શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈ વિદ્યાવિસ્તાર ગ્રંથશ્રેણી : 7

નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે

ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ પ્રકાશન

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ઇ-બુક શ્રેણી : 2

શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈ વિદ્યાવિસ્તાર ગ્રંથશ્રેણી : 7

નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે

ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર

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

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ
અમદાવાદ
2005

Natya Talim na Nepathye

A collection of articles & lectures delivered and edited

by Dhirubhai Thaker

2005

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

www.vishwakosh.org

પ્રકાશક

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

51-2, રમેશપાર્કની બાજુમાં,
બંધુસમાજ સોસાયટીની સામે,
ઉસ્માનપુરા, અમદાવાદ 380 013

પ્રથમ આવૃત્તિ : 2005

કિંમત : રૂ. 120

મુદ્રક

ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી

મિરઝાપુર, અમદાવાદ 380 001

મુખ્ય વિક્રેતા

ગૂર્જર સાહિત્ય ભવન

રતનપોળ નાકા સામે, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ 380 001
ફોન નં. 22144663, 22149660

*

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રકાશકનું નિવેદન

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટે ગુજરાતી ભાષામાં વિશ્વકોશ તૈયાર કરવાનો સંકલ્પ કર્યો તેના મૂર્ત પરિણામ રૂપે ગુજરાતી વિશ્વકોશના ભૂમિકાખંડ સહિત 20 ગ્રંથો આજ સુધીમાં પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યા છે. સાથે સાથે વિશ્વકોશમાં પ્રગટ થયેલ કેટલાક મહત્ત્વના વિષયોની માહિતીને સંવર્ધિત સ્વરૂપે ગ્રંથસ્થ કરીને કૅન્સર, ગાંધીચરિત, ગુજરાત, ગુજરાતના સ્વાતંત્ર્યસૈનિકો, ભારત, ભૂકંપ, વિરલ વિભૂતિ વિક્રમ સારાભાઈ, નાટક દેશવિદેશમાં, ગુજરાતી રંગભૂમિ, લોકસાહિત્ય વગેરે પ્રકાશનો પણ થઈ શક્યાં છે જેને જિજ્ઞાસુ વાચક-વર્ગ તરફથી સારો પ્રતિભાવ સાંપડ્યો છે.

તેમાં ઉમેરા રૂપે નાટકનું ત્રીજું પુસ્તક ‘નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે’ હવે પ્રગટ થાય છે. ગુજરાત યુનિવર્સિટી અને સંલગ્ન કૉલેજોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિના વ્યવસ્થિત આયોજન માટે યુનિવર્સિટી તરફથી 1956થી 1973 દરમિયાન અધ્યાપકો માટે જે નાટ્યતાલીમ શિબિરો યોજવામાં આવેલ તેનું સંચાલન ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરે કર્યું હતું. તે નિમિત્તે તેમણે આપેલાં વ્યાખ્યાનો અને સાચવેલી નોંધો અહીં પ્રથમ વાર પ્રગટ થાય છે જે નાટ્યકલા અને નાટ્યશિક્ષણ સાથે નિસબત ધરાવનારને ઉપયોગી થશે એવી આશા છે.

આ પુસ્તક શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈ વિદ્યાવિસ્તાર શ્રેણીના સાતમા મણકા રૂપે પ્રગટ થાય છે. અમારાં અન્ય પ્રકાશનોની માફક સાહિત્યરસિક અને નાટ્યરસિક સમુદાયને એ ગમશે એવી આશા છે. આવું વિશિષ્ટ પ્રકારનું ઉપયોગી પુસ્તક તૈયાર કરી આપવા બદલ ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરનો હું ટ્રસ્ટ તરફથી આભાર માનું છું.

કુમારપાળ દેસાઈ

તા. 15-9-2005

नेपथ्ये अरण्यरुदन ?

વીસમી સદીના પાંચમા દાયકા દરમિયાન અમદાવાદમાં અવેતન નાટ્યમંડળોની પ્રવૃત્તિએ ઠીક વેગ પકડ્યો હતો. રંગમંડળ, રૂપકસંઘ, જવનિકા, ઇપ્ટા વગેરે નાટ્યમંડળો તરફથી વિવિધ પ્રકાર અને શૈલીનાં નાટકો વર્ષ દરમિયાન નિયમિત રીતે રજૂ થતાં હતાં. જૂની રંગભૂમિને ઢાંકી દે અને નવી હવા જમાવે તેવાં શિષ્ટ, સંસ્કારી પ્રયોગશીલ નાટકો સમાજના સંસ્કારી વર્ગને ધીમે ધીમે આકર્ષી રહ્યાં હતાં. નવી ગુજરાતી રંગભૂમિનું વ્યક્તિત્વ બંધાતું જતું હતું. સંગીત, નાટક અને નૃત્યના કાર્યક્રમોનાં મંચન અને ભાવન માટેનો એક ચોક્કસ કલારસિક વર્ગ ઊભો થતો હતો, જેની રુચિ અને શક્તિનું ઘડતર કૉલેજોમાં થતું હતું.

આ નવા સાંસ્કારિક માહોલને પુષ્ટ કરવામાં ગુજરાત કૉલેજનું મોટું અને મહત્ત્વનું પ્રદાન છે. ગુજરાતની આ જૂનામાં જૂની કૉલેજ (સ્થાપના ઈ. સ. 1888) વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ દરમિયાન ગુજરાતની શૈક્ષણિક ઉપરાંત રાજકીય અને સાંસ્કારિક જાગૃતિનું પણ એક મહત્વનું કેન્દ્ર બની રહી હતી. છેલ્લાં સો વર્ષમાં આ સંસ્થામાંથી વિદ્વાન અધ્યાપકો, વિચક્ષણ રાજકીય કાર્યકરો, સન્નિષ્ઠ સમાજસેવકો અને દષ્ટિમંત ઉદ્યોગપતિઓ ઉપરાંત ઉત્તમ કોટીના રમતવીરો અને કલાકારો પણ બહાર પડ્યા છે, તેનું કારણ ઘણુંખરું રમતગમત, ચર્ચામંડળ અને નાટ્યસંગીતમંડળ જેવી કૉલેજમાં ચાલેલી શિક્ષણપૂરક પ્રવૃત્તિઓ છે.

ચન્દ્રવદન મહેતાએ 1920-21માં એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાં 'લાલિયા પરાપર' અને 'સ્વતંત્ર ભારતનું પ્રથમ કેબિનટ' જેવાં પોતે ઉપજાવી કાઢેલાં અને 'મૂંગી સ્ત્રી' જેવાં પોતે અનુવાદ કરેલ પ્રહસનોના પ્રયોગો કરીને ગુજરાતી રંગભૂમિને વ્યવસાયી સ્વરૂપના જડબેસલાક ચોકઠામાંથી મુક્ત કરવાનો પ્રથમ પ્રયાસ કર્યો એ જાણીતી હકીકત છે, પરંતુ એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાં પચરંગી (cosmopolitan) સમાજમાંથી વિદ્યાર્થીઓ આવતા એટલે તેમાં ગુજરાતી નાટક ભજવવાની પ્રથાનું સાતત્ય જળવાયું નહોતું; ગુજરાત કૉલેજમાં તે સાતત્ય જળવાયું છે. એટલે ગુજરાતની નવી રંગભૂમિના ઉદભવ અને વિકાસનું ગુજરાત કૉલેજ નિમિત્ત બની હતી. ગુજરાત કૉલેજમાં સંગીત-નાટ્યમંડળ તરફથી મંડળના નાટ્યવિભાગના મંત્રી જયંતિ દલાલે 'જાગીરદાર' અને 'પરિવર્તન' નાટકો ભજવાવ્યાં હતાં. પછી આવેલા મંડળના મંત્રીઓ ધનંજય ઠાકર અને પુષ્પવદન ઠાકોરે 'કાકાની શશી' અને 'વિસર્જન'ના પ્રયોગો કર્યા હતા. 'કાકાની શશી'ના તો એકથી વધુ પ્રયોગો કૉલેજની બહાર

પણ થયેલા. બીજી બાજુ સંગીતનો વર્ગ પણ કૉલેજમાં મંડળ તરફથી ચાલતો. વર્ષને અંતે એક સંગીતનો જલસો થતો; તેની સાથે એક નાટ્યપ્રયોગ રજૂ કરવાની પ્રણાલિકા બંધાઈ હતી. છેક 1934 સુધી તેમાં રજૂ થતાં નાટકોમાં સ્ત્રીપાત્ર પુરુષો ભજવતા. વિદ્યાર્થીઓ અને વિદ્યાર્થિનીઓ અલગ અલગ કાર્યક્રમો આપતાં. 1931-1934 દરમિયાન વિદ્યાર્થિનીઓએ અંગ્રેજી નાટિકા 'An experiment : obstinacy' અને ત્રણ ગુજરાતી નાટકો 'મેનાં ગુર્જરી', 'પાટણની પ્રભુતા' અને 'રાઈનો પર્વત'માંથી પસંદ કરેલાં દૃશ્યોની રજૂઆત કરેલી. આ જ ગાળામાં વિદ્યાર્થીઓએ 'શરતના ઘોડા', 'સંશયકલ્લોલ' અને 'બે ખરાબ જણ' ઉપરાંત તેમનામાંના જ એક ભાસ્કર ઠાકોરે લખેલ 'સંગીતની લત' ને 'પચાસ હજાર કા પાની'ના પ્રયોગ કરેલા.

(2)

1935-36માં ગુજરાત કૉલેજમાં 'આગગાડી' નાટક ભજવાયું ત્યારથી પુરુષો સ્ત્રીપાત્ર ભજવે તે પ્રથા બંધ થઈ. તેમાં રૂખીનું પાત્ર ઇન્દિરા મહેતાએ અને બાધરજીનું પાત્ર શિવકુમાર જોશીએ ભજવેલું. આ લખનારે પણ તેમાં ભાગ લીધેલો. ચન્દ્રવદન મહેતાએ તેનું દિગ્દર્શન કરેલું. નાટકની પસંદગી અને ભજવણીની દૃષ્ટિએ સીમાચિહ્નરૂપ ગણાય તેવો આ પ્રયોગ હતો. જ્યૉર્જ ધ ફિફ્થ હૉલનો રંગમંચ આ વખતે પાંચેક ફૂટ આગળ લાવ્યા હતા એમ સ્મરણ છે.

1941માં મુંબઈની એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાંથી મારી બદલી ગુજરાત કૉલેજમાં અધ્યાપક તરીકે થઈ. હું આવ્યો ત્યારે દેશના સંક્ષુબ્ધ રાજકીય વાતાવરણને કારણે નાટ્યસંગીતમંડળની પ્રવૃત્તિ, કૉલેજની એ પ્રકારની બીજી પ્રવૃત્તિઓની માફક, બંધ હતી.

1944માં પુનઃ જાગૃતિ આવે છે, જે પછીના દોઢબે દાયકા પર્યંત વૃદ્ધિંગત થતી રહે છે. આ ગાળા દરમિયાન એલ. સી. મહેતા, ચન્દ્રકાન્ત રામી, પ્રબોધ જોશી, જસુ પટેલ, ઉદયન ચીનુભાઈ, સુરેન્દ્ર નાગોરી, હરિપ્રસાદ વ્યાસ, હરજીવન પટેલ વગેરે મંડળના મંત્રીઓ હતા. તેમના ઉત્સાહથી 'સંભાવિત સુંદરલાલ', 'મૂગી સ્ત્રી', 'સંધ્યાકાળ', 'જો હું તું હોત –', 'છીએ તે જ ઠીક', 'શંકિત હૃદય', 'મંબોજંબો', 'પાણિગ્રહણ', 'ધૂમ્રસેર', 'સુંદરવન', 'બે ખરાબ જણ', 'આગગાડી', 'જમાઈરાજ', 'કાકાની શશી', 'આણલદે' વગેરે નાટકો ભજવાયાં હતાં. તેમાં ભાગ લેનાર કલાકારોની વાત કરતાં નરોત્તમ શાહ, ચન્દ્રકાન્ત રામી, શિરીન ભરૂચા, કનુભાઈ શાહ, પ્રબોધ જોશી, કલ્લોલિની દિવેટિયા (હઝરત), જયન્તિકા દેસાઈ, પી. સી. ભટ્ટ, નટુ પટેલ, વીણા કંથારિયા, દુષ્યંત મહેતા, મૈનાકી યોધ, લીના મજમુદાર (પરીખ), મયૂર પંડ્યા, કાન્તિ પટેલ, અવિનાશ મુનશી, રાવજી પટેલ, પ્રશાંત દેસાઈ,

અમિતા મહેતા, કોકિલા મુનશી (વ્યાસ), ચિત્રા ધોળકિયા, વિષ્ણુ મહેતા, રમેશ પંડ્યા, લીના શેઠ, સુરભિ દ્વિવેદી, વીરેન્દ્ર બારોટ, યશવંત મહેતા – એમ સંખ્યાબંધ કલાકારો સ્મૃતિપટ પર ઊભરાવા લાગે છે. આમાંના અનેક કલાકારોએ પછીથી રેડિયો, ફિલ્મ અને રંગભૂમિને ક્ષેત્રે નામના કાઢી છે.

સંગીત અને નૃત્યનું ધોરણ ગુજરાતમાં એ વખતે સરેરાશ હતું તેના કરતાં ગુજરાત કૉલેજના કાર્યક્રમોમાં હમેશાં ઊંચું રહેતું, એમ તદ્વિદોના અભિપ્રાય બોલે છે. ક્ષેમુભાઈ દિવેટિયા, અતુલ દેસાઈ, રાસબિહારી દેસાઈ, નવીન ગજ્જર, હર્ષિદા વ્યાસ (રાવળ), હંસા દવે, મીનળ મહાદેવીઆ, અરુણ ઠાકોર, રશિદા કાદરી વગેરેએ કૉલેજમાંથી નીકળીને તે ક્ષેત્રની પહેલી હરોળ સાચવી છે.

પ્રથમ સત્રમાં નાટ્ય-સંગીત-મંડળને ઉપક્રમે સળંગ ત્રિઅંકી નાટક ભજવાય અને બીજા સત્રમાં વિદ્યાર્થી પ્રતિનિધિ સભા તરફથી કૉલેજનો વાર્ષિકોત્સવ નાટક, સંગીત અને નૃત્યના મિશ્ર કાર્યક્રમથી ઊજવાય એવો શિરસ્તો હતો. જ્યૉર્જ ધ ફિફ્થ હૉલમાં ત્રણ દિવસ કાર્યક્રમ રજૂ થતો. સંગીત-સંધ્યા (musical evening) જેવા કાર્યક્રમો પણ થતા. પરંતુ તે ભાડે લાવેલા કલાકારોથી નહિ, પણ કૉલેજનાં જ વિદ્યાર્થી–વિદ્યાર્થિનીઓની કલાવાનગીઓથી શોભતા. રંગમંડળ, રૂપક સંઘ અને ઇપ્ટા કે જવનિકા જેવાં નાટ્યમંડળોના પ્રયોગોમાં પણ કૉલેજના કલાકારો ભાગ લેતા. રૂપકસંઘે 1947ના આરંભમાં ‘જયા અને જયન્ત’નો જાહેર પ્રયોગ કરેલો. તેમાં ગુજરાત કૉલેજનાં કલાકાર ભાઈબહેનોએ સારી સંખ્યામાં ભાગ લીધેલો. એવું જ રંગમંડળના પ્રયોગોમાં થતું. બહારના બિન-વિદ્યાર્થી નાટ્યકલાકારો તથા પ્રેક્ષકોને ગુજરાત કૉલેજના કાર્યક્રમોનું ભારે આકર્ષણ રહેતું. કેટલાક તો વિના નિમંત્રણે પ્રેક્ષાગારમાં જેમતેમ કરીને ઘૂસી જતા. તેને પરિણામે પ્રેક્ષાગૃહમાં અવ્યવસ્થા ફેલાતી અને ગેરશિસ્તના બનાવો બનતા. આને લીધે Drama and Music Societyને કેટલાક Stormy Society કહેતા.

મંડળના કાર્યકર વિદ્યાર્થીઓ આક્રમક મિજાજના હતા. પણ તેમનામાં સ્વયંસૂઝથી કામ કરવાની શક્તિ હતી, અને લીધેલું કામ પાર પાડવા માટેનું દઢ મનોબળ હતું. કલાકારોમાં ઉત્તમ પરિણામ લાવવા માટે સતત મંડ્યા રહેવાની ધગશ અને ખંત હતાં. તેના પરિપાક રૂપે ગુજરાત કૉલેજનાં મેદાન અને રંગમંચે ગુજરાતને જાહેર જીવનના કાર્યકરો ઠીક સંખ્યામાં પૂરા પાડ્યા છે.

શિક્ષણનું મુખ્ય કામ વ્યક્તિની અંદર રહેલી શક્તિને પ્રગટ કરી આપવાનું છે. એ માટે નાટ્યપ્રવૃત્તિ તેનું સબળ વાહન બની શકે. આપણે તેનો શિક્ષણ સાથે જોઈએ તેટલો અનુબંધ રચી શક્યા નથી તેથી શિક્ષણથી અલગ મનોરંજનના સાધન તરીકે તેનો ઉપરછલ્લો જ ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. તેનાં ભયસ્થાનોથી સજાગ

રહીને તેનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો વિદ્યાર્થીના વિકાસમાં તેની ચમત્કારિક અસર થાય છે એ ગુજરાત કૉલેજના 18 વર્ષના અનુભવ દરમિયાન મેં જોયું છે.

(3)

ભારત વિવિધ ધર્મ, ભાષા અને કલાની સુગંધિત ભાત ધરાવતી સંસ્કૃતિનો દેશ છે. 1954માં ભારત સરકારે આ ભાતીગળ સંસ્કૃતિને ઉપસાવી આપતા આંતર યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવનું આયોજન કરવાનો નિર્ણય કર્યો. નાટ્યસંગીત આદિ કલાઓનો અનુબંધ ઉચ્ચશિક્ષણ સાથે સાધવાના સદ્દુદેશથી પ્રેરાઈને ભારત સરકારના યુવક કલ્યાણ વિભાગે પ્રત્યેક પ્રદેશની દરેક યુનિવર્સિટીના ઉત્તમ કલાકારોને દિલ્હીમાં યોજાનાર યુવક મહોત્સવમાં બોલાવીને, એક અઠવાડિયા સુધી સૌને સાથે રાખીને પ્રાદેશિક કલા અને કલાકારોના મિલન તથા આદાનપ્રદાનની ઉત્તમ તક ઊભી કરી હતી. દરેક યુનિવર્સિટી આંતર-કૉલેજ સ્પર્ધાઓ યોજીને પોતાના પ્રતિનિધિઓને પસંદ કરીને મોકલે. નાટ્ય, સંગીત, સમૂહ નૃત્ય, શાસ્ત્રીય સંગીત, શાસ્ત્રીય નૃત્ય, વક્તૃત્વ એમ વિભિન્ન કલા-વાનગીઓની સ્પર્ધા યુનિવર્સિટી કક્ષાએ યોજાય અને છેવટે ઉત્તમ નીવડેલ કલાકારો મહોત્સવમાં તેનું પ્રતિનિધિત્વ કરે એવી યોજના હતી. દરેક યુનિવર્સિટીના કાફલા (contingent) સાથે બે કે ત્રણ પ્રોફેસરો રહેતા. દિલ્હીના તાલકટોરા ગાર્ડનમાં ઊભા કરેલા તંબૂઓમાં કલાકારોના કાફલાનો મુકામ રહેતો. મહોત્સવમાં ભારતનું યૌવન હિલોળે ચડ્યું હોય એમ જોનારને લાગતું. તેમાં ભારતીય સંસ્કૃતિની વિવિધતા અને એ વિવિધતામાં પ્રતીત થતી એકતાનું મંગલ દર્શન થતું.

આંતર યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવમાં ગુજરાત યુનિવર્સિટીનું પ્રતિનિધિત્વ ગુજરાત કૉલેજે વધુમાં વધુ વાર કર્યું હતું. નાટ્ય, સંગીત અને નૃત્યની સ્પર્ધામાં ઘણુંખરું ગુજરાત કૉલેજના કલાકારોએ ગુજરાત યુનિવર્સિટીને વધુમાં વધુ યશ અપાવ્યો છે. કૉલેજના કલાકારોને મળેલી આ બધી સિદ્ધિઓ કૉલેજની નરવી અને ગરવી પરંપરામાંથી જન્મેલી. પછી એ પરંપરા નાટ્યવિદ્યાનું વ્યવસ્થિત શિક્ષણ આપતા કૉલેજના જ અંગ રૂપે મહોરે તે સ્વાભાવિક છે.

(4)

ભારત સરકારે દર વર્ષે આંતર યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવ યોજવાની નીતિ ઘડી હતી. તેના પ્રેરક પંજાબની સરકારી કૉલેજના આચાર્યપદેથી નિવૃત્ત થયેલા પ્રો. ગુરુદયાલ સોન્ધી હતા. તેઓ ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલયના યુવક કલ્યાણ વિભાગના સલાહકાર તરીકે નિયુક્ત થયા હતા. પ્રત્યેક યુનિવર્સિટીમાં કલા અને સંસ્કૃતિનું શિષ્ટ વાતાવરણ બંધાય તે માટે યુનિવર્સિટીના પ્રોફેસરને જરૂરી તાલીમ અપાવી જોઈએ એમ તેમનું માનવું હતું. આથી 1955ના મે મહિનામાં દેશની તમામ

યુનિવર્સિટીઓના પ્રતિનિધિ પ્રોફેસરો માટે એક મહિનાનો નાટ્યતાલીમ શિબિર સિમલાની નજીક સુબાથુ હિલ પર યોજવાનું નક્કી થયું હતું. તે મુજબ ગુજરાત યુનિવર્સિટીના પ્રતિનિધિ તરીકે મને અને પ્રો. વી. જે. ત્રિવેદીને પસંદ કરવામાં આવેલ. ભારતની વિવિધ યુનિવર્સિટીઓમાંથી કુલ ત્રીસેક અધ્યાપક ભાઈબહેનો શિબિરમાં આવેલાં.

પહેલે દિવસે પ્રો. સોન્ધીએ શિબિરનો હેતુ સમજાવતાં કહેલું કે ભારતીય જુવાનનું વ્યક્તિત્વ ખીલે તે રીતે ભારતના વિવિધ પ્રદેશોમાં પ્રચલિત નાટ્યરૂપોનો પ્રયોગ જે તે યુનિવર્સિટીમાં થાય અને તેની વ્યવસ્થિત તાલીમ જે તે યુનિવર્સિટીના તાલીમ પામેલા અધ્યાપકો દ્વારા વિદ્યાર્થીઓ સુધી પહોંચે તે આ શિબિરનો મુખ્ય ઉદ્દેશ છે. વળી યુનિવર્સિટી કક્ષાએ આંતર કૉલેજ યુવક મહોત્સવ યોજાય અને તેમાં ઉત્તમ ઠરેલ કલાવાનગી આંતર કૉલેજ યુવક મહોત્સવમાં રજૂ થાય એમ તેમની યોજના હતી. એ રીતે ભારતની સંસ્કૃતિમાં રહેલી વિવિધતાનાં દર્શન કરીને ભારતીય જુવાન સ્વસંસ્કારની અસ્મિતા સાથે સાંસ્કૃતિક એકતાનો પણ અનુભવ કરી શકે. રાષ્ટ્રીય એકતા સિદ્ધ કરવાનું આ એક બલિષ્ઠ અભિયાન છે એમ તેમનું મંતવ્ય હતું.

સુબાથુ હિલ પર યોજાયેલ આ નાટ્યતાલીમ શિબિરના સંચાલક તરીકે લંડનની રૉયલ એકૅડેમી ઑવ્ ડ્રામૅટિક આર્ટ(RADA)માંથી તાલીમ લઈને તાજા જ આવેલા ઇબ્રાહીમ અલ્કાઝી હતા. અલ્કાઝીએ સુંદર બુદ્ધિશાળી સ્ફૂર્તિવાળા જુવાન દિગ્દર્શક તરીકે પ્રથમ મુલાકાતે જ છાપ પાડેલી. એમની સાથે એમનાં પત્ની રોશન અલ્કાઝી અને પ્રો. ઇઝીકિલ હતાં. તાલીમપ્રયોગ તરીકે શેક્સ્પિયરના 'જૂલિયસ સીઝર' નાટકની પસંદગી કરેલી. તેમાં જૂલિયસ સીઝરની ભૂમિકા મારી અને મુંબઈના એક પ્રોફેસરની વચ્ચે વહેંચી આપેલી. શિબિરમાં આવેલા પ્રોફેસરોના અવાજ, તેમની બોલવાની ઢબ, ઉચ્ચાર વગેરેની પ્રાથમિક કસોટી કરીને દરેકના આ ક્ષેત્રના અનુભવો વગેરેની વિગતો લક્ષમાં રાખીને અલ્કાઝીએ પાત્રવરણી કરેલી.

અલ્કાઝીની ખરી ખૂબી સંનિવેશ (setting) કે ઉપકરણ(property)ની મદદ વિના કેવળ અભિનય દ્વારા નાટકની રજૂઆત કરવાના કૌશલ્ય ઉપર ભાર મૂકતા તે હતી. નાટકમાં લાગણીનો ધોધ વહાવવાને બદલે સંયમ રાખીને અંગચેષ્ટા અને વાચિક દ્વારા તેને આકાર આપવાનું અને એ ધોધ વહે છે તેવો આભાસ ઊભો કરવાની કુશળતા કેળવવાનું હોય છે, એ મુદ્દો તેમના વક્તવ્યમાં વારંવાર આવતો હતો. સેટ્સ કે સાધનો વગર નાટક ભજવવાનું હતું પણ પાત્રનું વ્યક્તિત્વ સૂચવતી પ્રતીકરૂપ વેશભૂષા જરૂરની હતી. અલ્કાઝીનાં પત્ની રોશનબહેન આ વિષયમાં પારંગત હતાં. તેમણે દરેક પાત્ર માટેની વેશભૂષા ચિત્ર દોરીને બતાવી અને પછી

તે પ્રમાણે કપડું લઈને તૈયાર પણ કરાવી. રોમન સૈનિકો માટેનાં પગરખાં તરીકે સુબાથુ ગામના પહાડી લોકોએ પહેરવાનાં રબરનાં સૅન્ડલ કામ લાગેલાં.

સવારના બે કલાકના વ્યાખ્યાન કે વાર્તાલાપ પછી નાટકનું દૃશ્યવાર સઘન રિયાઝ ચાલતું. જમ્યા પછી બે કલાકના વિરામ બાદ તે પુનઃ ચાલુ થતું તે છેક સાંજ સુધી ચાલતું. ત્રણ અઠવાડિયાં પૂરાં થયાં પછી જૂલિયસ સીઝરનો નાટ્યપ્રયોગ થયો. નજીકના બાગમાં પ્રકૃતિના સુંદર સંનિવેશની વચ્ચેના ભાગમાં નિમંત્રિતો સમક્ષ લૉન ઉપર નાટક ભજવાયું. રંગમંચ જેવું કશું નહોતું. સખત ઠંડી હતી. 'અ પૅર ઑવ્ સીઝર'થી ભજવાયેલા આ નાટકમાં સીઝરના ખૂન અને મૃત્યુનો પ્રસંગ મારે ભાગે આવેલો. એટલે સીઝરના મૃતદેહ પાસે માર્ક ઍન્ટનીની વાગ્ધારા ચાલી તે બધો વખત બરફની પાટ પર સૂતા હોઈએ એવો અનુભવ થયેલો.

અભિનયના ચમત્કારથી નાટકને ઉઠાવ આપવાનો આ પ્રયત્ન હતો. કૉલેજ અને યુનિવર્સિટીના કલાકારોમાં આ પ્રકારની તાલીમ દ્વારા એવી કુશળતા કેળવાય એ મુદ્દો અલ્કાઝી શિબિરાર્થી અધ્યાપકો સમક્ષ વારંવાર રજૂ કરતા. દરેક અધ્યાપકે પોતપોતાની યુનિવર્સિટીમાં જઈને અહીં લીધેલી તાલીમ સંલગ્ન કૉલેજમાં કામ કરતા અધ્યાપકોને આપે અને છેવટે અધ્યાપકો દ્વારા વિદ્યાર્થીઓ સુધી તે પહોંચે એ જરૂરનું હતું. તે માટે આવા તાલીમ-શિબિરો યુનિવર્સિટી કક્ષાએ પણ યોજાય તેવો આ શિબિરના સંચાલકોનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ હતો. યુવક કલ્યાણ વિભાગ તરફથી ગુજરાત યુનિવર્સિટીને તે અંગે સૂચના અપાયેલી અને અમે પણ અમારા કાર્યનો હેવાલ આપતી વખતે આનો નિર્દેશ કરેલો.

(5)

ગુજરાત યુનિવર્સિટી ભારત સરકારના આ કાર્યક્રમને અનુસરનાર કદાચ પહેલી યુનિવર્સિટી હતી. લગભગ બધી જ સંલગ્ન કૉલેજોને આવરી લેવાય તે રીતે અધ્યાપકો માટેના પંદર જેટલા નાટ્યતાલીમ શિબિરો 1956થી 1973 દરમિયાન યોજાયા હતા. આ શિબિરોમાં આવેલ અધ્યાપકોને નાટ્યકલા અને તેનાં વિવિધ અંગોની પ્રાથમિક સમજ આપવા ઉપરાંત કૉલેજોના આ પ્રકારના તમામ કાર્યક્રમો વિદ્યાર્થીઓ પોતે જ તૈયાર કરે અને ભાડે લીધેલા કાર્યક્રમો કે કલાકારોનું શૈક્ષણિક ઘડતરની દૃષ્ટિએ કશું જ મૂલ્ય નથી એવી સમજ વિદ્યાર્થીઓમાં દૃઢમૂલ કરવા પ્રયત્નો થયા હતા. છતાં દુઃખની વાત એ છે કે પછીના વખતમાં કૉલેજો પર તેની ખાસ અસર જોવા મળી નથી.

અધ્યાપકો માટે ગુજરાત યુનિવર્સિટીને ઉપક્રમે નાટ્યતાલીમ શિબિરો યોજાયેલા તેમાંથી પહેલો શિબિર પોરબંદરમાં રામબા ટ્રેનિંગ કૉલેજના મકાનમાં યોજાયો હતો અને છેલ્લો બીલીમોરામાં યોજાયેલો. બાકીના શિબિરો પૈકી બે સૂરત,

બે નારગોલ, બે શારદાગ્રામ અને છથી સાતનો માઉન્ટ આબુ ઉપર મુકામ હતો. આ શિબિરોમાં દર વખતે કોઈ ને કોઈ નિષ્ણાત મહાનુભાવોને અતિથિવિશેષ તરીકે નિમંત્રણ અપાતાં. તે પૈકી ઉલ્લેખપાત્ર શ્રી ઉમાશંકર જોશી, શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, શ્રી જશવંત ઠાકર, શ્રી જયશંકર (સુંદરી), શ્રી દીનાબહેન પાઠક, પ્રો. માર્કંડ ભટ્ટ, પ્રો. રમેશ ભટ્ટ (વડોદરા), ફાધર ડીસોઝા અને શ્રી મીનુ કાપડિયા વગેરે હતાં. બધા જ શિબિરોના સંચાલકો તરીકે મારા ઉપરાંત શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, શ્રી ધનંજય ઠાકર, શ્રી જશવંત ઠાકર, શ્રી માર્કંડભાઈ ભટ્ટ વગેરે હતા. એકાદ-બે શિબિર દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટીના સહયોગમાં થયા હતા. તે વખતે પ્રો. હકૂમત દેસાઈ પણ આવતા.

શિબિરના આયોજનનો હેતુ અને ઉચ્ચશિક્ષણ સાથેનો તેનો અનુબંધ તથા નાટ્યનિર્માણ અને નાટકનાં વિવિધ અંગો વિશે દરરોજ સવારમાં એક વ્યાખ્યાન હું આપતો. પછી રિયાઝ ચાલે. બપોરે આરામ બાદ અતિથિવક્તા વ્યાખ્યાન આપે ને પછી સાંજે અને ઘણી વાર રાત્રે એકાદ કલાક નાટકનું રિયાઝ ચાલે. તાલીમ-પ્રયોગ માટે ‘શાહજહાં’, ‘કાકાની શશી’, ‘છીએ તે જ ઠીક’ જેવાં નાટકોનાં દૃશ્યો અથવા ‘ઇફિજિનિયા’ (ગ્રીક નાટકના એક અંશનો પદ્યાનુવાદ) કે ‘બરી ધ ડેડ’ જેવાં વિદેશી એકાંકીઓના પણ પ્રયોગ થતા. ત્રણ અઠવાડિયાંની તાલીમને અંતે ઘણુંખરું યુનિવર્સિટીના કુલપતિની અધ્યક્ષતામાં જે તે સ્થળના નિમંત્રિત મહાનુભાવો સમક્ષ શિબિરાર્થીઓએ તૈયાર કરેલ નાટકનો પ્રયોગ રજૂ થતો. સમગ્ર કાર્યક્રમની વ્યવસ્થા શિબિરાર્થીઓ કરતા. શ્રી ઉમાશંકર જોશી, શ્રી ઝીણાભાઈ દેસાઈ, શ્રી ઈશ્વરભાઈ પટેલ કુલપતિની હેસિયતથી ઉપસ્થિત રહેલા અને કોઈ વાર બલરાજ સહાની જેવા કલાકારો પણ અતિથિવિશેષ તરીકે આવેલા એવું સ્મરણ છે. વિવિધ કૉલેજોનાં અધ્યાપક ભાઈબહેનો સમૂહમાં રહ્યાંનો આનંદ વાગોળતાં વાગોળતાં પોતાની કૉલેજમાં આવો પ્રયોગ કરવાના ઉત્સાહ સાથે છૂટાં પડતાં.

(6)

આ શિબિરોમાં મેં શિબિરસંયોજક તરીકે આપેલાં વ્યાખ્યાનોની નોંધો અહીં મૂકી છે તે પછી અતિથિ વક્તાઓનાં વ્યાખ્યાનોની નોંધો છે. છેવટે શિબિરોના આયોજકો યુનિવર્સિટીના કુલપતિને સમગ્ર હેવાલ મોકલતા. તેમાંનો એક જળવાઈ રહ્યો છે. તે નમૂના દાખલ મૂકેલ છે. છેલ્લે આ પ્રવૃત્તિને લગતા કેટલાક સ્મરણીય પ્રસંગો મૂક્યા છે.

છેલ્લા ત્રણેક દાયકા દરમિયાન ગુજરાતમાં વડોદરા યુનિવર્સિટી ઉપરાંત નાટ્યશિક્ષણની ગુજરાત કૉલેજ જેવી એકાદ-બે સંસ્થાઓમાં સુવિધા ઊભી થઈ છે. તેમ છતાં બંગાળ, મહારાષ્ટ્ર કે ઉત્તરપ્રદેશને મુકાબલે ગુજરાતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ

ઘણી મંદ ચાલે છે. ટી.વી. અને ફિલ્મનો પ્રભાવ પણ નવી પેઢી પર વિશેષ રહ્યો છે. ટી.વી. અને ફિલ્મમાં નવશિક્ષિત કલાકારોને કામ મળવાનો વિશેષ અવકાશ ઊભો થયો છે. નૅશનલ સ્કૂલ ઑવ્ ડ્રામામાં ગુજરાતમાંથી રડ્યાખડ્યા કલાકારો શિક્ષણ લેવા જાય છે. તળ ગુજરાતમાં શ્રી બારાડીના પ્રયત્નો બાદ કરીએ તો નાટ્યશિક્ષણનો જોઈએ તેટલો પ્રબંધ થયો નથી – થતો નથી. ભરત દવે અને નિમેશ દેસાઈના વ્યક્તિગત પ્રયત્નો પ્રશસ્ય છે. પરંતુ તાલીમનું શું ? કૉલેજ અને યુનિવર્સિટીઓમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ સાચી શિક્ષણપૂરક પ્રવૃત્તિ તરીકે પુનઃ વિકસે એ ખૂબ જરૂરનું છે.

ચાળીસ–પચાસ વર્ષ પહેલાં કરેલા શિબિરોની બધી નોંધો જાળવી શકાઈ નથી. એટલે વિષયના નિરૂપણમાં સંપૂર્ણ સંકલન સધાયું ન હોય તે બનવાજોગ છે. પરંતુ કોઈક 'ઘેલા' શિક્ષણપ્રેમીને અથવા કોઈક ઉત્સાહી વિદ્યાર્થી કલાકારને આ વાંચીને અહીં બતાવ્યું છે તેવું કે તેનાથી અધિક સારું કરવાની ચાનક ચડશે તો મારો શ્રમ સાર્થક થયેલો ગણીશ.

આજે ઉચ્ચશિક્ષણમાં પ્રવર્તતાં અરાજકતા, બેદિલી, અને બિનજવાબદારી દાખવતા માહોલને સુધારવામાં, અધ્યાપકવિદ્યાર્થીસંબંધને ઘનિષ્ઠ બનાવવામાં, વ્યક્તિત્વના વિકાસ દ્વારા ઘણીક ગુપ્ત પ્રતિભાઓને પ્રગટ થવા દેવામાં, વિદ્યાર્થીમાં જોવા મળતી ભગ્નાશવૃત્તિને દૂર કરી નવી આશા આપવાના સાધન તરીકે અને કંઈ નહિ તો આજનાં યુવાન–યુવતીને સમાજ વચ્ચે પગ સ્થિર કરીને દૃઢ પ્રભાવ પાડે તેવો વ્યવહાર કરતાં શીખવે તે માટે આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીમાં સજીવ થાય એ નાટ્યકલાના ઉત્કર્ષ માટે તેમજ શિક્ષણ અને સમાજના હિતમાં છે. પણ એવું ક્યારે સમજાશે ?

કે પછી આ આક્રોશ નેપથ્યે અરણ્યરુદન બનશે ?

પુસ્તકનો આમુખ લખી આપવા બદલ પ્રો. મહેશ ચંપકલાલનો હું આભારી છું. આ કાર્યમાં ઉપયોગી સૂચનો કરવા બદલ ડૉ. ચંદ્રકાન્ત શેઠનો તથા જરૂરી મદદ કરવા માટે ડૉ. નલિની દેસાઈનો હું હૃદયપૂર્વક આભાર માનું છું.

15 ઑગસ્ટ 2005

नाट्यशिबिरोनी नोंधपोथी

ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલયના યુવક કલ્યાણ વિભાગ દ્વારા ઈ. સ. 1955ના મે મહિનામાં દેશની પ્રત્યેક યુનિવર્સિટીમાં કલા અને સંસ્કૃતિનું શિષ્ટ વાતાવરણ ઊભું કરવાના શુભ આશયથી દેશની તમામ યુનિવર્સિટીના પ્રતિનિધિ-પ્રોફેસરો માટે, નૅશનલ સ્કૂલ ઑવ્ ડ્રામાના ખ્યાતનામ દિગ્દર્શક ઇબ્રાહીમ અલ્કાઝીના સંચાલન હેઠળ સિમલાની નજીક સુબાથુ હિલ ઉપર એક મહિનાનો નાટ્યતાલીમ શિબિર યોજવામાં આવ્યો હતો, જેની ફળશ્રુતિ રૂપે ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ ઈ. સ. 1956થી ઈ. સ. 1973 દરમિયાન લગભગ બધી જ સંલગ્ન કૉલેજોને આવરી લેવાય તે રીતે અધ્યાપકો માટેના પંદર જેટલા નાટ્ય-તાલીમ શિબિરો ગુજરાતનાં વિવિધ સ્થળોએ યોજ્યા હતા. આ શિબિરોમાં નાટ્યવિદ્ શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકરે શિબિરસંયોજક તરીકે આપેલાં વ્યાખ્યાનોની નોંધ તથા અતિથિવક્તાઓનાં વક્તવ્યોની નોંધો તેમજ આ શિબિરોના આયોજકો દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવતા સમગ્ર હેવાલનો નમૂનો અને નાટ્યતાલીમપ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલી ખાટીમીઠી યાદો ને છબીઓ એકસાથે અહીં ગ્રંથસ્થ થયાં છે, જે કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીઓમાં એક સાચી શિક્ષણપૂરક પ્રવૃત્તિ તરીકે નાટ્યપ્રવૃત્તિ કેવી ઉપકારક નીવડે છે તેની પાકી સમજ આપે છે.

નાટકનું મૂલ્ય તે સાહિત્યપદાર્થ છે કે રંગસર્જન એ દૃષ્ટિએ નહિ પણ બંને તત્ત્વો અતૂટપણે તેની રચનામાં પરસ્પર સંમિલિત થયાં હોય તેના પરથી નીકળે છે એટલે નાટકની સમીક્ષામાં 'સાહિત્યિકતા' અને 'અભિનેયતા' શબ્દોને બદલે માત્ર 'નાટક' કે 'નાટ્યકલા' શબ્દપ્રયોગ કરવાનો આગ્રહ રાખનારા ધીરુભાઈએ અહીં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું સ્વતંત્ર પ્રવૃત્તિ રૂપે નહિ પણ શિક્ષણના કાર્યને સંગીન અને સફળ બનાવવા માટે ઉપકારક એવી સહાયક પ્રવૃત્તિ તરીકે મૂલ્યાંકન કર્યું છે. નાટક, કૉલેજોમાં વાર્ષિક દિને બતાવવા માટે જ છે એવો ખ્યાલ કાઢી નાંખી, વિદ્યાર્થીઓમાં નેતૃત્વશક્તિ કેળવવાના, તખતાક્ષોભ દૂર કરી વ્યક્તિવિકાસની તક પૂરી પાડવાના, થનગનતાં છોકરા-છોકરીઓની ચેતનાને યોગ્ય માર્ગે વાળી શિસ્ત દ્વારા તેને અંકુશમાં લાવવાના અને તેમનામાં સંગઠનની – સંયોજનની શક્તિ ખીલવવાના એક સાધનરૂપે કૉલેજ અને યુનિવર્સિટી સ્તરે નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ઉપયોગ કરવાની તેમણે હિમાયત કરી છે અને 'શિક્ષણ પહેલું, નાટક પછી' એવું સૂત્ર અપનાવ્યું છે. પ્રત્યેક કૉલેજમાં તાલીમ પામેલા અધ્યાપક, પ્રોફેસર-ઇનચાર્જ દ્વારા નાટકનું દિગ્દર્શન થાય, નાટ્યવાચનસમિતિ દ્વારા નાટકની પસંદગી થાય અને

પાત્રવરણી સમિતિ દ્વારા વિદ્યાર્થીઓને તેમના બાહ્ય દેખાવ અને આંતરિક શક્તિના આધારે પાત્રોની સોંપણી થાય, ધંધાદારી કંપનીઓ પાત્રને એના પૂરતો જ પાઠ આપે પણ કૉલેજોમાં તો પ્રત આખી જ એને આપવામાં આવે, નાટ્યનિર્માણ સંબંધી વિવિધ કાર્યોની જવાબદારી વિદ્યાર્થીઓ જ ઉપાડી લે, ચૅરિટી શો આપવાનો હોય કે કોઈ સંસ્થાના લાભાર્થે કૉલેજે નાટ્યપ્રયોગ રજૂ કરવાનો હોય અને તેને માટે ટિકિટ ખપાવવાની હોય ત્યારે તેમાં ધંધાદારી તત્વ ન હોવું જોઈએ કારણ કે કૉલેજ એ નાટ્યમંડળી કે નાટ્યસંસ્થા નથી પણ નાટક તો કૉલેજની એક સંસ્કારપ્રવૃત્તિ છે એવાં સ્પષ્ટ વિધાનો કરનાર ધીરુભાઈએ ભલે અહીં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું મૂલ્યાંકન શિક્ષણમાં ઉપકારક એવી સહાયક પ્રવૃત્તિ તરીકે કર્યું હોય, પણ નાટકની રંગવ્યવસ્થા સાથે સંકળાયેલા વિવિધ રંગકર્મીઓનાં કાર્યોની ઝીણવટભરી છણાવટ, દિગ્દર્શકની દૃષ્ટિએ નાટકનાં ભાવલક્ષી, બુદ્ધિલક્ષી અને સૌંદર્યલક્ષી એવાં ત્રિવિધ મૂલ્યોનું સમગ્રદર્શી વિવરણ, નાટકની પસંદગી અને નાટકનું અર્થઘટન, પાત્રસર્જનની પ્રક્રિયા અને પાત્રોની તખતા પર ગતિસ્થિતિ, નાટકમાં સંવાદ, નાટકમાં પ્રયોજાતી ભાષાની વિશેષતા, વિવિધ પ્રકારની મંચનશૈલીઓ અને નાટ્યપ્રયોગનું પરીક્ષણ – આ બધાં વિશે કરેલી તલસ્પર્શી ચર્ચા 'નાટ્યકલા'ના મુખ્ય વિષય સાથે સ્નાતક/અનુસ્નાતક કક્ષાએ અભ્યાસ કરતા વિદ્યાર્થીઓ અને ભવિષ્યમાં ધંધાદારી રંગભૂમિને ક્ષેત્રે ઝંપલાવનારાં આ ભાવિ નટ-નટીઓ ને દિગ્દર્શકો માટે એટલી જ ઉપકારક નીવડે એવી છે તેમાં શંકાને કોઈ સ્થાન નથી.

વળી યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટ્યતાલીમ પામતા કલાકારો ગુજરાતી રંગભૂમિ પર સમય-સમયે પ્રવર્તમાન વિવિધ પરિસ્થિતિનો ઊંડો વિચાર કરી ગુજરાતી રંગભૂમિનું તેજસ્વી વ્યક્તિત્વ બાંધી આપવામાં પોતાનો નક્કર ફાળો આપી શકે તેવા આશયથી ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસનું ચાર તબક્કામાં કરેલું સંક્ષિપ્ત પણ નક્કર વિહંગાવલોકન એ પણ આ પુસ્તકનું એક સબળ જમા પાસું છે. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના અવિસ્મરણીય ફાળાની નોંધ લેતી વખતે 'ડાહ્યાભાઈએ કેટલીક તંદુરસ્ત પ્રણાલિકાઓની સાથે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિમાં કૃત્રિમતા, બૂમબરાડા અને અતિરંજિતતાને પોષણ આપ્યું ને તે પછી ગુજરાતી નાટકો એ જ ઘરેડમાં પડી ગયાં' એવી જે ટીકા કરી છે તે તેમની સમતોલ વિવેચનદૃષ્ટિની પરિચાયક છે. આવી તટસ્થતા તેમણે ન્હાનાલાલ, ચંદ્રવદન મહેતા, કનૈયાલાલ મુનશી, ઉમાશંકર જોશી, શિવકુમાર જોશી, ચુનીલાલ મડિયા, જયંતિ દલાલ વગેરેની નાટ્યપ્રવૃત્તિ મૂલવતી વખતે પણ જાળવી છે. જોકે છેલ્લા તબક્કામાં તેમણે માત્ર ઍબ્સર્ડ નાટકોની નોંધ લીધી છે (કદાચ 1968માં યોજાયેલા નાટ્યશિબિરોની પ્રવૃત્તિ નોંધવા સુધી પુસ્તક મર્યાદિત હોવાથી) પણ ઍબ્સર્ડનું પૂર ઓસરી ગયા પછી ગુજરાતી નાટ્યલેખન અને નાટ્યપ્રયોગને

ક્ષેત્રે આવેલા આમૂલ પરિવર્તન વિશે કોઈ નુક્તેચીની કરી નથી તેનો વસવસો અવશ્ય રહે. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના અવસાનની સાથે ધંધાદારી નાટક કંપનીના માલિકોએ સાહિત્યકારો અને સાક્ષરોનાં નાટકોને અવગણી ભાડૂતી લેખકો પાસે નાટકો લખાવ્યાં ને ધનની કમાણીને જ લક્ષમાં રાખી નાટકો ભજવ્યાં કર્યાં જેને પરિણામે રંગભૂમિ સાથેનો સાહિત્યકારોનો નાતો તૂટી ગયો ને ગુજરાતી નાટક તથા રંગભૂમિની અવદશા શરૂ થઈ, તો મુનશી–ચંદ્રવદનના આગમનની સાથે સમાંતર અવૈતનિક રંગભૂમિ અસ્તિત્વમાં આવી ને સાહિત્યિક અને તખતાલાયક એમ બે પ્રકારનાં નાટકોના પડેલા વિભાગો ભૂંસાવા લાગ્યા એવું તેમનું તારણ ધ્યાનાર્હ બની રહે છે.

પુસ્તકના પ્રથમ વિભાગમાં ગ્રંથસ્થ થયેલાં ને નાટ્યતાલીમનાં મુખ્ય અંગોની છણાવટ કરતાં ધીરુભાઈનાં આ વ્યાખ્યાનોની નોંધો, પૂર્વે 1983માં લીંબડીની મધુવન સંસ્થાના ઉપક્રમે અપાયેલાં ને ‘નાટ્યકળા’ પુસ્તક રૂપે

ઈ. સ. 1985માં છપાયેલાં તેમનાં પાંચ અતિ મૂલ્યવાન વ્યાખ્યાનો ફરી વાંચી જવા અવશ્ય પ્રેરે !

પુસ્તકના બીજા વિભાગમાં તેમણે અતિથિવક્તાઓનાં પ્રવચનોની નોંધો ગ્રંથસ્થ કરી છે. નાટ્યલેખન અને નાટ્યસર્જનની પ્રવૃત્તિ તેમજ નાટકમાં ગદ્ય અને પદ્ય તથા સજીવ રંગભૂમિ વિશે ઉમાશંકર જોશીએ, રંગભૂમિના વિવિધ પ્રકારો, વિશ્વરંગભૂમિ સંસ્થા, રેડિયોનાટક તથા આરંભનાં ગુજરાતી નાટકો વિશે ચંદ્રવદન મહેતાએ, નાટકનું મૂલ્યાંકન અને નાટકની રજૂઆત, દિગ્દર્શક અને નટો, પ્રોડ્યુસર અને પ્રેક્ષક વિશે ધનંજય ઠાકરે, ધંધાદારી રંગભૂમિ વિશે જયંતિ દલાલે, સ્ટેજ ટૅકનિક વિશે જશવંત ઠાકરે, ભવાઈ વિશે સુધા દેસાઈએ આપેલાં વ્યાખ્યાનોની નોંધો, 1968 પછી પ્રસિદ્ધ થયેલાં આ વિદ્વાનોનાં તદ્વિષયક પુસ્તકોમાં સ્વતંત્ર લેખ રૂપે વિસ્તૃતપણે પ્રગટ થઈ ચૂકી હોવાથી અહીં તે નાટ્યશિબિરની દસ્તાવેજી નોંધ કરતાં ઝાઝું મૂલ્ય ધરાવતી નથી.

પ્રતાપભાઈ અને દીનાબહેન જેવાં નીવડેલાં નટ-નટીના સ્વાનુભવના રંગે રંગાયેલી વક્તવ્ય-નોંધો શિબિર દરમિયાન તેમણે આપેલા નિદર્શન(demonstration)ના ભાગ રૂપે મુકાયેલી છે. અહીં ગ્રંથસ્થ થતી વખતે નિદર્શનના સંદર્ભનો છેદ ઊડી જવાથી સરેરાશ વાચકને કદાચ એ સંતર્પક ન લાગે તેમ છતાં આજનાં નટ-નટીઓને માટે એ જરૂર માર્ગદર્શક બની શકે તેમ છે. મૂકનાટક વિશે રમેશ ભટ્ટે અને પ્રકાશનિયોજન તેમજ નાટકમાં સંગીત વિશે મીનુ કાપડિયાએ આપેલા વક્તવ્યની નોંધો આજે પાંત્રીસ વર્ષ પછી એટલી ગહન જણાતી નથી. પુસ્તકના અંતે ધીરુભાઈએ વાગોળેલાં નાટ્યતાલીમપ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલાં ખાટાંમીઠાં

સંસ્મરણો જેવાં સ્મરણો, આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિમાં જોતરાયેલા પ્રતિબદ્ધ રંગકર્મીના સ્મૃતિપટે અવશ્ય ઝિલાતાં હોય છે. અહીં આલેખાયેલો દુષ્યન્તવાળો પ્રસંગ યુવાશક્તિને સર્જનાત્મક દિશામાં વાળવાના સાધન રૂપે કૉલેજકક્ષાએ નાટ્યપ્રવૃત્તિ કેવી ઉપકારક નીવડે છે તેનું જ્વલંત ઉદાહરણ છે.

પુસ્તકમાં મુકાયેલી કેટલીક અલભ્ય છબીઓને લીધે પણ આ નોંધોનું દસ્તાવેજી મૂલ્ય વધી જાય છે. ‘જૂલિયસ સીઝર’ નાટકમાંના એક દૃશ્યને તેમજ જૂલિયસ સીઝરની ભૂમિકામાં ધીરુભાઈ ઠાકરને ઉપસાવી આપતી છબીઓ તથા આંતર યુનિવર્સિટી મહોત્સવમાં તત્કાલીન વડાપ્રધાન સ્વ. જવાહરલાલ નહેરુ સાથે ગુજરાત યુનિવર્સિટીના કલાકારોની છબી યાદગાર સંભારણું છે.

ચોથા અને પાંચમા નાટ્યતાલીમ શિબિરનો વિસ્તૃત હેવાલ અને તેમાં થયેલી ભલામણોનો સાંગોપાંગ સ્વીકાર આજે ચાર દાયકા પછી પણ થયો નથી એ આપણી અવનતિ અને અવદશા સૂચવે છે. એટલે જ કદાચ ધીરુભાઈ ‘નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે’ ઝિલાયેલી આ નોંધોને ‘અરણ્યરુદન’ કહેવાનું વધારે પસંદ કરે છે.

ક્યાંક પૂર્ણ વ્યાખ્યાન સ્વરૂપે તો ક્યાંક માત્ર ટાંચણ રૂપે મુકાયેલી આ વક્તવ્ય-નોંધોમાં જેનો સ્વયં ધીરુભાઈએ એકરાર કર્યો છે તે સળંગસૂત્રતાનો, સંપૂર્ણ સંકલનાનો ભલે અભાવ હોય પણ યુનિવર્સિટી થિયેટરનું સાચું સ્વરૂપ વિશદ રીતે સ્પષ્ટ કરી આપનારી અને ભવિષ્યમાં યોજાનારા નાટ્યશિબિરોના સંચાલકોને પૂર્ણપણે માર્ગદર્શક નીવડનારી આ નાટ્યશિબિર-નોંધોને અવશ્ય આવકારવી રહી !

પ્રો. (ડૉ.) મહેશ ચંપકલાલ

6 ઑગસ્ટ 2005

ડીન, ફેકલ્ટી ઑવ્ પરફૉર્મિંગ આર્ટ્સ

મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા

અનુક્રમણિકા

પ્રકાશકનું નિવેદન	4
नेपथ्ये अरण्यरुदन ?	5
नाट्यशिबिरोनी नोंधपोथी	13
વિભાગ 1 નાટ્યતાલીમ	20
નાટક : સાહિત્ય અને રંગભૂમિની કલા	21
કૉલેજોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું આયોજન	26
યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યશિક્ષણ	34
નાટકનું રંગવિતરણ (Stage Menagement)	38
દિગ્દર્શક	44
નાટ્યપ્રત (Script)	49
નાટકની પસંદગી	53
પાત્રવરણી	57
પાત્રસર્જન (Characterisation)	61
તખતા પર પાત્રોની ગતિસ્થિતિ	63
નાટકમાં સંવાદ	66
મંચનશૈલી (Style)	73

નાટ્યપ્રયોગનું પરીક્ષણ 77
ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ : પહેલો તબક્કો 81
ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ :બીજો તબક્કો 84
ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ :ત્રીજો તબક્કો 87
ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ :ચોથો તબક્કો 91
વિભાગ 2 અતિથિ વક્તાઓનાં પ્રવચનો 99
ઉમાશંકર જોશી 101
1. મંગલ પ્રવચન 101
2. નાટ્યસર્જનની પ્રવૃત્તિ 104
3. નાટ્યલેખન 105
4. ગદ્ય અને પદ્ય 106
5. સજીવ રંગભૂમિ 107
ચંદ્રવદન મહેતા 108
1. રંગભૂમિના પ્રકારો 108
2. વિશ્વનાં કેટલાંક નોંધપાત્ર થિયેટરો 109
3. વિશ્વની રંગભૂમિ 109
4. ઍબ્સર્ડ થિયેટર 110
5. એપિક થિયેટર 111
6. રેડિયોનાટક 112
7. ડૉક્યુમેન્ટરી અને ફીચર 113
8. વિશ્વ રંગભૂમિ સંસ્થા 114
9. આરંભનાં ગુજરાતી નાટકો 115
ધનંજય ઠાકર 116

1. નાટકનું મૂલ્યાંકન	116
2. નાટકની રજૂઆત	122
3. દિગ્દર્શક અને નટો	124
4. અભિનય	125
5. નિર્માતા અને પ્રેક્ષક	126
જશવંત ઠાકર	127
સ્ટેજ ટૅકનિક	127
જયંતિ દલાલ	128
ધંધાદારી રંગભૂમિ	128
દીનાબહેન ગાંધી	130
1. અભિનયકલા	130
રમેશ ભટ્ટ	135
મૂક નાટક – Mime	135
મીનુ કાપડિયા	138
1. પ્રકાશ-આયોજન (Lighting)	138
2. નાટકમાં સંગીત	139
પ્રતાપ ઓઝા	141
અભિનય	141
સુધાબહેન દેસાઈ	142
ચોથો નાટ્યતાલીમ શિબિર	144
ગુજરાત યુનિવર્સિટી આયોજિત પાંચમો નાટ્યતાલીમ શિબિર	150
નાટકની ખાટીમીઠી	152

વિભાગ 1 નાટ્યતાલીમ

1. નાટક : સાહિત્ય અને રંગભૂમિની કલા

નાટક શું છે ? સાહિત્યનો પદાર્થ છે કે રંગભૂમિનો ? (નાટ્યલેખનને માટે આ મુદ્દાની સમજ જરૂરી છે.)

કેટલાકનો મત : નાટક સાહિત્યસ્વરૂપ છે. તેની સાર્થકતા તેના સાહિત્યસ્વરૂપમાં છે. તેનું અભિનયન અનિવાર્ય નથી. સજાવટ અતિરિક્ત છે. – સાહિત્યતત્વને ભોગે અભિનયન આ મતને ઇષ્ટ નથી.

સાહિત્યિકતા અને અભિનેયતા એટલે શું ? દશ્યકાવ્ય શુદ્ધ કલા નથી, મિશ્ર છે. તે દશ્ય છે તેમ શ્રાવ્ય પણ છે. સાહિત્ય શ્રવ્યત્વમાં, અભિનેયતા શ્યત્વમાં. પણ કાવ્યમાં શ્રવ્યત્વ ઉપરાંત કશુંક જોઈએ, તેમ નાટકમાં પણ શ્યત્વ ઉપરાંત નાટકત્વ સિદ્ધ કરે તેવું બીજું કશુંક અપેક્ષિત છે.

નાટક સાહિત્યકૃતિ છે. શબ્દયોજના વસ્તુ, પાત્ર અને ક્રિયાનું એક સંગઠિત રૂપ રજૂ કરે છે, જે નાટકકારના અનુભવનું પ્રત્યાયન કરે છે. વસ્તુ, પાત્ર અને ક્રિયા તો ફિલ્મ, બૅલે, ઓપેરા વગેરેમાં આવે. નાટકની સાહિત્યિકતા શબ્દયોજનામાં છે. નાટક કાવ્યનો પ્રકાર છે. શ્રેષ્ઠ નાટક કવિતાની માફક ભાષાની વ્યંજનાશક્તિ, પ્રતિરૂપત્વ, સઘનતા અને તીવ્રતા, સંગીતલય, શબ્દ અને અભિવ્યક્તિની અનિવાર્યતાનો ઉપયોગ કરે છે. આ તત્વો કોઈ ને કોઈ રૂપમાં શ્રેષ્ઠ નાટકમાં હોવાં જરૂરી છે.

કાવ્ય અને નાટકની ભાષામાં સમાનતા છે ? સાહિત્યમાં વપરાતી ભાષા અન્ય શાસ્ત્ર-વિજ્ઞાનાદિમાં ઉપયોગમાં આવતી ભાષાથી ભિન્ન છે. તે પ્રતિરૂપો દ્વારા કલ્પનાને જાગ્રત કરે છે. સાહિત્યની ભાષા અલંકારાદિથી સુંદર સજાવટ કરે છે – રંગરેખાદિથી ચિત્રકાર ચિત્રને સજાવે તેમ. સાહિત્યનાં કાવ્યવાર્તાદિ સ્વરૂપો ભાષાના માધ્યમ દ્વારા પ્રતિરૂપો અને અલંકારાદિ દ્વારા ભાવકના ચિત્ત પર અસર કરે છે.

નાટકમાં ભાષાનો ઉપયોગ વિશિષ્ટ છે. નાટક ચિત્રશિલ્પાદિની માફક પ્રતિરૂપાત્મક કલા છે. વિવિધ કાર્યવ્યાપારવાળા મનુષ્યોની તેમાં અનુકૃતિ થાય

છે. કેવળ ભાષાના માધ્યમથી નહીં, પણ લાકડું, કપડું, રંગ વગેરે ઉપકરણો દ્વારા થાય છે. નાટક ચિત્રશિલ્પની માફક સ્થૂળ પ્રતિરૂપાત્મક કલાત્મક બિંબ ઊભું કરે છે. વાસ્તવિક મનુષ્યની પ્રતિકૃતિ અભિનેતા છે, તે રીતે સંવાદ પણ પ્રતિકૃતિ છે. નાટકમાં આ રીતે થતો ભાષાનો ઉપયોગ સાહિત્યમાં કાલ્પનિક ઉત્તેજના અર્થે થતા ભાષાના ઉપયોગ કરતાં ભિન્ન છે. સાહિત્ય પણ કોઈ વાર સંવાદોનો ઉપયોગ કરે અને નાટક પણ ભાષાનાં બિંબોનો કલ્પનાજન્ય વિનિયોગ કરે.

નાટકના સંવાદની ભાષા વાસ્તવિક જીવનમાં બોલાતી હોય તેવી જ હોય ? ગમે તેવા સારા નાટકમાં પણ વાસ્તવિક વાતચીત જેવા સંવાદ નથી હોતા. કલામાં જેવું હોય તેવું જીવનમાં ઊતરતું નથી. જીવનના એકાદ અંશમાંથી કલાત્મક બિંબ કલ્પના દ્વારા પુનર્નિર્માણ પામીને એમાં ઊતરે છે. નાટકના સંવાદોની ભાષામાં જે કલાત્મક પરિવર્તન થાય છે તે કાવ્યધર્મી હોય છે. નાટક અને સાહિત્યની ભાષા કલાત્મક હોય છે. પણ બંનેનાં સ્વરૂપ ને ટેકનિક ભિન્ન છે. આ ભેદ ઘણુંખરું આપણા ધ્યાનમાં નથી હોતો.

કવિ કે વાર્તાકારની માફક નાટ્યકાર ભાવકને ઉદ્દેશીને સીધું કહેતો નથી. તે અભિનેતાને લક્ષમાં રાખીને લખે છે, જે વસ્તુતઃ તેના વક્તવ્યને કલા રૂપે ભાવક સમક્ષ રજૂ કરે છે, જેમ કોઈ સ્થાપત્યનો પરિકલ્પક કાગળ ઉપર મકાનની રૂપરેખા – નકશો રજૂ કરે તે નકશા પરથી સ્થપતિ મકાનની કલાત્મક બાંધણી કરે છે. તે જોનારને નયનરંજક બને છે; અને કોઈ સ્થાપત્યકલાનો જાણકાર મૂળ રૂપરેખા જોઈને પણ કલાત્મક આકૃતિની કલ્પના કરીને આનંદ માણે. પણ પ્રત્યક્ષ જોવાથી મળતો આનંદ ઓર જ હોય છે. એવું જ નાટકનું છે. નાટક વાંચનારના મનમાં ભાષાથી ઉત્પન્ન થતી કાલ્પનિક પ્રતિકૃતિઓ દ્વારા આનંદ જગાડે છે, પણ તેને નજરે જોનારનો આનંદ જે પરિતોષ આપે છે તે માનસિક ચિત્રથી મળતો નથી.

ભાષા ઉપરાંત નાટ્યકારનો અનુભવ રંગસાધનો દ્વારા પણ પ્રગટ થાય છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કી તેને અંતર્નિહિત પાઠ (sub-text) કહે છે. કલાકારોએ તેની તાલીમ લેવાની હોય છે. સાહિત્યકારને જેની અભિવ્યક્તિ માટે માત્ર ભાષાનો આધાર લેવો પડે છે તે પ્રક્રિયા નાટ્યકાર રંગ-વ્યાપારથી કરે છે. નાટકકાર પોતાની થીમને ભજવાતા નાટક રૂપે કલ્પનામાં ઉતારે છે, પણ લખે છે માત્ર સંવાદ. બાકીનું અંતર્નિહિત પાઠરૂપે આવે છે. ક્વચિત્ લેખક રંગસૂચિરૂપે એનો નિર્દેશ કરે છે, જેમાં ભાષાનો ઉપયોગ સામાન્ય હોય છે.

“તે કવિ છે, પણ શબ્દોનો નહીં. અભિનીત શબ્દોનો કવિ છે. દશ્યસજાવટનો અને અભિનય કરતા અભિનેતાઓનો કવિ છે.” એક કલા બીજીના કરતાં ચઢિયાતી કે ઊતરતી એ ખ્યાલ હવે જૂનો થઈ ગયો છે. હરકોઈ કલાનું મૂલ્ય તેમાં

પ્રતીત થતા કલાસર્જન પર નિર્ભર છે. નાટકની સમીક્ષા આજે સાહિત્યિકતા અને અભિનેયતાની વચ્ચે ફસાઈ ગઈ છે. પરંતુ નાટકના આગવા વાસ્તવિક સ્વરૂપ પર લોકોની દૃષ્ટિ ભાગ્યે જ જાય છે.

નાટકનું મૂલ્ય તે સાહિત્યપદાર્થ છે કે રંગસર્જન એ દૃષ્ટિએ નહીં, પણ બંને તત્વો અતૂટપણે તેની રચનામાં પરસ્પર સંમિલિત થયા હોય તેના પરથી નીકળે. આ દૃષ્ટિએ અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો તથા તેમની દ્વારા થતો રસાનુભવ ભિન્ન હોય છે. નાટકની સમીક્ષામાંથી 'સાહિત્યિકતા' અને 'અભિનેયતા' શબ્દોને રૂખસદ આપવી જોઈએ. તેને બદલે માત્ર 'નાટક' કે 'નાટ્યકલા' શબ્દપ્રયોગ કરવો જોઈએ. બેમાંથી એક પર ભાર મૂકવાથી કે બેનો સમન્વય કરવાથી ખાસ અર્થ સરશે નહીં. નાટક સંશ્લિષ્ટ કલા છે. તેમાં બીજી અનેક કલાઓનાં તત્ત્વોનું સંયોજન થાય છે. અભિનય, નૃત્ય, સંગીત, ચિત્ર, સ્થાપત્ય, શિલ્પ અને સાહિત્યનાં તત્ત્વો તેમાં પ્રતીત થાય, પણ જો આમાં નાટકની કિંમત સંગીત-ચિત્રાદિ કલાઓને ધોરણે ન અંકાતી હોય તો સાહિત્યને ધોરણે શા માટે ? એવો પ્રશ્ન પુછાય છે.

નાટ્યકલાનું વિશ્લેષણ એટલે બીજી કલાઓ તેમાં કેવી રીતે સંયોજન પામી છે તેની તપાસ અને તેનું મૂલ્યાંકન. એમાં બીજી કલાઓની માફક કોઈ ને કોઈ તીવ્ર ઊંડી કે મહત્વપૂર્ણ અનુભૂતિ, ભાવ, વિચાર, જીવનષ્ટિ કે પરિસ્થિતિ રજૂ થઈ હોય તે પરથી તેનું મૂલ્યાંકન થાય છે.

નાટકનું વાસ્તવિક સ્વરૂપ શોધવા માટે તેને એક સ્વાયત્ત કલાનું પદ આપીએ તે પછી જ આપણે તેના વસ્તુ અને સ્વરૂપમાં થતાં વિવિધ પરિવર્તનોને સમજી શકીએ. નાટકની પોતાની સત્તા સ્થાપિત કર્યા પછી જ એમાં રહેલાં કાવ્યાદિ તત્ત્વોની સાર્થકતા શેમાં રહેલી છે તે સમજી શકાય. સૌથી મોટી વાત એ કે શ્રેષ્ઠ નાટ્યકૃતિનું સર્જન નાટકનું મૂલ્ય આંકવા માટે યોગ્ય માનદંડ સ્થાપી શકે.

પૂર્વ કે પશ્ચિમની રંગભૂમિ કે નાટકસંબંધી વિચારણાને કોઈ રૂઢિ કે બંધન રૂપે નહીં, પણ દિશાનિર્દેશ રૂપે લેવી જોઈએ. કેમકે નાટ્યકલાનું માધ્યમ જીવતોજાગતો માણસ હોવાથી તે સતત વિકાસમાન કલા છે. જૂની નાટ્યપરંપરાનો અભ્યાસ નવી શક્યતાઓની દિશા શોધવામાં સહાયરૂપ નીવડે.

નાટક લખતાં પહેલાં લેખકના મનમાં નાટ્યકલા અને તેના સ્વરૂપ વિશેનો આ ખ્યાલ સ્પષ્ટ ન હોય તો નાટક કેવળ શ્રવ્ય બને, અથવા સાહિત્યિક વણાટ વગરનું દૃશ્ય નાટક બને. ભાષા અને રંગસાધનોનો ઉપયોગ લેખકે પોતે કલ્પેલ નાટ્યવસ્તુને સાકાર કરવામાં એવી રીતે કરવાનો હોય છે કે તેમાંથી માત્ર દૃશ્ય ઊભું થાય એટલું બસ નથી, તે અખંડ ભાવાનુભૂતિ કરાવે, એવી કલામય રચના ઊભી થવી જોઈએ. નાટ્યલેખકે નાટ્યવસ્તુની કલ્પના અભિનયાદિસહિત કરવી જોઈએ. પણ કેવળ

અભિનયથી ઊભું થતું નાટક રસ વગરનું નીવડે. રંગમંચની કલાનો પ્રાણ અભિનય છે એ ખરું, પણ નાટ્યકૃતિનો પ્રાણ તેમાંથી ટપકતો ભાવ કે અનુભૂતિનો અંશ છે. અભિનયાદિ રંગસાધનો દ્વારા એ આકાર પામે છે.

આજે કૃત્રિમ ધમાધમી અને સ્થૂળ સંઘર્ષોવાળાં નાટકો ને અતિશય વિચિત્ર ચેષ્ટાઓ દ્વારા હસાવતાં પ્રહસનો કેવળ અભિનયને જોરે પ્રેક્ષકોનાં દિલને જીતી જાય છે. એ એક પ્રકારની વંચના છે; એક રીતે કહીએ તો રંગસાધનોનો પ્રાકૃત હેતુને માટે કરેલો દુરુપયોગ છે. પ્રસંગોચિત્ત મનોરંજનમાં રાચનાર કવિ એટલે કે શીઘ્ર પદાવલિમાં રચના કરનાર કવિ કવિતા નહીં, પણ જોડકણું આપે છે. શીઘ્ર કવિતા તત્કાળ સભારંજનનું કામ કરે છે. પણ પછી તે વિલાઈ જાય છે કેમ કે અંતઃપ્રેરિત કાવ્યકૃતિ તરીકે તેનો સ્વીકાર થતો નથી. એવું જ નાટક વિશે કહી શકાય. એનું માધ્યમ કવિતા કરતાં વધુ આકર્ષક હોય છે. એટલે ઘણી વાર સમાજસુધારો, ધર્મપ્રચાર, સ્વદેશભક્તિ વગેરેના બાહ્ય હેતુઓથી પ્રેરાઈને ઘણાં વિષયવસ્તુ (themes) પસંદ કરીને સંવાદો લખાય છે. લોકોમાં તે હેતુના પ્રચાર સારુ રંગભૂમિના માધ્યમનો ઉપયોગ કરે છે અને લોકો નાટક જોયાનો ભ્રમ સેવે છે. કૃત્રિમ ઝમકવાળા સંવાદો, અંગચેષ્ટા, રંગબેરંગી વસ્ત્રો અને આંખને ગમે તેવાં દશ્યો એટલે નાટક એવી ભ્રાન્તિ ગુજરાતી પ્રજાના મનમાં ઘૂસી ગયેલી છે તે આવા પ્રયોગોથી. આ અપરુચિને જન્માવવામાં નાટ્યલેખકો અને રંગભૂમિના કલાકારો જેટલા જવાબદાર છે તેમ નાટ્યકલાને હીન દશામાં રહેવા દેવામાં એ અપરુચિવાળું લોકમાનસ પણ એટલું જ જવાબદાર છે. આ વિષચક્રમાંથી આધુનિક રંગભૂમિ છૂટી રહી છે પણ ગુજરાતમાં લેખકની રાહ તો જોવાની રહી જ છે.

ચર્ચાના મુદ્દાઓ : (1) નાટક કાવ્ય કે રંગભૂમિની કલા ? (2) કવિને થિયેટર સાથે કશી લેવાદેવા નથી, નાટ્યકારને ખરી. (3) શેક્સપિયરનાં નાટકો શ્રવ્ય છે. તે ભજવાયાં એ અકસ્માત. એ વખતે Mask and pageants થિયેટરની કલા હતી. (4) જો નાટકો ભજવવા માટે લખાયાં હોય તો વાંચીએ ત્યારે અપૂર્ણ લાગે. શેક્સપિયરનાં નાટકો વાંચતાં સંપૂર્ણ લાગે છે. તે પરથી એ નાટકોની ચર્ચા કરતાં ડૉ. જ્હૉનસને ‘A play read is as good as a play acted’ એ મતલબનું વિધાન કરેલું. આ ચર્ચાસ્પદ મુદ્દો છે. (5) થિયેટર માટેનું નાટક વંચાય ત્યારે અધૂરું લાગે. ક્રિયા, રંગ, રેખા, લય પૂર્યા વિના અધૂરું લાગે. (6) કલાકૃતિ માટે કલાકાર જોઈએ–થિયેટરનો કલાકાર એટલે દિગ્દર્શક. (7) જેમ પુસ્તકને પ્રકાશક તેમ નટને દિગ્દર્શક. (8) તે જ્યારે રંગવિદ્યાઓનો ઉપયોગ નાટકનું રંગવિતરણ કરવામાં કરે ત્યારે તે નાટ્યવિદ્યા-વિશારદ છે જ્યારે ક્રિયા, શબ્દ, રંગરેખા અને લયનું ઉત્તમ સંયોજન કરી જાણે ત્યારે તે નાટ્યકલાનો સર્જક બને છે. આટલું હશે તો નાટ્યકલા સ્વાયત્ત બનશે. (9) મૂળ પાઠને અનુરૂપ ક્રિયા, દશ્ય આદિની યોજના થાય એ

જ કલા. વસ્તુતઃ લેખક તેને જે દશ્યાદિ સૂચવવાં હોય તે textમાં આપી દે છે. ખરું જોતાં કૌંસમાં આપેલાં દિશાસૂચન નાટકના લેખમાંથી આપોઆપ ઊપસવાં જોઈએ. શેક્સપિયરે એમ કરેલું. પાછળથી તેનાં નાટકો સંપાદિત કરનારે તેને ભજવણીની અનુકૂળતા માટે સંવાદમાંથી અલગ તારવીને મૂકેલાં. સંસ્કૃત નાટકોમાં દિશાસૂચન કૌંસમાં મૂકેલાં હોય છે. (10) ભજવનાર લેખકના શબ્દમાં ઘાલમેલ કરે તે તેનું અપમાન છે. તે રીતે લેખકે ભજવવાની રીત વગેરેમાં માથું મારવું ન જોઈએ. તે કલાકાર પર છોડી દેવું જોઈએ. વાચક માટે તે કદાચ જરૂરી હોય. (11) દિગ્દર્શક નાટક વાંચીને વાતાવરણ કલ્પી, શ્ય કલ્પી, વચ્ચે નટની ગતિવિધિ કલ્પી પછી ભજવવાની તાલીમ શરૂ કરશે. તે સામાન્ય રીતે બધી વિદ્યાઓનો જાણકાર અનુભવી હોય. (12) રિયાઝ શરૂ થાય તે પહેલાં પાઠ ગોખેલા હોવા જોઈએ. (13) નટે બીજી કલાઓમાં માથું ન મારવું. (14) નટ ને દિગ્દર્શક જુદા હોય. (15) પહેલાં ઊંચે ઝુમ્મરના દીવા હતા. તે કેટલીક કંપનીઓને મોંઘા પડતાં નીચે મીણબત્તીઓ મુકાઈ તેમાંથી foot lights આવી. (16) કુશળ નટે દિગ્દર્શકને પૂરા અનુસરવું. (17) વહાણના કપ્તાન જેવી શિસ્ત સાથીઓ પાસે પળાવે તેવી શિસ્ત નાટકમાં દિગ્દર્શક પળાવે. ઊંચું ધોરણ અને તેને જાળવી રાખનાર દિગ્દર્શકનું જ પ્રભુત્વ હોય; એ વખતે લેખકનું પણ નહીં. (18) થિયેટરનું એકાદ અંગ સુધારવાથી પુનરુત્થાન નહીં થાય. સમગ્રનો સર્જનાત્મક દષ્ટિએ પુનર્વિચાર કરવો જોઈએ. (19) નાટકમાં કવિ કે લેખક વગર ચાલે ? હા, તેની પાસે કશુંક કહેવાનું છે. અને કશુંક તમે જો ક્રિયા (action), શ્ય (scene) અને સ્વર(voice)થી કહો તો એની શી જરૂર ?

આ બધા મુદ્દાઓ વિશે નાટક ભજવનાર મંડળીએ આપસમાં ચર્ચી લેવું જોઈએ, જેથી ભજવતી વખતે દરેકના મનમાં નાટકની વિભાવના વિશે કશી અસ્પષ્ટતા ન રહે.

❐

2. કૉલેજોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું આયોજન

નાટ્યતાલીમનો હેતુ નાટ્યકલાનો અભ્યાસ તથા ઉપાસના તો છે જ, સાથે સાથે શિક્ષણક્ષેત્રે પણ એનું આગવું મૂલ્ય છે. આ પ્રવૃત્તિ દ્વારા સર્ગશક્તિવાળા વિદ્યાર્થીઓને પ્રોત્સાહન આપવાનું હોય છે. કૉલેજમાં કામ કરનારા મોટા નાટ્યકાર કે મોટા દિગ્દર્શક થવાના છે એવી કોઈ અપેક્ષા રાખવી જોઈએ નહીં. આપણે પહેલાં અધ્યાપક છીએ, પછી કલાકાર એ ભૂલવું ન જોઈએ. દરેક માણસ પોતે જે સ્થાનમાં છે એમાં જ શોભે છે. શિક્ષણના કાર્યને સંગીન અને સફળ બનાવવા માટે નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઉપકારક છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિ એ માત્ર સહાયક પ્રવૃત્તિ છે. નાટક વર્ષમાં એક વખત ભજવવાનું છે. અધ્યયન-અધ્યાપન આખું વર્ષ. ઘણી વાર ગૌણ-મુખ્યનો વિવેક ચૂકી જવાય છે ત્યારે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે.

કલાની ઉપાસના એ ધન્ય અનુભવ છે. ધન્યતાનો અનુભવ રસિક આનંદ આપે છે. વિદ્યાર્થીઓ પર આની અસર પડે જ છે. આ પ્રવૃત્તિ કરીએ છીએ પણ આપણે માટે તો આ આનુષંગિક લાભ છે. વિદ્યાર્થીઓમાંથી કેટલાકને તો ખરેખર રસ હોય છે. કેટલાકને કૃતકરસ હોય છે. વિદ્યાર્થીઓ કૉલેજ દરમિયાન આવી પ્રવૃત્તિ ભલે કરે, પણ એને મર્યાદિત તો રાખવી જ જોઈએ, એવો મારો અભિપ્રાય છે. અન્યથા ક્યારેક વિદ્યાર્થી બહુ જ બહિર્મુખ બની જાય. વિદ્યાર્થીનાં રસરુચિ ને શક્તિનું માપ કાઢી એનો ઉપયોગ સંસ્થાઓ તથા યુનિવર્સિટી કરે એ જરૂરી છે.

નાટક એવી કલા છે કે જેમાં બીજી કલા કરતાં જલદી કીર્તિ મળે. અપયશ પણ મળે. કારણ નાટક તત્કાળ માનવચેતનાને સ્પર્શીને તેના અંતરંગ સુધી પહોંચી જાય છે. પ્રેક્ષકોના પ્રત્યાઘાતોની પણ ઘેરી અસર કલાકાર પર પડતી હોય છે. કલાકાર બહેકી જવાનો સંભવ નાટકમાં વધારે છે. નાટકની અંદર સાધનાની જરૂર છે. છતાં બીજી કલાઓને મુકાબલે નાટક એ સહેલાઈથી સિદ્ધ કરી શકાય એવી કલા છે ! ચિત્ર, શિલ્પ વગેરે કલા વ્યક્તિગત છે. એમાં વ્યક્તિઓ પોતપોતાની સિદ્ધિ બતાવે છે. નાટક એ સમૂહગત કલા છે. સાથે સાથે એ મિશ્ર કલા પણ છે.

પાત્રને પોતાની ભૂમિકા સાથે તેને પુષ્ટ કરનારી સંગીત-નૃત્ય આદિ અન્ય કલાઓની થોડીઘણી જાણકારી હોવી જોઈએ. વળી setting વગેરેના વિચારમાં એણે પોતાની કલા ભૂલી ન જવી જોઈએ. નાટક એ સહકારની કલા છે. ઉત્તમ નટ પણ જો નાના નટની મદદ પૂરતા પ્રમાણમાં ન મેળવી શકે તો એની દશા બૂરી થાય છે. સહકાર દ્વારા જ આ પ્રવૃત્તિ કલાનું રૂપ ધારણ કરે છે. વળી બોલવું કે ક્રિયા કરવી એ જ માત્ર મહત્ત્વનું નથી. મૌન દ્વારા પણ ઉત્તમ અભિનય પ્રગટ થઈ શકે છે.

નાટક ભજવવા માટે નીકળીએ ત્યારે શું આપણે જન્મજાત કલાકાર છીએ કે (Are we born artists) ? એવો સવાલ કદાચ થાય. ઇતર કામમાં રોકાયેલા આપણે નાટક કરવા નીકળી પડીએ છીએ એનો અર્થ એમ નથી કે એમાં સાધના, સૂઝ કે કલાદૃષ્ટિનો અભાવ ચાલે. સહેલી હોવાને લીધે જ આ કલા મુશ્કેલ છે. આ વિધાન વિરોધાભાસી લાગે. પણ આ લોકસંપર્કની અપેક્ષા રાખતી કલા હોવાને લીધે એ અત્યંત સાચું છે.

જે વિદ્યાર્થીઓને આ પ્રવૃત્તિમાં રસ છે એ તો કલાકો સુધી પોતાનાં સુખસગવડની પરવા કર્યા વિના કામ કરે જ છે. તો કેટલાક વિદ્યાર્થીઓ પોતાનો અહમ્ પોષવા માટે પણ કામ કરે છે. તેનાથી નાટકની પ્રવૃત્તિને અને કલાને પણ હાનિ પહોંચે છે.

વિદ્યાર્થીઓ જ નાટકની પસંદગીનો આગ્રહ રાખે, અમુક જ પાત્ર લેવાની જીદ કરે ત્યારે નાટકનું તેમજ શિક્ષણનું સ્તર નીચું જાય છે. એ બંને બાબતોમાં અધ્યાપકનો અભિપ્રાય છેવટનો ગણાવો જોઈએ.

નાટક શિક્ષણના અંગરૂપ છે. તેથી અધ્યાપકોએ જ નાટકનું દિગ્દર્શન કરવું જરૂરી છે. અધ્યાપક જ વિદ્યાર્થીઓનો સ્વાભાવિક નેતા છે. વિદ્યાર્થીઓમાં ગેરશિસ્ત જોવામાં આવે છે એનું એક કારણ ઘણી વાર એ હોય છે કે અધ્યાપકનો સીધો સંપર્ક તેઓ મેળવી શકતા નથી.. નાટ્ય-પ્રવૃત્તિ દ્વારા આ ઊણપ દૂર કરી શકાય છે. વિદ્યાર્થી અને અધ્યાપક અન્યોન્યના સંપર્કમાં આવે તો તેમની વચ્ચે આત્મીયતા સધાય છે. વિદ્યાર્થીનો પ્રેમ અધ્યાપકે સંપાદન કરવો જોઈએ. વિદ્યાર્થી અને અધ્યાપકને સતત સંપર્કમાં રાખતી આ પ્રવૃત્તિ એકબીજાને સમજવામાં ઉપકારક નીવડે છે. સામાન્ય રીતે જો આવી પ્રવૃત્તિ ચાલતી ન હોય તો વિદ્યાર્થી અને અધ્યાપકો વચ્ચેનો સંબંધ માત્ર વર્ગનાં વ્યાખ્યાનો પૂરતો મર્યાદિત બની જાય છે. જ્યારે આવી પ્રવૃત્તિઓ ચાલે ત્યારે એકબીજાને નજીકથી નીરખવાની તક મળે છે. આ નિકટતા અધ્યાપક અને વિદ્યાર્થી બંનેના વ્યક્તિત્વના ઘડતરમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે.

આ પ્રવૃત્તિ અધ્યાપક અને વિદ્યાર્થી માટે X-ray photographનું કાર્ય પણ કરે છે. કેમ કે તદ્દન નજીક આવવાને કારણે બંને પરસ્પરને સારી રીતે અવલોકી શકે

છે. એકબીજાના વ્યક્તિત્વનો યથાર્થ પરિચય તો આ પ્રકારની નિકટતા પછી જ થાય છે. આ નિકટતાના કેટલાક ગેરલાભ છે. અધ્યાપકની કોઈ વ્યક્તિગત કમજોરી જો બહાર પડી જાય તો તેનો ગેરલાભ ઉઠાવવાની તક પણ વિદ્યાર્થી ઝડપે છે. વ્યક્તિત્વની આવી નબળાઈના અંશોના આ ભયસ્થાનથી અધ્યાપકે જાગ્રત રહેવું જોઈએ. નિકટતાના ફાયદા આને મુકાબલે ઘણા વધારે છે. અધ્યાપકમાં વિદ્યાર્થીનાં વિશ્વાસ ને શ્રદ્ધા ઉત્પન્ન થાય છે. પણ એ ત્યારે જ કે જ્યારે અધ્યાપકના પગ સ્થિર હોય, એનામાં આત્મવિશ્વાસ હોય અને તેનો વ્યવહાર પારદર્શક હોય.

કૉલેજોમાં ચાલતી આ પ્રવૃત્તિ દ્વારા વિદ્યાર્થીઓમાં નેતૃત્વશક્તિ કેળવી શકાય છે. નાટ્યની તાલીમ મળતાં વિદ્યાર્થીનો તખતાક્ષોભ દૂર થાય છે ને એ રીતે વ્યક્તિત્વ-વિકાસની તક તેને સાંપડે છે. ભજવણી વખતે અધ્યાપકે તાટસ્થ્ય જાળવી રાખવા ખૂબ જાગ્રત રહેવું જોઈએ. અધ્યાપકની તટસ્થતા વિશે વિદ્યાર્થીના મનમાં કોઈ સંશય ઊપજવો જોઈએ નહીં. પછી નાટકની તાલીમ માત્ર શ્રમ નથી પણ એક પ્રકારનો આનંદ છે એવો ઉભય પક્ષે અહેસાસ થવો જોઈએ. તે એક શિસ્તબદ્ધ કાર્યનો અનુભવ (disciplined experience) હોવા છતાં આનંદનો અનુભવ હોય છે.

નાટ્યપ્રયોગનું રિયાઝ નિયમિત રીતે ને વ્યવસ્થિત રીતે ચાલતું હોય તો જ એ આનંદાત્મક અનુભવ બની શકે. રિયાઝ દરમિયાન થયેલ આનંદમય અનુભવો કેટલાક વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકો વર્ષો સુધી વાગોળતા હોય છે.

શિસ્ત પરત્વે એક પ્રશ્ન અહીં વિચારી લેવો ઘટે. રિયાઝ ચાલતું હોય ત્યારે વિદ્યાર્થીઓ પોતાના મિત્રને પોતે કેવું કામ કરે છે તે બતાવવા સાથે લાવતા હોય છે. કાર્ય ચાલતું હોય ત્યારે એકબીજાને સલાહ આપવા પણ બેસી જતા હોય છે તે બંને બાબત પર પ્રતિબંધ છે તેવી સ્પષ્ટતા આરંભમાં જ કરી લેવી જોઈએ. રિહર્સલ દરમિયાન કેટલીક વખત આવશ્યક શિસ્ત પણ જળવાતી નથી. આ પ્રસંગે અધ્યાપકે મક્કમતાપૂર્વક વર્તવું જોઈએ. નાટક એ શિસ્ત કેળવવાની પ્રવૃત્તિ છે. વિદ્યાર્થીઓની શક્તિને પારખીને, કોઈ પણ પ્રકારના પૂર્વગ્રહમાં કે બીજા કોઈ દબાણમાં આવ્યા વગર પાત્રવરણી કરવી જોઈએ. નાટકમાં કામ કરવા માટે તૈયાર થયેલ વિદ્યાર્થીઓના હેતુ આ પ્રવૃત્તિમાં વિઘ્નરૂપ ન બને તે જોવું જોઈએ. રંગભૂમિ કલાકારના આત્મપ્રદર્શન માટે નથી, આત્મદર્શન માટે છે.

નાટ્યલેખકોથી આગળ વધીને કેટલીક વખત નટ કે દિગ્દર્શક નાટકમાં પોતાના તરફથી ઉમેરણ કરી દે છે. આની પાછળનો હેતુ એ હોય છે કે પોતાની પાસે કંઈક મૌલિક શક્તિ છે તે બતાવી આપવી હોય છે કે પછી પ્રેક્ષકો ઉપર પોતાના પાત્રની છાપ ઊભી કરવા માટે હોય છે. આનાથી કદાચ તત્કાળ તાળીઓ ઉઘરાવી શકાય; પરંતુ લાંબે ગાળે કલાનું પતન થાય છે. નાટકના પાઠમાં જરૂર

પડે તો દિગ્દર્શક બાદબાકી કરે પણ કશું પોતાના તરફથી ઉમેરવાનો અધિકાર કોઈને નથી.

કેટલાંક નાટકોની રજૂઆત હરીફાઈને ધ્યાનમાં રાખીને કરવામાં આવે છે. તેમાં ઇનામનું પ્રલોભન હોય છે. જુવાન કલાકારો તે પ્રલોભનથી ખેંચાઈને આગળ આવવા મહેનત કરે છે. આદર્શ સ્થિતિ એ છે કે આ પ્રલોભન ભૂલી જઈને આપણી રુચિને, શક્તિને જેબ આપે તેવાં ઉત્તમ નાટકો પસંદ કરીએ ને તેને સફળ કરવા એકાગ્રતા કેળવીએ. તેનાથી નટ અને દિગ્દર્શકને સર્જનના આનંદનો અનુભવ થાય છે.

બધા સર્જકો હોતા નથી. મેં આગળ કહ્યું તેમ આ પ્રવૃત્તિનો શૈક્ષણિક હેતુ પણ છે. તે હેતુની સિદ્ધિ માટે શૈક્ષણિક સંસ્થાઓમાં નાટક ભજવાય છે. આ પ્રવૃત્તિ શિક્ષકો દ્વારા જ થવી જોઈએ. નાટકને ઊંચકનાર શિક્ષકો છે. રણછોડભાઈનાં નાટકો શિક્ષકોએ ભજવેલાં. ગુજરાતી રંગભૂમિના અગ્રયાયી (pioneers) શિક્ષકો બન્યા હતા.

શિક્ષકના ખભા પર બેસીને જ નાટક ગુજરાતમાં આગળ ચાલ્યું છે. શિક્ષકોને નાટકમાં રસ છે. કારણ એ એક એવી પ્રવૃત્તિ છે જેમાં યુવાન જ રસ લઈ શકે છે, જેનું માનસ લીલુંછમ રહ્યું હોય. નાટક એવી પ્રવૃત્તિ છે જેમાં સોગિયા માનવ કામ ન કરી શકે. જુવાન પેઢી સાથે તેને જીવંત પરિચય હોય છે. તેને લીધે નાટકની પ્રવૃત્તિ વધુ વેગ પામે છે.

યુનિવર્સિટી ક્ષેત્રે જ સારામાં સારા નાટકની રજૂઆત તથા પ્રયોગો થાય છે. કારણ તેના સંચાલકોમાં ધંધાદારી વલણ નથી હોતું. પૈસાની એને અપેક્ષા હોતી નથી. નવા પ્રકાર અને નવી શૈલીનાં નાટકોના પ્રયોગોને યુનિવર્સિટી થિયેટરમાં વિશેષ અવકાશ હોય છે. પશ્ચિમના દેશોમાં આ કારણે યુનિવર્સિટી થિયેટર બારે માસ ધમધમતું રહે છે. કદાચ આ જ સ્થાન એવું છે કે જ્યાં નાટકના ઉત્કર્ષને માટેનો પહેલો વિચાર પ્રકટ થતો હોય. એનું પ્રસરણ ભલે પછી બહાર થતું હોય.

શિક્ષણના ક્ષેત્રમાં વધુ જવાબદારીથી આ કામ અધ્યાપકો કરે છે. વિદ્યાર્થીઓને નાટક બતાવવાનું છે. પણ વિદ્યાર્થીઓની હલકી વૃત્તિને સંતોષે તેવાં નાટક વર્જ્ય ગણાવાં જોઈએ.

વિદ્યાર્થીઓનાં રસ અને રુચિ અહીં જ સંસ્કારાય છે. કેવળ ફારસની જરૂર ન હોય. સારી રીતે ભજવાયેલું નાટક ઊંડી અસર કરી જ જાય છે, પછી તે હળવું હોય કે ગંભીર.

નાટકની પસંદગી નટચમૂને ધ્યાનમાં રાખીને તેમજ નાટ્યરુચિને સંસ્કારવાની દૃષ્ટિ રાખીને કરવી જોઈએ. એમાં સફળતા મળે તો નાટક ભજવવા વિષેના ખોટા

ખ્યાલો ઓગળી જાય. નાટકની પ્રવૃત્તિ એ અહમના ખૂણાને સરખા કરી નાખવાની પ્રવૃત્તિ છે. રંગદેવતાને ચરણે બેસી અહમ્ છોડવાનો છે. તો જ સંસ્કાર સાંપડે. નાટકની અંદર કામ કરનારા પોતે પોતાને કારણે કીર્તિ મળી એમ માને તો એ ભૂલ છે. નાટકની સફળતામાં નાનામોટા સૌનો સંયુક્ત હિસ્સો હોય છે.

આ સમજ વિદ્યાર્થીઓને આરંભથી જ આપવી જોઈએ. જ્યાં સહકાર છે ત્યાં હું નાનો કે હું મોટો એવા ખ્યાલો જતા રહે છે. સંગઠન રચવા માટે નાટક એ ખૂબ ઉપકારક પ્રવૃત્તિ છે.

વિવેચન માત્ર જોવાથી કરવું એના કરતાં પ્રત્યક્ષ અનુભવ લીધા પછી કરેલું અવલોકન વધુ સઘન બને છે. કૉલેજમાં અધ્યાપક નાટક ભલે પ્રત્યક્ષ ભજવવા ઊતરે નહીં, પણ એની પ્રક્રિયામાંથી તો તેણે પસાર થવું જ જોઈએ. એમાં તેની સક્રિય સંડોવણી – involvement – હોવી જોઈએ. અધ્યાપક આંગિક અને વાચિક સમજાવતી વખતે પોતે તેમાં સંપૂર્ણ તદાકાર થઈને સમજાવે. જરૂર પડે તો પોતે અભિનય કરી બતાવે. પણ નટ કે નટી પોતાના પાત્રને સમજીને જાતે જ અભિનય કરી બતાવે તે ઇષ્ટ છે. સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીના સિદ્ધાંત મુજબ અભિનય કરનાર પરિસ્થિતિ કલ્પીને પોતાની રીતે પ્રગટ કરે તેમાં મૌલિકતા આવે છે.

આમ, નાટકની ચર્ચાવિચારણા કરીએ, સાથે સાથે પ્રાયોગિક કામમાં પ્રત્યક્ષ ભાગ લઈએ અને ઉત્તમ પરિણામ લાવીએ તે લક્ષ્ય છે.

(1) શિક્ષણ પહેલું, નાટક પછી

(2) નાટક પહેલું, વ્યક્તિ પછી

પણ આપણી કૉલેજ એ નાટ્યવિદ્યાની કૉલેજ નથી. અધ્યાપકની પરીક્ષામાં જે વિદ્યાર્થી પાસ થાય એ જ stage પર આવે.

પ્રેમ અને મૈત્રીનો સંબંધ વિદ્યાર્થી સાથે કેળવવાની આ ઉત્તમ તક છે. બધા વિદ્યાર્થીઓ પ્રેક્ષકોને માત્ર પ્રેક્ષક નહીં પણ પોતાનામાંના જ એક છે એમ ગણે એવી આત્મીયતાનો ભાવ નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચે ઉત્પન્ન થવો જોઈએ. અન્યથા પ્રેક્ષક અને કલાકાર પરસ્પર વિરુદ્ધ દિશામાં જતા રહે.

આપણે આદર્શકલાનું ધોરણ રાખવું જોઈએ. એ સિદ્ધ થાય કે નહિ, પણ લક્ષ્ય તો હોવું જ જોઈએ. નાટકકલાની અભિજ્ઞતા એ અધ્યાપક માટે સફળતાની ચાવી છે.

અવાજની કેળવણી એ નાટ્યતાલીમનું અગત્યનું અંગ છે. નાટક પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવા માટેનો એમાં પ્રયાસ હોય છે. છેલ્લામાં છેલ્લી પાટલી પર બેઠેલો માણસ પણ નાટકના હાર્દને પામી શકે એ રીતે નટ કે નટીનો અવાજ નીકળવો જોઈએ.

એનો અર્થ એ નહીં કે બરાડા પાડવા.

જૂનાં નાટકોમાં બરાડા પાડવાનો પ્રયાસ તદ્દન નિર્હેતુક ન હતો. તેઓ એટલો ખ્યાલ રાખતા કે એ બરાડા લાગે તો ભલે પણ બધા એ સાંભળશે ને સમજશે તો ખરાં ને ! સર્જક અને દિગ્દર્શકને અભિપ્રેત ધ્વનિવ્યંજના નટના અવાજ દ્વારા પ્રેક્ષક સુધી ન પહોંચે તો બધો શ્રમ નિરર્થક ગણાય.

કૉલેજના થિયેટરમાંથી પ્રેક્ષકો ભાગી જાય છે. કારણ આપણા વિદ્યાર્થીઓના અવાજ માંદલા હોય છે.

વાચિક તાલીમ (speech training) ખૂબ જરૂરી છે. નટ કે નટીનું ધ્વનિતંત્ર (sound box) ખૂબ જ મજબૂત હોવું જોઈએ એ વાત સાચી છે. વાચિક અભિનય સિદ્ધ થાય તો ઘણું બધું કામ સફળ થાય છે. આંગિક એના ઉપકારક તરીકે આવે. વાચિક નબળું હોય તો ગમે તેવું સારું આંગિક અર્થ સાધી શકતું નથી.

આ વાતો technical વસ્તુ નથી છતાં રોજ-બ-રોજના વ્યવહારમાં મદદરૂપ થાય તેવી છે. ઇંગ્લૅન્ડમાં તમામ શૈક્ષણિક સંસ્થાઓમાં વાચિક તાલીમ ફરજિયાત હોય છે. વિનયન, વાણિજ્ય, વિજ્ઞાન, ટૅકનૉલૉજી તમામ વિદ્યાશાખાઓમાં વાચિક તાલીમ ફરજિયાત શિખવાડાય છે. લંડનની એક ITIની મુલાકાત વખતે મેં આનું પ્રયોજન પૂછ્યું ત્યારે એ સંસ્થાના નિયામકે કહેલું કે તાલીમાર્થીના વ્યક્તિત્વના વિકાસ માટે તે જરૂરનું છે. આપણો પણ આ પ્રવૃત્તિ ચલાવવા પાછળ આ જ હેતુ છે.

કૉલેજમાં નાટ્યક્લબ સ્થપાવી જોઈએ. ત્યાં નાટકનું વાચન વગેરે થાય, અવાજ કેળવાય અને બોલવા-ચાલવાની ઢબ બંધાય. નાટ્યક્લબના સંચાલક અધ્યાપકની કલ્પના સતેજ હોવી જોઈએ. છોકરાને જોતાવેંત એને જે પાત્ર આપવાનું હોય એની ઝાંખી કલ્પના દ્વારા થવી જોઈએ.

નાટક કેવી રીતે ઉઠાવ આપે એનો નકશો કલ્પના દ્વારા દિગ્દર્શકે દોરવાનો છે. એક સ્થપતિ કલ્પના દ્વારા નકશો દોરે છે. ઇજનેર નકશા પ્રમાણે આખી ઇમારત કલ્પના દ્વારા સમજીને મૂર્ત કરે છે. એવું જ લેખક, દિગ્દર્શક, અભિનેતા અને ભાવકનું છે. જોઈને ખુશ થઈએ એવી નાટકની મૂર્ત ઇમારત તૈયાર થવી ઘટે.

લેખક નાટક લખે છે. એ માત્ર નકશો છે. પ્રોડ્યુસર પોતાની કલ્પના દોડાવી, શબ્દમાંથી કઈ રીતે ઇમારત ઊભી કરવી એ રજૂ કરે છે. અને ભાવક જુએ છે ત્યારે ભાવનશક્તિથી તેનો આસ્વાદ કરીને રસાનુભવ કરે છે. નાટક વાંચવાથી આનંદ આવે છે પણ એ માત્ર નકશો જોવાથી થાય એટલો જ આનંદ. ખરો આનંદ તો ઇમારત સર્જાય, નાટક રંગમંચ પર પુનઃ સર્જાય, recreate થાય, ત્યારે આવે છે. નાટક એ ખાલી શબ્દની નહીં પણ અભિનીત શબ્દની કલા છે. પૂરેપૂરા અભિનયમાં

અ શબ્દોને ઉતારે ત્યારે જ સાચી કલા પ્રગટ થાય. નાટક એ પ્રતિનિર્મિત પાત્રની કલા છે. લેખકે સર્જેલા પાત્રનું પ્રતિનિધાન (representation) દિગ્દર્શક કરે છે. તેથી નાટકનું માધ્યમ એ માનવ છે. આ એક સંકુલ (complex) કલા છે. જેની અંદર બીજી અનેક કલાઓ આવે. છતાં કોઈ કલાની વ્યાખ્યામાં એ ન આવે.

નાટકને માત્ર સાહિત્ય કે સંગીત કે કેવળ ચિત્રના ધોરણથી ન મપાય. બધી કલાથી થતા મિશ્ર સર્જન રૂપે ઉત્પન્ન થતી અલગ કલા તરીકે એને માપવાની છે.

નાટકને આપણે શા માટે સાહિત્યની દૃષ્ટિએ માપીએ છીએ ? નાટકમાંથી સાહિત્યિક શબ્દ બાદ કરીને કેવળ ક્રિયા અને વાણીના સામર્થ્યને ધોરણે પણ નાટક મૂલવી શકાય.

પ્રશ્નોત્તરી

(1) માઇક અનિવાર્ય છે ?

નાટક એ સ્વાભાવિકતાની કલા જ નથી. સ્વાભાવિકતાનો આભાસ ઊભો કરનારી કલા છે. આજના જમાનામાં ધ્વનિવર્ધન માટે માઇક્રોફોન લગભગ અનિવાર્ય નીવડેલું સાધન છે. છતાં ક્યારેક માઇક વિઘ્નરૂપ બને છે. કેટલાકના અવાજ સરસ હોય છે. ત્યારે માઇકમાં અમુક અવાજ વિકૃત થાય છે. માઇક વિના 3000ના સમૂહ સમક્ષ નાટક ભજવાયાના દાખલા છે. બરાડા પાડ્યા વિના એ ભજવાય છે. શાંતિ જળવાય તો જરૂર સારું સંભળાય છે.

બાધારૂપ નીવડે એવી રીતે સાધન (માઇક) ન વાપરવાં જોઈએ. સારો નાટક ભજવનાર માઇકની કલ્પના ન જ કરે. માઇક આવે તેથી અવાજની એકવિધતામાંથી છૂટી ન શકાય. ક્યારેક અવાજ માંદલો હોય, ક્યારેક કર્કશ હોય એ બધું માઇકમાં પ્રગટ થયા વિના રહેતું નથી. આજના કલાકાર માને છે કે માઇક વગર ન ચાલે. પણ સ્વરના આરોહ-અવરોહ અને ભાવકક્ષા સમજ્યા પછી તે અઘરું નથી. માઇક હોય તો જ અવાજ પહોંચે એમ શાને ? આપણે સમજવું જોઈએ કે સામે સાંભળવા માટે કાન છે જ. ગ્રીસમાં 20,000 માણસો બેસે છતાં પણ નટ-નટીને અવાજનો પ્રક્ષેપ કરવામાં મુશ્કેલી પડતી નહીં. પોતાના અવાજ અને સાંભળનારના કાન બંનેમાં વિશ્વાસ જોઈએ.

ભજવણી માટેની સાધનસામગ્રી વગેરે બધું પહેલે જ દિવસે તૈયાર હોવું જોઈએ. છેક છેલ્લા દિવસ સુધી કશું બાકી ન રાખી શકાય. એમ કરવાથી છેક છેલ્લી ઘડીએ મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. બહેનો છે માટે કન્સેશન આપવું એમ નહીં. સમય વગેરેની શિસ્ત જરૂરી છે. રાતના મોડા સુધી રોકાવાની જરૂર નહીં. દરરોજ દોઢ-બે કલાક શિસ્તબદ્ધ કામ કરાય એ પૂરતું છે. આ બધું ન થાય તો એ માટે

શિક્ષક જવાબદાર છે.

નાટક શરૂ થતાં પહેલાં બેત્રણ મિનિટ શું થવાનું છે એની સમજ જરૂરી છે. માણસોને ધ્યાનસ્થ કરવા માટે એ જરૂરી છે. એનાઉન્સમેન્ટ, લાઇટ, પડદો ઊપડે તે પહેલાં અને પછી થોડીક સૂચના દ્વારા પ્રેક્ષકોને અભિમુખ કરી શકાય.

મુખ્ય વાત એકાગ્રતા (concentration) છે. અમુક અંતર સુધી સાંભળી જ શકાય. પેલા લોકોને સાંભળવું છે. આપણે સંભળાવવાનું છે. આપણે કેળવાયેલા અવાજે બોલીએ તો સંભળાય જ. આમાં ધ્યાનનો અને રસ(interest)નો સવાલ છે. આ બધું કહેવા છતાં હવે માઇકનો ઉપયોગ થશે. અવાજ વિકૃત કે વિક્ષિપ્ત ન થાય એ રીતે એની ખામી રહિત ગોઠવણી થવી જોઈએ. નાટકની ભજવણીમાં તો એ બાબત સાવધાની સવિશેષ રાખવી પડે.

❐

3. યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યશિક્ષણ

યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યશિક્ષણ શિક્ષણની એક સહકારી પ્રવૃત્તિ હોવી જોઈએ. દિલગીરીની વાત એ છે કે અભ્યાસક્રમમાં બીજા વિષયનો પ્રબંધ થાય છે, નાટકનો નહીં. નાટક વાર્ષિક દિને બતાવવા માટે જ છે તેવો ખ્યાલ કાઢી નાખવો જોઈએ. તેનું વ્યવસ્થિત શિક્ષણ અપાય તે જ યોગ્ય છે.

નાટકથી થતા લાભ કંઈ ઓછા નથી. એક તો ક્ષોભ, ભીતિ નીકળી જાય છે. આત્મશ્રદ્ધા વધી જાય છે. નાટ્ય-તાલીમ વ્યક્તિત્વના વિકાસમાં ફાળો આપે છે. વિદ્યાર્થી પોતાના પગ પર સ્થિરપણે ઊભો રહેતાં શીખે છે. સમાજમાં જ્યાં જાય ત્યાં તે પ્રભાવ પાડી શકે છે. વક્તૃત્વની તાલીમ મળતાં બોલવાની છટા આવી શકે છે. શબ્દના મર્મની અને ભાવની વિશિષ્ટ છતાં સ્વાભાવિક છાપ તે પાડી શકે છે. સ્વાભાવિકતાની છાપ પાડવા માટે કૃત્રિમતાનો માર્ગ લે છે ! વક્તવ્યનો ભાવ કાકુથી પ્રગટ કરવાની શક્તિ ખીલે છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિ શિસ્તને ઉપકારક નીવડે છે. થનગનતાં છોકરા-છોકરીઓની ચેતનાને યોગ્ય માર્ગે વાળીને નાટ્યતાલીમ દ્વારા અંકુશમાં લાવી શકાય છે. વિદ્યાર્થીઓ સાથે આત્મીયતા કેળવાય છે. વિદ્યાર્થી અને શિક્ષક બંને આત્મનિરીક્ષણ કરતાં શીખે છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં શિક્ષકની આ દૃષ્ટિ હોવી જોઈએ. બીજી કલા કરતાં નાટકની વિશેષતા એ છે કે તે સમુદાયનું સર્જન છે. અને તેથી જ તેમાં યોગ્ય સંગઠનનીસંયોજનની શક્તિ ખીલે છે.

નાટ્યકલાનું શાસ્ત્ર છે. તે આયાસસિદ્ધ છે. બીજ રૂપે પડેલી શક્તિ આયાસથી પાંગરે છે. બીજી કલાની અપેક્ષાએ તે શ્રમસાધ્ય છે. આમાં માનવપદાર્થને વાળવાનો છે, જડને નહીં.

ગુજરાતી રંગભૂમિની શરૂઆત શિક્ષકોથી જ થઈ છે. પારસી રંગભૂમિ જોઈને ગુજરાતી નિશાળના માસ્તરોને નાટક ભજવવાનું મન થયું. પારસીઓની મશ્કરીથી ચાનક ચઢી અને ‘લલિતાદુ:ખદર્શક’ નાટક સચોટ રીતે ભજવાયું. નાટ્યપ્રવૃત્તિનાં બીજાં આંદોલનોમાં પણ શિક્ષણક્ષેત્રનો ફાળો છે. કૉલેજના રંગમંચ ઉપર અવેતન

નાટકનો ઉદય થયો છે. તેનાથી આપણી રંગભૂમિને નવો રંગ, નવો વળાંક મળ્યા છે. રંગભૂમિને નવી કલાસૂઝ પ્રગટી છે. પ્રેક્ષકોની રુચિ કેળવાઈ છે.

યુનિવર્સિટીના અભ્યાસક્રમમાં નાટ્યવિદ્યાને સ્થાન મળે તો એ વિષયનું વ્યવસ્થિત શિક્ષણ તે વિષય પસંદ કરનારને મળે અને ગુજરાતી રંગભૂમિને નીવડેલા કલાકાર મળે. ગુજરાત યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યવિદ્યાનો ડિગ્રી કે ડિપ્લોમા કોર્સ દાખલ થાય અને ચોવીસે કલાક નવા નવા પ્રયોગોથી ધમધમતું રહે એવું યુનિવર્સિટી થિયેટર સ્થપાય એવા શુભ દિવસની પ્રતીક્ષા કરાય છે. કુલપતિશ્રીની ઉપસ્થિતિમાં આજે યુનિવર્સિટી થિયેટરની ટહેલ નાખવાનું મન થાય છે.

યુનિવર્સિટી થિયેટર શા માટે ?

મિત્રો,

તમે આ નાટ્યતાલીમ શિબિરમાં આવ્યા છો તો પ્રશ્ન કરું કે આ તાલીમ લઈને તમે શું કરશો ? તમે શા માટે આવ્યા છો એમ પૂછું ? તમે કહેશો : સારી રીતે નાટક ભજવતાં આવડે એવી તાલીમ લેવા માટે. બરાબર છે. પણ આ પ્રવૃત્તિનો હેતુ શો છે ? તાલીમ લઈને શું કરશો ? એ સવાલ રહે છે જ. યુનિવર્સિટીના યુવક કલાકાર તરીકે નાટ્યતાલીમ પામીને તમે એક, યુનિવર્સિટીની છાપ ઊભી કરે તેવી રંગપીઠ સમાજને આપવાના છો. બીજા શબ્દોમાં કહું તો તમારે યુનિવર્સિટી થિયેટર ઊભું કરવાનું છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ (professional theatre), બાળકોની રંગભૂમિ (children's theatre), ગ્રામવિસ્તારની રંગભૂમિ (rural threatre), લોકરંગભૂમિ (folk threatre) અને અવૈતનિક યુનિવર્સિટી રંગપીઠ (amateur university theatre) એમ વિવિધ પ્રકારની રંગભૂમિ સંસ્થાઓ વિવિધ દેશોમાં પ્રચલિત છે. ભૂતકાળમાં આપણે ત્યાં પણ એમાંની કેટલીક રંગપીઠો હતી જ. એ બધામાં યુનિવર્સિટી રંગપીઠ પશ્ચિમના દેશોમાં સૌથી આગળ વધેલી વિકસિત સ્વરૂપની નાટ્યસંસ્થા ગણાય છે. આપણા આ શિબિરનો હેતુ એવી યુનિવર્સિટી રંગપીઠ સ્થાપવાનો છે કે જેનાથી અભિનય અને દિગ્દર્શનનું ઊંચું ધોરણ સ્થપાય. તેને માટે યુનિવર્સિટીનાં કલાકાર ભાઈ-બહેનો અને અધ્યાપકો સંગઠિત થઈને કલાસાધના કરે.

હવે તમે જે શિબિરાર્થીઓ ભેગા થયા છો તે બધા જો નાટકનો વ્યવસાય લેવાના હો તો તો લલિતકલાઓ(Fine Arts)નું શિક્ષણ તમને આપવું પડે. શિક્ષણ પૂરું થાય એટલે વ્યવહારમાં પડવાનું છે અને કોઈ પણ વ્યવહારમાં આત્મશ્રદ્ધા અને સ્થિર પગ હોવાં જોઈએ. એના વિના વ્યક્તિત્વ સત્વહીન લાગે. નાટક એ માટેની કેળવણી પૂરી પાડે છે. નાટકમાં ભાગ લેવાથી આત્મશ્રદ્ધા આવશે અને ગભરાટ વિના કોઈ પણ પરિસ્થિતિમાં ઊભા રહી શકાશે. નાટકમાં ભાગ લેવાથી એક પ્રકારની સજ્જતા આવે છે. નાટ્યશિબિરનો ઉદ્દેશ વ્યક્તિત્વને ઘડવાનો છે.

નાટક-પ્રવૃત્તિ એ શિક્ષણની પૂરક પ્રવૃત્તિ છે. એ દ્વારા વ્યક્તિત્વ ખીલે છે. એનાથી રુચિ પણ કેળવાય છે અને આપણા સમારંભો સુઘડ અને સુરુચિપૂર્ણ થાય છે. સારાં નાટકો જોવાં અને એમાં ભાગ લેવો એ સંસ્કારિતાની નિશાની છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિ આવી સંસ્કારિતાને પ્રકટ કરી તેનું ધોરણ (standard) સ્થાપી આપે છે.

'આગગાડી', 'રાઈનો પર્વત', 'અકબરશાહ', 'હૅમ્લેટ' જેવાં આપણા અભ્યાસમાં આવતાં નાટકો ભજવવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. નાટકનો મર્મ તેને ભજવીએ તો વધુ સારી રીતે સમજાય. શેક્સપિયરે નાટકો ભજવવા માટે જ લખ્યાં હતાં. સામાન્ય રીતે વર્ગોમાં નાટકો શીખવાય છે પણ એમ શિક્ષકના વ્યાખ્યાન કે નોટ્સથી નાટ્યકૃતિનો આસ્વાદ મળતો નથી. નાટ્યવાચન પણ મહત્ત્વનું છે. નાટ્યવાચન-પ્રવૃત્તિથી નાટકના આનંદનો અહેસાસ થાય છે.

નાટક એ એવી વસ્તુ છે કે પકડો પકડો ને સરી જાય. નાટકકાર પોતાનો શબ્દ નાટકના પાત્રમાં મૂકે છે. એમાં મુખ્ય ઉદ્દેશ ક્રિયા છે. નાટક જન્મ્યું છે ક્રિયામાંથી. પહેલાં નૃત્ય, પછી નાટક થયું હશે. ઘણી વાર નાટકની ક્રિયા કયા શબ્દોમાંથી નીકળે છે તેની લેખકને ખબર હોતી નથી. એટલે નાટકો મોળાં નીવડે છે.

નાટક ભજવવા માટે ઉત્તમ કૃતિ પસંદ કરવાની અને પછી તેનું નિર્માણ કરવાની શક્તિ હોવી જોઈએ. પ્રહસનની અહીં વાત થઈ. પ્રહસન ભજવવું એ અઘરું કામ છે. સ્થૂળ રીતે હસાવવું સહેલું છે પણ રસિક જનના મુખ પર સ્મિતની લહેરખી લાવવી એ મુશ્કેલ કામ છે. પ્રહસનને નીચી કક્ષાએ ઉતારી દેવામાં આવે છે. એમાં લેખકને અભિપ્રેત ન હોય તેવું કેટલુંક નવું ઉમેરી દેવામાં આવે છે અને આમ પ્રહસન બગડે છે.

નાટકની પ્રવૃત્તિ જલદ છે. નાટક કરનાર એટલે પ્રેક્ષકો આગળ નાચનાર એમ નથી. પ્રેક્ષકોના હૃદયને જીતનાર એવો અર્થ છે. સંસ્કૃત નાટ્યકારો રામચંદ્ર-ગુણચંદ્ર (ઈસુની 11મી સદી)ની વ્યાખ્યા પ્રમાણે પ્રેક્ષકોના હૃદયને નચાવે તે નાટક. યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટકો ભજવનારને માટે, ગઈકાલે કહ્યું હતું તેમ, આ બે સૂત્રો મહત્ત્વનાં છે : (1) અભ્યાસ પહેલો, પછી નાટક; (2) નાટક પહેલું, પછી હું. યુનિવર્સિટી થિયેટરમાં નટની નજર ઉચ્ચ આદર્શ તરફ રહેવી જોઈએ. નાટકની પ્રવૃત્તિ સાધના માગી લે છે. વળી નાટકની કલા એ સમૂહની, સહકારની કલા છે. નાટક જેવી રસિક સહકારી પ્રવૃત્તિ બીજી જોવા નહિ મળે.

નાટક એ ખરું જોતાં આત્મવિલોપનની પ્રવૃત્તિ છે. આત્મપ્રદર્શન તરીકે એનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે તે યોગ્ય નથી. આથી જ નાટકમાં અમુક પાત્રનો જ અભિનય કરવા પ્રત્યે યુવક કલાકારોએ જડ વલણ બતાવવું ન જોઈએ.

આપણા સમાજમાં નાટકને જોઈએ તેટલી પ્રતિષ્ઠા મળી નથી. આપણી

યુનિવર્સિટીઓમાં પણ નાટ્યવિદ્યા(dramatics)ને બીજા વિષય જેટલી પ્રતિષ્ઠા મળવી જોઈએ. નાટ્યવિદ્યા એ નટના વ્યક્તિત્વને ઘડનારું મોટું બળ છે. યુનિવર્સિટી થિયેટરની પ્રવૃત્તિ સમાજને નેતૃત્વ પૂરું પાડે છે. પશ્ચિમના દેશોમાં યુનિવર્સિટી થિયેટર પાસેથી ધંધાદારી રંગભૂમિ માર્ગદર્શન લે છે. વિવિધ શૈલી અને પ્રકારનાં નાટકોના નવા નવા પ્રયોગો માટે યુનિવર્સિટી થિયેટર માર્ગ ખોલી આપે છે. નાટકની પ્રવૃત્તિમાં તપ અને સાધના આવશ્યક છે. નાટકમાં રસ હોય તો જ તે પ્રવૃત્તિનો અર્થ છે. કેટલાકને એ બધી વાતો મિથ્યા લાગે છે.

અભિવ્યક્તિમાં કલ્પના બહુ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. નાટકમાં કલ્પના ચોક્કસ આકાર ધારણ કરે છે. નાટકને જીવનથી જુદું, કૃત્રિમ માનવાની જરૂર નથી. માણસને make believeની સૃષ્ટિ ઊભી કર્યા વગર ચાલે તેમ નથી. નાટક એ એવી make believeની સૃષ્ટિ છે જેમાં નાટક લખનાર, ભજવનાર અને જોનાર ત્રણેને અધૂરાં અરમાનો પૂરાં થતાં જોવા મળે છે. જીવન વાસ્તવિક છતાં ભર્યુંભર્યું અને રંગીન છતાં સત્યપૂર્ણ અનુભવાય છે તે નાટકના જેવી કલાની સૃષ્ટિમાં જ. બીજી કલાઓ કરતાં નાટકની વિશેષતા એ છે કે તે એકસાથે અનેકવિધ પરિમાણો(multi dimensional)માં જીવંત સૃષ્ટિ ઊભી કરી શકે છે. તેનું માધ્યમ જીવતો માણસ હોવાથી સાધન-સાધ્ય-અભેદ ઊભો કરે તેવી રમણીય મૂંઝવણનો અનુભવ પણ તે કરાવે છે.

યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટક ભજવવું એટલે તેની કલાનાં આ સર્વ અંગ-ઉપાંગોનો અભ્યાસ કરવો તે. યુનિવર્સિટી થિયેટરનો ઉદ્દેશ પણ એ જ છે.

❐

4. નાટકનું રંગવિતરણ (Stage Menagement)

એક વ્યક્તિ કે ઘણી વ્યક્તિઓની બનેલી સમિતિ નાટકનું રંગવિતરણ કરનાર નિર્માતા (producer) હોઈ શકે. ધંધાદારી નાટકોમાં માલિક કે નિયામક મંડળ હોય છે, તેના સભ્યોમાંથી કોઈ એકને નાટકનું દિગ્દર્શન કરવાની જવાબદારી સોંપવામાં આવે છે. કૉલેજોમાં આ વિભાગના તાલીમ પામેલા અધ્યાપક (prof-in-charge) કામ કરતા હોય છે. ખરી રીતે તો કૉલેજના પ્રિન્સિપાલ કૉલેજની અંદર ચાલતી બધી જ પ્રવૃત્તિઓના મુખ્ય છે, આમ છતાં બીજી બધી પ્રવૃત્તિઓ કરતાં આ પ્રવૃત્તિ બાબતમાં ઘણી વાર પ્રિન્સિપાલ નાટકના રંગવિતરણ અને વ્યવસ્થા અંગે પ્રોફેસર-ઇન-ચાર્જને બધી સત્તાઓ આપી દે છે. નાટકની પસંદગી, પાત્રની વહેંચણી, ઓપેરા બુકનું પ્રકાશન વગેરે ઘણી નાનીમોટી બાબતમાં વિદ્યાર્થીઓના સ્વાર્થી હેતુઓ તથા અધ્યાપકના શૈક્ષણિક આદર્શ વચ્ચે સંઘર્ષ આવવા સંભવ છે. આ બધી વખતે પ્રિન્સિપાલ વચ્ચે પડીને વિદ્યાર્થીઓનો પક્ષ લે તો આ પ્રવૃત્તિની ઉચ્ચતા તથા સંસ્કારિતા નાશ પામે. આથી જ આ પ્રવૃત્તિ પૂરતું કૉલેજોના આચાર્યોએ પોતાના ભરોસાપાત્ર, શક્તિશાળી, કાર્યદક્ષ તથા આદર્શ દૃષ્ટિવાળા નિષ્ણાત અધ્યાપકને સંપૂર્ણ સત્તા આપવી જોઈએ. જે પ્રોફેસરને આવી સત્તા મળે તે નાટકનો સાચો દિગ્દર્શક કહેવાય.

દરેક કૉલેજમાં નાટ્યવાચન સમિતિ હોય. તેનું કામ જે ભાષાનાં નાટકો ભજવવાનાં હોય તેમાંથી ઉત્તમ નાટકોની પસંદગી કરવાનું હોય છે. આવાં નાટકોનું વાચન આખું વર્ષ ચાલ્યા કરે અને તેમાંથી વિશિષ્ટ પસંદગી પામેલાં નાટકો વાર્ષિક ઉત્સવમાં ભજવાય તે જોવાનું કામ આ સમિતિનું છે. નિર્માતા કે દિગ્દર્શક તે સમિતિનો અધ્યક્ષ હોય, આથી તેના અને સમિતિના કાર્યમાં કોઈ સંઘર્ષ આવતો નથી. નાટકની પસંદગી કરવી તથા નાટકોનું વાચન કરાવ્યા કરવું એટલાથી જ આ સમિતિનું કાર્ય સમાપ્ત થાય છે.

નિર્માતાના કાર્યના બે વિભાગ પાડી શકાય : 1. કલા વિભાગ 2. વ્યવસ્થા વિભાગ. આપણા માટે આમાંનો કલા વિભાગ વધારે મહત્વનો છે. નાટક સહકારની ભાવના ઉપર બંધાયેલી પ્રવૃત્તિ છે, એટલે આમાં અનેક માણસોની કામગીરી આવે છે. તે બધાનું સંયોજન નિર્માતા કે દિગ્દર્શક કરે છે. તેના શિરે આખાયે નાટકના નિર્માણની જવાબદારી હોય છે. અલબત્ત કેટલીક ટેકનિકલ બાબતોમાં તે પોતાની સત્તા બીજા ટેકનિકલ જ્ઞાન ધરાવનારાઓને આપી શકે. આમ છતાં આવી બાબતોમાં પણ છેલ્લે તેની સંમતિ આવશ્યક છે. નાટક એ સંકુલ કલા છે. તેમાં અનેક સુંદર કલાઓની મિલાવટ તથા કેટલાંયે નાનાં-મોટાં અંગોનો સમન્વય થાય છે. આ બધું સંવાદીપણે થાય અને બધા નિષ્ઠાપૂર્વક કામગીરી બજાવે તે જોવાનું કામ નિર્માતાનું છે.

તંત્રનિર્દેશક(technical director)નું કામ ઘણું જ અગત્યનું છે. સન્નિવેશ (sets), વેશભૂષા (costume), પ્રકાશ (lights) વગેરે બાબતમાં નિર્માતા તેને સત્તા આપે છે. નિર્માતાને મદદ કરનારા નીચે જણાવેલા ત્રણ સહાયકો ઉપરાંત આ ચોથો સહાયક છે. ત્રણ સહાયકો આ પ્રમાણે છે.

1. વહીવટી સહાયક (executive assistant) : તે જુદી જુદી કામગીરી કરનારા સ્ટાફને નીમે છે.

2. રંગભૂમિ વ્યવસ્થાપક (stage-manager) : રિયાઝ વખતે હાજર રહીને બધાં પાત્રોની હાજરી છે કે નહિ તે, તેમના જુદા જુદા પ્રવેશો વગેરેનું ધ્યાન રાખવું, તથા નાટક અંગે બહારના માણસો સાથેનો વ્યવહાર સંભાળવો તે તેનું કામ છે.

3. ઉપવ્યવસ્થાપક (assistant stage-manager) : આનું મુખ્ય કામ નિર્માતા માટેની નાટ્યપ્રત (producer's script) તૈયાર કરવાનું હોય છે. તેમાં જુદાં જુદાં દશ્યો રંગભૂમિની ભૂગોળ તથા જુદા જુદા નકશાઓ, દરેક પાત્રનું કામ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. તે નિર્માતા (producer) માટે આવી નાટ્યપ્રત (script) તૈયાર કરવા ઉપરાંત પ્રોમ્પટિંગ પણ કરે છે. આવી બધી યોજનાઓ કરી રાખવાથી માનસિક સમતુલા જાળવી રાખીને નાટકની પ્રવૃત્તિ કરી શકાય છે. તંત્રનિર્દેશક એ નિર્માતાનો ચોથો સહાયક છે. આ તંત્રનિર્દેશકને હાથ ધરવાના નાટકનાં બધાં પાસાંઓનું ટૅકનિકલ જ્ઞાન હોય તો તેનું કામ વિશેષ સરળ થાય. તે નાટકમાં પહેલેથી જ દશ્યની યોજના કરે છે અને તે પ્રમાણે સન્નિવેશકાર(set-designer)ને ખ્યાલ આપે છે તથા તેની પાસે તે પ્રમાણે રંગમંચ (stage) તૈયાર કરાવે છે. આમ થાય તે પછી દશ્યોના વાસ્તવિક વાતાવરણનો બરાબર ખ્યાલ આવે છે. તેનું સુશોભનનું કામ તે ચિત્રકામ કરનારા(paint crew)ની પાસે કરાવે છે. આખા નાટકના એકેએક

અંગની સાથે સંવાદ સધાય તેવું ચિત્રકામ (painting) તે કરાવે છે.

વેશભૂષાકાર(costume Designer)નાં બે કામ હોય છે : 1. પોષાક તૈયાર કરાવવા તથા 2. પાત્રોને પોષાક પહેરાવવા. પોષાક પ્રેક્ષકોની આંખને રુચિકર તથા નાટ્યક્રિયાને અનુરૂપ હોવો જોઈએ. જો પ્રેક્ષકોને પોષાક સંવાદી ન લાગે તો નાટક નિષ્ફળ જાય છે.

પ્રકાશ-નિયોજક (light-designer) : પ્રકાશનું કાર્ય કરનારાઓમાં મુખ્ય માણસને મુખ્ય વીજનિયામક (chief-electrician) કહેવામાં આવે છે. પ્રકાશ-આયોજનના કાર્યમાં દીવાસળીની પેટી, મીણબત્તી, સિગારેટ વગેરે વસ્તુઓનો પણ સમાવેશ થાય છે. નાટકની અંદર આ બધી જાતના પ્રકાશ જ્યાં અભિપ્રેત હોય ત્યાં જ તેમનો વિનિયોગ કરવાનું અને પ્રકાશ-યોજના તૈયાર કરતી વખતે તેની સામૂહિક અસરનો ખ્યાલ રાખવાનું કામ પ્રકાશ-આયોજકનું છે.

સંગીત-સ્વરનિયોજક (music composer) : નિર્માતાની સૂચના મુજબ સંગીતનું આયોજન કરે છે. આ ઉપરાંત નાટ્યપ્રયોગ દરમિયાન જુદી જુદી ધ્વનિઅસર (sound effect) આપવાનું કામ પણ તેનું જ છે.

રંગકર્મીઓ(stage crew)નાં કાર્યો : દશ્યો પૂરાં થાય ત્યારે સાધનો ઉઠાવી જવાં, રંગમંચ (stage) સાફ રાખવું, રંગમંચ ઉપર નાટ્યપ્રયોગ દરમિયાન બધા જ સમયમાં કોઈ બહારનો માણસ ન આવે કે કોઈ ફર્નિચરનો ઉપયોગ ન કરે તે જોવાનું, સન્નિવેશ સાધનો (sets, properties) વગેરે જે કંઈ નાટક અંગે તૈયાર કરવામાં આવ્યું હોય તેને દશ્યવાર ગોઠવીને તૈયાર કરવાનું કામ તેનું છે. કૉલેજોમાં કાર્ય-વહેંચણીની વ્યવસ્થાના અભાવને લીધે આ કામ ઘણી વાર અધ્યાપકો કરતા હોય છે. પણ વ્યવસ્થિત યોજના કરવાથી તથા આ કામ કરનારને નિર્માતા કે એવું બીજું પ્રોત્સાહક નામ આપવાથી વિદ્યાર્થીઓને પણ આ કાર્યમાં નિયોજી શકાય.

સાધનકર્મી (property crew) : સાધનસામગ્રી બે પ્રકારની હોય છે. 1. સ્થાવર, 2. જંગમ. જે વસ્તુ કે સાધનનો અભિનેતા ઉપયોગ કરવાનો હોય તેને પ્રૉપ કે હૅન્ડપ્રૉપ પણ કહેવામાં આવે છે. તે જંગમ પ્રોપર્ટી છે. સ્થાવરનો ઉપયોગ થઈ શકતો નથી. તે સ્ટેજ ઉપર જ રહે છે. ઘણી વાર ખુરશી ઉપર કપડાં ગોઠવેલાં હોય, તેને વેશભૂષા(costumes)માં લેવાં કે પ્રોપર્ટીમાં તથા ટોપી વેશભૂષામાં આવે કે હૅન્ડ પ્રૉપ-(hand prop)માં એવા પ્રશ્નો થાય છે. પણ જે વિભાગમાં આ સાધનોનો ઉપયોગ થાય તે વિભાગનું તેને નામ આપવું. સ્ટેજ ઉપર વસ્તુઓ પૂરી પાડવાની તથા પાછી લઈ લેવાની જવાબદારી સાધનકર્મીઓ(property crew)ની છે. પણ તેને ગોઠવવાની જવાબદારી રંગકર્મી(stage-crew)ની છે. મેઇક-અપ માટે એવી

માન્યતા છે કે આમાં એક માણસ હોય તો પણ ચાલે અને બહુ બહુ તો બે માણસો જોઈએ. પણ પશ્ચિમમાં તો મેઇક-અપનાં જુદાં જુદાં કાર્યો માટે જાણકાર(experts)નું જૂથ હોય છે. આમાં કેટલુંક કાર્ય સામાન્ય હોય છે. દા. ત., સ્ત્રી, પુરુષ બન્નેના મેઇક-અપમાં ઓપ આપવાનું કાર્ય સમાન હોય છે, પણ બન્નેનું પ્રસાધન જુદું જુદું હોય છે.

આર્થિક વ્યવહાર (commercial function) : નાટક રજૂ થાય તે પહેલાં તેનો પ્રચાર કરીને નાટકને ઊંચકનારા પ્રચારક (publicity officers) છે. તેઓ નાટકની જાહેરાત કરવાનું કામ કરે છે. કૉલેજો માટે પ્રમોશનની કે દિગ્દર્શક કે પાત્રોનાં નામોની જાહેરાતની તથા ઓપેરા-બુકની જરૂર હોતી નથી. પણ જો ચૅરિટી શો આપવાનો હોય, કોઈ સંસ્થાના લાભાર્થે નાટ્યપ્રયોગ રજૂ કરવાનો હોય અને તેને માટે ટિકિટ ખપાવવાની હોય તો આ કામ કરવાનું રહે છે. પણ આ કાર્ય કરવામાં ધંધાદારી તત્ત્વ ન હોવું જોઈએ, કારણ કે કૉલેજ એ નાટ્યમંડળી કે નાટ્યસંસ્થા નથી, પણ આ તો કૉલેજની એક સંસ્કારપ્રવૃત્તિ છે. આ પ્રવૃત્તિને સમાજ મીઠી નજરથી જુએ છે, એટલે ટિકિટો ખપાવવાનું કામ અઘરું બનતું નથી. પ્રચારસમિતિ(-campaign committee)ની ધંધાદારી નાટકોમાં જરૂર પડે છે. કૉલેજોમાં આની જરૂર નથી.

જાહેરાત સમિતિ (publicity committee) : નાટ્યપ્રયોગની જાહેરાત માટે લોકસંપર્ક સાધવાનું કામ કરે છે. કોષાધ્યક્ષ (treasurer) હિસાબ રાખે છે, બિલ એકઠાં કરે છે અને બિલ ચૂકવે છે. ટિકિટ અધિકારી (box-officer) ટિકિટો આપે છે. ticket-taker ટિકિટો લઈ લે છે. જે સંસ્થાના લાભાર્થે શો આપ્યો હોય તે ticket-taker કહેવાય છે. આ કાર્ય સવેતન કે અવેતન નાટ્યમંડળો માટે અગત્યનું છે. કૉલેજો માટે એટલું અગત્યનું નથી. વ્યવહાર (commercial) વિભાગમાં દરેક સંસ્થા પોતપોતાની જરૂરિયાત પ્રમાણે વ્યવસ્થા કરે છે.

હવે ઉપરની હકીકતોના અનુસંધાનમાં બીજી કેટલીક વિગતો – નાટ્યનિર્માણનાં કેટલાંક અંગો – જોઈએ.

1. ઝૂમખાં (groupings) : રંગમંચ ઉપર પાત્રોની ગોઠવણી ઝૂમખાં કહેવાય છે.

2. હલનચલન ગતિસ્થિતિ (movement) : પાત્ર એક જગ્યાએથી બીજી જગ્યાએ હલનચલન કરે, ત્યાં ઊભું રહે, વળી ચાલે, આ ક્રિયાનો આમાં સમાવેશ થાય છે. ઉપરાંત અંગ-ઉપાંગોની હલન-ચલનની ક્રિયા – અંગચેષ્ટા – પણ આમાં જ આવે છે.

3. બિઝનેસ (business) : અમુક ઊર્મિ કે લાગણીને અનુલક્ષીને પાત્રનું હલનચલન (movement) થાય છે. જ્યારે યાંત્રિક યુક્તિ (business) પ્રેક્ષકો ઉપર અમુક વિચારોની છાપ પાડવા માટે હોય છે. ઘણી વાર બે-ત્રણ વ્યક્તિઓનું હલનચલન ભેગું મળીને પ્રેક્ષકોને એક ચોક્કસ ખ્યાલ આપે છે. આને પણ બિઝનેસ કહે છે. આ બિઝનેસ જો બરાબર ન થાય અને પાત્રો ભેગાં મળીને જો ચોક્કસ ખ્યાલ ઊભો કરી શકે નહિ, તો પ્રેક્ષકો ઉપર વધારે અસર પડતી નથી. નાટક કૃત્રિમ વસ્તુ છે, અને તેમાં કોઈ યુક્તિ અસર કરે છે. આવી યુક્તિને માટે બિઝનેસ (Business) શબ્દ વપરાયો છે.

4. ચહેરાના હાવભાવ (facial expressions) : ચહેરા પરના હાવભાવનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ સિનેમામાં થાય છે. માણસની રેખાએ રેખાને કૅમેરામાં પકડીને તેની ધારી અસર ઊભી કરવામાં આવે છે. નાટકમાં આ ભાવ થોડો ઓછો આવી શકે છે. મેઇક-અપની મદદથી કદાચ થોડો વધારે ઉઠાવ ચહેરાના હાવભાવમાં આવી શકે, આમ છતાં ચહેરાના હાવભાવની સ્વાભાવિકતા જ વધારે અસરકારક નીવડે છે. સિનેમા કરતાં નાટક વધારે સંયમિત (restrained) હોય છે. છતાં નાટકમાં જીવંત અસર વધારે લાવી શકાય છે. નાટકને તેના મર્યાદિત સ્થળનો લાભ મળે છે.

5. ધ્વનિ (sounds) : આમાં ધ્વનિ-અસર (sound effect) અને સંગીત(music)નો સમાવેશ થાય છે. આ ઉપરાંત શબ્દ–અવાજના અર્થમાં–નો પણ આમાં જ સમાવેશ થાય છે. વાણીનો આરોહ, અવરોહ, સ્વરભાર, સ્વરનિક્ષેપ (inflection) ઉચ્ચાર વગેરે આમાં આવે છે. ધ્વનિને માટે સ્વર શબ્દ વાપરીએ તો તેમાં બધા જ ઉદ્દિષ્ટ અર્થો આવી જાય છે.

6. સમયાંકન (timings) : આમાં ત્રણ કામનો સમાવેશ થાય છે. (1) કયે વખતે શું બોલવાનું છે તે નક્કી કરવું, તથા વચ્ચે ગાળો ન પડે તેમ બે ઉક્તિઓ એકસાથે પણ બોલાય, અથવા બે પાત્રો વાત કરતાં હોય અને ત્રીજાએ પ્રવેશ કરવાનું હોય તો બરાબર નિશ્ચિત પળે જ થાય. – ટૂંકમાં નિશ્ચિત પળે ક્રિયા, બોલવાનું કે પ્રવેશ થાય તે સમયાંકન(timings)માં આવે છે. (2) બે કે ત્રણ પાત્રોએ એકસાથે બોલવાનું હોય તે પણ આમાં જ આવે. (3) વાચિક ગતિ (pacing) વાણીના વેગને બરાબર ગોઠવવો, નિયંત્રિત રાખવો તે પણ આમાં જ આવે.

7. દશ્યયોજના (scenery) : દશ્યો ઊભાં કરવાં, સન્નિવેશ તૈયાર કરવો, સન્નિવેશનું સુશોભન કરવું વગેરે આમાં આવે.

8. સાધનસામગ્રી (property) : પ્રોપર્ટીમાં 1. ફર્નિચર આવે, તેમજ 2. સુશોભનની સામગ્રી, ફોટોગ્રાફ વગેરે, 3. હેન્ડ-પ્રૉપ આવે.

9. વેશભૂષા (costumes) : અભિનેતાએ જે ધારણ કર્યું હોય તે પેન, વેણી, પિસ્તોલ પણ આમાં આવે. લાકડી ન આવે. તે હેન્ડ પ્રૉપ કહેવાય, કારણ કે તે શરીરની સાથે બંધાયેલી નથી.

10. મેઇક-અપ : આ સ્પષ્ટ છે. પણ ઘણી વાર માણસને જાડો બનાવવાનો હોય તો paddingને કેટલાક costumesમાં ગણે છે, મેઇક-અપમાં નહિ.

11. પ્રકાશ : પ્રકાશમાં જે કોઈ વસ્તુ પ્રકાશ પાડતી હોય તે બધી આવે સિગારેટ, દીવાસળી વગેરે પણ આવે.

❒

5. દિગ્દર્શક

સામાન્ય વાચક કરતાં દિગ્દર્શકને કંઈક વિશેષ કામગીરી કરવાની હોય છે. ગમે તેવું મૂર્તતાવાળું નાટક હોય તોપણ સામાન્ય વાચક એમાંનાં સંવેદનો તથા વિચારોને ઉઠાવ આપનારી પાત્ર કે પ્રસંગની સંકલના બહુ ન સમજી શકે. જો કેળવાયેલો વાચક હોય તો આ તત્વોને કૈંક વિગતે સમજી શકે. દિગ્દર્શકે તો કલ્પના દ્વારા નાટકનાં વસ્તુપાત્રસંવાદાદિ ખૂબ જ વિશિષ્ટ રીતે પુનઃ નિર્મિત કરવાનાં હોય છે. સામાન્ય રીતે વાચક નાટકના સૌન્દર્યતત્ત્વને ખાસ પિછાની શક્યો ન હોય. એ તત્ત્વને ભાવક સુધી પહોંચાડવા માટે દિગ્દર્શક પોતાની કલ્પનાનો ઉપયોગ કરે છે. પછી રંગ-વિતરણ માટે એ ક્રમશઃ યોજના કરે છે. લેખક કે ભાવકના કરતાં દિગ્દર્શક જુદી જ રીતે વિચારે છે. કેવળ સાહિત્યની દૃષ્ટિએ નહીં પણ થોડીક સ્થૂળ દૃષ્ટિએ પણ એણે વિચારવું પડે છે. આપણે નાટકના comic elementમાં મશગૂલ થઈએ છીએ. દિગ્દર્શક એનો જુદી રીતે વિચાર કરે છે. દા. ત., દરિયો વગેરે કોઈ પણ સાધન વગર કેમ સર્જવો વગેરે.

તેની વિચારણામાં નાટકની અંદર નાટ્યતત્ત્વો (dramatic elements) હોય તે પણ આવે ને સૂચવેલું હોય એ પણ આવે. નાટ્યતત્ત્વોમાંથી દિગ્દર્શક નક્કી કરે છે કે તેનો કઈ રીતે ઉત્તમ ઉપયોગ કરી શકાય. દરજી પાસે કાપડ હોય તેમાંથી કઈ ડિઝાઇનથી વસ્ત્ર તૈયાર કરવું તે રસની સૌન્દર્યદૃષ્ટિ છે. નાટક ભજવનાર મૂલ્યો(values)નો વિચાર કરે છે ખરો, પણ તે સૌન્દર્યની દૃષ્ટિ પણ રાખે છે. સાહિત્યકાર કે સર્જક નાટકનાં મૂલ્યો(values)નો જે રીતે વિચાર કરે છે એથી કંઈક જુદી રીતે દિગ્દર્શક તેનો વિચાર કરે છે.

દિગ્દર્શકની દૃષ્ટિએ નાટકનાં ત્રણ પ્રકારનાં મૂલ્યો (values) હોય છે. (1) ભાવલક્ષી (emotional) : નાટક દ્વારા ભાવકના હૃદયમાં થતું ઊર્મિઓનું સંચલન. (2) બુદ્ધિલક્ષી (intellctual) : તેમાં પ્રકટ થતા વિચારો. (3) અમૂર્ત (abstract). આદિ, મધ્ય, અંતમાંથી–સ્વરૂપમાંથી, આકારમાંથી જે કલાત્મક છાપ ભાવકના

ચિત્ત પર પડે તે. આ ત્રણ પ્રકારનાં મૂલ્યોનો એ વિચાર કરે છે. નાટકના વિષયવસ્તુ (theme) પરથી એ મૂલ્યો નક્કી કરે છે. નાટકની સ્વરૂપગત એકતા (unity) પણ themeની આસપાસ ઊભી થાય છે.

નાટક એવી રીતે રચાય છે કે વાચક એમાંથી અનેક themeનું અર્થઘટન કરે છે. 'મૅકબેથ' નાટકમાં લેખક શું કહેવા માગે છે ? આના ઉત્તરમાં કદાચ બધાનો જુદો જુદો જવાબ આવે. તેનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટનો કરી શકાય છે. 'પાપે ક્ષય'; 'ખાડો ખોદે તે પડે'; ગૂઢ (supernatural) સૃષ્ટિ સાથેનો વ્યવહાર; વધુ પડતી મહત્વાકાંક્ષા એ અનિષ્ટ છે. આવાં અનેક અર્થઘટનો એમાંથી નીકળે. જેમ લેખનમાં unity છે તેમ અભિનયમાં unity જરૂરી છે. વાચક સુધી નાટકનું અભિનયન પણ કરવાનું હોય છે. માત્ર સિક્વન્સ વગેરેનું અર્થઘટન (interpretation) એ કરે. નાટક સમગ્રનું અર્થઘટન એના theme પર અવલંબે છે.

દિગ્દર્શકે પહેલેથી વિચારવાનું છે કે એ કયા themeને લઈને આગળ વધે છે. એકબીજાનો છેદ ઉડાડી નાખે એવાં themes ન હોવાં જોઈએ.

નાટકના લેખકને અન્યાય ત્યારે થાય જ્યારે નાટકનું અર્થઘટન એને અભિપ્રેત ન હોય એવા તદ્દન વિરુદ્ધ સ્તરે જતું હોય. નાટ્યલેખનો spirit મુખ્ય ભાવ, મિજાજ કયા સંદર્ભ કે ઉદ્દેશથી પ્રતીત થાય છે એનો વિચાર કર્યા વિના નાટકની અમુક ઉક્તિઓને સંદર્ભથી જુદી પાડે ત્યારે લેખકને આઘાત પહોંચે છે.

(1) ભાવલક્ષી મૂલ્યો (emotional values) : તે બે રીતે આવે. નાટક જોતાં નાટકનું રંગમંચ પર પ્રકટન થતાં જે ભાવસંક્રમણ ભાવકના હૃદયમાં થાય છે તે એનો એક મોટામાં મોટો આનંદ છે. એનાથી વધારે નટનો અનુભવ પણ અગત્યનો છે. એના અનુભવ સાથે પ્રેક્ષક તાદાત્મ્ય સાધે. એ સાધતાં એક પ્રકારની કલ્પનાજન્ય અનુભૂતિ (aesthetic) થાય છે જે ખરો રસાનંદ આપે છે.

(2) બૌદ્ધિક મૂલ્યો (intellectual values) : આમાં નાટકમાંથી નિષ્પન્ન થતા વિચારોનો સમાવેશ થાય છે. નવા વિચારો હંમેશાં મળે એમ ન બને. જૂના વિચારને નવી રીતે રજૂ કર્યા હોય એમ પણ બને. શિક્ષણલક્ષી મૂલ્ય (educational value) પણ એમાં હોય. શિક્ષણનું પ્રયોજન કલાત્મક રીતે સિદ્ધ થયું હોય. સૌન્દર્ય અને મીઠાશ તથા રસની બેવડમાં શિક્ષણતત્વ હોય તો જ કલાને હાનિ પહોંચ્યા વિના એ કાર્ય કે હેતુ સિદ્ધ થાય. આવાં નાટક સરસ રીતે રચાય ને સરસ રીતે ભજવાય તો એની ધારી અસર ઊપજે. લોકમત કેળવવા માટે નાટક ખૂબ સબળ સાધન છે. લડાઈના વખતમાં આનો ઉપયોગ ઘણો કરવામાં આવે છે. બૌદ્ધિક મૂલ્યો ભાવક લેતો હોય છે. ત્યારે એ ખૂબ ભાવુક બને છે એમ ન માનવું. એની પાસે પણ અમુક આગવા વિચારો હોય છે. ક્યારેક નાટકના અને એના વિચાર વચ્ચે મેળ ન બેસે

ને વિરોધ પણ સર્જાય. જમાને જમાને ઉપસ્થિત થતી સમસ્યાઓનો વિનિયોગ લેખક ઘણી વાર કરતો હોય છે. એવું નાટક ભજવાય ત્યારે એની અકલ્પ્ય અસર ઉપસ્થિત થતી હોય છે.

રણછોડભાઈએ નાટ્યપ્રવૃત્તિને ખરો વેગ આપ્યો. તે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના પિતા ગણાય છે. એ નાટકો લખતા ને પારસીઓ એ ભજવતા. મુંબઈમાં એ ભજવાતાં. મુંબઈની શાળાના શિક્ષકોએ આવા પ્રયોગનું વિચાર્યું. એમનું અપમાન થયું. એમને ખરાબ લાગ્યું. તેથી પછી રણછોડભાઈ પાસે ગયા. 'લલિતાદુઃખદર્શક' નાટક ભજવવામાં આવ્યું. નિશાળમાં સાંજે રિહર્સલ કરે. રણછોડભાઈએ મદદ કરી. શિક્ષકોએ નાટક તૈયાર કર્યું. ગ્રાન્ટરોડના બાલીવાલા થિયેટરમાં રજૂ થવાનું હતું. ભીતિ હતી કે નાટક સફળ થશે કે કેમ – response મળશે કે કેમ ? ગુજરાતી રંગભૂમિ પર આ પ્રથમ ટ્રેજેડી ભજવાઈ. તેને ખૂબ સારો પ્રતિસાદ સાંપડ્યો. વાઘનું પાત્ર પણ stage પર તેઓ લાવી શક્યા. તમે માસ્તરો સ્ટેજ પર 'ઉંદરડી' પણ ન લાવી શકો એવા પડકારના જવાબમાં એ હતું. આવાં નાટકોના બૌદ્ધિક મૂલ્ય(Intellectual value)ને લીધે સમાજમાં ડોશી પોતાની દીકરીની સગાઈ તોડી નાખે એવો સુધારો થાય છે.

(3) સૌન્દર્યલક્ષી મૂલ્યો (aesthetic values) : આંખને ચિત્તને કાનને ગમે તેવું દશ્ય, વાચિક વગેરે નાટકમાં રોચક હોવાં જોઈએ. ચિત્તને ગમે તેવું એટલે કે નાટક મનભર હોવું જોઈએ. નાટકનાં આદિ, મધ્ય, અંત જળવાવાં જોઈએ. તે માટે પાત્રની ગોઠવણી, દશ્યસજાવટ વગેરે દિગ્દર્શકે કરવાનાં હોય છે.

નાટકની અંદર આ બધું જુદી જુદી રીતે થતું હોય છે. વિવિધતામાં એકતા (unity in variety). કલાકાર પણ ચિત્ત પર થયેલી અસરને પોતાના વાચિક, આંગિક વગેરેને વિશિષ્ટ રીતે રજૂ કરે એ પણ એક unit છે. આખું નાટક એ પણ એક unit છે. દશ્યને પણ પોતાનું એક unit છે. આ બધામાં એક પ્રકારનો લય કે સંવાદિતા સધાય છે. આમાંથી એક પ્રકારની કલાત્મક છાપ ઊભી થાય, જે દિગ્દર્શકને ખૂબ ઉપયોગી નીવડે છે. આ values છે એ જ નાટકની અસર છે. દિગ્દર્શકે આ બધી values કઈ રીતે પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવી એનો વિચાર કરવાનો છે. નાટકના મિજાજ(spirit of the play)નો પણ આ માટે એણે ખૂબ વિચાર કરવો પડે છે. એને લક્ષમાં રાખીને એ નાટકનું રંગવિતરણ (treatment) કરે છે. ભાવકને પણ આ લાગુ પડે છે. સામગ્રીનો ઉપયોગ કરતી વેળા દિગ્દર્શક valuesનો ખ્યાલ રાખે જ છે. કઈ રીતે રજૂ કરવું એનો નિર્ણય. તે રંગવિતરણ યાને treatment નાટકમાં પણ તરણા ઓથે ડુંગર જેવી વસ્તુ છે. ભાર મુકાય છે value પર, theme પર નહીં. અન્યથા નાટક નાટક રહેશે નહીં. theme મહત્વનું છે પણ themeનો ડુંગર એ તરણા ઓથે ડુંગર જેવો છે. વિષયવસ્તુ(theme)ને ધ્યાનમાં

રાખીને નાટકનો સાર એક કે બે વાક્યમાં લખવો મુશ્કેલ હોય છે. જે કલાકાર આ કામ કરી શકે તે નાટકને બરાબર સમજ્યો છે એમ કહેવાય. આખું નાટક વાંચ્યા પછી એનું theme લખી શકાય. પણ એ માટે ખૂબ જહેમત લેવી પડે. લખાયેલું નાટક કલાકાર સમક્ષ રજૂ થાય એ ખૂબ જરૂરી છે.

જીવનમાં ચેતનને અનુભવીએ, પ્રકટ કરીએ છતાં એને પકડી શકાતું નથી. એ છટકી જાય છે. સમગ્ર નાટકમાં theme અદશ્યપણે વ્યાપી ગયું હોય છે. એ અમૂર્ત હોય છે. કેવળ અમૂર્ત તત્વ પર ભાર ન જ મુકાય. અન્યથા નાટક કઢંગું બને. એ અમૂર્ત તત્વને બદલે themeને નજર સમક્ષ રાખવું જોઈએ. એની છાપ પ્રેક્ષક પર પાડવાની હોવા છતાં કલાતત્વ તથા નાટ્યતત્વ કે રજૂઆતને માટે એનો વિચાર હાનિકારક ન નીવડવો જોઈએ. પ્રેક્ષકોનો દષ્ટિકોણ બરાબર બંધાવો જોઈએ. નાટક જોતી વખતે પ્રેક્ષકનો મિજાજ બંધાય છે તે નાટકની રજૂઆત (production) પર આધારિત હોય છે. રજૂઆતનો મિજાજ (spirit) નાટકના theme પર આધારિત હોય છે. પડદો ઊપડ્યા પછી પ્રેક્ષકનું દષ્ટિબિંદુ બંધાતું જાય છે ને એના પરથી તેનો મિજાજ (spirit) બંધાય છે. એમાં કોઈ વિસંવાદ (confusion) ઊભો થાય તો રસભંગ થાય છે. comedy ગંભીર દશ્યથી શરૂ થતી હોય તો એમાં કૉમેડીને અનુમોદન આપતું એકાદ વાક્ય અન્યત્ર આવતું હોય તો એને ઉઠાવીને અહીં મૂકવું જોઈએ. નહીં તો પ્રેક્ષકના મનમાં એવી છાપ ઊભી થાય કે આ તો ગંભીર નાટક છે. ને અંતે એ comic નીવડે ત્યારે વાચકની રસવૃત્તિને આઘાત આપે.

પ્રેક્ષકનો મિજાજ નાટકના મિજાજને અનુરૂપ બંધાય એ ખૂબ જરૂરી છે. પ્રેક્ષકની નાટક પરથી બંધાતી લાગણીને છિન્નભિન્ન ન કરી શકાય. એને આઘાત ન અપાય. આપણે ઉચ્ચ આનંદ આપવા માટે નાટક કરીએ છીએ. એટલે લાગણીને એવી રીતે ઉત્તેજવામાં આવે કે સામાન્ય જીવન કરતાં લાગણીનો આનંદજન્ય અનુભવ થાય. tragedyનો આનંદ એ દુઃખનો આનંદ નથી, પણ દુઃખને કારણે એમાંથી સ્વ-નું, સ્વાર્થનું તત્વ નીકળી જતાં તેનાથી સર્વસાધારણીકૃત દુઃખાનુભૂતિનો આનંદ બને છે.

કલાની અંદર માનવને વ્યવહારુ જગતથી દૂર લઈ જવાની (escape) વાત છે. ત્યાં સ્વાર્થ અને અહમ્ ઓગળી જાય છે. પ્રેક્ષકને રસ પીરસવાનો છે. એમાં નાટકની scriptને પૂરી સમજવી ઘટે.

નાટક વાંચ્યા પછી તરત આપણે એ ફારસ છે, ગંભીર છે, કૉમેડી છે, મેલોડ્રામા છે એમ spirit નક્કી કરીએ છીએ. એ સમજ્યા પછી એને અનુરૂપ એની રજૂઆત કરવી જોઈએ અને એ રીતે પ્રેક્ષકનો મિજાજ બંધાય એ જરૂરી છે.

નાટક સુખાંત હોય કે દુખાંત હોય, કરુણ અંતવાળા નાટકનો સૂર એવો તો

ન જ હોય કે જીવનને નિરાશામય એ ચીતરે. Life is sublime; though one meets death, life is beautiful. (જીવન ઉદાત્ત છે. માણસ મરણશીલ છે. પણ જીવન સુંદર છે.) આ પ્રકારનો ભાવ દુઃખદ અંતવાળાં નાટકોમાંથી પામી શકાય છે. કેવળ માંદલાપણું એમાં હોય નહીં. ભવ્ય જીવન અને એમાં રહેલા સાચા સૌન્દર્યની પિછાન આવાં કરુણાન્ત નાટકોમાંથી થતી હોય છે. valuesની દૃષ્ટિએ જો scriptનો spirit ન સમજીએ તો સારામાં સારું નાટક પણ melodrama બની જાય. સામાજિક સુખાન્તવાળા (social comedy) નાટકનું પ્રહસન બનાવી શકાય નહીં. નાટકનું અર્થઘટન કરતી વેળા ખાસ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. બે ચમચી ખાંડની જરૂર હોય તોય ચાર ચમચી આપીએ તો એ ખાઈ તો જાય, પણ લાંબે ગાળે ડાયાબિટીસ થાય. પરિણામે પછી ડાયાબિટીસવાળા પ્રેક્ષકો માટે ડાયાબિટીસવાળાં નાટકો આપવાં પડે ! પ્રમાણભાન વગરની કોઈ પણ કૃતિ એ કલાત્મક કૃતિ નથી.

કેટલીક વાર આપણે અમુક પાત્રને ભોગે હસતા હોઈએ છીએ. સ્વાભાવિક ઇન્દ્રજિત પ્રેક્ષકમાં રહ્યો હોય તો, કૃત્રિમ ઇન્દ્રજિતને જોઈને એ સંવાદી મિજાજ કેળવી શકે, પણ એ તો અપવાદ થયો. અન્યથા ઇન્દ્રજિતને જોઈને આપણે હસીએ પણ ત્યારે ઇન્દ્રજિતનો મિજાજ ને આપણો મિજાજ સરખો નથી હોતો. ગંભીર તત્વો સાથે સમભાવ થાય, response આપીએ પણ હાસ્યતત્વોને આપણે સહાનુભૂતિથી જોતા નથી. તેમ છતાં comedy કે tragedyનો aesthetic outcome (રસાનંદ) એક જ હોય એમ બને છે. બંનેને અંતે ઉચ્ચ પ્રકારનો આનંદ આપણને મળે છે.

વાતાવરણ : spiritની વાત કરતી વેળા વાતાવરણ મહત્વનું બને છે. નાટકનો ભાવાત્મક સૂર (emotional tone) ટકાવવા માટે હવા ઊભી કરવી જોઈએ. અન્યથા પ્રેક્ષકગણ બીજા જ moodમાં આવી જાય. પડદો ઊપડતાં નાટકની હવા બંધાવા લાગે છે. પડદો ઊપડવાની ક્ષણ સર્જક માટે, કલાકાર માટે જીવન-મરણની ક્ષણ બની રહે છે.

આ હવા, વાતાવરણ જમાવવા માટે શું કરવું ? અનેક રીતે આ વાતાવરણ જમાવી શકાય. ચિત્રમાં background ન હોય તો ચલાવી લઈએ કારણ એ વ્યક્તિગત કલા છે. નાટકમાં એમ ન ચાલે કારણ એ સમૂહગત કલા છે. વાતાવરણ ન જામે તો નાટક સફળ થતું નથી. લોકોનો વિશ્વાસ સંપાદન કરવા માટે રુચિ, જિજ્ઞાસા વગેરે ટકાવી રાખવા માટે, વાતાવરણની જમાવટ ખૂબ જરૂરી છે. પાત્રોના ભાવ વારંવાર પલટાતા હોય છે. એ ભાવને નાટકના મિજાજની સાથે મેળમાં રાખવાનું કામ દિગ્દર્શકે કરવાનું રહે છે અને એ માટેની આગવી રજૂઆતપદ્ધતિ, શૈલી (style) હોય છે.

❑

6. નાટ્યપ્રત (Script)

હવે script વિશે જોઈએ.

script એટલે નાટકનું લખાણ અથવા નાટ્યલેખ. નાટકના નિર્માણમાં બે મુખ્ય કલાકારો કામ કરતા હોય છે :

1. લેખક – જે શબ્દોમાં નાટ્યસૃષ્ટિનું નિર્માણ કરે છે. 2. દિગ્દર્શક – જે આ શબ્દોમાં વ્યક્ત થયેલી નાટ્યસૃષ્ટિને મૂર્ત સ્વરૂપમાં તખતા ઉપર રજૂ કરે છે. આ દિગ્દર્શકને નાટકના અર્થઘટન કરનાર કલાકાર (interpretative artist) કહેવામાં આવે છે. કારણ કે તે લેખકની સૃષ્ટિનું અર્થઘટન કરે છે.

દિગ્દર્શકનું પહેલું કાર્ય નાટકની પસંદગી કરવાનું છે. જે નાટક તેને પ્રોત્સાહિત કરે, વાંચતાંની સાથે તેના મનમાં આનંદ પ્રેરે, એટલું જ નહિ પણ તેની આખી સૃષ્ટિ દિગ્દર્શકની કલ્પનામાં મૂર્ત થઈ જાય, તે નાટક, દિગ્દર્શક માટે ભજવવા યોગ્ય છે. બધા જ દિગ્દર્શકો એકસરખી રીતે અમુક નાટકોને પસંદ કરવાયોગ્ય લેખતા નથી, કારણ કે દરેકને અમુક નાટક ભજવવાની પ્રેરણા થાય જ તેમ બનતું નથી. ભજવવાની પ્રેરણા દિગ્દર્શકનાં રુચિતંત્ર તથા તેની કાર્યશક્તિ અને સૂઝ ઉપર આધાર રાખે છે. મૂળ નાટ્યલેખન શબ્દો આપે છે. આ ભાષા અગત્યની વસ્તુ છે. તે જ લેખક અને વાચકનો સેતુ બને છે. ભજવનાર અને પ્રેક્ષકનો પણ તે સેતુ બને છે. આ રીતે ભાષા બહુ જ સબળ વાહન છે. નાટકમાં તેના શબ્દેશબ્દને ચીવટપૂર્વક વળગી રહેવું જોઈએ. એમ થાય તો જ નાટ્યલેખકને ન્યાય થાય અને દિગ્દર્શકને નાટકમાં સફળતા પ્રાપ્ત થાય. લેખકે નાટકના શબ્દોની રચનામાં પોતાને અભિપ્રેત ભાવ, જુદા જુદા લય દ્વારા કે પદવિન્યાસ દ્વારા ગોઠવ્યો હોય છે. તેનો દિગ્દર્શકે બરાબર લાભ લેવો જોઈએ. નાટકમાં કવિતાનું મહત્ત્વ હોય છે. જેમ ભાષા વધારે ઉત્કટ હોય, તેમ ભાવનું સંક્રમણ કરવું સહેલું પડે. ભાષા લૂલી હોય તે નાટકમાં તો બિલકુલ ન ચાલે.

અભિનેય નાટકની હસ્તપ્રત(script)માં જુદા જુદા નટચમૂ, જુદા જુદા પ્રસંગો

તથા જુદા જુદા દિગ્દર્શકો પ્રમાણે ઘણી વાર ફેરફાર કરવો પડે છે. પણ જ્યારે ફેરફાર કરવો જ પડે તેમ હોય ત્યારે મૂળ scriptમાં કશો વધારો તો કરવો જ ન જોઈએ, ઘટાડો કરવો. સંવાદોમાં કશો જ ફેરફાર કરવો નહિ, કારણ કે સંવાદો એ બહુ જ મહત્ત્વનું નાટ્ય-અંગ છે, લેખકના ભાવસંક્રમણનું સમર્થ વાહન છે. રંગસૂચનો ઉપરથી સંવાદોમાં ક્યાં વેગ આવે, ક્યાં ભાર આવે વગેરે સમજી શકાય છે. આ રંગસૂચનો સંવાદોનાં વાક્યોને સમજવામાં જેટલે અંશે મદદગાર થાય તેટલાં રાખી શકાય; બાકીનાં કાઢી નાખવાં.

નિર્માતાએ નાટકનું વિષયવસ્તુ (theme) નક્કી કરવાનું હોય છે. theme એટલે નાટકમાં રહેલો રહસ્યભૂત વિચાર; દા. ત., શાહજહાંનું theme વિચારીએ તો એમ લાગે છે કે પિતાનું હૃદય કેટલું કોમળ હોય છે અથવા કોમળ હૃદયવાળાના માથે દુઃખ જ પડતાં હોય છે. અથવા આ દુનિયામાં ભલાઈ હંમેશાં સુખરૂપ જ નીવડતી નથી. વાત્સલ્યનો કરુણ અંજામ આવે છે. આ એક theme નીકળે છે. આખું નાટક જુદા ષ્ટિકોણથી વાંચો તો એવું પણ theme નીકળે કે રાજસત્તા હસ્તગત કરવી હોય તો નીતિ-અનીતિનો ખ્યાલ રાખવો જરૂર નથી. આમાંથી કયું theme પસંદ કરે છે, તેના ઉપર નાટકના અર્થઘટનનો આધાર છે. મૂળ લેખકનાં સૂચનોને ફેરવવાનું કે તેમાં કાપકૂપ કરવાનું પણ themeની પસંદગી ઉપર જ આધાર રાખે છે.

નાટક પસંદ કરી લીધા પછી ત્રણ બાબતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે : (1) હું આ નાટક નિર્માણ કરી શકીશ ? મારા પ્રેક્ષકોને એ ગમશે ? આ બીજો પ્રશ્ન પણ જરૂરી છે. કારણ કે કેટલાંક નાટકો અમુક વ્યક્તિઓ પૂરતાં જ આસ્વાદ્ય હોય છે. પણ જો આખા સમૂહનો વિચાર કરીએ તો તે નાટકો એટલાં સફળ ન જાય. વળી લોકોની રુચિ પણ એકદમ બદલી શકાતી નથી. તેમાં ક્રમશઃ જ પરિવર્તન લાવી શકાય છે. કાં તો આવાં ઉત્તમ છતાં લોકોની રુચિ જેને પહોંચી શકતી નથી, તેવાં નાટકો પ્રથમ અમુક સહૃદયો પાસે જ ભજવાય, પછી તેથી વધારે વ્યક્તિઓ પાસે, વળી તેથી વધારે વ્યક્તિઓ પાસે – એમ તેને સમાજ આખા સુધી પહોંચાડી શકાય. અથવા તો પ્રથમ હળવાં મૂર્ત પ્રહસનો રજૂ કરાય, પછી જરાક અમૂર્ત તત્વવાળાં નાટકો, પછી વધારે અમૂર્ત તત્વવાળાં અને છેક છેલ્લે સંપૂર્ણ અમૂર્ત તત્વવાળાં નાટકો રજૂ થાય. કૉલેજમાં વિદ્યાર્થીગણને પ્રહસનો વધારે ગમે છે. તેમને ત્યાંથી ક્રમશઃ ઉચ્ચ ને ઉચ્ચ રસાનુભૂતિ થાય તેવાં નાટકો તરફ લઈ જવા જોઈએ. આમ પ્રેક્ષકોની રુચિ અને પોતાની શક્તિનો ખ્યાલ નિર્માતાએ નાટક પસંદ કરતાં પહેલાં કરવો જોઈએ. (2) તેણે ધ્યાનમાં રાખવાનો બીજો પ્રશ્ન એ છે કે મારી પાસે જે માણસો છે તેનાથી આ નાટક હું સર્જી શકીશ ? (3) ત્રીજો પ્રશ્ન એ કે આ નાટક ભજવવા માટે મારી પાસે જોઈતી સાધનસામગ્રી છે ? આ નાટક અંગેનું ખર્ચ, વસ્તુઓ, સામગ્રી મારી

પાસે છે ? અને છેલ્લે નિર્માતા એમ પણ વિચારે કે આટલું બધું કર્યા પછી તેનું કોઈ શ્રેય મળે તેમ છે કે નહિ ?

વળી નાટક અમુક માણસે લખ્યું છે માટે ભજવવું નહિ. ઉત્તમ નાટકને જ પસંદ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો.

પ્રશ્નોત્તરી

ભજવણી માટે નાટ્યપ્રત (script) કઈ રીતે તૈયાર કરવી ?

તેની બે પદ્ધતિઓ છે : 1. આમાં નાટકના દરેક પાત્રને નાટકની એક-એક નકલ આપી દેવી અથવા 2. પોતાના પાત્ર પૂરતી જ સંવાદોની નકલ આપવી. ધંધાદારી નિર્માતાઓ પાત્રો પૂરતી જ નકલ આપતા. નવી રંગભૂમિવાળા આખી script આપે છે. આખો નાટ્યલેખ આપવાનો ફાયદો એ છે કે આનાથી દરેક પાત્ર આખા નાટકનું રહસ્ય સમજી શકે અને આખી નાટ્યસૃષ્ટિમાં પોતાનું સ્થાન ક્યાં છે તે બરાબર ધ્યાનમાં લઈ શકે.

હવે દરેક પાત્ર લખાણના હાંસિયામાં પોતાના પાત્ર પૂરતી નોંધ કરે, પોતાને જે પાત્ર લેવાનું હોય તેની નીચે રેખા દોરે, ભાવકોટિ–ભાવના વિકાસનો ક્રમ દર્શાવે, સંવાદકડી (sequence) નક્કી કરે. નાટ્યવિકાસમાં મહત્વનું પાત્ર પ્રવેશે ત્યારે કડી (sequence) બદલાય. તે ભાગ પૂરો થતાં અંક, પ્રવેશ તથા પૃષ્ઠની નોંધ કરે. દા. ત., 1, 1, 34 એટલે પહેલો અંક, પહેલો પ્રવેશ, પૃ. 34. રંગસૂચનને આકૃતિથી સંકેતથી બતાવવું તે સારી રીત છે, કારણ કે તેથી બીજાં પાત્રોની સ્થિતિ અને ગતિરચના(composition)નો ખ્યાલ આવે. બધાં પાત્રોનાં હલનચલન, સ્થિતિ વગેરેની નોંધ દિગ્દર્શકની પ્રતમાં આવે. sequence નક્કી કર્યા પછી તેટલા ભાગને પોતે પોતાના પાત્રના કાર્યને અનુરૂપ શીર્ષક આપે. દા. ત., શાહજહાંના પ્રથમ દશ્યમાં શાહજહાંનું પાત્ર લેનાર નટ આ રીતે શીર્ષક આપે – દારાની વાત સાંભળી – અથવા બધા ભાઈઓને આગ્રામાં આવવાની આપેલી અનુમતિ; દારાનું પાત્ર ભજવનાર નટ આ રીતે આપે : ભાઈઓમાં કુસંપના સમાચાર. આ કુતૂહલપ્રેરક વસ્તુ(suspense)-સંકલના ગણાય. પણ નાટકમાં પ્રેક્ષકને એકાએક આઘાત લાગે તેવી સંકલના ન હોવી જોઈએ. આવનાર પરિસ્થિતિ માટે પ્રેક્ષકોને તૈયાર કરવામાં આવે છે. તેનાથી પ્રેક્ષકોનું માનસિક વલણ બંધાય છે. શાહજહાંના પ્રથમ દશ્યમાં નાદિરાનું પાત્ર આવી પડનાર કરુણ ઘટનાનું સૂચન કરે છે.

દિગ્દર્શક પોતાની નોંધમાં પાત્રોનાં નામ 1, 2, 3 એ રીતે બતાવે છે. ક્યાં શું કરવું, રંગસૂચન શું છે, ક્યાં શું હલનચલન (movement) છે, ક્યાં પ્રવેશ અને ક્યાં નિર્ગમન (exit) છે, તે બતાવે અને ઉપરાંત દરેક પ્રવેશની શરૂઆતમાં

આકૃતિથી તખતાનો ખ્યાલ આપે, બોલતાં શ્વાસની ક્રિયા કેમ ચાલે તે બતાવે. પ્રાણાયામ નાટક કરનારાઓ માટે અગત્યની વસ્તુ છે. તેની પણ સૂચના નિર્માતા આપે. મંચ-વ્યવસ્થાપક (stage manager) પોતાની પ્રતમાં આવાગમન (exit, entries) વગેરેની નોંધ કરે. અસર (effects) માટે પણ પ્રત script તૈયાર કરવામાં આવે છે. બનતી ઘટનાની ચેતવણી (warning) પહેલેથી લખવી આવશ્યક છે. દા. ત., ઘંટડી મારવાની આવે તે પહેલાં અર્ધા પાને તેની તૈયારી માટે ચેતવણીરૂપ નોંધ લખી રાખવી જોઈએ.

❐

7. નાટકની પસંદગી

કયા પ્રકારનું નાટક પસંદ કરવું અને પસંદગીમાં કયું ધોરણ રાખવું એનો નાટક પસંદ કરતાં પહેલાં વિચાર કરવો જોઈએ. ભજવણીમાં પૂરી સફળતા મળશે ? સાધનસામગ્રીના પ્રમાણમાં એ બંધ બેસશે ? પ્રેક્ષકોને અનુકૂળ આવશે ? એવા પ્રશ્નો પોતાની નટમંડળીને ધ્યાનમાં રાખીને પોતાની જાતને દિગ્દર્શકે પૂછવા જોઈએ. એની વાત અગાઉ કરી છે.

આપણે નાટક પસંદ કરતી વેળા આ બધી વાત ધ્યાન રાખવા છતાં એ જરૂરી છે કે નાટકમાં અમૂર્ત (abstract) તત્ત્વ કેટલું છે ને નક્કર કેટલું એ પણ વિચારવું. આધુનિક નાટકો વધુ અમૂર્ત બનતાં જાય છે. રંગભૂમિ પર તેને ઉતારતી વેળા એ ખૂબ ધ્યાન રાખવું ઘટે. નાટક એ દશ્યકાવ્ય છે તેથી જો કાવ્યતત્વ એમાં ન હોય તો નાટકનો રસ એમાં જામી ન શકે. જે નાટકની અંદર કાવ્ય નથી એ ભજવી ન શકાય. જે વ્યક્તિમાં કાવ્ય નથી એ કદી રંગભૂમિ પર ઊતરી શકશે નહિ. વ્યક્તિની ગતિવિધિ–બોલચાલ વાસ્તવિક-રોજની જેમ જડવત્ – જીવન પરની જ હોય તો એ પાત્ર થવાને લાયક નથી. તેનામાં રસ નિષ્પન્ન કરવાની આવડત હોવી જોઈએ.

નાટકમાં પરાકોટિ, ભાવસ્થિતિ સર્જવાની બાબતમાં કવિ તરીકે નાટકકાર આગળ ન આવે તો એનું મૂલ્ય ઝાઝું ન રહે. જીવનનું, જીવનદર્શનનું, અનુભવનું, ભાવનું, વિચારનું, ધ્યર્થનું ઉદ્દેશનું સત્વ (essence) લાવીને રંગભૂમિ પર મૂકવાનું છે. નાટક એ ક્રિયાપૂર્ણ સાહિત્યકૃતિ છે. પછી એ સંઘર્ષ (conflict) દ્વારા કે અન્યથા પણ લાવી શકે. ક્રિયાનું તત્વ ન હોય તો એનો અર્થ નથી.

મુનશી વગેરેમાં મર્યાદા ઘણી છે. છતાં આપણે એમનાં નાટકો પસંદ કરીએ છીએ. કારણ એમાં મૂર્તતા છે. દશ્યતત્વ છે. નાટક પસંદ કરતી વખતે આ વસ્તુ વધારે ધ્યાનમાં રાખવી પડે છે. જેમ એ વધુ નક્કર તેમ મોટા સમુદાય આગળ રજૂ થવાની એની ક્ષમતા વધારે.

Absurdથી લોકનાટ્ય સુધી જઈએ તો સ્વરૂપની દષ્ટિએ લોકનાટ્યમાં વધુ

મૂર્તતા છે. સામાન્ય રીતે જેમ સીક્વન્સ વધુ તેમ નાટક વધુ સફળ. સીક્વન્સ એટલે યુનિટ – દરેક પાત્ર પોતાનું સીક્વન્સ નક્કી કરે છે. એક પાત્રના અસ્તિત્વ પછી બીજું પાત્ર આવે ત્યારે રંગભૂમિ પર ફેરફાર થાય છે. આવો ફેરફાર હોય તેને સીક્વન્સ કહેવાય.

શૉના નાટકમાં બાહ્ય સીક્વન્સ ન હોય ત્યારે ભાવસ્થિતિ પર સીક્વન્સ નક્કી કરાય છે. આવી સીક્વન્સ ખૂબ જરૂરી છે.

એકવિધતા એ કલાનો દુશ્મન છે. એકવિધતા ટાળવા પ્રયાસ કરવો જોઈએ. ક્યારેક દેખીતી એકવિધતામાં વિવિધતા હોય છે. પણ એ સમજવાની સૂઝ કદાચ આપણામાં નથી હોતી. Absurd નાટકમાં આવાં તત્ત્વો છે. પણ આપણે કેટલીક વાર નથી પારખી શકતા.

પહેલાં પચીસેક માણસ આગળ નાટક ભજવવું; એથી ઓછા હોય તોય ચાલે. પછી આગળ જતાં વધુ માણસો સમક્ષ એને મૂકવું. પ્રેક્ષકોનો પ્રતિભાવ (response) એ નાટ્યપ્રયોગમાં મહત્વની વાત છે.

અથવા કૉન્ક્રીટ પરથી abstract પર જઈને પણ સફળતા મેળવાય. પહેલાં ફાર્સ, પછી ગંભીર, પછી absurd.

નાટક ફાર્સ હોય કે ગંભીર પણ જો એની રજૂઆત સારી હોય તો પ્રેક્ષકો એનો લાભ લે જ છે.

ઘણી વાર આપણે નાટકની પસંદગી વખતે બહુ દરકાર રાખતા નથી. ઘણી વાર આપણે વિષય, પાત્રો, કલાકાર, રજૂઆત વગેરે એનાં એ આપીએ છીએ. એનો કોઈ અર્થ નથી. પાંચ વર્ષનો plan કરી શકાય. સારો અધ્યાપક આવી યોજના કરી શકે. કૉલેજમાં 150થી 1500 જેટલા વિદ્યાર્થીઓમાંથી પસંદગી કરવાની હોય છે. તેથી વ્યક્તિત્વની વિવિધતા ઘણી મળી શકે છે. એ મોટામાં મોટો લાભ છે. નાટકમાં ધીમે ધીમે આગળ વધવાનું છે. પ્રેક્ષકોની રુચિ કેળવવાની છે. વિદ્યાર્થીઓ સામે શેક્સપિયર વગેરેનાં નામો ધ્યાનમાં હોય છે ત્યારે એવાઓને સારાં નાટકો પ્રત્યે અભિમુખ કરવાનું બહુ અઘરું નથી.

લોકો જ ભિન્ન રુચિવાળા હોય છે એમ નહીં; કલાકાર પણ ભિન્ન રુચિવાળા હોય છે. એક કલાકારને અમુક નાટક પ્રોત્સાહિત કરે. કોઈકને બીજું. તેથી બધા કલાકારોને પ્રોત્સાહિત કરે એવું નાટક ભજવવું જોઈએ. જો એમ ન થાય તો નાટક અમુક વર્ગને અપીલ ન કરે. નવો પ્રયોગ થવાનો હોય ત્યારે એમાં ઘણી બધી મુશ્કેલી હોય. abstract નાટક રજૂ કરવામાં ઘણી મુશ્કેલી હોય. વિસંગતિ પણ લાગે. ત્યારે નટચમૂમાં એટલો ભાવ કે શ્રદ્ધા હોવાં જોઈએ કે ના, આ નાટક

ભજવવામાં અમને વાંધો નથી. આવા પ્રયોગો કરવા એ સાહસ જરૂર છે. પણ કઈ કલામાં સાહસ નથી ? સ્વરૂપને પામવા માટે આ બધું જરૂરી પણ છે જ ને ?

જમાને જમાને જ નહીં, પ્રયોગે પ્રયોગે નવીનતા આપવા ઘણા ઇચ્છે છે. એ માટે પ્રાગલ્ભ્ય જરૂરી છે. શ્રદ્ધા અને હિંમતની આપણી rangeમાં ઘણાં નાટકો પડ્યાં છે. એ પસંદ કરતી વેળા સ્થૂળ રુચિ વિના વિચાર કરવાનો રહે. ક્રાંતિકારી રીતે નહીં; ધીમે ધીમે સૂક્ષ્મ રુચિ પ્રત્યે સૌને અભિમુખ કરવાના જ છે.

લેખક પ્રેરણા આપે છે. સાથે સાથે એ શબ્દો આપે છે. ભાષા આપે છે, જે લેખક અને ભાવકના સેતુરૂપ બને છે. અભિનયના આધારે એ સેતુને આપણે ટકાવી રાખવાનો છે. વાચનનો સેતુ હવામાં બંધાય છે. અભિનયનો સેતુ વધુ નક્કર હોય છે.

લેખકની અને આપણી વચ્ચે તેમજ આપણી અને ભાવક (પ્રેક્ષકો) વચ્ચે પણ સેતુ બંધાય છે. કલાકાર દ્વારા લેખક પાસેથી પ્રેક્ષક પાસે આખી વાત પહોંચે છે.

નાટક તરફ પ્રેક્ષકને અભિમુખ કર્યા બાદ સહાનુભૂતિ વહેંચાઈ જાય છે. ‘કાકાની શશી’માંના ઇન્દ્રજિતના શબ્દો અને કવિ ગૌરીશંકરના શબ્દો આપોઆપ પ્રેક્ષકને ગમી જાય. ખલપાત્ર પણ નકારાત્મક રીતે આપણી સહાનુભૂતિ જીતી જાય છે. ‘ઑથેલો’માંનો ઇયાગો આપણને ન ગમે કારણ એ દુષ્ટતા(evil)ને ખાતર દુષ્ટતા(evil)નું પ્રતીક છે. એ ખલપાત્ર હોવા છતાં પ્રેક્ષકો પર એની ઘેરી અસર છે જ. ઑથેલો પ્રત્યે હોય એવી નહીં પણ જુદી રીતની રસરૂપ સહાનુભૂતિ-રુચિ તો ઇયાગો માટે પણ રહે જ છે.

પ્રેક્ષકોને આપણે આઘાત આપવો ન જોઈએ. એકાએક એને અમુક પ્રસંગ આપવો ન જોઈએ તેથી તો નાટકમાં બીજથી ફળ સુધીનો ક્રમિક વિકાસ હોય છે. એ વિકાસ ખરી રીતે તો પ્રેક્ષકોનાં માનસ અને રુચિના વિકાસ માટે પણ જરૂરી છે. માનસિક રીતે એને આઘાત મળે એવી રજૂઆત ન થવી જોઈએ.

નાટકનો નાયક (hero) જો કલાકાર તરીકે પોતાની ફરજ ચૂકી જાય અને ભાવકોને અપીલ ન કરે અને એમાંનું ખલપાત્ર એની સુંદર રજૂઆતને કારણે વધુ સચોટ અપીલ કરી જાય તો ભાવકને વધુ ગમે.

લેખક ઘણી વાર નિરર્થક વાતો કરે છે. રંગસૂચનો હંમેશાં ઉપકારક જ હોય એમ બનતું નથી. તેથી આપણે રંગસૂચનો વિવેકપૂર્વક વાપરવાં જોઈએ. અણછાજતું, વધારે પડતું એમાં જે કંઈ હોય એને ટાળવું જોઈએ. દિગ્દર્શક પોતાનાં રંગસૂચનો ઉમેરે છે.

સારો લેખક કે સારો દિગ્દર્શક પણ રંગસૂચનો પર બહુ મદાર બાંધતો નથી.

લેખક ઘણી વાર પાત્રોની વાતચીતમાં જ રંગસૂચનો મૂકી દે છે ને એમાંથી દિગ્દર્શક પોતાની રીતે પોતાને અનુકૂળ રંગસૂચનો ઘડી કાઢે છે. રંગસૂચનોમાં કાપકૂપ કરવી નહી; એમાં ઉમેરો કરી શકાય. ગુજરાતી નાટકોમાં મોટેભાગે ફેરફારો કરવા પડે છે. બિનજરૂરી વસ્તુ રદ કરવી પડે. આપણી દૃષ્ટિએ વધારાની લાગતી વસ્તુ રદ કરવી.

પુનરાવર્તન અને લાંબા સંવાદો નાટકને વધુ શિથિલ બનાવે ત્યારે એમાંનું બિનજરૂરી લખાણ કાઢી નાખવું જરૂરી છે.

સંવાદોની લંબાઈ, ટૂંકાણ, પાત્રની જેમ જ કૃતિની ભાવસ્થિતિ પર આધારિત છે. ને ત્યારે લાંબી લાંબી સ્વગતોક્તિ પણ ખૂબ જ ઉપકારક જ નહીં, પ્રશસ્ય બનતી હોય છે.

'જવનિકાનું છેદન અને વિશુદ્ધિનું શોધન'ને નાટ્યાત્મક કરીએ તો એમાંથી એક પણ શબ્દ આપણે રદ ન કરી શકીએ. ગુજરાતી નાટકમાં એવી ઉપકારક સ્વગતોક્તિ આવતી નથી.

ઘણી વાર ભજવણી વખતે સંવાદમાં આવતા અમુક શબ્દનો પર્યાય મૂકવો પડે છે. કૉલેજમાં નાટક ભજવવાનું હોય ત્યારે કેટલાક શબ્દોને એક યા બીજા કારણે બીજી રીતે મૂકવા પડે છે. સારાં નાટકોમાં પર્યાય મૂકવો એ ખૂબ આકરી વાત છે. ક્યારેક અમુક કલાકાર ઘણી મહેનત છતાં અમુક શબ્દો ઉચ્ચારી શકતા નથી ત્યારે પણ આવા પર્યાયો યોજવા પડે છે. શબ્દોના પર્યાય મૂકતી વેળા લેખકની પરવાનગી ખરી રીતે લેવી જોઈએ. કારણ લેખક પાસે ખૂબ કેળવાયેલી રુચિ હોય છે. ઘણી વાર નાટ્યલેખને રંગભૂમિ માટે તૈયાર (edit) કરતી વેળા લેખક કરતાં આપણે નીચે ઊતરી જઈએ છીએ. એમ ન થવું ઘટે. પ્રમાણભાન અને યોગ્યતાનો વિચાર કરીને નાટકની હસ્તપ્રત (script) સંપાદિત થાય તે જરૂરનું છે. સુંદર અને ભવ્ય તત્વ ઊપસી આવે તે રીતે સંવાદોમાં કાટછાંટ કરીને સારો દિગ્દર્શક નાટકની કલાત્મક છાપ સળંગ ટકાવી રાખે છે.

નાટકની પસંદગી કરતી વેળા ઉપર નિર્દેશેલ બધા મુદ્દાઓ સારો દિગ્દર્શક અવશ્ય ધ્યાનમાં રાખે છે.

❐

8. પાત્રવરણી

પાત્રવરણી વખતે એક વરણી સમિતિ નીમવી જોઈએ. રુચિની વિવિધતા જેનામાં હોય અને જુદી જુદી સર્ગશક્તિ હોય એવી વ્યક્તિઓ એમાં હોવી જોઈએ. એમાં બેએક બહેનો, બેએક ભાઈઓ હોય તો વધુ સારું; કારણ એઓના અભિપ્રાયોમાં ફેર પડે છે. તેમાં સાહિત્ય સિવાયની વ્યક્તિઓ પણ હોઈ શકે. ક્યારેક કેળવાયેલા સમજુ વિદ્યાર્થીને પણ સમિતિમાં લઈ શકાય. આ બધી વ્યક્તિઓને એમની આગવી નોંધો આ માટે તૈયાર રાખવી જરૂરી છે. એ બધા કાંઈ નાટ્યનિર્માણના નિષ્ણાતો કે દિગ્દર્શકો નથી હોતાં પણ તે પરથી એમનો પ્રતિભાવ (response) કેવો આવે છે એનો ખ્યાલ દિગ્દર્શકને મળે છે.

કૉલેજના નોટિસબોર્ડ પર જાહેરાત કરીને નાટકમાં ભાગ લેવા ઇચ્છનાર ભાઈબહેનોને એકત્ર કરી શકાય. ઘણાંખરાં પાત્રોની ઘણી ઉક્તિઓ આવતી હોય એવા પ્રવેશો શોધી રાખવા. ઉમેદવારોના શરીરના બાંધા ને મુખ ઉપરથી તેમને અમુક પાત્ર ફાવશે, એમ નક્કી કરીને દરેક પાત્રવાર ત્રણચાર ઉમેદવારો પસંદ કરવા. તેમને આખો પ્રસંગ ને પાત્ર સમજાવવાં. પછી તખ્તા પર આવીને અભિનય સાથે તેમને બોલવાનું કહેવું. દરેકને બેથી ચાર મિનિટ બોલવા દેવા. પહેલાએ અધૂરું મૂક્યું હોય ત્યાંથી બીજો ઉમેદવાર શરૂ કરે, જેથી એની મૌલિકતા ચકાસવાની તક મળે.

પાત્રવરણીની પ્રક્રિયા : દિગ્દર્શક આ નક્કી કરે છે. કૉલેજમાં પ્રોફેસર આ કામ કરે છે. પાત્રવરણી નક્કી કરતી વેળા પોતે તો નાટક વાંચેલું જ છે. પોતાની નજર આગળ કયા છોકરાઓ છે એનો એને ખ્યાલ છે.

દરેક આગંતુક કલાકારમાં નટની મૂળભૂત (basic) યોગ્યતા હોવી જોઈએ. બાહ્ય દેખાવ તેમજ આંતરિક શક્તિ બંનેનો વિચાર કરવો ઘટે. કારણ અંતે નાટક એ કાવ્ય છે. તેથી જીવનમાં જીવીએ એમ અણઘડ રીતે નાટકમાં વર્તી શકાય નહીં. વ્યક્તિમાં કાવ્યતતત્વ કેટલું છે એ જાણવું ઘટે. તે પોતાનું વ્યક્તિત્વ પરિવર્તિત કરી

શકે એમ છે કે કેમ એ પાત્રને વંચાવતી વખતે ખબર પડી જાય છે.

કમિટી પાસે વાચન વખતે જ પ્રતિભાવ (response) બંધાતો જાય છે. કમિટી એ પ્રેક્ષક જ છે તેવી એના પરની આ છાપ ધ્યાનમાં લેવી જરૂરી છે.

પોતે ભજવવાની છે તે ભૂમિકાનો પાઠ કલાકાર વાંચે ત્યારે એ પુસ્તકથી તદ્દન અજ્ઞાત હોવો જોઈએ. એણે કઈ ભૂમિકા કરવાની તેની એને ખબર ન હોવી જોઈએ. કારણ, પાત્ર પહેલી વાર વાંચે ત્યારે જ એની બધી ખાસિયતો પ્રગટ થતી હોય છે. અન્યથા એ ખૂબ સભાન થઈ જાય છે ને ત્યારે એનું સાચું વ્યક્તિત્વ કે સ્વરૂપ આપણને જાણવા મળતું નથી.

પાત્રવરણીની પ્રક્રિયા વખતે દિગ્દર્શકે નાટ્યવાચનમાં દખલ ન કરવી. જો દિગ્દર્શક પોતે વાંચે તો એની વિચારપ્રક્રિયામાં વિઘ્ન નડે. માનસિક નોંધ લઈને કમિટીએ નક્કી કરવું ઘટે.

સ્થળ, કાળ, setting વગેરેની સહેજ વાત કરીને પછી નાટ્યવાચન કરવું. મોટું નાટક હોય તો અમુક દશ્યો પસંદ કરવાં કે જેમાં સાત-આઠ પાત્રો આવતાં હોય.

પ્રવેશમાં જેટલાં પાત્રો આવતાં હોય તેટલાં જ સામે બેસાડવાં ને વાચન કર્યા પછી એ પણ વિચારવું ઘટે કે જુદી જુદી પરિસ્થિતિમાં એ પાત્રને કામ કરવાનું હોય ત્યારે તેને પાત્ર બંધ બેસશે કે કેમ એ જાણવા બધા જ એને ભાગે આવતા સંવાદો એની પાસે વંચાવવા ઘટે. વંચાવ્યા પછી પ્રાથમિક વરણી કરવી જોઈએ. કેટલીક નાની પણ મહત્વની બાબતો ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. દા. ત., નાયક કરતાં નાયિકા ઊંચી ન હોવી જોઈએ. સ્થૂળ માણસની જગ્યાએ દૂબળું માણસ ન ચાલે.

ઘણુંખરું સમપ્રમાણ શારીરિક બંધારણ પણ આમાં ઘણો ભાગ ભજવે છે. કારણ આ દશ્યકાવ્ય છે. તેની aesthetic છાપ સામાન્ય રીતે ઊપસે છે. જોકે સુંદર ને સમપ્રમાણ શારીરિક બંધારણવાળા સારો જ અભિનય કરે છે એમ માનવું નહીં.

પાત્રવરણી વખતે બેત્રણ વિકલ્પો રહે જ છે. એટલે આ પાત્રવરણી છેવટની (final) છે એમ કહેવું નહીં. આમ કરવાથી પોતાનું પાત્ર સતત સુધારતા જવાનો ઉત્સાહ રહે છે. આને કારણે આપણે સારા કલાકારો મેળવી શકીએ. તંદુરસ્ત સ્પર્ધાનું તત્ત્વ પણ જળવાઈ રહે. છેલ્લી પળે પાત્ર ના પાડે તો એને એમ કરવા દેવું. બહુ આજીજી ન કરવી. નહીં તો એને એમ થાય કે એના વગર ચાલશે જ નહીં.

પાત્રવરણીમાં મુખ્ય વાત અવાજ છે. એ જ પ્રથમ તેમજ અંતિમ વસ્તુ છે. અવાજ કોઈનો માંદો પાંગળો હોય તો ન ચાલે, કર્કશ અવાજ પણ ન ચાલે – આ બધું ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. નાટક દશ્યની સાથે શ્રાવ્ય પણ છે. તેથી તેમાં અવાજની વધારે અગત્ય છે. ઉત્તમ કૃતિમાં કશી વિસંગતતા કે દોષ ન ચાલી

શકે. અવાજ યોગ્ય ન હોય તો એ તો ન જ ચાલે. ઉચ્ચાર પણ ખૂબ શુદ્ધ હોવા જોઈએ. વાચન વખતે આખું પુસ્તક તેને આપવું જેથી સમગ્ર નાટકનો સંદર્ભ એની પાસે રહ્યા કરે. સીક્વન્સનાં શીર્ષક પણ પોતે પોતા માટે આપી દે તો ચાલે. દા. ત., ગૌરીશંકર, શશી માટેના પ્રેમનું પ્રકટન, પછી નિરાશા, લાચારી, અપમાન વગેરે. અલ્પવિરામ, વિરામચિહનો ભાવસ્થિતિ, ચિત્તસ્થિતિ પ્રમાણે મૂકે. દરેકે પોતાની આગવી નાટ્યપ્રત (script) તૈયાર કરીને રાખવી જોઈએ.

ધંધાદારીઓ માત્ર પાત્રને એના પૂરતો જ પાઠ આપે છે. એની પાછળ અમુક કારણો છે. પણ કૉલેજોમાં તો પ્રત આખી (script) જ એને આપવામાં આવે એ ખૂબ જરૂરી છે. આગળપાછળનાં બીજાં દશ્યોમાં આવતી effectsનો ખ્યાલ તેને મનમાં રહે તે જરૂરી છે. એ માટે એનો ચાર્ટ દરેક પાત્રે પોતાની પાસે રાખવો જોઈએ.

આ રીતે પરીક્ષા લીધા પછી ઉમેદવારોને વિદાય કરવા અને સમિતિની સલાહ લેવી. દિગ્દર્શકે કે કોઈ પણ સભ્યે સીધેસીધું એમ ન કહેવું કે ફલાણા પાત્ર માટે ફલાણા ભાઈ યોગ્ય લાગે છે. એને બદલે ઉમેદવાર દીઠ નીચે પ્રમાણે વિચારવું.

(1) જીવરામ ભટ્ટ માટે લોકોની આવી અપેક્ષા છે. આ ઉમેદવાર એ અપેક્ષા અંગે કેટલા ગુણ મેળવી શકે ? (2) આના ચહેરા-મહોરાની જીવરામ સાથેની સુસંગતિ અંગે આ વ્યક્તિ કેટલા ગુણ મેળવી શકે ? (3) અભિનય, વાક્છટા ઇત્યાદિ શક્તિ પરત્વે કેટલા ગુણ આપી શકાય ?

આ ત્રણ બાબતો અંગેના સમિતિના અને દિગ્દર્શકના ગુણોનો સરવાળો કરી સૌથી ઊંચા ગુણ મેળવતા બે ઉમેદવારોને પસંદ કરવા. આમાં આ ગુણો વગેરેને સમિતિની ભલામણ માત્ર ગણવી, અંતિમ નિર્ણય તો દિગ્દર્શકે જ કરવો, કારણ નાટકના નટો પાસે કામ એણે જ લેવાનું છે, ને એ જ નાટકનો સૂત્રધાર છે.

આ રીતે પાત્રદીઠ બબ્બે ઉમેદવારો પસંદ થયા પછી આખું નાટક પાત્રોને દિગ્દર્શકે બેપાંચ વાર વાંચી સંભળાવવું, ને તે પછી પાંચેક દિવસ બંને ઉમેદવારો પાસે તેમના પાઠ બોલાવવા. અંતે એકને પસંદ કરવો, પણ કોઈને એમ ન કહેવું કે આ અંતિમ પસંદગી છે. ગમે ત્યારે હું વરણીમાં ફેરફાર કરીશ એમ કહેવું, ને યથાપ્રસંગ બેત્રણ વાર એ વિધાનનું પુનરુચ્ચારણ કરવું.

મુખ્ય પાત્રોમાંથી જે અડધાને આ રીતે ખેરવી નાખીએ તેમાંથી ગૌણ પાત્રો માટેના અભિનેતા શોધી લેવા. આમ કરવાથી ગૌણ પાત્રો માટે સારા નટો મળી રહેશે. પાત્રવરણી કરતાં નીચેની બાબતો પણ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે.

1. નાયકનું પાત્ર સાધારણ રીતે ધીરલલિત કે ધીરોદાત્ત હોય છે. મધ્યમ કક્ષાનો પણ મહેનતુ કોઈ પણ નટ સામાન્ય રીતે આ ભૂમિકાને ન્યાય આપી

શકે. વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વવાળી નાની ભૂમિકાઓ દારૂડિયો, કાપુરુષ, મદારી-નાયકની ભૂમિકા કરતાં વધુ શક્તિ ને મૌલિકતા માગી લે છે. એટલે આવી ભૂમિકાની વરણી કરતાં આવી શક્તિની શોધમાં રહેવું, ને જે વિદ્યાર્થીમાં એવી શક્તિ દેખાય તેનો વિકાસ કરવાની તકો આપવી.

2. દરેક કૉલેજમાં કેટલાક લબ્ધપ્રતિષ્ઠ અભિનેતાઓ હોય છે. તેમનામાં ઘમંડ વધુ હોય છે, ને કેટલીક વાર એ ઘમંડ આપણી વ્યવસ્થા બગાડે છે. આથી, પ્રથમ વર્ષના નવા પણ આશાસ્પદ જણાતા વિદ્યાર્થીઓને મહત્વની નાયક ઇત્યાદિની ભૂમિકા આપીને આવાં છાપેલાં કાટલાંઓને ઉપનાયકની ભૂમિકા આપવા તત્પર થવું તે વધુ હિતાવહ છે. પ્રથમ વર્ષના વિદ્યાર્થીઓને તાલીમ આપશો તો તમારી કૉલેજને એની શક્તિનો લાભ ચાર વર્ષ સુધી મળ્યા કરશે. પણ તેને નિયમ ન બનાવવો.

❐

9. પાત્રસર્જન (Characterisation)

ખાસ પ્રયોજનવાળાં કેટલાંક પાત્રો હોય છે, જે અમુક અસર ઊભી કરવા માટે સર્જાયાં હોય છે. ઇન્દ્રજિત એવું એક ખાસ પ્રયોજનવાળું પાત્ર છે. એક જ પાત્રમાં એકથી વધારે પ્રયોજન પણ હોય. નાટકમાં રસની વહેંચણી અને રસનિષ્પત્તિ માટેના મુદ્દા દિગ્દર્શક વિચારે છે. Sympathy એટલે રસ. પાત્ર પ્રેક્ષકોમાં રસ જગાવી શકશે કે કેમ એ જોવાનું હોય છે.

પ્રેક્ષકને રસ લેતો કરવામાં સૌથી વધુ સારો ઉપાય કયો ? પાત્રને એવું બનાવવું કે જેથી પ્રેક્ષક તરત નાટક પ્રત્યે અભિમુખ થાય. આ માટે comic characterને ખડું કરવું. પ્રેક્ષકને મનોરંજન જોઈએ. પ્રેક્ષકો તેના તરફ હસે, તેની સાથે હસે એમ નહીં. laugh at him, not laugh with એવું ગોઠવાય. પણ આ રીત સારી હોય તોય સાચી નથી. આ તો સસ્તી લોકપ્રિયતા મેળવવાનો માર્ગ છે. ગમે તેવું કેળવાયેલું પ્રેક્ષકવૃંદ હોય તો પણ તત્કાળ પૂરતા એમને નાટ્યાભિમુખ કરવા માટે આવાં comic પાત્રોને ઊભાં કરવામાં આવે છે.

રસની વહેંચણી એ ખૂબ મુશ્કેલ પ્રશ્ન છે. પ્રત્યેક પાત્ર પરત્વેની સરખી sympathy રહે એ જોવાનું છે. પ્રમાણભાન સાચવવું પડે. ઇન્દ્રજિતના પાત્રને મહત્ત્વ આપવા જતાં કાકા કે શશીનાં પાત્રો દબાઈ તો નહીં જાય ને એ દિગ્દર્શકે વિચારવું જોઈએ.

દિગ્દર્શક ભાગ્યે જ લેખકને સો ટકા વફાદાર રહેતો હોય છે. પુસ્તકની પંક્તિઓમાં હોય તેના કરતાં એમાંથી ગર્ભિત થતી એથી વિશેષ વાતને સમજવી, પામવી ને વ્યક્ત કરવી એ દુષ્કર કામ છે.

પાત્ર પર વધારે પડતા દોષનું આરોપણ ન કરવું. ખૂબ સાવધાનીપૂર્વક દોષનું વિતરણ કરવું જોઈએ. કાયરતા, લંપટપણું વગેરે કુલક્ષણો આઘાતક છે એટલા માટે નહીં પણ નાટકમાં કોઈ પણ પાત્રને બિનજરૂરી દોષમય બનાવવા જતાં એ પાત્રના વ્યક્તિત્વને વિકૃત કરે છે, પાત્રની અંદર લેખકને અભિપ્રેત ન હોય એવો એક પણ

દોષ ઉમેરવો નહીં, ગુણ ઉમેરી શકાય.

પાત્રની સારીનરસી ખાસિયતો અને ખાસિયતો પરથી એની અસર ખ્યાલમાં રાખીને પાત્રને મધ્યમ, ઉચ્ચ, કનિષ્ઠ વગેરે સૂચનો દિગ્દર્શક ટપકાવી રાખે જેથી રસની સમતુલા જળવાય.

મોટા પાત્રને નાનું પાત્ર સહકાર ન આપે તો આખું નાટક નકામું નીવડે. ગમે તેટલી શક્તિ ધરાવતો હોય તો પણ નાયક પોતે એકલો કશું ન કરી શકે. જુદી જુદી શક્તિના કલાકારોમાંથી કયા પ્રમાણમાં કેવું ઉત્તમ પામી શકાય એ દિગ્દર્શકને સમજવાનું છે. કારણ કે નાટક સંકુલ (complex) કલા છે.

પાત્ર કેવાં બનાવવાં જોઈએ ? મુખ્ય પાત્રનું અર્થઘટન દિગ્દર્શક પહેલેથી વિચારે. અમુક પ્રસંગ તથા ભાવપરિસ્થિતિ માટે સ્થિર પાત્ર જરૂરી, અમુક વિચારો અને પ્રસંગ માટે ગતિશીલ પાત્ર જરૂરી. પાત્ર ક્રિયાશીલ હોવું જોઈએ. જોકે અતિક્રિયા એ દોષ છે. અર્થઘટન વખતે સમજાય કે કઈ ક્રિયા નિરર્થક છે. સક્રિયતા (action) જરૂરી છે. એ પાત્રને વિકસિત કરે તેમ છતાં જ્યાં સ્થિરતા આવશ્યક હોય ત્યાં તો એને static રહીને પણ જરૂરી પ્રભાવ પાડવાનો હોય છે.

❒

10. તખતા પર પાત્રોની ગતિસ્થિતિ

હવે ગતિસ્થિતિનો વિચાર કરીશું. અઢી કલાક ચાલતા નાટકમાં આશરે પાંચસો ગતિસ્થિતિ આવતી હોય છે. તમે પૂછશો કે આ ગતિસ્થિતિ નિશ્ચિત કરવા માટેના કોઈ નિયમો છે ? ના, એવા કોઈ બાંધેલા નિયમો નથી. પણ તમે આ માર્ગ અખત્યાર કરી શકો.

(1) નટ પૂરેપૂરો મુખપાઠ કરી લે પછી એને ક્રમશઃ સૂઝે તેમ ગતિસ્થિતિ સોંપતા જાવ, જે ગતિ-સ્થિતિ કઢંગી લાગે તેને નોંધી લો, ને પછી તેનો ઉકેલ લાવવા બીજા વિકલ્પો વિચારી કાઢો.

(2) દરેક નટની શરીરયષ્ટિ મુજબ એ નક્કી કરો કે કઈ સ્થિતિમાં એ વધુ દીપે છે. બને ત્યાં સુધી એને એવી સ્થિતિઓ આપો, જે સ્વાભાવિક અને નયનરમ્ય હોય.

(3) અભિનેતા પોતાની ગતિસ્થિતિ યાદ કર્યા કરીને એ વિશે સભાન થઈને અભિનય કરવા જાય છે ત્યારે એનો વાચિક ને ઘણી વાર આંગિક અભિનય પણ બગડે છે. એટલે નટોને કહો : તમારી ઉક્તિઓ અને ભાવને યાદ રાખી તે પ્રમાણે, સભાન બન્યા વિના, અભિનય કરો, તે પછી એમાં ધીમે ધીમે ગતિસ્થિતિ પૂરતા જાવ.

(4) આ ગતિસ્થિતિ જીવનની આપણી ગતિસ્થિતિ કરતાં જુદી જાતની હોય છે. એક રીતે વિચારતાં કૃત્રિમ પણ પ્રેક્ષણીય હોય છે. નાટક પરત્વે એ બહુ જ સ્વાભાવિક લાગવી જોઈએ. રસ, બુદ્ધિ અને લાગણી એ ત્રણે સાથે તે ગતિસ્થિતિ એકરસ બની જવી જોઈએ – ન હોય તો તેને બનાવી દેવી જોઈએ.

(5) ગતિસ્થિતિમાં અનેકવિધ ક્ષમતા છે તે લક્ષમાં રાખો. દાખલા તરીકે, એક જ ખુરશી પર કેટલી બધી મુદ્રાઓ આપી શકાય તે વિચારો. અદબ વાળીને, અઢેલીને, એક પગ બેઠક પર મૂકીને – એમ વિવિધ રીતે પાત્ર બેસી શકે. તેથી

વિવિધ વિશિષ્ટ અસરો ઊભી થાય. એ જ ખુરશી પર માત્ર ઊંધું બેસે તો એની વળી આ સૌથી જુદી અસર થાય. આ વિવિધ સ્થિતિગતિમાંથી પ્રસ્તુત પ્રસંગને માટે સૌથી ઉચિત કઈ છે તે શોધી કાઢતાં આવડવું જોઈએ.

ટૂંકમાં નાટ્યલેખને દશ્યકાવ્ય બનાવવાનો કીમિયો ગતિ અને સ્થિતિમાં રહેલો છે. આનાં પરિણામ પ્રત્યક્ષ રંગમંચ પર જોઈએ ત્યારે જ આ અદભુત વાતની પૂરી પ્રતીતિ થઈ શકે.

હવે છેલ્લી બાબત – ભાવવિકાસનો વિચાર કરીએ. પ્રેક્ષકો રસ માટે નાટકો જુએ છે. હવે આ રસ ચાર રીતે જન્મે છે :

1. લાગણીવિષયક તીવ્ર પરિસ્થિતિથી

2. અમુક વિશિષ્ટ સ્થિતિથી; ઉ. ત., તલવાર ખેંચીને સામ-સામે ઊભેલા પ્રતિસ્પર્ધીઓથી.

3. માત્ર વાણીની પટાબાજીથી

4. કેટલીક વાર માત્ર બિઝનેસની યુક્તિથી; ઉ. ત., પાત્રોની સંખ્યા ઓચિંતી વધી જાય તેથી.

આ સર્વ પૈકી પહેલી વસ્તુ પ્રધાન છે. લાગણીવિષયક પરિસ્થિતિને જ બીજા શબ્દોમાં ભાવવિકાસ કે ભાવસરણી કહી શકાય.

દરેક નાટકમાં સૌથી પહેલાં બીજનિક્ષેપ (exposition) હોય છે. આ ભાગ ઘણો શુષ્ક ને રસહીન હોય છે. આથી આ ભાગને તદ્દન સાદી ને સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરો. એનો વક્ર નીચેથી ઉપર સીધો આવે છે.

પહેલા જ દશ્યમાં પરાકાષ્ઠાની નજીક જતી પરિસ્થિતિ ન આપી શકાય. લોકોને એને માટે ક્રમશઃ તૈયાર (warm up) કરવા પડે.

સમુદ્રમાં જેમ નાનાં નાનાં મોજાં હોય, ને વચ્ચે એક મોટું મોજું આવી જાય, તેમ નાટકમાં પહેલા અંકને અંતે મોટા મોજારૂપ પરાકાષ્ઠા આવે છે. બીજા અંકની પરાકાષ્ઠા આ પરાકાષ્ઠાથીયે વધુ ઊંચી, ને ત્રીજા અંકની તો તેથીય ઊંચી હોય છે.

બીજા અંકનો પ્રારંભ પહેલા અંકની પરાકાષ્ઠા માટે તૈયાર હોય છે. પણ પરાકાષ્ઠા લોકો અપેક્ષા રાખે ત્યારે નહિ પણ જરા વધુ પાછળથી અને અણધાર્યો વળાંક આપે; ઉ. ત. શાહજહાં નાટકમાં ઔરંગઝેબનો અંતિમ પ્રવેશ લોકોની કલ્પનામાં નથી. તે જ રીતે તે પ્રસંગને વિકસાવવાનો છે. લોકો એને વિશિષ્ટ રીતે માફી મળે તે માટે પણ તૈયાર નથી. પણ તમે લોકોને એ માર્ગે વાળો છો.

જ્યાં પરાકાષ્ઠા પછી પણ નાટ્યવસ્તુનું આરોહણ ચાલુ રહે ત્યાં એ ભાગમાં

રસ જાળવી રાખવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. નાટક વાંચ્યા પછી આ બધી ભાવસ્થિતિ ને ભાવવળાંકો દિગ્દર્શક આગળથી મનમાં ગોઠવે છે ને પછી અમલમાં મૂકે છે.

રંગમંચના UL, DL, L વગેરે ભાગો છે, તે આપણે જોયું. હવે જ્યારે ગ્રૂપિંગ થાય ત્યારે એક વિભાગનું પાત્ર જે બીજા વિભાગની સાથે કથનમાં સંકળાયેલું હોય, તે બીજા વિભાગનું ગ્રૂપિંગ પહેલા વિભાગ માટે કહેવાય; દા. ત., અ નામની વ્યક્તિ DR ભાગ ઉપર હોય અને DLની સાથે કથનમાં સંકળાયેલી હોય તો તેનું–અનું–group DL કહેવાય. કથનમાં જે મુખ્ય પાત્ર હોય તે વિભાગનું નામ બીજા સામેના પાત્રને મળે. ગ્રૂપિંગનો અર્થ એ નથી કે પાત્રો બધાં એક જ જગ્યાએ ભેગાં મળે. બે પાત્રો કથનમાં એકબીજા સાથે સંકળાયાં હોય તો તે બેનું ગ્રૂપિંગ બને. જુદાં-જુદાં ગતિસ્થિતિરચના (compositions) પ્રમાણે સંવાદ કરતાં પાત્રો નજીક નજીક પણ ઊભાં હોય, તેમ દૂર દૂર પણ ઊભાં હોય.

❒

11. નાટકમાં સંવાદ

નાટકો ગદ્ય અને પદ્ય બંનેમાં લખાય છે. ગ્રીક નાટકોમાં પદ્ય હતું. ઊંચી કોટિનાં પાત્રો પદ્ય અને નીચી કોટિનાં પાત્રો ગદ્યમાં બોલે એવું પણ હતું. સંસ્કૃત નાટકોમાં ઊંચી કોટિનાં પાત્રો સંસ્કૃતમાં અને સ્ત્રીઓ તથા નીચી કોટિનાં પાત્રો પ્રાકૃતમાં બોલતાં. ભાવની ઉત્કટતા અને સઘનતા બતાવવા શ્લોકનો ઉપયોગ થતો. ગદ્ય ઉત્કટ કક્ષાએ બોલાતું હોય તો પણ એની એકવિધતા ખટકે છે. પાત્રના મનોગતને વ્યક્ત કરવાનો મુખ્ય હેતુ નાટકમાં હોય છે. નાટકની આ આંતરિક જરૂરિયાત અનુસાર જ ગદ્ય કે પદ્યનું વાહન પસંદ થવું જોઈએ. પદ્ય અંતરાત્માના અવાજને ઝડપથી પકડે છે. ઉપરાંત પાત્રનું મનોમંથન અને તેમાંથી પ્રગટતા મર્મને પદ્ય સમર્થપણે વ્યક્ત કરી શકે છે. જૂનાં ગ્રીક તેમજ અંગ્રેજી નાટકોમાં પદ્યનું વાહન જોવા મળે છે. ગુજરાતીમાં પદ્યરૂપકનો પ્રયોગ હજી પૂરેપૂરો સિદ્ધ થયો નથી. 1934માં 'ઉર્વશી' નાટકમાં દુર્ગેશ શુક્લે પૃથ્વીનો પ્રયોગ કર્યો ત્યાંથી ઉમાશંકરના 'મહાપ્રસ્થાન' સુધી આવીએ ત્યાં સુધીમાં એકે સંપૂર્ણ પદ્યનાટક આપણને મળતું નથી. રા. વિ. પાઠકે 'મર્ચન્ટ ઑવ્ વેનિસ'ના એક દૃશ્યમાં વનવેલીનો પ્રયોગ કરીને નાટકના તખ્તાને અનુરૂપ પદ્યવાહન પૂરું પાડ્યું છે. ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યમાં લખાયેલાં નાટકોનો આની તુલનામાં વિચાર કરીએ તો સમજાશે કે તેમનાં નાટકોની શૈલી નાટકી (theatrical) હોવા છતાં તેમના સંવાદોમાંથી નાટ્યતત્વ ઊપસતું નથી. નાટ્યભાષાનો, ન્હાનાલાલે, નાટકના કરતાં કાવ્યને નિરૂપવામાં વિશેષ ઉપયોગ કરેલો છે. રામનારાયણ પાઠકે વનવેલી છંદનો પ્રયોગ કરીને શેક્સપિયરના નાટકને ગુજરાતીમાં ઝીલવાનો સફળ પ્રયત્ન કરેલો છે. તેમની વિશેષતા વધુ ને વધુ નાટ્યતત્વ ઉપસાવી આપે તેવા પદ્યવાહનની શોધમાં રહેલી છે. ઉમાશંકરે ત્રણ – સાડાત્રણ દાયકા પહેલાં 'ઇફિજિનિયા' નાટકમાં અને તાજેતરમાં 'મહાપ્રસ્થાન'માં વનવેલીનો પ્રયોગ કરેલો છે પરંતુ તેમાં શેક્સપિયરને મુકાબલે વક્તવ્યમાં નાટ્યતત્વની ઓછપ રહેવાથી નાટક તરીકે તેને પૂર્ણ સફળતા મળી નથી.

નિરંજન ભગતે 'ચિત્રાંગદા' પદ્યમાં રચ્યું છે. તેમાં નાટ્યોચિત ક્રિયા અને પાત્રના મનોગતને છટાપૂર્વક ઝીલવાની ક્ષમતા પ્રતીત થાય છે. ચંદ્રવદન મહેતાએ 'મદિરા'માં પદ્યનો આભાસ થાય એવા લયયુક્ત ગદ્યનો નાટ્યભાષા તરીકે ઉપયોગ કરીને ધારી અસર ઉપજાવી છે. ભાવ અનુસાર ભાષાની વિવિધ ભંગિઓ ઊભી કરી નાટક માટે યોગ્ય એવી વાક્છટા અને ક્રિયા તેઓ લાવી શક્યા છે. નાટકમાં વપરાયેલ પદ્ય એ શ્રાવ્ય કાવ્ય અને ગદ્ય એ દશ્ય કાવ્ય છે એમ કહીને દલપતરામે 'મિથ્યાભિમાન' નાટક રજૂ કર્યું હતું તે તેમની નાટકના વાહન વિશેની વિકસિત સમજ બતાવે છે. તેથી ભજવનારમાં ઉત્સાહ આવે એવું એ નાટક બની શક્યું છે.

શબ્દનો સંયમ નાટકમાં ઘણો જરૂરી છે. ધંધાદારી નાટકોમાં શબ્દપ્રાચુર્યથી વધારે આકર્ષણ જમાવે છે. પણ શબ્દ કરતાં મૌન ઘણી વાર અસરકારક હોય છે. શબ્દોની કરકસર ઘણી વાર અભિવ્યક્તિ માટે મહત્વની છે. 'સાપના ભારા' એનું સારું ઉદાહરણ છે.

ઍબ્સર્ડ નાટકોમાં લખાતા સંવાદોમાં એક ઉક્તિને બીજી ઉક્તિ સાથે સંબંધ હોતો નથી તેમ છતાં એ અસંબદ્ધ પ્રલાપો જેવા લાગતા સંવાદો એક ચોક્કસ યોજનાના અંગરૂપ હોય છે.

બે સંવાદો વચ્ચે દેખાતી રિક્તતા કશાક તીવ્ર સંવેદનને વ્યક્ત કરવાનું શસ્ત્ર બને છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. વળી આ ઍબ્સર્ડ નાટકોની આકૃતિ સુનિયોજિત હોય છે. શિથિલ સંવાદોથી શરૂ થયેલ ગુજરાતી નાટક 'રમતાં રમતાં' ધારી અસર ઉપજાવે તેવા મર્માળા સંવાદો સુધી ઍબ્સર્ડ નાટકમાં પહોંચે છે તે એક રીતે જોતાં સંવાદકલાની ચરમસીમા નથી શું ?

લેખક અને ભાવકને જોડનાર પુલનું કામ નાટકનો સંવાદ કરે છે. 'સંવાદ' શબ્દ કેટલો બધો સૂચક છે ! બે પાત્રો પરસ્પર વાત કરે (सम् + वद्) તે સંવાદ એમ કહેવું એ તો એનો સ્થૂળ અર્થ થયો. સંવાદ એટલે સુમેળ, harmony. નાટ્યકલાનું ખરું સૌંદર્ય સંવાદમાંથી પ્રગટે છે. નાટકની આકૃતિ સંવાદમાં ઊપસી આવે છે. તેમાં બોલાતા શબ્દો ધ્વનિઘટકનો, વાચિક છટાનો અને ઉભય દ્વારા સધાતી અસર(impression)નો કલાત્મક સંવાદ (harmony) ઉપસાવી આપે છે. એટલું જ નહીં, નાટ્યલેખનાં અંતર્ગત અંગોનો (પાત્ર, વસ્તુ, વિચાર, ભાવ, અર્થ ઇ.નો) તેમજ નાટ્યકલાના ઘટકોનો (આંગિક, વાચિક, આહાર્ય ઇ.નો) સુમેળ પણ નાટકમાં બોલાતા શબ્દો દ્વારા જ પ્રતીત થાય છે. સહૃદય ભાવકને નાટ્યના મર્મ સુધી પહોંચવાનો માર્ગ સંવાદ કરી આપે છે. નાટકનાં બાહ્ય ને આંતરિક તમામ અંગોમાં સુમેળ કેટલે અંશે સધાયો છે તેનું નિદર્શન સંવાદ કરી આપે છે. નાટ્યકલાના ગુણદોષનું પ્રતિબિંબ સંવાદમાં પડે છે. નાટકની સાથે સહૃદય ભાવકનો સુમેળ કેટલો સધાઈ શકે તેમ છે તેનો ક્યાસ ચતુર નાટ્યવિદ્ સંવાદ પરથી કાઢી આપે

છે. નાટકને ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ દુનિયાનું દર્પણ કહ્યું છે.[1] સંવાદ નાટકનું–નાટ્યકલાનું–દર્પણ છે. નાટક નાટક છે તેનું કારણ સંવાદ છે.

સુખ્યાત નાટ્યાચાર્ય સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીએ નટને સલાહ આપતાં લાક્ષણિક ઢબે કહ્યું છે કે રંગમંચ ઉપર શબ્દવિનિમય કરવાનું આવે ત્યારે પ્રેક્ષકના કાનને નહીં તેટલું તેની આંખને ઉદ્દેશીને બોલો.[2] સામાન્ય વ્યવહારમાં બે માણસો વચ્ચે થતી વાતચીતના કરતાં નાટકનાં પાત્રો વચ્ચે થતો સંવાદ કેટલો બધો ભિન્ન છે તે આ ઉપરથી સમજાશે. નાટક વાસ્તવનો ભાસ (illusion of reality) ઊભો કરે છે. તેથી નાટકના સંવાદમાં વાસ્તવિક વાતચીતની છાપ ઊઠે એ ખરું. પરંતુ ઝીણવટથી જોનારને બે વચ્ચે કલા અને તેની સામગ્રી વચ્ચે હોય તેટલો તફાવત માલૂમ પડશે. તેની કેટલીક વિગતો જોઈએ.

વાસ્તવિક જીવનમાં બે માણસો વચ્ચે ચાલતી વાતચીતમાં આવે છે તેવા વિક્ષેપો નાટકના સંવાદમાં આવતા નથી. વાસ્તવજીવનમાં માણસો કરે છે તેના કરતાં નાટકનાં પાત્રો એકબીજાની વાતચીત વધુ ધ્યાન દઈને સાંભળે છે. વાસ્તવજીવનને મુકાબલે નાટકમાં ચાલતી વાતચીત વધુ વિશદ, વ્યવસ્થિત ને ભાવ તથા અર્થની દ્યોતક વાક્છટાવાળી હોય છે. કુશળ નટ-નટી હોંશે હોંશે બોલવા પ્રેરાય તેવા સુંદર લય, નર્મમર્મ અને ભાવાવેશવાળી ભાષા નાટ્યલેખક સંવાદમાં વાપરે છે. ટૂંકમાં, વ્યવહારની વાતચીતના કરતાં નાટકના સંવાદની ભાષા વધુ જીવંત ને સુગઠિત હોય છે.

બીજો એક તફાવત પણ નોંધવા જેવો છે. નાટકનાં પાત્રો વ્યવહારનાં માણસો કરતાં વધુ વાચાળ અને સબળ અભિવ્યક્તિ ધરાવતાં હોય છે. પોતે જે કર્યું હોય તેને ન્યાય્ય ઠેરવવા માટે ખુલાસા ને દલીલોનો પ્રવાહ તેમની તરફથી સતત વહેતો રહે છે. પોતાનાં ભાવિ કાર્યોનું રહસ્ય વાસ્તવિક જીવનમાં ભાગ્યે જ કોઈ માણસ બીજાને કહે. પણ નાટકનાં પાત્રો તો પોતે યોજેલાં ભયંકર કાવતરાંની વાત નિરાંતે વિસ્તારથી કહેતાં હોય છે. નાટકનાં પાત્રો સુદીર્ઘ સંવાદમાં પ્રેમાલાપ કરે છે તેવું વાસ્તવજીવનમાં માણસો ભાગ્યે જ બોલતા હોય છે. વાસ્તવજીવનમાં પ્રેમનું સંભાષણ ધીમા અસ્પષ્ટ પ્રલાપથી વિશેષ હોતું નથી. (અને જો એ જ નાટ્યમાં રજૂ થાય તો કેવું બેહૂદું લાગે !) વાસ્તવિક અનુભવ વખતે લાગણીના ઉદ્રેકમાં માણસ એકાદ સુંદર ઉક્તિ કાઢી બેસે, પણ રોમિયો કે પુરુરવાની માફક પ્રેમાલાપ રૂપે રાગબદ્ધ

1. "નાટક દુનિયાનું દર્પણ રૂડું, ગુણદોષ જોવાનું,
ખાંતેથી જોઈ જોઈ બોધ લઈ, દિલડાનું દુઃખ ખોવાનું."
'સતી પાર્વતી' નાટક

2. "When you are in verbal intercourse on the stage, speak not so much to the ear as to the eye." (Building a Character, p. 118)

વાણીનો ધોધ વહાવી ન શકે. ક્રોધાવિષ્ટ માણસ ઓછો શબ્દવિનિમય કરી શકે છે ! કર્ણ અને અશ્વત્થામાની માફક ઢાલલકડીના દાવ જેવા પ્રહારો ને પ્રતિપ્રહારોની શાબ્દિક રમઝટ તો 'વેણીસંહાર' જેવા નાટકમાં જ જામી શકે. ખરું જોતાં સહૃદયો નાટકશાળામાં દોડી જાય છે તે સંભવિતતાની મર્યાદામાં રહીને પ્રેમ, શૌર્ય કે કરુણ રસનું નિષ્પાદન કરતા સંવાદો સાંભળવા માટે જ ને ? વ્યવહારની વાતચીતના કરતાં નાટકના સંવાદની આ વિશેષતા નાટ્યકલાનું એક અનોખું આકર્ષણ છે.

નાટકના સંવાદમાં 'અપવાર્ય'(aside)નો વિશિષ્ટ પ્રયોગ થાય છે. વાસ્તવજીવનમાં એની બેહૂદી છાપ પડે. પણ નાટકમાં, એક પાત્રના મનમાં બીજા પાત્રને વિશે શો ભાવ છે તેનું સૂચન આ યુક્તિ દ્વારા થાય છે. કોઈ વાર વસ્તુના અંકોડા મેળવવા માટે પણ તેનો ઉપયોગ થાય છે. સંસ્કૃત, ગુજરાતી અને અંગ્રેજી નાટકોમાં તેનો પ્રયોગ થયેલ છે. આધુનિકોએ આ કૃત્રિમ અને થીગડિયા યુક્તિનો ત્યાગ કરેલ છે. એક જ પાત્રના આત્મમંથન રૂપે સ્વગતોક્તિનો ઉપયોગ જ્યાં થાય છે ત્યાં તેની કલાત્મક અસર ધ્યાન ખેંચ્યા વિના રહેતી નથી. શેક્સપિયરનાં નાટકોમાંથી કિંગ લિયર કે હેમલેટની સુપ્રસિદ્ધ સ્વગતોક્તિઓ અને ગુજરાતી નાટકોમાંથી ન્હાનાલાલે લખેલી શાહાનશાહ અકબરશાહની કે જયંતિ દલાલરચિત ધૃતરાષ્ટ્રની સ્વગતોક્તિ તેનાં સુંદર દૃષ્ટાંતો છે.

આ નાટ્યયુક્તિનો નવીન કલ્પનાપૂર્ણ પ્રયોગ ભાસે 'દૂતવાક્યમ્'માં કરેલો છે. ત્યાં દુર્યોધન સભામાં કેવળ અભિનયથી ભીષ્મ, દ્રોણ આદિ અદૃશ્ય પાત્રોનો સત્કાર કરે છે.[3] આ જ યુક્તિનો સ્વતંત્ર નાટક રૂપે વિસ્તાર કરીને સંસ્કૃત નાટ્યકારોએ ભાણનું નાટ્યસ્વરૂપ વિકસાવેલું છે. તેમાં એક જ પાત્ર બીજાં પાત્રો અને પરિસ્થિતિને કલ્પીને બોલે છે. હાસ્ય અને શૃંગારની નિષ્પત્તિ આ એકપાત્રી સંભાષણ દ્વારા સંસ્કૃત નાટ્યકારોએ કરેલ છે. બંગાળીમાં રવીન્દ્રનાથે અને ગુજરાતીમાં જયંતિ દલાલે જીવંત, તળપદી અને ધારદાર ભાષાનો પ્રયોગ કરીને હાસ્યરસિક ભાષાની રચના કરેલી છે. વાસ્તવિક જગતથી ઠીક ઠીક દૂર જઈને કલ્પિત વાસ્તવિકતાની અનોખી સૃષ્ટિ ઊભી કરવાના નાટ્યકલાના પ્રયત્નમાં આ દૃષ્ટિએ એકોક્તિનો ફાળો નોંધપાત્ર ગણાય.

નાટકના સંવાદમાં બોલનાર પાત્રોનો વૈયક્તિક સ્પર્શ[4] ભાષાને મળ્યા વિના

---

3 કેવળ અભિનયના ઇંગિતથી નાટ્યપ્રયોગમાં કલ્પિત વસ્તુને સ્થાપિત કરવાની યુક્તિ કુશળ દિગ્દર્શક અજમાવે છે. પરંતુ અહીં સ્વયં નાટ્યકારે તેનો પ્રયોગ નાટ્યલેખમાં કર્યો છે તેથી તે ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે.

4. પાત્રને વૈયક્તિક સ્પર્શ લેખક અને દિગ્દર્શક બંને વિવિધ રીતે આપે છે. તેના

રહેતો નથી. જો નાટકકારનો અવાજ જ બધાં પાત્રોની ભાષામાં સંભળાયા કરે તો નાટક જીવતું બને જ નહીં. પ્રત્યેક પાત્રનું વ્યક્તિત્વ તેના શબ્દમાંથી પ્રતીત થવું જોઈએ. રણછોડભાઈ ઉદયરામ, મણિલાલ નભુભાઈ અને નવલરામ જેવા ગુજરાતના પંડિતોનાં નાટકોના સંવાદમાં વૈયક્તિક સ્પર્શના અભાવનો દોષ મોટા પ્રમાણમાં હતો. તેમની નજર આગળ તખ્તો રહેવાને બદલે ઘણુંખરું વાર્તા જ રહેતી. પ્રો. બળવંતરાય ઠાકોરે લખેલું 'ઊગતી જુવાની' નાટક, નાટકમાં કેવા સંવાદ ન હોવા જોઈએ તેનો નમૂનો પૂરો પાડે છે. પાત્રને બોલતાં વારંવાર ખચકાવું પડે અને સંકુલ વાક્યરચનામાં અર્થ અટવાઈ પડતાં થોથવાવું પડે એવી એ નાટકના સંવાદની ભાષા છે. નાટકના સંવાદનું ગદ્ય એવું હોવું જોઈએ કે સારો નટ એને સરળતાથી બોલી શકે અને પ્રેક્ષક તેમાંથી તત્કાળ અર્થ ગ્રહણ કરી શકે. નાટકમાં સંકુલ વણાટવાળું વસ્તુ હોય, વિચિત્ર કે આઘાતજનક થીમ હોય, બીબાંઢાળ પાત્રો હોય, ઐતિહાસિક અસંગતિઓ હોય અને એકપક્ષી વિચારનિરૂપણ હોય તો પણ કદાચ તેને નિભાવી લેવાય. પરંતુ જો સંવાદ બોલી શકાય તેવો ન હોય તો તે નાટકને પ્રથમ વાચને જ રદ કરવું પડે. ટી. એસ. એલિયટે દુર્બોધ કલ્પનાવાળી કવિતા લખી છે, જેને સમજવા માટે ખાસ્સો શ્રમ લેવો પડે. પરંતુ તેમણે રચેલાં નાટકોમાં સંવાદો તરત સમજાય તેવા અને સહેલાઈથી બોલી શકાય તેવા છે. વાંચવા માટે કેવું લખવું જોઈએ અને ભજવવા માટે કેવું લખવું જોઈએ તેનો વિવેક ટી. એસ. એલિયટ બરાબર સમજ્યા હતા.

વ્યવહારની ભાષા અને સાહિત્યની ભાષા વચ્ચે આપણે ભેદ પાડીને કહીએ છીએ કે વ્યવહારમાં શબ્દનો અત્યંત સ્થૂળ ને શિથિલ પ્રયોગ થાય છે ત્યારે સાહિત્યમાં તેનો ઉપયોગ સૂક્ષ્મ વિચાર કે સંવેદનના પ્રતીક રૂપે થાય છે. 'રાઈનો પર્વત'માં લીલાવતીનો શાપ સાંભળીને જાલકા આઘાતથી ઢળી પડે છે. ત્યારે 'અહો ! ગઢ તૂટી પડ્યો'[5] એમ કમલા ઉદગાર કાઢે છે. ડેસ્ડીમોનાની હત્યા કરવાના નિશ્ચય સાથે ઑથેલો તેના શયનખંડમાં પ્રવેશીને આત્મગત ઉદગાર કાઢે છે કે ''Put out the light, And then put out the light !''[6] તેમાં 'ગઢ' અને 'light' એ સાદા શબ્દો સપાટી પરથી કેટલે ઊંડે ઊતરીને પાત્રના મનોગતને ધ્વનિત કરે છે ! નાટકમાં ઘણી વાર વ્યવહારની ભાષા સાહિત્યની ભાષા સાથે સેળભેળ થતી જતી

સ્વભાવની ખાસિયત ઉપરાંત ચારિત્ર્ય, ભણતર, સામાજિક દરજ્જો, વ્યવસાય, જ્ઞાતિ વગેરે અનેક બાબતોને લક્ષમાં રાખીને લેખક પાત્રના મુખમાં શબ્દો મૂકે છે. ઉચ્ચાર, સ્વરકક્ષા, સ્વરભાર, વેગ વગેરે વાણીનાં અંગોમાં વિશિષ્ટતા પૂરીને દિગ્દર્શક પણ પાત્રની બોલવાની ઢબને અનેક પ્રકારે વૈયક્તિક સ્પર્શ આપી શકે.

5 જુઓ 'રાઈનો પર્વત', 1957, પૃ. 116

6 જુઓ 'Othello', Ed. by H. H. Furness, 1963, Page 204

દેખાય છે. કેવળ માહિતી આપવા માટે કે વસ્તુનો વિકાસ દર્શાવવા માટે અમુક સંવાદો યોજાય છે તો નર્મ-મર્મનો ઉપયોગ કરીને સુંદર લયાન્વિત ગદ્યથી આનંદ આપવા માટે અમુક સંવાદો યોજાય છે. જે નાટકમાં આવા બે પ્રકારના સંવાદો જુદા તરી આવતા હોય તેની રચના ખામીવાળી ગણાય. ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોમાં આ દોષ ઊડીને આંખે વળગે તેવો દેખાશે. ઉત્તમ નાટકમાં આ બે પ્રકારના સંવાદો એકબીજામાં ઓતપ્રોત થઈ ગયા હોય છે.

લેખકે સંવાદમાં સૂચનો લખ્યાં હોય તે પ્રમાણે નટ યંત્રવત્ વાચિક કે આંગિક અભિનય કરતો નથી. ખરું જોતાં નાટ્યલેખકે કરેલાં સૂચનો તો સંવાદોમાંથી પ્રગટ થતી ક્રિયાના પ્રમાણમાં ઘણાં ફિક્કાં ને અધૂરાં હોય છે. ઉત્તમ નાટ્યલેખકોનાં રંગસૂચનો તો સંવાદમાં જ નિહિત હોય છે. એટલે નટ સંવાદના શબ્દને જ આધારભૂત ગણીને અભિનય કરે છે. આગળપાછળ શી અસર થશે તેની કલ્પના કરીને નટ પોતાનો પાઠ વાંચે છે ને તે પ્રમાણે સ્વરનો આરોહ-અવરોહ ને વિરામ (pause) નક્કી કરે છે. સમજુ પ્રેક્ષક પણ સંવાદ દ્વારા પોતાના ચિત્તમાં ઊભી થયેલી સુરેખ ભાવની છબી(image)ને જ લક્ષમાં લઈને તેની કદર કરે છે.

આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો સંવાદ કેવળ વાતચીતનું નાટ્યરૂપ કે સાહિત્યિક છટાવાળું ગદ્ય નથી. તેમાં સંવેદનની સાથે અવાજની ગતિ પણ અંતર્નિહિત હોય છે. શબ્દનો નિક્ષેપ (projection) નટના અવાજથી થાય છે. એક જ વાક્ય કેટલી જુદી જુદી રીતે બોલી શકાય છે ! સ્વરની કક્ષા (pitch), શક્તિ (power) અને ગતિ (pace) એ દરેકનું અને પરસ્પર મિશ્રણનું, અપાર વૈવિધ્ય સાધી શકાય એવી સગવડ માણસના અવાજમાં રહેલી છે. આ અસંખ્ય સ્વરભાત(tonal patterns)માંથી નટ સંવાદનો અર્થ સમજીને પોતાને માટે સ્વરની અમુક તેજછાયા (intonation) નક્કી કરે છે ને તદનુસાર વર્તે છે. ખરું જોતાં નાટ્યલેખમાંની શબ્દગોઠવણીમાંથી જ નટ કયા પ્રકારનું સ્વરોત્પાદન (intonation) લેખકને અભિપ્રેત છે તે સમજી લે છે. જો તેમ ન થાય તો નટ લેખકને વફાદાર રહી શકે નહીં. તેણે નક્કી કરેલી આ સ્વરભાત (tonal pattern) શબ્દને ચેતન ને ગતિ અર્પીને ધારી અસર ઉપજાવી શકે છે. શબ્દની પસંદગી વખતે લેખકે સ્વરદેહના વૈવિધ્યની યોગ્ય કલ્પના કરી ન હોય તો નટ તેમાંથી ચોક્કસ સ્વરોત્પાદન કરી શકે નહીં. આ સ્વરવિન્યાસનું તંત્ર (intonation) એ મનુષ્યના અવાજ (voice) જેટલું જ સૂક્ષ્મ વાહન છે. અંગવિક્ષેપ અને સ્વરવિક્ષેપનું ઉત્પત્તિસ્થાન શબ્દ જ છે. શબ્દના ઉચ્ચારણની સાથે જ નટના અંગની ચેષ્ટા (gesture) પણ થાય છે. બે પાત્રો વચ્ચે ચાલતા શાબ્દિક વ્યવહારની સાથે આંગિક ચેષ્ટાનો વ્યવહાર સ્વયમેવ ચાલે છે. એક પાત્ર સામા પાત્ર સાથે બોલતાં અમુક અંગચેષ્ટા (gesture) કરે છે અને તેની તરફ કે તેનાથી દૂર અથવા અન્ય કોઈ દિશામાં સાભિપ્રાય ગતિ (movement) કરે છે. એકથી વધુ પાત્રો આ

રીતે ગતિ કરતાં કરતાં સ્વાભાવિક રીતે જ નાના કે મોટા સમૂહમાં ગોઠવાઈ જાય તેને નાટ્યપરિભાષામાં પાત્રોનું સંમિલન (grouping) કહે છે. આમ સ્વરવિન્યાસ (intonation), અંગચેષ્ટા (gesture) અને તેના પરિણામે આકાર લેતી પાત્રની ગતિસ્થિતિ શબ્દમાંથી સ્ફુરીને સમયના પરિમાણમાં નાટ્યપ્રવાહને વહેતો રાખે છે. નાટકના કર્તાને અભિપ્રેત અર્થ તેના પ્રત્યેક એકમમાંથી સ્ફુરતો જાય ને છેવટે સમગ્ર નાટકમાંથી પ્રેક્ષક તેની ઊંડી છાપ લઈને જાય તેવું નિયોજન નાટ્યકલાનો કુશળ દિગ્દર્શક કરે છે.

રંગભૂમિ પર રજૂ થયેલું નાટક પ્રેક્ષકના સંવેદનતંત્ર પર અને વિચારતંત્ર પર અને સમગ્રપણે રસતંત્ર પર અસર કરે છે. સંવેદનની અપેક્ષાએ વિચારને ઝીલવાની વૃત્તિ અને શક્તિ નાટક જોવા આવેલા સમુદાયમાં ઓછી હોય છે. આથી કુશળ નાટ્યકાર વિચારતત્વને ઊર્મિ અને તત્પ્રેરિત ક્રિયાની બેવડમાં મૂકીને રજૂ કરે છે, અને તેની અસર ઘણી વાર ધાર્યા કરતાં સચોટ નીવડે છે. પરંતુ નાટકની ખરી સાર્થકતા તો તેનાથી સહૃદયને આનંદનો આસ્વાદ મળે તેમાં છે. જો આનંદ નહીં મળે તો પ્રેક્ષક નાટ્યગૃહમાં ક્ષણ વાર પણ બેસશે નહીં. નટ કે નટીના સુંદર દેહને કે તેમની વેશભૂષાને જોઈને, અથવા જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિના પ્રેક્ષકો કરતા તેમ, 'સીનસીનેરી' કે 'બિઝનેસ'ની ચતુરાઈ જોઈને, અથવા અમુક ગીત કે નૃત્ય પર વારી જઈને, આનંદ લેવો તે તો અણઘડ રુચિની નિશાની છે. નટના વાચિક અને આંગિક અભિનયમાંથી પ્રત્યેક ક્ષણે આકાર લેતી ને છેવટે સમગ્રતયા પ્રભાવ પાડતી સંવેદનાનો આસ્વાદ જ નાટ્યરસ માણ્યાનો સાચો આનંદ નિપજાવે છે.

આ આનંદનો નિષ્પાદક લેખકે લખેલો, નટે ઉચ્ચારેલો ને પ્રેક્ષકે ઝીલેલો શબ્દ છે. લેખકે તેની પસંદગીમાં અર્થ, લય, સ્વરવિક્ષેપ આદિને લક્ષમાં રાખવાં પડે. નટની પાસે શુદ્ધ ઉચ્ચાર અને નરવો અવાજ કાઢે તેવો સ્વરગુણ (timbre) હોવા ઉપરાંત સ્વરનાં વિસ્તારસંકોચ (volume), કક્ષા (pitch), આરોહ-અવરોહ (pace), વેગ (tempo), લય (rhythm) આદિ અંગોનાં પ્રવર્તન, આરોહઅવરોહના મિશ્રણમાંથી ઊભી થતી અનેકવિધ ભાત(patterns)ની કલાત્મક સૂઝ હોવી આવશ્યક છે. પ્રેક્ષકમાં નાટ્યકલાનાં વિવિધ અંગોમાંથી અર્થ ગ્રહીને ઉપર કહ્યો તેવો રસાનંદ માણવાની શક્તિ હોવી જોઈએ. નટનો અભિનય ભાવકના સંવેદનને ઉત્તેજે, ને ભાવકનો પ્રતિભાવ નટની અભિવ્યક્તિને ઉત્તેજે, અને એ બંને દ્વારા નાટકને કલાત્મક ઉઠાવ મળે એ આદર્શ સ્થિતિ છે. નાટ્યસર્જનની સાચી ફલશ્રુતિ પણ એ જ ગણાય.

❒

12. મંચનશૈલી (Style)

Style એ મહત્વની વસ્તુ છે. Style એટલે શું ? શૈલી કહીએ છીએ તે જ નાટકની રજૂઆત કરવાની પદ્ધતિ. નાટકને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી એનો અર્થ એમ કરવાનો છે. નાટકનો વાસ્તવિકતા સાથેનો સંબંધ કેવો છે તે જોવાનું છે. વાસ્તવિકતાના સંદર્ભમાં અભિનયનની શૈલી નક્કી થાય છે. આ શૈલીના બે પ્રકાર છે :

વાસ્તવદર્શી (realistic) અને અવાસ્તવદર્શી (non-realistic).

વાસ્તવદર્શી (realistic) એટલે શું ? વાસ્તવજીવનને તાદશ કરે તે. વાસ્તવિક પદ્ધતિથી કહેવામાં આવે તે stage પર રોજ-બ-રોજનું જીવાતું જીવન મૂકી શકાતું નથી. એમાંનાં રસપૂરક કે પોષક તત્વોને જ એમાં કલાકાર મૂકે છે. વાતચીતની ઢબ એ પણ વાસ્તવિક જીવનને અનુરૂપ મૂકવાની છે. આને વાસ્તવવાદ કહીએ. આ યથાર્થતાના પણ જુદા જુદા પ્રકાર છે. એમાં નાનીમોટી વિગતોને ઉઠાવ આપ્યા વિના અમુક વાસ્તવિક ઘટનાને રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કરે છે, જેને નાટકી સ્વરૂપનો વાસ્તવવાદ (theatricalised realism) કહે છે. સ્થળના પરિમાણને માત્ર સૂચક રાખીને કાળના પરિમાણમાં વાસ્તવજીવનના આદર્શો, પ્રશ્નો અને પ્રસંગોને પ્રકટ કરવાનો પ્રયત્ન થિયેટ્રિકલાઇઝડ રિયાલિઝમમાં હોય છે. આ realismનો એક પ્રકાર તે પ્રહસન (farce) છે. વાસ્તવિક જીવનને કંઈક ઘેરા રંગે રંગી, ઘેરી પીંછીથી નાટકકાર રજૂ કરે છે. આ પણ realismનો જ પ્રકાર છે. એમાં details આવે પણ અતિશયોક્તિના સ્વરૂપમાં અને છતાં આપણે એને અપનાવીએ છીએ.

અસંભવિતતાનો વિચાર કર્યા વિના લેખક અને પ્રોડ્યુસરે તેને અતિશયોક્તિના સ્વરૂપે ઉઠાવ આપ્યો હોય છે તે સહેતુક હોય છે. તેમાં સામાજિક પરિસ્થિતિ (social condition) પર કટાક્ષ હોય છે. અસંભવિતતાને સહેતુક મૂકવામાં આવે છે. એને એ એવી રીતે મૂકે છે કે નાટકના મૂળ ધ્યર્થ (idea) અને લક્ષ્ય સચવાઈ રહે છે.

રજૂઆતની દૃષ્ટિએ નાટ્યપ્રત (script) અને નાટ્યનિર્માણ(production) ની શૈલીમાં ફેર ન જ હોય. પ્રેક્ષકના દૃષ્ટિકોણને સ્થિર કરવામાં શૈલી (style)

અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. Realistic રચનાને ધ્યાનમાં રાખીને હાસ્યરસિક પાત્ર (farcical character) અને હાસ્યમય (farcical) વાતાવરણને જમાવવાનું હોય છે.

Melodrama એટલે ઊર્મિમાંદ્ય પ્રતીત થાય – લાગણીવેડાનો અતિરેક થઈ ગયો હોય અને અતિ વિષાદમય પરિસ્થિતિને અને વાતાવરણને રજૂ કરેલું હોય તેવું નાટક. Realistic styleના ભાગરૂપે થિયેટ્રિકલ રિયાલિઝમમાં વાસ્તવિકતાની મર્યાદા રાખીને તખ્તા પર એની વિગતોમાં ઊતર્યા વગર મુખ્ય રેખાઓને વ્યક્ત કરવામાં આવે. 'કાકાની શશી'માં થિયેટ્રિકલ રિયાલિઝમ છે.

અવાસ્તવદર્શી પદ્ધતિ (non realistic style) : વાસ્તવથી ઇતર ધોરણે આ પદ્ધતિને જોવાની હોય છે. વાસ્તવિકતામાંથી ગાપચી મારવાનો પ્રયત્ન લેખક શા માટે કરે છે, કેવી રીતે કરે છે એ જાણવું જરૂરી છે. 'ઇફીજીનિયા'નું પદ્યનાટક અવાસ્તવદર્શી શૈલી(non-realistic style)નો નમૂનો છે.

કલ્પનોત્થ અને કલ્પનાપ્રધાન શૈલીની રચના (fantasy) અને રંગદર્શી (romantic) કૃતિ વચ્ચે તફાવત છે. સુખાંત નાટક(comedy)માં શેક્સપિયરનું રોમૅન્ટિસિઝમ છે. પણ એને ફૅન્ટસી ન કહી શકાય. ફાર્સ કે પ્રહસનમાં કટાક્ષ વગેરે હોય. ફૅન્ટસીમાં કલ્પના હોય. લેખક તેમજ દિગ્દર્શક-અભિનેતા આપણને વાસ્તવથી દૂર કલ્પનાના પ્રદેશમાં લઈ જાય છે. ભાવવિચાર જ એમાં મુખ્ય હોય છે.

આ પ્રકારમાં નાટકી (theatrical) તત્વનો પણ સમાવેશ થાય. તેવી રચનામાં નાટકી ઢબના સંવાદો હોય, નાટકી ઢબનાં પરસ્પર વાણીની ક્રિયાની પટાબાજીવાળાં દૃશ્યો હોય. આપણી વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોનો આમાં સમાવેશ થાય.

non-realistic રચનામાં બધું કૃત્રિમ હોય. અવાજ, ગતિ, વિધિ, ગતિસ્થિતિ, વાતાવરણ, બધું જ કૃત્રિમ નાટકી બની જતું હોય છે. માત્ર રંગભૂમિને માટે લખેલાં આ નાટકો હોય છે. એ નાટકમાં સ્વાભાવિકતા ઓછી હોય છે. તેથી વાંચવામાં ઘણી વાર એવાં નાટકો બેહૂદાં લાગે છે.

નાટકની રજૂઆતની શૈલી (style) નક્કી કઈ રીતે કરવી ? સળંગ એક જ શૈલી હોય એવું ન પણ હોય. એક પ્રકારની શૈલી(style)માં બીજા પ્રકારની શૈલીનો સ્પર્શ આવી જાય. રંગદર્શી(romantic)માં વાસ્તવદર્શી (realistic) તત્ત્વનો અને વાસ્તવદર્શીમાં રંગદર્શીનો સ્પર્શ અનુભવાય છે. તેમાં બેઉ બરાબર એકરૂપ થયાં છે કે નહીં એ મહત્ત્વની વાત છે. સમગ્ર અસરને ઉઠાવ આપવા માટે પ્રશિષ્ટ (classical), રંગદર્શી (romantic) અને બીજી અનેક શૈલીનો ઉપયોગ કરીને મુખ્ય શૈલીને ઉઠાવ આપવા માટે સારો દિગ્દર્શક પ્રયત્ન કરતો હોય છે. શૈલીઓનો શંભુમેળો નહીં, પણ સુભગ સમન્વય થવો જોઈએ. પ્રધાનપણે એક જ styleને લક્ષમાં રાખેલી હોવી જોઈએ.

નાટકનો મિજાજ (spirit), તેનું વિષયવસ્તુ (theme) અને શૈલી (style) ત્રણે મળીને એક ચોક્કસ રજૂઆતની વિશિષ્ટ ભાત (pattern) ઉઠાવ પામે છે. તેમાંથી નાટકનું સમગ્ર અર્થઘટન ઊપસે છે.

આ અર્થઘટનમાં દિગ્દર્શક જુએ છે શું ? સૌથી પહેલાં એ નાટકના વસ્તુને જુએ છે. એનું નિરીક્ષણ કરવું એ બહુ શુષ્ક પ્રક્રિયા છે. નાટકના વસ્તુ(plot)ને પામી શકીએ તો જ એનું આખું બંધારણ પામી શકાય. પછી સીક્વન્સની નોંધ થાય. દિગ્દર્શક સીક્વન્સની નોંધ રાખે જ છે.

આમ થાય એટલે વસ્તુનું સંકલન સ્પષ્ટ થાય છે. પ્રસંગો અને એની ભાવસ્થિતિ પ્રમાણે સીક્વન્સની નોંધ દિગ્દર્શક કરે છે. ભાવસ્થિતિના એકમોને બરાબર નોંધી લેવા જોઈએ. એમ કરીએ ત્યારે નાટકના સાર-અસાર તત્વનો ખ્યાલ આવે. યથાર્થ-અયથાર્થનો પણ એના પરથી ખ્યાલ આવે છે. તર્કબદ્ધ રીતે પાત્રો બોલતાં નથી હોતાં, કારણ કે નાટકમાં ઘણીબધી વસ્તુઓ સૂચિત અને ગર્ભિત હોય છે. તર્કશુદ્ધ ભાત(logical pattern)ને પામવા માટે સીક્વન્સની યાદી જરૂરી છે. સીક્વન્સ કઈ કઈ જાતની છે તે વિચારવું જોઈએ. (1) સંઘર્ષ કડી (conflict sequence) : તેમાં બે પાત્રો વચ્ચેનો સંઘર્ષ અથવા એક પાત્રનો પોતાની જાત સાથેનો સંઘર્ષ જોવા મળે છે. (2) સામાન્તર કડી (parallel sequence) : તેમાં પ્રેમ, મૈત્રી, સમભાવ વગેરે દર્શાવતાં દૃશ્યો આવે. (3) પશ્ચાદભૂમિકારૂપ કડી (background sequence) : તેની અંદર વાતાવરણને સૂચવનારાં સ્થળકાળ વગેરેની વાત આવતી હોય. (4) આવાગમન કડી (transit sequence) : તેમાં પાત્રના આવાગમન વિશે સૂચન હોય. (5) રાહતદર્શી કડી (relief sequence) : પ્રેક્ષકને તનાવનો અનુભવ કરાવે તેવી કડી (sequence) પછી તેને કંઈક શાંતિ આપવા માટેની આ સીક્વન્સ છે. સીક્વન્સને ગોઠવ્યા પછી એનું વિતરણ કરવા માટે આપણી પાસે જોગવાઈ છે.

પાત્રનું અર્થઘટન : દિગ્દર્શકે પાત્રનું અર્થઘટન કરવાનું હોય છે. નાટકમાં આવતાં વિવિધ પાત્રોનાં કાર્ય પરથી દરેકનું સ્થાન નક્કી થાય છે. એવું પણ બને કે નાટકની અંદર ખૂબ જ ઓછાં વાક્યો બોલવાનાં હોય છતાં નાટકનું એ મુખ્ય પાત્ર હોય. બીજાં પાત્રોની એને વિશેની ઉક્તિ, એનું ભવ્ય વ્યક્તિત્વ, તેમજ તેના મૃત્યુ વગેરેને કારણે એ મુખ્ય પાત્ર બનતું હોય છે. દા.ત., જૂલિયસ સીઝર. મુખ્ય પાત્ર એટલે લાંબામાં લાંબું પાત્ર નહીં પણ નાટકના કેન્દ્રમાં રહેલું પાત્ર.

ખલપાત્ર : ખલપાત્ર બધાં નાટકોમાં હોય એવું નથી. તો ક્યારેક એક જ પાત્રમાં ઉદાત્ત અને ખલપાત્ર બંનેના મિશ્રણરૂપ વ્યક્તિત્વ હોય. આધુનિક નાટકોમાં આવું બનવા લાગ્યું છે. ક્યારેક મુખ્ય પાત્રને ઉઠાવ આપવા માટે ગૌણ પાત્ર ખૂબ જરૂરી બને છે. 'કાકાની શશી'માં કવિ અને કુંદનલાલ જેવાં ગૌણ પાત્રો ન હોય તો શશીને

ઉઠાવ મળે નહીં અને શશી વિશેની નાયકણની પેલી છાપ ચાલુ રહે. ખલપાત્ર એ હંમેશાં દુષ્ટ પાત્ર હોય એવું નથી. વળી કોઈ પણ માનવ સંપૂર્ણપણે દેવસ્વરૂપ કે સંપૂર્ણપણે દુષ્ટ હોઈ શકે નહીં. કોઈક વાર સ્ખલનની આછી વાદળી આવીને ચાલી જાય એમ પણ બને. (દા.ત., 'કાકાની શશી'નો કુંદનલાલ). અર્વાચીન યુગમાં દેવરૂપ માનવ કે દુષ્ટ માનવનાં ચિત્રણો કરતાં માનવને માનવ તરીકે નિરૂપવાનું વલણ વધુ જોવા મળે છે.

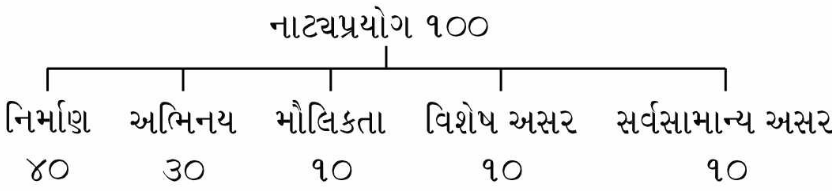
સંઘર્ષનો વિષય (object of conflict) : બીજો પ્રકાર તે સંઘર્ષનો વિષય બને તેવું પાત્ર. એ મુખ્ય હોય કે ન પણ હોય. મુખ્યમાં નાયક-નાયિકા હોય, ક્યારેક એકલો નાયક હોય, ક્યારેક એકલી નાયિકા હોય. સામાન્ય રીતે નાયક અને નાયિકા સમાન કક્ષાએ હોય. ક્યારેક કેટલાંક નાટકમાં બધાં પાત્રોનું મહત્વ એકસરખું વહેંચાઈ ગયું હોય ત્યારે મુખ્ય પાત્ર કયું તે વિચારતાં મુશ્કેલી પડે. રામ અને રાવણની વાતમાં કોન્ફલિક્ટ તત્વ સીતા છે. પણ આમાં તો સીતા નાયિકા પણ છે જ. જ્યારે હેલન એ સંઘર્ષનું બીજ છે, પરંતુ નાયિકા કે મુખ્ય પાત્ર નથી. ક્યારેક કોઈ પાત્રનું માત્ર ઉપયોગ પૂરતું મૂલ્ય (utility value) હોય છે. એ પાત્ર બહુ મહત્વનું ન હોય પણ એના વગર ચાલી શકે નહીં. નાટકની સમગ્ર શૃંખલાને જોડી આપવાનું મહત્ત્વનું કાર્ય એ કરે છે. કેટલાંક પાત્રો કર્તાના મુખરૂપ બને છે. તેની દ્વારા કર્તા પોતાના વિચારો વ્યક્ત કરે છે. 'જયા અને જયંત'માં યોગીનું પાત્ર એ કવિના જ વિચારની અભિવ્યક્તિ છે. લેખકનું જીવનદર્શન પણ પાત્ર દ્વારા જ પ્રગટ થાય છે. ક્યારેક જૂથના પ્રતિનિધિરૂપ પાત્ર આવે. દા.ત., મહાજનનો મોવડી કે લશ્કરનો સેનાપતિ આવે.

❐

13. નાટ્યપ્રયોગનું પરીક્ષણ

નાટ્યપ્રયોગની પરીક્ષા કરવા માટે નિયુક્ત થયેલ પંચના સભ્યો પોતપોતાની રુચિ પ્રમાણે નાટકની પરીક્ષા કરે છે એ ખરું. પરંતુ નાટ્યપ્રયોગની પરીક્ષા બને તેટલી તટસ્થ અને વસ્તુલક્ષી બને એ માટે કેટલાંક આંતરરાષ્ટ્રીય ધોરણો નક્કી કરેલાં હોય છે. તે તમારે સમજવાં જોઈએ. યુવક મહોત્સવ અને રાજ્ય ઍકેડેમી તરફથી યોજાતી નાટ્યસ્પર્ધાઓમાં પણ મહદંશે આ જ ધોરણો લાગુ પાડવામાં આવે છે. એટલે તમારે તે ધોરણોનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ રાખીને નાટકો તૈયાર કરવાં જોઈએ.

કુલ 100 ગુણ લઈએ તો નાટકનાં વિવિધ અંગોની વચ્ચે નીચે મુજબ ગુણોની વહેંચણી થાય.



હવે આ દરેક અંગ વિશે સ્પષ્ટતા કરી લઈએ. પહેલાં નિર્માણ (production) લઈએ. તેનાં પાંચ મુખ્ય અંગો છે :

1. પાત્રવહેંચણી (casting)
2. ગતિક્રિયારચના (compositions)
3. પાત્રોની ગતિસ્થિતિ (movements)
4. ભાવકક્ષાની બાંધણી (climax)
5. તાત્પર્યની સમજ (interpretation)

પરીક્ષક નિર્માણની ચકાસણી કરતી વખતે આ પાંચે અંગોને લક્ષમાં રાખીને ગુણ આપે છે.

નાટકની પસંદગીથી માંડીને અમુક થીમ ઉપર ભાર મુકાય તે રીતે કરેલા નાટકના અર્થઘટન સુધીની બાબતો પરીક્ષકના લક્ષ પર આવે છે. ભજવનાર કલાકારો અને દિગ્દર્શકની શક્તિ કે ગજાની બહારનું નાટક પસંદ થયું છે કે તેમની શક્તિને જેબ આપે તેવું નાટક છે તેનો નિર્ણય પરીક્ષકો કરે છે. વળી જે પ્રેક્ષકો સમક્ષ નાટક રજૂ થાય છે તે પ્રેક્ષકોને રસ પડે તેવું નાટકનું થીમ છે કે નહીં તે પણ નાટકની પસંદગીનો વિચાર કરતી વખતે લક્ષમાં લેવાય છે.

બીજો મુદ્દો પાત્રવરણીનો છે. યોગ્ય વ્યક્તિને યોગ્ય પાત્ર અપાયું છે કે નહીં, મુખ્યગૌણ પાત્રનાં વ્યક્તિત્વ, બોલવાની છટા, આંગિક અભિનયની મુક્તતામાં ફાવટ વગેરે બાબતનો વિચાર આને અનુષંગે થાય છે. નાટકની સફળતા-નિષ્ફળતામાં પાત્રવરણીનો ફાળો અગત્યનો હોય છે એ સુવિદિત છે.

દરેક નાટ્યપ્રયોગમાં દિગ્દર્શક ત્રણ પ્રકારનાં તત્વો (values) પ્રેક્ષકોને પહોંચાડવાનો પ્રયત્ન કરે છે : 1. બૌદ્ધિક તત્ત્વ (intellectual values); 2. ઊર્મિતત્વ (emotional values); 3. સુંદરતત્વ (aesthetic values). આમાં નાટકના સંવાદોમાંથી ઊપસતા વિચારતત્વમાંથી પ્રથમ, લાગણીતત્ત્વમાંથી બીજું અને પાત્રોની ગતિ અને ક્રિયાની પ્રેક્ષકની આંખે ગમે તેવી રચના (compositions) અને દૃશ્યાદિની ગોઠવણીમાંથી ત્રીજું તત્વ ઊપસી આવે છે. આ ત્રણેની પ્રમાણસર વહેંચણી સારા નાટ્યપ્રયોગમાં થયેલી હોય છે. રંગભૂમિ પર પાત્રોની હલનચલન બહુ અગત્યની છે. અર્થ વગર કશુંયે ક્યાંય ન બને તે ચતુર દિગ્દર્શક જોતો હોય છે. આથી કશા અર્થ વગરની હાથ, પગ કે આંખ જેવા મહત્ત્વના અંગની હલનચલન પાત્રની ખામીરૂપ બને છે. પ્રત્યેક ગતિ અને સ્થિતિને ચોક્કસ અર્થ આપી શકે તે જ કલાકાર સાચો રંગભૂમિનો નટ ગણાય. અને તે જ દિગ્દર્શક કલાદૃષ્ટિવાળો છે એમ લાગે. પરીક્ષકો પાત્રોના હલનચલનને નાટકના ભાવ કે વક્તવ્યને અનુરૂપ છે કે નહીં તે ખાસ જુએ છે.

દિગ્દર્શકની શક્તિની ખરી કસોટી નાટકની પરાકાષ્ઠા (climax) બાંધવામાં થાય છે. ઉપરનાં અંગ-ઉપાંગોની મેળવણી એવી રીતે થવી જોઈએ કે એકાંકીના મધ્યમાં કે ત્રિઅંકીના બીજા અંકને અંતે ભાવ કે રસની સર્વોચ્ચ કક્ષા બંધાઈ રહે છે. આ ભાવકક્ષા એકાએક સધાઈ છે કે ક્રમશઃ ભાવનો ઉપચય થઈને, કૃત્રિમ છે કે સાહજિક, તેની પછી નાટક વધુ પડતું લંબાઈને તેની અસરને શિથિલ તો નથી કરતું ને વગેરે બાબતો અહીં પરીક્ષકો વિચારતા હોય છે.

નાટકનું અર્થઘટન તે નાટ્યપ્રયોગમાં સૂક્ષ્મ રીતે સ્ફુરી રહેલી દિગ્દર્શકની

દૃષ્ટિ છે. દરેક નાટકનો ચોક્કસ મિજાજ (spirit) સમજીને તેને અનુરૂપ નિર્માણની શૈલી (style) દિગ્દર્શક નક્કી કરતો હોય છે. આ મિજાજ દિગ્દર્શક નાટકને કેવી રીતે સમજ્યો છે તેના પરથી નક્કી થાય છે. દા.ત., શાહજહાં નાટકમાં ઔરંગજેબને છેવટે પોતાના દુષ્કૃત્યનો ખરેખરો પસ્તાવો થાય છે તે રીતે કે એ બનાવનો આશ્રય લઈને બાપને છેતરવાની નવી જ તરકીબ અજમાવવા આવ્યો છે : એ બેમાંથી દિગ્દર્શક કયો અર્થ સ્વીકારે છે તે પરથી નાટકનો મિજાજ નક્કી થાય છે. 'મૅકબેથ' નાટકમાં 'ખાડો ખોદે તે પડે' એ અર્થ દિગ્દર્શક કેન્દ્રમાં રાખે છે કે ભૂતપ્રેત સાથે વ્યવહાર કરવો ખતરનાક છે એ ભાવને કેન્દ્રમાં સ્થાપે છે, તેના પર નાટકની રજૂઆતની શૈલી નક્કી થાય છે.

ઉપરનાં પાંચે અંગોનો પૂરતો કયાસ કાઢીને પરીક્ષક પંચ નિર્માણના 40 ગુણમાંથી નાટ્યપ્રયોગના ગુણ નક્કી કરે છે.

પછી આવે અભિનય. તેમાં આંગિક અને વાચિક અભિનય ખાસ જોવામાં આવે છે. આહાર્ય એટલે કે વેશભૂષા, મેકઅપ વગેરે નથી જોવાતાં એમ નહીં. પણ વાચિક ને આંગિક બરાબર હોય પછી વેશભૂષાને મેકઅપ આછાંપાતળાં હોય તો વાંધો નહીં. પણ પાત્રને બંધબેસતો ન હોય તેવો મેકઅપ કે વેશ હોય તો તે ભૂલ ગણાય. મુખ્ય સવાલ ભૂમિકાસર્જન(characterisation)નો છે. ભૂમિકા ભજવનારમાં ભાવકનું સંમોહન કરવાની કેવી શક્તિ છે, તે સ્વસ્થ રીતે પાત્રને ન્યાય આપી શકે છે કે નહીં, અભિનયમાં અતિશયતા (overacting) કે અધૂરપ (underacting) કેટલે અંશે પ્રતીત થાય છે વગેરે બાબતો અભિનયનો ક્યાસ કાઢતી વખતે પરીક્ષકો જુએ છે અને વિચારે છે. વળી કલાકાર રંગભૂમિ પરનાં સાધનો(property)નો તેમજ હાથમાંનાં સાધનો(props)નો યોગ્ય ઉપયોગ મુક્તતાથી કરી શકે છે કે કેમ તે પણ જોવામાં આવે છે. અભિનયનું અંગ દિગ્દર્શનના જેટલું જ લગભગ મહત્વનું ગણાય છે. આ અંગ પાંગળું હોય તો નાટક ભાગ્યે જ કશી અસર પાડી શકે.

મૌલિકતાના દસ ગુણ રાખ્યા છે તે સહેતુક છે. નાટક ભજવનારે કે દિગ્દર્શકે નાટકની પસંદગીમાં મૌલિકતા બતાવી હોય, કોઈએ કર્યું ના હોય તેવું કરી બતાવવાની દૃષ્ટિ રાખી હોય, તો તે મૌલિક ગણાય. વળી કોઈ દિગ્દર્શકે કોઈ નાટકનું અર્થઘટન નવું જ મૌલિક કર્યું હોય. કોઈએ વળી ભજવણી નવી જ રીતે નવી શૈલીમાં કરી હોય. નાટકમાં નવાં પ્રતીકો(symbols)નો વિનિયોગ કર્યો હોય. તે બધાંનો મૌલિકતામાં સમાવેશ થાય છે. આમાંથી કોઈ એક કે વધુ બાબતોમાં મૌલિકતા દર્શાવી હોય તો દસ ગુણ તેના ખાસ રાખ્યા છે. તેમાંથી તેને સફળતા મળી હોય તે પ્રમાણે ગુણ મળે.

વિશેષ અસર (special effects) એટલે નાટકમાં આદિથી અંત પર્યન્ત અથવા

એકાદ વખતે ખાસ અસર ઉત્પન્ન કરી હોય તો તેમાં મળેલી સફળતાના પ્રમાણમાં દસ ગુણમાંથી અમુક ગુણ મળે.

છેલ્લે સર્વસામાન્ય છાપ (general impression) જોવામાં આવે છે. અહીં નાટકની સમગ્ર દૃષ્ટિએ પડેલી છાપની તપાસ થાય છે. કેટલીક વાર નાટકમાં ટુકડા સારા પડે છે, પણ તેની સમગ્ર છાપ રુચિકર પડવી જોઈએ તે પડતી નથી. પ્રત્યેક કલામાં એકતા (unity), સર્વ અંગ-ઉપાંગોના સંકલનમાંથી ઊપસતી અખિલાઈ, સંવાદિતા, દૃઢબંધ કલાની દૃષ્ટિએ ધ્યાન ખેંચે છે, પાત્રો, પ્રસંગો દૃશ્યો, વગેરે વિવિધ હોવા છતાં નાટક તો એક જ છે એવી સમગ્ર છાપ ઊપસવી જોઈએ. વિવિધતામાં એકતા હોવી તે બીજી કલાની માફક નાટ્યકલાની પણ વિશેષતા છે. પરીક્ષકો આ અંગોને ખાસ જોઈને સમગ્ર છાપ ઉપરથી નાટકની એકંદર ગુણવત્તા નક્કી કરે છે.

[વ્યાખ્યાનને અંતે પ્રશ્નોત્તરી થઈ. તેમાં વ્યાખ્યાતાએ નાટક ભજવતાં પહેલાં કઈ કઈ વસ્તુનો ખ્યાલ કરીને નાટક પસંદ કરવું, નાટક માટે નિષ્પક્ષ રીતે નટ-નટીની પસંદગી શી રીતે થઈ શકે, નાટ્યવાચનાના કાર્યક્રમો કઈ રીતે યોજી શકાય, રિહર્સલ શી રીતે લેવાં, એકાંકી અને ત્રિઅંકી માટે કેટલો સમય લેવો વગેરે બાબતોની ચર્ચા કરીને કૉલેજોમાં નાટકો ભજવવા અંગે આવતી મુશ્કેલીઓનો પરિહાર શી રીતે થઈ શકે તે અંગે કીમતી માર્ગદર્શન આપ્યું હતું.]

❐

14. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ : પહેલો તબક્કો

ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ઇતિહાસ મારે તમને આપવાનો છે. તેમાં મારી દૃષ્ટિ નાટકના સાહિત્યિક સ્વરૂપ કરતાં રંગભૂમિ ઉપર વિશેષ મંડાયેલી રહેશે. શેક્સપિયરનાં નાટકોનું સંપાદન પ્રગટ કરતી વખતે વિખ્યાત અંગ્રેજ પંડિત ડૉ. જ્હૉનસને એમ કહેલું કે નાટ્યવાચન એ તેના અભિનયના જેટલું જ અસરકારક ગણાય. આપણે સ્વીકારીએ કે નાટકનું ભાવપૂર્વક થયેલું છટાદાર વાચન ભજવણીનો થોડોક આનંદ જરૂર આપી જાય. પરંતુ સર્વ સાધનોથી મંડિત ભજવણી અને નાટકનું કેવળ વાચન એ બે વચ્ચે આસમાન-જમીન જેટલો ફેર છે તે આપણે સમજી લેવું જોઈએ. જો એમ ન હોત તો નાટકના વાચનના કાર્યક્રમો જ (જે આજે કેટલાક સમર્થ કલાકારો કરે છે.) તેની ભજવણીને બદલે યોજાતા હોત. ડૉ. જ્હૉનસનના વિધાને લેખકો ઉપર કદાચ એવી છાપ પાડી હશે કે નાટક વાંચવા માટે છે. આથી યુરોપમાં વાંચવા માટેનાં નાટકોની ભરમાર ઊભી થઈ. મારો કહેવાનો મુદ્દો એ છે કે દૃશ્યાત્મકતાની બાદબાકી નાટકમાંથી થઈ શકે જ નહિ. નાટક, નાટક છે તેનું કારણ તે પ્રત્યક્ષ રજૂ થઈ શકે તેવી વસ્તુ, ક્રિયા, સંવાદ વગેરે સામગ્રીથી સજ્જ છે તે છે. નાટકનો વિચાર કરતાં તે દૃશ્યકલા છે એ સત્ય સતત નજર સમક્ષ રાખવું જોઈએ.

અગાઉ આપણે જોયું તેમ, સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીએ રંગભૂમિના કલાકારને સલાહ આપતાં કહેલું છે કે When you are in verbal intercourse on the stage, speak not so much to the ear as to the eye. (તમે રંગમંચ પર વાચિક વ્યવહાર કરતા હો ત્યારે કાનના કરતાં (સામી વ્યક્તિની) આંખને ઉદ્દેશીને કહો, કારણ કે આંખમાં માણસનું હૃદય આવીને બેસે છે. રંગભૂમિ ઉપર કલાકારો પરસ્પર પ્રતિભાવ આંખશું આંખ જોડીને જ આપી શકે છે. પ્રેક્ષકોને તેમાંથી જ આનંદ મળે છે.

નાટકના શબ્દમાં અર્થ અને ક્રિયાનો સ્ફોટ હોય છે. નાટકના શબ્દમાં રસનો

આસ્વાદ કરાવવાની શક્તિ હોવી જોઈએ. નાટકનું માધ્યમ નટ દ્વારા થતી ક્રિયા છે અને ક્રિયાને પ્રગટ કરનાર શબ્દ છે. સંસ્કૃતમાં નટ, નાટ્ય વગેરે શબ્દોનો ઉપયોગ ક્રિયાને લક્ષમાં રાખીને જ કર્યો છે. આચાર્ય હેમચંદ્રના શિષ્યો રામચંદ્ર અને ગુણચંદ્રે મળીને નાટ્યપ્રયોગો કરેલા. ગુજરાતમાં આશરે 22 જેટલાં સંસ્કૃત નાટકો લખાયાં છે. તેમાંનાં 11 નાટકો તો રામચંદ્રે લખ્યાં છે. સિદ્ધરાજે નગરચર્યા કરવા જતાં નાટક જોયેલું એવી દંતકથા છે. નાટકની કલા આપણે ત્યાં 2500 વર્ષ જેટલી જૂની છે.

ગુજરાતમાં ભવાઈ કેવી રીતે ઉત્પન્ન થઈ તે આપણને ખબર નથી. પણ પ્રેક્ષણક નામનો એક નાટ્યપ્રકાર છે. પ્રેક્ષણક એટલે પેખણું. એમાં ભવાઈનું મૂળ હશે એમ વિદ્વાનો માને છે. ભવાઈની શરૂઆત અસાઇતે કરી અને લોકનાટ્યનો નવો પ્રકાર શરૂ થયો. અસાઇતે જુદા જુદા વેશ લખ્યા. તેણે એમાં તે વખતના નીચલા થરના લોકોને મૂર્ત કરી પોતાના જમાનાની જ વાત કરી છે. ભવાઈ એ નાટ્યકલાનું પ્રાથમિક સ્વરૂપ છે. ભવાઈ અને નાટકમાં ફેર છે. ભવાઈમાં કશી ખાસ ઘટના બને નહીં અને બને તો તેમાં ખાસ નાટ્યાત્મક ચમત્કાર ન હોય. ભવાઈમાં ઘટના આગળ ચાલતી નથી. એમાં નૃત્ય અને ગીત પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. ભવાઈ એ ગુજરાતનું લોકનાટ્ય છે. અસાઇત પહેલાં પણ એનું કોઈ સ્વરૂપ હશે. અસાઇતે જ એ શરૂ કર્યું કહેવાય છે, કારણ કે એની પહેલાંનું સ્વરૂપ ઉપલબ્ધ નથી.

સામાન્ય રીતે ગુજરાતમાં ભવાઈમાંથી નાટક આવ્યું એવી માન્યતા પહેલાં હતી. પણ ભવાઈમાંથી નાટક આવ્યું નથી. ભવાઈ અને નાટક સાથે સાથે ચાલ્યાં છે. મુંબઈમાં અંગ્રેજોએ પોતાના માટે થિયેટર ઊભું કર્યું તેની અસરથી આપણે ત્યાં ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ ઊભાં થયાં. ઈ. સ. 1850ના અરસામાં અમદાવાદમાં રામભાઉની દક્ષિણી કંપની આવી અને તેણે નાટક ખુલ્લામાં ભજવવાનું શરૂ કર્યું.

દલપતરામે 'લક્ષ્મી' નાટક ફોર્બ્સ પાસેથી એરિસ્ટોફેનિસના પ્લોટ્સ નામના નાટકનું વસ્તુ સાંભળીને તે પરથી લખ્યું. એ નાટક પરદેશનું છે પણ એમાં સ્વાંગ પૂર્ણ રીતે અહીંનો છે. એમાં ભાષા અણઘડ છે અને એ નાટક પર ભવાઈના સંસ્કારો છે. એ ગુજરાતનું પહેલું નાટક ગણાય. આ સમયના લેખકોને નાટક કે રંગભૂમિનો ખ્યાલ હોય એમ લાગતું નથી.

પહેલું ગુજરાતી મૌલિક નાટક નગીનદાસ તુળજારામ મારફતિયાકૃત 'ગુલાબ' છે (1862). લેખકે અંગ્રેજી નાટકના સ્વરૂપ પરથી એ લખ્યું છે એમ જણાવ્યું છે. પણ સંસ્કૃત નાટકનો, ખાસ કરીને 'શાકુન્તલ'નો પરિચય તેમને હશે એમ ભોગીલાલનો અંગરખો કાંટામાં ભરાય છે એ પ્રસંગ તેમજ બકરીવાળા પ્રસંગ ઉપરથી લાગે છે. આ નાટકમાં સૂરતી તળપદી ભાષા છે અને સંસ્કૃત છંદોનો ઉપયોગ લેખકે કર્યો છે.

મુંબઈમાં અંગ્રેજ અમલદારોએ શરૂ કરેલી ક્લબોની દેખાદેખીથી પારસીઓએ

કેટલાંક અંગ્રેજી નાટકો ભજવવાની શરૂઆત કરી હતી. આરંભના બે દાયકામાં કેખુશરુ કાબરાજી અને બાલીવાલા જેવા પારસી અગ્રણીઓની સાથે રહીને રણછોડભાઈ ઉદયરામે મુંબઈમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિને સારો વેગ આપ્યો હતો. ભવાઈ પ્રત્યે અણગમો પેદા થવાથી તેમણે શિષ્ટ સંસ્કૃત શૈલીનાં નાટકો લખવાની નેમ રાખી હતી. તે મુજબ ‘જયકુમારીવિજય’, ‘નળદમયંતી’, ‘હરિશ્ચંદ્ર’, ‘બાણાસુરમદમર્દન’ અને ‘લલિતાદુઃખદર્શક’ જેવાં સંખ્યાબંધ નાટકો તેમણે આપ્યાં. પારસીઓએ તેમનાં નાટકો ભજવીને સારી કમાણી કરી હતી. પરંતુ પછીથી ગુજરાતી શાળાના મહેતાજીઓનું અપમાન એક પારસી નાટક કરનાર દ્વારા થતાં રણછોડભાઈ પારસીઓથી છૂટા પડ્યા અને તેમનું ‘લલિતાદુઃખદર્શક’ નાટક મહેતાજીઓએ વિક્ટોરિયા થિયેટરમાં ભજવ્યું. તેને અપૂર્વ સફળતા મળી હતી. દરમિયાનમાં તેમના જ પ્રયત્નથી ગુજરાતના તરગાળા કલાકારો મુંબઈ આવીને નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં લાગી ગયા હતા. પરિણામે મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી, આલ્ફ્રેડ નાટક કંપની, આર્યનૈતિક નાટક કંપની, લક્ષ્મીકાન્ત નાટક કંપની, આર્યનીતિવર્ધક નાટક કંપની, દેશી નાટક સમાજ વગેરે સંખ્યાબંધ નાટક કંપનીઓ સ્થપાઈ ચૂકી હતી, તેમાં રણછોડભાઈ ઉપરાંત વાઘજી અને મૂળજી આશારામ, નથ્થુરામ સુંદરજી, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, મૂળશંકર મૂલાણી, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, મણિલાલ ‘પાગલ’, ફૂલચંદ માસ્તર, રસકવિ રઘુનાથ વગેરે લેખકોએ અને જયશંકર ‘સુંદરી’, બાપુલાલ નાયક, મૂળચંદમામા, મોહન લાલાજી, ચંપક લાલાજી, અશરફખાન, મુન્નીબાઈ, મોતીબાઈ વગેરે કલાકારોએ વખત જતાં ગુજરાતી નાટક-રંગભૂમિનું વ્યાવસાયિક વ્યક્તિત્વ ઘડી આપ્યું અને વર્ષો સુધી (છેક વીસમી સદીના ત્રીજા દાયકા સુધી) તેની જાહોજલાલી ટકાવી રાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

❐

15. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ : બીજો તબક્કો

આપણે જોઈ ગયા કે ગુજરાતી રંગભૂમિનો પ્રારંભ મુખ્યત્વે રણછોડભાઈ ઉદયરામનાં નાટકોથી થયો હતો. નર્મદે પણ 'રામજાનકીદર્શન', 'દ્રૌપદીસ્વયંવર' જેવાં નાટકો લખ્યાં છે. આ બધાં શરૂઆતમાં નાટકો છે એ સ્પષ્ટ રૂપે દેખાય છે. તેથી એ નાટકો પ્રધાનપણે વર્ણનાત્મક જ બન્યાં હતાં. એમાં વૃત્તાંતકથન(narration)ની માત્રા વધુ જોવા મળે છે.

આ સમયે મુંબઈમાં ત્રણ દીવાલનું થિયેટર (proscenium are theatre) અંગ્રેજોની અસર નીચે શરૂ થઈ ગયું હતું. તળ ગુજરાતમાં એ વખતે નાટક મંદિરમાંથી માંડવામાં આવ્યું હતું. શ્રી કેશવલાલ શિવરામ માસ્તરે 'સંગીત લીલાવતી' નાટક 1870ની આસપાસ અમદાવાદમાં માંડવો બાંધીને ભજવ્યું હતું.

દલપતરામે 'મિથ્યાભિમાન' નાટકમાં નાટકશાળા ન હોય તો કેવી રીતે નાટક ભજવવું તેની સૂચના આપી છે. આ સૂચના ઉપરથી સમજાય છે કે એ વખતે નાટક ભજવવા માટે વાંસ અને તાડછાની કામચલાઉ રંગપીઠ ઊભી કરવામાં આવતી હતી.

એક શ્રીમંત ઝવેરીના પુત્ર ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી 'સંગીત લીલાવતી' નાટક જોવા ગયેલા અને તેમને એ નાટકનું સંગીત ખૂબ ગમી ગયેલું. એના વારંવાર 'વન્સ મૉર' માગતાં ભજવનાર નટનો ''નાટક કંપની કાઢી જુઓ પછી ખબર પડશે કે 'વન્સ મૉર' કેમ અપાય છે'' એ કટાક્ષ તેમને સાંભળવો પડ્યો હતો. પછી તો એ નાટક કંપની ભાંગી પડી અને ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ પોતે એ કંપની ચલાવી, જેમાંથી દેશી નાટક સમાજનો ઉદભવ થયો હતો. એમણે 'શાકુન્તલ' નાટકથી શરૂઆત કરી. 'સંગીત લીલાવતી' નાટક પાછું ભજવાયું. એ વખતે નાટક કંપની ચલાવવી એ લોઢાના ચણા ચાવવા જેવું હતું. વૈષ્ણવ હવેલીના સંગીતના સંસ્કાર નાનપણથી તેમના પર પડ્યા હતા. એમણે શરૂઆતમાં માંડવામાં જ

નાટકો ભજવ્યાં હતાં. એમનો નાટકનો માંડવો એક વાર બળી ગયેલો જેમાં એક નટ પણ જીવતો બળી ગયો હતો. શરૂઆતમાં ડાહ્યાભાઈને ઘણી વિપત્તિ સહન કરવી પડી હતી. નાટકનો ધંધો લેવા બદલ તેમને ઘર તજવું પડ્યું હતું અને ઉપરાઉપરી નિષ્ફળતાઓ મળી હતી. તેમ છતાં ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઉત્કર્ષ સાધવાની તમન્નાથી તેમણે એ પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી. શરૂઆતમાં નાટકો નિષ્ફળ ગયાં પણ 'અશ્રુમતી'થી તેમનો સિતારો ચમક્યો. 'અશ્રુમતી'એ મુંબઈમાં અપૂર્વ સફળતા હાંસલ કરી અને તેમને અઢળક કમાણી કરાવી. પછી તો 'વીણાવેલી', 'ઉમાદેવડી', 'ભગતરાજ', 'મોહિનીચંદ્ર', 'મ્યુનિસિપલ ઇલેક્શન' વગેરે સંખ્યાબંધ નાટકોને સારો આવકાર મળ્યો. અમદાવાદમાં ડાહ્યાભાઈએ સૌપ્રથમ 1893-94માં આનંદભુવન થિયેટર બાંધ્યું. પછી શાન્તિભુવન થિયેટર બાંધ્યું અને મુંબઈમાં પણ ઝવેરી થિયેટર બાંધ્યું. તળ ગુજરાતમાં નાટકને માંડવાથી થિયેટરમાં લાવી મૂકનાર ડાહ્યાભાઈ છે. પાકું થિયેટર આવતાં વીજળીનો પ્રકાશ, દશ્યસજાવટની યાંત્રિક કરામતો, make-up અને ટિકિટની નવી પ્રથા દાખલ થઈ.

ગુજરાતીમાં નાટકમાં ડાહ્યાભાઈનું મહત્વનું પ્રદાન એ કે તેમણે નાટકને ઉચિત વાક્છટાવાળા સંવાદો સૌપ્રથમ આપ્યા. નાટકમાં યુગલ-ગીત(duets)ની પદ્ધતિ પણ તેમણે શરૂ કરી. નાટ્યલેખનમાં વૃત્તાંતકથન(narration)માંથી ક્રિયાનિરૂપણ (action) તરફ નાટકને ઝોક આપ્યો. વળી વિદૂષકને વિદાય આપીને તેને સ્થાને તેમણે કૉમિક વિલનનો નવો જ પાત્રપ્રકાર ગુજરાતી નાટકમાં દાખલ કર્યો. અગાઉ થીગડા રૂપે આવતા ફારસને સ્થાને તેમના નાટકમાં મુખ્ય કથાની સાથે જ કૉમિક પાત્રને ગૂંથી લેવામાં આવે છે. તેમણે આપેલાં નાટકોમાં ધમલો માળી, ધના દેસાઈ અને ભગતરાજ જેવાં કૉમિક વિલન પાત્રો ચિરંજીવ મહત્વનાં બચી ગયાં છે. ગુજરાતનાં લોકગીત, લોકકથા અને લોકજીવનના તળપદા રંગોને સુંદર રીતે રજૂ કરવાનો યશ પણ ડાહ્યાભાઈને છે. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસમાં આમ ડાહ્યાભાઈનો ફાળો અવિસ્મરણીય છે. ડાહ્યાભાઈ અને મૂળજી આશારામ તળગુજરાતની રંગભૂમિનું વ્યક્તિત્વ બાંધવામાં મુખ્ય પુરુષો હતા. પાંત્રીસ વર્ષની ભરજુવાન વયમાં ડાહ્યાભાઈનું અવસાન થયું (1902) ત્યારે ગુજરાતી રંગભૂમિનો મધ્યાહ્ન તપતો હતો. તેમણે નાટકને થિયેટરમાં દાખલ કર્યું ત્યાં સુધી નાટક જોવા માટે પ્રવેશટિકિટની પ્રથા ન હતી. ભજવનારાઓને ભોજન માટે રોજ રોજ નિમંત્રણ મળતાં. શ્રીમંતોને ત્યાંથી પાઘડી, શેલાં ને કીમતી વસ્ત્રાભૂષણો માગી લાવીને નાટક કંપનીઓ નાટક ભજવતી. પહેલાં કપાસિયાં સળગાવીને પછી કિટ્સન લાઇટથી રોશની થતી. છેક 1920ના અરસામાં વીજળીની બત્તી અમદાવાદમાં આવી ત્યાં સુધી કિટ્સન લાઇટનો ઉપયોગ થતો, માઇક્રોફોન ન હતું એટલે મોટા અવાજે સંવાદ બોલવાની પ્રથા શરૂ થઈ. થિયેટરમાં પ્રેક્ષક અને કલાકાર વચ્ચેનું અંતર

વધ્યું હતું. Make-up માટે પીળી માટીનો ઉપયોગ થતો. પછી ઘણે વખતે નવાં પ્રસાધનો આવ્યાં. તે જ રીતે સંગીતનો ઉપયોગ અને તેનો આંતરિક અતિરેક થયો. દૃશ્યસજાવટમાં લોકોના કુતૂહલને ઉત્તેજે તેવી યાંત્રિક કરામતો દાખલ થઈ. ડાહ્યાભાઈએ આમ કેટલીક તંદુરસ્ત પ્રણાલિકાઓની સાથે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિમાં કૃત્રિમતા, બૂમબરાડા અને અતિરંજિતતા(melodramatical element) ને પોષણ આપ્યું. પછી તો ગુજરાતી નાટકો એની ઘરેડમાં જ પડી ગયાં. ડાહ્યાભાઈએ છપ્પનિયા દુકાળ વખતે પોતાનાં નાટકો ભજવીને એક લાખ રૂપિયાનો ફાળો દુકાળ રાહત માટે કરી આપ્યો હતો. દેશના અગ્રણીઓ તેમજ સાહિત્યકારોને ડાહ્યાભાઈ માટે ઘણું માન હતું. તેમના અવસાન સુધી ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ સાથે ગુજરાતના મૂર્ધન્ય સાક્ષરોનો ઘનિષ્ઠ સંબંધ હતો. મણિલાલ નભુભાઈએ મુંબઈ ગુજરાતી નાટક કંપની માટે 1898ની આસપાસમાં 'નૃસિંહાવતાર' નાટક લખી આપ્યું હતું. કાન્ત, આનંદશંકર ધ્રુવ, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, ઝવેરીલાલ ઉમિયાશંકર વગેરે લેખકોની સલાહ ગુજરાતી નાટક કંપનીના સૂત્રધારો, નાટકની પસંદગીમાં ને ભજવણીમાં વારંવાર લેતા હતા. પછી પ્રેક્ષકોની બદ-રુચિને સંતોષવા ઉપર જ નજર રાખીને નાટક કંપનીના માલિકોએ ભાડૂતી લેખકો પાસે નાટકો લખાવ્યાં અને ધનની કમાણીને જ લક્ષમાં રાખી નાટકો ભજવ્યાં કર્યાં. તેને પરિણામે રંગભૂમિ સાથેનો લેખકોનો નાતો તૂટી ગયો. ગુજરાતી નાટક તથા રંગભૂમિની અવદશા અહીંથી શરૂ થાય છે.

❒

16. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ : ત્રીજો તબક્કો

ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીનું અવસાન થયું (1902) તે પછી તરત જ ન્હાનાલાલ કવિનાં નાટકો પ્રસિદ્ધ થાય છે. ગુજરાતી નાટક રંગભૂમિથી કેટલું દૂર પડી ગયું છે તે નાનાલાલના નાટકમાં દેખાતા અતિમંદ ક્રિયાવેગ અને કવિતા તથા ભાવનાના પ્રાધાન્ય પરથી સમજાય છે. જોકે ન્હાનાલાલની ભાષા રંગભૂમિની છટાની ઉત્કટ કક્ષા ધરાવતી હતી, તેમ છતાં ડોલનશૈલી વ્યવસાયી રંગભૂમિને આકર્ષી શકી નહોતી એ એક હકીકત છે. ‘ઇન્દુકુમાર’ અને ‘જયા અને જયંત’ તેમજ પાછળથી લખેલાંમાંથી ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ અને ‘જહાંગીર-નૂરજહાં’ એ નાટકો કવિએ તખતાને નજર સામે રાખીને લખ્યાં હોય એમ તેમાંના કેટલાક પ્રવેશ પરથી કહી શકાય. ‘જયા અને જયંત’ તો રંગભૂમિ માટે જ મિત્ર ત્રિભુવનદાસ ગજ્જરની સૂચનાથી લખાયું હતું. કવિનાં બીજાં નાટકોને મુકાબલે એ નાટકમાં રંગક્ષમતા વિશેષ છે. તેમ છતાં વીસમી સદીના પહેલા બે દાયકા દરમિયાન ન તો ‘જયા અને જયંત’ને કે ન તો એ જ વર્ષમાં (1914) લખાયેલ ‘રાઈનો પર્વત’ને વ્યવસાયી રંગભૂમિએ અપનાવ્યું. બંને નાટકો ઊંચા સાક્ષરી અધ્યાસવાળાં હતાં એ સ્વીકારવા છતાં એ નાટકોને ધંધાદારી રંગભૂમિએ અપનાવ્યાં હોત તો કદાચ ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ઇતિહાસે જુદો જ વળાંક લીધો હોત. અવૈતનિક રંગભૂમિનો હજુ જન્મ થયો નહોતો.

વણસતી જતી પરિસ્થિતિની ફરિયાદ બૅરિસ્ટર વિભાકરે છેક 1909થી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં તેમજ અન્યત્ર કર્યા કરી હતી. પોતે નવા વિષયોને નિરૂપતાં નાટકો લખીને રૂઢિગ્રસ્ત નાટ્યકારોને નવા નમૂના આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. તેમણે લખેલ ‘સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ’ નાટક મુંબઈની આર્ય નાટક મંડળીએ 1914માં ભજવ્યું હતું. રણજિતરામે તેને આવકાર્યું હતું. તે જ રીતે ‘સુધાચંદ્ર’, ‘સ્નેહસરિતા’, ‘મધુબંસરી’, ‘મેઘમાલિની’ તથા ‘અબજોનાં બંધન’ એ નાટકો પણ તેમણે ગુજરાતી

રંગભૂમિને આપ્યાં હતાં. 'રંગભૂમિ' ત્રૈમાસિક પત્ર પણ નાટક અને રંગભૂમિના પ્રશ્નો ચર્ચવા માટે તેમણે શરૂ કર્યું હતું. આમ વિભાકરે વ્યવસાયી રંગભૂમિને નવાં પરિબળોનો સ્પર્શ આપવાનો સબળ પ્રયાસ કર્યો. તેનાં સુફળ પ્રાપ્ત થાય તે પહેલાં જ તેમનું અવસાન થયું. સાક્ષરોમાંથી કોઈ જૂની રંગભૂમિનો હાથ ઝાલનાર રહ્યું નહિ. પરિણામે વીસમી સદીના આરંભમાં નાટકની રુચિ અને ભજવણીનાં જે બંધિયાર પાણી હતાં તે વીસમી સદીની અધવચ સુધી બંધિયાર જ રહ્યાં.

અવૈતનિક રંગભૂમિ

નવાં બળોનો પ્રવેશ અનિવાર્ય હતો. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ નવે સ્વરૂપે 1920 પછી પ્રગટતાં દેખાય છે. 1922માં નાટ્યક્ષેત્રે મુનશીનું આગમન થયું તે પહેલાં રંગભૂમિના ક્ષેત્રે ચંદ્રવદનનો ઉદય થઈ ચૂક્યો હતો. 1920માં એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાં ભણતા ચંદ્રવદન મહેતાએ પ્રિ. હેમિલની સમક્ષ 'લાલિયા પરાપર'નું પાત્ર ભજવ્યું તેમાં તેમને ઇનામ મળ્યું. બીજે વર્ષે પણ 'જૈજાની શોધ'ની મિમિક્રી કરીને નવી જ ભાત પાડી. આ પ્રયોગોએ નવી રંગભૂમિને જન્મ આપ્યો. ચન્દ્રવદન મહેતાની એક ખાસિયત એ હતી કે રીતસર લખાયેલા સંવાદો વગર એ અને એમના સાગરીતો પાઠ ભજવતા. 1932માં 'રંગલીલા' ભજવી ત્યારે પણ નાટક ભજવ્યા પછી છ મહિને તેમણે સંવાદો લખ્યા હતા. આમ લિખિત નાટકની સહાય વગર નવી રંગભૂમિના નટો રંગભૂમિ ઉપર રસની જમાવટ કરી શકતા એ અહીં નોંધવું જોઈએ. પણ તે પ્રથાને નિયમ રૂપે સ્વીકારી શકાય નહીં.

પછી ચન્દ્રવદને ભારતની પહેલી કૅબિનેટ મિટિંગનું દશ્ય કૉલેજના સોશ્યલ ગેધરિંગમાં રજૂ કર્યું (1924). તેમાં મળેલી સફળતાથી પ્રેરાઈને, ચન્દ્રવદને પરદેશી નાટક ઉપરથી 'મૂંગી સ્ત્રી' નામનું રૂપાંતર તૈયાર કર્યું અને સૉલી બાટલીવાળાની મદદથી મુંબઈમાં વારંવાર ભજવ્યું. પછી સૂરત, વડોદરા, અમદાવાદ વગેરે સ્થળોએ પણ તે ભજવાયું. આ અરસામાં 'પ્રેમનું મોતી' નાટક પણ તેમણે લખ્યું અને ભજવ્યું અને 1925માં ન્હાનાલાલના 'જહાંગીર–નૂરજહાન'માંથી પણ એકબે પ્રવેશ ભજવ્યા. પછી તો નવાં નવાં નાટકો લખાતાં ગયાં તેમ તેમ ભજવાતાં ગયાં. તેમણે નાટક ભજવવાની સાથે જૂની રંગભૂમિ ઉપર પ્રહારો કરવાનું શરૂ કર્યું. 'કૉલેજની કન્યા' નામનો નાટ્યપ્રયોગ એ અરસામાં ધંધાદારી રંગભૂમિએ કર્યો તેની સામે ચન્દ્રવદને ભારે ઊહાપોહ મચાવ્યો. આ વખતે કેટલીક યુવતીઓ (સરલા બૅનરજી, બચુબહેન લોટવાલા, ઇન્દિરા મહેતા વગેરે) પણ સ્ત્રીપાત્રો ભજવવા બહાર આવી. તેમણે ધંધાદારી રંગભૂમિમાં પુરુષો સ્ત્રીપાત્ર ભજવતા તેને વખોડી કાઢ્યું. આ આંદોલન સૂરત, વડોદરા અને અમદાવાદ સુધી પહોંચ્યું હતું. આમ નવી રંગભૂમિ માટે અનુકૂળ હવા ઉત્પન્ન થઈ ચૂકી હતી.

ચન્દ્રવદનની સમાન્તર કનૈયાલાલ મુનશીનું નાટ્યલેખન ચાલુ હતું. 1924માં તેમણે 'પુરંદર-પરાજય' અને 'અવિભક્ત આત્મા' ને 1926માં 'તર્પણ' જેવાં પૌરાણિક વસ્તુવાળાં નાટકો આપ્યાં. 1929માં 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી' અને 'કાકાની શશી' લખાયાં. એ જ વર્ષમાં મુનશીના મંડળે 'કાકાની શશી' નાટક મુંબઈમાં ભજવ્યું અને તેમાં તેમને અપૂર્વ સફળતા મળી. પછી તો મુનશીનાં નાટકો કૉલેજ-કલાકારોને એટલાં પ્રિય થઈ ગયાં કે 1931થી '40ના ગાળામાં મુનશીનાં જ નાટકો કૉલેજમાં ભજવાતાં. તેમની ટૂંકી નવલકથા 'સ્નેહસંભ્રમ'નું નાટ્યરૂપાંતર 'પીડાગ્રસ્ત પ્રોફેસર' એ નામથી તેમણે કર્યું તે પણ મુંબઈ અને અમદાવાદમાં અવૈતનિક મંડળોએ ઘણી વાર ભજવ્યું હતું.

'છીએ તે જ ઠીક' અને 'ડૉ. મધુરિકા'ના પ્રયોગો પણ પછીના દાયકાઓમાં સારી પેઠે થયા હતા.

મુનશીએ સામાજિક નાટકો આપ્યાં તે પ્રહસન સ્વરૂપનાં છે, તેમાં 'કાકાની શશી' એ સામાજિક કૉમેડીનો સુંદર નમૂનો છે. પૌરાણિક નાટકોમાં આર્ય સંસ્કૃતિની અસ્મિતા ગાવા સાથે પુરાણના નાટ્યક્ષમ વસ્તુને પસંદ કરી, તેમાંથી ધારી અસર ઉપજાવે તેવી નાટ્યરચનાઓ મુનશી કરી શક્યા છે એ તેમની સફળતાની નોંધ લેવી જોઈએ. 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી' એ પ્રથમ પંક્તિનું કરુણાંત નાટક છે. સામાજિક નાટકમાં મુનશીની રૂઢિભંજકતા ધ્યાન ખેંચે છે તો પૌરાણિક વાતાવરણમાં નવીન ભાવનાનો પ્રવેશ કરાવીને તેમણે પોતાનું રૂઢિભંજક માનસ જુદી રીતે પ્રગટ કર્યું છે. ટૂંકમાં મુનશીએ સંખ્યાબંધ નાટકો લખીને નવી રંગભૂમિની નાટક માટેની ભૂખ ભાંગી. કેવળ ગદ્ય સંવાદોમાં વહેતાં તેમનાં નાટકો ગુજરાતી નાટકના વિકાસમાં સીમાસ્તંભરૂપ છે. ગીત વગરનાં નાટકોની તેમનાથી પહેલ થઈ.

મુનશીની સાથોસાથ ચંદ્રવદન પાસેથી પણ નાટકો મળે છે. તેમણે ચોથા દાયકાની શરૂઆતમાં 'આગગાડી' નાટક આપ્યું, જે નાટકે તેમને 1934નો રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રક કમાવી આપ્યો. નાટકોમાં ગાંધીયુગની વાસ્તવિકતા સૌપ્રથમ 'આગગાડી' ઝીલી બતાવે છે. 'આગગાડી'માં રજૂ થયું છે તેવું રેલવેનું જીવંત વાતાવરણ બીજી કોઈ પણ નાટ્યકૃતિમાં ભાગ્યે જ ઊતર્યું હશે. ચંદ્રવદન અને તેમના સાહિત્યકાર મિત્રોના કલમ મંડળે 1936-37માં મુંબઈમાં 'આગગાડી'ના સંખ્યાબંધ પ્રયોગો કરીને નવી રંગભૂમિ માટે ઉત્સાહજનક વાતાવરણ તૈયાર કર્યું. ચંદ્રવદનની નટઘર માટેની ટહેલ પણ ત્યારથી શરૂ થઈ.

નાટ્યકાર તરીકે ચંદ્રવદને વિવિધ વિષય, શૈલી અને પ્રકારનાં નાટકો આપ્યાં છે. ચંદ્રવદનના જેટલો પ્રયોગશીલ નાટ્યલેખક ગુજરાતે હજુ જોયો નથી. અભિવ્યક્તિના માધ્યમમાં થતા ફેરફાર અનુસાર ચંદ્રવદને રેડિયોનાટક, દશ્યશ્રાવ્ય

(audiovisual) માધ્યમવાળું નાટક, ભવાઈ શૈલીનું નાટક, ખુલ્લા ચોગાન(arena)માં ભજવવા માટેનું નાટક એમ નિર્માણના જુદા જુદા તરીકા દર્શાવતાં નાટકો આપ્યાં છે. તેમનાં નાટકોમાં કેવળ તખતા ઉપરના નહિ પણ પ્રેક્ષાગૃહ અને તખતાને એક કરી દેતા પ્રયોગો પણ જોવા મળે છે. તેમણે ગદ્ય, પદ્ય અને ગદ્યપદ્યવાળા સંવાદો લખેલા છે. 'શાકુન્તલ'ના ચોથા અંકના સંગીતમય ભાષાંતર('કન્યાવિદાય')નો તેમજ ગ્રીક નાટક 'મિડિયા'ના ભાષાંતરનો વિશિષ્ટ પ્રયોગ પણ તેમણે કરેલો. ચરિત્રાત્મક તેમજ સફળ બાળનાટકો પણ તેમણે આપ્યાં છે. વાસ્તવલક્ષી, અતિવાસ્તવલક્ષી અને absurd પ્રકારનાં નાટકો પણ તેમની કલમમાંથી નીકળેલાં છે. ટૂંકમાં તખતાની જરૂરિયાત મુજબ નાટકનાં જુદાં જુદાં અંગોને ચંદ્રવદન રમાડી શકતા. આ તેમની સિદ્ધિ હતી. ગુજરાતી રંગભૂમિની તેમણે છ દાયકા એકધારી સેવા કરીને ગૂર્જર રંગભૂમિનો ધ્વજ બીજા પ્રાંતોમાં પણ ફરકતો રાખેલો છે, આંતરરાષ્ટ્રીય ક્ષેત્રે પણ ઉચ્ચ કોટીના નાટ્યવિદ્ તરીકે તેમણે સારી પ્રતિષ્ઠા મેળવી હતી. મુનશી અને ચંદ્રવદનનાં નાટકોનું સમગ્ર દૃષ્ટિએ અવલોકન કરતાં સમજાશે કે જૂની રંગભૂમિના અવરુદ્ધ વલણને પરિણામે સાહિત્યિક અને તખ્તાલાયક, એમ બે પ્રકારનાં નાટકોના વિભાગો પડ્યા હતા તે આ બે લેખકોએ ભૂંસી નાખ્યા. નાટકને નાટક તરીકે જોવા, મૂલવવાની નવી દૃષ્ટિ અવૈતનિક રંગભૂમિના ઉદય પછી જ ખરેખર વિકસી છે.

❐

17. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઇતિહાસ : ચોથો તબક્કો

શરૂઆતથી જ અવૈતનિક રંગભૂમિને એકાંકીનું સ્વરૂપ મળી ગયું તે તેના વિકાસ માટે સુયોગ્ય ગણાય. ચંદ્રવદન કે મુનશીએ લખવાનું શરૂ કર્યું તે પહેલાં 1922માં બટુભાઈ ઉમરવાડિયાએ 'લોમહર્ષિણી' નામનું એકાંકી નાટક લખ્યું હતું. પછી તો 'માલાદેવી અને બીજાં નાટકો' તેમજ 'મત્સ્યગંધા અને બીજાં નાટકો' તેમની પાસેથી મળ્યાં. બટુભાઈ ઉપર ઇબ્સેનની અસર હતી. તે સંવેદનશીલ લેખક હતા. તેમનાં નાટકોમાં ક્રિયા કરતાં વિચારનું તત્ત્વ વધુ આકર્ષણ જમાવતું. આથી તેમનાં પાત્રોને અનોખું વ્યક્તિત્વ મળતું. મોટા ભાગનાં નાટકો કરુણ અંતવાળાં હોવાથી વેધક અસર જમાવતાં. બટુભાઈને મુકાબલે બહિર્મુખ ગણાય તેવી એકાંકી રચનાઓ યશવંત પંડ્યાએ આપી. બટુભાઈના કરતાં યશવંતનાં નાટકોમાં અભિનેયતા વિશેષ હતી. તેમણે 'શરતના ઘોડા' એ એકાંકીસંગ્રહ આપ્યો છે. ઉપરાંત તેમણે બાળનાટકો પણ આપ્યાં છે. 'મદનમંદિર' અને 'પડદા પાછળ' જેવાં તેમનાં લાંબાં નાટકોએ તે જમાનામાં ઠીક ઠીક આકર્ષણ જમાવ્યું હતું.

તે પછી પાંચેક વરસે 1931માં ટાગોરનાં રહસ્યલક્ષી નાટકોની છાપ લઈને કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી આવે છે. તેમણે 'મોરનાં ઈંડાં' અને 'વડલો' એ બે કવિત્વમય શૈલીનાં નાટકો આપ્યાં. 'પિયો ગોરી' અને 'ઝબકજ્યોત' તેમના એકાંકીસંગ્રહો છે. તેમણે પણ 'સોનપરી' જેવાં બાળનાટકો આપેલાં છે. આમ છતાં આ ત્રણે લેખકોનાં નાટકો અમુક અપવાદો બાદ કરતાં રંગભૂમિ ઉપર રમઝટ જમાવી શક્યાં નથી એ નોંધવું જોઈએ.

નખશિખ સૌષ્ઠવવાળાં એકાંકી ઉમાશંકરના 'સાપના ભારા'માં સૌપ્રથમ જોવા મળે છે. ગુજરાતી એકાંકીનું એ એક મહત્ત્વનું વિકાસસોપાન છે. ગ્રામજીવનનું તળપદું વાતાવરણ પ્રતિબિંબિત કરતા ઇડરિયા પ્રદેશની બોલીમાં લખાયેલા સંવાદો

અને કરુણ વાસ્તવદર્શન કરાવતો નાટ્યવસ્તુમાંનો વેધક મર્મ આ નાટકોમાં પ્રથમ વાચને જ ધ્યાન ખેંચે છે. એકાંકીને કલાત્મક આકાર આપવામાં લાઘવયુક્ત અને ધ્વનિપૂર્ણ ભાષા મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. ઉમાશંકર એકાંકીની આ કલા સારી પેઠે હસ્તગત કરી શક્યા છે. 'ઊડણ ચરકલડી', 'બારણે ટકોરા', 'સાપના ભારા' વગેરે કૃતિઓ તખતા પર પણ સફળતા પામેલી છે. તેમના બીજા સંગ્રહમાંની 'હવેલી', 'માણેકચોક', 'પારખું' અને 'શહીદ' જેવી રચનાઓ પણ રંગક્ષમ સિદ્ધ થઈ ચૂકી છે.

પરંતુ તખતાને જ માટે એકાંકી નાટકો આપનાર તો જયન્તિ દલાલ છે. ચંદ્રવદને એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાં નવા પ્રયોગ કરીને નવી રંગભૂમિની શરૂઆત કરી તે અરસામાં જ જયન્તિ દલાલે અમદાવાદમાં ગુજરાત કૉલેજમાં 'જાગીરદાર' અને 'પરિવર્તન' જેવાં નાટકો ભજવીને નવી હવા જમાવી હતી. તેથી ચંદ્રવદનની સાથે જયન્તિ દલાલનું નામ પણ રંગભૂમિની નવી હવા જમાવવામાં ગણવું જોઈએ.

ગુજરાતી એકાંકીને આધુનિકતાનો સ્પર્શ દલાલે આપ્યો. તેમણે લેખન અને ભજવણી બંનેની દૃષ્ટિએ ધ્યાનપાત્ર પ્રયોગો કરેલા છે. શિષ્ટ અને સુરેખ આકૃતિ પામેલા એકાંકીને નવીન શક્યતાઓ તરફ વાળનાર જયન્તિ દલાલ છે. '40થી '50ના બે દાયકા દરમિયાન તેમણે અમદાવાદની રંગમંડળ સંસ્થામાં કામ કરીને અવેતન રંગભૂમિને સ્થિર પાયા પર મૂકી આપી. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર તેમનો ઉછેર થયો હતો. તેમને ચિત્રપટની દુનિયાનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ હતો. પાશ્ચાત્ય નાટકોનો અભ્યાસ કરેલો હતો. એ તમામ સાધનાનું ફળ તેમણે અવૈતનિક રંગભૂમિને આપ્યું. તેમણે આપેલા નાટકોના ચાર સંગ્રહોમાંથી રંગભૂમિ ઉપર ન ભજવી શકાય એવી એક પણ કૃતિ ભાગ્યે જ જોવા મળશે. તેમનાં નાટકોમાં 'સોયનું નાકું', 'અવતરણ', 'અંધારપટ', 'દ્રૌપદીનો સહકાર', 'બસ કંડક્ટર' અને 'ધૃતરાષ્ટ્ર' એ કૃતિઓ 1946થી 1970 સુધીના ગુજરાતી નાટકના વિકાસનાં ધ્રુવબિન્દુ સમાન છે. અવૈતનિક રંગભૂમિનો વિકાસ પણ એ કૃતિઓમાંથી કોઈને જડે તો નવાઈ નહીં. છેલ્લા શ્વાસ લગી તેમણે રેડિયો તેમજ રંગભૂમિ માટે નવા નવા પ્રયોગો કરી શકાય તેવાં નાટકો આપ્યે જ રાખ્યાં. તેમની છેલ્લી કૃતિ 'ધૃતરાષ્ટ્ર' સ્વગતોક્તિનો એક અત્યંત પ્રગલ્ભ પ્રયોગ છે. 'જાણતે છતે' તેમનું એક નોંધપાત્ર લાંબું નાટક છે, તેમાં પાત્રનાં ભીતરી મંથનો અને મનોવલણને વ્યક્ત કરવાનો તેમણે પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કરેલ છે. તેમનાં નાટકોના સંવાદો ચબરાક વક્રોક્તિથી ભરેલા હોય છે. ઘણી વાર એમના કટાક્ષ હૃદય સોંસરા ઊતરી જાય તેટલા વેધક હોય છે તો ઘણી વાર નિષ્ફળ પણ જાય છે. એમનાં નાટકોના પ્રયોગો પણ પહેલી વાર નિષ્ફળ ગયા પછી જ

ગ્રાહ્ય નીવડે છે. છતાં આગળ કહ્યું તેમ, નવી રંગભૂમિને તળ ગુજરાતમાં પગભર કરવામાં જયન્તિ દલાલનો ફાળો અગ્રગણ્ય છે.

છેલ્લા બે દાયકાની વાત કરીએ તો તેમાં ચુનીલાલ મડિયા અને શિવકુમાર જોશી તરત નજરે ચડશે. મડિયાએ 'હું ને મારી વહુ' અને 'રામલો રોબિનહુડ' એ લાંબાં પ્રહસનો ઉપરાંત 'શૂન્યશેષ' નામનું એક લાંબું ગંભીર નાટક પણ આપ્યું છે. 'રંગદા', 'રક્તતિલક' અને 'વિષવિમોચન' એ ત્રણ એકાંકી-સંગ્રહો તેમણે આપ્યા છે. તેમનાં નાટકોમાં નાટકી તત્ત્વ (theatrical element) વિશેષ છે. વિષયની પસંદગી અને નિરૂપણની રીતિ પણ એ જ દૃષ્ટિએ તેમણે અખત્યાર કરેલી જણાય છે. તેમનાં નાટકોનું વસ્તુ સોરઠી ગ્રામજીવનમાંથી સામાન્ય રીતે લીધેલું છે. અલબત્ત 'વિષવિમોચન' અને 'રક્તતિલક' જેવા પૌરાણિક વિષયો પણ તેમણે પસંદ કરેલા છે. ઐતિહાસિક વસ્તુ પણ તેમનાં નાટકોમાં નથી એમ નહિ. તેમની શૈલી રંગદર્શી ઝોકવાળી વિશેષ છે. શિવકુમારની વિશેષતા કરુણના નિરૂપણમાં છે, મડિયાની પ્રહસનમાં દેખાય છે. મડિયાનાં નાટકોમાં ધરતીની બોલીનું બળ વરતાય છે. 'દીપનિર્વાણ', 'મા'જનને ખોરડે', 'સાતડે મીંડે શૂન્ય', 'વન્સમોર', 'વિષવિમોચન' વગેરે તેમનાં સંખ્યાબંધ નાટકો યુવક મંડળોએ ભજવ્યાં છે.

શિવકુમાર જોષીએ ચતુરંકી નાટકો લખવાની પ્રથા શરૂ કરી. 'સુમંગલા', 'સાંધ્યદીપિકા', 'અંગારભસ્મ', 'સુવર્ણરેખા' અને 'સાપુતારા' જેવાં તેમના આ પ્રકારનાં નાટકોના પ્રયોગોને સારી સફળતા મળેલી છે. તેમણે પાંચેક એકાંકીસંગ્રહો આપ્યા છે, જેમાં 'પાંખ વિનાનાં પારેવાં', 'અનંત સાધના' અને 'નીલાંચલ' મુખ્ય છે. નાટકોમાં તેમણે પીઠ-ઝબકાર (flash-back) અને બે તખતાની ટૅકનિકનો ખાસ પ્રયોગ કરેલો છે. રેડિયોની ટૅકનિકની જાણકારી પણ તેમનાં નાટકોમાં જોવા મળશે. તેમનાં 'પ્રસન્ન દામ્પત્ય', 'હુવા તો વિવાહ', 'અનંત સાધના', 'બારી ઉઘાડી રહી ગઈ' વગેરે એકાંકીઓ સારી છાપ પાડી ગયાં છે. તેમનાં નાટકો કર્તાએ નક્કી કરેલી આકૃતિની મર્યાદામાંથી ઘણી વાર બહાર નીકળી શકતાં નથી. વળી તેમનાં નાટકોનું વસ્તુ પણ શહેરી મધ્યમ વર્ગથી આગળ ભાગ્યે જ જઈ શકે છે. સંવાદો પણ એકધારી શિષ્ટ સંસ્કારી ભાષામાં ઢાળેલા હોય છે. આમ છતાં નાટકમાં જરૂરી આંતર-પ્રવાહ તેઓ બહુ સહેલાઈથી નિરૂપી શકે છે. આમ શિવકુમાર-મડિયાની જોડી પરસ્પર પૂરક હતી. મડિયાના અચાનક અવસાનથી આ જોડી ખંડિત થઈ.

છેક 1904થી આજ સુધી એટલે કે લગભગ સાત દાયકા સુધી નાટક લખી, ભજવી તેને વિશે વિવેચન કરીને નાટક તથા રંગભૂમિની સેવા કરનાર ધનસુખલાલ મહેતાનો અહીં ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. તેમણે આપેલાં રૂપાંતરિત નાટકોમાં

'વાંદરાનો પંજો', 'મનુની માસી' ને 'રંગીલો રાજા' મુખ્ય છે. પ્રેક્ષકોને હાસ્યમાં તરબોળ કરીને રંગત જમાવનાર ઊંચા બરનાં પ્રહસનો આપનાર લેખક તરીકે તેમનું નામ રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં સ્મરણીય રહેશે.

1947માં 'રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો' આપીને યશોધર મહેતાએ વિચક્ષણ નાટ્યકાર તરીકે છાપ પાડી હતી. તેમનું 'રણછોડલાલ' ચરિત્ર નાટ્યકૃતિ તરીકે તેમજ રંગભૂમિ પરના સફળ પ્રયોગ તરીકે યાદ રહેશે. પણ પછીથી 'મંબો જંબો' અને 'ઘેલો બબલ' જેવાં સ્થૂળ ફારસો આપીને, તેમણે નાટક લખવાં બંધ કર્યાં.

1934માં દુર્ગેશ શુક્લે સળંગ પૃથ્વી છંદમાં 'ઉર્વશી' નામક એક સંવાદકાવ્ય આપીને વિવેચકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. પછી તેમણે વાસ્તવલક્ષી અને સંજ્ઞાત્મક (symbolic) એકાંકીઓનો સંગ્રહ 'પૃથ્વીનાં આંસુ' નામે આપ્યો. પણ પછી તે જાણીતા બન્યા 'સુન્દરવન', 'પલ્લવી પરણી ગઈ', 'રૂપે રંગે રાણી' અને 'પિયરજન્ટ' જેવાં લાંબાં, તખતા ઉપર સુંદર રંગત જમાવતાં રૂપાંતરો અને કિશોરોને ભજવવા માટેનાં હળવાં નાટકોના સંગ્રહો 'ઉત્સવિકા', 'ઉલ્લાસિકા' અને 'આહલાદિકા' વડે.

આ સિવાય આ અરસામાં પ્રાગજી ડોસા ('ચરણરજ', 'ઘરનો દીવો', 'મંગલ મંદિર', 'છોરું કછોરું' વગેરે), ફીરોજ આંટિયા ('છ નાટકો'), બાબુભાઈ વૈદ્ય ('ઢીંગલી ઘર', 'એ આવજો' વગેરે), પન્નાલાલ પટેલ ('જમાઈરાજ', 'વેતરણીને કાંઠે', 'ઢોલિયા સાગસીસમના' વગેરે), ગોવિંદભાઈ અમીન ('રેડિયમ', 'કાળચક્ર' વગેરે), ભાસ્કર વોરા ('રાખના રમકડાં'), રંભાબહેન ગાંધી ('રોજની રામાયણ', 'ચકમક', 'પ્રણયના રંગ', 'કોઈને કહેશો નહિ' વગેરે), નંદકુમાર પાઠક ('પારકી જણી', 'વૈશાખી વાદન' વગેરે) અને ઇન્દુલાલ ગાંધી તેમજ જશવંત ઠાકર ('રઝિયા બેગમ', 'કલ્યાણી') વગેરે વગેરે લેખકોએ તખતાલાયક નાટકો આપેલાં છે.

કેવળ તખતા માટે નાટકો લખીને તખતાની સફળતાથી પ્રસિદ્ધિ પામનાર પ્રબોધ જોષી('સર્જનનાં સર્જન', 'સત્યાનાશ વાળી નાખ્યું', 'તૈલપનું તેરમું', 'પાગલ' વગેરે) નો ઉલ્લેખ અહીં કરવો જોઈએ. સાહિત્યિક ઘાટની પરવા કર્યા વગર વ્યાવસાયિક મંડળીઓએ માત્ર કમાણી કરવા માટે એક જ ધાટીનાં સંખ્યાબંધ નાટકો વર્ષો લગી ભજવ્યે રાખ્યાં હતાં. તેવી ચેષ્ટા અવૈતનિક (ખાસ કરીને કૉલેજોનાં) નાટ્યમંડળોએ છેલ્લા બે દાયકા દરમિયાન કરી હોય તો તે પ્રબોધ જોશીનાં નાટકો પાછળ આંધળી દોટ મૂકીને કરી છે. તેમાં સંવાદ રૂપે મૂકેલાં ચબરાકિયાંએ કૉલેજિયનોને ઘેલા કરી મૂક્યા. મુંબઈ કે અમદાવાદમાં આ બે દાયકા દરમિયાન એકે નાટ્યહરીફાઈ એવી નહીં હોય જેમાં ઓછામાં ઓછાં અડધો ડઝન નાટક પ્રબોધ જોશીનાં ના હોય. આ નાટકોએ જુવાન કલાકારોને તખતા પર મુક્ત અભિનયનો અવકાશ આપ્યો

એ ખરું, પણ તેનાથી નાટ્યરસિકોની રુચિનું ધોરણ નીચું ઊતર્યું તે પણ નોંધવું જોઈએ. ગુજરાતી રંગભૂમિ પર વીસમી સદીના પાંચમા દાયકામાં નવજાગૃતિનાં આંદોલનો ઊભાં થયાં. કૉલેજોમાં ચાલતી અવૈતનિક નાટ્યપ્રવૃત્તિ સંસ્થા રૂપે સ્થિર થઈ. પહેલાં ઇપ્ટા (Indian People's Theatre Association) નામની અખિલ ભારતીય સંસ્થાએ 'અલ્લાબેલી', 'ઢીંગલી ઘર' અને 'હંસી'ના પ્રયોગો કર્યા. 'આગગાડી'ના પ્રયોગ પછી આ નવતર ઉન્મેશ હતો. નૂતન રંગપીઠનાં શિસ્ત, સૌષ્ઠવ અને લાલિત્ય આ પ્રયોગોમાં કલાત્મક સ્વરૂપે પ્રગટ થયાં. નાટ્યરુચિ પણ સંસ્કારાઈ. કશુંક નવું આવી રહ્યું છે એની પ્રતીતિ સંસ્કારી પ્રેક્ષકોને થઈ. પણ આ સંસ્થાનાં મૂળિયાં રાજકારણમાં હતાં એટલે કલાને ક્ષેત્રે આ સંસ્થા કશી નોંધપાત્ર ક્રાન્તિ લાવી શકી નહીં.

નવી કલાસમજથી પ્રેરાઈને પછી મુંબઈમાં રંગભૂમિ અને આઇ.એન.ટી. જેવી સંસ્થાઓ અને અમદાવાદમાં રંગમંડળ, રૂપકસંઘ અને જવનિકા જેવી સંસ્થાઓ સ્થપાઈ. તેમના દ્વારા શિષ્ટ ગુજરાતી નાટકોના વિશિષ્ટ પ્રયોગો થયા. આ જ અરસામાં ગુજરાત વિદ્યાસભામાં નટમંડળ અને નાટ્ય વિદ્યામંદિરની સ્થાપના થઈ. નાટક શોખનો જ નહિ પણ તપ અને સાધનાનો વિષય છે એવી સમજ કલાકારોમાં ખીલતી ગઈ. દસ વર્ષમાં અભિનયકલાની સમજ અને રજૂઆતમાં ઘણો ફેર પડ્યો. સંસ્કારી પ્રેક્ષકોનું આકર્ષણ નવી રંગભૂમિનાં નાટકો પ્રત્યે થયું. મુનશી અને ચંદ્રવદનનાં નાટકો ભજવાઈને લપટાં બની ગયાં હતાં. મુનશી, રમણલાલ દેસાઈ, ચુ. વ. શાહ અને પન્નાલાલ પટેલની નવલકથાઓનાં નાટ્ય-રૂપાંતરો કરીને, અંગ્રેજી, બંગાળી, મરાઠી, હિન્દી અને ક્વચિત્ સંસ્કૃતનાં ભાષાતરો લઈને, તેમજ જૂનાંમાંથી નવાં લખાણો ઉપજાવી કાઢીને દિગ્દર્શકો મૌલિક નાટકોની ખોટ પૂરી કરવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા. ગુજરાતી લેખકો પાસેથી નવાં નાટકો જૂજ જ મળતાં હતાં. શ્રી રસિકલાલ પરીખે આ અરસામાં નટમંડળ માટે બે નાટકો લખ્યાં : 'મેના ગુર્જરી' અને 'શર્વિલક'. તેમાંથી પહેલાને જયશંકર-સુંદરી - કૈલાસ પંડ્યા અને દીના પાઠક જેવાં કલાકારોનો સાથ મળતાં અસાધારણ સફળતા પ્રાપ્ત થઈ. લેખકે તેમાં દંતકથાના વસ્તુને લોકગીત અને લોકનાટ્યની બેવડમાં ગોઠવીને તેને સર્વજનપ્રિય કલાનો ઘાટ આપ્યો હતો. 'મિથ્યાભિમાન'નો પ્રયોગ પણ પ્રાણસુખ નાયક અને દીના પાઠકના ઉત્કૃષ્ટ અભિનયને કારણે લોકપ્રિય નીવડ્યો હતો.

એવી જ સફળતા ચંદ્રવદન મહેતાલિખિત 'શેતલને કાંઠે' અને રામજી વાણિયાકૃત 'ધન્ય સૌરાષ્ટ્ર ધરણી'ના સૌરાષ્ટ્ર સંગીત-નૃત્ય-નાટ્ય એકેડેમીના કલાકારો દ્વારા રજૂ થયેલ પ્રયોગને મળી હતી. વડોદરાની 'ત્રિવેણી' સંસ્થાએ રજૂ કરેલ 'વસુંધરાનાં વહાલાં દવલાં' તથા આઇ.એન.ટી.ના 'મોતી વેરાણાં ચોકમાં'ને

પણ એ કક્ષાનાં સફળ નાટકો કહી શકાય.

આ પ્રયોગોની સફળતા ઉપરથી કહી શકાય કે જે નાટકો ગુજરાતની ધરતીની ફોરમને પ્રગટ કરે છે તેના પ્રયોગમાં ગુર્જર રંગભૂમિનું વ્યક્તિત્વ પણ આપોઆપ ઉઠાવ પામે છે. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી ને મૂળજી આશારામનાં નાટકોની સફળતામાં પણ ઘણે અંશે આ તળપદું તત્ત્વ જ ધ્યાન ખેંચતું હતું. ગુજરાતની રંગભૂમિનો ઉત્કર્ષ તેની તળપદી સંસ્કૃતિ અને કલાનાં તત્વોનો સમન્વય કરનાર નાટકોથી જ થશે એમ ભવિષ્ય ભાખવાનું મન થાય છે. મહારાષ્ટ્ર અને બંગાળની રંગભૂમિનો વિકાસ પણ પ્રાદેશિક સંસ્કારની મહેકવાળાં નાટકોના પ્રયોગથી થયો છે.

છઠ્ઠા દાયકામાં વડોદરા, અમદાવાદ અને સૌરાષ્ટ્રમાં નાટ્યશિક્ષણનો પ્રબંધ થયો એ આ પ્રવૃત્તિને વેગ આપનારું મોટું બળ ગણાય. વડોદરા અને ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ તેમ સૌરાષ્ટ્ર એકેડેમીએ નાટ્યશિક્ષણનો અભ્યાસક્રમ શીખવવાની શરૂઆત કરી તેનાથી ગુજરાતી રંગભૂમિને કેટલાક તાલીમ પામેલા કલાકારો મળ્યા. ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ છેલ્લાં 15 વર્ષ દરમિયાન અધ્યાપકો અને વિદ્યાર્થીઓ માટે નાટ્યતાલીમ શિબિરનો પ્રબંધ કરીને યુનિવર્સિટી કક્ષાએ ભજવણીનું ધોરણ સુધારવાનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કર્યો છે. પછી દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટીમાં પણ એ પ્રવૃત્તિ પગભર થઈ. આ પ્રબંધથી એક સારું પરિણામ એ આવ્યું કે કેટલાંક અઘરાં નાટકોના પ્રયોગો યુનિવર્સિટી રંગપીઠ પર થઈ શક્યા. સાથે સાથે આઈ.એન.ટી., રંગભૂમિ, નટમંડળ, જવનિકા, ત્રિવેણી અને દર્પણ વગેરે સંસ્થાઓ નિયમિત સમયને અંતરે નાટ્યપ્રયોગો આપી રહી છે અને કલાકારોને વેતન આપવાની પ્રથા અપનાવીને નવી રંગભૂમિના ડગમગતા પાયાને સ્થિર કરી રહી છે. યુનિવર્સિટી દ્વારા યોજાતા યુવક મહોત્સવોમાં તેમજ રાજ્યો દ્વારા યોજાતી નાટ્યસ્પર્ધાઓમાં નવીન નાટ્યપ્રયોગો અને કલાકારો નવી રંગભૂમિના વ્યક્તિત્વની તેજરેખાઓ દેખાડી જાય છે. ખેદ સાથે નોંધવું પડે છે કે ગુજરાતી નાટક હજુ પક્વ કલાની સ્થિતિએ પહોંચ્યું નથી.

છેલ્લા દાયકા દરમિયાન ઍબ્સર્ડ નાટકના પ્રયોગો ગુજરાતી રંગભૂમિ પર થવા લાગ્યા છે. પશ્ચિમમાં ઍબ્સર્ડ થિયેટરની આજે બોલબાલા છે તેના અનુકરણમાં પાશ્ચાત્ય નાટકોનાં ભાષાંતરો કે રૂપાંતરો ગુજરાતી તખ્તા પર રજૂ થવા લાગ્યાં છે. લાભશંકર ઠાકર અને સુભાષ શાહે સૅમ્યુઅલ બેકેટના 'Waiting for Godot' પરથી લખેલ 'એક ઉંદર અને જદુનાથ'થી એની શરૂઆત થઈ. પછી તો મધુ રાય, આદિલ મનસુરી, ચિનુ મોદી, શ્રીકાન્ત શાહ વગેરે લેખકોએ ઍબ્સર્ડ શૈલીમાં મૌલિક નાટકો આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ નાટકોમાં આવતા અસંબદ્ધ સંવાદોને

કારણે તખ્તા પર સહેલાઈથી રસની જમાવટ થાય છે. પણ ઘણી વાર હાસ્યના ખડખડાટમાં નાટકની સપાટી નીચે વહેતી કરુણની સેર દબાઈ જવા પામે તે એનું ભયસ્થાન પણ છે. આ પ્રકારના સંવાદોમાં જીવનની હેતુશૂન્યતા અને રિક્તતા પ્રગટ કરવાનો લેખકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ દેખાય છે. હાસ્યની નીચે થીજી ગયેલી વેદનાને ધ્વનિત કરવાની શક્તિ આ પ્રકારના નાટકના લેખકમાં હોવી આવશ્યક છે. અદ્યતન પ્રવાહના લેખકો એનો પ્રયોગ કરી રહ્યા છે ને યુવક વર્ગની રુચિ સસ્તાં પ્રહસનો પરથી એ પ્રકારના પ્રયોગો તરફ વળી રહી છે તેને હું એક શુભ સંકેત ગણું છું. ‘મનુની માસી’, ‘રંગીલો રાજા’, ‘પત્તાંની જોડ’ કે ‘પ્રીત પિયુ ને પાનેતર’ જેવાં પ્રહસનોની માગ સામાન્ય રીતે હંમેશાં રહેવાની છે પણ પ્રેક્ષકોને સ્થૂળ ફારસ ઉપરથી કરુણગંભીર કે અર્ધગંભીર ઍબ્સર્ડ નાટક આપવાનો પ્રયત્ન પ્રહસન ભજવવા ને જોવાના શોખીન વર્ગ તરફથી થાય એ નાટ્યરુચિનો એક નવો આશાસ્પદ વળાંક દર્શાવે છે અને તેથી નોંધપાત્ર છે. આ પરિસ્થિતિ સર્જવામાં યુનિવર્સિટી દ્વારા યોજાતા યુવક મહોત્સવનો ફાળો ઘણો મોટો છે તે પણ ભૂલવું ન જોઈએ.

છેલ્લા બે દાયકા દરમિયાન લેખક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનું અંતર ઉત્તરોત્તર ઓછું થતું રહ્યું છે તે બીજો શુભ સંકેત ગણાય. ખુદ ભજવનારાઓમાંથી લેખકો બહાર આવ્યા છે અને લખનાર ભજવણી તરફ ખેંચાતા જોવા મળે છે.

છેલ્લાં સો-સવાસો વર્ષનો ઇતિહાસ બતાવે છે કે ગુજરાતની રંગભૂમિને મૌલિક નાટકોની અછત હંમેશાં સાલતી રહી છે. ગુજરાતને શક્તિશાળી દિગ્દર્શકો અને નટ-નટીઓ મળ્યાં છે પણ કલાકારો હોંશે હોંશે ભજવે અને તેમની શક્તિને જેબ આપે તેવાં મૌલિક ગુજરાતી નાટકોની અછત વિશે બધો વખત ફરિયાદ થયા કરી છે. આનું શું કારણ ?

એક કારણ એ કે રંગભૂમિ પર જોઈએ તેવી લેખકની અને લિખિત શબ્દની પ્રતિષ્ઠા થઈ નથી. પહેલેથી જ ગુજરાતની રંગભૂમિ પર લેખક મહત્વનું સ્થાન ધરાવી શક્યો નથી. પછી તો અભિનેતા અને પ્રેક્ષક વર્ગનું જ મહત્ત્વ રંગભૂમિ પર સ્થપાયેલું રહ્યું. નાટ્યલેખમાં યથેચ્છ સુધારોવધારો કરવા, સંવાદો બદલી નાખવા, સસ્તી રુચિને પોષે તેવી વિકૃતિઓ તેમાં દાખલ કરવી ને સૌથી વિશેષ તો આ બધા માટે લેખકની મંજૂરી મેળવવા જેટલું સૌજન્ય પણ ન દાખવવું એ રોજની બીના બની ગઈ છે. અગાઉ જોયા પ્રમાણે નવી રંગભૂમિ ઉપર લિખિત શબ્દનું માન પણ ભાગ્યે જ બધા કલાકારો સાચવતા હોય છે. આને લીધે મૂળ રચના પશ્ચાદ્ ભૂમિમાં નંખાઈ ગઈ અને તેની ભજવણી કરનાર જડ અને ચેતન સાધનો પ્રત્યે પ્રેક્ષકોનું આકર્ષણ રહ્યું છે. ગુજરાતી નાટકની નિષ્ફળતાના મૂળમાં લેખકની પ્રતિભા અને

અનુભવની ઓછપને તો સ્વીકારવી જ પડશે. પરંતુ તેમાં આ સાધ્ય-સાધનનો વ્યત્યય દર્શાવતી પરિસ્થિતિ પણ ઓછી જવાબદાર નથી એ સમજવું ઘટે.

આજે સદભાગ્યે નવી રંગભૂમિ પર આવનાર લેખકો અને કલાકારો આ પરિસ્થિતિથી અજાણ નથી. અને તેના નિવારણ માટે પ્રયત્નો થઈ રહ્યા છે એ સંતોષની વાત છે. યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટ્યતાલીમ પામતા કલાકારો આ પરિસ્થિતિનો ઊંડો વિચાર કરીને ગુજરાતી રંગભૂમિને તેજસ્વી વ્યક્તિત્વ બાંધી આપવામાં પોતાનો નક્કર ફાળો આપશે તેવી અપેક્ષાથી ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસનું આ વિહંગાવલોકન કર્યું છે.

1968

❐

વિભાગ 2 અતિથિ વક્તાઓનાં પ્રવચનો

આંતર યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવમાં વડાપ્રધાન જવાહરલાલ નહેરુની સાથે

ગુજરાત યુનિવર્સિટીના કલાકારો

ઉમાશંકર જોશી

મંગલ પ્રારંભ

તા. 1-5-67 માઉન્ટ આબુ

[નાટ્યતાલીમ શિબિરનો પ્રારંભ પ્રાર્થનાના રમ્ય મંગલ સૂર સાથે થયો. ગુજરાત યુનિવર્સિટીના કુલપતિશ્રી ઉમાશંકર જોશીનું સ્વાગત શ્રી વાસુદેવભાઈ મહેતાએ કર્યું. ત્યારબાદ આચાર્યશ્રી ધીરુભાઈ ઠાકરે કુલપતિશ્રીનું સ્વાગત કરતાં નાટ્યતાલીમ શિબિરની પ્રણાલી તથા પરંપરાની રૂપરેખા આપીને શિબિરનું પ્રયોજન તથા મહત્ત્વ સમજાવતાં જણાવ્યું કે શિક્ષણક્ષેત્રે બનતાં કેટલાંક અનિષ્ટોને દૂર કરવા માટે તેમજ કલાના હાર્દને પામવા માટે આવાં શિબિરો ખૂબ ઉપકારક બને છે. ધંધાદારી નાટ્યસંસ્થાઓના નાટ્યપ્રયોગો કરતાં કંઈક વિશેષ આપી શકાય એ માટે તેમજ નાટક માત્ર શાસ્ત્ર તરીકે નહિ પણ કલા તરીકે પામી શકાય એ માટે શિબિરનું આયોજન કરવામાં આવે છે તેમ એમણે જણાવ્યું. નીવડેલા કલાકારો યુનિવર્સિટીને મળે, તેમજ યુનિવર્સિટી-થિયેટરની સ્થાપનાની ખ્વાહિશ ફળે એ અંગેની ઉત્સુકતા પણ તેઓશ્રીના વક્તવ્યમાંથી પ્રકટ થતી જણાઈ.

ઉદઘાટન-પ્રવચન કરતી વેળાએ પ્રારંભમાં યજમાનનો હક્ક પ્રસ્થાપિત કરતાં ઉમાશંકરભાઈએ એક સ્વજનની જેમ ખૂબ જ મનનીય એવી વાતો ભાવપૂર્ણ તેમજ રસળતી શૈલીમાં રજૂ કરી. સાથે સાથે એમણે એ પણ સૂચવી દીધું કે ગુજરાત આવી સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ કરે એ આશ્ર્ચર્યની વાત નથી. ગૌરવ તો એ ત્યારે લઈ શકે જ્યારે એ એક જીવંત રંગભૂમિ સર્જી શકે. આ અપેક્ષા વ્યક્ત કરતી વેળા એમણે આનર્ત પ્રદેશ અર્થાત્ ગુજરાતના મૂળમાં જ નર્તન અને નાટ્ય રહેલાં છે એ સમજાવતો આનર્તનો અર્થ રંગશાળા પણ થાય એવી માર્મિક વાત કરી.

ગ્રીક નાટકો, શેક્સપિરિયન નાટકો, સંસ્કૃત નાટકો એમ સમગ્ર નાટ્યસૃષ્ટિનું વિહંગાવલોકન એમણે કવિત્વમઢી વાણીમાં કર્યું.]

1. મંગલ પ્રવચન

પેરિક્લિસના વખતના ગ્રીસમાં નાટકો ખુલ્લામાં થતાં. સજીવ રંગભૂમિ એ વખતે હતી. તો ઇજિપ્તની સંસ્કૃતિનું દૃષ્ટિબિંદુ કંઈક જુદું જ હતું.

સંસ્કૃત નાટકોની ચરમસીમા, હિન્દુસ્તાનના મહિમાવંતા સમય દરમિયાન સર્જાયેલી. સાતમા સૈકા સુધી ભાસ, કાલિદાસ, શૂદ્રક, ભવભૂતિ જેવા જુદા જુદા લેખકોએ નાટકોમાં એમનું નિજત્વ પ્રકટ કર્યું છે. તો હર્ષનાં નાટકો પણ ગણનાપાત્ર ગણી શકાય. ગુપ્ત સમય પહેલાં અને પછીનો થોડો સમય એ નાટ્યસર્જનની સિદ્ધિના કળશરૂપ હતો. પ્રજામાંથી સંજીવની પ્રગટતાં અનેક સંસ્થાઓ સાકાર થતી હોય છે. એમાંની મુખ્ય સંસ્થા રંગભૂમિ છે.

રંગભૂમિ આખરે શું છે ? એની આવી મોહિની શાને ? આ પ્રશ્નના ઉકેલ રૂપે જીવનની અભિવ્યક્તિ સજીવપણે એમાં થતી હોય છે. નાટકના અભિનય દ્વારા માનવ માત્રને આનંદ મળતો હોય છે. શાકુંતલ કે હૅમલેટ જુઓ ત્યારે આનંદશંકર કે બ્રેડલી આનંદ પામે તે જ રીતે સામાન્ય માનવ પણ આનંદ મેળવે છે અને એ જ તો એની વિશિષ્ટતા છે.

નાટક એ क्रीडनक તો છે જ, પણ એટલું પૂરતું નથી. એ તો એથી પણ કંઈક વિશેષ છે. રંગભૂમિ પરની રજૂઆતમાં મનુષ્યજીવન પ્રકટ થતાં આપણે એની સાથે તદ્રૂપ થઈએ છીએ ને આપણે આપણું આનંદમય એવું સ્વરૂપ પામીએ છીએ.

થોડોક ક્લેશ ભૂલવા જ નાટક જોઈએ એમ નથી. યોગી જેમ ધ્યાનાન્તે પરમ આનંદ પામે એવો આનંદ નાટ્યસૃષ્ટિને નિહાળતાં થતો હોય છે. માનવ એ કાંઈ માત્ર રૂપિયો લઈને નાટક જોવા જતો નથી. એ તો જાય છે એનાં સંવેદનો લઈને. અંતરતમ રૂપ આનંદનું છે. લલિતકલાનું પાન કરવાથી આ આનંદનો તત્ક્ષણ સાક્ષાત્કાર થાય છે.

રંગભૂમિમાં શબ્દ તો હોય જ; સાથે સાથે એમાં ચિત્ર અને શિલ્પ પણ છે. પરમેશ્વરે સર્જેલા માનવશિલ્પને આપણે જીવંત સ્વરૂપે નાટકમાં જોઈએ છીએ. રંગભૂમિ એ બધી કલાનું પિયર છે. મનોમય જીવનના એકેએક કોષને એ ભરી દે છે.

'भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं हि समाराधनम्' એ નાટ્યકારનું તો ધ્યેય છે. જુદી જુદી રુચિવાળા માનવને એણે રંજન પૂરું પાડવાનું છે. પ્રજા જ્યારે સાંસ્કૃતિક પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે ત્યારે સજીવ રંગભૂમિ સર્જાય છે. શબ્દ એ અભિનયના કેન્દ્રસ્થાને છે. કવિ શબ્દો વાપરે છે. પણ ઘણી વાર કવિ મૌન પાસેથી પણ ઘણું બધું કામ લેતો હોય છે.

રાજશેખરે બે પ્રતિભાનો નિર્દેશ કર્યો છે. સર્જકને જ પ્રતિભાની આવશ્યકતા છે એમ નહિ. ભાવક પાસે પણ પ્રતિભા હોવી જોઈએ. નાટક જોવા જઈએ ત્યારે કોઈક રસ, કોઈક સૂઝ તો આપણામાં રહ્યાં જ હોય છે. ભવાઈ શબ્દ ભવ-વહી કે એવા કોઈ શબ્દ પરથી નહિ પણ ભાવન કરવાની શક્તિ પરથી આવેલ છે. માનવના સંવેદનતંત્રમાંથી આ ભાવયિત્રી પ્રતિભા પ્રગટ થતી હોય છે. 'હૅમલેટ',

'કાકાની શશી' જોઈએ તો તત્કાળ પૂરતા આપણે લેખક બની શકીએ છીએ.

'Shakespeare appeals Shakespeare in us' એમ કોઈકે કહ્યું છે. 'સૌન્દર્યો પામતાં પહેલાં સૌન્દર્ય બનવું પડે' એમ કલાપીએ પણ કહ્યું. તદ્રૂપ થઈએ તો જ રસ માણી શકીએ.

રંગભૂમિની સજાવટમાં ઘણું બધું સંશોધન થયું છે. છેલ્લાં સોએક વર્ષમાં રંગભૂમિ ઠીક ઠીક ખીલી હતી એ જો થોડીક દબાઈ હોય તો સીનસીનરીના બાહુલ્યને લીધે, બાહ્ય સાધનો તથા ભભક દ્વારા. કલ્પના પર ઘણું બધું છોડી દેવાનું હોય. અભિનયનો અર્થ એ તો ન જ હોય કે ભાવકની કલ્પનાશક્તિને વિકસાવવાનો અવકાશ જ ન આપવો.

કેવળ હવામાં કશા જ સાધન વિના માત્ર આંગિક તેમજ શાબ્દિક અભિનયથી આખું ઘર રંગમંચ પર રચી શકાય. શબ્દને પણ અંતે તો અભિનયનું જ નામ અપાયું છે. વાચિક અભિનય ઘણું બધું કામ સાધી શકે છે.

न खलु न खलु वाणसन्निपातं કહેતા ઋષિમુનિની એ ઉક્તિ અને એની જ સાથે રાજાનું સ્થંભન એ સર્વ કેવળ વાચિક અભિનય તથા હાવભાવ પરથી પામી જવાનું હોય છે.

માણસને માણસના અવાજમાંથી તો કેટલી હૂંફ મળતી હોય છે ! માત્ર અવાજ એ ઘણું બધું કામણ કરે છે. લાગણીના આખા સંદર્ભને અવાજ રૂપે પ્રકટ કરવાનો છે. ક્યારેક કેવળ અવાજ પણ માનવના વ્યક્તિત્વને તેમજ એના માંહ્યલાને રજૂ કરે છે.

નાટકે ઋગ્વેદમાંથી પાઠ લીધો. પાઠ એ રંગભૂમિ પરનું મુખ્ય સાધન છે.

ભગવાન સૃષ્ટિ સર્જે ને પછી એ ખસી જાય ને છતાં સૃષ્ટિમાં અદૃશ્યપણે એ પ્રકટ થાય તેવું જ નાટ્યકારનું છે. શેક્સપિયર સાડત્રીસ નાટકો સર્જી ખસી ગયા છતાં, એની પ્રત્યેક કૃતિમાં એ પ્રકટ થાય છે. એના એ શબ્દોના ઘણા સંદર્ભ વ્યક્ત થતા હોય છે.

આહાર્ય અભિનયનો નાટકમાં ઉપયોગ ભલે થાય, પણ એમાં સાદગીની ખૂબ જરૂર રહે છે. પડદો ઊંચકાય એ સાથે જ નાટકનો ઘણો બધો સંદર્ભ પામીએ એ ઉચિત છે.

રંગભૂમિને સજીવ કઈ રીતે કરી શકાય ? ગુજરાતમાં નાટક નથી. બીજું બધું છે. વર વગરનો વરઘોડો એવું કંઈક છે.

અભિનેતા અભિનયથી સામાને પ્રભાવિત કરી શકે એ જરૂરી છે. રંગભૂમિ પણ દુનિયામાં માગ મુકાવે એવી હોવી જરૂરી છે. નાટ્યસૃષ્ટિની અંદરથી આનંદમય ચેતનાની છાલક બધે ઊછળતી હોય છે.

2. નાટ્યસર્જનની પ્રવૃત્તિ

લેખક રંગભૂમિ માટે અનિવાર્ય છે ? આદિ, મધ્ય અને અંતવાળા આ નાટ્યસર્જનમાં ક્યાંક રચના તો છે જ. ક્યારેક શબ્દ ન હોય અને માત્ર મૂક અભિનય હોય એમાં કોઈક વિષય તો હોય જ છે. એ વિષય જેણે રચ્યો છે એ કલાકારનું મહત્વ પણ નાનું સૂનું નથી.

પ્રેક્ષકોના પ્રત્યાઘાત છેલ્લા બે દાયકામાં આનંદજનક જણાય છે. સર્જક માટે પણ પ્રેક્ષકનો પ્રતિભાવ તથા વિકસતી રંગભૂમિ એ ખૂબ મહત્વનાં બની રહે છે. વસંતઋતુ બેસે, ફાગણ આવે ને ચૈત્ર પણ ચાલી જાય છતાં ફૂલો જ ન ખીલે તો ન ચાલે. જમાનાને માટે પણ આમ જ છે. કેવળ જૂની મૂડી પર વેપાર ન કરી શકીએ. ઉત્તમ નાટ્યકૃતિઓનું સર્જન થવું જ જોઈએ.

નાટક એ ખૂબ વસમી કલા છે. તેથી જ તો સંસ્કૃતજ્ઞોએ 'नाटकान्तम् कवित्वम्' એમ કહ્યું. કાલિદાસ એનાં મહાકાવ્યો જ નહિ પણ નાટકને લીધે પણ મહાકવિ બન્યા છે. નાટકની અંદર સમગ્ર જીવનનો સંદર્ભ પ્રગટ થાય છે એ મહત્વની વાત છે.

પ્રભાતના પ્રાસ સંધ્યા સાથે મળે છે. પણ એ દરમિયાન ઘણો કોલાહલ છે. જીવનની સંકુલતામાં રહેલી સંવાદિતાને આપણે પામવાની છે. નાટ્યકાર આ કામ કરી શકે છે.

જગત અને જીવન કેટલાં રહસ્યપૂર્ણ, સંવાદી, કારુણ્યસભર ને તેથી જ મંગલમય છે એ બધું જ જાણી-નાણીને નાટ્યકાર અભિવ્યક્ત કરે છે.

સર્જક બે પાક્યા, એક ભગવાન, બીજા શેક્સપિયર. ગ્યુઇથેએ પણ એમ જ કહ્યું છે કે નાટ્યરચના એ માનવબુદ્ધિની ચરમસીમા છે. નાટ્યલેખનક્ષેત્રે પાંચથી વધુ આપણા ઇતિહાસમાં નથી.

અમેરિકામાં સાહિત્યસર્જનની પણ શાળાઓ ચાલે છે. ગ્રીસમાં નાટક ઉત્સવ વખતે ભજવવા માટે લખાતું. તે માટે સર્જાયેલાં નાટકોમાંથી પસંદગી થાય.

કાલિદાસની નજર હંમેશાં Action પર મંડાયેલી છે. એણે આપેલી દશ્યમાલા એક સુંદર ચિત્રમાલા રૂપે પ્રગટ થાય છે. ભાસમાં આ શક્તિ ઘણી મહત્વની છે. Dramatic Elementનો એ અધિપતિ છે. રંગભૂમિ ઉપર એની સતત નજર છે.

બહારનું Action અંતે તો આંતર Actionથી મહત્વનું બને છે. શેક્સપિયર જેવા બાહ્ય કાર્ય વધુ આપે તો પણ એ મહત્વનું તો બને છે એમાંના આંતરકાર્યથી જ.

નાટકકાર વિષય શોધે છે ત્યારે એ શું કરે છે ? નાટકમાં મોટેભાગે સંઘર્ષવાળો વિષય હોય છે. પછી એ સંઘર્ષ વ્યક્તિ-વ્યક્તિ વચ્ચે, વ્યક્તિ-જૂથો વચ્ચે, વ્યક્તિ અને નિયતિ વચ્ચે કે વ્યક્તિના આંતરમન અને બાહ્ય મન વચ્ચે પણ હોય. વ્યક્તિની

અંદરના અને બહારના માનવતત્વ વચ્ચે ટકરામણ થાય છે. ને એમાંથી જીવનનું કારુણ્ય પ્રગટ થતું હોય છે. સંઘર્ષ જ નહિ પણ સૌથી મહત્વની વાત તો નાટકમાં આવતી પરાકોટિ છે. રહસ્યમયતા એ પોતે પણ સૌન્દર્યમય જ છે. નાટકકાર પ્રત્યેક માનવને સાચી રીતે ઓળખે છે. સંદર્ભને પણ એ જુએ છે. મનુષ્યજીવનરચના વિશ્વરચનાના મેળમાં છે કે નહિ, માનવજીવનમાંથી કયા પ્રકારની કરુણા જન્મે છે, એ બધું જ નાટ્યકાર ટ્રૅજેડીમાં અભિવ્યક્ત કરે છે. તત્વજ્ઞાનને સમજવા માટે તર્કની જરૂર પડે છે. તો જ કેન્ટ કે શંકરાચાર્ય સમજાય. જ્યારે નાટકકાર તો ખૂબ જ રસિક રીતે જીવનનું દર્શન આપણને આપે છે. દરેક મનુષ્યની લાગણી સાથે નાટકકાર સમરૂપ થયો હોય છે.

ઇસ્કીલસે ટ્રૅજેડીનું પ્રથમ સ્વરૂપ આપ્યું. ચિંતાના કે નિરાશાના યુગમાં નહિ પણ સમૃદ્ધિની પરાકાષ્ઠાના યુગમાં ગ્રીસમાં ટ્રૅજેડી સર્જાઈ. ટ્રૅજેડી એ કાંઈ રુદન નથી. એ તો જીવનદર્શન છે. ઈસુની સહાનુકંપા ને શેક્સપિયરની સહાનુકંપા વચ્ચે કોઈ તફાવત નથી. એને માટે કોઈ પરાયું નથી. બધાંનું સ્થાન એના હૃદયમાં છે. જીવનનો મહિમા નાટકની અંદર એ અભિવ્યક્ત કરે છે. ટ્રૅજેડીમાં કેવળ કારુણ્ય છે. એનો અર્થ એમ નથી કે એમાં વિફલતા છે. એમાં જ સાચું માનવસૌન્દર્યનું ને જીવનસૌન્દર્યનું રહસ્ય પડ્યું છે.

તત્વચિંતકો જે જીવનદર્શન નથી આપી શક્યા એવું જીવનદર્શન નાટ્યકાર આપે છે. જીવનના પ્રત્યેક કોષને એ પ્રકટ કરે છે.

નાટક આવશે. પગલાં સંભળાય છે. નાટક એ મોટો પડકાર છે. જીવનને સમજવાની સૂઝ અને સુંદરને પામવાની રીતને એમાં અભિવ્યક્ત કરવાની છે. કવિનું દર્શન universal પણ છે, particular પણ છે.

કવિ ખરે જ 'आकाशरोमन्थन' કરે છે. પરિણામે સમગ્ર સંવિત્ રણઝણી ઊઠે છે. આકાશ વાગોળીને કવિ શબ્દ લઈ આવે છે.

ડુમાએ એના દીકરાને કહ્યું,

'Let your first act be clear, last short and remaining interesting' (તારો પ્રથમ અંક સ્પષ્ટ, છેલ્લો ટૂંકો અને બાકીના અંકો રસપ્રદ હોવા જોઈએ).

3. નાટ્યલેખન

જીવનનું દર્શન આપી જઈ એની કલાત્મક રજૂઆત કરવી તે નાટ્યકલા. નાટકનાં મૂળભૂત તત્વો આ પ્રમાણે છે :

(1) સંવાદ અને પાત્રો સ્વાભાવિક હોવાં જોઈએ. (2) નાટકમાં બીજારોપણ

(beginning) ખૂબ મહત્વનું છે. મહાભારતમાં 10મા દિવસની વાતથી વાર્તા શરૂ થાય છે. મોલિયેર પણ આ કલામાં કુશળ હતો. સોફોક્લિસ પણ. તદ્દન શરૂઆતમાં મુખ્ય વાત ન કહેવાવી જોઈએ. પાછલી વાત રસપૂર્વક કહેવાવી જોઈએ અને તેમાં લાઘવ જળવાવું જોઈએ. (3) 'એગેમેમ્નોન'ની શરૂઆત ઉદાહરણ તરીકે લઈ શકાય. દરેક નાટકનો અંતિમ વળાંક ભરતવાક્ય તરફ હોય છે. નાટકમાં 'How' is more important than 'what'. (4) નાટકનાં વસ્તુગુંફન, વસ્તુગ્રથન કલાપૂર્ણ હોવાં જોઈએ. 'कालिदासग्रथित वस्तुना.......' યાદ કરો. (5) Conflict સંઘર્ષની ચરમસીમાએ ગયા પછી એ નીરસ અને શુષ્ક (dull) ન બની જાય તે જોવાનું છે. Anti-climaxનું ભયસ્થાન પણ જાળવવાનું છે. (6) નાટકકાર થવા માટે નાટ્યશાસ્ત્ર, રંગભૂમિના રચનાવિધાન અને ભજવણીનો સક્રિય પ્રત્યક્ષ અનુભવ અનિવાર્ય છે. (7) નાટકમાં પદ્ય હોઈ શકે. પણ એનો પ્રયોગ વિવેકબુદ્ધિથી કરવો રહ્યો. પદ્યમાં બધા જ સપ્તક છે, જેનો ઉપયોગ કરી શકાય. કોલરિજે કહેલું કે 'poetry is best words in best order'. પદ્ય એ વાણીના લયને રજૂ કરવાનું સાધન છે. ગદ્ય કે પદ્ય હોય તે લેખકના લોહીનો લય છે. સ્વરશ્રીની સાધના અને કૃપા ક્ષણનું સુંદર સર્જન કરાવે છે.

4. ગદ્ય અને પદ્ય

ગદ્ય એ કંઈક વિશેષ છે. કવિતા અને ગદ્યનો વિરોધ ન હોય. કવિતા ગદ્યમાં પણ હોય, પદ્યમાં પણ હોય. આપણે ગદ્ય વાપરતાં જ નથી. ગદ્ય તો ખૂબ અસાધારણ (uncommon) છે. ગદ્ય સાહિત્ય હોય એ તો અપૂર્વ વસ્તુ છે. સાહિત્યનો ભાગ બને એ ગદ્ય જુદું જ છે.

નાટકમાંનાં અધૂરાં વાક્યો પણ ઘણું બધું કામ કરી જાય છે. કાલિદાસના ગદ્યનો અનુવાદ કરવો એ બહુ કપરી વાત છે. 'શાકુંતલ'માં ત્રેવડભર્યું ગદ્ય છે. નાટકમાં એનું આયોજન એ સહેલી વાત નથી.

કવિઓ ગદ્યને પણ ઊંચી કક્ષાએ યોજી શકે છે.

गद्यं कवीनाम् निकषम् वदन्ति ।

ખરાબ પદ્યને ગદ્ય કહેવાય જ નહિ. બહુ બહુ તો ગદ્યાળુ કહેવાય, બોલાતી ભાષાનો રણકો નાટકની ભાષામાં હોવો જોઈએ; પછી એ ગદ્ય હો કે પદ્ય.

પાત્રની ઉક્તિ સંદર્ભના પ્રમાણમાં આવે તે જરૂરી છે. પદ્યના લાભ ગદ્ય કરતાં વિશેષ છે. સામાન્ય માણસો પણ ઘણીબધી કવિતાથી જીવે છે, જે આપણે નથી જીવી શકતા. કવિતાની સમૃદ્ધ ભાષા સામાન્ય જનો પણ ક્યારેક વાપરે છે ને એમાં વધુ સ્વાભાવિકતાને લીધે એ વધુ હૃદયસ્પર્શી બને છે.

Cliamaxથી નાટકો શરૂ કરવાં એવો આજના કલાકારનો આગ્રહ દેખાય છે. એકાંકીમાં આ છે જ. લેખક 95થી શરૂ કરે ને 95થી 100 સુધીની વાતમાં એ 1 થી 19 સુધીની વાતને ગૂંથી લે છે. મોટાં નાટકોમાં સામાન્ય રીતે એમ નથી. થોડીક અપેક્ષા રહે છે. કેટલાક આખું નાટક પરાકાષ્ઠાથી જ શરૂ કરે છે.

કલાનુભૂતિ તત્ક્ષણાવધિ છે. ચિત્ર કે શિલ્પ આગળ ઊભા રહીએ ત્યારે ચેતના એકરૂપ બને છે. કલાનો આનંદ તત્ક્ષણ જ થાય પછી તો આનંદની વાર્તા હોય છે. પીઠિકા વગર આખી વસ્તુ મૂકવાનું નાટ્યકારને ન પાલવે. મોટા નાટ્યકારો આખી રચના આપે ત્યારે કયા બીજમાંથી એ ફળે છે એ આખું વાંચીએ સમજીએ ત્યારે આનંદ થાય છે.

Formને માટે આદિ, મધ્ય અને અંત હોવાં જોઈએ. બીજ, સંધિ, નિર્વહણ ને ફલપ્રાપ્તિ છેવટે આવવાં જોઈએ. ઇબ્સન 1થી 98 સુધીનો ભૂતકાળ ઉકેલે છે. પણ 'Never in cold blood' પણ જે બનવાનું હોય એનો પણ એ ખૂબ મહત્ત્વનો ભાગ બને છે. Presentના નાટકનો એ અનિવાર્ય ભાગ બની જાય છે. ભૂતકાળ ક્ષણનાં નાટકોને ધાર આપે છે. સફળ નાટ્યકારના નાટકમાં આદિ, મધ્ય, અંત હોય જ; magnitude પણ એમાં હોય જ.

5. સજીવ રંગભૂમિ

રંગભૂમિ એવું સ્થળ છે જ્યાં આખું જગત હિંડોળે ચઢે છે. શેક્સપિયરે કહ્યું છે તે પ્રમાણે નાટક સંસારનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. પણ માત્ર એટલું જ નથી; નાટકકાર નવો વિશ્વામિત્ર છે, નવો સર્જક છે અને કંઈક સંવાદી સૃષ્ટિ રજૂ કરવા માગે છે. તે માત્ર જગતનું પ્રતિબિંબ પાડતો નથી, અનુકરણ કરતો નથી.

બધી જ કલાઓનું પિયર રંગભૂમિ છે. બધી કલાઓનો સાચો સમન્વય ત્યાં સધાય છે. નાટક એ માણસની બુદ્ધિમત્તાનું ઉત્કૃષ્ટ સર્જન છે.

સંસ્કૃત નાટકો અને ગ્રીક નાટકો ઈ. સ. પૂ. ભજવાતાં હતાં પણ ગ્રીક નાટકો મહદંશે કરુણાન્ત હતાં. તેમાં સંઘર્ષ – ખાસ કરીને મનુષ્યજીવનનો દૈવી તત્વનો સામનો મહત્વનો હતો. જ્યારે સંસ્કૃત નાટકો એ રીતે જુદાં પડે છે. ત્યાર પછી વિદેશોમાં ને આપણે ત્યાં નાટકો ભજવાતાં રહ્યાં. ઔદ્યોગિક ક્રાંતિ પછી થિયેટર ઑવ્ ધ ઍબ્સર્ડ આવ્યું. આમ નાટ્યકલા વિકસતી રહી.

સજીવ રંગભૂમિ હોવી એ પ્રજાનું સદભાગ્ય સૂચવે છે. યુવકોની ઊભરાતી શક્તિઓને સર્જનાત્મક માર્ગે વાળવાનું કામ રંગભૂમિ કરી શકે છે. સજીવ રંગભૂમિ પ્રજાના ચૈતન્યની ગવાહી છે.

❐

ચંદ્રવદન મહેતા

1. રંગભૂમિના પ્રકારો

1-5-68

સમાજમાં નાટક કે નાટકકારનું સ્થાન નથી. શિક્ષણસંસ્થાઓ માટે પણ તે કીર્તિ કમાવાનું સાધનમાત્ર છે. યુનિવર્સિટીને પણ યુનિવર્સિટી-થિયેટરનો ખ્યાલ નથી. આપણે Children Theatre, University Theatre, Amateur Theatre અને Professional Theatreનો ભેદ સમજી લેવો જોઈએ.

Children Theatre : આ વિષય પરનું પૂરું જ્ઞાન Peter Leadના Child Drama એ પુસ્તકમાંથી મળી રહે છે. નાનું બાળક નાટક કરવા તૈયાર થાય છે, ત્યારે એનો ego સ્પષ્ટ થાય છે, બહાર નીકળતો રહે છે. તેમાંથી નાટક ઊભું થાય છે. બાળકને એક વાર્તા આપીને નાટક કરવા દો, અને તેની સર્જનશક્તિને વિકસવા દો. આપણે તેના સમારંભ કરીએ છીએ તે યોગ્ય નથી. આપણાં બાળ-નાટકોમાં આ દૂષણ દાખલ થઈ ગયું છે. બાળકની સામે પ્રેક્ષકો (audience) હોવા જ ના જોઈએ તેવો વિદ્વાનોનો મત છે.

બાળનાટકને બાળશિક્ષણ સાથે સંબંધ છે, થિયેટર સાથે નહિ; યુનિ. સાથે પણ નહિ. તે તેના શિક્ષણનો એક ભાગ છે. ઇતિહાસના પાઠ નાટક દ્વારા આપી શકાય.

University Theatre : યુનિ. થિયેટરને બાળનાટક સાથે સંબંધ નથી. બાળનાટકના વિકાસનો આ બીજો તબક્કો નથી. આ થિયેટરને professional સાથે પણ સંબંધ નથી. વાસ્તવમાં યુનિ. થિયેટર તે Research Theatre હોય. કાં તો તે નવું નાટક કરે કે જૂનું નાટક નવી રીતે કરે. તે Game Theatre છે. દરેક વખતે કોઈક નવો ઉન્મેષ પ્રગટે. International Theatre Institute તરફથી આ concept મળ્યો. યુનિ. થિયેટરનો વિદ્યાર્થી જો પાછળથી યોગ્ય લાગે તો professionalમાં જઈ શકે. યુનિ. થિયેટર ધંધાદારી રંગભૂમિ(professional)થી એક ડગલું

આગળ છે. તે ધંધાદારી રંગભૂમિનું અનુકરણ ના કરે, ધંધાદારી (professional) તેનું અનુકરણ કરે.

અવેતન (amateur) રંગભૂમિ : અવેતન રંગભૂમિ જેવું કંઈ છે જ નહિ. નાટકને માટે શિસ્તની જરૂર છે, જે અવેતન રંગભૂમિમાં ના મળે. રંગભૂમિ સવેતન જ હોય, અવેતન નહિ.

2. વિશ્વનાં કેટલાંક નોંધપાત્ર થિયેટરો

3-5-68

1760ની આસપાસના બ્રિસ્ટલ અને સ્ટૉકહોમનાં બે જૂનાં થિયેટરો.

ફિનલૅન્ડનું હેલિસિન્કી થિયેટર અને રિવોલ્વિંગ ઑડિટોરિયમવાળું ટેમ્પરે થિયેટર.

હોલૅન્ડનું કરે (Curray) થિયેટર.

ઇંગ્લૅન્ડ પાસે ઉત્તમ અભિનેતાઓ છે, પણ સારાં થિયેટરો નથી. કારણ કે ત્યાંની પ્રજા રૂઢિચુસ્ત છે. ઇંગ્લૅન્ડનું એક લાકડાનું થિયેટર સર લૉરેન્સ ઓલિવિયરે બંધાવેલું તે ઉલ્લેખનીય ગણાય. બીજું મર્મેડ થિયેટર પણ નોંધપાત્ર છે.

વોર્સો બબ્બે યુદ્ધમાં તારાજ થઈ ગયું. છતાંય ત્યાંની પ્રજાએ જહેમત કરીને દુનિયાની નવમી અજાયબી ઊભી કરી. ત્યાંનું માર્બલ થિયેટર અદભુત છે, જે હજુ બંધાઈ રહ્યું છે.

વેસ્ટ જર્મનીમાં ઇલેક્ટ્રૉનિક્સ પર ચાલતું આધુનિક થિયેટર છે પણ તેમની પાસે નાટકો નથી.

3. વિશ્વની રંગભૂમિ

તા. 4-5-68

'Use of Drama' નામના પુસ્તકમાં નાટકની શરૂઆતનો ઇતિહાસ જોવા મળે છે. ઈ. સ. પૂ. સૉફોકલીસ, યુરિપિડીસ, એસ્કિલીસ અને મિનેન્ડર જેવા નાટ્યકારોનાં ગ્રીકમાં ટ્રૅજેડી નાટકો ભજવાતાં. ત્યાર પછી સીઝરોના યુગમાં પણ તેમની ઇચ્છા મુજબ નાટકો કાં તો ટ્રૅજેડી કે કૉમેડી ભજવાતાં. માર્ફા અને ફ્લોરેન્સમાં પણ ધીમે ધીમે નાટકો ભજવાતાં થયાં. ફ્લોરેન્સથી happening નાટક ફ્રાંસ ગયું. ઇંગ્લૅન્ડ અને ફ્રાંસમાં હેડમાસ્તરોએ નાટ્યપ્રવૃત્તિને ધબકતી રાખી. ધીમે ધીમે શેક્સપિયર, મોલિયેર, ઇબ્સન અને સ્ટ્રાઇનબર્ગ જેવા નાટ્યકારો પાક્યા. રશિયામાં ચેખૉવ, ગોગોલ અને ઑસ્ટ્રોવસ્કી જેવા નાટ્યકારોએ રંગભૂમિને જીવંત

કરી. તે કાળમાં વિયેના અને જર્મની જુદાં નહોતાં. જર્મનીમાં કોઈ નાટકકાર નહોતો. પણ ત્યારે બાલે, ઑપેરા અને ડાન્સની પ્રવૃત્તિ વધી રહી હતી અને વિયેનાએ જેવું સંગીત આપ્યું તેવું સંગીત બીજું કોઈ આપી શક્યું નહિ. વિયેનાનો ગાબ્બે (Gabbe) એક ઉલ્લેખનીય નાટ્યકાર ગણાય.

વિયેનામાંથી કેટલાક સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ ગયા. ત્યારે નાટક અને ઓપેરા બે જુદાં હતાં. વાગનરે બંનેને સાંકળવાનો પ્રયાસ કર્યો.

1842માં શરીરનાં અંગો ઉપર એક નાટક લખાયું. જેરીએ 1910ની આસપાસ ‘ઊબુરાય’ અને ‘ફિરદોશી’ નાટકો લખ્યાં. ધીમે ધીમે Nonsense Poetryની જેમ Non-sense નાટકો આવ્યાં જે પાંચેક મિનિટના તુક્કા જેવાં હતાં. કોઈકે એ તુક્કાઓને સાંકળવાનો પણ પ્રયાસ કર્યો. ગ્રોકને Master of Nonsense કહી શકાય.

વિશ્વયુદ્ધ પછી કેટલાક ઝુરિક ભેગા થયા. એરવીન પીસ્કેટર, તેનો શિષ્ય બ્રેખ્ટ અને એવા અનેક ભેગા થયા. ત્યાં લુતેરસ, જેરી, બુકનેર અને પિકાસો જેવા પણ હતા. યુદ્ધજન્ય પરિસ્થિતિને કારણે તેઓ હતાશ થઈ ગયા હતા. તેમને જીવન અસાર લાગવા માંડ્યું હતું. જીવનમાં કંઈ જ કરવા જેવું નથી એમ તેમને લાગતું. તે દરમિયાન સૅમ્યુઅલ બેકેટ 1942માં પૅરિસ પહોંચ્યો અને નવું પ્રસ્થાન થયું. Waiting for Godot લખાયું. ત્યાર પછી ‘ક્રેપ્સ લાસ્ટ ટેપ’ પણ લખાયું અને પૅરિસ રંગભૂમિનું મુખ્ય કેન્દ્ર બની રહ્યું.

4. ઍબ્સર્ડ થિયેટર

તા. 5-5-68

ગઈ કાલે ભુલાઈ ગયેલા સેનેકા, વોપ દ વેગા વગેરે નાટકકારોનો પરિચય આપેલો. સેનેકાએ છ ટ્રૅજેડી લખી છે અને લોપ દ વેગાએ લગભગ 2,500 નાટકો લખ્યાં છે.

પિરાન્દેલો ઍબ્સર્ડનો અધિષ્ઠાતા છે. ફ્રાંસમાં તેની ખૂબ અસર પડી છે. 1920થી ’40ના ગાળામાં એક નવી જ હિલચાલ શરૂ થઈ. એક નવો શબ્દપ્રયોગ અમલમાં મુકાયો – dadaism. થોડાક સમય પછી તે હિલચાલ ઓસરી ગઈ.

આયનેસ્કો : આયનેસ્કો પ્રયોગવાદી નાટકકાર છે, જેને કોઈ ખાનામાં નાખી ન શકાય. તેનાં નાટકોમાં એક પ્રકારની ન સમજાય તેવી ગૂંગળામણ છે. ‘The Chairs’ના નાટકમાં તેણે 97 વર્ષનો ડોસો અને 92 વર્ષની ડોશીનાં પાત્રો પસંદ કરીને તેમની એકલતા ને ગૂંગળામણ રજૂ કરી છે. ‘New Tenant’માં ગૂંગળાઈ

જાય તેટલું ફર્નિચર પોતાના રૂમમાં ખડકનાર પાત્રની વ્યથા રજૂ કરી છે.

આંદ્રે ઝીદ : નાટકકાર નથી. પરંતુ તેની નવલકથાઓની અસર ખૂબ ઘેરી છે.

1942માં આર્ટૂડે 'Theatre of Cruelty'ની સ્થાપના કરી. તે મોટો પણ સારો ઍક્ટર હતો. ગ્રીક લાગે તેવો ચહેરો અને બાંધો હતો. તેણે અરેરાટી ફેલાવે તેવાં ઘૃણાસ્પદ નાટકો રજૂ કર્યાં. જોકે તે લાંબું ચાલ્યું નહીં. માત્ર તેને કારણે થોડોક સમય absurdનો વિકાસ અટક્યો અને પાછળથી absurdમાં માનસિક વિકૃતિ પ્રવેશી. આદા મોવ રૂમાનિયાનો નાટકકાર. તેણે પોતાનાં નાટકોને ભજવવાની ના કહી. તે કહેતો કે 'હું તો મરી ગયો છું.' મેડ્રિડના પેડ્રોલોએ 'La Humanities' વિશિષ્ટ પ્રકારનું નાટક રજૂ કર્યું. માર્ક ફ્રિસ્ટે 'La inquiry' રજૂ કર્યું. વિવિયન બોરિસે 'Empire builders'માં અવાજથી બચવા માળ ઉપર માળ ચણ્યે જતા નાયકની વાત કહી છે. જેમાં તે પોતાનાં સ્વજનોથી પણ કંટાળે છે. ત્યારે તેના હૃદયમાંથી મોતનો અવાજ નીકળે છે. યમદૂત કહે છે. 'તું મરી જ ગયો છે' : તેના આઘાતથી તેનું મૃત્યુ થાય છે.

તાર્દયુ : તેની પાસેથી ત્રણ નાટકો મળે છે. La information, Quay, La prostitute. તેનાં નાટકો જાણે Indian themes ઉપરથી રચાયેલાં હોય એમ લાગે છે.

[આજે સવારે પિરાન્દેલોની નાટ્યસૃષ્ટિનો વિશદ પરિચય મેળવ્યો. શરૂઆતમાં મહેતાસાહેબે પિરાન્દેલોના જીવનની રૂપરેખા દોરી. પિરાન્દેલો માને છે કે કલા જીવનથી ભિન્ન છે, જીવન illusion છે. Reality અને illusion વચ્ચે શો સંબંધ છે ? – 1934માં એને નોબેલ પ્રાઇઝ મળ્યું. 'Six Characters' અને ''O Enriho (Henry IV)'' નાટકોનું તાદશ રસદર્શન માણવા મળ્યું Dream and Fantacy also come in Absurd – 'Clothe the Naked'નું રસદર્શન પણ માણ્યું. એ જ રીતે કામૂ, તરાને અને સાર્ત્રેની રંગભૂમિનું દર્શન થયું. પિરાન્દેલો પર ફ્રૉઇડની અસર સમજાવી.]

5. એપિક થિયેટર

તા. 7-5-68

એપિક થિયેટર : 1898-1954.

એપિક થિયેટર સાથે નાટકકાર બ્રેખ્ટનું નામ સંકળાયેલું છે. તેના વ્યક્તિત્વને સમજવું ખૂબ મુશ્કેલ છે – મવાલી, ખંધો, લુચ્ચો કહી શકાય. ફ્રૉઇડની ઘેરી અસર તેના પર પણ છે. તેણે રંગભૂમિ વિશેનો ખ્યાલ જ બદલી નાંખ્યો. તેનાં નાટકોનાં મુખ્ય લક્ષણોને નીચે મુજબ તારવી શકાય :

Non - Aristotalian	ઍરિસ્ટૉટલનો વિરોધી
Identification - indecent	અશોભનીય ઓળખ
Plot - secondary	વસ્તુ ગૌણ
Feeling - nil	લાગણીનો અભાવ
No suspense	સસ્પેન્સનો અભાવ
past cannot be repeated	ભૂતકાળ ફરી રજૂ થઈ શકે નહીં.
No lights, no decor	પ્રકાશનો કે સીનસીનરીનો અભાવ
Divest reason	
for emotion	લાગણીને સ્થાને તર્ક
Narrative	વર્ણનાત્મક
Illusion - poison	આભાસ : વિષ આદિનો
poor is meak	ગરીબ નરમ હોય
Rich cruel	ધનવાન ક્રૂર
war natural	પછી યુદ્ધ કુદરતી
No justice	ન્યાય જેવું કશું નથી
No God	ઈશ્વર જેવું કશું નથી
Fate social problem	વિધિ, સામાજિક સમસ્યા
Alienation	ઍલિયેનેશન દ્વારા રજૂ થાય.

આ રીતે તેમણે રૂઢિગત રંગભૂમિ સામે બળવો પોકાર્યો. જૂનાં નાટકોને નવી રીતે ભજવ્યાં. 'મર્ચન્ટ ઑવ્ વેનિસ'ને તદ્દન નવા રૂપે રજૂ કર્યું. જોકે હકીકતમાં આમાં નાટ્યતત્વ જ ન રહ્યું. એમ કહી શકાય કે એપિક થિયેટર એટલે બુદ્ધિશાળીઓની કસરતનો અખાડો. નાટકો વાંચવાં ગમે છે તેનું કારણ નાટ્યતત્વ નહિ પણ કવિતા છે. બ્રેખ્ટ એક ઉત્તમ નાટકકાર નહિ પણ સમર્થ કવિ છે. જર્મનીની ઉત્તમ લોકબોલી બેવેરિયનનાં રસકસ તેની વાણીમાં ઊતર્યાં છે. ગટે પછી તેના સિવાય બીજો કોઈ તે કક્ષાનો કવિ થયો નથી.

6. રેડિયોનાટક

રેડિયોનાટક એ શ્રાવ્યનાટક છે. એટલે રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતા નાટકથી

એની જરૂરિયાત જરા જુદા પ્રકારની હોય. રેડિયોનાટકમાં વધારેમાં વધારે 6 પાત્રો હોવાં જોઈએ. રેડિયો ઉપર એકસાથે વધારેમાં વધારે 56 અવાજ મૂકી શકાય. માણસનો કાન ત્રણચાર અવાજથી વધારે અવાજ યાદ રાખી શકતો નથી. B.B.C.ના પ્રયોગને અંતે એવું તારવવામાં આવ્યું છે. આઠ (8) પુરુષ-અવાજ જુદા તારવી શકાય છે. પણ સ્ત્રીપાત્રોમાં ત્રણ અવાજથી વધારે જુદા તારવી શકાતા નથી.

રેડિયો ઉપર 30 મિનિટના નાટકમાં 4 કે 5 પાત્રોથી વધારે હોવાં ન જોઈએ. એમાં મિનિટનું વિભાજન નીચે પ્રમાણે કરવામાં આવ્યું છે. સૌ પહેલી

3 મિનિટમાં નાટકને એસ્ટાબ્લિશ કરી દેવું જોઈએ.

1 મિનિટમાં સસ્પેન્સ ઊભો કરવો જોઈએ અથવા તો કોઈ નવી વાત લાવવાની હોય તો તે.

10 મિનિટમાં કથા, વાર્તા જે ગૂંથવાનું હોય તે ગૂંથી દો.

15થી 25 મિનિટમાં બધું ગૂંથી દઈ 25થી 27 સુધીમાં ટોચ આપી દો. 25 કે 27 પહેલાં છેલ્લો શબ્દ કહી શકાય નહિ. નહિ તો ઢીલું, પાંગળું, મોળું નાટક થશે.

જોન ગીલગુડના મતે સાઉન્ડ ઇફેક્ટ અતિ આવશ્યક હોય તો જ ઉપયોગ કરો. શ્રાવ્ય નાટકોમાં બને તેટલાં ઓછાં પાત્રો હોય તે જરૂરી છે. ગુજરાતી હોય તો બે 'શ' સાથે આવે તેવું લખાણ મૂકવું નહિ. શ્રાવ્ય નાટકોની શૈલીમાં બને તેટલા ઓછા જોડાક્ષરોનો ઉપયોગ કરો. ટૂંકાં પણ સચોટ વાક્યો વધારે અસરકારક બને છે.

ટેલિવિઝન દાખલ થતાં દશ્ય પણ શક્ય બન્યું છે. એમાં કૅમેરા અને સ્ટુડિયોના ઉપયોગથી અને બીજી ટૅકનિકથી દશ્યો બદલી શકાય છે. જેટલા સ્ટુડિયો વધારે તેટલાં વધારે શ્યો રજૂ કરી શકાય છે. પરદેશોમાં આ કલા ઘણી ખીલેલી છે.

7. ડૉક્યુમેન્ટરી અને ફીચર

તા. 11-5-68

ડૉક્યુમેન્ટરી – સત્ય હકીકત ઉપર એની ઇમારત ચણવાની હોય છે. પણ વાર્તાના તત્વને સાંકળી લેવામાં આવે છે. એની શૈલી વાર્તા જેવી હોય છે. પણ એમાં હકીકતોમાં ઉમેરણો કે કલ્પના ચાલે નહિ. એમાં વચ્ચે દુહાઓ, ગીતો ન આવે. પ્રત્યક્ષ બનેલી ઘટના (actuality) ઉપર તે રચવામાં આવે છે. કામ કરતાં કોઈ મજૂર કે કામદાર કાંઈ ગાતા હોય તો તે પાર્શ્વભૂમિકા ઉપર સુગ્રથિત રીતે આપી શકાય. એના પુદગલ માટે કોઈ નિયમો કે ચોપડીઓ નથી. સ્વતંત્ર વિચારથી તે રચી શકાય છે.

ફીચર : એમાં Truth અને Fiction બંને આવે. દા.ત., હિરોશિમા ઉપર

ફીચર હોય તો એની અસર બતાવવા માટે sound effect પણ બતાવી શકાય. આ એક કલાસ્વરૂપ છે. Fictionનો ઉપયોગ કરતાં એમાં propriety જાળવવી જોઈએ. અન્ય વાસ્તવિક ઘટના અને કલ્પના તેનાં મુખ્ય તત્વો છે.

[તા. 8-5-68

પ્રથમ બેઠક : સવારે 8-00 : શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા. વિશ્વની રંગભૂમિનું દર્શન : લેબેન્ચોફ પર આપ્યું જેણે ભારતમાં સૌપ્રથમ કલકત્તામાં થિયેટર બાંધ્યું. મામા વરેરકર, ક. મા. મુનશી, બલરાજ સહાની, ચંદ્રવદન મહેતા વગેરેએ સેન્સરશિપ મર્યાદિત કરવા પ્રયાસો કરેલા. 1872માં થિયેટર ઍક્ટ આવ્યો. નાટકમાં નીતિમત્તાનાં ધોરણો વિશે ઉગ્ર ચર્ચા ચાલતી. ચં. ચી. મહેતાની ‘મૂંગી સ્ત્રી’ વિશે સૂરતમાં પોલીસે વાંધો લીધેલો.]

[બીજી બેઠક : સવારે 9-30

શ્રી પ્રતાપભાઈ ઓઝાએ ‘અલ્લાબેલી’ નાટકનું દશ્ય કરી બતાવ્યું અને ટેપરેકૉર્ડિંગમાં વિવિધ અવાજના આરોહ–અવરોહ પ્રદર્શિત કર્યા. એ સાથે અવાજની માવજત વિશે એમણે નાનું સરસ પ્રવચન પણ આપ્યું.]

[બપોરની બેઠક : 3-30

શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ ફ્રાંસમાં જે દશ્ય ભજવ્યું હતું તે ‘આંધળો માણસ’નું મોનો-ઍક્ટિંગ કરી બતાવ્યું અને ત્યારબાદ શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ નાટ્યલેખન વિશે પ્રવચન કર્યું.]

8. વિશ્વ રંગભૂમિ સંસ્થા

(International Theatre Institute)

1948માં તેની સ્થાપના થઈ. બોંતેર દેશો તેના સભ્ય છે, જેમાં ભારતનો પણ સમાવેશ થાય છે. તેનો પ્રથમ સિદ્ધાંત એ છે કે થિયેટરને ભાષા, ધર્મ, રાજકારણ એવા કશાયનું બંધન નથી. તેની કારોબારી સમિતિમાં ચૌદ સભ્યો હોય છે. યુનેસ્કો તેને સબસિડી આપે છે અને પૅરિસની મ્યુનિસિપાલિટીની પણ મદદ મળે છે. World Theatre તેનું મુખપત્ર છે. દર બે વર્ષે તેની પરિષદ મળે છે અને આંતરે વર્ષે પૅરિસમાં નાટ્યશાસ્ત્ર અંગેના પરિસંવાદો યોજાય છે. પરિષદ નિશ્ચિતપણે જૂનની પહેલીથી દસમી તારીખ સુધીમાં મળે છે. તેમાં કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નોની ચર્ચાવિચારણા થાય છે; જેવા કે, દિગ્દર્શક મોટો કે નટ ? નટ મોટો કે નાટકકાર ? થિયેટર રિસર્ચ એ તેની મોટી પ્રવૃત્તિ છે. નાટકને લગતી ઝીણામાં ઝીણી વિગતોનાં મ્યુઝિયમો ત્યાં રચાય છે; જેમકે, costumes, scripts વગેરે. દરેક ભાષાના પર્યાયોની ડિક્શનેરી ‘થિયેટર ટર્મસ’ (Theatre Terms) તેનું પ્રકાશન છે. ભારતનાં થિયેટરોની નોંધ પણ તેનાં દફતરોમાંથી મળી આવે. લંડનનું National Theatre તે તેની શાખા છે. દુનિયાભરનાં નાટકો ત્યાં જોઈ શકાય છે.

9. આરંભનાં ગુજરાતી નાટકો

તા. 10-5-68

પહેલી બેઠક

આરંભનાં ગુજરાતી નાટકો રંગભૂમિ ઉપર ક્યારે ભજવાયાં ?

1851 લક્ષ્મી

1862 ગુલાબ – નગીનદાસ મારફતિયા

1865 લલિતાદુઃખદર્શક રણછોડદાસ ઉદયરામ

1867 કરણઘેલો – પારસીઓએ ભજવ્યું

1868 વીરમતી – નવલરામ

1869 ભટનું ભોપાળું
કેખુશરો કાબરાજીનું ‘બેજન અને મનીજેહ’

1871 મિથ્યાભિમાન

1872માં સેન્સરશિપનો કાયદો આવ્યો.

1871, ’72માં સૌપહેલું ઉર્દૂ નાટક ભજવાયું. નાટકનું મૂળ નામ ‘કામાવતી’ હતું. પટણા, બનારસ, હિન્દી, દિલ્હીના હિંદી લેખકોએ પારસી નાટકોની ખૂબ ટીકા કરી. પારસી થિયેટરને વલ્ગર થિયેટર તરીકે ઓળખાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને પરિણામે થિયેટરને ઘણું નુકસાન કર્યું.

1875થી 1910 સુધીમાં કાઉ ખટાઉ અને ખુરશેદ બાલીવાલાએ ખૂબ જહેમત લઈ રંગભૂમિ ઉપર નાટકો ભજવ્યાં. એમનાં નાટકોમાં હૈદરાબાદી ડાન્સરો, કલકત્તા(કૉલકાતા)ની ગોહરબાઈ, સીરોની અને ક્રોસે, જર્મન-યુરોપના પડદા રંગનારાઓ રાખ્યા. આને પારસી કઈ રીતે કહી શકાય ? તે વખતે હિંદીવાળા શેઠ ગોવિંદદાસ વગેરેએ તેના વિરુદ્ધમાં પ્રચાર કર્યો. શેક્સપિયર, માઇથૉલૉજી, મરાઠી નાટકો પોતાની રીતે ભજવાતાં. આમ કરીને તેઓએ મૉડર્ન થિયેટરની એક પરંપરા ઊભી કરી. રંગૂન, જાવા, સુમાત્રા, બૅંગકોકમાં નાટકો હિન્દુસ્તાનીમાં કર્યાં. 1885-86માં બહેરામ ખંભાતી સિયામ ગયા અને ત્યાં નાટકકંપની કાઢી. પારસી થિયેટરે રંગભૂમિની એક પરંપરા ઊભી કરી એમ કહેવાય.

❐

ધનંજય ઠાકર

1. નાટકનું મૂલ્યાંકન

કોઈ પણ માનવ નાટકનું મૂલ્યાંકન એની રીતે કરતો જ હોય છે. પણ આપણા પર મૂલ્યાંકનની જવાબદારી સોંપાય ત્યારે મૂલ્યાંકન પદ્ધતિસર કરવાનું રહે છે. સાથે સાથે પ્રેક્ષકગણ નાટક કઈ રીતે જોવાય એ માટે પણ તૈયાર થઈ શકે છે. સ્પર્ધામાં નિર્ણાયકો નીમવામાં આવે છે. નાટક રજૂ થાય તેનું આપણે મૂલ્યાંકન કરવાનું છે. એની script વિશે આપણે વિચાર કરવો જોઈએ. લખાયેલું નાટક નિર્માતાના હાથમાં આવે છે. નાટકને સંસ્કાર આપવામાં, એને જીવતું કરવામાં નિર્માતા ભાગ ભજવે છે. ત્રિઅંકી નાટકના રિહર્સલ માટે 100 કલાક જરૂરી. તે ઉપરાંત setting, music, light માટે બધું વ્યવસ્થિતપણે વિચારવું જોઈએ.

નાટક રજૂ થાય છે ત્યારે આપણો સીધો સંબંધ પાત્ર કે નટ સાથે હોય છે. નાટકનો અભિનય કેવો હોય છે ? લેખક પાસેથી લઈને પ્રેક્ષક પ્રત્યે પહોંચાડવાનું કામ નટનું છે. થિયેટરનું એક અગત્યનું અંગ પ્રેક્ષકો છે. આ બધાનો આપણે વિચાર કરવો રહે.

આખું નાટક લખ્યું એની પાછળ કંઈ તાત્પર્ય ખરું ? શા માટે એણે આ નાટક લખ્યું ? એ કઈ કક્ષાનો લેખક છે ? એનું theme કયું છે ? નાટકના વાહન દ્વારા જ આ theme પ્રકટ કરાય એવું છે ? નાટક કરવાના ઉત્સાહમાં તે ક્યારેક એવું લખી નાખે છે કે એને નિબંધમાં પણ સમાવી શકાય.

નાટક ખરેખર અભિનેય છે ? કવિઓ ક્યારેક નાટક લખે છે ત્યારે નાટક એ કાવ્ય જ રહે છે. નાટકને નાટક તરીકે રંગભૂમિ પર લાવવામાં ઘણો પરિશ્રમ કરવો પડે છે. તખ્તા પર લાવવા જેવું એણે સ્વરૂપ આપ્યું છે ખરું ? એમાં થોડુંઘણું નાટ્યતત્વ તો હોય જ. કયાં નાટ્યતત્વો એમાં છે ?

નાટ્યતત્વ એટલે શું ? ક્યારે વસ્તુ નાટ્યક્ષમ બને ? પરાપૂર્વથી ક્રમવાર વિચારમાં ફેરફાર થયા છે. Dramaનો અર્થ Action. એમાં ક્રિયા હોવી જોઈએ, માત્ર ભાષણ નહિ.

ઘણા વિચારવા લાગ્યા .... એકલી ક્રિયાથી નાટક ન થાય. નાટકમાં સંઘર્ષ, (conflict) જોઈએ. અનેક જાતના સંઘર્ષ નાટકમાં હોય. માણસનો કુદરત સામેનો, સમાજ સામેનો, વ્યક્તિ સામેનો, પોતાની જાત સામેનો. આમાંના કયા પ્રકારના સંઘર્ષને વ્યક્ત કરાયો છે ? સંઘર્ષનું આયોજન કયા પ્રકારનું છે વગેરે સમજવું જોઈએ. સંઘર્ષ અને એના પ્રકારોની શૃંખલા સચવાઈ છે ખરી ? એ પણ જોવું જોઈએ.

સંઘર્ષ ન હોય તો પણ નાટક હોઈ શકે. સંઘર્ષ વિના પણ નાટક આપણને આદિથી અંત સુધી પકડી રાખી શકે એમ બને. આવાં નાટકમાં emotion ઊભી કરવાનું અપૂર્વ સામર્થ્ય હોય છે અને એને જ કારણે એ અસરકારક બને છે. લાગણી અને ક્રિયા, ક્રિયા અને લાગણીની શૃંખલાથી નાટક સર્જાય.

પ્રેક્ષક શા માટે આવે છે ?

રડવા કે હસવા એ આવે છે. પોતાની જાતને ભૂલી જવા માટે એ નાટક જોવા આવે છે. Thrillના અનુભવ માટે આવે છે. આમાંનું કશું ન હોવા છતાં નાટક આપણને પકડી રાખે તો એમાં એવી કઈ શક્તિ છે એ જાણી લેવું જોઈએ. ક્યારેક માત્ર સંગીત અને નટની એ પરની પકડને કારણે પણ નાટક અસરકારક બને છે.

નાટકની રચના – પહેલા અંકમાં લેખકે શું સિદ્ધ કર્યું ? પડદો ઊપડ્યો. ને મૂલ્યાંકન શરૂ થાય છે. દશ્ય જોઈને નિર્ણય તારવી શકીએ છીએ. સ્થળકાળ વગેરેનું મૂલ્યાંકન કરી શકીએ છીએ કે કેમ ? એમાં જ મૂંઝવણ થાય તો એમાં ક્યારેક લેખકનો દોષ હોય. ક્યારેક નિર્માતાનો. અમુક પાત્ર કયા દરજ્જાનું છે, બીજાં પાત્રો સાથેનો એનો કયો સંબંધ છે, પાત્રો કઈ સ્થિતિમાં મુકાયાં છે વગેરે સમજવું જોઈએ. એમાંનાં એકાદબે પાત્રો આપણું મન ઘણી વાર હરી લે છે.

ગૂંચમાં પડેલાં પાત્રો હવે શું કરશે ? વિકલ્પો સૂઝેય ખરા. લેખક કયો વિકલ્પ લેશે ? નાટક જોવાનું કુતૂહલ થાય એવું કાંઈક પહેલા અંકમાં થયું છે ? નાટક કઈ શૈલીમાં લખાયું છે ? એ tragedy છે કે comedy ? એ સર્વ મહત્વની બાબતો છે.

પાત્રો અને એના સ્વભાવ નાટકના પ્રસંગોને ઘડે છે. ધ્યેયને પહોંચવા માટે માણસને ઊર્મિ થાય. પણ ખૂબ મોટું ધ્યેય હોય તો એ નિષ્ફળ જાય. એટલા માટે tragedy એ જ સાચું નાટક. નાટક tragedy જ હોઈ શકે એવા ખ્યાલો પણ કેટલાક કવિઓએ, લેખકોએ તેમજ ચિંતકોએ પ્રકટ કર્યા છે.

Comedy : આ પ્રકારના નાટકના પાત્રનો સ્વભાવ જ એવો કે એ કંઈક કરવા જાય ને છબરડો વળે. એ પોતે દુઃખી હોય, પણ એના એ દુઃખમાંથી આપણને હાસ્ય મળે છે. સ્વભાવને લીધે ક્રિયા ને એને પરિણામે થતી વિચિત્ર પરિસ્થિતિ આપણને હાસ્ય અર્પે છે. Melodramaમાં અમુક હદમાં જ પાત્રે રહેવાનું. આ plot હોય તો એમાં અમુક જ વર્તન, જેમાં કરુણતા હોય.

નિશ્ચિત વર્તન સાથેનું હાસ્યમય પ્રકટન તે farce. યોજના પ્રમાણે એમાં અકસ્માત પણ હોય. હાસ્યાપદ પ્રસંગ આવ્યા જ કરે. નાટક આગળ વધે તેમ નાટક કયા પ્રકારનું છે એની સૂઝ પામવાની ક્ષમતા આપણામાં હોવી જોઈએ.

નાટક કઈ styleનું છે ? Romantic છે કે classical છે ? Realistic છે કે Non-Realistic છે ? પાત્રો કઈ દિશામાં જઈ રહ્યાં છે ? આ સર્વનો ચિતાર પહેલો અંક પૂરો થતાં સુધીમાં મળી રહેવો જોઈએ.

બીજા અંકની સાથે જ નાટક ઊંચકાવું જોઈએ. પાત્રોના ભૂતકાળ ઊખળે. હવે શું કરશે એનો અંદાજ બંધાય. Full blooded પાત્રાલેખન હોય. બીજા અંકના અંતે સંઘર્ષ વધે. એ સંઘર્ષ અસહ્ય બનતો જતો હોવો જોઈએ. પહેલા અંકમાં ચાંપેલી જામગરીનો અહીં ધડાકો થાય. એ ધડાકો આપણે કલ્પ્યું ન હોય એ રીતે થાય તો જ નાટ્યલેખક એ સાચો નાટકકાર.

વિષયવસ્તુ જાણીએ છતાં આપણે વારંવાર નાટક જોવા જઈએ છીએ. કારણ એમાં જીવંત તત્ત્વો અને ચેતના રહ્યાં હોય છે. નાટક લખનાર માટે કોઈ વિષય કદી જૂનો હોતો જ નથી. એ કઈ રીતે વિષયને રજૂ કરે છે એ જ મહત્ત્વની વાત છે.

ત્રીજા અંકમાં લેખકની કસોટી છે. કારણ એ પછી પણ પ્રેક્ષકનો રસ જાળવી રાખવાનો છે. કથા ભલે આગળ ન વધે પણ અપૂર્વ રીતે રસનિષ્પત્તિ તો થવી જ જોઈએ. ને ભાષાની દૃષ્ટિએ નાટ્યકારની પકડ તથા ખૂબીઓ કે ખામીઓ જોવી હોય તો છેલ્લો અંક જોવો. ક્યારેક ત્રીજા અંકમાં એકાએક પણ ઉપયોગી એવો ચમત્કાર પણ પ્રકટ થતો હોય. રચનાની દૃષ્ટિએ તાલમેલિયું પણ નિરૂપણની દૃષ્ટિએ ખૂબ ઉપકારક એવું તત્વ પણ એમાં હોય. ત્રીજો અંક સ્વતંત્રપણે ફરી ફરી જોવાનું મન થાય તો નાટક સફળ થયું ગણાય. આવી રચનાવાળું નાટક રજૂ કરવું એટલે એમાં આટલી આટલી વસ્તુઓ થવી જોઈએ.

નિર્માતાનું કાર્ય : નાટક રજૂ કરવા માટે નિર્માતાએ અમુક વસ્તુ કરવાની હોય છે. એ બધું નિર્માતાએ કર્યું છે. નિર્માતા અને નટના કાર્ય વચ્ચે ઘણી વાર બહુ ઓછી રેખા હોય છે. કાર્ય સારું કે ખોટું એ નક્કી કરવું ઘણી વાર મુશ્કેલ પડે છે. એ ત્રુટિઓ નિર્માતાની કે નટની ? આ ઉકેલવા નિર્માતાનું કાર્ય પણ વિચારવું ઘટે. પ્રથમ વાચન પછી નાટક લેવા જેવું છે કે કેમ એ એણે વિચારી લેવાનું છે. પહેલા

વાચન વખતે જ કોઈ રૂંવાડાં ખડાં કરી દે એવું કંઈ પામી શકાયું છે ખરું ? એકાદ સ્થાન એવું હોય તો બસ છે.

એની પાસે નટ-સમુદાય હોય. નાટક સારું હોય. પાત્રનો test લેવો જોઈએ. વધારે હોય એમાંથી એકને પસંદ કરાય. પસંદ ન કરેલ પાત્ર પસંદ કરાયેલા પાત્રને હેરાન કરે એમ પણ બને. હરીફોને જાળવીને યોગ્ય વ્યક્તિની પસંદગી કરવી એ સહેલું નથી. મૂલ્યાંકન કરનારને આ બધા સાથે કંઈ નિસબત નથી. પાત્રવરણી (casting) બરાબર ન થઈ હોય તો એનો કોઈ અર્થ નથી. Casting બરાબર ન થાય તો પ્રસંગો બરાબર જામે નહિ. એ પાત્રોની વેશભૂષા, સમય, સ્થળ, દરજ્જો એકબીજા વચ્ચેના સંબંધો વગેરે જોવું ઘટે.

નાટક યોગ્ય હોય પણ કલાત્મક ન હોય તો ન ચાલે. નાટક એ Life કરતાં કંઈક વિશેષ છે. Music, light વગેરેના ઉપયોગનું ઔચિત્ય જળવાવું જોઈએ. નાટકના મુખ્ય રસ સાથે એ સંવાદી છે કે કેમ તે જોવું પડે.

અર્થઘટન : લેખક જે કહેવા માગે છે એને નિર્માતા બરાબર સમજી શક્યો છે કે કેમ એ મહત્વનું છે. નાટક પ્રત્યેની વફાદારી નિર્માતાની છે કે કેમ એ તપાસવું જરૂરી છે.

તખ્તાના જુદા જુદા ઘટકો setting, dress વગેરે યોગ્ય હોવા જોઈએ. નાટકના સમગ્ર નિર્માણમાં સંવાદિતા હોવી જોઈએ. રજૂઆતમાં કંઈ વિસંગત તત્વ આવે તો એ માટે નિર્માતા જવાબદાર છે. રસ, પાત્ર અને ભાવપરિસ્થિતિને અનુરૂપ music, setting, dress વગેરે હોવાં જોઈએ. નટો વચ્ચેના સહકાર, અસહકાર વગેરે માટે પણ નિર્માતા જવાબદાર છે. સહકાર આપે એવી રીતે બતાવવાનું નિર્માતાનું કામ છે. નાટકની જૂથરચનાઓ વગેરે નિર્માતાએ ઘડવાની છે. ગોઠવવાની છે. એ એણે બરાબર કર્યું છે ? પ્રસંગો ખીલે છે ? પાત્રો ઉઠાવ પામે છે? ક્યારેક આખા ગ્રૂપમાં મુખ્ય પાત્ર ખોવાઈ જાય છે. એમ ન થવું જોઈએ. માત્ર બે જણ કરતાં ત્રણ પાત્રના સંવાદો એકસાથે યોજાય કે એથીયે વધારે પાત્રોના સંવાદો એકીસાથે યોજાયા હોય તો વધુ નાટ્યાત્મક અને કલાત્મક પરિસ્થિતિનું સર્જન થાય. આમ થતાં કયું પાત્ર ક્યારે આવે, એને ક્યારે ખસેડવું વગેરે પણ અગત્યની વાત છે. એ જ પાત્ર ક્યારેક ઘણા બધા problems ઉકેલી આપે એમ પણ બને.

નાટકની રજૂઆતમાં ઉષ્મા પ્રગટે છે ખરી ? તાજગી જણાય છે ? ખૂબ રિહર્સલ કરવાથી ચમક જતી રહે તો એનો અર્થ નથી. 100 કે 200 નાઇટ ચાલે તો પણ નાટકની તાજગી એવી ને એવી રહેવી જોઈએ. ખૂબ જીવંતતા હોવી જોઈએ. ઘણી વાર ખૂબ રિહર્સલો થાય ત્યારે ગ્રાન્ડ રિહર્સલ સરસ થાય ને એની સાચી રજૂઆત વખતે એ નાટક dull જાય.

નાટકમાં ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ ખૂબ જરૂરી છે. રંગમંચ એ તો બોલાયેલા શબ્દનું મંદિર છે. કોઈ પણ પ્રદેશની ભાષા જાણવા માટે આ જરૂરી છે. ઉચ્ચારો શુદ્ધ હોવા જોઈએ. ઉચ્ચારો અશુદ્ધ હોય તો એ હેતુપૂર્વક હોય. પાત્રને અનુરૂપ ઉક્તિઓ હોવી જોઈએ. ગામઠી ભાષા હોય તો એક જ ગામઠી ભાષાને વળગી રહેવું ઘટે. એક પાત્ર કાઠિયાવાડી બોલે, બીજું ચરોતરી બોલે, ત્રીજું સૂરતી બોલે એ ઉચિત નથી. એક સ્થળકાળની અમુક નિશ્ચિત ભાષા બોલવાનું નક્કી કરવું જોઈએ.

નિર્માતાનું કાર્ય એવું હોવું જોઈએ કે નિર્માતા ક્યાં કામ કરી ગયો એ કળી ન શકાય. સૃષ્ટિના નિર્માતાની જેમ જ નાટ્યની રજૂઆતવેળા આમ તો ક્ષણે ક્ષણે નિર્માતા પ્રકટ થતો હોવા છતાં એ નેપથ્યમાં રહે છે અને એ જ જરૂરી છે. નાટકમાં પાત્ર બોલે છે, લેખક નહિ. જો નિર્માતાએ અતિરંજિત નિર્માણ (over-production) કર્યું હોય તો એ દોષ આવે છે.

Acting – અભિનય : લેખકે લખી નાખ્યું પછી એની જવાબદારી નથી તેમ નાટક જે દિવસે રજૂ થાય છે તે દિવસે નટની સૃષ્ટિ જ સર્વસ્વ છે. નિર્માતા એ સમય દરમિયાન અદશ્ય થઈ જાય છે. નટે જ બધું કરવાનું રહે છે. નટ પાસે નાટક આવે પછી નિર્માતાનો એ પર કંઈ અંકુશ નથી. નટોને મુક્ત કરી દેવા જોઈએ. અન્યથા નાટક ન ખીલે; નટોની Acting અને પાત્રો – પાત્રોના પ્રકારો – બધાં જ પાત્રો સરખી અગત્યનાં નથી હોતાં. અમુક પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી લેખકે વસ્તુ નિરૂપી, નિર્માતાએ નભાવી; નટોએ પણ એ રીતે રજૂઆત કરવાની હોય છે. દસમાંથી ત્રણચાર પાત્રો ખૂબ સજીવ હોવાં જોઈએ, પાત્રમાં નાટકના ઊંડાણમાં જવાની અને સમજવાની સૂઝ હોવી જોઈએ. જીવંત પાત્રો હોય એ ખૂબ અગત્યનું છે.

ક્યારેક બે પ્રકારનાં પાત્રો હોય. તરફેણ અને વિરુદ્ધનાં મુખ્ય પાત્રો – નાયક-નાયિકા – ગૌણ પાત્રો. ક્યારેક પાત્ર થોડો વખત જ આવે પણ સજીવ હોય ને ઊંડી અસર કરી જાય, ધ્યાન ખેંચે – એ જરૂરી પણ હોય. શિલ્પમાં પણ સરસ નાક ઘણી વાર ધ્યાન ખેંચે છે. નાટક જેમ challenge છે એમ દરેક પાત્ર પણ એક challenge છે. કેટલાંક પાત્ર સીધાં જ હોય જેમાં એની લાગણીના ઊંડાણમાં ન જઈએ તો ચાલે, પણ કથાવસ્તુની ગૂંથણી માટે એ જરૂરી ખરાં – extra character – ડમી કૅરેક્ટર. આવાં પાત્રો હોવાં તો જોઈએ પણ એને બહુ કામ કરવાનું ન હોય (દા.ત., સૈનિકો, ચોપદાર), પણ એ જરૂરી તો છે જ.

એકાદ નાનકડું પાત્ર એક જ પ્રવેશમાં ઇનામ લઈ જાય એમ પણ બને. એના મુકાબલે મુખ્ય પાત્રો નિષ્પ્રાણ લાગે એમ ન થવું જોઈએ.

Crowds – દરેક જૂથ એ કોઈક વિચારનાં પ્રતીક છે. એક માણસથી એ વાત રજૂ થાય તો એ શોભવાની નથી. એને કોઈ સાંભળવાનું નથી. તો ટોળાને લાવવામાં

આવે. ટોળાને લાવવાનો હેતુ સિદ્ધ થવો જોઈએ.

Acting – આંગિક અભિનય : નાટક જોતાં પહેલી નજરે જ એમ લાગે. પાત્ર stage પર આવે ત્યારે એમ થાય કે આ માણસ શા માટે stage પર આવ્યો ? Casting બરાબર નથી થયું ? માણસની આંખ expressive અર્થાત્ ભાવવાહી હોવી જોઈએ. આપણા productionનો મોટામાં મોટો દોષ નીચી નજર અને નિર્માલ્ય અવાજ છે. ઊગતી અર્ધવિકસિત છતાં મહત્વાકાંક્ષી રંગભૂમિના એ દોષો છે.

બત્રીસ ગુણો જેમાં ભેગા મળ્યા હોય એ સાચી વ્યક્તિતા – Personality. એ ખૂબ ધ્યાન ખેંચે છે. પાત્રની પસંદગીમાં એ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે.

આંગિક અભિનય કેટલી માત્રામાં હોવો જોઈએ ? એનો હેતુ શો ? શબ્દોથી કહેવાયું છે એના કરતાં જે નથી કહેવાયું એ અગત્યનું છે અને એ સમજાવવા માટે આંગિક અભિનય ખાસ જરૂરનો છે. એક મૂક script તૈયાર કરવાની હોય છે. Being, feeling, doingને અનુક્રમે વિભાવ, ભાવ અને અનુભાવ કહી શકાય ને એ ખૂબ જરૂરી છે.

ભાવ રજૂ કરવા માટેનાં કારણોની સ્પષ્ટતા હોવી જરૂરી છે. ભાવની માત્રા વધે તેમ એની પ્રતીતિ રૂપે ઉક્તિ કે ક્રિયા આવે. લાગણી કે વિચાર એના મૂળમાં છે. એ તરત સમજાઈ જવું જોઈએ. આવી રીતે ક્રિયાઓ થાય તો આ ક્રિયા સાહજિક લાગે, કૃત્રિમ ન લાગે. અનુભવથી જે ચિત્ર ઊભું થાય એ ખૂબ સુરેખ ને સ્પષ્ટ હોય, જેને પ્રેક્ષકો સમજી શકે. એટલા માટે mimeની જરૂર રહે છે.

નટ કેવી રીતે આ બધું મેળવે છે ? નાટકની ક્રિયા સાચુકલી નથી છતાં એમ લાગવું જોઈએ. Realનો આભાસ તો થવો જ જોઈએ. તખ્તાની ક્રિયા આગળથી નક્કી થાય છે. જીવનની ક્રિયા નક્કી હોતી નથી. એમાં કશો plan નથી હોતો. નાટકમાં અમુક ક્રમ પ્રમાણે જ plan અને એ જ પ્રમાણે વર્તવાનું હોવા છતાં એ બધું સાહજિક લાગવું જોઈએ. જીવનની ક્રિયાઓનો અંત ક્યારે કઈ રીતે આવે એ નિશ્ચિત નથી હોતું. નાટકમાં બધી ક્રિયાઓના અંત વગેરે પૂર્વયોજિત હોય છે. અંતની ક્રિયાને આગળની ક્રિયા સાથે સંબંધ હોય છે. એ સ્પષ્ટ હોવું જોઈએ. વ્યવહારની ક્રિયા પ્રેક્ષકો માટે નથી. તખ્તાની ક્રિયાઓ પ્રેક્ષકો માટે છે. એ ક્રિયાઓ પર મર્યાદા આવી જાય છે. ને એને લીધે ઘણી મર્યાદા સ્થળ, કાળ, ક્રિયાની આવે છે. અમુક ક્રિયાઓ ત્રીજા માણસની હાજરીમાં થતી નથી. વ્યવહારમાં ન વિચારાતી નાનામાં નાની વિગતો નાટકમાં વિચારીએ છીએ. આંગિક અભિનયથી થતા ભાવ અને mimeને સાંકળવાં જોઈએ. આંગિક અભિનય, આંખ-કાન-હાથના હાવભાવ જરૂરી, લાગણી માત્ર મોઢા પર નહિ પણ સમગ્ર વ્યક્તિત્વમાં દેખાવી જોઈએ. શબ્દોથી લખી ન શકાય એવી વાતને નાટકમાં અભિનીત કરવાની હોય છે.

2. નાટકની રજૂઆત

પ્રોડ્યુસર અને લેખક, લેખક અને નાટક – તેમનો સંબંધ : નાટકના પ્રોડક્શન સમયે લેખકને બને ત્યાં સુધી હાજર રાખવો ન જોઈએ. તેમાંથી વિસંવાદ જાગે. પોતાના અર્થઘટન મુજબ જ તેણે નાટકનું પ્રોડક્શન કરવું જોઈએ એવું લેખક માને છે. સામાન્ય રીતે દિગ્દર્શક પોતે નટ ન હોય તે પણ ઇચ્છનીય છે. સંભવ છે કે દિગ્દર્શક પોતે જ નાયક હોય તો તે પોતાના પાત્રને વધારે વિકસાવે. મૂળચંદ મામા દિગ્દર્શક અને નટ બંને હતા. લોકો 'અરુણોદય' નાટક જોવા નહિ પરંતુ મામાને જોવા જતા. દિગ્દર્શક ગૌણ પાત્ર લેતો હોય તો પણ કદાચ તેની હાજરીની અસર નટગણ ઉપર પડે. તેથી તેની ગેરહાજરી જ ઇષ્ટ છે.

નાટકની પસંદગીમાં ઑડિયન્સનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. જો નાટકમાં સમાજનો પોતાનો પ્રોબ્લેમ ના હોય તો તે નાટક ના ઝિલાય. પ્રેક્ષકની ચેતનાનો સ્તર ધ્યાનમાં હોવો જોઈએ.

નાટકની પસંદગી વખતે જે ગતિએ તે ભજવવાનું છે તે ગતિએ એકસાથે વાંચવું જોઈએ, જેથી interest curve નોંધી શકાય. નાટકના વાચન પછી તેનું વિશ્લેષણ કરવું જોઈએ. જ્યારે જ્યારે એમ લાગે કે અમુક સ્થાને નાટક થીજી જાય છે ત્યારે સંગીત, સેટિંગ્સ, મોન્ટાજ, ઍક્શન વગેરે ઉપકરણોનો લાભ લઈને તેને જીવંત બનાવવું જોઈએ. નાટકમાં conflict ન હોય તો પણ ચાલે. 'ઑથેલો'માં conflict નથી, પણ crisis છે. રસદૃષ્ટિએ વિચારતાં કયા પરિણામ પર આવવું છે તે મહત્વનું છે. રસની જમાવટ તે રીતે થવી જોઈએ.

નાટકના મુખ્ય ચાર પ્રકાર પાડી શકાય : (1) ટ્રેજેડી : પાત્રનો સ્વભાવ તેને કરુણાંત તરફ ખેંચી જાય. (2) કૉમેડી : પાત્રનો સ્વભાવ સુખાંત તરફ ખેંચી જાય ત્યારે કૉમેડી જન્મે. (3) મેલોડ્રામા : પાત્રના સ્વભાવની રેખા નહિ, પરંતુ પરિસ્થિતિને કારણે કથા કરુણ તરફ ઢળે ત્યારે મેલોડ્રામા બને. (4) પાત્રના સ્વભાવની રેખા નહિ પણ પરિસ્થિતિને કારણે કથા હાસ્ય તરફ ઢળે ત્યારે ફારસ બની જાય.

આ ચારે પ્રકારનાં નાટકોની માવજત વિભિન્ન હોવી જોઈએ. પડદો ઊઘડતાં જ નાટકના પ્રકારનું સૂચન થઈ જાય તે જરૂરી છે.

નાટકનું વિશ્લેષણ કરતાં તેના તબક્કા નક્કી કરીને તેનું યુનિટમાં વિભાજન કરી નાખવું, જેથી તેનો વિકાસ સારી રીતે સમજી–સમજાવી શકાય. Ground plan અને શક્ય હોય તો model તૈયાર કરવું. તે ઉપરાંત વેશભૂષા અને અન્ય ઉપકરણોની યાદી તૈયાર કરવી.

પાત્રોની વહેંચણી કરવાનું કામ કપરું છે. પરંતુ તેને માટે કમિટી નીમવાની

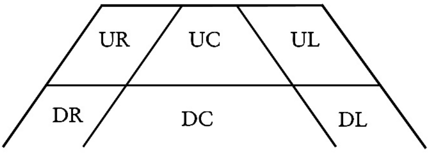
જરૂર નથી. પ્રોડ્યુસર પોતે જ સંપૂર્ણતઃ જવાબદાર છે. પસંદગી કર્યા પછી પ્રથમ તો પ્લૉટ સમજાવી દેવો. પ્રાણ પૂરીને વાત કરવી. પછી બને તેટલા અભિનય સાથે નાટકનું વાંચન કરવું. જરૂર પડે તો સમજૂતી પણ આપવી. વાંચતાં વાંચતાં નાટકનો મર્મ ખોલતા રહેવું. જેથી નટને પોતાનું પાત્ર બરાબર સમજાય. ત્યારબાદ રિહર્સલ શિડ્યુલ તૈયાર કરવું.

પાત્રનાં નામ મૂકવાં.

યુનિટ	A	B	C
૧	✓	✓	
૨	✓	✓	✓
૩		✓	✓
૪	✓		✓

આ જાતનું શિડ્યુલ કયા યુનિટમાં કેટલા નટોની જરૂર પડશે તે જાણવા ઉપયોગી નીવડશે. શરૂઆતના તબક્કે વધારાના નટોને ટાળવા બધા નટો હાજર ન હોય તો જ યુનિટની હાજરી હોય. તેનું રિહર્સલ શરૂ કરવું. શૃંગારિક દૃશ્યો (intimate love scenes) હોય તો જરૂરી પાત્રો સાથે એકાંતમાં જ રિહર્સલ કરવું. વધારાના માણસોને રિહર્સલ વખતે હાજર ન જ રહેવા દેવા.

રંગમંચની ભૂગોળ



U = Up ; D = Down ; C = Centre ; L = Left ; R = Right

UC : Remote, Cold, Strong અગત્યનાં પાત્રોના પ્રવેશ માટે ઉપયોગી. જરૂર પડે તો Level ઊંચું લેવું.

UL : Soft. ગૌણ અને ક્રૂર કૃત્યો માટે ઉપયોગ. Exit માટે પણ તેનો ઉપયોગ કરવો.

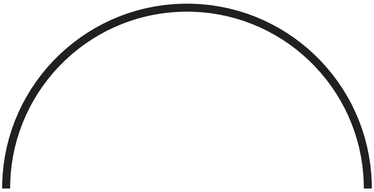
UR : UL કરતાં stronger position ભૂતપિશાચ વગેરેનાં દૃશ્યો અહીં બતાવી શકાય. ઓછી અગત્યનાં પાત્રોને ત્યાં ખસેડવાં.

DR : નાજુક, intimate, સ્વગત, જનાન્તિકે વગેરે માટે ઉપયોગી. શૃંગાર, જાહેરાત, સુલેહ વગેરે અહીં ભજવી શકાય.

DC : સૌથી વધારે અગત્યના પ્રસંગો માટે યોગ્ય conflict માટેની જગ્યા. ટેબ્લો માટેનું સ્થળ. બધી જગ્યા ફર્નિચરથી ભરી ન દેવી. Action માટે જગ્યા રાખવી.

DL : DR કરતાં cold. છૂપા કરાર, કાવતરાં, ઈર્ષા માટે ઉપયોગી.

Cyclorama : છેલ્લો પાછળનો fixed પડદો, જે આછા આસમાની રંગનો હોય.



જ્યારે ઊંડાણવાળું દૃશ્ય બતાવવું હોય ત્યારે અને જ્યાં બૉક્સ સેટ ના હોય ત્યાં સાયક્લોરામાનો ઉપયોગ જરૂરી બને છે. મોટે ભાગે પાછળ સફેદ કે કંતાન લગાવવામાં આવે છે. જે ગમે તે રંગનો પ્રકાશ ઝીલી શકે છે. આવો સેટ હોય ત્યારે સેટિંગ અલ્પ માત્રામાં પ્રતીકાત્મક રાખવું. Costumes ઉપસાવવા માટે પણ આ સેટિંગ ખૂબ ઉપયોગી નીવડે છે. Projectorનો ઉપયોગ પણ થઈ શકે છે. જનપદમાં જ્યાં આગળ Box set ન મળે ત્યાં સાયક્લોરામા સસ્તો અને સહેલો પડે.

prompt scriptની તૈયારી

Lighting	યુનિટ – ક્યાંથી ક્યાં સુધી	effects સંગીત
	સ્ટેજ ચાર્ટ ઉપર	અવાજ વગેરેની નોંધ
	Movementsનો આલેખ	

રિહર્સલમાં લગભગ અઢી કલાકના નાટક માટે સો કલાકનું કામ જોઈએ. કામની ફાળવણી તારીખ અનુસાર કરી નાખવી. ક્વેસ્ટર થિયેટરના દિગ્દર્શકો ગણેલા સો કલાક કામ કરતા.

સાંજની ત્રીજી બેઠક
('મા'ની પાત્રવરણી અને 'કચ-દેવયાની'નું વાચન)

3. દિગ્દર્શક અને નટો

નાટકની સફળતાનો મુખ્ય આધાર અભિનેતા ઉપર હોય છે. પ્રેક્ષકોને મન તેનું ખૂબ મહત્વ છે. ક્યારેક લોકો નાટક નહિ પરંતુ નટને જોવા જતા હોય છે. એટલા માટે નટની લાયકાત વિશેનો પૂરો ખ્યાલ હોવો જોઈએ. ભરતે છત્રીસ ગુણોની

વિગતવાર યાદી આપી છે. આપણે ટૂંકમાં તેમાંના ત્રણ ગુણો વિશે વિચારીએ

(1) આંખ : તે સૌથી મોટું સાધન છે. જુદા જુદા ભાવની અભિવ્યક્તિ આંખમાં ઝિલાતી હોય છે. તેથી આંખ ભાવવાહી હોવી જોઈએ.

(2) અવાજ : કર્ણકટુ ન હોવો જોઈએ. જુદા જુદા ભાવ રજૂ કરવાની શક્તિ હોવી જોઈએ.

(3) વ્યક્તિત્વ : ટૂંકમાં વર્ણવી શકાય નહિ. પણ તે પ્રથમ દૃષ્ટિએ જ પ્રભાવક હોય.

4. અભિનય

આંગિક : ભરત અભિનયના ચાર ભાગ પાડે છે. (આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક) પશ્ચિમના વિવેચકો બે ભાગ પાડે છે. આંગિક અભિનય અંગોની ક્રિયા દ્વારા થતો હોય છે. રોજિંદી ક્રિયા અને તખ્તાની ક્રિયામાં ભેદ છે. રોજિંદી ક્રિયા સાહજિક છે, જ્યારે તખ્તાની ક્રિયા પૂર્વયોજિત હોય છે. તખ્તાની ક્રિયાનો અંત નિશ્ચિત હોય છે, પારકા માટે હોય છે અને સહેતુક હોય છે.

નટના શરીર સાથે કામ લેવાનું હોય છે. તેનો પૂરેપૂરો ઉપયોગ શીખી લેવો જોઈએ. માથું, છાતી, હાથપગ તેના મુખ્ય ભાગ છે. સ્ટેજ પરની ગતિના મનઃસ્થિતિના આધારે આઠ ભાગ પાડવામાં આવે છે. વિકસિત, સંકુચિત, ઝડપી-ધીમી, હલકી-ભારે, સીધી-વાંકીચૂકી - સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીએ નટને માટે નીચેની બાબતો ઉપર ધ્યાન દોર્યું છે. (1) સ્વસ્થતા (Relaxation), (2) એકાગ્રતા (Concentration), (3) If (જો), (4) પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ, (5) કલ્પના (Imagination), (6) લાગણીનું સ્મરણ.

નટને માટે public solitude, પોતાને કઈ ક્રિયા કરવી છે તે માટેનો ખ્યાલ અને ક્રિયા માટેના pace, tempo અને timingનો ખ્યાલ હોવો જોઈએ. નટના ત્રણ વિભાગ પાડી શકાય : (1) સર્જકશક્તિ ધરાવતો (creative), (2) અનુકૃતિ (imitative) કરે તેવો (3) અને જડ (stage hag). તેને અનુસરતાં પાત્રોના પણ ત્રણ પ્રકાર પડી જાય છે : પ્રધાન પાત્ર, ગૌણ પાત્ર અને ડમી પાત્ર. ટોળું પણ એક પાત્ર તરીકે આવી શકે.

વાચિક અભિનય : નાટક તે વાઙ્મય છે. પ્રેક્ષકો સંવાદો વાગોળ્યા કરે છે. તેથી નીચેની બાબતો ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ.

સંવાદો સુશ્રાવ્ય હોવા જોઈએ. યોગ્ય કાકુઓની પસંદગી કરવી જોઈએ. આરોહ-અવરોહ ઉપર ધ્યાન આપવું જોઈએ. તખ્તાની વાણી રોજિંદી વાણી કરતાં

જુદી પડી જાય છે. અવાજનાં ત્રણ મુખ્ય લક્ષણો છે : (1) કદ (volume), (2) ભાવકક્ષા (pitch), (3) ગતિ. ચોથું લક્ષણ પણ ઉમેરી શકાય અને તે Team work.

રંગમંચ પર પાત્રોની ગતિસ્થિતિથી થતી રચના (compositions) : ઉપકરણોની પસંદગી, પાત્રોનું સ્થાન, સંયોજન અને પ્રમાણભાનનો પૂરો ખ્યાલ હોવો જોઈએ.

5. નિર્માતા અને પ્રેક્ષક

રંગભૂમિને સધ્ધર બનાવવા, પ્રેક્ષકોને વધુમાં વધુ આકર્ષવાનો પ્રયોગ થવો જોઈએ. નાટક જોવા આવનાર માટે વ્યક્તિગત ચેતના લુપ્ત થઈને ટોળાંની ચેતના પ્રવર્તે છે. એટલે તેને સ્થૂળ આવેગો (basic passions) દોરે છે. નાટક સીધાસાદા ભાવક માટે હોવું જોઈએ. લડાઈમાં સામાન્ય માનવીને રસ પડતો હોય છે એટલે સંઘર્ષ નાટક માટે જરૂરી બની જાય છે. નાટકમાં પ્રિય પાત્ર હોય છે જેના જય-પરાજયમાં પ્રેક્ષકને ઊંડો રસ હોય છે. મોટેભાગે સુખાન્ત નાટકો ગમતાં હોય છે. નાટકમાં જે કૈં રજૂ થાય તે માટે પ્રેક્ષકને અગાઉથી તૈયાર કરવો પડે. Theatre art is an art of preparation. માત્ર વાતોથી પ્રેક્ષકને સંતોષ નથી થતો. તેને પ્રત્યક્ષ બતાવવું પડે છે. સામાન્ય રીતે નાટકમાં લાગણીનો ચેપ લાગે છે અને એક નાની લાગણી મોટું સ્વરૂપ પકડે છે. પ્રેમનાં દૃશ્યો પ્રેક્ષકોને ખૂબ ગમે છે. પ્રેક્ષકોને બહુ નવા વિચારની પડી હોતી નથી. સમાજમાં જે વિચાર ચાલુ હોય તે વિચારનું નાટક વધારે ગમે. લોકો પોતાનો ego સંતોષવા નાટક જોવા જાય છે. વિક્ટર હ્યુગોના મત પ્રમાણે પ્રેક્ષકોના ત્રણ પ્રકાર પાડી શકાય.

1. નાનો વર્ગ – (વિચારક કે વિવેચક)

2. સ્ત્રીઓ જેને લાગણીમાં રસ છે

3. જેને ક્રિયામાં રસ છે તેવા પ્રેક્ષકો જે સૌથી મોટી સંખ્યામાં હોય છે.

જે નાટકની અંદર મુખ્ય પાત્ર સ્ત્રીનું હોય કે વધુ સ્ત્રીપાત્રો હોય તે સફળ બને છે. પ્રેક્ષકને તખ્તા પર જે કૈં રજૂ થાય તેમાં જ રસ હોય છે. પ્રેક્ષકને તેમાં પોતાની જાત reveal થતી લાગવી જોઈએ.

[છેલ્લે શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાના પ્રમુખપદે કવિસંમેલનનો કાર્યક્રમ રજૂ થયો. જેમાં કુલ અગિયાર કવિઓએ ભાગ લીધો. અતિથિવિશેષ તરીકે શ્રી ઉમાશંકર જોશી પધાર્યા હતા. તેમણે તથા પ્રમુખશ્રીએ પોતાની રચનાઓ રજૂ કરી. કાર્યક્રમ ખૂબ સંતર્પક નીવડ્યો.]

❑

જશવંત ઠાકર

સ્ટેજ ટેકનિક

6-5-68

પ્રત્યેક થિયેટરમાં પ્રોડક્શન પહેલાં તેની સાઇટ લાઇન પ્રોડ્યુસરે જાણી લેવી જોઈએ. કેમ કે પ્રેક્ષકોમાંથી કોઈ પણને સ્ટેજ પર ભજવાતું દશ્ય જોઈ શકવાની અનુકૂળતા કરી આપવામાં આ જ્ઞાન મદદરૂપ થાય છે. સ્ટેજ પર અમુક ભાગ નોન-ઍક્ટિંગ એરિયા કહેવાય છે. સ્ટેજ પર બાજુઓમાંથી ધીરે ધીરે કેન્દ્ર તરફ ભજવણી થતી આવે એ જરૂરનું છે. જે વસ્તુને ભાર (emphasis) આપવાનો હોય, જેને 'હાઇલાઇટ' કરવાનું હોય, તે વસ્તુ સેન્ટરમાં કેન્દ્રમાં ભજવાવી જોઈએ. નટના હલનચલન પર તે કઈ વસ્તુ પર ભાર મૂકવા માગે છે તે જોઈ શકાય છે. Emphasis should be given according to the theme. 'The play is the theme' said Shakespeare. આખાયે નાટકનું હલનચલન એક એવા અંત તરફ જાય છે કે જે મૂળ લેખકને (કે પ્રોડ્યુસરને) અભિપ્રેત હોય છે. પ્રેમનાં દશ્યો; જેવાં મહત્વનાં કેન્દ્રમાં ભજવાવાં જોઈએ. જ્યારે ખૂન વગેરે અંતિમ સ્ટેજ પર.

નટને કેળવવા માટે તેની મર્યાદાઓ Inhibitions – વિશે તેને સમજ આપી તેને દૂર કરવા પ્રયત્નો કરવા, કરાવવા જોઈએ.

❒

જયંતિ દલાલ

ધંધાદારી રંગભૂમિ

સચેતન અને અચેતન રંગભૂમિ એ બે ભેદ તાત્ત્વિક નથી. રંગભૂમિ ધંધાદારી જ હોઈ શકે. આપણે ધંધાદારી રંગભૂમિનો વિચારણા માટે એવો અર્થ કરી શકીએ કે જેમાં અભિનેતાઓને પગાર મળે અને પ્રેક્ષકો ટિકિટના પૈસા ખર્ચે, તે ધંધાદારી રંગભૂમિ.

ગુજરાતી નાટકનું પુરોગામી સ્વરૂપ કયું ? જૈન દેરાસરોમાં નાટારંભ થતો. તેમાં નાટકનો અંશ હશે ? રાસ સાથે સ્તવનો ગવાતાં, કદાચ નૃત્ય પણ થતું. પરંતુ તેમાં સંવાદનું તત્વ દાખલ થયું નહોતું. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં પણ નાટકનું પૂર્વ સ્વરૂપ જોઈ શકાય. રસમાં રમમાણ કરવાની શક્તિથી આખ્યાન રંગભૂમિ કરતાં માંડ એક ડગલું દૂર હતું. તેમાંથી નાટક કેમ ન વિકસ્યું તેનો જવાબ આપણી પાસે નથી. ગુજરાતની ભવાઈ અને રંગભૂમિના નાટકની વચ્ચે ફેર છે. ગામના નાના ચોકમાં બસો માણસની હાજરીમાં ભવાઈ રમાતી. નાટકમાં Auditorium અને રંગમંચ જુદાં છે. આ ભેદ નાનો નથી.

રંગમંચનો વિકાસ તે એક રસિક વિષય છે. અમદાવાદમાં થિયેટર નહોતાં. નાતની વાડીમાં રંગમંચ બંધાતો. મુંબઈ જેવો ગૅસ પણ તેની પાસે નહોતો. પ્રકાશયોજનાનો પ્રશ્ન નહોતો. ભવાઈની મશાલો હવે પૂરતી નહોતી. તેથી કપાસિયાં અને તેલ-બળતણનો ઉપયોગ શરૂ થયો. Acting Area તેથી નાનો બન્યો. 1885 પછી વોલસેટનો ઉમેરો થયો. ગુજરાતને આટલું ઉપસાવતાં ત્રીસ વર્ષ લાગ્યાં. ગુજરાતી નાટકનો સિલસિલાબંધ ઇતિહાસ મળતો નથી. કારણ નાટકની પ્રતો મળતી નથી. જોકે ચારસો જેટલાં નાટકો લખાયાં, છપાયાં હશે તેવો ઉલ્લેખ મળે છે. રંગમંચના વિકાસનો ત્રીજો તબક્કો તે, કાચા માંડવાને સ્થાને પાકું થિયેટર જે 1895માં અમદાવાદમાં બંધાયું.

ગુજરાતી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં પારસીઓનું ઋણ ઓછું નથી. પારસી નાટક તે પાયાની ઈંટ બને છે. તેમણે શેક્સપિયરનાં રૂપાંતરો ભજવવા માંડ્યાં હતાં.

ગુજરાતી નાટક પાશ્ચાત્ય અને સંસ્કૃત નાટકથી જુદું પડે છે. તેમાં સંઘર્ષ અને રસ બંને છે. પણ તે મુખ્ય નથી. મુખ્ય સ્થાન કથન(Narration)નું છે. પ્રવેશોનો

એકબીજા સાથેનો સંબંધ પણ કથનને કારણે છે. 'ભુકુન' નાટકમાં એક નવી વાત જોવા મળે છે. તેના નવમા દશ્યમાં Narration–વર્ણન–ને બદલે Reaction જોવા મળે છે. આ છે વિકાસનો એક તબક્કો.

વ્યવસાયી ગુજરાતી રંગભૂમિનું ચોકઠું કેટલું જડ બની ગયું હતું તેનો ખ્યાલ તેની પ્રવેશરચના પરથી પણ આવી શકે છે. તેની પ્રવેશરચના જકડાઈ ગયેલી હતી. પહેલામાં સાત, બીજામાં સાત અને ત્રીજામાં પાંચ, આ તેનું સાધારણ ચોકઠું. પ્રથમ અંકના પ્રથમ બે પ્રવેશોમાં બીજારોપણ; તેમાંય બીજામાં ખલનાયક છાપો મારતો હોય તેવો પ્રવેશ. ત્રીજામાં હાસ્યરસ (કોમિક). એક પ્રવેશ વિરહનો તો હોય જ. શરૂઆતનાં નાટકોમાં કોમિક પ્રસંગનો સંબંધ નાટકના વસ્તુ સાથે જોડાયેલો નહોતો. ડાહ્યાભાઈના 'રામવિયોગ' નાટકમાં ગૌણ વસ્તુની યોજના પ્રથમ વાર જોવા મળે છે. પ્રેક્ષકોને કોઈ પણ રીતે આંજી દેવાની વૃત્તિ મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. તે જ કારણસર ઉર્દૂ રંગભૂમિની અસર નીચે બેતબાજી પ્રવેશે છે. ગુજરાતી ગદ્યની લઢણ બદલાય છે. બૂમ-બરાડાની ટેવને કારણે કૃત્રિમતા આવે છે. ફોલ્સેટોમાંથી ફોલ્સિટી (કૃત્રિમતા) જન્મે છે.

ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિનું તેની મર્યાદાઓ હોવા છતાં કેટલુંક નોંધપાત્ર અર્પણ છે. તેમાં પ્રથમ ધ્યાન ખેંચે છે ગદ્યનો વિકાસ. મૂળશંકર, ડાહ્યાભાઈ અને વાઘજીભાઈનું ગદ્ય નોંધપાત્ર છે. બીજી વિશેષતા છે તેમાંનાં ગીતો. તે ઉપરાંત સંગીત, જેમાં રાગદારીનું ભાન જોવા મળે છે. ચોથું અભિનયની પરંપરા જળવાઈ રહે છે. પાંચમું ધ્યાન ખેંચે તેવું લક્ષણ છે તેની શિસ્ત; અને છેલ્લે તેમની હાજરજવાબી (resourcefullness) પણ ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવી છે.

આ ઉપરાંત તેમણે ટેબ્લો, મોન્ટાજ વગેરે થિયેટર ડીવાઇસીઝ વિશે પણ નોંધપાત્ર પ્રયોગો કર્યા છે.

13-5-68

બેઠક – 1 : [મા, મધઉનાળાની રાતનું સપનું, કચ-દેવયાની, Bury the deadનું રિહર્સલ]

બેઠક – 2 : [ઠરાવો અને સૂચનો]

બેઠક – 3 : [રિહર્સલ]

તા. 14-5-68

બેઠક – 1 : [ગ્રાન્ડ રિહર્સલ]

❒

દીનાબહેન ગાંધી

1. અભિનયકલા

અભિનેતા વિંગમાંથી બહાર રંગમંચ પર આવે છે ત્યારે તેની કઈ મનઃસ્થિતિ હોય છે ? જાણે કે અમુક જાતની તંદ્રામાંથી પસાર થાય છે. તે ક્ષણ વિરલ છે. હજાર આંખો તેને જુએ છે. તે તેમને જોતો નથી. રિહર્સલ તે રમત છે. સાચી ક્ષણ જે વિરલ છે – તખ્તા પરની છે તે જ કલાકારની પ્રેરણાની ક્ષણ છે.

અદાકારને માટે નીચેની બાબતો જરૂરી છે :

(1) પોતે જે પાત્ર ભજવવાના છે તેની કલ્પનામૂર્તિ મનમાં હોવી જોઈએ. લેખક, દિગ્દર્શક અને અદાકારની કલ્પનામૂર્તિનો યોગ થવો જોઈએ.

(2) પ્રવેશતાં જ એક છાપ ઊભી થવી જોઈએ.

(3) આંતરિક પ્રવાહને સ્થિર રૂપ આપીને હાવભાવ દ્વારા તે પ્રગટ કરવો જોઈએ.

(4) હાથ, પગ ને આંખ પર કાબૂ હોવો જોઈએ. શારીરિક બંધનોમાંથી મુક્તિ મેળવે તો જ આંગિક અભિનયમાં સુઘડતા આવી શકે.

(5) અદાકારનું મન સ્મૃતિનો ભંડાર હોવું જોઈએ.

(6) નિરીક્ષણની સૂક્ષ્મ શક્તિ જરૂરી છે.

(7) નાટકના સંવાદો બરાબર યાદ હોવા ખૂબ આવશ્યક છે.

(8) પ્રોપર્ટી બિલકુલ સ્વાભાવિક રીતે વાપરવાની ટેવ પડવી જોઈએ. પ્રતિકૂળ લાગે તેવી પ્રોપર્ટીને રિહર્સલમાં બરાબર adjust થઈ જવું જોઈએ.

[બેદીના નાટક ‘એક ચદર મૈલી સી’નો અભિનય કરતાં કરતાં તેમણે ઉપરના મુદ્દા પર વિવરણ કર્યું.]

અદાકારો માટે નૃત્યકલાનું પ્રાથમિક જ્ઞાન જરૂરી છે. તે શરીરના અવયવોને બરાબર કેળવે છે. અદાકારના શરીરમાં જે કૈં પડ્યું છે તેની કેળવણી જરૂરી છે.

દરેક માણસમાં નાર્સિસસ કૉમ્પ્લેક્સ હોય છે. કલાકારે તેનો ઉપયોગ કરી લેવો જોઈએ. પોતાના શરીરમાં કયો અવયવ વધારે સારી રીતે કામ આપે છે તે પારખીને તેનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ. માત્ર ચીતરેલો ચહેરો તે અદાકારનું સાચું સ્વરૂપ નથી.

નાટ્યપ્રવૃત્તિનો મને ચેપ લાગ્યો છે. ક્યારેક એમાંથી દૂર ચાલી જાઉં છું. પણ પાછી એમાં આવું જ છું. નાટ્યપ્રવાહો એકબીજા સાથે અથડાય છે અને એમાંથી ત્રીજો જ કોઈ આગવો પ્રકાર ઊપજે છે. ભારતીય રંગભૂમિ પર અનેક રંગભૂમિની અસરો થઈ છે. ગુજરાત પર પણ એ અસર થઈ છે. એની જાગૃતિ તમારા જેવા શિસ્તબદ્ધ, શાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરનારાઓમાં આવે તો આવા પ્રવાહોમાંથી ઘણું સત્વ પામી શકાય.

નાટ્યનિર્માણનાં અંગો, અભિનય અને પાત્રવરણી–રંગભૂષા બાદ અભિનયનું કામ કરવાનું છે. મહોરું પહેરવું સહેલું છે પણ એની પશ્ચાદભૂમાં રહેલ વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ અભિનય કરવાનો રહે છે. અભિનયમાં વિવિધ stages–સોપાન–આવે છે. નાની નાની રેખાઓ વિચારી શકાય છે. વ્યથા, લાક્ષણિકતાઓ, વિચારધારા એની અસર વગેરે વિચારાય છે. કથકલીમાં પણ મહોરાં ફિક્સ્ડ કરી એની છાયા (shades) વિશે વિચારાય છે. મહોરું પહેર્યા પછી એ ચહેરાએ અમુક ભાવો અને વિચારોને પ્રકટ કરવાનાં હોય છે. અભિનય માટેની સૂઝ વિશેની ચર્ચા કરવા માગું છું.

સર્જનાત્મક અભિનય ઊંડાણમાં ઊતરી પાત્રસૃષ્ટિ નક્કી કરવાનો, પાત્રવરણી કરવાનો પ્રયત્ન રંગભૂમિમાં કેટલો દેખાય છે, કેટલો દેખાવો જોઈએ ?

અભિનય કલાકાર માટે શું છે અને પ્રેક્ષક માટે શું છે ? અભિનય કરવો ને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવો આવશ્યક છે. અભિનય હું કરું એ પ્રેક્ષક સુધી ન પહોંચે તો એનો અર્થ નથી. ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ આપણી પાસે ઘણું કરવાનું બાકી છે. એમાં સુવ્યવસ્થિત કશું કર્યું નથી. ભવાઈ અભિનયની જબરી ખાણ છે એ નક્કી થયું છે. પણ વિશેષ શું છે એ નક્કી કરી શક્યા નથી. ઊંડાણભર્યું કામ કરવાનું રહે છે.

પ્રવાહો વેગથી જુદી જ દિશામાં આપણને ખેંચી જાય છે. ક્રમશઃ પહોંચવાનું રહેતું નથી. એકદમ Absurd રંગભૂમિ પર લઈ જવામાં આવ્યા છે. આવા શબ્દો મૂંઝવી મારે છે.

યંત્રમય માનવ અને ગતિશીલ આ યુગમાં આ poetryનો શો અર્થ ? આ બધું શા કામનું ? બહુ ભયંકર પ્રશ્ન આ છે. અચાનક આપણા માથા પર અમુક વસ્તુ મૂકી દેવામાં આવે છે. નાટકની દુનિયામાં મુંબઈમાં મોટા પ્રોડ્યુસરો નથી. તેઓ ટૅકનિકનો ખૂબ ઉપયોગ કરે છે. પણ મૅટર તો એનું એ જ છે. જૂની ઢબનાં થિયેટરો તો બધે જ હોય છે. એમાંથી વર્તન (behaviour) પછી પ્રતીક (symbols) આવ્યાં.

સાહિત્યિક રંગભૂમિવાળાને પછી સમજાયું કે બરાડા પાડવાની જરૂર નથી.

ગુજરાતે ટાગોરને બિરદાવ્યા. હિન્દીમાં ટાગોરની પ્રતીક વલણ પ્રત્યે રુચિ ઢળી. એમાંથી રાષ્ટ્રીય અભિનયકલા ઊભી કરવાની આશા એમને ઉત્પન્ન થઈ. આ બધું જાણ્યા પછી જ Acting કરવા નીકળવું ઉચિત છે. અન્યથા એ અંતર્મુખ થઈને સર્જનાત્મક અભિનય ન કરી શકે. તપસ્યા, બુદ્ધિ, અનુભવ અને જ્ઞાન સર્વ ભેગાં મળી એક અપૂર્વ કલા સર્જે છે. પાત્ર ભુલાઈ જાય ને માત્ર અહમ્ અભિવ્યક્ત થાય તો કલાને હાનિ પહોંચે છે. જાળાંઝાંખરાં ઊભાં થાય ને સાચી અભિનયકલા અદૃશ્ય થઈ જાય.

બૌદ્ધિક પશ્ચાદભૂ સતેજ ને તપસ્યાપૂર્વકની હોય ત્યારે જ બિંદુમાંથી સાગરરૂપ બની શકાય. સેમિનાર, વિચારવિનિમય, એની સફળતા બતાવી આપે છે કે નવા નાટ્યકારો આ બૌદ્ધિક પ્રક્રિયાને તથા સાધનોને અપનાવવા તૈયાર છે ને અપનાવશે. તમે કઈ રંગભૂમિના ફરજંદ છો એ તમારે નક્કી કરી લેવાનું છે. શા માટે તમે અમુક રંગભૂમિને ચાહો છો ? અદાકારને પણ કવિની જેમ કંઈક કહેવું હોય છે. શું કહેવું છે એ એણે વિચારવાનું છે. એણે પાત્રમય બનીને એ વિચારવાનું છે.

પોતાના પાત્રની સાથે તન્મય થતાં, કેટલી હદે અંદર ઊતરવું ને કેટલી હદે બહાર રહી નિરીક્ષણ કરવું, Paint કરવું એ સમજી લેવું જોઈએ. વિલક્ષણ પ્રકારની આ મજા છે. તેથી જ નશો ચડે છે. જેની અંદર તમે જ તમારી કલમ છો. બાહ્યની જરૂર નથી. તમે પોતે જ પોતાને express કરી શકો છો.

કવિતા જેવી જ ઉચ્ચ પ્રકારની નાટ્યપ્રવૃત્તિ છે. ઘણા કહેતા કે Acting કંઈ શીખવાની વસ્તુ છે ? એ તો જન્મજાત વસ્તુ છે. હોય તો જ આવે. આમ તો તેઓ પણ પોતાની રીતે તાલીમ પામ્યા જ છે.

અભિનય અદભુત સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ છે એ સાચું. પણ એ ઊગી નીકળે એ માટે પૂરતું ખાતર અને માટીની જરૂર છે. અભિનયશક્તિ રૂંધાઈ ન જાય એ માટે આ બધી બૌદ્ધિક વાતો તથા સમજ કેળવવી ઘટે.

અભિનય એ કેવળ શબ્દ નથી. તન્મય થવાની પ્રવૃત્તિ છે. એનો સંદર્ભ ખૂબ ઊંડો છે. એક પાત્રને અમુક મહોરું આપવામાં આવે, મહોરું જો અંદર લઈ જઈએ, એને આત્મસાત્ કરીએ તો જ સાચો અભિનય કરી શકીએ. વૃદ્ધ કલાકારને તો ઊલટું ઘણું બધું વિચારવાનું ને કરવાનું રહે છે.

રંગભૂમિના વાસ્તવલક્ષી અભિગમ (realistic approach) વિશેનો શો ખ્યાલ ? અભિનય વાસ્તવિક હોવો જ જોઈએ. પણ ન છાજે એવું વર્તન, હાવભાવ રંગભૂમિ પર ન ચાલે. અદાકારના શરૂઆતના અભરખા દેખાઈ જ આવે. અમે વાસ્તવમાં

આવી જ ભાષા બોલીએ છીએ એવી દલીલ કરાય છે. રંગભૂમિ વ્યવસ્થિત પ્રવૃત્તિનું ક્ષેત્ર છે. તેથી કંઈક તો નિયમ, બંધન, મર્યાદા તો હોવાં જ જોઈએ. વળી એ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ છે. સદંતર વાસ્તવિક હોય તોય રંગભૂમિ પર એ આવે છે. ત્યારે એ રંગેલું (painted) બને, થોડુંક અવાસ્તવિક બને જ. કારણ અંતે તો આ કલા છે. અતિરેક કશાનો સારો નહિ. સંપૂર્ણ વાસ્તવ એમાં ન જ આવે. સૂઝથી જ બધું કરવું જોઈએ અને સૂઝની શોધ કદી થંભતી જ નથી.

એક જ નટ કસબમાં હાસ્ય વગેરે નાટકમાં કરે તો શારીરિક, માનસિક સ્વસ્થતા જાળવી શકે. સાધના દ્વારા જ આ શક્ય બને. શિક્ષણ દ્વારા એ બધું થઈ શકે. એક જ માણસને શકાર, ચારુદત્ત ને વિદૂષક બનાવવાનો હોય તો એને શું શું કરવું પડે એ સાધનાનો વિષય છે. Body, voice, thought – process હું જ કરી શકું, બીજું કોઈ નહિ. એમ કદી ન માનવું, ન કરવું. દરેક જાતનાં પાત્રો કરવાં. આપણે અમુક જ ઘરેડમાં ચાલીએ છીએ એનું મને ઘણું દુઃખ છે.

અભિનય એ કોઈ જડ વસ્તુ છે જ નહિ. જે રસપ્રવૃત્તિ કરીએ છીએ એમાં જે માણસ જેટલો ઓતપ્રોત થાય એ પ્રમાણે ભેદ પડી શકે. કોઈ પણ સારો અદાકાર નકલમાં માનતો જ નથી. અદાકાર જુદો છે. એની મનઃસ્થિતિ જુદી છે. એની range જુદી છે. વિચારો જુદા છે. હેમલેટ રાજવંશી હોય, simple હોય, symbolic પણ હોઈ શકે. પાત્ર વિશેની વિચાર કરવાની વસ્તુ જ મહત્ત્વની છે.

Absurd થિયેટર શું છે એ મને સમજાતું નથી. કદાચ એ માટે હું ઘણી નાની હોઉં. મારી સમજ ઓછી હોય, એમ બને. નાટક great છે એમ જાણીએ પણ એમાં કઈ જગ્યાએ અને કઈ greatness છે એ કળી શકાતું નથી. જેમ રંગભૂમિ દેશની પોતાની હોય છે એટલી જ અભિનયકલા પણ દેશની પોતાની બની શકે છે. એવું થયું પણ છે. ગ્રીક થિયેટર, ઇંગ્લિશ થિયેટર, એવું જ આપણું થિયેટર વિશિષ્ટ હશે જ. આપણે ઘણું ખોયું. એમાં એ પણ ખોવાઈ ગયું હોય એમ બને.

અભિનય તરફ હું આકર્ષાઈ એમાં મને રાષ્ટ્રીય તત્વ પણ જવાબદાર લાગે છે. ધરતીના અંગે મને આકર્ષી છે. મેં શરૂઆત કરી ગુલામ દેશની અંદર નવી નવી નિશાળ, વિશિષ્ટ પ્રકારની નિશાળ – શાંતિનિકેતન ઢબની, pupils' own schoolથી. 60થી 70 વિદ્યાર્થીઓ હતા. બહાર વર્ગો ચાલે એમ વર્ગ ચાલતા. અભિનય અને સાંસ્કૃતિક સમૃદ્ધિ જે રજેરજ વાપરવાની પદ્ધતિ હતી. ગુરુદેવ ટાગોરના આશીર્વચનની છાય રહેલી. એમને શું ગમશે ? કયા પ્રકારનું વાતાવરણ ગમશે ? એ પ્રમાણેનું સર્જન અમે કરતા એને કારણે અખંડ એકરસતા ઊભી કરવાની ચાહના પેદા થઈ. ચાહના પેદા ન થાય ત્યાં સુધી ઊંડાણભર્યું વાતાવરણ ન સર્જી શકીએ. શારીરિક સંપત્તિ એ પણ મોટી વાત છે. શરીર પ્રત્યે ખૂબ સભાન

રહેવાનું છે. કારણ એની અગત્ય ઓછી નથી. અભિનયકલાના સાધકોએ આ બધી વિગતોનો ખ્યાલ રાખવો ઘટે. સંગીત, થોડુંક નર્તન તેમજ સુસંગત એવી શારીરિક કસરત કલાકાર માટે જરૂરી છે.

ઘણી વાર કલાકાર વધુ પડતો સભાન હોય છે. એ દૂર કરવા શારીરિક સ્થિરતાની ખૂબ જરૂર છે. નાટકની નાટ્યાત્મક અસર કલાકારના હાથમાં હોવી જોઈએ. જો એ બરાબર ભાવ ન ઉપજાવી શકે તો એ એના હાથમાંથી ખસી જાય. ભાવસ્થિતિની તૈયારી પહેલેથી જ કરવી પડે છે. અન્યથા અમુક પ્રભાવ (impact) તો રહે પણ એ સર્જકે લખ્યું છે માટે, નહિ કે કલાકારની અદાથી.

હાથને relax રાખવા. ચાલવાની પણ ઢબ હોય. મનમાં ઊગે તેવા વિચારો નીકળે ને નટનું એ પ્રમાણેનું કામ પણ શરૂ થાય છે. આ બધું જ સાધના દ્વારા જ શક્ય બને. હાવભાવ કરતી વેળા ખૂબ સાવધાનીપૂર્વક રહેવાનું હોય છે. કેવી રીતે કયા કયા હાવભાવ કરીએ છીએ એ સમજી લેવું ઘટે. અર્થવહન, ભાવવહન બરાબર કરાવીએ છીએ કે કેમ એ ખૂબ અગત્યનું છે. નટ થવા માટે અદાકારે બારીક નિરીક્ષણ કરવું એ જ અગત્યની વાત છે. એમાંથી ઘણું શીખવા મળે છે. મેક-અપને સંભાળીને હાવભાવ કરવાના રહે છે. Stage પર દોડવાનું હોય તો એ ખૂબ અઘરી વાત છે. એને smooth બનાવવું જોઈએ.

કલાકારે શું કઈ રીતે કામ કરવું એ એને શીખવવું જ જોઈએ. એને aids આપવા જોઈએ. એ માટે પુસ્તકો પણ ઘણાં વાંચવાં જોઈએ. પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય કેવી રીતે સાધવું ? અંતે તો અમુક પાત્ર માટે કલ્પનામૂર્તિ (Image) ખડી કરવાની છે. તાદાત્મ્ય માનસમાં રહેલી વિચારધારામાં થાય છે. રડવું જોઈએ પણ એનો અતિરેક ન થવો જોઈએ. દરેક પાત્રને સરસ રીતે માનસિક રીતે સમજવું ઘટે. કલ્પના દ્વારા પામેલી વાત પછી આપમેળે જ કલાકારનાં અંગોમાંથી સ્ફુરે છે. તાદાત્મ્ય અને તાટસ્થ્ય બંનેનો વિવેક જળવાવો જોઈએ અને એ સ્વાભાવિક બનવું ઘટે. તાદાત્મ્ય પરાકોટિએ પહોંચે છે ત્યારે તેમજ ભાવદર્શન પામી શકાય તો જ તે સર્જનાત્મક અનુભવ છે. વ્યવસ્થિત અને વિચારપૂર્વક નાટ્યકલા શીખીએ તો પછી એ આપોઆપ creative art બને. કલાકારોને પોતાને જ અભિનય કરવા દેવો. બતાવવાની રીત ખોટી છે. કલાકારનું અસ્તિત્વ અદશ્ય થઈ જાય એમ ન બનવું ઘટે. કલાકારમાં નકલ કરવાની ટેવ ન હોવી જોઈએ. ભાવિને ઘડવાનું કામ આપણા હાથમાં છે.

❒

રમેશ ભટ્ટ

મૂક નાટક – Mime

મૂક નાટક એ મનુષ્યજાતિનું પ્રાચીન નાટક છે. માઇમ પ્રાયોગિક રીતે જ રજૂ કરી શકાય એવું છે. નાટકનો આ એક રસપ્રદ વિષય છે. બાળક જ્યારે જન્મે છે ત્યારે એની પાસે કંઈ ભાષા હોતી નથી છતાં એ પોતાની ઇચ્છા, લાગણીને અભિવ્યક્ત કરી શકે છે.

ડાન્સર, નટ બધા માટે કેટલાક પ્રયોગો સામાન્ય છે. મૂકનો જમાનો ગયો નથી. આપણા અત્યારના સાહિત્યની સાથે જ એ ચાલતું આવ્યું છે. અત્યારે હું બોલું છું ત્યારે પણ મૂક અભિનયનો આશરો તો લઉં જ છું. પારણામાં સૂતેલું બાળક કઈ ભાષામાં લાગણી કે ઇચ્છા વ્યક્ત કરે છે ? વગર ભાષાએ માત્ર શારીરિક માધ્યમે જ પોતાને જે કંઈ કહેવું હોય એ કરે છે. રોજની સવાર એકસરખી હોતી નથી. પ્રત્યેક પ્રભાતમાં કંઈ ને કંઈ તફાવત હોય છે. એ રીતે અભિવ્યક્તિ સાધતાં શારીરિક ક્રિયાઓ પણ ભિન્ન ભિન્ન રીતે થતી હોય છે. તેને વિશેષ અર્થપૂર્ણ બનાવવા માટે એ બધી ક્રિયાઓ નોંધવી જોઈએ.

એના બે વિભાગો છે : શારીરિક અને માનસિક. મૂકના અભિનેતા ભાષાના માધ્યમ વગર આ બે રીતે અભિવ્યક્તિ સાધે છે. શારીરિક અંગોમાં હાથપગ તો દેખીતી રીતે જ ચાલે છે. એ ઉપરાંત બીજાં અંગો પણ એમાં મદદ કરે છે. આંખ, ડોક, ભાષાનો સારો એવો ઉપયોગ થવા છતાં પણ રોજિંદા વ્યવહારમાં આવો ઉપયોગ થતો હોય છે. તે માટે નિરીક્ષણ કરવું જોઈએ. માનવીના આંગિક હલનચલનનો વિચાર કરવો જોઈએ. સંવેદન, જિજ્ઞાસા, નિર્ણયાત્મક શક્તિ અને અર્થદર્શન એ ગુણો વિકસાવીને અંગોપાંગની ભિન્ન ભિન્ન ભંગિઓનો પરિચય ઊંડાણથી કરાવી શકે છે. આંખ, કાન વગેરે ઇન્દ્રિયો આમાં સતત કામ કરતી હોય છે. ઐન્દ્રિક જ્ઞાન અને અનુભવો શરીર પર કોઈ ને કોઈ પ્રત્યાઘાત પાડે જ

છે. એ બધાંનું નિરીક્ષણ થવું જોઈએ. બાળક ચાલતાં શીખે ત્યારે આપણને આનંદ થાય છે. પણ તેની ચાલવાની, બોલવાની તેમજ સૂવાની રીત યોગ્ય છે કે કેમ તે આપણે વિચારતા નથી. માત-પિતાની આવી ઉપેક્ષાને લીધે બાળકને કેટલીક સાચી રીતભાત જાણવા મળતી નથી. ચાલવાની પણ પ્રાયોગિક ભૂલો આપણે કરીએ જ છીએ. નવું લખવા માટે બ્લૅકબૉર્ડને સાફ કરવું પડે છે તે રીતે ચાલવા-બેસવાની કઢંગી રીતોમાંથી આપણે મુક્ત થવું જોઈએ. મૂકમાં ગતિ મુખ્ય છે. એ માટેના પ્રયોગો માટે સર્વપ્રથમ તો યોગ્ય રીતે ચાલવું જોઈએ. પ્રથમ પગ ઉપાડો તેની એડી ઊંચકો અને પંજો ગોઠવો. કમર લચકાવો નહિ. ગુરુત્વબિંદુ (Gravity point) સીધું રહે. જમણા સાથે ડાબો હાથ અને ડાબા સાથે જમણો હાથ હોવો જોઈએ. વ્યવહારની સામાન્ય ચાલ અને સ્ટેજ પર ચાલવાની રીતભાત જાણવી જોઈએ. જે તરફ ગતિ કરવાની હોય તે તરફના પગને પહેલાં ઉપાડવો જોઈએ. ઊભા રહેવામાં પણ કેટલાંક સૂચનો ધ્યાનમાં રાખવાં જોઈએ. સાચી હલનચલન ન જાણીએ તો સ્ટેજ પર ગોટાળા થાય છે. હલનચલનને બરાબર જાણ્યા પછી ફેરફારો સરળ બને છે. શરીરને કઢંગા આકારોથી બચાવી શકાય છે. સ્ટેજના areaમાં બે સ્થળો વચ્ચેનું જે વાસ્તવિક અંતર છે તે હૉલ વગેરેના કરતાં વધારે છે એવો ખ્યાલ રાખવો જોઈએ.

મૂક નાટક વાસ્તવિક નથી. એમાં સંવાદ હોતા નથી. શારીરિક રીતે જ ભાવોને પ્રગટ કરવાના હોય છે. ના કહેવી હોય તો માત્ર માથું ધુણાવ્યે કાર્ય પૂરું થતું નથી. મૂક અભિનયને પણ વાચિકની જેમ જ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવાનો હોય છે. વજન ઊંચકતા હોઈએ તો તે ઊંચક્યાના કાર્યમાંથી જ વજનનો ખ્યાલ મળી જવો જોઈએ. જો બધી જ ક્રિયાઓ યોગ્ય રીતે, યોગ્ય સ્વરૂપમાં રજૂ ન થાય તો એનો કશો જ અર્થ સરતો નથી. જો પાત્રની સામે બારણું છે એવું સૂચવવું હોય તો કેવળ અવકાશમાં પણ બારણું હોવાનો ખ્યાલ આંગિક અભિનય દ્વારા રજૂ કરવાનો રહે છે.

શુદ્ધ મૂક અભિનય (pure mimes) : શરીર જ્યારે વાળીએ ત્યારે વળી શકે તેવું હોય ત્યારે જ મૂકનું શિક્ષણ આપવામાં આવે છે. શરીરના કાર્યમાં અમુક ભાગો ઉતારવાના હોય છે. નાના એવા કાર્યમાં પણ જો mobility ન હોય તો ન ચાલે. એ માત્ર એક જ અંગમાં હોય તે પૂરતું નથી. પણ સમગ્ર શરીરમાંથી એનું સૂચન થવું જોઈએ. mobility પછી immobility. દડો પકડતાં શરીરની જે છેલ્લી સ્થિતિ હોય તે એ જ સ્વરૂપમાં ટકાવી રાખવી. એ જ ઝડપ, એ જ સ્થિતિ રહેવી જોઈએ. mimeની અંદર આપણે આપણા અહંને દૂર કરી શકીએ. ચામડીના રંગનો તેમજ અવયવો દ્વારા હાવભાવ પ્રગટ કરવાનો હોય છે. કેટલીક ક્ષણો માટે પોતાનું અસ્તિત્વ ભૂલી શાંત રીતે પડી રહેવાનું કહેવામાં આવે છે અને એ પછી વ્યક્તિત્વમાં પક્ષી કે બીજી કોઈ પણ વસ્તુનું આરોપણ કરવાનું કહેવામાં આવે છે.

વ્યક્તિત્વને ભૂલવા માટે યોગ્ય વાતાવરણ સર્જાવું જોઈએ. પોતાના વ્યક્તિત્વમાં કોઈકનો પ્રવેશ થયો છે એમ લાગતાં તે ધીરે ધીરે ઊભું થાય છે. ઘણાં વૃક્ષો જોયાં હોય છે. આપણે એક નાનો છોડ છીએ. એવી કલ્પના કરીને શરીરના અંગેઅંગને ધીમે ધીમે છોડની શાખાઓના આકારમાં મૂકીને છોડનો આભાસ ઉત્પન્ન કરવાનો હોય છે. એટલું જ નહિ, એ જ શાખાઓનાં પાન વગેરે પ્રફુલ્લ થતાં બતાવી વસંત અને ખરતાં બતાવી પાનખરનો પણ આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકાય છે.

મૂકના થીમને કલાત્મક રીતે રજૂ કરી શકાય છે. સાધનસામગ્રી એમાં હોતી નથી. એ બધું જ સર્જવાનું છે. એક જ વ્યક્તિએ બધું જ પોતાના વ્યક્તિત્વમાં આરોપિત કરીને દર્શાવવાનું હોઈ બધા જ હાવભાવ દર્શાવવાની સૂઝ એમનામાં હોવી જોઈએ. માઇમ દ્વારા સમગ્ર વિશ્વમાં પોતાની કલાનું પ્રદર્શન કરી શકાય છે.

મોટો અરીસો રાખી એમાં જોઈને પોતાના શરીરની ભંગિઓ, ભાવોનો એ પરિચય પ્રાપ્ત કરે છે. બાળકો એ રીતે કરતા જ હોય છે. આપણે આપણા ચહેરાને ચાહીએ છીએ. એથી એ છેતરામણો પણ હોય. અરીસો હોવા છતાં એને યોગ્ય રીતે ચકાસનારી કોઈક તટસ્થ વ્યક્તિ તો હોવી જોઈએ. ગુસ્સો, શાંતિ, આશ્ચર્ય, આનંદ વગેરે ભિન્ન ભિન્ન ઉત્કટતાને આરોપિત કરી અભ્યાસ કરી શકાય. માઇમમાં એનાઉન્સમેન્ટની જરૂર નથી હોતી. મૂક અભિનય પોતે જ ઘણું બધું સૂચવી દે છે. પ્રેક્ષક પણ બધું સમજતો જ હોય છે. એનાઉન્સમેન્ટની રીત જ ખોટી છે. માઇમમાં માઇક પણ નથી. શાંતિ જ એનું મોટામાં મોટું સાધન છે.

❐

મીનુ કાપડિયા

1. પ્રકાશ-આયોજન (Lighting)

પ્રકાશ-આયોજન આજના યુગની અગત્યની જરૂરિયાત છે. ગુજરાતમાં તેની સગવડ ઓછી છે. તમારાં પાત્રો દેખાતાં ન હોય તો પ્રેક્ષકો સાંભળી શકશે નહિ. પ્રકાશ-આયોજનમાં દિશા અને તેની શક્તિ ઉપયોગી છે. જ્યારે પ્રકાશ-આયોજન કરીએ ત્યારે તેની સાથે દિગ્દર્શન પણ જાણી લેવું જોઈએ. 1892માં પ્રકાશ-આયોજનમાં નવો ખ્યાલ ઉમેરાયો. Light has the greater plastic power. મૃદુ પ્રકાશથી સૂર્યાસ્તનાં દર્શન કરાવી શકાય. ફ્લડ લાઇટ, સ્પૉટ લાઇટ, સાઇક્લોરામા વગેરે પૂરતા પ્રમાણમાં ઉપયોગમાં લઈ શકાય.

તેમાંથી આપણને જે સગવડ મળી શકતી હોય તેનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ. ફ્લડનો વપરાશ સ્ટેજને પ્રકાશિત કરવા થવો જોઈએ, પાત્રને નહિ. સ્પૉટ બે જાતનાં છે. મર્યાદિત વિસ્તારને પ્રકાશ આપે છે. જૂના મિરર સ્પૉટ, ફ્રેશનલ સ્પૉટ જેનો ઉપયોગ ઍક્ટિંગ એરિયાને કવર કરવામાં વપરાય છે. ડીમર ઘનિષ્ઠતા ઉપર કાબૂ રાખે છે. જુદી જુદી સ્થિતિનો ખ્યાલ આપે છે.

પ્રકાશ-આયોજક નાટકનું વસ્તુ જાણતો હોવો જોઈએ. ઉપરાંત સેટ, કંપોઝિશન, મૂવમેન્ટ વગેરે જાણતો હોવો જોઈએ. દરેક સ્પૉટ પડદા પાછળ હોય છે. પાત્રથી 45oના ખૂણેથી પ્રકાશ આપવો જોઈએ. સાધનો સાફ હોવાં જોઈએ. સ્પૉટને લેન્થ જોઈએ. તેને કેન્દ્રલાઇન જોઈએ. લેન્સ, વાયરિંગ વગેરેની તપાસ કરી લેવી જોઈએ. સ્પૉટ ગોઠવ્યા પછી એમ લાગે કે પ્રકાશ બરાબર મળતો નથી તો ફ્લડનો ઉપયોગ કરવો. નાનાં ફ્લડ પણ વાપરવાં જોઈએ. બે નાનાં અને બે મોટાં ફ્લડથી ચાલી શકે.

સાઇક્લોરામા : કાળ બતાવવા વપરાય છે. નાટકનો મુડ બતાવવા પણ વપરાય છે. કલર ફિલ્ટર તેમાં વપરાય છે. ફિલ્ટર બરાબર ટાઇટ જોઈએ. રંગો

પણ ખૂબ ધ્યાનથી પસંદ કરેલા હોવા જોઈએ.

ડીમર : પ્રતિકાર માટે વપરાય છે. પ્રતિકારક (resistant) ડીમર, સરક્યુલર ડીમર; પ્રથમ તેનો ચાર્ટ બનાવી લેવો જોઈએ.

ફિલ્ટરનો ઉપયોગ કરવામાં વિવેક વાપરવો જોઈએ. લીલો, પીળો અને વાદળી અગત્યના રંગ. ગુલાબી, લાલ, એમ્બર, બ્લ્યૂ, પિન્ક અને એમ્બર સાથે વાપરી શકાય. જ્યારે ભાવ તીવ્ર હોય, ઠંડો હોય ત્યારે શું ? ઠંડા અભિનયને માટે એમ્બર ઉપયોગી છે.

લાઈટિંગ સ્ક્રિપ્ટ તૈયાર કરવી જોઈએ. સૌપ્રથમ સ્ટેજને નંબરમાં વહેંચી નાંખવું. કયો વિસ્તાર પ્રકાશમાં આવવો જોઈએ તે આપણે જાણીએ છીએ. તેથી નંબર આપવાથી પ્રકાશ-આયોજનમાં સરળતા થાય છે.

નાટકની શરૂઆતમાં કર્ટન લાઇટ થવી જોઈએ. જુદી જુદી સ્થિતિમાં જુદું જુદું પ્રકાશ-આયોજન હોય છે. તેથી પ્રકાશ-આયોજનનું રિહર્સલ કરવું જોઈએ.

પ્રકાશની દિશાઓ – બાજુમાંથી, ઉપરથી કે નીચેથી પ્રકાશ ફેંકવામાં આવે તો જુદી જુદી અસર ઊભી કરે છે.

સમયનો ચોક્કસ ખ્યાલ પ્રકાશ-આયોજન વખતે રાખવો પડે છે. પાત્ર સ્ટેજ પર હોય, યોગ્ય પ્રકાશ ન આવે તો નાટક આખું બગડી જાય છે. આ ખ્યાલ સ્ક્રિપ્ટ અને લાઇટ સ્ક્રિપ્ટ ઉપરથી આવે છે. કોઈ નટ ભૂલ કરે તો ખૂબ કાળજી રાખી પ્રકાશ-આયોજનમાં ફેરફાર કરી દેવો જોઈએ.

ફોકલ લેન્સ, ફોકો એક જ પાત્રની પરિસ્થિતિનો પૂરેપૂરો ખ્યાલ આપવા વપરાય છે.

2. નાટકમાં સંગીત

ગુજરાતી નાટકમાં સંગીત ઢંગધડા વગર આપવામાં આવે છે. કોઈ મરતું હોય ત્યારે ભૈરવ વાગતો હોય. નાટકમાં સંગીત, સંગીત માટે નહિ પણ લાગણીના સંસ્કરણ અર્થે છે. સંગીત માટે એ ખ્યાલમાં રાખવું જોઈએ કે પ્રત્યેક નાટક માટે કંઈ છેક પહેલેથી છેલ્લે સુધી સંગીત હોવું જ જોઈએ એવું નથી. કેટલાંકમાં શરૂઆત ને અંતમાં આવતા સંગીતનું જ મહત્વ હોય છે. નાટકમાં સંગીત સંગીત ખાતર ન હોવું જોઈએ. નાટકની સગવડ માટે પણ સંગીતનો ઉપયોગ થઈ શકે છે. દા. ત., કપડાં બદલવાનો પ્રસંગ હોય ત્યારે, સંગીતનો જરૂર પૂરતો જ ઉપયોગ હોવો જોઈએ. લાંબા સમય સુધી એ ન ચાલવું જોઈએ.

નાટકમાં સંગીત ક્યારે રાખવું ? જ્યારે દર્શકોને અભિમુખ કરવા હોય,

રીસ્પોન્સ હોય, ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું હોય. લાગણીનો ઊંડો સંસ્પર્શ કરાવવો હોય ત્યારે જ સંગીતની મદદ લેવી જોઈએ. ગતિ ભાવ વગેરેની સંવાદિતામાં સંગીત વહેતું હોવું જોઈએ. પદરવ, બારણાં વગેરેનો અવાજ, કપબોર્ડ કે ટેબલ ખોલવું વગેરેના અસરકારક ધ્વનિ સંગીતને મદદરૂપ થવા જોઈએ. સંગીત એ અવાજોમાં દબાઈ જવું ન જોઈએ.

ઓપનિંગ અને ક્લોઝિંગ સમયે સંગીત હોઈ શકે પણ વધારે ન ચાલે. એનું કશુંક મહત્ત્વ હોવું જોઈએ. મ્યુઝિકનો પણ કોઈ સ્પષ્ટ અર્થ સર્જાવો જોઈએ. અમુક મ્યુઝિક વાગતાં અમુક વ્યક્તિનું આગમન થઈ રહ્યું છે એવું અર્થગ્રહણ દર્શકો કરી શકે એવું અર્થારોહણ સંગીતમાં આરોપિત થતું હોવું જોઈએ.

દુઃખના ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારો છે. વિરહ, મૃત્યુ, નિરાશા. આ બધા જ ભિન્ન ભિન્ન ભાવો વચ્ચેની સૂક્ષ્મ મર્યાદારેખા સંગીત દ્વારા પણ જળવાતી હોવી જોઈએ. હર્ષ-આનંદના પ્રસંગોનું સૂચન પણ સંગીતની આવી અર્થગ્રહણ-ક્ષમતાથી રજૂ થઈ શકે છે.

શક્ય હોય ત્યાં સુધી ખૂબ જ જાણીતું સંગીત ટાળવું જોઈએ. ફિલ્મ-સંગીત નાટકમાં એ રીતે વિવેકપુરઃસર ઉપયોગમાં લેવું જોઈએ. કેટલાક સુંદર tune લઈ શકાય પણ એનું અનુકરણ કરવું સલાહભર્યું નથી.

સવાર પડ્યું કે અમુક રાગ વગાડવો અથવા મિલન થયું કે અમુક રાગ વગાડવો એ યોગ્ય નથી. અગાઉથી સંગીતકારને સમગ્ર નાટકનું જ્ઞાન હોવું જોઈએ. દૃશ્ય જોતો જાય ને સંગીત વગાડતો જાય એવું બનવું ન જોઈએ. શાસ્ત્રીય સંગીતને જ નાટક માટે સ્વીકારી લેવું કે પાશ્ચાત્ય સંગીતને જ એવું પહેલેથી નક્કી કરી લઈ શકાય નહિ. બંનેનો વિવેકપૂર્વક ઉપયોગ થવો જોઈએ. એ બધામાંથી પણ એ સંગીત પોતાનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ અને સ્વરૂપમાં એકરૂપ બનીને આવવું જોઈએ. થોડા નાનામોટા ફેરફારે સંગીત સર્જવું બરાબર નથી. વિશાળ ક્ષેત્રની ગ્રામોફોન રેકૉર્ડ સાંભળીને એ સાંભળતાં એવું લાગે કે અમુક tune અમુક દૃશ્યના ઉઠાવમાં ખૂબ જ ઉપકારક બને એવો છે ત્યારે એને ટેપમાં ઉતારી લઈ ઉપયોગ કરવો એ એક સારો રસ્તો છે. આજની શૈક્ષણિક સંસ્થાઓ પાસે ટેપરેકૉર્ડર તો હોય જ ને એથી નાટ્યસંગીતનો પ્રશ્ન આ રીતે સહેલાઈથી ઉકેલી શકાય એવો છે.

ફિલ્મ સંગીત ક્યારે ને શી રીતે વાપરવું ? 'દીપનિર્વાણ'નો પ્રયોગ હતો. 1942નું વિષયવસ્તુ છે સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામનું. આ માટે સંગીત શું કરે ? 'ઇન્કિલાબ જિંદાબાદ, શહીદો અમર રહો'. આ નાટકમાં 'શહીદ' ફિલ્મનું સંગીત ઉપયોગમાં લેવું અનુચિત છે એવું માની લેવું વધારે પડતું ગણાય. વિવેકપુરઃસરનો કોઈ પણ સંગીતપ્રયોગ નાટકના હાર્દને સ્ફુટ કરવામાં આ રીતે ઉપકારક બની શકે છે.

❐

પ્રતાપ ઓઝા

અભિનય

જૂનાં નાટકોમાં અભિનયનું વિશેષ મહત્વ ન હતું. રિહર્સલો નહોતાં થતાં. પાત્રોને એક કથા કહ્યા પછી ને સંવાદો ગોખાવ્યા પછી તેઓ પોત-પોતાનો અભિનય કરી લેતાં. તેમાંથી ઊભા થતા છબરડાની અનેક હાસ્યાસ્પદ નોંધો કરી શકાય.

અભિનયને માટે – તેના શિક્ષણને માટે – વિવિધ પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલા જુદા જુદા માણસોના હાવભાવ–વર્તનનું નિરીક્ષણ જરૂરી છે.

અભિનેતાએ એ પણ ધ્યાન રાખવું જોઈએ કે પોતે કોઈ એક ચોકઠામાં બંધાઈ ન જાય, પોતે condition ન થઈ જાય. શક્ય હોય તો એક જ નાટકમાં જુદા જુદા પ્રયોગો વખતે જુદી જુદી ભૂમિકા ભજવવી જોઈએ. કુશળ દિગ્દર્શક એકનું એક નાટક જુદા જુદા સેટિંગ વચ્ચે ગોઠવીને નવી તાજગી પૂરે છે. Stereotype પ્રોડક્શનને બદલે નવી વિચારણા, નવો અનુભવ કૈંક નવું આપી જાય.

વાચિક અભિનયની ખૂબીઓ પણ સમજી લેવી જોઈએ. કઈ જગાએ અલ્પવિરામ મૂકવું – વાણીમાં – તે પણ મહત્વનું છે. જુદા જુદા પોઝ જુદો જુદો અર્થ આપે; એક વ્યક્તિ બીજી વ્યક્તિને ફોટો બતાવીને કહે કે :

1. કેમ, બહેન પસંદ છે ને ?

2. કેમ બહેન, પસંદ છે ને ?

તો બંને વાક્યોમાંથી નવો નવો અર્થ નીકળે : બીજું એવું ઉદાહરણ છે.

1. The inspector says, teacher is wrong.

2. The inspector, says teacher is, wrong.

[શ્રી પ્રતાપ ઓઝા, શ્રીમતી લીલાબહેન જરીવાલા અને જશવંત ઠાકરે 'અલ્લાબેલી' નાટકનાં કેટલાંક દશ્યોની રજૂઆત કરીને અભિનયની ખૂબી સમજાવી. ટેપરેકૉર્ડર પરથી કેટલીક એકોક્તિ રજૂ કરીને વાચિક અભિનયનો પ્રત્યક્ષ પરિચય આપ્યો.]

❐

સુધાબહેન દેસાઈ

ભવાઈ

જ્યાં નહિ નાટક ને નૃત્ય, ગાન, તાન ન હોય

.... ઘેલા વાસો ત્યાં કરે.

એવો કોઈ પ્રકાર નથી જ્યાં નાટક અને નૃત્ય બે સાથે હોય. ભવાઈ એક એવું સ્વરૂપ છે, જ્યાં નાટ્ય અને નૃત્ય બંનેને પરસ્પર ગૂંથી–સમાવી લેવામાં આવ્યાં છે. ભવાઈનું જન્મસ્થળ ઉત્તર ગુજરાતનો પ્રદેશ છે. અસાઇતે 360 ભવાઈના વેશ લખી આપી પરંપરા સર્જી. તરગાળા તરીકે જે જાણીતા છે તે અસાઇતના વારસો છે. ત્રિઘરાં ઉપરથી તરગાળા પડ્યું. તેમની સાથે અલબત્ત મીર, ચારણો જોડાતાં પણ નાયક જ્ઞાતિ આના ઉપર જ જીવારો કાઢતી.

ભવાઈ એ મારુ ગુર્જર પ્રદેશનું લોકનાટ્ય છે. ભવાઈની વ્યુત્પત્તિ ભવાનીવટી – ભવાનીઆઈ – ભવાઈ એમ ઘણાં તારવે છે. પણ એમાં ભાવન એ મહત્વનો શબ્દ છે. ભવાઈ શક્તિની આગળ ભજવાતી.

ભારતમાં નાટ્યપ્રથા બે પ્રકારની છે : 1. પઠનપ્રધાન 2. ગીતપ્રધાન. ગેય નૃત્ય સાથે ભવાઈ મળતી આવે છે.

પ્લોટમાં અનેક વસ્તુઓ ગૂંથી લીધેલી હોય છે.

એક પાત્રનાં અનેક નામો અપાય છે અને તે નામ શાથી આપ્યું છે તેની પછી વિગતે વાત કહેવાય.

ભાષામાં ઘણું વૈવિધ્ય હોય છે. મારવાડી, હિન્દી, મુસ્લિમ–ગુજરાતી વગેરેનો

ઘણો ખીચડો ત્યાં કરવામાં આવે છે. ગીતોમાં શાસ્ત્રીય રાગો મળી આવે છે; દા.ત., મનહર, લલિત, મારુ વગેરે. તે ઉપરાંત છંદ, દુહા, ચોપાઈ પણ સંયોજે છે.

વેશભૂષામાં પુરુષના વેશમાં વૈવિધ્ય મળે છે. સ્ત્રીના વેશમાં એટલું વૈવિધ્ય નથી.

મેક-અપ માટે પણ નવી નવી તરકીબો, પડી, પીળી માટી, સિંદૂર વગેરેનો ઉપયોગ પ્રચલિત હતો.

એકસાથે અનેક રસનું મિશ્રણ કરવામાં આવે છે. એમાં બીભત્સ રસ પણ સરસ મુકાયો છે. શૃંગાર તો રસરાજ કહેવાય એટલે આવે જ છે. પણ વચ્ચે કરુણ, રૌદ્ર, વીર વગેરેનો ઉપયોગ કરે છે. હાસ્ય પણ ભરપૂર હોય છે.

ઝંડા-ઝુલણનો વેશ, મણિયારાનો વેશ, ચડવાની વાત વગેરે સાંકળી લેવામાં આવે છે.

ભવાઈના વેશમાંથી શ્રી સુધાબહેને થોડું ગાઈ સંભળાવ્યું, થોડું વાંચી સંભળાવ્યું.

[સાંજે શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાનું સન્માન કર્યું. વિદાય સમારંભ યોજ્યો. સુગમસંગીતનો કાર્યક્રમ એમના માનમાં રાખ્યો. અતિથિવિશેષ તરીકે કુલપતિશ્રી ઉમાશંકર જોશીએ હાજરી આપી પ્રોત્સાહન આપ્યું હતું.]

❐

ચોથો નાટ્યતાલીમ શિબિર

માઉન્ટ આબુ તા. 1 લી મેથી 15 મે 1968 : અહેવાલ

1. ભારત સરકારની યુવક કલ્યાણ પ્રવૃત્તિ વિભાગના અંગ રૂપે નાટ્યપ્રવૃત્તિના તાલીમ શિબિરો દેશની જુદી જુદી યુનિવર્સિટીઓમાં ચલાવવાની યોજના છેલ્લાં દસેક વર્ષથી ચાલુ છે. ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલયના યુવક કલ્યાણ વિભાગના ઉપક્રમે યુનિવર્સિટી અધ્યાપકો માટેનો તાલીમ શિબિર 1955ના મે માસમાં સિમલા નજીક સુબાથુ ટેકરી પર સ્વ. શ્રી ગુરુદયાલ સોંઘીની પ્રેરણાથી યોજવામાં આવ્યો હતો. તે શિબિરમાં ગુજરાત યુનિવર્સિટીના અધ્યાપકોએ – ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર અને પ્રો. વી. જે. ત્રિવેદીએ તાલીમ લીધી હતી. શ્રી સોંઘીની પ્રેરણાથી આંતર-યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવ દર વરસે યોજવાનું સરકારે સ્વીકાર્યું હતું. આ મહોત્સવમાં ભાગ લેવા આવનાર યુનિવર્સિટીઓનાં ભાઈબહેનો આઠ-દસ દિવસ સુધી સાથે રહીને પરસ્પર ગાઢ પરિચય સાધે અને દેશની સંસ્કૃતિની વિવિધ ભાતની પાછળ રહેલી એકતાનો અનુભવ કરીને રાષ્ટ્રીય અસ્મિતાની ભાવના અંતરમાં ઉતારે એ મુખ્ય હેતુ તેની યોજના પાછળ હતો. આ મહોત્સવમાં સ્પર્ધા અને વ્યવસ્થા આદિમાં મદદ કરવા માટે પણ ગુજરાત યુનિવર્સિટી તરફથી તાલીમ પામેલા ઉપરોક્ત બે અધ્યાપકોની સેવાઓ લેવામાં આવી હતી.

મહોત્સવનું સૌથી મોટું આકર્ષણ નાટ્યસ્પર્ધા હોય છે. કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીમાં પણ નાટ્યકલા સંસ્કાર કાર્યક્રમના કેન્દ્રમાં હોય છે. બીજી કલાઓને મુકાબલે આ કલા આયાસ-સાધ્ય વિશેષ હોય છે અને સમૂહપ્રવૃત્તિ-રૂપે યોજી શકાય છે. એટલે સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ ઝંખતા યુવક વર્ગનો એ પ્રિય કલાપ્રકાર બની રહેલ છે. કૉલેજો તેમજ યુનિવર્સિટીની શિસ્ત પર પણ આ પ્રવૃત્તિની નોંધપાત્ર અસર પડે છે. આ દૃષ્ટિએ વિચારતાં નાટ્યપ્રવૃત્તિની તાલીમનો પ્રબંધ યુનિવર્સિટી દ્વારા કરવામાં આવે તો યુવક વર્ગની શક્તિનો પ્રવાહ કલા અને શિક્ષણ ઉભયના હિતમાં યોગ્ય દિશામાં વાળી શકાય.

આ કાર્ય માટે સૌથી યોગ્ય વ્યક્તિ અધ્યાપક છે. આથી આ પ્રવૃત્તિમાં રસ લેતા અધ્યાપકોને રંગમંચની કલાની જાણકારી હોય તો વિદ્યાર્થીઓને તેની દ્વારા વ્યવસ્થિત તાલીમ મળી રહે. બહારના નિષ્ણાતો કલાની તાલીમ આપી શકે, પરંતુ અધ્યાપક દ્વારા અપાતી તાલીમનું મૂલ્ય શૈક્ષણિક દૃષ્ટિએ ઘણું છે. વિદ્યાર્થીને મોટો આધાર મળે છે અને શિક્ષકનો પણ આત્મવિશ્વાસ દઢ થાય છે.

2. અધ્યાપકોને માટે નાટ્યપ્રવૃત્તિના તાલીમ શિબિરો યોજવાની પહેલ ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ કરેલી છે, તેની નોંધ લેતાં આનંદ થાય છે. પ્રથમ શિબિર પોરબંદરમાં 1957માં, બીજો સુરતમાં 1959માં, ત્રીજો શારદાગ્રામમાં 1965માં, ચોથો માઉન્ટ આબુ ખાતે ગયે વરસે યોજવામાં આવ્યો હતો અને આ વરસે પણ ત્યાં જ પાંચમો શિબિર યોજવામાં આવ્યો હતો. પાંચે શિબિરમાં થઈને એકંદરે 93 જેટલાં અધ્યાપક ભાઈ-બહેનોએ તાલીમ લીધેલી છે. છેલ્લા શિબિરમાં ત્રણ બહેનો સહિત 23 તાલીમાર્થીઓ હતાં. (તેની વિગતવાર યાદી પરિશિષ્ટ-1માં આપેલી છે.)

શિબિર સંચાલનની જવાબદારી જાણીતા નાટ્યવિદ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર અને પ્રો. જશવંત ઠાકરને સોંપવામાં આવી હતી.

બધાં શિબિરાર્થીઓ તારીખ 30 મી એપ્રિલની સાંજ સુધીમાં માઉન્ટ આબુ ખાતે આવી પહોંચ્યાં હતાં. બધાંનો નિવાસ હોટલ લેક હાઉસમાં હતો. શિબિરનો વ્યાખ્યાન, નાટ્યપ્રયોગની તાલીમ ઇત્યાદિ કાર્યક્રમ પણ લેક હાઉસ ખાતે ગોઠવી શકાયો હતો તેથી ઘણી અનુકૂળતા સચવાઈ હતી. યુનિવર્સિટીના શારીરિક શિક્ષણ વિભાગના નિયામકશ્રી વી. પી. મહેતા તથા તેમના મદદનીશશ્રી કનક દવેની કુશળ રાહબરી નીચે શિબિરાર્થીઓ તેમજ અતિથિ-નાટ્યવિદોનાં નિવાસ, ભોજન ઇત્યાદિની તેમજ શિબિરના રોજબરોજના કાર્યક્રમની સુંદર વ્યવસ્થા થઈ હતી.

તા. 30મી એપ્રિલની રાત્રે શિબિરાર્થીઓની અવિધિસરની સભા બોલાવવામાં આવી હતી. તેમાં સંચાલકોએ નાટ્યતાલીમના કાર્યક્રમની રૂપરેખા આપવા સાથે તેને માટે જરૂરી શ્રમ અને સહકારની અપેક્ષા વ્યક્ત કરી હતી. આ સભામાં શિબિરાર્થીઓની સંમતિથી દૈનિક કાર્યક્રમ ઘડી કાઢવામાં આવ્યો હતો અને કામકાજની સરળતા ખાતર વિવિધ સમિતિઓની નિમણૂક કરવામાં આવી હતી. (તેની વિગતો પરિશિષ્ટ 2માં આપેલી છે.)

3. આ શિબિર માટે સદભાગ્યની વસ્તુ એ હતી કે યુનિવર્સિટીના કુલપતિશ્રીનો નિવાસ આખું પખવાડિયું માઉન્ટ આબુ પર હતો. જેથી તેઓશ્રીના હૂંફાળા સાંનિધ્યનો લાભ શિબિરાર્થીઓને સારી પેઠે મળ્યો હતો. ઉદઘાટન અને પૂર્ણાહુતિના પ્રસંગો ઉપરાંત શિબિરમાં તેઓશ્રીએ લગભગ દરરોજ ઉપસ્થિત રહીને શિબિરના કાર્યને વેગ આપી શિબિરાર્થીઓને પ્રોત્સાહન આપ્યું હતું. તેઓશ્રીએ 'નાટ્યલેખન' અને

'સજીવ રંગભૂમિ' વગેરે વિષયો પર મનનીય પ્રવચનો આપ્યાં હતાં અને નાટકની કલાના મર્મોની વિવિધ ચર્ચાઓમાં દ્યોતક માર્ગદર્શન આપ્યું હતું. શિબિરાર્થીઓએ યોજેલા કવિ-સંમેલનમાં અતિથિવિશેષ તરીકે પધારીને તેમાં માર્ગદર્શન આપી સક્રિય ભાગ લીધો હતો. તેઓશ્રીના પ્રમુખપદે શિબિરના અતિથિ-સંચાલક શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાના માનમાં વિદાય સમારંભ યોજવામાં આવ્યો હતો. તા. 14-5-1968ના રોજ રાત્રે શિબિરાર્થીઓ તરફથી રજૂ થયેલા ચાર તાલીમ પ્રયોગો રજૂ થયા તે પ્રસંગે સંભાવિત નિમંત્રિતો સમક્ષ નાટ્યતાલીમ શિબિરનાં ઉદ્દેશ અને કાર્યને યોગ્ય સંદર્ભમાં બિરદાવ્યાં હતાં. અને છેલ્લે દિવસે શિબિરાર્થીઓને પ્રમાણપત્રોનું વિતરણ કરતાં આ પ્રવૃત્તિમાં મોટી સંખ્યામાં અધ્યાપકો રસ ધરાવે છે તે હકીકતનો નિર્દેશ કરીને તેમણે 'યુનિવર્સિટી થિયેટર' બંધાવાનું આશાસ્પદ ભાવિ સૂચવ્યું હતું.

આમ, શિબિરના આરંભથી અંત સુધી કુલપતિશ્રી ઉમાશંકર જોશીએ યુનિવર્સિટીના વડા તરીકે, તેજસ્વી સાહિત્યકાર તરીકે, નાટ્યરસિક ભાવક તરીકે અને સ્નેહાળ ને સમભાવી સ્વજન તરીકે શિબિરના કામકાજમાં સક્રિય રસ લઈને શિબિરના વાતાવરણને નવો જ રંગ આપ્યો હતો.

4. આંતરરાષ્ટ્રીય ક્ષેત્રે સમર્થ નાટ્યવિદ તરીકે ખ્યાતિ પામેલ નાટ્યકાર શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા આ શિબિરના અતિથિ-સંચાલક હતા તે આની એક બીજી વિશેષતા હતી. તેમણે શિબિરાર્થીઓની સાથે પહેલા દસ દિવસ ગાળ્યા અને તે સમય દરમિયાન તેમણે વિશ્વના જુદા જુદા દેશોની રંગભૂમિનો નાટ્યાત્મક ઢબે જીવન્ત પરિચય કરાવ્યો તે શિબિરાર્થીઓને માટે એક અવિસ્મરણીય અનુભવ હતો. આને આ શિબિરની એક અપૂર્વ સિદ્ધિ ગણવી જોઈએ. રંગભૂમિના પ્રકાર, દુનિયાનાં મુખ્ય મુખ્ય થિયેટરો, ઍબ્સર્ડ થિયેટર, એપિક થિયેટર, ભારત અને ગુજરાતની રંગભૂમિ, રેડિયો નાટક, ડૉક્યુમેન્ટરી વગેરે વિષયો પર વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. આમ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ નાટક અને રંગભૂમિને લગતાં લગભગ તમામ પાસાંનો વિશદ અભ્યાસ રમતાં રમતાં કરાવી દીધો અને નાટકનું ક્ષેત્ર કેટલું વિશાળ છે અને તેની કલા કેવી સાધના માગી લે તેવી છે તેનો વાસ્તવિક ખ્યાલ આપ્યો. તેમના આનંદી સ્વભાવે અને તેમની પ્રત્યુત્પન્ન મતિએ ટૂંકા ગાળામાં સૌ શિબિરાર્થીઓ જોડે અતૂટ આત્મીય સંબંધ બાંધી દીધો હતો. તેમણે રજૂ કરેલો 'બ્રેઇલ'નો નાનકડો એકોક્તિ પ્રયોગ કાયમને માટે સૌના મનમાં વસી જાય તેવો હતો. રંગભૂમિ ક્ષેત્રના તેમના વિશાળ અનુભવ, કલાની ઊંડી જાણકારી અને દેશપરદેશમાં થતા પ્રયોગોના પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનનો લાભ યુનિવર્સિટીના અધ્યાપકોને અનાયાસે મળી ગયો એ ઓછું સદભાગ્ય નથી. ભવિષ્યમાં યોજાનાર શિબિરોમાં એ જ રીતે તેમનો લાભ મળતો રહે તે ઘણું જ ઇચ્છનીય છે.

૫. અગાઉના શિબિરોના મુકાબલે આ શિબિરમાં જોડાયેલા અધ્યાપકોની નાટ્ય-સમજ, અનુભવ અને અભ્યાસની કક્ષા કંઈક ઊંચી માલૂમ પડી હતી. તે એક બીજી ધ્યાનપાત્ર બાબત. આમાંના અમુકને નાટ્યલેખનનો અનુભવ હતો, અમુકે જાહેર નાટ્યપ્રયોગોનું દિગ્દર્શન કરેલું હતું અને અમુક નીવડેલા કલાકાર હતા. આને લીધે તેર-ચૌદ દિવસના ટૂંકા ગાળામાં ભિન્ન ભિન્ન શૈલીના ચાર નાટ્યપ્રયોગો તાલીમના એક ભાગ રૂપે તૈયાર થઈ શક્યા હતા. શિબિરાર્થીઓએ આ પ્રયોગની પાછળ દિનરાત જહેમત ઉઠાવી ન હોત તો જાહેરમાં છેલ્લે દિવસે તેની રજૂઆત થઈ શકી ન હોત.

6. યુનિવર્સિટીના નિમંત્રણને માન આપીને નીચેના નાટ્યનિષ્ણાતોએ શિબિરાર્થીઓને સંબોધ્યા હતા.

(1) શ્રી જયંતિ દલાલ; તારીખ 2–5–68

(2) શ્રી ધનંજય ઠાકર; તારીખ 3, 4–5 –68

(3) શ્રી પ્રતાપ ઓઝા; તારીખ 7–5–68

(4) શ્રી સુધાબહેન દેસાઈ; તારીખ 8–5–68

(5) શ્રી દીનાબહેન ગાંધી (પાઠક); તારીખ 13–5–68

(6) શ્રી કમલેશ ઠાકર; તારીખ 13, 14–5–68

શ્રી જયંતિ દલાલે ગુજરાતની ધંધાદારી રંગભૂમિની ચડતી-પડતીનો ઇતિહાસ વિગતે આપ્યો હતો. તેમાં રજૂ કરેલી અનેક હકીકતો પ્રથમ વાર જ પ્રકાશમાં આવતી હતી. તખ્તાની સજાવટ, વેશભૂષા, રંગભૂષા, ભાષા, ગીતો, રિયાઝ અને લેખનને અનુલક્ષીને ગુજરાતી રંગભૂમિમાં થયેલા ફેરફારનું તેમણે ઝીણવટભર્યું અવલોકન રજૂ કર્યું હતું.

શ્રી ધનંજય ઠાકરે નાટ્યનિર્માણ – પ્લે પ્રોડક્શન – એ વિષયનો વિશદ અભ્યાસ રજૂ કર્યો હતો. જેમાં નાટ્યલેખન, દિગ્દર્શન, અભિનયન અને નાટકનું મૂલ્યાંકન – તે અંગોનું પૃથક્કરણ કરીને વિષયની સદૃષ્ટાંત સરળ સમજૂતી આપી હતી.

શ્રી પ્રતાપ ઓઝાએ રંગભૂમિ પરના પોતાના કેટલાક અનુભવોનો આધાર લઈને અભિનયકલા વિશે વાર્તાલાપ આપ્યો હતો. પણ તેમનું ખરું આકર્ષણ તો ‘અલ્લાબેલી’ નાટકમાંથી શ્રીમતી લીલાબહેન જરીવાલા અને શ્રી જશવંત ઠાકરના સહકારથી તેમણે ‘અલ્લાબેલી’ નાટકનું એક દૃશ્ય ભજવી બતાવ્યું તે હતું. અવાજનો આરોહ-અવરોહ, ઉચ્ચારની સ્પષ્ટતા તથા વાણીની ભાવમાત્રા અભિનય-કલામાં કેવી ચમત્કારિક અસર પાડે છે તેનું પ્રત્યક્ષ દૃષ્ટાંત તેમનો એ પ્રયોગ હતો.

કુ. સુધાબહેન દેસાઈએ 'ભવાઈ'ની ઉત્પત્તિ, વિકાસ અને તેના સ્વરૂપ વિષે માહિતીપ્રદ વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું. તેઓએ પણ ભવાઈ સંગ્રહમાંથી કેટલાક વેશો સુંદર હલકમાં વાંચી બતાવીને ગુજરાતના એ લોક-નાટ્યના સ્વરૂપની આછી ઝલક પ્રત્યક્ષ કરાવી હતી.

શ્રી દીનાબહેન ગાંધી(પાઠક)એ પોતે ભજવેલી વિવિધ ભૂમિકાઓમાંથી દૃષ્ટાંત આપીને અભિનયકલાનાં વિવિધ અંગોની સમજૂતી આપી હતી. શારીરિક વ્યાયામ, અવલોકનશક્તિ, તટસ્થતા, તલ્લીનતા, કલ્પનાશીલતા, અને સૌથી વિશેષ મૌલિક અભિવ્યક્તિની સ્વાભાવિક સૂઝ અભિનયકલાની સાધનામાં કેટલાં ઉપયોગી હોય છે તેનો સચોટ ખ્યાલ તેમણે આપ્યો હતો.

શ્રી કમલેશ ઠાકરે જૂના અને નવા 'મેક-અપ'ની સપ્રયોગ સમજૂતી આપી હતી. તા. 14-5-68ના રોજ રજૂ થયેલ કાર્યક્રમમાં પણ તેમણે 'મેક-અપ'ની સેવા આપી હતી. આમ અતિથિનિષ્ણાતો પાસેથી શિબિરાર્થીઓને નાટક અને રંગભૂમિનાં વિવિધ પાસાં વિષે ઉપયોગી માહિતી અને માર્ગદર્શન મળ્યાં હતાં.

7. એ વ્યાખ્યાનો ઉપરાંત શિબિરના સંચાલક ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરે કૉલેજમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું આયોજન, નાટકની પસંદગી, પાત્રવરણી, નાટ્યનિર્માણની શૈલીઓ, નાટકનું અર્થઘટન, નાટકનું મૂલ્યાંકન, નાટકમાં વાચિક અભિનય, સંવાદ વગેરે વિષયો ઉપર દૈનિક કાર્યક્રમના એક ભાગ રૂપે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં અને કેટલાંક ગુજરાતી અને અંગ્રેજી નાટકોનું વાચન કરી બતાવ્યું હતું.

શિબિરના બીજા સંચાલક પ્રો. જશવન્ત ઠાકરે સ્ટેજ ટૅકનિક અને પ્રકાશ-નિયોજન વિષે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં.

8. સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાપ્રયોગો દ્વારા સમર્થિત થાય તે આ પ્રકારની તાલીમમાં ખાસ આવશ્યક છે. આવા તાલીમ પ્રયોગો માટે શેક્સપિયરના 'મિડ-સમર નાઇટ્સ ડ્રીમ'ના એક દૃશ્યનું શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ કરેલું રૂપાંતર 'મધ-ઉનાળાની રાતનું એક સ્વપ્નું' તેમજ તેમણે લખેલું 'મા' નામનું એકાંકી અને શ્રી રવીન્દ્રનાથ ટાગોરકૃત 'કચ દેવયાની'નો ગુજરાતી અનુવાદ એ ત્રણ કૃતિઓ ગુજરાતીમાં રજૂ કરવા માટે અને 'Bury the Dead' એ અંગ્રેજી નાટકના એક અંશને અંગ્રેજીમાં રજૂ કરવા માટે પસંદ કરવામાં આવેલ, રજૂઆતની દૃષ્ટિએ વિવિધ શૈલીનાં નાટકો પસંદ કરવામાં આવ્યાં હતાં. અત્યન્ત મર્યાદિત સમયમાં ચાર જુદી જુદી ટુકડીઓ પાસે ચાર અલગ અલગ પ્રયોગો તૈયાર કરવા તે ઘણું કઠિન કાર્ય છે. પ્રો. જશવન્ત ઠાકરની અદભુત કલાસૂઝ અને કલાકાર ભાઈ-બહેનોની જહેમત કરવાની ઊલટભરી તત્પરતાને પ્રતાપે આ કાર્ય સંતોષકારક રીતે પાર પાડી શકાયું. ચારે પ્રયોગોમાં લગભગ બધા જ શિબિરાર્થીઓએ કોઈ ને કોઈ હેસિયતથી ભાગ લીધો હતો. (તેની વિગત પરિશિષ્ટ- 3માં મૂકેલી છે.)

તા. 14-5-68ની સાંજે માઉન્ટ આબુના 'હૉટેલ લેક હાઉસ'ના રમણીય

પટાંગણમાં શિબિરનો પૂર્ણાહુતિ કાર્યક્રમ કુલપતિશ્રીની અધ્યક્ષતામાં રાખવામાં આવ્યો હતો. તે પ્રસંગે ચારે નાટ્યપ્રયોગો રજૂ થયા હતા. વૃક્ષો, પુષ્પલતાઓ અને કુદરતી પશ્ચાદ્ ભૂમિનો ઉપયોગ નાટકની રજૂઆતમાં કરવામાં આવ્યો હતો. પડદા અને બીજાં સાધનો વિના બધા પ્રયોગો સંતોષકારક રીતે રજૂ થયા હતા.

9. તા. 13-5-68ના રોજ શિબિરાર્થીઓએ યુવક-મહોત્સવ તથા કૉલેજમાં યોજાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિ અને યુનિવર્સિટી દ્વારા થતી નાટ્યાદિ સ્પર્ધાઓ અંગે એક પરિસંવાદ યોજ્યો હતો. જેમાં મહત્ત્વની બાબતો પરત્વે તેમણે પોતાનાં મંતવ્યો રજૂ કર્યાં હતાં અને તેના અંગે ઠરાવો રૂપે સૂચનો કર્યાં હતાં. (જે પરિશિષ્ટ 4માં સામેલ છે.)

આ સૂચનો ઉપર યુનિવર્સિટીનાં અધિકૃત મંડળો યોગ્ય વિચાર કરશે એવી આશા છે.

10. તા. 15-5-68ની સવારે વિદાય-મિલન યોજવામાં આવ્યું હતું. તે પ્રસંગે શિબિરાર્થીઓએ આ શિબિર યોજવા માટે યુનિવર્સિટી પ્રત્યે આભારની લાગણી વ્યક્ત કરી હતી. અને ઘણાખરાએ કહ્યું હતું કે ‘‘અમે અહીં આવ્યા ત્યારે આ પ્રવૃત્તિ વિષે આટલું બધું શીખવા જેવું હશે તેમ માનેલું નહીં. આજે જઈએ છીએ ત્યારે અમે તેને વિષે સમૃદ્ધ માહિતી અને તાલીમ લઈને જઈએ છીએ એટલું જ નહીં, પણ તેનો અભ્યાસ કરવાની તીવ્ર ઇચ્છા સેવી રહ્યા છીએ.’’ સૌ શિબિર-જીવનના અનોખા આનંદની વાત કરતા છૂટા પડ્યા હતા. કુલપતિશ્રીએ અહીં મેળવેલી તાલીમ વિદ્યાર્થીઓ સુધી પહોંચે તેવી સક્રિય પ્રવૃત્તિ ચલાવવાનો અનુરોધ શિબિરાર્થીઓને કર્યો હતો.

તાલીમ પામેલા અધ્યાપકોને પોતપોતાની કૉલેજમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું સંચાલન કરવાની કામગીરી મળે એ માટે ઘટતાં પગલાં લેવાય એવી વ્યવસ્થા કરવા યુનિવર્સિટીને અમારી ખાસ ભલામણ છે.

11. આ શિબિરના સંચાલનમાં પ્રો. સી. સી. મહેતાએ જે નેતૃત્વપૂર્ણ સહાય કરી તે માટે અમો તેમનો આભાર માનીએ છીએ. અને ભવિષ્યમાં આ પ્રકારના શિબિરો માટે તેમની સેવાઓ મેળવવાની જોગવાઈ યુનિવર્સિટી દ્વારા થાય એવી અમારી વિનંતી છે. યુનિવર્સિટીના શારીરિક શિક્ષણ વિભાગના નિયામક શ્રી વી. પી. મહેતા તેમના મદદનીશ શ્રી કનકભાઈ દવે તથા અન્ય કાર્યકરોએ અમને જે સહકાર અને સહાય આપેલ છે તે માટે અમે તેમનો હાર્દિક આભાર માનીએ છીએ.

ધીરુભાઈ ઠાકર
જશવન્ત ઠાકર
સંચાલકો

❒

ગુજરાત યુનિવર્સિટી આયોજિત પાંચમો નાટ્યતાલીમ શિબિર

માઉન્ટ આબુ

તા. 13-5-68ના રોજ યોજાયેલ સભામાં લાંબી ચર્ચાવિચારણા બાદ શિબિરાર્થીઓએ નીચેના ઠરાવો ભલામણ રૂપે સર્વાનુમતે પસાર કર્યા હતા.

1. નાટ્ય-સંગીત-નૃત્ય આદિ લલિત કલાઓના અભ્યાસ-સંશોધન માટે ગુજરાત યુનિવર્સિટીમાં એક તાલીમ કેન્દ્ર –એકેડેમી સ્થાપવાનો પ્રબંધ કરવો જોઈએ.

2. દરેક કૉલેજમાં 'થિયેટર-આર્ટ' વિષેનાં પુસ્તકો વસાવાય, તેમજ કાયમી ધોરણે નાટકમંડળો સ્થપાય તે જરૂરનું છે. આને અંગે યોગ્ય સૂચનો યુનિવર્સિટી તરફથી સંલગ્ન કૉલેજોને કરવાં જોઈએ.

3. યુવક-મહોત્સવને અંગે રજૂ કરવામાં આવતા કાર્યક્રમની તમામ કલાકૃતિઓ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓએ જ પોતાની સૂઝથી અથવા અધ્યાપકના માર્ગદર્શન નીચે તૈયાર કરેલી હોવી જોઈએ. ધંધાદારી કે બહારના બીજા કોઈ પણ દિગ્દર્શક કે કલાકારની સહાય આવા કાર્યક્રમો માટે નિષિદ્ધ ગણાવી જોઈએ. તંદુરસ્ત સ્પર્ધા અને શૈક્ષણિક શિસ્તને ટકાવી રાખવા માટે આ નિયમ પાળવો ખાસ આવશ્યક છે.

4. યુનિવર્સિટી યોજિત નાટ્યતાલીમ શિબિરમાં તાલીમ પામેલા અધ્યાપકોનું સંગઠન યુનિવર્સિટી દ્વારા થાય અને દર વર્ષે તેમનું મિલન યોજાય તેવો પ્રબંધ યુનિવર્સિટી તરફથી થવો જોઈએ. દર ત્રણ વરસે આવા અધ્યાપકો માટે ઓપ વર્ગો–રીફ્રેશર કોર્સિસ યોજાવા જોઈએ.

5. પ્રત્યેક સંલગ્ન કૉલેજમાં ઓછામાં ઓછા બે અધ્યાપક નાટ્યતાલીમ પામેલા હોય એવો આગ્રહ યુનિવર્સિટી તરફથી રાખવો જોઈએ. શક્ય હોય ત્યાં સુધી એક ભાઈ અને એક બહેન અધ્યાપકને તાલીમ અપાય તે ઇચ્છનીય છે.

6. યુનિવર્સિટી દ્વારા યોજાતા યુવક મહોત્સવમાં નાટ્યતાલીમ પામેલ પ્રત્યેક અધ્યાપકને યુનિવર્સિટી તરફથી સત્તાવાર નિમંત્રણ મળવું જોઈએ. લાગતીવળગતી કૉલેજ તરફથી તેમને મોકલવામાં આવે તે ઇચ્છનીય છે.

7. ગુજરાત રાજ્ય પૂરતો પણ આંતર યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવ યોજાવો

જોઈએ. આ માટે જરૂર જણાય તો ગુજરાત રાજ્ય સંગીત નાટ્ય નૃત્ય અકાદમીનો સંપર્ક સાધીને સહકાર મેળવવો.

8. હાલમાં યોજાતા યુવક મહોત્સવની આંતર-વિભાગીય સ્પર્ધાઓ કેવળ અમદાવાદમાં જ નહીં, પરંતુ ક્રમશઃ વિભાગવાર જુદા જુદા સ્થળે યોજાવી જોઈએ.

9. પ્રત્યેક કૉલેજમાં ઓછામાં ઓછો એક અધ્યાપક નાટ્યતાલીમ પામેલો હોવો જ જોઈએ તેવો નિયમ યુનિવર્સિટીએ ફરજ તરીકે મૂકવો જોઈએ.

10. યુનિવર્સિટીએ ત્રિવાર્ષિક અભ્યાસક્રમમાં નાટ્યવિદ્યા અભ્યાસક્રમની જોગવાઈ કરેલી છે પરંતુ તેના શિક્ષણનો પ્રબંધ ગુજરાત કૉલેજના અપવાદ સિવાય હાલ કોઈ કૉલેજમાં નથી. ઓછામાં ઓછું ગૌણ વિષય તરીકે નાટ્યવિદ્યાનું શિક્ષણ યુનિવર્સિટી સાથે જોડાયેલી કૉલેજોમાં અપાય તે જરૂરનું છે.

11. નાટ્યવિદ્યા અંગેનાં શિષ્ટ-માન્ય પુસ્તકોના અનુવાદ સુલભ થાય તે માટે યુનિવર્સિટી દ્વારા પ્રબંધ થવો જરૂરી છે.

12. યુનિવર્સિટી દ્વારા નાટ્યલેખન વિષે એક જુદો શિબિર યોજાય તે ઇચ્છનીય છે.

13. એકોક્તિ, સ્વગતોક્તિ અને એકપાત્રીય અભિનય અંગે જરૂરી સ્પષ્ટતા થવી જોઈએ અને નિર્ણાયક ગણને તેની જાણ કરવી જોઈએ. મોનો ઍક્ટિંગમાં સ્વગતોક્તિ અને એકોક્તિનોં સમાવેશ થાય છે એવું આ સભાનું મંતવ્ય છે.

14. ગત વરસે કરેલા કેટલાક ઠરાવોનો અમલ યુનિવર્સિટીએ કર્યો છે તેની અમે સાભાર નોંધ લઈએ છીએ. એ ઠરાવોની વિગતો નીચે પ્રમાણે છે :

1. યુવક મહોત્સવમાં રજૂ કરવા માટેનાં સારાં એકાંકીઓની યાદી યુનિવર્સિટી તરફથી કૉલેજોને મોકલવામાં આવે.

2. યુવક મહોત્સવનું યુનિવર્સિટીની કક્ષાએ એવું આયોજન થવું જોઈએ કે ભાગ લેનાર વિદ્યાર્થી ભાઈ-બહેનો શિબિર-જીવનનો અનુભવ કરી શકે.

3. કૉલેજમાં યુવક મહોત્સવના કાર્યક્રમોનું સંચાલન તાલીમ પામેલ અધ્યાપકને જ સોંપાવું જોઈએ.

4. યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવમાં હાજરી આપવા માટે પ્રત્યેક કૉલેજમાંથી એક અધ્યાપક અને એક વિદ્યાર્થી પ્રતિનિધિને આમંત્રણ મળવું જોઈએ.

5. યુવક મહોત્સવની અંતિમ સ્પર્ધાઓ પછી નિર્ણાયકો અને વિદ્યાર્થીઓ વચ્ચે એક ચર્ચા પરિસંવાદ રૂપે ગોઠવવી જોઈએ.

❑

નાટકની ખાટીમીઠી

નાટકની દુનિયા એટલે લાગણીઓના સંઘર્ષની ઝંઝાવાતી દુનિયા. જુવાન–જુવતીઓનાં રાગદ્વેષ, રિસામણાં–મનામણાં, આઘાત–પ્રત્યાઘાતની તીવ્ર પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થવાનું. પણ તેનું છેવટ હંમેશાં મધુર હોય છે. નાટકની પસંદગીથી ભૂમિકાની વહેંચણી ને છેવટે પાસની વહેંચણી સુધી મતભેદ અને ખેંચતાણ ચાલે. પણ નાટક પૂરું થયા પછી મનભેદ ન રહે ! નાટકનાં તત્વોનું સુગ્રથન (orchestration) થતું જાય તેમ જાણે કે કલાકારોના મનનો સુમેળ પણ સધાતો જાય એવું બનતું. ગુજરાત કૉલેજના બે દાયકાના અનુભવ પરથી કહી શકું છું.

એક વાર નાટકની પસંદગી અંગે મંડળના સેક્રેટરીને મારી સાથે તીવ્ર મતભેદ ઊભો થયો. શિષ્ટ ગંભીર નાટકને બદલે તેમને ફારસ જોઈતું હતું. મેં નમતું ન જોખ્યું. એટલે એ બહેન ફરિયાદ લઈને પ્રિન્સિપાલ પાસે ગયાં. પ્રિ. દીક્ષિતે મને બોલાવ્યો. પછી મારા તરફ આંગળી કરીને તેમણે પેલાં બહેનને કહ્યું, ‘‘So far as dramatics is concerned, I have to take orders from him’’ અને હસ્યા. પેલાં બહેન કશું બોલી શક્યાં નહિ. અમે ‘ધૂમ્રસેર’ નાટક તૈયાર કર્યું. ભજવ્યું. એટલું વખણાયું કે તેના ત્રણેક વધુ ખેલ કરવા પડ્યા. બન્યું હતું તે ભૂલીને તે બહેન કહેવા લાગ્યાં : ‘‘આ નાટક આટલું સારું જશે તેની ખબર નહિ.’’ ‘‘તમારામાં આટલી ઉત્તમ શક્તિ હતી તેની પણ તમને કયાં ખબર હતી ?’’ મેં કહ્યું. એક શિષ્ટ ને સુરુચિપોષક નાટક સારી રીતે ભજવ્યાનો આનંદ – સંતોષનો ભાવ સૌના મુખ પર હતો.

*

સ્થાનિક કૉલેજો માટે અમદાવાદના રંગમંડળે ઘણું કરીને 1957થી એકાંકી સ્પર્ધાનું આયોજન શરૂ કરેલું. પ્રથમ વર્ષે જ ગુજરાત કૉલેજે તેમાં ભાગ લીધેલો. ‘ધરા

ગુર્જરી'માંથી ચાડિયાવાળું દશ્ય પસંદ કરેલું. છેલ્લી ઘડીએ સદુબાનું પાત્ર લીધેલું તે બહેન કોઈ કારણસર આવી શક્યાં નહિ. મેં બીજી એક બહેનને ચોપડીમાંથી એ પાઠ વિંગમાંથી વાંચવાનું કહ્યું. આ યુક્તિ આખા નાટકની રજૂઆતમાં એટલી સરસ બંધ બેસી ગઈ કે નિર્ણાયકોને એ સ્વાભાવિક લાગી અને અમારા સૌના આશ્ચર્ય વચ્ચે નાટકને પહેલું ઇનામ આપવાનું જાહેર થયું !

*

મારી કારકિર્દીના છેક આરંભકાળનો એક પ્રસંગ યાદ આવે છે. 1940માં હું મુંબઈની ચિલ્ડ્રન્સ એકૅડેમી નામની સંસ્થામાં કામ કરતો હતો. શાળાનાં બાળકો 'લાલનો ગુલામ' નાટકની તૈયારી કરતાં હતાં. છેલ્લા દિવસોના રિયાઝ દરમિયાન એક નાના છોકરાને એક મોટા છોકરાએ માર્યો. નાનો છોકરો રડતો રડતો મારી પાસે આવ્યો. મોટો છોકરો ખાસ્સો ઊંચો. મેં ઊંચા થઈને એને લપડાક મારી. એટલે રિસાઈને એ જતો રહ્યો. બે દિવસ પછી નાટકનો જાહેર પ્રયોગ રૉયલ ઑપેરા હાઉસમાં થવાનો હતો. પેલા છોકરાનો પાઠ મેં લઈ લીધો અને રિયાઝ ચાલ્યાં. ગ્રાન્ડ રિહર્સલમાં પેલો છોકરો પાછો આવી ગયો અને છેલ્લે દિવસે તેણે જ એની ભૂમિકા કરેલી. નાટક સફળ ગયું. બીજે દિવસે 'ટાઇમ્સ ઑવ્ ઇન્ડિયા'માં તેનાં વખાણ કરતી ટૂંકી સમીક્ષા પ્રગટ થઈ હતી.

*

1943થી 1948 દરમિયાન અમદાવાદમાં રૂપક સંઘ સક્રિય રહેલ. મુનશીનાં 'શંબરકન્યા', 'ડૉ. મધુરિકા' અને 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી'; ન્હાનાલાલનું 'જયાજયન્ત' અને દ્વિજેન્દ્રલાલ રૉયનું 'શાહજહાં' તેના મુખ્ય પ્રયોગો હતા. 'જયા અને જયન્ત' નાટકનું દિગ્દર્શન મેં સંભાળેલું. શિવકુમાર જોશી જયન્ત અને કલ્લોલિની દિવેટિયા (પછી હઝરત) જયા; વિનોદિની નીલકંઠ તેજબા; વિષ્ણુકુમાર જોશી કાશીરાજ; મેં ગિરિરાજની ભૂમિકા લીધેલી. ઉપરાંત અવિનાશ મુનશી, પિનાકિન ઠાકોર, બકુલ જોશીપુરા, પદ્માબહેન ઠાકોર, જયન્તિકા દેસાઈ, ઉષા યોધ, ગિરીશ ભચેચ વગેરે હતાં. અવિનાશ વ્યાસે નાટકનાં ગીતોની તરજ બાંધેલી. પ્રબોધ જોશીએ તેનાં સેટિંગ્સ તૈયાર કરેલાં. પાત્રો પોતે જ ગીતો ગાતાં. કવિના ડોલનમય ગદ્ય સંવાદોને નાટ્યક્ષમ ઢાંચામાં મૂકવાથી નાટકમાં ભાવનાત્મક વાતાવરણમાં જામેલું. આ નાટક ભજવી જ ન શકાય એવો અભિપ્રાય જયન્તિ દલાલ જેવા કેટલાક મિત્રોનો હતો. તેમ છતાં 1947ના જાન્યુઆરીમાં પ્રેમાભાઈ હૉલમાં તે નાટક સફળપણે ભજવાયેલું અને તેની પ્રશંસા પણ થયેલી. તેની સફળતામાં મધુર હલકે ગવાયેલાં ગીતો, પાત્રોની શુદ્ધ ઉચ્ચારવાળી સંસ્કારી વાણીની નાટ્યક્ષમ રજૂઆત, દશ્યસજાવટ અને નાટકની મૂળ પ્રતમાં કરેલી કાપકૂપ હતાં.

*

પ્રથમ સ્વાતંત્ર્યદિને રૂપક સંઘ અને ઇપ્ટાના સંયુક્ત ઉપક્રમે 'શાહજહાં' નાટક પ્રેમાભાઈ હૉલમાં ભજવાયેલું. દિગ્દર્શક જશવંત ઠાકર. જશવંત ઠાકરે શાહજહાં, ધનંજય ઠાકરે ઔરંગઝેબ, વાડીલાલ શાહે દારા, સુમિત્રા ભરવાડાએ જહાનઆરા, પ્રદ્યુમ્ન ભટ્ટે મોહમ્મદ અને વિષ્ણુકુમાર જોશીએ જશવંતસિંહની ભૂમિકા લીધેલી. નાટક વખણાયેલું. પણ નાટકના નિર્માણમાં એટલો બધો ખર્ચ થયો કે રૂપક સંઘ આર્થિક રીતે લગભગ ડૂબી ગયું. પછી ગાંધીજીની હત્યા બાદ તેમને શ્રદ્ધાંજલિ રૂપે કાર્યક્રમ યોજેલો, તેમાં ગાંધીજીની ભૂમિકા નાનુભાઈ પાઠકે સૌને યાદ રહી જાય તેવી હૂબહૂ ભજવેલી. રૂપક સંઘનો એ છેલ્લો પ્રયોગ હતો.

*

એક વાર ગુજરાત કૉલેજમાં 'સંભાવિત સુંદરલાલ' ભજવવા માટે લીધેલું. રિયાઝ દરમિયાન મુખ્ય પાત્ર નરોત્તમ શાહે તિરસ્કારનો ભાવ ઘૂંટીને સંવાદ બોલવાનો હતો. જ્યૉર્જ ધ ફિફ્થ હૉલમાં પાંચમા જ્યૉર્જની મોટી છબી હતી. તેની સામે ઊભા રહીને નરોત્તમ અભિનય કરે અને બોલે. એમને પૂછ્યું. ''આમ કેમ બોલો છો ?'' તો કહે, ''તિરસ્કારનો ભાવ ઘૂંટું છું.'' તત્કાલીન વાતાવરણમાં 'હિન્દ છોડો' આંદોલનની કેવી ગરમી હતી તેનું આ એક રસપ્રદ દૃષ્ટાંત છે.

*

વીસમી સદીના પાંચમા–છઠ્ઠા દાયકા દરમિયાન ગુજરાત કૉલેજના નાટ્ય-કાર્યક્રમોનું બહારના બિનવિદ્યાર્થી નાટ્યરસિકોને ભારે આકર્ષણ હતું. વિના નિમંત્રણે ઘૂસવાનો પ્રયત્ન બહારનાં કેટલાંક તત્વો કરતાં. બહારના માણસોની સંખ્યા મોટી હોય ત્યારે કોઈ વાર અવ્યવસ્થા અને ઘોંઘાટ થાય એવું બનતું. નાટ્યસંગીત મંડળની કાર્યવાહક સમિતિની દર વર્ષે ચૂંટણી થતી. તેમાં હારેલું જૂથ જીતેલા જૂથને પજવવા માટે બહારના તોફાનીઓને વાર્ષિક કાર્યક્રમમાં લઈ આવીને તોફાન કરાવે એવું પણ ક્વચિત્ બનતું. એક વર્ષે કૉલેજમાં યશોધર મહેતાનું 'મંબો જંબો' નાટક ભજવવા લીધું હતું. પરાજિત જૂથે તે વર્ષે બનાવટી આમંત્રણપત્રો છપાવીને બહારના માણસોમાં વહેંચેલાં, તેને લીધે હૉલમાં ધાર્યા કરતાં બમણી સંખ્યા પ્રવેશેલી. ઘણા ઊભા રહેલા. નાટક શરૂ થયા પછી તરત પ્રેક્ષકોમાં અવ્યવસ્થા, અંધાધૂંધી અને ઘોંઘાટ શરૂ થયાં. વીજળીનું જોડાણ તોડવાનો પણ તોફાનીઓનો પેંતરો હતો. પરંતુ અગમચેતીભર્યાં પગલાંને કારણે તે થઈ શક્યું નહિ. સ્ટેજની નીચે બૉમ્બ મૂકેલો તે ફૂટે તે પહેલાં પકડાઈ ગયો. ભીડને કારણે અંદર નહિ પ્રવેશી શકેલ બહારનાં તત્વોએ પથ્થરમારો કર્યો. બારીના કાચ તૂટ્યા. કેટલાકને વાગ્યું. નાટક અધવચમાં જ બંધ કરવું પડેલું. શહેરના પોલીસ વડા જોવા આવેલા તેમની

મદદથી તોફાનીઓનો આખો પ્રપંચ પકડાઈ ગયો. તકસીરવાર ઠરેલ વિદ્યાર્થીઓને કૉલેજમાંથી રૂખસદ આપવામાં આવેલી.

*

ગેરશિસ્તના બનાવ બન્યા હોવા છતાં કૉલેજમાં નાટકની પ્રવૃત્તિ ચાલતી; એટલું જ નહિ, સારી રીતે ચાલતી. અમુક કિસ્સામાં ગેરશિસ્તના મારણ તરીકે પણ તેનો ઉપયોગ થયેલો છે. તેનો એક રસપ્રદ દાખલો દુષ્યન્ત મહેતાનો છે. દુષ્યન્ત ગુજરાત કૉલેજના તોફાની વિદ્યાર્થીઓનો સરદાર ગણાતો. વર્ગમાં તેમજ વર્ગ બહાર જાતજાતનાં અળવીતરાં કરીને અધ્યાપકોને પજવે. ચાલુ વર્ગમાં ચા મંગાવીને પીએ, કે છત્રી ઓઢીને બેસે અને કોઈ તેને પકડવાનો પ્રયત્ન કરે તો બારીમાંથી નાસી છૂટે. આ દુષ્યન્ત એક વાર જ્યૉર્જ ધ ફિફ્થ હૉલમાં રિયાઝ ચાલતું હતું ત્યાં પોતાના સાગરિતો સાથે આવી ચઢ્યો. રિયાઝ દરમિયાન બહારનાને આવવાની બંધી હતી. દુષ્યન્ત એની પરવા કર્યા વગર આગળ આવીને ઊભો એટલે અમે રિયાઝ બંધ કર્યું. તેણે ટીખળ કરતાં કહ્યું, ‘‘ચલાવો, ચલાવો.’’ મેં કહ્યું, ‘‘નહિ ચાલે. દુષ્યન્ત, તોફાન કરવું સહેલું છે. નાટક કરવું અઘરું છે.’’ ‘‘ના હોય’’ કહીને તે હસવા લાગ્યો. ‘‘નાટકમાં ભાગ લો ત્યારે ખબર પડે. એને માટે guts જોઈએ. છે હિંમત ?’’ મેં કૈંક ગુસ્સે થઈને કહ્યું. ‘‘અમને કોણ નાટકમાં પાઠ આપે ?’’ તે હસતાં હસતાં બોલતો હતો. ‘‘હું આપું. બોલ, છે વિચાર ?’’ મેં તેને નાટકમાં પાઠ લેવાનું આમંત્રણ આપ્યું. ધનંજય ઠાકરનું ‘‘જો હું તું હોત ’’ – નાટક હતું. તેમાં નોકર હીરજીનું પાત્ર હતું તે તેને આપ્યું. ‘‘પાત્ર નાનું છે પણ દિલ દઈને કરે તો ઇનામ મળે તેવું છે.’’ મેં તેને પોરસ ચડાવતાં કહ્યું. તેનો ચમત્કાર એવો થયો કે દુષ્યન્તે એ પાત્ર ભજવીને ઇનામ મેળવ્યું. પછી તો તેને નાટકમાંથી જીવનની દિશા મળી ગઈ. એ નાટકમય થઈ ગયો. તોફાન કરવાની વૃત્તિ અલોપ થઈ ગઈ. ટોળટીંખળ ને અભિમાન ચાલ્યાં ગયાં. જરૂર પડે તો સ્ટેજ પરથી કચરો કાઢવા પણ લાગી જાય. ‘છીએ તે જ ઠીક’માં જિતેન્દ્રની ભૂમિકા કરી. ‘શંકિત હૃદય’માં કુંજની ભૂમિકા કરી અને બીજાં અનેક નાટકોમાં ઉત્તમ અભિનય કરીને કૉલેજમાં જ નહિ, અમદાવાદમાં નામ કાઢ્યું. સમર્પણભાવથી તે નાટકમાં અભિનય કરતો. જયશંકરભાઈ(સુંદરી)એ ‘શંકિત હૃદય’ નાટકનું દિગ્દર્શન કરેલું. દુષ્યન્ત મુખ્ય ભૂમિકા – કુંજની – કરે. નાતાલની રાત્રે નાટક ભજવાયું ત્યારે કડકડતી ઠંડી. નાટકમાં નદીમાંથી ભીને કપડે આવવાનું દૃશ્ય હતું. દુષ્યન્તને તાવ હતો. તેને કપડાં ભીનાં નહિ કરવાની સલાહ આપી. પણ મને કહે, ‘‘ના સાહેબ. આ તો નાટકનો ટૉપ સીન છે. મારા માથા પરથી પાણી દડદડતું ન હોય તો જામે નહિ.’’ ‘‘એવું કશું કરવાની જરૂર નથી. તું જે ભાવથી બોલે છે ને અભિનય કરે છે તે પૂરતું છે’’ મેં દલીલ કરી. પરંતુ તેણે તો તાવ ભરેલા શરીર પર ઠંડું પાણી રેડાવીને કુંજની

ભૂમિકા એવી તન્મયતાથી ભજવી કે ઇનામ તો મળ્યું જ, પણ જયશંકરભાઈની મહામોંઘી શાબાશીની કમાણી પણ કરી !

પછીને વર્ષે મુનશીનું 'છીએ તે જ નાટક' ભજવ્યું. તેમાં આત્માની અદલાબદલી થાય છે તે વખતે એ ઉર્વશીનો અભિનય કરતી વખતે અદલ મૈનાકીનો જ અવાજ કાઢે ! એ વખતે તેનો આંગિક અને વાચિક એટલો સ્વાભાવિક અને અણીશુદ્ધ (perfect) લાગે કે જોનારને એમ જ લાગે કે આ અભિનેતા થવા જ સર્જાયો છે.

નાટક પૂરું થયા પછી તે દિવસે મને શું સૂઝયું કે નટમંડળી સમક્ષ બોલી બેઠો : "દુષ્યન્ત born actor છે. કદાચ તેની તેનેય ખબર નહિ હોય કસ્તૂરીમૃગની જેમ. દુષ્યન્ત મારી શોધ છે. I am proud of him." આ સાંભળીને એ હસ્યો – તેના વર્તનમાં પૂરી શાલીનતા આવી હતી.

પણ અભિમાન કોઈનું ટક્યું છે કે મારું ટકે ? દુષ્યન્તનું શરીર કૃશ થતું જતું હતું. તે બી.એ. થયો. નોકરી લીધી. પણ તેને ક્ષય લાગુ પડ્યો. માંદગી દરમિયાન હું મળવા ગયો. "બરાબર દવા કરો. પોષક આહાર લો અને તૈયાર થઈ જાઓ. હજુ તો ઘણું કામ કરવાનું છે ને નામ કાઢવાનું છે." મેં એનો હાથ દબાવતાં કહ્યું. હું જાણતો હતો કે આ અલગારીને કામની પડી હતી તેટલી નામની પડી નહોતી. મારા શબ્દોથી તેની આંખમાં પેલી નાટકમાં બોલતી વખતની ચમક આવી ગઈ. તે બોલ્યો, 'હા.' ફિક્કું હસ્યો. વિષાદ સાથે હું બહાર નીકળ્યો.

થોડા વખત પછી તેના અવસાનના સમાચાર મળ્યા ત્યારે સખત આંચકા સાથે મેં મારી જાતને પૂછેલું કે –

આ ટ્રેજેડી નાટકની કે શિક્ષણની ? આજે પચાસ વર્ષ પછી પણ એ પ્રશ્ન મનમાં ઘોળાયા કરે છે.

*

1967ની સાલ. હું મોડાસા હતો. ત્યાં નાની વ્યવસાયી નાટક મંડળીઓ આવતી તો ટાઉન હૉલમાં નાટકો ભજવતી. એક વાર ભારત નાટક કંપની આવી. તેના માલિક કૉલેજમાં આવીને અધ્યાપકોને તેમનો વખણાયેલો નાટ્યપ્રયોગ 'વહુરાણી' જોવાનું નિમંત્રણ આપી ગયેલા. પછી થોડા દિવસ બાદ બીજું નાટક પણ જોવા આવવાનું કહેવા આવ્યા અને એ નાટક તેમનું શ્રેષ્ઠ નાટક છે એમ કહેવા લાગ્યા. ત્યારે અમારા તરફથી એવું સૂચન થયું કે તેમનાં ઉત્તમ નાટકોમાંથી શ્રેષ્ઠ લાગતાં દશ્યો એકસાથે બતાવી દે. એ કબૂલ થયા. એક સાંજે તેમણે અમારે માટે ખાસ 'શો' રાખીને તેમનાં નાટકોનાં તેમની દષ્ટિએ ઉત્તમ લાગેલાં દશ્યો – જેને તે 'ચવચવનો મુરબ્બો' કહેતા – બતાવ્યાં. બીજે દિવસે અમે એ નાટક કંપનીના કલાકારોના

સન્માનનો કાર્યક્રમ રાખ્યો. તે પ્રસંગે તેમની કલાની કદર રૂપે નાનકડી રકમ આપી અને તેમની કલાનાં વખાણ કર્યાં તેની સાથે તેમની કેટલીક મૂળભૂત મર્યાદાઓ અને નબળાઈઓનો ખ્યાલ આપ્યો. તેના જવાબમાં નાટક કંપનીના દિગ્દર્શક ડુંગરશી નાયકે કહેલું તે મારી સ્મૃતિમાં જડાઈ ગયું છે. તેમણે ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઉત્કર્ષ નથી થતો તેનું નિદાન કાઢતાં કહેલું : ''ગુજરાતમાં આમ થાય છે તેનું કારણ વિદ્યા અને કલા એ બે બહેનો છૂટી પડી ગઈ છે તે છે. કલા ઉછાંછળી છે. વિદ્યા શરમાળ છે. વિદ્યાનો હાથ ઝાલવાની જરૂર છે અને કલાનો કાન પકડવો જોઈએ. એ બે ભેગી થાય તો ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઉત્કર્ષ સધાય.''

એક અભણ જેવા કલાકારે કહેલી આ સાદી વાત કેટલું ગંભીર સત્ય કહી જાય છે ! મારા નાટ્યરસિક મિત્રો સમક્ષ આ પ્રસંગ કહીને નાટ્યવિદ્યા અને નાટ્યકલાના સમન્વયની હિમાયત કરું છું. આ પુસ્તક એવો જ એક પ્રયત્ન છે.

ધી. ઠા.

❒

શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, શ્રી ધનંજય ઠાકર અને શ્રી કનક દવે સાથે

સુબાથુ પર તાલીમાર્થીઓ

જુલિયસ સીઝરની ભૂમિકામાં શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર

સુબાથુ હિલ પર નાટ્યતાલીમ શિબિર પ્રસંગે રિયાઝનું એક દૃશ્ય

ગુજરાત કૉલેજના નાટ્યમંચ પર 'શંકિત હૃદય'નું એક દશ્ય

જુલિયસ સીઝરનું એક દશ્ય