પ્રકરણ (૨)

ભરતમુનિની અભિનય વિચારણા અને -

પ્રસ્તુત પ્રકરણ અંતર્ગત, ભરતમુનિની અભિનયવિચારણા તથા અન્ય અભિનય પ્રણાલિકાઓ વચ્ચેના સામ્ય-વૈષમ્યને તપાસવાનો ઉપક્રમ છે.

પ્રાચીન ભારતીય, ચીની તથા જાપાની રંગભૂમિ ઉપર વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવામાં આવતો નહોતો. અતિરુઢ, રાતિબધ્ધ, સંકેતાત્મક એવી નાટ્યરુઢિઓ Stage conventions નો આશ્રય લઇ, નૃત્ય-નાટ્યો રજુ કરવામાં આવતા એટલે આ ત્રણેય પ્રકારની રંગભૂમિ Non-Illusionistic Theatre તરીકે ઓળખાય છે. આ સંદર્ભમાં, ભરતમુનિની અભિનય વિચારણાને ચીની તથા જાપાની અભિનયપરંપરા સાથે સરખાવવાનો ઉદ્યમ અપ્રસ્તુત નહીં લેખાય.

આધુનિક નાટ્યાચાર્યોમાં સ્તાનિસ્લાવસ્કી, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ તથા ગ્રોટોવ્સ્કીએ 'અભિનય' સંબંધી તાત્વિક વિચારણાઓ રજુ કરી છે. તેમની અભિનય વિચારણાના મુખ્ય મુદ્દાઓ, ભરતમુનિની અભિનય વિચારણામાં કયા સ્વરુપે મળી આવે છે તેની તપાસ પણ સાર્થક નિવડશે એવું મારું નમ્રપણે માનવું છે.

(અ) ચીની અભિનય પરંપરા

ચીનનું પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ નાટ્યસ્વરુપ તે ' Ching hsi,' Hsi એ રંગમંચીય કળા માટેની સામાન્ય સંજ્ઞા છે જ્યારે Ching રાજધાની માટેની સંજ્ઞા છે. એટલે Ching hsi નો અર્થ થાય છે - 'રાજધાનીનું નાટક' અર્થાત્ 'પેકિંગ નાટ્ય' જે પેકિંગ ઓપેરા'ના નામથી પ્રસિધ્ધ છે.

પેકિંગ ઓપેરા - Ching hsi - એ નટપ્રધાન રંગભૂમિ છે. ભરતમુનિએ જેવી રીતે રંગભૂષા, વેશભુષા, મંચવસ્તુઓ વિગેરે બાહ્ય ઉપકરણોને નટકર્મ સાથે જોડી 'અભિનય'ને

વ્યાપકપણે જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેવી રીતે આધુનિક આચાર્યોએ પણ પેકિંગ ઓપેરાના અભિનય વ્યાપારને ચાર મુખ્ય ભાગોમાં વિભાજિત કરી જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

" The technique of the Chinese actor can be analysed under four broad headings. They are Speech and song, movements and gestures, Costume and make-up, use of Weapons and other Stage-properties. Collectively they serve a purpose which marks them apart from their equivalents in a more realistic Western theatre, each is related to the other in providing a Symbolism which is necessary to the appreciation of stage art. "

A. C. Scott
(The Classical Theatre of China P.92)

ભરતમુનિએ speech and song ની વિચારણાં વાચિક અભિનયમાં પાઠ્ય તથા ધ્રુવાગાન અંતર્ગત, movements and gestures ની વિચારણાં આંગિક અભિનય અંતર્ગત, Costume -makeup - stage properties ની વિચારણા આહાર્ય અભિનય અંતર્ગત કરી છે.

ચીની નાટ્યપરંપરામાં નટોની નિશ્ચિત ભૂમિકાઓ હોય છે . Ching Hsi અર્થાત્ પેકિંગ ઓપેરામાં નટની ભૂમિકાઓ ચાર મુખ્ય વિભાગોમાં વહેંચાયેલી છે.
(૧) Sheng અર્થાત્ પુરુષ પાત્ર (૨) tan અર્થાત્ સ્ત્રી પાત્ર (૩) Chingઅર્થાત્ રંગરોગાણયુક્ત મુખ ધરાવતા સહાયક પાત્રો તથા (૪) Ch'ouઅર્થાત્ મશ્કરાનું પાત્ર.

Sheng'Actorsમુખ્ય પુરુષ પાત્રો ભજવે છે. તેના પેટાવિભાગો પણ હોય છે. જેમ કે (૧) lao sheng અથવા hus sheng અર્થાત્ દાઢીવાળો વૃદ્ધ માણસ. (૨) hsiao sheng અર્થાત્ યુવાન માણસ (૩) Wen sheng અર્થાત્ બુદ્ધિશાળી પાત્રો (૪) Wu sheng અર્થાત્ લશ્કરી પાત્રો.

Tan Actros મુખ્ય 'સ્ત્રી પાત્રો' ભજવે છે. તેના પણ પેટાવિભાગો હોય છે. જેમ કે (૧) lao tan અર્થાત્ પ્રૌઢા (૨) Ching i અર્થાત્ મધ્યમ વયની નિસ્તેજ વેશભૂષા ધરાવતી સ્ત્રી-અધિકારીઓ (૩) Hua tan જેને ગાન કરતાં અભિનય વધારે કરવાનો હોય તેવા સ્ત્રી પાત્રો (૪) K Wei men tan - મુગ્ધા, નવયૌવના (૫) Mu Tan - લડાયક મિજાજ ધરાવતી, ખડતલ, ઘોડેસ્વારી કરનારી તથા પ્રસિધ્ધ સ્ત્રી-યોધ્ધા.

Ching Actors રંગરેખાણયુકત મુખ - painted face - ધરાવતા સાહસિક, ખડતલ પુરુષ સહાયક પાત્રો ભજવતા નટો છે.

Chü Actor - મશ્કરા clown નું પાત્ર ભજવતા નટો છે જેમનું મુખ્ય કાર્ય Comic relief નું તથા પ્રેક્ષકોને હસાવવાનું છે.

આ ચારેય પ્રકારની ભૂમિકાઓ, નિશ્ચિત પરિમાણ ધરાવતા પાત્રોના બાહ્ય દેખાવ તથા આંતરિક ગુણો - મર્યાદાના - સાંકેતિક સ્વરૂપનો ખ્યાલ આપે છે. આવાં પાત્રો 'બીબાંઢાળ' પ્રકારના, અતિ રૂઢ અને રીતિબધ્ધ છે. ભરતમુનિએ નાયક, નાયિકા, તેમના સહાયક પાત્રો તથા વિદૂષક એવા જે પાત્રશ્રેણીઓ આપી છે તેને ઉપરોકત ભૂમિકાઓ સાથે સરખાવી શકાય.

કુટિયાટમ્ નાટ્ય પરંપરાની ભજવણીનો અભ્યાસ કરનાર જાણીતા અમેરિકી નાટ્યવિદ્ Farley Richmond આ સંદર્ભમાં જણાવે છે કે -

" Interestingly, the major catagories of character types in Peking Opera parallel those outined in the Natyasasta. The male characters (Sheng) and female characters (tan) correspond to the heroic male roles (Nāyaka) and female roles (Nāyika) of Sanskrit drama. The major supporting male roles (ching) may be compared with the various ministers and officials of Subsidary court rank in the Sanskrit plays. And the clown (Ch'ou) in

peking Opera finds his counterpart in the jester (vidusaka) who in Sanskrit theatre often assumes a significant role because he often serves as advisor to and close associate of the king. Each of the major categories in both the Peking Opera and the Sanskrit drama is further subdivided depending on an age, rank and temprament."

-'Suggestion for Directors'
'Sanskrit Drama in Performance' Page-93

'પેકિંગ ઓપેરા' માંના અભિનય વ્યાપારને આંગિક, વાચિક તથા આહાર્યમાં વિભાજિત કરી તેને ભરતમુનિની અભિનયવિચારણા સાથે સરળતાથી સરખાવી શકાય.

(૧) આંગિક અભિનય

ભરતમુનિએ જેવી રીતે આંગિક અભિનય અંતર્ગત શરીરના વિવિધ અંગઉપાંગોના સ્વતંત્ર તથા સમન્વિત સંચાલનોનો વિચાર કર્યો છે તેવી રીતે પેકિંગ ઓપેરામાં Tung tso અંતર્ગત વિવિધ body movements અને gestures નો સમાવેશ કરવામાં આવે છે.

Sheng, tan, ching, Ch'ou આ ચારેય પ્રકારના પાત્રોની પોતાની નિજી મુદ્દાઓ, ચાલવાની ઢબ તથા બોલવાની લઢણ હોય છે. પ્રેક્ષક, પ્રત્યેક પાત્રની નિશ્ચિત મુદ્દા, ચાલવાની ઢબ તથા બોલવાની લઢણથી પરિચિત હોય છે.

Tung tso એ વિશિષ્ટ પારિભાષિક સંજ્ઞા છે જેમાં આંગળીના નાજુક હલનચલનથી માંડી સમગ્ર શરીરની જોશીલી ભંગિમાઓની વિસ્તૃત શ્રેણીનો સમાવેશ થાય છે. આ ઉપરાંત તેમાં વિવિધ બાંય-સંચાલનો Sleeve movements, હસ્તમુદ્દાઓ, આંગળીના સંચાલનો, પાદ સંચાલનો, ચરણ સંચાલનો foot movements , ગતિપ્રચાર, દાઢીના

સંચાલનો beard movements તથા તિલોર પક્ષીનાં પીંછાના સંચાલનો Pheasant feather movements નો સમાવેશ થાય છે. આ વિવિધ સંચાલનોને વિસ્તૃતપણે નિરુપી તેને ભરતમુનિની આંગિક અભિનય સંબંધી વિચારણા સાથે આ રીતે સરખાવી શકાય.

હસ્તમુદ્રાઓ

ભરતમુનિએ 'હસ્તાભિનય' અંતર્ગત ૨૪ અસંયુત હસ્તમુદ્રાઓ, ૧૩ સંયુત હસ્તમુદ્રાઓ તથા ૩૦ નૃત હસ્તમુદ્રાઓ નિરુપી છે. વિભિન્ન હસ્તમુદ્રાઓ એ 'નાટ્યધર્મી' અભિનય શૈલીનું ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ છે. આ હસ્તમુદ્રાઓ થકી વિભિન્ન વસ્તુઓ, ભૌતિક પદાર્થો, ઘટનાઓ, ક્રિયાઓ તથા ભાવો સાંકેતિકપણે પ્રત્યાયિત કરવામાં આવે છે. આ બધી મુદ્રાઓ અનુકરણાત્મક નહિ પણ રીતિબધ્ધ, રુઢ અને સાંકેતિક હોય છે. જેમ કે ત્રિપતાક હસ્તમુદ્રા ધ્વારા પુષ્પવૃષ્ટિ, વરસાદ, અગ્નિની જવાળા, પલ્લવ, ઘાસ, બલિ, વિગેરે સાંકેતિકપણે પ્રત્યાયિત થઈ શકે છે. અહીં પુષ્પવૃષ્ટિ કે અગ્નિની જવાળા સાથે સાદૃશ્ય ધરાવતા અનુકરણાત્મક હસ્તસંચાલનો થતાં નથી પણ હસ્તની નિશ્ચિત, રુઢ, રીતિબધ્ધ, સાંકેતિક મુદ્રા ધારણ કરી પ્રત્યાયન સાધવામાં આવે છે. આમ તે નાટ્યધર્મીતાનું ઉદાહરણ બને છે.

પેકિંગ ઓપેરામાં પણ વિવિધ પ્રકારના હસ્તસંચાલનો ધ્વારા વિવિધ ભાવો, ક્રિયા, ઘટનાઓ, સાંકેતિકપણે રજુ કરવામાં આવે છે. હસ્તસંચાલનો માટેનો પારિભાષિક શબ્દ છે shou. દરેક પ્રકારના પાત્રની સાત પ્રકારની હસ્તક્રિયાઓ hand movements હોય છે. પ્રત્યેક હસ્તક્રિયાનું વિવરણ અત્રે શક્ય નથી છતાં પણ ઉદાહરણરુપે કેટલીક હસ્તક્રિયાઓ તપાસી શકાય.

સંજ્ઞા	સંચાલન	પ્રત્યાયિત ભાવ
Chang Shou	tan actor હથેળી ઉપર તરફ વળેલી રહે તે રીતે હાથ ખુલ્લા રાખે છે. અંગૂઠા સહિત ચાર આંગળીઓ વચલી આંગળી તરફ	આ પ્રકારનું હસ્તસંચાલન મૂંઝવણ embarrassment નો ભાવ પ્રત્યાયિત કરે છે.

	ખુલ્લી રાખે છે. Sheng actor અંગૂઠો સીધો રાખે છે. ching actor બધી આંગળીઓ ખુલ્લી રાખે છે.	
Pai Shou	જમણો હાથ, ખભા જેટલી ઉંચાઇએ ઊભી રેખામાં, રાખવામાં આવે છે અને તે સમયે હાથનો અંગૂઠો મધ્ય આંગળી પર રહે છે અને હથેળી ડાબી બાજુએ ફેરવવામાં આવે છે. બધા પાત્રો માટે આ હસ્ત સંચાલન'સામાન્ય' રહે છે.	અસહાયતાનો ભાવ કે 'હવે બીજો કોઇ રસ્તોજ રહયો નથી' એવો ભાવ પ્રત્યાયિત કરવામાં.
Chao Shou	હાથનો અંગૂઠો પહેલી આંગળીના મુળમાં અડકેલો રાખી, હથેળીને નીચે તરફ વાળી તેવા હાથને ગોળ ફેરવવામાં આવે છે. ત્યાર બાદ એક બે વાર હલાવવામાં આવે છે.	કોઇને બોલાવવાનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરવામાં.
Chiian Shou	અંદર વાળેલી આંગળીઓની આરપાર પહેલી આંગળીને અંગૂઠા સાથે ભીડવામાં આવે છે.	કોઇની ઉપર હુમલો કરવાનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરવામાં.
Tien Shou	ડાબા હાથને, કમરની ઉંચાઇએ બહાર કાઢી, હથેળી ઉપરની તરફ રાખવામાં આવે છે અને જમણા હાથની હથેળી ઉપરની તરફ રાખી તેને ચહેરાથી ડાબા હાથ સુધી ગોળ ફેરવવામાં આવે છે.	'ઘણું સરસ', હું સંમતિ આપું છું', 'હે ભગવાન ! હું ખોટો ઠર્યો દુ:ખી થયો!' વિગેરે ભાવ પ્રત્યાયિત કરવામાં.

Chih Shih	આમાં વિવિધ પ્રકારે આંગળી ચીંધવાનો સમાવેશ થાય છે. સાથે સંગીત અને અન્ય અંગોનું સંચાલન પણ રહે છે.	સુખદુ:ખ મિશ્રિત લાગણીઓ, ક્રોધ વિગેરે અનેક ભાવો પ્રત્યાયિત કરવામાં.

પેકિંગ ઓપેરાની હસ્તમુદ્રાઓ અને ભરતમુનિનિરુપિત હસ્તમુદ્રાઓ વચ્ચે આકૃતિની દૃષ્ટિએ કોઇ સામ્ય રહેલું છે કે નહીં તે તપાસવાનો આ ઉદ્યમ નથી પણ બંને પાછળ રહેલી નાટ્યધર્મીતાને પામવાનો આ પ્રયાસ છે. હસ્તના વિવિધ રુઢિબધ્ધ સંચાલનો ધ્વારા વિભિન્ન ભાવ, ક્રિયા, પદાર્થ, ઘટના, સાંકેતિકપણે કેવી રીતે રજુ કરી શકાય તેની તમામ શકયતાઓ બંને પ્રકારની અભિનય પ્રણાલિકાઓએ વિચારી છે અને આ 'નાટ્યધર્મીતા' બંને પ્રકારની અભિનય પ્રણાલિકામાં જોવા મળતો સામાન્ય અંશ છે.

બાહુના સંચાલનો

ભરતમુનિએ બાહુના તિર્યક, ઉર્ધ્વ સંસ્થ, અધોમુખ, અંચિત વિગેરે દસ પ્રકારના સંચાલનો નિરુપ્યા છે જેનો વિનિયોગ નૃત્તમાં થાય છે. આ સંચાલનો સાંકેતિક અર્થ પ્રગટ કરનારા રુઢિબધ્ધ તથા નાટ્યધર્મને અનુસરનારા હોય છે.

પેકિંગ ઓપેરામાં પણ સાંકેતિક અર્થ પ્રગટ કરવા માટે વિવિધ બાહુ સંચાલનો arm movements પ્રયોજાય છે જેના માટેની પારિભાષિક સંજ્ઞા છે. Ke Po . તેના Fan Ke po, Wan ke po, Tuan ke po, Ning ke po, Peo Kepo વિગેરે પ્રકારો છે જેના ધ્વારા વિવિધ ભાવો સાંકેતિકપણે પ્રત્યાયિત કરવામાં આવે છે.

પાદસંચાલનો

ભરતમુનિએ સાથળથી માંડી પગના અંગુઠાને આવરી લેતા વિવિધ પાદસંચાલનો નિરુપ્યા છે. આ ઉપરાંત વિવિધ પાત્રોના 'ગતિપ્રચાર' તથા ગતિ માટે ઉપયોગી 'ચારી' વિધાન પણ નિરુપ્યા છે.

પેકિંગ ઓપેરામાં પણ દરેક પાત્રની ચાલવાની તથા દોડવાની આગવી સાંકેતિક રુઢિબધ્ધ શૈલી હોય છે. વિવિધ પ્રકારના પાદ સંચાલનો Foot Movements માટેની પારિભાષિક સંજ્ઞા છે: Chiao . સામાન્ય પ્રકારની ચાલ Cheng pu કહેવાય છે. Pao pu દોડવાની આગવી શૈલી છે જેમાં પગ સીધા રાખી ઝડપથી પગલાં ભરવામાં આવે છે. Chu pu એ ચિંતા તથા વિરોધનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરનારાં આગવાં પાદસંચાલનો છે. Yiin Pu મધપાનની અવસ્થા અને ઉધ્ધણશી સ્વભાવ પ્રગટ કરનારાં પાદસંચાલનો છે. બારણું ઉઘાડવા તથા બંધ કરવા માટેની તથા કાલ્પનિક ઘોડાપરથી ઉતરવાની કે ચઢવાની પણ આગવાં Conventional foot movements છે. આ પાદસંચાલનો અને ભરતમુનિ નિરુપિત વિવિધ ગતિપ્રચાર તથા ચારી વચ્ચે ગજબનું સામ્ય રહેલું છે. અમેરિકી નાટ્યવિદ્ શ્રી Farely Richmond જણાવે છે કે -

"In Chapter 13 Bharata discusses at some length the gaits (gati) which are appropriate for various characters, depending on their sex, rank, age and mood. One of Bharata's best examples of a gait is that appropriate for either a blind man or a person walking in the dark. He suggests that the actor's feet glide over the ground and hands grope for the way. Descriptions such as this remind me of the conventional movements typically found in the Peking Opera of China. In it one finds excellent examples of conventional patterns of movements reminiscent of the cari and gati of India. The actor of the traditional Peking Opera preserved in Taiwan uses conventional poses and gaits which are appropriate to the

particular type of Character being portrayed.... Given the Close parallel between the Peking Opera Character types and those of Sanskrit Drama, it seems reasonable to speculate that the extensive stylization of poses and gaits in Peking Opera may have been similarly handled in the Sanskrit Productions. In any case, an experimental production of a Sanskrit Play in which the techniques of the Peking Opera are used as a source of inspiration would not be totally out of keeping with the spirit of Sanskrit theatre practices.*

Suggestions for Directors
Sanskrit Drama in Performance Page 93.

આમ ભરતમુનિની પાત્રવિભાવના અને પેકિંગ ઓપેરામાં જોવા મળતાં પાત્રનિરુપણમાં સામ્ય રહેલું છે. સાથે સાથે ગતિપ્રચાર અને ચારીવિધાનમાં પણ સામ્યતાના દર્શન થાય છે એટલે પેકિંગ ઓપેરામાં જે રીતે આંગિક સંચાલનોને રીતિબધ્ધ તથા રુઢ પ્રકારના અને પ્રતીકાત્મક રાખવામાં આવે છે તેમ સંસ્કૃત નાટય પ્રણાલિમાં પણ આંગિક અભિનય અંતર્ગત વિવિધ અંગોના રુઢ, રીતિબધ્ધ પ્રતીકાત્મક છતાંય ભાવાભિવ્યક્તિ સાધનારા સંચાલનો યોજાતા હશે તેવું અનુમાન અવશ્ય કરી શકાય.

ટુંકમાં ભરતમુનિ પ્રતિપાદિત આંગિક અભિનય તથા પેકિંગ ઓપેરામાં જોવા મળતાં આંગિક અભિનયમાં નાટયધર્મીતાની દ્રષ્ટિએ સામ્ય રહેલું છે તેમ કહી શકાય.

(૨) વાચિક અભિનય

ભરતમુનિએ વાચિક અભિનય અંતર્ગત નટને સંવાદપઠનમાં ઉપયોગી ભાષાવિષયક જ્ઞાન તથા ઉચ્ચારણ પ્રક્રિયા - આ બંને તત્વોનો વિસ્તારપૂર્વક છણાવટ કરી છે. પાત્રના ગતિપ્રચાર પ્રસંગે તેમજ આગમન અને નિર્ગમન સમયે, વિવિધ પ્રકારના વાદ્યવાદનનો તથા ધ્રુવાગાનનો વિનિયોગ ભરતમુનિએ સુચવ્યો છે.

પેકીંગ ઓપેરામાં પણ નટને માટે ચીની ભાષાનું જ્ઞાન તેમજ તેના છંદોના બંધારણ સંબંધી જ્ઞાન હોવું અતિ આવશ્યક માનવામાં આવે છે. શ્રી A. C. Scott આ સંદર્ભમાં નોંધે છે કે :-

"In considering the actor's speech and song it is necessary to understand the importance of poetic recitative, including the rhyme and tone quality of Chinese language as applied to the technical construction of Ch'ang pai which makes great use of prosody."

The Classical Theatre of China Page-92

Chang pai એ Speech and song માટેની પારિભાષિક સંજ્ઞા છે.

ભરતમુનિએ જેમ પાત્રના પ્રવેશ તથા નિષ્ક્રમણ સમયે પ્રાવેશિકી તથા નૈષ્કામિકી ધ્રુવાઓ પ્રયોજવાનું વિધાન કર્યું છે તેમ પેકિંગ ઓપેરામાં પણ પાત્રના પ્રવેશ સમયે Yin tzu નો વિનિયોગ કરવામાં આવે છે. તે અડધું ગાન, અડધું પઠન જેવા સ્વરુપનું હોય છે જેમાં પાત્રની પ્રકૃતિ તથા બાહ્યરુપ તથા કથાનો નિર્દેશ પણ કરવામાં આવ્યો હોય છે. ઘણીવાર નટ પ્રવેશીને તેના Yin tzu નું પઠન કરે છે અને બેસીને tso chang shih શરુ કરે છે જેમાં ચાર લીટીમાં નાટકનું કથાનક રજુ કરવામાં આવે છે. tso chang shih પછી tung ming શરુ થાય છે જેમાં પાત્ર, પાત્રની કૌટુંબિક માહિતી, વતન અને અન્ય વિગતો આપવામાં આવે છે. જો નટ આવે સમયે ગાવામાં પ્રવૃત્ત થવા ઇચ્છતો હોય તો તે વાદ્યવાદકોને વાદ્યવાદન માટે સંકેત કરે છે જેને Chao pan કહે છે. કુટિયાટ્ટમમાં

નટ વાદ્યવાદકોને વાદ્યવાદન શરૂ કરવા કે બંધ કરવા માટે સંકેત કરતો હોય છે.

ભરતમુનિએ કક્ષ્યાવિભાગ અંતર્ગત પહેલેથી પ્રવેશેલા પાત્રો અને પછીથી પ્રવેશતા પાત્રોનો સંકેત નાટ્યધર્મી શૈલીમાં નિરુપ્યો છે તેમ પેકિંગ ઓપેરામાં પણ Yin tzy પ્રકારના પાત્ર પ્રવેશ ધ્વારા પાત્ર ઘરમાં હોવાનો તથા ઘરના અંદરના ભાગમાં કયાંક સ્થિત હોવાનો સંકેત થાય છે. Tien Chiang Chun Sahng પ્રકારના પાત્રપ્રવેશ ધ્વારા પાત્ર રણભૂમિ પર સ્થિત હોવાનો સંકેત થાય છે. Nien tui lien Shang પ્રકારના પાત્રપ્રવેશ ધ્વારા પાત્ર હમણાંજ બહારથી આવ્યું એવો સંકેત થાય છે. Tao pan Shang પ્રકારના પાત્રપ્રવેશથી પાત્ર ખૂબ દૂરથી આવ્યું હોવાનો સંકેત થાય છે જ્યારે Ko So Shang પ્રકારના પાત્રપ્રવેશથી પાત્ર નજીકની જગ્યાએથી આવ્યું હોવાનું સૂચવાય છે.

પેકિંગ ઓપેરામાં પાત્રો ધ્વારા પ્રયોજાતી ભાષા પણ વિદૂષક Chou ના અપવાદ સિવાય રોજબરોજની સામાન્ય ભાષા નહીં પણ ભરતમુનિએ જેને દિવ્ય પાત્રોની 'અતિભાષા' કહી છે તેવા પ્રકારની હોય છે. શ્રી A. C. Scott આ સંદર્ભમાં નોંધે છે કે - " The dialogue of the plays does not imitate ordinary speech except in the case of the Chou who speaks his part in the pai hua or every day talk of Peking and even he sometimes relapsds into more conventional phraseology. " (કુટિયાટ્ટમમાં પણ વિદૂષક વિશિષ્ટ મલયાલમ પ્રાકૃતનો વિનિયોગ કરે છે.) "Honorific and polite terms mark the chang pai or actor's Vocal technique apart from everyday speech, but it is not there that the difference lies. The effect aimed at is a rhythmic pattern vocally, to gain this the actor adapts his words to special modulation of the voice which rises and falls or draws out

cut certain syllables in accordance with this attention to rhythm, regardless of literal conversational statement." (એજન પૃ. ૧૮)

દરેક પાત્રની પોતાની આગવી Vocal technique હોવાથી પ્રત્યેક નટ પોતાના અવાજના નિનાદ અથવા સાદ (tembre) ને પાત્રાનુરૂપ બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નટનાં પઠન તથા ગાનનો લય તેનું ચાલવું, બેસવું, ઘોડેસ્વારી કરવી વિગેરે વિવિધ પ્રકારની આંગિક ચેષ્ટાઓ સાથે સંવાદિતા જાળવે છે. ભરતમુનિએ નાટ્યપ્રયોગને 'ગાન, ચેષ્ટા તથા પઠનનો સમન્વય' કહયો છે તે આ સંદર્ભમાં યાદ રાખવું ઘટે.

(૩) આહાર્ય અભિનય

ભરતમુનિ નિરુપિત નાટ્યપ્રયોગ પૂર્ણપણે નટાશ્રિત નાટ્યપ્રયોગ છે. નાટકની ક્રિયાનું સ્થળ તથા વાતાવરણ ઉભું કરવા માટે જેમ આધુનિક રંગમંચ ઉપર વિવિધ પ્રકારના દૃશ્યબંધો તથા પ્રકાશ આયોજનનો આશ્રય લેવામાં આવે છે તેમ પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રયોગોમાં નટના વિશિષ્ટ પ્રકારના આંગિક અભિનય તથા વાચિક અભિનય દ્વારા નાટ્યક્રિયાના સ્થળ તથા વાતાવરણનો સંકેત કરવામાં આવતો. 'કક્ષ્યાવિભાગ' નામક નાટ્યરુઢિ દ્વારા રંગમંચ ઉપર વિવિધ કાલ્પનિક સ્થળો ઉભા કરવામાં આવતા તથા પરિભ્રમણ દ્વારા સ્થળાંતર સૂચવવામાં આવતું.

પેકિંગ ઓપેરામાં પણ નટના આંગિક તથા વાચિક અભિનય દ્વારાજ નાટ્યનું ક્રિયા સ્થળ તથા વાતાવરણ ઉભું કરવામાં આવે છે. શ્રી A.C. Scott આ સંદર્ભમાં જણાવે છે કે - "The Stage itself is devoid of all scenic aids, it looks what it is, a bare platform from which the actor declaims his part. A hanging curtain at the rear, a single carpet on the floor, two plain wooden chairs and a small table

are the basic requirements for a typical stage, however large. The audience do not require any external trappings, their interest is focused on the person of actor who is telling them a story by word and gesture, and the symbolism of his techñique dispenses with time, place and atmosphere in any material fashion, these are created in the imaginations of the onlookers." (The Classical Theatre of China P.17)

પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત રંગભૂમિની જેમ પેકિંગ ઓપેરામાં પણ Picture frame stage નથી કે વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવા માટે પ્રયોજાતી Stage scenery નથી. રંગમંચ ત્રણ બાજુથી ખુલ્લો હોય છે. જેના ઉપર નટની આંગિક ચેષ્ટાઓ અને પ્રેક્ષકની સમૃધ્ધ કલ્પનાશક્તિ ધ્વારા અનેક દૃશ્યો સર્જાય છે. શ્રી Jack Chen કહે છે કે -

" The Chinese classical theatre creats a theatrical world of its own and gives merely certain necessary hints as to the place and time of the action, which the immgination of the spectator is free to expand as he lists. Thus, while there is no scenery in the usual Western Sense, there are numerous stage ~~peoaltires~~ properties which are mainly in fact "props" for the audiences' imagination. Many of the actors' conventionalised gestures are similarly 'props'."

The Chinese Theatre Page-27

સંસ્કૃત રંગમંચની જેમ પેકિંગ ઓપેરામાં રંગમંચના પાછલા ભાગમાં પ્રવેશ તથા પ્રસ્થાન માટેના રંગમંચ ઉપર ખુલતા બે ધ્વારા હોય છે. તેના પર પડદા રહે છે. નટ

આ પડદાનો અભિનયમાં વિવિધ પ્રકારે ઉપયોગ કરે છે. રંગમંચના પાછળના ભાગમાં green room હોય છે. રંગમંચ ઉપર વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવાનો પ્રયત્ન થતો નથી. પેકિંગ ઓપેરામાં નાટયક્રિયાના સ્થળ અને વાતાવરણનું નિર્માણ કેવી રીતે થાય છે તે સમજવા માટે એક બે ઉદાહરણો લઇએ.

નગરનું દૃશ્ય હોય તો, ટેબલ ઉપર ગોઠવેલી ખુરશી પર બેઠેલા પાત્રની આગળ, બે રંગકર્મીઓ વાંસમાંથી બનાવેલી ફ્રેમ bamboo frame પકડી ઉભા રહે છે. આ ફ્રેમથી, પાંચ ફુટ ઉંચી ઇંટની દિવાલમાં બનાવેલા નગરના પ્રવેશદ્વારના ચિત્રથી અંકિત પડદાને આધાર મળી રહે છે. નગરનું દૃશ્ય પુરું થતાં બે રંગકર્મીઓ 'પ્રવેશદ્વાર અંકિત' પડદાને હઠાવી તેને ગોળ વાળી નેપથ્યમાં લઇ જાય છે.

જ્યારે ટેબલ રંગમંચની વચોવચ લાવી તેની આજુબાજુ ખુરશીઓ ગોઠવવામાં આવે અને આ ખુરશીઓ વિવિધ ભરતકામ વડે ઢાંકવામાં આવે તો તેનાથી Council Chamber સુચવાય છે. રથમાં બેસી પ્રવેશતા પાત્રને સુચવવા માટે બે રંગકર્મીઓ પ્રવેશનાર પાત્રની આગળ ચાલે છે અને તેમના હાથમાં 'રથના પૈડાના ચિત્રવાળો' ચોરસ ધ્વજ આડી રેખામાં રહેલો હોય છે. યુધ્ધના અંતે ઘવાયેલો નાયક દોડીને પ્રસ્થાન કરે છે. ખુરશી કેદખાનાનો સંકેત કરે છે. કેદમાં પુરાયેલા પાત્રનો સંકેત કરવા માટે નટ આવીને ખુરશીની પાછળ ઉભો રહે છે અને ખુરશીના પાછલા ભાગમાંથી જાણે કેદખાનાની સળિયાવાળી બારીમાંથી બહાર જોતો હોય તેમ બહાર જુએ છે. ખુરશી ધ્વારા કુવાનો સંકેત પણ થાય છે. કુવામાં પડી તણાઇ જતા પાત્રને સુચવવા માટે નટ ખુરશી ઉપરથી નીચે ભૂસકો મારે છે અને દોડીને પ્રસ્થાન કરે છે. લશ્કર સુચવવા માટે રંગકર્મીઓ બેનર પકડી રાખે છે જેનાથી એક કે બે હજાર સૈનિકોનું સૈન્ય સુચવાય છે. આંધી તોફાનનો સંકેત કાળા બેનરથી થાય છે. ચાબુક વડે ઘોડાનો સંકેત કરવામાં આવે છે. ફાનસ જેવા દીવા વડે રાત્રિનો અને હલેસા વડે નાવનો સંકેત થાય છે. આ બધા ભરતમુનિ જેને 'નાટ્યધર્મી' કહે છે તેનાજ ઉદાહરણો છે. અનુકરણાત્મક, વાસ્તવદર્શી પદાર્થોની જગ્યાએ તેનો માત્ર સંકેત એ નાટ્યધર્મીતાનુંજ ઉદાહરણ છે.

ભરતમુનિએ વેશભુષા અને રંગભુષાની Colour Scheme નક્કી કરવા માટે પ્રત્યેક રસના નિશ્ચિત વર્ણ નિરુપ્યા છે. જેમ કે શૃંગાર માટે શ્યામ, હાસ્ય માટે સિત, રૌદ્ર માટે રક્ત. તેને અનુસરીને કૂટિયાટ્ટમમાં વિવિધ પાત્રો માટે નિશ્ચિત રંગની રંગભુષા પ્રયોજવામાં આવે છે. પેકીંગ ઓપેરામાં પણ વિવિધ વર્ણો પાત્રની પ્રકૃતિ તથા ભાવનો સંકેત કરે છે. જેમ કે લાલ રંગ વડે સ્વામીભક્તિ અને પ્રમાણિકતા સુચવાય છે. કાળા રંગ વડે સાદાઇ અને નિખાલસતા સુચવાય છે. ભુરા રંગ વડે દુરાગ્રહ અને ક્રુરતા, વિકરાળપણું સુચવાય છે. પીળા રંગ વડે ખંધાઇ, લુચ્ચાઇ, કાવાદાવા સુચવાય છે. સોનેરી તથા રુપેરી રંગ ગરિમા સુચવતા હોવાથી દિવ્ય પાત્રોની રંગભુષા તથા વેશભુષામાં તે રંગોનું પ્રાધાન્ય રાખવામાં આવે છે. તેજ પ્રમાણે ભુત, પિશાચ, રાક્ષસ, શેતાન વિગેરે પાત્રોની રંગભુષા તથા વેશભુષામાં લીલા રંગનું પ્રાધાન્ય રાખવામાં આવે છે.

સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર જેમ પરિક્રમણ અને કક્ષ્યાવિધિ ધ્વારા સ્થળાંતર સુચવાય છે તેમ પેકિંગ ઓપેરામાં પણ રંગમંચને ફરતે ગોળ ચક્કર મારવાથી સ્થળાંતરનો સંકેત થાય છે.

આમ પેકિંગ ઓપેરા પણ નૃત્ય, સંગીત તથા નાટયનું સમન્વિત સ્વરુપ છે. તેની પોતાની આગવી નાટ્યરુઢિઓ છે. વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવાનો કોઇ પ્રયત્ન થતો નથી. ભરતમુનિ નિરુપિત નાટ્યરુઢિઓ અને પેકિંગ ઓપેરામાં પ્રચલિત નાટ્યરુઢિઓ, સ્વરુપની દૃષ્ટિએ ભિન્ન હશે પણ બંનેમાં એક તત્વ ચૂકપણે સમાન છે અને તે છે 'નાટ્યધર્મીતા'.

(બ) જાપાની અભિનય પરંપરા

શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા જણાવે છે તેમ જાપાનમાં નાટકની શરુઆત હિન્દ તેમજ બીજા દેશોની માફક નૃત્યમાંથી થઇ... બૌદ્ધ ધર્મનો ફેલાવો હિન્દમાંથી ચીન અને ચીનમાંથી કોરીઆ અને કોરીઆ-ચીનમાંથી જાપાનમાં વિસ્તર્યો એ જગજાહેર હકીકત જોતાં, ઉપરાંત જાપાનનાં મુખ્ય નોહ અને કાબુકી પ્રકારનાં નાટકોમાં વારંવાર સ્પષ્ટ થતાં બૌદ્ધ ધર્મના આચાર વિચારો અને એમાં આલેખાતી બૌદ્ધ આખ્યાયિકાઓ સરખાવતાં જાપાનની નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઉપર હિન્દની સંસ્કૃતિની ભારોભાર અસર છે એમ કોઇ પણ તટસ્થ વિવેચકને કબુલ કરવું પડે છે. (જાપાની રંગભૂમિ પૃ.૧)

(૧) નોહ નાટકની અભિનય શૈલી

નોહ એક વિચિત્ર, રહસ્યમય, ગૂઢ, નાટ્યપ્રયોગ હોવાનું શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા જણાવે છે. એની ભાષા, અભિનય, રંગભૂમિ, સંગીત તથા સમગ્ર માવજત ભિન્ન પ્રકારની છે. તે શાસ્ત્રીય, રુઢિબધ્ધ, અત્યંત નાજુક ચોકઠામાં બંધાયેલો ઘાટ છે. નોહનો મૂળ અર્થ તાકાત, શકિત એટલે કે બુધ્ધિનો ઉપયોગ કરી કંઇ કરી બનાવવાની શકિત એવો થાય છે.

(એજન પૃ. ૫)

નોહ નાટકની અભિનય શૈલીને પણ આંગિક, વાચિક તથા આહાર્ય એ ત્રણ પ્રકારના અભિનયમાં વિભાજિત કરી સરળતાથી સમજી શકાય.

આંગિક અભિનય

ભરતમુનિએ નાટ્યપ્રયોગમાં ગીત, વાદ્ય, મૂક અભિનય તથા પાઠ્યનો સમન્વય ઉચિત માન્યો છે. તેમણે પ્રયોજેલી 'આંગિક અભિનય' સંજ્ઞા નૃત્ય તથા નાટ્યમાં થતા આંગિક સંચાલનો, ભંગિમાઓ, મુદ્રાઓને આવરી લે છે. વિવિધ હસ્તમુદ્રાઓ ધ્વારા અનેક ભાવ, પદાર્થ, ક્રિયા, ઘટના સાંકેતિક રીતે પ્રત્યાયિત થઇ શકે છે. નોહ નૃત્યનાટક dance-drama જેવું સ્વરુપ ધરાવે છે. ' નૃત્યમાં ગીત અને વાદ્ય બંનેનો સમાવેશ થાય છે. મૂક અભિનય પણ નૃત્યમાંજ ગણાય છે. નૃત્યની વ્યાખ્યા પણ ભારત નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણેજ છે અને બસો-અઢીસો ચોકકસ અર્થની ઘટાવેલી મુદ્રાઓ છે. એમાંથી પચાસ-સાઠ મુદ્રાઓની સામાન્ય વ્યકિતને જાણ હોય છેજ. એટલે એને નોહ નૃત્યનાટક સમજવામાં હરકત આવતી નથી. આ બધી દાયકાઓથી રુઢ થઇ ગયેલી મુદ્રાઓ છે અને એમાં ભાગ્યેજ ફેરફાર સંભવી શકે તેમ છે.' (એજન પૃ. ૧૩)

Japanese National Commission For Unesco ધ્વારા સંપાદિત "Theatre in Japan" પુસ્તકમાં જણાવાયું છે કે , "The term 'dance' is applied to all movement on the Noh Stage- sometimes it is to the sound of instruments only and at others with the

addition of the Chorus Chant. The movements which became set several centuries ago by the original performers, have become standardized.....* At its best Noh is able to represent the finest shades of meaning through the suggestion of a movement or gesture...."

(Dance and Acting of Noh Page 28-29)

ભરતમુનિએ યુદ્ધના દૃશ્યોમાં વિભિન્ન પ્રકારની ચારીઓનો વિનિયોગ સૂચવ્યો છે. નોહ નૃત્યનાટકમાં પણ યુદ્ધના દૃશ્યોમાં નૃત્યનો વિનિયોગ થાય છે. " Rapid movements of great excitement, combat with swords and war dance where violent battle or else fiendish malevolence is required, are treated in this way (i.e. through mimed action)" (એજન પૃ. ૨૯)

ભરતમુનિએ 'ગતિપ્રચાર' અધ્યાયમાં વિવિધ પાત્રોની રીતિબદ્ધ ગતિઓ આલેખી છે. નોહ નૃત્યનાટ્યમાં વિભિન્ન રીતિબદ્ધ અને અત્યંત રૂઢ એવા ગતિપ્રચાર પ્રયોજાય છે. "The Stylised movements, Classified in the Noh repertoire of two hundred and fifty, are represented for the most part by the basic forty actions, including walking, standing, sitting, bowing and poses with the fan. Some of these, have

their usual significance, but others are stylised actions of individual grace which are encompossed within the overall treatment of Noh."

(એજન પૃ. ૨૯)

ભરતમુનિએ અંગોના વિવિધ રીતિબધ્ધ અને રુઢ સંચાલનો તથા મુદ્રાઓમાં 'ચતુરસ્ં' તથા 'સૌષ્ઠવ'નો આગ્રહ રાખ્યો છે. નોહ નૃત્યનાટ્યના આંગિક અભિનયમાં પણ આવો આગ્રહ જોવા મળે છે. 'The walking action must conform to the set pattern - no matter at what speed the action is done, balance is paramount, and inclination of the body is forbidden since a smooth gliding is always exacted. Only when complete control of the body is achieved, is the perfection of from possible and from this walking all the complex variations of movements are derived to make up the dance form of Noh."

(એજન પૃ. ૨૯)

ભરતમુનિએ દિવ્ય પાત્રોને માનુષી પાત્રોથી અલગ તારવવા માટે નાટ્યધર્મીતાનો આશ્રય લીધો છે. નોહ નૃત્યનાટ્યમાં આવતાં "celestial maiden Haguryo પાત્રની ચાલ પણ નાટ્યધર્મી પ્રકારની હોય છે. પ્રસિધ્ધ નાટ્યવિદ શ્રી Fernau Hall જણાવે છે કે '' Haguryo takes a long time to move along the Hashigakari using the highly specialized Noh walk : the artist glides very slowly along sliding a white-socked foot

over the polished floor almost without raising the heel, keeping the knees bent, and keeping the whole body inclined forward : like the costume, the mask and the strange music, this creates a very convincing image of a supernatural being." Noh, Kabuki, Kalhakali - Sangeet Natak Jan-March 1968.

ભરતમુનિએ વિભિન્ન હસ્તમુદ્રાઓ આલેખી છે. નોહ નૃત્યનાટ્યમાં પ્રયોજાતી હસ્તમુદ્રાઓ Katas કહેવાય છે. આ સંદર્ભમાં શ્રી Fernau Hall ના મંતવ્યો તપાસવા જેવા છે.'' Noh has Katas which are the equivalent of Indian Mudras, but they are used for more sparingly with one or to accompany many, lines of verse with a wide variety of word-images."

(એજન પૃ.૪૦)

કથકલીમાં નટ શોકનો ભાવ પ્રકટ કરવા માટે શ્લોકની પંકિતએ પંકિતએ poetic imfage માટે હસ્તમુદ્રા પ્રયોજે છે જ્યારે નોહ નૃત્યનાટકમાં નટ ફકત એકજ પ્રકારની હસ્તમુદ્રા Kata જેને Shiori કહે છે તે - પ્રયોજી શોકનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરે છે. આ પ્રકારની હસ્તમુદ્રામાં, નટ, એક હાથ ધીરે ધીરે પોતાના ચહેરા નજીક લઈ જાય છે - જાણે કે આંસુ લૂછવા - અને પછી ધીરે ધીમે હાથ નીચે લાવે છે.

આમ 'નોહ' નૃત્યનાટ્યમાં પ્રયોજાતો આંગિક અભિનય ભરતમુનિએ જેને નાટ્યધર્મી

પ્રકારનો આંગિક અભિનય કહ્યો છે તેવો રીતિબધ્ધ, રુઢ, અને અત્યંત સાંકેતિક પ્રકારનો છે.

(૨) વાચિક અભિનય

દિવ્ય પાત્રોને, માનુષી પાત્રોથી અલગ તારવવા માટે ભરતમુનિએ દિવ્ય પાત્રો માટે 'અતિભાષા' પ્રયોજવા જણાવ્યું છે. કુટિયાટ્ટમ નાટ્યપ્રયોગોમાં આ 'અતિભાષા'નું પઠન વિવિધ 'પઠનરાગ'ના વિનિયોગ ધ્વારા ભાવ અને પરિસ્થિતિ તથા દિવસ દરમ્યાનના સમય અનુસાર થાય છે. આ સંદર્ભમાં શ્રી ગોવર્ધન પંચાલે, ઉજ્જૈન ખાતે આ વર્ષે યોજાયેલા 'કાલિદાસ સમારોહ માં, નાટ્યશાસ્ત્રમાં 'વાચિક અભિનય' એ વિષય પર આયોજિત સેમિનારમાં પોતાનું મંતવ્ય વ્યક્ત કરતાં જણાવ્યું હતું કે - " This perticular manner of recting and the (prose and verses) in various swaras according to the bhava, time of the day, situation etc. seen in Kutiyattam which I think follows the NS has also some parallel in the Noh of Japan. In the Noh or No the highly lyrical speech comprising of the prose and verses is recited which is very far from realism. The speech of the Noh actors is highly stylised and abstract and gives an impression of hearing some other-worldly speech appropriate for the "પારલૌકિક " characters."

કુટિયાટ્ટમમાં ભરતમુનિના અભિનય સિધ્ધાંતનું સાતત્ય જોવા મળે છે. તેમાં તમામ

દિવ્ય પાત્રોની પઠન શૈલી વિશિષ્ટ પ્રકારની અને મંત્રોચ્ચાર જેવી અત્યંત વિલંબિત લયમાં, નિશ્ચિત કાલમાન સાથે, વર્ણ વર્ણ છુટો પાડી સંવાદનું પઠન થાય તેવા પ્રકારની હોય છે. પ્રસિધ્ધ અમેરિકી નાટ્યવિદ્ Farley Richmond જણાવે છે કે -''Sanskrit verses and dialogues are Chanted in (Unusual patterns) by Kuttiyattam actors..... Although not identical, the chanting of the actors reminds me of the measured pace and tonal quality of the actors of No plays in Japan. Any directors who whshes to experience the mood and the pace of Kuttyttam is advised to listen to recordings of No plays." - Suggestions for directors : Sanskrit Drama in performance Page 96-97.

નોહ નૃત્યનાટ્યમાં મંત્રોચ્ચાર ઢબે થતું પાઠ્યપઠન બે પ્રકારનું હોય છે.

" Theatre in Japan" પુસ્તકમાં Music of Noh વિષય અંતર્ગત જણાવાયું છે કે - " The chanting is divided into strong tone and lighter tone and these are used according to the emotional intensity of the scene, although the pitch varies by the characteristics of the voice of each singer.. The rhythmeis made up of irregularl placed intervals and so cannot be said to possess a definite tempo, although, over the whole piece, there is a continuity and completeness of pattern. It is a part of the art of Noh singing to conceive the relationship between the distribution of changes of time and speed, according to the mood and meaning of the play in relation to its chief Character. So complex is

this detail of appreciation and performance that at least ten years of training is considered necessary to do justice to the art."

આહાર્ય અભિનય

(ક) રંગમંચ અને મંચવસ્તુઓ

નોહ નૃત્યનાટ્ય પરંપરા પોતાનો આગવો રંગમંચ ધરાવે છે. રંગમંચ ઉપર બે ખુણામાં આવેલા થાંભલા ઉપર છાપરું હોય છે. નાટક કરવાની જગ્યા ૫.૫.મીટર ચોખંડી હોય છે. રંગમંચ ઉપર બે આગળ અને બે પાછળ એમ ચાર થાંભલા હોય છે. (કુટિયાટ્ટમ નાટ્યપ્રયોગ માટેના રંગમંચ ઉપર આવા થાંભલા હોય છે) પ્રેક્ષકો જુએ એની ડાબી બાજુ પાછળના થાંભલા થકી ડાબા ખૂણે અંદર જતો રસ્તો હોય છે જ્યાંથી પાત્રો પ્રવેશે છે. આગળનો ડાબો થાંભલો પાત્રો પોતાની ક્રિયાવ્યાપાર દરમ્યાન ઉપયોગમાં છે. એના હલનચલનને જરુર પડે ત્યારે એ થાંભલાને એક આવરણ તરીકે, પોતાની જાતને થોડો સમય સંતાડવા ઉપયોગમાં લે છે. ડાબી બાજુના આગલા થાંભલાને બીજો નટ એની પડખે ઉભા રહેવાના કામમાં લે છે. પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર પણ આવા થાંભલાઓ હતા. મત્તવારણીના થાંભલા પૈકી એકાદ થાંભલા પાછળ વસંતસેના પોતાની જાતને શકાર અને વિટથી છુપાવી શકતી (મૃચ્છકટિક). રાજા દુષ્યંત પણ 'ઝાડી પાછળ લપાઇને તે શકુંતલાને જુએ છે' તેવા દૃશ્યમાં મત્તવારણીના થાંભલા પાછળ છુપાઇ શકતો, (અભિજ્ઞાન શાકુંતલ). વાસવદત્તા, અનંગ-પૂજાના દૃશ્યમાં થાંભલાને અશોકવૃક્ષ કલ્પી તેની પૂજા કરી શકતી. (રત્નાવલી) આમ પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર સ્થિત મત્તવારણીના થાંભલાઓનો નટ પોતાના અભિનય વ્યાપારમાં ઉપયોગ કરી શકતો.

'નોહ' નૃત્યનાટ્યના રંગમંચ ઉપર ડાબી બાજુએ અંદરના જમણા થાંભલા પાસે વાંસળી અથવા પાવો વગાડનાર બેસે છે. ડાબા ખુણામાંના માર્ગમાંથી પગે સરકતા હોય તેમ

ધીમે ધીમે પાત્રો પ્રવેશે છે. પાછળના બે થાંભલાની વચ્ચે પાત્રોના પ્રવેશ માટે થોડી જગ્યા રાખી વાજિંત્રો વગાડનારા એક ઊભી હારમાં બેસે છે. પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત રંગમંચ ઉપર પણ રંગમંચની પાછળની બાજુએ નેપથ્યમાંથી રંગમંચ ઉપર ખુલતા બે દરવાજાની વચ્ચેની જગ્યામાં એક પાટ ઉપર વાદ્યવાદકો-કુતપ-બેસતાં.

અભિનયક્ષેત્રની પાછળ ભીંતસરસો પાઇનનાં વૃક્ષો ચીતરેલો પડદો જડાતો યા ટાંગેલો હોય છે જેને પ્રેક્ષકો બરાબર જોઇ શકે છે. આગળ એકે પડદો હોતો નથી.

મંચવસ્તુઓમાં મહોરાં, હાથમાં વાપરવાનાં હથિયારો વિગેરેનો સમાવેશ થાય છે. આ મહોરાંનો દરેક પાત્ર હંમેશા ઉપયોગ કરતું નથી. ચોક્કસ પ્રસંગેજ મહોરાંનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. આ મહોરાં લાકડામાંથી કોતરીને બરાબર માપસરનાં અને નિશ્ચિત રંગવાળા બનાવી ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. આંખ અને મોંના હલનચલનને એથી જરાય મુશ્કેલી પડતી નથી. ભરતમુનિએ પણ આહાર્ય અભિનય અંતર્ગત વિવિધ મહોરાંઓનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જેના માટે તેમણે 'પ્રતિશિર્ષ' એવી સંજ્ઞા પ્રયોજી છે અને તેના નિર્માણની પદ્ધતિ સુક્ષ્મ રીતે આલેખી છે.

નોહ નૃત્યનાટ્યમાં પ્રયોજાતા આ મહોરાં પ્રકાશ આયોજનથી ઔર દીપી ઉઠે છે, વધારે ભાવવાહી પણ બની રહે છે. આ મહોરાના ૧૨૦ જેટલા પ્રકારો છે. એમાં વૃદ્ધો, કિશોરો, બાળકો, પ્રૌઢો, શિન્ટો દેવદેવતાઓ, બૌદ્ધ દેવતાઓ, પુરુષભૂતાદિના પ્રકારો, અંધજનો, પુરુષ રાક્ષસો વિગેરેનો સમાવેશ થાય છે. સ્ત્રીઓ માટે પણ વિવિધ પ્રકારો નિશ્ચિત કરવામાં આવ્યા છે. અદેખી નારી, વિવિધ ઉંમરની નારીઓ, એવા અનેક જાતનાં સાઇપ્રસના ઝાડમાંથી મોંના ગોળાકારને અને નાકના ઘાટને માફક આવે એવા પંદરમી સદીથી મહોરાંઓ કાપી, મઠારી, વિવિધ રીતે રંગરોગાન કરી એના કસબને બધી રીતે વિકસાવી, મહોરાંનો હુન્નર હાથ કર્યો છે એવું શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા તેમના 'જાપાની રંગભૂમિ' વિષયક પુસ્તકમાં (પૃ.૧૧) જણાવે છે. આ મહોરાં પ્રકાશની અસર હેઠળ પોતાના હાવભાવ પણ બદલતાં રહે એવા લાગે છે. એ મહોરાંને ભીંત ઉપર ટાંગાવવામાં આવે તો પ્રભાત, બપોર અને સંધ્યાના આછાપાતળા થતા પ્રકાશ વડે પણ એના ભાવોમાં પરિવર્તન થતાં નિહાળી

શકાય છે. આમ ભરતમુનિએ જેને 'પ્રતિશિર્ષ' કહ્યું છે અને જેની આગવી નિર્માણ પધ્ધતિ નિરુપી છે તે 'મહોરા'ની કારીગરી-કસબનું સર્વોત્કૃષ્ટ સ્વરુપ નોહ નૃત્યનાટ્યમાં જોવા મળે છે.

ભરતમુનિના કથન અનુસાર નટ કક્ષ્યાવિભાગ Zonal Divisions ધ્વારા રંગમંચ ઉપર કાલ્પનિક રાજમહેલ, વન, સાગર, નદી, પર્વત વિગેરે ઉભા કરી પોતાના આંગિક તથા વાચિક અભિનય ધ્વારા તેને જીવંત બનાવે છે. નોહ નૃત્યનાટ્ય પ્રયોગમાં પણ મંચવસ્તુના સાંકેતિક ઉપયોગ ધ્વારા વિભિન્ન ક્રિયાસ્થળો સુચવાય છે. અસલી ચીની નાટકની માફક એકની એક વસ્તુ દા.ત. બાજઠ એ ઘર, એ ઉંધો મુકો તો કિલ્લો યા જેલ એમ ઉપયોગમાં લઇ શકાય છે. તેમાં શબ્દવર્ણન પણ બહું મદદે આવે છે. આ રીતે નાટ્યવ્યાપાર ચાલે છે. આ બધામાં સૌથી મહત્વની વસ્તુ તે જાપાનનો પંખો છે. એ પંખો કેટલો ઉઘડાવો, કેમ ઉઘાડવો, કેમ પકડવો, એનો છેડો કઇ રીતે બતાવવો, કયારે વાપરવો, એમાંના રંગભરતનો શી રીતે ઉપયોગ કરવો, એ બધાનું જુદું જુદું રહસ્ય હોય છે અને એ રીતે એક પ્રકારની પંખાની ભાષાજ ઉભી થઇ ગઇ છે. (સૃજન પૃ.૧૨) ભરતમુનિએ આંગિક અભિનય અંતર્ગત હસ્તાભિનય ધ્વારા એક આગવી gesture-language વિકસાવી છે તેમ અહીં પંખાની આગવી ભાષા ઉભી થયેલી જોવા મળે છે.

નોહ નૃત્યપ્રયોગની આગવી મોહિની વર્ણવતા શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા જણાવે છે કે ' રંગ, વિવિધ રંગોની મિલાવટ, આંખને ઉડીને વળગે એવા ભભકદાર, છટાદાર રંગો થકી મન પ્રફુલ્લ થાય છે. એની સાથે મંત્રોચ્ચારનું ધીમું ગણગણતું ગુંજન કરતું સંગીત, એમાંના આરોહ - અવરોહ, એ સાથે શબ્દરચનામાં ભલે પુરી સમજણ ન પડે તોય, એ જીવંત રંગોમાં તાદૃશ્ય થતો અભિનય, એમાંથી નિરુપાતું નૃત્ય, અંગાંગની ભંગિમાઓ, ઉપરથી પ્રમાણસર વિકસતો પ્રકાશ, આ બધા થકી એ સ્થળે એક ભૂરકી, એક મોહિની, એક એવું તો ભાવાત્મક દૃશ્ય જીવતું થઇ જાય છે, કે મનવો એમાં તરબોળવા માંડતાં એક પ્રકારની રસની સમાધિ નહીં તો મોહિનીમાં તો પડે જ છે....' (એજન પૃ.૧૪)

રસસમાધિ જેવોજ જાપાનમાં 'યુગન' શબ્દ છે. આ યુગન માણવા માટે નોહ નૃત્યનાટ્ય ઉત્તમ સાધન મનાય છે. આ યુગન રસ, રસયોગ ઉપરથી નીપજ્યો એવું શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા માને છે. (એજન પૃ.૧૪)

(બ) કાબુકી નાટકની અભિનય શૈલી

નોહ એ જો 'પ્રશિષ્ટ' નાટ્યસ્વરુપ છે તો કાબુકી લોકભોગ્ય. કાબુકીનું ભારતીય પારંપારિક નાટ્યસ્વરુપો સાથે - ખાસ કરીને કથકલી સાથેનું સામ્ય જોવા મળે છે. ભારતીય પારંપારિક નાટ્ય સ્વરુપો, ભરતમુનિ ધ્વારા પ્રચલિત નાટ્યધર્મી તથા લોકધર્મી અભિનયશૈલીઓનું વિકસિત સ્વરુપ છે. એટલે કાબુકી તથા કથકલીની સરખામણી અપ્રસ્તુત નહીં લેખાય.

કાબુકી અને કથકલી હિન્દના ધર્મ સાહિત્યમાંથી નીપજેલી બહિણીઓ છે. નાટક એ નૃત્ય, સંગીત અને ગીતનો ત્રિવેણી સંગમ છે એ મહત્વની વાત આ બંને સ્વરુપોએ જાળવી રાખી છે એટલે આ બંનેની સરખામણી બિનપાયાદાર નથી.

ભારતીય પારંપારિક નાટ્યસ્વરુપો ભરતમુનિના રસસંપ્રદાયને અનુસરે છે. જ્યારે જાપાની નૃત્ય-નાટ્યસ્વરુપો ઝેન સૌંદર્યશાસ્ત્ર Zen Aesthetics ને અનુસરે છે. ભારતીય સારગ્રાહી દૃષ્ટિ વિસ્તાર-બૃહદીકરણ ધ્વારા પરમ તત્વને પામવા મથે છે જ્યારે ઝેન દૃષ્ટિ પરમ તત્વને પરિત્યાગ ધ્વારા, શુન્ય ધ્વારા, પામવાનો પ્રયત્ન કરે છે એવું વિવેચકોનું માનવું છે.

જેમ કથાકલીનો આસ્વાદ માણવા માટે, કથકલીના પ્રેક્ષકે સાંપ્રત વાસ્તવિક જગતને વિસરી જઇ મહાકાવ્યો, પુરાણકથાઓ, દંતકથાઓના વિશ્વમાં વિહાર કરવાની તૈયારી રાખવી પડે છે તેમ કાબુકીના પ્રેક્ષકે પણ વાસ્તવિકતાને ક્ષણભર માટે ભુલાવી દઇ willing suspen -sion of disbelief માટે તૈયારી રાખવી પડે છે. કેમ કે કાબુકીમાં સ્વૈર કલ્પનારચના (fantasy) પુરાણકલ્પ (myth) તથા સાંકેતિકતા (symbolism)ની ભરમાળ હોય છે જે કોઇ પણ પ્રકારના બૌધ્ધિક વિશ્લેષણને ખમી શકતી નથી. ભરતમુનિએ નાટ્યને 'ક્રીડનિયક' કહી તેને રોજિંદા જીવનથી વિચલન માટેનું મનોરંજનનું, વિનોદનું સાધન માન્યું છે અને તેમાં 'નાટ્યધર્મીતા'નો મહિમા સ્વીકાર્યો છે. રંગમંચનું પોતાનું આગવું વાસ્તવ છે, રંગમંચ પરનું જગત એ વાસ્તવિક જગત કરતાં નિરાળું એવું theatric universe છે, રીતિબધ્ધ અભિનય, ગીત, ગાન, રંગભુષા તથા વેશભુષાના સંમિશ્રણ

ધ્વારા એક Presentational Form ઉભું કરવાનો પ્રયત્ન રંગમંચ પરના નિરાળા વિશ્વમાં થાય છે તેનું જ્ઞાન આ બંને નૃત્યનાટ્યસ્વરુપો જોવાથી થાય છે.

કથકલી નાટ્ય, નૃત્ત તથા નૃત્યનો ત્રિવેણી સંગમ છે. ભરતમુનિને પણ નાટ્યનું સ્વરુપ, નૃત્ત, નૃત્ય તથા નાટ્યથી યુકત અભિપ્રેત છે કેમ કે પ્રયોગની વ્યાખ્યા આપતાં તેને ગાન, સંગીત તથા અંગનું સમન્વિત સ્વરુપ માન્યું છે. 'કાબુકી' શબ્દના ત્રણેય વર્ણો ગાન, નૃત્ય તથા અભિનયનો સંકેત કરે છે. જેમ કે 'કા'નો અર્થ થાય છે ગાન' 'બુ'નો અર્થ થાય છે નૃત્ય તથા 'કી'નો અર્થ થાય છે અભિનય.

કાબુકીમાં શરુઆતમાં સ્ત્રીભૂમિકા નટીઓ ભજવતી પણ પછીના સમયમાં સ્ત્રીઓનો પાઠ પુરુષોએજ ભજવવો એવા સરકારી ફરમાનને કારણે પુરુષો સ્ત્રીનો પાઠ ભજવતા થયા. સોહામણા કિશોરોને સ્ત્રી પાઠ માટેની તાલીમ અપાતી અને તેઓ ઓન્નાગાટા કહેવાતા. કેટલાક પુરુષ નટોએ સ્ત્રી પાઠ કરવામાં એટલી બધી નામના કાઢી કે એમણે પહેરવેશ, વર્તન અને બોલચાલમાં જે નીતિરીતિઓ અમલમાં મુકી તે નીતિરીતિઓ ખુબજ પ્રચલિત થઇ. એટલુંજ નહીં પણ આ પ્રકારના મોટાભાગના પુરુષ નટો રંગમંચની બહાર પણ એ સ્ત્રીઓનાજ પહેરવેશ પહેરી ફરવા હરવા લાગ્યા. ઘરમાં પણ સ્ત્રી તરીકેજ રહેવા લાગ્યા.' (જાપાની રંગભૂમિ પૃ. ૩૦)

નટો ધ્વારા સ્ત્રીપાઠની ભજવણીને ભરતમુનિએ 'રુપાનુરુપા' પ્રકારની ભૂમિકા કહી છે. કથકલીમાં પણ સ્ત્રીપાઠ પુરુષ નટો ધ્વારાજ અભિનીત થાય છે. કાબુકી અને કથકલી આ બંને નાટ્યસ્વરુપો નૃત્યનાટ્ય સ્વરુપ ધરાવે છે. બંને માટે અત્યંત કઠોર તાલીમ અનિવાર્ય છે. બંનેમાં વજનમાં ભારે એવી વેશભુષા ધારણ કરવામાં આવે છે તથા બંનેમાં ઉધ્ધત્ આંગિક ચેષ્ટાઓનું પ્રાધાન્ય છે એટલે પુરુષ નટો ધ્વારા સ્ત્રી પાઠનો ભજવણી પ્રચારમાં આવી હોય તે બનવા જોગ છે. જાપાની નટીઓ કદમાં નાની, નાજુક, કોમળ, ઋજુ સ્વભાવની તથા ઢીંગલી જેવા દેખાવવાળી હોવાથી કાબુકી નાટકમાં આવતા ઉગ્ર અને રૌદ્ર સ્વભાવવાળા ખડતલ સ્ત્રીપાત્રો ભજવવા માટે તેઓ અસમર્થ હોવાથી અને ખાસ તાલીમ લીધા પછી સૌમ્ય દેખાવવાળા પણ ખડતલ નટો સ્ત્રીપાત્રો સરળતાથી સાહજિકતાથી ભજવી શકતા હોવાથી

સ્ત્રીપાત્રોની નટો દ્વારા ભજવણી પ્રચલિત બની એવું કેટલાક વિવેચકો માને છે.

કથકલીમાં સ્ત્રીપાત્રો પુરુષો દ્વારા ભજવાતા હોવાથી તે વાસ્તવિક સ્ત્રી પાત્રો નથી પણ પુરુષ નટો ભજવી શકે તેવા ખાસ પ્રકારના 'રીતિબધ્ધ રુઢ સ્ત્રીપાત્રો' છે.

કથકલીમાં કથા પુરાણોમાંથી લેવામાં આવી હોય છે. દેવો, તેમની પત્નીઓ, રાક્ષસો, દાનવો, દિવ્ય માનવો વિગેરે અનેક પાત્રો તેમાં જોવા મળે છે. અનેક દંતકથા-પાત્રો તથા અતિમાનવીય પાત્રોનો તેમાં સમાવેશ થાય છે. કાબુકીમાં આ-લોકના પાત્રો વિશેષપણે જોવા મળે છે, જેમાં ખાનદાન કુટુંબમાંથી આવતી કન્યાઓ Ohimesama , એડો યુગની વારાંગનાઓ Oiran ગેયશા, સુંદર રાજકુમારી, બહાદુર Samurai, વફાદાર સેવકો, ઢોંગી ધૂતારાઓ, ભૂતપ્રેત, સુંદર અપ્સરા રુપે ફરતી રાક્ષસીઓ વિગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

આટલી સરખામણી પછી હવે બંને સ્વરુપોમાં પ્રયોજાતા અભિનય તરફ વળીએ.

આંગિક અભિનય

કથકલીનો પૂર્ણપણે આસ્વાદ માણવા માટે તેના પ્રેક્ષકે તેમાં પ્રયોજાતી વિવિધ રુઢ, રીતિબધ્ધ હસ્તમુદ્રાઓના અર્થની જાણકારી રાખવી પડે છે. નટ પોતાના હસ્તાભિનય, મુખજ અભિનય તથા નેત્રાભિનય દ્વારા શબ્દોના અનેક અર્થ પ્રસ્તુત કરતો હોય છે. આ સમગ્ર આંગિક અભિનય અત્યંત રીતિબધ્ધ, રુઢ તથા સાંકેતિક હોય છે.

કાબુકીમાં પણ મુદ્રિત કરેલો અભિનય પ્રયોજાય છે. યુધ્ધ થાય, તો તે વંશપરંપરાગત નિશ્ચિત કરેલા લયવાળા સંવાદી અભિનયથીજ તે કરવામાં આવે છે. એ કળામાં ભારેની તાલીમ મેળવી નટ એટલા કૌશલ્યથી અભિનય દાખવે છે કે એની લયબધ્ધ મુદ્રાઓ આંખ અને હૃદયને અનેરા રસની લહાણી કરાવે છે. આવા પ્રકારના અભિનયને Kata પ્રકારનો અભિનય કહે છે.

કાબુકી અને કથકલી - આ બંને નૃત્યનાટ્ય સ્વરુપોમાં આંખ, ભ્રુકુટિ, હોઠના વિવિધ સંચાલનો દ્વારા ભય, ચિંતા, હિંમત, ગુસ્સો, અફસોસ વિગેરે અનેક ભાવોની વિસ્તૃત

શ્રેણી રજુ કરવામાં આવે છે. કાબુકીમાં અતિરંજિત આંગિક મુદ્રા Exaggerated Pose ને Miye કહેવામાં આવે છે. જેનાથી ફિલ્મોમાં અતિ પ્રચલિત એવી Close up ની દશ્યાત્મક અસર ઉભી થાય છે. આ સંદર્ભમાં Fabubion Bowers તેમના "Japanese Theatre" પુસ્તકમાં નોંધે છે કે "The pose is as necessary a part of Kabuki as phrasing is in music. At intervals the actors momentarily pause in position and all motion on the stage is arrested...Frozen appearances (seridashi) and pantomimic puppet gesticulations are other varieties of acting. Acting as a whole in Kabuki is noteworthy for its series of exaggerated, dancelike, expansive and carefully measured gestures and movements."

કથકલીમાં નટ પોતાના આંગિક અભિનય દ્વારાજ પુરાણકાલીન વાતાવરણને જીવંત બનાવે છે. કોઇ પણ જાતની બાહ્ય સામગ્રીની સહાય વિના, પોતાની હસ્તમુદ્રાઓ અને શિર, ગ્રીવા, પાંપણ, પોપચાં, કીકી, ભ્રકુટિ, ચિબુક, ઓષ્ઠ વિગેરે અંગ-ઉપાંગોના સંચાલનો દ્વારા અનેક ભાવો, વસ્તુઓ, ઘટનાઓ, ક્રિયાઓ તેમના સ્થળ અને વાતાવરણ સમેત પ્રત્યાયિત કરી શકે છે. કાબુકીમાં નટ મુદ્રિત આંગિક ચેષ્ટાઓ તેમજ પંખા Sensu તથા જાપાની ટુવાલ Tenugui ની આગવી સાંકેતિક ભાષા દ્વારા સંપુર્ણ જગત અને તેમાં રહેલી પ્રત્યેક વસ્તુ પ્રત્યાયિત કરી શકે છે.

કથકલી અને કાબુકી આ બંને નૃત્યનાટ્ય સ્વરુપોમાં પ્રત્યેક શબ્દને આંગિક ચેષ્ટા દ્વારા અભિનીત કરવામાં આવે છે. ભરતમુનિએ જેને અંકુર પ્રકારનો વિશિષ્ટ આંગિક અભિનય કહ્યો છે તેના દર્શન આ બંને પ્રકારના નૃત્યનાટ્ય સ્વરુપોમાં થાય છે.

કાબુકીમાં અંગ-ઉપાંગના વિવિધ સંચાલનથી સમન્વિત ચેષ્ટાકૃત અભિનય, મુખજ અભિનય ભરપૂર માત્રામાં પ્રયોજાય છે. ભરતમુનિ, કથિત પાદ અને હસ્તનાં વિવિધ સંચાલનો, 'ચારી', ગતિપ્રચાર' વિગેરે કાબુકીમાં થોડા ભિન્ન સ્વરુપે જોવા મળે છે. એક વિવેચકે કહ્યું છે કે - Kabuki is complex mixture of gesture and mime (furi), movements of the upper part of the body (mai) and (odori), quick lively leaps, jumps and other movements of lower part of body. " Sangeet Natak Oct-Dec. 1969 Page 48.

આમ કાબુકી અને કથકલીમાં પ્રત્યેક આંગિક ચેષ્ટા સંકેતિક, રીતિબધ્ધ તથા રુઢ પ્રકારની હોય છે. રીતિબધ્ધતા Stylization તેનો પ્રાણ છે. Symbolic representation is soul of Kabuki જેવા કથન તેના રીતિબધ્ધ, અત્યંત રુઢ, મુદ્રિત એવા stylised અભિનય વ્યાપારનો સંકેત કરે છે પણ શ્રી Leonard C. Pronko તેમના પુસ્તક Theatre East and West (Page 183) માં જણાવે છે તેમ Stylization does not mean divorced from reality, but simply approaching reality through a different perspective, choosing what is most significant, meaningful, pleasing or dramatically effective."

વાચિક અભિનય

કાબુકી તથા કથકલીમાં પ્રયોજાતો વાચિક અભિનય પણ રીતિબધ્ધ Stylized હોય છે. એક વિવેચકના કથન અનુસાર - The Kabuki manner of speaking the lines is more like singing. The rhythmic dialogue or

monologue is always recited to the accompniment of music Kabuki is musical if not operatic. The sound of music colours variously the performance of Kabuki play." Sangeet Natak Oct-Dec.83 Page 82.

ભરતમુનિએ સંવાદોના પઠન સમયે તેમજ વિવિધ ગતિપ્રચાર સમયે વાદ્ય સંગીતનો વિનિયોગ ઉચિત માન્યો છે. જો કે પદ્યસંવાદો સંગીતના રાગોથી નહીં પણ વિવિધ પઠનરાગથી યુક્ત રાખવાનું સુચન મળે છે. છતાં પણ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રયોગમાં, કથકલીમાં તેમજ કાબુકીમાં સંવાદોનું પઠન રોજબરોજની ભાષા જે રીતે બોલાય છે તે રીતે વાતચીતની ઢબે હરગીઝ થતું નથી. તે તો અતિભાષા છે, તેમાં નાટ્યધર્મીતાનો તત્વો ભારોભાર પડેલાં હોય છે.

આહાર્ય અભિનય

ભરતમુનિએ પ્રત્યેક રસના નિશ્ચિત વર્ણ નિરુપ્યા છે જે પાત્રની વેશભુષા અને રંગભૂષાની વર્ણયોજના નક્કી કરવામાં સહાયક નિવડે છે. કાબુકીમાં પણ પાત્રની રંગભુષાના નિશ્ચિત વર્ણ જોવા મળે છે. કથકલીમાં જેમ પાત્રની રંગભૂષા પાત્રની ઓળખ આપે છે, જેમ કે પચ્ચ અથવા લીલા વર્ણની રંગભૂષા ઉદાત્ત, વીર અને ઉત્તમ નાયકો રામ, કૃષ્ણ, અર્જુન વિગેરે ઈંગિત કરે છે, 'કરી' અથવા કાળી રંગભૂષા તામસિક પાત્રો ઈંગિત કરે છે તેમ કાબુકીમાં પણ વિવિધ પ્રકૃતિના પાત્રો માટે જે તે પ્રકૃતિનો સંકેત કરનારા વર્ણની નિશ્ચિત રંગભૂષા પ્રયોજાય છે. એક વિવેચકના કથન અનુસાર - The face of a good or high ranking man is painted Chalk white. The evil is painted in varying degrees of red. To express inner qualities of a more complex nature, the Kumadori make-ups of aragoto are used. It is to show the exaggeration of the face by lines of indigo, bluish black, purple, gold etc. . . . . These lines

are governed broadly by the following principles: for strength, the lines curve upward, for weakness villainy or humour the lines slant downwards."

(એજન પૃ. ૪૩)

કાબુકી અને કથકલીમાં વેશભુષા તથા રંગભુષા સાંકેતિક પ્રકારની હોય છે જેનાથી પાત્રો 'જીવન કરતાં બૃહદ્' larger than life જણાય છે. કાબુકી તથા ભારતીય પારંપારિક નાટ્યપરંપરામાં પ્રયોજાતી સાંકેતિક રંગભુષા તથા વેશભુષા સંબંધી ચર્ચા કરતાં Earle Ernst તેમના Kabuki Theatre નામના પુસ્તકમાં જે વિધાનો કરે છે તે અત્યંત માર્મિક છે.

" The principle of using make-up is to transform the individual face to a character type are common to Kabuki and Chinese Opera form of theatres. These highly stylised technique of make-up is a deliberate attempt not to achieve dis-similitude with life but to idealize life with greater nobility and strength. The reality to which these make-up and costumes correspond is not photogrophic but interior, symbolic and theatrical. By representing reality to its extremes a theatrical transposition is created rather than

a realistic imitation...But because of stylization, Kabuki and Indian Traditional Theatre are non-illusionistic and uncompromisingly theatrical form (yet never have these forms discarded reality however formlessly exaggerated) *

ભવાઈ, કથકલી, યક્ષગાન, જાત્રામાં રંગમંચને તેની ગોળ ફરતે અથવા ત્રણ બાજુએ પ્રેક્ષક બેસે એ રીતનો રાખવામાં આવે છે. કથકલી તથા ભવાઈમાં ખુલ્લા રંગમંચ ઉપર પ્રયોગ થાય છે જેમાં પ્રેક્ષકો અને ભજવનારા એકજ ground level પર સ્થિત હોય છે. કુટિયાટ્ટમ્ યક્ષગાન, જાત્રાની રજુઆત થોડી ઉંચાઈએ ગોળ, લંબચોરસ અથવા ચોરસ પાટ platform ઉપર થાય છે. ભારતીય પારંપારિક નાટ્ય સ્વરુપોમાં આવા પ્રકારના રંગમંચથી પ્રેક્ષક અને નાટક ભજવતા કલાકારો વચ્ચે ઘરોબો કેળવાય છે. પ્રેક્ષક અને નટ વચ્ચે અંતર રહેતું નથી. પ્રેક્ષક સાથે પાત્ર સીધું સંભાષણ કરી શકે છે. કાબુકીના રંગમંચમાં હાનામીચીની રચના એક ખાસ નવા પ્રકારની રચના છે. છ એક ફીટ પહોળા આ રંગમંચમાંથી ડાબે હાથે સરકતો લાકડાનો પુલ પ્રેક્ષકો વચ્ચે છેલ્લી બેઠકો સુધી લંબાતો ચાલ્યો જાય છે. એ ઉપર નટ રંગમંચ ઉપર પ્રવેશ પણ કરે યા કામ પુરું થતાં થોડા સમયને માટે એકઝીટ પણ લે, પાછો પણ ચાલી જઈ શકે. પ્રેક્ષકો એને જોઈ શકે, પણ કોઈનું ધ્યાન એના પ્રત્યે દોરાયેલું રહેતું નથી. જાત્રામાં પણ નટ gangway માંથી રંગમંચ ઉપર પ્રવેશ-પ્રસ્થાન કરતો હોય છે.

કાબુકી અને કથકલી - આ બંને નૃત્યનાટ્ય સ્વરુપો total theatre કહી શકાય તેવા પ્રકારના છે. સંગીત, નૃત્ય, અભિનયનો ત્રિવેણી સંગમ આ સ્વરુપોએ જાળવી રાખ્યો છે.

ભરતસંમત પ્રાચીન ભારતીય રંગમંચ, ચીની રંગમંચ તથા જાપાની રંગમંચ - આ ત્રણેય પ્રકારના રંગમંચ સાંપ્રત વાસ્તવવાદી રંગમંચ કરતાં તદ્દન ભિન્ન પ્રકારના non-illusionistic રંગમંચ છે અને તેમાં પ્રયોજાતો અભિનય અનુકરણાત્મક કરતાં સાંકેતિક વધારે છે. એટલે ત્રણેયમાં સામ્ય વિશેષપણે જોવા મળે છે. આધુનિકોમાં બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ આવા non-illusionistic પ્રકારના theatre ના પુરસ્કર્તા છે. તેમણે વિકસાવેલી આગવી અભિનય શૈલી આવા પ્રકારના રંગમંચની પ્રેરણાથી ઘડાઇ છે. તેના સામે છેડે છે સ્ટાનિસ્લાવસ્કી જેઓ રંગમંચ પર વાસ્તવિકતાનો અતિ આગ્રહ રાખે છે. ગ્રોટોવ્સ્કીની અભિનયવિચારણા એક નવું પરિમાણ ધરાવે છે. આધુનિકોની અભિનય તત્વ સંબંધી વિચારણાના મુખ્ય મુદ્દાઓ ભરતમુનિની અભિનયવિચારણામાં કયાં સ્વરુપમાં જોવા મળે છે તેની તપાસ આદરતાં પહેલાં આધુનિક રંગમંચ ઉપર અભિનયનું સ્વરુપ ચકાસવું અસ્થાને નહીં લેખાય.

આધુનિક રંગમંચ ઉપર અભિનયનું સ્વરુપ

પ્રકૃતિવાદ તથા વાસ્તવવાદની અસર હેઠળ તેમજ પ્રોસીનિયમ થીએટરના વિકાસના પરિણામે આધુનિક રંગમંચ ઉપર ભિન્ન પ્રકારની અભિનય શૈલી વિકાસ પામી છે. મોટા ભાગના નાટકોમાં સાંપ્રત ક્રિયાસ્થળો તેમજ વાતાવરણ નિરુપાયેલાં હોવાથી તેવા નાટકોની ભજવણી માટે વાસ્તવવાદી અભિનય શૈલી આધુનિક રંગમંચ ઉપર વધુ પ્રચલિત બની છે. વાસ્તવનો આભાસ ઉભો કરે તેવા વતાવરણમાં પાત્રને પૂર્ણપણે વાસ્તવિક રીતે રજુ કરવા માટે પ્રવૃત્ત નટ પોતાની આંતરિક સર્જનાત્મક શક્તિને કામે લગાડે છે.

કલાસર્જન અને કલાસર્જકના સંબંધની દૃષ્ટિએ અભિનયની કળા એક વિશિષ્ટ પ્રકારની કળા છે. બીજી કળાઓના સર્જકો બહારનાં સાધનોનો ઉપયોગ કરી પોતાની કલાકૃતિનું નિર્માણ કરે છે. અભિનયની કળામાં અભિનેતા સાધન તરીકે પોતાનું શરીર અને અવાજ ઉપયોગમાં લે છે. સર્જન અને સર્જક અભિનયની કળામાં એકરુપ છે. અભિનયની સાધક, સાધન અને સાધ્યની આ વિશિષ્ટતાને કારણે નટના આંતરિક તથા બાહય સાધનોના વિકાસ ઉપર આધુનિક અભિનય શૈલીમાં વધુ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવામાં આવે છે.

Smt. HANSA MEHTA LIBRARY · BARODA

નટ

બાહ્ય સાધનો			આંતર સાધનો
(૧)	અવાજ-વાણી	- સુશ્રાવ્ય	(૧) કલ્પનાશકિત
		- રણકારયુકત	(૨) સર્જનાત્મક તરંગ
		- અભિવ્યકિતક્ષમ	(૩) તાલની સુઝ
(૨)	શરીર	- તનાવરહિત	(૪) એકાગ્રતા
		- રંગમંચને યોગ્ય બનવા શકિતમાન	(૫) શબ્દોની ગોઠવણી તથા અર્થને ગ્રહણ કરવાની ક્ષમતા.
			(૬) અંત:સ્ફુરણાત્મક બુધ્ધિશકિત

બાહ્ય સાધનોનો વિકાસ એ માધ્યમની - સાધનની પૂર્ણતા સૂચવે છે. જેમ વાયોલિનવાદકનું વાયોલિન ખામીરહિત હોવું જરુરી છે તેમ અભિનયકળાનું સાધન શરીર અને વાણી પણ ખામીરહિત હોવાં આવશ્યક છે અને તેથી બાહ્ય સાધનની પૂર્ણતા માટેની તાલીમ જરુરી બને છે. ભરતમુનિએ આંગિક, વાચિક - અભિનયની જે ચર્ચા કરી છે તે આ 'બાહ્ય સાધન' સંબંધી છે.

નટે સર્જક તરીકે પોતાના આંતર સાધનો વિકસાવવાં પડે છે. જેમાં સર્જક કલ્પનાશકિત, એકાગ્રતા, અંત:સ્ફુરણાત્મક બુધ્ધિશકિતનો સમાવેશ થાય છે. ભરતમુનિએ તેની વિચારણા 'સાત્વિક અભિનય' અંતર્ગત કરી છે.

અભિનયનું કાર્ય 'નાટ્યાર્થને પ્રેક્ષકો સુધી લઈ જવાનું છે' એવો ભરતમુનિનો ખ્યાલ, અભિનયની આધુનિક પરિભાષાઓમાં પણ સચવાયેલો જોવા મળે છે.

"The successful stage performance is a feat of artistry that has been carefully planned for the purpose of communicating with the greatest possible effectiveness the meaning of a particular play to an audience."

Charles McGaw
Acting is Believing Page - 5

આધુનિક તાલીમમાં નટની વિવિધ શક્તિઓના વિકાસ ઉપર ધ્યાન રાખવામાં આવે છે જેમ કે -

(૧) <u>સાંસ્કૃતિક વિકાસ :</u>

માનવીય જ્ઞાન અને અનુભવ એ નટની પૂંજી છે. એટલે નટ માટે ઐતિહાસિક તેમજ સાંપ્રત બનાવોની જાણકારી હોવી જરુરી બને છે. આ ઉપરાંત તેણે સાહિત્ય, સંગીત તથા ચિત્રકળામાં પ્રવર્તમાન વિવિધ પ્રવાહોની જાણકારી રાખવી પડે છે. ભરતમુનિની દૃષ્ટિએ તો એવું કોઈ જ્ઞાન નથી, શિલ્પ નથી, વિદ્યા નથી, કલા નથી, યોગ નથી, કાર્ય નથી કે જેનો નાટ્યમાં વિનિયોગ એક યા બીજા પ્રકારે ના થતો હોય. એટલે નટે તો આ બધાનો અભ્યાસ કરવો જરુરી બની છે.

(૨) <u>બાહ્ય તાલીમ :</u>

નટના સાધનો છે તેનું શરીર અને વાણી. આ બંને સાધનોને વધુને વધુ અભિવ્યક્તિક્ષમ બનાવવાની તાલીમ બાહ્ય તાલીમ કહેવાય છે જેનો સમાવેશ ભરતમુનિએ આંગિક અભિનય તથા વાચિક અભિનય અંતર્ગત પાઠ્યગુણોમાં કર્યો છે.

(૩) <u>આંતરિક તાલીમ :</u>

નટની સંવેદનાઓ, લાગણીઓ પણ ઉપાદાન તરીકે આવતી હોવાથી તેની કેળવણીનો 'આંતરિક તાલીમ'માં સમાવેશ થાય છે. ભરતમુનિએ તેની વિચારણા સાત્વિક અભિનય તથા ભાવ-રસ અંતર્ગત કરી છે.

(૪) <u>અર્થઘટનની તાલીમ :</u>

નાટ્યપ્રતનું વાચન, તેના વિભિન્ન અંગોની છણાવટ અને તેના અર્થની પ્રાપ્તિનો સમાવેશ 'અર્થઘટનની તાલીમ' અંતર્ગત થાય છે. ભરતમુનિએ તેની ચર્ચા વાચિક અભિનય અંતર્ગત વિસ્તૃતપણે કરી છે.

(૫) <u>રિહર્સલની તાલીમ :</u>

રિહર્સલ અર્થાત્ પૂર્વાભ્યાસના વિવિધ તબક્કાઓ, અન્ય નટ, દિગ્દર્શક તથા રંગકર્મી

સાથેના સંબંધો વિગેરે. ભરતમુનિએ 'પૂર્વાભ્યાસ'ના અર્થવાળી કોઇ સંજ્ઞા પ્રયોજી નથી પણ વ્યાયામ, સૌષ્ઠવ વિગેરે સંજ્ઞાઓ તથા અંગ-ઉપાંગોના વિવિધ સંચાલનો તેમજ પાઠ્યગુણોની જે ચર્ચા કરી છે તેના આધારે નટે પૂર્વાભ્યાસ કરવો પડતો હોવાનું સુચવાય છે.

(૬) નાટ્ય ભજવણીના કસબની તાલીમ :

નાટ્યપ્રયોગ માટેની પૂર્વ તૈયારી પ્રેક્ષકો સાથેનો સંબંધ; નાટ્યપ્રયોગ દરમ્યાન ગતિ, લય, તાલની જાળવણી તથા એકજ નાટકના વિવિધ પ્રયોગોમાં મુળ અસરની જાળવણી સંબંધી તાલીમ. ભરતમુનિએ તેનો વિચાર 'સિધ્ધિવિધાન'અંતર્ગત કર્યો છે.

આધુનિક રંગમંચ ઉપર 'પાત્ર સર્જન' ને સૌથી વિશેષ મહત્વ આપવામાં આવે છે. ભરતમુનિએ તેની વિચારણા 'ભૂમિકાવિકલ્પ' અધ્યાય અંતર્ગત કરી છે. પાત્રવરણીથી માંડીને પાત્ર સર્જન સુધીના તમામ તબક્કાઓની ઝીણવટભરી માહિતી ભરતમુનિએ તેમાં આપી છે.

આધુનિક રંગમંચ ઉપર અભિનયનું સ્વરુપ તપાસ્યા પછી હવે સ્તાનિસ્લાવસ્કી અને ભરતમુનિની અભિનયવિચારણાને પરસ્પર સરખાવી શકાય.

(ક) સ્તાનિસ્લાવસ્કીની અભિનયવિચારણા

મહાન રશિયન નટ અને દિગ્દર્શક કોન્સ્ટનટિન સ્તાનિસ્લાવસ્કી (૧૮૬૩-૧૯૩૮) એ જે અભિનયપધ્ધતિ વિકસાવી તેને સામાન્ય રીતે 'સર્જનાત્મક અભિનયશૈલી' કહેવામાં આવે છે. અભિનય કરતી વખતે નટને અંત:સ્ફુરણ થાય ત્યારે ઉત્તમ અભિનય પ્રકટ થાય છે. જ્યારે નટનું ચિત્ત એવી ભૂમિકા ઉપર હોય કે તેનું જાગ્રત મન સર્જનની સઘળી જવાબદારી સુષુપ્ત મન ઉપર મુકી દે ત્યારે ચિત્તશકિતનાં સ્ત્રોત મનના ગહનતમ ઉંડાણમાંથી આવવા માંડે છે. આને સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ 'સર્જનાત્મક મન:સ્થિતિ' Creative state of mind એવી સંજ્ઞા આપી છે જે નાટકી મન: સ્થિતિ theatrical state of mind કરતાં તદ્દન ભિન્ન છે. ચિત્તને એવી સ્થિતિમાં મુકવું કે સુષુપ્ત માનસ કામ કરતું

થાય તે સર્જનાત્મક અભિનયની પહેલી શરત છે. નટ સર્જનાત્મક મન:સ્થિતિ કેવી રીતે પ્રાપ્ત કરી શકે તે અંગેની વિસ્તૃત વિચારણા સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ કરી છે. અત્રે ભરતમુનિની અભિનય-વિચારણા સાથે સામ્ય ધરાવતા મુદ્દાઓની છણાવટ કરવાનો ઉપક્રમ છે.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના કથન અનુસાર નટે આવી સર્જનાત્મક મન:સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરવા માટે પાત્ર સાથે 'ભાવ ઐક્ય' અનુભવવું જરૂરી બને છે. પાત્રમાં તન્મય થઇ જવું અનિવાર્ય બને છે. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ જેને 'સર્જનાત્મક મન:સ્થિતિ કહી છે તેને ભરતમુનિએ ' મનની સમાહિતિ' કહી છે. મનની સમાહિતી ધ્વારાજ નટ સાત્વિક ભાવ પ્રકટ કરી શકે છે. સર્જનાત્મક મન:સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરવા માટે નટે ધ્યાનની એકાગ્રતા કેળવવી પડે છે. પ્રેક્ષકોમાં ભટકતા પોતાના ધ્યાનને કાબુમાં લેવા માટે નટે તખ્તા પર જે કાંઇ બની રહ્યું હોય તેમાં રસ લઇ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું પડે છે. જેના વડે સ્તાનિસ્લાવસ્કી જેને 'જાહેરપણે એકાન્ત' (Pyblic solitude) કહે છે તે તખ્તા પર પ્રાપ્ત કરી શકાય છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ જેને ધ્યાનની એકાગ્રતા કહી છે તેને ભરતમુનિએ 'મનની સમાધિ' કહી છે.

નટે પાત્ર સાથે ભાવ ઐક્ય સાધવું જોઇએ, નટે પાત્રમય બનવું જોઇએ એવું સ્તાનિસ્લાવસ્કીનું મંતવ્ય છે. નટના દેહમાં પાત્રનો આત્મા પ્રવેશવો જોઇએ એવું સ્તાનિસ્લાવસ્કીનું સ્પષ્ટ કથન છે.

"Characterisation, when accompanied by a real transposition, a sort of re-incarnation, is a great thing. Since an actor is called upon to create an image while he is on the stage...(Characterisation) becomes a necessity for all (actors) In other words all actors who are artists should make use of characterisation. A capacity to transform himself, body and soul, is the prime requirement for an actor."

Building A Character

સ્તાનિસ્લાવસ્કીના આ વિચારો ભરતમુનિના નીચે જણાવેલા શ્લોકમાં સ્પષ્ટપણે જોવા મળે છે -

યથા જન્તુ: સ્વભાવં હિ પરિત્યજ્યાન્યદૈહિકમ્ ।
પરભાવં પ્રકુરુતે પરદેહં સમાશ્રિત: ॥
એવં બુધ: પરં ભાવં 'સો અસ્મીતિ' મનસા સ્મરન્ ।
વેષવાંગ લીલાભિ શ્ચેષ્ટાભિશ્ચ સમાચરેત્ ॥

(અધ્યાય ૩૫/શ્લોક ૨૬-૨૭)

જે પ્રમાણે પ્રાણી પોતાના સ્વભાવનો ત્યાગ કરી બીજાના દેહનો આશ્રય કરી એ બીજા રુપનો સંપૂર્ણ ભાવ સ્વીકારી લે (re-incarnation) તે પ્રમાણે 'એ હુંજ છું' એવું મનમાં સતત રાખી વાણી, અંગ, ચેષ્ટા, ગતિ, લીલા અને હાવભાવથી કરવું જોઇએ.''

સ્ટાનિસ્લાવસ્કિએ મનની સર્જનાત્મક સ્થિતિ કેળવવા માટે નાટકમાંના given circumstancesનો અભ્યાસ કરવા જણાવ્યું છે. Given circumstances એટલે શું તેની સ્પષ્ટતા કરતાં તેઓ લખે છે કે - " Given circumstances... This expression means... the story of the play, the facts, events, epoch, time and place of action, conditions of life.... the sets, costumes, properties, lighting and sound effects all circumstances that are given to an actor to take into account as he creates his role." An Actor Prepares.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ જેને Given circumstances કહ્યા છે તેને ભરતમુનિએ 'વિભાવ' સંજ્ઞા આપી છે. વિભાવમાં આલંબન વિભાવ અંતર્ગત પાત્ર અને તેની સાથે સંકળાયેલી વિગતોનો સમાવેશ થાય છે જ્યારે ઉદ્દીપન વિભાવમાં આસપાસનું વાતાવરણ સમાવિષ્ટ થાય છે. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ ભાવના પ્રાકટય માટે given circumstances નો અભ્યાસ જરુરી માન્યો છે. નટ If ની ના જાદુ દ્વારા તેને પામી શકે છે. ભરતમુનિએ કોઇ પણ ભાવના પ્રકટીકરણ માટે તે ભાવનો વિભાવ, કયા કારણથી તે ભાવ જાગ્રત થાય છે તે અથવા કયા

સંજોગો છે તે નટે સમજવું જોઇએ એવું જણાવ્યું છે. ભરતમુનિના વિભાવ નિરુપણમાં સ્તાનિસ્લાવસ્કી કથિત given circumstances નો સમાવેશ થાય છે.

સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ યુરોપીય થિયેટરમાં પ્રવેશેલ જડ કલારહિત અભિનયથી કંટાળી જીવંત આંગિક અભિનયનું સ્વરુપ શોધતાં પ્રત્યેક ભાવના મુળમાં જઇ કેવી ક્રિયા તેને પ્રગટ કરે છે તે શોધી કાઢયું. તેમણે કહ્યું છે કે અભિનયના પાયામાં simple concrete action છે અર્થાત્ 'સાદી નક્કર ક્રિયા' છે. ક્રિયા એ નાટકનો પ્રાણ છે. ગુસ્સો એ અમૂર્ત ભાવ છે તેને રંગમંચ ઉપર રજુ કરવો અઘરો છે પણ ગુસ્સાનું કારણ જાણી, એવો ગુસ્સો કરનાર વ્યકિત શું કરે તે શોધી કાઢવાથી અમુક સંજોગોને કારણે, અમુક પ્રકૃતિનું પાત્ર શું કરે તે રંગમંચ પર આસાનીથી રજુ કરી શકાય છે. એટલે given circumstan-ces નો અભ્યાસ કર્યા પછી તેને રંગમંચીય દૃશ્ય સ્વરુપ પ્રદાન કરવા માટે નટે simple concrete physical actions શોધવા પડે છે. ભરતમુનિએ તેને માટે 'અનુભાવ' સંજ્ઞા આપી છે. ભાવ જાગ્રત થાય ત્યારે તે અમુક ક્રિયા ધ્વારા પ્રકટ થાય તેને અનુભાવ કહેવામાં આવે છે. જેમ કે શોકનો ભાવ જાગ્રત થાય ત્યારે આંખમાં આંસુ ઉમટી આવે છે. મુખનો વર્ણ બદલાઇ જાય છે, અંગો શિથિલ થઇ જાય છે, ભૂમિ-પતન, દીર્ઘનિશ્વાસ, વિલાપ વિગેરે ક્રિયાઓ થાય છે. કેટલીક વાર શોકને કારણે મરણ પણ નિપજે છે વિગેરે. શોક અમૂર્ત છે તે રંગમંચ ઉપર રજુ કરવો શકય નથી પણ શોકના 'અનુભાવો' કે જે 'સાદી નક્કર ક્રિયાઓ' છે તેનું અનુકરણ નટ માટે શકય છે. વાસ્તવમાં નટ અનુભાવો ધ્વારાજ ભાવની રજુઆત કરતો હોય છે.

સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ મનની સર્જનાત્મક સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરવા માટે ભાવની સ્મૃતિ Emotion Memory કામે લગાડવાનું સૂચન કર્યું છે. આ અંગે સ્તાનિસ્લાવસ્કી જણાવે છે કે - " That type of memory which makes you relive the sensations you once felt....We call emotion memory Just as your visual memory can reconstruct an inner image of some forgotten thing, place or person, your emotion memory can bring

back feelings you have already experienced. They may seem beyond recall, when suddenly a suggestion, a thought a familiar object will bring them back in full force. Sometimes the emotions are as strong as ever, sometimes weaker, sometimes the same strong feelings will come back in a somewhat different guise."

An Acter Prepares.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના કથન અનુસાર જે જાતની લાગણી પ્રકટ કરવાની હોય તેના જેવી લાગણીનું સ્મરણ કરવાથી જે જરુરની છે તે લાગણી પ્રકટ થાય છે. નટે ભલે ખુન ન કર્યું હોય પણ તેના પગ નીચે કોઇ જંતુ ચગદાઇ ગયું હોય ત્યારે જે લાગણીનું સ્પંદન થયું તે સ્મરણ કરતાંની સાથે તેના સુપ્ત માનસના કોઠારમાં તે પ્રકારની અનેક લાગણીઓ જાગી ઉઠશે અને તેને તેના પાઠમાં જે માત્રામાં તેની જરુર હશે તે માત્રામાં પ્રકટ થશે.

ભરતમુનિએ રતિ, શોક, હાસ, ક્રોધ, જુગુપ્સા, વિસ્મય અને ઉત્સાહ એવા આઠ સ્થાયી ભાવો ગણાવ્યા છે. અભિનવગુપ્તે આ આઠ સ્થાયી ભાવો મનુષ્યમાત્રમાં વાસનારુપે, સંસ્કારરુપે રહયા હોવાનું જણાવ્યું છે. આ સ્થાયી ભાવો યોગ્ય અને અનુકુળ સ્થળ કાળના સંજોગો - વિભાવના સંસર્ગમાં આવતા જાગ્રત થાય છે. અર્થાત્ સ્થાયી ભાવોના મુળ સુષુપ્ત માનસમાં રહેલાં હોય છે અને તેને નટ ધારે ત્યારે જાગ્રત કરી શકે છે. મનુષ્યના નાતે નટમાં આ આઠ પ્રકારના સ્થાયી ભાવો સંસ્કારરુપે વિદ્યમાન હોય છે અને પોતાનાં કલાકૌશલ દ્વારા તેને તે જાગ્રત કરી શકે છે. પાત્રના સર્જનમાં જેમ નટ પોતાના અંગોને તથા વાણીને 'ઉપાદાન 'બનાવી શકે છે તેમ પોતાના આ સ્થાયી ભાવોને પણ ઉપદાન બનાવી શકે છે. જેમ નટ પાત્રને પોતાનો દેહ આપી શકે તેમ પોતાની લાગણીઓ પણ

આપી શકે. પણ અભિનવગુપ્તના કથન અનુસાર નટ પોતાના અંગત સ્થાયી ભાવોને તેજ સ્વરુપે કામે લગાડતો નથી. તેનું સાધારણીકૃત સ્વરુપ તે ખપમાં લે છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ પણ emotion memory દ્વારા જાગ્રત થતા ભાવો મૂળ સ્વરુપના નહિ પણ in a somewhat different guise - - કંઇક જુદા સ્વરુપે આવતા હોવાનું જણાવ્યું છે. નટ પોતાની કલ્પનાશક્તિ દ્વારા આ પુન:જાગૃત લાગણીઓનું સ્વરુપ બદલી નાખી સર્જનાત્મક બનાવે છે. આમ 'ભાવ'ની અભિનવગુપ્તે આપેલી વિભાવના સ્તાનિસ્લાવસ્કીની 'ભાવસ્મૃતિ' વિભાવનાને મળતી આવે છે.

સ્તાનિસ્લાવસ્કીની given circumstances-emotion memory અને physical actions એવી ત્રયીમાં ભરતમુનિ કથિત વિભાવ-ભાવ-અનુભાવની સાંકળ જોવા મળે છે.

યોગશાસ્ત્ર અને ભારતીય તત્વદર્શને ચિત્તની પ્રવૃત્તિનું વિસ્તૃત વિભાગીકરણ કરેલું. તે ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં સ્થાયી અને સંચારી ભાવના કોઠામાં રજુ થાય છે. લાગણીઓ feelings નામના તત્વ માટે સ્તાનિસ્લાવસ્કી પાસે Mind (અંત:કરણ) feelings (લાગણીઓ) Action (ક્રિયા) અને Sub-conscious (અવચેતન) નામનો ચિત્તસમુહ છે.'' એવો શ્રી જશવંત ઠાકરનો મત છે.

(અભિનયકળા પૃ. ૫૩)

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ નટની તાલીમ બે પ્રકારની માની છે (૧) બાહ્ય External તથા (૨) આંતરિક Inner.

External Technique સંબંધી સ્તાનિસ્લાવસ્કીના વિચારો આ પ્રમાણે છે. (An Actor Prepares Building a character પુસ્તકો માંથી સંકલિત)

(1)

"An actor is under the obligation to live his part inwardly, and then to give this experience an external embodiment...in a beautiful artistic form...The dependence of

the body on the soul is particularly important in our school of art...In order to express a most delicate and largely subconscious life, it is necessary to have control of an unusually responsive excellently prepared vocal and physical apparatus...That is why an actor of our type is obliged to work so much more than others...on his outer physical apparatus."

(2)

" This makes an enormous call on our external technique, on the expressiveness of our bodily apparatus, our voice, diction, intonation, handling of words, phrases, speeches, our facial expression, plasticity of movement, way of walking....

ભરતમુનિએ આંગિક અભિનય અને વાચિક અભિનયનું જે વિસ્તૃત નિરુપણ કર્યું છે તેને સ્તાનિસ્લાવસ્કીના શબ્દોમાં External Technique કહી શકાય. આંગિક અભિનય અંતર્ગત ભરતમુનિએ પાત્રોની વિવિધ ગતિઓથી માંડી નૃત્યમાં જેનો બહુધા વિનિયોગ થાય છે તેવા કરણ, ચારી, નૃત્તહસ્તોનું વિવરણ આપ્યું છે. કરણમાં acrobatics નો પણ સમાવેશ થાય છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ પણ આંગિક અભિનયમાં તાલીમ અર્થે આવતા તમામ તત્વોનો સ્વીકાર કરતાં જણાવ્યું છે કે - " Expressive body training ... includes gymnastics, dance, acrobatics (tumbling), fencing

(foils, rapiers, daggers) wrestling, boxing, carriage, all the aspects of physical training."

- Building a Character.

ભરતમુનિએ આંગિક અભિનય અંતર્ગત નેત્રાભિનયનું સુક્ષ્મ વિવરણ આપ્યું છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ પણ આંગિક અભિનયમાં નેત્રાભિનયને અનન્ય સ્થાન આપતા જણાવ્યું છે કે - A chattering togque or mechanically moving hands cannot take the place of comprehending eye. The eye of an actor which looks at and sees an object attracts the attention of the spectator and by the same token points out to him what he should look at. Conversely, a blank eye lets the attention of the spectator wander away from the stage...I need not tell you....that the eye is the mirror of the soul. The vacant eye is the mirror of the empty soul..."

Collected Works Vol-II

ભરતમુનિએ મુખજ અભિનય અંતર્ગત નેત્રના વિવિધ ઉપાંગો ઉપરાંત નાસા, ઓષ્ઠ, કપોલ, ચિબુક, દન્તના વિવિધ સંચાલનો નિરુપ્યા છે. ચહેરાના સ્નાયુઓ ઉપર જો નટનો કાબુ ના હોય તો આ સંચાલનો શકય બનતાં નથી. મુખજ અભિનયમાં મુખરાગનું સૌથી વિશેષ મહત્વ ભરતમુનિએ આંકયું છે. 'મુખરાગ'-મુખનો વર્ણ અહીં આહાર્ય અભિનય દ્વારા નહિ પણ સાત્વિક અભિનય દ્વારા - પાત્રના ભાવ સાથે સમાહિત મન વડે ઐકય અનુભવી પ્રકટ કરવાનો છે. ભરતમુનિએ આંગિક અભિનયમાં 'મુખજ અભિનય'ને જે સ્થાન આપ્યું છે લગભગ તેવુંજ સ્થાન સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ પણ આપ્યું છે.

" Facial expressions are brought about of their own accord, naturally, as a result of intuition, inner fe(e)ling, Never the less their effectiveness can improve through the exercise and development of flexibility of facial muscles. Yet...to accomplish this one must be familiar with the musculor anatomy of the Face." Collected Works, Vols.III and VI

ભરતમુનિ ધ્વારા નિરુપિત હસ્તાભિનય' નાટ્યધર્મી પ્રકારનો છે એ ખરું પણ હસ્તની લોકધર્મી પ્રકારની ક્રિયાઓને તેમણે અવગણી નથી. જે અહીંના નિરુપાયું હોય તે લોકવ્યવહારમાંથી ગ્રહણ કરવાનું સુચન તેમણે વારંવાર કર્યું છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ આંગિક અભિનયમાં હસ્તના વિવિધ સંચાલનો ધ્વારા ભાવાભિવ્યક્તિને સ્થાન આપ્યું છે પણ સ્તાનિસ્લાવસ્કીની દ્રષ્ટિએ આ પ્રકારના હસ્તસંચાલનો અનુકરણાત્મક સ્વરુપના છે. (Representative), સાંકેતિક Symbolic નહીં અર્થાત્ લોકધર્મી શૈલીના છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કી હસ્તાભિનયનું મહત્વ આંકતાં જણાવે છે કે - " If the eyes are the mirror of the soul, the(n) the tips of the fingers are the eyes of our body. .....Your hands are not reflecting any truthful meaning when they are not developed. You must learn to feel...with tips of your fingers. Develop your wrists and hands...Ofcource hands can assume twenty thousand different positions, but you should know how to provide a justifiable basis for each one...."

" We must borrow....the amazing capacity of work and the knowledge of how to train the body from the artists of the ballet."

જો કે સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ Ballet માં પ્રયોજાતી લલિત ભંગિમાઓ, અંગ મુદ્રાઓ, ગતી , તાલ-લય યુક્ત અંગસંચાલનોનો નાટ્યમાં વિનિયોગ કરવાનો વિરોધ કર્યો છે. નાટકમાં નૈસર્ગિક, સાહજિક, લોકધર્મી પ્રકારના Psycho-Physical Actions માટે તેમણે વિશેષ આગ્રહ રાખ્યો છે.

ભરતમુનિએ વાચિક અભિનય અંતર્ગત 'પાઠ્યગુણો' નું જે મહત્વ નિરુપ્યું છે લગભગ તેવુંજ મહત્વ સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ 'speech' ને આપતાં જણાવ્યું છે કે

" We need firm foundations for our art...in particular the art of speech and the ability to speak verse. Musical speech opens up endless possibilities of conveying the inner life (we experience) on the stage...What can we express with....our ordinary register of five or six Notes ?... We relize how ridiculous we are....(When) We have to convey complicated emotions. It is like playing, Beethoven on a balalaika.... Speech is music Pronunciation on the stage is as difficult an art as singing. Every actor must be in possession of excellent diction and pronunciation .... He must feel not any phrases and words, but also each syllable, each letter.... To an actor a word is not just a sound, it is

the evocation of images...."

Building a Character.

" Intonations and pouses in themselves possess the power to produce...an emotional effect."

Building a Character.

ભરતમુનિએ કાકુ (intonations) અને વિરામ (pouses)ને ભાવ તથા રસ સાથે સાંકળી આપ્યા છે તે પણ આવી emotional effect માટેજ.

આધુનિક રંગમંચ ઉપર External અંતર્ગત અનેક વસ્તુઓનો સમાવેશ થાય છે. ભરતમુનિએ વર્ણવેલા આહાર્ય અભિનયનો સમાવેશ External અંતર્ગત થાય છે.

" Externals are costumes, make-up, wigs, padding, dialects, foreign accents and hand properties such as fans, pipes, canes, snuffboxes, cigerette holders. The term also includes physical attributes such a posture a manner of walking or sitting, a distinctive gesture or any such physical abnormality as being lame or hunchbacked."

- Charles McGaw
(Acting is Believing Page-120)

ભરતમુનિની દૃષ્ટિએ આહાર્ય અભિનય અર્થાત્ રંગભુષા અને વેશભુષા નટને 'પાત્રમાં પ્રવેશ કરવા માટે અતિ ઉપયોગી બને છે. વર્ણક તથા આભરણ દ્વારા નટ પોતાના સ્વરુપને ઢાંકી દઈ શકે છે અને તેથી નટને પોતાની જાતને પાત્ર માનવામાં તે ઉપયોગી નિવડે છે. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનું પણ કથન છે કે - " When you have created even one role, you know how necessory on actor's wing, beard, costume,

props, all are to his creation of an image... Only he who has travelled the difficult path of achieving a physical form for the character he is to play.... can understand the significance of each detail....of make-up and accessories... A costume or an object appropriate to a stage figure ~~eases~~ ceases to be a simple material thing, it acquires a kind of sanctity for an actor."

Collected works Vol-III

ભરતમુનિએ માનુષી પાત્રોની રંગભુષા તથા વેશભુષામાં લોકધર્મીતાનો વિશેષ આગ્રહ રાખ્યો છે. પાત્રની વય, અવસ્થા, પ્રકૃતિ, ભાવ તેમજ ક્રિયાના સ્થળ, કાળ તથા પ્રવૃત્તિ (local colour) અનુસાર માનુષી પાત્રોની રંગભુષા તથા વેશભુષા યોજવા જણાવ્યું છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ પણ આવો આગ્રહ રાખતાં જણાવ્યું છે કે - "An actor must know how to put on and wear a costume... (he must know) the customs, manners of the times, the ways of greeting people, the use of a fan, sword, cane, hat, handkerchief...."

Collected Works Vol.III

સ્તાનિસ્લાવસ્કી Stage conventions ના વિરોધી નથી પણ તેઓ conventions ના good અને bad એવા બે પ્રકાર પાડે છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કી જણાવે છે કે - " The production may be....relistic, stylized, modernistic, naturalistic, impressionistic, futuristic- it makes no difference providing it is convincing and true or

or true seeming...conventions which do not fulfill these requirements are bad." -My life in Art.

ભરતમુનિ ધ્વારા નિરુપિત વિવિધ stage conventions, convincing અને true seeming નથી એમ ના કહી શકાય.

આમ સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ જેને અભિનયની external technique કહી છે. એમાં ભરતમુનિ નિરુપિત આંગિક, વાચિક તથા આહાર્ય અભિનયનો સમાવેશ થાય છે.

અભિનયની અન્ય Technique તે Inner technique જેમાં સ્તાનિસ્લાવસ્કી given circumstance, emotion memory, action એ ત્રયીનો સમાવેશ કરે છે. 'નટ ધ્વારા પાત્ર સાથે ભાવઐક્ય' વિગેરેનો સમાવેશ પણ તેમાં થાય છે. ભરતમુનિએ તેની વિચારણા 'સાત્વિક ભાવ' તથા 'ભાવનિરુપણ' અંતર્ગત કરી છે. સાત્વિક અભિનયને તેમણે જ્યેષ્ઠ પ્રકારનો અભિનય કહયો છે.

સાત્વિક ભાવો એ સ્વેદ, પ્રલય, સ્તંભ, વૈવર્ણ્ય, સ્વરભેદ, જેવી વિશિષ્ટ શારીરિક વિક્રિયાઓ છે જે મનની સમાધિ વિના સંભવી શકતી નથી. એટલે નટે પાત્રગત ભાવ અનુભવવો જરુરી છે. પરંતુ નટે પાત્રમય બનતી વખતે પણ સર્જક તરીકેની તટસ્થતા તો રાખવીજ પડે છે. ભરતમુનિએ આવી સર્જક તરીકેની બિન અંગતતા નિરુપી છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીએ તેને double function of an actor એવી સંજ્ઞા આપી છે. સાલ્વિનિનું અવતરણ ટાંકી તેઓ જણાવે છે કે - "An actor lives, weeps and laughs on the stage, and all the while he is watching his own tears and smiles. It is this double function, this balance between life and acting that makes his art." An Actor prepares.

આમ ભરતમુનિએ આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અભિનયમાં લોકધર્મીતાનો જે પુરસ્કાર કર્યો છે તે તથા સાત્વિક અભિનયને શ્રેષ્ઠ પ્રકારનો અભિનય જણાવ્યો છે તે તેમજ નટ ધ્વારા પાત્ર સાથે મનથી અનુસંધાન જાળવવા કહયું છે તે તેમની સ્તાનિસ્લાવસ્કીની અભિનયવિચારણા સાથેનું સામ્ય સુચવે છે.

(ક) બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટની અભિનય વિચારણા

ભરતમુનિ દ્વારા લોકધર્મીતાનો પુરસ્કાર તથા સાત્વિક અભિનયનો જયેષ્ઠ અભિનયરૂપે સ્વીકાર તેમને સ્તાનિસ્લાવસ્કીની હરોળમાં બેસાડે છે તો તેમના દ્વારા નાટ્યધર્મીતાનો પુરસ્કાર અને નાટ્યના નૃત્ય, નાટ્ય તથા સંગીતથી સમન્વિત સ્વરૂપનો સ્વીકાર તેમને બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટની પંગતમાં પણ બેસાડે છે. શ્રી અપ્પારાવ તો સ્પષ્ટપણે જણાવે છે કે - " The one advocated by Stanislavsky is more akin to "lokadharmi" and is realistic while that of Brecht is closer to Natya dharmi following to a larger extent the conventional type of histrionic expression (ENS Monograph Page-32)

જર્મન કવિ, નાટ્યલેખક, દિગ્દર્શક બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ (ઇ.સ.૧૮૯૮-૧૯૫૬) સ્તાનિસ્લાવસ્કીથી તદ્દન વિરુદ્ધ એવા સિદ્ધાંતોનું પ્રતિપાદન કરે છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કીની પદ્ધતિમાં પાત્રની અસરકારક રજૂઆત કરવા માટે નટે તેના પાત્ર સાથે એકરૂપતા સાધવી જરૂરી છે. નટે તેના પાત્ર સાથે એકાકાર-પાત્રમય થઇ જવું અનિવાર્ય છે. આના વિરુદ્ધ બ્રેખ્ટનું મંતવ્ય છે કે નટનું કર્તવ્ય તો બનતા બનાવોના વૃત્તાંત નિવેદક માત્ર બની રહેવાનું છે. કોઇ પણ સંજોગોમાં નટે પ્રેક્ષકોને નાટકમાં બનતા બનાવો સાથે તાદાત્મ્ય સાધવા દેવું જોઇએ નહીં. નટ જો પ્રેક્ષકોને માત્ર વિચાર કરતાં અને નિર્ણય બાંધતા કરી શકે તો એનું કામ પુરું થયું એમ કહી શકાય. ટુંકમાં કહીએ તો બ્રેખ્ટનો નટ એટલે ઉપદેશક, ટીકાકાર અને વૃત્તાંતનિવેદકનું મિશ્રણ ગણાય.

આ પ્રકારના નટકર્મના સંદર્ભમાં બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટે યોજેલો પારિભાષિક શબ્દ છે - 'એલિયેનેશન' અથવા 'એ-ઇફેક્ટ', જેનો અર્થ થાય છે - અળગા રહો. નટે, જેનો પાઠ કરે છે એમાં તન્મય ન થવું, પોતાના પાઠથી -પાત્રથી અળગા રહેવું તે એલિયેનેશન. બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ કહે છે કે -

" The actor does not allow himself to become completely transformed on the stage into the character he is portraying. He is not Lear, Harpagon, Schweik, he show them. He reproduces their remarks as authentically as he can, he puts forwards their way of behaving to the best of his abilities and knowledge of men, but he never tries to persuade himself (and thereby other) that this amounts to a complete transformation...Once the idea of total transformation is abandened the actor speaks his part not as if he were improvising it himself but like a quotation.

Brecht on Theatre Page 137-138.

નોન-આઇડેન્ટિફિકેશન- નટે પોતાના પાઠ સાથે તદ્‌રુપ થયા વિના અભિનય કરવાનો એટલે ઉર્મિને બ્રેસ્ટના તંત્રમાં સ્થાન નથી. નટ અભિનય નથી કરતો, પાત્રનો સ્વાંગ સજી એ નાટ્યવસ્તુની હકીકત રજુ કરે છે., કથાવસ્તુને કહે છે. બ્રેસ્ટની અભિનયશૈલી એટલે આ ભુતકાળમાં પેલા પાત્રે જે કહ્યું - કર્યું, તે નટે 'કવોટ' કરવાનું, આપણે કોઇનું વાકય ભાષણમાં તટસ્થપણે 'કવોટ' કહીએ એમ. એણે જે ભાવ સાથે કહ્યું હોય તે ભાવ નાબૂદ કરી ફકત એનો ઉતારો આપવો, હવાલો આપવો, રજુઆત કરવી. આવું સામાન્ય જીવનમાં પણ બને છે. બ્રેસ્ટ કહે છે ' - "This showing of other peoples behaviour happens time and again in ordinary life-witness of an accident demonstrating to newcomers how the victim behaved a facetious person imitating a friend's walk etc.-without those involved making the least effort to subject their spectators to an illusion. At the same time they do feel their character's skins with a view to acquiring their characteristics."

Brecht on Theatre Page-136-137.

આમ બ્રેશ્ટ પોતાની વાત અહીં બીજી રીતે સમજાવે છે., એમ સમજવા પ્રયત્ન કરીએ તો ધારો કે કોઇ મોટા શહેરમાં એક અકસ્માત થતો હોય અને આપણે એ જગ્યા ઉપર હાજર હોઇએ અને એ ઘટના એક આંખે દેખ્યા હેવાલ તરીકે બીજાને કહીએ, બે ગાડી ધમધમ કરી આથડી, લોકોનું ટોળું એકઠું થઇ ગયું, બુઢ્ઢો માણસ જતો હતો તે ગાડીમાં અડફેટે આવી ચગદાઇ ગયો, બુઢ્ઢો ધીમે ધીમે ચાલતો હતો, તે ચાલવાની ક્રિયા - ધીમે ધીમે ચાલવાની ક્રિયા - બતાવતાં અકસ્માતની વાત કહેવી, રજુઆત કરવી એવી શૈલી. સાક્ષી તરીકે કોર્ટમાં જુબાની આપતાં વૃધ્ધ માણસ બતાવતાં સાક્ષી જરા વાંકો વળીને બોલે એમ, એ વૃધ્ધ માણસનો પાઠ કે ભાગ તો નથીજ ભજવતો - જે ચગદાઇ ગયો છે, એ પાત્ર સાથે આ હકીકત રજુ કરનારે કશો ભાવાત્મક સંબંધ નથી, દયાભાવ- બિચારો એક શહેરી એક નિર્દોષ અડફેટે આવી ગયો, એટલોજ સંબંધ બસ. આમ નટ, પોતે જે રીતે પોતાના કુદરતી સ્વભાવ અનુસાર, મન ઉપર પોતે ભજવે છે તે પાત્રના બોજા વિના, મોકળા અને સ્વસ્થ મનથી હરે ફરે છે, પાઠ ભજવ્યે જાય છે.

(શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા : નાટ્યરંગ: પૃ.૧૧૭-૧૧૮)

નટે અમુક ક્રિયાનું તટસ્થ પૃથ્થકરણ પણ કરવું પડે છે. એણે એ રીતે કરવું ઘટે કે ધારો કે નાટકમાં એક ઠેકાણે નટે પાઠ પ્રમાણે ભુલ કરવાની છે, તો ત્યાં નટે પોતાના પાઠમાંથી એ રીતે અળગા થવું રહે છે કે પ્રેક્ષકોને અમુક ક્રિયા મારફત સ્પષ્ટ કરવું જોઇએ કે ખરો રસ્તો તો બીજો છે, પણ પાઠ અનુસાર એ ભુલનો માર્ગ લે છે.

ટુંકમાં બર્ટોલ્ટ બ્રેશ્ટના અભિનય સિધ્ધાંતને આમ મૂકી શકાય: નટે પોતાના પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું નહીં અને પ્રેક્ષકો એ નટ સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું નહિ. નટે, પાઠથી અળગા રહી ઉપદેશક, ટીકાકાર અને વૃત્તાંતનિવેદક તરીકે કામ કરવું.

તટસ્થતા કે અળગાપણાની બ્રેશ્ટની વિભાવના ચીની નટો જોઇ, જાપાની નાટકો જોઇ અને ભારતીય પારંપારિક નાટ્યસ્વરુપો વિશે વાંચી-જાણી ઉપજી હતી એમ વિવેચકો અને ખુદ બર્ટોલ્ટ બ્રેશ્ટ પોતે કબૂલે છે. સાદો પડદો, ભવાઇ- રામલીલા- રાસલીલામાં રંગલાના તટસ્થપણા વિશે એને પાકી માહિતી મળી હતી. આમ તેની એલિયેનેશન

વિભાવનાના મુળ ભારતીય, ચીની તથા જાપાની Non-illusionistic રંગમંચમાં રહેલાં છે. ખુદ બ્રેખ્તે ચીની અભિનય પધ્ધતિમાં રહેલાં alienation તત્વોની છણાવટ કરી છે. (Alienation effects in Chinese Acting: Brecht on Theatre Page 91 to 99) આ લેખના આધારે ભરતમુનિની અભિનય વિચારણામાં alienation ના તત્વોની છણાવટ કરી શકાય.

ભરતમુનિની અભિનય વિચારણાનાં alienation ના તત્વો

ભરતમુનિએ નાટકને દૃશ્ય શ્રાવ્ય એવું 'ક્રીડનિયક' માન્યું છે. પણ આ ક્રીડનિયક એ મુખ્યપણે મનોવિનોદનું સાધન હોવા ઉપરાંત લોકોપદેશ, સર્વોપદેશ, હિતોપદેશનું પણ સાધન છે. બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટની દૃષ્ટિએ નાટક એ sport છે. Emphasis on Sport" નામના લેખમાં તેઓ જણાવે છે કે - '' There seems to be nothing to stop the theatre having its own form of 'Sport.'

અન્યત્ર Berliner Ensemble: Theaterarbeit (1952) નામના લેખમાં તેઓ લખે છે કે - '' The theatre is for "playing" we may expect the description of this playing to be somewhat serious, since it could be of importance for society."

ભરતમુનિના ઉપરોક્ત વિચારોનું પુનઃકથન જાણે અહીં જોવા મળે છે.

ભરતમુનિની 'નાટ્યધર્મી'ની વિભાવનામાં alienation ના તત્વો વિશેષ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. ભરતમુનિ નિરુપિત વિવિધ હસ્તમુદ્રાઓ નાટ્યધર્મીતાનું ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ છે. અહીં નટ પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવ્યા વિના માત્ર હસ્તમુદ્રાઓ દ્વારા અનેક 'ભાવો'ને સાંકેતિક રીતે પ્રત્યાયિત કરી શકે છે. હર્ષ તથા ગર્વનો ભાવ, નટ એ ભાવથી અળગો રહી, પતાક મુદ્રા યુક્ત હાથ વડે પ્રત્યાયિત કરી શકે છે. આંખમાં આવતા આંસુનો ભાવ નટ બે રીતે પ્રત્યાયિત કરી શકે છે. અનુકરણાત્મક રીતે અને સાંકેતિક રીતે. પ્રથમ

રીતમાં સાત્વિક ભાવના વિનિયોગ ધ્વારા તે અશ્રુનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરી શકે છે; સમાહિત મન ધ્વારા પાત્રનું દુ:ખ પોતે અનુભવી -'ભાવઐક્ય' ધ્વારા તે 'અશ્રુ' નામક સાત્વિક ભાવ પ્રદર્શિત કરી, અનુકરણાત્મક રીતે લોકધર્મી શૈલીમાં તે રજુ કરી શકે છે. (સ્તાનિસ્લાવસ્કી). આ સિવાય પાત્રગત દુ:ખનો ભાવ અનુભવ્યા વિના, પાત્રથી અળગા રહી, ત્રિપતાક હસ્તમુદ્રાયુક્ત હાથમાં અનામિકાનના સ્પર્શ ધ્વારા સાંકેતિક રીતે અશ્રુનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરી શકે છે. આ સાંકેતિકતામાં Symbolism માં alienation નું તત્વ રહેલું છે એમ બર્ટોલ્ટનું માનવું છે. કલ્લિનાથના ટીકામાં જણાવાયું છે કે, '' સાત્વિકાભિનયેઅપિ નટેન ભાવયિત્વા સ્વરુપતો દર્શિતા: સ્તમ્ભાદયો લોકધર્મી, ત એવ સાક્ષાત્કૃતા: હસ્તાભિનયેન દર્શિતા: નાટ્યધર્મી ॥'' અર્થાત્ નટ પાત્ર સાથે ભાવઐક્ય અનુભવી ભાવાનુસાર સ્તંભ વિગેરેમો 'સમાહિત મન' વડે અભિનય કરે તે લોકધર્મી પણ હસ્તમુદ્રા ધ્વારા અશ્રુપાતનો સાક્ષાત્કાર કરાવે તે નાટ્યધર્મી.અહીં હસ્તમુદ્રા ધ્વારા થતો અશ્રુપાતનો સાક્ષાત્કાર alienation નું ઉદાહરણ છે.

ભરતમુનિએ આંગિક અભિનય અંતર્ગત 'ભાવ'ના બાહ્ય પ્રકટીકરણ માટે જે જે સાંકેતિક આંગિક મુદ્રાઓ gestures વર્ણવ્યા છે તે બધા નાટ્યધર્મીનાનું ઉદાહરણ હોઇ alienation નું તત્વ ધરાવે છે. બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ કહે છે કે '' Everything to do with the emotions has to be externalized, that is to say, it must be developed into a gesture. The actor has to find a sensibly perceptible outward expression for his character's emotions, preferably some action that gives away what is going on inside him. The emotion in question must be brought out, must lose all its restrictions so that it can be treated on a big scale. Special elegance, power and grace of gesture bring about the A-effect. A masterly use of gesture can be seen in Chinese acting. The Chinese actor achieves the

A-effect by being seen to observe his own movements."

Brecht on Theatre Page-139

ભરતમુનિએ વર્ણવેલા વિવિધ gestures માં નટ સ્વયં પોતાના આંગિક સંચાલનો પાત્રથી પાઠથી અળગા રહી અવલોકી શકે છે.

ચીની અભિનય પરંપરામાં હલેસા વડે નૌકાવિહારનો જે સંકેત કરવામાં આવે છે તેમાં બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ alienation ના તત્વો જુએ છે. ભરતમુનિ 'ગતિપ્રચાર' અધ્યાય અંતર્ગત 'નૌકાયાત્રામાં ગતિ' વર્ણવતા માર્મિક વિધાનો કરે છે કે -

'' નૌસ્થસ્યાપિ પ્રયોક્તવ્યા દ્રુતૈશ્ચૂર્ણપદૈર્ગતિ: ।
અનેનૈન વિધાનેન કર્તવ્યં ગતિચેષ્ટિતમ્ ॥ ૧૦૫ ॥
સંજ્ઞામાત્રેણ કર્ત્તવ્યાન્યેતાનિ વિધિપૂર્વકમ્ ।
કસ્માન્મૃત ઈતિ પ્રોક્તે કિં મર્તવ્યં પ્રયોક્તૃભિ: ॥ ૧૦૬ ॥
અંકુશગ્રહણાન્નાગં ખલીનગ્રહણાદ્ધયમ્ ।
પ્રગ્રહ ગ્રંહણાધાન મેવ મેવાપરેષ્વપિ ॥ ૧૦૭ ॥ ''

નૌકા વડે યાત્રા કરનાર પાત્રની ગતિ દ્રુત ચુર્ણ પદ અર્થાત્ ઝડપથી ડગલા ભરતા હોઈએ તેમ બતાવવી જોઈએ. આ પ્રમાણે વિભિન્ન ગતિ તથા ક્રિયાઓ રજુ કરવી જોઈએ. આ બધા કાર્યો 'સંજ્ઞા' સંકેત (symbol) માત્રથી - નિર્દિષ્ટ લક્ષણાનુસાર ઈંગિતો દ્વારા - પ્રદર્શિત કરવા જોઈએ. જેમ કોઈ પાત્ર મરે ત્યારે નટ સ્વયં મરતો નથી પણ મરવાનો ભાવ સુચિત કરે છે તેમ અંકુશ હાથમાં લેવાથી હાથીનું, ખલીન ગ્રહણ કરવાથી ઘોડાનું, લગામ હાથમાં લેવાથી રથનો સંકેત થવો જોઈએ.

અહીં દ્રુતચૂર્ણ પદ દ્વારા નૌકાવિહારનો, અંકુશ દ્વારા હાથીનો, ખલીન દ્વારા ઘોડાનો, લગામ દ્વારા રથનો સાંકેતિક અભિનય A-effect અર્થાત alienation નું ઉદાહરણ બને છે તે બ્રેખ્ટના 'ચીની અભિનય પરંપરા' વિષયક વિચારોને આધારે

નિ:શંકપણે કહી શકાય.

ટૂંકમાં સમગ્ર 'નાટ્યધર્મી અભિનયવ્યાપાર' બ્રેખ્ટ કથિત alienation નું ઉદાહરણ છે.

કેટલાક વિવેચકો alienation નો અર્થ aesthetic distance એવો પણ ઘટાવે છે. ભારતીય સૌંદર્યવિચારમાં ભરતમુનિના રસસિધ્ધાંતનું અનન્ય સ્થાન છે. પ્રેક્ષકનું અભિનીયમાન ભૂમિકા સાથે જે તાદાત્મ્ય રસસિધ્ધાન્તમાં સ્વીકારવામાં આવ્યું છે તે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય નથી પણ કેવળ ભાવતાદાત્મ્ય છે. તેને 'તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય' ગણાવી શકાય. શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી 'નાટકમાં પરકીયકરણ-તાદાત્મ્ય નિવારણ' લેખમાં જણાવે છે કે નાટકના પાત્રનો જે ભાવ હોય તે પ્રેક્ષકના ચિત્તમાં સંક્રાન્ત થાય તેટલા પુરતુંજ એ તાદાત્મ્ય છે તેથી અધિક નહિ. લૌકિક જીવનમાં આપણા રાગદ્વેષ તદનુરુપ ક્રિયામાં પરિણમે છે, પ્રેક્ષક તરીકે આપણે મૂળ પાત્રના રાગદ્વેષનું આપણા ચિત્તમાં પ્રતિફલન થવાથી જે રાગદ્વેષ અનુભવીએ છીએ તે લૌકિક અનુભવ જેવા ક્રિયાપરિણામી નથી. ભાવવિષયક તન્મયતાની સાથો સાથ બૌધ્ધિક તટસ્થતા આપણે જાળવી રાખીએ છીએ. રસતત્ત્વવિદનું એવું વિધાન છે કે 'નટ તાટસ્થ્યેન નાત્મગત્વેન રસ: પ્રતીયતે.' રસાનુભૂતિમાં 'મમૈવૈત, શત્રોરેવૈતે, ઉદાસીનસ્યૈવૈત'' એવા વિશિષ્ટ સંબંધનો નિયમ નથી. તેમજ '' ન મમૈવૈતે ન શત્રોરેવૈતે નોદાસીનસ્યૈવૈત ' એ પ્રકારના વિશિષ્ટ સંબંધના પરિહારનો પણ નિયમ નથી. પ્રેક્ષકની આવી વિચક્ષણ મનોદશા તે 'તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય' જેને અંગ્રેજીમાં aesthetic distance કહે છે. બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટના alienation, અર્થાત્ 'તાદાત્મ્ય નિવારણ'-'પરકીયકરણ' નો અંશ પ્રેક્ષકની આવી 'તાટસ્થ્યપૂર્વક તાદાત્મ્ય'ની મનોદશામાં રહેલો છે. બ્રેખ્ટનો પ્રેક્ષક સાંખ્યયોગીની જેમ બુધ્ધિ વડે નાટકને પામે છે.

ભરતમુનિની અભિનયવિચારણામાં નટની દૃષ્ટિએ alienation ના તત્ત્વો-પાઠથી અળગા રહેવાના તત્ત્વો - 'નાટ્યધર્મીના'ગત symbolism માં તથા પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિએ તદ્દાત્મ્યનિવારણ-પરકીયકરણના તત્ત્વો રસાનુભવગત 'તાટસ્થ્યપૂર્વકના તાદાત્મ્ય

aesthetics dislanceમાં રહેલાં છે એમ કહી શકાય. જો કે તટસ્થતાપૂર્વકના તાદાત્મ્યની વિભાવના અભિનવગુપ્તની રસમીમાંસામાં વિશેષપણે જોવા મળે છે એટલી સ્પષ્ટતા કરવી ઘટે.

(ઇ) ગ્રોટોવ્સ્કીની અભિનયવિચારણા

પોલેન્ડના પ્રસિધ્ધ નટ-દિગ્દર્શક જેર્ઝી ગ્રોટોવ્સ્કી (ઇ.સ.૧૯૩૩-) ના નટની તાલીમ સંબંધી પ્રયોગોએ આધુનિક રંગમંચના ઘડતરમાં મહત્વનો ફાળો આપ્યો છે. સન ૧૯૬૫ માં તેમણે વરાકલો ખાતે થીએટર લેબોરેટરી સ્થાપી જેને અભિનયમાં સંશોધન કરવાની અધિકૃત સંસ્થા ગણવામાં આવે છે.

'થીએટર લેબ'નો હેતું નાટકો રજુ કરવાનો નથી પરંતું અભિનયકલામાં સંશોધન કરવાનો છે. સ્તાનિસ્લાવસ્કી પછી નટ, અભિનય, પ્રેક્ષક અને નાટક વિશે - રંગભૂમિ વિશે ગંભીર સંશોધન રજુ કરવામાં ગ્રોટોવ્સ્કી એક મુખ્ય નટ છે અને તેના અભ્યાસમાં કોકેલીન, સ્ટાનિસ્લાવસ્કી, ભારતીય, જાપાન અને એશિયાઇ દેશોના નાટ્યશાસ્ત્રના તત્વોને તે સમાવી પ્રયોગશાળામાં તે તત્વો તપાસી પોતાના મંતવ્યો રજુ કર્યા છે જે તેમના પુસ્તક 'Towards a poor theatre માં સંપાદિત થયા છે.

ગ્રોટોવ્સ્કીની દૃષ્ટિએ થીએટરકલાનો પ્રાણ તે નટની વૈયક્તિક દૃશ્યકલા છે.તેઓ નટનેજ નાટયશાળાનું મધ્યબિંદુ ગણે છે અને વેશભુષા, દૃશ્યરચના, સંગીત વિના, પ્રકાશ, હસ્તપ્રત અને પ્રેક્ષક વિના પણ એક માત્ર નટથી થીએટર સંભવી શકે છે એવું તેમનું મંતવ્ય છે. ભરતમુનિએ પણ નાટ્યપ્રયોગના કેન્દ્રમાં નટને પ્રસ્થાપિત કર્યા છે. કોઇપણ જાતના દૃશ્યવિધાન વિના, પ્રકાશ આયોજન વિના નટ કેવળ પોતાની આંગિક, વાચિક, સાત્વિક ચેષ્ટાઓ વડે નાટ્યાર્થને પ્રત્યાયિત કરવાની ક્ષમતા ધરાવે છે એવું ભરતમુનિનું મંતવ્ય છે. જો કે તેમણે વેશભુષા, રંગભુષા તથા અન્ય નાટ્ય ઉપકરણોનો આ પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયામાં સ્વીકાર કર્યો છે અને નાટ્યપ્રતને નાટ્યપ્રયોગનું શરીર ગણી તેનો મહિમા કર્યો છે.

ગ્રોટોવ્સ્કીના મતે નટ પરિપકવ બને, એટલે કે ભાવોદ્રેકનું ચરમબિંદુ સિધ્ધ કરે તે પ્રક્રિયામાં તેની અંગત કે અંગત રસ આડે ન આવે તે પોતાનું સંપુર્ણ સમર્પણ કરે.

આવી આંતરસમાધિમાંથી નટનું અંતરતમ્ સત્ પ્રવૃત્તિ કરે. ભરતમુનિના કથન અનુસાર મનની સમાહિતિમાંથી સત્વ જન્મે છે. મનની એકાગ્રતા-સમાધિ ધ્વારા સાત્વિક ભાવોનું પ્રાકટ્ય શકય બને છે. અશ્રુ પ્રલય, સ્થંભ વિગેરે સ્વયંભુ શારીરિક વિક્રિયાઓ સત્વમાંથી જન્મે છે. નટ જ્યાં સુધી પોતાનું સંપુર્ણ સમર્પણ ન કરે ભાવોદ્દેકનું ચરમબિંદુ સિધ્ધ ન કરે ત્યાં સુધી 'સત્વ' પ્રવૃત્ત થતું નથી.

ગ્રોટોસ્કીની દૃષ્ટિએ નટની કેળવણી તે તેને કંઇ નવું શીખવવા નથી, નટની કેળવણીનો મુખ્ય ઉદ્દેશ્ય છે અંત:કરણની પ્રવૃત્તિઓનો અવરોધ, તેનું ચિત્ત તથા શરીર કરે છે તેને નિવારવું અને ચિત્તની ઉર્મિ અને બાહ્ય ક્રિયા વચ્ચેનો સમય ઘટાડી નાંખવો કે જેથી ઉર્મિ અને ક્રિયા એકજ દેખાય. ભરતમુનિએ મનની સમાહિતી તથા તેના ધ્વારા પ્રગટ થતી સ્વયંભૂ શારીરિક વિક્રિયાઓ વચ્ચેનો સમય ઘટાડી ઉર્મિ તથા ક્રિયા એકજ દેખાય તે રીતે વિવિધ સાત્વિક ભાવો નિરુપ્યા છે. પ્રાણજ સત્વ છે, એમાંથી પેદા થતા ભાવ સાત્વિક છે. પ્રાણમાં જયારે પૃથ્વી તત્વ પ્રધાન બને ત્યારે સ્વેદ અને એનો અભાવ થઇ જાય ત્યારે વૈવર્ણ્ય. આકાશનો ભાગ પ્રધાન બને ત્યારે પ્રલય અને વાયુ તત્વનું સ્વાતંત્ર્ય હોય ત્યારે, મંદ, મધ્ય અને ઉત્કૃષ્ટ આવેશથી રોમાંચ, કંપ અને સ્વરભંગ થાય છે. શરીરના ધર્મ જે સ્તંભ વિગેરે બાહ્ય અનુભાવ છે તે આ આંતરિક સ્તંભ વિગેરેની વ્યંજના કરે છે. અહીં ઉર્મિ અને ક્રિયા જાણે એક બની જાય છે. ચિત્ત-શરીરની બાધાઓ જાણે દુર થાય છે 'ચેષ્ટાઓ, ક્રિયાઓ ઘડવી તે એક આંતરિક ક્રિયાજ છે. આવી રીતે આંતરિક આવેગથી શોધાયેલી ક્રિયાઓનું વ્યવસ્થિત તંત્ર ઉપસાવીને રજુ કરેલ નાટક ટકશે' એવા ગ્રોટોસ્કીના વિધાનની પુષ્ટિ ભરતમુનિના ' સાત્વિક ભાવ' નિરુપણમાં તેમજ 'સાત્વિક અભિનયની અધિકતાવાળો અભિનય સર્વશ્રેષ્ઠ છે' તેવા કથનમાં જોવા મળે છે. ગ્રોટોસ્કીએ નટની તાલીમને સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી કથિત Purely Psychological દિશામાં ન વાળતાં Psycho-physical દિશામાં વાળી એવા "The Oxford Companion to the Theatre " ના વિધાનને ભરતમુનિની સાત્વિક અભિનય સંબંધી વિચારણાના સંદર્ભમાં તપાસવાથી બંનેની વિચારણામાં રહેલું સામ્ય પ્રકટ થયા વિના રહેતું નથી.

અભિનવગુપ્તની 'સાધારણીકરણ' સંબંધી વિચારણા અને ગ્રોટોસ્કીનો theatre is an encounter નો ખ્યાલ પરસ્પર સામ્ય ધરાવે છે. ગ્રોટોસ્કી માનવને તેના દૈનિક બંધનોથી મુકત કરવાના સાધન તરીકે થીએટરનો વિચાર કરે છે. ગ્રોટોવસ્કી જણાવે છે કે -" Theatre only has a meaning if it allows us to transcend our stereotyped vision, our conventional feelings, customs; our standards of judgement - not just for the sake of doing so, but so that we may experience what is real and having already given up all daily escapes and pretence in a state of complete difenselessness, unveil, give, discover ourselves. In this way - through shock, through the shudder which causes us to drop our daily masks and mannerisms- we we are able, without hiding anything to entrust ourselves to something we cannot name but in which live Eros and Charilas."

Towards a Pour Theatre
(Odin Theatrest Forlag, Holstebre-Page 257)

અભિનવગુપ્તે પણ નાટકની પ્રેક્ષકને લૌકિક મર્યાદાઓથી મુકત કરી અલૌકિક એવો રસાનુભવ કરાવવાની શકિતને પીછાણી છે. અભિનવગુપ્તના કથન અનુસાર પ્રેક્ષક, નટ તથા અનુકાર્યના સ્થલ, કાલ અને વ્યકિતત્વ એક બીજાનો છેદ ઉડાવી દે છે અને વસ્તુ, સ્થળ, કાલ અને વ્યકિત્વની મર્યાદાથી મુકત થઇ સાધારણ ભાવેજ ગ્રહણ કરાય છે. શ્રી રાન્યેરો નોલી તેમના પુસ્તક The Aesthetic Experience according to Abhinavgupta માં સાધારણીકરણના સંદર્ભમાં લખે છે કે -

'' આ સાધારણ્યમાં સ્થલકાલની મર્યાદા હોતી નથી. (સ્થલકાલ તો બૌધ્ધિક સવિકલ્પક જ્ઞાન સાથે સંબંધ ધરાવે છે) અને માટેજ ભાવકના પરિમિત પ્રમાતૃત્વની મર્યાદા

પણ તેને હોતી નથી, એવો એનો અર્થ થાય છે. ભાવક પોતે આ સ્થલકાલની મર્યાદાઓથી મર્યાદિત હોય છે પણ રસાનુભવ વખતે, તે ક્ષણ પુરતો, તે સ્થલકાલ અને કાર્યકારણના સંબંધોની અને માટે જ પોતાના વ્યવહારજીવનના પ્રવાહની સંસારની ઉપરે ચાલ્યો જાય છે.''

(અનુવાદ : શ્રી નગીનદાસ પારેખ)

અભિનવગુપ્તની આ વિચારણા ગ્રોટોસ્કીના ઉપરોક્ત વિધાનોમાં જાણે પુન: ડોકાય છે.

ગ્રોટોસ્કીએ નવેમ્બર ૧૯૬૦ માં કાલિદાસના 'અભિજ્ઞાન શાકુંતલ'નું.થીએટર લેબ.માં નિર્માણ કર્યું હતું. નટોને નાટ્યપ્રતની પકડમાંથી મુકત કરવાના સાધન રુપે અભિજ્ઞાન શાકુંતલ હાથમાં લીધું હતું. નટ મુકતપણે પોતાની કલાની અભિવ્યકિત સાધી શકે તેવી મોકળાશ તેમણે કાલિદાસના આ નાટકમાં જોઇ હતી. આ નાટ્યપ્રયોગના કેટલાક દૃશ્યો અત્રે આપવામાં આવ્યા છે.

ગ્રોટોસ્કીએ નટની તાલીમમાં 'યોગ'નો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. ઉર્મિ અને ક્રિયા વચ્ચે સંવાદિતા જાળવવાના સાધન તરીકે યોગનો વિનિયોગ કર્યો છે.' પોતાના અભિનયકાર્ય સંબંધી સંશોધનમાં તેમણે ભારતીય યોગ પ્રણાલી હઠયોગના આસનો તેમજ ચિત્તતંત્રની એકાગ્રતા, કલાનિર્માણ માટે આવશ્યક સાત્વિકતા વિગેરે ઉપર ભાર મુકી અભિનય પધ્ધતિની ઉત્ક્રાંતિ કરી છે.' (જશવંત ઠાકર - અભિનયકળા પૃ.૪૫)

ગ્રોટોવસ્કીએ કથકલીની હસ્તમુદ્રાઓ પણ નટની તાલીમ માટે ખપમાં લીધી હતી. ગ્રોટોવસ્કીના શિષ્ય અને સહયોગી યુજિનો બાર્બાએ ભારત આવી કથકલીનો અભ્યાસ કર્યો હતો અને તેનો પોલેન્ડ જઇ થીએટર લેબમાં નટને અપાતી તાલીમમાં અખતરો કર્યો હતો. ગ્રોટોવસ્કી આધુનિક રંગમંચની ઉપજ સ્વયંસ્ફુરિતતા Spontaniety અને પ્રશિષ્ટ નાટ્ય પરંપરામાં જોવા મળતી 'રુઢિબધ્ધતા'ના સમન્વય ઇચ્છતા હતા.

ભરતમુનિએ કહ્યું છે કે એવું કોઇ જ્ઞાન નથી, શિલ્પ નથી, વિદ્યા નથી, કલા નથી, યોગ નથી, કાર્ય નથી જે નાટ્યમાં જોવા ન મળે. ગ્રોટોસ્કીના મતે થીએટર વૈજ્ઞાનિક

સંશોધન અર્થે જીવતા પ્રાણીની શસ્ત્રક્રિયા Vivisection સમાન છે કારણ કે તેમાં અનેક સર્જનાત્મક કલાઓ - સાહિત્ય, શિલ્પ, ચિત્ર, સ્થાપત્ય, પ્રકાશ, અભિનય - ને એક સાથે સુત્રબધ્ધ કરવાનો પડકાર રહેલો છે.

(Towards a poor theatre Page-19)

આમ ભરતમુનિની અભિનયવિચારણાનું સાતત્ય કંઈક જુદા સ્વરૂપમાં પણ ઠેઠ ૨૦ મી સદીની અભિનય સંબંધી વિચારધારાઓમાં જોવા મળે છે.

સૂત્રધાર અને નટી

ગ્રોટોવ્સ્કી દિગ્દર્શિત
અભિજ્ઞાન શાકુંતલ
નવેમ્બર ૧૯૬૦

દુષ્યન્ત અને વિદૂષક

ગ્રોટોવસ્કી દિગ્દર્શિત
અભિજ્ઞાન શાકુંતલ
નવેમ્બર ૧૯૬૦

શકુંતલા, પ્રિયંવદા અને અનસૂયા