાગૃહ વિભાજિત થાય છે. ઊંચાઈ ધરાવતા મંચ પર નાટક ભજવાય છે અને નીચે ઉપરની તરફ જતા ઢાળ પર ગોઠવેલી હારબંધ ખુરશીઓ પર પ્રેક્ષકવર્ગ બેસે છે.

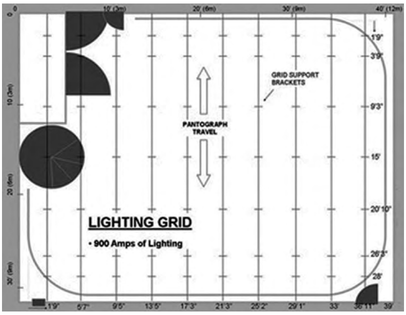
Wings :



મંચ પર અભિનય-વિસ્તારની બંને બાજુએ નટોના પ્રવેશ-પ્રસ્થાન માટેની વધારાની જગ્યાને 'offstage space' કહે છે. ઘણી વાર પ્રેક્ષાગૃહમાં ડાબે અને જમણે ખૂણે બેઠેલા પ્રેક્ષકોને મંચ પાછળ થતી આવનજાવન કે અન્ય પ્રવૃત્તિઓ દેખાય નહીં અને ખાસ કરીને તેનાથી પ્રેક્ષકોને નાટક જોવામાં રસક્ષતિ ન થાય એ હેતુથી આ વધારાની જગ્યાઓને બંને બાજુએ કાળા કે ઘેરા વાદળી રંગના ઊભા લાંબા પડદાઓથી ઢાંકી દેવામાં આવે છે જેને 'wings' કહે છે. સ્ટેજ પાછળ થતી હિલચાલ જોઈ ન શકાય તે માટે ગોઠવવામાં આવતી આ વિંગ્ઝને 'masking' પણ કહે છે. ઘણાં નાટ્યગૃહોમાં આ પડદા(wings) નાટકની જરૂરિયાત પ્રમાણે આગળ-પાછળ પણ કરી શકાય છે.

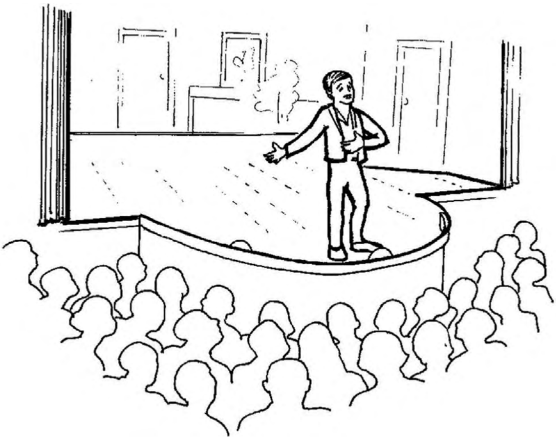
Grid :

'ગ્રીડ' મંચની ઉપર છતની માફક બનાવવામાં આવેલું લોખંડનું વિશાળ માળખું છે જેના આધારે લાઇટની તમામ બેટન(પાઇપ) લટકાવવામાં આવે છે. લાઇટને ઉપર નીચે કરવી હોય તો આ ગ્રીડ પર જઈને કરી શકાય છે.



ગ્રીડ પર પહોંચવા માટે સ્ટેજની બંને બાજુએ સીડીઓ આવેલી હોય છે જેના પરથી ટૅક્નિશિયનો ગ્રીડ પર પહોંચે છે. ગ્રીડ એટલું મજબૂત - સૉલિડ માળખું હોય છે જેના પર ટૅક્નિશિયનો હાલીચાલી શકે છે. યુરોપના મોટા મોટા થિયેટરોની ગ્રીડ એટલી તો જંગી અને વિશાળ હોય છે જેની ઉપર આવવા જવા માટે ડાબે-જમણે તેમજ આગળ-પાછળ નાના પુલ બનાવવામાં આવેલા હોય છે જેના પરથી વગર જોખમે ટૅક્નિશિયનો લાઇટ વગેરેનો ભારે સામાન લઈને આવ-જા કરી શકે છે. આજકાલ બેલે અને ઑપેરામાં કેટલાંક પાત્રો મંચની ઉપરથી વાયર મારફતે ઊતરે છે. ઉપરથી ઝૂલો પણ લટકાવી શકાય છે. આ બધાની વ્યવસ્થા માટે કારીગરોએ મંચની ઉપરના ભાગમાં - ગ્રીડ પર જવું પડે છે. લાઇટ્સના વાયર-કૅબલ વગેરે ગ્રીડ પરથી જ પસાર થાય છે.

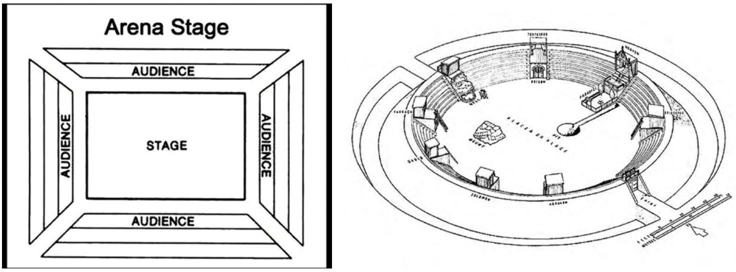
Apron :



જ્યાં રંગમંચને મુખ્ય પડદા કે પિકચર-ફ્રેમને પાર કરીને પ્રેક્ષાગૃહની દિશામાં સહેજ આગળ કાઢવામાં આવ્યો હોય તેને apron stage કહે છે. પડદો બંધ થયા પછી આગળ નીકળેલો આ (extended) મંચ બેલે-ઑપેરા

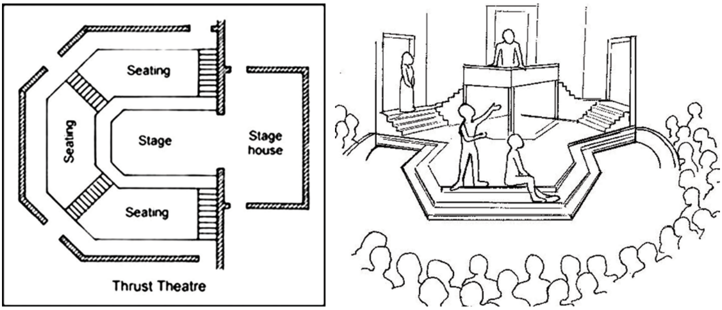
પ્રકારની ભજવણીમાં પ્રચલિત હતો. પરંતુ હવે આજકાલના નાટ્યગૃહમાં પડદો બંધ થયા પછી મંચની આગળની બાજુએ બહુ જગ્યા છૂટતી નથી. છતાં જે કંઈ જગ્યા છૂટતી હોય તેને સૂચવવા આજે પણ પારિભાષિક શબ્દ apron stage વાપરી શકાય છે.

Arena Stage :



'arena stage' એક એવા પ્રકારનું નાટ્યગૃહ છે જેમાં પ્રેક્ષકો રંગમંચની ચારયે બાજુએ બેસીને નાટક નિહાળી શકે છે. નાટ્યગૃહ જો ગોળાકાર હોય તો તેને 'theatre in round' કહે છે.

Thrust Stage :



રંગમંચ એટલી હદે પ્રેક્ષાગૃહમાં આગળની બાજુએ ખેંચવામાં આવ્યો હોય જેથી પ્રેક્ષકો મંચની ત્રણેય બાજુએ બેસીને નાટક નિહાળી શકે.

Flexible Stage :

એવો કોઈ પણ રંગમંચ જે (proscenium, arena or thrust) વગેરે જેવા કોઈ ખાસ વર્ગીકરણ કે ચોકઠામાં બંધ બેસતો ન હોય. એવો મંચ જેમાં તમે ધારો એવા ફેરફાર કરી શકો.

સાઈકલૉરામા (chclorama) :

'સાઈકલૉરામા' એટલે સ્ટેજની પાછળ (છેવાડેની ભીંતની આગળ)

ગોઠવવામાં આવતો વિશાળ સફેદ પડદો. (અમેરિકન ટૂંકાક્ષર (abbreviation) માં તે 'cyc'(સાઈક) તરીકે પણ ઓળખાય છે.) પડદો ન હોય અને કેવળ સફેદ ભીંત હોય તેને પણ સાઈકલૉરામા કહી શકાય છે. આ સફેદ પડદો કેટલાક આધુનિક નાટ્યગૃહોમાં સહેજ ગોળાકારે(concave)પણ હોય છે. આ પ્રકારના સફેદ પડદાનો ખ્યાલ સૌપહેલાં 19મી સદીમાં જર્મન થિયેટર પર અમલમાં આવેલો. હવે આજે તો દુનિયાભરના નાટ્યગૃહોમાં મંચની પાછળ આ પ્રકારનો વિશાળ સફેદ પડદો અચૂક રાખવામાં આવે છે. (પ્રસંગોપાત, જ્યારે સફેદ પડદાની જરૂર ન હોય ત્યારે તેની આગળના કાળા કે વાદળી રંગના પડદા વડે તેને ઢાંકી પણ દેવામાં આવે છે.) આ પડદો કેનવાસ કે મસ્લીનના કાપડમાંથી અથવા ખાસ પ્રકારના પ્લાસ્ટિક કે સિન્થેટિક મટિરિયલ (યુરોપમાં તેને 'Opera Plastic' કહે છે.) માંથી બનાવવામાં આવે છે અને સ્ટેજની પાછળની ભીંત પર તેને બધીજ બાજુએથી એવી રીતે ખેંચીને બાંધવામાં આવે છે કે જેથી પડદા પર એક નાની સરખી કરચલી કે ઝોલો નજરે ન ચડે.

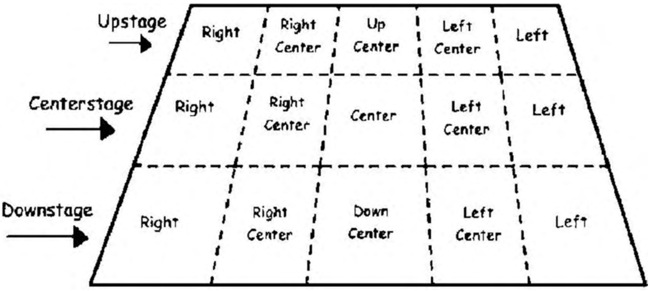
સાઇકલૉરામા હોવાને કારણે મંચ પર બાંધેલા સંનિવેશને એક પ્રકારે દૃશ્યાત્મક ઊંડાણ(visual depth) મળે છે. આ પડદાનો ઉપયોગ સામાન્ય રીતે આકાશની ભ્રમણા સર્જવા માટે અથવા સ્ટેજની પાછળની બાજુએ ખુલ્લી જગ્યા(open space) દર્શાવવા માટે કરવામાં આવે છે. સફેદ પડદા પર ઉપરથી તેમજ આજુબાજુએથી વાદળી રંગનો પ્રકાશ ફેંકવાથી પ્રેક્ષકોને સંનિવેશની પાછળ ખુલ્લું આકાશ હોવાનો અનુભવ થાય છે. ફેન્ટસી - પરીકથા પ્રકારનાં નાટકોમાં, નૃત્યનાટિકામાં, સંગીતનાટકોમાં કે પછી કોઈ પણ નાટકમાં ખાસ પ્રકારનું નાટ્યાત્મક વાતાવરણ સર્જવા માટે આકાશના રંગો સિવાયના બીજા

રંગોનો પ્રકાશ ફેંકીને સફેદ પડદા પર અનેરું વાતાવરણ સર્જી શકાય છે.

House :

પ્રેક્ષાગૃહ અથવા પ્રેક્ષકોને બેસવાની જગ્યાને 'હાઉસ' કહેવાય છે. પ્રેક્ષાગૃહમાં આવેલી જનરલ લાઇટ્સને 'house lights' કહે છે અને એવી જ રીતે પ્રેક્ષાગૃહની બે બાજુએથી તેમજ છત પરથી રંગમંચની દિશામાં ગોઠવેલી લાઇટ્સને 'front of house'(FOH) lights કહે છે. નાટક શરૂ કરતાં પહેલાં હાઉસ લાઇટ્સ બુઝાવી દેવામાં આવે છે.

Acting Areas :



રંગમંચ પરના અભિનયવિસ્તાર(acting area)ને નવથી પંદર વિભાગોમાં વહેંચવામાં આવે છે. નાટકનો દિગ્દર્શક જ્યારે નટોને તેમ સિનિક ડિઝાઇનર અને લાઇટિંગ ડિઝાઇનરને નાટકસંબંધી કોઈ પણ સૂચનો કરે છે ત્યારે આ વિભાગોને લગતા પારિભાષિક શબ્દોનો ઉપયોગ કરે છે. નાટ્યનિર્માણ-પોથી(produc-

tion-script)માં તમામ વિગતો નોંધતી વખતે પણ આ વિભાગોનાં નામો ઉપયોગી થાય છે.

Blocking :

નાટકમાં નટોનું હલનચલન (movements), સ્થિતિઓ (positions) અને નટ-સમૂહોની ગોઠવણીઓ (compositions) અને ક્રિયાઓ 'blocking' નામથી ઓળખાય છે.

Body Positions :

નાટ્યગૃહમાં જુદી જુદી બેઠકો પર બેઠેલા પ્રેક્ષકો રંગમંચ પર હરતાફરતા નટોને કયા કયા ખૂણે(એંગલ)થી જુએ છે તેને ધ્યાનમાં રાખીને નટોની ગોઠવવામાં આવતી સ્થિતિઓ અને ક્રિયાઓ Body Positions તરીકે ઓળખાય છે.

Stage Picture :

નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકોને સામે રંગમંચ ઉપર જોવા મળતી નટોની આકર્ષક, અર્થપૂર્ણ અને પ્રભાવકારી ગોઠવણીને 'stage picture' કહે છે. સિનેમામાં સફેદ પડદા પર દેખાતી ફિલ્મની માફક અહીંયાં નીચે પ્રમાણે પ્રોસિનિયમ પિકચર-ફ્રેમમાં દેખાતા 'પિકચર' - નાટ્યદૃશ્યનો સંદર્ભ છે.

Level :

રંગમંચ ઉપર અભિનય કરતા નટની વિવિધ સ્થિતિઓ - ઊભેલા, બેઠેલા, સૂતેલા, પગથિયા કે અલગ અલગ ઊંચાઈના પ્લેટફૉર્મ પર ચડીને ઊભેલા કે

બેઠેલાના આધારે નીચેથી ઉપર, નટના માથા સુધીની ઊંચાઈને 'level' કહે છે. મંચ ઉપર પ્રકાશઆયોજન કરતી વખતે, સંનિવેશના વિવિધ ભાગો ગોઠવતી વખતે, પ્રેક્ષકોના નટોને યોગ્ય રીતે જોઈ શકવાના સંદર્ભે તથા અન્ય નટોના સંબંધમાં આ 'level' વિશે વિચારવું અને ધ્યાનમાં રાખવું ખૂબ જ જરૂરી છે.

Planes :

પ્રોસિનિયમ સ્ટેજનું ઊંડાણ(depth) દર્શાવતા મંચની સપાટી પરના અથવા તળિયા(ground level)ના વિભાગોને 'planes' કહે છે. નાટકની ભજવણી દરમિયાન અભિનય કરતા નટો મંચના આ તમામ વિસ્તારોમાં ફરે છે. મંચના આગળના ભાગ down-stageથી માંડીને છેક પાછળના ભાગ up-stage સુધીના વિસ્તારનો તેઓ ઉપયોગ કરે છે.

Cross :

બે નટો જ્યારે મંચના બે છેડેથી ચાલીને એકબીજાના સામા છેડે પહોંચે અને ચાલતી વખતે એકબીજાને downstageથી આંતરીને આગળ જાય તેને cross-movement કહે છે. નટોના હલનચલન ઉપરાંત પ્રકાશ-આયોજનમાં બંને છેડેથી અપાતી લાઇટ્સ માટે પણ આ શબ્દપ્રયોગ cross-lights કરવામાં આવે છે.

Counter-cross :

બે નટોના સામસામે છેડેથી એકબીજાને આંતરવા સાથે એક નટ તેની વિરોધની દિશામાં થોડીક અમથી ગતિ કરે તેને 'counter-cross' કહે છે.

Cheat Out :

મંચ પરનો નટ તેની ગોઠવેલી સ્થિતિ કે ક્રિયામાં પ્રેક્ષકોને તેનો અભિનય વધારે સારી રીતે દેખાય તે હેતુથી, કોઈ જાણી ન જાય એટલી કુશળતાથી નાનોમોટો ફેરફાર કરી નાખે તેને cheat out કહેવાય છે. પ્રેક્ષકને ખબર પણ પડતી નથી કે નટની પૂર્વનિર્ધારિત સ્થિતિ કે ક્રિયા બીજી કોઈક હતી. માત્ર પ્રેક્ષકો તેને વધુ સારી રીતે જોઈ શકે તે માટે જ તેણે જાતે તેમાં થોડોક ફેરફાર કરી નાખ્યો હોય છે.

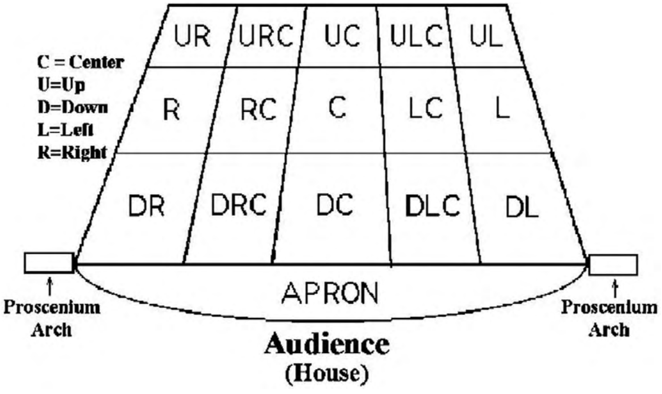
2.2 રંગમંચની ભૂગોળ

હવે આપણે રંગમંચની ભૂગોળને, તેના અભિનય-વિસ્તારને ઓળખીએ. મંચ પર સીધી સપાટી હોય છે, વિવિધ ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ હોય છે, ક્યારેક ઢાળિયા(ramps) હોય છે. અને આ તમામ જુદા જુદા, ઊંચા-નીચા, વિસ્તારોનું

જુદું જુદું નાટ્યાત્મક મૂલ્ય હોય છે. ભજવણીની દૃષ્ટિએ મંચની કઈ જગ્યા સૌથી વધુ શક્તિશાળી કહેવાય અને કઈ જગ્યા ઓછા મહત્વની ગણાય તે સમજવું જરૂરી છે. નાટકની ભજવણી સંદર્ભે મંચને જુદા જુદા વિસ્તારમાં વહેંચી નાખવામાં આવે છે. નટની સ્થિતિ અને ક્રિયાઓ પ્રેક્ષક સામે ઊભેલા નટના દૃષ્ટિકોણથી(actor's point of view) મંચની ડાબી કે જમણી દિશા ગણવામાં આવે છે. રંગમંચના સમગ્ર વિસ્તારમાં આવેલી જુદી જુદી જગ્યાઓની ઓળખ માટે એક ખાસ પરિભાષા(terminology) વિકાસ પામી છે જે ન માત્ર નટદિગ્દર્શક માટે પણ ભજવણી સાથે સંકળાયેલા તમામ કલાકારો તેમજ ટૅક્નિશિયનોએ જાણવી ખૂબ જ મહત્વની છે. રિહર્સલ દરમિયાન નટો સાથે કામ કરતી વખતે દિગ્દર્શક વારંવાર આ પારિભાષિક શબ્દોનો ઉપયોગ કરે છે. નાટકના સેટ્સ અને લાઇટ્સ પર કામ કરતા ટૅક્નિકલ સ્ટાફ સાથે પણ આ જ પરિભાષામાં વાતચીત થાય છે. ભજવણી અંગેની તમામ નોંધોમાં કે પૂર્વતૈયારી(-detailed paperwork)માં પણ રંગનિર્દેશો માટે આ ખાસ શબ્દોનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવે છે. એટલે સૌપહેલાં આપણે જુદાં જુદાં નામોથી ઓળખાતા આ સ્ટેજ-એરિયાઝને બરાબર જાણી લઈએ.

અગાઉ જ્યારે મંદિરના પ્રાંગણમાં કે એવાં કોઈ ખુલ્લાં સ્થળે લોકનાટ્યોની ભજવણી થતી ત્યારે પ્રેક્ષકો ભજવણી-સ્થળની ફરતી ત્રણ બાજુએ(ક્યારેક ચારેય બાજુએ) બેસતા. એ વખતે નટપ્રેક્ષકની સપાટી(surface level) એક જ હતી. પ્રેક્ષકો ભોંય પર બેસીને નાટક જોતા અને નટો ઊભા રહીને નાટક ભજવતા. એટલે નાટક જોતી વખતે પ્રેક્ષકોને કોઈ અંતરાય નડતો નહોતો. પાશ્ચાત્ય ઢબનું પ્રોસિનિયમ સ્ટેજ આપણે ત્યાં આવ્યું એટલે ભજવણીનું સ્થળ(performing stage) ઊંચું કરવામાં આવ્યું. નાટ્યગૃહમાં ખુરશીઓ આવી. રંગમંચ ઊંચો હોવા છતાં પ્રેક્ષકો ખુરશીઓ પર હારબંધ બેસતા હોવાથી કોઈ કોઈ દૃશ્યમાં પાછળવાળા પ્રેક્ષકોને આગળવાળાઓના માથાં નાટક જોતી વખતે નડે એ શક્યતા ઊભી થઈ. તેને ટાળવા ઢાળવાળાં નાટ્યગૃહો(slopped auditorium) બનવા લાગ્યાં. આજે આધુનિક નાટ્યગૃહોમાં પ્રેક્ષકોની પહેલી હરોળથી છેલ્લી હરોળ સુધી - ઉપરની તરફ જતો ઢાળ(upward slope) રાખવામાં આવે છે. આ ઢાળ રાખવાનો હેતુ એ છે કે આગળ બેઠેલા પ્રેક્ષકો પાછળના પ્રેક્ષકોની નજરમાં નાટક જોતી વખતે અંતરાયરૂપ ન બને. નાટ્યગૃહનો મંચ પાસેનો આગલો ભાગ નીચો હોય અને બાલ્કની પાસેનો પાછલો ભાગ ઊંચો હોય તો પાછળના પ્રેક્ષકો મંચ પર ભજવાઈ રહેલા નાટકનાં એકેએક દૃશ્યને કોઈ જ અવરોધ વગર સંતોષજનક રીતે નિહાળી શકે.

પાંચેક સદી પહેલાં યુરોપમાં આ હાલત ઊલટી હતી. એટલે કે નાટ્યગૃહોને બદલે ત્યાંના રંગમંચને ઉપરથી નીચેની તરફનો ઢાળ આપવામાં આવતો હતો. એટલે કે સ્ટેજનો પાછળનો ભાગ ઉપર(upward) હોય અને આગલો ભાગ નીચો(downward) હોય. આ પાછળનો પણ હેતુ તો એ જ હતો કે મંચ પર પાછળ ઊભેલા નટો સામે એક જ સપાટી(flat surface) પર બેઠેલા પ્રેક્ષકોને સંતોષકારક રીતે જોવા મળે. એ જમાનામાં સંગીત અને નૃત્ય નાટકનો અંતર્ગત ભાગ હતાં. એટલે મંચ પર રહેલા ઢાળને કારણે આગળ-પાછળ નૃત્ય કરતા નટોની પગની ક્રિયાઓ(footwork) પણ સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાતી હતી. આમ એ કાળે પાછલો મંચ ઉપર હોવાને કારણે તેને 'up-stage' કહેતા અને આગલો મંચ નીચો હોવાને કારણે તેને 'down-stage' કહેતા. આગળ ઉપર કાલાનુક્રમે રંગમંચ પરનો ઢાળ તદ્દન નીકળી ગયો. મંચને સીધોસપાટ(flat) બનાવવામાં આવ્યો અને બદલામાં નાટ્યગૃહને ઢાળ આપવામાં આવ્યો. આ બધા ફેરફારો છતાં સ્ટેજના અલગ અલગ વિસ્તારોને ઓળખવાની પરિભાષા તો અગાઉની જ ચાલુ રહી પણ 'up' અને 'down'ના અર્થ બદલાઈ ગયા. હવે 'up' એટલે (ઉપરની તરફનો ઢાળ નહીં પણ) મંચની પાછળની બાજુ એટલેકે 'backside of the stage', અને 'down' એટલે (નીચેની તરફનો ઢાળ નહીં પણ) મંચની આગળની બાજુ. 'front side of the stage'. આમ સ્ટેજનો પાછળનો ભાગ 'up-stage' અને આગળનો ભાગ 'down-stage' અને સ્ટેજની વચ્ચેનો ભાગ 'centre-stage'.



હવે આકૃતિ જોઈને ચકાસી લો કે રંગમંચનો આગળનો ભાગ (પ્રેક્ષકો સામે જોઈને મંચ પર ઊભેલા નટોના દૃષ્ટિકોણથી - from actor's point of view, down-stage left, down-stage right અને down-stage centre. રંગમંચનો વચલો ભાગ centre left, centre right and centre(centre).

રંગમંચની પાછળનો ભાગ up-stage left, up-stage right અને up-stage centre.

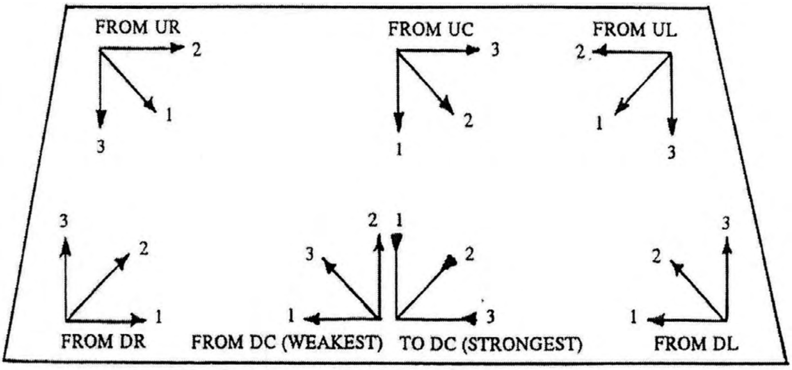
હવે રિહર્સલ દરમિયાન દિગ્દર્શકે તેના નટોને સામાન્ય ભાષા(layman's language)માં એ રીતે સૂચનો આપવાની જરૂર નથી કે 'જરા પાછળ ખસો', 'આગળ આવો', 'પેલી તરફ જાઓ', 'વચ્ચે આવો', 'પેલી વિંગ તરફ જાઓ', 'મુખ્ય પડદાની જમણી બાજુએ આવો', 'પાછળના પડદા તરફ જાઓ' વગેરે. હવે તેણે સ્પષ્ટ પારિભાષિક શબ્દોનો ઉપયોગ કરી સ્પષ્ટ નિર્દેશ આપવાના છે. ઉદાહરણ તરીકે 'move upstage', 'come downstage', 'go to centre stage', 'go to your up left', 'come to your down right' વગેરે. નટોને ગુજરાતીમાં સૂચનાઓ આપો તો પણ મંચ પરની ચોક્કસ જગ્યાઓ સૂચવવા પૂરતા આ પારિભાષિક શબ્દો વાપરી શકાય, જેથી બંને પક્ષે સમજવામાં કોઈ જ ગૂંચવણ ના રહે. જેવા કે 'up right જાઓ', 'down right જાઓ', 'up left ખસો', 'down left ખસો' 'બે પગલાં centre right આવો' વગેરે. ખાસ કરીને જ્યારે મોટું નાટક હાથ પર લીધું હોય, પાત્રવરણી પણ મોટી હોય, રિહર્સલ બેત્રણ માસ ચાલવાનાં હોય ત્યારે નટોની ક્રિયાઓ અને સ્થિતિઓ(movements and compositions)ને સહાયક દિગ્દર્શકે દિગ્દર્શન-પોથીમાં નિયમિતપણે નોંધતા જવું પડે જેથી નટો કે દિગ્દર્શક ભૂલી ન જાય અને એ ઉપરાંત ક્યારેક દિગ્દર્શકની ગેરહાજરીમાં તેનો સહાયક પણ આ નોંધો પરથી રિહર્સલનું સંચાલન સરસ રીતે ચલાવી શકે. દિગ્દર્શક, તેનો સહાયક કે નિર્માણ-સંચાલક નાટકની નિર્માણપોથીમાં જ્યારે નટોના હલનચલન, ક્રિયા કે વિવિધ સ્થિતિઓની દશ્યવાર, સંવાદવાર નોંધ ટપકાવે ત્યારે મંચના વિવિધ ભાગોને સૂચવતા પારિભાષિક શબ્દોના ટૂંકા સાંકેતિક અક્ષરો(abbreviation) વાપરી શકે છે જે આ પ્રમાણે છે :

C: Centre	DLC: Downstage Left Centre
D: Downstage	DL: Downstage Left
DR: Downstage Right	R: Right
DRC: Downstage Right Centre	RC: Right Centre
DC: Downstage Centre	

નટની શારીરિક ક્રિયાને 'body movement' કહેવાય અને રંગમંચના શક્તિશાળી જણાતા વિસ્તારોને ખપમાં લઈને કરાતી ક્રિયાને 'stage move-

ment' કહેવાય. અહીં એક ખાસ મુદ્દો નોંધવો જોઈએ કે જ્યારે નબળી શારીરિક ક્રિયા(weak body movement), શક્તિશાળી રંગમંચીય ક્રિયા(strong stage movement)-ને અનુસરે ત્યારે રંગમંચીય ક્રિયા નબળી પડી જતી લાગે છે. દાખલા તરીકે જ્યારે નટ up-stageથી down-centre આવે અને સોફા પર બેસે, ત્યારે તેની અસર નબળી પડી જાય છે, સિવાય કે બેઠા પછી નટ કોઈ શક્તિશાળી ક્રિયા કરે. એવી જ રીતે નબળી રંગમંચીય ક્રિયાને શક્તિશાળી શારીરિક ક્રિયા અનુસરે તો તેની અસર પણ શક્તિશાળી પેદા થાય છે. દાખલા તરીકે, કોઈ નટ down-stage થી up-stage તરફ જાય અને ત્યારબાદ તેના શરીરને આખેઆખું પ્રેક્ષક તરફ ફેરવીને છેલ્લો સંવાદ બોલે. આ રીતે નટના પ્રસ્થાન(exit)ને પ્રભાવશાળી અને અસરકારક બનાવી શકાય છે.

હવે આપણે એ સમજીએ કે પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન, એકાગ્રતા કે ખેંચાણ સંદર્ભે મંચ પરના અલગ અલગ વિસ્તારો કઈ રીતે અસર પાડે છે. મંચ પરનો કયો ભાગ પ્રેક્ષકોને કુદરતી રીતે જ શક્તિશાળી કે પ્રભાવક જણાય છે અને કયો ભાગ ઓછો મહત્વનો લાગે છે. નટોની આગળ-પાછળ અથવા ડાબી-જમણી બાજુએ ખસવાની કે ઊભા રહેવાની કઈ સ્થિતિ કે ક્રિયા શક્તિશાળી અનુભવાય છે અને કઈ નબળી જણાય છે. નીચેની આકૃતિમાં એ વિગતવાર જણાવવામાં આવ્યું છે કે 1 થી 3 સુધીના ક્રમાંકની ક્રિયામાં ક્રમાંક 1 સૌથી વધારે શક્તિશાળી છે અને 2 અને 3 તેથી ઊતરતા ક્રમની એટલે કે ઓછી શક્તિશાળી ક્રિયાઓ સૂચવે છે.



CHARTS SHOWING RELATIVE STRENGTH OF MOVEMENT

ઉપરોક્ત આકૃતિમાં વાચક જોઈ શકે છે કે મંચના નબળા ગણાતા વિસ્તારમાંથી શક્તિશાળી ગણાતા વિસ્તારમાં જવાથી નટની ક્રિયાની અસર શક્તિશાળી થઈ જાય છે. આને કારણે અગત્યના સંવાદો કે મંચ પર અભિનય

સાથેની નટની ક્રિયાઓ(stage-business) મજબૂત દર્શાવી શકાય છે અને તેનાથી નટની અસરકારકતા પણ વધી જાય છે. બીજી બાજુ કથાની મહત્વપૂર્ણ ક્ષણ આવતાં સુધી કોઈ નટને નબળા વિસ્તારમાં રાખવામાં આવે અને એ પછી તેને શક્તિશાળી વિસ્તારમાં લઈ જવામાં આવે તો - નટ પહેલેથી જ લગાતાર શક્તિશાળી વિસ્તારમાં હોય તેના કરતાં પણ - તેની અસર અનેકગણી પ્રભાવકારી બની જાય છે. આમ નટની કે રંગમંચની - પ્રમાણમાં - સબળી અને નબળી ક્રિયાઓ દિગ્દર્શક દ્વારા નાટકનું બ્લૉકિંગ કરતી વખતે અકસીર પુરવાર થાય છે. આ જ સિદ્ધાંતને આધારે આપણે કહી શકીએ છીએ કે રંગમંચ પર ગોઠવેલી જુદી જુદી ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ કે સંનિવેશના લાંબા-પહોળા-ઊંચા આકારો નટોની ક્રિયાના સંદર્ભે કેટલી શક્તિશાળી અને નબળી અસરો પેદા કરી શકે છે.

રંગમંચ પર ગોઠવેલી ફૂટલાઇટો(જેનો ઉપયોગ હવે આધુનિક રંગમંચ પર થતો નથી)ને સમાંતર રહેલો રંગમંચની સીધી સપાટીનો ભાગ (plane of flat surface) સમજવો બહુ જરૂરી છે. સંનિવેશ જ્યારે એ જ સીધી સપાટી પર લાગેલો હોય અને નટો પણ એ જ સપાટીએ ઊભેલા હોય ત્યારે 'down-stage'માં, એટલે કે મુખ્ય પડદાની રેખા પર જ ઊભેલા નટો 'up-stage'માં અથવા પાછળની દીવાલ, પડદા કે સાઇકલૉરામા પાસે ઊભેલા નટો કરતાં અનેકગણા વધારે પ્રભાવકારી દેખાય છે. યાદ રાખવા જેવી હકીકત એ છે કે જેમ જેમ નટ 'down-stage' થી 'up-stage' ખસતો જાય છે તેમ તેમ પ્રેક્ષકોના દૃષ્ટિકોણથી તેની અગત્ય અને પ્રભાવ ઘટતાં જાય છે.

જુદી જુદી ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ પર ઊભેલા નટો નીચે રંગમંચની સીધી સપાટી પર ઊભેલા નટો કરતાં કુદરતી રીતે જ વધારે ધ્યાનાકર્ષક અને શક્તિશાળી લાગે છે. સૌથી નબળી સ્થિતિ કદાચ રંગમંચ પર નીચે સૂઈ ગયેલા કે આડા પડેલા નટની છે. તેથી વધારે બળવત્તર સ્થિતિ સપાટી પર બેઠેલાની, તેનાથી વધારે ખુરશી પર બેઠેલાની, તેનાથી વધારે ઊભેલા નટની, તેનાથી વધારે દાદરના પહેલા પગથિયે ઊભેલાની, તેનાથી વધારે બીજા પગથિયે ઊભેલાની અને આમ કરતાં કરતાં મંચ પર ગોઠવેલી જુદી જુદી ઊંચાઈઓમાંથી સૌથી વધારે ઊંચી જગ્યાએ રહેલો નટ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન આકર્ષવામાં સૌથી વધારે સફળ જાય છે. આમ તારણ કાઢી શકાય કે મંચ ઉપર નટની સ્થિતિ વધારે ઊંચાઈ પર, તેની અસર એટલી જ વધારે પ્રભાવકારી.

આ નિયમમાં કેટલાક અપવાદો પણ જોવા મળે છે જ્યારે નટો ખાસ પ્રકાશિત કરાયેલી જગ્યામાં કે એકબીજાને વિરોધી જણાય એવી સ્થિતિમાં હોય.

મંચ પર જે કંઈ અસામાન્ય અથવા 'out of the norm' દેખાય, સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન એ તરફ આકર્ષાય છે. દાખલા તરીકે માત્ર એક પાત્ર ખુરશીમાં બેઠેલું હોય અને બાકી તમામ પાત્રો ઊભેલી સ્થિતિમાં હોય. બીજો એક દાખલો લઈએ જેમાં કેટલાંક પાત્રોનું જૂથ એક પ્લૅટફૉર્મ પર ખૂબ જ ઝાંખા પ્રકાશમાં ઊભું હોય અને એના વિરોધ-

(contrast)માં એક પાત્ર મંચ પરની સપાટી પર એકલું, પૂર્ણ પ્રકાશિતવર્તુળમાં ઊભેલું હોય. એક ત્રીજો દાખલો પણ ટાંકી શકાય કે જેમાં મંચ પર જુદી જુદી ઊંચાઈના વિવિધ પ્લૅટફૉર્મ પર ઊભેલા અનેક નટોની વેધક નજર મધ્યમ ઊંચાઈ પર ઊભેલા એક જ પાત્ર પર એકી સાથે મંડાયેલી હોય. આવા અનેક અપવાદો રંગમંચ પર કલ્પી શકાય છે.

બ્લૉકિંગ : ધ્યાનાકર્ષણની રીતો :

બ્લૉકિંગ એટલે નટોની સ્થિતિ અને ક્રિયાઓને પરસ્પરના સંબંધ સંદર્ભે તેમજ પ્રેક્ષકોના સંદર્ભે નિશ્ચિત કરવી. પ્રત્યેક સ્થિતિનું પોતાનું આગવું એવું શક્તિશાળી અને નબળું મૂલ્ય છે. તેને કારણે પાત્રોનાં અમુક નાટ્યાત્મક તત્ત્વો, તેમનાં આંતરસંબંધો અને કથા પર વિશેષ ભાર મૂકવાની તક મળે છે. નાટકની વાર્તાના કેટલાક હિસ્સા પર ભાર મૂકવા માટે પણ આપણે બ્લૉકિંગનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. જ્યારે રંગમંચ પર એકીસાથે ઘણાંબધાં પાત્રો હાજર હોય ત્યારે પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન જુદાં જુદાં પાત્રો વચ્ચે વહેંચાઈ જાય છે. આવે વખતે દિગ્દર્શકની ફરજ બની જાય છે કે તે પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન જરૂરી પાત્ર તરફ એકાગ્ર રહે એવી સ્થિતિઓ ગોઠવે. આ કેવી રીતે કરી શકાય ?

સામાન્ય રીતે તમે જ્યારે કોઈ નાટક કે ફિલ્મ જુઓ છો ત્યારે તમારું સર્વપ્રથમ ધ્યાન સ્થિર પાત્રની સરખામણીએ હાલતાંચાલતાં પાત્ર તરફ આકર્ષાય છે. ફિલ્મના મોટા વિશાળ પડદા પર પાત્રનો ક્લૉઝ-અપ જોતી વખતે પણ તેના થીરકતા હોઠ કે મીંચકારાતી આંખો તરફ તરત ધ્યાન દોરાય છે. જ્યાં જ્યાં ગતિ છે ત્યાં ત્યાં નજર ખેંચાય છે. એવી જ રીતે અનેક પાત્રો વચ્ચે અત્યંત તીવ્ર ભાવનાત્મક મનોદશા દર્શાવતાં પાત્ર તરફ પ્રેક્ષકોની નજર તરત જાય છે. મંચ પર બેઠેલાં પાત્રોની તુલનાએ ઊભેલાં પાત્રોની નજર પણ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન આકર્ષે છે. તમે યાદ કરી જુઓ, જ્યારે આપણી આસપાસના લોકો ક્યારેક આતુર બનીને ઉપર જોવા લાગે ત્યારે આપણે પણ તરત ઉપર જોવા લલચાઈ જઈએ છીએ. આમ છતાં રોજબરોજની રાબેતા મુજબની બીબાઢાળ હલચલ કે ક્રિયાઓ આપણને આકર્ષી શકતી નથી. આપણે કશુંક અસામાન્ય,

કશુંક ઉત્તેજક કે નાટ્યાત્મક જોવા તલસીએ છીએ. ઘણી વાર ઘટનામાં કે કાર્યમાં તાત્કાલિક કોઈ જ ઉત્તેજના ન હોય પણ તેમાં ઉત્તેજકતા ઉમેરાવાની સંભાવના જણાતાં જ આપણે તેના તરફ આકર્ષાઈ જઈએ છીએ. જેમકે બે પાત્રો વચ્ચે કોઈક વાતે મતભેદ ચાલી રહ્યો છે. આ ઘટના અંતમાં મારામારી પર પહોંચે છે. પણ શરૂમાં જો આ મતભેદમાં પરાકાષ્ઠા તરફ જવાની થોડીક પણ શક્યતા આપણને જણાય તો આપણા માટે સાદો મતભેદ પણ તરત ઉત્તેજક અને આકર્ષક બની જાય છે. કારણ કે આ મતભેદની શરૂઆતમાં જ કેટલાંક આક્રમક વલણો જોઈ લેવાથી આખીય ઘટનામાં ધીમે ધીમે તણાવ(tension) વધતો જતો અનુભવવા મળે છે.

પ્રેક્ષકોના દષ્ટિકોણથી મંચ ઉપર મુખ્યત્વે પાંચ શારીરિક સ્થિતિઓ (body positions) મહત્વની છે.

1. પ્રેક્ષકોની એકદમ સામેની સ્થિતિ (Full Front position) નટ જ્યારે સીધો પ્રેક્ષક સમક્ષ ઊભો રહીને સંવાદ બોલે ત્યારે તેની સ્થિતિ સૌથી વધારે મજબૂત અને પ્રભાવકારી ગણવામાં આવે છે. સંપૂર્ણ સામે ઊભા રહેવાની સ્થિતિને ખુલ્લી સ્થિતિ (open position) કહેવાય છે.

2. 1/4 સામે ઊભા રહેવાની સ્થિતિ(one-quarter front position - એટલેકે શરીરને સહેજ ડાબે કે જમણે પા ભાગમાં ફેરવીને ઊભા રહેવું) આ સ્થિતિ અવારનવાર ઉપયોગમાં લેવાતી સ્થિતિ છે જેને 3/4 સામેની સ્થિતિ (three-quarter front position) પણ કહેવાય છે.

3. પ્રેક્ષક સમક્ષ (થોડીક વાર પૂરતું) સંપૂર્ણ પીઠ કરીને ઊભા રહેવું (The Full Back position) આ પ્રકારની શારીરિક સ્થિતિ નાટ્યાત્મક અસર નીપજાવવા ઉપયોગમાં લેવાય છે.

4. નટ જ્યારે તેની ડાબી કે જમણી બાજુએ 1/2 (અડધો) ફરીને ઊભો રહે કે બેસે જેનાથી તેનો અડધો ચહેરો જ દેખાય ત્યારે તેને 'profile position' કહે છે. જ્યારે આ જ સ્થિતિમાં બે નટો એકબીજા તરફ મોં કરી સામસામા ઊભા રહે ત્યારે એ બંને નટો દશ્યને વહેંચી રહ્યા છે (sharing the scene) તેમ કહેવાય. તે અર્ધસ્થિતિ તરીકે પણ ઓળખાય છે. આ પ્રકારની સ્થિતિ આમ જોતાં બહુ મજબૂત નથી કહેવાતી. નાટ્યગૃહમાં નટ જો જમણી બાજુ જોઈ રહ્યો હોય તો તેને 'right profile' કહેવાય અને બાકી ડાબી તરફનું શરીર અને તેનો ચહેરો પ્રેક્ષકો જોઈ શકે એવી સ્થિતિમાં હોય છે.

5. 3/4 પીઠ દર્શાવતી સ્થિતિ (Three-Quarter Back Position) જેમાં નટ તેનાં શરીરને પ્રેક્ષકોથી લગભગ ઊલટી દિશામાં (એટલે કે સાઇક્લૉરામાથી સહેજ ડાબી કે જમણી બાજુ) ફેરવી લે છે. તેને કારણે પ્રેક્ષકો નટના માત્ર એક બાજુના માથાને અને ખભાને જ જોઈ શકે છે. પાંચ સ્થિતિઓમાંથી આ નબળામાં નબળી સ્થિતિ ગણાય છે.

3
નાટકની વિશેષતાઓ

"The world is full of magic things, patiently waiting for our senses to grow sharper."

Samuel Becket

3.1 નાટકનો ગુણધર્મ (The Nature of Drama)

નાટક માનવસંસ્કૃતિના વિકાસના પાયામાં રહેલું છે(The play as Basis). જગતના મોટા ભાગના દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ ધાર્મિક, કર્મકાંડ અને વિધિવિધાનોના ભાગરૂપ શરૂ થઈ. લિખિત નાટક અસ્તિત્વમાં આવ્યું તે પહેલાં માણસ દેવતા સમક્ષ પ્રાર્થના કરતો, પૂજાપાઠ નિમિત્તે મંત્રોચ્ચાર કે સ્તોત્રગાન કરતો, એમાંથી કેટલાક ભાવિક જનો દેવતાની આરાધના રૂપે ગાતાં ગાતાં દેવસ્થાનની આસપાસ લયબદ્ધ નૃત્ય પણ કરતા. તે કાળે આ ભજવણી જ નાટકનું બાલ્યસ્વરૂપ હતું. એમાંથી કાળક્રમે એકપક્ષીય ઉદ્‌બોધન અને પછીથી બે વ્યક્તિઓ(સૂત્રધાર અને સાથી કલાકાર) વચ્ચે ધર્મ કે સમાજ સંબંધી વિષયો પર સંવાદો બોલવાની પરંપરા આરંભાઈ. તેમાંથી જ કોઈ કલ્પનાશીલ વ્યક્તિના મનમાં આંગિક ચેનચાળા કે અભિનય કરીને આસપાસ બેઠેલા ભાવિક પ્રેક્ષકોને રીઝવવાની કે તેમનું મનોરંજન કરવાની શરૂઆત થઈ હશે તેમ ધારી શકાય. ગ્રીસમાં ઈસુ પહેલાની પાંચમી સદીમાં આવો નટ થેસ્પિસ નામે ઓળખાયો. આગળ ઉપર તેના એકપાત્રીય અભિનયમાં અન્ય કાલ્પનિક પાત્રો ઉમેરાયાં જેમની અભિવ્યક્તિ પણ થેસ્પિસ એકલો જ - વિવિધ લક્ષણો ધરાવતાં મહોરાં પહેરીને કરતો. હજુ લેખકનાં આગમનને ઘણી વાર હતી.

ઘણાં વર્ષો સુધી જાત જાતની ભજવણીઓ નાટકની પુરોગામી સાબિત થઈ. તે કાળે પ્રસ્તુતિ(performance) પ્રથમ સ્થાને હતી અને નાટક (play as a separate form) બીજે સ્થાને હતું. ઈસુ પહેલાની પાંચમી સદીમાં નાટ્યકારની પહેલાં નટ આવ્યો. આ નટ તેની ભજવણીમાં એટલો તો કાબેલ હતો કે લેખકને વ્યાપક સ્વીકૃતિ મેળવતાં ભારે સમય અને શ્રમ વેઠવા પડ્યા. ઈટલીના કૉમેડિયા દેલ આર્ટ કે ભારત સહિતના દેશોમાં પ્રવર્તમાન ભવાઈ, તમાશા, યક્ષગાન વગેરે લોકનાટ્યોમાં નટ સર્વોપરી હતો. અભિનય ભજવણીનું મુખ્ય પાસું હતું. લેખક ગેરહાજર હતો અને 'દિગ્દર્શક' જેવી વ્યક્તિની તો કલ્પનામાં ય ક્યાંય ગણતરી નહોતી. 17-18મી સદીના મહાન શેક્સપિરિયન નટો જ્હૉન કૅમ્બલ, એડમન્ડ કીન, એડવિન બુથ, રિચાર્ડ બરબેજ, હેનરી ઈરિવિંગ વગેરેની લોકપ્રિયતા અને પ્રતિષ્ઠા એ જમાનાના કેટલાય સાધારણ લેખકોથી ક્યાંય ચડી જતી હતી. આપણે ત્યાં પણ એક જમાનો હતો જ્યારે પૃથ્વીરાજ કપૂર, શિશિર ભાદુડી, શંભુ મિત્રા, જયશંકર સુંદરી, બાલ ગાંધર્વ, મા. અશરફખાન વગેરે નટો લેખકો કે દિગ્દર્શકો કરતાં અનેકગણાં લોકપ્રિય અને વિખ્યાત હતા. (આધુનિક ગુજરાતી રંગભૂમિ પર નટ તરીકેની આવી જંગી લોકપ્રિયતા એક

જમાનામાં પ્રવીણ જોશી પણ ધરાવતા હતા.) આમ કહી શકાય કે ઘણાં વર્ષો સુધી દુનિયાભરના દેશોની લોકસ્મૃતિમાં લેખક કરતાં નટ વધારે પ્રેમ અને આવકાર સાથે બિરાજમાન હતો.

શરૂ શરૂમાં દુનિયાનાં તમામ થિયેટરો નટપ્રધાન હતાં. સમાજમાં સાક્ષરતા અને સભાનતા એકંદરે ઓછી હોવાથી સામાન્ય લોકો હજુ નાટકો વાંચવાની ટેવ ધરાવતા નહોતા. મૂળમાં નવલકથા અને કવિતાને મુકાબલે નાટકો આમેય ઓછાં છપાતાં હતાં. જ્યારે નટ તો વારંવાર સાધારણ પ્રેક્ષકવર્ગ સામે રંગમંચ પર દેખા દેતો હતો અને જનસાધારણનું મનોરંજન કરતો હતો. પરિણામે સ્વાભાવિક રીતે જ નટોની લોકપ્રિયતા વધારે હતી અને તેની તુલનામાં પાર્શ્વભૂમાં રહેવા લેખકની પ્રતિષ્ઠા જામવાને હજુ ઘણી વાર હતી. આની સામે અહીંયાં બીજી પણ એક વાસ્તવિકતા યાદ કરવી રસપ્રદ બનશે. જેવી રીતે ચોમેર નટોની લોકપ્રિયતા બરકરાર હતી એવે વખતે કેટલાક દેશોમાં બીજાઓ કરતાં દિગ્દર્શકો વધારે મશહૂર બનેલા. જેમ કે ક્રાંતિ પછીના સોવિયેત રશિયામાં એક સમય એવો હતો જ્યારે નટો અને લેખકોની તુલનાએ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી, મેયરહૉલ્ડ કે તૈરવ જેવા દિગ્દર્શકોએ તેમજ કેટલાક સિનિક ડિઝાઇનરોએ સમાજ પર વધારે પ્રભાવ પાડ્યો. એવી જ રીતે ફ્રાન્સમાં આન્દ્રે એન્તૉઇન, જર્મનીમાં ઓટો બ્રાહ્મ અને ઇંગ્લૅન્ડમાં ડ્યૂક ઑફ સેક્સ મેનિન્જન જેવાઓનાં દિગ્દર્શક તરીકે બહુ મોટા નામો હતા. લાઇટ-સેટના ડિઝાઇનરો તરીકે એડૉલ્ફ એપિયા અને ગૉર્ડન ક્રેગનાં નામો પણ સારાં એવાં ખ્યાતનામ બની ગયેલાં.

આમ રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં વર્ષોથી એવું બનતું આવ્યું છે કે લેખક, નટ, ડિઝાઇનર અને દિગ્દર્શકમાંથી જ્યારે જ્યારે જે કોઈ ચડિયાતું સિદ્ધ થયું છે તેણે ખ્યાતિ અને લોકપ્રિયતાની બાબતે બાકીનાઓને પાછળ પાડી દીધા છે. નાટક મજબૂત હોય, નાટકમાં ઊંડાણ હોય, નાટકનાં પાત્રાલેખનો રસપ્રદ હોય, નાટક એકદમ સમસામયિક હોય તો સ્વાભાવિક જ લેખકનો હાથ ઉપર રહે છે. પણ નાટક જો નબળું હોય તો કેવળ ઉત્કૃષ્ટ નટનો અભિનય જ બધેય છવાઈ જાય છે. પ્રેક્ષક એટલો ભોળો કે અજ્ઞાન પણ નથી કે નબળાં નાટકની સુંદર ભજવણી થાય તો માત્ર ભજવણીથી જ પ્રભાવિત થઈને નાટકની નબળાઈને પકડી ન શકે. તેને તરત સમજાઈ જાય છે કે નાટકની પ્રસ્તુતિમાં લેખક-નટ-દિગ્દર્શકમાંથી સૌથી વધારે બળકટ અને પ્રભાવી કોણ છે ? પરંતુ એકંદર જોવા જઈએ તો હંમેશાં ઉચ્ચ ગુણવત્તા ધરાવતાં નાટકો જ્યારે કુશળ અભિનય અને એટલા જ કુશળ દિગ્દર્શનમાં ભજવાય ત્યારે કોઈ એકને નહીં પણ સમગ્ર નાટ્યનિર્માણને તેમાં ફાળો આપનાર સૌકોઈ કલાકારોને લોકોનો આવકાર અને પ્રશંસા મળે છે.

મોટા ભાગે ઇતિહાસમાં શ્રેષ્ઠ ગણાયેલાં નાટકોમાં દિગ્દર્શકે બહુ જ ઓછા ફેરફારો કરવા પડે છે. આજકાલ નાટકની સમયમર્યાદા ઘટાડવી જરૂરી બની ગઈ હોવાથી નાટકને ટૂંકાવવું, અથવા તો તે માટે જરૂરી કાપકૂપ કરવી વગેરે આધુનિક કલાકારોની જરૂરિયાત કે અનિવાર્યતા છે અને તેમાં નાટ્યકાર પ્રત્યે કોઈ અનાદરનો ભાવ નથી. એવી જ રીતે ક્લાસિકલ(પ્રશિષ્ટ) ગણાયેલાં નાટકોમાં બદલાતા દેશકાળ પ્રમાણે વિભિન્ન અર્થઘટનોની સારી એવી સંભાવના રહે છે. જુદા જુદા સમયસંજોગોમાં લખાયેલાં નાટકોને આજે જ્યારે ભજવીએ ત્યારે તે યાદ રાખવાની જરૂર પડે છે કે નાટકમાંથી નીકળતો પ્રધાન સૂર વર્તમાન સાથે કેટલો સુસંગત અને સ્વીકાર્ય બને છે. આજના પ્રેક્ષકોને તેમાંથી કોઈ ઉપયોગી સાર-સંદેશ મળે છે કે કેમ. નાટકના મૂળ પાઠ સાથે કોઈજ ચેડા ન કરતાં માત્ર ભજવણી અને પાત્રાલેખનમાં સહેજ જુદી પ્રકારનો ઝોક આપવાથી નાટકમાંથી નીકળતો અર્થ બદલાવી શકાય છે.

નાટ્યનિર્માણ હાથ પર લેતાં પહેલાં પૂરો સમય લઈને સમજવું પડે, ચકાસવું પડે કે નાટક ભજવવા લાયક છે કે નહીં ? 'Is it a good play ?' નાટક કેટલું મનોરંજક છે અને કેટલું વિચારપ્રેરક છે ? નાટક દિગ્દર્શકની શક્તિમર્યાદામાં આવે એવું છે કે નહીં? નાટક માટે જરૂરી સશક્ત નટો તેમની મંડળીમાં છે કે નહીં ? નાટકનો વિષય વર્તમાન પ્રેક્ષકોને કેટલો સ્પર્શી શકે તેમ છે ? નાટક પાછળ કેટલો ખર્ચ થાય તેમ છે ? નાટક પહેલાં વાચને સારું લાગે, નબળું લાગે કે સાવ કાઢી નાખવા જેવું લાગે, તે અંગેના અનેક અભિપ્રાયો હોય છે. અને આ વિવિધ અભિપ્રાયો પાછળ વ્યક્તિની સર્જનક્ષમતા, પૂર્વગ્રહો, નાણાકીય કે વ્યવસ્થાકીય મર્યાદા, સશક્ત નટોનો અભાવ વગેરે કારણો જવાબદાર હોઈ શકે છે. જે દિગ્દર્શક નાટ્યકલા જાણે છે, એક નાટક તૈયાર કરવા પાછળનો શ્રમ જાણે છે, પોતાના પ્રેક્ષકોની પસંદ-નાપસંદને બરાબર જાણે છે તે નાટકની પસંદગી બાબતે એકદમ સ્વલક્ષી કે બેધ્યાન રહી શકે નહીં. તેણે નાટ્યનિર્માણને સ્પર્શતાં તમામ પાસાંઓને નજર સમક્ષ લાવીને ગંભીરતાથી નિર્ણય લેવો પડે કે તેણે પસંદ કરેલ નાટક ભજવવાના નિર્ણયમાં શાણપણ અને પરિપક્વતા છે કે નહીં.

3.2 નાટકમાં પરિસ્થિતિઓ (Situations in Drama)

વાસ્તવમાં નાટક શું છે ? What is a play ? આનો એક પંક્તિમાં જવાબ છે: 'The drama is a sequence of situations which characters express themselves through what happens to them, what they do or (even)

fail to do.' નાટક એક પછી એક જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓથી આકાર પામે છે જેમાં પાત્ર પોતાની સાથે જે કંઈ બને છે, પોતે જે કંઈ કરે છે અથવા જે કંઈ કરવામાં નિષ્ફળ નીવડે છે તેને શક્ય એટલી અસરકારક રસપ્રદ શૈલીમાં પ્રેક્ષકો સમક્ષ વ્યક્ત કરે છે. દરેક નાટકમાં કશુંક 'બને' છે. પાત્રોના કશુંક કરવાન કરવાથી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ આકાર લેતી જાય છે. એટલા માટે જ નાટક શરૂ થયાં બાદના અરધો કલાક સુધી જ્યારે નાટકમાં કંઈ જ ન બને, વાત કેમેય આગળ ન વધે, નાટકની કથાવસ્તુ કે વિચાર કેમેય સ્પષ્ટ થાય નહીં, રસપ્રદ બને નહીં ત્યારે પ્રેક્ષકો કંટાળવા લાગે છે.

આમ કશુંક 'બનવું'(happening) નાટક માટે અતિઆવશ્યક છે. અલબત્ત, આ બનાવની વાત હંમેશાં સ્થૂળ અર્થમાં ન પણ હોય. જગતનાં કેટલાક વિખ્યાત નાટકો (દા.ત., અમેરિકન નાટ્યકાર યુજિન ઓ'નીલનું 'Long Day's Journy into Night') વર્ષો પહેલાં ભૂતકાળમાં બની ગયેલી કોઈ વાત જ્યારે પાત્રો વચ્ચે માત્ર સંવાદ રૂપે થાય ત્યારે તેમાંથી પણ સંબંધોના તેમજ લાગણીઓના આટાપાટા નીકળવા લાગે છે. રંગમંચ પર નક્કરપણે કોઈ જ ઘટના ન ઘટે. બધું ભૂતકાળમાં જ બની ગયું હોય, નાટકમાં તો ફક્ત આ હકીકતો બયાન જ કરવામાં આવતી હોય અને છતાંય તેના પ્રત્યાઘાત રૂપે આજે તમામ પાત્રો વિષાદ કે પીડા ભોગવતાં હોય, અમુક ખાસ પરિસ્થિતિમાં મુકાઈ ગયાનું અનુભવતા હોય. આવાં નાટકોમાં ઘણુંબધું પ્રેક્ષકોને વિચલિત કરી દેનારું બને છે પણ ફક્ત જુદાં જુદાં પાત્રોનાં ચિત્તમાં, સ્મૃતિમાં, ભાવનાઓમાં. આને કારણે નાટકમાં આવતા સંઘર્ષો કે પરિસ્થિતિઓ પ્રેક્ષકોની નજર સમક્ષ સ્થૂળ રૂપે આકાર નથી લેતાં પણ તેમ છતાંય તેઓ સતત એ પ્રગાઢ અનુભવમાંથી પસાર થાય છે.

રશિયન નાટ્યકાર ચેખૉવના નાટકો પણ કંઈક આવાં છે જેમાં પ્રેક્ષકોને સ્થૂળ રીતે આંજી દેનારી કોઈ ઘટના ઘટતી નથી. બધાં પાત્રો કશાક માટે ઝૂરે છે, ઝંખે છે. દરેકને કશુંક પામવું છે, ક્યાંક પહોંચવું છે. પણ આસપાસની પરિસ્થિતિ તેમને ગૂંગળાવે છે. ચેખૉવને મન જીવનની તમામ નાનીમોટી ઘટનાઓનું મૂલ્ય છે. નાનામાં નાની, તુચ્છમાં તુચ્છ લાગતી બાબતમાં પણ ચેખૉવને જીવનની સમગ્રતાનું દર્શન થાય છે. નાટક 'Uncle Vanya'નાં મુખ્ય પાત્રો ઍસ્ટ્રૉવ અને વાન્યા સાદાં કે મામૂલી નથી. નાના નાના વ્યક્તિગત સુખ-સંતોષ મેળવવા ઝંખતા સાધારણ માણસોનો સંઘર્ષ ભલે આપણે કોઈ મહાન રાજકીય ક્રાંતિકારીના સંઘર્ષ જોડે ન સરખાવીએ પણ વાસ્તવમાં જ નાના મામૂલી દેખાતા સંઘર્ષો કે પુરુષાર્થો જ સામૂહિક ચેતનાને, કટોકટીની પળે જાગી ઊઠતી વિરાટ જનતાના

ખરા મિજાજને પ્રગટ કરે છે. નાટક ‘Three Sisters’ની આ ત્રણેય બહેનોની ઝંખના વધુ ઊજળાં ભવિષ્ય માટે કેવળ મૉસ્કો પહોંચવાની માટેની છે. ઉપર ઉપરથી શાંત, સ્થિર, નિરસ ને કંટાળાજનક લાગતા આ સાધારણ સમાજની ઊંડે કોઈક ‘હલચલ’ થઈ રહી છે, કશુંક સળવળી રહ્યું છે જે કેવળ ઊંચાઈ પરથી લખતા ખ્યાતનામ સર્જકોની નજરે ચડતું નથી. ચેખૉવ તેનાં નાટકોમાં જીવનના રોજિંદા બીબાઢાળ ક્રમને આલેખતો જણાય છે. પ્રેક્ષકોને તત્કાળ ધ્રુજારી, રોમાંચ, ભય, ઉત્તેજના કે ફુવ્વડ હાસ્ય પ્રેરતી પરિસ્થિતિ તે બિલકુલ સર્જતો નથી. તે વાત કરે છે કેવળ માણસની, માણસપણાંની, માણસની ભીતર ઢબૂરી રાખેલ અંગત લાગણીઓની, નાની અમથી આશાઓ કે એષણાઓની, પોતપોતાનાં સલામત અસ્તિત્વના સંઘર્ષની કે આપસી સંબંધોના માનવસહજ તણાવોની.

નાટકમાં દર્શાવાતી દરેક પરિસ્થિતિ પાત્રસંદર્ભે કશાકમાં સામેલગીરી(-involved or engaged) સૂચવે છે. ‘A situation is an involevement’. જેમ કે : (1) બે કે તેથી વધારે પાત્રો એકબીજા જોડે સામેલ(engage) હોય, સંકળાયેલા હોય, જોડાયેલા(involve) હોય, (2) કોઈ પાત્ર બહારનાં પરિબળો સાથે જોડાયેલું હોય કે ગૂંચવાયેલું હોય, (3) કોઈ પાત્ર પોતાનાં જ વ્યક્તિત્વના બીજા અંશ જોડે સંકળાયેલું કે ગૂંચવાયેલું હોય. આ દરેકે દરેક સ્તરની પાત્રની સામેલગીરી(involvement) એક પ્રકારની પરિસ્થિતિ(situation) જ છે. દરેકની અગત્ય કે તીવ્રતામાં ભેદ પડી શકે. પહેલા ક્રમની પરિસ્થિતિ બીજા ક્રમની પરિસ્થિતિ કરતાં વધુ તાકતવર કે પ્રભાવશાળી હોઈ શકે, પરંતુ છેવટે તો બંને પરિસ્થિતિઓ જ છે. વળી બંને પરિસ્થિતિઓ પોતપોતાનામાં એકલી કે સ્વતંત્ર નથી. દા.ત. પાત્ર ‘અ’, પાત્ર ‘બ’ જોડે સંકળાયેલું છે પણ એ જ વખતે ‘અ’નો આંતરિક સંઘર્ષ એ છે કે તેની વિભિન્ન ઇચ્છાઓ અથવા તેના વ્યક્તિત્વના વિભિન્ન પાસાંઓ ‘બ’ પર પ્રભુત્વ મેળવવા જબરી મથામણ કરી રહ્યા છે ! જે કોઈ નાટક પ્રેક્ષકોને કલ્પનાતીત અનુભવ કરાવીને ભરપૂર આનંદ આપે તે નાટકમાં આ ત્રણેય પરિસ્થિતિઓ એક નિયમ રૂપે હાજર હશે તેમ નક્કી માનવું.

ઉદાહરણ તરીકે નાટક ‘હેમ્લેટ’માં હેમ્લેટ તેના કાકા ક્લૉડિઅસ, એટલે કે તેના પિતાના હત્યારાનો બદલો લેવા ઝંખે છે. આ પહેલા ક્રમની પરિસ્થિતિ છે. ‘કિંગ ઇડિપસ’માં રાજા ઇડિપસ તેનાં પ્રારબ્ધ જોડે બાથ ભીડી રહ્યો હોય એવું દર્શાવાય છે. આ બીજા ક્રમની પરિસ્થિતિ છે. ઓ’નીલના નાટક ‘Days Without End’માં નાયક જ્હૉન લવિંગના વ્યક્તિત્વનાં બે પાસાંઓ - જ્હૉન અને

લવિંગ - એકમેકના ઘર્ષણમાં આવેલાં દર્શાવાય છે જે ત્રીજા ક્રમની પરિસ્થિતિને સૂચિત કરે છે. હેમ્લેટની તેના કાકાને મારીને બદલો લેવાની ઇચ્છા જેમ પહેલા ક્રમની પરિસ્થિતિ દર્શાવે છે તેવી જ રીતે આગળ ઉપર કાકાની હત્યા કરીને બદલો લેવો કે ન લેવો તે બાબતે હેમ્લેટ મનોમન, પોતાની જાત સાથે જ કપરા સંઘર્ષમાં મુકાય છે જે ત્રીજા ક્રમની પરિસ્થિતિ છે. આમ દરેક નાટકનું પાત્ર એક જ નાટકમાં આગળ વધતા વધતા જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓ સામે મુકાતું આવે છે અને તેમાં જ પ્રેક્ષકોને મોહી લેનારી નાટ્યકલાનો અસલી જાદુ રહેલો છે.

આમ દિગ્દર્શક માટે નાટકના સઘન અભ્યાસ દરમિયાન એ સમજી લેવું અગત્યનું છે કે કયા પાત્રો કઈ પરિસ્થિતિમાં કોની સાથે સંકળાયેલાં છે. કારણ કે આ જાણતા હોઈએ તો જ એ પરિસ્થિતિ તેમજ પાત્રની સામેલગીરી પર જરૂરી ભાર મૂકી શકાય તેમજ નાટકની ભજવણીમાં તેને અસરકારકપણે પ્રગટ કરી શકાય. આ માટે દિગ્દર્શકે પાત્રની સામેલગીરી(involvement)ના પ્રકાર કે પ્રકૃતિને સમજવાં બહુ જરૂરી છે. બની શકે કે કેટલીક સામેલગીરી ઉપરછલ્લી જ હોય અથવા બનાવટી હોય. પાત્રો ત્યાં સુધી એકબીજા સાથે ઓતપ્રોત થયેલાં ગણાતાં નથી જ્યાં સુધી તેઓની વચ્ચે કે તેઓનો કશાક જોડે સંબંધ ન હોય અથવા જ્યાં સુધી તેઓ કોઈ ઇચ્છા કે એષણાઓથી પ્રભાવિત ન હોય, જેમ કે તેઓ કશુંક કરવા માંગતાં હોય, કશુંક પામવા ઇચ્છતાં હોય, કશુંક ટાળવા કે અવગણવા માંગતાં હોય અથવા જ્યાં સુધી તે ઇચ્છા સંતોષવાની હજુ બાકી હોય એટલે કે જ્યાં સુધી તેઓને તાણ, અજંપો, આપત્તિ કે સંઘર્ષ તરફ દોરી જાય એવા કોઈ વિરોધનો સામનો કરવાનો ન હોય ત્યાં સુધી તેઓ 'સામેલ'(involved) કહી શકાય નહીં.

3.3 નાટકનું માળખું અને સંબંધો (Structure and Relations) :

નાટકનાં પાત્રોનો એકબીજા સાથેનો અથવા એ પાત્રોનો કશાકની સાથેનો સંબંધ નાટકને એકસૂત્રે બાંધે છે. નાટકના વિભિન્ન અંશો એકતાના તાંતણે પરસ્પર જોડાય છે. લિખિત નાટકની વિગતો ભલે ગમે તેટલી વિખરાયેલી કે છૂટીછવાઈ લાગે (ખાસ કરીને ઐતિહાસિક કે આત્મકથનાત્મક નાટકોમાં) પાત્રો વચ્ચેના સંબંધો વગર નાટકનું અસ્તિત્વ સંભવિત નથી. દરેક દિગ્દર્શકે અનિવાર્યપણે આ ખોળી કાઢવું પડે તેમજ નાટકની ભજવણીમાં તેના પર જરૂરી ભાર પણ આપવો પડે. કારણ કે તેના સિવાય નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ જ નહીં હોય; અને પરિસ્થિતિ નહીં હોય તો એકબીજા જોડેની સામેલગીરી પણ નહીં હોય. બીજું એ પણ સમજવું જરૂરી છે કે પાત્રો વચ્ચેની થોડાક સમય પૂરતી

સામેલગીરી નાટકમાં નબળી પરિસ્થિતિઓ જન્માવે છે. ધારો કે નાટકનું એક પાત્ર નાટકના સંખ્યાબંધ દશ્યોમાં સંખ્યાબંધ પાત્રો જોડે સંબંધ ધરાવતું હોય તો પરિસ્થિતિ વણવિકસેલી જ રહેવા પામશે. અને જેવો નવો પ્રવેશ કે અંક શરૂ થશે એટલે પ્રેક્ષકોનાં મનમાંથી એ સંબંધો ઝડપથી ભુલાઈ જશે.

એટલે જરૂરી એ છે કે નાટકમાં દર્શાવાયેલા મુખ્ય સંબંધને એવી રીતે રજૂ કરવો જેથી તે સતત પ્રેક્ષકોની સ્મૃતિમાં રહે. નાનાંમોટાં મહેમાનરૂપ આવતાં પાત્રો ભલે નાટકમાં એક યા બીજા તબક્કે ધ્યાનમાંથી નીકળી જાય પરંતુ મુખ્ય પાત્રો વચ્ચે જે સંબંધ સ્થાપિત થયેલો દર્શાવ્યો છે તે ન માત્ર ટકી રહેવો જોઈએ પણ સતત આગળ વિકસતો જવો જોઈએ. ઘણી વાર નાટકોમાં એવું પણ બને છે કે કથા પ્રમાણે કોઈ મહત્વનું પાત્ર રંગમંચ પર લાંબો સમય ગેરહાજર રહેતું હોય અને છતાંય નાટકમાં વાતો કે પ્રસંગો સતત તેને જ કેન્દ્રમાં રાખીને ભજવાતાં હોય. મૂળ મુદ્દો કોઈ પણ મહત્વનો સંબંધ પ્રેક્ષકો સાવ ભૂલી ન જાય તે હદે નાટકમાં સ્થાપી દેવાનો છે. ત્રિઅંકી નાટકના માળખામાં એક સામાન્ય નિયમ કે પરંપરા મુજબ પહેલો અંક સૌપહેલાં નાટકની પરિસ્થિતિને પ્રસ્થાપિત કરે છે. બીજો અંક તેને અમુક પરાકાષ્ઠા સુધી વિકસાવે છે. અને ત્રીજા અંકમાં પ્રેક્ષકોને છેવટનો ઉકેલ, સમાધાન, નિરાકરણ કે પરમ સંતુષ્ટિ પ્રાપ્ત થાય છે. નાટક એકાંકી હોય તો પણ તેના લઘુસ્વરૂપમાં આ જ પ્રકારે ત્રણ હિસ્સા જોવા મળે છે.

નાટ્યકલામાં ઍરિસ્ટોટલના સમયથી ચાલી આવતી સમય-સ્થળ-કાર્યની એકતા(unity of time place and action) પાછળનો મૂળ હેતુ પણ આ જ હતો કે પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન સૌથી વધારે નાટકમાં આવતી પરિસ્થિતિ અને પાત્રો વચ્ચેના સંબંધો પર કેન્દ્રિત થાય અને ક્યાંય કોઈ સ્થળ, સમય કે કાર્યના અંતરાય કે ખલેલ વગર પૂરી સ્પષ્ટતા સાથે તેઓ બધું સમજીને અનુભવી શકે. કારણ કે સમયના યથેચ્છ ફેરફારો સાથે નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ ક્યાંય કોઈ રીતે નબળી પડવી જોઈએ નહીં. એવી જ રીતે સમગ્ર રજૂઆત એક યા બે જ સ્થળે થતી હોવાથી પ્રેક્ષકોને બેધ્યાન થવાનો પણ પ્રશ્ન રહે નહીં. વારંવાર બદલાતાં દશ્યો કે સ્થળો પ્રેક્ષકોનાં મન પર વધારાનો બોજ લાદે છે. જ્યારે બધું એક જ સ્થળે અને એકધારા સમયે બનતું હોય ત્યારે સ્વાભાવિક છે કે પ્રેક્ષકો માટે નાટકની કેન્દ્રવર્તી પરિસ્થિતિ અને સંબંધો પર સળંગ ધ્યાન આપવું સહેલું પડે. વળી પરિસ્થિતિ એક અને સળંગ હોય, તેમાં અવારનવાર પેટાકથા કે આડવાતો દ્વારા પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન બીજે ફંટાતું ન હોય ત્યાં નાટ્યાત્મક એકતા જાળવવી પણ સરળ પડે છે અને પરિણામે દિગ્દર્શક અને નટો પણ નાટકમાં આલેખાયેલી

મર્યાદિત પરિસ્થિતિ અને સંબંધો પર પૂરું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી નાટકની મહત્તમ અસર નીપજાવવામાં સફળ નીવડે છે.

અલબત્ત, રંગભૂમિના લાંબા ઇતિહાસમાં ઘણા બધા લેખકોએ આ ત્રિવિધ એકતાનું પાલન નથી કર્યું. તેમણે નાટકની રચના વિશાળ પટ પર કરી છે અને તેમાં અનેક પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓને કથામાં સ્થાન આપ્યું છે. આપણા સંસ્કૃત કે લોકનાટ્યોની માફક જ આ લેખકોએ તેમજ દિગ્દર્શકોએ સ્થળ કે સમયની એક કરતાં વધારે ફેરબદલી પ્રેક્ષકોની કલ્પનાશક્તિ પર છોડી છે. દા.ત., બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તના એપિકશૈલીનાં નાટકોમાં સ્થળ-સમય-પાત્રોનું અપાર વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. એવી જ રીતે શેક્સપિયરનાં નાટકો, ઇબ્સનનું 'પિયર ગિન્ટ', ઈરવિન શૉનું 'બરી ધ ડેડ' કે જ્યૉર્જ બુખનરનાં 'વૉયઝેક' નાટકમાં પણ આ પ્રકારનો વ્યાપ અને વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. આજના પ્રયોગશીલ નાટ્યકારો અને દિગ્દર્શકો માટે સમય-સ્થળ-કાર્યની એકતાનો કોઈ વિશેષ અર્થ રહ્યો નથી. આજે તો ફરતા-સરકતા સેટ્સની મદદથી તેમજ આધુનિક લાઇટ્સની મદદથી પલકવારમાં જ જુદાં જુદાં સ્થળ કે સમય બદલી શકાય છે જેમાં પ્રેક્ષકોને સહેજ માત્ર પણ રસક્ષતિ થતી નથી.

વળી નાટકને મુકાબલે આજકાલ સિનેમાની અસર લેખક-નટ-દિગ્દર્શક-ડિઝાઇનર તેમજ તમામ પ્રેક્ષકો પર વધારે છે એટલે નાટ્ય-રચના અને તેની ભજવણીમાં પણ ફિલ્મની nonlinear technic, ફ્લેશબૅક, ઝડપી ગતિ, કલ્પનાશીલ લાઇટિંગ વગેરે દાખલ થવાથી નાટ્યરચના અને પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા કે આદત બધાં પર અસરો પડી છે. વર્ષો પહેલાં આ શક્ય નહોતું અને તેને કારણે સમય-સ્થળ-કાર્યની એકતા જરૂરી બની ગયેલી. આજે સમય બદલાયો છે, સગવડો વધી છે, પ્રેક્ષકોની સમજ બદલાઈ છે, હવે પહેલા જેવી તેની વ્યાવહારિક જરૂરિયાત પણ રહી નથી અને તેમ છતાંય એ હકીકત છે કે હજુ આજેય મોટા ભાગના નાટ્યકારો આ ત્રિવિધ એકતાના નિયમને અનુસરીને નાટ્યરચના કરે છે. કારણ કે પ્રમાણમાં તે ભજવનારા તેમજ જોનારા બંને પક્ષે આસાન રહે છે.

બીજું એ પણ નોંધવાની ખાસ જરૂર છે કે નાટક માત્ર ચારપાંચ મોટી મોટી પરિસ્થિતિઓ કે પાત્રોના પારસ્પરિક સંબંધો વડે જ નિર્માણ નથી થતું પણ તેમાં બહુ બધાં નાનાં નાનાં પેટા એકમો(subunits or subdivisons) પણ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. જેમ કે હેમ્લેટનો તેના કાકા ક્લૉડિયસ સાથેનો સંબંધ નાના નાના શ્રેણીબદ્ધ એકમો વડે બનતો બનતો છેવટે પૂર્ણ થાય છે. પડદા પાછળ રાજા ઊભેલો છે માનીને હેમ્લેટ દ્વારા કરાતી પોલોનિયસની હત્યા, પછીથી

રાજા સાથેની સીધી ટક્કર અને અંતે દ્વંદ્વયુદ્ધમાં રાજાની કતલ કરવા સુધીની સમગ્ર પરિસ્થિતિમાં વચ્ચે કેટલાય નાનાં નાનાં એકમો ભાગ ભજવે છે જે છેવટે આ પરિસ્થિતિને સર્વોચ્ચ પરાકાષ્ઠાનાં બિંદુ સુધી દોરી જાય છે.

જે કોઈ દિગ્દર્શક માત્ર લાંબી તેમજ આખીય પરિસ્થિતિ પર પૂરું ધ્યાન ઠેરવે છે પણ એ પરિસ્થિતિને ધારદાર બનાવનારી બીજી નાની નાની પરિસ્થિતિઓને અવગણે છે અથવા આખીય પરિસ્થિતિને મુકાબલે આ નાની પરિસ્થિતિઓની અગત્યને ઓછી આંકવાની ભૂલ કરે છે તેની ભજવણી રંગમંચ પર ધીમી અને ઢીલી પડે છે. કારણ કે તેમાં એક પરિસ્થિતિને તેની રસપ્રદ પરાકાષ્ઠા સુધી પહોંચાડનારા અન્ય પેટાએકમો પર પૂરતું ધ્યાન આપવામાં નથી આવ્યું અને એટલે તેનાં પર જરૂરી મહેનત પણ નથી કરવામાં આવી.

કોઈ દૃશ્યને શૂન્યથી અધિકતમ પરાકાષ્ઠા સુધી પહોંચાડવા માટે તેને ક્રમે ક્રમે તૈયાર કરવા જવું પડે. એકદમ એકાએક પરાકાષ્ઠાએ કદીય ન પહોંચી શકાય. પ્રેક્ષકોનો રસ અને ઉત્કંઠા ધીમે ધીમે ઉપરની બાજુએ વિકસાવતા જવું પડે. નાના નાના એકમો અથવા નાની પરિસ્થિતિઓને એક સમગ્રના અંશો ગણીને તેના પર ચીવટપૂર્વક મહેનત કરીએ તો એ સઘળા અંશો એકબીજા સાથે ભળી જઈને એકરસ થઈ જાય છે અને અંતમાં એક જ પરિસ્થિતિની અવિભાજ્ય ઓળખ બની જાય છે. એની તુલના એક રબર બેન્ડ સાથે કરી શકાય. તેને જેમ બે બાજુએથી ખેંચો તેમ પાતળું ને પાતળું થતું જાય છે. નાટકમાં મુખ્ય પરિસ્થિતિઓનું નિર્માણ કરનારાં પાત્રોના પારસ્પરિક સંબંધો જો રબરની માફક સ્થિતિસ્થાપક કે ગતિશીલ ન હોય અને માની લો કે એકદમ સ્થિર હોય તો કૃતિ ક્યારેય 'નાટ્યાત્મક' (dramatic) બની શકે નહીં. કૃતિને નાટ્યાત્મકતા પ્રદાન કરનાર મુખ્ય પરિબળ પાત્રો વચ્ચેના આ ગતિશીલ સંબંધો અને એકબીજા જોડેની સામેલગીરી(involvement) છે જેમાં સતત ફેરફારો કે ઊથલપાથલ આવ્યા કરે છે. આ જવાબદારી દિગ્દર્શકની અને નટોની છે જેઓ તેમની કલાથી આ પરિસ્થિતિઓમાં રહેલી ગતિશીલતા અને તેનાં નાનાં નાનાં એકમોનાં મહત્વને ખોળી કાઢે અને તેમની ભજવણીમાં તેને પર્યાપ્ત માત્રામાં ઉજાગર કરે.

3.4 કારકબળ(Motivation) :

ઇચ્છા અથવા સંકલ્પબળ એ કોઈકમાં કે કશાકમાં ઊંડા ઊતરવા, સંકળાવા કે સામેલ થવા માટેનું મુખ્ય 'કારકબળ' છે. એક વ્યક્તિ બીજી વ્યક્તિ સાથે ત્યારે જ જોડાય, સામેલ થાય કે સંડોવાય જ્યારે એમ કરવા પાછળ તેની

કોઈ ઇચ્છા કારણભૂત હોય. વ્યક્તિને જ્યારે કશુંક - સકારાત્મક કે નકારાત્મક - જોઈતું હોય ત્યારે જ તે બીજી વ્યક્તિઓ જોડે, પરિબળો જોડે કે પછી પોતાની જ જાતના કોઈક અંશ જોડે સંકળાય છે. નાટકના પાત્રની ઇચ્છા ગમે તેટલી સંકુલ કે જટિલ હોય તો પણ પરિસ્થિતિ પ્રભાવકારી અને પ્રતીતિકર બને તે પહેલાં જ તેને સ્પષ્ટપણે ઓળખવી પડે, તેને વ્યાખ્યાયિત કરવી પડે. પાત્રોનાં વર્તનમાં જ એ સ્પષ્ટ થવું જોઈએ. એક વાર પાત્રનાં કાર્ય અને વાણીમાં એ સ્પષ્ટ થઈ જાય પછી એ નટની ફરજ બને છે કે પાત્રની ઇચ્છાઓને તે ધારદાર રીતે પ્રગટ કરે.

ઇચ્છા જ્યારે તીવ્ર બને, ઉત્કટતા ધારણ કરે ત્યારે તે સંકલ્પશક્તિ રૂપે વ્યક્ત થાય છે. જેમ કે શેક્સપિયરના સમયમાં જે નાટકો લખાયાં તેનાં તમામ પાત્રાલેખનો કોઈ ને કોઈ પ્રબળ ઇચ્છાની આસપાસ રચાયેલાં. એ કાળ સંદર્ભે સત્તા હાંસલ કરવાની કે કશાકનો બદલો લેવાની તીવ્ર ઝંખના તેમનાં તનમન પર સવાર હતી. એ બધાંને કારણે દરેક પાત્રો કોઈ ને કોઈ બાબતે મનોમન સંકલ્પબદ્ધ હતા. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જેણે બીજાઓ કરતાં સૌથી વધારે સમજણ અને સંવેદનશીલતા સાથે ચેખૉવનાં નાટકો ભજવેલાં તેણે કહેલું કે ચેખૉવનાં બધાં પાત્રો કોઈને કોઈ પ્રબળ ઇચ્છાથી ગ્રસ્ત છે. પરંતુ એની સામે તેઓ તે કાળની પરિસ્થિતિથી, મનમાં ઘર કરી ગયેલા પૂર્વગ્રહોથી અને કશુંક નક્કર કરી છૂટવાની નહીંવત્ ઇચ્છાશક્તિથી હારેલાં, થાકેલાં અને ભીતરથી તૂટી ગયેલાં જણાય છે. આ પાત્રોની ઇચ્છા ગમે તેટલી ઉત્કટ હોય પણ તેને સાકાર કરી બતાવવા માટે જરૂરી તમામ શક્તિ અને હિંમત ગુમાવી ચૂકેલાં છે.

પરંતુ આ સાથે એમ કહેવું પણ કદાચ એકદમ બિનઆધારભૂત અને અનુચિત ગણાશે કે દરેક નાટક વ્યક્તિ કે સમૂહની ઇચ્છાનું રંગમંચ પર નિરૂપણ કરે છે. ઘણાં નાટકો એવાં છે જેને માત્ર ઇચ્છાને કેન્દ્રમાં રાખીને વ્યાખ્યાયિત કરી શકાય તેમ નથી. જેમકે મેટરલીંકનાં નાટકો 'Interior' અને 'The Blind', જે. એમ. સિન્જનું 'Riders to the Sea', થોર્નટન વાઇલ્ડરનું 'Our Town' અથવા આપણાં ગુજરાતી નાટકોમાં લાભશંકરના 'વૃક્ષ' કે 'મનસુખલાલ મજીઠિયા', શ્રીકાન્ત શાહનું 'બાલ્કધીમાંથી દેખાતું આકાશ' કે મધુ રાયનું 'અશ્વત્થામા' વગેરેમાં વ્યક્તિની ઇચ્છા નાટકનાં કેન્દ્રમાં નથી જણાતી. પરંતુ કેટલાક નિષ્ણાતોના કહેવા મુજબ સીધી રીતે નહીં તો આડકતરી રીતે અંતે વ્યક્તિની ઇચ્છા, ઝંખના, કશોક હેતુ જ નાટકને અસરકારક નાટક બનાવવામાં કારણભૂત નીવડે છે. તેમનું તો ઢપણે માનવું છે કે વ્યક્તિગત કે સમૂહગત ઇચ્છા કે ઝંખનાની અનુપસ્થિતિમાં કોઈ પણ નાટક હૃદયસ્પર્શી લાગણીઓ કે ઊંડી

ભાવનાઓ જગાડી શકતું નથી. પાત્રની ઇચ્છા, તડપ, સંકલ્પ કે લક્ષ્ય ન હોય તો પ્રેક્ષકોનો પણ પાત્રો સાથે નિકટનો સંબંધ, સમસંવેદના કે વિશિષ્ટ ઓળખ પ્રસ્થાપિત થઈ શકતાં નથી. જો પાત્રની પોતાની કોઈ વ્યાકુળતા નહીં હોય, કશુંક નિશ્ચિત મેળવવા કે પામવાની ઉત્કટતા નહીં હોય તો પ્રેક્ષકો પણ રસ અને ઉત્કંઠા ગુમાવશે અને પાત્રોથી તેઓ દૂર થઈ જશે.

આખરે આપણે આ વાત સ્વીકારવી પડશે કે નાટકમાં પાત્રની ઇચ્છા કે કશુંક મેળવવાની ઝંખના એક મહત્વનું ચાલકબળ(motivation) છે જે કોઈ ને કોઈ પ્રકારનાં કાર્ય(action)ને જન્મ આપે છે. ઇચ્છા વગરનું કાર્ય અથવા કોઈ પણ પ્રકારની આસક્તિ કે વળગણ વગરના પુરુષાર્થ હિન્દુ ફિલોસૉફીને અનુસરનાર ભાવિક માટે કદાચ હકીકત હોઈ શકે, પરંતુ સામાન્યતઃ જગતભરના રોજબરોજના માનવસંબંધોમાં એક પણ ઇચ્છા રાખ્યા વગર કરવામાં આવતાં હેતુપૂર્વકનાં કાર્યની (સિવાય કે બળજબરીપૂર્વક કોઈ કાર્ય કરાવવામાં આવતું હોય) ભાગ્યે જ કલ્પના થઈ શકે. નાટકનાં પાત્રોની ઇચ્છાઓ જ તેમને કશુંક કરવા ઉત્તેજે છે. અને આ કારકબળમાંથી જ નાટકનાં વિવિધ દશ્યો કે ઘટકો વચ્ચેની એકતા સર્જાય છે. નાટકમાં જોવા મળતી ક્રિયાશીલતાનું આ જ એક પ્રતીતિકર સ્વરૂપ છે. નાટક જો ક્રિયાશીલ દેખાય તો તેનું મહત્વનું કારણ તરત ધ્યાન ખેંચતાં એનાં ગતિશીલ પાત્રો છે જેઓ પોતાની સ્વેચ્છાએ અને સ્વયંબળે કશુંક કરવા કે પામવા માટે જબરી મથામણ કરે છે. પ્રારબ્ધ-આધારિત ગ્રીક કરુણાન્તિકા રાજા ઈડિપસ માટે પણ આ વાત સાચી છે. ઈડિપસે જો તેના રાજ્ય થિબ્ઝમાંથી પ્રાણઘાતક રોગચાળો નાબૂદ કરવાની ઇચ્છાશક્તિ રાખી ન હોત અને એ માટે તેણે નગરને પ્રદૂષિત કરનારા માણસને શોધી કાઢ્યો ન હોત તો એ પછીથી બનેલી શ્રેણીબદ્ધ ઘટનાઓ માટે એ કારણભૂત બન્યો જ ન હોત જેણે અંતમાં ઈડિપસને પ્રારબ્ધનો કરુણ ભોગ બનતો દર્શાવ્યો.

3.5 નાટકની ગતિશીલતા(The Dynamics of Drama) :

(1) નાટકમાં સંઘર્ષ (conflict) : ઇચ્છા અથવા ઇચ્છા-સંચારિત સંબંધો જ્યારે ઝડપભેર આસાનીથી સંતોષાય નહીં અને વાસ્તવિક જીવનમાં એ બહુધા શક્ય પણ નથી બનતું ત્યારે સંઘર્ષ પેદા થાય છે. અને નાટકની એ વિશિષ્ટ પ્રકૃતિ છે કે તે માત્ર એ જ સંબંધો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે જે મુશ્કેલીઓ કે વિરોધ સર્જે છે અને તેમાંથી ફરી બીજા સંઘર્ષો પેદા થાય છે. નાટ્યકલાનો મહાન સમીક્ષક ફર્ડિનાન્ડ બ્રુનેટિયર તેનાં પુસ્તક 'The Law of the Drama'માં આ મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરતા લખે છે : 'નાટક એવા માણસની ઇચ્છાઓની નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ છે જે સતત રહસ્યમય શક્તિઓ સાથે, કે પછી માણસને વામણા

અને મર્યાદિત બનાવનારા કુદરતી પરિબળો સાથે સતત સંઘર્ષમાં મુકાતો રહે છે. આપણામાંનો જ એક માણસ જીવંત બનીને રંગમંચ પર આવે છે. એ તેના પ્રારબ્ધ જોડે, સામાજિક કાયદાકાનૂન જોડે, પોતાના જ સાથીઓ જોડે, ક્યારેક સ્વયં પોતાની જાત જોડે, જરૂર પડે તો પોતાની મહત્વાકાંક્ષા, પોતાનાં જ હિતો, પૂર્વગ્રહો, નબળાઈઓ વગેરેની વિરુદ્ધ કારમી અથડામણમાં આવતો રહે છે.' નાટક એ માનવજાતને - વ્યક્તિગત કે સામૂહિક રીતે - મહત્તમ તાણ કે અજંપાની સ્થિતિમાં અવલોકવાનું એક સબળ માધ્યમ બને છે. નાટક એક એવી કલા છે જે માનવઅનુભવને સઘનસ્વરૂપે રંગમંચ પર રજૂ કરે છે. નાટક સાથે સંકળાયેલી અનેક ગતિશીલ પ્રક્રિયાઓ - જે માનવનિયતિને નિર્ધારિત કરે છે યા બદલે છે તેને પ્રેક્ષકો સમક્ષ પૂરી સ્પષ્ટતા સાથે પ્રસ્તુત કરે છે.

નાટક સૌપ્રથમ સાહિત્યની માફક કાગળ પર લખાય છે, પરંતુ તેની ખરી પરિણતિ ત્યારે જ થાય છે જ્યારે તે રંગમંચ પર સદેહે અવતરે છે. લખેલા નાટ્યપાઠની ભજવણી દરમિયાન મંચ પર જોવા અને અનુભવવા મળતી ક્રિયા, ઘટના, લાગણીઓ, કાર્ય વગેરેમાં રૂપાંતર થાય છે. આમ સંઘર્ષનો સંબંધ પણ નાટ્યનિર્માણ જોડે છે. જ્યારે નાટકનાં પાત્રોની અભિવ્યક્તિ રંગમંચ પર હરતાં ફરતાં પાત્રો દ્વારા થાય, અને એ પાત્રોના અભિનયને જ્યારે બાકી ઘટકો(સેટ્સ, લાઇટ્સ, સંગીત વગેરે)નો પણ ટેકારૂપ સહયોગ મળે ત્યારે પ્રેક્ષકોની નજરમાં તેમની અગત્ય એકદમ વધી જવા પામે. પ્રેક્ષકો જ્યારે આ પાત્રો અને તેમની કથા જોવા નાટ્યગૃહ સુધી આવવાની જહેમત ઉઠાવે ત્યારે તેમની ઉત્કંઠા કશુંક હૃદયસ્પર્શી અને આનંદદાયક જોવાની જ હોય. અને પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા પરિપૂર્ણ કરવામાં અહીં સંઘર્ષ કેન્દ્રવર્તી ભૂમિકા ભજવે છે.

(2) ઉત્તેજના (Excitement) : ઉત્તેજના રંગભૂમિની એક અનિવાર્ય જરૂરિયાત છે. પાત્રોના પરસ્પર વ્યવહારોમાંથી નીપજતી આ લાગણી સંઘર્ષની ઉત્કટ મનોદશા જન્માવે છે. દરેક પાત્રાલેખન, પારસ્પરિક સંબંધો અને નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ પ્રેક્ષકોના મનમાં આ ઉત્તેજના જગવવામાં કારણભૂત બને છે.

(3) રહસ્ય (Suspense) : નાટકની કથા ભલે રહસ્યમય ન હોય પણ નાટકમાં રહસ્યનું તત્વ પ્રેક્ષકને સતત જિજ્ઞાસાપૂર્વક તેની બેઠક પર જકડી રાખે છે. હવે શું બનશે ? પરિસ્થિતિ કેવો વળાંક લેશે ? પાત્રનું શું થશે વગેરે પ્રશ્નો પ્રેક્ષકોના મનમાં રહસ્ય જગવતા રહે છે અને નાટકને પ્રેક્ષણીય બનાવે છે. નાટકનો સંઘર્ષ અને તેમાંથી ઊઠતા પ્રત્યાઘાતો પ્રેક્ષકને ઉચ્ચક જીવે બેસાડી રાખે છે.

(4) સમસ્યા કે કટોકટી (Crisis) : પાત્રોની ઇચ્છા કે સુખાકારીની સામે આવીને ઊભાં રહેતાં વિરોધી પરિબળો જોખમી પરિસ્થિતિનું સર્જન કરે છે. એમાંથી જ કોઈ નિર્ણાયક પરિસ્થિતિ કે પરાકાષ્ઠા જન્મે છે. આ બધાંમાંથી જે શેષ રહે તેમાંથી જ નાટકની કેન્દ્રવર્તી સમસ્યાનું સમાધાન કે નિરાકરણ તારવવાનું રહે છે.

આ સિવાય પણ નાટકનાં વ્યક્તિગત દશ્યોમાં તેમજ દશ્યોની અંદરના ભાગ રૂપે મુખ્ય સંઘર્ષ તરફ દોરી જતી બીજી અનેક નાની નાની, બિનમહત્વની લાગતી સમસ્યાઓ, આપત્તિઓ, સંઘર્ષો, પરાકાષ્ઠાઓ હોય છે. આ નજીવી લાગતી નાની નાની ક્ષણો પરની દિગ્દર્શકની મહેનત જ કૃતિની સળંગ નાટ્યાત્મક ગુણવત્તાની ખાતરી કરાવી આપવા પર્યાપ્ત હોય છે. આને કારણે જ પ્રત્યેક ભૂમિકા શક્તિશાળી લાગે છે. પ્રત્યેક નટ, તેની ભૂમિકા ગમે તેટલી નાની કે નજીવી હોય, ભલે પ્રેક્ષકો સામે તેમની અભિવ્યક્તિ અલ્પ પ્રમાણમાં હોય - પ્રત્યેક પાત્રે એક નાનકડું પોતીકું નાટક પોતાનામાં સમેટેલું હોય છે તે કોઈ ન ભૂલે.

એક પછી એક તબક્કે તીવ્ર બનતી જતી પરિસ્થિતિ, વધુ ને વધુ સંઘર્ષ અને કટોકટીમાં મુકાતા જતાં પાત્રો નાટકનો એકંદર વિકાસ(progress of a play) સૂચવે છે. જ્યારે નાટક પૂરતાં પ્રમાણમાં વિકસેલું ન લાગે ત્યારે સમજવું કે દોષ પેલી નાની અને નજીવી લાગતી ક્ષણોને ચૂકી જવામાં રહ્યો છે. એ ભલે બહારથી નાની ને નજીવી લાગે પણ વાસ્તવમાં તે પ્રત્યેક ક્ષણ નાટકને પરાકાષ્ઠા તરફ દોરી જનાર સળંગ સૂત્રની કડીઓનો જ એક ભાગ છે. પૂરતો વિચાર કર્યા વગર નાટકમાં કોઈ પ્રોગ્રેસ જોવા નથી મળતો એવી ફરિયાદ નથી તો દિગ્દર્શકના લાભમાં કે નથી નાટ્યકારના લાભમાં. મોટા ભાગના કલાકારો નાટકને ઝડપથી વિકસતું દર્શાવવા તરતોતરત કોઈ નવી પરિસ્થિતિઓ કે કોઈ નવી ઘટનાઓ ઉમેરવાનું સૂચન કરી બેસે છે. વાસ્તવમાં આવું કંઈ પણ કરતા પહેલાં તેમણે મૂળ નાટ્યપ્રતને જ ફરી એક વાર ઊંડાણથી ચકાસવી જોઈએ કે નાટકનો વિકાસ નબળો લાગવા પાછળ મૂળ દોષ ક્યાં રહેલો છે.

3.6 નાટકની પરાકાષ્ઠા અને સમાધાન (Climax and Resolution) :

નાટકના અંતમાં આખરી પરાકાષ્ઠાની ક્ષણોએ આવતું છેવટનું નિરાકરણ, ઉકેલ કે સમાધાન સમગ્ર નાટક દરમિયાન ઊભી કરાયેલી અપેક્ષાઓમાંથી નીપજતું અનિવાર્ય પરિણામ હોય છે. પરંતુ આ સાથે એ પણ યાદ રહે કે આ આખરી ઉકેલ કે સમાધાન નાટકના સહજ સ્વાભાવિક ક્રમમાં જ આવી શકે.

માત્ર તર્કનો સહારો લઈને આવું અનિવાર્ય પરિણામ લાવવામાં તમામ લેખકો સફળ નથી નીવડતા. નાટકમાં ઊભી કરેલી અપેક્ષાઓથી સાવ વિપરીત ઉકેલ ઘણી વાર પ્રેક્ષકોને સહેજ પણ પ્રતીતિકર ન લાગે અને પરિણામે છેવટમાં તેમની ચરમ બિંદુએ પહોંચેલી ઉત્કંઠાનું સુખદ સમાધાન થવાને બદલે તેઓ અત્યંત નિરાશ અને નાસીપાસ થઈ જાય એવું પણ બને. આમ લેખકે અને દિગ્દર્શકે શરૂથી જ નાટકના આખરી ઉકેલ પ્રત્યે પૂરો વિચાર કરીને કાળજી લેવી પડે. જરૂર જણાય તો લેખનના સ્તરે કે ભજવણીના થોડા દિવસો પહેલાં પણ જાગી જઈને લેખનમાં કે દૃશ્યોની ગોઠવણીમાં ઉચિત ફેરફાર કરવો પડે, જરૂર લાગે તો પુનર્લેખન પણ કરવું પડે, અન્યથા સાવ અનઅપેક્ષિત, ખોટો, અપ્રતીતિકાર અને બિનકલાત્મક ઉકેલ આખાય નાટકની ઊભી થયેલી ઉમદા અસરને અંતમાં સંપૂર્ણપણે ખતમ કરી નાખે.

જેમ કે દર્શકના નાઝી જર્મની પરના એક નાટક ‘સોદો’માં 10 લાખ યહૂદીઓને નાઝીઓની નજરબંદી છાવણીઓમાંથી છોડાવવાના હેતુથી એક નાઝી કૅપ્ટન અને એક અમેરિકન યહૂદી વચ્ચે સોદો આકાર લે છે. પરંતુ નાટકના અંત તરફ જતાં એકાએક મિત્રરાષ્ટ્રોની સેના આવી પહોંચે છે અને સોદાની વાત અડધેથી જ છૂટી જાય છે. નાઝી કૅપ્ટનનો પરિવાર પોતાનો પ્રાણ બચાવવા દોડાદોડી કરી મૂકે છે અને નાટક કોઈ જ સંતોષકારક ઉકેલ, સમાધાન કે સંતોષકારક અંત વગર એકાએક સમેટાઈ જાય છે. અલબત્ત, લેખક અહીંયા વફાદારીપૂર્વક ઇતિહાસના ક્રમને અનુસર્યા છે. એટલે કે ઇતિહાસમાં આ સોદો ખરેખરમાં અધૂરો જ રહી જવા પામેલો. પરંતુ ઐતિહાસિક તથ્ય જ્યારે નાટકના સ્વરૂપે મૂકાય ત્યારે ઇતિહાસને સહેજ પણ મચડ્યા વગર નાટકના અંતને જરા જુદી રીતે મઠારવો પડે. ઐતિહાસિક તથ્ય એ કંઈ નાટક નથી. વાસ્તવિક પરિણામો તો ઘણી વાર નીરસ કે હતાશ કરી દેનારા પણ આવતાં હોય છે. પણ નાટકનું બંધારણ એવી વાસ્તવિકતાનું બહાનું કાઢીને પ્રેક્ષકોને નિરાશ કરી શકે નહીં. નાટકના અંતમાં જો પ્રેક્ષકોને ભાગે યોગ્ય રસનિષ્પત્તિ ન થાય તો નાટકને નિષ્ફળ જ ગણવું પડે. આમ નાટકના સંતોષકારક અંત કે આખરી ઉકેલ, નિરાકરણ કે સમાધાનની અગત્ય ઘણી છે.

કેટલાંક નાટકોના અંત ભારે નાટ્યાત્મક હોય છે. પણ સુખદ જ હોય છે કે સુખદ જ હોવા જોઈએ તેવો કોઈ નિયમ નથી. અલબત્ત, લોકલાગણીને ધ્યાનમાં રાખીને કેવળ વ્યાપારી ગણતરીથી મનોરંજક નાટકો કરનારા કલાકારો નાટકના અંત જો દુ:ખી કે હતાશાજનક હોય તો તેને સુખદમાં ફેરવી કાઢે છે. પરંતુ તેમાં નાટ્યરચના કે નાટ્યકલા પ્રત્યે પૂરી સમજણ, વફાદારી કે આદર

નથી. માત્ર પ્રેક્ષકોને કોઈ પણ ભોગે ખુશ કરવા માટે કરવામાં આવતાં કઢંગા સમાધાનો છે. જ્યારે એની સામે વિશ્વવિખ્યાત નાટ્યકૃતિઓના અંત ચકાસીએ તો - યુરિપિડિઝના ગ્રીક નાટક 'Medea'માં નાટકના અંતે મિડિયા તેના પતિ જેસનની બેવફાઈ અને પોતાના અપમાનનો બદલો લેવા માટે તેના પેટજણ્યા બાળકોની નિર્દયતાથી કતલ કરી નાખે છે જે જોઈને પ્રેક્ષકો ભયંકર હદે હચમચી ઊઠે છે. ટેનિસી વિલિયમ્સના નાટક 'The Street Car Named Desire'માં છેવટે સ્કીઝોફ્રેનિયા જેવા મનોરોગથી પીડાતી નાટકની નાટિકા બ્લાન્શ દ બુવા સંપૂર્ણપણે મગજ પરનો કાબૂ ગુમાવી દઈ પાગલ થઈ જાય છે અને તેના ભયંકર પ્રતિરોધ છતાં બળજબરીથી તેને પકડીને પાગલખાનામાં ભરતી કરવા લઈ જવામાં આવે છે. સ્ટ્રીન્ડબર્ગના વિખ્યાત નાટક 'The Father'માં પણ આવો જ વિચલિત કરી દેનારો અંત છે જેમાં કૅપ્ટન તેની પુત્રીનો સગો બાપ નથી એવી તેની પત્ની દ્વારા સાવ ખોટી અને દ્વેષપૂર્ણ જાણ કરવામાં આવતાં કૅપ્ટન માનસિક રીતે સદંતર ભાંગી પડે છે અને છેવટે મૃત્યુ પામે છે. આ તમામ અંત ભારે દુ:ખદ અને હચમચાવી દેનારા છે પણ પ્રેક્ષકને એક ગહન, અદભુત, અવિસ્મરણીય અનુભવ કરાવે છે અને માનવજીવનની જટિલતાઓ પ્રતિ વિચારતા કરી દે છે.

ઘણી વાર કેટલાક વિદ્વાન અને વિચારશીલ લેખકો દિગ્દર્શકના લાખ કહેવા છતાં તેના નાટકનો અંત બદલવા તૈયાર નથી થતા. તેમના મતે તેમણે સર્જેલી નાટ્યરચના સંપૂર્ણ અને દોષરહિત હોય છે જેમાં બીજાના કહેવાથી ફેરફાર કરવાને કોઈ જ અવકાશ રહેતો નથી. આવા સંજોગોમાં કાયદેસર રીતે દિગ્દર્શક પણ કંઈ જ કરી શકતો નથી - જો એ જ નાટક ભજવવાનો તેણે નિર્ધાર કર્યો હોય તો. પરંતુ નાટકની ભજવણીમાં દષ્ટિપૂર્વક કેટલાક મુદ્દાઓને ઉપસાવીને તેમજ દશ્યોને થોડીક જુદી માવજત આપીને અંત સુધી નાટકનો રસ જાળવી રાખવામાં સફળ નીવડી શકે છે.

ઈબ્સનના વિખ્યાત નાટક 'Doll's House'માં લેખકે નાટકના અંતે તેની પરિણીત નાયિકા નૉરાને તેના પતિથી દુભાઈને કાયમ માટે ઘર છોડીને જતી રહેતી દર્શાવી છે. 1880માં નાટકનો આવો બળવાખોર અંત જોઈને ત્યારનો યુરોપિયન સમાજ ભારે ખળભળી ઉઠેલો. તેમને સમાજ અસ્થિર થઈ જવાનો ભય જન્મેલો. શરૂઆતમાં આ નાટકની જંગી સફળતા જોયા બાદ જર્મનીમાં 'ડૉલ્સહાઉસ' ભજવતી વખતે કેટલાક નિર્માતાઓ દ્વારા નાટકનો સુખી-અંત લાવવાનું ઈબ્સનને સૂચન થયેલું જેનો ઈબ્સને સાફ ઇન્કાર કરી દીધેલો. જોકે વર્ષો બાદ અમેરિકામાં થોર્નટન વાઇલ્ડરે 'Doll's House'નું પોતાની રીતે

અંગ્રેજીમાં ભાષાંતર કરેલું અને તેમાં થોડાક ફેરફારો પણ કરેલા. જેમ કે, અંતમાં નૉરાની ઘર છોડી જવાની વાતને તેણે તત્પૂરતી નહીં બતાવતાં કાયમી બતાવેલી. જ્યારે ઈબ્સનના મતે આ જુદાઈનો ગાળો એટલો હોવો જોઈએ જે ગાળામાં બંને વચ્ચે પુનઃસમાધાન અને મૈત્રીભાવ શક્ય બને અને તેમનો લગ્નસંબંધ પણ કદાચ ટકી જાય. (એક સંશોધન કહે છે કે 'Doll's House'ના અંતમાં નૉરા ઘર છોડીને ગયા બાદ તેનું શું થાય છે તે વિષય પર પણ ઈબ્સને એક અલગ નાટક લખવા ધારેલું પણ કમનસીબે તે અધૂરું જ રહી જવા પામ્યું.)

ગુજરાતી નાટ્યકાર શ્રીકાન્ત શાહના એક નાટક 'એક ટીપું સૂરજનું'માં નાટકના અંતે નાટકનો નાયક પંકજ તેના સાથી શાંતિલાલને રૂ. બે લાખના બદલા રૂપે એક અજાણ્યા શબને સગેવગે કરવાનું કહે છે. આ શબ પંકજની મોટરની ડિકીમાં પડેલું છે. સમગ્ર નાટકમાંથી ગર્ભિત ધ્વનિ એવો નીકળે છે કે આ શબ પંકજનું પોતાનું જ છે. પોતે જ એક નિષ્પ્રાણ, ચેતનહીન હરતોફરતો જીવ છે. આ સ્પષ્ટ કરવા દિગ્દર્શકે સંવાદ વગરની એક મૂકઅભિનયક્રિયા મૂકેલી. શબને સગેવગે કરવાના સૂચનના પ્રત્યાઘાત રૂપે જ્યારે શાંતિલાલ ડઘાઈ જઈને પંકજને પૂછે કે 'આ શબ કોનું છે' ત્યારે પંકજ તેને કારની ડિકી તરફ લઈ જવાને બદલે પોતે જ મક્કમતાથી ચાર ડગલાં ચાલીને બરાબર શાંતિલાલ સામે મોં કરી ઊભો રહે અને ધીમેથી પોતાનાં ચશ્માં કાઢી શાંતિલાલ સામે તીવ્રતાથી તાક્યા કરે અને ત્યાં જ અંધકાર સાથે નાટક પૂરું થાય. આમ લેખકે સૂચવેલ દૃશ્યને કાપી નાખીને પણ લેખકે ધારેલા અંતિમ વિચારને પ્રેક્ષકો સુધી વધુ સચોટ રીતે પહોંચાડી શકાય.

આ બધું છતાં કેટલાંક મહત્વનાં પરિબળો ચોક્કસ જાણવા જેવા છે કે જે નાટકને સંતોષકારક અંતિમ ઉકેલ કે સમાધાન તરફ દોરી જવામાં મદદગાર સાબિત થાય છે :

(i) નાટકના અંત બાબતે પ્રેક્ષકોનો પ્રતિભાવ તત્કાલીન દેશકાળના સંજોગો, પરિસ્થિતિઓ અને સમાજમાં પ્રચલિત મત, માન્યતા કે વલણો પર આધાર રાખે છે. આપણાં આઝાદીના આંદોલન બાબતે લખાયેલાં નાટકો તે સમયે પ્રેક્ષકોને જેટલા પ્રેરિત કે વિચલિત કરી દેતાં હતાં તે કદાચ આજે એટલાં અસરકારક ન નીવડે. ગોગોલના વિખ્યાત પ્રહસન 'The Inspector'માં સરકારી અમલદારના અચાનક આગમનના સમાચાર માત્રથી સરકારી દફ્તરના ભ્રષ્ટાચારી અધિકારીઓ જે હદે ગભરાઈ જઈને દોડાદોડી કરી મૂકે છે અને તેમાંથી જે ફાર્સિકલ રમૂજ પેદા થાય છે તે આજના ભારતમાં કદાચ એટલી રમૂજ પેદા ન કરે. કારણ કે ઝારનો આપખુદશાહીનો ગાળો

અને ભારતનો લોકતાંત્રિક ગાળો એકબીજાથી સર્વથા જુદા છે. ઝારના સમયે ભ્રષ્ટાચારી પકડાય તો તેને મોતની સજા થતી ત્યારે આજના ભારતમાં એવો ડર કોઈને સતાવે તેમ નથી ! નાટક ભજવવાનું સ્થળ પણ નાટકના પ્રભાવને બદલી નાખે છે. લંડનમાં સફળ નીવડેલાં કેટલાંક નાટકો ન્યૂયૉર્કમાં એટલાં સફળ નથી થયાં. આપણે ત્યાં પણ કૉલકાતામાં સફળ નીવડેલાં નાટકો અમદાવાદમાં સફળ નથી થયાં. આમ કયું નાટક ક્યાં અને કયા પ્રેક્ષકવર્ગને અનુકૂળ આવશે એ વાત નાટકની પસંદગી વખતે જ ધ્યાનમાં લેવી પડે. નાટક તૈયાર કરતી વખતે પણ દિગ્દર્શકે આ મુદ્દો સતત યાદ રાખવો પડે. અથવા જુદાં જુદાં સ્થળ અને સમયે નાટક ભજવતી વખતે નાટકમાં આવતા કેટલાક મહત્વના પ્રાસંગિક કે સ્થાનિક મુદ્દાઓમાં જરૂરી ફેરબદલ કરતા જવું પડે.

(ii) નાટકના અંતે આવતો ઉકેલ કે સમાધાન(resolution) પ્રેક્ષકોમાં તદ્દન બિનઅસરકારક નીવડે જો નાટકમાં માળખાંગત કોઈક કડી તેનાં લેખનમાં કે ભજવણીમાં ચુકાઈ ગઈ હોય. એવા સંજોગોમાં નાટકમાંથી ઊઠતું કારકબળ(motivation) પ્રેક્ષકોને નબળું કે અપ્રતીતિકર લાગે છે અને પરિણામે નાટકનો અંત હૃદયસ્પર્શી બનતો નથી. પ્રેક્ષકોને જ્યારે અંત ગળે ઊતરતો ન લાગે ત્યારે દિગ્દર્શકે લેખક અને કલાકારો સાથે મળીને ફરી એક વાર નાટ્યપાઠ ચકાસી જઈને એ પાછળની નબળી કડી શોધી કાઢવી જોઈએ. જેમ લેખનમાં નબળાઈ હોય તેમ ઘણી વાર દિગ્દર્શક દ્વારા છેલ્લા દશ્યની માવજતમાં પણ ખામી રહી જવાનો સંભવ છે. અંત પહેલાનાં દશ્યો જો બરાબર પકડ જમાવી શકે નહીં તો નાટકનો માત્ર અંત સ્વતંત્રપણે ચોટદાર બની શકતો નથી. અંત તરફ જતાં નાટકના એકંદર ભાવમાં આવતો ઉઠાવ અગાઉના તર્કબદ્ધ વિકસતા જતા ભાવાત્મક આલેખ(emotional graph)ને આભારી હોય છે. અને જો એમાં કાળજી લેવામાં દિગ્દર્શક કાચો નીવડે તો નાટકનો અંત પ્રેક્ષકોમાં અસરકારક બનતો નથી.

(iii) છેવટનો ઉકેલ કે સમાધાન એ નાટકના છેલ્લા દશ્ય કે કાર્ય દ્વારા રજૂ કરવામાં આવતો નાટકનો ખાલી અંત નથી. તે એક સળંગ પ્રક્રિયા છે જેની મારફતે નાટક તેનું આખરી સમાધાન તારવી આપે છે. એટલે કે નાટ્યકાર દ્વારા કરાયેલું તે કોઈ સૂચક નિવેદન નથી પરંતુ એક ઘટના કે પરિસ્થિતિ છે જેમાંથી તર્કબદ્ધ રીતે આપમેળે ઉકેલ સ્પષ્ટ બને છે. ઘટના કે પરિસ્થિતિને પોતાનું માળખું(structure) છે, નિશ્ચિત પોત(texture) છે અને પોતાનો એક ધ્વનિ(tone) છે. આ બધાની ગેરહાજરીમાં નાટકનો અંત કેવળ યાંત્રિક અને ચેતનહીન જ બની રહે.

(iv) નાટકનો અંત સમગ્ર પ્રક્રિયાનો છેલ્લો ભાગ છે. આ પૂર્વે જેમ લગાતાર નાટ્યકર્મ(dramatic action) આગળ યા ઉપરની તરફ વિકસતું જણાય છે તેમ અંત તરફ જતાં નાટ્યકર્મ પાછળ યા નીચેની બાજુએ વિરમતું (falling action) અનુભવાય છે. 'નીચેની બાજુએ વિરમતું'નો અર્થ એવો નહીં કે એ ક્ષણ પહેલાંના નાટ્યકર્મની સરખામણીમાં તેની તીવ્રતા કે પકડ ઓછાં હોય પરંતુ તેનો અર્થ એ જ કે નાટકમાં દર્શાવાયેલી શ્રેણીબદ્ધ જટિલ પરિસ્થિતિએ ઊભી કરેલી ગૂંચવણોને તેના આખરી ઉકેલ તરફ દોરી જતું એ નાટ્યકર્મ હોય જે ઘટના કે પરિસ્થિતિ સંદર્ભે નાટકની ચરમ પરાકાષ્ઠાના બિંદુએ હોય. એટલે નાટકના અંતની માવજત ક્યારેય અગાઉનાં દૃશ્યો પછી આવતાં એક વધારાનાં દૃશ્ય તરીકે કરવી જોઈએ નહીં. જ્યારે કોઈ નાટ્યપ્રસ્તુતિ સર્જકતાનો કોઈ જ ચળકાટ દેખાડ્યા વગર ફક્ત કથાની પતાવટ કરવાની ઉતાવળ કરતી લાગે ત્યારે સમજવું કે કાં તો નાટક નબળું છે કાં તો દિગ્દર્શક કાબેલિયત વગરનો છે.

ગ્રીક નાટક 'મીડિયા' નાટકનાં અંતિમ દૃશ્યમાં પોતાનાં સંતાનોને છેલ્લી વાર મળવા આવેલા પતિ જેસનને મીડિયા પોતે હમણાં કતલ કરેલાં પોતાનાં સંતાનોના રુધિરથી ખરડાયેલા હાથ બતાવે છે. એ જોઈને જેસન હચમચી જાય છે, હૈયાફાટ આક્રંદ કરે છે. આ જોઈને મીડિયાનાં હૃદયને બદલો લીધાની જાણે ગજબની શાતા વળે છે. છેલ્લે છેલ્લે તે જેસનને પોતાના મૃત સંતાનોનાં મોં પણ જોવા દેતી નથી અને અંતે હતપ્રભ થઈ ગયેલા જેસનને સતત તેનાં સંતાનો માટે જિંદગીભર ઝૂરતા રહેવાનો કઠોર શાપ આપીને પોતાના જાદુઈ રથ પર સવાર થઈને પોતાને દેશ જવા ઊડી જાય છે. આ આખુંય દૃશ્ય જેટલું ભયાનક છે, કઠોર છે, દર્દનાક છે એટલું જ કરુણ અને હૃદયને વલોવી નાખનારું છે. પરંતુ અહીં દિગ્દર્શકે બરાબર કાળજી લેવાની છે કે આ દૃશ્ય જોઈને પ્રેક્ષકો કેવળ જેસન પ્રત્યેની સહાનુભૂતિથી વિચલિત ન થઈ જાય. એવી જ રીતે મીડિયાએ જે કંઈ કર્યું તે સારું કર્યું કે ખરાબ તે અંગેના કાજી થવાની પણ ઉતાવળ ન કરે. આર્ય-અનાર્ય વચ્ચેના આ ઝઘડામાં એક વિદેશી સ્ત્રી અને પત્ની તરીકે મીડિયાને થયેલો અન્યાય, અપમાન, પીડા અને તેના ઉછેરને અનુરૂપ તેણે અજમાવેલો માર્ગ એક સાચી સમર્પિત પત્નીના દૃષ્ટિકોણથી તેઓ વિચારે અને સમજે. ઊંચ-નીચ, ભદ્ર-અભદ્ર, સ્ત્રીપુરુષ વગેરે ભેદોના સંદર્ભે જેસન-મીડિયા વચ્ચેના સંઘર્ષને સમજવાનો પ્રયાસ કરે. દિગ્દર્શક અને કલાકારો જો આ સમજ્યા વગર છેલ્લું દૃશ્ય ભજવે તો માત્ર અરેરાટી પેદા કરવાના મોહમાં બાળહત્યાની એવી ભીષણ રજૂઆત થાય જેમાં પ્રેક્ષક અંતમાં મીડિયાને એક ખૂંખાર વિલન કે ખલનાયિકા માનીને બેઠક પરથી ઊભા થાય જે નિરાકરણ લેખકને અભિપ્રેત

હેતુથી સાવ જ વિપરીત હોય.

(v) સામાન્યતઃ નાટકમાં વિકસતાં કે ઉપરની બાજુએ વિકસતાં દશ્યો અથવા કાર્યો(rising scenes or actions)ની માવજત દિગ્દર્શક માટે બહુ કપરી નથી. કારણ કે ધીમે ધીમે ઊઘડતાં દશ્યો સ્વયં તેમાં મદદ કરે છે. નાટકનો જે કોઈ હિસ્સો શ્રેણીબદ્ધ ઉત્તેજક અને જટિલ ઘટનાઓથી બનેલો હોય તે સ્વાભાવિક રીતે જ પરાકાષ્ઠા તરફ ગતિ કરે છે. પરાકાષ્ઠા એટલે નાટકના પ્લૉટમાં, કથાની સમગ્ર બાંધણીમાં આવતી એવી કોઈ ક્ષણ કે પરિસ્થિતિ જ્યારે નાટકના મુખ્ય પાત્રનું ભવિષ્ય સારી કે ખરાબ રીતે જબરદસ્ત નાટ્યાત્મક વળાંક લે છે.

કેટલાંક નાટકોમાં ઘણી વાર એ સમજવામાં દ્વિધા સર્જાય છે કે નાટકમાં પરાકાષ્ઠા સર્જતું ચોક્કસ બિંદુ કયું છે ? જેમ કે ઉપર ઉદાહરણ આપ્યું તે 'મીડિયા'માં જ્યાં મીડિયા તેનાં બાળકોને મારી નાખીને પતિ સામેનો બદલો લે છે તે ખરી પરાકાષ્ઠા છે ? પોતાનાં મૃત બાળકો પર રુદન કરતા જેસનને મીડિયા શાપ આપે છે તે પરાકાષ્ઠા છે ? કે પછી મીડિયાના જતાં રહ્યા બાદ સ્ટેજ પર સાવ એકલા રહી ગયેલા, દિગ્મૂઢ બની ગયેલા જેસનનો અશ્રુપાત, પશ્ચાતાપ કે અંતમાં કુદરતે આપેલો કાવ્ય-ન્યાય(poetic justice) નાટકની ખરી પરાકાષ્ઠા છે ?

આવી રીતે નાટકના અંતમાં આવતું સમાધાન (resolution) કથાસંદર્ભે વધુ સારા માટે છે કે વધુ આફત નોતરનારું છે એ પણ ઘણી વાર સ્પષ્ટ નથી થતું. આનાં કારણમાં કહી શકાય કે જો પાત્રાલેખનો તેમજ દશ્યોને તાર્કિક રીતે વિકસાવ્યાં ન હોય તો નાટકનો અંત પ્રેક્ષકો માટે ગૂંચવડિયો બની જાય છે જેમાંથી પ્રેક્ષકો કોઈ સ્પષ્ટ સંદેશ તારવી શકતા નથી. નાટ્યનિર્માણના હેતુસર એક બાબત ખાસ યાદ રાખવી જોઈએ કે નાટક તેના ચરમ બિંદુએ જરૂર પહોંચે અને એ પછીથી જે કોઈ ઘટનાઓ કે પરિસ્થિતિઓ આકાર લે એ તેનાં સહજ પરિણામસ્વરૂપ હોય. (આ પરિણામો પણ તેમની તીવ્રતા અને નાટ્યરસની રીતે ઊર્ધ્વગામી, ઉપરની બાજુએ ઊઠવાં જોઈએ, સિવાય કે નાટકના છેલ્લા અંશની અસર anti-climatic(પરાકાષ્ઠા-વિરોધી) હોય ! નાટકની તાકાત અને તેના આખરી સમાધાનકારી ઉકેલની પૂરેપૂરી અસર અંતે નાટકની પરાકાષ્ઠા અને તેના પર દિગ્દર્શકે આપેલા પર્યાપ્ત વજન પર અવલંબે છે.

ઉદાહરણ તરીકે 'મેકબૅથ'માં બકવેટ સીનમાં આવતાં પાત્ર બાંકોના ભૂતની અસરો કરતાં ધારો કે આપણને ડંકનની હત્યા પર વધારે પડતો ભાર

મૂકી દઈએ તો સ્વાભાવિક રીતે જ આપણે નાટકના અંતિમ તારણને કે તેના પ્રભાવને નબળા પાડી દઈએ. નાટકનું છેલ્લું દશ્ય તેનો સમગ્ર અર્થ અને પ્રભાવ ગુમાવી બેસશે જો પ્રેક્ષકો આ દશ્યની ચરમ પરાકાષ્ઠાની પળોને ઝીલવાની ચૂકી જશે. કારણ કે એ દશ્યમાં જ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે મેકબૅથ તેની ગાદી જાળવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યો છે અને પોતાની જાતને પહેલાંને મુકાબલે આજે વધારે અસુરક્ષિત માનવા લાગ્યો છે. એ પછીથી તેનો અત્યાચાર, પ્રજામાં તેના પ્રત્યેની વફાદારીમાં ઘટાડો, મૅકડફનાં દશ્યો, નિસર્ગાતીત ચમત્કારનો આશરો, લેડી મેકબૅથનું ભાંગી પડવું અને મેકબૅથની આખરી મથામણો વગેરેનો આધાર બાંકોના ભૂતના દશ્યની ચરમોત્કર્ષ દર્શાવતી દિગ્દર્શકની ખાસ માવજત પર રહેલો છે. આમ પહેલાં એ જાણી લેવું પડે કે નાટકની સર્વોચ્ચ ઉત્કટ ક્ષણો કઈ છે અને એ ક્ષણો સુધી નાટકને દોરી જતાં અગત્યનાં દશ્યો કયા છે ? વળી એ પણ કાળજી લેવી જોઈએ કે નાટકની અંતિમ ક્ષણોમાં પ્રગટ થતાં રહસ્ય વિશેની કોઈ જ આડકતરી કડીઓ તે પહેલાંનાં દશ્યોમાં કોઈ પણ રીતે ખૂલી જવી જોઈએ નહીં.

સૌથી નબળાં નાટકો એ કહેવાય જેમાં પરાકાષ્ઠા(climax) જ નથી હોતી અથવા જો હોય તો તે નાટકની પાર્શ્વભૂ(off-stage)માં હોય છે. એટલે કે સંવાદોમાં કથનાત્મક રીતે વણી લેવાય છે પણ રંગમંચ પર પ્રત્યક્ષ થતી નથી. સૌથી નબળું નકામું નાટ્યનિર્માણ એ કહેવાય જેનું સંચાલન અત્યંત અણઘડ રીતે કરવામાં આવે, જેમાં કંઈ જ સ્પષ્ટ થતું ન હોય, જેની કોઈ જ અસર પડતી ન હોય અને ખાસ તો જેમાં પરાકાષ્ઠાનાં દશ્યોની સમજ્યા વગર અદલાબદલી કરી નાખવામાં આવી હોય!

છેવટના તારણ રૂપે કહી શકાય કે કોઈ પણ સારા નાટકની સફળતાનો આધાર દશ્યે દશ્યે ઊભી થતી ઉત્તેજના, આઘાતો કે ચરમસીમા પર નથી પણ નાટ્યલક્ષી તર્ક(dramatic logic) ઉપર છે. અને આ તર્ક નાટકમાં મૂળભૂત રીતે જ વણાયેલો હોય છે. નાટક પાછળના તર્કને ભજવણીમાં બરાબર જાળવી રાખવો તે નાટ્યનિર્માણની ગતિશીલ લાક્ષણિકતાને સમજવા માટેની આવશ્યક પૂર્વશરત છે.

ꕥ

4
નાટક સામેના જટિલ પ્રશ્નો

"All art-forms are in the service of the greatest of all arts :
the art of living."

– Bertolt Brecht

4.1 પ્લૉટ અથવા કથાવસ્તુ (Story and Plot) :

નાટકમાં ગમે તેટલો ઊંચો વિચાર હોય, ગમે તેવી આકર્ષક ટૅક્નિક્સ હોય પણ જો વાર્તામાં જ દમ ન હોય તો નાટક આકર્ષક બનતું નથી. અને સારી ચુસ્ત વાર્તા જોવીજાણવી તો કોને ન ગમે ? અને એટલે જ નાટક જોઈને કોઈ આવે કે તરત તેના નિકટના લોકો પહેલો પ્રશ્ન એ જ પૂછે છે કે 'નાટકમાં શું હતું અને નાટક શાના વિશે હતું?' ટૂંકમાં નાટકમાં વાર્તા શી હતી ? એનો અર્થ એટલો જ કે નાટકના માધ્યમથી પ્રેક્ષકો રસપ્રદ વાર્તા જોવા માંગે છે. નાટક જોયેલાઓ પાસેથી શું ક્યારેય એવો જવાબ મળે કે 'નાટકમાં ખૂબ મજા પડી પણ નાટકમાં વાર્તા શી હતી એ બાબતે હું કંઈ જાણતો નથી ?'

હા, એવું બની શકે. જાણીતા નાટ્યકાર વિલિયમ સેરૉયાને 'The Time of Your Life' નામનું એક નાટક લખેલું. તેમાં નામ માત્રની જ વાર્તા હતી અને છતાંય નાટકને અમેરિકાનું બહુપ્રતિષ્ઠિત એવું પુલિત્ઝર પારિતોષિક તેમજ ડ્રામા ક્રિટિક્સ ઍવૉર્ડ મળેલાં ! પરંતુ પ્રેક્ષકવર્ગની વાત કરીએ તો બીજાં નબળાં નાટકોની તુલનાએ સેરૉયાનના આ પુરસ્કૃત નાટકને લોકપ્રિય આવકાર નહોતો મળ્યો. કારણ કે વાર્તાની રોમાંચક મઝા માણ્યા વગર નાટક જોવામાં કોઈને દિલચસ્પી નહોતી. આમ નાટક પસંદ કરતી વખતે આ જોઈ લેવું બહુ અગત્યનું છે કે નાટકની વાર્તા કેવી છે ? નાટકની અંદર રહેલું જકડી રાખનારું વાર્તાતત્વ જ પ્રેક્ષકોનો રસ જાળવી રાખવામાં કારણભૂત બને છે.

એવું કહેવાય છે કે શેક્સપિયરે તેનાં ઘણાં નાટકોના પ્લૉટ નવજાગૃતિકાળ-(રેનેસાં)ની નવલકથાઓમાંથી ઉઠાવેલા. અલબત્ત, બાદમાં તેમાં પ્રત્યક્ષ તેમજ ગર્ભિત કાર્યતત્વ(action) ઉમેરવાનું તે ચૂક્યો નહોતો.

ચેખૉવના 'The Cherry Orchard' નામનાં જગવિખ્યાત નાટકમાં એક શ્રીમંત ખાનદાન સ્ત્રી પશ્ચિમનો લાંબો પ્રવાસ કરીને પોતાની ગ્રામપ્રદેશમાં આવેલી જમીન મિલકત પર પાછી ફરે છે અને તેને જાણ થાય છે કે તેની આવકમાં અસામાન્ય ઘટાડો થઈ ગયો છે. ખેડૂતમાંથી વેપારી બની ગયેલી એક વ્યક્તિ તેને સૂચન કરે છે કે આવક વધારવા માટે તે તેની વિશાળ વાડીમાં આવેલાં ચેરીનાં બધાં વૃક્ષો કપાવી નાખે અને એ ખાલી પડેલી જગ્યામાં બહારથી ફરવા આવતા પ્રવાસીઓ માટે ભવ્ય વિલા બંધાવે જેથી તેને માટે આવકનો એક કાયમી સ્રોત ઊભો થઈ જાય. સ્ત્રી તેની ચેરીની વાડી સાથે લાગણીથી જોડાયેલી છે. તે આ સૂચનને સરાસર નકારી કાઢે છે. પરંતુ આગળ ઉપર નાટકમાં એવા સંજોગો ઊભા થાય છે જેને કારણે તે સ્ત્રીને પોતાની વાડીનું જાહેર લિલામ કરવું પડે છે અને પેલો વેપારી જ તેને ખરીદી લે છે. નાટકના અંતમાં એક બાજુ ચેરીનાં

વૃક્ષો ધડાધડ કપાઈ રહ્યાં છે અને બીજી બાજુ પેલી સ્ત્રી તેના પરિવાર સાથે પોતાની જમીન છોડીને વિદાય લઈ રહી છે. ચેખૉવના આ નાટકને જાણનાર અને સમજનાર પણ કહી શકે કે નાટકમાં વાર્તા નામ માત્રની જ છે. પણ નાટકમાં જાત જાતનાં રસપ્રદ પાત્રાલેખનો છે, હૃદયસ્પર્શી વાતાવરણ છે, તે કાળનો સામાજિક સંદર્ભ છે, ક્યાંક પ્રતીકાત્મક રીતે વાત કહેવાઈ છે, તો ક્યાંક લાગણીઓ અને સંવેદનાઓના હચમચાવી દેનારા તાણાવાણા દર્શાવાયા છે. The plot is the most elusive element in a play to regard in itself because the hardest to isolate, to see separately. આ નાટકમાં પ્લૉટ સાવ નજીવો છે, સૂક્ષ્મ છે, અવ્યાખ્યાયિત છે અને છતાંય તેની અગત્ય સ્વીકારવી પડે તેમ છે. કારણ કે નાટકથી તેને અળગો કરીને નાટકને મૂલવવું અત્યંત દુષ્કર છે.

ઘણા નાટ્યલેખકો નાટકના માધ્યમથી પરંપરાગત રીતે વાર્તા રજૂ કરવાના પક્ષમાં નથી. જેમ કે બેકેટ, આલ્બી, એડામૉવ - પ્રકારના લેખકોએ તેમનાં નાટકોમાં પારંપારિક માળખાંમાં રહીને વાર્તાઓ રજૂ કરી નથી. વાસ્તવમાં તેઓ રંગમંચ પર પ્રેક્ષકોને છંછેડી મૂકે કે વિચાર કરતાં કરી મૂકે એવી માત્ર નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ(dramatic situations) સર્જવાના આગ્રહી હતા. તેઓની માન્યતા હતી કે માણસની આંટીઘૂંટીભરી લાંબી જિંદગીને નિશ્ચિત દેશકાળમાં મર્યાદિત એવી બની-બનાવેલી વાર્તામાં સમાવી શકાય નહીં. માણસની જદ્દોજહદભરી લાંબી જિંદગીમાં પેદા થતી જાત જાતની ઘટનાઓ અને પરિસ્થિતિઓમાં નાટ્યતત્વ તો ઠેર ઠેર વિખરાયેલું હોય છે. પ્રત્યેક નાટ્યકાર તેની પોતાની દૃષ્ટિ અને સંવેદનશીલતા પ્રમાણે એમાંથી કોઈ એક પરિસ્થિતિની પસંદગી કરે છે કારણ કે તેમાં જોવા મળતું નાટ્યતત્વ તેને વર્તમાન માનવજીવન પર કોઈ એક નિશ્ચિત ટકોર કરવા માટે અનુરૂપ જણાય છે.

જગવિખ્યાત નાટક ‘Waiting For Godot’માં બૅકેટ જ્યારે એમ કહે કે ‘આપણું જીવન તેનો અસલી અર્થ ગુમાવી બેઠું છે, આપણી ભાષા તેની અસર ખોઈ ચૂકી છે. આપણે જિંદગીભર કશુંક વધારે ચડિયાતું મેળવવાની આશામાં ને આશામાં ‘કશાક’ની રાહ જોતા રહીએ છીએ. એ ‘કશુંક’ શું છે તે પણ આપણે જાણતા નથી. સમયના દરેક અંતરાલે જિંદગી એવી ભ્રમણાઓ સર્જે છે કે ઇચ્છિત ફળ જાણે હાથવેંતમાં જ છે અને થોડી જ વારમાં તે લાગણી પણ એક વધારાની ભ્રમણા જ સાબિત થાય છે. આમને આમ વાટ જોવામાં જિંદગી વીતી જાય છે, કંઈ જ નવું બનતું નથી, નવું મળતું નથી, તમે ત્યાંના ત્યાં જ છો, સમય પણ જાણે ત્યાંનો ત્યાં જ છે. બધું જાણે થંભી ગયેલું છે.’ પરંતુ આ પ્રકારના નાટકો મુખ્યપ્રવાહના નાટકોમાં નથી આવતાં, પણ ‘avan

garde' તરીકે ઓળખાતી વિશિષ્ટ એવી એબ્સર્ડની શ્રેણીમાં આવે છે અને તેનો પ્રેક્ષકવર્ગ પણ સાવ જુદો અને કેળવાયેલો છે.

ઘણીવાર લેખકો નાનકડું વાર્તાબીજ લઈને અથવા કોઈ ગમી ગયેલી ટૂંકી વાર્તાના આધારે બેઅંકી કે ત્રિઅંકી નાટકની રચના કરે છે. વાર્તામાં એવો વિસ્તૃત પ્લૉટ જ નથી હોતો જેને લાંબા નાટકમાં ફેરવી શકાય. આને પરિણામે વાર્તાનું પોત પાતળું થઈ જાય છે. રજૂઆતની લંબાઈ વધારી દેવાથી એટલો લાંબો સમય પ્રેક્ષકોને જકડી રાખવા માટે પૂરતા પ્રમાણમાં રસપ્રદ પ્રસંગો કે વાર્તાના નાટ્યાત્મક વળાંકો જોવા મળતા નથી. પરિણામે મૂળમાં વાર્તા સારી હોવા છતાં માત્ર તેને કૃત્રિમ રીતે ખેંચવા જતાં એ તેની અસલી અસર ગુમાવી બેસે છે. સાહિત્યરચના મૂળમાં જે કોઈ સ્વરૂપે તૈયાર થઈ હોય તેમાં પૂરો વિચાર કર્યા વગર ફેરબદલ કરી નાખવાથી એ કૃતિ બીજા માધ્યમમાં સફળતાપૂર્વક ઉતારી શકાતી નથી. નાનાં વાર્તાબીજમાંથી લાંબું અને સંગીન નાટક તૈયાર કરવા માટે વિષયવસ્તુને સુસંગત એવા નવા પ્રસંગો અને પાત્રો ઉમેરવાં પડે. અને આવું કોઈ પણ નવું ઉમેરણ નાટકની સમગ્રતામાં થીંગડાંરૂપ નહીં લાગતાં નાટકનું અવિભાજ્ય અંગ લાગવું જોઈએ અને તો જ એ નાટકમાં વણાયેલી વાર્તા હૃદયસ્પર્શી બની શકે.

Story-telling is an art. રસપ્રદ શૈલીમાં કરાતું વાર્તાકથન એક આગવી કળા છે. આપણે જાણીએ છીએ કે વાર્તા ગમે તેટલી ઉત્તમ હોય પણ વાર્તા કહેનારો નબળો હોય તો વાર્તા તેની પકડ ગુમાવી દે અને શ્રોતાઓને બિલકુલ મજા ન પડે. એવી જ રીતે નાટકમાં આવતી વાર્તા નટોના અભિનય વડે તખ્તા પર પ્રત્યક્ષ રજૂ થાય છે. અહીં વર્ણનને અવકાશ નથી. નાટકને સફળ બનાવવા વાર્તામાં પ્રબળ કાર્યતત્વ(action element) જોઈએ. નાટક માટે તખ્તા પર બદલાતી ઘટનાઓ કે પરિસ્થિતિ રૂપે કંઈ ને કંઈ બનતું રહેવું જોઈએ. તેના અભાવમાં નાટક શબ્દાળુ (verbose) બની જાય અને પ્રેક્ષકો તેમનો અપેક્ષિત રસ ગુમાવી દે. એટલે રસપ્રદ નાટક બનાવવા માટે પસંદ કરેલી વાર્તાનું સૌપહેલાં 'પ્લૉટ'માં રૂપાંતર કરવું જોઈએ. પ્લૉટ એટલે નાટકનો ઢાંચો અથવા માળખું અથવા ફિલ્મની પરિભાષામાં સિનારિયો, જેમાં પસંદ કરેલી વાર્તાને નાટકમાં રોચક સ્વરૂપે વિકસાવવા માટે તેની એક પછી એક દશ્યોમાં વહેંચણી કરવી અથવા ભજવણી દરમિયાન પ્રેક્ષકોની ઉત્સુકતા, ઉત્તેજના, રહસ્ય, રોમાંચ, રસ વગેરે સતત જળવાઈ રહે તે રીતની બાંધણી કરવી. આ અર્થ પ્રમાણે પ્લૉટ એટલે નાટકની કથાનો અથવા તેમાં બનતી ઘટનાઓનો સારસંક્ષેપ નહીં પણ સમયની આગેકૂચ, નાટ્યાત્મક બનાવો અને વિભિન્ન પરિસ્થિતિઓનું ક્રમશઃ

ઊઘડતાં જવું, વિકસતાં જવું.

સ્ટાર્ક યંગ નામનો વિદ્વાન કહે છે તેમ 'It is story in its exact dramatic gradations'. નાટકનો કથાસાર શક્ય છે કે સાવ સામાન્ય, નીરસ કે બીબાઢાળ લાગી શકે. કારણ કે તેમાં સમયની સાથે સાથે વ્યક્તિની આંખ સામે કશું જ જીવંત કે પ્રત્યક્ષ બનતું - દેખાતું કે અનુભવાતું નથી. કથાસારમાં ક્યાંય નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચે સળંગ આકાર લઈ રહેલી જીવંત ક્ષણોનો સાક્ષાત્કાર થતો નથી. નાટ્યલેખકની એ ફરજ છે કે નાટકના પ્લૉટમાં તે આ બધી સંભાવનાઓ છોડે. દિગ્દર્શક જ્યારે નાટક પર કામ કરે છે ત્યારે તે કોઈ નવી કથા કે નવાં પાત્રાલેખનો સર્જતો નથી. મૂળ સામગ્રી તો નાટ્યકારે આપેલી જ છે. પણ દિગ્દર્શક તેનાં પાત્રાલેખનોમાં પ્રાણ પૂરે છે, એકંદર ભજવણીમાં તાજગીનો અનુભવ કરાવે છે, અને નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચારને પ્રેક્ષકોનાં મનહૃદયની આરપાર ઉતારે છે.

Plot and Characters : કોઈ પણ નાટકમાં હારબંધ ઘટનાઓ કે પરિસ્થિતિઓની ઘણી અગત્ય છે. નાટકની કથાવસ્તુ કે વિષયવસ્તુ એના દ્વારા જ ક્રમશઃ વિકસતાં ચાલે છે. આને જ નાટકમાં પ્લૉટ કહે છે. ઍરિસ્ટોટલે 'Poetics' લખ્યું ત્યારથી નાટકમાં પ્લૉટનું મહત્વ જળવાઈ રહ્યું છે. પ્લૉટ વગર નાટક 'નાટક' બનતું નથી. પ્લૉટ એટલે માત્ર વાર્તા નહીં. પ્લૉટ એટલે ઘટનાઓ કે પરિસ્થિતિઓની એક પછી એક ક્રમમાં કરાયેલી નાટ્યાત્મક ગોઠવણ, બનાવોના આટાપાટા, જેના કારણે પ્રેક્ષકોને નાટક જોવામાં રસ પડે, ઉત્સુકતા વધે, રહસ્ય અને રોમાંચનો અનુભવ થાય. નાટ્યનિર્માણ એટલે લિખિત નાટકને રંગમંચ પર ઊભા રહીને ફક્ત પઠન કરવાને બદલે તેમાં આવતી પરિસ્થિતિઓ અને એ પરિસ્થિતિઓમાં મુકાયેલાં પાત્રોસહિત વિવિધ રંગમંચીય ઘટકોની મદદથી નાટકની સમગ્રતયા અસર જન્મે એ રીતે તેને ભજવવું કે રજૂ કરવું. નાટકમાં આવતી પરિસ્થિતિઓ કે ઘટનાઓનું પાત્રો વગર કોઈ જ અસ્તિત્વ નથી. કારણ કે આગળ જોયું તેમ પરિસ્થિતિ સાથે કોઈ એક પાત્રનું સંકળાવું અથવા એક પાત્રનું બીજા પાત્ર જોડે યા એકથી વધારે પાત્રો જોડે સંકળાવું, અથવા પાત્રનું કોઈક વિચાર, ઇચ્છા કે આદર્શ જોડે સંકળાવું એ કોઈ પણ નાટકના વિકાસ માટેની આવશ્યક શરત છે. પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેના અથવા પાત્ર અને પરિસ્થિતિ વચ્ચેના સંઘર્ષમાંથી જ નાટકનો વિકાસ શક્ય બને છે. આમ પ્લૉટ અને પાત્રાલેખનો એકબીજાથી જુદાં નથી. પાત્રોની મદદથી જ પ્લૉટ બને છે અને પ્લૉટની ગેરહાજરીમાં પાત્રોની કોઈ સ્વતંત્ર રસપ્રદ ઓળખ બનતી જ નથી.

ઍરિસ્ટોટલને અનુસરનારા માને છે કે નાટક બનવા માટે પ્લૉટ અનિવાર્ય છે. કારણ કે પ્લૉટની મદદથી જ રસ પડે તેવી હારબંધ ઘટનાઓ ને પરિસ્થિતિઓ(situations) આકાર લે છે. પરંતુ ગાલ્સવર્ધી જેવા આધુનિકોનું માનવું હતું કે નાટકમાં પ્લૉટને પહેલા ક્રમે મૂકીને આપણે નાટકના અતિરંજિત(melodramatic) પાસાંને પ્રાથમિકતા આપી દઈએ છીએ જે યોગ્ય નથી. ગાલ્સવર્ધીની દૃષ્ટિએ પાત્રો(character) વધારે અગત્યનાં છે. કારણ કે તેમના મતે પ્લૉટ એટલે માત્ર કડીબદ્ધ પરિસ્થિતિઓ નહીં, પરંતુ પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓ વચ્ચેનો આંતરસંબંધ. નાટકમાં પાત્રો વગરની કોઈ પરિસ્થિતિ ન હોય અને પરિસ્થિતિ વગરનાં કોઈ પાત્રો ન હોય. પરિસ્થિતિઓ એને કહેવાય જે પ્રેક્ષકો સમજી શકે, અનુભવી શકે અને પાત્રાલેખન એટલે જેમાં નટો પાત્રો રૂપે પોતાની જાતને વ્યક્ત કરે, પોતાની ઇચ્છાઓ, સંઘર્ષો અને સુખદુઃખની લાગણીઓને અભિનય મારફતે મંચ પર પ્રસ્તુત કરે અને ખાસ તો જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે મુકાય ત્યારે પાત્રાલેખન પ્રમાણે વર્તન કરે. આની સામે પ્રેક્ષકો પણ પોતાની વ્યક્તિગત ઇચ્છાઓ કે એષણાઓને ઓળખે, પાત્રો સાથે ગાઢ તાદાત્મ્ય અનુભવે અને મનમાં ને મનમાં પાત્રોના કશુંક કરવાન કરવા અંગે સવાલો ઊઠાવે.

4.2 પાત્રાલેખન (Characterisation) :

પાત્રાલેખનની વ્યાખ્યા એ છે કે તે એક સળંગ પ્રક્રિયા છે જેનાં દ્વારા પાત્રનું આંતરબાહ્ય ચરિત્ર પ્રેક્ષકો સામે ધીમે ધીમે ઊઘડતું આવે છે. દુનિયામાં બધા માણસો એકસરખા નથી હોતા. એકસરખા દેખાતા માણસો પણ ભીતરથી ઘણીબધી રીતે એકબીજાથી જુદા પડતા હોય છે. નાટ્યસર્જક જ્યારે કોઈ નાટકની રચના કરે છે ત્યારે તેણે જુદાં જુદાં પાત્રો સર્જવા પડે છે. આ પાત્રો વચ્ચે જેટલું વૈવિધ્ય એટલું નાટક રસપ્રદ પરિસ્થિતિઓ સર્જવામાં સફળ થાય છે. એટલે જ દરેક નાટ્યકાર માટે અલગ અલગ દેખાતાં પાત્રોની રચના કરવી તે એક પડકારજનક કાર્ય છે. પાત્રના સંવાદો અને વર્તન દ્વારા આપણને તેનું આંતરિક ચરિત્ર, ભીતરમાં ચાલતી તેની વૈચારિક પ્રક્રિયા જાણવા મળે છે. દરેક પાત્રનું વ્યક્તિત્વ નોખું નોખું છે. કથાને વિકસાવવા માટે લેખકે તમામ પાત્રોને જુદી જુદી ખાસિયતો ધરાવતાં સર્જવા પડે છે.

એક સાહિત્યિક સાધન તરીકે પાત્રાલેખનની વિભાવના 15મી સદીના મધ્યકાળમાં વિકસેલી. બાકી ઍરિસ્ટોટલે તો તેના ગ્રંથ 'Poetics'માં લખેલું કે ટ્રૅજેડી(કરુણાન્તિકા) એ મનુષ્યોની પ્રતિકૃતિરૂપ રજૂઆત નથી પણ તેમનાં

જીવન અને કાર્યો(life and action)ની રજૂઆત છે. 'Tragedy is not the reflection of man but of his life and action'. આમ ગ્રીક ટ્રૅજેડીમાં પ્લૉટનું મહત્વ પાત્રાલેખન-(characterization)ની ઉપરવટ હતું. અને એટલે જ ગ્રીકનાટકોનો વિકાસ પાત્રોને નહીં, પ્લૉટને અધીન હતો. સદીઓ બાદ આ પ્રણાલિકા પડતી મૂકવામાં આવી અને ધીરે ધીરે 19મી સદી આવતાં સુધીમાં પાત્રાલેખન પ્લૉટની આગળ નીકળી ગયું.

પાત્રાલેખનો જેટલાં ઊંડાં અને રસપ્રદ આલેખાયેલાં હોય, એટલાં જ પ્રેક્ષકોને કથામાં બનતા બનાવો સાથે તેમને સાંકળવા અને સમજવા સહેલાં પડે છે. પાત્રાલેખનના વિકાસમાં સંવાદ મુખ્ય છે. સંવાદની મદદથી પ્રેક્ષકોને પાત્રના ઇરાદાઓ અને કાર્યો સમજમાં આવે છે. પાત્રના વાણીવર્તનથી જ પાત્રની વિશિષ્ટ ઓળખ ઊભી થાય છે. પાત્રોના અસરપરસના સંવાદોથી પાત્રોના અભિપ્રાયો, લાગણીઓ, ગમાઅણગમા જાણવા મળે છે. બીજાં પાત્રો મુખ્ય પાત્ર સામે શું પ્રતિભાવ આપે છે અથવા કઈ પ્રકારની પ્રતિક્રિયા કરે છે તેને આધારે પાત્રાલેખનનો પરિચય મળે છે.

વાર્તા કે નવલકથાની તુલનામાં નાટકમાં નટને તેના પાત્રવિકાસ માટે બહુ ઓછો સમય મળે છે. જે નાટ્યકાર નાટ્યલેખનકળામાં પાવરધો નથી તે પણ સંવાદ મારફતે મર્યાદિત સમયગાળામાં સ્પષ્ટ પાત્રાલેખન ઉપસાવવામાં સફળ થતો નથી અને ત્યારે નટ-દિગ્દર્શક માટે તેમજ ઘણી વાર તો પ્રેક્ષકો માટે પણ એવાં પાત્રાલેખનને સ્પષ્ટ રીતે સમજવું કપરું બની જાય છે. લેખક કે દિગ્દર્શક દ્વારા જો પાત્રાલેખન યોગ્ય પ્રમાણમાં વિકસાવવામાં આવ્યું ન હોય તો કથાને સમજવામાં કે મંચ ઉપર નાટ્યાત્મક પરાકાષ્ઠા સર્જવામાં ભારે મુશ્કેલી પડે છે.

19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં કેટલાક વાસ્તવવાદી નાટ્યકારોએ ઊંડા ગર્ભિત(implied) પાત્રાલેખનો વિકસાવવામાં રુચિ દેખાડી. આ નાટકો ગ્રીકનાટકથી વિપરીત પ્લૉટ દ્વારા સંચાલિત નહીં પણ મજબૂત અને બહુપરિમાણી પાત્રાલેખનો દ્વારા સંચાલિત હતાં. નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર જ પ્લૉટની આસપાસ નહીં પણ પાત્રની આસપાસ ગૂંથાયેલો હતો. ઈબ્સન, ચેખૉવ, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ વગેરે આના આગળ પડતાં ઉદાહરણો છે. મુખ્ય પાત્રના મનોવૈજ્ઞાનિક વિકાસના કેટલાંક ઉત્તમ ઉદાહરણોમાંનું એક ચેખૉવનું 'The Seagull' છે. તેમાં મુખ્ય પાત્રને પરોક્ષ રીતે, ગર્ભિતપણે વિકસાવવામાં આવ્યું છે. આ પદ્ધતિ નાટકોમાં વધારે અસરકારક સાબિત થયેલી છે. તેમાં પાત્રનું ઊંડું આંતરિક મનોમંથન નાટકના ત્રણ કલાક દરમિયાન ધીરે ધીરે પ્રગટ થતું આવે છે. અને પ્રેક્ષક તેની જોડે પ્રમાણમાં વધારે તીવ્રતાથી સંકળાય છે.

જે કોઈ નટો આવાં પાત્રાલેખનો પર કામ કરે છે તે વ્યક્તિગત રીતે તેમજ દિગ્દર્શકની મદદથી પાત્રની તમામ જટિલતાઓને ઊંડાણથી સમજવાના અને ત્યારબાદ આત્મસાત્ કરવાના પ્રયત્નો કરે છે. અનેક ખાસિયતોથી ભરેલાં આવાં પાત્રના દેખાવ, ટેવો, લાક્ષણિકતાઓ, ગમાઅણગમા, દૃષ્ટિબિંદુ, એષણાઓ, મનોરથો, પૂર્વગ્રહો વગેરેની વિગતો તેઓ નાટકના સમગ્રતયા અભ્યાસમાંથી જ મેળવે છે અને પછીથી તેને અભિનયમાં ચરિતાર્થ કરે છે. આવાં નાટકોમાં પાત્રોની વિશેષતાઓને લગતાં કોઈ જ સીધાં નિવેદનો સાંભળવા મળતાં નથી. આ પ્રકારનાં વાસ્તવવાદી નાટકોમાં નટ-દિગ્દર્શકે સાથે મળીને જ પાત્રાલેખનનાં જુદાં જુદાં લક્ષણો નાટકનો જ ફરી ફરીને અભ્યાસ કરતા કરતા ખોળવાં પડે છે. પાત્રોનું આંતરિક ચરિત્ર નટના દેખાવમાં, ક્રિયાઓમાં, હાવભાવમાં, સંવાદછટામાં, ખુશી કે ઉદાસીની પળોમાં પ્રગટ થવું જોઈએ. નટ-દિગ્દર્શકે સાથે મળીને પ્રેક્ષકોને પ્રતીતિ થાય એવું ચોક્કસ ઓળખ ધરાવતું વિશિષ્ટ પાત્રાલેખન વિકસાવવું પડે છે. આમ વાસ્તવવાદી નાટકોનાં પાત્રો વધુ ઊંડા, બારીક અને જટિલ હોય છે જેને ઉપર ઉપરથી સમજ્યા વગર ભજવો તો પ્રેક્ષકો કશું જ સમજી શકતા નથી.

(1) પાત્રાલેખનના પ્રકારો (Types of Characterization)

લેખક તેના પાત્રો વિશેની માહિતી પૂરી પાડવા અને એ દ્વારા તેની નિશ્ચિત છબી ઊપસાવવા સામાન્યતઃ બે પ્રકારનાં પાત્રાલેખનો સર્જે છે : A. સીધું અને સ્પષ્ટ પાત્રાલેખન તથા B. પરોક્ષ અને ગર્ભિત પાત્રાલેખન

(1A) સીધું અને સ્પષ્ટ(direct and explicit) પાત્રાલેખન

પાત્રાલેખન સ્પષ્ટ કરવા માટેની આ એક સીધી પદ્ધતિ છે. આ માટે તે નાટકનાં પાત્રો ઉપરાંત સૂત્રધાર કે પ્રવક્તા(narrator) રૂપે બીજું એક તટસ્થ પાત્ર સર્જે છે. આ પાત્ર ઘણી વાર લેખક સ્વયં હોવાનો પણ સંભવ હોઈ શકે છે. પ્રવક્તા પ્રેક્ષકો સામે મોં કરીને અન્ય પાત્રો વિશે સીધી જ સમજૂતી આપે છે. તે કથામાં બનતી ઘટનાઓ વિશે, પાત્રોના ઇરાદાઓ વિશે, બની ગયેલી કે હવે પછી બનનારી ઘટનાઓ વિશે પણ પોતાની કૉમેન્ટ્સ આપે છે. પ્રેક્ષકોને સીધું જ સંબોધન કરવાથી જે તે પાત્રો વિશે પ્રેક્ષકો સરળતાથી મત બાંધી શકે છે. નટોએ જાતે પોતાની ઊંડાણભરી ઓળખ ઊભી કરવાની ભાંજગડ કરવી પડતી નથી. આને સીધું ને સ્પષ્ટ પાત્રાલેખન કહે છે.

કેટલાંક નાટકોમાં આ સૂત્રધાર કે પ્રવક્તાનું પાત્ર ભજવનારો નટ નાટકનું મુખ્ય પાત્ર ભજવે છે. એવો નટ પ્રવક્તા અને મુખ્ય પાત્ર વચ્ચે અવારનવાર

ફેરબદલી કરી ભજવણી કરતો રહે છે. આ પ્રકારનું પાત્રાલેખન પ્રેક્ષકોના મનમાં ઉદભવતા પ્રશ્નો કે શંકાઓનો ત્વરિત નિકાલ લાવી દે છે. ઉદાહરણ તરીકે મોહન રાકેશના હિન્દી નાટક 'આધેઅધૂરે'માં 'કાલે સૂટવાલા આદમી' નામે આલેખાયેલું પાત્ર નાટકનો પ્રવક્તા પણ છે અને નાટકનું મુખ્ય પાત્ર પણ છે. પુ. લ. દેશપાંડેના મરાઠી નાટક 'અસિ પાખરે યેતિ' (આઈ.એન.ટી.નું 'સપનાનાં વાવેતર')માં પણ તેનું મુખ્ય પાત્ર વારંવાર નાટકમાંથી બહાર નીકળી પ્રવક્તાની ભૂમિકામાં આવી જાય છે. અમેરિકન નાટ્યકાર ટેનિસી વિલિયમ્સના જાણીતાં નાટક 'Glass Menagerie'નું મુખ્ય પાત્ર ટૉમ પોતે જ નાટકનો પ્રવક્તા પણ છે. કથાનો પ્રસંગ પૂરો થાય એટલે તે પોતાનાં પાત્રમાંથી બહાર નીકળી પ્રવક્તા બની જાય છે અને કથા આગળ વધતાં ફરી એક વાર પાત્રમાં પ્રવેશી જાય છે. અમેરિકન નાટ્યકાર થોર્નટન વાઇલ્ડરના નાટક 'Our Town'માં પણ પ્રવક્તા છે. વીસમી સદીના તો અનેક પાશ્ચાત્ય તેમજ ભારતીય નાટકો એવાં છે જેમાં જુદી જુદી રીતે પ્રવક્તાનો ઉપયોગ થયો છે.

(1B) પરોક્ષ અને ગર્ભિત (indirect and implied) પાત્રાલેખન

પ્રેક્ષકોને પાત્રનો પરિચય કરાવવાની આ એક સૂક્ષ્મ અને નાટ્યાત્મક પદ્ધતિ છે. અહીં કોઈ જ લેખક, પ્રવક્તા કે સૂત્રધાર નાટકનાં વિવિધ પાત્રો વિશે પ્રેક્ષકોને કોઈ જ સમજૂતી આપતો નથી. પ્રેક્ષકોએ જાતે જ રંગમંચ પર પાત્રનું ધ્યાનપૂર્વક નિરીક્ષણ કરતાં રહીને પાત્રનો દેખાવ, છટા, અભિનય, સંવાદો બોલવાની રીત, તેનાં કાર્યો, વાણીવર્તન, હાવભાવ, અન્ય પાત્રો સાથેના સંબંધો, કથામાં આવતા વળાંકો વગેરેના આધારે તેની આંતરિક ખૂબીઓ અને વિચારપ્રક્રિયાનો તાગ મેળવવાનો છે. બીજાં પાત્રો સાથે તે પોતાના વિચારો કઈ રીતે વ્યક્ત કરે છે અને બીજાં પાત્રો પણ કઈ રીતે તેને પ્રતિભાવ આપે છે તેના આધારે પ્રેક્ષકોએ તેનું પાત્રાલેખન સમજવાનું છે. આ પ્રકારનું પાત્રાલેખન સર્જવું લેખક તેમજ નટ બંને માટે પડકારસમું હોય છે. તેમાં નાટકની જ ભાષા, નાટકના જ માધ્યમ દ્વારા પાત્રાલેખનને ઉપસાવવું પડે છે. અને પાત્રની સૂક્ષ્મ ઓળખને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવી પડે છે. આ પ્રકારના પાત્રાલેખન સાથે પ્રેક્ષકોને લાગણીથી જોડાઈ જવું સરળ બને છે. કારણ કે તેઓ નટને સાચેસાચું પાત્ર જ માનવા લાગે છે. આગળના સીધા-સ્પષ્ટ પાત્રાલેખનમાં અવારનવાર આવતો પ્રવક્તા પ્રેક્ષકોને સાચેસાચા જીવનનો નહીં પણ ફક્ત નાટક ભજવાઈ રહ્યાંનો અનુભવ કરાવે છે. તે નાટકના કથાપ્રવાહમાં વહી જવાના પ્રેક્ષકોના અનુભવને વારંવાર તોડી નાખીને તેઓને વર્તમાનમાં લાવી દે છે.

(2) પાત્ર અને પરિસ્થિતિઓ (Character and Situations) :

જે દિગ્દર્શક પાત્રોની ઉપેક્ષા કરીને ફક્ત પરિસ્થિતિઓ પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે તે વાસ્તવિકતાના એક પણ અંશ વગરનું નાટક સર્જે છે. વાસ્તવમાં તો પાત્રો પોતે જ એવી શક્યતા ઊભી થવા નથી દેતાં. લેખકે સર્જેલાં પાત્રોનાં નોખાં નોખાં વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વો જાતે જ મંચ પર આવતાંની સાથે તેના પર પ્રભાવ પાડે છે. નાટકની પરિસ્થિતિઓ પર પાત્રોનો પ્રભાવ એટલો બધો વધી જાય છે કે જેનાથી વિચલિત થઈ જઈને વર્ષો પહેલાં પ્રસિદ્ધ ડિઝાઇનર ગૉર્ડન ક્રેગે નટો વગર માત્ર કઠપૂતળીઓની મદદથી નાટક સર્જવાના પ્રયોગો કરેલા. કારણ કે કઠપૂતળીઓ હોય તો જ દિગ્દર્શક તેને પોતાની રીતે સંચાલિત કરી શકે જે જીવતા-જાગતા અને પોતાની રીતે માનવસહજ વિચારી શકતા નટોમાં શક્ય નથી બનતું. ગૉર્ડન ક્રેગને માત્ર મંચ પર રજૂ થતી પરિસ્થિતિઓ કે મંચકાર્યો(stage-business)ને ઉપસાવવામાં જ રસ હતો. જો દિગ્દર્શક તેનાં પાત્રોનાં હાવભાવ અને પ્રત્યાઘાતો પર 100 ટકા નિયંત્રણ રાખી શકે તો જ પોતાનું ધ્યાન નાટકની પરિસ્થિતિઓ પર કેન્દ્રિત કરી શકે.

આપણે ત્યાં સમાંતર ફિલ્મોના જાણીતા સર્જક મણિ કૌલે ‘ઉસકી રોટી’, ‘દુવિધા’ અને ‘આષાઢ કા એક દિન’ નામની તેમની ફિલ્મોમાં નટો પાસે આવો ભાવતટસ્થ અભિનય કરાવેલો. નટોના સંવાદો બોલવામાં કોઈ જ પ્રકારના લાગણીસભર આરોહઅવરોહ ન હોય, ન તો ચહેરા પર કોઈ નિશ્ચિત ભાવોની અભિવ્યક્તિ હોય. અર્થાત્ માત્ર પ્લૉટ કે પરિસ્થિતિની મદદથી જ ફિલ્મના વિચાર કે ભાવની અભિવ્યક્તિ કરવાનો એક નવતર મૌલિક પ્રયોગ. પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓ વચ્ચેનો આંતરસંબંધ ખરો પણ પાત્રોને ભાવતટસ્થ રહેવા દઈને પ્રેક્ષકોનું સમગ્ર ધ્યાન ફક્ત ફિલ્મની પરિસ્થિતિઓ, કૅમેરા ઍંગલ્સ, સંકલન, પ્રકાશનિયોજન વગેરે પર જ સ્થિર કરવામાં આવે. આ પાછળનો તર્ક એવો છે કે નટો જીવતીજાગતી વ્યક્તિઓ હોવાને કારણે તેના અંગત ગમાઅણગમા, તેની વ્યક્તિવિશેષતા, તેનું પોતાનું અલગ ભાવનાત્મક વ્યક્તિત્વ દિગ્દર્શકે ધારેલ વ્યક્તિત્વથી નોખું પડી જાય. આ કારણસર જ એક જ પાત્ર જુદા જુદા નટો ભજવે તો તેની અસર જુદી જુદી જન્મે છે કારણકે નટની વ્યક્તિવિશેષતા(તેનું શરીર, દેખાવ, અવાજ, લાગણીતંત્ર વગેરે) પાત્રની ઓળખને પ્રભાવિત કરે છે. દિગ્દર્શકના મનમાં પાત્રની એક નિશ્ચિત જડબેસલાક છબી હોય તો તેને સ્વતંત્ર વિચારશક્તિ અને લાગણીતંત્ર ધરાવતા માનવનટો દ્વારા વ્યક્ત કરવી સંભવ નથી. તે માટે ગૉર્ડન ક્રેગની જેમ કઠપૂતળીઓની પસંદ કરે યા મણિ કૌલની માફક નટો પાસે યંત્રવત્ અભિનય કરાવડાવે.

ફારસ અને મેલોડ્રામા પ્રકારનાં નાટકોમાં મંચ પર આકાર લેતી પરિસ્થિતિઓ, ક્રિયાઓ, નટોનું હલનચલન વગેરે પાત્રાલેખનો કરતાં વધારે પ્રાધાન્ય ભોગવે તે શક્ય છે અને આવકારદાયક પણ છે. પરંતુ જ્યાં પાત્રાલેખન ઊંડાણથી આલેખવામાં આવ્યું હોય ત્યાં દિગ્દર્શકે તેના પર કામ કરી તેને વિકસાવવું અત્યંત જરૂરી બની જાય છે. એવાં નાટકોમાં પાત્રાલેખનની ઉપેક્ષા કોઈ જ રીતે યોગ્ય ગણી શકાય નહીં. મંચ પર પાત્રોનો યંત્રવત્ અભિનય પણ સ્વીકાર્ય બની શકે, જો નાટકની એ પ્રકારની માંગ હોય અથવા દિગ્દર્શકનું એ પ્રકારે સૂચવતું અર્થઘટન હોય.

ધારો કે વર્તમાન દોડભાગની જીવનશૈલી પર વ્યંગ કરવા કોઈએ એવું નાટક લખ્યું હોય જ્યાં માણસ આજકાલ યંત્રવત્ કે રોબોટ બની ગયો છે એવું કંઈક દર્શાવવું હોય તો એ પ્રકારની અભિનયશૈલી ચોક્કસ યોગ્ય ગણી શકાય. પરંતુ સમજને અભાવે અથવા નાટકનું ભૂલભરેલું અર્થઘટન કરીને નાટકની માવજતમાં યાંત્રિકતા દાખલ કરવામાં આવે તો તેને સરાસર નિંદનીય જ ગણવું પડે.

ઉદાહરણ રૂપે, પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યમાં 'R.U.R.' અને 'The Adding Machine' આ પ્રકારનાં જાણીતાં નાટકો છે. ઘણા નાટ્યકારો તેમની કુશળતાના અભાવમાં એવાં નાટકો સર્જી બેસે છે જેનાં પાત્રો માનવસહજ લાગવાને બદલે મશીન કે નિર્જીવ ખોખાં જેવાં લાગે છે. ટૂંકમાં મહાન અને યાદગાર નાટકો એ જ ગણાય છે જેમાં સમૃદ્ધ અને રસપ્રદ પાત્રાલેખનો કરવામાં આવ્યાં હોય. નાટકના વિશ્વઇતિહાસમાં સોફોકલીઝનો ઈડિપસ, યુરિપિડિઝની મીડિયા, શેક્સપિયરના હેમ્લેટ અને મેકબૅથ, ઈબ્સનની લૉરા અને ડૉ. સ્ટૉકમેન, આર્થર મિલરનો વિલી લૉમન કે સ્ટ્રીન્ડબર્ગની નોરા અને સેમ્યુઅલ બેકેટના વ્લાદિમીર અને એસ્ત્રાંગો આ પ્રકારનાં બહુપરિમાણી, જટિલ અને છતાંય અત્યંત રસપ્રદ પાત્રાલેખનો છે.

ઉત્તમ પાત્રાલેખનો એ છે જેમાં નાટક દરમિયાન વર્તમાનમાં દેખાતાં પાત્રો પાછળ તેનો પૂર્વઇતિહાસ શો છે તેની પણ પ્રેક્ષકોને જાણ થાય. મતલબ કે આજે આ પાત્રો જેવાં દેખાય છે તેની પાછળ અગાઉ બની ગયેલી કોઈ ઘટનાઓ, સંબંધો કે અન્ય પાત્રો કેટલાં જવાબદાર હતાં તેની આપણને માહિતી મળે. નાટ્યકાર, નટ, દિગ્દર્શક અને પ્રેક્ષક જો પાત્રના ભૂતકાળ વિશેની કથા સંદર્ભે જરૂરી જણાતી માહિતીઓ મેળવે તો વર્તમાનમાં તેમનાં પાત્રાલેખનને સમજવાની એક પરિપક્વ દૃષ્ટિ અને સમજણ પ્રાપ્ત થાય. પાત્રનો જન્મ, ભણતર, ઉછેર, સામાજિક સ્થિતિ, ઇચ્છાઓ ને એષણાઓ, ટેવો, સંબંધો, ખાટામીઠા અનુભવો, સહેવા પડેલાં દુ:ખો કે આઘાતો વગેરે એ પાત્રને આજે સમજવામાં મદદરૂપ થાય છે. ઉદાહરણ તરીકે કોઈ પાત્રને ક્રોધી, કંજૂસ, હિંસક, ગભરુ, બીકણ,

શરમાળ, ઓછાબોલું અથવા વાચાળ વગેરેમાંથી કોઈ પણ રીતે આલેખવામાં આવ્યું હોય તો નટ-દિગ્દર્શકે બંનેએ તે ખોળવું પડે એ આ પાત્ર આવું કયા કારણોસર છે ? પાત્રના પૂર્વઇતિહાસની જાણકારી એ જટિલ, ઊંડા અને બહુપરિમાણી પાત્રોને તખ્તા પર ઉપસાવવા માટેનો પાયો છે.

(3) પાત્ર અને અભિનીત કાર્ય (Character and Action) :

જે દિગ્દર્શક તેના નાટકમાં પાત્રાલેખનો પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે તે પાત્રોને કોઈ ને કોઈ કાર્ય કે ક્રિયા(action or movement) સૂચવ્યા વગર સફળતાથી દિગ્દર્શન કરી જ શકતો નથી. આમ ક્રિયાઓ વગરનું નાટક જ સંભવિત નથી. (સિવાય કે તમે મેટરલીંક કે બેકેટ જેવા નાટ્યકારોનું કોઈ એવું નાટક ભજવતાં હોવ જેમાં ક્રિયાનો અભાવ દર્શાવવો જ તેના પાત્રાલેખન માટે જરૂરી હોય!) ઘણી વાર લોકો એવું માનવામાં ભૂલ કરી બેસે છે કે પાત્રાલેખન એટલે પોતાની જાત સાથે રહેવું, માત્ર પોતાનું વ્યક્તિત્વ જાળવી રાખવું - 'just being oneself'. આનો અર્થ તો એવો થયો કે બેથી વધુ પાત્રો સ્ટેજ પર હાજર હોવા છતાં પ્રત્યેક પોતપોતાનાં વર્તુળોમાં જ પુરાયેલાં રહે ! એકબીજાથી સલામત અંતરે, સાવ અલાયદાં, એકબીજાથી અજાણ અને ઉપેક્ષિત રહીને માત્ર પોતપોતાનાં સ્થાને બેસી રહે; એવું થાય તો નાટક બને જ નહીં ! સામસામા 'give and take' - આપ-લે કર્યા વગર, ભાવ-પ્રતિભાવ આપ્યા વગર, ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા દર્શાવ્યા વગર, સંમત-અસંમત થયા વગર નાટક સંભવિત જ નથી.

પાત્રોની પરસ્પરની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયામાં નાટકે નાટકે માત્રાનો ફરક ચોક્કસ હોઈ શકે. જેમ કે મૉલિયરનાં પાત્રોની તુલનામાં ચેખૉવનાં પાત્રો પોતપોતાની જાત સાથે જ એકદમ ઓળઘોળ છે, ગુમસુમ છે અને એકબીજાની ઉપસ્થિતિથી પણ જાણે કે અજાણ છે. ઍબ્સર્ડ શૈલીમાં લખાયેલાં નાટકોમાં પણ પાત્રો જાણે કે અલગ અલગ ટાપુઓ જેવા અલાયદાં છે અને તેમની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓ પણ એટલી સમયસરની અને તાર્કિક નથી. મંચ પર તેમની હલનચલન પણ નામ માત્રની જ છે. એવાં નાટકોમાં જાણે બધું થંભી ગયું લાગે છે. Stillness or statis is the outstanding feature of such plays. આની સામે મેયરહૉલ્ડ, તૈરવ કે પછીના ગ્રોટવ્સ્કીમાં નાટકોમાં નટો તેમનાં પાત્રાલેખનોને પોતાની શારીરિક ક્રિયાઓ દ્વારા દર્શાવતા હોવાથી ક્રિયાઓનો અતિરેક કરતાં હોય એવું પણ લાગે !

રંગમંચ પર પાત્રાલેખનની સૌથી વધારે અસર ઊભી કરવા માટે જરૂરી નથી કે પાત્રને એક ખૂણામાં તેની જાત સાથે છોડી દેવામાં આવે. જરૂરી તો એ

છે કે બીજાં પાત્રોના સંબંધે તેને અભિનય કરવાની દિગ્દર્શક દ્વારા ખાસ તક અને પ્રસંગ ઊભા કરવામાં આવે. જ્હૉન ગાસનરનું કહેવું છે કે 'Psychology in the theatre is psychology of performance, of give and take.' ગાલ્સવર્ધીએ જ્યારે લખ્યું કે 'Character is sitution' ત્યારે તેણે રંગભૂમિ સંદર્ભે એક સત્ય જાહેર કરેલું કે હર એક મહત્વનું પાત્ર તેનાં નાટકને હારબંધ કાર્યો અને ક્રિયાઓ(series of actions) અથવા પ્રતિભાવો(responses) તરફ દોરી જાય છે. તખ્તા પર નટોએ બીજાઓને સાંભળતા તેમજ બીજાઓ સાથે વાતો કરતાં શીખવું જોઈએ. દિગ્દર્શકનું કર્તવ્ય છે કે તે બરાબર જુએ કે નટો આ કરે છે કે નહીં. 'Dramatic Technique' નામનાં પુસ્તકમાં જ્યૉર્જ પિયર્સ બૅકરે સાચું જ કહ્યું છે, 'the permanent value of a play rests on its characterization' પરંતુ રંગભૂમિ પર પાત્રાલેખનનો અર્થ પાત્ર વિશેની સમજૂતી નથી, પાત્રનું આત્મવિશ્લેષણ કે જાતની અંગત અભિવ્યક્તિએ ખરા અર્થમાં નથી. રંગમંચ પર અભિનયકળા દ્વારા પાત્રની પ્રત્યેક આંતરબાહ્ય બાજુઓથી કરાયેલી અભિવ્યક્તિ 'પાત્રાલેખન' છે.

રંગમંચ પર નાટક ભજવવા દરમિયાન પાત્ર જે કંઈ ક્રિયાઓ કરે છે, સન્નિવેશ(સેટ) પર આમતેમ હરેફરે છે, ઊઠે-બેસે છે, અન્ય પાત્રો સાથેના સંપર્કમાં આવતાં જે કંઈ વર્તન કરે છે, હાથમાં ઝાલેલી કે મંચ પર ગોઠવેલી ચીજવસ્તુઓનો જે કંઈ ઉપયોગ કરે છે તે બધાને નાટકની ભાષામાં action, movement અથવા stage-business કહેવાય છે. ક્રિયાઓ કે હલનચલન કર્યા વગર પાત્રો વાસ્તવિક, સ્વાભાવિક, જીવંત નથી લાગતાં, તેમનાં પાત્રાલેખનો બહાર નથી આવતાં, આપસી સંબંધોમાં ઉઠાવ નથી આવતો, નાટકમાં ગતિશીલતા નથી જણાતી, કોઈ ને કોઈ ક્રિયા કે સંચારના અભાવમાં રંગમંચ પર બધું સ્થગિત, ધીમું, નીરસ અને કંટાળાજનક લાગે છે. ઉદાહરણ રૂપે સંવાદો બોલતી વખતે પાત્રો હાથપગની મદદથી આમતેમ ફરતાં ફરતાં પોતાના મત, વિચાર કે લાગણીને વ્યક્ત કરે, સેટ પર ગોઠવેલાં પગથિયાં ચડેઊતરે, પોતાનાં પાત્રને અનુરૂપ અથવા દૃશ્યની જરૂરિયાતને અનુરૂપ કોઈક ખાસ કામ કરતાં કરતાં સંવાદ બોલે, જેમ કે સ્ત્રીપાત્રને સંવાદ દરમિયાન રસોઈ કે ઘરવિષયક કોઈક કામ કરતું દર્શાવાય, એવી જ રીતે પુરુષપાત્રને ફાઇલમાંથી કોઈ કાગળ શોધતાં, લખતાંવાંચતા દર્શાવાય, નોકરપાત્રને ઘરની સફાઈ કરતાં કે ચાપાણી લાવતાં દર્શાવાય, ટેલિફોન પર વાત કરતાં દર્શાવાય વગેરે. આ બધા પાછળનો તર્ક એ છે કે ઘરમાં હંમેશા સૌ માત્ર વાતો કરવા માટે જ સ્થિર થઈને નથી બેસી રહેતા. બધાં પોતપોતાનાં કામકાજ કરતાં કરતાં જ વાતો કરે છે.

જ્યારે બહુ અગત્યની વાત આવે ત્યારે કામમાંથી નીકળી એકાગ્રતા દેખાડે છે. ખાસ કરીને વાસ્તવવાદી નાટકોમાં ક્રિયા કરતા કરતા બોલાતા સંવાદો નાટકને વાસ્તવિક કે સ્વાભાવિક રૂપ આપે છે અને પ્રેક્ષકોને ક્યાંય કોઈ બનાવટ કે નાટકીય નથી લાગતું.

બીજી અગત્યની વાત એ છે કે આ પાત્રોની ક્રિયા કે હલનચલન માત્ર નાટકને ગતિશીલ દેખાડવા માટે અથવા ક્રિયા ખાતર ક્રિયા નથી. દરેક ક્રિયા કે કાર્ય પાછળ કોઈ ને કોઈ હેતુ રહેલો છે. અને આ હેતુ એ પાત્રના પાત્રાલેખન સાથે સુસંગત હોવો જરૂરી છે. આ હેતુ આપણે નાટકમાંથી જ મળી રહે છે. નાટકનો ઊંડો અભ્યાસ કરવાથી દરેક પાત્રની લાક્ષણિકતાઓનો આપણને પરિચય મળે છે. પાત્રનું કાર્યક્ષેત્ર, વ્યવસાય, તેની ટેવો, અભ્યાસ, વળગણો, આકાંક્ષાઓ, અજંપો, અધૂરપો, અન્ય સંબંધો વગેરેને ચકાસતાં એ પાત્રને અનુરૂપ ક્રિયા કે કાર્યો મળી આવે છે. પાત્રાનુરૂપ ક્રિયા પાત્રાલેખનને વધુ ઉપસાવવામાં મદદગાર સિદ્ધ થાય છે, પાત્રની વિશિષ્ટ ઓળખ બહાર આવે છે, નટને અભિનયમાં મદદ મળે છે, નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચાર તરફ ગતિ કરતાં પાત્રોનાં વિભિન્ન કાર્યો અને ક્રિયાઓ નાટકમાં એક દશ્યાત્મક આલેખ(visual graph) ઊભો કરે છે.

(4) પાત્રાલેખનમાં સાપેક્ષતા (Relativity in Characteriation)

પાત્રાલેખનમાં જો લેખક, દિગ્દર્શક કે નટ દ્વારા એકસામટી અનેક વિગતો ભરી દેવામાં આવે તો મંચ પર પાત્રને ઉપસાવવામાં અનેક અવરોધો નડે છે. તેનાથી પાત્રોની ઓળખ ધૂંધળી, અસ્પષ્ટ અને ગૂંચવણભરી લાગે છે. નવલકથામાં એક જ ચરિત્રના અનેકવિધ પાસાં દર્શાવી શકાય છે, જટિલ એવી આંટીઘૂંટી પણ દર્શાવી શકાય છે. કારણ કે ત્યાં લેખક પાસે ઊંડાણ અને વિસ્તાર બંનેની ભરપૂર તકો રહેલી છે. સામે વાચક પણ શાંતિથી, તેને ન સમજાય તો ફરી ફરી વાંચીને પાત્રાલેખનનો તાળો મેળવી શકે છે. પરંતુ નાટકની ભજવણી વખતે પ્રેક્ષકને એટલી મોકળાશ મળતી નથી. ત્યાં સમયની મર્યાદા નડે છે. નાટક બેઅઢી કલાકમાં સળંગ જોઈને સમજવાનું અને માણવાનું હોય છે. નાટક પ્રત્યક્ષીકરણની કલા હોવાથી ચાલુ ભજવણીએ પાત્રાલેખનની જટિલ કડીઓને પ્રેક્ષકો ન જ જોડી શકે. તેમને ભજવણી દરમિયાન તરત જ પાત્રનું કેન્દ્ર અને તેનો હેતુ સમજાઈ જવાં જોઈએ. અને આ માટે નાટકમાં પાત્રોમાં અનેકવિધ લક્ષણોમાંથી લેખક-દિગ્દર્શકે મહત્વના લાગે એવાં લક્ષણોની કાળજીપૂર્વક પસંદગી કરવાની હોય છે. જે નાટ્યકાર સારી નવલકથાઓ પણ લખી જાણે છે તે બરાબર સમજી શકે છે કે નાટ્યલેખનમાં પસંદગી (selectivity) એટલે શું ?

નાટ્યકલામાં યોગ્ય વસ્તુની કરકસરયુક્ત પસંદગી લેખક-દિગ્દર્શક-નટ માટે બહુ જરૂરી છે.

રંગમંચ પર પાત્ર જે કંઈ ક્રિયા કે કાર્ય કરે છે તેનાથી તેનું આંતરિક ચરિત્ર બહાર આવે છે. દિગ્દર્શકે પાત્રના માત્ર એ જ પ્રતિભાવો કે ક્રિયાઓને ધ્યાનમાં લઈને વિકસાવવા જોઈએ જે પાત્રના હેતુ(purpose or intention) કે કારકબળ(motivation)ને પ્રગટ કરે અને સાથે પાત્રના વ્યક્તિત્વને પણ સ્પષ્ટ કરે. આમ નાટ્યકારે બહુ જ ચુસ્તી અને ચોકસાઈપૂર્વક પાત્રનાં વાણીવર્તન પાછળના નિશ્ચિત તર્કને(logic of character)રજૂ કરવો જોઈએ. રંગભૂમિ પર ગમે તેવા કુશળ અને સમર્થ લેખક-દિગ્દર્શકને પણ સ્ટેન્ધલ, દોસ્તૉવ્સ્કી કે પ્રાઉસ્ટની માફક પાત્રોનું મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણ કરતાં જઈને નાટકની રજૂઆત કરવી ક્યારેય પરવડી ન શકે!

જેમ પાત્રાલેખનમાં વધારે પડતી વિગતો ઠાંસી દેવાથી પાત્રો અસ્પષ્ટ અને અત્યંત જટિલ બની જાય છે તેવી જ રીતે તેનાથી વિપરીત, બહુ જ ઓછી વિગતો આપવાથી પણ પાત્રોની અલાયદી લાક્ષણિકતાઓ ઉપસાવી શકાતી નથી અને પરિણામે પાત્રો સ્વતંત્ર ઓળખ વગરનાં નિષ્પ્રાણ ખોખાં લાગે છે. નાટકમાં બેપાંચ કે દસ પાત્રો હોય તો એ બધાં વચ્ચે સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ વિશેષતાઓની મદદથી પાત્રવૈવિધ્ય દેખાવું જોઈએ. નાટકમાં મુખ્ય પાત્રનો અન્ય પાત્રોની તુલનાએ સ્પષ્ટ ભેદ, વૈષમ્ય કે વિરોધ(contrast) ઊપસવો જરૂરી છે. આ સામસામા વિરોધને કારણે જ બે કે વધુ પાત્રો પોતપોતાની સ્વતંત્ર ઓળખ રૂપે વિકસી શકે છે અને આપસમાં નાટ્યાત્મક સંઘર્ષ શક્ય બને છે. પાત્રો વચ્ચેના આ વિરોધને લીધે જ નાટકમાં પરસ્પરની વૈચારિક ખેંચતાણ કે ભાવવૈવિધ્ય સર્જાય છે. લેખકે પાત્રાલેખનમાં સર્જેલ પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેનો મુખ્ય ભેદકારક વિરોધ, પાત્રોની ખાસ વજન મૂકવા જેવી મનોશારીરિક ખાસિયતો વગેરેને દિગ્દર્શકે અને નટોએ ધ્યાન દઈને પકડી પાડવી જોઈએ જેથી રંગમંચ પર તેને પ્રતીતિપૂર્વક ઉપસાવી શકાય. ઉદાહરણ તરીકે 'પૃથિવીવલ્લભ'માં મુંજ અને મૃણાલ બંને વચ્ચેના પ્રકૃતિભેદ તેમજ પ્રયોજનભેદમાંથી જ બંને વચ્ચેનો ભેદકારક વિરોધ ઊપસે છે અને તેને કારણે જન્મતો સંઘર્ષ જ આખાય નાટકમાં રોમાંચકારી બને છે.

ઘણી વાર પાત્રના પ્રવેશ વખતની તેની ખાસિયત અન્ય પાત્રથી તેને જુદી પાડે છે. પાત્રના પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન વખતની તેની માનસિકતા(મૂડ) બીજાઓથી અલગ તરી આવે છે. એટલે કે એક પણ સંવાદ બોલ્યા વગર એકલા પ્રવેશમાત્રથી જ આ પાત્ર બીજાઓથી જુદું પડી જાય છે અથવા બીજાઓના વિરોધમાં જોવા

મળે છે. પાત્રનો આ ભેદકારક વિરોધ હંમેશાં અન્ય પાત્રોની તુલનામાં જ હોય એ જરૂરી નથી. ઘણી વાર પાત્રનો પોતાનાં જ વ્યક્તિત્વનાં અન્ય પાસાં જોડે પણ વિરોધ પેદા થાય છે. આ આંતરવિરોધ પાત્રને પોતાની જાત સામે જ વિરોધમાં ઊભું કરી દે છે. નાટક 'હેમ્લેટ'માં હેમ્લેટના આંતરિક મનોદ્વન્દ્વ પાછળ આ જ આંતરવિરોધ કામ કરે છે જેમાં અમુક કૃત્ય કરવું કે ન કરવું, અમુક માર્ગ લેવો કે ન લેવો('to be or not to be')ની દ્વિધા હેમ્લેટને ચકરાવે ચઢાવે છે. 'કિંગ ઈડિપસ'માં ઈડિપસે પોતાની મા સાથે જ સંબંધ રાખીને જઘન્ય પાપ આચર્યું છે તેનું ભાન થતાં જ તે પોતાની જાત સાથે ભીષણ સંઘર્ષમાં આવે છે અને પાપનાં પ્રાયશ્ચિત્તરૂપે તે જાતે જ પોતાની આંખો ફોડી નાખે છે અને સત્તા ત્યજી જાય છે.

(5) પાત્ર અને વાતાવરણ(Character and Environment)

એક વાત ખાસ યાદ રાખવી જોઈએ કે નાટકમાં આસપાસનાં વાતાવરણ-(environment)ની વાસ્તવિકતાને ધ્યાનમાં લીધા વગર ફક્ત પાત્રની મદદથી પરિસ્થિતિ(situation)નું પ્રગટીકરણ થતું નથી. વાતાવરણની વાસ્તવિકતા જ પાત્રને અમુક ખાસ પ્રકારની પરિસ્થિતિમાં મૂકી દે છે અથવા એ પાત્રને તેમજ અન્ય પાત્રોને ખાસ રીતે પ્રભાવિત કરે છે. પાત્રના ચરિત્ર વિશેની પ્રેક્ષકોની સંદેહાત્મક ધારણાઓમાં પણ વાતાવરણની વાસ્તવિકતા ફેરફાર લાવી દે છે. ઉદાહરણ તરીકે ચેખૉવનાં પાત્રો જો પિટ્સબર્ગમાં હોય તો પ્રેક્ષકો તેમને પ્રેમાળ કે દયાપાત્ર ગણવાને બદલે તદ્દન મૂર્ખ અને ગેરલાયક સમજી લઈને એકદમ રદ કરી નાખે. તેમની ખાસ પ્રકારની હતાશા-ઉદાસીનતા ઝારના આધિપત્ય હેઠળના રશિયાથી અલગ પાડી શકાય તેવી નથી. એ તેમની આસપાસનાં ગૂંગળામણભર્યાં વાતાવરણમાંથી જ નીપજી છે. ધારો કે તેઓ કોઈ બીજાં મોકળાશભર્યા સ્થળે હોય તો સંભવતઃ હાલ કરતાં કદાચ ઘણાં વધારે હળવા અને પ્રસન્ન હોત ! જે દિગ્દર્શક સેટડિઝાઇન રચતી વખતે જરૂરી વાતાવરણની અસરોથી અજાણ કે અસંવેદનશીલ રહે છે તે નાટકનાં પાત્રાલેખન અને કથા બંનેને નુકસાન પહોંચાડે છે.

4.3 સંવાદો(Dialogues) :

નાટકમાં પાત્રો દ્વારા જે કંઈ બોલાય, ઉચ્ચારાય તેને સંવાદ કહે છે. સંવાદ બીજાઓ સાથે હોય, પ્રેક્ષકો સાથે હોય, ક્યારેક જાત સાથે પણ હોય જેને નાટકની ભાષામાં સ્વગતોક્તિ કહેવાય. સંવાદો દ્વારા નાટકની કથા તથા વિવિધ પાત્રાલેખનો ક્રમશઃ ઊઘડતાં ચાલે છે. નવલકથાની વિપરીત અહીંયાં સંવાદ જ નાટકને આગળ ધપાવે છે. અને એટલે જ નાટ્યલેખન બહુ કપરી

કળા છે. અહીં લેખક નથી બોલતો, કેવળ નટ જ બોલે છે અને તે પણ પોતાની ભાષામાં, પોતાના અંદાજમાં, પોતાના નોખા, સ્વતંત્ર વિચારો સાથે બોલે છે. સામે બીજાં પાત્રો પણ બોલે છે. સંવાદોની આ પરસ્પર આપલેથી નાટકનો કથાપ્રવાહ આગળ વધતો જાય છે. લેખકે યાદ રાખવું પડે કે નવલકથામાં વંચાતા સંવાદો અને નાટકમાં બોલાતા સંવાદોની રચનામાં બહુ મોટો ફેર છે. સાહિત્યિક છાંટવાળા સંવાદો નાટકમાં કૃત્રિમ લાગી શકે. બોલાતી ભાષાની વિશિષ્ટતાઓ નાટ્યકારે સતત યાદ રાખવી પડે. સંવાદની ભાષા પાત્ર સાથે બંધ બેસવી જોઈએ. સંવાદથી વ્યક્ત થતા ભાવોમાં પાત્રનું આંતરિક ચરિત્ર પ્રગટવું જોઈએ. સંવાદોમાં જે કંઈ બોલાય તે પાત્રાલેખન અને પરિસ્થિતિ સાથે સુસંગત લાગવું જોઈએ.

નાટકમાં બોલાતા સંવાદો વાસ્તવિક જીવનને મળતા આવે છે પણ બિલકુલ વાસ્તવિક જીવન જેવા જ નથી હોતા. સામાન્ય લોકોમાં બોલાતી રોજિંદી વાતચીત જ્યારે રંગમંચ પર બોલાય ત્યારે તેની વાક્યરચના, શબ્દોની પસંદગી, સંવાદની છટા અને પ્રેક્ષકો પર પડતો પ્રભાવ - બધું બદલાઈ જાય છે. કારણકે સામાન્ય જીવનમાં વાતચીત કરતી વખતે આપણે ભાષા, વ્યાકરણ, ક્રિયાપદો, વિશેષણો, શબ્દપ્રયોગો, ઉચ્ચાર વગેરેની કેટલીય ભૂલો કરીએ છીએ. એ વખતે આપણું લક્ષ્ય ફક્ત સામે રહેલી એક કે બે વ્યક્તિઓ જ હોય છે. જ્યારે નાટકમાં તો સેંકડો પ્રેક્ષકો નટોને જુએ છે ને સાંભળે છે. રંગમંચ પર જીવનસમી વાસ્તવિકતા જ હોવા છતાં પ્રેક્ષકો કોઈક નોખી જ વાસ્તવિકતા જોવાના આકર્ષણથી નાટ્યગૃહમાં આવે છે. નાટકમાં અભિનય કરતા નટોની ભાષાકીય અભિવ્યક્તિ જો નબળી હોય, તેમની વાતો ક્ષુલ્લક હોય, સંવાદોમાં તેમનું સંકુલ આંતરિક વ્યક્તિત્વ પ્રગટતું જ ન હોય તો લેખકે ધારેલો અર્થ કે અસર નીપજે નહીં. સંવાદની ભાષા સાવ સાધારણ કે ક્ષુલ્લક હોય તો નાટકમાં આવતી કટોકટીની પળોએ એવી ભાષાનો કોઈ પ્રભાવ પડે નહીં. નાટ્યાત્મક સંવાદોનો અર્થ જ એ કે તેની વાક્યરચનાઓ મજબૂત હોય, છટાદાર હોય, કૌશલ્યપૂર્ણ અને ઊંડાણ ધરાવતી હોય. નાટકના સંવાદોમાં શબ્દોની પસંદગી અને લખાણની છટા એવી હોવી જોઈએ જે કુશળ નટોને મંચ ઉપર બોલવા માટે ઉત્તેજે.

નાટક અન્ય સાહિત્ય-સ્વરૂપો કરતાં ટૂંકું, કરકસરયુક્ત, સઘન સ્વરૂપ છે. બહુ ઓછા સમયમાં ઘણી બધી વાત બોલીને કે અભિનય કરીને વ્યક્ત કરવાની છે. એટલે સંવાદો સંક્ષેપમાં ઘણુંબધું કહી જાય એવા મુદ્દાસર, માપસર અને ધારી ચોટ પહોંચાડનારા હોવા જોઈએ. સંવાદોમાં કશું જ બિનજરૂરી, અકારણ

લંબાણ, કોઈને ન સમજાય તેવું ક્લિષ્ટ ન જોઈએ. નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચારથી હટીને વિષયાંતર કરતા સંવાદો નાટકમાં ન ચાલે. નાટકના બધા સંવાદો તેની કથાના વિકાસ સાથે એક પછી એક પડાવ તરફ દોરી જતા હોવા જોઈએ. અગત્યનો સંવાદ જો નબળો પડે તો મહામહેનતે વિકસાવેલી પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો વેરવિખેર થઈ જાય અને સામે અત્યંત ઉત્સુક અને તંગ બની ગયેલા પ્રેક્ષકોને ભોંઠા પડવા જેવું થાય.

સંવાદ નાટકની કથાવસ્તુના કાળને અનુરૂપ જોઈએ. નાટકનો જેવો પ્રકાર, સંવાદરચના એ મુજબની. દુનિયામાં બધા માણસો ભલે એક જ ભાષા બોલતા હોય પણ બધાની ભાષાકીય અભિવ્યક્તિ એકસરખી નથી હોતી. વ્યક્તિની ભાષા તેના શિક્ષણ, સંસ્કાર, ઉછેર, પદ, કાર્ય, અનુભવ, જરૂરિયાત વગેરેના આધારે ઘડાય છે. જેમ કે રાજા અને સેવક એકસરખી ભાષા ન બોલે. સેનાપતિ અને સૈનિકની અભિવ્યક્તિ એકસરખી ન હોય. બૅન્કમૅનેજર અને રિક્ષાચાલક એકસરખું ન બોલે. લેખક તેના પાત્રની કઈ પ્રકારની ઓળખ પ્રસ્થાપિત કરવા માંગે છે તેના આધારે, પાત્રના આસપાસના સંદર્ભને અનુકૂળ રહીને સંવાદની રચના કરે છે. પાત્રાનુરૂપ ભાષા અને વાસ્તવવાદી નાટકોનો નિયમ છે. અલબત્ત, ક્લાસિકલ નાટકો, પૌરાણિક નાટકો, ઐતિહાસિક નાટકો, કાવ્યમય નાટકો, ઍબ્સર્ડ શૈલીનાં નાટકો, શેરીનાટકો વગેરેમાં સંવાદભાષાના અવનવાં રૂપો જોવા મળે તે સાવ સ્વાભાવિક ગણાય અને આ ભેદ તો રહેવા જ જોઈએ. અર્થાત્ સંવાદોની મૂલવણી હંમેશા નાટકના પ્રકાર અને શૈલી સંદર્ભે જ થવી ઘટે.

સંવાદો વાતાવરણ, પરિસ્થિતિ, પાત્રની મનઃસ્થિતિ, પાત્રની ઇચ્છા કે અભિપ્રાયો, તેમના વિરોધો કે પ્રતિક્રિયાઓ વગેરે વિશે પ્રેક્ષકોને જરૂરી માહિતી પૂરી પાડે છે. શ્રેષ્ઠ સંવાદો એ છે જે પાત્રની એકદમ સાચુકલી પ્રકૃતિને, તેની ભાવાવસ્થાને, તેનાં વાતાવરણને, જે પરિસ્થિતિ તેણે સર્જી છે અથવા જે પરિસ્થિતિમાં તે મુકાયું છે તેને અસરકારકપણે બહાર લાવી શકે છે. નાટ્યકારે તેમજ દિગ્દર્શકે આ બધા સંદર્ભમાં નાટકના સંવાદોને મૂલવવા જોઈએ. સંવાદોની અસરકારકતા અંગે દિગ્દર્શક પાસે માપદંડરૂપ એક જ સવાલ છે એમાંથી પાત્રનું સત્ય જાણવા મળે છે કે નહીં ? એ ઉપરાંત એ પણ સમજવું જોઈએ કે સંવાદોમાં જે કહેવાય છે તે પાત્રમાં છે ? શું પાત્ર નાટકના અમુક તબક્કે અમુક પ્રકારનો સંવાદ બોલશે ખરું ? ઘણી વાર દિગ્દર્શકે એ પણ ચકાસી લેવું પડે કે કેટલાક સંવાદો નાટકના પ્લૉટને બહુ આગળથી કે ઝડપથી ખૂલ્લો તો નથી પાડી દેતાને ?

આવે વખતે દિગ્દર્શક પાસે લેખક દ્વારા સંવાદોમાં તરત ફેરફારો કરાવવાને

બદલે બીજા કેટલાક સરળ માર્ગો પણ છે. નટ દ્વારા એ જ સંવાદોને જરા જુદી રીતે બોલાવીને કે શબ્દો પરનું વજન બદલાવીને સંવાદોનો અર્થ બદલી શકાય છે. એક જ સંવાદને નટ જુદી જુદી શૈલી, અંદાજ, લહેકા અને ભાર આપીને બોલે તો તેમાંથી વિભિન્ન અર્થો નીપજાવી શકાય છે. કોઈ કુશળ લેખક દ્વારા લખાયેલા સંવાદો પહેલી નજરે પ્રતિકૂળ લાગવાથી નટે કે દિગ્દર્શકે તેને એકદમ બદલી નાખવાની ઉતાવળ નહીં કરવી જોઈએ કે ન તો તેનાથી નાસીપાસ થઈ જવું જોઈએ. નટો પાસે એ જ સંવાદો જુદી જુદી રીતે બોલાવીને, મંચ પર નટોની અમુક રીતે ક્રિયાઓ ગોઠવીને, સંવાદ બોલતી વખતે હાથની ખાસ ચેષ્ટાઓથી, ચહેરાના હાવભાવથી, પાત્રોને એકબીજા સામે ખાસ અંદાજમાં ખડાં કરી દેવાથી, અન્યોન્યના ભાવ-પ્રતિભાવ અમુક રીતે બદલી નાખવાથી પણ સંવાદોની શરૂમાં દેખાતી ક્ષતિઓને નિવારી શકાય છે.

નવલકથા કરતાં નાટકમાં સંવાદો વધારે સ્વયંપર્યાપ્ત (self-sufficient) હોય છે. સારા અસરકારી સંવાદો રચવા માટે સુંદર ધ્વનિ કે પ્રભાવકારી કલ્પનોની જરૂર નથી પણ મજબૂત અભિવ્યક્તિની જરૂર છે. નાટક લખતી વખતે નાટ્યકારે અને સંવાદોનું અર્થઘટન કરતી વખતે દિગ્દર્શકે અને નટે આ બાબતે એકદમ સજાગ રહેવું જોઈએ. ઉદાહરણ તરીકે ઈબ્સનના વિખ્યાત નાટક 'Doll's House'માં જ્યારે પતિપત્નીને એકબીજા પરથી વિશ્વાસ સદંતર ઊઠી ગયો છે, લગ્નસંબંધ તૂટું તૂટું થઈ રહ્યો છે એ જ ક્ષણે ક્રોગસ્ટાડનો પત્ર મળે છે જે બંનેને પેલા (ચેક પર ખોટી સહી કરવાના) અપરાધમાંથી મુક્ત કરી દે છે. તે વખતે હેલ્મર અને નૉરા દ્વારા અરસપરસ બોલાયેલા સંવાદો માંડ બે કે ત્રણ શબ્દોથી બનેલા છે, પરંતુ સામે બેઠેલા પ્રેક્ષકોને હચમચાવી દેવા માટે જાણે પૂરતા થઈ પડે છે. દા.ત., ક્રોગસ્ટાડનો પત્ર હાથમાં આવતાં જ હેલ્મર નૉરાને કહે છે

Helmer : 'Give it to me, I shall read it',

Nora : 'Read it',

નૉરાની દુભાયેલી લાગણીઓથી તદ્દન ઉપેક્ષિત, અસંવેદનશીલ અને સ્વકેન્દ્રી એવો હેલ્મર પત્રમાં કરાયેલી ક્રોગસ્ટાડની ચોખવટ અને કબૂલાત વાંચીને અપરાધમુક્ત થયાનું જાણતાં જ સ્વાર્થી બનીને બોલી પડે છે :

'I am saved'.

અને તેની આઘાતજનક પ્રતિક્રિયા રૂપે નૉરા બોલી ઊઠે છે,

And I ?

હવે જો નટ અને દિગ્દર્શક આ સંવાદો પાછળ રહેલી અનિશ્ચિતતા, અસલામતી, કરુણતા, વિશ્વાસભંગ, આત્મીય વ્યક્તિ તરફથી થયેલો દ્રોહ વગેરેને જો પૂરતી ધાર અને ચોટ સાથે વ્યક્ત ન કરી શકે તો આ સંવાદો વેડફાઈ જાય. આ સંવાદોમાં રહેલું લાઘવ જ તેની ઘનીભૂત તાકાત છે. ફેંકી દેતા હોય એ રીતે જો કોઈ નટ આ સંવાદો બોલે તો પુરવાર થઈ જાય કે એવા નટ-દિગ્દર્શક રંગભૂમિને કોઈ રીતે લાયક જ નથી !

પાત્રોની માફક સંવાદો પણ એકબીજાં પાત્રોની તુલનામાં વિરોધીગુણ (contrast quality) ધરાવતા હોવા જોઈએ, સિવાય કે એકસરખા સંવાદ અને અવાજો કોઈ ખાસ પ્રયોજનને કારણે નાટકની વિશેષ માંગ હોય. પાત્રને અનુરૂપ ભાષા અને સંવાદ પાત્રને વધુ વાસ્તવિક અને સ્વીકાર્ય બનાવે છે અને અન્ય પાત્રના વિરોધમાં તેની એક અલગ ઓળખ સ્થાપિત થાય છે. પાત્રોના અવાજો અને સંવાદશૈલી બધાની અલગ અલગ અને પાત્રાનુરૂપ હોવા છતાં એકંદર ધ્વનિમાં અરાજકતાભર્યો ઘોંઘાટ કે વિસંવાદિતા ન લાગતાં તમામ અવાજો એકબીજાને પૂરક લાગવા જોઈએ. નટોના અવાજની જુદી જુદી ગુણવત્તા અને અર્થસૂચક આરોહઅવરોહ તથા સંવાદો બોલવા દરમિયાન યોગ્ય શબ્દો પર મુકાતો ભાર તથા તર્કયુક્ત વિરામો, પ્રેક્ષકોને નાટકના એકંદર સંવાદધ્વનિમાં કોઈ કર્ણપ્રિય ઑરકેસ્ટ્રાનો અનુભવ કરાવી શકવાને સમર્થ લાગવા જોઈએ.

સંવાદોમાં બીજો એક વિસ્ફોટકતાનો ગુણ આવશ્યક છે. કેટલાક સંવાદો એવા હોય જે સમર્થ નટો દ્વારા જ્યારે પૂરી તાકાતથી, પૂરા વજન અને અર્થ સાથે, તર્કબદ્ધ રીતે બોલવામાં આવે ત્યારે સામેનાં પાત્રો પર તેની ધારી અસર ઊપજે અને સામે બેઠેલો પ્રેક્ષકવર્ગ એ સાંભળીને ઘડીભર સ્તબ્ધ રહી જાય. દરેક કુશળ લેખક તેના મુખ્ય પાત્રોના સંવાદોમાં ક્યાંક ને ક્યાંક આવી જગ્યાઓ મૂકે જ છે જે દિગ્દર્શક અને નટોએ તાલીમ દરમિયાન ખોળી કાઢવાની હોય છે. ઉગ્ર નાટ્યાત્મક દશ્યોમાં પાત્રો એવા તણાવ હેઠળ આવી જાય છે જ્યારે તેની ભીતરનો આક્રોશ તેના ઊંચા ઘેરા નાભિસ્વરેથી પોકારી ઊઠે છે. ચેખૉવ અને ગાલ્સવર્ધી જેવા શાંત, સંયમિત નાટ્યકારોનાં નાટકોમાંથી પણ નટો ખોળે તો આવા સંવાદો મળી શકે છે જ્યાં પાત્રો ઝાઝો સંયમ રાખી શકતાં નથી.

પરંતુ અહીં એક સમસ્યા ઉદભવે છે. ઉગ્ર પાત્રાલેખનની ઉગ્ર સંવાદશૈલી, અથવા વિસ્ફોટક શૈલીથી બોલતા સંવાદો નાટકનો નિયમ ન બનતા અપવાદ બની રહેવા જોઈએ (exception and not the rule), અન્યથા સમયાંતરે ફરી ફરીને ઉચ્ચારાતો નટનો ઉચ્ચ સ્વર ઘોંઘાટ લાગવા માંડે અને પ્રેક્ષકો માટે અસહ્ય બની જાય, અન્ય પાત્રોની વિશેષતાઓ આ ધ્વનિઆક્રમણ હેઠળ દબાઈ

જાય અને આ અતિરેકને કારણે પાત્રની ઉગ્રતા પાછળનાં વાજબી કારણો સમજવા કે સ્વીકારવા કોઈ પણને માટે મુશ્કેલ બની જાય. જ્હૉન ઑસ્બૉર્નના એક પ્રસિદ્ધ નાટક 'Look Back in Anger'માં નાયક જીમી પૉર્ટર વર્ગભેદનો કમનસીબ ભોગ બનેલ એક આવું જ મજૂરપાત્ર છે જે શ્રીમંત ખાનદાનમાંથી આવતી તેની પત્ની એલિસનને પોતાના વર્ગલક્ષી પૂર્વગ્રહથી જ જુએ છે અને જાણે આખાય વર્ગનો બદલો લેતો હોય તેમ વારંવાર એલિસનને હડધૂત કરે છે, અપમાનિત કરે છે અને વચ્ચે હિંસક પણ બની જાય છે. પરંતુ જીમીના આ તણાવપૂર્ણ વિસ્ફોટક દૃશ્યોની વચ્ચે વચ્ચે શાતા બનીને આવતા એલિસનના તેના પિતા સાથેનાં દૃશ્યો અથવા તેની બહેનપણી અને અન્ય એક મિત્ર સાથેનાં દૃશ્યો નાટકની એકંદર ભાવસમતુલા જાળવી રાખવામાં મદદ કરે છે.

ધારો કે લેખકે આ પ્રકારની સમતુલા કે ભાવવૈવિધ્ય જાળવી રાખવાની જગ્યા ન છોડી હોય તો દિગ્દર્શકની ફરજ બની જાય છે કે તે આવી જગ્યાઓ નાટકનો ઊંડો અભ્યાસ કરીને તાલીમ દરમિયાન શોધી કાઢે. પાત્રનો આક્રોશ માત્ર ઊંચા અવાજે જ વ્યક્ત થાય એવું નથી. નાટકમાં જો અવારનવાર એવી ક્ષણો આવતી હોય તો કુશળ નટોએ આક્રોશ વ્યક્ત કરવાની વિવિધ અભિનયશૈલીઓ પર લક્ષ્ય આપી પેલા એકધારાપણામાંથી મુક્ત થવાના માર્ગો ખોળવા જોઈએ.

સંવાદોમાં દર્શાવાતી તીવ્રતા એ નિરપેક્ષ ગુણ નથી. તીવ્રતા એ તીવ્ર અભિવ્યક્તિ પહેલાંના તેમજ પછીના સંવાદોની સાપેક્ષમાં રહેલી છે. જેમ કે સંપૂર્ણ મૌનની સાપેક્ષમાં અત્યંત ધીમે અવાજે વાત કરવી તે તીવ્ર ગણાય. સામાન્ય સ્વરે વાતચીત કરતાં કરતાં અચાનક બરાડી ઊઠવું તે તીવ્રતા કહેવાય. વધુમાં સંવાદોમાં પ્રયોજાતી તીવ્રતા એ સંવાદોના અન્ય ગુણોમાંનો એક ગુણ માત્ર છે. કુશળ નાટ્યલેખનમાં જોવા મળતી સંવાદકળા એટલે ઊર્ધ્વદિશામાં તબક્કાવાર દોરાઈ રહેલું નાટક. કોઈકે સાચું જ કહ્યું છે કે "It is a miniature drama in itself". એ સંવાદોના એક એક શબ્દે કે એક એક પંક્તિએ નાટકનો ઘાટ ઘડાતો આવે છે. જ્હૉન હાવર્ડ લૉઝન તેને કહે છે,

'a subordinate unit of action.' પ્રભાવકારી સંવાદ અંતે તો નટના કાર્યાભિનયનું જ એક મહત્વપૂર્ણ એકમ છે. અને રંગમંચ પર તેની માવજત પણ એ જ રીતે થવી જોઈએ. સંવાદોની આ ચડતા ક્રમની અસર અથવા પરાકાષ્ઠા તરફની ગતિ શેક્સપિયરના કે ગ્રીક નાટ્યકારોના કેટલાક અમર નાયકોના દીર્ઘ સંવાદો કે સ્વગોક્તિઓમાં ખૂબ જોવા મળે છે.

આજકાલ આધુનિક વાસ્તવવાદી રંગમંચ પર આપણે ગમે તેટલી સહજ સ્વાભાવિક રીતે નાટક ભજવવા ઇચ્છતા હોઈએ પણ આપણે એ ભૂલવું ન જોઈએ કે અંતે નટો દ્વારા બોલાતા સંવાદો પ્રેક્ષકોને સ્પષ્ટપણે સંભળાવા અને સમજાવા જોઈએ. એનો અર્થ એ કે એટલી માત્રામાં નટોએ સંવાદ બોલતી વખતે અતિરેક કરવો જ પડતો હોય છે. પ્રેક્ષકોને જકડી રાખવા માટે સંવાદ બોલવાનો લય અને જુસ્સો - 'ટેમ્પૉ' પણ જાળવી રાખવો પડે છે. સામસામા સંવાદો બોલતી વખતે વાતચીતનો અર્થ નીકળે, વ્યક્તિગત મત કે ભાવ વ્યક્ત થાય અને સાથોસાથ તર્ક સિદ્ધ થાય તે રીતે ચોક્કસ સમયસરતા - 'ટાઇમિંગ' સાચવવા પડે છે, બીજા પાત્રો સાથેની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા રૂપે બોલાતા સંવાદો આગલા-પાછલા સ્વરની 'પીચ'ને પણ અનુસરવું પડે છે.

જૂની પરંપરામાં નટો પ્રેક્ષકો તરફ મોં કરીને સંવાદો બોલતા. એની પાછળ તે કાળે એવો તર્ક રહેલો કે નાટક અંતે પ્રેક્ષકો માટે ભજવાઈ રહ્યું છે, પ્રેક્ષકોને નટનો ચહેરો દેખાય અને અવાજ બરાબર સંભળાય તે ખૂબ જરૂરી છે. પણ હવે આધુનિક રંગમંચ ઉપર નટે પ્રેક્ષકોને બદલે અન્ય નટ સામે જોઈને, તેની આંખ સામે નજર માંડીને સંવાદ બોલવા યોગ્ય ગણાય છે. લાઇટ-માઇકનાં નવાં ઉપકરણોને કારણે પણ પહેલાંની જેમ નટોને જોઈ નહીં શકવાનો કે સાંભળી નહીં શકવાનો ભય હવે રહ્યો નથી. અન્ય પાત્રોથી સારા એવા દૂર ખસી જઈને, લગભગ પ્રેક્ષકો તરફ જતા રહીને બોલાતા સ્વગતોક્તિ જેવા સંવાદો પણ હવે સ્વીકાર્ય નથી ગણાતા, સિવાય કે સંસ્કૃત કે અન્ય દેશોના ક્લાસિકલ ભજવતાં હોય.

શ્રેષ્ઠ કક્ષાનાં નાટ્યલેખનમાં સંવાદો ગદ્યમાં હોય કે પદ્યમાં, બોલચાલની ભાષામાં હોય કે લોકબોલીમાં - હકીકતમાં તે એક કાવ્યનું સ્વરૂપ જ ધારણ કરી લે છે. અને નાટકમાં કુશળ નટો દ્વારા જ્યારે એ બોલાય ત્યારે પ્રેક્ષકોને પણ એક પ્રવાહી કાવ્યાત્મક નાદ સાંભળ્યાનો જ પ્રસન્નકારી અનુભવ થાય છે. એ માટે સંવેદનશીલ કાન હોવા એ નાટ્યલેખનમાં તેમજ રંગભૂમિમાં એક આવશ્યક પૂર્વશરત છે. એ ઉપરાંત નટો દ્વારા બોલાતા સંવાદો તેમણે અગાઉથી રટી રાખેલા હોય એવા (યંત્રવત્) ન લાગે પણ તેની ભીતરની લાગણીઓ કે વિચારો તત્ક્ષણ પ્રગટ થતા હોય એવું સહજ સ્વાભાવિક લાગે એ જરૂરી ગણાય. તે માટે સંવાદો કડકડાટ બોલી જવાને બદલે સહજ ગતિથી, ઉચિત વિરામો સાથે, અવાજના નિશ્ચિત આરોહઅવરોહ સાથે, ક્યારેક શબ્દો ન જડતા હોય એવા માનવસહજ પ્રયત્નો સાથે, ક્યાંક ક્યાંક અટકીને પણ બોલવામાં આવે તો એ શૈલી વધારે વાસ્તવિક અને સ્વીકાર્ય લાગી શકે. માત્ર વાસ્તવવાદ

પ્રત્યેની વફાદારી એ વાસ્તવવાદી ગદ્યનો માપદંડ નથી. તેની અભિવ્યક્તિમાં વાસ્તવવાદથી કંઈક વિશેષ જોઈએ, જેને કદાચ 'artistic impression of realism' - કલાત્મક છાયા કે અભ્યાસ ધરાવતો વાસ્તવવાદ કહી શકાય !

4.4 નાટકનો ક્રમશઃ ઉઘાડ(Exposition of the Play) :

સામાન્યતઃ દરેક નાટક તેના પ્રથમ અંકની શરૂઆતમાં જ પ્રેક્ષકોને નાટકના વિષય અને પાત્રોનો પરિચય આપી દે છે. નાટક શરૂ થયા બાદ મોડામાં મોડું પંદર વીસ મિનિટમાં પ્રેક્ષકોને સમજાય તે રીતે વિષયની માંડણી થઈ જવી જોઈએ. આને જ નાટકનું 'take off stage' કહે છે. પ્રેક્ષકોને ખબર પડવી જોઈએ કે નાટક કઈ દિશામાં અને કયા લક્ષ્ય તરફ ગતિ કરી રહ્યું છે અથવા કરવાનું છે. 20-25 મિનિટ સુધી જો પ્રેક્ષકને નાટકમાં કશી ગતાગમ ન પડે તો તરત અધીરો(restless) થઈ જાય છે અને ત્યારબાદ થોડી જ વારમાં નાટકમાંથી તેનું મન ઊઠી જાય છે અને એ પછી ફરી એક વાર તેની એકાગ્રતા પાછી મેળવવી લગભગ અશક્ય થઈ પડે છે. પ્રેક્ષક તેની ખુરશી પર ચોંટી રહેવાને બદલે હળવો બનીને સળવળવા લાગે તેનો અર્થ જ એ કે નાટકમાં તેને સમજાય કે રસ પડે એવું કશું જ બની નથી રહ્યું. કુશળ નાટ્યલેખક એ છે જેના નાટકનો આરંભ જ જડબેસલાક હોય, જેમાં શરૂથી જ પ્રેક્ષકની નજર રંગમંચ તરફ ચીટકી રહે.

નાટક બે રીતે પ્રેક્ષકોને શરૂઆતથી જ જકડી રાખી શકે, એક તો નાટકનો રસપ્રદ તંતુ ઝડપથી પકડાઈ જાય અને પ્રેક્ષકોને તેમાં રસ પડી જાય. બીજું, નાટક શરૂ થયા બાદ ભલે નાટકની દિશા કે પ્રયોજન ઝડપથી ન પકડાય, પણ પ્રેક્ષકોની રહસ્યમય ઉત્સુકતા જગવવામાં નાટક સંભવતઃ અસરકારક નીવડે. એવા કિસ્સામાં કહી શકાય કે પ્રેક્ષકોને એટલો રસ તો પડ્યો જ છે કે નાટકને જામવા દેવા માટે હજુ વધારે સમય આપવા તેઓ મનોમન તૈયાર છે. નાટકના આરંભથી જ તેમને એટલું સમજાઈ જાય છે કે નાટક ચીલાચાલુથી અલગ છે અને આગળ ઉપરથી નક્કી કશુંક રસપ્રદ કે અણધાર્યું બનવાનું છે.

અગાઉના વખતમાં નાટકની પ્રાસ્તાવિક બાબતો, એટલે કે નાટકનો વિષય, તેની વાર્તા, પાત્રો, સમયગાળો, નાટકનો સારસંદેશ વગેરે જેવી ઘણી મહત્વની બાબતો વિવિધ રંગમંચીય પ્રયુક્તિઓથી આરંભમાં દર્શાવવામાં આવતી હતી. જેમ કે આપણે ત્યાં સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધાર અને નટી જેવાં પાત્રો પ્રવેશીને વિષયની માંડણી કરતાં. ગ્રીક નાટકોમાં કોરસ, કથાગાયનની પરંપરા હતી. એક કથાગાયક તેની ગાયકમંડળી જોડે પ્રવેશ કરતો અને નાટક વિશે બોલીને તેમજ

ગાઈને થોડીક માહિતીપ્રદ પ્રસ્તાવના બાંધી આપતો. આ પાછળના કારણમાં શક્ય છે કે અગાઉ ચાલી આવતા લોકનાટકોની અસર હોય, બીજું, નાટકના માધ્યમથી કથાનો દોર જલદીથી પકડવામાં તે કાળના પ્રેક્ષકોને મુશ્કેલી પડતી હોય. ત્રીજું, નાટ્યકારો નાટકની કથા કે પાત્રપરિચયને (આજની જેમ) નાટકના પાઠમાં શરૂઆતથી જ અંતર્ગત રીતે વણી લેવાને ઇચ્છુક ન હોય અથવા અગાઉની પરંપરાને તોડવા ન ઇચ્છતા હોય.

આધુનિક નાટકોમાં સૂત્રધાર કે કથાકાર હોતા નથી કે નથી કોઈ કથાગાયન હોતું. નાટકની શરૂઆતની દસેક મિનિટમાં જ એક પછી એક પાત્રોનો સહજ રીતે પરિચય મળી જાય છે. અથવા મહત્વનાં પાત્રોની અરસપરસની વાતચીત પરથી પાત્રોના સંબંધો તેમજ કથા કઈ તરફ આગળ વધશે તેના સંકેતો મળી જાય છે. આ ઉપરાંત આજકાલ તો ટેલિફોન પરની વાતચીત, પત્ર લખીને કે વાંચીને અથવા નવાં પ્રવેશેલા પાત્ર દ્વારા પણ કથાની કેટલીક ચાવીરૂપ વિગતોથી પ્રેક્ષકોને માહિતગાર કરી શકાય છે. એવી જ રીતે નાટકની શરૂઆત કોઈ તણાવગ્રસ્ત દશ્યથી પણ શરૂ થઈ શકે, જેમ કે ધારો કે, કોઈના આગમનની વાટ જોવાઈ રહી હોય, કોઈ અગત્યના સમાચાર આવવાના હોય, કશુંક અણધાર્યું બની ગયું હોય અને હવે તેનો માર્ગ કાઢવાનો હોય વગેરે પરિસ્થિતિઓ સર્જી શકાય.

મોહન રાકેશ, ગિરીશ કર્નાડ, બાદલ સરકાર વગેરે – જેવા કલાત્મક નાટ્યકારોએ તેમના આધુનિક નાટકોમાં પણ સૂત્રધાર કે કથાગાયનની પ્રયુક્તિ વાપરી છે. 'અંધાયુગ'માં ધર્મવીર ભારતીએ દરેક દશ્યના આરંભમાં કથાગાયનનો આશરો લીધો છે. 'હયવદન'માં કર્નાડે લોકનાટ્યનો ઉપયોગ કર્યો હોવાથી ભાગવત અને ગાયકમંડળીની ઉપસ્થિતિ દર્શાવી છે. બાદલ સરકારના 'એવમ્ ઇન્દ્રજિત'માં પાત્રો સ્વયં પ્રેક્ષકો સાથે વાત કરે છે. મોહન રાકેશના 'આધેઅધૂરે'માં 'કાલે સૂટવાલા આદમી' – તરીકે જેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે નાટકનો નાયક જ સૂત્રધાર જેવી ભૂમિકા ભજવે છે. વિદેશોમાં પણ - અમેરિકન નાટ્યકાર આર્થર મિલરના 'A View From the Bridge'માં વચ્ચે વચ્ચે અલ્ફિયરી નામના એક વકીલનું પાત્ર પ્રેક્ષકોને સીધા જ સંબોધે છે.

નાટકની શરૂઆતમાં કે વચ્ચે વચ્ચે કથા, દશ્યો કે પાત્રોનો આસાર તમે સૂત્રધારથી આપો, કથાગાયનથી આપો, ઉદ્‌ઘોષક કે પ્રવક્તાથી આપો, નાટકના એકાદ પાત્રને જ સૂત્રધાર જેવી વધારાની ભૂમિકા સોંપી દો કે પછી નાટકની શરૂઆતમાં દશ્ય જ એવું લખો કે જેમાં પાત્રો વચ્ચેના સંવાદોમાંથી જ પ્રેક્ષકોને જરૂરી માહિતી મળી જાય. અંતે તો આ બધી યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓનો હેતુ એક જ

છે – શરૂથી જ પ્રેક્ષકોને નાટક સમજાય, પાત્રો ઓળખાય, વાર્તાના વિકાસને સમજણ સાથે અનુસરે અને નાટકમાં તેમનો રસ અને ઉત્સુકતા સળંગ જળવાઈ રહે.

અલબત્ત, જુદી જુદી ટૅક્નિકથી નાટકનો પરિચય, ખુલાસો કે પ્રાસ્તાવિક રજૂ કરવા પાછળ દરેક લેખકનો હેતુ નાટક વિશેની માત્ર સમજણ કે પરિચય આપવા પૂરતો નથી હોતો. તેઓ ઇચ્છે છે કે અમુક ખાસ દષ્ટિકોણ સાથે તેમનાં નાટકોને પ્રેક્ષકો જુએ અને તેના પર વિચાર કરે. લોકનાટ્ય તેમજ જર્મન નાટ્યકાર બ્રેખ્ત જેવાનું એપિક થિયેટર માને છે કે કથાપ્રસ્તુતિની પરોક્ષ શૈલીમાં નાટક ભજવવાથી વાસ્તવવાદી ભ્રમણા તૂટે છે. પ્રેક્ષક નિષ્પક્ષ બનીને, બહાર રહીને નાટક જુએ છે, નાટકનાં પાત્રો કે કથા સાથે તે એટલી હદે એકતાન નથી થઈ જતો કે તેની સ્વતંત્ર વિચારશક્તિ નાશ પામે. નાટ્યકાર નથી ઇચ્છતો કે વાસ્તવવાદી શૈલીનાં નાટકો પ્રેક્ષકોને લાગણીવેડામાં ડુબાડી દે, નાટકને જ સત્ય માની લઈને તેનાં પાત્રો સાથે એટલી બધી તાદાત્મ્યતા અનુભવે કે એ પાત્રના ગુણદોષમાં તે કોઈ ભેદ જ ન કરી શકે, કે ન તો નાટકમાં આવતી પરિસ્થિતિઓનું કે પાત્રના વાણીવર્તનનું તટસ્થ ભાવે વિશ્લેષણ કે મૂલ્યાંકન કરી શકે.

4.5 નાટકથી સર્જાતી અપેક્ષા(Expectation) :

ઉત્તમ નાટકોની ભજવણી બાબતે પ્રેક્ષકવર્ગ ઊંચી અપેક્ષાઓ સેવે તે જરાય અસ્વાભાવિક નથી. નાટકનાં પ્રારંભિક દૃશ્યો પ્રેક્ષકો માટે નાટકનો સામાન્ય પરિચય કે સમજૂતી આપવા કરતાં વિશેષ તો નાટકમાં આગળ ઉપર વિકસનારી ઊંડી ગંભીર પરિસ્થિતિઓની પૂર્વતૈયારીરૂપ હોય છે. નાટકની શરૂઆત પ્રેક્ષકોને એક સંકેત આપી દે છે કે તેઓ કઈ પ્રકારનું નાટક જોવા જઈ રહ્યા છે. ઉદાહરણ તરીકે નાટક વાસ્તવવાદી છે ? સંગીતનાટક છે ? સાદું પ્રહસન છે ? રહસ્ય નાટક છે ? પારંપરિક લોકનાટ્યશૈલીનું છે ? ઍબ્સર્ડ છે વગેરે. પ્રેક્ષકો ભલે આ વર્ગીકરણથી અજાણ હોય પણ કમસે કમ તેને નાટકના દૃશ્યપ્રકારનો અણસાર તો મળી જ જાય છે.

સ્વાભાવિક છે કે કોઈ પણ નાટક શરૂઆતથી જ તેના બધાં પત્તાં નથી ખોલી નાખતું. અન્યથા પ્રેક્ષકો માટે રહસ્યની રોમાંચક ક્ષણો માણવાની કોઈ શક્યતા જ ન રહે. નાટક રહસ્યમય (suspense or mystery play) હોય તો તો વધારે જરૂરી છે કે નાટકનો વિકાસ ગંભીરપણે તબક્કાવાર આગળ વધે. પણ નાટક રહસ્યમય ન હોય તો પ્રત્યેક નાટકમાં 'હવે પછી શું બનશે' તેની

સામાન્ય ઇન્તજારી - 'an element of suspense' ચડિયાતાં ગણાતાં નાટકોનું એક આવશ્યક અંગ ગણાવું જોઈએ. માત્ર રહસ્ય નાટકોમાં જ પ્રેક્ષકો અધ્ધર જીવે બેસી રહે તેવું નથી, કોઈ પણ પ્રકારનું નાટક જોવા દરમિયાન પ્રેક્ષકોમાં સતત ઉત્સુકતા કે તાલાવેલી જળવાઈ રહે તે જોવાની ફરજ દિગ્દર્શકની છે. નાટક શરૂ થયા બાદ એટલી ઝડપથી પ્રેક્ષકોને પોતાના તરફ ખેંચી લેવા અને મંચ પર આકાર લઈ રહેલી ઘટનાઓ સાથે ચીટકાડી રાખવા તે ઉત્તમ નાટકની પૂર્વશરત છે.

નાટકનો આરંભ એકદમ પ્રભાવકારી હોવો જોઈએ. શરૂથી જ એ રસપ્રદ બનવું જોઈએ. જો એમ ન હોય તો લેખક પાસે એટલો ભાગ ફરીથી લખાવવો પડે અથવા દિગ્દર્શકે જાતે કેટલાક ફેરફારો કરી નાટકના આરંભને વધુ આકર્ષક બનાવવો જોઈએ. નાટકની નબળી કે ક્ષતિયુક્ત શરૂઆત જેમ નાટકની અસરને હાનિ પહોંચાડે છે તેવી રીતે નાટકની શરૂઆત કરનારા નટોમાંથી પણ જો કોઈ નબળું સાબિત થાય - પછી ભલે એ પાત્ર ગમે તેટલું નાનું કે બિનઅગત્યનું હોય - નાટકની પકડને આરંભથી જ ગંભીર નુકસાન પહોંચાડી શકે છે. First impression is very essential.

નાટકની શરૂઆત જેટલી મહત્વની છે એટલો જ તેનો અંત મહત્વનો છે. ખૂબ અપેક્ષાઓ સર્જતું નાટક જો યોગ્ય રીતે વિકાસ ન સાધી શકે તો અપેક્ષા મુજબનો અંત પણ ન લાવી શકે. ખૂબ જ નાટ્યાત્મક રીતે ઊભી કરેલી વિવિધ રસપ્રદ પરિસ્થિતિઓને જો એટલો જ રસ અને રોમાંચ જાળવી રાખીને તેના છેવટનાં લક્ષ્ય સુધી પહોંચાડવામાં લેખક-દિગ્દર્શક સફળ ન થાય તો પ્રેક્ષકોને ભારે નિરાશાનો કે નાટકથી છેતરાયાનો અનુભવ થાય છે. ઘણાં બધાં સારાં નાટકો કે ફિલ્મોમાં આપણને આવો અનુભવ થાય છે કે જેમાં આગલો હિસ્સો ખૂબ પ્રભાવિત કરી ગયો હોય પણ પાછલો હિસ્સો આઘાતજનક હદે આપણને હતાશ કરી દે. પ્લૉટને ખૂબ જ કુશળતાપૂર્વક વિકસાવ્યા બાદ લેખક-દિગ્દર્શકને તેના આખરી સમાધાનબિંદુ તરફ લઈ જતા જ ન આવડે, અંતે કશુંજ ન સૂઝે ત્યારે જાતે જ સર્જેલા અત્યંત રસપ્રદ સંજોગો અને પરિસ્થિતિઓનો અણઘડની જેમ વીંટો વાળી દે અને પ્રેક્ષકોને ઊંચે શિખરની લગોલગ પહોંચી ગયા પછી જાણે અચાનક એટલી ઊંચાઈ પરથી નીચે પછડાયાનો હતાશાજનક અનુભવ થાય. ક્યારેક એવું પણ બને કે નાટ્યકલાને ઊંડાણથી નહીં સમજતા કલાકારો માત્ર સેટ્સ, લાઇટ્સ અને વિવિધ તરકીબોની મદદથી પ્રેક્ષકોને આંજી દેવાના કીમિયા અજમાવે છે. પણ નાટકનું હાર્દ જ પૂરેપૂરું સમજ્યા ન હોય અથવા નાટકને ગંભીરપણે વિકસાવવાની જરૂરી આવડત જ ન હોય તો આવો

તરકીબિયો ફુગ્ગો બહુ ઝડપથી ફૂટી જાય છે.

આ બધાનો સારાંશ એટલો જ કે નાટક તૈયાર કરતી વખતે ભલે આપણે જુદાં જુદાં એકમો ઉપર સ્વતંત્ર રીતે કામ કરીએ પણ મનમાં તો લગાતાર આખેઆખા નાટકનું એક સર્વાંગી સ્વરૂપ યાદ રહેવું જોઈએ. નાટકનાં એક એક દૃશ્ય અને એક એક પાત્રવિકાસ પર નાટકની સમગ્રતાના સંદર્ભે દિગ્દર્શકની વેધક નજર રહેવી જોઈએ જે નાટકને 'one unified whole' સમજીને પરસ્પર જોડતાં ચાલે.

4.6 કારણો અને તેની અસરો(Cause and Effects) :

એક નિષ્ણાતે સાચું જ કહ્યું છે કે રંગમંચ પર માત્ર સાદાં સીધાં આશ્ચર્યો સર્જવાથી કોઈ મહાન સર્જન શક્ય બનતું નથી. દરેક નાટક એક મૂળભૂત તર્કને અથવા તો ખાસ પ્રકારનાં કારણો અને તેની અસરોના નિયમને અનુસરે છે. એના વગર કોઈ પણ નાટક રંગમંચ પર સુસંકલિત કે સુગ્રથિત આકાર લઈ શકતું નથી. એકબીજાથી અસંગત પાત્રાલેખનો કે છૂટાછવાયાં દૃશ્યો પુસ્તકમાં આલેખાયેલાં હોય તેના કરતાં આલોકિત રંગમંચ ઉપર તે દેખીતી રીતે જ અસ્વીકાર્ય લાગે છે. નવલકથામાં પાત્રોના સંબંધો પાછળનાં ચોક્કસ કારણો અને તેની અસરોનું લાંબું વિવરણ શક્ય બને છે જ્યારે તખ્તા ઉપર એ પ્રકારની સમજૂતીને ભાગ્યે જ અવકાશ મળે છે. નાટકમાં એવું બધું ફક્ત પાત્રોના સંવાદો અને તેનાં કાર્યો(actions) દ્વારા જ અભિવ્યક્તિ પામે છે.

અલબત્ત, નાટકમાં કારણત્વ(causality) નિરપેક્ષ હોય એ જરૂરી નથી. નાટકમાં પાત્રાલેખન કે ઘટનાઓ પાછળ કોઈ એક જ કારણ ન હોય પણ એકથી વધુ કારણોસર કશુંક બનવા પામ્યું હોય. ઉદાહરણ તરીકે માત્ર 'અ' નામનાં કારણથી જ 'બ' નામની ઘટના બને એ જરૂરી નથી. બનવાજોગ છે કે 'અ' અને 'બ' ની વચ્ચેના આંતરસંબંધ દરમિયાન ક, ડ, ચ, છ, જ વગેરે કારણોએ પણ 'બ' નામની ઘટનાઓ પ્રભાવિત કરી હોય. આ જુદાં જુદાં કારણો વડે જ નાટકનો ઊંડો રસપ્રદ વિકાસ શક્ય બને છે. માત્ર એક જ સીધેસીધું કારણ નાટકની અસરને એકદમ સપાટ(flat) અને નીરસ બનાવી દે છે. નાટકને પ્રભાવિત કરતાં વિભિન્ન કારણો તેનાં પાત્રો અને ઘટનાઓને ઊંડાણ તેમજ વિવિધ પરિમાણો આપે છે. પાત્રને તેનાં લક્ષ્ય સુધી પહોંચાડવામાં આ જુદાં જુદાં કારણો અવરોધરૂપ બને છે અને પરિણામે પાત્રોને તેમનો સામનો કરવો પડે છે, સંઘર્ષ કરવો પડે છે જેમાં તેઓ જીતે છે, ક્યારેક હારે છે, પીડાય છે તો ક્યારેક સફળ પણ થાય છે.

નાટકની કથામાં કોઈ ઘટના કે પાત્રાલેખન પાછળનાં એક કરતાં વધુ કારણો રસપ્રદ નાટકનું જમાપાસું છે એ ખરું પણ એ કારણો પાત્રોના સંવાદ, અભિનય અને કાર્યથી પ્રેક્ષકોને સ્પષ્ટ થવા જોઈએ. પાત્રનું ખાસ પ્રકારનું વર્તન કે તેની ભાષા પાછળનાં વાજબી કારણો કે તર્ક પ્રેક્ષકોને ગળે ઊતરવા જોઈએ. દા.ત., તેન્ડુલકરનું જાણીતું નાટક 'શાંતતા કૉર્ટ ચાલુ આહે'માં નાટકમંડળીના બધા નટો શા માટે ભેગા થઈને ખાલી રમત રમવાને બહાને નાટકની નાયિકા લીલા બેણારેને ફસાવે છે ? બેણારેના ચારિત્ર્ય પર કાદવ ઉછાળવા પાછળનાં કારણો કયાં છે ? ઉચ્ચ નૈતિકતાની વાતો કરનારા એ તમામ પાત્રો ભીતરથી કેટલાં નીચ અને અસંતુષ્ટ છે ? કોઈ એકલી રહેતી સ્ત્રીનાં ચારિત્ર્ય માટે તેમના પુરુષદિમાગોએ કેવી કેવી ધારણાઓ બાંધી રાખી છે ? સ્વેચ્છાએ તેમની સાથે રમતમાં જોડાતી બેણારેની ભ્રમણા ક્યારે તૂટે છે અને ચોક્કસપણે કઈ ક્ષણે તે આ તમામ પાત્રોની આંતરિક ગંદકીને ઉઘાડી પાડવાની હિંમત દર્શાવે છે ? આ રીતે નાટકનું પૃથક્કરણ કરતાં જઈએ તો એકોએક પાત્રની પાર્શ્વભૂમિકા અને પ્રત્યેક પાત્રનાં વાણીવર્તન પાછળનાં નિશ્ચિત કારણો નાટકના વિકાસની સાથે સ્પષ્ટ થતાં આવે છે.

એવી જ રીતે સ્વીડિશ નાટ્યકાર સ્ટ્રીન્ડબર્ગનું વિખ્યાત નાટક 'The Father' એક મનોવૈજ્ઞાનિક ભૂમિકા પરનું વેધક નાટક છે. નાટકનું કેન્દ્રવર્તી કાર્ય(action) બે વ્યક્તિઓ (પતિ-પત્ની) વચ્ચેના માનસિક સંઘર્ષમાંથી આકાર લે છે. અહીં સ્ત્રી અને પુરુષ, નર અને માદા એવી બે જાતિ વચ્ચેનું દ્વંદ્વ, બે વચ્ચેની ગંભીર ટકરામણ છે. સ્ટ્રીન્ડબર્ગ દેખાડે છે કે કેવી રીતે એક પુરુષ તેની સ્ત્રીએ રચેલા બંડબખેડાનો કરુણ ભોગ બને છે. આ નાટકનું મુખ્ય સ્ત્રીપાત્ર તેની પુત્રીને તેની પોતાની રીતે જ ઉછેરવા માંગે છે. જ્યારે પતિ એ જોડે સંમત નથી. આ પ્રશ્નના નિકાલ માટે સ્ત્રીપાત્ર તેના પતિને તેના સંતાન પર કોઈજ કાયદેસરના હક્કો ન રહે તે માટે તેને યોજનાપૂર્વક પાગલ કરાર કરાવે છે. પાગલ બનાવવા માટેના કારણરૂપે પતિના મનમાં એવી શંકાનો કીડો દાખલ કરે છે કે તેની પુત્રી તેની પોતાની છે જ નહીં. અર્થાત એ પુત્રીનો સાચો બાપ જ નથી. સામે પુત્રીનો સાચો બાપ કોણ છે તે પણ તેના પતિને છેવટ સુધી કહેતી નથી. નાટકમાં ઘણે સ્થળે પતિ(કૅપ્ટન) બારીક વિગતો આપીને જણાવે છે કે શા માટે અને કેવી રીતે આ સ્ત્રી તેની દુશ્મન બની છે. નાનપણથી તેનો પ્રેમથી ઉછેર કરનારી આયા પ્રત્યે પણ તેને વિશ્વાસ નથી રહ્યો. નાટકમાં ગર્ભિતપણે ધાર્મિક ટકોર પણ કરાયેલી છે. પોતે નાસ્તિક હોવાને કારણે કૅપ્ટન વારંવાર તેની આયા અને પારિવારિક મિત્ર પેસ્ટરને તેમની ખ્રિસ્તી માન્યતાઓ દંભી અને પાયા વગરની

છે એવું કહીને તેમની હાંસી ઉડાવે છે. સ્ત્રીનો પુરુષ માત્ર સામેનો ધિક્કાર પણ બહાર આવે છે. આમ છતાંય આવાં નાટકો જોવા ન ટેવાયેલ સામાન્ય પ્રેક્ષકનાં મનમાં નાટકના અંતે એ સવાલ ઊઠી શકે કે કયા કારણસર સ્ત્રી પોતે વ્યભિચાર આચર્યાની આડકતરી કબૂલાત કરીને પણ પોતાની પુત્રી પરનો કબજો જમાવી રાખવા માંગે છે ? નાટક બહુ જ ઊંડું જટિલ અને આંટીઘૂંટીથી ભરેલું છે. પણ લેખક ક્યાંય કાચો પડ્યો નથી. તેણે નાટકમાં ઠેર ઠેર પૂરતી કડીઓ મૂકી છે. નટો અને દિગ્દર્શકે સાથે મળીને આ જહેમત ઉઠાવવાની છે. આ અર્થમાં જ દુનિયાનાં મહાન નાટકો કલાકારો સામે પડકાર બનીને આવે છે.

4.7 નાટકમાં સંઘર્ષ (Conflict) :

નાટક સાથે સંઘર્ષનું તત્વ એટલું બધું જોડાઈ ગયું છે કે આપણે માની જ લીધું છે કે સંઘર્ષ વગર નાટક બની જ ન શકે. પરંતુ ખરેખર શું દરેક સારા નાટકમાં સંઘર્ષની હાજરી ફરજિયાતપણે હોય જ છે ? સંઘર્ષની વ્યાખ્યા પરંપરાગત જે રીતે કરવામાં આવી છે તેને જ જો ખરી માની લઈએ, એટલે કે બહારથી સ્થૂળ રીતે જોઈ-જાણી શકાય અને છતાંય એ નાટકો સારાં નાટકોની યાદીમાં આવે છે. જેમ કે ચેખૉવના 'The Cherry Orchard'માં મૅડમ રેનેવ્સ્કી માત્ર એક વેપારીની સલાહ ધ્યાન પર નથી લેતી અને પરિણામે તેની ચેરીની વાડી બચાવી ન શકવામાં નિષ્ફળ જાય છે. એવી જ રીતે ઑડેટ્સના 'Paradise Lost'માં બધાં પાત્રો આર્થિક સંજોગો - મહામંદી સામે ઝૂકી જાય છે અને ધંધાનો ભાગીદાર તેમની પેઢીના ફંડને બીજી બાજુએ વાળી દે છે. ઉપરોક્ત દૃષ્ટાંતોમાં નાટકનાં મુખ્ય પાત્રોમાંથી કોઈ તેના પક્ષેથી ક્યાંય કોઈ સંઘર્ષમાં મુકાઈ ગયાનું જોવા નહીં મળતું. શેક્સપિયરના 'મેકબૅથ'માં એ સાચું છે કે નાટકના પહેલા જ ભાગમાં રાજાની હત્યા થઈ જાય છે. ઈસ્કિલસના 'એગૅમેમ્નૉન'માં રાણી ક્લીટિમ્નેસ્ટ્રાના હાથે પતિ, નાટકના નાયકની હત્યા થઈ જાય છે. આ બંને ઉદાહરણમાં પ્રતિરોધી અને ભોગ બનેલા વચ્ચે કોઈ વાસ્તવિક ઘર્ષણ પેદા થયા વગર જ પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો ઉદભવે છે. થોર્નટન વાઇલ્ડરના નાટક 'Our Town'માં પણ તેનાં મુખ્ય પાત્રો - છોકરો અને છોકરી અથવા અન્ય સહયોગી પાત્રો વચ્ચે કોઈ દેખીતો સંઘર્ષ જ નથી.

આનું તારણ એ જ કે નાટકમાં સંઘર્ષના સિદ્ધાંત - 'conflict theory'ની અનિવાર્યતાનો વિરોધ કરનારાઓ સાચા છે. નાટકની અસરને શક્ય એટલી વિશાળ હદમાં આવરી લેવા માટે કેટલાક નિષ્ણાતો નાટ્યાત્મક અસરને સમજાવવા માટે involvement શબ્દનો પ્રયોગ કરે છે, જેનો અર્થ થાય મુખ્ય

પાત્રનું કોઈકની જોડે અથવા કશાકની જોડે - સંકળાવું, સામેલ થવું, ગાઢ રીતે હળીમળી જવું. એવાં ઘણાં નાટકો છે જેમાં મુખ્ય કાર્યતત્વમાં સંઘર્ષને બદલે સર્વસંમતિ છે અથવા પુનઃ મૈત્રીસંબંધ સ્થાપવાના પ્રયાસો છે. નાટકનું મૂળભૂત તત્વ એ છે જેમાં નાટકનાં મુખ્ય પાત્રો કોઈ જોરદાર અસરથી પ્રભાવિત થાય છે. ત્યારે બાદ એ પાત્રોની કોઈ સાથે સંકળાયાની કે હળીમળી ગયાની - 'in-volvement'ની, બે વિરોધીઓ વચ્ચે પેદા થયેલી ટકરામણની નીચેથી છેક ઉપર સુધીની તીવ્રતાની જુદી જુદી માત્રાઓ(gradations) આપણને જોવા મળે છે. માત્રા જેટલી વધારે તીવ્ર અને જલદ, નાટક આપણા માટે એટલું જ વધારે તીવ્ર અને ઉત્તેજનાપૂર્ણ. અલબત્ત, તેની સાથે એ પણ જરૂરી કે નાટકના અન્ય ઘટકો આપણા માટે નાટકની તાકાત કે અર્થમાં કોઈ જાતની ખોટ કે ઊણપ પેદા કરતા ન હોય. દાખલા તરીકે અનિર્ણયાત્મકતાની બે પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે તુલના કરીએ તો 'The Cherry Orchard' કરતાં 'Hamlet' નિશ્ચિતપણે વધુ તીવ્ર અને ઉત્તેજનાપૂર્ણ લાગે છે.

દિગ્દર્શક બે રીતે ભૂલમાં પડી જાય છે. એક તો એ બધા જ કિસ્સામાં સંઘર્ષ પર ભાર મૂકે છે. પરિણામે તે ચૂકી જાય છે કે અતિસક્રિય કે ગતિશીલ જણાતાં નાટકોમાં પણ કેટલાંક દશ્યોમાં સંઘર્ષ ન હોવા છતાંય તેને ખૂબ જ અસરકારક બનાવી શકવાની શક્યતા હોય છે. અને બીજું, બારીક સંઘર્ષને વિશાળ અર્થમાં જોઈ શકવાની તેની નિષ્ફળતાને કારણે એ તેની જોડે સંકળાયેલા નાટ્યાત્મક તણાવો અને આપત્તિઓને પણ ધ્યાનમાં લઈ શકતો નથી. આવા દિગ્દર્શકોની બધેય સંઘર્ષ ખોળતા રહેવાની આદતને કારણે કેટલાંક ઉમદા નાટકો તેમની નજર બહાર રહી જાય છે. અને કોઈ પણ ભોગે સંઘર્ષને ઉપસાવવાની ઘેલછામાં જ્યાં જરૂર ન હોય ત્યાં પણ એવાં દશ્યોને ગતિ આપવા કે પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડવાના વ્યર્થ પ્રયાસો કરે છે અને છેવટે અકારણ ધ્વનિ અને પ્રકાશના અતિરેકથી નાટકને ગંભીર નુકસાન પહોંચાડે છે. બીજું, ભીતરમાં પડેલા સૂક્ષ્મ સંઘર્ષ અથવા નાટકના એકંદર સંઘર્ષને પામી નહીં શકવાની બિનઆવડત તેને પાત્રો, પરિસ્થિતિઓ અને સમગ્ર વાતાવરણની બેહૂદી માવજત આપવા તરફ દોરી જાય છે.

એક જ બાબત ધ્યાન પર લાવવાની છે કે સંઘર્ષ એટલે માત્ર બે દેખીતા વિરોધીઓ વચ્ચેની ટકરામણ નહીં. દાખલા તરીકે ચેખૉવના ચેરી ઑર્ચર્ડમાં જોવા મળતો સંઘર્ષ એક જોઈ શકતી વ્યક્તિ અને બીજા ન જોઈ શકાતા સામાજિક પરિબળ વચ્ચેનો છે. (A clash between visible character and invisible forces.) એક પરિવારનું મુખ્ય સ્ત્રીપાત્ર મૅડમ રેનેવ્સ્કી તે કાળની

સામાજિક જરૂરિયાતના અશ્ય પરિબળો જોડે દુઃખદ ટકરામણમાં આવે છે. મૅડમ રેનેવ્સ્કી તરત સમજી ન શકે એવું એક નવું જગત બહારની બાજુએ વિકસી રહ્યું છે - વેપારી લેણદેણનું કે પછી ધંધાદારી ચહલપહલનું - જેનો પ્રતિનિધિ છે ગુલામ દશામાંથી ઉપર ઊઠેલો વેપારી લોપાખ્વિન - જે રેનેવ્સ્કી પરિવારને દબાવી દે છે. એવું નથી કે આ પરિવાર તે પરિબળો સાથે સંઘર્ષ નથી કરતો. પોતાની જાત સાથે કે આગળથી રૂઢ થઈ ગયેલી પોતાની માન્યતાઓ સાથે જેટલો સંઘર્ષ કરે એટલો જ સંઘર્ષ તેઓ આ પરિબળો જોડે પણ કરે જ છે. પરિવારના બીજા સદસ્યો પણ પોતાની આ વાડીની મિલકત બચાવવા માટે તમામ પ્રયત્નો કરે છે અને ખાસ તો રેનેવ્સ્કી પોતાની માલિકીની વાડીના વેચાણનો નિર્ણય સતત ટાળતી રહે છે. તથ્યોનો પ્રતિકાર કરવાની કે વાસ્તવિક દબાણો સામે ગમે તેમ કરીને ઝઝૂમવાની આ તેની રીત છે.

જે નાટકોમાં વિરોધીઓ સાથે ઘર્ષણનો ઉકેલ લાવવાના, ફરી મૈત્રીસંબંધ સ્થાપવાના પ્રયાસો થાય છે ત્યાં પણ એ બધાની પહેલાં નાનામોટા સંઘર્ષો તો આકાર લે જ છે. કેટલાંક નાટકોમાં પાત્ર એવી ભયાનક પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે ફસાઈ ગયું હોય છે કે જેમાં તે સંઘર્ષનો પ્રતિકાર કરી શકવાની સ્થિતિમાં રહેતું જ નથી. અને છતાં ત્યાં પણ ખરેખરા સંઘર્ષને પામી શકવાની શક્યતા તો હોય જ છે. જરૂર એટલી જ છે કે માત્ર કુસ્તી કે મારામારી જેવી દેખીતી તીવ્રતા ધરાવતા સ્થૂળ સંઘર્ષને જ દિગ્દર્શક સંઘર્ષ ન માનતો હોય !

A. સમસ્યા કે કટોકટી (Crisis) : નાટકમાં ઉદભવતી ઉગ્ર સમસ્યા કે કટોકટીનો અર્થ સમજવો કપરો નથી. નાટકમાં આવતી આ એવી ક્ષણો છે જ્યારે પાત્ર કે પાત્રો શારીરિક યા માનસિક રીતે કોઈ ગંભીર આપત્તિમાં આવી પડે છે, તેમની વિરોધી વ્યક્તિ કે પરિબળને ધ્યાનમાં રાખીને તેમણે તાબડતોબ કોઈ એક નિર્ણય લેવાનો હોય છે અથવા એ વણસી ગયેલી પરિસ્થિતિ વચ્ચે કોઈ એક નિશ્ચિત કામ પાર પાડવાનું હોય છે. નાટકમાં ઉદભવતી આવી કટોકટી ક્યારેક તેનાં પાત્રને ખૂબ જ તાકાતવર પગલું ભરવા તરફ દોરી જાય છે અથવા ક્યારેક ખૂબ જ અગત્યના કાર્ય કે તે અંગેના નિર્ણયને ટાળવા તરફ પણ ઘસડી જાય છે.

મોટી આપત્તિ કે કટોકટી નાટકની મુખ્ય પરાકાષ્ઠાનો શ્રેષ્ઠ આધાર બને છે. નાટકનો વિકાસ તેનામાં એક કરતાં વધારે કટોકટીને આવરી લઈ શકે છે. જરૂરી નથી કે આ કટોકટી નાટકની આખરી ભવ્ય ચરમોત્કર્ષ ક્ષણોના ભાગરૂપ હોય. ચેરી ઑર્ચર્ડનાં બધાં પાત્રો રસપ્રદ જ એટલા માટે બને છે કે તેઓ શરૂથી અંત સુધી - અર્થાત્ ચારમાંથી ત્રીજા અંકના અંત સુધી સળંગ કટોકટીના દબાણ

હેઠળ જ રહેવા પામે છે. આખરી અંત ત્યારે આવે છે જ્યારે બધાંને જાણ થાય છે કે ચેરીની વાડી ધરાવતી મિલકત તેમણે કાયમ માટે ગુમાવી દીધી છે.

નાટક તેનો અસલી અર્થ કે તાકાત ગુમાવી દે છે જ્યારે નાટકની ભજવણી તેમાં આવતી આપત્તિ કે કટોકટીની ક્ષણોને પ્રેક્ષકો સુધી અસરકારકપણ પહોંચાડવામાં નિષ્ફળ જાય છે - પછી ભલે નાટકનાં પાત્રો એ હકીકતથી જ્ઞાત હોય કે અજ્ઞાત હોય, અથવા જ્ઞાત હોય છતાંય પોતાની વ્યગ્રતાને છુપાવતાં હોય. નાટક હેમ્લેટનો છેલ્લો ભાગ તદ્દન નિષ્ફળ નીવડે, જો પ્રેક્ષકોને સમયસર તેની જાણ કરવામાં ન આવે કે હેમ્લેટનું ડેન્માર્કમાં સલામત આગમન એ ક્લૉડિઅસ માટે નવી આફત લાવનારું છે. એવી જ રીતે ચેખૉવના ચેરી ઑર્ચર્ડની તમામ અસર ખતમ થઈ જાય જો મૅડમ રેનેવ્સ્કી પરિવારને આખરમાં તેમની મિલ્કત વેચાઈ ગયા સુધીના ગાળામાં કેવી ગંભીર આપત્તિનો સામનો કરવાનો છે તેની પ્રેક્ષકોને અગાઉથી પૂરતી જાણ કરવામાં ન આવે.

દિગ્દર્શકોએ પરાકાષ્ઠા તરફ દોરી જતા માત્ર કેટલાંક નાટકીય તત્ત્વો પર આધાર રાખવાની ભ્રમણામાં ન રહેવું જોઈએ. જો પ્રેક્ષકો માટે અંતમાં આવતી પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો તેની અગાઉથી વિકસેલી આપત્તિ કે કટોકટી અંગેની જોરદાર પ્રતીતિમાંથી જન્મી ન હોય તો તે એક નર્યો પોકળ અનુભવ બની રહે છે - ખાસ કરીને એવાં નાટકોમાં જેમાં પાત્રોની આંતરિક મથામણોમાંથી પેદા થતી નાટ્યાત્મકતા ટોચની અગત્ય ધરાવતી હોય.

B. પરાકાષ્ઠા (Climax) : એ તો આપણે અગાઉ નોંધ્યું કે નાટકમાં આખરી ભવ્ય પરાકાષ્ઠાની પૂર્વે - અર્થાત્ ચરમબિંદુએ પહોંચતાં પહેલાં, તેને આનુષંગિક અનેક નાની નાની પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો આવે છે. જે દિગ્દર્શક નાટકની માત્ર આખરી પરાકાષ્ઠાને જ ધ્યાનમાં રાખીને નાટક તૈયાર કરે છે તે નાટકને નીરસ નિષ્પ્રાણ બનાવી દેવા માટે જવાબદાર ઠરે છે. પરંતુ આમ છતાંય નાટકમાં જ્યારે એકથી વધારે સંખ્યામાં પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો આવતી હોય ત્યારે દિગ્દર્શક સામે મોટો પડકાર ઊભો થાય છે. અલબત્ત, આખરની તીવ્ર ઉત્કટતા ધરાવતી પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો એક કરતાં વધુ વખત ભાગ્યે જ કોઈ નાટકમાં આવે - સંભવતઃ પ્રશિષ્ટ(ક્લાસિક) કે નવપ્રશિષ્ટ(નિયોક્લાસિક) નાટકોમાં. દાખલા તરીકે શેક્સપિયરનાં જુલિયસ સિઝર, મેકબૅથ, કિંગ લિયર, ઉપરાંત ગેટેનું ફાઉસ્ટ, ઈબ્સનનું પિયર ગિન્ટ વગેરેમાં એક કરતાં વધારે નાનામોટા પ્લૉટ હોવાથી ઉત્કટ પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો પણ એકથી વધારે સંખ્યામાં આવે છે.

અમુક નાટકોમાં, જ્યાં પ્લૉટ સુગઠિત અને સુસંયોજિત નથી હોતો, જ્યાં

દશ્યો વચ્ચે જરૂરી એકતા કે એકસૂત્રતા નથી હોતી ત્યાં એક આખેઆખું સુગ્રથિત માળખું(tightly knit structure) જોવા નથી મળતું પરંતુ એવા સંજોગોમાં દિગ્દર્શકે હારી જવાની કે નિરાશ થઈ જવાની જરૂર નથી. નાટકમાં એક પછી એક દશ્યે શ્રેણીબદ્ધ વિકસતી રહેતી પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો પૂરતી અસરકારક બનાવી શકાય છે. જો કથાવસ્તુ રસપ્રદ હોય, દશ્યોમાં ગતિશીલતા હોય તો દશ્યવાર પરાકાષ્ઠા પ્રેક્ષકોને ચોક્કસ પ્રભાવિત કરી શકે છે.

અહીં સુધી વર્ણવેલા તમામ મુદ્દાઓને ધ્યાનમાં રાખીને અંતે તો દિગ્દર્શકે નાટકની પસંદગી માત્ર તેની 'dramatic merit' - નાટ્યાત્મક ગુણવત્તાના આધારે જ કરવાની છે. દિગ્દર્શકની સમજણમાં આ બધા મુદ્દાઓ બરાબર આવવા જોઈએ. પસંદ કરેલું નાટક અંતે તખ્તા પર લઈ જવાનું જ હોય તો આ દરેક મુદ્દાને સ્વતંત્ર રીતે તેમજ સર્વાંગી રીતે ચકાસવા પર, ભજવણીમાં ભાર મૂકવા પર, તેમાં ઘટતા ફેરફારો કરવા પર વગેરે જરૂરિયાતો પર દિગ્દર્શકે સઘન કાર્ય કરવું પડે.

ꙮ

5

નાટકના પ્રકારો

"A theatre, a literature, an artistic expression that does not speak for its own time has no relevance."

– Dario Fo

5 નાટકના પ્રકારો (Dramatic Genres)

નાટ્યલેખનના દીર્ઘકાલીન વિકાસ ઉપર દૃષ્ટિપાત કરીએ તો જાણવા મળે છે કે રંગભૂમિ પર પશ્ચિમી દેશોમાં અમલી બનેલી અનેકવિધ પરંપરાઓ ભિન્ન ભિન્ન નાટ્યપ્રકારોના સ્વરૂપે બહાર આવી છે અને પરિણામે પ્રત્યેકનું નિશ્ચિત બંધારણ, વિકાસ અને તેના પ્રભાવને ધ્યાનમાં લેવામાં આવ્યા છે. પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિના ઇતિહાસના દરેક વળાંકે વિવિધ નાટ્યપ્રકારોની વ્યાખ્યાઓ અનિવાર્યપણે નાટ્યલેખનની ગુણવત્તાના મૂલ્યાંકન સાથે સંકળાયેલી રહી છે. અર્થાત્ દરેક નાટ્યકારે તેના પોતાના સર્જનકાળ અને સ્થળ સંદર્ભે જે કોઈ નાટ્યપરંપરા અસ્તિત્વમાં હતી તેને ધ્યાન પર લઈને પોતપોતાના પ્રકારને વિશિષ્ટ ઘાટ આપવાના પ્રયાસો કર્યા છે. એની સાથે સાથે ઈબ્સન, ચેખૉવ, બેકેટ, પિરાન્દેલો વગેરે જેવા નાટ્યકારો પણ છે જેમણે તેમના દેશકાળમાં પ્રચલિત નાટ્યપરંપરાનો અસ્વીકાર કરી સાવ નવા પ્રયોગશીલ નાટ્યપ્રકારોને જન્મ આપ્યો છે. આમ 19મી અને 20મી સદીમાં નાટ્યક્ષેત્રે અનેક નવા પ્રકારો વિકસવા પામ્યા છે. બીજું એ પણ છે કે સમાજમાં પરંપરાથી હટીને અજમાયેલાં નવાં શૈલીસ્વરૂપો વ્યાપકપણે સ્વીકૃતિ પામ્યાં હોવા છતાં તેનાં દબાણથી અગાઉનાં સ્વરૂપો ભુલાઈ નથી ગયાં. દરેક પ્રકારની સારી સારી બાબતો ગ્રહણ કરીને દર બેચાર દાયકે નવા નવા પ્રકારો વિકાસ પામતા રહ્યા છે. એટલા માટે જ આજે દુનિયાભરમાં હર કોઈની પસંદગી અને કલ્પનાશીલતાને અનુકૂળ આવે એવા નાટ્યલેખનના અનેકવિધ પ્રકારો વ્યવહારમાં છે.

નાટ્યલેખનના વિવિધ પ્રકારો વિશેનો સૌપ્રથમ ઉલ્લેખ ગ્રીક વિચારક ઍરિસ્ટોટલના ઈ. સ. પૂર્વે 335માં લખાયેલાં યાદગાર ગ્રંથ 'Poetics'માં જોવા મળે છે. સામાન્યતઃ ગ્રીક રંગભૂમિના સમયથી વિશાળ અર્થમાં નાટકના બે ભાગ પાડવામાં આવ્યા છે : હાસ્યનાટકો(કૉમેડી) અને કરુણાંત નાટકો (ટ્રૅજેડી) જે આજે પણ વ્યવહારમાં છે. પરંતુ આજ સુધીના વિવિધ નાટ્યલેખન-પ્રકારોનો અભ્યાસ કરીએ તો સમજાય છે કે બધાં નાટકોને ચુસ્તપણે માત્ર બે જ ખાનાંમાં વહેંચી શકાતાં નથી. એક જ નાટકમાં આપણને અનેક પ્રકારનું ભાવવૈવિધ્ય જોવા મળે છે. હાસ્યનાટકમાં પણ કેટલાંક દશ્યો ગંભીર હોય અથવા હાસ્યની સાથે સાથે વચ્ચે ક્યાંક કરુણ ક્ષણો પણ આવી જતી હોય. એવી જ રીતે કરુણાંત ગણાતાં નાટકોમાં પણ ક્યાંક હળવી વિનોદી ક્ષણો પણ હોય. કૉમેડીમાં રોમૅન્ટિક તત્ત્વો હોય, રોમૅન્ટિકમાં કરુણભાવોનું આલેખન હોય, કરુણ નાટકોમાં કોઈક મુદ્દે વ્યંગ પણ કરવામાં આવ્યા હોય કે કૉમેડીમાં વેધક કટાક્ષોને સ્થાન

આપવામાં આવ્યું હોય. આ બધી સેળભેળ પાછળનું મુખ્ય કારણ એ છે કે માનવજીવન માત્ર કૉમેડી કે ટ્રૅજેડી નથી. એમાં બધાનું વધતુંઓછું મિશ્રણ રહેલું છે. ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણે જીવન સાથે તમામ રંગો, રસો અથવા ભાવો સંકળાયેલા છે. જીવનમાં કશું જ સ્થાયી કે કાયમી નથી. સતત પરિવર્તન, ભરતીઓટ, ચડાવઉતાર એ જીવનનો નિયમ

છે. સુખ-દુઃખ, આશા-નિરાશા, જય-પરાજય વગેરે જીવનનો અનિવાર્ય એવો કુદરતી ક્રમ છે.

આમ છતાંય સગવડ ખાતર નાટકના વિવિધ પ્રકારોમાં પ્રહસન(કૉમેડી), કરુણાંત(ટ્રૅજેડી), રોમૅન્ટિક(રંગદર્શી), કટાક્ષિકા, વ્યંગનાટક, ઍબ્સર્ડશ્રેણીમાં આવતું નાટક, સંગીતનાટક, નૃત્યનાટિકા વગેરે ઉપરાંત નાટકનો ખાસ વિષય કે સંદેશને વણી લેતાં નાટકોમાં રાજકીય નાટક, સામાજિક નાટક, પારિવારિક નાટક, દેશભક્તિનું નાટક, યુદ્ધવિરોધી નાટક, નારીમુક્તિ કે સ્ત્રીસશક્તીકરણનું નાટક, કોમીએકતા આલેખતું નાટક, ધાર્મિક નાટક, બાળનાટક, કૉર્ટરૂમ-ડ્રામા, સામાજિક સુધારા અંગેનું નાટક, વહેમ-અંધશ્રદ્ધા-નિર્મૂલનની વાત કરતું નાટક વગેરે ગણાવી શકાય. આ ઉપરાંત પણ પ્રશિષ્ટ(ક્લાસિક - ગ્રીક કે સંસ્કૃત), ઐતિહાસિક(historical or period play), સામાજિક(social), રહસ્ય (suspence, mystery, thriller), પારિવારિક(family play), સમસ્યાપ્રધાન (problem play, psychological play), પ્રેમકથા(romantic play, love-story), અવાસ્તવિક-કાલ્પનિક પરીકથા(fantasy) વગેરે પ્રકારોમાં નાટકને વહેંચી શકાય. હજુય વધારે નાનું વર્ગીકરણ કરવું હોય તો હળવા(lighter) નાટકો અને ગંભીર(serious) નાટકો, આધુનિક નાટકો(modern plays) અને લોકનાટકો અથવા લોકનાટ્ય પર આધારિત નાટકો(folk plays), વાસ્તવવાદી નાટકો(-realistic plays) અને પ્રયોગલક્ષી અથવા કલાત્મક નાટકો (experimental plays or artistic plays) એ રીતે યાદી આગળ લંબાવી શકાય.

ગંભીર નાટકો, કરુણાંત નાટકો, સમસ્યાપ્રધાન નાટકો, સામાજિક સંદેશ ધરાવતાં નાટકો વગેરેની તૈયારી તેમજ ભજવણીમાં એક પ્રકારની ગંભીરતા(serious approach) અપેક્ષિત છે. ગંભીરતા એટલે બધું ભારેખમ, કંટાળાજનક અને નીરસના અર્થમાં નહીં પણ એક ગંભીર પરિપક્વ દૃષ્ટિકોણના અર્થમાં. નાટકના લેખન, અભિનય, દિગ્દર્શન વગેરેનું ઊંડાણથી વિચારપૂર્વકનું આયોજન, નાટક પ્રત્યે એક સમજ્યો-વિચારેલો બૌદ્ધિક અભિગમ. એ પાછળનું કારણ એટલું જ કે આ પ્રકારનાં નાટકો માનવજાતે સમજવા-વિચારવા જેવા કોઈક ગંભીર વિષયની રજૂઆત કરે છે. તેમાં મનોરંજક તત્ત્વો જરૂર હોય પણ એ

તત્ત્વો એટલી હદે હલકાફુલકાં, સસ્તાં, સ્થૂળ, ભદ્દાં કે મજાક-મશ્કરીભર્યાં ન હોય કે જેનાથી વિષયની ગંભીરતા કે ગરિમા ન સચવાય અને સામે પ્રેક્ષકો પણ તેને એટલી ગંભીરતા સાથે ગ્રહણ ન કરે.

5.1 કરુણાન્ત નાટક (Tragedy) :

પ્રાચીન કાળ સંદર્ભે ટ્રેજેડી - કરુણાન્ત નાટકનો અર્થ એ હતો કે જેમાં કથાનાયક એક સામાન્ય મનુષ્ય તરીકે કુદરત, ઈશ્વર કે પ્રારબ્ધ જેવાં અતિમાનવ પરિબળો સાથે બાથ ભીડે છે. અંતમાં માણસ હારે છે, પડે છે, મરણ પામે છે પણ તે પહેલાંના તેના વિશાળ સંઘર્ષનો વ્યાપ જોતાં એની સામે પડકાર ઝીલવાની તેની હિંમત તેને ઉચ્ચ સ્તરે લાવી મૂકે છે. આવા કથાનાયકો પ્રેક્ષકોની નજરમાં ખૂબ જ આદરસન્માન અને સમસંવેદના પામે છે. ટ્રેજેડીનો સંબંધ ભારેખમ વિષયો સાથે છે. તેના મહાનાયકનું ભવ્ય પતન(downfall of the protagonist) એ ટ્રેજેડીની સારભૂત ઘટના છે. નાટકમાં આકાર લેતી ગંભીર પરિસ્થિતિઓના એટલા જ ગંભીર પ્રત્યાઘાતો તેમાં આવતાં પાત્રો પર પડે છે. તેમાં પાત્રના ભાગે પીડા, આપત્તિ અને મૃત્યુ કેન્દ્રમાં હોય છે. નાટકનો આ પ્રકાર કથાકથન(narrative) વડે નહીં પણ કાર્ય(action)ના દોરવાયા આગળ ધપે છે. ટ્રેજેડીના કેન્દ્રમાં રહેલી સમસ્યા સમસ્ત માનવજાતને સ્પર્શતી વૈશ્વિક સમસ્યાનું સર્વસામાન્ય રૂપ ધારણ કરે છે.

ટ્રેજેડીના કારણરૂપ નાટકના મુખ્ય પાત્રનો 'Hubris' - મૂર્ખતાની હદે મિથ્યા-અહંકાર કે વધારે પડતો ગર્વ અને આત્મવિશ્વાસ જવાબદાર સાબિત થાય છે. પાત્રને પોતાના ગંભીર દોષોની આત્મપ્રતીતિ ઘણી મોડી થાય છે જે અંતમાં તેને પોતાનાં પતન તરફ, ખતમ થવા દોરી જાય છે. ઍરિસ્ટોટલે 'Poetics'માં ટ્રેજેડીની વ્યાખ્યા કરતાં કહ્યું છે 'Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.' ટ્રેજેડી જોનાર પ્રેક્ષકો નાટકનાં કાર્યની સાથે સાથે ભય, દયા, સહાનુભૂતિ, અનુકંપા વગેરે ઉત્કટ ભાવોમાંથી પસાર થાય છે. નાટક પૂરું થયા બાદ ભારે પ્રભાવિત થયેલા પ્રેક્ષકો મનહૃદયથી ઉપર ઊઠ્યાનો, પ્રબુદ્ધ થયાનો ભાવ અનુભવે છે. નાટ્યગૃહમાંથી હળવા, પ્રાંજલ, પ્રસન્ન ચિત્તે બહાર આવે છે.

ગ્રીક ટ્રૅજેડી એવી કરુણકથા છે કે જેમાં વિપદા અને સંઘર્ષને અંતે, નાટકનો નાયક 'તળિયે' નહીં પણ 'શિખરે' પહોંચે છે ! અહીં માનવમહત્તા કેન્દ્રમાં છે. ગ્રીક ટ્રૅજેડી એ નિરાશાની અભિવ્યક્તિ નથી, તેમાં નિરાશા સામે બાથ ભીડેલી છે અને તેના પર 'human spirit' - માનવ-આત્માએ મેળવેલ વિજય છે, ઇસ્કિલસ કે સોફોકિલિસનાં નાટકોમાં પાત્રો અપાર વેદના વેઠે છે પણ તેમાં ક્યાંય આત્મવિસર્જન કે આત્મવિલોપન નથી, પરિસ્થિતિનો લાચાર, અસહાય સ્વીકાર નથી. પાત્રો હારે છે, પડે છે, રિબાય છે, ખતમ પણ થાય છે પણ આખરમાં અભૂતપૂર્વ વીરતાથી તેના વિનાશને આલિંગે છે. આ 'noble action' - ઉમદા કાર્યમાં જ માનવજીવનમાં સનાતન મૂલ્યોમાં રહેલી શ્રદ્ધાનો નાદ છે. એટલા માટે જ કરુણ નાટકનો અંત એક પ્રકાશ પાથરનાર દિવ્ય આનંદની અનુભૂતિ બની જાય છે. દુનિયાના મહાન ગણાયેલાં તમામ કરુણાંત નાટકો ભજવતી વખતે દિગ્દર્શકના અભિગમમાં આ ઊંડાણ અને પરિપક્વતા હોવાં જરૂરી છે, પછી તે શિરવાડકરનું 'નટસમ્રાટ' હોય, કાનેટકરનું 'નોખી મોટી ને નોખા માનવી' હોય, મોહન રાકેશનું 'આધેઅધૂરે' હોય, જયવંત દળવીનું 'સંધ્યાછાયા' હોય કે વિદેશી નાટકોમાં ઝયાં અનુઈનું 'Antigone' હોય, આર્થર મિલરનું 'Death of a Salesman' કે પીટર શેફરનું 'Equus' હોય. આ કક્ષાની કોઈ ટ્રૅજેડી ભજવવી એ કોઈ પણ નટ-દિગ્દર્શક માટે ભારે પડકારરૂપ બની જાય છે. આવાં કરુણાંત નાટકો વ્યક્તિગત પાત્રો થકી રજૂ થતાં હોવા છતાં નાટક જોતી વખતે આપણે અનુભવી શકીએ કે આ કોઈ વ્યક્તિકેન્દ્રી ટ્રૅજેડીઝ તેની ઊંચાઈ, ઊંડાણ અને વ્યાપ દ્વારા વૈશ્વિકતા(universalitty) ધારણ કરે છે. હૉપ્ટમેનનું 'The Weavers', ટેનિસી વિલિયમ્સનું 'A Street Car Named Desire', ચેખૉવનું 'The Cherry Orchard', ટૉલ્સટૉયનું 'The Power of Darkness' વગેરે નાટકો વિશ્વરંગભૂમિની શ્રેષ્ઠ ટ્રૅજેડીઝમાં સ્થાન મેળવી શક્યા છે.

પ્રાચીન ગ્રીક કરુણાન્ત નાટકોના નાયકો મોટા રાજાઓ હતા, મહાનાયકો હતા, દેવતાસમાન હતા યા વીર પરાક્રમી યોદ્ધાઓ હતા. નાટકના સંવાદો ઔપચારિક, પ્રશિષ્ટ અને કાવ્યાત્મક હતા. નાટકનું કેન્દ્રવર્તી કાર્ય તર્કબદ્ધ શૈલીએ તેની સર્વોચ્ચ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચતું હતું. ક્લાસિકલ ટ્રૅજેડીનો હેતુ ઍરિસ્ટોટલને મન વિરેચન(catharsis)નો હતો. એટલે કે નાટકની ભજવણીથી પ્રેક્ષકોનાં મનહૃદયમાં ઘૂંટાયેલાં ભય, દુઃખ, પીડા વગેરેના બોજિલ ભાવોનું નાટકના અંતમાં શમન થતું હતું. નાયકના જીવન સાથે ઊંડી સમસંવેદના અનુભવવાને કારણે નાયક જ્યારે અંતમાં પરાજય પામે, મૃત્યુ પામે ત્યારે પ્રેક્ષકોનાં ચિત્તનું શુદ્ધીકરણ થઈ જવાથી તેઓ હળવાફૂલ બની જતા હતા. ઈ.

સ. 1700 પછી યુરોપ-અમેરિકામાં સામાજિક-આર્થિક-રાજકીય પરિવર્તનનોને પગલે સદીઓથી પ્રસ્થાપિત શ્રીમંતવર્ગને સ્થાને મધ્યમવર્ગ આવ્યો અને પરિણામે રંગમંચ પર પણ રાજા-મહારાજાઓની કથાઓને બદલે સામાન્ય માનવી કથાના કેન્દ્રમાં આવી ગયો. અને એ કારણે 20મી સદીમાં ટ્રેજેડીનું એક નવું સ્વરૂપ જોવા મળ્યું. નાટ્યકાર આર્થર મિલરે જણાવ્યું કે ટ્રેજેડીની સફળતા માટે પોતાના જીવનમાં ઉપરની તરફ ઊઠતા મહાનાયકનાં ભવ્ય આલેખનની બિલકુલ જરૂરી નથી. આજની મૂડીવાદી લોકતાંત્રિક સમાજવ્યવસ્થા હેઠળ એક સામાન્ય માણસના નસીબમાં પણ અતિમાનવીય પરિબળો સાથે બાથ ભીડવાના સંજોગો સર્જાઈ શકે છે. 'Death of a Saleman' મિલર લિખિત સૌથી વિખ્યાત આધુનિક ટ્રેજેડી ગણવામાં આવે છે.

આપણી રોજબરોજની જિંદગીમાં આપણે જે પ્રકારનાં કરુણ નાટકો, ફિલ્મો કે ટીવી શૉ જોઈએ છીએ તેમાં અને અંગ્રેજી નાટ્યસાહિત્યમાં જેને ટ્રેજેડી કહે છે તે બે વચ્ચે બહુ મોટો ફરક છે. ખરી ટ્રેજેડી - કરુણાન્ત નાટક તો નાટકનો અત્યંત ઊંચો અને ભારે પ્રતિષ્ઠિત પ્રકાર છે. એક આદર્શ નાટ્યસ્વરૂપ તરીકે પ્રસ્થાપિત થયેલી ગ્રીક ટ્રેજેડીનો ખરો અર્થ સમજવાથી ટ્રેજેડીને આપણે એક સાવ અલગ પરિમાણથી જોઈ શકવાની દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત કરી શકીએ છીએ. જેમ કે અંગ્રેજી ભાષામાં ટ્રેજેડી એટલે sorrow, pain, pathos, disaster વગેરે, પણ ગ્રીક નાટકમાં 'ટ્રેજેડી' બોલતા જ અર્થ બદલાઈ જાય છે. સાદી ભાષામાં ટ્રેજેડી એટલે દુઃખના ખાડામાં કે દુઃખની ગર્તામાં, 'In the depths of pathos' બોલીએ છીએ પણ ગ્રીક ટ્રેજેડીની બાબતમાં 'hight of tragedy', અથવા 'tragic heights' જેવા શબ્દો વપરાય છે.

5.2 પ્રહસન (Comedy) :

કૉમેડી, હાસ્યનાટક કે ફારસ એક હળવા પ્રકારનું નાટ્યસ્વરૂપ છે અને એ કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર છે કે આ નાટકો પ્રેક્ષકોને ભરપૂર હાસ્યરસ પીરસે છે, ખૂબ મજા કરાવે છે. આજકાલ અનેક પ્રકારની ચિંતા અને તણાવોનો બોજ અનુભવતા આધુનિક પ્રેક્ષકોને આવાં કૉમેડી નાટકો મનબુદ્ધિથી હળવાંફૂલ બનાવી દે છે. પરંતુ ખરી કૉમેડી લખવી અને સફળતાપૂર્વક ભજવવી દિગ્દર્શક કે નટો - કોઈ માટે સરળ નથી. પ્રેક્ષકોને હસાવવા એ બહુ કપરું કામ છે. સામાન્ય બોલચાલની ભાષામાં આપણે અંગ્રેજી શબ્દો 'comedy' અને 'farce'ને એક જ ગણીએ છીએ પણ વાસ્તવમાં તે એક નથી. કૉમેડી અને ફારસ બંનેમાં હાસ્ય કેન્દ્રમાં હોવા છતાં કૉમેડીને ફારસ કરતાં ઊંચો નાટ્યપ્રકાર ગણવામાં આવ્યો છે. પહેલું કારણ એ કે કૉમેડીનો પ્રકાર હાસ્યનો છે પણ તેનો હેતુ

એક માત્ર પ્રેક્ષકોને હસાવવા પૂરતો મર્યાદિત નથી. કૉમેડીના પ્લૉટમાં તેમજ તેના કેન્દ્રવર્તી વિચારમાં કોઈ જોરદાર સંદેશ રહેલો છે. જેમ કે મૉલિયરનાં નાટકોમાં જો વૈચારિક સામગ્રી એટલી સમૃદ્ધ ન હોત, અને માત્ર પ્રેક્ષકોને બે ઘડી હસાવવાનો મર્યાદિત હેતુ જ રહ્યો હોત તો એ હાસ્યલેખકની ગણના વિશ્વના મહાન નાટ્યકારોની યાદીમાં કદીય ન થાત. મૉલિયર માટે wit કે humourનો ઉપયોગ તત્કાલીન સમાજની ઊણપો કે દંભ સામે પરોક્ષપણે કટાક્ષ કરવાનો હતો. આવી જ રીતે શેક્સપિયરની કૉમેડીઝ પણ મહાન નાટ્યકૃતિઓ તરીકે ખ્યાતનામ બની છે તે પાછળ પણ તેમાં લેખનમાં રહેલું દાર્શનિક ઊંડાણ જ કારણભૂત છે.

માનવમન એવું છે કે કોઈની સામે ગંભીરતાથી કટાક્ષ કરવામાં આવે તો તે દુભાઈને વિરોધી બની જાય, પોતાનો બચાવ કરવા લાગે, આક્રમક પણ બની જાય, પરંતુ એનો એ જ કટાક્ષ કે વ્યંગ હાસ્ય-વિનોદ સાથે ભેળવીને હળવાશથી રજૂ કરવામાં આવે તો સામાન્ય પ્રેક્ષકોની જોડાજોડ જેમને ધ્યાનમાં રાખીને એ કટાક્ષો થયા છે એ વર્ગ પણ સકારાત્મક દૃષ્ટિકોણ સાથે તેના પ્રતિ ધ્યાન આપે અને એમાંના કેટલાક વળી મનોમન આત્મનિરીક્ષણ કરવા પણ પ્રેરાય! આનો મોટો પુરાવો એ છે કે મૉલિયરના વેધક કટાક્ષો છતાં તેના નિશાન પર રહેલો બુર્ઝવા વર્ગ મૉલિયરનો વિરોધી નહોતો બની ગયો. એવી જ રીતે કહેવાય છે કે હિટલરની ગજબનાક પેરૉડી કરતી ચાર્લી ચેપ્લિનની મહાન ફિલ્મ ‘The Great Dictator’ સરમુખત્યાર હિટલરે પોતાનાં બર્લિનબંકરમાં મંગાવીને જોયેલી અને ભરપૂર માણેલી. રશિયન ઝારના ભ્રષ્ટ વહીવટદારો પર તીખા કટાક્ષ કરતી ગૉગોલની વિખ્યાત કૉમેડી ‘The Inspector’ પણ તે કાળના રશિયન ઝાર સમક્ષ ભજવાયેલી અને ઝારે પણ કોઈ જ ડંખ અનુભવ્યા વગર તેને ભરપૂર માણેલી !

5.3 વ્યંગ પ્રહસન (Satirical Comedy) :

વ્યંગ પ્રહસનનો મુખ્ય હેતુ સમાજનાં દૂષણો અને ઊણપો પર વેધક કટાક્ષ કરીને તેને ઉઘાડાં પાડવાનો છે તેમજ ભદ્ર ગણાતા લોકોના મિથ્યા દંભ અને આડંબરને ખુલ્લા પાડવાનો છે જેઓ એ વર્ગોનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આ પ્રકારનાં પ્રહસનો મોટાભાગે ફારસ જેવાં અથવા રીતભાતનાં પ્રહસનો જેવાં હોય છે. જાણીતાં વ્યંગપ્રહસનો પ્રાચીન ગ્રીક પ્રહસનો લખનાર એરિસ્ટોફેનિસનાં ‘Clouds’, Birds’, ‘Frogs’ વગેરે. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં બેન જૉનસનનું ‘Volpone’, શેરિડનનું ‘School For Scandal’ વગેરે ખાસ નોંધપાત્ર છે. યુરોપિયન નાટ્યસાહિત્યમાં વ્યંગપ્રહસન પર જેનું સૌથી વધુ પ્રભુત્વ હતું એવા મોલિયેરના

'The Miser', 'The Tartuffe', 'The Would Be Gentleman', 'The Scorpion' વગેરે નાટકોનો સમાવેશ થાય છે. રશિયન નાટ્યકાર નિકોલાય ગોગોલનું 'The Inspector General' પણ દુનિયાભરમાં અત્યંત ધારદાર વ્યંગપ્રહસન તરીકે જાણીતું છે. આપણે ત્યાં ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં ક. મા. મુનશી(બ્રહ્મચર્યઆશ્રમ) અને ચંદ્રવદન મહેતા(ધારાસભા, હોહોલિકા)એ આવાં કેટલાંક વ્યંગહાસ્ય નાટકો લખ્યાં છે. વર્ષોથી માત્ર પ્રહસનો જ ભજવતી આવતી આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ પર આપણા લેખકો પાસે પ્રેક્ષકોને કહેવા જેવી કોઈ જ વજનદાર વાત હોતી નથી, તેમાં નિરર્થક સ્થૂળ હાસ્યના રૂપમાં ફક્ત રમૂજી ટુચકાની જ હારમાળા જોવા મળે છે. વ્યંગ-પ્રહસનો લખવા એટલાં સરળ નથી. પ્રેક્ષકોને વ્યંગ-કટાક્ષ કરીને હસાવવા માટે નાટ્યકાર પાસે તીક્ષ્ણ તર્કબુદ્ધિ અને સામાજિકરાજકીય ઊંડાણ હોવાં આવશ્યક છે અને સામેથી પ્રેક્ષકોમાં પણ એવી માંગ ઊઠવી જોઈએ જેઓ બુદ્ધિગમ્ય હાસ્ય(intelligent wit and humour) ની અપેક્ષા કરે.

5.4 રીતભાતનાં પ્રહસનો (Comedy of manners) :

રીતભાતનાં પ્રહસનો યુરોપમાં 17મી સદીના ઉત્તરાર્ધના, એટલે કે પુનઃસ્થાપનાકાળ(Restoration)નાં પ્રહસનો અથવા કૃત્રિમ(artificial) પ્રહસનો તરીકે પણ ઓળખાય છે. રીતભાતનાં પ્રહસનો મધ્યમ તથા ઉચ્ચ વર્ગના 'સ્ટાઇલિશ' સમાજ પરની કૉમેડી રજૂ કરે છે. તેમાં નાટકોના કેન્દ્રમાં વિવિધ ફૅશન, સ્ટાઈલ, આકર્ષક દેખાવ, કોઈને પ્રભાવિત કરવા અથવા આધુનિક ગણાવા માટેની કૃત્રિમ, આડંબરી રીતભાતો કે શિષ્ટાચાર વગેરે હોય છે. તેના વિષયોમાં અણઘડ ગામડિયાનું આવા આડંબરી સમાજમાં આવી ચડવું, લગ્ન કે જાતીયસંબંધોને લગતાં લફરાં, સામાજિક ષડયંત્રો, પરિણીત સ્ત્રીપુરુષોનાં લગ્નેતર છાનગપતિયાં, ભદ્રસમાજના લોકોની બેફામ મહત્વાકાંક્ષાઓ, ભૌતિક લાલસાઓ, ઉચ્ચવર્ગમાં ગણાવા માટેના તનતોડ કૃત્રિમ પ્રયાસો વગેરે આવાં પ્રહસનોની કથામાં આબાદ રીતે વણી લેવામાં આવતા અને તેમાંથી ભરપૂર હાસ્ય નિષ્પન્ન થતું.

5.5 કાળું કે ઘેરું પ્રહસન (Black or Dark Comedy) :

આનો અર્થ થાય જેમાં શંકા, અવિશ્વાસ, અશ્રદ્ધા હોય, જેમાં દોષ કે ઊણપ જ જોવા મળતાં હોય, જેના પર સતત વ્યંગ કે કટાક્ષ જ થયા કરતા હોય, જેમાં માણસની ભ્રમણાઓ, આસ્થાઓ, અપેક્ષાઓ તૂટતી હોય, જેમાં માણસનો મોહભંગ થતો હોય એવું કશુંક રજૂ થાય. બ્લૅક કૉમેડીનાં પાત્રો પાસે કોઈ જ

આશા કે ખાતરી ન હોય, તેમનાં જીવન કોઈ અજ્ઞાત, સમજી ન શકાય એવાં પરિબળો દ્વારા નિયંત્રિત હોય. આ પ્રહસન-પ્રકાર 20મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં લોકપ્રિય બનેલો જ્યારે નાટ્યસાહિત્યમાં અસંબદ્ધતા કે બેહૂદાપણું(absurdities) કેન્દ્રમાં હતાં.

5.6 ફારસ Farce :

ફારસ પણ પ્રહસનનો જ એક પ્રકાર છે પણ કૉમેડીની તુલનામાં તે નીચો પ્રકાર ગણાય છે. કારણ કે તેનો હેતુ પ્રેક્ષકોને ફક્ત હસાવવાનો જ છે - અને એ પણ સાદુંસીધું સ્મિત કે મરકવા જેટલું જ હાસ્ય નહીં પણ ખડખડાટ હાસ્ય. ફારસમાં અતિરેકભરી શારીરિક ક્રિયાઓ અને ચેનચાળા ઉમેરાય છે. પાત્રાલેખનમાં પણ બેહૂદાપણું કે ચિત્રવિચિત્રતા જોવા મળી શકે છે. ફારસની પરિસ્થિતિઓ વાસ્તવિક કે બુદ્ધિગમ્ય હોવી જરૂરી નથી. ઘણી વાર ફારસનો પ્લૉટ થોડોક જટિલ પણ હોય છે જેમાં દૃશ્યો એક પછી એક ઝડપથી બદલાય છે અને પાત્રો અને સંવાદો તો ક્યાંય પાછળ ઢંકાઈ જાય છે. ફારસના મૂળ ગ્રીક નાટ્યકાર એરિસ્ટોફેનિસના 'Plautus'માં જોવા મળે છે. શેક્સપિયરનાં પ્રહસનો 'Comedy of Errors', 'The Taming of the Shrew' અને જાણીતાં કૉમેડી પાત્ર Falstaffને સાંકળતાં શેક્સપિયરનાં નાટકો પર પણ આ ફારસની જ અસરો જોવા મળે છે.

કૉમેડીની તુલનાએ ફારસના નાટ્યપ્રકારમાં નાટ્યકાર રમૂજી પરિસ્થિતિઓનું નિર્માણ કરે છે અને તે દ્વારા હાસ્ય પેદા કરે છે. પરંતુ કૉમેડીની તુલનાએ ફારસનું હાસ્ય ઘણેબધે અંશે સ્થૂળ છે. It is laughter for the sake of laughter. તેમાં સંવાદ, અભિનય, નટોના હાલવા-ચાલવામાં કે ચહેરાના હાવભાવમાં કે અંગચેષ્ટાઓમાં સ્થૂળ અભિનય અધિકતર જોવા મળે છે. ફારસમાં પણ સંદેશ ન જ હોય એવું નથી પણ કૉમેડીની માફક અહીં સંદેશનો આગ્રહ કેન્દ્રમાં નથી. કેન્દ્રમાં ફક્ત હાસ્ય અને તેનાથી નીપજતો નિર્દોષ આનંદ છે. કૉમેડીમાં પ્રેક્ષકોને ઠેર ઠેર કુશાગ્ર બુદ્ધિ અને વ્યંગના ચમકારા જોવા મળે છે જેની અપેક્ષા ફારસમાં રાખી શકાય તેમ નથી. સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગ ફારસને ખૂબ માણે છે. પણ ખરી કૉમેડીની મઝા માણવા માટે પ્રેક્ષકવર્ગમાં થોડીક વૈચારિક સજ્જતા અપેક્ષિત છે જે નાટ્યકારના ગર્ભિત વ્યંગને કે વિચારવસ્તુને સ્પષ્ટતાથી સમજીને બિરદાવી શકે છે.

આમ નાટ્યબંધારણની રીતે જોવા જઈએ તો બંને પ્રકારોમાં નાટ્યકારનો ઉચ્ચ કક્ષાનો રચનાકસબ જરૂરી બને છે. પણ કૉમેડીમાં રચનાકસબની જોડાજોડ

સર્જકની બુદ્ધિમતા અને કલ્પનાશીલતાના અનોખા સુમેળની જરૂરિયાત અનુભવાય છે જેની ફારસમાં લગભગ ગેરહાજરી છે. (વર્તમાનમાં આપણા ગુજરાતી પ્રેક્ષકો મુંબઈ-અમદાવાદના જે હાસ્યનાટકો પાછળ ઓળઘોળ છે તે વાસ્તવમાં ફારસ છે - કૉમેડી નહીં. ઘણી વાર તો ફારસની શરતો પણ નથી પાળતા. કારણ કે આ ગુજરાતી ફારસોમાં મોટા ભાગે રમૂજી ટુચકાઓની હારમાળા હોય છે. આ રજૂઆતો ઘણી વાર નાટકનું સ્વરૂપ પણ નથી લઈ શકતી. કોઈ એક પાત્ર બીજાં પાત્રોના ભોગે સતત રમૂજ કર્યા કરે છે. વળી આ રમૂજો મોટા ભાગે સંવાદસ્વરૂપે જ હોય છે, નટનો અભિનય, ચેષ્ટા, ક્રિયા(gestures and body movement) વગેરેનો ખાસ કોઈ ફાળો હોતો નથી. નાટકના પ્લૉટમાં કે તેની નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓમાં પણ કોઈ જ કાબેલિયત જોવા નથી મળતી. નટનું વાચિક અને ટાઇમિંગ જો પરફેક્ટ હોય તો તે પ્રેક્ષકોને ખૂબ હસાવી જાય છે.

કહેવાય છે કે કુશળ હાસ્યનાટકો બુદ્ધિથી જોવાય છે, નહીં કે લાગણી અને મનના આવેગોથી(see through mind and not passions). આ અર્થમાં કૉમેડીમાં જીવન પ્રત્યેનો અભિગમ હળવો અને રમતિયાળ છે. એમાં ઘણી વાર ભલે પ્રેક્ષકો ખડખડાટ હસે નહીં પણ મરકયા કરે તે પૂરતું ગણાય. બીજું કૉમેડીમાં પ્રેક્ષકો નાટકના વિષયવસ્તુ સાથે લાગણીવશ બનીને જોડાઈ જવાને બદલે એક અંતર કે તટસ્થતા જાળવી શકે છે. આમ કૉમેડીનો ગર્ભિત સંદેશ એ છે કે જેઓ જિંદગીને બિનભાવુકતાથી જોવાની ટેવ પાડી શકે તેઓ તેને કૉમિક ગમ્મત રૂપે લઈ શકવાને શક્તિમાન બને છે. જીવન પ્રત્યેનો હળવો વિનોદી દૃષ્ટિકોણ માણસની અનેક સમસ્યાઓને આપમેળે શાંત પાડી દે છે અથવા સમસ્યાનો ઉકેલ સરળ બનાવી દે છે. ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે મૉલિયર જેવા નાટ્યકારોની કૉમેડીઝ આ તારણોને સાચાં ઠેરવે છે. મૉલિયૅર ઉપરાંત ઍરિસ્ટોફેનિસનું 'Lysisstrata', 'બૅન જોનસનનું 'Volpone', બર્નાર્ડ શૉનું 'Pygmalion', શેક્સપિયરનું 'Comedy of Eorrors' વગેરે આ કક્ષાનાં પ્રહસનો છે. કૉમેડીનાં માધ્યમથી નાટ્યકાર માણસની વિશેષ કે વિચિત્ર પ્રકૃતિ, તેના વાણીવર્તનમાં જણાતી વિસંગતિઓ, વિરોધાભાસો, દંભ, પોકળતા, મિથ્યાગર્વ, કંજૂસાઈ, બેવડાં મૂલ્યો વગેરેને બહાર લાવે છે અને પરોક્ષપણે સમાજનું બારીક વિશ્લેષણ કરી બતાવે છે. કૉમેડીનો મૂળ સંબંધ જ ધરતી સાથે, સામાન્ય માનવી સાથે છે એટલે સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગ કૉમેડી સાથે તરત તાદાત્મ્ય સાધી શકે છે

5.7 કરુણ-હાસ્યમિશ્રિત નાટક (Tragicomedy) :

કરુણ-હાસ્ય મિશ્રિત નાટકની વ્યાખ્યા કરવી સરળ નથી. આ શબ્દનો

સૌપહેલીવાર પ્રયોગ નાટ્યકાર પ્લૉટસે કરેલો, પણ કરુણ-હાસ્યની વિભાવના ઘણી જૂની છે. ખાસ કરીને જે કરુણાન્ત નાટકો સુખદ અંતમાં પરિણમે છે તેને માટે આ શબ્દ પ્રયોજાય છે. ઘણા આને mixd tragedy પણ કહે છે. એ પછી 16મી સદીના અંતમાં જે કોઈ કરુણાંત નાટકોમાં હાસ્યજનક પેટાશ્યો આવતાં તે પણ ટ્રૅજી-કૉમેડી તરીકે ઓળખાતાં. અત્યંત કરુણ અને ભાવનાશીલ નાટકોની વચ્ચે વચ્ચે પ્રેક્ષકોને રાહત આપવા માટે કેટલાંક હળવા વિનોદી દશ્યો આવતાં અને એવી જ રીતે સામે કૉમેડીમાં પણ મૂળ વિષયની ગંભીરતાને બહાર લાવવા વચ્ચે કરુણ દશ્યો ઉમેરવામાં આવતાં. કરુણ-હાસ્ય નાટકો પાત્રો અને તેમનાં જીવનને ખૂબ જ વાસ્તવિક રીતે આલેખવાના પ્રયાસ કરે છે. આ પ્રકારનાં નાટકનો પ્લૉટ, પાત્રો કે કાર્ય સંપૂર્ણ કે નિરપેક્ષ નથી પરંતુ ઉદારવાદી અને સહિષ્ણુ છે. જીવનમાં જરૂર પડ્યે પાત્રો તેમના નિર્ણયો અને કાર્યો અંગેનો પોતાનો મત બદલે છે અને પ્લૉટનો અણધાર્યો અંત આવે છે. ટ્રૅજી-કૉમેડી માનવસંબંધોની જટિલતાઓ આલેખીને સ્પષ્ટ કરે છે કે સમાજમાં નિરંતર ઊથલપાથલ થયા કરે છે. એટલે નાટકમાં પણ અવારનવાર હાસ્ય અને કરુણરસ વ્યક્ત થતો રહે છે.

5.8 અતિરંજિત નાટક (Meledrama) :

નાટકનો બીજો એક જાણીતો લોકપ્રિય પ્રકાર છે મેલૉડ્રામા. મૅલોડ્રામા શબ્દની ઉત્પત્તિ ગ્રીક શબ્દ melos એટલે કે music અને ફ્રેન્ચ શબ્દ drame એટલે કે drama પરથી 19મી સદીનો ફ્રેન્ચ શબ્દ melodrame અને તેના પરથી અંતે melodrama શબ્દ બન્યો. અતિરંજિતપણું મૅલોડ્રામાની લાક્ષણિકતા છે. ફારસ સાથે તેનું સરખાપણું એ બાબતે છે કે અહીં પણ નાટકના સંવાદ, પરિસ્થિતિ, પાત્રો, અભિનય વગેરે જેવી દરેક બાબતે અતિરેક જોવા મળે છે.

મેલૉડ્રામામાં સામાન્યતઃ મુખ્યપાત્રના જીવનમાં એવાં બાહ્ય પરિબળોને કારણે મોટી કરુણતા કે સમસ્યા સર્જાય છે જે તેના નિયંત્રણ હેઠળ ન હોય. ટ્રૅજેડીથી અલગ, મેલૉડ્રામાનો મુખ્ય નાયક તેની સાથે જે કંઈ બને છે તે માટે ટ્રૅજિક નાયકની માફક વ્યક્તિગત જવાબદારી નથી સ્વીકારતો કે નથી પોતાની જાતને કોઈ પણ રીતે અપરાધી ગણતો. મોટે ભાગે તો આવો નાયક પરિસ્થિતિનો ભોગ બનેલો હોય છે. મેલૉડ્રામામાં સારાં અને ખરાબ પાત્રો સ્પષ્ટપણે વર્ગીકૃત કરાયેલાં હોય છે નાટકના અંતમાં કોઈક નૈતિક ચુકાદો કે સંદેશ આપવામાં આવે છે. અર્થાત્ સારા માણસને સારાઈનો બદલો મળે છે અને ખરાબ માણસને તેની દુષ્ટતાની સજા મળે છે.

મેલૉડ્રામાનાં પાત્રો હંમેશાં બીબાંઢાળ લક્ષણો ધરાવે છે. જેમ કે હીરો(હંમેશાં

બહાદુર અને નિર્ભય જ હોય), હીરોઇન (હંમેશા હીરોના પ્રેમમાં હોય, ખાસ કરીને બદલા રૂપે જ્યારે હીરોએ તેની જિંદગી બચાવી હોય !) વિલન(જે પોતે પણ હીરોઇનના પ્રેમમાં હોય) વિલનનો સહાયક(અથવા ચમચો - જે વારંવાર વિલનનો અવરોધક બને યા તેને ચીડ ઉપજાવે, યા રમૂજ પેદા કરે) - બધાં પાત્રો એકસરખા(stereotype/ typecast/stock characters) હોય. વાસ્તવમાં નાટકની એકંદર મુલવણી કરો તો નાટકમાંથી પ્રેક્ષકોને 'ટાઇમપાસ' સિવાય કશું જ હાંસલ થતું નથી.

મેલૉડ્રામામાં પ્રેક્ષકોની લાગણીઓને બહેકાવવા નાટકની કથામાં આવતા પ્રસંગો(plot), ભાષા અને પાત્રોને બઢાવી-ચઢાવીને રજૂ કરવામાં આવે છે. આ નાટ્યકાર તેની કથારચનામાં કે પાત્રાલેખનમાં વૈજ્ઞાનિક 'કાર્ય-કારણના નિયમ'ને ક્યાંય અનુસરતો નથી. મેલૉડ્રામા એટલે નાટકનું એક એવું સ્વરૂપ જેની અસર શરીરની માત્ર ઉપલી સપાટીએ જ થાય છે. નાટકની રચનામાં એવું કોઈ વૈચારિક કે ભાવાત્મક ઊંડાણ નથી હોતું જે આ અસરોને પ્રેક્ષકોની ચામડી ભેદી છેક મનહૃદયનાં ઊંડાણ સુધી કે તેમનાં મસ્તિષ્ક સુધી પહોંચાડી શકે. મેલૉડ્રામા સામાજિક વાસ્તવિકતા અને પ્રતીતિકર પાત્રાલેખનના ભોગે માત્ર ઉપલકિયા ગતિશીલ પ્લૉટ અને એકશન પર વધારે ભાર મૂકે છે. જડબેસલાક વાર્તા, લાગણીશીલ પાત્રો, અતિનાટકીય ઘટનાઓ, મંચ પરની રોકકળ વગેરે પ્રેક્ષકોની સંવેદનાઓને કૃત્રિમપણે ઉત્તેજિત કરે છે અને પ્રેક્ષકોને કામચલાઉ ધોરણે મનોરંજક નાટક જોયાનો આનંદ-સંતોષ આપે છે.

આમ તો દરેક નાટકમાં પ્રેક્ષકોએ સમજવા જેવી કોઈ ને કોઈ સારી વાત તો હોય જ છે. માત્ર મનોરંજન માટે રજૂ થતાં પ્રહસનોમાંથી પણ આપણે ધારીએ તો એકાદ સકારાત્મક સંદેશ ચોક્કસ મેળવી શકીએ. પરંતુ એવાં નાટકોનો મૂળ આશય કોઈ સંદેશ આપવાનો નથી. જ્યારે એની સામે કેટલાંક નાટકો સ્પષ્ટપણે સ્ત્રીસમાનતા કે કોમીએખલાસ જેવા કોઈ સામાજિક સંદેશની આસપાસ જ રચાયેલાં હોય છે. આવાં નાટકોમાં કુશળ વિચારશીલ દિગ્દર્શકે એ ચકાસી લેવું પડે કે મૂળ નાટ્યલેખન તેના વિચાર અને બાંધણી સંદર્ભે વાસ્તવમાં 'નાટક' બને છે કે કેમ ? તમે સામાજિક કાર્યકર હો અને નાટકના માધ્યમનો ઉપયોગ સામાજિક સુધારા માટે કરવા ઇચ્છતા હો તો તમે બિલકુલ તેમ કરી શકો છો અને તેમાં તમારે નાટ્યકલાને આનુષંગિક કાળજીઓ રાખવાની પણ કોઈ જરૂર નથી. કારણ કે નાટક ભજવવા પાછળ તમારો હેતુ અને કાર્ય સાવ જ અલગ છે. પરંતુ જો તમે નાટ્યકલાને વરેલા હો, રંગભૂમિ પર કશુંક મૌલિક તાજગીસભર કામ કરવા ઇચ્છતા હો તો સૌપહેલાં તમારે એવી સશક્ત નાટ્યરચના પસંદ કરવી જોઈએ જેમાં નાટકની બાંધણીમાં જ કોઈક સંદેશ સહજપણે એકરસ

થઈ ગયો હોય, કલાત્મક રીતે વણાઈ ગયો હોય. આ કાળજી રાખવામાં ન આવે તો પ્રસ્તુત નાટક કોઈ યાદગાર આંતરિક અનુભવ બનવાને બદલે કેવળ જાહેરખબર કે પ્રચારાત્મક ભજવણી લાગી શકે.

5.9 ઐતિહાસિક નાટક (Historical play) :

ઐતિહાસિક નાટકો ઇતિહાસની તવારીખ પરથી લખાય છે અને ભજવાય છે. તેનો આધાર દસ્તાવેજી ઇતિહાસની વિગતો પર છે, નહીં કે દંતકથા કે લોકકથા. ઐતિહાસિક નાટકોને ઘણા 'Chronicle play' or 'Period play' પણ કહે છે. આવાં નાટકોનાં કેન્દ્રમાં વ્યક્તિગતપણે નાયક(હીરો) નથી હોતો પણ પ્રારબ્ધ અને રાષ્ટ્રનું ભવિષ્ય કેન્દ્રમાં હોય છે. આપણે ત્યાં દેશી રંગભૂમિના સમયગાળામાં અનેક ઐતિહાસિક નાટકો લખાયેલાં તેમજ ભજવાયેલાં. જે નાટકો ઇતિહાસ પર નહીં પણ દંતકથા પર આધારિત હોય અને અમુક ખાસ ઐતિહાસિક કાળ સંદર્ભે રચવામાં આવ્યાં હોય તે પણ સામાન્ય લોકોની નજરમાં ઐતિહાસિક નાટકો જ ગણાય છે. આપણે ત્યાં 'પૃથિવીવલ્લભ', 'રાયગઢ જ્યારે જાગે છે', 'રાણો પ્રતાપ', 'શાહજહાં' વગેરે નાટકો શુદ્ધ ઇતિહાસ પર નથી રચાયાં પણ એ બધામાં કલ્પનાની વધતીઓછી સેળભેળ તો છે જ. ઐતિહાસિક નાટકોમાં જરૂરી છે કે સંનિવેશ, પોશાકો, હથિયારો, સંગીત વગેરેમાં તે કાળની અધિકૃતતા જાળવવામાં આવે. ઐતિહાસિક નાટકમાં ભલે પાત્રો, પ્રસંગો કે સમય સાથે બાંધછોડ થાય પણ જે તે ઐતિહાસિક પ્રકરણનું હાર્દ સચવાઈ રહેવું જોઈએ. આધુનિક ભારતીય સર્જકોમાં ગિરીશ કર્નાડે લખેલ તુઘલક, ટીપુ સુલતાન, સુરેન્દ્ર વર્માનાં છોટે સૈયદ, બડે સૈયદ, અગાઉ ભારતેન્દુ હરિશ્ચન્દ્રનું 'સ્કંદગુપ્ત', બલવંત ગાર્ગીનું 'સુલતાન રઝિયા' વગેરે નાટકો ઐતિહાસિક શ્રેણીમાં આવતાં ઉચ્ચ કક્ષાનાં નાટકો છે. વિશ્વનું સર્વપ્રથમ ઐતિહાસિક નાટક ગ્રીક નાટ્યકાર ઈસ્કિલસનું 'The Persians' ગણાય છે. અંગ્રેજીમાં જ્હૉન બૅલનું 'King John'(1534) મહત્વનું છે. યુરોપિયન રેનેસાં દરમિયાન આ પ્રકાર ખૂબ જ લોકપ્રિય બનેલો અને તેને પગલે ક્રિસ્ટૉફર માર્લો(Edward II) અને શેક્સપિયરનાં ઘણાં નાટકો (Richard II to Henry VIII) લોકપ્રિય બનેલાં. 20મી સદીમાં આર્થર મિલરનું 'The Crucible' અને રોબર્ટ બૉલ્ટનું 'A Man for All Seasons' ખૂબ જાણીતાં ઐતિહાસિક નાટકો છે.

ꕤ

6
નાટકની શૈલીઓ

“If you are afraid of the seriousness of a play you ‘stylize’ it.”

– Michal Saint-Denis

6. નાટકની નિર્માણશૈલીઓ (Production Styles)

હમણાં આપણે જુદી જુદી પ્રકારનાં નાટ્યલેખનની વાત કરી. કોઈ પણ નાટકને રંગમંચ પર ભજવતી વખતે તેનાં લેખનને અનુરૂપ એવી ખાસ ભજવણીની શૈલી(performing style) પસંદ કરવી પડે છે. જુદી જુદી પદ્ધતિ કે ટૅક્નિકથી લખાયેલાં નાટકોને એકસરખી શૈલીમાં ભજવી શકાય નહીં. ભજવણીની આ શૈલીને નિર્ધારિત કરનારું પ્રથમ પરિબળ છે નાટકનો લેખક, તેનું ખાસ પ્રકારનું લેખન, લેખનમાંથી જ સંભવિત ભજવણીની ઊપસતી ભાત, અને બીજા છે એ નાટકને ભજવનાર દિગ્દર્શક અને તેના નટો. અહીં પૂર્વશરત એ છે કે દિગ્દર્શક પાસે જુદી જુદી ટૅક્નિકથી લખાયેલાં નાટકોને અનુરૂપ એવી વિવિધ શૈલીઓ અંગેનો જ્ઞાન-અભ્યાસ તેમજ આત્મવિશ્વાસ હોવો જોઈએ, અને તે ન હોય તો જે કોઈ શૈલી પર તેને પોતાને સૌથી વધારે ફાવટ હોય માત્ર એ જ શૈલીને અનુરૂપ નાટક તેણે પસંદ કરવું જોઈએ. નાટક કઈ શૈલીમાં ભજવવું યોગ્ય ગણાય તે અંગેનો કોઈ ચુસ્ત નિયમ નથી. પરંતુ યોગ્ય શૈલી અંગેનો સર્વપ્રથમ નિર્દેશ આપણને ધ્યાનપૂર્વક નાટક વાંચવાથી મળે છે. લેખકના કથાકથન(narrative)માં જ ભજવણીની શૈલી મળી આવે છે. પણ એ માટે દિગ્દર્શકમાં દૃશ્યોની કલ્પના(visualization) કરી શકવાની કાબેલિયત જોઈએ. લેખક એ દિગ્દર્શક નથી. એટલે ભજવવાની શૈલી વિશે સ્વાભાવિક છે કે તે કોઈ ચોક્કસ પ્રકારનાં સૂચનો કરી શકવાની સ્થિતિમાં હોતો નથી, સિવાય કે (બ્રેખ્તની માફક) દિગ્દર્શક પોતે જ લેખક હોય. ભજવણીની શૈલી અંગેનો આખરી નિર્ણય લેતા પહેલાં દિગ્દર્શકે નાટકનો ઊંડો અભ્યાસ કરવો પડે છે. એમાં ભજવણીની શક્ય એટલી અનેકવિધ સંભાવનાઓ ચકાસવી પડે છે. ત્યારબાદ નાટકના સંદર્ભે, વર્તમાન પ્રેક્ષકો સામે કઈ શૈલી વધુમાં વધુ કારગર નીવડશે તેના વિશે પણ વિચારવું પડે છે. એની સાથે સાથે એ શૈલી સાથે કામ પાર પાડવાની દિગ્દર્શકની પોતાની તૈયારી કેટલી છે એ પ્રામાણિકતાથી ચકાસી લેવું પડે. ધારો કે જે તે શૈલી વિશેના ઔપચારિક જ્ઞાનઅનુભવ દિગ્દર્શક પાસે નથી, અને છતાંય એ જ શૈલી અપનાવવી પડે તેમ છે, તો એવા સંજોગોમાં દિગ્દર્શક એ શૈલીના કોઈ વિષયનિષ્ણાતને જોડે રાખીને પણ એ શૈલી પર નાટક તૈયાર કરી શકે છે.

6.1 વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિક શૈલીઓ

(Realistic and nonrealistic style) :

વિશાળ અર્થમાં જોઈએ તો નાટકની ભજવણીની શૈલી મુખ્યત્વે બે ભાગમાં વહેંચાય છે. વાસ્તવિક(realistic) શૈલી અને બિનવાસ્તવિક(non-re-

alistic) શૈલી. વાસ્તવવાદ પાછળની ધારણા એવી છે કે નાટક એ જીવનનું પ્રતિબિંબ છે, નાટક એ જીવનની પ્રતિકૃતિ છે, નાટક એ જીવાતાં જીવનનો એક ટુકડો(a slice of life) કે અંશ છે. જે જીવનમાં છે તે જ મંચ ઉપર રજૂ થવું જોઈએ એનાં એ જ સ્વરૂપમાં અને એ જ શૈલીમાં. નાટકનો મંચ એ જીવાતાં જીવનને રજૂ કરવા માટેનું સ્થળ છે. તેમાં અસલી ઘરની માફક ત્રણ દિશાઓને આવરી લેતા ફ્લૅટની મદદથી દીવાનખંડ કે ઘરના ઓરડાની ત્રણ દીવાલોનો સેટ તૈયાર કરવામાં આવે છે. કલ્પિત ધારણા એવી છે કે રંગમંચને ઢાંકતો મુખ્ય પડદો(main curtain) એ નાટકના ઘરની ચોથી દીવાલ છે. નાટક શરૂ થતાં જ એ પડદો એટલે કે પેલી કલ્પિત ચોથી દીવાલ ખસી જાય છે અને પરિણામે સામે બેઠેલ પ્રેક્ષકો દીવાનખંડમાં ભજવાતાં નાટકરૂપી જીવનને પ્રત્યક્ષ જોઈ શકે છે. એટલે જ આવી રંગભૂમિને ‘peep-hole theatre’ કહે છે. જેમાં દીવાલના કાણાંમાંથી કોઈના ઘરમાં જોતા હોઈએ એ રીતે આપણે કોઈકનાં જીવનને નિહાળીએ છીએ.

બીજી શૈલી છે અવાસ્તવિક શૈલી - એટલે કે જીવાતાં જીવનથી સાવ જુદી એવી કલ્પનાશીલ શૈલી. આ શૈલીમાં ઉપરોક્ત વાસ્તવવાદની કોઈ જ ભ્રમણા સર્જવામાં આવતી નથી. આ શૈલી એ સ્વીકારીને ચાલે છે કે રંગમંચ પર જે કંઈ ભજવાય છે તે માત્ર નાટકરૂપ છે, અવાસ્તવિક છે. અર્થાત્ તમે કશાકની ‘ભજવણી’ કરો છો. પછી ભલે નાટકનો વિષય કે પાત્રો ગમે તેટલાં વાસ્તવિક હોય. અંતે તમે એક વાર્તા રજૂ કરો છો. નટો પણ બરાબર જાણે છે કે તેઓ સાક્ષાત્ જીવન નથી જીવતા પણ અમુક પાત્રોનો માત્ર અભિનય જ કરે છે. ભજવણીને રસપ્રદ બનાવવા, અમુક મુદ્દાઓ પર ધ્યાન દોરવા તેમજ દૃશ્યનો આરંભ-અંત સૂચવવા સેટ્સ-લાઇટ્સ-સંગીત જેવા રંગમંચીય ઘટકોનો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. સામે પ્રેક્ષકોને પણ ખબર છે કે તેઓ સાચેસાચ કોઈના અંગત જીવનમાં ડોકિયું નથી કરી રહ્યા પણ પૂર્વતૈયારી સાથેનું એક નાટક જ માત્ર ભજવાતું જોઈ રહ્યા છે. બિનવાસ્તવિક શૈલીનો દૃષ્ટિકોણ કે લક્ષ્ય તેની કથાવસ્તુને પ્રેક્ષકો સમક્ષ નિખાલસપૂર્વક સીધું જ પ્રસ્તુત કરવા અંગેનું છે. આ કામ સૂત્રધાર કે કથાગાયન(કોરસ)ના ઉપયોગ દ્વારા કરી શકાય છે જેમાં નાટકની પ્રસ્તુતિ કથાકથન તરીકે થાય છે. નાટ્યકાર વાસ્તવિકતાની કોઈ જ ખોટી ભ્રમણાઓ સર્જ્યા વગર કે એ માટેની યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કર્યા વગર ભજવણીની મુક્ત અને ખુલ્લી શૈલી પસંદ કરે છે. આવી ભજવણીનો અનુભવ આપણને નાટકનો બાહ્ય દેહ(exterior-life-like structure) નહીં પણ નાટકનું આંતરિક સત્વ(essence) રજૂ કરે છે.

પ્રવક્તા કે સૂત્રધાર, કથાગાયન અથવા ગીતસંગીત, કાવ્યો કે પદ્યસંવાદો, સ્વગતોક્તિઓ કે એકોક્તિઓ, વાર્તાના કથાકથનની સાથે સાથે મંચ ઉપર કથાવસ્તુની ટુકડે ટુકડે રજૂઆત વગેરે ઘટકો એકલો નાટ્યકાર સર્જી શકે છે. નાટકના સંનિવેશમાં પણ સાચેસાચું ઘર કે તેનું રાચરચીલું બનાવીને મંચ ઉપર વાસ્તવિક ઘરની ભ્રમણા ઊભી કરવાને બદલે ફક્ત જરૂર પૂરતું, સાંકેતિક રીતે બારી-બારણાંનું એક સાદું માળખું (frame) જ ઊભું કરી દઈને પણ ઘર હોવાનો આભાસ ઊભો કરી શકાય છે. પ્રેક્ષકોની કલ્પનાશીલતા પર ભરોસો મૂકીને ઓછામાં ઓછી વસ્તુઓને પ્રતીકાત્મક મૂકીને કામ ચલાવી શકાય છે. ઘણી વાર સિનિક ડિઝાઇન એટલી કલ્પનાશીલ હોય કે નાટકમાં એક શબ્દ પણ બોલાય તે પહેલાં જ પ્રેક્ષકોને નાટકના સત્વ અને વાતાવરણનો અનુભવ કરાવી શકાય છે. નટોની કલ્પનાશક્તિ અને અભિનય માત્રથી રંગમંચ પર જંગલ, નદી, પહાડો, વગેરે પ્રસ્થાપિત કરી શકાય છે. કારણ કે આ શૈલીનો હેતુ વિગતસભર અસલી દશ્યરચના સરજીને વાસ્તવિકતાની ભ્રમણા ઊભી કરવા છે જ નહીં. એનો હેતુ તો ઘટના, સ્થળ કે વાતાવરણનો માત્ર આભાસ જ ઊભો કરીને નાટકના મુખ્ય વિચાર કે લાગણીને જ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવાનો છે. નાટકમાં મહત્વ સ્થળ કે નક્કર ચીજવસ્તુઓના દેખાવનું નથી, મહત્વ પાત્રો સાથે શું બને છે તે દર્શાવવાનું છે. સ્થળની અભિવ્યક્તિ તો માત્ર એકાદ સૂચન, સંકેત કે સાદાં પ્રતીક વડે પણ થઈ શકે છે.

સરળ શબ્દોમાં કહીએ તો અવાસ્તવિક(non-realistic) નાટ્યશૈલી હકીકતમાં ‘નાટકીય’ (theatrical) શૈલી છે. ‘નાટકીય’ એટલે નાટક કરતા હોઈએ એવું, અર્થાત્ વાસ્તવિક-સહજ-સ્વાભાવિક ભજવણી જોતા હોઈએ એવું બિલકુલ નહીં. નાટકનું બધું વાસ્તવિક, સાચુકલું છે એવી કોઈ જ બનાવટ કે ભ્રમણા નહીં. આપણે સૌ જાણીએ છીએ કે જે નટો અતિરેકભર્યો અભિનય કરે છે, ખૂબ જ અવાસ્તવિક ઢબે ‘લાઉડ’ સંવાદો બોલે છે તેને આપણે સામાન્ય રીતે ‘નાટકીય’(theatrical) કહીને વખોડીએ છીએ. આમ નાટકીય શબ્દને આપણે હલકા કે નબળા અર્થમાં લઈએ છીએ. પરંતુ વાસ્તવમાં ‘નાટકીય’ એટલે નાટકના માધ્યમને અનુરૂપ હોય એવું. આ બીજો અર્થ લઈએ તો જે કંઈ ‘નાટકીય’ - theatrical - હોય તે બધું નબળું કે વખોડવાલાયક ન કહેવાય. ‘નાટકીય’ એક ખાસ પ્રકારની ‘theatrical style’ છે જેમાં વાસ્તવવાદી આલેખનનો કોઈ જ દાવો કે દંભ નથી, પણ તખ્તા પરની એક અવાસ્તવિક, નાટ્યલક્ષી, વિશિષ્ટ કલાત્મક ભજવણીનો પ્રયાસ છે.

વાસ્તવવાદથી વિપરીત કહી શકાય તેવી ઉદાહરણરૂપ શૈલીમાં પ્રશિષ્ટ(ક્લાસિકલ) શૈલીનાં નાટકો, કાવ્યનાટકો, સંગીતનૃત્ય નાટકો,

રંગદર્શી(રોમૅન્ટિક) નાટકો, અભિવ્યક્તિવાદી(expressionist) નાટકો, ઍબ્સર્ડશૈલીનાં નાટકો, ભવાઈ-તમાશા-જાત્રા જેવાં લોકનાટકો, પૌર્વાત્ય જગતના જાપાનીઝ નોહ, કાબૂકી, ચાઇનીઝ ઑપેરા, શ્રીલંકા, બર્મા, ઇન્ડોનેશિયા વગેરે દેશોના પ્રશિષ્ટ અને પારંપરિક નાટકો, ભારતનાં કેરલનાં કુથમપલમ્ મંદિરોમાં ભજવાતાં કુડિયાટ્ટમ નામનાં નાટકો, મણિપુરની નૃત્યનાટ્યશૈલી વગેરે અવાસ્તવિક શૈલીમાં આવતાં નાટકો છે.

6.2 વાસ્તવવાદી અને નિસર્ગવાદી શૈલી (Realistic and Naturalistic) :

વાસ્તવવાદમાં પણ થોડીક વધતીઓછી માત્રાના તફાવત સાથે બે શૈલીઓ પ્રચલિત છે. વાસ્તવવાદી અને નિસર્ગવાદી. 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધથી યુરોપમાં વાસ્તવવાદી પ્રવાહનો આરંભ થયો અને ભજવણીમાં નિસર્ગવાદ(Naturalism) જેવી જીવનના જ પ્રતિબિંબરૂપ ઝનૂનપૂર્વકની પ્રસ્તુતિશૈલી અપનાવવા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો. વાસ્વવવાદ(realism)ની તુલનાએ નિસર્ગવાદ(naturalism) વધારે વૈજ્ઞાનિક અને ચિકિત્સક પદ્ધતિથી કલા સાથે કામ પાર પાડે છે. નાટકનાં પાત્રોની કૌટુંબિક સમસ્યાઓ તેમજ ભાવનાત્મક સંઘર્ષોને ભલે બંને શૈલીઓએ મંચ પર સમાનપણે મૂર્તિમંત કર્યા હોય, પરંતુ પ્રેક્ષકોની દૃષ્ટિએ જોવા જઈએ તો તેઓ વધારે તાદાત્મ્ય અને સહાનુભૂતિ કેવળ વાસ્તવવાદી પાત્રો જોડે જ સાધી શકે છે. નિસર્ગવાદી નાટકો સર્જવાં મુશ્કેલ છે. તેની લોકપ્રિયતા પણ ઓછી છે. કારણ કે તેનો લેખક નાટકના દરેક પાસાને એક વૈજ્ઞાનિકની હેસિયતથી, તેના વિષયથી નિષ્પક્ષ અંતર જાળવીને ચકાસે છે. જ્યારે વાસ્તવવાદી નાટકોમાં પાત્રોને તેમની મુસીબતો સામે બરાબર લડત આપીને જીવનમાં ઉપર ઊઠતાં તેમજ સામે પ્રેક્ષકોને પણ એ પાત્રોના અધિકારો પ્રત્યે સમસંવેદના અનુભવતા દર્શાવવામાં આવે છે.

મેકિસમ ગૉર્કી લિખિત ''Lower Depths'' નિસર્ગવાદી

બીજી બાજુ નિસર્ગવાદી નાટકોમાં ઘણી વાર પાત્રો, પરિસ્થિતિ, અને પરિબળોનો કશા જ મૌલિક અર્થઘટન વગરનો કેવળ અભ્યાસ જ રજૂ કરવામાં આવે છે જેમાં પ્રેક્ષકોને ઝાઝો રસ પડતો નથી. બીજું, નિસર્ગવાદમાં 100 પ્રતિશત સચ્ચાઈ પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. રંગમંચકળાને ધ્યાનમાં રાખીને પણ તેમાં કોઈ જ સમાધાન કરવામાં આવતાં નથી. ઉદાહરણ તરીકે નાટકને જરૂરી દશ્યરચનામાં બધી જ વિગતો ફર્નિચર, પડદા, તસવીરો વગેરે બારીકાઈથી ગોઠવવામાં આવે છે. ત્રિપરિમાણી સેટ, સાચેસાચી સાધનસામગ્રી, નટોનો વાસ્તવિક અભિનય, વિજ્ઞાન અને કુદરતના તમામ નિયમોનું યથાવત અનુસરણ વગેરેનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે. વધારે સ્પષ્ટ કહેવું હોય તો કહી શકાય કે નિસર્ગવાદ એ વાસ્તવવાદનું જ અતિરેકભર્યું (exaggerated) સ્વરૂપ છે.

યુજિન ઑ'નિલ લિખિત "The Long Day's Journey in to the Night" વાસ્તવવાદી

વાસ્તવવાદનું કેન્દ્રવર્તી લક્ષ્ય મધ્યમવર્ગ અને તેની સમસ્યાઓ છે. જ્યારે નિસર્ગવાદ અધૂરું શિક્ષણ પામેલા નીચલા વર્ગનાં પાત્રો, તેમની હિંસા અને તેમના અનેક પૂર્વગ્રહો સાથેનાં ગૂંગળાતાં જીવનની અંદર સીધી માથાભેર ડૂબકી લગાવે છે! વાસ્તવવાદ ઘણું કરીને નાટકના બાહ્ય ઢાંચાને(structure or form), માળખાંને કે તેનાં સ્વરૂપને લાગુ પડે છે. જ્યારે નિસર્ગવાદ નાટકનાં આંતરિક સારભૂત તત્વ(substance)ને, પાત્રોની ખાસ લક્ષ્ય તરફની ગતિ અને એકદંર વિકાસને, તેનાં અન્ય પાત્રો સાથેના આંતરસંબંધ, એ બધામાંથી આકાર

લેતી ઘટના અને તેની અંતિમ પરિણતિને લાગુ પડે છે. વાસ્તવવાદ જીવનની એકદમ નિકટનું પ્રતિનિધિત્વ-રૂપ છે જ્યારે નિસર્ગવાદ નિરાશા-હતાશાની સીધી કેફિયત(chronicle of despair) આપે છે. આ બંને શૈલીઓમાં આંખે ઊડીને વળગતું એક સમાન લક્ષણ એ છે કે તેમાં ઈશ્વર નામની દૈવી શક્તિની સંપૂર્ણપણે ગેરહાજરી છે. લેખકોનું સમગ્ર લક્ષ્ય કેવળ સાચા, વાસ્તવિક જગત પર જ કેન્દ્રિત છે. અસલમાં નિસર્ગવાદ એ વાસ્તવવાદના જ એક લડાયક દૃષ્ટિકોણ ધરાવતા નિષ્ણાતોએ વિકસાવ્યો છે જેની શરૂઆત એમિલ ઝોલાએ તેના સાહિત્યમાં કરી અને પછીથી તેનાં નાટકોમાં પ્રકૃતિવિજ્ઞાન વિશેના વિચારો ઉમેરીને એ શૈલીને વેગ આપ્યો. 19મી સદીના છેલ્લા અને વીસમી સદીના આરંભના દાયકાઓમાં વાસ્તવવાદી શૈલી પ્રચલિત બની. ઈબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગ પછીના ચેખૉવ, ગોર્કી, બર્નાર્ડ શૉ, ઑસ્કાર વાઇલ્ડ, ગાલ્સવર્ધી, ટેનિસી વિલિયમ્સ, આર્થર મિલર વગેરેનાં નાટકો વાસ્તવવાદી શ્રેણીમાં આવે છે.

6.3 પ્રસ્તુતિગત અને પ્રતિ-પ્રસ્તુતિગત શૈલી

(Presentational and Representational) :

અંગ્રેજી ભાષામાં વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિક શૈલીના વર્ગીકરણને સૂચવતા બીજા બે શબ્દો છે : ‘presentational’ and ‘representational’.

ગ્રીક નાટક “Antigoni” – Presentational

‘Presentational’ એટલે રંગમંચ ઉપર નાટ્યકલા, નાટ્યમાધ્યમને અનુરૂપ એવી ‘નાટકીય’ (અથવા વધુ યોગ્ય શબ્દ)‘નાટ્યલક્ષી’ શૈલીમાં કથાની રજૂઆત.

દાખલા તરીકે સંસ્કૃત નાટકો, ગ્રીક નાટકો, ટાગોર જેવા કવિનાટ્યાકારનાં કાવ્યનાટકો, સંગીત નાટકો, ઉપરાંત આપણને સૌને પરિચિત એવાં આધુનિક નાટકોમાં હયવદન, ઘાસીરામ, કોતવાલ, ચરનદાસ ચોર વગેરે 'presentational' શૈલીમાં આવતાં નાટકો છે. 'Representationl' એટલે વાસ્તવિક દેખાતાં વાતાવરણ વચ્ચે વાસ્તવિક અને સહજ-સ્વાભાવિક અભિનયશૈલીમાં નાટકની રજૂઆત કરવી તે. વિજય તેન્ડુલકરનું 'શાંતતા કૉર્ટ' કે મોહન રાકેશનું 'આધેઅધૂરે', ગિરીશ કર્નાડનું 'તુઘલક' વગેરે વાસ્તવિક શૈલીનાં નાટકો છે. આપણાં તમામ વર્તમાન ગુજરાતી નાટકો વાસ્તવિક શૈલીનાં નાટકો છે જેમાં ઘર જેવું ઘર, રોજબરોજની બોલચાલની ભાષા, વર્તમાનની વેશભૂષા, કુદરતી અભિનય, વર્તમાન સમસ્યા વગેરે આધુનિક, પ્રવર્તમાન ધોરણો મુજબનાં હોય છે જેની સાથે પ્રેક્ષકો તરત જોડાઈ શકે છે.

ભારતીય નાટક ''બાણભટ્ટ કી દંતકથા'' – Representational

6.4 વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિક સંમિશ્રણ (Blending of real unreal) :

અવાસ્તવિક ભજવણીશૈલીનો અર્થ એવો બિલકુલ નથી કે નાટકની કથાવસ્તુ કે નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર પણ સાવ અવાસ્તવિક હોય. એ બિલકુલ શક્ય છે કે નાટકનો હેતુ આજના જ કોઈક વિષયને ચર્ચવાનો હોય, વાસ્તવિક સમસ્યાને જ ધ્યાન પર લાવવાનો હોય પણ માત્ર તેની ભજવવાની શૈલી નાટકીય - 'theatrical' - અવાસ્તવિક હોય. આ અર્થ સમજીએ તો ગ્રીક નાટકો કે સંસ્કૃત નાટકો, આપણાં ગિરીશ કર્નાડ, બાદલ સરકાર કે વિજય તેન્ડુલકર - દરેક સર્જકોની નિસબત તો વર્તમાન સમાજ સાથેની જ છે. દરેકના સર્જકચિત્તમાં આજનો જ સમય, આજના જ પ્રશ્નો અને આજના જ પ્રેક્ષકો રહેલા છે. માત્ર

તાજગીભર્યા અસરકારક 'communication' માટે તેઓ પોતાની નાટ્યશૈલીને એક સાવ જુદો પ્રયોગશીલ કે કલાત્મક વળાંક આપે છે.

બીજું, રખેને કોઈ એવું માની બેસે કે બેમાંથી શ્રેષ્ઠ, કલાત્મક, વખાણવાલાયક અને અપનાવવાલાયક માત્ર ને માત્ર એક અવાસ્તવિક નાટ્યશૈલી જ છે. વાસ્તવિક નાટકોની પણ તેની સંભવિત તાકાત સાથે ભજવાય તો તેમાં પણ એટલી જ સજ્જતા અને કલાત્મકતા રહેલી છે. અને એવી જ રીતે જો અવાસ્તવિક શૈલીની પણ યોગ્ય માવજત કરતાં ન આવડે તો એ માત્ર નાચગાનનો તમાશો જ બની રહે છે અને તેમાંથી ધ્યાન આપવા યોગ્ય કોઈ જ સારા વિચારો સંપાદિત થઈ શકતા નથી. એટલે સમજવાનું એ છે કે આ બેમાંથી એકેય શૈલી ઊંચી કે નીચી નથી. બંનેની પોતપોતાની વિશેષતાઓ છે. બંનેની તેના નાટ્યલેખનને અનુરૂપ જુદી જુદી અસરકારકતા છે. હા, એટલું ખરું કે વાસ્તવિક શૈલીમાં દિગ્દર્શક અને કલાકારોને રોજબરોજની ભાષા, વર્તન, અનુભવો, અવલોકન, પસંદગી વગેરે સરળતાથી કામ આવી શકે છે. જ્યારે 'ઘાસીરામ કોતવાલ' કે 'હયવદન' જેવી નાટ્યકૃતિઓમાં દિગ્દર્શક માટે પોતાના પ્રાદેશિક લોકનાટ્યનો ઊંડો અભ્યાસ-અનુભવ હોવા જરૂરી બની જાય છે. જો દિગ્દર્શક એ શૈલી સંદર્ભે જરૂરી ગણાય એવાં સંગીત-નૃત્ય જાણતો ન હોય, કવિતાથી સંવેદનશીલ ન હોય, લોકનાટ્યો પર પ્રભુત્વ ન હોય, સંગીત કે કાવ્ય કેવા ઘટકોમાંથી યોગ્યની પસંદગી કરી શકવાની ક્ષમતા ધરાવતો ન હોય તો અવાસ્તવિક શૈલીને તે સફળ બનાવી શકતો નથી.

સામે વાસ્તવિક શૈલીમાં પણ ફક્ત બોલવાચાલવાની, પોશાકોની કે અભિનયની વાસ્તવિકતા પર જ ભાર નથી. ઉપલી સપાટી પરની સ્થૂળ વાસ્તવિકતા સર્જવી એકદમ સરળ છે. પણ પાત્રાલેખનોની સૂક્ષ્મ આંટીઘૂંટીઓને કે જટિલતાઓને વાસ્તવિક અભિનય દ્વારા બહાર લાવવી, સંગીત અને પ્રકાશના ઘટકોથી નાટકના અંતર્ગત 'મૂડ'ને વિકસાવવો, હૃદયસ્પર્શી વાતાવરણ સર્જવું, પ્રેક્ષકોને પાત્રો કે પરિસ્થિતિ વચ્ચેના સંઘર્ષની તીવ્ર અનુભૂતિ કરાવવી વગેરે એટલું જ પડકારજનક બની શકે છે. આ માટે દિગ્દર્શકની સમજણ, વાચન, અનુભવ, અવલોકન, દૃષ્ટિ, કલ્પનાશીલતા, સંવેદનશીલતા, વિવિધ ટેક્નિક્સને વાપરવાનો કલાકસબ વગેરે પૂરતા પ્રમાણમાં વિકસેલાં હોવા ઘટે.

ઘણી વાર વાસ્તવિક નાટકોમાં પણ આંશિકપણે અવાસ્તવિક ઘટકોની હાજરી નજરે ચડે છે. ઉદાહરણ રૂપે સ્વ. પ્રવીણ જોશીનાં વિખ્યાત નાટકો 'સંતુ રંગીલી' અને 'વૈશાખી કોયલ'માં વાસ્તવવાદી શૈલી હોવા છતાં ભરપૂર માત્રામાં કાવ્ય અને સંગીતનો પ્રયોગ કરવામાં આવેલો. એવી જ રીતે બીજા

એક નાટક 'સપનાના વાવેતર'માં પ્રવીણ જોશી નાટકના એક પાત્રની સાથે સાથે પ્રવક્તાની ભૂમિકા પણ કરતા હતા. નાટક 'ચંદરવો'ના બે મુખ્ય પાત્રો પ્રોફેસર અને તેના પ્રેમમાં પડેલી યુવતી દરેક દશ્ય બાદ સ્વતંત્રપણે પ્રેક્ષકોને સીધા જ સંબોધિત કરતાં હતાં. આર્થર મિલરના 'Death of a Saleman'માં વિલી લૉમનના વિદેશી ભાઈને દર વખતે ઘરની દીવાલની આરપાર ભેદીને પ્રવેશ કરતો દર્શાવાયો છે. વળી આ પાત્ર ફક્ત વિલીને જ દેખાય છે, બાકીના પરિવાર-સદસ્યો તેને જોઈ શકતા નથી. આમ વાસ્તવિક ગણાતાં નાટકોમાં પણ અવાસ્તવિક તત્ત્વોનું સંયોજન હોઈ શકે. જરૂર માત્ર એટલી જ છે કે આ વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિક તત્ત્વો નાટકની સમગ્રતામાં એકરસ, એકબીજા જોડે સંવાદિતપણે હળીમળી ગયેલાં અનુભવાય.

આર્થર મિલર લિખિત "Death od a Salesman" વાસ્તવ-અવાસ્તવનું મિશ્રણ

એવી જ રીતે અવાસ્તવિક ગણાતાં સંગીત નાટકોમાં, લોકનાટ્યોમાં, ઍબ્સર્ડ શૈલીનાં નાટકોમાં કે કાવ્ય-નાટકોમાં સંવાદ બોલવાની છટા, અભિનય કે હાવભાવમાં અમુક અંશે વાસ્તવિકતાનું સંયોજન હોઈ શકે. અંતે તો નાટકનો હેતુ તેના વિચારોને communicate – સંપ્રેષિત કરવાનો છે. એટલે વ્યાવહારિક લાગે, સ્વીકારવા કે સમજવાયોગ્ય લાગે, પ્રતીતિકર હોય તેવા કોઈ પણ ઘટકોનો ઉપયોગ સમગ્રતાને ધ્યાનમાં રાખીને કરી જ શકાય છે. સવાલ આ તમામ વિવિધ ઘટકોની કલાત્મક સમતુલા જાળવી રાખવા અંગેનો છે. 'સંતુ રંગીલી' નાટકમાં સંનિવેશ આધુનિક દીવાનખંડનો જ હતો. વચ્ચે આવતા સંવાદો પણ ગદ્યશૈલીમાં તેમજ સ્વાભાવિક બોલચાલની છટામાં જ હતા. આમ વાસ્તવિક દશ્યરચના વચ્ચે પણ અવાસ્તવિક ઘટકો ધરાવતાં નાટકો ચોક્કસ સરજી શકાય છે. શેક્સપિયર કે ગ્રીક નાટકો ભજવતી વખતે પણ

નાટકમાં પ્રતીતિકર સંવાદછટા તો જોઈએ જ કે જેની સાથે વર્તમાન પ્રેક્ષકો મનોમન જોડાઈ શકે, તાદાત્મ્ય સાધી શકે, એ પ્રાચીન કળાનાં નાટકોને આજના સંદર્ભમાં સમજી શકે. અવાસ્તવિક એટલે બધું મોંમાથા વગરનું એવો અર્થ કદાપિ ન થાય. ઍબ્સર્ડ શૈલીના 'Waiting For Godot' જેવાં નાટકોમાં પણ સંવાદ બોલવામાં વાસ્તવિક વાક્છટાથી બહુ દૂર નથી જવાનું. બેકેટની ભાષામાં જ એ અનોખી છટા છે જે વાસ્તવિક ઢબે બોલવા છતાં તેનો ગર્ભિત અર્થ પ્રગટ કરી શકે છે. નટદિગ્દર્શક પાત્રાલેખનને ઊંડાણથી સમજ્યા હોય તો વાસ્તવિક શૈલીમાં બોલવા છતાં નાટકના અમૂર્ત અસંબદ્ધ વિચારોને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડી જ શકાય છે.

શેક્સપિયર લિખિત "King Lear" – વાસ્તવ-અવાસ્તવનું મિશ્રણ

6.5 પ્રશિષ્ટ શૈલી (Classical style) :

અહીં એક વાત નોંધવી જોઈએ કે ક્લાસિકલ ગણાતાં નાટકોની ભજવણી, તેનો અભિનય અને સંવાદશૈલી ઘણી બધી રીતે જુદાં પડે છે. વાસ્તવિક દીવાનખંડનાં નાટકોમાં જે રીતે પાત્રો રોજબરોજની ભાષામાં બોલાતા સંવાદો બોલે છે એવા જ લય, લહેકા અને આરોહઅવરોહ સાથે ક્લાસિકલમાં પણ સંવાદ બોલીએ અને દીવનાખંડમાં જે રીતે હાલીએ-ચાલીએ તે જ રીતે જો સંસ્કૃત કે ગ્રીક નાટકોમાં પણ ક્રિયાઓ કરીએ તો એ પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ નાટકોનું આંતરિક સ્વરૂપ તેના પૂરાં શક્તિ અને સૌંદર્ય સાથે પ્રગટ થઈ શકતું નથી. પ્રથમ તો ક્લાસિકલનાં પાત્રો સામાન્ય પાત્રો નથી. આ પાત્રો પદથી, બુદ્ધિથી,

ખાનદાનથી, સત્તાથી અપેક્ષાઓ અને આદર્શોથી સામાન્ય મનુષ્યો કરતાં ઘણાં ઊર્ધ્વ સ્તરે છે. તેમની ભાષામાં કાવ્યતત્વ છે, દાર્શનિકતા છે, તેમનાં ચરિત્રમાં પણ ઉદાત્તતા અને ભવ્યતા છે. આ નાટકોનાં પાત્રો રોજબરોજના ક્ષુલ્લક દુન્વયી પ્રશ્નોમાં નથી અટવાયાં. તેમના પ્રશ્નો કે આપત્તિઓ વ્યક્તિગત હોવા છતાં વિશાળ અર્થમાં લઈએ તો વૈશ્વિક છે.

યુરિપિડીઝ લિખિત ગ્રીક નાટક "Medea" કલાસિકલ શૈલી

ગ્રીક નાટકોનાં મુખ્ય પાત્રોને 'larger than life' કહ્યાં છે. એટલે કે સાધારણ જીવનથી અનેકગણા વિશાળ અને ભવ્ય. કારણ કે આ પાત્રો કુદરત સાથે, પ્રારબ્ધ સાથે, અન્ય વ્યક્તિ સાથે કે પોતાની જાત સાથે સંઘર્ષમાં મુકાયાં છે. આ નાટકોની લેખનશૈલી અને પાત્રાલેખનની જ માંગ છે કે નટો તેમના સંવાદો ધીમી ગતિએ, ખાસ લય સાથે, શબ્દોને ચોખ્ખા સ્પષ્ટ ઉચ્ચારીને, યોગ્ય વજન અને પૂરા આવેગ સાથે બોલે. વાક્છટાને અનુરૂપ જ હાથનો સંયમિત ઉપયોગ કરે, ઊભા રહેવામાં, હાલવાચાલવામાં, ચહેરાના હાવભાવમાં એક અનન્ય ગૌરવ, આત્મવિશ્વાસ અને મક્કમતા પ્રગટ કરે.

કહેવાય છે કે ગ્રીક નાટકોમાં બોલતાં પાત્રો ત્રણ જ હતાં. જુદાં જુદાં મહોરાં પહેરીને તેઓ વિવિધ પાત્રો ભજવતાં. બાકીના કલાકારો સહયોગીઓ હતા જેમના ભાગે સ્વતંત્ર સંવાદો નહોતા પણ સમૂહમાં બોલીને કે ગાઈને પ્રતિભાવ આપતા. ગ્રીક રંગમંચ પર કોરસ(સમૂહગાન)નું બહુ મહત્વ હતું. કોરસનો વડો સૂત્રધારનું કામ કરતો. પાત્ર સાથે કે પ્રેક્ષકો સાથે સંવાદ કરતો. ક્યારેક એકાદ પાત્ર પણ ભજવી નાખતો. આ ગ્રીક નાટકને આજે ભજવીએ ત્યારે તેની અસલ

પૌરાણિક ભજવણીને યથાવત્ અનુસરવાની કોઈ જરૂર નથી. આજે આપણે જેટલાં પાત્રો હોય એટલા નટો લાવી શકીએ છીએ. કોરસના સંવાદોમાં પણ સમૂહને બદલે વ્યક્તિગત સંવાદ બોલાવી શકીએ છીએ. કથાગાયન રાખવું કે નહીં, અથવા રાખવું તો કેટલું રાખવું, કેવી રીતે રજૂ કરવું વગેરેમાં આપણી કલ્પનાશીલતાને ખપમાં લઈ શકીએ છીએ. મહોરાંઓના ઉપયોગ બાબતે પણ દિગ્દર્શક નિર્ણય લઈ શકે છે. અપેક્ષા માત્ર એટલી જ રહે છે કે ગમે તે શૈલી અપનાવો – ગ્રીક નાટકની અસલી તાકાત, સૌંદર્ય, કાવ્યમયતા, કલાત્મકતા, ભવ્યતા, દિવ્યતા વગેરેને વર્તમાન ભજવણીમાં પૂરેપૂરી અભિવ્યક્તિ મળવી જોઈએ. જો એ બધું ન કરવું હોય અને વાસ્તવિક શૈલીને જ અનુસરવી હોય તો ગ્રીક નાટકની જ પસંદગી શા માટે કરી એવો પ્રશ્ન કોઈ વાજબી રીતે પૂછી શકે છે.

સંસ્કૃત નાટકો ગ્રીક નાટકોની જેમ હજારોના સાધારણ જનસમૂહો સમક્ષ નહીં પણ મર્યાદિત સંખ્યાના કેળવાયેલા પ્રેક્ષકો સમક્ષ રાજાઓનાં ખાસ નાટ્યગૃહોમાં રાજા, દરબારીઓ અને વિદ્વાનોની ઉપસ્થિતિમાં ભજવાતાં. ગ્રીકથી વિપરીત સંસ્કૃત નાટક 'Mass' નહીં, પણ 'Class' માટેનું થિયેટર હતું. સંસ્કૃત રંગમંચ પર આજના જેવો મુખ્ય પડદો(main curtain) નહોતો. પાત્રના આગમનને ઉપસાવવા થોડી વાર માટે 'યવનિકા'(પડદા)નો ઉપયોગ થતો. રંગમંચ બે ભાગમાં વહેંચાયેલું. રંગમંચના આગળના ભાગને રંગપીઠ કહેતા અને પાછળના વચ્ચેના ભાગમાં સહેજ ઊંચા પ્લૅટફૉર્મ પર જ્યાં ગાયકો-વાદકો બેસતા એ સ્થળને રંગશીર્ષ કહેવાતું. એની પાછળનો ભાગ નેપથ્ય કહેવાતો. નાટકનો આરંભ નાંદી પ્રાર્થનાથી થતો અને અંત ભરતવાક્ય ગવાઈને થતો. શરૂમાં સૂત્રધાર, વિદૂષક કે નટી આવીને નાટકની પ્રસ્તાવના બાંધી આપતા. સંસ્કૃત નાટકોમાં ગદ્ય અને પદ્ય બંનેનો ઉપયોગ થતો. એ ઉપરાંત કાવ્યો, મંત્રો કે શ્લોકો, ગીતસંગીત વગેરેને સ્થાન હતું. સંસ્કૃત નાટકના નાયકો ઉમદા આદર્શરૂપ હતા. આ નાટકોની ભજવણી નાટ્યશાસ્ત્રમાં વિસ્તારથી વર્ણવેલા નિયમોનુસાર કરવામાં આવતી. નાટકમાં આજના જેવા કોઈ વાસ્તવિક સેટ્સ કે ચીજવસ્તુઓ અપેક્ષિત નહોતી. સ્થળ- પરિવર્તન સૂચવવા માટે નહોતી સેટની મદદ કે નહોતી પ્રકાશનિયોજનની મદદ. પાત્ર રંગમંચ એકાદ્બે વાર ગોળ ગોળ ફરી, ઊભો રહીને બોલે કે 'હું મહેલથી ચાલીને બાગમાં પહોંચ્યો' એટલે પ્રેક્ષકો સ્વીકારી લે. ફળફૂલ, લતાવેલ, પક્ષી કે ભમરાની કલ્પના પણ નટના માઈમ મૂકઅભિનય દ્વારા જ મંચ પર પ્રગટ થતી. નટ અશ્વ કે રથ પર સવાર થઈને પ્રવેશ કરે છે તેમ દર્શાવવા નટનો આંગિક અભિનય અને મુદ્રાઓ જ પર્યાપ્ત હતાં.

એટલે જ સંસ્કૃત નાટકમાં વાચિક, આંગિકની સાથે સાથે સેટ્સ અને અન્ય મંચસામગ્રીને દર્શાવવા 'આહાર્ય અભિનય' શબ્દપ્રયોગ થાય છે કારણ કે સંસ્કૃત નાટકમાં અભિનયની મદદથી જ આહાર્ય એટલે કે સેટ્સ અથવા સ્થળ-સામગ્રીનું સૂચન પ્રેક્ષકોને મળી જાય છે. આનો એક અર્થ એ પણ છે કે સંસ્કૃત નાટકમાં કલ્પનાશીલ તેમજ કુશળ નટો હતા એવી જ રીતે પ્રેક્ષકોમાં પણ એટલી જ ઊંચી કલ્પનાશીલતા અપેક્ષિત હતી. જે નટોના આહાર્ય અભિનયને પામી શકે, બિરદાવી શકે. ભારતીય શાસ્ત્રીય નૃત્યોમાં આવતી અનેક હસ્તમુદ્રાઓ, ચહેરાના હાવભાવ, આંખોનો ઉપયોગ, અંગચેષ્ટાઓ, ઊભા રહેવાની કે ચાલવાની સ્થાન-સ્થિતિ-રચના, બધામાં એક સુંદર કલાત્મક શૈલીબદ્ધતા કે ઔપચારિકતા હતાં. એ તમામનો ઉલ્લેખ નાટ્યશાસ્ત્રમાં છે. એમાંના ઘણા નિયમો નાટ્યકલામાં પણ અનુસરવામાં આવતા. આજે સંસ્કૃત નાટક ભજવતી વખતે ભલે આપણે પ્રાચીન પરંપરાને ન અનુસરીએ પણ આ નાટ્યશૈલીનાં લેખનને અનુરૂપ કોઈ એવી કલ્પનાશીલતા વિકસાવવી જોઈએ કે જે નાટકનાં સત્વ અને સૌંદર્યને પ્રગટ કરે.

કાલિદાસ લિખિત ''શાકુન્તલમ્'' કલાકિસકલ શૈલી

6.6 લોકનાટ્યશૈલી (Folk Style) :

આપણા દેશમાં અખિલ ભારતીય નાટ્યશૈલી જેવી કોઈ સર્વસામાન્ય

નાટ્યશૈલી છે જ નહીં. જે છે તે જુદાં જુદાં પ્રાદેશિક લોકનાટ્યો છે, લોકસંગીત છે, લોકનૃત્યો છે અને પ્રત્યેક પ્રાદેશિક ભાષાનું પોતપોતાનું આગવું લોકકથાસાહિત્ય છે. જેમ કે ઉત્તર ભારતમાં નૌટંકી, મહારાષ્ટ્રમાં તમાશા, ગુજરાતમાં ભવાઈ, રાજસ્થાનમાં ખયાલ અને ગૌરી, બંગાળમાં જાત્રા, કર્ણાટકમાં યક્ષગાન, આંધ્રમાં તેરુકૂટટુ, ઓરિસામાં મયૂરભંજ, ઉત્તરપૂર્વમાં મણિપુરી પારંપરિક કલાઓ વગેરે. આઝાદી પછી લખાયેલાં કેટલાંય આધુનિક નાટકોની ભજવણીમાં આ જુદી જુદી લોકનાટ્યશૈલીના ઘટકો વણાયેલા છે. ઉદાહરણ તરીકે ગિરીશ કર્ણાડના વિખ્યાત નાટક 'હયવદન'માં કર્ણાટકના દશાવતાર અને યક્ષગાનના અંશો છે. વિજય તેન્ડુલકરના 'ઘાસીરામ કોતવાલ'માં મહારાષ્ટ્રના તમાશા લોકનાટ્યનાં ગીતો, પહેરવેશ અને નૃત્યો છે. હબીબ તનવીરના છતીસગઢી લોકનાટ્ય 'ચરનદાસ ચોર' અને 'મોર નામ દામાદ, ગાંવ કા નામ સસુરાલ'માં છતીસગઢી લોકકલા અને 'પાંડવાણી' જેવા ગીતસંગીતનો સમાવેશ થાય છે. ગુજરાતી નાટક 'જસમાઓડણ'(લે. શાંતા ગાંધી) અને 'મેનાગુર્જરી'(લે. રસિકલાલ છો. પરીખ) માં ભવાઈનો ઉપયોગ થયો છે. રવીન્દ્રનાથનાં અનેક નાટકોનાં પાત્રાલેખનો તેમજ ગીતસંગીતમાં બંગાળી લોકનાટ્ય જાત્રાના અંશો નજરે ચડે છે.

વિજય તેન્ડુલકર લિખિત ''ઘાસીરામ કોતવાલ'' (તમાશા લોકનાટ્ય)

અગાઉ લોકનાટ્યોમાં કે સંસ્કૃત નાટકમાં કે પ્રાચીન નાટકોમાં આજના જેવો મુખ્ય પડદો નહોતો. વાસ્તવવાદી વાતાવરણ સર્જવાની કોઈ જ ભ્રમણા નહોતી. લોકનાટકોમાં તો નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચે પ્રત્યક્ષ અને અનૌપચારિક સંબંધ હતો. પ્રેક્ષકો બરાબર જાણતા હતા કે તેઓ વાસ્તવિક જીવન નથી જોઈ રહ્યા પણ માત્ર નાટકની ભજવણી જોઈ રહ્યા છે.

6.7 પ્રતીકવાદી શૈલી (Symbolic style) :

લેખન-ભજવણીની બીજી એક શૈલી છે પ્રતીકવાદી શૈલી. પ્રતીકવાદી લેખકો તેમની કૃતિઓમાં લાગણીઓ તેમજ ભાવનાઓની અભિવ્યક્તિ ઇચ્છે છે. દુનિયાના સૌથી મોટા સફળ પ્રતીકવાદી લેખક તરીકે બેલ્જિયમનો મૉરિસ મેટરલીંક ખૂબ જાણીતો છે. પ્રતીકવાદ એટલે સ્વપ્નસમી સિનસિનૅરીઝ અને અભિનય, તથા નાટકના પ્લૉટમાં આવતી કલ્પનાશીલ ઘટનાઓ અને પરિસ્થિતિઓ, ભાષામાં સુંદર કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ. પરંતુ પાત્રોનાં સ્વપ્નો અને તેમની કાલ્પનિક સૃષ્ટિની ભીતરનાં માનસપટ પર મુકાતો ભાર પ્રતીકવાદી રંગમંચની મુખ્ય લાક્ષણિકતા છે. પ્રતીકવાદી નાટકોમાં પ્રયોજાતી મંચસજ્જા(સેટ્સ) અને ચીજવસ્તુઓ પણ વાસ્તવવાદીવિરોધી કે બિનનિસર્ગવાદી અર્થ પ્રગટ કરનારી હોય છે. મોટાભાગે તે સમાજમાં પ્રવર્તમાન મૂલ્યો અને લાગણીઓને જુદા જુદા પ્રતીક રૂપે વ્યક્ત કરે છે. કલામાં પ્રતીકવાદ ગર્ભિતપણે એક ઉચ્ચતર, આધ્યાત્મિક અભિવ્યક્તિ સૂચિત કરે છે અને દશ્યાત્મક સાધનો કે રૂપકોની મદદ વડે પ્રેક્ષકોને ઊંડો ભાવનાત્મક અનુભવ કરાવવાનું લક્ષ્ય ધરાવે છે. એક શબ્દ જે કંઈ વ્યક્ત કરે છે તેના કરતા પ્રતીક એ જ વાતને અનેકગણી વધારે અસરકારકતાથી વ્યક્ત કરી શકે છે. અને સામાન્ય રીતે તેનો ઉપયોગ ત્યારે જ કરવામાં આવે છે કે જ્યારે ઉપલી સપાટી પર દેખાતા તેના અર્થથી કંઈક નોખી જ વાત રજૂ કરવાની હોય. નાટકોમાં પ્રયોજાતો પ્રતીકવાદ પાત્રો, રંગો, ક્રિયાઓ, વસ્ત્રો અને ચીજવસ્તુઓ દ્વારા પ્રગટ થાય છે.

મેટરલીંક લિખિત "The Blue Bird" પ્રતીકવાદી નાટક

આપણાં આધુનિક નાટકો વાસ્તવવાદી છે, નિસર્ગવાદી છે કે પ્રતીકવાદી છે? આધુનિક નાટકો વાસ્તવમાં એકેયને યથાવત નથી અનુસરતાં. નાટક તેમજ તેની ભજવણીનો ઢાંચો લાગે છે તો વાસ્તવિક - સામ્પ્રત પ્રશ્નો, આજનાં પાત્રાલેખનો, વાસ્તવિક દૃશ્ય-રચના, બોલચાલની સાધારણ ભાષા, સહજ-સ્વાભાવિક અભિનય, પ્રેક્ષકો તરત જોડાઈ શકે, તાદાત્મ્ય સાધી શકે એવી જિવાતા જીવનની ભજવણી વગેરે. આ બધું છતાં આપણે આપણી રજૂઆત એકદમ વાસ્તવિક નથી. આજકાલ નાટક અને ફિલ્મના ધંધાદારી કલાકારો ખુલ્લી રીતે કહે છે તેમ તેઓ સપનાં વેચે છે. આ કલાકારો સપનાંના સોદાગરો છે. આ નાટકોમાં ન તો કોઈ ગંભીર અર્થ છે, ન તો કશું ઊંડાણ છે કે ન તો તેમનો એવો કોઈ જ ઇરાદો છે. વાસ્તવવાદ-નિસર્ગવાદની ચર્ચા વખતે એક વાર બર્નાર્ડ શૉએ પણ મક્કમપણ કહેલું કે ‘આજનો સમય અતિનિર્ણાયક છે જેમાં રોમાન્સ નહીં, પલાયનવાદ નહીં, પણ વૈજ્ઞાનિક પ્રાકૃતિક ઇતિહાસ આપણાં સાહિત્યનો પાયો બનવો જોઈએ. કારણ કે માણસોમાં ઊંડા પેસી ગયેલા પૂર્વગ્રહો આ વૈજ્ઞાનિક પ્રાકૃતિક ઇતિહાસ જોડે કોઈ જ રીતે સુસંગત નથી. એટલે સમાજની ચાલુ પરિસ્થિતિમાં બદલાવ લાવવા પ્રેક્ષકોને ભારે આકરા અને હિંસક આઘાતો આપવાની આવશ્યકતા છે.’ શૉની આ વાતને જો ગંભીરતાથી સમજવામાં આવે તો બહુ સ્પષ્ટ કહી શકાય છે કે એવા વાસ્તવવાદ કે નિસર્ગવાદ સાથે આપણો કોઈ જ સંબંધ નથી.

પ્રતીકવાદની લાંબા ગાળાની શ્રેષ્ઠ અસરો બિન-વાસ્તવવાદી નાટકો પર નહીં પણ દરેક શ્રેણીના વાસ્તવવાદી રંગમંચ પર પડી. અને તેમાંય મોટું પ્રદાન સન્નિવેશકારો(Scenic Designers) તેમજ નાટ્યદિગ્દર્શકોનું હતું. કલાકારોને પણ એક વાત સમજાઈ ગઈ કે ‘Make Believe’(કશુંક ધારી લઈને ચાલવાની) તેમની રંગમંચ કળામાં ઠોસ વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ કરવાનો નાટ્યકારનો પ્રયાસ એકદમ બિનજરૂરી, અતાર્કિક, કંઈક અંશે હાસ્યાસ્પદ અને નાટક જેવા એક સર્વોચ્ચ કલાસ્વરૂપના અર્થમાં નર્યા બગાડરૂપ હતો. તેમની દલીલ મુજબ ચોથી દીવાલ આખરે તો એક ખાલી અવકાશ રૂપે જ છે. દુનિયાભરના કલાકારો કોઈ પણ ભાષાનું નાટક પોતાને ત્યાં ભજવે ત્યારે પોતાના પ્રેક્ષકો સમજી શકે તે જ ભાષા અને અભિવ્યક્તિમાં ભજવે છે. આમ ધીમે ધીમે મોટા ભાગના નટ-દિગ્દર્શકોએ પરંપરાગત રીતે જડ અને ચુસ્ત બની ગયેલી વાસ્તવવાદી શૈલીને તિલાંજલિ આપી અને વિવેકપુરઃસરનો, પોતાની પસંદગી પ્રમાણેનો, માત્ર ખપપૂરતો વાસ્તવવાદ(Selective Realism) અપનાવ્યો.

6.8 નાટકીય શૈલી (Theatreical style) :

20મી સદીના શરૂના દાયકામાં વાસ્તવવાદના વિરોધમાં નાટકીયવાદ (Theatricalism) પ્રચલિત બન્યો. સૉવિયેત રશિયાના ત્રણ દિગ્દર્શકોએ તેના વિકાસમાં મહત્વનો ફાળો આપ્યો : મૅયરહૉલ્ડ, વખ્તાંગૉવ અને તૈરૉવ. મૅયરહૉલ્ડનો ચિત્રાત્મક સંરચનાવાદ (Scenic Constructivism) અને તેમની સરકસની અંગકસરતો કે શારીરિક કરતબોને મળતી આવતી નાટ્ય-નિર્માણ શૈલી તેમની બધી જ રંગમંચીય રજૂઆતોની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતા બની ગઈ. 1930ના ગાળામાં જ્યારે રશિયામાં સામાજિક વાસ્તવવાદની લોકપ્રિયતા ટોચે હતી ત્યારે દિગ્દર્શક મૅયરહૉલ્ડે તેનાં શ્રેણીબદ્ધ નાટકોનાં રિહર્સલ દરમિયાન બાયૉમિકૅનિક-શૈલીને વિકસાવવા પ્રયત્નો કર્યા. બાયૉમિકૅનિક ટૅક્નિકમાં નટને શરીરને લચીલું, સ્થિતિસ્થાપક અને શિસ્તબદ્ધ બનાવવાની જબરદસ્ત તાલીમ આપવામાં આવતી. તેમાં સરકસમાં જોવા મળતાં જિમ્નાસ્ટિક્સ અને એક્રોબેટિક્સનો સમન્વય હતો.

મૅયરહૉલ્ડ : Theatrical – નાટકીય શૈલી

મહાન નાટ્યગુરુ સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના હોનહાર શિષ્ય મૅયરહૉલ્ડ કહે છે કે રંગમંચ આખરે રંગમંચ છે, રંગમંચ એ સાચેસાચું જીવન નથી. 'Slice of life' એકદમ નકામી, બિનજરૂરી વિભાવના છે. લોકોએ પણ સમજવું જોઈએ કે આ માત્ર રંગભૂમિ છે અને કેવળ અભિનય કરતા નટો છે. અલબત્ત, સ્ટાનિસ્લાવસ્કીની માફક મૅયરહૉલ્ડ પણ ગંદી બેહૂદી નાટકીયતા(vulgar theatricality)ના વિરોધી હતા. પરંતુ તેમણે 'નાટકીયતા'ને એક વિધિવત્ રંગમંચીય સાધન ગણીને ખપમાં લીધી. તેમના મતે ગંદી ભદ્દી નાટકીયતાને નાબૂદ કરવા રીતિબદ્ધ રંગભૂમિ(stylized theatre) સ્થાપવાની જરૂર હતી. મૅયરહૉલ્ડે નટો પાસે શરીરની અવનવી સ્થિતિઓ(poses, postures, gestures, compositions and movements including acrobatics) રચતા જઈને એ ખોળી કાઢ્યું કે અમુક ખાસ લાગણીઓ અથવા પાત્રાલેખનો સ્પષ્ટ કરવામાં અમુક પ્રકારની શારીરિક અભિવ્યક્તિ મદદગાર બની શકે છે. આ અભિનયશૈલીને તેણે 'બાયૉમિકેનિક્સ' નામ આપ્યું. મૅયરહૉલ્ડ નાટકમાં સંવાદોને, શબ્દોને બહુ અગત્ય નહોતા આપતા. શબ્દને બદલે તેઓ પાત્રના આંતરિક ભાવોને, આશાઓને, પાત્રના ઇરાદાઓને – નૃત્ય જેવી રંગમંચીય ક્રિયાઓ દ્વારા પ્રગટ કરતા હતા. એ તો કહેતા કે, ''શબ્દો(text) તો કેવળ અભિનયરૂપી વસ્ત્રની કિધાર પર ગૂંથેલી ભાત(design) જેવા છે, એ સ્વયં વસ્ત્ર નથી. ખરી અભિવ્યક્તિ ભાષાની નથી, આંતરિક સત્વ-(subtext)ની છે અને આ આંતરિક સત્વ રંગમંચીય કલામાધ્યમથી વ્યક્ત થાય છે.'' રશિયામાં તે કાળે 'બાયૉમિકૅનિક્સ'ની અસરકારકતા ભલે ખતમ થઈ પણ આગળ ઉપર ગ્રોટોવ્સ્કી અને રિચાર્ડ શેખનર જેવા દિગ્દર્શકોએ વિકસાવેલ 'Physical Theatre' મૅયરહૉલ્ડની આ જ ટૅક્નિકથી પ્રભાવિત થયેલું.

બીજા એક રશિયન નાટ્યકાર વખ્તાંગૉવે પણ કહેલું કે ''The 'slice of life' means theatre must die. રોજિંદા જીવનની સચ્ચાઈ કે વાસ્તવિકતા દર્શાવવા (સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના) મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરે ઉપયોગમાં લીધેલી રીતિનીતિઓમાં ક્યાંય 'આર્ટ' નહોતી ! કારણ કે તેમાં કશું જ સર્જનાત્મક નહોતું. તેમાં માત્ર જીવનના દૈનિક વ્યવહારો અને આસપાસની ઝીણી ઝીણી વિગતોની મદદથી કરવામાં આવેલું કુશળ નિરૂપણ હતું. હું તેને ફક્ત 'કલ્પનાશીલ વાસ્તવવાદ'(imaginative realism) કહીશ.'' વખ્તાંગૉવ કહેતો કે, ''નિસર્ગવાદ એ ફક્ત એક પ્રકારે 'છબીકલા' (photography) છે. કોઈ પણ વાસ્તવવાદી છબીકાર કૅમેરામાં જે જુએ છે તેમાંથી જ અગત્યનો તેમજ અર્થપૂર્ણ લાગતો ભાગ પસંદ કરી તેની છબી ઉતારે છે. તેવી જ રીતે હરકોઈ

વાસ્તવવાદી કલાકાર વાસ્તવિક લાગતી ઘટના કે દશ્યમાંથી મહત્વનો તેમજ સારભૂત લાગતો ટુકડો પસંદ કરીને તેના પર કામ કરે છે. આમ રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદ એટલે વાસ્તવિકતાનું પસંદગીનું સ્વરૂપ અથવા સમાધાનકારી સ્વરૂપ(selective realism or compromised form.) જે પ્રકારનાં સ્વરૂપની મને તલાશ છે તે કદાચ મારા મતે Imaginative Realism છે.'' વખ્તાંગૉવ માનતો હતો કે ''Stage is after all a stage and not a life. 'slice of life' is useless concept. People should know that this is theatre, these are actors.''

વખ્તાંગૉવ પછીના બીજા એક રશિયન દિગ્દર્શક તૈરૉવના રંગમંચ પર પરંપરાગત શૈલીથી ચીતરેલાં કોઈ જ સીનસીનેરી નહોતાં, કોઈ સજાવટ કે સુશોભન નહોતાં. ખાલી રંગમંચ પર ફક્ત જુદી જુદી ઊંચાઈ પર બનાવેલા અને પરસ્પર જોડીને ઊભા કરેલા ઘનાકાર ભૌમિતિક આકાર(cube)ના માંચડા હતા. સન્નિવેશ સંદર્ભે તેની શૈલી 'Cubism' વર્ગમાં આવતી હતી. તેણે નાટકમાં કેન્દ્રવર્તી કાર્યમાં સહાયરૂપ બને તેવા 'functional sets' બનાવરાવ્યા. રંગમંચ પ્રતિ તૈરૉવનો અભિગમ નાટ્યગુરુ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના અનુયાયીઓથી એકદમ ઊલટો, એટલે કે વાસ્તવવાદ-વિરોધી અને શૈલીબદ્ધ(stylized) હતો. સન્નિવેશ તૈયાર કરાવતાં પહેલાં તૈરૉવ પ્રયોગશીલ ડિઝાઇનરોનાં સલાહ સૂચન લેતો. તેનો આગ્રહ રહેતો કે મંચસજ્જાના વિવિધ ઘટકોની આપસમાં એકતા અને સંવાદિતા જળવાઈ રહે.

6.9 અભિવ્યક્તિવાદી શૈલી (Expressionistic) :

અભિવ્યક્તિવાદી શૈલી સૌપહેલાં જર્મનીમાં 1912થી વિકાસ પામી અને 1921 સુધી તેનું આકર્ષણ રહ્યું. શરૂમાં તે સાહિત્ય તથા ચિત્ર અને શિલ્પ જેવી દશ્યકળાઓમાં દાખલ થઈ અને પછી રંગભૂમિ પર પણ લોકપ્રિય બની. વાસ્તવવાદથી વિપરીત એવી આ શૈલી અત્યંત આકર્ષક અને અસરકારક હતી પણ વિવિધ કારણોસર અલ્પાયુ નીવડી. અભિવ્યક્તિવાદી નાટકોમાં આવતાં સ્વપ્નો જેવાં દશ્યોને કારણે ઘણા લોકો આને અતિવાસ્તવવાદી(surrealism) શૈલીના પર્યાયરૂપ પણ માને છે. 20મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પણ એ માન્યતા પ્રચલિત રહી કે અભિવ્યક્તિવાદી(Expressionist) હોવું એટલે આધુનિકતાવાદી(Modernist) હોવું. અભિવ્યક્તિવાદી શૈલી તેની પૂર્વેની વાસ્તવવાદી અને નિસર્ગવાદી શૈલીના વિરોધમાં બળવા રૂપે ઉદભવેલી. અભિવ્યક્તિવાદની અસર અત્યંત પ્રબળ હતી. અભિવ્યક્તિવાદ પાછળનો તર્ક એવો હતો કે વાસ્તવવાદ ફક્ત

સપાટી પરની વાસ્તવિકતા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. જ્યારે અભિવ્યક્તિવાદ નાટકનાં પાત્રોની કે માનવજાતની અંતરતમ વાસ્તવિકતાને બહાર લાવે છે. યુરોપની તત્કાલીન કુટુંબવ્યવસ્થા, ઔદ્યોગિકીકરણ, જથ્થાબંધ આર્થિક ઉત્પાદન, યુદ્ધ વગેરેના સંદર્ભમાં સામાજિકરાજકીય અશાંતિ અને અસંતોષને અસરકારકપણે બહાર લાવવાનું કામ અભિવ્યક્તિવાદે કર્યું.

જર્મનીમાં અભિવ્યક્તિવાદ વિધિવત્ વિકસ્યો તે પહેલાં કેટલાક નાટ્યકારોએ આ શૈલીમાં નાટકો સર્જેલાં જેમાં જ્યાર્જ બુખનરનું 'Woyeck'(1879), ફ્રેન્ક વિડેકિંધડનું 'Spring Awakening'(1891) અને ઑગસ્ટ સ્ટ્રીન્ડબર્ગનું 'A Dream Play'(1901) અગત્યનાં છે. 1930 પછી બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે પોતાની આગવી એપિક શૈલી મારફતે અભિવ્યક્તિવાદને એક નવા જ સ્વરૂપમાં ખીલવ્યો અને ભારત સહિત દુનિયાભરના રંગકર્મીઓને જબરદસ્ત રીતે આકર્ષ્યા. પાછળથી આ શૈલીનો વિકાસ યુરોપ અને અમેરિકામાં પણ થયો. આઇરિશ નાટ્યકાર સીન ઑકેસીથી માંડીને અમેરિકન લેખક યુજિન ઓ'નીલ જેવા પ્રસિદ્ધ નાટ્યકારોએ અભિવ્યક્તિવાદ અપનાવ્યો. અભિવ્યક્તિવાદનો વિકાસ વર્તમાન સભ્યતાની યાંત્રિક પ્રકૃતિ(mechanistic nature) તરફથી આપણી સભાનતા સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલો.

સ્ટ્રીન્ડબર્ગ લિખિત "A Dream Play" – અભિવ્યક્તિવાદી શૈલી

વાસ્તવવાદી રંગભૂમિમાં બધો જ ભાર ભૌતિક અથવા સ્થૂળ વાસ્તવિકતા પર મૂકવામાં આવેલો. પરિચિત ફર્નિચર સાથેનો સજાવેલો દીવાનખંડ, જાણીતી વપરાશની ચીજવસ્તુઓ, તે સમયના પોશાકો, સાધારણ બોલચાલના સંવાદો વગેરે સામાન્યતઃ વાસ્તવવાદમાં ગણાતા સ્થૂળ ઘટકો હતા. પરંતુ અભિવ્યક્તિવાદી રંગભૂમિની ભૂમિકા છે મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદ(Psychological Realism). ફર્નિચર કે કપડાંમાં દેખાતો સ્થૂળ વાસ્તવવાદ નહીં પણ

વ્યક્તિની ચિંતા, પીડા, માનસિક સંઘર્ષ, અર્થાત્ માણસનાં મનની ભીતર રહેલો વાસ્તવવાદ. અને એટલે જ અભિવ્યક્તિવાદમાં વાસ્તવવાદી સન્નિવેશ પણ પડતો મૂકવામાં આવ્યો. તેમાં ઇરાદાપૂર્વક અપરિચિત ઘટકો ઉમેરવામાં આવ્યાં. ક્યારેક તો તે એટલાં બધાં અપરિચિત કે જોનારને તે એકદમ નાટકીય(theatrical) કે અવાસ્તવિક જ લાગે. રંગમંચ પર અજબગજબની કાલ્પનિક દુનિયાનો પ્રેક્ષકોને આભાસ કરાવે ! અભિવ્યક્તિવાદી નાટકોમાં સ્વપ્ન જેવું(dream-like) અતિવાસ્તવવાદી(surreal) વાતાવરણ સર્જવામાં આવ્યું, નાટકની વિષયવસ્તુને અનુરૂપ ભય અને તીવ્ર અસંતોષની દુઃસ્વપ્નસમી લાગણીઓથી પ્રેક્ષકો પર ભાવનાત્મક પ્રભાવ પાડવામાં આવ્યો.

એક રીતે વિચારીએ તો અભિવ્યક્તિવાદ એકદમ નવો વિચાર કે નવી શૈલી નથી. જિજ્ઞાસુઓ તેનાં મૂળ સદીઓ પહેલાંના ગ્રીક નાટકો અને શેક્સપિયરનાં નાટકોમાં પણ જોઈ શકશે. આ નાટકોમાં પાત્રનાં મનમાં ચાલી રહેલ દ્વિધા કે જટિલ વિચારોને વ્યક્ત કરવા વિવિધ મહોરાંઓ(Masks)નો ઉપયોગ કરવામાં આવતો. શેક્સપિયરના 'મેકબૅથ'માં આવતી ડાકણો અભિવ્યક્તિવાદી લક્ષણો જ દર્શાવે છે. વાસ્તવિકતા એ છે કે માણસો તેનાં અસલી જીવનમાં ખાનગી અને જાહેર એમ બે પ્રકારનાં મહોરાં ઓઢીને જીવે છે અને આ રૂઢિપ્રયોગને તાશ કરવા યુજિન ઓ'નીલે પણ તેનાં નાટકો 'The Emperor Jones' અને 'The Great God Brown'માં પાત્રોને મહોરાં પહેરાવેલાં. તેવી જ રીતે નાટ્યકાર આર્થર મિલરે 'The Death of a Salesman'માં ફિલ્મોમાં જોવા મળતી 'ફ્લેશબૅક' તરકીબ પ્રયોજેલી. તેનું મુખ્ય પાત્ર વિલી લૉમન ભૂતકાળમાં સરી પડી તેના ભાઈ સાથેની એક ઘટના યાદ કરે છે. ચિત્તમાં ઊપસતી સ્મૃતિરૂપ એ ઘટના રંગમંચ પર નક્કરપણે ભજવાય છે.

અભિવ્યક્તિવાદી લેખક વાસ્તવવાદીની માફક જીવન જેવું છે, અદ્દલ તેવું ને તેવું દર્શાવવાનો કોઈ ડહોળ કે દંભ નથી કરતો. જીવનનાં આબેહૂબ આલેખનનો તેમના તરફથી કોઈ મિથ્યા કે બાલિશ પ્રયત્ન કરવામાં નથી આવતો. અભિવ્યક્તિવાદી લેખક નિર્સગવાદી વિશ્લેષણની ઝંઝટમાં પડ્યા વગર સીધું જ એ પાત્રનાં ચિત્તની ભીતર જે ચાલી રહ્યું છે તેનાં પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. તેના મતે વાસ્તવવાદ એ ચીજ છે જેમાં માણસ વાસ્તવવાદનો બાહ્ય દેખાવ જ પકડી રાખે છે, તેની આંતરછબી પ્રગટ કરતો નથી. અને એટલા જ માટે અભિવ્યક્તિવાદી નાટ્યકારો તેમનું સમગ્ર ધ્યાન નાટકનાં બાહ્ય કલેવરથી ખસેડી આંતરતત્વ પર કેન્દ્રિત કરે છે. અને આ આંતરિક વિશ્વને પ્રગટ કરવા માટે જ તેઓ તેમનાં નાટકોમાં વિવિધ પ્રતીકો અને રૂપકોનો સહારો લે છે.

અભિવ્યક્તિવાદી લેખકોએ આ નવી શૈલી સર્જવાના હેતુથી ઘણી જૂની પ્રણાલિકાઓનો જુદી જુદી રીતે ઉપયોગ કર્યો છે. જૂનાં નાટકોમાં સમૂહગાન - 'કોરસ' અથવા કથાગાયક એક પ્રકારે પ્રવક્તા કે સૂત્રધારની ભૂમિકા કરતા. નાયક તેનાં મનની અંદર ઘુમરાતા વિચારો તેમની સામે પ્રગટ કરતો અને પ્રત્યુત્તર રૂપે તેની ટીકાટિપ્પણ બહાર કઢાવતો. ક્યારેક નાયકના સ્વગત બોલાતા સંવાદો તેના અંતરમનને, તેની એષણા કે લક્ષ્યને પ્રગટ કરતા. એક વ્યક્તિને બદલે સમૂહની અસર ઉપસાવવામાં આવી અથવા વ્યક્તિગત પાત્રોને વિશાળ પરિબળોના પ્રતિનિધિરૂપે રજૂ કરવામાં આવ્યાં. નાટકનું માળખું અવાસ્તવિક, સીધું રેખાકીય(linear) નહીં પણ બિનરેખાકીય(nonlinear) અને પ્રકરણવાર(episodic) હોય છે. નાટકનાં દશ્યો ટૂંકાં, છુટાછવાયાં, બિનસંકલિત અને સ્વયંપર્યાપ્ત હોય છે. સંવાદો ટૂંકા, સૂત્રાત્મક, કાવ્યાત્મક હોય છે, વચ્ચે ગીતો પણ આવે છે, કથાકથન પણ આવે છે. નટોની ક્રિયાઓ શૈલીબદ્ધ, યંત્રવત, લયબદ્ધ, રૉબૉટિક, જુસ્સાભરી હોય છે. અભિનયશૈલીમાં અતિરેક હોય, નાટકીય તત્ત્વો હોય, તીવ્રતા હોય, હિંસા હોય, હચમચાવી દેનાર લાગણીઓ હોય, વાસ્તવિક-અવાસ્તવિક શૈલીઓની સેળભેળ હોય, વગેરે. ભજવણીમાં જરૂર પૂરતો જ સેટ વાપરવામાં આવે છે. ઘણી વાર સેટનો આકાર વિચિત્ર, અવાસ્તવિક અને વાંકોચૂકો સર્જવામાં આવે છે. સેટ પર પ્રેક્ષકો જેને જોઈને સનસનાટી અનુભવે એવા તડકભડક રંગોનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. ક્યારેક એવી સેટડિઝાઇન પણ હોય છે જેનાથી પ્રેક્ષકોને ચોક્કસ સ્થળ વિશેનો સંકેત મળી જાય. સેટ પર બહુ ઓછી ચીજવસ્તુઓથી કામ ચલાવવામાં આવે છે. મંચ પર સેટ કે વપરાશની ચીજોમાં પ્રતીકોનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. એવી જ રીતે પ્રકાશઆયોજનમાં માત્ર અભિનય એરિયાને જ પ્રકાશિત કરવામાં આવે છે. તેમજ ક્યારેક છાયા-પ્રકાશની ખાસ અસર જન્માવવામાં આવે છે.

6.10 નિદર્શનાત્મક 'એપિક' શૈલી

(Demonstrational - Epic Theatre Style) :

1930થી 50ના ગાળામાં જર્મનીમાં સામાજિક અને રાજકીય સમસ્યાઓ પર રચાયેલાં અભિવ્યક્તિવાદી નાટકોએ તેની અસરકારકતા વધારવા નિદર્શનાત્મક (demonstrational) શૈલીનો વિકાસ કર્યો. ઘણા કલાકારો અને સમીક્ષકો આ શૈલી માટે 'living newspapers' જેવો શબ્દ પ્રયોજે છે. રોજેરોજ બનતી ઘટનાઓના સમાચારોની રંગમંચ પર જીવંત રજૂઆત થાય તો કેવું લાગે ? આખાય સમાજને અવારનવાર ધમરોળતી સામાજિક-રાજકીય

સમસ્યાઓને લેખક-દિગ્દર્શક રંગમંચ પર રજૂ કરે તો લોકોના વિશ્લેષણના પ્રતિભાવો મળી શકે ખરા ? ઈરવિન પિસ્કાટર અને બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે આ વિચાર ઉપર તેમની એપિક નામે વિશ્વવિખ્યાત બનેલી ભજવણીશૈલી વિકસાવી અને દુનિયાભરમાં લોકપ્રિય કરી.

રાજકીય વિષયોની પ્રધાનતા ધરાવતાં આ નાટકોમાં પિસ્કાટરે તે સમયની ચીલાચાલુ પરંપરાથી હટીને પ્રભાવશાળી ભાષણો, ગીતો, કવિતાઓ, પ્રેક્ષકો સાથે સીધાં સંબોધનો, સૂત્રો, પ્રેક્ષકોને જકડી રાખતી યાંત્રિક તરકીબો, વિષયને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકવા આર્કાઈવ-ફોટોસ્લાઇડ્ઝ, દસ્તાવેજી ફિલ્મો, ઉપરાંત યંત્રની મદદથી ચાલતા-બદલાતા સેટ્સનો કલ્પનાશીલ ઉપયોગ કર્યો. ગઈ સદીના વીસના દાયકામાં પિસ્કાટરે પ્રયોજેલ સ્થિર ફોટો-સ્ટાઇડ્ઝ અને સિનેમેટિક પ્રોજેકશન્સ તેમજ વિવિધ સ્થળો દર્શાવવા સેટ્સના ભાગ રૂપે ઊભા કરાતા ઊંચા-નીચા માંચડા (scaffolds) યુરોપ અને અમેરિકાની રંગભૂમિએ એક અત્યંત પ્રભાવકારી મંચસજ્જાના ભાગ રૂપે અપનાવી લીધા.

બ્રેખ્તની નજરે વ્યક્તિ નહીં પણ સમાજ નાટકનાં કેન્દ્રમાં હોવો જોઈએ. તેનું માનવું હતું કે સામાજિક પરિબળો જ વ્યક્તિની ભાવિ દશાને, તેનાં પ્રારબ્ધને સુનિશ્ચિત કરે છે. આ દર્શાવવા તેણે રંગમંચ પર નાનાં મર્યાદિત આકારનાં દશ્યો સર્જવાને બદલે વિશાળ ફલક પરનો શહેરી-સામાજિક પરિવેશ રજૂ કર્યો. જેમ કે દીવનાખંડની જગ્યાએ કોઈ મહાનગરની વિચિત્ર ગલીકૂંચીઓનાં બેડોળ અણગમતાં દશ્યો તેણે ઊભાં કર્યાં. ગરીબી, ભૂખમરો, વેશ્યાવૃત્તિ, લુચ્ચા-લફંગાઓની ગુનાહિત પ્રવૃત્તિઓ વગેરે તેની રજૂઆતોના અગત્યના પાસાંઓ હતાં. બ્રેખ્તે વાસ્તવવાદ સાથેના પ્રતીકવાદને નકારી કાઢ્યો. તે ઇચ્છતો હતો કે મંચ પર પ્રેક્ષકોથી કશું જ ઢાંકવું કે છુપાવવું જોઈએ નહીં. ચંદ્ર-તારા કે ચમકતી વીજળી દેખાડતી વિશેષ પ્રકારની લાઇટ્સને પણ છુપાવવી ન જોઈએ. સન્નિવેશ પણ પ્રેક્ષકોની દેખતા જ પૂરા પ્રકાશમાં બદલવો કે ગોઠવવો જોઈએ. બ્રેખ્તે પડદા પર નાટકમાં સહાયરૂપ બને તે રીતે સમાચાર ચલચિત્ર(News Reels)ના કોઈ અંશો, પોસ્ટર કે પ્લેકાર્ડ્ઝનો ઉપયોગ, ફોટો-સ્લાઇડ્ઝ વગેરે યાંત્રિક ઉપકરણોને પ્રોત્સાહન આપ્યું. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી થિયરીથી સાવ ઊલટી વાત બ્રેખ્તે કરી. તેણે સૂચવ્યું કે કલાકારોએ નાટકમાં અભિનય કરતી વખતે એવો ડહોળ કરવાની જરાય જરૂર નથી કે તેઓ સાચોસાચ એ જ પાત્ર છે. સામે પ્રેક્ષકો પણ એ બાબતે સતત સભાન રહેવા જોઈએ કે તેઓ તેમની નજર સામે કોઈ સાચેસાચું જીવન નહીં પણ ફક્ત નાટક જોઈ રહ્યા છે.

બ્રેખ્ત લિખિત "The Good Woman of Setzuan" – ઍપિક શૈલી

બ્રેખ્તે માન્યું કે મંચ પર ભજવાઈ રહેલ નાટક સાથે પ્રેક્ષકોનું લાગણીથી એકરૂપ થઈ જવું ખતરનાક છે. માટે જરૂરી છે કે પ્રેક્ષક સતત આ એકરૂપતા સાધવાથી દૂર, વેગળો રહે. નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ અને પાત્રાલેખનોથી પ્રેક્ષકોને 'alienate' કે વેગળા રાખવા પાછળ બ્રેખ્તનો તર્ક એ હતો કે નાટ્યગૃહમાં બેઠેલ પ્રેક્ષકની સ્વતંત્ર બુદ્ધિ તેમજ વિશ્લેષણશક્તિ અકબંધ રહેવાં જોઈએ. નાટક નિહાળતી વખતે તેણે સામાજિક અન્યાય અને શોષણની એટલી ગંભીર નોંધ લેવી જોઈએ કે જેથી કરીને તે પોતાની બદલાયેલી માનસિકતા સાથે નાટ્યગૃહની બહારના જગતમાં જઈ ન્યાયી વ્યવહાર અને શાણપણનો વિચાર તેમજ પ્રસાર કરી શકવાને સમર્થ બને.

બ્રેખ્ત તેના પ્રેક્ષકો પાસેથી જે પ્રકારની વસ્તુલક્ષિતા, તાટસ્થ્યભાવ કે વિશ્લેષક દૃષ્ટિ ઝંખે છે તે સઘળું આપણી ભારતીય પૌરાણિક કૃતિઓમાં અંતર્ગત વણાયેલું છે. આખુંય મહાભારત અપ્રત્યક્ષ રીતે કહેવાયું છે(indirectly narrated.) અંધ ધૃતરાષ્ટ્રને સંજય દૂર આકાર લઈ રહેલી ઘટનાઓને તેની દિવ્યદૃષ્ટિથી તબક્કાવાર, પ્રકરણવાર કહી સંભળાવે છે. આને પરિણામે વાચક કે પ્રેક્ષકને દૃષ્ટાભાવ(objective attitude) કેળવવામાં આસાની રહે છે. આપણું શ્રીમદ્ ભાગવત પણ એ જ શૈલીથી લખાયેલું છે જેમાં શુકદેવજી રાજા પરીક્ષિતને કથા સંભળાવે છે. આપણાં પ્રેમાનંદ કે શામળ જેવા કવિઓનાં આખ્યાનો પણ આ જ શૈલીમાં લખાયેલાં છે. ભગવદ્ગીતાનું સ્વરૂપ પણ એવું જ છે. આખીય ગીતા કૃષ્ણ-અર્જુન વચ્ચેના સંવાદ રૂપે લખાઈ છે અથવા

કહેવાઈ છે. વાચક, શ્રોતા કે પ્રેક્ષક સામે કથાકાર કે સૂત્રધારને લાવ્યા વગર સીધેસીધી પ્રત્યક્ષ રજૂઆત કરવામાં નથી આવી. આપણાં આવાં તમામ કાવ્યો કે શાસ્ત્રો કથનાત્મક(narrative) યા સામસામા સંવાદ રૂપે રચાયાં છે.

6.11 આધુનિક ભારતીય નાટ્યશૈલી (Modern Indian Production Sytle) :

ભારતમાં પાશ્ચાત્ય સ્વરૂપનાં વાસ્તવવાદી નાટકોનો પ્રથમ પરિચય અંગ્રેજી શાસન દરમિયાન થયો જ્યારે આમંત્રિત વિદેશી મંડળીઓ ભારતમાં નાટકો ભજવવા આવવા લાગી. તે પહેલાં તો દેશભરમાં ભવાઈ, નૌટંકી, જાત્રા વગેરે જેવાં પ્રાદેશિક લોકનાટ્યોની જ બોલબાલા હતી. અંગ્રેજોના પ્રયાસો બાદ ભારતના પારસી કલાકારોએ આ કામને આગળ ધપાવ્યું. ગુજરાતી ભાષામાં પણ શરૂ શરૂમાં વિખ્યાત વિદેશી નાટકોનાં અંગ્રેજીમાંથી રૂપાંતરો અને પછીથી વર્તમાન પ્રશ્નો પરના મૌલિક નાટકો આ શૈલીમાં લખાવા શરૂ થયાં. પરંતુ તેનાં લેખન અને ભજવણીની દાયકાઓ સુધી પારસી થિયેટર, ઉર્દૂ થિયેટર અને લોકનાટ્યોની ભરપૂર અસર રહી. પરંતુ આજે તો હવે આપણા તમામ નાટકો વાસ્તવિક શૈલીમાં જ લખવા-ભજવવામાં આવે છે. આપણા નટો પણ વાસ્તવિક, બોલચાલની ભાષામાં સહજ રીતે સંવાદો બોલે છે અને દેશી ભાંગવાડી પરંપરાથી વિપરીત કુદરતી અને સંયમિત અભિનય આપે છે. આપણી ફિલ્મો અને ટીવી કાર્યક્રમોમાં પણ એ જ કુદરતી વાસ્તવિક શૈલીને અનુસરવામાં આવે છે. છેલ્લાં પચાસ વર્ષમાં નાટકો, ફિલ્મો અને ટીવી પર આ વાસ્તવિક શૈલીનો ઘણો વિકાસ થયો છે.

ગિરીશ કર્નાડ લિખિત "નાગ મંડલા" – આધુનિક ભારતીય નાટ્યશૈલી

1970-80ના ગાળામાં રંગભૂમિ સહિત તમામ કલાઓમાં (પોતપોતાના પ્રદેશના સાંસ્કૃતિક) 'મૂળિયાં તરફ પાછા ફરો' 'return to the roots'' નામની સાંસ્કૃતિક ચળવળનો આરંભ થયો. આ નવા મંત્રે તમામ કુશળ લેખકદિગ્દર્શકોને અસલ ભારતીય કહી શકાય તેવું કંઈક સાવ નવું, કલ્પનાશીલ નાટ્યકર્મ કરવા ઉત્તેજ્યા. પશ્ચિમી વિભાવનાને જ ધ્યાનમાં રાખીને લખાતાં નાટ્યલેખનને સ્થાને આપણાં મહાકાવ્યો, પુરાણો, લોકકથાઓ તેમજ દંતકથાઓમાંથી કથાબીજ ખોળી કાઢી તેને આજના સંદર્ભમાં મૂકવાના અનોખા સાહિત્યિક પ્રયોગો - લેખન તેમજ ભજવણી, બંને ક્ષેત્રે શરૂ થયા. માત્ર સંવાદપ્રધાન શુષ્ક નાટકોને બદલે સંગીત અને નૃત્યના રસપ્રદ ઘટકોને અંતરંગ રૂપે વણી લઈને એક જીવંત એવો પૂર્ણ રંગમંચ(Total Theatre) અસ્તિત્વમાં આવ્યો. અસલ ભારતીય નાટકની અલાયદી ઓળખ માટે એ જરૂરી મનાયું કે આપણે સૌ આપણાં અતિસમૃદ્ધ એવાં લોકનાટ્યો, દરેકેદરેક પ્રાંતનાં આગવાં લોકગીતો, લોકનૃત્યો, લોકકથાઓ, વિવિધ વેશો તેમજ અભિનયની કેટલીક નિશ્ચિત લોકપરંપરાઓ, તેની આગળપાછળનાં રૂઢિગત વિધિવિધાનો વગેરેને એક સાવ નવા દૃષ્ટિકોણથી, કોઈ પણ પ્રકારના પૂર્વગ્રહરહિત, ખુલ્લાં મનથી ચકાસીએ અને આજના દર્શકને નજરસમક્ષ રાખીને તેમાંથી શું લેવું ને શું છોડવું તે નક્કી કરીએ. જેના પરિણામ સ્વરૂપ કેટલાક લેખકોએ આઝાદી પશ્ચાત્ બદલાયેલી આર્થિક-સામાજિક-રાજકીય પરિસ્થિતિમાં જીવતા સરેરાશ ભારતીય નાગરિકના વ્યક્તિગત કે પારિવારિક પ્રશ્નોને નવી વાસ્તવવાદી તેમજ બિનવાસ્વવવાદી એવી કલ્પાનાશીલ શૈલીમાં આલેખવાની શરૂઆત કરી.

પરંતુ આ શૈલી પણ પરંપરાગત વાસ્તવવાદી નાટ્યશૈલી નહોતી. તેનાં પાત્રાલેખનો સંકુલ હતાં, મનોવૈજ્ઞાનિક સંઘર્ષમાં અટવાયેલાં, તેની ભાષા સામાન્ય બોલચાલની હોવા છતાં સંવાદરચના પાત્રોની આંતરિક દ્વિધાને વિલક્ષણ રૂપે પ્રગટ કરનારી હતી. દશ્યોની ગોઠવણીમાં પણ અનેરી પ્રયોગશીલતા હતી. બીજો સર્જકવર્ગ, જેણે વાસ્તવવાદથી હટીને ભારતીય ઓળખ આપતાં મૌલિક પ્રયોગશીલ નાટકો રચ્યાં. તેમનું નાટ્યલેખન એક લાંબા ગાળાની સામૂહિક ચિંતનમંથનની પ્રક્રિયાના અંતે નીપજેલું. આ સૌએ પોતપોતાની રીતે ભારતની બદલાતી પરિસ્થિતિને લક્ષ્યમાં રાખીને પોતાની કૃતિઓ રચી. કેટલાકે ઇતિહાસને તો કેટલાકે પુરાણોને તો કેટલાકે લોકકથાઓને તો કેટલાકે નગરમાં વસતા મધ્યમવર્ગને પીડતા સવાલોને ધ્યાનમાં રાખીને નાટકો લખ્યાં. ધર્મવીર ભારતીએ 'અંધાયુગ' લખ્યું, ગિરીશ કર્નાડે 'હયવદન', 'યયાતિ', 'તુઘલક' લખ્યાં. બાદલસરકારે 'બાકી ઇતિહાસ', 'એવમ્ ઇન્દ્રજિત' વગેરે નાટકો લખ્યાં,

મોહન રાકેશે ‘આષાઢ કા એક દિન’ અને ‘આધેઅધૂરે’ લખ્યાં, વિજય તેન્ડુલકરે ‘શાંતતા કોર્ટ’, ‘ઘાસીરામ કોતવાલ’ લખ્યાં, આદ્ય રંગાચાર્યે ‘શુતુર મુર્ગ’ લખ્યું, ચંદ્રશેખર કમ્બારે ‘જોકુમારસ્વામી’ લખ્યું, હબીબ તન્વીરે ‘ચરનદાસ ચોર’ લખ્યું, વગેરે. આ લેખકો અને દિગ્દર્શકોએ સર્જેલાં – વાસ્તવવાદી તેમજ બિનવાસ્તવવાદી – નાટકો નવા આધુનિક ભારતીય રંગમંચનો પાયો બન્યાં. પશ્ચિમી નાટ્યસાહિત્ય અને ત્યાંની નવી પ્રાયોગિક રંગભૂમિની ચળવળોથી પ્રભાવિત આ નાટ્યકારોએ દેશની આઝાદી બાદ શરૂનાં વર્ષોમાં આવેલ સામાજિક-આર્થિક પરિવર્તનોને કારણે બદલાયેલા માનવસમાજને મૂંઝવતા સાઇકોલૉજિકલ તેમજ ફિલૉસૉફિકલ પ્રશ્નોને વાચા આપી. એક સાધારણ મનુષ્યની અસ્તિત્વ માટેની લડાઈ, માનવજીવનનો અર્થ, સંબંધોની સાર્થકતા, પરંપરાગત ભાષાની ઓગળતી જતી અસરકારકતા, નૈતિકતાના બદલાયેલાં અર્થઘટનો, વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યના તોરમાં થઈ રહેલો પારિવારિક મૂલ્યોનો હ્રાસ વગેરે મુદ્દાઓ આઝાદી પછીના ભારતીય નાગરિક સમાજને વ્યક્ત કરવા માટે એકદમ પ્રાસંગિક જણાયા.

7

અભિનય કલા

“Being another character is more interesting than being yourself.”

– John Gielgud

7. અભિનય કલા (An Art of Acting)

રંગમંચ મુખ્યત્વે નટનું માધ્યમ ગણાય છે. નાટકની ભજવણીનો પાયો ભલે લેખકે નાખ્યો હોય અને ભજવણીની પ્રભાવકારી ઇમારત ભલે કાબેલ દિગ્દર્શકના માર્ગદર્શન હેઠળ ખડી થઈ હોય પણ અંતે પ્રેક્ષકોની સમક્ષ નક્કરપણે નટ આવે છે. લેખકના શબ્દો અને દિગ્દર્શકની કલ્પનાને સાકાર કરનાર એકલા નટો છે. નટો જ એ બંનેની વિશિષ્ટ કલાઓને તેમના અભિનયના માધ્યમથી લોકો સુધી પહોંચાડે છે. એટલે રંગભૂમિમાં જીવતોજાગતો નટ કેન્દ્રમાં છે.

ચિત્રકારો માટે કૅન્વાસ, બ્રશ અને રંગો સાધનરૂપ છે. શિલ્પી માટે હથોડી અને ટાંકણું સાધનો છે, સંગીતવાદકો માટે તેમનું વાદ્ય કે વાજિંત્ર સાધન છે. જ્યારે નાટ્યદિગ્દર્શકનું સાધન કે કાચો માલ(raw material) તેના જીવતાજાગતા નટો છે. પેલા કલાકારોના સર્જનનાં સાધનો - બ્રશ, હથોડી કે વાજિંત્ર નિર્જીવ છે. તેઓ તેનો મનધાર્યો ઉપયોગ કરી શકે છે. સાધનો નિર્જીવ હોવાથી એ સંપૂર્ણપણે કલાકારોના નિયંત્રણમાં છે. જ્યારે નટો તો જીવિત તેમજ સ્વતંત્ર વ્યક્તિઓ છે જેમના પોતાના ગમાઅણગમા છે, પૂર્વગ્રહો, ખાસ વિચારો ઉપરાંત અવારનવાર માનસિક સ્થિતિના આકસ્મિક ચઢાવઉતાર છે. આવા નટોને દિગ્દર્શકે પોતાની કલ્પના પ્રમાણે ઘાટ આપવાનો છે. દિગ્દર્શક કૉમેડી કરાવવા માંગે છે પણ નટ મૂડમાં નથી. દિગ્દર્શક નટને ખુશખુશાલ અને પ્રસન્ન દેખાવાનો આગ્રહ રાખે છે પણ નટ કોઈક અંગત કારણોસર દબાણ કે આઘાત હેઠળ છે. દિગ્દર્શક અભિનયમાં તીવ્રતા ઇચ્છે છે, જ્યારે નટ પોતાના મનથી એવી તીવ્રતા આપવા સંમત નથી. દિગ્દર્શક નટ પાસેથી એકાગ્રતા ઇચ્છે છે, જ્યારે નટનું મન ભીતરથી બીજા પ્રોજેક્ટમાં ભટકે છે. પેલી હથોડી કે બ્રશની માફક નટને મનધાર્યો ઘાટ આપી શકાતો નથી. નટ એક વિચારશીલ માણસ હોવાને કારણે તેની ચંચળતા અને અસ્થિરતા સાથે ઘણી વાર દિગ્દર્શકે ઝઝૂમવું પડે છે !

ઘણા અનુભવસિદ્ધ કલાકારોનું માનવું છે કે અભિનયકલા નટમાં કુદરતી જ હોય છે. મહાન નટો જન્મે છે, બનતા નથી. પ્રત્યેક ઉમદા નટમાં અભિનયની ચિનગારી જન્મજાત પડેલી હોય છે. માત્ર તેને યોગ્ય અવસર મળવાનો સવાલ હોય છે. જેવી રીતે કાર ચલાવતાં, કમ્પ્યૂટર શીખતાં કે સુથારીકામ કરતાં માણસને શીખવી શકાય એ રીતે કોઈ પણ માણસને અભિનય કરતાં ન શીખવી શકાય. કસબ અને કલા વચ્ચે ફેર છે. અભિનય એ વાસ્તવમાં કલા(art) છે, કસબ (craft) નહીં. કસબ શીખવી શકાય, કલા શીખવી ન શકાય. પણ આ

પરથી અભિનયમાં કસબનો કોઈ ફાળો જ નથી એમ ન કહી શકાય. કહેવાનો ભાવાર્થ એટલો જ કે માત્ર કસબના સહારે મહાન અભિનય સંભવ નથી. મૂળમાં કલા હોવી અનિવાર્ય છે. કસબ માત્ર તેમાં ઉમેરો કરે છે, સહાયરૂપ નીવડે છે. (અલબત્ત અભિનયને માત્ર કસબરૂપે વિકસાવીને નાટ્યક્ષેત્રે સફળ ગયેલા નટો અનેક છે !) એટલે 'કોઈને અભિનય શીખવવો' એ વાક્ય જ સદંતર ખોટું છે. અભિનય કેવળ વિકસાવી શકાય, મઠારી શકાય, તેના અભ્યાસ-તાલીમનો વ્યાપ વધારી શકાય, અનુભવથી તેને ઉત્કૃષ્ટ સ્તરે લઈ જઈ શકાય, પરંતુ અભિનય મૂળથી શીખવી ન શકાય. નટમાં કુદરતી ચિનગારી તો જોઈએ જ.

મહાન નટનાં લક્ષણો કયા ? નટ જીવનને ખરા અર્થમાં પ્રેમ કરતો માણસ છે. નટ પ્રકૃતિથી જ બળવાખોર(rebellious) હોય છે. નટનો દૃષ્ટિકોણ હર એક મામલે બિનરંપરાગત(unconventional) છે. દરેક મહાન નટ શરીર અને મનથી સ્ફૂર્તિલો અને હળવો(relaxed) હોય છે. તેનામાં એક ગજબની તીવ્રતા(intensity), ખેંચાણ અને આકર્ષણ(magnetism) હોય છે. સાવ તુચ્છ મામૂલી જણાતી બાબતોને પણ એક મહાન નટ કલ્પનાશીલ નજરે જોઈ શકવા સમક્ષ હોય છે. નટ ક્યારેય બંધિયાર ન હોય, ચોખલિયો ન હોય, તેનામાં વૈચારિક જડતા કે પૂર્વગ્રહો ન હોય(uninhibited). નટ ક્યારેય આળસુ, સુસ્ત કે શરમાળ ન હોય, નટને કશાનો ક્ષોભ, સંકોચ કે ખચકાટ ન હોય.

નટની નજર માઇક્રોસ્કૉપિક હોય જે બારીકમાં બારીક વસ્તુની નોંધ લઈ શકે. નટની ભીતર હજારો સીસીટીવી કૅમેરા અને ઓડિયો-રેકૉર્ડર ગોઠવાયેલા હોય જે આસપાસનાં માણસો, સંબંધો, વાતચીત, ઘટનાઓ વગેરેને જાણ્યે-અજાણ્યે અવચેતનમાં રેકોર્ડ કરતા રહે અને જરૂર પડ્યે આપમેળે જ 'રિટ્રાઇવ' થઈને ઉપયોગમાં આવી શકે. નટ ક્યારેય મૂઢ ન હોય, તે હંમેશાં ચેતનવંતો અને સંવેદનશીલ હોય. નટ ક્યારેય મીંઢો પણ ન હોય જે બીજાઓને પોતાના વિશે કશું કળવા જ ન દે. નટ હંમેશાં 'expressive હોય', પોતાને શબ્દથી કે મૌનથી સ્પષ્ટપણે વ્યક્ત કરી શકતો હોય. નટના પ્રતિભાવો કે પ્રતિક્રિયાઓ(reflexes) ઝડપી અને સમજાય તેવાં હોય. નટમાં જો આ ગુણો ન હોય તો સામે બેઠેલા હજારો પ્રેક્ષકોને તે પોતાની વાત પહોંચાડી જ શકે નહીં.

એક ઉમદા નટને કોઈ પાત્ર મળે એટલે એ તેને પોતાની કલાથી વિકસાવે છે. ત્યારબાદ એ નથી નટ રહેતો કે નથી એ પાત્રમાં ફેરવાઈ જતો. તે પોતાની અસલી જાતની 'ભોંય'માં તેને સોંપાયેલ પાત્રનું બીજ રોપે છે અને તેમાંથી કોઈ ત્રીજી જ વ્યક્તિ પાંગરવાની શરૂઆત થાય છે. નાટકમાંથી મળતી માહિતીઓ અને પ્રેરણાના આધારે નટ પેલા પાત્રને ફક્ત ઉપર ઉપરથી ઓઢી નથી લેતો.

જીવનમાં અગાઉ જોયેલાં કોઈ સાચેસાચાં પાત્રને યાદ કરીને અભિનયમાં તેની નકલ પણ નથી કરતો કે આસપાસના નિરીક્ષણથી કોઈ કાલ્પનિક પાત્ર પણ નથી ઉપસાવતો. નાટકમાંથી જ દિશાસૂચન, પ્રેરણા અને દિગ્દર્શક સાથે ચર્ચાવિમર્શ બાદ સૌપહેલાં તે પાત્રનાં કેન્દ્રને, પાત્રની spine(કરોડરજ્જુ)ને, પાત્રના હાર્દને પકડે છે. આને જ આપણે પાત્રાલેખનનું ‘બીજ’ કહીએ. પાત્રાલેખનના વિકાસ દરમિયાન શારીરિક દેખાવ, બુદ્ધિ, અવાજની ગુણવત્તા, ચહેરાનો નાકનકશો, કુદરતી હાલચાલ વગેરે તો નટના પોતાનાં જ રહે છે જે તેને જન્મથી જ મળેલાં છે. માત્ર પેલું બીજ ભીતરમાં પડવાથી નટની કલ્પનાના સહારે એક સાવ નોખું ચરિત્ર નિર્માણ થવા લાગે છે.

નટ પાત્રનાં ખોળિયામાં પ્રવેશ કરે છે કે નાટકનું પાત્ર નટમાં ઊતરીને સ્વતંત્રપણે વિકાસ સાધે છે તે નટની અભિનયકલાનું આંતરિક રહસ્ય છે જે નટ સ્વયં સમજી કે સમજાવી શકતો નથી. માતાના પેટમાં જ્યારે ગર્ભનો વિકાસ થાય ત્યારે માતાપિતામાંથી કોઈ નથી જાણતું કે એ શિશુ આગળ જતાં માતાપિતાના કયા અંશો લઈને પોતાનું એક ત્રીજું, સાવ નોખું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ વિકસાવશે. સંતાનમાં માતાપિતાની ઓળખ મળવા છતાં એ બંનેથી ઘણીબધી બાબતોમાં તે અલગ અને મૌલિક છે. એવી જ રીતે પોતાના દેહ અને ચિત્તમાં એક પાત્રની કલ્પના કરી તેનો વિકાસ સાધવા જતા નટ પોતાથી તેમજ પાત્રથી એક ત્રીજું, નોખું પાત્રાલેખન વિકસાવે છે. જેમાં નટના અસલી વ્યક્તિત્વનો તેમજ લેખકે કલ્પેલાં પાત્રનો - બંનેનો સમન્વય છે.

હવે સૌ કોઈ સમજી શકશે કે એક જ નાટક જુદા જુદા દિગ્દર્શકો ભજવે અને તેમાં નાટકનું મુખ્ય પાત્ર જુદા જુદા મહાન નટો ભજવે ત્યારે પ્રેક્ષકોને જુદો જુદો અનુભવ શા માટે થાય છે ? 1964માં લંડનમાં વિખ્યાત નૅશનલ થિયેટરે શેક્સપિયરના નાટક ‘ઑથેલો’નું નિર્માણ કરેલું. વાસ્તવમાં આ નિર્માણ જુદા જુદા ચાર મહાન નટોને ઑથેલોના જ પાત્રમાં લઈને કરવામાં આવેલું. ઑથેલોનું પાત્ર ભજવનાર આ ચાર નટો હતા લૉરેન્સ ઑલિવર, પૉલ સ્કૉફિલ્ડ, ડેવિડ હૅરવુડ અને એડ્રિયન લેસ્ટર. લંડનના નાટ્યરસિયાઓએ આ એક જ નાટક ચાર વાર જોયેલું, એ જોવા ને માણવા કે દરેકમાં આ જુદા જુદા ચાર કલાકારો ઑથેલોના પાત્રને કઈ રીતે એકબીજાથી જુદી રીતે ભજવે છે ?

પાત્રાલેખન તો એક જ છે જે લેખકે આલેખ્યું છે. દિગ્દર્શકો અને નટો પણ એ પાત્રાલેખન સમજવા પૂરતી કાબેલિયત ધરાવે છે અને તેમ છતાંય આ ચમત્કાર સર્જાય છે કે આ જુદા જુદા કાબેલ નટો એ જ પાત્રાલેખનમાં પોતપોતાની કલ્પના પ્રમાણેના મૌલિક રંગો ભરીને પ્રેક્ષકોને નવાં નવાં

પાત્રાલેખનો જોયાંનો રોમાંચક અનુભવ કરાવે છે. કારણ સ્પષ્ટ છે. પાત્રાલેખન ભલે એક હોય, તેને સાકાર કરનારા મહાન નટો પોતપોતાનામાં જુદી જુદી સ્વતંત્ર વ્યક્તિઓ છે, જેમનાં શારીરિક-માનસિક બંધારણ એકબીજાથી જુદાં જુદાં છે. એટલે એક જ પાત્રાલેખનને સાકાર કરતા જુદા જુદા નટોના આગવાં રસાયણો અંતમાં જુદું જુદું પરિણામ લાવે છે.

7.1 પ્રસ્તુતિરૂપ અને પ્રતિનિધિરૂપ અભિનય

(Presentational and representational acting) :

વિશાળ અર્થમાં જોઈએ તો અભિનય બે પ્રકારના હોય છે, પ્રસ્તુતિરૂપ (presentational) અને પ્રતિનિધિરૂપ (representational). આ બંને શબ્દો નાટ્યવિવેચનમાં તથા રંગમંચીય સૌંદર્યશાસ્ત્ર(theatre aesthatics)માં વપરાય છે. વાસ્તવમાં આ બંને પ્રકારનો અભિનય નટ અને પાત્રો વચ્ચેના સંબંધ પર તેમજ નટ અને પ્રેક્ષકો વચ્ચેના સંબંધ પર જુદો જુદો પ્રભાવ પાડે છે. દરેક શૈલીના નાટ્યપ્રયોગમાં નટ તેના પ્રેક્ષકોને જે રીતે જુએ છે, જે રીતે ગણતરીમાં લે છે, જે પ્રકારનો નાતો જોડે છે તે નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચેના આગવા સંબંધને પ્રસ્થાપિત કરે છે.

પ્રસ્તુતિરૂપ(presentational) અભિનય એટલે જેમાં નટ તેનાં પાત્રને પોતાનાથી અલગ એવું ફક્ત પાત્ર સમજીને, તેની ભજવણીને માત્ર એક કાલ્પનિક નાટક સમજીને અભિનય કરે છે અને પ્રેક્ષકો પણ તેને ફક્ત નાટક સમજીને જ જુએ છે. નટ-પ્રેક્ષક બંનેની આ નાટક ભજવાઈ રહ્યાની સભાનતાને કારણે બંને વચ્ચેનો સંબંધ ખુલ્લો, નિકટનો અને અનૌપચારિક થઈ જાય છે. ઉદાહરણ તરીકે ઈટલીના લોકનાટ્ય 'કૉમેડિયા દેવ આર્ટ'માં, મૉલિયરના નાટકોમાં કે આપણાં લગભગ તમામ પ્રાદેશિક લોકનાટ્યોમાં નટ-પ્રેક્ષક નિકટનો નાતો ધરાવે છે. લોકનાટ્યોમાં તો ક્યારેક નટ પ્રેક્ષકોની વચ્ચે પણ જઈ ચડે છે અને વાર્તાલાપ પણ કરે છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધાર કે નટ-નટી જેવાં પાત્રો અથવા ક્યારેક વિદૂષક જેવાં પાત્રો સીધા જ પ્રેક્ષકો સામે જોઈને સંવાદો બોલે છે. જ્યારે અન્ય પાત્રો પ્રેક્ષકોની હાજરીને એટલી લક્ષમાં નથી લેતાં. બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરમાં પણ નટ પાત્ર ભજવતો હોવાની વાતથી સભાન હોય છે. ભજવણીની એપિક શૈલી પણ એવી જ હોય છે જેમાં પ્રેક્ષકો પણ માત્ર નાટક જોઈ રહ્યાના અનુભવથી સભાન હોય છે.

જ્યારે પ્રતિનિધિરૂપ(representational) અભિનય એટલે નટ એક પાત્રનાં ખોળિયામાં પ્રવેશ કરી જાય છે અને પરિણામે આખાય નાટક દરમિયાન તે

પાત્ર જ છે. એટલે સામે બેઠેલા પ્રેક્ષકો તેની ગણતરીમાં નથી. સામે પ્રેક્ષકો પણ કોઈના ઘરની અંદર ડોકિયું કરતા હોય તે રીતે તખ્તા પર આકાર લેતી નાટકરૂપ જિંદગીઓને વાસ્તવિક ઘટનાઓની માફક ધ્યાનમગ્ન થઈને જુએ છે. પ્રતિનિધિરૂપ નટો એવું સમજીને અભિનય કરે છે કે સેટની ત્રણ દીવાલો ઉપરાંત મુખ્ય પડદાને સ્થાને કાલ્પનિક એવી ચોથી દીવાલ છે. તેઓ નાટકની ભજવણી ભૂલીને એ પાત્રોનું જીવન જીવતા હોય એટલી તન્મયતાથી, પ્રેક્ષકોની ઉપસ્થિતિને અવગણીને અભિનય કરે છે. સામે પ્રેક્ષકો પણ નાટક નહીં પણ સાક્ષાત્ જીવન જોતા હોય એવા સંમોહિત થઈને નાટક જુએ છે. ઉદાહરણ તરીકે ઈબ્સન કે ચેખૉવ જેવા નાટ્યકારોના વાસ્તવવાદી નાટકોમાં નટો એટલી તન્મયતાથી પોતપોતાની જાતમાં એકરસ થઈને અભિનય કરે છે કે જાણે સામે પ્રેક્ષકો જ નથી. તેમની અભિનયશૈલી પ્રેક્ષકોને લક્ષમાં લેતી જ નથી. તેમાં બધા નટો તેમનાં પાત્રોમાં કે નાટ્યકારે સર્જેલી કાલ્પનિક નાટ્યસૃષ્ટિમાં જ રમમાણ થયેલા છે. કેટલાંક નાટકો એવાં પણ હોય જેમાં નટો તેમના પ્રેક્ષકો સાથે વૈવિધ્યમય સંબંધ રચે છે. ઉદાહરણ રૂપે શેક્સપિયરનાં નાટકોમાં કેટલાંક પાત્રો પ્રેક્ષકોની એકદમ નિકટ જઈ તેમના સંપર્કમાં આવીને અભિનય કરે છે જ્યારે એ જ નાટકનાં બીજાં પાત્રો દૂર રહી પ્રેક્ષકોને અવગણે છે અને પોતાનામાં જ એકાગ્ર રહે છે.

પ્રસ્તુતિરૂપ અને પ્રતિનિધિરૂપ જેવી બે અભિનયશૈલીમાંથી નટ કયા પ્રકારનો અભિનય કરશે તેનો આધાર નાટ્યલેખન પર તેમજ નાટકની ભજવણીની શૈલી પર રહેલો છે. જેમ કે જે નાટકોમાં પ્રવક્તા હોય, કોરસ કે કથાગાયક હોય, નાન્દી હોય, પ્રાસ્તાવિક હોય, રંગલો-રંગલી કે નટ-નટી જેવા આરંભમાં નાટકનો પરિચય આપનારાં પાત્રો હોય, જ્યાં 'નાટકમાં નાટક'(play-within the play) જેવી તરકીબ અજમાવાઈ હોય એવાં નાટકોમાં પ્રસ્તુતિરૂપ અભિનય(presentational style of acting) કરવામાં આવે છે. આ શૈલીમાં પ્રેક્ષકોને નટો દ્વારા સીધા કે પરોક્ષ રીતે જ સંબોધવામાં આવે છે. ક્યારેક ખાસ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણ, હાવભાવ, અંગચેષ્ટા કે ભાષાપ્રયોગ દ્વારા પણ પ્રેક્ષકોની હાજરીની નોંધ લઈને અભિનય કરવામાં આવે છે.

જ્યારે તેની સામે ઈબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ગાલ્સવર્ધી કે જ્હોન ઑસ્બૉર્ન જેવાનાં નાટકો હોય અથવા અન્ય ગંભીર, કરુણ, જટિલ વિષયો પરનાં નાટકો હોય તો નટ પોતાનાં પાત્રાલેખનમાં જ ડૂબેલો રહીને અભિનય કરે છે. આ શૈલીમાં તે પ્રેક્ષકોની હાજરીને લક્ષમાં લેતો નથી, સ્ટેજની ધાર સુધી પહોંચીને ક્યારેય અભિનય કરતો નથી કે પ્રેક્ષકો તરફ સીધું મોં કરીને સંવાદો બોલતો

નથી. સામે પ્રેક્ષકો પણ નાટકની ભજવણીના સમયગાળામાં પૂરી એકાગ્રતા સાથે, ભજવણીમાં સંપૂર્ણ ઓળઘોળ થઈને નાટક જુએ છે.

7.2 સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનો અભિનય-સિદ્ધાંત

અભિનય અંગે જુદી જુદી થિયરી અને વિચારો અસ્તિત્વમાં છે. પણ સૌથી વધારે જાણીતી અને સ્વીકાર્ય થિયરી રશિયાના વિખ્યાત નાટ્યગુરુ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની છે. તેમણે અભિનયની સિસ્ટમ અને મૅથડ નામે ઓળખાતી થિયરી વિકસાવી છે. આગળ ઉપર અમેરિકાના નાટ્યશિક્ષક લી સ્ટ્રેસબર્ગે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની થિયરીને જ આગળ ધપાવી તેમાં કેટલાક ફેરફારો કર્યા છે જે જાણવા જેવા છે. પહેલા આપણે એ જાણીએ કે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની અભિનય થિયરી શું છે. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીને અભિનયમાં લાગણીનો અતિરેક, બૂમબરાડા, નાટકીવેડા, કૃત્રિમ અભિનય છટા વગેરે સામે સખત ઘૃણા હતી. તેઓ ઇચ્છતા હતા કે રંગમંચ પરનો અભિનય સાચો, સહજ, સંયમિત હોય. રજૂઆતમાં સચ્ચાઈ અને પ્રમાણભૂતતા હોય. દરેક પાસું જરા પણ ઓછું કે વધારે નહીં પણ એકદમ સપ્રમાણ, એકબીજાને પૂરક હોય. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીને નાટકના અર્થની, પાત્રોની આંતરિક જટિલતાઓની, નાટકના એકંદર મૂડ કે વાતાવરણ પાછળ રહેલી સચ્ચાઈને વ્યક્ત કરવામાં મુખ્ય રસ હતો. તેમને મન જીવનની યથાર્થતા કે આંતરિક સચ્ચાઈથી વિમુખ એવી કોઈ જ નાટ્યપરંપરા સ્વીકાર્ય નહોતી. એવી કોઈ રૂઢિ કે નિયમો તેમને પસંદ નહોતાં જે રજૂઆતને કોઈને કોઈ રીતે જૂઠી, બનાવટી કે અવાસ્તવિક પુરવાર કરે.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ સૂચવ્યું કે નટે તેનાં પાત્રમાં પોતાની જાતને ઉતારી દેવાની છે. દરેક નટે પોતાને હિસ્સે આવેલ પાત્રને ભજવતી વખતે 'આંતરિક ન્યાયીપણાંના સિદ્ધાંત'(Principle of Inner Justification)ને અનુસરવું જોઈએ. દિગ્દર્શકે પોતાનાં તરફથી નટ ઉપર પાત્રાલેખન લાદવાની જરૂર નથી. નટ અને પાત્ર વચ્ચેનું તાદાત્મ્ય સહજ રીતે વિકસવું જોઈએ. આ અર્થમાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પોતાની રંગભૂમિને 'A Theatre of Inner Feeling' (આંતરિક લાગણીઓને અભિવ્યક્ત કરનાર રંગભૂમિ) કહેતા હતા. 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ના કલાકારોએ પોતાની જાતનું તેમને મળેલ ભૂમિકામાં રૂપાંતર કરીને અભિનય કરવાની પદ્ધતિને 'Stanislavski's System or Method' નામ આપ્યું. ત્યારથી માંડીને આજ સુધી એ સિદ્ધાંતને અનુસરીને અભિનય કરનાર દુનિયાભરના નટોમાં અભિનયશૈલી બાબતે (સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું નામ લીધા વગર પરંતુ હકીકતે તેમની જ સાથે સંકળાયેલ) 'સિસ્ટમ' કે 'મૅથડ' શબ્દો પ્રચલિત બન્યા.

'ઑથેલો'ની ભૂમિકા કરતો લૉરેન્સ ઑલિવર, ટેનિસી વિલિયમ્સનાં નાટકોમાં અભિનય કરતો માર્લોન બ્રાન્ડો, 'ગાંધી'ની ભૂમિકા કરતો બૅન કિંગ્સલી કે પછી આપણે ત્યાં 'દો બીઘા ઝમીન'માં અભિનય કરનાર બલરાજ સહાની વગેરે 'મૅથડ' એકટર્સ હતા. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના કહેવા પ્રમાણે 'Sense Memory' એટલે કોઈ પણ શારીરિક હલનચલન, ક્રિયા વગેરે પર નટનું સંપૂર્ણ પ્રભુત્વ. 'Affective' or 'Emotional Memory' એટલે કોઈ પણ પાત્ર ભજવતી વખતે ભૂતકાળમાં સંપર્કમાં આવેલી અસ્સલ એ જ પાત્ર જેવી કોઈ વ્યક્તિને સ્મૃતિમાં લાવીને તેની મદદથી નટે તેનું પાત્રાલેખન તૈયાર કરવું અને એ પાત્ર અંગેની સાચી સહજ વિશેષતાઓને પોતાના અભિનયમાં સહજપણે આત્મસાત્ કરવી. 'Improvisation' એટલે મનમાં પાત્રની પૂરેપૂરી સમજ હોય પણ તેના સંવાદોની લઢણ અને હાવભાવને આખરી સ્વરૂપ આપતા પહેલા નટે તાલીમ દરમિયાન પોતાની રીતે(spontaneously) પાત્રને અનુરૂપ અને અસરકારક નવી નવી અભિવ્યક્તિ ખોળવાના પ્રયાસો કરવા. રિહર્સલ પહેલાં, રિહર્સલ દરમિયાન ભૂમિકાને ખપમાં આવે તેવી ઘણી બધી કસરતો, વ્યાયામ, નાટ્યરમતો પર સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ ભાર મૂક્યો.

1930ના ગાળામાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી મૅથડથી પ્રભાવિત થયેલા થિયેટરના મોટા ભાગના શિક્ષકો અભિનયની એક જ બાબત પર ખાસ ભાર મૂકતા. રંગમંચ પર થતો અનુભવ એકદમ સાચુકલો, વાસ્તવિક હોવો જોઈએ. કોઈ બહારની વસ્તુનાં અનુકરણના સૂચન રૂપે નહીં. નટ એ જ અનુભવમાંથી પસાર થવો જોઈએ જે અનુભવમાંથી એ પાત્ર નીકળી રહ્યાની કલ્પના કરવામાં આવી છે. લાગણીઓ સાચેસાચી હોવી જોઈએ, કૃત્રિમ કે ઉપર ઉપરથી ઓઢેલી નહીં. એ લાગણીઓ ખરેખર હૃદયમાંથી નીપજવી જોઈએ, નટ દ્વારા ભીતરથી સાચે જ અનુભવાવી જોઈએ, નહીં કે ફક્ત તેનું પ્રતીકાત્મક સૂચન થાય તે રીતે.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના મતે નટના ગુણો :

1. નટનો શારીરિક વિકાસ, પ્રત્યેક અંગમાં સ્થિતિસ્થાપકતા અથવા દેહનું લચીલાપણું(elasticity). દેહના સંચાલન પર નટનો સંપૂર્ણ કાબૂ અર્થાત્ નટનું ધાર્યું, સંયમિત હલનચલન.

2. નટની કલ્પનાશક્તિ, અભિનયના કોઈ એક અંશને જુદી જુદી રીતે કરી દેખાડવાની કાબેલિયત. લેખકે સૂચવેલી પરિસ્થિતિને તે જીવંત દેખાય એ રીતે પુનઃ સર્જે. આ કલ્પના કરતી વખતે અભિનયની સામગ્રી રૂપે નટની વ્યક્તિગત સ્મૃતિઓ, ઘટનાઓ, પરિચયમાં આવેલાં પાત્રો, સંબંધો, વાચન, તેના

પર પડેલી વિવિધ અસરો બધું જ ઉપયોગી બને.

3. નાટકમાં આવતાં દરેક દશ્ય જોડે નટનું ઐક્ય, સંપૂર્ણ પ્રતીતિ, પૂરેપૂરું પ્રભુત્વ હોવું જરૂરી છે. દા.ત., એક દશ્યમાં નટે પ્રેમપત્ર લખવાનો હોય તો એ સમગ્ર કાર્યાભિનય દર્શકોને સંપૂર્ણ પ્રતીતિકર લાગવો જોઈએ. દર્શકોને એવો જ અનુભવ થવો જોઈએ કે નટ પ્રેમપત્ર જ લખી રહ્યો છે અને બીજા કોઈ પ્રકારનો પત્ર નહીં.

4. પોતાને જે કંઈ કરવાનું છે તેના પર નટનો ભરોસો ન હોય, તેના પ્રતિ તે સાશંક હોય, અવઢવમાં હોય તો કઈ રીતે પ્રેક્ષકોને પ્રતીતિ કરાવી શકે ? સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી આને જ 'magical IF' કહે છે. આ જાદુઈ, સર્જનાત્મક 'જો' એટલે નટે પોતે અમુક પાત્ર હોવાની કે અમુક પરિસ્થિતિમાં મુકાયાની કલ્પના કરીને પ્રેક્ષકોને સચ્ચાઈની પ્રતીતિ કરાવવાની છે. દા.ત., 'જો હું હેમ્લેટ હોઉં તો ?' 'જો હું પ્રેમમાં હોઉં તો ?' અથવા 'જો મારી મા મૃત્યુપથારીએ પડી હોય તો ?' લગાતાર પુછાતો આવો પ્રશ્ન કે કલ્પના નટમાં પાત્ર તરીકેની અધિકૃત લાગણી જન્માવે છે.

5. પાત્રના મુખ્ય ઉદ્દેશ, હેતુ કે ધ્યેય પ્રત્યે નટ સતત સભાન હોવો જોઈએ. પાત્રના આ કેન્દ્રવર્તી સવાલનો જવાબ નટ તેના અભિનય દ્વારા જ ખોળવાની મહેનત કરવા દરમિયાન પોતાની જાતને સતત પૂછતો રહે છે : 'અસલમાં મારે શું જોઈએ છે અને શાને માટે ?'

6. જે રીતે નટો સંવાદો યાદ રાખે છે તેવી જ રીતે પાત્ર સંદર્ભે વિકસાવેલી લાગણીઓ કે ભાવનાઓને પણ યાદ રાખે જેથી બીજી કોઈ પણ ભૂમિકામાં જ્યારે પણ તેની જરૂર પડે ત્યારે તેનું નવાં સ્વરૂપે પુનઃસર્જન કરી શકે.

7. લય ફક્ત સંગીતમાં જ નથી હોતી. નટના અભિનયમાં પણ એક અલગ પ્રકારની લય, રિધમ હોય છે. સમગ્ર નાટકની પણ એક લય હોય છે અને નાટકમાં રજૂ થતી જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓની પણ પોતપોતાની એક જુદી લય હોય છે. દા.ત., આનંદની પરિસ્થિતિ, તણાવની પરિસ્થિતિ, ગંભીર શોકની પરિસ્થિતિ. નાટકની સળંગ લય તેમજ જુદી જુદી પરિસ્થિતિની પોતપોતાની લય વચ્ચે કોઈક રીતે તાલમેલ સધાવો જોઈએ જેથી નાટક જોતી વખતે પ્રેક્ષકોને મનોમન એક સાતત્યપૂર્ણ પ્રવાહી લયનો અનુભવ થાય.

8. બીજા નટો સાથે સંબંધ કે સંપર્ક સ્થાપિત કરવો. એટલે કે બીજા સાથી નટોના કાનને(એટલે કે સંવાદોને) ધ્યાનમાં રાખીને નહીં પણ તેમની આંખ સામે જોઈને સંવાદો બોલવા. બે પાત્રો વચ્ચે જીવંત સંપર્ક સ્થાપિત થવો આવશ્યક છે.

બે પાત્રો માત્ર સંવાદની મદદથી જ પરસ્પર સંપર્કમાં નથી આવતા, વ્યક્તિત્વથી પણ આવે છે.

9. નટની વ્યક્તિગત મનોદશા(personal psychology). નટે પોતાનું પાત્ર તૈયાર કરતી વખતે સૌપહેલાં પાત્રનું કેન્દ્રબિંદુ, પાત્રની ધરી(axis) બનાવવી જોઈએ જેના પર આખુંય પાત્રાલેખન(development of character) વિકસાવવાનું છે. કેટલાક આને પાત્રની કરોડ(spine) પણ કહે છે. આ બીજ, કેન્દ્ર કે ધરીથી નટે આજુબાજુ ક્યાંય બીજે ફંટાવાનું નથી. બીજું પ્રેક્ષકોને હંમેશાં આ ધરી કે વર્તુળની બહાર જ રાખવાના છે. નટની વફાદારી પાત્ર સાથે છે, નહીં કે પ્રેક્ષકોના ગમા-અણગમા સાથે.

બ્રિટિશ નટ લૉરેન્સ ઑલિવર જેને સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની પદ્ધતિ હેઠળનો મૅથડ એક્ટર ગણવામાં આવ્યો તે પોતાની રીતે ઉત્તમ નટનાં લક્ષણો આ રીતે ગણાવે છે :

1. **હિંમત (Courage)** : શારીરિક હિંમત નહીં, પણ પોતાની કલા કે અભિનય-સંબંધી વધુ ઊંચા પરિણામો મેળવવાની શોધમાં નવા નવા પ્રયોગો કે સાહસિક નિર્ણયો લઈ શકવાની હિંમત, આત્મવિશ્વાસ, નિર્ભયતા. અભિનયમાં સફળતા મેળવવા સહેલો, પરંપરાગત, સલામતીભર્યો કે અગાઉ પુરવાર થઈ ચૂકેલો માર્ગ નહીં પણ નિષ્ફળતા પણ મળી શકે અને કઠોર આલોચના પણ થઈ શકે તેવો દુર્ગમ, અનિશ્ચિત સાહસિક માર્ગ.

2. **અંતઃસ્ફુરણા(Intuition)** : કયા સમયે કયું નાટક ભજવવું, ભજવણીમાં નાટકનો કેન્દ્રીય વિચાર પ્રસ્થાપિત કરવા કયો અભિગમ રાખવો, ભજવણીની કઈ શૈલી અપનાવવી વગેરે પ્રકારના નિર્ણયોથી માંડીને નટોની પસંદગી, પાત્રોનો આંતરિક વિકાસ, દશ્યોની ગોઠવણી, સંગીત, પ્રકાશ, સેટ્સ જેવા અન્ય રંગઘટકોનો કલાત્મક ઉપયોગ વગેરે નિર્ણયો લેતી વખતે ઑલિવર સભાનપણે બુદ્ધિના ઉપયોગથી વિશેષ અંતઃસ્ફુરણા પર ભાર મૂકે છે.

3. **પ્રભાવિત કરનારો દેખાવ (Showmanship)** : જુદી જુદી ભૂમિકામાં પ્રભાવશાળી દેખાવા નટે મહેનત કરવી જોઈએ. પહેલી નજરમાં જ પ્રેક્ષકોને નટ નહીં પણ પાત્ર જ દેખાવું જોઈએ. ઑલિવર તેની ભૂમિકાઓ માટે જુદા જુદા દાઢી-મૂછ, વાળની વીગ, પોશાક વગેરેથી પ્રેક્ષકોને મંત્રમુગ્ધ કરી શકવાની કાબેલિયત ધરાવતો હતો.

4. **અવાજ (Voice)** : પાત્ર પ્રમાણે અવાજની ગુણવત્તા, ઉચ્ચારો, બોલવાની લઢણ, લહેકો, લય વગેરે પર બારીકાઈથી કામ કરવું નટ માટે ખૂબ

જરૂરી છે. કુદરતે આપેલા અવાજને લાંબી વિશાળ એવી રેન્જ મળેલી છે જેનો જરૂર પ્રમાણે ઉપયોગ કરી શકવાની આવડત નટે વિકસાવવી જોઈએ. રંગમંચ એ ફિલ્મ નથી. ત્યાં અવાજનું ખૂબ મહત્વ છે. દૂર બેઠેલો પ્રેક્ષક ફક્ત નટના અવાજથી જ તેની લાગણી અને હાવભાવને ઝીલે છે. ઑલિવર નટના અવાજને સુંદર વાજિંત્ર માને છે. વાજિંત્રને જે રીતે સાચવવું પડે, ટ્યૂન કરતા રહેવું પડે તેવી જ રીતે અવાજને પણ સાચવવો પડે, અવાજની રેન્જ વધારવા નિયમિત તાલીમ રિયાઝ કરતા રહેવું પડે. આ માટે પોતાને ગમતી ભૂમિકાઓનું એકાંતમાં હરતાફરતા મોટા અવાજે પઠન પણ થઈ શકે, જુદી જુદી લય અને અઘરા ઉચ્ચારો ધરાવતી કવિતાઓનું મોટા અવાજે પઠન કરી શકાય, ગાઈ શકનારા નટો સંગીતનો રિયાઝ કરીને પણ ગળાને કસરત આપી શકે. 'ટંગ-ટ્વીસ્ટર' જેવા અઘરાં વાક્યો મોટેથી અને ઝડપથી બોલવાથી જીભ તેમજ ગળાને સારો એવો વ્યાયામ મળે છે.

5. નજરની શક્તિ (Optic Power) : અવાજ પછી નટની શક્તિ છે તેની આંખો. ઑલિવર તો તેને ખૂબજ મહત્વ આપતાં લખે છે કે નટ તરીકે મારે અકસ્માતે હાથપગ ગુમાવવા પડે તો ચલાવી લઉં પણ આંખો વગર તો મારી નટ તરીકેની કારકિર્દી જ ખતમ થઈ જાય. ફિલ્મોમાં તો ખરી વાત છે પણ રંગમંચ પર કોઈ આંખની આટલી બધી અગત્ય ગણાવે તો આપણને આશ્ચર્ય થાય. નાટકમાં એટલે દૂરથી નટની આંખો કોણ જોઈ શકવાનું હતું, પણ આપણે નજરની તાકાતને જાણતા જ નથી કે નજરની વેધકતા નટના સમગ્ર શરીર પર પ્રભાવ પાડે છે. કહેવાય છે કે ઑલિવરની ભાવસભર આંખોનું તેજ છેલ્લી હરોળમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકોને પણ આરપાર ભેદી શકતું. તેવી જ રીતે ઊલટું, જરૂર પડ્યે આંખોને શબવત્, નિસ્તેજ, નિષ્પ્રાણ બનાવી શકવાનો હુન્નર પણ ઑલિવરને હાંસલ હતો.

6. શારીરિક ચુસ્તી (Physical Fitness) : અગાઉ જણાવ્યું કે નટની જણસ તેનું શરીર છે. શરીર જ નટનું મુખ્ય ઉપકરણ અથવા વાજિંત્ર છે જેના ઉપયોગથી તે અભિનય કરી શકે છે. એટલે શરીરને નીરોગી, સ્વસ્થ ચુસ્ત-દુરસ્ત રાખવું તે હર કોઈ નટની ફરજ છે. નિયમિત વ્યાયામ, યોગાસનો, પ્રાણાયામ, દોડવું, તરવું, ઘોડેસવારી, તલવારબાજી કે પટ્ટાબાજી શીખવી, ઊંચેથી કૂદકા મારવા, જુદા જુદા સ્ટંટ કરવા વગેરે વ્યાયામો નટની શારીરિક તંદુરસ્તી વિકસાવવા માટેના છે. 'Actor's body should be like a power-house. વળી તંદુરસ્ત શરીર માત્ર સ્ટંટ કરવા માટે જ નથી. શરીરની સ્ફૂર્તિ-ચુસ્તી નટની ચાલને તેમજ તેના સમગ્ર દેખાવ(posture)ને ખૂબસૂરતી અને

પ્રભાવ આપે છે.

7. હાજરી માત્રનો પ્રભાવ (Physical presence) : ઑલિવરે ભજવેલી મોટા ભાગની ભૂમિકાઓ larger than life હતી. તેની પોતાની ઊંચાઈ તો પાંચ ફૂટ દસ ઇંચ હતી પણ પાત્રમાં પ્રવેશી મંચ પર પેશ થતો ત્યારે ભવ્ય અને વિરાટ લાગતો. આ પ્રભાવ પાછળ તેની ઉપસ્થિતિનો જાદુ હતો. આ જાદુ ભીતરથી વિકસીને શરીર દ્વારા પ્રગટ થતો. તે જરૂર પડ્યે પોતાની ઇચ્છા પ્રમાણે નાનો કે વામણો થઈ શકતો ! તેનું સમગ્ર શરીર, એક એક સ્નાયુ અને માંસપેશીઓ તેના નિયંત્રણ હેઠળ હતાં. તેથી જ તે કહેતો કે નટના શરીરમાં ગજબની નરમાશ હોવી જોઈએ - માટીના લોંદા જેવી - ધારો તેવો ઘાટ ઘડી શકો.

8. વ્યક્તિત્વ (Personality) : નટનું વ્યક્તિત્વ એટલે નટનો પ્રતિભાશાળી દેખાવ. નટમાં દર્શકોને સંમોહિત કરી દેનારી સ્ટાર ક્વૉલિટી હોવી જરૂરી છે. કોઈ પણ ચરિત્રને તે મંચ ઉપર જીવંત કરે ત્યારે આ ક્વૉલિટીનો કોઈને કોઈ અંશ - અલબત્ત, જુદા સ્વરૂપે - પ્રગટ થઈ જાય છે. છતાં ઑલિવર જુદાં જુદાં પાત્રો ભજવતી વખતે તેની પોતીકી ઓળખ આપતાં અસલી વ્યક્તિત્વને છતું નહીં થવા દેવાના પ્રયાસોમાં મહદ્ અંશે સફળ થતો હતો. તેના વ્યક્તિત્વની ખૂબી એ હતી કે જરૂર પડ્યે બરછટ, કરડો કે પૌરુષમય પણ બની શકતો અને ક્યારેક સભ્ય, સૌજન્યપૂર્ણ, ઋજુ અને સંવેદનશીલ પણ બની શકતો.

9. અવલોકનશક્તિ (Observation) : નટ સૌથી વધુ શીખે છે જીવનનાં બારીક અવલોકનમાંથી. નટની આસપાસ તેનો પરિવાર, સગાસંબંધી, પાડોશીઓ, મિત્રો, સહકલાકારો, રસ્તા પર ચાલતા લોકો, શાકવાળા, દૂધવાળા, મજૂરો, આકસ્મિક મળી જતાં ચિત્રવિચિત્ર પાત્રો વગેરે હોય છે. આ ઉપરાંત જીવનમાં ડગલે ને પગલે જાત જાતની ઘટનાઓ પણ બનતી રહે છે. આ બધાં તરફ નટનું ધ્યાન કુદરતી રીતે જ આકર્ષાવું જોઈએ. કારણ કે અભિનય શીખવા માટે કડીરૂપ લાગતી સામગ્રી આવાં અવલોકનોમાંથી જ મળી રહે છે. જેમ બાળકો પોતાના સંગ્રહમાં જાત જાતની વસ્તુઓ ભેગી કરતાં રહે છે તેવી રીતે કુશળ નટે પણ આવાં પાત્રો અને ઘટનાઓની ઝીણી ઝીણી વિગતોને પોતાનાં સ્મૃતિરૂપ ભંડકિયામાં ભરી રાખવી જોઈએ જેથી જરૂર પડ્યે તેનો અભિનયમાં ઉપયોગ થઈ શકે.

10. હુનર (Technique) : ઑલિવરે નક્કી કરેલું કે તે ક્યારેય અભિનયની ટૅક્નિક ઉપર પુસ્તક નહીં લખે. કારણ કે અભિનય વિશે અગાઉ ઘણું બધું લખાઈ ચૂક્યું છે. વળી તે માને છે કે તે પોતે 'થિયરિસ્ટ' નથી, 'વર્કિંગ એકટર'

છે. તે માત્ર પોતાના વ્યક્તિગત પ્રયોગો જ અનુભવ રૂપે કહી શકવાની લાયકાત ધરાવે છે. બીજું, તેના અનુભવો સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી થિયરીથી વિપરીત પણ છે. તે કહે છે કે 'હું માત્ર બાહ્ય મદદ લઈને જ મારા પાત્રનું ઘડતર કરું છું અને પાત્રની સમગ્રતામાં તેનો અભ્યાસ નથી કરતો એવી મારી જે ટીકા થાય છે તે હું જાણું છું. પરંતુ નિખાલસતાથી જણાવું તો મારા માટે કોઈ પણ નાટકમાં પાત્રાલેખન તૈયાર કરવા પાછળનું નિર્ણાયક પરિબળ દશ્યમાન વસ્તુ(visual thing) છે.

'Appearance is always the first impression.' તમે જે બહારથી જુઓ છો એ જ તમારી પહેલી છાપ છે. ચહેરા પર ખાસ પ્રકારનો મેકઅપ કે હાથમાં ઝાલેલી છત્રી કે લાકડી જેવી સાધનસામાગ્રી પણ મારાં પાત્રાલેખનને ઘડવામાં બહુ મોટો ફાળો આપે છે એવું હું માનું છું.' પરંતુ ઑલિવર માત્ર બહારની મદદો લઈને જ પાત્રાલેખન ઘડે છે એમ કહેવું તેને માટે અન્યાયકર્તા ગણાશે. એ ખરું કે થિયરીમાં જણાવેલી 'અંતઃસ્ફુરણા'(intuition) માટે તે બહુ લાંબી રાહ જોતો નથી. કારણ કે તે માને છે કે કોઈ પણ પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવા માત્રથી બીજું બધું આપમેળે ઊગી નીકળતું નથી. નટ પાસે દેખાવ બદલવાની સાથે અભિનયનો હુન્નર ન હોય તો ભીતર કરેલી બધી મહેનત વ્યર્થ છે.

બર્નાર્ડ શૉને ટાંકતા ઑલિવર કહે છે, 'An actor must get in to the character he is playing, or get the character into himself.' હેનરી ઈરવિંગે પણ આવું જ કહ્યું હતું, 'Either you can try to turn yourself into that person - which is impossible - or you can take that person and turn him into yourself.....' અંતમાં ઑલિવર કહે છે, '...That is how I do it !'

11. લાગણીઓ (Feelings) : કોઈએ ટીકા કરેલી કે પાત્ર ભજવતી વખતે ઑલિવર પાત્રની લાગણીઓને નટ તરીકે જાતે અનુભવતો જ નથી જે કોઈ પણ કુશળ નટ માટે જરૂરી માનવામાં આવે છે. જ્યારે બીજા કેટલાક સમીક્ષકો કહે છે કે ઑલિવર જાતે જ પોતાના ઉત્કૃષ્ટ અભિનયના કસબ(technical brilliance)નો ભોગ બન્યો છે. પરંતુ ઑલિવર સ્પષ્ટ માને છે કે ઉત્કૃષ્ટ નટ એ નથી કે જે જાતે લાગણી અનુભવીને પ્રેક્ષકોને તેનો અનુભવ કરાવે છે. ઉત્કૃષ્ટ નટ એ છે જે જાતે લાગણી ન પણ અનુભવે અને છતાંય (માત્ર તેણે હાંસલ કરેલા હુન્નર વડે) પ્રેક્ષકોને તેનો ઊંડો સઘન અનુભવ કરાવી શકવાને સમર્થ છે. ફરી સાંભળો, પ્રશ્ન એ નથી કે નટ જાતે 'feel' કરે છે કે નહીં, ખરો પ્રશ્ન એ છે કે પ્રેક્ષકો 'feel' કરે છે કે નહીં.

અમેરિકન નાટ્યગુરુ લી સ્ટ્રેસબર્ગ(જે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીથી જ પ્રભાવિત થયેલો) કહેતો કે નટ જેનો પાઠ ભજવવાનો છે તે પણ એક માણસ જ છે જે તેની જેમ જ જીવે છે. વાસ્તવમાં નટ એક કાલ્પનિક પાત્ર, એક પરિસ્થિતિ, એક સ્વપ્નને ભજવે છે. જીવનમાં કોઈ પણ વ્યક્તિ કે ઘટના સામે તત્ક્ષણ પ્રતિભાવ આપવાની ઉત્તેજના હંમેશાં વાસ્તવિક હોય છે. જ્યારે નાટકમાં એ ઉત્તેજના કાલ્પનિક હોય છે. સ્ટ્રેસબર્ગ માટે નાટક શરૂ થાય કે તરત નટ પાત્રનાં જીવનમાં પ્રવેશ કરે એટલું પર્યાપ્ત નહોતું. તેનો તો આગ્રહ રહેતો કે પડદો ઉપર ઊઠે એ પહેલાંથી નટ પાત્રની ભીતર પ્રવેશી ગયો હોવો જોઈએ. સ્ટ્રેસબર્ગના રિહર્સલ દરમિયાન પાત્રનો પૂર્વઇતિહાસ, ભૂતકાળમાં છેક તેનાં બાળપણ સુધીના ઉપયોગી સંદર્ભો ચર્ચવામાં આવતા અને એ તમામ બાબતોને ધ્યાનમાં રાખીને ભૂમિકા તૈયાર કરાવવામાં આવતી. નાટક એ તો વાસ્તવમાં પાત્રનાં અસ્તિત્વનું ચરમબિંદુ(climax) હતું.

વિખ્યાત અમેરિકન દિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાન લી સ્ટ્રેસબર્ગ સાથેના અનુભવને આધારે અભિનયની સમજણ આપતાં કહે છે કે અભિનય સંયમિત હોય, મંચ પર તમે જે કંઈ કરો તેનું સ્પષ્ટ પ્રત્યાયન થતું હોય, તમારા હાવભાવ કે ચેષ્ટાઓ, લાગણીઓ જરૂર પૂરતી જ - ચોકસાઈપૂર્વક ચૂંટેલી - કરકસરયુક્ત અને છતાંય સ્પષ્ટ અને પ્રભાવીપણે પ્રસ્તુત મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરતી હોય. અભિનય સાચા અર્થમાં મંચ પર પ્રગટ થતું સાક્ષાત્ માનવજીવન છે - સંપૂર્ણ, સાચેસાચું - સંકુલ અને છતાંય પૂરેપૂરું સ્પષ્ટ. શ્રેષ્ઠ અભિનય માટે બીજી પણ એક મદદ જરૂરી છે. તમારો દિગ્દર્શક તમારામાં એ ભૂમિકા ભજવવાનો રસ, તાલાવેલી કે મહત્વાકાંક્ષા જાગૃત કરે. સ્ટ્રેસબર્ગના બીજા એક સાથી હેરૉલ્ડ કલરમેનની પદ્ધતિ આ પ્રકારની હતી. તે અદભુત રીતે તેના નટોનો વિશ્વાસ સંપાદિત કરી, પ્રોત્સાહિત કરી અમુક રીતે કામ કરવા ઉશ્કેરી શકતો હતો. દિગ્દર્શક પોતાની સત્તા ન વાપરે પણ નટની સર્જનપ્રક્રિયામાં જોડીદાર બને એ તેનો અભિગમ હતો.

ઇલિયા કઝાન કહે છે કે દરેક માણસ અંદરથી અને બહારથી બીજા માણસ કરતાં જુદો છે. જેમ બે માણસો એકસરખું વિચારતા નથી, એકસરખું અનુભવતા નથી તેમ લાગણીની અભિવ્યક્તિ પણ એકસરખી રીતે કરતા નથી. માણસનું વ્યક્તિત્વ અને ભાષા આંગિક અને વાચિકમાં જેમ પોતાપણું હોય તેમ હસવા, રડવા કે ગુસ્સો કરવાની રીત પણ દરેકની એકસરખી કેવી રીતે હોઈ શકે ? આપણે સૌ સમાનપણે લાગણી નથી અનુભવતા અને એવી જ રીતે આપણામાંના સૌ દર વખતે ટોચ પરની લાગણી પણ નથી અનુભવતા. ખરેખર તો વાસ્તવિક જીવનમાં મોટે ભાગે આપણે આપણી લાગણીઓને ઢાંકી રાખીએ

છીએ અને છૂટથી તેને પ્રગટ કરતા નથી ફરતા. લી સ્ટ્રેસબર્ગના ઘણા કલાકારો તો એટલી હદે લાગણી પ્રદર્શિત કરતા કે જાણે એ જ શ્રેષ્ઠ ટેલન્ટની સાબિતી હોય ! અભિનયકલામાં સંયમનો મુદ્દો નાજુક એટલા માટે છે કે તમારી પાસે લાગણી હોય અને છતાં જરૂરતના પ્રમાણમાં જ તેને વ્યક્ત કરો. સંગીત કે ચિત્રકલામાં જે 'artistic restraint'ની વાત છે તે અભિનયકલામાં પણ એટલી જ - કદાચ સૌથી વધારે લાગુ પડે છે.

મહાન નટ લૉરેન્સ ઑલિવર તેના પાત્રાલેખનની પ્રક્રિયા સંબંધી રસપ્રદ કેફિયત આપતાં જણાવે છે કે 'હું મારા અસલી વ્યક્તિત્વને દબાવી દેવા મારાં પાત્રની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓને વિકસાવવાની મહેનત કરું છું. અને આ લાક્ષણિકતાઓને મારી ઉપર નહીં, બહાર પણ નહીં, મારી ભીતરમાં રોપવાની મથામણ કરું છું જેથી તે થોડાક વખતમાં ખરી ન પડે. મારો અભિનય સરળ કરવા માટે હું મને મળેલાં પાત્રમાં મારા જેવી જ લાક્ષણિકતાઓ શોધવાના પ્રયાસો ક્યારેય નથી કરતો. હું તો લેખકે સર્જેલાં પાત્રનું મૂળ પામવા અને સમજવાની કોશિશ કરું છું. નાટકનાં રિહર્સલ ચાલુ થાય તે પહેલાંથી જ મારી ભીતર એ પાત્રાલેખનની પ્રક્રિયા શરૂ થઈ જાય છે.

'કાચીંડો જે રીતે પરિસ્થિતિ પ્રમાણે રૂપરંગ બદલે તે રીતે મને પણ હંમેશાં દરેક નાટકે અને પાત્રે મારું કદ, મારો ચહેરો-મહોરો, મારી ચાલ, મારો અવાજ બધું જ બદલવાનો મોહ છે. રંગમંચ પર એક પાત્ર તરીકે પ્રવેશ કરતી વખતે દરેક વાર મારી મહેચ્છા હોય છે કે પ્રેક્ષકો મને તરત ઓળખી ન જાય ! આ રીતે પ્રેક્ષકોને દર નાટકે આશ્ચર્યચકિત કરી દેવાની યુક્તિઓ અજમાવવી મને ગમે છે. મારા પ્રવેશ કરતાંની સાથે જ મારા ચાહકો મને ઓળખી જાય અને તાળીઓના ગડગડાટથી મને વધાવી લે એવો ફિલ્મસ્ટાર જેવો મોહ મને સદ્‌ભાગ્યે ક્યારેય નથી થયો. પાત્ર પ્રમાણે જાતને તૈયાર કરવામાં હું જબરો આનંદ અને રોમાંચ અનુભવું છે. હું દરેક ભૂમિકામાં મારા ગાલ, દાઢી, મૂછ, આંખો, ભ્રમર, વાળ, કપાળ, ગરદન વગેરેને ઓળખી ન શકાય એટલી હદે બદલી નાખું છું. આ માટે તમામ આધુનિક મેકઅપ-સામગ્રીનો હું બને તેટલો વધારે ઉપયોગ કરું છું. બદલાયેલી જાતને લાંબો સમય અરીસામાં નિહાળતા રહેવાથી મારું આંતરિક રૂપાંતરણ - metamorphosis શરૂ થઈ જાય છે. મારો બદલાયેલો દેખાવ મને આંતરિક રીતે બદલવામાં પણ સહાયરૂપ બને છે. ત્રણ કલાક માટે મારો 'પરકાયાપ્રવેશ' હું મારી મહેનત વડે સંભવ બનાવું છું.'

આમ છતાં ઑલિવર કબૂલ કરે છે કે 'મેકઅપ અને વેશભૂષાથી મારો દેખાવ બદલતા રહેવાનો મારો આગ્રહ કે મોહ ઘણાને વધુ પડતો લાગે.' પરંતુ

આ સાથે તે એવું પણ કબૂલ કરે છે કે 'આખરે ખરો અભિનય તો ભીતરમાંથી પાત્ર વિકસવા સાથે જ શક્ય બને છે અને હકીકતે બનવું પણ તેમજ જોઈએ. બહારની બધી મહેનત છેવટે અંદર માટે જ છે.' ઑલિવર કહે છે કે 'You cannot make up the lines by making up the face. It must come from head and heart first.' અર્થાત્ મેકઅપ અને વેશભૂષા ત્યારે જ ખરી મદદ કરે જ્યારે નટે પાત્રને ભીતરથી સમજીવિચારીને વિકસાવ્યું હોય.

7.3 બ્રેખ્તની 'એપિક' અભિનયની થિયરી (Epic Theory)

રશિયાના સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પછી બ્રેખ્ત બીજો નાટ્યકાર હતો જેણે અભિનયની સાવ અલાયદી 'એપિક થિયરી' જગત સામે મૂકી. એપિક એટલે રામાયણ-મહાભારત જેવાં મહાકાવ્યો જે પ્રત્યક્ષ નહીં પણ પરોક્ષપણે આલેખાયાં છે. ભાવકો જાણે છે કે તેઓ એક મહાન કથાનો રસાસ્વાદ લઈ રહ્યા છે, સાક્ષાત જીવાતું જીવન નથી જોઈ રહ્યા.

બ્રેખ્ત ઇચ્છતો હતો કે નાટ્યકલા માર્ગદર્શક અને શિક્ષણાત્મક હોવી જોઈએ, નહીં કે ભ્રમણા અને સ્વપ્નોને દેખાડ્યા કરતી ! નાટક દ્વારા લોકોને જગતનું સાચું, વ્યવહારુ, તર્કસંગત ચિત્ર મળવું જોઈએ. આ માટે તેણે રંગમંચ પર વાસ્તવવાદી ભજવણીઓને સરાસર નકારી કાઢી. બ્રેખ્તને તેના સમકાલીનોમાં મોટો દોષ એ જણાયો કે તેઓ તેમનાં નાટકોમાં લોકોની સમજણ વધે તેને બદલે ફક્ત ભ્રમણાઓ વધે, લોકો હતપ્રભ થઈ જાય, સાનભાન ભૂલી જાય, લાગણીભીના થઈ જાય, એવી જ બધી તરકીબો અજમાવતા હતા !

બ્રેખ્તે કહ્યું કે મંચ પરની ઘટનાઓને પ્રેક્ષકો અંગત અનુભવ ગણીને તેની સાથે ઓતપ્રોત થાય તે પ્રયત્ન જ વખોડવાલાયક છે. પ્રેક્ષક પાત્ર સાથે જેટલું તાદાત્મ્ય કે એકરૂપતા સાધે છે તે એટલું ઓછું તે અંગત રીતે શીખવા પામે છે. તેના વિચારવા મુજબ વાસ્તવમાં તો પ્રેક્ષક નાટકમાંથી ઘટના પ્રત્યે એક જિજ્ઞાસુની માફક પ્રશ્નો કરે, આલોચના કરે અને બધું ચર્ચવા, વિચારવા સ્વસ્થ ચિત્ત રહે તે વિશેષ જરૂરી હતું.

રંગમંચ પર કોઈ કાલ્પનિક પાત્ર કે ઘટનાને એક હકીકત તરીકે માની લેવાની, ધારી લેવાની વાતનો બ્રેખ્ત કટ્ટર વિરોધી હતો. અભિનયના મામલે પણ બ્રેખ્તે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી થિયરીથી સાવ ઊલટી વાત કરી. તેણે સૂચવ્યું કે કલાકારોએ નાટકમાં અભિનય કરતી વખતે એવો ડોળ કરવાની બિલકુલ જરૂર નથી. વાસ્તવમાં તો તેઓએ સ્પષ્ટ કરી દેવું જોઈએ કે તેઓ માત્ર અમુક પાઠ ભજવી રહ્યા છે. સામે પ્રેક્ષકો પણ એ બાબતે સતત સભાન રહેવા જોઈએ કે

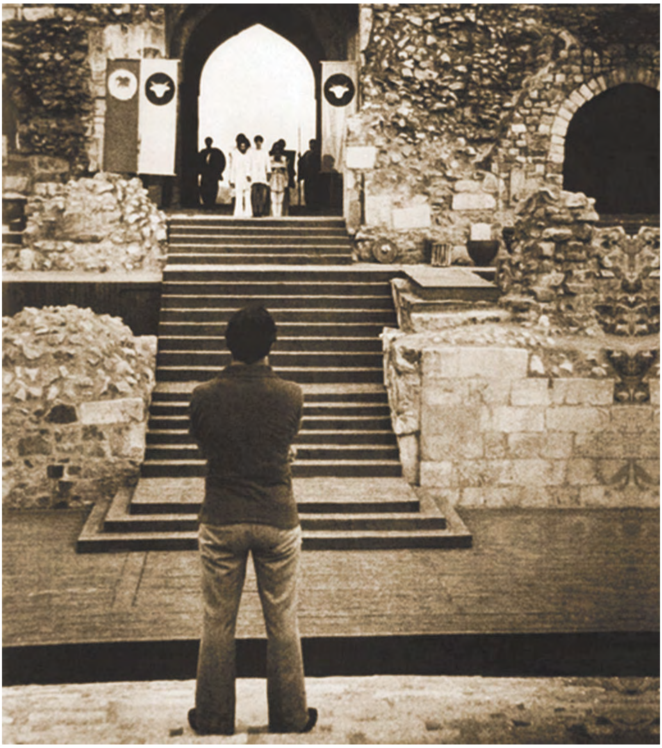
તેઓ તેમની નજર સામે કોઈ સાચેસાચું જીવન નહીં પણ ફક્ત નાટક જોઈ રહ્યા છે.

નટ તેમજ પ્રેક્ષક ભજવણી વખતે નાટકના ભાવ અને લાગણીઓ સાથે વહી ન જાય, ઓતપ્રોત થઈ જઈને સાનભાન ન ભુલાવી દે તે માટે બ્રેખ્તે માર્કસની થિયરીમાં આવતા 'alienation' શબ્દના વિચારને પોતાની 'એપિક થિયેટર'ની વિભાવનાને સફળ કરવામાં સાવ જુદી જ રીતે ખપમાં લીધો. બ્રેખ્તે માન્યું કે મંચ પર ભજવાઈ રહેલ નાટક સાથે પ્રેક્ષકોનું લાગણીથી એકરૂપ થઈ જવું ખતરનાક છે. માટે જરૂરી છે કે પ્રેક્ષક સતત આ એકરૂપતા સાધવાથી દૂર, વેગળો રહે. નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ અને પાત્રાલેખનોથી પ્રેક્ષકોને 'alienate' કે વેગળા રાખવા પાછળ બ્રેખ્તનો તર્ક એ હતો કે નાટ્યગૃહમાં બેઠેલ પ્રેક્ષકની સ્વતંત્ર બુદ્ધિ તેમજ વિશ્લેષણશક્તિ અકબંધ સુરક્ષિત રહેવાં જોઈએ. નાટક નિહાળતી વખતે તેણે સામાજિક અન્યાય અને શોષણની એટલી ગંભીર નોંધ લેવી જોઈએ કે જેથી કરીને તે પોતાની બદલાયેલી માનસિકતા સાથે નાટ્યગૃહની બહારના જગતમાં જઈ ન્યાયી વ્યવહાર અને શાણપણનો વિચાર તેમજ પ્રસાર કરી શકવાને સમર્થ બને. આ માટે બ્રેખ્તે તેનાં નાટકોમાં એવી એવી ટૅક્નિકો ઉપયોગમાં લીધી કે જેથી પ્રેક્ષકોને સતત યાદ રહે કે આ ફક્ત વાસ્તવિકતાની પ્રતિનિધિરૂપ રજૂઆત(representation of reality) છે, અસલી વાસ્તવિકતા નથી.

બ્રેખ્તે સૂચવેલ એપિક થિયેટરનો અભિનય આપણે હમણાં પાછળ જે બે પ્રકારના અભિનય ચર્ચ્યા(presentational and representational) તેમાંનો પ્રસ્તુતિગત(presntational) અભિનય છે. બ્રેખ્તે આ અભિનયશૈલી ભારત, ચીન, જાપાન વગેરે એશિયાના લોકનાટ્યો અને પારંપારિક પ્રસ્તુતિઓ પરથી જ પસંદ કરેલી. આપણે જાણીએ છીએ કે ભવાઈ, તમાશા કે નૌટંકીના નટો આપણાં urban realistic નાટકોની માફક તેમનાં પાત્રોમાં એટલી હદે ઊંડા નથી ઊતરી જતા કે જેમને જોઈને પ્રેક્ષકો તેઓમાં ઓતપ્રોત થઈ જાય. તેઓ પાત્ર જીવતા નથી પણ માત્ર એ પાત્રની ભજવણી કરે છે. અભિનય દરમિયાન તેમનો પ્રયત્ન માત્ર એટલો જ હોય છે કે પ્રેક્ષકોને ફક્ત પાત્રની ઓળખ મળે, પાત્રનો સંદેશ મળે, પાત્રથી લોકરંજન મળે, કથાનો પ્રવાહ માત્ર આગળ વધે. લોકનાટ્યના આ નટો દૃશ્ય પત્યા બાદ તરત પાત્રમાંથી બહાર આવી ભજવણીનાં અન્ય કાર્યમાં ગૂંથાઈ જતા, બુઝાઈ ગયેલા પેટ્રોમેક્સને ચાલુ કરતા, પ્રેક્ષકોને બેસાડવામાં મદદ કરતા કે નાટકની ગાયકમંડળી સાથે બેસી ઢોલ કે મંજીરા વગાડતા પણ જોઈ શકાય છે. બ્રેખ્ત તેના નટ પાસેથી આવો તટસ્થ, મુક્ત, સ્થિતિસ્થાપક અભિનય ઇચ્છે છે.

અલબત્ત, ઘણા અભ્યાસીઓ અને વિવેચકોના કહેવા મુજબ બ્રેખ્ત તેની આ અભિનય થિયરીમાં સંપૂર્ણતઃ સફળ નહોતો થયો. તે ઇચ્છતો હતો કે ચાલુ નાટકે, કરુણ ગંભીર દશ્યમાં પ્રેક્ષકો લાગણીભીનાં ન બને. પરંતુ તેના જ એક પ્રસિદ્ધ નાટક ‘Mother Courage and Her Children’માં તેની પત્ની હેલિના વાયગલ સ્વયં મુખ્ય ભૂમિકા કરતી હોવા છતાં તેનાં એક દશ્ય સમયે પ્રેક્ષકો અત્યંત ભાવુક થઈ ઊઠતા હતા ! વિવેચકોની ટકોર એ હતી કે નાટક દ્વારા જ્યારે તમે કોઈ ગંભીર વિચારનું સંપ્રેષણ કરવા ઇચ્છો ત્યારે તે માત્ર બુદ્ધિ અને તર્ક દ્વારા જ નથી થતું. હૃદયના ભાવો અને લાગણીઓ પણ એ વિચારો સાથે જોડાયેલા હોય જ છે જે તેની પ્રતિક્રિયા આપે જ છે. કારણ કે નટ તેમજ પ્રેક્ષક બંને અંતે માણસ છે. તમે એવું ક્યારેય હાંસલ ન કરી શકો કે માણસ ફક્ત બુદ્ધિથી જ વિચારે અને એ વિચારો સાથે લાગણીઓની સેળભેળ બિલકુલ ન હોય ! આમ બ્રેખ્તનું આ ‘એપિક રિયાલિઝમ’ અભિનયક્ષેત્રે ઉઘાડા વાસ્તવવાદનું એક આત્યંતિક સ્વરૂપ બની ગયું.

8
દિગ્દર્શન કલા



"The Director's Role : You are the obstetrician. You are not the parent of this child we call the play. You are present at its birth for clinical reasons, like a doctor or midwife. Your job most of the time is simply to do no harm."

– Frank Hauser

8. દિગ્દર્શન કલા(An Art of Direction)

ગુજરાતી ભાષામાં નાટ્યનિર્માણ ક્ષેત્રે સમગ્રતયા નેતૃત્વ અને માર્ગદર્શન આપનાર વ્યક્તિને દિગ્દર્શક, મંચદિગ્દર્શક અથવા નાટ્યક્ષેત્રનો મુખ્ય માર્ગદર્શક કે સંચાલક કહે છે. નાટકની ભજવણીનાં તમામ પાસાંઓ વિશે અધિકૃત જાણકારી અને વિશેષજ્ઞતા ધરાવનાર આ વ્યક્તિ નાટકની સફળતા માટે ઘણે અંશે જવાબદાર ગણાય છે. નાટકના સંવાદો એટલે નટોનો વાચિક અભિનય અને નટોની ક્રિયા કે કાર્ય એટલે નટોનો આંગિક અભિનય આ બંને વચ્ચે સુમેળ સાધીને દિગ્દર્શક એક સંયુક્ત પ્રભાવકારી છબી ઉપસાવે છે. નાટકના મર્મને બહાર લાવનારા ભજવણીના તમામ સહયોગી ઘટકો, જેવાં કે નાટકની પસંદગીથી માંડીને તેનું અર્થઘટન, અભિનય, સંનિવેશ, વેશભૂષા, સંગીત, પ્રકાશ વગેરેને ઉત્કૃષ્ટ રીતે સંયોજિત કરી અસરકારકપણે રંગમંચ પર રજૂ કરવાનું કાર્ય દિગ્દર્શક કરે છે.

દિગ્દર્શક નાટકના પાઠ(text) પર વિસ્તારથી કામ કરે છે, અભ્યાસ-સંશોધન કરે છે, વારંવાર વાચન-સંવાદ-ચિંતન કરવાથી નાટકનું હાર્દ ધીમે ધીમે મનમાં ઊઘડતું આવે છે. નાટકનું સમગ્ર માળખું, ઢાંચો, બાંધણી, રચના સ્પષ્ટ થવા લાગે છે. નાટકના પાત્રાલેખનો, પરસ્પરના આંતરસંબંધો, પાત્રોની વિશેષતાઓ તેમજ મર્યાદાઓ, સંવાદો અને તેની વચ્ચેના અર્થસૂચક વિરામો વગેરે સમજવાથી ભજવણીનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ મનોમન ઘડાતું આવે છે.

નાટકનો ઊંડો અભ્યાસ કરવાથી, નાટકનો એકંદર મૂડ કે વાતાવરણ કેવાં છે તેના આધારે દિગ્દર્શક ડિઝાઇનરો સાથે બેસી, ચર્ચાવિમર્શ કરી નાટકની ચોક્કસ એવી પ્રસ્તુતિશૈલી(production style) નિર્ધારિત કરે છે. આની સાથે સાથે રંગમંચ-કસબ - વેશભૂષા, સંનિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, પ્રકાશ, સંગીત, ધ્વનિસંચાલન વગેરે ઉપર પૂરેપૂરું ધ્યાન આપી નાટકને દર્શનીય અને હૃદયસ્પર્શી ઘાટ આપે છે. દિગ્દર્શકનું કામ નાટકની ગુણવત્તાને શક્ય એટલી પૂર્ણતાથી બહાર લાવવાનું છે. નાટકની ભજવણી અંગેની પોતાની કલાત્મક અવધારણાને મૂર્તિમંત કરવા દિગ્દર્શક તેના તમામ કલાકારો અને ટૅક્નિશિયનોને માર્ગદર્શન આપે છે અને તેમના તરફથી શ્રેષ્ઠ યોગદાન મળી રહે તે માટે પ્રયાસ કરે છે. દિગ્દર્શક નાટકની ટીમના તમામ સદસ્યોના શ્રેષ્ઠતમ કૌશલ્યને ખીલવવા દોરવણી આપવા સાથે પ્રેરણારૂપ પણ બને છે.

નાટકના ક્ષેત્રમાં લેખક પછી બીજા ક્રમાંકે દિગ્દર્શક આવે છે જે લેખકની જ કક્ષાનો દૃષ્ટા(visionary) ગણવામાં આવે છે. દિગ્દર્શક એ દૃષ્ટા છે જે લેખકે

કાગળ પર સર્જેલી કાલ્પનિક સૃષ્ટિને મંચ ઉપર આબેહૂબ જીવંત કરી બતાવે છે. કુશળ દિગ્દર્શકની નાટ્યકલામાં કલાત્મકતા, કલ્પનાશીલતા, પ્રયોગશીલતા, રંગમંચકલા-કસબ પર પ્રભુત્વ, અભ્યાસ-સંશોધન માટેની વૃત્તિ, માણસ અને સમાજ અંગેનું ઊંડું જ્ઞાન, સમજણ વગેરે ગુણો હોવા જરૂરી ગણાય છે.

8.1 દિગ્દર્શકની ઐતિહાસિક ભૂમિકા

યુરોપીયન નાટકનાં જન્મસ્થળ પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટ્યનિર્માણનું કાર્ય સ્વયં નાટ્યકાર અથવા લેખકને હસ્તક હતું. નટો અર્ધવ્યાવસાયિક હતા. લેખક જે પોતે દિગ્દર્શક પણ હતો - નાટકના લેખનથી માંડીને ભજવણી સુધીની કલ્પના સર્જનપ્રક્રિયાની સાથે સાથે જ કરતો જતો. ઘણી વાર લેખક નાટકમાં એકાદ પાત્ર પણ ભજવતો. જેમ કે ઈસ્કિલસે 'The Persians' ઉપરાંત તેના અન્ય નાટકોમાં અભિનય કરેલો. નાટકમાં ભાગ લેનાર નટો તેમજ કોરસ સદસ્યોને તાલીમ આપવાનું કામ પણ આ લેખક જ કરતો. ક્યારેક સંગીતનિયોજન પણ કરતો અને નિર્માણના તમામ ઘટકો પર ધ્યાન આપતો. ગ્રીક ભાષામાં દિગ્દર્શક 'didaskalos' નામે ઓળખાતો; જેનો અર્થ થાય 'teacher', એટલે કે 'શિક્ષક'. આમ નટો, ગાયકો, નર્તકો અને મંચકારીગરોને ભજવણી સંદર્ભે તમામ તાલીમ કે માર્ગદર્શન આપવાનું કાર્ય લેખકના ભાગે હતું. નાટ્યકારથી અલગ અને સ્વતંત્ર એવા આધુનિક દિગ્દર્શકની કલ્પના હજુ એ કાળે અસ્તિત્વમાં આવી નહોતી.

આગળ ઉપર મધ્યયુગમાં યુરોપની વિવિધ પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં ધાર્મિક નાટકો ભજવાવાં શરૂ થયાં. આ નાટકોમાં ખાસ તો 'રહસ્યમય' અને 'ચમત્કારી નાટકો'(mystery and miracle plays) જાણીતાં હતાં. વિશાળ ફલક પર ભજવાતાં આ નાટકો ભજવવામાં તેમજ સમજવામાં અઘરાં અને કંઈક અંશે જટિલ હતાં. તેમાં અવારનવાર ટોળાંઓનાં દશ્યો, સરઘસો કે સંમેલનનાં દશ્યો આવતાં, જાત જાતની મંચતરકીબો પણ ઉપયોગમાં આવતી. આ બધાંના પરિણામે દિગ્દર્શક કે કુશળ મંચસંચાલક(stage manager or pageant master) તરીકેનું કામ કરી શકે એવી કોઈ બાહોશ વ્યક્તિની તાતી જરૂરિયાત સૌ કોઈને જણાઈ. એ કાળે આજના જેવા બંધાયેલાં કાયમી નાટ્યગૃહો નહોતાં. નાટકોની ભજવણી તે સમયે ખુલ્લાં આકાશ નીચે જ થતી. દિગ્દર્શક જેવું કામ કરતી વ્યક્તિનું મુખ્ય કામ નાટકને અનુરૂપ રંગમંચ(સ્ટેજ) અને સીન-સિનેરી ઊભાં કરવાનું હતું. એ ઉપરાંત નાટકની પાત્રવરણી પણ એ જ કરતો, ભજવણી અંગેનું માર્ગદર્શન આપતો, નાટકના આરંભે નાનકડું પરિચયાત્મક વકતવ્ય પણ

આપતો, મધ્યાંતરમાં પણ જરૂરી સૂચનાઓ આપતો. ટૂંકમાં તે કાળે ભજવણીનું સમગ્ર કાર્ય આ એક વ્યક્તિને હસ્તક હતું જે વાસ્તવમાં ભવિષ્યમાં આવનારા દિગ્દર્શકનાં જ કાર્યો હતાં.

નવજાગૃતિકાળ(રેનેસાં)થી લઈને 19મી સદી સુધી દિગ્દર્શક તરીકેનું કાર્ય 'નટ-સંચાલક'(actor-manager) દ્વારા કરવામાં આવતું હતું. સામાન્યતઃ આ જવાબદારી સૌથી વધારે અનુભવી નટના શિરે આવતી. ઈટલીના પારંપરિક નાટ્ય 'કૉમેડિયા દેલ આર્ટ'માં આવી 'એક્ટર-મૅનેજર'ની પ્રથા અસ્તિત્વમાં હતી. મહાન બ્રિટિશ નટો કૉલી સિબ્બર અને ડેવિડ ગેરિક આવી જ રીતે તેમની નાટક-મંડળીઓમાં 'એકટર-મૅનેજર' તરીકે કામ કરી ચૂકેલા.

નાટ્યનિર્માણમાં આધુનિક નાટ્ય-દિગ્દર્શક જેવા ખાસ વિશેષયજ્ઞની જરૂરિયાત સૌથી પહેલાં બ્રિટનના જ્યોર્જ બીજા - ડ્યૂક ઑફ સેક્સ મેનિન્જનની નાટકમંડળીના નવતર પ્રયોગોમાં જોવા મળી. મેનિન્જનનાં નાટકોમાં રંગમંચ પર મોટાં મોટાં ટોળાંઓનાં કે નટસમૂહોનાં દશ્યો આવતાં. અને આવી જટિલ દશ્યરચનાઓ ગોઠવવા માટે એક અલગ 'સૂત્રધાર'ની અગત્ય સૌ કોઈએ અનુભવી. 1830 પછીના ગાળામાં ડ્યૂકે લુડવિગ ક્રોનેકના સાથમાં રહીને 'મેનિન્જન એન્સૅમ્બલ'નો વિકાસ સાધ્યો. તે સમયની પ્રસ્થાપિત રંગમંચીય પરંપરાથી વિરુદ્ધ જઈને ડ્યૂકે તેની મંડળીમાંથી થિયેટર-મૅનેજરની પ્રથા નાબૂદ કરી. રંગભૂમિ પર તેણે અલગ પ્રકારની શિસ્ત દાખલ કરી. નાટ્યનિર્માણને લગતા તમામ સર્જનાત્મક અધિકારો એકલા દિગ્દર્શકમાં કેન્દ્રિત કર્યા. નાટ્યનિર્માણ બાબતે નાટ્યદિગ્દર્શક સર્વાધિકારી બન્યો.

બહુ મોટી સંખ્યાના ટોળાંના સદસ્યોને મંચ પર કથાના સંદર્ભે જુદી જુદી સ્થિતિ (position) ફાળવવી, તેમને અર્થસૂચક ક્રિયાઓ આપવી, નાટકના સંનિવેશમાં તેમજ વેશભૂષામાં અધિકૃતતા લાવવી, સંગીત અને પ્રકાશઆયોજન દ્વારા ભજવણીને અસરકારક બનાવવી વગેરે કાર્યો માટે એક કાબેલ અને કલ્પનાશીલ સંચાલક કે સંકલનકારની જરૂરિયાત ઊભી થઈ અને નાટ્યકલામાં બાહોશ એવા ડ્યૂક ઑફ સેક્સમેનિન્જને તે પૂરી કરી આપી. આ પછી તે કાળના આધુનિક થિયેટરમાં દિગ્દર્શક ડિરેક્ટરનું સ્થાન નિશ્ચિત બન્યું.

એવી જ રીતે રશિયામાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જેવા સમર્થ નાટ્યકલાકારનો દિગ્દર્શક તરીકે ઉદય થયો અને તેમના પ્રભાવશાળી નેતૃત્વમાં 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ની સ્થાપના થઈ. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના મતે દિગ્દર્શક માત્ર સંચાલક, સૂત્રધાર, સંકલનકાર કે મૅનેજર નહોતો. દિગ્દર્શક એ નાટકની કલાત્મક સૂઝસમજ ધરાવનારો દ્રષ્ટા (artistic visionary) હતો. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને તેના

સાથીકલાકાર નેમિરોવિચ દાન્ચેન્કોએ સૌપ્રથમ વાર દિગ્દર્શકને નાટ્યનિર્માણમાં સર્વોચ્ચ સત્તા આપી. દિગ્દર્શકનાં કામો તેમણે ચોક્કસપણે વ્યાખ્યાયિત કરી આપ્યાં. યોગ્ય નાટકની પસંદગી, તેનું સર્વાંગી અર્થઘટન, તેનો સન્નિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, પોશાકો, પ્રકાશનિયોજન, સંગીત ઉપરાંત નાટકની ભજવણીની શૈલી, અભિનય છટા, ભજવણીની એકંદર લય, માનસિક વાતાવરણ(mood) સર્જવું વગેરે નિશ્ચિત કરવાની જવાબદારી દિગ્દર્શકની હતી. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના કહેવા પ્રમાણે એ દિગ્દર્શક જ છે જે પોતાનું નિશ્ચિત માર્ગદર્શન અને અર્થઘટન આપી નાટકના અનેકવિધ ઘટકો વચ્ચે એક પ્રકારની એકતા(unity) રચી આપે છે. લેખકનાં ચિત્તમાં રહેલ નાટકને તખ્તા પર ચોટદાર રીતે મૂર્ત કરી આપનાર એક માત્ર દિગ્દર્શક છે.

બીજા વિશ્વયુદ્ધ બાદ નાટ્યક્ષેત્રે ‘એકટર-મૅનેજર’ની પ્રથા સદંતરપણે બંધ પડી અને નાટકમાં નટોની માફક દિગ્દર્શકનું હોવું અપવાદ નહીં પણ એક નિયમ તરીકે સર્વત્ર સ્વીકારવામાં આવ્યું. 20મી સદી આવતાં સુધીમાં દુનિયાના જુદા જુદા દેશોમાં કેવા કેવા મહાન દિગ્દર્શકોનું આગમન થયું જેમાં રશિયાના દાન્ચેન્કો, સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી, મેયરહૉલ્ડ, વખ્તાંગૉવ, મિશેલ ચેખૉવ, એલેકઝાંડર તૈરૉવ, યુરી લ્યુબિમૉવ, ફ્રાન્સના આન્દ્રે એન્તોઇન, જેકિવસ કૉપો, જર્મનીના ઑટો બ્રાહ્મ, મેક્સ રેનહાર્ટ, ઈરવિન પિસ્કાટર, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત, ઇટાલીના ગિગોર્જિયો સ્ટ્રેશ્લર, બ્રિટનના પીટર બ્રુક, પીટર હૉલ વગેરે. મહાન બ્રિટિશ દિગ્દર્શક સર ટાયરન ગથરીએ દિગ્દર્શક બાબતે એક ખાસ નોંધ કરેલી કે ‘the only way to learn how to direct a play, is...to get a group of actors simple enough to allow you to let you direct them, and direct.’

8.2 દિગ્દર્શનની તબક્કાવાર પ્રક્રિયા

દિગ્દર્શકની જવાબદારી છે નાટ્યપ્રસ્તુતિનું અખંડ, એકરૂપ, સંયુક્ત અને સુગ્રથિત દર્શન(unified vision) રજૂ કરવું. અને એ લક્ષ્ય સાકાર કરવા નાટકના તમામ કલાકારોને એ દિશા તરફ આગળ વધવા પ્રેરિત કરવા, તૈયાર કરવા. તેની આ કલ્પના કે દર્શનને મૂર્ત સ્વરૂપ આપવા દિગ્દર્શકે નાટ્યકલાના તમામ પાસાંઓ પર વ્યવસ્થિત રીતે કામ કરવું પડે. કયું નાટક છે ? નાટકનું કથ્ય કે વિચારવસ્તુ(theme or central idea) શું છે ? નાટકમાંથી નીકળતી વાત સાંપ્રત સમાજને કેટલી સ્પર્શે છે? નાટકનું અર્થઘટન સીધું કે અને સ્પષ્ટ છે કે પછી સંકુલ અને સૂક્ષ્મ છે ? પ્રેક્ષકોને નાટક ત્યારે જ સ્પર્શે જ્યારે તેનું અર્થઘટન પ્રેક્ષકોના વર્તમાનને અસર કરતું હોય.

(1) નાટકનો અભ્યાસ :

કોઈ પણ નાટકમાં પ્રથમ વાચન(first reading of a play)નું મૂલ્ય ઘણું ઊંચું છે. આ પ્રથમ વાચન યા કલાકારમિત્રો વચ્ચે પઠન જ નાટકના અર્થઘટન પર મહત્તમ પ્રભાવ પાડે છે. ઘણી વાર બહુ ઊંડો અભ્યાસ કર્યા વગર, સહજપણે વંચાયેલા નાટકનાં પ્રથમ વાચનની પ્રથમ અસર લેખકે ધારેલા વિચાર કે અર્થની એકદમ નિકટ પહોંચી જતી હોય છે. નાટક વિના અટક્યે સળંગ વાંચવું જોઈએ જેથી તેનું સમગ્ર સ્વરૂપ, આકાર, અર્થ, વિચાર, કથા, પાત્રાલેખનો, નાટકથી પેદા થતી અસર વગેરેને સમગ્રતામાં એકી સાથે અનુભવી શકાય. અને નાટક વાંચનાર જો કલ્પનાશીલ અને અનુભવી કલાકાર હોય તો પહેલા જ વાચને તેનાં મનમાં નાટકનાં રૂપ, રંગ, આકાર, લય, ગતિ, બધું જીવંત બનીને નજર સમક્ષ આવી જાય છે. જોકે ઘણાની એવી પણ દલીલ છે કે નાટકનો સંતોષકારક અનુભવ કરવા માટે વાચકે નાટકને એકથી વધારે વાર વાંચવું પડે. પહેલા જ વાચનમાં કોઈને ભાગ્યે જ આટલો બધો અંદાજ આવી જાય. વાસ્તવમાં નાટક પહેલા વાચને સમજાય કે ત્રણચાર વાર વાંચ્યા પછી તેની ખૂબીઓ નજર સમક્ષ આવે તેનો સમગ્ર આધાર નાટક વાંચનાર કલાકારની સર્જનાત્મક કક્ષા અને અનુભવ પર અવલંબે છે. આમ છતાં એ વાત ખરી છે કે ગમે તેવા ઉચ્ચ કક્ષાના દિગ્દર્શકે પણ નાટકનાં શૈલીસ્વરૂપ, અર્થ, પ્રભાવ, ભજવણી વગેરે નિર્ધારિત કરતાં પહેલાં નાટકનો વારંવાર ઊંડાણથી અભ્યાસ કરવો પડે.

નાટકનો ઊંડો અભ્યાસ કરવાથી, વારંવાર વાચન-સંવાદ-ચિંતન કરવાથી નાટકનું હાર્દ ધીમે ધીમે મનમાં ઊઘડતું આવે છે. નાટકનું સમગ્ર માળખું, ઢાંચો, બાંધણી, રચના સ્પષ્ટ થવા લાગે છે. નાટકનાં પાત્રાલેખનો, પરસ્પરના આંતરસંબંધો, પાત્રોની વિશેષતાઓ તેમજ મર્યાદાઓ, સંવાદો અને તેની વચ્ચેના અર્થસૂચક વિરામો વગેરે સમજવાથી ભજવણીનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ મનોમન ઘડાતું આવે છે. નાટકના સંવાદો એટલે નટોનો વાચિક અભિનય અને નટોની ક્રિયા કે કાર્ય એટલે નટોનો આંગિક અભિનય - આ બંને વચ્ચે સુમેળ સાધીને દિગ્દર્શક એક સંયુક્ત પ્રભાવકારી છબી ઉપસાવે છે. નાટકનો એકંદર મૂડ કે વાતાવરણ કેવાં છે તેના આધારે દિગ્દર્શક ડિઝાઇનરો સાથે બેસી, ચર્ચાવિમર્શ કરી નાટકના સંનિવેશ, વેશભૂષા, મેકઅપ, પ્રકાશ, સંગીત વગેરે પર કામ કરતો જાય છે.

નાટકનો વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કરતી વખતે દિગ્દર્શકે બીજી પણ એક જરૂરી ટેવ પાડવા જેવી છે. નાટ્યપાઠ વાંચતી વખતે તે સતત હાથમાં પેન્સિલ રાખે, બાજુમાં એક નોંધપોથી રાખે. જ્યાં જ્યાં જે બાબત અગત્યની લાગે

તેના પર દિગ્દર્શક નિશાની કરતો જાય, નોંધપોથીમાં જરૂરી નોંધો ટપકાવતો જાય. માણસે પોતાની યાદદાસ્ત પર બહુ ભરોસો મૂકવો જોઈએ નહીં. પોતાનો નિત્યક્રમ કરતાં કરતાં પણ વ્યક્તિને નાટકના સંદર્ભે અવનવા વિચારો સ્ફુરી શકે જે તેણે સહેજ પણ વિલંબ કે આળસ કર્યા વગર તેની નોંધપોથીમાં વ્યવસ્થિત ટપકાવી લેવા જોઈએ. ખાસ તો એ યાદ રાખવાનું કે દરવખતે હાથમાં નાટ્યપાઠ હોવો જરૂરી નથી. કુશળ દિગ્દર્શક તો આખેઆખું નાટક લગભગ કંઠસ્થ કરી લે છે. કારણ કે ચારપાંચ વાર નાટક વંચાઈ ગયા પછી તેમજ કેટલીય નિશાનીઓ અને નોંધો ટપકાવી લીધાં પછી દિગ્દર્શકના માનસપટ પર નાટકની ભજવણીનો કાચોપાકો ઢાંચો ઘડાવાની શરૂઆત થઈ જાય છે. રાતદિવસ, હાલતાંચાલતાં તે નાટક વિશે જ વિચારતો થઈ જાય છે. જેટલી વાર તે નાટ્યપાઠનો અભ્યાસ કરે છે, તેને નવી નવી બાબતો સૂઝતી રહે છે. આ દરમિયાન તે નાટકના અર્થઘટન ઉપરાંત ભજવણીનાં તમામ વિવિધ પાસાંઓ વિશે વિચારતો થઈ જાય છે. કલાકારો સાથે પ્રાથમિક વાચન શરૂ કર્યા પછી આ પ્રક્રિયા સઘન બને છે અને તેની કલ્પનાનું પોત બારીકાઈથી નક્કરપણે ઘડાવા માંડે છે. આ ઉપરાંત નાટકના વાચન દરમિયાન કલાકારો સાથે ઊઠતી ચર્ચાઓ અને પ્રશ્નોમાંથી પણ તેને નવા નવા વિચારો જન્મે છે જે નાટકની ભજવણીને વધુ રસપ્રદ બનાવવામાં મદદગાર સાબિત થાય છે.

નાટકનું શીર્ષક તેમજ પાત્રોનાં નામો પણ ઘણી વાર નાટ્યકારે કલ્પેલા વિચાર કે અર્થઘટનને નિશ્ચિત દિશા ચીંધવામાં ઘણા મદદરૂપ નીવડે છે. નાટકનું શીર્ષક જાણતાં જ લેખકે ધારેલા કેટલાક પ્રમુખ ભાવો હૃદયમાં જન્મે છે. જેમ કે ઈબ્સનનું 'Doll's House', જ્હૉન ઑસ્બૉર્નનું 'Look Back in Anger', બેકેટનું 'Waiting for Godot', એડવર્ડ ઍલ્બીનું 'The Zoo Story' વગેરે. ટેનિસી વિલિયમ્સનાં યાદગાર નાટક 'A Street Car Named Desire'નું શીર્ષક નાટકના મુખ્ય વિચારની બહુ વેધકપણે મનોવૈજ્ઞાનિક ચોટ આપે છે. સાર્ત્રનું 'No Exit' અને કિંગ્ઝલીનું 'Dead End' બંને શીર્ષકો શહેરના માર્ગો પર જોવા મળતા ટ્રાફિકનિયમનનાં પાટિયાં જેવાં લાગે છે પણ વાસ્તવમાં બંને શીર્ષકો તેનાં પાત્રો જે કપરી સ્થિતિમાં મુકાયાં છે તેનાં દ્યોતક છે. એવી જ રીતે ગુજરાતી નાટકોમાં કાંતિ મડિયાનું 'બાણ શય્યા', કે 'નોખી માટી ને નોખા માનવી', દર્શકનું 'પરિત્રાણ' કે 'ગૃહારણ્ય' વગેરે આવાં ઘણાં ઉદાહરણો આપી શકાય જેમાં શીર્ષક જાતે જ ઘણું બધું કહી જાય છે.

કલાકારો સાથે બેસીને શીર્ષકનું ઊંડાણપૂર્વક વિશ્લેષણ કરવાથી નાટકના મુખ્ય વિચાર કે મુખ્ય અસર વિશે ઘણી બધી માર્ગદર્શક કડીઓ મળી શકે છે.

કેટલાંક શીર્ષકો માત્ર લાગણીઓ જ નથી પ્રગટાવતાં પણ નાટકનાં કેન્દ્રવર્તી કાર્ય કે હેતુને પણ મુખરિત કરે છે. જેમ કે મોહન રાકેશનું 'આધે અધૂરે', સુરેન્દ્ર વર્માનું 'સૂર્ય કી અંતિમ કિરણ સે સૂર્ય કી પહેલી કિરણ તક', ગિરીશ ક્ર્ધાડનું 'હયવદન', ધર્મવીર ભારતીનું 'અંધાયુગ' વગેરે. આ પ્રત્યેક શીર્ષક નાટકના કેન્દ્રભૂત વિચારની એક ચોટદાર છબી વિકસાવે છે. નાટકનાં પાત્રોનાં નામો પણ ઘણી વાર ખાસ પ્રકારે ધ્વનિસૂચક હોય છે. 'હયવદન'નો કસાયેલો દેહ ધરાવતો ભીને વાન 'કપિલ' અને સુંદર, ગૌરવર્ણ, ધૈર્યવાન અને બુદ્ધિશાળી 'દેવદત્ત' અને બંનેને આંશિકપણે પ્રેમ કરતી સ્ત્રી પદ્મિની. આ ત્રણેય નામો તેનાં પાત્રોનાં વ્યક્તિત્વને સૂચક આપવામાં આવ્યાં છે. આમ નાટકનાં પ્રથમ વાચન વખતે તેમજ તેનું વિશ્લેષણ કરતી વખતે કલાકારોએ સાથે મળીને નાટકનાં શીર્ષક તેમજ પાત્રોનાં નામો પર પણ ધ્યાનપૂર્વક નજર નાખવી જોઈએ.

એવું નથી કે દર વખતે લેખક તેણે આપેલાં નામો પ્રત્યે તમામ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન ખેંચવા માંગે છે. એટલે લેખકે આ નામો આપવા પાછળ જે કંઈ અર્થ તારવ્યો હોય તેનાથી આગળ જઈને અર્થઘટનકારે વધુ પડતી ગંભીરતા દેખાડવાની જરૂર નથી. કારણ કે નાટકની એકંદર ગુણવત્તા નિઃસંદેહપણે નાટકનાં શીર્ષક કે પાત્રોનાં નામો પાડવા પાછળની ગણતરીઓ પર નિર્ભર નથી હોતી. નાટ્યપાઠની સમગ્ર રચના કોઈ એક રૂપકાત્મક વિચાર(allegorical idea)ની આસપાસ થઈ હોય છે. નાટકમાં લેખકે આપેલાં નામો ખૂબ ધ્યાનપૂર્વક પણ સાવ સહજ અને બિનઆયોજિત લાગે તે રીતે આપવામાં આવ્યાં હોય છે જે નાટકની કથા અને સમગ્ર માળખાના સ્વાભાવિક અંગરૂપ ગોઠવાઈ જાય છે. પણ અર્થઘટનકાર જો આ નામો પાછળનાં અર્થસૂચક કારણો કે લેખકે ગર્ભિતપણે મુકેલ ખુલાસાઓની અવગણના કરે તો બનવાજોગ છે કે લેખકે ધારેલા ઇરાદાઓને સમજવામાં મદદરૂપ થઈ શકનારી કડીઓને તે ચૂકી જાય.

નાટકના દરેક દૃશ્ય, દરેક પાત્ર, દરેક નાના નાના એકમોને સૂક્ષ્મતાથી સમજવા માટે નાટકનો વારંવાર અભ્યાસ કરવો પડે તે આપણે નોંધ્યું. આમ વારંવાર પાઠ વાંચવાથી ધીરે ધીરે નાટકની સંપૂર્ણ છબી(total image) મનમાં ઊપસતી આવે છે. પણ અત્રે એક બાબત ખાસ યાદ રાખવી જોઈએ કે અર્થઘટનના સભાનતાપૂર્વક કરવામાં આવતા પ્રયાસો દરમિયાન પ્રસ્તુત નાટકની પ્રતીતિજન્ય સંપૂર્ણ છબી તરતોતરત મળી આવશે એવી આશા કરવી એ અર્થઘટનકારની મોટામાં મોટી ભૂલ ગણાશે. કારણ કે લેખક પોતે પણ દિવસો અને ક્યારેક મહિનાઓ સુધી મથામણ કરતો હોવા છતાં તેનાં નાટકનો પ્લૉટ, પાત્ર, સંવાદો બધું કેટલી અસર પાડી શકશે, નાટકનો આખેઆખો દેહ

કેટલો એકરૂપ અને એકરસ ઘડાઈ આવશે તે ખાતરીપૂર્વક કહી શકતો નથી. નાટ્યસર્જનની પ્રક્રિયા દરમિયાન લેખક તેના માધ્યમ સંદર્ભે ગમે તેટલો સંઘર્ષ કે મથામણ કરે, પણ અંતે તો તેનાં મનમાં રહેલો સૌથી બળવત્તર વિચાર જ નાટકનું સ્વરૂપ ઘડવામાં ચાવીરૂપ બને છે.

આપણે અગાઉ પણ જોયું કે માધ્યમ અને વિચાર એક અને અવિભાજ્ય છે. જ્યારે કોઈ કલાકાર પોતાની કલાને સંપૂર્ણતા બક્ષવા મથામણ કરે ત્યારે તેના મનમાં તેનાં માધ્યમ વિશે તેમજ સંભવિતતાઓ વિશે લગાતાર નવા નવા ખ્યાલો ઊઘડતા જાય છે. અને પરિણામે તેના વિચારનો ઘાટ પણ તેના માધ્યમ સંદર્ભે સતત પરિવર્તન પામતો રહે છે. આ વાત નાટ્યનિર્માણ બાબતે વધારે સાચી છે. મુખ્ય અર્થઘટનકારે(એટલેકે દિગ્દર્શકે) બીજા અર્થઘટનકારો(નાટકના નટો, ડિઝાઇનરો, કલાકસબીઓ વગેરે)ની શક્તિઓ અને મર્યાદાઓને ખાસ ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ. કારણ કે માધ્યમનું આ પાસું તેના માટે ખૂબ જ નિર્ણાયક છે - એટલે કે એ બધાંને ગણતરીમાં લઈને તેણે નાટકના આખરી સ્વરૂપ ઘાટ આપવો જોઈએ.

પ્રત્યેક નવું નાટ્યનિર્માણ તેનાં માધ્યમમાં નવા અને વિશિષ્ટ ઘટકો ઉમેરતું ચાલે છે. આ હકીકતને ધ્યાનમાં રાખીને દરેક અર્થઘટનકારે તેને મળી આવતાં નવતર શૈલીસ્વરૂપો પ્રત્યે તેમજ તેની પશ્ચાદ્અસરોથી મનમાં ઘર કરી બેસતા જડ નિષ્કર્ષો પ્રત્યે થોડુંક સાવધ રહેવું જોઈએ. નાટકનું સ્વરૂપ અને મુખ્ય વિચાર જે કોઈ પદ્ધતિએ હાથ લાગ્યાં હોય, માત્ર રંગમંચીય કલાના સિદ્ધાંતોનો આધાર લઈને તરત જ નાટકના પાઠ ઉપર ઘનિષ્ઠ કામ શરૂ કરી દેવું એ કદાચ અર્થઘટનકારના પક્ષે બિનજરૂરી ઉતાવળ ગણાશે. એટલી ઝડપથી નાટકનો રૂપકાત્મક અર્થ પણ હાથ લાગતો નથી કે નથી એવું કારગર સ્વરૂપ રચી શકાતું જે નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચારને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડી શકે.

અર્થઘટનકારે યાદ રાખવું ઘટે કે લેખકે ધારેલા અર્થ સુધી તે વાસ્તવમાં બેમાંથી કોઈ એક દિશાએથી અથવા એકીસાથે બંને દિશાએથી પહોંચી શકે છે : નાટકને સમજવા તેની સમગ્રતાથી અંશ તરફ ગતિ કરે, અથવા નાટકના અંશથી શરૂ કરીને તેની સમગ્રતા તરફ આગળ વધીને નાટકનો અર્થ પકડવા પ્રયાસ કરે. દિગ્દર્શક માત્ર એક જ દૃશ્ય પર અથવા એકથી વધુ દૃશ્યો પર ઘનિષ્ઠ કામ કરીને નાટકની સમગ્રતાને પામી શકે અથવા નાટકને સમગ્રપણે લક્ષ્યમાં રાખીને ધીરે ધીરે નાટકના પ્રત્યેક અંશો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરતો જાય અને એ દ્વારા નાટકનો અર્થ પકડવાના પ્રયાસ કરે. ઘણી વાર ડિઝાઇનરે આપેલા સ્કેચિઝ જોઈને પણ એકાએક દિગ્દર્શકને નાટકની કેન્દ્રવર્તી લાગણી સ્પર્શી

જાય છે. કોઈ વાર નટને આપવામાં આવેલી વેશભૂષા, તેણે હાથમાં ઝાલેલી ચીજવસ્તુ કે તેનો પાત્ર તરીકેનો એકંદર દેખાવ નટને તેનાં પાત્રાલેખનનું હાર્દ પકડી પાડવામાં ચાવીરૂપ સાબિત થાય છે. રિહર્સલ દરમિયાન દરેક નટ સાથે કામ કરતી વખતે, કોઈ બે દૃશ્યોને પરસ્પર જોડતી વખતે, આખાય નાટકના સંદર્ભે પાત્રોનું વિશ્લેષણ કરતી વખતે નાટકનો અર્થ અને સ્વરૂપ ધીરે ધીરે ઊઘડતાં ચાલે છે.

નાટકના શરૂ શરૂનાં વાચન કે રિહર્સલો પર કામ કરતી વખતે દિગ્દર્શક અને નટો સૌએ ભારે મથામણ કરવી પડે છે. બંને માટે હાથમાં લીધેલું નાટક લગભગ વેરવિખેર દશામાં જણાય છે. અલબત્ત, નટોની સરખામણીએ દિગ્દર્શકે નાટક પર ચોક્કસપણે વધારે પૂર્વાભ્યાસ કર્યો હોય તો પણ દિગ્દર્શકની ખરી કસોટી નટોને ઊભા કર્યા પછી થાય છે. મનમાં કલ્પેલાં સ્વરૂપ કે અર્થ જમીન પર નક્કરપણે અવતર્યા બાદ શરૂ શરૂમાં અવનવા આકારો લે છે અને સાથે સાથે નટ અને દિગ્દર્શક બંનેને મૂંઝવણમાં નાખી દે છે. જે કિસ્સામાં દિગ્દર્શક કુશળ અને કાબેલ હોય અને તેનાં મનમાં નાટકની પૂરેપૂરી સ્પષ્ટતા પણ હોય પણ જ્યાં સુધી એ તેના નટોને તેમજ ડિઝાઇનરોને એ સંદર્ભે તૈયાર નથી કરતો, નાટકની ભજવણી નક્કરરૂપ નથી લેતી ત્યાં સુધી તે દિગ્દર્શકની કલ્પનામાં જ રહે છે. દિગ્દર્શકની કાચી સામગ્રી તેના નટો છે. નાટકનો અર્થ અને સ્વરૂપ તેણે નટોના અભિનયમાં આરોપિત કરવાના છે જેનાથી નાટક તેની પૂર્ણ અભિવ્યક્તિને પામે. અને આ કલાની સમગ્ર રાસાયણિક પ્રક્રિયા નાટક પૂરું તૈયાર થઈ ગયાના દિવસ સુધી ચાલતી રહે છે.

દિગ્દર્શકના દિમાગમાં આખાંય નાટકનું ચિત્ર સ્પષ્ટ હોવા છતાં તે એકી સાથે સમગ્ર નાટક પર ભાર મૂકતા જઈને સળંગ કામ નથી કરતો. શરૂ શરૂમાં નાટકનું સળંગ વાચન કરીને, બધા કલાકારો સાથે ચર્ચાવિચારણા કરતાં કરતાં સમગ્ર નાટકની એક ધૂંધળી છબી તૈયાર કરે છે; પરંતુ ત્યાર બાદ તે એક એક દૃશ્ય પર સ્વતંત્રપણે મહેનત કરે છે. નાટકના અંશ પર કામ કરતી વખતે પણ દિગ્દર્શકનાં મનની પછવાડે આખેઆખાં નાટકની છબી મોજૂદ હોય જ છે. પરંતુ એકીસાથે એકસરખો ભાર આપીને આખાંય નાટક પર કામ કરવું માનવીય મર્યાદા બહારનું છે. નાટક તૈયાર કરવાની પ્રમુખ કસોટી એ છે કે અંશ અંશ પર સ્વતંત્ર કામ કરતી વખતે પણ દિગ્દર્શકે તેમજ નટોએ નાટકની સમગ્ર છબીને ઘડીવાર માટે પણ ભૂલવાની નથી. આમ આગળ વધતાં વધતાં એક તબક્કો એવો આવશે જ્યારે તમામ અંશોને પરસ્પર જોડતા જઈને નાટકને તેનું એક, અખંડ અને અવિભાજ્ય સ્વરૂપ મળશે. શરૂ શરૂમાં વેરવિખેર જણાતું

નાટક હવે એક ચોક્કસ અર્થપૂર્ણ સ્વરૂપ ધારણ કરેલું જોવા મળશે. નાટકમાં જોવા મળતી તમામ સ્થૂળ ભૌતિક ક્રિયાપ્રક્રિયાઓ આગળ વધીને જ્યારે રિહર્સલ જોનારના હૃદયને સ્પર્શવા લાગે, ઊંડી ભાવનિષ્પત્તિ કરવા લાગે, નાટકનું સ્વરૂપ કે તેનો સમગ્ર ઘાટ જ્યારે ફક્ત એક અમૂર્ત ભાવનું સ્વરૂપ ધારણ કરી આપણાં તનમનને તીવ્રતાથી વિચલિત કરી દે ત્યારે સમજવું કે નાટકનો રૂપકાત્મક અર્થ હવે તેના દર્શક સુધી પહોંચવાને પૂરતો સમર્થ છે.

(2) નાટકનું અર્થઘટન

નાટકના રંગમંચીય અર્થ(theatrical meaning)નો સિદ્ધાંત આપણને અર્થપૂર્ણ નાટ્યનિર્માણ સંપન્ન કરવા સર્જનના સહજ સ્વાભાવિક કુદરતી માર્ગ તરફ દોરી જાય છે. રંગમંચીય કલા શું છે અને એ કેવી રીતે કામ કરે છે એ સમજવા માટે આપણે નાટકના અર્થઘટનની પ્રક્રિયાને મુખ્યત્વે ત્રણ ભાગમાં વહેંચીને સમજી શકીએ છીએ : નાટકનો કલાત્મક અર્થ તેનાં રૂપકાત્મક સ્વરૂપ સાથે વણાયેલો છે. એમાંથી ચાવીરૂપ પ્રશ્ન એ ઊઠે છે કે નાટક કેવું લાગે છે ? (What is the play like?) જે માધ્યમમાં નાટ્યકાર પોતાનાં રૂપકને આકાર આપે છે તેમાં જ નાટકની લિખિત વિષયસામગ્રી તેમજ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવા ધારેલ અર્થ કે અનુભવનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. બીજો પ્રશ્ન છે - નાટક શાના વિશે છે ? (What is the play about?) નાટ્યકાર જે માધ્યમમાં તેનું રૂપક તૈયાર કરે છે તેમાં જ રંગમંચની વિશેષતા અને અસરકારકતા અંગેના તેના ખ્યાલને પણ આવરી લે છે. ત્રીજો પ્રશ્ન છે નાટકમાં કયો રંગમંચીય સંદર્ભ રહેલો છે?(What is the play's theatrical context?) નાટકનું એકંદર વિશ્લેષણ જો સાચી રીતે કરવામાં આવે તો ઉપરોક્ત ત્રણેય પ્રશ્નો નાટકની ભજવણીમાં મૂર્તસ્વરૂપ ધારણ કરે અને નાટકના અંતર્તત્વને પણ અચૂક પ્રગટ કરે.

નાટકનું અર્થઘટન(Interpretation) એટલે રંગમંચ માટે નાટક તૈયાર કરતી વખતે, નાટ્યકાર જે સર્જનાત્મક પ્રક્રિયામાંથી પસાર થયો તેના એક એક પાસાનું દિગ્દર્શક દ્વારા રંગમંચીય ભાષા(theatrical language)માં પુનઃસર્જન કરવું અથવા પુનઃરચના કરવી જેથી નાટકનો અર્થ, વિચાર, અનુભવ કે 'સંદેશ' પ્રેક્ષકો સુધી પૂરેપૂરો પહોંચે. નાટ્યકારનાં સર્જન પ્રત્યે પૂરેપૂરી વફાદારી એટલે અર્થઘટનમાં કશું જ કૃત્રિમપણે કે આયાસપૂર્વક સભાનતાથી થોપવામાં આવેલું નહીં પણ જેટલું કુદરતી, સહજ રીતે નાટ્યકારનાં અંતરમાંથી સ્ફુરેલું એટલું જ સહજ-સ્વાભાવિક અને સ્વયંસ્ફુરિત હોવું જોઈએ. નાટ્યકાર જેમ સર્જક છે તેમ દિગ્દર્શક પણ પોતાનાં માધ્યમનો સર્જક છે અને આ બંનેનાં કાર્યમાં

બુદ્ધિ ઉપરાંત સર્જકની અનુભૂતિ અને અંતઃપ્રેરણા પ્રમુખ ભૂમિકા ભજવે છે. અર્થઘટન કરતી વખતે દિગ્દર્શકે નાટ્યપાઠની બહાર નીકળીને સ્વતંત્રપણે પોતાની બુદ્ધિ દોડાવવાની નથી. એવી જ રીતે નાટ્યપાઠના કેટલાક અંશો અમુક પોતાના વિચારોને મળતા આવવાથી નાટકની રજૂઆતમાં સમગ્રપણે પોતાની અંગત વિચારધારા પણ ઠોકી બેસાડવાની જરૂર નથી. હકીકતમાં તો તેણે પોતાની સર્જનાત્મક 'વેવલેન્થ'નો નાટ્યસર્જકની વેવલેન્થ સાથે બરાબર મેળ બેસાડવાનો છે જેથી હાથમાં લીધેલ નાટ્યપાઠનું રંગમંચની દશ્યભાષામાં 'rec-reation'(પુનઃસર્જન) થઈ શકે.

કોઈ પણ લેખક કે દિગ્દર્શકની સર્જનાત્મકતામાં કુદરતી કહી શકાય એવી લાગણીજન્ય અનુભૂતિઓ અને સ્વયંસ્ફુરિત પ્રેરણાનો બહુ મોટો ફાળો છે. ઘણી વાર જો દિગ્દર્શકની વેવલેન્થ નાટ્યસર્જક સાથે અનાયાસે મળી ગઈ તો સભાન પ્રયાસો વગર, બૌદ્ધિક સ્તરે અર્થઘટનની ગડભાંજમાં પડ્યા વગર દિગ્દર્શકની માત્ર અનુભૂતિ કે સ્વયંપ્રેરણા નાટકના મુખ્ય વિચારને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવામાં સફળ નીવડે છે. આનો અર્થ એ થાય કે અંતઃપ્રેરણા = નાટકની 'પ્રમુખ છબી'(commanding image) પર દિગ્દર્શકની સ્વયંસ્ફુરિત પકડ.

પરંતુ નાટ્યક્ષેત્રે ઘણી વાર દિગ્દર્શકના અતિઉત્સાહને કારણે મનમાં એકાએક જાગતા મૌલિક વિચારને(પછી ભલે તે નાટકના સંદર્ભે સાવ ખોટો હોય તો પણ) ગેરસમજમાં અંતઃસ્ફુરિત પ્રેરણા રૂપે ગણી લેવામાં આવે છે ! વળી ઘણા અનુભવી દિગ્દર્શકોનું તો એમ પણ કહેવું છે કે પ્રેરણા સાવ સાચી અને કુદરતી હોય તો પણ ફક્ત તેના પર જ આધાર રાખીને ચાલવું, ફરજિયાતપણે નાટકના અર્થઘટનમાં તેને ભેળવી દેવી એ જરાય યોગ્ય કાર્યપદ્ધતિ નથી. ઘણા કલાકારોમાં તેઓ કોઈ નિશ્ચિત પદ્ધતિમાં માનતા હોય કે ન માનતા હોય અંતર્દષ્ટિના અણધાર્યા ચમકારા અને બીજી બાજુ બૌદ્ધિક સ્તરે નાટકની ચોખ્ખી સમજણ, એ બે વચ્ચે ક્યાંક રહીને સર્જનાત્મક કાર્ય કરવાનો અસાધારણ રંગમંચીય કસબ ધરાવતા હોય છે અને તેમાંથી જ તેઓ પોતાની રીતે કાર્ય કરવાની એક વિશિષ્ટ પદ્ધતિ વિકસાવે છે.

અર્થઘટનનો બીજો અર્થ નાટકને વર્તમાન પરિસ્થિતિઓના સંદર્ભે પ્રાસંગિક બનાવવા અંગેનો છે. અંતે એક વિચારશીલ દિગ્દર્શક કોઈ એક નાટક ભજવવાનું કયા કારણોસર પસંદ કરે છે ? આનંદ અને મનોરંજન ઉપરાંત એક સંવેદનશીલ કલાકારની હેસિયતથી તે તેના પ્રેક્ષકોને તેમના જીવનને સ્પર્શતી બાબતો નાટક દ્વારા કહેવા ઇચ્છે છે. ઉદાહરણ તરીકે ટૉલ્સટૉયની એક નાનકડી વાર્તા(Too Dear) પરથી તૈયાર થયેલ નાટક 'ગિલોટીનનો ગોટો' એક

એવા ધુની રાજા અને વિચિત્ર કેદીની વાર્તા છે કે જેમાં એ કેદીને ગિલોટીનથી માથું કાપી નાખવાની સજા થાય છે. પરંતુ રાજ્યમાં ગિલોટીન નથી. પડોશના દેશ પાસેથી ગિલોટીન ભાડે મેળવે તો તેનું ભાડું પોસાય તેમ નથી, કોઈના દ્વારા તેનું સર કલમ કરવાની સજા કરે તો માથું ઉડાવી દેવા કોઈ સૈનિક કે જલ્લાદ મળતા નથી. જન્મટીપની સજા કરે તો રાજ્યમાં કેદખાનું નથી. ગમે તેમ કરીને રાજ્યના અવાવરુ પુસ્તકાલયને કેદખાનું બનાવે છે તો કેદી માટે તે આરામગૃહ બની જાય છે. કેદી તેમાં મોજથી રહે છે, રાજ્યના ખર્ચે ખાયપીએ છે, નિયમિત કસરત કરી સ્વાસ્થ્ય બનાવે છે અને પુસ્તકો વાંચી આરામથી સમય પસાર કરે છે. બેચાર વર્ષમાં રાજાને કેદીનો ખર્ચો માથે પડે છે. કેદી જાતે જ નાસી જાય તે માટે જેલના તાળાં ખોલી કાઢે છે, ચોકિયાત છૂટો કરી દે છે, પણ કેદી નાસતો નથી. તેને તો અહીં કેદખાનામાં જ મોજમજા છે. અંતે રાજાની લાખ વિનવણીઓ પછી કેદી જેલ તો છોડી જાય છે પણ એક શરતે - રાજા તેને વાર્ષિક સાલિયાણું બાંધી આપે, અને એ પણ તેની શરતોએ ! હવે આ નાટક સપાટી પર તો પ્રહસન છે, ફારસ છે. તેમાં વ્યંગ પણ ભારોભાર છે. પણ સૌથી વધારે તો આજના ભારતીય રાજકારણ અને દેશમાં ઉચ્ચ સ્તરે થઈ રહેલી આર્થિક ગુનાખોરી સાથે બરાબર બંધ બેસે છે. લાલુ યાદવ હોય, જયલલિતા હોય, સુબ્રતો રૉય હોય કે ભવિષ્યમાં વિજય માલ્યા હોય. આવા ગુનેગારોને જેલમાં રાખવા ભારત સરકારને પરવડે તેમ છે ? આ દેશના ગરીબ ખેડૂતો દેવાના માર્યા રોજ આપઘાત કરી મોતને વહાલું કરે છે અને બીજી બાજુ તમામ ધનાઢ્ય અને વગદાર આર્થિક ગુનેગારોને સરકાર તરફથી જેલમાં મહેલ જેવી સુખસગવડો મળે છે. હવે અર્થઘટનનો મુદ્દો એ આવીને ઊભો રહે છે કે દિગ્દર્શક આ નાટકને કેવળ ફારસ તરીકે ભજવવા ઇચ્છે છે કે પ્રેક્ષકો સુધી તેનો ધારદાર વ્યંગ પણ પહોંચાડવા માંગે છે ? આ સ્પષ્ટતા થયા બાદ એ નાટકની ચોક્કસ પ્રકારની માવજત વિચારવામાં આવે છે.

ધર્મવીર ભારતીના નાટક 'અંધાયુગ'માં પણ પરોક્ષ રીતે દેશના ભાગલાની અને યુદ્ધથી થતા મહાવિનાશની કરુણ કથા આલેખાઈ છે. દિગ્દર્શક તેને મહાભારતકથા ગણીને ભજવે છે કે તેમાંથી નીપજતા વર્તમાન સંદર્ભને સમજીને ભજવણીમાં બહાર લાવી શકે છે ? 'મેનાગુર્જરી' (રસિકલાલ પરીખ) કે 'જસમાઓડણ' (શાંતા ગાંધી) લોકકથાઓ પર આધારિત નાટકો છે. પણ બંનેમાં સ્ત્રીસશક્તીકરણની જબરદસ્ત વાત છે. દિગ્દર્શક તેની ભજવણીઓમાં પારંપરિક લોકરંજક તત્ત્વો જ જુએ છે કે આજના નારીસંદર્ભને કેન્દ્રમાં લાવી શકે છે ? રતન થિયમનું નાટક 'ઉત્તરપ્રિયદર્શી' કેવળ સમ્રાટ અશોક

પરનું ઐતિહાસિક નાટક છે કે જગતમાં તાકીદે અમલમાં મૂકવા જેવા ઉપાયો નિઃશસ્ત્રીકરણ, મૈત્રી, અહિંસા કે યુદ્ધનાબૂદીનો સંદેશ ભારપૂર્વક રજૂ કરે છે? દિગ્દર્શકને ઇચ્છિત અર્થઘટન માટે ક્યારેક નાટકના મૂળપાઠમાં નાનામોટા ફેરફારો કરવા પડતા હોય છે. પરંતુ કેટલાક એવું પણ માને છે કે દિગ્દર્શકે તેનો વ્યક્તિગત મત આગળ કરવા માટે લેખકે આંકેલ મર્યાદાની બહાર જવું જોઈએ નહીં. મોટા ભાગે તો મૂળ નાટકમાં જ વિવિધ અર્થઘટનોની શક્યતાઓ ભરી પડી હોય છે જે પાઠમાં જરા પણ ફેરફાર કર્યા વગર કેવળ અમુક પ્રકારની માવજત દ્વારા જ દિગ્દર્શકે બહાર લાવી પ્રેક્ષકો સમક્ષ સ્પષ્ટ કરવાની હોય છે. એક વાર એ સ્પષ્ટ થઈ જાય કે નાટકમાં કઈ કેન્દ્રવર્તી બાબત પર ભાર મૂકવાનો છે, પછી નાટકમાં સામેલ એક એક સદસ્ય એ જ બાબતને ધ્યાનમાં રાખીને મહેનત કરે છે.

'નાટક કેવું લાગે છે' તે જાણવાથી નાટકની એકંદર અસરને અંદાજી શકાય છે અને તેમાં જ નાટકનો રંગમંચીય સંદર્ભ પણ આવી જાય છે. અને એમાં કશું નવું પણ નથી. નાટક વાંચતા વાંચતા તેની કથા, પ્રસંગો, પાત્રો વગેરેના આંતરસંબંધો તેમજ બીજી આંટીઘૂંટી જાણવા સાથે નાટકનું પૃથક્કરણ કે મૂલ્યાંકન થઈ શકે છે એ પણ કલાકારો માટે જાણીતી વાત છે. નાટકનું એકંદર માળખું કે બંધારણને ચકાસવા-સમજવાની પણ ટૅક્નિક્સ છે - જેમ કે ઘટનાને ઉત્તેજના પ્રેરતાં કારણો કે પરિબળો, નાનામોટા મુદ્દાઓનું રહસ્યોદ્‌ઘાટન, નાટકમાં આવતી ગૂંચવણો કે જટિલતાઓ, નાટકની પરાકાષ્ઠાની અથવા ભવ્ય ચરમોત્કર્ષની ક્ષણો - climaxes or grand climaxes, અને છેવટે નાટકનો અંત નાટકના માળખાને પૂર્ણ બનાવતી આખરની સંતોષકારક ઉપલબ્ધિ(gratifying resolution). નાટકનું માળખું એટલે જુદાં જુદાં પાત્રોનો ખાસ હેતુ સાથે પ્રવેશ, જુદાં જુદાં દશ્યો, નાટકના પ્રવાહ કે ભાવ(મૂડ)ને વળાંક આપતાં કે આઘાત-આશ્ચર્ય આપતાં દશ્યોના એકમો(units), કેટલાંક એવાં દશ્યો જેના આધારે પ્રમુખ નટોના અભિનયનું આગવું કલેવર બંધાય, નાટ્યકર્મને પ્રેરનારા હેતુઓ કે કારણો(motivations), કાર્યો(actions), અને દરેકેદરેક પાત્રની ધરી કે કરોડ(axis of spine) જેની આસપાસ તેનું વ્યક્તિત્વ(પાત્રાલેખન-characterisation), તેનો અભિનય અને કથાસંદર્ભે પાત્ર તરીકે તેનું લક્ષ્ય નિર્ધારિત કરી શકાય. બૌદ્ધિક અને સર્જનાત્મક રીતે તૈયાર કરવામાં આવતાં કોઈ પણ નાટક માટે આટલી તૈયારીઓ જરૂરી ગણાય.

પરંતુ સૌથી મુશ્કેલ, પડકારજનક કામ નાટકના રંગમંચીય અર્થનું રૂપકાત્મક(metaphorical) સંદર્ભે વિશ્લેષણ કરવા અંગેનું છે. નાટકનો

કલાત્મક અર્થ પ્રગટ કરવાના આ પાસાને ઘણાખરા દિગ્દર્શકો દ્વારા સૌથી ઓછો સમજવામાં આવ્યો છે. અને જો આ પરિસ્થિતિ હોય તો નાટક કેવું લાગે છે ? (What is the play like?)નો જવાબ કઈ રીતે કોઈ આપી શકે ? ઘણી વાર અમૂર્ત કક્ષાના કાવ્યાત્મક ભાવો આપણાં મનને અત્યંત સુંદર અને નાવીન્યપૂર્ણ લાગે છે તેનું કારણ એ નથી કે આ અગાઉ ક્યારેય માનવજાતમાં કે કુદરતમાં આવી રચનાનો અનુભવ કર્યો નથી પરંતુ તેનાં જુદાં જુદાં તત્ત્વોનાં સંયોજને નિર્માણ કરેલી સમગ્રતાને પેલા વિચારો અને ભાવનાઓના સ્રોત સાથે જોડી દેવાથી તે આપણને સુંદર અને બુદ્ધિગમ્ય લાગવા માંડે છે.

જે રીતે નાટકના રંગમંચીય અર્થનું સ્વરૂપ કે વિશેષતા રૂપકાત્મક છે એ જ કદાચ નાટકનો કલાત્મક અર્થ છે, તે રીતે અર્થઘટનકાર માટે પણ નાટકનો રૂપકાત્મક અર્થ શોધવાનો કુદરતી માર્ગ નાટ્યપાઠનાં ઊંડા વિશ્લેષણની તરકીબ છે. અને આ તરકીબ - ટૅક્નિક, રૂપકના સિદ્ધાંતની જેમ જ કાર્ય કરે છે. જેમ કે નાટકનાં દશ્યોને મનમાં રહેલા વિચારો, લાગણીઓ અને ભાવનાઓ સાથે સાંકળીને જોવાથી મનમાં એક રૂપક આકાર લે છે. અને આ રૂપકને પણ ઘડનારો વળી પેલો સર્જનાત્મક નાટ્યપાઠ જ છે. નાટકનાં વિવિધ ઘટકોનું પ્રેક્ષકનાં વ્યક્તિગત મનોજગત સાથે જોડાણ થવાથી નાટકની પ્રમુખ છબી મનમાં ઉજાગર થાય છે.

નાટકની રૂપકાત્કમક કથા કે દશ્યોને મનોમન માણસની લાગણીઓ કે વિચારો સાથે જોડવાથી અર્થઘટનકાર પેલા પ્રશ્નનો ખરો ઉત્તર મેળવી શકે છે : નાટક કેવું લાગે છે? (What is the play like?) આ પ્રશ્નનો ઉત્તર નાટક વિશેની અર્થઘટનકારની સમજને વધારે ઘેરી અને તીવ્ર બનાવે છે. જીવનના બીજા અનુભવો સાથે તેને સાંકળવાથી, યા બંનેને મનોમન સરખાવવાથી તેને નાટ્યાર્થની ઊંડી પ્રતીતિ થાય છે. અને આ તીવ્ર ઘેરો અનુભવ એ જ નાટકની પ્રમુખ છબી છે. નાટકનાં રૂપક સાથે મેળ ખાતા વ્યક્તિગત અનુભવોમાં જીવનનું અપાર વૈવિધ્ય રહેલું હોય છે. અર્થઘટનકારના અનુભવો જેટલા ઊંડા અને વૈવિધ્યપૂર્ણ, નાટકનું અર્થઘટન એટલું જ હૃદયસ્પર્શી અને બહુપરિમાણી. કલાકારોને મોટા ભાગે નાટક તૈયાર કરવા માટેનો સમય જ ઓછો પડતો હોય છે, એટલે સ્વાભાવિક છે કે નાટક અંગેનાં સંશોધન કે વિશ્લેષણ માટે વધારાનો સમય ભાગ્યે જ મળે. આનો અર્થ એટલો જ કે નાટ્યનિર્માણ શરૂ કરીએ તે પહેલાં જ નાટકનું અક્ષરસઃ વિશ્લેષણ કરવા પૂરતી વિગતો એકત્ર કરી લેવી જોઈએ અને એવી જ રીતે નાટકનાં સ્વરૂપનું આનુષંગિક વિશ્લેષણ કરવા માટેનો જરૂરી અનુભવ પણ પર્યાપ્ત માત્રામાં મેળવી લેવો જોઈએ. આમ

રંગમંચના એક કુશળ કલાકાર પાસે ઔપચારિક કે અનૌપચારિક - સારું એવું શિક્ષણ હોવું ખૂબ જરૂરી છે. એ ઉપરાંત તેની પાસે જીવનનો બહોળો વાસ્તવિક અનુભવ પણ હોવો જોઈએ. તેને વિવિધ વિષયોમાં સહજપણે રસ પડવો જોઈએ અને આ માટે તેણે સતત વાચન, ચિંતન, ચર્ચા અને અભ્યાસને તેના નિત્યક્રમમાં સ્થાન આપવું જોઈએ.

બીજો પ્રશ્ન છે નાટક શાના વિશે છે ? (What is the play about ?). આનો ઉત્તર આપણને નાટ્યપાઠ(play script)માંથી તેમજ નાટક સમજવામાં મદદરૂપ બનનારા અન્ય સ્રોતોમાંથી મળી શકે છે. આ બધાનો અભ્યાસ કરવાથી લેખકનું મનોજગત પણ કંઈક અંશે જાણી શકાય છે. જેમ કે એક બાજુ, લેખકે નાટકમાં કયા મુદ્દા ઉઠાવ્યા છે ? નાટકનાં પાત્રોનો એ મુદ્દાઓ પ્રતિ શો પ્રતિભાવ કે દષ્ટિકોણ છે ? લેખકે પ્રતિપાદિત કરેલો મત કેટલો સ્પષ્ટ છે ? નાટકમાંથી એ મત નીકળે છે ખરો ? નાટકમાંથી સમસામયિક સૂચિતાર્થો કે ગર્ભિત સંકેતો પ્રગટ થાય છે ખરા ? આવી જ રીતે બીજી બાજુ, નાટક લખતી વખતે પ્રવર્તમાન કયા સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પાસાંઓએ તેમજ કઈ ઘટનાઓએ લેખન પર પ્રભાવ પાડ્યો છે ? નાટ્યકારની આ સિવાયની અન્ય કૃતિઓમાં પણ તેનો આ જ પ્રકારનો મત, વિચારધારા કે આદર્શો પ્રગટ થયા છે ખરા ?

ત્રીજો પ્રશ્ન છે નાટકમાં કયો રંગમંચીય સંદર્ભ રહેલો છે ? (What is the play's theatrical context ?). નાટ્યપાઠ અને તેને આનુષંગિક માહિતીસ્રોતોમાંથી મળતા પુરાવાઓ જ નાટ્યકારની કલ્પનામાં રહેલા રંગમંચને કે રંગમંચીય સંદર્ભને સમજી શકવામાં મદદરૂપ થઈ શકે. નાટકનો લિખિતપાઠ - નાટકમાં પ્રયોજનારા જુદા જુદા લેવલ્સના પ્લૅટફૉર્મ, અભિનય માટેની જગ્યા, સન્નિવેશ-સંબંધી પરંપરાઓ, યાંત્રિક સંસાધનોની તરકીબો વગેરેની મદદથી કઈ રીતે નાટકના સ્વરૂપ અને થિયેટર-(રંગમંચ)નાં સ્વરૂપ વચ્ચેનો સંબંધ પ્રગટ કરે છે ? નાટકનું લિખિત ભૌતિક સ્વરૂપ અને થિયેટરના સંસાધનો અંગેની કઈ જાણકારી નાટકનાં સ્વરૂપ પર પ્રકાશ ફેંકે છે ? આ ઉપરાંત નાટ્યકારના મનમાં કઈ પ્રકારના નટો અપેક્ષિત છે તે જાણવા-સમજવા માટે એ જાણવું જરૂરી છે કે નાટકનો પાઠ કઈ પ્રકારની અભિનય શૈલી કે પરંપરાને સૂચિત કરે છે. સહજ સ્વાભાવિક સંવાદશૈલી ? સહજ સંવાદની ભ્રામક કે અસંબદ્ધ શૈલી ? અંતર્ગત લાગણીઓની ઘનીભૂત અભિવ્યક્તિ ? અત્યંત સૂક્ષ્મ, સ્થિર અને સંયમિત અભિનયશૈલી ? એકોક્તિ ? સ્વગતોક્તિ ? આત્યંતિકપણે ઉગ્ર કે મેલોડ્રામેટિક ? નાટકનો લિખિતપાઠ, ભજવણી અને પ્રેક્ષકસમૂહ વચ્ચે કઈ પ્રકારનો સંબંધ સ્થાપવા માંગે છે ? અભિનયમાં કઈ બાબત પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે ?

એક પાત્ર બીજા પાત્ર સાથે વાર્તાલાપ કરે છે ? (વાસ્તવવાદી ભ્રમણા), પાત્ર પ્રેક્ષકગણ સામે મોં કરીને સંવાદ બોલે છે ? (ગ્રીક ક્લાસિકલ કે બ્રેખ્તના જેવી ખુલ્લું સ્વરૂપ ધરાવતી નાટ્યકૃતિ), કે પછી પાત્ર નહીં પણ નટ પ્રેક્ષક સામે જોઈને સંવાદો બોલે છે ? (લોકનાટ્યો, મનોરંજક નાટકો, પ્રહસનો) એ ઉપરાંત નટોની કઈ પ્રકારની અભિનય-પરંપરા, લિખિત નાટ્યપાઠની વિષયવસ્તુને સમજી શકવામાં મદદરૂપ થાય છે ? અને છેલ્લે કઈ અભિનયશૈલી કે પરંપરામાં પ્રેક્ષકો નાટક જોવા ઇચ્છે છે ?

આવા તમામ પ્રશ્નો નાટકના રંગમંચીય સંદર્ભ જોડે પનારો પાડે છે અને વિવિધ સ્રોતોથી પ્રાપ્ત થતી તથ્યાત્મક વિગતો નાટકના લિખિત પાઠનો શબ્દાર્થ સમજવામાં મદદરૂપ સાબિત થાય છે. પરંતુ કોણ જાણે કેમ, નાટકનો મૂળભૂત અર્થ પકડવામાં હજુય એટલી મદદ મળતી નથી અને પરિણામે નાટકનું સ્વરૂપ હાથ લાગતું નથી. Only meaning of the play will explain the form of the play. અર્થઘટન અને નાટયનિર્માણ સાથે સંકળાયેલી જુદી જુદી યુક્તિઓ અને તરકીબોની ચર્ચા કે અભ્યાસ જ હાથમાંથી સરકી જતા નાટ્યાર્થને પકડવામાં કદાચ સહાયરૂપ બની શકે.

(3) નાટકમાં આવતા રંગનિર્દેશો

કેટલાક લેખકો તેમનાં નાટકોમાં ભજવણી અંગેનો પોતાનો દૃષ્ટિકોણ સ્પષ્ટ કરવાના હેતુથી નાટ્યપાઠમાં અનેક જગ્યાએ જાત જાતના રંગનિર્દેશો(સૂચનાઓ) આપે છે. જેમ કે અમુક સંવાદ કે દૃશ્ય વખતે ખાસ પ્રકારના સન્નિવેશ(સેટ્સ), પ્રકાશનિયોજન કે પાર્શ્વસંગીત વિશે ચોક્કસ પ્રકારનાં સૂચનો કરે છે. પાત્રોનો દેખાવ, ટેવો, કપડાં, અભિનય, ચીજવસ્તુઓ વગેરેને લગતાં સૂચનો પણ ઘણી વાર જોવા મળે છે. અમુક પાત્ર બેસીને સંવાદ બોલે, અથવા શરીર લંબાવીને બોલે, અથવા બહાર જતાં જતાં બોલે, રડમસ અવાજે બોલે વગેરે જેવા અભિનય કે કાર્યસૂચક નિર્દેશો પણ વાંચવા મળે છે. રંગમંચના સારા, કુશળ, કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શકો લેખકની આ ચેષ્ટાને તદ્દન બિનજરૂરી અને બિનઅધિકારિક ગણાવે છે. તેઓની દલીલ છે કે મોટા ભાગના લેખકો દિગ્દર્શકનાં જ્ઞાન-અનુભવ નથી ધરાવતા. એટલે ભજવણીને લગતી તમામ વિગતો લેખકોએ ભજવણીના વિશેષજ્ઞ - દિગ્દર્શક પર જ છોડી દેવી યોગ્ય ગણાય.

મહાન સિનિક ડિઝાઇનર ગૉર્ડન ક્રેગે પણ કહ્યું છે કે લેખક દ્વારા રંગનિર્દેશ આપવાનો અતિઉત્સાહ, દિગ્દર્શકના કાર્યક્ષેત્રમાં લેખકનો અનધિકૃત પ્રવેશ ગણાય. આ તો એવી વાત છે કે નાટકમાં ભૂમિકા ભજવતો કોઈ નટ લેખકે

આપેલા સંવાદોની વચ્ચે વચ્ચે પોતાની મનધારી મજાકો કે ટુચકા ઉમેરતો રહે તો શું લેખક તેને માન્ય કરશે ખરો ? દરેકે પોતપોતાનાં કાર્યક્ષેત્રને વળગી રહેવું જોઈએ. કારણ કે લેખકે સૂચવેલા – રંગનિર્દેશો વાસ્તવમાં નાટક વાંચતી વખતે અર્થઘટનકારના ચિત્તમાં સર્જાતી નાટકની કાલ્પનિક છબીમાં મોટા વિક્ષેપરૂપ સાબિત થાય છે. નાટકનાં પ્રથમ વાચને મનમાં ઘર કરી જતી અસરોને પછીથી કાઢવી બહુ મુશ્કેલ બની જાય છે. બહુ ચોખ્ખી વાત છે કે નાટ્યલેખક રંગમંચ કલા વિશે થોડુંક અથવા ક્યારેક નહીંવત્ જાણતો હોય છે. એટલે તેણે આપેલાં સૂચનો લગભગ અર્થહીન બની જાય છે. ક્રેગને અનુસરનારામાંથી કેટલાકનો મત તો એવો હતો કે નાટકના અર્થઘટનકારે નાટકના સંવાદો પકડી રાખી બાકીનું બધું ખંખેરી કાઢવું જોઈએ. નાટકના અર્થઘટનકારે તેના પર ધ્યાન આપવાની બિલકુલ જરૂર નથી.

અલબત્ત આની સામે બીજા કેટલાક એવું પણ માને છે કે લેખક પોતાની તરફથી કેટલાક રંગનિર્દેશો આપે તો તેનો આટલો બધો વિરોધ કે અનાદર કરવાની પણ કોઈ જરૂર નથી. દિગ્દર્શકને યોગ્ય લાગે તો સ્વીકારે અથવા ન સ્વીકારે, લેખકનાં સૂચનો દિગ્દર્શક માટે બંધનકર્તા નથી. સીધોસરળ સિદ્ધાંત એટલો જ છે કે નાટ્યલેખન જેમ લેખકનું સ્વતંત્ર કાર્યક્ષેત્ર છે તેમ નાટકને મંચ પર કઈ રીતે જીવંત કરવું એ દિગ્દર્શક એકલાનું કાર્યક્ષેત્ર છે. મધ્યમ માર્ગ તો એ જ નીકળે કે આને અહંનો મુદ્દો ન બનાવીએ. માની લઈએ કે અમુક લેખકે તેની ઇચ્છા પ્રમાણે તેના નાટકમાં રંગનિર્દેશો પાઠવ્યા છે તો વચલો માર્ગ એક જ હોય, દિગ્દર્શકને યોગ્ય લાગે તો તેને સ્વીકારે, અન્યથા પોતાની પ્રેરણા અને કલ્પના મુજબ નાટકને તૈયાર કરે.

વાસ્તવમાં નાટક એક વાર લખાઈ ગયું અને દિગ્દર્શકના હાથમાં સોંપાઈ ગયું પછી તે દિગ્દર્શકની જવાબદારી બને છે કે લેખકે સર્જેલા નાટ્યપાઠને તે કઈ રીતે અસરકારક ભજવણીમાં પલટીને તેના કેન્દ્રીય વિચારની પ્રેક્ષકો પર મહત્તમ અસર પાડી શકે છે. એ વાત ખરી કે કોઈ પરિપક્વ દિગ્દર્શક તેના નટોને લેખકે આપેલા સંવાદોમાં મનધાર્યા ફેરફારો કરવા ન જ દે પણ એ સિવાય ઘણાં નાટકોમાં (ખાસ કરીને ક્લાસિકલ નાટકોમાં) તેમના પ્રેક્ષકવર્ગના રસરુચિ અને આસ્વાદકક્ષાને ધ્યાનમાં રાખીને દિગ્દર્શકે મૂળ નાટ્યપાઠમાં ઘણી વાર કાપકૂપ કરવી પડે છે, ફેરફારો કરવા પડે છે, ક્યારેક લેખક પાસે આંશિક પુનઃર્લેખન પણ કરાવવું પડે છે, તો ક્યારેક દશ્યોની ગોઠવણી કે તેના ક્રમને પણ બદલવા પડે છે. પણ આ બધો વ્યાયામ દિગ્દર્શક નાટકની વધુમાં વધુ અસર પાડવાના હેતુથી કરે છે, નહીં કે પોતે લેખક કરતાં વધારે ચડિયાતો

છે તે પુરવાર કરવા! અને વળી નાટ્યપાઠમાં ફેરફાર કરતા પહેલાં તે લેખકને વિશ્વાસમાં લે છે, તેની જોડે ચર્ચાવિમર્શ કરે છે, તેની સંમતિ પણ મેળવે છે અને વળી કોઈક કિસ્સામાં લેખક સામે ચાલીને દિગ્દર્શકને ભજવણીને અનુરૂપ ફેરફારો કરવાની પૂરેપૂરી સત્તા આપે છે. અલબત્ત નાટ્યપાઠમાં ફેરફાર કરવા અંગેનું એક પણ કામ જો દિગ્દર્શક દ્વારા માત્ર સ્થૂળ મનોરંજનના માપદંડને જ નજર સમક્ષ રાખીને કરવામાં આવે, નાટ્યકારના વિચારને સમૂળગો બાજુ પર ધકેલી દેવામાં આવે, નાટકને રસદાર કે મલાઈદાર બનાવવા નાટકનો પ્રાણ જ હરી લેવામાં આવે તો એ કુચેષ્ટા લેખક પ્રત્યેનો દિગ્દર્શકનો મહાઅપરાધ જ ગણવો પડે.

આ બધાં ઉપરાંત હજુ પણ એક વધારાનો દૃષ્ટિકોણ જાણવાનો પ્રયત્ન કરીએ. કેટલાક એવું માને છે કે નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચાર, અર્થ કે અસરને જાણવા માટે અર્થઘટનકારે આખેઆખું નાટક, તેનો (રંગનિર્દેશો સહિત) શબ્દેશબ્દ ધ્યાનથી વાંચવો પડે. આ મુખ્ય વિચાર કે અસરને સમજવા તેમજ પાછળથી તેને રંગમંચ પર દૃશ્યરૂપ આપવા લેખકે તેના નાટ્યપાઠમાં મૂકેલી એક પણ કડી અર્થઘટનકારના ધ્યાનબહાર જવી જોઈએ નહીં. લેખક ભલે ભજવણીનો નિષ્ણાત ન હોય પણ એક નાટ્યકાર તરીકે 'ભજવી શકાય એવાં નાટક'ની બાંધણીનો નિષ્ણાત તો છે જ. નાટક લખતી વખતે નાટ્યકાર પણ દિગ્દર્શકની જેમ જ મનોમન પાત્રાલેખનો તેમજ નાટકનો આલેખ મનમાં વિચારતો, કલ્પના કરતો ચાલે છે. નાટ્યકાર તેના નાટકને બિલકુલ 'visualize' નથી કરી શકતો એમ તો કેવી રીતે કહી શકાય ? અને ઘડીક વિચારો કે 'visualize' ન કરી શકતો લેખક નાટક લખી જ કેવી રીતે શકે ? એટલે અર્થઘટનકારે કશું જ મનમાં લાવ્યા વગર આખેઆખાં નાટકનો અભ્યાસ કરવો જરૂરી છે. લેખકે આપેલા રંગનિર્દેશો, પાત્રો વિશેની ટૂંકી નોંધો, સેટ્સ કે પોશાકો અંગેની સૂચનાઓ, અને નાટકને અર્થપૂર્ણ બનાવવા માટેની બીજી કોઈ પણ એવી બાબત જેને લેખકે અગત્યની ગણી હોય. નાટક વાંચતી વખતે લેખકના રંગનિર્દેશોની જાણીબૂઝીને કરાતી અવગણના એ તો દિગ્દર્શકનો પોતાની કાબેલિયત પરનો અલ્પવિશ્વાસ સૂચવે છે. તેને ભય લાગે છે કે લેખકની સૂચનાઓમાં તેની સ્વતંત્ર કલ્પનાશક્તિ કે નિર્ણયશક્તિ તણાઈ જશે ! એટલે વાસ્તવમાં તો લેખકનાં સૂચનોને સકારાત્મક દૃષ્ટિકોણથી વાંચી જવાથી દિગ્દર્શકને નાટ્યકારે કલ્પેલો અર્થ કે 'સંદેશ' ઓળખવામાં મદદ મળે છે. લેખકે આપેલા રંગનિર્દેશોનો તે કદાચ ઉપયોગ ન પણ કરે તો પણ નાટકને તેની સમગ્રતામાં જોવા-સમજવામાં એ રંગનિર્દેશો ઘણી વાર મદદગાર સાબિત થઈ શકે છે.

ઉદાહરણ તરીકે કવિશ્રી ઉમાશંકર જોશીના એકાંકી નાટક ‘સાપના ભારા’ની શરૂઆતમાં જ નાટ્યકાર પૂરી સ્પષ્ટતા અને બારીકાઈ સાથે ગામડાની દશ્યરચના વિશે માહિતી પૂરી પાડે છે. શહેરમાં રહીને નાટકો ભજવતા કલાકારોને ઉત્તર ગુજરાતના ગામડાનો પરિવેશ જાતે જોયા વગર કદીય સમજાય નહીં. કલાકારોનાં મનમાં ગામડાની બહુ મનોરમ્ય કલ્પના હોય છે. પણ આપણાં ગામડાં ખરેખરમાં કેવાં છે અને કેવી રીતે અમાનુષી પ્રથામાં આજેય ગળાડૂબ છે એ ખેદજનક વાસ્તવિકતા તેનો ઊંડો અભ્યાસ કરો તો જ સમજાય. આ દશ્યરચનાની બારીકાઈભરી વિગતો નાટક ભજવનારાઓને ઘણી બધી જરૂરી વિગતો પૂરી પાડે છે :

એક ગામડાનો બ્રાહ્મણવાડો. ફળિયામાં ઠેકઠેકાણે કાદવ અને કચરાના ઢગલા પડેલા છે. તે પરથી ઘર ખેતી કરતાં કુટુંબોનાં હોય એવાં લાગે છે. નંદરામ પંડ્યાના ઘરની ચોપાડ(ઓસરી), આંગણું, આંગણામાં ત્રણચાર પેઢીથી ઊભેલો ખખડધજ લીમડો, તેની ડાળે લટકતાં, પંખીઓ માટે દાણાપાણીનાં શીકાં અને બહાર નીકળેલા મૂળમાં બાંધેલાં રેલ્લાંપાંડુરાં(વાછરડાં-પાડાપાડીઓ). ચોપાડના એક ખૂણામાં રાતી માટીનો શંકુ આકારનો ઢગલો - સાચવણ માટે ઉપરથી લીંપી લીધેલો - પડ્યો છે. આગલી ભીંત અર્ધી ઈંટના ચણતરવાળી છે, અને ઉપરનો ભાગ ખડીથી ધોળેલો છે. એના પર અસ્પષ્ટ કઢંગાં ચિતરામણો પણ દેખાય છે.

આ જ સંગ્રહના બીજા એક એકાંકી ‘ઊડણચરકલડી’ની શરૂઆતમાં પણ લેખકે ભજવણીને ખપમાં લાગે એવી કેટલીક જરૂરી વિગતો આપી છે :

(આથમતા ઉનાળાની બપોર તરફ ઢળતી સવાર) ખૂણાના એક ઘરની ઓસરીમાં સોળસત્તર વરસની કુમારિકા ચંદણી વળગણી ઉપર ધોતિયું સૂકવતી દેખાય છે. એણે ઓઢેલી બાંધણીએ એના ભીના વાનનો ઉઘાડ બતાવવા કરતાં ક્ષયાને છાજે એવી શાંત છાયામાં એને લપેટી લીધી છે. પડદો ઊપડતી વખતે એ ધોતિયું પૂરું સૂકવીને મોઢું અરધું દેખાય ન દેખાય એમ ઊભી ઊભી ધોતિયાનો પનો ખેંચી સળ ઉકેલતી હોય છે. એનું મોઢું પડી ગયેલું છે, આંખમાં પાણી છે. એનાથી ડૂસકું ભરી જવાય છે. એ જ વેળાએ પાસેના ઘરની ગોઠણ જીવી પ્રવેશે છે. એને પગે સાંકળાં, કડલાં, કલ્લાં, કાંબી અને હાથે ચૂડીઓ છે. ડિલે રંગબેરંગી ટપકીવાળું ગવન ઓઢેલું છે, તે સહેજ શામળા વર્ણને બરાબર બંધ બેસતું આવે છે.

આ પ્રકારનાં વર્ણનો અને માહિતીઓ દિગ્દર્શકને નાટકની દશ્યરચના(સેટ્સ), પોશાક, પ્રકાશઆયોજન, પાત્રાલેખન, કાર્યસૂચક પાત્રાભિનય, સંવાદમાં

વપરાયેલી ગામઠી તળપદી ભાષાના કેટલાક શબ્દપ્રયોગો વગેરે વિશે પરિચય કરાવે છે. આ ઉપરાંત હજુય એક નાટક('ઢેડના ઢેડ ભંગી')માં લેખકે રચી આપેલ વાતાવરણનું મૂલ્ય કેટલું છે તે ચકાસો :

સમય : અમાસની ઘેરાતી રાત. તળાવને કિધારે બે મરદ અને એક છોકરાના ઓછાયા સંધ્યાકાળના જામતા અંધારામાં આછા આછા દેખાય છે. તળાવના પાણીનો રંગ જમીનના રંગથી નોખો વરતાઈ આવતો નથી, પણ કંઈ જળચર પાણીમાં સળવળે તો એનો 'ડબ્બ' અવાજ થતો સંભળાય છે. બે માણસોમાંનો એક વાંકો વળેલો છે; એની આગળ પાણીમાં 'બુડબુડ' અવાજ થાય છે.

અહીંયાં લેખક અમાસની રાત, અંધારું અને માણસોના ઓછાયાનો ઉલ્લેખ કરીને પ્રકાશઆયોજન દ્વારા એકાંકીનું ભાવવાહી વાતાવરણ રચી આપે છે. 'ડબ્બ' અને 'બુડબુડ' જેવા અવાજોના સંકેત આપી કોઈ ખાસ ઘટનાને જોડતો પાર્શ્વધ્વનિ પણ સૂચવે છે. આ બધી વિગતો પર ધ્યાન આપવા પાછળ એમ કહેવાનો હેતુ નથી કે આ બધી માહિતીઓ વગર કોઈ કુશળ દિગ્દર્શક આ નાટકોના સન્નિવેશ, વેશભૂષા, પ્રકાશ કે ધ્વનિ-આયોજન અંગે સ્વતંત્રપણે વિચાર ન કરી શકે. મુદ્દો એટલો જ છે કે આ માહિતી કે રંગનિર્દેશો નાટક ભજવનારાઓને ગામડાના સંદર્ભે કેટલીક જરૂરી રસપ્રદ વિગતો પૂરી પાડે છે. ભજવનારાઓ તેને અનુસરવા માંગે તો ઠીક છે બાકી એ સિવાય તેઓ જાતે પણ ઉત્તર ગુજરાતનાં ગામડાંઓની રૂબરૂ મુલાકાતો લઈ, સંશોધન અને ફોટોગ્રાફી કરી આ તમામ વિગતોની મદદ નાટકનાં હાર્દને અનુરૂપ વાતાવરણ સરજી શકે છે. એવી જ રીતે ધારોકે લેખકના રંગનિર્દેશોને કલાકારો બરાબર અનુસરે તો એ પછી પણ તેઓ નાટકમાં પૂરેપૂરી સચ્ચાઈ લાવવા ગામડાંનો સંશોધન-પ્રવાસ કરી જ શકે છે અને એ પ્રત્યક્ષ મુલાકાત અને અનુભવ નાટકનાં વાતાવરણને અધિકૃત બનાવવામાં ચોક્કસ મદદરૂપ સાબિત થાય છે.

(4) પાત્રવરણી(Casting) :

નાટકમાં પાત્રવરણી કરવી એ દિગ્દર્શકનું સૌથી વધારે મહત્વનું કામ છે. નાટકની સફળતાનો મોટો આધાર યોગ્ય પ્રકારની પાત્રવરણી પર રહેલો છે. ખોટા નટને ખોટું પાત્ર આપી દેવાથી અસલ પાત્ર તો ઊપસતું જ નથી પણ આખાંય નાટકને ગંભીર નુકસાન પહોંચે છે. પાત્રવરણી કરતાં પહેલાં દિગ્દર્શકે સમગ્ર નાટકને ઊંડાણથી સમજી લેવું પડે છે. નાટકની કથા અને અર્થ સંદર્ભે એ પાત્રોની મનોમન કલ્પના કરી લેવી પડે છે. તેનાં એક એક પાત્રનાં શારીરિક,

માનસિક, નૈતિક વગેરે લક્ષણો નોંધી લેવા પડે છે. તેનો ચહેરો અને આંખો કેટલાં ભાવવાહી છે તે ચકાસી લેવું પડે છે. પાત્ર કેવું દેખાય, કેવી રીતે વર્તન કરે, કેવી રીતે બોલે, કઈ પ્રકારનો પ્રભાવ જરૂરી છે વગેરે બાબતે દિગ્દર્શકે બારીકાઈથી વિચારી લેવું પડે. નટનો શારીરિક બાંધો અને પ્રથમ નજરે પડતી તેની અસરને ધ્યાનમાં લઈને પાત્રવરણી થવી જોઈએ.

પાત્રોના કલ્પેલા દેખાવને અનુરૂપ નટોની પસંદગી કરવાથી દિગ્દર્શકે પ્રેક્ષકોની નજરમાં પ્રતીતિજનક પાત્રાલેખનો ઉપસાવી શકે છે. પાત્રનો દેખાવ ફક્ત સ્વતંત્ર રીતે નહીં પણ અન્ય પાત્રોના સંબંધમાં પણ જોઈ લેવો જોઈએ. જે જે પાત્રો રંગમંચ પર સાથે સાથે આવતાં હોય તેમની ઊંચાઈ, બાંધો, દેખાવ, અવાજ વગેરે એકબીજાને સુસંગત હોવા જોઈએ જેથી કરીને રંગમંચ પરના નટસમૂહમાં કોઈ નટ સાવ જુદો ન પડી જાય અથવા અસ્થાને ન લાગે. (ઉદાહરણ તરીકે નાટકમાં બે અંગરક્ષકોમાંથી એક ખૂબ ઊંચો હોય અને બીજો સાવ નીચો હોય તો મંચ પરનો દેખાવ વિચિત્ર જ લાગે !) દરેક નટની અભિનયક્ષમતા જુદી જુદી હોય છે. કોઈ નટ આપમેળે જ ખૂબ સારો અભિનય કરી શકતો હોય, કોઈ ઓછી કાબેલિયત ધરાવતો હોય, કોઈ પાત્રાલેખન પકડવામાં ધીમો હોય, કોઈમાં સંભાવના બહુ પડી હોય પણ સામે એટલી જ વધારે મહેનત કરવી પડે તેમ હોય. નટોની અભિનયક્ષમતા જાણ્યાબાદ તેમને મુખ્ય કે સહયોગી પાત્રો(co-stars or supporting roles) માટે પસંદ કરવા જોઈએ.

સૌએ એક વાત સાફ સમજી લેવાની જરૂર છે કે નાટકની પાત્રવરણી એ દોસ્તી, સંબંધો, લાગણી, નિકટતા, ઉપકાર વગેરેનો બદલો વાળી આપવા માટે નથી. દિગ્દર્શકે ખૂબ જ તટસ્થ અને જરૂર જણાય તો નિષ્ઠુર બનીને પણ નટોની પસંદગી કેવળ યોગ્યતાના આધારે જ કરવી જોઈએ. કોઈ વાર ઉતાવળમાં ખોટી પાત્રવરણી થઈ ગઈ હોય તો રિહર્સલના શરૂઆતના તબક્કામાં જ નબળા લાગતા નટની ફેરબદલી કરી લઈને વહેલાસર ભૂલ સુધારી લેવી જોઈએ. નાટક એ જાહેર પ્રયોગ માટે છે જેમાં પ્રેક્ષકો ટિકિટ ખરીદીને નાટક જોવા આવે છે. તેઓની અપેક્ષા સ્વાભાવિક જ હોય કે તેમણે ખર્ચેલા પૈસાનું તેમને યોગ્ય વળતર મળવું જોઈએ. વ્યક્તિગત દોસ્તી કે અનુચિત તરફેણ કરીને બિનકાર્યક્ષમ નટને પસંદ કરી લેવાથી નાટક નબળું પડે છે અને સામે પ્રેક્ષકોનો પણ દ્રોહ થાય છે.

કાચા કે શિખાઉ નટોને નાટકમાં જ ન લેવાય એવું કંઈ નથી. પરંતુ એવા સંજોગોમાં નાટકના નિર્માતા અને દિગ્દર્શક બંનેને સમય અને ખર્ચની મર્યાદાના

સંદર્ભે પરવડવું જોઈએ, એટલે કે તેઓ એવા નટોની તાલીમ પાછળ એટલો સમય આપવા માંગે છે કે કેમ. કોઈ વાર નવા નવા નટની ઉત્સુકતા, નિષ્ઠા અને સમર્પિતતા એટલી બધી હોય, વ્યક્તિગત રીતે પણ મહેનત કરવાની તેની એટલી બધી તૈયારી હોય, તેની ગ્રહણશક્તિ પણ એટલી ઝડપી હોય કે દિગ્દર્શક તરફથી થોડીક વધારે મહેનત કરવાથી એ જ નટ આશ્ચર્યજનક રીતે ઉમદા પરિણામ આપી શકે તો એવા નટોને તક આપીને પ્રોત્સાહિત કરવામાં કશું ખોટું નથી.

નાટકની ખાસ માંગ અને રિહર્સલના આયોજનને ધ્યાનમાં રાખીને દિગ્દર્શકે નીચેની કેટલીક બાબતો પર ધ્યાન આપવું જોઈએ : નટોનો અનુભવ અને તાલીમ, નટોનો શારીરિક બાંધો અને અવાજની ગુણવત્તા અને ઉચ્ચારો, નટનું સહજ-સ્વાભાવિક વ્યક્તિત્વ, નાટકની શૈલીના સંદર્ભે નટની યોગ્યતા, તેને સોંપેલ પાત્રને આબાદ રીતે જીવી બતાવવાની નટની કાબેલિયત, નાટકના સમયકાળ અને અર્થને ઊંડાણથી સમજી શકવાની લાયકાત, તેની શિસ્ત અને નિયમિતતા, નટની સ્ફૂર્તિ, ચેતના, તેનું લચીલાપણું(flexibility) અને જીવંતપણું(liveliness), રંગમંચ પર તેની પ્રભાવશાળી કે અસરકારક ઉપસ્થિતિ(stage presence), પ્રેક્ષકો સમક્ષ અભિનય કર્યાનો લાંબો અનુભવ, નટની એકંદર છટા, રુઆબ અને પ્રભાવ, દિગ્દર્શક સાથે સહયોગી વલણ અને ઊંચી ગ્રહણશીલતા, સમૂહનો ભાગ બનીને સૌના સહકારમાં કામ કરવાની નટની તૈયારી, રિહર્સલ દરમિયાન બેત્રણ મહિના સાથે કામ કરી શકવાને જરૂરી એવો સરળ, મીઠો, વિનમ્ર, સહિષ્ણુ અને નિખાલસ સ્વભાવ.

(5) દિગ્દર્શક અને રિહર્સલ-પ્રક્રિયા :

સામાન્ય રીતે રિહર્સલ દરમિયાન બધા દિગ્દર્શકો એક જ પ્રસ્થાપિત પરંપરાને અનુસરે છે. તેની મંડળીના નટો પાસે દિગ્દર્શક જુદાં જુદાં પાત્રોનું પઠન કરાવે છે. આ પઠન દરમિયાન દિગ્દર્શક વચ્ચે વચ્ચે જરૂરિયાત પ્રમાણે દશ્યોની અગત્ય, નાટકની બાંધણી, પાત્રાલેખનો, નાટકનો અર્થ વગેરે બાબતે પ્રકાશ પાડતો જાય છે. દિગ્દર્શકની સમજૂતીને પરિણામે બધા નટો પોતપોતાનાં પાત્રોને સ્વતંત્ર રીતે તેમજ એકબીજાના સંબંધમાં સમજતા થાય છે. પોતપોતાનાં પાત્રની સ્પષ્ટતા સમગ્ર નાટકના સંદર્ભે પણ તેમને મળે છે. દરેક પાત્રના ખાસ પ્રકારનાં વાણીવર્તન પાછળના કારણભૂત મુદ્દાઓ સમજી લેવાથી દિગ્દર્શકે જણાવેલાં પાત્રાલેખન સાથે તેઓ પ્રતીતિપૂર્વક સંમત થાય છે. પરિણામે દિગ્દર્શકને પોતે કલ્પેલાં પાત્રાલેખનોને સાકાર કરવા માટે નટો તરફથી સક્રિય

તેમજ સર્જનાત્મક સહયોગ મળતો થાય છે. પાત્રોના સંવાદો સાથે એક વાર અનુકૂળ થઈ ગયા બાદ દિગ્દર્શક તમામ કલાકારોને મંચ ઉપર હરતા ફરતા કરે છે. કયા સંવાદ કે કયા વિરામ પર નટે ક્યાં કેટલું ચાલવું, ક્યાં રોકાવું, ક્યાં બેસવું કે ઊઠવું, ક્યાં એકબીજા સામે જોવું અને ક્યાં નજર હટાવી લેવી વગેરે પ્રકારનું માર્ગદર્શન દિગ્દર્શક આપે છે. ઘણી વાર અનુભવી નટો દ્વારા થતી સ્વયંસ્ફૂર્ત ક્રિયાઓને દિગ્દર્શક માન્ય પણ રાખે છે તો ક્યારેક તેમાં નજીવા ફેરફારો પણ સૂચવે છે.

દિગ્દર્શકનો સૌથી વધુ સમય અને શ્રમ લઈ લેતું કાર્ય નટો સાથેની તાલીમ(રિહર્સલ) અંગેનું છે. આ માટે દિગ્દર્શક સૌપહેલાં પોતે જ સૌથી વધારે વ્યવસ્થા અને આયોજનમાં માનતો હોવો જોઈએ. કારણ કે તેના ભરોસે અનેક નટો પોતાનો અગત્યનો સમય ફાળવી રહ્યા હોય છે. દિગ્દર્શક પોતે જ જો સમય, શિસ્ત અને નિયમોનું ચુસ્ત પાલન કરતો લાગશે નહીં તો ટીમમાં શિસ્ત ક્યારેય નહીં આવે. દરેક રિહર્સલમાં નટ અને દિગ્દર્શક તરફથી નાટકમાં પરસ્પર કશુંક નવું અને ફાયદાકારક ઉમેરાતું જવું જોઈએ. દિગ્દર્શકે નટ અને મંચ પરની ખાલી જગ્યા(કે અવકાશ) અને સ્થળ(actor in time and space) સાથે પનારો પાડવાનો છે. નાટકમાં આવતાં સ્થળો કે ખાલી અવકાશ(space) અભિનય માટેના મંચ પરના વિવિધ વિસ્તારો(acting areas) અને સંનિવેશ-રચનાથી વ્યાખ્યાયિત થાય છે અને નાટકનો સમય(time) નાટકની ભજવણીના ગાળા અને નાટકની ગતિશીલતા(dynamics)થી વ્યાખ્યાયિત થાય છે. પાત્રાલેખન તો નટ જાતે વિકસાવે છે પણ દિગ્દર્શકે તેને અભિનયની દિશા અને માત્રા સતત દર્શાવતા રહેવું પડે છે. એકથી વધુ નટો સાથેના દૃશ્યમાં દિગ્દર્શકે તમામ પાત્રાલેખનો પર એકીસાથે કામ કરવાનું હોય છે.

રિહર્સલ દરમિયાન ઘણી વાર નટ-દિગ્દર્શક વચ્ચેના સંબંધ સીધા-સરળ-મૈત્રીપૂર્ણ નથી રહેતા. દિગ્દર્શકને લાગે છે કે નટો તેની સૂચનાઓને પ્રામાણિકતાથી અનુસરતા નથી તો સામે નટોને લાગે છે કે દિગ્દર્શક તેમને ખાતરી થાય તે રીતે તેમના પાત્રાલેખન બાબતે સમજૂતી નથી આપતો અથવા નથી આપી શકતો અને માત્ર ઉપરથી કેટલીક સૂચનાઓ બળજબરીથી ઠોકી બેસાડવાનો આગ્રહ રાખે છે. કોઈ દિગ્દર્શક વળી પોતાની વ્યક્તિગત અભિનયશૈલી નટોના સહજ અભિનય પર લાદવાના પ્રયત્નો કરે છે. જેમ કે તે અમુક રીતે બોલી કે ચાલી બતાવે છે. દરેક નટો સામે આમ નિદર્શન કરવાથી દરેક નટ દિગ્દર્શકની બોલવા-ચાલવાની શૈલીની નકલ કરતો હોય એવું લાગે છે ! પરિણામે જુદા જુદા નટોની વિવિધ અભિનયશૈલીનો નાટકને લાભ નથી મળતો.

મોટા ભાગે પરિસ્થિતિ દેખાય છે એટલી ગંભીર નથી હોતી. મૂળમાં કોઈ કારણસર બંનેના એકબીજા પરના વિશ્વાસમાં ઊણપ પેદા થઈ જાય છે. સવાલ કેવળ એકબીજાને સાચા અર્થમાં સમજવા અંગેનો છે. એ ખરું કે ઘણી વાર દિગ્દર્શક તેના નટને પ્રતીતિપૂર્વક સમજૂતી આપવામાં સફળ નથી થતો, તો સામે એવું પણ બને છે કે નટના પોતાનામાં જ દિગ્દર્શકની બારીક અને જટિલ વાત સમજવા જેટલું ઊંડાણ નથી હોતું. પરંતુ જો કુશળ અનુભવી નટ જેવાઓના કિસ્સામાં પણ જો દિગ્દર્શક નટને સંતોષકારક ખુલાસો ન આપી શકે તો નટની પોતાનાં પાત્રાલેખન અંગેની શંકા કે અવઢવનું સમાધાન થતું નથી. પરિણામે નટ નિશ્ચિત બનીને પોતાની કલાનું સો ટકા પરિણામ આપી શકતો નથી.

અભિનય એ જીવંત સર્જનાત્મક પ્રક્રિયા છે જે માત્ર દિગ્દર્શકના એકતરફી આદેશો સાંભળીને આગળ ધપતી નથી. નટને જ્યારે ઊંડેથી પ્રતીતિ થાય ત્યારે જે તે દિગ્દર્શકે ચીંધેલી દિશામાં આપમેળે વિકસાવાનો આરંભ કરે છે. એટલે મૂળમાં દિગ્દર્શકે નટની વ્યક્તિગત ખૂબીઓ અને મર્યાદાઓ સમજી લઈને તેની પાસેથી વધુમાં વધુ સર્જનાત્મકતા બહાર લાવવા પ્રયાસો કરવા જોઈએ. એની સાથે સાથે તેણે નટોની કુદરતી મુશ્કેલીઓ કે અવરોધો પ્રત્યે પણ પૂરેપૂરા સંવેદનશીલ રહીને નટોને શક્ય એટલી સકારાત્મક રીતે મદદ કરવી જોઈએ જેથી તેઓ તેમની શ્રેષ્ઠતાનું પ્રદર્શન કરી શકે.

દિગ્દર્શક તેની કલામાં માહેર છે તો નટ પણ તેની અભિનયકલામાં માહેર છે. કોઈ પણ કલાની ઉત્કૃષ્ટ અભિવ્યક્તિ માટે મોકળાશ જોઈએ, અનુકૂળ વાતાવરણ જોઈએ, પ્રેરણા અને પ્રોત્સાહન જોઈએ. દરેક નટ તેની કલાના સો ટકા આપવા માગે છે. સામેથી તેને એવું માર્ગદર્શન અને પ્રેરક વાતાવરણ જોઈએ જે તેને સો ટકા આપવા પ્રોત્સાહિત કરે. મોટા ભાગના વ્યાવસાયિક નટો અને દિગ્દર્શકો પરસ્પર સુમેળ સાધી, એકબીજાની કલાનો આદર કરી, નાટકને જ તેનું મુખ્ય માર્ગદર્શક બળ સમજીને અસાધારણ પરિણામ આપે છે. નટો એ પણ સ્વીકારે છે કે નાટકમાં લોકશાહી પ્રમાણે નિર્ણયો ન હોય. દિગ્દર્શકે પોતાના કલાત્મક નિર્ણયો માટે ટીમમાં બધાના મત ઉઘરાવવાની જરૂર ન જ હોય.

કલાકૃતિની સર્જનપ્રક્રિયાનો દોરીસંચાર ફક્ત એક જ વ્યક્તિના હાથમાં હોય. બધાના જુદા જુદા વ્યક્તિગત નિર્ણયોને માન આપીને શંભુમેળો કરવામાં આવે તો નાટકની ખીચડી રંધાઈ જાય ! નટો ક્યારેક અંગત રીતે દિગ્દર્શક સાથે સંમત ન પણ હોય તો પણ તેમને નાટકનું અનુશાસન સ્વીકારીને દિગ્દર્શકની સૂચનાઓને સો ટકા સમર્પિત ભાવ સાથે અનુસરવી જ પડે. કાં તો તે અમુક દિગ્દર્શક સાથે પહેલેથી જ કામ ન કરે પણ એક વાર સંમત થાય પછી પૂરેપૂરા

સમર્પિત ભાવથી કામ કરે.

રિહર્સલની સફળતાનો આધાર નટોના ‘મજા પડવા’ ઉપર છે. અહીં મજા પડવી એ સ્થૂળ અર્થમાં નથી. It should be fun, pleasure, exciting, innovative and enlightening. રિહર્સલમાં રોજ નવી નવી બાબત બનવી જોઈએ જેમાં નટોને આનંદ થાય, નવા નવા વિચારો અને કલ્પનાઓથી રોમાંચ અનુભવાય. રોજ કોઈ નવી શોધ થયેલી જોવા મળે એટલી ઉત્તેજના થાય, રોજ કોઈ નવા સાનંદાશ્ચર્ય કે ચમત્કૃતિનો અનુભવ થાય. અને આ બધું માત્ર કોઈ એક વ્યક્તિથી સંભવ ન બને. અલબત્ત દિગ્દર્શક આખીય કલાકારટીમનો વડો છે, માર્ગદર્શક છે, સૌથી મોટો પ્રેરક છે. પરંતુ સર્જનાત્મક ક્ષેત્રમાં તમામ કલ્પનાશીલ વ્યક્તિઓ વચ્ચે સામસામું આદાનપ્રદાન ‘give and take’ થવું જોઈએ. તેમાં સૌથી મોટી જવાબદારી દિગ્દર્શકની જ છે. કારણ કે આખીય ટીમ માટે તે જ સૌથી મોટું ‘inspirational force’ છે. બધાની ભીતર સુષુપ્ત રહેલા વિચારો(ideas)ને દિગ્દર્શક જ ‘trigger on’ કરે છે. તે જ નાનાં નાનાં સૂચનો કરતાં જઈને કલાકારો દ્વારા વિકસતી જતી સર્જનાત્મક પ્રક્રિયાને આગળ ધપાવે છે. કોઈ તેને આડે રસ્તે ચડાવે તો ફરી દિગ્દર્શક જ વચ્ચે પડીને બધાને તેમના લક્ષ પ્રતિ એકાગ્ર રહેવા પ્રેરે છે.

આ માટે સૌ પહેલાં દિગ્દર્શક બધામાં સૌથી વધારે વિચારશીલ અને કાર્યક્ષમ છે એ મજબૂતપણે પ્રસ્થાપિત થવું જોઈએ. અને આ માટે દરેક દિગ્દર્શકે પહેલા જ રિહર્સલથી દરરોજ નાટક અંગે હૉમવર્ક કરીને આવવું જોઈએ. તેણે વ્યવસ્થિતપણે પોતાનો આખોય કાર્યક્રમ ઘડી કાઢવો જોઈએ. દરેક રિહર્સલમાં ચોક્કસપણે તે શું કરશે, કયા દૃશ્ય પર કામ કરશે, કયા પાસા પર કામ કરશે, કોને કોને પાત્રાલેખન અંગે સમજૂતી આપશે, શું સમજૂતી આપશે વગેરે તેનાં મનમાં પહેલેથી જ તૈયાર હોવું જોઈએ. ખાસ કરીને ઊભા થયા બાદ બ્લૉકિંગ કે કમ્પૉઝિશન્સ બાબતે તેણે દરરોજ વિગતવાર હૉમવર્ક કરીને આવવું પડે. એવું ન બને કે રિહર્સલમાં આવ્યા બાદ કલાકારોને આમતેમ હરતાફરતા જોઈને દિગ્દર્શક વિચારવાનું શરૂ કરે અને પછી ‘trial and error’ પદ્ધતિથી કમ્પૉઝિશન ગોઠવવાની શરૂઆત કરે. હૉમવર્ક કરીને આવવાનો એ અર્થ બિલકુલ નથી કે દિગ્દર્શક સ્થળ ઉપર ‘on the spot improvisations’ કે બીજું કશું નવું કરે જ નહીં. અગાઉથી વિચારીને આવ્યો હોવા છતાં તે રિહર્સલ વખતે ઘણુંબધું બદલે, કાપકૂપ કરે, સુધારાવધારા કરે, ક્યારેક સાવ નવું જ કરે અને આગળથી વિચારેલું રદ પણ કરે. પરંતુ આ બધું ત્યારે જ સાર્થક નીવડે જો દિગ્દર્શકે આગળથી તે અંગે ઊંડાણપૂર્વક વિચારેલું હોય. સાવ કોરી પાટી

રાખીને રિહર્સલમાં હાજરી આપતો દિગ્દર્શક સ્થળ પર નવા નવા અખતરા કરતા રહીને આખીય ટીમનો સમય બગાડે છે અને કામમાં જરૂરી ઊંડાણ આવતું નથી.

(6) મંચ પર નટોની ક્રિયાઓ અને સ્થિતિઓ

(Blocking - Movement and Position) :

નટોના ઊભા થઈને હરતાફરતા રિહર્સલ કરવાનો તબક્કો નાટકની તૈયારીમાં સૌથી વધારે કઠિન અને નિર્ણાયક હોય છે, જેમાં દિગ્દર્શકે નટોને વિવિધ કાર્યો, ક્રિયાઓ અને સ્થિતિઓ (action, movement, position) આપવાની હોય છે. પરસ્પર સંબંધ સ્થાપિત કરવા કે પછી સંબંધોમાં ઊઠતા સંઘર્ષને નાટ્યાત્મક બનાવવા, એકથી વધારે પાત્રોને મંચ પર અસરકારક રીતે એકબીજાની તરફેણમાં કે વિરોધમાં ગોઠવવાના હોય છે. તેને 'સ્થાન-સ્થિતિ-રચના'(compositions) અથવા ચિત્રાત્મક ગોઠવણી(Pictoral blocking or groupings) પણ કહે છે.

નાટકમાં પ્લૉટ છે, વાર્તા છે, પાત્રો છે, વિવિધ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ છે અને સંવાદો છે. લખેલાં નાટકને જ્યારે રંગમંચ પર ભજવવામાં આવે ત્યારે નાટકનાં તમામ ઘટકોને સમગ્રપણે જીવંત રૂપ આપવામાં આવે છે. નિર્માતાદિગ્દર્શકે ભજવવા માટે પસંદ કરેલાં નાટકની પાત્રવરણી સાથે પંદર વીસ દિવસ નાટકનું વાચન કર્યા બાદ દિગ્દર્શક તમામ કલાકારોને નાટકની ખરી તાલીમ(રિહર્સલ) માટે મંચ પર ઊભા કરે છે. નાટકનાં પાત્રો એક જ જગ્યાએ સ્થિર ઊભાં રહીને બધા સંવાદો બોલતાં નથી પણ હરતાંફરતાં, જુદી જુદી ક્રિયાઓ કરતાં સંવાદો બોલે છે. સંવાદો સાથે અભિનય, હાવભાવ અને શારીરિક ક્રિયાઓ ભળવાથી નાટકની કથા તેની પૂરી ગતિશીલતા સાથે રજૂ થાય છે. અનેક પ્રકારની ક્રિયાઓ અને હલનચલન દ્વારા નટો તેમની આસપાસની જગ્યા(space)નો અર્થપૂર્ણ ઉપયોગ કરે છે, પોતાની જાતને સેટ સાથે કે સેટ પર ગોઠવેલી જુદી જુદી ચીજવસ્તુઓ સાથે જોડે છે. એની સાથોસાથ તેમના સંવાદોને જીવંત બનાવે છે, શબ્દોના અર્થ સ્પષ્ટ કરે છે, અભિવ્યક્તિને આકર્ષક અને નાટ્યાત્મક બનાવે છે, સંવાદોમાંથી નીપજતા ભાવોને તીવ્રતા આપે છે અને દશ્યોને ગતિશીલતા પ્રદાન કરે છે.

નટો દ્વારા રંગમંચ પર સંવાદ બોલવાની સાથે સાથે થતી આ હાલવાચાલવા કે ઊઠવાબેસવાની ક્રિયા કે વિવિધ દેહસ્થિતિઓને કે જુદી જુદી સંખ્યામાં સાથે દેખાતા નટસમૂહને નાટકની પરિભાષામાં 'blocking' કહે છે. 'બ્લૉકિંગ'

એટલે રંગમંચ પર ચાલુ નાટકે, પ્રત્યેક ક્ષણે કઈ કઈ જગ્યાએ હશે તે બાબતે દિગ્દર્શક દ્વારા આપવામાં આવતી સૂચનાઓ. નટોની મંચ પર અમુક જગ્યાએ ઊભા રહેવાની કે સંવાદોની સાથે સાથે વિવિધ સ્થાનો બદલતાં રહેવાની ક્રિયાને 'blocking' એટલા માટે કહેવાય છે કે ચાલુ નાટકે જે જે પાત્રો ઉપર પ્રેક્ષકોએ ખાસ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનું છે એ પાત્રોને એ ક્ષણે બિનમહત્વનાં એવાં બીજાં પાત્રો વચ્ચે વચ્ચે આવીને ઢાંકી (block) ન દે કે જેનાથી પ્રેક્ષકો પેલાં મહત્વનાં પાત્રોને સરખી રીતે જોઈ જ ન શકે. નાટક દરમિયાન નાટ્યગૃહની દરેક બેઠક પરથી પ્રેક્ષકોને મંચ પરનાં શક્ય એટલાં તમામ પાત્રો યોગ્ય રીતે દેખાવાં જોઈએ. નટોની ક્રિયાઓ દરમિયાન કોઈ પાત્ર કોઈને ઢાંકી ન દે તે કાળજી રાખવી ખૂબ જરૂરી છે. મંચ પર પાત્રોની ક્રિયાઓ એટલી કુશળતાથી થવી જોઈએ કે દરેક પાત્રનું મંચ પર હાલવુંચાલવું પ્રેક્ષકોને એકદમ કુદરતી, સહજ-સ્વાભાવિક લાગે.

બ્લૉકિંગ નાટ્યનિર્માણનું એક એવું પાસું છે જેના પર કેટલાક નટો કે દિગ્દર્શકો ગંભીરતાથી ધ્યાન નથી આપતા. પરિણામે રિહર્સલ દરમિયાન નટો પોતાને ઠીક લાગે તે રીતે મંચ પર હરેફરે છે જેની પાછળ કાર્યકારણ સાથે સમજાવી શકાય એવો કોઈ જ તર્ક હોતો નથી. ઘણા એવી પણ ગેરસમજ સેવે છે કે movement on stage is just for the sake of movement. એક જ જગ્યાએ સ્થિર ઊભા રહીને નટે બધા સંવાદો ન બોલાય એટલે નટોએ ફરજિયાતપણે હરતાફરતા જ સંવાદો બોલવા જોઈએ એવી એક સાદી સમજ પણ ઘણા નવા અને શિખાઉ કલાકારો ધરાવતા હોય છે. ઘણા નટો એવી માન્યતા પણ ધરાવે છે કે સંવાદ સાથે હાલવાચાલવાની સૂચના મુખ્યત્વે દિગ્દર્શક પાસેથી જ મળવી જોઈએ, એ બાબતે નિર્ણય લેવાનો અધિકાર નટોને નથી. આ વાત આંશિકપણે સાચી છે પણ સર્વથા સાચી નથી. કારણ કે બીજાઓની તુલનાએ નટ પોતાનાં પાત્રાલેખનને સૌથી વધારે જાણે છે. નાટકના વાચનગાળાથી જ દરેક નટ ધીરે ધીરે તેનાં પાત્રાલેખનને સમજતો થાય છે. આ ગાળામાં દિગ્દર્શક અને નટો વચ્ચે વારંવાર ચર્ચા-સમજૂતીઓ થાય છે. નટોના પ્રશ્નોના જવાબ મળે છે, શંકાઓનાં સમાધાનો મળે છે. પરિણામે રિહર્સલ માટે જ્યારે નટો ઊભા થાય ત્યારે તેમના પાત્રાલેખન વિશે તેઓ ઘણુંખરું જાણતા જ હોય છે. એટલે સંવાદ બોલતી વખતે કઈ પ્રકારની ક્રિયાઓ કરવી તે નટો ચાહે તો પોતાની આવડતથી કરી જ શકે છે. અનુભવી દિગ્દર્શકો પણ તેના નટોને આ પ્રકારની સ્વતંત્રતા રાજીખુશીથી આપે છે. અને તેમ છતાંય જરૂર લાગે ત્યાં નટોને નાનાંમોટાં સૂચનો પણ કરતા રહે છે. નટો જાતે પોતાની ક્રિયાઓ કરી શકે તે માટે સારો દિગ્દર્શક શરૂથી જ તેના નટોને આ દિશામાં પ્રોત્સાહન આપે છે. કોઈ પણ નટને તેનું પાત્રાલેખન જેટલું વધારે સ્પષ્ટ થાય એટલા વધારે આત્મવિશ્વાસથી તે રંગમંચ પરની ક્રિયાઓમાં વ્યક્તિગત ફાળો આપી શકે છે. પોતાનાં પાત્રાલેખન બાબતે નટ જો અજાણ હોય, અસ્પષ્ટ હોય, પોતે એટલો કલ્પનાશીલ ન હોય તો તેણે ક્રિયાઓ કરવા માટે સંપૂર્ણપણે દિગ્દર્શક પર આધાર રાખવો પડે છે. નટ અને દિગ્દર્શક જો ‘બ્લૉકિંગ’ અંગેના સર્વસામાન્ય નિયમો અને તેની ચોક્કસ પરિભાષા જાણતા હોય તો બંને પોતપોતાની સર્જનાત્મકતા કામે લગાડીને શ્રેષ્ઠ પરિણામ લાવી શકે છે.

કેટલાક નિષ્ણાતોનું કહેવું છે કે પાત્રોની સ્થિતિઓ અને હલનચલનની ક્રિયાઓ એટલી બધી નાટ્યાત્મક અને અર્થપૂર્ણ હોવી જોઈએ કે જેને જોઈને બહેરામૂંગા પ્રેક્ષકો પણ વાર્તા સમજી શકે. અગાઉની મૂંગી ફિલ્મો જેણે જોઈ હશે તેઓ જાણતા હશે કે નટોની શારીરિક ક્રિયાઓ કેટલી બધી સ્વયંસ્પષ્ટ અને

અર્થસૂચક હતી કે જે જોવા માત્રથી જ પ્રેક્ષકોને વાર્તા સમજાઈ જતી હતી. એ જમાનામાં એક આખી પેઢીએ આ પ્રકારની ફિલ્મો જોઈ અને ખૂબ માણી. જ્યાં સુધી બોલતી ફિલ્મ ન આવી ત્યાં સુધી કોઈને ધ્વનિની ખોટ જણાઈ નહોતી. તે સમયના કાબેલ ફિલ્મસર્જકોએ ફિલ્મની વાર્તા સમજાવવા માટે નટોની ક્રિયાઓને એટલી હદે બોલકી બનાવી દીધેલી કે આગળ ઉપર જ્યારે ફિલ્મોમાં ખરેખર અવાજ ધ્વનિનો પ્રવેશ થયો ત્યારે ઊલટાનું એ બોલતી ફિલ્મો સાથે અનુકૂળ થવાનું સૌકોઈને કપરું લાગેલું !

આમ બ્લૉકિંગ એ પાત્રો દ્વારા થતી શક્તિશાળી અને નબળી ક્રિયાઓ(movements) અને તેને સંબંધિત સ્થિતિઓ(positions)નું તુલનાત્મક આલેખન છે. એનો અર્થ એ કે અમુક ખાસ પ્રકારની શારીરિક સ્થિતિ, તેને લાગુ પડતો મંચ વિસ્તાર, મંચ પર રાખેલા ઊંચા-નીચા પ્લૅટફૉર્મ્સ વગેરે પાત્રોની ક્રિયાઓના સંદર્ભે એક નિશ્ચિત મૂલ્ય કે અસર ધરાવે છે. આ બધાંથી રંગમંચ પર કહેવામાં આવતી કથામાં તેમજ દશ્યોમાં એક અર્થ પ્રગટ થાય છે.

6.1 પાત્રની મનોદશા સંદર્ભે તેની ક્રિયાઓ :

શક્તિશાળી ક્રિયા(strong movement)ના ઉદાહરણ રૂપે એક પાત્રનું જ્યાં બેઠા હોય ત્યાંથી ઊભા થવું, શરીરને ટટ્ટાર કરવું, એક પગ આગળ કરી, તેના પર ભાર દઈને ઊભા રહેવું, હાથ ઊંચા કરીને બોલવું અથવા આગળની તરફ ચાલવું. જ્યારે એની સામે નબળી દેખાતી ક્રિયામાં પાછળ પગલાં ભરવા, નીચા વળી જવું, પાછળના પગ પર ભાર આપવો, નીચે બેસી જવું, હાથ નીચે કરી દેવા, પીઠ ફેરવીને વ્યક્તિ કે વસ્તુથી દૂર ચાલી જવું. રંગમંચ પર કોઈ પણ પાત્રની ક્રિયા કે સ્થિતિ જોઈને જ આપણે કહી શકીએ છીએ કે અમુક પાત્ર આશાવાદી છે, મક્કમ છે, લડાયક છે કે પછી હતાશ થયેલું, ઢીલુંપોચું અને હારી ગયેલું પાત્ર છે. પાત્રની ખાસ પ્રકારની શારીરિક સ્થિતિ અને તેનું હલનચલન તેના આંતરિક મનોભાવોને વ્યક્ત કરે છે.

(A) શક્તિશાળી અને આશાવાદી પાત્રો :

દરેક કાર્યમાં સફળતા કે વિજયનો આશાવાદ, લક્ષ્યપ્રાપ્તિની ખાતરી, આત્મવિશ્વાસથી છલોછલ, પરિસ્થિતિનો સીધો મોઢામોઢ સામનો કરવા હરદમ તૈયાર, પોતાની જાત પરનું સંપૂર્ણ નિયંત્રણ, દરેક મામલે સક્રિયતા, નજરની એકાગ્રતા, ધ્યેય કે ઇચ્છાઓની સ્પષ્ટતા, આક્રમકતા, સામેનાઓને પોતાની વાત મનાવવાની ઢતા, પ્રભાવશાળી વકતૃત્વ, એકદમ માપસરની અને જરૂર પૂરતી જ શારીરિક ક્રિયાઓ, મનની મક્કમતા, જાત વિશેની ઊંચી ધારણા,

મનની તણાવરહિત અવસ્થા, સ્વતંત્ર નિર્ણયશક્તિ, ગમે તેવાં સંકટો સામે ટકી રહેવાની, ઝઝૂમી શકવાની તાકાત, સ્વયંનિર્ભયતા, સતત કશુંક મેળવવાની ખેવના, જીવનની પસંદગીઓ પર નિયંત્રણ, ભીતરમાં દૂબાવી રાખેલી નહીં પણ ખુલ્લી પ્રગટ લાગણીઓ, કશુંક ચડિયાતું મેળવવા પરિવર્તનનો આગ્રહ, નિરંતર સ્વવિકાસ, કાર્યનિષ્ઠા.

(B) નબળા અને નિરાશાવાદી પાત્રો :

સતત સંઘર્ષથી ઘેરાયેલાં, સતત હારી જવાથી કે નિષ્ફળ જવાથી ભયભીત, સ્થગિત, અત્યંત નાજુક, પ્રત્યાઘાતી, અનિશ્ચિત, અનિર્ણયાત્મક, સંશયી, આત્મવિશ્વાસનો અભાવ, ઢીલીપોચી માનસિકતા, સતતનો ખચકાટ, વિલંબ, જાત પર સહેજેય નિયંત્રણ નહીં, પોતાનાં લક્ષ્ય કે ધ્યેય સંબંધી મનની અવઢવ, ભાવનાત્મક રીતે હંમેશાં તણાવગ્રસ્ત, ઝૂકી જવાની કે શરણે જવાની કે કોઈના કહ્યામાં આવી જવાની ગુલામી માનસિકતા, બધાથી ભયભીત, સામસામી નજર ન મેળવી શકવાની નબળાઈ, ચિંતા કે દુઃખોથી પીડિત, પોતાની લાગણીઓ કે ભાવનાઓને સદાય ઢાંકે, છુપાવે, દૂબાવે, બીજાઓ પરની નિર્ભયતા, કાયમ કોઈકની મદદ જોઈએ, ભૂતકાળના કે પાછળના બહુ વિચાર કરે, જીવનની પસંદગીઓ પર નહીંવત્ અથવા શૂન્ય નિયંત્રણ.

6.2 બ્લૉકિંગ અને તણાવ :

Tension : દશ્યમાં રહેલો તણાવ હકીકતે બ્લૉકિંગનું જ એક કાર્ય છે. તણાવ વિશે કેટલાક માને છે કે તેમાં કેટલીક ઝનૂની હિલચાલ અથવા લાગણીઓનો વિસ્ફોટ જોવા મળે છે. વાસ્તવમાં તણાવ તેનો વિરોધી શબ્દ છે. તેમાં લાગણીઓ અને શારીરિક હલનચલનનું બંધાઈ રહેવું, પુરાઈ રહેવું, ગૂંગળાઈ રહેવું નિહિત છે. માણસનું મન સૌથી વધારે તણાવગ્રસ્ત ત્યારે હોય છે જ્યારે તેનાં ઇચ્છિત કાર્યની આડે મોટા અવરોધો આવીને ઊભા રહી જાય, જે તેને અનહદ લાચાર અને બેબાકળો બનાવી મૂકે છે. એક વાર કાર્ય સંપન્ન થઈ જાય, બધો રોષ, તણાવ, આશંકા નીકળી જાય પછી માણસનો તણાવ હળવો થઈ જાય છે. તણાવની સરખામણી રબરબેન્ડ સાથે કરી શકાય. જે બંને બાજુઓથી એટલી હદે ખેંચતા જઈએ જેથી અંતમાં તે તૂટી જાય. આમ નાટકનાં વિવિધ દશ્યોમાં નાટ્યાત્મક પરિબળોને શોધી કાઢો. પછી તેને બધી બાજુએથી ઘેરી લો જેથી તે આગળ જ વધી ન શકે. વિલંબ કરતા જવાથી તણાવની સ્થિતિ લંબાતી જાય છે, ઉપરની બાજુએ ચડતી જાય છે. અંતમાં જે અનિવાર્ય છે તેને થોડો વખત ખેંચી રાખવાથી પ્રેક્ષકોને નાટ્યાત્મક ઉત્તેજના અનુભવવા અને

માણવા મળે છે. આથી ઊલટું, ઝડપથી કાર્ય પૂરું કરી દો, ઝડપથી અવરોધો દૂર કરી દો, ઝડપથી ગૂંચવણોનો ઉકેલ લાવી દો તો તણાવને ધીરે ધીરે ઉપર ચડાવવાની(slowly building up tension) તક જ નહીં મળે. અને એમ થશે તો નાટકનો ઉત્તેજનાપૂર્ણ હિસ્સો ખતમ થઈ જશે, પ્રેક્ષકોનો ઉશ્કેરાટ પણ શમી જશે. નાટક તેના ખરા ચરમબિંદુએ નહીં પહોંચી શકે.

6.3 બ્લૉકિંગની કાર્યપદ્ધતિ :

નાટક દરમિયાન નટની હાલવાચાલવાની ક્રિયાઓ (body movements) અને ઊઠવા-બેસવાની કે ઊભા રહેવાની વિવિધ સ્થિતિઓ(positions) ખરેખર તો પાત્રમાંથી જ કુદરતી રીતે ઉદ્‌ભવવી જોઈએ. સંવાદો બોલતી વખતે કે પછી અન્ય પાત્રોના પ્રતિભાવ આપતી વખતે તેની ક્રિયામાં તેના આંતરજગતની અભિવ્યક્તિ થવી જોઈએ. જેમ કે અમુક પ્રકારનું વર્તન, પ્રતિભાવ, હલનચલન, કાર્ય કે ક્રિયાઓ પાછળ પાત્રની કોઈ ખાસ એવી જરૂરિયાત કારણભૂત હોય, કોઈ ઇચ્છા કામ કરતી હોય કે પછી તેની આંતરિક વૃત્તિઓ કે લાગણીઓના આવેગો જવાબદાર હોય. માણસના મન અને શરીર એકબીજાથી જુદાં નથી. બંને એક જ દેહનો, એક જ અસ્તિત્વનો ભાગ છે. અને એટલે શરીરની ક્રિયા અનિવાર્યપણે મનના આવેગોને અનુસરે છે. વ્યક્તિની ઇચ્છા કે એષણા તેની શારીરિક ક્રિયા દ્વારા અભિવ્યક્તિ પામે છે અને તેથી ઊલટું તેની ક્રિયાઓમાં જ તેના મનનું પ્રતિબિંબ જોવા મળે છે.

આમ પાત્રનું બ્લૉકિંગ કરતી વખતે દિગ્દર્શકે તેની ભીતર રહેલાં પ્રેરકબળ(motive) કે હેતુ(objective)ને ધ્યાન પર લેવાં જોઈએ. નટદિગ્દર્શક સ્વતંત્ર રીતે તેમજ વ્યક્તિગત રીતે જ્યારે પાત્રાલેખન પર કામ કરે, પાત્રનું બારીક વિશ્લેષણ કરે ત્યારે પાત્રની આ તમામ આંતરિક લાક્ષણિકતાઓને તેમણે ગણતરીમાં લેવી જોઈએ. નટને બરાબર ખબર હોવી જોઈએ કે તે શા માટે તેની બેઠક પરથી ઊભો થઈને બોલે છે, શા માટે ડાબી તરફ જાય છે, શા માટે પાછળ ફરે છે, શા માટે બારી પાસે જાય છે,

શા માટે બીજા પાત્ર સાથે નજર મેળવ્યા સિવાય સંવાદ બોલે છે વગેરે. કોઈ જ સ્પષ્ટ હેતુ, કારણ, આવેગ કે પ્રેરણા વગર પાત્રનું હાલવાચાલવાનું હોય જ નહીં. 'Every major or minor movement of the character should be justified by his or her motive or impulse rather than following arbitrary dierctions.'

અલબત્ત, ઘણી વાર એકથી વધુ પાત્રો ધરાવતાં દૃશ્યોનું દિગ્દર્શન કરતી

વખતે દશ્યને સમતોલ અને નાટ્યાત્મક બનાવવાના હેતુથી દિગ્દર્શકે પોતાના તરફથી કેટલાંક પાત્રોની અમુક સ્થિતિ કે ક્રિયા નિશ્ચિત કરવી પડે છે. પરંતુ એવા સંજોગોમાં પણ દિગ્દર્શકે એ ક્રિયા પાછળની પ્રેરણા કે હેતુ શોધીને સ્પષ્ટ કરવા પડે છે. ઘણી વાર દિગ્દર્શકે સૂચવેલી અમુક ક્રિયા પાછળ તાત્કાલિક કોઈ ચોક્કસ હેતુ કે કારણ ન હોય પણ તેનાથી માત્ર એ ચરિત્રનો એકંદર મિજાજ જ પ્રગટ થતો હોય. એવી જ રીતે અનેક પાત્રો અને તીવ્ર નાટ્યાત્મક ઘટનાઓ ધરાવતા ગંજાવર ફલક પરનાં નાટકો પર કામ કરતી વખતે દિગ્દર્શક હર એક વાર જે તે પાત્રની આંતરિક પ્રેરણા કે હેતુ સક્રિયપણે કામ કરતાં થાય એવી વાટ જોઈ શકતો નથી. પડકારજનક નાટ્યનિર્માણ દરમિયાન ઘણી બધી વાર પાત્રોનાં આંતરિક વિશ્લેષણની સાથે સાથે નાટ્યકસબ(dramatic craft)નો સહારો પણ લેવો પડે છે. અમુક નાટકોના 'grand scale visualisation' વખતે દરેક પાત્રની સાદી અમથી ક્રિયાઓ પાછળ પણ એકાદ પ્રેરકબળ(motivated action and movement) ખોળવાની થિયરી કામ આવી શકતી નથી.

આખેઆખા નાટકનાં સળંગ રિહર્સલો(run-through) દરમિયાન, પાત્રો જ્યારે ખરેખર જીવંત થાય ત્યારે નટદિગ્દર્શકે શરૂથી ગોઠવેલાં બ્લૉકિંગમાં નાનામોટા ફેરફારો થતા જાય છે અને પાત્રોનાં મન-શરીરની એકતા(unity of mind and body) નક્કર સ્વરૂપ ધારણ કરી રહી હોય એવી પ્રતીતિ લાગવા માંડે છે. નાટક તૈયાર કરતી વખતે નટે, દિગ્દર્શકે કે ટૅક્નિશિયને ફક્ત પોતાની યાદદાસ્ત પર ક્યારેય ભરોસો ન રાખવો જોઈએ. તમારી યાદદાસ્ત ગમે તેટલી તેજ હોય તો પણ નાટક સંબંધી કરવામાં આવેલાં તમામ નાનાંમોટાં સૂચનો તમારી અંગત-પોથીમાં નોંધી લેવાં આવશ્યક છે. ઘણા નિષ્ઠાવાન નટો રિહર્સલ માટે ઊભા થયા બાદ તેણે કરેલી પ્રત્યેક ક્રિયા કે સ્થિતિને પોતાની સ્ક્રિપ્ટમાં નોંધતા જાય છે જેથી દરેક વખતે તેણે કે દિગ્દર્શકે યાદ ન કરવું પડે. આ ખૂબ જ સારી ટેવ છે જે દરેક નટે કેળવવી જોઈએ. આ નોંધ ઝાંખી પેન્સિલથી કરવી જરૂરી છે જેથી તેમાં ફેરફાર થાય તો તરત સુધારીને ફરીથી લખી શકાય. આ માટે વ્યક્તિ પોતાને અનુકૂળ એવી સૂત્રાત્મક ભાષા પણ વાપરી શકે અથવા નાનાં નાનાં ચિહ્નો કે પ્રતીકો દ્વારા પણ નોંધ ટપકાવી શકે. નટે તેનાં પાત્રાલેખન બાબતે ન માત્ર ક્રિયા કે સ્થિતિ, પણ દિગ્દર્શકે સૂચવેલા સંવાદના આરોહઅવરોહ કે અન્ય દેખીતાં લક્ષણોની પણ નોંધ કરતાં જવું જોઈએ. આ માટે નટ તેની સ્ક્રિપ્ટમાં દરેક પાને એક પાનું કોરું પણ છોડી શકે છે જેમાં નાટકના સંનિવેશના 'ગ્રાઉન્ડ પ્લાન'ના ચિત્રની સાથે સાથે તેની પ્રત્યેક અગત્યની ક્રિયાની પણ નોંધ રાખી શકાય. નાટકની બે ભજવણીઓ વચ્ચે મોટો

સમયગાળો વીતી જાય, નટો આ નાટક સિવાય બીજાં નાટકોમાં પણ વ્યસ્ત રહ્યા હોય, તો પ્રસ્તુત નાટક સંબંધી ઘણી બધી બાબતો સમયની સાથે વિસરાઈ જતી હોય છે. એટલે રિહર્સલ દરમિયાન કરી રાખેલી નોંધો ક્યારેક વર્ષો પછી પણ ઉપયોગી નીવડી શકે છે.

મંચ પરની વિવિધ ક્રિયાઓ કે સ્થિતિઓ(movements and positions) વારંવારના રિહર્સલથી નટ યાદ રાખે છે. ઘણી વાર ક્રિયાઓ યાદ રાખવામાં સ્ટેજ પર ગોઠવેલું ફર્નિચર મદદરૂપ થાય છે, ઘણી વાર સંવાદો મદદરૂપ થાય છે, ઘણી વાર અન્ય પાત્રોના પ્રતિભાવ કે પ્રતિક્રિયા મદદ કરે છે, ઘણીવાર વાતાવરણ સર્જવા ગોઠવેલું સંગીત અથવા ક્યારેક પ્રકાશનું પરિવર્તન પણ નટને તેની અમુક ક્રિયા યાદ અપાવે છે. શરૂ શરૂમાં સ્ક્રિપ્ટમાંના સંવાદો અને શારીરિક હલનચલન વચ્ચે વિચ્છેદ અનુભવાય છે. જેમ કે નટ સંવાદ યાદ રાખવા જાય તો ક્રિયા ભૂલી જાય છે ને ક્રિયા યાદ રાખવા જાય તો સંવાદ ભૂલી જાય છે. લાંબા રિહર્સલો બાદ જ એ બંને વચ્ચે સુમેળ સધાય છે. લાંબી તાલીમ અને અભ્યાસને કારણે નટના શબ્દ અને ક્રિયા વચ્ચે સંવાદિતા સ્થપાય છે અને બંનેની સંયુક્ત અભિવ્યક્તિ સહજ-સ્વાભાવિક લાગવા માંડે છે.

ક્યારેક નાટકમાં એવાં દશ્યો પણ હોય જેમાં બે કે ત્રણ પાત્રો સતત સ્થિર બેસી રહીને કે ઊભાં ઊભાં જ વાત કરતાં હોય. આવી પરિસ્થિતિમાં પણ ધારીએ તો ક્રિયા ઉમેરી શકાય છે. જેમ કે પાત્ર તેનું માથું આમથી તેમ ફેરવે, સામેના પાત્રથી વિરુદ્ધ દિશામાં જુએ, શરીરને ટટ્ટાર કે ઢીલું છોડી દે, બેઠક પર આરામથી બેઠો હોય તો ઊભડક સ્થિતિમાં આવી જાય. તેવી રીતે પાત્રના વર્તન દ્વારા પણ તેના સંવાદને ચોક્કસ અર્થ આપી શકાય. બીજા પાત્ર

તરફ ઝુકીને, દૂર ખસીને, બંને પગ એકબીજા પર ચડાવીને, અદબ વાળીને, બે હાથ વચ્ચે માથું પકડી લઈને, વગેરે પ્રતિભાવો દ્વારા દશ્યની અસર ઊભી કરી શકાય. અલબત્ત, ઊભા થઈને કે આમતેમ હલનચલન કરીને પાત્ર તેની આંતરિક લાગણીઓને કે સંઘર્ષને વધુ નાટ્યાત્મક રીતે પ્રગટ કરી શકે પણ દરેક વખતે શારીરિક ક્રિયાઓની સ્થૂળ ગતિશીલતા જ જરૂરી નથી બનતી. સ્થિર સ્થિતિમાં બેસી રહીને પણ, માત્ર સંવાદના નાટ્યાત્મક આરોહઅવરોહ વડે પાત્રોની ગતિશીલતા પ્રસ્થાપિત કરી શકાય છે.

સંવાદોની જેમ બ્લૉકિંગ પણ આખરે પાત્રમાંથી, તેના સંબંધોમાંથી, તેની ઇચ્છાઓમાંથી, લાગણીઓમાંથી કે તેની આડે રહેલાં વિઘ્નોમાંથી આકાર લે છે. મોટા ભાગે સંવાદો અને ક્રિયાઓ સમાંતર ચાલે છે. પાત્ર જ્યારે સંવાદ બોલે છે અને બોલતા બોલતા ક્રિયા પણ કરે ત્યારે આ બંને કાર્યો જાણે એકબીજાની અસરને થોડીઘણી હાનિ પહોંચાડે છે. પરંતુ જ્યારે પાત્ર સ્થિર રહીને સંવાદ બોલે ત્યારે નટ અને પ્રેક્ષકની એકાગ્રતા માત્ર સંવાદ પર જ કેન્દ્રિત થાય છે અને પરિણામે તેની ધારી અસર પડે છે. એવી જ રીતે જ્યારે સંવાદ બોલ્યા વગર ફક્ત ક્રિયા પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવામાં આવે ત્યારે સંવાદથી ફંટાઈ જતું ધ્યાન ફક્ત ક્રિયા સાથે જ એકાગ્ર થાય છે અને પરિણામે એ ક્રિયા પ્રભાવકારી બને છે. નાટકમાં એવી ક્ષણો ઘણી વાર આવે છે જ્યારે સંવાદની સાથે થતી પાત્રની ક્રિયા સંવાદની અસરને હાનિ પહોંચાડે છે. અને એવી જ રીતે ઘણી વાર ક્રિયા સાથે બોલાતો સંવાદ ક્રિયાની અસરને નબળી પાડી દે છે. આમ નટદિગ્દર્શકે એ સમજી લેવાની જરૂર છે કે ક્યાં ક્રિયા વગરનો સંવાદ અને ક્યાં સંવાદ વગરની ક્રિયા વધારે પ્રભાવકારી બનવાની સંભાવના ધરાવે છે. જ્યાં સ્થિર રહીને બોલાતો સંવાદ સૌથી વધારે અસરકારક બનતો હોય ત્યાં બિનજરૂરી ક્રિયાઓ ઉમેરીને સંવાદની અસરને તોડી પાડવી જોઈએ નહીં. એવી જ રીતે ક્યાંક માત્ર ક્રિયાથી જ અસરકારક પ્રતિભાવ દર્શાવવાનો હોય, અથવા ક્રિયા પહેલા કે ક્રિયા પછી માત્ર સ્થિર રહીને સંવાદ બોલવો જરૂરી લાગતો હોય ત્યાં સમજ્યા વગર ક્રિયા સાથે ધરાર સંવાદ બોલાવીને ક્રિયાની અસરને તોડી પાડવી જોઈએ નહીં. આમ બ્લૉકિંગ બાબતે તમામ વિકલ્પો પર યોગ્ય રીતે વિચાર કર્યા બાદ નટ-દિગ્દર્શકે કોઈ એકની પસંદગી કરવી જોઈએ.

6.4 બ્લૉકિંગમાં નટોની કુશળતા :

કેટલીક વાર અમુક નટો ચાલુ નાટકે ગભરાટમાં આવી જઈને કે પોતાની અણઆવડતને કારણે સાવ બિનજરૂરી અને પ્રેક્ષકોને ખલેલ પહોંચાડનારી

ક્રિયાઓ કરી બેસે છે. આવા નટો ખોટાં કારણોસર પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન આકર્ષીને તેના પાત્રાલેખનને ન સમજી શકાય એટલી હદે સંદિગ્ધ બનાવી દે છે. પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન વાર્તા પર ટકી રહેતું નથી અને બીજા મુદ્દે ભટકી જાય છે : કેટલીક વાર અમુક નટો પૂરતી આવડત અને સમજણ ન હોવા છતાં એક જ પાત્રનાં અનેક પાસાંઓને એકી સાથે તેના અભિનયમાં પ્રગટ કરવાનું સાહસ ઊઠાવે છે અને પરિણામે એક પણ પાસું સ્પષ્ટ રીતે ઊપસવા પામતું નથી. પરિણામે પાત્ર બાબતે કે કથા બાબતે પ્રેક્ષકો સતત ગૂંચવાયેલા જ રહે છે. સારા નટો માટે જરૂરી છે કે તે તેની ક્રિયાઓ અને સ્થિતિઓને મામલે એકદમ ચોક્કસ રહે અને સતત તેને જ વળગી રહે. બ્લૉકિંગ, હલનચલન તથા અન્ય ક્રિયાઓ જેટલી સરળ હોય, સ્વાભાવિક હોય, પ્રેક્ષકો એટલી જ સ્પષ્ટતાથી એવાં પાત્રોને સમજી શકે છે અને આગળ વાર્તાના વિકાસમાં આ પાત્રો ક્યાં બંધ બેસે છે, કેવો ફાળો આપે છે તે જાણી શકે છે.

નટનું કામ છે પૂરી સચ્ચાઈથી તેનાં પાત્રને ભજવવું કે જેથી નાટકની વાર્તા સંદર્ભે તે વાસ્તવિક અને પ્રતીતિજનક લાગી શકે. અને આમ કરવા માટે એક નટ તરીકે તેણે એ જ નાટકનાં અન્ય પાત્રો સાથે સુસંગત રહીને પોતાનાં મન અને શરીર વડે ક્રિયાઓ કરવી જોઈએ. આનો અર્થ એટલો જ કે નાટક માટે જરૂરી ગણાય એવાં તમામ તત્ત્વોને તેણે ધ્યાનમાં રાખવાં જોઈએ : એકબીજાને વિરોધી હેતુઓ કે ઇચ્છાઓ, લાગણીઓ, ભાવનાઓ, સંઘર્ષને અંતે મળનારી સફળતા-નિષ્ફળતાની સંભાવનાઓ આ બધું જ નાટકની ભજવણી સમયે સપાટી ઉપર આવવું જોઈએ, સ્પષ્ટ રીતે દેખાવું, સંભળાવું અને અનુભવાવું જોઈએ. જો આ કરી શકાય તો જ દૃશ્યનો કોઈ હેતુ સિદ્ધ થાય, ભજવણીની એક રસપ્રદ ભાત ઊપસે, કથાનો એક નાટ્યાત્મક ઘાટ નજરે ચડે અને સૌથી વધારે અગત્યની વાત પ્રેક્ષકો પર તેની ધારી અસર નીપજાવી શકાય.

6.5 બ્લૉકિંગનો નાટકમાં ફાળો :

* ક્રિયાનો કાર્યહેતુ - functional પણ હોય - જેમ કે કોઈ હેતુસર બેસવુંઊઠવું, કોઈને પ્રેમ કરવો વગેરે.

* પાત્રનાં સહજસ્વાભાવિક વર્તનને બહાર લાવે.

* પાત્રોની ક્રિયા દ્વારા નાટક જીવંત લાગે, વાસ્તવિક લાગે, પ્રતીતિજનક લાગે.

* પાત્રોનાં હલનચલનથી વાર્તામાં સ્ફૂર્તિ અને ગતિશીલતા આવે.

* પાત્રોની અમુક ક્રિયાઓ પ્રેક્ષકોને આનંદ-મનોરંજન આપે.

* પાત્રોના પરસ્પરના સંબંધોનું જટિલ ગણિત સમજી શકાય.

* નાટકના કેન્દ્રવર્તી સંઘર્ષને વેધક બનાવી શકાય.

* નાટકને ક્રમશઃ રહસ્ય અને ઉત્સુકતા સાથે પરાકાષ્ઠા તરફ લઈ જઈ શકાય.

* નાટકને સ્થિર, નીરસ, કંટાળાજનક બનતું અટકાવે.

* પાત્રની આંતરિક મનોદશાને ઉજાગર કરે.

* પાત્રની મનોશારીરિક લાક્ષણિકતાઓને પ્રગટ કરે.

* નાટકનો 'મૂડ' સર્જવામાં ઉપયોગી નીવડે.

* વાર્તાનો અર્થ અને કથાનાં અન્ય પરિમાણો સ્પષ્ટ કરે.

* રસપ્રદ ક્રિયા અને સ્થિતિઓ દૃશ્યમાં રસસૌંદર્ય(aesthatics) ઉમેરી શકે.

* નાટક દૃશ્યમાધ્યમ છે. ક્રિયાઓ નાટકની એક ગતિશીલ દૃશ્યાત્મક ભાત રચે છે. ક્રિયાના અભાવમાં આ માધ્યમ કેવળ એક સ્થગિત, નિષ્પ્રાણ ખોખું બની રહે છે.

(7) મંચકાર્ય સાથે અભિનય (Acting with stage business) :

નિયમિત રિહર્સલ ચાલુ કરી દીધા બાદનો તબક્કો દિગ્દર્શકે નાટક ઉપર વિગતે, બારીકાઈથી કામ કરવાનો છે જેનાથી નટને તેનું પાત્રાલેખન વિકસાવવામાં મદદ મળે છે. આમાં નટોએ ખાસ તો અભિનય કરતા કરતા રંગમંચ પર વિવિધ કામકાજ(stage business) કરતા જવાનો સમાવેશ થાય છે. જેમ કે બુક-કેઈસમાંથી પુસ્તક શોધતા, કશુંક વાંચતા-લખતા કે પુસ્તકનાં પાનાં ફેરવતાં, કપડાંને ઇસ્ત્રી કરતાં, ફ્લાવરવાઝમાં ફૂલો ગોઠવતાં, દીવાનખંડની સફાઈ કરતાં, ગૃહિણી હોય તો શાક સુધારતાં કે અનાજ સાફ કરતાં, કૉફી બનાવતાં, બૂટ પહેરતાં કે ટાઈ-કોટ પહેરતાં, ફોન કરતાં, લેપટોપ પર ઑફિસકામ કરતાં, વગેરે વગેરે. અભિનય દરમિયાન નટોને અપાતાં કાર્ય(stage business) થી પાત્રનો વ્યવસાય, કાર્યક્ષેત્ર, શોખ વગેરે ઉપરાંત પાત્રની મનઃસ્થિતિ, પ્રકૃતિ કે મૂડનો અંદાજ આવી શકે છે.

વાસ્તવિક જીવનમાં આપણે હંમેશાં કોઈ ને કોઈ કામ કરતાં કરતાં જ વાતો કરીએ છીએ. નાટકની માફક દીવાનખંડમાં માત્ર બેસી રહીને વાતો નથી કરતા. અને કદાચ એવી રીતે રંગમંચ પર વાતો કરીએ તો પ્રેક્ષકો તરત કંટાળવા લાગે ! કામકાજની સાથે સાથે સંવાદો બોલવાથી દૃશ્ય જીવંત, વાસ્તવિક, સહજ

અને ખાસ તો નાટ્યાત્મક લાગે છે. કામ કરતાં કરતાં બોલાતા સંવાદોમાં પણ કુદરતી આરોહઅવરોહ અને વિરામો આવી જવાથી નટોનો અભિનય નાટકીય કે કૃત્રિમ નથી લાગતો. ઊલટું તેમના વાચિક અભિનયની સાથે સાથે કામકાજમાં વ્યસ્ત હોવાનું એક વધારાનું આંગિક પરિમાણ ઉમેરાય છે. શક્ય હોય ત્યાં સુધી દિગ્દર્શકે નટોને જાતે જ તેમના 'સ્ટેજ-બિઝનેસ' વિકસાવવા દેવા જોઈએ.

(8) સંવાદની લય :

રિહર્સલનો શરૂઆતનો લાંબો ગાળો પાત્રોને તેમના સંવાદો સાથે અનુકૂળતા સાધવામાં પસાર થાય છે. સંવાદો યાદ રાખવાના, સંવાદો સમજવાના, સંવાદો પાછળનું કારકબળ(motivation) સમજવાનું અને ત્યાર બાદ અથવા એ પ્રક્રિયા દરમિયાન પોતાનાં પાત્રને અનુરૂપ અભિનય તેમજ કોઈ ને કોઈ નાનુંમોટું કામ કરતાં જવાનું. સંવાદોનું અર્થઘટન અમુક સંવાદો બોલવા પાછળનાં પાત્રના વ્યક્તિગત કારણોમાં રહેલું હોય છે. કોઈ પાત્ર અમુક પ્રકારનો સંવાદ શા માટે બોલે ? અમુક જ શબ્દો શા માટે વાપરે ? સંવાદના શબ્દોની વચ્ચે આવતા વિરામો દ્વારા પણ પાત્રો કશુંક કહેવા માંગે એવું પણ બને. આ દરમિયાન દિગ્દર્શક ભજવણીની ગતિ કે લય(speed, tempo, pace) પર પણ બરાબર ધ્યાન આપે. ગીતસંગીતની અમુક લય જે રીતે આપણને એકધ્યાન કરી દે એવી રીતે પાત્રોના સંવાદોની પણ એક નાટ્યાત્મક લય હોવી ઘટે જેથી પ્રેક્ષકો તેની સાથે એકાગ્ર થાય. અંગ્રેજીમાં તેને 'compact dialogue delivery' કહે છે. બોલવામાં એટલી ચુસ્ત હોય, શબ્દો પર એટલું તર્કબદ્ધ વજન હોય, અવાજની માત્રામાં એટલું નાટ્યાત્મક વૈવિધ્ય હોય, અવાજ ફેંકવાની તરકીબ(voice-throw-technic) એટલી ધ્યાનાકર્ષક હોય કે પ્રેક્ષકો પ્રભાવિત થઈને ત્યાં જ ચોંટી રહે.

સંવાદ બોલવાની કે હલનચલન કરવાની ગતિ ધીમી હોય તો નાટક ધીમું, નીરસ અને કંટાળાજનક લાગવા માંડે છે. એવી જ રીતે નાટકની ગતિ જો વધારે ઝડપી હોય તો પ્રેક્ષકો ઘણી બાબતો સમજી શકતા નથી. એકી સાથે બહુ બધી વિગતો ઝડપભેર કહી નાખવાથી પ્રેક્ષકો ઘણુંબધું ચૂકી જાય છે. અલબત્ત, કોઈ પણ નાટકની લય નાટકના પ્રકાર, અર્થ, શૈલી અને મૂડ પર આધાર રાખે છે. કોઈ પણ નાટકની આદર્શ લય કેટલી હોવી જોઈએ તે કેવળ નાટકના સંદર્ભે એક માત્ર દિગ્દર્શક જ નિર્ધારિત કરી શકે. વળી નાટક ધીમું છે કે ઝડપી તે નાટકની સાપેક્ષમાં જ જોવું જોઈએ. જેમ કે કૉમેડી અને ટ્રેજેડીની લય એકસરખી ન જ હોય. રોજિંદા પારિવારિક નાટક અને ગ્રીક, સંસ્કૃત કે

શેક્સપિયર જેવા ક્લાસિકલ નાટકની લય પણ એકસરખી ન હોય. આમ લય હંમેશાં નાટકના પ્રકાર અને દિગ્દર્શકે નક્કી કરેલી શૈલીના સંદર્ભે જ નિશ્ચિત કરી શકાય.

નટોને એક વાર સંવાદ કંઠસ્થ થઈ ગયા, આત્મસાત્ થઈ ગયા પછી તેને સંવાદો યાદ રાખવાના બોજમાંથી મુક્તિ મળી જાય છે. 'હવે પછીનો મારો સંવાદ કયો છે' એવી ચિંતા તેને રહેતી નથી. એટલે કે આ તબક્કો પસાર કર્યા બાદ દિગ્દર્શક નટો પાસેથી બારીક કામ લેવાનું શરૂ કરે છે. નટ પણ દિગ્દર્શકને પૂરી એકાગ્રતાથી પ્રતિભાવ આપી શકે છે. તેનાં સૂચનો ઉપરાંત પોતાના તરફથી પણ નટો ઘણું બધું ઉમેરતા થાય છે. સંવાદો રટવાનો બોજ ઊતરી જવાથી નટો હવે ખરેખર જીવંત બની હળવાશ અનુભવે છે. હવે તેઓ પાત્રનાં ખોળિયામાં પ્રવેશ કરી તેની આંતરિક જટિલતાઓ, ખૂબીઓ કે ગૂંચવણો કાઢવા માટે સક્રિય બને છે. પાત્રાલેખનનો ખરો વિકાસ હવે જ આરંભાય છે.

(9) દિગ્દર્શક અને ડિઝાઇનરો :

એક બાજુ નાટકના રિહર્સલ ચાલુ થાય તેની સાથોસાથ વિવિધ ટૅક્નિકલ વિભાગોના વિશેષજ્ઞો સાથે દિગ્દર્શકની અલાયદી બેઠકો ચાલુ થઈ જાય છે. શરૂઆતની બેઠકોમાં દિગ્દર્શક બધાને નાટકની કથા, અર્થઘટન, પ્રધાનસૂર, નાટકનો એકંદર મૂડ કે વિશિષ્ટ વાતાવરણ વિગતવાર સમજાવીને સ્પષ્ટ કરે છે. એ પછી પોતાની પ્રસ્તુતિશૈલી(production style)ની સમજ આપે છે. જેમ કે ભજવણીની શૈલી વાસ્તવિક છે, શૈલીબદ્ધ(stylized) છે, પરીકથા જેવી ફેન્ટસી છે કે પછી લોકનાટ્ય પર આધારિત છે વગેરે. સૌપહેલાં તે સિનિક ડિઝાઇનમાં રસ લે છે. તેણે નક્કી કરેલા અભિનયવિસ્તારોને કાગળ પર દોરીને સમજાવે છે. બારી, બારણાં, અગાશી, છત, ઝાડ, રસ્તો, લૅમ્પપોસ્ટ વગેરે જેવાં નાટકનાં ચાવીરૂપ સ્થળો અંગે શરૂઆતથી જ સ્પષ્ટતા કરે છે.

નાટક એ મનમાં કાલ્પનિક ચિત્ર જોઈ શકવાની કળા છે - an art of strong and vivid visualization. તેમ છતાં પણ જો દિગ્દર્શક થોડીઘણી ચિત્રકલા જાણતો હોય તો કાગળ પર રેખાંકનો દોરીને તેના ડિઝાઇનરોને સ્પષ્ટ સમજૂતી આપી શકે કે તે નિશ્ચિતપણે કેવી ડિઝાઇન ઇચ્છે છે. બધા દિગ્દર્શકો રેખાચિત્રો દોરવામાં નિપુણ નથી હોતા. પણ અહીં ચિત્રકલાના માસ્ટર હોવું જરૂરી નથી. સામેની વ્યક્તિ કેવળ તમારા વિચાર સમજી શકે એ પ્રકારના સાદાં આલેખનો દોરી શકવાની કુનેહ દરેક દિગ્દર્શકે કેળવવી જોઈએ. નાટકના ક્ષેત્રમાં અવારનવાર ગેરસમજનો ભોગ બન્યાના આરોપો કે બહાનાબાજી ન

ચાલે. આવું ન થાય એટલા માટે જ બધી સ્પષ્ટતાઓ કાગળ ઉપર (બ્લૅક ઍન્ડ વ્હાઈટમાં) લખીને, દોરીને રજૂ કરવી જોઈએ અને તેને સાચવવી પણ જોઈએ કે જેથી આગળ ઉપર ભૂલ થાય તો એ કાગળો જોઈને ભૂલ સુધારી શકાય. કાગળ પર રેખાંકનો દોરી શકવાની આવડત દિગ્દર્શકને તેના 'blockings' કે 'compositions'માં પણ કામ લાગી શકે છે જે સેટ અને લાઇટના ડિઝાઇનરોને દેખાડીને રંગમંચ પર નટોની સ્થાન-સ્થિતિ-રચના(exact positions on stage) પણ સ્પષ્ટ કરી શકે છે.

સામાન્ય રીતે સિનિક-ડિઝાઇનર પ્રાથમિક સ્તરે ડિઝાઇનના એકથી વધારે સ્કેચીઝ(રેખાચિત્રો) બનાવીને દિગ્દર્શકને દેખાડે છે. પરસ્પરની મુલાકાતો તેમજ ડિઝાઇનના એકથી વધુ વિકલ્પો ચકાસ્યા બાદ આખરી સેટ-ડિઝાઇન મંજૂર થાય છે. રિહર્સલો શરૂ થતાં કે તેની પહેલાં જ કામચલાઉ સેટડિઝાઇન બની જાય, કમસે કમ ડિઝાઇનના અભિનય-વિસ્તારો(acting areas) નિર્ધારિત થઈ જાય તો દિગ્દર્શક અને નટોને બહુ મોટી મદદ મળી જાય છે. નટોના પ્રવેશ-પ્રસ્થાન(entry-exit)ની દિશાઓ નક્કી થઈ જવાથી ઘણી બધી સ્પષ્ટતા મળી જાય છે. રિહર્સલની જગ્યા ખૂબ નાની અને સાંકડી હોય અને ભજવણી-સ્થળનો રંગમંચ ખૂબ વિશાળ હોય તો રિહર્સલમાં નટે ભરેલા ત્રણ પગલાં રંગમંચ પર આઠ પગલાં થઈ જાય છે અને તેની સાથે સંવાદનો તાલમેલ સચવાતો નથી. એવી જ રીતે રિહર્સલ-સ્થળ અતિવિશાળ હોય અને ભજવણીનો રંગમંચ સેટ લાગ્યા પછી ખૂબ નાનો થઈ જતો લાગે તો નટોનાં હલનચલન ઉપર અચાનક કાપ મુકાઈ જાય છે અને નટો સંકડાશ અનુભવે છે. રિહર્સલનો અભિનય-વિસ્તાર અને જ્યાં ભજવણી થવાની હોય તે રંગમંચનો વિસ્તાર જો લગભગ એકસરખો હોય તો રિહર્સલ-સ્થળે જમીન પર ચોકસ્ટિકથી ડિઝાઇનનો ગ્રાઉન્ડ-પ્લાન દોરી તેની જ મર્યાદામાં રહીને રિહર્સલો કરવાથી નટોને ક્યાં કેટલું ચાલવું તેનો પાક્કો પરિચય મળી જાય છે.

નાટકના સેટ બાબતે સેટડિઝાઇનર તરફથી સ્ટેજ ઉપર સેટનો ગ્રાઉન્ડ પ્લાન તેમજ એલિવેશન ચિત્રો મળવાં જોઈએ જેને જોઈને દિગ્દર્શકને અંદાજ આવે કે સેટ દેખાવમાં તેમજ નાટકની ભજવણીના સંદર્ભે કેવો બનશે. હિતાવહ તો એ ગણાય કે સેટ બનાવવાના મોટા ખર્ચમાં ઊતરતાં પહેલાં શક્ય હોય તો સેટનું મૉડલ – નમૂનો બનાવવો જોઈએ જેથી ત્રિપરિમાણમાં જોવાથી સેટનો સાચો અંદાજ આવી શકે. ઘણી વાર સેટડિઝાઇનમાં ડિઝાઇન કરતાં તેનાં કદમાપ વધુ અગત્યનાં બની જતાં હોય છે. ગમે તેટલી સારી ડિઝાઇન હોય પણ જો તેના measurements and proportions માપસરના ન હોય તો

ડિઝાઇન બેહૂદી લાગે છે. નાટ્યજગતમાં એવા પણ ઘણા દાખલા છે જેમાં ખર્ચાળ સેટ બની ગયા પછી દિગ્દર્શકને ખબર પડે કે આના દરવાજાની ઊંચાઈ મુખ્ય પાત્રની ઊંચાઈને અનુકૂળ નથી અથવા એ દરવાજામાંથી સૈનિકો હાથમાં ઊંચા બેનર્સ અને ધજાપતાકા લઈને પ્રવેશ કરી શકે તેમ નથી. ઘણી વાર જંગી સેટ ઉપર રંગ લગાડ્યા બાદ દિગ્દર્શકને એ રંગ પસંદ નથી આવતો. એવા સંજોગોમાં મંડળીએ કરેલો ખર્ચ માથે પડે છે અથવા નાછૂટકે ચલાવી લેવું પડે છે. આમ ન થાય તે માટે કદમાપ અને રંગ સાથેનું સેટનું મૉડલ બનવું તેમજ દિગ્દર્શક દ્વારા મંજૂર થવું ખૂબ જરૂરી છે. સેટના કદમાપ કાઢતી વખતે જે નાટ્યગૃહમાં નાટકની ભજવણી થવાની હોય તેના સ્ટેજના કદમાપ ધ્યાન પર લેવા પડે છે. ઘણી વાર જુદાં જુદાં નાટ્યગૃહોના કદમાપમાં મોટો તફાવત પણ જોવા મળે છે. ત્યારે તમામ કદમાપોની સરેરાશ ગણતરી કરીને આખરી કદમાપ કાઢવું પડે છે જે કોઈ પણ માપના નાટ્યગૃહમાં બંધ બેસી શકે. સેટની બનાવટમાં અનેક પ્રકારના વ્યવહારુ, કલાત્મક, નાણાકીય અને વ્યવસ્થાકીય પ્રશ્નો નડી શકે છે એટલે એ વિષયને નીપટાવવામાં દિગ્દર્શકમાં ઘણીબધી સમજણ, અનુભવ, ચોકસાઈ અને ધીરજ માંગી લે છે.

દિગ્દર્શક સેટડિઝાઇન વિશે કદાચ ઊંડાણથી ન જાણતો હોય તો પણ કમસે કમ ડિઝાઇનરે બનાવેલા સ્કેચીઝ જોઈને કે સેટનું મૉડલ જોઈને તેને જે જોઈએ છે તે અંગેનો આખરી નિર્ણય લઈ શકે છે. પણ લાઇટ-ડિઝાઇનમાં એ શક્ય નથી. કારણકે ટૅક્નિકલ રિહર્સલો સિવાય અમુક પ્રકારે લાઇટની ગોઠવણી કેવી અસર ઊભી કરી શકશે તેનો અંદાજ દિગ્દર્શકને માત્ર સમજાવવાથી નથી આવી શકતો. વધુમાં વધુ લાઇટ-ડિઝાઇનર કાગળ ઉપર દૃશ્ય અનુસાર જુદી જુદી લાઇટની સ્ટેજથી ઊંચાઈ, ઍંગલ અને લાઇટની તીવ્રતા અંગેની વિગતો સાથેનો 'લે-આઉટ પ્લાન' દોરીને દિગ્દર્શકને દેખાડીને સમજાવી શકે છે કે નાટકમાં તેની લાઇટ-ડિઝાઇન કેવી રહેશે. એનો અર્થ એ જ થયો કે કેટલી ઊંચાઈ અને અંતરથી, કયા કયા ઍંગલ અને કેટલી તીવ્રતાથી નટો પર લાઇટ ફેંકવાથી મંચ પર કઈ પ્રકાશની અસર પડશે તેનું દિગ્દર્શકને પહેલેથી જ જ્ઞાન, અનુભવ, માહિતી અને કલ્પનાશક્તિ હોવાં જોઈએ. અને આ ગુણ લાઇટ-ડિઝાઇનના પ્રત્યક્ષ અનુભવ વગર ન આવે. કયું વાતાવરણ સર્જવા માટે કયા રંગનો પ્રકાશ અનુકૂળ પડે, એરિયા લાઇટિંગ કરવા માટે કેટલી તીવ્રતા ધરાવતી કેટલી લાઇટ જોઈશે, કયા દૃશ્યમાં 'કટલાઇટ' અસરકારક રહેશે, સ્ટેજ ઉપરથી કે નીચેથી લાઇટ આપવાથી કેવી અસર પેદા થશે વગેરેનો અંદાજ દિગ્દર્શકને હોવો જોઈએ.

લાઇટ અને સેટડિઝાઇન પરસ્પર ગાઢ રીતે સંકળાયેલાં છે. નાટકની સેટડિઝાઇન લાઇટની ડિઝાઇન પર પ્રભાવ પાડશે. એટલે કે અમુક પ્રકારના સેટને માટે અમુક પ્રકારની લાઇટ ડિઝાઇન વધારે અસરકારક નીવડશે. ઉદાહરણ તરીકે રંગમંચ પર ગોઠવેલા મોટા વહાણના ત્રિપરિમાણી નક્કર સેટને પ્રકાશિત કરવા એવી વિશિષ્ટ લાઇટ-ડિઝાઇન જોઈશે જે બંધ નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકોની આંખ સમક્ષ સાચેસાચું વહાણ હોવાની આબાદ ભ્રમણા ઊભી કરી શકે. વહાણ ખુલ્લામાં આકાશતળે મધદરિયામાં છે અને ચાલી રહ્યું છે. નાટકમાં સવાર, બપોર, સાંજ, રાતનો સમય આવે છે અને પ્રકાશ બદલાતો રહે છે. નાટક દરમિયાન વહાણમાં અત્યંત તીવ્ર પ્રકારની નાટ્યાત્મક ઘટનાઓ બને છે. વહાણનો સમસ્ત ઢાંચો, માળખું, સઢ, કૂવાથંભ, ભંડકિયું, લટકતાં દોરડાં, નાવડાં, ઉપરની બાજુએ વહાણનું સુકાન વગેરે સેટડિઝાઇનના એવા ચિત્રાત્મક ઘટકો છે જે રંગમંચ ઉપર એક રસપ્રદ આલેખમય ચિત્ર (an interesting graphical picture) સર્જે છે. આવી ડિઝાઇનમાં છાયા-પ્રકાશ ધરાવતું પ્રકાશ-આયોજન એકદમ અસરકારક નીવડી શકે. વહાણના જ કેટલાય જુદા જુદા ભાગોના કાબરચીતરા પડછાયા મંચ ઉપર નાટ્યાત્મક વાતાવરણ સર્જી શકે. પાછળ સફેદ સાઇક્લૉરામા ઉપર પ્રકાશની મદદથી ખુલ્લું આકાશ અને તેના પરના વિવિધ રંગો દર્શાવીને બંધ નાટ્યગૃહમાં ખુલ્લાપણાંનો ભ્રમ ઊભો કરી શકાય.

હવે જો લાઇટ-ડિઝાઇનર વહાણના સેટને ધ્યાનમાં લીધા વગર માત્ર નાટકને જ લક્ષમાં રાખે અને તેની લાઇટ-ડિઝાઇન પારંપરિક ડ્રૉઇંગરૂમ-ડ્રામા જેવી જ કરે તો બનવાજોગ છે કે ડ્રૉઇંગરૂમ દર્શાવતા ચીલાચાલુ પ્રકાશ-આયોજનની માફક અહીંયાં પણ તે આખાય વહાણના સેટને એકસરખા તીવ્ર પ્રકાશ(even lights with maximum brightness)થી ઝળાહળા કરી દે અને ઉત્કૃષ્ટ પ્રકારની સેટ-ડિઝાઇનની અસર બિલકુલ સપાટ(flat) થઈ જાય અને પ્રેક્ષકોની નજરમાં મંચ પર ગોઠવેલા નકલી વહાણનો સુંદર ભ્રમ તૂટીને વેરવિખેર થઈ જાય ! નાટક એ વાસ્તવિકતાનો ભ્રમ સર્જવાની એક કલા (an art of make believe) હોવાનો મજબૂત પાયો નાટકનું કલ્પનાશીલ પ્રકાશ-આયોજન છે. હવે તો પ્રકાશના અત્યંત આધુનિક ઉપકરણો હાથવગાં છે. બિનજરૂરી સ્થાને અને બિનજરૂરી પ્રમાણમાં પ્રકાશ પાથરીને આપણે નાટકના આ વિશિષ્ટ જાદુને ખતમ કરી નાખીએ છીએ. આમ પ્રકાશ-આયોજનનું કૌશલ્ય જો હસ્તગત કરી શકાય તો ઘણી વાર નાટકોમાં મોટા મોટા વિગતસભર સેટની પણ જરૂરિયાત ન રહે.

દિગ્દર્શક સેટ અને લાઇટ-ડિઝાઇન ઉપરાંતના તેના અન્ય વિભાગોના

વિશેષજ્ઞોને પણ અલગ અલગ કે સાથે બેસીને પ્રસ્તુત નાટકનો વિસ્તારથી ખ્યાલ આપે છે. પ્રોપર્ટી વિભાગ તરફથી નાટકમાં જરૂરી ચીજવસ્તુઓની પણ વિસ્તારથી યાદી બનાવવામાં આવે છે. તેમાં એકત્ર કરવાની વસ્તુઓ, ખરીદવાની વસ્તુઓ અને નવેસરથી બનાવવાની વસ્તુઓનો સમાવેશ થાય છે. અભિનય દરમિયાન રંગમંચ ઉપર નટોએ પોતાની સાથે રાખવાની ચીજવસ્તુઓ કામચલાઉ ધોરણે રિહર્સલના તબક્કાથી જ સોંપી દેવી જોઈએ જેથી નટો એ ચીજોના વપરાશ જોડે એકદમ અનુકૂળ થઈ જાય કે ટેવાઈ જાય. ઉદાહરણ તરીકે ગળાનો ખેસ હોય, મફલર હોય, હાથમાં લાકડી, છત્રી, ભાલો કે તલવાર હોય, ચાપાણીની ટ્રે લાવવાની હોય, મુખ્ય પાત્રે ઘોડેસવારીના ખાસ બૂટ પહેરવાના હોય, મોજાં પહેરવાનાં હોય, મોટી પાઘડી પહેરવાની હોય, કોઈકે દૃશ્યની માંગ પ્રમાણે કોઈ પર એકાદ વસ્તુ છુટ્ટી ફેંકવાની હોય, તલવારબાજી કરવાની હોય વગેરે વગેરે. છેક ડ્રેસ રિહર્સલ વખતે, પ્રયોગ પહેલાંના બેચાર દિવસ અગાઉ એકાએક આવી વસ્તુઓ નટોને આપી દેવાથી તેઓ મનથી ભારે બોજ કે અગવડ અનુભવવા લાગે છે જે તેમના સંવાદ અને અભિનયને ખરાબ રીતે પ્રભાવિત કરે છે. એ તબક્કે ચીજવસ્તુઓની ડિઝાઇનમાં નાનોમોટો ફેરફાર કરવાનો પણ અવકાશ રહેતો નથી.

ચીજવસ્તુઓની ડિઝાઇન પણ પોતાનામાં અલગ અને સ્વતંત્ર નથી હોતી. નાટકના સંનિવેશ, કથાનો સમય, કથાની સામાજિક-આર્થિક જરૂરિયાત વગેરે સાથે તેનું સુસંગત હોવું પણ એટલું જ જરૂરી છે. વેશભૂષા વિભાગને નાટકનાં તમામ પાત્રોની સંખ્યા, ઓળખ, દેખાવ, ઉંમર, હોદ્દો વગેરેની વિસ્તૃત નોંધ આપી દેવામાં આવે છે. નાટકની શૈલી, સમયગાળો, પાત્રાલેખનો વગેરે પ્રમાણે કેવાં વસ્ત્રો જોઈએ તેની સ્પષ્ટતા કરવામાં આવે છે. સંગીતવિભાગને મળીને ક્યાં ક્યાં પાર્શ્વસંગીતને અવકાશ છે અને તેમાં દિગ્દર્શક કઈ પ્રકારનું સંગીત કે સાઉન્ડ-ઈફેક્ટસ મૂકવા માંગે છે તેની સ્પષ્ટતા કરી લે છે. સંગીત પસંદ કરતી વખતે નાટકનો સમયકાળ, કથા, કેન્દ્રવર્તી વિચાર, નાટકનો એકંદર મૂડ વગેરે ચકાસી લેવામાં આવે છે. પસંદ કરેલ સંગીતના ટુકડાઓમાં એક પ્રકારની સંવાદિતા કે એકતા હોવી જરૂરી છે. દા.ત., ગુજરાતી નાટકમાં ગુજરાતી ઓળખ ધરાવતા સંગીતની જોડે જોડે કેરળ કે બિહારનું સંગીત ન ચાલે. એવી જ રીતે પાશ્ચાત્ય ક્લાસિકલ સિમ્ફની સાથે આધુનિક જાઝનું મિશ્રણ ન થાય, સિવાય કે નાટકમાં એવી વિશિષ્ટ માંગ હોય.

માત્ર ઉત્તમ સેટ-ડિઝાઇન, પ્રોપર્ટી કે વેશભૂષા બનાવી દેવી પૂરતી નથી. દરેક વિભાગે બનાવેલી ડિઝાઇન નટો માટે કેટલી અનુકૂળ નીવડશે તે મુદ્દો

ધ્યાનમાં લેવો એટલો જ જરૂરી છે. કારણ કે અંતે તો રંગમંચ ઉપર તે બધાનો ખરો ઉપયોગ નટોએ કરવાનો છે. એટલે દરેક ડિઝાઇન પસંદ કરતી વખતે ડિઝાઇન સાથેની નટોની અનુકૂળતા ચકાસી લેવી ખૂબ મહત્વની છે. નાટકનો પ્રાણ નટોનો અભિનય છે એટલે ડિઝાઇન અંગેનો દરેક નિર્ણય લેતી વખતે દિગ્દર્શકે નટો પ્રત્યેની આ નિસબત અને સંવેદનશીલતા ભૂલવી જોઈએ નહીં. નાટક એ માત્ર એક વ્યક્તિથી થતું નિર્માણ નથી. આ એક અનોખી સમૂહકલા છે. પ્રત્યેકની સર્જનાત્મકતા ચરમ કોટિએ કામ કરે ત્યારે જ તેમાંથી ઉત્કૃષ્ટ સર્જન શક્ય બને છે. અને પ્રત્યેક પાસેથી તેની મહત્તમ સર્જનાત્મકતા બહાર લાવવાનું અને તેને એક કૃતિમાં સંયોજિત કરવાનું ભગીરથ કાર્ય દિગ્દર્શક પાર પાડે છે.

(10) રિહર્સલમાં સૌની હાજરી જરૂરી

રિહર્સલનું અધિકતમ મહત્વ માત્ર મુખ્ય પાત્ર ભજવતા નટો માટે જ છે તે નાટકમાં કામ કરતા કલાકારોની મોટામાં મોટી ભૂલ છે. અને એટલે જ નાની કે બિનમહત્વની ભૂમિકા કરતા નટો રિહર્સલમાં મોડા અથવા પોતાના પ્રવેશ વખતે આવે છે અને પોતાનું કામ પૂરું થતાં ચાલતી પકડે છે. આવા બીજા નટો સમયસર હાજર પણ રહે તો પણ ચાલુ રિહર્સલે માત્ર પોતાના પ્રવેશની રાહ જોતાં થોડે દૂર બેસીને મિત્રો સાથે ટોળટપ્પા કરે છે. સાવ નજીવાં પાત્રો તો ઘણી વાર રિહર્સલમાં છેલ્લે છેલ્લે જ જોડાય છે. સામાન્ય ચીલાચાલુ નાટકોમાં આવી આદતો ચાલી શકે (ખરેખર તો ત્યાં પણ નહીં જ ચાલવી જોઈએ) પરંતુ ગંભીર પ્રકારના વ્યવસ્થિત નાટકોમાં તો આ પ્રણાલિકા ક્યારેય ન ચાલી શકે.

દરેકેદરેક નટે - પછી તે મુખ્ય પાત્ર ભજવતો હોય, સહાયક પાત્ર ભજવતો હોય, નાનું પાત્ર ભજવતો હોય કે સાવ નજીવું પાત્ર ભજવતો હોય - આખેઆખું નાટક વાંચ્યું, સાંભળ્યું અને સમજ્યું હોવું અત્યંત જરૂરી છે. તેને આખીય કથાની ખબર હોવી જોઈએ. તેને દરેક દશ્ય ક્રમબદ્ધ યાદ રહેવાં જોઈએ. તેને દરેક ઉત્કટતાની ક્ષણો(climaxes) યાદ હોવી જોઈએ. તેને દરેક દશ્યનો ઉપાડ અને અંત યાદ હોવા જોઈએ. રંગમંચ ઉપર માત્ર બોલનાર કલાકારો જ અગત્યના નથી. તેમને ચૂપચાપ ઊભા રહીને સાંભળનાર કલાકારો પણ એટલા જ અગત્યના છે. દરેક નાટકમાં એક કલાકાર બોલીને અભિનય કરે છે તો બીજો કલાકાર તેને સંભાળીને ચહેરાના મૂક હાવભાવથી અભિનય કરે છે. આમ બંનેય અભિનય કરે છે. સામેથી યોગ્ય પ્રતિભાવ ન મળે તો બોલનાર નટના ગમે તેટલા ચોટદાર સંવાદો પણ અસર પાડવામાં નિષ્ફળ જાય છે. આમ નાટકમાં

કોઈ પાત્ર નાનું કે નકામું નથી. દરેકની અગત્ય પોતપોતાને સ્થાને છે. કારણ કે નાટકની એકંદર અસર નાનામોટા બધાના સહયોગથી જન્મે છે. જેટલી તન્મયતાથી મુખ્ય કલાકારો દિગ્દર્શકની સૂચના-સમજૂતીઓને સાંભળે એટલી જ તન્મયતાથી બાકી નટોએ પણ દિગ્દર્શકને સાંભળવો જોઈએ. આખેઆખા નાટકનો એકંદર મૂડ અને નાટકના પાયારૂપ ચઢાવઉતાર જો તમામેતમામ નટો જાણતા હોય તો જ આ અભૂતપૂર્વ સંઘકલાની પ્રેક્ષકો ઉપર ધારી અસર ઊભી થઈ શકે.

વાસ્તવમાં એક વાર નાટકનો ઘાટ ઘડાઈ જાય પછી મુખ્ય ડિઝાઇનરો તેમજ જે તે વિભાગના ઑપરેટર્સ અને ઇન-ચાર્જની ફરજ બની જાય છે કે તેઓ રિહર્સલમાં નિયમિતપણે હાજરી આપે અને તેમના વિભાગને લગતું જે કંઈ પૂછવા કે સૂચવવા જેવું લાગે તે રિહર્સલના અંતમાં દિગ્દર્શકને મળીને કહે. સેટ, લાઇટ, પ્રોપર્ટીઝ, વેશભૂષા, મેકઅપ, સેટમાં કે નટોના પોશાકમાં ઝડપી પરિવર્તન, દરેક દશ્યનો આરંભ અને અંત, રંગમંચ પર દરેક નટની હલચલ તેમજ સ્થિતિ-રચના વગેરેનો ખરો ખ્યાલ આ બધાને રોજ રિહર્સલ જોવાથી જ મળી શકે. આપણે ત્યાં કેટલાંક નાટ્યગૃહોમાં ઘણી વાર નેપથ્યમાં કામ કરતા ટૅક્નિશિયન્સ કે ઑપરેટરોને તેમની જગ્યાએથી આખેઆખું સ્ટેજ દેખાતું નથી. મોટા ભાગે તેમને સંવાદો સાંભળીને તેમની ફરજો બજાવવી પડે છે. તેમણે ભાગ્યે જ ચારપાંચ રિહર્સલ જોયાં હોય છે એટલે સંવાદો પણ કંઠસ્થ નથી હોતા. એટલે વારંવાર નાટકની સ્ક્રિપ્ટ જોતાં રહેવું પડે છે. રિહર્સલમાં જો નિયમિત હાજરી આપે તો તેઓ તેમનું કામ વધારે સારી રીતે તેમજ નિશ્ચિંત રહીને પાર પાડી શકે છે.

એક એક દશ્ય પર છૂટક છૂટક કામ કરી લીધા પછી અમુક સમયે રિહર્સલનો એવો તબક્કો આવે છે જ્યારે દિગ્દર્શક તમામ દશ્યોને સળંગ ભજવવાનું શરૂ કરે છે. એક વાર સળંગ ભજવણી કરવાથી તમામ નટોને એક દશ્ય પછી બીજા અને બીજા પછી ત્રીજા દશ્ય તરફ જવાનું સાતત્ય(continuity) પહેલી વાર અનુભવાય છે. નાટકમાં એકંદર સ્વરૂપ અને તેની એકંદર અસરનો પણ ખ્યાલ આવે છે. પ્રત્યેક નટ તેના પાત્રાલેખનને ટુકડાઓમાં નહીં પણ તેની સંપૂર્ણતામાં અને સળંગ રીતે સમજતો તેમજ અનુભવતો થાય છે. નાટકમાં આરંભથી અંત સુધીના પાત્રાલેખનનો ક્રમિક વિકાસ નટને સમજાય છે. સળંગ ભજવણી થવાથી દિગ્દર્શકને પણ નાટકના પ્રભાવ બાબતે ગુણદોષ માલૂમ પડે છે. નાટકની ગતિ કે લય અંગે પણ તે યોગ્ય નિર્ણય લઈ શકે છે. સળંગ ભજવણીના રિહર્સલ જુએ છે અને જ્યાં ક્યાંય કાપવા, ઉમેરવા કે

સુધારવા જેવું લાગે ત્યાં તેની નોંધ ટપકાવતો જાય છે. અને સળંગ રિહર્સલ પૂરું થયાના અંતે તમામ નટોને સાથે બેસાડી પ્રત્યેકને તેની સારી બાબતો માટે બિરદાવે છે અને ભૂલો કરવા માટે ટોકે-ટપારે છે તેમજ જ્યાં જ્યાં જે કંઈ બદલવા-સુધારવા જેવું લાગે ત્યાં સૂચનો કરે છે.

(11) ડ્રેસ રિહર્સલો (Dress Rehearsals) :

નાટક એકદમ તૈયાર થઈ ગયાની ઘડી આવે ત્યારે પ્રથમ પ્રયોગ પહેલાના એકાદ બે સપ્તાહ નાટકનું ડ્રેસ રિહર્સલ શરૂ થાય છે. આ દરમિયાન આખુંય નાટક સંનિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, પોશાકો, પ્રકાશ, સંગીત વગેરેની સાથે સળંગ રીતે ભજવાય છે. એ ખરું છે કે ટૅક્નિકલ રિહર્સલો નટો માટે નથી પણ મુખ્ય તો સંનિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, પ્રકાશ, સંગીત, વેશભૂષા, નેપથ્યના મદદનીશો વગેરેના જુદા જુદા વિભાગો માટે છે. અલબત્ત, નટો પહેલી વાર સંનિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, પાર્શ્વસંગીત વગેરે સાથે રિહર્સલ કરતા હોવાથી એ બધા સાથે તેમણે અનુકૂળતા ગોઠવવી પડે છે. સંનિવેશમાં લેવલ - જુદી જુદી ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ આપ્યા હોય તો નટોએ વધારે મહેનત કરવી પડે છે. પરંતુ આ તબક્કે નટોએ પાત્રાલેખનમાં ઊંડા ઊતરીને પૂરી તીવ્રતા(full intensity) સાથે અભિનય કરવાની બિલકુલ જરૂર નથી. એ બધું તો અગાઉ સિદ્ધ થઈ જ ચૂક્યું છે. હવે તો નટો તેમને આપેલ પોશાકમાં કેટલા હળવા રહી શકે છે, મંચ પર તેમને આલોકિત કરતો પ્રકાશ ક્યાંથી ફેંકાય છે અને મંચ ઉપર તેમણે ક્યાં કઈ રીતે ઊભા રહીને પ્રકાશ લેવાનો છે, પાર્શ્વસંગીત માટે તેમણે ક્યાં ક્યાં અટકવાનું છે, દરેક દશ્યની શરૂઆત અને અંતમાં સંગીત અને પ્રકાશ કઈ રીતે નટોની ક્રિયા કે સંવાદ સાથે સુમેળ(synchronise) બેસાડે છે વગેરે બાબતો ચકાસી લેવાની છે. અગાઉ કહ્યું તેમ આ રિહર્સલ ટૅક્નિશિયનો માટે છે. એટલે ચોકસાઈ માટે કોઈ કોઈ દશ્યનો ટુકડો વારંવાર પણ ભજવવો પડે. નટો જો પૂરી સચ્ચાઈથી વારંવાર અભિનય કરે તો ખૂબજ થાકી જાય જેની આ તબક્કે બિલકુલ આવશ્યકતા નથી.

(12) ઑપરેટરો અને ટૅક્નિશિયનોની ફરજો :

ડિઝાઇનર ડિઝાઇન કરે છે, તે ઑપરેટર, ટૅક્નિશિયન કે કારીગર નથી. સેટ ડિઝાઇન થઈ ગયા બાદ તેના ટૅક્નિકલ ઇન-ચાર્જની દેખરેખ હેઠળ કારીગરો સેટ બનાવે છે. ડિઝાઇનર સતત નજર રાખે છે કે તેની ડિઝાઇન પ્રમાણે જ કામ થઈ રહ્યું છે કે નહીં. ક્યાંય અવરોધ આવે તો એ જ તેનો ઉકેલ સૂચવે છે. એવી જ રીતે લાઇટની ડિઝાઇન થયા બાદ લાઇટ-ઇન-ચાર્જ

બધી લાઇટનું 'technical configuration' બનાવે છે જેમાં વીજળીના 'લૉડ' તેમજ જોડાણો અંગેની વિગતોનો સમાવેશ થાય છે. ગીતસંગીતનું સ્વરાંકન, પાર્શ્વસંગીત અને ધ્વનિમુદ્રણ થયા બાદ સંગીત-ડિઝાઇનરનું કામ પૂરું થાય છે. આમ દરેક વિભાગને સોંપાયેલ ડિઝાઇન વાસ્તવમાં અમલમાં આવી ગયા બાદ હવે નાટક સમયે ઑપરેટરો અને નેપથ્યમાં કામ કરતા મદદનીશોનું કામ શરૂ થાય છે. દરેકેદરેક વિભાગના કાર્યકારી વડાઓ હાજર રહીને તમામ કાર્યો ઉપર દેખરેખ રાખે છે અને સંભવિત વિઘ્નો દૂર કરે છે. હવે સેટના કારીગરો સેટ ઊભો કરે છે, દશ્યપરિવર્તન વખતે આ કારીગરો અને મદદનીશો જ સેટ બદલે છે. પ્રકાશ અને સંગીતને લગતા ઑપરેટરો ચાલુ નાટકમાં જુદી જુદી જગ્યાએ પ્રકાશ અને સંગીત ચાલુ-બંધ કરવાની ક્ષણોને બરાબર સાચવે છે જેને અંગ્રેજીમાં 'light and sound cues' કહે છે. ચાલુ નાટકે ચોક્કસપણે કઈ ક્ષણે, કયા અભિનય-વિસ્તારમાં, કેટલી તીવ્રતા સાથે પ્રકાશ પથરાય, કઈ ક્ષણે કયું સંગીત કેટલી માત્રામાં વગાડાય, કઈ ક્ષણે સંનિવેશમાં કે મંચ પરની ચીજવસ્તુઓમાં કયો ફેરફાર કરવામાં આવે છે, કયાં પાત્રોને તેમને વેશભૂષા કે મેકઅપમાં ફેરફાર કરવાનો આવે વગેરે બાબતો બરાબર સમજી લઈને પ્રયોગમાં મૂકવી પડે છે. તેમાં વહેલામોડા થવાની નાની અમસ્તી ભૂલ પણ નાટકને ગંભીર નુકસાન પહોંચાડી શકે છે. સેટ, લાઇટ, સાઉન્ડ વગેરે વિભાગોમાં ક્યાંય પણ યાંત્રિક તકલીફ સર્જાય તો સામાન્ય ઑપરેટર તેની મરામત કરી શકતો નથી. એ માટે દરેક પ્રયોગ વખતે જે તે વિભાગના ટૅક્નિશિયન્સે હાજર રહેવું પડે છે. ઉદાહરણ રૂપે ચાલુ નાટકે વીજળીનું જોડાણ કપાઈ જાય, સાઉન્ડ બહાર જતો અટકી જાય, વીજળીમાં અચાનક સ્પાર્ક કે બીજું જોખમ સર્જાય, કોઈ લાઇટ અચાનક બંધ થઈ જાય, સાઉન્ડમાં ખરાબી સર્જાય તો એવા પ્રશ્નોનું નિરાકરણ એકલા ટૅક્નિશિયન્સ જ લાવી શકે.

તમામ વિભાગોના ઑપરેટરોને આખેઆખું નાટક, ખાસ તો પોતાને ભાગે આવેલી 'cues' કંઠસ્થ થઈ જવી જોઈએ, ગોખાઈ જવી જોઈએ, વારે વારે તેમને નાટકની સ્ક્રિપ્ટમાં નજર કરવી પડે એવું ન બનવું જોઈએ. ચાલુ નાટકે તેમાંના પ્રત્યેક ઑપરેટરનું ધ્યાન સમગ્રપણે ભજવણી પર જ ચોંટી રહેવું જોઈએ. એ વખતે કામ કરવાની જગ્યાએ કોઈજ પ્રકારની બીજી ખલેલ, આડવાતો, ખાણીપીણી, મજાકમશ્કરી ચાલવાં નહીં જોઈએ. કોઈ પણ વિભાગને વધારાની મદદ રૂપે કોઈ સહાયક જોઈતા હોય તો તેણે અગાઉથી જ કહી રાખવું જોઈએ. છેલ્લા દિવસોમાં નવી કે અજાણી વ્યક્તિઓને સહાયક તરીકે ક્યારેય પસંદ કરવી જોઈએ નહીં.

(13) દિગ્દર્શકની જવાબદારી પૂરી :

છેલ્લાં ડ્રેસ-રિહર્સલમાં દિગ્દર્શકે કશું જ નથી કરવાનું. પ્રયોગ પહેલાંનું ડ્રેસ-રિહર્સલ અસલ પ્રયોગ જેવું જ હોવું જોઈએ. એ તબક્કે દિગ્દર્શક તેના આખાંય નાટકને તેના મંચ-સંચાલન (સ્ટેજ-મૅનેજર), નટો, ઉપરાંત સેટ, લાઇટ, સંગીત વગેરે વિભાગોની જવાબદાર વ્યક્તિઓને સોંપી દે છે. હવે પછી નટોની તેમજ વિભિન્ન વિભાગોના ટૅક્નિશિયનોની ફરજ બની જાય છે કે તેઓ તેમની બધી જ ટૅક્નિકલ 'ક્યૂઝ'ને બરાબર યાદ રાખીને અમલમાં મૂકે. ટૅક્નિકલ રિહર્સલનું સંચાલન એ વખતે સ્ટેજ-મૅનેજર સંભાળે. નાટકના પ્રથમ પ્રયોગ વખતે દિગ્દર્શક માટે કોઈ જ કામ બચતું નથી. હવે તેણે સાવ હળવા થઈ બધું સારું જ થશે એવી આશામાં બે આંગળીઓ ક્રોસ કરી બેસી જ રહેવાનું છે. હવે દિગ્દર્શકના હાથમાં કશું જ નથી. તેણે કરવા જેવી તમામ મહેનત કરી લીધી છે. હવે નાટકની સફળતાનો સંપૂર્ણ આધાર નટો અને ટૅક્નિશિયનો પર રહેલો છે. બધા વચ્ચે બધી પ્રકારનો ધાર્યો સુમેળ સધાય અને દિગ્દર્શકે સૂચવેલી તમામ બાબતોનું સંપૂર્ણ પાલન થાય તો તેની કલ્પના મુજબનું નાટક ભજવાય છે.

નાટકનો પ્રથમ પ્રયોગ પૂરો થઈ ગયા બાદ નાટકની ડિઝાઇનમાં જો મૂળભૂત રીતે કોઈ ફેરફાર કરવાના ન હોય તો દિગ્દર્શકની કોઈ ભૂમિકા રહેતી નથી. એ પછીના તમામ પ્રયોગો સ્ટેજ-મૅનેજરના નેતૃત્વ નીચે જ થાય છે. કારણ કે હવે સર્જનાત્મક રીતે નાટકમાં કશું જ ઉમેરવાનું કે કાઢવાનું નથી. હવે પ્રયોગ-સંબંધી તમામ કાર્યો નટો અને ટૅક્નિકલ વિભાગોએ પૂરી વ્યાવસાયિક શિસ્ત અને ચોકસાઈ સાથે પાર પાડવાના છે. એ બધા પર સ્ટેજ-મૅનેજર બરાબર નજર રાખે છે અને દરેક બાબત ધારી પાર પડે તે માટે પ્રયાસ કરે છે.

(14) બે પ્રકારના દિગ્દર્શકો :

નાટકમાં પાત્રે કેમ સંવાદ બોલવા, કેમ અભિનય કરવો, કેવા હાવભાવ આપવા, કેવી રીતે ચાલવું, બેસવું, ઊઠવું વગેરે દર વખતે દિગ્દર્શક જ બતાવે કે નટ જાતે પણ કરી બતાવી શકે ? આ બાબતે બે પ્રકારની દિગ્દર્શનશૈલી અસ્તિત્વમાં છે. કેટલાક દિગ્દર્શકોના મનમાં આખુંય નાટક અમુક ખાસ શૈલી-સ્વરૂપમાં એટલી બધી હદે કોતરાઈ ગયું હોય છે કે તે સમગ્ર નાટક એ જ રીતે રજૂ થાય એમ ઇચ્છે છે. તે ઇચ્છે છે કે તેના તમામ નટોએ તે કહે તે રીતે જ અભિનય કરવો જોઈએ. સેટ, લાઇટ, સંગીત વગેરે વિભાગોએ પણ તેના આગ્રહો પ્રમાણે જ કામ આપવું જોઈએ. એક રીતે જોઈએ તો એમાં કશું ખોટું નથી. કારણ કે આવો આગ્રહ બહુધા અતિપ્રતિભાવાન દિગ્દર્શક જ રાખી શકે

જેની કલ્પનાશીલતા તેમજ પ્રત્યેક દશ્યને મનમાં વિચારી શકવાની - visualize કરી શકવાની કાર્યક્ષમતા અપ્રતિમ હોય. આનો અર્થ એ પણ નથી કે આવો દિગ્દર્શક તમામ નટો અને ડિઝાઇનરોનો ઉપયોગ કેવળ એક પપેટ કે સાધન તરીકે કરે છે. વાસ્તવમાં તો તે પોતાની ઉત્કૃષ્ટ કલા અને કૌશલ્યથી ચર્ચા-વિમર્શ દરમિયાન સામેનાઓને પોતાના વિચારો જોડે સંમત કરે છે. પોતાના અભિપ્રાયો વધુ સ્વીકારવા યોગ્ય છે તેની સૌને દઢ પ્રતીતિ કરાવે છે.

બીજા દિગ્દર્શકો એ પ્રકારના છે જે પોતે પ્રતિભાવાન હોવા છતાં તેના નટો તેમજ ડિઝાઇનરોને વ્યક્તિગત રીતે વિકસવાની તેમજ દરેક પગલે સહયોગ કરવાની પૂરી તક આપે છે. એક વાર નાટક બાબતે પોતાનો દૃષ્ટિકોણ(vision) વિગતવાર રજૂ કરી લીધા પછી ટીમના દરેક સદસ્યને તેના તરફથી કશુંક પોતાનું, કશુંક મૌલિક જોડવા પ્રોત્સાહિત કરે છે, પ્રેરિત કરે છે. તાલીમ દરમિયાન તે નટોને પૂરી સ્વતંત્રતા આપે છે. દરેકને તેમનું પાત્રાલેખન જાતે વિકસવા દેવાનો સમય આપે છે. અલબત્ત, જ્યાં જ્યાં નટો દિગ્દર્શકની કલ્પનાની બહાર જઈને કશુંક કરે તો ત્યાં તેમને ટપારે છે. તે નટોને માત્ર સાધન નથી સમજતો પણ જીવતાજાગતા કલાકારો જ સમજે છે, જેમનામાં પોતાનાં જેટલી જ સર્જનાત્મકતા અને કલ્પનાશીલતા ભરી પડી છે એવું તે સાચા દિલથી માને છે. આ પ્રક્રિયા ક્યારેક આ પહેલાંની પ્રક્રિયા કરતાં તાલીમનો સમય વધારે લઈ લે છે. કારણ કે અહીં બધી બાજુએથી કંઈ ને કંઈ ઉપયોગી સામગ્રી(inputs) મળે છે. તેમાં ભૂલો કરતાં કરતાં અને તેને સુધારતા જતાં(with trials and errors) આગળ વધવાનું છે.

વાસ્તવિકતા એ છે કે જ્યારે નટો નવા હોય, યુવાન હોય, શિખાઉ હોય ત્યારે સમયમર્યાદાને કારણે દિગ્દર્શક બધા પર પોતાના આગ્રહો થોપવા લલચાઈ જાય છે. કારણ કે તેનામાં બધું સહજ રીતે વિકસવા દેવાની લાંબી ધીરજ હોતી નથી. વળી નવા-શિખાઉ કલાકારોને સ્વતંત્રતા આપી તે નાટકની ગુણવત્તા અંગે જોખમ ઉઠાવવા પણ નથી માંગતો. ઘણી વાર એ પણ જોવા મળ્યું છે કે નટોને જો સંવાદ-અભિનય-હલનચલન વગેરેમાં ખુલ્લી છૂટ આપી દેવામાં આવે તો તેઓ તાલીમના એકજ સપ્તાહમાં પોતાનાં મનથી એટલી હદે બંધાઈ જાય છે અને ત્યારબાદ દિગ્દર્શક તેમાં થોડોક પણ ફેરફાર કરવા ઇચ્છે તો પણ તેઓ ઘરેડમાંથી બહાર આવી શકતા નથી.

જ્યારે એની સામે નટો ઉમદા હોય, અનુભવી હોય, કલ્પનાશીલ હોય તો દિગ્દર્શકે પોતાનો દષ્ટિકોણ સ્પષ્ટ કરી દેવાથી વધારે નટને નાની નાની બાબતોમાં કશું કહેવું કે ટોકવું પડતું નથી. સામાન્યતઃ વિચારીએ તો દિગ્દર્શકનું કામ તેના

નટોને અભિનય શીખવવાનું છે જ નહીં. એ માટે નાટ્યતાલીમશાળાઓ છે. ત્યાં શિક્ષકો નટોને સંવાદ, અભિનય, હાવભાવ વગેરે માટે પદ્ધતિસરની દોરવણી આપે છે. નિયમિતપણે કામ કરતી નાટ્યમંડળીઓ હંમેશાં ઉમદા નટોની જ પસંદગી કરે છે. એવા નટોને દિગ્દર્શકે માત્ર દિશા, દૃષ્ટિ, સંદર્ભ અને પ્રેરણા જ પૂરાં પાડવાનાં છે. જે વાત શિખાઉ અને અનુભવી નટ માટે સાચી છે તે જ વાત શિખાઉ અને અનુભવી ડિઝાઇનર માટે પણ એટલી જ સાચી છે.

(15) દિગ્દર્શકની નાટક અંગેની નિષ્પક્ષ મુલવણી :

નાટક જોનાર મોટા ભાગના પ્રેક્ષકોનાં મનમાં બે જ બાબત અગત્યની હોય છે : નાટક ગમ્યું કે નાટક ન ગમ્યું. નાટક દરેક પ્રેક્ષક સુધી અસરકારકતાથી પહોંચે તે માટે દિગ્દર્શકે નાટક તૈયાર કરતી વખતે પોતાની જાતને સતત આ મામલે સવાલ પૂછતાં રહેવું જોઈએ કે તેનું નાટક મોટા ભાગના પ્રેક્ષકા માણી શકશે ખરા ?

દિગ્દર્શક શરૂથી જ નાટ્યનિર્માણની પ્રક્રિયા સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલો હોય છે. નાટકમાં દર્શાવવામાં આવતી નાનામાં નાની વિગત તેનું સર્જન હોય છે. પોતાનાં સર્જન સાથે દિગ્દર્શક એટલી હદે જોડાઈ જાય છે, એકરૂપ થઈ જાય છે, ઓળઘોળ થઈ જાય છે કે પોતાની જાતને અળગી કરીને, નિષ્પક્ષ ભાવે તેનાં નાટ્યસર્જનને જોઈ શકતો નથી. એટલે કે તેનાં નાટકને પહેલી વાર જોનારા પ્રેક્ષકના જેવી તટસ્થતા અને ઉત્સુકતા તે ગુમાવે છે. ‘સીદીભાઈને સીદકાં વહાલાં’ કહેવતની જેમ પોતાનું બાળક રૂપાળું હોય કે કદરૂપું, કોને વહાલું ન લાગે ? પોતે બનાવેલાં નાટકમાં તેને કોઈ જ દોષ નજરે ન ચડે તે સ્વાભાવિક છે !

આવું બનવા પાછળ એક બીજું કારણ પણ છે. દિગ્દર્શકે નાટકની સમગ્ર સર્જનપ્રક્રિયાને એક એક પગથિયું પાર કરતાં જઈને, શૂન્યથી શિખર સુધી પહોંચતાં જોઈ છે. એ દરેકના દોષો કે અધૂરપોનો શરૂથી જ સાક્ષી રહ્યો છે. એટલે તે સારી રીતે જાણે છે કે નાટકના તમામ પાસાંઓને શક્ય એટલાં સુંદર બનાવવામાં, મહત્તમ હદે સુધારવામાં, પ્રેક્ષકો માટે વધુમાં વધુ અસરકારક અને અર્થસૂચક બનાવવામાં તેણે કેટલી મહેનત લીધી છે. પરંતુ પ્રથમ પ્રયોગ વખતે નાટકને જોનારો પ્રેક્ષક તો આ નાટક પહેલી જ વાર જોઈ રહ્યો છે. તે નથી જાણતો કે નાટક પાછળ દિગ્દર્શકે કેટલી મહેનત લીધી છે. તે એ પણ નથી જાણતો કે નાટકની ગુણવત્તા રિહર્સલના પહેલે દિવસે કેવી હતી, મધ્યમાં કેવી હતી અને છેલ્લે પ્રથમ પ્રયોગની આગલી રાતે, ડ્રેસરિહર્સલમાં કેવી હતી? દિગ્દર્શકે નાટકની ગુણવત્તાને તબક્કાવાર સુધરતી, ઉપર ચડતી, ઉત્કૃષ્ટ થતી

જતી જોઈ છે જે પેલા પ્રેક્ષકે નથી જોઈ. એ તો પ્રથમ પ્રયોગની ગુણવત્તા જોઈને જ પોતાનો વ્યક્તિગત અભિપ્રાય પાઠવી દે છે. જ્યારે દિગ્દર્શકમાં પડેલો તેના નાટક અંગેનો અભિપ્રાય સાપેક્ષ છે, તુલનાત્મક છે, અને એટલે ઘણી વાર પ્રેક્ષકનો અભિપ્રાય તેને અસમંજસમાં નાખી દે છે કે ક્યારેક નાસીપાસ પણ કરી દે છે.

આ એક સાવ જુદો જ વ્યાયામ કે મનઃસ્થિતિ છે જે હર કોઈ દિગ્દર્શકે કેળવવી આવશ્યક છે. એટલે કે દરેક દિગ્દર્શકની ભીતરમાં એક ખૂણે નાટ્યકલાના પોતે એક જાણકાર હોવાની જોડાજોડ એક સામાન્ય પ્રેક્ષકનું હોવું પણ અનિવાર્ય છે. નાટક તૈયાર કરતી વખતે, રિહર્સલ જોતી વખતે, કલાકારોને સૂચનાઓ આપતી વખતે, ફરી ફરીને નટોના કોઈ 'એકશન'ને સુધારતી વખતે, પ્રકાશ કે સંગીતના કોઈ ટૅક્નિશિયનને સૂચનાઓ આપતી વખતે તેની ભીતરમાં બેઠેલા પેલા પ્રેક્ષકને તેણે સતત મનોમન પૂછતાં રહેવું જોઈએ કે શું તેને નાટકમાં મજા પડે છે ? રસ જળવાય છે ? નાટકનો ભાવ અનુભવાય છે? નાટક સમજાય છે ? વગેરે. દિગ્દર્શકે પોતે સર્જેલાં નાટકને જોઈને મનમાં મનમાં ખુશ અને સંતુષ્ટ થતો રહે તો એ પરિસ્થિતિ નાટકની તટસ્થ ગુણવત્તા આંકવામાં ઘાતક સિદ્ધ થઈ શકે છે !

સામાન્યતઃ મોટા ભાગના દિગ્દર્શકો નાટક તૈયાર કરતી વખતે નાટકની ટીમની બહારનાઓમાંથી કોઈને હાજર રહીને રિહર્સલ જોવા દેવાની મંજૂરી નથી આપતાં. તેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે પોતાની કલાનો તે પોતે જ નિષ્ણાત છે. બહારથી આવેલા મિત્રપ્રેક્ષકો નિષ્ણાત નથી. તેઓ કોઈના કોઈ સંબંધે આવી પહોંચેલા સામાન્ય પ્રેક્ષકો છે. તેમના અભિપ્રાયો બે રીતે નાટકને નુકસાન પહોંચાડી શકે. એક તો ડ્રેસ-રિહર્સલમાં બહારનાઓની હાજરી નટો તેમજ ટીમના અન્ય સદસ્યોને સારી-નરસી બંને રીતે પ્રભાવિત કરી શકે જે હાલના તબક્કે ઇચ્છવાયોગ્ય નથી. બહારના પ્રેક્ષકો ટીમની શિસ્તને હાનિ પહોંચાડી શકે. નાટકની કથા કે ભજવણીનાં કેટલાંક રહસ્યોને સમય પહેલાં જાહેર કરી દઈ શકે. વધુમાં ધારોકે તેમને નાટક ન ગમ્યું તો બહાર નીકળીને પ્રથમ પ્રયોગ થયા પહેલાંથી જ તેઓ નાટકની હવા બગાડી શકે. અને બીજું જો દિગ્દર્શક નબળાં મનનો હોય તો આવા પ્રેક્ષકોના દેખીતા કે બોલકા(loud) પ્રતિભાવો સાંભળીને દ્વિધામાં મુકાઈ જાય અથવા મનમાં એકતરફી પૂર્વગ્રહ(baised) બાંધી લે અને ખૂબ જ નબળા મનનો હોય તો તેમની ટીકાઓ સાંભળીને તાબડતોબ નાટકમાં કેટલાક ચાવીરૂપ ફેરફારો કરવા પણ તૈયાર થઈ જાય !

એટલે એક વાર નાટક તૈયાર થઈ ગયા પછી પ્રેક્ષકો કે કલાકારો તરફથી

દિગ્દર્શકને ઘણાં સૂચનો કે અભિપ્રાયો સાંભળવા મળે છે. દિગ્દર્શકે પ્રત્યેકને ધીરજથી અને વિવેકથી સાંભળવાના છે. આમાં નાટ્યસમીક્ષકો કે અન્ય નાટ્યનિષ્ણાતોનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. દિગ્દર્શક સાંભળે છે બધાયને, પણ ન તો તે નાટકની પ્રશંસા સાંભળીને ફૂલાઈ જાય છે, ન તો ટીકા-આલોચના સાંભળીને નાસીપાસ થઈ જાય છે કે ન તો અભિપ્રાયો સાંભળીને નાટકમાં તાબડતોબ ફેરફારો કરવા તૈયાર થઈ જાય છે. આ તબક્કે તેના માટે એક જ બાબત જરૂરી છે અને તે છે બધાયને શાંતિથી, પ્રેમથી, સ્વસ્થ ચિત્તે સાંભળવા. ગમે તેવી આકરી ઉદ્ધત ટીકાઓ સામે પણ મન સ્થિર-સ્વસ્થ રાખવું. મનમાં એક જ વાત યાદ રાખવી કે પ્રેક્ષકને નાટક અંગે પોતાના તરફથી કોઈ જ પ્રકારનાં દલીલો-ખુલાસાઓ રજૂ કરવાની જરૂર નથી. ગઈ કાલ સુધીનો દિવસ દિગ્દર્શકનો હતો. આજનો દિવસ તેમજ હવે પછીના દિવસો પ્રેક્ષકોના છે. નાણાં ખર્ચીને તેઓ નાટક જોવા આવે છે. નાટક જોયાનો સારો-નરસો અભિપ્રાય આપવાનો તેમનો પૂરો અધિકાર છે.

અલબત્ત, આ બધાનો અર્થ એ પણ નથી કે દિગ્દર્શક કોઈ પણ ભોગે પોતાનો કક્કો પકડી રાખે. અંતે નાટક વધુમાં વધુ પ્રેક્ષકો સુધી સફળતાપૂર્વક પહોંચે તેમાં તો તેને પણ રસ હોય જ. સવાલ એટલો જ છે કે બીજાના કહેવાથી એ તરત પ્રભાવિત ન થઈ જાય. તેની પોતાની બુદ્ધિ, સમજ અને અનુભવને પણ કામે લગાડે. અને ત્યારબાદ સ્વતંત્ર રીતે વિચાર કરે કે નાટકમાં કોઈ ફેરફારને ખરેખર સ્થાન છે કે નહીં. કારણ કે નાટક તૈયાર કરતી વખતે દિગ્દર્શક ભલે ગમે તેટલો દાવો કરે કે તે એક સામાન્ય પ્રેક્ષકની હેસિયતથી નાટકને સતત મૂલવતો રહે છે. પણ તેમ છતાં વિશાળ પ્રેક્ષકવર્ગના અભિપ્રાય વિશે તે સચોટતાથી ક્યારેય આગાહી કરી શકતો નથી. અને એટલે જ નાટ્યક્ષેત્રે ચાલીસ-પચાસ વર્ષનો લાંબો અનુભવ ધરાવતા દિગ્દર્શકો પણ તેમનાં નાટકની પ્રથમ રાત્રિ પૂર્વે નાટકની સફળતા અંગે એટલા જ તંગ અને દ્વિધાગ્રસ્ત હોય છે. પ્રેક્ષકોના ગમાઅણગમા વિશે કોઈ કશું દાવાપૂર્વક નથી કહી શકતું.

દિગ્દર્શકની પીઢતા, પરિપક્વતા, ધૈર્ય, દઢ આત્મવિશ્વાસ, બૌદ્ધિક ઊંડાણ, પ્રસંગ સાચવી લેવાની વ્યવહારકુશળતા, મન-મગજની સમતુલા, વાણીવર્તન પર સંયમ, સફળતા-નિષ્ફળતા વખતે મનની સમતા, સમૂહનો જુસ્સો જાળવી રાખવાનું સામર્થ્ય વગેરે નાટ્યનિર્માણકલાના આવશ્યક ગુણો છે.

કાબેલ દિગ્દર્શક

ઘણા ઉમદા નટો કેટલાક ઉમદા દિગ્દર્શકો સાથે કામ કરવા તૈયાર થતા

નથી. એવી જ રીતે કેટલાક ઉમદા દિગ્દર્શકો પણ ઉમદા કલાકારોમાંથી કેટલાક જોડે કામ કરવા તૈયાર થતા નથી. ખરાબ દિગ્દર્શકો ઘણી બધી બાબતોમાં ખરાબ હોય છે. તેઓ વારે વારે નટો પર ભયંકર ગુસ્સો કરે છે, બરાડા પાડવા લાગે છે, નટોને અપમાનિત કરે છે, તેમનો આત્મવિશ્વાસ તોડે છે, રિહર્સલનું સમગ્ર વાતાવરણ તણાવગ્રસ્ત કરી મૂકે છે જે સર્જનાત્મક પ્રક્રિયાના વિકાસને ભાગ્યે જ ઉપકારક નીવડે છે. કેટલાક દિગ્દર્શકો તેમના કલાકસબમાં ઉમદા હોવા છતાં ભારે અવ્યવસ્થિત, ભુલકણા અને મિજાજી હોય છે. પોતાની ભૂલ સ્વીકારતા નથી અને કંઈ પણ ખોટું થાય તો આજુબાજુનાઓ પર રોષ ઉતારે છે. કેટલાક દિગ્દર્શકો વધારે પડતો એકાધિકાર ધરાવે છે. ક્યારેક તેઓ સાવ ભૂલી જાય છે કે નાટક એ સંઘકલા છે. એની શ્રેષ્ઠતમ ભજવણી અંગે દિગ્દર્શકનું પોતાનું આગવું સર્વાંગી દર્શન ભલે હોય પણ બધાના સમાન સર્જનાત્મક સહયોગ વગર દિગ્દર્શકનું સ્વપ્ન પરિપૂર્ણ થઈ શકતું નથી. એટલે તેણે તમામ કલાકારોને કળથી, સમજાવટથી, પ્રેમથી, પ્રતીતિપૂર્વક વિશ્વાસમાં લેવા પડે.

બધાનો સક્રિય સહયોગ અને સંઘભાવના કેળવવા એ સારા દિગ્દર્શકનો પ્રથમ ગુણ છે. જે દિગ્દર્શક તેના કલાકાર-સમૂહ સાથે પ્રેમ અને સમજાવટથી કામ નથી લઈ શકતો તે વ્યવહારમાં નિષ્ફળ નીવડે છે. વ્યક્તિની સર્જનાત્મકતા ખીલવવા માટે તેને મોકળાશ આપવી પડે, વિશ્વાસ અને આદર આપવા પડે, તેના કામને યોગ્ય પ્રેરણા અને પ્રોત્સાહન આપવાં પડે, જ્યાં ક્યાંય ગૂંચવાય, અટવાય ત્યાં ઉકેલ આપવો પડે, ઉચિત માર્ગદર્શન આપવું પડે. દિગ્દર્શકે પોતાના જ્ઞાન, કૌશલ્ય અને બીજા ઉચ્ચ વ્યાવસાયિક ગુણોનું પ્રદર્શન કરી કલાકારો પાસેથી જોઈતાં માનસન્માન કે વિશ્વાસ જીતવા પડે. સામાન્ય નટો પણ દિગ્દર્શની નબળાઈઓ કે અધૂરપોને પકડી પાડતા હોય છે. એટલે મિથ્યાગર્વમાં રાચવાને બદલે નમ્રતાથી અને પરસ્પર વિશ્વાસથી કામ કરવામાં પોતાનું સ્થાન પણ જળવાય છે અને સફળતા પણ મળે છે.

બધાના સહયોગ અને સંઘભાવના વગર રંગભૂમિ શક્ય જ નથી. ત્યાં માત્ર એક જ વ્યક્તિની એકાંગી કલ્પના પ્રમાણેની એકલક્ષી રજૂઆત છે. માત્ર એક જ વ્યક્તિ દ્વારા થયેલા અર્થઘટનની કહેવાતી કલાત્મક રજૂઆતમાં ક્યાંય કલા સંભવિત નથી. કારણ કે રંગભૂમિના મૂળમાં જ જુદા જુદા મીઠા સૂરીલા અવાજોને એકબીજા સાથે ભેળવી ગાવામાં આવતું વૃંદગાન(કોરસ) છે જે શ્રોતાઓને ભાવવિભોર કરી દેતી કર્ણમધુર સિમ્ફની પેદા કરે છે. આ સિમ્ફનીનું શિસ્તબદ્ધ સંચાલન કરનારો દિગ્દર્શક તેનો 'કન્ડકટર' છે. પ્રત્યેક

નટ, ડિઝાઇનર, પ્રકાશ અને સંગીતનો ઑપરેટર, નેપથ્યનો મદદનીશ વગેરે બધા જ તેમાં પોતાના સૂર પૂરાવે છે. સિમ્ફનીમાં એ અપેક્ષિત મધુરતા, ઊંડાણ અને જાદુઈ પ્રભાવ સંભવિત જ નથી જો તેમાં એક કરતા વધારે સંવાદી સૂરોનો સમન્વય થયેલો ન હોય. અરે, માત્ર એક ગાયક, એક વાદક, એક નટની જ રજૂઆત હોય તો પણ તેની કલાને દીપાવવા બીજા સહવાદકો ઉપરાંત લાઈટ્સ, માઇક, સાઉન્ડ-મિક્સિગં, સેટડિઝાઇન, વેશભૂષા, મેકઅપ, રંગમંચના સહાયકો તેમજ નાટ્યગૃહના વ્યવસ્થાપકોની જરૂર પડે છે. જ્યારે નાટક જેવી મંચપ્રસ્તુતિકલા સાવ એકલપંડે શક્ય જ નથી.

શ્રેષ્ઠ ગણાતા દિગ્દર્શકમાં નીચે જણાવેલા ગુણો હોવા જોઈએ :

1. નાટક અંગેના તેના દૃષ્ટિકોણમાં પૂરેપૂરી સ્પષ્ટતા,
2. અર્થઘટન, ભજવણીની શૈલી, કાર્યપદ્ધતિ વગેરેમાં મૌલિકતા,
3. ટીમલીડર તરીકે પ્રેરણાદાયી અને કામ પ્રત્યે જબરદસ્ત ઉત્સાહી,
4. તેના સાથીકલાકારોની શક્તિ અને આવડતમાં પૂરેપૂરી શ્રદ્ધા અને વિશ્વાસ,
5. દિગ્દર્શક તરીકે અથવા પ્રોડક્શન-ટીમના એક આગળ પડતા સદસ્ય તરીકેનો સમૃદ્ધ અનુભવ,
6. બધા સાથે કળથી(tactfully) કામ લઈ શકવાની આવડત,
7. ટીકાટિપ્પણ પણ પ્રેમથી સકારાત્મકપણે કરે જેથી સામેનાનો અહં ન દુભાય,
8. જે તેના કામ વખતે એકદમ ધ્યાનમગ્ન, ક્યારેય, કોઈથી ક્ષુબ્ધ કે વિચલિત ન થાય,
9. અવારનવાર ગુસ્સો ન કરે, બરાડા ન પાડે, અશોભનીય શબ્દો ન બોલે, વાતાવરણને તંગ અને અણગમતું ન બનાવે,
10. પોતાનાં વાણી-વર્તન-જ્ઞાન અને કાર્યપદ્ધતિથી બધા માટે રોલમૉડલ બની રહે,
11. જેનામાં બીજાઓના વિચારો કે દૃષ્ટિબિંદુઓ પ્રત્યે નિષ્પક્ષ ખુલ્લાપણું હોય (અને છતાંય પોતે વિચારેલું દૃષ્ટિબિંદુ સાચું હોવાનો આત્મવિશ્વાસ હોય),
12. જેની સાથે કામ કરવાથી સૌને આનંદ અને સંતોષની લાગણી થાય.

દિગ્દર્શકનું કામ જરાય આસાન નથી. એક વાર આ કામ હાથમાં લીધા બાદ વ્યક્તિએ અથાગ મહેનત કરવી પડે છે અને અત્યંત કઠોર મહેનત માંગી લેતો આ જટિલ કલાકસબ વાસ્તવમાં કામ હાથમાં લીધા વગર કોઈથી શીખી શકાતો નથી. એમ છતાં વ્યક્તિમાં એ પ્રકારની લાયકાત અને કૌશલ્ય જોવા મળે તો જરૂર તેને કોઈ આ કપરું કામ સોંપી શકે છે. વળી કોઈ વ્યક્તિ માત્ર પોતાના એકલાની જ તાકાત ઉપર દિગ્દર્શન કરી શકતી નથી. તેને સારું નાટક જોઈએ, કુશળ નટો જોઈએ, કાબેલ ડિઝાઇનરો જોઈએ, ઉચ્ચ વ્યવસ્થાતંત્ર જોઈએ, અનુકૂળ રંગમંચ અને નાટ્યગૃહ જોઈએ. એટલે રિહર્સલમાં હાજર રહીને વ્યક્તિ પોતે કેટલી કાબેલ દિગ્દર્શક છે તે જાણે તે પહેલાં તેણે સામેનાઓને એ આશ્વાસન આપવું પડે છે કે સાહસિક વ્યવસાયી-દિગ્દર્શક તરીકે તે કેટલી ફાયદેમંદ નીવડી શકે તેમ છે, પોતાની આસપાસ એકત્ર થયેલા શ્રેષ્ઠ કલાકાર-સમૂહ સાથે પોતે કેટલી કુશળતાથી કામ કરી શકે તેમ છે, અને ખાસ તો તેના નામથી મંડળીને ક્યાંથી કેટલી નાણાકીય સહાય મળી શકે તેમ છે. પરંતુ વ્યક્તિની દિગ્દર્શનકલા અને તેની નફાકારક વ્યાવસાયિક કાબેલિયત વચ્ચે બહુ મોટો ફેર છે. બધા દિગ્દર્શકો આ બંને પ્રકારની કાબેલિયત ધરાવતા હોતા નથી. એટલે ઘણી વાર ખૂબ ઉમદા પરિણામ લાવવા છતાં તેમના સર્જનને એટલી જ આર્થિક સફળતા સાથે બજારમાં મૂકી શકતા નથી.

નાટ્યવ્યવસાયમાં આર્થિક સફળતા મેળવવામાં ઘણી વાર વ્યક્તિનાં વર્ષોનાં વર્ષો નીકળી જાય છે. એ માટે વ્યક્તિમાં અપાર ધીરજ જોઈએ, હિંમત જોઈએ, કામ કરવાની ધગશ જોઈએ, સકારાત્મક દૃષ્ટિકોણ જોઈએ, વિચારોમાં ખુલ્લાપણું જોઈએ, સંબંધો અને સંપર્કો જાળવવાની કાબેલિયત જોઈએ, પોતાના વિચારો અસરકારક રીતે સંપ્રેષિત(communicate) કરી શકવાની આવડત જોઈએ, નવા નવા વિકલ્પો કે ઉકેલો ખોળી મુશ્કેલીઓમાંથી માર્ગ કાઢવાની કાબેલિયત જોઈએ. અને વળી આ બધું પણ તો જ રંગ લાવે જો વ્યક્તિ એક દિગ્દર્શક તરીકે પૂરેપૂરી કાબેલ અને સિદ્ધહસ્ત હોય. દિગ્દર્શકનું કામ કરતી વ્યક્તિનો કોઈ આખરી પડાવ નથી. નાટકો કરતાં કરતાં તે જિંદગીભર શીખતી રહે છે.

ꙮ

9

નાટકમાં ડિઝાઇન

"Set-Designer should design with his feet; which means it should blend with actors' movement on the stage.

Designer's job is to bring together all the visual elements of the drama."

– Adolphe Appia

9.1 સંનિવેશ (Set Design)

હજારો વર્ષના રંગભૂમિના ઇતિહાસની સરખામણીએ સિનિક ડિઝાઇનનો ઇતિહાસ બહુ જ ટૂંકો છે. પ્રાચીનમાં પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિને આજે લગભગ અઢી હજાર વર્ષ થયાં. જ્યારે નાટકમાં સેટ-ડિઝાઇનનો ખરો ઉપયોગ હજુ માંડ ઈ. સ. 1600 પછી શરૂ થયો તેમ કહી શકાય. પરંતુ એ પછી પણ લગભગ ત્રણસો વર્ષ સુધી એવી કોઈ વ્યક્તિને સિનિક ડિઝાઇનર જેવું સ્વતંત્ર પદ કે માન્યતા પ્રાપ્ત નહોતાં થયાં જે નાટકની ભજવણી દરમિયાન મંચ પરની દૃશ્યરચના તથા અન્ય સિનિક ઘટકો માટે જવાબદાર હોય. કહેવાય છે કે અમેરિકાનો રોબર્ટ એડમન્ડ જૉન્સ એવો સર્વપ્રથમ હતો જેને('The Man Who Married a Dumb Wife' નામના નાટકમાં) પહેલવહેલી વાર સિનિક ડિઝાઇનર તરીકેનું નામ અને ખ્યાતિ મળ્યાં.

ઈ. સ. 1600 પહેલાં યુરોપની રંગભૂમિ ઉપર ભાગ્યે જ કોઈ સીનસિનેરીનો ઉપયોગ થતો. કારણ કે મોટા ભાગે નાટકો ખુલ્લાંમાં, કુદરતી પ્રકાશમાં ભજવાતાં. મધ્યયુગના યુરોપિયન નાટકોમાં 'mansions' નામે ઓળખાતાં લગભગ એકસરખા સિનિક ઘટકોનો ઉપયોગ થતો. તેમાં સ્વર્ગ, નરક, 'ગાર્ડન ઑફ ઇડન' વગેરે સ્થળો સૂચિત કરવામાં આવતાં. 'મેન્સન્સ' એ ચર્ચની આગળના વિશાળ મધ્ય ખંડમાં અથવા નગરના વિશાળ ચોકમાં ઊભું કરવામાં આવતું માળખું હતું. ક્યારેક તેને હરતાં ફરતાં 'pageant wagons'(મોટી ગાડીઓ) ઉપર પણ ગોઠવવામાં આવતું જેને જુદાં જુદાં સ્થળે ફેરવવામાં આવતું. નવજાગૃતિકાળ(રેનેસાં) દરમિયાન વિવિધ કલાઓમાં પ્રયોગશીલતાએ પ્રવેશ કરેલો. આ સર્જનાત્મક વિચારોમાં જાગેલી નવી ચળવળને કારણે નાટ્યગૃહોની ડિઝાઇનમાં જ સ્થાયી રીતે સેટ-ડિઝાઇન બનાવી દેવામાં આવેલી. તેનાથી વિપરીત, લંડનનાં ગ્લૉબ થિયેટરની રચના સાવ ખુલ્લી હતી જેમાં સ્થાયી સેટડિઝાઇન જેવું કશું જ નહોતું.

18મી સદીથી યુરોપભરમાં પ્રોસિનિયમ પિકચર ફ્રેઇમ ધરાવતાં નાટ્યગૃહો બનવા લાગ્યાં. ત્યાર બાદ નાટકોમાં વિવિધ સ્થળોનો આભાસ આપવા રાજમહેલ, કિલ્લો, જંગલ, પહાડો, બાગબગીચા વગેરે ચીતરેલા પડદાઓ(painted curtains) બનવા લાગ્યા. દરેક નાટકમંડળી આવા ચીતરેલા પડદાઓનો સંગ્રહ કરવા લાગી જે દરેક નાટકમાં ઉપયોગમાં લઈ શકાય. એ વખતે પ્રત્યેક નાટકને ધ્યાનમાં રાખીને અલાયદી ડિઝાઇન બનાવવાની પરંપરા હજુ શરૂ નહોતી થઈ. સંગ્રહમાંથી જ કોઈ ને કોઈ ડિઝાઇનનો ફરી ફરીથી ઉપયોગ કરવામાં આવતો.

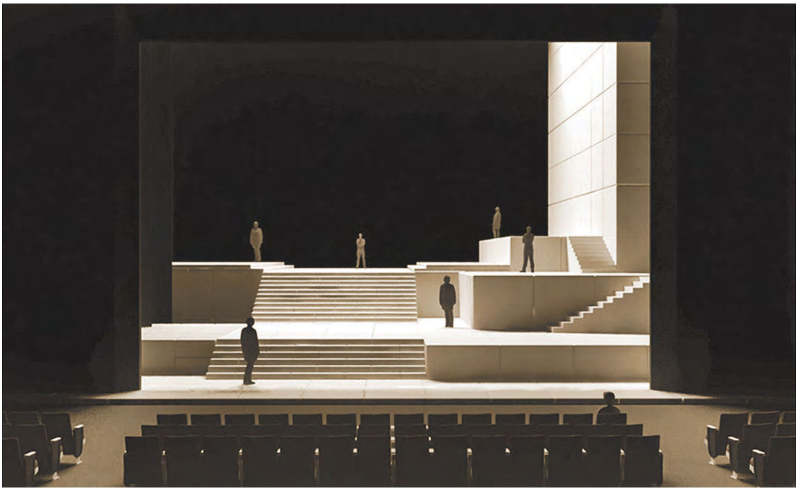
19મી સદીથી આખાય યુરોપમાં સિનિક ડિઝાઇન ક્ષેત્રે નવા વિચારો વહેતા થયા. ઐતિહાસિક નાટકોની દૃશ્યરચનામાં તમામ વિગતો અધિકૃત હોવાનો આગ્રહ થવા લાગ્યો. 1804માં સૌપહેલી વાર આજના જેવો ‘બૉક્સસેટ'નો વપરાશ શરૂ થયો જેમાં કૅન્વાસની બે વિંગ્ઝ(ફ્લેટ્સ)ને જોડી દઈ ઘર જેવી દેખાતી દીવાલો બનાવવામાં આવી તથા તેની વચ્ચે ઉપયોગમાં લઈ શકાય એવાં બારીબારણાં પણ જોડવામાં આવ્યાં. અને ત્યારબાદ નિસર્ગવાદી સેટ-ડિઝાઇનનું ઘોડાપૂર એટલા વેગે ચાલુ થયું કે કલાકારો લોકોનાં ઘરોમાં હોય તેવી અસલ ગોઠવણો તેમજ ચીજવસ્તુઓથી નાટકના સેટ સજાવવા લાગ્યા; પરંતુ આ જ સમયગાળામાં એક બાજુ ચીતરેલા પડદાઓ તથા બીજી બાજુ નિસર્ગવાદના નામે ગોઠવાતા બૉક્સસેટની વ્યર્થ પ્રચુરતા સામે બે ક્રાંતિકારી ડિઝાઇનરોએ પોતાનો પ્રખર વિરોધ જાહેર કર્યો. તેઓ હતા સ્વીડિશ એડૉલ્ફ એપિયા અને જર્મન ગૉર્ડન ક્રેગ.

(1) સેટ અને લાઇટોના બે કીમિયાગરો :

19મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પ્રકાશ તેમજ સિનિક-ડિઝાઇનના બે અજોડ જાદુગરો એપિયા-ક્રેગની જોડીએ રંગભૂમિમાં ક્રાંતિ આણી. એ ગાળામાં ‘New Stagecraft'(નવા રંગમંચકલા-કસબ)ની ક્રાંતિકારી વિભાવનાનો જબરદસ્ત પ્રસાર અને પ્રચાર થયો. બંનેએ યુરોપિયન નાટક કંપનીઓની પરંપરાગત સિનિક ડિઝાઇન્સને સદંતર નકારી કાઢી. એક સપાટ મંચ પર ત્રિપરિમાણી નટ ઊભો રહીને અભિનય કરે અને તેની આસપાસ ચીતરેલા વાસ્તવવાદી પરિવેશની ભ્રમણા સર્જતા દ્વિપરિમાણી ચિત્રપટો લટકતાં હોય તે આખીય વાત તેમણે અત્યંત બેહૂદી, અવાસ્તવિક અને અસ્વીકાર્ય જાહેર કરી. તેમનો મંત્ર હતો ‘A stagecraft of simplification and suggestion' (સાદો અને સાંકેતિક રંગમંચ-કસબ).

તેમણે વિચાર્યું કે નાટક આખરે ‘make believe'ની કળા છે. તેમાં ના તો મહેલો કે બાગબગીચા ચીતરેલા બેહૂદી પડદાઓની જરૂર છે, ના તો વાસ્તવવાદી વાતાવરણ ઊભું કરવા સાચોસાચ મહેલો કે દીવાનખંડો ઊભા કરવાની જરૂર છે. સેટ પર પાર વગરની ચીજો કે વિગતો ખડકી દેવાની બિલકુલ આવશ્યકતા નથી. પ્રેક્ષકો બુદ્ધિશાળી છે. તેમની કલ્પનાશક્તિ પર આપણે થોડોક વિશ્વાસ કરવો જોઈએ. તેઓ જાણે જ છે કે રંગમંચ પર તેઓ સાચેસાચી જિંદગી નથી જોઈ રહ્યા પણ ફક્ત નાટક જોઈ રહ્યા છે. એટલે સચ્ચાઈનાં નામે તેઓને ભ્રમિત કરવા આટલી બધી જહેમત ઉઠાવવાની કોઈ જરૂર નથી. તેમાં ધંધો ભલે થતો

હોય પણ કલા ક્યાંય જોવા મળતી નથી. નાટકમાં ચીજવસ્તુઓ કરતાં નાટકનો કેન્દ્રવર્તી 'મૂડ' અને તેને અનુરૂપ વાતાવરણ સર્જવું વધારે જરૂરી છે.



સંનિવેશ 1

એપિયાએ તેના સમયના તમામ ડિઝાઇનરોને સમજાવ્યું કે નાટકના સેટમાં કોઈ સ્થળ કે વિગત સૂચવવા કેટલાક નાના અમથા સંકેતો કે પ્રતીકરૂપ ચીજો મૂકી દેવાથી કામ ચાલી જતું હોય તો તોતિંગ 'વલ્ગર' ઠઠારા કરવાની કોઈ જરૂર નથી. તેનો એવો મત હતો કે સાદા, સાંકેતિક સેટ તેમજ તેની જોડે અમુક ખાસ દિશા તરફથી ફેંકાતા પ્રકાશની મદદથી વધારે અસરકારક પરિણામ લાવી શકાય છે. એટલે એપિયાએ તખ્તા પર ચીતરેલા પડદા, કૅન્વાસની મદદથી બનાવેલ વિંગ્ઝ અથવા ફ્લૅટ્સને સ્થાને ત્રિપરિમાણી(three dimensional)પિલર્સ,(કૉલમ્સ-થાંભલા) પ્લૅટફૉર્મ, રેમ્પ્સ(ઢાળવાળા પ્લૅટફૉર્મ), સ્ટેપ્સ(પગથિયાં) વગેરેથી રચેલાં સુસ્પષ્ટ રેખાત્મક(graphical) માળખાંનો સાવ નવો કલ્પનાશીલ વિચાર રજૂ કર્યો. સન્નિવેશનો એક મૌલિક, યુગવર્તી ખ્યાલ વ્યક્ત થયો. ઊભી-આડી, ઊંચી-નીચી રેખાઓનું વૈવિધ્ય ધરાવતાં આ માળખાંઓ(Horizontal and Vertical Structures) પર ખાસ દિશા અને ખૂણેથી ફેંકવામાં આવતા પ્રકાશની મદદથી સ્ટેજ પર કોઈ અજબનું વાતાવરણ સર્જાતું સૌએ પહેલી વાર જોયું અને તે સાથે જ વિશ્વરંગભૂમિ પર મંચસજ્જાને ક્ષેત્રે જબ્બર ક્રાંતિ આવી.

(2) ડિઝાઇનની પ્રક્રિયા (Designing Process)

'Designing the play' શબ્દ નાટકમાં ઉપયોગમાં લેવાતી બધી ડિઝાઇન્સને

લાગુ પડે છે જેમાં સેટ, લાઇટ, નૃત્ય, સંગીત, ધજાપતાકા, બેનર્સ, પોસ્ટર્સ, ફિલ્મ કે સ્લાઇડ-પ્રોજેક્શન, સાઉન્ડ-સિસ્ટમ, સ્પેશ્યલ ઇફેક્ટ્સ વગેરેની સંયોજિત અસરનો સમાવેશ થાય છે. નાટ્યનિર્માણમાં આમાંથી કોઈ જ બાબત વધારે કે ઓછી અગત્યની નથી. તમામની એકસરખી અગત્ય છે. એમાંથી એક પણ વિભાગ નબળો હોય તો નાટકની અસરકારકતાને હાનિ પહોંચાડી શકે છે. એવી જ રીતે સિનિક-ડિઝાઇનના 'સિનેરી' શબ્દમાં પણ નાટ્યનિર્માણને મદદ કરતાં (વેશભૂષા સિવાયના બાકી) તમામ દશ્યઘટકો(visual elements)નો સમાવેશ થઈ જાય છે. પરંતુ સેટને સજાવવા માટે ગોઠવવામાં આવતી ચીજવસ્તુઓ (set-props) તેમજ નટો દ્વારા લાવવામાં આવતી ચીજવસ્તુઓ(hand-props)નો સમાવેશ સિનેરી તરીકે નથી થતો.

સિનિક ડિઝાઇન એક પ્રકારે સર્જનાત્મક ખોજની એક પ્રક્રિયા(a process of discovery) છે, ડિઝાઇનરની કલ્પનાશક્તિએ તે ખોળી કાઢવાનું છે કે કથામાં પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓ દ્વારા કહેવાતી વાતને અર્થલક્ષી દશ્યાત્મક ટેકો કેવી રીતે આપવો? નાટકમાં સુશોભિત દીવાનખંડ હોય, ગ્રામપ્રદેશનાં ઝૂંપડાં હોય, ગરીબોની વસ્તી હોય, રાજાનો મહેલ હોય, ગાઢ જંગલ હોય, બાગબગીચા હોય, અદાલતનું દશ્ય હોય, ગુનાહિત તત્ત્વોનો અડ્ડો હોય કે પછી ક્લાસિકલ નાટકોમાં પ્રતીકાત્મક ઢબે ગોઠવાયેલાં હારબંધ પગથિયાં, થાંભલા કે વિવિધ ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ હોય - ડિઝાઇનરે સમગ્ર નાટકને તેમજ તેની ભજવણીશૈલીને ન્યાય મળે તે રીતે તેની કલાને પ્રયોજવી જોઈએ.

એક કલાત્મક સંનિવેશ

સિનિક ડિઝાઇનર મુખ્યત્વે દિગ્દર્શક સાથે રહીને, ઉપરાંત અન્ય ડિઝાઇનરો સાથે તાલ મેળવીને કામ કરે છે. તેની ફરજ છે કે દિગ્દર્શકના

દૃષ્ટિકોણને મંચ ઉપર ઉતારવા તે અન્ય ડિઝાઇનરો સાથે મળીને એક સર્વાંગી દૃશ્યાત્મક સંકલ્પના (overall visual concept)ને નક્કર સ્વરૂપ આપે. નાટકમાં સ્થળ દર્શાવવા, નાટકને અનુરૂપ વાતાવરણ સર્જવા અને નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચારને દૃશ્યકલા(visual art)ના માધ્યમથી વ્યક્ત કરવા સંનિવેશની ખૂબ જરૂર પડે છે. દરેક નાટક માટે ખાસ તૈયાર કરવામાં આવતા સંનિવેશને અંગ્રેજીમાં 'scenic design' અથવા 'set design' કહે છે. કોઈ ચોક્કસ સ્થળને સૂચિત કરતી સેટ-ડિઝાઇન રંગમંચીય પરિભાષામાં માત્ર પ્રતીકરૂપ હોય છે. રંગમંચ પર બાંધવામાં આવતાં સ્થળો વાસ્તવિક નથી હોતાં. અસ્થાયી રૂપે બનાવવામાં આવતાં વિવિધ સ્થળોનાં માળખાં માત્ર કોઈ ચોક્કસ સ્થળ હોવાની ભ્રમણા માત્ર ઊભી કરે છે. અને નાટક જોવા આવતા પ્રેક્ષકોએ આ 'theatre convention'ને સદીઓથી સ્વીકારી લીધેલું છે.

સેટ-ડિઝાઇનમાં એક જ બાબત સૌથી વધારે મહત્વની છે - ડિઝાઇન નાટકના 'મૂડ'(મનોવૈજ્ઞાનિક કે ભાવાત્મક વાતાવરણ)ને તેમજ નાટકના પ્રાણ કે મુખ્ય વિચારને અસરદાર રીતે વ્યક્ત કરતી હોવી જોઈએ. મૂડ એટલે નાટકની એકંદર ભાવનાત્મક અસર - જેમ કે નાટક દુ:ખી છે, આનંદી છે, રમૂજી છે, હતાશાજનક છે, વીરતાસૂચક છે, ત્યાગ કે બલિદાનકેન્દ્રી છે વગેરે. સેટ-ડિઝાઇનમાં દિગ્દર્શકે નિયત કરેલી ભજવણીની શૈલી(production style) પણ એટલી જ જરૂરી છે. નાટક જો કોઈક ઐતિહાસિક કાળનું હોય તો ડિઝાઇનરે તે કાળના શિલ્પસ્થાપત્યનાં ચિત્રો અને લખાણો અંગે ઊંડાં અભ્યાસ-સંશોધન કરવા પડે છે. ઘણી વાર ઐતિહાસિક પરિવેશને પણ યથાવત પ્રસ્તુત નથી કરી શકાતો. ઘણી વાર નાટકની જરૂરિયાત, નાટક માટેનું બજેટ અને વર્તમાન પ્રેક્ષકવર્ગને ધ્યાનમાં રાખીને મૂળ ડિઝાઇનનાં પાયાગત તત્ત્વોને જાળવી રાખીને સેટડિઝાઇનરે કેટલાક વ્યાવહારિક ફેરફારો કરવા પડે છે.

નાટકની કથા, પાત્રો, સ્થળો, નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર, ભજવણીની શૈલી, એકંદર વાતાવરણ અને દિગ્દર્શકની કલ્પના વગેરે અનુસાર ડિઝાઇનર નાટકના સેટની રચના કરે છે. સેટ-ડિઝાઇનનો બે રીતે ઉપયોગ થાય છે : વાસ્તવિક સ્થળનો આભાસ ઊભો કરવા, નાટકની કથાને અનુરૂપ વિભિન્ન પાત્રો દ્વારા તેનો ઉપયોગ કરવા તથા નાટકના એકંદર મનોવૈજ્ઞાનિક મૂડ કે વાતાવરણને સર્જવા માટે. જેમ નાટકના દરેક પાત્રનું પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ હોય છે તે રીતે સેટનું પણ પોતાનું એક આગવું વ્યક્તિત્વ કે ઓળખ હોય છે. રંગમંચ પરથી પડદો ઊઠતાં જ ઘણી વાર પ્રેક્ષકો સૌપહેલાં પાત્રોને નહીં, પણ સેટ-ડિઝાઇન જુએ છે. સેટ જોઈને પ્રેક્ષકો અંદાજ લગાવી શકે છે કે નાટક શું

હશે, કેવું હશે વગેરે. રંગભૂમિમાં સિનિક ડિઝાઇન એ ખૂબ જ પાયાનું મહત્વ ધરાવતી દશ્યકલા છે, કારણ કે નાટકની ભજવણી દરમિયાન તે સતત પ્રેક્ષકોની આંખ સામે રહે છે. ડિઝાઇનરે બરાબર યાદ રાખવાનું છે કે તેની ડિઝાઇનમાં એવા રંગો અને આકારો હોય જેને પ્રેક્ષકો ન માત્ર બેત્રણ કલાક સુધી જોઈને સહન કરી શકે પરંતુ નાટકને આત્મસાત્ કરવામાં અથવા નાટક સાથે સતત જોડાઈ રહેવામાં સિનિક ડિઝાઇનરની કલ્પનાશીલતા મદદરૂપ નીવડે.

નાટક એ સંઘીય કલા(collaborative art) છે. સૌને સાથમાં લઈને, પરસ્પર સુમેળ-સમન્વય સાધીને કામ કરવાની આ કલા છે. આનો અર્થ એ પણ નથી કે પ્રત્યેક વિભાગ તેની સ્વતંત્રતાથી સર્જનાત્મક વિચારો અમલમાં નથી મૂકી શકતો. મૂળ શરત એટલી જ છે કે નાટ્યનિર્માણ સંબંધી લેખક-દિગ્દર્શકે કલ્પેલી અને ખૂબ વિચારમંથન કરીને સૂચવેલી ‘grand-design’ને અનુરૂપ સૌએ પોતપોતાના તરફથી શક્ય એટલું ઉત્કૃષ્ટ પ્રદાન કરવાનું છે. આ સમગ્ર પ્રક્રિયામાં જુદા જુદા કલાવિભાગો વચ્ચે ખુલ્લાં મનથી અભિપ્રાયોની આપલે થાય છે, સૂચનો થાય છે, તેની ટીકાટિપ્પણ થાય છે અને એ બધા લાંબા ચર્ચાવિમર્શમાંથી ચળાઈને ભજવણીની એક આખરી ડિઝાઇન નિર્ધારિત થાય છે. સંનિવેશ, વેશભૂષા, પ્રકાશ વગેરે વિભાગોએ નાટકના એકંદર અર્થ અને ભાવ અંગેની દશ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ કરી શકવાની કાર્યક્ષમતા(capacity for visual expression) કેળવવાની છે.

દરેક વિભાગીય વડામાં તેના વિચારોને કાગળ પર માપસરનાં કલ્પનાશીલ રેખાચિત્રો દોરી સામેનાને સ્પષ્ટપણે સમજાવી શકવાની કુશળતા હોવી જોઈએ. નાટ્યક્ષેત્રે કાગળ પર આકૃતિઓ દોરવાની આવડત એ માત્ર સાદીસીધી રજૂઆત નથી પણ એક પ્રકારની અસરદાર ભાષા છે જે દ્વારા ડિઝાઇનરના વિચારોને, કલ્પનાઓને નક્કરપણે દિગ્દર્શકને, બીજા ડિઝાઇનરો અને અન્ય સાથીઓને પ્રતીતિકર રીતે પહોંચાડી શકાય છે. ડિઝાઇનરો માટે કાગળ પર દોરવું એટલે મોંએથી બોલીને પોતાની વાત સમજાવવા બરાબર છે. અને સામેની વ્યક્તિને જરૂર લાગે તો તરત એમાં ફેરફાર પણ સૂચવી શકે છે. ડિઝાઇનરોનાં ચિત્રો - સ્કેચિઝને દસ્તાવેજ રૂપે સંઘરી પણ શકાય છે અને જરૂર પડ્યે સંદર્ભ રૂપે ચકાસી પણ શકાય છે.

(3) સિનિક ડિઝાઇનરની જવાબદારીઓ

* સેટ-ડિઝાઇનમાં વપરાતા તમામ સિનિક ઘટકોને સૂચવતો ‘ગ્રાઉન્ડ પ્લાન’ - ભજવણીના સ્થળ સાથે મેળ ખાતાં વાસ્તવિક કદમાપ - with scale and measurement - સાથે તૈયાર કરે.

* નાટ્યગૃહમાંથી પ્રેક્ષકોને સેટ-ડિઝાઇન કેવી દેખાશે તે વિવિધ ઍંગલ્સથી સૂચવતાં રેખાચિત્રો(સ્કેચિઝ) તૈયાર કરે.

* નાટકમાં દશ્યના અંતે ખસેડવાના કે બદલવાના સિનિક ઘટકો સાથેનો સંયોજિત ગ્રાઉન્ડ પ્લાન(composite ground plan) તૈયાર કરે જેમાં મંચ ઉપર તેમજ મંચ બહાર (on stage and off stage)નાં તેનાં સ્થાન-સ્થિતિ સ્પષ્ટ રીતે સૂચવવામાં આવ્યાં હોય.

* વાસ્તવિક કદમાપ સૂચવતા સ્કેલને ધ્યાનમાં રાખીને બનાવવામાં આવેલું સેટ-ડિઝાઇનનું ત્રિપરિમાણી મૉડલ(accurate 3-D model)

* સેટ-ડિઝાઇનનાં વપરાતા પ્રમુખ રંગોની નમૂનાઓ સાથેની માહિતી પૂરી પાડે જે સેટની આગળ હરતાફરતા નટોની વેશભૂષા અને સેટને અનેરો ઉઠાવ આપતા પ્રકાશનિયોજક માટે ખૂબ ઉપયોગી થઈ પડે.

* સિનિક ડિઝાઇનર ઘણા બધા લોકોના સંપર્કમાં રહીને તેનું કામ આગળ ધપાવે છે તેમાં મુખ્ય છે દિગ્દર્શક, પ્રકાશનિયોજક, વેશભૂષા-ડિઝાઇનર, ચીજવસ્તુઓનો ઇન-ચાર્જ, નૃત્ય-સંયોજક, ગીતસંગીત વિભાગ, સ્ટેજ મૅનેજર તથા નેપથ્યમાં કામ કરતા મદદનીશોનો સમાવેશ થાય છે.

* ડ્રેસરિહર્સલ શરૂ થાય તે પહેલાં સેટનાં તમામ કામો પૂરાં થઈ જવા જોઈએ જેથી અગાઉ થયેલી સમજૂતી પ્રમાણે દિગ્દર્શક અને કલાકારોને રિહર્સલ માટે આખેઆખો સેટ તૈયાર મળે.

અગાઉ જુદાં જુદાં કલાક્ષેત્રમાંથી આવનાર લોકો સિનિક ડિઝાઇન કરી આપતા જેમાં ચિત્રકારો, રંગકામ કરનારાઓ, પોસ્ટર ચીતરનારાઓ, હૉર્ડિંગ્ઝ બનાવનારાઓ, કડિયા, સુથાર વગેરેનો સમાવેશ થતો હતો. પરંતુ છેલ્લાં બસો-ત્રણસો વર્ષમાં તો સિનિક ડિઝાઇન એક વિશેષજ્ઞ કલા તરીકે દુનિયાભરમાં ખ્યાતનામ બની છે અને રંગમંચ પર થતી કોઈ પણ પ્રસ્તુતિ હોય - નાટક હોય, નૃત્ય હોય, સંગીત હોય, બૅલે કે ઑપેરા હોય કે પછી ફૅશન શૉ હોય - મંચના પાછળના ભાગે ધ્યાનાકર્ષક 'backdrop' રચવો તે હવે આજની અનિવાર્ય જરૂરિયાત બની ગઈ છે. આ વિષયમાં પારંગત થવા માટે આજે તો બધા દેશોમાં વિવિધ અભ્યાસક્રમો પણ ચાલે છે.

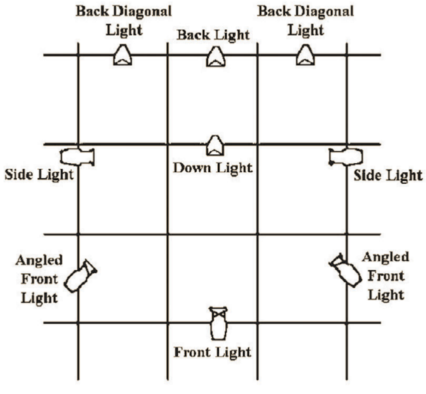
હવે આજના જમાનામાં તો સેટ-ડિઝાઇનરને કમ્પ્યૂટરની પણ બહુ મોટી મદદ મળી રહે છે. કૉરલ ડ્રૉ, ફોટોશૉપ, થ્રી ડી- એનિમેશન વગેરેની મદદથી તે ચાહે એ પ્રકારના સ્કૅચ કે એલિવેશન ચિત્રો બનાવીને દિગ્દર્શકને બતાવી શકે છે. સેટને ત્રિપરિમાણી પણ દેખાડી શકાય છે. ડિઝાઇનરે નક્કી કરેલી સેટની

કલર-ડિઝાઇન પણ દર્શાવી શકાય છે અને તેમાં સામેથી કોઈ સૂચનો કરવામાં આવે તો બહુ જ ઓછા સમયમાં તેમાં ફેરફાર કરીને તેને ફરી દેખાડી શકાય છે. તેની નકલો બનાવીને બાકી વિભાગોને પણ તાબડતોબ પહોંચાડી શકાય છે.

9.2 પ્રકાશઆયોજન (Light Design)

રંગમંચ પરનું પ્રકાશઆયોજન(light design) નાટકના પ્રકાશનિયોજક માટે કલા(art) પણ છે અને કસબ(craft) પણ છે. કલા એ અર્થમાં છે કે નાટકનો કેન્દ્રવર્તી ભાવ, મૂડ કે વાતાવરણ સરજીને તેણે નાટકમાં લાઇટ ડિઝાઇન કરવાની છે. અને કસબ એટલા માટે કે તેને લાઇટની ટૅક્નોલૉજીનું જ્ઞાન હોવું આવશ્યક છે. કારણ કે તે વગર તે પોતાની કલ્પનાશક્તિને કામે લગાડી શકતો નથી. પ્રકાશનિયોજકની કલાત્મક અવધારણા ત્યારે જ સાકાર થઈ શકે જ્યારે તે દિગ્દર્શકને જોઈતી લાઇટ લાવી રંગમંચ પર તે પ્રકારનું વાતાવરણ ખરેખરમાં સર્જી શકે. લાઇટના સરસામાનની ગોઠવણ કરનારાઓને લાઇટ-ટૅક્નિશિયન્સ કહે છે. તેઓ વીજળીના જોડાણો કરે છે, કેબલ લગાડે છે, ડિમર્સ અને લાઇટ-કંટ્રોલર સાથે કેબલોને જોડે છે અને ડ્રેસ-રિહર્સલ દરમિયાન ક્યાંય પણ ટૅક્નિકલ ખામી સર્જાય તો તેને તરત દૂર કરે છે. લાઇટનાં ઉપકરણોમાં જુદી જુદી તીવ્રતા ધરાવતી લાઇટ, કેબલ્સ, ડિમર્સ, કંટ્રોલર્સ, લાઇટના બૅટન્સ, કલર જિલેટિન પેપર્સ, રિફ્લેક્ટર્સ, લાઇટ સ્ટેન્ડઝ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. વધુમાં આધુનિક લાઇટ-ડિઝાઇનમાં કેટલીક ખાસ પ્રકારની અસરો ઉપજાવવા માટે ઉપયોગમાં લેવાતાં સાધનોનો પણ સમાવેશ થાય છે જેમ કે સ્ટ્રોબ લાઇટ્સ, લેઝર્સ અને ફૉગ મશીન્સ.

(2.1) પ્રકાશનિયોજક (Lighting Designer)



લાઇટનો લે-આઉટ પ્લાન

પ્રકાશનિયોજક પ્રકાશનાં તમામ આધુનિક ઉપકરણો અને તેના સંભવિત ઉપયોગથી પરિચિત હોય છે. પ્રકાશનિયોજક પ્રસ્તુત નાટક વાંચી જાય છે. દિગ્દર્શક સાથે લાંબી બેઠકો કરી નાટક અંગેનાં તેનાં અર્થઘટન અને તેની ભજવણીશૈલી વિશે જાણી લે છે. પ્રકાશનિયોજક સિનિક ડિઝાઇનરને પણ દિગ્દર્શકની હાજરીમાં મળે છે અને સંનિવેશની એકંદર ડિઝાઇન સમજી લે છે. આ દરમિયાન પ્રકાશનિયોજક રિહર્સલોમાં પણ હાજરી આપે છે અને લાઇટની વિશેષ જરૂરિયાતો સૂચવતી કડીઓ નોંધી લે છે. ત્યાર બાદ તે લાઇટનાં ઉપકરણોની યાદી તૈયાર કરે છે, બજેટનો અંદાજ રજૂ કરે છે, લાઇટિંગનો પ્લૉટ તૈયાર કરે છે, અભિનય-વિસ્તારો પ્રમાણે ક્યાં કઈ લાઇટ હશે તે સૂચવતો લાઇટ-ડિઝાઇનનો ‘લે-આઉટ પ્લાન’ બનાવે છે.

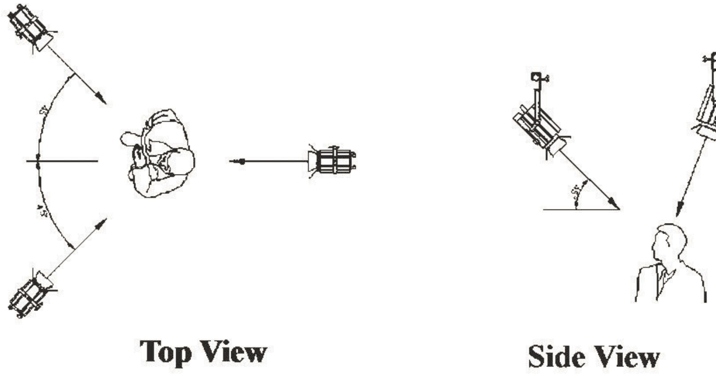
ક્યાંય કોઈ શંકા જણાય તો લાઇટ-ટૅકનિશિયનને પૂછી લે છે. લાઇટ ઑપરેટ કરનારા ટૅક્નિશિયનો રિહર્સલમાં નિયમિત હાજરી આપે છે અને દશ્યવાર લાઇટ ચાલુ-બંધ કરવાની જગ્યાઓ નોંધી લે છે. દશ્યના આરંભ અને અંતમાં કેટલી ગતિ કે ઝડપથી પ્રકાશ આવશે અને બુઝાશે તે પણ દિગ્દર્શક સાથે બેસીને સમજી લે છે. પ્રકાશનિયોજક જે નાટ્યગૃહમાં પ્રયોગ રજૂ થવાનો છે તે સ્થળની પણ પ્રત્યક્ષ મુલાકાત લે છે અને ત્યાં ઉપલબ્ધ સાધન-સગવડો તેમ જ ત્યાંની મર્યાદાઓને જાણી લે છે.

પ્રકાશનિયોજકે દિગ્દર્શકે અમલમાં મૂકવા ધારેલી તમામ લાઇટિંગ જરૂરિયાતો કોઈ પણ રીતે પૂરી કરવી જોઈએ. પ્રકાશના જુદાં જુદાં ઉપકરણો કઈ કઈ રીતે ઉપયોગી થશે, કયા રંગના જૅલ-ફિલ્ટર્સ કઈ લાઇટ સાથે અસરકારક નીવડશે વગેરે નક્કી કરવા પ્રકાશનિયોજક પાસે સારો એવો કાર્યાનુભવ હોવો જોઈએ જેથી દિગ્દર્શકના અપેક્ષિત પરિણામો લાવી શકાય. મોટા ભાગના લાઇટિંગ ડિઝાઇનર તેમની કારકિર્દીની શરૂઆત લાઇટિંગ ટૅક્નિશિયન તરીકે શરૂ કરે છે. શરૂમાં નાનાં નાનાં અવેતન નાટ્યપ્રયોગોમાં પ્રકાશ-આયોજન કરતા રહી અનુભવ એકત્ર કરે છે.

(1) લાઇટના સાધનો :

લાઇટનું ઉપકરણ, તેની અંદરનો લૅમ્પ, તેમાં ગોઠવેલું રિફ્લેક્ટર(લૅમ્પની પાછળની બાજુએ પરાવર્તનકારી ચળકતી ગોળાકાર સપાટી), લાઇટમાં ગોઠવવામાં આવતા જુદા જુદા પ્રકારના કાચ-લેન્સ(જેમ કે, Fresnel, concave, convex, elliptical, ellipsoidal વગેરે), વીજળી પહોંચાડનારા કેબલ્સ, રંગમંચ પર ગોઠવેલા પ્રકાશને એકી સાથે ધારી ગતિએ ચાલુ બંધ કરવા માટેનાં ઉપકરણ(dimmers -

ડિમર્સ, લાઇટનાં જોડાણોને વિભાજિત કરવા કે આગળ વધારવા વચ્ચે ઉપયોગી થતાં 'extension boards', જે સ્થાનેથી સ્ટેજની તમામ લાઇટ નિયંત્રિત થાય છે તે 'lighting console', લાઇટ ટાંગવા માટે, લાઇટ જેના પર ટાંગવાની છે તે બૅટન લટકાવવા માટેનું સાધન 'rigging' વગેરે. આ ઉપરાંત રંગમંચ ઉપર લાઇટનું કામ કરતા કર્મચારીઓએ રંગમંચની ઉપરની બાજુએ બાંધેલી મજબૂત જાળીદાર છત પર ચડવું પડે છે જેને 'grid' કહે છે. પશ્ચિમના કેટલાંક વિશાળ નાટ્યગૃહોની 'grid' તો એટલી વિશાળ, ગંજાવર અને જટિલ હોય છે જેના પર સલામત રીતે પહોંચીને લાઇટ અંગેનું કામકાજ કરવા ઉપરના બે છેડાઓને જોડતા પુલ પણ હોય છે જેના પરથી કર્મચારીઓ વજનદાર લાઇટ્સ ઊંચકીને ગ્રીડના કોઈ પણ ખૂણે સલામત રીતે પહોંચી શકે છે.



લાઈટના વિવિધ એંગલ્સ

(2) પ્રકાશનો અનેકવિધ ઉપયોગ

I. Selective visibility : રંગમંચ પર ભજવાઈ રહેલું નાટક, નાટકનાં તમામ પાત્રો અને તેમની ક્રિયાઓ નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા તમામ પ્રેક્ષકો સ્પષ્ટપણે જોઈ શકે એ માટે. નાટકની ભજવણી વ્યર્થ છે જો પ્રેક્ષકો મંચ પરનાં પાત્રો સારી રીતે જોઈ જ ન શકે.

II. Revelation of form : રંગમંચ પર સંનિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, વેશભૂષા સાથેના નટો વગેરેનાં સ્વરૂપો, આકારો, રંગો તથા તેમના ત્રિપરિમાણી દેખાવને અસરકારક રીતે જોઈ શકાય તે માટે.

III. Focus : દિગ્દર્શક રંગમંચનો જે વિસ્તાર કે નાટકનાં જે પાત્ર તરફ ખાસ ધ્યાન આકર્ષિત કરવા માંગતો હોય તે જ પ્રેક્ષકોની નજરે ચડે અને તેમનું ધ્યાન બીજે ક્યાંય ભટકે નહીં માટે.

IV. Mood : દૃશ્યનું ભાવાત્મક વાતાવરણ(મૂડ) સર્જવા માટે. જેમ કે તીવ્ર રતાશ પડતા રંગના પ્રકાશની અસર, હલકા જાંબુડિયા રંગના પ્રકાશ કરતાં જુદી હોય છે.

V. Location and time of day : નાટકમાં બદલાતા સમય અને સ્થળને દર્શાવવા પણ પ્રકાશનો ઉપયોગ થાય છે. વાદળી રંગનો પ્રકાશ રાતનો સમય સૂચવે છે જ્યારે નારંગી અને લાલ રંગનો પ્રકાશ વહેલી સવાર યા સૂર્યાસ્તનો સમય સૂચવે છે.

VI. Projection/stage elements : નાટકના કોઈક સંનિવેશ ઘટકોને દેખાડવા માટે પણ પ્રકાશનો ઉપયોગ થાય છે. જેમકે જુદી જુદી ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ, ચીતરેલાં વૃક્ષ કે ફૂલછોડના વુડન કટઆઉટ, પાછળ લટકાવેલી વિશાળ કદની ચીતરેલી સિનેરી વગેરે.

VII. Plot(script) : દૃશ્યનો આરંભ અને અંત સૂચવવા પણ રંગમંચ પરના પ્રકાશને ચાલુ બંધ કરવામાં આવે છે.

VIII. Composition : ક્યારેક અમુક પાત્રોની ખાસ ચિત્રાત્મક ગોઠવણીને ઉઠાવ આપવા માટે વિશેષ લાઇટનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

IX. Special Effect : ક્યારેક વીજળી, વરસાદ, વાવાઝોડું, તોફાન વગેરે દર્શાવવા માટે લાઇટની વિવિધ ઈફેક્ટસ વાપરવામાં આવે છે. પરીકથામાં, સ્વપ્નદૃશ્યમાં કાલ્પનિક કથામાં વગેરેમાં જરૂર પ્રમાણે ફૉગ મશીનનો પ્રયોગ થાય છે જેમાં મંચ પર ધુમ્મસ જેવું વાતાવરણ સર્જાય છે. પૉપ કે રૉક સંગીત અને નૃત્યના કાર્યક્રમોમાં ઉત્તેજના જન્માવવા લેઝર લાઇટના પ્રયોગો પણ આજકાલ સામાન્ય બની ગયા છે.

(3) પ્રકાશનિયોજનની વિશેષતાઓ :

I. Intensity : પ્રકાશની વધતી-ઓછી તીવ્રતા. આ તીવ્રતા 'lux', 'lumens' અને 'foot-candles'માં માપવામાં આવે છે. પ્રકાશની તીવ્રતા અનેક પરિબળો પર આધાર રાખે છે. લાઇટમાં ગોઠવેલો લૅમ્પ, લાઇટના ઉપકરણની ડિઝાઇન, પ્રકાશના શેરડાની વચ્ચે આવતા અવરોધો, જેવા કે રંગીન જિલેટિન પેપરો, વિવિધ પ્રકારના યાંત્રિક ફિલ્ટરો, લાઇટ અને પ્રકાશિત કરવામાં આવનાર વિસ્તાર વચ્ચેનું અંતર, લાઇટનો ઍંગલ, જે નટો કે સંનિવેશને પ્રકાશિત કરવાના હોય તેમના રંગો અને મટિરિયલની ગુણવત્તા, અને મંચ પર પ્રકાશિત અન્ય વિસ્તારો સાથેનો તેનો અસમાન ભેદ(contrast).

II. Colour : પ્રકાશના રંગોનું ઉષ્ણતામાન 'Kelvin'માં મપાય છે. પ્રકાશનો રંગ મુખ્યત્વે લૅમ્પના રંગથી નિર્ધારિત થાય છે. પીળો લૅમ્પ પીળો પ્રકાશ આપે છે, સફેદ લૅમ્પ સફેદ પ્રકાશ આપે છે. પ્રકાશના માર્ગમાં કલર જિલેટિન રાખવાથી પ્રકાશનો રંગ બદલી શકાય છે. પ્રકાશની તીવ્રતા વધવાથી પણ રંગ બદલાય છે અને રંગમંચ પર રહેલા જે કોઈ રંગો અને મટિરિયલ પર પ્રકાશ ફેંકાય તેના આધારે પણ પ્રકાશના રંગમાં ફેર પડે છે. ટંગ્સ્ટન લૅમ્પમાંથી નીકળતા પ્રકાશ વચ્ચે જેલ ફિલ્ટર્સ રાખવાથી નિયંત્રિત કરી શકાય છે. ટંગ્સ્ટન લૅમ્પની તીવ્રતામાં વધઘટ કરવાથી પ્રકાશનો રંગ પ્રભાવિત થઈ શકે છે. વાદળી જિલેટિનથી વાદળી પ્રકાશ પડે છે અને નારંગી જેલથી નારંગી રંગનો પ્રકાશ પડે છે. વિવિધ રંગોના જિલેટિનની મેળવણીથી પણ તમને જોઈતા રંગો મળી શકે છે.

પ્રકાશ-આયોજનની વિવિધ અસરો

III. Direction : પ્રકાશની દિશા લૅમ્પમાંથી નીકળતા પ્રકાશનો આકાર, ગુણવત્તા અને પ્રકાશનો એકસરખો પથરાવ(evenness) સૂચવે છે. Direction refers to the shape, quality and evenness of a lamp's output. The pattern of light પ્રકાશના ઉપકરણમાંથી નીકળતા પ્રકાશની ભાત ત્રણ પરિબળો પર આધાર રાખે છે : લૅમ્પની ખાસિયતો, તેમાં ગોઠવેલું રિફ્લેક્ટર(પ્રકાશ પરાવર્તક) અને કઈ રીતે ખાસ પ્રકારના કાચ(special lens) ને લૅમ્પમાં બંધ બેસાડ્યો છે તે. વધુમાં લૅમ્પને ફૉકસ કરવાની ટૅક્નિક, (એટલે કે તેના પ્રકાશને સ્ટેજ પર કેટલો કેન્દ્રિત કરી શકાય છે અને કેટલો ફેલાવી શકાય છે, કેટલો તીવ્ર(hard or sharp) કરી શકાય, કેટલો નરમ(soft) કરી શકાય તે અંગેની ટૅક્નિક.) લાઇટમાં બંધ બેસાડેલા જુદા જુદા લૅમ્પને કારણે પ્રકાશને વધતો ઓછો નિયંત્રિત કરી શકાય છે, પ્રકાશિત વિસ્તારમાં પણ વધઘટ કરી શકાય છે.

IV. Focus, position and hanging : લાઇટ બૅટન એટલે આખાય વિસ્તારને આવરી લેતા મંચની ઉપરની બાજુએ લટકાવેલો આડો(horizontal) પાઇપ. આ બૅટન પર લાઇટ ટાંગવામાં આવે છે અને મંચ પર પડતા તેના પ્રકાશની દિશા તેમજ લાઇટનાં ઉપકરણનો ખૂણો(ઍંગલ) ચાહો એ રીતે બદલી શકાય છે. લાઇટને મંચ પર અમુક દિશા અને અમુક બિંદુ પર કેન્દ્રિત કર્યા બાદ તેને ફૉકસ-ડિફૉકસ કરી શકાય છે. જે નટ પર લાઇટ કેન્દ્રિત કરી હોય તેને 'ફૉકસ એરિયા' કહે છે. મંચ ઉપર લટકાવેલી લાઇટ બૅટનને આધારે બાંધેલી હોય એવી જ રીતે રંગમંચની સામે નાટ્યગૃહમાં આગળની બાજુએ ઉપરના બે ખૂણે પણ લાઇટ ગોઠવેલી હોય શકે જેને 'Fornt of House'(FOH) લાઇટ કહે છે. નટની ઉપરથી આવતો પ્રકાશ અને નટની સામેથી આવતો પ્રકાશ તેને જુદી જુદી રીતે પ્રકાશિત કરે છે.

9.3 વેશભૂષા ડિઝાઇન (Costume Design)

વેશભૂષા ડિઝાઇન. એટલે નાટકનાં પાત્રોને તેમના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ ઉઠાવ આપે તેવા ખાસ ડિઝાઇન, રંગ અને પોત(texture) ધરાવતાં વસ્ત્રો તૈયાર કરીને આપવાં. વેશભૂષાનો પ્રકાર, શૈલી, રંગરૂપ વગેરે તૈયાર કરતાં પહેલાં એ પાત્રોનો દેશ, સમયગાળો, પ્રદેશ, વર્ગ, જાતિ, પરંપરા, સંસ્કૃતિ વગેરેને ધ્યાનમાં લેવા પડે. એક ખાસ પ્રકારના નાટકની વેશભૂષા નિર્ધારિત કરતા પહેલાં દિગ્દર્શકની ભજવણીની શૈલી, નાટકનો સંનિવેશ, અન્ય સાજસજાવટ તથા નાટકમાં વપરાતી વિભિન્ન ચીજવસ્તુઓનાં રંગરૂપ સાથેનો સુમેળ પણ

એટલો જ અગત્યનો છે. ખાસ પ્રકારની વેશભૂષા પાત્રને તેનો અનેરો દેખાવ, વ્યક્તિત્વ, પદ, મોભો, કક્ષા સૂચવે છે અને તેનાથી પ્રેક્ષકોમાં તેને માટે એક ખાસ ભાવ કે લાગણી ઉદભવે છે. વેશભૂષાથી ઊભી થતી ઓળખ પ્રેક્ષકને પાત્ર સાથે મનથી જોડી આપે છે. વેશભૂષાને કારણે તેની પાછળ રહેલો પરિચિત નટ પ્રેક્ષકો ભૂલી જાય છે અને તેની સામે કોઈ સાવ નવા અજાણ્યા પાત્રનો આભાસ સર્જાય છે. એવી જ રીતે કોઈ પાત્રને અનુરૂપ વેશભૂષા ધારણ કરવાથી નટમાં પણ રૂપાંતર થાય છે અને નટને 'પરકાયા પ્રવેશ' કરવામાં બહુ મોટી મદદ મળી જાય છે.

રંગમંચ પર મુખ્યત્વે ચાર પ્રકારની વેશભૂષા તૈયાર કરવામાં આવે છે : ઐતિહાસિક(historical), કાલ્પનિક(fantastical), નૃત્ય-સંગીત નાટિકા(dance drama or musical) અને આધુનિક(modern or realistic).

વેશભૂષા ડિઝાઇનની પ્રક્રિયામાં અનેક બાબતોનો સમાવેશ થાય છે. અલબત્ત, નાટકની ભજવણીનો પ્રકાર(કૉમેડી કે ટ્રૅજેડી) અને ભજવણીની શૈલી(વાસ્તવિક, કાલ્પનિક, લોકનાટ્ય પ્રમાણેની વગેરે) પ્રમાણે તેમાં અવશ્ય ભેદ પડે છે. એકંદરે વેશભૂષા ડિઝાઇન કરવાની મુખ્ય પદ્ધતિ એક જ રહે છે.

(A) વેશભૂષા ડિઝાઇનરની લાયકાત :

* નાટ્યકલાનો અનુભવ, નાટકનાં તમામ પાસાંઓનો પરિચય, સૌંદર્યશાસ્ત્ર અંગેની સજાગતા, સમજ અને સંવેદનશીલતા, જુદાં જુદાં અનોખાં પાત્રાલેખનો વિશેની સમજ, ડિઝાઇનને સમગ્રતામાં જોઈ શકવાની આવડત, નાટક જેવી સંઘકલામાં પરસ્પરના સહયોગથી કામ કરી શકવાના ગુણો.

* દરજીકામનો અનુભવ. કઈ પ્રકારનાં કટિંગ અને કઈ પ્રકારની સિલાઈથી વસ્ત્રનું કેવું રૂપ કે શૈલી વિકસે તે સમજવાની આવડત.

* જુદી જુદી ગુણવત્તા ધરાવતા કાપડ(qualities of different textiles) વિશેનું જ્ઞાન અને અનુભવ.

* કાપડના જુદા જુદા પોત(texture) અને રંગોને પારખી શકવાની ક્ષમતા. આ ભેદ ક્યારેક એટલા બધા સૂક્ષ્મ હોય(19-20 જેવા)કે સામાન્ય માણસ તો એ ફેરને પારખી જ ન શકે.

* વસ્ત્રો પરની જુદી જુદી આકૃતિઓ, ભાતો, ડિઝાઇન, રંગો વગેરેની માનવમન પર પડતી વિભિન્ન અસરોનું મનોવૈજ્ઞાનિક જ્ઞાન.

* નાટકનાં પાત્રોને એકબીજાથી જુદાં સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વો તરીકે પારખી શકવાનું કૌશલ્ય.

* વિભિન્ન રંગો અને આકારોને નાટકની સમગ્ર ડિઝાઇન સંદર્ભે કલ્પી કે જોઈ શકવાની આવડત.

* પોતાને જે પ્રકારની ડિઝાઇન જોઈએ છે તે દરજીને સ્પષ્ટતાથી સમજાવી શકવાની આવડત. તેમાં ચિત્રો, તસવીરો દર્શાવીને, વિગતો સાથેનાં રેખાચિત્રો દોરી આપીને, ક્યારેક જરૂર પડે તો કાપડનાં કટિંગ વખતે પણ માર્ગદર્શન આપીને પોતાની કલ્પનાને અમલમાં મૂકી શકવાની આવડત.

* ડિઝાઇનરમાં એ સમજ અને અનુભવ હોવા જોઈએ કે કઈ પ્રકારનાં પાત્રને કઈ પ્રકારની વેશભૂષા, કઈ પ્રકારનું મટિરિયલ, કઈ પ્રકારનું પોત અને રંગો બંધબેસતાં થશે. જેમ કે દરેક વસ્ત્રની ગુણવત્તા, તેનો પ્રકાર, તેનું પોત(-texture), વસ્ત્રની ચમક, તેનાં પરની ભાત(pattern), ડિઝાઇન, તેનો રંગ, તેના પરના વિવિધ રંગોનો સંયોજિત ઉઠાવ વગેરેની માનવમન પર જુદી જુદી અસરો પડે છે. રંગો અને આકારો જોવાથી માનવમનમાં જુદા જુદા ભાવો જન્મે છે. કેટલીક પ્રકારની ડિઝાઇન કે ભાવ ઉત્તેજક(exciting and provocative) લાગે છે તો કેટલાકમાં મન શાંતિ અને રાહત(soothing) અનુભવે છે. કેટલાકમાં સત્તા અને પદ(status and power) દેખાય છે તો કેટલાકમાં લોભ-લાલચ(greed and temptation) અનુભવાય છે, તો વળી કેટલાકમાં ત્યાગ અને સમર્પણ(sacrifice and dedication)નો ભાવ જાગે છે. આમ જુદી જુદી ડિઝાઇન અને રંગો પ્રતીકાત્મક અસર જન્માવે છે.

(B) વેશભૂષા ડિઝાઇનની પ્રક્રિયા :

(1) Analysis (વિશ્લેષણ) : ડિઝાઇનરનું સર્વપ્રથમ કામ હાથમાં લીધેલાં નાટકને બેચાર વાર ધ્યાનથી વાંચી જઈ તેને ઊંડાણથી વિશ્લેષણ કરવાનું અને સમજવાનું છે. તેને સમજ પડવી જોઈએ કે આ નાટક ઐતિહાસિક છે, આ નાટકમાં ગીતસંગીત અને તેની સ્વરરચનાઓ છે, તેમાં નૃત્યો છે, અથવા તેમાં નટોએ પગના ઠેકા આપવા સાથે સંવાદો બોલવાના કે ગીતો ગાવાનાં છે, નાટક કાલ્પનિક કથા પરનું છે, તેનાં પાત્રો પણ વાસ્તવિક નહીં, કાલ્પનિક છે વગેરે.

(2) Budget (નાણાકીય જોગવાઈ) : સૌપહેલાં ડિઝાઇનરે નાટકના નિર્માતા-દિગ્દર્શકને મળીને વેશભૂષા માટે ફાળવવામાં આવેલી નાણાકીય જોગવાઈ જાણી લેવી જોઈએ. એ જાણ્યા વગર જો ડિઝાઇનર પોતાનું કામકાજ ચાલુ કરી દે અને પાછળથી જ્યારે તેને આર્થિક મર્યાદાની જાણ થાય ત્યારે બધી મહેનત માથે પડેલી લાગે. એટલે અત્યંત જરૂરી છે કે નાટક વાંચીને સમજી લીધા બાદ ડિઝાઇનર સૌથી પહેલાં વસ્ત્રો પાછળનાં બજેટ વિશેની માહિતી મેળવી લે.

(3) Design Collaboration (ડિઝાઇનનું કામ સામૂહિક) : ડિઝાઇનની પ્રક્રિયામાં સૌથી અગત્યનો તબક્કો દિગ્દર્શક સાથે અને ત્યાર પછીથી બીજા વિભાગોના ડિઝાઇનરો સાથે બેઠકો યોજી બધાની જરૂરિયાતો અને વિચારો જાણવાનો છે. નાટકમાં લેવાતી એક પણ ડિઝાઇન એકલી અને સ્વતંત્ર નથી. દરેક ડિઝાઇન એકબીજા જોડે નિકટનો સંબંધ ધરાવે છે. એટલે સંનિવેશ, પ્રકાશ, સેટની સજાવટ, ઉપયોગમાં લેવાતી ચીજવસ્તુઓ, પાત્રો દ્વારા સંનિવેશનો ઉપયોગ, મંચ પરની તેમની ક્રિયાઓ(movements) વગેરે જાણી લીધા બાદ બધા વચ્ચે એક સમાન સ્તર પરની સમજણ વિકસવી જોઈએ જેથી તેઓ નિશ્ચિંત બનીને નાટ્યનિર્માણમાં પોતાનું ઉત્કૃષ્ટ યોગદાન આપી શકે.

(4) Costume Research (સંશોધન) : નાટક જો વાસ્તવિક ન હોય, આધુનિક ન હોય, ઐતિહાસિક કે કાલ્પનિક હોય તો અધિકૃત ડિઝાઇન માટે તેમજ કશુંક નવું વિચારવા-સમજવા માટે ડિઝાઇનરે ઘણુંબધું સંશોધન કરવું પડે. તે માટે તેણે નિશ્ચિત ઐતિહાસિક કાળનાં પુસ્તકો, ચિત્રો, તસવીરો, ફિલ્મો વગેરે જોવું પડે અને તેની સાથેના અનેક સંદર્ભો ચકાસવા પડે. હવે તો ઇન્ટરનેટને કારણે વિશ્વભરમાંથી ઘણું બધું જોવા-જાણવા મળી શકે છે; પરંતુ ડિઝાઇનના ગ્રંથોમાંથી તસવીરો પસંદ કરી લેવાથી ડિઝાઇન નથી બની જતી. દિગ્દર્શકની શૈલી, વિચારો, પાત્રાલેખનો, તેને ભજવનાર નટો, પ્રેક્ષકવર્ગ વગેરેને

ધ્યાનમાં લઈને ડિઝાઇનરે સ્વતંત્રપણે નિર્ણયો લઈને તેમાં ઘણા ફેરફારો પણ કરવા પડે છે તેમજ પોતાની મૌલિકતા પણ ઉમેરવી પડે છે.

(5) Sketching and Color Layout(રેખાચિત્રો અને રંગોનો 'લેઆઉટ'): વેશભૂષા અંગેની સારી એવી માહિતી એકત્ર કરી લીધા બાદ ડિઝાઇનરે દિગ્દર્શક તેમજ અન્ય ડિઝાઇનરોને સમજ પડે તે રીતે પ્રાથમિક ધોરણે વેશભૂષાના કેટલાંક સ્કેચિઝ(રેખાચિત્રો) તૈયાર કરવા પડે છે. નટોને પહેરાવેલી વેશભૂષા કેવી દેખાશે, તેનાથી નટોનાં વ્યક્તિત્વ કેવાં બહાર આવશે તેનો કંઈક અંદાજ આ સ્કેચિઝ પરથી મળી રહે છે. બીજા તબક્કામાં ડિઝાઇનરે દરેક વેશભૂષામાં સામેલ વિવિધ રંગોનો લે-આઉટ પણ તૈયાર કરવો પડે છે. ડિઝાઇનરને ખબર હોવી જોઈએ કે કયા કયા દૃશ્યોમાં કયા પાત્રો મંચ ઉપર એક સાથે ઉપસ્થિત થાય છે. કયા દૃશ્યોમાં અનેક પાત્રો એક સાથે મંચ ઉપર હોય છે. એવી પરિસ્થિતિમાં પ્રેક્ષકોની નજર સમક્ષ જોવા મળતા જુદા જુદા રંગો અને આકારો વચ્ચે સુમેળ જોવા મળતા જુદા જુદા રંગો અને આકારો વચ્ચે સુમેળ-સંવાદિતા થવા જોઈએ.

(6) Final Samples(આખરી નમૂનાઓ) : સંનિવેશમાં જે રીતે લાકડાનું મૉડલ બનાવવામાં આવે છે તેવી રીતે વેશભૂષા કેવી દેખાશે તે સમજવા માટે પ્રાથમિક ધોરણે તૈયાર થયેલી ડિઝાઇનની વેશભૂષા 'પ્લાસ્ટર ઑફ પૅરિસ'ની બનાવેલી મૂર્તિઓને પહેરાવીને દિગ્દર્શકને બતાવવામાં આવે છે. દિગ્દર્શક તેમાં નાનામોટા ફેરફારો સૂચવીને એક વાર તેને મંજૂર કરે ત્યાર પછી તેને કાયમી રૂપ આપવામાં આવે છે. વેશભૂષા હંમેશાં જે તે નટના કદમાપ પ્રમાણે જ બનાવવામાં આવે છે. તેમને એકથી વધુ વાર ટ્રાયલ માટે પણ બોલાવવામાં આવે છે. વેશભૂષા પહેર્યા બાદ તેની સાથેની નટની અનુકૂળતા જોવી ખૂબ જ અગત્યની છે. કપડાં વધુ પડતાં ચુસ્ત હોય અથવા વધુ પડતાં ઢીલાં હોય તો નટ હાલવાચાલવામાં ભારે અગવડ અનુભવે છે અને પરિણામે પોતાનાં પાત્રમાં તે એકાગ્રતા જાળવી શકતો નથી. એટલે વેશભૂષા પહેરાવ્યા બાદ નટે પોતાના હાથપગ આમતેમ હલાવીને, વસ્ત્રોની અનુકૂળતા બધી જ રીતે ચકાસી લેવી જોઈએ.

(C) વેશભૂષા બનાવટની પ્રક્રિયા :

* એક વાર વસ્ત્રોનો પ્રકાર, ડિઝાઇન, રંગો વગેરે નક્કી થઈ ગયા બાદ એ વિચારવું પડે કે આ વસ્ત્રો કેવી રીતે મેળવવાં. તે માટે નીચેના ચાર વિકલ્પો છે :

* ડિઝાઇન કરેલી વેશભૂષા સાવ નવેસરથી બનાવવી.

* નાટકમંડળી પાસે વિવિધ વેશભૂષાઓનો સંગ્રહ(stock) હોય તો તેમાંથી કેટલાંક વસ્ત્રો પસંદ કરી તેમાં નટના કદમાપ અનુસાર અથવા નિશ્ચિત ડિઝાઇન અનુસાર ફેરફાર(alter) કરી લેવા.

* વિવિધ પ્રકારની તૈયાર વેશભૂષાઓ રાખતી દુકાનમાંથી જોઈતી વેશભૂષાઓ ભાડેથી મેળવી લેવી.

* અમુક પ્રકારની ડિઝાઇનનાં વસ્ત્રો જો બજારમાં ઉપલબ્ધ હોય તો તે ખરીદી લેવાં.

* બીજી પરિચિત નાટકમંડળીઓમાંથી કોઈ પાસે એવી વેશભૂષાનો સંગ્રહ હોય અને વિનંતી કરવાથી મિત્રભાવે કે ભાડેથી મળી શકે તેમ હોય તો એ રીતે વસ્ત્રો મેળવવાં.

(D) ડ્રેસરિહર્સલ વખતની કાળજી

* નાટકનું ડ્રેસરિહર્સલ શરૂ થાય તે પહેલાં જ પ્રત્યેક પાત્રની વેશભૂષા બધી જ રીતે તૈયાર જોઈએ. પ્રત્યેક નટે તે પહેરીને એકથી વધુવાર તેની ચકાસણી કરી લીધી હોવી જોઈએ.

* ડ્રેસરિહર્સલમાં વેશભૂષા ડિઝાઇનર સૌપહેલી વાર તમામ કલાકારોને એકી સાથે તેણે કલ્પેલી અને તૈયાર કરેલી વેશભૂષામાં જુએ છે. ડિઝાઇનરે ડ્રેસરિહર્સલ જોવા દરમિયાન ક્યાંય કોઈ ભૂલ રહી ગઈ હોય, ક્યાંય કશું બદલવા જેવું કે ઉમેરવા જેવું લાગે તો તેની નોંધ કરી લેવી જોઈએ.

* આ ગાળા દરમિયાન તેણે સતત દિગ્દર્શકના સંપર્કમાં રહેવું જોઈએ. કારણકે દિગ્દર્શક પણ પહેલી વાર તેનાં પાત્રોને વેશભૂષા સાથે જુએ છે. એટલે તેના સૂચનો કે અભિપ્રાયો પણ ડિઝાઇનરે ધ્યાનમાં લેવાં જોઈએ.

* નાટકની સમગ્ર ડિઝાઇન સાથે વેશભૂષા કેટલી સુસંગત-અસંગત છે તે પણ પારખી લેવું જોઈએ.

* વેશભૂષા-મદદનીશે ડ્રેસરિહર્સલના બે કલાક પહેલાં તમામ વેશભૂષાઓને ઇસ્ત્રી કરાવીને, પ્રત્યેક પર તેનાં પાત્રનાં નામની ચિઠ્ઠી ચોંટાડીને, સ્ટેન્ડ કે દોરી પર હગરથી લટકાવી દેવા જોઈએ અને તે અંગેની સૂચના તમામ નટોને સમયસર પહોંચાડી દેવી જોઈએ.

* રિહર્સલ પત્યા બાદ દરેક નટે મદદનીશની સૂચના પ્રમાણે યા તો વસ્ત્રો ફરી એક વાર સ્ટેન્ડ પર લટકાવી દેવા જોઈએ, યા તો ગડી કરીને પરત સોંપવા જોઈએ. યાદ રહે કે વસ્ત્રો પરત સોંપતી વખતે પાત્રનાં નામની ચિઠ્ઠી ફરીથી

ચોંટાડી દેવામાં આવે જેથી કરીને પાત્રોની વેશભૂષાઓ એકબીજા સાથે ભેગી ન થઈ જાય. વસ્ત્રોના મદદનીશની સૂચનાઓનું પાલન કરવું અને તેનાં કાર્યમાં પૂરતો સહકાર કરવો તે નાનામોટા તમામ નટોની ફરજ બની જાય છે.

* વસ્ત્રો સાથે ઉપયોગમાં આવતા નાનામોટા અલંકારો કે વેશભૂષા જોડે સાજસજાવટની નાની નાની ચીજો શક્ય હોય તો નાની કોથળીઓમાં મૂકી જે તે નટોને જ સોંપી દેવી જેથી મદદનીશોનું કામ આસાન થઈ જાય. ત્યારબાદ આ કોથળી સાચવી રાખવાની જવાબદારી એ નટોની જ રહે.

* ડ્રેસરિહર્સલ શરૂ કરતાં પહેલાં વેશભૂષા ડિઝાઇનર દરેક નટે પહેરેલ વસ્ત્રો એક વાર ધ્યાનથી ચકાસી લે કે તેમણે ડિઝાનઇનરના ધાર્યા પ્રમાણે જ તેમનાં વસ્ત્રો પહેર્યા છે કે કેમ.

* પરત આવેલાં વસ્ત્રોમાંથી ક્યાંય કશું ફાટી ગયું હોય, ઊકલી ગયું હોય તો તેને સમયસર સરખું કરાવી લેવાની જવાબદારી મદદનીશોની છે.

9.4 રંગભૂષા (Makeup)

અંગ્રેજી શબ્દ 'Makeup' આપણા વપરાશમાં એટલો બધો રૂઢ થઈ ચૂક્યો છે કે કોઈને કહીએ કે 'મેકઅપ' એટલે ગુજરાતીમાં 'રંગભૂષા' તો તેને નવું ને અજાણ્યું લાગશે !

મેકઅપનો ઇતિહાસ બહુ જૂનો નથી. પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન રંગભૂમિ પર નટો મેકઅપ નહોતા કરતા. કારણ કે તેઓ કૉમેડી અને ટ્રૅજેડી નાટકો માટેનાં તેમજ જુદા જુદા પાત્રની વય, લિંગ અને ઓળખ ધરાવતાં ખાસ પ્રકારનાં મહોરાં પહેરતા. યુરોપમાં મધ્યયુગ દરમિયાન નટો પોતાની ઓળખ બદલવા જુદી જુદી રીતે તેમના ચહેરાઓ રંગતા. નવજાગૃતિકાળ(રેનેસાં) આવતા સુધીમાં નટો ખૂબ કલ્પનાશીલ બની ગયા અને પાત્રાનુરૂપ ચહેરો બદલવા ચહેરા પર લોટ(flour) લગાવવા માંડ્યા. ચહેરા પર નકલી દાઢીમૂછ લગાવવા તેઓ ઘેંટાની ઊનનો ઉપયોગ કરતા.

પ્રકાશઆયોજનમાં સુધારાઓ અને પ્રગતિ થતાં ચહેરાને રંગવાની પદ્ધતિમાં આમૂલ ફેરફારો આવવા લાગ્યા. શરૂ શરૂમાં મીણબત્તી અને તેલના દીવાઓથી પ્રકાશઆયોજન થતું. આ દીવાઓનો પ્રકાશ ખૂબ ઝાંખો હોવાથી નટોના ચહેરાઓને અવાસ્તવિક ઢબે, અર્થાત્ વધારે પડતા રંગવા પડતા જેથી પ્રેક્ષકો દૂર બેઠા પણ તેમને બરાબર જોઈને ઓળખી શકે. એક વાર રંગમંચ પર ગૅસના દીવા, ચૂના(લાઇમ)થી ચાલતા દીવા અને છેલ્લે વીજળીથી ચાલતા દીવા આવ્યા ત્યાર બાદ મેકઅપની કલા પર સૌને ધરમૂળથી પુનઃવિચાર કરવાની

ફરજ પડી. ત્યાર પછી મેકઅપની સાધનસામગ્રી તથા મેકઅપ કરવાના કલાકસબમાં પણ ઘણા ફેરફાર આવ્યા.

(1) Highlight and Shadow

મેકઅપની પ્રાથમિક જરૂરિયાત હતી ચહેરા પરના કેટલાક ભાગોને ઉઠાવ(highlight) આપવો અને કેટલાક ભાગોને ઘેરા(shadow) કરીને દ્બાવી દેવા જેથી નટના ચહેરાનો નાકનકશો પાત્રાનુરૂપ બદલાઈ ગયેલો લાગે. જેમ કે ગાલ પરના હાડકાંને સહેજ ઉપસાવવા(highlighting) અને જરૂર જણાય તો ઘેરો રંગ લગાડીને તેને બેસાડી દેવાં(shadowing). નટના ગાલ બેસી ગયેલા દેખાડવા હોય, હડપચી બહાર આવતી દેખાડવી હોય, કપાળમાં કરચલી જોઈતી હોય, જડબાં મોટાં જોઈતાં હોય, નાક તીણું કે ચપટું દેખાડવું હોય, ગરદન જાડી કે પાતળી જોઈતી હોય, આંખ ઊંડી કે મોટી જરૂરી હોય તો આ જ રીતે મેકઅપના રંગોથી ચહેરાના એ ભાગોને ઉઠાવ આપીને કે દ્બાવી દઈને નટના ચહેરાને જોઈતી ઓળખ આપી શકાય.

(2) મેકઅપ મટિરિયલ

બૅઝ અથવા ફાઉન્ડેશન (પાયાનો રંગ) નામે ઓળખાતી મેકઅપ-સામગ્રી ચામડીના રંગને મળતી આવતી હોય છે જે લગાવવાથી સૌપહેલાં ચામડીનો રંગ એકસરખો(even colour and surface) થઈ જાય છે. ત્યાર બાદ તેનાથી બે માત્રા ઘેરા રંગના બૅઝથી ચહેરા પર ઉઠાવ(highlight) એ ઘેરી છાયા(-shadow) આપી શકાય છે. નાકની દાંડી પર, ચહેરા પરના ગાલના હાડકાં પર, બંને આંખો તેમજ ભ્રમરોની નીચે આ શેડ લગાડવામાં આવે છે. આછાઘેરા બે શેડ ધરાવતા રંગોથી ચહેરા પર ઊંડાણ અને ઉઠાવ બંને લાવી શકાય છે. આમ જુઓ તો મેકઅપ એક પ્રકારની ચિત્રકલા જ છે. ચિત્રકલામાં જેમ રેખાચિત્ર દોરી ચહેરાને ત્રિપરિમાણી દર્શાવવા તેમજ કેટલાક ખાસ પ્રકારના ભાવો ઉપસાવવા આછાઘેરા રંગો વડે 'શેડિંગ' કરીએ છીએ એવી જ રીતે મેકઅપ આર્ટિસ્ટ નટના ચહેરા પર તેની વય, મનોભાવો, ચરિત્ર, પ્રકૃતિ વગેરે અંકિત કરવા તેની કાબેલિયત પ્રમાણે રંગકામ કરે છે.

(3) ચામડી(skin)

ચામડી મુખ્યત્વે ચાર પ્રકારની હોય છે : brown, fair, pink or olive. ચામડીના આ પ્રકારને અનુરૂપ મેકઅપ મટિરિયલ વાપરવામાં આવે છે. નટના ચહેરાની ચામડી જો રંગે રૂપે એકસરખી હોય તો મેકઅપ-સામગ્રી એવા

ચહેરા પર એકસરખી રીતે આસાનીથી ફેલાઈને રહી શકે છે. મેકઅપ કરતા પહેલાં એ ચકાસી લેવું પડે છે કે નટની ચામડી સૂકી છે કે તૈલી છે. કારણ કે અન્યથા ચહેરો મેકઅપ-મટિરિયલને સમાન રીતે શોષી નહીં શકવાથી મેકઅપ એકસરખો લાગતો નથી અને ચહેરા પર ધબ્બા દેખાઈ આવે છે.

(4) આંખને અસરકારક બનાવતી રેખા(Eye liner)

આંખોને ઉઠાવ આપવા liquid eyeliner, cake eyeliner અથવા eye-brow pencilનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. નાનીમોટી આંખને સપ્રમાણ દેખાડવા માટે જુદા જુદા શેડિંગનો ઉપયોગ થાય છે.

(5) પાઉડરનો ઉપયોગ(Powder)

ચહેરા પર પરસેવાથી દેખાતા ચળકાટને ઢાંકવા માટે તેમજ મેકઅપની ચમકને ઓછી કરવા માટે મેકઅપ બાદ પાઉડરનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. ચહેરા પર જો પૂરતો પાઉડર છાંટ્યો નહીં હોય તો મેકઅપમાં રહેલું તેલ થોડી જ વારમાં બહાર આવી જશે. પાઉડર લગાવવાથી વધારાનો મેકઅપ શોષાઈ જશે અને ચહેરા પરની સપાટી એકસરખો ‘ટૉન’ ધરાવતી થઈ જશે.

(6) હોઠ(lips)

નટ માટે આંખો અને હોઠ ખૂબ મહત્ત્વના અવયવો છે. નાટકને જોવા-સમજવા માટે પ્રેક્ષકોની આંખો અને કાન નટના ચહેરા તરફ મંડાયેલા હોય છે. નટના હોઠને પ્રમાણસરના બતાવવા માટે તેમજ ચહેરાના ટૉન સાથે મેળ ખાય તેવી ગુલાબી ઝાંય નટના હોઠ પર હોવી જોઈએ.

(7) કૃત્રિમ દાઢીમૂછ

હવે જાત જાતના ઘાટની કૃત્રિમ દાઢીમૂછ અને વાળની જુદા જુદા પ્રકારના રંગો અને ઘાટ ધરાવતી ‘વીગ’ ઉપલબ્ધ છે. નટને દાઢીમૂછ લગાવવાની એક રીત એવી છે જેમાં ચામડી સાથે ભળી જાય તેવી પાતળી નેટ પર દાઢી અથવા મૂછના આકાર પ્રમાણે વાળ ચોંટાડેલા હોય છે. આખીય નેટ હેઠળ ‘સ્પિરિટ ગમ’(ખાસ પ્રકારનો ગુંદર) લગાવીને સીધેસીધી દાઢી કે મૂછ નટના ચહેરા સાથે ચીપકાવી શકાય છે. બીજી રીત છૂટા ‘crap hair’ની રીત છે. દાઢી કે મૂછના વાળને ‘crap hair’ કહેવામાં આવે છે. માનવના વાળ જેવા જ લાગતા ક્રેપમાં આખીય દાઢી અથવા મૂછ છૂટા છૂટા વાળના લચ્છા લઈને ‘સ્પિરિટ ગમ’થી નટના ચહેરા પર તબક્કાવાર કુશળતાથી ચોંટાડવામાં આવે છે. આ રીતમાં

નજીકથી જોવાથી પણ ખબર નથી પડતી કે દાઢી નકલી છે. પહેલી રીતમાં ઘણી વાર ખૂણાઓમાં નેટ દેખાઈ આવે છે. એવી જ રીતે ક્યારેક પરસેવાથી નેટ ઊખડી જાય તો ચાલુ નાટકે દાઢી નીકળી જવાનો પણ ભય રહે છે. જ્યારે 'crap hair'ની પદ્ધતિમાં દાઢી મૂછ સલામત રહે છે. જોકે હવે તો નેટમાં લગાડેલાં દાઢીમૂછ પણ એટલાં જ સલામત આવી ગયાં છે.

(8) મેકઅપ અને લાઇટિંગ

મેકઅપ અને લાઇટિંગનો સીધો સંબંધ છે. જો નાટકમાં યોગ્ય રીતે પ્રકાશઆયોજન કરવામાં આવ્યું ન હોય તો ગમે તેટલો કુશળ મેકઅપ પણ રંગમંચ ઉપર ઉઠાવ આપી શકતો નથી. અને એટલે જ મેકઅપ આર્ટિસ્ટ અને લાઇટિંગ ઇન-ચાર્જ વચ્ચે અગાઉથી ચર્ચાવિમર્શ અને ટ્રાયલ થવાં ખૂબ જરૂરી છે.

મેકઅપને લઈને પ્રકાશના મહત્વના નિયમો આ પ્રમાણે છે : (1) રંગમંચ પર કોઈ પણ રંગનું મહત્વ નથી જ્યાં સુધી તેના પરથી પ્રકાશ પરાવર્તિત થતો નથી. (2) મંચ ઉપર રહેલું કંઈ પણ કાળું ધબ્બ લાગી શકે જો તેના પર પડતા સઘળા પ્રકાશને તે શોષી લે. (3) મંચ પર રહેલું કંઈ પણ સફેદ ઊજળું લાગી શકે જો તેના પર પડતા સઘળા પ્રકાશને તે પરાવર્તિત કરી દે. (4) જો પ્રકાશના થોડાંક કિરણો શોષાય અને થોડાંક પરાવર્તિત થાય તો જ એ વસ્તુ કે વ્યક્તિ પરના રંગો સ્પષ્ટ રીતે ઓળખી શકાય છે.

હવે આજે તો મેકઅપ વધુ ને વધુ વાસ્તવિક બની રહ્યો છે. પહેલાના જમાનામાં જે પ્રકારે નટોના ચહેરા પર રંગના થપેડા લગાવવામાં આવતા તે સમય હવે વીતી ગયો છે. ઘણા નટો તો માત્ર પાઉડર લગાવે છે, જરાતરા 'આય-લાઇનર' લગાવે છે, હોઠને મહત્વ આપે છે અને ગાલ પર સહેજ રૂઝ લગાડે છે. કૃત્રિમ પ્રકાશ હેઠળ ઊભેલા નટોને દૂર બેઠેલા પ્રેક્ષકો સ્પષ્ટપણે જોઈ શકે એટલો મેકઅપ જરૂરી માનવામાં આવ્યો છે. હવે તો મેકઅપની સામગ્રીમાં પણ ઘણો સુધારો આવ્યો છે. હવે આ સામગ્રી નટની ચામડીને નુકસાન નથી કરતી, કૃત્રિમ પ્રકાશની ગરમીથી મેકઅપ ઓગળતો પણ નથી અને જોનારને તે એકદમ કુદરતી લાગે છે. બીજું હવે નાટકોમાં સળંગ ઝળહળતી ફ્લડ લાઇટનો ઉપયોગ બંધ થઈ ગયો છે અને તેને સ્થાને એરિયા લાઇટિંગ, સ્પોટ લાઇટિંગ, કટલાઇટ અથવા લૉ-કી-લાઇટિંગ વગેરેને કારણે ડાર્ક મેકઅપની જરૂર બિલકુલ વર્તાતી નથી.

ဢဏ

10

સારસંક્ષેપ

"Theatre can play an enormous part in the transformation of the whole of existence."

– Vsevolod Meyerhold

10. સારસંક્ષેપ

પુસ્તકનાં તમામ લખાણને આપણે એક વાર મુદ્દાસર યાદ કરી લઈએ...

1. નાટક એક અનોખી કલા છે. તેની અસરકારક ભજવણી માટે તેને તમામ દૃષ્ટિકોણથી જાણવી જરૂરી છે.

2. નાટક વિશે જાણતાં પહેલાં 'કલા'નું આંતરિક સત્વ અને તેનાં સ્વરૂપ અંગેની સમજણ હોવી આવશ્યક છે.

3. કોઈ ને કોઈ રૂપક(metaphor or allegory) દ્વારા નાટક આકાર લે છે. રૂપક જેટલું ગર્ભિત, જેટલું પ્રતીકાત્મક એટલું જ નાટક પરોક્ષ અને જટિલ બને છે.

4. નાટકનો આપણે શો અર્થ કરીએ છીએ ? નાટક એ જીવનનું અનુકરણ દર્શાવતી એક રંગમંચીય પ્રસ્તુતિ છે જે પોતાનામાં વાસ્તવિક અને કાલ્પનિક, જીવન અને કલાની સચ્ચાઈને રસપ્રદ રીતે સંયોજી, સ્થળ-કાળની મર્યાદામાં રહીને પાત્રો અને ઘટનાઓની રજૂઆત કરે છે.

5. નાટકનાં મુખ્ય અંગો આટલાં ગણાવી શકાય : નાટકનો 'પ્લૉટ' એટલે કે કથાવસ્તુ, નાટકની 'થીમ' એટલેકે તેનું કેન્દ્રવર્તી વિચારવસ્તુ, નાટકનાં પાત્રો, તેમના દરેકનાં વિશિષ્ટ પાત્રાલેખનો, નાટકનો વિકાસ સાધતા ચોટદાર સંવાદો, નાટકની ભજવણીને ઉપસાવતા રંગમંચીય ઘટકો જેવા કે સંનિવેશ, પ્રકાશ, સંગીત, મેકઅપ, વેશભૂષા વગેરે.

6. નાટક બે અંકમાં હોય, ત્રણ અંકમાં હોય કે પાંચ અંકમાં હોય, તેના વિકાસના કેટલાક નિશ્ચિત તબક્કા છે. નાટકનું બંધારણ કે માળખું(structure). નાટકની પરિચયાત્મક શરૂઆત, ધીરે ધીરે ઘટનાઓનો ઉઘાડ, નાટ્યાત્મક કાર્યનું આગળ ધપવું, નાટકની પરાકાષ્ઠા અને અંતમાં ઉકેલ કે સમાધાન. નાટક ભજવતાં પહેલાં તેનાં માળખાંની કરામત કે વિશેષતાઓ સમજી લેવી અત્યંત જરૂરી છે.

7. નાટકમાંથી તેનો અર્થ કેવી રીતે પ્રગટ કરવો ? નાટકની પ્રમુખ છબી(commanding image) ખોળી કાઢવી, 'પ્રમુખ છબી' એટલે નાટકમાંથી દશ્યાત્મક માર્ગે નીકળતો એકંદર ભાવ કે અસર, એક વાર જો તે જાણી લેવાય તો ભજવણીમાં તમામ પ્રયત્નો આ 'પ્રમુખ છબી'ને બહાર લાવવા જ કરવામાં આવે.

8. નાટક જ્યાં ભજવાય છે તે રંગમંચ વિશે, રંગમંચના પ્રકારો વિશે,

તેની ભૂગોળ વિશે, મંચ પરના વિવિધ વિસ્તારોને ખાસ નામોથી ઓળખવાની સંજ્ઞાઓ વિશે, રંગમંચના વિવિધ ભાગોની વધતીઓછી અસરકારકતા વિશે, નેપથ્ય વિશે, નાટ્યગૃહના વિવિધ પ્રકારો વિશે જાણવું ખૂબ જરૂરી છે.

9. નાટકમાં રસ ધરાવતી દરેક વ્યક્તિએ તમામ કલાઓનો પ્રાથમિક પરિચય મેળવવો જોઈએ પછી તે ચિત્ર હોય કે હસ્તકલા, શિલ્પ હોય કે સ્થાપત્ય, સંગીત હોય કે નૃત્ય, નવલકથા હોય કે કવિતા, દરેકનો પરિચય કલાકારે મેળવવો જોઈએ. દશ્યકલા(visual art)ના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોનો પરિચય હર કોઈ દિગ્દર્શકને ઉપયોગી થઈ પડે છે.

10. નાટકની પ્રકૃતિ(nature of drama)જાણવી, નાટકના ગુણધર્મને સમજવો, નાટકમાં વિકસતી પરિસ્થિતિઓના એકબીજા સાથેના અંકોડા અને અર્થ સમજવા, નાટકનું માળખું અને પાત્રોના સંબંધો એકબીજાથી કેવી રીતે પ્રભાવિત થાય છે તે સમજવું, નાટકમાં દરેક કાર્ય પાછળના કારણને, તર્કને(-logic or rationale), કારકબળ(motivation)ને જાણવું, નાટકની ગતિશીલતા(-dynamic quality) શાના પર અવલંબિત છે તે જાણવું અને છેવટની પરાકાષ્ઠા સુધી લઈ જતા સંજોગોને સમજવા અને તે પ્રમાણે વિકસાવવા.

11. નાટકના વિકાસમાં પાત્ર, પાત્રાલેખન, પાત્રોના આંતરસંબંધો, વિભિન્ન પરિસ્થિતિઓ, પાયાગત સંઘર્ષ, નાટક જોવા દરમિયાન પ્રેક્ષકોની બદલાતી જતી ઉત્સુકતા, અપેક્ષા, મનોભાવો, નાટકની તીવ્રતા જન્માવતાં કારણો અને તેની અસરો, નાટકમાં પેદા થતી સમસ્યાઓ, કટોકટીઓ, નાટકની અંતિમ પરાકાષ્ઠા અને છેવટનો ઉકેલ કે નિરાકરણ અને અંતમાં પરિણામસ્વરૂપ પ્રેક્ષકોને મળતો આનંદ, સંતોષ, રાહત અને માનસિક સમાધાન.

12. નાટકના વિવિધ પ્રકારો(genres of drama) : કરુણ નાટક, પ્રહસન, વ્યંગ-પ્રહસન, ફારસ, કરુણ-હાસ્ય મિશ્રિત ગંભીર નાટક, રીતભાતનાં પ્રહસનો, કાળું કે ઘેરું પ્રહસન(black comedy), મેલૉડ્રામા, ઐતિહાસિક નાટક વગેરે.

13. નાટકની ભજવણીની વિવિધ શૈલીઓ(production style) જાણવી જોઈએ, જેવી કે વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિક, વાસ્તવિક અને અવાસ્તવિકનું મિશ્રણ, પ્રસ્તુતિગત અને પ્રતિનિધિરૂપ(presentational and representation-al), પ્રશિષ્ટ અથવા ક્લાસિકલ, લોકનાટ્યશૈલી, પ્રતીકવાદી, અભિવ્યક્તિવાદી, નાટકીય(thearical) શૈલી, બ્રેખ્ત જેવાની એપિક શૈલી, આધુનિક ભારતીય નાટકશૈલી જેમાં ગાયન-વાદન સાથેની 'ટોટલ થિયેટર' જેવી ભજવણી પર ભાર.

14. દિગ્દર્શકને નટ તેમજ અભિનય બંને વિશેનું જ્ઞાન અને સમજ હોવાં

આવશ્યક છે. અભિનય મુખ્યત્વે બે પ્રકારના ગણાવી શકાય : સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પ્રકારનો, જેમાં નટ પાત્ર સાથે ઓતપ્રોત થઈ જાય, અને બીજો બ્રેખ્ત પ્રકારનો, જેમાં નટ પાત્ર ભજવવા છતાં પાત્ર સાથે ભળી ન જાય પણ પાત્રથી મનોમન અળગો જ રહે. આ બંને પ્રકારના અભિનયને 'પ્રસ્તુતિરૂપ' અને 'પ્રતિનિધિરૂપ' અભિનય કહી શકાય. ઉત્તમ અભિનય કોને કહેવાય તે માટે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ કુશળ નટમાં હોવી જોઈતી કેટલીક કાબેલિયત ગણાવી છે જે દરેક નટે અનુસરવા જેવી છે.

15. દિગ્દર્શકનકલા બહુ અટપટી અને ભારે કાબેલિયત માંગી લે છે. સૌપહેલાં ભજવવા માટેના યોગ્ય નાટકની પસંદગી કરવી પડે છે. પસંદગીના માપદંડ આ પ્રમાણે હોઈ શકે છે : જે તે નાટક સંદર્ભે દિગ્દર્શકની કાર્યકુશળતા, નાટકના વિષયની સમસામયિકતા, નવી તરાહના નાટકની મૌલિક પસંદગી, નાટકને યોગ્ય કલાકારો મળવાની સંભાવના, અંદાજિત નાણાકીય જોગવાઈ, પ્રેક્ષકવર્ગમાં કેટલો આવકાર પામશે તેની ગણતરી.

16. દિગ્દર્શક દ્વારા નાટકનો ઊંડાણથી અભ્યાસ, સંશોધન, નાટકને આનુષંગિક વાચન, નાટક અનુવાદ કે રૂપાંતર હોય તો મૂળ કૃતિનો અભ્યાસ, કલાકારોને પણ એ વાચી જવાની ભલામણ. નાટકનું વિસ્તારથી વિશ્લેષણ, નાટકને નાના નાના એકમોમાં વિભાજિત કરી દરેક દૃશ્યના વિકાસને સમજવો. નાટકનો પ્લૉટ, પાત્રાલેખનો, પરાકાષ્ઠાની ક્ષણો, સંવાદો, નાટકમાં પુનર્લેખન, સંકલન, કાપકૂપ, સુધારાવધારા વગેરે પર ધ્યાન આપવું એ દિગ્દર્શકની જ ફરજોના ભાગરૂપ છે.

17. કલાકારમંડળી સાથે નાટકનું વાચન, દિગ્દર્શક દ્વારા નાટકની સમજૂતી આપવી, કામચલાઉ પાત્રવરણી કરીને કલાકારો પાસે પઠન કરાવવું, આ જ ગાળામાં નાટક સંબંધી ચર્ચાવિમર્શ કરવો. આખરી પાત્રવરણી અને બેસીને કરાતાં રિહર્સલની શરૂઆત, પાત્રાલેખનની સમજૂતી અને સંવાદોના યોગ્ય ઉચ્ચારણ, આરોહ-અવરોહ અને ભાવની સચોટ અભિવ્યક્તિ પર કામ કરવું. નાટકના વાચન-પઠનને સમાંતર દિગ્દર્શકની સંનિવેશકાર સાથેની બેઠકો અને રિહર્સલ દરમિયાન કલાકારોની સ્પષ્ટતા માટે કામચલાઉ દૃશ્યરચનાનો 'ગ્રાઉન્ડ પ્લાન' તૈયાર કરી લે છે.

18. વાચન-પઠન પૂરું થયા બાદ કલાકારો ઊભા થઈને હાવભાવ સાથે, હરતાફરતા અભિનય કરે છે. આ બહુ નાજુક તબક્કો છે. જો બંને પક્ષે સમજ અને પરિપક્વતા ન હોય તો નટદિગ્દર્શકના સંબંધો જોખમાઈ પણ શકે છે. નટો

સાથે પપેટ સમજીને કે નિર્જીવ સાધન સમજીને કામ ન લઈ શકાય. દરેક બાબતે દિગ્દર્શકે તેને બૌદ્ધિક તેમજ મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તરે પ્રતીતિ કરાવવી પડે.

19. રંગમંચ પર નટોની ક્રિયાઓ અને વિવિધ સ્થિતિઓગોઠવણીઓ(movements and compositions) વગેરેથી જ નાટક પ્રેક્ષણીય બને છે. આ વિષયે દિગ્દર્શક પારંગત હોવો જરૂરી છે. નાટકના શબ્દદેહને તેણે નટોની મદદ લઈને દશ્યદેહ આપવાનો છે. આ ઉપરાંત દિગ્દર્શકે નાટકની ગતિ, લય, જુસ્સો, મૂડ, વાતાવરણ વગેરે પણ સાચવવાનાં છે.

20. નાટકમાં જેટલો નટ અગત્યનો છે એટલા જ સંનિવેશ અને પ્રકાશ અગત્યના છે. આ બંને ઘટકો નાટકની દશ્યરચનાને ઉઠાવ આપે છે. સંનિવેશનો ખપ સ્થળો સૂચવવા માટે છે અને પ્રકાશનો ખપ નાટક સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકવા માટે છે. પણ આ કાર્ય તો કોઈ પણ પાસે કરાવી શકાય છે. નાટકમાં આ બંને કલાક્ષેત્રના વિશેષજ્ઞોની જરૂર એટલા માટે પડે છે કે સંનિવેશ સ્થળ સૂચવવા ઉપરાંત નાટકનો ભાવાત્મક મૂડ કે વાતાવરણ સર્જવામાં મદદરૂપ થાય છે. એવી જ રીતે પ્રકાશનિયોજનનો ખપ નાટકનાં પાત્રોની આંતરિક મનોદશા વ્યક્ત કરવા, એક પછી એક આવતાં દશ્યોને ગતિશીલ બનાવવાં, કલ્પનાશીલ વાતાવરણ ઊભું કરવામાં પણ થાય છે.

21. નાટકમાં વેશભૂષા, મેકઅપ, નાટકમાં વપરાતા ચીજવસ્તુઓ, પાર્શ્વસંગીત, મંચ પરથી ગવાતાં ગીતો, મંચ પરની સાજસજાવટ વગેરે ઘટકો એકબીજાને પૂરક છે અને નાટકના પ્રભાવને અસરકર્તા છે. બીજું, નાટકમાં સંગીત છે પણ સંગીતકળા નથી, નાટકમાં સંવાદો છે પણ સાહિત્ય નથી, નાટકમાં સંનિવેશ છે પણ ચિત્ર કે સ્થાપત્યકલા નથી. આમ દરેક કલાનો નાટકમાં સમન્વય થતો હોવા છતાં એ કલાઓ ત્યાં સ્વતંત્રરૂપમાં નહીં પણ નાટકનો જ અભિન્ન અને અનોખો હિસ્સો બની રહે છે.

22. નાટક તૈયાર કરવા દરમિયાન દિગ્દર્શકની ભીતર એક સાધારણ પ્રેક્ષક અને સમીક્ષક પણ હોવો જોઈએ જે તેને નાટકથી સહેજ અંતર રાખીને નાટકને નિષ્પક્ષતાથી મૂલવવાનો અવકાશ આપે. દિગ્દર્શકે પ્રશંસાથી છકી જવાની જરૂર નથી કે ટીકાઓથી નાસીપાસ થઈ જવાની જરૂર નથી. પોતાનું મન ખુલ્લું રાખી બધાની ટીકા, સૂચનો કે વખાણોને સ્થિર બુદ્ધિથી સાંભળે અને એ પછી શાંતિથી સ્વસ્થતાપૂર્વક તેનું આત્મનિરીક્ષણ કે વિચારમંથન કરે અને પછી યોગ્ય જણાય તો સ્વતંત્ર બુદ્ધિથી નાટકમાં (પ્રથમ પ્રયોગ બાદ) સુધારાવધારા કરે.

23. નાટક એ પૂર્ણ કલા(art) છે, સાથે સાથે કસબ(craft) પણ છે. નાટ્યકલાકારમાં આ બંનેનો સમન્વય હોવો જોઈએ. નાટક સમકાલીન સમાજના પ્રશ્નો, મૂંઝવણો, સમસ્યાઓ, સ્વપ્નાંઓ તેમજ નિરાશાઓને પ્રગટ કરે છે. એટલે નાટ્યકલાકારને વ્યક્તિ અને સમાજ વચ્ચેના સંબંધની તથા સામાજિક જીવનના ઉતારચડાવ અંગેની આંટીઘૂંટી અને સમજણ બંને હોવાં જરૂરી છે. ધીરે ધીરે કરતાં સફળ નાટક ભજવવા માટે જગતનાં જ્ઞાનક્ષેત્રોમાંથી એક પણ એવો વિષય છૂટતો નથી જે દિગ્દર્શકે જાણવો જરૂરી ન હોય.

સંદર્ભસૂચિ

1. 'Masters of the Drama' by John Gassner
2. 'From Ghosts to Death of a salesman' by John Gassner
3. 'World Drama (From Aeschylus to Anouilh)' by Allardycee Nicoll.
4. 'The Theatrical Image' by James H. Clay and Dainel Kempel
5. 'Sixteen Famous European Plays' Compiled by Bennett A. Cerf and Van H. Cartmell
6. 'Sixteen Famous British Plays' Compiled by Bennett A. Cerf and Van H. Cartmell
7. 'The Playwright as Thinker' by Eric Bentley
8. 'Stanislavsky' by Elena Polyakova
9. 'An Actor Prepares' by Stanislavsky
10. 'My Life in Art' by Stanislavsky
11. 'On Directing' by Harold Clurman
12. The Collected Works of William Shakespeare
13. 'A Life in the Theatre' (1959) by Tyrone Guthrie
14. 'People's Theater : From the Box Office to the Stage' - Progress Publishers
15. 'Milestones of the Drama' by Helen Louise Cohen
16. 'Anton Chekhov'(selected works in two volumes) - Progress Publishers
17. 'A Life' by Elia Kazan
18. 'A Dream of Passion : The Development of the Method' by Lee Strasberg
19. 'On Acting' by Lawrence Olivier
20. Collected Works of Arthur Miller
21. Three Plays by Tennessee Williams
22. Three Plays by Anton Chekhov
23. 'The Sanskrit Drama' by Prof. Kith

24. ‘From the Wings’(Notes on Indian Theatre) by Naimichandra Jain
25. Theatre Journals ‘Theatre India’ (English) and ‘Rangprasang’ (Hindi) Published by NSD Delhi
26. ‘સાપના ભારા’ એકાંકી સંગ્રહ : ઉમાશંકર જોશી
27. ‘અંતિમઅધ્યાય’ (ત્રણ લઘુનાટકો) મનુભાઈ પંચોળી ‘દર્શક’
28. ‘પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યનાં સ્વરૂપો’ : નંદકુમાર પાઠક
29. શ્રેષ્ઠ એકાંકીઓ : સંપાદન - ચુનિલાલ મડિયા

ꙮ

નાટક એ કલા છે, માત્ર કસબ નહીં. કલા (art) આપણી અભિવ્યક્તિમાં મૌલિકતા અને ઊંડાણ લાવે છે જ્યારે કસબ (craft) માત્ર બે ઘડી ઉપરછલ્લો આનંદપ્રમોદ કરાવે છે. જીવનમાં જરૂરિયાત બંનેની છે, આનંદ તેમજ ઊંડાણની. નાટ્યકલામાં પણ બંને જોઈએ – કલા અને કસબ. સૌ ઊગતા કલાકારોએ સમજવા જેવી વાત એ છે કે કસબ શીખી શકાય છે, કેળવી શકાય છે; જ્યારે કલા સહજ રીતે અંદરથી ઊગે છે, પાંગરે છે, વિકસે છે. કલા એ બીજ છે, મૂળ છે, થડ છે જ્યારે કસબ એ ડાળખી અને પાંદડાં છે. કલાની ચરમ પરાકાષ્ઠા તેનાં ઉમદા ફળફૂલોમાં, તેનાં સ્વાદ અને સુગંધમાં છે. જે કોઈની ભીતર કલાનાં આ બીજ કુદરતી રીતે પડ્યાં હશે, મૌલિક અભિવ્યક્તિનું ચમત્કારી રસાયણ ઘૂંટાયેલું હશે, એવા કલાકારો માટે આ પુસ્તક ચોક્કસ માર્ગદર્શક અને પ્રેરણાદાયી બની શકશે.

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ પ્રકાશન